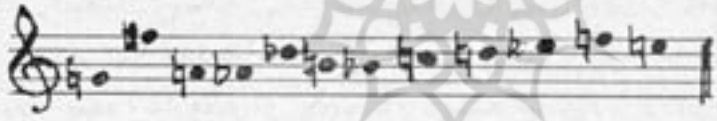
موسیقی مدرن

-۲-

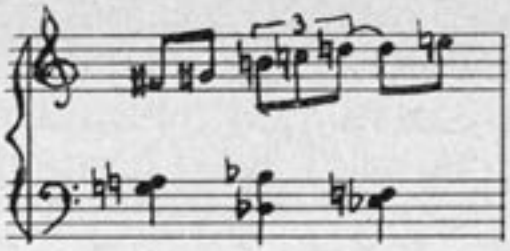
از«سری» خطوط‌ملدیک، تم‌ها وحتی هارمونیها بوجودمی‌آیند. بهمین علت آهنگساز دقت مخصوصی بخرج میدهد که فقط آن سری را بسازدکه فواصل، پیشرفتها و گروه‌های جالب داشته باشد. (مثال ۱٤):



در اینجا باید یادآور شویم‌که «سری» تم نیست (وتم با توجه به‌حفظ نظمی‌که در سری انتخاب شده باید ترکیب شود) بلکه تجمعی از ۱۲ نوت است‌که با هرظهور مجدد وضعش عوض میشود ولی ترتیب‌آن ثابت میماند.

بی‌مناسبت نیست‌که از همین حالا بگوئیم‌که این تکرار ۱۲ نوت با ترتیب خاصی درذهن شونبرگ اصل واریاسیون را(که‌اساس‌گسترش‌موسیقی کلاسیك است) پرورانده او را مجبور میکندکه بکمك قوه تخیل و تصور خویش ابداعاتی بوجودآورد (به‌فصل چهارم، قلمرو هارمونی‌مراجعه‌کنید.)

از طرف دیگر اصل بگوش رساندن تمام دوازده صوت قبل از آنکه نوت‌اولی تکرار شود برای موسیقیدان اتنال‌یك نوع الزام هارمونیکی‌جدید ببارمیآوردکه برای اوجانشین‌کهن‌کلاسیك میشود (فصل چهارم). مثالی از هارمونیزاسیون طبق روش مورد بحث در «سری»ای‌که قبلاً ـ در مثال۱٤ نشان داده شد (مثال ۱۵) :



سری همانست که در مثال ۱۴ نشانداده شد ولی بشکل خط ملودیك و یك همراهی از آکورها درآمده و باکمی دقت خواهیم دیدکه ترتیب ۱۲ نوت عوض نشده‌است. بدینطریق ما وارد درگاه دنیائی که باصطلاح آنرا باید دنیای اصوات نامید میشویم، که ویشنگرادسکی در آن استعمال سیستماتیك ربع پرده را آرزو میکند وبعقیده او گوش مدرن استعمال آنرا طلب می‌کند.

واضح است که ساختمان سازهای معتدل شده مانند پیانو قوانین دقیق آکوستیك را زیرپاگذارده است ونیز از سوی دیگر خیلی از ملل مانندعربها بطور طبیعی فواصل کوچکتر از نیم پرده را میخوانند و درکشورهای غربی نیز درسایه سازهای‌زهی (دارای‌امواج مارتنو) وعدم دقت صداهای‌انسانی، استعمال فواصل ربع پرده را میتوان از موسیقی انتظار داشت.

ما معتقدیم زمانی خواهد رسید که گوش ما، ورزیده‌تر ودقیق‌ترازحال، فواصل کوچکتر از نیم پرده راکه امروز فقط‌پرندگان و عده قلیلی از مردم تشخیص میدهند از همان آغاز تولد دریابد.

ضمناً براین عقیده هستیم که‌ربع پرده فقط ممکنست برای موسیقی‌اتنال حائز اهمیت باشد و این موضوع ایجاب میکندکه بدوآگوش خودمان را با موسیقی اتنال آشنا بکنیم.

بالاخره اینطور بنظر میآیدکه‌ربع پرده بیشتر قلمرو ملودیك را وسعت می‌بخشد تاقلمروهارمونیك را (لااقل درعصر حاضر که‌ما خوددائماً آکورهای کلاسه میشنویم). ناگفته‌نماندکه‌خیلی‌ازآوازه خوانان‌زن درفرانسه بخصوص ربع پرده‌ها را بخاطر افزایش شفقت و شهوت در اجرای رمانس‌های خود مورد استعمال قرار میدهند باید منتظر آینده بود تا معلوم شودکه‌این‌احتیاج بفواصل دقیق‌تر قدم جدیدی است بسوی تکامل وکشف حقیقت یا برعکس نشانه زوال وعدم‌تعادل است درحالیکه زبانهای مختلف راکه مورداستعمال موسیقدانان معاصر بود از نظر گذراندیم، ناگزیز ازذکر این نکته هستیم که موقعیت مستمع در مقابل انواع گوناگون موسیقی بسیار باریك است، زیرا

هیچیك از موسیقی‌دانان یك مد واحد را مورد استعمال قرار نداده همیشه مخلوطی از چند مد را در موسیقی بکار برده‌اند. در قرن ۱۸ ، همانطوریکه ملاحظه شد، فقط دومد ماژورومینوروجود داشت‌واستعمال این دومدبحدی موردتوجه‌بود که‌وقتی‌باخ یك‌متیف ملودیك‌را به‌اقتباس‌از «کردو» (Credo) گرگورین در مد سل استعمال‌کرد (در مس بزرگ سی‌مینور) اجباراً آنرا در رماژور (یعنی مد دو) هارمونیزه‌کرد (در حالیکه می‌بایست آنرا در«ر»ی‌مد سل هارمونیزه بکند.)

ولی اززمان دبوسی‌که هریك از موسیقیدانها طبق سلیقه ومیل‌خویش از مدهای چینی ـ هندی وگام تمام پرده و حتی امروزه از مدهای « انتقال محدود»[1] استفاده می‌کنند، امروزه دیگراز موسیقی مدال خالص، بجزدرآثار بعضی «نئوکلاسیك‌ها»و«تئوریسین»های‌هارمونی،که‌ما را باموسیقی‌خودشان وهمگونی ویکنواختی آن خسته می‌کنند، نمونه‌ای نمی‌توان یافت .

امروزه موسیقی‌ای «دودکافونیك»،که خوب سازمان یافته باشد، (در اینموردفقط‌تکنیك «سریل»را میتوان نمونه خوبی دانست،) میتواند خلوص سبك باخ را حفظ‌کند. موسیقی سریل ممکن نیست زیربارکوچکترین اغماض برود، زیرا قوانین ناشی از آن نمی‌تواند در موسیقی «تنال» یا «مدال»،که قوانین مخصوص بخود دارند، زمینه و اساسی پی‌ریزی کند .

«سری» باآنکه اصل‌مساوات را برای تمام دوازده نیم پرده‌کروماتیك ملحوظ داشته است، فقط متناسب باآن‌نوع وسبك از موسیقی است‌که‌یکمك تمهیدهائی، ترتیب ونظم از پیش آماده شدهٔ اصوات سری را برهم زند .

ما دراینجا قصدآن نداریم‌که ازکوشش‌های موسیقدانهائی مدال،چون استراوینسکی،هونه‌گر،داریوس‌میلو،ژولیوه (Jolivet)و مسیان‌وتکه‌هائی «کم وبیش دودکافونیك» درآثارشان صحبت‌کنیم. درموسیقی این آهنگسازان میتوان نمونه‌هائی از انواع مدها و تعبیراتی‌گوناگون از بیان‌ها پیداکردکه ممکنست شنونده را سردرگم‌کند و فقط‌گاهگاه چیز آشنائی بگوشش برساند

۱ــ «انتقال محدود»، به دنبال مد تمام شش پرده‌ای دبوسی، مدی‌ابداعی از «اولیویه مسیان» آهنگساز معاصر وزندهٔ فرانسوی است، مدی‌که درآن چهار تمام پرده‌وچهارنیم پرده به‌تناوب‌دنبال هم‌قرارگیرند. ازآنجاکه این‌مدنمیتواند، همچون مد ماژوریا مینور، دوازده‌بار انتقال یابد، آنرا به صفت «انتقال‌محدود» موصوف کرده‌اند.

بارهادیده شد که فلان بیوه زن شیك پوش و ظریف پس از شنیدن اثری از «آرتورهونه گر» بنام«ژان او بوشه» (Jeanne au Bûcher)، چنین اظهار نظر کرده است: «کم کم دارم موسیقی مدرن را می‌فهمم...»، در حالیکه این خانم فقط براثر شنیدن بعضی پاساژهای این اثر (که قسمت اعظم این اثر بزرگ سنفونیك را تشکیل داده‌است) بیاد پیروان دبوسی یا نئوواگنرین‌ها افتاده از آن احساس رضایت وخرسندی نموده است.

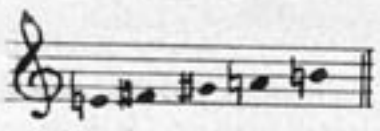
بطوریکه ملاحظه شد تشخیص تغییرات مدال طی یك اثر ، یاحتی در یك جمله، برای مستمع آماتور کارآسانی نیست. با وجوداین آیا فکرنمیکنید که مختصری آموزش در این زمینه ممکن است رفع این نقیصه را بنماید؟

ازآن‌گذشته جستجوی دائم درشناسائی این تغییرات شاید بنظربیهوده جلوه‌کند ولی‌هدف ما فقط ذکردرهم برهمی موسیقی مدال است که‌پایه‌وسیعی را در موسیقی غربی زمان‌ما تشکیل داده است.

دراینجا لازمست ملودی‌را عمیقاً مورد مطالعه قراردهیم. تاکنون‌فقط بذکر مصالح و فضای آن قناعت کردیم و ضمناً بفکر تجزیه حدود ملودیك هرمصنفی نبوده‌ایم، بلکه فقط ازمشکلاتی‌که درموقع قضاوت درباره یك‌اثر مدرن «ازحاظ ملودی خالص» غیرقابل‌احتراز بنظرمیرسد، نکاتی بیان‌کردیم.

اولین اشکال بدون شك عدم آشنائی به مدها بودکه بعقیده ماباندازه کافی درباره آنها صحبت شد .

اشکال دوم تحرك زیاد یك خط ملودیك وانفصال دائمی آن است‌که مستمع را از تعقیب خط ملودیك بازمیدارد. مثال ۱۶ نمونه‌ای از یك خط ملودی کاملاً ساده ومثال ۱۷ همان اصوات را درحال تغییر سطح (رژیستر) نشان میدهد. مثال ۱۶ (مثال ۱۷)



باکمی دقت خواهیم دیدکه این «ملودی» در مد بزرگ است .

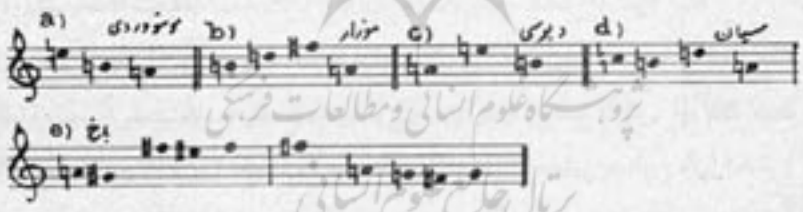
تغییرسطح اصوات درحقیقت یکی‌ازوسائل ملودیکی عصرحاضراست.و استعمال دائمی آن البته باعث دشواری درك آن میشود. باید در نظر داشت که‌فواصلی‌که دائماً منفصل‌هستند بندرت ممکن است «وکال» باشندبخصوص

اگر آنها را بسرعت اجراکنیم. ولی شیوهٔ ناشی از علم عروض استعمال‌آنرا بعضی‌اوقات ضروری می‌سازد. این نکته درعلم عروض مسلم است که‌هرزبان دارای اکسانهای تونیك است (مثل زبان آلمانی) و از خط ملودی انتظار انفصال متعدد دارد ولی‌زبان فرانسوی‌که ملایم وچالاك است اشاره‌های‌ربع پرده‌ای را آسانتر فواصل منفصل خواهد پذیرفت.

برای درك این موضوع کافی است‌که صفحه‌ای از پارتیتورتترالوژی واگنریا «میمودرام» عجیب شونبرگ («اروارتونگ») را با صفحه‌ای از پلئاس دبوسی‌یا با«پوئم‌ها برای می»اثر اولیویه مسیان مقایسه‌کنیم.

در اینجا نیز هرملتی اثری از خود باقی‌گذاشته: مثلاً هندیهانوتهای مکرر را زیاد استعمال میکنند (زیرا این موضوع بازبانشان توافق دارد) و در اینمورد درخیلی از هجاهای پی‌درپی حرف «آ» مقام بزرگی دارد.

واضح است‌که این عروض بدرد زبان آلمانی نمیخورد ولی ازموضوع توارث ومقتضیات والزامات عروض‌که بگذریم هریك از آهنگسازان نیز از نبوغ خودکمك‌گرفته ، زبان مخصوصی را در ملودی بکار میبرد بطوریکه هرمصنفی را ازتکنیك اثرش وحتی ازهرجمله او میتوان‌شناخت مثلاً حرکت ملودیك مثال ۱۸ a بطوریقین مونتوردی‌را بیادمیآورد ومثال ۱۸ b موزار و بالاخره مثال ۱۸ c دبوسی را در خاطر زنده میکند مثال ۱۸ d اولیویه مسیان و ۱۸ e ژان سباستین باخ را (مثال ۱۸) :



و بهمین منوال میتوان آثار هر مصنف را بمنظورکشف اریژینالیته خطوط و روش‌های ملودیك او مورد مطالعه قرار داد. در تعقیب‌این‌مطالعه معلوم‌خواهدشدکه‌آهنگسازان‌بزرگ‌هریك دارای‌شخصیت‌ملودیکی‌مخصوص بخود هستند. یعنی دارای فواصل ممتاز و مشخصه[1]، کدانسهای مخصوص

۱ــ در این میان ششم‌بزرگ موزار ــ چهارم شوبرت وپنجم(درددوجهش) مونتوردی وکروماتیسم برگردان بارتوك و وکالیزهای بلینی (Bellini)چهارم افزوده مسیان وحرکات چهارم وپنجم دبوسی وراول وهفتم‌های بزرگ شونبرگ معروف هستند.

ورنگ‌آمیزی جداگانه‌ای هستند ومسلم‌آنکه ماهرانه‌ترین تکنیک‌ها نمیتواند جای خط ملودی‌ای ظریف وخوب طراحی شده را بگیرد.

درحال حاضر نگرانی‌ای در موردکمیابی ملودی غالباً اذهان‌رامشوش ساخته است. بعقیده ما باید میان «ملودی ساز» وآهنگسازی که ملودیهایش دارای شخصیتی معین است فرق‌گذاشت. اگرچنین تفاوتی را قبول کردیم پرواضح است‌که درقسمت‌اعظم موسیقی‌امروز «ملودی ساز»مشاهده‌نخواهیم کرد.

دسته اخیر در صنعت فیلمبرداری سنگرگرفته‌اند و ژول ماسنه اگر امروز زنده بود همکار مناسبی برای آنها میشد. نکته مسلم آنکه در میان آهنگسازان معاصرتعداد قابل ملاحظه‌ای ازموسیقیدانانی بااستعدادکه‌دارای شخصیت ملودیکی هستند وجود دارد. بطورخلاصه‌بایدگفت‌که یك‌موسیقی‌دان باید دارای «مایه» و خون ملودیکی باشد،زیرا همانطوریکه گفته شد نغمه پایه هرنوع موسیقی است.

در موقع استماع یك اثر مدرن باید سعی‌کنیم صدای اصلی یا خطوط مختلف یعنی آنچه را که آهنگساز عزیزتر می‌داشته و مایه‌گذاشته ، درك بکنیم تا بتوانیم نسبت به بقیه قسمتها نظر بدهیم! مثلاً باید ابتداسعی‌کنیم اصولی راکه فلان آهنگساز پایه اثرخویش ساخته بفهمیم و به‌بینیم اولاً چه مد یا چه نوع پیوندهائی‌از نوتها را مورد استفاده قرار داده ، ثانیاً علی‌رغم انفصال‌فواصل‌کوشش‌کنیم‌اریژینالیته وخصوصیت‌یااقلاً نمونه‌ای‌ازشخصیت مصنف راکه طرز استعمال فواصلش آنرا روشن میسازدکشف بکنیم.

درخاتمه این نکته را نیز متذکر شویم‌که نباید مدهای بزرگ‌وکوچك رابعلت‌قدیمی‌بودن‌بکلی‌طردکرد،زیراهنوزهم‌میتوان موسیقی‌عالی‌مدال‌ساخت (یعنی‌ازمد ارثی‌استفاده‌نمود). همانطوریکه‌نوشتن موسیقی پولی مدال(یعنی رویهم‌گذاشتن وتسلسل دادن مدهای مختلف) یا اتنال (یعنی استعمال ۱۲ نوت‌گام معتدل بطریق درهم‌برهم وآنارشیك) وبالاخره موسیقی سریل(یعنی استعمال همان ۱۲ نوت‌گام معتدل با نظم و ترتیب مخصوص) و موسیقی هیپرکروماتیك (موسیقی‌باگامهائی بافاصله ربع پرده)امکان دارد، زیرا هدف نغمه است .

فصل سوم قلمرو ریتم ـ متریك و ریتمیك

چنانکه ملاحظه شد اگر در ملودی از فاصله صحبت میشود در ریتم

گفتگو از تناوب است و همانگونه که تصور ملودی با اجرای چند صدای متوالی وهم ارتفاع امکان ندارد در اینجا نیز، اگردستهای خود رابفواصل کاملاً متساوی (از لحاظ زمان) بهم بکوبیم، ریتمی بوجود نخواهد آمد.

قطع وتقسیم زمان به‌قطعات‌کوچك مساوی «متریك» نامیده میشودو مترهمانطوریکه از نام آن مستفاد میشود یك میزان یا نوعی ارزش است‌که اساس مادی ریتم را تشکیل میدهد.

بعبارت دیگر متریك یك تنظیم دقیق ازگذشت زمان، وریتمیك‌ترتیب و تنظیم حرکت است. در موقع استماع یکی‌از آثار «ژ-س- باخ » انسان از هم زیستی هم آهنگ این دوعامل در شگفت میشود. قسمت باس باوقارتمام متری مرتب را تقطیع میکندکه در هرمیزان تجدید میشود در حالیکه‌حرکت صداهای مختلف موجب ایجاد ریتم مشخصی‌که اغلب بقدرکافی پیچیده‌است می‌گردد. همینطور اگر بدقت بیك قطعه از موسیقی جازحقیقی سیاه پوستان (مثلاً سپیری توئل Spirituele) توجه‌کنیم درمی‌یابیم‌که ازیك طرف،جاز توالی‌ای از ارزشهای متساوی را بگوش میرساند (اگر سنکپ‌ها را در نظر نگیریم،) وازطرف دیگرتسلسل ملودیك صداهای مختلف همراه‌باریتمهایشان شنیده میشود. درآثار باخ احساس میزان بندی بقدری قوی است‌که صدا به آسانی تسلیم الزامات ضرب‌های قوی یا ضعیف میشود واز پهنای‌مترمتابعت میکند .

باخ حتی از نقطه نظر ریتمیك نیزکلاسیك است زیراباصطلاح لیریسم (غزل سرائی) اوباهرگونه مقررات سخت‌کنارمیآید. مترهای عمده‌ای‌که‌باخ از آنها برای میزان خودش استفاده میکند از ساده‌ترین اصول متریك‌یونانی است .

میزان دوضربی انسان را بیاد «پیریك» (Pyrrhique دوضرب‌کوتاه) یا سپنده (Spondéeدوضرب‌طولانی) (برحسب تمپوو کاراکترقطعه‌موسیقی) می‌اندازد. میزان سه‌ضربی‌ازتریبراك (Tribraque سه‌ضرب‌کوتاه)یادآوری می‌کند، بطوریکه هر تجدید متریکی دارای)اکسانی‌است (مثال ۱۹ aوb) :

مثال ۱۹

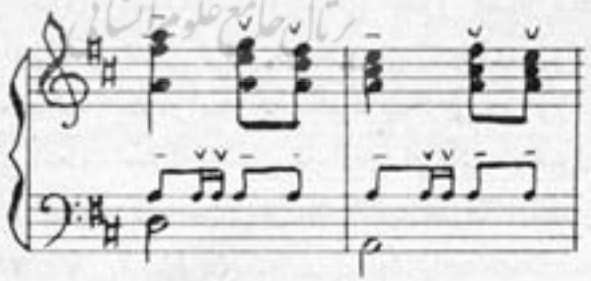
اصل بالا زمینه‌کلی سیستم موسیقی «ژ-س- باخ» وتقریباًتمام‌موسیقی غربی(حتی موسیقی رقص قرن بیستم) است.

درحقیقت کوشش هرموسیقیدان مصروف این شده است که‌آکسان‌بندی نرمال را جابجاکند، بوسیله سنکپ‌ها نظم طبیعی‌شان را برهم زند یا بالاخره آکسانها را بوسیله «روباتو» (Rubato ریتم آزاد) نرم‌کند .

از همین رو میتوان ادعاکردکه باخ پدر «سوینگ» (Swing) است. خوشمزه‌آنکه پس‌ازگذشتن چند قرن تازه ما موفق بکشفی می‌شویم که‌ممکن بود هرفرد دقیق معاصر باخ آنرا پیش‌بینی کند. موسیقیدانهای کلاسیک‌که پس از باخ قدم بعرصه وجود نهادند به‌قلمروریتم چندان توجهی نکردندباستثناء موزارکه شرح کارهای‌او بعداً خواهدآمد.بقیه، ازباخ واصول میزان‌بندی- ای‌که او درآن موفقیتی بهم رسانده بود متابعت‌کرده‌اند. البته هریك‌ازآنها درخطوط ملودیك خود شیوه‌ای مخصوص بکار میبردند ولی درهرحال‌سیستم متریك یونانی کاملاً مورد توجه بوده است.

مارسل‌دوپره‌در کتاب«بداهه‌سرائی ارگ»[1] مثالهائی کاملاً تی‌پیك‌عرضه میکند. مثلاً : مارش‌نظامی شوبرت‌که ریتمهایش سیستم داکتیل یونانی[2](یك ضرب بلند ـ دوضرب کوتاه) را بیاد میآورد (مثال ۲۰) :

مثال ۲۰

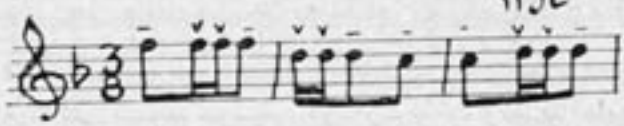


1– Traité d'inpronisation á l'orgue

2– Dactyle grec

آهنگ «اسپانا» اثر«شابریه» نوعی ترکیب ازکریامب (Choriambe یك ضرب بلند ـ دوضرب کوتاه ـیك ضرب بلند) وایونیك کوچك (Jonique Mineur دوضرب کوتاه ـ دوضرب بلند)است (مثال ۲۱):

مثال ۲۱



بطوریکه‌ملاحظه میشود این ریتمها که بنحوی ازانحاء ملودیك‌هستند (یعنی‌بوسیله الزامات‌ملودی بمنظورتنظیم موومان‌بوجود آمده‌اند) بهیچوجه اساس فعالیت متریك راکه درمثال اولی ازدوضرب ودرمثال دومی‌ازسه‌ضرب تشکیل شده ـ بهم نمیزند. بالاخره ناگفته نماندکه تمام والس‌های ما ریتم خود را از مترهای یونانی گرفته‌اند: مثلاً از «ترشه» (Trochér یك ضرب بلند ـ یك ضرب کوتاه) یا تریبراك (سه‌ضرب کوتاه).

رویهمرفته بایدگفت که هیچیك از موسیقیدانها جز تزئین قفس طلائی موسیقی (باصطلاح میزان بندی شده) کار دیگری انجام نداده‌اند. درعصرما موسیقیدانی‌که ، قلمرو موسیقی ریتم‌دار را بنحو قابل توجهی گسترش داده، ایگور استراوینسکی است.

استراوینسکی بدون شك اولین کسی است که باهمیت آکسانهای«کنتر کرانت» (Contrecarrant) در ریتمهای ساده پی برده است (مثال ۲۲) :

مثال ۲۲

آری، یکی از اصول ریتمیك استراوینسکی بطور بسیار ساده چنین است و از آنجا استراوینسکی قدمی فراتر نهاده ومتر را بجای میزان‌بعنوان سلول‌ریتمیك انتخاب میکند. مترداینجا درحکم کوچکترین «والور»(ارزش) معرفی در اثر موسیقی است. استراوینسکی در اینجا از یکی ازاصول‌ریتمیك هندی استفاده میکند (افزایش و سپس کاهش یك والور در حال تناوب با یك والور ثابت) مثال ۲۳

این نوع ریتم امروزه بنام «سیم‌هاویك ریدیتا»[1] مشهور است. دراینجا دیگر «آلترنانس» در آکسانها نیست (در موسیقی باخ اینطور بود) بلکه در والورهاست ومیتوان گفت آکسان دیگر بشکل عمودی نیست بلکه افقی میباشد. اولیویه مسیان بخصوص تحت تأثیر این شخصیت‌های ریتمیك موسیقی هندی قرار گرفت واستراوینسکی درآخرین صفحات اثرخویش موسوم به‌تقدیس بهار با استادی تمام از آنها استفاده کرده است در صورتیکه «هونه گر» «داریوس میلو» (امروزه طرفداران نئواستراوینسکیسم) بیشترازاثرات آکسانهای جابجا شده استفاده کرده‌اند. مسیان تمام کوشش خود را در راه پایه ریزی یك زبان ریتمیك که بنظر او متناسب میآمد مصروف نمود و ابداعات هارمونیکی و ملودیکی سی‌سال اخیر را به‌طرح ریتمیك منتقل نمود: مثلاً والور اضافه شده را در مقابل نوت اضافه شده (که سراسر هارمونی طرفداران دبوسی از آن مشحون‌است)، وپدالها وبرودری‌های ریتمیك وبخصوص کانن ریتمیك (که قریب ۱۰ قرن ناقوسهای کلیسا بماپیشنهاد استفاده‌ازآنها را میکرد، تاآنموقع کسی باچنین دقتی آنها را انتقال نداده بود) را بوجود آورد. بنظر می‌آید که موسیقی متریك در سایه کوشش نوابغ موسیقی واستادان فوق‌الذکر چنان اندوخته‌ای عرضه کرده که پاسخی کامل در مقابل تمام نیازهای موجدین را فراهم کرده باشد. اما واقعیت غیرازین است: حقیقت آنکه ما تاکنون به‌بحث درباره چنان موسیقی پرداخته‌ایم که اساسش برروی متریك قرارداده شده‌است وحال آنکه نباید پنداشت که متریك بتواند تمام ریتم‌های طبیعت را (که کیفیتی به‌مراتب ظریف‌تر ولطیف‌تر دارد،) دربرگیرد.

موزار این نکته رابه‌خوبی احساس کرده و ازچهارچوب قراردادی «خط میزان» پارافراتر گذارده است که او متریك «پایه» (Base) را، که باخ باو اهداکرده بود ترك نکرد وتسمت همراهی خطوط ملودیك او بطور تزلزل ناپذیر، تسلسلی از والورهای مساوی بگوش میرساند، ولی اوتوانست که ریتم را تابع ملودی (که از قلبش تراوش میشد،) بسازد. و شاید میان

۱ــ Simhavikridita ریتمیك هندی، همچنانکه زبان ملودیك هندی، آموزنده (Instructine) است. در اینمورد از یکی از دانشمندان تئوری قرن ۱۸ مجموعه‌ای مرکب از ۱۲۰ شکل ریتمیك باقی مانده. بتصور قریب به‌یقین دبوسی ریتمیك را بکمك مشرف خان مورد مطالعه قرار داده و شخص اخیر نرمی و غنای (Richesse) ریتمیك سرزمین خود را به دبوسی آموخته است.

موسیقی دانهای غربی او اول کسی بودکه این راه را انتخاب کرد. درحقیقت اکثرجمله‌های ملودیك موزاربراساس حرکت تنفسی انسان اتکا داشته،منحنی کم وبیش کاملی‌را می‌پیماید. ابتدا یك صعود ـ سپس یك‌آکسان وبالاخره یك سقوط واین همان روشی‌است‌که درزبان فنی موسیقی بنام «اناکروز»ـآکسان «دزینانس» (Desinence) است.

بنظر ما این اصل بسیار مهم است چه از لحاظ اجراء اثری از آثار موزار و چه از لحاظ اصل ریتمیك‌که بتهون ، بلینی[1] و واگنر ازآن استفاده کرده و به‌کشفیات دبوسی کمك موثری نمود.

موزار بهیچوجه در فکر آن نبودکه آکسان تونیك میزان با آکسان ملودیك تطبیق کند واغلب درآثارش یك تناقض‌مشهود میان حرکت ملودیك باقوانین کلاسیك میزانبندی موسیقی وجود دارد.

درعین حال موزار شاید اولین‌کسی بود که از والورها یا سکوتهای بلند (درحالیکه باریتمهای عجولانه آنها را متناوب میکرد) استفاده‌کرد.

تناوب موردبحث، پایه ریتمیك نغمه اغلب پرندگان وازآنجا ریتمیك امپرسیونیست‌ها را تشکیل میدهد.

واگنر نیز بطرز رمانتیکی تحت تأثیر ریتمهای طبیعت قرارگرفته‌بود و تناوب‌های مربوط به‌والورهای بلند وکوتاه‌را زیاد مورد استفاده قرار می‌داد. او می‌دانست‌که سکوت نیزجزئی ازموسیقی و یکی از اصول بنیانی آن‌است، ولی‌دبوسی‌بخصوص‌باحساسیت عالی وفوق‌العاده‌اش(همان‌حساسیتی که شاید امروزبنظرما ارتجاعی‌جلوه میکند!) به‌دنبال ریتمیك موزاروواگنر، تناوب‌های دائمی از والورهای خیلی بلند وکوتاه (که امروز شایسته است آنها را «اپل»های امپرسیونیسم بنامیم،) وقائل شدن اهمیت مخصوص‌برای سکوتها وبالاخره‌تبعیت ریتم‌ازخط ملودیك... افتاده شکل‌های جدیدی‌عرضه کرد.

بنظر دبوسی خط میزان فقط برای تسهیل نوت خوانی است و نباید

۱ــ Bellini بلینی ازموسیقیدانان‌بزرگی‌است‌که، باوجود علاقه زیادش‌به ملودی، آثارش قابل فهم است درعین حال نباید فراموش‌کرد‌که او استاد بزرگ واگنر محسوب میشود مثلا تم‌های تتراالوژی و آتمسفرهای‌کرومانتیك تریستان تماماً دراثر استادانه بلینی بنام نرما (Norma) یافت میشود واگر کسی‌بخواهد از واگنر سردربیاورد باید ابتدا نرما را مطالعه‌کند.

