نگاهی به ویژگیهای موسیقی غربی در قرن بیستم

پری برکشلی

موسیقی معاصر ، امروزه ، با مسألهٔ تازه‌ای روبروست . این مسأله برای آهنگساز ، نوازنده وشنونده ، یعنی درحقیقت برای سه عاملی که سبب خلق موسیقی می‌شوند ، مطرح است . دراصل، ارتباط این‌عوامل بایکدیگرچنین مسأله‌ای را مطرح می‌کند ، بدین صورت‌کـه آهنگساز ، آهنگ را می‌سازد ونوازنده اجرا می‌کند ، ولی آنچه مهم وکاملاً اساسی است ارتباطی است‌که این دوعامل ، یعنی آهنگساز ونوازنده ، باید با شنونده برقرارکنند . موسیقی برای شنیده شدن ساخته می‌شود ، بنابراین‌کاملاً طبیعی است‌که نقش شنونده درخلق موسیقی ، نقش‌کاملاً مؤثری باشد .

این ارتباط وتفاهم بین آهنگساز وشنونده اگر همیشه وجود داشته ، ویا لااقل تا اوایل قرن نوزدهم چنین بوده ، تقریباً از ۱۵۰ سال‌پیش به‌این طرف‌کم‌کم ازمیان رفته است. تاآنجاکه امروز به راحتی می‌توان فضای خالی میان این‌دو را حس‌کرد . دلایل این موضوع مسلماً بسیار است ، وشاید یکی ازمهم‌ترین آنها مشخص نبودن خط‌مشی آهنگسازان وچندگونگی زبان موسیقی آنهاست . تا قبل ازقرن نوزدهم زمینهٔ کار آهنگسازان مختلف‌کم وبیش یکی بود . آهنگساز دوره کلاسیك یا باروك ویا قبل ازآن ، برای ابراز شخصیت احتیاج‌نداشت تمام اصول‌وسنت‌هارا به هم ریزد ودرجستجوی راه تازه‌ای باشد . به عبارت دیگر ادامه راهی‌که دیگران پیش از او رفته بودند ، برایش ضعفی محسوب نمی‌شد . طبیعتاً ، قبول یك چنین موسیقی ، که باگذشته قطع رابطه نمی‌کرد و ادامه سنت‌ها بود ، برای شنونده نیز آسان‌تر می‌بود واصولاً تنها موسیقی‌یی‌که دراین دوره‌ها وجودداشت، موسیقی معاصر همان زمان بود . موسیقی‌یی‌که به وسیلهٔ آهنگسازان همان دوره ساخته می‌شد ، اجرا می‌شد وطبیعتاً مورد توجه نیز قرار می‌گرفت . تحولات نامنتظر وسریعی‌که ازقرن نوزدهم به بعد درموسیقی پدید آمد ، عملاً موسیقی را به بن‌بست امروزی‌کشاند. این‌تحولات ازطرفی آهنگساز را مجبورمی‌کندکه با گذشته قطع رابطه‌کند وپیوسته راههای تازه‌ای را بجوید ، وازطرف دیگر، موسیقی دوران‌گذشته وجود دارد واجرا می‌شود . این خود یکی ازویژگیهای زمان ماست‌که تاریخ موسیقی به‌این شکل زنده ارائه می‌شود وآهنگهائی‌که قرن‌ها ازعمرشان می‌گذرد درکنسرت‌ها اجرا می‌گردد . بنابراین شنوندهٔ امروزی ، تنها با موسیقی معاصر خود روبرو نیست‌که ، خوب یا بد ، مجبور به قبول آن باشد. شنونده امروزی می‌تواند انتخاب‌کند . این انتخاب میان آثاری است‌کاملاً پذیرفته شده‌که اجرا وشنیدنشان عادت شده است وموسیقی معاصری‌که محتوای آن تازه است ، فورم

وچهارچوب آن تازه است واصلاً مرامش دگرگونی است. مهمتر از همه اینکه، این موسیقی را همه‌کس قبول ندارد چراکه هرآهنگساز زبانی‌خاص‌دارد وزیباشناسی‌یی جداگانه. به همین جهت، دورهٔ معاصر شاهد به وجود آمدن انواع مختلف موسیقی است که درراههای جداگانه‌ای پیش می‌روند وطبیعتاً سبب سرگردانی شنونده می‌شوند. بنابراین، اگر موسیقی معاصرمی‌تواندکنجکاوی شنونده را برانگیزد وبدین وسیله اورا به سوی خود جلب‌کند، درعوض برای کسانی‌که مطلع نیستند یا اصولاً کنجکاو نیستند، ساده‌تر است که تنها به موسیقی‌یی روی آورندکه شنیدنش برای ایشان عادت شده است.

البته آهنگسازانی می‌توان‌یافت که توانسته‌اند بین‌این‌دو جنبه تعادلی برقرارکنند، یعنی کارهائی عرضه‌کنندکه درعین دربرداشتن زیباشناسی‌یی تازه، بتواند مورد قبول هم باشد وبدین وسیله تا اندازه‌ای مخاطبان بزرگ را جلب کند. الیویه مسیان (Olivier Messiaen) ازاین دسته است که معرفی وتجزیه وتحلیل‌کوتاهی درزمینهٔ تکنیك آهنگسازی او محتوای این مقاله را تشکیل می‌دهد.

الیویه مسیان آهنگسازی است فرانسوی که دهم دسامبر ۱۹۰۸ در اوینیون (جنوب فرانسه) به دنیا آمد. پدرش، معلم‌انگلیسی‌ومادرش، سسیل سوواژ (Cécile Sauvage) شاعر بودکه درانتظار تولد اوکتاب شعر «روان ناشکفته»[۱] را به‌خاطر او سرود. درسال ۱۹۱۴، درحالیکه پدرش به جبههٔ جنگ خوانده شده بود، شروع به‌آموختن موسیقی کرد: پیانو را به تنهائی شروع‌کرد واندکی بعد نخستین آهنگهایش را نگاشت. میان سالهای ۱۹۳۰ - ۱۹۱۹ در کنسرواتوار پاریس تحصیل، وکلاسهای متعددی را دیدار کرد وجوایزی به شرح زیر دریافت داشت:

جایزهٔ دوم هارمونی ۱۹۲۴ (کلاس ژان‌گالون (Jean Gallon

جایزهٔ‌اول‌کنتروپوان وفوگ ۱۹۲۶ (کلاس ژرژ کوساد (George Caussade

جایزهٔ‌اول اکومپایمان‌پیانو ۱۹۲۷ (کلاس آندره‌استیل (André Estyle

جایزهٔ اول ارگ وبداهه نوازی ۱۹۲۸ (کلاس مارسل دوپره (Marcel Dupré

جایزهٔ اول‌تاریخ موسیقی ۱۹۲۸ (کلاس‌موریس‌امانوئل (Maurice Emmanuel

جایزهٔ اول آهنگسازی ۱۹۲۹ (کلاس پل دوکا (Paul Dukas

درسال ۱۹۳۰ یعنی دربیست ودوسالگی، سمت نوازندهٔ رسمی ارگ کلیسای ترینیته پاریس به او واگذار شد. با نواختن دراین کلیسا، میان جوان توانست استعداد بداهه - نوازی خودرا پرورش دهد. بداهه نوازی‌های او به زودی مشهور شد. همین بداهه نوازی‌ها بودکه بیست سال بعد باعث خلق اثر با ارزشی برای ارگ شد به نام «مس پانتکوت» (La mess de la Pente/côte).

درسال ۱۹۳۶ به همت ایو بودریه (Yve Baudrier) گروه «فرانسهٔ جوان» (La Jeune France) به وجود آمد: الیویه مسیان، آندره ژولیوه (André Jolivet) ودانیل لسور (Daniel Lesur)، شخصیت‌هائی کاملاً متفاوت ولی با یك مرام مشترك، برای خلق یك موسیقی انسانی‌گرد هم جمع شدند. این چهار آهنگساز تا قبل از جنگ جهانی دوم، گروه فعالی را تشکیل می‌دادند وکنسرت‌های متعددی برای شناساندن موسیقی دورهٔ خود ترتیب دادند. با شروع جنگ، گروه «فرانسهٔ جوان» پراکنده شد وبعد ازجنگ اعضای آن هریك راهی جداگانه درپیش گرفتند.

درسال ۱۹۳۶ مسیان در «اکول نورمال موسیقی» (Ecole normmale de Musique) و«سکولاکانتورم» (Schola Cantorum) تدریس موسیقی را آغازکرد. در همین زمان نخستین ازدواج او با کلر دلبوس (Claire Delbos) نوازندهٔ‌ویولن، صورت‌گرفت. سال بعد پسرش، پاسکال، به دنیا آمد. برای کلر دلبوس، که مسیان به‌او لقب «می» (Mi) داده بود، آثاری چون «تم و واریاسیون» برای ویولن و «اشعاری برای می» برای آواز را ساخت.

مسیان چندی به نقد موسیقی پرداخت ولی با آغاز جنگ جهانی فعالیت‌های او قطع شد ودرآهنگسازی او نیز وقفه افتاد. درسالهای جنگ، مسیان، درحالی‌که در اردوی اسیران جنگی به سر می‌برد، موفق شد یکی ازشاهکارهای خودرا به وجود آورد: «کواتوور برای آخر زمان» (Cuatuor pour la fin des temps). انتخاب سازهای کواتوور، پیانو - ویولن - ویولنسل - کلارینت، ازاین جهت بودکه در اردوگاه یك نوازنده‌ی ویولن، ژان لو بولر (Jean le Boulaire)، یك نوازنده‌ی ویولنسل، اتین‌پاسکیر (Etienne Pasquier) ویك‌نوازنده‌ی‌کلارینت، هانری اکوکا (Henri Akoka) دربین زندانیان بودند. اینکه هریك چگونه سازی پیداکردند، وساعاتی برای تمرین،

مسأله‌ای است . به هرصورت ، این کواتوور برای اولین‌بار در ۱۵ ژانویه ۱۹۴۱ درجمع زندانیان اردوگاه اجرا شد . در سال ۱۹۴۴ میان در منـزل گی برناردولاپیر (Guy Bernard Delapirre) که بامیان در اردوگاه اسیران جنگی آشنا شده بود ، کلاس‌های آهنگـازی برپا کرد . شاگردان او اکنون نام‌هـای آشنائی هستند : پیر بولز (Pierre Boulez) ، ایون لوریو (Yvonne Loriod) نوازنده‌ی‌پیانووهمسرفعلی‌میان، سرژنیگ (Sergennigg) کارل هاینتس اشتوکهاوزن (Karlheinz Stokhausen) وغیره . . .

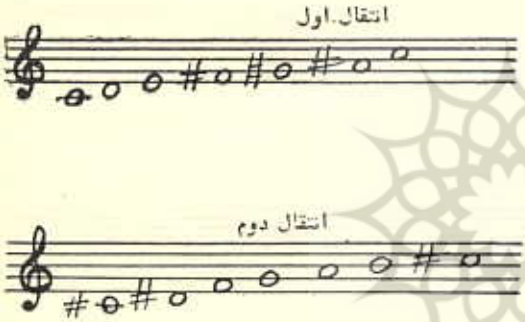
در سال ۱۹۴۷ درکنسرواتوار پاریس کلاس زیباشناسی به خاطر میان دایر شد . میان دراین‌کلاس به شرح وتجزیه وتحلیل آثار موسیقی ، ازمونته وردی‌گرفته تا آهنگسازان قرن بیستم ، می‌پرداخت . این‌کلاس به خاطر تدریس خاص میان وشخصیت شاگردانش ، که هریك اکنون در میان آهنگسازان پژوهنده قرن‌بیستم مرتبه‌ای خاص دارند ، شهرت به سزائی کسب‌کرد .

میان اکنون استاد آهنگسازی کنسرواتوار پاریس‌است.

شخصیت میان دوجنبهٔ کاملاً متضاد دارد : ازطرفی آهنگسازی‌است نوجوکه‌کوشش می‌کند یك زیبایی‌شناسی نو ومشخص درموسیقی خود به وجود آورد ، وازطرف دیگر پیوندی عمیق با موسیقی فرانسوی نسل پیش ازخود دارد : همبستگی به پل دوکا وکلود دبوسی‌که میان هرگز پنهان نکرده وخود به‌آن معتقد است . شیوه آهنگسازی میان را نمی‌توان درمکتب بخصوصی گنجاند . میان ازتکنیك‌های مکتب‌های مختلف استفاده می‌کند بدون اینکه خودرا در چهارچوب آنها مقید ومحدودکند . به هرصورت آهنگسازی میان دوبحث را پیش می‌کشد : یکی درمورد مد وهارمونی ودیگری درمورد ریتم‌که هردو نیز معرف تمایل بخصوصی است : تمایل میان به استفاده ازشیوه‌هائی‌که چهارچوبی بسیار محدود دارند ونمی‌توانند به طور دائم تغییرکنند[۲].

میان مدهائی را به‌کار می‌گیرد کـه نامشان را (modes à transposition limitées) گذاشته ، یعنی مدهائی‌که به شکل محدود می‌توان انتقال‌داد[۳] . استفاده ازاین مدها برای رنگ‌آمیزی بیشتر است .

مدهائی‌که درموسیقی غربی کلاسیك متداول است ، دوتاست : ماژور و مینور ، که هردو روی تمام درجات قابل انتقالند . منظور این است‌که درسیستم تامپره موسیقی غربی ، که یك اکتاو از دوازده درجه تشکیل شده است ، یك مد را می‌توان بنابه دلخواه ازهریك ازدرجات شروع‌کرد . ولی درمورد مدهائی‌که میان به‌کار می‌گیرد ، ساختمان این مدها طوری است‌که مثلاً بیش از ۲ یا ۳ ویا ٤ بار نمی‌توان آنها را انتقال داد . یعنی اگر فرضاً مدی ۳ بار قابل انتقال است ، درانتقال چهارم آن ، به نوتهائی برمی‌خوریم‌که اولین انتقال مد را تشکیل می‌دادند (البته با درنظرگرفتن نوتهای آنارمونیك : دو دیزه = ربمل وغیـره و برحسب سیستم دوازده نوتی) ویا درانتقال پنجم به نوتهائی‌که انتقال دوم مد را تشکیل می‌دادند وغیره .

هرچه انتقال پذیری مد کمتر باشد ، این مد برای میان جالب‌تر است . مدی‌که‌کمتر ازهمه می‌توان انتقال داد «گام پرده‌ای» است‌که انتقالش بیش از دوبار ممکن نیست شکل ۱ :

---

۱ ــ (L'Ame en bourgeon) ــ کتاب «گفتگو با الیویه میان» صفحهٔ ۹ :

(Entertien avec Olivier Messiaen de Claud Samuel - Edition Pierre Belfond - 1967).

۲ ــ «تکنیك زبان موسیقی من» نوشته الیویه میان . صفحه ٥ :

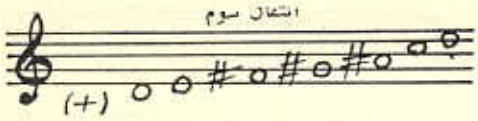
(Technique de mon lanquge musical), chapity I, Charmes des impossibilités et rapports des différentes matières.

Edition Alphonse Leduc 1944.

۳ ــ «تکنیك زبان موسیقی من» صفحه ٥١ ،

Théories des modes à transpositions limitées.

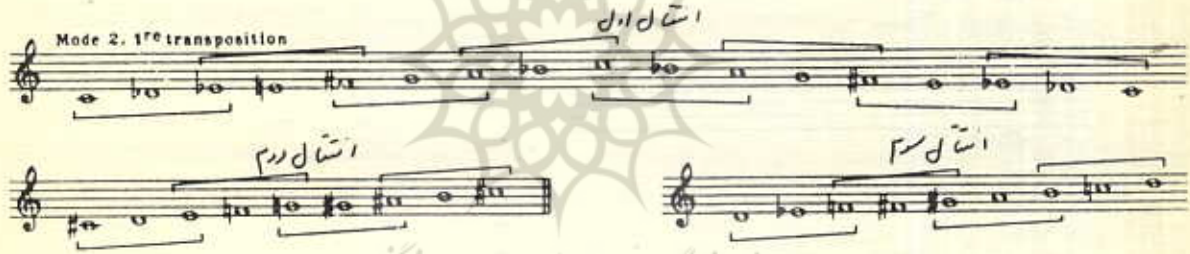
چنانکه ملاحظه می‌شود ، درانتقال سوم به نوتهائی برخوردیم که انتقال اول را تشکیل می‌دادند .



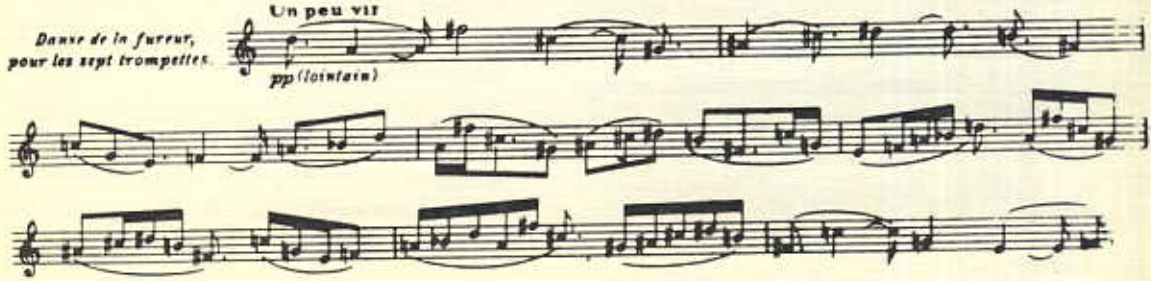
فقط نوت شروع انتقال سوم ، نوت دوم انتقال اول است . اگر این آزمایش را ادامه دهیم ، درانتقال چهارم به نوتهای انتقال دوم برمی‌خوریم ودرانتقال پنجم به نوتهای انتقال اول وغیره . . .

پیش از مسیان ، کلود دبوسی و پل دوکا از این مد استفاده‌ی زیادی کرده‌اند ، ومسیان خود معتقداست که استفاده ازاین مد بهتر ازاین دو ویا به طریقی که تازگی داشته باشد ممکن نیست .

مدی که مسیان درآثارش مکرر به‌کار می‌گیرد سه بار قابل انتقال است[4] شکل ۲ :



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نمونه‌ای ازاین مد درآثار مسیان : قسمتی‌از «کواتوور برای آخر زمان» که درآن‌فقط از نوتهای این مد درانتقال اول استفاده شده است شکل ۳ .

مدهای دیگری نیز ازاین قبیل وجود داردکه ٤ ویا ٦ بار قابل انتقالند ولی همانطورکه گفته شد ، به خاطر امکان بیشتر انتقالشان ، کمتر مورد توجه مسیان قرارگرفته‌اند .

استفاده ازاین مدها این نتیجه را داردکه عملاً یك اتصفر « پلی تونالیته »مانند ایجاد می‌شود بدون اینکه ازچند تونالیته استفاده شده باشد وطبعاً امکان رنگ‌آمیزی بیشتری به‌آهنگساز می‌دهد .

درمورد ریتم نیزکار مسیان شامل خصوصیت‌هائی‌است. مسیان را می‌توان ازجمله آهنگسازانی دانست‌که درمورد ریتم حساسیت خاصی به خرج داده‌اند . مسیان اززمان‌جوانی وهنگامی‌که درکنسرواتوار پاریس به تحصیل مشغول بود ، تمایل شدیدی به شکستن چهارچوب و میزان‌بندی معمول ازخود نشان می‌داد . همین موضوع اورا واداشت تا دربارهٔ ریتم‌های قدیمی ، ریتم‌های یونانی و ریتم‌های شرقی مطالعه وتحقیق‌کند .

ابتدا ، ببینیم عقیده مسیان درمورد ریتم وموسیقی ریتمیك چیست[٥] . موسیقی ریتمیك برای مسیان موسیقی‌یی است‌که‌کشش‌های آن تکرار نمی‌شود ، چهارچوب محدودی ندارد و تقسیم‌بندی کشش‌های آن الزاماً مساوی نیست . به عبارت دیگر و بنابه‌گفتهٔ مسیان ، موسیقی‌یی‌که ازحرکت طبیعت ، حرکت آزاد ونامساوی طبیعت الهام می‌گیرد . درست برعکس موسیقی‌یی‌که معمولاً همه به عنوان موسیقی ریتمیك درذهن خود تصور می‌کنند : درنظر همه ، موسیقی جاز موسیقی ریتمیکی است . حال اگر بخواهیم آن را با تعریفی‌که ازموسیقی ریتمیك شد بسنجیم ، کاملاً عکس نظر همگان ثابت می‌شود . چراکه اگر درموسیقی جاز سنکپ‌هائی وجود داردکه روی‌آنها تکیه می‌شود ، درعوض این سنکپ‌ها، سنکپ‌های کشش‌های کاملاً مساوی هستندکه درچهارچوب کاملاً محدودی نیز قرارگرفته‌اند . یا مثلاً موسیقی نظامی ومارش‌های مختلف‌که ممکن است نمونهٔ یك موسیقی ریتمیك فرض شود ، ریتمیك نیست چراکه تکرارکشش‌های مساوی وپی‌درپی شنونده را دریك حالت خمود وبی‌تفاوتی فرو می‌برد. شنونده می‌داندکه این‌بالانس‌وتعادل موجود ، هیچ‌گاه به هم نمی‌خورد ، هیچ‌گاه ضربه‌ای به او وارد نمی‌شود . درصورتی‌که درطبیعت یك چنین حرکت‌های مساوی وپشت سرهم وجود ندارد . به عکس ، همیشه یك جهش هست ، یك حرکت به جلو وپس ازآن یك مکث ، حرکت یا جهش‌که باز می‌ایستد وتمام می‌شود . به عقیده مسیان ، موسیقی‌یی دارای ریتم قوی است‌که این رفت وبرگشت راکه یونانیها «ارسیس وتزیس» (arsis et thésis) می‌نامند ودرریتم‌های قدیم یونان وجود دارد ، رعایت‌کند .

خوشبختانه ، برعکس دوران‌کلاسیك و رمانتیك ، قرن بیستم به اهمیت ریتم – که عامل زندگی‌بخش موسیقی‌است – پی‌برده است . البته هنوز درمراکز آموزش موسیقی ، درکنار کلاس‌های سنتی ، کلاسی مخصوص ریتم وجود ندارد . ولی آهنگسازان ، خود به تحقیق ومطالعه دراین زمینه پرداخته‌اند وپی برده‌اندکه مشرق‌زمین دراین زمینه می‌تواند افق‌های تازه‌ای درمقابلشان بگستراند .

مسیان درباره متریك‌های یونانی و ریتم‌های هند قدیم مطالعات زیادی‌کرده است وطبعاً این‌دو ، درموسیقی او اثر غیرقابل انکاری به جای‌گذاشته‌اند .

دریونان قدیم ، موسیقی ، رقص ، کلام یا شعر مخلوط بوده و ریتم موسیقی ازقافیه وعروض شعر پیروی می‌کرده است . سیلاب‌کوتاه (غیرقابل تقسیم) معرف‌کوتاهترین‌کشش (∪) ، وسیلاب بلند دوبرابر سیلاب‌کوتاه (–) بوده است. ازمجموع سیلاب‌های مختلف‌کوتاه وبلند ، ریتم‌های‌مخصوصی درست می‌شده است . نمونه‌های زیر چگونگی این ریتم‌ها را روشن میسازد :

ریتم سه تائی « ایامب » (Iambe) یك سیلاب‌کوتاه ویك سیلاب بلند — ∪

با نوت‌نویسی امروزی شکل ٤ .

ریتم چهارتائی « داکتیل » (Dactyle) یك سیلاب بلند و دوسیلاب‌کوتاه — ∪ ∪

با نوت‌نویسی‌امروزی شکل ٥ .

ریتم پنج تائی «کرتیك» (Cretique) یك سیلاب بلند ، یك سیلاب‌کوتاه ویك سیلاب بلند — ∪ —

بانوت‌نویسی امروزی شکل ٦ .

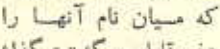
---

٤ ــ نمونه‌ها ازجلد دوم «تکنیك زبان موسیقی من» آورده شده است . صفحات ٥٠ و ٥١ .

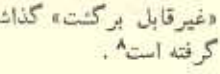
٥ ــ «گفتگو با الیویه مسیان» صفحات ٦٦ و ٦٧ .

(ریتم اخیر ، که یونانی‌ها ازاهالی «کرت» گرفته‌اند ، بسیارجالب بوده‌است ، وازجمله ریتمهای«غیرقابل‌برگشت» به‌حساب می‌آیدکه دربارهٔ آنها به‌تفصیل صحبت‌خواهد شد.)

ویا ریتم هفت‌تائی«اپیتریت» (Epitrite) سه سیلاب بلند ویك سیلاب‌کوتاه



که با نوت‌نویسی امروزی



به این صورت نشان داده میشود[6] شکل ۷ :

البته بحث درباره ریتم‌های یونان قدیم مفصل است واز حوصلهٔ این مقاله خارج . فقط لازم است به این نکته توجه کنیم که علاوه‌برنمونه‌های ریتمیکی که « پا » (Pied) خوانده می‌شده – که بعضی ازآنها دربالا ذکر شد ودرحقیقت در متریك‌یونانی همان‌نقش‌را ایفا می‌کرده‌که ضرب‌درمیزان‌های معمول امروزی – یونانیها با ترکیب این ریتمها یا به‌عبارت دیگر « پا » های مختلف ، به شیوه‌های‌گوناگون و مطابق قواعدی خاص ، ریتم‌های جالب وغیرمنتظره‌ای به وجود می‌آوردندکه پس ازقرن‌ها کنارگذاشته شدن ، اکنون‌دوباره مورد توجه آهنگسازان قرن بیستم قرارگرفته است .

واما درمورد ریتم‌های هند قدیم ، چنانکه مسیان اشاره می‌کند[7] ، ریتم‌های محلی هند قدیم را یکی ازمحققان قرن سیزدهم هند به نام چارنگادوا (Çârngadeva) درکتاب « سامجیتا – راتناکارا » (Samgîta - ratnakara) گرد آورده است . عنوان‌کتاب به معنی «اقیانوس موسیقی» است وخودکتاب تألیفی‌است ازنوشته‌های قدیمی‌تر که برخی ازآنها ازبین رفته است . ریتم‌های هند « دسی‌تالا » (Deçitâla) خوانده می‌شود – « تالا » به معنی ریتم و « دسی » به معنی ریتم محلی است . بنابراین منظور از « دسی تالا » ، ریتم‌های نقاط مختلف هند است . این ریتم‌ها را چارنگادوا درکتاب خود درفصل مخصوص « تالا » آورده است‌که شامل ۱۲۰ ریتم مختلف می‌شود . البته این ۱۲۰ ریتم ، درمقایسه با تعداد ریتم‌هائی‌که درهند باستان معمول بوده ، عددکوچکی است چراکه اکثر این ریتم‌ها ، به خاطر سینه به سینه منتقل شدن ، کم‌کم فراموش شده ومدرکی ازآنها باقی نمانده مگر در فهرست‌هائی‌که نام این ریتم‌ها درآنها ذکر شده است ، بدون اینکه بدانیم این نام‌ها معرف چه ریتم‌هائی هستند .

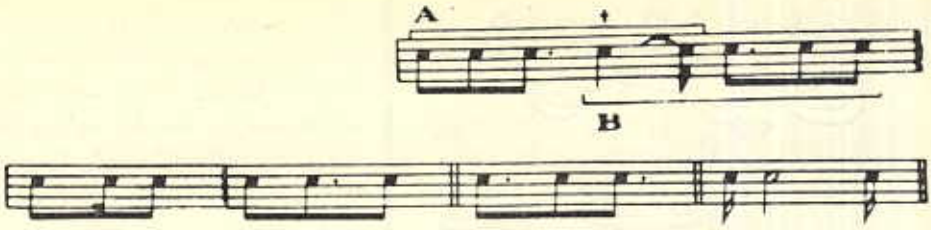
مسیان درزمینه این ۱۲۰ ریتم قدیمی‌که هنوز برخی ازآنها درموسیقی هند مورد استفاده قرار می‌گیرد وهم‌چنین ریتم‌های یونان قدیم مدتها به مطالعه پرداخت وقواعد حاکم برآنها را تجزیه وتحلیل‌کرد . اصلی‌که دراین دو ، بیش‌از همه مورد توجه او قرارگرفت ، وجود ریتم‌های خاصی است که مسیان نام آنهـا را (non retrogradable) یعنی «غیرقابل برگشت» گذاشته ودربیشتر آهنگهایش به‌کـار گرفته است[8] .

اول ببینیم منظور از «برگشت دادن» یك ریتم چیست.

می‌دانیم‌که «برگشت دادن» یکی ازقواعدکنترو‌پوان است ، بدین معنی‌که نوتهائی راکه به طور معمول باید ازچپ به راست بخوانیم ، ازراست به چپ درنظر بگیریم ، یعنی درجهت معکوس . حال اگر این شیوه را تنها درمورد ریتم به‌کار بریم ، ریتم خودرا برگشت داده‌ایم .

۶ ــ نمونه‌های ریتمیك از«تاریخ زبان موسیقی» نوشته موریس امانوئل ، جلد اول ، صفحه ۱۱۲ آمده است .
(Histoire de la langue musicale) par Maurice Emmanuel Edition H. Laurens 1954.

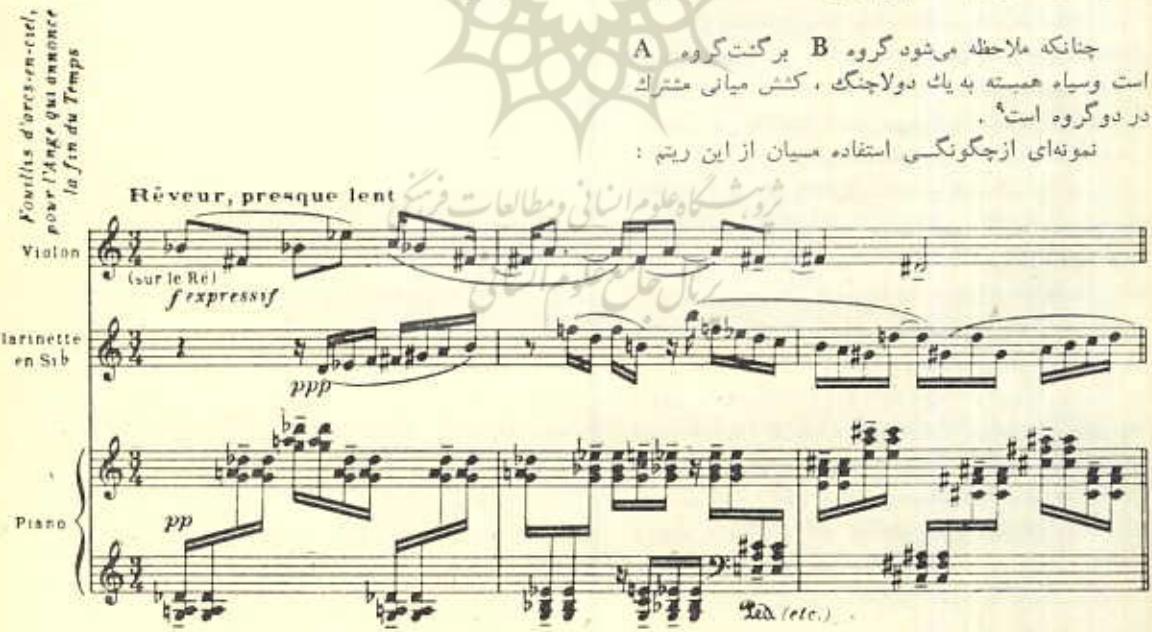
۷ ــ گفتگو با الیویه مسیان ، صفحات ۸۰ ، ۸۱ ، ۸۲ .

۸ ــ تکنیك زبان موسیقی من ، صفحه ۱۲ .

حال ، ریتم‌هائی هستند «غیرقابل برگشت» یعنی که خود با برگشتشان کوچکترین اختلافی ندارند . کشش اول وآخر آنها یکی‌است وکشش میانی آزاد است شکل ۹ :

یك فرمول ریتمیك

اما اگر ریتم‌هائی را درنظر بگیریم شامل بیش ازسه کشش ، اصل بالاگسترش پیدا می‌کند . دراین صورت باید گفت تمام ریتم‌هائی راکه بتوان به‌دوگروه تقسیم‌کرد ، درصورتی‌که این دوگروه برگشت یکدیگر باشند با یك‌کشش میانی مشترك، این‌ریتم‌ها «غیرقابل‌برگشت» هستند شکل ۱۰ :

چنانکه ملاحظه می‌شود گروه B برگشت‌گروه A است وسیاه همبسته به یك دولاچنگ ، کشش میانی مشترك در دوگروه است[۹] .

نمونه‌ای ازچگونگی استفاده میان از این ریتم :

(قسمتی ازکواتوور آخر زمان ، که درهرمیزان آن ازیك ریتم غیرقابل برگشت استفاده شده‌است) شکل ۱۱ .

---

۹ ــ نمونه‌ها ازتکنیك زبان موسیقی من ، جلد دوم ، صفحه ٤ آورده شده‌است .

درپایان باید نکته دیگری را نیز درموسیقی مسیان متذکر شد. ریتم درطبیعت، چنانکه دیدیم، اساس موسیقی ریتمیك را درنظر مسیان مجسم می‌کند. ولی الهام ازطبیعت (یا به قول مخالفانش تقلید ازطبیعت) را به صورت‌های دیگری نیز درآثارمسیان می‌توان مشاهده کرد. نوت‌برداری ازآواز پرندگان‌کاری است‌که مسیان ازسالها پیش آغاز کرده است. مسیان به شکلی کاملاً ابتدائی، یعنی با یك کاغذ ومداد، به نقـاط مختلف می‌رود و با پشتکاری ستودنی ساعتهای متمادی به نوت‌برداری ازآواز پرندگان می‌پردازد. مسیان بنابه‌گفته خود، ازآواز بیش از ۷۰۰ نوع پرنده (پرندگان فرانسه، دیگرکشورهای اروپائی، آمریکای شمالی وجنوبی وژاپن) نوت برداشته است. آواز پرندگان ازجهات مختلف درموسیقی مسیان اثرگذاشته است: ازلحاظ فورم، چراکه آواز پرنده درساعات مختلف روزوشب تغییر می‌کند ورعایت ترتیب آوازها، خود، فورم بخصوصی برای قطعه به وجود می‌آورد. ازلحاظ رنگ‌آمیزی، یا درهم آمیختن رنگ سازهای مختلف برای به وجودآوردن‌آتمسفر محیط پرنده‌ای خاص، وطبیعتاً ازلحاظ ملودی و ریتم.

فهرست مفصل آثار مسیان‌که درآنها ازآواز پرندگان به شیوه‌های‌گوناگون استفاده شده‌است، خود، معرف اهمیتی است‌که مسیان برای این جنبه ازکار خود قائل است.

خودغریبی درجهان چون‌شمس نیست

به‌مناسبت هفتصدمین سال مرگ مولوی

عبدالمحمد آیتی

اگربهاءالدین ولد اورا علوم شریعت‌آموخت‌وبرهان‌الدین محقق ترمذی رسم طریقت، شمس‌الدین تبریزی خرمن هستیش را به‌آتش‌کشید، تا از او خاکستری بیش نماند، وازمیان آن خاکستر قفسی سربرکردکه هزار آوا درنای داشت وهرآوایی راهی به‌جایی. درسال ۶۴۲ که شمس به قونیه آمد، او ۳۶ سال داشت و ۱۵ سال بودکه پدرش روی‌درنقاب خاك‌کشیده‌بود وپنج سال‌بودکه استادش‌نیز- آن صوفی وارسته - ازاین خاکدان رخت به زیر سدره برده بود. و او دراین پنج سال درمدرسهٔ پدر، چراغ هدایت افروخته وبه درس وبحث نشسته بود، که درباهداد روز شنبهٔ بیست وششم جمادی‌الاخر سال ۶۴۲ پیری روشن‌ضمیرکه شصت بار نوروز را پذیره شده بود، درخان شکرفروشان نزول‌کرد وچنانکه شیوهٔ او بود، شکسته کوزه‌اش را درکنجی نهاد وحصیر پاره‌اش را درگوشه‌ای پهن‌کرد وخشتی به جای بالش برحصیر نهاد، قفل بر در زد وکلید به‌گوشهٔ دستار بست وچون بازرگانان قدم به‌کوی وبرزن نهاد، وبه جانب مدرسهٔ پنبه فروشان به راه افتاد.

او براستری سوار درمیان انبوه شاگردان ومریدان می‌آمد. درویش پیر پیاده، راه به پیرزادهٔ سوارگرفت