نظریات

# گوتفرید میشائل کونیگ

## درباره موسیقی نو

نوشتهٔ م ـ ن

«گوتفرید میشائل کونیگ»[1] ازمتحرکترین مصنفین امروز آلمان است که درکنارفعالیت آهنگسازی بطور سیستماتیك و خستگی ناپذیر درنوشته‌ها و سخنرانیهای متعدد بمسائل تئوریك موسیقی امروز می‌پردازد .

برخوردهای دوران جوانی «کونیگ» با «آزادی» های هارمونی در مقابل تنالیته اورا در باره خود مسئله «آزادی» در موسیقی کنجکاوکرد و جستجو و تفحص این «آزادی» که بقول اوچیزی نیست جز شناخت و بهره برداری وبکارگرفتن توازن ها وتقارن ها دربنای موسیقی او را هرگز رها نکرده است .

درغنی کردن تجربیات «کونیگ» فعالیت اودرسالهای ۱۹۵٤ ـ ۱۹٦٤ در استودیو رادیوی غرب آلمان نقش بزرگی داشته است .

---

۱ـ Gottfried Michael Koenig

«کونیگ» میکوشد که ارتباطها و تضادها را دریك نفس توضیح دهد، در همین زمینه است بحثهای او در باره استتیك موسیقی ، امکانات موسیقی سازی وموسیقی الکترونیك ، اصوات و یا شیوه‌های کمپوزسیون سیستماتیك و کمپوزسیون با عوامل تصادفی .

دراین بررسی کوتاه کوشش‌شده که بااستفاده از نوشته‌ها وسخنرانیهای «کونیگ» خوانندگان علاقمند بموسیقی‌نورا در جریان های فکری موسیقی امروز قرار دهیم .

بنظر «کونیگ» راسیونالیته‌ای [1] که سری نزد شونبرگ [2] و وبرن [3] بوجود می‌آورد درعین‌آنکه درعمق خود بسنت تعلق‌داشت ازآن عبورمیکرد.

موسیقی درابعاد خود قابل اندازه گیری میشد و باین ترتیب مناسبات این ابعاد : فقط دوارتفاع مختلف صوتی‌یك فاصله را بوجود نمی‌آورند بلکه در عین حال دوطول مختلف دوشدت مختلف و غیره ... این برداشت جدید از اندازه‌ها واندازه گیری ها دریك سیستم تکامل پیداکرد و بعبارت دیگر بشناخت « سری » منجرشد و اگر در اینجا از یك « سری » صحبت میکنیم منظوریك سری « دوازده تنی » نیست بلکه منظور سلسله امکانات است که از میان‌آنها سری مطلوب را بمعنای اخص خود انتخاب میکنیم .

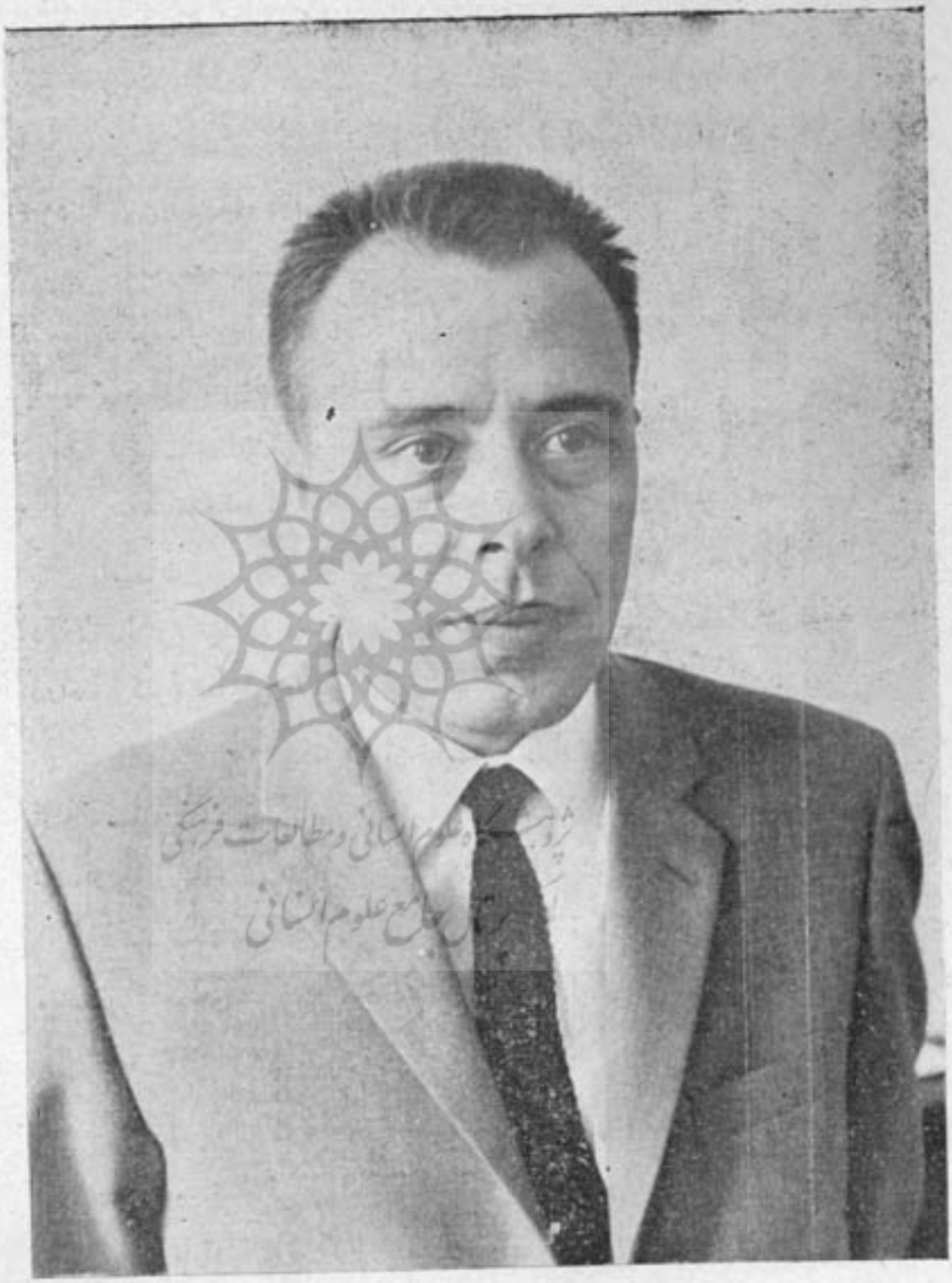
در این مورد ما نزدیکترین خویشاوندی این طرز کار را با سنت میتوانیم بازشناسیم در اینکه سری ما در واریاسیون های خودش میتواندبکار آید و در عین حال یك امکان وسیع در زمینه جابجا کردن عناصر مختلف تشکیل دهنده یك سری موجود است ( پرموتاسیون [4] ) و این امکان از نظر فرمال در تکامل موسیقی نقش بزرگی بازی‌کرده است ، قادر است که ما را از تکامل تماتیك کلاسیك بی‌نیازکند .

