تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۲/۰۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۰۴/۱۳

محسن نورانی[۱]، امیرحسین جزء رمضانی[۲]

رویکردهای شرق‌شناسانه در آثار دبوسی

چکیده

هدف از نگارش این مقاله، بررسی و تحلیل برخی از آثار کلود دبوسی با هدف نمایش دلبستگی‌های او به هنر شرق و بررسی صداها و نشانه‌های جدید در موسیقی غرب در سده‌ی بیستم است. این آهنگساز فرانسوی وابسته به مکتب امپرسیون، همچون اسلاف خود، و مانند نقاش این مکتب، گوگن، برای پیدا کردن زیبایی‌های هنر شرق و پیوند دادن آن‌ها به موسیقی دوران خود تلاش کرد. رویکرد او در مباحث آهنگسازی دریچه‌های جدید ارتباط دوسویه‌ی موسیقی شرق و غرب را بر روی هنرمندان پس از خود گشود و تحولی شگرف در موسیقی قرن بیستم پدید آورد. نخستین زمینه‌ی گرایش به هنر شرقی در دبوسی، به سبب سفر او به روسیه و اقامت در این کشور و مشاهده‌ی اندیشه‌های هنرمندان روسی و نیز شنیدن موسیقی مناطقی از جنوب‌شرق آسیا، نظیر اندونزی، در بازدید از دستاوردهای جدید نمایشگاه پاریس در اواخر سده‌ی نوزدهم شکل گرفت. مقاله‌ی حاضر با نگاهی تاریخ‌نگارانه و تحلیلی، موضوع را از زوایای هنری و موسیقایی تحلیل خواهد کرد و نشان خواهد داد که تلاش‌های این هنرمند غربی در حوزه‌ی آهنگسازی با استفاده از منابع موسیقی شرق، به پیدایش نگاهی نو در هنر موسیقی انجامید. می‌توان گفت این موضوع همپای دیگر موضوعات هنری، اقتصادی و سیاسی، سنگ‌بنای اختلاط و امتزاج موسیقی شرق و غرب بود.

کلیدواژه‌ها: دبوسی، امپرسیونیسم، شرق‌شناسی، گامِلان

[۱] کارشناس ارشد آهنگسازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
E-mail: Nourani.Cello@gmail.com

[۲] کارشناس ارشد آهنگسازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
E-mail: ramezani.amir.h@gmail.com

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدمه

قرن بیستم را در عرصه‌ی فرهنگ و هنر، قرن ماجراجویی هنرمندان در بسیاری از شاخه‌های فرهنگی و هنری می‌دانند. با پیشرفت علوم، هنرمندان با نگاهی علمی، بیش از پیش در پی کنکاش برای دست‌یابی به ناگفته‌ها و زوایای پنهان عالم هنر برآمدند. در این میان، مشخص‌کردن نگرش‌های هنری هر منطقه، به‌ویژه مناطق دوردست و ناشناخته، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار شد. دنیای هنر غرب در قرن بیستم، مشتاقانه و یا دلزده[۱] از دستاوردهای خود، در پی یافتن و یا دست‌اندازی در شیوه‌های بیان جدید بود و این مهم بیش از هر چیز به‌واسطه‌ی نگریستن به فرهنگ و هنر دیگر کشورها و جذابیت‌های آن محقق گشت.

در این میان، رویکردهای هنری شرق و نگاه متفاوت آن برای بسیاری از رشته‌های هنری غربی و هنرمندان غرب از جذابیت ویژه‌ای برخوردار بود، آن‌چنان که هنرهای نقاشی و موسیقی به‌شدت از هنر شرق اثر پذیرفتند.

هم‌اکنون که زمان زیادی از این رویکرد گذشته است، اگر این موضوع با دقت نظر بررسی شود درخواهیم یافت که از میان مکاتب مهم قرن بیستم، مکتب نوپایی نظیر امپرسیون در اواخر دوران حیات خود به‌شدت تحت تأثیر این رویکرد بود و همان‌طور که تاریخ گواهی می‌دهد، مکاتب بعدی هنر اروپا نیز با هم‌اندیشی با مکتب امپرسیون، از این رویکرد استقبال کردند و از آن اثر پذیرفتند.

در موسیقی، پیوند هنر شرق و غرب و شرق‌شناسی (در مفاهیم اولیه) به دست کلود دبوسی[۲]، آهنگساز وابسته به مکتب امپرسیون فرانسه رقم خورد. «دبوسی در آن زمان قصد داشت با موسیقی خود از سبک سنگین رمانتیک آلمانی فاصله بگیرد. تمهیداتی که او با استفاده از آن‌ها این کار را انجام داد قابل مقایسه با تکنیک‌های نقاشان امپرسیونیست بود» (بِنت، ۱۳۸۷، ۱۰۶). احتراز دبوسی از موسیقی دوران خود و همچنین گریز از سایه‌ی سنگین موسیقی آلمانی آن زمان، در چرخه‌ی پیشرفت اندیشه‌ی او نقش مهمی ایفا کردند.

نویسندگان این مقاله برای پیشبرد بهتر پژوهش، این پرسش را که «گرایش دبوسی به هنر شرق به چه دلیل بود؟» مطرح، و برای یافتن پاسخ و رسیدن به سازوکار مشخص رویکردهای شرق‌شناسانه در موسیقی دبوسی و یک نتیجه‌گیری متقن و صحیح، تلاش کردند.

۲- روش پژوهش

روش پژوهش کتابخانه‌ای بوده و با مطالعه‌ی نمونه‌های ساخته‌شده توسط دبوسی و بررسی آن‌ها انجام شده است. این پژوهش شامل بررسی مؤلفه‌هایی همچون ادبیات موسیقایی قرن‌های نوزدهم و بیستم (در محدوده‌ی الزامات پژوهش)، دوران زندگی کلود دبوسی و تحول‌های این دوران و تحلیل موسیقی‌های مرتبط با مقاله است.

۳- پیشینه‌ی پژوهش

استفاده از واژه‌ی «شرق» در عنوان این مقاله، با توجه به نگاه کُل‌نگر دبوسی به هنر قاره‌ی آسیا بوده است. در این مقاله بارها با اسم‌هایی همچون عَربِسک و گامِلان، که طیف گسترده‌ای از موسیقی را در جغرافیای قاره‌ی پهناور آسیا دربرمی‌گیرند، روبه‌رو خواهیم شد. برای مثال، عربسک امروزه یکی از گونه‌های موسیقایی مورد توجه در کشورهایی همچون ترکیه است. از پژوهش‌های انجام شده در حوزه‌ی بررسی این گونه، می‌توان به پژوهش‌های مارتین استاکز[۳] اشاره کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

نمونه‌های بی‌شماری از موسیقی گاملان، که مربوط به جغرافیای جنوب‌شرق آسیا است، توجه پژوهشگران بسیاری را به خود معطوف کرده است. اگر موضوع را جزءنگرانه‌تر بررسی کنیم درمی‌یابیم که پژوهشگران موزیکولوگ و اتنوموزیکولوگ‌هایی همچون آدلر[۴] و یا اشتوموف[۵]، موضوع نگاه به شرق را پیش‌تر از دبوسی بررسی کرده بودند.

اشمیتز[۶] (۱۹۹۵) در رساله‌ی دکتری خود، از تأثیر هنر شرق به‌ویژه هنر اندونزی و ویتنام بر همه‌ی آثار پیانویی دبوسی سخن می‌گوید و این آثار را نقد و بررسی می‌کند. اما آنچه که نویسندگان مقاله‌ی حاضر را بر آن داشت که به مطالعه و بررسی این موضوع بپردازند، تحلیل متفاوت ویژگی‌های شاخص آثار دبوسی بود.

۴- تحلیل و بررسی

دلایل تمایل دبوسی به هنر شرق به این شرح‌اند:

۱. دبوسی و مخالفت با نظام موسیقی حاکم

تولد دبوسی با تحولات چشم‌گیری در موسیقی همزمان بود. از سویی، اپرانویسانی بزرگ همچون وِردی[۷] و واگنر[۸] در اوج فعالیت‌های موسیقایی خود بودند، و از سوی دیگر، آهنگسازان سمفونیستی مانند شومان[۹]، بروکنر[۱۰] و برامس[۱۱] در عصر تکامل هنری‌شان مشغول به کار بودند. از منظر نژاد و ملیت، کفه‌ی ترازو در سمت هنرمندان آلمانی سنگینی می‌کرد و شاید تنها چهره‌ی شاخص در میان هم‌وطنان موسیقی‌دان دبوسی، برلیوز[۱۲] بود که در سال‌های آغازین خردسالی دبوسی از دنیا رفت. برون‌رفت از سایه‌ی هژمونی تفکر موسیقایی آلمانی بر آثار حجیم ارکستری و همچنین رهایی از سلطه‌ی تفکر فلسفی و مقتدرانه‌ی هنرمندی همچون واگنر بر سراسر اروپا، مستلزم تلاشی سخت و شاید یک معجزه بود.

در این گذار، دبوسی باید فعالیت‌های خود را از نقطه‌ای آغاز می‌کرد. او در بدو شروع فعالیت‌های موسیقایی، همچون هنرمندان معاصر خود، به خلق آثار مردم‌پسند مانند آثار پیانویی و موسیقی برای ارکسترهای کوچک همت گمارد، چنین تمایلی را می‌توان آشکارا در اغلب آهنگسازان قرن هجدهم مشاهده کرد. «گرایش موسیقی‌دانان کلاسیک غرب به سادگی و خلق موسیقی‌ای که قابل فهم برای مخاطبان باشد، از اوایل نیمه‌ی نخست قرن هجدهم آغاز می‌شود» (فاطمی، ۱۳۹۰، ۱۲۵). اما، با وجود ساده و عامه‌پسند بودن این آثار، می‌توان نخستین نشانه‌های جدایی و تلاش برای رهایی از نظام قدرتمند و سنتی آن زمان را در آن‌ها مشاهده کرد.

نکته‌ی مهمی که ممکن است بر ساختارشکنی موسیقی دبوسی اثرگذار باشد، سفرهای او به کشورهایی مانند روسیه و آلمان است. او سه بار به روسیه سفر کرد و توانست در این سفرها تجربه‌هایی گران‌بها کسب کند. آشنایی با آثار ارکسترال و اپرایی آهنگسازان روسیه مانند گالینکا[۱۳]، کُرساکف[۱۴]، برودین[۱۵] و به‌ویژه موسورگسکی[۱۶] و آشنایی نزدیک با مؤلفه‌های آهنگسازی آن‌ها مانند استفاده از ملودی‌های مناطق پهناور آسیا و گام تمام‌پرده[۱۷]، دستاوردهای این سفرها بودند. سفر به شهر بایرویت آلمان نیز اثری عمیق بر آهنگسازی او داشت. «در سال ۱۸۸۷، سال بازگشت دبوسی به پاریس، موسیقی و اندیشه‌های ریشارت واگنر بر آهنگسازان و نویسندگان فرانسوی تأثیری ژرف داشت» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷، ۶۱۵). «دبوسی در تابستان سال‌های ۱۸۸۸ و ۱۸۸۹ برای شنیدن درام‌های موسیقایی واگنر به بایرویت آلمان سفر کرد. این سفرها برای دبوسی که موسیقی واگنر او را مجذوب ساخته و نیز رمانده بود، تجربه‌هایی به‌یادماندنی شدند» (همان، ۶۱۵-۶۲۳).

Archive of SID
www.SID.ir

از این مرحله به بعد، ستیز و مقابله‌ی دبوسی با موسیقی حاکم شروع می‌شود. او که در صف واگنرین‌ها و از پیروان اپرای تریستان واگنر به‌شمار می‌آمد، برای گریز و نجات از این سایه‌ی سترگ و نمایش توانمندی‌هایش، باید خود را به گروه دیگری متصل می‌کرد و چه بهتر که به هم‌وطنان خود و مکتب نوپای امپرسیون می‌پیوست.

وقتی دبوسی در سال ۱۸۸۷ به پاریس بازگشت، به سوی جرگه‌ی شاعران و نویسندگان مترقی و پیشرو زمان خود جذب شد. کارهای اولیه‌ی وی تحت تأثیر آهنگسازان معاصر و کهن‌سال‌تر فرانسوی و همچنین واگنر بود، اما خیلی زود شیوه‌ی اصیلی از خویش ابداع کرد که علی‌رغم مخالفت‌های شدیدش، به امپرسیونیسم موسوم گردید (بوک اسپن، ۱۳۷۹، ۲۲۴).

اتصال او به حلقه‌ی نقاشان امپرسیونیست فرانسه مانند مونه[۱۸]، رنوار[۱۹] و پیسارو[۲۰] و شاعران سمبولیستی همچون مالارمه[۲۱]، وِرلِن[۲۲] و رِمبو[۲۳] و برگزاری نشست‌های هفتگی با آن‌ها موج جدیدی از تجددطلبی را در ذهن او پدیدار کرد. در همین بُرهه او با همکاری مالارمه، اثری منحصربه‌فرد خلق کرد که نخستین و بزرگ‌ترین تلاش او برای رهایی از سنت‌های پیشین و گامی بلند برای تحقق افکار بلندپروازانه‌اش بود. «پرلود [بعدظهر یک دیو] دبوسی شروع عصر نوین موسیقی است و آهنگسازی برای اولین‌بار می‌کوشد تا از قید و بندهای «ماژور-مینوری» موسیقی رها شود» (گریفیث، ۱۳۸۳، ۱۲). اگر این بحث از منظر مکتب امپرسیون بررسی شود، می‌توان گفت که اکثر هنرمندان این مکتب برای رهایی از قید و بندهای گذشته در جستجوی رهیافت‌های تازه‌ای در هنر بودند. «امپرسیونیست‌ها از گذشته روی برگردانده بودند و به آینده‌ی جهانی می‌اندیشیدند که با علم و تکنیک دگرگون شده بود» (ژیمنز، ۱۳۹۳، ۲۶۵)، و این موضوع سبب شده بود دبوسی با اندیشه‌ای نو، در همین سبک و سیاق به خلق آثار هنری بپردازد.

درباره‌ی پرلود بعدظهر یک دیو، این نکته را نیز باید افزود که این اثر در دهه‌ی پایانی قرن نوزدهم ساخته شد و ساخت‌شکنی‌های فراوانی را می‌توان در آن دید و شنید. در واقع، باید گفت دبوسی در این اثر «نه تنها از هارمونی و فرم رهاست، بلکه از قید و بندهای ریتمیک سنت کلاسیک نیز خلاص می‌گردد» (گریفیث، ۱۳۸۳، ۱۳). این قطعه که به باور برخی، آغاز مدرنیسم در موسیقی است، ظرفیت‌های بالقوه‌ای دارد. برای نمونه، اگر از منظر ارکستراسیون و رنگ‌آمیزی ارکستری در بوته‌ی نقد قرار گیرد، بدون‌شک، شاهد اثری با طیف‌های گسترده‌ی رنگی خواهیم بود و به‌طور خاص، نگاره‌های نقاشی امپرسیون در لایه‌های صوتی آن نمایان است. «دبوسی در قطعات ارکستری خود ترکیب‌های نوینی از رنگ‌های صوتی، ریتم‌های سیال، بافت‌های روشن و درخشان و جلوه‌های جدیدی از نور و سایه ارائه می‌دهد» (بنت، ۱۳۸۷، ۱۰۶).

تا این‌جا به استناد آنچه گفته شد مشخص می‌شود که دبوسی در برخورد با مصالح هنری و ساختارهای سنتی هنر، در پی ایجاد تغییر و تحولی جدید در موسیقی است. به گفته‌ی خاکسار (۱۳۹۴، ۳۶) او همچنین قائل به درک این حقیقت است که این تغییر و تحولات، به‌گونه‌ای پیوسته و تدریجی در امتداد سنت‌های موسیقایی ایجاد می‌شوند؛ که این روند نه‌تنها مانع از رکود، سکون و یک‌نواختی موسیقی خواهد شد، بلکه توازن و هماهنگی میان موسیقی و سایر تحولات درونی یک جامعه را نیز در پی خواهد داشت.

با این نگاه او در جستجوی افق‌هایی نو در موسیقی غرب است.

۲. پویش‌های نو در شناخت موسیقی‌های غیر غربی

از اواخر دهه‌های پایانی قرن نوزدهم، تفکرات دبوسی سمت‌وسوی شرقی به خود گرفت. او باوجود توفیق‌های اولیه، برای دست‌یابی به موفقیت‌های بیشتر و جدایی از الگوهای موسیقایی مرسوم زمان خود،

Archive of SID
www.SID.ir

دست به دامان هنر شرق شد. در موسیقی غرب، سالیانی متمادی از فاکتورهایی همچون ارکستراسیون، هارمونی، ریتم و ملودی در انگاره‌های گوناگون استفاده شده بود و هر آهنگسازی مناسب با شرایط موجود، برخی از این عوامل را تغییر می‌داد. از دیدگاه دبوسی، برای اِعراض از این تکرارها و رسیدن به موفقیت، باید این عوامل در بیانی جدید عرضه می‌شدند. او تحقق این هدف را در فراسوی مرزهای اروپا جستجو کرد.

> دبوسی که در سال ۱۸۸۹ از شنیدن موسیقی جاوه‌ای در نمایشگاه بین‌المللی پاریس لذت فراوان برده بود بعدها چنین نوشت: اگر بدون تعصب اروپایی به نغمه‌ی جذاب سازهای کوبه‌ای آن‌ها گوش دهیم، ناگزیر اقرار می‌کنیم که صدای سازهای کوبه‌ای ما در قیاس با آن به هیاهوی بدوی یک بازار مکاره‌ی دهاتی شباهت دارد (کیمی‌ین، ۱۳۸۷، ۵۹۸).

تصویر ۱. اجرای گاملان جاوه در نمایشگاه پاریس: گانگ‌های بزرگ در قسمت مرکزی و عقب، گانگ‌های کوچک در سمت چپ و عقب، گانگ‌های قابلمه‌ای پشت رقصنده‌ها در سمت راست، و رباب آرشه‌ای در جلوی گانگ‌های بزرگ قرار دارند.

منبع: http://brenthugh.com/debnotes/debussy-gamelan-cdnotes

جزیره‌ی جاوه که بخشی از اندونزی امروزی است، در مرز اقیانوس آرام و هند، میان آسیا تا شمال‌غرب استرالیا واقع شده و محل تلاقی فرهنگ‌های گوناگون است. در قرن‌های پانزدهم وشانزدهم، جاوه به تدریج به دین اسلام گرایش پیدا کرد و امروزه بسیاری از اهالی جاوه مسلمان‌اند. بنابراین، فلسفه‌ی مسلمان‌ها و اندیشه‌های موسیقایی آن‌ها نفوذی چشمگیر در فرهنگ مردمان این منطقه داشته است. در جاوه‌ی امروزی، شکل موسیقایی گاملان شامل آیین‌های اسلامی-محلی و جشنوارهاست. «راپسودی‌های جاوه‌ای خود را به یک شکل سنتی محدود نمی‌کنند، بلکه بر اساس تصوراتی از نقش‌های بی‌شمار عربی-اسلامی، گسترش می‌یابند» (لژر و کین، ۱۹۶۲، ۳۰).

دبوسی که در بازدید از نمایشگاه شیفته‌ی هنرهای مناطق آسیایی شده بود، از مؤلفه‌های متفاوت موسیقی آن‌ها برای پیشبرد اهداف خود استفاده کرد و همین موضوع به نقطه‌ی عطفی تبدیل شد و تفکر دبوسی و سپس موسیقی اروپا تغییر یافت. برخی مؤلفه‌های موسیقی شرق با مؤلفه‌های موسیقی غرب تفاوت داشتند و استفاده از آن‌ها می‌توانست برگ زرینی از تحول را برای دبوسی به ارمغان آورد.

با توجه به آنچه که گفته شد، می‌توان شاخص‌های مهم آثار دبوسی و دستاوردهای او را در دهه‌ی پایانی قرن نوزدهم دسته‌بندی کرد:

- استفاده از گام‌های تمام‌پرده و پنتاتونیک[۲۴] در گریز از کروماتیزم شدید و تنالیته‌های مینور و ماژور.
- کاربرد ریتم‌های متنوع و مختلط.

Archive of SID
www.SID.ir

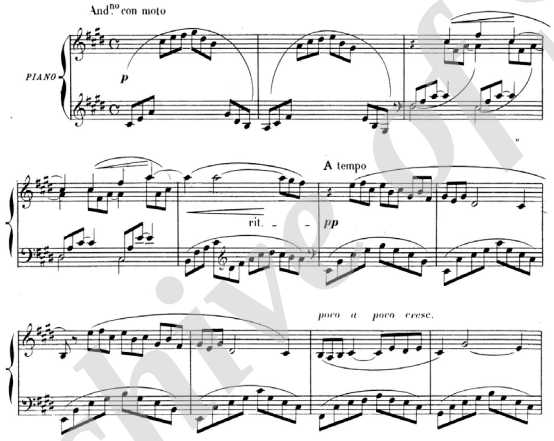
- نگرش‌های نو به مقوله‌ی ارکستراسیون، به‌ویژه در سازهای کوبه‌ای.
- ملودی‌های جدید و برگرفته از دوران قدیم، و به‌ویژه از موسیقی شرق.

شاخص‌های ذکرشده در اغلب آثار دبوسی، که پس از آشنایی وی با ارکسترهای شرق در نمایشگاه پاریس خلق شده‌اند، الگوی کمپوزیسیون او را تغییر دادند. در این قسمت، قطعه‌ی پیانویی از مجموعه‌ی عربسک به عنوان نمونه‌ای اولیه نقد و بررسی خواهد شد.

۴-۱- عربسک

این مجموعه که شامل دو قطعه است، در سال‌های ۱۸۸۸ تا ۱۸۹۱ ساخته شده و در آن ردی از نقوش هنر اسلامی-ایرانی پیوسته با هنر انتزاعی موسیقی، مشاهده می‌شود.

> اسلیمی (عربانه) آفرینش نوعی و نمونه‌وار اسلامی است. اسلیمی نوعی دیالکتیک در مقوله‌ی تزیین است که در آن منطق با پیوستگی زنده و جاندار وزن همدست می‌شود و دارای دو عنصر اساسی است: به‌هم‌پیچیدگی و درهم‌تابیدگی نقوش، و نقش‌مایه‌ی گیاهی. نخستین عنصر، اساساً به نظربازی‌ها یا تأملات نظری هندسی بازمی‌گردد، و عنصر دوم، نمایشگر نوعی ترسیم وزن است؛ یعنی ترکیبی از اشکال حلزونی. (بورکهارت، ۱۳۹۰، ۱۳۹)



تصویر ۲. عربسک، قطعه‌ی شماره‌ی ۱، آغاز موسیقی میزان‌های ۱-۱۱
منبع: پارتیتور آهنگساز

با نگاه به تصویر شماره‌ی ۲، درمی‌یابیم که با وجود استفاده از گام پنتاتونیک و ترکیب ریتم‌های گوناگون در این قطعه، دبوسی برای بازنمایی فرم عربسک و نقوش اسلیمی، از حرکت‌های آرپژگونه و پیچ‌درپیچ ملودی استفاده کرده است.

> دو قطعه‌ی عربسک شرق در طبیعت قلمداد شده‌اند و تزئین‌های ظریف آن‌ها یادآور هنر دلپذیر شرق، که فرهنگ فرانسوی معاصر دبوسی را در خود غوطه‌ور ساخت، است. حتی نام آن نیز به معنای عربی است که برای مفاهیم شرقی در نظر گرفته شده است. (اشمیتز، ۱۹۹۵، ۲۵)

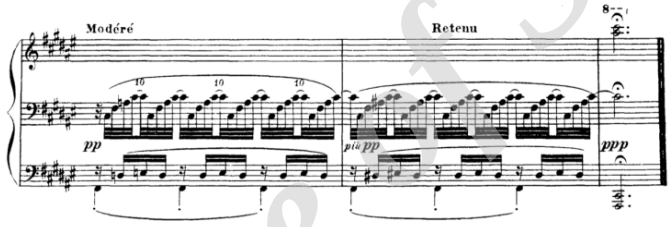
اصولاً دبوسی بیان حقیقی موسیقی را در حجم ارکستر نمی‌دید و به همین دلیل در بیشتر آثار خود برای رسیدن به بیانی واقعی‌تر، از الگوی ارکسترهای کوچک و اختصارنویسی استفاده می‌کرد. در یک نگاه کلی، او آهنگسازی بود که به موجزنویسی شهرت داشت و قطعات وی در نهایت اختصار نوشته شده‌اند. البته موجزنویسی منحصر به دبوسی نیست و می‌توان آن را در شمار فراوانی از آثار هنرمندان امپرسیون مشاهده کرد.

Archive of SID
www.SID.ir

> موسیقی او [دبوسی] را نباید توده‌ای از اصوات بی‌شکل و مبتنی بر احساسات و عواطف خلق‌الساعه قلمداد کرد. دبوسی فرم‌های درخشانی می‌آفرید و توانایی‌اش در این عرصه او را قادر می‌ساخت تا طول قطعات را به تعادلی آرمانی «برساند»، «یعنی» نه بلند و نه کوتاه، درست همانطور که پیسارو، سزان و مونه هیچگاه در نقاشی‌های خود بومی با اندازه‌ی نامناسب به کار نمی‌بردند. (دوبُل، ۱۳۸۳، ۳۵۴)

باید این نکته‌ی مهم را در نظر داشت که دبوسی از این زمان به بعد، بر بازنمایی هنرهای شرق به وسیله‌ی ابزاری به نام موسیقی تأکید دارد، و این همان میراث گران‌بهایی است که از هنرمندان امپرسیونیست به یادگار ماند.

«کار اثر هنری این است که بر قوه‌ی تأمل و تفکر، وجهی از تجربه را نمودار سازد که ابزارهای گفتاری (یعنی لفظی) قادر به بیان آن نیستند، و این وجه را با نمادی بازنمودی به ادراک ما برساند» (وینکلسون، ۱۳۸۸، ۵۸). نمونه‌ای از یک نماد بازنمودی از آثار دبوسی را می‌توان در قطعه‌ی ماهی‌طلایی در جلد دوم از مجموعه‌ی پیانویی تصاویر مشاهده کرد. این قطعه که در سال ۱۹۰۷ ساخته شده، بازنمایی نمادی قدیمی در هنر ژاپن به نام نقوش چاپی است. علاوه بر نگاه نمادگرایانه‌ی دبوسی، در لایه‌های موسیقی آن نیز نشانه‌هایی از موسیقی گاملان مشاهده می‌شود.



تصویر ۳. مجموعه‌ی پیانویی تصاویر، جلد دوم، قطعه‌ی ماهی طلایی، سه میزان پایانی
منبع: پارتیتور آهنگساز

به سبب توجه دبوسی به هنر ژاپن، باید اشاره کنیم که این هنر

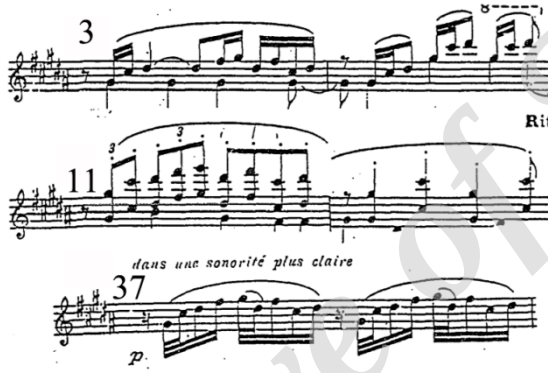
> به‌طور مشخص از نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم، در پاریس شروع به طغیان کرد و دبوسی هم مجذوب این جریان بود. نامه‌های او به دوستش پیر لوئی[۲۵]، اغلب به ژاپنیسم و نمایش نقاشی‌ها، بازوبندها و قلاب‌ها از سوی سبک‌شناسان هنر نو اشاره داشت. شرق در اندیشه‌ی فرانسه‌ی پایان قرن نوزدهم، چیزی بیش از ژاپن و چین بود. (اشمیتز، ۱۹۹۵، ۲۳)

شدت علاقه‌ی دبوسی به هنر این بخش از آسیا به اندازه‌ای بود که از نقاشی‌های هنرمندان ژاپنی همچون هوکوسای[۲۶]، در جلد اثر سه طرح سمفونیک خود به نام دریا نیز استفاده کرد.

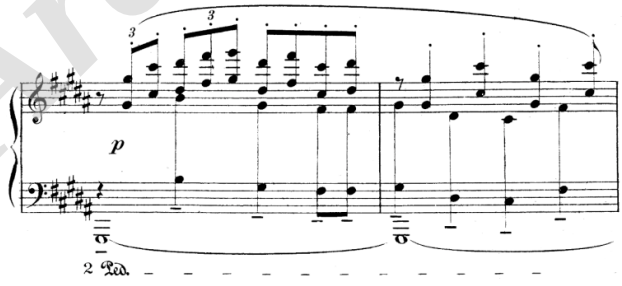
مجموعه‌ی مهمی از آثار دبوسی که توجه او به هنر شرق را آشکارا نمایش می‌دهد، مجموعه‌ی استامپ‌ها (۱۹۰۳) است. نام‌گذاری این مجموعه هم جالب توجه است: این نام برگرفته از نام مُهرهای چوبی و فلزی است که برای ثبت تصاویر و حکاکی بر روی کاغذ و پارچه از آن‌ها استفاده می‌شود، و نگاه تصویرگرایانه‌ی دبوسی را، که متأثر از نقش‌ونگارهای تزئینی پارچه‌ها و لباس‌های جنوب‌شرق آسیاست، نشان می‌دهد. این مجموعه شامل سه قطعه به نام‌های پاگوداها، شب‌نشینی در گرانادا و باغ‌ها در باران است که به باور بسیاری از محققان آثار دبوسی، مهم‌ترین مجموعه‌ای است که با اثرپذیری از موسیقی شرق و به‌ویژه موسیقی گاملان خلق شده است.

Archive of SID
www.SID.ir

۴-۲- پاگوداها

«موسیقی نمادی بازنمودی است که ما با آن حیات احساسات را برای خود بیان می‌کنیم تا به امری قابل درک تبدیل شود» (وینکلسون، ۱۳۸۸، ۵۹). بسیاری از مفسرین موسیقی بر این باورند که قطعه‌ی پاگوداها، از میان سه قطعه‌ی مجموعه‌ی استامپ‌ها، بیشترین اثر را از موسیقی شرق و به‌ویژه گاملان جاوه پذیرفته است. تلاش دبوسی برای بازنمایی نماد مهم معماری پاگوداها در کشورهای جنوب‌شرق آسیا، با استفاده از عناصر شرقی قابل تأمل است. پاگوداها تصویری از یک معبد شرقی آرام با سقف‌های شیب‌دار را در ذهن مجسم می‌سازد. دبوسی برای ترسیم آن، تنها در عناصر ملودیک از گام‌های پنتاتونیک استفاده کرده و البته تنظیم خاص پنج نت در بخشی‌هایی از ملودی متفاوت است. تم آغازین در گام پنتاتونیک و موسیقی در چندین میزان اول این قطعه، بازنمایی عملکرد ساز گانگ است. این تم، مانند تم مرکزی موسیقی جاوه‌ای -تم چرخه‌ای حاضر در سراسر موسیقی- عمل می‌کند و در تمام طول قطعه با شخصیت‌های ریتمیک گوناگون شنیده می‌شود (تصویر شماره‌ی ۴).

تصویر ۴. مجموعه‌ی استامپ‌ها، قطعه‌ی شماره‌ی یک (پاگوداها)، میزان‌های ۳-۴، ۱۱-۱۲، ۳۷-۳۸
منبع: پارتیتور آهنگساز

ملودی‌های کنترپوانیک پنتاتونیکی، که در تصویر شماره‌ی ۵ نشان داده شده است، شاید در ذهن اروپاییان دهه‌ی ۱۸۹۰، تصویری از شرق را مجسم می‌ساخته است.



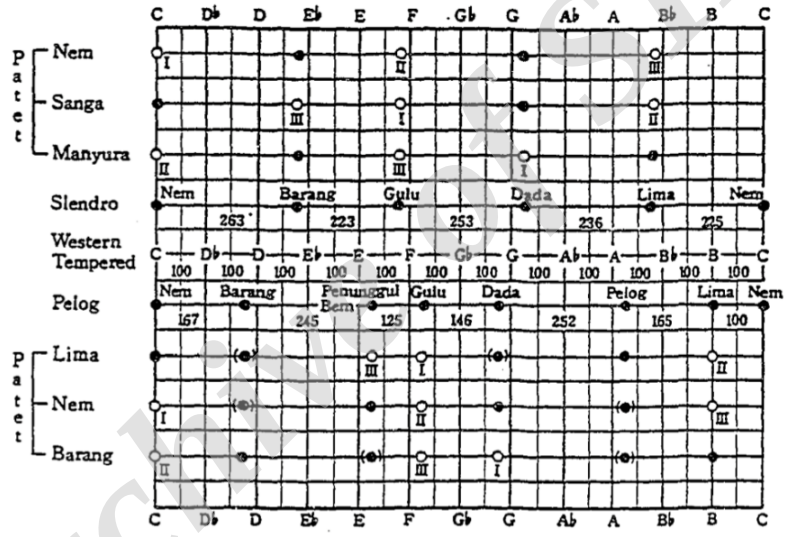
تصویر ۵. مجموعه‌ی استامپ‌ها، قطعه‌ی شماره‌ی یک (پاگوداها)، میزان ۱۱-۱۲
منبع: پارتیتور آهنگساز

«دبوسی (۱۹۰۳) بر این باور بود که موسیقی، آزادی‌ای دارد که در هنرهای دیگر کمتر یافت می‌شود و این آزادی مجالی است تا به جای تقلید کامل از طبیعت، به رابطه‌ی اسرارآمیز ایماژ و طبیعت بپردازیم» (به نقل از گریفیث، ۱۳۸۳، ۱۵).

Archive of SID
www.SID.ir

دربارهٔ استفادهٔ دبوسی از گام‌های تمام‌پرده، گفته شد که وی به سبب آشنایی با آهنگسازان روس با این گام‌ها آشنا شد، و قابلیت‌های گام پنتاتونیک را نیز با الهام از موسیقی جاوه دریافت. اما باید توجه داشته باشیم که نظام کوک ارکسترهای شرق، به‌ویژه ارکستر گاملان جاوه، و نظام کوک غربی با یکدیگر متفاوت‌اند. ارکستر کامل گاملان، در واقع شامل دو گروه از سازها و با دو کوک متفاوت است. یک گروه از سازها گامی به نام گام اِسْلِندرو[۲۷] و گروه دیگر گام پِلوگ[۲۸] را می‌نوازند. برای روشن شدن این موضوع، جدولی که موسیقی‌شناس بزرگ معاصر، مالم[۲۹]، در طی سالیان بسیار برای تحقیق دربارهٔ موسیقی شرق آسیا و نیز موسیقی گاملان طراحی کرده است، در ادامه خواهد آمد. این جدول «شامل نظام کوک فرهنگ‌های موسیقی گوناگون در محدودهٔ اقیانوس آرام است و چگونگی تفاوت کوک این گام‌ها با کوک غربی را نمایش می‌دهد» (مالم، ۱۹۷۵، ۳۱). دبوسی نیز زمانی که از این گام‌ها استفاده می‌کرد، نظام تعدیل و گام پنتاتونیک، یعنی نزدیک‌ترین گام تعدیلی به گام‌های مطرح در جدول شمارهٔ یک را به کار می‌برد.

جدول ۱

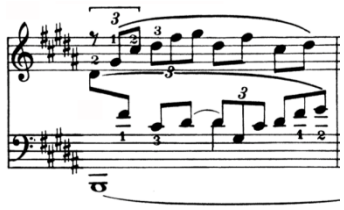


منبع: مالم، ۱۹۷۵، ۴۷

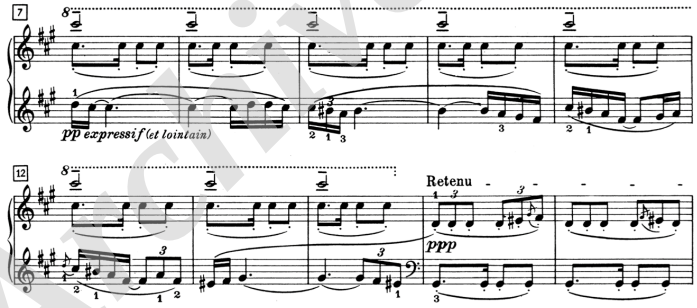
عنصر ریتم، که از عناصر برجسته‌ی موسیقی جنوب‌شرق آسیاست، نیز برای غربی‌ها و به‌ویژه برای دبوسی جالب بوده است. در این ارتباط اشمیتز (۱۹۹۵، ۵۱) می‌نویسد:

> اصولاً در ارکسترهای جاوه پیچیدگی‌های ریتم بیش از غنای هارمونی‌ها برجسته می‌شوند. ملودیِ یک قطعه‌ی گاملان عموماً در ارزش‌های زمانی مساوی ۲/۴ و ۴/۴ آورده می‌شود. اما الگوهای همراهی اغلب به صورت سه‌ضربی و سنکپ‌دار آورده می‌شوند. نغمه‌های مهم به‌وسیله‌ی سیکستوله‌ها برجسته می‌شوند.

این مسئله در پاگوداها (تصویر شماره‌ی ۶) کاملاً مشخص شده است. در پاگوداها نمونه‌های فراوانی از ملودی‌های پنتاتونیک همزمان وجود دارد. در تصویر شماره‌ی ۶، دو ملودی پنتاتونیک در حالت معکوس نسبت به یکدیگر، در برابر یک نت پدال با ریتم همیولا[۳۰] مشاهده می‌شود.

Archive of SID
www.SID.ir

تصویر ۶. مجموعه‌ی استامپ‌ها، قطعه‌ی شماره‌ی یک (پاگوداها)، میزان ۲۳
منبع: پارتیتور آهنگساز

۴-۳- شب‌نشینی در گرانادا

در قطعه‌ی شماره‌ی دو در مجموعه‌ی استامپ‌ها، دبوسی نگاهی به معماری شرق در اروپا دارد. او در سفری که به اسپانیا داشت، مفتون هنر معماری شرقی در این کشور شد. اگر تاکنون به گرایش‌های دبوسی به شرق با دیده‌ی تردید نگریسته باشیم، این قطعه سند محکم دلبستگی او به هنر مشرق‌زمین خواهد بود. برای روشن شدن این مسئله باید سیری در تاریخ داشته باشیم، این‌چنین است که متوجه خواهیم شد همزمان با نفوذ و گسترش اسلام در اروپا، کشور اسپانیا نخستین پایگاه اعراب شد و هنر مشرق‌زمین نیز به‌واسطه‌ی ساخته شدن کاخ الحمراء در شهر گرانادا جایگاهی ثابت و همیشگی در اروپا یافت و اندلس یا همان کشور اسپانیای امروزی به حلقه‌ی اتصال فرهنگ غرب و هنر اسلامی تبدیل شد. ده‌فایا[۳۱] آهنگساز اسپانیایی درباره‌ی این اثر دبوسی می‌گوید: «این اثر با ایجاز وصف‌ناپذیر و شگفت‌انگیزی هرآنچه در فضای آندالوثیا (اندلس) وجود داشته را به تصویر کشیده است» (به نقل از دوبال، ۱۳۸۳، ۳۵۴). از ویژگی‌های این قطعه می‌توان به استفاده از گام عربی[۳۲] در شروع و ضربه‌های مقطع (استکاتو) در اغلب بخش‌های آن اشاره کرد. این ویژگی سبب شده است که این قطعه یادآور ساز گیتار در فرهنگ موسیقی اسپانیا و نشانگر حال و هوای موسیقی آهنگسازان این کشور همچون ده‌فایا و آلبنیز[۳۳] باشد (تصویر شماره‌ی ۷).

تصویر ۷. مجموعه‌ی استامپ‌ها، قطعه‌ی شماره‌ی دو (شب‌نشینی در گرانادا)، میزان ۷-۱۶
منبع: پارتیتور آهنگساز

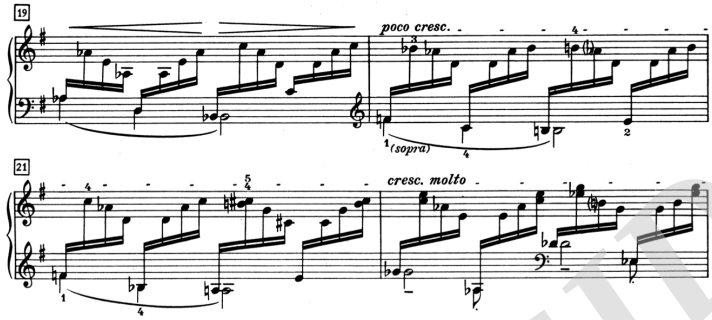
دلبستگی به معماری کاخ الحمراء در یکی از آثار دبوسی نمایان است. این قطعه در مجموعه‌ی پرلود برای پیانو در کتاب دوم آهنگساز، دروازه‌ی تاکستان (La Puerta del Vino) نام‌گذاری شده است. «مانوئل ده‌فایا با فرستادن کارت‌پستالی برای دبوسی، که دروازه‌ی مشهور قصر الحمراء در گرانادا بر روی آن نقش شده بود، الهام‌بخش آفرینش این پرلود تنال با کاربست ریتم‌های هابانرا شد» (همان).

۴-۴- باغ‌ها در باران

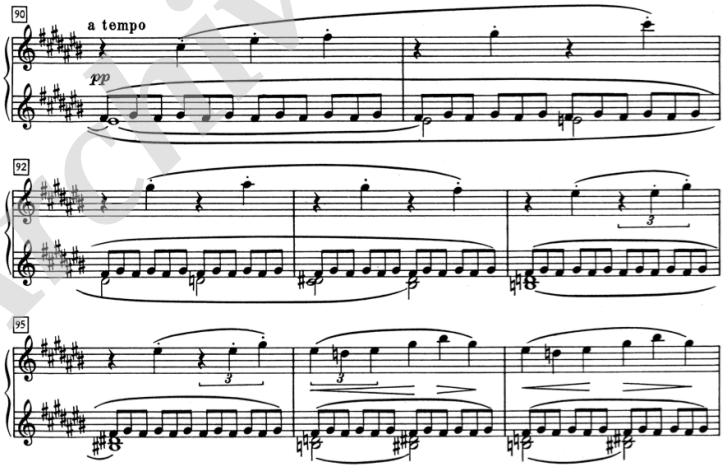
سومین قطعه از مجموعه‌ی استامپ‌ها، باغ‌ها در باران است و باید آن را انعکاس خاطرات دبوسی از سفر

Archive of SID
www.SID.ir

به منطقه‌ی نورماندی و باران‌های آن‌جا دانست. اگرچه در این قطعه نمی‌توان به‌طور مستقیم نمایشی از شرق را مشاهده کرد (دست‌کم در عنوان آن)، اما در لایه‌ها و عناصر موسیقایی آن، مانند هارمونی، می‌توان تأثیر نگاه شرقی را در استفاده از گام تمام‌پرده در کنار ملودی‌های فولک فرانسه یافت. این قطعه همانند دیگر آثار دبوسی با نگاهی تصویرگرا، حالت‌های گوناگون ریزش باران را در ذهن مخاطب ترسیم می‌کند (تصویرشماره‌ی ۸).



تصویر ۸. مجموعه‌ی استامپ‌ها، قطعه‌ی شماره‌ی ۳ (باغ‌ها در باران)، میزان ۱۹-۲۲
منبع: پارتیتور آهنگساز

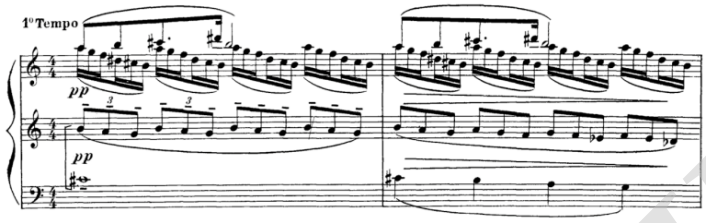
حضور اِفکت‌های کوبشی، اثرپذیری از موسیقی گاملان را در قطعه‌ی باغ‌ها در باران به‌خوبی نشان می‌دهد. دبوسی با تقلید از ارکستر جاوه، در این اثر از بسیاری از افکت‌های کوبشی آن‌ها، مانند افکت‌های ایدئوفونیک در میزان‌های زینت‌داده‌شده با تِریل[۳۵] (تریوله‌های دست چپ پیانو)، استفاده می‌کند. این میزان‌های تریل‌دار به‌شکلی نامحسوس در لایه‌های موسیقی به کار رفته‌اند (تصویر شماره‌ی ۹). البته در دیگر آثار دبوسی نیز نمونه‌های فراوان دیگری از این نوع بازسازی افکت‌های کوبشی گاملان یافت می‌شود.

تصویر ۹. مجموعه‌ی استامپ‌ها، قطعه‌ی شماره‌ی ۳ (باغ‌ها در باران)، میزان ۹۰-۹۷
منبع: پارتیتور آهنگساز

با استناد به این آثار و بررسی آن‌ها، می‌توان خط سیر دیگر آثار دبوسی و تغییر در سبک آهنگسازی او پس از سال‌های ۱۹۰۰ را دنبال کرد. به تعبیر برونو نتل، «اگر تنها یک فرآیند ثابت، پایدار و همیشگی در موسیقی وجود داشته باشد، آن حضور همیشگی تغییر است» (نتل، ۱۹۸۳، ۱۷۳؛ به نقل از خاکسار، ۱۳۹۴). اعمال چنین تغییراتی در روند سنتی موسیقی قرن نوزدهم توسط دبوسی، به شکل‌گیری جریان‌های

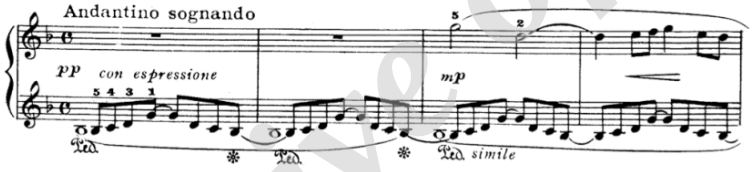
Archive of SID
www.SID.ir

دیالکتیکی انجامید و نگرش‌های جدیدی را وارد موسیقی غرب کرد. در آثاری مانند خیال، تصاویر، مجموعه‌ی پرلودها برای پیانو، فانتزی برای پیانو و ارکستر، سوییت برگاماسک و یا قطعاتی از مجموعه‌ی در خلوت کودکان، استفاده از دست‌آوردهای موسیقی شرق برای نمایش ادراک هنر دریافتگری، قابل درک و مشاهده است.

در راستای درک بهتر موضوع و نیز روشن شدن کلیت آن برای شناخت رویکرد شرق‌گرایانه در دیگر آثار دبوسی، دو نمونه‌ی دیگر از آثار این آهنگساز نمایش داده می‌شود.



تصویر ۱۰. مجموعه‌ی پیانویی تصاویر، جلد دوم، صدای ناقوس‌ها از میان برگ‌ها، میزان ۴۰-۴۱
منبع: پارتیتور آهنگساز

تصویر شماره‌ی ۱۰، نمایش سبک منحصربه‌فرد استفاده از کنترپوان‌های چندلایه‌ای در پیوندهای درونی با بافت موسیقی گاملان است. در بخش دیگری از این موسیقی، که در تصویر شماره‌ی ۱۰ نمایش داده شده است، اصوات بم کندتر و اصوات زیر همچون موسیقی گاملان، با سرعت بیشتری در حرکت‌اند.

تصویر ۱۱. خیال، میزان ۱-۴
منبع: پارتیتور آهنگساز

تصویر شماره‌ی ۱۱، تصویری از قطعه‌ی خیال و یکی از مشهورترین ملودی‌های دبوسی است. این قطعه، هیجانات آرام و حساس دارد. شروع اوستیناتوی آرامش‌بخش و ملودی خمارآلود آن -فارغ از یک مد آسیایی- را همراه با انعطاف‌پذیری ریتمیک و هیجانات پرش‌دار ملودی، باید تداعی‌کننده‌ی پرتو شگفتی شرقی دانست.

به باور باشلار (۱۳۸۸، ۲۵)، «بنا بر تجربیات حاصل از تخیل، دیگر نمی‌توان درون و برون را دارای تقابل ساده دانست؛ در نتیجه با حذف ارجاعات هندسی‌وار، هنگامی که از نخستین بیان‌های وجود سخن می‌گوییم، با اتخاذ سرآغازهای عینی‌تر و به لحاظ پدیدارشناختی دقیق‌تر، به فهم این امر نایل می‌آییم که دیالکتیک برون و درون، به‌واسطه‌ی بی‌شمار اختلاف‌های جزئی متنوع، تکثر می‌یابد». این تکثر در هنر موسیقی پس از دبوسی، در گونه‌های هنری دیگر ادامه یافت و این رویکردها برای ذهن‌های پژوهشگر ملموس، قابل مشاهده و پیگیری است.

۵- نتیجه‌گیری

این مقاله تلاشی بود برای نشان دادن اثرپذیری دبوسی از هنر شرق. نتایج این پژوهش نشان دادند که

Archive of SID
www.SID.ir

تکاپوی دبوسی برای برون‌رفت از استیلای موسیقی و موسیقی‌دانان پیش از خود بود. مسیر انتخابی دبوسی تحول شگرفی را در هنر موسیقی قرن بیستم به وجود آورد و بهانه‌ای شد برای آهنگسازانی مانند مِسیان، کِیج، بولِز، کاوِل و ... تا پس از دبوسی، نگرش‌ها و جزییات دیگری را از موسیقی شرق وارد موسیقی غرب کنند. در تاریخ موسیقی، از این مرحله به بعد، شاهدیم که موسیقی برای غربی‌ها، همچون شرقی‌ها و به‌ویژه کشورهایی مانند هند و ایران، ابزاری برای رسیدن به احوالات معنوی است. همچنین بر اساس این تفکر و از بطن همین تحولات، مکاتب هنری مهمی همچون مینی‌مالیسم متولد، و پایه‌های علومی همچون اتنوموزیکولوژی برای ورود به موسیقی‌های شرقی محکم‌تر شدند و پژوهشگران این عرصه با علاقه‌ی بیشتری هنر موسیقی شرق را زیر ذره‌بین قرار دادند. حتی از این زمان به بعد، آهنگسازان غربی در جستجوی عناصر نو و صداهای جدید به همکاری‌های مستقیم با نوازندگان و موسیقی‌دانان شرق روی آوردند و بدون تردید، این تحول مهم و این درهم‌آمیزی با تلاش‌های دبوسی ممکن شد. این پژوهش در راستای تحقق اهداف خود، با بررسی چندین اثر شاخص از دبوسی نشان داد که او در میان آهنگسازان هم‌نسل خود، پرچم‌دار این حرکت عظیم در موسیقی غرب بود.

با سپاس فراوان از هنرمندان گرامی طناز اسدالهی و محبوبه پوررضا.

پی‌نوشت‌ها

۱. این دلزدگی را می‌توان در تحول و آشوب‌های جهانی نظیر وقوع جنگ‌های منطقه‌ای و جهانی دانست.

2. Claude Debussy

3. Martin Stokes: – The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music (University of Chicago Press (2010).
– The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey (1992).

4. Guido Adler
موزیکولوگ و اتنوموزیکولوگ آلمانی (۱۸۵۵–۱۹۴۱)

5. Carl Stumpf
اتنوموزیکولوگ آلمانی (۱۸۴۸–۱۹۳۶)

6. Schmitz

7. Giuseppe Verdi
آهنگساز ایتالیایی (۱۸۱۳–۱۹۰۱)

8. Richard Wagner
آهنگساز آلمانی (۱۸۱۳–۱۸۸۳)

9. Robert Schumann
آهنگساز آلمانی (۱۸۱۰–۱۸۵۶)

10. Anton Bruckner
آهنگساز آلمانی (۱۸۲۴–۱۸۹۶)

11. Johannes Brahms
آهنگساز آلمانی (۱۸۳۳–۱۸۹۷)

12. Hector Berlioz
آهنگساز فرانسوی (۱۸۰۳–۱۸۶۹)

13. Mikhail Ivanovich Glinka
آهنگساز روسی (۱۸۰۴–۱۸۵۷)

14. Nikolai Rimsky Korsakov

Archive of SID
www.SID.ir

آهنگساز روسی (۱۸۴۴-۱۹۰۸)

15. Alexander Borodin

آهنگساز روسی (۱۸۳۳-۱۸۸۷)

16. Modest Mussorgsky

آهنگساز روسی (۱۸۳۹-۱۸۸۱)

17. Whole tone

18. Oscar Claude Monet

نقاش فرانسوی و بنیانگذار نقاشی دریافتگری یا امپرسیونیسم (۱۸۰۳-۱۸۶۹)

19. Pierre Auguste Renoir

نقاش امپرسیونیست فرانسوی (۱۸۴۱-۱۹۱۹)

20. Abraham Camille Pissarro

نقاش امپرسیونیست فرانسوی (۱۸۳۰-۱۹۰۳)

21. Stephan Mallarmé

شاعر سمبولیست فرانسوی (۱۸۴۲-۱۸۹۸)

22. Paul-Marie Verlaine

شاعر فرانسوی (۱۸۴۴-۱۸۹۶)

23. Jean Nicolas Arthur Rimbaud

شاعر فرانسوی (۱۸۵۴-۱۸۹۱)

24. Pentatonic

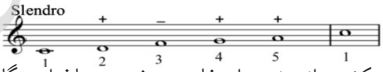
پنج‌نتی

25. Pierre Louÿs

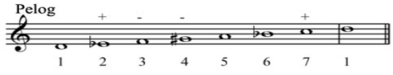
شاعر و نویسنده‌ی فرانسوی (۱۸۷۰-۱۹۲۵)

26. Katsushika Hokusai

نقاش نامدار ژاپنی (۱۷۶۰-۱۸۴۹)

۲۷. 

از این گام پنج‌نتی، با فقدان نیم‌پرده، در موسیقی گاملان جاوه و بالی در کشور اندونزی استفاده می‌شود. بنیان این گام از کشورهای مجاور، مانند چین، اخذ شده است. ترتیب قرارگیری فواصل در یک الگوی گام بالارونده، به شکل یک فاصله‌ی دوم‌بزرگ، سوم‌کوچک، دوم‌بزرگ، دوم‌بزرگ و در نهایت با سوم‌کوچک در تکرار نت تونیک در اکتاو به پایان می‌رسد (ترتیب قرارگیری عددی فواصل: ۲۳۲۲۳).

۲۸. 

این گام شامل هفت نت بالقوه است که در مقابل گام اسلندرو در موسیقی گاملان به عنوان گامی مجزا استفاده می‌شود. در این گام، که به صورت بالفعل از پنج نت آن (در یک تلاقی همزمانی در ترکیب با گام اسلندرو) استفاده می‌شود، ترتیب قرارگیری نت‌ها و فواصل در الگوی بالارونده‌ی گام بدین شرح است: فاصله‌ی دوم‌کوچک، دوم‌بزرگ، سوم‌کوچک، دوم‌کوچک، دوم‌کوچک و دوم‌بزرگ در تکرار نت تونیک در اکتاو (ترتیب قرارگیری عددی فواصل: ۱۲۳۱۱۲۲).

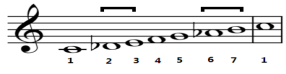
29. William Paul Malm

اتنوموزیکولوگ آمریکایی (۱۹۲۸-)

۳۰. نوعی ترکیب نامتقارن ریتمیک است که از تقابل ریتم‌های ناهمسان به‌وجود می‌آید و از آن در موسیقی‌های شرق و موسیقی ایرانی نیز بسیار استفاده می‌شود.

31. Manuel de Falla

آهنگساز اسپانیایی (۱۸۷۶-۱۹۴۶)

۳۲.
گام عربی یا گام هارمونیک دوتایی: گامی است که در آن دو فاصله‌ی افزوده (در تصویر با براکت مشخص است) وجود دارد و به همین سبب به گام هارمونیک دوتایی معروف است. ترتیب

Archive of SID
www.SID.ir

قرارگیری نت‌ها و فواصل در الگوی بالارونده‌ی گام بدین شرح است: فاصله‌ی دوم‌کوچک، دوم‌افزوده، دوم‌کوچک، سوم‌بزرگ، دوم‌کوچک و دوم‌افزوده و دوم‌کوچک در تکرار نت تونیک در اکتاو (ترتیب قرارگیری عددی فواصل: ۱۳۲۱۲۱۳۱). لازم به ذکر است که این گام، با تفاوتی جزئی، با گام‌کولی مجار هم‌گروه است.

33. Isaac Albéniz

آهنگساز اسپانیایی (۱۸۶۰-۱۹۰۹)

34. Habanera

ریتم مورد علاقه‌ی کشورهای اسپانیا، انگلیس و فرانسه در قرن نوزدهم.

۳۵. معنای معمول زینت دادن یک ملودی در موسیقی گاملان، تناوب ساده‌ی دو نت است.

منابع

- باشلار، گاستون (۱۳۸۸)، «دیالکتیک برون و درون (پدایدارشناسی خیال)»، در *فلسفه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی۴ (مجموعه مقالات)*، ترجمه‌ی امیر مازیار، فرهنگستان هنر، تهران.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۰)، *هنر مقدس (اصول و روش‌ها)*، ترجمه‌ی جلال ستاری، سروش، تهران.
- بوک‌اسپن، مارتین (۱۳۷۹)، *۱۰۱ اثر ممتاز از بزرگان موسیقی جهان*، ترجمه‌ی علی اصغر بهرام بیگی، آگاه، تهران.
- بنت، رُی (۱۳۸۷)، *تاریخ موسیقی غرب*، ترجمه‌ی پیام روشن، ماهور، تهران.
- خاکسار، علی (۱۳۹۴)، «مطالعه‌ی پدیده‌ی «ارکستر» در فرهنگ موسیقایی ایران معاصر، با تکیه بر مدل‌سازی امکان تحقق صور بالقوه‌ی آن»، در *نشریه‌ی علمی‌پژوهشی هنرهای زیبا*، هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره‌ی ۲۰، شماره‌ی ۲، صص ۳۵-۴۸.
- دوبُال، دیوید (۱۳۸۳)، *هنر پیانو*، ترجمه‌ی علیرضا سید احمدیان، ماهور، تهران.
- ژیمنز، مارک (۱۳۹۳)، *زیباشناسی چیست؟*، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، ماهی، تهران.
- فاطمی، ساسان (۱۳۹۰)، «به سوی نظریه‌ای تازه درباره‌ی موسیقی مردم‌پسند»، در *نشریه‌ی علمی‌پژوهشی نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۳، صص ۱۱۹-۱۳۲.
- کیمی‌ین، راجر (۱۳۸۷)، *درک و دریافت موسیقی*، ترجمه‌ی حسین یاسینی، چشمه، تهران.
- گریفیث، پل (۱۳۸۳)، *یک قرن موسیقی مدرن*، ترجمه‌ی کیوان میرهادی، افکار، تهران.
- وینکلسون، رابرت (۱۳۸۸)، «هنر، احساس و بیان»، در *فلسفه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی۳ (مجموعه مقالات)*، ترجمه‌ی امیر مازیار، فرهنگستان هنر، تهران.

- Lesure, François and Julien Cain (1962), *Claude Debussy,* Paris: Bibliotheque Nationale Press.
- Malm, William (1975), *Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia,* New Jersey: Prentice-Hall.
- Schmitz, Micheal David (1995), *Oriental influences in the piano music of Claude Achille Debussy,* The University of Arizona.
- Debussy, Cloude (1907), *Arabesque* [Electronic Version]. Received August 21, 2015, http://imslp.org/wiki/2_Arabesques_(Debussy,_Claude)
- Debussy, Cloude (1907), *Images* 2ème série [Electronic Version]. Received August 21, 2015, http://imslp.org/wiki/Images%2C_2%C3%A8me_s%C3%A9rie_(Debussy%2C_Claude)
- Debussy, Cloude (1903), *Estampes* [Electronic Version]. Received August 21, 2015, http://imslp.org/wiki/Estampes_%28Debussy%2C_Claude%29

Archive of SID
www.SID.ir

Received: 22 Feb 2016
Accepted: 4 Jul 2017

Orientalist Approaches in Debussy's Works

Mohsen Nourani, M.A in Composition, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Amirhossein Djoz Ramezani, M.A in Composition, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Abstract

This paper aims to study Claude Debussy's works (1862–1918) in order to display his longing for the Oriental art, and to examine the new sounds and symbols he introduced to the Western music of the twentieth century. This French composer of the impressionist school, like his predecessors – such as Gauguin, the painter of the same school – made a lot of effort to find the beauties of the Oriental art, and to associate them with the music of his era. His approach opened new windows of musical connection for the later musicians, and brought about an outstanding evolution in the twentieth century art, by itself. The first spurs of propensity towards the Oriental art was ignited in Debussy by his several journeys and sojourns in Russia and encounter with the ideas of the artists there, especially those of Mussorgsky, also by viewing the East–Asian, e.g. Indonesian, music concerts when visiting the achievements at Exposition Universelle at the end of the nineteenth century. In order to evade the greatest music of his era, especially the German music, and to escape from its overhanging shadow, he felt the need for an evolution in the structure of the twentieth century music, and this transformation became possible via an exploration in the Oriental music. Having heard the music of the Gamelan ensemble of Java, Debussy fell in love with this music and began to compose pieces using the elements of the Oriental music. Using a historical and analytical outlook within the scope of Debussy's works, this article analyzes his works from artistic and musical perspectives, and demonstrates that his works, like Estampes and Arabesque, composed in the early years of the twentieth century, all have an Oriental tendency and are inspired by the Oriental music, and that, with a fresh look at the major composition elements, such as rhythm, melody, harmony, and orchestration, Debussy presented a fresh structure of the Western classical music for the later composers. This article will also demonstrate that Debussy opened new pathways of acquaintance for later music enthusiasts and artists, leading the later composers to take firmer steps towards furthering the Western music. Among Debussy's important achievements in approaching the Oriental music is the founding of schools and movements such as minimalism in music; admittedly, foundations of sciences, such as ethnomusicology, lie in this outlook of Debussy's. One could observe, since then, that the western composers have been searching for fresh elements and new sounds via affinity and cooperation with the instrumentalists and musician of the Orient, and this, per se, has been a beginning for the spiritual encounter of the artists of the East and the West, a significant development and fusion made possible through Debussy's efforts, and, quoting Pierre Boulez, Debussy was the turning point of the Western music. By examining Debussy's works, this study aims to introduce him as the herald of this colossal movement. Lastly, one can claim that this approach set the foundation for the fusion and synthesis of the Eastern and Western music.

Keywords: Debussy, Impressionism, Orientalism, Gamelan

Archive of SID

www.SID.ir