سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۰۷/۰۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۱۰/۰۵

اتابک الیاسی[۱]، بصیر فقیه نصیری[۲]

مطالعه‌ی برخی از رویکردهای بلابارتوک در آهنگسازی، بر اساس ملودی‌های محلی مجار[۳]

چکیده

آن‌چه که سبب شده است بارتوک[۱] موضوع این پژوهش قرار گیرد، منحصر به فرد بودن او در زمینه ی کار با ملودی‌های محلی است. او شخصیتی یکتا در بسیاری از زمینه‌ها و از قوی‌ترین قلم های موسیقی قرن بیستم است. همچنین، او یکی از پایه گذاران «فولم موسیقی‌شناسی»[۲] است. جستجوها در پی یافتن روشی نوین برای آهنگسازی با مواد موسیقی ایرانی، در نهایت، به بارتوک ختم شد و روش آهنگسازی او این گمان را ایجاد کرد که تکنیک های آهنگسازی مورد استفاده ی وی میتواند الگویی مناسب یا دست کم الهام بخشی خوب برای آهنگسازان ایران باشد. بارتوک برخورد متداول و سنتی با ملودی‌های محلی را زمینه‌ساز تقلیدی صرف میدانست که راه حل و شیوه ی یکپارچه‌ای ارائه نمی‌داد. او در مسیر تکامل خود در پی یافتن راهی تازه در برخورد با ملودی‌های محلی، به روشی بر پایه ی درک روح درونی موسیقی دهقانی و سپس خلق سبک موسیقایی جدیدی بر شالوده و اساس آن معتقد گشت. این مقاله تمامی جنبه های تکنیک آهنگسازی بارتوک و نیز همه‌ی پژوهش‌های با محوریت آثار او، مانند پژوهش‌هایی که در زمینه ی ردیف فیبوناچی و نسبت طلایی موجود در آثار او انجام شده است، را در بر نمی گیرد اما می تواند مرجعی مناسب برای پژوهش‌های بیشتر و مجموعه‌ای خوب از تکنیک‌های آهنگسازی و روش کار او، به‌خصوص با مواد موسیقایی محلی، باشد.

کلیدواژه‌ها: بارتوک، تکنیک های آهنگسازی، موسیقی محلی.

[۱] عضو هیئت علمی، دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه هنر (نویسنده‌ی مسئول)
E-mail: atabakelyasi@yahoo.com

[۲] کارشناس ارشد آهنگسازی، دانشگاه هنر تهران
E-mail: basirfn@yahoo.com

[۳] این مقاله مستخرج از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد آهنگسازی با عنوان «بررسی تکنیک‌های آهنگسازی بلا بارتوک، در جهت استفاده از امکانات موسیقی ایران (مطالعه‌ی موردی: موسیقی محلی)» به راهنمایی اتابک الیاسی است.

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

۱. مقدمه

در سال ۱۸۹۹، با وجود پیشنهاد جایگاهی در کنسرواتوآر معتبر وین، بلابارتوک ماندن در مجارستان و تحصیل در آکادمی بوداپست را برگزید. این انتخاب از دغدغه‌ی مادام‌العمر آهنگساز برای «هویت ملی» خبر می‌دهد، چیزی که تأثیری قطعی بر سیر تکاملی موسیقی او داشته است. «ملی‌گرایی بارتوک او را به جستجو برای کشف راه‌های نوین بیان برآمده از میراث موسیقایی زادگاهش مجارستان ترغیب کرد. اصیل بودن موسیقی بارتوک در این واقعیت نهفته است که او تأثیر موسیقی محلی را جذب کرد و از آن در فرآیند شخصی آهنگسازی خود بهره برد. این امر نه بخاطر شباهت عناصر موسیقی یا به‌کارگیری مشخصه‌های سطحی موسیقی محلی، بلکه بواسطه‌ی چیزی به دست آمد که بارتوک از آن به مثابه‌ی روح[۳] یا ذات[۴] موسیقی یاد می‌کند. روش بارتوک شامل بررسی دقیق مشخصه‌های ملودیک و ریتمیک «آهنگ‌های روستایی»[۵] در تلاش برای کشف طبیعت ذاتی آن‌ها بود» (بردل، ۲۰۰۱، ۳). در دستان بارتوک، موسیقی محلی امکانات هارمونیک، ریتمیک و ملودیک جدیدی یافت و زمینه‌ی شکل‌گیری پایه و اساس سبک شخصی و بی‌همتای او را فراهم ساخت.

> مسئله‌ی ما به‌سادگی، بازیابی یک ملودی مشخص، برخورد سنتی و استفاده از آن در آهنگسازی‌مان نبود... این امر منجر به کپی‌برداری محض می‌شد و نیز هرگز به راه حل جدید و یک‌پارچه‌ای دست نمی‌یافت. وظیفه‌ی ما، فهمیدن روح درونی این موسیقی تا کنون ناشناخته و خلق یک سبک موسیقایی جدید، بر اساس این روحِ اساساً غیرقابل توصیف بود. (بارتوک، ۱۹۲۸، ۱۰۵)

هدف اصلی این مقاله، نشان دادن این مسئله است که چگونه برخی تکنیک‌های آهنگسازی بارتوک حاصل تنظیم، نسخه‌برداری و تحلیل موسیقی محلی است و این‌ها چگونه با زبانِ موسیقایی خلاقانه‌ی او پیوندی عمیق دارند. بنابراین، با این رویکرد به بررسی برخی جنبه‌های اصلیِ سبکِ آهنگ‌های محلی و همچنین مقایسه ی آن‌ها با تنظیم‌های موسیقی محلی و آهنگسازی‌هایِ اصیلِ بلابارتوک خواهیم پرداخت.

در این مقاله ابتدا با نگاهی اجمالی به کارهای اولیه بارتوک در زمینه‌ی موسیقی محلی، به بررسی سرچشمه ی ساختار هارمونیک مورد استفاده در تنظیم‌های او خواهیم پرداخت. در این قسمت به نقش فواصلِ موجود در مد های محلی و پرش های متداول در ملودی‌های روستایی، و تأثیر آن‌ها در حرکت به سوی پلی مدالیته[۶] و در نهایت، «کروماتیسم پلی مدال»[۷] اشاره می‌شود. سپس، تنظیم‌های آوازی و پیانویی بارتوک مورد بررسی قرار می‌گیرند و به نقش آکوردهای هفتم کوچک، آکوردهای کوآرتال[۸] و کوییِنتال[۹]، چرخه ی پنجم ها، استفاده از سلول‌های فاصله‌ای، به‌کارگیری تقارن ها، و تأثیر مدهای گوناگون در آثار وی می‌پردازیم. در ادامه ، تأثیر موسیقی محلی بر شکل‌گیری تدریجیِ زبان موسیقایی ویژه ی بارتوک، همراه با مثال‌های مختلفی از آثار وی، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

۲. بارتوک

۱،۲. بارتوک و تنظیم ملودی محلی

ویکتوریا فیشر[۱۰]، تعداد قطعه‌های تنظیم‌شده‌ی موسیقی محلی توسط بارتوک را قریب به دویست اثر می‌داند که بیشتر آن‌ها برای پیانو تنظیم شده‌اند (فیشر، ۲۰۰۱، ۱۰۰).

بارتوک در سخنرانی خود در دانشگاه کلمبیا، تنظیم ملودی محلی را همانند «نصب یک قطعه جواهر»[۱۱] می‌داند و شیوه‌ی برخورد با ملودی‌های محلی را به سه دسته تقسیم‌بندی می‌کند:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

۱. ملودی‌های محلی مهمترین قسمت اثر هستند و همراهی در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دارد.
۲. اهمیت یکسان همراهی و ملودی
۳. نوع رفتار و کار آهنگساز با ملودی مهمترین بخش است و ملودی تنها نقشی «شعار گونه»[۱۲] دارد. (بارتوک، ۱۹٤۱، ۳۵۲-۳۵۱)

این نگاه سه‌گانه به تنظیم موسیقی محلی سیر تحولی دیدگاه بارتوک درباره‌ی چگونگی تبدیل مواد موسیقی محلی به هنر موسیقی را نشان می‌دهد. در ادامه، با نگاهی اجمالی به کارهای اولیه‌ی بارتوک در زمینه‌ی موسیقی محلی، سعی در نمایش چیزی داریم که پل گریفیث[۱۳] آن را «ازدواج خودِ خلاق و خودِ قوم موسیقی‌شناسِ بارتوک» می‌نامد (گریفیث، ۱۹۸٤، ٤۷).

۲،۲. سرچشمه‌ی ساختارهارمونیک

بارتوک در مقاله‌ی «خودزیست‌نامه»[۱٤] درباره‌ی تأثیر قابل توجهی که مطالعه‌ی موسیقی محلی بر تفکرهارمونیک او داشته است سخن می‌گوید:

> نتیجه‌ی این مطالعه‌ها تأثیری قطعی بر کار من گذاشته است زیرا من را از حکومت مستبدانه‌ی ماژور و مینور رها ساخت ... برای من روشن شد که مدهای قدیمی، که در موسیقی ما فراموش شده بودند، چیزی از قدرت خود را از دست نداده‌اند. به‌کارگرفتن تازه‌ی آن‌ها، ترکیب‌های ریتمیک جدیدی را ممکن می‌ساخت. استفاده‌ی نوین از گام‌های دیاتونیک[۱۵]، باعث رهایی از تنگنای گام‌های ماژور و مینور می‌شد و درنهایت، به سمت مفهومی تازه از گام کروماتیک[۱۶] رهنمون می‌گردید؛ گامی که در آن هر صدا ارزشی یکسان داشت و می‌توانست آزادانه و مستقلانه مورد استفاده قرار گیرد (بارتوک، ۱۹۲۱، ٤۱۰).

بارتوک توجه همگان را به این حقیقت جلب کرد که بسیاری از موسیقی‌دانان اروپای غربی بر این باورند که «تنهاهارمونی‌گذاری ساده برای ملودی‌های محلی مناسب است» (بارتوک، ۱۹۳۱، ۳٤۲). و این امر معمولاً به وسیله‌ی توالی تریادهای تونیک، نمایان و زیرنمایان به دست می‌آمد. بارتوک چنین استدلال می‌کند که تفاوتی اساسی میان موسیقی محلی شرق و غرب اروپا وجود دارد و آن این است که موسیقی محلی شرق «بطور کلی از اشاره به تریاد نمایان در ساختار ملودیک‌اش پرهیز می‌کند» (بارتوک، ۱۹٤۱، ۳۵۳).

در غیاب نت محسوس، هفتم بزرگ (فادیز)، حل متعارف نمایان/تونیک اتفاق نمی‌افتد. بارتوک اشاره می‌کند که گام پنتاتونیک[۱۷] مجار نیز به گونه‌ای مشابه رفتار می‌کند: «از آنجا که گام فاقد درجه‌ی دوم [لا] و هفتم بزرگ [فادیز] است، کادانس کهنه‌ی نمایان/تونیک ممکن نیست».

شکل ۱: گام پنتاتونیک و عدم حضور درجه‌های دوم و ششم

بارتوک بیش از همه به رابطه‌ی متقارن درجه‌های سوم، پنجم و هفتم از گام پنتاتونیک علاقه‌مند بود. امری که به گفته‌ی خود او تأثیری مهم بر تفکر هارمونیکش داشته است (بارتوک، ۱۹۲۸، ۳۳٤). در آثار بارتوک آکورد «هفتم کوچک»[۱۸]، که نقشی مطبوع[۱۹] دارد و کاربرد آن در نقطه‌های ایست، حتی در کادانس پایانی، رایج است، از این درجه‌ها ساخته شده است (بردل، ۲۰۰۱، ۳۸).

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

بارتوک مواد هارمونیک جذاب و نویی از گام پنتاتونیک به دست آورد، اما خود را به تریادها محدود نساخت. می‌توان نشان داد که جدای از آکورد هفتم کوچک، گام پنتاتونیک تنها شامل دو تریاد دیگر و معکوس‌های‌شان است. او در تنظیم‌هایش بارها از نت‌ها و آکوردهای «غیردیاتنیکی»[۲۰] که نت‌های ملودی را حمایت می‌کردند ولی خود بخشی از آن‌ها نبودند، استفاده می‌کرد.

در مجموعه‌ی سخنرانی‌هایش «موسیقی محلی مجارستان»، او این ملودی‌ها را دلیلی بر استفاده ی آزاد از ترایتون و آکوردهایی که این فاصله در آنها به کار رفته است، می‌داند. «بواسطه‌ی معکوس‌ها، و قرار دادن این آکوردها بر روی یکدیگر، آکوردهای گوناگون بسیاری به دست می‌آید. و از طریق این روش و بر اساس نظام هارمونی دوازده صداییِ امروزه‌ی ما، برخوردی آزاد با ملودی و هارمونی صورت می‌گیرد» (بارتوک، ۱۹۲۸، ۳۳۸).

یکی از مهمترین مفاهیم تفکر هارمونیک بارتوک، ایده‌ی «بای-مدالیته»[۲۱] یا «پلی-مدالیته»[۲۲]بود. او بر پایه‌ی یک صدای مشترک، مجموعه صداهای مختلفی را بر روی هم قرار می‌داد تا بتواند مد دیاتونیک پایه را گسترش دهد. در سخنرانی‌های هاروارد خود در سال ۱۹۴۵، بارتوک از ترکیب «فریژین/لیدین» برای خلق یک پلی مد دوازده صدایی از گام کروماتیک سخن گفت.

شکل ۲: ترکیب دو مد هفت نتی، برای خلق گام کروماتیک دوازده صدایی

در ادامه او تأکید می‌کند که این درجه‌های کروماتیک نباید به عنوان نت‌های آلتره‌ی آکوردها در نظر گرفته شوند، بلکه باید به عنوان «اجزای دیاتونیک از گام دیاتونیک» تلقی گردند (بارتوک، ۱۹۴۳، ۳۶۷).

> بای مدالیته ما را به سمت استفاده از گام‌های دیاتونیک یا تکه‌هایی از گام که با «درجه‌های کروماتیک‌شده»[۲۳] با کارکردی کاملاً نو پر شده‌اند، کشانده است. آن‌ها نت‌های آلتره‌ای از یک آکورد که به سمت یک نت از آکورد بعدی می‌روند، نیستند. آن‌ها را تنها می‌توان به عنوان اجزای مدهای مختلفی که بطور همزمان و در یک بازه‌ی زمانی معین استفاده می‌شوند، تفسیر کرد. تعداد معینی از درجه‌های به ظاهر کروماتیک‌شده به یک مد، و باقی به مدی دیگر تعلق دارند. این درجه‌ها هیچ کارکرد آکوردی ندارند و بر عکس، یک عملکرد ملودیک-دیاتونیک دارند (بارتوک، ۱۹۴۳، ۳۷۶).

بارتوک این تکنیک را در مقایسه با «کروماتیک آکوردی»[۲۴] اواخر قرن نوزدهم، «کروماتیک مدال»[۲۵] نامید.

۳،۲. تنظیمات آوازی

اولین تنظیم آوازی بارتوک، کاری مشترک با کودای و کتابی در برگیرنده‌ی بیست آهنگ بود. این کتاب، «آهنگ‌های محلی مجارستان»[۲۶] (۱۹۰۶)، شامل آن‌چه که بارتوک و کُدای آن را «قطعه‌های

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

منتخب» می‌خواندند بود و به منظور فراگیرکردن هنر موسیقی محلی و در دسترس نمودن آن برای عموم منتشر گردید.

وِرا لَمپرت[۲۷] شرح می‌دهد که چگونه این مجموعه مشخصه‌های ریتمیک و مدال موسیقی محلی را منعکس می‌کند: در ملودی‌ها چندین «اثر و نشان از گام‌های پنتاتونیک قدیمی (فاقد نیمه پرده) مانند دورین، میکسو لیدین و ائولین وجود دارد. هنوز هارمونی‌گذاری (بخصوص در آهنگ‌های سریع) از راه‌های سنتی پیروی می‌کند، اما در آهنگ‌های آرام پیوند درونی بیشتری (هر چند هنوز محافظه‌کارانه) با ویژگی‌های خطوط ملودی نشان داده می‌شود» (لمپرت، ۱۹۹۳،۳۹۲).

آهنگ ششم این مجموعه، سبکی تازه که یک ملودی محلی در دو ائولین است، روشی مألوف در هارمونی‌گذاریِ بخش همراهی دارد و از سیستم کروماتیسم آکوردی استفاده می‌کند. با این وجود گرایش‌هاییِ را نشان می‌دهد که بعدها به بخشی از ویژگی‌های آثار بارتوک تبدیل شدند. همراهی، از حرکت‌های متداول هارمونیک یعنی نقطه‌گذاریِ سر ضرب ملودی دوری می‌کند. پنتاتونیزم تأثیری آشکار بر کل قطعه دارد، زیرا حرکت کادانسی محسوسی به سمت تونیک وجود ندارد. همراهی دست چپ در قسمت اول (میزان‌های ۱ تا ٦)، به جز نت «لا» در میزان چهارم، تنها شامل نت‌های دو، می بمل، سل و سی بمل از مجموعه‌ی پنتاتونیک «دو» است. (دو - می بمل - فا - سل - سی بمل) (مثال ۳،۵). این امر ارتباط مدائولین را با «زیرساخت»[۲۸] پنتاتونیک نشان می‌دهد. الیوت آنتوکولتز[۲۹] می‌گوید این مدها تضعیف ارتباط‌های سنتی دومینانت-تونیک را نشان می‌دهند (آنتوکولتز، ۱۹۸٤، ۲٦).

مثال ۱: بیست آهنگ محلی مجار، شماره‌ی ۶، میزان ۱ تا ۶

در قسمت دوم ملودی، بارتوک زبان هارمونیک خود را با تغییرات کروماتیک (ر بمل - لا - فادیز و می) که جزء ملودی «دو- ائولین» نیستند، غنی می‌سازد. این صداها به توالی‌های تنالی[۳۰] که ملودی را حمایت می‌کنند، تعلق دارند اما جزئی از ساختار ملودی نیستند (بردل، ۲۰۰۱، ٤۲).

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مثال ۲ : بیست آهنگ محلی مجار شماره ۶، میزان‌های ۷ تا ۱۴

یک جنبه ی جذاب این آهنگ دو-ائولین، نبودِ ساختار ملودیک (و همانطور هارمونیک) در راستای حمایت از تسلسل‌های متداول، مانند توالی I-V۷ است. کادانس پایانی در میزان‌های ۱۸ و ۱۹ با نبودِ نت محسوس، نشانگر عدم وجود ارتباط تونیک- دومینانت در مد ائولین است.

مثال ۳ : بیست آهنگ محلی مجار شماره ۶، میزان‌های ۱۵ تا ۲۰

مد «پنتاتونیک» را می‌توان پل ارتباطی و زیر ساختِ مدهای ائولین، فریژن و دورین در نظر گرفت:

شکل ۳: ارتباط مدها با مد پنتاتونیک

مد «ر- پنتاتونیک»: ر فا سل لا دو
مد «ر- ائولین»: ر می فا سل لا سی بمل دو
مد «ر- دورین»: ر می فا سل لا سی دو
مد «ر- فریژین»: ر می‌بمل فا سل لا سی بمل دو

در سال ۱۹۰۷ بارتوک پنج آهنگ را از منطقه‌ی چیک[۳۱] ترانسیلوانیا تنظیم کرد. این مجموعه با تنظیم سه آهنگ دیگر در سال ۱۹۱۷ پایان یافت و در سال ۱۹۲۲ با عنوان «هشت آهنگ محلی مجار» منتشر شد. پل گریفیث این مجموعه را از اثر قبلی بارتوک متفاوت می‌داند زیرا پیانو نقش

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

گسترده‌تری در آن دارد و «تنها یک سایه‌ی بیمناک از آواز نیست، بلکه مکمل آن است» (گریفیث، ۱۹۸٤، ۲٦).

استفاده‌ی فراوان از پرش‌های چهارم درست در ملودی‌های محلی، بارتوک را به استفاده از آکوردهایی با ساختاری متقارن از این فاصله سوق داد:

> استفاده‌ی مکرر از این پرشِ جالب توجه، باعث به وجود آمدن ساختاری متشکل از ساده‌ترین آکوردهای چِهارم (به عنوان یک آکورد کامل و کنسونانس) و معکوس‌های‌شان گردید (بارتوک، ۱۹۲۸، ۳۳٦).

در سومین قطعه از «هشت آهنگ محلی مجار»، در پایان خط دوم، میزان ۱۷، بارتوک از آکوردهای قرینه‌ای چهارم (لا، سی، می و فادیز) و معکوس‌هایش به عنوان کادانسی مطبوع استفاده کرده است.

مثال ۴: هشت آهنگ محلی مجار، شماره ۳، میزان‌های ۱۳ تا ۱۷

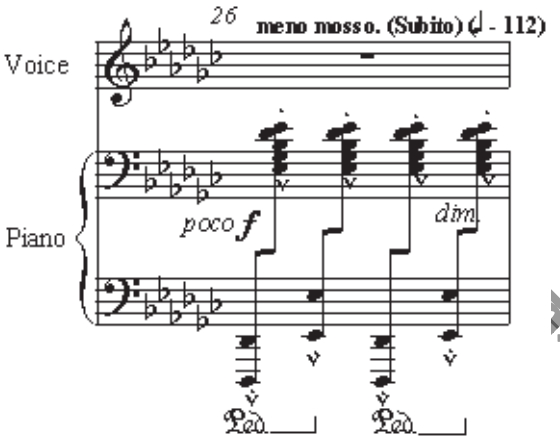
این آکوردها را می‌توان چینشی دیگر از نت‌های گام پنتاتونیک تلقی کرد:

شکل ۴: آکورد چهارم‌ها و مجموعه‌ی سی- پنتاتونیک

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

با آکورد هفتم کوچک (مجموعه‌ی متقارن دیگری بر اساس گام پنتاتونیک) نیز، در بند آخر شعر، به گونه‌ای مشابه برخورد شده است به طوری که در میزان‌های ۲۶ تا ۳۷، بخش همراهی تنها با آکورد هفتم کوچک هارمونی‌گذاری شده است (می بمل - سل بمل - سی بمل - ر بمل) که بر زیرساختِ پنتاتونیکِ کل قطعه تأکید می‌کند (بردل، ۲۰۰۱، ۵۰-۴۹).



مثال ۵: هشت آهنگ محلی مجار، شماره‌ی ۳، میزان ۲۶.

قطعه‌ی پنجم بر اساس گام «می- پنتاتونیک»، پا را از «گسترش مدالی»[۳۲] که تاکنون تجربه شده بود فراتر می‌گذارد. در میزان ۵، مجموعه‌ی مدال پنتاتونیک به سری‌های متقارنی از تریادهای پایگی بر اساس گام تمام‌پرده تبدیل می‌شود.

مثال ۶: هشت آهنگ محلی مجار، شماره‌ی ۵، میزان ۵ تا ۷

آنتوکولتز اشاره می‌کند که «چرخه‌ی پنجم‌ها»[۳۳] در دو صدای پایینی، از نت‌های پنتاتونیک (سی - می - لا - ر - سل) که نوعی مرجع برای بیشترین مواد به کار رفته در طول قطعه است، شروع به حرکت می‌کند:

> بنابراین مجموعه‌ی نت‌های «می-پنتاتونیک» در آهنگ محلی، نه تنها به عنوان ساختاری متقارن، نامتغیر و بدون کروماتیسم پلی مدال (می فریژین، می دورین و می ائولین)، بلکه به عنوان نقطه‌ی عزیمتی برای تولید مجموعه‌های بزرگتر از چرخه‌های فاصله‌ای[۳۴] (دو گام تمام‌پرده و یک چرخه‌ی پنجم‌ها) عمل می‌کند. این امر، نوید دهنده‌ی عملکرد جدید تسلسل‌ها در کارهای بعدی بارتوک است (آنتوکولتز، ۱۹۸۴، ۴۲).

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

وِرا لَمپرت، توجه‌ها را به جنبه‌ی جالب دیگری از پنجمین آهنگ، یعنی نقش متفاوت پیانو در قسمت‌هایی که به تنهایی شنیده می‌شود، جلب می‌کند. این امر نشانگر نقش رو به رشد پیانو، به عنوان یک همراهِ هم‌ارزش با خط آواز است. هم آهنگ سوم و هم آهنگ پنجم در این مجموعه، نشانگر علاقه‌ی بارتوک به فرم واریاسیون و نیز نیاز او به ترکیب مواد موسیقی محلی در ساختاری با مقیاسی بزرگتر در آثار او هستند (لمپرت، ۱۹۹۳، ۳۹۵). و این امر ادغام وسیع‌تر موسیقی محلی و فرم‌های کلاسیک را در مجموعه‌های بعدی مانند: «مناظر روستا»[۳۵] (۱۹۲٤) و «بیست آهنگ محلی» (۱۹۲۹) نوید می‌دهد.

۴,۲. تنظیمات پیانویی

در سال ۱۹۰۷، کرسی استادی پیانو در آکادمی موسیقی بوداپست به بارتوک داده شد. علاقه‌ی او به آهنگسازی برای پیانو، از ویژگی‌های این دوره است. او در این دوره دو هدف را بطور هم‌زمان دنبال می‌کند:

۱. آفرینش یک زبان موسیقایی فردی و جدید
۲. نیاز به رپرتوآری از موسیقی آموزشی، که جوابگوی وظایف تدریس او باشد (بردل، ۲۰۰۱، ۵۲).

یافته‌های مهم او به عنوان یک موسیقی قوم شناس، الهام‌بخش آثاری شد که برای پیانو تنظیم کرد و از این مسیر بود که روح موسیقی محلی، وارد هنر او شد.

اولین تنظیم او برای پیانو «سه آهنگ محلی مجار از منطقه‌ی چیک»[۳۶] (۱۹۰۷) بود. این مجموعه ی ساده به همان روش «بیست آهنگ محلی مجار» ساخته شد. نخستین آهنگ، علاقه‌ی بارتوک به ریتم بی‌ثبات و متغیر «تمپو روباتو»[۳۷] را با حرکت تزیینی و سیالش نشان می‌دهد. شبیه به قطعات آوازی، او از هارمونی‌هایی برگرفته از ویژگی‌های مدال استفاده کرد. ملودی قطعه‌ی نخست در «سی- دورین» و فاقد درجه‌ی هفتم بزرگ و به دنبال آن فاقد تسلسل دومینانت/تونیک است (بردل، ۲۰۰۱، ۵۳).

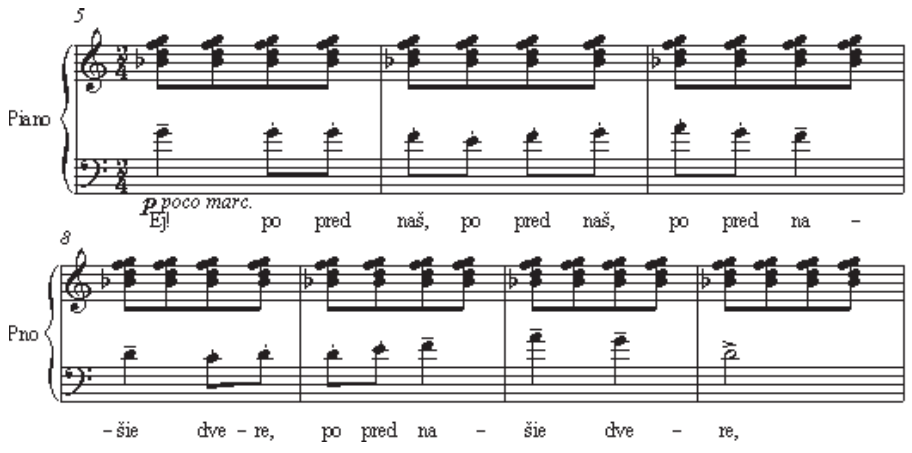
در سال ۱۹۰۸، در «چهارده بَگَتِل»[۳۸] اپوس ٦، بارتوک آهنگ‌های محلی را با آهنگسازی آزاد ادغام می‌کند. این کتاب که مجموعه‌ای از آهنگ‌های کوتاه است، نماد مرحله‌ی مهمی از سیر تکاملی بارتوکِ آهنگساز است چرا که او در این کتاب علاقه‌اش به استخراج ساختارهای صوتی جدید از موسیقی محلی را با مفاهیم موسیقایی فردی خود پیوند داده است. آهنگ‌های این مجموعه، به جز قطعه‌های چهارم و پنجم، قطعاتی اصیل[۳۹] هستند. قطعه‌ی شماره ٤، با ملودی‌ای از منطقه‌ی تولنای مجارستان، نمونه‌ی خوبی از علاقه‌ی بارتوک به آکورد هفتم کوچک است.

همه‌ی بارتوک‌پژوهان، «بگتل‌ها» را، نقطه‌ی عطفی مهم در کنار گذاردن اصول قراردادی هارمونی توسط بارتوک، دانسته اند. وی در این اثر، از ترکیبی از موسیقی محلی مدال به همراه کاربردِ تجربی‌ای از دینامیک‌ها، ریتم و صدادهی پیانو[٤٠] سود برده است (بردل، ۲۰۰۱، ٥٤).

بارتوک در ۲۷ میزان ابتدایی قطعه، تنها از یک آکورد هفتم کوچک (سل - سی بمل - ر - فا) استفاده کرده است (مثال ۹). این آکورد نت‌های اصلی ملودی را منعکس می‌کند و به گفته‌ی آنتوکولتز: «یک ترتیب عمودی (هارمونیک) از کانتور ملودی[٤١]» را نمایش می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر



مثال۷: چهارده بگتل، شماره‌ی ۵، میزان‌های ۵ تا ۱۱

این روش هارمونی‌گذاری را می‌توان با سریالیسم که در آن ارائه ی عمودی سلول‌های ملودیک بافت هارمونیک را به وجود می‌آورد، مقایسه کرد؛ با این تفاوت که بارتوک عملکرد دیاتونیک مدها و توان آن‌ها در انتقال احساسی از مایه‌ی تونیک را به کلی رها نکرد.

بارتوک در همان سال‌ها دو مجموعه‌ی پیانویی دیگر را منتشر ساخت که به نوعی کتاب‌های همراه بَگتِل‌ها بشمار می‌روند: «ده قطعه‌ی آسان»[۴۲] ۱۹۰۸ و «هفت طرح»[۴۳] (۱۰-۱۹۰۸). پس از آن بارتوک به موسیقی محلی، اما این بار با اهداف آموزشی خود، توجه کرد. این آثار مجموعه‌هایی برای پیانو، بر روی آهنگ‌های رومانیایی و اسلوواکیایی هستند. در کتاب «برای کودکان»[۴۴] (۱۰-۱۹۰۸) که مجموعه‌ای از ملودی‌های اسلوواکیایی و مجار است، تنظیم گرایش‌های هارمونیک مشابه بگتل‌ها را نشان می‌دهد. همچنین، شماره‌ی ۳۹ در کتاب دوم، نمونه‌ی خوبی از کروماتیسم پلی مدال در می فریژین/لیدین به همراه استفاده از پنجم‌های موازی و دیسونانس‌های حل نشده است (ساکف، ۱۹۹۳، ۱۳۰).

پس از یک وقفه‌ی قابل ملاحظه در آهنگسازی، بارتوک بار دیگر متوجه موسیقی رومانیایی می‌شود و در سال ۱۹۱۵ او دو مجموعه‌ی «آهنگ‌های کریسمس رومانیایی»[۴۵] و «رقص‌های محلی رومانیایی»[۴۶] را تولید می‌کند. مجموعه‌ی «سرودهای کریسمس رومانیایی» بواسطه‌ی ویژگی‌های ملودیک و ریتمیک خاص خود قابل توجه است. «یانوش کارپاتی» نشان می‌دهد که بارتوک چگونه به کیفیت نامتقارن متر دست می‌یابد (کارپاتی، ۱۹۹۳، ۱۳۰).

مثال ۸: سرودهای کریسمس رومانیایی، شماره‌ی ۲، میزان‌های ۱ تا ۷

پایگاه اینترنتی دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

کارپاتی می‌نویسد:

> این مفهوم ریتمیک، باید یک کشف بزرگ برای بارتوک بوده باشد، زیرا آشکارا با ساختارِ متریک اغلب موسیقی‌های اروپا تفاوت دارد؛ موسیقی‌هایی که در آن‌ها زمان بیشتر ساختاری تقسیم‌کننده[۴۷] دارد یعنی واحدهای زمانی بزرگ که به واحدهای کوچک‌تر هم‌اندازه تقسیم می‌شوند. (کارپاتی، ۱۹۹۳، ۱۵۲-۱۵۱)

۳. تأثیرات موسیقی محلی بر بارتوک (با تمرکز بر مجموعه‌های پیانویی کوتاه او)

در سخنرانی‌های هاروارد، بارتوک به تفاوت دیدگاه خود در زمینه ی انحلال هارمونی با آن‌چه که توسط آهنگسازان دودکافونیک[۴۸]، شوئنبرگ[۴۹]، وبرن و برگ، به دست آمد، اشاره می‌کند. او از تضاد میان کارهایی که بر اساس سیستم آتونال‌اند و کارهایی که در آن‌ها مفهومی از مرکزیت تنال حاکم است، سخن می‌گوید:

> برای این‌که به اختلاف ذاتی بین آتونالیته، پلی تنالیته و پلی مدالیته اشاره کنم، به عنوان کلام پایانی درباره‌ی این موضوع، باید بگویم که موسیقی آتونال به هیچ روی صدای پایه‌ای ارائه نمی‌دهد، پلی تنالیته تعدادی از آن‌ها را ارائه می‌دهد- یا گمان می‌رود که ارائه می‌دهد- و پلی مدالیته تنها یک صدا ارائه می‌کند. بنابراین، موسیقی ما، منظور من «هنر موسیقی جدید مجارستان»[۵۰] است، همیشه بر اساس یک صدای پایه، چه در بخش‌های تشکیل‌دهنده و چه در کلیت آن، شکل می‌گیرد. (بارتوک، ۱۹۴۳، ۳۷۰)

بارتوک از نظامی استفاده می‌کرد که در آن دو یا چند قسمتِ[۵۱] مدال را بر اساس یک صدای پایه با یکدیگر ترکیب می‌کرد، به‌گونه‌ای که استفاده از همه‌ی محدوده‌ی دوازده صدای کروماتیک را برای او امکان‌پذیر می‌ساخت. این نظام یک صدای پایه را به عنوان نقطه‌ی مرجع حفظ می‌کند، اما نه همانند نظام سلسله مراتبی سنتی. این تکنیک به آتونالیتی ارتباطی ندارد، بلکه راهی جدید برای برتر دانستن تنال و روشی برای غنی‌کردن زبانِ هارمونیک آهنگ‌های محلی ساده و مدال است (بردل، ۲۰۰۱، ۵۹).

نگرش به‌نسبت پیچیده‌تر و متنوع‌تر بارتوک به فعل و انفعالِ پلی مدال در کارهای اصیل او را می‌توان در کلامش یافت:

> در کارهای ما، همانند دیگر کارهای معاصر، هم‌زمان روش‌ها و اصول متنوعی وجود دارند. به عنوان مثال، شما نمی‌توانید انتظار داشته باشید که در کارهای ما اثری بیابید که در آن بخش بالایی پیوسته در یک مد و بخش پایینی در مدی دیگر باشد. بنابراین، اگر ما می‌گوییم که موسیقی ما پلی مدال است، بدان معنی است که پلی مدالیته یا بای مدالیته ممکن است در قسمت‌های کوتاه یا طولانی قطعه (گاهی تنها در یک میزان) دیده شوند. به این ترتیب ممکن است تغییرات میزان به میزان و حتی از ضربی به ضربی دیگر در یک میزان پیش بیایند (بارتوک، ۱۹۴۳، ۳۷۰).

وی آشکارا از اهمیت جایگاه بگتل‌ها در پیشرفت سبک آهنگسازی خود آگاه بود. او زمانی گفت: «بگتل‌ها راه جدیدی در سبک نوشتاری پیانو به روی من گشودند» (بارتوک، ۱۹۴۵،۴۳۲).

او در نامه‌ای در سال ۱۹۱۰ پس از اتمام بگتل‌ها نیز چنین نوشته است:

> من چیزی از «هارمونی درونی»[۵۲] بازیافته‌ام؛ به طوری که امروز دیگر برای بیان آن حالت نیازی به گرد هم آوردنِ دیسونانس‌های گوناگون و متناقض ندارم. این ممکن است به این خاطر باشد که به خودم اجازه داده‌ام بیشتر و بیشتر از موسیقی محلی الهام بپذیرم (سُمفای، ۱۹۹۶، ۱۲).

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

بسیاری از بارتوک‌پژوهان، بر اهمیت «بگتل‌ها» در میان جنبش‌های مدرنیست اوایل قرن تأکید داشته‌اند. استیونِس[۵۳] بارتوک را جلوتر از باقی هم‌عصرانش می‌داند:

> موسیقی پیانوی سال ۱۹۰۸، نشان‌دهنده ی تجربه‌هایی با بای تنالیتی، کنترپوآنِ دیسونانس و آکوردهایی بر مبنای فواصل نامتعارف است و تا حدودی پیش از آثار استراوینسکی و شوئنبرگ که این ابزارها در آن‌ها به کار گرفته شده‌اند، است (استیونس، ۱۹۷۵، ٤۲-٤۱).

الیوت آنتوکولتز که بگتل‌ها را اساس مطالعه‌ی خود در «موسیقی بلابارتوک» (۱۹۸٤) قرار داده است، اشاره می‌کند که آن‌ها «یکی از نخستین مجموعه‌هایی بودند که از مرزهای انحصاری هارمونی تریاد» خارج شدند (آنتوکولتز، ۱۹۹۳، ۱۱۰).

مجموعه‌های بعدی بارتوک «هفت طرح» اپوس 9-b و «ده قطعه‌ی آسان» بودند که همگی سطوح گوناگون رفتار آهنگسازانه ی بارتوک را در جهت «همراهی» با موسیقی محلی و نیز تکنیک‌های خلق موسیقی اصیل نشان می‌دهند. یک روش کاملاً رایج در همه‌ی این مجموعه‌ها، استفاده ی محدود از تکنیک‌ها به عنوان روشی آموزشی است. این آثار در یک سطح، نمایشگر علاقه‌مندی بارتوک به دیدگاه آموزشی آهنگسازی، و در سطحی دیگر، نمایشگاهی از ایده‌های تجربی اولیه‌ی او هستند که بعدها در آثار برتر او شکل می‌گیرند (بردل، ۲۰۰۱، ٦۱).

«پلی تنالیته» مشخصه ی اصلی زبان موسیقایی بگتل شماره‌ی ۱ است و قطعه با استفاده از دو سر کلیدِ متفاوت نوشته شده است که بارتوک آن را روشی «نیمی جدی، نیمی طنز، به منظور شوخی با کاربرد علامت‌های ترکیبی در موسیقی معاصر» خوانده است (بارتوک، ۱۹٤۵، ٤۳۳).

خط حامل بالایی، نشانگر گام «دودیز مینور» با ٤ دیز، و خط پایین با ٤ بمل نشانگر گام «فامینور» است. بارتوک در آنالیز خود از این قطعه، با وجود حضور هم‌زمان دو سر کلید، آن را پلی تنال نمی‌داند. بلکه به‌صراحت می‌گوید تنالیته «به سادگی دو ماژوری با رنگ‌آمیزی فریژین»[٥٤] است (بارتوک، ۱۹٤۵، همانجا). این گفته بیش از آنکه تفسیری پلی تنال درباره ی قطعه ارائه دهد، نشانگر نگرش پلی مدال بارتوک است. در سخنرانی‌های هاروارد، بارتوک از ناتوانی گوش در دریافت دو یا چند مایه‌ی هم‌زمان سخن می‌گوید. او اشاره می‌کند که گوش یک مایه را به عنوان پایه انتخاب می‌کند و «صداهای مایه‌ی دیگر را در ارتباط با آن می‌سنجد» (بارتوک، ۱۹٤۳، ۳٦۵). به بیانی دیگر، صداهای یک مایه به عنوان نت‌های آلتره‌ی مایه‌ی دوم شنیده می‌شوند.

آنالیز آنتوکولتز نشان می‌دهد که خط بالایی با ویژگی‌های «دودیز- ائولین»، بر روی عبارت‌های «دو- فریژینِ» پایین‌رونده در خط پایین قرار گرفته است. در برجسته‌ترین نقطه‌ی کادانسی، خطوط مدال «دو- فریژین» و «دودیز- ائولین» بر روی دایاد «دو- می» که برتنالیته‌ی دوماژور دلالت می‌کند بر هم منطبق می‌گردند (مثال ۱۱) (آنتوکولتز،۱۹۸٤، ۵۲).

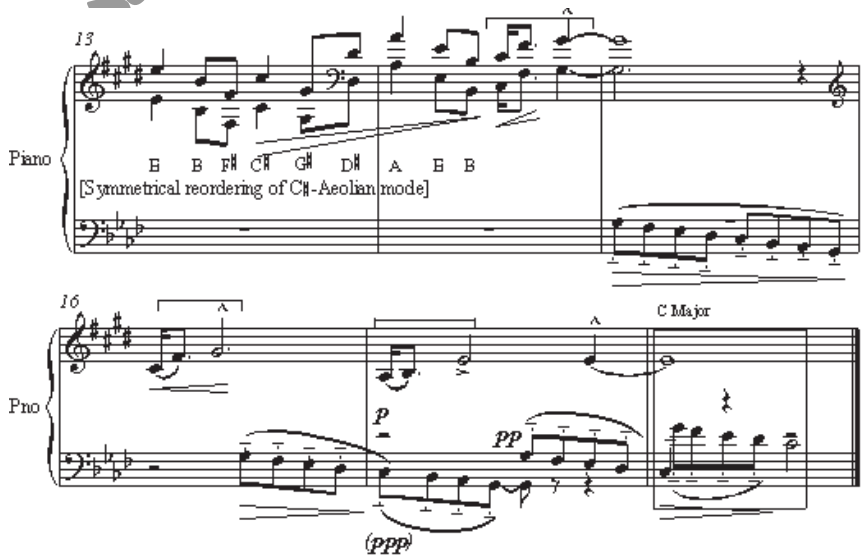
نکته‌ی جالب این که تنها صدایی که از طیف دوازده صدایی موسیقی مورد استفاده قرار نگرفته است، نت «ر» است که به منظور تأکید بر دوم بمل‌شده (رِ بمل) که ویژگی مد فریژین است، در قطعه نیامده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مثال ۹: بگتل شماره‌ی ۱، میزان‌های ۱ تا ۱۲

بگتل شماره‌ی ۱، نمایشگر استفاده از تقارن‌های ملودیک و هارمونیک است. آنتوکولتز اشاره می‌کند که مد «دودیز- ائولین» به‌تدریج در طول قطعه به عبارتی سه نتی از چرخه‌ی پنجم‌ها بدل می‌شود (میزان‌های ۷ و ۸) (آنتوکولتز،۱۹۹۳، ۵۲). این روند در قسمت دوم تشدید می‌شود، جایی که سکوئنسی شش نتی از چهارم‌های پایین‌رونده نشان داده شده‌اند (میزان‌های ۱۳ و ۱٤) (می - سی - فادیز - دودیز - سل دیز - ردیز).



مثال ۱۰: بگتل شماره‌ی ۱، میزان‌های ۱۳ تا ۱۸

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

می‌توان گفت در مقیاسی بزرگ، «سازه‌های فاصله‌ایِ»[۵۵] این قطعه متأثر از ویژگی‌های پنتاتونیک و متقارن موسیقی محلی است. بارتوک به ما هشدار داده است که تلاش برای به کارگیری تفسیری تنال «موسیقی را به‌شکلی بسیار محدود طبقه‌بندی می‌کند»[۵۶] که قابل درک نخواهد بود. این موسیقی به عنوان تعاملی پیچیده از گام‌ها، آکوردها و مجموعه‌های صوتی[۵۷]بهتر فهمیده می‌شود (بردل، ۲۰۰۱، ٦٣).

رویکرد بارتوک به پلی مدالیته، به خوبی در قطعه‌ی دوم از «هفت طرح»، اپوس 9-b نیز مشهود است. در میزان‌های ۱ تا ٤، ترياد «می مینور» در دست راست، همزمان بر روی تتراکورد «لابمل ماژور» در دست چپ شنیده می‌شود.

مثال ۱۱: هفت طرح، اپوس ۹ ب، شماره‌ی ۲، میزان‌های ۱ تا ۵

این آکوردها بطور جداگانه به مجموعه‌ی مدال «دو- لیدین» و «دو- فریژین» تعلق دارند که در کنار یکدیگر پلی مدی دوازده نتی را شکل می‌دهند:

شکل ۵: پلی مد دو فریژن/لیدین

از سوی دیگر، تضاد موجود میان آکوردهای ماژور و مینورِ همزمان را می‌توان اشاره‌ای به بازی الاکلنگ کودکان که در عنوان قطعه آمده است[۵۸]، دانست.

این تناوب آکوردهای ماژور و مینور، اساس قطعه را تا میزان ١٦ شکل می‌دهند. در اینجا بافتِ هم‌صدا با تأکید بر درجه‌ی هفتم بمل‌شده، نشانگر مد «دو-ائولین» است. ساکف[۵۹] اشاره می‌کند که این میزان‌های پایانی، تغییری ناگهانی در تنالیته را نمایش می‌دهند. به‌طوری که از ادغام صداهای مدهای «دو- ائولین» و «دو-لیدین» یک پلی مد جدید ساخته می‌شود (ساکف، ۱۹۹۳، ١٤٠).

مثال ۱۲: هفت طرح اپوس ۹ ب، شماره‌ی ۲، میزان‌های ۱۷ تا ۲۰

http://Journal.art.ac.ir

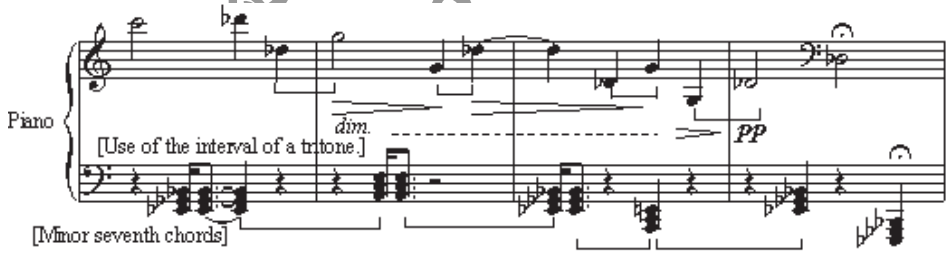
سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

با بیان قطعی خود که «تنالیته‌ی آن یک دو ماژور خالص است»، بارتوک در برابر هر توضیح بای تنال از این قطعه مقاومت کرده است (بارتوک، ۱۹٤٥، ٤۳۳). به هر حال، چنین استفاده‌ای از مایه‌ی «دو- ماژور» نامتعارف است، چرا که تنالیته به وسیله‌ی پیوند دو مجموعه صدای متفاوت بر اساس یک صدای پایه نشان داده شده است و همچنین صداهای کروماتیک به بهترین شکل به عنوان اجزای گوناگون مدهای مختلف دریافت می‌شوند.

دلبستگی بارتوک به تقارن، به موسیقی محلی و روابط متقارن فواصل در گام پنتاتونیک و به تبع آن آکورد هفتم کوچک برمی‌گردد.

شکل ۶: گام پنتاتونیک مجار

نمونه‌ای خوب از کاربرد غیرعملکردی[٦٠] آکورد هفتم کوچک را می‌توان در چهار میزان پایانی بگتل شماره‌ی ۱۳ (XIII) یافت. بارتوک دو فاصله‌ی هفتم کوچک را با یک فاصله‌ی ترایتون بر روی هم قرار می‌دهد که خود نشان دهنده‌ی کاربرد پنجم کاسته/چهارم افزوده به عنوان نوعی جایگزین برای دومینانت است. (مثال ۱۵) ترایتون، اکتاو را به دو نیمه‌ی متقارن تقسیم می‌کند. آنتوکولتز نشان می‌دهد که صداها از یک مجموعه‌ی اکتاتونیک (هشت نتی) گرفته شده‌اند (می بمل- می- سل بمل- سل- لا- سی بمل- دو- ر بمل) (آنتوکولتز، ۱۹۸٤، ۷۸). با این آکوردها بیشتر به عنوان موتیف‌های هارمونیک برخورد می‌شود تا شیوه‌ی معمول توالی آکوردها.



مثال ۱۳: بگتل شماره ۱۳، میزان‌های ۲۳ تا ۲۶

در انتهای قطعه آکورد پایانی می بمل هفتم کوچک نقشی کنسونانس دارد، که همانطور که پیشتر هم به آن اشاره شد این کاربرد برگرفته از نسبت‌های متقارن موجود در گام پنتاتونیک است.

علاوه بر این، بارتوک از مفاهیم متقارن در فرم‌های انتزاعی‌شان، بر پایه‌ی مجموعه صداهای غیرهارمونیک، نیز استفاده کرده است. در «بگتل شماره‌ی ۳»، او یک عبارت کروماتیک را به عنوان «استیناتو» در دست راست به کار برده است، دست چپ به صورت متقارن و با تأکید بر حدود فاصله‌ی ترایتون (فادیز - دو)، «خوشه‌ی صداها»[٦١] را گسترش داده است.

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مثال ۱۴: چهارده بگتل، شماره‌ی ۲، میزان‌های ۳ تا ۶

صداهای جدیدی در میزان ۱۲ (دودیز) و ۱۸ (ر) اضافه می‌شوند که همه‌ی ۱۲ صدای مجموعه نت‌های کروماتیک را کامل می‌کنند. استفاده از فاصله‌ی تریتون (فادیز-دو) بر وجود زیرساخت مد لیدین تأکید می‌کند که خود به پلی مد دوازده صدایی دو لیدین/فریژین تعلق دارد. در نقاط کادانسی مهم قطعه نیز، با حرکت محسوس به تونیک برتنالیته‌ی دو ماژور تأکید شده است (بردل، ۲۰۰۱، ٦٦).

در «تمرین انگشت» (ده قطعه‌ی آسان-شماره‌ی ۹) بارتوک از فیگور استیناتوی مشابهی بر اساس گام تمام‌پرده استفاده کرده است.

مثال ۱۵: ده قطعه‌ی آسان، شماره‌ی ۹، میزان‌های ۵ تا ۸

در میزان‌های ۵ تا ۸، موسیقی بطور متناوب میان دو عبارت تمام‌پرده، با فاصله‌ی نیم‌پرده از یکدیگر حرکت می‌کند. (مثال ۱۷) در کلید باس، فاصله‌ی لا-سی بمل (میزان‌های ٥-٦) علاوه بر این که خوشه‌ی آکوردی تمام‌پرده‌ای اول را به شکلی متقارن گسترش می‌دهد، بر درجه‌ی دوم بمل‌شده‌ی مد «لا-فریژین» نیز تأکید دارد. فاصله‌ی تریتون ملودیک «لا-ردیز» (میزان‌های ۷و۸) مد «لا-لیدین» را نشان می‌دهد. می‌توان گفت که مواد کروماتیک قطعه از پلی مد «لا لیدین/فریژین» گرفته شده است، بر برتری تنال «لا»، با کاربرد آن به عنوان نت مهم کادانسی (میزان ٤١) تأکید شده است، در قسمت پایانی دایاد دو-می بر روی دو تتراکورد تمام‌پرده (ردیز- دودیز- سی- لا و فادیز -می -ر - دو) سوار شده است و بر فواصل تریتون «ردیز-لا» و «فادیز-دو» تأکید می‌کند. آنتوکولتز اصطلاح «سلول-وای»[٦٢] را برای این تتراآکورد متقارن که از چهار صدای ابتدایی مد لیدین گرفته شده است و طرح کلی فاصله‌ی چهارم افزوده را می‌رساند، به کار برده است.

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مثال ۱۶: ده قطعه‌ی آسان، شماره‌ی ۹، میزان‌های ۴۱ تا ۵۱.

گام تمام‌پرده به روشی تجربی در قطعه‌ی سوم «هفت طرح» به‌کار رفته است. در میزان‌های ۱ تا ۵ صداهای اصلی ملودی از گام تمام‌پرده گرفته شده‌اند (لابمل تا فادیز). این قطعه نمونه‌ی خوبی از روش بارتوک در ترکیب گام‌های تمام‌پرده با پلی مدال کروماتیسم فریژین /لیدین خود است.

مثال ۱۷: هفت طرح، اپوس ۹ ب، شماره‌ی ۳، میزان‌های ۱ تا ۵

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

کاربردی مشابه از گام پرده را می‌توان در قطعه‌ی هفتم از «هفت طرح» یافت. در نیمه‌ی دوم این قطعه، دو پنتاکورد تمام‌پرده‌ی «لا–می دیز» و «فادیز–دودوبل دیز» با حرکتی موازی و در فاصله‌ی ششم بزرگ از یکدیگر بر روی هم سوار شده‌اند (میزان‌های ۱۷ تا ۲۲).

مثال ۱۸: هفت طرح، اپوس ۹ ب، شماره‌ی ۷، میزان ۱۷

ترکیب صداها با یکدیگر، ده نت از گام کروماتیک را پوشش می‌دهد. در میزان آخر، بارتوک از پنتاکوردهای تمام‌پرده به صورت آکوردهای خوشه‌ای عمودی استفاده می‌کند. برتری تنال «لا» بواسطه‌ی مشخص بودنش به عنوان پایین‌ترین نت در آرایش پنتاکورد به دست آمده است. در این قطعه بارتوک گام‌های تمام‌پرده را با کروماتیسم پلی مد «لا فریژین/لیدین» ادغام می‌کند (بردل، ۲۰۰۱،۶۹–۶۸).

مثال ۱۹: هفت طرح، اپوس b-9، شماره‌ی ۷، میزان ۲۳

تتراکورد متقارن دیگری که در آهنگ دوم «ده قطعه‌ی آسان» استفاده شده است، «سلول–زی»[۶۳] نامیده می‌شود (اصطلاحی که آنتوکولتز به کار برد) که از دو فاصله ی نیم‌پرده که در فاصله ی چهارم درست از یکدیگر قرار گرفته‌اند، تشکیل شده است. در میزان‌های ۳ تا ۶، بارتوک یک ملودی «ر–دورین» را بر روی استیناتوی «سلول–زیِ ر» در کلید باس قرار می‌دهد.

مثال ۲۰: ده قطعه‌ی آسان، شماره‌ی ۲، میزان‌های ۳ تا ۶

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

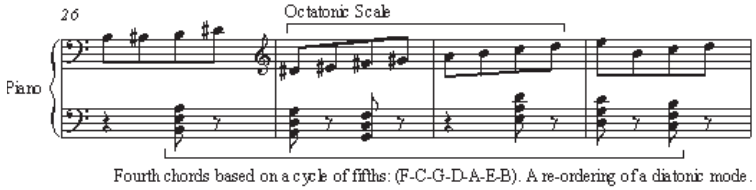
در میزان‌های ۷ تا ۹، یک انتقال به «سلول - زیِ فا» انجام می‌گیرد و می‌توان نشان داد که «سلول-زیِ رِ» و «سلول-زیِ فا» به خاطر ریشه‌ی مشترک‌شان در گام اکتاتونیک، با یکدیگر پیوند دارند. این قطعه نمونه‌ای خوب از روش بارتوک در ترکیب مجموعه‌های مدال، کروماتیک و اکتاتونیک که همگی از پلی مد لیدین/فریژین می‌آیند، است.

شکل ۷: ترکیب دو سلول زی و تشکیل مجموعه‌ی اکتاتونیک

آنتوکولتز (در پژوهش خود درباره‌ی موسیقی پیانوی بارتوک) بر اهمیت گام اکتاتونیک تأکید می‌کند و نشان می‌دهد که با گسترش مدهای دیاتونیک، می‌توان مجموعه‌ی اکتاتونیک کاملی را شکل داد. او از مثالی از مد غیردیاتونیک، نقل قول‌شده از سخنرانی‌های هاروارد بارتوک، استفاده می‌کند تا نزدیکی و تقارب انواع گام‌ها را در ساختار موسیقی محلی نشان دهد:

شکل ۸: مد محلی غیردیاتونیک

کاربرد گام اکتاتونیک را در «بگتل شماره‌ی ۱۱» می‌توان مشاهده کرد. در این قطعه، بارتوک یک گام اکتاتونیک را بر روی زنجیره‌ای از «آکوردهای چهارم»[۶۴] به کار برده است (مثال ۲۳). این آکوردها چینشی دوباره از چرخه‌ی پنجم‌ها (فا- دو- سل- ر- لا- می- سی) هستند که با ساختار دیاتونیک نیز مرتبط‌اند. (دو- ر- می- فا- سل- لا- سی). این قطعه نمونه‌ی خوبی از کاربرد آکوردهای چهارم است که بارتوک ایده‌ی آن‌ها را از استفاده‌ی فراوان از پرش چهارم درست در ملودی‌های محلی مجار استخراج کرده است (بارتوک، ۱۹۲۸، ۳۳۶). تأثیر ترکیبی این دو مجموعه صدای مختلف، ایجاد بستری تنال اما فاقد تسلسل عملکردی سنتیِ آکوردها است.

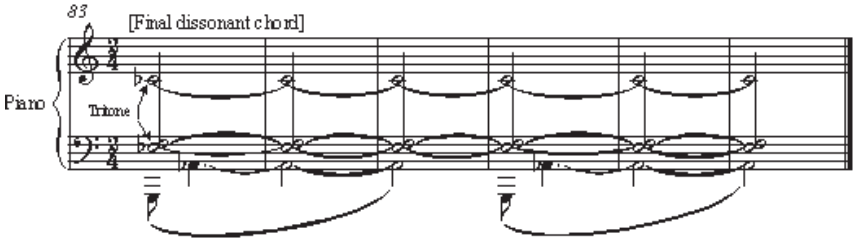


مثال ۲۱: بگتل شماره‌ی ۱۱ میزان‌های ۲۶ تا ۲۹

آکورد دیسونانس پایانی، دارای یک فاصله‌ی پنجم کاسته است که حل نشده باقی می‌ماند. تنالیته غیرقطعی و در کل، نشان دهنده‌ی گرایش بارتوک به ملغمه‌ای از عناصر مختلف برگرفته از ویژگی‌های متقارن موسیقی محلی است (بردل، ۲۰۰۱، ۷۳-۷۲).

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر



مثال ۲۲: بگتل شماره‌ی ۱۱، میزان‌های ۸۳ تا ۸۸

۴. نتیجه گیری

کارهای دوران جوانی بارتوک از همان ابتدا با پذیرش کلیشه‌های موسیقایی غالب در سنت موسیقی مجارستان، به سمت ملی گرایی حرکت کرد. کشف موسیقی محلی روستایی در دسامبر ۱۹۰٤، به عنوان نقطه‌ی عطفی در زندگی او، تأثیری تعیین‌کننده بر موسیقی وی گذاشت و الگوهای آهنگسازی جدید و تا آن زمان ناشناخته‌ای را بر او عرضه داشت. وی مفهومی از ملی‌گرایی را که در زندگی فرهنگی باستانی دهکده‌های روستایی به جا مانده بود کشف و بخش عمده‌ای از زندگی خود را وقف جمع‌آوری و مطالعه‌ی آن‌ها کرد. بارزترین دستاورد این کارهای قوم موسیقی شناختی، ادغام عناصر مختلف در یک سبک موسیقایی شخصی بود. سبکی که در تنظیم ملودی‌های محلی و همچنین ساخت قطعاتی که بارتوک خود آهنگساز آن‌ها بود نمود پیدا کرد.

بارتوک در کارهای اولیه خود، مانند کوآرتت زهی شماره‌ی یک (۱۹۰۸)، سه آهنگ محلی مجار از منطقه‌ی چیک (۱۹۰۷)، چهارده بگتل (۱۹۰۸) و ... به شکل رو به رشدی، بر مشخصه‌های هارمونیک ملودی‌های محلی، به منظور فراهم آوردن ابزاری نوین در بیان موسیقی، تکیه کرد. این ویژگی ها خود نقشی وحدت‌آفرین در کارهای انتزاعی او داشتند. وی در بسیاری از آثارخود، به صورت همزمان از این ویژگی‌ها، مانند «گام‌های مدال» و «پنتاتونیک»، گردش ملودی، ایده‌های ریتمیک، ساختارهای برگرفته از شعر و مشخصه‌های اجرایی برگرفته از موسیقی محلی، سود برده و در نهایت، از این طریق، به زبان موسیقایی شخصی و خاص خود دست یافته است. شاهکارهایی نظیر کوارتت زهی شماره‌ی شش و کنسرتو برای ارکستر در پایان عمر وی نتیجه‌ی این سیر تکاملی‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. Bartok
2. Musicology
3. Spirit
4. Essence
5. Peasant Tunes
6. Polymodality
7. Polymodal chromaticism
8. Quartal
9. Quintal
10. Victoria Fischer
11. Mounting of a jewel
12. Motto

یک عبارت موسیقایی که بارها در طول قطعه تکرار می‌شود و تا حدی نقشی نمادین دارد (دیکشنری موسیقی آکسفورد).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

13. Paul Griffiths
14. Autobiography
15. Diatonic
16. Chromatic
17. Pentatonic
18. Minor seventh chord
19. Consonant
20. Non diatonic:

معمولاً اصطلاح غیر دیاتونیک برای گام‌هایی غیر از گام‌های سنتی ماژور و مینور به کار می‌رود. ولی کاربردهای دیگری نیز دارد. برای مثال، عده‌ای از تئورسین‌ها فقط گام ماژور و مینور طبیعی را دیاتونیک، و مینور هارمونیک و مینور ملودیکِ بالارونده را غیر دیاتونیک می‌دانند. زیرا معتقدند گام دیاتونیک باید گونه‌ای انتقال از کلاویه‌های سفید پیانو باَشد.

21. Bi- modality
22. Poly modality
23. Chromaticised degrees
24. Chordal chromaticism
25. Modal chromaticism
26. Magyar nepdalok
27. Vera Lampert
28. Substructure
29. Elliot Antokoletz
30. Tonal progressions
31. Csik
32. Modal extensions
33. Cycle of fifths
34. Interval Cycles
35. Village scenes
36. Harom Csik Megyei Nepdal
37. Tempo rubato
38. Fourteen Bagatelles
39. original
40. Piano Sonority
41. Melodic contour
42. Ten easy pieces
43. Seven Sketches
44. For children
45. Romanian Chrismas Songs
46. Romanian Folk Dances
47. Divisive
48. Dodecaphonic
49. Arnold Schoenberg
50. New Hungarian Art Music
51. Segment
52. Inner Harmony
53. Halsey Stevens
54. A Phrygian Coloured C major
55. Intervalic Constructions
56. Pigeonhole all music
57. Pitch collections
58. “See-Saw, Dickory- Daw”
59. Benjamin Suchoff
60. Non-functional

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

61. Tone cluster/cluster:
آکوردی که از حداقل ۳ صدای هم‌جوار در گام (معمولاً کروماتیک) تشکیل شده باشد. آن را به شکل‌های گوناگونی می‌توان به کار برد. برای مثال، نت‌های هم‌جواری که به صورت دیاتونیک، پنتاتونیک و یا میکروتونال از یکدیگر جدا شده باشند.

62. Y-Cell
63. Z-Cell
64. Fourth chords

منابع

- Antokoletz, Elliot. 1984. The music of Bela Bartok: A study of tonality and progression in twentieth-century music. California: University of California Press.
- 1993. At last something truly new: Bagatelles in The Bartok Companion by Malcom Gillies. London: Faber and Faber.
- Bartok, Bela. 1921. Autobiography, in Bela Bartok Essays.
- ----- 1928. The Folk songs of Hungary, in Bela Bartok Essays.
- ----- 1931. The influence of peasant music on modern music, in Bela Bartok Essays.
- ----- 1941. The relation between contemporary Hungarian Art Music and Folk Music, in Bela Bartok Essays.
- ----- 1943. Harvard lectures, in Bela Bartok Essays.
- ----- 1945. Introduction to Bela Bartok masterpieces for the piano, in Bela Bartok Essays.
- Bartok, Bela and Kodaly, Zoltan. 1970. The Hungarian folk song. London: Boosey and Hawkes.
- Braddell, Rory. 2001. The Mounting of a Jewel, The marriage between composer and ethnomusicologist, in Bela Bartok's creative musical output. Avera Press.
- Fischer, Victoria. 2001. Piano music: teaching pieces and folksong arrangements, In the Cambridge companion to Bartok. Ed. Amanda Bayley. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffiths, Paul. 1984. The Master Musicians Bartok. London: J.M. Dent & Sons Limited.
- Karpati, Janos. 1993. The piano works of the war years, in The Bartok Companion by Malcom Gillies. London: Faber and Faber.
- Lampert, Vera. 1993. Work for solo voice with piano, in The Bartok Companion by Malcom Gillies. London: Faber and Faber.
- Somfai, Lazlo. 1996. Bela Bartok: Composition, concepts and Autograph Sources. Berkley: University of California Press.
- Stevens, Halsey. 1975. Review Vols. IV-V of Romanian Folk Music, ed. Benjamin Suchoff, in Music Library Association-Notes 34/1 (September 1977): 58-61.
- Suchoff, Benjamin. 1993. "Fusion of National styles: piano literature, 1908-11" in The Bartok Companion by Malcom Gillies. London: Faber and Faber.

تلفظ اسامی و مناطق برگرفته از وب سایت www.Forvo.com است.

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir