فصل سوم ۱

موسیقی «پولیفونیك»

«ژان ـ سباستیان باخ»

ما در فصل گذشته برخی از اصول اساسی ساختمان موسیقی را ، چنانکه در موسیقی عامیانه ملل مختلف پدیدار گشته‌اند ، عرضه داشتیم . این نوع موسیقی ، کلا« هوموفونیك» بود ، یعنی مرکب‌ازیك نغمه بدون‌همراهی ویاباآندك همراهی یك‌آلت موسیقی . از همینرو موسیقی مزبور ، با همهٔ کمال خود ، از نظروسائل توسعه وآیندهٔ خود ، دامنه‌ای محدود داشت . پیش از اینکه موسیقی بصورت هنر مستقلی‌درآیدکه از دستیاری شعر بی نیازباشد وبیش‌ازاینکه بقدرت بیانی دست یابد که با حاصل پیشرفت هنرهای دیگر قابل قیاس باشد ، لازم‌آمد اصولی وضع شود که حدودموسیقی راازحدود ترانه‌های عامیانه خیلی‌فراتر برد . مهمترین این‌اصول، که اصل « توسعه تم »باشد ، مهمترین تمهیدی است‌که بوسیلهٔ‌آن از یك تم ویااز یك موتیف ، همهٔ یك بخش «سنفونیك » رابیرون می‌کشند . این اصل ازیك نوع موسیقی ، که به «پولیفونیك» یا چند صدائی مشهور است ، پدیدارگشت وموسیقی «پولیفونیك» بنوبهٔ خود مبداء پیدایش سیستم‌جدید «آرمونی» (علم‌ترکیب‌اصوات درموسیقی) و نظریات مربوط به نسبت اصوات وتغییر مقامات‌گردید . بطوریکه در فصل اول اشاره‌کردیم ، اصل تکرارو تقلید منظم‌که ابتدا بوسیلهٔ موسیقی‌دانان نخستین مکتب فرانسوی ۲ و استادان هلندی‌کشف و تاحدی معمول‌گردید ، بوسیلهٔ آثارآوازی مشهور «پالسترینا» ومعاصران اوباوج خود رسانده شد . آثارمزبور،

۱ـ این‌مقاله ترجمهٔ‌سومین‌فصل‌کتاب «The music, an art and a language» است‌که فصل‌های اول ودوم آن درشماره‌های‌گذشته بچاپ رسید .

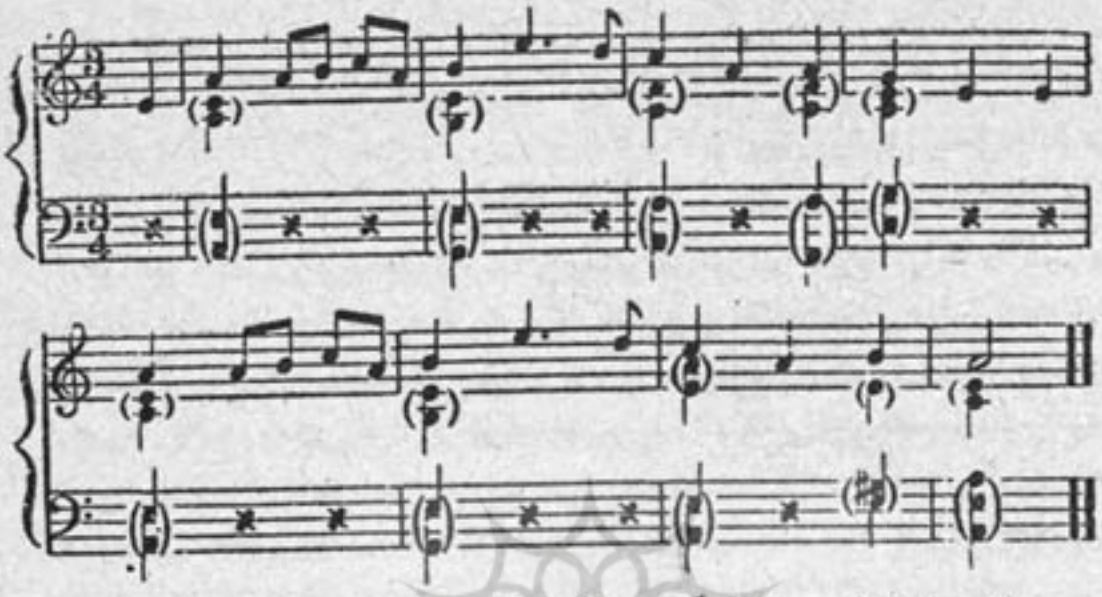
۲ـ از موسیقی دانان این مکتب بخصوص نام «لئونن » (Léonin) و «پروتن» (Pérotin) که هر دو از نوازندگان ارگ درکلیسای « نتردام» پاریس (قرن۱۲) بودند، باید بخاطرسپرد .

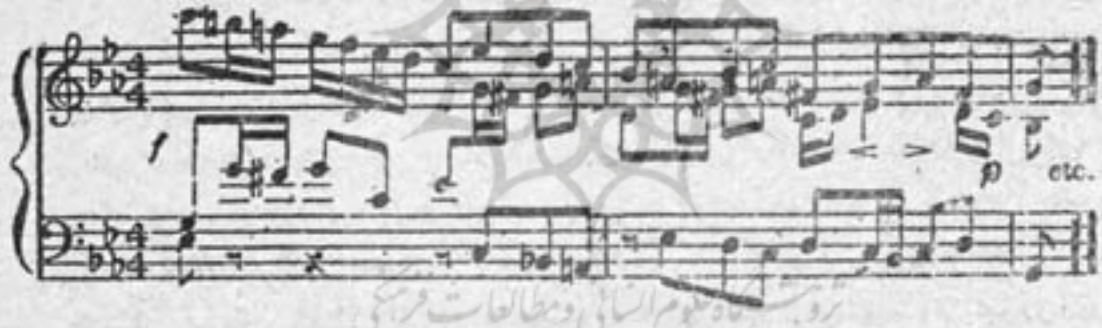
برای مراسم مذهبی کلیسای کاتولیك رم و بصورت «آکاپلا» یعنی بدون همراهی آلات موسیقی نوشته شده بود. تاآن زمان همهٔ آثار موسیقی برای آواز وصدای آدمی نوشته میشد؛ با توسعه یافتن «ارگ»، که بصورت بسیار خوبی متناسب با سبك «پولیفونیك» است، و همچنین با تکامل همهٔ انواع سازهای زهی، اصول پولیفونی نیزروبتوسعه نهاد و در موردآثار موسیقی سازی بکاررفت. آهنگسازی که با نبوغ ساختمانی خود، این اصول ۱ را بکامل ترین وجهی مجسم ساخت، ژان سباستیان باخ(۱۷۵۰-۱۶۸۵) بود.

ما اکنون آماده این هستیم که مشخصات موسیقی پولیفونیك را تشریح کنیم و مثالی چند ازآثار باخ و دیگرآهنگسازان پولیفونیك را تجزیه نمائیم. اختلاف اصلی سبك هوموفونیك و پولیفونیك، از مفهوم خود این اصطلاحات برمیآید. هنگامی که نغمه ای بیش درکار نیست، زبردستی آهنگساز و توجه شنونده برروی این یگانه خط نغمگی متمرکز میشود؛ هنگامیکه بخش همراهی‌ای در میان است، کاراین بخش آنست که نغمه اصلی‌را برجسته تروپرجلوه تر سازد. نغمهٔ اصلی برتری و برجستگی خود را حتی زمانی که بخش همراهی خصوصیات جالبی در خوددارد، کمتر از دست میدهد. هنگامی که چندین نغمه ـ دو، سه یا بیشترـ درکنارهم‌وجود دارد، همهٔ موتیف ها میتوانند اهمیت یکسانی داشته باشند. دراین صورت‌میتوان گفت که تاروپود موسیقی ازنسوج متعددی بافته شده است. هم و نبوغ آهنگساز باید صرف این گردد که برای هرکدام از صداها (سوپرانو، آلتو، تنورو باس) حق حیات و شخصیتی تأمین نماید وشنونده باید دقت بسیارکندکه بتمام اجزای‌یك چنین اثری دست یابد، درعوض یگانه نغمهٔ سوپرانو، ویا صدای زیر، که درترانهٔ عامیانه وجود دارد ما در اینجا باید بصدای بم ودو بخش و صدای دیگرگوش

۱ـ با اینکه جای‌آن نیست که جزئیات طرز توسعه این اصول را مطالعه کنیم، مانمیتوانم درباره باخ صحبت کنیم بدون‌آنکه ازراه حق‌شناسی بآثار پرارزش کسانی که در این راه پیشقدم بوده اند، درود بفرستیم. از قبیل «سولینك» (Sweelinck) بلژیکی (۱۶۲۱-۱۵۶۲) که در شهر «آمستردام» بنوازندگی ارگ‌اشتغال داشت، «فرسکوبالدی» (Frescobaldi) ایتالیائی(۱۶۴۴-۱۵۸۳) که دررم نوازندهٔ ارگ بود و «بوکستهود» (Buxtehude) دانمارکی (۱۷۰۷-۱۶۳۶) که از ارگ زنان شهر «لوبك» بود. بوکستهود، از لحاظ قدرت تأثیری که در باخ داشته است از دیگران مهمتراست. دوتن دیگر را میتوان نخستین موسسان حقیقی «فوگ» دانست. مهمترین آثاربوکستهود، سرشارازقدرت رمانتیکی است که از لحاظ احساسات، آنهارا بصورت کاملا جدیدی درمیآورد.

فرادهیم ۱ . دراهمیت این نکته هرچه بگوئیم کم گفته‌ایم که نخستین کاری که بمنظور لذت بردن از موسیقی باید کرد ، تمرین و ورزش گـوش وشنوائی است . اختلاف سبک‌های دوگانه یك صدائی وچند صدائی را ـ بطوری که مثالهای زیر نشان‌می‌دهد بچشم نیزمیتوان دید .

سبك‌هوموفونیك ـ ترانهٔ عامیانهٔ ایرلندی

سبك پولیفونیك ـ باخ(فوگ درر کوچك)



مثال‌اخیربخوبی نشان میدهد که چگونه‌سه خط نغمگی‌درهم پیچیده‌اند .

آثارسازی پولیفونیك باخ‌ومعاصران اورا «پرلود»، «فوگ » «توکاتا» ،

---

۱ ـ در تایید این نکته‌که موسیقی بنا بقاعده ای طبیعی توسعه یافته‌است ، بی‌مناسبت نیست تذکرداده شود که چهارصدای‌آوازی ازهمان بدوپیدایش، سرمشق دسته بندی سازهاگردید ، بآن دلیل هم که درطبیعت دو صدای زنانه «سوپرانو» و «آلتو» ودونوع صدای‌مردانه : «تنور» و«باس» موجود است . در آوازهای کلیسائی قدیم «تنور» مهمترین صداها بود زیرا خوانندگان تنور نغمه اصلـی را پشتیبانی میکردند ویا امتداد میدادند و وجـه تسمیه‌آن‌نیز اشاره بدین معنی است (Téner: پشتیبانی کننده) پائین‌تر ازآن‌صدای«باس»قرارداشت(Basse: بم‌و پائین) در بالای تنورهاصدای «آلتو» جای میگرفت (Alto : بلند) و بالاتر ازآن صدای «سوپرانو» قرارداشت (Soprano : بلندتر) .

«کانن» ، «انوانسیون» ، «فانتزی» نام داده اند ولی تشریح همهٔ آنها ، بحث ما را بجای دوری خواهد کشاند بهمین جهة فقط ازآن میان بتشریح «کانن» ، «انوایسیون» و «فوگ» اکتفا خواهیم کرد .

«کانن» (که ازکلمه‌ای یونانی بمعنی قانون مشتق میشود) ومابطرح اولیه آن اشاره کرده‌ایم ، یك نوع ساختمانی موسیقی‌است که درآن دو یا چندین صدا ، یکی پس از دیگری بسرودن یك نغمهٔ واحد می پردازند و آنرا عیناً تکرار میکنند واین‌عمل‌را تاخاتمه‌آن، ادامه میدهند . این‌نوع، درحقیقت‌یك نوع گفتگوی موسیقی‌است که‌درآن بخش‌دوم ویا «پاسخ» آن (Réponse) پیامی‌را که صدای نخستین قبلا بهمراه‌آورده بود ، تأکیدمینماید . این‌گونه«تقلید» میتواندازهرکدام ازفواصل مختلف ، شروع‌شود و«کانن»هائی بفواصل دوم،سوم چهارم و پنجم وغیره یافت میشود. بااینحال کانن‌هائی که تأثیر بیشتری‌می بخشندآنهائی‌هستند که‌صدای دوم ویابخش پاسخ آن، بفاصلهٔ یك «اکتاو ۱» ازبخش اصلی دورتراست. با وجوداینکه کانن از«فورم»هائی نیست که آهنگسازان‌جدیدآثارکاملی بدان‌تخصیص‌داده‌باشند ، با اینحال «تقلید» بصورت‌کانن چنان بفراوانی در همهٔ آثار ارکستر ،کواتر زهی و وموسیقی مجلسی یافت میشود که دوستداران موسیقی ناگزیرند با آن‌تاحدی مأنوس شوند تابتوانند بدون‌کوشش فوق‌العاده ، آنرا دنبال نمایند .

کانن ازاجرای لاینفك ومکمل سبك «سزارفرانك» ، «دندی» و«براهمس» میباشدکه درآثارآنان بفراوانی بکاررفته است . ارکوسیله‌اجرای بسیارمتناسبی برای‌کانن‌است زیراهرکدام ازصداهای‌آنرا بسرجسته مینماید وسیر وجهات مخالف آنرا بصورتی روشن‌عملی میسازد، آنانکه بادبیات‌ارگ علاقمندند، مثال‌های بسیار جالب‌توجهی‌ازطرزاستعمال «کانن» دربرخی ازآثار«گیلمان» ، «ویدور» ، «شومان» ازجملهٔ عده‌ای‌دیگر ،میتوانند یافت . درمیان نمونه‌های مشهوری‌که در آثار دیگر موسیقی میتوان یافت «کانن» مشهوربردهٔ اول‌اپرای «فیدلیو» اثربتهوون‌ودرپیش برده «کارناوال‌رمی» اثر«برلیوز» رابخصوص‌بایدنام‌برد . دراین میان‌بمثالهائی بر- خواهیم خوردکه‌بتنهائی ثابت میکنندکه استحکام وانتظام دقیق فورم «کانن» با آزادی وسلامت‌شاعرانهٔ موسیقی‌مباینتی ندارد . درنخستین بخش سنفنی سزارفرانك (ص۳۹ «پاریتسیون» ارکستر) مثالی‌عالی موجوداست که‌قدرت تأثیرکانن را نشان میدهد . درقطعه‌ای‌که ذکر شد ، تم اصلی بصورت تقلیدی‌کانن معرفی شده و خود کانن درمیان صداهای‌بم زیرقرارگرفته است . زیباترین آثارموسیقی ازلحاظ‌کانن شاید آخرین‌بخش‌سنات برای‌ویلن وپیانو سزارفرانك باشد . دراین‌سنات ودرطول چندین صحفه متوالی . دوسازمزبور بصورت گفتگوی فصیحی باهم اصطکاك‌مییابند.

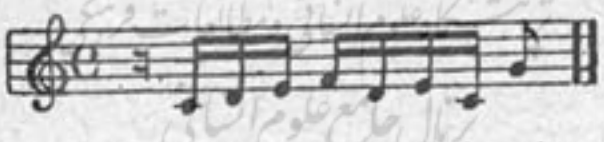
---

۱ - «Octave» بفاصلهٔ‌هشتم‌درجه‌اول‌گام‌قرارمیگیرد وصدای‌آن باصدای‌درجه اول‌گام اختلافی‌ندارد جزاینکه ازآن زیرتر(ویابمتر) است .

این بخش، مشهورتر ازآن‌است که دربارهٔ آن توضیح بیشتری‌روا باشد. قسمت «تریو» در «سکرزو» هفتمین «سنات» پیانو وویلن بتهوون، فورم تقلیدی کانن را آزادانه بکار میبرد که بسیارجالب‌توجه است. بالاخره «آریا» با ۳۰ «واریاسیون» اثر باخ راباید نام‌برد که همهٔ اشکال مختلف «کانن» را درخودجمع کرده‌است. این‌اثراخیر را «واریاسیون‌های گلدبرگ» (Variation à Goldberg) نیز میخوانند.

مطالعهٔ دقیق آثارزیر برای هنرجوی موسیقی بسیارقابل استفاده خواهدبود ومفتاح موسیقی پولیفونیک‌رابدست اوخواهدداد: ششمین «اتود»سنفنیک‌اثر شومان، ششمین واریاسیون «گلدبرگ» باخ و «کانن» درسی بمل کوچك اثر گریگ.

یکی از ساده‌ترین وبی‌تکلف‌ترین انواع موسیقی پولیفونیك نوعی است که «انوانسیون» (Invention ابداع یاآفرینش) می‌نامند که‌درآن بطوریکه‌ازاسمش برمی‌آید، آهنگسازبا «نبوغ‌خلاق» خود وبوسیله تقلیدها و انتقالات پولیفونیك یك موتیف کوتاه ولی‌مشخصی را، تانتیجه وخاتمه‌منطقی، بسط وپرورش میدهد. ماسعادت اینرا داریم که از استاد آزموده‌ای چون‌باخ، دومجموعه «انوانسیون» در اختیار خودبیابیم. پانزده‌قطعه ازآثار مزبور برای دو صدا وپانزده قطعهٔ دیگر برای‌سه‌صدانوشته‌شده‌است. ازاین‌قطعات، که براستی‌مظاهراوج‌قدرت‌تخیل‌انسانی‌است، صنعت هنرمندانه‌ای، هنررا بصورتی بسیاراستادانه ازنظرها مخفی میدارد. آثار مزبور اصلا برای «کلاوسن» وپیانوهای ابتدائی ساخته شده‌اند، بااینحال‌هنگامیکه برروی پیانوهای دوره ما نواخته میشوند نیز جلا وتأثیر بسیاردارند. این قطعات باید دردست‌همه کسانی‌باشد که بمطالعه موسیقی می‌پردازند. ماکنون نخستین‌قطعهٔ دوصدائی آثارمزبوررا باختصارتجزیه خواهیم‌نمود. موتیف پیش‌درآمدآن‌اینست:



که اساس ساختمانی تمام قطعه است. این موتیف بلا فاصله بوسیله صدای دوم وبصورت «کانن» تقلیدمیشود. صدای‌اخیر بوسیلهٔ جملاتی که از موتیف اصلی مشتق میشود، بخودنمائی میپردازدوبه «سل‌بزرگ» منتقل میشود(میزان ۳ و ٤)سپس‌تم‌اصلی را درمقام سل‌می‌شنوانند. اولین انتقالات مزبور«سکانس» (Sépuence) نامیده میشودکه در آثـار پولیفونیك بفراوانی وجود دارد و بـارتقای تدریجی نغمات (Progression mélodique) حالت واحد ونظمی‌دقیق می‌بخشد. معمولی‌ترین انواع «سکانس»، سه‌بخشی‌است‌یعنی‌جملهٔ اصلی بادوبارتکرار آن بفاصلهٔ معینی که حالت تصاعدویا تنزلی تدریجی‌دارد. «انوانسیون»های باخ وهمچنین «رقص»هائی که بزودی‌مطالعه خواهیم کرد، تقریباً همیشه‌از دو بخش اصلی ترکیب می‌یابندکه با «فرود» های مشخصی ازهم جدا میگردند. بخش اول غالباً بدرجهٔ پنجم ودرجات

همسایه دیگری انتقال مییابد سپس بخش دوم از همین درجه اخیر براه میافتد و در جهة معکوس بخش اول، بسوی خاتمه ای در تونالیتهٔ مقدماتی پیش میرود. در «انوانسیون»ـ ها رسم است که بخش دوم باهمان موتیف بخش اول آغاز گردد. بدین ترتیب در قطعهٔ مورد بحث می بینیم که میزان هفتم آن بوسیله تم اصلی شروع میشود که نخست در بخش بم نواخته شده و سپس در بخش فوقانی مورد تقلید قرار میگیرد. این ترتیب، وضع معکوس آغاز قطعه است:

در قطعات دو بخشی، بخش دوم اصولا طویلتر از بخش اول است زیرا آهنگساز هنگامی که بدین بخش میرسد، بحق، معتقد است که موضوع اصلی وی برای شنونده آنقدر مأنوس گشته است که بتوان بدان توسعهٔ بیشتری داد و با انتقالهائی بتونالیته‌های دورتر، بدان تنوعی بخشید و همچنین موتیف اصلی را بصورتی پیچیده تر بکار برد. در میزان یازدهم همین «انوانسیون» انتقالی در رکوچك صورت میگیرد و پس از آنکه موتیف اصلی بصورتی آزاد، یکبار دیگر نمایانده شد، «فرود» دقیقی در لا کوچك بهمراه می میآورد. سپس «سکانس»های متعددی از سر نو نمودار میشود که پس از گذری (Passage) بمایه درفا بزرگ درجه چهارم خود (میزانهای ۱۸ و ۱۹) قطعه، با فرودموکدی، درمایه اصلی و مقدماتی بسر میرسد. باید توجه نمود که این «انوانسیون» مثل برخی از اشکال رقص، تمایلی به تقسیم بندی تونالیته‌های سه گانه از خود نشان میدهد و این معنی را در سه فرود میزانهای ۷، ۱۵ و ۲۲ میتوان دید. ولی از آنجا که بخش میانی حالت «تضاد» بوجود نمیآورد، بهتر است این قطعه بیشتر بصورت یکنوع اشاره‌ای بسبك سه بخشی تلقی نمود تا نمونه‌ای واقعی از آن سبك. کسی که بموسیقی علاقمند است، نباید در این انوانسیون چیزهائی بجوید که منظور سازندهٔ آن نبوده است. این قطعات کوچك را باید فقط یکنوع «زورآزمائی» از لحاظ مهارت پولیفونیك بشمار آورد که در آن، موسیقی قائم بذات خود می باشد. اگر قطعات را بدین نحو تلقی نمائیم متوجه خواهیم شد که تا چه حد پرمایه و جذاب اند و گرنه در آنها آن قدرت نمایشی (Dramatique) و حالت نفسانی را نمیتوان یافت که بر موسیقی جدید حکمروائی میکند.

زبردستی و نازك کاری «پولیفونیك» در فوگ باوج خود میرسد. فوگهای «کلاوسن اعتدال یافته» باخ و آثار پرمایهٔ او برای «ارگ»، مثالهای جاودانی این فورم هستند. ساختمان اساسی یك «فوگ» از خود اسم آن آشکار میشود (مشتق از کلمه لاتینی «Fuga» بمعنی گریز). در یك فوگ، تم و «موضوع» (Sujet) اصلی همیشه بصورت یکصدائی نمایانده میشود، صداهای دیگر بتدریج خودنمائی میکنند و گوئی

همدیگررا، یکی پس ازدیگری ، ازعرصه عمل دورمیسازند ودرحین تعاقب آنها، خود پرورش می یابند . «برگشت»های متعدد به «موضوع» اصلی، بوسیله قطعاتی از هم جدا میشود که « اپیزود » (Episode) نام دارند . وجود این « اپیزود » ها ، برگشت « موضوع » اصلی را مشخص تر و نمایان تر میسازد . بطوریکه از ریشهٔ یونانی این کلمه برمی آید(عمل‌دخالت) قطعه‌ای‌است که خودرابه «موضوع» اصلی مربوط می‌سازدولی ازآن مشتق نمیشود ودراین‌مورد میتوان‌آنرا«انحراف» ترجمه نمود . نبوغ آهنگساز درهمین قسمت‌های «اپیزود» بیشتر فرصت خودنمائی و جلوه‌گری می‌یابد تادر خود موضوع اصلی واین معنی بخصوص در مورد «باخ» مصداق پیدا می کند ؛ هرموسیقی‌دان تحصیل کرده‌ای می‌تواند«موضوعی» بسازدکه بتوان مطابق اصول‌درست فوگ بکاربرد ولی‌هیچکس نتوانسته است چون باخ «اپیزود» هائی بیآفریندکه درعین‌حالی که چنین آزاد ، خیال انگیز وبسیط باشد، با «موضوع» اصلی‌هم‌ارتباط ووابستگی بیابد. حالت کلی یك «فوك» باصطلاح از یك «همکاری دسته‌جمعی» حاصل میشود بدین‌معنی که‌هرگاه تم‌اصلی ازسرنو نمودار میشود، باستحکام بنای‌فوك‌چیزی افزوده‌میشود. نتیجه نهائی این کار، که بتدریج‌ظاهر میشود،برخی‌اوقات وفی‌المثل درفوگهای‌باخ برای‌ارگ ، براستی اعجازآمیزاست. فوگ‌را میتوان‌یك نوع‌ازدیادتدریجی‌صدائی (Crescendo) نیرومنددانست همچون صدای‌آبهائی که برروی‌هم‌متراکم شده‌باشد .

