از چهار سوی موسیقی

موسیقی قرن بیستم

موسیقی فیلم

تفسیر موسیقی

موسیقی‌شناسی

ترجمه‌ها و تألیف‌هایی از

حسین یاسینی

مقالات این مجموعه از چهار حوزه‌ی مختلف پژوهش‌های موسیقایی گردآوری شده‌اند:

بخش یکم (موسیقی قرن بیستم) شامل ترجمه‌ی گزیده‌هایی از دو کتاب تاریخ موسیقی قرن بیستم، یکی از رابرت پی. مُرگان و دیگری از اِریک سالزمن، و ترجمه‌ی یک مقاله از جاناتان کرِیمِر درباره پُست‌مدرنیسم موسیقایی است.

بخش دوم (موسیقی فیلم) را ترجمه‌ی مقاله‌ی مفصّلِ «موسیقی فیلم» نوشته‌ی مِروین کوک در *فرهنگ جدید موسیقی و موسیقی‌دانان گرُو*، و پنج مقاله از حسین یاسینی در حوزه‌ی نقد و تحلیل موسیقی فیلم تشکیل می‌دهند.

بخش سوم (تفسیر موسیقی) ترجمه‌ی مقاله‌ی ژرف‌کاوانه و جذاب سوزان مَک‌کلِری درباره‌ی پویه‌ی دوم کنسرتوی پیانوی موتسارت در سُل ماژور، ک. ۴۵۳، است.

در **بخش چهارم** (موسیقی‌شناسی) ترجمه‌ی مقاله‌ای از برونو نِتِل آمده است که به جهان‌شمول‌های موسیقی، یکی از مباحث بنیادی در موسیقی‌شناسی، می‌پردازد.

فهرست

بخش یکم: موسیقی قرن بیستم

- موسیقی در متن فرهنگ اروپای آغاز قرن بیستم — رابرت پی. مُرگان ۱۱
- موسیقی قرن بیستم و میراث گذشته — اِریک سالزمن ۲۱
- مالر و اشتراوس: آهنگ‌سازانی از دوره‌ی گذار — رابرت پی. مُرگان ۲۸
- سرشت و سرچشمه‌های پُست‌مدرنیسم موسیقایی — جاناتان دی. کرِیمر ۵۰

بخش دوم: موسیقی فیلم

- موسیقی فیلم: تاریخ، گرایش‌ها، فنون، و کارکردها — مِروین کوک ۷۳
- شنیدن برای دیدن؛ نگاهی به جایگاه موسیقی فیلم — حسین یاسینی ۱۲۶
- می‌شنوم، پس می‌بینم؛ هنر توصیف، تداعی، و کنایه در موسیقی فیلم — حسین یاسینی ۱۳۴
- زمان تصویری، زمان شنیداری، زمان سینمایی — حسین یاسینی ۱۴۱
- محتوای روایی، محتوای موسیقایی؛ نقدی بر موسیقی دو فیلم ایرانی — حسین یاسینی ۱۵۱
- درون، برون، و ورای صحنه: نگاهی به کارکردهای موسیقی در فیلم *آبی* کیشلوفسکی — حسین یاسینی ۱۶۰

بخش سوم: تفسیر موسیقی

- دیالکتیکی موسیقایی از عصر روشنگری: پویه‌ی دومِ کنسرتوی پیانو در سُل ماژور، ک.۴۵۳، از موتسارت — سوزان مَک‌کِلِری ۱۷۵

بخش چهارم: موسیقی‌شناسی

- زبان جهان‌شمول: جهان‌شمول‌های موسیقی — برونو نِتِل ۲۲۹

بخش یکم:

موسیقی قرن بیستم

موسیقی در متن فرهنگ اروپای آغاز قرن بیستم*

رابرت پی. مُرگان

اروپا با شعفی خوش‌بینانه، سرشار از امید به آینده‌ی درخشان قدم در قرن بیستم گذاشت. تنش‌های بین‌المللی که از دیرباز حضوری همیشگی در این قاره داشتند در مقایسه با گذشته اندک بودند، و صلح از زمان پایان جنگ فرانسه و پروس در ۱۸۷۱ بر قاره حکمفرما شده بود. دنیای غرب در سال ۱۹۰۰ خود را در قله‌ی موجی بادوام از رشد بی‌سابقه می‌دید. انسان در نظر بیش‌ترِ شهروندان اروپایی پیروزمندانه در تکاپوی حیات بهتر، و دسترسی عادلانه‌تر به رفاه پیش می‌تاخت. کشف‌های علمی و فنیِ نوین مهاری فزاینده بر محیط زیست، و رفاهی مادّی را که تا چند سال پیش‌تر حتا قابل تصور نبودند به ارمغان آوردند.

اروپا، که بیش‌تر ساکنانش آن را کلّ جهان متمدن می‌دانستند، بر اثر گسترش سلطه‌ی استعماری‌اش تا دورترین مناطق جهان رشد و شکوفاییِ اقتصادیِ بی‌مانندی را تجربه می‌کرد. توسعه و پیشرفت همه‌جا آشکار بود. روند صنعتی شدن همچنان اوج می‌گرفت؛ دامنه‌ی ترابری و ارتباطات پیوسته گسترده‌تر می‌شد؛ بهداشت بهبود

* Robert P. Morgan, *Twentieth–Century Music*, New York: W. W. Norton & Company, 1991, pp. 11–17.

می‌یافت؛ و خدمات عمومی به مراتبِ تازه‌ای از کیفیت می‌رسیدند. جمعیت قاره نیز رشدی چشمگیر داشت که رونق اقتصادی و توسعه‌ی عمومی را دامن می‌زد.

حسّ کامیابیِ شاخص آن دوران بیش از هرجا در حوزه‌ی علوم آشکار بود. در واقع، شالوده‌ی حقیقیِ این عصر را پیشرفت علم شکل داد، پیشرفتی که در اختراعاتی متنوع مانند اختراع تلفن، لامپ برق و تصاویر متحرک، کشف اشعه‌ی ایکس، و دستاوردهای خیره‌کننده‌ی مهندسی، مانند ساختن آب‌راه سوئز، متجلی شد. پیشرفت‌های پزشکی سبب تحول تکنیک‌های جراحی، و مهار بهتر بیماری‌های واگیردار شد. بسیاری بر این باور بودند که بشریت به‌پشتوانه‌ی پیشرفت‌های تفکر علمی سرانجام به مرتبه‌ای رسیده بود که می‌توانست تمام مسائل مادّی، و شاید حتا اجتماعی، را حل کند.

ایده‌ی علمیِ هدایتگر پیشرفت‌ها، و شکل‌دهنده به ذهنیت غالب در آن دوران نظریه‌ی تکامل بود که چارلز داروین، طبیعت‌شناس انگلیسی، کمی پس از میانه‌ی قرن نوزدهم وضع کرده بود. این نظریه تکامل گونه‌های گیاهی و جانوری را در روند گزینش وراثتی بنا بر اصلی به نام «گزینش طبیعی» توضیح می‌داد. این اصل از نظر داروین به «پیشرفت هر جان‌دار بنا بر شرایط ارگانیک و غیرارگانیک حیات او، و در نتیجه آن‌چه اغلب می‌توان بهبود ارگانیسم دانست» منجر می‌شد. ایده‌های داروین را پس از او پیروانش به حیطه‌های بسیار متنوع‌تری از پدیده‌ها، مانند تکامل طبقات اجتماعی، ظهور و افول ملت‌ها، و سرانجام به هر سویه‌ای از حیات بشر تعمیم دادند. این ایده‌ها شالوده‌ی تصوری از جهان به‌مثابه یک ارگانیسم پیچیده شدند، ارگانیسمی که همواره به تبعیت از قانونی جهان‌شمول در مسیر کمال پیش می‌رفت. «پیشرفت» شعار این دوران شد.

اشتفان تسوایگ (Stefan Zweig) رمان‌نویس وینی در مروری بر سال‌های پیش از جنگ جهانی اول درباره‌ی ذهنیت غالب در آن دوران چنین نوشته است:

> چنین باوری به «پیشرفتِ» بی‌وقفه و مقاومت‌ناپذیر به‌راستی برای آن نسل قدرتی مذهبی داشت. باور به این «پیشرفت» کم‌کم از باور به انجیل فراتر می‌رفت، و کتاب مقدسِ این باور به پشتوانه‌ی شگفتی‌های هرروزه‌ی علم و فناوری حرف

آخر را می‌زد. به‌واقع، در پایان قرن آرامِ گذشته پیشرفت عمومی بارزتر، پُرشتاب‌تر و متنوع‌تر شد ... رفاه، از خانه‌های شیک به خانه‌های طبقه‌ی متوسط راه یافت. دیگر برای تهیه‌ی آب نیازی به تلمبه نبود، و مردم از زحمت افروختن آتش در بخاری آسوده شده بودند. بهداشت گسترش یافت، و آلودگی‌ها از میان رفتند. مردم آراسته‌تر، نیرومندتر، سلامت‌تر و شاداب‌تر شدند. ... تعجب نداشت که این قرن سرمست دستاوردهایش باشد و هر دهه‌ای را که سپری می‌شد مقدمه‌ی دهه‌ای بهتر بداند. مردم احتمال وقوع وحشیگری‌هایی همچون جنگ بین ملت‌های اروپا را همان‌قدر باور می‌کردند که وجود ساحره‌ها و اشباح را. پدران ما در نهایت آرامش خاطر، آکنده از اطمینان به قدرت شکست‌ناپذیر و نافذِ تحمل و مدارا بودند. آن‌ها صادقانه باور داشتند که اختلاف‌ها و مرزبندی‌های بین ملت‌ها و فرقه‌ها در بشریتی یکپارچه ذوب، و همه‌ی انسان‌ها در صلح و امنیت، این گرانبهاترینِ گنجینه‌ها، سهیم خواهند شد.*

جنگ جهانی اول به چنان خوش‌بینی‌هایی پایان داد؛ جنگی خانمان‌سوز که ویرانی و فلاکت آن در تاریخ بشریت بی‌سابقه بود. چنان تقابلی بین ملت‌های مدرن و متمدن به نظر بسیاری از مردم ناممکن می‌آمد. با این‌همه، و گرچه هنوز ریشه‌های پیچیده‌ی سیاسی و استراتژیک آن جنگ موضوع بحث‌های پُرحرارت است، با تأمل در گذشته آشکار می‌شود که بذرهای آن نزاع مدت‌ها پیش از غلیان خصومت‌ها در ۱۹۱۴ کاشته شده بودند. علاوه بر این، نشانه‌های بی‌قراریِ فردی و گسست‌های اجتماعی حتا در روزهای خوش و خرّمِ شکوفایی در پایان قرن نوزدهم نیز آشکارا دیده می‌شدند ــ نشانه‌هایی که بخشی جدانشدنی از حیات آن دوران بودند و سرانجام در فروپاشی‌اش سهیم شدند. برای مثال، ثبات مطلقِ سیاسی و اجتماعی یکی از شروط اصلیِ شکوفایی آن دوران بود که صاحبان قدرت برای حفظ آن به هر کاری دست

* Stefan Zweig, *The World Of Yesterday: Memoires of a European*, New York: 1943, pp. 3–4.

تصویری آخرالزمانی برگرفته از رمان *قرن بیستم، زندگی الکتریکی* (*Le Vingtième siècle, La vie électrique*) اثر آلبر رُبیدا (Albert Robida) که در ۱۸۹۰ منتشر شد فروپاشی دنیای قدیم را نشان می‌دهد؛ سنّت‌هایی که مانند زباله با گاری حمل و دور ریخته می‌شوند، یک آدم‌آهنی با لامپ برق در دست، و کارخانه‌های پُردود در دوردست: دنیای قرن بیستم.

می‌زدند. هر فرد جایگاهی ثابت و معیّن در سلسله‌مراتب تغییرناپذیرِ اجتماعی داشت که امکان رشدِ فردیِ او را بسیار محدود می‌کرد. اندیشه‌ی خلاق در تنگنا بود؛ هرچه اندیشه نوجویانه‌تر، تنگنا شدیدتر. زندگی در نظر هنرمندان و اندیشمندان پیشرو آن روزگار بیش از اندازه قابل پیش‌بینی و به‌طرز تحمل‌ناپذیری کسالت‌بار بود؛ آن‌ها نه‌تنها ساختار دنیای حال، بلکه ساختار برقرار در آینده را هم می‌دیدند. واکنش در جوامعی که عرصه را بر پویاییِ فرد چنین تنگ می‌کردند اجتناب‌ناپذیر بود. فردگراییِ شدید، و طغیان در برابر نظام ارزشیِ حاکم نقطه‌ی اشتراکِ نظر گروهی کوچک اما جسور از آزاداندیشان شد که مصمم بودند دروغ‌های پنهان زیر پوسته‌ی خوشی و خرسندی را عیان کنند.

تناقض در این بود که علم هم با زیر سؤال بردن باور راحت‌طلبانه‌ی قدیمی به جهانِ پیش‌بینی‌پذیر و مکانیکی در این فروپاشی سهیم شد. اصول نظریه‌ی مکانیک کوانتوم، که در اوایل قرن بیستم شکل گرفت، بر آشفتگی و پیش‌بینی‌ناپذیریِ ویژگی‌های بنیادین جهان مادّی دلالت می‌کردند؛ نظریه‌ی نسبیت آینشتاین که در ۱۹۰۵ منتشر شد کلّ تصور ایستا بودنِ جهان و مبتنی بودنش بر نظم مکانیکی را از اعتبار انداخت. در همان زمان نظریه‌های تحلیلِ روانیِ فروید که به‌تازگی عرضه شده بودند بر سویه‌ی غیرعقلانیِ رفتار انسان، و استیلای انگیزشِ جنسی بر رفتار تأکید می‌کردند. تقسیم روان انسان به دو بخش خودآگاه و ناخودآگاه، که بخش ناخودآگاه یا غریزی‌اش مهار قسمت مهمی از بخش خودآگاه آن را در دست دارد، فرضیه‌های رایج درباره‌ی سرشت انسان را از اساس متزلزل کرد. (این که فروید خود هم، بنا به گفته‌ی زندگی‌نامه‌نویس او ارنست جونز (Ernest Jones)، کشف‌هایش را «خلاف طبیعت» می‌دانست جلوه‌ای بارز از تنش‌ها و تناقض‌های شدیدِ درونیِ خاصّ آن دوران بود.)

اما شاید هنرهای تجسمیِ اوایل قرن بیستم باشند که با عزم راسخ‌شان برای گسستن از قراردادهای پوسیده‌ی شیوه‌ی کهنه و رو به زوال زندگی، سرخوردگی و ناخرسندیِ پنهان زیر پوسته‌ی تمدن را به بارزترین شکل نشان می‌دهند. سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۱۴ از پُرآشوب‌ترین سال‌ها در سراسر تاریخ هنرهای تجسمی بودند. در آن

زمستان (تابلوی شماره‌ی ۲۰۱) (۱۹۱۴) اثر واسیلی کاندینسکی سرشت این فصل را با ابزارهای بیانی و توصیفیِ انتزاعی تداعی می‌کند. (رنگ روغنی روی بوم، ۱۲۲×۱۶۳ سانتی‌متر، موزه‌ی هنر مدرن، نیویورک.)

سال‌ها زنجیره‌ای از تحولات انقلابی شکل گرفت که بر همه‌ی تلاش‌های خلاقه‌ی بعدی اثری عمیق گذاشت.

در آن سال‌ها بود که سنّتِ واقع‌گرا (رئالیستی)، که از زمان رنسانس بر هنرهای تجسمی غرب سیطره داشت، به پایان رسید. وقتی نقاشان قرن نوزدهم پیوسته بیش‌تر به درون‌گرایی رو آوردند و به‌جای تصویرپردازیِ عینی و آینه‌وار از اشیاء و رخدادهای بیرونی هرچه بیش‌تر از تجربه‌های روانیِ خود الهام گرفتند، آثارشان ناگزیر به انتزاع محض گرایش پیدا کرد. واپسین پیشرفت مهم در این زمینه با تابلوهایی که واسیلی کاندینسکی طی چند سالِ پیش از جنگ جهانی اول در مونیخ به نمایش گذاشت صورت گرفت؛ کاندینسکی نخستین نقاش برجسته‌ای بود که تابلوهای کاملاً ناواقع‌گرا (آبستره) خلق کرد.

اما در نخستین سال‌های قرن بیستم گرایش به کژنماییِ واقعیت عینی برای دستیابی به جلوه‌های بصریِ شخصی‌تر و پُراحساس‌تر در سراسر دنیای هنرهای تجسمی دیده می‌شد که از آن میان می‌توان آثار ادوارد مونک (Edvard Munch) از نروژ، اُسکار کوکوشکا (Oskar Kokoschka) از اتریش، و کارلو کارّا (Carlo Carrà) از ایتالیا را نام برد. این تحول به‌ویژه در فرانسه با بسطِ گرایشی اسلوبمند در تصویرگری به دست پابلو پیکاسو و ژرژ براک (Georges Braque)، که کوبیسم نام گرفت، جلوه‌ای شاخص یافت، گرایشی که تمام ملاحظاتِ مبتنی بر ساختارِ عقلانیِ سه‌بُعدی را نادیده می‌گرفت. نقاشان کوبیست که بسیار متأثر از هنر بدوی بودند ــ هنری که به‌منزله‌ی یک جایگزین ممکن برای رئالیسم اروپایی پیوسته جدی‌تر گرفته می‌شد ــ اشیاء را برای برجسته‌نماییِ جلوه‌های مهم هندسیِ آن‌ها، مانند سطوح، مکعب‌ها، و غیره به اجزاءشان خُرد می‌کردند، و آن اجزاء را در پیکربندی‌هایی نو و انتزاعی‌تر سامان می‌دادند. آن‌چه از تأثیر این نوآوری‌های بصری بر خودآگاه انسان معاصر گفته‌اند هیچ اغراق‌آمیز نیست. ویرجینیا وُلف، رمان‌نویس انگلیسی، پس از بازدید از نمایشگاه نقاشان پُست‌امپرسیونیست در لندن، تا آن‌جا پیش رفت که بگوید: «در دسامبر ۱۹۱۰، یا در آن حدود، شمایل انسان دگرگونه شد.»

هانس تیتسه و اریکا تیتسه ـ کُنرات (Hans Tietze and Erica Tietze–Conrat) (۱۹۰۹)، چهره‌نگاره‌ای دونفره و مشهور اثر اُسکار کوکوشکا گویی می‌خواهد احساسات و افکار این دو مورّخ هنر را که سوژه‌های معذب آن‌اند بیان کند. (رنگ روغنی روی بوم، ۱۳۷×۷۶ سانتی‌متر. موزه‌ی هنر مدرن، نیویورک.)

گرایش‌های مشابهی در همه‌ی هنرها دیده می‌شد. نویسندگانی مانند روبرت موزیل (Robert Musil) اتریشی زوال و فروپاشی نظام کهنه‌ی اجتماعی را به تصویر می‌کشیدند، و برخی دیگر مانند موریس مترلینک بلژیکی با تجسم یک جهانِ رؤیاییِ کهن، و استفاده از نمادگراییِ روان‌شناختی در تلاش برای گریز از زمان حال بودند. تجسم واقعیت از دیدگاه‌های نو و بی‌همتای مدرن آغاز شد که نمونه‌اش را می‌توان در آثار رمان‌نویس فرانسوی مارسل پروست یافت؛ نویسنده‌ای که تکنیک «جریان سیّال ذهن» را برای ارائه‌ی رخدادها بر اساس توالی‌های تصادفی از خاطره، و تأملات درونی، بی‌اعتنا به ترتیبِ تقویمی، انسجام منطقی، و ناهمخوانی‌های زمانی و مکانی به کار می‌گرفت. در معماری نیز تحولات مهم مشابهی رخ داد؛ در بناهای ساخته‌ی اُتو واگنر (Otto Wagner)، معمار وینی، سبک التقاطی و پُرتزئینِ رسمی کنار گذاشته شد تا معماری ساده‌تر و کاربردی‌تری که به‌جای فاخر بودن فایده‌ی عملی داشته باشد ممکن شود.

افول تُنالیته‌ی سنّتی در موسیقی ارتباطی تنگاتنگ با تحولات انقلابیِ دیگر هنرها داشت و از همان آغاز ارمغان‌آور اصول سامان‌بخشِ جدید شد. قراردادهای قدیمیِ موسیقایی مدت‌ها پیش از آغاز قرن بیستم دچار تنش بودند. این قراردادها را بسیاری بیانگر احکام مطلق و خدشه‌ناپذیرِ «طبیعی» ــ و به‌همین سبب جاودانه فرض‌شده ــ در نظام موسیقایی می‌دیدند؛ معادلِ هُنریِ همان طرحِ ذاتیِ سلسله‌مراتب، امتیازها و ضوابطی که نظام حیات سیاسی و اجتماعی قرن نوزدهم بر آن تکیه داشت. از چنین دیدگاهی انقراض تُنالیته تنها یکی از نشانه‌های متعددِ وجود عزمی فراگیر برای پی‌ریزیِ یک شیوه‌ی نوین زندگی از راه ویران کردن بنیان‌های قدیمی بود. آثار نوآورانه در تمام قلمروهای فعالیت هنری بر پنداشت‌های پذیرفته‌شده و از دیرباز آشنای دوران پیشین، دورانی ازاعتبارافتاده، یورش آوردند.

به این ترتیب، در نخستین سال‌های قرن بیستم دو عنصر نفی و برآشوبندگی حضوری انکارناپذیر در تحولات موسیقی داشتند. لازمه‌ی موسیقیِ سنّت‌شکن و بی‌پروا ویرانیِ بی‌رحمانه‌ی تمام روش‌ها و عادت‌های ریشه‌دوانده در دوران مدیدِ سلطه‌ی تُنالیته‌ی سنّتی بود. از دیدی مثبت می‌توان افول تُنالیته را مجالی شگرف برای آزادی و آسودگی از قیدها دانست؛ مجالی که گستره‌ی بی‌کرانی از امکانات نامتصور را در دسترس قرار داد. آهنگ‌سازان که دیگر پایبند قیدهای نظام کهنه نبودند اکتشاف در عرصه‌های عمدتاً ناشناخته‌مانده‌ای از تفکر موسیقایی را آغاز کردند. بخش بزرگی از آثار موسیقیِ پیش از جنگ جهانی اول سویه‌ای به‌وضوح «تجربی» دارد. گویی پس از دو قرن استیلای یک تعصب موسیقایی ناگهان، به‌طرزی معجزه‌آسا، جهانی سراسر نو پدید آمده بود. گزینش‌های اساسی ــ هربار، در هر اثر ــ با آهنگ‌ساز بود. به این ترتیب، گزینش‌ها، در مقایسه با قرن پیش، دامنه و تنوعی گیج‌کننده داشتند ــ و هنوز هم دارند. گروه‌هایی خاص از آهنگ‌سازان، مانند فوتوریست‌ها، فرصت را برای ساختن آثاری تقریباً بی‌اعتنا به تمامِ اصول بنیادیِ زیبایی‌شناختی قدیم مغتنم شمردند. با وجود این، اغلبِ آهنگ‌سازان برخی اصول موسیقی تُنال، به‌ویژه اصول عامِ ساختاری، ریتمیک و تماتیک مرتبط با آن، را حفظ کردند.

چون موسیقیِ نو، جز در مواردی معدود و استثنایی، زیبایی‌شناسیِ فردیت‌محورِ حاکم بر موسیقیِ قرن پیشین را در خود حفظ کرد، شاید بتوان موسیقیِ نخستین سال‌های قرن بیستم را واپسین نفس‌های رمانتیسم اواخر قرن نوزدهم دانست. اما از دیدگاه تکنیکی، در تقابل با دیدگاه عامِ زیبایی‌شناسانه، به نظر می‌رسد که نو و بی‌سابقه بودن بارزترین ویژگی‌های آن موسیقی بود، و همین در بین جلوه‌های متعددِ تغییر مَنِشی که در تمام هنرهای آن دوران دیده می‌شود جایگاهی برجسته به موسیقی می‌دهد. معرف آن دوران، بیش از هرچیز، «روحیه‌ی نوجویی» بود که اثرگذارترین شخصیت‌ها را پیش می‌راند، و سبب دگرگونی‌های عمیقِ فرهنگی می‌شد. به گفته‌ی شارل پِگی (Charles Péguy)، شاعر فرانسویِ آن دوران، «تغییر جهان از زمان عیسا مسیح تا عصر ما کم‌تر از تغییر آن در سی سال اخیر بود.»

موسیقی قرن بیستم و میراث گذشته*

اِریک سالزمن

موسیقی قرن بیستم چنان اساساً متفاوت از موسیقی گذشته به نظر می‌آید، و چنان تنوع و گستردگی دارد که درک ریشه‌های ژرفش در موسیقیِ پیش از آن، و دریافتن یکپارچگیِ فراگیرش که سبب تمایز آن از موسیقی گذشته می‌شود دشوار است.

تاریخ خلاقیت موسیقایی در غرب پس از سال ۱۹۰۰ بدون تکامل فرهنگ غرب در قرن‌های پیشین قابل تصور نیست: نهادهای موسیقایی، و در واقع تمام شیوه‌ی تفکر ما درباره‌ی موسیقی، میراث گذشته‌ای متأخر و نه‌چندان متأخرند، و تأثیر سنّت از برخی جهاتِ بنیادین حتا بر بزرگ‌ترین نوآوران نیز ادامه داشته است.[۱] با وجود این، دیدگاه متمایز قرن‌بیستمی از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که کمابیش همه‌ی اندیشه‌های خلاقِ موسیقاییِ این قرن ــ حتا آن‌ها که «محافظه‌کارانه» توصیف شده‌اند ــ در تکاپوی یافتن ساختارهای بیانیِ نو مشارکت داشته‌اند. اصطلاح «تُنالیته‌ی کارکردی» (functional tonality) می‌تواند بر تمام فرم‌های کهنه، یا ساختارهای بیانیِ قدیم، دلالت داشته باشد که در گسترده‌ترین معنای سنّتی از یک سو دربرگیرنده‌ی ایده‌ها و «بیان»، و از سویی دربرگیرنده‌ی اصول ساختاری و سامان‌دهنده به اثر موسیقایی

---

* Eric Salzman, *Twentieth–Century Music: An Introduction*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1988, pp. 1–6.

۱. منظور مورخین سنّتی از تاریخ اروپای «مدرن» تاریخ اروپای «پس از انقلاب فرانسه» است. بر همین مبنا، کتاب‌های تاریخ «هنر مدرن» نیز با بررسی آثار داوید و گویا آغاز می‌شدند. تنها در حوزه‌ی تاریخ موسیقی بوده که عموماً این گستره‌ی تاریخی دورانی یکپارچه در نظر گرفته نشده است.

است. پس از سال ۱۹۰۰ دیدگاه‌های قدیمی کاربردشان را به‌عنوان مفروضات پیشینی (*a priori*) از دست دادند؛ هنر موسیقی قرن بیستم خواه مرتبط یا نامرتبط با سنّت، تُنال یا غیرتُنال، محافظه‌کار یا انقلابی می‌بایست چهارچوب‌های بیانی و فکری‌اش را خود تثبیت می‌کرد.

ایدئال‌های موسیقایی ما به‌رغم تحولات شدید و پُردامنه‌ی فناوارنه، اجتماعی و زیبایی‌شناختی هنوز نیز در چهارچوبی ابراز می‌شوند که ساختار، وسایل و نهادهایش بیش‌تر برگرفته از اواخر قرن هجدهم، و قرن نوزدهم‌اند. کنسرت و اپرای ما، سازهای ما (ویولن‌ها قدیمی اغلب در قرن نوزدهم چنان بازسازی شدند که می‌توان آن‌ها را سازهای قرن‌نوزدهمی دانست)، و تکنیک‌های نوازندگیِ ما همه این مدعا را تأیید می‌کنند. ساختار ارکستر و گروه‌های همنواز مجلسیِ امروزی، فرم‌های اپرایی، جایگاه تک‌نواز ویرتوئوز، و رسیتال‌های تک‌نوازی نیز همه مصادیق چنین مدعایی‌اند. پیکره‌ی اصلیِ رِپرتوآرِ موسیقی ما، تکنیک‌های تدریسِ شیوه‌های اجرایی و تئوری موسیقی (و خود نهاد کنسرواتوار) مانند اغلب باورهای هنری و زیبایی‌شناسانه‌ی ما و فرضیه‌هامان درباره‌ی ماهیت موسیقی و آن‌چه باید باشد نیز چنین‌اند ــ تمام این‌ها در فاصله‌ی ۱۷۰۰ تا ۱۹۰۰ میلادی سیر تحول خود را کامل پیموده بودند و این میراث به‌طرز شگفت‌آوری دست‌نخورده به ما رسیده است.

برخی از بنیادی‌ترین شیوه‌های تفکر ما درباره‌ی موسیقی و آفرینش موسیقایی نیز میراث گذشته‌ی متأخرند. در واقع، تمام برداشت ما از «هنر» و آفرینش هنری به‌عنوان یک پدیده‌ی یکّه و متمایز انسانی کمابیش برداشت غربیِ مدرنی است که هرگز به کلّ تجربه‌ی انسانی در سراسر جهان قابل تعمیم نیست؛ برداشتی که پیوندی استوار بین دوره‌ی «رمانتیک» و قرن بیستم برقرار می‌کند. ذهنیت آفرینش و تجربه‌ی «موسیقی برای موسیقی» در فرهنگ موسیقایی غرب قدمت چندانی ندارد و به‌رغم تلاش‌های فراوانی که در دهه‌های اخیر برای تعدیلِ مفهوم کمابیش خاصّ نقش موسیقی در جامعه‌ی غربی صورت گرفته است هنوز متمایل‌ایم که ناب‌ترین نوع موسیقی ــ یا به عبارتی منفک‌ترین و منفصل‌ترین نوع آن از دیگر فعالیت‌های انسانی ــ را والاترین شکل آن

بدانیم. ما نیز مانند پیشینیان قرن نوزدهمی‌مان آهنگ‌ساز را فردی خلاق می‌دانیم که اندیشه‌هایی شخصی، بدیع و یکّه را با سبکی متمایز، و با دیدگاه و بیانی بسیار ویژه به شنونده انتقال می‌دهد. این نگرش مزمن نسبت به آهنگ‌ساز در مقام قهرمان فرهنگِ رمانتیک سبب شده است که بیش از هر زمان دیگر بر فردیتِ خلاقه، بدیع بودن و آزادی بیان هنرمند تأکید کنیم. و سرانجام این که قرن نوزدهم به ما آموخت که کار هنری را متأثر از شرایط تاریخی و فرهنگیِ هنرمند بدانیم و در همان‌حال، بی هیچ تناقضی، آن را به‌مثابه بیانی شخصی از دیدگاه‌های هنریِ خاصّ آفریننده‌ی اثر بپذیریم. مقوله‌ی «آوانگارد» در واقع یک مفهوم رمانتیکِ قرن‌نوزدهمی است.[۲]

