# چگونه موسیقی را دریابیم

**سر من از ناله من دور نیست**
**لیک چشم و گوش را آن نور نیست**
**مثنوی**

دربسیاری از کشورها که شرح و تحلیل موسیقی جائی در برنامه تعلیم عمومی ندارد ، درباره آن دو نوع قضاوت نادرست کرده میشود . ازطرفی ، بسیاری ازمردم گمان میبرند که موسیقی بهرحال خود را بما تحمیل میکند واحتیاجی بگوش دادن آن نیست وازطرف دیگر بسیاری گمان میبرند که برای فهمیدن(۱) موسیقی باید باسرار فنی آن آشنا ووارد بود . این دوقضاوت غلط درعین حال دوعذر نابجائی برای تنبلی آمیخته با شیفتگی مردم درباره موسیقی است وهمین باعث شده است که مشتی مردم پرگو وحیله گرقلمرو آنرا بخود منحصر کردانند . گفتیم دوعذر نابجا ولی دواشتباه نیز . زیرا اگر بیك قطعه موسیقی آنچنانکه باید با دقت عمیق گوش فرا ندهند ، همچون مشتی آب ازلای انگشتان دستی نیم بسته خواهد گریخت ولی درعوض با دانستن اینکه موسیقی طلسمی نیست که فقط سالکین طریق آن از آن آگاه باشند ، دقتی که بآن اشاره شدجای هرگونه شناسائی مخصوص را ، برای بهره‌مند گشتن از موسیقی پرمیکندوحتی من دورازآن نیستم که بگویم گاهی این دقت برآن شناسائی برتری هم دارد . . .

نخستین شرط برای گوش دادن وشنیدن موسیقی اینست که ما ازهمان آستانهٔ دنیای اصوات فراموش کنیم که موجوداتی سخنگوهستیم وخود را کاملا بدست سلطه احساس بسپاریم . یك فیلسوف قرن هیجدهم میلادی که امروزه رواج «اگزیستانسیالیسم» نامش را درمحاق افکنده ، بنام قدیس «کندیاك» مجسمه زنی را تصور کرده بود که ناگهان دارای حس میشود و بلافاصله گل سرخی زیر بینی‌اش میگیرند وادعا میکرد که درحال ، این دختر «پرومته» گمان خواهد برد که خودنیز تبدیل به عطر گل سرخ گشته است . بهمین نحوهنگامیکه ما برای شنیدن یك قطعه موسیقی میرویم باید باقی

---

۱ ــ فهمیدن کلمه‌ایست که باید ازقاموس موسیقی طرد شود وجایش را به «اخذ کردن» و «حس کردن» بدهد.

چیزها را ازقبیل کلمات ، جمله‌ها وفضاوتها فراموش کنیم وراضی‌شویم باینکه خود نیز جزوزن ، نغمه ، خوش آهنگی و طنین صدا نباشیم . این کوشش هرگزدشوار واجباری نیست وتازه‌آیا میتوان نام‌کوشش بدان نهاد ؟ زیرا منظور نگهـداری خود درحالتی است که‌قسمت عمده زندگی‌خودراآن می گذرانیم . چنانکه درتنهائی ، هنگامیکه با خویشتن خلوت کرده‌ایم ، وبسخن وکار نمیپردازیم ،کمتراز مـواقع دیگر زندگی نمیکنیم وبراین زندگی واقف وحساسیم . گفتار وحرکت جزدر سطح زندگی ما حکمروائی نمیکند . درون ما قلمرو سکـوت احساسات است ، و این احساسات خواه شدید و خواه متنوع ، در هر صورت بحال بیان نشده بسر میبرند اگر دراستماع موسیقی عناصرمربوط بفکر وزبان ،گفتار وهوش و استدلال دخالت نموده برآن تسلط یابند ، این سماع بهم میخورد واز راه خود منحرف میگردد . کوتاهتربگوئیم : اگر میخواهیم دربرابر موسیقی کر نباشیم باید باآن چنان طرف شویم که‌گوئی لال هستیم .

زیرا موسیقی برای تاثیر کردن، وسائل دیگری‌جزسخن و گفتاربکار میبرد . باینمعنی که اولا با غریزه مابیشتر سروکاراردتا با سخن وکلام وهرکسی‌راتجربه دراین باره میسراست :کسی راکه با خود سخن‌گویدآدمی عجیب میخوانند ولـی هیچ کاری عادی‌ترازاین نیست که‌کسی درخوشحالی یا بدحالی ، در غمگینی‌یاسرـ خوردگی ، با توائی مناسب حال خویش ، آهنگی زمزمه کند . بنابراین دردرون ما چشمه ومنبعی ازموسیقی وجود دارد،این چشمه ممکن است‌مخفی مانده باشد ولی موسیقی کـان دیگر ،آن را فاش میسازد ، دربندش میکشد وپرورشش میدهد وغنیـ ترش میسازد .

ثانیا موسیقی دراعضای بدن مانیزـ صرفنظر ازسماع رسمیـ عکس‌العملـ هائی بوجود میآوردکه بی اختیارانه وغالبا نهانی است ولی‌حقیقتش‌مسلم وبامعنیـ بودنش قطعی است . نیازی باین یاد آوری نیست که هروزنی ، هرقدر هم کمـ ضرب باشد، طرح حرکتی را ترسیم میکند . چنانکه‌کار موزون‌کشتیبانان «ولگا» وفلاحان مصری‌احتیاج به وزنی مخلوط باآواز دارد . روانشناسی‌آزمایشگاهی‌نشان میدهدکه استماع موسیقی طرحی صوتی رسم میکند که دراعضاء مربوط بصدا نوعی تکاپوی جنینی برای تقلیدآن صدا بوسیله آواز ایجاد مینماید .آوازه خوانی کـه صدا را ازته‌گلو بر میآورد ویا بطور تصنعی میخواند ،گلو درد خفیفی در ما برـ می‌انگیزد .

واین چنانست که بگوئیم پیش ازشنیدن یك موسیقی برونی ، همان موسیقی درنهاد مابطورمکنون وجوددارد . وآنکه‌ازبیرون‌میآیدکاری جزبارورکردن‌اینکه دردرون ماست نمیکند .

حال ببینیم این امربچه صورت امکان میپذیرد. روش‌آن چیست‌و نظم‌ودقتی که سامعه باید بکاربندد کدام ؟

بسیاری ازشنوندگان بعلت فقدان روش ونظم ودقت ،گمان میبرندکـه یك قطعه موسیقی جزیك سلسله جمله موسیقی ویانت‌های‌کم و بیش مطبوع چیزدیگری نیست وسامعه خود را با حالتی سست ونخوت بار ، تسلیم نوازش‌آن‌میکنند .

درحالیکه چنین نیست واگر بزبان معمولی، هنرآفرینش موسیقی را «ترکیب موسیقی» (۱) میخوانند چندان هم بی‌علت نیست زیرا هرقطعه موسیقی ازساده‌ترین آن گرفته تاپیچیده‌ترین آن، ازترانهٔ عامیانه تا سنفونی، مجموعی ازعناصر گوناگون است که بطور تصادف گردهم نیامده‌اند ؛ بلکه دربرابر هم ، برای جواب دادن بهم ، بنابراصول ومقیضیات قرارگرفته وبهمدیگر تعادل میبخشند ویا قواعدی بر آنها حاکم است که گو اینکه ازعالم احساس ناشی میشود با اینحال بدنیای اندیشه وزندگی پیوستگی دارد . همانقدرکه اندیشه، که وسیله بیانش کلمات است، بامنطق وصلابت سروکار دارد ،آن قواعد نیز که وسیله بیانش اصوات است نظم ومنطق درکارش هست .

گوش دادن بموسیقی عبارتست ازگرفتن ونگاهداشتن ودنبال کردن این عناصر ویا لااقل قسمت بیشتر آنها وهمچنین تشخیص هریك ازآنها بی‌آنکه ازهم جدا شوند و شناختن وحدت آنها درتنوعشان .

حال ببینیم این عناصر کدام است .

روبهمرفته آنها را میتوان بدودسته تقسیم کرد . وهردسته بنوبه خود دقتی مخصوص از طرف شنونده ایجاب میکند. برخی از این عناصر پشت سرهم و بطور تناوب شنیده میشوند وماآنها را عناصر متناوب مینامیم و بعضی دیگربطور تقارن و دریکزمان شنیده میشوند وماآنها را عناصرمتقارن مینامیم .

انتزاع وتشخیص دسته اول آسانتر ازدسته دوم است . وپیش از همه آنها «ریتم یا وزن» قرارگرفته که بوضعی کم وبیش واضح و برجسته ( زیرا وزنهای خفیف هم وجود دارد ) تفاوتها وفاصله‌های ادواری نوتهای « تم یا موضوع » را نشان میدهد . این وزن بخودی خود ممکن است دارای چنان برجستگی باشد که معرف یك قطعه موسیقی واقع شود . بطورمثال سرود «مارسیز» را درنظرآورید وبی‌آنکه نوتهای آنرا بخوانید ویا با اسبابی بنوازید ، با درنظرگرفتن ارزش نوتهای آن ازلحاظ مدت ، روی چیزی بکوبید وسرود « مارسیز » را باز خواهید شناخت .

در قطعاتی که دارای وزنی کم وبیش مخفی وخفیف است با اینحال وجود وزن حتمی است چنانکه اسکلت انسان که در زیرپوست وگوشت و عضلات مخفی است با وجوداین معرف پیکر وجنبش های بدن است .

بنابراین قبل از هرچیز حواس خود را به ادراك وزن موقوف سازید .

باین نسبتها که فاصله‌های زمانی نوتهارا نشان میدهد ووزن را ایجادمیکند نسبت آنها ازحیث ارتفاع وشدت صوت اضافه میشود . اتحاد این نسبت‌ها «ملودی یا نغمه» را بوجودمیآورد که درموسیقی معادل جمله درگفتار وشعراست . اصطلاح

---

۱ - Compositon musciale

«ملودی» برحسب استعمال عادیش به جمله‌های موسیقی اطلاق میشود که میتوان آنها را بآواز خواند. ولی موسیقی بطور کلی و بخصوص موسیقی سنفنیك وسازی با جمله‌هائی بسیار کوتاه وموجز سروکار دارد که قابل دگرگونیهای متعددی است و آنها را دراینمورد با اصطلاحات «تم» یا «موتیف» نشان میدهند. شاید مشهورترین واصیل‌ترین این «تم»ها مجموعه چهارنوت ضربی است که بتهوون برای پی‌افکندن بخش اول «سنفنی پنجم» خوداز آن استفاده کرده است.

بنابراین برای اینکه یك شنونده بسط وتوسعه یك قطعه موسیقی را دنبال کند باید «موتیف»های ترکیب کننده آنرا درذهن خود جا دهد وسعی کند رشته آن را درمیان دگرگونیهائی که این «موتیف» میبابد ازدست ندهد. ولی همچنانکه بعداً خواهیم دید این رشته را نمیتوان به روبانی تشبیه کرد بلکه باید همچون طرحی در نظر آورد.

ملودی وموتیف وتم علاوه بر رشته ساده نوتهای خود، دارای خصوصیات دیگری برای جلب دقت وتحریك حافظه وبرانگیختن علاقه شنونده میباشند:

«لحن یا تونالته» یعنی وضع قرارگرفتن نسبی آنها در اشل صوتی که طی قطعه عوض میشود وهمچنین طنین صدای آنها، یعنی رنك خاص صدای سازی که باآن نواخته میشوند که درموسیقی «اورکستر» برای هرسازی گونه‌ای دیگر است همچون ویلن، فلوت، ویولونسل، باسون وغیره.

تفاوتهای جزئی اصوات که مدام تغییر میکند نیز از اینگونه است و بیان و تاثیر قطعه نیز بهمراه آنها تغییر میابد.

ولی دراینباره تأمل کنید. خصوصیات عناصر متناوب یك قطعه موسیقی یعنی ریتم وملودی وموتیف، درخارج ازموسیقی، درضمیر ما نیز وجود دارد. هنگامی که ما سخن نمیگوئیم ودرزیر فشر اجتماعی حیات، بزندگی درونی خود ادامه می‌دهیم، ضربان نبض ما ممکن است درآرامش و شوریدگی، کندی وسرعت، صفا و سستی تغییر بکند ولی جنبش آن همواره حاصل حرکت همان شریانها و همان قلب است. اندیشه‌ای که درذهن ماجایگزین شده ویا احساسی که وجود ما را درچنگال خود گرفته ممکن نیست درضمیرما بحال بیحرکتی ورکود باقی بماند بلکه در میان نقشه‌ها وتدبیرهای رویهم قرارگرفته درون ما درگردش است. اینگونه اندیشه‌ها و احساسها گاهی بهم نزدیك شده گاهی ازهم دور میشوند. گاهی آرامش یافته و گاهی تحریك میشوند. گاهی دراعماق ضمیرغوطه ورگشته گاهی ظاهرمیگردند. گاهی بر حجمشان اضافه گشته وگاهی کوچکتر میشوند. گاهی روشن شده و گاهی خاموش میگردند. بهتربگوئیم همواره همان نغمه اندیشه‌ها و همان تم یاد بودها و همان موتیف احساسها است که هرلحظه بشکلی در میآیند همچنانکه ملودیها وتمها وموتیف‌های یك آهنگساز درسونات وکوآتور وسنفونیهای او دستخوش دگرگونیها میشوند.

امیداست که این تنوع ،ذهن شما را دچار انحراف نسازد زیرا در این امر شنونده جز حالات خود چیزی نمیبیند.

اما موسیقی باین عناصر پی در پی و متناوب اکتفا نمیکند و غنای خود را بیشتر مدیون عناصر متقارن خویش است . شنونده‌ای که دقت لازم را در اینباره بعمل نیاورد این عناصرزود تراز نظرش پنهان میماند .

درساده ترین حالات یعنی هنگامیکه یك ملودی و یا یك تم باآوازخواننده یا با سازی نواخته شود احتیاج به پشتیبانی « آکوپانیمان ـ همراهی » دارد که بمنزله پایه و راهنمای آنست . در مورد « همراهی » ، آهنگساز باید از ابتذال احتراز جوید وبآن تنوع وکششی ببخشدکه زبان ملودی راگویاترنماید. دراوائل امر این کار نوعی تزئین درموسیقی بوده است ولی بعدها هرقدر که موسیقی جدید با «لیریسم ـ تغزل» آمیخته گردید ، «همراهی» وضعی دورنمائی و تشریح کننده‌و بخصوص بیان کننده بخودگرفت .

همه اینها ، بمرور درموسیقی جدید تشکیل کلی‌را درموسیقی داده‌اندکه‌حتی غالباً براندیشه‌ای که باید بانوای‌موسیقی بیان گردد ، چه درمرحلهٔ آفرینش‌آهنگساز وچه در مرحلهٔ تاثرشنونده ، برتری یافته است . این کل‌خود نیزدارای غنائی پایان ناپذیر ودرهم پیچیدگی گاهی بسیار ظریف میباشدکه شنونده بایدآنرا با چندگونه دقت‌گوش دهد . برای‌آنکه شنونده دراین‌وحدت پرتنوع سردرگم نشود باید خود جهات‌مختلفی‌را درنظرگرفته ، تعقیب نماید .

اصل مطلب دراینست که دراین وحدت همه چیز تشخیص داده شود بی‌آنکه چیزی ازهم جدا وقطع گردد واین امر ، ازنظرپیداکردن تعادل ، تنها دشواری بزرگی است که دراستماع دقیق موسیقی برای شنونده وجود دارد .

درمیان نوتهای متقارن برخی کم وبیش ثابت است ورویهم قرارگرفتنشان‌در دراشل‌صوتی بحالت عمودی است. این نوتها همان‌آکورهااست که به‌علم «آرمونی» مربوط میشود .

وبعضی ازاین آکورها درگوش ودرذهن ـ که همواره مترصد است ـ تأثیر استحکام و کمال را بجای میگذارد و همچون پایه و اساسی روشن بنظر میآیند . برای احساس‌این نکته نیازی بدان نیست که بدانیم‌این نوع‌آکورها باصطلاح‌موسیقی «کونسونان ـ ترکیبات صوتی‌خوشایند» نامیده میشوند . برخی دیگرازاین‌آکورها تعادل وروشنی وثبات کمتری دارند وگوش راکم وبیش با خشونت متاثر میسازند دراینجانیز بایدگفت لزومی نیست که ما حتماً بدانیم اینگونه‌آکورها را درموسیقی «دیسونان ـ ترکیبات صوتی نا خوش‌آیند» مینامند .

حس سامعه که عامل داخل‌کننده اندیشه واحساسات درماست دوست ندارد که ترکیبات صوتی ناخوشآیند دوام یابند و بهمین جهت‌درحل شدن‌آنها درترکیبات صوتی خوشایند نوعی تسکین و احساس نتیجه‌گیری دریافت میکند ، همچون ریختن رودی درورود دیگر. ازاین دواحساس متضاد نبایدگریخت . شبیه‌آنرا درزندگانی درونی خود نیز میتوانیم بازشناخت ، درون ما نیز دستخوش احساسات پایدار و ناپایداراست وماغریزة میکوشیم که اولیها را دردومیهافروکشانیم ودرآن‌حل کنیم.

ما همواره بازیگر و تماشاگر درون خویشتن هستیم و در پیچیدگی جسمانی و روانی خود حالت داور ژرف بینی را داریم . برای اینکه درموسیقی نیز این امر را احساس کنیم نیازی بدان نیست که «اتیکت» آکورها را روی آنها بگذاریم و بگوئیم : «کامل بزرك» ، «هفتم محسوس» و «تریتون» وغیره ...

هرشنونده دقیقی دراستماع یك سنفونی یا اوپرا ، بی آنکه از موسیقی با اطلاع باشد و بی آنکه خود بداند ، درآهنگسازی و آفرینش آن شرکت میکند. اما عبور ازیك حالت آرمونیك بیك حالت آرمونیك دیگر چنان نیست که فرض کنیم آکورها بحالت عمودی همچون دانه‌های تسبیح بطورعمودی دنبال‌همدیگر قرار گرفته است . این امر باگردش ملایم صداهای میانجی که ـ ولو درپنهانی‌ترین قسمت موسیقی ـ خصوصیت خودرا نگه میدارد صورت میپذیرد .این گوناگونی صداها در موسیقی باتوجه بریشه یونانی آن بنام «پولیفونی» نامیده شده است. با اینهمه دراین مورد نیز برای احساس آنچه آهنگساز میخواسته است ، احتیاجی بکشف وجستجوی جزئیات نیست . تجربیات روانی ودرونی ما دراینجا نیز میتواند بهترین راهنما و دلیل راه باشد . انباشتگی احساس‌ها و اندیشه های گوناگون برروبهم ، در اعماق ضمیر ما بهنگام تصمیم ویا بهنگامی که برازدل خویش گوش فرا داده‌ایم برایمان آشکار میشود . چه بسا گمان میبریم احساسی که درپنجه آن اسیر گشته‌ایم احساسی نو و کامل ویگانه است ولی ناگهان احساس دیگری از گوشه تاریك ضمیرمان میجوشد و دربرابر آن ایستادگی میکند . و با اینکه درابتدا درك نشدنی ومردد ومحجوب است اندك اندك بزرگتر میشود وقزونی میابد وجائی درمیان احساس‌های پیش از خود برای خویشتن باز میکند . گاهی باآنها درهم میآمیزد و گاهی برآنها تسلط یافته ازمیدان ضمیر دورشان میکند . ترس‌های ناگهانی ، عدم اعتماد بکسی که قبلا اعتماد داشتیم ، امید ناگهانی درجائی که امیدی نمیرفت وغیره از اینگونه است. بنابراین بصدای درونی موسیقی نیز گوش فرا دهید ، این صدا ، صدای درونی شماست . دراینجا نیز لزومی بشناختن اصطلاحات علمی آن نیست . درسنفونی دوم «برامس» درآغاز «آداژیو» ما دوصدای رقت‌انگیز میشنویم که درهم میروند وقلب ما را با شوریدگی اسفناك خود متاثر میسازند . اگر باین سنفنی گوش دهید از آن بهیجان درمیآئید بی آنکه بدانید که این دوصدا حاصل حرکت متضادی است که بوسیله ویولونسل و «باسون» اجرا میشود .

عنصر دیگر موسیقی که باید بآن دقت کنید طنین پی درپی و یا رویهم قرار گرفته سازهاست . طنین (۱) برای گوش همان اثر واهمیت‌را داراست که رنك برای باصره وعطر برای شامه وطعم برای ذائقه داراست .

ادراك این امر، الزام تمرین وعلم مخصوصی را نمیکند. طنینها بعلت خصوصیت خود ازطرفی وبعلت اختلاطشان با هم ازطرف دیگر دارای ارزش است . خانوادهٔ سازهای گوناگون خود به چند دسته تقسیم میشود . هریك ازطنینها علاوه برخوشآیندی خود وعکس‌العملهای نهانی بدن در مقابل صدا دارای صفت و وظیفه مخصوصی در

---

۱- Timbre

بیداری حساسیت ما از راه گوش است . ساز های زهی هنگامیکه آرشه بر آنها کشیده میشود و یا بهتر است بگوئیم : هنگامیکه آنها را ناز میکنند درحقیقت هم گوئی احساس لمس و تماس را درما برمیانگیزند . از صدای زیر ویلن که احساس خراشیده شدن را ایجاد میکند تا نوای گرم وجانبخش صدای بم ویولونسل ، ونیز درمیانه آنهاصدای با حرارت وصمیمی آلتو ، همه همین خاصیت را دارامیباشند. بعضی نوتها ممکن است دراین سه ساز مشترك باشند چنانکه در«رژیستر» بم یا متوسط ویولون ودر «رژیستر» زیرویولونسل صدای نوتها کم و بیش یکی است ولی اختلاف زنك وطنین آنها ، حتی هنگامیکه باهم نواخته میشوند کاملا بارزوقابل تشخیص است پائین آمدن ویولون بنوتهای بم خویش ، لحنی اندك خشن وتلخ بخود میگیرد در حالیکه بالا رفتن صدای ویولونسل به نوتهای زیر ، حتی در زیرآرشه بزرگترین نوازنده‌ها در ما احساس نوعی بی اطمینانی و نا پایداری و نا استواری را برمیانگیزد .

درسازهای زهی کششی(۱) ، صدا ازتماس آرشه وزه ایجاد شده وبمدت همان کشش دوام دارد وصدا ، همچنانکه حواس به بدن وابسته است ، بستگی خود را با جسم صدا دار نگه میدارد . درحالیکه درسازهای زهی که بامضراب یا دست نواخته میشود مانند چنك،صوت بمحض جدا شدن اززه درهوامرتعش شده وفضارا پر میکند .

تنوع سازهای بادی غنی تر و بیشتر ازسازهای زهی است . بطور کلی این سازها خاصیت بشری بودن خودرا ازاصل «تماس» که مختص سازهای زهی است نمیگیرند بلکه آنرا مدیون تنفس نوازنده میباشند که ریه‌هایش در نواختن آن ها شرکت میکند .

همین دم آشنا و انسانی بی اختیارانه پیوندی بین آنها و شنونده ایجاد میکند . (۲)

زیر ترین این ساز ها یعنی فلوت ، بنفس نوازنده ، گوئی پاکی و گوارائی هوای بلندیها را میبخشد وگاهی چنان خالص و ناب است که گوئی صدای مطلق است وهنگامیکه بنوتهای بم پائین میآید چنان نوای تهی و نالانی دارد که نمیتوان سبکی و لطافت آن را توصیف نمود. صدای « هوبوا » بر عکس نافذ و نیشدار است ، در حالیکه صدای « کلارینت » از مهر وخیال بیشتری بارور است .«وبر» و «واگنر» دربرخی ازپیش درآمدهای خود ، درمیان درامی که عناصر مختلف در

---

۱ - Instruments à Cordes frottées

۲- آیا درتمام ادبیات فارسی شعری بهترازاین ابیات مثنوی هست که این معنی را با چنان کمالی برساند ؟

با لب دمساز خود گر جفتمی — همچو نی نا گفتنی ها گفتمی

دو دهان داریم گویاهمچو نی — یکدهان پنهانست در لب های وی

یکدهان نالان شده سوی شما — های و هوئی در فکنده درسما

لیك داند هرکه اورا منظراست — کاین فغان اینسری هم زان سراست

آن شرکت دارند ، صدای انسان را با نوای «کلارینت» نشان میدهند . در اساس سازهای این دسته باید «باسون» را جای داد که صدای آن سنگینی خاصی دارد و بعلت همین سنگینی گاهی دارای تمسخر و نیشخند خاصی است .

خصوصیت سازهای مسی درقوت و روشنی صدای آنهاست . «ترومپت» و «پیستون» بمنزله خروس ارکستر بشمارمیرود. لابدشنیده اید که ازکوری مادرزاد پرسیدند رنك سرخ بنظرش چگونه چیزی است واودر پاسخ گفت : رنك سرخ باید چیزی شبیه صدای ترومپت باشد . صدای پر مایه « کور Cor » ایجاد پژواك میکند و گوئی ازدوردستها بگوش میرسد . نوای «کور» نشانی ازصدای جنگلها وساحرانی که درآن ساکنند دربردارد . صدای لرزنده «ساکسفون» جائی راکه شایسته خواص شاعرانه واندوه آمیز صدای اوست هنوز درارکستر بازنکرده است . «ترمبون» ها و«توبا» ها با قدرت خود برهرصدائی میتوانندچیره شد ، ولی اگرآرام وآرام تر نواخته شوندگوئی شیرانی هستندکه بخواب فرورفته اند وچنین حالتی درشیران بیشه عظمت برازحالت خشم وفرمانروائی آنهاست .

طنین سازهای ارکسترکه وسیله تشخیص آنها درحین تناوب و تقارن صداها است به بازیگری « تم » ها و بیاد آمدن و تکرار و قطعه قطعه شدن و پراکندگی آنها حدود میدهد و آنها را برجسته تر و با منظره تر ساخته و برای بیان احساسات برتنوعشان میافزاید . برای دل بستن باین چیزها ، نیازی بدان نیست که نام هریك ازآنها را بدانیم ودرجریان قطعه آنها را بازشناسیم . موزار برای تفریح خاطر خویش یك «دوئو» سحرانگیزی برای «باسون» و«ویولونسل» ساخته است که درآن تضاد وتطابق این دوساز معجزی ازتخیل ومهارت است و برمکالمه «تم»ها جذبه و افسون باور نکردنی بخشیده است که هر شنونده بی خبری ، ولو با عدم دقت کافی، ازآن متاثر میشود ، بی آنکه بداند که این اعجاز کار یك باسون و یك «ویولونسل» است .

همچنین در «سنفونی پاته تیك» چایکوفسکی ، دراوایل بخش نهائی شنونده تحت تأثیر صدایی دردناك ومضطرب واقع میشود بی آنکه تشخیص دهد که این صدا ازبهم رفتن پی درپی صدای ویلن اولها وویلون دومها وآلتوها وویولونسلهاست که درضمن توضیح وعرضه « تم » ایجاد میشود .

جذابیت وخوشایندی یك قطعه موسیقی که دارای بسط وپرورشی باشدتنها ازلحاظ نغمه ها وخوش آهنگیها وطنین سازهایش نیست بلکه ترتیب وتسلسل موتیف ها ، مکالمه وگاهی تضادآنها تاوقتیکه به نتیجه و پایان برسد ، مطیع نوعی منطق احساسی است ،که درعالم احساس میتوان آنرا به نظم وترتیب یك خطابه و قالب قطعه ای شعر وتسلسل فکر شده وقانع کننده یك استدلال وانتریگ و نتیجه گیری یك نمایشنامه تشبیه کرد . درمورد آثارکلاسیك ورومانتیك و مدرن که ازروی « فورم سونات » ساخته شده باشند این امر بخصوص محسوس تر است . زیرا فورم سونات مثل «کوآتور» و «سنفونی» باموسیقی سازی مطابقت وسازگاری دارد. خط سیری که پیش از شنیدن یك قطعه موسیقی ازاین نوع ، برای شنونده میتوان مشخص نمود

تا اندیشه آهنگساز را باراحتی و آسانی بتواند دنبال کند چنین است :

نمایش نخستین قطعه بادوتم اصلی و بادولحن (تونالیته) مختلف، سپس بسط و توسعه آنها که در آن قطعات کوچکتر این دو تم در گردش وجنبش است ، و بعد نمایش دوباره تم‌ها که درآن بالاخره تم دوم برای نتیجه گیری لحن تم اول‌را بخود میگیرد . این‌وضع درمورد«فوگ» حقیقت بیشتری‌دارد. خواه‌آنکه «فوگ» را ازلحاظ خود قطعه درنظرآوریم وخواه آنکه آنرا وسیله نشان دادن قواعد فن فصاحت ومعانی وبیان موسیقی قراردهیم . درمورد اخیر استدلالات شتابزده فوگ تأثیرات مقاومت ناپذیر نوعی‌فصاحت‌را بخودمیگیرد. ممکن است کسی ازاصطلاحات مخصوص این نوع قطعه بی‌اطلاع باشد وندانه که منظور از «موضوع»۱ و « ضد موضوع»۲ و«درهم‌رفتگی»۳ چیست ولی‌این‌مانع آن‌از نیست که وی نسبت به‌تسلط تدریجی فوگ واحساس مرکزیت یافتن صداها دریك نقطه درطی قطعه ، بیگانه‌و بی‌تاثر بماند . چنانکه مثلا فوگی که پیش از « فانتزی‌کروماتیك » باخ شنیده میشود ازاینقبیل است .

برخی‌دیگر ازآهنگسازان‌میکوشنددرموسیقی خلاصه یك‌داستان یایك‌درام‌را بنمایانند. ( مانند پیش‌درآمد۴ های بزرك رومانتیك ازبتهوون به بعد ) که شباهت به‌کنایه و استعاره دارد ( مثل پوئم سنفونیك‌ها که جزوموسیقی‌معروف به« برنامه‌ای» محسوب میشوند ) . دراین مورد چند کلمه‌ایکه بوسیله‌آن ذهن شنونده‌را درباره آنچه بعداً خواهد شنید روشن میکنند ، همان خاصیت‌را درموسیقی داراست که یك‌قطره ویایك جرقه دررسوب وتبلور ویاکاتالیز یك مایع اشباع شده دارا میباشد . زیرا بدون این چندکلمه که بمنزله‌کلید قطعه است تمام قطعه مشوش بنظر میرسید واگر آنها صداهارا همچون یخ نگاره‌های روی شیشه ثبات ووضوح نمی‌بخشیدند ، تمام عناصر موسیقی درحال بلاتکلیفی وسرگردانی باقی میماند.

درموسیقی نمایشنامه ، لزوم چنین راهنمائیها بیشتر خودنمائی میکند زیرا از طرفی بندرت‌میتوان‌یك‌اثرغنائی(«لیریك»)را تماماً درراديو شنیدواز‌طرف‌دیگرفقدان عناصریکه درروی صحنه ، روش ومعنای موسیقی‌را مشخص میکنند یعنی جریان بازی، منظره وضعیت‌های مختلف ، دکورها وبازی هنرپیشگان، بهنگام شنیده شدن آن‌از رادیو بعلت‌آنکه موسیقی نمایش از اصل خویش دور میماند وقطعه قطعه میگردد ، فهم ودرك آنرا دچار اشکال میسازد .

دنباله دارد

ترجمهٔ سیروس ذکاء

---

۱- Sujet -۲ Contre-sujet -۳ Strette -٤ Ouverture