

## تأثیر گوستاو مالر بر آهنگسازان مکتب دوم وین

امیرحسین جزء رضانی<sup>۱</sup>، محسن نورانی<sup>۲</sup>، محمدرضا تفضلی<sup>۳</sup>

<sup>۱</sup> کارشناس ارشد آهنگسازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

<sup>۲</sup> کارشناس ارشد آهنگسازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

<sup>۳</sup> عضو هیأت علمی دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر تهران، کرج، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۰/۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۲/۴)



### چکیده

هدف از نگارش این مقاله، بررسی آثار و زندگی موسیقایی گوستاو مالر آهنگساز اتریشی اواخر رومانیتیک و تأثیر آن بر آهنگسازانی همچون آرنولد شوئنبرگ، آنتون وبرن و آلبان برگ است. در تاریخ موسیقی، پس از بزرگانی نظیر هایدن، موتسارت و بتهوون که در دوره کلاسیک در شهر وین مشغول یگار بوده و به آهنگسازان مکتب وین معروف شدند، در اوایل قرن بیستم نیز این شهر شاهد تجمع و ظهور آهنگسازان مهمی همچون شوئنبرگ به همراه دو شاگردش - وبرن و برگ- بود که به سبب نفوذ آثار و عقاید هنری شان در مجامع موسیقی، به آهنگسازان مکتب دوم وین شهرت یافتند. مکتب دوم وین، مانند سایر مکاتب هنری، در شاخصه‌های پیشرفت به یک زنجیره تاریخی قبل از خود متصل می‌شود. این مقاله در کارکردی مقایسه‌ای و انطباقی نشان خواهد داد که آهنگسازان این مکتب در برخورد با عناصری نظیر بافت موسیقی، هارمونی، ارکستراسیون و سایر عوامل موسیقایی، پیرو تفکر مالر بوده‌اند. البته در این رهگذر، مشخص می‌شود که مالر هم در آثار متأخر خود به نوعی متأثر از فعالیت‌های این مکتب و خصوصاً شوئنبرگ بوده است؛ اما در رویکرد کلی این مقاله نشان می‌دهد که مکتب دوم وین و منسوبین آنها، همگی در فراشد موسیقی به مالر و تفکر هنری او ارتباط می‌یابند.

### واژه‌های کلیدی

گوستاو مالر، مکتب دوم وین، اکسپرسیونیسم، ارکستراسیون، هارمونی.

## مقدمه

بر آن داشت تا پژوهش‌هایی را در این خصوص انجام داده و درصد نشان دادن این مهم برآیند. این تحقیق برای رسیدن به اهداف مورد نظر، مبحث مقاله را با طرح سؤالی آغاز می‌کند. چرا آهنگسازان مکتب دوم وین که خود در موارد متعددی نگاه ساختارشکنانه‌ای به موسیقی قرن بیستم داشتند به موسیقی مالر روی آورده و او را پشتوانه هنری و پیشوای خود برگزیدند؟ در ادامه، برای دریافت جواب این سؤال، علاوه بر مروری بر ادبیات دوران مورد بحث، فاکتورهای تعیین‌کننده این ادعا از سوی طرفین به صورت یک تحقیق تطبیقی با نمایش تصاویر مربوطه مورد سنجش و ارزیابی قرار می‌گیرد.

در نیم سده اخیر، به سبب توجه و اقبال عمومی به موسیقی گوستاو مالر و نگرش آهنگسازی او مطالب زیادی نوشته شده و نظرات مختلفی بیان شده است که همه آنها در شناسایی او و تفکر موسیقایی اش نقش مهمی را ایفا کرده‌اند. اما مسئله‌ای که سبب شد این تحقیق با محور قرار دادن نقش مالر و موسیقی اش در یک چالش سؤال برانگیز قرار گیرد، بدون شک نقش مهم او و مکتب دوم وین در پیشبرد موسیقی قرن بیستم می‌باشد (جدا از بحث تأثیر مالر بر آهنگسازان مستقل زمان خود). البته در این میان، مشخص کردن نشانه‌هایی از تفکر و موسیقی مالر همچنین نفوذ غیرقابل انکار او در این مکتب، نویسنندگان این مقاله را

## مبانی نظری

مارش‌های نظامی نزدیک محل زندگی در بدو کودکی (بعدها تأثیر فراوانی در رنگ‌آمیزی ارکستری مالر ایفا کرد).  
 ۲- مطالعه آثار بوهان سباستیان باخ و بکارگیری پلی فونی جذاب به شیوه باخ در آثار سمفونیک.  
 ۳- نمایشی از جسارت موسیقی بتهوون در آثار خود و ساختارشکنی به سبک او.  
 ۴- نفوذ اندیشه‌های سرسختانه واگنری و تأثیرپذیری از او در دست‌یابی به بیان هارمونیک جسورانه.  
 ۵- پیروی از شوپرت در استفاده از آوازها و بیان‌های تغزلی.  
 ۶- تأثیرپذیری از سمفونی‌های بروکنر با عظمت و شکوه ارکستری و بیانی تفصیلی‌گوار ارکستری حجیم.  
 ۷- معاشرت با فریود، به سبب مشکلات روحی، و نمایشی از یک ناخودآگاه رنجور و ذهنی روان‌پریش در آثار متأخر.  
 با تأمل در موارد بیان شده باید گفت دستاورد این مجموعه، مالر را به شخصیتی مهم در موسیقی قرن بیستم تبدیل کرد و هنرش توسط خیل عظیمی از موسیقی‌دانان سده بعد مورد مذاقه و تقاضا قرار گرفت؛ خواه این تقاضا در کسوت یک مجری موسیقی بر روی صحنه تالارهای مختلف در اقصی نقاط اروپا و آمریکا باشد، یا در مقام یک آهنگساز نزد موسیقی‌دانان مهم و تأثیرگذار.

## تجزیه و تحلیل ساختار موسیقی مالر

مالر با بهره‌گیری از تجربیات بزرگان قبل از خود و با یک عقیده جزمی مسیر ساده و همواری را در موسیقی انتخاب نمود که حاصل آن، کارهای عظیمی است که یادآوری آنها در تاریخ نام وی را در ذهن‌ها متبادر می‌سازد. «او به پیروی از سمفونی نهم بتهوون (کرا)، در چهار سمفونی از سمفونی‌هایش از صدای انسان

مطالعه تاریخ، گواه سیر پیشرفت در حوزه‌های مختلف با تفکر انسان‌های بزرگ و اندیشمند بوده است. در هر برهه‌ای از تاریخ، اشخاصی یا به عرصه گیتی نهاده‌اند که چراغ راه آیندگان شده و در تسلسل وقایع تاریخی، به شکلی تأثیرگذار بوده‌اند. حافظه تاریخی موسیقی قرن بیستم هم مملو از اسامی مختلفی است که هر کدام به نوعی در چرخه پیشرفت آن سهم بسزایی داشته‌اند. از میان این نام‌ها، گوستاو مالر به سبب نفوذ اندیشه هنری، شخصیتی است که گذار از نام وی نیازمند درنگ و تأمل است. «مالر هنرمندی بود که ایده طرح پرسش‌های هستی را در آثار خود قرار داد. او درباره انسان و جهان، خیر و شر، زندگی و مرگ، هماهنگی و هرج و مرج سخن می‌گفت و تلاش وی در جهت درک موجودیت جاودانگی، زیبایی و اهداف والای هنری بود» (Barsova, 1975, 19). او که از زمره آهنگسازان حلقه اتصال دوره آخر رومانیک و قرن بیستم محسوب می‌شود، در پیشبرد موسیقی مدرن نقش پررنگی دارد. «او قلمروهای تازه‌ای در صداهای ارکستری گشود که بر بسیاری از آهنگسازان اوایل سده بیستم تأثیر گذاشت» (کیمی، ۱۳۸۷، ۵۸۳). مالر همانند پیشینیان، به سنت قبل از خود وفادار بود و در این راه همیشه از بزرگانی همچون باخ، بتهوون و واگنر به نیکی یاد می‌کرد «در موسیقی، بهترین‌ها بتهوون و ریچارد واگنر هستند و پس از آنان هیچ‌کس. گوستاو مالر» (وایت، ۱۳۸۹، ۷). این تمایلات، مالر را تا حد پرستش هنرمندانی نظیر واگنر پیش برد و نام او را در کنار نام‌های بزرگان موسیقی این دوره در مجموعه آهنگسازان حلقه تریستان<sup>۲</sup> قرار داد.

در یک رویکرد کلی، عوامل تأثیرگذار زندگی مالر و موسیقی اش را می‌توان به قسمت‌های ذیل تقسیم کرد:

۱- زندگی در بخش کوچکی از نواحی بوهیمیا<sup>۳</sup> و برخورد با آوازها، رقص روستاییان، تأثیرپذیری از طبیعت و گوش سپاری به نوای

نتیجه ظهور واحدهای بی قاعده یک میزانی است» (Schoenberg, 1950, 82) (تصویر ۱).

در نگاهی به سمفونی‌های اولیه مالر، حجم بزرگی از ارکستر مشاهده می‌شود که این عظمت، یادآور سمفونی‌های بروکنر و آثار اپرایی واگنر است. درباره راز دل‌بستگی مالر به ارکسترهای بزرگ، تئودور آدورنو<sup>۵</sup> فیلسوف و موسیقی‌دان اکسپرسیونیست آلمانی معتقد بود که «در ژرفنای قطعه، مایه‌هایی [تنالیته] بیش و کم نامفهوم شکل می‌گیرند. گاه این مایه‌ها تا حد صوتی ناب تنزل می‌یابند، گاه از ترکیب آنها با هم نغمه‌هایی به گوش می‌رسد که مخالف مایه‌های مسلط پیش می‌روند، گاه در این حالت منازعه که در سطح جریان دارد باز چیزی تازه در اعماق پدید می‌آید. این زیرساخت راز دل‌بستگی ما هله به ارکستر بزرگ را نشان می‌دهد، زیرا او در این کثرت آواها ساده‌تر می‌توانست لایه‌های گوناگون را بیافزیند» (احمدی، ۱۳۹۱، ۴۱). البته در برخی سمفونی‌های او، تضادهای بافت ارکستری را هم می‌توان دید «از نظر مالر، فرم‌های کوچک ارکستری، راهگشای خلق کاراکترهای جدید بوده [و] به کار تأکید بر کنتراست‌ها می‌آید» (گیریفیث، ۱۳۸۶، ۲۳).

سمفونی چهارم از این گروه، سمفونی‌ای است که این تضادها بخوبی در آن نمایان است. «با آنکه [این سمفونی] از نظر مدت تقریباً یک ساعت به طول می‌انجامد، همچنان از کوتاه‌ترین سمفونی‌های مالر و از نظر ارکستراسیون، سبک‌بارترین آنها محسوب می‌شود و در آن از سازهای ترومبون و توبا هیچ نشانه‌ای دیده نمی‌شود» (بوک‌اسپن، ۱۳۷۹، ۳۶۸). اعراض از مدل‌ها و ساختار سنتی در بیشتر آهنگسازان این دوره همچون مالر، مبین رویارویی آنها با تضادهای مختلف دنیای هنر بوده است. در بیانی دیگر باید گفت که هنر آنها به نوعی مفهوم سازی اولیه از هنر نوزای قرن بیستم است.

**دوره میانی (۱۹۰۱ الی ۱۹۰۵):** از شاخصه‌های این دوره، استفاده از بافت موسیقی محض و پرداختی کمتر به آوای انسانی است و دستاورد این دوران، به شکل‌گیری سمفونی‌های پنج‌الی هفت و آوازهای مرگ کودکان ختم شد.

تدقیق در آثار شاخص این دوره، تقابل کنترپوان و هارمونی را

بهره گرفته است» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷، ۵۸۳) و «موسیقی سازی مالر، مانند موسیقی شوپرت-که الهام‌بخش او بود- آکنده از جوهره آوایی است» (همان). او در کسوت رهبر ارکستر نیز همواره آثار آهنگسازان قبل از خود همچون بتهوون و واگنر و معاصرینش نظیر ریچارد اشتراوس و برامس را اجرا می‌کرد. برخوردی نزدیک با آثار بزرگان، بعدها راهگشای بسیاری از مسایل و نگرش هنری او شد. برای مشخص شدن تأثیر مالر بر آهنگسازان پس از خود، باید ابتدا زندگی و جنبه‌های موسیقی او را در نگاهی جامع بررسی کرد:

**دوره نخست (۱۸۸۰ الی ۱۹۰۰):** این دوره شامل دوازده قطعه آوایی بر روی مجموعه‌ای از اشعار فولکلور آلمان به نام شیپور شگفت‌انگیز کودک<sup>۴</sup> است. آرنولد شوئنبرگ در شش قطعه آوایی اپوس ۳ شماره یک، شش قطعه برای آواز و ارکستر اپوس ۸ شماره دو و آنتون وبرن در دومین قطعه از سه قطعه آوایی اپوس ۱۸ با نام رستگاری، از اشعار این مجموعه استفاده کردند. اشعاری که دست‌مایه آوازهای آهنگسازانی هم چون ویر، مندلسون، شومان، برامس و ... نیز شده بود. این دوره همچنین دربرگیرنده سمفونی‌های اولیه مالر است.

سمفونی‌های یک الی چهار و یگانه اثر مجلسی مالر-کوارتت پیانو در لامینور- دارای عناصر مختلفی می‌باشد. «در سمفونی‌های دوم، سوم و چهارم [سمفونی‌های شیپور سحرآمیز پسر بچه‌ها]، مالر جهانی از اصوات را کشف کرد که در آن، صدای انسان به ابعاد معانی، تداعی‌ها و ارتباط‌های روشن‌تر افزوده شده است» (بارفورد، ۱۳۷۱، ۳۱) و «در هر یک، خوش‌بینی روحانی با آوایی از دیوان شعر شیپور سحرآمیز پسر بچه‌ها بیان شده است» (همان، ۳۴). نکته قابل توجه درباره این سمفونی‌های مالر، گریز از ساختارهای سنتی موسیقی دوران گذشته است. در ایضاح این مسئله می‌توان به ساختارهای غیرمتقارن در جمله‌های موسیقی اشاره کرد. «آهنگسازان پساواگنری، گرایش فراوانی به ساختارهای نامتقارن دارند. هرچند گرایش طبیعی به ساختن عبارات دو یا چهار میزانی هنوز هم به چشم می‌خورد، اما به اشکال مختلف از ضرب‌های دو پرهیز می‌شود. نامتقارنی تم سمفونی دوم مالر

*Mahler, Symph. Nr. 2*

تصویر ۱- سمفونی شماره ۲ مالر، موومان اول، میزان ۱-۱۶. مأخذ: پارتیتور آهنگساز

خصوصیات آمیخته با شتاب زندگی غیرعادی نصیب می‌یابد که به هیچ روی قابل قیاس با سال‌های گذشته عمرش نیست» (بلاکوف، ۱۳۷۱، ۳۱۳). در سال‌های اولیه دوره پایانی، ساخت سمفونی هشتم که به علت کثرت نوازندگان به سمفونی هزار معروف شد، به پایان رسید. سپس مالر سمفونی نهم را به رشته تحریر درآورد. سمفونی که روح بدبینی و مرگ به صورت کامل بر آن سایه انداخته بود. «مقارن این ایام، مالر دختر بزرگ خود را که بسیار دوست می‌داشت، از دست داد و فقدان وی موجب ناراحتی قلبی بسیار شدید مالر شد... [او] چنان فرسوده گشته بود که اندوه از دست دادن فرزند بر او چون ضربه مهلکی اثر گذاشت و از این رو [دکتر] استراحت مطلق را برای مالر به مدت زیاد تجویز کرد» (همان).

«در سمفونی شماره نه، مالر اشاره‌ای به موتیف تم بدرود<sup>۸</sup> از سونات اپوس ۸۱-a بتهوون داشته و این موتیف به اشکال گوناگون در موومان‌های اول و چهارم نمایش داده می‌شود» (Mitchell & Nicholson, 2002, 476). زندگی در این زمان برای مالر مرارت‌های زیادی به همراه داشت؛ غم از دست دادن فرزند، ناتوانی در زندگی زناشویی و در پس آن خیانت همسر، ناراحتی شدید قلبی، ناامیدی و افسردگی، همگی به همراه مسافرت‌های متعدد به آمریکا برای رهبری آثار خود و بزرگانی همچون واگنر، بتهوون و موتزارت برای او چیزی غیر از ضعف قوای جسمانی و رویارویی با مرگ را به همراه نداشت. سرانجام بعد از خلق مجموعه شش موومانی ترانه زمین - به گفته اکثر مفسرین فاخرترین موسیقی آهنگساز بود - جدال با مرگ و سرنوشت با شروع تراژیک نگارش سمفونی دهم آغاز شد و همزمان با ساخت آن، مرگ به سراغ مالر آمد و پرونده یکی از بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین موسیقی دانان تاریخ را در سال ۱۹۱۱ برای همیشه بست.

## تقابل اندیشه‌های موسیقایی مالر و مکتب دوم وین

### ۱- فلسفی-انتقادی

فعالیت‌های موسیقی و اندیشه مالر در اوایل سده بیستم مقارن با تفکر اکسپرسیونیسم در اروپا و خصوصاً آلمان به شکل‌گیری مکتبی به نام مکتب دوم وین منتج شد. اهمیت این مکتب در تاریخ فقط به پیشرو بودن آن در موسیقی ختم نمی‌شود بلکه، اختلاط آن با آراء و اندیشه‌های نظریه پرداز تأثیرگذار حوزه فلسفه یعنی آدورنو- مؤسس مکتب فلسفی انتقادی فرانکفورت- که خود در حلقه شاگردان و پیروان موسیقی این مکتب به شمار می‌رود، مؤید رشد فکری و نفوذ این مکتب نوپا بوده است. آدورنو درباره

در بافت موسیقی‌های مالر نمایان می‌سازد. نگرش‌های هارمونیک که در امتزاج خطوط کنترپوان شکل می‌گیرد. همچنین سمفونی‌ها - پنجم و هفتم - از تنالیتیه مرجع‌هایی یافته و در یک کلیت، سیادت تنالیتیه موومان اول در مجموعه موومان‌ها تنزل یافته و ارکستراسیون نیز با استفاده از سازهای نامتعارف به سمت ارکستری مجلسی سوق داده می‌شود. در مقاله‌ای که شوئنبرگ درباره مالر نوشته بود عنوان شده که «هیچ گاه صداهایی که او تولید می‌کند، زینتی و اضافی نیستند. برای مثال در موومان چهارم سمفونی هفتم، مجموعه صداهای گیتار، هارپ و سازهای سُلو وجود دارد و گیتار در اینجا تنها برای گذاشتن تأثیر سطحی نیست بلکه کل موومان بر اساس طنین این ساز پایه‌ریزی شده است» (Schoen-berg, 1950, 25). یا در خصوص سمفونی ششم «پاساژی غیرمرسوم با صدای زنگوله‌های گاو که موجب ایجاد آرامش سردی می‌شود و فقط کسی می‌تواند آن را بسازد که به سوی تسلیم شدن اوج می‌گیرد و تنها اوست [مالر] که می‌تواند صداهای آسمانی را بشنود» (همان، ۱۷).

ترکیبات کنترپوانتیک سمفونی شش که بخشی از آن در تصویر ۲ نشان داده شده است نمایشی از بی‌قاعدگی و تغییرمترها است. «بی‌قاعدگی‌های تم فرعی در اسکرئتسوی سمفونی ششم مالر، تا حدی به سبب وزن‌های ۳/۸، ۴/۸ و ۳/۴ ایجاد می‌شود. اما واحدها از نظر طول نیز با هم تفاوت دارند. دو واحد نخست معادل هفت نت چنگ هستند و واحد سوم ده نت چنگ را در بر می‌گیرد و در ادامه تفاوت‌های چشم‌گیرتری هم ظاهر می‌شود» (شوئنبرگ، ۱۹۳۳، ۱۹۲).

مشکلات روحی و روانی مالر در این دوره به موسیقی اش هم سرایت می‌کند. خلق موسیقی آوازهای مرگ کودکان نشانی از ذهن روان پریشانه این دوره اوست. وی در بین سال‌های ۱۹۰۱-۱۹۰۴ بر روی تعدادی از اشعار فردریش روکرت<sup>۹</sup>، آوازهای مرگ کودکان را نوشت و مدتی پس از ساخت این مجموعه دو دختر مالر می‌میرند. به نظر می‌رسد مالر در این اثر دختران خود را تصور می‌کرده و فضای وهم‌انگیز این موسیقی، گویای نشانه‌هایی از مرگ است. شاید این موسیقی، نوای پیش‌گویانه‌ای از مرگ دخترانش در آینده بود.

**دوره پایانی (۱۹۰۶ الی ۱۹۱۱):** مشتمل بر آثاری نظیر سمفونی‌های هشت، الی ده (ناتمام) و مجموعه ترانه زمین<sup>۱۰</sup> است. مالر در سال‌های آخر زندگی حوادث تلخی را تجربه کرد «اگر بخواهیم در طول سال‌های ۱۹۰۶ و ۱۹۰۷ قلمروهای زندگی شخصی و خلاقیت مالر را از همدیگر جدا نشان دهیم، از سیمایی که در نظر داریم از آهنگساز ترسیم کنیم، یکی از خطوط اصلی و مهم به کنار گذارده می‌شود. روال زندگی مالر در این دو سال مورد بحث، از



تصویر ۲- سمفونی شماره ۶ مالر، موومان دوم، میزان ۹۶-۱۰۴. مأخذ: پارتیتور آهنگساز



مالر، به نتایج عظیمی در تاریخ موسیقی دست یافت و این میراث گران بها را به شاگردانش هم انتقال داد که همگی آنها در چرخه تحول موسیقی قرن بیستم به مفاهیم جدیدی دست یافتند.

شب دگرگون (۱۸۹۹)، اثر شوئنبرگ را می توان اولین تلاش برای رهایی از نظام سنتی موسیقی قرن نوزدهم و بارقه های اندیشه موسیقایی مالری در اوایل قرن بیستم نامید. این اثر، اگرچه دارای ارکستراسیونی مجلسی و مغایر با آثار حجیم مالر است؛ اما در هارمونی دنباله رو سنت مالر بوده و در یک کلام حتی فراتر از کروماتیزم او پیش می رود (تصویر ۳). البته شاخص بودن این اثر و نفوذ خلافت آن بر آثار دوره میانی مالر می تواند ظرفیت های یک تحقیق مستقل را در آینده فراهم نماید.

شوئنبرگ پس از شب دگرگون، کار خود را با ساخت اثر شاخص دیگری به نام آوازهای گوره ادامه داد. «استفاده از حجم عظیم ارکستر و خوانندگان که به وفور نزد موسیقی دانان رومانیک پسین بجز دبوسی مشاهده می گردد، گواه آن است که موسیقی زمانه دیگر نمی تواند برای بیان مقاصد قدرتمند خود، به هارمونی کلاسیک تکیه کند. پس حمله آغاز می شود و شوئنبرگ، آواز گوره را می نویسد» (گیریفیث، ۱۳۸۶، ۲۳). در این قطعه، کاملاً تفکر ارکستراسیونی مالر مشهود است. «تأثیر مالر در ارکستراسیون آوازهای گوره قابل درک است. در حالی که قسمت های اول و دوم به طور شفاف و واگنری اند، اما قسمت سوم خصوصیات بافت خلوت و تعویض های گوناگون میان گروه های کوچکی از سازها را دارد، شاخصه ای که مورد توجه مالر در آخرین سمفونی هایش بود» (Soder, 2008, 5). در این گذار، شوئنبرگ از مالر مطالبی همچون سازبندی، توازن سازها، توانایی استفاده از خطوط شلیستیک



تصویر ۳- نمونه بالا، سمفونی شماره ۴ مالر، موومان دوم، میزان ۲۳۳-۲۴۰:

نمونه پایین، شب دگرگون شوئنبرگ، موومان اول، میزان ۸۶-۹۰.

مأخذ: پارتیورهای آهنگسازان

موسیقی های مالر می گوید: «در تمامی آثار گوستاو ماہلر ما با دنیای مرموزی روبرو می شویم که نه در سطح، بل در ژرفا شکل می گیرد. در کارهای او ملودی ها آشنا نیستند، یا از ترانه های فولکلوریک اقتباس شده اند، و یا ساختاری بسیار ساده دارند، آدورنو این سادگی را عنصر محافظه کارانه ماہلر می دانست، اما پذیرفت که این یگانه عنصر این موسیقی نیست، بل چیزی متضاد با آن در هراتر ماہلر شکل می گیرد» (احمدی، همان). اندیشه های موسیقایی مالر، آدورنو را بر آن می دارد تا، علاوه بر نظرات شفاهی در خصوص مالر، کتابی را نیم قرن بعد درباره او بنویسد و تأثیراتش را در موسیقی بیان کند «کالبدشناسی موسیقایی (۱۹۶۰) که در هشت فصل مجموعه آثار ماہلر را بررسی می کند، نشان می دهد که سهم او در پیدایش زبان مدرن موسیقی تا چه حد زیاد است، و عناصر «محتوای معنوی» کارهایش کدامند» (احمدی، ۱۳۹۲، ۱۹۲).

## ۲- موسیقایی

اندیشه های موسیقی مالر و دستاوردهای آن را می توان در اغلب آثار هر سه آهنگساز مکتب دوم وین مشاهده کرد. مالر و سه آهنگساز مکتب دوم وین، با اختلاف اندکی معاصر همدیگر به شمار می آمدند و مطمئناً مالر با توجه به تقدم زمانی، تأثیر بیشتری بر این آهنگسازان داشته است. «با توجه به شخصیت نزدیک هنری و رابطه فیلسوفانه میان این دو، طبیعی است که پژوهشگران موسیقی درباره تأثیر موسیقی و ایده های مالر بر شوئنبرگ تحقیق و بررسی کنند» (Boss et al., 2013, 117). اما مالر نیز در مقاطعی، از شوئنبرگ متأثر بوده است. البته این موضوع در تاریخ هنر همواره امری متداول بوده و دارای سابقه طولانی است. شاهد این مدعا هم هایدن و موتسارت را می توان به عنوان یک نمونه شاخص نام برد. با مطالعه و مقایسه آثار مالر و آهنگسازان مکتب دوم وین درمی یابیم که «مالر در آثار خود، ایده و طرح های اولیه ارکستر مجلسی را در سرپروراند. این ایده در زمان حیاتش توسط نسل جدید آهنگسازان وین که به میزان قابل توجهی ادامه دهنده تفکر او بودند، جذب شد» (Barsova, 1975, 462).

اکنون برای مفهوم سازی و مشخص کردن تقابل اندیشه های موسیقی مالر و آهنگسازان مکتب دوم وین، می توان وجوه اقران آنها را در اشکال مختلف موسیقی همچون هارمونی، ارکستراسیون و سایر عوامل مرتبط در هر یک از آهنگسازان این مکتب به صورت مجزا مورد بررسی قرار داد.

## ۳- شوئنبرگ

نام مکتب دوم وین با آهنگسازانی همچون آرنولد شوئنبرگ، آنتون وبرن و آلبان برگ پیوند عمیق دارد. پایه و اساس این مکتب با شوئنبرگ به عنوان نفر اول، و معلم وبرن و برگ استوار است.

شوئنبرگ با پیروی از دستاورد گذشتگان و با تکیه بر سنت موسیقی قبل از خود نظیر بتهوون، واگنر، برامس و هم نشینی با

حامل سفارش داد» (Peyser, 2007, 13) (تصویر ۴). رویکرد استفاده از سازهای نامتعارف در ارکستر از قبیل گیتار و ماندولین، به اپراهای موتسارت و وردی برمی‌گردد. اما مالر با استفاده از گیتار در سمفونی شماره هفت، مدل جدیدی از کاربرد آن را ارائه داد. پس از آن، شوئنبرگ هم مصمم شد تا از این سازها در سرناپوس ۲۴ استفاده کند. «شوئنبرگ با تاثیرپذیری از موومان چهارم سمفونی هفتم مالر در سرناپوس ۲۴ و ویرن نیز در پنج قطعه برای ارکستر اپوس ۱۰ از سازهای گیتار و ماندولین استفاده نموده‌اند. همچنین آلبان برگ نیز در اپرای وُتسک<sup>۹</sup> از ساز گیتار استفاده کرده است» (Adler, 103, 1989) (تصویر ۵).

سازها و همچنین همراهی‌های ساده را تأثیر گرفته بود. «یک سال پس از پایان شب دگرگون، شوئنبرگ بر روی آوازهای گوره شگفت‌آور شروع به کار کرده و آن را در بهار ۱۹۰۱ به پایان رساند. اما، چرا یک دهه (۱۹۱۱) ارکستراسیون آن به طول انجامید؟ پاسخ، به احتمال زیاد به تأثیر از سمفونی‌های مالر [سمفونی هشت] است. شوئنبرگ در این اثر، تعداد زیادی از نوازندگان را مدنظر داشته است. ارکستری متشکل از ۱۴۰ نوازنده، پنج تک‌خوان، یک راوی، سه گروه گرمردان و یک گروه گرمختلط. او همچنین زنجیره‌های سنگین و آهنینی را برای این اثر در نظر گرفته بود که یادآور استفاده از زنگوله در سمفونی ششم مالر است. شوئنبرگ برای این اثر خاص، پارتیتوری را با ۴۸

تصویر ۴- نمونه بالا، سمفونی شماره ۶ مالر، موومان چهارم، میزان ۱۴۵-۱۵۳؛

نمونه پایین، آوازهای گوره شوئنبرگ، قسمت سوم، میزان ۹۸-۱۰۳.

مأخذ: پارتیتورهای آهنگسازان

تصویر ۵- نمونه بالا، سمفونی شماره ۷ مالر، موومان چهارم، میزان ۱۶۵-۱۶۹؛

نمونه وسط، پنج قطعه برای ارکستر اپوس ۱۰ و ویرن، موومان سوم، میزان ۱-۴؛

نمونه پایین، سرناپوس ۲۴ شوئنبرگ، موومان اول، میزان ۷-۱۲.

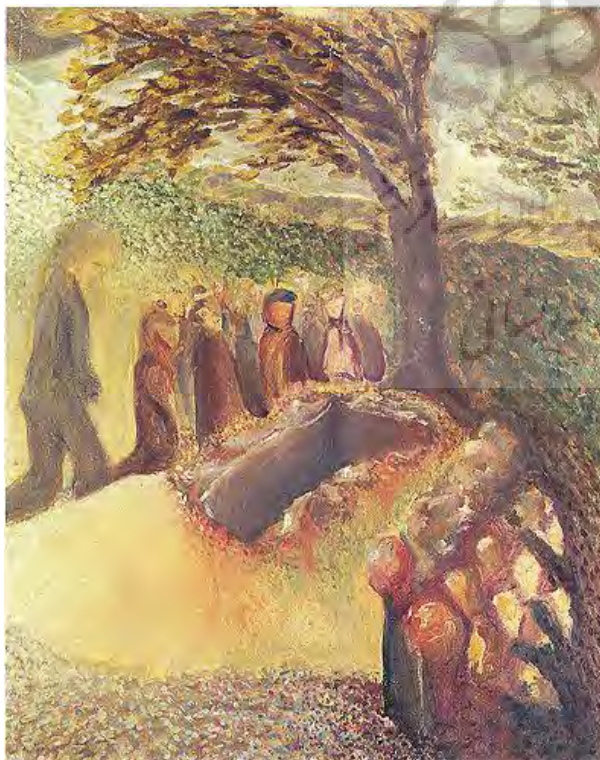
مأخذ: پارتیتورهای آهنگسازان

(Peyser, 2007, 16). علی‌رغم آنکه در این اثر، شوئنبرگ از عناصر موسیقی مالر به شدت متأثر بود، «کوارتت زهی شماره ۱، اپوس ۷- رِ مینور- در ۱۹۰۵ پایان یافت و نشان‌دهنده وابستگی به مالردر جابجایی ناگهانی لحن مُقطع و مدولاسیون‌های سریع است» (Ibid). با وجود اینکه مالر درباره تعدادی از آثار شوئنبرگ به عدم درک آنها اذعان دارد؛ اما او را آهنگسازی مؤثر و ساختارشکن می‌دانست. از آن سو شوئنبرگ هم مالر را آهنگسازی شایسته احترام و بزرگ یافت و در اغلب کنسرت‌های او حضور داشت.

فعالیت شوئنبرگ بر روی مجموعه‌ای با شش قطعه برای پیانو، مصادف با مرگ مالر در سال ۱۹۱۱ بود. به سبب شدت علاقه شوئنبرگ به مالر و وقوع این رخداد تلخ، آهنگساز قطعه آخر این مجموعه را در ثای مالر نوشت. «آخرین قطعه نفیس از مجموعه شش قطعه پیانویی اپوس ۱۹ تصویری از صدای ناقوس مراسم خاکسپاری مالر است» (Mitchell & Nicholson, 2002, 571). در همین اثنا، شوئنبرگ که به واسطه دوستی با واسیلی کاندینسکی "مدتی نزد این نقاش به آموزش نقاشی مشغول بود، بعد از فوت مالر، نقاشی اکسپرسیونیستی نیز از مراسم خاکسپاری مالر ترسیم کرد (تصویر ۷).

#### ۴- وِبرن

موسیقی قرن بیستم به واسطه دوستی آنتون وِبرن با شوئنبرگ و مالر به پیشرفت‌های عظیمی دست یافت. وِبرن با وجود فعالیت



تصویر ۷- مراسم تدفین مالر، رنگ و روغن، اثر شوئنبرگ ۱۹۱۱ (مالر نفریستاده در سمت چپ نقاشی).  
مأخذ: <http://leadington.tumblr.com/post/7359508014/amold-schoenberg>

(the-burial-of-gustav-mahler

در مبحث هارمونی هم میان این دو آهنگساز، وجوه مشترک شاخصی وجود دارد. یکی از هارمونی‌های جذاب مالر، استفاده از آکورد نه صدایی در سمفونی شماره ۱۰ است که پیش‌تر مشابه همین آکورد در قطعه انتظار<sup>۱</sup> شوئنبرگ مشاهده می‌شود. «در سمفونی دهم مالر (۱۹۱۰) که به دلیل مرگ ناتمام ماند، در بخش اوج موومان آداجیو، يك آکورد بزرگ و آزاردهنده متشکل از نُه صدا -از دوازده صدای گام کروماتیک- ظاهر می‌شود که بیانی قدرتمند برای ایجاد یک و هم و خیال است» (Albright, 1999, 152). از سویی دیگر «شوئنبرگ نیز در قطعه انتظار (۱۹۰۹) به استفاده از آکورد پر حجمی متشکل از تمامی نت‌های کروماتیک اشتیاق نشان داده است. آکوردهای متوالی شامل همه دوازده نُت از گام کروماتیک، حرکات نرم و متفاوت به بالا و پایین گام کروماتیک که تا زمان اتمام آن مدام در یک نوسان سریع و آهسته می‌باشد. به نظر می‌رسد این حرکت، نوعاً به کابوس واگنر به واسطه غیبت محض صدا اشاره داشته باشد» (Ibid) (تصویر ۶).

علی‌رغم همکاری‌های موسیقایی میان مالر و شوئنبرگ، حمایت‌های معنوی هم میان آنها همواره جاری بود. «بعد از اجرای سمفونی مجلسی شوئنبرگ، با این که يك شنونده یاغی قصد بر هم زدن اجرا را داشت، مالر ایستاد و به افتخار او شروع به تشویق کردن نمود تا زمانی که آخرین مخالف را از سالن خارج کردند. اما با وجود این، رفتار مشتاق و علاقه‌مندانه، مالر به صورت خصوصی به شوئنبرگ می‌گوید که کوارتت زهی اپوس ۷ را درک نکرده است»

تصویر ۶- نمونه بالا، آکورد اوج سمفونی شماره ۱۰ مالر، موومان اول، میزان ۲۰۸؛  
نمونه پایین، آوازهای گوره شوئنبرگ، قسمت سوم، میزان پایانی.

مأخذ: پارتیتورهای آهنگسازان



قرار می‌داد» (Peysner, 2007, 58). تأثیر مالربروبرن را هم می‌توان در وجوه مشخصی همچون رنگ‌آمیزی ارکستری بیان کرد. از نمونه‌های اولیه و مبین این موضوع باید به قطعه پاساکالیا اثر وبرن اشاره کرد. «پاساکالیای اپوس ۱ وبرن (۱۹۰۸)، دارای سه بخش ریمینور-رماژور-ریمینور است. این قطعه، متأثر از سمفونی نهم مالر (۱۹۰۹-۱۹۰۸) می‌باشد. بخش رماژور مرکزی آن به نقطه اوج نمی‌رسد و در ادامه بخش ریمینور،

کمتر نسبت به بقیه اعضای مکتب دوم وین، تأثیر شایان توجهی از خود بر جای گذارد. «اروین اشتاین<sup>۱۳</sup>، از شاگردان شوئنبرگ، در مورد وبرن معتقد بود: ذهن او سرشار از الهام طبیعی است. قطعات او باید به عنوان چشم‌انداز عرفانی شناسانده شود. شوئنبرگ و وبرن تنها دید عرفانی از دنیا را منتشر نکردند، بلکه آنها به طور مشترک غریزه ستایش را با خود همراه داشتند. همان‌گونه که شوئنبرگ مالر را ستایش می‌کرد، وبرن نیز شوئنبرگ را مورد ستایش

The image shows the first system of a musical score. It includes a G-Saite section with pizz. (pizzicato) and arco (arco) markings. The tempo is marked as (J = 58) poco rit. (poco ritardando). The score is written for multiple staves, including strings and woodwinds.

تصویر ۸- نمونه بالا، سمفونی شماره ۹ مالر، موومان اول، میزان ۳۵۳-۳۵۹؛  
نمونه پایین، پاساکالیا اپوس ۱ وبرن، میزان ۲۳۶-۲۴۱.  
مأخذ: پارتیتورهای آهنگسازان

The image shows the second system of a musical score, featuring parts for Flutes, Oboes, Violin I, Violin II, and Viola. The score includes markings such as 'zu 4', 'zu 3', and 'ff' (fortissimo).

The image shows the third system of a musical score. It includes markings such as 'piaz.' (pizzicato), 'arco' (arco), and tempo changes: 'beschleunigend lebhaft J. 160' and 'wieder sehr ruhig, doch nicht schleppend J. 112'. The score is written for multiple staves, including strings and woodwinds.

تصویر ۹- نمونه بالا، سمفونی شماره ۹ مالر، موومان اول، میزان ۳۵۶-۳۵۸؛  
نمونه پایین، واریاسیون برای ارکستر اپوس ۳۰ وبرن، قطعه اول، میزان ۱-۵.  
مأخذ: پارتیتورهای آهنگسازان



مالری، بعدها به سبک مخصوص ویرن تبدیل می‌شود، با این همه، نتایج گسترده‌ای بر مکتب دوم وین داشته و نشانه‌های بزرگ‌ترین تفاوت‌های میان دوره اول و بعد ویرن را بیان می‌کند. زنگوله‌ها، ماندولین، برنجی‌های سوردین دار، کلارینت‌های می‌بمل، همه این رنگ‌ها که خاص مالرو دوره بعد ویرن هستند، در آینده جای دارند» (Ibid, 63) (تصویر ۹).

### ۵- برگ

آلبان برگ همانند همکارانش شوئنبرگ و ویرن، منتسب به مکتب دوم وین بوده و تفکر موسیقی مالر را به عنوان آهنگساز مؤثر در آثار او نیز می‌توان جستجو کرد. شروع کار برگ با تصنیف‌های بیشماری همراه شده که نمایانگر ارتباط درونی او با اواخر رومانتيك است. در مورد برگ، نوعی خویشاوندی با مالرنیز به وضوح در آثار مؤخر این آهنگساز دیده می‌شود. آثار شاخص برگ در اغلب

با آرامش و کاهش هیجان توصیفی آورده می‌شود. نمود بارز این خصوصیت، با موومان اول سمفونی نهم مالر مرتبط است. در هر دو اثر، همزادی ماژور و مینور با تضاد بین کروماتیزم و نوشتار ضروری دیاتونیک تقویت می‌شود» (Johnson, 2006, 94) (تصویر ۸).

نمونه‌های زیادی از موسیقی مالر را می‌توان بر تفکر ویرن نمایش داد؛ اما پنج قطعه برای ارکستر اپوس ۱۰ او، مثال خوبی از مدل ارکستراسیون مالری است. «ویرن در پنج قطعه برای ارکستر، در قطعۀ سوم با استفاده از زنگوله‌های گاو و زنگ‌های عمیقی که انگار از راه دور شنیده می‌شوند، اشاره به مالر دارد» (Bailey, 1996, 62). این مدل ارکستراسیون، پیش‌تر در نمونه تأثیرات مالر بر شوئنبرگ هم دیده شد. یکی دیگر از نشانه‌های بارز موسیقی ویرن، ارکستراسیون پونتیلیستیکی<sup>۱۳</sup> اوست که بعدها مورد تقاضای شمار فراوانی از آهنگسازان قرن بیستم قرار گرفت و اگر درصد کشف منشأ این تفکر ارکستراسیونی باشیم؛ باز هم ارجاعاتی به موسیقی مالر می‌یابیم. «هرچند که تأثیرات مالر، به خصوص تکنیک خرد کردن تم (ملودی)



تصویر ۱۰- نمایش سری در کنسرتو ویلن برگ در یک ایده تسلسلی تریادهای مینور-ماژور. مأخذ: (A History of the Concerto - Michael Thomas Roeder. p377)

تصویر ۱۱- نمونه ۱۱- ترانه زمین مالر، موومان ششم، میزان ۶۶۱-۶۷۳؛

نمونه وسط، کنسرتو ویولن برگ، موومان چهارم، میزان ۲۲۴-۲۲۷؛

نمونه پایین، آوازهای گوره شوئنبرگ، موومان سوم، میزان ۱۰۲۶-۱۰۳۷.

مأخذ: پارتیتورهای آهنگسازان

با شرح جزء به جزیی از تریادهای قدرتمند آغاز می‌شود. قسمت اول، با یک آکورد سل مینور شفاف که به یک ماژور هفتم در ساز ویلن سلو اضافه شده، پایان می‌یابد. قسمت دوم، با یک آکورد سی بمل ماژور به همراه ششم اضافه شدهٔ تارک-نت سل-تمام می‌شود و این همان آکورد مورد پسند مالر، شوئنبرگ و برگ می‌باشد. این آکوردی است که مالر در پایان-بدرد-ترانه زمین (۹-۱۹۰۸) از آن استفاده کرده است. قطعه‌ای که با رنج، مرگ و تحقق آرامش نهایی مرتبط است» (Ibid) (تصویر ۱).

موسیقی‌های برگ به دلیل قرارگیری در برخی فضاهای تنالیت‌های و سیستم مینور-ماژوری برای برخی از شنوندگان و علاقه‌مندان موسیقی، قابل فهم‌تر از موسیقی سایر آهنگسازان مکتب دوم بود و به همین سبب، کارهای او مورد اقبال بیشتری قرار می‌گرفت و نوعاً به موسیقی مالر و معاصرینش شباهت فراوانی داشت. «زبان موسیقایی دشوار شوئنبرگ، کارش را برای به نتیجه رسیدن سخت‌تر می‌کرد. در مقابل زبان موسیقایی برگ قابل درک‌تر بود. شنوندگان در به رسمیت شناختن روابط میان کنسرتو ویلن

موارد، مدلی از مفهوم سازی آثار متأخر مالر است. «بی‌تردید سه قطعه ارکستری اپوس ۶ برگ، شباهت‌هایی از نظر کاراکتر و نوع شروع و پایان بخش‌ها، ساختار ملودیک و موتیف ریتمیک تک-صدایی با موومان اول سمفونی نهم مالر دارد» (Perle, 1989, 13). از این دست آثار باید به کنسرتو ویلن برگ اشاره کرد. این کنسرتو، علاوه بر شاخصه‌های بزرگ موسیقی، نگاهی عاطفی بر زندگی مالر هم محسوب می‌شود. «کنسرتو ویلن چهار موومانی برگ-در یادبود یک فرشته- به دو قسمت تقسیم می‌شود. موومان ۱-۲ و ۳-۴ که بدون توقف به هم متصل هستند. بدون در نظر گرفتن تضاد شدید بین قسمت‌ها، قسمت اول زندگی دختری جوان (مانون گروپوس<sup>۴</sup>) و قسمت دوم رنج و مرگ او را به تصویر کشیده است» (Roeder, 2003, 377). برگ علی‌رغم استفاده از سیستم دوازده‌نتی، در کنسرتوی خود از سری نغمه‌هایی استفاده کرد که دارای گرایش‌های قوی تنال است (تصویر ۱۰).

«۹ نغمهٔ اولیه از یک سری روی هم قرارگرفتهٔ ماژور-مینور، با هارمونی تونیک-دومینانت در ارتباط است. بخش‌های ماژور کنسرتو

The image shows a musical score for the first movement of Mahler's Symphony No. 7, 'Nicht eilen'. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a 'f cresc.' dynamic and a vocal line with lyrics in German and Russian. The tempo is marked 'a tempo'. The score includes various dynamics like sf, ff, and p, and performance instructions like 'nicht eilen.' and 'Zieh'. The lyrics are: 'und Soldaten (unter ihnen Marie und der Tambourmajor) beginnen wieder zu tanzen.' and 'По - простран - wird'. The score also includes performance instructions like 'Bck. m. d. Schl. kl. Tr.' and 'cresc. (und später)'. The score is divided into two systems, I and II.

تصویر ۱۲- نمونهٔ بالا. سمفونی شمارهٔ ۷ مالر، موومان سوم، میزان ۲۳۶-۲۴۲:

نمونهٔ پایین، وتسل برگ، صحنهٔ میخانه، پرده دوم، میزان ۶۷۱-۶۷۳.

مأخذ: پارتیتورهای آهنگسازان

جایی که وتسک، ماری را در حال رقص با طبل بزرگ می بیند، یکی از لحظه های مشابه سمفونی مالر در برخورد با سه ضربی ها است (تصویر ۱۲). حالت وهم آور در اسکرتسوی سمفونی هفتم مالر و ترکیب والس عجیب در رماژور-رمنور همچون سایه ای زودگذر است که حاکیتی از بافت های بسیاری از پاساژهای اپرای وتسک برگ می باشد» (Mitchell & Nicholson, 2002, 571).

و یا اینتلودسازی رمنور [وتسک] با سمفونی نهم مالر، مشکلی نداشتند» (Wilson, 1996, 71).

اثر شاخص دیگر برگ که با آثار مالر خصوصاً سمفونی های او، قرابت زیادی دارد، اپرای وتسک است. در این اپرا، همانند سمفونی های مالر «برگ از فرم های ریتمیک سه ضربی مانند والس و لندلر<sup>۱۵</sup> استفاده می کند. در صحنه باغ میخانه، پرده دوم،

## نتیجه

زمان خودش درک نکردند، موسیقی های مالر نیز در زمان خودش از فهم عموم مردم خارج بود و تنها نزد برخی افراد نزدیک به او مورد قبول واقع می شد. او در مورد آثارش معتقد بود: «زمان فهم آثار من نیز فرا خواهد رسید». حتی شوئنبرگ هم در مقاله ای راجع به مالر می نویسد: استعداد و هنر مالر را هر کسی باید در اولین نگاه به آثارش درک کند. ویژگی هایی مانند سادگی، وضوح و زیبایی در تنظیم، به سرعت مرا مجذوب آثار مالر کرد و هیچگاه صداهایی که او تولید می کند، زینتی و اضافی نیستند. باری، موسیقی مالر و رهیافت های او، درهای جدیدی را برای علاقه مندان به موسیقی و هنرمندان قرن بیستم گشود؛ تا بدان جا که مارکوزه فیلسوف و جامعه شناس قرن بیستم در رساله ای درباره رهایی از موسیقی های تأثیرگذار مالر یاد می کند و می نویسد که زشتی بدرود جاودانه با زیبایی ترانه های زمین مالر جبران می شود.

این مقاله تلاشی است تا با بازنمایی مجدد ارزش های موسیقی مالر، تأثیر او را بر آهنگسازان مکتب دوم وین نمایش دهد. همانگونه که در بدنه این پژوهش بررسی و مشاهده شد، مالر به عنوان هنرمند رابط بین دو دوره رومانیک متأخر و قرن بیستم با تکیه بر میراث گران بهای گذشتگان به خوبی توانست مفاهیم جدیدی از هنر موسیقی را به نسل های آینده خود انتقال دهد. اکنون به جرئت می توان بیان نمود که بخش عظیمی از تحول موسیقی قرن بیستم به سبب تلاش های مالر در مقام آهنگساز و رهبر ارکستری تمام عیار تحقق یافت؛ هر چند که در این راه، مشکلات زیادی را به دوش کشید و یادمان نام او در تاریخ موسیقی به قیمت از دست دادن زندگی، فرزندان (دو دختر)، سلامتی جسمی و روحی، پشتیبانی از موسیقی پیشرو شوئنبرگ و پیروانش انجامید. همان گونه که مردم موسیقی بتهوون را در

## سپاسگزاری

با سپاس فراوان از هنرمندان گرامی طناز اسدالهی، محبوبه پوررضا، هومن رفرف و همایون هاشم زاده.

## پی نوشت ها

۱۲ Erwin Stein.  
۱۳ Pointilistic: تکنیک هنری نقاشان پست امپرسیون فرانسه نظیر سورا و سینیاک.  
۱۴ Manon Gropius : دختر Walter Gropius معمار برجسته (مکتب باوهایس آلمان) و آما (همسر سابق مالر).  
۱۵ Ländler: الگوی ریتمیک سه ضربی فولک در موسیقی آلمان و اتریش در پایان قرن ۱۸.

## فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۹۱)، حقیقت و زیبایی، مرکز، تهران.  
احمدی، بابک (۱۳۹۲)، خاطرات ظلمت، مرکز، تهران.  
بارفورد، فیلیپ (۱۳۷۱)، سمفونی ها و آوازهای مالر، ترجمه محمد رضا

1 Gustav Mahler (1860-1911).  
۲ این آهنگسازان (به نام های ریچارد اشتراوس، دبوسی، مالر، بروکنر و راول) متأثر از نوآوری های هارمونی در اپرای ترستان و ایزولده واگنر بودند.  
3 Bohemia.  
4 Des Knaben Wunderhorn.  
۵ Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno: فیلسوف، جامعه شناس و موسیقی دان آلمانی (۱۹۰۳-۱۹۶۹).  
۶ Friderich Ruckert: شاعر و مترجم آلمانی (۱۷۸۸-۱۸۶۶).  
7 Das Lied von der Erde.  
8 Lebe Wohl.  
9 Wozzeck.  
10 Erwartung.  
۱۱ Wassily Kandinsky: نقاش اکسپرسیونیست روسی (۱۸۶۶-۱۹۴۴).

*Tycmasa Manepa*), Soviet Composer Press, Moscow.

Boss, Jack; Osborn, Brad & S.Pack, Tim (2013), *Analyzing the Music of Living Composers (and Others)*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.

Johnson, Julian (2006), *Webern and the Transformation of Nature*, Cambridge University Press, Cambridge.

Mitchell, Donald & Nicholson, Andrew (2002), *The Mahler companion*, Oxford University Press, United Kingdom.

Perle, George (1989), *The Operas of Alban Berg, Volume 1: Wozzeck*, University of California Press, California.

Peyser, Joan (2007), *To Boulez and Beyond*, Scarecrow Press, Maryland.

Roeder, Michael Thomas (2003), *A History of the Concerto*, Amadeus Press, Minnesota.

Schoenberg, Arnold (1950), *Style and Idea*, Philosophical library, New York.

Soder, Aidan (2008), *Sprechstimme in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire: A Study of Vocal Performance Practice*, -Edwin Mellen Press, New York.

Wilson, Colin (1996), *Chord and Discords: Purely Personal opinions on Music*, Crown Publishers, United States.

فیاض، مؤسسه فرهنگی ماهور، تهران.

بلاکوف، کورت (۱۳۷۱)، ترانه زمین، ترجمه علی اصغر بهرام بیگی، آگاه، تهران.

بوک اسپن، مارتین (۱۳۷۹)، ۱۰۱ اثر ممتاز از بزرگان موسیقی جهان، ترجمه علی اصغر بهرام بیگی، آگاه، تهران.

شوئنبرگ، آرنولد (۱۹۳۳)، برامس پیشرو، مترجمین امیرحسین جزء رضانی و پوریا رضانیان، فصلنامه ماهور، شماره ۶۷، سال ۱۷، صص ۱۹۱-۱۹۲.

کیمی‌ین، راجر (۱۳۸۷)، درک و دریافت موسیقی، ترجمه حسین یاسینی، چشمه، تهران.

گریفیث، پل (۱۳۸۳)، یک قرن موسیقی مدرن، ترجمه کیوان میرهادی، افکار، تهران.

وایت، مایکل و کوین اسکات (۱۳۸۹)، واگنر، ترجمه شراره نادری مقام، مؤسسه فرهنگی پژوهش چاپ و نشر نظر، تهران.

Adler, Samuel (1989), *the study of orchestration*, w.w. Norton & Company, Inc, New York.

Albright, Daniel (1999), *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature and Other Arts*, University Of Chicago Press, Chicago.

Bailey, Kathryn (1996), *Webern Studies*, Cambridge University Press, Cambridge.

Barsova, Inna (1975), *Gustav Mahler's Symphonies (Симфонии*





## The Influence of Gustav Mahler on the Composers of the Second Viennese School

Amirhossein Djoz Ramezani<sup>1</sup>, Mohsen Nourani<sup>2</sup>, Mohammadreza Tafazzoli<sup>3</sup>

<sup>1</sup> M.A. in Music Composition, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

<sup>2</sup> M.A. in Music Composition, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

<sup>3</sup> Faculty Member, Faculty of Music, University of Art, Karaj, Iran.

(Received 26 Dec 2015, Accepted 23 Apr 2016)

This article examines the works and musical life of Gustav Mahler, the late-romantic Austrian composer, and his influence on composers such as Arnold Schoenberg, Anton Webern and Alban Berg. In the history of music, after the greats such as Haydn, Mozart and Beethoven who were active during the classical period in Vienna and are known as the Viennese School musicians, in the early 20th-century Vienna witnessed the rise of other significant composers such as Schoenberg and his students Webern and Berg, who because of the impact of their works and musical beliefs on the musical community, were later called the composers of the Second Viennese School. Aside from music, there are certain common aspects between this school and philosophy as well. The modern critical philosophy of the 20th century, namely the Frankfurt Philosophy School, is closely related to Theodor W. Adorno who was once Schoenberg's student and this caused the Second Viennese School to become more widely-known in 20th century. This school, like other art schools, is connected to a historical tradition which links one to another in terms of development. Just as great composers such as Haydn, Beethoven, Wagner and Mahler are dependent upon the musical thoughts of their ancestors, musicians of all generations need to adopt the experiences of the ones before them. This article will show in an analogical and adaptive manner how composers of the Second Viennese School followed Mahler's thoughts regarding their adaptation of musical elements such as texture, harmony, orchestration and other elements, and used his experiences in their own development of music. In order to reach credible and correct results in this

research, the text has been divided into two segments. The first segment is a review on the musical literature of the past and topics related to Mahler's artistic life in order to clarify his musical aspects and his artistic imagination for the reader. In the second segment, this article involves the analogy between Mahler's musical ideas and the Second Viennese School. In this segment which can be considered to contain the main discussion of the material in this article, works of the three great composers of the Second Viennese School (Schoenberg, Webern and Berg) are compared and matched to Mahler's musical ideas separately, and are discussed and examined thoroughly. We also examine some interesting points where we observe Mahler being influenced by these composers which is nothing new in the history of music. To name a few, we can consider Schoenberg's *Disfigured Night* and *Gurrelieder* to have influenced Mahler's harmonic point of view. However, Mahler's influence by far outweighs how much he was himself influenced, which is what motivated the authors of the article to explore this topic of interest. Mahler's emotional support for this school and the inspiration caused by his works both contributed to the development of the new structure of the 20th century. In general, it is safe to say that the Second Viennese School and its composers are all consequences of Mahler's rich music and his artistic thoughts.

### Keywords

Gustav Mahler, Second Viennese School, Expressionism, Orchestration, Harmony.