فصلی از یك كتاب

انوانسیون

بحثی عمیق‌تر از یك آنالیز ساده
درباره انوانسیون شماره ۱ باخ

تلخیص و برگردان آزاد از : **محمد پورتراب**

انوانسیون دربعضی کتابها به‌غلط جزء موسیقی‌پولیفونیك به‌قلم رفته است ، در حالیکه این فورم ، همچنانکه از نام آن برمی‌آید ، دارای شکل و قالب مشخصی نبوده، تنها تجلی‌ای از «هنر اختراع وابداع» در موسیقی تواند بود .

انوانسیون برزمینهٔ مصالح «هوموفونی» بناشده، شکل ظاهری اجزاء آن مانند موسیقی پولیفونی مستقل بنظر می‌رسد . در وهله اول میتوان در انوانسیون،قسمت‌های فورمال «A_A_B_A »را،که خوداستخوان‌بندی‌ای در قطعات موسیقی هوموفونی است ، مشاهده‌کرد . البته وجود این فورم درانوانسیون مانع‌ازآن نیست‌که قسمت A درآن بشکل «کانون»(Canon) ساخته شود (در ادامه تجزیه ، طی این گفتار به ترکیب‌ها و تمهیدهای‌دیگر نیز پی خواهیم برد .)

دیگر از نشانه‌های موسیقی پولیفونیك، از نظر سبك وشیوه ترکیب ، صرف‌نظر ازتغییر ناپذیری تم در«کانن» و «فوگ» (ونیز مواردی‌که درآنها بسطوواریاسیون«موتیف» و«ریتم» به‌صورت «هوموفون‌ها»متجلی‌می گردد،) احتراز از بریدگی در مجموعه بخش‌ها است (در زمانی‌که یکی ازبخش‌ها به

خاتمه می‌رسد، بخش جدیدی در درجه دیگر آغاز می گردد .)

آنچه که از محتوای فوگ برمی‌آید، این نشانه‌ها را دارد :

۱- قابل تعویض بودن بخش‌ها (کنترپوان دو بخشی و سه بخشی مضاعف .)

۲- امکان این که‌تم دربخش‌های دیگر به اشکال مختلف هارمونی‌تجلی یابد .

۳- قابلیت تجمع «Dux» و «Comes». [در فوگ‌هائی که «سوژه» و «کنترسوژه» ارتباطی به‌شیوه تنال باهم‌دارند .]

٤- امکان انتقال تم به تونالیته‌های دیگر،

۵- امکان تجمع تم با خطوط ملودی جدید،

٦- امکان‌ایجاد وارياسیونهای کنترپوانتیك (طولانی کردن، کوتاه‌کردن، معکوس‌کردن و اجرای قرینه‌ای (Crebs) تم وغیره.

۷- امکان کار برروی متیف‌ها واستخراج «پل»های‌کوتاه ازآنها برای وصل‌کردن قسمت‌های مختلف فوگ .

اما آنچه که مشخصهٔ شیوهٔ نگارش موسیقی هوموفونی است این خصوصیات است.

«آرتیکولاسیون» ملودی، ازراه امکاناتی‌که متیف وهارمونی دراختیار می گذارند ، به‌گفته دیگر: استفاده از نیم کادانس‌ها و کادانس‌ها در انتهای نیم جمله‌ها و جمله‌ها (دراینجا، تمام بخش‌ها در تشکیل کادانس ونیم کادانس شریکند، در حالیکه در موسیقی پولیفونی ، چنین کادانسی فقط درآخر قطعه فراهم می گردد.)

تنظیم ایده‌های مجزا ومستقل بصورت جمله وعبارت‌موسیقی‌وحصول زمینه‌های فورم مشخص قطعه‌ازراه‌نشان دادن عوامل‌متضاد، تشدیدمعکوس عوامل هارمونی بطوریکه هارمونی ملایم به هارمونی‌ای خیلی خشن و هارمونی خشن به هارمونی‌ای خیلی ملایم تبدیل شود. اما تفاوت آشکارتر را می‌توان در اختلاف ساختمانی ما بین «اپی‌زود» در موسیقی هوموفونی و«پل» درموسیقی هوموفونی‌مشاهده‌کرد. عوامل ملودیك موسیقی‌پولیفونی اجازه‌ی مقابله و درکنار هم قرارگرفتن خشونت وملایمت را، آنچنانکه در موسیقی هوموفونی تجلی می‌کند ، نمی‌دهد ، زیرا پیشرفت مداوم و بدون انقطاع بخش‌های ملودی (حرکت روان و خستکی ناپذیر ملودی‌ها یکی از

نشانه‌های مشخص در شناخت موسیقی پولیفونی است،) خود ازیکسونوعی از ملایمت را درمجموع آشکار می‌سازد، وازسوی دیگر، بخصوص درفوگ، عنصر «تغییرناپذیری تم» در طی تمام قطعه، بمنزله استخوان‌بندی موسیقی تلقی شده ، چنانکه با وجود حرکت مدولاسیونی ملودی در اواسط فوگ ، که مولد خشونتی‌کم و بیش‌بارزتر ازخشونت در موسیقی هوموفونی است، حالت روان موسیقی پولیفونیك همچنان محفوظ می‌ماند.

تفاوت کاراکتر مابین«اپی‌زود»(ملودی‌ای‌که درموسیقی هوموفونی‌پس از تم می‌آید) از یکسو و «پل» (قسمتی‌که در موسیقی پولیفونیك بعداز تم تجلی می‌کند،) از سوی دیگر، در آنجاست‌که در «اپی‌زود» عناصری از تم اصلی موسیقی هوموفونی بکار رفته و سبب می‌شود که موسیقی در سطحی یکنواخت پیشرفت‌کند ، حال آنکه در «پل» عناصر «تم» غایب‌اند و بهمین علت ، موسیقی در سطحی دیگر به‌حرکت خود ادامه می‌دهد. ورود مجددتم درفوگ‌کم و بیش حالت قبل از«پل» را ظاهر می‌سازد. درحالیکه‌درموسیقی هوموفونیك، تظاهر مجدد تم ، بی‌شك موجبات ایجاد وضعی جدید را فراهم می‌سازد. این تفاوت‌آشکاررا باید به‌عنوان اساسی‌ترین‌اختلاف ما بین دونوع موسیقی پیش‌گفته قلمدادکرد. تاثیری راکه«بازی روی متیف»- بخصوص‌در کارهای باخ - برروی موسیقی مکتب وین داشته است، هیچگاه نبایدنادیده گرفت. ونیزتکنیك‌مارش‌هارمونی«پل»، اگرچه خود اساساً باروش پولیفونی تباین دارد، درفوگ‌های باخ اهمیتی اساسی‌کسب می‌کند.

اصل تکرار یکی دیگر از عوامل شناخت موسیقی هوموفونیك است‌و به‌انواع مختلف : تکرار عینی ، تکرار تغییر یافته، مارش ملودی و جواب تم‌تظاهرمی‌کند. این‌اصل قاطعانه درخدمت فورم ساختمانی هرقطعه‌پولیفونی قرار می‌گیرد.

اگر«تم» چنان‌پیش‌رود که‌ازدرجه I تونالیته‌آغازشده وبه‌درجه V برسد، در «جواب»، تکرار تم چنان است‌که ملودی از درجه V به I خاتمه پذیرد. تکراربه‌این شکل، ترکیب وآمیزش بسته‌تری را مابین تم وجواب‌آن سبب می‌شود، تاتکرار بصورت عینی یامارش، وازین رهگذر،البته تکرارمعکوس فورم عالی‌تری را نسبت به دوتکرار دیگر نمایان می‌سازد. از طریق تکرار میتوان استقلال تم و تکرار تم را بازشناخت یا مرزهای تم‌های گروهی را تشخیص‌داد؛ درعین‌حال مجموعه‌تم وتکرارآن ازسه‌رهگذر به‌موسیقی‌وحدت

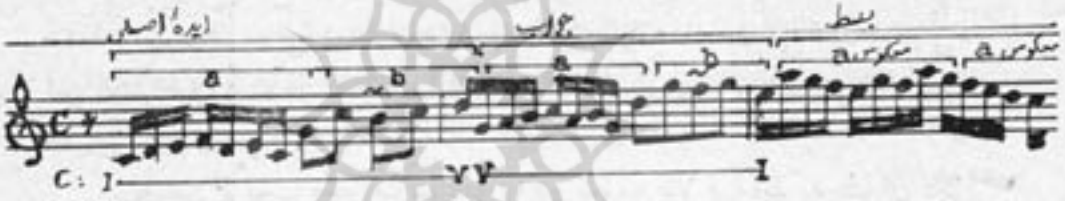
می‌بخشد : ۱) تکرار دیگری تجلی کند ، ۲) برزمینه مواد ملودیك تم ، موسیقی ادامه یابد، ۳) ایدهٔ جدیدی به‌منظور تشدید انتظاردرشنیدن تکرار آورده شود.

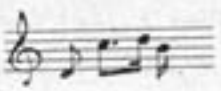
ازآنجاکه «انوانسیون»ها،صرف نظر از برخی موارد بسیار استثنائی، برزمینه وحدتی ناشی از یکنواختی مواد تماتیك و موسیقی بنا می‌شوند ، ناگزیر فاقد جمله‌ها و عبارات مستقل خواهند بـود : در نتیجه فاقد تضاد (کنتراست) هستند . بهتر است در ابتدا اشاره‌ای گذرا به «مواد تماتیك» و «متیف» شود.مفهومی که عموماً ازکلمه «موتیف» درك می‌شود، عبارت‌است ازکوچکترین جزء یك ایده موسیقی کـه کم و بیش موجودیتی مستقل دارد . استقلال این جزءکوچك از قابلیت تکرار آن ناشی می‌شود. تردید نیست که هرموتیف متشکل از یك یا چند فاصله صوتی است. وایضاً موتیف ممکنست ازتکرار یك‌صوت موسیقی‌باارتفاعی مشخص- واحتمالاً ازصوتی نامشخص، ازاجرا برروی‌برخی‌سازهای‌کوبی- حاصل شود. در وهله اول مابامتیف‌هائی سروکار داریم که مشخصه آنها قالب ریتمیکشان است وایده‌هائی راکه در مجموع ازفواصل صوتی‌تشکیل شده‌اند «جوهر تماتیك» می‌نامیم.مرزگذاری قاطعانه ما بین عوامل متیف (وبه‌مفهوم دیگر: ریتم) ازیکسووجوهرتماتیك (فواصل و هارمونی) از سوی دیگر ، درك و تحلیل امکانات وسیع دوگـانه واریاسیون را آسان می‌سازدکه عبارتنداز: نگهداشتن فواصل و عوض‌کردن قالب‌های ریتمیك و عکس آن یعنی حفظ قالب ریتمیك وتغییر فواصل.به‌این ترتیب آنچه‌که در زبان معمولی متیف نامیده می‌شود، ما آنرا جزئی از تم و مواد تماتیك تلقی کنیم.

در ملاحظات زیر دربارهٔ «انوانسیون»، فقط به آن مشخصه‌های‌ویژه توجه می‌شود که در تکنیك کمپوزیسیون بتهوونـی حائز اهمیت است ؛ بنابراین‌در فضای این تحقیق ، تجزیه وتحلیلی‌کامل و خلاق به ثمر خواهد رسید .

انوانسیون اول باخ، با وجود ساده به‌نظر آمدن آن در نگاه اول،از نظر ساختمان، فورم و «آرشیتکت» بسیار پیچیده ودرعین حال بسیار صرفه‌جویانه تنظیم‌وترکیب‌شده است، بطوری‌که‌آنرا باید بحق یکی ازشاهکارهای انوانسیون بحساب آورد . مختصری برروی آن تأمل‌کنیم: این انوانسیون از۲۲ میزان تشکیل شده‌که‌دردوجابه‌کادانس منتهی می‌شود.کادانس در«سل

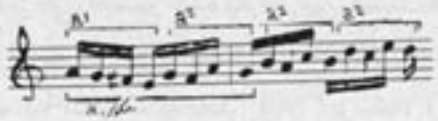
ماروژ» (میزان ششم) ، وکادانس در «لامینور» (میزان چهاردهم) و به‌این ترتیب، بدون توجه به مواد تماتیك وساختمانی آن، تمام قطعه به‌سه‌قسمت شش، هشت وهشت میزانی تقسیم شده‌که ما بین قسمت‌ها هریك، یك‌کادانس کامل وانتهائی آمده است (منظور ازکادانس‌کامل وانتهائی آنست‌که بخش بالا در انتهای قسمت به نت اکتاو بخش باس برسد ، و این نت تنیك گامی باشد که موسیقی در این قسمت به آن مدولاسیون شده است . در حالیکه کادانس‌کامل وقتی است‌که بخش بالا فاصله سوم یاپنجم اکوردتنیك را اجرا کند.) ضمناًمتوجه می‌شویم‌که قسمت دوم(هشت میزان‌اول)ادامه تکرارشده وتغییر یافته‌ای است از قسمت اول (شش میزان اول).

در قسمت اول(میزانهای اول‌تا ششم) سنگینی ایده اصلی انوانسیون در بخش بالا قرار دارد، در حالی‌که بخش زیرین بیشتر نقش همراهی را بر-عهده‌گرفته است . این شش میزان به فورم یك عبارت موسیقی ترکیب شده است. به‌عبارت دیگر: جمله‌ای یك میزانی و تکرار آن به صورت جواب :

جمله یك میزانی به نوبه خود از دومتیف دولاچنگ (a) وچنگ (b)تشکیل شده است.[1] در میزان سوم تنها متیف دولاچنگ a در بخش بالا آنهم‌بشکل وارونه (معکوس) بسط یافته ودرمثال بالا با علامت ma مشخص شده است. در مقابل اولین دومیزان‌که تونالیته اصلی را ثابت نگه می‌داشتند،از میزان سوم هارمونی به حرکت در می‌آید. واحد موسیقی در ابتدا یك میزانی‌است وسپس نیم میزانی می‌شود وبالاخره در میزان پنجم ، یك متیف جدید (c) :



سکته‌ای در ملودی ایجاد می‌کندکه بلافاصله به‌موتیف ma وصل می‌شود.در

۱ــ در متیف‌های b اصلی و b جواب ، با وجود شباهت ظاهری ، باکمی دقت اختلاف ظریفی به چشم می‌خورد ، b باراول حاوی نت‌های «سی ــ دو ــ ر» b باردوم ، با حذف آخرین چنگ در میزان دوم ، حائزنت‌های «سل ــفا ــ می» می‌باشد وبه‌این ترتیب جهتی عکس یکدیگر دارند.

میزان ششم هیجان حرکت ادامه می‌یابد. چهارنت دولاچنگ (a^1) نیز دراین تکه حذف شده وملودی به‌وسیلهٔ بقیه متیف (a^2) حرکت می‌کند :

وبه‌این ترتیب قسمت‌بسط پایان گرفته وشش میزان‌اول، بایك‌کادانس فورمال به‌نقطه انتهائی می‌رسد.

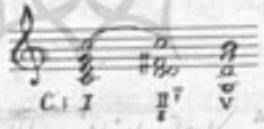
در این بررسی ، نمی‌توان و نباید مسئله را فقط ازجنبه تکنیکی‌مورد توجه قرار داد، بلکه لازم است ضمناً تأثیر پداگوژیك کار را در نظر گرفت. به‌گفتهٔ دیگر: ما باید بکوشیم‌که خود را از هرعامل انتزاعی‌وازهراصطلاح درسی واکادمیك رهائی‌بخشیم. ما باید همواره به‌این نکته بیاندیشیم: اینکه اصطلاح درستی‌برای این یاآن تمهید پیداکنیم اساساً مهم نیست، بلکه‌بیشتر باید به نفس « وقایع موزیکال » و چگونگی آنها توجه شود. ابتدا باید دید که ملودی وهارمونی در ارتباط با یکدیگر چگونه حرکت می‌کنند و سپس ، این استنباط را ،که از اصطلاح‌آکادمیك آزاد شده است ، با محفوظات خود قطبیق دهیم .

به این ترتیب «جواب سوژه» را در نمونه بالا ، نباید به عنوان یکی ازنمونه‌های‌ممکن«تکرار» تلقی‌کرد،بلکه باید دراین تجزیه و تحلیل‌کوششی بس بیش ازین اعمال شود که مثلاً شیوه حرکت میزان اول ، چه نقشی را در تهیه خط سیر هارمونیك، ازتونیك به‌دومینانت، ایفا می‌کند؛که این‌شیوه در حرکت مجدد هارمونی به‌تونیك چگونه تأثیر می‌گذارد و بطورکلی‌روش کار باید آگاهانه وباتماسی‌احساسی لمس شود. هرگاه‌تعادل تسلسل‌درحرکت هارمونی I–V و V–I بخوبی‌احساس‌شد،میتوان‌به‌طبیعی‌بودن وروانی‌حرکت موسیقی ، و درعین حال به‌کیفیت «سهل و ممتنع» آن پی‌برد ، به نحویکه مراجعت مجدد به‌تونیك، بی‌اختیار توسط شنونده طلب ودرك شود .

درست است‌که ما در این نمونه، دقیقاً بامسائل مربوط به‌فورم‌روبرو می‌شویم و می‌بینیم‌که دراین میزانها، هیچ نکتهٔ ناروشنی درباره فورم دیده نمی‌شود ، معذلك در این تحلیل به‌نتیجهٔ جالب دیگری نیزمی‌رسیم:قاطعیت فورم هیچگاه مانعی در راه روانی وحرکت موسیقی ایجاد نکرده است .

حرکت بخش بالا را در میزان‌های سوم تا ششم ، میتوان به صورت

تجسمی از بسط ملاحظه‌کرد؛ همزمان باآن ، بخش پائین خود را به حرکت چنگ چنان محدود می‌کندکه صعود بافواصل دوم‌را ـ که قبلاً درمتیف«a1» نمایش داده شده بود ـ در اینجا باکشش‌های بازترظاهر می‌سازد. متیف «c1» وسیلهٔ وصل میزان چهارم به میزان پنجم را فراهم می‌کند وخود ارتباطی‌را با نقش ویژهٔ میزان پنجم درسرتاسر این‌شش میزان حاصل‌کرده ، درعین‌حال ریشه متیف دیگری است‌که بعداً ـ میزان‌های پانزدهم تا هیجدهم ـ به آن خواهیم رسید. (متیف مذکور بعداً بشکل بازتری می‌آید .) در میزان پنجم حرکت چنگ توسط متیف a (C:II7!) یکبار قطع شده و دوباره تانیمه دوم میزان ششم ادامه می‌یابد. زمینهٔ هارمونی در قسمت خاتمه به این ترتیب کادانسی نمایش می‌دهد: G:I6-IV-I64-V-(I)

متیف‌های a و b به خاطر محدودیتشان در میزان اول وضعی بسته‌و «جمع وجور»دارند، ولی‌بهرحال به‌پرش هفتم وکشش نامساوی نت‌ها(چنگ نقطه‌دار و دوچنگ) در متیف c باید توجه داشت . این متیف در سراسر انوانسیون دوبار (میزان‌های پنجم و سیزدهم) ظاهر شده ، ازین رهگذر تأثیری قاطع‌تربرشنونده‌می گذارد.باکمی‌دقت می‌توان دیدکه اساس هارمونی این‌قسمت عبارت‌است ازتسلسل تونیك و، از راه «دومینانت ـ دومینانت» ، دومنیانت:

با آمدن آکور هفتمII در بنیهٔ ماژور، موسیقی از قلمرو «دوماژور» به«سل ماژور»انتقال‌می‌یابد،عمل‌انتقال‌بردوش متیف جدید «c» قرارمی‌گیرد و متیف اصلی a در بخش پائین نقش پشتیبانی هارمونی را تأمین می‌کند. در باره متیف جدید c بازهم نکتهٔ دیگر گفتنی است: این‌متیف درجائی دیگرظاهر خواهد شد و این‌بار در بخش پائین . دوبار تجلی متیف (c) یکی در میزان پنجم و دیگری سیزدهم، میزان‌های مزبور را به‌عنوان مرکز انرژی حرکتی دوقسمت مهم از انوانسیون ، یعنی «میزان‌های سوم تا ششم» و «یازدهم تا چهاردهم» معرفی می‌کند. در متیف c می‌بینیم. که تنها پرش هفتم است‌که ، با صرفه جوئی کافی ، حرکت هارمونیك و مدولانت قطعه را بشکلی صریح‌و قاطع تأمین می‌کند .

متیف a در دومیزان اول چهاربار به‌تناوب در بخش‌های بالا و پائین تکرار می‌شود و سپس ، در دومیزان بعد (سوم وچهارم)، بشکل معکوس و بدون انقطاع چهاربار ادامه یافته ، طی آن موسیقی را بسوی تنالیتهٔ دومینانت می‌کشاند. پی‌درپی قرارگرفتن متیف a در دومیزان اخیر جزئی از «بسط وتوسعهٔ» موسیقی تمام قطعه است که به «دورخیزی» در میزان پنجم (متیف c) منتهی می‌شود، در این‌میزان ابتدابخش‌پائین متیف a، وسپس بخش بالا همان متیف رابشکل معکوس وپیاپی تکرارمی‌کندکه تا نیمه اول میزان ششم ادامه یافته است. در اواخر میزان ششم، بخش پائین متیف جدیدی می‌آوردکه از نظر ساختمانی تأثیری ازمتیف a گرفته است. بخش بالادرنیمه دوم میزان ششم، کیفیت بسط راکه براثرتکرارپیاپی ازمتیف a حاصل گردیده وازنیمه دوم (یا ضرب آخر)میزان‌پنجم‌آغاز شده‌بود به‌نقطه اوج وبلافاصله به‌کادانس صریحی در دومینانت می‌رساند .

میزان‌های نهم و دهم به تغییر گروهی متیف ازنظر هارمونی تخصیص یافته است که این‌بار موسیقی از «رمینور» آغاز شده و در «لامینور» مستقر می‌شود (یعنی بجای C:V-I وصل C:II-V I آورده شده‌است). اگراین‌تغییر وصل صورت نمی‌گرفت، موسیقی از «سل ماروژ» به «رماروژ» می‌رفت ولی تمهید جدید در عین حال خود وسیله‌ای برای ادامهٔ کمپوزیسیونی قطعه می‌گردد . آنچه که در فضای مفهوم‌کلی این انوانسیون باید در نظر داشت اینست که در آن از انتقال به‌تونالیته‌های دوروسیع احتراز شده وباتغییر و تبدیل وصل‌ها بگردش هارمونی در فضائی تنگ باقی مانده است.

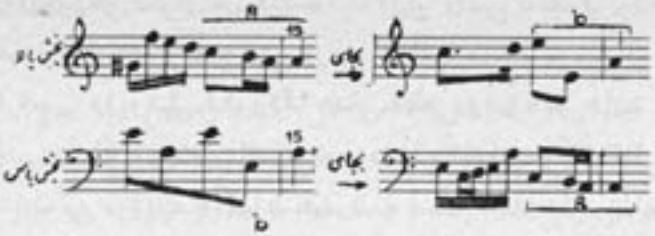
دراینجا باید نکته‌ای‌بدیهی‌واساسی را خاطرنشان سازیم: هرگاه‌قسمتی از موسیقی، خواه بلافاصله وخواه پس ازمدتی تکرار گردد، احساس انسانی انتظار دنبال‌کردن‌آنراپرهمان سیاق وهمان روش خواهد داشت. ودرلحظه‌ای که تغییری‌درتکرار به‌ظهور می‌رسد، احساس به‌جستجوی علت تغییرمی‌رود. نمونهٔ بسیار آموزنده‌ای ازین پدیده را میتوان در محتوای ناشی از فورم سونات یافت، آنجاکه تم اصلی در تکرار خود مجبور است به خاطر تأمین مسیری عکس مسیراولی تغییری در «وصل آکوردها» منظورکند، این تغییر در واقع یکی از نشانه‌های صریح بازشناخت تکرار تم از خود تم است . از آنجاکه محتوای فورمال میزانهای یازدهم تا چهاردهم درست همان است که در میزان‌های سوم تا ششم شنیده‌ایم و این وضعیت در سطوحی متفاوت اما

عیناً شبیه یکدیگر تکرار می‌گردند، ناگزیر نقشی سنگین بردوش میزانهای نهم ودهم نهاده شده وبه‌روشنی می‌توان از مطالعه دومیزان نامبرده‌دریافت که : ۱) تغییر در وصل آکوردها هدفی قطعی ومشخص دارد و دلخواهی و اختیاری‌نیست، ۲)این‌تغییر اتفاقی‌نبوده بامیزانهای‌دوگانه‌قبلی‌خود درارتباط بوده بامناسباتی نزدیك باآنها تنظیم شده است. تفاوت میزانهای نهم ودهم با دومیزان قبلی، صرف نظراز معکوس شدن تم دردومیزان اخیر، دراینست که هرکدام وظیفه‌ای، و درنتیجه مسیری جداگانه برعهده‌گرفته‌اند.

قبلاً دانستیم‌که محتوای میزان‌های نهم‌ودهم تأثیری‌لغزنده‌ومتحرك ظاهر می‌سازند، درعین حال، ازنظر متیف‌تکراری از میزانهای هفتم‌وهشتم‌ـ که محتوائی‌سخت وثابت‌دارند، هستند. بنابراین ارتباط فونکسیونل گروه‌های دوگانه (میزانهای ۸/۷ و میزانهای ۹/۱۰) چنین خواهد بود: **جواب**، به منظور تقویت تنالیته (I-V و V-I) و **سکانس** ، به خاطر مدولاسیون (G: I^7-IV و d : $V^7 \rightarrow$ I)[1]

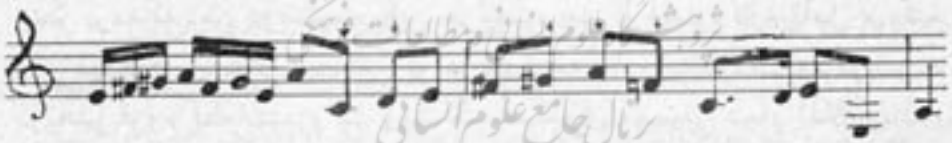
هرگاه‌اختلاف‌این دو گروه‌دومیزانی، آنچنان‌که هست‌باهم سنجیده‌شود، ادراك موسیقی‌بسیارشیرین‌تر، زنده‌تر واساسی‌تر خواهدشد. درگروه‌دومیزانی اولی، موسیقی درتنالیته «سل‌ماژور» است ودرهمان تنالیته می‌ماند. بنابراین فرصت زیادی برای گردش در یك تنالیته بدست آورده است ؛ در حالیکه در گروه دومیزانی دوم، موسیقی به مدولاسیون از «سل ماروژ» به «رمینور» تخصیص یافته وبه‌همین جهت کیفیتی پرجنب‌وجوش ومتحرك یافته‌است. شاید بنظر برسدکه من در تشریح این جزئیات، بیش از اندازه لازم تأمل می‌کنم ولی در عوض باید دانست‌که اگر دریك قطعه ساده اینقدردقت وتامل‌شود، درتحلیل‌فورم قطعات بزرگتر ومشکلتر هنرجوی موسیقی دچار اشکال‌زیادی نخواهد شد.

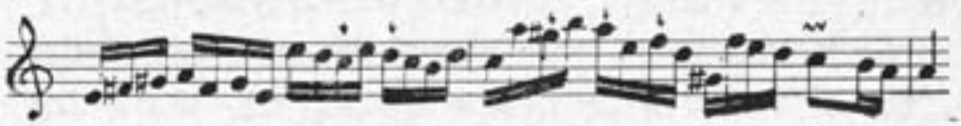
ازین پس (در میزان‌های ۱۱-۱٤) بسط آغاز می‌شود. همچنانکه در میزانهای ۳ - ٦ دیدیم. تفاوت‌مسیراین‌میزان‌ها (۱۱ تا ۱۴) درمقابل‌مسیر اولی (۳ تا ٦) ازنقطه نظر فونکسیونل چندان قابل اهمیت نیست ؛ معهذا لازم است‌که برروی این خط سیرها کمی تأمل‌کنیم: قبل‌ازهرچیز، این‌تفاوت در «خاتمه»های این دوگروه قابل‌بررسی است، اگر بخش‌ها نیز جای خودرا عوض می‌کردند، تغییرتنالیته لازم نمی‌نمود:

۱— نت7 در «G:I7» بکار ونت 3 در آکورد «d:V7» دیز است.

درنیمه‌دوم میزان ۱۴ بخش‌باس نقش‌تجسم «خاتمه» را برعهده دارد: ($I \rightarrow V \rightarrow I^6_4 \rightarrow IV$) وبخش بالائی باملودی جدیدی حالت خاتمه را در شنونده بوجود می‌آورد.

قضاوت‌بعدی دراینجاست‌که باوجود عدم تعویض بخش‌ها درواقعیت، ملودی اصلی باراول (میزان ششم) در دست راست (بالا) ودفعه بعد(میزان چهاردهم) در دست چپ (بخش پائین) است ، اما اگر موسیقی را از ابتدای میزان سیزدهم ملاحظه‌کنیم می‌بینیم‌که در اینجا بخش بالا بااستفاده ازمتیف اصلی وواریاسیون آن،از سراسراین میزان ونیمه اول میزان چهاردهم‌حالتی صعودی می‌پیماید.

و اگر این تحلیل را از میزان یازدهم آغازکنیم: میزان‌های یازدهم‌و دوازدهم در بالا حرکت چنگ و در پائین‌حرکت دولاچنگ دارند . از میزان سیزدهم حرکت دولاچنگی مجدداً به بخش بالائی سپرده می‌شود و بنابراین پسندیده نیست‌که از این پس یکبار دیگر این تعویض انجام‌گیرد. درغیر این صورت موسیقی می‌توانست به‌شکل زیر ادامه یابد :



درحالیکه اینچنین آمده است:

می‌دانیم‌که وضع‌فواصل در مدبالا رونده وپائین رونده مینور ملودیك یکی‌نیست. خط ملودی درمیزان‌های سیزدهم دچار همین تعقیدگشته وناچار به‌تغییراتی نسبت به‌خط ملودی درمیزان سوم تاششم شده است. یکی‌ازعلل وجود واریاسیون در اینجا همین‌است.

یکی از مهم‌ترین اصول کمپوزیسیون در این دوره تاریخی آن بوده‌که قطعه موسیقی در خاتمه خود به تنالیته اصلی برگردد . ما اینك در تنالیته «لامینور» مستقر شده‌ایم و ازین پس باید روش کمپوزیسیون چنان باشدکه شنونده را در جریان برگشت به«دوماژور» و تثبیت آن قرار دهد. حقیقتاًنیز در این انوانسیون دوقسمت مجزا از یکدیگر تشخیص داده می‌شوند:

۱- حرکت از «لامینور» به «دوماروژ» (میزان‌های ۱۵ تا ۱۸) و

۲- «رپریز» (Reprise) یا «کدا» (Coda) به‌منظور تقویت تنالیته «دومارژو» (میزان‌های ۱۹ تا ۲۲).

قسمت‌اول «فرودی» ازلامینور به‌دومارژو را نشان می‌دهدکه به‌نوبه خود از تکه‌ای دومیزانی‌وادامه‌ای به‌روش مارش هارمونی‌تشکیل‌شده‌است. نت‌های‌سفیددرهر بخش‌به‌تناوب‌فرصت می‌دهندکه بخش حرکت‌کننده‌به‌تعویض فونکسیون درجه‌های بینابینی بپردازد . اینکار تنها بـه‌وسیله متیف اصلی a ومعکوس‌آن تحقق می‌یابد. نکته‌جالب اینکه درمیزان‌های قبلی همیشه‌ابتدا متیف a و سپس معکوس آن ظاهر می‌شد ولی اکنون این‌ترتیب معکوس‌شده وسبب تصریح فونکسیون درمیزان‌های فعلی می‌گردد، چنانکه می‌بینیم در میزان ۱۵ متیف به یك فاصله چهارم به پائین، ودر میزان ۱۶ به‌یك فاصله پنجم پائین پریده است.

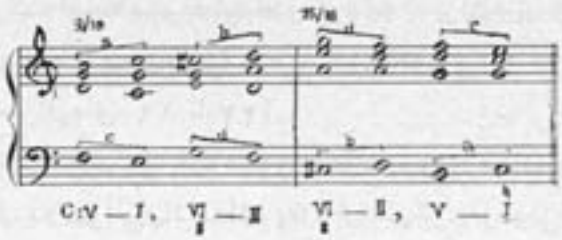
در اینجا به‌شباهتی دیگر نیز تـوجه‌کنیم : میزان‌های ۱۵ تا ۲۲ در حالیکه از نظر فونکسیونی راهی مشخص دارند ، از الگوی میزانهای ۷ تا ۱۴ ترکیب یافته‌اند.وجوداین روابط است‌که اهمیت هنر انوانسیون رابرما آشکار می‌سازد.

استخوان بندی انوانسیون از میزان پانزدهم‌تا بیست و دوم‌به‌ترتیب زیراست:

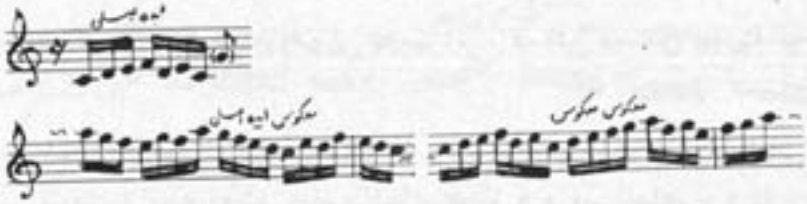
۱- از میزان ۱۵ تا ۱۸ موتیف سفید بکاررفته و.

۲- بوسیله مارش هارمونی دومیزانی، قسمتی مستقل وبسته به‌وجود آورده است .

۳- چهار میزان‌انتهائی (۱۹ تا ۲۲) موتیف دیگری رانشان‌می‌دهند، در این قسمت رابطه روشنی بامیزانهای ۳ تا ۶ و میزانهای ۱۱ تا ۱۴دیده می‌شود، درعین حال عناصر متیف دراین قسمت ، بـه علت تجلی «خـاتمه» (کادانس یاکدا) تغییریافته است .

در مقایسه دو گروه با هم، میزان‌های پانزدهم تا هیجدهم و نهم-دهم، می‌بینیم که محتوی هارمونی آنها همگون ولی مارش هارمونی‌شان نسبت به یکدیگر ناهمگون است. یعنی یکبار (میزانهای ۹-۱۰) هارمونی صعود می‌کند: (C : V7→I و VI7→I) و باردیگر (میزان‌های ۱۵ - ۱۸) حرکت هارمونی نزول می‌یابد: (C: VI1→II و V7→I)

مدولاسیون درهردوبار به‌وسیلهٔ مارش هارمونی صورت گرفته ولی طول مدلها تغییر یافته است. به‌گفتهٔ دقیق‌تر: باراول مدل در طول یك میزان و مارش درمیزان بعدگسترده شده ولی بار دوم مدل به‌طولی برابر دومیزان ومارش نیز بهمین‌طول امتداد یافته است.

گروه مدولاسیون درمیزانهای نهم ودهم‌خود جزئی (یا فونکسیونی) از یك قسمت مجزاست که ازمیزان هفتم تاچهاردهم رابه‌خود اختصاص داده است. این‌قسمت تکراری ازقسمت اول (میزان اول تاششم) است. درحالیکه فرود، (میزان ۱۵ تا ۱۸)، فونکسیونی اختصاصی داردکه آنرا بصورت‌یکی از عوامل کلی قطعه قلمداد می‌کند.

کدا در میزان ۱۹ حالتی غیر قابل انتظار پیش می‌آورد. خط ملودی در این قسمت (تا نیمه میزان بیستم) معکوس («کربس» Crebs) خطی‌است که از میزان سوم آغاز شده بود، که آن نیز به‌نوبه خود معکوسی است از تم اصلی ابتدای قطعه:

در این بررسی نکتهٔ جالبی را درمی‌یابیم: معکوس تم اصلی‌ازدرجه‌ای آغاز شده‌که «معکوس معکوس» (یا معکوس«کربس») خود تم اصلی‌رانشان

می‌دهد . ما از خود می‌پرسیم آیا انتخاب نسبت معکوسها اتفاقی است ؟ ولی پاسخ قطعی را نمی‌توان مثبت دانست باخ بااحساس وسیع و نافذ خود محققاً همه جوانب را درنظر گرفته است.

انوانسیون درمیزانهای آخر، بااشاره‌ای‌که به‌نت «سی‌بمل» می‌کند ، کادانس آخر قطعه را قطعیت می‌بخشد.

*

درباره این قطعه ، بسیار بیش ازین می‌توان صحبت‌کرد. بررسی‌ای با این تفصیل، بحق هنوز تمام مطلب را ادا نکرده است.

ازکتاب ،
Einführung in die Musikalische Formenlehre
تألیف «اروین راتس» استاد فورم در آکادمی موسیقی وین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی