

## کائن و دود کافونی در موسیقی آلفرد اشنیتکه\*

دکتر امین هنرمند\*\*

دکترای آهنگسازی، دانشگاه تورنتو، کانادا.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۳/۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۶/۳)

### چکیده:

هدف این مقاله بررسی دو تکنیک آهنگسازی کائن و دود کافونی در آثار آلفرد اشنیتکه آهنگساز روس می‌باشد. برای انجام این مطالعه ابتدا به صورت مختصر پلی استایلایزم او را تعریف کرده و سپس به مطالعه‌ی ویژگی‌های کائن و چگونگی استفاده از دود کافونی در موسیقی او خواهیم پرداخت. در بررسی هر کدام از این تکنیک‌ها، بر اساس مطالعاتی که بر روی آثار مجلسی او انجام شده است، طبقه‌بندی‌هایی صورت گرفته و ویژگی‌های هر کدام ذکر می‌شوند. در بخش اول مقاله سه نوع کائن مورد بررسی قرار خواهد گرفت و در ادامه گرایش‌های دود کافونیک موسیقی او را به دو دسته تقسیم خواهیم کرد. در هر مورد مثال‌هایی از آثار مجلسی او مورد تحلیل قرار خواهد گرفت که صحت مباحث مطرح شده را تایید کرده و به درک مفاهیم کمک خواهد کرد. همچنین کائن و دود کافونی در آثار او با اشکال معمول و اصیل این دو تکنیک در موسیقی گذشتگان مقایسه شده و تفاوت‌های آنها مشخص می‌شود. این بررسی‌ها نشان خواهد داد که چطور اشنیتکه از عناصر موسیقی گذشته و گرایش‌های مدرن استفاده کرده و با تغییراتی که بر روی آنها صورت می‌دهد، زبان آهنگسازی خاص خود را بوجود می‌آورد. همچنین در ادامه روشن می‌شود که چطور مباحث مطرح شده، در یک نگاه موشکافانه، با تئوری پلی استایلایزم در موسیقی او مرتبط است.

### واژه‌های کلیدی:

کائن، دود کافونی، پلی استایلایزم، میکروپلیفونی، میکروتال.

\*مقاله استخراج شده از پژوهشی است که در دوره ی دکترای زیر نظر دکتر مارک سالمین با عنوان ذیل انجام شده است:  
Common-Third Triad Pairs, Canon and Dodecaphony in Alfred Schnittke's Piano Quintet (1972-76)  
\*\*تلفن: ۰۹۱۹۱۱۶۸۵۹۶، نمابر: ۰۲۱-۸۸۴۲۰۶۴، E-mail: aminhonor@gmail.com

## مقدمه

خود نیز استفاده نمود که از بین آنها می توان به استفاده از موسیقی فیلم "هارمونیکای شیشه ای"<sup>۳</sup> در سمفونی شماره ۱ و استفاده از ایده های کویننت پیانو در فیلم "رنج" اشاره کرد. یکی از ابزار اصلی آهنگسازی آلفرد اشنیتکه که در قرون گذشته به اوج تکامل و محبوبیت دست پیدا کرد، کانن است. اگر چه کانن در قرن بیستم توسط آهنگسازان بسیاری مورد استفاده قرار گرفته است، حضور بسیار پررنگی در آثار اشنیتکه دارد که بررسی آنها می تواند به درک بهتر موسیقی او کمک کند. استفاده از این تکنیک در آثار اشنیتکه به علاقه او به یوهان سباستین باخ بی ارتباط نیست. علاوه بر استفاده از نام باخ به عنوان موتیف اصلی در آثارش، اشنیتکه از او به عنوان فردی که حداقل دو قرن موسیقی بعد از خود را تحت تاثیر قرار داده است یاد می کند (Ivashkin, 1996, 166). در این راستا کاننهایی که اشنیتکه در آثار خود بکار می گیرد از جهاتی یاد آور تکنیکهایی است که در "Musical Offering" اثر باخ دیده می شود. به عنوان مثال او در کویننت پیانو از کانن قهقرایی (یا کانن خرنجی) و کانن معکوس به همراه تغییرات ریتمیک در صداهای کانن بهره می گیرد.<sup>۴</sup>

تکنیک دیگری که در آثار اشنیتکه به وفور یافت شده و حاصل جنبش های آهنگسازی قرن بیستم می باشد، دودکافونی<sup>۵</sup> (موسیقی ۱۲ نتی) است. در حالی که ابزاری همچون تریادهای، کانن، پاساکالیا و والس ریشه در موسیقی قرون گذشته داشته و نمایانگر تفکر تاریخی در آثار اشنیتکه هستند، دودکافونی وجه معاصر آثار او را پررنگ تر می کند. اگر چه اشنیتکه از دودکافونی به ندرت به شکل قانونمند آن در کل قطعه استفاده نموده است، در لحظات بسیاری از سری نتها به صورتی شخصی بهره می برد. در بخش دوم این مقاله با مطالعه ای مثالهایی نحوه استفاده ی او از این تکنیک را بررسی خواهیم کرد.

نام آلفرد اشنیتکه<sup>۱</sup> (۱۹۹۸-۱۹۳۴) غالباً با اصطلاح پُلی استایلایزم<sup>۲</sup> (چند سبکی) همراه است. او در بسیاری از آثار خود از عناصر متعدد و بعضاً متضاد که از سبکهای مختلف به عاریه گرفته شده بود، در کنار یکدیگر استفاده می کرد. این عناصر ممکن بود مواد تماتیکی باشند که به صورت عینی از آثار گذشتگان گرفته شده و یا عناصر و قالبهایی از زبان موسیقی متفاوتی باشند که به شکل ظریفی در ترکیب با مواد دیگر بکار گرفته شده اند. به عنوان مثال، اشنیتکه در کوارتت زهی شماره ۳ (۱۹۸۳) از تم "فوک بزرگ" اثر بتهوون به شکل عینی استفاده می کند و در آثاری همچون سونات ویولن شماره ۲ (۱۹۶۸)، کوارتت زهی شماره ۴ (۱۹۸۹) و کویننت پیانو (۷۶-۱۹۷۲) از قالبهایی همچون کانن، کرال، پاساکالیا، والس و ابزاری مانند هارمونی کلاسیک و دودکافونی به شکلی شخصی بهره می گیرد. اگر چه اشنیتکه معتقد بود که پلی استایلایزم همواره در موسیقی غرب وجود داشته و آهنگسازان در هر دوره متأثر از آثار پیشینیان بودند، گرایش های پلی استایلایستیک آگاهانه از نوشتن واریاسیون بر روی تم به عاریه گرفته شده فراتر نرفت (Schnittke, 2002, 45). اما در قرن بیستم آهنگسازان با بهره گیری آزاد و آگاهانه از عناصر موسیقی گذشتگان امکانات بیان موسیقایی خود را افزایش داده و فضای جدیدی را برای انتقال مفاهیم مورد نظر خود بوجود آوردند. خوبست در اینجا به تجربیات گسترده ی اشنیتکه در زمینه ی آهنگسازی فیلم نیز اشاره ای کنیم. او در طول فعالیت حرفه ای خود برای شصت و شش فیلم در روسیه موسیقی نوشت که در شکل گیری موسیقی پلی استایلایستیک او بی تاثیر نبود. موسیقی فیلم امکان تجربه اندوزی در نوشتن ژانرهای متعدد و ترکیب آنها را برای او فراهم کرد و به او آموخت که چطور حالات گوناگون نهفته در فیلم را به زبان موسیقی بازگو کند (Kleinmann, 2010, 8). او بسیاری از ایده های استفاده شده در موسیقی فیلم را در آثار دیگر

## ویژگی های کانن در آثار اشنیتکه

(معمولاً دوم کوچک، دوم بزرگ و همصدا) و در فواصل زمانی کوتاه نسبت به یکدیگر وارد می شوند. رویکرد استفاده از فواصل زمانی کوتاه بین نقاط شروع یادآور تفکر استرتو در آثار گذشتگان از جمله فوکهای باخ می باشد. این ویژگی تا حدی در آثار اشنیتکه پررنگ است که توسط کریستن پیترسن در رساله دکترایش تحت عنوان "استرتوهای اشنیتکه ای" نام برده می شود (Peterson, 2000, 94). با بررسی آثار مجلسی اشنیتکه درمی یابیم که می توان کاننهای او را به سه گروه تقسیم کرد. در اینجا پس از معرفی و توضیح گروه ها، یک مثال برای هر نوع کانن مورد بررسی قرار خواهد گرفت. این سه گروه بر اساس اولویت و فور آنها عبارتند از: ۱- کاننهایی که صداهای آنها دارای نقاط شروع متفاوت و ریتم یکسان است.

اغلب کاننهای اشنیتکه با هدفی متفاوت از کاننهای معمول در قرون گذشته مورد استفاده قرار می گیرند. بر خلاف کاننهای سنتی که در آنها استقلال صداهای و درک شدنشان به عنوان اجزای تشکیل دهنده حائز اهمیت است، کاننهای اشنیتکه با هدف افزایش انرژی و ایجاد تنش، بدون در نظر گرفتن استقلال اصوات بکار می رود. تداخل اصوات و بوجود آمدن فضایی مبهم در کاننهای اشنیتکه از ویژگی های معمول بافت موسیقی او بوده که آن را تبدیل به ابزاری مناسب برای رسیدن به اوج نیز می کند. در راستای رسیدن به این هدف، اغلب این کاننها دارای دو ویژگی اساسی می باشند: صداهای در فواصل موسیقایی نزدیک به یکدیگر قرار گرفته

نوع اول به لحاظ پارامترهای زمانی و ریتمیک مشابه نوع کلاسیک کانتن است که در آثار اشنیتکه به شکلی متراکم و فشرده مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این نوع از کانتن لایه‌ها به لحاظ ریتم (و البته فواصل بین اصوات) مشابه بوده و از نقاط متفاوتی آغاز می‌شوند. تصویر ۲ که از کوارتت پیانو (۱۳۸۸) انتخاب شده است، یک کانتن نوع اول در چهار صدا را نشان می‌دهد. در این مثال فاصله

۲- کانتن‌هایی که صداهای آنها دارای نقاط شروع یکسان و ریتم متفاوت است.

۳- کانتن‌هایی که صداهای آنها دارای نقاط شروع و ریتم متفاوت است.

شکل‌های زیر، از چپ به راست انواع کانتن‌های ذکر شده در بالا را نشان می‌دهند که می‌تواند به درک و تجسم بهتر کمک کند:



تصویر ۱- از چپ به راست نشان دهنده کانتن‌های نوع اول، دوم و سوم در ۳ صدا.

تصویر ۲- کانتن نوع اول در ۳ صدا.

ماخذ: (اشنیتکه، کوارتت پیانو (۱۹۸۸)، میزان‌های ۳۶-۴۵)

تصویر ۳- کانتن نوع دوم در ۴ صدا.

ماخذ: (اشنیتکه، کوینتت پیانو (۱۹۷۲-۷۶)، موومان اول، میزان‌های ۵۳-۵۰)

صدای دیگر نت جدیدی را نواخته و تعادل ریتمیک مناسبی را برقرار می‌کند. از طرف دیگر این تقابل ریتم در لایه‌ها فرصت شنیده شدن و تاثیرگذاری حرکات را برای شنونده فراهم می‌کند. با توجه به ویژگی‌های مورد بحث می‌توان نتیجه گرفت که این مثال ترکیبی از کانتن معکوس (یا کانتن خرچنگی) و کانتن منبسط شده است:<sup>۷</sup>

تصویر ۴ نمونه‌ای از کانتن نوع سوم را نشان می‌دهد. در این مثال که مجدداً از موومان اول کوینتت پیانو انتخاب شده و متشکل از تم اصلی قطعه است، کانتی در چهارصدا ابتدا براساس فاصله دوم بزرگ و سپس بر اساس دوم کوچک دیده می‌شود. در دو میزان آخر بار دیگر شاهد استفاده از فواصل ربع پرده به منظور ایجاد فضایی گنگ و مبهم هستیم. این مثال و مثال‌های دیگری که در آنها از فواصل کوچک تر از نیم پرده استفاده شده است، نشان می‌دهد که چطور اشنیتکه از فضای میکروتونال<sup>۸</sup> برای بیان احساسات خود بهره می‌گیرد. او با استفاده از تمهیدات میکروتونال، واریاسیون‌هایی نامشخص که همچون سایه‌ای از تم‌های اصلی هستند را مورد استفاده قرار می‌دهد. لازم است در اینجا توضیح دهیم که کوینتت پیانو بلافاصله پس از مرگ مادر آهنگسان و به یاد او نوشته شده است. در همین راستا این اثر دارای فضایی تیره و سنگین بوده و تکنیک‌های آهنگسازی مورد استفاده نیز در خدمت این هدف قرار گرفته است. استفاده از فواصل میکروتونال در کانتن‌هایی با لایه‌های فشرده تاریکی فضای اثر را تقویت کرده و خاطراتی مبهم از گذشته را تداعی می‌کنند:

بسیاری از کانتن‌های اشنیتکه علاوه بر باخ، به دلیل فواصل بسیار نزدیک صداها یاد آور بافت میکروپلیفونی<sup>۹</sup> در آثار جورج لیگتی<sup>۱۰</sup> نیز می‌باشند. در این بافت، انبوه لایه‌های صوتی کلاسترهای کشیده‌ای را تشکیل می‌دهند که اگر چه در ظاهر ایستا به نظر می‌رسند، در درون به آهستگی تغییر می‌کنند. لیگتی با به کار بردن این تکنیک فشرده‌ی پلیفونیک، تمامی پارامترهای موسیقایی نظیر کاراکتر ریتمیک، تعداد لایه‌ها، فاصله موسیقایی و اختلاف زمان آنها را به صورت دقیق کنترل کرده و بافت حاصله را به آهستگی تغییر می‌دهد. اشنیتکه در مقاله‌ای که تحت عنوان "میکروپلیفونی

زمانی بین نقطه شروع صداها معادل یک چنگ بوده و هر صدا در فاصله نیم پرده‌ای نسبت به دیگری قرار گرفته است که بافت صوتی فشرده‌ای را بوجود می‌آورد. این کانتن بر اساس تم اصلی قطعه شکل گرفته است که ساختاری کاملاً تنال داشته و به ترتیب توسط ویولن دوم در تنالیتته سی بمل مینور، ویولن اول در لا مینور، ویولا در سل دیز مینور و پیانو در سل مینور شنیده می‌شود:

تصویر ۳ که از موومان اول کوینتت پیانو انتخاب شده است، کانتی از نوع دوم در چهارصدا را نمایش می‌دهد که صداهای آن دارای نقاط شروع یکسانی است. بدیهی است که در چنین شرایطی تنها تغییر ریتم در صداهای دنباله رو می‌تواند منجر به ساخت کانتن شود و در غیر این صورت، صداها یکدیگر را دوبله خواهند کرد. در این مثال، تم اصلی قطعه که در اصل صرفاً متشکل از فواصل نیم پرده می‌باشد (ر-می بمل-ر-دو دیز-ر) توسط ویولن اول و سه اکتاو پایین‌تر توسط ویولا با ریتمی کشیده‌تر شنیده می‌شود. اما در اینجا اشنیتکه از فواصل ربع پرده‌ی غربی استفاده کرده و واریاسیونی مبهم از تم را برای ساخت کانتن مورد استفاده قرار می‌دهد. در این کانتن نقاط شروع هر چهارصدا با استفاده از فواصل ربع پرده در یک فاصله دوم بزرگ گنجانده شده‌اند (ر-ر کرن غربی- دو سُرّی غربی- دو). ویولن دوم و ویولنسل نیز هر کدام معکوس تم و یا حالت قهقراپی آن را با ریتم تغییر یافته می‌نوازند. لازم به توضیح است که با توجه به ساختار متقارن تم، معکوس و فرم قهقراپی آن برابر بوده و هر دو تفسیر در مورد خط ویولن دوم و ویولنسل، منطقی به نظر می‌رسد. مثال‌هایی از این دست که صداهای کانتن در آن با استفاده از فواصل ربع پرده به شکلی بسیار فشرده ترکیب شده است، یکی از دلایلی است که ریچارد تاروسکین، موسیقی‌شناس آمریکایی-روسی از آنها با عنوان "کانتن در تقریباً همصدا و تقریباً اکتاو" یاد می‌کند (Taruskin, 1997, 103).

با مطالعه چگونگی تغییرات ریتم در این مثال روشن می‌شود که این تغییرات از رابطه خاصی پیروی نکرده و صرفاً بر اساس اصل ایجاد حرکت در یک صدا، هنگام ایستایی در صدای دیگر انجام شده است. به عبارت دیگر، هنگامی که یک صدا نت کشیده‌ای را می‌نوازد،

کانتن نوع سوم بر اساس فاصله دوم بزرگ      کانتن نوع سوم بر اساس فاصله دوم کوچک

تصویر ۴- کانتن نوع سوم در ۴ صدا.

ماخذ: (اشنیتکه، کوینتت پیانو (۷۶-۱۹۷۲)، موومان اول، میزان های ۷۰-۶۶)

معکوس موتیف باخ

موتیف باخ

تصویر ۵- کائن نوع اول در ۴ صدا.

ماخذ: (اشنیتکه، کویننت پیانو (۱۹۷۶-۱۹۷۲)، موومان دوم، میزان های ۱۵۴-۱۳۴)

یکسان حاصل می شود. این روش باعث تقویت کاراکتر ریتمیک تم و تضعیف استقلال لایه های صوتی می گردد که از این رو با کائن متفاوت است.

تصویر ۶ که برگرفته از کوارتت پیانوی اشنیتکه می باشد، تکنیک مورد بحث را در بخش های ویولن و ویولنسل نشان می دهد. تم قطعه توسط ویولنسل اجرا شده و در فاصله ی دو اکتاو و یک چهارم درست بالاتر توسط ویولن به شکل معکوس همراهی می شود. در میان این دو بخش که دارای تحرک ریتمیک هستند، ویولا دو نت پدال را در طول هفت میزان نگه می دارد که باعث ایجاد تعادل ریتمیک در این بخش می شود:

معکوس تم

تم

تصویر ۶- تکنیک آینه (همراهی توسط معکوس).

ماخذ: (اشنیتکه، کوارتت پیانو (۱۹۸۸)، میزان های ۲۵-۱۷)

ارکسترال لیگتی<sup>۱۱</sup> نوشته است، به محاسبه دقیق بافت حاصله بر اساس پارامترهای یادشده اشاره می کند و آن را قانونمندترین روش کنترل بافت موسیقایی می نامد (Schnittke, 2002, 228). در همان نوشته، او همچنین از لیگتی به عنوان آهنگسازی یاد می کند که دنیای جدیدی از احساس سکون در موسیقی را به همراه انرژی های مخفیانه اش آشکار می سازد. عدم حضور تاکیدهای متریک در اکثر بافت های میکروپلیفونیک، احساس گذشت زمان را تضعیف کرده و به همین دلیل اشنیتکه از این حالت تحت عنوان سکون در موسیقی یاد می کند.

تصویر ۵ که بخشی از موومان دوم کویننت پیانوی اشنیتکه را نشان می دهد، نمونه ای از کائن نوع اول است که تفکر میکروپلیفونی را تداعی می کند. این کائن که در چهار صدا نوشته شده است دارای فاصله ی نیم پرده ای و یک میزان تاخیر مابین صداها می باشد. لازم به ذکر است که موتیف برگرفته از نام باخ (سی بمل - لا - دو - سی) ۱۲ تم اصلی این موومان بوده و در این مثال در شکل اصلی خود و همینطور به صورت معکوس انتقال داده شده مورد استفاده قرار گرفته است که با بیضی های خاکستری مشخص شده اند (در این تصویر علامات تریل بر روی نتها حذف شده اند):

در اینجا خوب است که به عنوان پیوستی برای موضوع کائن، تکنیکی که کنت کنان آن را "آینه" می نامد را نیز بررسی کنیم (Kennan, 1987, 98). این تکنیک که نوعی دوبله کردن به حساب می آید، از همراه شدن تم با معکوس آن با نقاط شروع و ریتم

## دود کافونی

نت‌ها در دود کافونی علاقه‌مند بود و از سری نت‌ها در ترکیب با عناصر دیگر استفاده می‌کرد. با مطالعه آثار مجلسی او در می‌یابیم که استفاده از سری نت‌ها در آثار او به دو شیوه انجام می‌گیرد:

- ۱- با پایبندی به اصل اولیه دود کافونی که طبق آن هر دوازده نت بدون تکرار و حذف مورد استفاده قرار می‌گیرد.
- ۲- به شکلی آزاد و شخصی که در آن نت‌های سری تکرار و یا حذف می‌شوند.

یکی از شیوه‌های محبوب اشنیتکه برای بکارگیری سری دوازده نتی در نوع اول، معرفی آنها توسط سه آکورد هفتم کاسته است. از آنجایی که تنها سه آکورد هفتم کاسته در تئوری موسیقی تعریف می‌شود و سایر آکوردهای هفتم کاسته با در نظر گرفتن معادل‌های آنهارمونیک با آن سه آکورد برابر هستند، استفاده از آنها روش مناسبی برای معرفی سیستماتیک و قانونمند سری دوازده نتی می‌باشد. او با بکارگیری این روش ترکیب ظریفی از اجزای هارمونی کلاسیک و دود کافونی بوجود می‌آورد که از ویژگی‌های زبان موسیقایی اوست.

در تصویر ۷ که بر گرفته از موومان دوم سونات ویولنسل شماره ۲ (۱۹۹۴) می‌باشد، در ابتدا یک سری ۱۲ نتی در دست راست پیانو به صورتی متقارن مشاهده می‌شود که نیمه‌ی دوم

اشنیتکه در ابتدای فعالیت آهنگسازی خود، تحت تاثیر روند موسیقی در دهه ۵۰ و ۶۰ و همچنین دیدار با لوییجی نونو<sup>۳</sup> آهنگساز ایتالیایی، تکنیک دود کافونی را تجربه کرد. اما خیلی زود به این نتیجه رسید که این تکنیک برای بیان ایده‌ها و افکار او مناسب نبوده و زبان موسیقاییش را محدود می‌کند. اشنیتکه به آزادی عمل در موسیقی اهمیت می‌داد و معتقد بود که موسیقی مدرن نبایستی صرفاً بر اساس فرمول‌های از قبل تعیین شده و ریاضی گونه ساخته شود. به عنوان مثال در سونات ویولن شماره ۱ (۱۹۶۳) که از آثار اولیه اشنیتکه بوده و نمایانگر حضور همزمان تنالیت و دود کافونی می‌باشد (Javakhishvili, 2002, 67)، اشنیتکه نه تنها بر خلاف معمول از فواصل سوم بسیاری در سری استفاده می‌کند، بلکه در پاره‌های موارد تداوم سری‌های مورد استفاده را نیز می‌شکند. استفاده از فواصل سوم در سری، نشان دهنده تمایل آهنگساز به گریز زدن به تریادهای و انعطاف پذیری در استفاده از سری‌ها نشان‌دهنده آزادی طلبی او از قید و بند محدودیت‌هاست. پس از تجربیات اولیه، اشنیتکه در اغلب آثار خود به جای استفاده از تکنیک دوازده نتی به عنوان ابزار اصلی آهنگسازی، به صورت عنصری فرعی و به شکل شخصی‌تری بهره برد. او به رنگ آمیزی و تنوع

رابطه قهقرایی در چهارم افزوده

رابطه قهقرایی در چهارم افزوده

m.84

Violoncello

Piano

مجموع ۱۲ نت

مجموع ۱۲ نت

C# dim. 7

B dim. 7

A dim. 7

Vc.

Pno.

مجموع ۱۲ نت

تصویر ۷- سری‌های ۱۲ نتی.

ماخذ: (اشنیتکه، سونات ویولنسل شماره ۲ (۱۹۹۴)، موومان دوم، میزان‌های ۹۱-۸۴)

رابطه کوارتال ملودیک (چهارم درست)

تم کائن متشکل از ۱۰ نت

m.59

کانن در فاصله هفتم

مجموع ۱۲ نت

آکورد کوارتال

تصویر ۸- استفاده از سری ۱۲ نتی به صورت هارمونیک.  
 ماخذ: (اشنیتکه، کوارتت پیانو، میزان های ۶۲-۵۹)

را تداعی می کنند، اشنیتکه در مواردی از دوازده نت برای ساخت آکورد نیز استفاده می کند. تصویر ۸ قسمتی از کوارتت پیانوی اشاره شده را نشان می دهد که هر دو تکنیک مورد بحث در این مقاله را در بر می گیرد. در ابتدا کائنی از نوع اول که سه صدای آن در فاصله هفتم نسبت به یکدیگر قرار گرفته اند، شنیده شده و در میزان

آن فرم قهقرایی نیمه‌ی اول است. همین سری در دو میزان بعدی در یک فاصله چهارم درست پایین تر توسط ویولنسل اجرا می شود. در ادامه اشنیتکه سری جدیدی را که در قالب سه آکورد هفتم کاسته ارائه شده است بکار می گیرد. در کنار استفاده‌ی ملودیک از سری‌هایی که موسیقی دود کافونی

رابطه معکوس در دوم افزوده

m.1

Violin

Piano

تصویر ۹- استفاده از سری ۱۲ نتی به صورت آزاد.  
 ماخذ: (اشنیتکه، سونات ویولن شماره ۳، موومان سوم، میزان های ۶-۱)

عبارت اول می‌باشد که یک دوم افزوده به بالا منتقل شده است. با مشاهده‌ی تقارن در این مثال و نمونه‌ی پیشین می‌توان نتیجه گرفت که اشنیتکه به طرق مختلف به ارتباط منطقی بین عناصر موسیقاییش می‌اندیشید. او با ایجاد روابطی همچون ارتباط معکوس، قهقراپی و انتقال که میان نت‌ها، موتیف‌ها و عبارات برقرار می‌نمود، انسجام و یکپارچگی موسیقی خود را تقویت می‌کرد. در اینجا خوب است یادآوری کنیم که اشنیتکه به نت‌های پدال، هم به شکل نت‌های مکرر و هم به صورت نت‌های نگه داشته شده علاقه‌ی ویژه‌ای داشت. در بعضی از آثار او مانند "شب بی‌صدا" (۱۹۷۸) و موومان اول سونات ویولنسل شماره ۲ در کل موومان نت‌های پدال حضور دائمی دارند. نت‌های پدال در تصویر ۳ نیز در بخش پیانو گنجانده شده‌اند که در مقابل کانون در بخش زهی‌ها عاملی وحدت‌دهنده به شمار می‌آیند. در اینجا نیز شاهد تکرار سه نت به عنوان عناصر پدال در بخش پیانو هستیم که به نوعی به انسجام موسیقی کمک می‌کنند.

آخر، دو آکورد که هر کدام شش نت از دوازده نت را دربر می‌گیرد توسط پیانو نواخته می‌شود. آکورد اول در این ترکیب آکوردی کوارتال است که از فواصل چهارم درست تشکیل شده است و در آکورد دوم ما بقی نت‌های سری شنیده می‌شود. لازم به توضیح است که تم کانون نیز متشکل از ده نت از دوازده نت است که می‌توان آن را در گروه دوم از روش استفاده از دودکافونی طبقه‌بندی کرد: در مقابل سری‌های نوع اول، اشنیتکه در بسیاری موارد به شکلی آزادانه نت‌هایی را حذف و تکرار می‌کند تا نتیجه‌ی مورد نظرش حاصل شود. تصویر ۹، شش میزان ابتدای موومان سوم از سونات ویولن شماره ۳ (۱۹۹۴) را که یکی از آخرین آثار اشنیتکه است، نشان می‌دهد. در این مثال، ملودی که مجدداً حالتی متقارن دارد، یازده نت از دوازده نت را در خود جای داده‌است. تنها نت محذوف سی بمل است و نت‌های تکراری زیادی نیز به چشم می‌خورند که توسط دایره‌های خاکستری نشان داده شده‌اند. ملودی در این مثال به دو عبارت سه میزانی تقسیم می‌شود که عبارت دوم معکوس

## نتیجه

به شکلی آزاد از آن بهره برد. او در استفاده از دودکافونی، با دو رویکرد سری نت‌ها را بکار گرفت. در روش اول همه‌ی دوازده نت را بدون تکرار به صورت ملودیک و هارمونیک مورد استفاده قرار داد و در روش دوم به شکلی آزاد با تکرار و حذف نت‌ها تعداد دلخواهی از مجموعه‌ی دوازده نتی را بکار بست. استفاده از سه آکورد هفتم کاسته برای معرفی مجموع دوازده نت به روش اول یکی از شیوه‌های مورد علاقه‌ی او در تداعی دودکافونی به نظر می‌رسد. مطالعه‌ی این دو ابزار آهنگسازی نشان می‌دهد که چگونه اشنیتکه به ترکیب عناصر مختلف از موسیقی گذشته علاقمند بود و چگونه آنها را با زبان موسیقایی خود ادغام می‌کرد. این نوع از بیان موسیقایی که با گرایش‌های پلی استایلیستیکی او و همچنین تفکرات پُست مدرنیسم در ارتباط است، بخش کوچکی از تکنیک‌هایی است که در برخی آثار او به کار رفته است. مطالعه‌ی این تکنیک‌ها به موسیقیدانان کمک خواهد کرد که درک بهتری نسبت به سازماندهی عناصر موسیقایی او به دست آورده و اهمیت این آهنگساز تاثیر گذار قرن بیستم را بیش از پیش دریابند.

این مقاله نشان داد که چطور آلفرد اشنیتکه، آهنگساز روس از کانون که در قرون گذشته به بالندگی رسید به شکلی شخصی در آثارش استفاده کرده است. کانون‌های او که به دلیل فشردگی در فواصل موسیقایی و زمانی یاد آور بافت میکروپلیفونی لیگتی نیز می‌باشند، غالباً با هدف افزایش انرژی و ایجاد تنش به کار رفته و استقلال صداها در آن دارای اهمیت چندانی نیست. با تقسیم کانون‌های او به سه دسته که بر اساس ریتم و نقاط شروع صداها انجام شد، مطالعه‌ی موسیقی او به شکل واضح‌تری صورت گرفت. مثال‌ها نشان داد که او در برخی موارد از فواصل میکروتونال نیز استفاده می‌کند که به ابهام و گنگی بافت موسیقایی او می‌افزاید. استفاده از این فواصل بسیار کوچک بافت متراکم و نازکی را بوجود می‌آورد که از ویژگی‌های مهم موسیقی او به شمار می‌آید. در کنار کانون که برگرفته از موسیقی گذشته‌ی نسبتاً دور می‌باشد، گریز به دودکافونی وجهی از موسیقی اوست که کاراکتر معاصر آن را تقویت می‌کند. اگرچه اشنیتکه پس از آزمودن دودکافونی به شکل اصیلش، آن را محدود کننده دانست، در آثارش



**پی نوشت ها:**

- 1 Alfred Schnittke.
- 2 Polystylism.
- 3 The Glass Harmonica.
- 4 Agony (1981).

۵ کانن قهقرایی (Retrograde Canon) یا کانون خرچنگی (Crab Canon) کاننی است که در آن صدا (ها)ی دنباله رو حالت قهقرایی صدای پیشرو را دارند. کانن معکوس (Inversion Canon) کاننی است که صدا (ها)ی دنباله رو معکوس صدای پیشرو است.

- 6 Dodecaphony.

۷ Mensuration Canon یا Prolation Canon (در این مثال «منبسط شده» معادل فارسی صحیحی به نظر می رسد) کاننی است که صداهای آن دارای ریتم های متفاوتی هستند و ممکن است صداها همزمان و یا با تاخیر آغاز شوند.

- 8 Microtonal.
- 9 Micropolyphony.
- 10 Gyorgy Ligeti.
- 11 Ligeti's Orchestral Micropolyphony.

۱۲ حروف B-A-C-H در زبان آلمانی معادل نت های سی بمل، لا، دو و سی هستند.

- 13 Luigi Nono.
- 14 Stille Nacht.

**فهرست منابع:**

Ivashkin, Alexander (1996), *Alfred Schnittke*, Phaidon Press, London.

Javakhishvili, Fiona Hearun (2002), *The Co-existence of Tonality and Dodecaphony in Schnittke's First Violin Sonata, Seeking The Soul: The Music of Alfred Schnittke*, edited by George Odam, Guildhall School of Music and Drama, London.

Kennan, Kent (1987), *Counterpoint*, 3rd Edition, Englewood Cliffs, Prentice Hall, New Jersey.

Kleinmann, Johannes (2010), *Polystylistic Features of Schnittke's Cello Sonata No. 1*, DMA Dissertation, University of North Texas.

Peterson, Kristen (2000), *Structural Threads in the Patchwork Quilt: Polystylistic and Motivic Unity in Selected Works by Alfred Schnittke*, PhD Dissertation, University of Connecticut.

Schnittke, Alfred (2002), *A Schnittke Reader*, Indiana University Press, Bloomington

Taruskin, Richard (1997), *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.