زنان آهنگساز

دیتر دولا موت

ترجمهٔ ناتالی چوبینه

بعد از قبولی با رتبهٔ خوب در امتحانات مخصوص معلمی موسیقی در رشتهٔ پیانو، تصمیم گرفت دوره‌های تخصصی‌رده‌بالای تئوری موسیقی را نیز بگذراند و به همین منظور به آموزشگاه من در هامبورگ آمد. پیشرفت خیلی خوبی داشت وتکالیف هفتگی خود را با کار بر روی جمله‌بندی‌های آوایی به شیوهٔ معاصر گسترده‌تر می‌کرد؛ با دقتی چشمگیر و پر ازایده‌های تازه. به جای «چون قرار بود تا امروز تحویل بدهم» همیشگی، حرفش این بود که «با خودم فکر کردم این هم می‌شودکه...» یا «در این مورد امکانش هست که...» خلاصهٔ کلام: تکالیف او دیگر فقط ترکیب سادهٔ جملات آوایی نبودند، بلکه‌شکستن مرزها و قدم گذاشتن به عرصهٔ آهنگسازی را نشان می‌دادند. من به صراحت این نام را روی کار او گذاشتم و او به‌تلاش خود در این عرصه شدت وحدت بخشید و عزمش را جزم کرد تا کار آهنگسازی را ادامه دهد، و در این حال من باز هم‌فقط و فقط به او تئوری موسیقی تعلیم می‌دادم. اکنون رناته بیرنشتاین Renate Bimstein استاد هنرستان عالی هامبورگ استو یکی از آهنگسازان پیشرو، فعال، برجسته و مشهور در شمال آلمان به حساب می‌آید.

آگاهی درونی او نسبت به این مطلب که «من یک آهنگساز هستم.»، که من نیز در تقویت آن سهمی داشتم، بیست سال پیش‌کشف و ظاهر شد، و امروزه دیگر وضعیت زنان جوان، به دلیل تغییر زمانه، به کلی دگرگون شده است. اما چقدر لزوم این‌تحول احساس می‌شدا هنوز حرف پدرم در گوشم هست که از همان زمان هم آن را وحشتناک می‌دانستم: «هوشیاری کارمردهاست...» و رویای مادرم، که در جوانی دلش می‌خواست نواختن ویولن سل را یاد

بگیرد، با این جمله نقش بر آب شد:«آخر دخترم، فکر کردی یک خانم جوان که ویولن‌سل می‌نوازد چه ریخت و قیافه‌ای پیدا می‌کند.» نقاش زن، رمان‌نویس زن،شاعر زن، همگی همان سی چهل سال پیش هم مفاهیمی جا افتاده تلقی می‌شدند و هر دختر جوانی می‌توانست یکی از این‌رشته‌ها را به عنوان شغل مورد علاقهٔ خود انتخاب کند. اما آهنگسازی برای زن‌ها، چیزی بود که رناته بیرنشتاین حتی خوابش‌را هم نمی‌دید. چون هیچ نمونه سرمشقی در این مورد وجود نداشت.