منحنی ملودیك را تحت تأثیرقرار دهد ما عملاً اشکالاتی راکه اطفال‌درموقع خواندن‌یکی ازآثار او، ازنقطه نظر ریتمیك، احساس میکنند مشاهده‌کرده‌ایم آنها مثلاً در مورد شمارش ضربها (که در آثار دبوسی‌کمتر توسط «باتو» (Battue) تأکید شده است،) و حفظ تساوی میان میزانها و بالاخره عدم . تبعیت از خطوط نغمه‌ای دچار زحمت میگردند. علت آنست‌که ماازموسیقی میزان بندی شده متریك وریتم‌دار پارافراتر گذاشته وبیشتربه‌پرندگان‌نزدیك شده‌ایم تابه مارش نظامی.

بدون شك بموسیقی مورد بحث دیگر نمیتوان عنوان متریك داد،زیرا همانطوریکه ملاحظه شد درآنها کاراکتر متریك دیده نمیشود وبهتراست آنرا موسیقی ریتمیك تنها (یعنی درقلمرو ریتم) بنامیم .

در این نوع موسیقی، زمان فقط از لحاظ روانی حکمفرمائی دارد،در واقع پایه مادی ریتم (یعنی یگانه عاملی‌که ریتم را به‌زمان متصل میکرد) همراه میزان از صحنه خارج شده است.

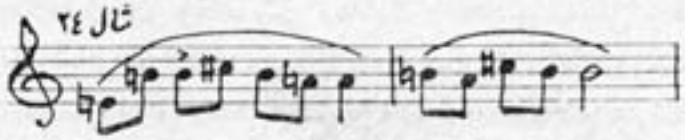
قلمرو موسیقی ریتمیك (بمعنی اخص) علی‌رغم دبوسی هنوزبکراست. زیرا هنوز امکان هست‌که از قلمرو وسیع آن چندین نسل استفاده بکند .

نکته قابل توجه آنکه قبل از ژان سباستین باخ (و زمان موسیقی گرگورین) این‌موسیقی‌ریتمیك یگانه‌موسیقی متداول در آنروزهابوده‌ومعلوم نیست چطور «بندیکتوس دسلسمز» (Benedictius de Solesmes) ایده ریتمیك متقدمین تئوری متریك را عوض‌کرده‌اند.

ازنظریه «مالهرب» به‌بعد مسجل شده است‌که گرگورین‌هااز یك طرف فواصل میان نت‌ها را درمد نظر داشتند و از طرف دیگر حرکت ریتمیك را برحسب منحنی حرکت ملودیك تند وکند میکردند.

بدون شك مطالعه عمیقی در این قسمت بسیار جالب خواهد بودولی ما فقط بذکر مثالی قناعت خواهیم‌کرد.

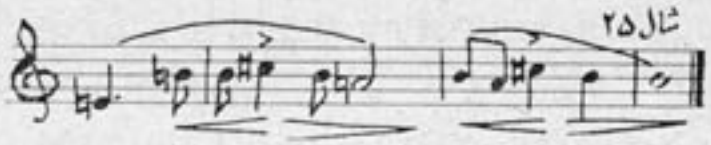
مثال ٢٤



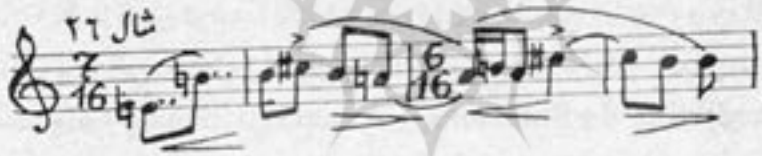
مثال ٢٤ جمله‌ای را طبق مفهوم «سلسمز» یعنی با تساوی والورها (که بآسانی در چهارچوب میزان‌کلاسیك جای میگیرد) نشان میدهد.

مثال (۲۵) نیز همان جمله را طبق اجرای پدر مالهرب نمایش میدهد یعنی ازیکطرف برای هرفاصله یك والور ریتمیك مخصوص بکار گرفته شده و ازطرف‌دیگردربالا رفتن ملودی، تعجیل و درهرسقوط، کندی مشاهده‌میگردد.

(مثال ۲۵) :



و از آنجا انتخاب یك و الورکوچك برای فاصله بالا رونده و ارزش طویل‌تری برای همان فاصله در حال فرود آسان خواهد بود . مثال ۲۶ در حقیقت همان‌مثال ۲۵ است که درآن هرنیم‌پرده بالارونده ارزش یك‌سه‌لاچنگ دارد و هرنیم پرده پائین رونده‌ارزش‌دولاچنگ. دراینجا نوانس‌ها، آکسانها و والورها فقط تابع‌حرکت خط ملودیکی بوده($\frac{۶}{۱۶}$ و $\frac{۷}{۱۶}$) و فقط نوتاسیون اجباری‌است وخطوط میزان‌برای‌تسهیل نت‌خوانی بکار رفته‌است(مثال۲۶):



بدون شك تساوی‌متریك‌آواز سلسمز دارای‌توازن وخلوص‌جالبی‌است که ژان سباستین باخ را بخاطر میآورد. ولی آزادی ریتمیك مثالهای ۲۵ و ۲۶ دارای سهمی ازلیریسم دائمی تآتر است‌که موسیقی باید درقلب پیروان ایجادکند. درعین حال‌خواننده متوجه عدم امکان تنظیم این موسیقی درمیان خطوط میزان خواهد شد (زیراکوچکترین متریك پایه، در اینجا، بسان آثار دبوسی، مشاهده نمیشود.)

بعلاوه اشکال نوت‌نویسی وهدایت وایجاد پولیفونی برطبق این‌اصول خیلی دقیق خالی از اشکال نیست . بدون شك علت آنکه موسیقی ریتمیك تا زمان‌معاصر متروك وموسیقی ریتم‌دار قدیمی یاباصطلاح متریك مورد توجه قرارگرفت، همین‌است .

باوجود اینهاآهنگسازان نتوانستنداز‌اصل «تسریع»(Acceleration)

«آهسته کردن» (Alentissement) طبق منحنی ملودیک که یک اصل لیریک است کاملاً چشم پوشی بکنند زیرا اصل مزبور بحرکات عمیق انسانی خیلی نزدیک است. «روباتو» در کارهای شوپن همان الانتیسمان ریتمیک است که آهنگساز در عصر خویش نتوانست با جدیت لازم آنرا نوت گزاری کند.

بعقیده ما در اینجا نیز حقیقی نهفته است که ما هنوز نتوانسته‌ایم بآن کاملاً دسترسی پیدا کنیم ولی ممکن است همین حقیقت روزی اساس اکسپرسیون موسیقی جدیدی بشود.

اگر ما فصل مربوط به ریتم را در اینجا تمام میکنیم علت آنست که مستمع کمتر از ریتمهای آثار موسیقی معاصر در شگفت میشود. شاید دلیل این عدم تعجب این باشد که هیچیک از آثار مورد بحث در زمینه ریتم چیز تازه‌ای بدست نمیدهد، یا اینکه پذیرش یک ریتم تازه از ملودی یا هارمونی جدید آسان‌تر است در هرصورت نکته مسلم اینکه کوچکترین ریتم یا ظرایف دیگر که هنوز مورد توجه ماست در حقیقت در زمان شوپن وجود خارجی نداشته است.

فصل چهارم ـ قلمرو هارمونی (حقائق آکوستیک ومعنوی)

قلمرو هارمونی ـ اگر ملاحظه میکنید که مسئله هارمونی را تا این فصل به‌عقب انداخته‌ایم، علت آنست که میخواستیم از تسلسل تاریخی متابعت کرده باشیم، چه هارمونی در حقیقت خیلی دیر قدم بمیدان حیات گذاشت و همانطورکه میدانیم وجودش برای ادراک و انتقال موسیقی ضروری نبود.

ولی امروزه بنظر میآید که هارمونی قسمتی جدا نشدنی از موسیقی غربی بوده و آهنگسازان ما حتی بآن بیشتر از ملودی اهمیت میدهند. حالا بطور اختصار ببینم هارمونی چیست؟

در اینجا نیز ما باید از تئوریسین‌ها، دوستان متخصص خود، بخاطر این تعاریف مختصر و ساده پوزش بخواهیم و یادآور شویم که این کتاب برای دوستداران موسیقی، آنان که امروزه مستمعین ما را تشکیل میدهند یادر آینده این عنوان را خواهند داشت، نوشته می‌شود وهدف ما فقط تقویت حس تشخیص و تفاوت این دسته است.

باری هارمونی درحکم الیافی است که ملودی را به‌ریتم پیوند می‌دهد وطبق تعریف دقیق‌تر، هارمونی علم ترکیب و تسلسل آکورها است که از سیستم وروش معینی متابعت میکند. بنابراین هرگام (مد)، هرسیستم و بالاخره هرزبان

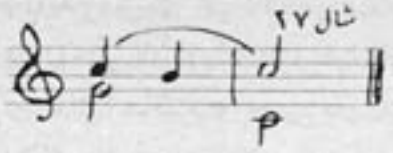
موزیکالی دارای قوانین مخصوصی است که علم هارمونی با ترکیب و تسلسل آکورها از قوانین همین گام (مد) متابعت می کند. اگر خط ملودی یك آهنگساز تماماً در مد ماژور باشد ولی آکورها از گامهای چینی یا عرب الهام گرفته باشند، در این صورت آن موسیقیدان از روش «پولی مدالیته» استفاده کرده و چند گام را در هم آمیخته است. در حال حاضر از آنجاکه موسیقی دبوسی و راول از سه یا چهار نوع زبان موسیقی برای نوشتن خطوط ملودیك استفاده میکنند هارمونی تقریباً تعهدها والزامهای موسیقی مثلا کلاسیك را، که دارای گام معین و مشخص بوده، از دست داده است وضمناً باید گوشزد کرد که ازهمان دوره کلاسیك مسئله ای بنام «واریته هارمونیك» (La Veriéte Harmonique) مطرح گردید که امروز زمینه ای در مباحثات یا اختلاف نظرها را در میان مکاتیب مختلف معاصر بوجود آورده است.

ما فکر میکنیم که درك این مسئله برای مردم امروز، که مایل بقضاوت در آثار آهنگسازان معاصر هستند، مفید باشد. علی الخصوص که شکایت مردم در مورد نفهمیدن آثار مدرن اغلب در نتیجه عدم درك هارمونی است. حالا به بینیم که واقعیت هارمونیك وجود خارجی دارد یا خیر؟

در کلاسهای هارمونی هنرستانهای موسیقی اغلب بشاگردیك «نغمه» داده میشود تا او آکورهای متناسبی را درزیر آن بنویسد. اگر حقیقت هارمونیکی وجود نداشته باشد هیچگونه الزامی در مورد انتخاب فلان آکور نخواهد بود و شاگرد طبق سلیقه وفهم خویش میان هارمونی وملودی اتحادی بوجود خواهد آورد، ولی این اتحاد در حکم رویهم قرار دادن موادی از عناصر مختلف خواهد بود و میتوان آنرا به باز نگهداشتن رادیوی بعضی مردم تشبیه کرد که در حالیکه بهیچوجه بآن گوش نمیدهند برای اعمال خویش یك زمینه صدائی بوجود میآورند.

بعقیده ما اصل واقعیت هارمونیکی قبل از هرچیز روی مفهوم تنال موسیقی تکیه دارد یعنی فقط استعمال گامهای ماژور ومینور، فلان تسلسل آکورها یا اقلاً فلان ترتیب درجه‌ها وارتباط آنها بهم را ایجاب میکند. مثلاً در حالیکه یك اثر تنال همیشه با یك کدانس کامل خاتمه مییابد، بدون شك آخرین نت‌های ملودی ایجاب میکند که تسلسل آکوردها از درجه پنجم به درجه اول بوجود آید (مثال ۲۷):

مثال ۲۷



ولی در عصر ما که نمیتوان موسیقی را منحصراً روی گامهای ماژور و مینور بنا کرد (زیرا برخلاف سیر واقعی تاریخ موسیقی خواهد بود،) ناچاراً در مورد حقیقت هارمونیکی نباید خیلی سختگیر بود. درحقیقت میتوان گفت که مسئله مزبور به انتخاب استیل مناسب منتهی میشود، بدینمعنی که: هارمونی چون برای تقویت و تأکید یك خط ملودیك بکار میرود، باید باآن دارای یك استیل باشد و بعبارت دیگر برای خط ملودیك ساده مفهوم هارمونیکی ساده استعمال بشود (استیل بتهوون) و در مقابل یك ملودی بغرنج و تلطیف شده (بجهت اصالت استیل) هارمونی پیچیده و آکورهای تلطیف شده بکار رود. استعمال یك آکورد کامل در یك اثر «اتنال» همانقدر ثقیل خواهد بود که بکار بردن آکورد خیلی نامطبوعی (بدون حل آن) دریك اثر کلاسیك. فراموش نشود که کلاسیك بودن اثری بعلت آکوردهای کامل بزرگی که آنرا زینت میدهند نیست امروز اغلب مردم از بی‌سروته بودن فلان اثر گفتگو میکنند فقط باین علت که درآنجا حل طبیعی بگوششان نمیخورد.

اصولاً مردم بـه چیزهای مطمئن پیش‌بینی شده علاقه داشته و یك آکورد کامل بزرگ را در یك اثر اتنال (باآنکه صافی آنرا بهم میزند) برظهور ناگهانی آکورد کلاسه نشده که طبق استیل بوده و به‌اثر زیبائی می‌بخشد ترجیح میدهند.[1]

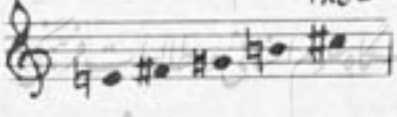
با وجود این در آخرین صفحات پارتیتور قطعه‌ای از «بلابارتوك» بنام «موسیقی برای سازهای زهی و سلستا و سازهای ضربی»، عدم مراعات تعهدات و الزامات پیشگفته بگوش ناهنجار آمده و به‌خلوص استیل صدمه وارد آورده است.

۱ــ درمورد «نامطبوعیت» تجربیات آموزنده‌ای میتوان بدست آورد، شاید برای شما اتفاق افتاده باشد که آکورد non classé ای مرکب ازشش یا هفت نوت روی پیانو اجرا کنید ومتوجه شده باشید که اگر آکورمزبور را قوی اجرا میکنید مستمعین صدای اعتراضشان بلند میشود ولی هروقت ملایم اجرا کنید آکوردوست داشتنی جلوه میکند!

البته مراعات واقعیت هارمونیکی در گامهائی مصداق پیدامیکندکه‌در آنجا حل جنبه‌ای‌اجباری دارد(مثل گام بزرگ). و درمقابل‌الزام بیشتر البته حقیقت هارمونیکی بیشتری تعلق میگیرد و بهمین جهت گامهای گرگورین واجنبی (Exotique) چندی است مورد توجه واقع شده‌اند. توضیح آنکه گامهای موردبحث‌آزادی عمل بیشتری به‌آهنگساز اعطاکرده به‌همان نسبت ازالزام انتخاب آکورهای مشخص میکاهد وباآنکه هنوز بعضی‌قواعدمربوط به‌کدانس مورد استفاده گام‌گرگورین قرار میگیرد، برعکس در یك‌گام ناقص چینی، چیزی‌که جانشین‌نوت محسوس معروف بشود (که درسیستم گام‌ماژور باید حتماً روی تونیك حل بشود ،) وجود ندارد و از قانون تسلسل اثری نیست.

ناگفته نماند یگانه الزامی‌که در سیستم مزبور (چینی) وجود دارد ، همانا الزام انتخات نوتهای آکورها از میان نوتهای خودگام است.باوجود این اغلب‌آهنگسازان‌برای‌ازمیان بردن‌یکنواختی حاصله ازاستعمال‌انحصاری نوتهای‌گام، این واقعیت هارمونیکی‌جدید را نیززیرپاگذاشته‌اند. برای‌مثال گام ذیل (مثال ۲۸) راکه از ۵ نوت مرکب شده است در نظر بگیرید.البته واقعیت هارمونیکی ایجاب میکندکه آکورها را بکمك همین ۵ نوت بسازیم ولی بآسانی می‌توان‌یکنواختی‌ناهنجاری راحدس زد.علیهذاآهنگسازان‌اغلب خلوص استیل را فدای غناء زیادتر هارمونیك میکنند. (مثال ۲۸)

مثال ۲۸

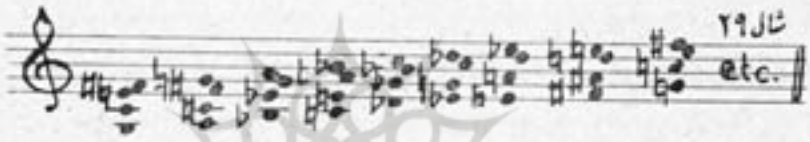


دبوسی برعکس‌گام‌تمام پرده‌ای را، که شرح‌آن قبلاً (درمثال ٤)بیان گردید، مورد استفاده قرار داده، تقریباً تمام قطعات ملودیك خود را بکمك همین‌گام ساخته است وآنهارا منحصراً بوسیله شش نوت‌گام هارمونیزه‌کرده و در این عمل تعمد داشته است. توضیح‌آنکه عمل مزبور در شنونده تولید اثرات عجیب شگفتی‌همراه‌باشك‌ودرعین‌حال یکنواختی میکند وبقول‌دبوسی هدف غرق‌کردن تنالیته بوده است.

با وجود این وقتی پل‌دوکا آهنگساز بزرگ فرانسوی‌که ازطرفداران جدی استیل دبوسی است‌گام تمام پرده استاد رابطرز خستگی ناپذیری، طی

۳۰ یا ٤٠ صفحه اثر «آریان» بکار میبرد، شنونده هرقدر هم حسن ظن داشته باشد، بازدچار کسالت خواهد گردید. بهمین علت جانشینان دبوسی و بخصوص راول گامهارا ازنظر ملودی مورداستفاده قرارداده، آنها را طبق سلیقه خودشان باگامهای دیگری هارمونیزه میکردندو بخصوص آنها را به سیستم تنال ارتباط می‌دادند. یعنی همان سیستمی که سیصدسال است برموسیقی حکمروائی دارد. در حال حاضر موسیقی‌ای جدید و مدال که هنوز دارای واقعیت هارمونیکی باشد کمتر بگوش میخورد و بدون شك ازشنیدن این نوع موسیقی دربارد وم خسته خواهیم شد . درعین حال فراموش نکنیم که «مسیان» از گامهای مخصوصی استعانت میجوید که بحث آن رفت وآکورهائی بوجود آورده است که فقط نوتهای گام را منعکس میکند. لابدگام «انتقال محدود» را هنوزبخاطردارید؟ (مثال ۱۰) بنظر مسیان گام مزبوراستعمال آکورها وتسلسل‌های مثال زیررا را ایجاب میکند(مثال ۲۹) :

مثال ۲۹



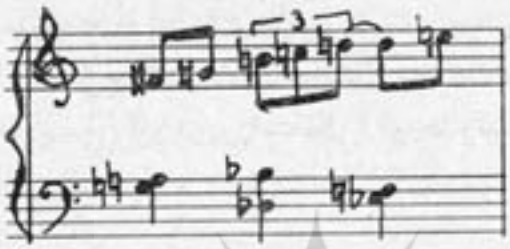
بطوریکه ملاحظه میشود تمام نوتهای آکورها از خودگام اقتباس شده است. باآنکه چنین سیستمی بنظرجالب میآید ما عقیده داریم که پس از گذشت ۲۰ سالی شنونده تقاضای گامهای دیگر و حقائق هارمونیکی جدیدتری خواهد کرد، همانطوریکه درمورد گام بافواصل تمام پرده گلود دبوسی دیدیم. مسیان نیز بسهم خویش به استعمال گام مورد بحث قناعت نکرده و بتقلید ازمعاصرین خویش گامهای مختلف را درهم آمیخته و در مفروضات آکوستیك، بیان حال بعضی آکورها را جستجو میکند.

درموسیقی باصطلاح اتنال مسئله واقعیت هارمونیکی بصورت دیگری جلوه گر میشود: استعمال گام ۱۲ نیم پرده‌ای امکان بوجودآوردن آکورهای متعدد را داده واستقلال هرکدام ازاین نیم پرده‌ها باعث انحلال قوانین کهن تسلسل سیستم تونال گردیده علیهذا واجب گردید یك معیار جدیدکه برترکیب آکورها نظارت بکند بوجود آید.

شونبرگ اولین کسی بود که آکورهای خودمختار را اختراع نمود. آکورهای مزبورهمانطوری که از اسمشان میتوان حدس زد درپس و پیش خودشان آکورهای متجانس نداشتند ودراینجا سلیقه، قدرت تخیل وانتخاب آهنگساز،

که صاحب میلیونها آکور بود، نقش بزرگی بازی میکرد. ولی‌چون ذوق و تشخیص فلان‌آهنگساز برای‌چنین مصالح فراوانی‌مقیاس کاملی‌نبود،شونبرگ بکمك‌سیستم‌باصطلاح‌سریل‌خودش‌صورت‌جدیدی به‌واقعیت‌هارمونیك‌بخشید. راجع به‌سیستم سریل در فصل دوم صحبت شد.

برای اینکه‌گوش ۱۲ نیم پرده را قبل از آغاز یك سری جدید بشنود ممکن است ملودی و هارمونی ۱۲ صدا را میان خودشان تقسیم بکنند.
(مثال ۳۰)



مثال ۳۰ نمونه بارزی از فراز (جمله) دوازده نوتی است‌که میان‌خط و آکور قسمت شده و در آن یك نوع الزام هارمونیکی جدید ، یعنی اتحاد نوین میان خط ملودیك و آکورها ، دیده میشودکه گرچه از مفهوم قدیمی موسیقی‌های مدال دور است ولی بدون شك پیشرو است . بالاخره در آثار دوازده نوتی سریل، بیش‌از پیش‌آکورها بشکل تصویرعمودی قطعات ملودیك جلوه میکند.

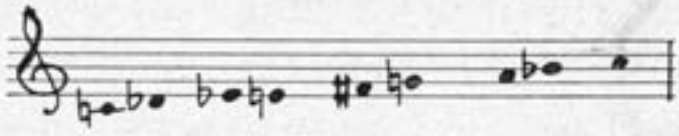
درمثال فوق‌بآسانی مشاهده می‌شودکه خط ملودیك به‌سه‌قسمت‌تقسیم شده‌است: بخش‌اولی ازیك فاصله دوم وبخش دومی از یك فاصله(دوجهشی) سوم‌کوچك و بالاخره بخش سومی از یك فاصله دوم ترکیب میشود. قسمت همراهی از آکورهائی متشکل شده است‌که خصوصیات ذیل را دارند :

آکوراول دونوتی راکه‌قسمت ملودی میخواند بگوش رسانده وآکور دوم یك آکورششم بزرگ‌را می‌شنواندکه معکوس سوم‌کوچك است‌وبالاخره آکور سومی‌دوباره فاصله دوم راکه بطورافقی توسط خط ملودیك عرضه‌شده بگوش میرساند.

نمونه‌های مشابه فراوان درآثارشونبرگ و شاگردانش مشاهده‌میشود و مبین این حقیقت است‌که آهنگسازان سعی دارند هرقدر ممکنست آکورها

را بیشتر به«خط» بچسبانند.

امروزه عده‌ای عقیده دارندکه این نوع هارمونیزاسیون (والبته تمام سیستم سریل) خلقی بتمام معنی منطقی و ریاضی است ولی احتیاجات سمعی را بهیچوجه‌درنظرنمیگیرد.چیزیکه مسلم است اینکه سیستم اتونال‌به‌قوانین آکوستیك فعلی توجهی ندارد واین نقطهٔ ضعف آنست زیرا بهمین علت میان موسیقی اتنال واکثریت شنوندگان‌فاصله افتاده است. برای آنکه حق‌مطلب را اداکرده باشیم باید اضافه‌کنیم‌که سیستم مدال نیز توجهی به اکوستیك نداشته ویگانه‌مدی که‌بامفروضات آکوستیك‌تناسبی دارد مد با«انتقال‌محدود» است‌که چندبار بحث آن رفت . (مثال ۳۱)



این گام در حقیقت نزدیکترین هارمونیك‌های نوت اساسی را در خود جمع نموده است.

در اینجا بی‌مناسبت نیست از یك تجربه کلاسیك خوشمزه چند کلمه صحبت بکنیم و آن عبارتست از بصدا در آوردن نوت دوی بم پیانو بطرز خیلی قوی. در این حالت یك‌گوش سالم علاوه برصدای نوت مورد بحث انعکاسات هارمونیك ذیل را نیز خواهد شنید:

Do1 Do2 Sol2 do3 mi3 Sol3 Si3 do4 mi4 fa4

معمولاً گوش یك آماتور معمولی اولین دوصدا را میشنود و پس از قدری توجه و اعتیاد، انسان موفق به‌تشخیص‌صداهای بعدی تا نزدیکی‌نوت مجاور «فادیز4» میشودکه مسیان آنرا به فادیز تشبیه نمود (ولی در حقیقت میان فای طبیعی وفادیز قرار دارد.)

احتیاجی نیست تجربه مفید فوق راکه برای ورزش‌آکوسیتکی‌مناسب بوده وکمك بفهم‌بعضی‌موسیقی‌های مدرن می‌کند (ازجمله‌آثار ژولیوه‌که از انعکاسات فوقانی و تحتانی یك نوت اساسی استفاده‌های زیادی‌کرده،) زیاد سفارش‌کنیم،چه سودآن واضح‌وبمااین‌توانائی‌را میدهدکه‌بفهمیم فقطیك‌نوع آکور حقیقی برای‌گوش در این زمان (قرن ۲۰) وجود دارد (اگر از نوت نزدیك به‌فادیزکه‌استعمال نوتهای ربع‌پرده‌ای ایجاب میکند صرفنظرکنیم) و آن مثال (۳۲) است:

مثال ۲۱

واین همان‌آکوری است که توسط شوپن و بخصوص در تحت اشکال‌مختلف بوسیله دبوسی در حدود ۵۰ سال پیش مورد استفاده قرار گرفت. کشف هارمونیکی بزرگ دبوسی این‌بودکه‌آکورمورد بحث را چون یك واحد کامل شناخت والبته در این وضع نمیتوانست امکان حل آنرا درآکور دیگری‌طبق قوانین کدانس کلاسیك‌بمخیلهٔ‌خود راه بدهد.

این کشف بزرگ در حقیقت مقدمه‌ای بود برای ایجاد آکورهای خود مختارکه شونبرگ در آن موفقیتی بهمرسانید و درحالیکه‌آکورهای‌شونبرگ از نقطه نظر آکوستیك باصطلاح بی‌ریشه هستند، آکورهای دبوسی‌منحصراً از نوتهائی ترکیب میشدکه جزء صداهای اولیه نوت پایه بودند (در مثال ما نوت پایه دواست)البته‌اشکال‌پیوسته‌کردن آکورها بمفروضات آکوستیکی جنبه دوگانه‌ای دارد:

اولاً مفروضات آکوستیکی در تحول است و از طرف دیگر چون‌مادر قلمرو لذائذنفسانی خالص هستیم‌بدون شك‌رفته رفته‌به‌دنبال ارضائات‌جدیدی خواهیم رفت، بحدی‌که‌استعمال‌نوتهای‌ربع پرده‌ای بعلت حساس‌ترشدن گوش رایج خواهدگردید وحتی کار به‌استعمال نوتهای ۱/۸ پرده میکشدکه، البته نشانه مسلم زوال است.

ثانیاً اگر به‌فرض،آهنگساز بامفروضات آکوستیك عصر خویش‌کنارآید آثارش دچار یکنواختی خواهد شد. همانطوریکه نزد دبوسی‌این قسمت‌بعلت استعمال مداوم آکور مخصوصش مشاهده‌گردید.

طبیعی است‌که پس‌ازشنیدن همان‌آکور برای هزارمین‌بار دراثردبوسی انسان خسته شده و تقاضای تلطیفات دیگری خواهدکرد. مطالب فوق را خوبست خلاصه‌کرده و بگوئیم دوراه امکان دارد: اولی آنکه امکانات و توقعات‌گوش را در موقع ایجاد زبان هارمونیکی درنظر بگیریم‌که بالمآل‌در مدت‌کمی مجبورخواهیم شدازنوتهای ربع پرده‌کمك بگیریم، چون‌گوش‌بیش

از آن خطا وثقل سازهای معتدل را تحمل نخواهدکرد. و این‌همان موقعیت دبوسی است؛ دومی آنکه بامکانات سمعی کاری نداشته‌باشیم که دراینصورت تمام سیستم‌های معتدل از لحاظ هارمونی (و هرکدام با واقعیتی متناسب ،) قابل قبول هستند و نکته اصلی عبارت است از اتحاد هارمونیها با خطوط ملودیك . در اینجا نیز (همانطوریکه در مورد انتخاب زبان ملودیك متذکر شدیم) بعقیده ماهمه‌موقعیت‌ها ومواضع‌قابل قبول هستند؛ازموضع‌آهنگسازی که بمفروضات سمعی توجه داشته و در جاده تصفیه وتلطیف گام برمیدارد و مرتباً تقاضای موشکافانه‌جدید میکندگرفته، تاآهنگسازی‌که خودرا تابع‌اصل واقعیت هارمونیکی برای این منظور،(آنطوریکه درهنرستان موسیقی‌تدریس میشود،) میداند . شخص اخیر اگر چه موقعیتش خیلی گستاخانه نیست ولی برای جلوبردن موسیقی به‌کار زیادی نیازدارد. واگر هدف‌آهنگساز قضاوت بوسیله‌گوش خویش و انتخاب چیز تازه باشد، نبوغ زیادی‌نیز مورد احتیاج است وبالاخره راه آخرموقعیت آهنگساز ۱۲ صدائی است‌که درجریان تحول تاریخی و امکانات جدید موسیقی سریل قرارگرفته است.

فصل پنجم ترکیب (Synthèse) و تمایلات مختلف

در این فصل ما در صدد هستیم‌که از سه‌عنصر موزیکال که موضوع بحث ما در فصول‌گذشته بود ترکیب و سنتزی بوجود آوریم. پرواضح‌است که وقتی‌اثری،(بخصوص‌برای‌اولین‌بار)بگوش‌مامیرسد،آنرابآسانی‌نمیتوانیم به‌سه‌عنصرملودی ـ ریتم ـهارمونی تجزیه‌کنیم. بعلاوه بنظرما اصولاً چنین تجزیه‌ای در اولین استماع نه‌تنها غیر ممکن بلکه بیهوده خواهد بود، زیرا انسان ابتدا چیزی را می‌پذیرد سپس درباره آن قضاوت میکند.

همانطوریکه ملاحظه‌گردید، یك اثر هنری مدرن‌که از لحاظ ملودی بیسابقه است باید ازلحاظ هارمونی (وحتی‌کم وبیش‌ازلحاظ ریتم)[1] نیزمدرن

۱ــ فقرریتمیك، مستمع‌غیرمتبدی راکمترآزار میدهد زیرا، همانطوریکه متذکر شدیم، قلمرو ریتم هنوز تقریباً بصورت بکر باقی مانده. با وجود این در بعضی آثارمدرن یك‌نوع عدم‌تناسب شگفت‌آور میان ابداعات هارمونیك‌وکشفیات ریتمیك ملاحظه میگردد. موجدین‌حقیقی‌اعم‌ازموزار یادبوسی‌بنحوقابل‌ملاحظه‌ای رهرتواررریتمیك اسلاف خود را غنی‌تر ساخته‌اند.

باشد تا باصطلاح یك نوع توازن بیانی بوجود آید شاید بما ایراد بشودکه بوجود آوردن چیز بیسابقه و درعین حال اصیل بهرقیمتی شده، خالی‌ازخطر نباشد ولی ما درپاسخ میگوئیم که اگرآهنگسازمسائلی‌طرح کردباید پاسخهای آنرا نیز بیابد.

مثلاً، از اینکه سن‌سانس ابداعی نکرده ایرادی باو وارد نیست ولی انسان ازشنیدن فلان اثر گابریل‌فوره‌که درآن فقرریتمیك (درمقابل ارزندگی زیاد هارمونیك) حکمفرمائی میکند محظوظ نمیشود.

اگرکسی کارآبرومند یك‌هنرمند نجیب راانجام دهد،البته موردتحسین قرار خواهدگرفت.

همینطوراگرکسی مسائلی مجهول درسطح نبوغ مطرح کندبایدراه‌حل آن مجهولات را نیز بداند.

پس اگر یك اثر هنری از هرسه‌نقطه نظرملودیك، هارمونیك‌وریتمیك ابتکار تازه‌ای عرضه‌کند، موزون‌است، ارزش استتیك دارد وباید ما را تحت تأثیر قرار دهد؛ یاآنکه‌این اثر بدون شك بگوش ما خوش آیند نخواهدبود، زیرا درحالیکه‌ملودی‌اش مارا دچارشگفتی‌میکند ما نمیتوانیم‌نه‌ازهارمونی و نه از ریتم‌هاکه تازگی‌داشته وبگوش ما غریب مینماید، مددبگیریم.

فرض ثانی اینست‌که اثر جدید دارای خطوط ملودیکی باشدکه‌بگوش ما آشنا میآید مثلاً آنها را عیناً در آثارکلاسیك یا آثار مدرن دیگر شنیده باشیم، ولی هارمونیزاسیون آن بعلت تازه بودنش ما را دچار سرسام سازد، بجرأت میتوان‌گفت چنین اثری موزون نیست . از این آثار اغلب بعنوان پایگاه پرواز برای‌آثار هنری کاملاً جدیداستفاده‌میشود،زیراکشفیات‌موزیکال همواره توسط چند متبکرآنجا به‌توازن میرسد تاشخصی پیدا شودوازمجموع آن‌کشفیات یك مجموعه بوجود بیاورد.

حالا لازم است چندکلمه‌ای هم راجع بموسیقی باصطلاح «کامون‌فله» (Camon flaye) صحبت بکنیم.

اصطلاح فوق‌بآن نوع‌موسیقی اطلاق‌میشودکه فاقد هرگونه‌ارزندگی بوده و سازنده آن برای جلب‌توجه مردم جامه ارکستراسیون همراه‌بایکنوع

نادرستی بآن میپوشاند.[1]

در حقیقت ارکستراسیون بهترین و بدترین چیزها در جهان موسیقی است: این عامل در حالیکه می‌تواند ارزش و خصوصیات یك متن موزیکال را اعتلابخشد، امروزه، بوسیله‌آن، فقرهنری وابتذال فلان قطعه موسیقی‌را پنهان میسازند. همانطوریکه ممکنست‌برای یك‌نمایشنامه بی‌ارزش هنرپیشه بزرگی را انتخاب‌کرد.

در حال حاضر ارکستر باتعدد آلات موسیقی‌اش از یکطرف و درایت، لطافت یا التذاذ روانی فلان ساز از طرف دیگر عواملی هستندکه بآسانی انسان را درباره ارزش حقیقی و مفهوم فلان موسیقی گمراه میسازند.

بی‌ارزش‌ترین‌آثار موزیکال، (که اگرروی پیانو اجرا شودنکات‌ضعف وزشتی‌آن بزودی‌نمایان‌خواهد شد،) وقتی‌توسط‌ارکستراجراءگردید سنفولی بتهوون جلوه میکند.

در عصرماکه باصطلاح فن‌ارکسترسیون‌کم وبیش غریزی وارثی شده، هیچ چیز مانع آن نمیشودکه موسیقی بد بگوش مردم نرسیده وسلیقه آنهارا خراب نکند (عامل ارکستراسیون بخصوص امروز طرفداران زیادی‌پیداکرده است.)

ارکستر امروزکمتر ترجمان موسیقی است و بیشتر هدفش احاطه‌فلان اثر، باله‌ها، کاریون‌هاو گردوخاك صداها باتبدیل سخاوتمندانه آن به‌استفاده مفرط ازطنین‌های مختلف‌است که‌بعلت رنگ‌آمیزی وشدت خودگوش‌راخوش آیند است.[2]

اگرتحولاتی راکه ارکستراسیون درطی قرون حاصل‌کرده‌موردمطالعه قرار بدهیم می‌بینیم که امروزه‌ارکستراسیون درسراشیب زوال‌گام برمیدارد. بی‌مناسبت نیست در اینجا از ارکستراسیون موسیقیدانان امریکایی صحبتی

۱ـ غیراز ارکستراسیون، باصطلاح Camon flaye دیگری نیز یافت میشودکه‌چون‌کمترمحسوس میباشد خطرناکتراست‌وآن Superpositionمیباشد که‌کنترپوان را تقلید میکند. بعضی‌آثار پولی‌تنال انسان را بیادآن مرد طاسی میاندازدکه خیال میکرد کلاه‌نمدی‌اش جای موهایشرا میگیرد.

۲ ـ Intensité ـ در قرن۱۸ عجیب‌ترین‌ارکستراسیونها باز تابع فکر موزیکال مصنف بودومثال مناسبی برای آن سنفونی Burlesqne است‌که هایدن بکمك اسباب بازیهای پرنس جوان Estherhazy ارکستراسیون آنرا نوشت.

بکنیم واز قطعاتی‌که بگوش‌ما خورده نمونه‌ای چند ذکرکنیم:

کنسر تو برای ماشین تحریر وارکستر- یا آهنگهائی‌که درحین اجراء آنها صدای شلیك طپانچه بگوش میرسد .

یاکنسر تو برای‌اوکارنیا[1] و ارکسترکه اثری‌از«داریوس‌میلو»است که درنتیجه سالها دوری‌ازوطن، خصوصیات‌آمریکائی یافته‌است. بالاخره صدای چهچههٔ پرندگان همراه با ارکستریا سنفونی عطرها که مستمع ممکن است ، برحسب موضوع‌اثر،سینه‌وقلب‌خودرا بانسیم دریائی شور یا باعطرجانفزای گل چائی مشحون‌کند !

آری غریب وعجیب جلوه‌کردن بسیار آسانست و انتخاب و استعمال رنگهای زننده ازهرکسی ساخته‌است، ولی مبتکرمدرن‌کسی است‌که‌ازوسائل خلاقه جدید بنحوشایسته‌ای استفاده بکند وآثارش درعین غرابت واعجاز از لحاظ معنی نیز عمیق و بیسابقه باشد.

تمایلات موسیقی معاصر فرانسه ـ در اینجا بدون اینکه بخواهیم از آهنگساز معینی طرفداری‌کرده یا روحیات دسته جمعی را بروالور شخصی و فردی رجحان دهیم، خلاصه‌ای از تمایلات وجهات مختلف موسیقی معاصر درفرانسه را بیان خواهیم‌کرد.

۱ـ طرفداران اصول ژ-س- باخ و ابداعات هارمونیکی راول‌که‌ازیك زبان جامع تبعیت‌کرده ومدهای ماژور و مینور ابزارکار آنهاست(که‌ازلحاظ هارمونی ترقیاتی‌کرده ولی‌ازلحاظ ریتم تقریباً بحال سابق‌مانده‌اند، بعقیده‌این دسته موسیقی باید ترجمان احساسات‌آهنگساز باشد وخوشبختانه تکنیك‌های فعلی این قدرت بیان لازم را بانسان میدهد. پس دلیلی برای تغییر تکنیك وجود ندارد و هرگونه ابداعی در این زمینه فهم موسیقی را مشکل خواهد ساخت .

موسیقی دانان این دسته عموماً هنرمندان نجیبی هستندکه بعلت آنکه موسیقیدانند،آثاری بوجود میآورند. اینها غالباً تحقیقات عمیقی درهنرستان موسیقی نموده‌اند. ایندسته موسیقی جدید را تا راول دوست داشته، طرفدار جدی‌گابریل فوره بوده و او را بزرگترین آهنگساز فرانسوی میدانند.

۲ـ این دسته،آهنگسازان‌جوانانی‌هستندکه تشنهٔ نوآوری‌های مختلف

۱ـ Ocarina سازعامیانه بادی‌که ازگل پخته ساخته شده و بشکل تخم مرغی است ودارای ۸ سوراخ است.

بوده، درحالیکه ازآثار استراوینسکی لذت میبرند منکر عظمت کلود دبوسی نیستند. آهنگسازان مزبور ازلحاظ تکنیك ودر زمینه آکوستیك مدها ـ طنین‌ها ـ ریتم‌ها ـ تأثیرات و آتمسفرها مشغول مطالعاتی هستند و اینطوربنظرمیرسد که بیشتر در جستجوی حصول تأثیرات یا مفهومی عمیق وموزیکال هستند. هیچکدام از آنها بدیگری شباهت نداشته،هرکدام طرفدار انفرادیت هستند. این دسته مهمترین فرقه مکتب فرانسوی را تشکیل می‌دهند و ترجمان میل به آزادی و غناء موزیکال‌اندکه رویهمرفته قدری درهم وبرهم است.

البته این دگرگونگی شدید مفاهیم واختلاف تمایلات‌مایه‌تأسف‌است، ولی میتوان امیدوار بودکه در نسل آینده‌یکی دونفر موسیقیدان ازتجربیات آنها استفاده‌کرده وآثاری جدید از مجموع تجربیات آنها بوجود آورندکه دارای استتیك نوینی باشد.

۳ـ ایندسته از عده محدودی از آهنگسازان جوان مرکب است‌که از تأثیرات معنوی خسته شده و عقیده دارندکه تحول تاریخی موسیقی بالاخره جبراً به‌اتونالیسم‌منتهی‌خواهدگردیدوروی همین‌اصل‌بلزوم یك زبان‌موزیکال جامع جدید ایمان پیداکرده‌اند.

طبق نظریه‌آنها،ازآنجاکه مدهای ماژور و مینور فقط‌بصورت‌تصاویر مختلفی‌ازنئوکلاسیسم میتواند متجلی‌شود، آنها مایل هستند نئوکلاسیکهای واقعی بوده واز زبان موزیکال شونبرگ متابعت نمایند.

ازمطالب‌گذشته اینطور استنباط میشودکه فعلاً دودسته درجستجوی زبان جامع‌موزیکال برآمده‌اند: یکدسته پیرومکتب باخ ودیگری پیرومکتب شونبرگ. ولی دسته سوم درجستجوی یك زبان انفرادی پیرومکتب دبوسی است‌که بیشتر مدال است تاتنال ونیز بیشتر هارمونیك است‌تاکونتراپونتیك و بالاخره بیشتر ارزش تکنیکی دارد تا ارزش استتیکی.

پس از ذکر تمایلات مکاتیب مختلف لازمست یك نظریه انتقادی نیز درباره‌آنها بیان شود وما برای‌این منظور از«موریس لرنك» نگارنده‌کتاب: «مقدمه‌ای روی موسیقی مدرن»کمك خواسته‌ایم.

بعقیده مشارالیه موسیقی معاصر را باید تحت دوصورت مختلف مورد مطالعه قرارداد: اولا درمقوله محدود ذهنی‌که فقط به‌مبتکر و صانع فلان اثر موسیقی مربوطاست،وثانیاً تحت صورت عینی وعمومی‌که موافقت‌همگی‌یعنی مبتکرین ومردم هردورا ایجاب میکند.

حالا به‌بینیم مقصود از صورت ذهنی چیست؟ بحث در باره صداقت و خلوص نیت فلان‌آهنگسازرا صورت ذهنی می‌نامیم. بنظرما باید هرطور شده «اسنوبیسم»وحشتناکی‌راکه،حدود بیست‌سال‌است‌دامنگیربعضی موسیقیدانان شده از میدان عمل آهنگسازان طردکنیم.

البته تا وقتی طبقات برگزیده بخودی خود یا در تحت عوامل دیگر تغییر نکرده‌اند باید بااسنوبیسم مردم ساخت ولی چیزیکه قابل گذشت‌نیست همانا سرایت اسنوبیسم مردم به‌هنرمندان است .

اگرفلان مردمتظاهر «وبرن» را با «وبر»اشتباه نکند، عیبی‌ندارد ولی اگرفلان آهنگساز ازپیچیدگی تکنیك برای پوشانیدن نقائص وجدانی خویش استفاده کرده ، ذوق و سلیقه مردم را خراب بکند، البته مرتکب‌گناه شده است.

اگر در دنیا فقط آهنگسازان صدیق وجود می‌داشت ، سنوبیسم مردم بکلی از میان میرفت.

ناگفته نماندکه‌سنوبیسم اسلحه‌خطرناکی است که‌اغلب ممکنست‌خود موسیقیدانان را به‌اندیشه «بی‌نیازی ازکار طاقت فرسا» اندرکند. بنظر چنین میرسدکه اگرزمانی مردم درجستجوی تأثیرهای جدیدتروبیسابقه‌تری‌بودند، امروز سلیقه‌شان تصحیح شده و بمطالعه آثارکلاسیك شائق شده‌اند .

شاید بمن ایراد شودکه هرموسیقیدان ناچاراً باید به وسیله‌ای امرار معاش نماید و بدون‌کمك سنوبیسم ممکن نیست مـردم بـاین زودی ارزش هنرمندی را تشخیص بدهند (مگر آنکه سالهائی درازکار طاقت فرسا انجام داده باشد).

من درعین حالیکه معترف هستم‌که هیچ منطقی ایجاب نمیکندکـه یك هنرمند واقعی‌گرسنگی‌بکشد (درصورتیکه فلان اجراکننده «واسطه»بامختصر زحمتی ممکنست‌صاحب‌زندگی‌ای مرفه‌گردد)، وطبیعی‌است‌که اوازسنوبیسم مردم بنفع خویش استفاده‌کرده و راهی برای خویشتن بازنماید ، معتقدم‌کـه هنرمند مزبور باید دارای اراده محکمی باشد تافریب موفقیت‌ها وستایشها را نخورد وازجاده صحت منحرف نشود! راول باهمه زرنگی‌اش ازراه‌منحرف گردید؛ استراوینسکی‌نیز همینطور.ـ اولی‌کنسرتو پیانو وبولرو ودومی‌اکثر آثار اخیر خویش را بعنوان یادگاری از عقب‌نشینی خودشان برای ما باقی گذاشته‌اند. وفقط شونبرگ، علی‌رغم آنکه درامریکا زندگی‌میکند،توانست

خود را ازتأثیر «محیط امریکائی» برکنار نگه دارد.

در قرون گذشته نیز می‌توان نمونه‌های مشابهی یافت. شاید بعضیها بخاطر داشته باشندکه ریشار واگنرپس ازموفقیت‌کم وبیش افتخارآمیزاثرش بنام ری‌ین‌زی[1] (۲۰ اکتبر ۱۸۴۲- اپرای درسدن آلمان)، توانست بزودی کنترل خود را بدست آورد و با آنکه در مقابل پول زیادی از او خـواهش شده بودکه اثر دیگری درهمان زمینه بوجود آورد، حاضر نشد قدمی بقهقرا بردارد. نباید تصورکردکه زندگی امروز ما ازگذشته سخت‌تر شده است. فقط فرقی که‌کرده اینستکه از خودگذشتگی کمتر و نادرتر مشاهده می‌شود.

صورت دوم مسئله که‌موسیقی معاصربوجودآورده، جنبه عینی‌وعمومی دارد و مربوط است به‌تکنیک‌ها و تحول تاریخی موسیقی‌که هم مردم و هم مصنف و خالق را دربرمیگیرد.

از نقطه نظر مصنف همانطوریکه گفتیم مسئله صداقت و خلوص‌نیت قابل طرح است. یك موسیقی‌دان نباید فقط بنوشتن موسیقی قناعت نماید و باید بافلان شوفرکه فقط اتوبوس راندن را بلداست فرق داشته باشد و نیز نباید فقط از مسلط بودن برحرفه‌اش راضی باشد واز اینکه میتواند یك‌فوگ بنویسد، هزاران ورق پارتیتور را سیاه‌بکند یامثل ریمسکی‌کرساکف‌انستروـ مانتاسیون بکند، بخود مباهات‌کند. بلکه‌یك موسیقی‌دان باید درسایه‌آشنائی عمیق باآثار استادان‌گذشته در جریان تحول تاریخی موسیقی باشد.

من اینطور فکر میکنم‌که اگر تمام موسیقی‌دانان صدیق‌که در درون خود احتیاج به‌خلق اثری (که ما آنرا الهام مینامیم)احساس میکنند،درصدد مطالعه دقیق درآثاراستادانه‌کلیه‌موسیقی‌دانان برآیند، بالاخره روزی متوجه خواهند شدکه وجود یك‌موسیقی‌جامع،که درآن بعلت وجود یك‌زبان‌مشترك نبوغ میان موسیقی‌دانان وبدعت وغرابت هرموسیقی‌دان بهترظاهر میشود، ضروری است.

نقش مردم ومستمعین موسیقی در این میان باید تقویت حس تشخیص میان موسیقیدان‌باصطلاح‌تخطئه‌کننده وموسیقی‌دان صدیق ومسلط‌برحرفه‌اش باشد. فلان مستمع نباید بایك‌بار شنیدن اثری (اعم از اینکه نظریه موافق‌یا مخالف پیداکرده باشد) درباره‌آن قضاوت بکند بلکه بایدبرای بارثانی‌وحتی

۱- Der Letzte der Tribunnen Rienzi ، اپرای تاریخی ازریشار واگنر برروی داستان «Bulwer Lytton» .

ثالث آنرا بدقت گوش کند.

همچنین نباید نسبت به‌نبوغ فلان‌آهنگساز ایمان پیدا بکند، فقط‌برای اینکه او را از نزدیك دیده یا مثلاً درکنارش نهار خورده است. مردم از شناختن یك مرد بزرگ آنقدر دچاروجد میشوند وآنقدر برایش تلاش‌وتبلیغ میکنندکه شخص مورد نظر ازین راه بزرگ میشود. اشتباه نشود، هدف من تلقین شك وتردید وحس بدبینی نیست، بلکه نظرم آنستکه قضاوت خود را روی پایه واحساس درستی متکی کنید.

ضمناً باید برای هریك از بدعتهای موزیکال فرصتی فراهم‌کنیم و اگر درفلان‌کنسرت‌ازسنفونیهای بتهوون چیزی‌اجرانکردند،آنرا مردودنخوانیم. من مایلم‌که تمام آنهائیکه امروز جزء طبقه ممتازهستند یا روزی این‌عنوان را پیدا خواهندکرد، قدری‌اضطراب پیداکرده وبدانندکه درمیان‌موسیقی‌دانان مدرن،آهنگسازان باارزشی یافت‌میشوند ونباید درباره‌موسیقی مدرن‌باشنیدن چند قطعه آنهم برای یکبار قضاوت عاجلانه‌ای معمول داشت.

مستمعین باید‌بموسیقی‌مدرن‌اعتمادکرده ودرحالیکه‌برمعلومات‌خویشتن میافزایند، کاری نکنندکه هرگونه احساسی ازقلوبشان رخت‌بربندد. منظورم اینست‌که پوبلیك تبدیل به‌یك مشت قاضی خشك نشده وسرزندگی وطراوت خود راحفظ‌کند تابتوانیم آنها را باهمان اسم زیبای خودشان یعنی‌آماتورها صدا بکنیم.

بدون شك‌روزی خواهد رسیدکه تمام مسائل شخصی برای همیشه‌حل شده باشد و مستمعین بکمك ذوق سلیم و قضاوت منطقی خودشان بتوانند آهنگسازان صدیق وآشنا را بهتر بشناسند.

پرتال جامع علوم انسانی