مدرنیسم و شوستاکویچ

فریبا کاشانی کبیر

در این مقاله که تحت عنوان مدرنیسم و شوستاکویچ از نظر خوانندگان می‌گذرد کوارتت شماره سیزده او مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته و نقش شوئنبرگ در شکل‌گیری تکنیک سریل و تأثیر او در ساخت آثار مدرنِ متعلق به موسیقی تونال و آتونال نشان داده شده است. همچنین جایگاه سبک متأخر در آثار آهنگسازان، به‌همراه تعاریفی مختصر از آن برای روشنی بیشتر مطلب ذکر گردیده و ارتباط بین کوارتتهای زهی و سمفونیهای شوستاکویچ مورد بررسی قرار گرفته است.

دیمیتری شوستاکویچ[1] از وابستگان مکتب آهنگسازی روس به‌حساب می‌آید. او در ۲۵ سپتامبر ۱۹۰۶ در سن‌پیترزبورگ[2] دیده به‌جهان گشود. سیزدهمین کوارتت زهی شوستاکویچ به سال ۱۹۷۰ تصنیف شد ـ این اثر نمونه‌ای از آثار متاخران به‌شمار می‌رود. در اصل خواست و نظر شوستاکویچ در تصنیف و برخورد کاملاً مدرن با این اثر به‌روشنی معلوم نیست. اگرچه ردپای این نوع خلاقیت را می‌باید از سالهای قبل در آثار او جستجو کرد. سبک باصطلاح متأخر امروزه فاقد یک تعریف و تئوری جامعی به‌نظر می‌رسد. در طول تاریخ و در دورانهای مختلف، سبکهای متأخر اگرچه به‌دشواری اما دارای ویژگیهای خاصی بوده‌اند. زیرا برای لاسو[3] ـ شوتز[4] ـ باخ[5] ـ بتهوون[6] ـ لیست[7] ـ وردی[8] ـ شوئنبرگ[9] ـ استراونیسکی[10]، به هرحال می‌توان مشخصاتی را ذکر کرد. برای نمونه می‌توان از کم بودن تعداد اثر و کندی خلق آن نام برد. یا از تأثیر تسلط و مهارت مصنفان بر روند خلق اثر که باعث وجد و هیجان درونی و عمیق آثار متأخر شده سخن به میان آورد. در این نوع کارها گونه‌ای امتناع از نمادگرایی یا تأثرات تاریخی و در نتیجه خارج شدن از حیطه زرق و برق و تزئینات تصنعی به‌چشم می‌خورد که باعث تقویت شفافیت و لطفات اثر می‌شود. تمایل به ایده‌های مذهبی و مرگ‌اندیشی از خصوصیات دیگر این آثار به‌شمار می‌آید. بی‌سخن بعضی از این مشخصات در مورد شوستاکویچ نیز صادق است.

شوستاکویچ از ۱۹۳۸ تا ۱۹۷۰ در ذهن و افکار خود با نوعی از موسیقی زندگی می‌کرد که با گونه‌های دیگر آن متفاوت بود. با تلاش و تداوم تقریباً سی‌ساله، او مدد یافت تا به آفرینش قطعاتی دست یازد که ما امروزه آنها را متمایز از دیگر تصنیفات او می‌یابیم. این آثار در قالبهای گوناگون و البته در کوارتتهای او تجلی کرده‌اند. وی در آخرین دهه این دوران به سیستم توالی و تسلسل دست یافت و آثاری را با استفاده از این ایده تصنیف کرد.

این دوره ده‌ساله که از ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰به طول انجامید در هفت کوارتت از سری کارهای او به‌چشم می‌خورد. از این هفت کوارتت چهار کوارتت در حیطه مد مینور با توجه به حالت بیان تراژیک و با مد نظر قرار دادن عمق سنجی نژاد اسلاو سروده شده‌اند. اینها یک جفت کوارتت اپوس ۱۰۸ در فادیز مینور و ۱۱۰ در دو مینور محصول ۱۹۶۰ هستند. دو اثر دیگر کوارتتهای شماره یازده اپوس ۱۲۲ در فامینور سروده شده در ۱۹۶۶ و شماره سیزده در سی بمل مینور اپوس ۱۳۸ متعلق به سال ۱۹۷۰ می‌باشند که جمع آنها به چهار می‌رسد.

اجرای کوارتت زهی شماره سیزده در سال ۱۹۷۲ انجام گرفت که در آن گروه کوارتت برودین مرکب از آقایان روستیسلاو دوبینیسکی[۱۱] و یاروسلاو الکساندرو[۱۲] (ویولن)، دیمیتری شبالین[۱۳] (التو) و والنتین برلینسکی[۱۴] (ویلنسل) حضور داشتند. این نمونه بنا به تأیید شخص شوستاکویچ صفحه انتخابی کوارتت شماره سیزده محسوب می‌شود.

شوستاکویچ در دوران زندگی خود با انواعی از تصورات کلیشه‌ای و محدود بناچار آشنا شده بود. او از همان دوران با جلوه‌های گوناگون افکار ارتجاعی و عوام‌پسند مبارزه می‌کرد. افکاری که با مهم نشان دادن عوامل منفی و کم‌ارج کردن کار و خلاقیت دینامیسم پیشرو را بی‌محتوا می‌کرد و با توصیه میانه‌روی و کشتار استعداد و نبوغ، شوره‌زاری سترون را تدارک می‌دید و با ترویج مال‌پرستی و پول‌دوستی که از عوامل مهم جهان‌داری و زندگی حیوانی به‌شمار می‌رود کار خلاقه و انسانی متفکران و هنرمندانی را که درکشان از حیطه زندگی روزمره فراتر می‌رفت به بیراهه می‌کشید. در این میان شوستاکویچ به‌عنوان هنرمندی خلاق، هیچ گاه نظر مساعدی نسبت به این افراد که مفسران موافق یا مخالف او بودند، نداشت. زیرا آنها بنا به استنباط خود، موسیقی او را گاه صلح‌جویانه و شاد که به رؤیایی شیرین و نسیمی خوش‌نواز شبیه بود توصیف کرده و زمانی آنرا

کوارتت برودین

انعکاس افکار تیره و بدبینانهٔ وی به‌شمار می‌آورند. شوستاکویچ تمام این تعبیرات را اشتباه محض می‌خواند. او به‌خاطر روحیه اسلاویک خود که گرایش به‌سوی احساسات دردآور و عمیق را نفی نمی‌کند، در بیان ژرف احساسات خویش موفقیتی چشم‌گیر به‌دست می‌آورد. در واقع او قواعد معمول و مرسوم را به‌دلیل محدودیت بیانی نپذیرفت و به اسلوبهای تازه روی آورد. وی این تصمیم سخت حساس را به‌خاطر پیروی از عقیده راسخش عملی می‌سازد، مبنی بر اینکه هنر همیشه در فضایی آزاد که امکان نشر افکار فراهم باشد و اجازه بیان صریح و آشکار به صاحبان هنر و اندیشه و اربابان معرفت داده شود رشد می‌کند. با اینکه احتمالاً برای خودش نیز تعریف و معنای خاصی از هنر مدرنتر یا پست‌مدرن و سبک متأخر وجود نداشت با این همه

به نوعی از موسیقی مدرن فراتر می‌رفت و با تمایل به کاهش واسطه‌های موسیقیایی از قبیل ابزارها و سازها قابلیت درک جمله‌های موسیقی را تقویت می‌کرد. او با پرهیز از زینتهایی همچون آرپژ و دوبل‌تن کلیشه‌ها را کنار می‌گذاشت و با ایده‌هایی تازه و روشن خود در ارائه بی‌پرده و آشکارِ جوهرهٔ اثر، که محتوای آن دارای تضادهای شدیدی بود، پیشتاز می‌شد. این‌گونه بود که او به آسمانی‌ترین بیان در موسیقی جهانی راه برد و اندیشمندان و هنرمندان را مورد خطاب قرار داد.

در طول سالهای ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰ دهه‌ای که شوستاکویچ با استفاده از جریان توالی و تسلسل به آفرینش شاهکارهای خود دست زده بود، کارهایی بسیار برجسته خلق می‌شدند. این آثار ماندگار به ترتیب کوارتتهای شماره هفت تا سیزده او هستند. این آثار فرصتی برای جامهٔ عمل پوشاندن به افکار و عقاید را به او داده و سرآغاز یک دهه مباحثه و جدال تازه بر سر موضوع تکنیک و اثبات ارزش موسیقیایی این جریان را تدارک می‌بینند. با این حال این مسایل در هستی و ساختار سمفونیهای او نیز مشاهده می‌شوند و تنها به کوارتتهای زهی‌اش محدود نیستند، چون این سیستم در منتهای درجه هر دو فورم موسیقی او را تحت نفوذ خود درآورده است. در هر دوگونه کار مختلف او همچون سمفونیهای شماره ۱۴ اپوس ۱۳۵ و ۱۵ اپوس ۱۴۱ تصنیف شده در سالهای ۱۹۷۰ و ۱۹۷۱ و در کوارتتهای زهی شماره ۱۲ اپوس ۱۳۳ و ۱۳ اپوس ۱۳۸ به ترتیب در سالهای ۱۹۶۸ و ۱۹۷۰ چنین سیستمی به‌چشم می‌خورد.

در سرآغاز کوارتت شماره ۱۳ او، گونه‌ای از فرم و هماهنگی وجود دارد که به‌ندرت در دیگر آثارش مشاهده می‌شود. در این رابطه یک تراکم موتیو، با واسطه‌ها و پیوندهایی ناپیدا محسوس است. کشمکشی برای ترک یا تثبیت تونالیته در کوارتتهای شماره دوازده و سیزده برای هر جستجوگری معلوم و مشخص است. بازتاب صدا یا افکت در هیچ کوارتت زهیِ دیگری این گونه مطرح نشده است. تمامی این مشخصات نه تنها در سطح ماورای تاریخی سبک متأخر صدق می‌کند، بلکه کم و بیش در مظاهر تاریخی آهنگسازی از زمان بتهوون به این طرف نیز مطرح است. تلاقی دو نوع موسیقی علمی و مردمی روسیه و موقعیت شخص شوستاکویچ نیز در این کار بی‌اثر نیست. پس به این ترتیب می‌توان اظهار کرد که کوارتت زهی شماره سیزده، برخوردار از یک سبک متأخر فردی است که در مقایسه با سبک متأخر عمومی و کلی که از زمان بتهوون آغاز و نقش شخص بتهوون نیز در آن برجسته بوده است، وجوه مشترکی دارد. این حرکت از بتهوون به برامس[۱۵] از برامس به آیندگان او و از پرچمداران قدیمیتر به شوئنبرگ و در نهایت به موسیقی امروز می‌رسد. یک

آرنولد شوئنبوگ

نمودار صعودکننده که با گردش شب و روز راه به‌سوی ترقی و پیشرفتی شگرف می‌برد. اما با تمام این تفاصیل، آفرینش کوارتت زهی برای بارتوک[16] و شوستاکویچ به عنوان الگو و شاخص اهمیت خود را حفظ می‌کند.

حالت مرثیه و سوگواری در آداجیوی کوارتت شماره ۱۳ در مطابقت با آوازهای مرگ سمفونی شماره چهارده که در ۱۹۷۰ تصنیف شده است تقریباً یکی است زیرا از یک منشأ سرچشمه می‌گیرند.

ساختمان صدای در هم پیچیده و ماهرانه سیستم تسلسل و توالی دوازده صوتی کوارتت شماره ۱۲ نیز در انطباق دقیق جزئیات حتی در ثابت نگه‌داشتن تونیک با مومان چهارم درخشان و برخوردار از تکنیک توالی و تسلسل سمفونی شماره ۱۵ ارتباطی تنگاتنگ دارد. از این گذشته هر چهار کار منتشرشده یکسره منسوب به کروماتیسیسم[17] دردناک و احساس پیش‌بینی‌کننده‌ای مبنی بر اتمام دنیا هستند. همچنان که کارهای بعدی او اعترافگاه موسیقی وداعند. پس تنها با به‌دنیا آمدن و زیستن می‌توان به رفتن و مرگ اعتراف کرد!

برجستگی قابل‌توجه شوستاکویچ به هیچ‌وجه در نقش او برای ترکیب و طرح بخشهای توالی و تسلسل در کوارتتهای زهی نمی‌تواند باشد. زیرا استادی او در شکلهای بیان و استفاده از ابزارها به‌طور صحیح نیز تا به امروز مطرح است. به هر حال رویایی گذرا از مهارت و استادی شوئنبرگ و اشارات و شباهتهایی مخصوص و ویژه در تنظیم بخشهای موسیقی شوستاکویچ به چشم می‌خورد. سمفونی مجلسی برای ۱۵ ساز سلو محصول ۱۹۰۶ بهترین دلیل این مدعاست.

در این اثر دو ویولن یک التو ـ یک ویلنسل ـ یک کنتراباس ـ یک فلوت ـ یک ابوا ـ دو کلارینت ـ یک کلارینت باس ـ یک انگلیش هورن ـ دو فرنچ هورن ـ یک باسون و یک کنتراباسون نقش‌آفرینی می‌کنند. این سمفونی که تحت عنوان اپوس ۹ منتشر شده از آخرین قطعات آثار تونال شوئنبرگ به‌حساب می‌آید. با این همه رنگ و بوی موسیقی آتونال در آن شنیده می‌شود. این اثر در کل به فرم سونات نوشته شده است زیرا علی‌رغم تک مومانی بودن ظاهری آن از سه بخش تند، آهسته و تند تشکیل شده است که بدون توقف به هم متصل می‌شوند. سرآغاز این سمفونی با یک مقدمه مختصر و مفید پنج میزانی آغاز می‌شود. می‌توان گفت که آثار متأخر نیز در گونه‌ای تبعیت از این فرم ساخته شده‌اند ـ ردیف فواصل و ترکیبات شوئنبرگ و دوازده صوت اصلی سیستم توالی و تسلسل او در کوارتت ر ـ بمل ماژور شوستاکویچ تجسم یافته است.

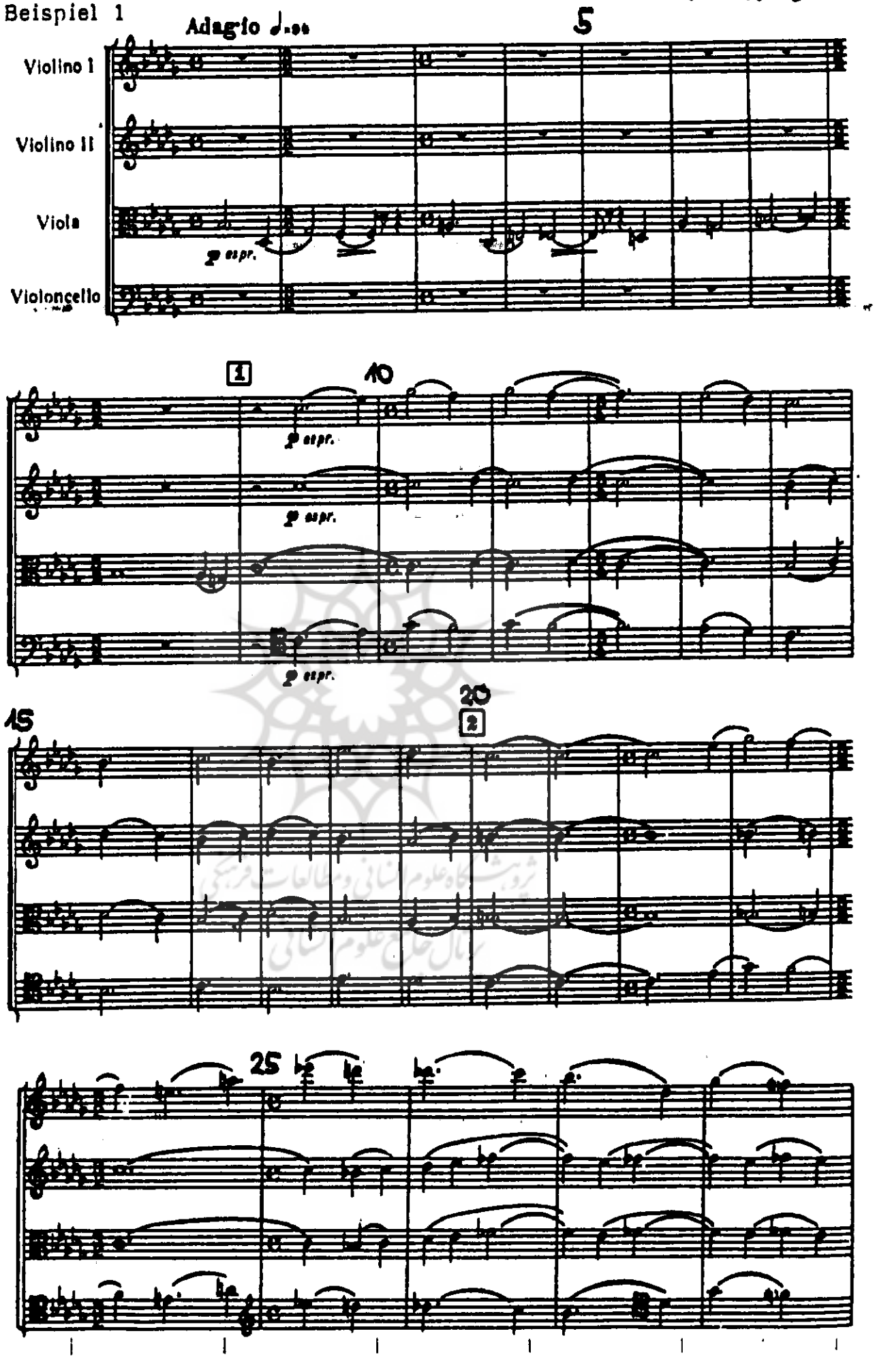
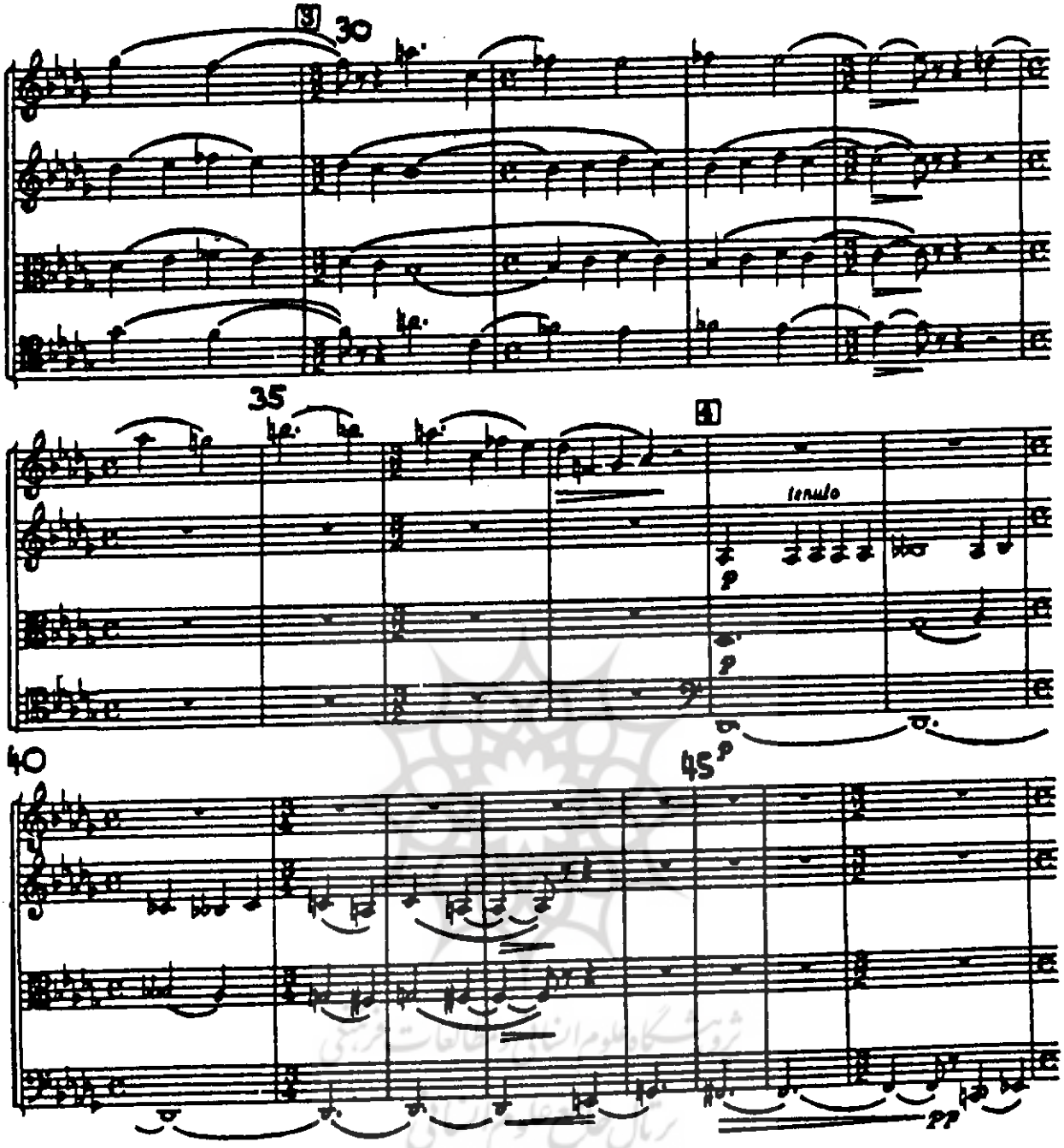
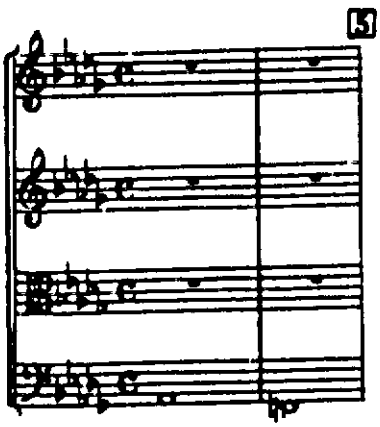
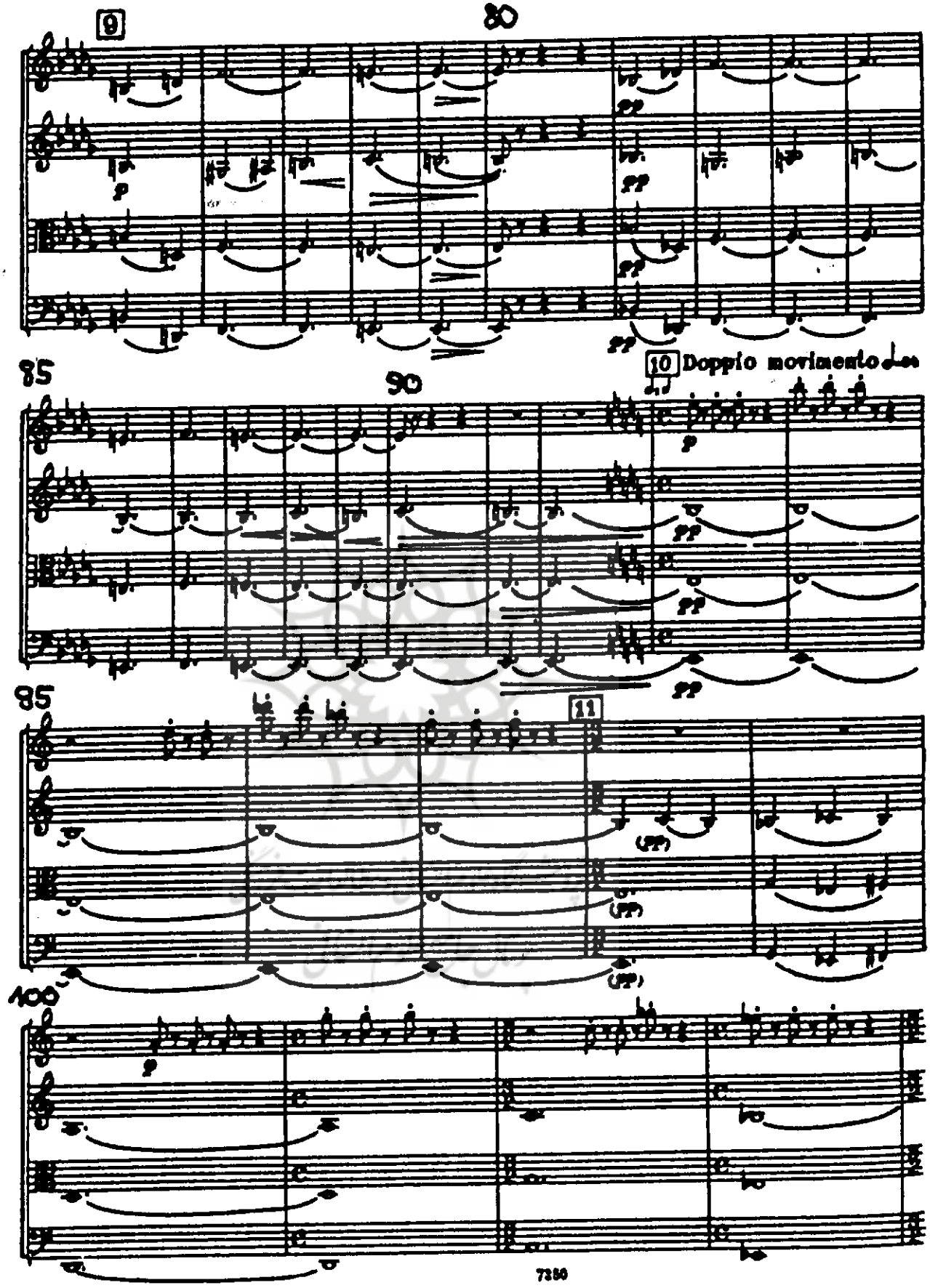
ولی بسا تمام اینها در نظریه دوازده صوتی شوستاکویچ خصوصاً در آخرین کوارتتهای زهی به‌واسطه برخورد کاملاً راحت و آسوده‌اش، بیش از یک لحظه در سمفونی مجلسی شوئنبرگ تأمل نمی‌کند. زیرا به‌دنبال تحقق رؤیای خود، روش شخصی‌اش را پیش

بلا بارتوک

می‌گیرد. با این همه شوستاکویچ آهنگسازی دقیق به‌حساب می‌آید که جهت تشریح و معرفی کردن خط اصلی تسلسل و توالی و بخشهای آن مطرح است.

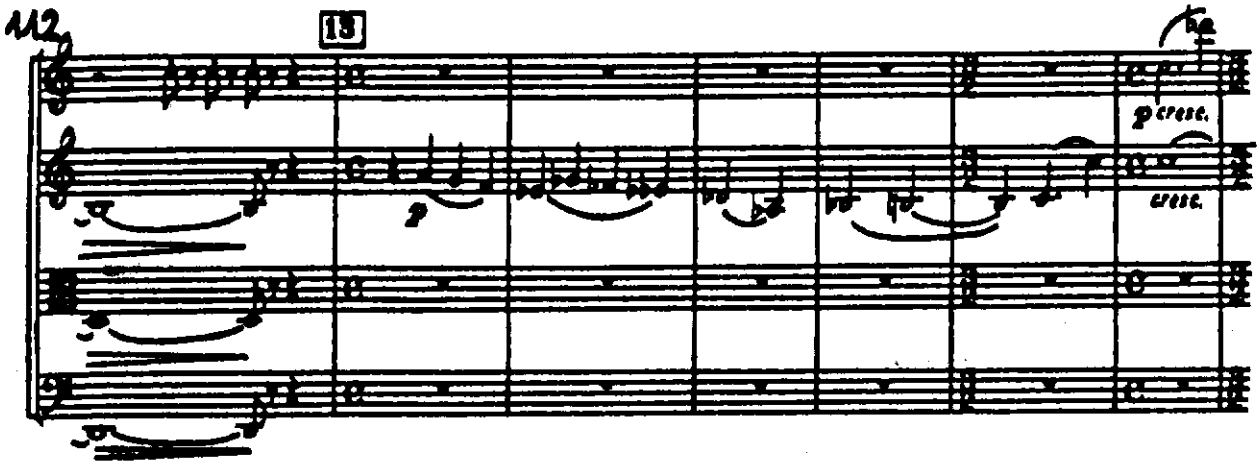
قسمت اول کوارتت شماره ۱۳ (آداجیو) در گام سی‌بمل مینور و در نوانس پیانو اسپرسیو[۱۸] با سلوی آلتو آغاز می‌شود. و این تنها از میزان نهم است که دیگر سازها نیز وارد شده و حالتهای دو و سه زمانه را ارائه می‌کند. نقش برجسته آلتو در این قسمت به‌طور مشخص معلوم است زیرا در نشان دادن نیم پرده‌های سریل[۱۹] نیز این ساز پیشگام می‌شود. خط ویلون اول و ویلنسل از میزان نهم با اجرای نتی واحد آغاز می‌شود که از میزان بیست و هفتم با ارائه تکرار و جابجاییهایی در اکتاو تأثیرگذاری خود را دوچندان می‌کنند. اجرای همزمان ویلون دوم و آلتو نیز درخشش خاصی را به اثر می‌بخشند. آیین مرثیه و سوگواری، این درد و اندوه عظیم که آدمی را در جای خود میخکوب پی‌کند به موسیقی عزا شبیه است که گویی بر فراز ویرانه‌های بجای‌مانده از جنگ، و بر سر پیکرهای قربانیان آن اجرا می‌گردد. دنیایی غم‌انگیز، تاریک و وهم‌آلود که دیگر جایی برای شادی در آن نیست. و در این اثر است که گویی شوستاکویچ تصمیم دارد آخرین اخطار را داده باشد و سفارشها خاصی را تکرار نماید. این غبار و تیرگی، این وهم و فریاد رهاشده در اوج درماندگیها و تنهایی آشکار، که در سلوی ویولن اول برای لحظه‌ای به طول چهار میزان به‌گوش می‌رسد، با اندکی تأمل و تأخیر در ناله باس که با هیبت و قدرت یک انسان متفکر می‌گرید شنیده می‌شود. آیا اینها تصویری از یک دنیای ایده‌آل و مطلوب است، یا پژواکی از یک جنگ هسته‌ای، و البته تنهایی انسان؟ اما این فغان ادامه می‌یابد. تنها در میزان نود و سوم است که با اجرای بریده بریده ویلون اول با سه نت می می می - سی سی سی بخش دیگری آغاز می‌گردد. بخش خشمهای تازه، بیداری پیش‌بینی‌شده، فریاد، دادخواهی و استقامت. و این حالت با پیدایی پیزیکاتوهای نافذ و دیالوک در حالی‌که از گونه‌ای ضعف، از نوعی قدرت، از حالتی دیگرگون شده سخن در میان است به همراه ضربه‌های آرشه بر روی سیم، در هم آواییهای جاودان و جاندار، اوج داستان را بیان می‌کند. سومین بخش وعدگاه یک اغتشاش ویژه است؛ پریشانی، درد، کوشش برای رهایی، فریاد و بالاخره عجز انسان. و به درستی انسان امروز نیز، در چالش با تناقضات زندگی خود عاجز است زیرا تنشهای بیشماری از درون و بیرون او را منفعل

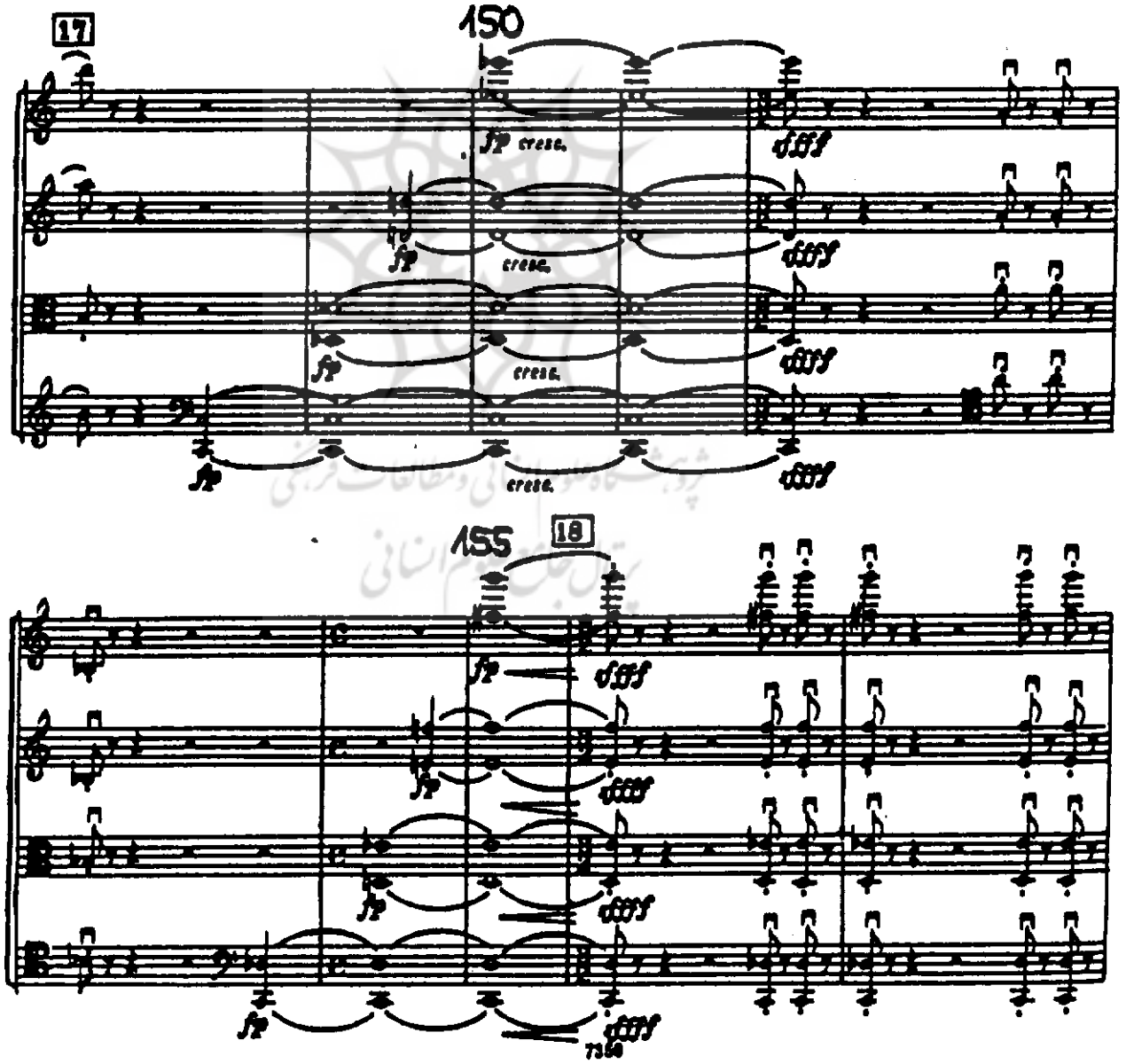
Beispiel 1

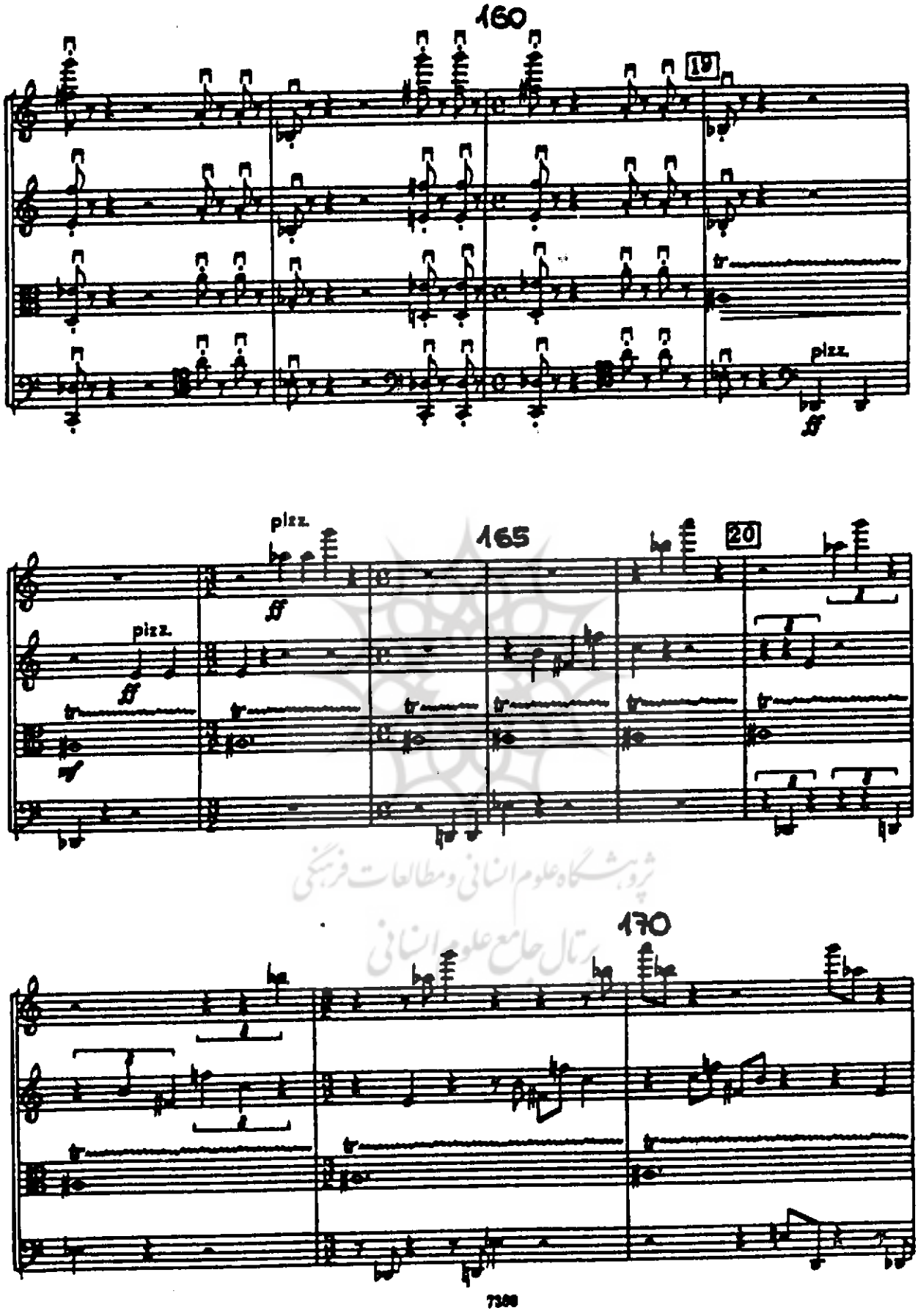

Adagio
5
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
sp espr.
1
10
15
20
2
25

3
30
35
4
tenuto
p
p
p
40
45
pp

5

9
80
85
90
10 Doppio movimento
85
11
100
7350

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

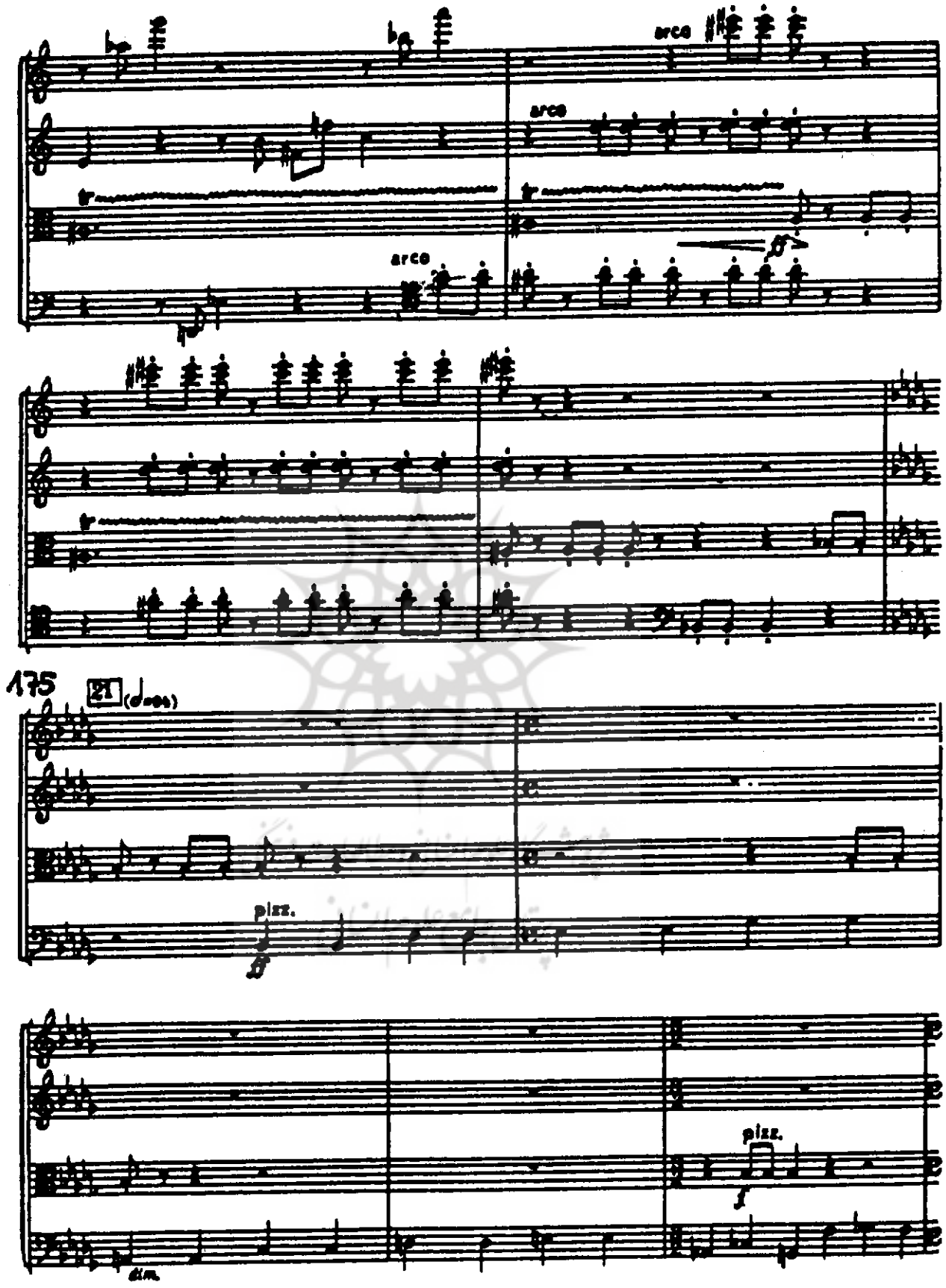
می‌کنند. اینها همه مرثیه برای گم‌شده‌ای است که بشریت به‌دنبال آن، قرنهاست که سرگردان است. جستجویی از سر ذوق و خیزشی برای جستن و یافتن هویت حقیقی خویش.

در میان جان‌گرفتنها و خاموشیهای یکسویه سه بخش تیره و غم‌آلود این فریاد، صداهای منفجرشده کنتراپونتال[۲۰] و هدایت آنها به سوی فضاهای پلیفونی تقسیم شده و در هم پیچیده درونی اصوات، نوعی از هرج و مرج و بی‌نظمی و پراکندگی را به‌نمایش می‌گذارد. به هم پیوستن وحشی تریلها[۲۱]، پیزیکاتوهای نافذ، مرگ تدریجی فلاژولتها، ضربه‌های چوب آرشه به سیم، امتداد و فشار صداهای جداشده و ناله ماندگار باس در حالی‌که تنها و تنهاتر شده است و رانش آنها به درون قلمرو کاکافونی[۲۲] و صداهای دیسونانس شلوغ ـ همه و همه از یک آشوب از یک اضطراب ژرف که ریشه در دروغ و مکافات آن دارد، خبر می‌دهند. ترکیباتی بی‌نهایت تغییریافته از آکورد ششم ناپلی و پیوند آن با آشوب و هدایت این همه به آلتو، همان که

Beispiel 4





پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی


arco
arco
arco
175
pizz.
pizz.
dim.

ابتدا داستان را آغاز کرده بود، انسان را در بهت فرو می‌برند. آلتو، تنها راوی کوارتتهای مدرن دوران ماست. نقش ویولن دوم و اجرای ضربه‌های چوب آرشه بر روی سیم و درخشش آفتاب پیروزی و تحقق و آمال به هنگام برداشته شدن سوردین در چند میزان آخر این اثر، گویی شوستاکویچ تنها، متفکر و فیلسوف را آرامش می‌دهد. اما او اینک خسته است و بار سالیان دشوار زندگی را بر گرده‌های خود احساس می‌کند. غمگین و بی‌کس، با اصواتی جداشده از مبدا، با انواعی از جاذبه‌ها و گریزها دست به‌کار پرداختن کوارتت چهاردهم و پانزدهم خود می‌شود. آثارش همچون زندگیش با هم در ارتباطی تنگاتنگ آفریده می‌شوند و شباهتها و همانندیهای بیرونی و درونی خود را حفظ می‌کنند. برای مثال، جاذبه تونیک ر ـ بمل ماژور در کوارتت زهی شماره دوازده با سی ـ بمل مینور در شماره سیزده، دلیل خوبی برای اثبات این ادعاست زیرا پیوستگی درونی کوارتت دوازدهم پنج بخشی و سیزدهم سه‌بخشی نه تنها شکسته نشده، که به نوعی قوم و خویشی و اتحاد فورمالیسم آشکار نیز دست یافته است. کوارتت دو مومانی ر ـ بمل ماژور در سیستم دوازده صوتی ساخته شده است. کوارتت تک مومانی سی ـ بمل مینور نیز با دوازده صوت طغیانگر و کمرنگی یکسویه آن، اتحاد این دو را در قلمرو کوچکترین ساختارها نیز روشن می‌سازد. و عجیب است که یکی از آخرین پیمایندگان موسیقی رمانتیک روس آگاهانه و هوشیارانه راه به سوی اعماق و فضاهای درونی صداهای آشنا و بی‌برگشت می‌برد. آیا واقعاً شوستاکویچ می‌تواند در یک کوارتت فرضی دیگر سرانجام وهم‌آلود و تخیلی جهان و تفکر را همچون کوارتت شماره سیزده، چون عکسی واحد که در سه قاب تهیه شود پیش چشم ما به نمایش گذارد؟

پی‌نویسها:

1. Dimitry Shostakovich (1906-1975)
2. St. Petersburg
3. Roland de Lassus (1530/2-1594)
4. Heinrich Schutz (1585-1672)
5. Johann Sebastian Bach (1685-1750)
6. L. V. Beethoven (1770-1827)
7. Franz Liszt (1811-1886)
8. Giuseppe Verdi (1813-1910)
9. Arnold Schoenberg (1874-1951)
10. Igor Stravinisky (1882-1971)
11. Rostislaw Dubinsky
12. Yaroslaw Alexandrow
13. Dmitry Schebalin
14. Valentin Berlinsky
15. Johannes Brahms (1833-1897)
16. Bela Bartok (1881-1945)
17. Tristan Chromaticism
18. Piano Espresivo
19. Seriel/Serial Technique/Series
20. Contra Puntal
21. Trills
22. Cacaphony

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی