جملهٔ موسیقی[1]

پیش از اینکه بررسی «فـورم» های مهم ساختمان موسیقی بپردازیم باید انگارهٔ روشنی از آنچه یك «دور» (Période) یا مصرع موسیقی را تشکیل می‌دهد بدست بدهیم. همهٔ هنرها بوسیلهٔ عواملی ابتدائی بیان می‌شوند از قبیل خط مستقیم، خط منحنی، قوس، واحد شعری و جملهٔ منثور. همانطور که نظم و نثر از یك رشتهٔ واحد شعری و جمله ترکیب می‌شود، یك قطعه موسیقی هم از تسلسل یك رشته اندیشه و احساسات تشکیل می‌یابد که بوسیلهٔ وزن و صوت متشکل و ادامی گردد. شك نیست که در داخل یك قطعه موسیقی غالباً استقلال و آزادی بسیاری می‌توان یافت، همچنانکه در شعر و منظومه‌های باصطلاح آزاد نیز اینچنین استقلالی مشاهده می‌شود. ولی روبهمرفته، از چند مورد استثنائی که بگذریم (چون فورم آزاد «فانتزی»)، همه قطعات موسیقی بایکی دو «مصرع» یا «دور» آغاز می‌گردد که از نظر تقسیمات فرعی، توازن و صراحت، بدقت بسیار ترکیب یافته‌اند و مکمل همدیگرند.

برای آنکه بتوانیم ساختمان یك قطعه موسیقی را بصورت روشنی درك نمائیم، باید مفهوم اصطلاحات «تونالیته» و تغییر مقام (Modulation) را دریابیم. اززمان پیدایش سه گام جدید دورهٔ ما (بزرگ، کوچك، کروماتیك) که پس از مطالعات و آثار باخ و رامو درهمه جا پذیرفته شد، همه «ملودی» ها، و «آرمونی» هائی که آنرا همراهی می‌کنند، در تونالیته یا مایهٔ معینی برقرار شده‌اند. تونالیتهٔ مزبور باسم نخستین نوت و درجهٔ گامی که بکار رفته نامیده می‌شود مثل دو، می بمل، فادیز وغیره ... این نخستین نوت را «تونیك» می‌خوانند و با تعیین آن نوتهای دیگر گام نیز که از آن مشتق می‌شوند تعیین می‌گردند. در یك ملودی که در می بمل بزرگ است جز نوتهائی که گام می بمل بزرگ را تشکیل می‌دهند نوت دیگری بکار نمی‌رود. «آرمونی» آن نیز بر

---

۱ ــ این مقاله، چهارمین فصل کتاب مشهور «هنر و زبان موسیقی» اثر «سپالدینگ» است. سه فصل اول آن در شماره‌های ۶، ۷ و ۸ مجلهٔ موسیقی بچاپ رسید و بعضی از فصل‌های دیگر آن نیز درشماره‌های آینده خواهدآمد.

اساس ترکیباتی استوار خواهد بود که از نوتهای مختلف همان گام مرکب شده است . غالباً در یک ملودی نوتهائی مورد استفاده قرار می گیرد که بگام همان «تون» یا مایه متعلق نیستند. این نوتها را «تحریف‌های کروماتیک[1]» (Altérations chromatiques) می نامند ؛ این «تحریف‌ها» ممکن است یک «تغییر مقام» یا «گذر» ملودی به مایه‌ای دیگر، بهمراه بیاورند:

برای اینکه قطعه موسیقی نظم و وحدتی داشته باشد باید آنرا در تونالیته‌ای کاملا مشخص نوشت و این امر را بخصوص در آغاز قطعه در نظر گرفت . این تونالیته در حقیقت مرکز ثقلی است که تمام ساختمان موسیقی در پیرامون آن تغییر و تحول می پذیرد . اگر این «مرکز تونال» تردید آمیز و متغیر باشد موجب ایجاد ابهام و حالت تردیدی خواهد گشت که هرگز در آثار موسیقی دانان بزرگ احساس نمی شود ؛ مگر اینکه عمداً و بقصد نمایاندن حالت خاصی بدین کار پرداخته باشند .

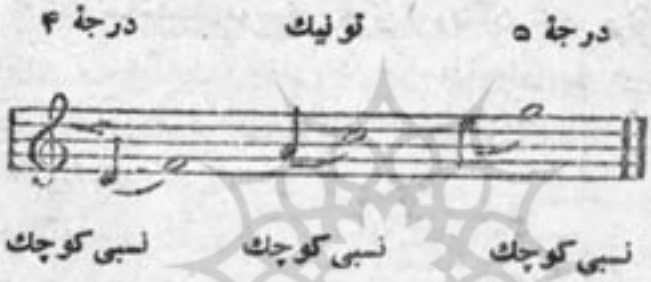
غالباً از یک سنفونی در دو کوچک، یا از یک «کوانتور» در فا بزرگ یا از یک سونات در می بمل کوچک[2] سخن بمیان می آید . این «تون» اساسی را می توان با زمینهٔ رنگ آمیزی یک پردهٔ نقاشی مقایسه نمود. هر «تون» موسیقی تأثیر استتیکی و احساسی و رنگی مخصوص بخود دارد . شنوندهٔ موسیقی باید بکوشد که رنگ و خصوصیات هر کدام از آنها را احساس نماید، از قبیل جلا و درخشش مایه‌هائی چون ر و می بزرگ، قدرت و توانگری سی بزرگ، تشخص می بمل بزرگ، ملایمت تقریباً بی نمک ر بمل بزرگ و سی بمل بزرگ و عمق اندوهناک سی کوچک و سل کوچک. با اینحال هیچ اثری نباید دیرگاهی در یک مایهٔ بخصوص باقی بماند . زیرا در اینصورت موسیقی بصورت تحمل ناپذیری یکنواخت خواهد گشت[3] . حتی در ساده‌ترین ترانه‌های عامیانه تمایلی به تغییر این «مرکز تونال» احساس

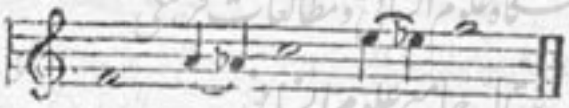
---

۱ - «رنگ آمیزی» در موسیقی بخصوص با استعمال آنها بدست می آید .

۲ - چون سونات مشهور شوپن .

۳ - برخی از موسیقیدانان بزرگ گاهی خود مرتکب این اشتباه شده‌اند ؛ بخش اول سنفونی اسکاتلندی مندلسون شامل قسمت بی پایانی در لا کوچک است که بسیار خسته کننده می باشد. پیش درآمد «زر راین» نیز از این لحاظ با قطعه‌ای که ذکرش گذشت قابل مقایسه است. در این پیش درآمد «واگنر» بمنظور ایجاد حالت نمایشی خاصی که عبارتست از توصیف دنیای «بی شکل و نامسکون»، در طول تقریباً ۱۵۰ میزان در همان مایهٔ می بمل بزرگ توقف اختیار کرده است .

می گردد که باصطلاح فنی تغییر مقام یامایه («مودولاسیون») خوانده می‌شود. کلیهٔ تونالیته‌هائی که برروی دوازده‌نیم پردهٔ گام کروماتیك بنیاد نهاده شده‌اند دربین خود روابطی دوریانزدیك دارند. موسیقی نو از نظر تغییرات مایه‌ومقام بسیار پیچیده بنظر می‌رسد. ولی مطمئن بایدبود که آهنگسازان جدیدآنهارا بادقت بسیار باهم ترکیب داده‌اند، همچون نقاشی که رنگهای‌متعددی دراختیاردارد وازآنها برای بیان نیت‌خود استفاده‌می کند. بعلل آکوستیکی۱ (صداشناسی وطنین‌اصوات)وآرمونی(ترکیب‌اصوات) مایه‌هائی که باهم نسبت نزدیکتری‌دارندبفاصلهٔ پنجم‌فوقانی ـ یاچهارم‌تحتانی ـ همدیگر قرارمی گیرند؛ همچنین‌است مایه یاتون‌نسبی کوچك که تونیك‌آن‌بفاصلهٔ یك‌سوم‌پائین‌ـ ترازتونیك‌مایهٔ‌اصلی قرارمی گیرد (مثال : لاکوچك مایه‌نسبی دوبزرگ ،ودوکوچك تون‌نسبی‌می‌بمل بزرگست) . مایه‌های‌نسبی کوچك درجات‌پنجم‌فوقانی وچهارم‌تحتانی هم‌ازمایه‌هائیست که باتون‌اصلی روابط‌همسایگی نزدیك‌دارند. قسمت‌مهمی‌ازتغییرات مایه درآثارموسیقی بانقل وانتقال به‌پنج‌مایه‌ای که‌ذکر کردیم صورت‌می گیرد .

انتقال بدرجهٔ‌سوم ازدورهٔ بتهوون ببعد رواج‌یافت . این‌انتقال یکی ازتغییرات مقامیست که‌مورد علاقهٔ آهنگسازان‌جدید می باشد . مایه‌های‌درجه‌سوم درحقیقت‌درنیمه راه تونیك ودرجه پنجم‌فوقانی (یاچهارم‌تحتانی)قراردارند۲ .



آنانکه باسبك بتهوون اندکی آشنائی‌دارند می‌دانند که‌درآثاراوتم‌دوم‌معمولا

---

۱ ـ برای کسب اطلاعات‌دقیقتری دراین‌زمینه به‌مبحث‌مربوط‌به‌روابط صوت اصلی‌واصوات‌فرعی (آرمونیك‌ها) مراجعه فرمائید .

۲ ـ برخی‌ازنظری‌دانان چون «کالواکورسی» (Calvacoressi) برآنند که‌انتقال بدرجه‌پنجم بصورتی اغراق‌آمیز وبیش ازحد بکارمی‌رود . راست‌است که قسمت‌عمدهٔ زیبائی موسیقی نوناشی ازآزادی وجسارت انتقال‌ها وتغییرات‌مایه‌است، ولی‌هرگز نمی‌توان ازمایه‌های درجه‌پنجم چشم پوشید زیرا رابطهٔ بین‌آنها ومایه‌های اصلی همانقدر ابتدائی ومسلم‌است که رابطهٔ موجود بین رنگهای طیف‌سنج .

بقیه درصفحهٔ ٤٥

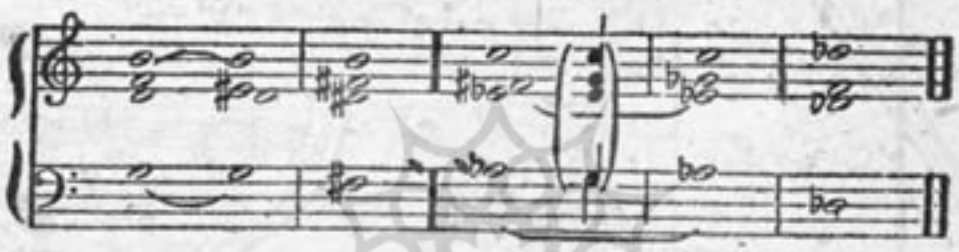
جمله موسیقی

بقیه ازصفحهٔ ۱۶

بیشتر درمایه و مقام درجهٔ سوم است تا درجه پنجم. در تأیید این معنی کافیست که نظری به بخش اول سونات «طلوع» (L' Aurore) –Op.53– و همچنین اولین و آخرین بخش هشتمین سنفونی او بیفکنیم.

رابطه و نسبت تونالیته‌هائی که اسم بردیم بطوریکه ملاحظه شد شامل همه درجاتی است که عملا وجود دارند، بجز درجه های دوم وهفتم. حتی تغییر و گردش مایه در میان تون‌هائی که ظاهراً تا این حد از یکدیگر بدورهستند (مثلا انتقال ازدو کوچك به ر بمول بزرگ یاسی بزرگ) بوسیلهٔ یك «آکور» موسوم به ششم افزوده امکان‌پذیر است:

ر بمول بزرگ	دو بزرگ	سی بزرگ	دو بزرگ
Ré bémol majeur	Ut majeur	Si majeur	Ut majeur



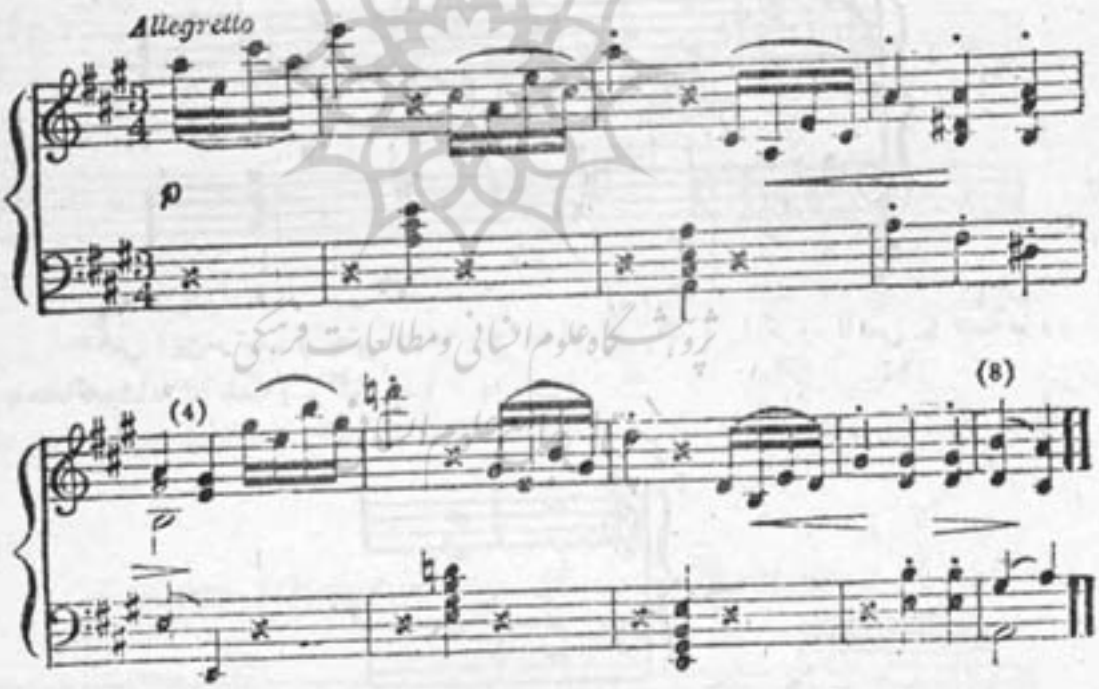
انتقال و تغییر مایه، پس از وزن، مهمترین عامل تنوع بخش موسیقی است. یك اثر موسیقی ارزش واقعی ندارد مگر درصورتی که تغییرات مایه متعدد و زیبائی درخود داشته باشد. راست است که از این لحاظ بعضی از موسیقی‌دانان دارای نبوغ بیشتری هستند. این امر بخصوص درمورد شوبرت، شوپن، واگنر و فرانك صادق است؛ موسیقی آنان همچون قالیچهٔ افسون شده‌ای ما را در فضا سیر می‌دهد. همانطور که «وحدت» واستحکام یك اثر ناشی از یك تونالیتهٔ معین وخاصی است، «تنوع» از راه تغییرات وانتقال مایه‌ها بدست می‌آید. فقدان «مودولاسیون» یکنواختی ببار می‌آورد وزیاده‌روی در استعمال آن جنب‌وجوش ناراحت کننده‌ای ایجاد می‌نماید. نشانهٔ نبوغ برقرار ساختن اعتدال و توازن کامل بین این دو عامل است.

ساده‌ترین و معمولی‌ترین «دور» موسیقی از هشت میزان تشکیل می‌یابد که بدو جملهٔ چهار میزانی تقسیم شده باشد[۱]. این دو جمله که مکمل همدیگرند با فرودها و خاتمه‌های واضحی ازهم جدا می‌گردند که بزودی تشریح خواهدشد. هر کدام از جمله‌های

---

۱ – این امر درمورد قسمت اعظم موسیقی اروپای غربی صحت دارد (با اینکه درموسیقی مجار واسکاتلندی تمایل بیشتری به جمله‌های سه میزانی مشاهده می‌شود). «کروات» ها باجمله های پنج میزانی خود مشهورند که غالباً مورد استفاده هایدن وشوبرت قرار گرفته است. ولی این مطلب هم درست است که غربیان طبعاً متمایل بگروه میزانهای جفت می‌باشند ازقبیل ۲، ٤، ۸، ۱۲ یا ۱٦ میزانی.

چهارمیزانی مزبور غالباً ، ولی نه همیشه ، بنوبهٔ خود به‌دو قسمت دومیزانی تقسیم می‌شوند برای اثبات آنچه گفتیم جملهٔ اول بخش سکرزوی دومین سونات پیانوی بتهوون را مورد مطالعه قرار دهیم . این جملهٔ موجز ولی جامع اصول اساسی بیان منطقی موسیقی را در خود خلاصه می کند . در آغاز ۱ ، «موتیف» اصلی ، که از یك آکور شکسته۲ (Brisé) بالا رونده بشکیل می یابد ، دو بار تکرار می‌شود .

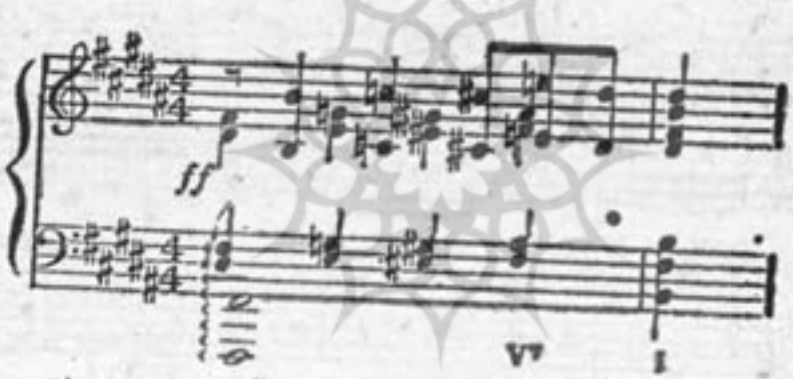
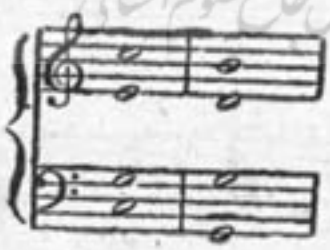
اولین جملهٔ چهارمیزانی وجملهٔ دوم که بهمان اندازه امتداد دارد هر کدام به‌دو جزء دومیزانی تقسیم‌شده‌اند . درجملهٔ سوم انتقالی بدرجهٔ پنجم صورت می گیرد (که با ردیز مشخص شده‌است) ودرمیزان چهارم بهمین‌مایه فرودی انجام‌می گیرد . جملهٔ دوم کاملا باجملهٔ قبلی منطبق‌است باهمان‌تکرار موتیف‌اصلی ولی برروی درجه‌دیگری که سرانجام درمیزان‌هشتم بمایهٔ‌اصلی فرودمی آید .

هنگام‌شنیدن‌این‌جمله بخوبی احساس‌می‌شود که‌اگر درمیزان‌چهارم‌خاتمه می یافت تاچه‌حد تأثیر وحالت ناقصی می‌داشت ، وبرعکس تاثیرهم قرینگی وتوازن‌حاصله از

---

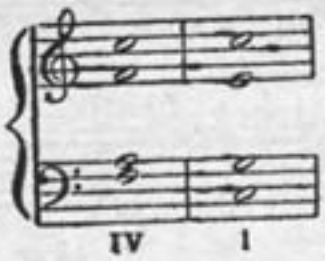
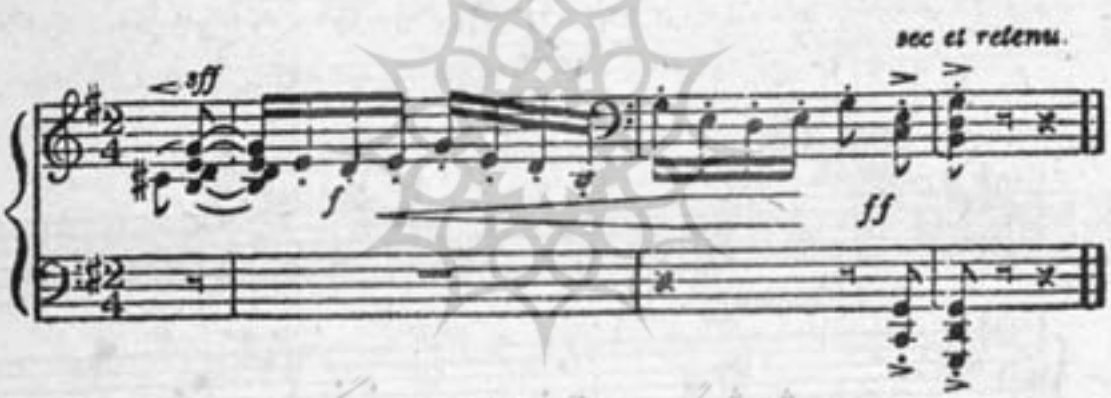
۱ – درشمردن میزانها همیشه اولین‌میزان کامل مبداء قرارمی گیرد .

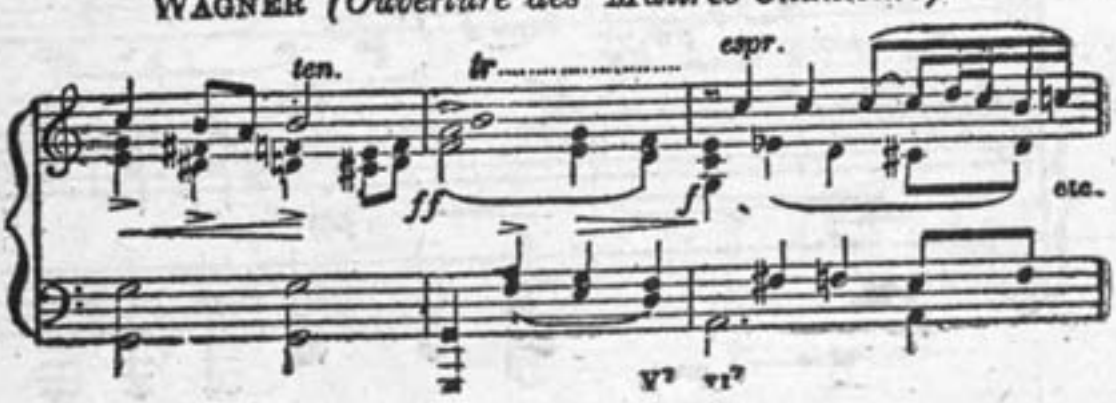
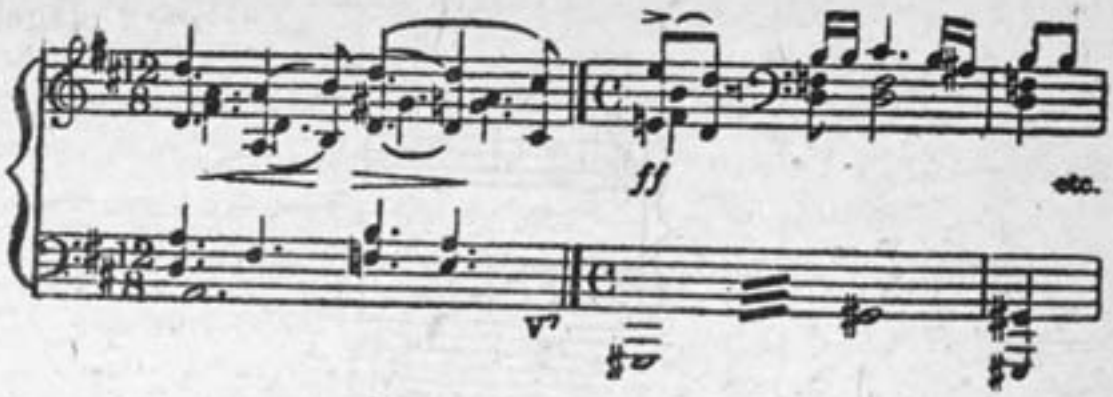
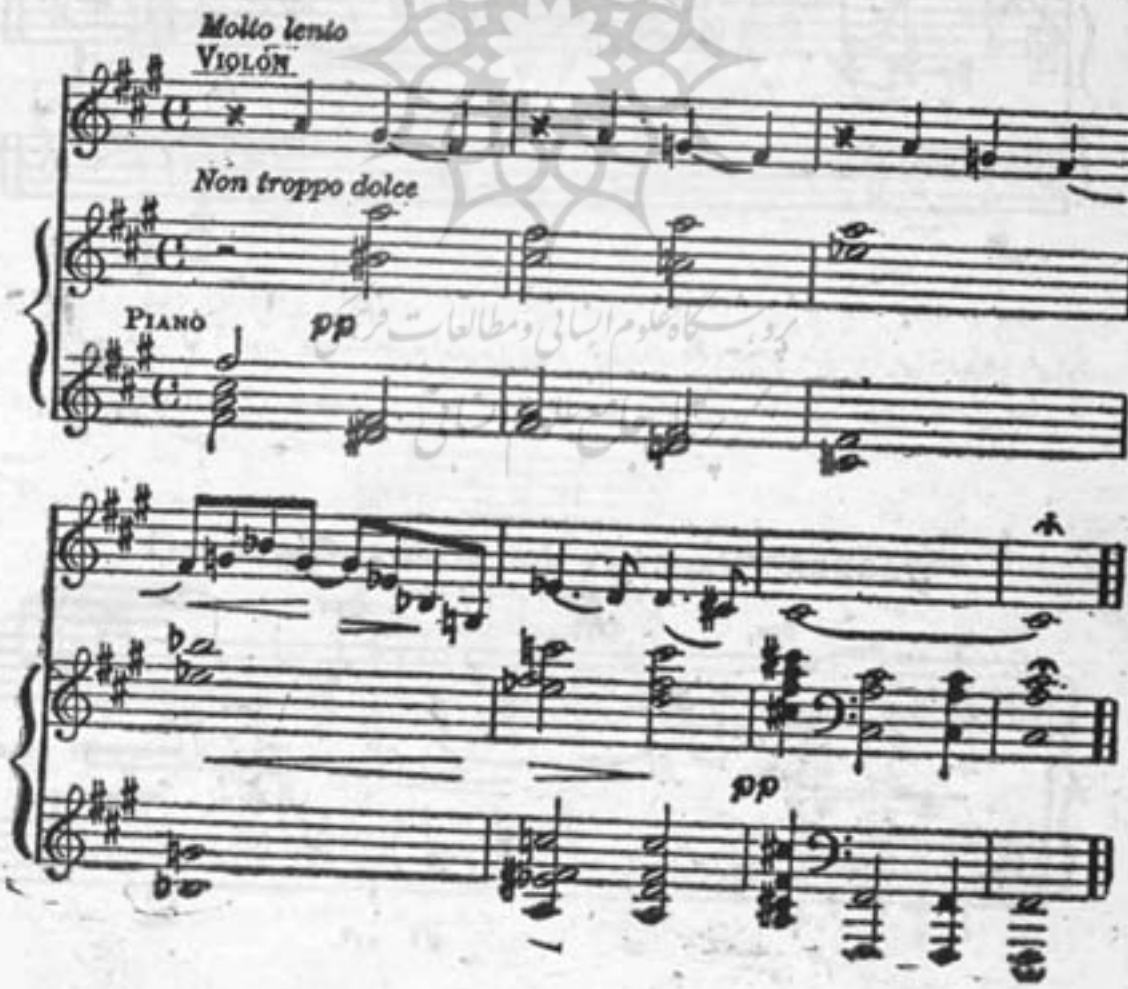
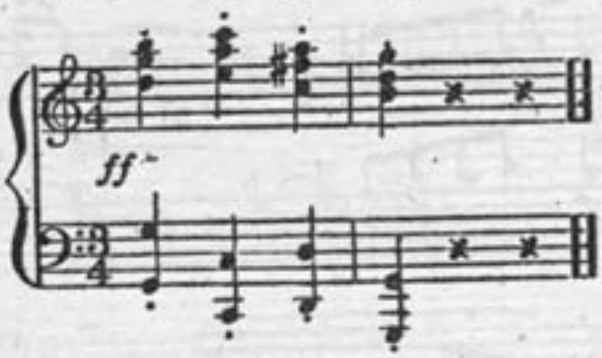
۲ – آکورشکسته به‌آکوری گفته‌می‌شود که‌اصوات‌آن بجای‌اینکه درعین‌حال اجراگردد یکی پس‌ازدیگری شنوانده‌می‌شود .

هشت میزان تا چه حد کامل و قوی است [1] ازطرف دیگر آهنگهائی هم هست که با اینکه فقط از یك جملهٔ هشت میزانی مرکب است قطعه کاملی می باشد : مثل قطعهٔ اول «آلبوم برای نوجوانان» اثر شومان -Op . 79 - . از آنجا که قصدما توجه بمطلب بصورتی کاملا عملی است، کافیست بگوئیم که یك فرود عبارتست از یك رشته آکور (که معمولا براساس درجات ، ۱، ٤ و ٥ استوارند) که نشان می دهند که بهدفی ، موقتی یا نهائی، رسیده ایم. هنگامیکه بلافاصله پس از آکور درجه پنجم ، تونیك شنونده می شود فرودی بدست می آید که «کامل» یا «نهائی» خوانده می شود و بخاتمهٔ یك جمله و «دور» ادبی می ماند.

CÉSAR FRANCK

عکس این ترتیب (یعنی درجه پنج بعداز تونیك) را فرود ناقص یا نیمه فرود می نامند که مشابه «نقطه و پرگول» (؛) است .

---

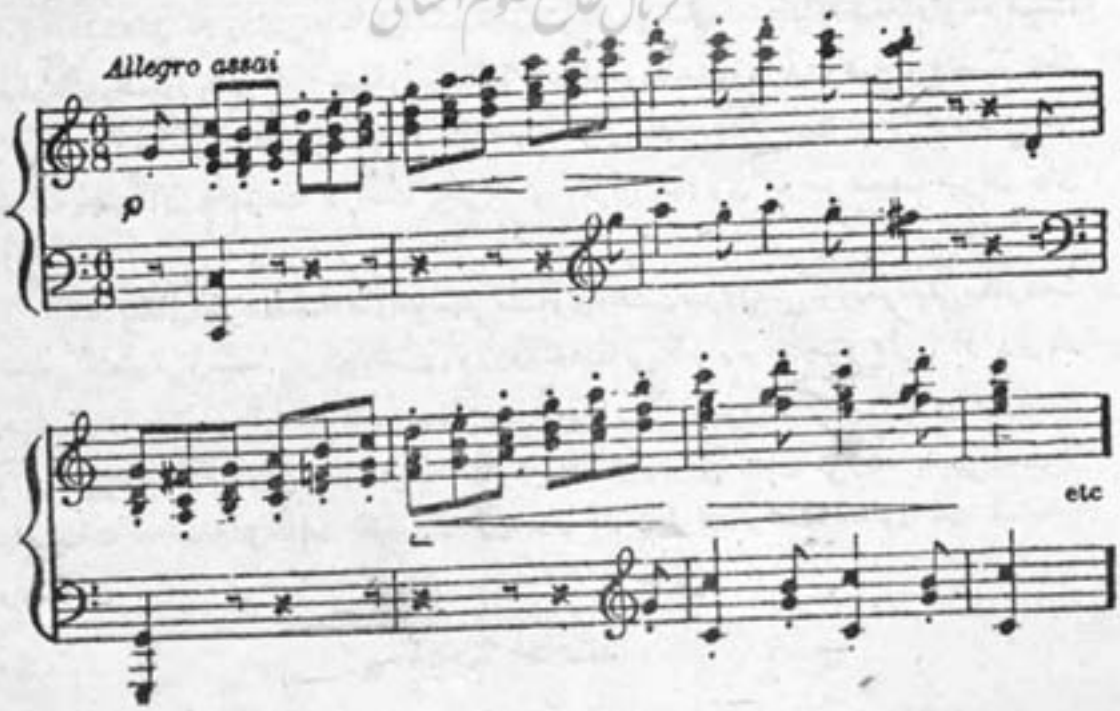
۱ ـ هنگامیکه بصدای وزنهٔ ساعتی گوش می دهیم غیرممکن است بتوانیم آنرا بصورتی جز تقسیمات دوگانه مجسم نمائیم : بدینمعنی که یکی ازضربهای آن قوی تر از دومی بنظر می آید با اینکه درحقیقت ضربها همه شدت و فاصلهٔ زمانی یکسانی دارند . این اصل نوسان را ، چون ضربان قلب آدمی ، همچنانکه خواهیم دید در همهٔ انواع موسیقی بازمی توان یافت .

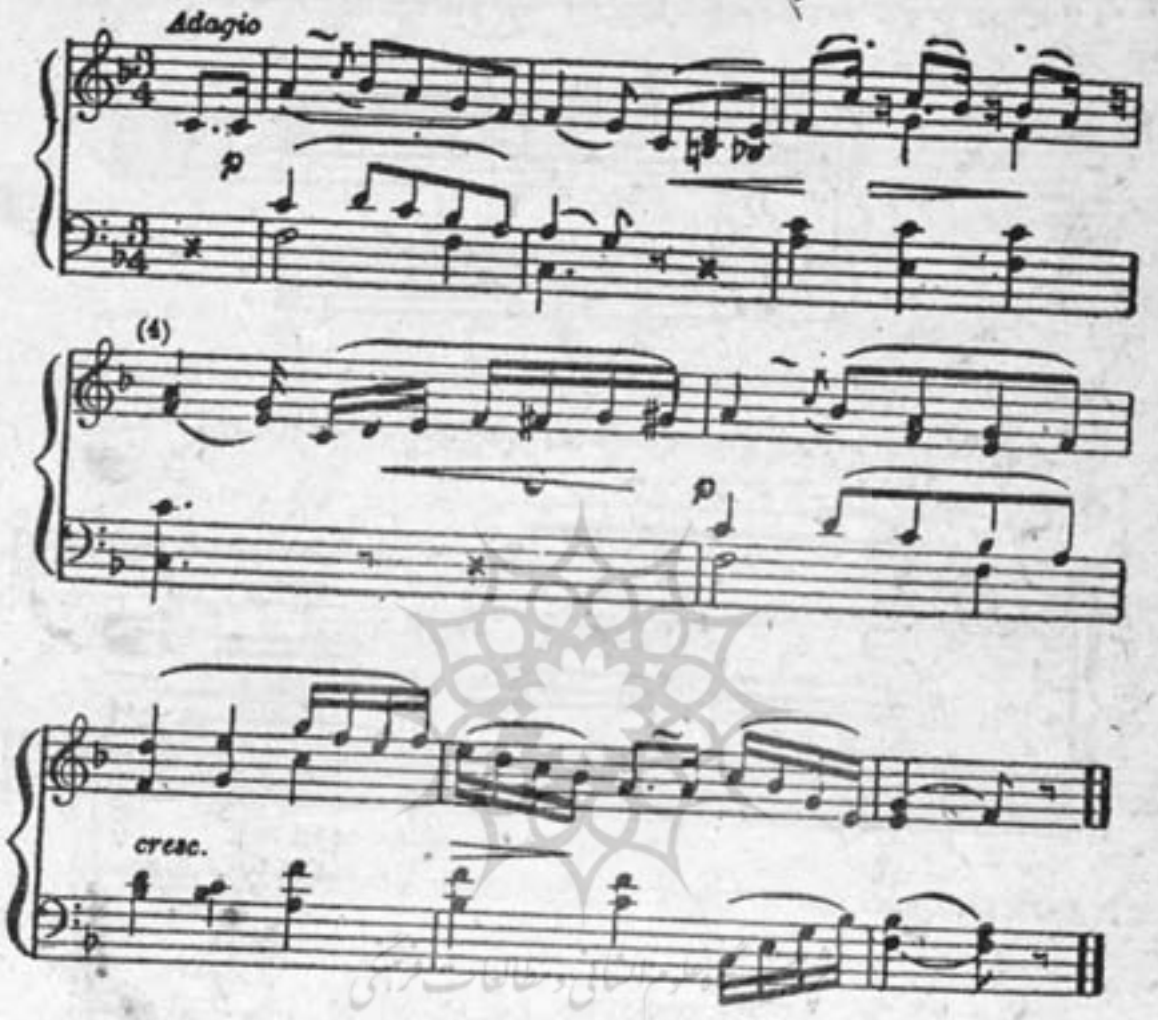
تسلسل ترکیبات صوتی درجات اول‌وچهارم رافرود «پلاگال» (Cadence plagale) میخوانند :

که‌همیشه حالت عظمتی روحانی القاء می‌نماید . نمونه‌های برجسته‌ای ازاین فرودرامی‌توان درمیزانهای‌نهائی پیش‌پردهٔ «خوانندگان استاد» اثرواگنر ونخستین سنفونی براهمس یافت . دوبوسی درقطعهٔ هزل‌آمیزی که تحت‌عنوان «Minstrels» برای‌پیانو نوشته ، بدان‌حالتی فکاهی داده‌است :

موقعی که آکور غیرمنتظره‌ای درپی‌آکور درجه پنجم شنیده می‌شود ، فرود «بریده» (Rompu) بدست می‌آمدکه با علامت سئوال باعلامت تعجب قابل مقایسه است .

WAGNER (*Ouverture des Maîtres-Chanteurs*)

TCHAÏKOWSKY *(5e Symphonie)*

این فرود اخیرالذکر حالت غافلگیری وغیر مترقبه‌ای ایجادمی نماید که مسلماً می‌توان باندای تعجب‌شدیدی مقایسه نمود . یکی‌از افتخارات موسیقی بعداز بتهوون مربوط به بدعتهای جسورانه فرودهائیست که آهنگسازانی‌چون فرانک، دوبوسی وراول پرداخته‌اند . آشنائی بااین آکورها وترکیبات‌صوتی نیز باید موردتوجه هنرجویان وعلاقمندان بموسیقی باشد . مثال‌زیبائی که دراینجانقل‌می‌شود ازسونات‌پیانو وویولون سزارفرانك استخراج شده‌است .

دو نوع وطریقهٔ خاتمهٔ جملهٔ موسیقی معمول است که «مذکر» و «مؤنث» نام دارد وزا لحاظ حالت و کیفیت کاملا نظیر تمهیدات شعریست که درواحدهای عروضی یك عبارت شعری دیده می شود. هنگامی کـه آخرین آکورفرود برروی ضربی قوی (یعنی اولین ضرب میزان) بپایان می رسد این نحوهٔ اختتام را «مذکر» می خوانند :

واگر آخرین آکورد برروی ضرب ضعیف میزان فرود می آید «مؤنث» نام می گیرد:

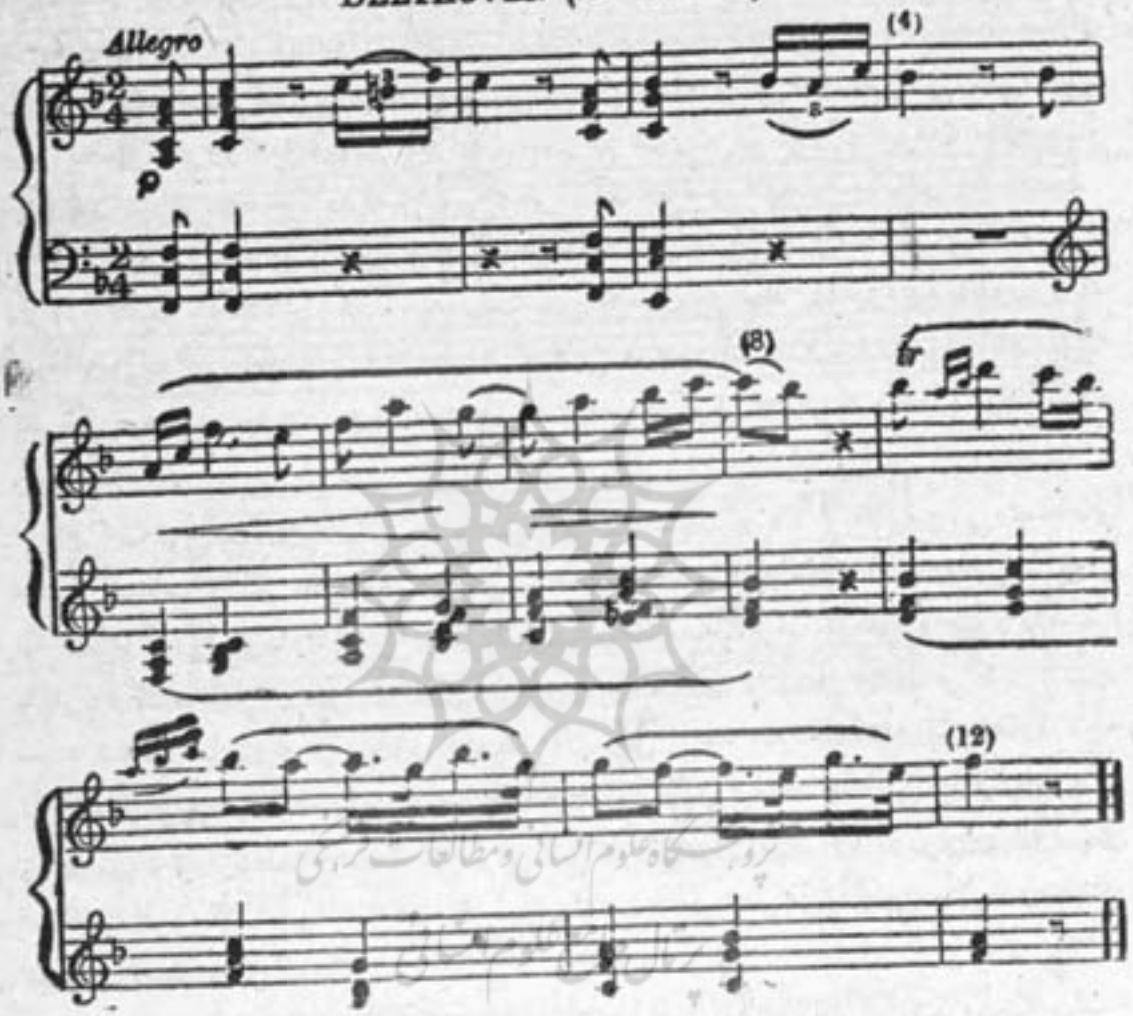
اینك دومثال جمله هـای هشت میزانی که اصول مذکـوررا بصورت روشنی نشان می دهد :

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

BEETHOVEN *(3e Sonate)*

در مثال فوق (میزان ٤ و ٨) دو فرود یا «اختتام» باصطلاح «مذکر» موجود است که برروی ضربهای قوی میزان جای گرفته اند .

BEETHOVEN *(1re Sonate)*

نکته ای که در این قطعهٔ دل انگیز قابل توجه می نماید اینست که جملهٔ اول بدو قسمت متضاد تقسیم شده در حالی که در جملهٔ دوم یك نوع سیر صعودی مشهود است و هیچ نوع تقسیم بندی فرعی وجود ندارد . در میزان چهارم بـه نمونهٔ خوبی از «نیمه فرود» برمی خوریم . کلیه «خاتمه»های آن « مؤنث » است یعنی آکور فرود برروی ضرب ضعیف میزان جای دارد .

با اینحال اگر همهٔ جمله های موسیقی متساوی و هشت میزانی می بود، موسیقی یکنواخت و تصنعی بنظر می رسید . برای بدست آوردن تقسیماتی آزادتر و متنوع تر ، از دیرباز آهنگسازان بفکر افتاده اند که سه جملهٔ چهار میزانی را بصورت « دور » ی مرکب از دوازده میزان بسازند و ترکیب نمایند . بطوریکه مثال زیرین نشان می دهد بدیهی است که در تقسیمات سه جمله ای حالت تضاد و توازن متنوع تر و ظریف تر خواهد بود تا در تقسیمات دو جمله ای :

BEETHOVEN *(6e Sonate)*

دراین قطعه پیداست که نمی توان درمیزان هشتم توقف نمود و نخستین خاتمه را در میزان دوازدهم بایدیافت. خالی ازفایده نیست که هنرجو درسیر و گردش‌های مختلف هر کدام ازجمله‌های سه گانهٔ آن دقت نماید ودربارهٔ انواع مختلف فرودها وخاتمه‌های آن نیز مطالعه‌ای بنماید.

«منوئه» نخستین سونات بتهوون [1]

میزانهای اول ودوم این جملهٔ دوازده میزانی ، که بسیاراستادانه ساخته شده

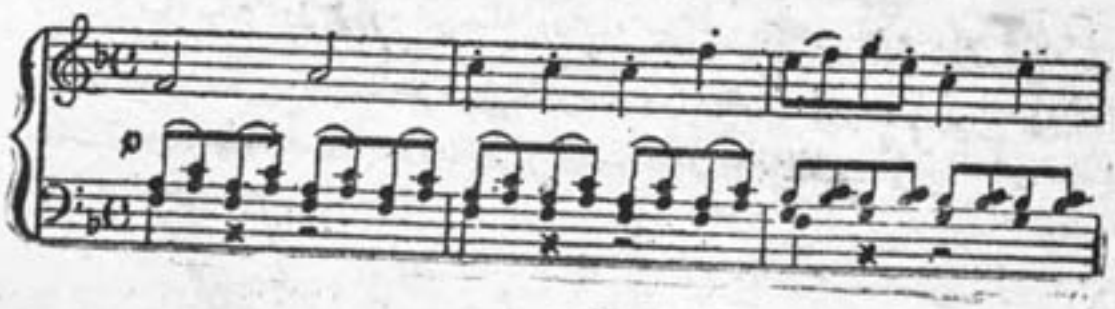
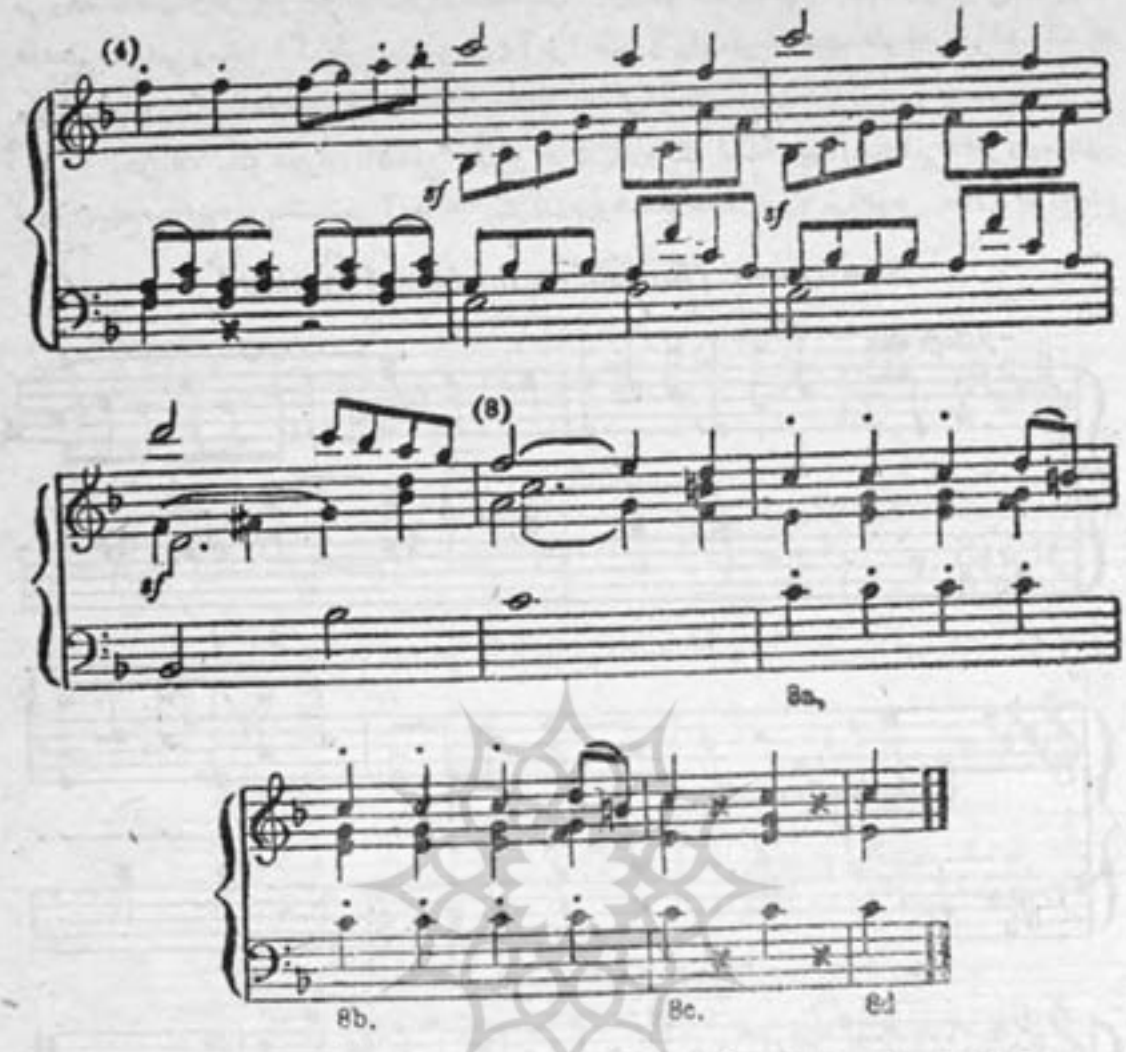
۱ - تنگی جامارا از نقل وچاپ مثال‌های موردبحث دراین سونات بازمی‌دارد. بدست آوردن سونات‌های بتهوون کار آسانیست وخوانندهٔ علاقمند می تواندخود به اصل آنها مراجعه نماید.

است ، موتیف اصلی (A) رااعلام می‌دارد . میزانهای دوم وسوم موتیف ثانوی (B) را نشان می‌دهدو باموتیف قبلی متضاداست . جملهٔ دوم چهارمیزانی (میزانهای ۵ ، ۶ ، ۷ و ۸) موضوع اصلی را عیناً ولی درمایهٔ نسبی بزرگ تکرارمی کند . درمیزانهای نهم ودهم یك‌صدا ـ یابخش ـ میانی موتیف B رابازمی‌شنواند (نوازنده‌بایدآنرا بخوبی برجسته‌سازد) ؛ میزانهای نهائی ۱۱ و ۱۲ جمله‌را ، آزادانه ، درمایهٔ نسبی بزرگ بسر میرسانند . میزانهای ۱۳ و ۱۴ ، «انعکاسی» (Echo) است که‌درموقع بحث‌دربارهٔ «جمله‌های‌مشروح» (Phrases amplifiées) توجیه خواهدشد . این‌چنین‌جمله‌ای را ، بااینکه تعداد میزانهای‌آن ۱۴ است ، نبایدجمله‌ای چهارده میزانی تلقی نمود. زیرانخستین فرود کامل‌آن در میزان دوازدهم صورت می گیرد که سومین جمله چهار میزانی‌رابسرمی‌رساند ؛ دو میزانی که پس‌ازآن‌آمده درحقیقت‌میزانهای اضافیست .

آخرین‌نوع جملهٔ‌ساده ومعمولی جملهٔ شانزده میزانیست که بچهار جمله چهار میزانی تقسیم شده‌باشد . ضمناً باید دقت نمودکه‌میان دوجمله ۸ میزانی متناوب ویك جملهٔ ۱۶ میزانی باصطلاح «یك‌نفس» اختلافی موجوداست . زیرا درمورداخیرالذکر پیش‌از فرودشانزدهمین میزان ، هیچ‌نوع توقفی که گوش وفکر شنونده‌را ارضا نماید وجودندارد .

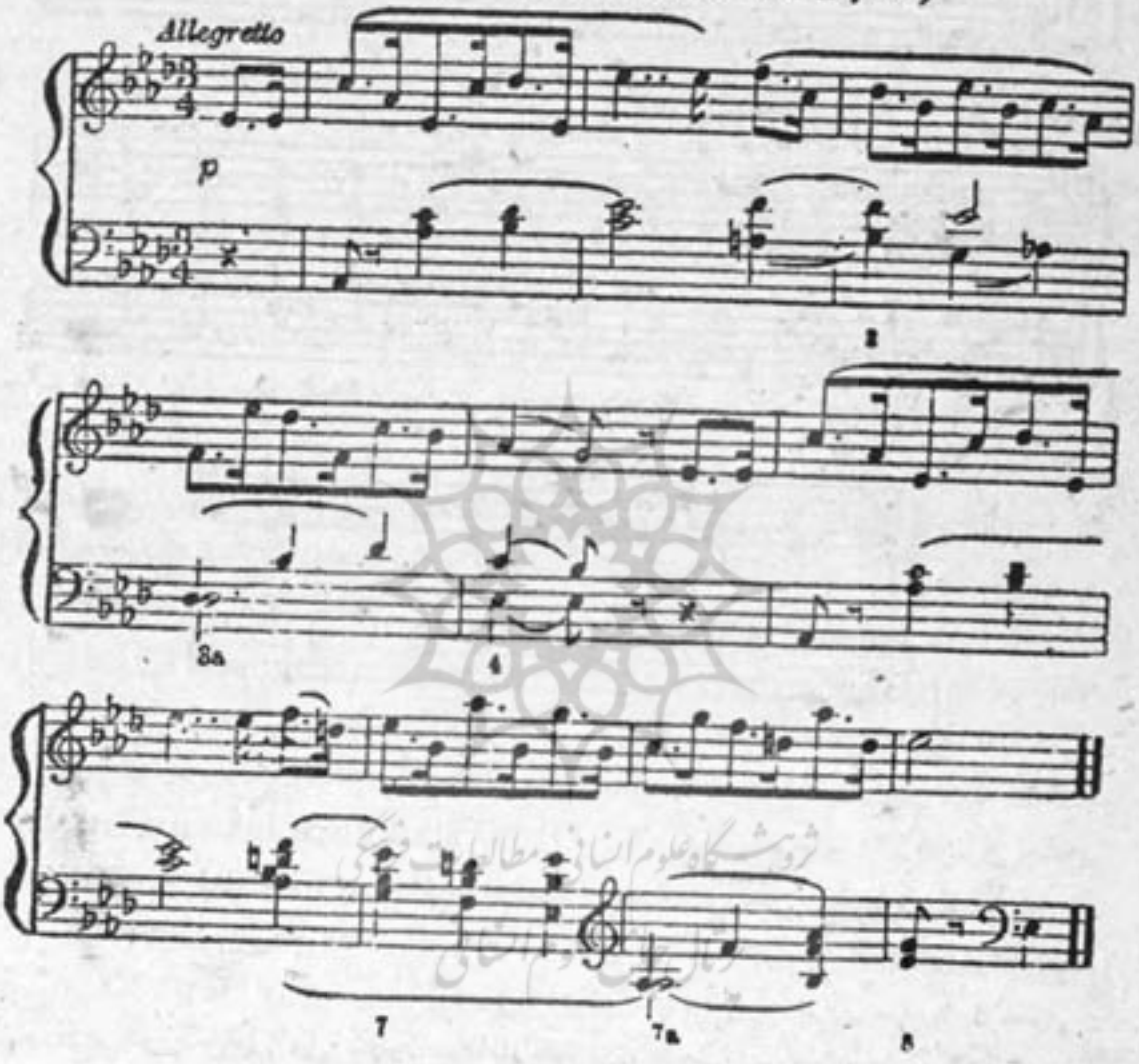
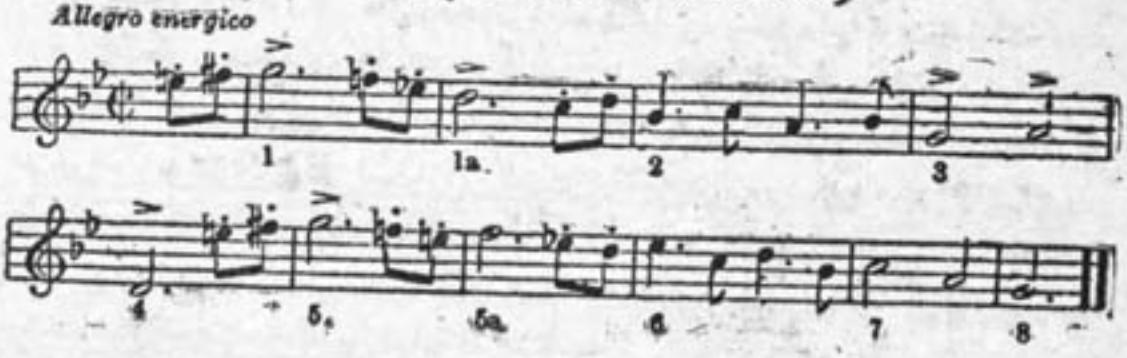
سه نوع‌جمله‌ای که بررسی کردیم، یعنی‌جمله‌های۸ و۱۲ و۱۶ میزانی،جمله‌های معمولی‌هستند . اکثر جمله‌های موسیقی ، وبخصوص درقطعات کوتاه ، بیکی ازانواع سه‌گانهٔ‌مزبور تعلق‌دارند . بااینحال اگربرسرهر چهارمیزان توقفی وجود داشت ، آثاربزرگ‌موسیقی بصورت تحمل ناپذیری یکنواخت وتصنعی جلوه می کرد . تأثیر خسته کنندهٔ اشعاری که واحدهای عروضی آن بیش ازحد همانندهستند این‌مدعارا تأیید می کند . بدیهی‌است که بدون مختل‌ساختن توازن‌طبیعی یك‌قطعه ، می‌توان «دور» ی را نرمتر وقابل انعطاف‌ترساخت . برای این‌کار می‌توان جمله را باافزودن میزانهای اضافی مشروح‌ترساخت یاازآن چندمیزان کاست (ولی بطرزی منطقی و بدون‌آنکه اعتدال قطعه مختل گردد)

ساده‌ترین‌طرز «مشروح» ساختن یك‌جمله ادامه یاتکرار فرودنهائیست . هایدن‌درآثار موسیقی مجلسی‌خود غالباًاین‌طریقه‌را بکاربسته‌است . «روسینی» هم‌در «کروشندو»ی (Crescendo) پیش‌پردهٔ‌اپراهای‌خود این‌تمهیدرا ، بشکلی که‌اندکی «کمیك» می نماید ، استعمال نموده‌است .

HAYDN *(Quatuor, op. 74, nº 2)*

هایدن یکی از بزرگترین پیشقدمانی بوده است که ساختمان سازی (Structure instrumentale) را از قید کلام آزاد ساخته‌اند. ازهمینرو جمله ـ بندی‌های او بخوبی متشکل و بسیارصریح است. میزانهای نهائی همین مثال گوئی بشنوندهٔ خبر می‌دهند که نخستین مجال استراحت و تنفس فرا رسیده‌است؛ در کواتوتور زهی Op. 71 n° 3 اثر هایدن غالباً فرود جملهٔ اول و جملهٔ بعد از آن هردو بصورت «تفصیلی» نمودار می‌شود. بخش اول پنجمین سونات بتهوون وهمچنین سومین بخش سونات چهارم او نمونه‌های قابل توجهی از جمله‌های ۱۶ میزانی «مشروح» دربر دارند. هر کدام ازاین جمله‌ها درآغاز کار عادی وهم‌قرینه‌است ولی بنسبتی که قوه تخیل آهنگساز اوج می گیرد، جمله‌هاهم بطرزی «نمایشی» («دراماتیك») مفصل‌تر و مشروحتر می گردند. گاهی میزانهای اضافی درآغاز جمله قرارمی گیرند. جملهٔ اول Largoی هفتمین سونات نمونهٔ روشنی است ازاین کیفیت. گاهی نیز دروسط جمله میزانهائی افزوده می‌شود، مثال: آغاز نخستین بخش سوناتهای ٤ و ٧. درسونات هفتم جمله اول کاملا مرتب ومتوازن است ولی فرود اول که درمیزان دهم جای دارد حاکی ازوجود چند میزان اضافی است. «تقلید پولیفونیك» موتیف اصلی که ازمیزان پنجم شروع می‌شود نشان

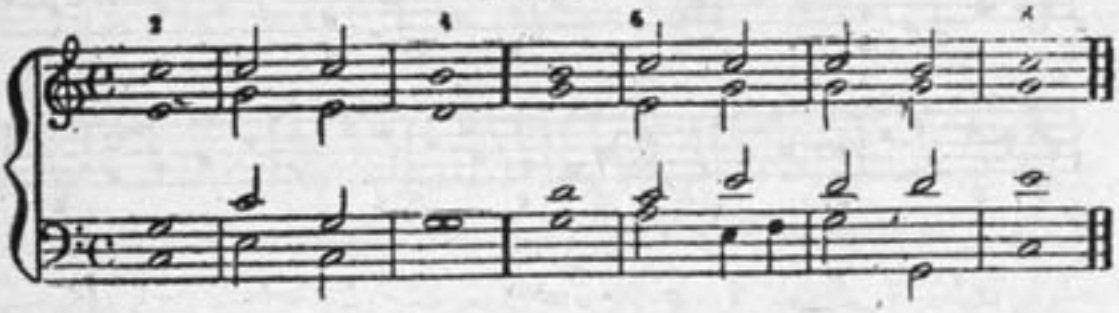
می‌دهد که میزان مزبور دو بار تکرار شده‌است . درسونات چهارم جملهٔ اول پیش از میزان هفدهم بسر نمی‌رسد؛ اگر طرح «ملودی» آنرا مورد دقت قرار دهیم متوجه خواهیم شد که میزان نهم ــ که با علامت sf تشدید یافته ــ تکرار شده‌است .

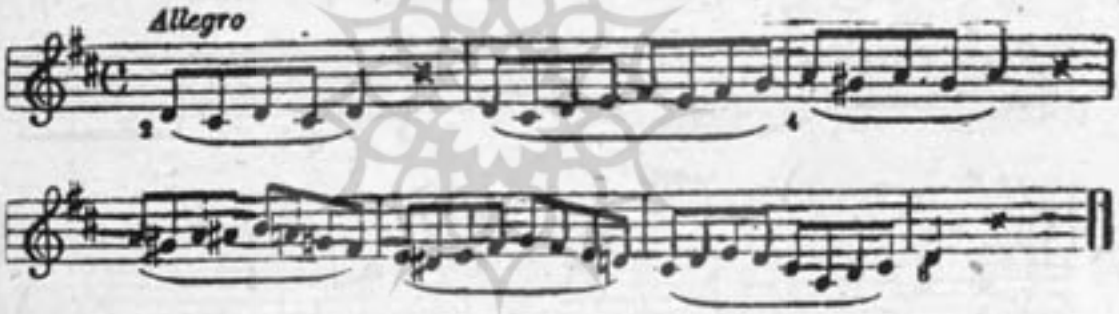
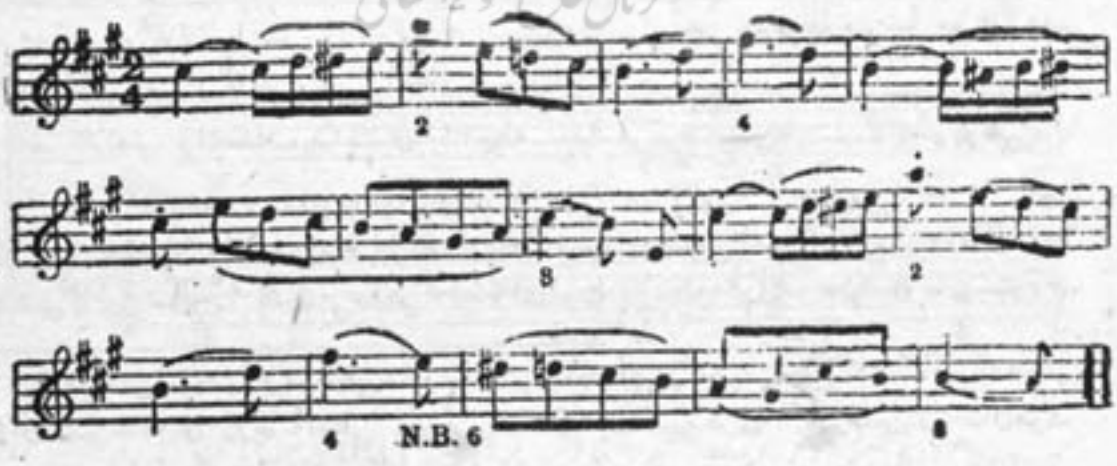
هرگاه یك میزان اضافی بطور مرتب در یك جملهٔ چهار میزانی افزوده شود «وزن پنج میزانی» بدست می‌آید که بکرات بوسیلهٔ شوبرت و براهمس بکار رفته‌است:

SCHUBERT *(Sonate en mi bémol majeur)*

BRAHMS *(Ballade en ut mineur)*

بوسیلهٔ چنین تمهیدی گوش و فکر شنونده متوجه محل توقف نمی گردد و ازاین راه حالت وزنی کاملا خاصی بدست می آید .

تقسیم‌بندی معمولی ٤ و ٨ میزانی ممکنست باحذف (Omission) برخی از میزانها تغییر بیابد . این امر غالبا درآغاز جمله رخ می‌دهد مثل آواز معروف به Anglican (مذهب انگلیسی) که معروف همهٔ پیروان مذهب «پرتستان» می باشد :

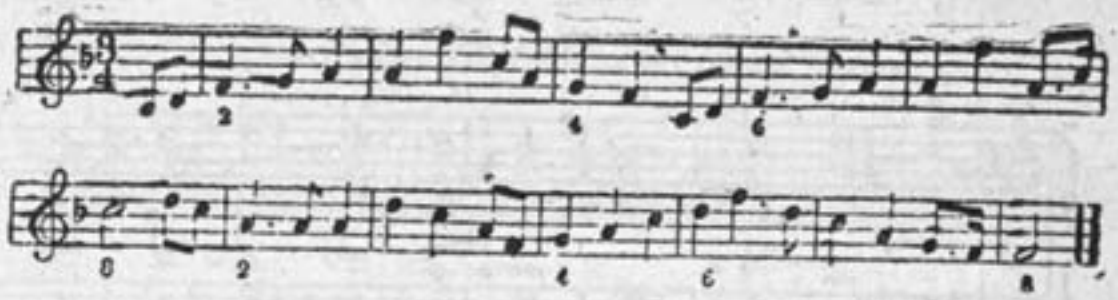
SAVAGE

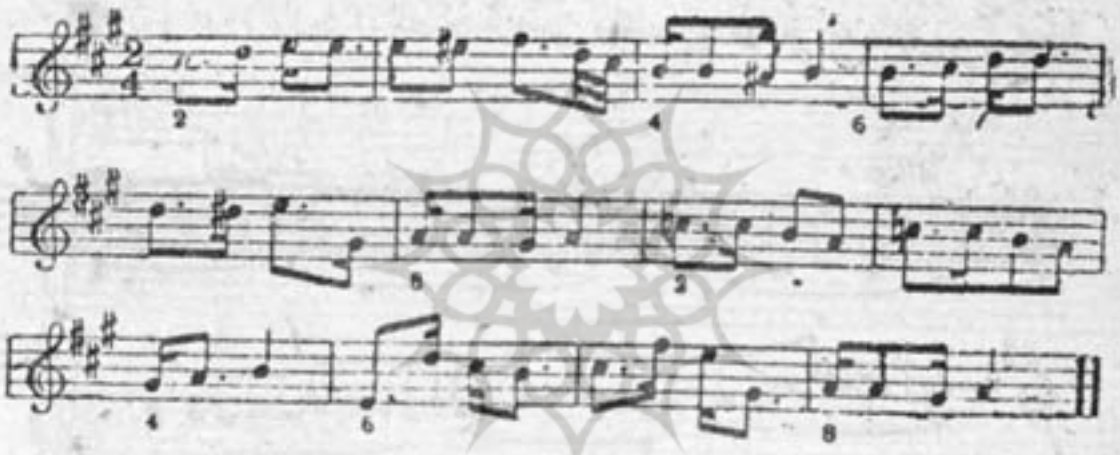


آغاز « اوورتور » اپرای « عروسی فیگارو » موزار نیز از این لحاظ مشهوراست .

حذف یك میزان در اواسط جمله نیز صورت می گیرد همانطور که در تم «آهنگ بهاری» مندلسون مشاهده می شود :

همانگونه که با اضافه کردن یك میزان «وزن پنج‌ضربی» حاصل می‌شود با

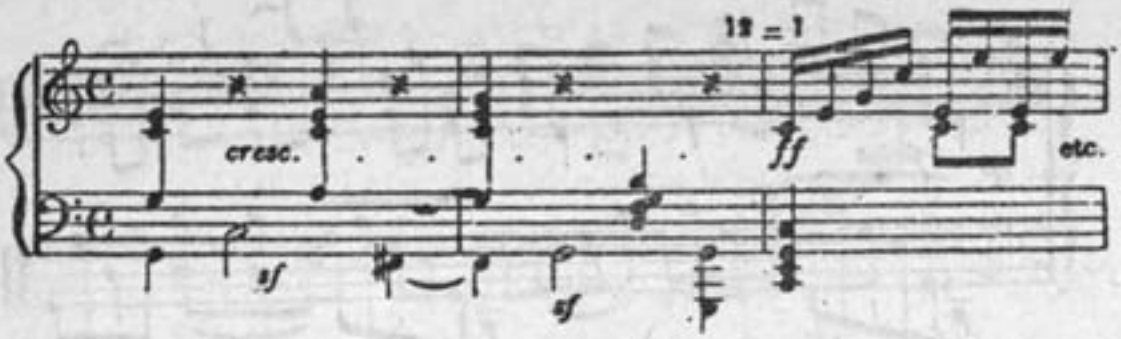
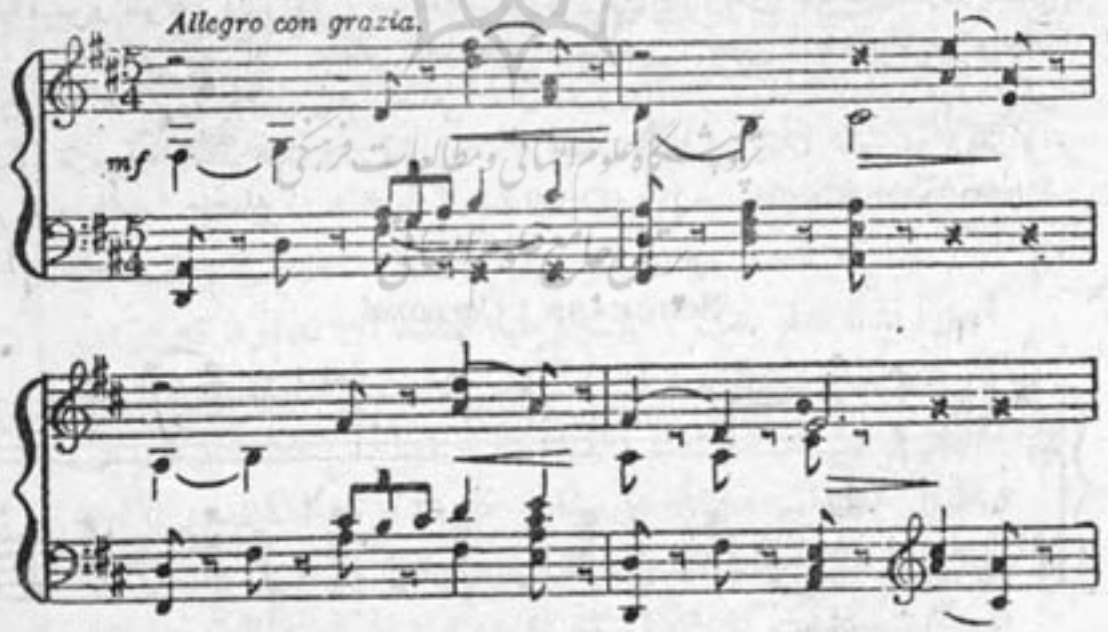
حذف یك میزان هم (درجمله ای که قاعدةً می بایستی چهار میزانی باشد) «وزن سه میزانی» بوجود می آید . وزن اخیرالذکر حالت ایجاز و تمرکز قدرتی دارد که از مختصات موسیقی عامیانهٔ اسکاتلند و مجارستان است :

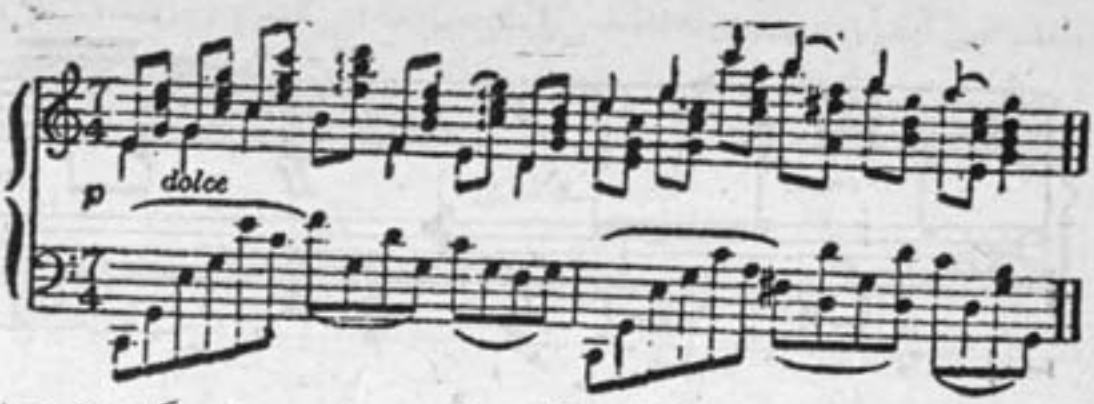
اسکاتلندی

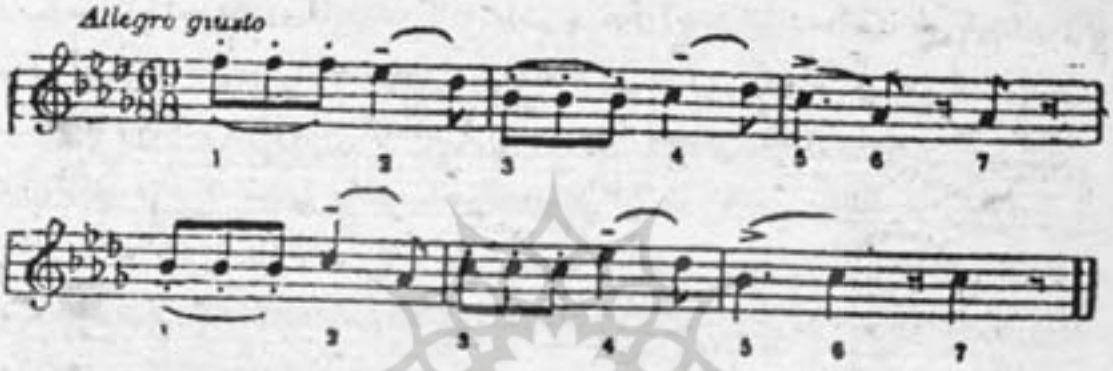


مجار

باحذف کردن مرتب یك میزان درجمله ای که مطابق قاعده از ۸ میزان مرکب است «وزن هفت میزانی» بدست می آید که نمونه هائی از آن را در «سکرزو»ی سونات درسی بمول بزرگ اثر بتهوون (Op . 106) و کواتوئور در فا بزرگ شماره ۲۳ اثر موزار می توان یافت . درمثالی که از بتهوون ذکر شد حذف غیرمترقبهٔ میزان هفتم حالت فکاهی بسیار قابل توجهی ایجاد می نماید .

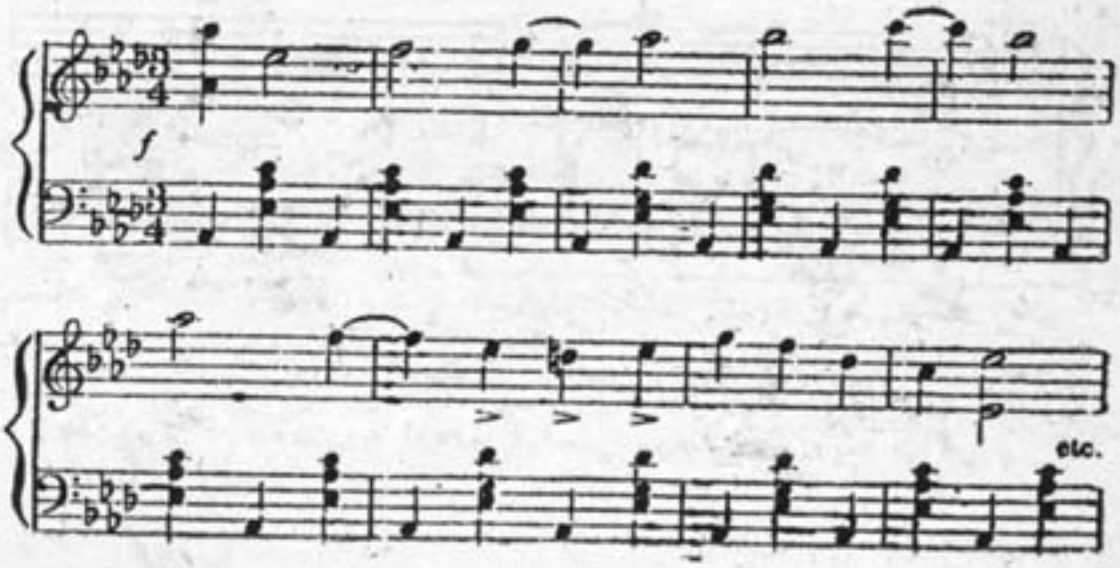
نرمش و انعطاف ساختمان یك جمله غالبا مربوط بتمهیدیست که «سرپوشی» یا «نهفتن» ۱ (Recouvrement) می خوانند ؛ بدین معنی که آخرین میزان جمله ای ، مثلا میزان هشتم یا دوازدهم، با اولین میزان جملهٔ بعدی درهم می آمیزد. ما در اینجا مثال کاملا روشنی از این تمهید را نشان می دهیم که قطعه ای است از بخش اول سومین سونات بتهوون:

۱ــ این تمهید را در موسیقی سنفونیك بسیار بکار می برند، بدینمعنی که هنگامی که قسمتی از ارکستر جمله ای درمایهٔ اصلی بسر می رساند ، قسمت دیگری از ارکستر درهمان موقع جمله را درمایهٔ دیگری آغاز می کند (تم اول بخش آهستهٔ دومین سنفنی شومان . میزانهای ۷ــ ۸) .

از آنچه گذشت می‌توان دریافت که اصول ساختمان جمله‌ها با وزن کلی ارتباطی نزدیک دارند و یکی از عوامل مهم آن تعداد ضربهای موجود در یک میزان است. موسیقی مغرب زمین از واحدهای دوگانه و سه‌گانه یا ضرب‌های آن تشکیل شده است یعنی میزانهای معمولی آن از ۲، ٤ و یا ۳، ٦، ۹، ۱۲ ضرب ترکیب یافته است. ولی در موسیقی نسبتاً جدید و همچنین در موسیقی اقوام شرقی (و منجمله اسلاو، مجار و غیره . . .) غالباً به میزانهای ٥ و ۷ ضربی و حتی به جمله‌های مرکب از اوزان مختلط برمی‌خوریم. سه مثال خوب از انواع میزانهای پنج ضربی را در سوناتهای دو کوچک اثر شوپن (Op. 4)، قسمت در فادیز بزرگ «واریاسیون‌های سنفونیک» اثر دندی موسوم به «ایستار» و در دومین بخش ششمین سنفونی چایکووسکی می‌توان پیدا کرد.

بخش آندانت‌تر یو در دو کوچک اثر براهمس (Op. 101) ملودی دل‌انگیزیست بوزن هفت‌ضربی که بدون تردید از علاقهٔ براهمس بموسیقی مجار ریشه می‌گیرد:



«تم» کواتوتور در فابزرگ اثر چایکووسکی هم ، باوجود ضربی که مصنف تعیین کرده‌است ، حالتی شبیه بیك‌میزان بلند هفت‌ضربی دارد :

در آثار موسیقی جدید نیز مثالهای جالبی از میزانهای $\frac{5}{4}$ و $\frac{7}{4}$ یافت می‌شود (از قبیل «دافنیس و کلوئه» اثر راول ، سونات پیانو و ویولون اثر ندی و باله‌های استراوینسکی).

قطعاتی هست که ، بمنظور ایجاد حالت مخصوصی ، بعضی از ضربهای مورد استعمال آن‌را حذف کرده یا ضربهائی اضافی بدان افزوده‌اند . شومان در این مورد یکی از جسورترین آهنگسازانست و در آثار او تأثیر خیال‌انگیز این‌چنین تمهیدی‌را بفراوانی می‌توان یافت ، منجمله در «کارناوال» (Op.9) و در « Phantasie Stücke » Op . 12 :

SCHUMANN : *Carnaval.*

درمورد اصول و توضیحاتی که ذکر شد این نکته نیز گفتنی است که موسیقی ـ برای سازنده یا شنوندهٔ آن ـ بهیچوجه محاسبهٔ مکانیکی نیست ، ووزن موسیقی نیز از ضربهای منظم و مرتبی چون ضربهای ماشین خیاطی تشکیل نمیشود . . . اما از آنجا که نظم و ترتیب نخستین قانون طبیعت است درموسیقی نیز تمایلی بجنبش وحرکت بصورت دسته‌های منظم ومتوازن مشاهده می‌شود ؛ وحتی هنگامی که ظاهراً ازاین قانون دوری می‌شود بازهم نقشه وطرح منظمی در کار هست .

وزن عنصر اساسی هر نوع موسیقی است ؛ شنونده ودوستدار موسیقی باید پیش از همه چیز حس وزن را درخود پرورش دهد تا ازاین راه بتواند اندیشه و تخیل و الهام آهنگساز را ، هنگامی که آزادانه اوج می گیرد ، دنبال کند .

قابل توجه همکاران مطبوعاتی ...

نقل مندرجات مجلهٔ موسیقی فقط با ذکر مأخذ و بدون تحریف مجاز است ...

بسیاری ازمقاله ها ومطالب مجلهٔ موسیقی ، از همان آغاز انتشار دورهٔ سوم ، مرتباً درروزنامه‌ها و مجله های داخلی ـ وحتی برخی از نشریات فارسی که درخارجه بچاپ می‌رسد ـ نقل شده است و می شود . ازآنجاکه قصد مجلهٔ موسیقی انتشار مطالب و مباحث آموزندهٔ هنریست ، بهیچوجه قصدآن نداردکه ازاین کارممانعت نماید ، ولی لازم‌می‌داند ازهمکاران‌محترم مطبوعاتی درخواست‌نمایدکه ازاین‌پس لطفاًازتحریف وتغییر مطالب مجلهٔ موسیقی خودداری نمایند و آنچه برخود نمی پسندند بردیگران روا ندارند ... این نکته هم‌گفتنی است‌که دراینگونه موارد ذکر مأخذ حداقل لازمهٔ نزاکت‌است ...