



Investigating the Characteristics of Postmodern Music by Analyzing the Piece Canon in Four

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 ABSTRACT

IRA, 2025

VOL. 3, Issue 2, PP, 249-268

Receive Date: 11 June 2025

Revise Date: 27 July 2025

Accept Date: 06 August 2025

Publish Date: 22 November 2025

Original Article

KEYWORDS:

Postmodernism; Modernism; Canon in 4; Serialism; Series

Introduction: The word modern, which has been used more than ever since the beginning of the 20th century, conveys newness and belonging to the present and is in contrast to traditional thing that prides itself on its roots in the past. Modern man submits to the dictates of his reason and considers having a new method based on reason as a certain and definitive value. Accordingly, from the beginning of the 20th century to the present, or in other words, the contemporary period, a kind of value emerged in the making of artworks using new methods, and various movements claimed that they could bring the artistic form in a new way and even convey new meaning in the work. Gradually, a wide range of methods of artistic construction and criticism were formed, which sometimes completely contradicted each other, while all of them sought novelty. This issue became the cornerstone of postmodernism; that is, this school emerged from the idea of fragmentation and lack of coherence in the collection of various modern methods, sometimes rejecting them and sometimes praising them.

Research Questions: Postmodernism, in its search for answers to the fundamental questions of modernism, does not find them in abandoning traditional methods to achieve something new, but sees in change. In such a way, the past before the past may again become changed and new; that is, a combination of the originality of past music, which is sometimes heard as a quote from the works of the past, and an understanding of the thinking of a contemporary composer that carries the sounds of the present. Therefore, the analysis of postmodern music could be significant in understanding the methods of evolution in artistic expression. The issue becomes important when it comes to how an Iranian composer was able to create a connection between something new and old or modern and traditional methods, and what is his understanding of these concepts?

Research Hypothesis: Accordingly, the piece Canon in Four, the author's fourth work, has been selected for analysis until the answer is reached; the word canon has been used since the Middle Ages in introducing musical works and is quite old, and the phrase in Four, which is used instead of in D minor, for example could be seen in the title of modern musical works and is therefore quite new. This phrase, which could indicate the stage or sequential nature of the musical structure, is more than anything linked to the concepts of serialism and total serialism. The basic principle of serialism is that each tone in a series can only be heard once until all the other ones are heard in order. They could follow each other and form a melody line, or be presented simultaneously and form a harmony. Therefore, the tones in a series have the same value. Total serialism uses this method for other elements of music as well, and unlike serialism, which uses past forms of expression, suppresses them, which requires the modification and adjustment of a postmodern perspective.

Cite this article:

Habibdoost, M. (2025). Investigating the Characteristics of Postmodern Music by Analyzing the Piece Canon in Four. *Interdisciplinary Researches of Art*, 3(2), 249-268. doi: 10.22124/ira.2025.30942.1064



Research Literature: Postmodernism in philosophy refers to a discourse that developed in the 1960s under post-structuralism; both schools are the result of the critical thinking of Jacques Derrida and Michel Foucault about rationalism, but postmodern music has a different history, and it is sometimes very difficult to explain its criteria and set a boundary to separate it from modern music. However, the combination of forms and methods of expression from different eras and genres in the past and present, mockery, and the creation of internal contradictions are the characteristics of postmodern music. This music finds meaning in the plurality of structures and the absence of a single method, and its aesthetics have an open understanding of any sound experience, while it is accompanied by people's attention to the types of music of the day. For example, Luciano Berio, who seems to be one of the first postmodern composers, in the third movement of the *Sinfonia* uses, in a manner similar to collage, a collection of different parts of the works of composers before him and creates a changed and new music from their combination. In fact, his work is a combination of different eras and genres in the past and present, organized in the form of his own compositional method.

Research Method: This article has an analytical basis and is in line with the structure of the perspective article in the form of artistic theorizing. Accordingly, while using a selection of critical literature related to modern and postmodern music as well as their interpretation, in the parts related to the introduction of the piece *Canon in Four*, the composer's views are used in order to conclude from the relevant critical literature. Of course, the author intends that the topics discussed in this article will be of interest to more specialized readers as well, and therefore the necessary specialized points are expressed as much as possible, and the discussion of the structure of the piece from a comprehensive perspective is considered, that is, from the perspective of how its elements are arranged and combined.

Research Results: By examining the existential and structural concepts of the piece *Canon in Four*, we could identify the characteristics of postmodern music; one of them is the approach to the past; in fact, something new is based on its origin in the past, and in this case, using the canon technique on the vertical axis of the piece could create such stability; however, the composer has also used the series of figures that could be similar to the bass ostinato in Baroque music or even Isorhythm in Medieval music. His view of the foundations of modernism in the piece is also noteworthy, and although he uses serialism and total serialism on the horizontal axis of the piece and also uses the unique technique of composer Webern in limiting structural elements and composer Berg in returning to the sound quality of tonal music, he is trying to make these so-called modern methods new and even considers them to be somewhat outdated; For example, he uses the serialization of larger elements such as figures, which is rare and even unprecedented in serialism, or in the dynamic series, he uses only an intense sound level, which is a behavior for psychological impact on the players and a completely new approach.

The composer also gives a special place to his aesthetic desire in the piece *Canon in Four*, and this is close to the serialism of Schoenberg's perspective. Accordingly, the piece is not only formed in a dry and cogwheeled way, but only the choice of silence between figures based on the composer's desire could transform the mechanism of organizing sound elements into a kind of algorithm for creating countless music, which shows the multiplicity of inferring form and meaning in postmodern music. Also, in line with Schoenberg's perspective that serialism is a method for composing like the past by reviving traditional forms, the overall structure of the piece *Canon in Four* is formed as ABA. So the postmodern composer, under the shadow of the concept of the global village, uses new and old techniques and methods with a self-referential attitude to compose music.

License

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



Copyright © Authors

بررسی ویژگی‌های موسیقی پست‌مدرن با تحلیل قطعه کائُن در چهار

منصور حبیب دوست*

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

* نویسنده مسئول: habibdoost.muse@gmail.com

اطلاعات مقاله	چکیده
<p>پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۴ دوره ۳، شماره ۲، صفحات ۲۴۹-۲۶۸ تاریخ دریافت: ۲۱ خرداد ۱۴۰۴ تاریخ بازنگری: ۵ مرداد ۱۴۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۵ مرداد ۱۴۰۴ تاریخ انتشار: ۱۰ آذر ۱۴۰۴</p> <p>مقاله پژوهشی</p> <p>کلیدواژه‌ها: پست مدرنیسم، مدرنیسم، کانون در چهار، سریالیسم، سری</p>	<p>مدرنیسم یا نوگرایی از ابتدای قرن بیستم شتاب فزاینده‌ای در پدیده‌های مختلف زندگی از جمله هنر و موسیقی یافته است. این مکتب گاهی آنچنان در برابر کهنگی می‌ایستد که خود به نوعی اقتدارگرایی سرکوب‌گر یعنی آنچه که به سنت منسوب می‌کرد، تبدیل می‌شود. از این رو پست‌مدرنیسم با نگرشی معتدل به مفهوم نو و کهنه به عرصه آمد تا به جرح و تعدیل مدرنیسم بپردازد. شناخت ویژگی‌های این مکتب می‌تواند موضوع قابل توجهی در مطالعات بیان و نقد موسیقی باشد به خصوص که بررسی این ویژگی‌ها در آثار آهنگسازان معاصر از یک حوزه جغرافیایی خاص، زمینه‌ای برای نو شدن موسیقی آن حوزه با تکیه بر اصالت سنت خواهد گشود. سؤال این است که چگونه یک نگرش پست‌مدرن در قطعه‌ای از یک آهنگساز ایرانی می‌تواند مفهوم نو و کهنه را با هم درآمیزد و اثری که از این نگاه ساخته شده است، چه ویژگی‌هایی دارد؟ بر این اساس در مقاله حاضر ویژگی‌های موسیقی پست‌مدرن در قالب تحلیل عناصر ساختاری و مفاهیم به‌کاررفته در قطعه کائُن در چهار، اثر مؤلف مورد بررسی قرار می‌گیرد که اخیراً ساخته و به صورت نت و صوت منتشر شده است. عنوان قطعه و تحلیل آن نشان می‌دهد که کائُن و سریالیسم دو تکنیک اساسی ساخت قطعه هستند که پس از معرفی و شناخت چگونگی آنها، به سری‌های قطعه پرداخته خواهد شد و مشخص می‌شود که آهنگساز خواست زیبایی‌شناسانه خود را در قالب کائُن با روش چرخ‌دنده‌ای سریالیسم درآمیخته و سازوکار سازماندهی عناصر صدایی را به نوعی الگوریتم جهت ساخت بی‌شمار موسیقی تبدیل کرده است که ویژگی چندگانه بودن استنباط فرم و معنا در موسیقی پست‌مدرن را نشان می‌دهد. این موسیقی در سایه مفهوم دهکده جهانی از تکنیک‌ها و روش‌های نو و کهنه با نگرشی خودارجاع بهره می‌برد.</p>
<p>ارجاع به این مقاله: منصور، منصور. (۱۴۰۴). بررسی ویژگی‌های موسیقی پست‌مدرن با تحلیل قطعه کائُن در چهار. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۳(۲)، ۲۴۹-۲۶۸. doi: 10.22124/ira.2025.30942.1064</p>	

بیان مسئله

واژهٔ مدرن که از ابتدای قرن بیستم بیش از همیشه به کار رفته است، نو بودن و تعلق داشتن به زمان حال را می‌رساند و در تقابل با چیز سنتی قرار دارد که به ریشه‌داری خود در گذشته می‌بالد. انسان مدرن تسلیم حکم عقل خویش است و توانسته جایگاه خود را در نظام تاریخی جهان بر اساس کارایی عقل بنا کند. از این رو مدرن به پیدایش نوعی اقتدارگرایی سرکوب‌گر منجر شده است (Ahmadi, 2010, 92) که داشتن روش نو بر اساس عقل را به عنوان ارزشی مسلم و قطعی می‌پندارد. بر این اساس از ابتدای قرن بیستم تا کنون یا به قولی دورهٔ معاصر، نوع ارزشمندی در پیدایش آثار هنری با استفاده از روش‌های نو به وجود آمد و جریان‌های مختلفی ادعا کردند که می‌توانند باعث انسجام فرم هنری به صورتی نو و حتی انتقال معنای نو در اثر شوند و به تدریج مجموعه‌ای گسترده از روش‌های ساخت و نقد هنری شکل گرفت که گاهی کاملاً با هم تناقض داشتند در حالی که همگی به دنبال نوخواهی بودند. این موضوع سنگ بنای پست مدرنیسم شد؛ یعنی این مکتب از ایدهٔ پراکندگی و فقدان انسجام در مجموعهٔ روش‌های مدرن مختلف به وجود آمد و گاهی آنها را رد کرد و گاهی ستود.

پست مدرنیسم نشان می‌دهد که مدرنیسم نه تنها درگیر نوعی اقتدارگرایی سرکوب‌گر است بلکه حتی در برخی موارد با ساخت روش‌های خاص خود می‌تواند موجب کیفیت واپس‌گرایانه شود (Ahmadi, 2010, 91) و درحقیقت از مهم‌ترین اصل خود یعنی نو بودن و تعلق داشتن به زمان حال باز بماند و به همان کهنگی که به سنت منسوب می‌کند، دچار شود. بنابراین تحلیل یک موسیقی پست مدرن برای شناخت روش‌های تحول در بیان هنری می‌تواند قابل توجه باشد. موضوع زمانی اهمیت می‌یابد که چگونه یک آهنگساز ایرانی توانسته بین چیز نو و کهنه یا روش مدرن و سنتی پیوند ایجاد کند و برداشت او از این مفاهیم چیست؟ در پاسخ به این سؤال، دریافت اندیشمند ایرانی از این مفاهیم راهگشا است چراکه مجرای فکری آهنگساز ایرانی را نشان می‌دهد؛ مثلاً در ادبیات تحقیق داریم که پست مدرنیسم به دنبال پاسخ برای پرسش‌های اصلی مدرنیسم، جواب را تنها در کنار گذاشتن روش‌های سنتی برای رسیدن به چیز نو نمی‌یابد و آن را در تغییریابی به جای نوگرایی محض می‌بیند؛ به طوری که در این تغییریابی ممکن است دوباره گذشته قبل از گذشته به صورت تغییر یافته و نو درآید (Habibdoost, 2014, 44). موسیقی پست مدرن آمیزه‌ای از سنت و مدرنیسم را ارائه می‌کند (Mahabadi, 1994)؛ یعنی ترکیبی از اصالت موسیقی گذشته که گاهی به صورت نقل قول از آثار گذشتگان به گوش می‌رسد و برداشتی از تفکر آهنگساز معاصر که اصوات زمان حال را به همراه دارد.

بر این اساس قطعه کائن در چهار^۱ که چهارمین اثر مؤلف است برای تحلیل تا رسیدن به پاسخ انتخاب شده و علت اصلی این انتخاب در تسلط مؤلف بر سازوکار عناصر سازنده آن است که می‌تواند تکنیک‌ها و روش‌های بیان هنری را در کنار تفسیر آنها به‌همراه داشته باشد. نسخه اولیه از قطعه برای یک ویولن، یک ویولا، یک ویولنسل و یک کنترباس ساخته شده و نسخه دوم برای دو ویولن، یک ویولا و یک ویولنسل (کوارتت زهی) است که به تاریخ ۷ شهریور ۱۳۹۲ از طریق سایت میوزیکانتو^۲ در سطح اینترنت انتشار یافته است. این اثر از جنبه روابط وجودی واژگان موجود در عنوان و بررسی ساختار عناصر صدایی آن قابل توجه است؛ به طوری که واژه کائن و عبارت در چهار در عنوان قطعه نیاز به بررسی دارند و باید مشخص شود که آیا ارتباطی بین آنها و پست‌مدرن بودن قطعه وجود دارد؟ همچنین آیا چگونه هویت پست‌مدرن در این اثر شکل گرفته است؟ مثلاً واژه کائن از دوره قرون وسطی در معرفی آثار موسیقی به کار می‌رفت و کاملاً کهنه است و عبارت در چهار که به جای مثلاً در ر مینور یا امثال آن به کار رفته، می‌تواند در عنوان آثار موسیقی مدرن دیده شود و از این رو کاملاً نو است. این عبارت که می‌تواند مرحله‌ای یا ترتیبی بودن ساختار موسیقی را نشان دهد بیش از هر چیزی با مفهوم سریالیسم^۳ و توتال سریالیسم^۴ پیوند می‌یابد که در ادامه معرفی خواهند شد. البته در اینجا استنباط این مفاهیم در مجرای فکری آهنگساز ایرانی مورد نظر است و از این رو گاهی از ادبیات تحقیق مربوط استفاده می‌شود.

مبانی نظری

۱. سریالیسم

روش‌های مختلفی برای ساخت موسیقی مدرن از ابتدای قرن بیستم شکل گرفته‌اند که سریالیسم از جمله آنها است. در سال ۱۹۲۱ شوئنبرگ^۵ ادعا کرد که نگرش جدید او برای انسجام فرم موسیقی به نام سریالیسم، اقتدار موسیقی آلمان را در یک صد سال آینده تضمین خواهد کرد (Griffiths, 2004, 121). او که خود را متعلق به فرهنگ آلمان بزرگ می‌دانست با سریالیسم به دنبال نشان دادن نوعی نظم و سازمان در فرایند تولید موسیقی آتنال بود چراکه به نظر منتقدان، جریان آموزش مبانی فرم و خردورزی موسیقی کلاسیک آلمانی را در این موسیقی نادیده گرفته بود. البته امروزه مشخص شده است که آثار آتنال او مبتنی بر اصولی خاص و قاعده‌مند هستند (Ibid, 122) نه یک بی‌نظمی بدون سازمان اما به هر حال شوئنبرگ در پاسخ به انتقادات، پایه‌های موسیقی مدرن خود را با عنوان سریالیسم ایجاد کرد.

در سریالیسم عموماً دوازده نت گام کروماتیک با ترتیب مورد خواست آهنگساز چیده می‌شوند. این چیدمان که سِری^۶ نام دارد، اساس ملودی، هارمونی و فرم را می‌سازد و به صورت‌های متنوع

می‌تواند به‌کار رود که مبتنی بر خواست آهنگساز است؛ مثلاً می‌تواند در ساختمان تم اصلی باشد یا تنها به‌همراهی آن بپردازد (Kamien, 2004, 670) یا در گسترش موسیقی به صورت‌های مختلفی تغییر یابد و دگره‌هایی از خود را تحت عنوان تکنیک معکوس یا انتقال نشان دهد. بر این اساس سری ضامنی استوار برای پیوستگی هارمونی ایجاد می‌کند (Griffiths, 2004, 123) و وحدت فرم را به‌همراه می‌آورد. نکته مهم در چیدمان و استفاده از سری، خواست آهنگساز است؛ شوئنبرگ در روش اولیه خود جایگاه خاصی برای درک و دریافت هنری آهنگساز و در حقیقت خواست زیبایی‌شناسانه او قایل بود و از این رو می‌توان گفت که استفاده از سری قرار نبود که به‌نوعی روش چرخ دنده‌ای و خشک تبدیل شود، حتی شوئنبرگ سریالیسم را روشی می‌دانست که آهنگسازی همانند گذشتگان را با ابزاری جدید ممکن می‌سازد و با احیای فرم‌های سنتی موسیقی همراه است (Ibid, 124).

اصل اساسی سریالیسم این است که هر نت در سری تنها می‌تواند یک بار شنیده شود تا اینکه تمام نت‌های دیگر به‌ترتیب شنیده شوند (Kamien, 2004, 668) و آنچنان که گفته شد آنها می‌توانند به‌دنبال یکدیگر بیایند و خط ملودی را بسازند یا اینکه همزمان آرایه شوند و به هارمونی شکل دهند. بنابراین نت‌های سری ارزش یکسانی دارند (Bennet, 2005, 111). شنیده شدن به‌صورت مساوی و داشتن ارزش یکسان، نشان از ورود موسیقی دوره معاصر به عرصه گفتمان همگانی یعنی دموکراسی است که در برابر ساختار طبقاتی نت‌ها در موسیقی تنال قرن‌های گذشته قرار می‌گیرد؛ به‌طوری‌که در آنجا نتی خاص یعنی تونیک با تسلط بیشتر خود بر موسیقی، انحصار صدایی را به‌همراه داشت و به‌عنوان دیکتاتور مطرح می‌شد. با این حال در قطعات مختلف سریالیستی، خواست زیبایی‌شناسانه آهنگساز گاهی از این اصل هم می‌گذرد و بر آن اولویت دارد.

وِبرن^۷ و برگ^۸ در کنار شوئنبرگ، آهنگسازان پیشران سریالیسم بودند. و برن برخلاف آنها هیچ‌گاه به روش آهنگسازی غیر از سریالیسم روی نیاورد و در استفاده از سری عموماً اصول را رعایت می‌کرد. او با استفاده از تقارن در سری موجب محدودیت محتوای فواصل موسیقی و در نتیجه استحکام بیشتر بافت هارمونی شد (Griffiths, 2004, 129) که در ادامه مشخص می‌شود از این روش در قطعه کاتُن در چهارم استفاده شده است. تقارن موجب می‌شود که فواصل مختلف بین نت‌های موجود در یک سری تکراری شود و به تعداد مشخصی کاهش یابد. این کم‌بودن فواصل موجب تعادل بیشتر کیفیت‌های صدایی حاصل از نت‌ها چه در قالب ملودی و چه در قالب هارمونی و در نتیجه فرم منسجم‌تر می‌شود. از طرف دیگر برگ گاهی نت‌های سری را به‌گونه‌ای مرتب می‌کرد که آکوردهای قابل تشخیص از موسیقی تنال را در ذهن تداعی کنند

(Bennet, 2005, 113) که در ادامه مشخص می‌شود از این روش هم در قطعۀ کائن در چهار استفاده شده است. این موضوع نه تنها امکانات جالب توجه سریالیسم را نشان می‌دهد بلکه با نگرش شوئنبرگ در ساخت موسیقی به روش گذشتگان هم نزدیک است.

۲. توتال سریالیسم، یک اقتدارگرایی سرکوب‌گر

در سال‌های پایانی دهه ۱۹۴۰ یا به عبارت بهتر پس از پایان جنگ جهانی دوم که آهنگسازان اروپایی به دنبال ساخت دنیای موسیقی متفاوت از گذشته بودند، تکنیک سریالیسم را علاوه بر نت در سامان بخشیدن به دیگر عناصر موسیقی مانند ریتم، شدت و رنگ هم به کار گرفتند (Kamien, 2004, 722)؛ از جمله آهنگسازان این جریان که توتال سریالیسم یا به عبارت دیگر سریالیسم همه-جانبه نام گرفت، می‌توان به بَییت^۹، اشتوکهاوزن^{۱۰}، مسیان^{۱۱} و بولز^{۱۲} اشاره کرد. جالب اینکه همزمان با آنها، شوئنبرگ آثاری تنال و در بازگشت به موسیقی قبل از سریالیسم می‌ساخت (Griffiths, 2004, 127) یا در کنسرتو پیانو خود به سال ۱۹۴۲ روابطی از سری‌ها را به کار برده بود تا به هارمونی تنال باز گردد (Ibid, 132). این حقیقت نشان می‌دهد که توتال سریالیسم خود را به صورت نوعی اقتدارگرایی سرکوب‌گر روش‌های قبلی حتی روش پیشنهادی شوئنبرگ نشان می‌داد و مورد تأیید او نبود. در حقیقت شوئنبرگ همواره بر نقش احساس در شکل دادن به موسیقی توجه داشت و روش توتال سریالیسم که با محدود ساختن انتخاب‌های آهنگساز به صورت مرحله‌ای یا ترتیبی، نوعی روش چرخ دنده‌ای و خشک را برای ساخت موسیقی پیشنهاد می‌داد، برای او جالب نبود.

آنچه که از بررسی روند شکل‌گیری سریالیسم و گسترش آن تا توتال سریالیسم به دست می‌آید رفتار محتاطانه آهنگسازان سریالیست با رویکرد به گذشته تا رفتاری رو به آینده اما بدون خاستگاه در گذشته توسط آهنگسازان توتال سریالیست را نشان می‌دهد؛ به طوری که مبنای ذهنی آهنگسازان اخیر در فرایند ساخت موسیقی موجب شکل‌گیری روندی خشک در انتخاب و چیدمان عناصر صدایی می‌شود. توتال سریالیسم برخلاف سریالیسم که از فرم‌های بیانی گذشته بهره می‌برد، آنها را سرکوب می‌کند و با سنخیت کامل میان تفکر و عمل، آهنگساز را مجبور به پیروی از سازوکار عناصر صدایی می‌نماید نه خواست زیبایی‌شناسانه خود. در توتال سریالیسم آهنگساز به شدت تسلیم حکم عقل خویش است و عجیب نیست که آن را یک اقتدارگرایی سرکوب‌گر روش‌های قبلی و به تمام معنای کلمه مدرن بدانیم که نیازمند جرح و تعدیل یک نگاه پست‌مدرن است.

توتال سریالیسم با عقل‌گرایی افراطی خود به عنوان نوعی تکامل در سریالیسم پدید آمد ولی به یکی از زمینه‌های بروز پست‌مدرنیسم در موسیقی تبدیل شد و نگرشی برای آهنگسازان ایجاد کرد

تا از امکانات آن در کنار دستاوردهای موسیقی کهنه بهره ببرند؛ به طوری که پندرسی^{۱۳} تکنیک توتال سریالیسم را با تکنیک‌های موسیقی تنال یعنی میراث گذشتگان در هم می‌آمیزد (Mahabadi, 1994) یا پرت^{۱۴} در اواسط دهه ۱۹۸۰ با گذر از دستاوردهای توتال سریالیسم، به روش‌های موسیقی قرون وسطی و رنسانس برمی‌گردد (Khajenouri, 1999). در قطعه کائن در چهارم هم چنین برخوردی روی می‌دهد. آهنگساز با استفاده از توتال سریالیسم چند سری با ویژگی‌های خاص خود را شکل می‌دهد و سپس با روش کائن که از موسیقی قرون وسطی برگرفته است، به چیدمان آنها می‌پردازد تا یک موسیقی پست مدرن بسازد.

پیشینه پژوهش

ظاهراً اولین بار واژه پست‌مدرنیسم در دهه ۱۸۷۰ توسط یک نقاش انگلیسی به نام جان واتکینز چاپمن^{۱۵} البته با مفهومی دور از امروز به کار رفت (Cahoon, 1990). کمی بعدتر در سال ۱۹۱۷ و با مفهومی نسبتاً مشابه با امروز، پست‌مدرنیسم توسط یک فیلسوف آلمانی به نام رودلف پانویتس^{۱۶} برای تمایز دیدگاه عصر خود از دیدگاه مدرن استفاده شد. او با این اصطلاح به توصیف نیهیلیسم در اوایل قرن بیستم پرداخت. پس می‌توان گفت که ردپای پست‌مدرنیسم در دادائیسم به عنوان داعیه‌دار نیهیلیسم در آن برهه قرار دارد (Lodge, 1994). هوگو بال^{۱۷}، نویسنده آلمانی و از پایه‌گذاران دادائیسم معتقد بود که دادا زنگ خطری است علیه انحطاط ارزش‌ها و سوداگری‌های هنر زمانه. این مکتب یک دعوت عاجزانه بود از همه هنرها تا بیانی خلاقانه برای ایجاد خودآگاهی نوین و جهانی بسازند (Dunn, 2011).

پست‌مدرنیسم در فلسفه معرفت‌گفتمانی است که در دهه ۱۹۶۰ تحت پسا‌ساختارگرایی گسترش یافت (Cahoon, 1990)؛ به طوری که هر دوی این مکتب‌ها حاصل تفکرات انتقادی ژاک دریدا^{۱۸} و میشل فوکو^{۱۹} درباره عقل‌گرایی هستند؛ دریدا در روشی شالوده‌شکنانه از هر اثر هنری علیه خود آن استفاده می‌کرد تا نشان دهد که چگونه یک اثر به جای استحکام، ریشه‌های تخریب خودش را فراهم می‌سازد و نتیجه کار فوکو بی‌قاعدگی (Stiver, 1996) در اثر هنری و حتی در همه چیز است. درحقیقت این دو با ساخت پشتوانه فلسفی، بیش از هر چیز هنرمند را از چارچوب‌های مدرن یعنی سازوکارهایی که همچون روش‌های کهنه دست‌وپای او را بسته بودند، رها کردند.

موسیقی پست‌مدرنیسم اما پیشینه دیگری دارد و تبیین معیارهای آن و نهادن مرزی برای جدایی از موسیقی مدرن گاهی بسیار مشکل است. با این حال ترکیب فرم‌ها و روش‌های بیانی از دوران و گونه‌های مختلف در گذشته و حال، سخره‌گری و ایجاد تضادهای درونی در اثر ویژگی‌های موسیقی پست‌مدرن است. این موسیقی با چندگانگی ساخت و نبودن روش واحد معنا می‌یابد و زیبایی‌شناسی آن فهمی باز به هرگونه تجربه صدایی دارد ضمن اینکه با توجه مردم به انواع

موسیقی روز همراه شده است (Ahmadi, 2010, 96-98)؛ مثلاً بریو^{۲۰} که به نظر می‌رسد یکی از اولین آهنگسازان پست‌مدرن با مفهوم امروزی است، در موومان سوم سیمفونیا^{۲۱} به صورتی مشابه با کلاژ، مجموعه‌ای از قسمت‌های مختلف آثار آهنگسازان قبل از خود را به کار می‌برد و از ترکیب آنها یک موسیقی تغییر یافته و نو می‌سازد (Habibdoost, 2014, 44-45). در حقیقت اثر او ترکیبی از دوران و گونه‌های مختلف در گذشته و حال است که در قالب روش آهنگسازی خودش سازمان یافته است.

در دنیای موسیقی پست‌مدرن نوعی نسبی‌گرایی فرهنگی پدید آمده است و اکثر آهنگسازان معاصر هر کدام به روش خاص خود گرویدند تا به جای تقلیدکردن یا حتی بنیان‌نهادن روش آهنگسازی، بیشتر به دنبال تجربه و تولید آثاری متفاوت از دیگران و حتی از گذشته خود باشند. در این میان گاهی بازگشت به عقب و روش‌های موسیقایی قرون وسطی روی می‌دهد، مانند آنچه که در برخی آثار پرت شنیده می‌شود یا برخی آهنگسازان مانند فرنی‌هو^{۲۲} با فرار به جلو، به نوعی پیچیدگی غیرقابل توصیف در ترکیبات مختلف موسیقی روی می‌آورند که از لحاظ اجرایی بسیار مشکل است. از طرفی آهنگسازان نسل جوان که تحت تأثیر آموزش‌های موسیقی تنال مربوط به قرن‌های هفدهم تا نوزدهم میلادی در مراکز دانشگاهی قرار گرفته‌اند، ممکن است همچون گذشته موسیقی بسازند یا اینکه بر ضد ارزش‌های آکادمیک برخیزند و به آهنگسازان بیرون از این مراکز روی آورند. آهنگساز *قطعه کائنات* در چهار نیز جریان فکری خود به نام آشکارگرایی^{۲۳} را دنبال می‌کند که بر آشکارسازی روش بیان و اجرای موسیقی تأکید دارد. در حقیقت آشکارگرایی مبنای چپستی اثر هنری را به روش ساخت اثر مربوط می‌کند. برای او پیچیدگی یا سادگی عناصر ساختاری موردی فرعی است و آنچه که اهمیت دارد نشان‌دادن آشکار روابط بین آنها است که موجب شکل‌گیری معنا در اثر می‌شود (Habibdoost, 2015). از این تفکر در *قطعه کائنات* در چهار استفاده شده است و آن گونه که در ادامه مشخص می‌شود چیدمان عناصر صدایی به خصوص سری‌ها به صورتی آشکار قابل درک و دریافت هستند.

شکل‌گیری معنا در موسیقی پست‌مدرن نه به عنوان یک ساختار ثابت بلکه به عنوان پدیده‌ای باز، چندلایه و وابسته به بافت فرهنگی و تاریخی شنونده بازتولید می‌شود و برخلاف رویکرد مدرنیستی که در آن معنا اغلب به نیت آهنگساز و ساختار اثر محدود می‌شود، پست‌مدرنیسم از طریق بینامتنیت، ارجاع‌های متقاطع و کاربرد آگاهانه سبک‌ها و زبان‌های گوناگون، آن را در فرایندی سیال و گاهی متضاد آشکار می‌سازد (Kramer, 2002, 16). شنونده موسیقی پست‌مدرن نقشی فعال دارد تا در برخورد با رمزگان‌های موسیقایی گوناگون، معنا را که به گفته لیوتار همواره در حال تأخیر و گریز است (Lyotard, 1984, 81)، خلق کند و بر این اساس موسیقی پست‌مدرن

نه تنها موجب گشودگی معنا می‌شود بلکه با استفاده از ارجاع فرهنگی و شکست زمانی، فرایند معناسازی را به سطحی تازه همچون بازتولید پیش می‌راند.

از طرف دیگر مفاهیمی همچون دهکده جهانی و آشنایی با فرهنگ‌های مختلف که به دلیل گسترش رسانه‌ها روی داده است، برخی آهنگسازان پست مدرن را بر آن داشت تا موسیقی نقاط مختلف جهان را همچون موسیقی فرهنگ خود در آثارشان بازتاب دهند. همچنین آهنگسازی به عنوان یک فعالیت اقتصادی که خود محصول دیگری از دنیای امروز است، باعث پیدایش روش‌های جدید در بازار موسیقی شد و برخی آهنگسازان با زیر پا نهادن ارزش‌های هنر والا، از ویژگی‌های موسیقی پاپ هم در آثار خود استفاده می‌کنند. بر این اساس موسیقی پست مدرن از ترکیب فرم‌ها و روش‌های بیانی از دوران و گونه‌های مختلف در گذشته و حال به دست می‌آید و از این رو مستعد خودارجاعی است. این موسیقی طعنه‌آمیز به گوش می‌رسد تا جایی که مرز بین هنر والا و هنر به اصطلاح کم‌ارزش را مخدوش می‌سازد (Torbati, 2006) چراکه به اعتبار خرده‌روایت‌ها به جای یک روایت عام اعتقاد دارد و در این رهگذر به سنت هم برمی‌گردد (Shaghghi, 2008). بر این اساس تحلیل موسیقی پست مدرن با ارجاع به خودش بهترین نتیجه را به همراه خواهد داشت چون با روش‌ها و تکنیک‌های خاص خودش ساخته شده است.

روش پژوهش

این مقاله بستر پژوهشی و تحلیلی دارد و متناسب با ساختار مقاله دیدگاهی به صورت نظریه‌پردازی هنری است. بر این اساس ضمن استفاده از گزیده ادبیات انتقادی مربوط به موسیقی مدرن و پست مدرن همچنین تفسیر آنها، در قسمت‌هایی که مربوط به معرفی قطعه کائن در چهار است، از دیدگاه‌های آهنگساز در راستای نتیجه‌گیری از ادبیات انتقادی مربوط بهره گرفته می‌شود. البته مؤلف در نظر دارد تا مباحث مطرح در این مقاله برای خوانندگان متخصص‌تر هم قابل توجه باشد و از این رو تا جای ممکن از نکات تخصصی لازم بهره می‌برد و بحث ساختار قطعه را با نگاهی جامع یعنی از زاویه چگونگی چیدمان و ترکیب بندی عناصر آن مورد توجه قرار می‌دهد.

نکته مهم در پژوهش حاضر توجه به استخراج مبانی تحلیل از بطن خود قطعه است؛ آنچنان که پیشتر آمد موسیقی پست مدرن خودارجاع است و بر این اساس استخراج مبانی تحلیل قطعه باید بر سازوکار عناصر ساختاری خودش متکی باشد. در حقیقت به کار بردن مفاهیم برگرفته از دیگر آثار موسیقی برای تحلیل قطعه کائن در چهار ممکن است همیشه درست نباشد و به نتایج متناقض با ماهیت آن برسد. از این رو در بررسی چیدمان عناصر ساختاری قطعه باید به استنباط

آهنگساز از مفاهیم مدرن و پست‌مدرن توجه کرد که خود از تحلیل آن به دست می‌آید و در حقیقت این گونه می‌توان ویژگی‌های موسیقی پست‌مدرن را در قطعه مشخص کرد.

یافته‌ها و بحث

۱. از عنوان تا فرم قطعه کائُن در چهار

واژه کائُن لاتین و معرف فرمی است که در آن چند خط صدایی آوازی یا سازی، یک جمله یا ایده موسیقایی واحد را به صورت پی‌درپی تکرار و تقلید می‌کنند، گویی که به دنبال یکدیگر هستند. چگونگی این تکرار و تقلید مثلاً از لحاظ فاصله زمانی بین هر تکرار همچنین فاصله موسیقایی بین خط‌های صدایی از هم، انواع کائُن را می‌سازد (Naseri, 2006, 79). نمونه‌های اولیه از کائُن ریشه در موسیقی قرون وسطی دارد و در تعریفی دیگر می‌توان گفت که کائُن نوعی تکنیک آهنگسازی مبتنی بر یک سیستم تقلیدی است که می‌تواند در سراسر قطعه تداوم یابد یا اینکه تنها در ابتدا و قسمت‌هایی از آن شنیده شود (Piston, 2007, 233). از طرف دیگر عبارت در چهار در عنوان قطعه کائُن در چهار می‌تواند مرحله‌ای یا ترتیبی بودن ساختار موسیقی را نشان دهد همچنین به نقش داشتن چهار عنصر ساختاری در آن باز می‌گردد (شکل ۱).

شکل ۱. ابتدای قطعه کائُن در چهار

در میزان اول قطعه استفاده‌ی ترتیبی از یک فیگور با ریتم چنگ، چنگ، سیاه و در میزان سوم، فیگوری مشابه با آن به خوبی دیده می‌شود که از نت‌های دو، لا، فا دیز و می بمل تکرار می‌شوند. در میزان دوم هم با میزان نمای نادر ده چهار به خوبی می‌توان تکرار فیگوری به نسبت طولانی را بار دیگر با شروع از همین نت‌ها مشاهده کرد. این تکرارها با کاربرد ترتیبی نت‌ها استفاده از مفهوم سریالیسم در ساخت قطعه را نشان می‌دهند ضمن اینکه دینامیک هم با استفاده‌ی ترتیبی خود در هر سه میزان ابتدایی مشخص است و به توتال سریالیسم اشاره می‌کند. در اینجا مفهوم کائُن و سریالیسم هر دو در ارتباط خط‌ها با هم به کار رفته است به طوری که آهنگساز با چیدمان خود از عناصر صدایی هویتی خاص در آنها ایجاد می‌کند تا از سریالیسم در طول زمان یا محور افقی استفاده شود درحالی‌که کائُن مبنای در کنارهم چیده شدن عناصر ساختاری به صورت همزمان یا محور عمودی است. در حقیقت سریالیسم عموماً بنیان خط‌های صدایی را می‌سازد و کائُن بر ارتباط آنها با هم تسلط دارد.

با ادامه‌ی تحلیل قطعه کائُن در چهارمی توان چهار سری یافت که عبارت هستند از سری نت، سلول، فیگور و دینامیک که با ترکیب‌های مختلفی به کار رفته‌اند. جالب اینکه سری سکوت در آنها وجود ندارد و از این بابت سکوت و درحقیقت وقفه بین عبارت‌ها به انتخاب زیبایی‌شناسانه آهنگساز واگذار شده که همان نگرش شوئنبرگ در ابداع سریالیسم است؛ پس اگرچه به نظر می‌رسد که فرم قطعه با سری‌های چندگانه محدود شده و در یک روش چرخ‌دنده‌ای و خشک گیر افتاده اما تنوع‌پذیری آن به گونه‌ای است که تنها در قالب چگونگی قرارگیری فیگورها بعد از هر سکوت مورد نظر آهنگساز، امکانات صدایی مختلفی به دست خواهد آمد (شکل ۲).

The image displays two systems of a musical score for string instruments. The first system includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The second system continues with the same instruments. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo). Measure numbers (e.g., 13, 24, 31, 42) and performance instructions like *8va* (octave up) are present throughout the score.

شکل ۲. ادامهٔ قطعهٔ کائُن در چهار از شکل ۱، رقم اول از هر عدد نشان‌دهندهٔ شمارهٔ فیگور و دومی شمارهٔ سلول است. جابه‌جاشدن فیگورها تنها با تغییر جزئی یک سکوت در بین آنها می‌تواند موسیقی دیگری ایجاد کند.

سازوکار فرم در قطعهٔ کائُن در چهار که به انتخاب چگونگی سکوت مبتنی بر خواست زیبایی‌شناسانهٔ آهنگساز وابسته است به الگوریتمی برای ساخت بی‌شمار موسیقی تبدیل می‌شود؛ به طوری که در اینجا تنها یک نسخه از آن دیده می‌شود و کوچکترین تغییر در سکوت‌ها نسخه‌های مختلف دیگر را مانند متن‌های مختلفی از واژگان موسیقایی آهنگساز یا همان سری‌ها به دست می‌دهد. این ویژگی که مبتنی بر استنباط چندگانه از فرم و مفهوم اثر هنری است، تعلق قطعه را به گفتمان پست‌مدرن نشان می‌دهد. پست‌مدرنیسم برخلاف مدرنیسم رسیدن به معنا را نوید می‌دهد، البته نه یک معنای مشخص بلکه معانی مختلف و از این رو با عدم قطعیت در ارتباط است (Lodge, 1994) و بر این اساس مشخص است که قطعهٔ کائُن در چهار با استنباط چندگانهٔ فرم و در سطح شکل‌گیری متن اثر، مهم‌ترین ویژگی پست‌مدرنیسم را در خود دارد.

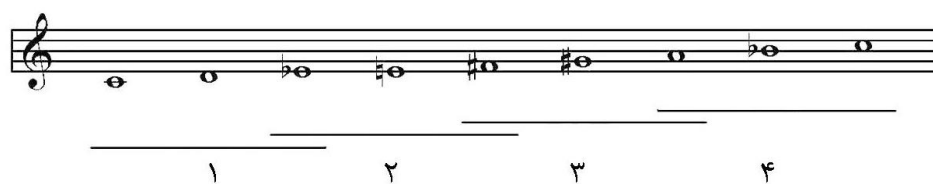
۲. سری نت



شکل ۳. سری نت

آنچنان که اشاره شد، چهار در قطعه کائن در چهارمی تواند به مبنای ساختاری و عناصر بنیادین قطعه بر اساس عدد چهار نیز اشاره داشته باشد که توجه آهنگساز به نوعی رمزنگاری عددی در قطعه را به همراه دارد؛ آهنگسازی بر مبنای اعداد از سنت‌های شناخته شده و قدیمی در فرهنگ‌های موسیقایی مختلف است که به خصوص در دوره معاصر مبنای کار برخی آهنگسازان قرار گرفته است. با این توضیحات، سری نت در قطعه شامل ۸ نت مختلف است که گریزی از مفهوم ۱۲ نت در سریالیسم اولیه دارد. چنین انتخابی سری را بیشتر به گام در تعریف سنتی نزدیک می‌سازد تا سریالیسم و به جای درگیر کردن آهنگساز با ۱۲ نت کروماتیک، به او انتخابی محدود و مشخص از ۸ نت را می‌دهد که در مجموع می‌توانند همانند یک گام ابتکاری از موسیقی قدیم شنیده شوند.

۳. سری سلول



شکل ۴. سری سلول

سری سلول از نحوه استفاده نت‌های سری در قطعه مشخص می‌شود و شامل چهار مجموعه سه‌نتی است. نت‌های ابتدایی و انتهایی این سلول‌ها مشترک و عامل پیوند آنها با یکدیگر هستند؛ یعنی نوع استفاده از سری نت به صورتی است که هر سه نت کنار هم سازنده واحد

دیگری به نام سلول هستند و در میان این سه نت کنار هم واضح است که نت اولی و آخری هر سلول به ترتیب با نت آخری سلول قبلی و اولی سلول بعدی مشترک هستند.

با بررسی محتوای فاصله‌ای سلول‌ها مشخص می‌شود که نت‌های هر سلول نسبت به خود دارای فاصلهٔ دوم کوچک، دوم بزرگ و سوم کوچک هستند و از این بابت محتوای تمام سلول‌ها با هم برابر است که نقش آنها را در ساخت کیفیت هارمونی قطعه به صورت مانده‌م مشخص می‌سازد. این رفتار در آثار آهنگساز و برن دیده می‌شود و روش خاص او برای ایجاد وحدت با استفاده از محدود ساختن عناصر بنیادی در ساخت موسیقی است. از طرف دیگر سکوت یا توقفی که بین تکرارهای پی‌درپی چه در محور افقی و چه در محور عمودی وجود دارد، احتمال بالفعل شدن هارمونی نهفته در محتوای فاصله‌ای سری سلول را متناسب با فواصل پیش‌گفته به صورت آکوردهای مینور و کاسته تأمین می‌کند که این موضوع با بررسی ساختار سری فیگور مشخص‌تر می‌شود.

۴. سری فیگور



شکل ۵. سری فیگور

سری فیگور قسمت اعظم اتفاقات موسیقایی در محور افقی را می‌سازد. فیگورهای این سری براساس چهار سلول پیش‌گفته ساخته شده‌اند و فاصلهٔ بالاترین تا پایین‌ترین نت‌های آنها یا به قولی حداکثر انحنای ملودیک آنها سه نت است و با توجه به اینکه هر سلول در حالت اصلی خود دارای حداکثر فاصلهٔ سوم کوچک یا معادل آن (دوم افزوده در فیگور ۴) است، از این رو

محتوای فاصله‌ای فیگورها در ترکیب با هم به کیفیت احساسی مربوط به آکورد مینور یا کاسته در سیستم موسیقی تنال نزدیک می‌شود که این رفتار در آثار آهنگساز برگ دیده می‌شود و نشان از توجه به دستاوردهای منحصربه‌فرد موسیقی تنال دارد. پس سری فیگور اگرچه ظاهراً قسمت اعظم اتفاقات موسیقایی در محور افقی را می‌سازد اما کیفیت هارمونی یا اتفاقات موسیقایی در محور عمودی را هم موجب می‌شود.

سری‌سازی عناصر بزرگ‌تر از نت مانند فیگور می‌تواند رویکردی نسبتاً نادر و حتی بی‌سابقه در سریالیسم باشد و روش خاص آهنگساز قطعه را نشان می‌دهد. در اینجا با گسترش مفهوم سری برای ساخت موسیقی روبه‌رو هستیم و درحالی‌که با نگاه سنتی به سریالیسم و توتال سریالیسم انتظار می‌رود که سری تنها در شکل دهی به عناصر بنیادی یک قطعه مانند نت و ریتم به کار رود اما در اینجا سری در قالب عناصر ساختاری بزرگ‌تر به گوش می‌رساند که درعین حال با برخی مفاهیم موسیقی گذشته مانند باس اوستیناتو در موسیقی باروک یا حتی ایزوریتیم در موسیقی قرون وسطی مشابهت دارد؛ یعنی همان‌گونه که در باس اوستیناتو یک جمله موسیقایی در باس تکرار می‌شود یا در ایزوریتیم به‌عنوان تکنیک مهم آهنگسازان آرس‌نوا، تکرارشدن ریتم یکسان در تنور دیده می‌شود، در اینجا هم فیگوورهای مختلف با ریتم ثابت خود جریانی متناوب و تکراری را در قسمت زیادی از قطعه به گوش می‌رسانند.

۵. سری دینامیک

f *ff* *fff* *ffff*

شکل ۶. سری دینامیک

سری دینامیک آخرین سری در مجموعه عناصر ساختاری قطعه است که خود از چهار علامت شدت صدایی همگی در تراز فورته ساخته شده‌اند. انتخاب این شدت‌های صدایی می‌تواند جالب توجه باشد و نشان می‌دهد که نوازنده باید ذهنیت خود را بر تراز صدایی شدید متمرکز نماید؛ یعنی درحالی‌که چهار شدت صدایی در این سری به کار رفته اما انتخاب آنها به‌گونه‌ای است که ذهنیت نوازنده را متوجه شدیدبودن می‌نماید. این نوع انتخاب مربوط به دوره معاصر و تأثیر

روان‌شناسانه بر نوازندگان است به طوری که آهنگساز تلاش می‌کند تا آنها را در چارچوب ذهنی موردنظر خود یعنی تقلا کردن برای شدید نواختن درگیر نماید.

۶. انتهای قطعه کائن در چهار و اشاره به آغاز

نکته جالب توجه در پایان قطعه می‌تواند بازگشت به فیگورهای آغازین باشد و از این رو فرم ABA هم به خوبی در ساختار کلی آن به گوش می‌رسد؛ به طوری که چهار میزان ابتدایی با کمی تغییر دوباره در انتها از میزان ۳۴ تا ۳۷ می‌آیند و موسیقی پایان می‌یابد (شکل ۱ و شکل ۷). در حقیقت فرم قدیمی تر AB که همراه با اصطلاح دا کاپو^{۳۴} به معنی از آغاز، در دوره باروک به صورت فرم ABA در آمد و شاخص شد (Kamien, 2004, 233)، به عنوان نمادی از موسیقی کهنه خود را در ساختار قطعه کائن در چهار نشان می‌دهد تا بار دیگر در آمیختگی نو و کهنه برای رسیدن به موسیقی پست مدرن به گوش برسد.

شکل ۷. انتهای قطعه کائن در چهار

نتیجه‌گیری

با بررسی مفاهیم وجودی و ساختاری قطعه‌کُنن در چهار، چهارمین اثر مؤلف می‌توان ویژگی‌های موسیقی پست‌مدرن را مشخص کرد؛ یکی از آنها رویکرد به گذشته است؛ در حقیقت چیز نو به خاستگاه خود در گذشته استوار است و در این مورد استفاده از تکنیک کُنن در محور عمودی قطعه می‌تواند چنین استواری را ایجاد کند، باین‌حال آهنگساز از سری فیگور که می‌تواند باس اوستیناتو در موسیقی باروک یا حتی ایزوریتیم در موسیقی قرون وسطی مشابهت داشته باشد هم استفاده کرده است. نگاه او به مبانی نوگرایی در قطعه هم قابل‌توجه است و اگرچه از سریالیسم و توتال‌سریالیسم در محور افقی قطعه استفاده کرده و همچنین از تکنیک منحصربه‌فرد آهنگساز و برن در محدودساختن عناصر ساختاری و آهنگساز برگ در بازگشت به کیفیت صدایی موسیقی تنال بهره می‌برد اما نشان می‌دهد که درصدد نو ساختن این روش‌های به‌اصطلاح مدرن هم برآمده و حتی آنها را تا حدی کهنه می‌داند؛ مثلاً از سری‌سازی عناصر بزرگ‌تر همچون فیگور استفاده کرده که در سریالیسم نادر و حتی بی‌سابقه است یا اینکه در سری دینامیک تنها از تراز صدایی شدید استفاده می‌کند که رفتاری برای تأثیر روان‌شناسانه بر نوازندگان و رویکردی کاملاً نو است.

آهنگساز در قطعه‌کُنن در چهار به خواست زیبایی‌شناسانه خود هم جایگاه خاصی می‌دهد و این به سریالیسم از نگرش شوئنبرگ نزدیک است. بر این اساس فرم قطعه نه تنها با یک روش چرخ‌دنده‌ای و خشک شکل نمی‌گیرد بلکه تنها انتخاب سکوت یا وقفه بین فیگورها مبتنی بر خواست آهنگساز می‌تواند سازوکار سازماندهی عناصر صدایی را به نوعی الگوریتم جهت ساخت بی‌شمار موسیقی تبدیل کند که ویژگی چندگانه بودن استنباط فرم و معنا در موسیقی پست‌مدرن را نشان می‌دهد. همچنین متناسب با نظر شوئنبرگ که سریالیسم را روشی برای آهنگسازی همانند گذشتگان با احیای فرم‌های سنتی می‌دانست، ساختار کلی قطعه به صورت فرم ABA شکل می‌گیرد. بر این اساس آهنگساز پست‌مدرن در سایه مفهوم دهکده جهانی با استفاده از تکنیک‌ها و روش‌های نو و کهنه با نگرشی خودارجاع به ساخت موسیقی می‌پردازد.

پی‌نوشت

1. Canon in 4
2. https://habibdoost.musicaneo.com/sheetmusic/sm-190537_canon_in_4_version_ii_op_4.html
3. Serialism
4. Total Serialism
5. Arnold Schoenberg (13 September 1874 - 13 July 1951)

6. Series
7. Anton Webern (3 December 1883 - 15 September 1945)
8. Alban Maria Johannes Berg (9 February 1885 - 24 December 1935)
9. Milton Byron Babbitt (10 May 1916 - 29 January 2011)
10. Karlheinz Stockhausen (22 August 1928 - 5 December 2007)
11. Olivier Messiaen (10 December 1908 - 27 April 1992)
12. Pierre Boulez (26 March 1925 - 5 January 2016)
13. Krzysztof Eugeniusz Penderecki (23 November 1933 - 29 March 2020)
14. Arvo Paert (born 11 September 1935)
15. John Watkins Chapman
16. Rudolf Pannwitz (27 May 1881 - 23 March 1969)
17. Hugo Ball (22 February 1886 - 14 September 1927)
18. Jacques Derrida (15 July 1930 - 9 October 2004)
19. Michel Foucault (15 October 1926 - 25 June 1984)
20. Luciano Berio (24 October 1925 - 27 May 2003)
21. Sinfonia
22. Brian John Peter Ferneyhough (born 16 January 1943)
23. Clearnessism
24. da capo

References

- Ahmadi, B. (2010). *Musicology: An Analytic Companion*. Tehran: Nashre-e Markaz. (In Persian)
- Bennett, R. (2005). *History of Music*. (P. Roshan, Trans.). Tehran: Mahoor Institute of Culture and Arts. (In Persian)
- Cahoon, L. E. (1990). *Modernism and Postmodernism*. (H. Soleimani, Trans.). *Nameh Farhang*, (36), 54-63. (In Persian)
- Dunn, D. (2011). *A History of Electronic Music Pioneers*. (A. Sarfejoo, Trans.). *Magham-e Musighaie*, (3), 9-46. (In Persian)
- Griffiths, P. (2004). *Modern Music and After*. (K. Mirhadi, Trans.). Tehran: Nashr-e Afkar. (In Persian)
- Habibdoost, M. (2014). *The Concepts of Music*. Rasht: Bolour. (In Persian)

- Habibdoost, M. (2015). Clearnessism in the Music Form. International Conference on Architecture, Urbanism, Civil Engineering, Art, Environment: Future Horizons & Retrospect. Institute of Art and Architecture (SID). Tehran. Iran. (In Persian)
- Kamien, R. (2004). Music: An Appreciation. (H. Yassini, Trans.). Tehran: Nashr-e Cheshmeh. (In Persian)
- Khajenouri, Sh. (1999). An Introduction to Postmodern Music. Baya, (1 & 2), 69-71. (In Persian)
- Kramer, Jonathan. (2002). The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies. New York: Schirmer Books.
- Lodge, D. (1994). Modernism, Antimodernism and Postmodernism. (S. Salimzadeh, Trans.). Honar, (25), 382-398. (In Persian)
- Lyotard, Jean-Francois. (1984). The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. (G. Bennington and B. Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mahabadi, B. (1994). Postmodernism and Music. Honar, (25), 105-136. (In Persian)
- Naseri, F. (2006). Comprehensive Dictionary of Musical Terms. Tehran: Nashr-e Rozaneh. (In Persian)
- Shaghghi, H. (2008). Tradition and Modernity from Two Perspectives (A Comparison Between Postmodern Thoughts and Traditionalism). Ettela'at-e Hekmat va Marefat, (26), 47-50. (In Persian)
- Stiver, D. (1996). Structuralism and Poststructuralism. (A. Sajedi, Trans.). Methodology of Social Sciences and Humanities, (39), 154-185. (In Persian)
- Torbati, S. (2006). Postmodern Music and Digital Media. Communication Research, (45 & 46), 111-122. (In Persian)