نگرشی بر نوگرایی در موسیقی

بررسی نوگرایی در موسیقی را می‌توان با سیری در تاریخ موسیقی نو آغاز نمود.

علیرضا مشایخی

تاریخ موسیقی نو، به معنای اعم کلمه، همان تاریخ معمول موسیقی است و در این زمینه، همه آهنگ سازانی که خودشان و آثارشان تاریخ موسیقی را تشکیل می‌دهند، به نوعی نوآور و مبتکر بوده‌اند. نباید فراموش کرد که اگر نوع انسان به دنبال امکانات جدید نبود، جامعه کنونی ما هنوز گرفتار مرحله غارنشینی بود. نوجویی در علوم و فنون مختلف، جامعه بشری را صاحب امکاناتی کرده که می شناسیم. این یک روند طبیعی است که بی شک در آینده نیز ادامه خواهد یافت.

بوزونی[1]، متفکر، آهنگ ساز و پیانیست اوایل قرن بیستم می‌گوید: ((نو وکهنه همیشه وجود داشته‌اند.)) طبیعی است که قشرهایی از جامعه هنری و در ارتباط با موسیقی، بعضی از آهنگ سازان بیش از دیگران متوجه ضرورت جست‌وجو و مکاشفه بوده و در این جهت پیشگام بوده‌اند. اگر بخواهیم نوگرایی را در موسیقی تعقیب کنیم، باید راه طویلی را که تاریخ موسیقی پشت سر گذاشته است، مرور کنیم. اولین بار که در موسیقی با اصطلاح ((نو)) در یک سطح وسیع و به صورت خودآگاه برخورد می کنیم، حدود سال ۱۳۲۰ میلادی است، یعنی زمانی که مکتب آرس نووا[2] یا هنر نو در پاریس به وجود آمد.

مکتب هنر نو در آن سال ها مسایلی را مطرح کرد که هنوز گریبانگیر هنر موسیقی است. مهم‌ترین نظرات این مکتب را می‌توان این طور خلاصه کرد:

- اعتقاد به ((مطلق))بودن موسیقی و طرح این مسئله که موسیقی به خودی خود یک هنر کامل است.
- اعتقاد به جدا شدن موسیقی از کلیسا که نتیجه منطقی اصل فوق است.
- توجه و اعتقاد به رشد موسیقی هنری که احتیاج به توضیح دارد.

روال تمدن موسیقی نشان می‌دهد که از دیرباز انسان متفکر توجهی خاص به بهره‌گیری از دنیای اصوات داشته است. مهم‌ترین مشخصهٔ این چنین تفکری در گرایش تاریخی انسان به موسیقی چند صدایی است. تکامل موسیقی در حقیقت تکامل ابعاد گوناگون صداست. یکی از مهم‌ترین این ابعاد، اختلاف سطح موسیقایی اصوات است که به آن فاصله می‌گوییم. توجه، تحلیل، مکاشفه و به کارگیری این بعد در حوزهٔ فعالیت متفکران موسیقی است که به این ترتیب به روند جدیدی از تفکر موسیقایی دست یافته‌اند که می‌تواند ملهم از موسیقی بومی باشد. هرآینه جنبهٔ دخل و صرف و محاسبهٔ علمی به آن رنگ و شخصیت دیگری می‌دهد. این چنین موسیقی به دست آهنگ سازان تصنیف می‌شود و اصطلاحاً آن را موسیقی هنری می‌نامیم. موسیقی هنری به تعبیری که ما به کار بردیم با تاخیر چند صد ساله، علی رغم

مخالفت هایی که بسیاری از موسیقی دان های ایرانی از خود نشان می دهند در ایران مطرح شده است.
توجه آهنگ سازان قرن چهاردهم به مطلق گرایی، چند صدایی شدن موسیقی و موسیقی هنری بر روی تاریخ موسیقی اثری عمیق و فراموش نشدنی گذاشت.
همان طور که از این مختصر می توان نتیجه گرفت نوبودن یک موضوع کاملاً نسبی است و روشن است که بعد از گذشت زمان به صورتی اجتناب ناپذیر دوباره و دوباره با لغت نو برخورد می کنیم.
در این مورد در چند مرحله موسیقی دانانی برجسته، رسالاتی در ضرورت تحول موسیقی نگاشته اند. از جمله:
- موسیقی نو گفتاری از یوهانس تنکتوریس[۳] (نیمه دوم قرن پانزدهم میلادی)
- رساله ای از گالیله[۴] به نام موسیقی قدیم و موسیقی مدرن (در سال ۱۶۰۱ میلادی)
- موسیقی نو رساله ای از مونته وردی[۵] (حدود سال ۱۶۰۰ میلادی)
به تدریج در طول پیدایش تونالیته و تعدیل گام، وجود شخصیت های برجسته ای مثل پالسترینا،[۶] باخ،[۷] رامو،[۸] موزار[۹] و بتهوون[۱۰] راه را برای نوآوری های قرن نوزدهم آماده کرد.
در قرن نوزدهم، واگنر[۱۱]، لیست[۱۲]، بروکنر[۱۳]، هوگوولف[۱۴] آهنگ سازانی هستند که بیش از دیگران نگران افق های تازه می باشند. در عبور قرن نوزدهم به بیستم مقاومت جدیدی از طرف آهنگ سازان غیر آلمانی در مقابل تسلط ارزش های موسیقی آلمانی بر دنیای موسیقی به وجود آمد که در بین آنان به دلایلی چند موسورگسکی[۱۵] اهمیت خاصی دارد.
در سال های آخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، زمینه ای که آهنگ سازان قرن نوزدهم در گسترش مصالح ساختمانی موسیقی آماده کرده بودند، دو انفجار بزرگ هنری ایجاد کرد. یکی از آنها از طریق آثار آرنولد شوئنبرگ[۱۶] و شاگردانش آلبان برگ[۱۷] و آنتون وبرن[۱۸] بود که به موسیقی دوازده تنی یا مکتب دوم وین معروف شد. مورد دوم از طریق موسیقی دبوسی[۱۹] بود که تحت عنوان امپرسیونیسم در جهان شهرت یافت.
برای اینکه ماهیت این تحول و یا به تعبیری این دو انفجار را بهتر بفهمیم لازم است که در بارهٔ مادهٔ اصلی موسیقی یعنی صدا اشاراتی بکنیم.
برای تولید یک صوت چند عامل اصلی وجود دارد:
۱ -منبع صوتی (برای مثال ساز ویولن)
۲ -وجود تعداد خاصی ارتعاش که نت خاصی را بیان کند. (مثل نت لا)
۳ -طول زمانی که هر نت اشغال می کند.
۴ -شدت، که برای قابل شنیده شدن نت لازم است.
حال اگر تمام شرایط فوق در دو ساز جمع شوند و مثلاً دو ویولن به طور هم زمان دو نت مختلف را اجرا کنند، اضافه بر تمام اطلاعات فوق فاصلهٔ موسیقایی دو نت را هم می شنویم.
تاریخ تکامل موسیقی در حقیقت تاریخ تکامل این ابعاد است و موضوع به همین جا ختم نمی شود. مکاشفات موسیقی ابعاد فرعی جدیدی را نیز به ما معرفی می کند. یک مثال ساده: تاثیری که نواختن دو ویولن، با فاصله یک متر از هم ایجاد می کند، متفاوت است با تاثیری که همان دو ساز در فاصلهٔ ده متری یکدیگر برای ما به وجود می آورند. این بعد جدیدی از صوت به نام فضا است که در نوع خود یکی از مهم ترین مباحث موسیقی است.
در نیمهٔ قرن نوزدهم بعد از فاصله چه به طور افقی آنچه که در علم کنترپوان بررسی می شود، چه به طور عمودی، موضوع اصلی علم هارمونی، وسعت زیادی یافت.

یعنی از طرفی خط ملودی از فواصل بیش‌تر و بیش‌تری استفاده می‌کرد و از طرف دیگر موسیقی به طور هم‌زمان نت‌های بیش‌تری را به‌کار می‌گرفت.
در مقام مقایسه می‌توانید شعری را در نظر بگیرید که با استفاده از لغات زیادی سروده شده باشد. نت‌های غریبه، (یعنی نت‌هایی که در گام وجود داشتند ولی در آکورد وجود نداشتند) و نت‌های تبدیلی (یعنی نت‌هایی که اصولاً در گام وجود ندارند)، گنجینهٔ جدیدی از امکانات صوتی در اختیار آهنگ‌سازان قرار می‌دادند و این امکانات و وسعت استفاده از آنها کم‌کم مرکزیت تنال قطعه را به مخاطره انداخت. (برای مثال نت دو در گام دوماژور در این حالت صراحت و شفافیت خود را به وضوح از دست می‌داد.) می‌دانیم که پیدایش تونالیته با نت محسوس نسبت مستقیم دارد. حال اگر نت اول گام کم‌رنگ شود، نت محسوس نیز طبیعتاً محو خواهد شد. در نتیجه فرود در چنین شرایطی معنای کلاسیک خود را از دست داده و بالطبع نظام ماژور و مینور نیز متزلزل می‌شوند. این موضوع در نهایت منجر به انفجاری شد که در دو جلوهٔ متفاوت توسط شوئنبرگ و دبوسی به وجود آمد. برای ارایه موسیقی بدون مرکزیت تنال هر دو آهنگ‌ساز به نظام‌های صوتی جانشین روی‌آوردند. دبوسی گام کروماتیک را به دو نیمهٔ تمام تقسیم کرد. (گامی متشکل از شش نت با فاصله‌های یک پرده. به طور مثال: دو - ر - می - فادیز - سل‌دیز - لادیز) و شوئنبرگ تمام اجزاء گام کروماتیک را در نظم دلخواه بدون اولویت یک نت خاص به‌کار گرفت. برخورد شوئنبرگ و دبوسی با نظام‌های جانشین مینور و ماژور مهم‌ترین برخوردهای اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بودند.
در نیمهٔ اول قرن گرایش‌های دیگری نیز برای رهایی از مینور و ماژور به وجود آمد که فهرست‌وار به آنها اشاره می‌کنیم:
- توجه به نظم پنتاتونیک. که یکی از قدیمی‌ترین نظام‌های صوتی است و از جمع‌بندی فواصل پنجم که خود به‌علت کوک سازها به وجود آمده، تشکیل می‌شود. این نظام در موسیقی خاور دور، بسیار مورد توجه بوده است.
- تئوری نت مرکزی و خویشاوندهایش با الهام از نظم موجود در هارمونیک‌ها که مبتکر آن پاول هیندمیت ۲۰ بود. وجود یک مرکز در روابط ملودیک معمولاً در طول تاریخ به نوعی مورد توجه بیش‌تر موسیقی‌دانان بوده است. منطقی است که در جست‌وجوی اصوات هماهنگ، خویشاوندهای این نت مرکزی توجه ما را جلب کند. به این معنا که وقتی نتی را به صدا درمی‌آوریم، اگر مایل هستیم اصوات بدرقه‌کننده‌ای داشته باشیم در اثر یک گرایش خیلی طبیعی به نت‌هایی توجه پیدا می‌کنیم که از نظر خویشاوندی فیزیکی به تن مورد نظر نزدیک باشند. هرآینه تعبیر درجات خویشاوندی می‌تواند بسیار متفاوت باشد.
هیندمیت تعابیر خاص خود را در دو سری توضیح می‌دهد. یک سری موقعیت نت‌های خویشاوند را به صورت پشت سرهم معرفی می‌کند و سری دوم اولویت ناشی از خویشاوندی را به طور هم‌زمان آکورد توضیح می‌دهد.
- پلی‌تنالیته۲۱ به معنای استفاده هم‌زمان از تنالیته‌های مختلف است.
- آتنالیته۲۲ به معنای کنارگذاشتن مرکزیت منظم تن‌هاست. در موسیقی آتنال نظم خاصی متاثر از مرکزیت یک تن در قطعه حاکم نیست. هرآینه آهنگ‌ساز می‌تواند هرجا که صلاح بداند نتی یا نت‌هایی را مورد توجه بیش‌تر قرار دهد.
در نیمه اول قرن بیستم توجهات فوق در تلفیق با گرایشات سبک‌شناسی جدید، تنوع بی‌سابقه‌ای را در تاریخ موسیقی به وجود آورد. چند گرایش مهم نوگرایانه در نیمه اول قرن، عبارتند از:
- کلاسیک جدید۲۳: در این گرایش آهنگ‌سازان به ارزش‌های کلاسیک اهمیت زیادی می‌دادند و به خصوص از نظر فرم‌های موسیقی رجعتی بود به دوران کلاسیک. این گرایش حدود سال ۱۹۳۰ میلادی اولین‌بار در پاریس شکل گرفت.

استراوینسکی[۲۴] که نامش با خیلی از گرایش های مهم موسیقی عجین شده است، از نمایندگان این مکتب هم به شمار می رود.

– باروک جدید[۲۵]: برداشت جدیدی از دوران باروک است و تقریباً هم زمان با کلاسیک جدید در آلمان به وجود آمد. مهم ترین نمایندهٔ آن پاول هیندمیت آهنگ ساز آلمانی است. از نظر تئوری موسیقی، هیندمیت معتقد به وفاداری به خویشاوندهای موجود در هارمونیک ها بود که قبلاً به آن اشاره شد. و از نظر فرم بعضی از آثارش به شدت از آثار دوران باروک الهام می گرفت. در ارتباط با افکار باروک جدید اثر مفصل او به نام لودوس تنالیس[۲۶] اهمیت خاصی دارد.

– موسیقی هنری ملی: توجه به موسیقی ملی و بومی و در عین حال جست وجوی راه های نو جذابیت خاصی به آثار بعضی از آهنگ سازان نیمه اول قرن بیستم بخشید. از برجسته ترین پیشگامان این شیوه بلابارتوک[۲۷] آهنگ ساز مجاری است. کوشش های آگاهانه با مسایل گوناگون آهنگ سازی هنری و به طور کلی در آستانه قرن بیستم الهام از موسیقی ملی برای خیلی از آهنگ سازان مطرح شد. به خصوص آهنگ سازان غیرآلمانی که تفکری مستقل از سلطهٔ سنن آلمانی جست وجو می کردند. این آهنگ سازان افکار خود را در مقیاس وسیع به صورت آثاری کنسرتی ارایه کردند. برای مثال بعضی از نظام های صوتی در موسیقی دهقانی مجار، بارتوک را از مینور و ماژور بی نیاز می کرد. به این ترتیب نظام های صوتی بزرگ و کوچک که متجاوز از دویست سال، سلطهٔ بی چون و چرای خود را بر موسیقی علمی حفظ کرده بودند، به تدریج حقانیت خود را از دست می دادند.

در نمایشگاه جهانی آغاز قرن، که قریب به صد سال پیش تشکیل شد، آهنگ سازان اروپایی که همواره در جست وجوی امکانات جدید موسیقایی بودند با امکانات موسیقی هند و خاور دور آشنا شدند. متاسفانه اجداد ما در آن دوران گرفتار آن چنان جواب عمیقی بودند که مجالی برای شرکت در این گونه مبادلات فرهنگی نمی یافتند. این چنین برخوردها و تبادلات فکری و فرهنگی، جلوه ای جدید به زبان بین المللی موسیقی بخشید.

موسیقی هند، خاور دور، امریکای جنوبی و جاز هر یک به نوعی با موسیقی علمی درهم آمیخت و آن را بین المللی تر از پیش به طرف مرحلهٔ جدیدی از تکامل که قرار بود در نیمه قرن شکل بگیرد، حرکت داد.

دبوسی، راول[۲۸]، بارتوک، میلو[۲۹] و مسیان[۳۰] هر یک به نوعی به موسیقی های غیر اروپایی علاقه مند شدند و آهنگ سازان کشورهای غیر اروپایی به تدریج در جست وجوی راه حل های تازه برای موسیقی بومی خود به تکنیک های موسیقی نو توجه کردند.

توجه موسیقی دانان اروپایی به موسیقی های غیر اروپایی، موسیقی شرق، جاز و موسیقی امریکای جنوبی و گرایش آهنگ سازان غیر اروپایی به تکنیک های موسیقی نو، زمینه را برای ظهور یک زبان جدید بین المللی آماده کرد، که در نیمه قرن بیستم در موسیقی آوانگارد جهانی منعکس شده است.

در نیمه قرن از طرفی موسیقی سریل به عنوان یک موج کوتاه مدت ولی جدی هر نوع اولویت در ابعاد صدا را مورد حمله قرار داد و از طرف دیگر موسیقی کنکرت[۳۱] و موسیقی الکترونیک آهنگ سازان را در مقابل امکاناتی قرار می داد که قبل از آن برایشان غیرقابل تصور بود.

در یک مورد یکی از متفکرین موسیقی نو ولف فن لوینسکی[۳۲] تعصب را به جایی رساند که در مقاله ای ادعا کرد که قبل از اتفاقات نیمهٔ قرن بیستم لغت نو در مورد بقیه موسیقی ها به ناحق به کار گرفته شده است.

در آن سال ها در موسیقی دو جریان مهم در ارتباط با الکترونیک به وجود آمد. پی یر شفر[۳۳] در پاریس به معرفی موسیقی کنکرت پرداخت، نوعی موسیقی که انواع و

اقسام اصواتی که در طبیعت موجود هستند و مستقل از دستگاه های مولد صدا قابلیت تولید دارند، توسط آهنگ ساز در درون فعل و انفعالات الکترونیکی قرار می گیرند و آنها را می توان با اصوات دیگر تلفیق یا تجزیه کرد و یا با دستگاه های فیلتر تحت تاثیر قرار داد و از نو به هم آمیخت و بالاخره در خدمت ساختار موسیقی به کار گرفت.

از طرفی دیگر آهنگ سازانی مانند ایمارت،[۳۴] اشتوکهاوزن[۳۵] و کونیک[۳۶] موسیقی الکترونیک را معرفی کردند. در موسیقی الکترونیک نیز می توانیم اصوات واقعی خارجی را از طریق مدولاتورهای الکترونیک و فیلترها و سایر دستگاه های کمکی مورد تغییر قرار دهیم. در آغاز امر مهم ترین وسایل تولید صدا، دستگاه های مولد اصوات الکترونیک بودند. و بعد از آن بود که آهنگ سازان از جمله خود من راغب شدند که از اصوات سازهای آکوستیک هم در ساختار الکترونیک استفاده کنند.

در حدود سال ۱۹۵۶، گوتفرید میشایل کونیک آهنگ ساز آلمانی به استودیوی الکترونیک دانشگاه اوترخت هلند پیوست و یکی از معتبرترین مراکز تحقیق الکترونیک را پایه ریزی کرد.

در سال های ۶۷ و ۶۸ من قطعهٔ شور را به عنوان سن تزی از روابط ملودیک و فرکانس های غیر پریودیک در آن دانشگاه تصنیف کردم.

مایلم مطالعه سیر هنر نوین را به همین جا ختم کنم. زیرا آنچه در این روزها می گذرد جا دارد در مقاله جداگانه ای مورد بحث قرار گیرد.

اکنون می توان نگاهی به جایگاه موسیقی نو از نظر ارزشیابی هنری نمود.

موسیقی نزدیک ترین هنر به ارزش های مطلق است. به همین دلیل مشکل ترین هنرها است. به این معنا که برای آن باید وقت صرف کرد و نباید با آن به عنوان یک وسیله تفنن برخورد نمود. بعضی از فلاسفه موسیقی را هدف نهایی هنرهای دیگر انگاشته اند. برخی از متفکرین نظم جهانی را به نظام های صوتی تشبیه کرده اند. حتی متفکرینی که با شکل های فلسفی به خردگرایی محض می نگریستند، مکرراً برای بیان تفکرات خود به موسیقی رجوع کرده اند. بعضی از فلاسفه قرن ما تضادهای جامعه بشری را در ترجمانی موسیقایی مورد تحلیل قرار داده اند. بعد از توجه به این نکات باید گفت که متاسفانه موسیقی نه تنها در ایران بلکه در سراسر جهان روزهای دشواری را می گذراند. این دشواری علل گوناگونی دارد. ولی دو علت اصلی هست که باید به طور جدی مورد بررسی دوستداران موسیقی علمی قرار گیرد.

نخست سودجویی شرکت های عظیم چند ملیتی الکترونیک که سلیقهٔ مردم را با بازار هماهنگ می سازند و نگران معنویت نیستند.

دوم عدم توجه سازمان های فرهنگی به موقعیت اسفبار موسیقی در جامعهٔ جهانی موسیقی و غافل بودن از پیامدهای این چنین بی توجهی است.

موارد فوق در لطمه زدن به فرهنگ موسیقی مکمل هم هستند. یعنی موقعی که بازار قرار شد زشت و زیبا را تعریف کند و سازمان های فرهنگی قرار شد به موضوع فرهنگ بی اعتنا باشند، ما منتظر چه نوع جایگاهی برای هنر هستیم؟

با توجه به موارد اشاره شده و با نگاهی به آینده موسیقی نو اکنون می توان چنین ارزیابی را ارایه نمود.

-- تا موقعی که هنر وجود دارد، جست وجوی راه های نو ادامه خواهد یافت. محافظه کاران مردم را از لغت نو دچار وحشت کرده اند. چرا از این لغت که نزدیک ترین چیز به ذات و فترت انسان است، این همه می ترسند؟ نوبودن یعنی چه؟ مگرنه آنکه یک حوزهٔ جدید به دنیای اطلاعات شما اضافه می شود؟ پس این همه وحشت از چیست؟

هرآینه نظری به تاثیر موسیقی نو بر فرهنگ جامعهٔ ایرانی و مشخصاً بر روی روند هنر موسیقی داشته باشیم، مشاهده می کنیم که:

– مسئله فقط تاثیر موسیقی نو یا موسیقی بر جامعه نیست. این راه دوطرفه است. باید اول از تاثیر جامعه بر موسیقی معاصر صحبت کرد و بعد به تاثیر موسیقی بر جامعه پرداخت. باور من بر این است که توجه به هنر معاصر نسبتی با پیشرفت های فرهنگی یک جامعه دارد. در ضمن باید اضافه کرد که بی اعتنایی جامعه به مسایل اساسی هنر معاصر به بار مسؤولیت هنرمندان پیشرو می افزاید. اگر یک لحظه به دوران حافظ و شعر حافظ بنگرید، موضوع روشن تر می شود. جامعه ازهم گسیخته آن روزی پدیده ای به نام حافظ به وجود آورد که به نوبهٔ خود چند قرن روی مردم این مرز و بوم تاثیر گذاشت. این رسالت واقعی هنر نو است. وقتی جامعهٔ فرهنگی ما در عشق به حافظ آن چنان دچار عادت می شود که پیام اصلی حافظ را دیگر نمی فهمد، نیمای بزرگ ظهور می کند و دوباره بانی تحرک می شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی نوشت ها:

1. F. Busoni
2. Ars Nova
3. J. Tinctoris
4. V. Galilei
5. C. Monteverdi
6. G. P. Palestrina
7. J. S. Bach
8. J. Ph. Rameau
9. W. A. Mozart
10. L. V. Beethoven
11. R. Wagner
12. F. Liszt
13. A. Bruckner
14. Hugo Wolf
15. M. P. Mussorgsky
16. A. Schoenberg
17. Alban Berg
18. Anton Webern
19. C. Debussy
20. Paul Hindemith
21. Polytonalitat
22. Atonalitat
23. Neo Classic
24. I. Stravinsky
25. Neo Baroque
26. Ludus Tonalis
27. Bela Bartok
28. M. Ravel
29. D. Milhaud
30. O. Messiaen
31. Musique Concrete
32. Wolf Von Lewinski
33. Piere Schaeffer
34. Eimert
35. K. Stockhausen
36. G. M. Konig

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی