وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده موسیقی

پایان‌نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته آهنگسازی

عنوان

بررسی تکنیک های آهنگسازی بلا بارتوک، در جهت استفاده از امکانات موسیقی ایران (مطالعه ی موردی: موسیقی محلی)

استاد راهنما

اتابک الیاسی

عنوان بخش عملی

قطعه ی من و خودم در سی سالگی

استاد راهنمای بخش عملی

دکتر امین هنرمند

استاد مشاور

تقی ضرابی

نگارش و تحقیق

بصیر فقیه نصیری

شهریور ۱۳۹۲

تعهد نامه

اینجانب **بصیر فقیه نصیری** اعلام می دارم که تمام فصل‌های این پایان نامه و اجزاء مربوط به آن برای اولین بار (توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته‌ها، کتب، پایان‌نامه‌ها ، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی یا حقوقی (فارسی و غیرفارسی) با ذکر مآخذ کامل و به شیوه تحقیق علمی صورت گرفته است.

بدیهی است در صورتی که خلاف موارد فوق اثبات شود مسوؤلیت آن مستقیماً به عهده اینجانب خواهد بود.

امضاء تاریخ

چکیده‌ی فارسی:

آنچه بارتوک را موضوع این تحقیق قرار داده است، منحصر به فرد بودن او در زمینه‌ی کار با ملودیهای محلی است. او شخصیتی یکتا در بسیاری زمینه ها و از قویترین قلم‌های موسیقی قرن بیستم است. همچنین او یکی از پایه‌گذاران "موسیقی‌قوم‌شناسی" است. در جستجو برای یافتن روشی نوین برای آهنگسازی با مواد موسیقی ایرانی، به بارتوک رسیدم و گمان بردم که تکنیک‌های آهنگسازیِ او میتواند الگویی مناسب یا دست‌کم الهام بخشی خوب برای آهنگسازان ایران باشد.

نمونه‌ای به زبان فارسی که به شرحِ روشهای آهنگسازی او پرداخته باشد نیافتم. در این زمینه نمونه‌های فراوانی به زبان انگلیسی پیدا کردم و چند تز دکترا و تعدادی کتاب که بیشتر با موضوع من مرتبط بودند را انتخاب کردم. با مطالعه، گزینش و سپس ترجمه، بارها ویرایش، یافتن دقیق منابع اشاره شده، پیدا کردن برخی مثالهای موسیقایی که در منابع موجود نبود یا ایراداتی داشت و حتی اصلاح چند اشتباه موجود در منابع نهایتا نتیجه‌ی پیش‌رو حاصل گردید.

این مجموعه تمامیِ جنبه‌های تکنیک آهنگسازی بارتوک، مثلا تحقیقاتی که در زمینه‌ی ردیف فیبوناچی و نسبت‌طلاییِ موجود در آثار او شده است را در بر نمی‌گیرد ولی می‌تواند مرجعی مناسب برای تحقیقات بیشتر و مجموعه‌ای خوب از تکنیک‌های آهنگسازی و روش کار او خصوصا با مواد موسیقایی محلی باشد.

کلید واژه ها:
بارتوک، تکنیک‌های آهنگسازی، موسیقی محلی

فهرست مطالب | صفحه

مقدمه ۱

فصل اول: مجارستان در آستانه ی قرن بیستم ۳

سنت موسیقی مجارستان ٤

ملی گرایی بارتوک ۸

فصل دوم: کشف موسیقی محلی ۱۳

کار میدانی ۱٦

طبقه‌بندی ۱۹

فصل سوم: تنظیم ملودی‌های محلی ۲۳

سرچشمه ی ساختار هارمونیک ۲٤

تنظیمات آوازی ۲۷

تنظیمات پیانویی ۳۷

فصل چهارم: تاثیرات موسیقی محلی بر بارتوک

(با تمرکز بر مجموعه های پیانویی اولیه او) ٤۳

فصل پنجم: تکنیک‌های آهنگ سازی بارتوک ٦۱

آثار دوران پختگی بارتوک ٦۱

ارتباطات آشکار بین موسیقی محلی و کارهای دوران پختگی بارتوک ۷۰

فرم و واریاسیون ۷۰

ریتم ۷٦

مدالیته ۹۸

سلول‌های صوتی ۱۰۳

فصل ششم: بارتوک در هاروارد ۱۰٦

فصل هفتم: بررسی امکانات موسیقی ایران ۱۱۸

فصل هشتم : نتیجه‌گیری ۱۲۵

فهرست منابع ۱۲۷

فهرست مثالها **صفحه**

مثال ۱.۱: نمونه ای از وربونکش ۵
مثال ۱.۲ : نمونه ای از ماجارنوتا ٦
مثال ۱.۳ : تم دوم از "در میان خیزران، جایی که خانه ی اُردَکان است ۷
مثال۱.٤ : برگرفته از راپسودی شماره هشت لیست ۸
مثال ۱.۵ – کوشوت: تم قهرمان، میزان ۱ تا ۵ ..... ۱۰
مثال ۱.٦ – گام کولی با فواصل افزوده ۱۰
مثال ۱.۷ – کوشوت: ایده‌ی تماتیک، معرف همسر کوشوت ۱۰
مثال ۱.۸: کوشوت: قسمت V ۱۱
مثال۲.۱ : ترانه‌ی محلی مجار، اجرا شده توسط لیدی دوسا ۱۳
مثال ۲.۲: آهنگ محلی پنتاتونیک به سبک قدیم با خطوط داوزده هجایی (ABBC) ۲۰
مثال ۲.۳: آهنگ محلی سبک قدیم، مد دورین، خطوط ۸ هجایی (ABBC) ۲۱
مثال ۲.٤: ملودی سبک جدید، گام ماژور، فرم معمار گونه (AABA) ۲۱
مثال ۳.۱: گام پنتاتونیک و عدم حضور درجات دوم و ششم ۲۵
مثال ۳.۲: آهنگ محلی در مدلیدین ۲٦
مثال ۳.۳: آکوردهای دارای فاصله پنجم کاسته ۲٦
مثال ۳.٤: ترکیب دو مد هفت نتی، برای خلق گام کروماتیک دوازده صدایی ۲۷
مثال ۳.۵ : بیست آهنگ محلی مجار، شماره ٦، میزان ۱ تا ٦ ..... ۲۹
مثال ۳.٦ : بیست آهنگ محلی مجار شماره ٦، میزان‌های ۷ تا ۱٤ ..... ۲۹
مثال ۳.۷ : بیست آهنگ محلی مجار شماره ٦، میزان‌های ۱۵ تا ۲۰ ..... ۳۰
مثال ۳.۸ : آنالیز آنتوکولتز از هشت آهنگ محلی شماره‌ی ۱ ..... ۳۱
مثال ۳.۹ :هشت آهنگ محلی مجار شماره‌ی ۱، میزان ۲ ..... ۳۲
مثال ۳.۱۰ : هشت آهنگ محلی مجار، شماره‌ی ۱ میزان ۳ تا ۸ ..... ۳۳
مثال ۳.۱۱ : هشت آهنگ محلی مجار، شماره ۳، میزان‌های ۱۳ تا ۱۷ ..... ۳٤
مثال۳.۱۲ : آکورد چهارم‌ها و مجموعه‌ی سی – پنتاتونیک ۳۵
مثال ۳.۱۳ هشت آهنگ محلی مجار، شماره ۳، میزان ۲٦ ..... ۳۵
مثال ۳.۱٤ :هشت آهنگ محلی مجار، شماره ۵، میزان ۵ تا ۷ ..... ۳٦
مثال ۳.۱۵ :سه آهنگ مجار از چیک، شماره ۱، میزان‌های ۱٤ تا ۱۷ ..... ۳۸
مثال ۳.۱٦ : ملودی محلی مجار، تنظیم شده توسط بارتوک در بگتل شماره‌ی ٤ ..... ۳۸
مثال ۳.۱۷ :چهارده بگتل، شماره ٤، میزان‌های ۱ تا ٤ ..... ۳۹

مثال ۳.۱۸ : آهنگ محلی اسلوواکیایی که بارتوک آن را در بگتل شماره ۵ تنظیم کرد ٤٠
مثال ۳.۱۹ :چهارده بگتل، شماره ۵، میزان‌های ۵ تا ۱۱ ..... ٤٠
مثال ۳.۲۰ : سرودهای کریسمس رومانیایی، شماره ۲، میزان‌های ۱ تا ۷ ..... ٤۲
مثال ٤.۱: بگتل شماره ۱، میزان‌های ۱ تا ۱۲ ..... ٤۸
مثال 4.2: بگتل شماره ۱، میزان‌های ۱۳ تا ۱۸ ..... ٤۹
مثال ٤.۳: هفت طرح، اپوس ۹ ب، شماره۲، میزان‌های ۱ تا ۵ ..... ۵۰
مثال ٤.٤: پلی مد دو فریژن / لیدین ۵۰
مثال ٤.۵: هفت طرح اپوس ۹ ب، شماره ۲، میزان‌های ۱۷ تا ۲۰ ..... ۵۱
مثال ٤.٦: گام پنتاتونیک مجار ۵۲
مثال٤.۷ : بگتل شماره ۱۳، میزان‌های ۲۳ تا ۲٦ ..... ۵۲
مثال ٤.۸: چهارده بگتل، شماره ۲، میزان‌های ۳ تا ٦ ..... ۵۳
مثال ٤.۹: ده قطعه‌ی آسان، شماره ۹، میزان‌های ۵ تا ۸ ..... ۵٤
مثال ٤.۱۰ : ده قطعه آسان، شماره ۹، میزان‌های ٤۱ تا ۵۱ ..... ۵۵
مثال ٤.۱۱ : هفت طرح، اپوس ۹ ب، شماره ۳، میزان‌های ۱ تا ۵ ..... ۵۵
مثال ٤.۱۲ : هفت طرح، اپوس ۹ ب، شماره ۷، میزان ۱۷ ..... ۵٦
مثال ٤.۱۳ : هفت طرح، اپوس 9-b، شماره ۷، میزان ۲۳ ..... ۵٦
مثال ٤.۱٤ : ده قطعه آسان، شماره ۲، میزان‌های ۳ تا ٦ ..... ۵۷
مثال ٤.۱۵ : ترکیب دو سلول زی و تشکیل مجموعه‌ی اکتاتونیک ۵۷
مثال ٤.۱٦ : مد محلی نن – دیاتونیک ۵۸
مثال ٤.۱۷ : بگتل شماره ۱۱ میزان‌های ۲٦ تا ۲۹ ..... ۵۹
مثال ٤.۱۸ : بگتل شماره ۱۱، میزان‌های ۸۳ تا ۸۸ ..... ٦۰
مثال ۵.۱: بداهه نوازی‌ها، اپوس ۲۰، شماره ۳، میزان‌های ۱٦ تا ۳۰ ..... ٦۳
مثال ۵.۲: موتیف گام در بیست آهنگ محلی، جلد ٤ ..... ٦۷
مثال ۵.۳: سند اصلی بارتوک از ملودی شماره ۷۹ اِی، از جلد دوم موسیقی محلی رومانیایی بارتوک ۷۱
مثال ۵.٤: سنات ویلن اول، موومان ۱، برخورد با تم اصلی ۷۳
مثال ۵.۵: سنات ویلن شماره ۲، موومان ۱، واریاسیون‌های تم اصلی ۷۵
مثال ۵.٦: کوارتت زهی چهارم، موومان سوم، میزان‌های ۷ تا ۱۲ ..... ۷٦
مثال ۵.۷: مثالی از ملودی محلی سبک قدیم ۷۷
مثال ۵.۸: قسمتی از ملودی "هورا لونگا"، نسخه برداری شده توسط بارتوک ۷۸
مثال ۵.۹: کوارتت زهی چهارم، موومان ۳، میزان‌های ۳۵ تا ٤۰ ..... ۷۸
مثال ۵.۱۰: قسمتی از یک رقص بلغاری برای ویلن ۷۹

مثال ۵.۱۱: کوارتت زهی چهارم موومان ۱، میزان‌های ۱۷ تا ۲۲ ..... ۸۰
مثال ۵.۱۲: کوارتت چهارم، موومان ۵، میزان‌های ۱۹ تا ۲۳ ..... ۸۰
مثال ۵.۱۳: جهان کوچک شماره ۱۱۷، میزان‌های ۱ تا ٦ ..... ۸۱
مثال ٥.١٤: مقدمه و استیناتو از میزان ۱ تا ۸۹، موومان پنجم کوارتت زهی چهارم ۸۵
مثال۵.۱۵: الگوی همراهی موجود در مجموعه عربی بارتوک ۸۸
مثال۵.۱٦: توالی نزولی از موومان ٤، کوارتت زهی چهارم،میزانهای ۸۸-۱۰۱ ..... ۹۰
مثال۵.۱۷: توالی نزولی منقطع از موومان٤، کوارتت زهی پنجم،میزانهای ۵۲-٦۱ ..... ۹۱
مثال ۵.۱۸: توالی نزولی دوگانه‌ی یک سویه در موومان ۵، کوارتت زهی چهارم، میزانها ی۳۱٦-۳۳۸
..... ۹۲
مثال ۵.۱۹: توالی دوگانه‌ی چند جهتی در کودای کوارتت زهی سوم.(لِتر ۱۵) ۹۳
مثال ۵.۲۰: توالی دوگانه‌ی چند جهتی منقطع در موومان اول کوارتت چهارم، میزانهای ۱٤۸ – ۱۳٤
..... ۹٤
مثال ۵.۲۱: ساختار ریتمیک متقارن در بخش چلو، موومان ۲، کوارتت زهی چهارم، میزان‌های ۱۷۲ – ۱٦۹
..... ۹۵
مثال ۵.۲۲: ساختارهای ریتمیک متقارن همجوار از موومان ۲، کوارتت چهارم، میزان‌های ۱۹۰ – ۱۸۸
..... ۹٦
مثال ۵.۲۳: تقارن موجود در موومان ۲، کوارتت دوم، شروع از میزان ۱۰ ..... ۹٦
مثال ٥.٢٤: گروه‌های استیناتو در موومان٤ کوارتت چهارم، میزان‌های ۱ تا ۲۷ ..... ۹۷
مثال ۵.۲۵: طبقه‌بندی شماره ۱۵ از جدول بارتوک، گام و وسعت آن در ملودی‌های کولیندا ۹۹
مثال ٥.٢٦: ملودی در مد محلی رومانیایی جمع آوری شده توسط بارتوک در (۱۹۱٤) ۹۹
مثال ۵.۲۷: گام آکوستیک بر اساس نت‌های ردیف هارمونیک‌ها ۱۰۰
مثال ۵.۲۸: کانتاتا پروفانا، موومان ۳، میزان‌های ۷۲ – ۷۷ ..... ۱۰۰
مثال ۵.۲۹: کانتاتا پروفانا، موومان ۱، میزان‌های ۱ تا ۳ ..... ۱۰۰
مثال ۵.۳۰: گام‌های کانتاتا پروفانا ۱۰۱
مثال ۵.۳۱: سلول‌های "ایکس" و "وای" در کوارتت چهارم،موومان اول، میزان ۷ ..... ۱۰٤
مثال ۵.۳۲ : "سلول – زی" موجود در کوارتت چهارم،موومان اول،میزان ۲۲ ..... ۱۰٤
مثال ٦.١ : مثالِ شماره ی ۲ بارتوک، از "قلعه‌ی دوک ریش آبی" ۱۰۷
مثال ٦.٢: "جهان کوچک"، شماره ۷۰، "ملودی در مقابل دوبل نت‌ها" ۱۰۸
مثال ٦.٣: مثال‌های بارتوک از گام‌های بای مدال ۱۰۸
مثال ٦.٤: جهان کوچک شماره ۵۹، "ماژور و مینور" ۱۱۰
مثال ٦.۵: بداهه نوازی‌ها بر روی ترانه های روستایی مجار، شماره ٤، میزان ۱ تا ٤ ..... ۱۱۱

مثال ٦.٦: جهان کوچک شماره ٤١، "ملودی با آکومپانیان" ١١١
مثال ٧.١ :بارتوک،چهارده بگتل، شماره ٤، میزان‌های ١ تا ٤ ..... ١٢٠

فهرست جداول و اشکال **صفحه**

شکل ۲.۱: فهرست مناطق بازدید شده توسط بارتوک و سال آنها ۱۸
جدول ۳.۱ : ارتباط مدها با مد پنتاتونیک ۳۰
جدول ۵.۱: گروه‌بندی هشت قسمت بداهه نوازی‌ها برای پیانو ٦٤
جدول ۵.۲: جدول بندی موومانهای سوم و چهارم بداهه نوازیها ٦٥
جدول ۵.۳: جدول بندی موومان اول سنات ویلن شماره ۲ ..... ۷۵
جدول ۵.٤: ارتباط گامهای آغازین و پایانی کانتاتاپروفانا ۱۰۲
شکل ٦.۱: مثال بارتوک از نقاشی موندریان..... ۱۱۳
شکل ٦.۲: گام‌های پنتاتونیک ۱۱٤
شکل ٦.۳: ساختارهای گام پنتاتونیک و مدهای کلیسایی در تنالیته‌ی سل ۱۱۵
شکل ٦.٤: پیشرفت مفهوم مدال بارتوک ۱۱٦
شکل ۷.۱ : شور، دشتی، افشاری و ماهور و پوشش تمامی دوازده صدا ۱۱۸
شکل ۷.۲ : چند نمونه از دانگ‌های خاص موجود در موسیقی ایران ۱۱۹
شکل ۷.۳ : نمونه‌ای از یک شعر کلاسیک (حافظ) و الگوی متریک آن ۱۲۱
شکل ۷.٤ : نمونه‌ای از الگوی متریک در یک شعر نیمایی ۱۲۱
شکل ۷.۵ : نمونه‌ای از الگوی متریک در شعرسپید ۱۲۲
شکل ۷.٦ : دانگ‌های مشترک به عنوان پل رابط ۱۲٤

دانایی به نادانی دانایی است.

لائوتسه

مقدمه

مساله ما به سادگی، بازیابی یک ملودی مشخص، برخورد سنتی و استفاده از آن در آهنگسازیمان نبود. [...] این امر منجر به کپی محض می‌گردید و هیچ وقت به راه حل جدید و یک پارچه‌ای نیز راه نمی‌برد. وظیفه ما، فهمیدن روح درونی این موسیقی تا کنون ناشناخته و خلق یک سبک موسیقایی جدید، بر اساس این روحِ اساسا غیر قابل توصیف بود. (بلابارتوک: موسیقی محلی مجارستان و موسیقی مدرن مجارستان، ۱۹۲۸)

در سال ۱۸۹۹، با وجود پیشنهاد جایگاهی در کنسرواتوآر با اعتبار وین بلابارتوک ماندن در مجارستان و تحصیل در آکادمی بوداپست را برگزید. این انتخاب از دغدغه‌ی مادام العمر آهنگساز در مورد هویت ملی خبر می‌دهد، چیزی که تاثیری قطعی بر سیر تکاملی موسیقی او داشته است. «ملی گرایی بارتوک او را به جستجو برای کشف راه‌های نوین بیان، برآمده از میراث موسیقیایی زادگاهش مجارستان ترغیب کرد. اصیل بودن موسیقی بارتوک، در این واقعیت نهفته است که او تاثیرات موسیقی محلی را جذب کرد و از آن در فرآیند شخصی آهنگسازیش بهره

برد. این امر نه به خاطر شباهت عناصر موسیقی یا بکارگیری مشخصه های سطحی موسیقی محلی، بلکه توسط چیزی بدست آمد که بارتوک از آن به روح[1] یا ذات [2] موسیقی یاد می‌کند. روش بارتوک شامل بررسی دقیق مشخصه‌های ملودیک و ریتمیک آهنگ‌های روستایی[3] در تلاش برای کشف طبیعت ذاتی آنها بود».(Braddell, 2001) [4] در دستان بارتوک، موسیقی محلی به امکانات هارمونیک، ریتمیک و ملودیک جدیدی دست یافت و باعث شکل‌گیری پایه و اساس سبک شخصی و بی‌همتای او گردید.

هدف اصلی این مقاله، نشان دادن این مساله است که چگونه برخی تکنیک‌های آهنگسازی بارتوک حاصل تنظیم، نسخه برداری و تحلیل موسیقی محلی است و چگونه اینها با زبانِ موسیقایی خلاقانه‌ی او پیوندی عمیق دارند. در اینجا من سعی دارم به بررسی برخی جنبه‌های اصلیِ سبکِ آهنگ‌های محلی و همچنین مقایسه ی آنها با تنظیمات موسیقی محلی و آهنگسازی‌هایِ اصیلِ بلابارتوک بپردازم.

[1] - Spirit
[2] - essence
[3] - peasant Tunes
[4] - مقدمه

فصل اول

مجارستان در آستانه ی قرن بیستم

در پایان قرن نوزدهم، موج آگاهی ای از هویت ملی و ناسیونالیسم، جامعه ی مجار را فرا گرفت که خود را در احساسات ضد اتریشی فزاینده ی آن دوران نمایان می ساخت. این میهن پرستی رو به رشد، با تسلط بر هنر و ادبیات رسمی، نظم اجتماعی جدیدی را بر اساس نظام سلسله مراتبی[۱] و میهن پرستی افراطی[۲] بنا نهاد. در این فضا، یک نسل جوان از هنرمندان، از جمله بارتوک، با رویکرد به آرمان‌های مدرنیسم، گسستی ریشه‌ای و عمیقی را با گذشته ایجاد کردند؛ چیزی که برای ادامه‌ی خلاقیت هنری بسیار لازم بود.(Braddell, 2001) [۳] در آستانه ی تغییر قرن، تغییرات اجتماعی در مجارستان، نه تنها از میهن‌پرستی، بلکه از سرعت بالای صنعتی شدن، شهرنشینی و رشد جمعیت تاثیر پذیرفت. ماری گلوک[٤]، اشاره می‌کند که« بارتوک در جامعه‌ای در حال گذر از تحولات عظیم اجتماعی، اقتصادی و سیاسی بزرگ شد». (Gluck) [٥] مجارستان در آستانه قرن بیستم، یک جامعه ی چند قومیتی بود که در آن مجارزبانان بیشترین جمعیت را داشتند. مناطق روستایی مجارستان، شامل گروه‌های وسیعی از رومانیایی‌ها، اسلوواک‌ها[٦] و اسلاویک‌ها[۷] بود. در مناطق شهری، یهودیان و آلمانی‌ها طبقه‌ی متوسط را شکل می‌دادند و به گونه‌ای با جامعه ادغام شده بودند که معمولا ملیت مجاری را برای خود برمی‌گزیدند؛ که این امر خود باعث گسستی عمیق تر بین طبقه‌ی متوسط شهری و جمعیت روستایی، که به گفته میکلوش لَکو[۸] موقعیت "زیر سطح ملت"[۹] را داشتند، می‌گردید. (Antokoletz& Susanni, 2011)[۱۰]

---

[1] - hierarchical
[2] - chauvinist
[3] - ch.1, P.2-3.
[4] - Mary Gluck
[5] - p.100
[6] - Slovac
[7] - Slavic
[8] - Miklos lacko
[9] - under nation
[10] - P.26

سنت موسیقی مجارستان

استیوِن اِردِی[1] بیان می‌کند که چگونه انواع گوناگون موسیقی با لایه‌های مختلف اجتماعی مجارستان مطابقت دارند:

۱) طبقه بالای اجتماع، شامل نجیب زادگان، صنعت گران و طبقه‌ی بورژوآزی، گرایشات غرب گرایانه داشتند.

۲) طبقه‌ی تحصیل کرده و طبقه‌ی متوسط شهری، به موسیقی گروه‌های کولی و آهنگ‌های عامه‌پسند گرایش داشتند.

۳) دهقانان و کشاورزان که با موسیقی محلی و آداب و رسوم موسیقیایی خود زندگی می‌کردند، از باقی کشور جدا بودند. (Erdely, 2001)[2]

موسیقی مورد علاقه‌ی کولیان و مورد استفاده‌ی طبقه‌ی تحصیل کرده را می‌توان به دو فرم کلی تقسیم کرد: "وربونکش"[3] و "ماجارنوتا"[4] (آهنگ‌های مجار). این دو، کل سنت موسیقیایی مجارستان را در قرن هجدهم و نوزدهم تحت تاثیر خود قرار داده بودند.

"وربونکش" (برگرفته از کلمه‌ی آلمانی ور بونگ[5])، رقص تازه سربازهای ارتش هابسبورگ در بین سال‌های ۱۷۱۵ تا ۱۸۴۹ بود. موسیقی که توسط گروه‌های کولی اجرا می‌شد و با نمایشی تماشایی از پرش های ماهرانه و بر هم کوبیدن پاشنه‌ها، قصد داشت نظرِ مردان جوان را برای رفتن به خدمت سربازی جلب کند. (Sarosi, 1978)[6] این رقص شامل دو قسمت آرام "لاسو"[7] و تند "فریس"[8] بود. " بَلین شَروشی" نشان می‌دهد که اصطلاح وربوکش «به تدریج به به عنوان شاخص موسیقی این دوره مورد استفاده قرار می‌گیرد». وربونکش، در زمان‌های گذشته با نام "ماجار[9]" شناخته می‌شد که با فرم‌های رقص شهری از جمله: اَلمان[10]، آنگِلِس[11] فرانسِس[12] و پولونز[13] مرتبط بود و از مشخصه‌های موسیقیایی آن می‌توان به بکارگیری "ریتم نقطه‌دار[1]" و

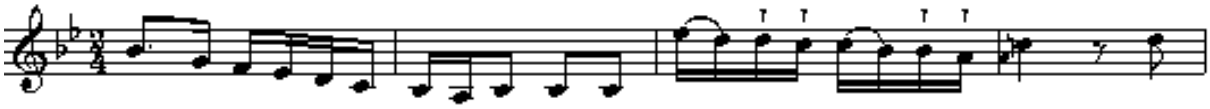
---

1 - Stephen Erdely
2 - p.26
3 - Verbunkos
4 - Magyarnota
5 - werbung – تبلیغات
6 - pp.85-89
7 - Lasso
8 - Friss
9 - Magayar
10 - Allemande
11 - Anglaise
12 - Francaise
13 - Polonaise

تزیینات استادانه‌ی سریع اشاره کرد. جاناتان بِلمَن در مقاله‌اش در "گروو"، مثال زیر از وربونکش راارائه می‌دهد:

مثال ۱.۱: نمونه ای از وربونکش

Magyar tántzok klávikordiomra válok, Vienna 1790.

Adagio (lassan)

Allegro (frissen)

بلمن می‌نویسد:

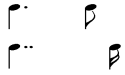
> اگرچه بعضی اوقات وربونکش به عنوان موسیقی کولی‌ها شناخته می‌شود، ولی در حقیقت مجارستانی است و اغلب از رپرتوآر ترانه‌های مجار گرفته می‌شود ولی با این فرق که اجرای آن به سبک و سیاق موسیقیدانان کولی انجام می‌شد. (Bellman, 2001)[۲]

در اواخر قرن هجدهم موسیقی مجار تحت مکتب کلاسیسیسم وینی قرار داشت، که معرفی هارمونی فانکشنال و آکمپانیمان آکوردی از تاثیرات این دوره بوده است.

ماجارنوتا (آهنگ مجار) در اواسط قرن نوزدهم، با خلاقیت آهنگسازان متوسط از طبقه‌ی نجیب زادگان به وجود آمد. این آهنگ‌های عامه‌پسند، همانند آهنگ‌های محلی، اغلب دهان به دهان و بدون همراهی نام آهنگساز منتشر می شدند. اِردِی می‌گوید «برای رفع نیاز جمعیت شهری در حال رشد آهنگ‌هایی شبیه موسیقی محلی ولی در سطحی بالاتر به وجود آمدند». این

---

[۱] – Dotted rhythm: ریتمی که در آن ضرب، به صورت نابرابری به یک نت نقطه‌دار طولانی و یک نت کوتاه تقسیم می‌شود (دیکشنری موسیقی آکسفورد):



[2] – pp. 425-426

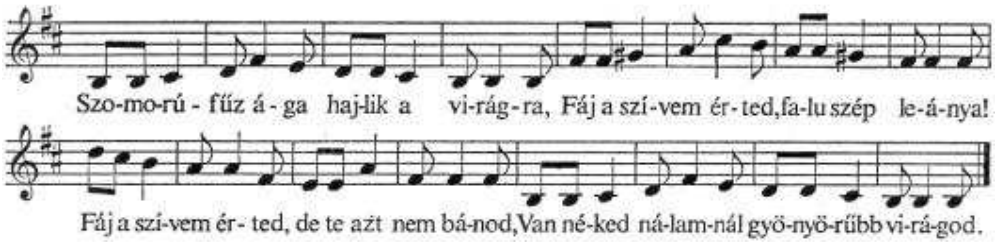
آهنگ‌ها در فضای شهری انتشار پیدا می‌کردند و توسط گروه‌های کولی اجرا می‌گردیدند. اردی شرح می‌دهد که چگونه عموم مردم از این ترانه‌ها «به عنوان آهنگ مجارستانی حقیقی و سنت موسیقی کولی‌ها یاد می‌کردند.» (Erdely, 2001)

شَروشی مشخصه هارمونیک ماجارنوتا را، که باعث متمایز شدن آن از موسیقی محلی اصیل مجار می‌شود این گونه شرح می‌دهد:

> ویژگی اصلی و متمایز کننده آن، پایه هارمونی قدرتمندش است. گردش ملودی به گونه‌ای است که آکوردهای همراهی کننده را دیکته می‌کند. این توالی آکوردها و کلیشه‌های آکومپانیمان به خوبی در ارکسترهای کولی شناخته شده بودند، در صورتی که چنین همراهی‌هایی با آهنگ‌های محلی، به خصوص سبک قدیمی آن قابل تصور نیست. (Sarosi, 1986)[1]

مثال زیر از "کالمان سیمونفی"[2]، ویژگی‌های ملودیک ماجارنوتا را، که از یک ساختار هارمونیک قراردادی حمایت می‌کند نشان می‌دهد:

مثال ۱.۲ : نمونه ای از ماجارنوتا

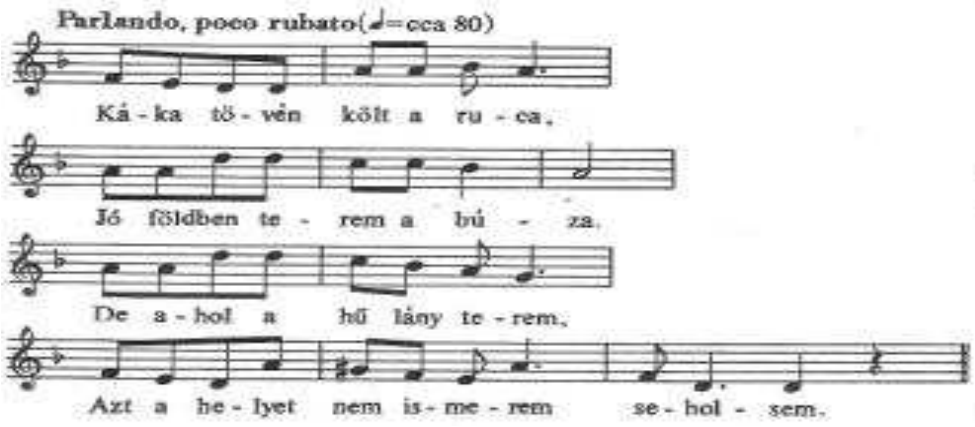
Magyar Nóta: ***Szomorúfuz ága hajlik a virágra***

کودای می‌گوید: «ترانه‌ها پس از آشکار شدنشان به سرعت به دارایی عمومی مردم تبدیل می‌شدند و کسی از خاستگاه آنها پرس و جو نمی‌کرد» (Kodaly, 1971)[3]

در ابتدای قرن بیستم، باوری غلط درباره‌ی خاستگاه موسیقی مجار رواج داشت و آن اینکه "ماجارنوتا"، بیان کننده ی فرهنگ طبیعی موسیقی مجارها و کولی‌ها است ولی در قرن بیستم با تحقیقات اتنوموزیکولوژیکال بارتوک و کدای، بر این ادعا خط بطلانی کشیده شد. از سوی دیگر، "وربونکش" هم، در قرن نوزدهم در موسیقی هنری رمانتیک‌های مجار، همانند فِرِنس

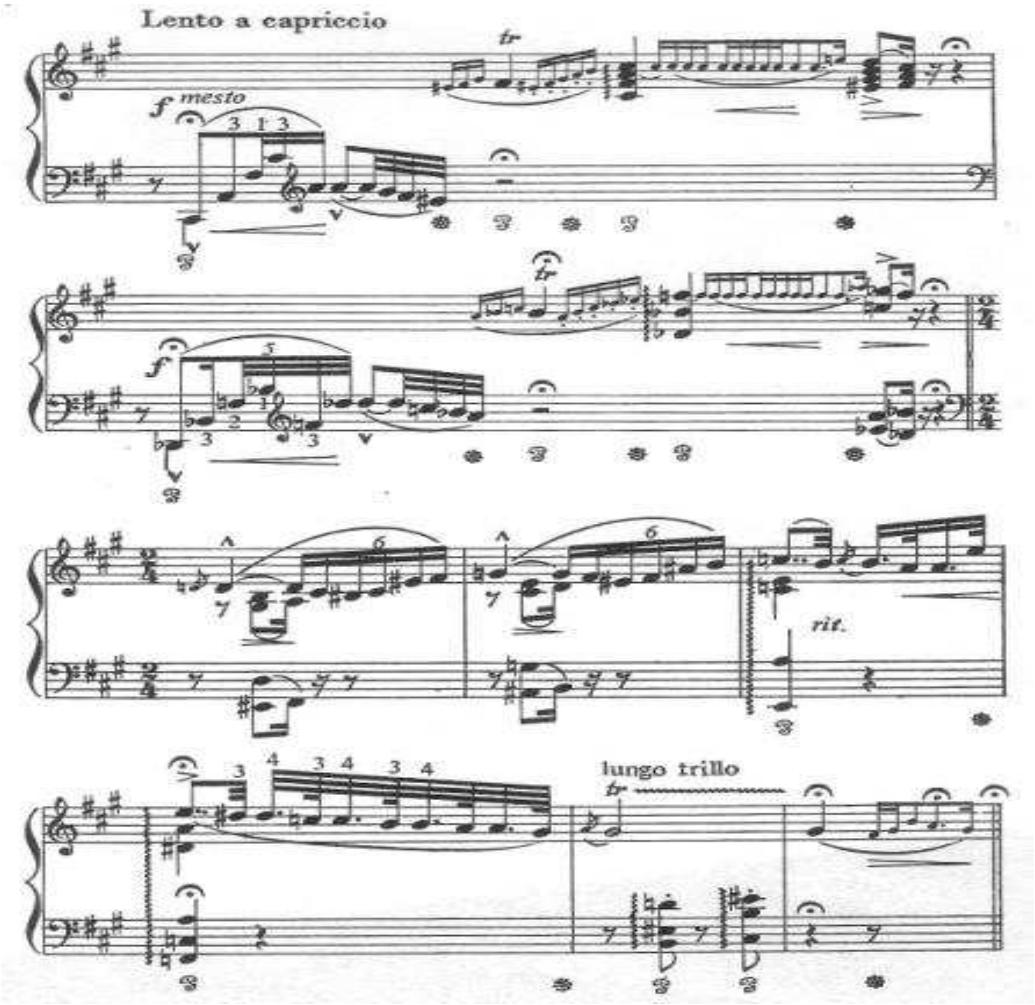
[1] – p.۲۶
[2] - Kalman Simonffy (1831 – 1880)
[3] - p.7

اِرکِل[1] و میل‌های موسونی[2] به حیات خود ادامه می‌داد. ولی این راپسودیهای مجار "لیست" و رقص‌های مجار "برامس" بود که باعث گردید آنچه که به اصلاح موسیقی مجار نامیده می‌شد، به صورت وسیعی به گوش شنوندگان برسد.

"شروشی" نشان می‌دهد که چگونه "لیست"، یک ترانه ی معروف عامه‌پسند را به عنوان تم اول از هر هشت راپسودی مجار خود برمی‌گزیند. در اثر خود، فرانتس لیست، از سبک مخصوص اجرای کولی‌ها، که او آن را به عنوان منبع حقیقی موسیقی مجارستان در نظر می‌گیرد تقلید می‌کند. هر هشت راپسودی، همگی از کلیشه‌های موسیقایی متداول اجرای "وربونکش" پیروی می‌کنند: تزئینات آکوردی "سیمبالوم"[3] وار، ملودی‌های تکه تکه و رویا گونه، تاکید بر ریتم‌های نقطه‌دار، نت‌های زینت، تریل‌ها و حرکات کروماتیک پی در پی. لیست در تلاش خود بر ثبت بداهه پردازی‌های موسیقیدانان کولی، کمتر نگران حفظ شخصیت اصلی مصالح موسیقایی مورد استفاده‌ی خود بود.

مثال ۱.۳ : تم دوم از "در میان خیزران، جایی که خانه ی اُردَکان است."

[1] - Ferenc Erkel
[2] - Milhay Mosoni

[۳]- Cimbalom: دولسیمرِ بزرگ مجارستانی

مثال۱.٤ : برگرفته از راپسودی شماره هشت لیست

ملی گرایی بارتوک

دیدگاه‌های ملی‌گرایانه ی زودهنگام بارتوک، به خوبی در نامه‌اش در سال ۱۹۰۲-۱۹۰۳ که در آن به ناخشنودی خود از رواج زبان آلمانی به عنوان زبان فرهنگی طبقه‌ی روشنفکر بوداپست اشاره می‌کند، ثبت شده است. همچنین بارتوک این دیدگاه‌ها را بر خانواده‌اش با پافشاری بر استفاده از نام باسکی[1] (اسم مخفف مجار برای نام آلمانی الیزابت) برای خواهرش، و درخواست بکار بردن زبان مجاری در خانواده‌شان نیز تحمیل می‌کرد. به علاوه در همین دوره بود که

[1] - Boske