شاید تنها نقطه قوت نظام کمونیستی، این قانون بود که از روی نیاز و اجبار گذاشته شد: فعالیت مردان به تنهایی در لهستان،روسیه، بلغارستان و رومانی، کافی نیست. بدین ترتیب هر جوانی به ناچار وارد یک حرفه یا رشتهٔ تحصیلی شد. همسرآهنگساز لهستانی، کریشتف مایر، فیزیکدان اتمی بود، و هیچ‌کس هم چنین چیزی را عجیب و غریب نمی‌دانست. آپارتمان‌مستقل پیدا نمی‌شد، و زوج‌های جوان نزد پدر و مادر زن یا شوهر زندگی می‌کردند. این قضیه سختی‌هایی به دنبال داشت،اما حسن بزرگ خود را زمانی نشان می‌داد، که بچه‌ای به دنیا می‌آمد: زن جوان می‌توانست به کار خود ادامه دهد، و مادربزرگ مراقبت از بچه را به عهده می‌گرفت. در کدام کشورها زنان آهنگساز حرفه‌ای دهه‌های چهل، پنجاه و شصت ظهورکردند؟ روت تسشلین Ruth Zechlin در آلمان شرقی، ویولتا دینسکو Violeta Dinescu و آدریانا هولشکی Adriana Hlszkyدر رومانی، زوفیا گوبایدولینا Sofia Gubaidulina در روسیه و در کنار تعداد بی‌شمار دیگری از همین کشور هم تاتیاناسرگیه‌وا، Tatjana Sergejewa که آثار به سبک استراوینسکی‌اش در کنسرت پیانویی تازه و بی‌نظیر از لحاظ آوایی (که البته‌تک‌نوازی پیانوی فوق‌العادهٔ آن نیز بر عهدهٔ خود آهنگساز بود) در جشنوارهٔ سالانهٔ دارمشتات در بهار ۱۹۹۱ به شیوه‌ای بدیع‌ارائه شدند. چند سال قبل از آن هم من در یک جشنوارهٔ موسیقی نوین در مسکو به دیدن کنسرتوی ویولن‌سلی رفتم، که تازه‌حین اجرای آن متوجه شدم هم نام تک‌نواز ویولن سل و هم نام آهنگساز آن، نامی زنانه، است!

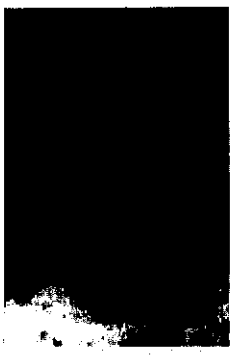
روت تسشلین

و اینک در دههٔ پایانی قرن بیستم این جریان بالاخره به اروپای غربی نیز نفوذ کرده است. در کاسل فعالیت‌های فوق‌العاده‌ای‌در جهت چاپ و نشر آثار زنان آهنگساز صورت می‌گیرد. انتشارات فوروره Furore مجلد شمارهٔ ۸۵۰ خود با عنوان‌شکوهمند «سوپرانو در برابر باس» را به تمامی قطعات قابل ارائه زنان آهنگساز گذشته و حال اختصاص داده است. این کتاب‌مطابق جایگاه آهنگسازان مرتب شده و در پایان آن نیز فهرستی از نام آهنگسازان وجود دارد، که نشان می‌دهد هر آهنگسازمتعلق به کدام دوره است. در این میان نام‌هایی به چشم می‌خورند که صفحات زیادی را اشغال کرده‌اند، زنان آهنگسازی نیزهستند که فهرستی بزرگ و طولانی از آثار دارند و من، با کمال تأسف و شرمندگی، بسیاری از آنان را نمی‌شناسم (النافیرسووا، Elena Firsowa بتسی سولاس، Betsy Jolas باربارا کُلب، Barbara Kolb ویوین اولیو Olive Vivienne). آثار فانی‌هنزل Fanny Hensel مندلسون Mendelssohn (خواهر آهنگساز مشهور) نیز بالاخره (پس از ۱۵۰ سال) به چاپ رسید. درسال ۱۹۸۷ نیز در کاسل جشنواره‌ای از آثار زنان آهنگساز سراسر جهان برگزار شد، که پس از آن نیز شهر دوسلدورف شاهدگردهم‌آیی بین‌المللی زن و موسیقی بود، و در ۱۹۹۱ نیز شهر هایدلبرگ هفتمین «جشنوارهٔ بین‌المللی آثار

زنان آهنگساز» رابرگزار کرد.

نکتهٔ جالب و روشنگر این جاست که سهم زنان در حرکت‌های پیشرو رشته‌های جدید هنری بسیار عظیم است: ساختارهای‌صوتی، اجرا. میازابلکا Mia Zabelka تنها در اتریش چهره‌ای شناخته شده نیست. اجرای هزارتوی صوتی «ایتر ماگنتیکوم»اثر کریستینا کوبیش Christina Kubisch (متولد ۱۹۴۸در برمن، تحصیل در هنرستان هنرهای زیبا و مدرسهٔ عالی موسیقی،ساکن برلین) در جشنوارهٔ ۱۹۸۹ دارمشتات موجب حیرت و تحسین همگان شد: تورهایی از کابل‌های الکتریکی، «مخاطب‌آزادانه در تالار حرکت می‌کند و اصوات را از طریق گوشی‌هایی که مخصوص این کار طراحی شده، دریافت می‌کند هر قدم،هر چرخش سر، هر نقطهٔ ایست جدید ترکیب تازه‌ای از اصوات را موجب می‌شود. فضاهای شنیداری در قالب گذرگاه‌هایی‌روان متجلی می‌شوند.» بدین‌ترتیب کابل‌ها مطابق با موقعیت خاص هر مکان در هم تنیده می‌شوند، و ترکیب ساختاری‌آهنگ نیز در هر مکان تغییر می‌کند و متناسب با آن مکان می‌شود.

فوق‌العاده است، زمانی که بالاخره چشم‌اندازی تماماً مردانه نقض می‌شود، آن هم در یک فرهنگنامه! از فرهنگنامهٔ چاپ۱۹۵۹ ریمان Riemann تا مجلد تکمیلی چاپ ۱۹۷۲ آن چند خطی بیشتر درباره فانی هنزل یافت نمی‌شود، فرهنگنامه ام.گ. گ. چاپ ۱۹۶۱ نیز دربارهٔ او کاملاً سکوت کرده اما، در ضمیمه سال ۱۹۷۹ خود مطلبی بی‌نهایت جدی و آگاه کننده رادربارهٔ او ارائه داده است. این جبران ضروری یادآور این نکته است که حمایت از برنامه‌های زنان در عرصهٔ نشر، سازمان‌دهی‌و برگزاری جشنواره‌ها و گردهم‌آیی‌ها، هنوز هم یک نیاز مبرم محسوب می‌شود، که بایستی امیدوار بود دوران شدتش کوتاه‌باشد. علاوه بر این انتظار می‌رود که مثلاً در آلمان حرکت‌های خشن نسبت به زن آرام شود، تا صحبت از برتری زنان دیگر دربین نباشد، بلکه مسئلهٔ رقابتی سالم و مطلوب و خالی از تأکید بر جنسیت افراد مدنظر قرار گیرد. سؤال دردناک: «این دخترفقط خوب است یا می‌تواند در ده سال آینده همه را از میدان به در کند؟» گفت و گوی دردناک: «شماها قطعهٔ خوبی دربرنامه‌تان دارید؟» «ما آثار آهنگسازان زن را اجرا می‌کنیم.» من تاکنون دوبار (که امیدوارم از سر تصادف، و نه به عنوان نشانهٔ‌چیزی، بوده باشد) با قطعاتی از دختران دانشجوی آهنگسازی برخورد کرده‌ام که تقریباً حالت مبارزه‌جویانه و به طرز خشنی‌برتری‌طلبانه داشته‌اند؛ در نت‌نویسی این قطعات بافت استخوانی سنگین و زمخت و برجسته‌ای به چشم می‌خورد. در هر دومورد (به گواهی پارتیتورهای بعدی) یک بار تذکر و آگاهی دادن کافی بود. البته دیگر چنین موردی پیش نیامد و در سایهٔ یک‌بافت متعادل، فرصت نوشته شدن قطعه (و قطعات) بهتر به وجود آمد.



