موسیقی مدرن

ترجمه زیر ازکتابی بنام « نظری اجمالی به موسیقی معاصر»نوشته«موریس‌له‌رو»(Maurice Le Roux) توسط مصطفی پورتراب صورت گرفته و از آنجاکه حاوی نکات آموزنده‌ای درباره موسیقی مدرن است، بدون آنکه فصلی ازآن حذف یا سراسر کتاب‌تلخیص شود، مجله موسیقی طی یکی دو شماره به درج آن می‌پردازد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شاید بپرسید :

در حالیکه فهم موسیقی برای مردم قرن ۱۸ اشکالی نداشته است چرا دوستداران موسیقی مدرن امروز در قرن بیستم برای درك لطائف آن دچار اشکال میگردند.

بعقیده ما علت آنست‌که باصطلاح دوستداران موسیقی از یك طرف افزایش یافته و ازطرف دیگرتکنیك موجدین موسیقی مدرن روزبروزمشکلتر وپیچیده‌تر شده است.

درقرن ۱۸ دوستداران موسیقی تعدادشان قلیل بود وآشنا ساختن‌آنها باصول موسیقی کاری آسان. اولاً در تمام طبقات بدون شك موسیقیدانانی یافت میشدند وثانیاً اشخاص بااستعداد باشوق ورغبت‌تمام هواخواه موسیقی

بودند و از آموختن اصول آن ابائی نداشتند: درآن‌موقع همه یاموسیقی‌دان بودند یا نبودند و باصطلاح آماتور معمولی یافت نمیشد.

ضمناً از آن مردمی که‌آنها را اصطلاحاً «سنوب» خطاب میکنیم‌یااثری نبود یا تعدادشان قابل توجه نبود و ازچند نفر مقاطعه‌کار ثروتمندکه‌تراکم پول‌آنها را ازطبقه خودشان جلوترانداخته بود تجاوز نمینمود واین‌اشخاص نیز سعی میکردند خود را بسطح موقعیت اجتماعی جدید خویش برسانند.

شرائط زندگی آنزمان حتی بخانواده‌های متوسط نیز اجازه میدادکه برای هرکودکی چهار معلم موسیقی استخدام‌کنند: یکی برای آواز دومی برای‌گیتار ـ سومی ویولن ـ چهارمی ویولنسل. ودوشیزگان اغلب در سن یازده سالگی باسلفژ ونواختن‌کلاوسن وهارپ آشنائی داشتند.

ولی در حال حاضر توده‌های مردمی‌که بموسیقی علاقه دارند، خود را در اختیار سالن‌های‌کنسرت میگذارند و شرکت در این نوع مجامع برای آنها در حکم آبتنی در استخری است‌که هم هدف از آن خنك شدن و هم تظاهر است.

پرواضح است‌که این مشتریان دائمی‌کنسرتها معلومات‌کافی برای‌فهم موسیقی مدرن حاصل نمیکنند و بارها دیده شده‌که همین دوستداران موسیقی هنوز میان ریشار اشتراوس ویوهان اشتراوس فرقی نمیگذارند! خوشبختانه درکشورهای مترقی اخیراً منوجه این نقیصه شده‌ودرفرانسه، مثلاً باتأسیس کلاس تاریخ موسیقی در هنرستان موسیقی واقدامات مشابه، نسبت‌ببالابردن فهم موسیقی جوانانی‌که‌درآینده شنونده‌کنسرتها خواهند بود،اقدامات‌مفیدی معمول‌داشته‌اند. همینطوررادیوها باایجادبرنامه‌های مربوط به‌تفسیرموسیقی مدرن و تعلیم اصول موسیقی‌کمك شایان توجهی دراین زمینه میکنند.

ناگفته نماندکه از همان ابتدای قرن‌بیستم علی‌رغم استقبال بی‌نظیری که از پیانیست‌ها در کنسرتهای مختلف بعمل میآمد جـز عده قلیلی بقیه به اصول مهم فرهنگ موسیقی آشنائی نداشتند و ازتغییراتی‌که تکنیك موسیقی از زمان باخ تا بامروز حاصل‌کرده وبه‌سائقه موجدین آن بتدریج پیچیده‌ترو مشکلتر شده بود اطلاعی نداشتند.

علت آنرا باید، بعقیده بعضی دانشمندان، در انقلاب فرانسه جستجو کرد: در آغاز قرن نوزدهم طبقه جدیدی روی‌کار آمدکه محصول‌سرنگونی وزیر وزبر شدن اوضاع اجتماعی بود و در حالیکه تکنیك موسیقی در جاده

تکامل گام برمیداشت طبقه جدید نتوانست ازلحاظ معلومات موسیقی خودرا همپایه اسلاف خویش قرار دهد.

در اینجا بی‌مناسبت نیست که چندکلمه هم راجع بتحولاتی که تکنیك موسیقی پیداکرده و اغلب باعث شگفتی مردم میشود صحبت بکنیم. مردم در حالیکه بارغبت تمام‌پیشرفتهای علوم را می‌پذیرند ازپیشرفت‌های‌تئوریك موسیقی احساس ناراحتی می‌کنند. باید دانست که موسیقی نیز بسان علوم دیگر در جاده تکامل گام برداشته وتابع هوی وهوس شنوندگان بیحال فلان سالن کنسرت یا «تشویق محبت‌آمیز» طبقه ممتازه قلیلی که لباس شب وتمام رسمی برتن میکنند، نتواند بود.

اگرکسی ازما بپرسدکه هدف موسیقی چیست در پاسخ خواهیم گفت: چون فقط موسیقی‌دان هستیم از آن بی‌اطلاعیم! (مگر عده زیادی خود رابا این موضوع مشغول نکرده‌اند ؟!) ولی اگر از ما سئوال‌کنند چرا موسیقی دائماً در تحول بوده و پیچیده‌تر میشود بآسانی جواب میدهیم: آهنگساز در نتیجه الهام و بکمك تکنیك خویش اثری را بوجود میآورد. بنابراین آن چیزی‌که دچارتحول میگردد الهام نیست بلکه تکنیك است. ضمناً این‌مطلب را نیزگوشزد کنیم‌که یك خلاق موسیقی هیچگاه از محیط بیرون خویش، از این صورت یاآن نمایش طبیعت الهام نمیگیرد. الهام یعنی داشتن احتیاج در بوجود آوردن وخلق‌کردن چیزی بنابراین یك قوه درونی است و برخلاف تصور مردم، یك شب طوفانی نمیتواند منبع الهام بوده باشد وبرای مصنف فصل مخصوصی‌که مناسب برای تصنیف والهام باشد وجود ندارد و درنظر او ساعات ، درجه حرارت و فصول یکسان است. اگر آهنگسازی در شب کار بکند اغلب علت آنست‌که شب باسکوت همراه است و آزادی بیشتری را تأمین میکند ـ پس همانطوریکه ذکر گردید الهام عاملی ثابت نیست و تکنیك است‌که روز بروز دقیق‌تر ولطیف‌تر شده و وسائل ابراز جدیدی را در اختیار آهنگساز میگذارد و انتظارات حواس وروح تصوری شدید است که هر آهنگسازی ناچاراً در فکر تلطیف وتغییر تکنیك موسیقی برمیآید و این موضوع از زمان موزار وبتهون فوق‌العاده محسوس بوده است.

بنابراین همانطوریکه‌گفتیم با ظهور قرن ۱۹ تکنیك موسیقیدانان بدرجه‌ای از پیچیدگی رسیده بودکه طبقه ممتازه جدید (که محصول انقلاب ورفورم اجتماعی بود) بعلت نداشتن آموزش مقدماتی ازفهم آن عاجزماند.

و بهمین علت است که دوستداران موسیقی آنزمان که تعدادشان روبه‌افزایش بود آثار جدیدی نظیر آثار بتهوون را بعلت تکنیك پیچیده‌اش درك نمیکردند ودرجائیکه «شروبینی» درکتاب کنترپوان خویش درباره کواتور دوازدهم بتهوون صفت «درهم‌وبرهم» را بکاربرده و «رمبرگ» درباره پارتیسیون هفتم همان استاد اظهار میکندکه قابل اجرا نیست (با آنکه هردو نفر از موسیقیدانان بنام بوده‌اند،) تعجب نداردکه در روزنامه‌های سال ۱۸۰۱ درباره کواتور اول بتهوون اینطور اظهار عقیده شده باشد: «آثار بتهوون برای بسیاری ازمردم بواسطه داشتن استیل سخت وانشاء نامربوط قابل فهم نیست.»

وازاین زمان است که مردم دیگرمعلومات خود را هم تراز باابتکارات خلاق موسیقی تکمیل نکـردند و آواز فلان خواننده خوشگل را (کـه باصطلاح برنامه‌اش از گارا -Garat- شروع و به مهول - Mehul - ختم میشد) به‌قطعات مشکل بتهوون که توسط یك متخصص به‌وضع کسالت‌آوری اجرا بشود، ترجیح دادند. تالبرگ به‌لیست وخود لیست بموسیقی‌اش رجحان پیدا میکند و در حقیقت در این عصر نوازنده به تنهائی اهمیت بخصوصی یافته و خودنمائی سرسام‌آوری شدیداً تجلی میکند. این قورخانه رمانتیك تاعصرماموقعیت خود را حفظ کرده وصفحات گراموفون-هولیودوخوشمزگی های رادیوئی ازمظاهرآنست وباید درحاشیه اضافه کردکه قرن ۱۹ ضمناً قرن سینما بوده است.

ولی ناگهان ریشار واگنرباظهور خویش تلاطمی دراین اوضاع بوجود آورد وسیلانی از تکنیك‌های جدید موسیقی عرضه کرد. در آثار او همه چیز ممکنست تازه و بدیع جلوه‌کند: مفهوم ملدی - ارکستراسیونی که باهزاران آلات‌بادی فلزی اجرا میشود وبخصوص مفهومات تآترال. بااینوصف‌چطور میتوان انتظار داشت که مردم ازچنین آثاری استقبال کنند.

همان مردمی که نزدیك به‌صدسال به‌پیشرفت تکنیك کلی موسیقی‌توجه نداشته و درنظرآنها بتهوون چون «غولی دارای عادات واطواری عجیب» جلوه می‌کرد، همان مردمی که به‌برلیوز وقعی نگذاشته، فقط از آرشه‌های پرشور ویولن «یوهان اشتراوس» لذت میبردند البته در برابر واگنروآثارش نتوانستند طاقت بیآورند. اپرای شهر پاریس همین نکته را در ۱۰ مارس ۱۸۶۱ بگوش استاد رسانید. میگویند درآنشب تمام افراد «جوکی» خود را باسوتهای کوچکی که روی‌آن جمله (برای‌تانهاوزر) حك شده‌بود مسلح کرده

بودند . چیزیکه قابل توجه است این‌که هیچ فردی در صداقت خلوص نیت واگنر شکی نکرد واگر مردم تقاضا داشتندکه آثار او از برنامه حذف شود علت آن بودکه موسیقی او بگوش ثقیل و ناهنجار میآمد . بالاخره پس از گذشت‌زمان تترالوژی‌او موردقبول‌واقع‌ونامطبوع بودن‌آن دیگرکسی‌رادچار بهت‌نساخت وموسیقی واگنرعادی‌گردید، بطوریکه‌اواخرهمان قرن‌مسافرت به‌شهر بایروت برایش تفریحی جالب ودر حکم زیارتی تلقی شدکه مردم از قصور لوئی‌دوم باویربعمل میآوردند. این تفریح درآن زمان خیلی مدبود.

در محافل متخصصین نیز از طرف دیگر آثار واگنرمورد استقبال‌واقع شد و دانشجویان جوان باشور زیاد پارتیسیونهای مختلف واگنر را مورد مطالعه قرار میدادند. در همه نوشته‌ها از استاد هنرمند ذکری بمیان آمده و «ونسان دندی» در مدرسه خویش هرومکتب واگنری را تدریس می‌کرد .

در این حیص وبیص‌کلود دبوسی ظهور میکند. ظهور او پیش از وقت بود. مردم تازه موفق شده بودند با آثار مدرن خوبگیرندکه آثار مدرن‌تری ظاهر شد. مردم برای قبول این انقلاب جدید آماده نبودند.

طرز فکر «تحسین احمقانه» (سنوبیسم) نیز از همین وقت یعنی‌اززمان امپراطوری‌اول‌درفرانسه (درهمان طبقه‌نجباء تازه بدوران رسیده‌وقدیمی‌های متظاهر) نضج میگیرد.

آنها پیش خودشان اینطور استدلال میکردند : «حالاکه درسنه ۱۹۰۰ مخالفین واگنر درنظر مامضحك وبیمعنی جلوه میکنند، پس ازاین یکی یعنی «دبوسی» حسن‌استقبال بکنیم حتی اگر ازآثار او چیزی نفهمیده‌باشیم-آینده خودش قضایا را روشن خواهد ساخت!» باین‌ترتیب‌از زمان پلئاس تابامروز «تحسین‌احمقانه» باکثریت مردم سرایت نموده است. مثلاً بدون شك همیشه برای‌یکی‌ازآثارداریوس‌میلومانند«فستن‌دلاسارش»(Festin de la Sagesse) دسته‌ای‌کف خواهند زد و برای خرید همه پرده‌های نقاشی دوبوفه و غیره مشتری یافت خواهد شد. ولی چیزی‌که مهم ودرعین حال قابل تأسف است همانا سرایت یافتن «تحسین...»است حتی‌بخود مصنف زیرا باوجودپیچیدگی تکنیك‌ها و اعمال منقدین واهمیت وسایل پروپاگاند وتبلیغ تجارتی تظاهربه ژنی (نابغه) بودن واجراء قطعات غیر مفهوم آسان است ومتاسفانه در این زمینه نیز روح وقلب از تحولات مادی عقب مانده‌اند.

در میان اثر بخودی خود، و وسائل ابداع وایجاد آن، یك نوع عدم

تعادل حاصل شده‌که تفوق باوسائل ابداع است. حالا میخواهیم بدانیم در این دریای تکنیك موسیقی کجاست؟

آیا موسیقی همان‌ترکیباتی ازتمبرها، لطافت‌هارمونیك وابداعات‌کنترپوانتیك وریزه‌کاری صداها است؟ پس بالاخره موسیقی‌کجاست؟ آری‌آماتور عادی در مقابل یك اثر جدیدکه فقط درهم برهمی آنرا درك میکند سئوالات فوق را از خویشتن میکند. ما نیز باید تصدیق بکنیم‌که در قرن حاضر برای آماتور عادی امکان اینکه تشخیص بدهد فلان اثرارزشی دارد یاخیرموجود نیست. باوجود این در حالیکه باخواندن چند صفحه میتوان به تکنیك جدید آشنائی حاصل‌کرده، موسیقی مدرن راکم وبیش درك نمود، چرا معاصرین، بهیچوجه‌این زحمت‌کوچك را بخود نمیدهند وبچشیدن شربت موسیقی‌جاز و تماشای فیلمهای احساساتی قناعت میورزند؟ برای بعضی مردم‌کنسرت رفتن در حکم خرید یك روزنامه است واگرمثلاً روزهای یکشنبه بطور مرتب‌در سالن «پله‌یل»حضوربهم میرسانند علت‌آنست‌که عادت‌کرده‌اند روزیکشنبه‌را اینطور بپایان رسانند یا در میان اقوام زنشان موسیقی دانی یافت میشود. البته چنین اشخاص انتظار زیادی ازرپرتوار ندارند وچیزیکه موجب تعجب می‌گردد اینکه عاشقان موسیقی و آماتورهای پرشور. منقدین، موسیقی‌دانها بخصوص‌رپرتوار خودرا محدودکرده وبقول خودشان روی آثارمنجمد استراوینسکی‌متوقف‌شده‌اندو بخاطربعضی ملاحظات ازاجرای آثارآهنگسازان جوان فرانسه، بلا بارتوك وموسیقی دودکافونیك امتناع میورزند.

ما درحالیکه اذعان داریم‌که پیانیستی بخوبی‌راول‌کمتر پیدا میشود و هواخواهی ازیك موسیقی‌دان واحد عیب نیست (اگر چه تخصص پیداکردن در مورد یك موسیقی‌دان قدیمی مثلاً باخ این عیب را داردکه ممکنست‌در اجراء مطابق قاعده آثار اواشتباهی حاصل بشود،) از اینکه اغلب‌پیانیست‌ها ازکنسرتوهای راول و چایکوسکی قدمی فراتر نمی‌نهند متأسفیم. در میان خوانندگان آنهائیکه موفق باجرای آثار دبوسی میشوند عده‌شان قلیل است وبهانه این‌گروه اغلب اینستکه آثار دبوسی بطرز خوبی برای آواز تنظیم نشده است ولی اگر بخواهید حقیقت را بفهمید باید بگوئیم‌که ضربهای‌قابل تحسین دبوسی‌برای‌اغلب خوانندگان‌که سلفیست‌های متوسطی هستندمشکل مینماید. از آن‌گذشته به فرض اگر حتی یك نوازنده یا یك خواننده بتواند خود را به‌اجرای اثری ازراول برساند یا ازاوجلوتربیفتد؛ یامثلاً نوازنده‌ای

آثار اسکارلاتی را اجراکند یا خوانندهای از آثار شوئنبرگ بخواند متأسفانه هیچکدام امروزه چندان مفیدنیست زیرا موسیقی برای هنرمندان وسیلهٔابراز شخصیت شده است. در حالیکه وظیفه اصلی یك نوازنده یا خواننده انتقال صادقانه یك اثر هنری است بگوش شنوندگان، ولی در عمل نوازندگان بیش از پیش باهمیت نقش واسطهای خودشان واقف شده و از احتیاج مردم و آهنگسازان بآنها احساس غرور می‌کنند بطوریکه بقول یکی از ظرفاء «خوانندگان بیشتر اخاذی وسوء استفاده میکنند تا آوازه خوانی» .

آهنگساز (اگر موسیقی دانی واقعی است) باید قادر باشد از تکنیك و ضروریات مربوطه ، خلوص نیت و صفائی که در درون خود دارد بیرون بکشد. مردم باین‌طبقه‌بخصوص بموسیقیدانهای «بدون تنالیته»(Atonale) ایراد میگیرندکه چرا آثار خود را مطابق ذوق مردم ننوشته بهیچوجه در فکر نوازندگان و اجراکنندگان نیستند. ما درعین اینکه مایل هستیم مردم را ازمشکلاتی‌که دامنگیریك‌آهنگساز مدرن میشود: (ازقبیل رقابت موسیقی شبه‌جازکه اثر خود را درهمه چیز باقی میگذارد ـ عقب افتادگی تکنیك که با تحولات وپیشرفتهای تاریخی موسیقی مباینت دارد و بالاخره سدراه شدن اغراض شخصی بعضی‌ازمردم‌یا منتقدین متنفذ،) مطلع بسازیم،به‌آهنگسازان نیزیادآورمیشویم که‌اساس قضاوت مردم‌درباره آنها روی آثارهنری‌خودآنها مستقرشده است.اگر آهنگسازان حسن نیت داشته صفای باطنی‌خود را بروز بدهند،نوازندگان ومردم‌ازآنها حسن‌استقبال‌خواهندکرد.بخصوص‌اگربمردم همانطوریکه هدف ماست یك وسیله سنجش وقضاوت اعطاء شود .

انسان در هرسنی میتواند درکی واقعی داشته باشد وچیزی یادبگیرد. شاید در اغلب خانوادههای اروپائی پدر بزرگی پیدا شودکه ابتدا با واگنر مخالفت نماید وسپس در ردیف طرفداران او قرار گیرد. آثار دبوسی (مثلاً دریا) وبخصوص «والس» راول زمانی‌که برای اولین‌باردر فرانسه اجراءشد چون بشکل صداهای درهم وبرهم وبدون بودی جلوه نمود مردم باسوتهای متوالی عدم رضایت خود را ابراز داشتند ولی بعدها بتدریج برای این آثار ارزشی قائل شدند.

خلاف این قضیه نیز متأسفانه صحیح است بدینمعنی‌که اگر یك اثر موسیقی در همان نخستین‌بار ما را خوش‌آید ممکنست در دفعات بعد بگوش ما ناهنجار وزننده جلوه‌کند.

گذشته از پاره‌ای آثار موسیقی‌که جنبه ابتذال یافته‌اند (ازقبیل اتود شماره۳ شوپن ونکتورن شماره۲ لیست)، تعداد زیادی ازآهنگهاابتدابوسیله بعضی تاثیرهای ارکسترال وآوازی خودشان ما را مجذوب نموده‌اند وسپس از اینکه به آهنگهای مورد بحث علاقه پیداکرده‌ایم دچار شگفتی شده‌ایم.

همانطوریکه ملاحظه شدحواس‌پنجگانه ومدواحساس ما راگمراه‌کرده و تکنیک‌های جدید ما را دچار شگفتی میسازند ونیز محتمل است‌که خلاقان هنر مارا ریشخندکنند و منقدین یاسکوت‌کنند یادربرابر اندك چیزی عصبانی شوند در نتیجه تنبلی رواج پیدا میکند درحالیکه بشرمتمدن باید در هرسن‌و عصری پایه معلومات خود را بالابرد.

فصل دوم قلمرو ملدی ـ زبانها و حرکات

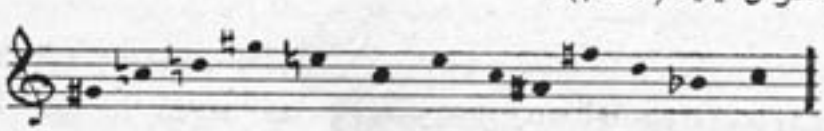
ما صاحب دودستگاه طبیعی برای بیان موسیقی هستیم: صدا و دست. بعبارت دیگر وسیله (آلت)ای بادی برای ادامه یك «خط ملودی» وابزاری ضربی برای تنظیم همین خط ملودی. بنابراین بدون وجود هریك از عوامل گفته شده در بالا موسیقی موزونی وجود نخواهد داشت . خط ملودی یك قطعه موسیقی روی رشته (اشل)ای از اصوات‌که دارای ارتفاع مختلف هستند بنامی‌شود. بعبارت‌ساده‌تر، تمام نت‌های خط ملودی متعلق به«گامی» است‌که از اصوات جدا از یکدیگر وبا فواصل‌کم و بیش زیادتر ترکیب شده است. اگرتسلسل اشل نت‌های ذیل را درنظرآوریم، ملاحظه‌خواهیم‌کردکه میان هریك از این نوتها فاصله‌ای وجود داردکه‌گاهی ازیك پرده‌تمام‌وزمانی از نیم‌پرده ترکیب میگردد. (مثال۱: a و b)

بکمك این اشل‌ها (که بطور ارثی بمارسیده وبآنها خوگرفته‌ایم) وبا در نظرگرفتن بعضی قوانین مربوطه میتوانیم آهنگی بسازیم. تسلسل نت‌ها

مد نام دارد وبرحسب توارث وطبق سنن هرمملکت وهرنژاد بشکلی‌نمودار میگردد. همانطورکه هرملت برای بیان افکار خویش دارای زبانی ادبی‌است که‌کم وبیش بازبانهای دیگرخویشاوندی دارد «مد»هانیززمینه وپایه‌موسیقی ملل مختلف است و هندیها، عربها، چینی‌ها وملت‌های غرب هرکدام‌صاحب مدهائی هستندکه‌کم وبیش از یکدیگر متمایز است.

اگر چه ذکر همه مدها وتعریفی درباره هریك جالب خواهد بود،ولی ازآنجاکه تشریح‌تمام‌آنهاازحوصله این‌کتاب خارج‌است، ما فقط‌بذکرمدهائی که‌بفهم موسیقی مدرن غربی‌کمك میکنند قناعت‌خواهیم‌کرد. این‌نکته گفتنی است‌که اززمان‌باخ‌به‌بعد درموسیقی غرب فقط دومد مورداستفاده قرارگرفته است‌که دوازده‌بار قابل‌انتقال است. (مثال ۱ : a و b)

هندیها دارای ۷۲ مد هستند یعنی به‌هفتاد ودوطرز میتوانندا‌حساسات خودرا بیان‌کنند. درمقابل این وسعت بیان انسان دچار بهت وستایش‌میشود و در مقابل تمدن آنها سری باحترام فرود میآورد. در هرحال خط ملودی روی مد بنامیشود وتابع قوانین وخصوصیاتی ناشی از آنست. مثلاً ملودی مارسیز را درنظر بیاوریم‌که جمله اول بشکل زیرجلوه‌گرمیشود (فعلاباریتم کاری نداریم) (مثال۲) :

تمام نت‌های این جمله از مد ماژور گرفته شده‌که مورد استفاده باخ بود و نمونه‌ای از آنرا در مثال ۱ مشاهده‌کردیم. این ملودی بنظر یك فرانسوی کاملاً طبیعی جلوه میکند زیرا روی مدی بناشده‌که چهار قرن متداول ومعمول بوده است، ولی یك فرد شرقی‌که با موسیقی غربی آشنائی ندارد، ممکن‌است چیزی‌ازآن نفهمد، زیرا ملودی روی مدی بناشده‌که‌برای او تازگی دارد. همینطور ممکن‌است ملودی زیرکه تماماً روی مدمخصوصی بنام «انتقال محدود» بناشده (و مورد علاقه دبوسی است) بسیاری‌ازگوشها را خوش نیاید (مثال۳).

باید در نظر داشت که خط ملودی در مثال ۳ و مثال ۲ یکی است و فقط فواصل میانی نت‌ها تغییر کرده است. بدینمعنی که در اینجا فواصل نیم پرده‌ای دیگر وجود ندارد. این مد مشهور را بهتر است باین شکل نمایش بدهیم (مثال ٤):

گام مزبور بنام گام تمام پرده معروف شده است و از ابداعات دبوسی است که توسط «پل دوکا» هم مورد استفاده قرار گرفته است. اگر مد بالا را بکمك شنیدن مکرر و متوالی در حافظه خود جا دهیم، آنرا بآسانی در اثری دیگر بجای خواهیم آورد و ملودی را درك میکنیم.

همین عمل درمورد مدهای دیگری که در موسیقی مدرن مورداستعمال دارد نیز صدق میکند. سابقاً موسیقیدانهائی که از باخ تقلید میکردند فقط بادو مد ماژور و مینور آشنائی داشتند. بهمین علت میتوان گفت که درموسیقی تازمان باخ پیشرفتی صورت نگرفت و پس از او تا زمان ما فقط تغییراتی جزئی کرد، و باز بهمین دلیل باید گفت که باخ، موزار، بتهون، شومان، شوپن، واگنر و فرانك استادانی کلاسیك بوده و زبان «مدال» واحدی را مورد استفاده قرار داده‌اند. بعبارت دیگر زبان موزیکال آنها جنبهٔ «جامع» داشته یعنی روی تناوب مدهای ماژور و مینور بناشده است.

نکته قابل ملاحظه اینکه مدهای مورد بحث آنقدر غنی بوده‌اند که ژنی خلاقه تمام این موسیقیدانها را ارضاء کرده ابراز آنهمه احساسات انسانی را ممکن ساخت.

دبوسی را نمیتوان جزء موسیقیدانان کلاسیك بشمار آورد زیرا او غیر از دونوع مد موروثی از چند مد دیگر برای ابراز احساسات خویش استفاده کرده و بهمین علت مورد حسن استقبال واقع نشده است. دبوسی ازیکطرف به مدهائی که قبل از باخ متداول بود (بخصوص در موسیقی گرگورین،) روی آورد.

این مدها عبارت بودنداز:

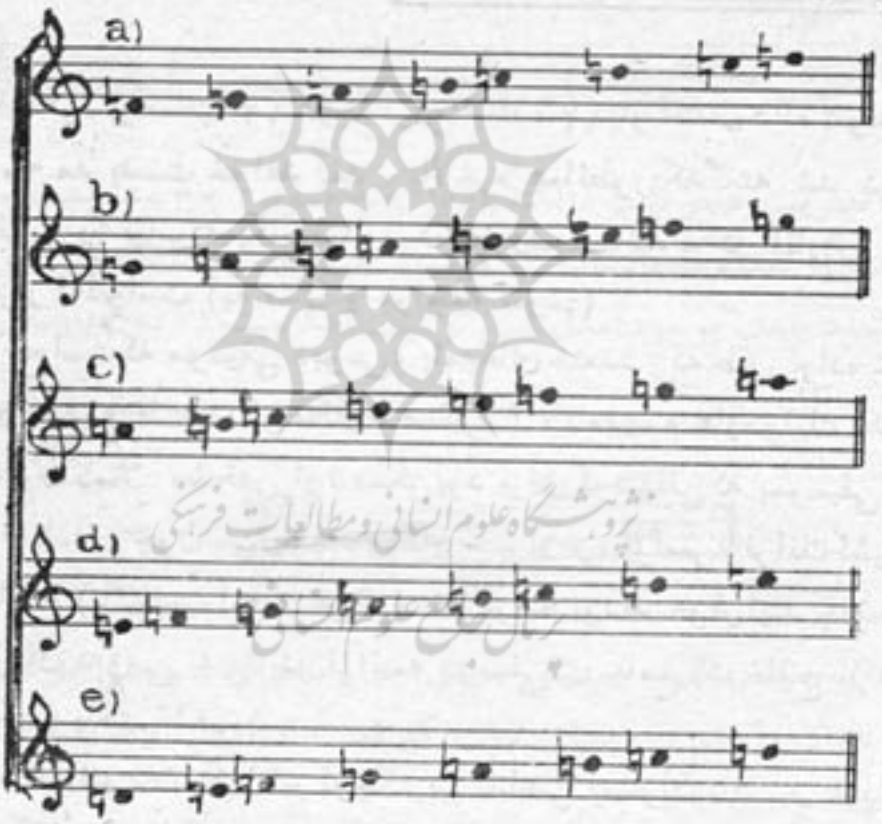
۱ـ مد فا ـ که نزد یونانیها بنام هیپولیدین (Hypolydian) معروف بوده ـ ودرفرانسه بنام «هیپرماژور» معروف است (بعلت شباهت به گام ماژور)

(مثال ۵ ـ a) ؛

۲ـ مد سل ـ که در نزد یونانیها بنام هیپوفریژین (HypoPhrygien) معروف بود وسمبل جوانی بود ـ (مثال ۵ ـ b) ؛

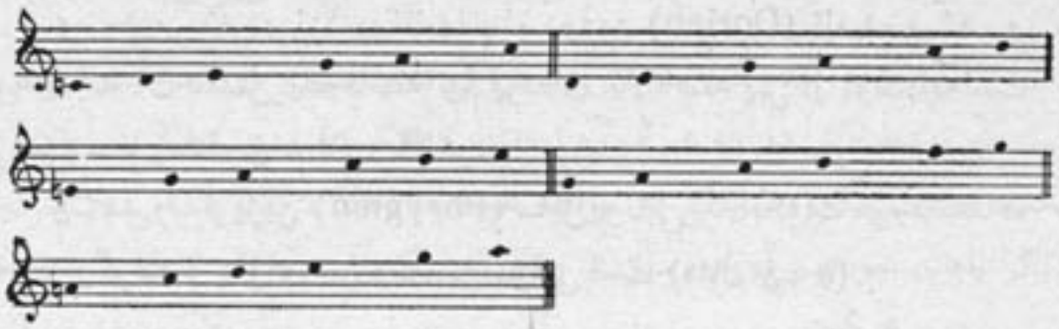
۳ـ مدلا ـ که در نزد یونانیها بنام هیپودورین (Hypōdorin) معروف بود وسمبل کهولت وپیری بود، ودر موسیقی غربی یکی از فرمهای مد مینور است (مثال ۵ ـ C) ؛

٤ـ مد می که در نزد یونانیها بنام دورین (Dorien) نامیده میشد و از مختصات آن داشتن یك فاصله نیم پرده‌ای بلافاصله پس از نوت‌پایه‌است یعنی می ـ فا (مثال ۵ ـ d) وبالاخره

۵ـ مد رـ فریژین (Phrygien) سابق‌یونانی، که بکرات مورداستفاده استاد قرارگرفته و دارای حلاوت مخصوصی است (مثال ۵ـ e) :

اگر دقت‌کنیم در خواهیم یافت‌که تمام‌این مدها هریك بشکلی‌ملهم‌از مد ماژور است. ضمناً ناگفته نماندکه در حالیکه اغلب این مدها درموسیقی قرن ۱٦ فرانسه رسماً منسوخ شد هنوز در موسیقی روس آثاری از آن دیده میشود. بطور قطع دبوسی در سفری‌که بروسیه نمود و در نتیجه آشنائی یافتن با آثار موسورگسکی، ذوق لازم برای استعمال این مدهای متروك را

درعالم‌غرب‌یافت وزبانی‌راکه‌اززمان رنسانس کنار گذاشته‌شده‌بود ازسر گرفت ضمناً دبوسی بنام خود مدهای پنج نوتی چینی را نیز مورد استعمال قرارداد مدهای چینی بنام مدهای دفکتیف (ناقص) معروف است.

چینی‌ها باظرافت ولطافت معمول خودشان ادعا دارندکه ۶۰مد دارند ولی با مطالعه دقیقی معلوم خواهد شد که همه آنها را میتوان در پنج مد زیرین خلاصه‌نمود (مثال ۶):



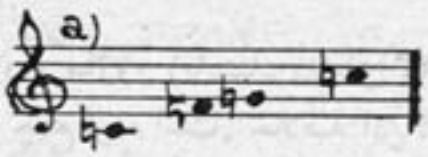
که اگر، برحسب ۱۲ درجه‌کروماتیك، ۱۲بار انتقال داده شوند، در مجموع ۶۰ مد بدست خواهد آمد. بالاخره همانطوریکه‌گفته شد دبوسی رشته ۶ نوتی را نیز ـ که بگام تمام پرده معروف میباشد ـ در آثارش مورد استفاده قرار داده است (به مثال ٤ مراجعه شود.)

واضح‌است‌که موسیقی دبوسی، بامدهای متعدد (که طبق اراده خلاقه مصنف محاسبه و با یکدیگر مخلوط میشود)، بامفهوم هارمونیك جدید و ارکستراسیون کاملاً مشخص او، ممکن‌بود برای گوشهائی‌که بموسیقی تنال وکلکیتو استادانی چون سن‌سانس، ریشار اشتراوس، برامس، فرانك‌کشیش و بالاخره ماسنه (بالیریسم‌آسان خویش) خوگرفته بودند خوش‌آیند جلوه‌کند.

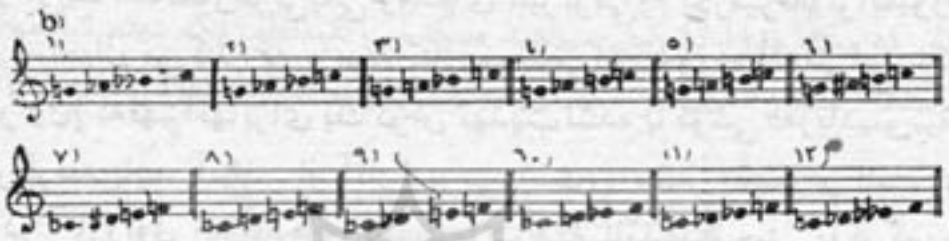
اززمان دبوسی به‌بعد در فرانسه موسیقی‌ای جامع (درخارج از دایره نئوکلاسیکها) یافت نشد.

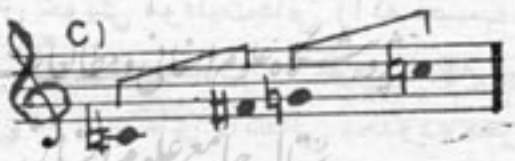
در آثار نئوکلاسیکها نیزکوچکترین بداعتی نمیتوان یافت و هریك از ابداع‌کنندگان در حالیکه بوسیله آکورهای پلئاس مجذوب شده بودند سعی کردند بازبان مخصوصی چیزبنویسند. مثلاً مدهای جدیدی راموردداستعمال قرار دهند (چون «الیویه مسیان»،) یا ابداعات هارمونیکی بوجود آورند (بسان «موریس راول») یا بالاخره ابداعات ریتمیکی بکار بزنند (بسان «استراوینسکی»). درمیان اینهمه مدهای جدیدکه برای گوشهای‌یکنفرغربی تازگی دارد باید نامی از مدهای هندی‌که توسط «آلبرت روسل» (بخصوص

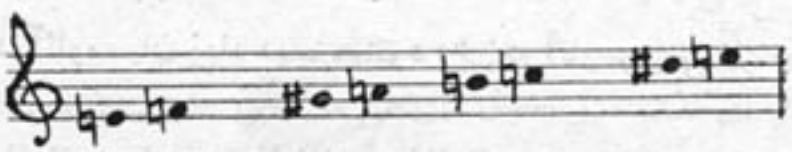
در اثر لیریك او بنام (پادماواتی ـ Pâdmevâti) مورد استفاده قرارگرفت نیز ذکرکرد. این مدهای مورد بحث روی امکانات حاصله از دودانگ ذیل تکیه دارند (مثال ۷ ـ) :



که می‌توان با تغییر دادن فواصل، تمام ترکیبات ممکنه را در چهار نوت هریك از دانگها مورد مطالعه قرارداد (مثال ۷ ـ b) :

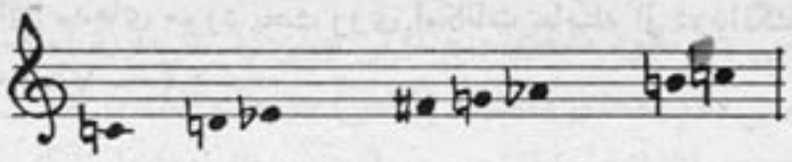


باتضریب ۶ ترکیب دانگ بالادر ۶دانگ‌زیر، ۳۶ مد بدست میآید .
هندیها تعداد مدهایشان را، بوسیلهٔ تغییر چهارم دانگ زیربمیزان‌نیم پرده‌که خود باعث بوجودآمدن شش ترکیب دیگرمیشود، به ۷۲رسانیده‌اند. (مثال ۷ ـ c)

نکته جالب آنکه موسیقی هندی، تمام‌گامهای مستعمل درکشورهای مختلف جهان را اعم از مدهای عرب،که فعلاً اسپانیائی ومورد‌علاقه راول بوده است؛ (مثال ۸) :



یا مدهای سیگان (Tzigane) ،که لیست و بارتوك بآنها علاقه‌مند

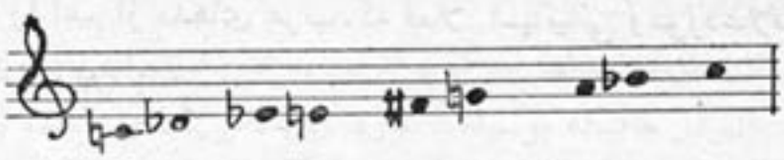
بوده‌اند؛ (مثال ۹) :



وحتی مدهای مینور و ماژور (باستناد مدهای جامع و مدهائی‌که بیش از۷ نوت دارند) در خود جمع‌کرده است. خلاصه این‌که موسیقی هندی‌تمام اشل‌های (۷) صدائی را ذخیره‌کرده ، النهایه هندیان مدهای مورد بحث را بحالتی خالص مورد استفاده قرار میدهند، در حالیکه غربیها آنها را بخاطر ایجاد اتمسفر یا رنگ دادنی مخصوص بموسیقی بکار می‌برند.

وقتی‌یك‌آهنگسازغربی‌یکی‌ازمدهای غیربومی‌را بکارمیزندآنرابصورت پیوندی استعمال می‌کند که بزمینه تنال موسیقی‌اش خورده باشد. این نکته درآثار راول(که‌فهم‌آنهابرای یك‌گوش تهذیب‌نشده یاگوشی که‌زیادبموسیقی تنال خوگرفته باشد آسانتر از آثار دبوسی است،) بیشتر محسوس است در حقیقت در آثارراول این مدهای ناقص عرب (که بامدهای چینی یاگرگورین مخلوط است) همیشه روی یك تنالیته مداوم تکیه داشته وبوسیلهٔ پلئاس[1] و تسلسل آکورهای کلاسه‌تقویت‌واثبات میشوند. درآثاردبوسی برعکس(بکمك موازی بودن‌آکورها) مرتباًمدولاسیون وتحول مشاهده میشود. دبوسی‌مدها را باصداقت وحقیقت بیشتری مورد استفاده قرار میدهد تاراول.

راول در حقیقت در زمین حاصلخیز وپراز گل دبوسی بزراعت‌پرداخته است. او بکمك علم وهوش خویش موفقیت‌هائی راکه نصیب مصنف پلئاس نشد توانست بدست آورد. اولیویه مسیان‌که آخرین غنچه این‌شاخه گل‌بود زبان تازه‌ای بوجود میآوردکه به‌مدهای «انتقالی محدود» معروف شده‌اندکه خصوصیات آن بقرار ذیل است (مثال ۱۰) :



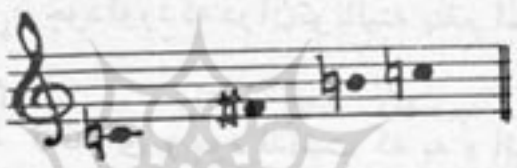
این مد درآثارمسیان زیاد دیده میشود ولی درآثار دبوسی نیز میتوان

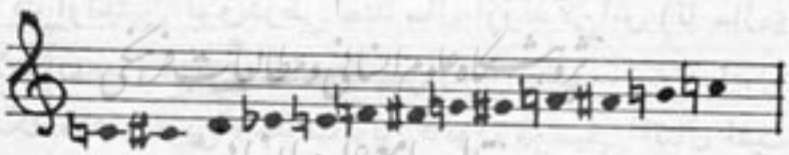
۱ــ Pellèas یا Pelléas et Mélisande در متن اشاره به اپرائی از «دبوسی» است.

آنرا بحالتی ناخود آگاه و جسته گریختهٔ مشاهده‌کرد (درجلد دوم پرلودها و نغمه‌های بیلیتیس و پرده پنجم پلئاس).

درآثاراستراوینسکی نیزبکرات میتوان‌بآن برخورد نمود(درپتروشکا- تقدیس بهار - زفاف).

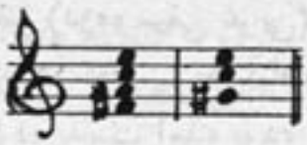
درهرحال‌مسیان‌اولین کسی‌بودکه مد موردبحث‌را آگاهانه‌باهارمونی- ای مناسب مورد استفاده قرارداد .

مدهای رایج تاعصرحاضر (درموسیقی غربی)که به‌توارث، یا درنتیجه اقتباس از ملل دیگر یا بالاخره در تعقیب تجربیات آگاهانه درباره امکانات استفاده ازتنظیم دوازده نیم پرده بدست آمده بود، بشرحی بودکه گذشت.مد بموسیقی رنگ مخصوصی میدهد زیرا مـد انتخابی است از نوتها . تعداد نوتهائی‌که یک مدرا تشکیل میدهند ممکنست همانطوریکه دیده شد مختلف باشند مثلاً تصور مدی مرکب ازسه‌یاچهارنوت امکان دارد(مثال۱۱):

البته منابع ملود یك چنین مدی (که ناقص بوده و اساساً از یك مد هندی گرفته شده) علی‌رغم امکانات انتقالی دوازده گانه‌اش فوق‌العاده محدود خواهدبود. همینطور ممکن است ازخویشتن سئوال بکنیم آیا میتوان‌برروی مجموع نت‌های گام معتدل موسیقی ساخت؟ (مثال ۱۲) :



البته ساختن موسیقی روی گام مزبور امکان دارد اگرچه دراینصورت صحبت از مدکردن منتفی است زیرا هیچگونه انتخاب و تعیین نقش درجه‌ها در میان نیست. ولی اگرمیان ۱۲ نوت یکی را بعنوان نمایان انتخاب‌بکنیم یا اینکه شغلی و وظیفه‌ای برای درجه‌ای تعیین نمائیم باهمین عمل‌یك نوع مد بوجود آورده‌ایم.

از آن‌گذشته در تحول تاریخی موسیقی چنین مقدر شده‌که استعمال این دوازده نوت اساس موسیقی جدیدی راکه تا آنوقت سابقه نداشته پی- ریزی‌کند.

ریشار واگنر با استعمال آکورهای محوری (که حلهای بیشماری دارد، (مثال ۱۳) احتیاج به‌تعویض تسلسلهای آکورهای کلاسه (بوسیله عمل لایت موتیف) که در وسط یك جمله بطور فوق‌العاده قرارداده شده و تنالیته آنرا عوض میکرد، کروماتیسم مشهور که زائیده یك احتیاج مداوم به‌عمل «اپوژ- یاتور» و «تأخیر» نت‌های یک‌خط ملود یک بودو نوشته کنتراپونتیک‌خودش مفهوم کلاسیك تونالیته‌را بهم زد.

آرنولد شونبرگ در حالیکه اساس فوق را مبنای کار خویش قرار داد رهنمودهای کم و بیش مفید ریشار واگنر را وسعت داد و بجای آنکه بسان ریشاراشتراوس جنبه شهوانی- (Sexuel) وژرمانیك وخارجی آنرا تشدید کند سبك کنتراپونتیکی بوجودآوردکه درآن تونالیته بنفع استعمال سیستماتیک دوازده نیم پرده منهدم شد.

ظاهراً هیچگونه قاعده‌ای وجود نداشت که به « اتونالیسم » مذکور جذابیتی بخشد وقاعدتاً هرتسلسلی ازآکورها یاهرگونه الزام آرمونیکی، حتی هرسکوت وهرگونه ختم وارضاء نباید درچنین آثاری دیده‌شود. زیرا مثلاً «پدال» (یادوام وبقاء یک‌صوت) ممکن بود بخودی خود نوعی تأثیرتونالیته بوجود بیاورد.

شونبرگ ازاستیل فوق‌درطی چند سال اززندگی‌اش (تا سال ۱۹۱٤)، علی‌رغم اشکالات آن پیروی کرد تا اینکه پس‌ازشش سال سکوت، اصل «سری» راکه بدون شك مقتصدترین وجذاب‌ترین قانون موسیقی اتنال است بوجود آورد(: موسیقی دودکارفونیك) . سری عبارتست از تجمع ۱۲ نوت که طبق نظمی اختیاری پشت سرهم قرارداده شود واز ابتدا تاانتهای اثرموسیقی نظم مزبورحفظ گردد.