

بررسی تکنیک‌های آهنگ‌سازی ولفگانگ ریتم در اپرای دیونیزس*

رُهام شناسا**

کارشناس ارشد موسیقی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۹/۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۴)

چکیده

ولفگانگ ریتم، از آهنگ‌سازان معاصر آلمانی، آخرین اپرای خود با نام دیونیزس را در سال ۲۰۱۰ به روی صحنه برد. دیونیزس یک فانتزی اپرایی است بر اساس تخیلات و تصورات ولفگانگ ریتم از زندگی و اندیشه‌های نیچه. این پژوهش به بررسی تکنیک‌های آهنگ‌سازی ریتم و شیوه نگرش او به عناصر موسیقی، به‌ویژه در اپرای دیونیزس، اختصاص یافته است. پروفیسور ریچارد مک‌گریگور در مطالعه‌ای، با نام «تحلیل روند آهنگ‌سازی ولفگانگ ریتم در چرخه شیفره»، به بررسی مؤلفه‌های موسیقی ریتم می‌پردازد. مطالعه یادشده راه را بر نگارنده هموار کرد تا با یاری آن و برخی منابع دیگر تکنیک‌های آهنگ‌سازی ریتم را در اپرای دیونیزس بررسی کند. روش کلی این تحقیق تحلیلی است. گردآوری اطلاعات به صورت مطالعاتی است و با استفاده از کتاب‌ها و مقالات ترجمه‌شده و زبان اصلی، مصاحبه‌ها، و منابع اینترنتی. ریتم، با ارائه تعاریفی جدید از مفاهیم و عناصر موسیقایی، همچون «فضا-صدا»، «صوت-نشانه»، و «قطب زایشگر»، توانسته به بیانی کاملاً شخصی دست یابد. در این نوشتار، خواننده با مفهوم دقیق‌تری از قطب زایشگر و چگونگی کارکرد آن در موسیقی ریتم آشنا می‌شود؛ همچنین، در خلال نمونه‌ها و مثال‌های ذکرشده، انواع قطب‌های زایشگر، که ریتم آن‌ها را استادانه ساخته و پرداخته، معرفی خواهد شد.

واژه‌های کلیدی: اپرای دیونیزس، تکنیک‌های آهنگ‌سازی، فضا-صدا، قطب زایشگر، ولفگانگ ریتم.

*این مطالعه برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده است با نام «بررسی اپرای دیونیزس، اثر ولفگانگ ریتم؛ روایت داستانی، نمادگرایی، و تکنیک‌های آهنگ‌سازی»، که با راهنمایی دکتر امین هنرمند در دانشگاه هنر تهران به انجام رسیده است.

** تلفن: ۰۰۹۳۰۸۲۲۸۴۷۲، شماره: ۰۰۲۱-۸۸۳۱۵۷۳۲، E-mail: rohamshenassa@gmail.com

مقدمه

موسیقایی، توانسته است به بیانی کاملاً شخصی و منحصر به فرد دست یابد. پروفیسور ریچارد مک‌گریگور^۲، ضمن بررسی کتاب‌ها و دست‌نوشته‌های ریم و اجرای مصاحبه‌های مختلف (که همه به زبان آلمانی است)، در مطالعه‌ای با نام «تحلیل روند آهنگ‌سازی ولفگانگ ریم در چرخهٔ شیفره»^۳، به بررسی تعاریف جدید ریم از عناصر موسیقایی در مجموعهٔ شیفره می‌پردازد. این مطالعه راه را تا حدودی بر نگارنده هموار کرد تا با یاری آن و برخی منابع دیگر تکنیک‌های آهنگ‌سازی ریم در اپرای دیونیزس را بررسی کند. به دلیل زیاد بودن حجم کار، برای حصول نتیجهٔ بهتر، کل تمرکز این پژوهش به بررسی موسیقی صحنهٔ اول اپرای دیونیزس اختصاص یافته است.

ولفگانگ ریم^۱ (۱۹۵۲ -)، آهنگ‌ساز و فیلسوف معاصر آلمانی، آخرین اپرای خود با نام دیونیزس^۴ را در سال ۲۰۱۰ به روی صحنه برد. دیونیزس یک فانتزی اپرایی است؛ ولفگانگ ریم این بار نیچه، اندیشه‌ها، و کتاب‌های او را بهانه‌ای قرار می‌دهد تا قابلیت‌ها و تخیلات حیرت‌انگیز خود را در خلق آثار صحنه‌ای به‌نمایش بگذارد. نگارنده، پیش از این پژوهش، در نوشتار دیگری با نام «تحلیل و بررسی اپرای دیونیزس؛ روایت داستانی و نمادگزینی» به بررسی سناریو و لیبرتو و نمادهای به‌کارگرفته‌شده در این اپرا پرداخته است. این پژوهش نیز به بررسی تکنیک‌های آهنگ‌سازی ریم و شیوهٔ نگرش او به عناصر موسیقی، به‌ویژه در اپرای دیونیزس، اختصاص یافته است. ولفگانگ ریم، با ارائهٔ تعاریفی جدید از مفاهیم و عناصر

موسیقی ریم

یا پنج اثر خود و در طی گذر چندین سال حفظ و دنبال می‌کند. به آمار زیر که برگرفته از کروئولوژی منتشرشده توسط یونیورسالی ادیشن^۵ در سال ۲۰۱۱ است توجه کنید^۶:

- مجموعهٔ آهنگ خداحافظی^۷: ۱ تا ۵ که بین سال‌های ۱۹۷۹ تا ۱۹۸۳ ساخته شده‌اند.
- مجموعهٔ کوارتت زهی: ۱ تا ۱۳ (شمارهٔ ۲ موجود نیست) که بین سال‌های ۱۹۷۰ تا ۲۰۱۱ ساخته شده‌اند.
- مجموعهٔ شیفره^۸ (رمز): بین سال‌های ۱۹۸۲ تا ۱۹۸۸ ساخته شده‌اند.
- مجموعهٔ دگرگونی^۹: ۱ تا ۴ که بین سال‌های ۲۰۰۲ تا ۲۰۰۸ ساخته شده‌اند.

هریک از مجموعه‌های فوق سیر تفکر خاصی را در درون خود دنبال می‌کنند که قطعات هر مجموعه را به هم مربوط می‌سازد و از سایر مجموعه‌ها متمایز می‌گرداند. اما این تفکر مشترک درون هر مجموعه باعث نمی‌شود که لزوماً از سازبندی مشترکی هم استفاده شده باشد؛ چنانچه در مجموعهٔ شیفره سازبندی هر قطعه با قطعات دیگر متفاوت است.^{۱۰} همچنین، ریم کوارتت‌های زهی دیگری هم دارد که آن‌ها را در مجموعهٔ ۱۳ کوارتت خود معرفی نمی‌کند، بلکه آن‌ها را با نام‌های مستقل دیگری ارائه می‌دهد.

بی‌شک، مجموعهٔ دگرگونی ارتباط تنگاتنگی با اپرای دیونیزس از حیث تفکر آهنگ‌سازی دارد، زیرا درست در همان برههٔ زمانی ساخته‌شدن اپرا نگاشته شده و حتی برخی از بخش‌های شمارهٔ ۳ در موسیقی اپرا استفاده شده است (میزان‌های ۶۶۴ تا ۹۱۰ در پردهٔ سوم، با اندکی تغییر). ریم هر اثر خود را به‌مثابهٔ «یک بخش مجزا از پروژه‌ای ناتمام و در حال پیشرفت»^{۱۱} توصیف می‌کند (Rihm،

موسیقی ریم آمیخته‌ای است از تکنیک‌های معاصر آهنگ‌سازی توأم با هیجان‌ات افسارگسیختهٔ مالر و شوئنبرگ (در دورهٔ اکسپرسیونیسم)، که به عنوان قیامی علیه آوانگارد بولز و اشتوکهاوزن مورد توجه همفکران او قرار گرفت. در ۱۹۷۰، نام او به عنوان یکی از اعضای اصلی جنبشی به نام «نئوسیمپلیستی» مطرح شد.^{۱۲} آهنگ‌سازان این سبک به دنبال گونه‌ای از موسیقی برانگیزی^{۱۳} و بی‌واسطه^{۱۴} بودند که در تقابل با آوانگاردیسم آن زمان اروپا قرار بگیرد و، در عین حال، مخاطب نیز ارتباط راحتی با موسیقی برقرار کند. در برخی موارد، این به معنی بازگشت به زبان تنالی قرن نوزدهم و ژانرها و فرم‌های سنتی (چون سمفونی و سونات) و ترکیب‌های سازی قدیمی (چون کوارتت زهی و پیانو تریو) بود که آهنگ‌سازان آن را مدت‌ها نادیده گرفته بودند (Faltin، 1979: 98-181). اما، در این میان، ولفگانگ ریم نوعی گرایش جالب و منحصر به فرد به شاخصه‌های موسیقی رمانتیک متأخر و آهنگ‌سازان برجسته‌ای چون واگنر، اشتراوس، مالر، و برگ دارد. تسلط او بر صوت و ویژگی‌های صوت، فارغ از اینکه چه ابزار صوتی را به‌کار گیرد، بسیار خیره‌کننده است؛ خواه این ابزار یک ارکستر بزرگ باشد، خواه یک آنسامبل کوچک یا ساز سولو. به هر حال، وابستگی موسیقی او به ویژگی‌های صوت و قابلیت‌ها و تکنیک‌های سازی شدیداً احساس می‌شود.

تفکر آهنگ‌سازی او در طی دوران مختلف کمتر دست‌خوش تغییرات چشم‌گیر شده است و چنانچه کوارتت‌های زهی او (۱ تا ۱۳) را بررسی کنیم، بهتر متوجه این موضوع می‌شویم. درواقع، یکی از ویژگی‌های ریم ایجاد یک سیر تفکر مبنا در بیشتر آثار خویش است؛ بدین ترتیب که نگرشی ثابت را در بیش از چهار

به‌منزله یک بوم نقاشی است که می‌توان صوت را با همه ویژگی‌هایش روی آن نقاشی کرد. همان‌گونه که این بوم می‌تواند جای خود را به سطوح دیگری همچون سطح دیوار، سطح آب، و سطح اشیا بدهد، کلانگرام نیز می‌تواند حالت‌های گوناگونی به خود بگیرد. یک نقاشی واحد را روی هر یک از این سطوح می‌توان کشید، اما هر یک معنایی متفاوت به خود می‌گیرد. تصویری را هم که ریم از صوت (با همه ویژگی‌های آن) بر بوم خود نقاشی می‌کند در کلانگرام‌های گوناگون معنایی متفاوت به خود می‌گیرند. در ادامه با آوردن نمونه‌هایی از آثار ریم به این مفهوم نزدیک‌تر خواهیم شد.

کلانگ‌زایشن^{۱۶}

می‌توان دریافت که مفهوم کلانگرام در کنار مفهوم دیگری به‌تکامل می‌رسد که ریم آن را در جای دیگر با عبارت کلانگ‌زایشن یا صوت- نشانه (ردپای صوت) معرفی می‌کند. شاید بد نباشد مفاهیم کلانگ‌زایشن و کلانگرام را در مقابل مفاهیم تکس و کانتکس تعبیر کرد. در واقع، با ساختن فضا- صدا از مؤلفه‌های موسیقی، چون آکورد و ریتم، به عنوان بوم و بستر، نوبت به آن می‌رسد که ریم تصویر مورد نظر خود را بر روی بوم فضا- صدایی خویش نقاشی کند. به نظر نگارنده، ریم به وسیله انگاره کلانگ‌زایشن است که تصویر را از بوم نقاشی خود، یعنی کلانگرام، بیرون می‌کشد. ریم برای رسیدن به این هدف با وسواس خاصی به دنبال «چاشنی و مزه خاص هر صوت»^{۱۷} می‌گردد. این بدان معناست که در موسیقی ریم، فقط نغمه^{۱۸} نیست که در بستر موسیقایی ایفای نقش می‌کند، بلکه نحوه‌ی بااجرا در آمدن آن نیز از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است. ریم کلانگ‌زایشن را، با توجه به دینامیک‌ها، زیر و بمی‌ها، جنس صداها، و تکنیک‌های سازی و به‌طور کلی آرتیکولاسیون‌ها مشخص می‌کند. پس، می‌توان گفت ریم به وسیله انگاره کلانگ‌زایشن برای اصوات شخصیتی تعریف می‌کند و انتظار دارد که شنونده این شخصیت‌ها را شناسایی و در طول اثر دنبال کند. این ویژگی‌های شنودی به نوعی نقش برقراری ارتباط میان بخش‌های مختلف موسیقی او را برعهده دارند. با خواندن توصیف احساسی زیر درباره یکی از این شخصیت‌های شنودی، که ریم درباره یکی از آثار خویش ارائه می‌دهد، بهتر می‌توان منظور او را از کلانگ‌زایشن دریافت: «برای دست‌یافتن به صداهایی بسیار عمیق و واقعاً شگرف، نه چیز دیگر، روش‌های شگفت‌انگیزی وجود دارد. می‌دانید، من در اتود سیرافین^{۱۹} آکوردهایی دارم برای چهار ترومبون باس و چهار توبا. من آن‌ها را به ژرف‌ترین مگاک‌ها فروبردم. آن‌ها واقعاً خوش‌صدا هستند»^{۲۰} (Paddison, 2010: 349).

343 (1997). «موسیقی او همواره بین پویایی و سکون تعادل برقرار می‌کند، البته این اتفاقی از پیش تعیین شده و با برنامه‌ریزی قبلی نیست؛ پس این تلاشی بیهوده است که به دنبال چون و چندان باشیم ... موسیقی او تکیه بر الگوهای افکتیوی دارد که استادانه به کار گرفته می‌شوند؛ شکل ابتدایی این الگوها، که به صورت گردال یا موتیفیک است، در یک بستر ایستا ارائه می‌شود؛ که این بستر نیز به وسیله تمپو و متر ثابت فراهم می‌آید» (McGregor, 2007: 28).

String quartet		
Fetzen	متعلق به مجموعه‌های ۸ قسمتی	3'
Fetzen 2	که بین سال‌های ۱۹۹۹ تا ۲۰۰۴ ساخته شده‌اند	4'
Grave		15'
Quartettstudie		13'
Streichquartett		15'
Streichquartett in g		12'
1. Streichquartett op. 2	شماره ۲ موجود نیست	8'
3. Streichquartett "Im Innersten"		30'
4. Streichquartett		17'
5. Streichquartett "Ohne Titel"		27'
6. Streichquartett "Blaubuch"		45'
7. Streichquartett "Veränderungen"		17'
8. Streichquartett		15'
9. Streichquartett "Quartettsatz"		25'
10. Streichquartett		23'
11. Streichquartett		35'
12. Streichquartett	شماره ۱۳ در سال ۲۰۱۱ به مجموعه اضافه شده است	15'
Tristesse d'une étoile		4'30"
Zwischen den Zeilen		3'
Zwischenblick: "Selbsthenkerl"		5'

تصویر ۱. کوارتت‌های زهی ولفگانگ ریم

برای درک بهتر رموز آهنگ‌سازی او لازم است به توضیح برخی از اصطلاحات مختص او بپردازیم؛ اصطلاحاتی که وی هنگام نوشتن درباره آثار خود آن‌ها را این‌گونه توصیف می‌کند.

کلانگرام^{۱۵}

«همان‌طور که مشخصه‌های صوت بر بدنه صوت منقوش می‌شود، به‌طور ضمنی، توصیفی از فضا- صدای تهی ارائه می‌دهد» (Rihm, 1997: 331).

مفهوم کلانگرام یا فضا- صدا یک مؤلفه مهم و کلیدی در تفکر آهنگ‌سازی ریم به‌شمار می‌رود. نقل‌قول بالا یک توصیف ناملموس و استعاری از مفهوم کلانگرام ارائه می‌دهد و چنین تصویری را در ذهن تداعی می‌کند: «بوم نقاشی سفید و پاک که پرخاشگرانه به وسیله یک تاش قوی قلمو آسیب ببیند» (McGregor, 2007: 28). به نظر نگارنده، کلانگرام، در واقع بستری فضا- صدایی است که صوت در آن معنایی مخصوص آن فضا- صدا پیدا می‌کند و در واقع با هر بار تغییر در فضا- صدا به معنایی متفاوت از همان صوت می‌توان رسید. مؤلفه‌هایی که ریم در ایجاد کلانگرام از آن‌ها بهره می‌برد از جنبه‌های صوتی و زمانی درخور بررسی است؛ مهم‌ترین آن مؤلفه‌ها از جنبه صوتی مؤلفه‌های آکوردی است که وابستگی زیادی به سازبندی و کاراکترهای ارکسترالسیون وی دارد و از جنبه زمانی مؤلفه‌های متر و ریتم است که حائز اهمیت است. در نظر ریم، کلانگرام

شناخت و دسته‌بندی مؤلفه‌های موسیقایی موجود در آثار وی پرداخته شده است. همچنین، نیم‌نگاه جذاب وی به موسیقی تنال (و در واقع تنالیت‌های که همچون شبخ در موسیقی او حاضر و غایب می‌شود) را بررسی خواهیم کرد.

انواع قطب زایشگر

در بررسی این اپرا نخستین سؤالی که ذهن را به خود مشغول می‌کند این است که موسیقی ریتم چگونه پیش می‌رود؟ آن هم به مدت دو ساعت پی‌پی. اولین چیزی که با آن روبه‌رو می‌شویم تعدد ایده در به‌وجود آمدن کلانگ‌رام است. جالب اینکه مشخص کردن مرز بین این ایده‌ها تقریباً ساده می‌نماید، زیرا تغییر در ساختار آکوردها و کاراکتر ارکستر و ایده‌های موتیفیک به راحتی کشف‌شدنی است. خروج از یک کلانگ‌رام و ورود به کلانگ‌رام بعدی به خوبی احساس می‌شود، اما این قابلیت نیازمند شناخت ویژگی‌های از پیش‌دانسته هر کلانگ‌رام است. یعنی اینکه مخاطب در صورتی متوجه این تغییرات می‌شود که اولاً منتظر این تغییرات باشد و ثانیاً راجع به چگونگی این تغییرات آگاه باشد. نکته دیگر اینکه ریتم گاهی اوقات و بنا بر نیاز این تغییرات را حتی‌الامکان با راهکارهایی پوشیده نگه می‌دارد. به نمونه زیر از میزان‌های آغازین اپرا توجه کنید:

یک گوش تربیت‌شده شاید بتواند تفاوت دو قطب را تشخیص دهد، اما ریتم با به اشتراک گرفتن تریل ویلن‌ها در هر دو قطب سعی کرده که آن را تا حدودی بپوشاند.

در تصویر ۲، مشاهده می‌شود که نگارنده از دو اصطلاح «قطب دیاتونیک» و «کرماتیک» استفاده کرده است. منظور از قطب دیاتونیک این است که نت‌ها متعلق به گام دیاتونیک بوده و در غیر این صورت به عنوان قطب کرماتیک در نظر گرفته شده است. قطب زایشگر در واقع یک ایده موسیقایی است؛ یک مؤلفه موسیقایی است که می‌تواند ساختارهای گوناگونی به خود بگیرد. این ساختارها بر اساس اینکه کدام مؤلفه موسیقایی محور قرار گرفته باشد به شکل زیر دسته‌بندی شده‌اند:

- یک قطب زایشگر می‌تواند اساسی تماتیک داشته باشد (همانند شروع کوارتت زهی شماره ۴) که مکرراً در کانتکس‌های متفاوتی که توأم با تغییرات ریتمیک هستند ارائه می‌شود؛ باید توجه کرد که در این تغییرات ماهیت و کاراکتر تم همچنان دست‌نخورده باقی می‌ماند و همین امر باعث حفظ وحدت در طول اثر می‌شود. در نمونه زیر، قطب زایشگر تماتیک یک تم شش‌نتی است که هویت اصلی آن را سه جفت فاصله ملودیک بالارونده (معمولاً بزرگ‌تر از ششم) تعیین می‌کند. این تم، به عنوان یک قطب زایشگر، بلافاصله شروع به زایش نمونه‌های مشابه می‌کند و این همان احساس بسط و گسترشی

یک نکته مهم دیگر باقی می‌ماند و آن اینکه ریتم به قدرت شنوایی گوش انسان نیز تکیه می‌کند. او از قابلیت‌ها، نقصان‌ها، و خطاهای شنوایی انسان به خوبی آگاه است و در ایجاد کلانگ‌رام به خوبی از آن بهره می‌جوید؛ پرداختن به این موضوع خارج از حیطه تمرکز این پژوهش است، ولی آگاهی درباره آن پاسخ‌گوی بسیاری از ابهامات در ارکستراسیون ریتم خواهد بود.

قطب زایشگر^{۲۱}

شاید به سختی بتوان دیدگاهی فرمال برای آثار ریتم در نظر گرفت، زیرا شیوه و نگرشی که او برای پیش‌برد موسیقی خود به کار می‌گیرد نسبت به روش‌های سنتی به کلی متفاوت و نوین است. اما این‌طور هم نیست که هیچ ارتباطی بین مؤلفه‌هایی که وی به کار می‌بندد وجود نداشته باشد. احساس پیشروی و بسط و گسترشی را که در موسیقی وی وجود دارد به هیچ عنوان نمی‌توان دولپمان نامید؛ زیرا دولپمان، با مفهوم سنتی که از آن می‌شناسیم، معمولاً ریشه‌های تماتیک دارد و غالباً به یک بخش مجزا و قابل تفکیک از یک اثر موسیقی اطلاق می‌شود. اما آن احساس بسط و گسترش در موسیقی ریتم، همان‌گونه که در ادامه خواهیم گفت، لزوماً نهادی تماتیک ندارد و چنانچه هم داشته باشد، نوع برخورد او با تم به کلی متفاوت است. به بیانی صریح‌تر، ریتم به دنبال بسط و گسترش یک تم با کاراکتر مشخص و گوش‌آشنا نیست، بلکه به دنبال روشی برای بسط و گسترش یک کلانگ‌رام است. این کلانگ‌رام درون خود دارای مؤلفه‌هایی است، با گدها و ویژگی‌های مشخص، همچون کروموزوم در بدن انسان. خود او از این مؤلفه‌ها به عنوان قطب زایشگر یاد می‌کند^{۲۲} و مک‌گریگور در همان مقاله این‌گونه می‌نویسد: «[قطب زایشگر] عبارت یا اصطلاحی است که باید در توصیف و تفسیر آثار ریتم به کار برد، گرچه به معنی دولپمان نیست، احساس پیشروی و گسترش را القا می‌کند. بازخداد یک ایده ضرورتاً همراه با دگرگونی‌هایی خواهد بود، اما ماهیت آن ایده همچنان حفظ خواهد شد» (McGregor, 2007: 33).

در یک برداشت کلی به این نتیجه می‌رسیم که کلانگ‌رام، به‌منزله یک بستر موسیقایی، در درون خود دارای یک یا چند قطب زایشگر است که با بازخداد آن‌ها احساسی از پیشروی و گسترش را القا می‌کند و در تقابل با این بستر این کلانگ‌زایشن است که همچون ردّ پای از صوت، که دربردارنده ویژگی‌های آن صوت است، به موسیقی او نقش و نگار می‌بخشد. با توجه به رویکرد و نگاه ریتم به مؤلفه‌های موسیقایی و با کمک مقاله ریچارد مک‌گریگور، توجه بیشتر مطالعه حاضر بر روش‌های به‌وجود آمدن کلانگ‌رام در آثار ریتم، به‌ویژه در اپرای دیونیزس، متمرکز شده است. به همین منظور، بر اساس گفته‌ها، نوشته‌ها، و مصاحبه‌های ریتم درباره آثار خود، به

است که پیش‌تر به آن اشاره کردیم و منظور از تفاوت آن با مفهوم «تم» و «دولپمان سنتی» در اینجا مشخص‌تر می‌شود. در موسیقی ریم به‌ندرت دیده و شنیده می‌شود. اتفاقاتی نظیر این- که یک تم بدون تغییر ریتم خودنمایی کند-

کلانگ‌رام توسط تریل ویلن‌ها در رجیستر بالا
تصویر ۲. میزان‌های آغازین اپرای دیونیزس

خواننده سولو نوشته شده است و قطب دیاتونیک این ملودی به وسیله دو قطب کرماتیک احاطه شده است یا برعکس. مجموع این قطب‌ها در یک کلانگ‌رام دیگر، معمولاً آکوردی، غوطه‌ورند. نمونه‌ی زیر از دیونیزس (تصویر ۴)، که به وسیله باس کلارینت و باسون و ویلن‌سل به صورت سولو اجرا می‌شود، حال و هوای موسیقی آلبان برگ را تداعی می‌کند.

• قطب زایشگر می‌تواند اساسی ملودیک داشته باشد. در این اپرا، راهکارهایی که ریم برای محور قراردادن ملودی^{۲۴} به‌کار می‌بندد متفاوت است. قطب زایشگر ملودیک به حالت‌های گوناگونی استفاده شده که به شرح زیر است:

۱. یک قطب زایشگر ملودیک می‌تواند متعلق به یک گام دیاتونیک^{۲۵} یا کرماتیک یا آمیخته‌ای از هر دو باشد. در بیشتر مواقع یک خط ملودی- معمولاً تغزلی یا اکسپرسیو- برای ساز یا

تصویر ۳. میزان‌های ۸۳ تا ۹۱ اپرای دیونیزس

تصویر ۴. میزان‌های ۷۲ تا ۷۶ اپرای دیونیزس

باشد. در این روش نیز یک خط ملودی محور قرار می‌گیرد و قبل از اینکه به کادانس برسد چندین بار دست‌خوش مدولاسیون می‌شود؛ این در حالی است که هارمونی

توالی این دو قطب کرماتیک و دیاتونیک یکی از تکنیک‌های رایج ریم در به‌وجودآوردن کلانگ‌رام در این اپراست.

۲. قطب زایشگر ملودیک می‌تواند گرایش تنال نیز داشته

در نظر گرفته شده نیز تا حدودی کارکردی است. این همان چیزی است که پیش از این با نام «شبح تنالیده» از آن یاد شد. نمونه زیر، شروع ملودی تغزلی ابوا است که پس از یک کادانس کوتاه ادامه ملودی را به فلوت‌ها واگذار می‌کند.

تصویر ۵. میزان‌های ۳۰ تا ۳۵ اپرای دیونیزس

تصویر ۶. میزان ۲۲ اپرای دیونیزس

توجه ریم بوده، این دو تکنیک نیز ساختاری دیاتونیک دارند؛ در این حالت، فقط از درجات یک یا چند گام دیاتونیک به صورت کنترپوانی استفاده می‌شود که ممکن است گرایش تنال داشته یا نداشته باشد. به این تکنیک پان دیاتونیسیم^{۲۷} هم گفته می‌شود. در تعریف موسیقی پان دیاتونیک آمده: «شکلی از موسیقی با تنالیتۀ آزاد و کاملاً دیاتونیک است که از نت‌های گام یا مد مفروضی استفاده می‌کند و ممکن است نتی غیر از نت‌های این گام یا مد در آن وارد شود یا اصلاً وارد نشود و بیشتر قسمت‌های آن فاقد ارتباط کارکرد هارمونیک است» (تورک، ۱۳۸۶: ۸۵).

نمونه پیش رو میزان ۶۰ تا ۶۴ پارتیتور اپرا است. با توجه به خط دو خوانندۀ سیرانو، استفاده از پان دیاتونیسیم مشخص است. این کلانگ‌رام از میزان ۵۴ در سرکلید سل ماژور شروع می‌شود تا اینکه در میزان ۶۶ وارد کلانگ‌رام دیگری می‌شود.

همچنین، به موتیف فانفارگونه زیر توجه کنید. تکنیک هارمونیک پلنینگ^{۲۸} نیز یکی از روش‌های تزئین ملودی است که ریم هم به صورت دیاتونیک هم به صورت کرماتیک بسیار از آن استفاده می‌کند. «هارمونیک پلنینگ عبارت است از حرکت هم‌زمان و موازی دو یا چند خط ملودی، که می‌توان دو شکل عمده کرماتیک و دیاتونیک برای آن در نظر گرفت. در گونه کرماتیک، علاوه بر عدد فاصله (دوم، سوم، چهارم، و غیره)، نوع فاصله (بزرگ، کوچک، درست، و غیره) نیز ثابت می‌ماند؛ اما در گونه دیاتونیک، چون خطوط ملودی فقط بر روی درجات یک گام دیاتونیک حرکت می‌کند، فقط عدد فاصله ثابت می‌ماند» (Cope, 2001: 16).

• گاهی اوقات قطب زایشگر اساسی کنترپوانتیک دارد. در اینجا فقط به ذکر دو تکنیک خاص بسنده می‌کنیم، زیرا ظاهراً ریم در موسیقی دیونیزس بیش از سایر آثارش از آن استفاده کرده است. از آنجا که قطب دیاتونیک در این اپرا بسیار مورد

transposed P5th

Lenz chord with added A

31

تصویر ۱۰. میزان ۳۱ شیفره ۱

حالت دیگر استفاده از آکوردها برای ایجاد کلانگرام استفاده از یک یا چند نوع آکورد با ساختار مشخص است. مثلاً، استفاده از آکورد با ساختار تیرسی یا کوارتال که به وفور در آثار متأخر ریتم، به خصوص دیونیزس، یافت می‌شود. در این حالت چیزی که اهمیت دوچندان پیدا می‌کند نحوه استفاده از انواع آکوردهای تیرسی و چگونگی تسلسل آن‌هاست. به‌کاربردن پلی‌کرد و آکورد با نت‌های اضافه نیز از علایق رایج ریتم به‌شمار می‌رود. به نمونه زیر از دیونیزس توجه کنید:

با راهکارهایی خلاقانه، که امضای ریتم به‌شمار می‌رود. این شیوه متداول‌ترین روش ریتم برای به‌وجود آوردن کلانگرام است. معمولاً ریتم به دو صورت با این آکوردها برخورد می‌کند: یا در تمام طول اثر تغییری در نغمه‌نت‌های آکورد ایجاد نمی‌کند و فقط با تغییر وضعیت و اضافه کردن نت‌های دیگر به آکورد موسیقی را پیش می‌برد. مثلاً، ریتم در اپرای یاکوب لنز آکوردی متشکل از نت‌های سل بمل، فا، و سی را یک قطب زایشگر معرفی می‌کند^{۲۸} (Rihm, 1997, 314-315):

Jakob Lenz Generative Chord

تصویر ۹. آکورد زایشگر لنز

همین آکورد، پس از این اپرا، دوباره در گیبیلد^{۲۹} و شیفره، به عنوان قطب زایشگر استفاده می‌شود. مثال زیر یک نمونه از کاربرد این آکورد در شیفره ۱ است:

Strings

66

Eflat M Am Dm G M Cm Q C#m Dm Cm7 Am7 Bm7

C#m A7 Bb M7 C7 C# dim

Gm F7 Db7 B7 Bb A7 Fm 3

Gm7 Bb M7 Cb M7

F# - App

C M7 E7 + C# Em

C#m+D

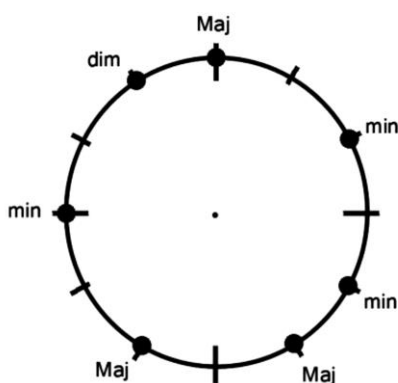
M: آکورد ماژور;
m: آکورد مینور;
C7: آکورد هفتم نمایان;
CM7: آکورد هفتم ماژور;
Cm#7: آکورد هفتم مینور-ماژور;
Q: آکورد کوارتال

تصویر ۱۱. میزان ۶۶ تا ۱۷۶ اپرای دیونیزس

ایجاد کلانگرام در این اپرا هستند. اما در نحوه تسلسل هارمونی، ریتم ترفند زیرکانه‌ای به‌کار می‌بندد. می‌دانیم که در یک گام دیاتونیک تسلسل دو آکورد

همان‌طور که مشاهده می‌شود، آکوردهای ماژور (M)، مینور (m)، هفتم نمایان (C7)، هفتم ماژور (CM7)، و آکورد مینور با هفتم ماژور (Cm#7) از مهم‌ترین و پُرکاربردترین آکوردها در

دوازده نت موسیقی را، با هر مینای دل‌خواه، می‌توان روی اعداد ۱ تا ۱۲ ساعت چید و سپس نت‌های یک گام دیاتونیک را روی آن مشخص کرد و بر همان اساس ساختار تریادی را نیز، که روی هر یک از درجات قرار می‌گیرد، نشان داد. در اینجا می‌توان دریافت که کدام تسلسل‌ها در یک گام دیاتونیک ممکن و کدام‌ها ناممکن است. مثلاً، توالی دو آکورد ماژور و یک مینور (Maj-Maj-min) با فاصلهٔ چهارم درست-دوم بزرگ غیرممکن است و توالی دو آکورد مینور و یک ماژور (min-min-Maj) با فاصلهٔ سوم کوچک-دوم بزرگ ممکن است.



تصویر ۱۲. چیدمان انواع تریادهای مبتنی بر گام‌های دیاتونیک طبیعی

نکتهٔ جالب توجه دیگر اینکه توالی دو آکورد ماژور یا دو آکورد مینور، به‌غیر از توالی با فاصلهٔ دوم بزرگ و کوچک و چهارم افزوده، لزوماً دارای یک نت مشترک است که در واقع این نت مشترک باعث نرم‌تر شدن وصل این آکوردها می‌شود. ریم به هدف رسیدن به نت مشترک در تسلسل‌هایی که نت مشترک ندارند (یعنی توالی با فاصلهٔ دوم بزرگ و کوچک و چهارم افزوده) چارهٔ دیگری اندیشیده و آن‌ها را معمولاً به صورت هفتم نمایان یا هفتم مینور-ماژور به‌کار می‌برد، که در این حالت دو آکورد متوالی لزوماً دارای یک یا دو نت مشترک خواهند بود. این موضوع شامل انواع گام‌های دیاتونیک (ماژور و انواع مینور) می‌شود و با یک نگاه اجمالی به پارتیتور متوجه فراوانی این تسلسل‌های غیرتنال یا، به بیانی جامع‌تر، غیردیاتونیک می‌شویم. در اینجا فقط به ذکر یک نمونه بسنده می‌کنیم:

ماژور یا دو آکورد مینور فقط با فواصل دوم بزرگ و چهارم درست و معکوس‌های آن‌ها میسر است و طبیعتاً این گونه تسلسل‌ها تنال و گوش‌آشناتر به‌نظر می‌رسند. اما ریم دقیقاً عکس این تسلسل‌های گوش‌آشنا رفتار می‌کند. به جدول ۱ دقت کنید: در این جدول، جاهای خالی نشان‌دهندهٔ تسلسل‌هایی است که در یک گام دیاتونیک موجود نیست. ریم در بیشتر مواقع از همین تسلسل‌ها (مثلاً، توالی دو آکورد ماژور با فاصلهٔ پایه تا پایهٔ سوم کوچک و بزرگ، چهارم افزوده و تمام فواصل آن هارمونیک و معکوس آن‌ها) استفاده می‌کند. در چنین بافت آکوردی، ظهور ناگهانی دو آکورد با فاصلهٔ (پایه تا پایهٔ) چهارم یا پنجم درست خیلی برجسته شده و ممکن است تا حدودی یادآور یک کادانس تنال باشد. جدول ۱ تسلسل‌های ممکن در توالی دو آکورد را نمایش می‌دهد. اما در تسلسل‌های متشکل از سه آکورد قضیه اندکی متفاوت است. چنانچه به تریادهای واقع شده بر درجات یک گام دیاتونیک بنگریم، مشاهده می‌کنیم که مثلاً توالی سه آکورد ماژور یا سه آکورد مینور با فاصلهٔ پایه تا پایهٔ دوم بزرگ (و نمونه‌هایی از این دست) غیرممکن است؛ بنابراین، می‌توان توالی دو آکورد ماژور، با فاصلهٔ پایه تا پایهٔ دوم بزرگ یا چهارم درست (و معکوس آن‌ها) را، که گوش‌آشناترند یا در برخی موارد یادآور تنالیت‌اند، در سلول‌های متشکل از سه آکورد به‌گونه‌ای به‌کار گرفت که توجه تنال نداشته باشد.

جدول ۱. تسلسل‌های هارمونیک ممکن در یک گام دیاتونیک

فاصله / توالی دو آکورد	کوچک	بزرگ	کوچک	بزرگ	افزوده	افزوده
Maj → Maj	×	×			×	
Maj → min		×		×	×	
min → Maj	×	×	×		×	
min → min		×			×	

(موارد این جدول به معکوس این فواصل نیز تعمیم‌پذیر است)

با توجه به تصویر ۱۲، می‌توان به‌سادگی ممکن‌ها و غیرممکن‌ها را در تسلسل سه آکورد پیدا کرد. در این شکل،

زهی شماره ۳ (میزان ۳۸ تا آخر) موسیقی او به نرمی و زیبایی هرچه تمام به سمت دو ماژور سوق پیدا می‌کند؛ بیان و هارمونی این قسمت بسیار تداعی‌کننده موومان‌های آهسته مالر است.

تعبیری، این لحظات همچون دانه‌های کشمش است در ظرف ماست، که برای لحظه‌ای به زیر دندان آمده و دهان را شیرین می‌کند. اما گاهی اوقات این گرایش به تنالیته بخش وسیع‌تری از موسیقی را دربر می‌گیرد. مثلاً، در انتهای موومان دوم کوارتت

تصویر ۱۶. میزان ۳۵ تا ۴۲ کوارتت زهی شماره ۳

تصویر ۱۷. آخرین میزان‌های صحنه اول دیونیزس

کاملاً تنال می‌شود، گرچه ریتم از تمهیداتی مانند آکوردها و نت‌های بیگانه (← میزان‌های ۵۷۱ و ۵۷۸ تا ۵۸۲) برای خدشه‌دار کردن این تنالیتیه استفاده می‌کند.

ریتم اپرای دیونیزس خود را نیز از این شبیح تنالیتیه بی‌بهره نگذاشته است. به چند نمونه آن پیش‌تر اشاره شد. اما، از باب نمونه، در میزان‌های ۵۵۳ تا ۵۸۶ (← تصویر ۱۵) موسیقی ریتم

نتیجه‌گیری

- قطب زایشگر ملودیک دارای دو قطب دیاتونیک و کرمتیک است.
- قطب کرمتیک معمولاً دربردارنده نغمه‌های گام تمام پرده یا اکتاتونیک است.
- قطب دیاتونیک معمولاً دربردارنده گام‌ها و مدهای کلیسایی است.
- قطب زایشگر دیاتونیک می‌تواند گرایش تنال داشته باشد.
- قطب زایشگر کنتروپوانتیک دربردارنده انواع تکنیک‌های ایمیتاسیونی و پان دیاتونیسیم است.
- کلانگ‌رام‌ها غالباً به وسیله آکوردها و ارکستراسیون ایجاد می‌شوند.
- کلانگ‌رام آکوردی معمولاً ساختاری تیرسی دارد.
- پیوند آکوردها در کلانگ‌رام آکوردی معمولاً غیر دیاتونیک و همراه با نت مشترک میان دو آکورد متوالی است؛ عملکرد تنال ندارد، در غیر این صورت از آن به عنوان شبیح تنالیتیه یاد شده است.

دیدیم که ریتم مفاهیم، ابزارها، و تکنیک‌های سنتی آهنگ‌سازی- همچون تنالیتیه، گام‌های دیاتونیک، و مدهای شناخته‌شده‌ای چون فریزین، میکسولیدین، تمام پرده و فریزین دومینانت، تریاده‌ها و آکوردهای تیرسی و همچنین حفظ نت مشترک در وصل آکوردها و تکنیک‌های رایج ایمیتاسیونی- را در موسیقی خود چگونه به کار می‌بندد. همچنین، با تفکر کلانگ‌رام و قطب‌های زایشگر برای پیشبرد موسیقی و ایجاد رابطه میان بخش‌های مختلف موسیقی او آشنا شدیم. رویکرد او نسبت به متر و تمپو نیز به‌اجمال بررسی شد. اما نکات بسیاری درباره شگفتی‌های ارکستراسیون وی باقی مانده است.
در یک برداشت کلی، مهم‌ترین شاخصه‌های قطب زایشگر و کلانگ‌رام در موسیقی اپرای دیونیزس به شرح زیر است:
- قطب زایشگر معمولاً ساختاری تماتیک، ملودیک، و کنتروپوانتیک دارد و گاهی رویکرد سریال نیز در آن مشاهده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

20. McGregor Richard, *Hunting and Forms: Interview with Wolfgang Rihm*, 18 Nov 2000.

21. Generative Pole

۲۲. توصیف ریتم از این مؤلفه‌ها، ناخودآگاه، نگارنده را متوجه شباهت بین کروموزوم و قطب زایشگر کرد.

۲۳. دسترسی به پارتیتور فقط به صورت آنلاین میسر است: مراجعه به سایت (Universal Edition) UE.

۲۴. در اینجا مقصود نگارنده از «ملودی» جمله‌ای است موزیکال که شروعی مشخص دارد و در پایان نیز احساسی از خاتمه را القا می‌کند.

۲۵. مقصود از گام دیاتونیک همان گام‌های هفت‌نتی رایج در موسیقی کلاسیک غربی در انواع ماژور و مینور آن است.

26. Harmonic Planing (with single N): /pleinɪŋ/.

27. Pandiatonicism

28. "The sound underlying the whole work"

29. *Gebild*

۳۰. نگارنده این شیوه نام‌گذاری آکوردهای هفتم را از کتاب *Classical Approach to Jazz Piano* وام گرفته است.

۳۱. فریزین دومینانت گونه‌ای مد مینور است با ساختاری مشابه مد فریزین، با این تفاوت که درجه سوم آن در کادانس نیم پرده بالا می‌رود و تریادی ماژور روی تونیک ساخته می‌شود. توالی دو آکورد درجه دوم و تونیک در این مد همانند تسلسل درجه شش به پنج در مود مینور هارمونیک است.

1. Wolfgang Rihm

2. Dionysos (Dionysus)

3. Richard McGregor

4. Interpreting Compositional Process in Wolfgang Rihm's *Chiffre Cycle*

۵. new simplicity عبارات دیگری نیز به این جنبش نسبت داده می‌شود: new tonality, new inwardness, و new romanticism.

6. impulsive

۷. مقصود از بی‌واسطه بودن این است که موسیقی تولیدشده بدون استفاده از ابزارها و اصوات پیش‌ساخته‌ای باشد که آهنگ‌سازان آوانگارد از آن استفاده می‌کردند.

8. Universal Edition (UE)

9. <http://www.universaledition.com/Wolfgang-Rihm/composers-and-works/composer/599>.

10. *Abgesangsszene* (آبگزاین‌سین)

11. *Chiffre*

12. *Verwandlung* (فرواندلون)

۱۳. ریچارد مک‌گریگور در مطالعه‌ای با نام « Interpreting Compositional Process in Wolfgang Rihm's *Chiffre Cycle* » روابط موجود در مجموعه شیفره را دقیق بررسی می‌کند.

14. "[...] *selbständige Teile einer Art 'work in progress'*"

15. Klangraum (Soundspace)

16. Klangseichen (Soundsign)

17. The Flavor of the Special Sound

18. Pitch

19. Etude Pour Seraphin

McGregor, Richard (2007), *Interpreting Compositional Process in Wolfgang Rihm Chiffre Cycle*, Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft, Germany.

Paddison, Max (2010), *Contemporary Music Theoretical and Philosophical Perspectives: Hunting and Forms: Interview with Wolfgang Rihm* by Richard McGregor, Ashgate Publishing Company, USA.

Randel, Don Michael (2003), *The Harvard Dictionary*, Harvard University Press, USA.

Rehding, Alexander (2003), *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge University Press, UK.

Rihm, Wolfgang (1997), *Ausgesprochen*, Vol. II. Basel, Paul Sacher Stiftung.

<http://www.fzwmw.de/index.html>

<http://www.universaledition.com/composers-and-works/Wolfgang-Rihm/composer/599>

منابع

پرسی کتی، وینسنت (۱۳۷۵)، *هارمونی قرن بیستم*، ترجمه هوشنگ کامکار، نشر دانشگاه هنر، تهران.

تورک، رالف (۱۳۸۶)، *کارکرد هارمونی در قرن بیستم*، ترجمه محسن الهمایان، نشر افکار، تهران.

ناصری، فریدون (۱۳۷۸)، *فرهنگ جامع اصطلاحات موسیقی*، انتشارات روزنه، تهران.

Alldis, Domonic (2000), *A Classical Approach to Jazz Piano*, Hal Leonard Corporation, USA.

Cope, David (2001), *New Directions in Music*, 7th Edition, Waveland press, USA.

Faltin, Peter (1979), *Über den Verlust des Subjekts in der neuen Musik*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 10(2): 1 81-198.

Lochhead, Judy and Auner, Joseph (2002), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, Routledge, London.

Lester, Joel (1985), *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, W.W. Norton & Company, New York.