

نقدی بر کتاب مقدمه‌ای بر آنالیز موسیقی آتنال

محمدرضا آزاده‌فر*

چکیده

کتاب مقدمه‌ای بر آنالیز موسیقی آتنال توسط انتشارات دانشگاه تهران به سال ۱۳۹۳ منتشر شد. این کتاب دارای چهار فصل است که سه فصل آغازین به معرفی مفاهیم اولیه در تجزیه و تحلیل موسیقی آتنال می‌پردازد و فصل چهارم مستقلاً به توصیف ساختار موسیقی دودکافونیک اشاره دارد. مهم‌ترین حسن کار نویسنده در زمینه انتخاب تألیف به جای ترجمه تلاش وی برای ساده‌سازی مفاهیم و خلاصه‌سازی نمونه‌های ارائه‌شده در خلال متن است که در جای خود کار دانشجوی کم‌حوصله ایرانی را در این زمینه هموارتر می‌کند. بررسی متن کتاب این واقعیت را روشن می‌کند که ادبیات مورد استفاده توسط نویسنده ادبیاتی ساده و به دور از تکلف است. نویسنده در این کتاب بیانی شبیه به بیان کتاب‌های درسی مدرسه‌ای دارد. در مجموع می‌توان گفت کتاب مقدمه‌ای بر موسیقی آتنال از لحاظ صحت موضوعات طرح‌شده جزو منابع معتبر محسوب می‌شود و مطالعه آن کمک شایانی به درک ساختمان آثار آتنال، به‌ویژه از نقطه نظر شکل‌گیری مجموعه نُت‌ها و سازوکار استفاده از آن‌ها در ساختمان این دست موسیقی در غیاب نقش‌مندی معمول درجات گام‌ها برای آفرینش و ادراک موسیقی قرن بیستمی فراهم می‌کند. البته ضروری است خواننده پیش از مطالعه این اثر منابع موجود در زمینه ساختمان و فرم موسیقی تنال را به‌عنوان پیش‌نیاز مطالعه این اثر مورد مطالعه قرار دهد.

کلیدواژه‌ها: آتنالیته، دودکافونیک، آنالیز موسیقی، موسیقی قرن بیستم، سریالیزم.

* دانشیار دانشکده موسیقی دانشگاه هنر، تهران، azadehfar@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۱/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۳/۰۲

۱. مقدمه

کتاب *مقدمه‌ای بر آنالیز موسیقی آتنال* در ۱۶۰ صفحه و در قطع وزیری توسط انتشارات دانشگاه تهران به سال ۱۳۹۳ منتشر شده و با قیمت ۸۰۰۰۰ ریال روانه بازار شده است. این کتاب در چهار فصل به نگارش درآمده است که سه فصل آغازین آن سعی در معرفی مفاهیم اولیه در تجزیه و تحلیل موسیقی آتنال می‌پردازد و فصل چهارم مستقلاً به توصیف ساختار موسیقی دودکافونیک اشاره دارد. کتاب در جای‌جای خود از نمونه‌های موسیقایی مختلف از رپرتوارهای گوناگون بهره‌برداری می‌کند و در بخش پایانی خود دارای یک واژه‌نامه مختصر است.

تجزیه و تحلیل موسیقی یکی از موضوعات مورد علاقه هنرجویان و معلمان تئوری موسیقی در ایران است؛ به شکلی که این موضوع بیش از سایر حوزه‌های مطالعاتی موسیقی مانند مردم‌شناسی موسیقی، جامعه‌شناسی موسیقی، و روان‌شناسی موسیقی توجهات را به خود معطوف داشته است. موضوع تجزیه و تحلیل موسیقی از دوره علی‌نقی وزیری و روح‌الله خالقی در ایران معمول شد و بعدها توسط مدرسان دانشگاهی مانند هرمز فرهنگ و محمدتقی مسعودیه با جدیدت بیش‌تری دنبال شد. البته شیوه نگاه هرمز فرهنگ و محمدتقی مسعودیه به تجزیه و تحلیل موسیقی تا حد زیادی متفاوت است. هرمز فرهنگ از بیانی استفاده می‌کند که شیوه رایج اروپا در تجزیه و تحلیل موسیقی کلاسیکال است، در حالی که مسعودیه با استفاده از مکتب برلین و کلن سعی دارد بیان مختص موسیقی‌شناسان تطبیقی را مورد بهره‌برداری قرار دهد. به هر روی تلاش‌ها بیش‌تر معطوف به موسیقی‌های تنال یا موسیقی‌های مقامی بوده است و کم‌تر تلاشی در زمینه انتشار کتابی مستقل در زمینه تجزیه و تحلیل موسیقی آتنال صورت گرفته است.

۲. دوران پسا - رمانتیک و پیدایش دوره مدرن

گوناگونی دوره رمانتیک در مقایسه با دوره کلاسیک را می‌توان در قسمت عمده خود در بیان موضوعی و فردی هنرمند رمانتیک، در برابر وابستگی جمعی، عقل‌گرایی و امساک هواخواه کلاسیک بازشناخت. اما در هنر موسیقی، دوره‌های دوگانه پیش‌گفته را باید به‌مثابه دو طرز تلقی یک سبک واحد دانست که از راه کاربرد ثنائیت فونکسیونل (ثنائیت‌هایی با نقش و کارکرد از پیش تعیین‌شده و مشخص) به هم بسیار نزدیک‌اند. سبک رمانتیک در مقایسه با سبک کلاسیک در اساس چندان دگرگونی ندارد، بلکه این سبک در واقع اصول

اساسی سبک کلاسیک را در درازا و پهنا چنان گسترش داده است که فرم‌هایی مشخص و رمانتیک، مانند موسیقی برنامه‌ای، فرم‌های عظیم یا ظریف و صمیمانه و بافت‌های غنی و پرپشت از آن برآمده است. تئالیته فونکسیونل زمینه‌ی اساسی هر دو سبک است سیستم تئال، همان‌گونه که دیدیم، در پایان دوره باروک شکل گرفت و استواری یافت و به‌صورت مرکزی برای طرح‌های فرمال و همه فووت و فن‌های تصنیف هنرمند کلاسیک درآمد. همین سیستم به‌مثابه زمینه‌ای در تصنیف رمانتیک طی سراسر قرن نوزدهم به‌جای ماند. اما در این زمان گسترشی بسیار در درون خود یافت تا آن‌که بالاخره از هم پاشید و در نتیجه موجبات تحقق سیستم‌های جدید سازمان‌دهی را در اوایل قرن بیستم فراهم کرد. کروماتیسم آهنگ‌سازی مانند واگنر تئالیته را در دست‌های آهنگ‌سازان نسل بعد به‌سوی محو شدن می‌کشاند. کار این گروه نموداری از انتقال دوره رمانتیک به دوره مدرن است.

سیستم تئالیته بسیار به‌آهستگی و کندی به سستی گرایید و این تغییر حتی امروز نیز هنوز به کمال خود نرسیده و ممکن است حتی دوباره تسلط خویش را به‌دست آورد. آینده را نمی‌توان به‌سادگی پیش‌بینی کرد. مصرف‌کننده‌های امروزی موسیقی را مردم عادی در سطح متوسط تشکیل می‌دهند که سلیقه‌های آن‌ها هنوز با سیستم تئالیته فونکسیونل توافق دارد و شنوندگانی «روشن‌فکترتر» که ایده‌آل آن‌ها در سالن کنسرت تقریباً منحصر است به موسیقی تئال دوره‌های کلاسیک و رمانتیک. اما از ابتدای قرن بیستم، تغییراتی دراماتیک صورت گرفت و موسیقی را به عصر مدرن رساند.

موسیقی بعد از ۱۹۰۰ سبک‌های مختلفی پیدا کرد که بسیاری از آن‌ها تحت‌تأثیر تحولات ایدئولوژیکی، اجتماعی، و تکنولوژیکی شکل گرفتند. آهنگ‌سازان قبلی می‌کوشیدند سبک‌های موجود را بسط بدهند، اما بخش مهمی از موسیقی قرن بیستم به‌نوعی از گذشته گسسته شده بود.

موسیقی نیمه اول قرن بیستم تحت‌الشعاع دو آهنگ‌ساز بسیار متفاوت بود که هر دو قبل از جنگ جهانی اول مقام خود را در اروپا تثبیت کردند و هر دو عمرشان در کالیفرنیا به پایان رسید. این دو عبارت بودند از آرنولد شوئنبرگ اتریشی و ایگور استراوینسکی روسی. شوئنبرگ و پیروانش که در فضای اوج رمانتیسیم و در زمان آهنگ‌سازی مانند مالر و وولف پرورش یافته بودند، سنت اتریشی - آلمانی را در پشتوانه خود داشتند. در عین حال، علاقه شوئنبرگ به نقاشی نشانه پیوند نزدیک میان اکسپرسیونیسم هنرمندانی مانند کوکوشکا و کاندینسکی از سوی و اکسپرسیونیسم موسیقی خود شوئنبرگ و پیروانش، مانند برگ از سوی دیگر بود. ایگور استراوینسکی با باله‌های روسی‌اش، مانند *پرنده آتش* (۱۹۰۹) و

آیین بهار (۱۹۱۳) به شهرت رسید و با استعداد طراحی قدرت‌مندانۀ ریتمی که داشت صاحب‌نام شد.

کلمه «مدرن» مفهومی همواره نسبی دارد و ما آن را در اشاره به بسیاری از خط سیرها در سرتاسر تاریخ موسیقی به‌کار برده‌ایم. ما همه موسیقی‌ها را از سال ۱۴۵۰ تاکنون بعضاً مدرن می‌خوانیم. هرچند به‌نظر می‌رسد این اصطلاح مخصوص موسیقی قرن بیستم باشد، اما این کلمه سبک‌های پدیدار شده و گوناگون عظیم آن را دقیقاً توصیف نمی‌کند. فلاسفه و هنرمندان قرن بیستم شاید بیش از هر زمان دیگر واکنشی مخالف‌گویانه با زمان‌های پیشین نشان داده‌اند. در سال‌های آغازین ۱۹۰۰، روح رمانتیسیسم به خشکی گرایید. جنگ‌های جهانی و فشارهای روانی و عصبی برای بسیاری از مردم بدگمانی و سرخوردگی به‌بار آورد. دانش و تکنولوژی در نیرومندی به مقامی درخشان رسید و انسان از طبیعت دور شد و به شهری‌گری پیوست. اما بیش از همه واکنشی در برابر ول‌خرجی و اسراف رمانتیسیسم و آنچه به‌مثابه «کلیشه» شناخته شده بود، پدیدار شد. هنرمند قرن بیستم که در جست‌وجوی زیبایی بود، زیبایی را در اقتصادی نو و به‌گونه‌ای دیگر یافت.

اولین دهه‌های قرن صرف تجربه شد. در این زمان، سبک‌های گوناگون و بی‌شماری هم‌چون امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم، پریمیتیویسم، اکسپریمنتالیسم، و نئوکلاسیسیسم خلق شد. سیستم‌های دیگری به‌وجود آمد که جای هارمونی (کلاسیک - رمانتیک) را بگیرد که اینک به مرز اشباع رسیده بود. این سیستم‌ها شامل گام‌های دیگر، مانند «تمام‌پرده‌ای» و پنج‌صوتی، و مدهای قدیم، هارمونی گسترش‌یافته، چندتُنالیتیگی، موسیقی سریل، و موسیقی الکترونیک بودند.

طرز تلقی جامعه قرن بیستم به کوشش‌های تجربی در موسیقی رهنمون می‌شد. جامعه‌ای که سبک‌های مختلف زندگی در آن هم‌زیستی می‌کردند و تغییر به‌صورت مُد درآمده بود و هنرمند به‌دنبال ایده‌های نو بود. پیشرفت‌های تکنولوژیک نیز به گسترش امکانات موسیقی در تصنیف و اجرا افزود.

۱.۲ آهنگ‌سازان پیش‌گام دوره مدرن

در قرن بیستم، تحولی نو در هارمونی و آکوردها همراه با سیستم چندتُنالیتیگی «موسیقی سریل» را به‌وجود آورد، و این نامی است که شوئنبرگ به سیستم خود داد که عبارت از تنظیم همه دوازده صوت موجود در گام در یک سری یا یک ردیف است؛ این «ردیف»

به‌مثابه عامل پایگی در هر تصنیف به‌کار گرفته می‌شود. از آن‌جا که «ردیف» اصوات درکی ملودیک بدون تجسمی از هارمونی است، موسیقی سریل تقریباً همیشه پولیفونیک است. دریافت این موسیقی به‌سبب پیچیدگی زیبای آن دشوار است. حتی اگر ترتیب اصوات را در «ردیف» اختیار شده به‌خاطر سپرده باشیم، تقریباً هرگز در بافت موسیقی قابل تشخیص نیست. برخی از موسیقی‌شناسان موسیقی دوازده‌صوتی را بسیار ریاضی‌وار، مکتبی، و باطنی تلقی می‌کنند. موسیقی سریل مشخصه‌های آشنای موسیقی کلاسیک و رمانتیک یعنی ملودی تغزلی، هارمونی غنی و ریتم یک‌دست را ندارد.

در یک تقسیم‌بندی کلی مهم‌ترین آهنگ‌سازان دوره مدرن را می‌توان به این شرح دانست: دبوسی (۱۸۶۲-۱۹۱۸)، وان ویلیامز (۱۸۷۲-۱۹۵۸)، آیوز (۱۸۷۴-۱۹۵۴)، شوئنبرگ (۱۸۷۴-۱۹۵۴)، بارتوک (۱۸۸۱-۱۹۴۵)، استراوینسکی (۱۸۸۲-۱۹۷۱)، ورن (۱۸۸۳-۱۹۴۵)، برگ (۱۸۸۵-۱۹۳۵)، وارز (۱۸۸۵-۱۹۶۵)، و هیندمیت. در این‌جا به‌کار چند تن از این آهنگ‌سازان می‌پردازیم.

شوئنبرگ شاید بیش از هر آهنگ‌ساز دیگر قرن بیستم باعث جار و جنجال شده است. موسیقی او از گذشته گسسته بود، اما او خود را جزء سنت موسیقی آلمانی می‌دانست و کنار گذاشتن تئالیتیه را گامی ضروری به‌شمار می‌آورد. شوئنبرگ معلم بزرگ خود آموخته‌ای بود.

وی ابتدا به‌سبب رمانتیک متأخر موسیقی می‌ساخت. اما بعد زبان موسیقایی کاملاً جدیدی اختیار کرد. در آثاری مانند سکستت زهی شیب تجلی‌یافته و در کوارتت زهی شماره ۲، ناهم‌خوانی با سنت رمانتیک به‌حدی رسید که شنوندگان قبلاً نشنیده بودند. در آخرین موومان کوارتت زهی شماره ۲، این سخن اشتفان گئورگه، شاعر آلمانی، بازگو می‌شود: «من هوای سیاره‌های دیگری را احساس می‌کنم» سه قطعه اپوس ۱۱ برای پیانو نیز تأکیدی است بر این سیاره جدید و عجیب: بسیار آتنال و اکسپرسیونیستی‌اند. این «آتئالیتیه آزاد» شوئنبرگ را از این یا آن تئالیتیه خلاص می‌کرد و ملودی‌های معمول جای خود را به ژست‌های بیان‌گرانه و افراط در زیروبمی یا دینامیسم می‌دادند. شوئنبرگ بعداً موسیقی خود را اصلاح کرد و نئوکلاسیسیم زمانه را بازتاب داد (مثلاً در شش قطعه کوتاه). شوئنبرگ در سال‌های آخر عمر به تئالیتیه گرایش نشان داد (باروز ۱۳۸۸: ۳۸۳-۳۸۴).

علاوه بر شوئنبرگ، بلاپارتوک نیز بر موسیقی قرن بیستمی تأثیر قابل‌توجهی گذارد. بارتوک، مهم‌ترین آهنگ‌ساز مجار در قرن بیستم، از نمایندگان مهم موسیقی مدرن،

کارشناس برجسته موسیقی فولکلوریک، و آموزگار بزرگی بود. موسیقی او با تم‌ها، مدها، و ریتم‌های موسیقی مجار و سایر سنن فولکلوریک قوام می‌یافت و او این‌ها را با تأثیرهایی که از معاصرانش گرفته بود ممزوج می‌کرد و سبک متمایز خودش را پدید می‌آورد. موسیقی اولیه بارتوک تحت تأثیر رمانتیک‌های آلمانی مانند ریشارد اشتراوس بود، اما علاقه‌اش به موسیقی فولکلوریک تأثیر بسیار بر کارش گذاشت. به حدی که وقتی از کاربرد نغمه‌های فولکلوریک دست کشید، زبان ملودیک و ریتمیک او هم‌چنان خصلت فولکلوریک داشت. بسیاری از آثاری که در حوالی سال ۱۹۱۰ ساخت (مانند *آلگرو باربارو* برای پیانو) سبک کوبه‌ای داشت و بدوی‌گرایی موسیقی استراوینسکی در همان دوره را بازتاب می‌داد.

موسیقی بارتوک سنجیده و وسواس گونه است: بخش‌های مختلف اغلب آینه یک دیگرند و مثلاً هر سه قسمت *باله شاه‌زاده چوبی* متقارن تنظیم شده‌اند. مرحله اکسپرسیونیستی تر بارتوک بعد از جنگ جهانی اول در آثاری نظیر *نارنگی معجزه‌آسا* که پانتومیم بود، تجلی یافت. موسیقی او آخر عمر بارتوک سروصداهای شبانه روستاهای اروپای شرقی را زنده می‌کند (همان: ۳۹۱-۳۹۲).

استراوینسکی را عموماً بزرگ‌ترین آهنگ‌ساز قرن بیستم می‌دانند. عمر طولانی او در سرزمین‌ها، فرهنگ‌ها، و دوره‌های مختلف سپری شد. در هنر مدرن، شاید فقط پابلو پیکاسو به اندازه او مشهور شده باشد (پیکاسو نیز با نوآوری‌های اولیه خود مانند استراوینسکی حیرت و هیجان برانگیخت). از لحاظ استعداد دگرگونی‌های رادیکال هنری نیز شبیه پیکاسو بود، اما همواره هویت خودش را داشت.

فعالیت هنری استراوینسکی سه دوره اصلی داشت: «روسی»، «نئوکلاسیک»، و «سریالی» (یا «۱۲نتی»). استراوینسکی از معلم خود، ریمسکی کورساکوف، ارکستراسیون هم‌راه با رنگ‌های درخشان و متنوع را یاد گرفت. وقتی *دیاگیلف* از او خواست سبک روسی غلیظ‌تری اختیار کند، او نغمه‌های فولکلوریک روسی را نیز به آثارش وارد کرد (چیزی که این آهنگ‌ساز حساس در سال‌های بعد به آن اهمیت نداد)، و با ریتم‌های تپنده و نامتعارف و هارمونی‌های گزنده، صداها را تازه‌ای خلق کرد. نتیجه آن نوعی موسیقی کاملاً بکر و اصیل بود و رای تئالیته‌های ساده که (به‌خصوص در آیین بهار) نمی‌شد با میزان‌نمای ثابتی نوشت. این نوع موسیقی موجب حیرت و هیجان می‌شد و خلاف قواعد رایج آهنگ‌سازی بود. باین حال، استراوینسکی (درعین نارضایی کسانی که او را به سبب اصالت بی‌خداشه‌اش

می‌ستودند) به زبان آنتال برگشت. «سبک نئوکلاسیک» را پدید آورد که خرده‌گیران آن را «کلاسیسیم با نت‌های غلط» می‌خواندند. شوئنبرگ، مبدع سیستم ۱۲نتی، از این بازگشت به عقب بسیار ناراضی بود. بدگویی‌های نئوکلاسیک‌ها و سریالیست‌ها از یک‌دیگر (که شوئنبرگ و استراوینسکی هم به میدان آن وارد شده بودند) روابط دو اردوگاه را تیره کرد. استراوینسکی در آمریکا آخرین تحول را از سر گذراند و خودش روش ۱۲نتی را در پیش گرفت و همه را به شگفتی انداخت (همان: ۳۹۷-۳۹۸).

اشتوکهاوزن با نبوغی که در موسیقی و تبلیغ داشت به شهرت رسید. اما کارهای نامتعارفش اغلب نکته‌ای جدی دارند. حتی در کوارتت هلیکوپتر، که در آن اعضای یک کوارتت زهی در چهار هلیکوپتر مختلف می‌نوازند، شیفتگی دیرینه‌اش به موسیقی جاری در فضا بازتاب یافته است. با همین ایده بود که به فکر سالن‌های کنسرتی افتاد که صدا از هرسو به شنونده هجوم بیاورد.

اشتوکهاوزن اولین آهنگ‌ساز آوانگارد بود که هم‌وغم خود را صرف موسیقی الکترونیکی کرد. در سال‌های نوجوانی، در جریان جنگ جهانی دوم پدر و مادرش را از دست داد و مجبور شد با پیانوزدن در بارها و همراهی کردن یک شعبده‌باز صحنه‌خرج تحصیل موسیقی در کلن را در بیاورد. سپس در پاریس نزد الیویه مسیان درس خواند و در پیدایش موسیقی الکترونیکی مشارکت داشت و آثار سرنوشت‌سازی از قبیل *آواز پسرک* را ساخت. جان کیچ نقش زیادی در آشنایی اشتوکهاوزن با کاربردهای تصادفی در موسیقی داشت. اشتوکهاوزن در سال‌های اخیر مشغول تکمیل *هفت روز* اپرای یک‌هفته‌ای نور بوده است (همان: ۴۷۸).

موسیقی آنتال اما توانایی ورود به زندگی روزمره مردم را نیافت. تقریباً هیچ‌یک از موسیقی‌های مردمی قرن بیستم از سریالیسم به‌صورت مستقیم استفاده نکردند. فرم‌های موسیقی مردم‌پسند مانند جاز، راک، و موسیقی فولکلوریک منبع الهام بسیاری از آهنگ‌سازان کلاسیک مدرن بوده‌اند، اما باروری موسیقایی در قرن بیستم به‌هیچ‌وجه یک‌سویه نبوده است. رهبران ارکسترهای بزرگ جاز، مانند دیوک الینگتن از قالب ارکستری سازگار شده با انواع سازها استفاده کردند. در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، تهیه‌کنندگانی مانند نلسن ریدل (همکار فرانک سیناترا) و جورج مارتین (مدیر بیتل‌ها) از جلوه‌های ارکستری کلاسیک بسیار استفاده کردند. در موسیقی راک، بعضی از گروه‌ها مانند دیپ پرپل و پینک فلوید با آهنگ‌سازی برای ارکستر طبع‌آزمایی کردند. در کارنامه پربار فرانک زاپا،

موسیقی دان رادیکال آمریکایی، بیش از ۱۲۰۰ اثر دیده می‌شود، از آثار راک خودانگیخته گیتار سنگین گرفته تا باله (پول مفت قلنبه، ۱۹۶۸)، اپرا (۲۰۰ متل، ۱۹۷۱) و آخرین اثرش سوئیت کوسه زرد (۱۹۹۲) که در آن با «آنسامل مدرن» کار کرد.

۲.۲ موسیقی آتنال و مجموعه‌های صوتی در آهنگ‌سازی چیست؟

یافتن روش‌های جدید برای ترکیب افقی اصوات موسیقایی، که خود را از قید نظام‌های به‌جامانده از دوره‌های کلاسیک و رمانتیک آزاد کرده باشد، از موضوعات مورد جست‌وجوی آهنگ‌سازان در ابتدای قرن بیستم شد. تلاش برای رسیدن به آرایش جدید اصوات برای بیان موسیقایی در این قرن به شدت مورد توجه قرار گرفت و باعث شکل‌گیری نظام‌های نوینی برای آفرینش موسیقی شد. یکی از این روش‌ها، که در ابتدای قرن بیستم مورد توجه قرار گرفت، بهره‌گیری از اصوات به‌عنوان «مجموعه‌های صوتی» بود. به استفاده از این شیوه، آزادی عمل وسیعی در برای آهنگ‌سازان ایجاد شد تا با بهره‌گیری از آن به بیان موسیقایی پردازند.

ایجاد ساختارهای پایه‌ای یک اثر مثل موتیف‌ها یا بافت هم‌راهی به دور از نگرانی بابت رعایت قوانین هارمونی یا کنترپوان اجازه می‌دهد که مسیر ساخت یک قطعه موسیقی از مسیر خلاقیت آهنگ‌ساز بگذرد. مبانی مجموعه‌های صوتی امکان گسترش اثر را در اندازه‌های بزرگ فراهم می‌کند. این مهم همواره از دغدغه‌های اصلی آهنگ‌سازان است چراکه با بیش‌تر شدن مدت‌زمان یک اثر کنترل موارد مختلف و ایجاد رابطه منطقی بین آن‌ها عموماً به یک چالش جدی بدل می‌شود (الیاسی و آرامش‌نژاد ۱۳۹۱: ۱۰۵).

۳. استراتژی اولیه در زمینه انتخاب ترجمه یا تألیف

اولین سؤالی که در مورد تألیف این کتاب در ذهن خواننده متبادر می‌شود آن است که از میان دو راه‌کار ترجمه و تألیف کدام یک می‌توانست برای موضوع موسیقی آتنال، که هم زادگاه و هم محل مصرف آن در اروپا و آمریکا است، می‌توانست کارآتر باشد. ما با نگرش به پیرامون خود به‌سهولت درمی‌یابیم که موسیقی آتنال در سبب مصرف ایرانیان، به‌ویژه عموم مردم، نزدیک به صفر است. این درحالی است که چنین ادعایی را در مورد موسیقی آتنال غرب نمی‌توان داشت. با این مقدمه شاید منطقی‌تر آن بود که برای آغاز ابتدا منابعی بنیادی در این زمینه ترجمه می‌شد و به‌تدریج با فراهم‌آمدن ادبیات این موضوع به زبان

فارسی کار تألیف در این زمینه آغاز می‌شد. این موضوع زمان رخ‌نمایی بیش‌تری می‌کند که در بررسی مضامین و مثال‌های ارائه‌شده در کتاب نیز هیچ‌گونه تلاشی برای «بومی‌سازی» مفاهیم و استفاده از انواع موسیقی ساخته‌شده توسط آهنگ‌سازان ایرانی در این زمینه نیز مشاهده نمی‌شود. شاید مهم‌ترین حسن کار نویسنده در زمینه انتخاب تألیف به‌جای ترجمه تلاش وی برای ساده‌سازی مفاهیم و خلاصه‌سازی نمونه‌های ارائه‌شده در خلال متن باشد که در جای خود کار دانشجوی کم‌حوصله ایرانی را در این زمینه هموارتر می‌کند.

۱.۳ ادبیات ارائه مفاهیم

ادبیات مورد استفاده در کتاب مقدمه‌ای بر آنالیز موسیقی آتنال ادبیاتی ساده و به دور از تکلف است. نویسنده در این کتاب بیانی شبیه به بیان کتاب‌های درسی مدرسه‌ای دارد و معمولاً افعال خود را در وجه اول شخص جمع به‌کار می‌گیرد، بیانی که معمولاً در کلاس‌های حضوری و در زمان تدریس معلمان مورد استفاده قرار می‌دهند. وی برای این منظور افعال را در وضعیت حال به‌کار می‌گیرد و موضوعات را به‌صورت فرایندی در حال جریان طرح می‌کند. برای مثال «حال می‌خواهیم یک مجموعه را به حالت وارونه دریاوریم...» (صفحه ۳۴).

نویسنده در پیش‌گفتار تأکید زیادی به تلاش خود در زمینه بهره‌برداری از واژگان معادل‌سازی‌شده توسط فرهنگستان زبان و ادب فارسی کرده است و در این زمینه نیز تا حد زیادی موفق عمل کرده است؛ لیکن در پیشانی کتاب از واژه «آنالیز» به‌عنوان نام کتاب استفاده کرده است، واژه‌ای که سال‌هاست به‌جای آن معادل «تجزیه و تحلیل» استفاده می‌شود. استفاده از شیوه پانوشت برای ارجاعات مربوط به منابع، که در نوع خود شیوه‌ای منسوخ شده است، باعث شده انواع اطلاعات ارائه‌شده در پانوشت شامل ارائه واژه انگلیسی اصطلاحات فنی مورد استفاده قرار گرفته شده با معرفی منابع و سایر اطلاعات آورده شده مخلوط شود. امروزه شیوه رایج برای معرفی ارجاعات درون‌متنی به‌صورت «نویسنده، تاریخ: شماره صفحه» است که ضمن معرفی دقیق منابع از خلط اطلاعات نیز پیش‌گیری می‌کند.

آروین صداقت کیش (۱۳۹۵) در نقدی که بر این کتاب در گفت‌وگویی هارمونیک می‌نویسد مطلب جالبی را در زمینه عملکرد این کتاب در حوزه ایران نسبت به حوزه مبدأ دارد که در این‌جا به آن اشاره می‌کنیم:

مزیت کتاب استراوس نسبت به بقیه کتاب‌های این حوزه، که کتاب حاضر فصل‌های ۱، ۲، و ۳ خود را، دست‌کم در استخوان‌بندی و سیر مطالب اکثر بخش‌ها با اندک جابه‌جایی‌هایی در ترتیب بخش‌های فرعی، از آن وام گرفته است، علاوه‌بر توضیح شفاف و قابل فهم تکنیک‌های پایه آنالیز برای دانشجویان، آنالیزهای کاملی است که در پایان هر فصل آورده شده است. ... این تجزیه و تحلیل‌ها کمک می‌کند تا علاوه‌بر آن‌که دانشجو با یک اثر کامل آتنال روبه‌رو می‌شود و ارزش‌هایش را درک می‌کند، کاربرد مفاهیم و تکنیک‌های منفرد را نیز، که در فصل آموخته، در یک آنالیز کامل بیاموزد. در کتاب استراوس پرش از جزء به کل، که یکی از چالش‌های جدی نوآموزان تجزیه و تحلیل موسیقی است، به یاری همین آنالیزهای کامل آموزانده می‌شود. این امر مهم یعنی درک آثار موسیقی آتنال (حال هر سطحی از درک که در نظر باشد) در تمامی کتاب‌های این رده و از جمله سه کتابی که منابع اصلی اعلام شده‌اند، به چشم می‌خورد؛ مثلاً در کتاب ران با ترغیب به درک شنیداری. اما در کتاب فارسی‌شده این امر مهم مغفول مانده است.

این غفلت آن‌جا آشکارتر می‌شود که بیندیشیم آن سه کتاب برای دانشجویانی در فرهنگ مبدأ نوشته شده‌اند که احتمالاً آشنایی بیش‌تری از دانشجوی ما با این نوع موسیقی دارند. پس لاجرم در کتاب فارسی یا این امر برعهده مدرسان گذاشته شده یا دانشجویانی آرمانی در نظر گرفته شده‌اند که با حقیقت سیستم آموزشی ما نمی‌خوانند. بدین ترتیب در مقدمه‌ای بر آنالیز موسیقی آتنال نه تنها تلاشی برای درک آثار، چنان‌که در کتاب‌های فرنکلی و ران هست، صورت نمی‌گیرد، بلکه حتی کوشش کتاب استراوس در بردن نوآموزان به سمت تجزیه و تحلیل کل‌نگر و وحدت‌یافته نیز کنار گذاشته می‌شود، آن هم بدون این‌که بتوان از متن کتاب تشخیص داد چرا این مزیت‌ها در کتاب فارسی نیست.

۴. بررسی فصول چهارگانه کتاب

در این بخش مرور این کتاب را به‌شکلی جزئی‌تر ادامه می‌دهیم. در این قسمت هر یک از فصول چهارگانه کتاب مورد تحلیل قرار می‌گیرد. بر این مبنا سعی می‌کنیم با معرفی موضوعات مطرح‌شده در کتاب استراتژی نویسنده در شرح آن‌ها و نقاط ضعف و قوت ارائه آن‌ها را مورد بررسی قرار دهیم. همان‌گونه که خود نویسنده نیز در پیش‌گفتار کتاب می‌گوید، سه فصل آغازین کتاب بیانی عمومی‌تر دارد و فصل چهارم به‌صورت موردی موسیقی دودکافونیک را مورد توجه قرار می‌دهد. البته نویسنده در پیش‌گفتار دلیل واضحی

در زمینه این‌که از بی‌شمار انواع موسیقی آتنال چرا دودکافونیک را برگزیده است که امروزه فراوانی کم‌تری نیز در مقایسه با سایر ژانرهای موسیقی آتنال دارد ارائه نمی‌کند.

۱.۴ فصل اول: مفاهیم اولیه

موضوع اصلی فصل آغازین کتاب بحث فواصل است که در بستر اکتاو مورد مطالعه قرار می‌گیرد. این موضوع با آنچه تحت عنوان «هم‌ارزی اکتاو» نامیده می‌شود شروع می‌شود. این اصطلاح برای «octave equivalence» معادل‌سازی شده است که از لحاظ معنایی، معادل موفق است، لیکن از نظر آوایی، به دلیل رواج بیش‌تر ترکیب «هم‌عرض» ممکن است شنونده را در درک مفهوم آن دچار مشکل سازد. شاید اگر به جای آن «هم‌ارزشی» مورد استفاده قرار می‌گرفت، اگرچه معادل مطول‌تر و با آوای خشن‌تری است از لحاظ انتقال بار معنایی مشکل کم‌تری را متوجه شنونده خود می‌کرد. مشکل دیگر آن است که اکتاو نیز پیش‌تر توسط نویسندگان ایرانی «هنگام» معادل‌سازی شده است و ترکیب «هم‌ارزی اکتاو» نیمی معادل‌سازی شده و نیمی بدون معادل‌سازی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

گذشته از بحث انتخاب واژه معادل، از لحاظ توصیف مفهوم نیز نویسنده در این مبحث از تفاوت‌ها و تشابهات ادراک دو مقوله مهم «فاصله» و «کروما»، که مهم‌ترین ارکان در زمینه «هم‌ارزی اکتاو» است، غفلت می‌کند. کُرْمَا کیفیتی است که به تفاوت و بازشناسی یک نت نسبت به دیگر نت‌های درون یک اکتاو و تشابه آن با نت هم‌نام خود در دیگر اکتاوها منجر می‌شود؛ بر این اساس، نت Do_3 و نت Do_4 با هم مشابهت دارند با این تفاوت که دومی در یک اکتاو بالاتر قرار دارد و به عبارت دیگر در ارتفاع صوتی متفاوت هستند. ارتفاع نت بر اساس فرکانس سنجیده می‌شود. بنابراین، نت‌های La_3 با ۲۲۰ هرتز و La_4 با ۴۴۰ هرتز و La_5 با ۸۸۰ هرتز دارای کُرْمَا یک‌سان لیکن ارتفاع صوتی متفاوت هستند. تحقیقات جدید نشان می‌دهد که کُرْمَا و ارتفاع نت به تعبیر فوق با تفاوت توسط مغز درک می‌شود. این ویژگی را در یافته‌های وارنر و همکارانش (Warner et al. 2003) می‌توان بررسی کرد. بر اساس این مطالعات، واکنش دو نیم‌کره مغز به کُرْمَا و ارتفاع نت متفاوت است. کُرْمَا مهیاکننده بستر اولیه ساخت ملودی است به تعبیری که ملودی به نوع منبع صوتی و نوع ساز وابستگی ندارد. در مقابل مفهوم ارتفاع نت محدودیتی را وارد می‌کند که بر اساس آن ملودی ناگزیر است خود را در محدوده‌ای فرکانسی متناسب با ابزار حصول صوت، نوع ساز یا بخش آوازی تعریف کند (آزاده‌فر ۱۳۹۵).

در ادامه این فصل تعریف‌هایی بسیار خلاصه برای موضوعات دیگری مانند «هم‌ارزی آن‌هارمونیک»، «رده نغمه‌ای»، «پیمانۀ ۱۲»، و انواع فواصل ارائه می‌شود. بسیاری از این تعاریف، به جز موارد ارائه شده برای رده نغمه‌ای و پیمانۀ دوازده، مرز روشنی از تفاوت در حوزه موسیقی تُنال و اَتنال را نمایش نمی‌دهند، لیکن در نوع خود موجز و همه‌فهم هستند. در مفهوم ارائه شده توسط «پیمانۀ ۱۲»، که در نام‌گذاری رده نغمه‌ها از صفر تا یازده استفاده می‌شود، راه ساده‌تر انتقال مفهوم شیوۀ استفاده شده توسط موسیقی دانان قدیم ایران یعنی «ادوار» است. خصوصیت دایره و شاخص‌های تعیین شده با فواصل معین بر روی آن به خودی خود پیمانۀ ای حاصل می‌کند که با عبور ۳۶۰ درجه‌ای از آن، مجدداً به محدوده قبلی بازگشت داده می‌شود و فاصله‌ای هم‌نهیست ایجاد می‌کند. اگر بپذیریم که نویسنده محمل تألیف را بر ترجمه در این کتاب اولویت داده است، باید انتظار بهره‌گیری از ادبیات فنی رایج در زبان فارسی را نیز داشت.

۲.۴ فصل دوم: مجموعه‌ها و روابط مقدماتی

فصل دوم کتاب از جهت این‌که مهم‌ترین مسائل مربوط به ترکیب درجات و عناصر صوتی در موسیقی اَتنال را معرفی می‌کند نسبت به فصول اول و سوم مفصل‌تر است. در این فصل به‌ویژه برخی تکنیک‌های بسط و گسترش مانند جایگشت، انتقال، و وارونگی (معکوس) با توصیفات بیش‌تری طرح می‌شود. ویژگی این بخش آن است که برای هریک از موضوعات مثال‌هایی جزئی ارائه می‌شود. تداوم این رویکرد ارائه مثال‌های جزء جزء امکان بررسی موارد طرح شده در زمینه اصلی و واقعی قطعات را از خواننده بگیرد. به عبارت ساده‌تر خواننده به صورت موردی با هریک از شیوه‌های شکل‌گیری، تداوم و بسط مجموعه رده‌های نغمگی در طراحی ملودی آشنا می‌شود، لیکن این‌که در ساختار پیچیده و معمولاً به دور از قاعدۀ موسیقی اَتنال به چه شکل و عملکردی می‌یابند از توجه نویسنده دور مانده است.

رویکرد اختصارنویسی و تلاش در ارائه فرمول برای هریک از شیوه‌های شکل‌گیری مجموعه‌های نغمگی و تداوم حیات آن‌ها در ادامه اثر بیانی را فراهم آورده که کتاب را تا حدودی شبیه کتاب‌های کنکور که تلاش دارند همه‌چیز را به شکلی کپسولی و فارغ از دغدغۀ ادراک ساحت دانش مربوطه، صرفاً برای آمادگی پاسخ به سؤالات آزمون‌هایی که امروزه شکلی تصنعی به خود گرفته است می‌کند. آهنگ‌سازی فضایی کاملاً مرتبط به احساس و توانایی‌های خلاقانه است. بر این اساس، تحلیل نمونه‌هایی از بهره‌گیری از

هریک از شیوه‌های ترکیب عناصر موسیقایی و ایجاد مجموعه‌ها در آثار خلاقانه و موفق آهنگ‌سازان می‌تواند ضمن درونی‌کردن دانش مربوطه، زمینه را برای فکرکردن خلاق در آهنگ‌سازی برای هنرجوی این رشته فراهم سازد. عدم داشتن این هدف در زمان نگارش از ابتدای مواجهه خواننده با کتاب دیده می‌شود. در این مواجهه خواننده با دیدن عنوان روی جلد «آنالیز موسیقی آتنال» انتظار چند صد صفحه متن را، به دلیل گستردگی و طیف بسیار وسیع انواع ساختمان در این نوع موسیقی دارد، لیکن با کتابی لاغر که با کمک صفحه‌آرایی غیرحرفه‌ای که منجر به ازدیاد شمار صفحه‌ها می‌شود به حدود ۱۳۲ صفحه مطلب می‌رسد. از نکات ارزنده قابل اشاره در ساختمان فصل دوم تداوم منطقی موضوعات و ارتباط روان مباحث با هم است که باعث می‌شود خواننده به راحتی مطالب را دنبال کند.

۳.۴ فصل سوم: روابط تکمیلی

توصیفات ارائه‌شده در فصل سوم به روانی و استحکام موضوعات طرح‌شده در فصل دوم نیست. در واقع این فصل بیانی پیچیده‌تر می‌یابد و به نظر می‌رسد در بومی‌سازی یادداشت‌های استفاده‌شده از منابع اصلی تلاش کم‌تری صورت گرفته است. بهره‌برداری بیش از اندازه از نظام رقومی و روی آوردن به ایجاز حاصله از آن از حوصله هنرجوی موسیقی رشدیافته در بستر فرهنگی ایران، که معمولاً از بطن فرهنگی مشروح می‌آید و از ریاضی و ارتباطات عددی گریزان است فراتر می‌رود.

توصیفات ارائه‌شده برای رابطه Z با توجه به گستردگی بهره‌برداری آن در انواع موسیقی آتنال به نظر بیش از اندازه خلاصه می‌آید؛ این موضوع زمانی بیش‌تر به چشم می‌خورد که در زمینه مثال ارائه‌شده برای این رابطه نیز به یک نمونه از کاربرد بستنده شده است. این مشکل در مبحث مربوط به نُت‌های مشترک آکوردها و نقش آن‌ها در وحدت و تنوع حرکات هارمونیک کم‌تر به چشم می‌خورد. دلیل این امر آن است که از یک سو این موضوع فصل مشترک موسیقی تنال و آتنال محسوب می‌شود و از سوی دیگر اساساً مفهومی بسیار روشن و ساده تلقی می‌شود که با نگاهی مختصر به ساختار آکوردهای پی‌درپی، به سهولت قابل رؤیت است.

در ادامه این فصول موارد دیگری مانند تقارن معکوس و آینه‌ای نیز با نمونه‌هایی کوتاه معرفی می‌شود و پس از آن به موضوع عبارت‌بندی تحت عنوان «اَبَر مجموعه و زیرمجموعه» که در آن به بررسی مجموعه‌های کلان و مجموعه‌های شکل‌گرفته در ذیل

آن‌ها اشاره دارد پرداخته می‌شود. اصطلاح «ابر مجموعه» که معادل اصطلاح «superset» مورد استفاده قرار گرفته اندکی غلوآمیز به نظر می‌رسد. شاید اصطلاح «مجموعه‌های کلان» نزدیکی بیش‌تری به ذهن داشته باشد. اما معادل استفاده‌شده برای complement relation تحت عنوان «رابطه مکمل» بسیار دقیق و کاراً انتخاب شده است. توصیف این قسمت نیز بسیار دقیق و درعین حال ساده صورت گرفته است. با وجود این‌که این شیوه بیش‌تر در مباحث «تجویزی» و به‌عنوان شیوه‌های معرفی‌شده برای آهنگ‌سازان جوان در زمینه بسط و گسترش مورد استفاده قرار می‌گیرد و در تحلیل «توصیفی» موسیقی آتال و اتفاقی بسیار ندرتاً به‌کار می‌آید، لیکن طرح آن در بستر معرفی روابط تکمیلی مجموعه‌ها مفید قلمداد می‌شود.

در ادامه فصل سوم رابطه تشابه به‌نقل از آلن فورت معرفی می‌شود. اگرچه نویسنده تلاش زیادی در زمینه معرفی موفق این شیوه با ارائه دو مثال مختلف کرده است، از آن‌جایی‌که کاربرد این شیوه در ترکیب موسیقی آتال که در غیاب ارتباط تنال عناصر با یک‌دیگر به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابزار ایجاد وحدت مواد در دست آهنگ‌ساز مورد استفاده قرار می‌گیرد، هنوز احتیاج به توصیفات بیش‌تر و ارائه نمونه‌های مختلف در ترکیبات مختلف عمودی و افقی دارد که این امر تحقق نیافته است.

آخرین موضوع فصل سوم، که شاید بتوان آن را مهم‌ترین موضوع بررسی ساختار ملودیک آثار نیز دانست، نمای حرکت ملودی است که از آن به «رابطه روند حرکتی» نام برده می‌شود. درعین‌اهمیتی که این موضوع در تحلیل ملودیک آثار دارد، نویسنده کم‌تر از یک صفحه را به این موضوع اختصاص داده است. شاید این قسمت مهم‌ترین بخش مغفول‌مانده این فصل است.

۴.۴ فصل چهارم: موسیقی دودکافونیک

دودکافونیک را شاید بتوان از مهم‌ترین تجلیات موسیقی آتال دانست و اختصاص فصلی مستقل به آن در این کتاب دور از انتظار نیست، اما آنچه ضروری می‌نماید ترسیم گستره موسیقی آتال و سپس نمایش جایگاه دودکافونیک در میان آن‌ها در ابتدای این بخش است که نویسنده می‌توانست آن را مورد پردازش بیش‌تری قرار دهد. البته نویسنده تلاش کرده است تا با تعریفی از موسیقی سریال در این زمینه بی‌تفاوت نباشد. با وجود این تعریفی که با ترجمه متنی از دیوید کوپ (David Cope) به‌دست می‌دهد موضوع را آسان‌تر نمی‌کند. درواقع ناروشنی این ترجمه قادر نیست نسبت «دودکافونیک» و «سریال» را برطرف سازد:

«سریالیسم عبارت است از شکل دادن سیستماتیک به یک یا چند پارامتر در طول یک اثر». مشکل این تعریف بیش از حد بازبودن اصطلاح «پارامتر» است. تفاوت‌های بنیادین در موسیقی تنال و آتنال خود مسئله تنالیت و کارکرد تُن‌ها در شکل‌گیری اثر است. این مسلّم است که موسیقی پارامترهای دیگری نیز دارد که می‌تواند به شکل سیستماتیک شکل گیرند؛ در واقع شکل‌گیری سیستماتیک پارامترهای صوتی در بستر زمان آن‌قدر کلی است که می‌توان آن را اساساً تعریف «موسیقی» دانست، نه سریالیسم. البته این مشکل در حد ضعف تعریف اولیه باقی می‌ماند و نویسنده در ادامه توصیفات مفیدی در زمینه نسبت سریالیسم و موسیقی دودکافنیک به دست می‌دهد.

در فصل چهارم بیش‌تر از هرچیز شاهد ارتباطات رقومی و حسابان تُن‌ها قابل بهره‌برداری در شکل‌گیری مجموعه‌ها هستیم. در این زمینه عناصر دیگر موسیقایی مانند ریتم، شمای حرکت ملودی، دینامیسم، و حتی استراتژی‌های آهنگ‌سازان در طراحی هارمونی مجموعه‌های شکل‌گرفته بحث زیادی به میان نمی‌آید. این امر باعث می‌شود هنرجو برای یافتن توانایی لازم برای تجزیه و تحلیل آثار موسیقی آتنال هنوز نیازمند مطالعه کتاب‌های دیگری باشد که در زمینه دیگر عوامل متشکله موسیقی، به جز شکل‌گیری مجموعه تُن‌ها و سِری‌ها بحث کرده‌اند. آروین صداقت کیش در زمینه شتاب‌زدگی در ارائه مفاهیم و تمرین‌های ارائه‌شده در این کتاب نسبت به کتاب‌های مأخذ آن می‌گوید:

از آن‌جاکه از اولین ویژگی‌های این نوع موسیقی آزادشدن از قید انتظام خاص و شناخته‌شده نغمه‌ها (گام‌های تنال) و دستیابی به امکان بازانتظام بخشی و هم‌وزن‌سازی در قالب مجموعه‌هایی به اراده آهنگ‌ساز، یعنی هم‌بندی نغمه‌ها در گروه‌هایی جز گام و بدون ترجیح یک نغمه بر دیگری است، نظریه مجموعه‌های ریاضیات جدید که آزادی عمل و قدرت زیادی در توصیف چنین پدیده‌هایی دارند به نحوی موفق برای تجزیه و تحلیل این موسیقی‌ها به کار گرفته شده است.

از این‌رو هنرمند هم در کتاب خود مانند هم‌تایان و ام‌دهنده‌اش همین راه را در پیش گرفته است، اگرچه از «ارائه مختصر و روشن اصول و کاربردهای نظریه مجموعه‌ها [در آنالیز] برای نوآموزان»، نسبت به کتاب استراوس که این جملات در وصف آن است، دور شده. بیان شیوای کتاب انگلیسی و گسترش تدریجی و باحوصله‌تر مفاهیم، در مقدمه‌ای بر آنالیز موسیقی آتنال قدری مبهم و شتاب‌زده است. برای مثال در بخش «فاصله نغمه‌ای» به دو مفهوم «فاصله جهت‌دار» و «فاصله بدون جهت» (صفحه ۷) و «فاصله رده نغمه‌ای بدون جهت» و «جهت‌دار» (همان: ۸) برمی‌خوریم که توضیح بسیار

اندکی درباره آن‌ها داده شده درحالی‌که در کتاب استراوس درست پیش از این بخش دو بخش مجزا با سرنام‌های فاصله رده نغمه‌ای جهت‌دار و بدون جهت (ordered/un ordered pitch-class interval) (همان: ۶-۷) دیده می‌شود که با توضیح کافی و مثال‌هایی، این دو مفهوم را در ذهن خواننده کاملاً جا انداخته و او را آماده ورود به بخش فاصله نغمه‌ای می‌کند. از این روش چنین برمی‌آید که مخاطبان مقدمه‌ای بر آنالیز موسیقی آتنال با دانش پایه‌ای بیش‌تری از مخاطبان کتاب استراوس فرض شده‌اند.

۵. نتیجه‌گیری

نتایج بررسی نشان می‌دهد که در مجموع کتاب مقدمه‌ای بر موسیقی آتنال از لحاظ صحت موضوعات طرح‌شده اعتبار لازم را دارد و می‌توان آن را جزو منابع معتبر محسوب کرد که مطالعه آن برای درک ساختمان آثار آتنال، به‌ویژه از نقطه‌نظر شکل‌گیری مجموعه تُن‌ها و سازوکار استفاده از آن‌ها در ساختمان این دست موسیقی در غیاب نقش مندی معمول درجات گام‌ها برای آفرینش و ادراک موسیقی قرن بیستمی فراهم می‌کند مفید است. در این زمینه پیش‌نهاد می‌شود خواننده پیش از مطالعه در زمینه ساختار موسیقی تُنال و آشنایی با تجزیه و تحلیل آن سراغ این کتاب نرود و منابع موجود در زمینه ساختمان و فرم موسیقی تنال را به‌عنوان پیش‌نیاز مطالعه این اثر قبلاً مورد مطالعه قرار دهد. چراکه آشنایی با سازوکار آفرینش موسیقی به‌صورت تُنال مبنای اولیه موسیقی است که سعی در آزادی از قید تنالیته دارد. هم‌چنین نمونه‌های ارائه‌شده در این کتاب برای آمادگی کامل دانشجوی در مواجهه با انواع شرایط مجموعه‌های صوتی نیست و ضروری است با استفاده از شیوه‌های معرفی‌شده در کتاب، به تمرین بر روی قطعات بیش‌تر همت گمارد.

کتاب‌نامه

- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۵)، آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی، تهران: نشر مرکز.
- الیاسی، اتابک و آرش آرامش‌نژاد (۱۳۹۱)، «شیوه‌های به‌کارگیری مجموعه‌های صوتی در موسیقی آتنال»، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه هنر، ش ۷.
- باروز، جان (۱۳۸۸)، راهنمای جامع موسیقی کلاسیک، ترجمه رضا رضایی، تهران: فرهنگ معاصر.
- صداقت کیش، آروین (۱۳۹۵)، «در نقد کتاب مقدمه‌ای بر آنالیز موسیقی آتنال»، در گفت‌وگوی هارمونیک، <<http://www.harmonytalk.com/id/16869>>.
- هنرمند، امین (۱۳۹۴)، مقدمه‌ای بر آنالیز موسیقی آتنال، تهران: دانشگاه تهران.

- Cope, David (1997), *Techniques of the Contemporary Composer*, Belmont, CA: Schirmer Books.
- Forte, Allen (1973), *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press.
- Rahn, John (1980), *Basic Atonal Theory*, New York: Longman.
- Roig-Francolí, Miguel A. (2008), *Understanding Post-Tonal Music*, Boston: McGraw-Hill.
- Schuijjer, Michiel (2008), *Analyzing Atonal Music: Pitch-Class Set Theory and its Contexts*, Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Simms, Bryan R. (2000), *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*, New York: Oxford University Press.
- Straus, Joseph Nathan (2005), *Introduction to Post-Tonal Theory*, Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall.
- Warren, J. D. et al. (2003), "Separating Pitch Chroma and Pitch Height in the Human Brain", *Proceedings-National Academy of Sciences Usa*, 100: 10038-10042.