معمولا فوك را ، ازروی‌اشتباه، فورمی پرمشقت‌وملال آوروحتی بی‌حاصل‌میپندارند که هدفی‌جزادعای‌فضل‌ونمایاندن‌زبردستی نویسندهٔ آن‌نداردوخیلی بالاتراز‌سطح‌فهم‌و ادراك عامه‌مردم است . بطوریکه یك مطالعه کلی‌ادبیات موسیقی بما نشان خواهد داد ، هیچ‌چیزی نادرست تر ازاین‌طرزفکر نیست ، ماخواهیم‌دیدکه فوك برای‌بیان تقریباًهمه نوع‌احساسات‌آدمی بکاررفته است،ازقبیل احساسات عالی ورقیق ،حزن‌آمیزورمانتیك‌وحتی غالباًحالات فکاهی ومتنوع دیگری نیز بدین‌وسیله بیان‌میشود. هنگامیکه مابه‌جلا ودرخشدگی آثاری چون پیش‌پرده « نی‌سحرآمیز » موزار، ویا پیش‌پرده « نامزدفروخته‌شده» اثر«سمتانا» ویابخش نهائی‌سنفنی « ژوپیتر» موزار وبه‌بسیاری ازفوگهای « کلاوسن اعتدال‌یافته » باخ می‌اندیشیم ، بلافاصله‌احساس می کنیم که‌سخن از بیحاصل بودن فوك بمیان آوردن ، جز اغراق و گزاف گوئی نمیتواند بود . راست است که فوگهای ضعیف، تصنعی ویکنواختی یافت میشودکه سازندگان آنهاچون‌چیزی نداشته‌اندکه بگویند، فقط‌ببسط‌وپرورش‌قالبی‌پرداخته‌اند. ولی‌این امردرموردانواع‌دیگرموسیقی نیزمصداق پیدامی کند، زیرادرآنمیان‌پیوسته آثاری‌موجوداست که برقدرومایه‌اندونیزآثاری که‌قدر وارزشی ندارند . بنابراین، انتقادی که برخی‌از «فوك» میکنند،به‌خود«فورم» فوك ربطی‌ندارد . تنها ایرادی که ممکن‌است بدان‌وارد دانست اینست که دریافتن این فورم مستلزم تمرکز حواس فوق‌العاده‌ای ازجانب شنونده‌است . چون برخی‌ازشاهکارهای موسیقی ، کلا یاجزادر قالب فوك ساخته شده‌است ،لازمست که شنوندگان‌موسیقی پولیفونیك درموقع‌شنیدن آن ، لااقل بهمان اندازه دقت وتمرکز حواس بخرج بدهند کـه هنگام استماع

خطا به‌ای و یا تماشای درام و یا یك بنای تاریخی، مبذول میدارند. البته بر واضح است که تظاهرات هنری‌ای که ذکر شد، از یك قطعه «فوك» مادی‌تر و محسوس‌تر ند و با مظاهر مختلف زندگی روزمره نیز بستگی بیشتری دارند. ولی پاداش هیچ زحمتی نقدتر و پربهاتر از کوشش ذهنی و روحی‌ای نیست که برای تشخیص و دنبال کردن این ریزه کاری‌های یك فوك خوب ضرورت دارد. هنگام شنیدن یك ترانه عامیانه، تقسیمات متناوب آن، ذهن و فکر ما را راهنمائی و پشتیبانی میکند در حالی که هنگام شنیدن یك فوك، وضع بدین منوال نیست و بلکه باید بچندین نغمه در عین حال گوش فرا داد. از آنجا که فوك معمولا قطعه‌ای نسبة طویل و پر نفس است، هوش و فکر ما باید پیوسته مترصد و مراقب باشد تا ساختمان آنرا دریابد. فوك در حقیقت نمونه‌ای است از پیچیدگی عالمانه و در عین حال متشکلی که در هر مراحل عالی زندگانی یافت میشود و هر گاه آهنگسازی که میخواهد تم بخصوصی را تأکید نماید، بدین منظور، پیوسته به فوك دقیق و یا آزادی متشبث میشود

هیچ وسیله‌ای بیشتر از آواز جمعی مرکب از صدای مختلط، برای یك فوك حیات بخش نیست. همچنین ارگ ـ که «رکاب» (Pédalier) آن، بخش بم را بصورت پرشکوهی برجسته میسازد ـ و یا ارکستر زهی که با «گرش» (Mordant) سیمها، برگشت‌های مختلف موضوع اصلی را بصورت مشخصی میآراید. هنرجوی موسیقی باید با بهترین نمونهٔ انواعی که گذشت آشنائی بیابد و بخصوص در پی فرصتی باشد که برخی از فوگهای ارك باخ را، که بوسیلهٔ ارگ واقعاً خوبی نواخته میشود، گوش دهد، ما اکنون از بعضی از مشهورترین فوك‌ها صحبت خواهیم کرد و قصدما از این کار اینست که دوستاران موسیقی را ترغیب و تحریك نمائیم که خود، بمطالعهٔ آنها بپردازند. در همه «اراتوریو»های «هندل» و در آثار «کورال» باخ، چون «مس» در سی کوچك، فوك‌هائی عالی میتوان یافت که همچون دریائی با حرکات موزون خود آزاد و پر جنب و جوش هستند. ما بخصوص توجه خواننده را به «فوك» موجود در «اراتوریو»ی «مسیح» اثر هندل جلب می کنیم که به «وما، بوسیلهٔ جراحات او شفا یافتیم» (Et nous fûmes guéris par ses blessures) موسوم است.

یکی از برجسته‌ترین فوگهای موسیقی جدید را، بصورت آوازدسته‌جمعی، در «Hora Novissima» میتوان یافت که «اراتوریو»ئی است از آثار «پارکر» ۱.

ازمیان آثار باخ برای ارگ، همه کس میبایستی فوگهای در سل کوچك، در لا کوچك، در ر کوچك و «توکاتا و فوگ در ر کوچك» را بشناسد. همهٔ این آثار را «لیست» برای پیانو تنظیم کرده است و غالباً در کنسرها اجرا میشود. بنا ـ براین بازیافتن آنها کار آسانی است. هیچ کس نمیتواند از تأثیر این آثار بر کنار بماند و هر کس ناچار است در برابر قدرت خلاقه کسانیکه چنین بناهای صوتی ترتیب داده‌اند، سر تکریم فرود آورد. در پیش درآمد ابرای «پوچینی» موسوم به

---

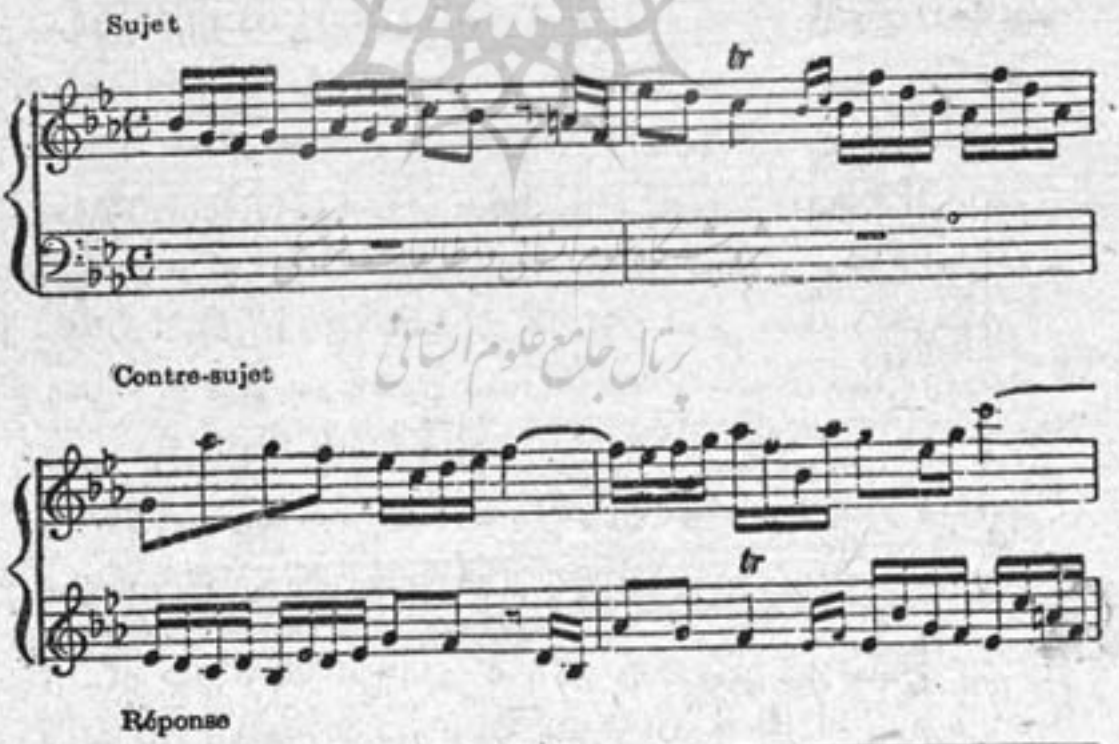
۱ ـ «Dr. H. W. Parker» (۱۸۶۳-۱۹۱۹) دکتر در موسیقی از دانشگاه کمبریج، آهنگساز و نوازنده ارگ مشهور امریکائی است که استاد کنسرواتوار دولتی نیویورك و دانشگاه «ییل» بود. مؤلف آثار موسیقی مذهبی متعددی است.

«مادام باترفلای» ودرپیش‌درآمد پرده سوم «استادان آوازه‌خوان» اثر واگنر، فوگهائی برای ارکستر یافت‌میشود. قطعات بسیار قابل‌توجهی نیز بصورت «فوگ» درسنفنی‌های بتهوون موجود است که منجمله، دربخش اول «سنفنی قهرمانی»، ودر «تریو» مسرت‌انگیز «سکرزو» ی پنجمین سنفنی میتوان یافت. در آثار جدیدتر نیز قطعات بصورت «فوگ» کمیاب نیست. یکی ازبهترین فوگهای بسبك آزاد، بخش نهائی «پیش‌درآمد، کورال وفوگ‌درسی کوچك» (Prélude , choral et fugue) برای پیانو اثر سزار فرانك میباشد، این اثر بتنهائی میتواند بطلان ادعای اشخاصی را ثابت نمایدکه ازروی نادانی وعدم اطلاع، فوگ را یکنواخت وبیحاصل شمرده‌اند. فوگی که بخوبی ساخته شده باشد چنان زنده وپرمایه است و نیازمند چنان‌فعالیت ذهنی[1] ازجانب مستمعین‌میباشدکه‌میتوان حدس زدکه‌«یکنواختی» و «خشکی»، غالباً بجانب برخی ازمستمعین متوجه میشود.

اکنون فوگی از «کلاوسن اعتدال یافته» باخ‌را تجزیه نمائیم ودقت کنیم که چگونه اهل‌فن، فوگ‌رابنا میکنند. زیراچون قواعد دقیق بکاربستن آنرادریافتیم، آنچه‌راکه از سبك باخ گفتنی مینماید، باشوق وعلاقه بیشتری دنبال‌خواهیم کرد.

فوگ درمی بمل بزرگ، کتاب اول، شماره ۷

این فوگ سه صدائی، باموضوع لطیف ودلکشی آغاز میگرددکه بوسیلهٔ صدای فوقانی (سوپرانو) ادامیگردد. درمیزان سوم بخش آلتو با «تقلید» ازموضوع اصلی بدان پاسخ میدهد درحالیکه صدای فوقانی، سیر خودرا باموتیفی موسوم به «ضدموضوع» (Contre - sujet) دنبال میکند:



۱ ــ فراموش نکنیم که اشخاصی که فوگی را بفراست گوش میکنند، روح وفکرخودرا دراین راه شکنجه نمیدهند، زیرا فوگ بخودی خود، حالت روحی منظور آهنگسازرا درآنها ایجاد خواهدکرد.

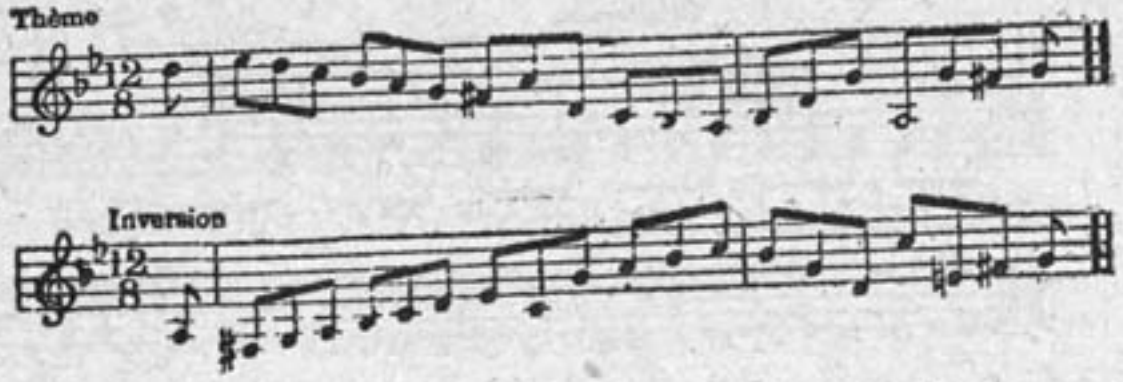
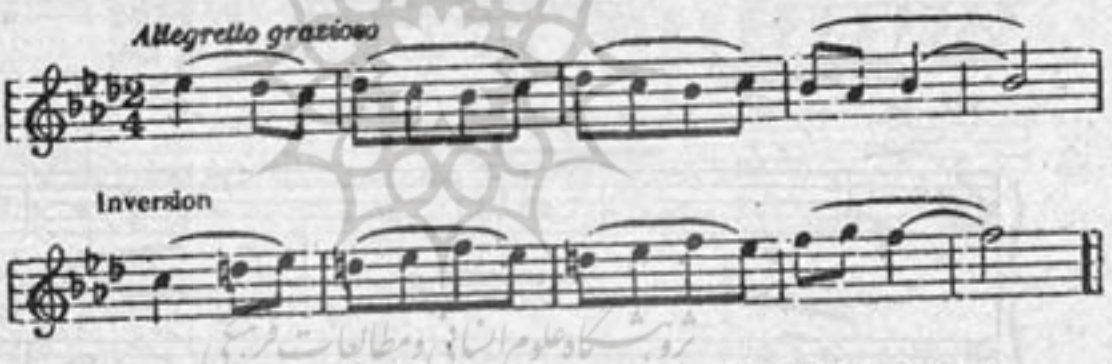
ازآنجاکه تمام دنباله قطعه ، مستقیماً از این دوموتیف مشتق میگردد باید «موضوع» و «ضدموضوع» را چندین بار نواخت تا در حافظـه ما نقش بندد. این‌دو، ازلحاظ نغمه ووزن باهم حالت متضادی دارندکه قابل‌توجه است. درمیزان های ٤و٥ ، قطعهٔ کوتاهی بصورت «سکانس» به «موضوع» اصلی میانجامدکه برای سومین‌بار نمودار میشود واین‌بار دربخش بم اجرامیگردد (میزان٦) سپس، بعداز اینکه قطعه دیگری بصورت سکانس بمیان میآید (که بخش فوقانی آن موضوع‌اصلی را باتأکید بسیار نمایش‌میدهد ، میزان ۱۱و۱۲) ، «اپیزود» طویلی شروع‌میشود (میزان ۱۷)که درآخر جمله به‌مقام نسبی ۱ دوکوچك فرود میآید. دربرگشت «موضوع» اصلی (که درهمین میزان ودربخش آلتو صورت میگیرد) نمونهٔ جالب توجهی ازآنچه «وزن‌سنگینه» مینامند ، بدست میآید. بدینمعنی‌که جمله ، باسومین ضرب خود شروع میشود و نه ضرب اول (یعنی برخلاف آنچه درآغازقطعه‌ملاحظه شد). دربخش میانی فوگ ، (میزان‌های ۱۷و۱۸) «موضوع» دوباردرمقامات همسایه نمودار میشودکه عبارتند ازدوکوچك وسل‌کوچك (میزانهای ۲۰ و ۲۱). سپس دردنبالهٔ دو «سکانس» خیلی دقیق ، «موضوع» اصلی بمقام ابتدائی ووزن عادی خود برمیگردد (میزان۲٦). تکرار یکی از « اپیزود » های قبلی بصورت درخشانتری (درمیزانهای ۳۱ و۳۲) به‌تمام قطعه حالت وحدتی بسیار قوی‌میدهد وهمین تکرار ، مارا (درمیزانهای۳٤و۳٥) بآخرین برگشت «موضوع»راهنمائی میکندکه باتغییر مقام بسیار زیبائی (می‌بمل- سل‌بمل) صورت میگیرد. میزانهای نهائی ، تونالیته مقدماتی را ازسرنو برقرار میکندکه بوسیلهٔ کنترپوانی‌که‌آخرین ترکیب صوتی (Accord) را همراهی میکند ، حالتی فصیح‌تر وروشن‌تر می‌یابد. ساختمان‌کلی این فوگ ، طبعاً سه‌بخشی میباشد. بخش اول A ، موضوع اصلی را درمیان میگذارد ، بخش دوم B، باتغییرات مقام به‌ان تنوعی میدهد وبخش‌سوم‌A، موضوع اصلی‌را باز میگوید وساختمان قطعه‌را به‌نتیجه و خاتمه‌ای منطقی ، درمقام اصلی ، منتهی میکرداند.

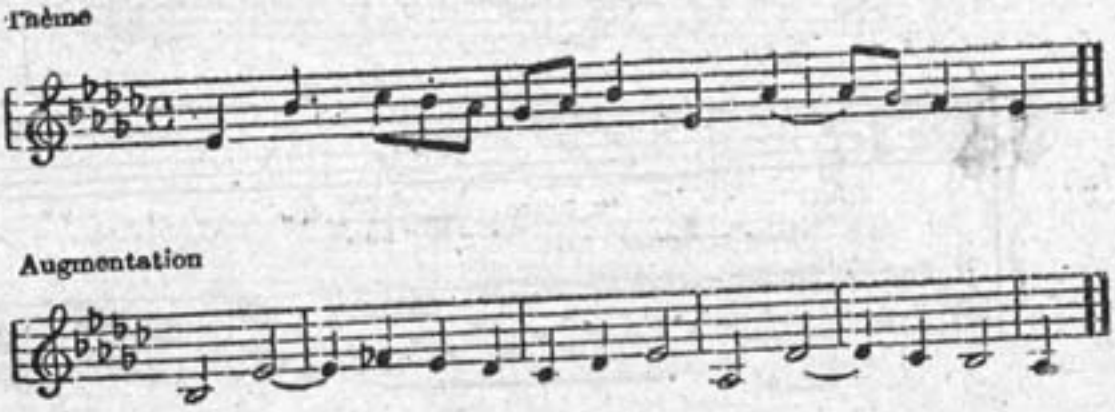
ساختمان این فوگ نسبة ساده‌است. اکنون باتمهیدهای ظریف‌تر و پیچیده‌تری‌که دراینگونه موارد بکار میرود آشنائی پیدا میکنیم :

---

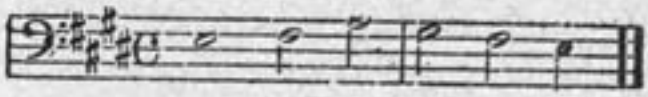
۱ ــ گام نسبی کوچك گامی است که باگام بزرك معینی ، ازلحاظ ترکیب ، نسبت وقرابت دارد و بفاصله یك سوم کوچك پائین‌تر ازدرجه اول گام بزرك شروع میشود. فی‌المثل گام می بمل بزرك (که قطعهٔ مورد بحث درآن است) گام‌نسبی‌اش، دوکوچك میباشد.

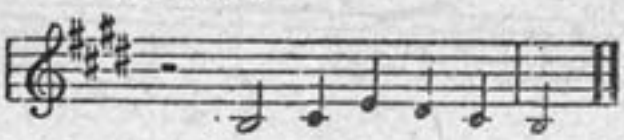
۱ ــ شکل وارونه (Inversion) و یا حرکات مخالف : طرح نغمه، هنگامی که تکرار میشود ، بصورت وارونه نمایان میگردد ؛ وحدت آن بوسیله وزن تأمین میشود .

باخ (سومین « سوئیت انگلیسی »)

یك مثال عالی که ازاثری برای ارکستر استخراج شده است، تم سومین بخش « سنفنی دردو کوچك» اثر براهمس است که دومین جملهٔ آن ، جمله قبلی را بصورت معکوس نشان میدهد .

۲ ــ افزایش یا کاهش : مدت کشش نتها دو برابر میشود و یا بنصف تقلیل می‌یابد درحالیکه ارزش نسبی آنها یکسان میماند .

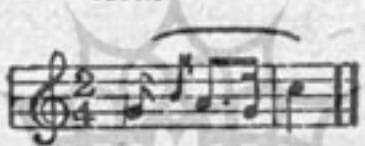
باخ (فوگ درمی بمل کوچك)

باخ (فوگ شماره ۹ کتاب ۲)

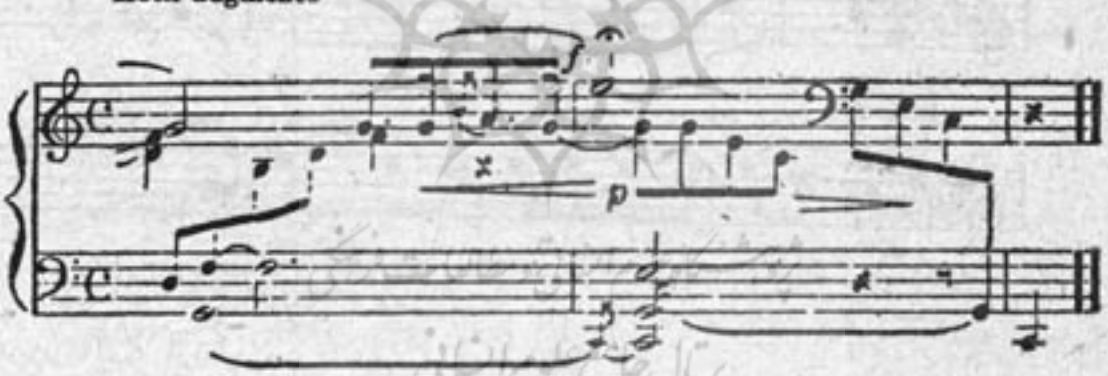
Thème

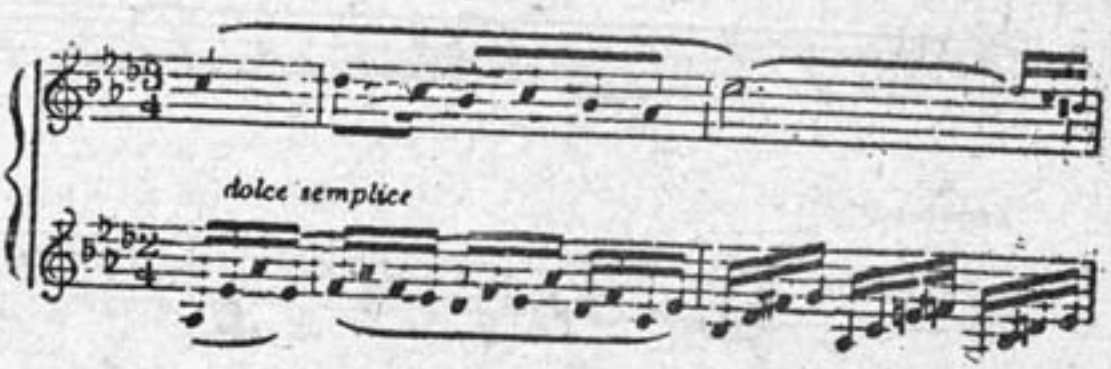
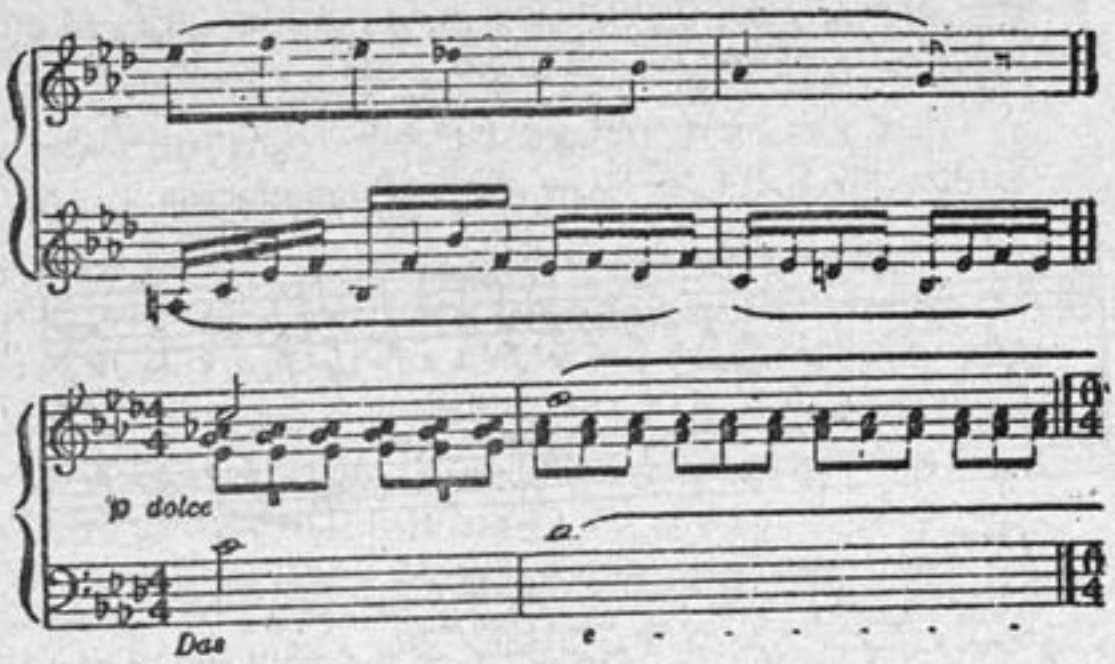


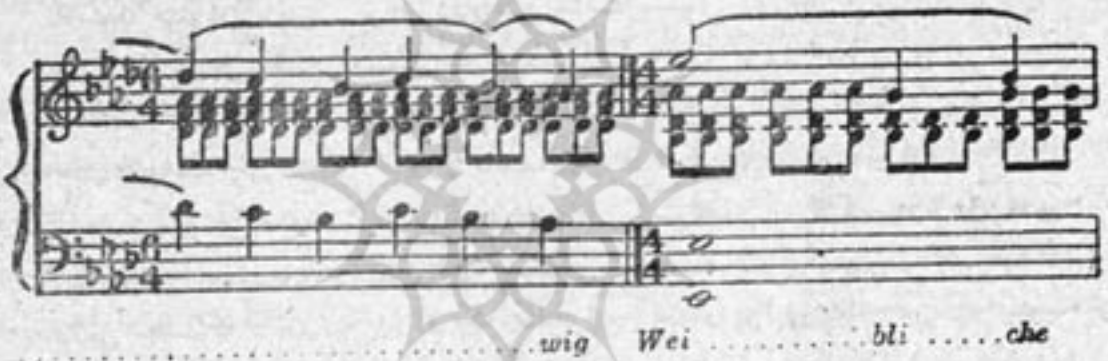
Diminution

انواع «افزایش» درموسیقی جدید بسیار معمول است ، آهنگساز با امتداد دادن واحدهای وزنی «تم» خود ، بدان نیروی بیشتری میبخشد . نمونه‌های عالی این نوع ، عبارتند از : میزانهای نهائی «آرابسك » شومان که درآن ، خاطرهٔ موتیف ابتدائی هرگز ازذهن‌ما محو نمیشود :

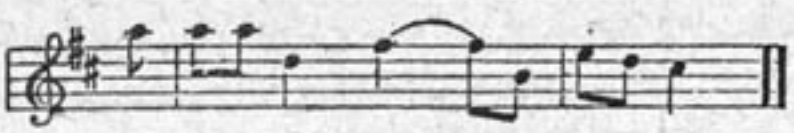
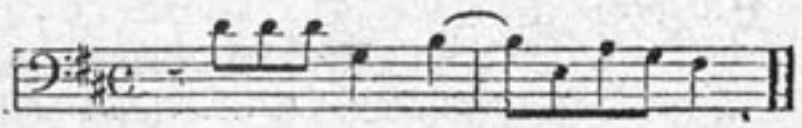
Motif



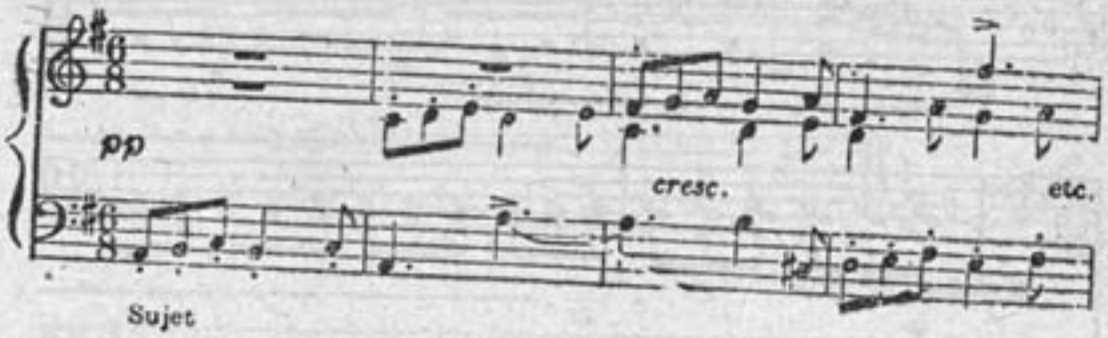
Motif augmenté

وبخش نهائی « سنفنی‌فوست» اثر «لیست» که‌درآن تم«عشق» ازبخش«مارگریت» بوسیلهٔ یك صدای «باریتون» بتنهائی و بطرزی بسیار مؤثر سرائیده میشود .



En augmentation

۳ ـ وزن‌های «سنکپه» : جای قرار گرفتن «موضوع» ، در میزان تغییر میابد بطوریکه «تشدید» (Accent) ها روی ضربهای مختلف قرار میگیرند:
باخ (فوگ شماره ٥ ،کتاب ۲)

Sujet

Variante

٤ ـ بهم‌فشرده (Stretto) (ازکلمه‌ای ایتالیائی بمعنی بهم نزدیک‌شدن)

به‌بخش نهائی یك فوك (درحال ارتقا و یا تنزل تدریجی) اطلاق میشود . به‌این معنی که هنگامیکه «برگشت» های بموضوع اصلی ازدیاد و تراکم پیدا میکند ، صدای تقلیدی پیش‌ازآنکه موضوع اصلی خاتمه بیابد ، بمیان میآید :

„Fuga giocosa" (فوك مسرت‌انگیز) اثر ژ.ـ ك. پین[1]

تأثیری که این تمهید ایجاد میکند البته تأثیر نمایشی (Dramatique !) برقدرتی است و یکنوع حالت تسلسل سریع و تدریجی . استعمال « بهم‌فشردگی » بهیچوجه محدود به «فوك» نیست بلکه برعکس آنرا درهمه آثار بزرك سنفنیك و کلاسیك میتوان یافت . برای دریافتن حالت تسلسل تدریجی وشتاب‌زده آن ، کافی است که آخرین بخش فوك درسل بزرك اثر باخ‌را مورد مطالعه قرار دهیم .

بااینکه درهر نوع فوك کامل ، مقدار زیادی نازك کاری و پیچیدگی درکار است و بااینکه درك آن مستلزم دقت بسیاری ازطرف‌مستمع میباشد ، بااینحال نباید آنرا چیزی خشك و تصنعی پنداشت‌و باید ازاین‌طرزفکر اجتناب نمود . بلکه برعکس باید فوك‌را وسیله‌ای دانست جهة رسیدن بیك نتیجهٔ هنری معینی . اشتباهی فاحش‌تر ازاین نیست که آثار باخ‌را ـ که عالیترین استاد پولیفونیك است ـ پیچیده‌تر و سنگین‌تر ازآن بدانیم که بکار لذت دادن واستفاده مردم عادی بیاید . کلمه «باخ» درزبان آلمانی بمعنی جویبار آمده‌است ودرمورد آهنگسازاستاد[2] اسمی بامسماست. زیرا باخ مخزن لایزالی برای حیات موسیقی است که جریانات اصلی موسیقی‌جدید از آن سرچشمه گرفته‌اند . در دورهٔ ما که هنوز برخی از آهنگسازان بجنبه های رمانتیك موسیقی می پردازند و در پی تأثیراتی هیجان انگیز هستند ، بیمناسبت نیست که گاهی بصفت بارزآثارباخ توجه شودکه جوهر روحانی آن است . عوامل رمانتیك موسیقی ، ازآنجاکه جنبهٔ انسانی موسیقی را نشان میدهند ، برحسب ذوق و سلیقه روز درمعرض خطرتغییر وسستی وناتوانی است . ولی باخ ما را به ملك اندیشه وحدت و یگانگی سوق میدهدکه قدرت هیجانش بی انتها ولایتغیر است .

---

۱ - „Paine" آهنگساز و نوازنده ارگ امریکائی (۱۹۰۶-۱۸۳۹) مؤلف آثار موسیقی ارکستری ونمایشی است .

۲ ـ بتهوون درتشریح معنی این اسم ، باطمانینه میگفت « باخ جویباری نیست بلکه دریائی بیکران است » .

« شومان » گفته است : « موسیقی‌همانقدر به باخ مدیون است که مذهبی به مؤسس خود » ، ودرحقیقت شناسائی باخ سرآغازحکمت موسیقی است .

برخی‌معتقدندکه آثارباخ ، خشك تر وعالمانه تر ازآنست‌که مردم عادی بتوانند با آن مأنوس گردند . عده‌ای دیگر ، بی ملاحظه ، مدعی هستندکه در آن نغمهٔ بسیار نمیتوان یافت . هیچ چیز ازاین دو استنباط ، از حقیقت دورتر نیست . آثار باخ مسلماً خشك و بی‌حاصل نیست ولبریزازاوزان پرمایه وزنده‌بی‌پایانیست. «هیچ آهنگسازی چون باخ نشاط وطراوت وزیبائی رقص‌هائی چون «گاووت» ، «بوره»، «پاس‌پیه» و «ژیگ» را بهم نپیوسته است . درحالیکه ازبسیاری‌ازآثار بزرك آواز جمعی وفوگهای سازی او ، قدرتی وزنی تراوش میکندکه شنونده را بلرزه درمیآورد ودر وی این‌وهم وتصوررا ایجاد میکندکه‌درعالمی ماوراءالطبیعه سیر میکند » . عده‌ای مدعی شده‌اندکه آثار باخ ازلحاظ نغمه فقیراست ، یك چنین ادعای نادرستی‌را به‌واگنر نیز نسبت داده‌اند ۱ .

راست است که بسیاری ازآثار عظیم باخ ،کمتر نواخته میشوند زیرااجرای آنها مستلزم‌استادی وزبردستی بسیار است ولی علاقمند متوسط بموسیقی میتواند بآسانی با « سوئیت‌های فرانسوی » وانگلیسی او آشنائی حاصل‌کند ویابابعضی ازسنات‌های ویلن او مأنوس شود . بدین‌ترتیب وبااین‌آثار ، آذوقه‌ای برای‌ذهن وخیال خود پیدا خواهدکردکه پس‌ازاینکه یکبار ازآن لذت برد نخواهد توانست ازآن چشم بپوشد . موسیقی باخ این‌صفت‌را داردکه درهنرودوستی‌پربهاترین‌صفات است وآن «پایداری» وقابل استفاده بودن است . ما میدانیم‌که کتاب‌هائی‌که پس ازهمان نخستین‌بار خواندن آن ، دیگر چیزی درخود نهفته ندارند ، بزودی‌متروك میشوند وازطرف دیگر اشخاصی که مابه‌عمق اخلاق و خلق نیکویشان اندك اندك پی میبریم ، دوستان وفادارزندگی‌ما میگردند. موسیقی‌ای‌که خیلی بآسانی‌دریافته شود ، بی‌درنك ازیاد میرود . مهمترین عکس‌العملی‌که هراثر هنری واقعاً بزرگی درما ایجاد میکند میل بشناسائی بیشتر آن اثر است . بعلاوه این‌گونه آثار قدرت آنرا دارندکه علاقه ودوستی‌ای نسبت‌بخود درما پدیدآورند وآنرا پایدارسازند. این ملاحظات درمورد موسیقی باخ صدق میکند وازهمینرو میتوان آنرا درکلیه‌ایام زندگی شنید بی‌آنکه نه‌فقط چیزی اززیبائی آن برای‌ما کاسته نشود بلکه پیوسته زیبائیهای جدیدی برما مکشوف‌گردد .

ازاین‌گذشته ، درآثار باخ قدرت اخلاقی‌ای احساس میکنیم‌که بیشتر از استادی هنری او درما مؤثر می‌افتد . ازاین نقطه نظر ، باخ درموسیقی عیناًهمان مقامی‌را داردکه شکسپیر درادبیات ومیکل‌آنژدرهنرهای پلاستیك . درآثاربسیاری

---

۱ – بسیاری از مهمترین آهنگسازان جدید (ومنجمله دوبوسی) از یك چنین اتهامی مصون نمانده‌اند .

م .

ازموسیقی‌دانان، میان نحوهٔ زندگانی مؤلفین آنها و اندیشه‌های هنری آنان چنان اختلاف و تضاد حیرت‌آوری مشاهده میشود که گوئی این موسیقی‌دانان افکار خود را بصورتی ناهشیارانه بروز داده‌اند. در حالیکه جنبه انسانی آثار باخ در هرحال صادقانه مینماید، موسیقی‌او بجای اینکه ناسالم و محرک باشد، بیاکی بادزمستانی، بنیرومندی دریاها و بلندی ستارگان است. ما درآثار باخ پیوسته یك‌نوع اصالت احساسات انسانی احساس میکنیم زیرا تنها بعلت کمال اعجاب انگیز آثار او نیست که احترام و تکریم دنیائی دور نام اورا فراگرفته است، بلکه بعلت صمیمیت و صداقت مردانه وعمق هیجانی که ازآن برمیخیزد. رستاخیز آثاراو، که بخصوص بوسیلهٔ «مندلسن» صورت گرفت، مهمترین عامل توسعهٔ موسیقی‌درقرن نوزدهم‌بوده که‌قدرت تأثیرآن‌هنوز بتحلیل نرفته‌است. این معنی‌را ازعلاقه‌وستایشی که‌بسیاری از آهنگسازان بعدی‌چون فرانك، دندی ودوبوسی نسبت بدو ابراز داشته‌اند،میتوان دریافت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی