صفحات ۵ - ۱۶
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۳، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۷

تأثیر گوستاو مالر بر آهنگسازان مکتب دوم وین

امیرحسین جزء رمضانی[۱*]، محسن نورانی[۲]، محمدرضا تفضلی[۳]

[۱] کارشناس‌ارشد آهنگسازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] کارشناس‌ارشد آهنگسازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] 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 رومانتیک و تأثیر آن بر آهنگسازانی همچون آرنولد شوئنبرگ، آنتون وِبِرن و آلبان بِرگ است. در تاریخ موسیقی، پس از بزرگانی نظیر هایدن، موتسارت و بتهوون که در دورهٔ کلاسیک در شهر وین مشغول بکار 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 هنری‌شان در مجامع موسیقی، به آهنگسازان مکتب دوم وین شهرت یافتند. مکتب دوم وین، مانند سایر مکاتب هنری، در شاخصه‌های پیشرفت به یک زنجیرهٔ 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.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۶۲۰۱۷۹۴، نمابر: ۸۸۴۰۶۰۳۶-۰۲۱، E-mail: ramezani.amir.h@gmail.com.

مقدمه

در نیم سدهٔ اخیر، به سبب توجه و اقبال عمومی به موسیقی گوستاو مالر[1] و نگرش آهنگسازی او مطالب زیادی نوشته شده و نظرات مختلفی بیان شده است که همهٔ آنها در شناسایی او و تفکر موسیقایی‌اش نقش مهمی را ایفا کرده‌اند. اما مسئله‌ای که سبب شد این تحقیق با محور قراردادن نقش مالر و موسیقی‌اش 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، مشخص‌کردن نشانه‌هایی از تفکر و موسیقی مالر همچنین نفوذ غیرقابل انکار او در این مکتب، نویسندگان این مقاله را بر آن داشت تا پژوهش‌هایی را در این خصوص انجام داده و درصدد 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 مرور ادبیات دوران مورد بحث، فاکتورهای تعیین‌کنندهٔ این ادعا از سوی طرفین به صورت یک تحقیق تطبیقی با نمایش تصاویر مربوطه مورد سنجش و ارزیابی قرار می‌گیرد.

مبانی نظری

مطالعهٔ تاریخ، گواه سیر پیشرفت در حوزه‌های مختلف با تفکر انسان‌های بزرگ و اندیشمند بوده است. در هر بُرهه‌ای از تاریخ، اشخاصی پا به عرصهٔ گیتی نهاده‌اند که چراغ راه آیندگان شده و در تسلسل وقایع تاریخی، به شکلی تأثیرگذار بوده‌اند. حافظهٔ تاریخی موسیقی قرن بیستم هم مملو از اسامی مختلفی است که هر کدام به نوعی در چرخهٔ 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 ایدهٔ طرح پرسش‌های هستی را در آثار خود قرار داد. او دربارهٔ انسان و جهان، خیر و شر، زندگی و مرگ، هماهنگی و هرج و مرج سخن می‌گفت و تلاش وی در جهت درك موجودیت جاودانگی، زیبایی و اهداف والای هنری بود» (Barsova, 1975, 19). او که از زمرهٔ آهنگسازان حلقهٔ اتصال دورهٔ آخر رومانتیک 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 سدهٔ بیستم تأثیر گذاشت» (کیمی‌ین، 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 مجموعهٔ آهنگسازان حلقهٔ تریستان[2] قرار داد.

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

۱- زندگی در بخش کوچکی از نواحی بوهمیا[3] و برخورد با آوازها، رقص روستاییان، تأثیرپذیری از طبیعت و گوش‌سپاری به نوای مارش‌های نظامی نزدیک محل زندگی در بدو کودکی (بعدها تأثیر فراوانی در رنگ‌آمیزی ارکستری مالر ایفا کرد).

۲- مطالعهٔ آثار یوهان سباستیان باخ و بکارگیری پلی‌فونی جذاب به شیوهٔ باخ در آثار سمفونیک.

۳- نمایشی از جسارت موسیقی بتهوون در آثار خود و ساختارشکنی به سبک او.

۴- نفوذ اندیشه‌های سرسختانه واگنری و تاثیرپذیری از او در دست‌یابی به بیان هارمونیک جسورانه.

۵- پیروی از شوبرت در استفاده از آوازها و بیان‌های تغزلی.

۶- تأثیرپذیری از سمفونی‌های بروکنر با عظمت و شکوه ارکستری و بیانی تفصیل‌گو از ارکستری حجیم.

۷- معاشرت با فروید، 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 سدهٔ بعد مورد مداقه و تقاضا قرار گرفت؛ خواه این تقاضا در کسوت یک مجری موسیقی بر روی صحنهٔ تالارهای مختلف در اقصی نقاط اروپا و امریکا 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 عقیدهٔ جزمی مسیر ساده و هموار 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 (کرال)، در چهار سمفونی از سمفونی‌هایش از صدای انسان

بهره گرفته است» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷، ۵۸۳) و «موسیقی سازی مالر، مانند موسیقی شوبرت-که الهام‌بخش او بود- آکنده از جوهرهٔ آوازی 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. برخوردهای 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:

دورهٔ نخست (۱۸۸۰ الی ۱۹۰۰): این دوره شامل دوازده قطعهٔ آوازی بر روی مجموعه‌ای از اشعار فولکلور آلمان به نام شیپور شگفت‌انگیز کودک[۴] است. آرنولد شوئنبرگ در شش قطعهٔ آوازی اپوس۳ شمارهٔ یک، شش قطعه برای آواز و ارکستر اپوس۸ شمارهٔ دو و آنتون وبرن در دومین قطعه از سه قطعهٔ آوازی اپوس۱۸ با نام رستگاری، از اشعار این مجموعه استفاده کردند. اشعاری که دست‌مایهٔ آوازهای آهنگسازانی هم چون وِبِر، مندلسون، شومان، برامس و ... نیز شده بود. این دوره همچنین دربرگیرندهٔ سمفونی‌های اولیهٔ مالر است.

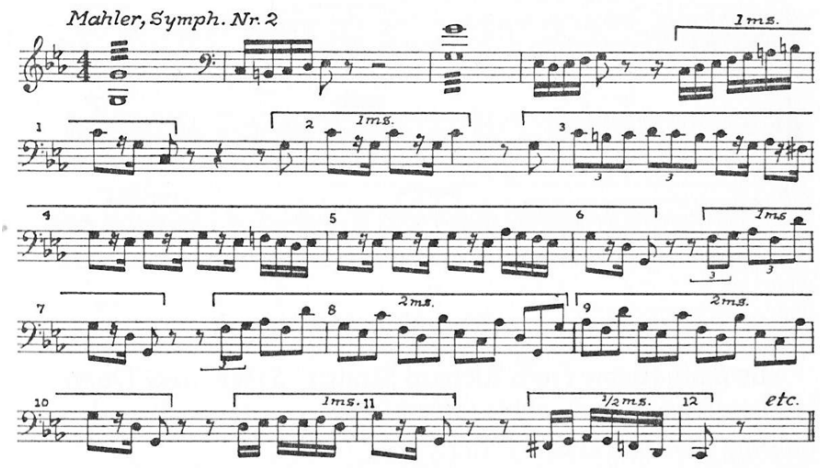
سمفونی‌های یک الی چهار و یگانه اثر مجلسی مالر-کوارتت پیانو در لامینور- دارای عناصر مختلفی می‌باشد. «در سمفونی‌های دوم، سوم و چهارم[سمفونی‌های شیپور سحرآمیز پسر بچه‌ها]، مالر جهانی از اصوات را کشف کرد که در آن، صدای انسان به ابعاد معانی، تداعی‌ها و ارتباط‌های روشنگر افزوده شده است» (بارفورد،۱۳۷۱، ۳۱) و «در هر یک، خوش‌بینی روحانی با آوازی از دیوان شعر شیپور سحرآمیز پسر بچه‌ها بیان شده است» (همان، ۳۴). نکتهٔ قابل توجه دربارهٔ 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 اَشکال مختلف از مضرب‌های دو پرهیز می‌شود. نامتقارنیِ تم سمفونی دوم مالر نتیجهٔ ظهور واحدهای بی قاعدهٔ یك میزانی است»(Schoenberg, 1950, 82) (تصویر۱).

در نگاهی به سمفونی‌های اولیهٔ مالر، حجم بزرگی از ارکستر مشاهده می‌شود که این عظمت، یادآور سمفونی‌های بروکنر و آثار اپرایی واگنر است. دربارهٔ راز دلبستگی مالر به ارکسترهای بزرگ، تئودور آدورنو[۵] فیلسوف و موسیقی‌دان اکسپرسیونیست آلمانی معتقد بود که «در ژرفنای قطعه، مایه‌هایی [تنالیته] بیش و کم نامفهوم شکل می‌گیرند. گاه این مایه‌ها تا حد اصواتی 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 ماهلر به ارکستر بزرگ را نشان می‌دهد، زیرا او در این کثرت آواها ساده‌تر می‌توانست لایه‌های گوناگون را بیافریند» (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 یك ساعت به طول می‌انجامد، همچنان از کوتاه‌ترین سمفونی‌های مالر و از نظر ارکستراسیون، سبك‌بارترین آنها محسوب می‌شود و در آن از سازهای ترومبون و توبا هیچ نشانه‌ای دیده نمی‌شود» (بوك‌اسپن، ۱۳۷۹، ۳۶۸). اِعراض 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 مفهوم‌سازی اولیه از هنر نوزای قرن بیستم است.

دورهٔ 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 پنج الی هفت و آوازهای مرگ کودکان ختم شد.

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



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

در بافت موسیقی‌های مالر نمایان می‌سازد. نگرش‌های هارمونیکی که در امتزاج خطوط کنترپوان شکل می‌گیرد. همچنین سمفونی‌ها -پنجم و هفتم- از تنالیتهٔ مرجع رهایی یافته و در یک کلیت، سیادت تنالیتهٔ 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 دربارهٔ 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» (Schoenberg, 1950, 25-). یا در خصوص سمفونی ششم «پاساژی غیرمرسوم با صدای زنگوله‌های گاو که موجب ایجاد آرامشِ 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 تصویر۲ نشان داده شده است نمایشی از بی‌قاعده‌گی و تغییر مِترها است. «بی‌قاعدگی‌های تمِ فرعی در اسکرتسوی سمفونی ششم مالر، تا حدی به سبب وزن های 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 موسیقی‌اش هم سرایت می‌کند. خلق موسیقی آوازهای مرگ کودکان نشانی از ذهن روان‌پریشانهٔ این دورهٔ اوست. وی در بین سال‌های ۱۹۰۱-۱۹۰۴ بر روی تعدادی از اشعار فردریش روکِرت[۶]، 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.

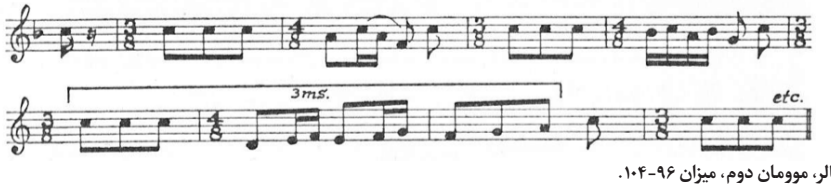
دورهٔ پایانی (۱۹۰۶ الی ۱۹۱۱): مشتمل بر آثاری نظیر سمفونی‌های هشت، الی ده (ناتمام) و مجموعهٔ ترانه زمین[۷] است.

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 خصوصیات آمیخته با شتاب زندگی غیرعادی نصیب می‌یابد که به هیچ روی قابل قیاس با سال‌های گذشتهٔ عمرش نیست» (بلاکوف، ۱۳۷۱، ۳۱۳). در سال‌های اولیه دورهٔ 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 ضربهٔ مهلکی اثر گذاشت و از این‌رو [دکتر] استراحت مطلق را برای مالر به مدت زیاد تجویز کرد» (همان).

«درسمفونی شماره نه، مالر اشاره‌ای به موتیف تمِ بدرود[۸] از سونات اپوس۸۱-a بتهوون داشته و این موتیف به اَشکال گوناگون در موومان‌های اول و چهارم نمایش داده می‌شود» (Mitchell & Nicholson, 2002, 476). زندگی در این زمان برای مالر مرارت‌های زیادی به‌همراه 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 امریکا 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 مجموعهٔ شش موومانی ترانهٔ زمین -به گفتهٔ 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 پروندهٔ یکی از بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین موسیقی‌دانان تاریخ را در سال ۱۹۱۱ برای همیشه بست.

تقابل اندیشه‌های موسیقایی مالر و مکتب دوم وین

۱- فلسفی-انتقادی

فعالیت‌های موسیقی و اندیشهٔ مالر در اوایل سدهٔ 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 نظریه‌پرداز تأثیرگذار حوزهٔ فلسفه یعنی آدورنو -مؤسس مکتب فلسفی انتقادی فرانکفورت- که خود در حلقهٔ شاگردان و پیروان موسیقی این مکتب به‌شمار می‌رود، مؤید رشد فکری و نفوذ این مکتب نوپا بوده است. آدورنو دربارهٔ

تصویر۲- سمفونی شمارهٔ ۶ مالر، موومان دوم، میزان ۹۶-۱۰۴.
مأخذ: پارتیتور آهنگساز

موسیقی‌های مالر می‌گوید: «در تمامی آثار گوستاو ماهلر ما با دنیای مرموزی روبرو می‌شویم که نه در سطح، بل در ژرفا شکل می‌گیرد. در کارهای او ملودی‌ها آشنایند، یا از ترانه‌های فولکلوریک اقتباس شده‌اند، و یا ساختاری بسیار ساده دارند، آدورنو این سادگی را عنصر محافظه‌کارانهٔ ماهلر می‌دانست، اما پذیرفت که این یگانه عنصر این موسیقی نیست، بل چیزی متضاد با آن در هر اثر ماهلر شکل می‌گیرد» (احمدی، همان). اندیشه‌های موسیقایی مالر، آدورنو را برآن می‌دارد تا، علاوه بر نظرات شفاهی در خصوص مالر، کتابی را نیم‌قرن بعد دربارهٔ او بنویسد و تأثیراتش را در موسیقی بیان کند «کالبدشناسی موسیقایی (۱۹۶۰) که در هشت فصل مجموعهٔ آثار ماهلر را بررسی می‌کند، نشان می‌دهد که سهم او در پیدایش زبان مدرن موسیقی تا چه حد زیاد است، و عناصر «محتوای معنوی» کارهایش کدامند» (احمدی، ۱۳۹۲، ۱۹۲).

۲- موسیقایی

اندیشه‌های موسیقی مالر و دستاوردهای آن را می‌توان 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 می‌آمدند و مطمئناً مالر با توجه به تقدم زمانی، تأثیر بیشتری بر این آهنگسازان داشته است. «با توجه به شخصیت نزدیك هنری و رابطه فیلسوفانه میان این دو، طبیعی است که پژوهشگران موسیقی دربارهٔ تأثیر موسیقی و ایده‌های 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 می‌توان به عنوان یک نمونهٔ شاخص نام برد. با مطالعه و مقایسهٔ آثار مالر و آهنگسازان مکتب دوم وین درمی‌یابیم که «مالر در آثار خود، ایده و طرح‌های اولیهٔ ارکستر مجلسی را در سر پروراند. این ایده در زمان حیاتش توسط نسل جدید آهنگسازان وین که به میزان قابل توجهی ادامه‌دهندهٔ تفکر او بودند، جذب شد» (Barsova, 1975, 462).

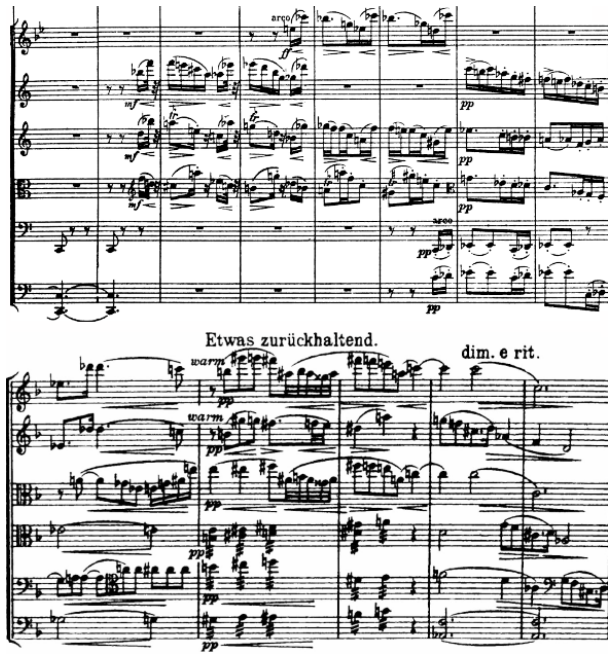
اکنون برای مفهوم‌سازی و مشخص‌کردن تقابل اندیشه‌های موسیقی مالر و آهنگسازان مکتب دوم وین، می‌توان وجوه اِقتران آنها را در اَشکال مختلف موسیقی همچون هارمونی، ارکستراسیون و سایر عوامل مرتبط در هر یک از آهنگسازان این مکتب به صورت مجزا مورد بررسی قرار داد.

۳- شوئنبرگ

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

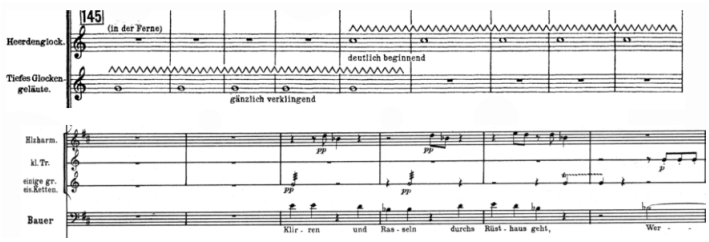
شوئنبرگ با پیروی از دستاورد گذشتگان و با تکیه بر سنت موسیقی قبل از خود نظیر بتهوون، واگنر، برامس و هم‌نشینی با مالر، به نتایج عظیمی در تاریخ موسیقی دست یافت و این میراث گران‌بها را به شاگردانش هم انتقال داد که همگی آنها در چرخهٔ تحول موسیقی قرن بیستم به مفاهیم جدیدی دست یافتند.

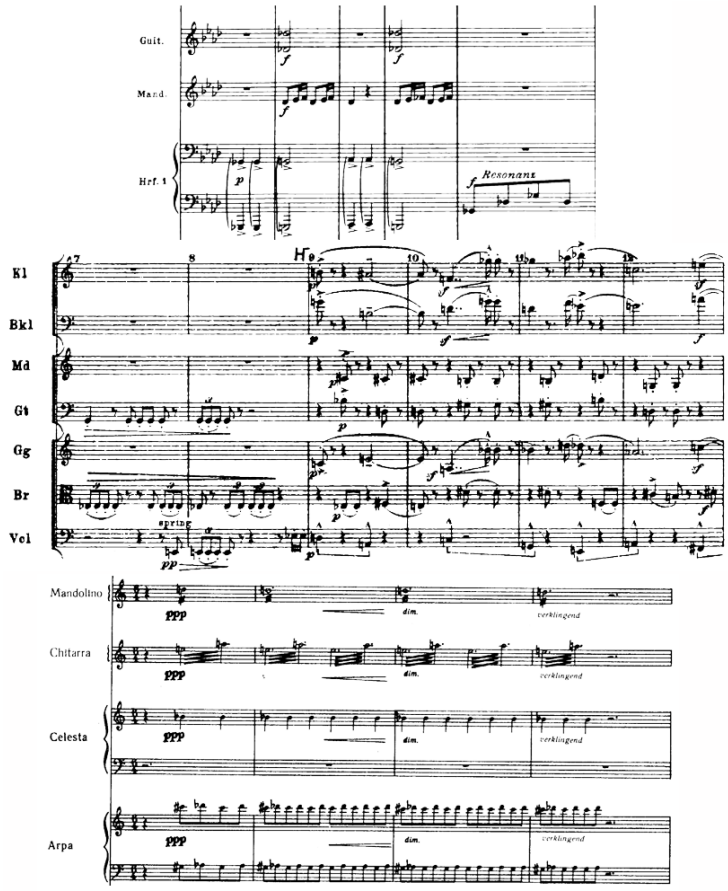
شبِ دگرگون (۱۸۹۹)، اثر شوئنبرگ را می‌توان اولین تلاش برای رهایی از نظام سنتی موسیقی قرن نوزدهم و بارقه‌های اندیشهٔ موسیقایی مالری در اوایل قرن بیستم نامید. این اثر، اگرچه دارای ارکستراسیونی مجلسی و مغایر با آثار حجیم مالر است؛ اما در هارمونی دنباله‌رو سنت مالر بوده و در یک کلام حتی فراتر از کروماتیزم او پیش می‌رود (تصویر۳). البته شاخص‌بودن این اثر و نفوذ خلاقانهٔ آن بر آثار دورهٔ میانی مالر می‌تواند ظرفیت‌های 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 موسیقی‌دانان رومانتیک پسین بجز دبوسی مشاهده می‌گردد، گواه آن است که موسیقی زمانه دیگر نمی‌تواند برای بیان مقاصد قدرتمند خود، به هارمونی کلاسیک تکیه کند. پس حمله آغاز می‌شود و شوئنبرگ، *آواز گوره* را می‌نویسد» (گیریفیث، ۱۳۸۶، ۲۳). در این قطعه، کاملاً تفکر ارکستراسیونی مالر مشهود است. «تاثیر مالر در ارکستراسیون *آوازهای گوره* قابل درك است. در حالی‌که قسمت‌های اول و دوم به طور شفافی واگنری‌اند، اما قسمت سوم خصوصیات بافت خلوت و تعویض‌های گوناگون میان گروه‌های کوچکی از سازها را دارد، شاخصه‌ای که مورد توجه مالر در آخرین سمفونی‌هایش بود» (Soder, 2008, 5). در این گذار، شوئنبرگ از مالر مطالبی همچون سازبندی، توازن سازها، توانایی استفاده از خطوط سُلیستیک

تصویر۳- نمونهٔ بالا، سمفونی شمارهٔ ۴ مالر، موومان دوم، میزان ۳۳۳-۳۴۰؛
نمونهٔ پایین، شب دگرگون شوئنبرگ ، موومان اول، میزان۸۶ -۹۰ .
مأخذ: پارتیتورهای آهنگسازان

سازها و همچنین همراهی‌های ساده را تأثیر گرفته بود. «یك سال پس از پایان شب دگرگون، شوئنبرگ بر روی *آوازهای گورهٔ* شگفت‌آور شروع به کار کرده و آن‌را در بهار ۱۹۰۱ به پایان رساند. اما، چرا یك 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 مدِنظر داشته است. ارکستری متشکل از ۱۴۰ نوازنده، پنج تك خوان، یك راوی، سه‌گروه کُرمردان و یك‌گروه کُر مختلط. او همچنین زنجیرهای 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 حامل سفارش داد» (Peyser, 2007, 13) (تصویر ۴).

رویکرد استفاده از سازهای نامتعارف در ارکستر از قبیل گیتار و ماندولین، به اپراهای موتسارت و وِردی برمی‌گردد. اما مالر با استفاده از گیتار در سمفونی شمارهٔ هفت، مدل جدیدی از کاربرد آن را ارائه داد. پس از آن، شوئنبرگ هم مصمم شد تا از این سازها در سرناد اپوس ۲۴ استفاده کند. «شوئنبرگ با تاثیرپذیری از موومان چهارم سمفونی هفتم مالر در سرناد اپوس ۲۴ و وبرن نیز در پنج قطعه برای ارکستر اپوس۱۰ از سازهای گیتار و ماندولین استفاده نموده‌اند. همچنین آلبان برگ نیز در اپرای وُتسِك[۹] از ساز گیتار استفاده کرده است» (Adler,103 ,1989) (تصویر ۵).



تصویر۴- نمونهٔ بالا، سمفونی شمارهٔ ۶ مالر، موومان چهارم، میزان۱۴۵-۱۵۳؛
نمونهٔ پایین، آوازهای گوره شوئنبرگ، قسمت سوم، میزان۹۸-۱۰۳.
مأخذ: پارتیتورهای آهنگسازان

تصویر۵- نمونهٔ بالا، سمفونی شمارهٔ ۷ مالر، موومان چهارم، میزان۱۶۵-۱۶۹؛
نمونهٔ وسط، پنج قطعه برای ارکستر اپوس۱۰وبرن، موومان سوم، میزان۱-۴؛
نمونهٔ پایین، سرناد اپوس ۲۴ شوئنبرگ، موومان اول، میزان۷-۱۲.
مأخذ: پارتیتورهای آهنگسازان

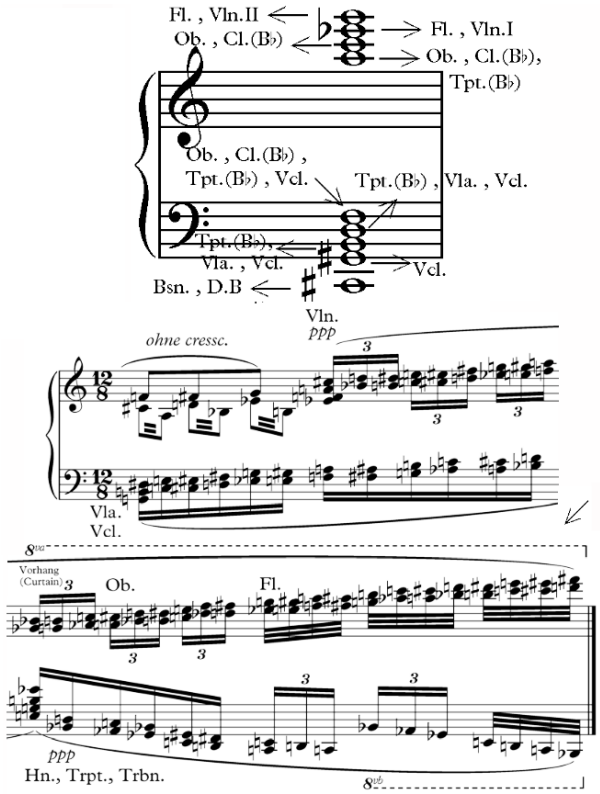
در مبحث هارمونی هم میان این دو آهنگساز، وجوه مشترک شاخصی وجود دارد. یکی از هارمونی‌های جذاب مالر، استفاده از آکورد نه صدایی در سمفونی شمارهٔ ده است که پیش‌تر مشابه همین آکورد در قطعهٔ *انتظار*[10] شوئنبرگ مشاهده می‌شود. «در سمفونی دهم مالر(۱۹۱۰) که به دلیل مرگ ناتمام ماند، در بخش اوج موومان آداجیو، یك آکورد بزرگ و آزاردهنده متشکل از نُه صدا -از دوازده صدای گام کروماتیك- ظاهر می‌شود که بیانی قدرتمند برای ایجاد یک وَهم و خیال است» (Albright, 1999 , 152). از سویی دیگر «شوئنبرگ نیز در قطعه *انتظار* (۱۹۰۹) به استفاده از آکورد پرحجمی متشکل از تمامی نت‌های کروماتیك اشتیاق نشان داده است. آکوردهای متوالی شامل همه دوازده نُت از گام کروماتیك، حرکات نرم و متفاوت به بالا و پایین گام کروماتیك که تا زمان اتمام آن مدام در یک نوسان سریع و آهسته می‌باشد. به نظر می‌رسد این حرکت، نوعاً به کابوس واگنر به واسطهٔ 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 مجلسیِ شوئنبرگ، با این که یك شنوندهٔ یاغی قصد بر هم زدن اجرا را داشت، مالر ایستاد و به افتخار او شروع به تشویق‌کردن نمود تا زمانی‌که آخرین مخالف را از سالن خارج کردند. اما باوجود این، رفتار مشتاق و علاقه‌مندانه، مالر به صورت خصوصی به شوئنبرگ می‌گوید که کوارتت زهی اپوس ۷ را درك نکرده است» (Peyser, 2007, 16). علی‌رغم آنکه در این اثر، شوئنبرگ از عناصر موسیقی مالر به شدت متأثر بود، «کوارتت زهی شماره۱، اپوس۷- رِمینور- در ۱۹۰۵ پایان یافت و نشان‌دهنده وابستگی به مالر در جابجایی ناگهانی لحنِ مُقطع و مدولاسیون‌های سریع است» (Ibid). با وجود اینکه مالر دربارهٔ تعدادی از آثار شوئنبرگ به عدم درک آنها اذعان دارد؛ اما او را آهنگسازی مؤثر و ساختارشکن می‌دانست. از آن‌سو شوئنبرگ هم مالر را آهنگسازی شایستهٔ احترام و بزرگ یافت و در اغلب کنسرت‌های او حضور داشت.

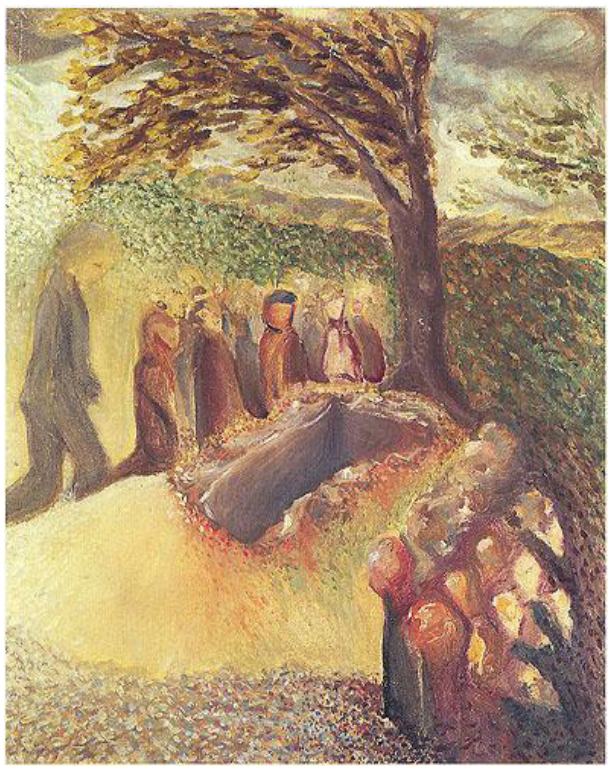
فعالیت شوئنبرگ بر روی مجموعه‌ای با شش قطعه برای پیانو، مصادف با مرگ مالر در سال ۱۹۱۱ بود. به سبب شدت علاقهٔ شوئنبرگ به مالر و وقوع این رخداد تلخ، آهنگساز قطعهٔ آخر این مجموعه را در رثای مالر نوشت. «آخرین قطعه نفیس از مجموعه شش قطعه پیانویی اپوس ۱۹ تصویری از صدای ناقوس مراسم خاکسپاری مالر است» (Mitchell & Nicholson, 2002, 571). در همین اثنا، شوئنبرگ که به واسطه دوستی با واسیلی کاندینسکی[11] مدتی نزد این نقاش به آموزش نقاشی مشغول بود، بعد از فوت مالر، نقاشی اکسپرسیونیستی نیز از مراسم خاکسپاری مالر ترسیم کرد (تصویر۷).

۴- وِبرن

موسیقی قرن‌بیستم به واسطهٔ دوستی آنتون وبرن با شوئنبرگ و مالر به پیشرفت‌های عظیمی دست یافت. وبرن با وجود فعالیت

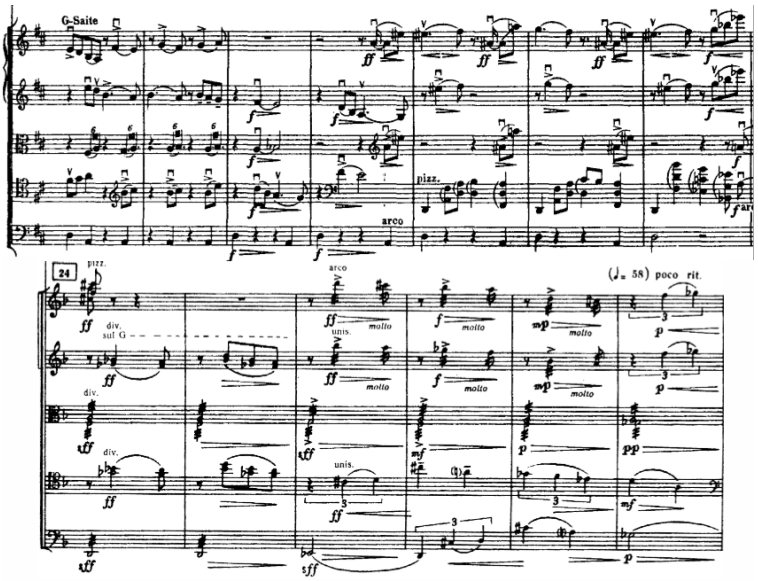
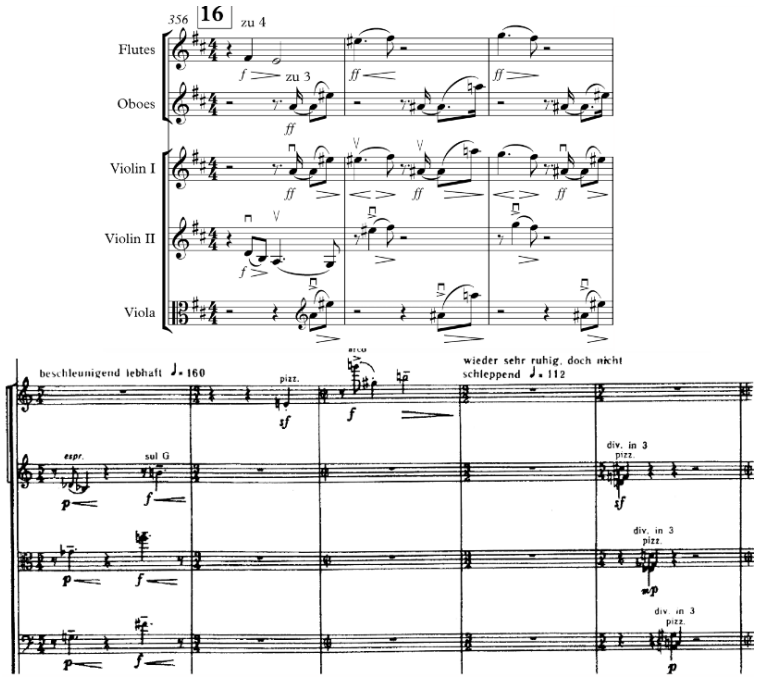


تصویر۶- نمونهٔ بالا، آکورد اوج سمفونی شمارهٔ ۱۰ مالر، موومان اول، میزان۲۰۸؛ نمونهٔ پایین، آوازهای گوره شوئنبرگ، قسمت سوم، میزان پایانی. مأخذ: پارتیتورهای آهنگسازان



تصویر۷- مراسم تدفین مالر، رنگ وروغن، اثر شوئنبرگ ۱۹۱۱ (مالر نفر ایستاده در سمت چپ نقاشی). مأخذ: http://leadingtone.tumblr.com/post/7359508014/arnold-schoenberg-(the-burial-of-gustav-mahler)

کمتر نسبت به بقیهٔ اعضای مکتب دوم وین، تأثیر شایان توجهی از خود برجای گذارد. «اِروین اِشتاین[۱۲]، 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 مشترك غریزهٔ ستایش را با خود همراه داشتند. همان‌گونه که شوئنبرگ مالر را ستایش می‌کرد، وبرن نیز شوئنبرگ را مورد ستایش قرار می‌داد» (Peyser, 2007, 58).

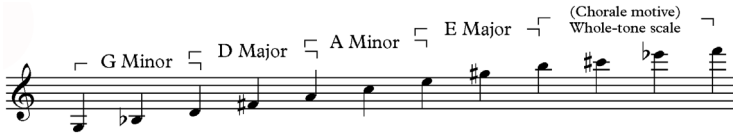
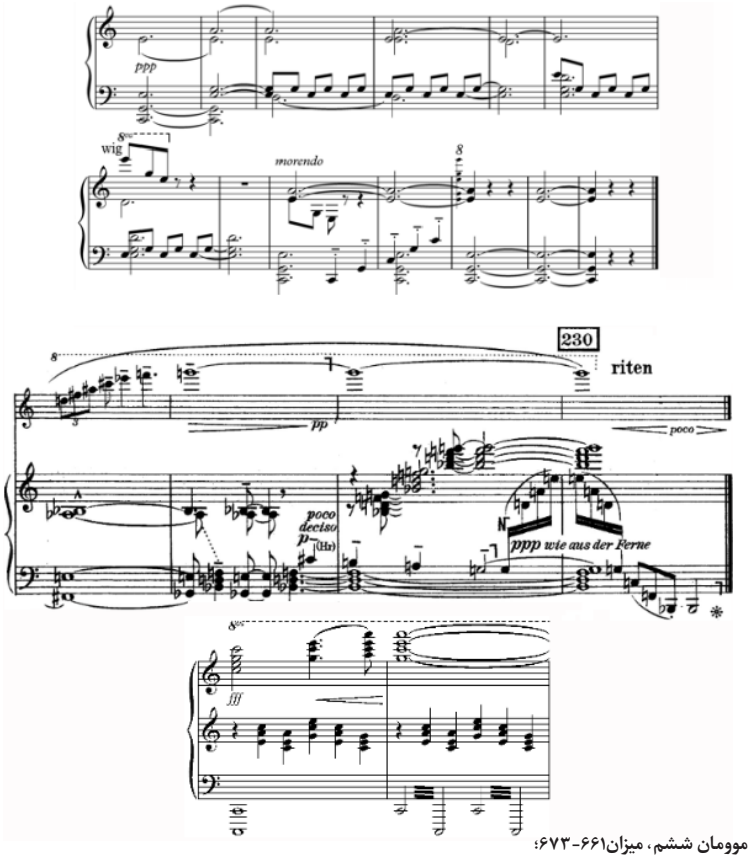
تأثیر مالر بر وبرن را هم می‌توان در وجوه مشخصی همچون رنگ‌آمیزی ارکستری بیان کرد. از نمونه‌های اولیه و مبین این موضوع باید به قطعهٔ پاساکالیا اثر وبرن اشاره کرد. «پاساکالیای اپوس ۱ وبرن (۱۹۰۸)، دارای سه بخش رمینور-رماژور-رمینور است. این قطعه، متأثر از سمفونی نهم مالر (۱۹۰۹-۱۹۰۸) می‌باشد. بخش رِماژور مرکزی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

تصویر۸- نمونهٔ بالا، سمفونی شمارهٔ ۹ مالر، موومان اول، میزان۳۵۳ -۳۵۹؛
نمونهٔ پایین، پاساکالیا اپوس ۱ وبرن، میزان ۲۳۶-۲۴۱.
مأخذ: پارتیتورهای آهنگسازان

تصویر۹- نمونهٔ بالا، سمفونی شمارهٔ ۹ مالر، موومان اول، میزان۳۵۶-۳۵۸؛
نمونهٔ پایین، واریاسیون برای ارکستر اپوس۳۰ وبرن، قطعهٔ اول، میزان۱-۵.
مأخذ: پارتیتورهای آهنگسازان

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 دیاتونیك تقویت می‌شود» (Johnson, 2006, 94) (تصویر ۸).

نمونه‌های زیادی از موسیقی مالر را می‌توان بر تفکر وبرن نمایش داد؛ اما پنج قطعه برای ارکستر اپوس ۱۰ او، مثال خوبی از مدل ارکستراسیون مالری است. «وبرن در پنج قطعه برای ارکستر، در قطعهٔ 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 نمونهٔ تأثیرات مالر بر شوئنبرگ هم دیده شد.

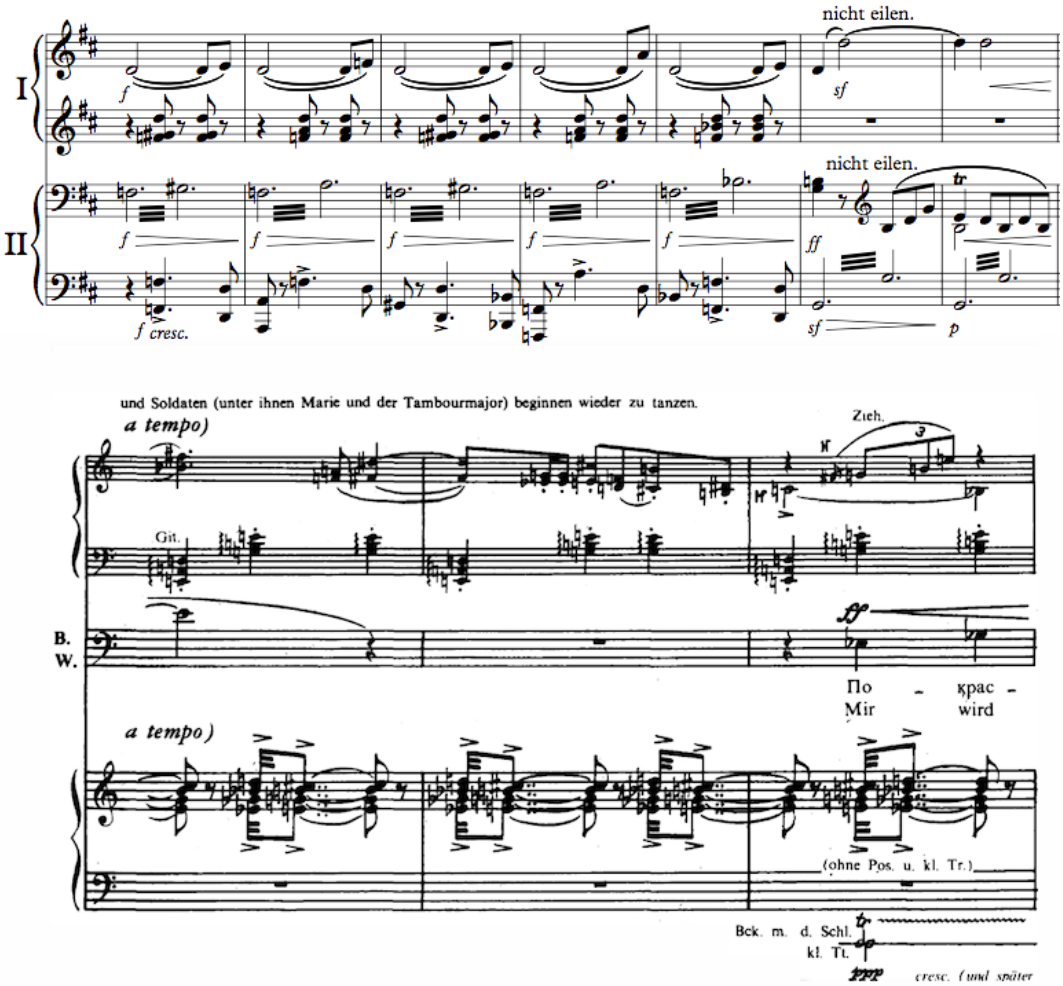
یکی دیگر از نشانه‌های بارز موسیقی وبرن، ارکستراسیون پونتیلیستیکی[۱۳] اوست که بعدها مورد تقاضای شمار فراوانی از آهنگسازان قرن بیستم قرار گرفت و اگر درصدد کشف منشأ این تفکر ارکستراسیونی باشیم؛ باز هم ارجاعاتی به موسیقی مالر می‌یابیم. «هرچند که تأثیرات مالر، به‌خصوص تکنیك خُردکردن تم (ملودی) مالری، بعدها به سبك مخصوص وبرن تبدیل می‌شود، با این همه، نتایج گسترده‌ای بر مکتب دوم وین داشته و نشانه‌های بزرگ‌ترین تفاوت‌های میان دورهٔ اول و بعد وبرن را بیان می‌کند. زنگوله‌ها، ماندولین، برنجی‌های سوردین‌دار، کلارینت‌های می‌بمل، همه این رنگ‌ها که خاص مالر و دوره بعد وبرن هستند، در آینده جای دارند» (Ibid, 63) (تصویر ۹).

۵- برگ

آلبان برگ همانند همکارانش شوئنبرگ و وبرن، 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 رومانتیك است. در مورد برگ، نوعی خویشاوندی با مالر نیز به وضوح در آثار مؤخر این آهنگساز دیده می‌شود. آثار شاخص برگ در اغلب

تصویر۱۰- نمایش سری در کنسرتو ویلن برگ در یک ایدهٔ تسلسلی تریادهای مینور- ماژور.
مأخذ: (A History of the Concerto -Michael Thomas Roeder . p377)

تصویر۱۱- نمونهٔ بالا، ترانهٔ زمین مالر، موومان ششم، میزان۶۶۱-۶۷۳؛
نمونهٔ وسط، کنسرتو ویولن برگ، موومان چهارم، میزان۲۲۴-۲۲۷؛
نمونهٔ پایین، آوازهای گوره شوئنبرگ، موومان سوم، میزان ۱۰۳۶-۱۰۳۷.
مأخذ: پارتیتورهای آهنگسازان

موارد، مدلی از مفهوم‌سازی 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 یك فرشته- به دو قسمت تقسیم می‌شود. موومان ۱-۲ و ۳-۴ که بدون توقف به هم متصل هستند. بدون درنظر گرفتن تضاد شدید بین قسمت‌ها، قسمت اول زندگی دختری جوان (مانون گروپیوس[۱۴]) 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 (تصویر۱۰).

«۹ نغمهٔ اولیه از یك سریِ روی هم قرارگرفتهٔ ماژور-مینور، با هارمونی تونیك-دومینانت در ارتباط است. بخش‌های ماژورِ کنسرتو با شرح جزء به جزیی از تریادهای قدرتمند آغاز می‌شود. قسمت اول، با یك آکورد سل مینورِ شفاف که به یك ماژورِ هفتم در ساز ویلن سُلو اضافه شده، پایان می‌یابد. قسمت دوم، با یك آکورد سی‌بمل ماژور به همراه ششم اضافه شدهٔ تاریك-نت سُل-تمام می‌شود و این همان آکورد مورد پسند مالر، شوئنبرگ و برگ می باشد. این آکوردی است که مالر در پایان-بدرود- ترانه زمین(۹-۱۹۰۸) از آن استفاده کرده است. قطعه‌ای که با رنج، مرگ و تحقق آرامش نهایی مرتبط است» (Ibid) (تصویر۱۱).

موسیقی‌های برگ به دلیل قرارگیری در برخی فضاهای تنالیته‌ای و سیستم مینور-ماژوری برای برخی از شنوندگان و علاقه‌مندان موسیقی، قابل فهم‌تر از موسیقی سایرآهنگسازان 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 دشوارِ شوئنبرگ، کارش را برای به نتیجه رسیدن سخت‌تر می‌کرد. در مقابل زبان موسیقایی برگ قابل درك‌تر بود. شنوندگان در به رسمیت شناختن روابط میان کنسرتو ویلن

تصویر۱۲- نمونهٔ بالا، سمفونی شمارهٔ ۷ مالر، موومان سوم، میزان۲۳۶-۲۴۲؛
نمونهٔ پایین، وتسك برگ، صحنهٔ میخانه، پرده دوم، میزان۶۷۱-۶۷۳.
مأخذ: پارتیتورهای آهنگسازان

و یا اینترلودسازیِ رِمینور [وتسك] با سمفونی نهم مالر، مشکلی نداشتند» (Wilson, 1996, 71).

اثر شاخص دیگر برگ که با آثار مالر خصوصاً سمفونی‌های او، قرابت زیادی دارد، اپرای وُتسِک است. در این اپرا، همانند سمفونی‌های مالر «برگ از فرم‌های ریتمیك سه ضربی مانند والس و لِندلر[15] استفاده می‌کند. در صحنهٔ *باغ میخانه*، پرده دوم، جایی‌که وتسك، ماری را در حال رقص با طبل بزرگ می‌بیند، یکی از لحظه‌های مشابه سمفونی مالر در برخورد با سه‌ضربی‌ها است (تصویر ۱۲). حالت وهم‌آور در اِسکرتسوی سمفونی هفتم مالر و ترکیب والس عجیب در رماژور-رمینور همچون سایه‌ای زودگذر است که حاکیتی از بافت‌های بسیاری از پاساژهای اپرای وتسک برگ می‌باشد» (Mitchell & Nicholson, 2002, 571).

نتیجه

این مقاله تلاشی است تا با بازنمایی مجدد ارزش‌های موسیقی مالر، تأثیر او را بر آهنگسازان مکتب دوم وین نمایش دهد. همانگونه که در بدنهٔ این پژوهش بررسی و مشاهده شد، مالر به عنوان هنرمند رابط بین دو دورهٔ رومانتیک متأخر و قرن بیستم با تکیهٔ بر میراث گران‌بهای گذشتگان به خوبی توانست مفاهیم جدیدی از هنر موسیقی را به نسل‌های آیندهٔ خود انتقال دهد. اکنون به جرئت می‌توان بیان نمود که بخش عظیمی از تحول موسیقی قرن بیستم به سبب تلاش‌های 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. همان‌گونه که مردم موسیقی بتهوون را در زمان خودش درك نکردند، موسیقی‌های مالر نیز در زمان خودش از فهم عموم مردم خارج بود و تنها نزد برخی افراد نزدیك به او مورد قبول واقع می‌شد. او در مورد آثارش معتقد بود: «زمان فهم آثار من نیز فرا خواهد رسید». حتی شوئنبرگ هم در مقاله‌ای راجع به مالر می‌نویسد: استعداد و هنر مالر را هر کسی باید در اولین نگاه به آثارش درك کند. ویژگی‌هایی مانند سادگی، وضوح و زیبایی در تنظیم، به سرعت مرا مجذوب آثار مالر کرد و هیچ‌گاه صداهایی که او تولید می‌کند، زینتی و اضافی نیستند. باری، موسیقی مالر و رهیافت‌های او، درهای جدیدی را برای علاقه‌مندان به موسیقی و هنرمندان قرن بیستم گشود؛ تا بدان جا که مارکوزه فیلسوف و جامعه‌شناس قرن بیستم در رساله‌ای دربارهٔ رهایی از موسیقی‌های تأثیرگذار مالر یاد می‌کند و می‌نویسد که زشتی بدرود جاودانه با زیبایی ترانه‌های زمین مالر جبران می‌شود.

سپاسگزاری

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

پی‌نوشت‌ها

1 Gustav Mahler (1860-1911).

۲ این آهنگسازان (به نام‌های ریچارد اشتراوس، دبوسی، مالر، بروکنر و راوِل) متأثر از نوآوری‌های هارمونی در اپرای تریستان و ایزولده واگنر بودند.

3 Bohemia.

4 Des Knaben Wunderhorn.

۵ Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno: فیلسوف، جامعه‌شناس و موسیقی‌دان 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).

۱۲ Erwin Stein.

۱۳ Pointilistic: تکنیک هنری نقاشان پست‌امپرسیون فرانسه نظیر سورا و سینیاک.

۱۴ Manon Gropius : دختر Walter Gropiusمعمار برجسته (مکتب باوهاوس آلمان) و آلما (همسر سابق مالر).

۱۵ Ländler : الگوی ریتمیك سه‌ضربی فولك 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)، *سمفونی‌ها و آوازهای مالر*، ترجمهٔ محمدرضا

فیاض، مؤسسه فرهنگی ماهور، تهران.
بلاکوف، کورت (۱۳۷۱)، *ترانهٔ زمین*، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرام بیگی، آگاه، تهران.
بوك اسپن، مارتین (۱۳۷۹)، ۱۰۱ *اثر ممتاز از بزرگان موسیقی جهان*، ترجمهٔ علی اصغر بهرام بیگی، آگاه، تهران.
شوئنبرگ، آرنولد (۱۹۳۳)، برامس پیشرو، مترجمین امیرحسین جزء رمضانی و پوریا رمضانیان، *فصلنامه ماهور*، شماره ۶۷، سال ۱۷، صص۱۹۱-۱۹۲.
کیمی‌ین، راجر (۱۳۸۷)، *درک و دریافت موسیقی*، ترجمهٔ حسین یاسینی، چشمه، تهران.
گریفیث، پل (۱۳۸۳)، یک قرن موسیقی مدرن، ترجمهٔ کیوان میرهادی، افکار، تهران.
وایت، مایکل و کوین اسکات (۱۳۸۹)، *واگنر*، ترجمهٔ شراره نادری مقام، مؤسسهٔ 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 Густава Малера*), 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.

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

Amirhossein Djoz Ramezani[*1], Mohsen Nourani[2], Mohammadreza Tafazzoli[3]
[1] M.A. in Music Composition, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2] M.A. in Music Composition, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[3] 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.

*Corresponding Author: Tel: (+98-912)6201794, Fax: (+98-21)88406036, E-mail: Ramezani.amir.h@gmail.com.