صفحات ۲۷ - ۳۴
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۰، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۴

تولد سِرناد، تزلزل تنالیته*

محسن نورانی[**1]، اشکان پویانیا[2]**

[1] کارشناس ارشد آهنگسازی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[2] کارشناس ارشد آهنگسازی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۱/۳۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۳/۳۱)

چکیده
سرناد Op. 24، از مجموعه کارهای آرنولد شوئنبرگ در هفت موومان برای آنسامبل هفت نفره شامل کلارینت، کلارینت باس، ماندولین، گیتار، ویولن، ویولن‌آلتو و ویولنسل در سال‌های ۱۹۲۱-۱۹۲۳ نوشته شده است. موومان‌های این اثر به صورت قرینه‌ای توسط آهنگساز تنظیم شده‌است که موومان چهارم این مجموعه به نام Sonnet، دارای ویژگی‌هایی همچون همراهی خواننده سولو با ارکستر، استفاده از منظومه شعری فرانچسکو پترارک شاعر بزرگ دوره رنسانس، بکارگیری سیستم دوازده نتی و تکنیک ریتروگراد سری برای خواننده (از بدو ورود در تقابل با ارکستر) است. هدف از این مقاله، شناسایی عوامل موثر بر زایش دوده‌کافونیک در موومان چهارم این مجموعه، با نگاهی به سیر تحول آهنگساز در دوره‌های کاری و زندگانی است که منجر به دگرگونی نظام موسیقی قبل از خود و شروع مدرنیته در موسیقی به معنای واقعی گردید. منتقدان، این مکتب را پس از مکتب اول با حضور بزرگانی همچون هایدن، موتزارت و بتهوون، مکتب دوم وین نام نهادند. روش بررسی این موضوع نیز آنالیز و تحلیل ساختاری قطعه از روی پارتیتور اثر بوده و نتایج آن شامل، شناسایی موومان چهارم مجموعه به عنوان قطعه دوازده نتی است که می‌توان آن‌را مقدمه‌ای در دستیابی آهنگساز به این تکنیک و خلق سوئیت برای پیانو Op. 25 دانست.

واژه‌های کلیدی
آرنولد شوئنبرگ، سرناد، دوده‌کافونیک، سونِت، ریتروگراد.

*مقاله حاضر برگرفته از بخشی از طرح پژوهشی نگارنده اول در کلاس آنالیز و سمینار موسیقی قرن ۲۰، دانشکده موسیقی دانشگاه تهران با تدریس دکتر کیاوش صاحب نسق در بهار ۱۳۹۱ می‌باشد.
** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۴۰۲۹۷۰۴، نمابر: ۶۶۴۱۸۱۱۱-۰۲۱، E-mail: nourani.cello@gmail.com .

مقدمه

با ملاحظه در تاریخ موسیقی، همواره شاهد پیشرفت و جهش‌های بزرگی در دوره‌های مختلف بـــه فراخور زمان بوده‌ایم؛ به گونه‌ای که با نگاهی گذرا به این ســـیر تحول تاریخی، شـــروع آن را می‌توان از سرودهای گریگوریانی[۱] در قرون وسطی دانست. در ادامه، استفاده از مدهای کلیسایی را در دوران رنسانس و باروک بارها خوانده، شنیده و دیده‌ایم؛ تـــا در اواخر دوره باروک، آهنگســـاز بزرگی به نام یوهان سباستیان باخ[۲]، با اســـتفاده از تجربیات آهنگسازان قبل از خود، به ابتکار بزرگی به نام تعدیل صداهای موسیقی و ابداع سیستم مینور و ماژور(تنالیته) دست یافت. «[باخ] با جامعیتی بی سابقه، به کاوش و بازبینی در نظامی برای کوک سازها پرداخت که در آن زمان به تدریج بسط و توسعه می‌یافت. این نظام، خلق موسیقی در تمام تنالیته‌ها—و نه فقط در تنالیته‌های ســـاده—را برای آهنگساز امکان‌پذیر ساخت. باخ، تمام تنالیته‌های ماژور و مینور را در اثر خود به نام ساز شستی‌دار تعدیل شده (که معنای تقریبی و نه چندان صحیح آن ساز شستی‌دار خوش کوک اســـت) به کار گرفت، که شامل ۴۸ پرلود و فوگ است» (کیمی ین، ۱۳۸۷، ۲۵۸). بعد از وی، آهنگسازان کلاسیک و رومانتیک همواره سایهٔ سنگین تنالیته را بر موسیقی حس نموده و هر کدام از آنها به فراخور شرایط و خلاقیت، تلاش در جهت کمرنگ‌کردن یا حذف آن در آثار خود کردند. اما ردپای این تزلزل را می‌توان در معنای واقعی آن، در سه دوره زمانی و سه آهنگساز بزرگ یافت.

ریچارد واگنر[۳] و ساخت اپرای سترگی به نام تریستان و ایزولده در ســـال‌های ۱۸۵۷- ۱۸۵۹، «کـــه خصوصیات ایـــن اپرا چنان تاثیراتی بر آهنگسازان بعدی چون دبوسی[۴]، مالر[۵]، بروکنر[۶]، ریچارد اشـــتراوس[۷] و راول[۸] به جای گذاشـــت که آنها را آهنگسازان نسل تریستان نامیدند» (کامکار، ۱۳۸۰، ۳۱۹).

کلود دبوسی، با اثری به نام بعدظهر یک فون در سال ۱۸۹۴، ادامه این راه را پیمود، به نحوی که می‌گویند«دبوسی راه موسیقی مدرن و گســـستن از تنالیته سنتی را نشان داد» (گریفیث، ۱۹۶۶، ۱۶).

اما محکم‌ترین قدم در این راه را آهنگساز بزرگ و مدرن آلمانی به نام آرنولد شوئنبرگ[۹] با خلق اثری به نام شب دگرگون در سال ۱۸۹۹ برداشت. این سنت‌شکنی، به حدی برای وی جذاب بود که سالیانی را صرف مطالعه(جهت رهایی از سیستم مینور- ماژوری) و خلق نظامی جدید به نام سیستم ۱۲ نتی یا دوده کافونیک می‌کرد که این امر با پیدایش و تولد اثری به نام ســـرناد در اوایل قرن ۲۰ محقق گشـــت. «در همین رابطه، در ســـال ۱۹۲۱، شوئنبرگ به یکی از شاگردانش اظهار می‌دارد که بالاخره روشی ابداع کرده که از طریق آن، توفق موســـیقی آلمانی را بار دیگر برای سالیان سال تضمین کرده است» (موحد، ۱۳۷۷، ۲). در ادامه با تحلیل موومان چهارم —مهم‌ترین و قابل تامل ترین موومان مجموعه- عینیت این موضوع آشکار خواهد شد.

تحقیقات پیشین

در مورد شناسایی موسیقی دوده کافونیک و تحلیل سوئیت برای پیانو Op. 25 به عنـــوان قطعه دودکافونیک محض، مطالب زیادی نوشته شده است؛ اما دربارهٔ سرناد Op. 24، همواره فقط به نامی گذرا از آن بسنده شده که در این تحقیق سعی بر شناسایی این مجموعه و تاثیر آن در رویکرد جدید شوئنبرگ به مقوله آهنگسازی می‌باشد.

ملاحظات نظری

ســـرناد Op. 24، از مجموعـــه کارهـــای آرنولد شـــوئنبرگ می‌باشد. وی از ماه آگوســـت ۱۹۲۰، اقدام به خلق این اثر نمود و ســـرانجام در ۱۴ آپریل ۱۹۲۳، ایـــن مجموعه ۷ موومانی را به پایان رســـانید. اولین اجرای این اثر در دوم می ســـال ۱۹۲۴ در وین انجام گردیده و برای اولین بار در همان سال انتشار یافت.

این مجموعه برای آنسامبل مجلسی شامل کلارینت، کلارینت بـــاس، ماندولین، گیتار، ویولن، ویولن‌آلتو و ویولنســـل به همراه خواننده باس[۱۰] - در موومان چهارم- نوشته شده است.

اگـــر بخواهیم این مجموعه را از نظـــر تاریخ نگاری به صورت دقیق مورد بررسی قرار دهیم، تاریخ ساخت هر یک از موومان‌ها به شرح زیر می باشد.

1- Marsch (1921)
2- Menuett. Trio (1921-1923)
3- Variation. Thema (1920)
4- Sonett Nr. 217 von Petrarca (1922-1923)
5- Tanzscene (1920-1923)
6- Lied (1923)
7- Finale (1923)

با نگاهی به تاریخ‌های ذکر شده، درمی‌یابیم که شروع مجموعه با موومان سوم و پنجم بوده و در سال‌های بعد، آهنگساز همزمان برروی ۵ موومان دیگر این مجموعه مشـــغول به کار بوده است. اما هدف از طرح این موضوع، رســـیدن به هدف شوئنبرگ برای انتخاب سیســـتم دوده کافونیک در موومان ۴ این مجموعه است و اینکه چرا شـــوئنبرگ این موومان را در سیستم دوده‌کافونیک آهنگسازی نموده است. برای فهم این مهم، باید دوران آهنگسازی وی نیز مورد بررسی قرار گیرد.

تقسیم‌بندی دوران آهنگسازی شوئنبرگ

تنال و کروماتیزم (۱۹۰۸- ۱۸۹۹)
تنال آزاد و اکسپرسیونیسم (۱۹۱۴- ۱۹۰۸)
دوده کافونیک و سریل (۱۹۳۸- ۱۹۲۳)
اواخر و تکامل (۱۹۵۱-۱۹۴۰)

«شوئنبرگ طی سال‌های دوران میانی از راه حذف نشانه‌های تغییردهنده در ابتدای موسیقی، به تضعیف پایه‌های تونالیته دست‌زد. از رهگذر حذف هر گونه تکرار که سبب تاکید طولانی یک صوت نسبت به دیگر اصوات می‌شد و از راه اعراض هارمونی‌های سنتی کلاسیک – رومانتیک، به هدف خود یعنی تضعیف اساس تونالیته نزدیک [شده و کارهای او] به شکل نافذی کنترپوانتیک شد» (وینک، ۱۳۶۷، ۱۱۲). «[وی] در سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۰ که سرگرم پروراندن روشی نظام‌یافته برای سازمان‌بخشیدن به موسیقی آتنال بود، آثاری انگشت‌شمار آفرید. در سال‌های نخست دهه ۱۹۲۰ چنانکه گفته است "روشی در آهنگسازی با دوازده صدا" را به تکامل رساند. او این تکنیک نو را تا اندازه‌ای در سرناد Op.24 به کار گرفت و سرانجام آن‌را در سوئیت برای پیانو Op. 25 به طور کامل به ثمر رساند (کیمی‌ین، ۱۳۸۷، ۶۶۷). البته این آثار که همگی حدود سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۳ ساخته شده اند، کمتر از آثار پیشین و بعدی او، ذهن‌گرا و اکسپرسیونیستی هستند. حتی بین آنها، گرایش به فرم‌های سنتی همچون کانن درموومان سوم و رقص سده‌های هفدهم و هجدهم در موومان‌های دوم و پنجم، بیشتر به چشم می‌خورد. نظام دوازده صوتی، راه و رسمی نو برای سازمان بخشیدن به صداهای زیر و بم در اختیارآهنگساز قرار داد و جایگزینی برای [تنالیته در موسیقی قرن ۲۰ شد» (همان). «آدورنو[11]، موسس مکتب جامعه‌شناسی فرانکفورت که دیدن اپرای وتسک در وین ادراکش از موسیقی و هنر را دگرگون کرده بود، در مقاله‌ای در سال ۱۹۳۱ در مورد موسیقی مدرن می نویسد که شوئنبرگ نه تنها موسیقی سنتی را ویران نکرده است، بلکه گونه تازه‌ای از موسیقی را پایه نهاده و در کارهای خود جنبه مثبت آن را اثبات کرده است» (بنیامین، ۱۳۸۶، ۱۸۰).

تحلیل اثر

یکی از موضوع‌های مهم و جالب این مجموعه، قرینه‌ای بودن موومان‌ها است؛ بدین ترتیب که موومان ۱، قرینه موومان پایانی، موومان ۶، قرینه موومان ۳ و موومان ۲، قرینه موومان ۵ می‌باشد. از این رهگذر، می‌توان به تفکر شوئنبرگ در انتخاب برخی ویژگی‌ها همچون شیوه آهنگسازی مخصوص برای موومان ۴ را مدنظر قرار داد.[12]

4. Sonnet nr. 217 von Petrarca

1. Marsch	and	7. Finale[13]
2. Menuett. Trio	and	5. Tanzscene[14]
3. Variation. Thema	and	6. lied (song without words)[15]

۱- تحلیل موومان ۴ در تقابل شعری

شعر این اثر، از شاعر ایتالیایی به نام فرانچسکو پترارک[16] از طرف شوئنبرگ انتخاب گردیده که قبل از وی، آهنگسازان مختلفی همچون دی لاسو[17]، مونته وردی[18]، پالسترینا[19]، در دوره رنسانس، باروک و دیگران همچون لیست[20] و شوبرت[21] در دوره رومانتیک از اشعار او در کارهای خود استفاده نموده‌اند. اما دلیل انتخاب فرم سونت-غزل- از طرف شوئنبرگ را، باید در نوع ساختار آن و برگردان این سونت به زبان آلمانی دانست، بدین ترتیب که در سونت شماره ۲۱۷، با دو طرح روبرو هستیم. اگر به نسخه اصلی شعر به زبان ایتالیایی در تصویر۱ مراجعه کنیم، با طرح A-B-B-A, A-B-B-A, C-C-C, C-C-C مواجه می‌شویم.

در صورتی که برگردان این شعر به آلمانی در تصویر۲، طرح A-B-B-A,A-B-B-A,B-A-B,A-B-A را به ما ارائه می‌دهد که مورد استفاده آهنگساز و ملاک قضاوت و بررسی در این مقاله می‌باشد.

برگردان این شعر به زبان آلمانی، موجب تبدیل هر مصرع به

Language: Italian

Far potess'io vendetta di colei (A)
che guardando et parlando mi distrugge, (B)
et per piú doglia poi s'asconde et fugge, (B)
celando gli occhi a me sí dolci et rei. (A)

Cosí li afflicti et stanchi spirti mei (A)
a poco a poco consumando sugge, (B)
e 'n sul cor quasi fiero leon rugge (B)
la notte allor quand'io posar devrei. (A)

L'alma, cui Morte del suo albergo caccia, (C)
da me si parte, et di tal nodo sciolta, (C)
vassene pur a lei che la minaccia. (C)

Meravigliomi ben s'alcuna volta, (C)
mentre le parla et piange et poi l'abbraccia, (C)
non rompe il sonno suo, s'ella l'ascolta. (C)

تصویر ۱- شعر شماره ۲۱۷ پترارک به زبان اصلی.
ماخذ: (www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=19432)

Language: German

O könnt' ich je der Rach' an ihr genesen, (A)
Die mich durch Blick und Rede gleich zerstöret, (B)
Und dann zu größerm Leid sich von mir kehret, (B)
Die Augen bergend mir, die süßen, bösen! (A)

So meiner Geister matt bekümmert Wesen (A)
Sauget mir aus allmählich und verzehret (B)
Und blüllend, wie ein Leu, ans Herz mir fähret (B)
Die Nacht, die ich zur Ruhe mir erlesen! (A)

Die Seele, die sonst nur der Tod verdränget, (B)
Trennt sich von mir, und, ihrer Haft entkommen, (A)
Fliegt sie zu ihr, die drohend sie empfänget. (B)

Wohl hat es manchmal Wunder mich genommen, (A)
Wenn die nun spricht und weint und sie umfänget, (B)
Daß fort sie schläft, wenn solches sie vernommen. (A)

تصویر ۲-شعر شماره ۲۱۷ پترارک برگردان به آلمانی.
ماخذ: (www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=19432)

یازده سیلاب (هجا) می‌شود که شوئنبرگ توانسته براساس آن، سری دوده کافونیک-۱۲نتی- خود را در هر مصرع عرضه نماید(تصویر۳).

شاید این سوال در ذهن ایجاد شود که به چه نحوی آهنگساز با انتخاب شـــعر یازده سیلابی، توانسته ســـری ۱۲ نتی خود را نمایش دهد؟ در ادامه جدول ۱، مشخص می‌کند که این موضوع چگونه محقق شده است.

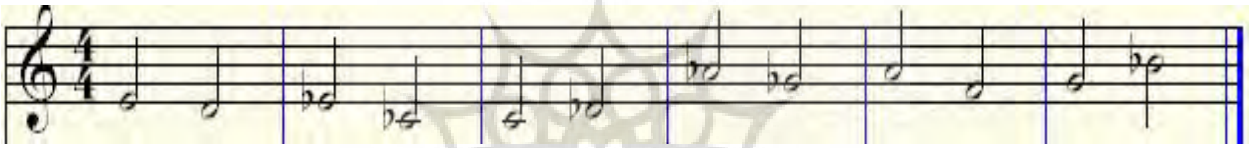
بـــا دقت در جدول۱، می‌توان مشـــاهده کرد که شـــوئنبرگ همزمان با شـــروع ســـری –نت می- مصـــرع اول را آغاز کرده و تا پایان این مصرع، به نت یازدهم-نت ســـل- می‌رســـد که برای تکمیل‌شدن ســـری، نت ســـی بمل را با توجه به یازده سیلابی بودن هر مصرع، در شـــروع مصرع دوم به کار می‌برد. این موضوع موجب می‌شود که شروع هر مصرع با نت جدیدی همراه شود که استفاده از این تکنیک، از تکرار مجدد سری کامل در ابتدای هر مصرع جلوگیری می‌کند.

حضور خواننده نیز برای اولین بار در جمع ارکســـتر در میزان ششم (مقارن با نمود سومین مرتبه سری در ارکستر) می‌باشد که توضیحاتی راجع به نوع اجرای خواننده ابتدای این موومان - مبنی بر آوازی بودن آن در تمامی قطعه- ذکر گردیده است(تصویر۴).

بـــا توجه به تصویر۴، می‌توان دید که شـــروع آواز همزمان با ســـری آغاز گردیده و نت آخر سری یعنی ســـی بمل در شروع مصرع دوم آمده است. در میزان هشتم، آغاز مصرع دوم را با نت ســـی بمل و تکرار دوباره ســـری در ضرب چهارم یا آخر(نت‌های چنگ قابل مشاهده) می‌توان در تصویر۵ دید.

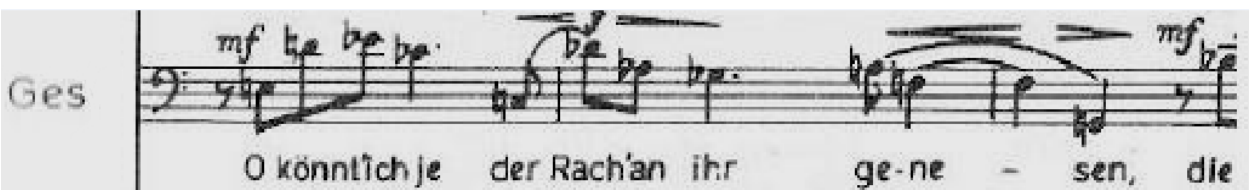
علاوه بر سیســـتم اجرایی شـــوئنبرگ برای چرخش سری، با نگاهـــی کلی به خـــط آواز درمی‌یابیم که ســـری دوازده نتی به صورت مداوم ، همـــراه با تمهیداتی همچون تغییرات ریتمیک و آنهارمونیک در نت‌های این خط استفاده گردیده است(تصویر۶).

در ادامه تکرار ســـری در خط آواز، می‌توان حرکت پیوسته آن‌را تا میزان ۷۹ مشاهده نمود. همانگونه که در تصویر۷ دیده می‌شود، شوئنبرگ با نت فا بکار آواز سولو را به اتمام می‌رساند و برای تکمیل



تصویر ۳- سری ۱۲ نتی.

جدول۱- سری دوازده نتی.

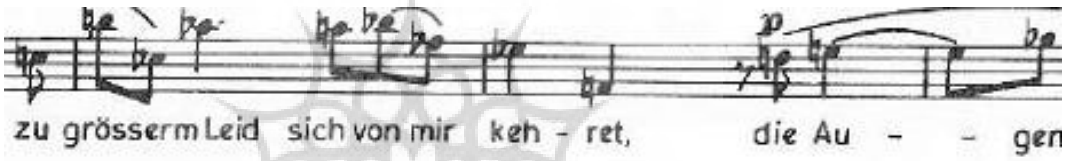
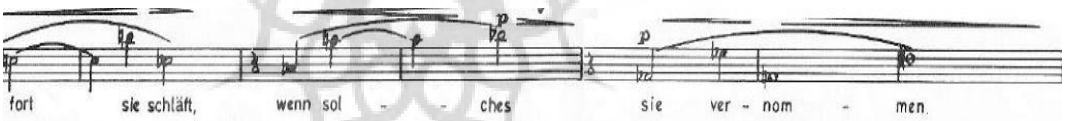
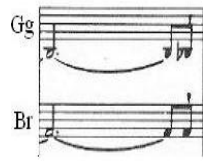
	I0	I10	I11	I7	I8	I9	I4	I2	I5	I1	I3
P0	می	ر	می بمل	دو بمل	دو بکار	ر بمل	لا بمل	سل بمل	لا بکار	فا	سل
P6	سی بمل	می	ر	می بمل	دو بمل	دو بکار	ر بمل	لا بمل	سل بمل	لا بکار	فا
P3	سل	سی بمل	می	ر	می بمل	دو بمل	دو بکار	ر بمل	لا بمل	سل بمل	لا بکار
P1	فا	سل	سی بمل	می	ر	می بمل	دو بمل	دو بکار	ر بمل	لا بمل	سل بمل
P5	لا بکار	فا	سل	سی بمل	می	ر	می بمل	دو بمل	دو بکار	ر بمل	لا بمل
P2	سل بمل	لا بکار	فا	سل	سی بمل	می	ر	می بمل	دو بمل	دو بکار	ر بمل
P4	لا بمل	سل بمل	لا بکار	فا	سل	سی بمل	می	ر	می بمل	دو بمل	دو بکار
P9	ر بمل	لا بمل	سل بمل	لا بکار	فا	سل	سی بمل	می	ر	می بمل	دو بمل
P8	دو بکار	ر بمل	لا بمل	سل بمل	لا بکار	فا	سل	سی بمل	می	ر	می بمل
P7	دو بمل	دو بکار	ر بمل	لا بمل	سل بمل	لا بکار	فا	سل	سی بمل	می	ر
P11	می بمل	دو بمل	دو بکار	ر بمل	لا بمل	سل بمل	لا بکار	فا	سل	سی بمل	می
P10	ر	می بمل	دو بمل	دو یکار	ر بمل	لا بمل	سل بمل	لا بکار	فا	سل	سی بمل

تصویر ۴- نمایش خط آوازی خواننده در میزان ۶.
ماخذ: (سرناد شوئنبرگ، موومان چهارم)

سری نیز دو نت آخر آن را در ویولن و ویولن آلتو آورده است.

دیگر نکتهٔ ظریف و قابل تامل این قسمت را می‌توان استفاده شـــوئنبرگ از تکنیک ریتروگراد(برگردان) ســـری در شروع هر مصرع بیان کرد؛ موردی که آهنگســـاز آن‌را خیلی هوشمندانه و دقیق طراحی کرده است (جدول۲).

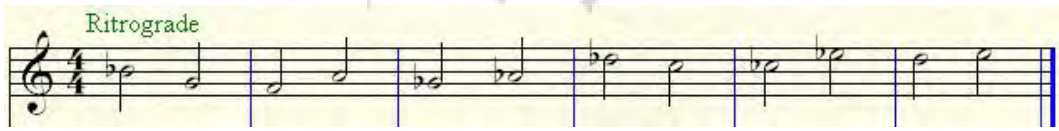
در جـــدول۲، روش قرارگیـــری ریتروگراد ســـری در فرمت شـــعر نمایش داده شـــده اســـت و هدف از طـــرح آن از جانب شـــوئنبرگ را شـــاید بتوان دگرگونی فرم شـــعر در نگاهی دیگر دانســـت، به نحوی که در حالت ریتروگراد، می‌توان فرم شـــعری را با صورت جدیـــدB-B, A-A, B-B, A-B, A-B, A-B یا B-B, A-A, B-B, A-B-A, B-A-B بازسازی کرد.

اگر بخواهیـــم این موضوع را بپذیریم که شـــوئنبرگ برای این موومـــان، علاوه بر طراحی ســـری و ریتروگراد در سیســـتم دوده کافونیک، هد ف ایجاد تغییر در فرم شعر را هم مد نظر داشته، باید توجه داشت که هماهنگی این موارد نیازمند تفکری سخت و طاقت فرسا بوده است.

تصویر۵- نمایش خط آواز از میزان ۸-۱۱.
ماخذ: (سرناد شوئنبرگ، موومان چهارم)

تصویر۶-نمایش خط آواز از میزان ۱۱-۱۴.
ماخذ: (سرناد شوئنبرگ، موومان چهارم)



تصویر۷- نمایش خط آواز از میزان ۷۹-۶۹.
ماخذ: (سرناد شوئنبرگ، موومان چهارم)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



تصویر۸- معرفی ریتروگراد سری.

جدول۲- معرفی ریتروگراد سری.

سونت شماره ۲۱۷	مصرع اول	مصرع دوم	مصرع سوم	مصرع چهارم	مصرع پنجم	مصرع ششم	مصرع هفتم	مصرع هشتم	مصرع نهم	مصرع دهم	مصرع یازدهم	مصرع دوازدهم	مصرع سیزدهم	مصرع چهاردهم
فرم شعر	A	B	B	A	A	B	B	A	B	A	B	A	B	A
ترتیب ورود ریتروگراد سری در فرم شعر	ارائه کامل سری ۱۲تنی	سی بمل	سل	فا	لا	سل بمل	لا بمل	ر بمل	دو	دو بمل	می بمل	ر بکار	می بکار	تکرار سی بمل

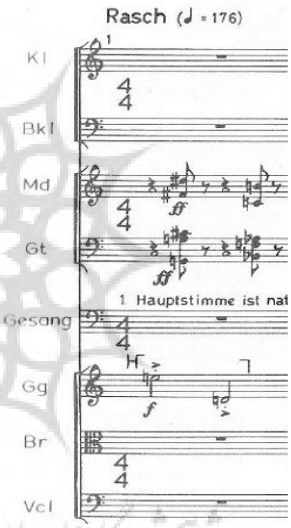
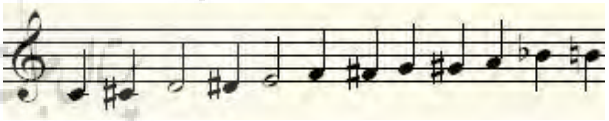
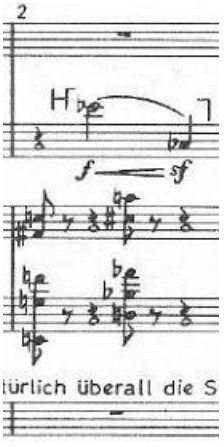
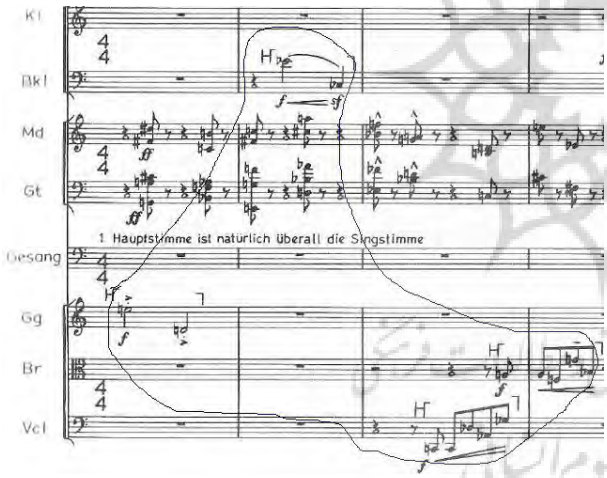
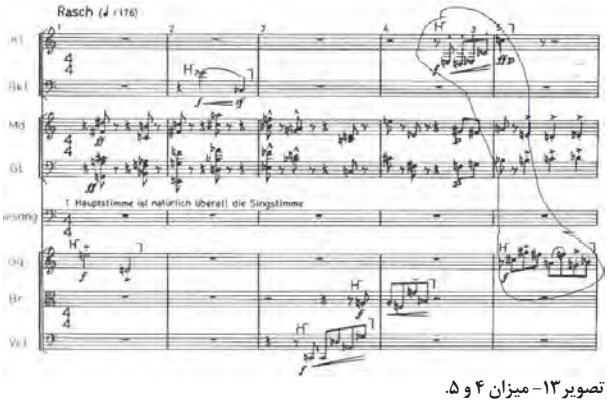
۲- تحلیل آنالیتیک موومان ۴

در ابتدای قطعه، دوازده نت کروماتیک به صورت کوردال در سازهای گیتار و ماندولین با همراهی خطی ویولن معرفی می‌گردد. نکته قابل توجه این قسمت، استفاده آهنگساز از نت می بکار و ر بکار ویولن در معرفی دوازده نت به صورت ملودیک در خط افقی در همراهی بافت هارمونیک گیتار و ماندولین است که این موضوع در تصاویر نشان داده شده است. نمایش شش نت در دو ضرب میزان اول با همراهی نت می بکار ویولن و نمایش شش نت بعدی در ضرب سوم و چهارم میزان اول با همراهی نت ر بکار در ضرب دوم ویولن در تصویر۹ نشان داده شده است و اگر بخواهیم تمامی این نت‌ها را به‌صورت مرتب در کنار هم به صورت چیدمان نمایش دهیم، سری دوازده نتی کامل حاصل می‌گردد(تصویر ۱۰). درمیزان‌دوم‌نیزدوازده‌نت‌باتغییردرترکیب‌کوردال‌گیتارو‌ماندولین، با اضافه شدن باس کلارینت حرکت مشابه تکرار می‌گردد (تصویر ۱۱).

بعد از ارائه سری در دو میزان اول در خطوط عمودی، سری به صورت ملودی رنگین در بین صداهای ویولن،کلارینت باس، ویولنسل و ویولن آلتو نمایش داده شده است به گونه‌ای که دو نت اول سری در ویولن و دو نت بعدی در کلارینت باس و هشت نت دیگر (با تکرار نت دو بکار) و دو گروه چهار نتی نیز در ویولن آلتو (با تکرار نت لا بکار) ویولنسل شنیده می‌شود (تصویر ۱۲).

نکته‌ای را که می‌توان در این قسمت اشاره کرد، کاهش ریتمیک نت‌ها از سفید به چنگ در نمایش این سری است. برای دومین بار تکرار سری را در خطوط افقی در سازهای کلارینت و گیتار می‌توان مشاهده کرد که ۵ نت از سری در خط کلارینت و ۷ نت بعدی در ویولن نمود دارد که این تکرار نمایشی دوباره از یک ملودی رنگین است (تصویر ۱۳).

از میزان پنجم، سری در بافت هارمونیک قطعه به صورت آکومپانیمان آمده که به صورت بریدگی، سه نت اول در ماندولین، سه نت بعدی (در همان میزان) در گیتار، نت فا بکار در کلارینت باس و لا در میزان ۶ در کلارینت، نت فا در کلارینت باس و نت‌های سل و سی بمل در ویولن و کلارینت ارائه گردیده است (تصویر ۱۴).

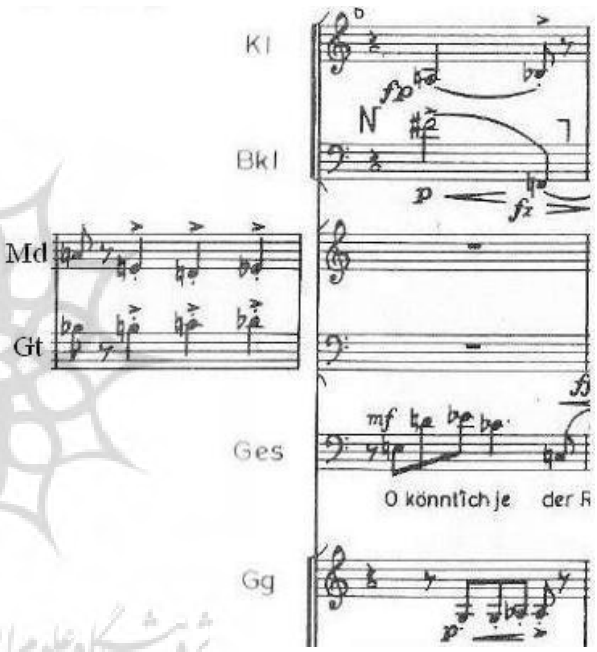
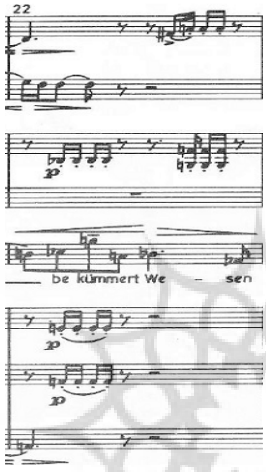
در میزان شانزدهم، سری به صورت ملودی رنگین در سازهای

تصویر۹- میزان ۱.
ماخذ: (سرناد شوئنبرگ، موومان چهارم)

تصویر۱۰- سری دوازده نتی کامل.

تصویر۱۱- میزان ۲.
ماخذ: (سرناد شوئنبرگ، موومان چهارم)

تصویر۱۲- میزان ۵-۱.
ماخذ: (سرناد شوئنبرگ، موومان چهارم)

تصویر۱۳- میزان ۴ و ۵.
ماخذ: (سرناد شوئنبرگ، موومان چهارم)

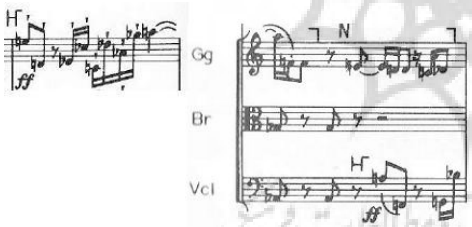
ماندولین با اجرای سه نت اول و نت بعدی در سری ویولن با همان فیگـــور ریتمیک قبلی ارائه می‌شـــود و چهار نت بعدی ســـری در کلارینت، دو نت دیگر آن یعنی نت‌های لا و فا در ویولنسل با تکرار لا و فا به صورت فیگور ریتمیک و ارائه دو نت پایانی ســـری نیز در ویولنسل و ویولن نمود پیدا می‌نماید (تصویر۱۵).

در میزان هجدهم، بار دیگر سری با نت‌های آغازین آن یعنی می و ر بکار در کلارینت و دو نت بعدی در ویولن آلتو و نت‌های دو بکار و ربمل در کلارینت و نت‌های لا بمل، ســـل بمل و لا بکار در ویولن و دو نت بعدی در ویولن آلتو و ویولنسل به صورت نت‌های کشیده همانگونه که در تصویر ۱۶ نمایان است، به همراه نت آخر سری یعنی سی بمل در میزان نوزده دیده می‌شود.

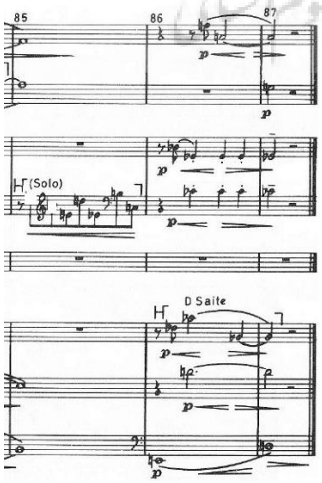
در میزان بیست و دو با نگاهی به حرکت عمودی صداها می‌توان تمام نت‌های ســـری را به صورت پراکنده در سازها به همراه آواز سولو مشاهده کرد(تصویر ۱۷).

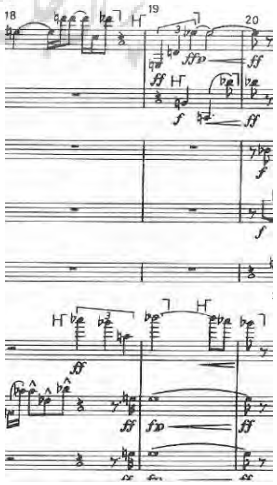
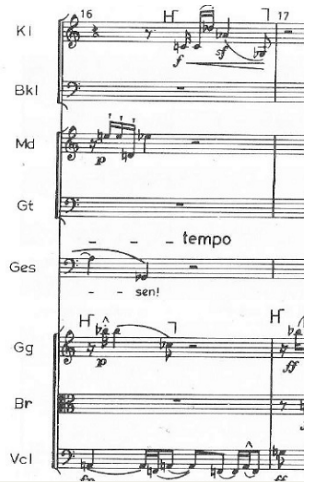
در میزان پنجاه و هشت سری در ویولن از ضرب دو آغاز می‌گردد و ســـپس این حرکت با تکرار نت‌های لا و فا در ویولنسل به دو نت انتهای سری می‌رسد(تصویر ۱۸).

با توجه به تصویر شـــماره ۱۹، در میزان‌های پایانی این موومان شوئنبرگ برای آخرین مرتبه، سری ۱۲ نتی خود را نمایش می‌دهد و بایـــد در اینجا این نکته را عنوان نمـــود «با آنکه در این تصنیف، پیوندهای سخت ریاضی میان بخش‌ها و خطوط ملودی برقرار است، بیان عاطفی آن هنوز مسلط و قابل لمس است» (وینک، ۱۳۶۷،۱۱۳).

تصویر۱۴- میزان ۶.
ماخذ: (سرناد شوئنبرگ، موومان چهارم)

تصویر۱۷- میزان ۲۲.
ماخذ: (سرناد شوئنبرگ، موومان چهارم)



تصویر۱۸- میزان ۵۸.
ماخذ: (سرناد شوئنبرگ، موومان چهارم)



تصویر۱۹- میزان ۸۰.
ماخذ: (سرناد شوئنبرگ، موومان چهارم)

تصویر۱۶- میزان ۱۸.
ماخذ: (سرناد شوئنبرگ، موومان چهارم)

تصویر۱۵- میزان ۱۶.
ماخذ: (سرناد شوئنبرگ، موومان چهارم)

نتیجه

هر یک از آثار شـوئنبرگ مقدس اسـت. «تئـودور آدورنو» با ذکر مطالب عنوان شده و بررسی‌های به دست آمده، می‌توان گفت دستیابی شوئنبرگ به سیستم دوازده‌نتی یا دوده کافونیک، آنی و به یکباره نبوده، بلکه این تلاش را از سال‌های قبل در کارهایش می‌توان مشاهده کرد. تجربیات ارزنده‌ای که از سال ۱۹۲۱ در .Op 23 و Op. 24 به دسـت آورد را درسوئیت برای پیانو Op. 25 در تمامی پنج قطعه آن به نحو زیبا و کارآمدی به منصه ظهور گذارد.

آرنولد شوئنبرگ در کار خود تا اندازه‌ای موفق گردید که تاریخ موسـیقی، نام مکتب دوم وین را با احترام به وی و شـاگردانش در حافظه خود ثبت کرد. به سـبب فعالیت‌هـا و رهیافت‌های او و شـاگردانش، درهای تازه‌ای بسوی موسـیقی‌دانان گشوده شد؛ به‌گونه‌ای که حتی استراوینسکی با سبک و سیاق ویژه و مختص خود نیز در آخرین ساخته‌های خویش، شیوه‌های سریل را به کار می‌برد. موسیقی شـوئنبرگ به هر تقدیر، همچنان مورد پذیرش کنسـرت‌روهای محافظه‌کار قرار داشته و مورد اقبال پژوهشگران و تئوریسـین‌های موسیقی می‌باشـد و با وجود پیشرفت فزاینده موسیقی، این پذیرش رفته‌رفته افزایش می یابد. در این حال، عدم پذیرش به خاطر ناآشـنایی به اصول و شـیوه‌های دود کافونیسم اسـت، اما بدون شـک، روحیه ناآشنا ناگزیر اسـت با موسیقی شوئنبرگ و پیروانش، به هر ترتیب هم‌زیستی نماید.

سپاسگزاری

بدینوسیله از کمک‌های دوستان ارجمند دکتر مژده ثامتی، سعید پیش بهار، محبوبه پوررضا و زاگرس منهوبی تشکر و قدردانی می گردد.

پی‌نوشت‌ها

1 Grygurian Poems.

۲ Johan Sebastian Bach: آهنگساز آلمانی (۱۶۸۵-۱۷۵۰).

۳ Richard Wagner: آهنگساز آلمانی (۱۸۱۳-۱۸۸۳).

۴ Claud Debussy: آهنگساز فرانسوی (۱۸۶۲-۱۹۱۸).

۵ Gustav Mahler: آهنگساز اتریشی (۱۸۶۰-۱۹۱۱).

۶ Anton Bruckner: آهنگساز اتریشی (۱۸۲۴-۱۸۹۶).

۷ Richard Struass: آهنگساز آلمانی (۱۸۶۴-۱۹۴۹).

۸ Maurice Ravel: آهنگساز فرانسوی (۱۸۷۵-۱۹۳۷).

۹ Arnold Schoenberg: آهنگساز آلمانی (۱۸۷۴-۱۹۵۱).

۱۰ برخی منابع این صدا را تنور و باریتون نیز معرفی نموده اند.

۱۱ Theodor w. Adorno: فیلسـوف، جامعه‌شـناس، موزیکولـوگ و آهنگساز آلمانی (۱۹۶۹- ۱۹۰۳).

۱۲ البته در مورد موومان ۵ این سـرناد نیز آهنگسـاز از سیسـتم دوده کافونیک برای خلق آن استفاده کرده است.

۱۳ قرینه‌ای از نظر استفاده از متریال موسیقایی.

۱۴ دارای کاراکتر شبیه رقص برای این دو موومان.

۱۵ این دو موومان بیشتر رِفلکتیو هستند.

۱۶ Ferancesco Petrarca: شاعر و اومانیست ایتالیایی (۱۳۷۴-۱۳۰۴).

۱۷ Orlande de Lassus: آهنگساز ایتالیایی (۱۵۹۴- ۱۵۳۲).

۱۸ Claudio Monteverdi: آهنگساز ایتالیایی (۱۶۴۳- ۱۵۶۷).

۱۹ Giovanni Pierluigi da Palestrina: آهنگسـاز ایتالیایی (۱۵۹۴-۱۵۲۵).

۲۰ Franz Liszt: آهنگساز آلمانی - مجاری (۱۸۸۶- ۱۸۱۱).

۲۱ Franz Schubert: آهنگساز اتریشی (۱۸۲۸-۱۷۹۷).

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۹۰)، *خاطرات ظلمت*، ترجمه بابک احمدی، نشر مرکز، تهران.

کامکار، هوشـنگ(۱۳۸۰)، *موسـیقی کلاسـیک و رومانتیک*، انتشارات دانشگاه هنر، تهران.

کیمی ین، راجر(۱۳۷۸)، *درک و دریافت موسیقی*، ترجمه حسین یاسینی، نشر چشمه، تهران.

گیریفیث، پل(۱۳۸۶)، *یک قرن موسـیقی مدرن*، ترجمه کیوان میرهادی، نشر افکار، تهران.

موحد، آذین(۷۸-۱۳۷۷)، آرنولد شـوئنبرگ و تکامل سـنت موسـیقی کلاسیک، *مجله علمی پژوهشی هنرهای زیبا*، شماره۴و۵ ، ص۲.

وینک، ریچارد و لوئیز ویلیامز (۱۳۶۷)، دعوت به شـنیدن، ترجمه پرویز منصوری، نشر کتاب زمان، تهران.