فصل دوم[1]

ترانهٔ عامیانه

درفصل گذشته بطور کلی طبیعت موسیقی وطریقه‌هائی‌را که هیجان و اندیشه را بیان میدارند ، مورد مطالعه قرار دادیم و ازآنچه گفتیم بدین نتیجه رسیدیم که چون موادی که در موسیقی بکار میروند ــ یعنی صوت ووزن ــ ناپایدار و فرارند اصل «وحدت‌درتنوع» اهمیتی اساسی دارد . درمرحله دوم نشان دادیم که‌شنونده‌ای که میخواهد اندیشه‌ای‌را که بوسیله این اصوات واوزان بیان میشود دریابد باید کوشش «هشیارانه»ای جهة همکاری باآن بنماید وبیك نوع خیال‌پردازی ساده ، بحالت تسلیم ، اکتفا نکند . بعلاوه ، دیدیم که وحدت و انتظام داخلی یك قطعه موسیقی ، بابکار بستن اصل تکرار وتقلید متوالی، بدست میآید . (ما بعداً خواهیم دید که چگونه این «تنوع»را میتوان بوسیله تم‌های «متضاد» تأمین نمود وهمچنین بوسیلهٔ قطعات کوچك فرعی ومقررات بسط و توسعه وزنی و « آرمنیك » ، عملی ساخت .)

---

۱ ــ فصل اول کتاب «هنر وزبان موسیقی» (The music , an art and a language)
که درشمارهٔ گذشته بچاپ رسید مورد توجه خاص عده‌ای از خوانندگان قرار گرفت تاجائی که چند تن ازآنان درخواست کرده‌اند که ترجمهٔ کامل این کتاب بتدریج در مجله موسیقی منتشر شود . این کارمتأسفانه با برنامه کارمجله موسیقی وفق نمیدهد ولی ازآنجا که کتاب مزبوررا درخورمعرفی بیشتری میدانیم ترجمهٔ دوفصل دیگراز آنرا دربخش « فصلی ازیك کتاب » دراختیارخوانندگان علاقمند میگذاریم . فصل دوم که دراین شماره بچاپ میرسد به «ترانهٔ عامیانه» وفصل سوم که درشمارهٔ آینده درج خواهد گردید به «موسیقی پولیفونیك ـ ژان‌سباستیان باخ » اختصاص یافته است.

اکنون ما میتوانیم چگونگی توسعه ورشد ساختمان وبیان موسیقی رادرترانهٔ عامیانه مورد مطالعه قرار دهیم که ازنظر تاریخی قدیمی‌ترین اشکال موسیقی و درعین‌حال ساده‌ترین آنهاست . ما نمیتوانیم تصور روزگاری را بکنیم که در آن ، آدمی برای ابراز هیجانات خود ازصدایش استفاده نکرده باشد وتاجائی که تاریخ بخاطر میآورد ، نشانه‌هائی ازاین فعالیت‌را میتوان باز یافت . در طول قرنهای بسیار ، فریادهای خشن نژادهای‌وحشی ، بیشك نسبت بهرگونه مقصودهنری بیگانه بود ولی مسلم است که همه پیشرفت هائی که بانتظام وتعادلی انجامیده ، حاصل تجربیات عالمانه‌ای بوده است ؛ بهمین دلیل تاریخ موسیقی با تاریخ هیجانات و ترقیات فکری آدمی ارتباط نزدیك‌دارد . غالباً ازقومی «برتر» سخن بمیان‌میآید. جستجوی آنچه که ، درقلمرو هنر ، این «برتری» را تأیید میتواندکرد جالب‌توجه است . حقیقتی است مسلم که درهیچ مکانی ،کمتر مکتب موسیقی مهمی وجود داشته است که برروی تمنیات وهیجانات ومعتقدات خاص قومی پایدار نباشد . مسلم‌است که یکی ازنتایج غیرمستقیم ولی انکارناپذیر «جنگ‌بزرگ[1]» ، آزادی ورهائی هنر موسیقی ، و همه هنرهای دیگر ، ازقیود قیمومت بشمار خواهد آمد . چه ، از آن دوره ببعد بودکه قدرت وطبیعت موسیقی چنان بخوبی مورد تفهیم عامه قرار گرفت‌که ازآن پس دیگر موسیقی وسیلهٔ ساده تفریح تحملی‌که بطبقات فارغ‌البال اختصاص داشت نبود ، بلکه با توده وسیع ملت و یاصطلاح با «طبقات پست» تماس مستقیم یافته بود . موسیقی اصلا ازمیان این طبقات ،که وسیع ترین قسمت بشریت‌را تشکیل‌میدهند ، سرچشمه گرفته‌است ودرحقیقت ازآن‌اوست و به‌طبقهٔ‌عوام، که مظهر موجود انسانی ساده است ، تعلق خواهد داشت .

بااینکه‌هرهنری تاحدی احساسات‌عامیانه‌راجلوه‌گر میسازد ، ما درهیچکدام ازهنرها ، ازقبیل نقاشی ، حجاری ومعماری، تعبیر وجلوه‌ای‌چندان زنده‌ازاحساسات و غریزه های هنری بشریت نمیتوانیم یافت مگر در ترانه‌های عامیانه . درادوران ابتدائی موسیقی کلیسائی ، هنگامیکه نظری‌دانان ودانشمندان‌گرفتار مسائل پیچیدهٔ سبك پولیفونیك بودند ، عامهٔ مردم درزندگی روزمره خود هیجانات و خوشی و اندوه خودرا ، بصورت ترانه ورقص ، بروز میداد . بیان موسیقی غریزهٔ عمومی همه افراد بشراست وترانه‌های‌محصول این‌احتیاج ، ازآنجاکه ازقیدهرنوع‌قاعده‌ای آزادند ، بعداً درپیشرفت وتوسعهٔ سبك‌های موسیقی تأثیر بزرگی‌داشته‌اند. ترانه‌های عامیانه طراوت ، سادگی وصداقتی‌درخود دارندکه کوششهای هشیارانه‌نوابغ، کمتر توانسته است با آنها برابری نماید . شومان میگوید : «بهمه ترانه های عامیانه بدقت‌گوش فرادهید ، آنهاگنجینه‌ای از زیبائیهای نغمگی درخود دارندکه صفات طبیعی اقوام مختلف‌را آشکار میسازند .» ترانه‌های عامیانه بگلهای وحشی میمانندکه درکنار راه‌آزادانه میرویند؛ آنها بیشتر محصول نژادی هستندتافرآورده فردی ودرطول قرن‌ها ،کمتر موسیقی‌دان تحصیل‌کرده‌ای بدانها آشنائی داشته‌است.

---

۱ ــ مقصود ، جنگ بین‌المللی ۱۸-۱۹۱٤ میباشد . م .

باید بدین نکته توجه داشت که در ترانه‌های عامیانه ، موسیقی و کلام بصورتی جدائی‌ناپذیر بهم وابسته بوده و رقص نیز بالطبع بدانها پیوسته و جوهر حیات قومی، بدین وسائل سه‌گانه ، بیان شده است .

تنوع ترانه‌های عامیانه ازلحاظ «تن» و مایه ، یکی ازمشخصات قابل‌توجه آنهاست ، ازآنمیان بسیاری درمقامات قدیمی «گرگورین» ترتیب یافته‌اند ، حال آنکه برخی دیگر تمایل بسیار مشخصی نسبت بگامهای جدید کوچك و بزرگ ما نشان میدهند . اهمیت تاریخی موسیقی عامیانه بسیار است ، چه درآنها ما برای نخستین‌بار اولین علائم‌ظهور اصولی‌را می‌بینیم که درمورد موسیقی‌سازی بکارخواهند رفت وعبارتند ازدقت واهتمامی درپرداختن جمله‌های‌متعادل ، که درآوازها بوسیلهٔ فرودهای شعری ودررقص‌ها بوسیلهٔ حرکات متناوب بدن ، مقطع میگردند ؛ بعلاوه موسیقی عامیانه عمل « رجعت باصل » و « تکرار پس ازتضاد » را بکار می‌بندد. مشاهده، این نکتهٔ شگفت‌انگیز است که طرح مهم معروف به «نخستین‌بخش‌سنات» بصورتی ابتدائی درموسیقی عامیانه‌وجود داشته است. نغمات‌واوزان عامیانه‌درآثار هایدن ، شوبر، شوپن ، لیست ، براهمس، گریك، چایکووسکی ، دورژاك، ونسان‌دندی ، نقش مهمی بعهده دارند . استادان مزبور ازپیوند فکر واحساس‌نو وریشهٔ موسیقی عامیانه ، برای آثار خود قدرت واعتباری تأمین کرده‌اند که باهیچ تمهید دیگری بدست‌نمیتوانست‌آمد . برخی ازدل‌انگیزترین آهنگهای براهمس، گریك و چایکووسکی درحقیقت ترانه‌های عامیانه‌ای هستند که اندك تغییر شکلی یافته‌اند و یا آهنگهائی هستند که در ساختن آنها از روح وشکل یك ترانهٔ عامیانه الهام گرفته‌اند .

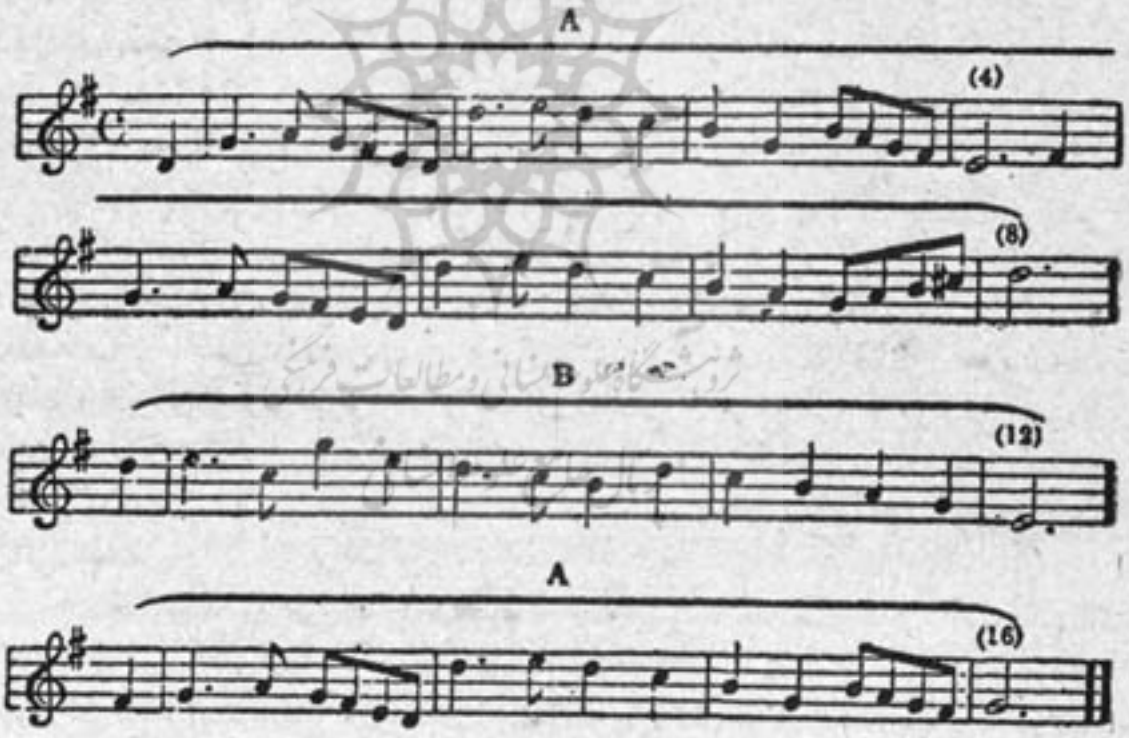
ازآنجاکه موسیقی برخلاف هنرهای دیگر ، برای خود در طبیعت سرمشقی نمی‌یابد ، اصول ومقررات خودرا خود بوجود آورده است و بهمین دلیل تأثیر آن حالتی بی‌اختیار ومستقیم دارد . موسیقی ، اصل تقلید صرف ومفید بودن‌را، بعنوان مقصد نهائی ، بخود تخصیص نداده وخودرا بافیود قراردادهای مطلق ، مقیدنساخته است وبطوری که «برلیوز» در « عجایب موسیقی » میگوید : « موسیقی بخودی خود موجودیت دارد ، آنرا به‌شعر نیازی نیست واگر همهٔ زبانها ووسائل بیان آدمی ازبین میرفت موسیقی کماکان شاعرانه‌ترین ، بزرگترین و آزاده‌ترین هنرها باقی میماند » .

هنگامیکه ما بقرن‌هائی میرسیم که میتوانیم سیر تاریخی‌شان را رسم‌کنیم ، بفراوانی ترانه‌های عامیانه ، درمیان همه اقوام وملل‌کشورهای اروپا برمیخوریم چون ایرلند ، اسکاتلند ، انگلستان ، فرانسه ، آلمان ، ایتالیا ، اسپانی ، روسیه وغیره ... ۱

---

۱ ــ این امر درمورد اقوام شرقی چون اعراب و ایرانیان ویونانیان نیز صدق میکند واگر ما آنهارا درشمار اقوامی که اشاره شد جای نداده‌ایم فقطازآن جهة است که توسعه موسیقی این ملل ، ازبسیاری جهات ، راهی‌جزآنچه موسیقی ما دنبال‌کرده ، پیموده است .

دراین ترانه‌ها تحول وتغیرشکل تدریجی مقامات قدیمی به گامهای بزرگ وکوچك امروزی بارز است وهمچنین اصول تونالیته وتغییرات مقام ساده،جمله بندی بوسیلهٔ تقطیع‌رفرود ، ونیز احتیاج‌به‌تضاد وتنوع‌بوسیلهٔ برگشت به‌تم اولی،مشهور میباشد . همهٔ‌این نکات معرف نخستین کوششهائی‌است‌که آدمی برای بیان احساسات خود ، بصورتی منطقی ، بوسیلهٔ اصوات بکار برده است . دراین ترانه‌ها طرح کلی ازواحدهای عروضی اشعار ریشه میگیرد زیرا درمیان ساختمان موسیقی و شعری‌آن پیوسته ارتباطی نزدیك موجود است . در ترانه‌های عامیانه تمایلی به‌بیان متوازن وبخصوص به‌استعمال اصل‌برگشت به‌تم پس‌ازتضاد محسوس‌است. مثال زیر ازنمونه‌های موسیقی عامیانه ایرلندی انتخاب شده است‌که ازلحاظ عمق هیجان حقا درشمار زیباترین موسیقی‌های عامیانه محسوب است‌ونکته‌ای‌راکه اشاره‌کردیم روشن‌خواهد ساخت .

« گریختن نجبای انگلیسی » (The flight of the earls)

گاهی اظهار عقیده میشودکه اصول سیستم جدید « تونالیته » و تغییر مایه امروزه ما ، ازموسیقی عامیانه استخراج شده است . این امر فقط تاحدی صحیح است زیرا ترانه‌های عامیانه حقیقی ، مدتها پیش ازپیدایش گامهای ثابت بزرگ‌و کوچك وتحت تأثیر مقامات کهن قرون وسطی بسط وتوسعه یافته‌اند . بعلاوه چون

آنها نغمه‌های ساده‌ای بیش نبودند که بتنهائی و بدون همراهی خوانده میشد ، در آنها تغییرات مایه‌ای نیز رخ نمیداد. چه، تغییرمایه ، بمفهوم جدید این کلمه، متضمن قواعدی است مربوط بترکیب اصوات متعدد . اما درست است که اهمیت نت های اصلی «تونال» (درجه اول ، درجه پنجم فوقانی و درجه پنجم تحتانی) وگاهی درجه اول گام نسبی کوچك ، اندك اندك وبیش ازپیش مورد توجه قرار میگرفت . همهٔ این دگرگونیهارا درمثالی که گذشت میتوان دید ؛ درمیزان چهارم آن۱ ، تغییر مقامی به می کوچك ودر میزان های هفتم و هشتم به‌ر بزرگ (درجه پنجم) و در میزان نهم به دو بزرگ (درجهٔ چهارم) یافت میشود .

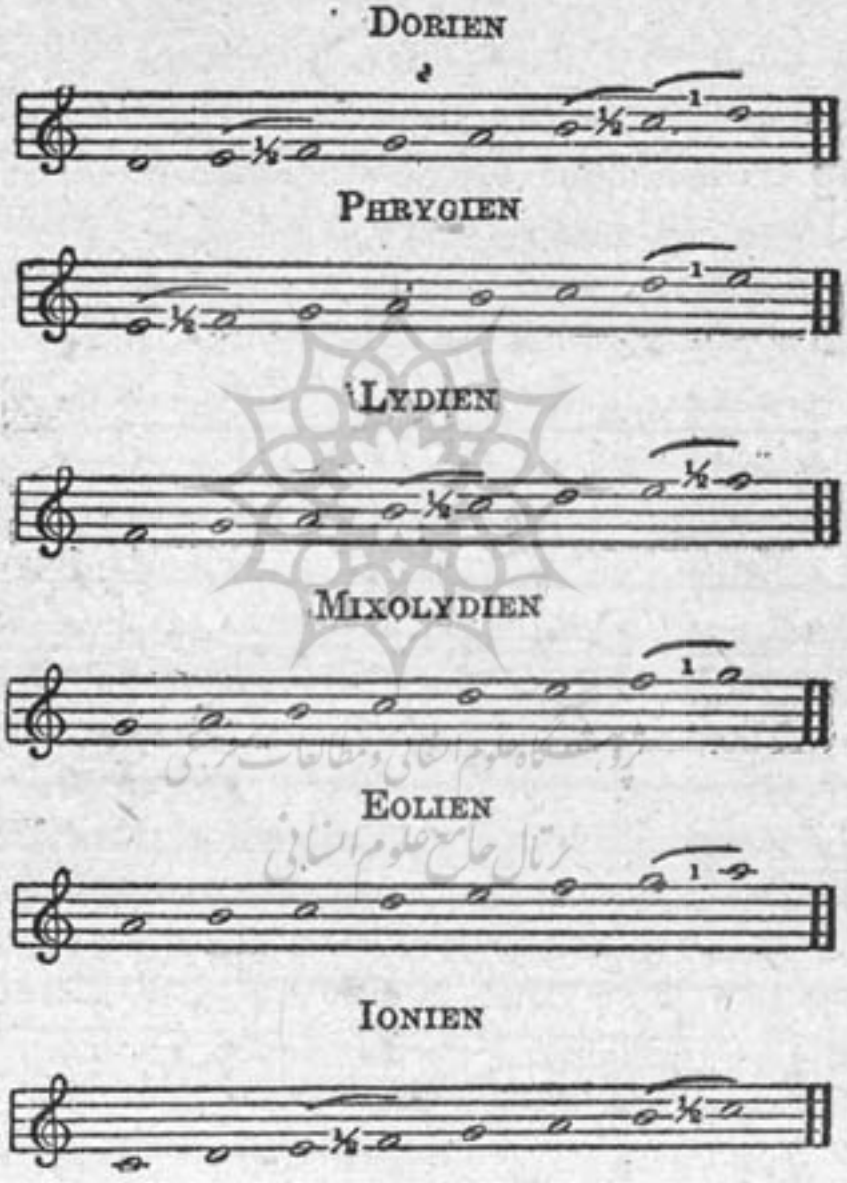
«فرود» (Cadence) برروی نت‌های تونال ، که بفاصله یك پنجم از درجه اول قرار دارند ، بی‌شك بعلت سادگی این فاصله ـ که نسبت عددی ۳ ــ ۲ را تشکیل میدهد ـ معمول گردید که نخستین طنینی (Harmonique) است که‌هر جسم طنین‌اندازی ازقبیل زنگ ویالوله ارگ بگوش میرساند . بعدها آهنگسازان ونیزی فرودبدرجه پنجم‌را بفراوانی بکار بردند وبخصوص «ویلارت»۲ باترکیباتی که برروی درجات اول وچهارم وپنجم بنا شده بود ، پایه مستحکمی برای‌آهنگهای مذهبی پولیفونیك خود پیدا کرد . امروزه هم برروی این نت‌های تونال بسیارتکیه میکنند زیرا اهمیت‌اساسی آنها بمنزله رنگهای ابتدائی طیف شمسی میباشد . ولی اصول تغییرمقام درموسیقی جدید که‌مرکز ثقل اثری‌را بهر کدام ازدرجات‌دوازده‌گانه گام «کرماتیك» منتقل میتوانند ساخت ، در اثر نظریات صداشناسی «رامـو» (Rameau) توسعه یافت ؛ ژان‌سباستیان باخ باانتشار «کلاوسن اعتدال یافته» (Clavecin bien tempéré) خود، نخستین کسی بود که‌وسیله عملی وامکان نوشتن درهر کدام ازدرجات دوازده‌گانه مزبوررا نشان‌داد . این‌دواستاد ،کشفیات خودرا درسالهای بین ۱۷۲۰ و ۱۷۵۰ منتشر ساختند.

اکنون که سخنی از «مقامات» بمیان آمد ، لازمست باختصار توضیحاتی درباره کیفیت مقامات قرون وسطی بدهیم . زیرا بسیاری ازترانه‌های عامیانه که درآن مقاماتند ، برای گوشهای ما که منحصراً بتناسب گامهای ثابت بزرگ و کوچك پرورش یافته‌اند ، نامأنوس وحتی «خارج» مینماید . (برخی ازناشران معاصر ، بهمین دلیل ، دست به «اصلاحات» احمقانه‌ای درمتن آهنگهای عامیانه میزنند) . اصلی ترین خصوصیت این مقامات ، نسبت پرده ها و نیم پرده‌هاست که آزادتر و

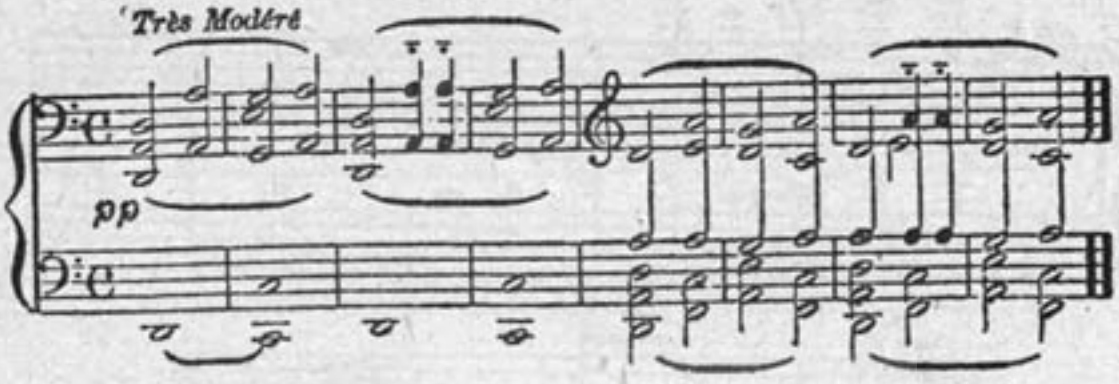
---

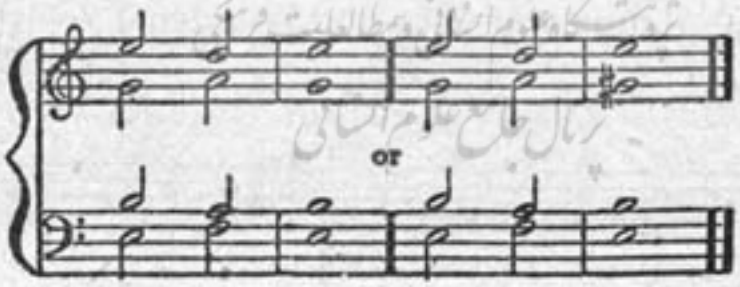
۱ ـ درشمردن میزان‌های یك‌جمله ، همیشه نخستین میزان «کامل» را مبدأ حرکت قرار میدهند و نه‌میزان ناقص‌را .

۲ ــ «Willaert» اصلا بلژیکی وازموسیقی دانان قرن شانزدهم است و مؤسس مکتبی است که درتاریخ موسیقی به «مکتب ونیزی» مشهور میباشد. م.

نامحدودتر از نمونه‌های ثابت گامهای جدید میباشند . برای علاقمندان بموسیقی ضروری است که خود را با آنها مأنوس سازند و بدانها خوی گیرند. زیرا آهنگسازان جدید[۱] ، ازقبیل براهمس ، چایکووسکی ، دورژاك ، دندی ، دوبوسی و دیگران ، بصورتی بسیار پرمعنی ، باستقلال و بی‌قیدی آنها گرائیده و از آنها الهام گرفته‌اند و اصلا برخی از برجسته‌ترین جنبه‌های شخصی آثار اینان ، با وارد ساختن مقامات قدیمی در آثار خود ، بدست آمده است . مقامات زیر مقاماتی هستند که بصورتی عمومی‌تر و بیش از دیگران ، در ساختمان ترانه‌های عامیانه بکار رفته‌اند .

---

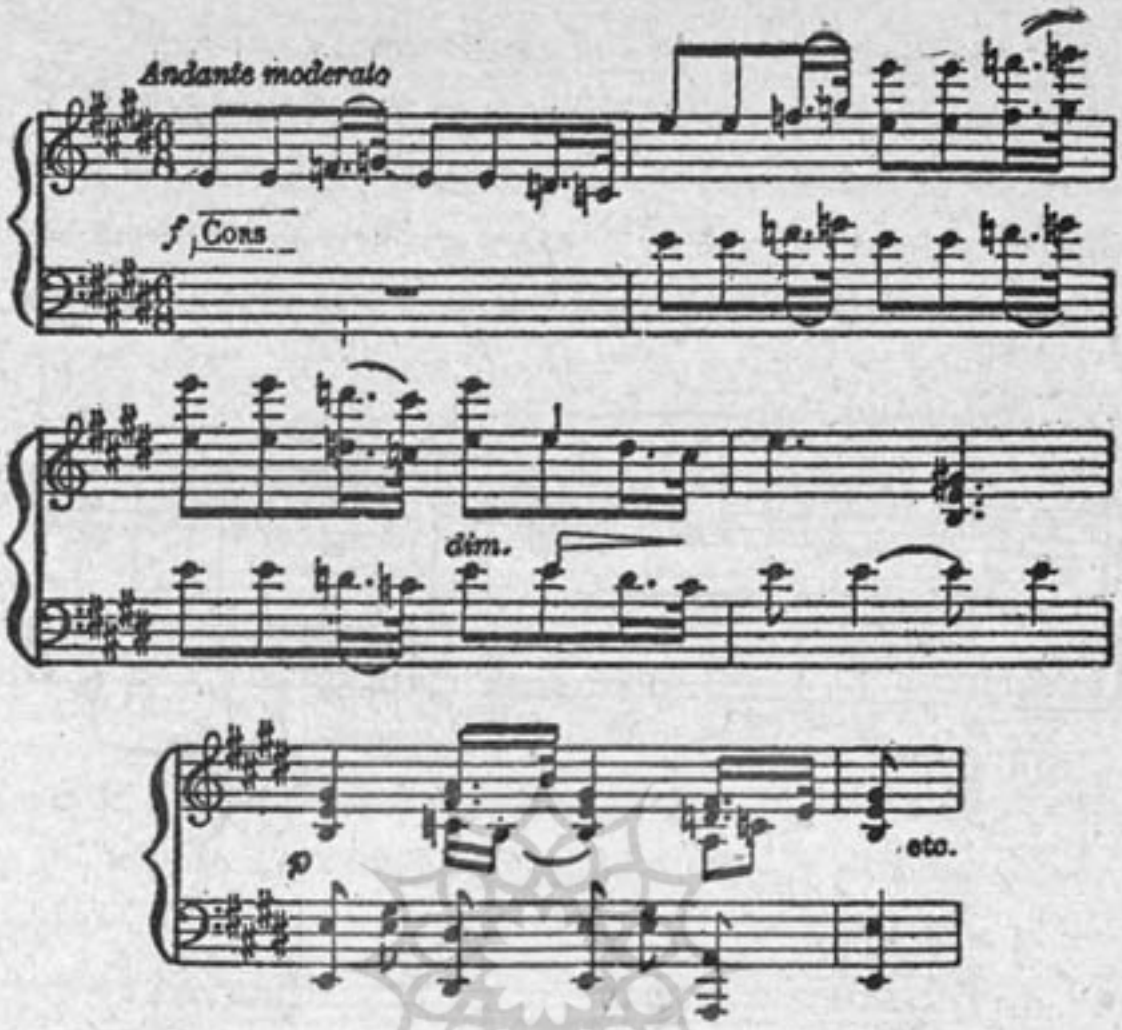
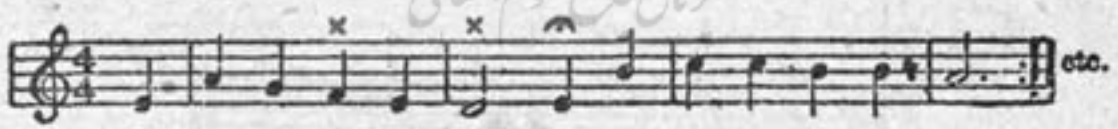
۳ ـ از نظر تاریخ موسیقی ، بطور کلی آهنگسازانی هستند که کم و بیش ، بعد از بتهوون آمده‌اند . بنابراین در این نکته دقت باید کرد که در کتاب حاضر مفهوم موسیقی جدید (Moderne) و موسیقی معاصر یکی نیست . م .

مقام «دورین» (Dorien) چون گام کوچك جدید شروع میشود ولی اختلافی که باآن دارد اینست که فاصله بین درجات ششم وهفتم نیم پرده وفاصله بین درجات هفتم وهشتم یك پرده کامل است. در «مارش» برای ارگ اثر «گیلمان»[۱] این مقام بصورت جدیدی بکار رفته است. محیط سحرآمیزی را که نخستین میزانهای پیش درآمد اپرای «پلئاس وملیزاند» اثر دوبوسی بوجود میآورد نیز از استعمال همین مقام ریشه میگیرد.

مقام «فریژین» (Fhrigien) یکی از مقاماتیست که بگوش امروزی ما، نامأنوستر میآید. زیرا بایك نیم پرده شروع میشود ویك پرده کامل نیز در میان درجات ۷ و ۸ خود جای میدهد. در تحت تأثیر توسعه «آرمونی» (علم ترکیب اصوات)، یك نوع فرودی بناء «فریژین» پدید آمده است که غالباً درموسیقی جدید بکار میرود، مثال:

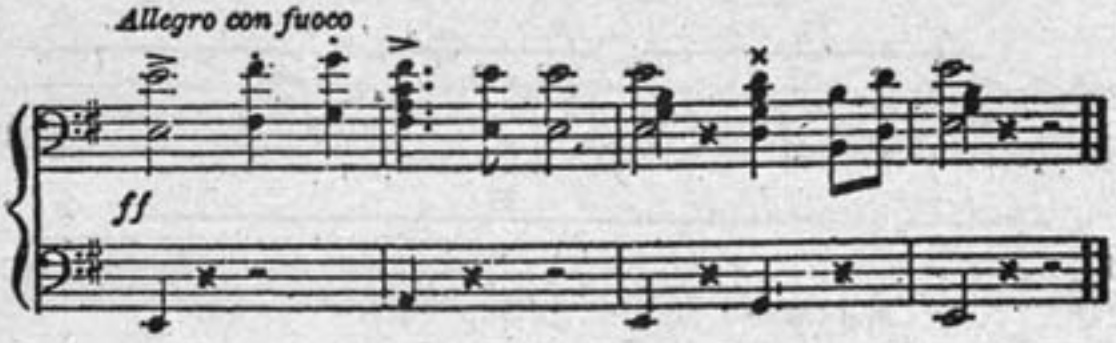


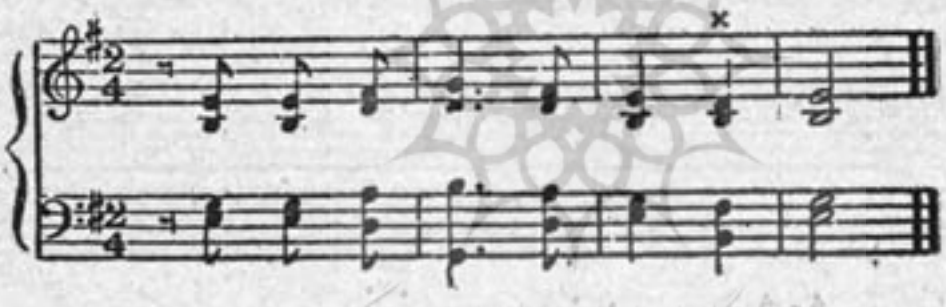
میزانهای پیش درآمد بخش سنگین «چهارمین سنفنی» اثر براهمس، برای نشان دادن نغمه‌ای درمقام «فریژین» مثال بسیار خوبی است:

---

۱ - «Guilmant» آهنگساز ونوازندهٔ ارگ فرانسوی قرن اخیراست که ازمؤسسان هنرستان موسیقی «سکولا کانتوروم» پاریس میباشد. م.

« تضاد » موجود در بین میزانهائی که گذشت ، حالت آهنگهای کهنسال را دارد . تغییر حالت میزان چهارم آن که « تونالیته » جدیدمی بزرگ را بهمراه میآورد، بسیار برجسته می باشد . همچنین « کورال » مشهور باخ موسوم به « ای پیشوای پوشیده ازجراحات » (O Haupt voll Blut und Wunden) نیز درمقام «فریژین» آغاز میگردد :

مقام «لیدین» (Lydien) همانندگام بزرگ ماست بجز نیم پرده‌ای که در میان درجات ٤ و ٥ قرار میگیرد . این وجه اختلاف ، در کواتر زهی بتهوون (op.132)موسوم به«آوازشکرانه پروردگار»(Chant d'actions de Grâces) حالت بسیار مشخصی بوجود میآورد . مقام «میکسولیدین» (Mixolydien) نیز همانندگام بزرگ جدیدما می بود اگر چنانچه پردهٔ کامل آن درمیان درجات ۷ و ۸ قرار نمیگرفت . این مقام درموسیقی جدید خیلی بندرت مورداستعمال قرارمیگیرد.

چه، درحقیقت بهمان نسبتی که «آرمونی» توسعه مییافت ، احتیاج به نتی «محسوس» (درجه۷) که فقط بفاصلهٔ نیم‌پرده ازدرجه اول فوقانی خود قرار میگیرد ، بیش‌از پیش احساس‌میشد تاجائی که پردهٔ کامل نهائی، اندك اندك نابدیدشده است۱ .

مقام «ائولین» (Eolien) که تقریباً معادل گام کوچك معمولی ماست فقط با پردهٔ کامل بین درجات ۷و۸ باآن اختلاف می‌یابد . درآثارجدید مثالهای فراوانی از آن یافت میشود و منجمله درتم اول بخش نهائی « سنفنی دنیای جدید » اثـر دورژاك :

وهمچنین در «افسانه»(Légende) برای صداهای « آکـابلا »۲ اثـر چایکووسکی :



مقام «ایُونین» (Ionien) کاملا مطابق گام بزرگ جدید است که از دیرباز مطبوع طبع طبقات عامی همه ملل قرارگرفته است .کلیسای مسیحی بعلـت همین محبوبیت ، بدان « مقام محرك» (Modus lascivus) نام داد واستعمال آنرا تحریم نمود. یکی ازقدیمی‌ترین ترانه‌های عامیانه که‌محفوظ مانده است یعنی‌آهنگ

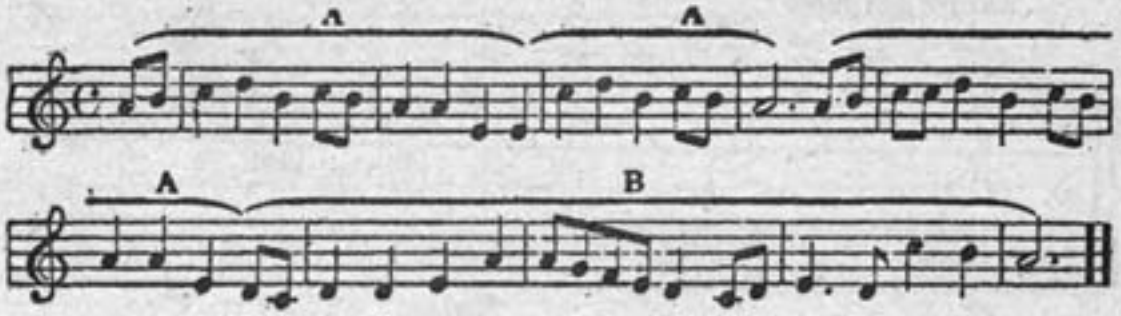
---

۱ - این نت‌محسوس اولا ازآن‌جهة مفید است که‌آوازه‌خوانان تمایلی‌طبیعی دارندبه‌اینکه صدای‌خودرا به نزدیکترین «درجه‌اول» بالا ببرند وهمچنین بعلت‌آنکه « ترکیب‌صوتی» (Accord) درجه‌پنجم (Dominante) (که فاصله‌سوم‌آن‌مصادف بادرجه ۷ است) بتواند پیوسته «بزرگ» (Majeur) بماند .

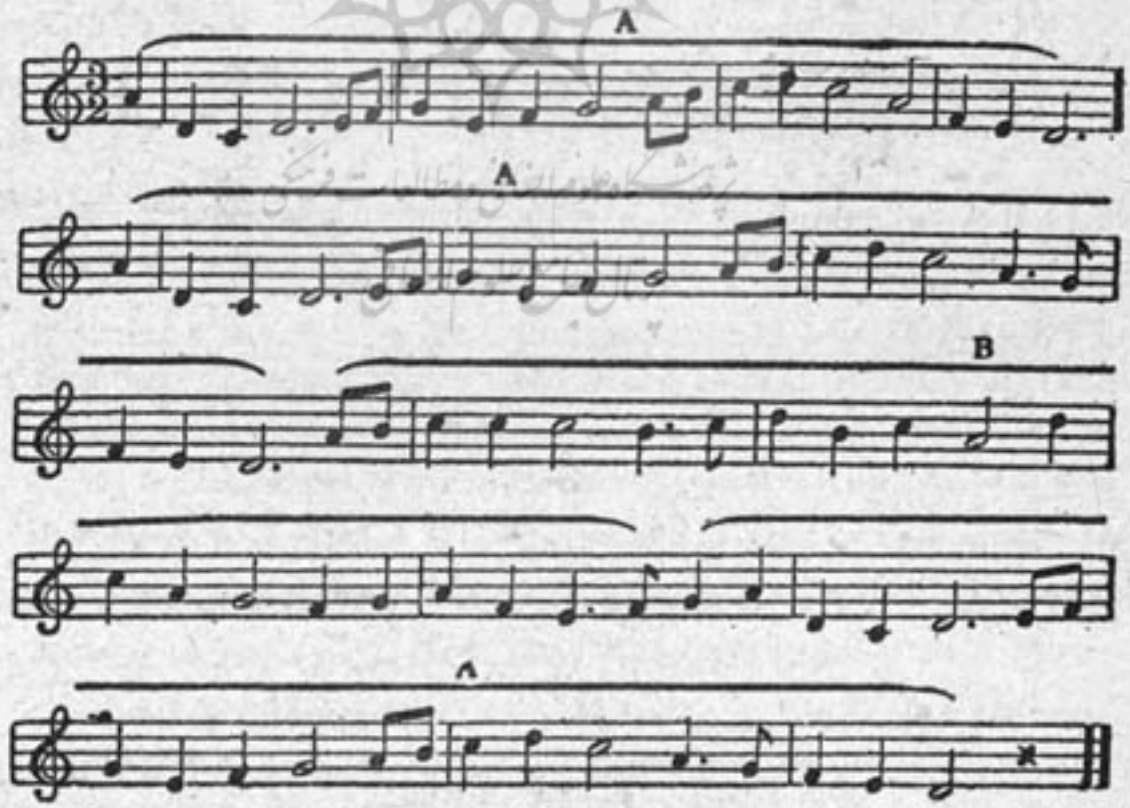
۲ – « A cappella » یعنی بسبك‌کلیسائی. مراد ازآن آوازهای دسته‌جمعی است که بدون همراهی سازی اجرا میشود .

(Summer is i – cumen in) ـ که قبلا بدان اشاره کرده‌ایم – درهمین‌مقام ساخته شده است واصلا اکثر نغمات عامیانه انگلیسی بدین مقام تعلق دارند.

اینك چندترانه عامیانه که از میان آواز های ملل مختلف انتخاب شده‌اند نشان داده میشود که ساختمان آنها حاکی از تمایل طبیعی به « توازن واعتدال » جمله‌هاست وحتی غالباً اصل « رجعت به‌تم ، پس‌ازتضاد » نیز جهت ایجاد یکنوع وحدت کلی ، درآنها بکار رفته است .

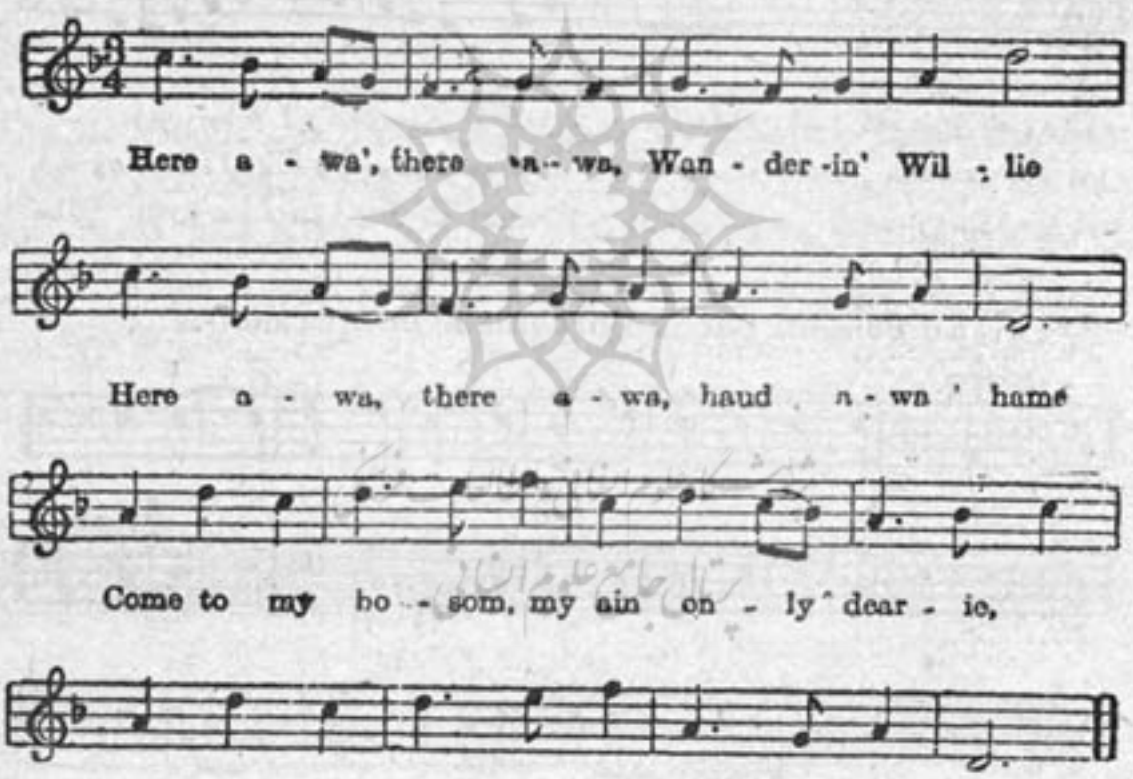
«وداع‌عاشقان‌حقیقی»(ترانهٔ قدیمی‌انگلیسی)(The true lover's farwell)

فورمول‌ساختمانی این ترانه که‌درمقام «اتولین» میباشداینست : A,A,A,B، وحدت‌کلی آهنگ بوسیلهٔ سه‌بار تکرار نخستین جملهٔ تأمین شده است وازآنجاکه جملهٔ دوم B دوبرابر بلندتر ازA میباشد ، آهنگ تاحدی متوازن وازلحاظ جمله‌بندی هم‌قرینه گردیده است .

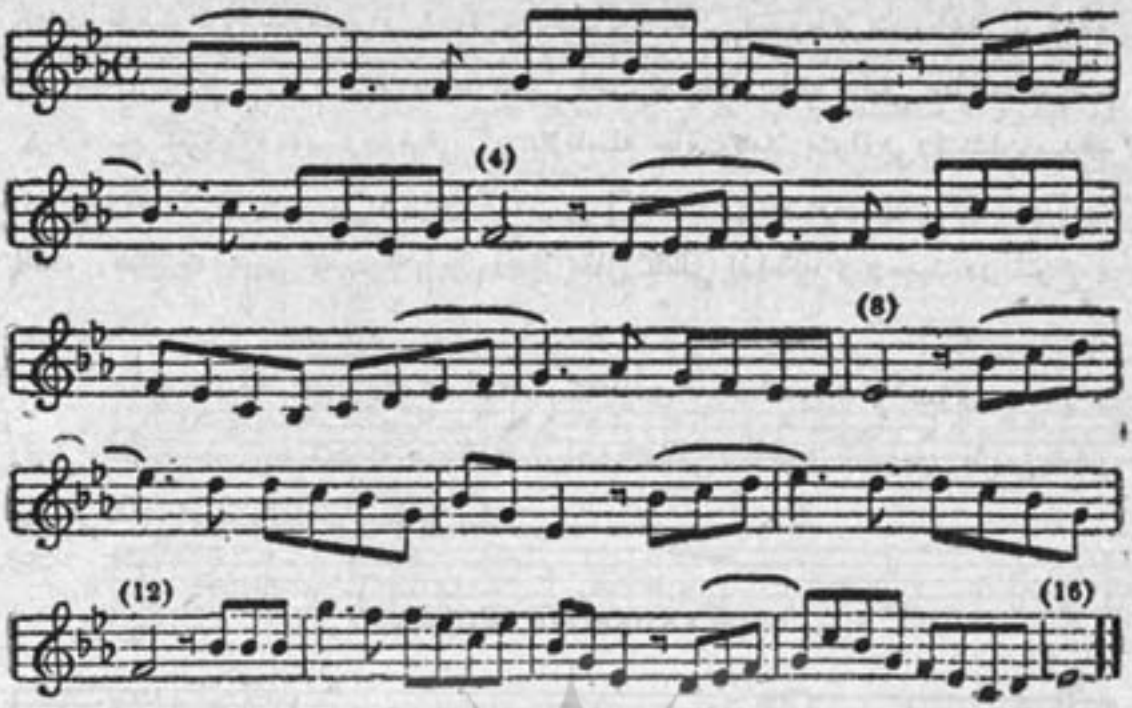
«کشتی پریشان » (ترانه قدیمی انگلیسی)(The ship in distress)



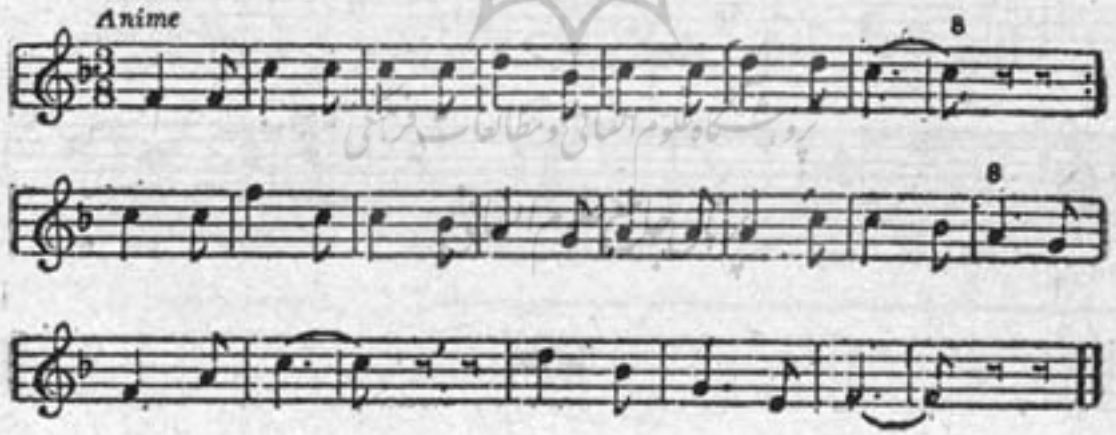
فورمول ساختمانی این آواز که درمقام «دورین» است A,A,B,A میباشد که درحقیقت نوع ساده‌ای از A,B,A است که اندکی مبسوطتر شده باشد. نوع اخیر که اساس «شکل» (فورم) جدید سه بخشی است که بعداً بطور دقیقی مطالعه خواهیم کرد. سیر نغمگی ومفهوم موسیقی آن بلافاصله حالت کاملا متوازنی را نشان میدهد که بوسیلهٔ تکرار A، پس از بیان آمدن B (که حالتی متضاد دارد) بدست آمده است. همچنین بدیهی است که این آواز مثال کاملی از اصل «وحدت در تنوع» میباشد.

ما ذیلا چند مثال دیگر که اصلا اسکاتلندی، ایرلندی، فرانسوی، مجار و روسی هستند معرفی میکنیم که همه آنها فواصل نغمگی تاماً نوس و تمایلی طبیعی بتعادل وهم قرینگی از خود نشان میدهند.

WANDERING WILLIE

این آهنگ، مشحون از حالت شورانگیزی است که غالباً درموسیقی عامیانه اسکاتلندی یافت میشود و بعلاوه از نظر اشعاری که «رابرت برنس» (Burns) شاعر غنائی برای آن سروده است نیز قابل توجه میباشد که یك بند از آنرا چاپ کرده‌ایم.

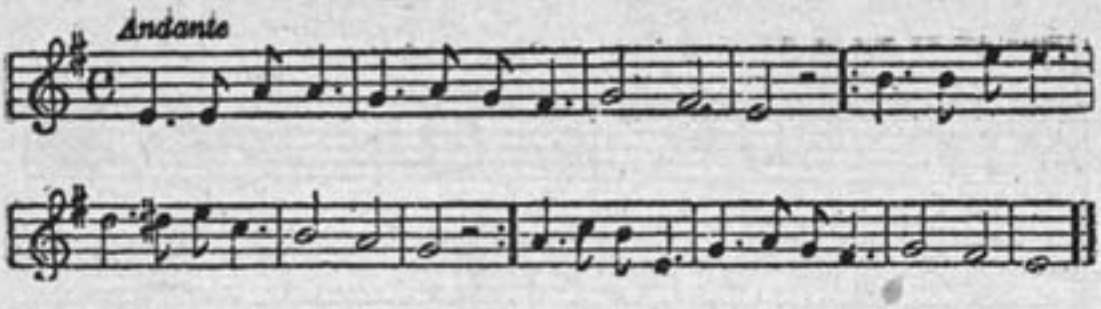
Would God I were tender apple Blossom

این ترانهٔ ایرلندی یکی از کامل‌ترین ترانه‌هائی است که میتوان تصور نمود، باید «وحدت آلی» آنرا مورد توجه قرار داد که بوسیلهٔ استعمال متعدد موتیف اول، حالتی بالارونده، صورت گرفته است. این ارتقای تدریجی در میزان سیزدهم، باوج خود میرسد.

En passant par la Lorraine avec mes sabots



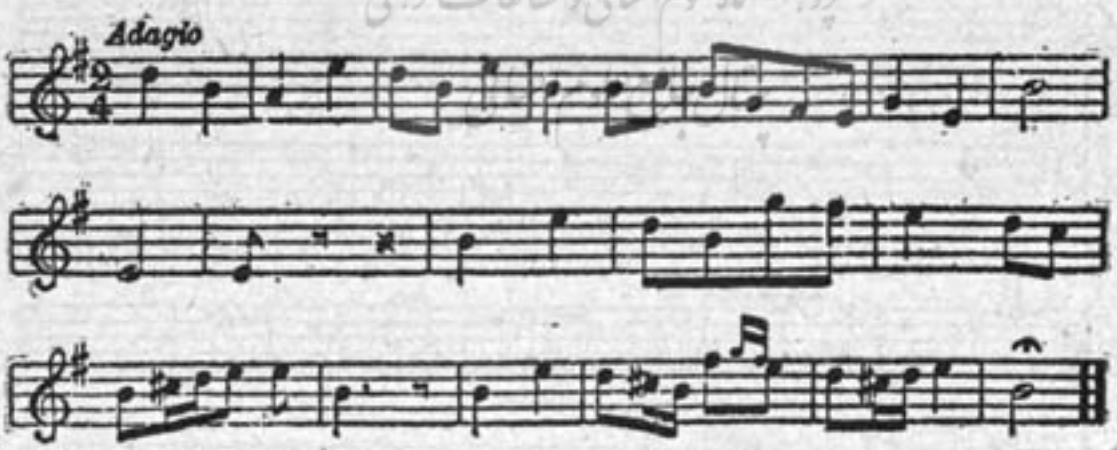
این ترانهٔ دل‌انگیز ایالت «لرن» فرانسه، نمونه‌ای از جنب وجوش وزنی وسبکی و نشاطی است که از خصائص فرانسویان میباشد. حالت جذابی که باحذف یك میزان درجمله نهائی حاصل شده است قابل توجه میباشد. زیرا کلیه ترانه بجای ۳۲ میزان معمولی (۱۶+۱۶) از ۳۱ میزان ترکیب یافته است.

ترانه عامیانه قدیمی مجار:

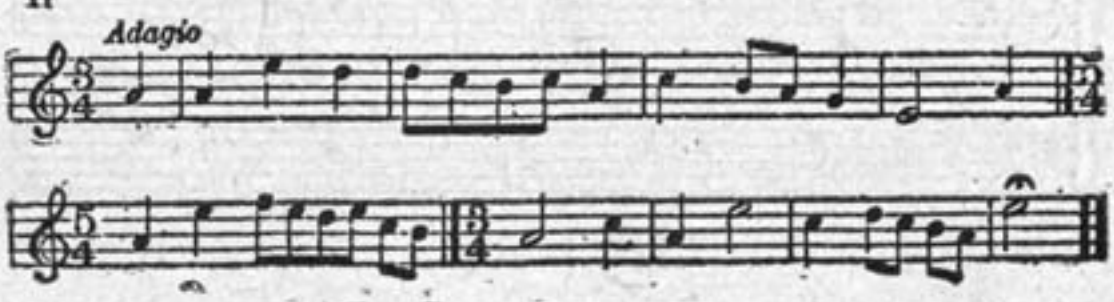


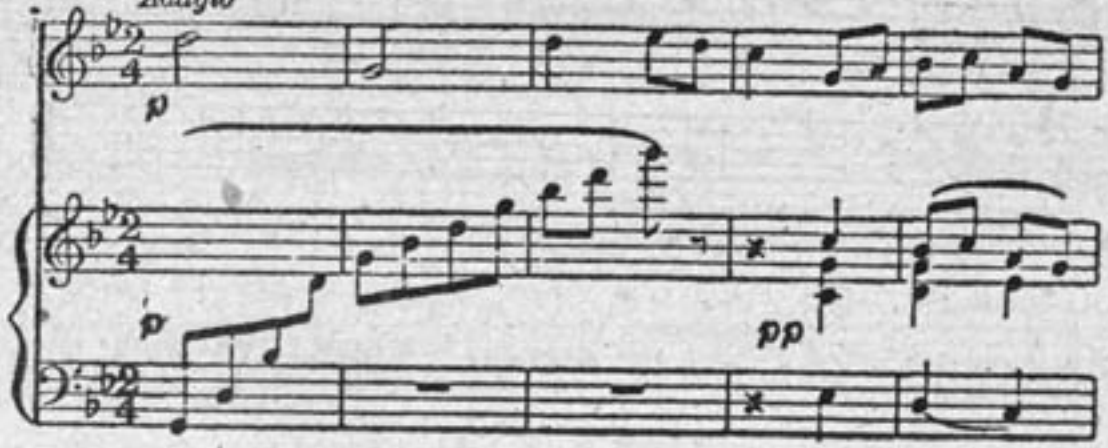
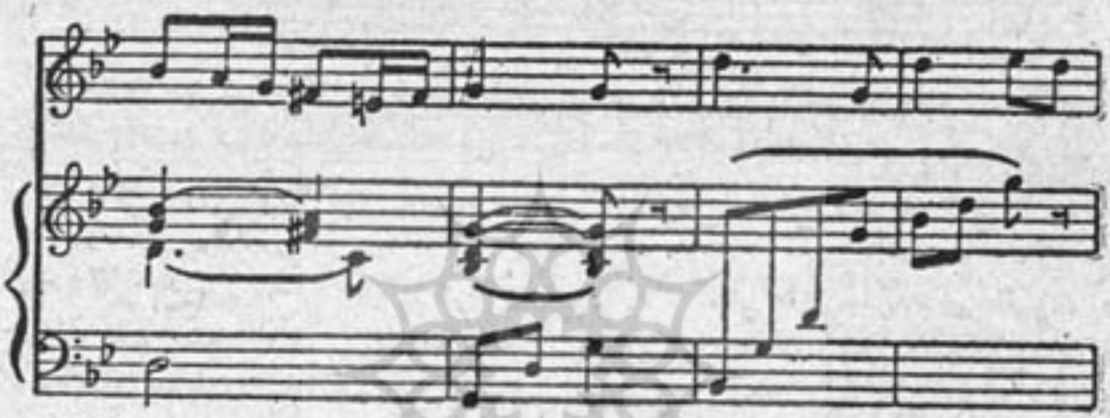
این ترانهٔ عامیانه مجار۱ ، از نظر وزن‌های باصطلاح «سکپه»۲ و با میزان‌های خاص خود قابل دقت است . موسیقی مزبور غالباً نت‌هائی «کرماتیك» درخود دارد و گام موسیقی مجار ، بادو فاصلهٔ «افزوده» خود نوعی از گام کوچك است که اندکی تشدید یافته باشد :

روسیه ازلحاظ میراث موسیقی ، برای خود جائی قابل‌ملاحظه دارد . زیرا نه‌فقط ازحیث ترانه‌های عامیانه غنی است ، بلکه آهنگسازان‌مشهور آن کشورچون بالاکیرف ، بورودین، ریمسکی کرساکف، که درعین‌حال مردانی تحصیل کرده‌بودند، مجموعه‌های پرارزشی ازاین نغمات عامیانه منتشر کرده‌اند . ترانه‌های عامیانه‌روسی بطورکلی طبیعتی اندوهگین وحتی مأیوس دارد که گوئی ماتم جلگه‌های علف‌زار و اندوه ملت ستم‌دیده‌ای را منعکس میسازد . این ترانه‌ها معمولادرمقام«کرچك»اند وغالباً ازلحاظ وزن ، تغییراتی ناگهانی می یابند . مقامات قدیمی مذهبی ، هنوز درآنها بحیات خود ادامه میدهند زیرا مراسم مذهبی روسی بسیار کهنسال است وبامراسم مذهبی کلیسای یونان قرابت تاریخی دارد . موسیقی عامیانه هیچ ملتی ازلحاظ توانگری شخصیت وعمق هیجان ، بپای موسیقی عامیانه روسی نمیرسد . ما پنج مثال مشخصی ازآنرا ذیلا معرفی مینمائیم :

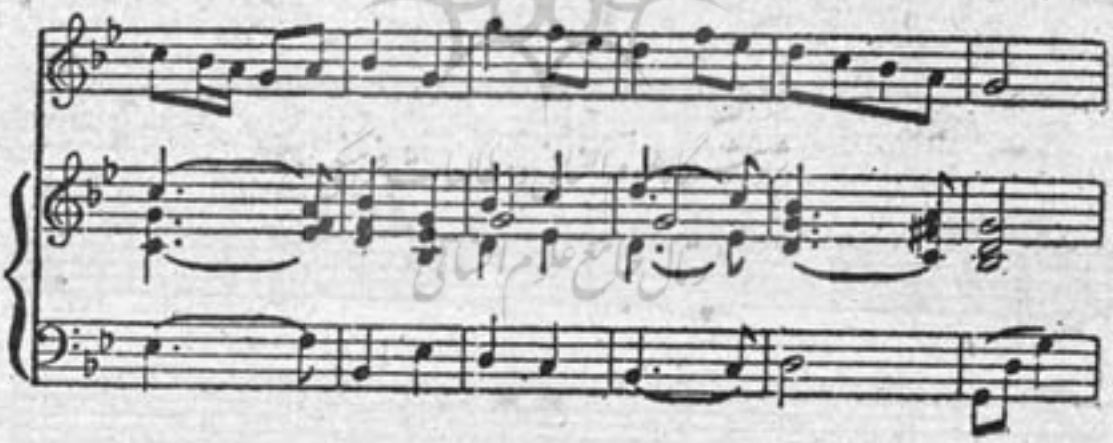


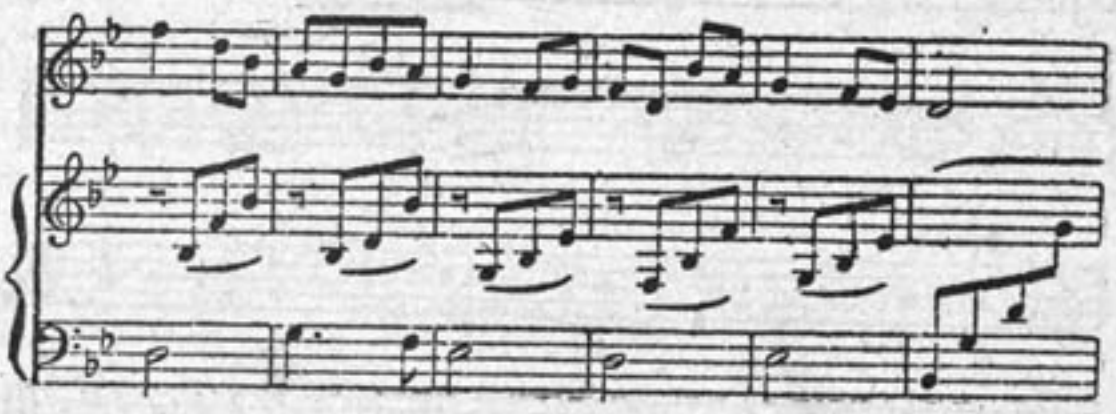
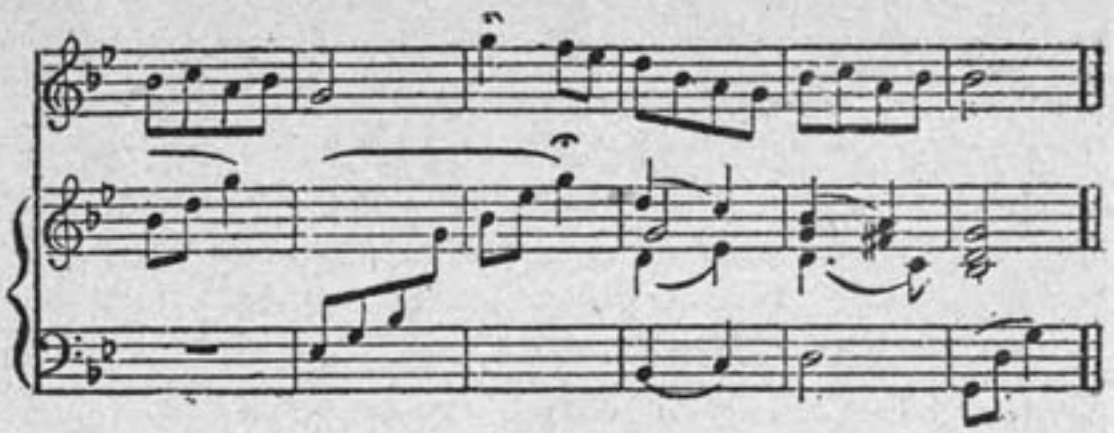
11

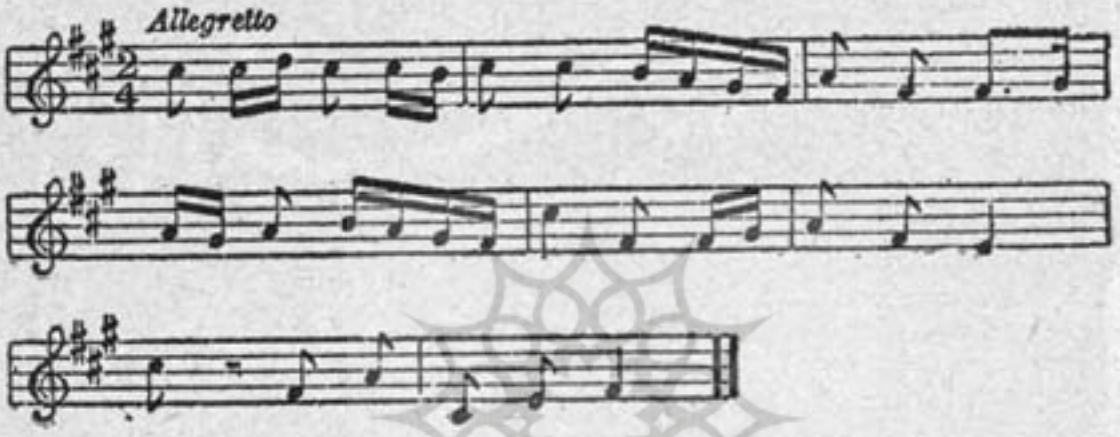


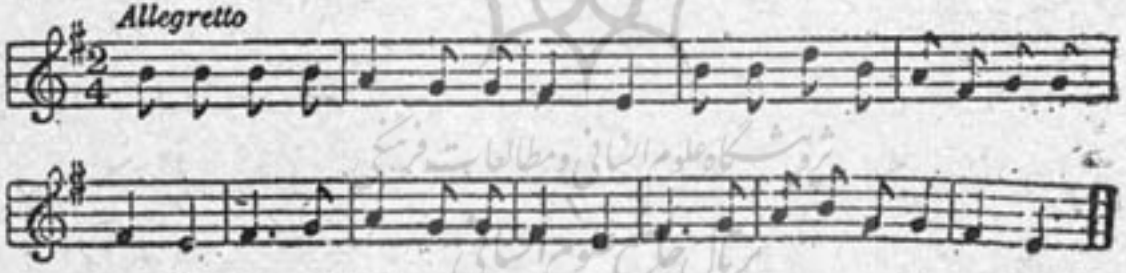
Adagio

III *bis*

Harmonisée par RIMSKY-KORSAKOFF





IV

V



این نغمهٔ اخیر بخصوص قابل توجه است زیرا چایکووسکی آنرا بصورت درخشانی دربخش نهائی « چهارمین سنفنی » خود بکار برده است .

امریکا ، درکنار مللی که ، بوسیلهٔ حق تولد ، دررگهای خود موسیقی بسیار دارند ، کم‌اهمیت‌تر جلوه خواهد کرد . برخی‌ادعا میکنندکه باستثنای نواهای‌سرخ‌پوستان بومی و آهنگهای کشت کاران‌سیاه‌پوست، امریکا نمیتواند هیچ‌ترانه‌عامیانه

(حاشیه‌های مربوط بصفحهٔ ۵۹ :)

۱ – بسیاری ازموسیقی‌دانان بزرگ چون‌شوبر، براهمس، لیست، و دردورهٔ معاصر «کدالی» و «بارتوك» نغمات مجاررا بصورت هنرمندانه‌ای در آثار خود بکار برده‌اند .

۲ – «Syncopé» امتداد ضرب ضعیف برروی ضربی قوی میباشد. م.

دیگری‌را بخود نسبت دهد . بااینحال ، تجسسات اخیر نشان داده است که این ادعا کاملا صحیح نیست . محققین موسیقی ثابت کرده اند که در مناطق مختلف کشورهای متحده که باستعمار انگلیسی‌ها وایرلندی‌ها واسکاتلندی‌ها درآمده بود،هنوز ترانه‌هائی که بوسیلهٔ آنان بدانجا راه یافته است ، خوانده میشود . یکی از بهتربن مجموعه‌هائی که ازاین ترانه‌هادردست است ، مستقیماً درمیان کوه نشینان ودیگرساکنان «کنتوکی» گردآوری شده است . این ترانه‌ها شخصیت وطراوت وزیبائی شاعرانه بسیار دارند . مسلماً جای خوشوقتی است که دراین دورهٔ صنعتی وماشینی ، هنوز جاهائی یافت میشود که درآن ، مردم تمنیات و احساسات خود را بصورت آواز ، بروز میدهند . چه، ملتی که آوارخواندن نیاموخته ویاآنرا ازیادبرده است،هرگز نمیتواند موسیقی پردوامی بیافریند .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی