تحلیل موسیقی به مثابه پدیدارشناسی[1]

فیلیپ باستون

ترجمه: کیمیا راه پیما[2] – محمدرضا عزیزی[3]

۲– دانشجوی کارشناسی ارتباط تصویری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، تهران، ایران.
۳– کاندیدای دکتری تخصصی پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران.

پیش از آنکه فیلسوف کار بر روی "پدیدارشناسی موسیقی" را آغاز کند، منصفانه است که بگوییم چنین کاری مدتی است که در حال انجام بوده وبه جای فلاسفه،این موسیقی‌دانان و تحلیل‌گرانِ موسیقی هستند که این کار را انجام داده‌اند.

منظورم با همه تلاش‌های تحلیل موسیقی نیست؛ بلکه به آن‌هایی است که در توصیف ساختار موسیقی، آن‌ها را به‌عنوان پدیدارهای شنیداری در نظر می‌گیرند.

چنین فعالیت‌های تحلیلی از زمان ورود پوزیتیویسم[4] به دنیای دانش موسیقی مورد بررسی مجدد قرار گرفتند؛ زیرا (۱) پوزیتیویسم به راحتی آن را حمایت نمی‌کند (حداقل تاکنون) و مشخص شد که هیچ‌گونه پشتوانهٔ دیگری هم ندارد و (۲) نقص‌های اساسی سوژه توسط تحلیل‌های غیرمسئولانه آشکار می‌شوند.

قبل از توصیف دقیق‌تر این تحلیل‌ها، می‌خواهم در مورد عنوان این مقاله بحث کنیم. من چنین تحلیل‌هایی را "پدیدارشناسی"می‌نامم؛ زیرا اولا: تلاش برای توصیف چیزهای ادراکی داشته و چنین تلاش‌هایی برای پدیدارشناسی اساسی است. (برای مثال، شوپنهاور کانت را به‌خاطر مجزا کردن چیز فی نفسه از پدیدارها تحسین می‌کرد[5]) و دوم: زیرا این تحلیل‌ها صرفاً به پاسخ‌های حسی توجه نکرده؛ بلکه با روابط ادراکی سروکار دارد (کاسیرر در فصل "تحلیل‌های عینی و ذهنی" می‌گوید. برای بازگشت به خود بطن و واقعیات نفسانی سوژه‌های مشخص نیازی به اطمینان راجع به این ساختار نیست[6]. محتوای این مقاله در بهار ۱۹۶۸ جلسه A.M.S نیوانگلند دانشگاه برندیس ارائه شد. عنوان آن در آن زمان "تجزیه و تحلیل موسیقی و پدیدارشناسی" بود. تغییر عنوان مربوط به مشارکت و حضور من در رابطه با خیلی از نکات و بالا رفتنِ دانشم در حیطهٔ پدیدارشناسی می‌شود. تفکر، به جای اختصاص خود به چیزها و رویدادهای خاص، به دنبال فهمیدن و درک یک کل از روابط و ارتباطات است).

ظاهراً این مکاتبات برای توجیه استفاده از اصطلاح "پدیدارشناسی" کافی می‌آید.

در کلاس، بلافاصله برخی از دشواری‌های چنین رویکرد پدیدارشناسانه‌ای به تحلیل‌های موسیقایی آشکار می‌شود. این یک مشکل جدیو اساسی در ارتباط با مفهوم پدیدارشناسی است (۵)، (مطالعهٔ پدیده‌هایی که توسط آدمی درک می‌شوند) و (۶) آدمی کیست؟ برخی پدیدارشناسان و هستی‌گرایان با ارجاع ما به "پدیدارشناسیِ آدمی"، ما را دور می‌زنند.

---

[1] Musical Analysis as Phenomenology, Author(s): Philip Batstone, Source: Perspectives of New Music, Vol. 7, No. 2 (Spring - Summer, 1969), pp. 94-110, Published by: Perspectives of New Music. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/832296 .

[2] .kimiarahpayma@yahoo.com

[3] .Maazizi4321@gmail.com

[4] . به نظر می‌رسد خواننده‌های زیادی وجود دارند که به فلسفه گرایش دارند و می‌خواهند راجع به تأثیرات مشکلات فلسفی مختلف روی (جنبش‌ها) را بفهمند که به نظر به وفورتر از فلسفه‌های اصلی هستند و برای دیدن مقاسیهٔ چندین دیدگاه در اینجا به آر.کاناپ، در رام، اشاره خواهیم کرد.

Ein Beitrag zur Wissenschaftslehur, Kant-studiem, Ergänzungheff.
Nr. 56 Berlin 1922

[5] .شوپنهاور، جهان به مثابه اراده و ایده دوم۷. چنین تمایزی برای تجزیه و تحلیل موسیقی تنها با توضیح بیشتر به کار می‌آید.

[6] .ا. کاسیرر(E.Cassirer)

فلسفهٔ فرم‌های نمادین، سوم ("پدیدارشناسی دانش")، ۴۵. در عین حال مناسب است خواننده را به مقدمهٔ M.Merleau Ponty ،"پدیدارشناسی ادراک" ارجاع داد.London,routledge and kegan paul 1962

این سختی در کلاس موسیقی هنگامی پدید می‌آید که وقتی مثلاً دانش‌آموزی در جواب بیانیه‌هایی مثل "یکی این جابه‌جایی را می‌شنود" (One hears this displacement) پاسخ می‌دهد: من نمی‌شنوم. در اینجا ما با مشکل مشابه مفهوم پدیدارشناسانه از یک ترکیب موسیقایی مواجه می‌شویم؛ یعنی تفاوت میان چیزی که شنیده می‌شود و نت‌هایی که روی کاغذ چاپ شده‌اند.

خوشبختانه به نظر می‌رسد راهی برای فرار از این مشکل وجود دارد. راه خروج شامل شواهدی است که برخی از آهنگسازان مستقل چیزهای خاصی را ساخته و آن‌ها را از لحاظ شنیداری باهم مرتبط می‌دانند. گرچه آن‌ها تاکنون و به‌طور مشخص مورد بحث قرار نگرفته‌اند. این شواهد در نت‌ها نهفته‌اند. چیزهایی مرتبط باهم؛ برای مثال: ارتباطات از راه دور و جابه‌جایی‌ها، شواهدی که در نقاط شایع این چیزها در جایگاه‌هایی از ترکیبات موسیقی دفن شده‌اند و همزمان در دیدگاه‌های مختلف از لحاظ ساختاری مهم هستند[۷].

به این ترتیب، برای مثال می‌توانیم Der freie satz (ترکیب‌بندی آزادانه) از شنکر را به‌عنوان نمایانگر تئوری تجربی بررسی کنیم. با اینکه به نظر اقدامی متفکرانه است[۸].

قبل از ادامه دادن، به نظر تأکید بر چنین تئوری‌ها و متودهایی لازم است؛ چراکه تداوم داشته و از نظر عملی نیز مرتبط هستند.

از لحاظ بررسی تجربی، منظور از "شنیدن در موسیقی"، نه شنیدن توسط دانش‌آموزان یا خودمان؛ بلکه حداقل توسط بسیاری از آهنگسازانی که موسیقی‌شان مشهود است و شنیده می‌شود.

تحلیل موسیقی به‌عنوان پدیدارشناسی در آن زمان به‌نوعی پرورش شنوایی در کلاس و یا قدردانی از موسیقی بود که به جای نتیجه‌گیری به خودِ موسیقی برمی‌گردد.

ترتیب فصل‌ها در بیانیه‌ی Der Freie Satz (ترکیب‌بندی آزادانه) از شنکر نشان‌دهنده‌ی تعلیل‌ها و پیچیدگی‌های خاص آن براساس علاقه‌ی شخصی او در اثرش است.

ایده‌ای که "ترکیب‌بندی آزادانه" را به‌مثابه کاهش هنجارها می‌شمارد کاملاً اشتباه است، بلکه این ایده راجع به سوژهٔ هنری اثر موسیقاییِ مجزا در کل مشخصهٔ آن است. گرچه شنکر به وضوح معتقد بود که دارد برخی از جنبه‌های فرایند موسیقی خلاقانه را توصیف می‌کند: "رشد از درون به بیرون مثل بدن انسان". او متوجه شد که تحلیل‌گران باید با فرممموسیقی شروع کنند؛ به ترتیب، با استفاده از دانش تزئین و جزئیات —و دانشی که به‌طور گسترده در کلاس‌ها تدریس و در کتاب‌ها وجود دارند. کشف چگونگی رشد طبیعی ترکیب‌بندی‌ای که مد نظر است نیاز به بازگشت به فرم‌ها دارد؛ برای مثال، برای چنین دانش گسترده‌ای فقط باید به دوست قدیمی‌مان مراجعه کنیم.

آهنگ صامت چهارم:

فهم فرم‌ها برای تعریف به‌عنوان کیفیت تعلیق و همزمان به‌عنوان نُت همسایه نیاز است. اخیرا تلاش‌های متعددی برای اعمال مفهموم فرم در موسیقی غیر تونال صورت گرفته. از آنجایی که کاربرد مفهوم فرم در مواردی مانند این کادانس[۹] با موسیقی مُدال[۱۰] و همچنین موسیقی تونال[۱۱] بروز می‌کند. من گمان می‌کنم چنین بی‌توجهی به ursatz[۱۲] (ساختار بنیادین) آن‌قدر مورد لعن شنکر نبوده است که این را اثبات نماید که موسیقی مُدال هم به اندازهٔ موسیقی هنری ناقص است (و البته واگنر این را بهتر می‌دانست).

با کنار گذاشتن ursatz به‌عنوان یک ضرورت مطلق برای چنین فعالیت تحلیلی، آشکارتر می‌شود که چنین تحلیلی به برخی مفروضات اساسی ادراکی یا پدیدارشناسی، سندیّت داشته و حتی فراتر از این‌ها توصیفی خاص و غیرنظری است.

فرضیات اساسی چنین تجزیه و تحلیلی انگشت‌شمار هستند؛ به دلایل زیر:

(۱) اهمیت ادراکی موقعیت نهایی است (همهٔ موارد دیگر با هم برابراند[۱۳]).

(۲) اهمیت ادراکی متضاد است [۱۴].

(۳) اهمیت ادراکی کلوژر[۱۵] است (که در اینجا به‌عنوان تکرار هرعنصر در هر پارامتر پس از یک کنتراست است[۱۶]).

آنچه در مورد بدن انسان صادق باشد، در مورد یک آلت موسیقی هم صدق می‌کند: "ساختار از درون به بیرون عمل می‌کند". درست

---

۷ . موقعیت در زمان و رجیستر

۸ . ابتدا من این مثال را در (مارچ، ۱۹۵۵) صفحه ۵۵ نت "برخی از چشم‌اندازهای ترکیب‌بندی دوازده تونی" بابیت (Babbitt) خواندم.

9 . Cadence
10. Modal
11. Tonal

12 . German: Ursatz – ساختار بنیادین در تحلیل شنکری

13 . H.Shenker,Der Freie Satz,universal Edition, 1956. p. 31.''…

14. Contrast

15. Closure

۱۶ . توجه داشته باشید، جابه‌جایی زمانی که فوری نیست شامل خاتمهٔ طول موسیقی می‌شود.

همان‌طوری که ساختارهای پیچیدهٔ شگفت‌انگیز می‌توانند از سادگی و رسمیّتِ سیمِ دوازده تُنی بیرون بیایند[۱۷].

پس از این فرضیه‌های ساده در مورد ادراک می‌توان تحلیل‌های توصیفی از موسیقی‌های بسیار پیچیده را بیرون کشید، تجزیه و تحلیل‌هایی که زنده بودنشان با میزان کمک آن‌ها به ادراک شنیداری نشان داده می‌شود[۱۸].

باز هم می‌گویم آزمایش این حدسیات به اینکه هر فرد چه چیزی را می‌تواند بشنود بستگی دارد؛ اما در واقع تحلیل‌گر با استفاده از آن‌ها می‌تواند خود را در پاسخ به سؤالاتی از این قبیل کمک کند. به‌عنوان مثال، چرا یک هارمونی خاص بیشتر از بقیه پیشتیبانی می‌شود یا چرا یک حرکت یا بخش خاص طول مشخصی دارد؟

برای این مسئله، تحلیل عملیِ کاربردی وجود دارد، نه تئوری. و این امر فرضیات کاربردی بودن موسیقی در سبک‌های مختلف را ثابت می‌کند.

بخش اصلی باقی این مقاله به تحلیل نمونه‌ای از یک حرکت کوتاه از آنتون وبرن، آخرین قطعه از *سه قطعهٔ کوچک برای ویولون‌سل و پیانو، اُپوس شماره ۱۱* می‌پردازد. من عمداً یک اثر تونال را برنگزیدم؛ بلکه اثری را انتخاب کرده‌ام که در دوره‌ای ساخته شده که پیچیده‌ترین ابزارها برای ایجاد ساختار موسیقی جدید مورد کاوش قرار گرفته است[19]. تحلیل اول، به وضوح وسیله‌ای که توسط آهنگساز به کار گرفته شده را نشان می‌دهد.[۲۰] تحلیل دوم، بر سه فرضیه‌ی ما بنا شده که کاملاًبا دیگری متفاوت است[۲۱].

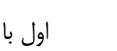
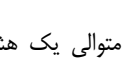
دوره‌هایی در تاریخ موسیقی وجود داشته‌اند که موسیقی به‌طور محترمانه‌ای تولید شده و تحلیل‌گر می‌تواند نسبتاً راجع به تطابق توصیف وسیله‌ها به‌طور معنادار با توصیف پدیدارهای شنیداری مطمئن باشد.

به نظر می‌رسد که این قرن یکی از آن دوره‌ها نیست. حداقل نه زمانی که بدنهٔ کلی موسیقی ساخته شد. اغلب بحث کردن راجع به روش‌های آهنگسازی معاصر جالب‌تر از گوش دادن به موسیقی آهنگسازان معاصر است. به نظر من این واقعیت مربوط به تدریس نوشتهٔ (مکاتبات) تحلیلی است که هدف آن‌ها مشخص نیستند. هنگامی که اهداف ما روشن باشد، می‌توانیم داده‌ها را از نظر ارتباطات نسبی با توجه به اهداف خود مرتب کنیم؛ به‌طور مثال، اگر هدفمان اطمینان از عضویت کار ارائه شده در کلاس باشد، ما برای آن داده نسبت به خود کار منحصربه‌فرد ارزش کمی قائل شده‌ایم، با این حال، آن‌ها با توجه به هدف و در اهمیّت نسبیِ داده‌های قابل مشاهده تفاوت‌های زیادی دارند.

همه می‌دانیم که وبرن هفته‌های زیادی را روی جنبش‌های مینیاتور صرف کرد (*اُپوس شماره ۱۱*). بنابراین باید انتظار استفاده از دستگاه‌های پیچیده‌ی ترکیبی زیادی را در این آثار داشته باشید. من فکر می‌کنم تعدادی از آن‌ها را پیدا کرده‌ام.

مثال ۱ توضیح جزئی از نسبت مدت زمان این ترکیب را ارائه می‌دهد. نسبت‌های ارائه شده توسط فاصلهٔ نقطهٔ حملهٔ پی‌درپی، به میزان شگفت‌آوری با نسبت‌هایی که توسط عقب‌نشینیِ فاصله‌هایِ پی‌درپیِ آن نقطه ارسال شده بودند، توافق دارند.

در این مثال، ترکیبات سابق در سیستم‌های a و c نشان داده می‌شود. سیستم b کاهش در یک سیستم از ملودی‌ها و مدت زمان در امتیاز را نشان می‌دهد. خطوط عمودی نقطه‌چین مطابقت‌ها را نشان می‌دهد. ملودی در سیستم a وجود دارد. بخش b در اینجا درگیر تنها ۱۴ ملودی است. نقاط تطابق از ۱ تا ۸ در سیستم مقابل a شماره‌گذاری شده‌اند. فقط ۵ عدد از این تطابق‌ها در سیستم c قرار دارند. با این حال، توالی مدت زمان نشان داده شده در آنجا (پُلی در شکاف) که توسط فلش‌های لرزان در سیستم a نشان داده می‌شوند. دو چیز دیگر وجود دارند که نیاز به توضیح دارند. من fermata را بالاتر از C# نمایی گرفتم تا به معنای واقعی یک‌ونیم برابر مدت زمان مشخص شده باشد. این دو مزیت دارد:

اول با توالی مدت زمان  در پایان C# طول آن به اندازه‌ی فاصله‌ی دو نقطهٔ حمله است، توالی پرکنندهٔ این دوره، نتیجهٔ آخرین مرحلهٔ پیشرفت را ایجاد می‌کند. با اضافه شدن متوالی یک هشتم به گام‌های صدایی  و دوم، فاصله بین دو نقطهٔ انتشار آخر، برابر با چهار هشتم مدت زمان تریلِ آغازین (tr) است.

مورد دوم برای بحث مهم کلمهٔ "Almost" که من در امتداد خطوط نقطه‌چین در جعبه‌هایی قرار دادم که از F# سیستم Bm.3 نزول می‌کند و در مقیاس بعدی از G# صعود می‌کنند.

---

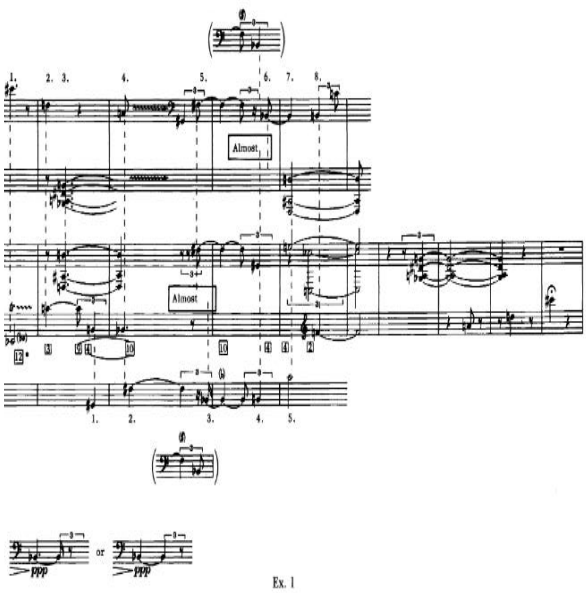
۱۷ . "دوازده تُن ثابت به عنوان تعیین‌کنندگان آهنگ‌سازی" فصلنامهٔ موسیقی میلتون بابیت (آوریل ۱۹۶۰، صفحه ۲۵۳).

۱۸ . "فرضیات تحلیل موقت" پی.باتستون مقاله‌ای منتشر نشده که در ۳ مارس ۱۹۶۹ در کنفرانس موسیقی‌شناسی دانشگاه کلرادو خوانده شد.

19 . منظورم این است که پیچیدگی واقعی در مقابل پیچیدگی ظاهری که صرفا ناشی از ترکیب سادگی‌هاست.

۲۰ . کار بر روی این تجزیه‌وتحلیل در سال ۱۹۶۹ برای سمینار میلتون بابیت در دانشگاه پرنس تون انجام شد.

۲۱ . علی‌رغم این تحلیل، من نمی‌خواهم ادعای کلی در مورد این فرضیات اساسی و همهٔ موسیقی غیر تونی مطرح کنم، از آنجایی که این نوع تجزیه‌وتحلیل‌ها عملگرایانه است، وقتی بی‌فایده می‌شوند، باید فرضیات را کنار بگذاریم. با وجود این، میزان مفید بودنشان شگفت‌انگیز است.



Ex. 1

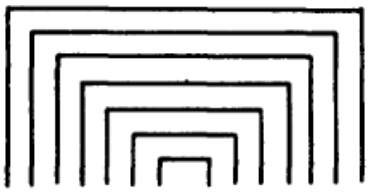
اگر سیستم پشتِ a و c توسط تغییراتِ مدت زمان Bb درست شده بودند، این دو انحراف جزئی در جدول من ظاهر نمی‌شد. به ترتیب، همان‌طور که در پرانتز بالا و پایین این سیستم‌ها نشان داده شده و از آنجاییکه دو اصلاح در مثالِ من به معنای تنها یک اصلاح واقعی در نت‌نوشت است؛ هردو اصلاح طول مدت همان مرحله را افزایش می‌دهد و از آنجایی که این اصلاح بسیار جزئی خواهد بود (یک ششم–سه گانه)، فرد ممکن است بپرسد: "اگر وبرن راجع به واکنش معکوس بین نقاط حمله و نقاط انتشار نگران بود، چرا خودش این اصلاح جزئی را انجام نداد؟" تنها جوابی که می‌توانم بدهم این است که به نظر من چنین راه‌حلی یک مانع غیرضروری است که ممکن است در ارائهٔ بیان و حس ظاهری نشانه‌ها تناقض داشته باشد.

به پایین‌ترین پنج خطِ حامل در مثال۱ توجه کنید. در نهایت، اعدادی که در زیر سیستم b در مربع‌های کوچک نوشته شده نسبت‌های متوالی درگیر را نشان می‌دهد. آن‌ها ۱۲،۳،۹ و ۴،۱۰،۱۰،۴،۴،۲ هستند.

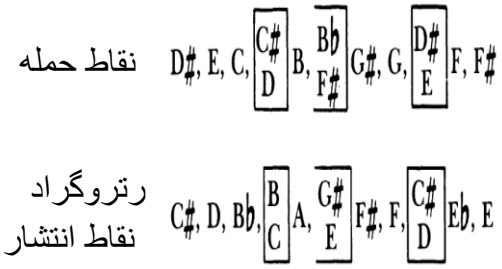
مثال۱ به یک دوگانهٔ (palindrome) جزئی اشاره می‌کند. گرچه به‌خودی‌خود قانع‌کننده نیست، چیدمان خرچنگی نشان داده شده در مثال۲ و ۳ این جنبهٔ دوگانگی را در این قطعه به‌طورکلی نشان می‌دهد.

با نشان دادن دوگانگی‌ها نسبت به پارامترهای دیگر، نسبت‌های پیاپی حتی اگر هیچ پشتیبانی کامل یک‌به‌یکی هم نداشته باشند وجود دارند. مثال۲ دو بخش دارد؛ مثال 2a یک چیدمان گروهی ملودی خرچنگی را نشان می‌دهد که در این ترکیب‌بندی وجود دارد. (در اینجا نقاط حملهٔ دوباره از چپ به راست خوانده می‌شوند با ترتیب عقب‌نشینی نقاط انتشار مقایسه می‌شوند).

در این مثال، همهٔ ملودی‌ها در ترکیب‌بندی، هرکدام از پنج خط حامل نشان داده نمی‌شوند. برای اینکه فاصلهٔ کانونی باید یک دستهٔ سه‌تُنی باشد نه یک گام کامل. نیمهٔ دوم این ترکیب‌بندی باید یک معکوس وارونه از اولی می‌بود. لانه‌گذاری منحنی‌های پایین الزام چیدمان را نشان می‌دهد، هر منحنی نشان‌دهندهٔ یک دستهٔ سه‌تُنی است:



جفت‌های جعبه‌ای در مثال ۲a به‌طور همزمان در اثر ارائه شده‌اند؛ اما نه آن‌هایی که توسط منحنی نشان داده شدند.[۲۳] با اینکه ملودی‌ها در هر پنج خط حامل ارائه شده‌اند؛ اما همهٔ ملودی‌ها در کانن (canon) شرکت می‌کنند، اینکه اگر در هردو اثر نشان داده نشود، در یکی از پنج خط حامل ارائه می‌شود.



Ex. 2a

مثال ۲b برای نشان دادن اهداف مقایسه است؛ مثلا یک کانن خرچنگی را نشان می‌دهد که در مقایسهٔ حملات با عقب‌نشینی حملات (به جای عقب‌نشینی انتشارها) پیدا می‌شود. در متودهایی که همهٔ ملودی‌های یک ترکیب‌بندی را حساب نمی‌کند، ممکن است

[۲۲] مثل تئوری دوازده تُنی در اینجا من از ترتیب به معنای تقدم یا برابری زمانی استفاده کردم.

شنیدن آسان‌تر باشد؛ چه در یک چه در هردو پنج خط حامل، هیچ‌گونه مزیت تحلیلیی برای داشتنِ نزدیکی به متودهای استفاده شده برای توضیح نسبیِ مقدار مدت زمان آن را ندارد.[۲۳]

توجه داشته باشید که در هردو مثال ۲a و ۲b یک جانشینی Eb-E در انتهای سمت راست عقب‌نشینی نشان داده شده است. به نظر می‌رسد جانشینی Eb یا (D#)- E که در ابتدای هر مثال از پنج-خط‌های حامل دیگر نشان داده شده تناقض دارد. در عقب‌نشینی رتروگرادِ Eb-E بدیهی است که E-Eb باشد. این Eb و E هستند که وبرن انتخاب می‌کند تا در ابتدای ترکیب‌بندی تریل(trill) کند و بدین ترتیب کل مسئلهٔ "ترتیب" را با توجه به این آهنگ‌ها محو می‌کند:

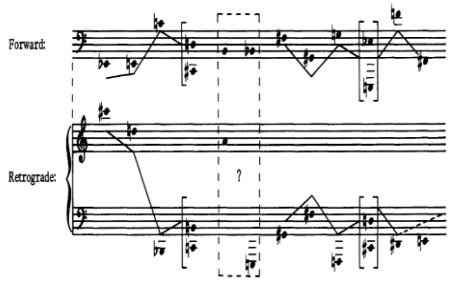
حمله	D♯, E, C, C♯, D, B♭, A♭, G, E, E♭, F, F♯
رتروگراد	C♯, D, A♯, B, C, A♭, G♭, F, D, C♯, E♭, E
نقاط انتشار	

به هر حال، این واقعیت که وبرن با عقب‌نشینی نقاط انتشار نگران است، باتوجه به اشارات موارد تمرین دوازده تنی و یا در پرتو تئوری سیستماتیک دوازده تنی بعدی‌اش، عجیب نیست.

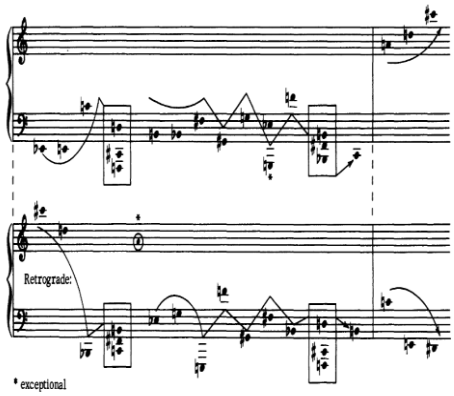
مثال ۳a سعی در نشان دادن طرح معکوس و قاعدهٔ خرچنگی، تنها با استفاده از ملودی‌هایی که در مثال ۲a ارائه شدند، دارد.

مثال ۳b از نظر تحلیلی قانع‌کننده‌تر است. در هر پنج خط حامل، ترکیب‌بندیی از همه‌ی ملودی‌ها وجود دارد (توجه داشته باشید که مقایسه در مثال ۳a و ۳b همان‌طور که در مثال ۱ و ۲a ترتیب جملات با ترتیب عقب‌نشینی انتشارات مقایسه شده، صورت گرفته است).

ناگفته نماند، چیزی که من الان تعریف کردم، کم پیش می‌آید که به‌طور تصادفی تعیین شود؛ اما همهٔ این‌ها می‌توانند شهود شنوایی هم بوده باشند.



Ex. 3a



Ex. 3b

در اینجا واضح است که وبرن در مورد یادداشت‌های خود به‌عنوان یک معاملهٔ خوب خیلی فکر کرده که نه از زیبایی این قطعه کم می‌کند و نه لزوما به [زیباییِ] آن اضافه می‌کند. با وجود این، من ادعا می‌کنم، بدون هیچ تعبیر منفیی، که این قطعه به اصطلاح فروید "فرا تعیین-شده" است. این استدلال من است که در سطح فوق‌العادهٔ شنیداری اطلاعات بسیار مهم‌تری وجود دارد؛ یعنی اینکه در این سطح، اهمیت نسبی این کانون‌ها ضعیف است. در درجهٔ اول، علاقهٔ آن‌ها به صورت زندگینامه‌ای است؛ آن‌ها به نسبت بالا در مقیاس داده‌هایی که با مسائلی که وبرن در زمان تألیف این قطعه به آن علاقه داشت، مرتبط بودند.

اگر می‌توانستم چند جنبه از این اثر را به‌عنوان موسیقی بصری (Augenumusik) تعریف کنم، و این بدین معنی هم نیست که من آن را تحسین نمی‌کنم. یاد یک برنامه رادیویی که سال‌ها پیش گوش می‌دادم افتادم که مربوط به موسیقی فرانسوی اواخر قرن چهاردهم بود. مورخ/گوینده تکنیک‌های بسیار پیچیده‌ای را که هم در نمادگذاری و هم در ترکیب‌بندی اثر بود توصیف می‌کرد. او شنونده‌ها را تشویق می‌کرد که به "ناپایداری فکری" و "زوال زیبایی" گوش

---

[۲۳] این را می‌گویم چون هیچ بیانیهٔ واقعی از رتروگراد وجود ندارد. اگر هم وجود داشته باشد، قابل بحث و بستگی به شرایط دارد؛ برای مثال، در موسیقی سریالی هنگامی که آهنگساز می‌خواهد یه عقب‌نشینی از ماده‌های اجرا شدهٔ قبلی بیان کند. گاهی لازم است به دلایل حفظ هویت سونوریته (vertical Sonorities) به‌طور خاص، در مورد نقاط انتشار هردو نسخه، دقت داشته باشد. در واقع، این همراه با هویت محتوای ملودی موجود بین بخش‌های مجموعه‌ای از نمونه‌های مختلف مجموعه، یکی از قوی‌ترین منابع، *نسبت مدت زمان در موسیقی دوازده تنی* است.

دهند و بعد به پخش یک اثر ضبط شده از یکی از زیباترین قطعه‌های کوچک و مفهومی که من تا حالا شنیده‌ام، پرداخت.

وقتی که اهداف تحلیلی‌مان را واضح بیان نمی‌کنیم، من نگران توصیف ابزارهایی هستم که به‌عنوان توصیف اشیاء ارائه می‌شوند و ابهاماتی که ممکن است به وجود آید.

اگرچه فرضیات اساسیی که قبلا شرح داده شد، از تجزیه و تحلیل موسیقی تونال ناشی می‌شوند و از آنجایی که ما هیچ فرضیهٔ دیگری نداریم که بتوانیم در تجزیه و تحلیل موسیقی، از قبیلی که به‌عنوان پدیدارهای شنیداری در نظر گرفته می‌شوند، استفاده کنیم؛ می‌توانیم آن‌ها را به سادگی برای بررسی توصیف مورد نظرمان به کار بگیریم. ما می‌خواهیم روابط و ارتباطاتی که به صورت شنیداری درک می‌شوند را توصیف نماییم.

من در بالا گفتم که تجزیه‌وتحلیل فوق در درجهٔ اول به‌عنوان یک عامل در عرصهٔ زندگینامه‌نگاری مورد توجه قرار دارد: اولاً، چون این تحلیل نوعی از اهمیت‌های ترکیبی را نشان می‌دهد (آیا این اهمیت‌ها به‌عنوان مسائل اثبات شده تلقی می‌شوند یا نه، من نمی‌دانم) که آهنگساز در طول زندگی‌اش با آن روبه‌رو شده و دوماً، زیرا قاعدهٔ خرچنگیی که در بالا توضیح داده شد، در تجزیه و تحلیل این قطعه به‌عنوان یک شئ موسیقیایی –به عبارت دیگر به‌عنوان یک شئ شناخته شده– باید به نسبت کمتری در این بیان موسیقی جای داشته باشد و در محدوده‌بندی از خیلی با اهمیّت تا خیلی کم اهمیت طبقه‌بندی شود.

از نظر بصری البته به سختی مشخص می‌شود؛ زیرا در نت‌نگاری سنّتی، سر نت‌ها در نقاط گرافیکی حمله قرار می‌گیرند (یا در صورت وجود اتصال، در ابتدای الگوها می‌آیند) و نقاط انتشار را تنها با مدت زمان مشخص نشان می‌دهند. از نظر تأثیر شنوایی، من حس می‌کنم که بار اثبات بر دوش کسانی است که اهمیت ادراکی نسبت به چنین داده‌هایی را ادعا می‌کنند تا اینکه من بخواهم اثبات کنم که هیچ‌کس نمی‌شنود. با گفتن چنین چیزی من منکر وجود "نظم ناشنیده" یا "ساختار ناشنیده" که به صورت ادراکی به این نام نامیده می‌شود، نمی‌شوم[۲۴].

چشم‌انداز موسیقی نو

چیزهایی که در بخشی از سطح ناشنیده مانده‌اند در خلق مفاهیم ملودی‌های جزئی مشارکت می‌کنند و روی مفهوم شنیداری‌شان، درست مثل تئوریِ میانهٔ شنکری (schenkerian) که به گوش اجازهٔ شنیدن نت‌ها در زاویه‌های دید مناسب را می‌دهد، تأثیر می‌گذارند.

من ادعا می‌کنم که تجزیه و تحلیل فوق با توجه به ادراک و استدلال من که شامل شناخت حقیقت است در اینجا قابل قبول نیست؛ چراکه هیچ فرصتی برای درک و ایجاد نوعی از هنجارها که بتواند اجازهٔ حرکت یا توسعه در یک نظام پیچیده را به گوش بدهد، وجود ندارد.

اگرچه من باید بگویم که اطلاعات خیلی کمتری نسبت به چیزی که می‌خواستم در انتهای این اثر به‌عنوان یک آهنگ به دست بیاورم، پیدا کردم. (منظور من از "آهنگ" به معنای نزدیک شدن به پایان است نه صرفاً توقف). ممکن است درک ما مستلزم آن باشد که معنا را به حدودی نسبت دهیم که به‌طور معمول تمایل به شنیدن نت‌هایی داریم که نهایی‌اند (نزدیک شدن به پایان) و آن‌ها را یاد کنیم مگر اینکه آهنگساز دلیل قانع‌کننده‌ای برای شنیدن وقفه‌ها (قطع شدن) به گوشمان داده باشد.

با این حال، تجزیه و تحلیل موسیقی منتشر شده با توجه به آنچه که یک آهنگ است، بسیار بی‌اهمیّت خواهد بود؛ چراکه من هیچ مشکلی در پذیرش این ندارم، چه برسد به اندکی ادعا که تحلیلِ من در بالا، نشان می‌دهد که کدام‌یک برای من یک آهنگ را خلق می‌کند (قطعه را از آخر به اول اجرا کن و ببین چه نوع کادانس یا غیر کادانس‌هایی ایجاد می‌شود!).

من سعی نمی‌کنم اظهارات حقیقیی راجع به تجزیه و تحلیل بیان کنم. من تنها اظهار به اهمیت تمایز بین انواع تحلیل‌ها و اهداف می‌کنم؛ برای مثال، من ادعا نمی‌کنم که اگر جکسون پولاک رنگ را روی بوم می‌پاشید بی اهمیّت است؛ بلکه دارم می‌گویم تمایز دادن میان معناها و نتیجه‌ها مهم است چرا که در اکثر اوقات، معانی از ابژه‌ها تمیز داده می‌شوند. البته نمی‌گویم که همیشه میان این دو مرزِ واضحی وجود دارد، فقط ادعا می‌کنم که به رسمیت شناختنِ "آگاهی" کمکی است به فکر و ارتباطات.

اگر تجزیه و تحلیل فوق به‌عنوان آنالیزی از یک سوژهٔ مشخص قانع‌کننده نباشد، از دیدگاه تحلیل اثر به‌عنوان یک سوژهٔ مشخص، چه نوع حقیقت‌هایی نسبتاً مهم خواهند بود؟

بسیاری از موارد مشخص دربارهٔ این قطعه در ادبیات اخیر ذکر شده است و من فقط برای ثابت کردن چیزی در رابطه با تحلیل ادامه می‌دهم؛ چون هدف اصلی من ارائهٔ یک تجزیه‌وتحلیل کامل نیست؛ بلکه هدفم تأکید بر تحلیل است.

---

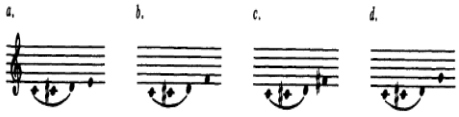
۲٤ . رابرت اریکسون،" ساختار موسیقی" انتشارات نون دی پرس 1955pp.54-570.

بنابراین به جای جمع‌آوری انواع داده‌ها و سپس مرتب‌سازی همهٔ آن‌ها از نظر انواع ارتباطات و تفکیک‌ها – به عبارت دیگر، به منظور "دستیابی به قطعه"– در اینجا ترجیح می‌دهم تنها سعی در توضیح اظهاراتی که شنیده‌ام و باور دارم که متوجه معنی آن‌ها شده‌ام، دارم. به این معنی که این ترکیب یک استعارهٔ موسیقایی است و در یک "حالِ حسی"در زمان رخ می‌دهد.

مثال ۴a نشان می‌دهد که چهار منبع تتراکورد که شامل بخش‌های کروماتیک‌اند، نه بیشتر و نه کمتر از سه کلاس گام ندارند. (مثال ۴b را هم ببینید). وبرن هر سه‌تای این‌ها را به‌عنوان سونوریته‌های عمودی استفاده می‌کند.

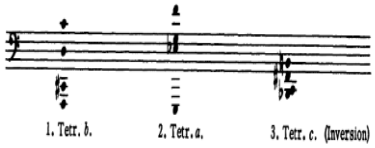
در اینجا سه علامت a و b و c داریم. با تعویض تتراکورد d با هرکدام از این‌ها (در ترکیب‌بندی) امکان ارائهٔ وجود بخش‌های رنگی برای تحلیل‌گر فراهم می‌شود (از سه علامت p و c و s). در حالی که با تغییر یک نتِ تنها از یک ترکیب‌بندی در هر قدم، تغییری به مراتب کمتری از سایر روابط پارامتر اول را صورت می‌دهد؛ یعنی کانتور کلی ریتم، صداگذاری و... تا آنجایی که می‌تواند ثابت می‌ماند. نتایج این تلاش‌ها در مثالc ۴ نشان داده شده است. برخی دلایل تحلیلی علیه چنین تغییری (از نظر شناخت) در سمت راستِ هر تغییر به نمایش درآمده است. در هر مورد، هر دلیلی می‌تواند واقعیتی باشد راجع به لوث شدن توصیف قاعدهٔ خرچنگی در مثال ۲a (که بهترین دلیلی است که می‌توانم از تحلیل اولیه‌ام برای هر مورد ارائه کنم، در حالی که دلایل متمرکز بر شناخت، مطابق با وضعیت خاصی هستند)

چهار منبع تتراکورد که حاوی یک بخش کروماتیک و سه‌تُنی هستند را در زیر می‌آورم:



Ex. 4a

Webern uses three of these as simultaneities (a, b, and c) as follows:



Ex. 4b

فکر می‌کنم لازم است برای عنوان مجدد این قطعه به‌مثابه یک استعارهٔ موسیقی و رخدادی در تنها یک "حالِ حسیِ" زمانی، و نشان دادن این موضوع به‌عنوان یک مفهوم قابل تأیید تلاش کنم تا سلسله‌مراتب عناصر و شواهد پیشرفت و فرایند تغییر را پیدا کرده[۲۵]و نشان دهم که چنین تلاش‌هایی به یک میزان شگفت‌آوری ناکام می‌شوند – که در قیاس با تحلیل‌های مشابه برای اکثر دیگر موسیقی‌ها شگفت‌آورتر هم هست.

۱)"خط بیس" در نزول کروماتیک

از F تا E لوث شده (بدون جابه‌جایی)

۲) Bb در اینجا یک اتصال صوتی قوی با Bb پایین‌تر در آخر این قطعه ایجاد می‌کند و هردو طبیعت کروماتیک قطعه و تأثیر آهنگین آن را تخریب می‌کند.

۳) F بکار اینجا دقیقا همان اتصال صوتی قوی را که در بالا توضیح داده شد، ایجاد می‌کند که مخالفت‌هایش هم یکسان است.

در مثال ۴c، جابه‌جایی منبع تتراکورد d برای هرکدام از این سه نشان داده شده که در مقابلِ آن تغییر است.

در مثال ۵ شما داده‌های ادراکیی که دانشجوهای من (دانشگاه کلرادو، تجزیه تحلیل دوم، بهار ۱۹۶۸) بیان کرده‌اند را می‌بینید.

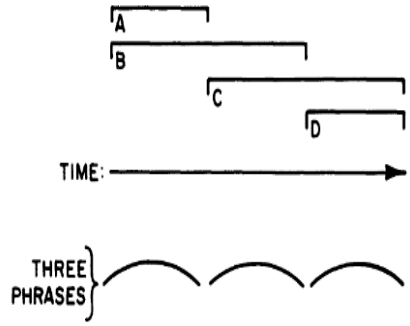
مثال ۵a مرجع است و تلاش می‌کند تا روشی را نشان دهد که این داده‌ها با هم متناسب شوند (بازهم می‌گویم این یک تحلیل کامل نیست؛ اما یک شروع است). منحنی‌ها زیرمجموعه‌های احتمالی ادراک قبلی و بعدی را نشان می‌دهند. داده‌های مورد نظر

---

۲۵ ▪ راجر ونیس"تجزیه و تحلیل موسیقی و مفاهیم اخیر در مورد فضای موسیقی" پیمان‌نامهٔ دکترا مقالهٔ سخنرانی و بخش چاپ نشدهٔ دکترا ترکیب‌بندی و زمان‌بندی ۱۹۶۹ دانشگاه کلرادو.

در اینجا شامل تراکم‌های هارمونیک، مدت زمان نسبی، فرم‌های تکرار گام، انواع خط، کانتور، اتصال ثبت و دایره زنگی هستند که در هر مورد ارتباط نسبی و تفکیکشان در نظر گرفته شده است. نقطهٔ آغاز عبارتی است که این سه گروه‌بندی به‌طور موفقی ارائه داده‌اند. روش‌های به کار گرفته شده، نه جدید و نه رادیکال هستند.

هر قسمت از مثال 5b دو بخش را نشان می‌دهد و آن‌ها را باهم برابر می‌کند. سلسله‌مراتب میان دو چیز کاملا متفاوت چیست؟ توسط همهٔ دلایل لیست شدهٔ زیر مثال 5b امکان دیدن یک نقطه اوج در تقسیم بین بخش‌های B و D خیلی ضعیف است، همین‌طور به خاطر اینکه خط پایین بیس E-F قبل از این نقطه در ترکیب‌بندی تمام می‌شود. حتی اگر دلیلی برای دیدن چنین چیزی ادراکِ "راست و چپ" –در اینجا به‌خصوص در مورد عبارت میانی– باشد، چه کسی می‌خواهد ادعا کند که چنین راست و چپی باید با این نماد: Λ به جای این نوع V بیان شود؟ یعنی ماهیت سلسله‌مراتب‌سازی که این احتمالا از آن پشتیبانی می‌کند چیست؟ علاوه بر این، چه کسی ادعا می‌کند که یک واحد راست و چپ دو ادراکِ نمودی را به جای یک رویداد تنها نشان می‌دهد؟



Ex. 5a

(۱) داده‌های نشان داده شده توسط منحنی‌های B و D مربوط به تقسیم‌بندی‌های:

الف) چهار اندازهٔ آخر توسعه از متراکم‌ترین هارمونی (آکورد به علاوهٔ A تنها با پنج گام سونوریتی عمودی را درست می‌کند) تا کمترین تراکم (نت نماییِ ویولن‌سل) که موازی است؛

اما در درجهٔ پایین‌تر، در شش اندازهٔ اول:

ب) قطعهٔ B خطوط گلاتو را نشان می‌دهد؛ اما قطعهٔ D نه،

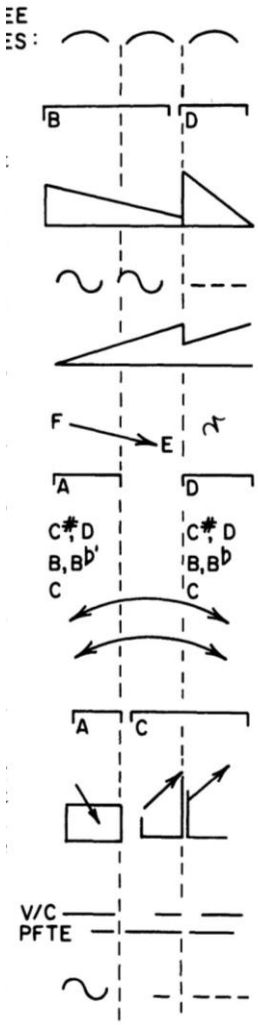
پ) چهار اندازهٔ آخر توسعه از کوتاه‌ترین به بلندترین نت (ویولن‌سل) را نشان می‌دهد و همین‌طور شش اندازهٔ اول هم این را نشان می‌دهد:

ت) همچنین حرکت نت پایین‌تر (F-E) در B وجود دارد، درحالی‌که در D غایب است.

(۲) داده‌ها ارتباطات بین بخش A و D نشان می‌دهند که یعنی مواردی برای تقارن جانبی هستند:

الف) کلاس گام بسته (تکرارها بعد از کنتراست):

ب) آکوردهای متراکم پیانو (تراکم کمتر در عبارت میانه):



حتی با توجه به خط بیس،F-E ما تنها دو نت داریم و چه کسی می‌تواند بگوید که کدام مهم‌تر است؟ ما اینجا در کنار هم قرار گرفتن منبع و هدف را مد نظر داریم، نه یک نت برای نشان دادن راه و مسیر بین آن‌ها (توجه داشته باشید که در اینجا منظور رابطهٔ بین چنین نمادگرایی و تفکر تحلیلی شنکری است -نمادگرایی مشابه را به وفور می‌توان در پشت ترکیب‌بندی آزادانهٔ شنکر دید).

اگر B در m.2 و G# در m.4 به‌طوری مثل نت‌های گذرنده باشند (و بنابراین ممکن است نوعی تزئین یا بیشتر موقعیت‌های پیش‌زمینه‌ای به نظر برسند) –و این دوبار اتفاق می‌افتد– چه کسی ادعا می‌کند؛ که برای مثال، توالی سه نت: Bb و B و C مهم‌تر از توالی سه نت F# و G# و G است؟ به نظر غیرممکن است ادعای اینکه هیچ نت تک یا بخش خاصی در اثر از نظر ساختاری بر دیگری برتری دارد. هر استدلال با یک ضد استدلال به همان اندازهٔ قانع‌کننده خنثی می‌شود. در اینجا هیچ مرتبه و هیچ ساختار پایه‌ای و

هیچ سلسله مراتب و رابطه‌ای وجود ندارد که در سطح نباشند؛ یعنی هیچ‌کدام روابط پیش‌زمینه‌ای نیستند.

حال چگونه می‌توان قطعه‌ای را توصیف کرد که خود را به سلسله‌مراتب نمی‌رساند و به اندازهٔ کافی کوتاه است که در تمامیتِ خود –در هرنت– وقتی که پایان یافت، به یاد آورده شود؟ س(و بنابراین می‌توان گفت که نشان‌دهنده‌ی یک دورِ ادراکی است تا یک پیشرفت، تغییر پویا و یا کنار هم قرار گرفتن است که به نظر می‌رسد میانه‌ای را نشان می‌دهد که قادر به تصمیم‌گیری در توسعه و پیشرفت طولانی‌مدت نیست و ساختار یک گام را بسیار ضعیف ارائه می‌دهد. در عین حال، در هم آمیخته هم هست چراکه تغییر یک گام (حتی یک تغییر منطقی) کل اثر را به هم می‌ریزد).

من فکر می‌کنم اصطلاح "صراحت موسیقی" بی‌جا نیست؛ زیرا به نظر من این اصطلاح با چنین توصیفاتی به‌طور منطقی بیان شده است. من معتقدم که دلایل نامیدن آن به آفوریسم موسیقی، همان دلایلی هستند که این اثر بی‌نظیر بیست و یک نتی را تشکیل داده و به‌عنوان یک اثر هنری بسیار مؤثر شناخته می‌شود. برای اثربخشی آن به‌عنوان یک اثر هنری و به نظر من، گفتن اینکه ترکیب‌بندی کاملی در فرم وجود دارد و در عین حال، ادراک‌های غیر مرتبط با نت‌ها و قطعات شکسته نمی‌شود؛ گفتن این است که در یک اکنونِ ادراکی اتفاق می‌افتد.

در مقابل، گفتن اینکه رابطه بین عناصر فرمی ساختاری است، به معنای گفتن این است که کار از یک اکنون به اکنونی دیگر توسعه پیدا می‌کند؛ که این رابطه از دیدگاه دستور زبانی است و در فرم یا پس‌زمینه وجود ندارد. براساس تجربهٔ من، اغلب وقتی دانشجویان می‌گویند "من آن را نمی‌شنوم" منظورشان این است که این امر مربوط به رابطهٔ فرمی نیست. شکل آموزش در کمک کردن به آن‌ها برای فهم روابط ساختاری بر نحوهٔ صدای عناصر فرمی با ایجاد زمینه برای آن‌ها تأثیر می‌گذارد، مدفون مانده و بنابراین نمی‌توانند در فرم وجود داشته باشند.

آنچه که از نظر ادراکی در Der freie satz مرتبط است، بدون شک همان چیزی است که مسئول پذیرش آن به‌عنوان یک تئوری است. یک مفهوم بسیار اساسی و مرتبط از نظر ادراکی، مفهموم جابه‌جایی است؛ به‌عنوان یک مفهوم معتقد هستم که بحث نسبتا جدیدی است و به نظر نمی‌رسد در هیچ جای Der freie satz توضیح داده شده باشد. با اینکه در یکی از بحث‌های همسایگان بالاتر و... در فصل‌های فرم‌ها در نظر گرفته شده‌اند.

شاید بتوان این حذف را در روشنهٔ این درک فهمید که Der freie satz آنطور که نوشته شده است، قصد ندارد موسیقی را آن‌طور که درک شده توصیف کند، اگرچه بیشتر از آنچه بسیاری از محققان امروز انجام می‌دهند، در امتداد این خطوط فرض می‌شود.

تعریف کامل و عینی چنین جابه‌جایی همانی است که درک آن دشوار است. دلیل این بن‌بست این است: «به هر حال چه چیزی از نظر ادراکی ماندگار است؟». این گفته که «جابه‌جایی زمانی رخ می‌دهد که یک تون توسط تُن دیگر دنبال می‌شود که بیشتر از یک قدم فاصله ندارند» بیانیه‌ای است که به دلایل مختلف رضایت‌بخش نیست، مهم‌ترینِ آن به نظر من این است که فرم را مد نظر قرار نمی‌دهد. در هر صورت، این مفهوم به‌عنوان یک مفهوم پدیدارشناختی (توصیفی–روان‌شناختی) ادراکِ عمل، عملی است که من به‌عنوان یک بخش لازم از درک ملودیک توصیف می‌کنم (و همین‌طور یک بخش اساسی از تعریف پدیدارشناسانهٔ من از کلمهٔ ملودی است) یعنی عملِ درک یک گام به‌عنوان یک گام اضافه شده به گام قبلی، من عمل دوم را به‌عنوان شنوایی افزودنی یا هارمونیک توصیف می‌کنم. من تا آنجایی پیش می‌روم که بگویم بدون درک و فهم، کلمهٔ هارمونی، به هیچ‌وجه نمی‌توان به اندازهٔ کافی در تعریف معنای موسیقایی آن تلاش کرد. (در واقع، من یک پیشنهاد جسورانه طرح می‌کنم که افت تدریس موسیقی به‌عنوان یک رشتهٔ تحصیلی در دوره‌های میانی قرون وسطی مستقیماً به کاهش توانایی دانشجویان موسیقی برای پاسخگویی به چالش‌های عقلی و علمی مرتبط است، به گونه‌ای که بر اجراگرانِ هنری دارای معنی است). اگر کسی "هارمونی"را به‌عنوان یک آکورد (به عبارت دیگر، هم زمانی حمله‌های نت) تعریف کند و "هارمونی" را به‌عنوان مطالعهٔ این آکوردها، در این صورت باید اعتراف کند که بسیاری از قسمت‌های موسیقایی و در حرکتِ *سونات ویولن moonlight* باخ و پاتیریاس چیزی بسیار کمتر از منظر هارمونی ارائه می‌دهند!

البته ممکن است به این نتیجه برسیم که تعاریف "هارمونی" و "آهنگ" به اندازه‌ای نیازمند بازبینی هستند که باید آماده باشیم پذیرای این واقعیت باشیم که تفاوت میان این دو یک افسانهٔ غیرضروری است.

به‌عنوان یک نکتهٔ نهایی، می‌توان گفت که اگر آهنگسازان از متودهای ترکیب‌بندی استفاده کنند –حتی اگر تنها برای خودشان باشد– که در واقع از لحاظ شنیداری معنی‌دار باشند، آن‌گاه تجزیه و تحلیل آکادمیک می‌تواند با اعتماد کورکورانهٔ معمول خود جلو برود که فرض یک رابطهٔ مهم بین میانگین و پایان‌ها را قطعی در نظر بگیرد.

من خودم ترجیح می‌دهم برای هنر گوشم توسط موسیقیِ ترکیب‌بندی شده، تمرین و توسعه پیدا کرده باشد تا همسو با نام‌های حرفه‌ای فیلسوفان غیر آهنگساز و غیر اجراکننده قرار گیرد. در غیراین‌صورت، من هیچ مشکلی با یک چند آوایی مخفی در قرن

بیستم نمی‌بینم. گوش همان گوش است[۲۶]. گوش ممکن است اغلب غیرقابل اعتماد باشد؛ اما کار طبی خودش را برای ما انجام می‌دهد که ما تازه شروع به درک آن کرده‌ایم. در عین حال، وقتی دانشجویی می‌گوید که «من ردیف را نمی‌توانم بشنوم» خیلی از ما چیزهایی راجع به انجمن‌های فرضی و انجمن‌های انگیزشی زیر لب می‌گوییم و سعی می‌کنیم از رویارویی با سؤال پشت این بیانیه جلوگیری کنیم، با اینکه می‌دانیم که می‌توانیم خیلی از اشتباهاتمان را در ترکیب‌بندی دوازده تُنی خودمان توسط گوش اصلاح کنیم. پدیدارشناسی موسیقایی، تحلیلی برای این است که باید به ما فهمیدن آثار هنری موسیقی را به‌عنوان پدیدارهای شنیداری آموزش دهد؛ یعنی باید به ما کمک کند تا آن‌ها را معنادارتر بشنویم. می‌تواند به ما اجازه دهد تا ترکیب‌بندی‌های موزیکال را در تمام ویژگی‌های آن‌ها به‌عنوان پدیدارهای شنیداری، بدون نگرانی‌های قبلی راجع به اینکه چه چیزی را می‌توانیم بشنویم یا می‌شنویم، بررسی کنیم. با این تفاسیر، چیزی وجود دارد که بدون چشم‌پوشی از پدیدارشناسی قابل درک و روابطی که در هنر دارد، و با تلاش برای اصلاح شنوایی‌مان از طریق خود آثار هنری، ادراک موسیقایی فعلی ما را به چالش می‌کشد. بنابراین، ترجیح می‌دهد بی ادعا گوش کند و برای "ادراک هنری آثار موسیقی" و "پیشرفت گوش انسان"، نه چیز دیگر، تلاش کند.

---

[۲۶] . میلتون بابیت" مفاهیم گذشته و حال از طبیعت و محدودیت‌های موسیقی" انجمن بین‌المللی موسیقی‌شناسی، گزارش هشتمین کنگره نیویورک1981 Pp 398-403

نشریه مطالعات هنر و زیباشناسی

نشریه مطالعات هنر و زیباشناسی