

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۰۸/۰۱

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۰۸/۱۳

امین رفیعی فر^۱، امین هنرمند^۲

بررسی رنگ‌های صوتی، مایکروپلی فونی و هرج و مرج در آثار دهه‌ی ۱۹۶۰ لیگتی با تمرکز بر کنسرتو برای ویولنسل

چکیده

در طول تاریخ همواره نائل آمدن به زبانی ویژه و شخصی هدفی والا و چشم نواز برای آهنگسازان بوده است. در راستای رسیدن به این هدف آهنگسازان در بسیاری موارد خالق و بنیانگذار جریان‌ها و سبک‌های مهمی بوده‌اند که در تاریخ ثبت شده است. کنکاش بی‌وقفه‌ی لیگتی^۱، آهنگساز رومانیایی، نیز در جهت رسیدن به این هدف، زندگی حرفه‌ای او را به دوره‌هایی که هر کدام زبان موسیقایی مختص به خود را دارد، تقسیم می‌کند. بازه‌ی ۷۰-۱۹۶۰ با توجه به ویژگی‌های مشترک آثار او، برای لیگتی سبکی خاص به ارمغان می‌آورد. در این مقاله به بررسی اجمالی سه تکنیک مورد توجه لیگتی در آثار دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ می‌پردازیم. تکنیک اول عبارت است از بهره بردن از ویژگی‌های ذاتی صوت موسیقایی به عنوان مصالح اصلی ساخت اثر و آهنگسازی بر اساس رنگ‌های صوتی^۲. تکنیک دوم شامل استفاده‌ی مکرر از گونه‌های مختلف خوشه‌ی صوتی در آثار این دهه و معرفی بافت مایکروپلی فونی^۳ و مورد سوم ایده‌ی هرج و مرج ریتمیک است. در این مقاله با معرفی و تشریح تک تک تکنیک‌ها از یک سو و پیگیری نمودهای گوناگون هر یک در آثار این دهه، با تمرکز بیشتر بر قطعه‌ی کنسرتو برای ویولنسل و ارکستر (۱۹۶۶) به عنوان نمونه‌ای از این دوره به بررسی زبان خاص آهنگساز در این بازه‌ی زمانی می‌پردازیم.

کلید واژه‌ها: رنگ‌های صوتی، خوشه‌ی صوتی، مایکروپلی فونی، هرج و مرج ریتمیک.

^۱ کارشناس ارشد آهنگسازی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران

E-mail: aminrafefar@yahoo.com

^۲ استادیار آهنگسازی، دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، استان تهران، شهر تهران

E-mail: aminhonor@gmail.com

۱. مقدمه

آهنگسازان در طول زندگی حرفه‌ای خود و در پی مکاشفات خویش در جهت رسیدن به زبانی منحصر به فرد و ویژه، از لحاظ ویژگی سبکی دوره‌های متعددی را پشت سر می‌گذارند که هر کدام از طریق ویژگی‌های خاص و مشترک آثار آن دوره قابل تشخیص است. البته لازم به یادآوری است که در مواردی سبک و سیاق آثار یک دوره متأثر از جبر بیرونی مربوط به آن بازه‌ی زمانی است. به عنوان مثال، آثار لیگتی در اواخر دهه‌ی ۴۰، تحت تأثیر سیاست‌های حکومت کمونیستی به تنظیم آهنگ‌های محلی محدود می‌شود. در آن دوره، لیگتی و هم‌قطارانش از دسترسی به موسیقی غربی و بطور کلی موسیقی خارج از مجارستان منع و تنها به مطالعه‌ی آثار بارتوک^۱ و ملودی‌های محلی محدود شده بودند:

«به شدت احساس می‌کردم که باید موسیقی کاملاً نو و تازه‌ای بنویسم و نه موسیقی تکراری عامه‌پسند، گرچه همواره در حال تنظیم ملودی‌های محلی مجار بودم که حتی اجرا و منتشر می‌شدند» (Griffiths, 1983, 10).

«برای خلق موسیقی جدیدی از هیچ، به تجربه‌اندوزی با ساختارهای ساده‌ی ریتم و صدا پرداختم. تمام موسیقی‌هایی را که تا آن زمان شنیده بودم و دوست داشتم، منبعی قلمداد کردم که نمی‌توانم هیچ استفاده‌ای از آن بکنم. از خود می‌پرسیدم: من با یک نت چه کارهایی می‌توانم انجام دهم؟ با یک اکتاو چطور؟ با یک یا دو فاصله یا با یک الگوی ریتمیک خاص چطور؟» (Toop, 1999, 38). موزیکا ریچرکارا^۲ که مجموعه‌ای است از ۱۲ قطعه برای پیانوی تنها، این نقطه نظر را اثبات می‌کند. اولین قطعه از این مجموعه تنها با نت لا نوشته شده و در ادامه به همراه هر قطعه‌ی جدید نئی جدید به مجموعه اضافه می‌شود تا در نهایت در قطعه‌ی دوازدهم، ۱۲ نت موجود در یک اکتاو استفاده شود. گفته‌ی لیگتی این موضوع را روشن می‌کند که محدود شدن آهنگساز به نت‌های اندک موجب پیدایش خلاقیت در ایجاد روش‌هایی می‌گردد که رنگ یا تمبر صدا را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این تفکر منجر به پر اهمیت شدن رنگ‌های صوتی در برخی از آثار او گردید. در ادامه و در سال‌های ۷۰-۱۹۶۰ او آهنگسازی بافتی^۳ را به وجود آورد که شامل تکنیک مایکروپلی فونی است، تکنیکی که شاخصه‌ی آثار او در آن دهه بود. ریچارد توپ^۴ مایکروپلی فونی را این چنین تعریف می‌کند:

«کنترپوانی فشرده که نمی‌توان هر یک از صداها را بطور مستقل شنید، در حالی که بدون تردید می‌توان از تغییرات سطوح حرکت آگاه بود» (Toop, 1999, 7)

همچنین مایکروپلی فونی بافتی متراکم با تحرک‌های داخلی را نشان می‌دهد که از هم‌زمانی تعداد زیادی ساز یا صدا تشکیل شده است و در حال اجرای گونه‌های اندک متفاوتی از یک خط واحدند (Steinitz, 2003, 103).

در این مقاله سه مؤلفه‌ی اصلی و شاخص آثار دهه‌ی ۶۰ لیگتی یعنی آهنگسازی با رنگ‌های صوتی، مایکروپلی فونی و خوشه‌های صوتی و همچنین ایده‌ی هرج و مرج به ترتیب تشریح شده است و سپس به بررسی نمونه‌های هر یک از این شاخص‌ها در برخی آثار او، به ویژه کنسرتو برای ویولنسل و ارکستر (۱۹۶۶)، می‌پردازیم.

۲. آهنگسازی بر اساس رنگ‌های صوتی

سه کاراکتر صوت موسیقی^۵ از نظر آرنولد شوئنبرگ^۶، بنیان‌گذار مکتب دوم وین، عبارت‌اند از زیر و بمی، رنگ و شدت (Schoenberg, 1978, 421). استفاده از رنگ و توجه خاص به آن

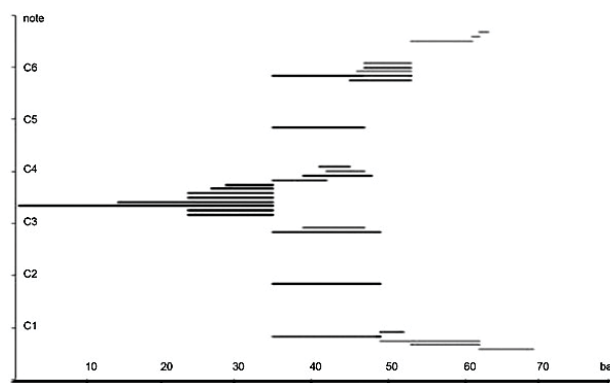
سابقه‌ای طولانی در تاریخ موسیقی دارد اما آهنگسازی با این عنصر به عنوان مصالح اصلی اثر، مربوط به شیوه‌ای است که اصطلاحاً آن را آهنگسازی با رنگ‌های صوتی می‌نامند. آهنگسازی و ارکستراسیون با استفاده از این شیوه توسط آهنگسازان اکسپرسیونیست^{۱۱} مانند شوئنبرگ و شاگردان او رواج پیدا کرد (Adler, 1989, 471). به عنوان مثال، موومان سوم اثر پنج قطعه برای ارکستر اپوس ۱۱۱۶ نوشته شده توسط این آهنگساز، رنگ‌ها^{۱۲} نامگذاری شده است. شوئنبرگ در این موومان از تکنیک «ملودی (با) رنگ‌های صوتی»^{۱۳} استفاده کرده و ایده‌ی خود را به جای معرفی توسط یک ساز، با رنگ‌آمیزی صوتی گسترده است و استفاده از سازهای متنوع را معرفی می‌نماید.

برخی از آثار لیگتی نیز متأثر از این تفکر نوشته شده‌اند. در این شیوه‌ی آهنگسازی لیگتی، به‌ویژه برای ارکستر، بسط و گسترش، درحقیقت، روند دگرگونی‌های ترکیبات صوت و رنگ است و ارکستر ابزار تحقق این هدف و عنصری کاربردی در جهت آهنگسازی بشمار می‌آید. انتخاب ساز و همچنین تمام مشخصه‌های حضور آن، از قبیل ارتفاع صوتی، دینامیک، رنگ و افه‌ی صوتی اعمال شده، بخشی از مسیر پیشبرد قطعه است. به عبارت دیگر، ارکستراسیون بخشی از پروسه‌ی آهنگسازی است و نه صرفاً ارائه دهنده‌ی موتیف، ملودی و هارمونی که به شیوه‌ی کلاسیک ساخته شده و با اجرای سازی مانند پیانو قابل درک است. به دلیل اهمیت تمبر و رنگ‌آمیزی صوتی، دستورهای آرشه، میزان و ویبراسیون، شیوه‌ی دمیدن در ساز، وجود یا عدم وجود سوردین و در کل تکنیک‌های ویژه‌ی هر ساز از اهمیت والائی برخوردارند. به همین دلیل این دستورها به صورت دقیق توسط آهنگساز ذکر می‌شود و لازم است که هنگام اجرا به دقت توسط نوازندگان به اجرا در آیند.

مثال ۱ قسمتی از بخش ویولنسل سولو از قطعه‌ی کنسرتو برای ویولنسل لیگتی است که در طول چهار میزان متوالی، نت می را در بالای دوی وسط (E4) با تمبرهای مختلف به اجرا در می‌آورد. این تمبرها که با ظرافت از یکدیگر متمایز شده‌اند با استفاده از اجرای یک نت واحد بر روی سیم‌های مختلف، ویبراسیون، کشیدن آرشه نزدیک به خرک و دور از آن، نت هارمونیک معادل نت اصلی و اضافه شدن ترمولو به وجود می‌آیند. در اینجا آهنگساز با حذف ملودی و نت‌های متعدد توجه شنونده را به این تغییرات ظریف، تنها بر روی یک نت، متمرکز می‌کند. به بیان دیگر، برای درک بهتر هدف اصلی آهنگساز که تغییرات جزئی رنگ صداست، هر عنصر زائد و بی‌استفاده‌ای که تمرکز شنونده را تحت تاثیر قرار می‌دهد، حذف شده است:

مثال ۱: بخش ویولنسل سولو از موومان اول کنسرتو برای ویولنسل و ارکستر (۱۹۶۶) اثر لیگتی، ۱۸-۱۶: mm

در بخش آغازین از موومان اول کنسرتو ویولنسل، ورود تدریجی و نامحسوس سازها و همچنین حضور افه‌های صوتی در برخی از آن‌ها تنها جهت ایجاد و تغییر ترکیب‌هایی صوتی و عاملی در جهت پیشبرد موسیقی است. ایده‌ی آهنگساز در این قسمت ایجاد خط سیری از استحاله‌ی رنگ و تمبر صدا بر مبنای کمترین تغییرات در ارتفاع صوتی است. لیگتی تا آخر موومان با استفاده از همین تمهیدها، همواره در پی ایجاد ترکیب‌هایی تازه از صوت موسیقایی و دگرگون‌کردن آن‌ها در جهت پیشبرد و بسط موومان است. نمودار زیر نحوه‌ی معرفی نت‌ها در طول موومان را نشان می‌دهد. در ۱۶ میزان آغازین موومان که معادل یک دقیقه و چهل ثانیه از زمان قطعه است، نت می (E4) تنها نت موجود است. ایده‌ی پیشبرد قطعه بر مبنای تغییرات صدای موسیقایی و نه بر اساس تغییرات فرکانس، به‌گونه‌ای ادامه دارد که در سه دقیقه و بیست ثانیه‌ی ابتدائی قطعه شاهد حضور تنها هشت نت کروماتیک موجود در یک فاصله‌ی پنجم درست از نت ر (D4) تا نت لا (A4) هستیم:



مثال ۲: نمودار حضور نت بر اساس میزان در طول موومان اول از کنسرتو برای ویولنسل و ارکستر

۳. مایکروپلی فونی

مایکروپلی فونی مجموعه‌ای از تکنیک‌هایی است که بر روی اصوات کشیده و یا فریزهای بسیار سریع تأکید دارند و از ایجاد احساس ضربان اجتناب می‌کنند و نتیجه‌ی آن‌ها معمولاً یک توده‌ی صوتی است (Griffiths, 1995, 136). مایکروپلی فونی معمولاً شامل بافت‌های متراکم و فشرده از خوشه‌های صوتی کروماتیک است. این بافت اغلب از هم‌زمانی خطوط، ریتم‌ها، تمبرها و رنگ‌های مختلف حاصل می‌شود (Cope, 1997, 101). به استثنای موارد خاص، قرار نیست که اصوات تشکیل‌دهنده‌ی بافت بطور جداگانه قابل تشخیص باشند (Cornicello, 2000, 21). بافت مایکروپلی فونی، در حقیقت، شبیه به تأثیری است که خوشه‌های صوتی دارند، با این تفاوت که لایه‌ها در آن حرکت می‌کنند و ایستا نیستند. در ادامه راجع به خوشه‌های صوتی بیشتر صحبت خواهیم کرد.

لیگتی در مقاله‌ای به نام موسیقی و فناوری^{۱۴} که از مجموعه‌ای با عنوان نگاهی به آینده^{۱۵} منتشر شد، برای اولین بار از واژه‌ی مایکروپلی فونی استفاده کرد و بیان داشت که از سال ۱۹۵۰ به فکر ایجاد موسیقی ایستا و فضاها [خاص] صوتی بوده است (Okonsar, 2003, 12). قطعه‌ی اشباح^{۱۶} که در سال ۱۹۶۰ ساخته شد، در حقیقت، اولین قطعه‌ای بود که در آن از بافت مورد بحث استفاده شد. از قطعه‌های دیگری که در آن سال‌ها بافت مایکروپلی فونی را شامل می‌شدند، می‌توان به اتمسفرها^{۱۷} (۱۹۶۱) و حجم‌ها^{۱۸} (۶۲-۱۹۶۱) اشاره کرد (Cornicello, 2000, 21).

مایکروپلی فونی نام بسیار مناسبی برای این تکنیک به نظر می‌رسد. در زیست‌شناسی موجودات میکروسکوپی، موجوداتی هستند که از خودشان همه چیز دارند و گاهی دارای ساختارهای پیچیده و رفتارها و زندگی مستقل‌اند. با چشم غیرمسلح آن‌ها را تنها بصورت یک حجم مایع، جامد یا گاز می‌بینیم. بطور مشابه مایکروپلی فونی هم یک بافت موسیقایی متشکل از اجزاء پرشمار است که هر یک به تنهایی قابل تشخیص نیستند. مهمترین مشخصه‌ی روش مایکروپلی فونی لیگتی این است که با در نظر گرفتن تمام وجوه آن ساخته شده است و هرگز تصادفی نیست (Okonsar, 2003, 14). با مقدمه‌ای که پیرامون بافت مایکروپلی فونی ذکر شد، در این جا به بررسی خوشه‌های صوتی که یکی از ابزارهای ایجاد بافت مورد بحث است می‌پردازیم.

۴. خوشه‌ی صوتی^{۱۹}

خوشه‌ی صوتی یا کلاستر پدیده‌ی موسیقایی تازه‌ای در زبان هارمونیک موسیقی قرن بیستم بود. در ابتدای این قرن هنری کاول^{۲۰} و چارلز آیوز^{۲۱} شروع به استفاده از خوشه‌های صوتی در آثار پیانویی خود کردند. این اصطلاح نخستین بار، در نخستین دهه از قرن بیستم، توسط کاول برای توصیف آکوردهایی که بر اساس فواصل دوم و نه فواصل معمول سوم، چهارم و پنجم ساخته می‌شوند، به کار رفت (Cowel, 1996, 117). لیگتی نیز در بسیاری از آثار خود، برای ایجاد بافتی متراکم از فواصل دوم بصورت هارمونیک استفاده کرد. می‌توان خوشه‌های صوتی را که لیگتی در آثار دهه‌ی ۶۰ خود استفاده کرده است، به دو گونه‌ی کلی تقسیم کرد:

۱) خوشه‌های صوتی ایستا

از همزمانی فواصل کروماتیک در یک گستره‌ی خاص تشکیل می‌شوند و از صداهایی ثابت (به صورت نت‌های کشیده) یا با کمترین درجه‌ی پویایی به وجود آمده‌اند. لیگتی از خوشه‌های صوتی ایستا به شکل‌های گوناگونی در آثار خود استفاده می‌کند:

الف) با روی هم قرار دادن نت‌های کشیده با فواصل دوم کوچک

ب) با ترکیب صداها در محدوده‌ی صوتی معمولاً ثابت و جابجایی آرام و بی‌نظم از نتی به نتی دیگر به گونه‌ای که در همان حال که بافت، بطور کلی، ایستا به گوش می‌رسد، در دل خود دارای تحرک و پویایی نیز هست. این شیوه‌ی استفاده‌ی لیگتی از خوشه‌های صوتی تداعی‌کننده‌ی بافت مایکروپلی فونیک است که پیش از این معرفی شد.

ج) خوشه‌هایی که از حضور مکانیکی و منظم اصوات با ارزش زمانی کوتاه و با ریتم‌های متفاوت به دست می‌آیند.

در ادامه برای درک بهتر هر یک از موارد بالا، سه نمونه از آثار لیگتی مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

در مثال ۳ تمام فواصل کروماتیک تشکیل دهنده‌ی گستره‌ی نت لا (ویولنسل) تا دو دیز (ویولا)، به صورت نت‌هایی با ارزش زمانی کشیده و بدون تحرک در طول تقریباً هفت میزان متوالی قرار گرفته‌اند و خوشه‌ای صوتی با کمترین درجه‌ی پویایی را ایجاد می‌کنند. توده‌ی صوتی ایجاد شده در این قسمت که بخشی از آن با تکنیک ترمولو نیز همراه است با افزایش تدریجی دینامیک از ppp تا fff (possible) تا میزان ۵۴ ادامه دارد:

مثال ۳: لیگتی، کنسرتو برای ویولنسل موومان دوم ۵۵ - ۴۶: mm

در مثال ۴ که از قطعه‌ی کنسرتو برای ویولنسل و ارکستر لیگتی انتخاب شده است شاهد جابجایی دائمی صداها میان دو یا سه نت ثابت در هر بخش هستیم. در این مثال، نت‌های ثابت در فاصله‌ی دوم بزرگ (ویولنسل سلو)، سوم کوچک (کنترباس)، سوم بزرگ (ویولا و ویولنسل) و چهارم درست (ویولن) نسبت به یکدیگر قرار گرفته‌اند. از روی هم قرار گرفتن این بخش‌ها و با کاهش تدریجی ارزش‌های زمانی و افزایش تحرک در هر خط صوتی، در نهایت در میزان ۳۳، خوشه‌ای متراکم از صداها با تحرکات داخلی اندک اما محسوس، تشکیل می‌شود:

مثال ۴: لیگتی، کنسرتو برای ویولنسل موومان دوم ۳۳ - ۳۰: mm

در مثال ۵ تمام خطوط با رفتاری منظم و طبق الگویی تکرارشونده همچون حضور نت می بکارِ دولاچنگ در یک ترکیب پنج تایی به حالت استاکاتیسیمو^{۲۲} بعد از دو سکوت دولاچنگ در فلوت طراحی شده‌اند. کیفیت یکسان اجرای هر نت، دینامیک ثابت و همچنین دستور آگوییگی «به صورت دقیق- مکانیکی»^{۲۳} که در بالای پارتیتور ذکر شده است، اهمیت دقت در اجرای ریتم این بخش را نشان می‌دهد. این ترکیب به شکلی طراحی شده است که بر روی هر یک از تقسیم‌های

ضرب تنها یک ساز خود نمایی کرده است و در نتیجه ترکیب شنیده شده شامل توالی تقسیم‌های ضرب توسط رنگ‌های سازی متنوع خواهد بود. در این نمونه ۱۰ نت از ۱۲ نت مورد استفاده قرار گرفته است که تنوع خاصی را در ارتفاع صوتی به وجود می‌آورد. نت‌های لا بمل، لا، سی بمل، سی، دو، ر بمل، ر، می بمل، می و فا در اکتاواهای مختلف و میان سازهای ارکستر، گونه‌ای دیگر از خوشه‌ی صوتی را با بافتی سبک‌تر ایجاد می‌کنند. در این نوع ترکیب، نت‌های خوشه، نه به صورت همزمان، بلکه به صورت متوالی شنیده می‌شوند که از تراکم ترکیب حاصل می‌کاهد:

مثال ۵: لیگتی، کنسرتو برای ویولنسل موومان دوم ۵۸ - ۵۷ : mm

۲) خوشه‌های صوتی سیال

اصطلاح سیال به خوشه‌هایی اطلاق می‌شود که با روی هم قرار دادن و همزمانی چند خط صوتی متحرک در گستره‌ای خاص و با حرکت بسیار سریع در بین نت‌های مختلف آن گستره، حجمی فشرده از صداها را به وجود می‌آورند. تمایز این نوع با انواع پیشین در تعدد نت‌های هر لایه و سرعت به نسبت تند اجرای آن‌ها است. در مثال ۶ از کوارتت زهی شماره‌ی دو در هر ضرب نت‌های متفاوتی در ترکیب‌های ۹ و ۱۰ تایی مورد استفاده قرار گرفته است. نت‌های اجرا شده توسط هر ساز در هر ضرب، به جز چند استثنا، متفاوت و در نتیجه ترکیب حاصل به لحاظ تنوع ارتفاع صوتی قابل توجه است. در این ترکیب ۴ صدایی، گاهی صداها از یکدیگر عبور می‌کنند و بافت مغشوش و پر تحرکی را در رجیستر میانی ایجاد می‌کنند:



مثال ۶: لیگتی، کوارتت زهی شماره‌ی دو (۱۹۶۸)، موومان اول ۷۶ - ۷۷ mm:

مثال ۷ بخشی از کنسرتوی ویولنسل آهنگساز را نشان می‌دهد که در آن از گروه ویولن‌ها، ویولاها و ویولنسل‌ها برای ایجاد بافتی مغشوش و متراکم استفاده شده است. در اینجا آهنگساز در هر ضرب تقسیم‌های متفاوتی را برای هر ساز در نظر گرفته است. به عنوان مثال، در ضرب اول میزان ۲۵ تقسیم‌های ۴، ۵، ۶ و ۷ تایی در مقابل هم قرار گرفته‌اند و بطور همزمان شنیده می‌شوند. این عدم اتحاد ریتمیک بین لایه‌ها موجب پیچیدگی و جزئیات بیشتر در ترکیب می‌شود. در این مثال هر چهار ساز در رجیستر مشابهی به اجرای الگوها پرداخته‌اند و برای ایجاد صدایی با رنگ خاص آرشه را نزدیک به خرک مورد استفاده قرار می‌دهند:

مثال ۷: لیگتی، کنسرتو برای ویولنسل موومان دوم ۲۶ - ۲۵ mm:

۵. ایده‌ی هرج و مرج ریتمیک

این ایده از همزمانی چند خط افقی که از تکرار نت‌هایی ثابت با پالس‌های متفاوت تشکیل شده‌اند، حاصل می‌شود. لیگتی در ابتدای دهه‌ی ۶۰، پوئم سمفونی خود را بر پایه‌ی این ایده طراحی کرد و در ادامه، در آثار دیگر خود در این دهه نیز از آن به گونه‌های گوناگون بهره برد. در پوئم سمفونی او، ۱۰۰ متروم که بر روی یک میز ثابت شده‌اند توسط ۱۰ اجراکننده کنترل می‌شوند. متروم‌های کوک‌شده بر روی سرعت‌های مختلف تنظیم شده‌اند و بعد از گذشت دو تا هفت دقیقه سکوت و با علامت رهبر، اجراکنندگان متروم‌ها را به یکباره به کار می‌اندازند و سپس صحنه را ترک می‌کنند. نتیجه‌ی این همزمانی صداهای تکرارشونده با دامنه‌ی نوسانی متفاوت، توده‌ای است ریتمیک، چندلایه و پیچیده که بطور دائم در حال تغییر ماهیت است.

گونه‌ی پخته و پیشرفته‌ی این ایده در چند قطعه‌ی دیگر همچون کوارتت زهی شماره‌ی ۲ به کار رفته است. همانگونه که در مثال ۸ می‌بینیم، در جریان پیشروی قطعه برش‌های زمانی هر بخش ثابت نمی‌مانند و دست خوش تغییر می‌شوند. در یک بازه‌ی زمانی معین شاهد ترکیبات ۲، ۳، ۴، ۵، ۶ و ۷ تایی در هر ضرب در بخش‌های مختلف هستیم، اما در ادامه نظم حرکتی برخی از خطوط تغییر می‌کند، گویی که آهنگساز به این شکل سرعت اجرای تنها یک یا چند خط خاص را با دستور *aplerando*^{۲۴} بالا برده است. لازم به یادآوری است که در اینجا با توجه به اهمیت ریتم و ترکیب‌های ناشی از تنوع ریتمیک خطوط، در هر ساز به تعداد محدودی نت با تغییرهای جزئی در کوک اکتفا شده است. تقسیم‌های متفاوت هر ضرب و حضور هر نت در قسمت‌های گوناگون ضرب در خطوط صدایی متفاوت، در عمل باعث ایجاد اغتشاش در حوزه‌ی ریتم می‌شود:

The image shows a musical score for a string quartet, labeled as Example 8. It consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with many accents. Above the staves, there are markings such as 'Grave (Jedno Ton mi Akcent, / Every note with accent, (d. 46) gleichmäßig verteilt) / even distributed' and 'poco a poco meno grave, sin al- / (weniger akzentiert) / less accentuated'. The score is divided into measures 11 through 15, with a tempo marking of mm: 11-15.

مثال ۸: لیگتی، کوارتت زهی شماره‌ی دو موومان سوم ۱۵ - ۱۱ mm:

در تصویر زیر که بخشی از پارتیتور موومان دوم از قطعه‌ی کنسرتو ویولنسل و ارکستر اوست، شاهد پالس‌های منظم در هر صدا، و متفاوت در صداهای دیگر هستیم. گویی هر رنگ بر اساس مترونومی با سرعت متفاوت تنظیم شده است و در یک زمان به صدا درمی‌آید که نتیجه‌ی آن بی‌نظمی ریتمیک با حضور رنگ‌های مختلف است. در این نمونه، از طریق چیدمان دقیق نوانس‌ها، کرشندو و دکرشندوهای کاملاً کنترل‌شده‌ای برای هر خط طراحی شده است، به گونه‌ای که فراز و فرود دینامیکی هر بخش با دیگر بخش‌های صدایی در نگاه عمودی منطبق نیست. با این شیوه آهنگساز خطوط گوناگون را در لحظه‌های دلخواه به خواست خود برجسته‌تر می‌کند. در این نمونه نیز با توجه به اهمیت وجه ریتم و تمرکز شنونده بر این پارامتر، در هر ساز تنها به یک نت قناعت و از تعدد ارتفاعات صوتی اجتناب شده است:

The image shows a musical score for a woodwind and string ensemble, labeled as Example 9. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. I), Clarinet in C (Cl. II), Bassoon (Bass.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Timpani (Tbn.). The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with many accents and dynamic markings. The score is divided into measures 61 through 59, with a tempo marking of mm: 59-61.

مثال ۹: لیگتی، کنسرتو برای ویولنسل و ارکستر (بخشی از پارتیتور) ۶۱ - ۵۹ mm:

۶. نتیجه

زبان ویژه‌ی لیگتی در آثار دهه‌ی ۶۰ او، برخاسته از توجه خاص او به ابتدایی‌ترین لایه‌ها و بنیادی‌ترین مؤلفه‌های موسیقایی است. توجه ویژه‌ی او به رنگ به عنوان مصالح اصلی در معماری بنای موسیقایی خود یکی از ویژگی‌های زبان خاص آهنگسازی این دهه‌ی اوست. حساسیت نسبت به مؤلفه‌های خاص صدای موسیقایی در دستورهای دقیق و پرشمار برای اجرای تک تک نت‌ها در پارتیتور نمود یافته است.

خلق پدیده‌ای تازه و منحصر به فرد که حاصل نگاهی نو به یکی دیگر از مؤلفه‌های ابتدایی موسیقی است از دیگر ویژگی‌های او است، یعنی خلق نوعی بافت با تناقضی ساختاری، در ظاهر ایستا اما با تحرک‌های میکروسکوپی و با دقت طراحی‌شده‌ی درونی. پدیده‌ای که ماهیت آن برآمده از ساختمان خوشه‌ی صوتی است. خوشه‌هایی که با وجود داشتن سابقه‌ای طولانی پیش از لیگتی، در دست او و بواسطه‌ی نگاه خلاقانه‌ی او، به شکل‌های گوناگون، کارکردهای متفاوتی یافت. از خوشه‌های ایستا و ساکن با مشخصه‌های ماشینی گرفته تا خوشه‌هایی که بر اثر همزمانی خطوطی پویا و متحرک شخصیتی سیال به خود می‌گیرند.

توجه ویژه‌ی او به زمان و نمود آن در قالب سرعت اجرایی یک خط صوتی و تقسیم‌های زمانی، به پدید آمدن ایده‌ی هرج و مرج ریتمیک منجر شد. توده‌ای صوتی با ماهیتی ریتمیک که شخصیت آن در بی‌ثباتی و تغییرهای مداومش در گذر زمان شکل می‌گیرد. پدیده‌ای که نخستین بار در همزمانی ۱۰۰ تندای گوناگون که زمان را با تقسیم‌های متفاوت طی می‌کردند، نمود یافت و در ادامه و در قطعه‌هایی دیگر به شکل‌هایی پخته‌تر و پیشرفته‌تر خود را نشان داد. پیشرفته‌تر از آن جهت که با برجسته‌کردن خط یا خطوطی خاص، باز هم از طریق توجه به ابتدایی‌ترین لایه‌های موسیقی همچون زمان و دینامیک این توده‌ی متحرک و بی‌قید، وحدت و پیوستگی را به آن سازه‌ی موسیقایی افزود.

پی نوشت‌ها

1. Ligeti
2. Klangfarben Composition
3. Micropolyphony
4. Bartok
5. Musica Ricercara
6. Textural Composition
7. Richard Toop
8. Klang
9. Schoenberg
10. Expressionist
11. Five Pieces for Orchestra
12. Farben
13. Klangfarbenmelodie
14. Musique et Technique
15. Rückblick in die Zukunft
16. Apparitions
17. Atmospheres
18. Volumina
19. Cluster

20. Henry Cowell
21. Charles Ives
22. Staccatissimo
23. Mechanisch-Praxis
24. Accelerando

منابع

- Adler, Samuel (1989), *The Study of Orchestration*. W.W. Norton and Company, New York.
- Baik, Ji Won (2009), *György Ligeti's Piano Études: A Polyrhythmic Study*, Doctoral Dissertation, Florida State University.
- Cope, David (1997), *The Techniques of the Contemporary Composer*, New York: Schirmer Books.
- Cornicello, Anthony (2000), *Timbral Organization in Tristan Murail's Desintegrations*, Ph.D. Dissertation, Brandeis University.
- Cowell, Henry (1996), *New Musical Resources*, Cambridge University Press: Cambridge.
- Griffiths, Paul (1983), *György Ligeti: The Contemporary Composer*, London: Robinson Books.
- Griffiths, Paul (1995), *Modern Music and After*, London: Oxford University Press.
- Okonşar, Mehmet (2003), *Micropolyphony: Motivations and Justifications Behind a Concept Introduced by György Ligeti, A Partial Analysis of "Atmosphères"*, GNU General Public License.
- Schneider, John (1985), *The Contemporary Guitar*, University of California Press, Ltd.
- Schoenberg, Arnold (1978), *Theory of Harmony*, Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- Steinitz, Richard (2003), *György Ligeti: Music of the Imagination*, Boston: Northwestern.
- Toop, Richard (1999), *György Ligeti*, London: Phaidon Press.