ویولتا دینسکو

مسئلهٔ ذهنی ۱: تاکنون فقط مردها آهنگ می‌ساختند. به همین دلیل استقرار و سپس تداوم یا گاهی هم گسستگی درک ودریافت مردانه از زبان موسیقی، امری عادی و مسلم تلقی شده است. طبعاً تنها معدود آهنگسازان زن موفق شده‌اند، با اندکی‌لهجهٔ شخصی، به این زبان مردانه سخن بگویند. در صورتی که اگر از همان آغاز آهنگسازی به زنان واگذار می‌شد، بی‌تردیدشکل کلی موسیقی نیز از بیخ و بن تغییر می‌کرد. اما امروز تحول موسیقی از یک نظام تک‌قطبی از لحاظ جنسیت، از نظامی‌مردانه به نظامی مردانه + زنانه = انسانی، دور از انتظار نیست (از آن‌جا

که موسیقی تاکنون مردانه بوده است، ما هیچ تصوری‌از موسیقی مردانه به‌طور اخص نداریم.)

مسئلهٔ ذهنی ۲: یک شاعر، هنگامی که راه بازار را می‌پرسد یا از مغازه خرید می‌کند، همان زبانی را به کار می‌برد که وقتی‌پشت میزش نشسته و «زبان می‌آفریند»... یعنی از خود زبان چیزی می‌آفریند. اما احتمالاً وقتی شاعره‌ای خرید می‌کند یا راه‌می‌پرسد، انتخاب کلمات، تأکیدگذاری بر کلمات، یا ساختار کمتر تلگرافی جمله اندکی فرق می‌کند. بنابر این هنگامی که‌پشت میزش می‌نشیند نیز زبانش طنین متفاوت با زبان آن شاعر را پیدا خواهد کرد، چون از سخنان خود او برگرفته شده‌است. نتیجه: تفاوت احتمالی دو جنس در زبان هنری مورد استفاده. اما موسیقی زبان روزمرهٔ مردانه یا زنانه ندارد، پس تنها به‌صورت یک محصول هنری خالص می‌تواند وجود داشته باشد. بین زن و مرد هیچ زبان محاوره‌ای اندک متفاوتی وجود نداردکه یکی از آنها بتواند ضمن استفاده از آن برای مقصودی دیگر، آن را به شکلی متفاوت ارائه کند. موسیقی یک زبان انسانی وفراتر از مرزهای جنسیت است. تنها اپراها و موسیقی‌های مناسبتی می‌توانند اندکی خود را در چهارچوب این مرزها قراردهند. اما جان و دلی که می‌خواهد حرف خود را به زبان موسیقی بیان کند، انسانی و مشترک است بین نت‌نوشته‌های‌آهنگسازان زن و مرد هیچ تفاوت برآمده از جنسیت‌شان نمی‌توان یافت.

زوفیا گوبایدولینا

مسئلهٔ ذهنی ۳: موسیقی مردانه: ژوسکن کبیر با میراث بسیار جسورانهٔ خود که از انگشت‌گذاری‌های ابتکاری به دست آمده‌بود، و تأکیدهای سرسختانه‌اش. باخ حیرت‌انگیز و معجزه‌گر با گرایش‌های ساختاری باورنکردنی‌اش به تجرید، فانی هنزل باقدرت فرامردانه‌اش در «پیشروی‌های مداوم» به کمک مدولاسیون‌ها و واریاسیون‌ها. موسیقی زنانه: چگونه می‌توان بدون‌جریان نرم و ملایم آبشارهای آهنگین فرانتس شوبرت زندگی کرد، که انسان را از قفس منیت خویش آزاد می‌سازد؟پالسترینای شگفت‌انگیز، که هیچ‌کس نتوانست همپایهٔ او «من» خود را در دل «بیان احوال» موتت‌هایش پنهان کند! فقط زنی‌به نام کلود دبوسی موفق شد نوای چنان احساسی را به ترنم درآورد.

النا فیرسووا

مسئلهٔ ذهنی ۴: من، مرد عمل، مشت و عضله، بدون هیچ کمکی از جانب تو، ای زن، هرگز نمی‌توانستم ساعت‌ها جلوی‌ورقهٔ نت‌نویسی بنشینم، و در نهایت هم چیزی جز کاغذهای سیاه شده و آواهای خیالی به دست نیاورم. من، زن پر از مهر ومحبت نسبت به هر موجود زنده‌ای، بدون هیچ کمکی از جانب تو، ای مرد، هرگز نمی‌توانستم عشق خود را نثار آن نت‌ها وخط‌های میزان، دوبل دیزها و آوای هورن‌ها که در کلید فا بالاتر صدا می‌دهند، و فلاژوله‌های دو اکتاوی... بکنم. ما هر دوهنگام آهنگسازی از وجود خود مایه می‌گذاریم، در آن لحظات تنها ۷۰٪ مرد یا زن هستیم و ۳۰٪ از وجودمان خصوصیات‌جنس مخالف است که در ما جان می‌گیرد. یگانگی اسرارآمیز دو جنس... در برابر ورقهٔ نت‌نویسی. یا شاید: هر دوی ما برای‌آهنگسازی تنها یک فرصت در اختیار داریم، و آن هم حالتی است که طبیعت به ما این نسبت ۷۰ + ۳۰ را بخشیده باشد.

فلیکس مندلسون در دو مورد نتوانست تعداد قطعات مجموعهٔ ترانه‌های خود را به عددی که ناشر درخواست کرده بود،برساند، و برای این کار پنج ترانه از ساخته‌های خواهرش، فانی، را در اپوس ۸ و اپوس ۹ خود گنجاند.اما ناشران معاصرمجموعه‌های کامل ترانه‌های او، محبت

باربارا کلب

کرده و این قطعات را مشخص ساخته‌اند («ساخته...»). اگر کسی این موضوع را نداندو ترانه‌های او را مرور کند، احساس می‌کند آن چند ترانه از قلمرو زبان تجملی معروف او جدا افتاده‌اند، زبانی که هیچ‌کس رامتأثر نمی‌کند، و نمی‌خواهد هیچ‌کس را ناراحت و دل‌زده کند.

«غم غربت»، اپوس ۸، شماره۲، یک پستلود (پی‌آمد) چهار ضربی طوفانی و میزان ناقص اول ترانه در دو ماژور. اما بعد بین‌دو در خط آواز و باس یک فادیز لا می‌بمل. آهان، این هم زیرنمایان نسبت به سل و البته پس از آن دوباره... نه، دومینور،تمام ترانه در همین مایه باقی می‌ماند، تا بالاخره نوبت به رهایی پستلود (سبک‌بار و فارغ از کلام) می‌رسد. «این چیست که‌نفس را در سینه‌ام حبس می‌کند و خود آه‌هایم را بیرون می‌راند؟» دیگر آوای مینور به گوش نمی‌رسد، و ما با بهت و وحشت یک «ماژور له‌شده» را در تنالیتهٔ ترانه تجربه می‌کنیم، که نظیرش هرگز شنیده نشده است.

«دلتنگی، اپوس ۹، شماره ۲: لا می دو در خط پیانو و یک دوی کشیده و طولانی در خط آواز، ترانه در لا مینور است؟ نه،حرکت پایین روندهٔ ملایم خط باس به اندازهٔ یک چهارم درست، لا سل فا می. نت آخری به وضوح درجهٔ سوم دو ماژوررا می‌نمایاند، و تنالیتهٔ دو ماژور با نوسان سه‌باره به سوی زیر نمایان بالاخره در میزان چهارم از طریق یک کادانس کامل تثبیت‌می‌شود. شروع غلط؟ اصلاً شروعی در کار نیست! «نوای حرکت دایره‌ها دور و دورتر می‌شود...» پس این صحنه از مدتی‌پیش آغاز شده، فقط تاکنون نوایش به گوش نمی‌رسیده است؛ تازه این‌جاست که شنونده به شنیدن نوای واقعی آن دعوت‌می‌شود. چقدر نوای این حرکت دایره‌ای، که بالاخره فرومی‌میرد، بی‌اعتبار است! یک اندیشهٔ ساختار باورنکردنی، بی‌نظیر وخودجوش، محصول ذهن خلاق فانی.

گیراترین ترانهٔ عاشقانه‌ای که من می‌شناسم، «راهبه»، اپوس ۹، شماره ۱۲: ترانه‌ای ترجیع‌بنددار در سل مینور، شروعی کوتاه‌و عمیق با نت رِ میزان ناقص در خط آواز، و غیر از این همه چیز (تا ظهور یک‌بارهٔ فا) در پنجهٔ تنگ فاصلهٔ سل رِ. راهبه‌جوان و رنگ پریده در پیشگاه مریم مقدس اعتراف می‌کند: «آه خوش به سعادتم، که عاشق وفادارم مرده است. دوباره‌می‌توانم عاشقش باشم: او یک فرشته شده است.» و آوازش به خاموشی می‌گراید تا بمیرد، چرا که چنین وصالی تنها پس ازمرگ، میان دو فرشته، امکان‌پذیر خواهد بود. اما هیچ درد و رنجی در این ترانه احساس نمی‌شود، هیچ هول و هراسی نیست:نغمهٔ یک ترانهٔ عامیانه. که البته ترانهٔ عامیانهٔ بدی هم محسوب می‌شود: هفت بار تکرار آوای تیز و مشخص رِ، که می‌شد آن‌را در یک گسترهٔ آوایی به همان تنگی با تنوع بیشتر، و جان‌های نغمه‌گونه بیشتری همراه کرد. اما جان به چه کار می‌آید؟تمامی ظلم و ستم نهفته در زنده به گور شدن راهبه‌ای فروتن، اما بی‌اختیار، را می‌توان در قالب همین دیوار زندان صومعه،رِ رِ رِ رِ رِ رِ رِ، شنید.

و بالاخره: فلیکس یک ترانهٔ قایق‌رانان ونیزی ساخته است. ترانه‌ای شکل سرودهای طرب‌انگیز کلنی‌ها بر کنارهٔ رود راین.نت‌های کشیده در هریک از ضرب‌های قوی میزان شش هشتم. در مقابل فانی نغمه ایتالیایی سحرآمیزی ساز می‌کند. قایق‌ران‌ونیزی او واقعاً شکل ایتالیایی‌هاست. مرد آلمانی «میا بلا ونتزیا» Mia bella Venezia (ونیز زیبای من) را با سه تأکید بیان‌می‌کند، در حالی که مرد ایتالیایی راحت و سبک‌بال تنها «نِ» طولانی سر می‌دهد. هر آلمانی

فانی هنزل

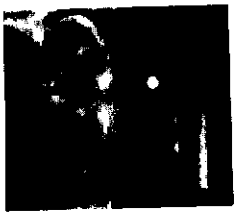
موقع بیان «لاگو دی گاردا»Lago di Garda (ایستگاه نگهبانی) بر هر دو آن تأکید می‌گذارد، اما یک ایتالیایی تنها دومی را کشیده ادا می‌کند. فانی از سرهوشمندی بر کلمات «آه به سویم بیا، هنگام که در طول...» سرآغاز هر خط را بر نت‌های کوتاه و سبک اول میزان (و نه«ضرب قوی»!) قرار می‌دهد، و در ضرب‌های سبک میانهٔ میزان شش هشتم خود اجازه می‌دهد که کلمات «بیا» طنینی‌طولانی داشته باشد. البته خود من هم اگر بودم مثل هر آهنگساز «عادی» رفتار می‌کردم و «آه به سویم» و «هنگام که در طول»را به عنوان ضرب ضعیف میزان‌های ناقص در نظر می‌گرفتم تا «بیا» پس از آن بر ضرب‌های «قوی» سر میزان قرار گیرند. چون‌آلمانی زبان‌ها این شکل را بیشتر می‌پسندند.

این ترانهٔ آخری توسط انتشارات بوته و بُک ناخ دروک Bote & Bock - Nachdruck در ۱۸۴۶ به چاپ‌رسید (خانوادهٔ فانی،یک سال پیش از مرگش به او اجازه دادند که آثارش را منتشر کند.) چاپ دورهٔ ترانه‌های او، اپوس ۱ و ۷، اکنون توسط همین‌انتشارات انجام شده، همچنین چاپ اول «ترانه‌هایی برای پیانوفورته» او (بله درست است، عنوان «ترانه‌های بی‌کلام» هم‌ابتکار او بود). منتخب آثار پیانویی او را هنله، Henle تریوی پیانوی او را وُلن وبر Wollenweber، «شش نغمه برای پیانو» رالیناو Lienau و مجلدهای متعددی از آثارش را انتشارات کوچک کاسلی فوروره منتشر کردند (ترانه‌های بی‌کلام، اپوس ۸،دوباگاتل، دوازده قطعه عنوان‌دار، مثل «سال» و غیره)، که هرگز نمی‌توان از این جرقهٔ آغازین و تلاش سخت به اندازهٔ کافی‌قدردانی کرد.

مرا ببخش، فانی، که از تلاش برای از حفظ نواختن اولین ترانهٔ اپوس ۲ تو شانه خالی کردم، متأسفانه دوبار هم این کار راکردم. یک بار به خاطر گستردگی فوق‌العادهٔ انگشت‌ها، اجرای فاصله دهم برایم خیلی زحمت داشت، اما در این حال انگشت‌اشارهٔ دست راستم طبعاً به راست کشیده می‌شد. هیچ‌وقت نتوانستم آن را طوری به چپ خم کنم که فاصلهٔ سوم را به کمک‌شستم بنوازد. این زن چنان دست ورزیده‌ای داشته، که در سنین کم می‌توانسته جلد اول پیانوی متعادل باخ را از حفظ و باتسلط کامل بنوازد! و بار دوم: وقتی یک چیزی پیش آمد، هر بار پیش آمد دیگری به دنبالش می‌آید، و جای دست‌ها چنان‌ناگهانی عوض می‌شد، که من هر بار موقع نواختن تازه وقتی به اشتباهم پی می‌بردم، که در جای اشتباهی دست‌هایم را عوض‌کرده بودم و بنابر این راه را اشتباه می‌رفتم. آخر هر نغمه باید در خط خودش نواخته شود. اما اینجا هر بار جهت تازه‌ای درپیش می‌گیرد و آن‌قدر جلو می‌رود تا آدم بالاخره بفهمد که این دلتنگی به جایی نمی‌رسد، فقط «دلتنگی پشت دلتنگی» است(البته این نام‌گذاری عالی کار من نیست، بلکه از بتینا فون آرنیم Bettina von Arnim است و زیباترین نام‌گذاری برای شیوهٔ‌رومانتیک).

انتشارات فوروره در ۱۹۸۹ کوارتت زهی فانی هنزل در می‌بمل ماژور را نیز هم به صورت پارتیتور و هم با قسمت‌های‌جداگانه برای هر ساز، منتشر کرد. این قطعه برای اولین‌بار در ۱۹۸۶ در مونیخ اجرا شده بود (صفحهٔ آن نیز توسط همین‌انتشارات تهیه شد). هر کس می‌خواهد، می‌تواند یک بار به بررسی ترکیب و تثبیت تنالیته در قسمت سوم این اثر، رومانس،بپردازد، و گستره‌های آوایی مطرح شده در اینجا را با جزئیات کامل بشناسد. تمامی تنالیته‌ها را که، ظهورشان هر قدر هم کوتاه‌بوده، با کادانس تثبیت شده‌اند، در اینجا می‌آورم. اگر یک مرکز تنال

کریستینا کوبیش



فقط مطرح شده باشد، آن را با عبارت «گرایش به‌سمت...» مشخص می‌کنم. بدین ترتیب جملهٔ آغازین در دو میزان اول، یعنی سل سی رِ فا. «گرایش به سمت دو مینور»دارند، اما به آن نمی‌رسند. پس لطفاً اول یک نفس عمیق بکشید: گرایش به سمت دو مینور، به سمت سل مینور، به سمت دومینور، سی بمل ماژور، می‌بمل ماژور گرایش به سمت سل مینور، به سمت دومینور، به سمت سل مینور، به سمت دو مینور،دو ماژور، لامینور، دو ماژور، سی بمل ماژور، دو مینور، گرایش به سمت سل مینور، گرایش به سمت دو مینور... (چون سل‌ماژور پایانی هم‌چنان نمایان باقی می‌ماند...) اگر در چرخهٔ پنجم‌های بالارونده، توجه کنیم که هر واحد چندبار واقع می‌شودیا مطرح می‌شود، به این نتیجه می‌رسیم: می‌بمل ماژور ۲، فادیز مینور ۱، سی‌مینور ۲، سل ماژور ۲، دو ماژور ۲/لامینور ۱، رِمینور ۱، سی بمل ماژور ۳/ گرایش به سمت سل مینور ۵، می‌بمل ماژور ۲/ گرایش به سمت دو مینور ۷، لابمل ماژور ۱،رِبمل ماژور ۱، لابمل مینور ۲.

اما لابمل مینور (آن‌هارمونیک با سل دیز مینور و بنابر این مرتبط با سی ماژور) در همان حال با می ماژور (درهم رفتگی‌های‌این دو تنالیته نشان می‌دهند که این دو در چرخه پنجم‌ها کنار هم قرار دارند، مثل دوماژور و لامینور). فقط یک موقعیت باشش علامت دیز و بمل در نیمه راه رِ بمل ماژور می‌ماند. هر یک از موقعیت‌ها یک یا دوبار، سی بمل ماژور سه بار، «گرایش‌به سمت سل مینور» پنج بار به آن می‌رسند. اما «گرایش به سمت دو مینور» هفت بار می‌رسد! ضربه‌های اکتاوهای سل سی رِفا پس ازشنیدن این رومانس هم‌چنان در گوش می‌مانند. سر کلید چنین جمله‌ای چه می‌تواند باشد؟ دو تا بمل، راه‌حل‌رضایت‌بخشی است، که درست در میانهٔ عالم اصوات این جمله سر می‌رسد، اما تنالیتهٔ آن نیست. هیچ تنالیته‌ای در کارنیست. مرکز تنال این جمله «گرایش به سمت دو مینور» است. فلیکس احتمالاً بعد از خواندن پارتیتور این قطعه، یک باردیگر به فانی توصیه کرده که بیشتر جانب اعتدال را رعایت کند. اما آیا او واقعاً بایستی چنین کاری می‌کرد، و میانه‌روی‌بیشتری به خرج می‌داد؟

قرنطینهٔ بیش از هر چیز کم‌یاب و دست نیافتنی «جشنوارهٔ موسیقی زنان»، فضای مناسبی برای این موسیقی عظیم نیست.بیایید خودمان آنها را پشت ساز بنشانیم و آثارشان را به برنامهٔ کنسرت‌ها راه دهیم. شب ترانهٔ شوبرت شومان هنزل، به‌عنوان مثال می‌تواند نمونه‌ای بسیار عالی از یک کنسرت سطح بالا به شمار بیاید هر چه باشد، زنان آهنگساز امروز حق دارندبرای کار خود راهنمایی بگیرند و از تشویق و دلگرمی برخوردار شوند.