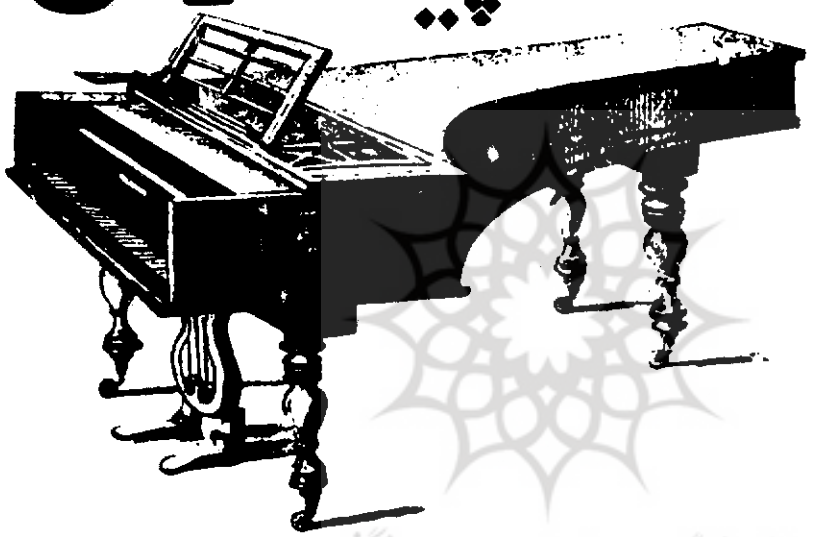
موسیقی قرن بیستم: زمینهٔ فرهنگی، پیشتازان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

- گرایش جدید در میان آهنگسازان پس از جنگ جهانی اوّل تأکید آنان بر عینیّت بود.
- آهنگسازان به امید نیرو بخشیدن به موسیقی غرب به سُنّتهای ملّی خارج از حوزهٔ اروپا روی آوردند.
- بعضی از آهنگسازان قرن بیستم عنصر تصادف یا شانس را وارد آثارشان کردند و برخی دیگر در جستجوی زبانی جدید به دستگاههای الکترونیک روی آوردند.
- گرایش هنری پس از جنگ جهانی اوّل توجّه به منابع «بدوی» الهام بود.
- ریتم‌های پرشور و حرارت افریقائی تأثیر شدیدی بر آهنگسازان پس از جنگ گذاشت.
- بارتوک، هیندمیت و استراوینسکی دست به اکتشافات و تجربه‌هائی چنان گونه‌گون زده‌اند که در هیچ قالب مشخّصی نمی‌گنجند.

پیشرفت مادی و زمینه‌ی فرهنگی

جهان امروز تا آنجا که به پیشرفت مادی مربوط می‌شود چهارنعل به جلو می‌تازد. تنوع اختراعات حیرت‌انگیز است: تلفن، رادیو، اتوموبیل و روشنایی برق در دهه‌ی ۱۹۲۰ میلادی برای بیشتر مردم آمریکا و اروپا پدیده‌هایی آشنا و مأنوس بودند. تلویزیون، پرتاب موشک، کامپیوترهای الکترونیک و شکافتن اتم حوادث بلافصل بعدی بود. پژوهشهای علمی در پزشکی راه را برای پیوند اعضا باز کرد، پرده از عوامل موروثی نهانی برداشت و برای امراضی که زمانی توده‌های مردم را دسته‌جمعی به سوی نیستی سوق می‌داد، شیوه‌های معالجه‌هایی یافت. **فروید، آدلر، یونگ** و اخلافشان اعماق روان انسان را کاویدند. ستاره‌شناسان برای پی بردن به اسرار نهان مریخ و زهره دست به تحقیقاتی زدند، به هوای برقراری ارتباطات رادیویی احتمالی با موجودات سیاره‌های منظومه‌ی شمسی به گوش نشستند و در تأیید این احتمال که می‌توان همه‌ی موجودات کهکشان را به معرض بررسی دقیق کشاند نشانه‌هائی یافتند. در دهه‌ی ۱۹۷۰، شگفتیهای پیشرفت تکنولوژی آنقدر عادی شده بود که خیلیها زحمت این‌را به خودشان نمی‌دادند که تلویزیون‌هایشان را روشن کنند و به انسانی که روی ماه راه می‌رفت نگاهی بیندازند.

اما پیشرفت علمی بهشت آرامی را که اسلاف ما تصور می‌کردند به ارمغان نیاورد. وقوع جنگ‌ها و منازعات مختلف خونین، نظیر جنگ جهانی اوّل و دوّم، و نیز وجود انواع بی‌عدالتی‌ها و حق‌کشی‌ها و ناآرامی‌ها، چهره‌ی قرن ما را، بصورت خونین‌ترین قرن در تاریخ بشریت جلوه‌گر ساخته است.

انفجار جمعیت، میزان فزاینده‌ی جنایت، بی‌عدالتی‌های نژادی و اقتصادی، فروریختن آرمان دموکراسی غربی، همه‌ی اینها به‌صورت موضوعات روزمره و پیش‌پاافتاده‌ی سرمقاله‌ی روزنامه‌ها و گفت و گوهای سر میز شام درآمده‌اند. از زمانی که ابر قارچ‌سان بمب اتمی در سال ۱۹۴۵ بر فراز هیروشیما سایه گسترد، بشر دریافت که قدرت نابودکردن زمین را دارد و در عین این دانش، به زندگی خود ادامه می‌دهد. و در این اواخر ما پی برده‌ایم که می‌توانیم با ازمیان‌بردن و آلودن منابع طبیعی‌مان، سیاره‌ی مسکونی‌مان را بتدریج رو به نابودی قطعی ببریم.

هنرهای دیداری این تغییر و تحولات را به خوبی منعکس کرده است. **پابلوپیکاسو** در ۱۹۰۷ اولین تابلوی کوبیستی‌اش را («دوشیزگان آوینیون») کشید. در تابلوهای فوویسمی **ماتیس** و پیروانش با انکار واقعیت روزمره روبه‌رو می‌شویم. در پاریس، سورئالیست‌هایی مانند **خوان میرو، سالوادور دالی و ماکس ارنست** تصاویر بی‌شماری از نگرانی و شکنجه‌ی روحی انسان عصر جدید را در قالب منظره‌های عجیب و غریب تخیلی خلق کردند. اکسپرسیونیست‌ها گامی فراتر گذاشتند و هر گونه شباهتی را با تصویرهای قابل‌تشخیص واقعی مردود دانستند. گرایشهای مشابهی در پیکره‌سازی مشاهده می‌شود ــ مثلاً در کارهای

هنری مور که می خواهد نیروهای دنیاوی مرموزی را که در طبیعت (در درختان، استخوانها، صدفها و صخره ها) وجود دارد در آثارش مجسم کند.

چنین می نمود که هنر می خواهد علیه بیگانگی فزاینده‌ی بشر در دنیای صنعتی قیام کند. با اینهمه تکنولوژی وسایل و شیوه های جدیدی برای بیان هنری ایجاد کرد، که از مهمترین آنها عکس و فیلم بود. در آشفته بازار فیلم های وسترن قالبی، جنائی های هیجان انگیز و عشقی های سوزناک مبتذل، کارگردان هایی مانند **د. و. گریفیت، فریتس لانگ، سرگئی آیزنشتاین، ژان کوکتو** و **اینگمار برگمن** امکانات هنری سینما را کشف کردند و توسعه دادند.

معماری و هنرهای وابسته اش راه دیگری رفتند. این نظریه که «فرم تابع عملکرد» است در مکتب هنری جدید **والتر گروپیوس** در آلمان به کرسی نشست و از ۱۹۱۹ باب شد. دامنه‌ی تأثیر این نظریه به هنرهای تبلیغاتی و صنعتی، طراحی داخلی و طراحی همه چیز از تایرهای اتومبیل گرفته تا شیشه های عطر کشیده شد. **آلوار آلتو** در فنلاند، **لوکوربوزیه** در فرانسه و **فرانک لویدرایت** در ایالات متحده معمارهای پیشتازی بودند که نظریه‌ی طراحی کارکردی را به کار گرفتند.

در ادبیات، فنون جدید بسیاری به کار رفت. نوشته های تجربی **گرترود استاین** و روایت جریان ذهنی در کتاب «اولیس» **جیمز جویس** بر همه‌ی نویسندگان یک نسل تأثیر گذاشت. «خراب آباد» و «چهار کوارتت» **تی اس الیوت** نمونه های برجسته‌ی شعر و شاعری عصر جدید بودند. «محاکمه»، رمانی که **فرانتس کافکا** در سال ۱۹۲۵ نوشت، دریچه‌ای به روی یک نظام اداری ترس آور هزارتو گشود که در روزگار ما عینیت یافته است.

نمایشنامه نویسان هم به نمایش و هجای وضعیت زمانه نشستند. **جورج برنارد شاو** و **یوجین اونیل**، در نیمه‌ی اول قرن و، بعداً **سارتر** و **بکت** و **یونسکو** و نمایشنامه نویسان دیگر از تئاتر بعنوان وسیله‌ای برای نشان‌دادن اندوه، پوچی و

بی سر و سامانی جهان واقعی استفاده کردند. در مواردی، ادبیات و موسیقی به همکاری پرداختند: **کرت وایل** و **برتولد برشت** «اپرای سه پولی» را خلق کردند که برای اولین بار در ۱۹۲۸ در برلین به روی صحنه آمد.

قدرت روایت باله‌ی کلاسیک کشف شد و **دیاگیلف** کاربرد تازه‌ای به آن داد. گروهی از پیشتازان، هنر باله را بطور کلی تخطئه کردند و برآن شدند که به منبع اصلی حرکت بازگردند و تکنیک کاملاً جدیدی بیافرینند که برای بیان

احساسات انسان عصر جدید متناسب‌تر باشد. **مارتا گراهام** به اسطوره‌های کهن آداب و رسوم ملی و روانشناسی جدید روی آورد و درون‌بینی و قدرت نمایشی نادری در طراحی های خود نشان داد و غالباً از آثاری که آهنگسازان معاصر برای کارهای او می ساختند بهره می جست. پس از او **مرس کانینگهام** جنبه‌های دیگر انقلابی‌تری از حرکت را کشف کرد و در این میان موسیقی الکترونیک **جان کیج**، تا حد زیادی الهام‌بخش او بود.

هنر موسیقی چه در ارتباط با هنرهای دیگر و چه به تنهایی در این دگرگونی فرهنگی قرن بیستم سهیم بوده است. موسیقی هم، مانند هنرهای دیگر به راه‌های مختلفی رفته و برداشتهای بسیار متفاوتی از نقش خودش ارائه داده است. برخی از این راهها احتمالاً به بن‌بست خواهد رسید و برخی دیگر اهمیتی ماندگار خواهد یافت.

انقلاب در موسیقی

موسیقی دانان هم، مانند افراد دیگر جامعه سخت تحت تأثیر فاجعه‌ی جنگ جهانی اوّل قرار گرفتند. در دهه‌های قبل از جنگ، خوشبینی مفرطی که بیشتر ناشی از بهبود سریع زندگی مادی در جهان صنعتی بود، در غرب رواج یافته بود. اما پس از سال ۱۹۱۸، خاطره‌ی کشتار عام و بی‌ثمری جنگ، احساس ناامیدی همه گیری به وجود آورد. چشم‌انداز آینده‌ای بهتر و جهانی صلح‌آمیز و آرام مخدوش شد و جامعه‌ی صنعتی گرایش بیشتری به درنوردیدن ساخت زندگی فردی نشان داد. تولید جمعی، جنبشهای جمعی، و حتّی سرگرمیهای جمعی خلاقیت فردی را غیرضروری و غیرممکن می نمود و مردم به گونه‌ای روزافزون از فرآورده‌های کار و فعالیتشان و از زندگی درونی شان منفصل می شدند.

در نتیجه، آهنگسازان هم، مانند هنرمندان دیگر، خودشان را از هر گونه نقش اجتماعی و اقتصادی در جامعه محروم دیدند. این احساس آنان را واداشت که موسیقی شان را از موسیقی دوره‌ی پیشین جدا کنند. شور رمانتیک **واگنر** و پیروانش را مجلل دانستند و رد کردند. برداشت امپرسیونیستی از مناظر و روابط عاشقانه بیش از حد درونی قلمداد شد. موسیقی دانان برآن شدند که کارشان را از قید و بندهای گذشته رها کنند و مصالح بیان تازه‌ای به وجود آورند، و این مصالح بیان در مواردی آنقدر تازگی داشت که کارهای آنان را با توجه به معیارهای گذشته نمی شد موسیقی به حساب آورد. دنبال کردن این مقاصد از طرف تعدادی از موسیقی دانان سرشناس باعث بروز بحرانی پیش‌بینی ناپذیر در سبک و الگوهای زیبایی شناسی هنر موسیقی شد ــ بحرانی چنان شدید که حتّی به نظر می رسید قوانین قدیمی تونالیته بکلی به کنار نهاده می شوند.

گرایش‌های مختلف در موسیقی قرن بیستم

گرایش جدید در میان آهنگسازان پس از جنگ جهانی اوّل، تأکید آنان بر عینیت بود. این گرایش به موسیقی منحصر نبود و همه‌ی هنرمندان به نوعی پرهیز از کار خویش رسیدند، چنان که به نظر می آمد اشیاءِ نقش‌بسته در قالب آثار موجودیتی مستقل از نهاد و احساس آدم‌هایی

که به آنها شکل می دهند دارند. هنر از نظر رمانتیک ها بیش از هر چیز نمودی بود از تخیل آفریننده‌ی هنرمند؛ در حالیکه برای یک عینیت گرا هنر تابع قوانینی ست که از شکل اثر و از تکنیک جدایی ناپذیر است. بنابراین نقش هنرمندان عبارت است از شکل دادن به آرمان ها با درنظرگرفتن اصولی خاص. بدین ترتیب ساخت و سازمان انتزاعی و تقیّد بجای بیان بی قید و شرط احساسات درونی نشست ــ چه در موسیقی و چه در هنرهای دیگر.

گرایش هنری پس از جنگ جهانی اوّل، توجه به منابع «بدوی» الهام بود. هنرمندان، شاید تحت تأثیر مطالعات و تحقیقات مردم‌شناسی درباره‌ی جوامع آفریقایی و آسیایی و غیرصنعتی، به زندگی بدوی جوامع دست‌نخورده توجه یافتند و شور حیات و آزادگی این جوامع را در مقابل چشم تمدن از نفس افتاده و بی رمق غرب قرار دادند. موسیقی دانان آثار اواخر قرن نوزدهم **دوبوسی، راول** و دیگران را بیش از حد صیقل خورده و بی جان تشخیص دادند. آهنگسازان، به امید نیرو بخشیدن به موسیقی غرب به سنت های ملی خارج از حوزه‌ی ارو پا روی آوردند. ریتم های پرشور و حرارت آفریقا تا ثیر شدیدی بر آهنگسازان پس از جنگ گذاشت، و همینطور رقص ها و آوازهای روستایی قسمت آسیایی روسیه، شبه جزیره‌ی بالکان و خاورمیانه.

برخی از آهنگسازان قرن بیستم به برداشت جدیدی از ملی گرایی رسیدند. از آهنگسازان پیشین، آنان که مجذوب ملیّت بودند، بیشترین کاری که می کردند گنجاندن مایه های قومی خاص در آثارشان بود. اخلاف آنان ــ پس از جنگ جهانی اول ــ کوشیدند عوامل و عناصر ملی را برای گسترش امکانات تونال و به وجودآوردن سبک های کاملاً تازه به کار گیرند ــ کاری که **آیوز** در «چهارم ژوئیه» کرد ــ. آهنگسازانی مانند **کودای، بارتوک، استراوینسکی، اورف، پروکوفیف** و **شوستاکوویچ** در این جنبش سهیم بوده‌اند، هر چند هیچ‌یک از آنان را نمی توان بسادگی ملی گرا خواند.

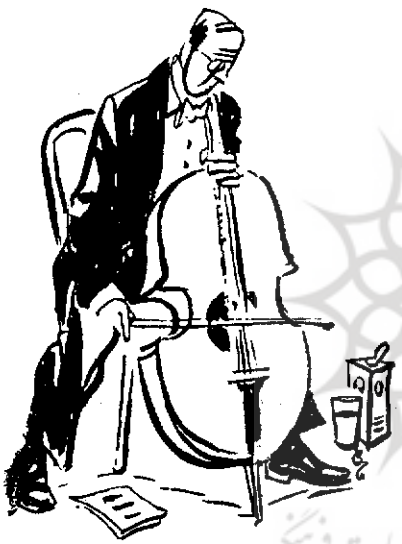
فوتوریسم هم پدیده‌ی دیگری بود. فوتوریست ها با این ادعا که باید انقلابی زیبایی شناختی در هنر به وجود آید تا بتواند با مقتضیات عصر جدید هماهنگ گردد، معتقد بودند که حرکت در هنرهای دیداری و صدا در هنرهای شنیداری عوامل زیبایی شناختی راستین در هنر جدید به شمار می روند. **لوییجی روسولو** در مرامنامه‌ی مهمی که در سال ۱۹۱۳ منتشر شد، نوشت: «ما باید از حلقه‌ی تنگ اصوات موزیکال خالص بیرون بیاییم و تنوع بی پایان صداهای غیرموزیکال را کشف کنیم.» برخی از فوتوریست ها به شیوه‌ی میکروتونال روی آوردند ــ شیوه‌ای که در آن یک اُکتاو به بیش از دوازده نیم‌پرده‌ی گام سنتی تقسیم می شود ــ. آهنگساز فرانسوی ــ آمریکایی **ادگار وارس** (۱۹۶۵ ــ ۱۸۸۳) یکی از پیروان برجسته‌ی این جنبش بود.

موسیقی کارکردی هم که علمدارش **پل هیندمیت** (۱۹۶۳ ــ ۱۸۹۵) بود یکی از گرایش های مهم این قرن است. **هیندمیت** و

چند تن از آهنگسازان دیگر آلمانی، در واکنش به آنچه آنرا «انزواطلبی رمزآمیز در موسیقی» می‌خواندند تلاش کردند قطعاتی بنویسند که بیش از پیش برای مخاطبان قابل استفاده باشد. **هیندمیت** در واقع با ساختن قطعاتی مانند «موسیقی برای آواز یا بازی» (۱۹۲۸ــ۱۹۲۷) و «شهری بسازیم» (۱۹۳۱) نیاز اجراکنندگان آماتور را به آثار متنوع درنظر داشت. این تلاش آگاهانه‌ی او در نوشتن موسیقی عملی تلاشی بود برای آشتی دادن آنچه مخاطبان می‌خواستند با امکانات نوازندگان.

برخی از آهنگسازان با نوشتن موسیقی سبک و حتّی هجوآمیز نسبت به ویرانی جنگ و ازهم‌پاشیدن مکتب رمانتیسیسم واکنش نشان دادند. این چرخش به سوی طنز و مطایبه، که بیشتر یک جنبش فرانسوی بود و سردمدارانش **اریک ساتی** (۱۹۲۵ــ۱۸۶۶) و گروهی از موسیقی‌دانان جوانتر موسوم به «گروه شش‌نفره» بودند، پادزهر لازمی بود برای درهم‌شکستن ابهام و پیچیدگی امپرسیونیستی و جلال و شکوه رمانتیک. فلسفه‌ی زیبایی‌شناختی اش شبیه بینش آهنگسازان درباری قرن هفدهم و هژدهم فرانسه بود؛ **ساتی** و گروه شش‌نفره هم، مانند آنان، می‌خواستند قطعات ساده و جمع و جوری برای تفریح و تلذذ شنوندگان بسازند. برخی از آنان به کمک هارمونی های گوشخراش جدید قطعات خنده‌آور مشابه با آثار محبوبِ خیلی احساساتیِ گذشته ساختند. این قطعات مطایبه‌آمیز دو کارکرد عمده داشتند: زدودن فنون قدیمی شده‌ی دست و پاگیر از موسیقی و کمک به بیان ناخرسندی از قوالب متحجر.

تعدادی از آهنگسازان قرن بیستم که دیگر نمی‌توانستند مانند رمانتیک ها منابع تصاویر موزیکالشان را در طبیعت کشف کنند، ساخته های دست بشر را به منزله‌ی نمادهایی سازگار با عصر جدید تلقی کردند. جنبه های پیشرفت شتابان شهرسازی، بخصوص در موسیقی دهه‌ی ۱۹۲۰ انعکاس یافت و در همین زمان بود که فرهنگ ماشینی دیگر موضوع هنر شد. ماشین



نماد قدرتمندی بود از انرژی پویا و حرکت، همان ویژگی هایی که موسیقی‌دانان، مشتاق بودند در ساخته های جدیدشان به کار گیرند. «عصر فولاد» **پروکوفیف** (۱۹۲۴)، «پاسیفیک ۲۳۱» **هونگر** (۱۹۲۴) و «قوه‌ی اسب» **شاوه** آثاری بودند که در ستایش ماشین و صنعت نوشته شده بودند. چنین آثاری غالباً به عمد «انسان‌زدایی» می‌شدند تا آینه‌ای باشند در برابر آنچه هنرمند آنرا «سیمای غیرانسانی زندگی جدید» می‌پنداشت.

جنبه‌ی دیگر موسیقی قرن بیستم موسیقی ای بود که کاملاً مستقل از ارو پا رشد کرد: جاز، که در ایالات متحده متولد شد و با موسیقی ارو پایی بسیار متفاوت بود و به صورت عامل مهمی در شکل گرفتن موسیقی جدید درآمد. زمانی که موسیقی جاز در آمریکا به خوبی جا افتاده بود، آهنگسازان ارو پایی، از جمله **هیندمیت، وایل و استراوینسکی** به آن توجه کردند، از آن الهام گرفتند و فنون آن را به کار بردند. علاقه به موسیقی جاز در دهه‌ی ۱۹۲۰ به اوج رسید و عناصر این موسیقی در آثاری چون «کِتایم برای ۱۱ ساز» **استراوینسکی** و «گاو روی سقف» **می‌یو** وارد شد.

با توزیع گسترده‌ای که با امکانات ضبط صفحه و نوار میسر شد، دلبستگی به موسیقی ملی و محلی افزایش یافت. سبک‌های جدید عامه‌پسند هر چند سال یکبار گسترش تازه‌ای یافت و دلبستگی‌های جوانان انگیزه‌ی به وجودآمدن سبک‌های جدیدتری شد.

برخی از آثار **استراوینسکی، هیندمیت** و آهنگسازان دیگر پس از جنگ جهانی اوّل را با تعبیر نئوکلاسیسیسم توصیف می‌کنند. نئوکلاسیسیست‌ها به ویژه از فنون آهنگسازان دوره‌های باروک و کلاسیک تأثیر پذیرفته‌اند. آنان تأکید آهنگسازان دوره‌ی باروک بر صنعت ترکیب و آرمان‌های قرن هژدهمی نظم و وضوح را می‌ستودند. بسیاری از آثار اینان، مانند سونات‌ها و کنسرتوهای **هیندمیت**، «پولچینلا»ی **استراوینسکی** و «سمفونی کلاسیک» **پروکوفیف**، تلاش‌هایی بودند در جهت تلفیق فنون و اشکال کهن با جنبه‌های جدیدی از سبک قرن بیستم.

آهنگسازان جدید فنونی ابداع کرده‌اند که چند دهه‌ی پیش غیرممکن می‌نمود. یکی از این فنون به کار بردن «اتونالیته» بود ــ چنان که در «پی یروی ماه» از **شوئنبرگ** یا «سمفونی، اپوس ۲۱» از **وبرن** می‌بینیم ــ. ساده‌ترین تعریف «اتونالیته» این است: پرهیزکردن از ایجاد یک مرکز تونال در اثر. برای رسیدن به این هدف، موسیقی باید از الگوهای ملودیک و هارمونیک و القای چنین الگوهایی به دور باشد: توجه به فنون «اتونالیته» به ابداع نظام دوازده پرده‌ای یا سریال

آهنگسازی در ۱۹۲۳ انجامید. این نظام که **شوئنبرگ** تدوین کرد و پس از او پیروانش دستکاری و اصلاحش کردند «سریالیسم» خوانده می‌شود و بر اساس نظامی تنظیم شده که بر همه‌ی نت‌های دوازده گانه‌ی گام سنتی تأکید یکسان دارد. سریالیسم در اساس تلاشی بود برای نجات موسیقی از آنچه که بسیاری بحران تجدد می‌خواندند. هر چند قاعده‌ی این نظام انقلابی بود، به هرحال ساختی داشت و اصول هارمونیک مشخصی را ارائه می‌کرد که به منزله‌ی زمینه‌ای برای آهنگسازی بود، و این همان کاری بود که تئوری هارمونیک موسیقی

قرن نوزدهم هم می کرد.

آهنگسازان دیگر قرن بیستم، مانند **کیج**، عنصر تصادف یا شانس را وارد آثارشان کردند. این کار معمولاً به این طریق انجام می گیرد: به نوازنده این آزادی داده می شود که ترتیب گوشه ها و قسمت های مختلف یک قطعه را به انتخاب خودش تنظیم کند. هر اجرایی از چنین قطعه ای با اجراهای پیشین متفاوت خواهد بود. به عقیده ی این آهنگسازان بافت مشخص و از پیش تدوین شده ای از اصوات، راه دستیابی به یک تجربه ی خلاق راستین را خواهد بست.

آهنگسازان دیگر در جستجوی زبانی جدید به دستگاه های الکترونیک روی آوردند. در اواخر دهه ی ۱۹۴۰، **پی یر شوفر** در پاریس با کمک دستگاه ضبط صوت و تمهیدات دیگر تجربه هایی در ایجاد اصوات متغیر موزیکال انجام داد. این تجربه ها به جنبشی موسوم به «موزیک کونکرت» منجر شد. موسیقی الکترونیک گامی فراتر برداشت و دیگر همه ی اصوات آن با دستگاه های الکترونیک موسوم به «سنتسایزر» و وسایل دیگر ایجاد می شد. «سنتسایزر» می تواند صدای سازهای سنتی را عیناً تقلید کند و علاوه برآن می تواند صداهای متنوع تازه ای بیافریند. آهنگسازان بخاطر تسلط کاملی که با دستگاههای الکترونیک می توان بر ضرب آهنگ و تداوم اصوات داشت، به استفاده از آنها علاقه مند شده اند. البته موسیقی الکترونیک را باید روی نوار یا صفحه ضبط کرد و به این ترتیب امکان اجرای زنده برای این موسیقی وجود ندارد. **رابیت** در ایالات متحده، **اشتوکهاوزن** در آلمان و **بیدینگز** در هلند با سنتسایزرهای الکترونیک آثار پرشوری خلق کرده اند و آینده راه های تازه تری را در این زمینه خواهد گشود.

* * *

از دو جریان اصلی موسیقی قرن بیستم، جریان قابل فهم تری که زودتر از جریان دیگر توانست جای خودش را باز کند و علاقه مندان بیشتری در میان دوستداران موسیقی کلاسیک یافت به وسیله ی آهنگسازانی به وجود آمد که با تونالیته و فرم های سنتی پیوندی داشتند، هر چند این آهنگسازان هم راه های اساساً جدیدی را در به کار بردن فرم های جاافتاده تجربه می کردند. این آهنگسازان به نوعی انضباط شدید در موسیقی جدید قائل بودند: هر یک از آنان تلاش می کرد با فنون جدید چیزی از صفا و سادگی موسیقی کلاسیک را که در دوره ی رمانتیسیسم قربانی غلیان احساسات شده بود دوباره به دست آورد.

مهم ترین این آهنگسازان **بارتوک**، **هیندمیت** و **استراوینسکی** بودند. هیچیک از این سه تن را نمی توان در رده ی خاصی قرار داد: آنان دست به اکتشافات و تجربه هایی چنان گونه گون زده اند که در هیچ قالب مشخصی نمی گنجند. آثار **استراوینسکی** به ویژه متنوع تر است و مجموعه ای ست از تلفیق آزادانه ی سبک ها، ریتم ها، هارمونی ها و فرم های گوناگون. آثار **بارتوک** کیفیتی چنان منحصر به فرد و بارز دارند که مشکل میتوان آنها را با موسیقی دیگران مقایسه کرد. حتّی **هیندمیت** هم، که احتمالاً بیش از آن دو، پای بند رشدی معقول و منظم بوده است، تحولات مهمی را در

طول سالیان از سر گذراند. با اینهمه، ویژگی هایی در آثار این سه تن هست که آنان را از سریالیست های افراطی متمایز می کند.

بلا بارتوک

تأثیرات متعددی را می توان در آثار **بلا بارتوک** (۱۹۴۵ ــ ۱۸۸۱) تشخیص داد. او در دوران جوانی در متن جریانات میهن دوستانهٔ زادبومش ــ مجارستان ــ قرار گرفت و مطابق با گرایش روز به موسیقی ملی و روستایی دلبستگی یافت. بسیاری از آثار اولیّه اش بر اساس ملودیهای ملی ساخته شد و بیشتر این ملودیها را او در طول سفر طولانی اش به اطراف و اکناف مملکت گردآوری کرد. او هم مانند تعدادی از معاصرینش، در این ملودی ها راهی به سوی گسترش ملودیک و هارمونیک یافت، چنان که در «زندگینامه» اش (۱۹۲۱) می نویسد:

«بررسی این موسیقی های روستایی این نتیجه ی قاطع را برای من داشت که به این احتمال بیندیشم که می توان نقش انحصاری نظام ماژور ــ مینور را به کلی از میان برداشت... روشن بود که گام های قدیمی که در موسیقی هنری ما مورد استفاده ی غلط قرار می گرفت دیگر آن نیروی حیاتی پیشین را از دست داده اند. با اینهمه استفاده از آنها ترکیبات هارمونیک جدیدی را میسر می کرد. این برخورد جدید با گام های قدیمی به آزادی از قید نظام ماژور ــ مینور و سرانجام به در دسترس قرارگرفتن تک تک نت های دوازده گانه ی گام سنتی، انجامید.»

بطور خلاصه **بارتوک** پس از مطالعه ای که روی ملودی های ملی انجام داد به یک نظام هارمونیک رسید که هر چند تونال بود، اما با سریالیسم پیوند نزدیکی داشت.

دلبستگی او به موسیقی ملی به مایه های مجاری محدود نمی شد. در آثار اولیّه اش ملودی های رومانیایی، اسلاو، عربی، ترکی و صربی هم می توان یافت. آثار او غالباً حال و هوایی شرقی دارند با منشاءِ آسیایی و یا با مایه هایی برگرفته از موسیقی محلی بومیان جنوب شرقی اروپا. از این نظر، موسیقی **بارتوک** را می توان پل رابطی دانست میان موسیقی شرق و غرب.

او از آهنگسازان دیگر هم بطور غیرمستقیم تأثیر پذیرفته است. کوارتت های زهی اش یادآور غنای بافت کوارتت های **بتهوون** هستند. موسیقی **لیست** و **اشتراوس** تأثیر اندکی بر سبک هارمونی وارکستراسیون او گذاشت. اما آشنایی او با موسیقی **دوبوسی** در سال ۱۹۰۷ بود که بیش از همه بر آثار دوران بلوغش تأثیر کرد. او پرلودهای این استاد امپرسیونیست فرانسوی را اجرا کرد و با مطالعه ی دقیقی که روی آثار **دوبوسی** انجام داد فنون مهمی در باب ارکستراسیون و ساخت ساده و مؤثر موزیکال آموخت.

پل هیندمیت

پل هیندمیت، آهنگساز آلمانی (۱۹۶۳ ــ ۱۸۹۵) در تلاش برای جلب علاقه ی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عامه‌ی مردم به موسیقی قرن بیستم و همسازکردن آن با موسیقی سنتی پیشگام بوده است. او به این نتیجه رسید که موسیقی جدید، به ویژه سریالیسم و سبک‌های دیگر اتونال، تمایل شنوندگان را به سادگی، صراحت و احساس فردی درنظر نمی‌گیرند. **هیندمیت** معتقد بود که آهنگسازان فقط بخاطر ارضای خاطر خودشان به کمال و غنای آثارشان اهمیّت می‌دهند و در این راه بدون اعتنا به اصول زیبایی پیش رفته‌اند. با این کار این گروه از آهنگسازان یکی از مسئولیت‌های اساسی خود را در مقابل مخاطبان نادیده گرفته‌اند: برقراری ارتباط با مخاطبان. و در نتیجه‌ی این نادیده گرفتن و قصور در برقراری ارتباط، نباید انتظار داشته باشند که آثار باارزش راستین و ماندگاری خلق کنند.

هیندمیت برآن بود که «موسیقی کارکردی»

یا «موسیقی مفید» بایستی جای موسیقی خودمدار یا «موسیقی برای موسیقی» را بگیرد. مفهوم موسیقی کارکردی که در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ باب شد این بود که آهنگساز باید موسیقی اش را با توجه به خواستها و سطح فهم مخاطبانش خلق کند. او همچنین ملاحظات دیگری را باید درنظر داشته باشد ــ عواملی مانند محل اجرای موسیقی و توانایی اجراکنندگان. از این گذشته، **هیندمیت** تأکید داشت که برای خلق یک موسیقی کارکردی به تمام معنی آهنگساز باید نگرشی عقلانی و منطقی به کار ببرد و موسیقی اش را بر اساس اصول بنیانی محکمی برای ایجاد نظم بنا کند. از نقطه‌ی نظر **هیندمیت**، این تأکید بر نظم و منطق به هیچ‌وجه با روند خلاقیت ناسازگار نیست.

هیندمیت با این که هرگز تأکید شدیدش را بر نظم و انضباط فراموش نکرد، همچنان که پا به سنّ می گذاشت با شدت کمتری به اصول سخت گیرانه‌ی دوران جوانی اش پابند بود. قید و بندهای شدیدی که برای خود و موسیقی اش وضع کرده بود نرم‌تر شدند و آثارش به تدریج نیروی بیان و غنای بیشتری یافتند. این سیر اعتدالی باعث شد که مایه‌های رمانتیک که در جوانی مردودشان می دانست به موسیقی اش راه یابند. پس از سال ۱۹۴۰ به کیفیت‌های نمادین موسیقی اش بیشتر از پیش پرداخت و مانند بسیاری از فیلسوفان و متفکران فرهنگ‌های مختلف معتقد شد که پیوند میان عناصر یک اثر موزیکال نماد نظم والاتری در جهان لاهوتی ست.

ایگور استراوینسکی

کارهای **ایگور استراوینسکی** (۱۹۷۱ ــ ۱۸۸۲) چنان گونه گون و متنوعند که هر گزارش کوتاهی درباره‌ی آنها بناچار ناکافی و ابتر است. **استراوینسکی** هیچگاه به ساختن اثری مشابه یکی از آثار موفق پیشینش دست نزد و در تمام طول زندگی اش از سبکی به سبکی و از فرمی به فرمی جهید و همه‌ی راه‌های ممکن را آزمود. در قطعات اولیه‌ی او نشانه‌های زیادی از تأثیر سبک اولین آموزگارش، **ریمسکی کورساکف**، وجود دارد، به ویژه در تلفیق ملودی‌های روسی و شرقی در یک نظام هارمونیک واگنری. تأثیرهای تعیین کننده‌ی دیگر از جمله از آنِ **دوبوسی** و **اسکریابین** بود. ولی **استراوینسکی** بزودی از زیر این تأثیرهای روستایی را مطالعه کرد، از جمله اثری که

ریمسکی کورساکوف تنظیم کرده بود، و با این که آثارش را آشکارا بر اساس مایه های ملی تصنیف نکرد، بسیاری از قطعات اولیه اش حال و هوای ملّی و محلی دارند. سه ملودی از «پرنده‌ی آتشین»، یکی از تم های «عروسی ها» و آواز «در جاده‌ی سن پترز بورگ» در «پتروشکا» عمداً از مایه های ملی برگرفته شده بودند. اما آثار اولیّه درآمد و تکنیک دوران جوانی اش را کنار گذاشت.

استراوینسکی در نوشته های سالهای باز پسین زندگی اش، مانند «خاطرات و نظریات» (۱۹۶۰)، علاقه و احاطه اش را به ملودی های ملی روسی با شور و حرارت جوانی اش مرتبط می داند. او در اوایل کار آهنگسازی اش، مجموعه های متعددی از موسیقی **استراوینسکی** عموماً، مانند آثار **بارتوک**، بیشتر از آن که عناصر ملی را به صورتی آشکار به کار گیرند، به ساحت های نامکشوف عجیب و غریب گرایش دارند، و این ویژگی در «پتروشکا» و «پرنده‌ی آتشین» بخوبی بارز است. مایه های ملی درست به همان شکل بر **استراوینسکی** تأثیر کردند که بر **بارتوک**: بر کارهای اولیّه اش بی تأثیر نبودند، اما بزودی نقش کمتری یافتند و صرفاً به منابع الهام تبدیل شدند.

استراوینسکی قسمت اعظم اولیّن سالهای دوران کار هنری اش را، از ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۹، در روسیه گذراند. در این سال ها، **سرگئی دیاگیلف** به او سفارش نوشتن چند باله داد که برخی از آنها در حال حاضر مشهورترین آثار او به شمار می روند. «پرنده‌ی آتشین» (۱۹۱۰) نخستین موفقیّت عمده اش بود. اولیّن اجرای این اثر در پاریس یکشبه او را به اشتهار رسانید؛ **دوبوسی** و آهنگسازان دیگری در سراسر اروپا زبان به ستایش او گشودند. یک سال بعد با اجرای «پتروشکا» موفقیت بیشتری یافت و دو سال بعد، در ۱۹۱۳، باله‌ی سومش، «پرستش بهار»، اجرا شد. این باله‌ی اخیر، بازتاب شورانگیزی داشت. این اثر که امروزه یکی از بزرگترین و مهم‌ترین آثار قرن بیستم به شمار می رود مخاطبان شب اوّل اجرا را به چنان ابراز احساساتی واداشت که حتّی صدای موسیقی بزحمت به گوش می رسید. این استقبال پرشور نقطه‌ی عطفی بود در جاافتادن زبان جدیدی در موسیقی که با قرن ما سازگاری بیشتری داشت.

■