آیا لیگتی پُست‌مدرنیست است[1]؟

مارک سیربی[2]، ژورنال آکادمیک تمپو[3]، شماره‌ی ۱۰۹، ۱۹۷۷، انتشارات دانشگاه کمبریج

ترجمه: علی توکلی[4]

تحولات در سَبکِ موسیقیِ گئورگی لیگتی، از سال ۱۹۶۰، به نوعی انعکاسی از تحولاتْ در دنیای گسترده‌ترِ موسیقی معاصر بوده است. او در موسیقی خود، در دهۀ ۱۹۶۰، رویکردی آزمایشی و سیستماتیک را به اکتشاف ماتریال صوتی نشان می‌دهد. این رویکرد را می‌توان در موسیقی‌های هم‌عصرانش چون زناکیس[5]، پندرسکی[6] و شْتُکهاورن[7] نیز یافت؛ اما لیگتی در موسیقیِ خود، در دهۀ ۱۹۷۰، رویکرد التقاطی‌تری را ارائه می‌دهد؛ به‌طور مشخص در اُپرای «ماکابرِ بزرگ» [8] که در آن، نقبی به سَبک‌های گذشتگان می‌زند؛ مانند اشاراتی به مُنته‌وِردی[9]، رُسینی[10] و وِردی[11]. از این اثر به‌بعد، به‌نظر می‌رسد که فاصله‌ای کامل از رویکرد کلی آثار او در دهۀ۱۹۶۰ وجود داشته باشد.

این تعدیلِ موضعِ آوانگارد و مدرنیستی را می‌توان در موسیقی معاصران لیگتی؛ مانند بریو[12]، زناکیس، ماکسول دیویس[13] و پندرسکی[14] نیز ردیابی کرد. موسیقیِ لیگتی در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰، به سمت دسترسی‌پذیری بیشتر و زبانی تقریبا تُنال یا مُدال (یا حداقل، به گفتۀ خودش «غیر آتُنال[15]») ادامه یافته است. این‌طور به نظر می‌رسد که در ۱۵ سال گذشته، گرایشات در موسیقی معاصر دچارِ دگرسویی تدریجی از رویکرد مدرنیسم و آتُنال به رویکردی بدون خجالت از پُست‌مدرنیسم و تُنال شده است. استفان تیلور[16] در مطالعات خویش از آثار متأخرِ لیگتی، پرسشِ به‌جایی را مطرح می‌کند:

«... آیا موسیقیِ نو، در واقع به سَبک قدیمی لیگتی، پیش از ترک مجارستان، بازگشته است؟ آیا لیگتی، علی‌رغم تمامی اعتراضاتش، واپس‌گرا شده است[17]؟»

نوعی همدیسیِ مصنوعی بین آثار مجارستانیِ لیگتی؛ مانند کوارتت زهی شمارۀ ۱ در سال ۴-۱۹۵۳، و آثار متأخر او وجود دارد. البته این موضوع در بازیابیِ ویژگی‌های سَبکِ بارتُکی، به‌ویژه در ریتم‌های استفاده‌شده در ساخته‌های اخیر لیگتی دیده نمی‌شود؛ اما موسیقی بارتُک تأثیر برجسته‌ای بر لیگتی در سال‌های شکل‌گیری سَبک وی داشت:

«بارتُک تا سال ۱۹۵۰ به‌عنوانِ بُتی برای من باقی ماند و حتی پس از ترک کشور، در سال ۱۹۵۶ نیز، برای من بسیار مهم بود» [18].

خودِ لیگتی معتقد است که تأثیر بارتُک در موسیقی او نمود پیدا کرده است:

«از دهۀ ۱۹۸۰ من نوعی بازگشت به بارتُک را تجربه کرده‌ام، به‌خصوص در مورد کنسرتو پیانو» [19].

با وجود این، موسیقیِ حاصله با موسیقیِ بارتُک در دهۀ ۱۹۵۰ بسیار متفاوت است؛ چراکه سَنتز ایده‌های موسیقاییِ دهۀ ۱۹۶۰ با عناصر تُنال/ مدال و نیز ایده‌هایی جدید را نشان می‌دهد. این ایده‌های جدید شامل

---

[1] http://www.jstor.org/stable/945525

[2] Mike Searby

[3] Tempo ژورنال دانشگاهیِ داوری همتا از انتشارات دانشگاه کمبریج است که در سال ۱۹۳۹ تأسیس شده است (م).

[4] دانش‌آموختۀ ارشد آهنگ‌سازی دانشگاه هنر تهران، alitavakolic@gmail.com

[5] Xenakis

[6] Penderecki

[7] Stockhausen

[8] Le Grand Macabre (1974-7)

[9] Monteverdi

[10] Rossini

[11] Verdi

[12] Berio

[13] Maxwell Davies

[14] پندرسکی از دهۀ ۱۹۷۰ به بعد به سمت آهنگ‌سازی به زبان آتُنال و به نوعی، تحت تأثیر بروکنر پیش رفته است.

[15] Non-Atonal - Szitha, T. 'A Conversation with Gyorgy Ligeti', Hungarian Music Quarterly, Vol 3, ptl, 1992, p.15.

[16] Stephen Taylor

[17] Taylor, S., The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style, DMA, Cornell University, 1994, p.18.

[18] گفتگویی با لیگتی، صفحۀ ۱۴

[19] همان، صفحۀ ۱۴

پُلی‌ریتمِ آفریقای سیاه[۲۰] و منقطه‌ی دریای کارائیب[۲۱]، هندسه‌ی فراکتال[۲۲] (اگرچه تشخیص این ویژگی به وضوح دشوار است) و پیانو–خودکارِ[۲۳] (پیانولا[۲۴]) آهنگساز آمریکایی کانلِن نَنکرو[۲۵] می‌شود.

موسیقیِ جدید لیگتی، عناصری از سَبکی جدید را نشان می‌دهد و به‌نظر می‌رسد که نگرش او نسبت به آوانگارد تغییر کرده باشد:

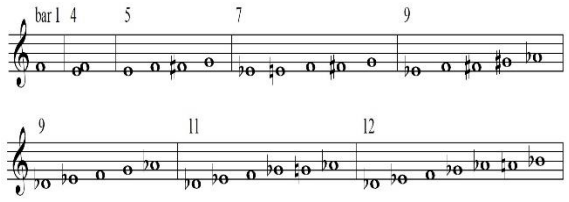
«رد موسیقی آوانگارد نیز مرا در معرض حملات و اتهامات "آهنگساز پُست‌مدرن" قرار می‌دهد. البته من اهمیتی نمی‌دهم[۲۶]».

درواقع جدیدترین موسیقی لیگتی، از منظری، به موسیقی و رویکردهای گذشته اشاره دارد؛ اما برچسب زدن به او، به‌عنوان پُست‌مدرنیسم می‌تواند گمراه‌کننده باشد. برای درک اینکه چرا لیگتی به مانند هم‌عصرانش، به سویِ رویکردی محافظه‌کارانه حرکت کرده است، باید به‌طور موجز به تکنیک‌های کمپوزیسیونی او در دهۀ ۱۹۶۰ بپردازیم.

موسیقیِ لیگتی از اوایل دهۀ ۱۹۶۰، نابودی کامل ابزار سنتی آهنگ‌سازی را نشان می‌دهد؛ به‌عنوان مثال، در اثری مانند «اتمسفر برای ارکستر»[۲۷] (۱۹۶۷)، ملودی، هارمونی و ریتم عملاً به سود بافت و رنگِ صوتی حذف می‌شوند. هارمونی تا حد زیادی شامل خوشه‌های صوتیِ اشباع‌شده است. هیچ‌گونه‌ای از ملودیِ واضح و قابل تشخیص وجود ندارد. این موسیقی نوعی پُلی‌فونی را نشان می‌دهد که توسط لیگتی به‌عنوان میکروپُلی‌فونی[۲۸] توصیف شده است. البته نتیجهٔ آن نوعی پُلی‌فونیِ "درهم‌تَنیده‌شده" است تا کنترپوانی قابلِ شنیدن[۲۹] (درک کردن).

آنچه که در اتمسفر می‌توان مشاهده کرد، با خاک یکسان کردنِ سنت‌های گذشته و ساختن بنای کمپوزیسیونیِ نو با زیربنایی کاملاً جدید است. این امکان وجود دارد که بتوان پالایشِ تکنیک‌های موردِ استفاده در اتمسفر و «ظهور برای ارکستر»[۳۰] را در موسیقیِ لیگتی در دهۀ ۱۹۶۰ ردیابی کرد. درواقع میکروپُلی‌فونی تبدیل به ابزاری بسیار متنوع‌تر و ظریف‌تر شده است که کل فرایند و تکامل یک اثر را به روشی مشابه با فرایندهای کُمپوزیسیونی موجود در اختیار می‌گیرد؛ برای مثال، در موسیقی استیو رایش[۳۱].

«لُنتانو برای ارکستر»[۳۲] (۱۹۶۷) و «نور ابدی برای خوانندگان»[۳۳] (۱۹۶۶)، به‌طور مشخص، نمونه‌های بارزی برای این فرایند پالودگی هستند[۳۴]. در این آثار استفادهٔ کمتری از رنگِ صوتی و بافت در معنای عام و استفادهٔ بیشتری از کانُن‌هایی با ریتم‌های پیچیده شده است. نتیجهٔ صوتیِ آن خوشهٔ صوتیِ متغیری است که از یک نُت به‌صورتِ هم‌صدا آغاز و به تدریج گسترده می‌شود؛ بیشتر شبیه به حالتی که تخمکِ بارور، با تقسیم شدن هر سلول به دو و تقسیم شدن هر سلول جدید به دو، تا بی‌نهایت، به‌وجود می‌آید. در نمونهٔ ۱ از «نور ابدی برای خوانندگان»، پس‌زمینهٔ این خوشهٔ صوتی نشان داده شده است:



«نمونه‌ی ۱– میزان‌های ۱ تا ۱۲»

این پس‌زمینهٔ متغیرِ خوشهٔ صوتی، شامل نیم‌پرده‌های سادهٔ برهم‌منطبق‌شده است که البته فواصل خاصی، مانند دوم‌بزرگ و سوم‌کوچک هم در بین آن‌ها دیده می‌شود. در اینجا هارمونی هم احساس می‌شود؛ نه آن نوعِ سنتیِ پیوند هارمونیک که هر هارمونی در دیگری حل شده باشد. این تکنیک، به وضوح در «اتود هامونیز برای اُرگ»[۳۵] (۱۹۶۷) قابل مشاهده است که دورنمایی بصری از پس‌زمینهٔ خوشه‌های صوتی را در آثار میکروپُلی‌فونیک دیگر، نمایان می‌کند. البته این امکان وجود دارد که در آثار پُلی‌فونیکی مانند «نور ابدی برای خوانندگان»، بتوان تغییر به سوی فُرم‌های ملودیک‌تر را درک کرد. این موضوع در جایی شنیده می‌شود که بخش‌های نابسته با حرکت سریع‌تری در نسبت با بافت پیرامونی، به

---

[20] Sub-Sahara
[21] Caribbean
[22] Fractal Geometry
[23] Player-Piano
[24] Pianola
[25] Conlon Nancarrow
[26] Ibid., p.15
[27] Atmospheres for orchestra
[28] Mikropolyphonie
[۲۹] میکروپُلی‌فونی شامل خطوطِ ملودیک برهم منطبق شده با ریتم‌های متفاوت است که بافتی شبکه‌مانند و پُرپشت را به همراه خوشهٔ صوتی در حال رشد در پس‌زمینه را تولید می‌کند.
[30] Apparitions for orchestra

[31] Steve Reich
[32] Lontano for orchestra
[33] Lux Aeterna for voices
[۳۴] لیگتی به استفاده از ویژگی‌های کانُنیک در آثاری چون «اتودهای مجارستانی» (Magyar Etűdök) در سال ۱۹۸۳ ادامه می‌دهد. اگرچه در این اثر بیشتر از جنبه‌های سنتی آن بهره می‌برد. ساختار و فرایند این قطعات در مقالهٔ زیر با جزئیات بررسی شده است:
_Spatio-Temporal Compromise in Ligeti Magyar Etűdök, Tempo 179, December 1992, pp. 7-17
[35] Etude' Harmonies' for organ

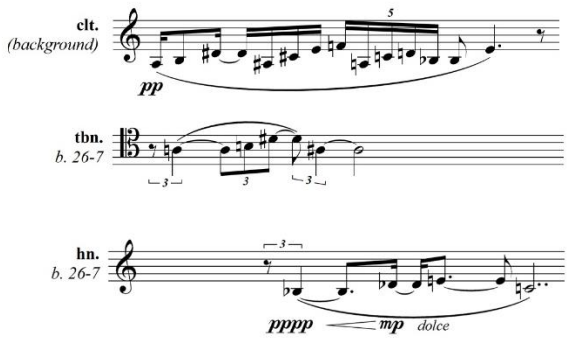
عمق منظر موسیقایی کشیده می‌شوند. همیشه سازها یا موتیف‌هایی وجود دارند که با وضوح بیشتری به گوش می‌رسند؛ حتی در ساختار عظیم شبکه‌ایِ آثاری چون لُنتانو. این تقریبا یک کارکرد تصادفی از ارکستراسیون لیگتی است. اگر تمامی سازها یا صداها در حالت ***pp*** بنوازند، این امکان وجود دارد که ارکستر بالانس نباشد (در واقع این نابرابری بالانس تقریبا برای موسیقی ضروری است، در غیر این صورت بافت می‌تواند بسیار ملایم و بی‌خاصیت شود).

هر ضبط یا اجرا از لُنتانو (یا آثار مشابه) می‌تواند متفاوت باشد؛ چون بخشِ صداهای برجسته‌تر می‌توانند تغییر کنند. نمی‌توان دلیل آن را به سادگی، نوع تفسیر موسیقایی دانست. این زبان موسیقایی لیگتی است[۳۶].

تغییر به سمت بیان ملودیک در «کنسرتو مجلسی[۳۷]» (۷۰-۱۹۶۹) لیگتی و «ملودی‌ها برای ارکستر[۳۸]» (۱۹۷۱) واضح‌تر می‌شود. در «کنسرتو مجلسی»، در موومان دوم، سازهایی به صورت تکنواز (هورن، ترومبون و ابوا دامور) بافتِ پس‌زمینهٔ پیرامونی را با استفاده از افزایش دینامیک به پیش‌زمینه تبدیل می‌کنند (نمونهٔ ۲). در اینجا میکروپُلی‌فونی وسیع‌تر شده است تا حالت تغزلی هر بخش صدایی نابسته، به‌خوبی شنیده شود. این نشان می‌دهد که سَبک لیگتی در جهت بیانگری بیشتر و محتملا زبانی سوبژکتیو، تکامل یافته است. او دربارهٔ «ملودی‌ها برای ارکستر» چنین می‌گوید:

> «قسمت‌هایی از اثر که جنبهٔ ملودیک دارند، استقلال خود را حفظ می‌کنند و به‌طور هم‌زمان و با سرعت‌های متفاوت اجرا می‌شوند و الگوی ریتمیک و ملودیک خاص خود را دارند که نسبت به بخش‌های دیگر عملکرد متفاوتی را ارائه می‌دهند. این وضعیت ملودیک که میوهٔ ممنوعهٔ موسیقی مدرن است، در این اثر تا حدودی قابل بازیابی است» [۳۹].

این اثر در سال ۱۹۷۱ تصنیف شده است و مشخص می‌کند که لیتگی، چندین بار این میوهٔ به‌ظاهر ممنوعهٔ ملودی را در ۲۵ سالِ بعد گاز زده است.

لیگتی در اوایل دههٔ ۱۹۶۰، در آثارش رویکری را پیش می‌برد که در آن به سودِ عناصری چون بافت و رنگ صوتی، از عناصر سنتی دیگر مانند هارمونی، ملودی و ریتم دوری می‌کند[۴۰]. بسیار شگفت‌انگیز است که تجربیات او در استفاده از این عناصر که زمانی به صورت کامل واکاوی شده بودند، به یک‌باره تبدیل به رویکردی نو شده‌اند؛ همان‌طور خودش اشاره می‌کرد:

«نمونه‌ی ۲- موومان دوم، میزان ۲۴»

> «خلق آنچه که فی‌الحال موجود است، برای من جذابیتی ندارد. اگر چیزی امتحان و نتیجه‌ای از آن حاصل شده باشد، تجربهٔ دوبارهٔ آن چیز ارزشی ندارد». [۴۱]

این به معنای کشف مجدد عناصری بود که پیش‌تر از آن اجتناب کرده بود؛ هارمونی، ملودی، ریتم و در نهایت فواصل سوم، ششم، تریادها و الزامات تُنال/ مُدال. این «اکتشاف»، بازگشتی ساده به دیدگاه سنتی از این عناصر نیست؛ بلکه بررسی آن‌ها در پرتو اکتشافات قبلی اوست. بنابراین گمراه‌کننده است که بگوییم آثار متأخر لیگتی، پست‌مدرنیست یا «واپس‌گرا» هستند. او در تلاش برای «کشف مجدد گذشته» نیست؛ بلکه سعی دارد راه‌های نوینی را برای برخورد با عناصر جهانی موسیقی کشف کند. وی این موضوع را این‌گونه بیان می‌کند:

> «حالا من شهامت «قدیمی» بودن را دارم. من نمی‌خواهم به قرن نوزدهم برگردم؛ اما دیگر به مقولاتی مانند آوانگارد، مدرنیسم یا آتُنالیته علاقه‌ای ندارم. من از نئواکسپرسیونیسم متنفرم و بیان نئومالری و نئوبرگی را برنمی‌تابم؛ همان‌گونه که پُست‌مدرنیسم را برنمی‌تابم».[۴۲]

عموما شخصیت اصلیِ تعمیم‌یافته از هارمونی مُدرن، با پرهیز از الزامات موسیقی تُنال و استفادهٔ روشن و صریحِ دیسونانت شکل می‌گیرد. این موضوع می‌تواند یک زمینهٔ هارمونیکِ محدود و غیرضروری ایجاد کند که در آن بسیاری از هارمونی‌های دیگر تابو هستند. آنچه که در آثار بعدی

---

[۳۶] پدیدهٔ مشابهٔ این را می‌توان در آثاری مانند «مرثیه برای قربانیان هیروشیما» از پندرسکی دید که از بافت‌های تصادفی استفاده می‌کند، اگرچه در مورد پندرسکی بسیار واضح‌تر با موسیقیِ شانسی روبه‌رو هستیم.

[37] Chamber Concerto

[38] Melodien for orchestra

[39] Gyorgy Ligeti, Ligeti in Conversation, London, Eulenberg, 1983, p.137.

[۴۰] این تجربیات در موسیقی، در مجارستان، به‌خصوص در ۱۹۵۰ مجوز ارائه نداشت.

[۴۱] در گفت‌وگو با لیگتی، صفحهٔ ۹۴

[۴۲] گفت‌وگویی با لیگتی، صفحهٔ ۱۴

لیگتی، مانند «تریو هورن» (۱۹۸۳)، «کنسرتو پیانو» (۱۹۸۸) و «کنسرتو ویولن» (۱۹۹۲) دیده می‌شود، یک هارمونی فوق‌العاده غنی و گسترده است. همان‌طور که تیلور نشان می‌دهد:

هارمونی‌ها در آثار لیگتی به چهارگونه تقسیم می‌شوند:

۱. تریادها، مینور و ماژور در حالت وارونهٔ یکم.

۲. زمینهٔ پنجم‌های درست، اگرچه ممکن است همیشه به صورت پنجم، در حالت عمودی استفاده نشود.

۳. ردهٔ مجموعه‌ای {۰،۱،۶} که شامل تریتون، هفتم بزرگ و پنجم می‌شود و حالت پیچیده‌تری از این مجموعه، همچون {۰،۱،۲،۷} و {۰،۱،۳،۶،۷} یا تریادی ماژور با اضافه شدن فاصلهٔ چهارم‌افزوده.

۴. آکُردهای هفتم–عموماً مینور، ماژور، کاسته و نیم‌کاسته در حالت پایگی یا وارونهٔ یکم.[۴۳]

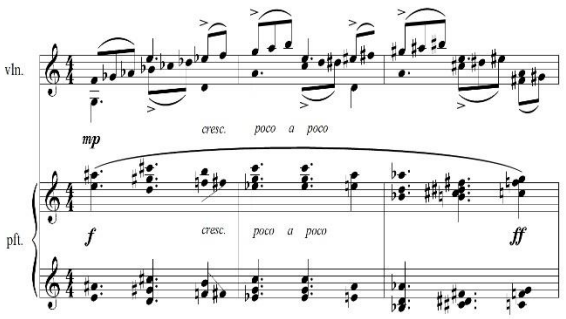
چنین وسعتی از هارمونی برای لیگتی زبان هارمونیک بسیار گویاتری را ایجاد می‌کند که با استفاده از میکروتُنالیته[۴۴] یا کوک‌های غیرمعمول بیشتری، گسترش می‌یابد. این‌ها را می‌توان در «تریوی هورن»[۴۵]، «کنسرتو ویولن»[۴۶] (به‌خصوص در زمانی اُکارینا[۴۷] استفاده می‌شود)، «انشعابات برای سازهای زهی»[۴۸] (۱۹۶۸–۹) و «پاساکالیای مجارستانی برای هارپسیکُرد»[۴۹] مشاهده کرد. اثر دوم از نظام کوکِ «اعتدال میانگین»[۵۰] بهره می‌برد که امکانی را مهیا می‌سازد تا هشت فاصلهٔ اصلی مورد استفاده در اثر (سوم‌کوچک و ششم‌بزرگ)، در نظام «کوک خالص»[۵۱] شنیده شوند. این یکی از آثار اولیه‌ای است که بیان‌گر سَبک دوپهلوی لیگتی است. اُپرای «ماکابرِ بزرگ» (۷–۱۹۷۴) هم دارای تُنالیته است اما تُنالیته‌ای که از نقل‌قول[۵۲] و پاستیش[۵۳] تشکیل شده است و زبان جدیدی را ارائه نمی‌کند.

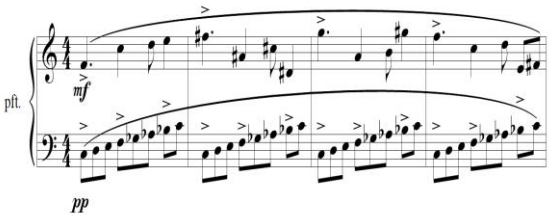
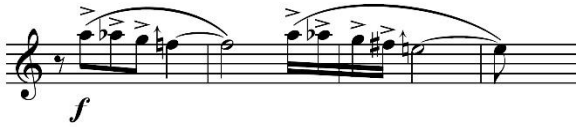
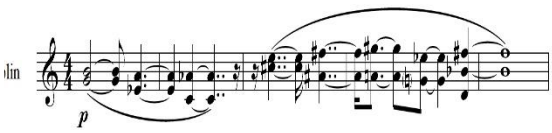
پاساکالیا براساس یک توالی از هشت فاصله که در میزان پنجم وارونه می‌شوند، ساخته شده است که چهارچوبی را برای قطعه می‌سازند. این فواصل سوم‌بزرگ و ششم‌کوچک هستند (وارونهٔ یکدیگر) که تمامی ۱۲ نغمهٔ گام کروماتیک را درون خود جای می‌دهند. چهار نغمه‌ای که با فاصلهٔ چهارم درست به یکدیگر مربوط می‌شوند؛ یعنی «می»، «لا»، «ر» و «سُل»، دو بار پدیدار می‌شوند و به نظر می‌رسد در جهت انتقال تُنال استفاده شده‌اند. به نظر می‌رسد گونه‌ای از گردشِ چهارچوبِ فاصله‌ای که بر روی نغمات «دو»، «ر»، «سُل» و «فا» بنا شده است. به‌عنوان مرکزیتِ سیال یا زودگذر عرضه می‌شوند. ویژگی دیگر صدای پایین‌تر (بم‌تر) است که دو خوشهٔ صوتی را به شیوه‌ای شبیه به وبرن ترسیم می‌کند. پاساکالیای مجاری، در جهانِ بافت‌های صدایی، باروک است؛ اما به شکل فزاینده‌ای، دچار جنون و کژدیسی می‌شود. هنگامی‌که آغازِ این موسیقی سرراست و ساده رو به فروپاشی می‌گذارد. این موضوع در میزان پنجم با یک خط ملودیک ساده که به پاساکالیا اضافه می‌شود، آغاز می‌گردد که گاهی با هارمونی زیرین هم‌خوانی دارد و گاهی ندارد. به‌طورکلی این قطعه قبل از اینکه در انتها "تخریب" شود، متراکم‌تر و متناقض‌تر می‌شود. بیشتر شبیه یکی از موومان‌های لیگتی که براساس ماشین‌ها و ساعت‌ها تصنیف شده است که در نهایت خود–ویرانگر می‌شوند (برای مثال، سومین موومان از «کنسرتو مجلسی» او). واپسین آکُرد در پاساکالیا قطعا می‌ماژور است؛ اما به هیچ‌وجه بیانگر تُنیک نیست و تُنالیته در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند. این رویکرد مبهم به هارمونیِ شبه‌تُنال، به لیگتی این مجال را می‌دهد تا با انتظارات شنونده بازی کند. شنونده هیچ‌گاه خود را در سرزمین پایدار تُنال حس نمی‌کند؛ چراکه هارمونیِ پس‌زمینه دائما در حال تحول و پیچ‌وتاب است.

ایده‌هایی که در پاساکالیا ارائه شده‌اند، در اثر بعدی لیتگی، به نام «تریوی هورن»، متبلور می‌شوند و ادامه می‌یابند. لیگتی از سوم‌ها و ششم‌ها و تریادها به‌طور منسجمی در ترکیب با دیسونانت‌ها و هارمونی آتُنال، در «تریوی هورن» استفاده می‌کند (نمونهٔ ۳). این اثر هیچ‌گاه حس واضحی از تُنالیته را به جز در گذراترین معنای آن نشان نمی‌دهد و شکل‌های تریادگونهٔ روشن توسط سایر قسمت‌ها دگرگون می‌شوند (نمونهٔ ۴). به نظر می‌رسد در موومان دوم که اُستیناتو در دست چپ پیانو به ترکیبی از مایه‌های «دو» و «سُل‌بمُل» دلالت دارد – یک تکنیک نسبتاً بارتُکی — اما دست راست ملودیک به‌طور آزادانه‌ای کروماتیک است؛ هرچند در بستر صوتی مُدال (نمونهٔ ۵).

«نمونه‌ی ۳– میزان‌های ۱ تا ۵، موومان اول، آندانتینو»

[43] The Lamento Motif, p.75
[44] Micro tonality
[45] Horn Trio
[46] Violin Concerto
[47] Ocarina نوعی ساز بادی باستانی (م)
[48] Ramifications for Strings
[49] Passacaglia ungherese for Harpsichord
[50] Mean-Tone temperament
[51] Just Intonation
[52] Quotation عبارت است از استفادهٔ مستقیم از بخش یا بخش‌هایی از اثر دیگر در یک اثر جدید (م).
[53] Pastiche یعنی تصنیف موسیقی جدید به سَبک قدیمی شخصی دیگر (م).



«نمونه‌ی ۴- موومان دوم، میزان‌های ۱۵۵ تا ۱۵۷»

«نمونه‌ی ۵- موومان دوم، میزان‌های ۱۵ تا ۱۸»

ارتباطی دیگر بین «پاساکالیا» و «تریوی هورن»، این است که آخرین موومان از «تریوی هورن»، یک پاساکالیا است. پاساکالیایی که سوژهٔ آن در پنج میزان ارائه شده است و نقطهٔ اوجی پرشور و پرمعنی را در این اثر می‌سازد. این موومان، همچنین، به صورت آشکار، تغزلی‌ترین موومان این اثر است و به‌طور گسترده‌ای از موتیفی بهره می‌برد که لیتگی آن را «موتیفِ لامِنتو»[۵۴] می‌خواند (نمونهٔ ۶).

«نمونه‌ی ۶- موومان چهارم، میزان‌های ۵۱ تا ۵۳»

استیون تیلور پیشنهاد می‌کند که این یک نشانهٔ ملودیک اساسی در آثار بعدی لیگتی است؛ مانند موومان دوم «کنسرتو پیانو» و «ششمین مطالعات پیانویی» (۱۹۸۵)[۵۵]. به گفتهٔ جفری بوسین[۵۶]، این موتیف، براساس مرثیه‌های خاکسپاری «زنان ترانسیلوانیا»[۵۷] است[۵۸]. این موتیفِ قابل‌توجه با حرکات نیم‌پرده‌ای پایین‌رونده همراه با نغماتی دیگر شخصیت می‌یابد و در «تریوی هورن»، با هارمونیک‌های طبیعی هورن همراه است که باعث تغییر در اندازهٔ فواصل هم می‌شود. استفاده از خطوط ملودیک کروماتیک، در آثار لیگتی چیز جدیدی نیست؛ همان‌طور که در تمامی آثار پیش از ۱۹۶۰ او یافت می‌شود؛ به‌خصوص در کوراتت زهی او که با جابه‌جاییِ نغمه‌هایی در اکتاو، حقیقت آن (موتیف لامِنتو) را مستور می‌کند. چیزی که در «تریوی هورن» جدید است، نحوهٔ استفاده از آن به صورت گویا و به‌عنوان یک بیانیه، با بار احساسی است. ارتباطی بین مالیخولیایی عمیق و جدیت وجود دارد که به‌ندرت تا این مرحله، در خروجی نهایی لیگتی و با چنین شدتی یافت می‌شود.

عنصر دیگری که تکامل یافته است، استفادهٔ لیگتی از ریتم است؛ بسیاری از موسیقی‌های او از اواخر دههٔ ۱۹۷۰ به بعد، به وضوح ضرب-محور شده‌اند. در فارِبن‌موزیک‌هایی[۵۹] نظیر «اتمسفر» یا «لُنتانو»، بسیار سخت است که حسِ ضرب یا خطِ میزان را دریافت کنیم. درواقع موسیقی به‌طور عمدی به وسیلهٔ پرهیز از حسِ ضرب، تخریب شده است. آنجایی که می‌توان ضرب را شنید، مانند موومان‌های مکانیست؛ برای مثال، موومان سوم از «کنسرتو مجلسی» و دومین «کوارتت زهی» شامل تعدادی ضرب متضاد و تداخلی است که نتیجهٔ ریتمیک کلی را آشفته می‌کند. در «راکِ مجاری»[۶۰] (شاکُن) برای هارپسیکُرد (۱۹۷۸)، زبان ریتمیک کاملاً واضح است و ترکیبی آشکار از ریتم‌های بالکان و آمریکای لاتین را نشان می‌دهد. همان‌طور که لیگتی بیان می‌کند:

> «سال‌هاست که من به ریتم‌های لنگ که بارتُک آن‌ها را ریتم‌های بلغاری می‌نامید، علاقه‌مند بوده‌ام... این فرم‌بندی‌های ریتمیکِ نامتقارن با جست‌وجوی من برای راه‌حل‌های ریتمیک جدید بسیار همسو بوده‌اند...[راک مجارستانی] کمی از ریتم آمریکای لاتین تأثیر می‌گیرد؛ اما از شبهِ فُلکلورهای تجاری آمریکای جنوبی و مرکزی و از موسیقی پاپ و جاز هم تأثیر گرفته است».[۶۱]

---

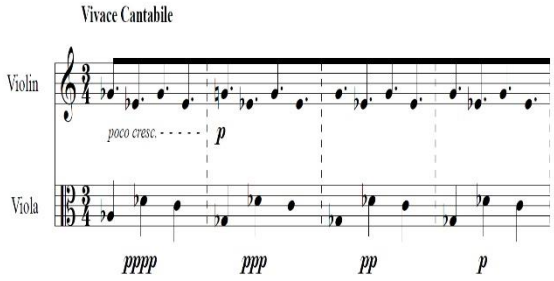
[54] The Lamento Motif, p.3.
[55] Ibid., p.3.
[56] Jeffrey Bossin
[57] women of Siebenbürgen
[58] Jeffrey Bossin, 'Gy6rgy Ligeti's New Lyricism and the Aesthetic of Currentness: The Berlin Festival's Retrospective of the Composer's Career', Current Musicology, 37/38, 1984, p.237.
[59] Farbenmusik
[60] Hungarian Rock
[61] Satory, S., 'An Interview with Gyorgy Ligeti in Hamburg', Canadian University Music Review, 10, 1990, p.109.

ریتم اصلی «راک مجارستانی» به "پنج چنگ به‌علاوهٔ چهار چنگ" تقسیم می‌شود که یک همراهی ثابتِ چهار–میزانی را در دست چپ برای دست راست ایجاد می‌کند[۶۲]. این موضوع از نظر مدل ساختاری و زبان هارمونیک رابطهٔ واضحی با «پاساکالیا» دارد؛ اما عناصر ریتمیک کاملاً متفاوت هستند. در «راک مجارستانی»، ریتم، نیروی محرکهٔ اصلی است؛ اما «پاساکالیا» آن انرژی ریتمیک متمایز را ندارد، اگرچه حرکت رو به جلوی ساعت‌وار را دارد. تأکید بیشتر بر ضرب و ریتم‌های واضح‌تر را می‌توان در تعدادی از آثار بعدی مشاهده کرد.

او در موومان دومِ «تریوی هورن»، ریتم‌های نامتقارنی را با تغییر آکسان در میزان‌هایی حاوی هشت چنگ، برای ایجاد گروه‌بندی متضاد؛ مانند ۳+۳+۲، ۳+۲+۳، ۴+۴، یا ۲+۳+۳ ایجاد می‌کند؛ اما ریتمِ چنگ‌های زیرین هرگز مورد تردید نیست. در موومان سومِ «آلامارچا» [۶۳]، ریتم، زیربنایی نسبتاً واضح است؛ اگرچه لیگتی مدام با جابه‌جایی آکسان‌ها، شنونده را گیج یا او را مختل می‌کند و یک «مارشِ» نامنظم و کمی کنایه‌آمیز ایجاد می‌کند.

علاقهٔ لیگتی به ریتم، با ساختار موسیقیِ آفریقای سیاه و همچنین مطالعات پیانو–خودکار نانکرو گسترش یافت که منجر به خلق خطوط چندلایه و چندتمپویی شد. نمونهٔ ساده‌ای از این موضوع را می‌توان در موومان سومِ «پیانو کنسرتو» یافت. لیگتی در این اثر دو لایهٔ صوتی می‌سازد که سه نُت سیاه را در مقابل چهار چنگ نقطه‌دار (به صورت هم‌زمان) قرار می‌دهد (نمونهٔ ۷). برای مشاهدهٔ ساختارهای پیچیده‌تر از ترکیب تمپوهای متفاوت به صورت هم‌زمان، می‌توان به «شش مطالعهٔ پیانویی» مراجعه کرد. البته همان‌طور که کِیت پاتر[۶۴] اشاره می‌کند، این تفاوت تمپو می‌تواند هنگامی‌که توسط نوازندگان یا خوانندگانی ناهمبسته اجرا می‌شود، به وضوح شنیده شود؛ برای نمونه، «مادریگال بی‌معنی»[۶۵](۱۹۸۸).[۶۶] به‌طورکلی می‌توان دریافت که ریتم، بیشتر به یکی از اجزای پیش‌زمینهٔ زبان لیگتی تبدیل شده است و ارتباط واضحی با استفادهٔ بارتُک از ریتم دارد. رویکرد لیگتی به ساختار، به سمت استفاده از اشکالی تکامل‌یافته است که بیشتر اجرا شده‌اند و شاید ماهیت سنتی داشته باشند؛ به‌عنوان مثال، می‌توان به استفاده از ساختارهای پاساکالیا در فینال «تریوی هورن»، «پاساکالیای مجار» و موومان چهارم «کنسرتو ویولن» و همچنین استفاده از ساختار فُرم سه‌تاییِ ساده در سه موومان اول «تریوی هورن» اشاره کرد. این رویکرد بسیار متفاوت از آثاری مانند «لُنتانو» است که در آن مدل ساختاری شخصیتی تقریبا بداهه‌پردازانه با تکرار بسیار جزیی از ماتریال قبلی را دارد. ساختارهای موسیقی او تا «ماکابرِ بزرگ»[۶۷] درجهٔ بالایی از غیرقابل پیش‌بینی بودن را دارند و شنونده هرگز مطمئن نیست که در ادامه چه اتفاقی خواهد افتاد. یک مثال خوب در اولین موومان کنسرتو مجلسی در میزانِ سی‌وهشتم است، جایی‌که یک تریل ویولن سولو به یک می‌بِمُل بزرگ در چندین اکتاو باز می‌شود؛ ظاهرا در یک مرکزیت تُنال جدید، گسترهٔ صوتی و بُعد ساختاری جدید. پیش‌بینی‌ناپذیری در جهت گفتمانِ موسیقایی، در جدیدترین موسیقی‌های لیگتی ادامه دارد؛ اما نمونه‌های زیادی نیز وجود دارند که رویکرد سنتی‌تر به ساختار و استفادهٔ بیشتر از تکرار را نسبت به آثار او در دههٔ ۱۹۶۰، نشان می‌دهند.

«نمونه‌ی ۷– موومان سوم، میزان‌های ۱۳ و ۱۴»



تقریبا اجتناب‌ناپذیر بود که زبان موسیقی لیگتی پس از ماجراجویی‌های صوتی و تجربه‌های دههٔ ۱۹۶۰، محافظه‌کارانه‌تر شود. هنگامی‌که ملودی، هارمونی، ریتم و ساختار اتُمیزه و به ظاهر از هم جدا شدند، به نظر می‌رسد گام بعدی به تدریج ادغام مجدد عناصر در منظرِ موسیقایی جدید باشد. تفاوت لیگتی با پُست‌مدرنیست‌ها این است که او با "کشف مجدد" از ماتریال گذشته، آن‌ها را به شیوه‌ای جدید و بدیع نشان می‌دهد، درحالی‌که به نظر می‌رسد بسیاری از مواردی که به‌عنوان موسیقی پُست‌مدرنیستی طبقه‌بندی می‌شوند، تلاش می‌کنند تا به اجسادی موسیقایی که مدت‌ها پیش مرده‌اند، جان بدهند. موسیقی لیگتی به این معنا که فراتر از مدرنیسم باشد، پُست‌مدرن است؛ اما سانتیمانتالیسم بودن یا کیفیت عقب‌ماندهٔ بسیاری از آنچه که به‌عنوان موسیقی پست‌مدرن تلقی می‌شود را نشان نمی‌دهد. او می‌گوید:

«ما در عصر پلورالیسم هنری زندگی می‌کنیم. درحالی‌که مدرنیسم و حتی آوانگاردِ تجربی هنوز وجود دارند، جنبش‌های هنری پُست‌مدرن رواج بیشتری پیدا می‌کنند. با این حال، پیشامدرن واژهٔ بهتری برای توصیف این جنبش‌ها خواهد

[۶۲] در این قطعه، محتوای دست راستِ نوازنده در متر ۹/۸ و محتوای دست چپ نوازنده در تقسیمات نامتقارن ۲+۳+۲+۲ است (م).

[63] Alla Marcia

[64] Keith Potter
[65] Nonsense Madrigal
[66] Potter, K., 'Ligeti on Ligeti', Musical Times,1 31, 1990, p.43.
[67] Le Grand Macabre

بود؛ زیرا هنرمندان متعلق به آن‌ها، به بازسازی عناصر و فرم‌های تاریخی علاقه‌مند هستند». [۶۸]

موسیقی اخیر لیگتی نشان می‌دهد که برای او مهم است که به کاوش در رابطهٔ انسان، با صدا و ساختار ادامه دهد که این موضوع دلالت بر نگاه به آینده و غرق نشدن در خودکامگیِ «موزهٔ موسیقی» دارد (خواه این «موزه» متشکل از تجربی‌گراییِ دههٔ ۱۹۶۰ باشد یا رمانتیسم واگنر و مالر). مانند موسیقی استراوینسکی، تمام موسیقی لیگتی بدون توجه به رویکرد سبکی/ آهنگسازی خاصی که وی به کار برده است، فردیت متمایز دارد و این نشانهٔ یک موسیقیدان است که هنوز ایده‌های معناداری را برای برقراری ارتباط با جامعهٔ ما دارد.

[68] Ligeti, G., 'Ma Position comme compositeur aujourd'hui', Contrechamps,12 /13, 1990, pp.8-9, cited in The Lamento Motif, P. 146