University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Function of Rest in the Music of Baroque to Contemporary

Mansoor Habibdoost[1*]

[1.] Department of Music, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran

* Corresponding Author, habibdoost.muse@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 113-128
Receive Date: 21 January 2024
Revise Date: 02 February 2024
Accept Date: 23 February 2024
Publish Date: 08 March 2024

Research article

KEYWORDS: Rest; Sound; Music; Form

ABSTRACT

Introduction: The rest is the maker of music next to the sound. Music begins and ends with a long rest. In a piece of music, the rest being placed between sounds connected, makes them sound like a phrase. Also, the form of many musical pieces in its entirety is shaped by the role of rest as a separator of parts and sections. Of course, it seems that until the contemporary period, the importance of rest was not much considered by composers. For example, in the contemporary period, many composers specify the rhythm of rest precisely between the movements of their music so that there is no large break between the movements and the musical flow is not delayed. Contemporary composers have composed music based on the expansion of rest and its various combinations along with sound; That is, instead of the rhythm of different sounds being at the heart of the musical movement, it is the rest with its different rhythms that moves the flow of music as a structural element. On the other hand, in many pieces of contemporary music, rest could always lead the listener to the correct understanding of sound events and be like a platform for them to happen, while it also might be a part of a sound event itself.

Research Questions: The diverse function of rest brings to mind an important question about its role from the past to this period: Whether the composers' usage of rest was completely functional like a structural element, or was it of another quality like these examples? Especially, because of the aesthetic process of Western classical music from Baroque to the contemporary period, this question could be considered in a more specific way in these periods, so that we could find out the most important aspects of the function of rest in the music.

Research Hypothesis: Rest could be like music performance, and there is no difference between being written or not in the notation. Such usage of rest is the result of the performer's action to express the music and could not be a sign of the special attention of the composer to use rest in music. In such cases, which include most of the musical repertoire of the periods under discussion, the composer does not use rest as an imposed element on the musical structure; rather, rest lies in the natural flow of the music. In another type of rest, composers, especially in the contemporary period, use it as a fundamental element to shape the structure of music and consider its role as important in the form of music. An interesting type of rest that is in the absence of music or something that could be referred to as composer's rest has a special place in the investigation of the expanded quality of rest in music. The history of Western classical music shows that the flow of composition has gone from rest to excerpts and later to verbosity, to the extent that in long pieces, the listeners in their minds could feel the need for the composer's rest with its philosophical meaning, and even for moments, by not listening to music, they could create rest for themselves.

Research Literature: Research resources about rest in music are very limited, and there are only a few materials about the topic. For example, Habibdoost considers the concept of the unconscious idea of rest-sound in his book and defines it in connection with one of the important aspects of rhythm in the scale of a piece, i.e., the rhythm of the changes in appearance and absence of ideas. Also, in his book, Ahmadi has some controversial concepts about rest and considers it not to mean the absence of music, but an essential part of every music. In his opinion, rest finds its true importance in John Cage's music, and his piece, 4' 33" is one of the most important pieces about the philosophy of rest. In this context, Sposobin also has material in his book that shows the relationship between the composer's verbosity and rest, with the lengthening of the musical form. In his review, composers, by using mostly the sonata form for movements from the end of the classical period, gradually used the sections of expression, development, and recapitulation of themes, which required a longer time.

Research Method: By examining samples of the music repertoire from the Baroque to the contemporary period, various cases of the function of rest are identified, which include the role of rest in the form of a piece, the phrasing of the music, the dialogue between vocal lines and instruments, the expansion of background to foreground, and reducing or increasing tension.

Cite this article:
Habibdoost, M. (2024). Function of Rest in the Music of Baroque to Contemporary. Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 113-128. doi: 10.22124/ira.2024.26539.1011

Research Results: The role of rest in the form of music shows that rest on a large-scale shapes structure in a piece. The lack of it between sound categories or parts of a piece could sometimes lead to the mixing of sound elements and confusion of the musical form. Phrasing shows the clear usage of rest to make musical phrases; so, this is the function of rest, which, like a pause in a spoken word, by being placed correctly between the sounds, could make the music articulation. Placing rest between two or more vocal lines or instruments could show the expressive quality of music in the form of a dialogue between them so that the one-way flow of music from one vocal line or only one instrument in some cases could create fatigue for the listener, which is balanced by this function of rest. The expansion of music using rest is a usage that is more concerning the works of contemporary composers, and it gains meaning by bringing rest into the context of sound. Expanded rest is the exact listening of it in search of sound, which is something that has very little history in the music of previous periods. The reduction and increase of tension points to the narrative and metatextual usage of rest in music. This function creates a dramatic quality in the music and brings a sense of anticipation for the continuation of the sound flow to express the musical narrative.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

کارکرد سکوت در موسیقی باروک تا معاصر

منصور حبیب‌دوست[1*]

۱. عضو هیأت علمی گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

* نویسنده مسئول: habibdoost.muse@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲
دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۱۱۳-۱۲۸
تاریخ دریافت: ۰۱ بهمن ۱۴۰۲
تاریخ بازنگری: ۱۳ بهمن ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۰۴ اسفند ۱۴۰۲
تاریخ انتشار: ۱۸ اسفند ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: سکوت، صدا، موسیقی، فرم

چکیده

سکوت در کنار صدا سازندهٔ موسیقی است. موسیقی از درون یک سکوت طولانی آغاز می‌شود و با آن پایان می‌یابد. در یک قطعهٔ موسیقی، سکوت با قرار گرفتن بین صداهای متصل به هم، آنها را به عنوان یک عبارت به گوش می‌رساند .همچنین بسیاری از قطعات در کلیت خود با کمک سکوت به عنوان جداکنندهٔ دسته‌های صدایی و بخش‌ها فرم می‌گیرد. البته به نظر می‌رسد تا پیش از دورهٔ معاصر، اهمیت سکوت چندان مورد توجهٔ آهنگ‌سازان نبوده است؛ در این دوره، بسیاری از آهنگ‌سازان ارزش زمانی سکوت را به‌صورت دقیق بین موومان‌های قطعات خود مشخص می‌کنند تا وقفهٔ زیادی در بین آنها پیش نیاید و جریان موسیقی دچار تاخیر نشود. آهنگ‌سازان معاصر قطعاتی را بر اساس گسترش سکوت و ترکیبات مختلف آن در کنار صدا ساخته‌اند؛ یعنی به جای اینکه ریتم صداهای مختلف در بطن حرکت موسیقی باشد، سکوت با ریتم‌های مختلف خود، همچون یک عنصر ساختاری، جریان موسیقی را پیش می‌برد. از طرف دیگر، در بسیاری از قطعات موسیقی معاصر، سکوت شنونده را به درک درست اتفاقات صدایی می‌رساند و علاوه‌بر اینکه بستری برای روی دادن آنها است، خود نیز جزیی از یک اتفاق صدایی است. کارکردهای متنوع سکوت، سوال مهمی را دربارهٔ نقش آن از گذشتهٔ مشخص تا این دوره در ذهن ایجاد می‌کند: آیا استفادهٔ آهنگ‌سازان از سکوت، کاملا کاربردی و مانند یک عنصر ساختاری بوده یا کیفیت دیگری مانند این نمونه‌ها داشته است؟ با توجه به روند زیبایی‌شناسی موسیقی کلاسیک غرب از دورهٔ باروک تا معاصر، مطرح کردن این سوال به‌خصوص در این ادوار سبب می‌شود مطرح گردد تا مهم‌ترین موارد کارکرد سکوت در موسیقی به دست آید. برای این منظور ضمن تحلیل ادبیات تحقیق و با جستجو در بطن رپرتوار موسیقی مورد نظر، با استناد به نمونه‌هایی با کاربرد خاص سکوت، سکوت از سه منظر نقش ساختاری در فرم موسیقی، طبیعت اجرای موسیقی و فلسفهٔ وجودی نبودن صدا، به موارد مختلفی تقسیم می‌شود که عبارت هستند از فرم، عبارت‌بندی، گفتگو، گسترش و تنش. فرم نشان می‌دهد که سکوت در مقیاس بزرگ از یک قطعه، نقش ساختاری دارد و سازندهٔ مفهوم موسیقی در بین دسته‌های صدایی و بخش‌ها است. عبارت‌بندی نشان‌دهندهٔ استفادهٔ آشکار و بدیهی از سکوت برای ساختن عبارت‌های موسیقایی است. گفتگو با قرار دادن سکوت بین دو یا چند خط صدایی یا ساز، می‌تواند کیفیت بیانی موسیقی را نشان دهد. گسترش با استفاده از سکوت، نوعی کاربری است که با به‌زمینه‌آمدن سکوت و با به‌کار رفتن آن کنار سایر عناصر مانند ارتفاع و رنگ صدایی، معنا می‌یابد و تنش به کاربری روایی و فرامتنی از سکوت در موسیقی اشاره می‌کند.

ارجاع به این مقاله: حبیب دوست, منصور. (۱۴۰۲). کارکرد سکوت در موسیقی باروک تا معاصر. پژوهش های میان رشته ای هنر, ۱(۱), ۱۱۳- ۱۲۸. doi: 10.22124/ira.2024.26539.1011

بیان مسئله

جریان موسیقی از دو عنصر متضاد صدا و سکوت حاصل می‌شود. با این حال برخی آهنگسازان معاصر، سکوت را در تناقضی آشکار با صدا قرار داده‌اند تا هر کدام به تنهایی بتواند سازندهٔ جریان موسیقی باشد؛ در یک نمونه از چنین اثر موسیقی به نام سمفونی تک‌صدا-سکوت[۱] ساختهٔ ایو کلین[۲]، شنونده با دو موومان بیست دقیقه‌ای روبرو می‌شود که اولی از آکوردی ادامه‌دار به‌عنوان صدا و دیگری از بی‌صدایی ادامه‌دار به‌عنوان سکوت ساخته شده است. در نمونه‌ای دیگر به نام در آینده[۳] اثر اروین شولهوف[۴]، قطعهٔ موسیقی با انواع مختلف ریتم‌های سکوت ساخته شده که به‌صورت خیلی جزیی و با دقت نت‌نویسی شده‌اند. سکوت در این نمونه‌ها و آثار مشابه تا جایی گسترش مفهومی یافته است که تمام ساختار فرم موسیقی را شکل می‌دهد.

توجه به سکوت در فرم موسیقی موضوع مهمی در دورهٔ معاصر است و آهنگساز و نظریه‌پرداز هنری فروچیو بوزونی[۵] در کتاب *طرحی از زیبایی‌شناسی جدید موسیقی*[۶] از اوایل قرن بیستم یعنی آغاز دوره هنری معاصر، به آن تأکید دارد. به‌نظر او چیزی که در موسیقی زمانه‌اش تقریباً به اصل هنر نزدیک می‌شود، سکوت و مکث است و نوازندگان برجسته می‌دانند که چگونه از این ابزارهای بیانی در مقیاسی گسترده‌تر استفاده کنند (Busoni, 1911, 23). توجه به بیان موسیقی با نگاه خاص به سکوت که در دورهٔ معاصر مطرح شد، پرسش مهمی را دربارهٔ نقش آن از گذشتهٔ مشخص تا این دوره به ذهن می‌آورد؛ اینکه آیا استفادهٔ آهنگسازان از سکوت، کاملاً کاربردی مانند یک عنصر ساختاری بوده یا با کیفیت دیگری مانند نمونه‌های مطرح در اینجا بوده است؟

در حقیقت مسئله این است که آهنگسازان تأثیرگذار موسیقی کلاسیک غرب چگونه با سکوت برخورد کرده‌اند؛ به‌خصوص اگر روند تاریخی این موسیقی را در چارچوب زمانی دورهٔ باروک تا معاصر در نظر گرفت، بهتر می‌توان به این مسئله پرداخت؛ چراکه شکل‌گیری مبانی زیبایی‌شناسی موسیقی کلاسیک غرب، در این چارچوب زمانی مثلاً از بابت هارمونی و فرم پیوستگی قابل توجهی دارد و خیلی از نوآوری‌های موسیقی از اوایل قرن بیستم تا به امروز، در پاسخ به خاستگاه تاریخی خود در دوره‌های باروک و کلاسیک شکل گرفته‌اند؛ آن‌گونه که همچنان قطعاتی در فرم سونات نوشته یا برای کوارتت زهی و ارکستر سمفونی ساخته می‌شوند که ریشه در دوره‌های باروک و کلاسیک دارند. در حقیقت با بررسی برخی آثار تأثیرگذار می‌توان نشان داد که سکوت چند جنبهٔ کارکردی شاخص در دورهٔ باروک تا معاصر داشته است و آنها به چه صورت مشخص می‌شوند.

پیشینه پژوهش

منابع تحقیقی راجع به سکوت در موسیقی بسیار محدود است و مطالب اندکی در این مورد وجود دارد؛ مثلاً حبیب‌دوست در کتاب *مفاهیم موسیقی* به مفهومی به نام ایدهٔ ناخودآگاه سکوت-صدا می‌پردازد و آن را در ارتباط با یکی از جنبه‌هاي مهم ریتم در مقیاس قطعه، یعنی آهنگ تغییرات ظهور و غیاب ایده‌ها مشخص می‌نماید. به‌نظر او ایدهٔ ناخودآگاه سکوت-صدا زمانی خودنمایی می‌کند که روند بروز يك عنصر ساختاری و ارتباط آن با سکوت در

طول قطعه بررسی می‌شود تا جایی که حتی پی‌آیی خود صدا به‌عنوان اصلی‌ترین عنصر ساختاری موسیقی و سکوت، دوباره صدا و سپس سکوت، در بسیاری از قطعات آهنگسازان معاصر بارها تکرار می‌شود و همچون یک ایده به گوش می‌رسد (Habibdoost, 2014, 65-66). همچنین احمدی در کتاب *موسیقی‌شناسی: فرهنگ تحلیلی مفاهیم* مبحثی راجع به سکوت دارد و آن را نه به معنی فقدان موسیقی بلکه بخشی ضروری از هر موسیقی می‌داند. به نظر او سکوت در موسیقی جان کیج اهمیت راستین خود را می‌یابد و قطعهٔ چهار دقیقه و سی و سه ثانیه از او یکی از قطعات مهم در مورد فلسفهٔ سکوت است. احمدی معتقد است که سکوت در اپرا، منشی روایی دارد و بر تنش نمایشی می‌افزاید. همچنین او مفهوم بسته‌شدن ذهن آهنگساز در ساخت موسیقی را با واژهٔ سکوت معرفی می‌کند (Ahmadi, 2010, 240) که نشان می‌دهد آهنگساز در دوره‌ای ممکن است به ساخت موسیقی نپردازد و به‌اصطلاح سکوت کند. اسپاسبین هم در این زمینه مطالبی در کتاب *فرم موسیقی* دارد که ارتباط پرگویی آهنگساز در مقابل سکوت او را با طولانی‌تر شدن فرم موسیقی نشان می‌دهد. در بررسی او، آهنگسازان به‌تدریج از اواخر دورهٔ کلاسیک با به‌کاربردن بیشتر فرم سونات برای یک موومان، از بخش‌های ارائه، گسترش و بازگشت تم‌ها در قطعات خود استفاده کردند که به زمان طولانی‌تری نیاز داشت. از طرف دیگر حرکت موسیقی از این دوره تا اوایل قرن بیستم در قالب هارمونی تونیک به دومینانت و سوب‌دومینانت به تونیک شکل گرفت (Spasbin, 2010, 205) و به‌طور گسترده‌ای به‌کار رفت. پایبندی به این هارمونی و فرم سونات، الزامات تنال برای بازگشت یا ارائهٔ تم‌ها را موجب شد و موسیقی را طولانی‌تر کرد (Ibid, 175). از جملهٔ این الزامات به‌کاربردن انواع رابط مانند مدولاسیون برای حرکت به سمت تنالیتهٔ قسمت بعدی، یا ساختن قسمت مکمّل برای حرکت به کادانس اصلی بود (Ibid, 164) که همگی نوعی پرگویی در روند حرکت موسیقی را نشان می‌دهند.

روش پژوهش

این مقاله بستر تحلیلی دارد و در برخی قسمت‌ها شامل نظریه‌پردازی بر اساس پژوهشِ انجام‌شده توسط نگارنده در بررسی قطعاتی شاخص از بطن رپرتوار موسیقی کلاسیک غرب است. بر این اساس پیشینهٔ تحقیق راجع به کاربرد سکوت در موسیقی با هدف تحلیلی بیان می‌شود و مورد جمع‌بندی و نقد قرار می‌گیرد؛ هرچند مطالب در این زمینه کمیاب است و بررسی کارکرد سکوت با مفهوم موردنظر در این مقاله آنچنان در ادبیات تحقیق وجود ندارد. نگارنده با جست‌وجوی گسترده و موردی در بطن رپرتوار موسیقی موردنظر یعنی از دورهٔ باروک تا معاصر و یافتن نمونه‌هایی با کاربرد خاص سکوت در آنها سعی می‌کند تا مواردی از کارکرد سکوت در موسیقی این دوره‌ها را مشخص کند. چنین جست‌وجویی با توجه به مبانی نظری پژوهش، سکوت را از سه منظر نقش ساختاری در فرم موسیقی و چگونگی کنار هم قرارگرفتن دسته‌های صدایی و بخش‌ها، طبیعت اجرای موسیقی، و فلسفهٔ وجودی نبودن صدا به دسته‌های مختلفی تقسیم می‌کند.

مبانی نظری

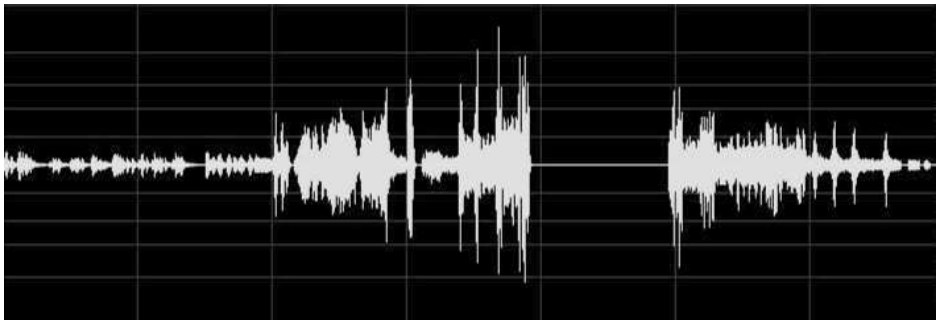
سکوت در طبیعتِ اجرای موسیقی

نکتهٔ قابل‌توجه در بررسی جایگاه سکوت در موسیقی، واژهٔ معادل آن در زبان انگلیسی[۷] به‌عنوان یکی از زبان‌های تخصصی شناخت موسیقی است که به معنی استراحت‌کردن و تجدید قواست، در حالی‌که ترجمهٔ واژهٔ فارسی سکوت به انگلیسی[۸] معنای آن را به‌صورت دیگری مشخص می‌کند که بیشتر نشان از بی‌صدایی دارد. این تفاوت، مفهومی نهفته در بطن سکوت موسیقایی را نشان می‌دهد؛ اینکه در لحظات سکوت موسیقایی، نوازنده یا خواننده به استراحت‌کردن و آماده‌ساختن خود برای ادامهٔ تولید صدا می‌پردازند که می‌تواند شامل نفس‌گیری یا تمرکزی کوتاه قبل از نواختن مجدد باشد. در زمینهٔ ارتباط واژگان انگلیسی معادل سکوت و بی‌صدایی، برخی معتقد هستند که سکوت در نگاهی فلسفی گونه‌ای از بی‌صدایی است که در موسیقی عموماً با علایم نت‌نویسی مشخص می‌شود و به‌معنای کاربرد آگاهانهٔ یک هویت مشخص است اما بی‌صدایی در موسیقی با نبودن صدا مثلاً در لحظات بین موومان‌های یک سمفونی روی می‌دهد که همچنان در ساحت شکل‌گیری جریان یک موسیقی قرار دارد ولی به‌نوعی یک کاربرد نسبتاً ناآگاهانه از یک هویت مشخص است (Lissa, 1964) چون عموماً نت‌نویسی نمی‌شود.

با این‌حال در سکوتی که حاصل طبیعت اجرای موسیقی است، تفاوتی بین مشخص‌شدن یا نشدن در نت‌نویسی وجود ندارد. چنین استفاده‌ای از سکوت، حاصل کنش نوازنده برای بیان موسیقی است و نمی‌تواند نشان از توجهٔ خاص آهنگساز برای به‌کار گرفتن سکوت در موسیقی باشد. درحقیقت در این‌گونه موارد که قسمت اعظم رپرتوار موسیقی دوره‌های مورد بحث را شامل می‌شوند، آهنگساز از سکوت به‌عنوان یک عنصر تحمیلی بر ساختار موسیقی استفاده نمی‌کند، بلکه سکوت در جریان طبیعی موسیقی نهفته است تا حدی که شاید اصلاً به گوش هم نیاید؛ مثلاً اینکه نوازندهٔ یک ساز بادی در بین عبارت‌های موسیقایی برای تنفس خود سکوت می‌کند، در طبیعتِ اجرای موسیقی او نهفته است و اگر این سکوت با علامتی مشابه با ویرگول[۹] توسط آهنگساز نت‌نویسی شده‌باشد، نشان از دقت‌نظر اوست؛ هرچند در برخی موارد احتمالاً به دلیل طبیعی‌بودن نوشته نمی‌شود.

نقش ساختاری سکوت

آهنگسازان به‌خصوص در دورهٔ معاصر به سکوت به‌عنوان عنصری بنیادین برای شکل‌دادن به ساختار موسیقی می‌نگرند و نقش آن را در فرم موسیقی مهم می‌دانند. چنین نقش ساختاری برای سکوت بیشتر از بابت جلوهٔ فلسفی موردتوجه قرار می‌گیرد و در حوزهٔ مطالعات پساساختارگرایانهٔ موسیقی معاصر قابل بررسی است (Rashidi, 2011). این روش مطالعه با تکیه بر وجود چندین معنا از یک اثر و ردِ وجود معنای ثابت در آن، بررسی آزادانهٔ اثر را فراهم می‌سازد (Sim, 2001)؛ مثلاً در برخی از قطعات جان کیج[۱۰] مانند مجموعهٔ چهاردیواری[۱۱] می‌توان سکوت موسیقایی نسبتاً طولانی را شنید. برخی موومان‌های این قطعه مانند موومان سوم، سکوتی با طول زمانی زیاد به‌نسبت طول زمانی کل موومان را در برمی‌گیرند که نمودار موج صوتی آن در شکل ۱ دیده می‌شود.



شکل۱. نمودار موج صوتی موومان سوم از قطعهٔ چهاردیواری، اثر کیج، تولیدشده با نرم‌افزار ادوبی‌آئودیشن توسط مؤلف

در این نمودار محور افقی زمان و محور عمودی شدتِ صداست و خط ممتد، سکوت با طول زمانی زیاد را مشخص می‌کند. بررسی نشان می‌دهد که طول زمانی این موومان تقریباً هفت دقیقه و طول زمانی سکوت حدوداً یک دقیقه است که چنین استفاده‌ای از سکوت، پیش از کیج رایج نبوده است. البته برای دریافت یک معنا و مفهوم ممکن از این موومانِ قطعهٔ چهاردیواری متناسب با مطالعهٔ پساساختارگرایانه، به ارتباط بینامتنی و شناخت نقش سکوت و چگونگی صدا در موسیقی‌های پیرامونی دیگر نیاز است؛ یعنی کیفیت موسیقایی چنین قطعاتی بر اساس موسیقی‌بودن قطعاتی دیگر از بطن رپرتوار موسیقی مربوط، مشخص و تعریف می‌شود که می‌توانند متعلق به همان آهنگساز باشند یا از گونه‌ای مشابه و حتی متضاد انتخاب شده‌باشند.

در یک نمونه از مطالعهٔ پساساختارگرایانهٔ آن می‌توان در نظر گرفت که چنین سکوتی می‌تواند در ارتباط با موومان‌های دیگر از قطعهٔ چهاردیواری مفهوم بیابد. بر این اساس اگرچه این قطعه از نظر هارمونی کاملاً دیاتونیک و تا حدی تکراری است، اما ساختار آن در کلیت موومان‌ها شامل مجموعه‌ای از تضادهای خاص و نوگرایانه است؛ مثلاً تضاد بین شدت‌های صدایی زیاد و کم یا نت‌های خیلی بالا و پایین کاملاً شنیده می‌شود. همچنین می‌توان در موومان‌های مختلف، ریتمیک‌بودن را درمقابل پایداری ریتم و البته موضوع مهم در اینجا، صدا داشتن را در مقابل بی‌صدایی احساس کرد. قطعهٔ چهاردیواری پر است از تکرار عناصر موسیقایی اندک و اینکه کیج برای پایبندی به آن، چنین استفاده‌ای از سکوت را در مقابل صدا، به‌عنوان عناصر ساختاری متضاد به‌کار برده‌باشد، کاملاً قابل‌توجیه است. البته می‌توان مطالعات پساساختارگرایانهٔ دیگری هم مثلاً بر اساس ارتباط این قطعه با قطعهٔ چهار دقیقه و سی‌وسه ثانیه[۱۲]، اثر دیگری از کیج که در سال‌های بعدی می‌سازد، ارائه کرد.

در نوع دیگری از سکوت ساختاری، سکوت به‌عنوان عنصری موسیقایی همچون نت و شدت صدایی در شکل‌دهی به فرم موسیقی نقش ایفا می‌کند. نمونه‌هایی از چنین استفاده‌ای از سکوت را به‌خصوص می‌توان در آثار موسیقی معاصر مانند آثار آهنگسازان توتال سریال شنید. در تعریف اولیه، سری[۱۳] به‌عنوان ردیفی از نت یا ارتفاع صدایی، اساس یک قطعهٔ موسیقی سریال را می‌سازد. این نوع از آهنگسازی با آرنولد شوئنبرگ[۱۴] در دورهٔ معاصر شروع شد

و تا سری‌سازی از عناصر مختلف موسیقی همچون ریتم و شدت صدایی، توسط اولیویه مسیان[۱۵] گسترش یافت و در نیمهٔ دوم قرن بیستم با عنوان توتال سریال فراگیر شد (Sherlaw Johnson, 1989, 94). سکوت با انواع ریتم خود در چنین آثاری یک سری خاص دارد و بر اساس منطقی که موردنظر آهنگساز است در کنار سری‌هایی از سایر عناصر موسیقی به‌کار می‌رود و به فرم موسیقی شکل می‌دهد.

سکوت آهنگساز در مقابل پرگویی

نبودن موسیقی یا چیزی که می‌توان به آن با عنوان سکوت آهنگساز اشاره کرد (Ahmadi, 2010, 240)، مفهومی است که جایگاه خاصی در بررسی کیفیت گسترش‌یافتهٔ سکوت در موسیقی دارد؛ در بیشتر کنسرتوهای ویوالدی[۱۶] به‌عنوان آهنگساز دورهٔ باروک، طول زمانی موومان‌ها بین دو تا سه دقیقه است همچنین هر موومان از سمفونی-های آغازین هایدن[۱۷] و موتزارت[۱۸] به‌عنوان آهنگسازان دورهٔ کلاسیک، طول زمانی سه تا چهار دقیقه دارند اما از اواسط این دوره و در هنر رمانتیک به‌تدریج نوعی پرگویی در موسیقی به‌وجود می‌آید و مثلاً موومان اول از سمفونی نهم بتهوون[۱۹] در اکثر اجراها حدود ۱۵ دقیقه است که به‌تنهایی معادل با طول زمانی یک یا حتی دو سمفونی از اوایل دورهٔ کلاسیک به‌نظر می‌رسد. این تغییر که می‌تواند حاصل پیشرفت تدریجی در تکنیک‌های انسجام فرم و نیز تکامل روش‌های بیان موسیقی باشد، در تضاد با مفهوم گسترش‌یافتهٔ سکوت است.

در حقیقت تاریخ موسیقی کلاسیک غرب نشان می‌دهد که جریان آهنگسازی از سکوت به گزیده‌گویی و بعدها به پرگویی رسیده است تا جایی که در قطعات طولانی، شنونده می‌تواند نیاز به سکوت آهنگساز با مفهوم فلسفی آن را در ذهن خود احساس کند و حتی برای لحظاتی با گوش‌ندادن به موسیقی، برای خود سکوت ایجاد کند. بدین‌ترتیب دریچهٔ جدیدی بر مفهوم سکوت گشوده می‌شود که آن را به دریافت ادراکی شنونده مربوط می‌گرداند؛ اینکه شنونده با انتخاب خود به موسیقی در حال اجرا گوش می‌دهد یا اینکه با گوش‌ندادن و بی‌توجهی به آن، موسیقی را به سکوت دعوت می‌کند، نوعی از شنیدن فعال موسیقی و مفهوم گسترش‌یافتهٔ سکوت را نشان می-دهد.

یافته‌ها و بحث

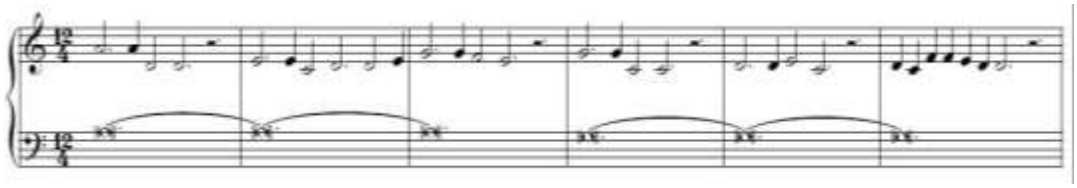
فرم

مفهوم موسیقایی سکوت همواره به‌معنای نبودن صدا نیست و گاهی سکوت‌کردن یک دستهٔ صدایی در کنار جلوه‌گری صدایی سایر دسته‌های یک قطعه درک می‌شود؛ مثلاً سمفونی نهم بتهوون با اینکه تحت‌عنوان سمفونی کُرال شناخته می‌شود، اما تنها در موومان آخر آن است که گروه آوازی بخش‌های کُرال را می‌خواند و این گروه در بقیهٔ موومان‌ها، سکوت می‌کند. نمونه‌های این نوع از کارکرد سکوت در آثار ارکستری بسیار است و از دوره‌های مختلف

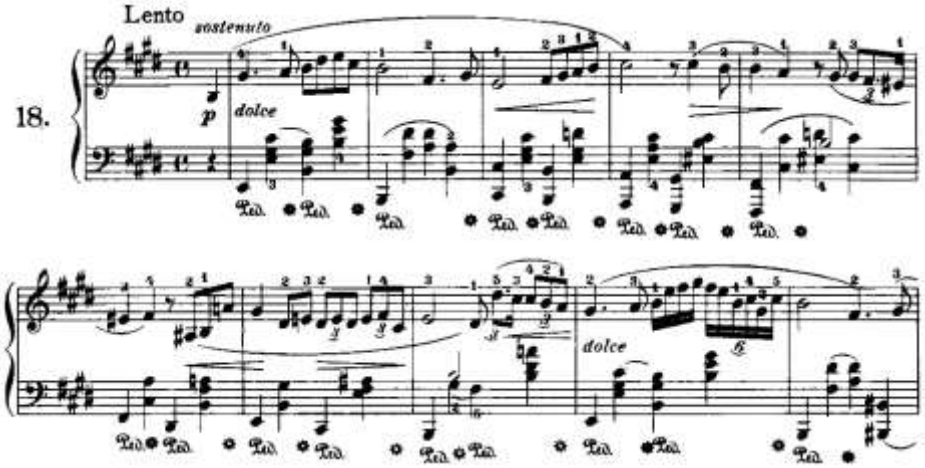
موسیقی مورد بحث می‌توان مثال‌هایی از آن را پیدا کرد که قسمت‌هایی از ارکستر در طول موومان‌های مختلف کاملاً سکوت می‌کنند.

در حقیقت کمتر پیش می‌آید که یک ساز یا یک دستهٔ سازی در اثری ارکستری از ابتدا تا انتها بنوازد و ممکن است در زمان زیادی از جریان موسیقی سکوت کند؛ چه‌بسیار قطعاتی با طول چند دقیقه که در آنها یک ساز مشخص، تنها برای لحظاتی کوتاه در حد چند ثانیه می‌نوازد و به‌این‌ترتیب نقش خود را در کلیت جریان موسیقی و شکل‌دادن به ساختار فرم آن ایفا می‌کند. چنین سکوتی با فرم موسیقی در کلیت آن ارتباط دارد و حاصل درک ما از نبودن صدا است.

عبارت‌بندی

آشکارترین کارکرد سکوت در موسیقی، مشخص‌کردن آغاز و پایان عبارت‌ها است و از اولین نمونه‌های موسیقی کلاسیک غرب می‌توان ردپای آن را شنید؛ مثلاً در شکل ۲ که ابتدای قطعهٔ این روزها[۲۰] از لئونن[۲۱] به‌عنوان آهنگساز قرون وسطی دیده می‌شود، سکوت سفید نقطه‌دار همچون نقطه در نوشتار، جداکنندهٔ عبارت‌های موسیقایی است و نقش حدفاصل خود را در انتها و ابتدای آنها نشان می‌دهد.

شکل ۲. ابتدای قطعهٔ این روزها، اثر لئونن، بازنویسی‌شده برای ارگ (Aboyan, 2002, 1)

این مثال که مربوط به دوره‌های موسیقی موردبحث در این مقاله نیست، نشان می‌دهد که عبارت‌بندی با استفاده از سکوت به‌عنوان معمول‌ترین و شناخته‌شده‌ترین کارکرد سکوت در بسیاری از قطعات موسیقی وجود دارد و در حقیقت چاره‌ای جز آن نیست، چراکه پیوستن عبارت‌های مختلف به یکدیگر می‌تواند موجب ابهام شود و از فصاحت در بیان بکاهد؛ درست مانند اینکه یک گوینده به‌صورت مدام و بدون هیچ وقفه به صحبت‌کردن ادامه دهد که تنها موجب سردرگمی در درک مفهوم کلام خواهد شد. عبارت‌بندی درحقیقت نوعی از سکوت را نشان می‌دهد که کاملاً طبیعی و حاصل کنش نوازنده برای بیان موسیقی است. مثال دیگری در این مورد از نکتورن شمارهٔ ۱۸ از شوپن[۲۲] انتخاب شده است که بخش ابتدایی آن در شکل ۳ دیده می‌شود؛ وی به‌عنوان آهنگساز دورهٔ رومانتیک از سکوتِ چنگ برای جداکردن عبارت‌های موسیقایی استفاده کرده است.

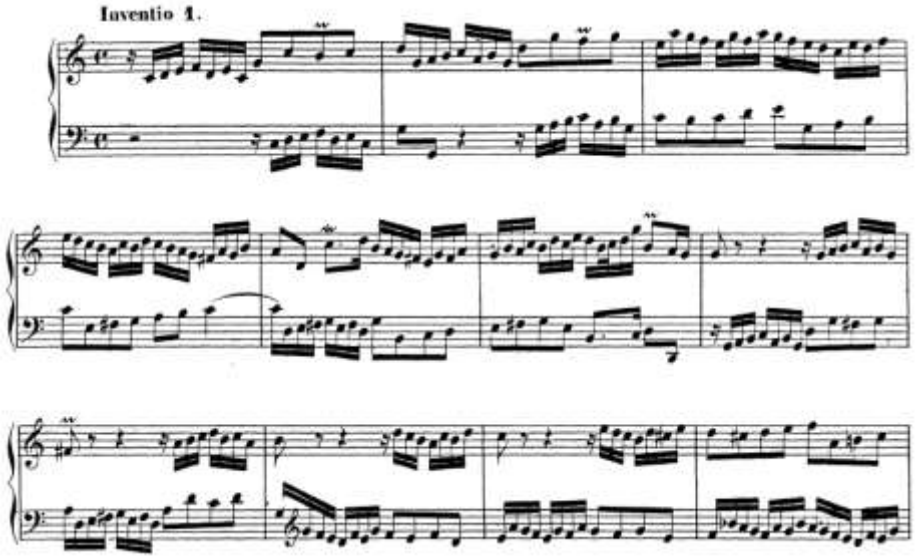


شکل ۳. نمونه‌ای از کارکرد سکوت برای عبارت‌بندی در اثری از شوپن برای پیانو (Joseffy, 1915, 88)

عبارت‌بندی با استفاده از سکوت در قالب ارتباط کلام با موسیقی و به‌عنوان وقفهٔ مفهومی و نفس‌گیری لازم برای خواننده به‌خصوص در قطعات آوازی به‌وضوح درک می‌شود هرچند قواعد ساختاری کلام و موسیقی در برخی موارد کاملاً متفاوت هستند (Masoudieh, 2011, 26). نیاز به نفس‌گیری خود را به‌صورتی ملموس در بسیاری از آثار موسیقی می‌نمایاند و حتی در موسیقیِ‌سازی (بدون آواز) هم به تبعیت از موسیقی آوازی به‌کار می‌رود و جلوه‌ای مشابه با آوازخواندن می‌یابد؛ مثلاً می‌توان به ضبط‌های مختلف از قطعات این نوع موسیقی به‌صورت تکنوازی یا همنوازی اشاره کرد که در آنها صدای نفس نوازندگان یا رهبر موسیقی در حین سکوت، برای مشخص‌نمودن شروع عبارت‌ها یا ورود و خروج نوازندگان در قسمت‌های مختلف شنیده می‌شود، انگار که برای اجرای موسیقی تنفس می‌کنند درحالی‌که قرار است بنوازند نه اینکه بخوانند.

گفت‌وگو

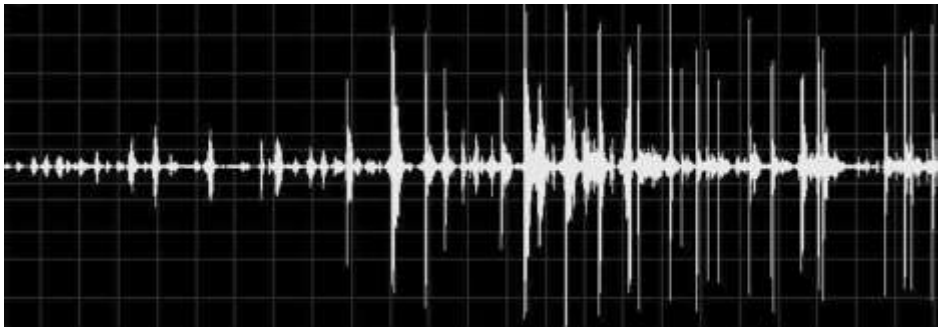
سکوت با کاهش آشفتگی بیانی، به هر عبارت موسیقایی شخصیت خاص خود را در کنار دیگر عبارت‌ها می‌بخشد؛ به‌طوری‌که اگر تنها ابراز عقیدهٔ یک‌طرفه صورت گیرد، مانند تجربه‌ای که همگان در کلام گفتاری دارند، می‌تواند خستگی ایجاد کند. بنابراین بخشي از یک بیان موفق موسیقایی، داشتن گفت‌وگوی دو و چندطرفه بین خط‌های صدایی و سازهای مختلف است. چنین کارکردی از سکوت، گفت‌وگو در کلام را به ذهن می‌آورد و تفاوت آن با کارکرد سکوت در عبارت‌بندی به‌صورت درنگ منطقی برای استنباط کلام موسیقی توسط طرف دیگر و سپس ادامهٔ پاسخ موسیقی بروز می‌یابد. سکوت در عبارت‌بندی عموماً در یک ساز با یک خط صدایی روی می‌دهد اما سکوت در گفت‌وگو عموماً بین خط‌های صدایی مختلف در یک ساز یا بین سازهای مختلف روی می‌دهد و حالت سؤال و جواب می‌یابد. نمونه‌ای از این نوع کارکرد سکوت در شکل ۴ دیده می‌شود. در این نمونه از باخ[۲۳]، کارکرد سکوت برای

شکل‌دهی به گفت‌وگوی عبارت‌ها به‌صورت سکوتِ چنگ به سیاه به دولاچنگ شنیده می‌شود که حالت سؤال و جواب را بین دو خط صدایی ایجاد کرده است.

شکل ۴. قسمت ابتدایی از انوانسیون شمارهٔ ۱، اثر باخ برای ساز کلاویه‌ای (Becker, 1853, 1)

گسترش

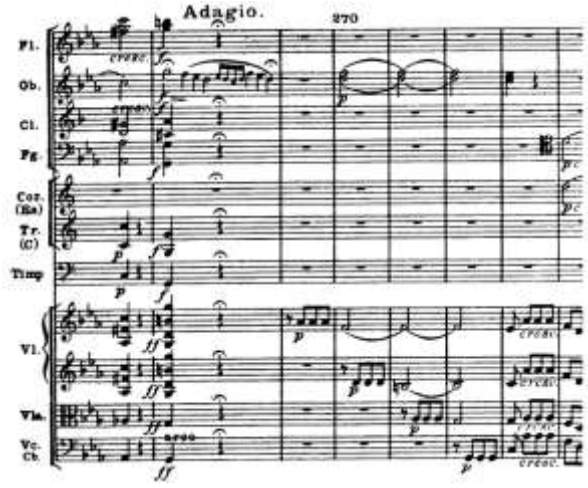
کارکرد گسترش تاحدی با ایدهٔ ناخودآگاه سکوت-صدا در ارتباط است که قبلاً به آن اشاره شد. موسیقی از بطن سکوت بروز می‌یابد و در نهایت به سکوت می‌رسد؛ یعنی سکوت، زمینه و بستر صداهاست. این کارکرد در برخی از قطعات موسیقی معاصر به‌صورت جلوهٔ سکوت به‌عنوان یک عنصر گسترش‌یابنده ظاهر می‌شود و سکوت موجود در پیش‌زمینهٔ موسیقی را به جلو آورده و در جریان حرکت موسیقی تبدیل به زمینه می‌کند. البته باید در نظر داشت که این کارکرد با نمونهٔ معمول استفاده از سکوت در قالب علائم نت‌نویسی که در سراسر موسیقی دورهٔ مورد بحث به‌کار رفته است، یکی پنداشته نشود چراکه چنان استفاده‌ای عموماً در قالب عبارت‌بندی، گفت‌وگو و تنش که در ادامه خواهد آمد، دسته‌بندی شده است.

در شکل ۵ نمونه‌ای از گسترش موسیقی بر اساس سکوت دیده می‌شود. این شکل نمودار صوتی بخش ابتدایی از قطعهٔ سی[۲۴] اثر چین[۲۵] به‌عنوان آهنگساز دورهٔ معاصر را نشان می‌دهد و آنچنان که پیش‌تر آمد، محور افقی زمان و محور عمودی شدت صدایی است. بررسی نشان می‌دهد که شدت صدایی در لحظات بسیاری صفر یا معادل سکوت و در لحظات بسیاری نسبتاً بالا است که با ریتم تندی هم جریان پیدا می‌کند (Habibdoost, 2014, 66). در حقیقت سکوت در اینجا همانند یک عنصر ساختاری گسترش یافته و وارد حیطهٔ جدیدی از پویایی در جریان موسیقی شده است.



شکل ۵. نمودار صوت بخش ابتدایی از قطعهٔ سی، اثر چین، تولیدشده با نرم‌افزار ادوبی‌آئودیشن توسط مؤلف

تنش

این کارکرد سکوت تاحدی در ارتباط با تنش نمایشی حاصل از سکوت در اُپراست که قبلاً به آن اشاره شد. البته تنش در موسیقی متأثر از سایر عناصر صدایی هم می‌تواند روی دهد؛ مانند اینکه سازی خاص در یک اثر ارکستری برخلاف جریان هارمونی بنوازد و درحقیقت نوعی تضاد هارمونیک فاحش را با بقیهٔ سازها به گوش برساند و از این طریق با نشان‌دادن نوعی از تک‌گویی و انزوا، بر تنش احساسی موسیقی بیفزاید. اما متناسب با موضوع مورد بحث، استفادهٔ خاص از سکوت می‌تواند به‌خوبی کاهش و افزایش تنش را به‌همراه داشته باشد؛ مثلاً سکوت در زمانی که کاملاً انتظار شنیده‌شدن یک اتفاق صدایی وجود دارد می‌تواند اشتیاق نسبت به ادامهٔ شنیدن را افزایش دهد و پیش‌بینی جریان موسیقی را در ذهن شنونده آورد.

شکل ۶. کارکرد سکوت برای ایجاد تنش، قسمتی از موومان اول سمفونی پنجم، اثر بتهوون (Unger, 1976, 139)

در این زمینه طول زمانی سکوت و تعداد نوازندگانی که مثلاً در یک اثر ارکستری سکوت می‌کنند هم می‌تواند تأثیر خاص تنش را افزایش دهد؛ مثلاً در قسمتی از موومان اول سمفونی پنجم از بتهوون که در شکل ۶ دیده می‌شود، پس از همهمهٔ سازهای مختلف در ارائهٔ موتیف مشهور آن که با مضمون سرنوشت به در می‌کوبد همراه شده است، در لحظه‌ای خاص و تقریباً بدون آمادگی درحالی‌که انتظار می‌رود جریان موسیقی با ارائهٔ این موتیف مشهور همچنان ادامه داشته باشد، تمام ارکستر سکوت می‌کند. در اینجا آهنگساز دست از پرگویی برمی‌دارد و با حرکت به‌سمت سکوت خود، در خط صدایی اُبوا (خط دوم شکل) که بدون همراهی سازهای دیگر است، یک تنش مشخص را به گوش می‌رساند.

درک چگونگی تنش با استفاده از سکوت در این مثال با کمک نشانه‌شناسی افزایش می‌یابد؛ به‌طوری‌که بتهوون یک نشانهٔ صدایی مشخص را به‌صورت دوگانهٔ تقابلی به‌کار می‌برد که تنهایی ساز اُبوا درمقابل فزونی ارکستر است. تنهایی اُبوا می‌تواند تداعی‌گر خود بتهوون باشد (Habibdoost, 2014, 103) که سرنوشت خود را در مقابل دنیای بیرون یا همان همهمهٔ ارکستر به گوش می‌رساند. او برای افزایش تنش، از کاهش شدت صدایی اُبوا در مقابل شدت صدایی قوی ارکستر بهره می‌برد و در حقیقت سکوت ارکستر را همراه با تأکید به گوش می‌رساند. چنین دوگانهٔ تقابلی سازندهٔ مفهوم اوج در موسیقی است و راه را برای استنباط معنا از آن فراهم می‌کند.

نتیجه‌گیری

با بررسی نمونه‌هایی از رپرتوار موسیقی دورهٔ باروک تا معاصر، موارد مختلفی از کارکرد سکوت مشخص می‌شود که عبارت هستند از نقش سکوت در فرم قطعه، عبارت‌بندی موسیقی، گفت‌وگو در بین خط‌های صدایی و سازها، گسترش‌یافتن از پیش‌زمینه به زمینه، و کاهش یا افزایش تنش. نقش سکوت در فرم موسیقی نشان می‌دهد که سکوت در مقیاس بزرگ از یک قطعه به ساختارها شکل می‌دهد. عدم سکوت در بین دسته‌های صدایی یا بخش-های یک قطعه گاهی می‌تواند به آمیختگی عناصر صدایی و به‌هم‌ریختگی فرم موسیقی منجر شود. عبارت‌بندی نشان‌دهندهٔ استفادهٔ آشکار و بدیهی از سکوت برای ساختن عبارت‌های موسیقایی است؛ به‌طوری‌که این کارکرد سکوت است که همچون مکث در کلام گفتاری، با قرار گرفتن در بین صداها و در جای مناسب می‌تواند موسیقی را به‌صورت شمرده به گوش برساند.

قراردادن سکوت در بین دو یا چند خط صدایی یا ساز می‌تواند کیفیت بیانی موسیقی را به‌صورت گفت‌وگو در بین آنها نشان دهد، به‌طوری‌که یک‌طرفه‌بودن جریان موسیقی از سوی یک خط صدایی یا تنها یک ساز در برخی موارد می‌تواند برای شنونده خستگی ایجاد کند که با این کارکرد سکوت تعادل می‌یابد. گسترش موسیقی با استفاده از سکوت، کاربری‌ای است که با آثار آهنگسازان معاصر هماهنگی بیشتری دارد و با به زمینه آوردن سکوت در کنار صدا معنا می‌یابد. سکوت گسترش‌یافته در حقیقت همان شنیدن دقیق سکوت به دنبال دست‌یافتن به صدا است یعنی چیزی که در موسیقی دوره‌های قبل سابقهٔ خیلی کمی دارد. کاهش و افزایش تنش به کاربری روایی و فرامتنی

از سکوت در موسیقی اشاره می‌کند. این کارکرد موجب ایجاد کیفیت دراماتیک در موسیقی می‌شود و حس انتظار برای ادامه‌یافتن جریان صدا برای بیان روایت موسیقی را به همراه دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Monotone-Silence Symphony (1949)
2. Yves Klein (28 April 1928 – 6 June 1962)
3. In futurum (1919)
4. Erwin Schulhoff (8 June 1894 – 18 August 1942)
5. Ferruccio Busoni (1 April 1866 – 27 July 1924)
6. Sketch of a New Esthetic of Music
7. Rest
8. Silence
9. Breath Mark
10. John Milton Cage Jr. (5 September 1912 –12 August 1992)
11. Four Walls (1944)
12. 4’ 33” (1952)
13. Series
14. Arnold Schoenberg (13 September 1874 – 13 July 1951)
15. Olivier Eugene Prosper Charles Messiaen (10 December 1908 – 27 April 1992)
16. Antonio Lucio Vivaldi (4 March 1678 – 28 July 1741)
17. Franz Joseph Haydn (31 March 1732 – 31 May 1809)
18. Wolfgang Amadeus Mozart (27 January 1756 – 5 December 1791)
19. Ludwig van Beethoven (17 December 1770 – 26 March 1827)
20. Haec Dies
21. Léonin (ca.1160 – ca.1200)
22. Frederic Francois Chopin (1 March 1810 – 17 October 1849)
23. Johann Sebastian Bach (31 March 1685 – 28 July 1750)
24. Xi for Ensemble and Electronics (1998)
25. Unsuk Chin (born 14 July 1961)

References:

Aboyan, G. (2002). Werner Icking Music Collection, Organum adapted for organ. Gayk Aboyan.

Ahmadi, B. (2010). Musicology: An Analytic Companion. Tehran: Nashre-e Markaz. (In Persian)

Becker, C. F. (1853). Bach-Gesellschaft Ausgabe. Band 3, 1-18. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Busoni, F. (1911). Sketch of a New Esthetic of Music. New York: G. Schirmer, Inc.

Habibdoost, M.(2014).The Concepts of Music. Rasht: Bolour. (In Persian)

Joseffy, R. (1915). Frederic Chopin, Complete Works for the Pianoforte. IV. New York: G. Schirmer, Inc.

Lissa, Z. (1964). Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 22(4), 443–454.

Masoudieh, M. T. (2011). Basics of ethnomusicology (Comparative musicology). Tehran: Soroush. (In Persian)

Rashidi, S. (2011). Semiotics of Iranian Dastgahi music (Analyzing the concepts of signification and musical signification). Nameh Pazhohesh-e Farhangi, 12(46), 109-126. (In Persian)

Sherlaw Johnson, R. (1989). Messiaen. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Sim, S.(2001). Structuralism and poststructuralism, (Fattah mohammadi, Trans.), Farabi, (41), 111-138. (In Persian)

Spasbin, I. V. (2010). Musical Form, (Masoud Ebrahimi, Trans.), Tehran:Nashr-e Hamavaz. (In Persian)

Unger, M. (1976).Fourth and Fifth Symphonies in Full Score, 125-260. New York: Dover Publications.

پژوهش های میان رشته ای هنر، دوره ۱، شماره ۱، پاییز و زمستان ۱۴۰۲