به این ترتیب، می‌توان انتظار داشت که بخش بزرگی از آن‌چه که در قرن بیستم رخ داد به کمک معیارهای پیش از آن قابل درک باشد. درست همان‌طور که شخصیتِ تاریخی بتهوون و واگنر هنوز نیز در شکل بخشیدن به ذهنیت ما درباره‌ی جایگاه آهنگ‌ساز در جامعه نقشی تعیین‌کننده دارد، موسیقی این دو آهنگ‌ساز نیز نشانگر بسط اندیشه‌ها و تکنیک‌هایی است که به‌تدریج روند تفکر موسیقاییِ ویژه‌ی قرن بیستم را شکل داد. آزادیِ مُدگردانی [تغییر تُنالیته] در موسیقی بتهوون ارتباطی مستقیم با آزادی کروماتیسم و تجلی‌های اولیه‌ی «آتُنالیته» در *تریستان و ایزولده‌ی* واگنر دارد. سازبندی، هارمونی و تکنیک‌های کنترپوان‌نویسیِ بسط‌یافته‌ی واگنری را نیز می‌توان در موسیقی آهنگ‌سازانی مانند ریشارت اشتراوس، گوستاف مالر و حتا سزار فرانک، گابریل فوره و کلود دُبوسی ردیابی کرد. پیش از این‌ها احیاء و پالایش اصول سامان‌بخش موسیقی دوره‌ی کلاسیک، و ارتباط تنگاتنگِ این اصول با ایده‌های ساختاری، بنیان موسیقی برامس را، که ساختاری سراپا ارگانیک و برخوردار از ارتباط‌های درونی دارد، شکل داده بود. اشاره‌هایی به دستمایه‌های هارمونیک، و الگوهای ملودیکِ خارج از نظام تُنالیته‌ی کارکردیِ ماژور-مینور در موسیقیِ آهنگ‌سازانی مانند موسِرگسکی، و حتا

---

۲. *موسیقی کاربردی (Gebrauchsmusik)*، و آرمان‌های اجتماعیِ دهه‌ی ۱۹۳۰ تلاش‌هایی درخور توجه برای گسستن از چنین مفاهیم رمانتیکی بودند. در اواخر قرن بیستم نیز نگرش سنّتی به هنر دوباره به چالش کشیده شد.

دُورژاک دیده می‌شود. نهضت «بازگشت به باخ»، و کشف دوباره‌ی موسیقی و فرم‌های موسیقاییِ «پیش از باخ» مدت‌ها پیش از سال ۱۹۰۰ رخ داده بودند. خلاصه آن که کروماتیسم، استفاده‌ی آزادانه‌تر و گسترده‌تر از ناهمسازها، تثبیت آزادی‌های هارمونیک و ملودیک، به‌کارگیریِ ایده‌های هارمونیک، ملودیک و ساختاریِ برگرفته از موسیقی فولک و موسیقی قدیمِ غرب، مفهوم ارتباط‌های درون‌ساختاری بین تمام بخش‌های اثر، کشف موسیقی ادوار کهن و موسیقی غیرغربی، گسترش فراوان تکنیک‌های اجرایی و رنگ‌آمیزی‌های سازی، و آزادی‌های جدید در استفاده از پیچیدگی و استقلال ریتم، شدت‌گذاری و رنگ صوتی همه ایده‌هایی مدرن‌اند که ریشه در قرن نوزدهم دارند.

شاید کم‌تر مشهود، اما همان‌قدر مهم، پایداریِ برخی شالوده‌های تفکر موسیقایی، به‌ویژه شالوده‌های مرتبط با چهارچوب‌های بیانی و ساختاریِ بزرگ، است ــ ایده‌هایی غامض و ظریف که طی نسل‌های متمادی فراهم آمده‌اند و با تحولات انقلابی در سطح موسیقی رنگ نمی‌بازند. در توسعه‌ی تفکر موسیقایی یک جریان اصلی وجود دارد که ذهنیت‌های هایدن و مالر را در زمینه‌ی ابعاد و ظرفیت‌های پیوسته در حال رشدِ ساختاری به یکدیگر پیوند می‌دهد. این تفکر در قرن بیستم نیز همچنان به‌طرز شگفت‌آوری در جریان است ــ برای مثال، در تلاش‌های متعدد برای احیاء و نوسازی «فرم سونات»، یا به‌شیوه‌ای ژرف‌تر در بسط ساختارهای کروماتیک و دوازده‌نغمه‌ایِ آهنگ‌سازان وینیِ اوایل قرن بیستم، وارثان مستقیم «خطّ اصلیِ» سنّت قرن نوزدهم.

با جود این، تصور رمانتیک درباره‌ی هنرمند به‌مثابه شخصیتی فردیت‌گرا بیش از هر عامل دیگر به انگیزش‌های مدرن برای بدیع و بی‌همتا بودن شکل داده است. تمام دگرگونی‌های گسترده و پُرشتاب هنر مدرن را به تعبیری می‌توان شکل تشدیدشده‌ی فرایند تحولی تاریخی که از دیرباز در فرهنگ غرب جریان داشته است دانست. اما حتا با پذیرش این فرض که گسترش چشمگیر مواد و روش‌ها در موسیقی قرن بیستم بخشی از فرایند کلّیِ تحول طی قرن‌هاست، باز هم دلایلی هست که معتقد باشیم ماهیت این فرایند از مقطعی به بعد دگرگون، و تمایزهای کمّی آشکارا به تمایزهای کیفی بدل شدند. این مقطع را در چهارچوب بحث ما می‌توان زمانی دانست که تُنالیته‌ی سنّتی