بقول « کونیگ » نگاهی بتکامل موسیقی بعداز جنگ اخیر تصویر خوبی از سیستم « سریل» بعنوان علت و در عین حال معلول‌راسیونالیته‌بدست ماميدهد. «عده‌ای‌ازآهنگسازان‌بعدازجنگ دودکافونی شونبرگ را انتخاب

---

۱ — Rationalität ۲ — Arnold Schönberg
۳ — Anton Webern ۴ — Permutation

کردند . فرق بین آنها وشونبرگ دراین بود که او دردود کافونی بهدف خود رسیده بود و برای این دسته اخیر دوازده تنی شونبرگ یك نقطه شروع را بوجودآورده بود .»



« میشائل کونیگ »

وقتی باین گذشته نزدیك بنگریم درمی‌یابیم که آهنگسازی دراصل دردو طریق مختلف قابل شناسائی است :

۱ـ آهنگسازی سیستماتیك

۲ـ آهنگسازی بکمك عوامل تصادفی

باوجود آنکه اکثر کمپوزسیون هارا نمی‌توان صریحاً و فقط دریکی‌از این دوطریق جستجو کرد، مسائل موسیقی‌را راحت ترمیتوان درخویشاوندی خود با این قطبهای دور ازهم بررسی وتوجیه کرد .

کمپوزسیون سیستماتیك

«کونیگ» در باره انتخاب این عنوان توضیح میدهد که ازدو نقطه‌نظر باسیستم میتوان برخورد داشت :

الف ـ تصنیف یك سیستم ( کمپوزسیون خود سیستم )

ب ـ تصنیف دریك سیستم ( کمپوزسیون بنا بقواعد یك سیستم )

بهمان نسبت که یك سیستم کاملتر باشد کمتر در درون آن مجال برای «آهنگسازی» میماند وسیستمهای گوناگون که توسط آهنگسازان کشف شده‌اند درخفا اکثراً تمایلی به کمال فوق‌الذکر دارند .

فاصله‌ای که سیستم را از زمینه های اوتوپی دور میکند بستگی بنحوه کار مصنفین موسیقی دارد وبدنیست که پیش ازپرداختن بموسیقی سیستماتیك چند کلمه درباره سیستم اوتوپیك توضیح داده شود .

سیستم اوتوپیك را «کونیگ» بنوعی فرمالیسم ریاضی تعبیر میکند ، سیستمی که‌میخواهد درهر لحظه کمپوزسیون را دردوجهت مختلف کنترل کند :

۱ـ آنچه راکه گذشته

۲ـ آنچه راکه میآید ، بعبارت دیگر شرایطی راکه درآینده تحت‌آن شرایط تصمیم تصادفی (آلیاتوریك [۱] ) اتخاذ خواهد شد .

برای تمایلهای گوناگون‌سیستماتیك میتوان سیستم«سریل» [۲] را بعنوان

---

۱ـ Aleatorik ۲ـ Serielles System

مثال نام‌برد. تکنیك سریل ارگانیزه کردن موسیقی را درجریان زمان مقصود خود قرار میدهد ودرعین‌حال سیمای دقیق این‌ارگانیزاسیون بیش‌ازهرچیز باید روی کاغذآمده باشد. ترکیبات وروابط حساب شده سری‌های گوناگون ابعاد دراین ارگانیزاسیون موسیقی‌را بیك توازن سیستماتیك رهبری میکند. در این زمینه گاهی از «تصادف» صحبت میشود ، تصادفی که ما را درترکیبات مختلف کمپوزسیون بموقعیت های گوناگونی میکشاند اما اگر دقیق شویم بیدرنگ درمی‌یابیم که این‌موقعیت ها دراساس ساختمان کمپوزسیون پیش‌بینی شده‌اند حتی اگر ظاهراً بعداز به انجام رسانیدن پروسه قبلا پیش بینی شده بمنصه ظهور میرسد و درحقیقت «تصادفی» یك واقعه ای خواهد بود که عوامل بوجودآورنده‌آن برای مصنف ناشناس‌بوده باشد . طبیعتاً راههای گوناگونی برای جلوگیری از پیش‌آمدهای پیش بینی نشده درکمپوزسیون سریل وجود دارد و دراین باره تقسیم بناهای گوناگون در حقیقت اساس کار را تشکیل میدهد والبته هربار ارتباط بین قطعات گوناگون باید باقوانین ملهم ازبنای کمپوزسیون قابل توضیح باشند . درباره تقسیم بناها بعدا بیشتر توضیح داده خواهد شد .

کپموزسیون با «تصادف»

دراینجا هم«کونیگ» دومعنای مختلف را درباره کمپوزسیون تصادفی توضیح میدهد :

۱ــ تصنیف تصادف( بعبارت دیگر کمپوزسیون‌وطرزفکری که تصادف‌را بعنوان زیر بنای خود مورد استفاده قرار میدهد )

۲ــ تصنیف بایك مقدار تصادف (بعبارت دیگر واگذاری‌آن مقدار از نیازها که در قوانین خاص خود در مراحل بخصوصی از قطعه واقعی نیستند بخود تصادف )

دراینجا باید توضیح‌داد که سیستم‌های کمپوزسیون باتصادف نتوانسته‌اند تکامل پیداکنند و درعوض همانطور که درکمپوزسیون سیستماتیك ما باعناصر زیاد تصادفی سروکارداریم کمپوزسیون با تصادف هم همیشه دچار تمایلی‌است

به سیستماتیك شدن .

طرز کاز مصنف در کمپوزسیون سیستماتیك

درآهنگ سازی سیستماتیك (سیستم سریل ) مصنف دربنای کمپوزسیون فعالیت خود را بطورکلی درسه زمینه تقسیم بندی میکند :

۱ـ تجزیه صدا در خصوصیت های تشکل دهنده‌آن (ابعاد گوناگون )

۲ـ نظم ارزشهای خصوصیات فوق‌الذکر (سری)

۳ـ تغییرات در نظم ساخته شده (پرموتاسیون)

درقطعه‌ای که‌برای‌سازهای گوناگون نوشته‌میشود تااندازه‌ای‌فعالیت‌های مصنف در زمینه تجزیه صدا در خصوصیتهای تشکیل دهنده‌ای و نظم ارزشهای ابعاد گوناگون و تغییرات نظمها ( پرموتاسیونها ) تئوریك میماند . مصنف میتواند خصوصیات اصوات را برای بکار گرفتن در سیستم خود نام‌گذاری کند ، ازطریق اسماء تنها مانند « دو ـ می » و غیره ... وهمچنین‌ارزشهای متریك و مترونومی را . برای مثال ( سیاه درتمپو ۶۰) و ارزشهای دینامیك مانند (p-f) و سازها مثل ویلن ـ پیانو وغیره.... برای محل‌پخش صدا نیز میتوان در پارتیتور محل نشستن نوازندگان را پیش بینی کرد .

در مورد نظم ارزشهامصنف میتواند برای نظم مطلوب ازسری‌های خود استفاده کند وبرای پرموتاسیون هم در ارتباط بانیازهای گوناگون یك قطعه مرزی وجود ندارد .

درموسیقی‌الکترونیك که وسایل کاربا وسائل‌تهیه موسیقی سازی‌متفاوت است نوع برخورد مصنف با شیوه های‌کار نیزگاهی متفاوت خواهد بود . بگفته‌کونیگ درموسیقی الکترونیك این شیوه ها در پروسه‌های خود باید با عوامل‌تکنیکی رئالیزاسیون الکترونیك «ترجمه» شود. برای مثال‌خصوصیات گوناگون اصوات درتناسب باآپارتهای مختلف که دریك استودیو موجوداست باید بررسی شود و نظم ارزشهای ابعاد در ضبط پشت سرهم و مطلوب برای مصنف ازقوه بفعل‌درمیآیدو درنتیجه پرموتاسیون های این ارزشها که‌بوجود میآیند (ضبط‌میشوند ) مشکلتر است از پرموتاسیون ارزشها درموسیقی‌سازی.

در موسیقی شونبرگ ارتباط بین نتها از این نظر که تن « دو » یا تن «ر» بودند مطرح بود ، اما برای موسیقی سریل چگونگی تن‌ها بعنوان یك مسئله اساسی مطرح‌شد یعنی ازنظرموسیقی‌سریل تمام‌عناصر تشکیل دهنده یك تن باید در یك کنترل قابل توضیح باشد واین نحوه کار مرحله اول موسیقی سریل را تشکیل میدهدکه به موسیقی پونکتوئل[1] معروف است . در موسیقی پونکتوئل نظر مصنف بیش از هرچیز متوجه تك‌تك تن‌ها است . دراینجا هر تن باید در تمام ابعاد خود قابل توضیح و توجیه و کنترل باشد وبرای اینکه بازبان کونیگ گفته باشیم هرتك تن در موسیقی پونکتوئل کوچکترین واحد مستقل موسیقی را تشکیل میدهند و بعبارت دیگر هرتن عرصه‌ای است برای اجتماع و برخورد و تجمع متوازن تمام عناصر اساسی که لازمه وجود یك تن هستند .

بعدازمرحله پونکتوئل آهنگسازان سریل بمرحله جدیدی رهبری‌شدند که درآن سعی میشدکه تن های متعدد دریك قطعه بعنوان یك واحد مورد استفاده قرارگیرندیعنی تن‌های متعدد همه در شکل گرفتن یك گروه کمك کنند وبرای‌آنکه از «گروه» تصوری روشن داشته باشیم لازم بتوضیح است که وقتی اعضای مختلف « سری » در تغییرات گوناگون و باخصوصیات مختلف کنار هم قرار داده شده‌اند ، بایدهمگی با یك خصوصیت تغییر ناپذیر تلفیق شوند بعبارت دیگر :

۱ـ سری متکی است بیك خصوصیت (یعنی دریك برش زمانی ، چه‌در طول باید تغییرات حساب شده دائمی را درنظر داشته باشیم )

۲ـ گروه متکی است بحداقل درخصوصیت (که ازآن دو همانطورکه گذشت بدون تغییر میماند )

کافی است که در یك گروه که در آن خصوصیات گوناگونی در ابعاد مختلف فراهم هستند یکی‌را بدون‌تغییر نگه داریم‌وطبیعتاً هربار بسته به‌اینکه کدامیك‌ازخصوصیات‌بدون‌تغییرمیماند گروه کاراکتردیگری بخودمی‌پذیرد.

---

۱ـ Punktuelle Musik

در موسیقی الکترونیك که از عناصر مستقل بیشمار که درعین حال در واحدهای بزرگتری قابل توضیح هستند بوجود میآید ما طرق مختلفی برای ایجاد یك «کاراکتر گروهی» در پیکرهای مورد نظر در اختیار داریم و از آنجاکه طرز کار ما دراستودیو الکترونیك با موقعی که موسیقی سازی تهیه میکنیم متفاوت است در این مورد نیز امکانات تهیه این کاراکتر گروهی با امکانات مشابه درموسیقی‌سازی متفاوت میتواند بود. برای مثال وقتی‌تن‌های تشکیل دهنده یك گروه را با تمام خصوصیت های گوناگون خود در یك «گلیساندو»ی مشترك قرار دهیم، نباید ازنظر دورداشت که درکمپوزسیون با گروه‌ها آهنگسازان‌مختلف بسته به احتیاجات‌فکری خودشیوه‌های گوناگونی درکاربرمی‌گزینند.

دراین مرحله ازکمپوزسیون سریل با این واقعیت سروکار داریم که گاهی گروه‌هائی که نسبت بهم دارای روابط حساب شده‌ای هستند در درون خود از یك مقدار نظم سریل صرفنظرمیکنند برای مثال دریك پیکر که‌مصنف میخواهد یك‌تاثیراوج گرفتن‌بوجودآورد تن‌های لازم وتوالی لازم‌را انتخاب میکند و یا بسته بنوع اثر خود میتواند تن های لازم را باضافه توضیحی برای نوازنده یادداشت کند، توضیحی دراینکه مثلا این‌تعداد تن دراین‌مدت زمان باید بتدریج تندتر باجرا درآیند و از نظر دینامیك هم باید متدرجا قویتر شوند و این همان زمانی است که کمپوزسیون با تصادف بستگی پیدا میکند وباید یادآورشویم که تصادف رهبری شده یعنی‌تصادفی که بدان‌رهبری شویم در موسیقی امروز بسیاری ازاوقات نقشهای جالبی بازی میکند. ازنظر کونیگ ما بایدآمادگی داشته باشیم که فرق اساسی را بین دو نوع «پیش آمد» بازشناسیم، بین‌پیش‌آمدی که‌ماصولاآنرا پیش‌از وقوع نمی‌توانیم حدس بزنیم وپیش‌آمدی که غیرقابل‌پیش‌بینی‌است فقط‌باین دلیل که قوانین‌حکمفرما برآنرا نمی‌شناسیم. مثلا در یك اثر که رهبر ارکستر پیکرهائی را در نظم مخصوص پشت سرهم قرارمیدهد، همچنین دراثری که برای اجرای‌آن‌مصنف فقط یك مقدار مصالح اولیه در اختیار اجراکننده میگذارد، که اجراکننده

یك «امکان» را بدلخواه خودبه اجرا درآورد ، دراینجا البته باید مصالحی راکه بعهده تصمیم آلیاتوریك‌واگذارمیکنیم‌ومتدی‌راکه باآن‌تصمیم آلیاتوریك انجام میشود طوری تهیه کرد که بنای مطلوب بعنوان نتیجه اجرا قابل‌شنیدن باشد .

همانطور که گذشت تصادف ونظم سریل در خیلی از قطعات با همدیگر برخورد میکنند .

یکی‌جای خودرا بدیگری میدهد یا هریك امکانی‌را در بثمر رسیدن مفید واقع میشوند . بی‌جهت نیست که کونیگ اغلب در یك نفس بقول خودش از این هردو امکان ظاهراً متضاد گفتگو میکند. در باره اصطکاك نظم سریل وتصادف بخصوص در موسیقی سازی میتوان بیشتر صحبت کرد ولی بهتر است که فعلا بگفتگو درباره کمپوزسیون با اصوات الکترونیك بپردازیم :

کونیگ بحث خود را در زمینه موسیقی الکترونیك با یك بررسی و مقایسه سازهاوامکانات تهیه موسیقی الکترونیك شروع میکند و توضیح‌میدهد که وسیله تهیه موسیقی‌سازی، سازهائی هستندکه دربنای‌آنها سازنده‌آنها نقش مهمتری بازی‌میکندتامصنفین موسیقی. ازنظرتاریخی‌تمام‌تصورات کلاسیك‌بنای ملودی وهارمونی وکنترپوان باسیستم سازی ارتباط مستقیم دارد . در مورد موسیقی سازی بیك مشخصه مهم اجرا هم باید توجه داشت و آن همکاری دستجمعی در یك‌گروه کوچکتر یا بزرگتر ارکستر است .

وسیله تهیه موسیقی الکترونیك دستگاه های گوناگونی هستندکه توسط مهندسین ساخته شده‌اند دراینجا هم تکنیسین‌ها و مهندسین تأثیر بزرگتری در ساختمان دستگاهها دارند تاآهنگسازان. بجای « همکاری دستجمعی »در موسیقی الکترونیك ما با تهیه اصوات مستقل‌سروکار داریم این‌اصوات بسته به نیازکمپوزسیون در سری های مختلف یا در توالی گوناگون قابل تهیه هستند و برخلاف موسیقی سازی ازنظر تئوریك تهیه اصوات در طول خود در موسیقی الکترونیك محدود نیست . طول یك صدایا یك‌گروه از اصوات بنابه احتیاج عناصر مختلف کمپوزسیون معین میشود .

در موسیقی سازی مصالح اولیه صوتی که در بنای یك واحد موسیقی بکار میآیند خود ساخته شده هستند واز این نظر واز این نقطه عزیمت در بنای موسیقی از نظر فرم قابل استفاده هستند ولی در موسیقی الکترونیك ما تن های بدون هارمونیك دراختیار داریم که از ترکیب آنها صدای مورد نظر را تصنیف میکنیم. این صدا باارتباطهای درون خود وباارتباطهای وسیعتری با صوت قبلی و صوت بعدی در بنای فرمال قطعه بکار میآید.. بگفته کونیگ در موسیقی سازی با اصوات تصنیف میکنیم ، در موسیقی الکترونیك اصوات تصنیف میشوند واین مطلب خود نقطه عزیمتی‌است برای فرم‌شناسی و استتیك موسیقی الکترونیك. یعنی ریشه‌های استتیك‌وفرم‌الکترونیك‌را باید درارتباط خصوصیات گوناگون یك صدا جستجو کنیم .

« صدا » درموسیقی سازی وازآن بیشتر در موسیقی الکترونیك نه‌تنها یك واقعیت‌آکوستیکی است بلکه در عین حال یك مفهوم فرمال و حالاکه از فرم در معنای کلی خودش‌صحبت میکنیم این سئوال مطرح است که‌آیا وچگونه میتوان تصورات سریل را در موسیقی الکترونیك از قوه بفعل‌آورد . بررسی این مسئله را با بررسی دقیقترصدا ومقایسه امکانات صوتی در موسیقی سازی وموسیقی الکترونیك شروع میکنیم .

ابعاد یك صدا بطور کلی عبارتند از :

۱ـ ارتفاع

۲ـ طول

۳ـ شدت

٤ـ رنگ

٥ـ محل

۱ـ ارتفاع ـ ارتفاع‌صوتی‌را درموسیقی الکترونیك میتوانیم بادستگاه های‌گوناگون ازجمله دستگاه مولد تن‌تهیه کنیم. لازم‌بتوضیح‌است که دستگاه مولد تن فقط تن های سینوسی تهیه میکند ( در زمینه ارتباط بعد ارتفاع و سایر ابعاد لازم بتوضیح است که موسیقی سریل صدا را فقط در خصوصیات

خود تجزیه نمی‌کند بلکه علاوه برآن برای این موسیقی یك نیاز اساسی مطرح است ، این نیازکه هر خصوصیت را مستقل از خصوصیت دیگر تغییر توان داد . تغییریك خصوصیت بطورمستقل ، بدون ارتباط با خصوصیت دیگر در موسیقی‌سازی بسیار مشکل است. برای مثال وقتی درنظر بگیریم که رنگ یك تن همیشه تحت تأثیر ارتفاع آن است. درموسیقی الکترونیك هم‌اشکالات مشابهی دراین‌موردموجوداست ودرنتیجه‌موسیقی‌الکترونیك برای‌تحقق‌بخشیدن به برنامه‌های‌خود درزمینه استقلال خصوصیت‌ها دچار محدودیت‌هائی‌است ) .

۲ ـ طول ـ طول یك صوت الکترونیك معمولا یا درنتیجه برش‌مطلوب درنوارها بوجودمیآید یادراثر بجریان انداختن ومتوقف‌ساختن دستگاههای مربوطه و دراین باره نکته قابل یادآوری این است که هرچه طول یك صوت کوتاهترشود ارتفاع آن مبهم‌تر میشود (دراینجاهم بادرنظر گرفتن توضیحاتی که درزمینه‌استقلال خصوصیت‌ها نسبت‌بهمدیگر گذشت باتاثیرمتقابل خصوصیت ها در یکدیگر مواجه‌ایم )

۳ـ شدت ـ تصنیف شدت در موسیقی الکترونیك در مقایسه با موسیقی سازی بصورت دقیقتری توسط دستگاه های مربوطه انجام میشود ( در موسیقی سازی مصنف شدت وضعف مطلوب رابکمك اصطلاحهای قراردادی از نوازنده میخواهد و برخورد و برداشت نوازنده هم از این اصطلاحات بعلل مختلف همیشه نسبی است )

٤ـ رنگ ـ دراین خصوصیت برخلاف سایرخصوصیات، کمتر مشابهتی بین موسیقی‌سازی وموسیقی‌الکترونیك موجود است ؛ اصوات سازهای مختلف مشخص هستند، هرسازدرطول زمان تکامل پیدا کرده وتدریجاً صدای‌امروزی خود را یافته است ، صدای هر سازی نتیجه منطقی بنای آن است و در رنگ یك صدا نمی‌توان تغییراتی بوجودآورد . مصنف با رنگهای موجود دراین‌یا آن ساز تصنیف میکند درحالیکه موسیقی الکترونیك رنگها را در این انواع گوناگون و مشخص نمی‌شناسد بلکه رنگ در یك صوت در نتیجه تلفیقات گوناگون هربار بوجود میآید ، تصنیف میشود و در این‌باره میتوان

گفت که امکان تغییر رنگ در یك صدا که برای موسیقی سازی اصولا مطرح نیست درموزیك الکترونیك یك پدیده مهم کمپوزسیون را تشکیل‌میدهد .

۵ـ محل ـ در موسیقی سازی نیز امکان شکل دادن باین خصوصیت‌از نظر تقسیم بندی محل سازها موجود است مغذالك میتوان گفت‌که در موزیك الکترونیك خیلی بیشتر باین امکان توجه میشود .

حال به بینیم چگونه میتوانیم اصواتی راکه باین ترتیب میشناسیم در نظم سریل قرار دهیم .

تجربه نشان میدهدکه درموسیقی بااصوات الکترونیك « سری » نقش مهمی بازی میکند . درموسیقی سازی « سری » بایك مقدار پدیده‌های ساخته شده سروکار دارد ، مثلا باتن های‌مختلف‌که یك یا چند ساز بوجود میآورد. «سری» این تن ها راکنترل میکند یا اینکه ارتباط خود سازها را در تمامی خود قطعه درکنترل میگیرد و غیره ولی موسیقی الکترونیك این سازها را باین ترتیب نمی‌شناسد و سروکارش همانطور که گذشت با دستگاههای مولد صدا است ، دستگاههائی که اشکال ابتدائی ارتعاشات صوتی را در اختیار ما میگذارندکه تازه باید توسط آهنگساز در یك فرم تکامل پیداکند و همین‌جا است‌که « سری » ازنظر « کمیت » نقش خود را بازی خواهدکرد . دراینجا برای اینکه‌کونیگ نظر خود را واضح بیان‌کند منظور خود را از « سری » بمعنای اعم خود توضیح میدهدکه ما نیز در آغاز نوشته بدان اشاره کردیم واینجا دو باره یادآور میشویم‌که بین « سری » بعنوان سرچشمه انتخابهای مصنف و «سری» بمعنای دوازده تن یا چند خصوصیت انتخاب شده فرق باید گذاشت . «سری» در معنای کلی خود نشان میدهد که چه چیزهائی در یك قطعه ممکن است نه چه چیزهائی باید پیش بیاید یا لازم است . در موسیقی سازی وقتی ما از موزیك «دوازده تنی » صحبت میکنیم منظور این‌است که در کمپوزسیون ما دوازده تن که در نظم خاصی قرار دارند یعنی ما نظم خاص آنها را بشکل مطلوب انتخاب کرده‌ایم مبنای مصالح کمپوزسیون را تشکیل میدهد ولی درموسیقی الکترونیك همانطورکه‌میدانیم اجباری نیست‌که اکنالو

را به دوازده قسمت تقسیم کنیم و در عین‌حال همانطور که اشاره کردیم در جستجوی نظمی برای وسعت‌های کمی از «سری» کمك میگیریم. و حال که ما از تن‌ها صحبت میکنیم خوب است برخورد کونیگ را با «تن» در زمینه موسیقی الکترونیك کمی مشروحتر توضیح دهیم:

در موسیقی سازی تن هائی پخش شده در اکتاوهای مختلف در اختیار داریم و علاوه برآن سنت یك مقدار امکانات منظم و خیلی کلی میشناسد مثل «تنالیته»وغیره وهرآهنگسازطبیعتا برای‌هرقطعه‌ای برنامه‌های اختصاصی‌تری طرح خواهدکردکه با نوع ادراك او قابل توضیح خواهد بود.

در موسیقی الکترونیك ما این نظمهای سنتی را در اختیار نداریم. دستگاههای مولد تن بدون محدودیتهای اجباری در ارتفاعات گوناگون تن‌های لازم را بوجود میآورند واین وظیفه در مقابل مصنف قرار میگیردکه فاصله ها را برای « قطعه » خود بشناسد وکشف کند وارتباط بین‌آنها را در تمامی برنامه‌کمپوزسیون توضیح دهد:

یك « فضا » تمام تن های قابل تصور را درخود تحمل میکند. کونیگ مخصوصاً اصطلاح فضا را در این مورد انتخاب مینماید، ازآنجاکه تن های بیشماری دریك بنای لازم همزمان‌باهم قابل شنیدن هستند. درجستجوی نظمی برای تن هااول‌باید «فضا» را درمنطقه‌های مختلف تقسیم کردکه این منطقه‌ها میتوانند هم‌وسعت باشند و یا وسعتهای گوناگون را اشغال کنند و دراین‌زمینه مهمترین مواردی‌که باید تحت‌کنترل‌باشند تعداد منطقه ها، وسعت منطقه‌ها و طبیعتاً حالت وسمتهای گوناگون نسبت بهدیگراست. کونیك توضیح میدهد که چون تاحد ممکن درطول یك واحد فرمال از مرزهای منطقه نبایدگذشت بنابراین باید هر منطقه را بمناطق دیگری تقسیم‌کرد. تقسیم بندی جدید سیمای تقسیم بندی بزرگتر را در نسبتها حفظ خواهدکرد و باین ترتیب قسمتهای زیادی بوجود میآیدکه ارتباط بین‌آنها بسته به نیاز مصنف با منطق سریل یا امکانات آلیاتوریك برقرار خواهد شد اما مسئله مهم بخصوص از نظر ارتباط بین ماتریال و فرم این است‌که نحوه تقسیم بندی فضای صوتی

بستگی مستقیم بنوع بکارگرفتن آن در کل قطعه دارد و طبیعی است که نوع تقسیم بندی در خود مصالح نیز تأثیر میگذارد و بالعکس و تمام این تقسیم بندی موقعی منطقی خواهد بود که فضای صوتی بخوبی شناخته شود و دراین صورت نه تنها مرزهایش بلکه همچنین آنچه از مصالح که بین این مرزها واقع شده . البته در این منطقه ها چه خواهدگذشت و در درون هریك چه قوانینی حکمفرما خواهد بود بستگی به طرح مصنف خواهد داشت . کونیگ بعنوان مثال میگوید میتوانیم منطقه های مورد بحث را با تن ها پر کنیم یا با یك زمینه صوتی مداوم و یا با زمینه‌های گوناگون و یا درعبورهائی اززمینه های فشرده تر به تن های تنها و غیره و حال اگر بخواهیم در همین زمینه به اصوات از نظر طولی بیاندیشیم باید بیش از هرچیز فرقهای اساسی بین موسیقی‌سازی و موسیقی الکترونیك‌را ازنظروسائل اجرا درنظر داشته‌باشیم. باین اختلافات اشاره کـردیم و حالا در ارتباط با مسئله کششها یادآوری کوتاهی میکنیم .

درموسیقی‌سازی ازنظرریتم سیستمهائی‌نظیرآنچه‌که درمورد تن‌ها سنت می‌شناسد وجود ندارد ولی در عوض چند جنبه دیگر نقشهای محدود کننده را بازی میکند . مثلا توانائی و قدرت تکنیکی نوازنده ، روشن است که هر نوازنده بسته بقدرت تکنیکی خود و ملهم از ادارك هنری خویش یك تن را در طول خود بشکل‌خاصی باجرا در میآورد وطبیعی‌است که اجراهای مختلف نمی‌توانند همه بیك اندازه نسبت به‌آنچه‌که مصنف درکار بیانش بوده وفادار باشند وازاینجا است که‌موسیقی سازی اصولا وابستگی تکنیکی واخلاقی‌زیادی باجراکننده دارد . مورد دیگر قابل ذکر امکانات گوناگون سازها است که هریك بسته به بنای خود توانائی مورد استفاده واقع شدن دارند و گذشته از این عوامل باید امکانات هم نوازی راهم در اجرای یك‌کمپوزسیون در نظر داشت .

حال به‌بینیم درموسیقی الکترونیك‌چه‌آزادی‌هائی وچه‌محدودیتهائی‌در مقابل مصنف موسیقی‌است. درموسیقی الکترونیك ما با توانائی یاعدم‌توانائی

نوازنده سروکارنداریم، هم‌نوازی‌هم برای موسیقی تاآنجا که صرفاً باوسایل الکترونیك‌تهیه‌شود مطرح نیست ولی‌درعوض‌مرزهائی ازنوع‌دیگرمارا محدود میکند. در اینجا ما باامکانات استودیو مواجه ایم وآنهم در تمام وسعت خود محدود است ونتیجتاًدراینجا نیزخواسته ها بطور کلی‌نمی‌توانند بدون‌محدودیت به انجام درآیند ومثلا درمورد طولهاکه فعلا مورد گفتگوی ما است براحتی میتوان گفت که هرریتم که روی کاغذنوشته شود طبیعتاً نمی‌تواند حتماً رئالیزه شود . در اینجا هم باید امکانات خود را ارزیابی کنیم ، آنها را در تقسیم‌بندی‌های گوناگون قرار دهیم تابتوانیم ارتباط‌لازم ومنطقی را از نظر کششها در اشکالی که شناخته‌ایم بیان‌کنیم واز طرف دیگر در کارشناخت آن مقدار از امکانات‌باشیم که هنوز نمی‌شناسیم .

در زمینه ارزیابی امکانات ما باید در وحله اول بهمان طریقی که در مورد تن‌ها عمل کردیم میدان فعالیت خود را تقسیم کنیم ، اینجا هم یك لیست میتوانیم از همه امکانات تهیه‌کنیم . لیستی که برای ما نقشی شبیه به تقسیم بندی های گوناگون فضای صوتی بعهده خواهد داشت . در این مورد هم امکانات خود را درمنطقه های گوناگون باوسعت های مشابه یا متفاوت تقسیم میکنیم. مختصر اینکه بازباتعداد منطقه‌ها ، وسعت‌آنها، و موقعیت وسعت‌های مختلف نسبت بیکدیگروغیره بعنوان ارکان ارزیابی خود مواجه خواهیم‌بود. اختلاف کارما در این است‌که طولهای زمانی در نوع پر بودن فضائی دیگر قابل بررسی نیستند بلکه یك ارزش زمانی را اشغال میکنند ، آنها زمان در جریان خود هستند . بعبارت دیگر بجای یك نوع ساختمان فضائی «قطعه» درطولهای مختلف تقسیم میشود. این طولهای تقسیم شده بازمیتواند زمانهائی از نظر طولی مشابه یا متفاوت را اشغال کنند . در شکل دادن این طولها میتوان متنوع عمل‌کرد و از نظر ایجاد تأثیر مطلوب در این موضوع دقت فراوان لازم است . برای مثال‌یك طول‌کوتاه موقعی‌بوضوح درآگاهی‌شنونده جای میگیردکه بقدر کافی تکرار شود و طبیعی است که مقدار تکرار این طول‌کوتاه ارتباط مستقیم بمیزان تکرار سایر طولها خواهد داشت و مقدار تکرار سایر طولها هم با نظم واحتیاجات بیان کلی‌کمپوزسیون .

حال باید طرز کاری راکه در مورد تن‌ها (از نظر ارتفاع ) وکششها توضیح دادیم در زمینه‌سایر ابعاد در اساس خود مجسم کنیم تا تصویری روشن از طرز کار یك مصنف که با مسائل الکترونیك و بکمك نظمهای سریل کار میکند داشته باشیم ولی توضیحات مادر کل خود بنحوه کار یك آهنگساز که موسیقی سازی می‌نویسد نیز صدق میکند و در این زمینه گفته کونیگ را باید یادآوری کنیم و آن ارتباط بی چون و چرای موسیقی الکترونیك و موسیقی سازی است. این ارتباط را ازنقطه نظرهای مختلف میتوان بررسی کرد .مثلا بیدرنگ باید باین واقعیت بیاندیشیم که اکثراً آهنگسازان نوجوی موسیقی سازی در عین حال درکارکشف مواد قابل‌استفاده برای موسیقی الکترونیك هستند. همینطور ازنظر استتیك تأثیرهای متقابل موسیقی‌سازی و الکترونیك‌را بریکدیگر نباید نادیده گرفت اما مهمترین مسئله‌ای که شاید فرزند سنتی ارتباط های بین موسیقی الکترونیك و سازی است وخود راههای جدیدی را برای موسیقی امروزگشوده امکان تلفیق این دو موسیقی وازآن مهمتر نیاز تلفیق است. طبیعتاً این تلفیق انواع گوناگون میتواند داشت وگاهی میتواند بقدری وسیع باشدکه شاید اصطلاح تلفیق رساننده معنا نباشد چه برخلاف بعضی از قطعات که میتوان درآنها اصوات الکترونیك و اصوات سازها را در کنار هم در بناهای لازم قرارداد مواردی پیش میآیدکه اصوات سازی را در یك فصل و انفعال و تغییر وتبدیل الکترونیك میتوانیم قرار دهیم ، در خیلی از این موارد نقش بسیار مهمی بعهده اجراکننده واگذار میشودکه برای به انجام رساندن آن نوازنده باید در نوع ادراك خود وفاداری نسبت به کمپوزسیون را راهنمای خود قرار دهد . بنظر کونیگ این « وفاداری » مهمترین توقعی است‌که از نوازنده میتوانیم داشته باشیم و اصولا باید در نظر داشت‌که درموسیقی‌امروزنوازنده بیش ازهروقت در سرنوشت یك‌کمپوزسیون موثر است. با مطالعه مجملی درباره امکانات و مسائل موسیقی سازی امروز دراین زمینه تصوری روشن‌میتوانیم‌داشت . کونیگ درنوشته‌های خودموسیقی

سازی امروز را از نقطه نظرهای گوناگون مورد بررسی قرار میدهد وخوب است که هرچند کوتاه چند مورد از برخوردهای اورا با این مسائل باز گو کنیم:

یکی از مطالبی که امروزه زیاد مورد گفتگو است « آزادی » است که در اجرای یك قطعه به اجراکننده واگذار میشود و باید این «آزادی » رادر ارتباط با « بعهده تصادف واگذار کردن موسیقی » مطالعه کرد . در باره تصمیم های تصادفی درآغاز این نوشته یادآورشدیم که باید بین دونوع اساسی « تصادف » فرق گذاشت ومطلبی که حالا باید برایمان روشن‌شود ارتباط تصادف و تصمیم‌های تصادفی با موسیقی بطور کلی است . امروزه اغلب این سوء تفاهم پیش میآید ( بخصوص در اروپا ) که موسیقی در دوره‌های گذشته همیشه دقیق نوشته میشده و دقیق اجرا میشده ، لغت دقیق در معنای مطلق خود ریشه سوء تفاهم را بوجودآورده. صرفنظر ازبدیهه نوازی که از کشفیات موسیقی‌امروز نیست میتوان براحتی دریافت که در اجرای تمامی کمپوزسیونهائی که ظاهراً دقیق روی کاغذآمده‌اند یك رکن اساسی اجرارا « تصادف » تشکیل میدهد. برای مثال یك تن قوی که باآرشه کوتاهتر وفشاربیشتر بوجود میآید از نظر کیفی بایك تن قوی که بنوعی دیگربمرحله اجرا درآید طبیعتا تفاوت‌اساسی دارد ، در حالیکه درکمپوزسیون‌ها معمولا در موردی که یك تن قوی پیش میآید فقط قوت مطلوب‌آن توسط مصنف ذکرمیشود . تااین اواخر خیلی کم پارتیتورهائی برای سازهای زهی میتوان یافت که اصولا با دقت نحوه اجرا در نوت نویسی منظور شده باشد و صرفنظر از اینکه اصولا برخورد هراجرا کننده با ارزشهای دینامیك خود بمنزله تصادفی است برای آنچه که مصنف در اصل خواسته و حال که موسیقی با اجرا کننده سروکار دارد و در تصمیم اجراکننده عوامل تصادفی نقش مهمی بازی میکند ممکن‌است که این تصادف را بطرز متحرکتری مورد استفاده قراردهیم و طبیعتاً این یك نقطه نظر است و تنها یك جنبه است چه در حقیقت احتیاجات استتیکی و نیاز استفاده بیشتر از امکانات تکنیکی ما را به بهره برداری از « تصادف » رهبری میکند و باید در نظر داشت که از عامل تصادفی مختلف میتوان استفاده کرد .

مثلا در زمینه آزادی، اجراکننده در مورد انتخاب بین امکاناتی که مصنف در اختیار او گذاشته این سئوال پیش میآید که آیا آهنگساز نمی‌تواند خودش بطور دقیق ترتیب اجرای کمپوزسیون را پیش بینی کند ؟ کونیگ در پاسخ این سئوال میگوید :

طبیعی است که مصنف باید دلیل کافی برای این « آزادی » که بعهده اجراکننده میگذارد داشته باشد مثلاممکن است برای آهنگساز ، قطعه‌ای که می‌نویسد در طول خود بمرحله‌هائی برسد که درآن مرحله‌ها کمپوزسیون در راههای گوناگون قابل ادامه یافتن باشد ودراینجا است که آهنگساز میتواند یا یکی از امکانات را برای همیشه انتخاب کند که در این صورت یك بار و برای همیشه پارتیتورخودرا تهیه خواهدکرد ویا اینکه نمیخواهد با انتخاب یك امکان، امکانات دیگر را بدور ریزد و دراینصورت ترجیح میدهد برای هر اجرا انتخاب نهائی را بعهده نوازنده بگذارد. دراین زمینه و درارتباط باآنچه که قبلا در باره « امکانات تصادفی » توضیح دادیم باید بیك مسئله اساسی نیز توجه کرد :

از زمانیکه تکنیك کمپوزسیون با اصوات الکترونیك دقت در اجرا را که برای نوازنده همیشه نسبی است بعهده گرفته میتوان از نوازنده انتظار بزرگتری داشت ، انتظار تصمیم وهمکاری در بیان یك فکر و در این مورد هیچ دستگاهی نمیتواند بانوازنده رقابت کند وازآن گذشته با درنظر گرفتن آنچه که درباره‌موسیقی امروزبطور کلی گفته‌شد، یك امکان جدید درموسیقی امروز در نتیجه کنترل اساسی که براجزای یك قطعه حکمفرما است تغییر محل پیکرها است و این امکان در شکل گرفتن یك قطعه بکمك نوازنده میتواند مورداستفاده قرار بگیرد. طبیعی است که مقدار و نوع آزادی‌نوازنده در قطعات گوناگون فرق میکند .

مسئلهٔ مهم دیگر که تقریباً مانند همه اعصار در مقابل مصنفین موسیقی قرار دارد تلفیق کلمات با موسیقی است . در این زمینه از نقطه نظرهای گوناگون آزمایشهای زیادی انجام گرفته . یك تجربه‌بسیار باارزش موسیقی

معاصر «چکش بی‌صاحب» اثر «پیر بولز[1]» است، در این قطعه مصنف با یك مقدار ابعاد منظم شده ملهم از بنای شعر فرم خودرا خلق میکند. در اثر بولز ما با یك کمپوزسیون کم و بیش کلاسیك سر و کار داریم، بخصوص از نظر تلفیق شعر و موسیقی و از نظر فرم، چه در این کمپوزسیون شعر بهمان شکل سروده شده خود مورد استفاده بولز قرار گرفته درحالیکه امروزه امکانات بیشتری در زمینه موسیقی آوازی شناخته شده است .

بعد از این گفتگوی کوتاه درباره مسائل مختلف موسیقی امروز بخصوص «آزادی» که در اجرای بعضی از قطعات بعهده نوازنده واگذار میشود لازم به یادآوری و توجه است که امروز هم پیش میآید که آهنگسازی اثری را بسته به نیازهای خاص کمپوزسیون یکبار و برای همیشه روی کاغذ بیاورد و در آن فقط یك امکان اجرا برای نوازنده پیش‌بینی شود بعنوان مثال میتوان «کوئینتت برای سازی ها بادی چوبی» از کونیگ را نام برد .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

1 – Pierre Boulez