اکسپرسیونیسم و حلقه وین

بهمن مه‌آبادی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حلقه وین با سه موسیقی‌دان نامی خود، آرنولد شوئنبرگ، آلبان‌برگ و آنتون وبرن، در تاریخ موسیقی معاصر دارای نقش بسیار ژرفی است که ریشه در تحولات تاریخی موسیقی این قرن دارد. اعضای حلقه وین یکی بعد از دیگری در دگرگون‌سازی موسیقی و تشکل‌دادن به آن طبق نیازهای سده بیستم فعالیت کردند و به موفقیت‌های بسیار عظیمی دست یافتند. شوئنبرگ پیشروترین چهره این گروه و استادِ دو موسیقی‌دان یادشده، با ابداع شیوه دوازده‌تنی، سریالیسم را به‌مثابه یک ایده نو در موسیقی معرفی نمود و با اصول دوده‌کافونیسم، مرزهای جدیدی را برای موسیقی علمی قرن بیستم بازگشود. شوئنبرگ از نظرگاه‌های گوناگون انسانِ سرنوشت‌سازی است. او هم‌چون انیشتن، پیکاسو و دیگر پیشروان انقلابی دنیای هنر از تاریخ‌سازان نوگرای قرن بیستم به‌شمار می‌رود. شوئنبرگ با تغییر شرایط حاکم بر موسیقی جهان، به عمر گام‌های موسیقی و تونالیته پایان داد و با کشف روش‌های بسیار غریب، موسیقی را به زندگی نوین وادار ساخت. اکسپرسیونیسم و حلقه وین در پاره‌ای از موارد، مکمل یکدیگر قلمداد می‌شوند و موسیقی اکسپرسیونیستی در اصل، بیش‌ترین قسمت موسیقی قرن ما را پُر کرده است. سیراب‌شدن موسیقی از ایده‌های نقاشی و تأثیر کاندینسکی از دیگر مسایل قابل‌ذکر در این بخش می‌باشد. در سه مقاله پی‌درپی مربوط به حلقه وین، با سه موسیقی‌دان نامی آشنا خواهیم شد. و در حد امکان از آرا و عقاید، روش‌ها و موسیقی جنجالی‌شان سخن خواهیم گفت. تجزیه و تحلیل اصل دوازده‌تنی شوئنبرگ و اشاراتی به زندگی هر سه موسیقی‌دان اکسپرسیونیست، از دیگر موضوعات این‌سری مقالات است.

آرنولد شوئنبرگ[1] و دو شاگرد پیشروی او، آلبان برگ[2] و آنتون وبرن[3] از مهم‌ترین ارکان جنبشی مرسوم به اکسپرسیونیسم در هنر موسیقی هستند. این واژه همانند امپرسیونیسم، نخستین‌بار در هنر نقاشی مطرح شد و اولین نشانه‌های آن در این هنر ملاحظه گردید. اکسپرسیونیسم به یک کنتراست نزدیک و قابل‌لمس تأکید می‌ورزد، در حالی که امپرسیونیسم، در کشف و درک لحظه‌ها و اشیای دنیای بیرون دل‌مشغول به‌نظر می‌رسد. اکسپرسیونیسم، با تعمق و ژرف‌نگری، در صدد ثبت تجربه‌های درون آدمی است. اما آنچه در این میان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است ارایه تصویری متعالی از مفهوم فعلی، با پرهیز از ذهن‌گرایی است که شباهت اکسپرسیونیسم را به رمانتیسم دچار خدشه می‌سازد. زیرا در نوع تجربه‌های روحی و روانی، آرزوها و اهداف و انتخاب مفاهیم، بیان نیز متفاوت به‌نظر می‌رسد. دل‌مشغولی 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 توجیه‌پذیر نیست، موجب آسیب به روان دچار کشمکش و درگیری می‌شود. هیجان و تیرگی روابط انسان‌ها، ترس، عناصر نامعقول و غیرمنطقی مربوط به نیمه‌خودآگاهی، خشم، طغیان و بی‌حوصلگی برای اثبات یا رد هرگونه نماد و یا اجرای حکم و دستور در عرصه فرمول‌های پذیرفته‌شده و بسیاری موارد دیگر جزو واکنش‌های روان‌کنش‌پذیر انسان در اکسپرسیونیسم است. لذا هنر اکسپرسیونیستی، هویتی دوگانه محسوب می‌شود که از اخذ احساس نومیدی و یأس بسیار شدید آغاز و در تدبیر روش‌هایی انقلابی و جنجال‌برانگیز جهت بیان در همه هنرها و از آن‌جمله در موسیقی قرن بیستم به‌انجام می‌رسد. هر دوی این نمادها در اپرای اِروارتونگ[4] (انتظار) اثر آرنولد شوئنبرگ به‌چشم می‌خورند.

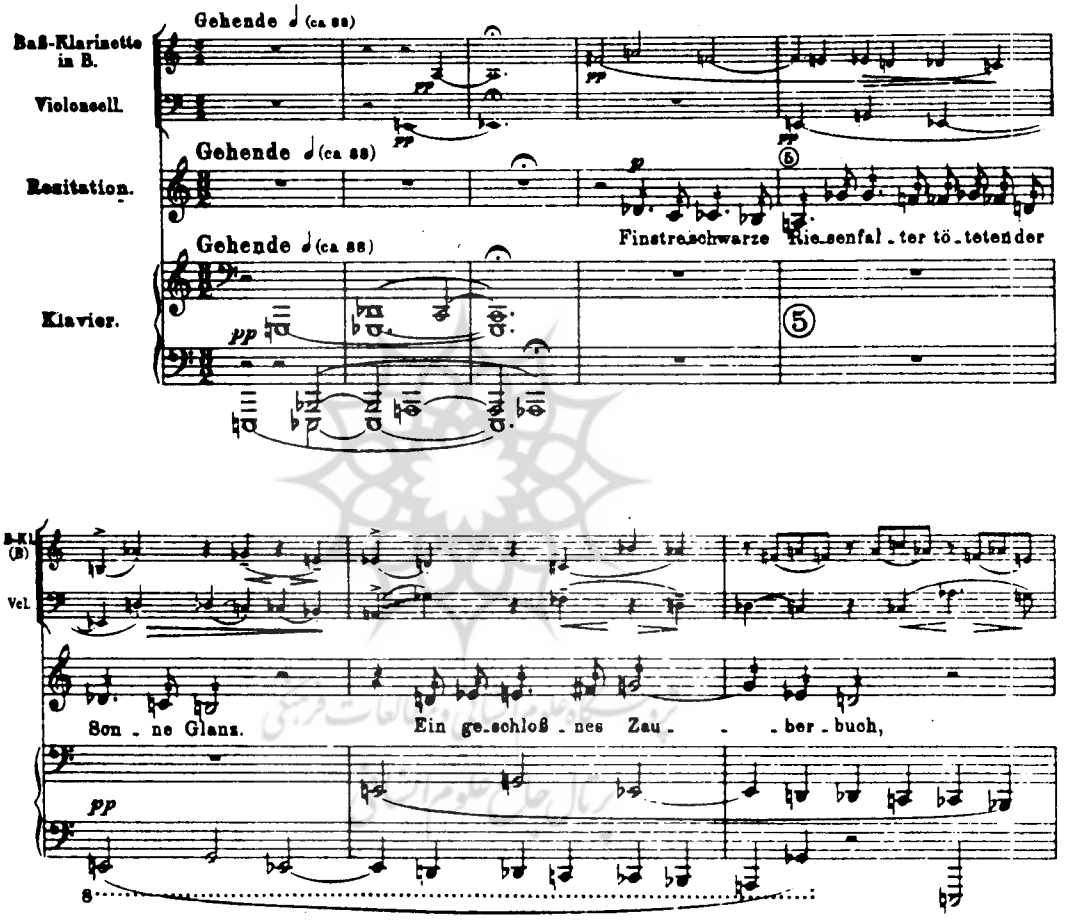
این اثر که به‌سال ۱۹۰۹ در پراگ تصنیف شد، دارای نیرویی مهیب و عاطفی است، که در یک دیسونانس با اجزای جسته و گریخته موزیکال، با اتم‌های ریتمیکال، ارکستری سراپا غریب و بدون اسلوب ویژه تماتیک

Arnold Schoenberg

Pierrot lunaire, Opus 21 (1912)

(No. 8 and No. 13)

a) No. 8, *Nacht*



موسیقایی، خلق شده است. این منودرام مربوط به جست‌وجوی دلداده‌ای است و به‌هنگام شب در جنگل اتفاق می‌افتد. اپرای «دست خوشبخت»[۵] و قطعه «پی‌یرو لونر»[۶] یا «ماه‌زده دیوانه» اپوس ۲۱ محصول ۱۹۱۲ طرحی برای صدای انسان، پیانو، فلوت، کلاریت، ویولن و چلو از دیگر آثار اکسپرسیونیستی شوئنبرگ محسوب می‌شوند. در «پی‌یرو لونر» تُن لغزخوان و طعنه‌زن، گویای کاراکتر اکسپرسیونیستی اثر است. نفوذ عمیق و روانشناسانه، نمایش احساسات آرمان‌گرا، چشم‌پوشی از محبوب‌بودن و پذیرش فراموش‌شدگی، جنایت و آدمکشی تا سرحد جنون و نادانی از دیگر وجوه شخصیت اکسپرسیونیستی پی‌یرو لونر به‌شمار می‌رود. لاجرم دو اثر یادشده از نمونه‌های اولیه هنر اکسپرسیونیستی محسوب می‌شوند. نیاز به

ابزارهای نافذ، گویا و قابل تصویر، قطع‌نظر 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 پی‌یرو 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 خودساخته بود. چنانکه بعدها نوشت: «من درس‌های ویولن را از هشت‌سالگی آغاز کردم و بی‌درنگ آهنگ‌سازی را پی گرفتم.» شوئنبرگ دانش ژرف موسیقی خود را به‌وسیله مطالعه نت‌ها، نواختن در گروه‌های آماتور مجلسی و با حضور در کنسرت‌ها کسب می‌کند. اولین قهرمان موزیکال او برامس فیلسوف است. پس به زندگی آهنگ‌ساز بزرگ آلمانی متوجه می‌شود و در این راستا به واگنر علاقه‌مند می‌گردد و دیدن اپراهای او را، گاه تا سی بار در برنامه کارهای خود قرار می‌دهد.

زمانی که شوئنبرگ ۱۶ ساله بود، پدرش را از دست داد و بدین‌ترتیب سختی‌ها، مصایب و آلام بی‌شماری را آزمود. او برای گذران زندگی‌اش سال‌ها به‌عنوان کارمند بانک به‌کار پرداخت. در بیست و یک‌سالگی با

ازدست‌دادن شغل خود در بانک، تصمیم گرفت خود را برای همیشه، وقف موسیقی کند. زندگی فقیرانه‌ای را پیش گرفت. و به رهبری یک گروه از کارگران فلزکار در یک مرکز صنعتی خارج از وین مشغول شد و به تصنیف اُپرت‌هایی ارکسترال با استفاده از تصنیفات مردم‌پسند پرداخت. کنسرت کارهای اولیه‌اش، با دشمنی جماعت محافظه‌کار وین مواجه گردید به‌طوری که منقدی اظهار عقیده کرد: «شوئنبرگ می‌بایست در یک تیمارستان بدون دسترسی به کاغذِ 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 این‌بار 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 به‌جریان افتاد. 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 بی‌آنکه تحت تأثیر فورمالیسم کاندینسکی قرار گیرد، روش او را در هنر موسیقی به‌کار برد و با مهارتی فوق‌تصور، آثار بزرگ و جنجالی خود را به‌رشته

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 آلبان‌برگ و آنتون وبرن که خود از آهنگ‌سازان سرنوشت‌ساز تاریخ موسیقی هستند از محضر او درس‌ها آموختند. در حدود سال ۱۹۰۸ شوئنبرگ، مرحلهٔ 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 مبنا آثارش در محدوده سال‌های ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۵ شکلی باورنکردنی به خود گرفت. و بسیاری از کارهای اصلی و خلاقه‌اش به‌سرعت دارای سبکی مخصوص شد.

اینک خاطرات گذشته ذهن او را انباشته بود؛ آموزش کمپوزیسیون پیش خود، تحصیل کنتراپوان در نزد شوهرخواهرش «زملینسکی»[۸] و اجرای نخستین کوارتت زهی در ۱۸۹۷ با موفقیتی نسبی ــ سفر به برلین از ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۳ و آفرینش «ورکلارته ناخته»[۹] یا شب دیگرگون‌شده، شاهکاری که به‌علت هارمونی پیشرفته و مدرن با شلیک خنده و تمسخر روبه‌رو گردید، همه چون تصویری در جلو دیدگانش نمایان شدند.

تکست زهی شب دیگرگون‌شده محصول ۱۸۹۹ که بسیاری از ترکیبات پُست‌رمانتیک‌ها را نمایش می‌دهد بر روی داستان شعری از ریچارد دهمل[۱۰] آفریده شده است. این اثر برای دو ویولن، دوآلتو و دوچلو تصنیف گردیده که اجرایش به‌سال ۱۹۰۲ در وین موجب جنجال و هیاهو شد.

اکسپرسیونیسم که در فضایی آکنده از ستمگری، بی‌رحمی، برآشفتگی، هیجان، تنفر و بی‌رغبتی، اضطراب و تأثر رشد می‌کرد، در وجه بیان نیز با انتخاب استیلی تند و مشدد و موضوعاتی نافذ و بُرنده، گویی بر عدم هنجاری مطلوب پای می‌فشرد. نقاشان گروه «بلورایتر»[۱۱]، 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، به‌ویژه با کارهای آتونال و غیرسریال این گروه، که در بین سال‌های ۱۹۰۸ تا ۱۹۲۰ خلق شده‌اند، دارای ارتباط نزدیکی هستند.

نفوذ تفکرات کاندینسکی و طریقه اکسپرسیونیستی او، شوئنبرگ را نیز پیشقدم ساخت. طراحی پرتره‌هایی از خود به‌همراه چاپ یک مقاله در کتاب سال ۱۹۱۲ گروه بلورایتر، به‌انضمام انتشار آثار آوازی از خود و دو شاگرد پیشروش در همان کتاب، شوک تازه‌ای را به جریان‌های فکری آن عصر وارد آورد. و این در اصل پایان کار گروه بلورایتر بود.

انتشار کتاب درسی هارمونی از شوئنبرگ و سُرایش اشعار اپرا، وجوه دیگر 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 به‌گونه‌ای باورنکردنی بدصدا و ناهنجار بود، جز استهزا و تحقیر و بی‌مهری سرنوشت دیگری نداشت اما بی‌لحظه‌ای تردید و خاموشی حضور خود را اعلام کرد و بر ادامه راه خویش 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 به‌وجود آورد. «نه»گفتن و با «نه» زندگی‌کردن، فرصتی برای اندیشیدن به معانی و مقاصد نو را به او ارزانی داشت. «موسیقی قرن بیستم باید دگرگون شود.» و این مهم به‌دست او انجام پذیرفت. این مرحلهٔ ابداع و خلاقیت، در یک بن‌بست هشت‌ساله

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. او در تابستان ۱۹۲۱ به یکی از شاگردانش گفت: «من تدبیری می‌اندیشم که باید تفوق موسیقی علمی آلمان را تا صد سال آینده تضمین کند.» لذا از ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۵ تصنیفاتی را که با دولوپمان جدید سیستم دوازده‌تنی ساخته شده بود، انتشار داد. و بدین‌سان موسیقی او به‌عنوان یک حضور گسترده با نظریاتی نو در جهان کشف شد.

اکسپرسیونیسم با آتونالیسم[۱۴] رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. و این‌دو همانند یک استیل موزیکال، شریک و متحداند. در واقع اکسپرسیونیسم و آتونالیسم هم‌چون یک پدیده اجتماعی مرحله‌ای مطرح‌اند که در اروپای غربی دومین دهه قرن بیستم شایع و عمومی به‌نظر 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 می‌گیرند و مانند مکتبی موجود و پهلوبه‌پهلو با دیگر مکاتب، به حفظ و نگهداری اصول آن می‌پردازند. موسیقی آلبان‌برگ، قسمتی از کارهای آخری شوئنبرگ و سری آزمایشات، و تجارب مصنفان دیگر که با برخورداری از متد سریالیسم[۱۵]، 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 می‌توان به انواعی از رنگ‌ها و طرح‌های بکر و تازه و البته تند، دست یافت.

با گسترده‌شدن سایه بدگمانی، عدم اعتماد و دشمن‌انگاری، که در اثر مسایل بغرنج روانی نابهنجار و بروز جنگ‌ها و مسایل و مشکلات ناشی از آن دست‌وپای انسان‌ها را فرا می‌گرفت، مرزهای دنیای هنر نیز مصون از تعرض باقی نمی‌ماند. جست‌وجوی فرمی هم‌آهنگ با دید درونی و آشوب بیرونی، لزوم تغییراتی کلی را در هنرها مطرح می‌ساخت و بدین‌گونه، اسلوب تازه‌ای، جایگزین متدهای کهنه و قدیمی می‌شد. اپرای دست خوشبخت محصول سال‌های 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 نه‌تنها 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 تام و تمام شوئنبرگ را در هدایت موسیقی معاصر به‌اثبات می‌رساند. حالات افراطی شخصیت‌ها، به‌همراه اظهارات روانی که یکی از فاکتورهای درام اکسپرسیونیستی است اپرای دست خوشبخت را هم‌چون مونودرام ارورتونگ انباشته است. اکسپرسیونیسم خواستار جدی معاینه نفس و روان بود، و به همین دلیل زندگی کوتاهی را پشت‌سر گذراند. انتشار آرا و عقاید نوین روانشناسانه و پرداختن به عصبیت به‌عنوان وجهی تعیین‌کننده، جنبش اکسپرسیونیسم را دچار رکود کرد. ولی با این‌همه، 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 سریالیسم خود را، در نزدیکی تام و تمام به یک حرکت هندسی یکدست و خالص بنا می‌کرد و در این راه از کاندینسکی الهام می‌گرفت. آهنگ‌سازان متاخری هم‌چون پیتر مکس‌ول دیویس[۱۶]، در نظارت و به‌کارگیری حالات اکسپرسیونیستی آثار شوئنبرگ، برگ

و وبرن پیشگام بوده‌اند. لذا بیراه نیست که ادعا شود قسمت اعظم موسیقی قرن بیستم، انعکاس اکسپرسیونیسم است. موسیقی قرنی مملو از هیجانات شدید، عواطف ذهنی و درون‌گرایانه به‌همراه جنگ‌های مهیب و بی‌خانمانی‌های بی‌حد و حصر.

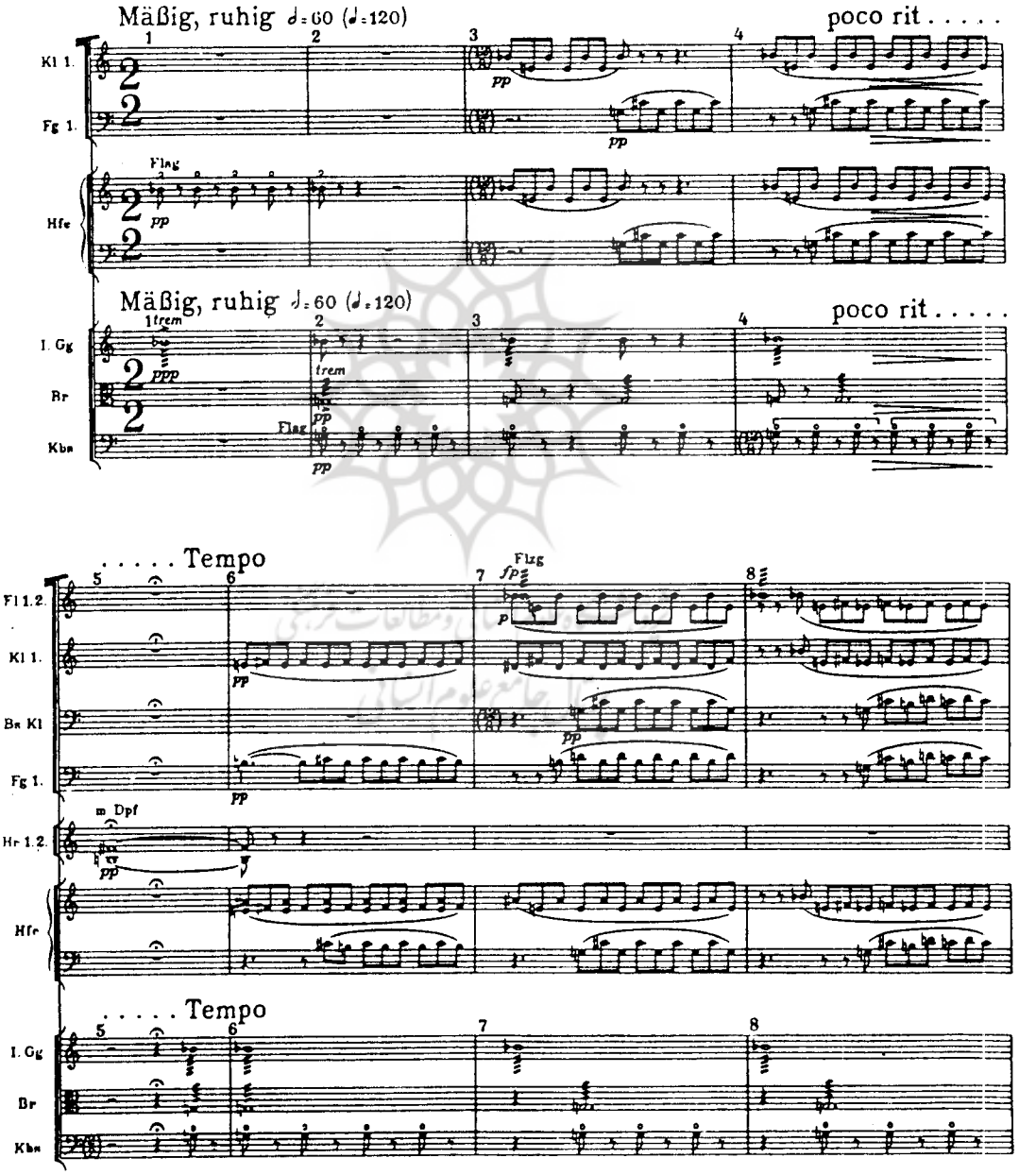
اکسپرسیونیسم تا حد زیادی جنبشی آلمانی - اتریشی محسوب می‌شود که از سال‌های ۱۹۰۵ تا ۱۹۲۵ تداوم داشته است. تهدیدشدن زندگی به‌واسطه عوامل مخرب و انعکاس آن در روان انسان با بروز تنش‌ها، دلتنگی و درد، هنرمندان را نیز به واکنش فرا می‌خواند و به این شکل اکسپرسیونیسم پا به عرصه ظهور می‌گذارد و در جوّی غیرعقلانی به رشد خود ادامه می‌دهد، و با برخورداری از آرای فروید، حالات هیستریک، بی‌خبری و جبر را به‌نمایش می‌گذارد. آثار تصویرگران اکسپرسیونیست آلمانی، ضمن رد زیبایی‌های قراردادی، روشی غیر از راه امپرسیونیسم فرانسوی را در پیش می‌گیرند و به‌جای طرح موضوعات مطبوع، لطیف و دل‌نواز که با رنگ‌های پاستیل و سطحی کم‌نور و لرزان اما درخشان عرضه می‌شد به ارایه تصاویر به‌ظاهر زشت، تهدیدکننده و نامطبوع روی می‌آورند. آن‌ها دل‌مشغولی و مجذوبیت خود را با دیوانگی، عصبیت و مرگ می‌آلایند و به بیانی نو دست می‌یابند و این زبان قرن ما است. دیگر نقاشان اکسپرسیونیست، هم‌چون ارنست لودویک کیرکنر[۱۷]، امیل نولد[۱۸]، ادوارد مونش[۱۹] و اُسکار کوکوشکا[۲۰]، در آثار خود به لزوم استفاده از رنگ‌های تکان‌دهنده و نامأنوس، اشکال عجیب و غریب و ظاهراً بی‌تناسب و شکل تأکید می‌ورزند.

شوئنبرگ در سن ۵۱ سالگی با پیشنهاد واگذاری یک پُست مهم آکادمیک موافقت می‌کند، و به‌عنوان مدیر گروه رشته آهنگ‌سازی آکادمی هنر پُروس[۲۱] در برلین برگزیده می‌شود. این دورهٔ رسمی شناسایی اوست که متأسفانه با قدرت‌گیری نازیسم در آلمان (۱۹۳۳) نیمه‌کاره می‌ماند. او از مدیریت دانشکده آکادمی پُروس عزل می‌گردد و مورد خشم مقامات نازی قرار می‌گیرد. این شکست شوئنبرگ را می‌آزارد و او ناچار می‌شود به‌اتفاق خانواده‌اش آلمان را ترک کند. تجاوز خونین نازیسم به اتریش او را به فرانسه می‌کشاند و سپس به آمریکا می‌رود. در ۱۹۴۱ شوئنبرگ ملیّت آمریکا را می‌پذیرد و در دانشکده موسیقی دانشگاه کالیفرنیا در لوس‌آنجلس 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 این‌بار او به‌خوبی می‌داند که با حقوقی کم‌تر از ۴۰ دلار در ماه، می‌بایست سال‌های پیری خود را بگذراند. دلیل بروز این مشکل به‌خوبی روشن است زیرا شوئنبرگ در سال ۱۹۴۷ می‌نویسد: «من به‌راحتی متوجه بودم که یک سوء فهم وسیع، از کارهای من وجود دارد و ناچاراً نمی‌توانستم توقع داشته باشم که حداقل قبل از طی دوره‌ای ده‌ساله معجزه‌ای اتفاق بیافتد.» اما قدردانی و موفقیت خیلی زودتر از آنکه شوئنبرگ می‌اندیشید و انتظارش را داشت، به سراغش آمد. بعد از مرگش در سیزده ژوئیه ۱۹۵۱ در لوس‌آنجلس، سیستم دوازده‌تنی او مورد استقبال آهنگ‌سازان سراسر جهان قرار گرفت و موسیقی معاصر را از ایده‌های شوئنبرگ انباشت و این قابل پیش‌بینی بود: «من امتیاز علمی تصنیف موسیقی نو را به‌دست آورده‌ام و قاعده سنتی موسیقی را که به‌مثابه یک عرف درآمده، کنار گذاشته‌ام.» این اثبات مغرورانه شوئنبرگ، شامل یک مقدار حقیقت غیرقابل انکار است، زیرا استیل موسیقی او بسیار متکامل به‌نظر

VARIATIONEN FÜR ORCHESTER, Op. 31, Excerpts

Arnold Schoenberg (1874-1951)

a. Introduction, Thema



کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌رسد. این سیستم سرانجام، به‌وسیله بسیاری از آهنگ‌سازان جهان به‌کار گرفته شده و موفقیت‌آمیز بوده است. نقطه حرکت شوئنبرگ، موسیقی پُست‌رمانتیک ریچارد واگنر، ریچارد اشتراوس، یوهان برامس و گوستاو مالر بود، که در نهایت راه را برای ظهور اکسپرسیونیست‌های آلمانی هموار کرد، به این دلیل موسیقی شوئنبرگ دارای کاراکترهای سخت هیجانی و در بسیاری از موارد شامل یک برنامه ادیبانه می‌باشد. مقداری از تصنیفات اولیه او، به تبعیت از آهنگ‌سازان آخرین سال‌های سده نوزدهم، به ارکستر بزرگی نیاز دارند. برای مثال، کانتات عظیم «ترانه‌های گوره»[۲۲] 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 توسعه‌یافته، شامل حدود پنجاه ساز بادی و نوازندگان برنجی را می‌توان نام برد.

موسیقی اکسپرسیونیستی تکه‌تکه و جزءجزء به‌نظر می‌رسد و شاید اتفاقی و گسیخته نیز باشد، اما یک ساخت درونی تقریباً غیرمرئی در میان دیسونانس‌های تجزیه‌شده موجود می‌باشد که در روش‌های غیرمرتبه و در میان سلسله منودی‌های لاغر با پرش‌هایی بزرگ تعبیه شده است.

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. کم‌رنگ‌شدن تونالیته مرکزی به‌جهت شکل‌گیری جنبش سریع موسیقی، از مایه‌های فرعی دورتر از تُن اصلی ویژگی دیگر این موسیقی است.

در حدود سال‌های ۱۹۰۳ تا ۱۹۰۷ شوئنبرگ، به‌عنوان وارث نهضت زبان هارمونیک پُست‌رومانتیک شناخته می‌شود. تصانیفی هم‌چون 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 ویولن، یک آلتو، یک چلو و یک کنترباس شکل گرفته جزو آخرین آثار دوره تونال او می‌باشد. این قطعه به‌ظاهر تک‌موومانی، 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[۲۳] در وین است که در آن عده‌ای از منقدین هنر و موسیقی، در واپسین سال‌های قرن نوزدهم از هنر آینده سخن می‌گفتند و شوئنبرگ جوان با شور و حالی وصف‌ناپذیر از شیوه واگنر با عنوان راهی برای نجات موسیقی آینده به دفاع برمی‌خواست، و در کار آفرینش شب دیگرگون‌شده و ترانه‌های گوره، هم‌چون آخرین آثار سال‌های زندگی‌اش مانند «گُل‌نیدری»[۲۴] و سمفونی شماره ۲ و کنسرتو برای پیانو، بر محور تونالیته پای می‌فشرد. اما اگر دوران آهنگ‌سازی شوئنبرگ را به سه زمان مشخص تقسیم کنیم، باید مرحله اول آن را، دوران 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 یا تصنیف موسیقی تونال می‌پردازد. پلئاس و ملیزاند[۲۵]، هم‌چنین کوارتت‌های زهی شماره یک و دو از این گروه‌اند. دومین مرحله آفرینندگی شوئنبرگ، مصادف با زمانی است که موسیقی پُست رمانتیک او به‌سوی 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. دوده‌کافونیسم[۲۶]، مکتب سریالیسم آرنولد شوئنبرگ، که در بین سال‌های ۱۹۰۸ تا ۱۹۲۳ به‌وجود آمد، سومین

دوره کارهای او را به خود اختصاص داده است. در آن دوران او، خود را از سلسله‌مراتب سیستم تونال‌ها رهایی می‌دهد و آنگاه در طی پُروسه‌ای، تکنیک دوازده‌تنی خود را تنظیم می‌کند و بر پایه مبانی تازه سریالیسم، توالی بنیادی دوازده‌تُن گوناگون را، بدون تکرار و در نظمی خاص ارایه می‌نماید. کنسرتوهای ویولن و پیانو، کوئینتت سازهای بادی، دو کوارتت شماره سه و چهار، و تریو برای سازهای زهی به‌انضمام واریاسیون‌های اپوس ۳۱ و قطعات پیانو اپوس ۳۳، اپراهای از امروز تا فردا[۲۷] و موسی و هارون[۲۸]، با استیل دوده‌کافونیسم خلق شده و در بخش سوم دوران خلاقیت شوئنبرگ قرار گرفته‌اند.

دومین دوره 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 طرزعمل 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 دوازده‌تُن موجود در گام کروماتیک حکایت می‌کند. اما در کارهای آتونال او، تمام دوازده تُن به‌دور از ملاحظات سنتی مرسوم نسبت به گام‌های ماژور و مینور به‌کار گرفته شده‌اند و دیسونانس‌ها[۲۹] از اجبار حل‌شدن و تبدیل به کونسونانس‌ها[۳۰] آزادند.

شوئنبرگ آتونالیسم را به‌مانند یک استیل پایه و اساسی تشریح می‌کند و کار با دیسونانس‌ها را، همانند کونسونانس‌ها یکی می‌داند و لزوم صرف‌نظر از یک تونال مرکزی را مطرح می‌سازد. او به‌وسیله اجتناب از ایجاد یک مایه و تُن مرکزی، مفهوم مدولاسیون سنتی را زیر سؤال می‌برد و بدین‌گونه معنای مدولاسیون را دچار تغییر می‌کند. لیکن از آن‌زمان تا به امروز، واژه مدولاسیون به‌مثابه ترک تونالیته ثابت و برقراری انواع دیگری از تونالیته و یا سیستم پولی‌تونال است. در موسیقی آتونالِ شوئنبرگ از ۱۹۰۸ تا به سال ۱۹۱۴ ، مجموعه‌های سه‌صدایی آکورد و دایره سنتی پیشرفت‌های آن، بسیار سنجیده هست و از به‌کارگیری مُدهای ماژور و مینور جداً اجتناب شده است. با این‌همه 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 تغییرشکل می‌شود. در میان بهترین تصانیف آتونال شوئنبرگ، پنج قطعه برای ارکستر اپوس ۱۶ محصول ۱۹۰۹، و پی‌یرو لونر یک سِت موزیکال دوازده منظومه‌ای، با عنوان اپوس ۲۱ متعلق به ۱۹۱۲ دارای اهمیت ویژه‌ای هستند. ملودی‌های ناهموار، افکت نوظهور سازها و کنتراست‌های منتها درجه در دینامیسم و ارتفاع صدا، در کنار تلفیق متعالی فیگورهای غریب و شوک‌های رنگی، یادآور پرده‌های نقاشی اکسپرسیونیست‌هاست. بافت آثار شوئنبرگ بسیار پیچیده و پولیفونیک به‌نظر می‌رسد. فرازها به‌طور نامنظم دراز و تکرار ملودیک غیرقابل اجتناب است. پی‌یرو لونر و دیگر آثار شوئنبرگ به‌طور کلی، برای یک استیل نامتعارف کنسرت وکال، که در واقع چیزی میان صحبت‌کردن و آوازخواندن 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 به‌چشم می‌خورد. این نشانه دلالت بر ارتفاع صداست و معین‌کننده اوج و فرود نُت‌ها می‌باشد. قطعهٔ بازمانده‌ای[۳۱] 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 قتل‌عام شش

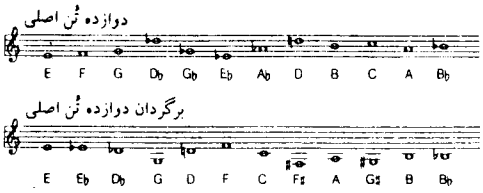
میلیون یهودی، به‌وسیله نازی‌ها در جنگ جهانی دوم به‌پیش می‌رود. شوئنبرگ که تکست این اثر را نیز خود نگاشته، در پرداخت آن از اسلوب آوارستیاتیف استفاده شایانی کرده است. زبان آتونال شوئنبرگ، بعدها به‌وسیله شاگردانش برگ و وبرن مورد استفاده قرار گرفت. آن‌ها اولین کارهای آتونال خود را هم‌چون معلم‌شان باتوجه به نهایت هیجان و اختصار ارایه 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 به‌جای یک ارگانیسم موزیکال، در جهت وحدت و هم‌آهنگی به‌کار گرفتند.

شوئنبرگ در سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۰ بسیاری از کارهای خود را به‌اتمام رساند و برای گسترش یک سیستم دیگر از متر ارگانیزاسیون موسیقی آتونال، روش‌هایی را آزمود. او در اوایل ۱۹۲۰ روش دولوپمان خود را خاتمه‌یافته اعلام کرد و آن را متر برای آهنگ‌سازی با دوازده تُن نامید. او تا اندازه‌ای این تکنیک نو را، در پنج قطعه برای پیانو اپوس ۲۳ و سرناد اپوس ۲۴ و آنگاه با مهارت و استادی خاصی در پیانو سوت اپوس ۲۵ عملی ساخته بود. این آثار، همه تصنیفاتی متعلق به سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۳ هستند، که به‌اتفاق گروهی دیگر از کارهای متعلق به ۱۹۲۰، به‌طور اصولی کم‌تر درون‌گرایانه و اکسپرسیونیستیک به‌نظر می‌رسند. اما آثار اولیه و آخرین موسیقی‌های شوئنبرگ را باید، جزو ادبیات موسیقی درونگرا و اکسپرسیونیست نامید. آن‌ها فرم‌هایی سنتی، همانند سونات و انواعی از رقص‌های قرن هجدهم، هم‌چون منوئت وتریو،[۳۲] گاوُت[۳۳] و ژیگ[۳۴] را به‌کار گرفته‌اند. سیستم دوازده تُنی، 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 سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۲ اپرای موسی و هارون را به رشته تحریر درآورد، اما پرده سوم این اثر بزرگ و عظیم هرگز به‌پایان 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 تُنی، در بسیاری از کارهای گوناگون و باشکوهش استفاده کرد. کنسرتو ویولن اپوس ۳۶ محصول ۱۹۳۶، چهارکوارتت زهی اپوس ۳۷ متعلق به همان سال، پیانو کنسرتو اپوس ۴۲، محصول ۱۹۴۷ و کانتات بازمانده‌ای از ورشو اپوس ۴۶، ۱۹۴۷ نیز، جزو این‌سری هستند. در سیستم دوازده‌تُنی پیشنهاداتی برای آهنگ‌ساز در جهت ارگانیزاسیون زیر و بمی صوتی اثر، در یک روش جدید ارایه شده است. این روش‌ها راهی برای مشکل مسئله تونالیته در قرن بیستم قلمداد می‌شود. سیستم دوازده‌تُنی با اعمال اهمیت متساوی به تک‌تک دوازده تُن کروماتیک، نظریه تأکید روی تُن مرکزی را در سیستم تونال، منتفی اعلام می‌کند. متد دوازده تُنی، یک فرم سیستماتیک آتونال است و همین موضوع، علاقه و میل شوئنبرگ را به ساختار موسیقی خود معطوف می‌سازد تا هوشیارانه به یک ایده همسان و همگون بیاندیشد. لیکن در یک تصنیف دوازده تُنی، تمامی ارتفاع صوتی از یک ترتیب ویژه مربوط به دوازده تُن کروماتیک سرچشمه می‌گیرند. این نظم یا همسانی ایده، که یک گروه تُن متوالی را با خود همراه می‌کند سِه‌ری‌یز[۳۵] نامیده می‌شود که به‌طور سیستماتیک، یک‌سری تُن را وارد عمل می‌کند. متد دوازده تُنی، اغلب با عنوان تکنیک سِریال معرفی می‌شود. آهنگ‌ساز برای هر قطعه، یک توالی ویژه از تُن‌ها را می‌آفریند. اپرای موسی و هارون اثر شوئنبرگ، بر اساس یک ردیف تُن طراحی شده است. انتخاب و اختیار ردیف‌های تُن، تقریباً بی‌حد و حساب است. در حال حاضر حدود ۶۰۰/۰۰۱/۶۷۹ نوع امکان آرانژمان

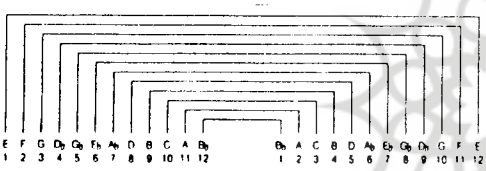
دوازده تُن کروماتیک به‌اثبات رسیده است. با این‌همه، ردیف تُن باید با توجه و دقت زیادی بنا شود ــ تا موجب ایجاد افکت‌های صدای تونال نبوده و قدرت زایندگی بسیاری از ملودی‌ها و آکوردها را در یک اثر دارا باشد. به مثالی از توالی تُن‌ها در سویت برای پیانو اپوس ۲۵ اثر شوئنبرگ توجه کنیم.

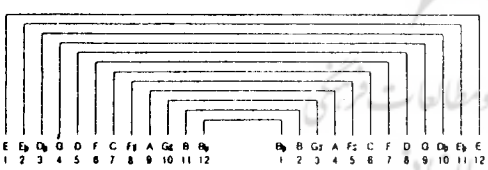
E	F	G	Db	Gb	Eb
1	2	3	4	5	6
Ab	D	B	C	A	Bb
7	8	9	10	11	12

در تصویر هیچ ارتفاع صوتی یا نتی، بیش‌تر از یک‌مرتبه، در محدوده توالی دوازده تُن تکرار نشده است. لاجرم این تدبیر، باعث رهایی تک‌تک نت‌ها از تأکید نابرابر می‌باشد. رمز شکل‌گیری یک اثر کامل، در آرایش‌های متنوع توالی دوازده تُنی نهفته است. این توالی بایستی در چهار فرم اساسی دچار تغییر شود. نخستین نوع این فرم، دوازده تُن 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 تُن قرار داده‌اید. شکل معکوس ظاهرشده در آینه، ردیف دیگری را ارایه می‌کند. این‌سری از نت‌ها، از انتها به ابتدا جریان یافته‌اند که در این‌صورت، خودبه‌خود انجامین نت در فرم اول، آغازین تُن در پس‌گستر خواهد بود. فرم سوم، برگردان فرم اولین است. اگر در فرم نخست حرکت نت‌ها به سمت بالاست، در فرم سوم این جهش به‌سوی پایین حرکت می‌کند. در برگردان، فواصل نت‌ها نیز هم‌چون الگوی اولین، محاسبه 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 نیم‌پرده از می به فا انجام یافته است. لیکن در برگردان، این نیم‌پرده به طرف پایین حرکت می‌کند و از می به می بمال تنزل می‌یابد. این عمل در مثال شماره دو به‌طور کامل نشان داده شده است.



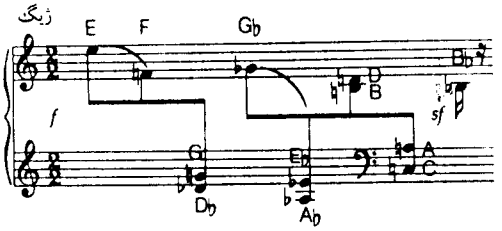
چهارمین فرم دولوپمان، در دوده‌کافونیسم، از فرم نوع دوم ساخته می‌شود. عمل قراردادن آینه در دومین بخش، این‌بار در قسمت چهارم فرم نیز تکرار می‌گردد. این پس‌گستری یا قهقراسازی فرم سوم، شکل معکوس دیگری را ارایه می‌دهد که دوازده تُن معکوس فرم ذکرشده، یا در اصل، برعکس شده آن فرم است.

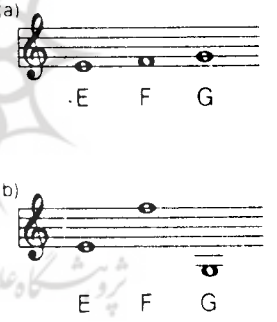




یک توالی تُن باید بتواند به ارتفاع صوتی هم‌تراز و هم‌سطح انتقال یابد. این عمل با درنظرگرفتن الگوی فواصل به شکل معکوس، روی هر دوازده تُن کروماتیک انجام می‌پذیرد. پس یک ردیف یا توالی می‌تواند روی هر یک از دوازده نُت آغازشده و در چهار فرم یادشده، گسترش یابد. به این ترتیب ما صاحب چهل و هشت ارتفاع یا چهار توالی دوازده تُنی خواهیم بود. این عمل به آهنگ‌ساز تا حدودی قابلیت عملکرد ارایه می‌کند و او را یاری می‌دهد تا با دید وسیع‌تری کار خود را

پی‌گیرد. پس با درنظرگرفتن این‌که هر تُن یک توالی می‌باید در پس‌گستری آن جای مخصوص خود را داشته باشد، به حدود لایتناهی یک ردیف با تُن‌های مختلف پی می‌بریم. شوئنبرگ در ردیف سویت پیانوی خود، با نت‌های می ـ فا ـ سُل یک توالی آسمانی خلق کرده است. او یک گروه کروماتیک را شامل می‌بُمل ـ می ـ فا ـ سُل بمل ـ سُل ـ لا بمل ـ لا ـ سی بُمل ـ سی ـ دو ـ ربُمل و ر، برای منظور خود انتخاب کرده است. آنگاه سمت حرکت تُن‌های مذکور را به طرف بالا یا پایین و فاصله آن‌ها را بر طبق ذوق و سلیقه خود آرایش نموده و تصمیم گرفته است که می ـ فا ـ سُل را پشت‌سر هم و به شکل قدم به قدم و یا با فواصل پرش‌دار از می به فای زیرتر و از فا به یک سُل بم هدایت نماید.





این آزادی عمل، نشانه قابلیت سیستم دوده‌کافونیک است، و تا اندازه‌ای علت پرش‌های وسیع و فوق‌العاده را، در ملودی‌های دوازده تُنی روشن می‌سازد. اما با آگاهی بر این مدعا که تُن‌های یک توالی می‌توانند یکی، پس از دیگری به فرم یک خط ملودیک ارایه شوند و یا به شکل آکوردهای مختلف جلوه کنند، موضوع خلاقیت شخصی آهنگ‌ساز مطرح می‌گردد و چه کسی باصلاحیت‌تر از مصنفی توانا، که گزینش و محل قرارگرفتن ماتریال خود را حدس بزند. پرلود و ژیک در تصویر نشانگر دو نوع گرایش در خط ملودیک و آکورد به‌شمار می‌روند.

پی‌نوشت‌ها:

1. Arnold Schoenberg 2. Alban Berg
3. Anton Webern 4. Erwartung 5. Die glückiche Hand
6. Pierrot Lunaire (Moon Sturck Pierrot)
7. Vasily Kandinsky 8. Zemlinsky
9. Verklärte Nacht (Trans Tiyured Night)
10. R. Dehmel 11. Blaue Reiter 12. Franz Marc
13. Georg Trakl 14. Atonalism 15. Serialism
16. Peter Maxwell Davies 17. Ernst Ludwig Kirkner
18. Emil Nolde 19. Edvard Munch
20. Oskar Kokschka 21. Prussian 22. Songs of Gurre
23. Landtmann 24. Kol Nideri
25. Pelleas and Melisande 26. Dode Caphonism
27. Von Heute anf morgen 28. Moses and Aaron
29. Dissonances 30. Consonances
31. A Survivor from Warsaw 32. Minuet and Trio
33. Gavotte 34. Gigue 35. Séries