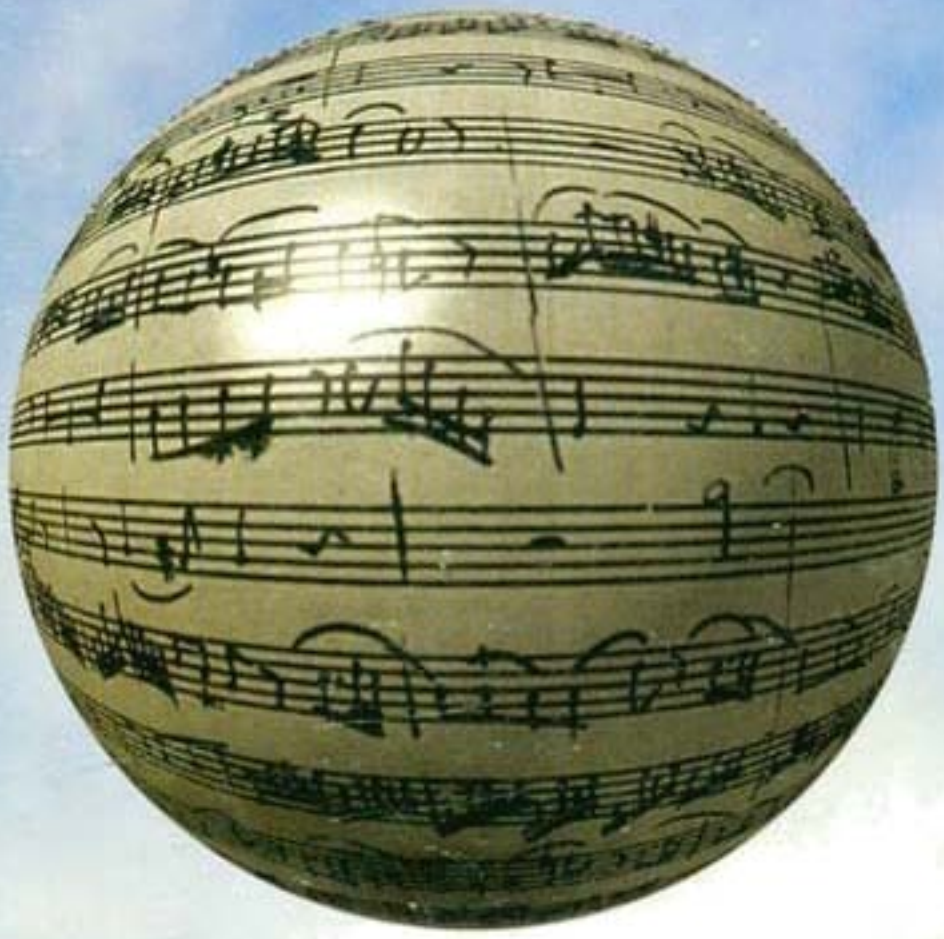
کتاب باران

# راهی به آسمان

## ◆ موسیقی به زبان ساده ◆

ریحانه خاضع



کتاب باران
برای جوانان
نشر هشت

# راهی به آسمان

## موسیقی به زبان ساده

ریحانه خاضع (کوهستانی)

پژوهشِ

ریحانه خاضع ـ شاهرخ کوهستانی

تهران، ۱۳۷۵

خاضع، ریحانه (کوهستانی)
راهی به آسمان / ریحانه خاضع (کوهستانی). ــ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۵.
۱۷۷ ص. : مصور. ــ (مجموعه برای جوانان؛ کتاب باران؛ ۱)
واژه‌نامه
کتابنامه: ص. ۱۷۷ ـ ۱۷۹
۱. موسیقی ـ داستان. ۲. موسیقی ـ ادبیات نوجوانان. الف. عنوان. ب. سلسله انتشارات.

PIR ۳/۶۲ فا ۸
۸۰۲۳ ر ۱۶۴ ح
۲ ر ۳۵ الف /
۱۳۷۵

نشر چشمه. کریمخان زند، نبش میرزای شیرازی، شمارهٔ ۱۶۷، تلفن : ۸۹۷۷۶۶

**راهی به آسمان**

**ریحانه خاضع (کوهستانی)**

**پژوهش : ریحانه خاضع ـ شاهرخ کوهستانی**

**ویراستار : کاظم فرهادی**

**طرّاح تصویرهای موسیقی‌دانان : پوپک راد**

حروفنگاری و صفحه‌آرایی : حسین زنده‌دل

لیتوگرافی : بهار

چاپ : مهدی

صحافی : چکامه

تعداد : ۳۰۰۰ نسخه

چاپ اول، زمستان ۱۳۷۵، تهران.

حق چاپ و انتشار مخصوص نشرچشمه است.

شابک ۴ ـ ۱۸ ـ ۶۱۹۴ ـ ۹۶۴

ISBN 964 - 6194 - 18 - 4

جهان از راه ارتباط است که دریافته می‌شود. ارتباطی که اگر با *انسجام* و *اعتدال* همراه شود، *استقلال* را ثمر می‌دهد.

کوشیده‌ایم با آماده‌سازی نوشته‌هایی ساده، با روشِ غیرمستقیم و طرحی داستانی، اطلاعات کلی، عمومی و پایه را درباره‌ی هنرهای گوناگون در اختیار همگان، به‌ویژه جوانان قرار دهیم و راهِ ارتباط با جهان را هموارتر کنیم.

مجموعه‌ی «هنر به زبان ساده» در چهار بخش تهیه خواهد شد:

۱. هنرهای دیداری: نقاشی، خطاطی، عکاسی، معماری، گرافیک.

۲. هنرهای نوشتاری: داستان، شعر.

۳. هنرهای شنیداری: موسیقی.

۴. هنرهای نمایشی: نمایش، سینما.

برآنیم که در انتهای هر کتاب، در حد توان، «کتاب‌نامه‌ی پایه»، «اصطلاحات پایه» و «هنرمندان و آثار مهم» هر رشته را نیز معرفی کنیم. امیدواریم که در آینده و به‌تدریج، در زمینه‌ی هنر، به تهیه‌ی مجموعه‌هایی درباره‌ی *هنرمندان* بزرگ و *آثار* هنری بزرگ نیز موفق شویم.

کتاب *راهی به آسمان* اطلاعات پایه درباره‌ی موسیقی غربی و موسیقی ایرانی را در اختیار علاقه‌مندان می‌گذارد.

از دوست ویراستارمان رائد آموزگار ـ که متن را به دقت خواند، تذکراتِ بجایی برای بهبود متن داد و صبورانه با ما همکاری کرد ـ صمیمانه سپاسگزاریم.

**خدمات فرهنگی آزاد**

## قدردانی

ـ از همسرم، شاهرخ به خاطر همفکری‌ها و همکاری‌هایش در همه‌ی مراحل، خصوصاً مرحله‌ی پژوهش سپاسگزارم.
ـ سعید، صبا و شهرام نخستین کسانی بودند که در مراحل اولیه (پژوهش)، درباره‌ی تهیه‌ی چنین مجموعه‌یی نظر دادند. از آنان متشکرم.
ـ آرا، انگیزه‌ی دوباره‌ی من برای سامان دادنِ یادداشت‌هایی بود که پنج سال در کشوی میز تحریر مانده بود. هرچند که عمرش کوتاه بود و عاقبتش نافرجام.
ـ از پویک، کیوان، رائد، نسرین و هدیه که این نوشته را خواندند و درباره‌ی آن نظر دادند، ممنون‌ام.
ـ از دوست خوبم نیکان، که عشقش به موسیقی بی‌حدّ است متشکرم. او با دقّت و علاقه درباره‌ی این جزوه اظهارنظر کرد و در تهیه‌ی نمایه‌ها نیز کمک خود را دریغ نداشت.
ـ از فرشید به خاطر همکاری‌های بی‌شائبه‌اش درتهیه‌ی زیرنویس‌های بخش ۱۱، متشکرم.
ـ و سرانجام استاد بزرگوار، دکتر مهران روحانی، که در نهایتِ لطف و تواضع منّت گذاشتند و با وجود مشغله‌ی بسیار متن را دو روزه خواندند و درباره‌ی مطالب تخصصی آن راهنمایی کردند. مراجعه‌ها و مزاحمت‌های مکرّر مرا با رویِ باز پذیرفتند و سؤالات ریز و درشتم را با صبر و حوصله‌یی بی‌پایان پاسخ گفتند. قدردانی از ایشان از حدّ کلام بیرون است. تنها: جای بسی خوشوقتی است که این وجیزه بهانه‌یی برای آشنایی با وی شد.
ـ ضمناً از همه‌ی کسانی که با معرفی یا در اختیار گذاشتن کتب و منابع مختلف و یا سایر همکاری‌های جنبی یاریم دادند، سپاسگزارم.

**ریحانه خاضع**

تهران ـ زمستان ۷۴

# فهرست

آغاز ..... ۱۱
۱. موسیقی چیست؟ تأثیر آن چگونه است؟ ..... ۲۰
۲. کلیّات (آغازموسیقی، نگارش‌موسیقی، ارکان واجزای‌موسیقی،بافت موسیقی) ..... ۲۸
۳. معنای موسیقی چیست؟ ..... ۴۰
۴. موسیقی کلاسیک چیست؟ ..... ۴۸
۵. موسیقیدانان بزرگ دوره‌ی کلاسیک ..... ۵۷
۶. طنز در موسیقی ..... ۶۷
۷. ارکستراسیون چیست؟ ..... ۷۴
۸. موسیقیدانان بزرگ دوره‌ی رمانتیک ..... ۹۰
۹. درباره‌ی امپرسیونیسم ..... ۱۰۰
۱۰. موسیقی ایرانی ..... ۱۰۴
۱۱. انواع دیگر موسیقی در جهان امروز (جاز، راک، پاپ،. . .) ..... ۱۲۲
۱۲. موسیقی سمفونیک ..... ۱۳۱
برخی از واژه‌های موسیقایی ..... ۱۴۱
برخی از آهنگسازان بزرگ جهان و نمونه آثار آن‌ها ..... ۱۵۱
کتاب‌شناسی ..... ۱۷۵

# آغاز

سرم به دَوَران افتاده. حساب ساعت و زمان هم از دستم در رفته. نمی‌دانم چقدر می‌گذرد که با این حال، توی این اتاقِ دلگیر که تنها چند شاخه گُلِ توی گلدان خبر از زندگی و حیات در آن می‌دهد، روی تختخواب افتاده‌ام. تنها می‌دانم که بالاخره امروز فرا رسید. روزی که مدّت‌ها بود با دلهره و اضطراب انتظارش را می‌کشیدم. . . ولی حالا. . . حالا چه بی‌خیال هستم! همه چیز چقدر کوچک و بی‌اهمیّت به‌نظر می‌رسد!. . . حتماً کار این داروهاست که این‌طور مسخ شده‌ام. . . در باز می‌شود و سایه‌یی محو و سفیدپوش به طرفم می‌آید.

«آمدید ببریدم اتاق عمل؟»

در حالی‌که فشار خونم را اندازه می‌گیرد می‌گوید: «نه، متأسفانه جرّاحی شما عقب افتاده، دکتر هنوز سرِ عَمَلِ اوّل هستند، چاره‌یی نیست باز هم باید گرسنگی و تشنگی را تحمّل کنید. خوابتان گرفته، نه؟»

انتظار، باز هم انتظار. عصبانی و ناراحت می‌گویم: «لازم نیست اینقدر فریاد بزنید. هرچند با این دارویی که به من تزریق کرده‌اید تمام بدنم از کار افتاده ولی هنوز قوّه‌ی شنوایی‌ام بهتر از بقیه‌ی حواسم کار می‌کند!»

لبخند روی لبش می‌خشکد و دلخور می‌گوید: «شمایید که فریاد می‌زنید. بهتر است بخوابید و آرام باشید تا نوبتتان برسد.» و غُرغُرکنان از اتاق بیرون می‌رود.

من هم زیرلب غُر می‌زنم: «نگران گرسنگی و تشنگیِ من است! آخر تو چه می‌دانی که من چه گرسنگی‌ها و تشنگی‌هایی را در این مدّت تحمّل کردم. افسوس که رنج ومحنتم را نمی‌توانی مثل فشارخونم اندازه بگیری! اگر می‌شد...»

در دوباره باز می‌شود. امّا این‌بار اوست که می‌آید، پلک‌هایم که به‌سختی باز می‌شوند، جانی تازه می‌گیرند.

لبخندزنان می‌گوید: «سلام، چه خبر شده؟ انگار همه‌ی بیمارستان را به هم ریختی! پرستار برخلاف همیشه، اصلاً به من اعتنا نکرد، فقط گفت که ساعت عمل عقب افتاده! بعد هم شنیدم که درباره‌ی تو پیش سرپرستار غُرولُند می‌کرد.»

«آن‌ها را فراموش کن، حالا که تو آمدی. . .»

«آهان، پس برای همین چند دقیقه تأخیر بنده بود. خیلی خُب بابا، عُذر می‌خواهم، عفو بفرمایید، تاکسی گیرم نیامد، پرستار بیچاره را چرا دَمَغ کردی؟»

«می‌بینی، انگار این انتظار تمام‌شدنی نیست! یعنی امروز چطور به آخر می‌رسد؟»

«هرطور که باشد فرقی به حال ما نمی‌کند. یک راه دیگر پیدا می‌کنیم.»

راست توی چشم‌هایش نگاه می‌کنم و می‌پرسم: «راست راستی مطمئنّی؟. . . هنوز هم نظرت عوض نشده؟ یعنی واقعاً. . . واقعاً نتیجه‌ی عمل تأثیری در. . .»

نمی‌گذارد حرفم را تمام کنم، پشتش را به من می‌کند و می‌گوید: «بس کن دیگر، حالا درست امروز، توی این لحظات هم می‌خواهی امتحانم کنی؟ باز هم آزارم می‌دهی؟»

دستپاچه، زیرلب می‌گویم: «ببخش، تو را به خدا ببخش.»

تقریباً فریاد می‌زند و با لحن بغض‌آلودی می‌گوید: «تو اگر به خودت مطمئن نیستی، حداقل سعی نکن که مرا هم به تردید و دودلی بیندازی. . .»

صورتم را با دست‌هایم می‌پوشانم و زیرلب ادامه می‌دهم: «تو همیشه بهتر از من بودی، همیشه دَرکَم کردی، همیشه بخشیدی و من بعد از این بیماریِ شُوم. . . تو را به‌راستی شناختم؛ و باز هم تو بودی که کمک کردی تا آن‌چه را دوست داشتم بهتر بشناسم، می‌فهمی؟ من. . . من می‌ترسم. . . می‌ترسم که این دو نعمت را از دست بدهم! تو را. . . و موسیقی را! راستش را بخواهی، اگر این بیماری نبود. . . شاید من هنوز. . .»

نگاه می‌کنم، او رفته است. . . مثل همیشه حاضر نمی‌شود بایستد و ناظر پشیمانی و شکستن غرور من باشد. . . لعنت بر من که هرگز چیزی جز یأس و اندوه برایش نداشتم و حالا. . . حالا هم که هر دو در انتظار آینده‌یی نامعلوم به‌سر می‌بریم، باز هم منم که همه چیز را خراب می‌کنم. . . امّا می‌دانم، مطمئن‌ام که لحظه‌یی دیگر، باز هم با همان لبخند پر از لطفش به سراغم خواهد آمد و با شوق و امید سپیدش، غُبار تیره‌ی ناامیدی را از دلم خواهد زدود. درست مثل آن روز. . . آن روز که شروع ماجرا بود و روزهای پس از آن. . . روزهایی که در آن هر دو به آسمان راه یافتیم.

نمی‌دانستم به کدام طرف بروم، بی‌هدف به راه افتادم. صدای خِش‌خِش برگ‌های پاییزی، سوت پسرکی بی‌اعتنا، همهمه‌ی آدم‌ها و بوق ناهنجار ماشین‌ها، همه‌ی آن‌ها که همیشه گوش‌آزار بودند، حالا چه خوشایند و دلپذیر به‌نظر می‌رسیدند! انگار تا پیش از این نمی‌دانستم که «صدا» هم نشانه‌یی است از حرکت، از حیات و از ارتباط! حسّ می‌کردم حتّی صدای پرواز پشه‌یی در دوردست‌ها را می‌شنوم. گویی تمام اعضای بدنم تبدیل به گوش‌هایم شده بود. دَردی از غم و اندوه به سرم هجوم آورد، از پا درآمده بودم، دیگر حتّی‌توان برداشتن یک قدمِ دیگر را هم نداشتم.

«دو راهی، دو راهی. . .»

بالاخره صدای ترمز اتومبیلی مرا از آن حال و روز نجات داد، ولی هنوز سوار نشده بودم که. . . «تا بهارِ دلنشین آمده سوی چمن ای بهار آرزو بر سرم سایه فکن. . .» صدای گرم بنان، قلبم را در هم فشرد. . . ای‌کاش می‌توانستم مثل بچّه‌ها هق‌هق‌کنان گریه سردهم. . . خدایا چرا من؟ آخر چرا من؟ چشمانم را می‌بندم تا کسی حلقه‌های اشک را در آن نبیند. . . چه کنم؟ چه می‌توانم بکنم؟ یعنی ممکن است همه چیز را از دست بدهم؟ و مهم‌تر از همه، او را؟. . . حالا

در آغاز راه، راهی که با هم در آن قدم گذاشتیم و حتّی لحظه‌یی هم در پیمودنش تردید نکردیم، بر سر این دوراهی چه کنم؟. . . و موسیقی را. . . آخر چرا حالا؟ مگر نمی‌شد بیست سال پیش، در لحظه‌ی تولّدم این اتفاق می‌افتاد یا لااقل بیست سال بعد، زمانی که شاید اندکی از امیدها و آرزوهایم را به ثمر رسانده بودم. راستی چه دلتنگیِ عظیمی! دنیا بدون موسیقی. . . برایم چگونه خواهد گذشت؟

قدم‌های آهسته و مردّد من، چیزی را عوض نکرد. . . انگار منتظر معجزه‌یی بودم ولی. . . در باز شد و او به پیش دوید.

«بالاخره آمدی!»

چطور باید برایش توضیح می‌دادم، ای کاش. . .

«چقدر دیر کردی، مطب خیلی شلوغ بود؟»

«آره. . . کار معاینه هم خیلی طول کشید.»

لیوان چای را مقابلم گذاشت و پرسید: «خُب چه شد؟»

«هیچ. . . فعلاً باید معالجه با دارو را تا چند ماه ادامه داد.»

«خُب. . . بعدش چه؟»

«بعدش. . .» و چایم راکه هنوز داغ داغ بود هورت کشیدم. دست برنداشت.

«بعدش چه؟»

«بعد. . . اگر لازم شد. . . ـ بقیه‌ی چای را سرکشیدم ـ . . . جرّاحی!»

نگاهش عوض شد، توی صندلی فرو رفت و گفت: « جرّاحی. . . بگو ببینم دقیقاً چه گفت؟ نتیجه‌ی آزمایش چه بود؟ تا حالا که علّت را تشخیص نداده بود. . . حرفی از جرّاحی نبود. . . یعنی احتمال دارد که. . .»

لازم نبود جوابی بدهم. . . سکوتی دلخراش سپری شد. . . و شبی دلخراش‌تر!

تقریباً تمام شب را نخوابیدیم. نزدیکی‌های صبح خوابم برد. وقتی بیدار شدم او را ندیدم. امّا روی میز:

حتّی اگر هیچ امیدی نباشد،هنوز فرصت باقی‌ست. از همین امروز شروع می‌کنیم. برای ناهار منتظرم باش - آیدا.

خسته و دلمرده بلند شدم، چطور بعد از این بی‌خوابی و ناراحتی توانسته بود بلند شود و بیرون برود؟ یعنی کجا رفته؟ چه می‌خواهد بکند؟ برای چه چیز فرصت باقی‌ست؟

تلفن زنگ زد، حوصله‌ی جواب دادن نداشتم ولی گوشی را برداشتم. مادرم بود. توی دلم انگار خالی شد.

«الو، متین جان!»

«الو، سلام مادر.»

«سلام، حالت چطور است؟ دکتر رفتی؟ چه شد؟»

حالا چه بگویم؟ زبان در دهانم نمی‌گردد. . . کاش می‌شد مثل دوران کودکی در آغوشش افتاد و های‌های گریه کرد. . .

«الو. . . متین. . . الو. . . چرا جواب نمی‌دهی؟»

«بله. . . دکتر. . . دکتر گفت چیز مهمّی نیست، دارو داده که بخورم.»

«خُب، خدا را شکر، نگران بودم.»

«نه. . . طوری نیست. . . نگران نباش، راستی پدر چطور است؟»

«ای. . . بد نیست. آیدا جان چطور است. دلم تنگ شده، این‌طرف‌ها نمی‌آیید؟»

«چرا، شاید فرداشب سری بزنیم. نمی‌دانم شاید هم. . . به هرحال تلفن می‌زنم.»

«باشد، هروقت توانستید، بیایید. همین‌که خیالم راحت شد، کافی‌ست.»

«قربانت، به پدر سلام برسان.»

«سلامت باشی، تو هم به آیدا سلام برسان، منتظر تلفنتان هستم.»

«باشد، حتماً، فعلاً خداحافظ.»

«خدا نگهدار.»

گوشی را گذاشتم، در حالی‌که فکر می‌کردم پنهان کردن موضوع، حتّی اگر کار درستی باشد، بسیار سخت است. تازه پدر و مادر آیدا را چه کنم؟. . . اگر بفهمند چه خواهند گفت؟ چه خواهند کرد؟ حتّی ممکن است. . . آه خدای من! پس چرا نیامد؟ چقدر خانه بدون او دلگیر است!

بالاخره آمد. . . نفس‌نفس می‌زد و قطره‌های عرق از دو طرف پیشانیش جاری بود. سنگینی بار، قامتش را خم کرده بود. هنوز هم نمی‌فهمیدم چه فکری در سرش می‌گذرد؟. . . بسته‌ها را روی میز گذاشت و شروع به باز کردن آن‌ها کرد، کوهی از کتاب در یک سوی میز و تَلّی از نوار در سوی دیگر ظاهر شد. همین‌طور خیره نگاهش کردم تا عاقبت به حرف آمد.

«فکر کردم ممکن است نتوانیم منتظر بمانیم تا به دانشکده‌ی موسیقی راه پیدا کنیم، تصمیم گرفتم دوتایی یک دانشکده‌ی خصوصی تأسیس کنیم، چطور است؟»

اولین بار بود که بدون مشورت با من، تصمیمی گرفته بود و تازه به آن عمل هم کرده بود، شاید به همین خاطر هم بود که با چشمانِ نگران منتظر عکس‌العمل من بود، با همان بُهت و حیرت گفتم: «لابد سرکار هم استاد دانشکده خواهید بود؟ بله؟!»

لحن کنایه‌آمیز من، بر دل و جرأتش افزود.

«نه بابا، نگران نباش، جناب‌عالی هم از سِمَت استادی بی‌بهره نخواهید بود!»

از جا بلند شدم و با هیئتی تهدیدآمیز به طرفش رفتم و گفتم: «حالا چه وقت

شوخی کردن است؟ خرج یک ماه خورد و خوراکمانْ شد مخارج افتتاحیه دانشکده‌ی موسیقی! لابد فرداشب هم قرار است به نفع نابینایان و ناشنوایان کنسرت بدهیم. همین‌طور است؟»

در حالی‌که عقب عقب می‌رفت گفت: «نه،. . . نه ولی خُب می‌توانیم فردا شب برای شنیدن یک کنسرت به نفع بی‌بضاعتان به تالار برویم، هنوز چند قرانی پول برایمان مانده!. . .»

مثل جنگجویی شکست خورده، نشستم و سرم را روی میز گذاشتم و بغض‌آلود گفتم: «آخر من که نخواستم اَدای قهرمان‌ها را در بیاوریم، من فقط می‌خواهم. . .»

حالا کنارم بود، سرم را بلند کرد و با سرانگشتان مهربانش اشک‌هایم را پاک کرد و گفت: «ببین متین، من فقط می‌خواهم. . . سعی خودمان را بکنیم. تا همین حالا هم به اندازه‌ی کافی دیر شده، اگر کاری نکنیم باز هم فقط حسرت گذشته‌ها برایمان می‌ماند.»

بغضم را فرو دادم و گفتم: «آخراین کارها چه مفهومی دارد وقتی‌که دیگر. . . آه آیدا!»

دستش را روی دهانم گذاشت و گفت: «ساکت!. . . بهتر است با این حرف‌ها وقت را تلف نکنیم. . . مثل این‌که خیلی امیدواری پا جای پای بتهوون[1] بگذاری، نه بابا از این خبرها نیست. ما به موتسارت[2] شدن شما هم راضی هستیم!»

با اعتراض گفتم: «آخر عزیز من، آدم گوشه‌ی خانه‌اش که بتهوون و موتسارت نمی‌شود، باید کلاس بروی، استاد داشته باشی، وقت بگذاری، استخوان خُرد کنی. . .»

با همان شیطنت همیشگی گفت: «فکر همه‌اش را کرده‌ام، از دوهفته‌ی دیگر

---

1. Ludwig Van Beethoven : (۱۷۷۰ ـ ۱۸۲۷) ، آهنگساز بزرگ آلمانی.

۲. Wolfgang Amadeus Mozart : (۱۷۵۶ ـ ۱۷۹۱) آهنگساز، رهبر، پیانیست و ویولونیست نابغه‌ی اتریشی.

باید در یک کلاس پیانو هم شرکت کنیم، به‌موقع رسیدم، امروز آخرین مهلت ثبت‌نام بود. . . ترتیب خُرد کردن استخوان‌هایت را هم خودم خواهم داد!»

با تعجّب پرسیدم: «کلاس پیانو؟ کدام پیانو؟ تو که می‌دانی ما نمی‌توانیم ساز به این گران‌قیمتی تهیه کنیم!»

«متأسفانه، شاید هم خوشبختانه حافظه‌ی خوبی نداری، همین هفته‌ی گذشته، شام منزل عموجان دعوت بودیم. چطور فراموش کردی؟»

«چه چیز را فراموش کردم؟ اتفاقاً خوب هم به خاطر دارم. شام هم خورش فسنجان خوردیم، چه ربطی دارد؟»

«نه بابا! زحمت کشیدید! منظورم آن پیانوی کنار اتاق پذیرایی‌ست که بعد از رفتن پسرعمو، آن گوشه در حال خاک خوردن است. زن‌عموجان می‌گفت تصمیم دارند آن را بفروشند.»

«خوب حالا سرکار قصد خرید دارید؟»

«نه، ولی مطمئن‌ام اگر از آن‌ها خواهش کنیم آن را منزل ما امانت بگذارند تا برای تمرین از آن استفاده کنیم، روی ما را زمین نخواهند انداخت. آن‌ها که به پولش احتیاجی ندارند. موضوع این است که بودنِ آن در منزلشان، بدون حضور پسرعمو، دیگر لُطفی ندارد؛ فقط جایشان را تنگ کرده و زحمت نگهداری و گردگیریش به گردنشان مانده! اصلاً شاید خوشحال هم بشوند.»

«این‌طور که شما با عینک خوشبینی‌تان همه‌چیز را می‌بینید، به‌زودی بتهوون و موتسارت هم، حسرتِ حال و روز ما را خواهند خورد.»

«ببین، بیش از این آیه‌ی یأس نخوان، مگر ما از همان لحظه‌ی اوّل عهد نبستیم که از هیچ کوششی برای مبارزه و پیش‌رفتن، برای رُشد و کمال، کوتاهی نکنیم؟»

لحظاتی در سکوت گذشت، دیشب که می‌آمدم تصوّر هر برخوردی را داشتم جز این یکی؛ و حالا باز هم اوست که به رغم همه‌ی بدقلقی‌ها و بدبینی‌های من، می‌خواهد به من بفهماند که زندگی به رنج و محنتش می‌ارزد!

نگاهش می‌کنم این‌همه امید و اطمینان را از کجا می‌آورد؟

عاقبت گفت: «خُب، الحمدلله سکوت علامت رضاست، بعد از ناهار شروع می‌کنیم، باشد؟»

نومیدیم پایان نیافته بود، امّا عشق به او و عشق به موسیقی جایی برای پاسخی دیگر باقی نگذاشت.

«باشد.»

دست‌هایش را از شادی به هم زد، بعد هم دستم را گرفت و به طرف آشپزخانه کشید.

«بیا، بیا برویم ببینیم چیزی برای خوردن گیر می‌آوریم یا نه. فکر می‌کنم از حالا به بعد باید دور خوردن و خوابیدن را خط بکشیم، درست مثل جیرجیرک‌ها!»

«جیرجیرک‌ها؟ منظورت چیست؟»

«این یک افسانه‌ی قدیمی است، می‌گویند جیرجیرک‌ها، از بس آواز خواندن را دوست داشتند، نزد خداوند رفتند و از او خواستند تا آن‌ها را از خوردن و خوابیدن بی‌نیاز کند، برای آن‌که بتوانند تمام اوقات را آواز بخوانند؛ و خداوند هم خواهش آن‌ها را پذیرفت؛ برای همین است که سراسر شب از صدای آن‌ها پُر است.»

«واقعاً؟ خوشا به حالشان!»

«خُب، بیا برویم، فعلاً که متأسفانه ما جیرجیرک نیستیم. کسی چه می‌داند شاید خداوند ما را هم مثل آن‌ها بی‌نیاز کرد!»

# ۱

## موسیقی چیست؟ تأثیر آن چگونه است؟

هفته‌یی می‌گذرد. فکر و خیال رهایم نمی‌کند. او هم خوب می‌فهمد. مرتّب حواس مرا به‌شکلی منحرف‌می‌کند. من‌هنوز موضوع راجدّی‌نگرفته‌ام ـ موسیقی را می‌گویم ـ ولی او، به رغم دلسردی‌ها و بی‌توجّهی‌های من، از هر فرصتی برای خواندن استفاده می‌کند. اغلب یکی از نوارها را هم در ضبط می‌گذارد تا گوش کنیم و در عین‌حال، مشخصات آهنگساز و سبک و شرح حال مختصرش را هم از میان کتاب‌های کوچک و بزرگ پیدا می‌کند و به صدای بلند برایم می‌خوانَد. عجیب است که در برابر سرسختی‌ها و بی‌اعتنایی‌های من از جا در نمی‌رود. امشب قرار است مهمان داشته باشیم؛ خواهرش‌این‌ها می‌آیند. او هم معتقد است که فعلاً بهتر است به کسی چیزی نگوییم.

در حال تهیه و تدارک مقدمات شام بودیم؛ داشتم نان‌ها را می‌بریدم که صدایم زد و به یک کاسه سیب‌زمینی و یک کاسه پیاز روی میز اشاره کرد و گفت:«' ده ـ بیست ـ سی ـ چهل' انداختم. . . پیاز به جناب‌عالی افتاد!»

«عجب!. . . حالا که این‌طور شد، من هم همین‌جا می‌نشینم تا چشمان سرکار هم بی‌نصیب نماند.»

«اتّفاقاً بد هم نیست بلکه کمی افتخار همصحبتی با حضرت والا نصیبِ ما شود. همان‌طور که می‌دانی بعد از پوست کندن هم باید رنده شود!»

«واقعاً چه همصحبتی سوزناکی. . . بد نیست با یک کارگردان فیلم‌های هندی

قرارداد ببندیم!»

«خُب، دیگر بس است، بالاخره کی شروع می‌کنیم؟»

«همین حالا عزیزم، من می‌روم پشت یخچال یعنی مثلاً رفته‌ام پشت یک درخت، تو هم بِپَر روی پیشخوان بالای قفسه بنشین، یعنی که روی صخره‌ها نشسته‌ای. . . بقیّه‌اش را هم که می‌دانی.»

«دارم جدّی صحبت می‌کنم، تو به من قول دادی. . .»

«بله، البته، من هم جدّی صحبت می‌کردم؛ گفتم شاید بتوانیم در عالمِ هنرِ هفتم هم بعد از عالم موسیقی، سیر و سیاحتی بکنیم. گمان می‌کنم به این یکی بیشتر می‌توان امیدوار بود تا آن یکی!»

ملتمسانه گفت: «متین!»

«اطاعت قربان، بنده تسلیم‌ام. همین الان تا حالم سرجایش است، شروع بفرمایید که تا چند لحظه‌ی دیگر، اشک‌ریزان و فین‌فین‌کنان، راهی دستشویی خواهم شد.»

«بسیار خُب، عاشق سینه‌چاک موسیقی! اگر دست از سر این هووی تازه یعنی سینما برداشتید، بفرمایید ببینم اصلاً موسیقی چیست؟»

«چه عرض کنم؟ سرکار دراین مدّت، مطالعاتِ کثیره و عمیقه داشته‌اید، استادِ بزرگوار!»

با همان چاقویی که داشت سیب‌زمینی‌ها را پوست می‌کَند، بالای سرم آمد، دست به کمر، چَپ‌چَپ نگاهم کرد.

دست‌هایم را بالا بردم و از جا بلند شدم و یکراست به طرف کتابخانه رفتم. با دست‌های پیازی فلاکتی کشیدم تا فرهنگِ لغت را بیرون کشیدم و لغت «موسیقی» را در آن پیدا کردم. به آشپزخانه برگشتم و چنین خواندم: «موسیقی، فنّ ترکیب اصوات است، به‌نحوی که به گوش خوشایند باشد.»

«خُب، این‌که نشد؛ لطفاً کمی واضح‌تر بفرمایید که بنده هم بفهمم.»

«مثل این‌که چاره‌یی نیست، نمی‌گذاری قدری لودگی کنیم و همه چیز را از

یاد ببریم. . . باشد. جانم برایت بگوید که موسیقی عبارت است از اصوات موزون، یعنی صداهای منظّم، درست مثلِ شعر که از کلمات موزون و قافیه‌دار تشکیل شده و همین هماهنگی و وزن در شعر و موسیقی است که برای انسان زیبا و لذّت‌بخش است.»

درست مثل بچّه‌هایی که پای درس معلّم نشسته‌اند، به دهانم زُل زده بود. از تغییر لحنم، کلّی ذوق کرده بود.

«خُب، این شد یک چیزی؛ ولی راستی که موسیقی، این اصوات منظّم، چه تأثیر عجیبی دارند! یعنی واقعاً موسیقی چطور در آدم نفوذ می‌کند؟»

افسوس که نگذاشتم ذوق و شوقش لحظه‌یی پایدار بماند.

«خیلی روشن است عزیزم، از طریق گوش، از طریق پرده صماخ، جانم! موسیقی چیزی جز ارتعاشات و امواجِ هوا نیست که وقتی به این عضو محترم بدن، یعنی گوش، می‌رسد عصب شنوایی ما را متأثّر می‌کند و بعد احساسی در ما به وجود می‌آورد که آن را 'احساس زیبایی' نامیده‌اند.»

سرش را پایین انداخت و دیگر چیزی نگفت. کارد را روی میز گذاشت و از آشپزخانه بیرون رفت. از بدجنسی و خودخواهی خودم لجم گرفته بود. دلم می‌خواست خودم را از پنجره اتاق به بیرون پرت کنم. اگر حتّی یک بار احساس می‌کردم که چیزی غیر از محبّت راستین، چیزی مثل ترحّم، نسبت به من در دل دارد حتماً خودکشی می‌کردم. امّا در حقیقت این من بودم که می‌خواستم مُدام او را در این دام بیندازم. راستی که چقدر پلیدم! و او چه بزرگوارانه هدف تیرهای زهرآلود من می‌شود، به امید آن‌که بار رنج و اندوه درونم را سبک‌تر کند. . . دوباره برگشت. داروهایم را آورده بود. پشیمان بودم. او به اندازه‌ی کافی امتحان پس داده بود. تمام قوایم را جمع کردم.

«آیدا. . . ببخش. . . فقط ببخش. نمی‌دانم چرا. . .»

منتظر ادامه‌ی صحبتم نشد، لیوان آبی را که برایم آورده بود با خونسردی روی سرم خالی کرد و بعد شروع کرد به خندیدن.

«خُب حالا هم دل من خنک شد، هم کلّه‌ی سرکار. راستی. . . این چوب کبریت را هم بگذار لای دندان‌هایت؛ کمتر اشک خواهی ریخت!»

بعد هم دوباره رفت و مشغول سیب‌زمینی‌ها شد. راستی‌راستی انگار آرام‌تر شده بودم: «تلافیش باشد برای بعد. . . خُب کجا بودیم. . . تعریف موسیقی. . .» او که انگار از ادامه‌ی کار ناامید شده بود، ناگهان چشمانش برقی زد و گفت: «بله، خُب حالا اگر گفتی موسیقی علم است یا هنر؟»

«تا حالا راجع به این موضوع فکر نکردم، ولی انگار هر دو اصطلاح را به کار می‌برند: 'علم موسیقی'، 'هنر موسیقی'، این‌طور نیست؟»

«چرا درست است. مثلاً ارسطو[1]، موسیقی را یکی از شاخه‌های ریاضیات دانسته ولی دیگران آن را هنر نامیده‌اند. در حقیقت علم، سروکارش با قاعده و قانون است و قوانین کاری با زشتی و زیبایی ندارند؛ وظیفه‌ی علم کشف قوانین است و بس. امّا در هنر، ذوق و قریحه‌ی انسان، مفهومی به‌وجود می‌آورد و یا شاید هم کشف می‌کند به نام 'زیبایی'. به این‌ترتیب، می‌توان گفت بخشی از موسیقی که عبارت است از قوانین و روابط ثابت، علم یا دانش موسیقی است و بخش دیگر آن‌که ناشی از ذوق و قریحه‌ی آدمی است، هُنر موسیقی است.»

«خُب پس‌ما هم می‌توانیم خودمان را آدم‌های هنرمندی بدانیم، چون اگر عِلمش را نداریم لااقل ذوق و قریحه‌اش را که داریم، مگر نه؟»

«البتّه البتّه، آرزو بر جوانان عیب نیست! تازه غیر از ما هنرمندان دیگری هم بوده‌اند، مثلاً تولستوی[2] از هنر موسیقی، بیش از هر هنرِ دیگر، لذّت می‌برده و بِه از تو نباشد، می‌گویند عشق آتشینی نسبت به موسیقی داشته تا جایی که گفته اگر تمدّن‌بشری نابود شود حسرت هیچ‌چیز جز از دست‌رفتن‌موسیقی را نمی‌خورد.»

کلمه‌ی «حسرت» باز مرا در خود فرو برد. از جا بلند شدم و به‌طرف ضبط صوت رفتم. یکی از نوارهایی را که خریده بود داخل ضبط گذاشتم و چند

---

۱. حکیم نامدار یونانی : (۳۸۴ ـ ۳۲۲ ق.م).

۲. Lev Nekolaevich graf Tolstoi : (۱۹۱۰ ـ ۱۸۲۸)، نویسنده‌ی روسی.

دقیقه‌یی همان‌جا از پنجره به بیرون خیره شدم. تلاش او، بی‌نتیجه نبود؛ کم‌کم داشت شوق وذوق وارد شدن در این دنیای عجیب واسرارآمیز، دنیای موسیقی، سراپایم را فرا می‌گرفت، هرچند شوق و ذوق همراهی و همصحبتی با او، شور یک تلاش مشترک و صمیمانه هم، کم از آن نبود... صدایم می‌کند: «آهای کجا رفتی؟... پیازها تبدیل به سبزه‌های شب عید شدند!»

«آمدم!»

و بازگشتم، امّا طوری دیگر... پرسید، «نظرت در مورد این جمله چیست؟ همه‌ی هنرها می‌خواهند به مرحله‌ی موسیقی برسند - شوپنهاور[1]»

«به نظرم کمی غلوّ کرده است.»

«شاید، ولی حتماً منظور خاصّی از بیان آن داشته!»

«ممکن است؛ موسیقی کیفیّت انتزاعی‌یی دارد که در مقایسه با سایر هنرها متفاوت است.»

با تعجّب از این‌که جدّی به دنباله‌ی بحث ادامه می‌دهم نگاهم کرد؛ سری تکان داد و گفت: «خیلی خوب است، خُب بفرمایید یعنی چه؟»

«ببین، در هنر معماری، هنرمند عمارتی می‌سازد که مورد استفاده‌های دیگری هم دارد؛ مثلاً یک عبادتگاه، یک پُلِ عظیم یا یک بنای یادبود... و یا یک شاعر، او از همان کلماتی که من و تو و بقیه برای حرف زدن به کار می‌بریم، برای شعر گفتن استفاده می‌کند. یا یک نقّاش که از تصاویر موجود در پیرامون خود، طرح و نقش به‌وجود می‌آورد. امّا یک آهنگساز، وقتی اثری به‌وجود می‌آورد، در واقع از هیچ چیز جز از اعماق وجودش نمی‌تواند کمک بگیرد؛ و ضمناً نتیجه هم چیزی نیست مگر خود اثر هنری بدون هیچ‌گونه استفاده‌ی دیگر، غیر از همان‌که از هنر انتظار داریم. آخ! دیدی بالاخره دستم را بریدم، حواسم به کلّی پرت شد.»

با عجله چسب زخمی برای بستن دستم آورد و درحالی‌که محلّ بریدگی را

---

۱. A.Schopenhaver : (۱۸۶۰ - ۱۷۸۸)، فیلسوف بزرگ آلمانی، واضع فلسفه‌ی اصالت اراده.

می‌بست، گفت: «به‌نظر بنده که تازه حواست سرجایش آمده، ضمناً من فکر می‌کنم موسیقی تأثیری آنی و سریع روی انسان دارد. مثلاً تأثیر یک پرده‌ی نقاشی یا یک صحنه‌ی تئاتر، برای من، هرگز به سرعت تأثیری نیست که یک نوای شاد یا غمگین به‌وجود می‌آورد؛ حتّی احساس می‌کنم موسیقی عاملی است که در تأثیرگذاری سایر هنرها هم به میدان می‌آید و آن‌ها را یاری می‌دهد؛ مثلاً نقش موسیقی در سینما یا تئاتر یا همراه با یک دکلمه‌ی زیبا، یا در تالار یک نمایشگاه عکس، خط یا نقّاشی، انکارناپذیر است، چون همه‌ی آن‌ها با استفاده از موسیقی، لذت‌بخش‌تر و مؤثرتر خواهند شد.»

«بله متوجّه شدم، سخنرانی در مقابل سخنرانی!»

«هنوز تمام نشده. . . از تأثیر سایر هنرها روی حیوانات، اطّلاع دقیقی در دست نیست، ولی تأثیر موسیقی روی حیوانات نکته‌یی‌است که از مدّت‌ها قبل، آدمی بدان پی برده و از آن استفاده کرده است، مثل آویختن زنگوله به گردن شتر در صحرا یا نواختن نی برای گوسفندان؛ می‌گویند این نواها، به نوعی، تحمّل رنجِ راه را برای آن‌ها آسان‌تر می‌کند.»

«امّا تأثیر موسیقی بر حیوان کجا، بر انسان کجا! ـ حالا واقعاً باید پیازها را رنده بکنم؟»

«البتّه»

«به این می‌گویند 'صنعت ایهام'»

«نه خیر، می‌گویند 'صنعت یک تیر و دو نشان'، ببین من فکر می‌کنم انسان‌ها هرکدام به شیوه‌ی متفاوتی از موسیقی بهره‌مند می‌شوند. البتّه شاید این موضوع در مورد سایر هنرها هم صدق کند، منظورم برداشت‌های متفاوت و کاملاً شخصی و خصوصی از آثار هنری است، ولی این مطلب در مورد هنر موسیقی به‌شدّت بارز است.»

«یعنی چه؟»

«یعنی موسیقی در واقع آنچه را در قلب و روح ما می‌گذرد بر می‌انگیزد.»

«هنوز کاملاً متوجّه نشده‌ام.»

«آهای کلک نزن، با دندانه‌های ریز رنده‌شان کن ـ خُب بهتر است واضح‌تر بگویم باذکر یک مثال تجربی: مثلاً هروقت من وتو می‌نشینیم وبه موسیقی گوش می‌کنیم، بنده که آدم مهربان و رئوفی هستم، با شنیدنِ موسیقی، این عواطف در من بیدار می‌شود و به اوج خودْ می‌رسد و البتّه... سرکار... که موجود خبیث و خودخواهی هستید، موسیقیْ خباثت و شرارت شما را تشدید می‌کند!»

اشک از چشم‌هایم روان بود، زیرلب می‌خندید و نگاهم می‌کرد.

«بسیار خُب، صبر کن از این فلاکت نجات پیدا کنم، یک خباثت و شرارتی نشانت بدهم که...»

«خُب، البتّه احساسات آنی و زودگذر واقعی نیستند، موسیقی در واقع طبیعت حقیقی فرد را بر می‌انگیزد؛ به‌عنوان مثال، جناب‌عالی که الان شدیداً عصبانی شدید، باگوش دادن به موسیقی دوباره همان انسانِ فرشته‌خو خواهید شد! خوب شد؟»

«بله، البتّه خوب شد که جا زدی. در عوض حالا من هم با تو موافق‌ام که میزان تأثیر موسیقی بسته به خود ماست، به این معنی که با هر فکر و نیّتی که به موسیقی‌گوش دهیم، همان فکر ونیّت در ما تقویت خواهد شد. مثلاً در جنگ‌ها، سپاهیان با احساسی ازکینه و نفرت به میدان کارزار می‌روند و موسیقی‌یی که به همین مناسبت تصنیف شده میل به جنگجویی و کینه‌توزی را در آن‌ها بر می‌انگیزد. البتّه نباید فراموش کرد که موسیقی هم مثل همه‌ی هنرها و مثل همه‌ی چیزهای خوب دیگر در دنیا، موردِ سوء استفاده قرار گرفته و می‌گیرد!»

«متأسفانه درست است. در عالم موسیقی باربد نامی را هم داشته‌ایم که یکی از مشهورترین و قدیمی‌ترین موسیقیدانان ایرانی است. و هروقت مسأله‌ی مهمّی در دربار پادشاه مطرح بوده و رئیس‌الوزرا نمی‌توانسته شاه را راضی کند، او فوراً حاضر می‌شده و با آلت موسیقی خود مناسب‌ترین و مؤثرترین آهنگ را اجرا می‌کرده است. و شاه تحت تأثیر آن قطعه، کرامت و بخشندگیش گُل می‌کرد و

تسلیم می‌شد. البتّه شاید این یکی را بتوان "حُسنِ استفاده" نامید!»

«باید تحقیق کرد و دید که آیا این جناب باربد غیر از موسیقی، روان‌شناسی هم می‌دانسته یا نه؟»

«احتمالاً، چون وقتی شبدیز ـ اسب سیاه خسروپرویز که به او علاقه‌ی بسیار داشته ـ می‌میرد، هیچ کس جرأت نمی‌کند این خبر را به شاه بگوید تا آن‌که باربد آهنگ محزونی می‌سازد و برای خسروپرویز اجرا می‌کند. و شاه به مرگ شبدیز پی می‌برد.»

«نگفتم؟! خُب الحمدللّه تمام شد. بفرمایید تحویلِ شما.»

برخاستم که بروم ولی. . .

«کجا؟ بنشین. هنوز تمام نشده.»

«نه تو را به خدا! یعنی این‌همه برای غذای امشب کافی نیست؟!»

«نه بابا، صحبتمان را می‌گویم. داشتم فکر می‌کردم که بعضی‌ها مثل سنگ سخت‌اند و حتّی موسیقی هم با همه‌ی زیبایی و لطافت در آن‌ها بی‌تأثیر است. به نظر تو این‌طور نیست؟»

«بله، نقطه‌ی مقابل این‌ها بچّه‌ها هستند. هیچ دیده‌ای که بچّه‌ها چطور از شنیدن یک قطعه موسیقی شاد به هیجان می‌آیند؟ قلب بچّه‌ها پاک و بی‌آلایش است و مثل آیینه تأثیرات شدید موسیقی را منعکس می‌کند.»

ناگهان احساس کردم که حالت چهره‌اش عوض شد و در فکر فرو رفت، آمدم بپرسم که چه شده؟ امّا صدای زنگِ در او را از جا پراند.

«ای وای خدایا، آمدند. هنوز همه‌ی کارها مانده. . . ولی چه بعدازظهر خوبی بود، مگر نه؟ مدّت‌ها بود که با هم این‌طوری صحبت نکرده بودیم.»

اضطراب غافلگیر شدنش توأم با شادی کودکانه‌اش مرا به خنده انداخت؛ او هم خندید و به طرف دَر دوید. حالا فهمیدم: بچّه، درست است، حتماً موضوع بچّه او را به فکر انداخت باید بعداً با او صحبت کنم. . . ولی. . . چه بگویم؟! صدایم می‌زند. باید به استقبال مهمان‌ها بروم.

# ۲

# کلّیات: آغاز موسیقی، نگارش موسیقی، ارکان و اجزای موسیقی، بافت موسیقی

امروز اولین جلسه‌ی کلاس پیانوست. . . از برکت تدبیرها و سماجت‌هایش، بالاخره پیانوی پسرعموجان را هم به منزل آوردیم. مثل بچّه‌ها دورش می‌گشتیم و روی صفحه‌ی برّاقش دست می‌کشیدیم. پشت آن می‌نشستیم و درحالی‌که نوار یک کنسرت پیانو پخش می‌شد، آدای پیانیست‌های احساساتی را درمی‌آوردیم. با این‌که ذوق و شوقی عجیب داشتم ولی رفتن به کلاس هنوز هم برایم سخت بود. مُدام طفره می‌رفتم.

«می‌گویم بهتر نیست تو تنها به کلاس بروی؟ این‌طوری هم صرفه‌جویی در وقت است و هم در پول؛ بعد هم می‌توانی آنچه را آموختی به من یاد بدهی!»

جلوِ آینه ایستاده بود تا برای رفتن آماده شود. از توی آینه نگاهی به من انداخت و گفت: «بلند شو زودتر حاضر شو، دیر می‌شود ها! بی‌خودی هم بهانه نیاور. اوّلاً که شهریه‌های پرداختی را پَس نخواهند داد؛ ثانیاً بنده تنها نخواهم رفت؛ ثالثاً من نمی‌توانم. . .»

«بسیار خُب، بسیار خُب، احتیاجی به سخنرانی نیست؛ مثل همیشه من تسلیم‌ام.»

و رفتیم. . . . آدم‌های جوراجوری در کلاس بودند: کودک، نوجوان، میانسال و حتّی مسن. باورم نمی‌شد که موسیقی این همه طرفدار داشته باشد، آن هم در

میان تیپ‌ها و طبقات مختلف! وقتی اعضای کلاس خودشان را معرّفی می‌کردند و مشاغلشان را هم می‌گفتند، دهانم از تعجّب بازمانده بود. و امّا استاد، خانمی بود میانسال، موقّر و ساده. وقتی وارد شد، آیدا درِ گوشی گفت: «می‌گویند بهترین استاد پیانوست! بخت با ما یار بود که توانستیم ثبت‌نام کنیم.»

«خُب بابا، این‌همه تبلیغ نکن. مهم این است که خوب هم بیاموزد.»

نامش خانم نوایی است. مراسم معارفه که تمام شد، خوب همه را برانداز کرد و گفت: «خوشحال‌ام که می‌بینم امروز دیگر موسیقی یک هنر انحصاری نیست که فقط مختصّ مراسم مذهبی کلیساها یا مراسم تشریفاتی دربارهای دولتمردان باشد؛ و شما، زن و مرد، کوچک و بزرگ، با مدارج تحصیلی مختلف، نسبت به موسیقی اُنس و اُلفتی دارید. البته بدیهی است آموزش موسیقی هم مثل هرچیز دیگر، چنانچه از دوران کودکی آغاز شود، نتیجه‌ی بهتری خواهد داشت. ولی هرکس، هرزمان و هر اندازه هم که از موسیقی بیاموزد، خوب است و می‌توان گفت از همان لحظه به بعد، لذّتی بیشتر و عمیق‌تر نسبت به هنر موسیقی احساس خواهد کرد. و البته باز هم مثل هر کارِ دیگر نیاز به پشتکار، ممارست و استقامت دارد؛ و مسلّماً عشق و علاقه‌ی شما به موسیقی هم عامل مهمّی است. از میان شما، کسانی پس از چندی، ترکِ آموختن می‌کنند؛ برخی به مقدّمات و نواختن چند آهنگ اکتفا خواهند کرد، امّا معدودند کسانی که نوازندگان یا آهنگسازان خوبی از آب درآیند. و این اندک همان‌ها هستند که عشقشان به موسیقی بی‌حدّ و حصر است؛ چون خلق کردن تنها از عشق برمی‌آید؛ غایتِ عشقْ خَلق است. خلقِ یک پرده‌ی نقاشی، خلق یک بنای زیبا، خلق یک شعر یا یک داستان و بالاخره، خلق یک قطعه موسیقی، همه و همه، آثار عشقِ خالقِ آن‌هاست. مثال ملموس آن، عشق انسانی است به انسانی دیگر، عشقی که غایت آن هم خلق است؛ خلق یک انسان جدید. امّا این اقترانی است که در ظاهر می‌بینیم، درحالی‌که در عالم هنر نتیجه‌ی عشق، اقترانی روحی و درونی است؛ و اوج آن، خلقِ چیزی است که ما آن‌را

'اثر هنری' می‌نامیم و گاهی هم 'شاهکار هنری'...»

بعد هم مطالبی راجع به اهمّیت موسیقی و تأثیر آن گفت که تقریباً همان‌هایی بود که من و آیدا هم درباره‌شان صحبت کرده بودیم. و البتّه چند نکته‌ی تازه... ـ می‌گفت: «امروزه تأثیر موسیقی حتی روی گیاهان هم ثابت شده است؛ گیاهانی که در معرض نواهای موسیقی بوده‌اند به‌مراتب رشدشان سریع‌تر از گیاهانی بوده که در محیط عادی گلخانه و حتی محیط مناسب هوا و نور و غذای مطلوب قرار داشته‌اند. موسیقی حتی در افزایش شیردهی گاوها نیز به ثبوت رسیده است.»

یکی از شاگردان پرسید: «من شنیده‌ام که موسیقی می‌تواند در درمان بعضی از بیماری‌ها هم مؤثر باشد، درست است؟»

و استاد پاسخ داد: «این نکته‌یی است که ابوعلی سینا هم در کتاب معروف خود *قانون*، به آن اشاره کرده است و اخیراً هم پزشکان به این موضوع توجّه کرده‌اند. موسیقی می‌تواند به انسان آرامش خاطر ببخشد یا برعکس، اعصاب او را شدیداً تحریک کند و موجب اضطراب و تشویش شود. توجیه علمی قضیّه آن است که نِرون‌های عصبی در انسان محدودند و نمی‌توانند به تمام تحریک‌های همزمان پاسخ دهند. بنابراین، وقتی موسیقی مناسبی نرون‌های عصبی را تحت تأثیر قرار دهد، نرون‌های زیادی باقی نمی‌مانند که به سایر تحریک‌ها، مثلاً دَرد، پاسخ دهند و در نتیجه بیمار، درد یا آنچه را بر او می‌گذرد کمتر احساس می‌کند. در امریکا برای اولین بار در آسایشگاه‌ها و بیمارستان‌ها از موسیقی برای روان‌درمانیِ بیماران کمک می‌گرفتند.»

و سپس ادامه داد: « امروز، در اولین جلسه، قصد دارم کلیاتی درباره‌ی پیدایش موسیقی و نکات اساسی دیگر برایتان بگویم که البته مطمئن‌ام همه‌ی آن‌ها را در این یک جلسه نخواهید آموخت و چنین انتظاری هم از بیان آن‌ها ندارم. این کار صرفاً برای آشنایی شما با این مطالب و اصطلاحاتِ خاصّ موسیقی است که به‌تدریج در طول کلاس فرا خواهید گرفت.

«موسیقی در کنار انسان و با انسان رشد کرد. آدمی موسیقی را از مظاهر طبیعت آموخت. کسی به‌درستی نسبت به اولین آواها آگاهی ندارد؛ شاید آغاز موسیقی با پیدایش نخستین کلام، همراه و یا شاید هم مقدّم بر آن باشد. کم‌کم انسان متوجه شد که اشیا و ادوات پیرامونش، اصوات موزون و مطلوبی به‌وجود می‌آورند؛ مثلاً زه کمان پس از کشیده شدن و رها شدن، ارتعاش و صدایی مطبوع دارد؛ یا تنه‌ی توخالی درختان صدایی طنین‌دار تولید می‌کند. و به‌تدریج این هنر که در نهاد طبیعت مستور بود، توسط آدمی آشکار شد. آهنگِ مرغان، وزشِ باد از لابه‌لای برگ‌ها، صدای آبشار، چهارنعل اسب و ریزش باران، نخستین آموزگاران این هنر بودند که انسان را متوجه ساختن آلات موسیقی و تقلید نغمه‌ها و صداها کردند. زِه تبدیل به سیم و تارِ آلت موسیقی شد و تلفیقِ سیم‌ها با ضخامت و طول‌های مختلف، سازهای زهی را به‌وجود آورد. بوق چوپانی که از شاخ حیوانات بود، اساس پیدایش سازهای بادی شد و تنه‌ی پوک و توخالی درختان باعث پیدایش سازهای ضربی. . . به همین ترتیب، و به‌تدریج موسیقی همراه با انسان غنی‌تر و کامل‌تر شد.

«حدود پنج‌هزار سال پیش، سومری‌ها قطعات موسیقی برای رقص می‌ساختند. در مصر قدیم موسیقی بیشتر جنبه‌ی روحانی و مذهبی داشت. در ایران نیز از دوران قدیم، به‌خصوص در دوران ساسانی، موسیقی بسیار شکوفا بود. موسیقی اروپایی قرون وسطیٰ هم بیشتر در خدمت کلیسا و مراسم مذهبی بود؛ امّا در دوران رُنسانس تحولاتی در شیوه‌ی نُت‌نویسی پدید آمد و موسیقی مذهبی، اساس و پایه‌یی علمی پیدا کرد. شاید به قطعیت نتوان گفت که چه قوم و ملّتی بنیان‌گذار و یا پیشقدم در ترویج موسیقی بوده است، بعضی از مورّخان یونان را در این فن متقدّم می‌دانند؛ البته شاید نظم علمی‌یی که فیثاغورث[1] به موسیقی یونانی داد علّت این عقیده باشد. ولی به‌هرحال مصر و کلده و سومر و هند و ایران و چین و خلاصه تمامی اقوامِ صاحب موسیقی، تاریخی غنی و کهن

---

۱. فیلسوف و ریاضی‌دان یونانی : (حدود ۵۸۰ ـ ۴۹۷ ق.م).

دارند. مطالعه‌ی تاریخ موسیقی در هریک از این ملل و اقوام کار مفصّلی است که امیدوارم خودِ شما به آن بپردازید.

«و امّا خود موسیقی که از تنظیم و ترکیب اصوات به‌وجود می‌آید. ببینیم اصلاً 'صوت' چیست و مشخصات آن کدام است. در فیزیک می‌گویند صوت از ارتعاش اجسام پدید می‌آید و به وسیله‌ی هوا منتشر می‌شود. یک صوت ساده دارای چهار ویژگی است که تا حدودی با آن‌ها آشنا هستید، ولی بد نیست معانی دقیق آن‌ها را در موسیقی بدانید:

۱. ارتفاع که همان زیر و بم بودن صداست ــ در اینجا دو کلید مختلف روی پیانو را به صدا درآورد و ادامه داد ــ و این همان خاصیتی است که نُت‌ها[1] یا صداها را از هم جُدا می‌کند. یعنی تفاوت صوتی که میان دو صدا و یا یک نُت تا نُت بعدی وجود دارد. ارتفاع را با اصطلاح 'بلندی و کوتاهی صدا' هم نام می‌برند.

۲. شدت مقصود از شدت، همان انرژی مکانیکی اولیه‌یی است که در لحظه‌ی تولید صوت به‌کار برده می‌شود؛ مثلاً شدّت صوت تولید شده به وسیله‌ی یک طبل با محکم‌تر کوبیدن بر آن زیادتر می‌شود ـ یک کلید پیانو را یک بار آرام و بار دیگر با فشار بیشتر به صدا درآورد.

۳. طنین خاصیتی است که موجب تشخیص صداهای مختلف از یکدیگر می‌شود؛ مثلاً اگر یک نُت را اوّل به وسیله‌ی پیانو بنوازیم و سپس همان نُت را به وسیله‌ی فلوت اجرا کنیم، هرچند که این دو در ارتفاع و شدّت یکسان باشند، با این حال صدای هریک از دیگری برای ما قابلِ تشخیص است، چون طنین متفاوتی در گوش ما دارد. طنین هم اصطلاحات دیگری دارد،

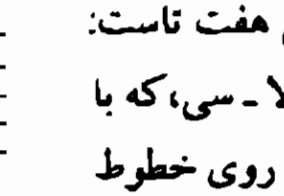
1. note

مانند 'کیفیت صوتی'، ' تمبر'، ' جنس صدا' یا ' رنگ‌آمیزی صوتی' . . . و بالاخره،

۴. طول که مدّت کشش یک نُت است.

«از نُت زیاد نام بردیم، و از این پس سر و کار ما با نُت‌ها خواهد بود، یعنی علامت‌هایی که با آن‌ها صداهای موسیقی را نشان می‌دهند. این علامت‌ها از حدودِ پانصد سال قبل از میلاد وجود داشته ولی نحوه‌ی آن کاملاً با امروز متفاوت بوده است. در قرن ششم میلادی، پاپ گریگوری اعظم، نوعی روش ساده‌ی نگارش موسیقی به وجود آورد تا مطمئن شود مردم آوازهای کلیسا را درست می‌خوانند و بین دو اجرای هر آواز، آهنگِ آن را فراموش نمی‌کنند یا تغییراتی در آن نمی‌دهند. او در زمینه‌ی جمع‌آوری آوازهای مذهبی و وحدت موسیقی در اروپا زحمت زیادی کشید. در حدود سال ۱۲۵۰ میلادی شیوه‌ی نگارش موسیقی، دقیق‌تر شد تا امروز که اصوات موسیقی یعنی نُت‌ها روی خطوطی موسوم به 'حامل' نوشته می‌شود.»

بعد روی تخته‌یی که همراه داشت، پنج خط افقی موازی هم رسم کرد و گفت: «نت‌های موسیقی هفت تاست:



خطوط حامل

دو ـ رِ ـ می ـ فا ـ سُل ـ لا ـ سی، که با علامت‌های مخصوصی روی خطوط حامل یا بین آن‌ها نوشته می‌شوند و شما به‌تدریج آن‌ها را خواهید شناخت. . . . خُب به گمانم خسته شده‌اید. چند دقیقه‌یی استراحت کنید تا من هم با اجازه‌ی شما به وصالِ یک فنجان چای برسم و برگردم.»

و بعد از کلاس بیرون رفت. پچ‌پچ بین شاگردان بالا گرفت. از همین حالا می‌شد فهمید چه کسانی در جلسه‌ی بعد غایب خواهند بود! آیدا، دست‌هایش را زیر چانه‌اش گره کرده بود و در فکر بود.

«در چه فکری؟»

«در فکرِ عشق، در فکرِ خَلق. . . متین یعنی ممکن است روزی من و تو هم

بتوانیم در عالم موسیقی چیزی خلق کنیم که ارزشمند باشد؟ کار سختی‌ست، مگر نه؟»

«آیدای عزیز، صحبت‌های استاد، باز هم تو را در رؤیا فرو برد. فعلاً که این‌ها همه‌اش خواب و خیال است. معلوم نیست با شرایط مالی‌یی که داریم تا کی بتوانیم کلاس را ادامه دهیم؛ تازه قضیه‌ی بیماری و مخارج معالجات و عاقبت کار هم که خود حکایت دیگری‌ست. . . حالا تو کجاها را می‌بینی!»

قیافه‌اش در هم رفت و گفت: «تو هم کاری جز این بلد نیستی که توی ذوق آدم بزنی. فکر می‌کنی همه‌ی آن‌ها که کار مهمّی در دنیا کرده‌اند، اثرِ بزرگی خلق کرده‌اند، توی رختخواب پرند و پرنیان می‌خوابیدند و ظهر و شب بوقلمون می‌خوردند و خلاصه هیچ غمی نداشتند؟ اصلاً به نظر من ارزش هر اثری به اندازه‌ی رنجی‌ست که در به‌وجود آوردنش تحمّل کرده‌اند. همین چند روز پیش درباره‌ی واگنر[1] می‌خواندم. می‌خواهی نظر او را در این‌باره بدانی؟ او می‌گوید: 'سر در نمی‌آورم که چگونه یک انسانِ واقعاً شاد می‌تواند به فکر هنرمند شدن بیفتد؟!' خود او قطعه‌ی شاد و آرام *طلای راین* را درحالی نوشته که درونش سراسر مملو از غم و دردی جانکاه بوده است. من مطمئن‌ام همین خانم نوایی هم به راحتی به این مرحله نرسیده، اگر می‌شد از خودش می‌پرسیدم تا ببینی!»

چیزی نگفتم ولی آیدا همچنان در فکر بود. می‌دانستم که هنوز تمام حرف‌هایش را نزده. از چهره‌اش پیدا بود که دارد مقدّمات بحث دیگری را هم می‌چیند. ناگهان گفت: «متین!»

لحن صدایش آرام‌تر شده بود. نگاهش کردم و گفتم: «بگو آیدا جان، من برای ادامه‌ی محاکمه حاضرم.»

«متین، هنوز هم نظرت درباره‌ی بچه عوض نشده؟»

«می‌دانستم که بالاخره دیر یا زود دوباره سراغ این بحث خواهی رفت.»

«و تو هم دوباره طفره خواهی رفت!»

---

۱. Richard Wagner : (۱۸۸۳ ـ ۱۸۱۳) : آهنگساز و رهبر آلمانی.

«اصلاً این خانم استاد هم کار دست ما داد. معلوم نیست موسیقی درس می‌دهد یا فلسفه و عرفان!»

«فرار کردن از موضوع چیزی را حل نمی‌کند. حرف‌های او هم که نبود مشکل ما سرجای خودش بود.»

«آخر آیدا جان، من با این شرایط که نمی‌دانم چه پیش خواهد آمد. پدر و مادر شدن که مثل کلاس موسیقی رفتن نیست که اگر مشکل داشتی، اگر تاب و توانش را نداشتی، رهایش کنی و کنارش بگذاری. . .»

اشک در چشم‌هایش جمع شده بود: «ولی متین، همه‌ی این‌ها بهانه است. خودت هم خوب می‌دانی اگر تو دست از سَرِ این تردید و ترس بیهوده برمی‌داشتی، این همه بهانه لازم نبود.»

آمدم چیزی بگویم که استاد وارد شد. نگاهش کردم، قطره اشکش را که روی گونه‌اش می‌غلتید با دست پاک کرد و به استاد خیره شد.

«خُب، بهتر است وقت باقی‌مانده را از دست ندهیم. مطلب بعدی درباره‌ی اجزای موسیقی و خصوصیات یک صوت موسیقایی است.»

همین‌طور که صحبت می‌کرد، به‌طرف پیانو رفت و روی یکی از کلیدها با انگشت ضربه زد و بعد پرسید: «آیا این نُت که شنیدید موسیقی است؟» و خودش پاسخ داد: «نه، یک نُت به‌تنهایی هرگز موسیقی را به‌وجود نمی‌آورد، زیرا با یک نُتِ تنها و جداگانه هیچ حرکتی شکل نمی‌گیرد بلکه فقط صدایی سرگردان در فضا خواهد بود.»

سپس دوباره دستش را روی پیانو گذاشت، ولی این‌بار به‌ترتیب به دو کلید ضربه زد و گفت: «هنگامی که دو نُت وجود داشته باشد ناگهان به ارتباط میان آن دو، مانند کشش و جاذبه‌یی خاص پی می‌بریم. و این آغازی است برای ایجاد یک مفهوم موسیقایی. و به همین ترتیب با سه نُت این مفهوم گسترش می‌یابد. درست مثل به هم پیوستن پروتون‌ها و الکترون‌هایی که یک اتم را به وجود می‌آورند و سپس از به هم پیوستن اتم‌ها، مولکول‌ها شکل می‌گیرند و بالاخره از

به هم پیوستن مولکول‌ها یک مفهوم آشنا، یک شیء و در مثال ما یک قطعه موسیقی پدید می‌آید. این گروه نغمه‌ها یا نُت‌ها را که هریک به‌نوبت از پَسِ دیگری می‌آیند 'ملودی'[1] می‌نامند. به عبارت دیگر، موسیقی چیزی نیست مگر نغمه‌هایی که دگرگونی می‌یابند و در طول زمان حرکت می‌کنند. وقتی از توالی نُت‌ها صحبت می‌کنیم باید به نکته‌ی مهم دیگری هم اشاره کنیم، یعنی ارتباط میان هر دو نُت که آن را 'فاصله'[2] می‌گویند. این نکته ـ یعنی فاصله ـ دارای اهمیت بسیار است، چون قلب و روح موسیقی در آن جای دارد. یک قطعه موسیقی از نُت‌های تنها به‌وجود نمی‌آید، بلکه از فاصله‌های میان این نُت‌ها به‌وجود می‌آید. فاصله، در گفت‌وگوهای روزمره به معنای مدّت زمانِ موجود میان دو رویداد است؛ مثلاً در نمایش می‌گوییم 'میانِ پرده‌ی اوّل و پرده‌ی دوّم، پانزده دقیقه فاصله است.' و یا فاصله‌ی میان دو قسمت درس کلاس امروز ما؛ در موسیقی هم این فاصله به روش‌های مختلف قابل سنجش است. وجود این فاصله‌ها در قطعات موسیقی، منجر به تفاوت هر قطعه از قطعه‌ی دیگر می‌شود و ملودی‌ها و ریتم‌های مختلفی را پدید می‌آورد.»

یکی از شاگردان گفت: «ممکن است 'ریتم'[3] را بیشتر توضیح دهید.»

«هریک از شما در راه رفتن از ریتم خاصّی پیروی می‌کنید؛ حتّی صحبت کردن هرکس، ریتم مخصوص خود او را دارد. اگر یک شماره‌ی تلفن شش رقمی مثل چهارصد و سی و دو هزار و نهصد و یازده (۴۳۲۹۱۱) را به صورت چهل و سه ـ بیست و نُه ـ یازده یعنی به شکل 'ریتمیک' بیان کنید، راحت‌تر آن را به‌خاطر خواهید سپرد. به‌عبارت دیگر، ریتم در موسیقی عبارت از توالی ضربات آهنگ است و اساساً برای موزون کردن نوای موسیقی به کار می‌رود. اهمیت 'ضرب' یا ریتم در موسیقی به اندازه‌ی اهمیّت 'وزن' در شعر است.

«بهترین روش برای درک ریتم همان است که اغلب ناخودآگاه انجام می‌دهیم؛ یعنی با شنیدن یک آهنگ، با ضربات انگشت یا نوک مداد، روی میز

1. melody 2. interval 3. rhythm

می‌زنیم یا با ضربه‌های پایمان روی زمین آهنگ را همراهی می‌کنیم، سر تکان می‌دهیم و اگر خیلی در حال و هوای موسیقی باشیم با حرکات دست و چرخاندن چوبی در هوا، ادای رهبران ارکستر را درمی‌آوریم و به‌این ترتیب به ریتم تُند یا کُند، مهیّج یا ملایم، کوبنده یا لطیف در موسیقی پی می‌بریم. اغلب یک ریتم منظّم بر موسیقی حاکم است و مدام تکرار می‌شود؛ درحالی‌که برخی از آهنگسازان با تغییر و درهم ریختن نظمِ ریتم، نیروی تأثیر موسیقی خود را افزایش می‌دهند. در واقع ریتم از اجزای اساسی هر ملودی است و ملودی بدون آن ممکن نیست. توضیح خودمانی‌تر مسأله این است که اگر ملودی را قسمت آوازیِ موسیقی بدانیم، ریتم هم قسمت رقصیِ آن است.

«به‌این ترتیب، ملودی‌ها از تنوّعی بی‌حدّ و حصر برخوردارند. حتّی یک ملودی می‌تواند به شکل‌های گوناگون درآید؛ مثلاً بسته به این‌که با چه سرعتی نواخته شود یا چه بلندی و کوتاهی داشته باشد یا آن‌که با چه سازهایی اجرا شود، به شکل‌های مختلف درخواهد آمد و در نتیجه تأثیرات متفاوتی بر انسان خواهد گذاشت. البتّه بدیهی است که تنوع ملودی با هدف و کاربرد آن هم مرتبط است؛ مثلاً اگر کسی برای یک ارکستر نظامی آهنگ بسازد، یک ملودی مهیّج را برمی‌گزیند، درحالی‌که لالایی، یک ملودی آرام و لطیف را می‌طلبد. حالت ملودی، ریتم و رنگ‌آمیزی سازها از ملّتی به ملّت دیگر هم متفاوت است. به‌راحتی می‌توان یک ملودی هندی را از یک ملودی اسپانیایی تشخیص داد. به‌هرحال، هدف از همه‌ی این‌ها، یعنی هدف از موسیقی، برقراری ارتباط با احساسِ شماست؛ و شما به‌تدریج با شنیدن بیشتر و دقیق‌تر، در انتخابِ ملودی، صاحب ذوق وسلیقه‌ی شخصی خواهید شد و آن‌موقع است‌که می‌توانید بگویید من این ملودی را دوست دارم یا آن ملودی را نمی‌پسندم.

«راستی تا یادم نرفته، بگویم که اگر با اصطلاحاتی چون 'لحن'، 'آهنگ'، 'تِم'[1] یا 'خط ملودیک' برخورد کردید، جا نخورید. این‌ها همه یعنی همان

1. theme

ملودی.

«از اهمیّت ریتم و ملودی در موسیقی زیاد صحبت کردیم، امّا ناگفته نماند که اهمّیت 'هارمونی'[1] در موسیقی هم کمتر از این دو نیست. منظور از هارمونی، همان دستورها و قواعد معیّنی است که باید بین اصوات مختلف، هماهنگی ایجاد کند تا در مجموع به گوش خوشایند باشد؛ به عنوان مثال در یک اُرکستر، معمولاً ملودی اصلی را دسته‌ی معیّنی از سازها اجرا می‌کنند و سازهای دیگر، با نواهای مختلف، نوای اصلی را همراهی می‌کنند؛ ولی در نهایت ترکیب این اصوات طوری‌است که نه تنها شنونده را ناراحت نمی‌کند بلکه برایش لذت‌بخش هم هست.

«خُب، از قیافه‌ها پیداست که همگی گیج و خسته شده‌اید. ولی مهم نیست، به‌تدریج همه‌ی این مفاهیم برایتان آشنا و ملموس می‌شود. هرچیزی در این عالم زبانِ خاصّ خود را دارد و معمولاً فقط اهلش آن زبان را بلدند؛ مثلاً مکانیک‌ها، اصطلاحات خاص خود را دارند، پزشکان، ورزشکاران، معماران... و خلاصه همه‌ی صنف‌های دیگر. و برقراری هرنوع ارتباط با دنیای آن‌ها مستلزم یادگیری زبان آن‌هاست. خُب این‌ها هم الفبای زبان موسیقی‌ست که کم‌کم باید بیاموزید. این آخری را هم می‌گویم و بعد والسّلام.

«'بافت موسیقی'، بسته به نحوه‌ی پیوستن عوامل ملودیک و هارمونیک درآن، شکل‌های مختلف پیدا می‌کند:

۱. بافت مونوفونیک[2] یا تک‌صدایی: وقتی که موسیقی منحصراً به عنوان یک ملودی تنها و بدون هرگونه همراهی باشد، موسیقی را مونوفونیک می‌نامند.

۲. بافت پولی‌فونیک[3] یا چندصدایی: زمانی پدید می‌آید که در یک قطعه موسیقی دو ملودی یا بیشتر که دارای اهمّیت کم و بیش یکسانی هستند، همزمان نواخته شوند (یا خوانده شوند)؛

1. harmony 2. monophonic 3. polyphonic

مثلاً تصنیف‌های دسته‌جمعی کلیسا که هر گروه ملودی‌یی متفاوت از گروه دیگر را همزمان با همان گروه سر می‌دهد، موسیقی‌یی با یک بافت پولی‌فونیک است.

۳. **بافت هوموفونیک**[1] که عبارت است از یک ملودی ساده وقتی که با عامل دیگری همراهی شود؛ مثلاً یک ترانه‌ی محلّی همراه با گیتار، یک موسیقی هوموفونیک است.

«بسیار خُب، همگی خسته نباشید. جلسه‌ی آینده کار عملی را شروع خواهیم کرد.»

1. homophonic

# ۳

## معنای موسیقی چیست؟

آیدا راست می‌گفت. قدم اوّل را که برداری، قدم‌های بعدی آسان‌تر خواهد شد؛ خودبه‌خود پیش می‌روی، با سختی و ناتوانی، ولی بالاخره پیش می‌روی؛ درحالی‌که اگر بخواهی منتظر فرصت‌های استثنایی باشی، همه‌ی فرصت‌ها را از دست خواهی داد. رفتن به کلاس، به جدّی‌تر شدن ارتباط ما با موسیقی یا لااقل ارتباط من با موسیقی کمک زیادی کرد؛ به‌خصوص که استاد هم علاقه‌ی توأم با نگرانی و پریشانی ما را تشخیص داده است. با کوچک‌ترین پیشرفت ما را تشویق می‌کند و باز قدمی دیگر به جلو هدایتمان می‌کند. از همه‌ی این‌ها گذشته، پرداختن به هُنر، هنری مثل موسیقی زندگیمان را هم پربارتر کرده است. وجود مفهومی غیر از مفاهیم عادی زندگی، مثل خوردن و خوابیدن، ارتباط‌های روزمره، نگرانی‌های کوچک و بزرگ و صدها چیز دیگر، معنا و تحرّکی دیگر به زندگی بخشیده، هرچند که من هنوز سُست‌تر و کم‌طاقت‌تر از اویم، ولی با این حال ارتباطمان با هم رنگ و بویی تازه به خود گرفته است. او هم خوشحال است. البتّه موضوع بچّه همچنان فکر و ذکرش را به خود مشغول کرده است. فکر مرا هم. . . ولی خُب، او حالِ مرا می‌فهمد، جدال مرا با خودم درمی‌یابد و مثل همیشه صبوری می‌کند. او می‌داند که دل من هم چون او، برای کودکی که بتوانیم هر دو، مِهرِمان را نثارش کنیم چگونه می‌تپد. آه که اگر این بیماری لعنتی نبود. . . اگر آیدا بود الان می‌گفت «این حرف را نزن؛ تو چه می‌دانی که اگر این

بیماری نبود، ما خوشبخت‌تر از این که هستیم می‌بودیم؟!» امشب سالگرد ازدواجمان است، اوّلین سال. افسوس که نمی‌توانم هدیه‌ی قابلی برایش تهیه کنم.

چند شاخه گُل در دست، به خانه رسیدم. زنگ نزده، در باز شد. دانستم که از پنجره، توی کوچه را می‌پاییده. رفتم تو. صدایش زدم.

«آیدا. . . آیدا کجایی؟»

جوابی نیامد. از پیچ راهرو که گذشتم، ناگهان از پشت کسی چشمانم را با دو دست بست.

«آیدا. . . تویی. . . چه می‌کنی؟»

خندید و گفت: «تا دَه بشمر، بعد چشم‌هایت را باز می‌کنم.»

«به چَشم.» و شروع کردم به شمردن، با سرعت : «یک ـ دو ـ سه ـ چهار ـ پنج ـ . . .»

پرید توی حرفم و گفت: «یواش‌تر، اینقدر تُند نرو!»

به شمارش ادامه دادم امّا آهسته‌تر: «شش ـ هفت ـ هشت ـ نُه ـ دَه»

دست‌هایش را برداشت، به طرفش برگشتم، لباس سپید عروسیش را به تن کرده بود. خندید و گفت: «سلام، آقا داماد!»

مبهوت نگاهش می‌کردم. یکباره یادِ آن روز و آن شب در خاطرم زنده شد؛ زمانی که هنوز هم باور نمی‌کردم آیدا در کنار من قرار گرفته باشد.

«آیدا. . . آیدای من. . . چه زیبا شده‌ای. . . درست مثل آن شب. . .»

«اوّلاً متشکرم، ثانیاً جواب سلامت کو؟ ثالثاً خیال نداری گُل‌ها را به من بدهی؟»

«آه خدای من. . .»

و گل‌ها را پیش بُردم، دست‌هایش را روی دسته‌ی گلِ روی دست‌هایم حلقه

کرد.

«متین!»

قلبم فرو ریخت؛ درست مثل آن موقع‌ها.

«متین، من و تو با هم چه خوشبخت‌ایم! مگر نه؟»

انگار همه‌ی شادی‌های عالم را توی دلم ریختند. سرش را روی سینه‌ام فشردم.

«آیدا. . . کدام مردی در دنیاست که آرزویی جز شنیدن چنین جمله‌یی از همسرش داشته باشد؟ من در این مدّت برای تو هیچ نکردم، به تو هیچ ندادم! تو فقط شریک غم‌ها و سختی‌های من شدی. . .»

«دست بردار دیگر، والاّ ممکن است پشیمان شوم و حرفم را پس بگیرم ها!»

و بعد دستم را کشید و به طرف اتاق پذیرایی برد، میز شام را چیده بود، به‌اضافه‌ی کیکی و شمعی و هدیه‌یی. . . خلاصه یک جشن مفصّل دونفره. ضمناً جای هیچ کس هم خالی نبود!

بعد از شام، لباسش را عوض کرد و مشغول شستن ظرف‌ها شد.

«متین، لطفاً ضبط را روشن کن، نوار آماده است.»

داشتم روی میز را پاک می‌کردم.

«نوار 'ای یار مبارک بادا' ست؟»

«نه جانم! مهمانی تمام شد. یکی از آثار باخ[1] است.»

ضبط را روشن کردم. صدای موسیقی، خانه را پر کرده بود. حالا دیگر کارهای جمع کردن سفره و امور مربوطه تمام شده بود و من روی مُبل نشسته بودم که او هم با سینی چای آمد و کنارم نشست.

«می‌فهمی چه می‌گوید؟»

---

۱. J. S. Bach: (۱۷۵۰ ـ ۱۶۸۵)، آهنگساز و اُرگانیست بزرگ آلمانی.

«چه کسی چه می‌گوید؟»

«چه کسی نه، چه چیزی!»

«یعنی چه؟ داری سربه‌سرم می‌گذاری؟! اصلاً معلوم است خودت چه می‌گویی؟»

«ای بابا، همین اثرِ باخ را می‌گویم دیگر، منظورم قصّه‌یی‌ست که می‌گوید.»

«نه، نمی‌فهمم. مگر دارد قصّه می‌گوید؟»

«البته. همین امروز خواندم. این اثر که فبوس و پان[1] نام دارد و یکی از آثار غیرمذهبی باخ است، از روی افسانه‌های یونانی ساخته شده و موضوع آن مربوط به نزاعی‌است که بین دو تن از خدایان اساطیری یونان رُخ می‌دهد: فبوس یا آپولون که ربّ‌النّوع هنر و پسر ژوپیتر[2] (زئوس) بوده و دیگری پان که خدای چوپانی و فرزند هرمس[3] بوده است. فبوس چنگ را اختراع کرده بود و با آن آهنگ‌های دلکشی می‌ساخت و پان هم سازنده‌ی فلوت بود و آهنگ‌های روستایی را زیبا می‌نواخت؛ تا روزی که این دو در برتری بر یکدیگر اختلاف پیدا کردند و هرکدام خود را شایسته‌تر و ماهرتر می‌پنداشتند. سرانجام میداسِ پادشاه را حَکَم و قاضی قرار دادند. بهتر است نوار را دوباره از اوّل بگذاری تا برایت بگویم.»

همین‌طور چَپ چَپ نگاهش می‌کردم که گفت: «چرا این‌طوری نگاه می‌کنی؟»

«حالا راست راستی می‌خواهی این قصّه را تا تَه تعریف کنی؟ بیا و امشب درس و بحثِ موسیقی را کنار بگذار. اصلاً بنده از اوّل اشتباه کردم که گفتم موسیقی را دوست دارم! سرکار که دو آتشه‌تر از بنده از آب درآمدی!»

«خُب حالا که خوشبختانه یا بدبختانه همین‌طور است. بنابراین بهتر است

---

۱. Phoebus and Pan : پان، خدای گله‌ها و شبانان و حاصلخیزی در دین یونان. اساطیر مربوط به او عموماً عشقی است. فبوس یا آپولون، خدای روشنایی، هنرها و پیش‌گویی در یونان باستان.

۲. Jupiter : طبق افسانه‌های روم قدیم، خدای خدایان است.

۳. Hermes : خدای اساطیری یونان که ربّ‌النّوع تجارت و فصاحت است.

زیاد شلوغ نکنی و به‌جای این حرف‌ها به این قطعه خوب گوش کنی.»

بعد هم لحنش تغییر کرد و گفت: «حالا اخم نکن دیگر. چایت سرد شد، زودتر بخور. نوار را هم خودم می‌آورم اوّل، مطمئن‌ام که وقتی بشنوی، خوشت می‌آید.» و به طرف ضبط صوت رفت. . . برگشت و ادامه داد: «ببین ابتدای آهنگ با آواز دیوهای جنگل که برای شرکت در محاکمه‌ی پان و فبوس می‌آیند، شروع می‌شود. . . . حالا این قسمت بیانگر استهزا و تمسخری‌است که پان نسبت به هنر فبوس یعنی چنگ‌نوازیِ او اظهار می‌کند. فبوس هم در مقابله و هنرنمایی، آهنگی عاشقانه می‌خواند و چنگ می‌نوازد؛ و بعد نوبت به پان می‌رسد. . . اینجا همان‌آهنگ نشاط انگیزی‌است‌که او با ضرب تُند می‌خواند. . . میداس آواز پان را ترجیح می‌دهد و فبوس را محکوم می‌کند و فبوس که قضاوت میداس را غیرعادلانه و برخلاف قواعد و اصول هنرشناسی می‌داند، وِردی می‌خواند و فوراً دو گوش دراز مثل گوش‌های خر در دو طرف سر میداس می‌روید و میداس از آن پس گوش‌ها را زیر موهای بلند خود پنهان می‌کند. . . قسمت پایانی هم آواز دسته‌جمعی در بیان پیروزی فبوس است. خُب چطور بود؟ اصلاً گوش می‌کردی یا نه؟»

درحالی‌که دست می‌زدم، گفتم: «عجب قصّه‌ی جالبی! ولی بنده فکر نمی‌کردم در گوش دادن به موسیقی باید بفهمم که چه قصّه‌یی می‌خواهد بگوید.»

خندید و گفت: «جای بسی خوشوقتی‌ست که معلوم شد گوش کرده‌ای. امّا این سؤال که موسیقی سعی دارد چه چیزی به ما بگوید، یا این قطعه چه عقاید و تصوّراتی را در ما پدید می‌آورد، همیشه هم جواب‌های مشخصی ندارد؛ یعنی درک موسیقی همیشه به این معنا نیست که ما باید به داستانی پسِ موسیقی پی ببریم. در واقع، وجود داستان می‌تواند معنایی اضافی به موسیقی ببخشد. البتّه این‌طور که من از لابه‌لای کتاب‌ها و اظهارنظرهای این و آن فهمیدم، این هم از آن مباحثی‌ست که اختلاف‌نظر در آن فراوان است؛ مثلاً بعضی‌ها می‌گویند

داستان در موسیقی مثل سُس یا خَردلِ روی ساندویچ است، درحالی‌که بعضی دیگر، این داستان را همان محتوای ساندویچ فرض می‌کنند.»

«خُب، پس بحث بر سر ساندویچ است! افسوس که این جناب باخ، مهمان ناخوانده، مهمانی ما را به هم زد. ولی خُب، جلوه‌های داستان را در این قطعه، به‌خوبی مجسّم فرموده. ولی گمان می‌کنم من هم بتوانم با نبوغ درخشانم داستان دیگری را سَرِ هم کنم و با قسمت‌های مختلف آهنگ منطبق فرمایم! حالا به نظر شما، شنونده‌ی آهنگ کدام داستان را باید درک کند، داستان بنده را یا آن اسطوره‌ی یونانی را؟»

«بله، آقای لئونارد برنستاین[1] هم در کتابی که به نام *تجزیه و تحلیل موسیقی برای جوانان* تألیف کرده ـ و من هم مطالب زیادی از آن آموختم ـ معتقد است تصوّراتی که ممکن است از شنیدن یک آهنگ به ما القا شود، می‌تواند متفاوت باشد، چون‌که خود داستان تغییرپذیر است. امّا تصوّر اساس موسیقی نیست، بلکه این احساسِ ماست که اصل است. در درک موسیقی باید به بیان عواطف و احساساتی چون درد، *شادی*، خشم، *تنهایی*، یا عشق اندیشید. هدف اکثر آثار موسیقی، توصیف چنین احساساتی‌است و هر قدر اثری در بیان این احساس‌ها موفق‌تر باشد، پیوند و ارتباط بهتری بین شنونده و آهنگساز برقرار می‌کند. راستی باید آثار چایکوفسکی[2] را بیشتر گوش کنیم، چون او آهنگسازی‌است که آثار زیادی با این شیوه خلق کرده؛ یعنی موسیقی *برنامه‌یی* یا *توصیفی* و همیشه هم سعی در خلق آثاری با مفاهیم عاطفی داشته است.»

«خُب، بنده هم با همین دیدگاه موافق‌ام؛ چون این احساسات را باکمی توجّه و تمرکز روی موسیقی می‌توان به‌راحتی تجربه کرد؛ مثلاً یک قطعه در من احساس پیروزی را به‌وجود می‌آوَرَد، درحالی‌که قطعه‌یی دیگر احساسِ اندوه یا شکست یا چیزی دیگر.»

---

۱. Leonard Bernstein: (۱۹۹۰ ـ ۱۹۱۸)، آهنگساز، پیانیست و رهبر بزرگ امریکایی.

۲. Pyotr Ilyich Tchaikovsky: (۱۸۹۳ ـ ۱۸۴۰)، آهنگساز و رهبر ارکستر روسی.

«و این همان چیزی‌است که همه‌ی مردم حتّی بدون دانستن نکات ریز و درشت علم موسیقی، می‌توانند درک کنند.»

«اصلاً برای درک موسیقی و لذّت بردن از آن، لازم نیست هرکس که به موسیقی گوش می‌دهد حتماً از این نکات هم اطّلاع کاملی داشته باشد. به نظر من هر وقت که موسیقی در گوشِ دلِ آدم بنشیند و احساسی در ما ایجاد کند که درون ما را دگرگون کند، آن زمان ما مفهوم موسیقی را فهمیده‌ایم. اصلاً ایجاد احساس در شنونده بزرگ‌ترین رسالتِ موسیقی‌است؛ احساساتی که خارج از خود موسیقی نیست، بلکه تنها همان است که موسیقی را به وجود می‌آورد.»

سرش را که روی دست‌هایش بر پشتی مبل تکیه داده بود، بلند کرد و گفت: «همیشه همین‌طوری! اوّلش بدقِلقی و بی‌حوصلگی ولی بعدش. . . معرکه می‌کنی. همین‌طور پیش برویم، ممکن است حتّی یک کتاب بنویسیم و چاپ کنیم. راستی که چه فکر جالبی! نویسندگان: آیدا و متین.»

خندیدم و گفتم: «اوّلاً متین و آیدا. ثانیاً هنوز کلمات قصار بنده تمام نشده بود.»

باز سرش را روی پشتی مُبل تکیه داد و گفت: «خیلی ببخشید، من سراپا گوش‌ام، ولی. . . خُب. . . آیدا و متین».

«و من که خودم هم باورم نمی‌شد در نیمه‌های شب، چنین به هیجان آمده‌ام، ادامه دادم: «بعضی از احساس‌ها روشن و واضح هستند، می‌توان آن‌ها را با کلمات نام برد و توصیف کرد؛ مثل شادی، عشق، نفرت یا آرامش. امّا بعضی از احساساتِ آدم خیلی خاص و عمیق‌اند، طوری‌که با هیچ کلامی قابل وصف یا نام‌گذاری نیستند. من گمان می‌کنم، قدرت فوق‌العاده‌ی موسیقی در خلق چنین احساساتی‌ست. اگر پیوسته به موسیقی گوش دهیم، به‌تدریج به مفهوم آن پی می‌بریم. کافی‌ست راحت بنشینی و گوش کنی؛ حرکت‌ها، پرش‌ها، اوج‌گیری‌ها و لغزیدن‌های موسیقی را دنبال کنی و از آن لذّت ببری؛ معنای موسیقی را باید در خود موسیقی جُست.»

من که داشتم از این طرف اتاق به آن طرف راه می‌رفتم و حرف می‌زدم و دست‌هایم را بالا و پایین می‌بردم، برگشتم و دیدم آیدا همان‌طور روی مُبل به خواب رفته است، آرام و عمیق. نگاهش می‌کردم. با خودم فکر کردم ای کاش بتوانم روزی آهنگی بسازم و در آن، امشب، این لحظه و این حال و هوا را ثبت کنم. ای کاش. . .

# ۴

## موسیقی کلاسیک چیست؟

سردردهایم بیشتر و شدیدتر شده است. اثر داروها پایدار نیست. توی گوش‌هایم تیر می‌کشد. گاهی که تاب و توانم را از دست می‌دهم توی اتاق می‌دوم، سرم را زیر بالش پنهان می‌کنم و با تمام نیرو پتو را لای دندان‌هایم می‌فشارم، و چون کمی از دَرد آسوده می‌شوم و باز می‌آیم، آیدا را می‌بینم که آرام آرام اشک می‌ریزد. به خاطر این دردها گاهی مجبور می‌شوم تمام روز را در خانه بمانم. نزدیک است شغلم را از دست بدهم. آیدا تصمیم گرفته دنبال کار برود. به هیچ وجه هم حاضر نمی‌شود که موسیقی را رها کنیم. می‌گوید «هر طور که هست باید تحمّل کنیم. نباید وقت را از دست داد.» زمان برایم چه مفهوم غریبی پیدا کرده؛ چه بی‌اعتنا بودم به آن. می‌پنداشتم هر وقت بخواهم فرصت برای هر کاری دارم؛ نمی‌دانستم که ممکن است روزی چون طعمه‌یی که در تار عنکبوتی به چنگ افتاده، این‌گونه در دامش به دست وپا بیفتم و مُدام در این هراس به سر برم که آیا امروز از پا درخواهم آمد یا فردا.

هنوز به صراحت به کسی چیزی نگفته‌ایم ولی من مطمئن‌ام که مادر می‌داند؛ چطور و چگونه؟ نمی‌دانم. او فهمیده است ولی حرفی نمی‌زند. امّا رَنجَش را در خطوط چهره‌اش می‌خوانم. چه طاقتی دارد که هیچ به رویش نمی‌آورد. کاش همین‌طور بماند. اطرافیان هم از کار ما سر درنمی‌آورند. می‌فهمند که اوضاع عادی نیست ولی خُب همه را می‌گذارند به حساب جوانی و ناپختگی. یک

کلاغ ـ چهل کلاغشان هم به راه است: «یکدفعه موسیقیدان شده‌اند.» ـ «این‌طور که فهمیدم متین اصلاً بچّه دوست ندارد، طفلک آیدا که همیشه می‌گفت همان سال اوّل ازدواج بچّه‌دار خواهد شد.» ـ «اصلاً فامیل را تحویل نمی‌گیرند. هروقت می‌گوییم چرا منزل ما نمی‌آیید؟ می‌گویند کلاس داریم، باید تمرین کنیم، درس داریم.» ـ «متین تازگی‌ها خیلی خودش را می‌گیرد. هرجا که مهمانی‌ست، می‌رود توی یک اتاق، تنها می‌نشیند، آیدا هم پشت سرش. این‌ها دیگر چه 'رومئو ژولیت'ی شده‌اند!» ـ «خُب دیگر اوّلش همین‌طوری‌ست. . .» ـ . . . و از این نمک بر زخم پاشیدن‌ها که دردش از دردِسَر و تیر کشیدن‌های گوشم کمتر نیست. دلم برای آیدا می‌سوزد که همه را تحمّل می‌کند و دَم نمی‌زند. پدر و مادرش از این‌که تصمیم به کار کردن گرفته است تعجّب کرده‌اند. چندبار به او گفته‌اند: «اگر مشکل مالی دارید، هرکمکی بخواهید حاضریم.»، امّا آیدا محکم ایستاده است که «نه! ما خودمان از عهده‌ی حلّ مشکلاتمان برمی‌آییم؛ از حُسن نیّت شما هم متشکریم.» گاهی به این فکر می‌افتم که من خیلی در حق آیدا و خانواده‌اش بد کردم. آخر او به‌راحتی زندگی می‌کرد، حتّی در کنکور در یک رشته‌ی تحصیلی نان و آب‌دار هم قبول شده بود. امّا قضیّه‌ی ازدواج را بهانه کرد و انصراف داد؛ هرچند که بعدها فهمیدم تنها به خاطر رضایت خانواده‌اش آن رشته را انتخاب کرده و به آن علاقه‌یی نداشته، ولی خُب کسی چه می‌داند، شاید اگر به تحصیلاتش ادامه داده بود. . .! بعد از ازدواج هم مُدام در این فکر بود که دوتایی برای ورود به دانشکده‌ی موسیقی آماده شویم... وحالا. . .!

روی تخت دراز کشیده بودم که آیدا وارد شد.

«متین!. . . متین! یک کار خوب گیر آوردم؛ حقوقش هم بد نیست. از حالا هم طی کردم که روزهای کلاس اجازه داشته باشم زودتر کارم را ترک کنم.»

بلند شدم و نشستم.

«متأسف‌ام که مجبور شدی کار کنی!»

با اَخم گفت: «تو که خوب می‌دانی، من همیشه دوست داشته‌ام که کار کنم. اگر هم تا به حال اقدام نکرده بودم فقط به خاطر قضیّه‌ی بچّه بود. خُب حالا که بچّه نداریم، مجبور نیستم توی خانه بمانم و مُدام از دست کارهای تمام نشدنی خانه و انتظارِ آمدن تو را کشیدن، پیش خدا شکوه کنم.»

«ولی اگر دانشگاه را رها نکرده بودی، اگر با من ازدواج نکرده بودی، حالا مجبور نبودی برای شندرقاز حقوق با این و آن سروکلّه بزنی.»

«باز هم شروع کردی!. . . متین، من که بچّه نبودم. هر تصمیمی هم که گرفتم به خودم مربوط است. چون بهتر از هرکس دیگری خودم و خواسته‌هایم را می‌شناسم. اصلاً اگر تو اصرار داری که من احساس بدبختی و بیچارگی بکنم، خُب باشد. من آدمِ مفلوک و درمانده؛ تو هم عامل این فلاکت و درماندگی! خُب حالا که چه؟ کدام مشکل زندگی حل می‌شود؟ چه دردی از ما دوا می‌کند؟ می‌خواهی همین الان به خانه‌ی مادرم برگردم؟»

عصبانی و ناراحت در اتاق قدم می‌زد؛ لحظاتی در سکوت سپری شد، بعد نفس عمیقی کشید و با لحنی آرام گفت: «حالا دیگر بلند شو. کلاس دیر می‌شود. . . ضمناً از نظر من مفهوم کارکردن که تو آن را ' سروکلّه زدن' با مردم می‌دانی، ' ارتباط' با دیگران است. و این ارتباط هم، برای زندگی کردن، برای رشد کردن و برای آزمودن و آزموده شدن ضروری‌ست، چیزی که در چاردیواری خانه تحقّق پیدا نمی‌کند.» و رفت تا حاضر شود.

من هم از جا بلند شدم درحالی‌که یک‌بار دیگر احساس می‌کردم ضربانِ قلبم پُرتوان‌تر شده است.

وقتی واردکلاس شدیم و نشستیم، بازویم را فشرد و آرام گفت: «هی متین! بهتر است از فکر و خیال بیرون بیایی. من برای آینده، هزار و یک جور فکر و خیال دارم. خیلی کارهاست که باید انجام دهیم؛ آن‌وقت تو هنوز در فکر

گذشته‌هایی؟. . . اگر لبخند نزنی همین الان. . . همین الان خودم را از پنجره کلاس پرت می‌کنم پایین!»

خنده‌ام گرفت، آخر ارتفاع پنجره‌ی کلاس تا سطح خیابان دو متر هم نبود!

استاد هم آمد و بعد از آن که با هریک از شاگردان تک‌به‌تک، کار کرد و برای هرکدام درس جدیدی برای تمرین تعیین شد، گفت: «خُب، حالا که بیشتر با هنر موسیقی و مسائل مربوط به آن آشنا شده‌اید، کم‌کم باید میزان اطّلاعات خود را نسبت به این هنر افزایش دهید؛ با انواع سَبْک‌های موسیقی از قدیم و جدید آشنا شوید؛ تاریخ موسیقی و موسیقیدانان بزرگ را مطالعه و بررسی کنید؛ ببینید موسیقی در بین ملل و اقوام مختلف چه معنا و کاربردی دارد و موسیقی هر کشوری از چه خصوصیاتی برخوردار است. حتّی بد نیست موسیقی‌های رایج امروزی در غرب را هم مورد مطالعه قرار دهید؛ مثل جاز[1]، پاپ[2]، راک[3]، یا انواع دیگر موسیقی‌های محلّی یا فولکلوریک، موسیقی‌های عامیانه، . . . و به جنبه‌های ارزشمند یا مبتذل هرکدام پی ببرید؛ و از همه مهم‌تر، موسیقی کشور خودمان ـ موسیقی ایرانی ـ را بشناسید. و این‌ها همه، کارهایی است که علاقه و همّت شخصی لازم دارد. فرصتِ کلاس اجازه‌ی پرداختن به این مباحث نظری را نمی‌دهد. عجالتاً قصد دارم شما را با چند سبک مهم در موسیقی آشنا کنم. برای امروز دو سبک کلاسیک[4] و رمانتیک[5] را در نظر گرفته‌ام.

«همه‌ی شما نام موسیقی کلاسیک را شنیده‌اید؛ امّا آیا کسی از شما تعریف روشنی از این نام در ذهن دارد؟»

یکی از شاگردان کلاس گفت: «می‌توان گفت هر نوع موسیقی‌یی که شبیه موسیقی جاز یا ترانه‌های عامیانه یا موسیقی فولکلوریک نباشد، موسیقی

---

۱. Jazz: موسیقی فولکلوریک سیاهان امریکا که حدود سال‌های ۱۹۰۰ به بعد در ناحیه‌ی می‌سی‌سی‌پی امریکا پدید آمد و با شروع قرن بیستم در ایالت نیواورلئان به اوج خود رسید.

۲. Pop: (مخفّفِ popular)، مردمی، عامیانه.

۳. Rock: نوعی از موسیقی عامیانه (پاپ) که در اوایل دهه‌ی پنجاه از امریکا نشأت گرفت.

4. Classical Music 5. Romantical Music

کلاسیک است.»

و خانم نوایی در جواب گفت: «به این ترتیب، موسیقی کلاسیک را نمی‌توان به وسیله‌ی خودش شناخت و باید آن را از طریق موسیقی غیرکلاسیک بشناسیم و این معیار درستی نیست.»

دیگری گفت: «من همیشه در توصیف موسیقی کلاسیک، آن را 'موسیقی خوب' می‌نامم.»

خانم نوایی لبخندی زند و گفت: «نه! این هم نمی‌تواند توصیف درستی باشد. چون به همان اندازه که موسیقی موتسارت خوب است، موسیقی لویی آرمسترانگ[1] هم می‌تواند خوب باشد. این‌طور فکر نمی‌کنی؟»

آیدا گفت: «شاید بتوان اصطلاح 'موسیقی جدّی' را برای آثاری مثل آثار بتهوون به کار برد.»

و باز خانم نوایی پاسخ داد: «امّا شما می‌توانید در میان آثارِ جاز هم موسیقی‌یی پیدا کنید که بسیار جدّی باشد.»

سروش ــ یکی از شاگردان کلاس که اخیراً با او ارتباط دوستانه‌تری پیدا کرده‌ایم ــ پرسید: «آیا می‌توان گفت هر موسیقی‌یی که توسط ارکستر سمفونیک اجرا شود، یک موسیقی کلاسیک است؟»

و خانم نوایی با تعجّب گفت: «سروش خان یعنی می‌فرمایید قطعاتی که برای تکنوازیِ پیانو و ویولون یا چهارنوازیِ زهی[2] و غیره تصنیف شده‌اند، از رده‌بندی موسیقی کلاسیک برکنارند؟ بله؟!»

بعد نگاهی به جمعِ کلاس که حالا همگی کنجکاو شده بودند، انداخت و ادامه داد: «خُب حالا بیایید به دنبال یافتن یک تعریف مناسب باشیم. ببینید، زمانی که یک آهنگسازِ کلاسیک، قطعه‌یی می‌سازد، نُت‌های مورد نظر، سازها و یا اصوات خوانندگانی که آثرِ او را می‌خوانند و یا می‌نوازند و تعداد این سازها

---

۱. Louis Armstrong: (۱۹۷۱ ـ ۱۸۹۸)، ترومپت‌نواز بزرگ امریکایی و یکی از بداهه‌نوازان بزرگ در موسیقی جاز.

۲. String quartet: قطعه‌ی موسیقی که برای چهار ساز زهی تصنیف می‌شود.

و خوانندگان را به شکلِ دقیق مشخص می‌کند، و دستورالعمل‌ها و راهنمایی‌هایی را که لازم می‌داند، برای اثر خود می‌نویسد تا به کمک آن‌ها اثرِ او به شکلی دقیق اجرا شود.

«به این‌ترتیب می‌توان گفت آن شیوه از موسیقی که شکلی ثابت و تغییرناپذیر دارد، موسیقی کلاسیک خوانده می‌شود. هرچند که گاهی اختلاف در سلیقه‌ی رهبران ارکستر قدری تغییر در اجراهای مختلف یک قطعه پدید می‌آورد، امّا همه‌ی آن‌ها اثر واحدی هستند که دارای ریتمی واحد و سازهایی یکسان و هدفی مشابه‌اند. پس مقصود از موسیقی کلاسیک، موسیقی‌یی است که درونِ چارچوبِ دقیقی قرار دارد و باید با شیوه‌یی مشخص به اجرا درآید، شیوه‌یی که آهنگساز بر طبق قواعد معیّنْ از پیش تعیین می‌کند.

«برخلاف موسیقی کلاسیک، آثارِ موسیقی روز، دارای شیوه‌های اجرای گوناگون‌اند. چنین آثاری را می‌توان با ساز نواخت و یا با گروه آواز جمعی خواند، شعر آن را حذف کرد و آن را بدون کلام با گروه جاز و یا ارکستر سمفونیک اجرا کرد. با تمام این دگرگونی‌ها، آسیبی به این موسیقی نمی‌رسد و هیچ‌کدام از این اجراها اشتباه نیست! این موضوع درباره‌ی موسیقی فولکلوریک هم صادق است. چون این نوع موسیقی هم توسط مجریان مختلف دگرگون می‌شود. چرا که هیچ آهنگسازی تا به‌حال قاعده و دستورالعملی برای اجرای این نوع موسیقی ننوشته است. در موسیقی جاز هم دگرگونی در اجرا همواره وجود دارد. زیرا موسیقی جاز، براساس دگرگونی و گسترش به‌وجود آمده است. موسیقی جاز با روش بدیهه‌نوازی به پیش می‌رود. این موسیقی در طول زمان به‌وجود آمده و گسترش یافته است و هرگز کسی به دنبال نوشتنِ قواعدی برای آن نبوده است. به این ترتیب، شاید واژه‌ی 'موسیقی دقیق' واژه‌ی مناسبی برای نامیدن موسیقی کلاسیک باشد. امّا کار به همین جا ختم نمی‌شود. چون کلمه‌ی 'کلاسیک' همیشه هم برای نامیدن این نوع موسیقی که توضیح دادم به‌کار نمی‌رود بلکه معنای خاصّ دیگری هم دارد!»

من و آیدا که تازه احساس کرده بودیم چه خوب مفهوم موسیقی کلاسیک را دریافته‌ایم، نگاه متعجبانه‌یی به هم انداختیم. آیدا از روی بُهت شانه‌ها را بالا انداخت و دوباره چشم به دهان خانم نوایی دوخت.

«در حقیقت موسیقی کلاسیک به آثاری گفته می‌شود که در یک دوره‌ی مشخّص از تاریخ موسیقی به‌وجود آمده‌اند. ونام این دوره هم دوره‌ی کلاسیک است. بنابراین، به‌یک معنا، تنها به آثاری که در آن دوره از تاریخ به‌وجود آمده‌اند آثار موسیقی کلاسیک گفته می‌شود. دوره‌ی کلاسیک صد سال، از حدودِ سال ۱۷۰۰ تا ۱۸۰۰ میلادی، ادامه داشت؛ یعنی قرن هجدهم. اگر بخواهیم دقیق‌تر صحبت کنیم، نیمه‌ی اوّلِ قرنِ هجدهم را دوره‌ی *باروک*[1] یا ماقبلِ کلاسیک می‌گویند. دوران باروک بعد از *رُنسانس*[2] به‌وجود آمد و موسیقیدانان بزرگی چون ویوالدی،[3] هندل[4] و باخ متعلّق به این دوره هستند. موسیقیِ این دوره عموماً به‌صورت پولی‌فونی و بسیار پیچیده بود. خُب بگذریم، از موضوع اصلی دور شدیم. اساسِ دوره‌ی کلاسیک، پدید آمدنِ قوانین و به کمال رسیدن آن‌ها بود. نمونه‌هایی از این قوانینِ تکامل یافته را می‌توان در سایر هنرهای این دوره مانند معماری کلاسیک، نمایشنامه‌نویسی کلاسیک و. . . دید. و در این میان موسیقی بیش از هر رشته‌ی دیگر، به‌دنبال پیدا کردن شکل کاملِ خود بود.

«مردمِ نیمه‌ی دوّم قرن هجدهم یعنی مردمِ زمان هایدن[5] و موتسارت تصور می‌کردند که موسیقی باخ از مُد افتاده و خسته کننده است؛ آن‌ها به موسیقی تازه‌یی که زیاد پیچیده و جدّی نباشد نیاز داشتند و موسیقی موتسارت و هایدن پاسخگوی این نیازِ زمان بود. چون ویژگی موسیقی آن‌ها، ساده، دلنشین و

---

1. *Baroque*

۲. Renaissance (فرانسه): احیاء، تجدید. اشاره به تحول عظیم در تاریخ صنایع، هنر و ادبیات در قرن پانزدهم و شانزدهم که از ایتالیا آغاز شد و سپس در فرانسه، آلمان، اسپانیا و هلند بسط و انتشار یافت و یکی از مهم‌ترین وقایع تاریخ دنیا محسوب می‌شود.

۳. Antonio Vivaldi : (۱۷۴۱ ـ ۱۶۷۸)، آهنگساز ایتالیایی.

۴. G.F. Händel : (۱۷۵۹ ـ ۱۶۸۵)، آهنگساز بزرگ آلمانی.

۵. Franz Joseph Haydn : (۱۸۰۹ ـ ۱۷۳۲)، آهنگساز آلمانی‌زاده‌ی اتریش.

سرگرم‌کننده بودن آن بود. در حقیقت، باید گفت که اگرچه موتسارت و هایدن، پایبند به قوانین محکمِ تناسب و قالب و طرح هستند ولی آثار آن‌ها عواطف و احساساتِ مختلفی را هم در شنونده به‌وجود می‌آورند. همین نکته است که موجب می‌شود آثار آهنگسازان بزرگ پایدار بمانند و هر زمان شنونده‌یی آن‌ها را بشنود، احساسی در او به‌وجود می‌آید. شاید مهم‌ترین توصیف برای واژه‌ی کلاسیکْ 'جاودانگی' باشد.

«در قرن نوزدهم، با وجود بتهوون، دوران موسیقی کلاسیکی که از آن صحبت شد، به سررسید. اگر هایدن آثاری سرگرم‌کننده و غافلگیرکننده می‌ساخت، بتهوون آثاری بدیع تصنیف می‌کرد که حیرت‌آور بود و به‌جای آن‌که لبخندِ حاکی از لذّت برلب آوَرَد، نفس را در سینه حبس می‌کرد. بتهوون دارای عواطف و احساساتِ والایی بود که در آثارش بسیار راحت احساس می‌شوند؛ واین همان سَبکی است که ما آن را رمانتیسیزم[1] می‌نامیم. و این نام را به آثاری اطلاق می‌کنیم که صد سال پس از او تصنیف شده است. یک هنرمندِ رمانتیک به جای آن‌که وسواسی و دقیق و محدود باشد، در بیانِ احساسات بسیار آزاد است و در نتیجه با هنر خود از عمیق‌ترین عواطف با شما سخن می‌گوید. خُب، تفاوت این دو سبک را متوجه شده‌اید؟»

یکی از شاگردانِ پُرشیطنتِ کلاس دست بلند کرد و گفت: «بله استاد یعنی مثلاً اگر پسر جوانی به دوشیزه‌یی بگوید 'حال شما چطوراست؟ از آشنایی با شما خوشوقتم' به شیوه‌یی کلاسیک عمل کرده است. یعنی به شکلی موقّر، دقیق، مؤدّب و خلاصه مطابق آداب و قواعد. امّا اگر بگوید 'حال شما چطوراست؟ چه چشمان زیبایی دارید. من همیشه عاشق چنین چشم‌هایی بوده‌ام'، چون احساساتش را در همان لحظه و بدون پرده‌پوشی و صریح بیان کرده، عکس‌العملی رُمانتیک داشته، درست فهمیدم استاد؟»

1. Romanticism

همه خندیدند و استاد ادامه داد: «عجب توصیفی! گمان نکنم شوپن[۱] و شومان[۲] که هر دو از رُمانتیک‌های واقعی بودند، چنین وصفی می‌کردند. خلاصه آن‌که، در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم این تغییرات در موسیقی توسط بزرگ‌ترین آهنگساز کلاسیک زمان یعنی بتهوون آغاز شد. در واقع، بتهوون مرزبانِ حدّ فاصلِ میان دو سبک کلاسیک و رمانتیک است، چون او تؤاماً آخرین هنرمند دوران کلاسیک و نخستین آهنگساز دوران رُمانتیک بود. به عنوان مثال، *اوورتور اگمنت*[۳] بتهوون یکی از بهترین نمونه‌ها در موسیقی کلاسیک است، درحالی‌که این اثر پر از احساساتِ رمانتیک از جمله، اشتیاق، رمز وراز، خشم، پیروزی و خوشحالی است. او اگرچه قوانین موسیقی کلاسیک را شکسته است، امّا تا حد زیادی از آن قوانین پیروی کرده، با این امتیاز که سعی او در تکاملِ موسیقیِ کلاسیک و نوآوری در آن بوده است. به جرأت می‌توان گفت که او بیش از هر هنرمندی از آغاز جهان تا امروز در موسیقیِ خود موفق بوده است.

«خُب، برای امروز کافی‌ست. خدانگهدار همگی.»

و همهمه در کلاس که: «خدانگهدار ـ خسته نباشید ـ به سلامت. . . .»

همه از کلاس خارج شدند. من و آیدا هم، دست در دست هم، به طرف خانه به راه افتادیم.

---

۱. Chopin : (۱۸۴۹ ـ ۱۸۱۰)، آهنگساز و پیانیست بزرگ لهستانی.

۲. Robert Schumanh : (۱۸۵۶ ـ ۱۸۱۰) آهنگساز و رهبرِ آلمانی.

3. Egmont Overture

# ۵

## موسیقیدانان بزرگ دوره‌ی کلاسیک

قدم‌زنان در یک کوچه‌ی خلوت راه می‌رویم. انگار ناگفته توافق کرده‌ایم که امروز پیاده برویم. کمی که در سکوت گذشت، گفتم: «آیدا!... برایم حرف بزن. شاید... شاید به‌زودی... از شنیدن صدایت محروم شوم.»

سرجایش ایستاد. چشم در چشمم دوخت و گفت: «تو همیشه صدای مرا خواهی شنید. حتّی اگر در ظاهر این‌طور نباشد.... متین! می‌دانم که خیلی برایت سخت است؛ دَرد و ناراحتی ازیک طرف، فکر وخیال پریشان ازطرف دیگر... برای من هم همین‌طور است. گاهی می‌خواهم از غصّه بمیرم... ولی هنوز چیزی در درونم، مرا زنده و سرپا نگه می‌دارد، این‌که هیچ رنجی در این عالم بیهوده نیست. حتماً در رنجی هم که من و تو باید ببریم، معنا و نتیجه‌یی هست. کسی چه می‌داند سود و زیان در این جهان نصیب کیست، آن‌که رنج کمتری می‌برد... یا آن‌که بیشتر؟»

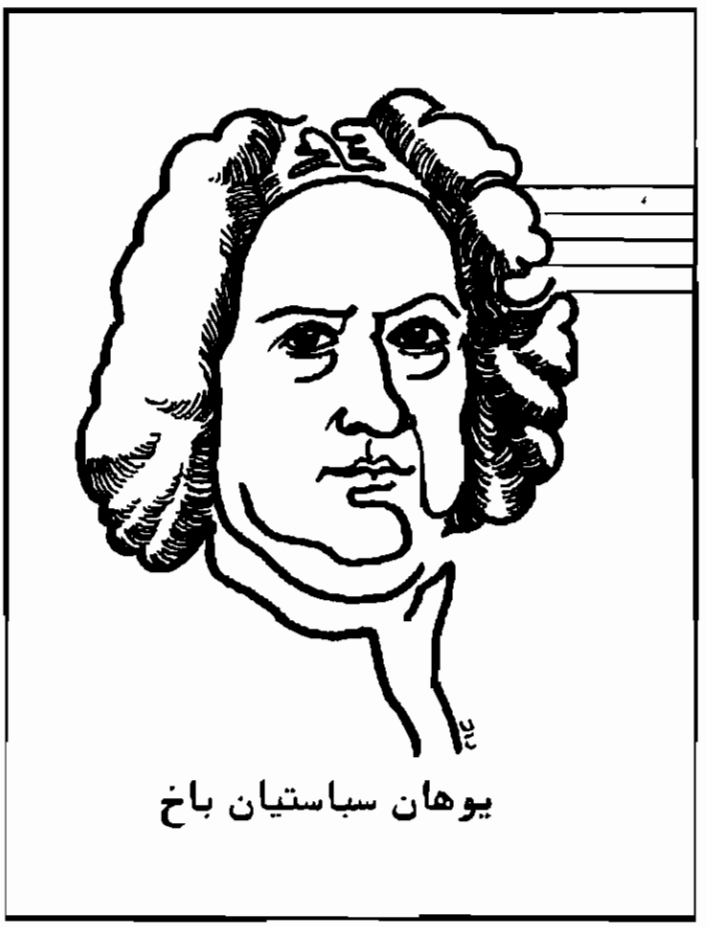
و بعد دوباره گفت: «خُب، مرا که خوب به سخنرانی وادار کردی. حالا اگر حوصله داری درباره‌ی مطالب امروزِ کلاس صحبت کنیم.»

گفتم: «باشد.»

و او ادامه داد: «من چند روز پیش کتاب تاریخ موسیقی را می‌خواندم و خیال داشتم در اولین فرصت خلاصه‌اش را برایت بگویم. از حُسنِ تصادف، خانم نوایی هم امروز درباره‌ی سبک‌های موسیقی و موسیقیدانان بزرگ هر سبک

صحبت کرد. بگذار یادداشت‌هایم را پیدا کنم.»

و بعد دفترچه کوچکی را که برای این کار تهیه کرده بود از کیفش بیرون آورد و ادامه داد: «خُب بهتر است از باخ شروع کنیم که یکی از برجسته‌ترین آهنگسازان نیمه‌ی اوّل قرن هجدهم، یا به قول خانم نوایی دوره‌ی باروک، به شمار می‌رود. باخ به زبان آلمانی یعنی 'جویبار' و بتهوون در وصف باخ می‌گوید: 'باخ، جویبارِ باریکی نیست بلکه دریایی با عظمت است.' یوهان سباستین باخ کوچک به حدّی‌به موسیقی علاقه داشت که در زمانی کوتاه قطعات متعدّدی را فراگرفت، ولی برادرش[1] اجازه نمی‌داد که او به مجموعه آثار موسیقیدانان مشهورش دست بزند. امّا سباستین شب‌ها، پنهانی، نُت‌ها را در نور ماه رونویسی می‌کرد. و تا شش ماه این کار را ادامه داد. یک‌بار برادرش او را غافلگیر کرد و کتابچه را از او گرفت و باخ، تنها پس از درگذشت برادرش توانست دوباره آن را ببیند.»



یوهان سباستیان باخ

«سباستین بیچاره! آن‌موقع، در حال‌سرقت نُت‌ها، هرگزفکرش را هم نمی‌کرد که روزی نام باخ و موسیقی تا این حدّ پیوسته و جدایی‌ناپذیر شوند.»

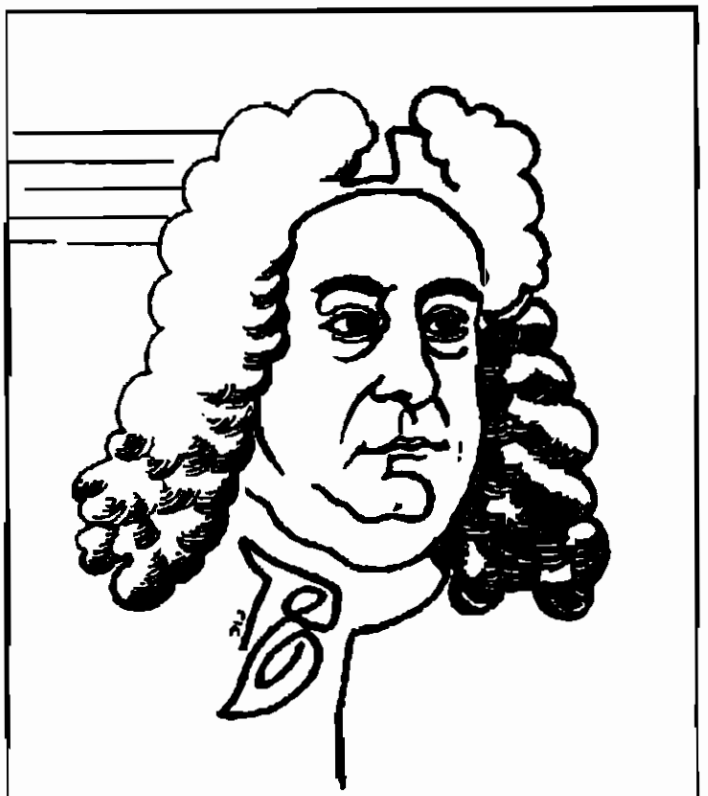
«نام‌آور دیگری که با باخ معاصر بوده، جورج فردریک هندل است.

«و امّا از سرکردگان نیمه‌ی دوّم‌قرن هجدهم‌یعنی دوره‌ی کلاسیک بگویم:

---

۱. به روایتی، عمویش.

هایدن یکی از موسیقیدانان بزرگ این دوره است. همان‌طور که استاد هم اشاره کرد، فرانتس ژوزف هایدن استاد طنز و بذله‌گویی در موسیقی است. بد نیست بدانی که او پس از پادشاه، ثروتمندترین فرد اتریش بوده!»



جورج فردریک هندل

«عجب! خوب شد توضیح دادی، حالا علّت شوخ‌طبعی‌هایش معلوم شد. البتّه خیلی عجیب است که در بین هنرمندان هم آدم پولدار و ثروتمند پیدا شود!»

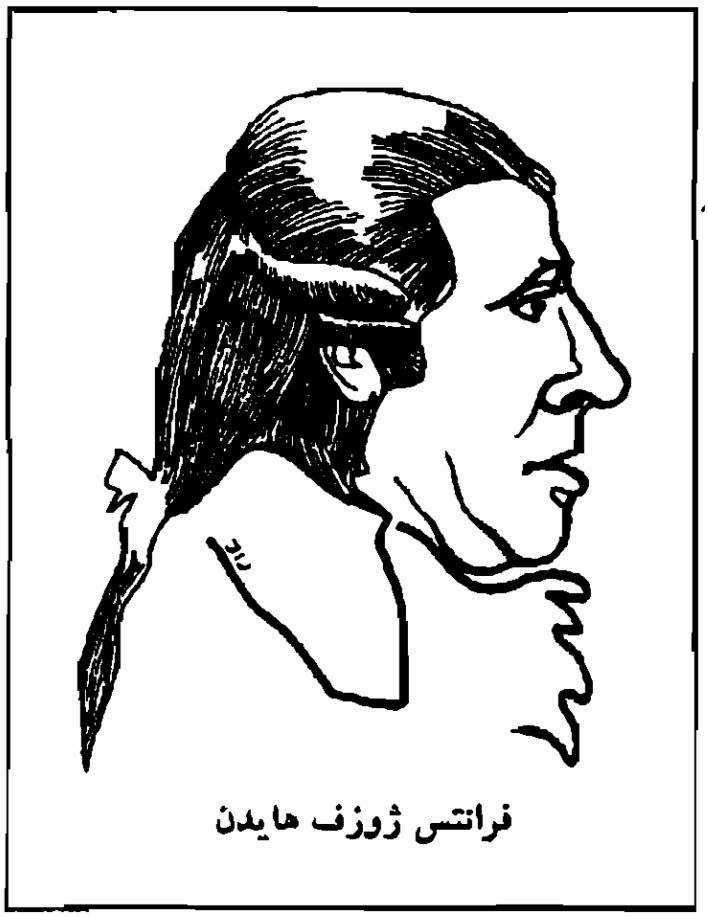
«بله متین جان، خیلی هم ناامید و مأیوس نباش. اصلاً چطور است راجع به این جناب هایدن بیشتر تحقیق کنیم ببینیم رمز موفقیت ایشان چه بوده است، شاید ما هم به نان و نوایی برسیم. . . .»

پوزخندی زدم و گفتم: «البته. موافق‌ام. ولی خُب نتیجه‌ی تحقیق از همین حالا معلوم است: پدر پولداری، ارث باد آورده‌یی، . . . چه می‌دانم هرچه بوده، ثروت او از هنرمندی نبوده.»

«خُب، داشتم می‌گفتم، هرچند که بتهوون را ' پادشاه سمفونی ' لقب داده‌اند، ولی هایدن ' پدر سمفونی ' نامیده شده، باور می‌کنی که او صد و چهار سمفونی در طول عمرش ساخته؟»

«چرا باور نمی‌کنم؟ اگر مثل بتهوون به خاطر کفش‌های سوراخش نمی‌توانست از خانه بیرون بیاید حتماً نُه تا را هم نمی‌ساخت!»

«ای بابا، تو هم که پاک با این بنده‌ی خدا سَرلَج افتادی. گناه که نکرده پولدار شده. بگذریم، راستی وقتی رسیدیم خانه، یادم بیانداز *سمفونی خداحافظی* را که یک اثر طنزِ غم‌انگیز از اوست، برایت بگذارم؛ موضوع جالبی دارد.



فرانتس ژوزف هایدن

«و بالاخره می‌رسیم به موتسارت: ظاهراً یکی از هنرهای دیگر این موسیقیدان‌ها، البتّه غیر از خود موسیقی، آن است که راجع به سایر همکاران خود اظهارنظر می‌کنند؛ به‌اصطلاح نان به هم قرض می‌دهند. هایدن هم درباره‌ی موتسارت گفته: 'چنین استعدادی شاید در هر قرن یک بار ظاهر شود.' او در پنج سالگی شروع به تصنیف آهنگ کرد. در شش سالگی کنسرت می‌داد و وقتی هشت ساله بود، نخستین آثارش را برای ویولون و پیانو نوشت؛ تازه اولین سمفونی خود را بدون این‌که به سازی دست بزند، نوشته است!»

«آیدا جان، تو را به خدا یا دیگر از این چیزها نخوان یا اگر می‌خوانی دیگر برای من یکی تعریف نکن که شدیداً احساس خاک‌برسری به من دست می‌دهد!»

خندید و گفت: «اتفاقاً من هم همین‌طور. ولی خُب چاره چیست؟ من و تو، آیدا و متین آفریده شده‌ایم نه بتهوون و موتسارت! امّا نبوغ این بیچاره بیش از سی و پنج سال نپایید و خیلی ناگهانی بدرود حیات گفت. بعضی شایع کردند که

آهنگسازی به نام سالیری[۱] از روی بغض و حسد او را مسموم کرده است و پوشکین[۲]، نویسنده‌ی روسی، هم تراژدی منظوم کوتاهی به نام «موتسارت و سالیری» براین اساس نوشته است.»

ولفگانگ آمادئوس موتسارت

«هرچند که فکر می‌کنم من هم اگر به‌جای سالیری بودم همین کار را می‌کردم! ولی خُب این سالیری خودخواهِ حسود، خیانت بزرگی به عالم موسیقی‌کرده است.»

«حالا شما به دل نگیرید، این شایعه زیاد هم معتبر نیست و حقیقت مسأله، ثابت نشده باقی‌مانده. راستی متین! نکند یک روز که من هنرمند نابغه و مشهوری شدم، تو به من حسودی کنی و خدای ناکرده، بلایی سرم بیاوری؟»

«آیدای عزیز، نبوغ تو تنها در یک چیز است: تحمّلِ بنده و دیگر هیچ!»

«واقعاً که یک حرف راست در عمرت زدی، البتّه منظورم فقط آن 'یک چیز' است، والاّ 'دیگر هیچ'اش بماند برای بعد تا نشانت بدهم. امّا از نبوغ من که بگذریم، یک نابغه‌ی یگانه در عالم موسیقی هست؛ همان‌که امروز، خانم نوایی هم با شور و حرارت از او سخن می‌گفت.»

«بله متوجّه شدم. به نظرم کمی نسبت به بتهوون، تعصّب نشان داد.»

«امّا تو هم اگر او را به‌درستی بشناسی، به خانم نوایی حق می‌دهی که چنین با

---

۱. A.Salieri: (۱۸۲۵ ـ ۱۷۵۰)، آهنگساز و رهبر ارکستر ایتالیایی.

۲. A.Pouchkine : (۱۸۳۷-۱۷۹۹)، نویسنده‌ی روسی.

عشق و احترام از او یاد کند. گفتم که هر موسیقدانی درباره‌ی هنرمندی دیگر، قبل یا بعد از خودش، سخن گفته ولی جالب اینجاست که این یکی ـ بتهوون را می‌گویم ـ کسی‌ست که نه تنها دیگران، بلکه خود او هم سخنان بسیار در مورد خودش گفته.»

بعد بادی به غبغب انداخت، دستش را بالا برد و با هیبتی نمایشی ادامه داد: «من باکوس‌ام، همان خدایی که شراب نوشین را برای بشر می‌پرورد، منم که برای روح بشر سزمستی ملکوتی به ارمغان می‌آورم.»

خنده‌ام گرفت. او هم خندید و گفت: «می‌بینی؟ راستی که چه اعتماد به نفسی! چه غروری! باور نکردنی‌ست.»

«خُب حالا بگو تا ببینم این اعجوبه‌ی تاریخ موسیقی کیست؟»

«آخر من کمی خسته شده‌ام. بیا دیگر سوار شویم.»

«نه آیدا. لطفاً ادامه بده.»

«بهتر است خودت در خانه بنشینی و این یکی را شخصاً مطالعه کنی، مخصوصاً کتاب *زندگانی بتهوون* اثر رومن رولان[1] را. حیف است که فقط خلاصه‌اش را از من بشنوی.»

«باشد، قول می‌دهم که خودم هم بخوانم، ولی فعلاً تو آنچه می‌دانی بگو، ما را بردی لَب چشمه، حالا می‌خواهی تشنه برگردانی؟»

«بسیار خُب، ولی نمی‌دانم از کجا باید شروع کنم. این هنرمند دردمند و رنج‌دیده، نبوغ و استعدادش را از میان فقر و بیماری به اوج خودش رسانده. هیچ موسیقیدان دیگری، از این حیث با او قابل قیاس نیست. او در فاصله‌ی سال‌های ۱۷۹۶ تا ۱۸۰۰ مورد هجوم نابهنگام ناشنوایی قرار گرفت، درحالی‌که تا قبل از این تنها یک سمفونی ساخته بود. به‌این‌ترتیب، می‌توان گفت که اغلب آثار ارزشمند بتهوون مربوط به دوران ناشنوایی اوست. تازه غیر از این درد،

---

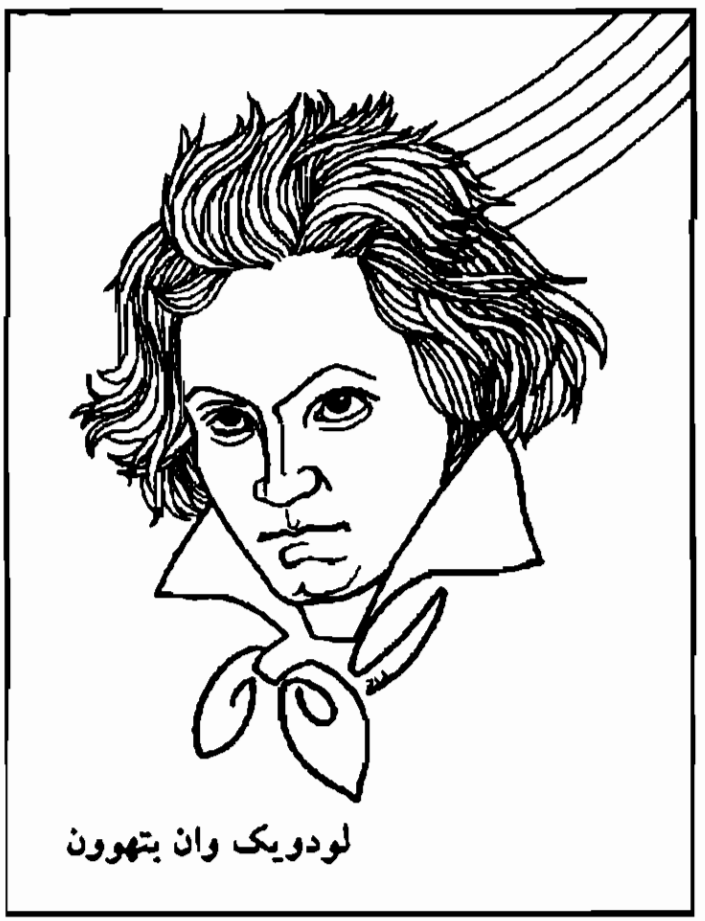
۱. R.Rolland : (۱۹۴۴ ـ ۱۸۶۶)، نویسنده و موسیقی‌شناس فرانسوی که زندگی‌نامه‌های بتهوون، میکل‌آنژ، تولستوی و گاندی را نوشت.

سلامتیش از جهات مختلف دُچار اختلال می‌شد: ضعف بینایی، سِل در ۱۸۱۷، رُماتیسم حاد در ۱۸۲۰، یَرَقان در ۱۸۲۱ و چشم دَرد در ۱۸۲۳. . . خُب چه می‌گویید آقای متین صابری؟!»

کم‌کم سردردهایم داشت شروع می‌شد، وِزوِز و همهمه‌ی توی گوش‌هایم بیداد می‌کرد؛ امّا انگار تمام وجودم برای شنیدن سرنوشت این موجود غریب، بی‌تاب بود.

«ادامه بده آیدا. . . ادامه بده.»

«او در ۱۷۷۰ میلادی در بُن به دنیا آمد. مادرش خدمتکار بود و پدرش یک آوازخوان معمولیِ فقیر که نخستین استادِ بتهوون بود و با نهایت خشونت می‌کوشید تا لودویک را در تالارها به کار وادارد. گاهی پدرش همراه دوستان خود که همگی مست بودند، نیمه‌شب به خانه می‌آمدند و او را از خواب بیدار می‌کردند و به طرف پیانو می‌کشاندند. لودویک برای آن که بتواند انگشتانش را روی کلیدها فشار دهد، باید چارپایه زیر پایش می‌گذاشت! و آن‌ها فریاد می‌زدند 'بنواز، بنواز' و او با پاهای برهنه و پیراهنی کوتاه روی چارپایه ایستاده بود و گاهی تا صبح برای آن‌ها پیانو می‌زد. . . .»



لودویک وان بتهوون

«آه آیدا، هرکس دیگری جای او بود از موسیقی متنفر می‌شد.»

«ولی بتهوون. . . تنها از پدرش، دلسرد و ناامید شد.»

«بگو آیدا، ادامه بده.»

«در ۱۸۲۲ زمان اجرای *فیدلیو*[۱]، یکی از آثار مشهورش، بتهوون می‌خواست که رهبریِ تمرین نهایی ارکستر را خود به عهده بگیرد. به‌زودی معلوم شد که از آن‌چه روی صحنه در جریان است هیچ نمی‌شنود. به‌طور واضحی از موومان‌ها عقب می‌افتاد. ارکستر از چوبدستی او پیروی می‌کرد، درحالی‌که آوازخوان‌ها برای خود با شتاب می‌خواندند. آشفتگی ادامه داشت. رهبر همیشگی پیشنهاد کرد لحظه‌یی استراحت کنند. بتهوون، آرام و نگران، سعی می‌کرد تا بفهمد چه پیش آمده، یادداشتی به او رسید: 'تمنّا دارم ادامه ندهید، بعداً برایتان توضیح خواهم داد.' بتهوون بی‌درنگ از روی سکّو پایین پرید و تاخانه یکسره دوید و روی زمین بی‌حرکت افتاد و چهره‌اش را میان دست‌ها پنهان کرد.»

ناخودآگاه صورتم را با دست‌هایم پوشاندم. در درونم گویی چیزی شکسته می‌شد. دست‌هایم را نزدیک گوش‌هایم بردم. خداوندا! من هنوز یک‌هزارم رنج او را نبرده‌ام. عشق و علاقه‌ی من به موسیقی در مقابل او مانند پشه‌ی زبوی در برابر فیلی عظیم‌الجثه است و یأسِ من در مقایسه با حرمانِ او چقدر مضحک به‌نظر می‌رسد!

آیدا که متوجّه تأثّر من شده بود، گفت: «متین، اجازه بده همین‌جا تمامش کنیم.»

«نه! بگو، تمامش کن.»

«در ۱۸۲۴ در وین نخستین اجرای *سمفونی نهم*، بر صحنه می‌آمد. بتهوون در جایگاه رهبر ارکستر ایستاده بود و دست‌های خود را تکان می‌داد. ولی در حقیقت رهبر دیگری که در دو قدمی او بود ارکستر را هدایت می‌کرد. این سمفونی نقطه‌ی عطفی در تاریخ خلّاقیت او بود، اثری که بیانگر همه‌ی افکار و

---

۱. *Fidelio*: تنها اپرای بتهوون که در چهار اوورتور تصنیف شده و سه اوورتور اوّل به نام لئونور (*Leonore*) و چهارمین اوورتور به نام فیدلیو موسوم شد.

عقاید بتهوون درباره‌ی حیات و عالم بشریت بود. او خود را موظف می‌دانست که شخصاً این اثر را به شنوندگان تقدیم کند. امّا او بیهوده سعی می‌کرد صدای ارکستر را با نُت‌های خود بخواند. یک قسمت به انتها می‌رسید و نوازندگان سازها را کنار می‌گذاشتند آن وقت بتهوون با عجله چند ورق دیگر برمی‌گرداند تا به انتهای آن قسمت برسد و وانمود می‌کرد که آهنگ را با نُت‌ها همراهی کرده است. در میان یک قسمت از سمفونی حاضران طوری به هیجان آمدند که بی‌اختیار همه به‌پا خاستند و کف زدند. صدای تحسین مردم به حدّی بود که ارکستر ناگهان متوقف شد، امّا بتهوون که چیزی نمی‌شنید به گمان آن‌که موسیقی ادامه دارد، همچنان به نُت‌ها نگاه می‌کرد. سرانجام رهبر ارکستر دستِ بتهوون را گرفت. . .» بغض گلویش را گرفته بود ولی ادامه داد: «. . . و روی او را به طرف جمعیتی که در تالار حضور داشت برگردانید. . . برای بتهوون پنج بار کف زدند، درحالی‌که برای امپراتور تنها سه‌بار متوالی کف زده می‌شد. . . بتهوون برای ابراز تشکر به‌سادگی تعظیم کرد و آرام در جای خود قرار گرفت. . . امّا نوازندگان از دیدن حال او به حدّی متأثر شدند که اشک از دیدگان همه سرازیر شد.»

دیگر چیزی نگفت، دستش را در دستم فشردم که ناگهان اشکش سرازیر شد.

«متین، چرا؟. . . می‌توانست دست از موسیقی بردارد و کُنج خانه بنشیند و این همه رنج نکشد، می‌توانست غرورش را حفظ کند و در خفا با درد خود بمیرد. . . .»

«می‌توانست خودکشی کند!»

بغضش را فرو خورد و گفت: «اتفاقاً او هم مثل من و تو و شاید مثل همه‌ی آدم‌ها، یک بار به فکر خودکشی افتاده و حتّی با نامه‌یی با برادرش وداع کرده و به‌زودی هم از تصمیمش برگشته و باز راه مبارزه‌ی بی‌امان را در پیش گرفته است: مبارزه با دَرد، با سرنوشت، با غرور، و نتیجه آن شد که امروز من و تو و همه‌ی شیفتگان موسیقی، شیفته و دلباخته‌ی او هستیم، از او یاد می‌گیریم، و

آرزو داریم مثل او باشیم.»

«چطور به آخر رسید؟»

«. . . سرانجام در سال ۱۸۲۷ از بیماری کبد و خونریزی ریوی از پا درآمد و یک تراژدی بزرگ تاریخ به پایان رسید، هرچند که او خود آن را یک کمدی نامید!»

# ٦

## طنز در موسیقی

از فکر بتهوون بیرون نمی‌آیم. . . . مهلتی که دکتر برای معالجه با دارو تعیین کرده، تقریباً رو به اتمام است. قرار است این هفته دوباره بروم دکتر و یک آزمایش مجدّد. . . . آیدا از کارش راضی‌ست، هرچند که مشکلاتی هم دارد. می‌گوید: «هرچند صرفه‌جویی قانون پایدار زندگی‌ست، ولی وقتی می‌روم یک کتاب یا یک نوار جدید می‌خرم، انگار خستگی از تنم به‌در می‌رود.» دیشب رفته بودیم دیدن مادر و پدرش ـ خانم و آقای وفایی ـ با این‌که ترجیح می‌دادند آیدا مسیر دیگری را در زندگی انتخاب کند، ولی الحمدلله آدم‌های آزاده‌یی هستند و زیادکاری به کار ما ندارند. در مورد موسیقی هم وقتی پیشرفت و علاقه‌ی من و آیدا را می‌بینند اظهار خوشحالی می‌کنند و تا حدّی هم تشویق. دیشب برادرش یک کتاب از کتابخانه‌ی دانشگاه برایمان آورده بود. گمان کنم اسمش *شناسایی موسیقی* بود. آیدا خیلی خوشحال شد، طوری که پرید و او را بوسید. قرار شد از این به بعد باز هم برایمان از کتابخانه کتاب بگیرد تا مجبور نباشیم همه‌ی کتاب‌ها را خودمان بخریم. چند روز پیش هم آیدا سری زده بود به دانشکده‌ی موسیقی تا در مورد ورود به دانشکده و برنامه‌های درسی و کلاس‌های آزاد دانشکده تحقیقی بکند. همان‌جا یکی از همکلاسی‌های دوران دبیرستان را دیده بود که حالا دانشجو بود و نوارهای زیادی هم داشت. قبول کرده بود که نوارهایش را در اختیار ما هم قرار بدهد. آیدا از او دعوت کرده بود

که امروز برای ناهار پیش ما بیاید. توی اتاق داشتم کتاب می‌خواندم که آیدا صدایم زد:

«متین. . . متین بیا. نغمه جان آمده.»

رفتم. سلام و تعارفات معمول و بعد هم بساط ناهار و گپ زدن‌های عادی.

آیدا گفت: «متین، من و نغمه در دوران دبیرستان خیلی صمیمی بودیم. نغمه، همان موقع که من از موسیقی هیچ نمی‌دانستم، کلّی اهل ذوق بود. در برنامه‌های جشن و مراسم مختلف مدرسه همیشه از دست‌اندرکارانِ مهم بود. خُب بنده هم به واسطه‌ی دوستی با او خودبه‌خود نخود آش می‌شدم دیگر! من دکلمه می‌کردم، نغمه هم موسیقی زیر صدا را انتخاب می‌کرد. بعد هم وقتی من روی صحنه بودم او در پشت پرده صدا را، به تناسب، کم و زیاد می‌کرد. و حالا. . . می‌بینی آخرش چه کسی روی صحنه آمد و چه کسی پشت پرده ماند!»

نغمه هم خندید و گفت: «حالا که ظاهراً دست ما را هم از پشت بسته‌ای. دانشکده رفتن که تنها راه نیست؛ تازه این‌طور که پیداست شما دو نفر یک شبه ره صد ساله رفته‌اید. البته من امیدوارم به‌زودی هر دوی شما را آن‌جا ببینم.»

آیدا نگاهی به من کرد و گفت: «ان‌شاءالله». بعد هم بلند شد و به طرف ضبط صوت رفت.

گفتم: «نغمه خانم اگر فکر کرده‌اید که امروز به مهمانی آمده‌اید، کور خوانده‌اید! این آیدایی که من می‌شناسم امروز هم دست‌بردار نیست، می‌گویید نه! حالا تماشا کنید.»

آیدا برگشت سر میز و گفت: «خُب نغمه جان، حالا وقتش است که آستین‌ها را بالا بزنی و تلافی ناهار خوشمزه‌یی را که برایت درست کرده بودم دربیاوری.»

نغمه هم جواب داد: «ای به چَشم، ظرف‌ها را خودم می‌شویم.»

آیدا گفت: «نه بابا، منظورم این نبود. ظرف‌ها باشد برای بعد. من و متین قبلاً درباره‌ی هایدن با هم صحبت کردیم. قرار شد سمفونی *خداحافظی* او را دقیق‌تر گوش کنیم؛ چون می‌گویند هایدن بهترین لطیفه‌گو در تاریخ موسیقی

است. خُب حالاکه تو این‌جا هستی، بهترین فرصت است تا از اطلاعاتِ سرکار هم بیشتر استفاده کنیم.»

من که تا حالا سرم را پایین انداخته بودم و دست بر سینه، زیر چشمی، این مکالمه را می‌پاییدم، گفتم: «نگفتم!»

نغمه هم به خنده افتاد و گفت: «اتفاقاً بدم نمی‌آید من هم کمی ادای استادان دانشگاه را دربیاورم. . .» که آیدا هم یک دست به کمر زد و با دست دیگر به دماغش اشاره کرد و خنده‌کنان نشست و گفت: «ما حاضریم، بفرمایید استاد!»

و نغمه چنین آغاز کرد: «همان‌طور که خودتان گفتید، بذله‌گویی و شادی‌آفرینی، همراه باشکوه، زیبایی و قدرت مهم‌ترین ویژگی‌ها در موسیقی هایدن و موتسارت است و البته توأم با همان آفرینندگی، وقار و زیبایی کلاسیک؛ با موسیقی کلاسیک که آشنا هستید؟ ـ گفتم «تقریباً» ـ و امّا این یکی، زمانی نوشته شده که هایدن نزد شاهزاده‌یی به نام استرهازی به عنوان سرپرست ارکستر مشغول به کار بود. شاهزاده مدّت‌ها بود که به خدمه‌ی خود مرخصی نداده بود. هایدن این موسیقی را برای آن ساخت تا به نوازندگانی که در قصر شاهزاده اقامت داشتند کمک کند، چون هیچ‌یک از آن‌ها و حتّی خود هایدن جرأت نمی‌کرد صریحاً به شاهزاده مطلبی در این مورد بگوید. او با این سمفونی خواست به شاهزاده بفهماند که او خدمه را به طرز توان‌فرسایی به کار وامی‌دارد؛ می‌خواست بگوید که آن‌ها چقدر خسته و دلتنگ‌اند و آرزو دارند نزد خانواده‌هایشان برگردند.»

آیدا پرسید: «این‌ها که گفتی در این سمفونی چطور بیان شده؟»

و نغمه ادامه داد: «اگر دقّت کرده باشی، سمفونی با صدایی حاکی از اضطراب و نگرانی شروع می‌شود و ویولون‌ها و کُنترباس‌ها با اندوه تمام، ملودی غم‌انگیزی را اجرا می‌کنند. چهار قسمت سمفونی بدون شوخ‌طبعی به پایان می‌رسد، امّا در قسمت پنجم، ناگهان آلتونواز دوّم و اُبوا نواز اوّل از جا برمی‌خیزند، شمع‌هایی را که روی دفترچه‌های نُت را روشن می‌کرد، خاموش

می‌کنند و از صحنه خارج می‌شوند، درحالی‌که ارکستر همچنان به‌کار خود ادامه می‌دهد. پس از مدّتی نوازنده‌ی فاگوت هم از نواختن باز می‌ایستد و شمع را خاموش می‌کند و می‌رود و به دنبال او آلتوی اوّل و اُبوانواز دوّم و کنترباس خارج می‌شوند و به‌تدریج همه‌ی نوازندگان به‌جز ویولون اوّل و دوّم جایگاه خود را ترک می‌کنند. ملودی آهسته‌تر و اندوهبارتر می‌شود، تا جایی که سرانجام محو می‌شود و نوازندگان آخرین شمع‌ها را خاموش می‌کنند و آرام از صحنه بیرون می‌روند.» ناگهان نغمه نگاهی به قیافه‌های مبهوت و گیج ما انداخت و زد زیرخنده: «آه، ببخشید متأسف‌ام، اصلاً متوجه نبودم که ممکن است با سازهایی که نام بردم آشنا نباشید.»

من گفتم: «مهم نیست. . . به هرحال توضیحات شما مفید بود، ولی. . . من هنوز نفهمیدم طنز در موسیقی یعنی چه؟»

و نغمه ادامه داد: «طنز در موسیقی هم، مثل طنزهای کلامی یا تصویری، می‌تواند از عاملی به نام 'ناگهانی و غیرمنتظره بودن' به‌وجود آید؛ مثل همین سمفونی هایدن که شوخی را با توقف‌های ناگهانی و شدّت و ضعف‌های غیرمنتظره‌ی اصوات به‌وجود می‌آورد. موومان‌های موسیقی هایدن ـ آه باز هم فراموش کردم، باید توضیح دهم منظور از موومان یک قسمت یا یک بخش از یک مجموعه‌ی موسیقایی است؛ مثلاً می‌گوییم موومان دوّم از سمفونی سوّم بتهوون. ـ بله، موومان‌های موسیقی هایدن با سرعت بسیار حرکت می‌کنند والبته سرعت' همیشه یکی از مؤثرترین عوامل در ایجاد سرخوشی است. ' سریع و خنده‌آور' ـ این قانونِ هر لطیفه‌ی خوب محسوب می‌شود و هایدن هم از این قانون یعنی عامل سرعت برای ایجاد خوشمزگی استفاده می‌کند. ممکن است شنونده قاه‌قاه نخندد، ولی احساس سرخوشی بسیار به او دست می‌دهد.»

آیدا گفت: «خُب برای این‌که تو زیاد خودت را برای ما نگیری، این را هم من بگویم: در جایی خواندم یکی از اشکال خنده‌آور موسیقی تقلید از طبیعت است؛ درست مثل کارِ کمدین‌هایی که آدای شخصیت‌های مشهور هنری، سیاسی

و غیره را درمی‌آورند. مثلاً گویا یک آهنگساز مجارستانی در قطعه‌یی به‌نام *هاری‌یانوش*[۱]، یک عطسه‌ی موسیقایی به‌وجود می‌آورد. اوّل‌صدایی مانند یک نفس عمیق به آرامی فرو برده می‌شود و سپس مانند یک بازدَمِ ناگهانی منفجر می‌شود و پُف مانند به جهات گوناگون پخش می‌شود! رامو[۲] آهنگساز فرانسوی هم صدای پرندگانی مانند فاخته و خروس را در قطعات خود به وجود آورده.»

من گفتم: «آیدا جان! آشپز که دو تا شود. . .»

و آیدا هم بی‌جواب نگذاشت: «. . . قورباغه ابوعطا می‌خواند. . .»

و نغمه گفت:

«حالا که حال و هوای استادی بَرَم داشته، بگذارید بگویم که یکی از بهترین طنزهای موسیقایی که تاکنون تصنیف شده، سمفونی کلاسیک اثر پروکوفیف[۳] موسیقیدان روسی‌است که در شیوه‌های غافلگیری، شدت و ضعف‌های ناگهانیِ اصوات، توقّف‌ها، سکوت‌ها، ظرافت آهنگ و بقیه‌ی موارد در آن اغراق شده است. وگاه‌گاهی عاملی بسیار عجیب و غریب مانند یک صدای نادرست یا یک ضرب اضافی در آن وارد می‌شود و بعد قطعه همچنان ادامه می‌یابد. گویی هیچ چیز عجیبی اتّفاق نیفتاده است و علاوه بر این اغراق‌ها که همیشه موجب خنده است، اشاره‌ی کوچکی هم به موسیقی مدرن دارد که دائماً ظاهر می‌شود و ایجاد ناهماهنگی در این نوع موسیقی قرن هجدهم می‌کند.»

آیدا گفت: «درست است، همین بود. . . لئوناردبرنستاین هم درکتابش نوشته است که وقتی این قطعه را در سن پانزده سالگی از رادیو شنید، روی زمین دراز شد و آنقدر خندید تا به گریه افتاد، درحالی‌که نه نام پروکوفیف را شنیده بود و نه نام این قطعه را؛ فقط می‌دانست که چیزی عجیب و خنده‌دار و زیبا دارد اتّفاق می‌افتد.»

---

۱. *háry János*، اثرِ زولتان کودای Zoltán Kodály (۱۹۶۷ ـ ۱۸۸۲) استاد و آهنگساز مجارستانی.

۲. Jean-Philippe Rameau: (۱۷۶۴ ـ ۱۶۸۳)، کلاوسن‌نواز، ارگانیست و آهنگساز فرانسوی.

۳. Sergey Prokofiev (۱۹۵۳ ـ ۱۸۹۱)، پیانیست و آهنگساز روسی.

«در واقع نکته‌ی خنده‌دار اینجاست که پروکوفیف ـ یعنی یک آهنگساز مُدِرن ـ به قصد شوخی با موسیقی کلاسیک، چنین قطعه‌یی را ساخته.»

من پرسیدم: «گاهی از طنز به مسخرگی و لودگی و دلقک‌بازی می‌رسیم؛ و این نوع شوخ‌طبعی‌است که اغلب ما را بیشتر از هر نوع طنز دیگر به خنده می‌اندازد؛ مثل لیز خوردنِ کسی روی پوستِ موز! هرچند که می‌دانیم آن‌چه باعث خنده شده، چیزی‌است به ضرر کسی یا چیزی به قیمت صدمه دیدنِ عزّت و احترام یک شخص، یا یک اندیشه یا یک کلمه یا خودِ منطق؛ مثلاً در سیرک به دلقک‌ها می‌خندیم، چون می‌دانیم این‌ها همه حقّه است، کَلَک است! و، به عبارت دیگر، خلافِ منطق است. و این همان چیزی‌است که به دلیل آن، سال‌های متمادی است که مردم به لورل و هاردی و چارلی چاپلین و برادران مارکس می‌خندند. چرا که آن‌ها منطق را تکّه‌تکّه می‌کنند، شعور را از بین می‌برند و ما را از خنده روده‌بُر می‌کنند. آه، صحبت به درازا کشید، اصل سؤالم این بود که طنز در موسیقی تا کجا می‌تواند پیش برود؟»

نغمه پاسخ داد: «حقّ با شماست. در موسیقی هم می‌توان شعور یا منطقِ موسیقایی را به همان آسانی که در صحنه‌ی سیرک یا در فیلم‌های سینمایی اتفاق می‌افتد، از بین بُرد. موتسارت سال‌های درازی پیش از این، این کار را در قطعه‌ی معروفی به همین نام یعنی یک *لطیفه‌ی موسیقایی* انجام داد که در انتهای آن، تمام سازها، به طور وحشتناکی صداهای نادرست اجرا می‌کردند. و این صداهای عوضی یکی از شیوه‌های خنداندن در موسیقی است. از آهنگسازان معروف این روش، آهنگساز معاصر، شوستاکوویچ[1] است که *بالت عصر طلا* ی او پُر است از نغمه‌های بی‌ربط و بی‌معنی. او این روش را با همراه ساختن سازهای نامتجانس اغراق‌آمیزتر و در نتیجه خنده‌دارتر می‌کند؛ مثلاً ساز بسیار بَمی مثل توبا با یک ساز بسیار زیر مثل فلوت کوچک یا زیلوفون.»

آیدا گفت: «به نظرم این قضیّه ـ یعنی طنز موسیقایی ـ برای آهنگسازان

---

۱. Dimitry Shostakovich : (۱۹۷۵ ـ ۱۹۰۶)، پیانیست و آهنگساز روسی.

سینمایی خیلی کاربُرد دارد؛ مثلاً آنجا که آهنگی برای یک اثر کُمدی تنظیم می‌شود.»

و من در ادامه گفتم: «یا مثلاً آنجا که دانلد داک[1] با شدّت از دهانه‌ی یک توپ به بیرون پرتاب می‌شود؛ یا کودکی که کفش‌هایش را به دست گرفته و می‌خواهد یواشکی وارد خانه شود تا مادرش لباس گل‌آلودش را نبیند!»

نغمه اضافه کرد: «در همین صحنه‌هاست که آهنگساز بسته به موقعیت، سازهای خاصّی را هم برمی‌گزیند تا طنز مورد نظر را القا کند. مثلاً باسون را که یکی از سازهای بادی چوبی است و صدایی بسیار بم و خنده‌دار دارد، 'دلقک ارکستر' می‌نامند.»

آیدا گفت: «خسته نباشید استاد! واقعاً که دست مریزاد.»

نغمه گفت: «خواهشمندم! شما خسته نباشید که گوش کردید. راستی بد نیست این را هم بدانید که در اغلب سمفونی‌ها یک قطعه‌ی شاد و بازیگوش وجود دارد. معمولاً سمفونی از چهار قسمت یا چهار موومان تشکیل شده و اصطلاحی که برای موومان شوخ‌طبع آن به کار می‌برند، اسکرتسو[2] نام دارد که در لغت هم به معنای شوخی‌است و معمولاً حالتی دلپذیر، پرانرژی و کوتاه دارد.»

من گفتم: «آیدا جان، این‌طور که تو از نغمه‌خانم کار کشیدی، چند تا ناهار و شام دیگر هم بدهکار شدیم! حالا لااقل بگذار نفسی تازه کنند. من می‌روم چای بیاورم.»

آیدا که حسابی غرق در آموخته‌های جدید شده بود، گفت: «دستت درد نکند. من هم شیرینی می‌آورم تا بلکه استاد محترم زیاد هم مغبون نشده باشند!»

---

1. Donald Duck 2. scherzo

# ۷

## ارکستراسیون چیست؟

امروز وقت دکتر دارم. آیدا هم اصرار دارد که با من بیاید. هرچند که همه‌چیز را می‌داند، ولی دلم نمی‌خواهد خودش با دکتر روبه‌رو شود. خیلی مسخره است، هیچ دلیلی وجود ندارد که او نیاید، ولی انگار تَهِ دلم چیزی هراسناک است. . . . امیدواری‌ها و خوشبینی‌های او کم‌کم دارد مرا هم به شک می‌اندازد. همه‌اش می‌گویم هیچ اتفاقی نمی‌افتد؛ اصلاً راست نیست؛ اشتباه شده است. از کجا معلوم؟ شاید جواب آزمایش غلط بوده، شاید خودبه‌خود خوب بشود.اصلاً شاید این داستانی باشد که من از خودم درآورده باشم. . . . کدام دکتر؟ کدام بیماری؟ همه‌اش خواب بود، سراب بود. . . امّا وقتی آیدا، کسی جز من، بیاید و این حکایت را از خود دکتر بشنود. . . آن وقت مجبورم باور کنم! باور کنم که این موضوع خواب و خیال نیست؛ او هم شنید، او هم شاهد بود. . . و دیگر. . . دیگر نمی‌توانم خودم را گول بزنم! اصلاً شاید او هم خودش را گول می‌زند، شاید هنوز باور نکرده است، شاید او هم امیدش را از دست بدهد! آن وقت دیگر من چه کنم؟

هرچه کردم منصرفش کنم، نشد. می‌گفت: «باید با دکتر صحبت کنم. شاید لازم باشد برای معالجه به خارج از کشور برویم. مطمئن‌ام که تو درباره‌ی همه‌ی جوانب قضیّه با دکتر صحبت نکرده‌ای.» و با هم به مطب رفتیم. پس از معاینات همیشگی، آیدا سؤالات ریز و درشتش را آغاز کرد. خوشبختانه دکتر هم از آن

از دماغ فیل افتاده‌هایی نبود که جواب سلام آدم را هم به زور می‌دهند، و وقتی دید که آیدا با دقّتِ وسواسیش از همه چیز می‌پرسد، درباره‌ی بیماری توضیحات کافی داد.

«رشد یک تومور در قسمت اعصاب شنوایی در مغز، منجر به تورّم گوش داخلی و مراکز شنوایی شده است و اگر مقابله‌ی دارویی این عارضه را برطرف نکند، نتیجه ناشنوایی مطلق خواهد بود. به همین دلیل هم معالجه با دارو را تا مدّتی ادامه می‌دهیم تا میزان اثرش معلوم شود و اگر دارو بی‌نتیجه باشد آن وقت دیگر با خطر ناشی از جرّاحی فرقی ندارد، ریسک عمل هم پنجاه ـ پنجاه است؛ شاید همه چیز برگردد به روز اوّل و شاید هم. . .»

آیدا پرسید: «آقای دکتر، در صورت ضرورتِ جرّاحی، آیا بهتر نیست این کار در خارج صورت بگیرد؟»

«موفقیّت عمل به میزان چسبندگی تومور بستگی دارد و این موضوع تنها در حین عمل معلوم می‌شود!»

«یعنی هیچ کار دیگری از ما برنمی‌آید؟»

«چرا برنمی‌آید، دو کار مهم صبر است و امید. در حال حاضر که حدود شش ماه از شروع درمان می‌گذرد، تومور از بین نرفته است، ولی حداقل رشد آن کُندتر شده است و همین میزان کنترل روی بیماری هم خیلی امیدوارکننده است. فعلاً تصمیم‌گیری برای جرّاحی را تا سه ماه دیگر به تعویق می‌اندازیم تا ببینیم چه پیش می‌آید؟»

بعد هم میزان داروها و دفعات پرتو درمانی را بیشتر کرد و یک آزمایش مجدّد در پایان هر ماه برای بررسی نتیجه. با هم از مطب خارج شدیم. حضور آیدا با تمام خوشبینی‌ها و امیدواری‌هایش تغییری در موضوع نداد، امّا برخلاف آن‌چه من از آن ترسان بودم، روبه‌رو شدن با دکتر و شنیدن اظهارات او هم نتوانست تغییری در امیدواری و خوشبینی او به‌وجود آوَرَد و همین امر، مرا هم دلگرم می‌کرد.

«متین، من شک ندارم که امیدواری و تقویت قوای روحیِ آدم، حتّی در غلبه بر بیماری‌های جسمانی، مؤثر است. ما نباید مأیوس شویم، نباید به زانو درآییم. تازه مطمئن‌ام که پرداختن به موسیقی هم بی‌اثر نبوده است. اصلاً شاید کُندتر شدن رشد تومور، بیشتر از داروها، مدیون این چند ماه تلاش و فعّالیتی باشد که در مورد موسیقی به خرج داده‌ایم. ما تمام وقت و فکر و ذکرمان را در این مدّت روی این موضوع متمرکز کردیم و هر قدم که به سمت جلو رفتیم بیشتر احساس امیدواری و زنده بودن کردیم، باور می‌کنی؟»

و من باور می‌کردم، حتّی اگر راست نبود. سوار ماشین بودیم؛ ناگهان گفت: «راستی متین، اینجا در انتهای آن خیابان مرکز فروش سازهای مختلف موسیقی‌ست، بیا پیاده شویم و سری به این مغازه‌ها بزنیم.»

«آقای راننده، لطفاً همین‌جا نگه دارید.»

پیاده شدیم و در طول خیابان به راه افتادیم. برای اولین بار پس از این مدّت، دست از سرسختی‌های همیشگی برداشتم.

«آیدا، تو در این مدّت خیلی به من کمک کردی. شاید هرکس دیگری جای تو بود. . .»

«هرکس دیگری جای من بود، همین کار را می‌کرد.»

«حتّی اگر همین حالا هم پشتت را به من بکنی و بروی، باز هم تا آخر عمر مدیون تو خواهم بود.»

«و اگر نکنم و بایستم و بگویم که جناب آقای متین صابری، باید صبوری به خرج دهید و تا آخر عمر وجود بنده را در کنارتان تحمّل کنید چه؟»

«آن وقت من هم می‌گویم که سرکار خانم آیدا وفایی، به پاسِ این وفاداری شما، تا آخر عُمر به درگاه خدا، شکرگزار خواهم بود. و همین الان هم خیال دارم تاقبل از رسیدن به‌مغازه‌ها برای شمایک سخنرانی در مورد *ارکستراسیون*[1] که همین دیشب درباره‌اش خواندم اجرا کنم.»

1. *orchestration*

ذوق زده گفت: «وای متین! اگر توی خیابان نبود حتماً می‌پریدم ما. . .»

انگشتم را روی لب‌هایم گذاشتم که: «هیس! تو را به خدا توی خیابان احساساتی نشو! ضمناً از حالا باید قول بدهی که هوس خریدن این ساز یا آن ساز به سرت نزندها.»

«تو که می‌دانی، من از مدّت‌ها پیش، از ویولون خوشم می‌آمده، ولی خُب حالا به پیانو هم خیلی علاقه‌مند شدم. چه کنیم که پسرعموجان پیانو دوست داشت نه ویولون!»

«باز نگرانم کردی، بعید نیست که کم‌کم به سنتور و سه‌تار و تنبک هم علاقه‌مند شوی!»

«خُب البته همین الان هم بی‌علاقه نیستم. دلم می‌خواهد بعد از پیانو یک ساز اصیل ایرانی را هم یاد بگیریم.»

«خدا به داد برسد، آیدا جان می‌گویم دیروقت است، بیا برگردیم. یک روز دیگر. . .»

«خُب بابا، این‌قدر ترسو نباش، بیا برویم تا مغازه‌ها نبسته‌اند. چیزی نمانده، زود باش شروع کن دیگر، فرصت برای سخنرانی از دست می‌رود ها!»

«بسیار خُب. این‌طور که من فهمیدم، ارکستراسیون یکی از رشته‌های موسیقی‌است و موضوع آن هم روش‌هایی است که آهنگساز، موسیقی خود را برای اجرا توسط یک ارکستر تنظیم می‌کند. یک ارکستر می‌تواند هفت نفره، هفده نفره، هفتاد نفر یا حتّی صد و هفت نفره باشد.»

«حالا فهمیدم، یک بار در صحبت‌ها، استاد اصطلاح 'سازبندی' را به کاربرد، منظور همان است؟»

«بله درست است، و سازبندی یعنی هُنرِ به‌کار بردن سازهای مختلف در اجرای یک اثر موسیقی.»

«ولی متین، عجب کار سختی‌ست. یک آهنگساز چطور می‌تواند در ذهن خودش تمام صداهای این سازهای جوراجور را تصوّر کند و بعد ترکیب و

هماهنگی آن‌ها را به صورتی که به بهترین شکل با احساسات و افکار او منطبق باشد تنظیم کند؟»

«حق با توست. کار مشکلی‌ست و مستلزم شناخت کامل نسبت به خصوصیاتِ سازها و محدوده‌ی عملکرد هرکدام که طبیعتاً هر آهنگسازی از آن باخبر است. هنر او هم در توانایی انتخابِ درست سازها به تناسبِ درکی است که او از اندیشه‌های موسیقایی خود دارد. ظاهراً استاد واقعیِ ارکستراسیون، ریمسکی کُرساکف[1]، آهنگساز روسی‌است که معروف‌ترین کتاب در این‌باره را، او تألیف کرده و هر اثرِ او نمونه‌یی است برای ترکیب‌های مختلف اصوات به شکلی بسیار زیبا و مؤثر. خلاصه آن‌که یک ارکستراسیونِ خوب آن است که دقیقاً با موسیقی جور باشد و ارکستراسیونِ ناجور مثل آن است که. . . مثل آن است که. . .»

«خانمی کُت و شلوار مردانه بپوشد یا یک عالی‌جناب متشخّص دامن به پا کند!»

«بله، متشکرم که به دادم رسیدی. با این تفاوت که متأسفانه بنده و شما هنوز فرق کُت و شلوار و دامن را در موسیقی تشخیص نمی‌دهیم.»

«یادت باشد فردا از استاد در این مورد بیشتر بپرسیم. . . چیزی به مغازه نمانده. . . گفتی از اصول ارکستراسیون سازشناسی است. نه؟»

«بله، ولی حالا وقتی رفتیم تُو چه بگوییم؟ بگوییم آمده‌ایم ' واحد سازشناسی' مان را در مغازه‌ی شما بگذرانیم؟»

«تو بیا تُو، بقیّه‌اش با من.»

مغازه بر خلاف انتظار من، جای پرآب و رنگی نبود. حتّی کمی هم غبارآلود و متروک به نظر می‌رسید. سازها را که تنها و خاموش در گوشه و کنار مغازه جای گرفته بودند، نگاه کردم. باورم نمی‌شد که این‌ها، این اشیای سرد و خاموش، همان‌هایی هستند که شور وهیجان می‌آفرینند، شادی می‌بخشند یا

---

۱. Nikolay Rimsky-Korsakov: (۱۹۰۸ ـ ۱۸۴۴)، آهنگساز و رهبر ارکسترِ روسی.

غمگین می‌سازند. و حالا این‌طور در انزوا، تکّه چوبی یا فلزّی بیش نیستند. . . مَرد فروشنده تقریباً مُسن به‌نظر می‌رسید. پیپی گوشه‌ی لبش گذاشته بود و دود می‌کرد؛ با یک کلاه مُدل فرانسوی قهوه‌یی و یک عینک ته استکانی. روی چارپایه نشسته بود و کتابی در دست داشت که با ورودِ ما نگاهش را از آن برداشت.

«سلام. . . ـ سلام»

«سلام علیکم. . . بفرمایید.»

آیدا کمی مِنّ‌و مِن کرد و گفت:

«اِ. . اِ. . . ببخشید آقا، راستش می‌خواستیم با سازهای مختلف آشنا شویم. آخر ما. . . ما تازه موسیقی را شروع کردیم.»

نگاهی به آیدا انداختم که یعنی ساده‌لوحی هم اندازه‌یی دارد؛ بعد هم در گوشش گفتم «حتماً انتظار داری فروشنده هم با کمال خوشحالی بگوید ' بله‌قربان در خدمتگزاری حاضرم!'»

ولی با کمال تعجّب فروشنده عینکش را برداشت، نگاهی به ما انداخت و گفت: «عجب! خُب بفرمایید با کدام خانواده می‌خواهید آشنا شوید؟»

بهت‌زده پرسیدم: «خانواده؟ منظورتان چیست؟»

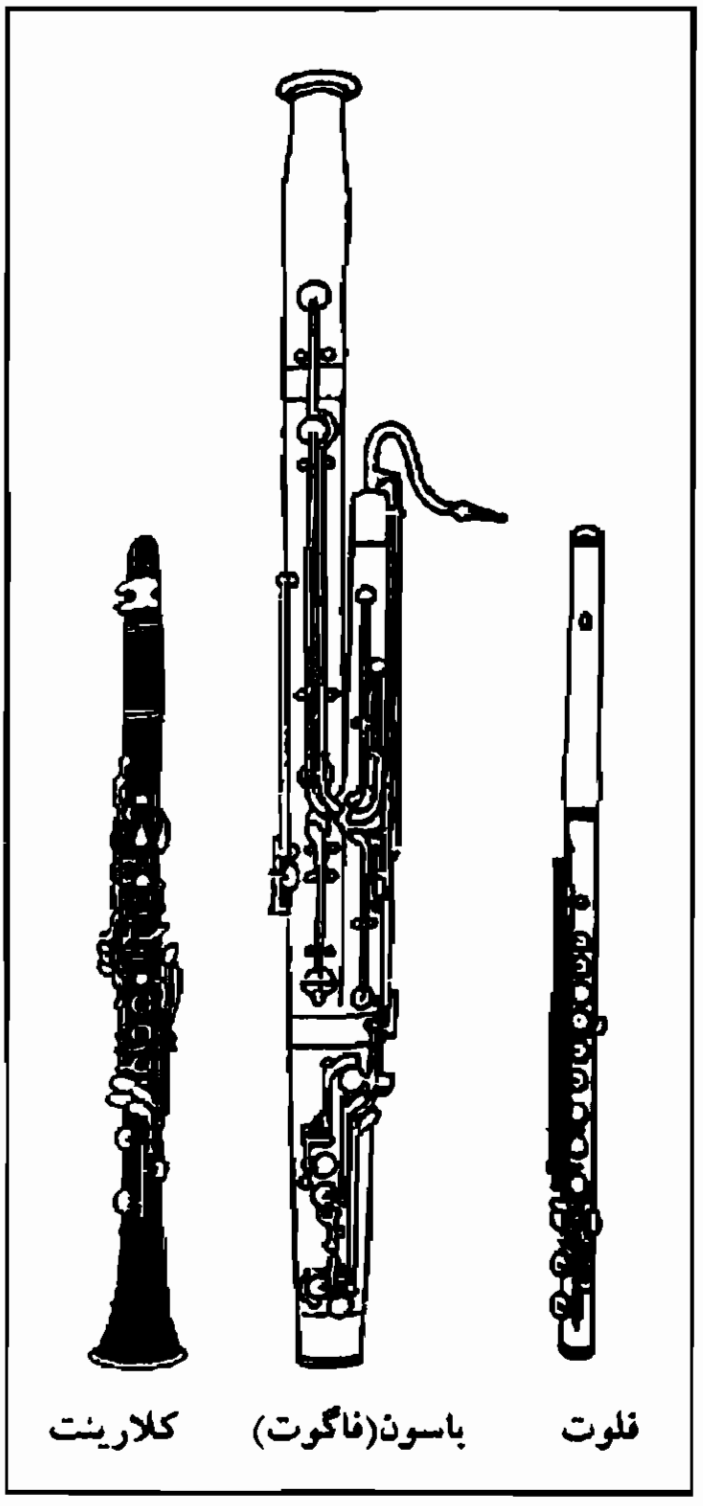
و او پاسخ داد: «خُب پس کار مرا مشکل‌تر کردید، لازم شد برایتان توضیح دهم که این سازها هر کدام متعلق به یک خانواده‌ی بزرگ هستند، لطفاً با من بیایید.»

به سمتی که اشاره کرد، رفتیم. آیدا نگاهی فاتحانه به من انداخت، یعنی که باز هم خیط کاشتی! ولی یا او خیلی خوش‌اقبال است یا من خیلی بدبیار! مطمئن‌ام که اگر من می‌رفتم جلو و همان چیزی را که آیدا گفته بود، می‌گفتم، فروشنده حتماً می‌گفت: «نداریم آقا، نداریم. بفرمایید مغازه‌ی بعدی!» به قسمتی در پشت مغازه رفتیم و آقای فروشنده با لحنی توأم با شوخی گفت: «معرفی می‌کنم: خانواده‌ی سازهای بادی چوبی؛ مادرْ کلارینت، پدربزرگْ باسون

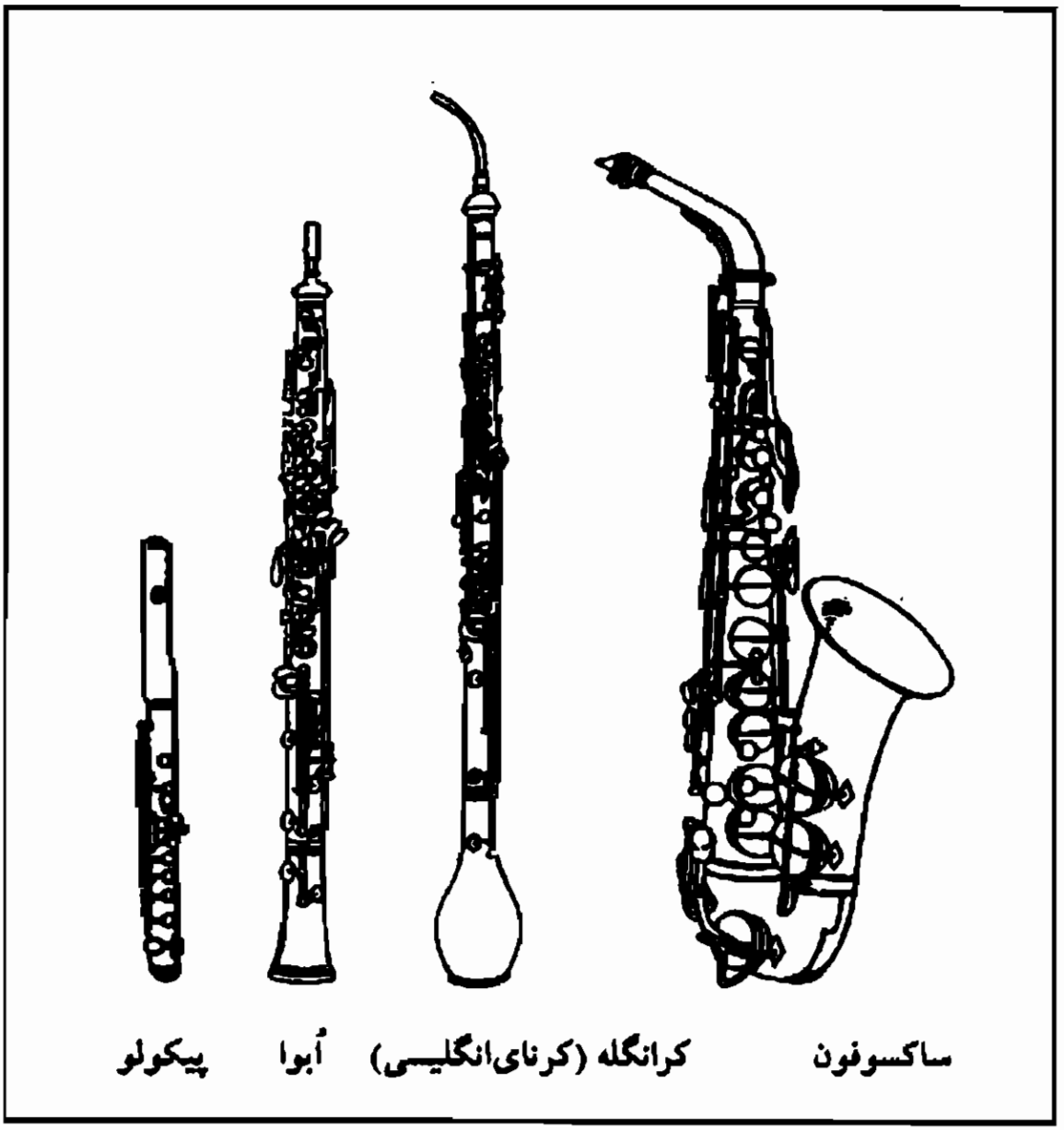
(فاگوت)، خواهر کوچولو پیکولو و خواهر بزرگ فلوت و عمو کُرآنگله وخاله اُبُوا وبقیه. . .»

من پرسیدم: «این سازها هم خانواده‌اند، چون با دمیدن هوا در آن‌ها، صوت موسیقایی به‌وجود می‌آید و ظاهراً اغلب آن‌ها هم از چوب‌اند؛ درست است؟»

«بله، و تازه هرکدام هم به نوعی، پسرعمویی، پسرخاله‌یی دارند؛ مثلاً انواع مختلف کلارینت، ساکسوفون‌ها، کنتراباسون‌ها که یک خانواده‌ی عیالوار را تشکیل می‌دهند.» و همین‌طور که از مقابل سازهامی‌گذشتیم ادامه داد: «یک‌گروه‌دیگرازپسرعموها، کُر (هورن)ها هستند، که از برنج ساخته شده‌اند؛ ولی از آنجا که به‌خوبی با سازهای بادی چوبی نشست و برخاست دارند، می‌توان گفت که با هر دو خانواده ـ چوبی و برنجی ـ نسبت فامیلی ناتنی دارند.



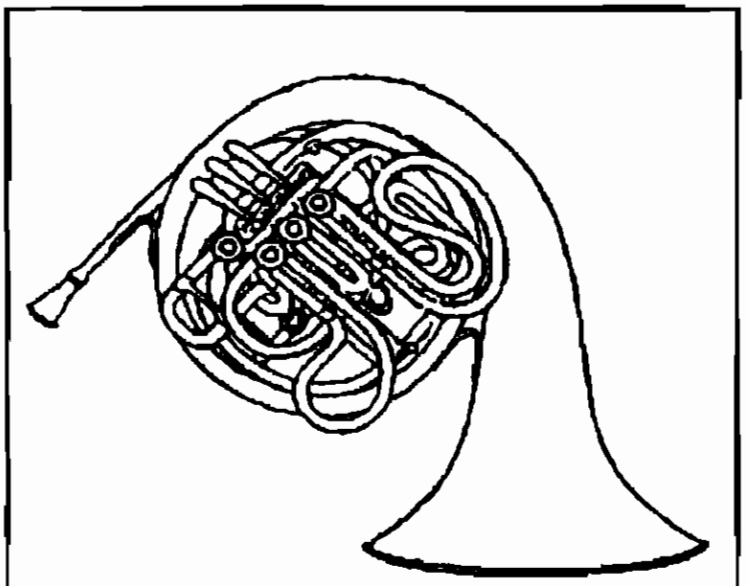

درحالی که می‌خندیدیم، گفتم: «مثل این‌که شجره‌نامه‌ی همه این سازها را



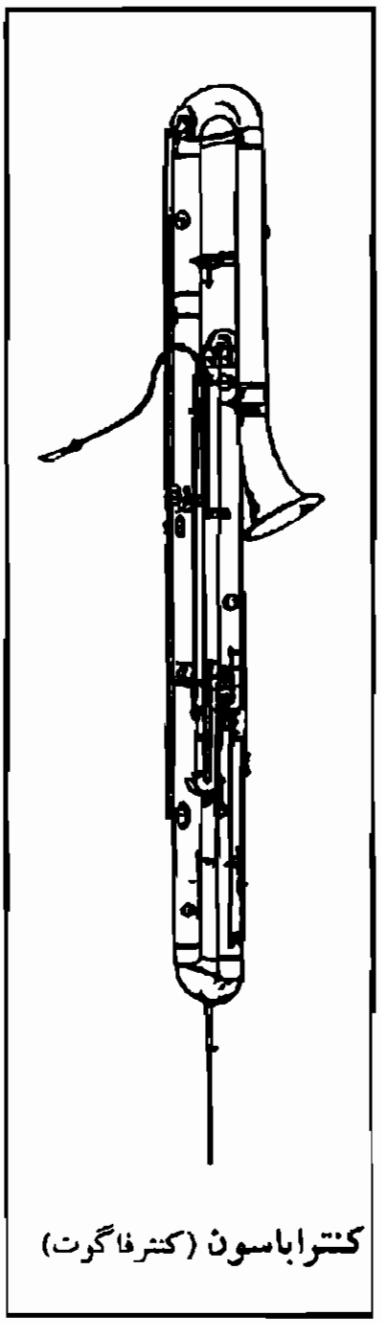

داریدا»

«من سال‌هاست که با آن‌ها قوم و خویش شده‌ام. . . . خُب اگر با این خانواده آشنا شدید برویم سراغ خانواده‌ی بزرگی به‌نام *سازهای زهی* که البته فقط از چهار نوع ساز زهی استفاده می‌شود: ویولون که به‌سادگی شناخته می‌شود؛ ویولا یا ویولون آلتو که شبیه به ویولون ولی کمی بزرگ‌تر و دارای‌صدایی بم‌تر از آن است؛ ویولونسل از آن دوتا بسیار بزرگ‌تر و دارای صدای بم‌تری است و بالاخره کنترباس که بزرگ‌ترین وبم‌ترین ساز زهی است.»

آیدا گفت: «این‌طور که معلوم است برای آشنایی با تمام این خانواده‌ها تا



هورن (کرنای فرانسوی)

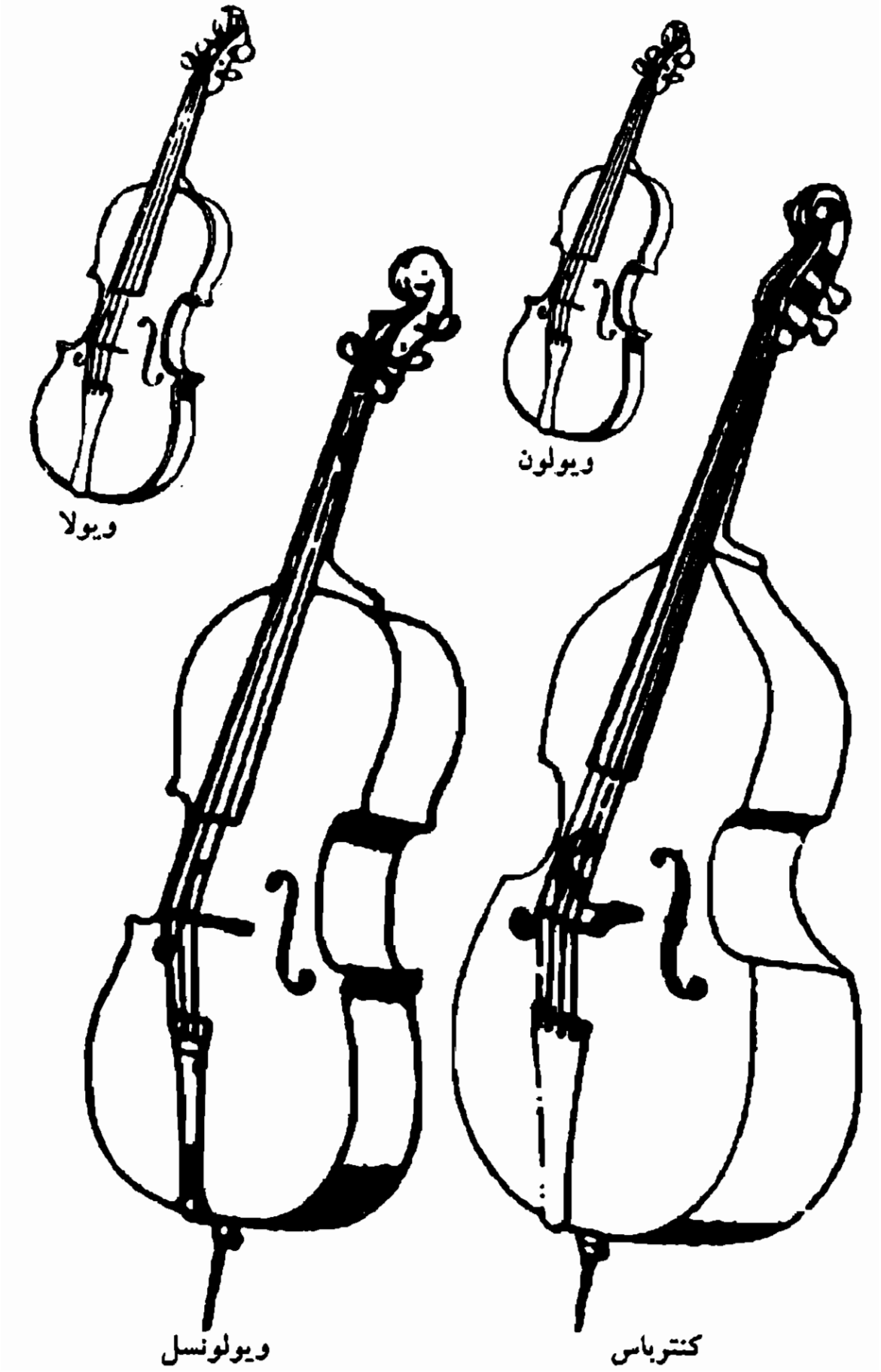


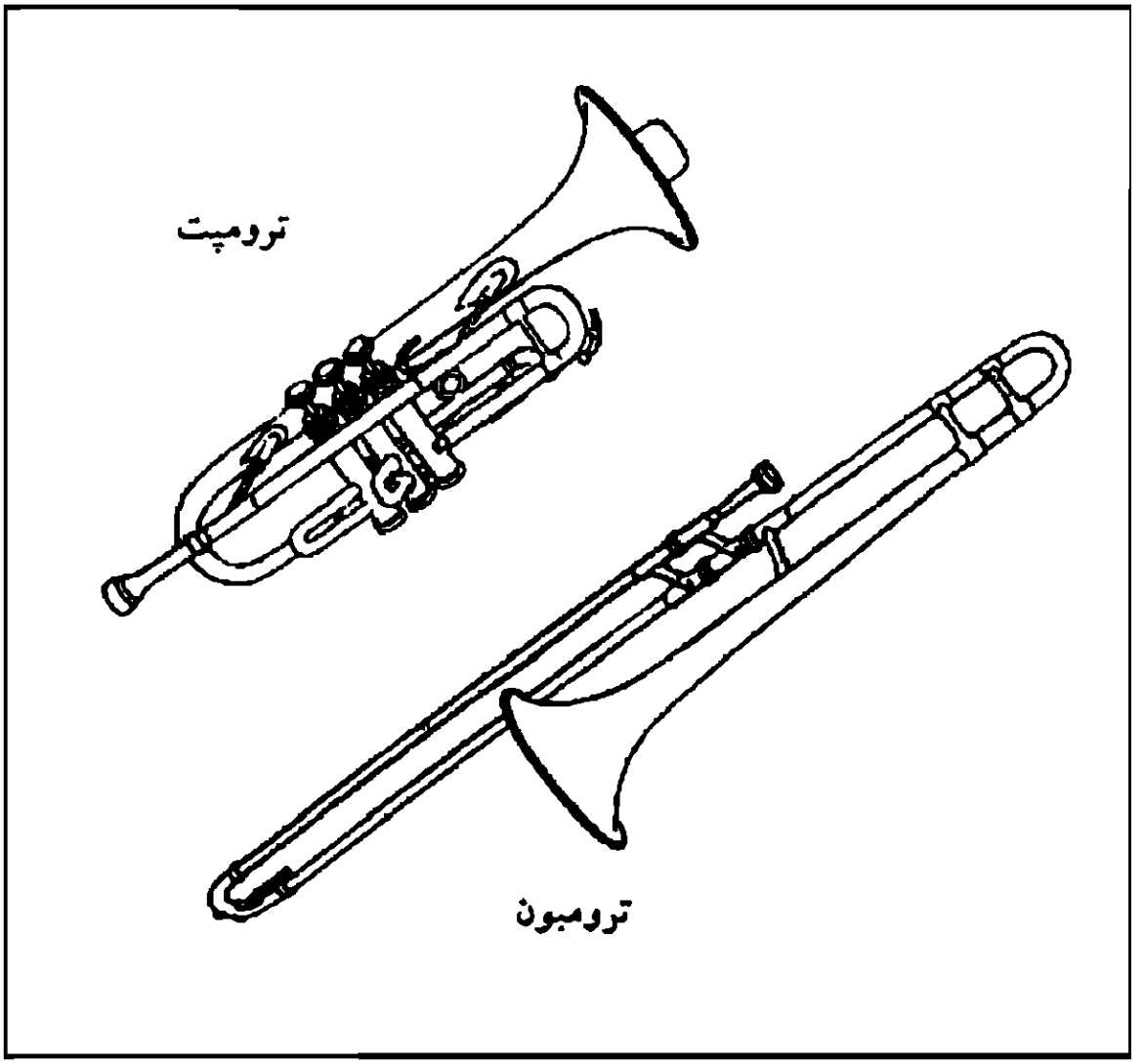
کنترا باسون (کنترفاگوت)

شب در خدمت شماییم.»

«شما چرا نگران‌اید؟ بنده باید نگران باشم، ولی خُب چیزی نمانده، دو خانواده‌ی دیگر در اُرکستر، عبارت‌اند از خانواده‌ی *سازهای برنجی* و *سازهای کوبه‌یی*؛ خانواده‌ی سازهای برنجی محدودند، ولی صدایی قوی دارند، اعضای این خانواده عبارت‌اند از ترومپت، ترومبون و توبا، والبته همان‌طورکه گفتم آن پسرعموهای دور یا ناتنی که کُر یا هورن نام دارند و با چوبی‌ها هم به صورتی تجانس صوتی دارند.

«و بالاخره خانواده‌ی سازهای کوبه‌یی که همسایه‌یِ سازهای برنجی هستند، خانواده‌ی بزرگی که یک هفته وقت لازم است تا نام همه‌ی آن‌ها را بگویم، چون هر چیزی، مثلاً یک ماهی‌تابه همراه با یک قاشق هم می‌تواند یک ساز کوبه‌یی به‌شمار بیاید. بزرگِ این خاندان، تیمپانی است که اعضای کوچک و بزرگ خانواده‌اش مثل طبل‌ها، زنگ‌ها، تق‌تق‌کننده‌ها و جینگ‌جینگ کننده‌ها،


ویولا
ویولون
ویولونسل
کنترباس




دور و برش را گرفته‌اند.

«البته می‌دانید سازهای دیگری جدای از این خانواده‌ها هم هستند؛ مثل آکاردئون، ملودیکا، هارپسیکورد (کلاوسن)، چِلستا، اُرگ، پیانو که *سازهای کلاویه‌دار* یا دارای ردیف مضرابی خوانده می‌شوند؛ یا هارپ، گیتار، ماندولین که *سازهای زهی ـ زخمه‌ای* به‌شمار می‌آیند. والسّلام.

«خُب اگر دوست داشتید باز هم به من سری بزنید.»

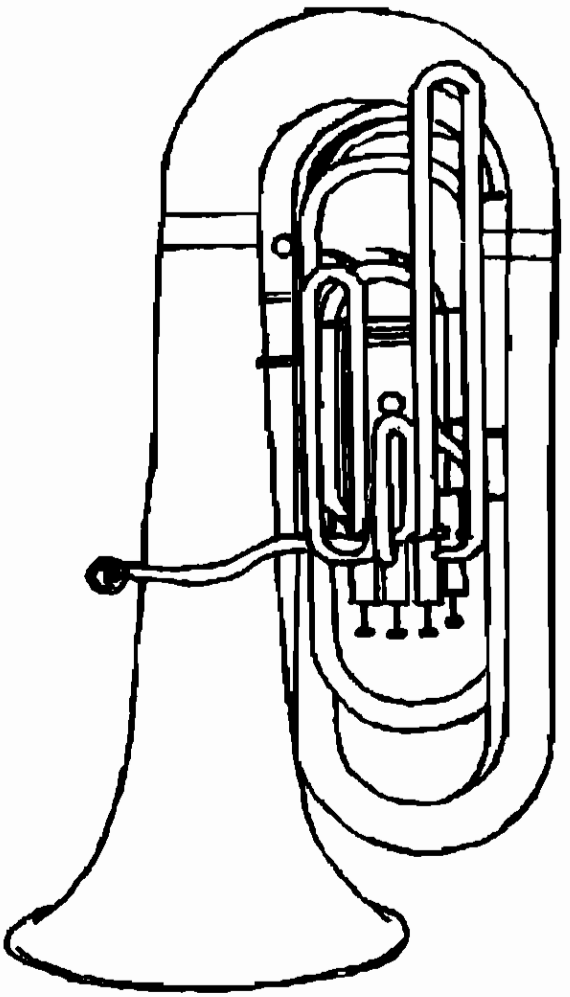
آیدا گفت: «خیلی ممنون. ما خیال داشتیم از سر تا ته این خیابان به مغازه‌های مختلف برویم ولی شما کار ما را آسان کردید. متشکریم.»

من پرسیدم: «راستی شما با این سازهای کوچک و بزرگ چه می‌کنید؟ اصلاً چه شد که سازفروش شده‌اید؟ خودتان هم سازی می‌زنید؟»

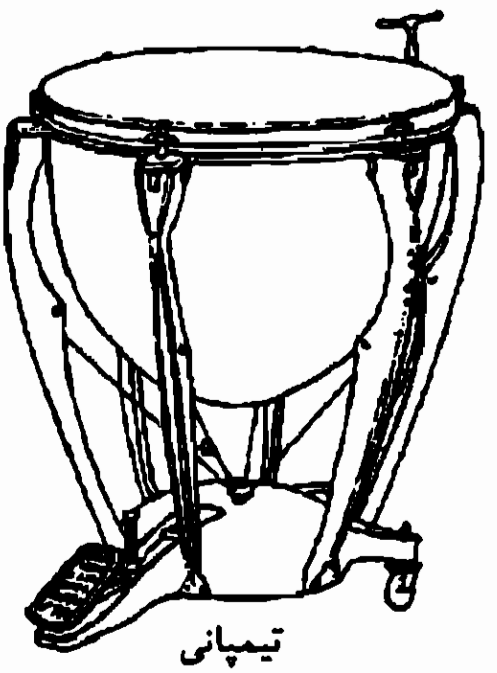
«برای جواب دادن به این همه سؤال باید حتماً یک مجلس دیگر تشریف بیاورید.»

«حتماً می‌آییم. از آشنایی باشما خیلی خوشوقت شدیم. خداحافظ.»

و او در حالی‌که مغازه‌اش را می‌بست و کرکره را پایین می‌کشید، گفت: «خدانگهدار... به سلامت.»

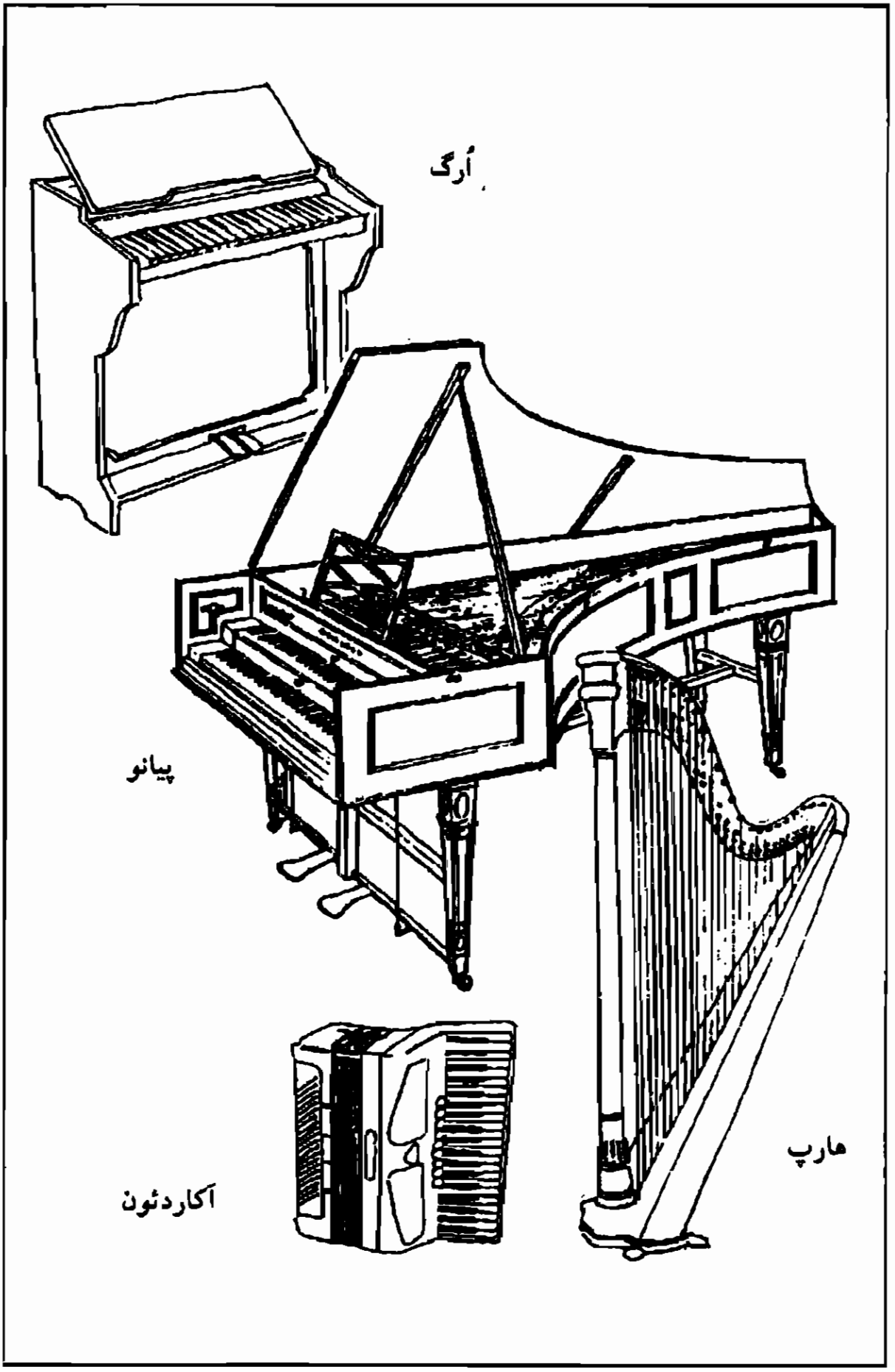


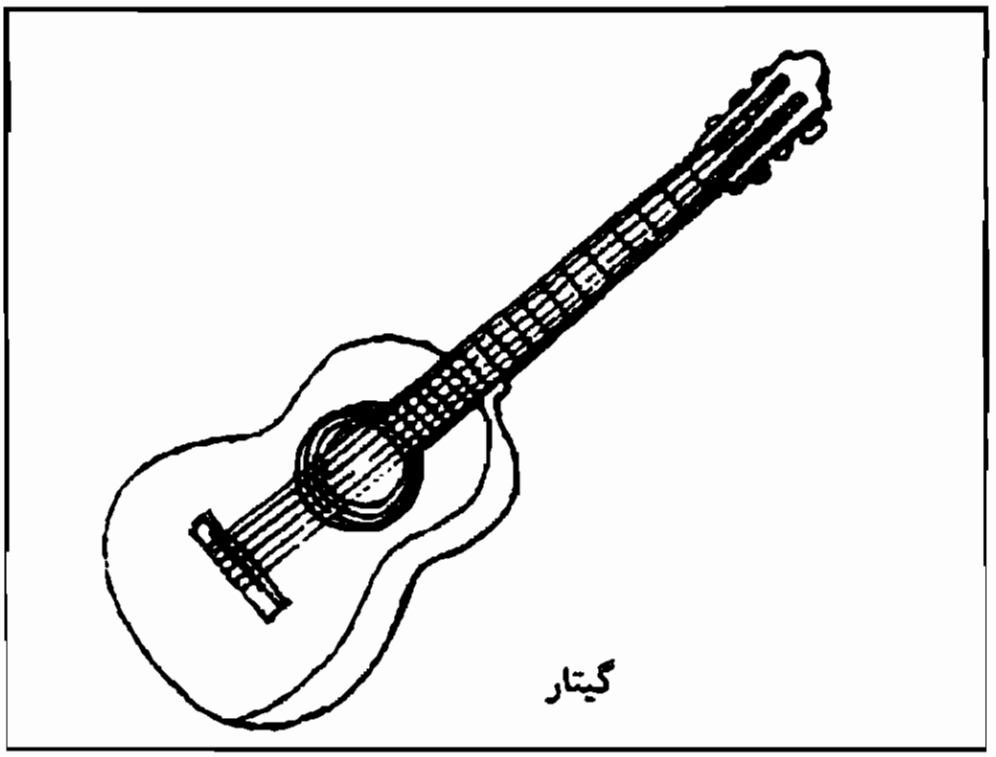
توبا



تیمپانی

امروز خانم نوایی کمی دیر به کلاس آمد. با شاگردان دیگر حسابی دوست شده‌ایم، به‌خصوص با یکی از آن‌ها به نام سروش. ـ قبلاً درباره‌ی او گفته‌ام ـ سروش دانشجوی رشته‌ی روان‌شناسی است و در عین‌حال موسیقی را هم به‌طور جدّی دنبال می‌کند؛ دو سال قبل از ما شروع کرده است؛ خوب پیانو می‌نوازد؛ اغلب در تمرینات هم به من و آیدا کمک می‌کند؛ اطّلاعاتش درباره‌ی موسیقی خوب است و معمولاً سه‌تایی، قبل یا بعد از


اُرگ
پیانو
هارپ
آکاردئون



گیتار

کلاس، به بحث می‌پردازیم. امروز هم مثل همیشه آیدا بحث را راه انداخت.

«سروش خان، من و متین دیروز تا حدودی با سازهای مختلف آشنا شدیم. جای شما خیلی خالی، گذشته از سازها، با چه فروشنده‌یی آشنا شدیم!» و بعد توضیحاتی درباره‌ی ماجرای دیشب داد و ادامه‌ی مطلب که: «متین هم مطالبی درباره‌ی ارکستراسیون خوانده بود که برایم گفت. امّا من هنوز نفهمیدم یک آهنگساز چطور می‌تواند آهنگی را، مثلاً برای یک ارکستر صد و هفت نفره تنظیم کند.»

سروش پاسخ داد: «آیدا خانم، باز هم رفتی سراغ سؤال‌های سخت! خُب خودتان هم اشاره کردید که ارکستراسیون برای یک آهنگساز یعنی این‌که یکصد و هفت ساز مختلف یا به عبارت دیگر یکصد و هفت نوازنده‌ی مختلف منتظر تصمیمِ او هستند تا معلوم شود هریک از آن‌ها چه موقع باید بنوازند، و این البته تصمیم خطیری است. . . امّا بگذار ببینم چطور می‌توانم این موضوع را بهتر برایتان مجسّم کنم. خُب، شما وقتی یک قطعه موسیقی می‌شنوید، چه رنگی به خاطرتان می‌آید؟»

من با تعجّب گفتم: «سروش جان، لازم است به شما متذکّر شوم که ما داریم درباره‌ی موسیقی صحبت می‌کنیم، نه نقّاشی! رنگ دیگر کدام است؟»

«بنده هم از تذکّر شما سپاسگزارم، ولی به‌نظر می‌رسد که اصوات موسیقی هم دارای رنگ‌های مختلف هستند. خیلی از افراد وقتی موسیقی می‌شنوند، رنگ می‌بینند و این رنگ‌ها یعنی قسمتی از ارکستراسیون. یعنی انتخاب رنگ‌های مناسب و دلخواه از میان میلیون‌ها رنگ! به‌عنوان مثال، دبوسی[1] برای سرآغاز یک قطعه، برای نشان دادن حالت بعدازظهر، از صدای فلوت استفاده کرده که صدایی شیرین، کم‌رنگ و سبک دارد؛ درحالی‌که اگر مثلاً ترومپت را انتخاب می‌کرد برای ایجاد حالت بعدازظهر مانند. . . مانند. . .»

آیدا فوری پرید توی حرفش. «. . . مانند یک لباس نامتناسب به‌نظر می‌رسید. این را دیروز کشف کردیم!»

«بله، درست است. یا پروکوفیف در قسمتی از قطعه‌ی پیتروگرگ در توصیفِ گربه، کلارینت را انتخاب می‌کند؛ چون هیچ ساز دیگری در تمام خانواده‌ی سازهای بادی چوبی تا این حدّ، کامل و درست، برای تجسّم گربه مناسب نیست، کاملاً مخملی و تیره، مثل صدای گربه. یا صدای اُبوا که بهترین وسیله برای تجسّم صدای اردک است.»

من گفتم: «مشکل اینجاست که ما هنوز صدای سازها را دقیقاً تشخیص نمی‌دهیم.»

سروش خندید و گفت: «همه‌ی راه‌ها به رُم ختم می‌شود. هرچه بیشتر گوش کنید، گوش شما حسّاس‌تر و دقیق‌تر خواهد شد. البتّه نه گوش کردنِ بی‌توجّه، بلکه گوش کردنِ هوشمندانه و متمرکز. تنها راه همین است: بیشتر و بیشتر گوش کردن.»

آیدا معترضانه گفت: «ولی من فکر می‌کنم، پرداختن به سایر جزئیات مثل فراگیریِ کاملِ نُت‌ها، آشنایی با سازهای مختلف و خلاصه آموختن مجموعه‌ی

---

۱. Achille - Claude Debussy: (۱۸۶۲ - ۱۹۱۸)، آهنگساز فرانسوی.

کاملی از درس‌های موسیقی هم عامل مهمّی است.»

سروش در جواب گفت: «البتّه، ولی من برای شروع، قطعه‌یی را به شما توصیه می‌کنم که اگرچه بزرگ‌ترین نمونه‌ی آهنگسازی در تاریخ محسوب نمی‌شود ولی شاید پرهیجان‌ترین نمایشِ سازهای ارکستر در تاریخ به‌شمار رود! این اثر بولرو[1]ی معروفی است از راول[2]، بولرو اصطلاحی‌است که به یک نوع رقص اسپانیایی اطلاق می‌شود. این اثر، یک قطعه‌ی بلند است که مُدام تکرار می‌شود، درحالی‌که در هر تکرار، ارکستراسیون تغییر می‌کند و به‌این‌ترتیب، انواع اصوات زیبا با ترکیب‌ها و رنگ‌های متنوع شنیده می‌شود و هربار که ارکستراسیون تغییر می‌کند، قدرت صدا و غنای آن بیشتر می‌شود، تا سرانجام، در انتها همه‌ی سازها برای ایجاد یک غرّش عظیم ارکستری با هم همصدا می‌شوند.»

من گفتم: «نداشتیم، سروش خان! قرار نبود خرج روی دست ما بگذاری!»

آیدا گفت: «نگران نباش، از نغمه می‌گیریم، حتماً باید داشته باشد.»

سروش هم خندید و گفت: «در هر حال من هم نوارش را دارم. اگر خواستید برایتان می‌آورم، ولی فکر می‌کنم جناب متین، بالاخره باید دست در جیب مبارک کنید و نوار را خریداری کنید، چون برای رفتن به رُم لازمتان می‌شود!»

من پاسخ دادم:

«نگران نباش، شش ماه از تو می‌گیریم، شش ماه هم از نغمه، خدا را چه دیدی؟ شاید هم زودتر از تو و سرکار نغمه خانم به رُم رسیدیم!»

در حال همین مزه‌پرانی‌ها بودیم که خانم نوایی وارد شد، و کار درس و تمرین را شروع کرد.

---

1. Bolero

۲. Maurice Ravell : (۱۹۳۷ - ۱۸۷۵)، آهنگساز فرانسوی.

# ۸

## موسیقیدانان بزرگ دوره‌ی رُمانتیک

باز یأس و اضطراب به سراغم آمده، ملال و پریشانی گریبانم را گرفته. آیدا که برگشتْ آماده‌ی بهانه گیری بودم. سَرِ موضوع کوچکی، جنجالی به راه انداختم و از خانه زدم بیرون و او را مبهوت و ناراحت، تنها گذاشتم. همین‌طور راه می‌رفتم و به زمین و زمان بد می‌گفتم. سنگریزه‌های سر راه هم، از ضربه‌های تند و عصبی من در امان نبودند. . . .

نمی‌دانم چقدر راه رفتم؛ پارک کوچکی در انتهای خیابان بود. خودم را به‌نیمکتی رساندم و روی آن یَله افتادم. سرم را به عقب تکیه دادم و چشم‌هایم را بستم. چند لحظه همان‌طور بی‌حال و بی‌حرکت نشسته بودم. . . ضربه‌هایی آرام روی پایم مرا از جا پراند.

«صهبا. . . صهبا. . . بیا مزاحم آقا نشو!»

صدای پدرش بود که از دور می‌آمد. دو ساله به‌نظر می‌رسید. همین‌طور زُل زده بود به من. خندیدم و دستی به‌سرش کشیدم. او هم خندید. بعد برایش شکلک درآوردم. . . چند قدمی به طرف پدرش رفت ولی دوباره برگشت. توپ کوچکش را به طرفم پرتاب کرد. توپ را در دست‌هایم نگه‌داشتم. جلو آمد و سعی کرد آن را بگیرد. از روی زمین بلندش کردم و او را در بغل گرفتم. آهسته گونه‌اش را بوسیدم. . . قلبم فشرده شد. . . پدرش روبه‌رویم ایستاده بود.

«صهبا. . . اینجا چه کار می‌کنی؟ قرار نبود اذیّت کنی! ـ ببخشید آقا.» و او را

بغل کرد و بُرد.

«با عَمو بای‌بای‌کن صهبا. . .»

و او همان‌طور که دور می‌شد، دست کوچکش را برایم تکان داد. بغضم ترکید. اشکم سرریز شد. پدر شدن چه زیباست!

به‌خانه که برگشتم، دیدم آیدا هم چشم‌هایش‌را از من می‌دُزدَد، دانستم که او هم...

«آیدا. . .»

«شام حاضر است. بیا بنشین.»

«آیدا. . . می‌خواستم بگویم. . . »

«فعلاً بهتر است چیزی نگویی. باشد برای وقتی که حالت بهتر بود.»

«نه! همین حالا. . . حالم بهتر است. آیدا. . . من حرفی ندارم. . . حرفی ندارم که بچّه‌دار شویم.»

مثل برق‌گرفته‌ها تکانی خورد و گفت: «متین!»

«تو که هنوز تغییر عقیده نداده‌ای، داده‌ای؟»

«متین، تو به خاطر من این تصمیم را گرفتی، نه؟»

«نه آیدا ـ به خاطر خودم ـ به خاطر هردومان. حتّی. . . حتّی اگر از شنیدن صدای گریه‌ها و خنده‌هایش هم محروم شوم، حتّی اگر دیگر نتوانم زبان باز کردن و شیرین‌زبانی‌هایش را احساس کنم. . . باز هم آرزو دارم ـ آرزو دارم پدر شدن و پدر بودن را تجربه کنم.»

باز قلبم فشرده شد. آیدا به طرفم دوید.

«متین! تو بهترین پدر دنیا خواهی شد.»

بعد از شام، کمی پیانو تمرین کردیم. آیدا خیلی سَرِحال شده بود. من هم انگار

یکباره آرامشی عجیب به‌دست آورده بودم. ای‌کاش این آرامشی‌پایدار بود. چرا آدم این‌قدر متلوّن‌المزاج است؟ چرا گاهی این‌قدر در گرداب یأس و حقارت فرو می‌رود و لحظه‌یی دیگر انگار در پهنای آسمان آبی، پهلوبه‌پهلوی ستاره‌ها قدم برمی‌دارد؟! وقتی آیدا پشت پیانو نشسته بود و قطعه‌ی آرامی را که تازگی یاد گرفته بودیم می‌نواخت، همین احساس را داشتم. بعد از تمرین آیدا بساط اتوکشی را روی زمین پهن کرده بود.

«متین، از همان کودکی او را برای آموختن هنر، آموختن موسیقی آماده می‌کنیم.»

«راستی آیدا، بتهوون بچّه نداشت؟»

«تا آنجا که من می‌دانم نه! بتهوون اصلاً ازدواج نکرده بود. البته ظاهراً یکی دوبار درگیر جریان‌های عاطفی و احساسی شده بود، ولی هیچ‌کدام به ازدواج منجر نشد!»

«دلم برای سمفونی شماره‌ی ۹ او تنگ شده. راستی قرار بود مطلبی را که دراین‌باره خواندی برایم بگویی. . . الان نوارش را هم می‌گذارم.» و به طرف ضبط صوت رفتم.

آیدا گفت: «آن کتاب، آنجا روی ردیف اوّل را هم بیاور، بعضی مطالبش را باید عیناً برایت بخوانم.»

کتاب را هم آوردم و آیدا چنین شروع کرد: «بحث درباره‌ی سمفونی نُهم بتهوون بسیار است، امّا ظاهراً ریشارد واگنر، تفسیر مناسبی برای آن از روی منظومه‌ی *شادی* اثر شیلر[۱] و نمایشنامه‌ی *فاوست*[۲] اثر گوته[۳] در نظر گرفته است. به عقیده‌ی او، قسمت اوّل سمفونی، مبارزه‌ی روح انسان با 'غم‌واندوه' است که بعد از مقدّمه‌ی بإشکوهی، به‌تدریج شدیدتر می‌شود تا جایی‌که اندوهْ

---

۱. Schiller : (۱۸۰۵ ـ ۱۷۵۹)، نمایشنامه‌نویس، شاعر، مورخ و فیلسوف بزرگ آلمانی.

۲. Faustus : نام پزشکی در قرن ۱۶ میلادی که به مسافرت‌های بسیار رفت و کارهای بزرگ جادویی کرد و به طرز مرموزی درگذشت. بنابر افسانه‌ها، روحش را به ازای جوانی و دانش و قدرت جادوگری به شیطان فروخته بود. درباره‌ی واقعیّت وجود او سخن بسیار است.

۳. Goethe : (۱۸۳۲ ـ ۱۷۴۹)، شاعر، داستان‌نویس، نمایشنامه‌نویس، نقاد و متفکر بزرگ آلمانی.

مقاومت آدمی را درهم می‌شکند. با این‌حال، انسان هنوز کاملاً مأیوس نیست و نور امیدی در فضای تاریک قلب او دیده می‌شود. این حالت با آهنگ ملایم و دلکشی ایجاد می‌شود. بار دیگر غم و رنج بر آدمی غلبه می‌کند، امّا او همچنان به مبارزه ادامه می‌دهد. و در آخرِ این قسمت، آهنگِ اوّل به نشانه‌ی آن‌که فکر مبارزه برای نیل به 'شادی' از بین نرفته، تکرار می‌شود.»

در این جا مکثی کرد تا با دقّت به این قسمت سمفونی گوش کنیم. . .

«بیخود نبود که دلم هوای این سمفونی را کرده بود؛ ظاهراً وصفِ حال ماست!»

«من که هیچ‌وقت از شنیدن آثارِ بتهوون خسته نمی‌شوم. احساس می‌کنم برای درک آثار او یک عُمر هم کم است!»

«خُب. . . بقیّه‌اش را بگو.»

«قسمت دوّم با سرخوشی نسبتاً وحشیانه‌یی شروع می‌شود و نشانه‌ی آن است که 'روح شادی' در مبارزه پیروز شده است و به سستی و افراط روآورده. ظاهراً یک تمِ کوچک که در تمام این قسمت بَسط پیدا کرده، بیانگرِ این مطلب است.»

و باز سکوت کرد. سمفونی همین‌طور پیش می‌رفت. هر دو غرق در موسیقی بودیم. آیدا ادامه داد.

«امّا قسمت سوّم، نمایانگر 'احساساتِ پاک و بی‌آلایشِ' انسان است که با نوایی آهسته از عشق و امیدهای جوانی حکایت می‌کند. با این حال توفان هنوز آرام نگرفته و گاه و بیگاه انسان دُچار پریشانی می‌شود. جنگ و جدال برضد غم و رنج دوباره شروع می‌شود و این‌بار، پیروزی قطعی با انسان است. زیرا توفان اندوه در آخرِ این قسمت فقط از دور به گوش می‌رسد.

«و قسمت چهارم در بیان یک 'شادی مقدّس و روحانی' است. از ابتدا موسیقی حالتی از مکالمه پیدا می‌کند. تِم‌های مشخّص موومان‌های اوّل و دوّم و سوّم در فواصل آهنگ به گوش می‌رسند و به‌تدریج صدای ارکستر قطع و آواز

آغاز می‌شود تا آن‌گاه که ' ترانه‌ی شادی' با آواز دسته‌جمعی خوانده می‌شود ـ این قسمت را باید از توی کتاب پیدا کنم و برایت بخوانم.»

«بلند شو. . . بقیّه‌اش را من تمام می‌کنم.»

و جایمان را با هم عوض کردیم. آواز دسته‌جمعی شروع شده بود و او چنین خواند:

«شادی، ای بارقه‌ی الهی، ای دختر محبوب الیزه. . . در حریم مقدّس تو گرد آمده‌ایم. افسون‌تو، آن‌چه را که به قهر و غضب جدا شده، پیوند می‌دهد. آنجا که بال‌های رحمت تو گسترده شده، همه برادروار یکدیگر را دوست دارند. . . همه‌ی موجودات، شادی را از سینه‌ی طبیعت می‌نوشند، همه‌ی نیکوکاران و بدکاران در جست‌وجوی آن ره می‌سپارند، شادی ما را می‌بوسد و نعمت می‌دهد؛ نعمتی که به کوچک‌ترین حشره‌ی زمین هم داده شده و فرشته‌ی رحمت در برابر خدا ایستاده است.»

و بعد توضیح داد: «بعد از این قسمت، نوای سمفونی تغییر می‌کند و بتهوون با مارش باشکوهی که با طبل و سنج و پیکولو و باسون نواخته می‌شود ' قیام بزرگی' را بیان می‌کند.»

و باز از روی کتاب خواند:

«ای برادران، مانند آفتاب که بالای این گنبد نیلگون پرواز می‌کند، مانند دلیری که به سوی فتح و پیروزی می‌شتابد، خوشحال در این راه گام بسپارید. . . ای برادران برفراز این خیمه‌ی درخشان، پدر مهربانی ساکن است. ـ و در انتها نوای آهسته‌ی ارکستر، 'مناجات مقدسی' را بیان می‌کند:

«ای مردم به خاک بیفتید و آفریننده‌ی جهان را ستایش کنید و او را در ورای ستارگان بجویید.

«و بار دیگر قسمت اوّل ترانه‌ی ' شادی ای بارقه‌ی الهی' تکرار می‌شود و سمفونی با آوازی تند و پرخروش خاتمه می‌یابد.»

نوار به انتها رسید. چندی در سکوت گذشت. عاقبت گفتم: «شادمانی از راه

رنج. . . همین را می‌خواست بگوید؟»

«به نظر من حقیقت حالِ خود او بود و شاید تمام آدم‌های بزرگ دنیا!»

هر دو در فکر فرو رفته بودیم که ناگهان آیدا فریاد زد: «متین، اُتو! اُتو را بردار.»

و من ناگهان فهمیدم که چه دسته گلی به آب دادم. خوشبختانه قسمت پایین پیراهن خودم بود که دود می‌کرد!

«نه‌خیر! گوش کردن هوشمندانه همراه با اُتو کردن بی‌توجّهانه آخر و عاقبت خوشی ندارد! خدا را شکر که پایین پیراهن است و دیده نمی‌شود والاّ این یک پیراهن را هم از دست داده بودم.»

اتوکشی را کنار گذاشتیم ولی گفت وگو را ادامه دادیم.

«راستی آیدا. . . چند وقت پیش که درباره‌ی موسیقیدانان بزرگ دوره‌ی کلاسیک صحبت می‌کردیم، از بتهوون به عنوان آخرین آهنگساز بزرگ این دوره نام بردیم، بد نیست حالا که باز هم صحبت او به میان آمده سَری هم به دوره‌ی موسیقیدانان رُمانتیک بزنیم.»

«حق با توست، بتهوون در حقیقت پُل ارتباطی میان این دو دوره یا این دو سبک است و خصوصیاتی مشترک از هر دو را دارد؛ درست هم همین بود که دوره‌ی کلاسیک را با نام او به پایان ببریم و حالا هم بحث درباره‌ی رمانتیک‌ها را با او شروع کنیم. البته برخی مکتب بتهوون و پیروان او را سبکی جداگانه در تاریخ موسیقی می‌دانند وبه دلیل ارتباط این دو سبک آن را مکتب کلاسیک ـ *رمانتیک* نامیده‌اند.»

«هرچند دل کندن از بتهوون سخت است ولی خُب. . . از بقیه‌ی موسیقیدانان این دوره بگو.»

«چشمم روشن! جناب بتهوون هم برای ما شده است یک پا هووی درست و حسابی. . . خدا را شکر که لااقل مذکّر بود!»

«آیدا جان، دست از حسودی بردار، هووهای دیگر را معرفی کن!»

«جانم برایت بگوید از معروف‌ترین آهنگسازان این دوره روبرت شومان آلمانی است. او با دختر استادش کلارا ویک[1] ازدواج کرد و آثارِ او پس از آن غنی‌تر و پربارتر شد.»

شومان

«جدّی! من که باور نمی‌کنم!»

«او چندین بار در طول زندگی دُچار بیماری‌های عصبی شدید شد تا آن‌که به کلّی عقل خود را از دست داد و خودکشی کرد.»

«نگفتم!»

«زیاد تُند نرو. . . . بهتر است این را هم بدانی که کلارا پس از مرگ همسرش، روبرت، کنسرت‌های متعدّد شوهرش را که تا آن وقت ناشناس بود، به دنیا معرّفی کرد و در واقع این کلارا بود که شومان را به‌وجود آورد و او را تا سطح بزرگ‌ترین آهنگسازان آلمانی بالا برد! خُب حالا چه داری که بگویی؟»

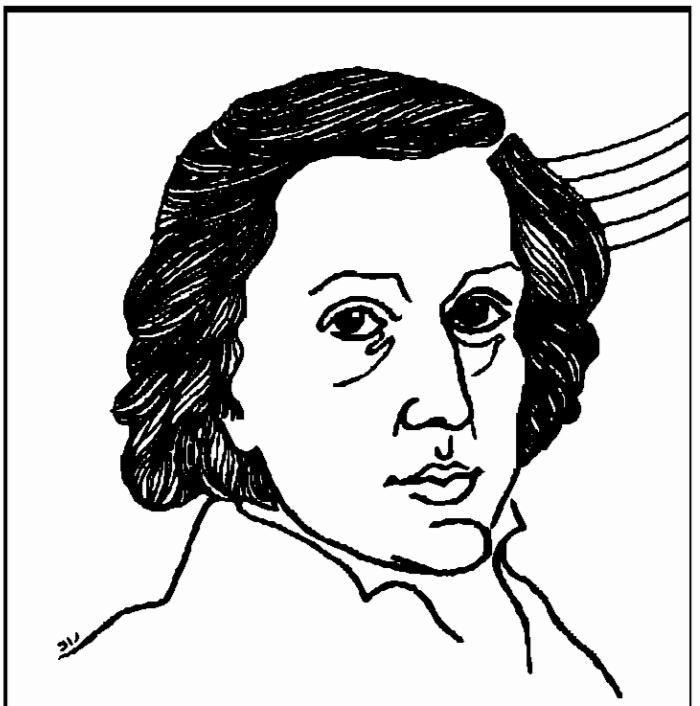
«حالا هم می‌گویم زن هم زن‌های قدیم!»

جمله‌ام تمام نشده بود که آیدا بالشک روی مبل را به طرفم پرتاب کرد: «بدجنس!» و بالشک دوّم: «موذی!» دست‌هایم را به نشانه‌ی تسلیم بالا بردم. «بابا این جناب شومان اگر می‌دانست آیدا نامی هم به دنیا می‌آید که سراغ این کلارا خانم نمی‌رفت که دیوانه‌اش کند و دستِ آخر هم او را به کشتن بدهد! ـ

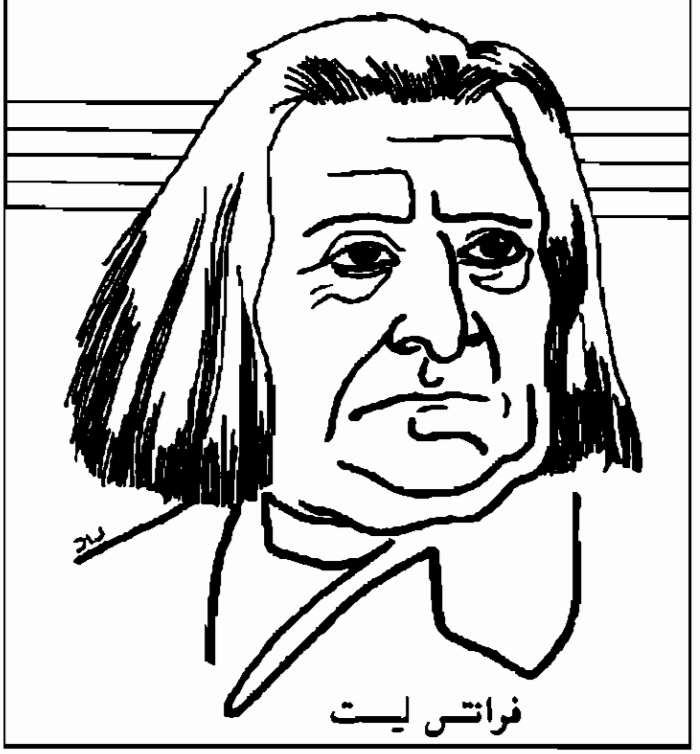
1. Clara Wieck.

خُب آیدا جان بگو، الان خوابمان می‌گیرد ها!»

«پس لطفاً دست از مسخره‌بازی بردار و گوش کن. فردریک شوپن لهستانی هم از آهنگسازان بزرگ این دوره است. او بیش از ۲۰۰ قطعه برای پیانو تصنیف‌کرده‌است و کنسرتو پیانوهای معروفش را اغلب شنیده‌ایم. بعد از او فرانتس لیست[1] با به عرصه‌ی نامحدود پیانو گذاشت. او نخستین کسی بود که به‌تنهایی کنسرت می‌داد و ساعت‌ها با نغمه‌های پیانو شنوندگان را سرگرم می‌کرد. نکته‌ی قابل توجه در آثار او، برنامه‌یی بودن یا داستان‌داربودن‌قطعات‌اوست که‌بیشتر قهرمانان ادبی مانند پرومته[2]، فاوست، هملت[3] و



فردریک شوپن



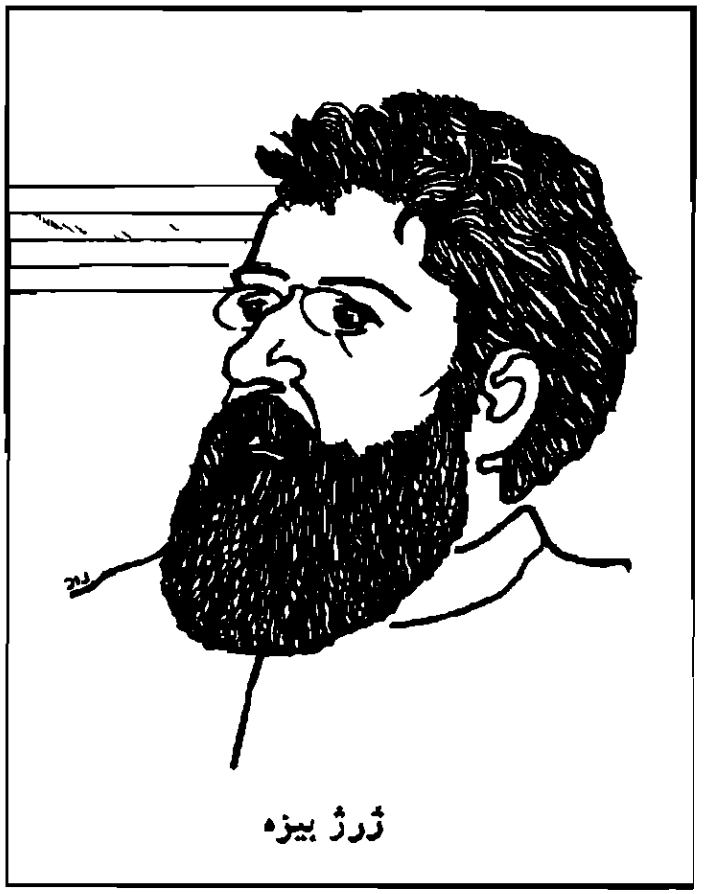
فرانتس لیست

۱. Franz Liszt : (۱۸۸۶ ـ ۱۸۱۱)، آهنگساز مجارستانی.

۲. Prometheus : در اساطیر یونانی ربّ‌النوع آتش و خالق نوع بشر، و چون مورد خشم زئوس قرار گرفت به صخره‌یی از کوه قفقاز زنجیر شد و شکنجه‌ی بسیار دید تا آن‌که به‌دست هرکول نجات یافت.

۳. Hamlet : یکی از تراژدی‌های مشهور شکسپیر (۱۶۰۰) که سرگذشت غم‌انگیزِ هملت، شاهزاده‌ی جوان دانمارکی است.

اُرفه[۱] موضوع آثار او بودند. ژرژ بیزه[۲] هم نام دیگری از این دوره است. دو اثر بزرگ او یعنی *آرلزین*[۳] که بر اساس نوشته‌یی از آلفونس دوده[۴] ساخته شده و اُپرای *کارمن*[۵]، اورا در ردیف آهنگسازان بزرگ فرانسه قرار داد.



ژرژ بیزه

«چون خوابم گرفته فقط به بقیه اشاره می‌کنم، بعداً خودت‌مشروحش‌را بخوان. از آهنگسازان دیگر این دوره عبارت‌اند از جوزپه وردی[۶]، جاکومو پوچینی[۷]، میخاییل ایوانویچ گلینکا[۸] و همین‌طور نیکلاریمسکی کُرساکف که در مورد ارکستراسیون از رساله‌ی او در این باره صحبت شد. اثر مشهورش را هم که حتماً می‌شناسی؟»

«بله سوییت سمفونیک[۹] *شهرزاد*.»

---

۱. Orpheus : در اساطیر یونان، شاعر و خواننده‌ی تراکیایی و مشهورترین موسیقی‌دان زمان‌های قدیم است که نغمه‌های چنگ وی حتی درخت‌ها و سنگ‌ها را افسون می‌کرد.

۲. Georges Bizet : (۱۸۷۵ ـ ۱۸۳۸) ، آهنگساز فرانسوی.

3. Arlesienne

۴. A.Daudet : (۱۸۹۷ ـ ۱۸۴۰) ، نویسنده‌ی فرانسوی.

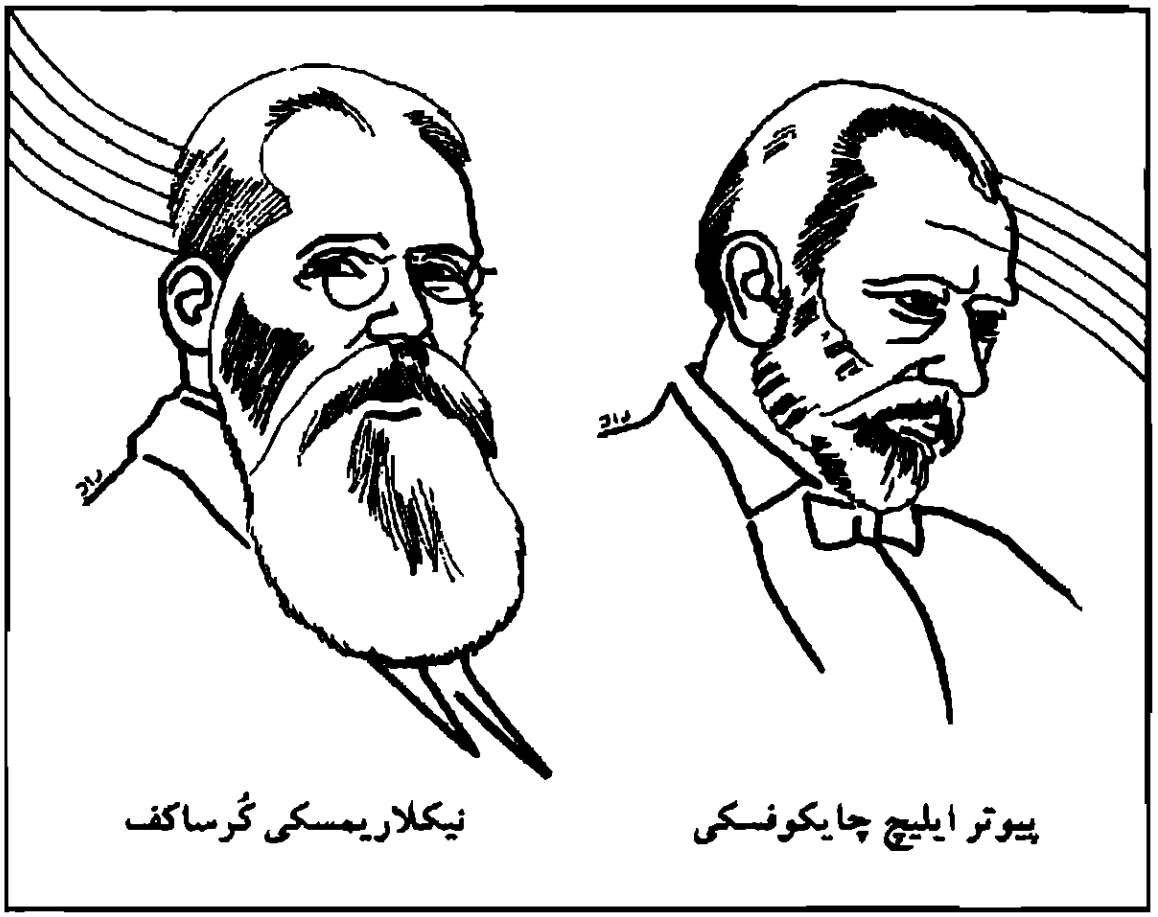
5. Carmen

۶. Giuseppe Verdi : (۱۹۰۱ ـ ۱۸۱۳) ، آهنگساز ایتالیایی.

۷. Giacomo Puccini : (۱۹۲۴ ـ ۱۸۵۸)، آهنگساز ایتالیایی.

۸. Mikhail Ivanovitch Glinka : (۱۸۵۷ ـ ۱۸۰۴)، آهنگساز روسی.

۹. سوییت به معنای رشته و مقصود از آن یک رشته رقص‌های کلاسیک است که پی در پی نواخته می‌شود. معمولاً رقص‌های تند و آهسته را به‌طور متناوب در سوییت قرار می‌دهند. در مکتب رمانتیک سوییت برای ارکستر بزرگ نیز تصنیف شده که این نوع سوییت را سوییت سمفونیک نام نهادند.



پیوتر ایلیچ چایکوفسکی　　نیکلاریمسکی کُرساکف

« و بالاخره پیوتر ایلیچ چایکوفسکی. خُب دیگر یک کلمه هم نمی‌توانم بگویم، باید آثارشان راگوش کنیم. این بهترین راه برای آشنایی با این غول‌های موسیقی‌ست!»

# ۹

## درباره‌ی امپرسیونیسم[1]

هر چه بیشتر در دنیای موسیقی قدم برمی‌داریم، بیشتر در برابر عظمت و شکوه آن سر فرود می‌آوریم. نواهای موسیقی انگار که آدم را به درون خود می‌کشند و با خود می‌برند. گاهی غم، اندوه، اضطراب و هزار جور فکر و خیال پریشان به سراغم می‌آید، امّا همین‌که در محیط کلاس قرار می‌گیرم یا با آیدا به تمرین پیانو مشغول می‌شوم، یا خودم را به دست نغمه‌های زیر و بمِ موسیقی می‌سپارم، دوباره احساسی آکنده از شور زندگی، شوق پیش رفتن و میل به دانستن وجودم را لبریز می‌کند.

امروز خانم نوایی که به کلاس آمد، کمی خسته و رنگ‌پریده به‌نظر می‌رسید. سروش می‌گفت «انگار مریض است» ـ ولی با وجود این، مثل همیشه جدّی و پرانرژی کار را شروع کرد.

وقتی نوبت به تمرین من رسید، گفتم: «ببخشید استاد، شما دو مکتب کلاسیک و رمانتیک را یک‌بار توضیح دادید، ولی وقتی شرح قطعه‌ی *لامر*[2] اثر دبوسی را می‌خواندم، آن را یک اثر *امپرسیونیستی* معرفی کرده بود. ممکن است خصوصیات این سبک را هم کمی توضیح دهید. البتّه می‌دانم که امروز خیلی هم خسته هستید.»

---

1. Impressionism

۲. La. Mer : دریا.

«نه، شوق و ذوقِ شاگردان برای آموختن، تنها چیزی‌ست که خستگی را از تن معلّم بیرون می‌کند. ضمناً مجبورم به دلایلی، چند جلسه کلاس را تعطیل کنم ـ همهمه و صداهای معترضانه شاگردان بلند شد ـ البتّه امیدوارم که زیاد طولانی نشود. خُب اگر همه درس جدید گرفته‌اند راجع به سؤال آقای صابری صحبت کنیم.»

کسی جوابی نداد.

«خُب، آقای صابری قطعه‌ی لامر مثال خوبی برای بحث مورد نظر شماست. آیا شما دریا را دیده‌اید؟»

«بله استاد، خوشبختانه دیده‌ام.»

«خُب، حالا اگر در مقابل فردی باشید که هرگز در طول عمر خود دریا را ندیده، چطور دریا را برای او تعریف می‌کنید؟»

«فکر می‌کنم مثلاً با نشان دادن تصویری از دریا.»

«نه منظورم این نبود. تعریفِ دریا یعنی این‌که ویژگی‌های ملموس دریا را، مثل لذّت تماشای دریا، آرامش و توفانِ دریا و صدای دریا را طوری بیان کنی که همان احساسِ کنارِ دریا نشستن، دریا را دیدن و صدایش را شنیدن، در او به‌وجود آید. به عبارت دیگر، آن دوست شما به 'امپرسیونِ' دریا نیاز دارد، نه به توصیفِ واقعیت‌ها. این اثر دبوسی هم در حقیقت یک توصیف واقعی نیست، بلکه همه‌اش رنگ است و حرکت. پُر است از تلقین و اشاره و الهام و این اندیشه‌ی تمام هنرمندان امپرسیونیست، اعم از شاعر، نقاش و آهنگساز است که البته تقریباً تمام آن‌ها هم فرانسوی بوده‌اند.»

یکی دیگر از شاگردان پرسید: «استاد! به این ترتیب آیا می‌توان گفت که موسیقی امپرسیونیستی همیشه یک نوع موسیقی برنامه‌یی است، یعنی درباره‌ی چیزی مانند منظره، شعر یا یک تصویر؟»

«بله، همین‌طور است. برای آن‌که بهتر متوجه شوید از نقّاشی مثال می‌زنم.

برخلاف یک نقاش رئالیست[1] [واقع‌گرا] که سعی می‌کند تصویر خود را با نور و اَشکال دقیق به‌صورت عکسی حقیقی درآوَرَد. یک نقّاش امپرسیونیست تنها رؤیایی یا امپرسیونی یا اندیشه‌یی از آن را عرضه می‌کند. البته واضح است که موسیقی کاملاً با نقّاشی تفاوت دارد، ولی درعین‌حال در موسیقی هم می‌توان خطوط کم وبیش واقعی و واضح یا مبهم و تلقین‌آمیز ابداع کرد.

«اثر بزرگ دبوسی یعنی دریا [الامر] که نام بردید یکی از بزرگ‌ترین آثار امپرسیونیستی‌است که تاکنون برای ارکستر تصنیف شده است. موومان نخست آن به نام ' سحرگاه تا ظهر روی دریا'ست و امپرسیون‌های مربوط به آن عبارت‌اند از سکون مطلق اقیانوس قبل از بامداد، سپس نخستین اشعه‌های نور، نخستین داد و فریادهای پرندگانِ دریایی، جنبش آب‌ها، نخستین نسیم و به‌تدریج یک شکل جدید از ویولونسل‌ها و کُرها مانند ظهورِ ناگهانی خورشید در افق، کاملاً طلایی و زیبا. کم‌کم موسیقی اوج می‌گیرد و قدرت و رنگ و حرکت آن افزوده می‌شود. ـ خانم نوایی طوری صحبت می‌کرد انگار تمام نُت‌های این اثر را در ذهن می‌شنود و احساس می‌کند ـ ' ظهر' یعنی شدّت تابش مانند شعله‌های آتش در فضا، لحظه‌یی بزرگ در پرده‌ی نقاشیِ دبوسی است. موومان دوّم 'بازی موج‌ها' نام دارد که یک امپرسیون سبک و درخشنده از دریا در بازیگوش‌ترین حالت آن است، صدای یک دسته موجِ آهنگین و سپس برخورد امواج کف‌آلود با عالی‌ترین شیوه در نقاشی امواج. البتّه آثار دیگر دبوسی مانند *ماهی طلایی*، *مهتاب*، *انعکاس در آب*، *ابرها*، *جای پا روی برف* هم سرشار از این جلوه‌های موسیقایی است. خُب، کافی بود؟»

«متشکرم استاد، حالا حتماً باید برویم دنبال نوارهای آثار جناب دبوسی! چون مثل همیشه فقط با ' رفتن به رُم' ـ آه ببخشید ـ با ' شنیدن' می‌توان توضیحات شما را به‌خوبی درک کرد!»

آیدا و سروش به خنده افتادند، و خانم نوایی گفت:

---

1. Realist

«خُب پس بگذار یک دردسر دیگر هم برایت درست کنم! بحث امپرسیونیسم بدون ذکر نام آهنگسازِ بزرگ فرانسوی، موریس راول، ناتمام خواهد بود. دبوسی و راول هم مثل خیلی از آهنگسازان، دوقلوی هم بودند، این دوقلوهای تاریخ موسیقی را که همه حتماً می‌شناسید؛ باخ و هندل، موتسارت و هایدن، بروکنر[۱] و مالر[۲]، . . . دبوسی و راول هم بیشتر آثار برجسته‌ی امپرسیونیسم در جهان را تصنیف کرده‌اند.»

«خیلی ممنون، ولی استاد، خوشبختانه آثار راول را به‌خاطر تسلّط او در ارکستراسیون تهیه کردیم!»

«خُب خدا را شکر که زیاد هم متضرّر نشدید. متأسف‌ام که مجبورم کلاس را تعطیل کنم. در این مدّت تمرین را فراموش نکنید. وقتی برگردم، برای جبران کار عقب‌افتاده، باید بیشتر تلاش کنید. خُب، فعلاً خداحافظ همگی.»

---

۱. Anton Bruckner : (۱۸۹۶ ـ ۱۸۲۴)، آهنگساز اتریشی.

۲. Gustav Mahler : (۱۹۱۱ ـ ۱۸۶۰)، آهنگساز اتریشی.

# ۱۰

## موسیقی ایرانی

رفته بودیم منزل مادرم‌این‌ها. پدرم کُنج اتاق نشسته بود و با تار قدیمیش وَر می‌رفت. مادرم هم مثل همیشه توی آشپزخانه بود. آیدا اول رفت سراغ مادر و کمک کردن در کارها و گپ زدن‌های همیشگی. بعد از مدّتی آمد کنار پدر نشست.

«پدرجان، این را از کجا آورده‌اید؟! البته متین گفته بود که وقتی بچّه بوده شما برایش تار می‌زدید. ولی من گمان نمی‌کردم که هنوز هم تاری در کار باشد. چرا قبلاً صدایش را درنیاوردید؟! ترسیدید ما هم مثل آن روزهای متین، لذّت ببریم؟»

و پدر همین‌طور که سیم‌های تار را می‌کشید و دور گوشی‌ها می‌پیچید، آهی کشید و گفت: «نه آیداجان، صدایش را درنیاوردم چون دیگر صدایی نداشت که دربیاورم. می‌بینی که سیم‌هایش پاره شده، خَرَکش شکسته، کلّی درب و داغان شده. اصلاً خودم هم فراموشم شده بود که هنوز هم تاری در کار هست. توی گنجه پی چیزی می‌گشتم، چشمم افتاد به این سازِ بی‌نوا! غبار گرفته و خاموش. دیدم دستِ روزگار او را هم مثل من از رنگ و روی وهای و هوی انداخته و عزلت‌نشینش کرده، حیفم آمد همان‌طور آنجا بیفتد. گفتم دستی به سر ورویش بکشم، بدهم تعمیرش کنند، شاید روزی به کاری بخورد.»

مادر از آشپزخانه گفت: «آیداجان، از صبح خودش را اسیر این تکّه چوب

کرده، هرچه می‌گویم دست از سر این کار بی‌فایده بردار، فایده ندارد!»

آیدا خندید و گفت: «نه مادر، حیف شد که سالم نیست، والاّ امشب ساز و آوازی داشتیم! ـ حالا پدر، راستی می‌شود درستش کرد؟»

«اگر این بانوخانم با آن چوب و چماق محبّشان این قدر بر سر ما و این تار آواره نکوبند، شاید!»

من که همان‌طور ساکت آن طرف اتاق نشسته بودم، باکنایه گفتم: «بانوخانم، انگارفراموش کرده‌اید که روزگاری شما خودتان هم اسیر این تکّه‌چوب شدید... البتّه اسیر تکّه چوب که چه عرض کنم؟ اسیر آن که با این تکّه چوب، نغمه‌های جادویی می‌آفرید!»

مادر درحالی‌که می‌خندید، گفت: «خُب خُب، شما دیگر لازم نکرده وسط دعوا نرخ تعیین کنید!»

پدر و آیدا هم که از مزه‌پرانی من بدشان نیامده بود، خندان، گفت وگویشان را ادامه دادند.

«خُب، پس معلوم شد چرا پدر دل از این تار نمی‌کَنَد. این تار رازها در دل نهفته دارد!»

«راستی همین است که گفتی. تا وقتی‌که بانو نبود، این تار تنها مونس و غمخوارم بود. وقتی هم که بانو آمد، باز هم یار وفاداری بود، هرچند که بانو او را هووی خود می‌پنداشت!»

من گفتم: «پدرجان، مثل این‌که باید این تار را ببرید بگذارید همان‌جا که بود، ما گفتیم این تار مایه‌ی اُلفت شد نه اسبابِ فتنه و فساد!»

«نه متین‌جان، تو که خوب می‌دانی، تا وقتی از دل و دماغ نیفتاده بودم، همیشه دمِ دستم بود، چه وقت شادی و سرخوشی، چه وقت غم و ناخوشی! بانو هم مثل خودم کمرش از دَرد دُنیا خم شده والاّ همین حالا هم. . . اگر صدایی از این تار درآید خواهید دید که اوّل پا را خودش خواهد کوبید و اوّل دست را هم خودش خواهد افشاند!»

من گفتم: «تنها مادر شیفته‌ی ساز شما نبود. من را هم، شما با آن نواختن‌های گاه شاد و گاه غمناک. . . به دام انداختید.»

و آیدا گفت: «خُب متین‌جان، پیدا شدن این تار چندان هم بی‌حکمت نبوده، تکلیف ما هم معلوم شد.»

پرسیدم: «چه تکلیفی؟»

و پدر کنجکاو شده بود نگاهش به آیدا بود که جواب می‌داد.

«خُب دیگر، تکلیف ساز ایرانی‌یی که قرار بود یاد بگیریم! یکی به نفع شما که از خرید ساز ایرانی هم جَستید! این یکی هم رسید.»

من گفتم: «دیدی پدرجان، یک نفر دیگر هم اضافه شد! چند وقت دیگر می‌توانیم یک کنسرت خانوادگی راه بیندازیم!»

پدر که صورتش از شوق کودکانه‌یی خبر می‌داد، گفت: «یعنی شماها واقعاً به موسیقی‌ایرانی هم علاقه‌مندید؟ من گفتم که شما دیگر آن‌قدر غرقِ موسیقی‌های آنچنانی هِندِل و مِندِل و نمی‌دانم. . . چی‌چی زارت شده‌اید که دیگر نام بردن از موسیقی ایرانی هم پیش شما کُفر است تا چه رسد به این‌که خودتان بخواهید یاد بگیرید!»

آیدا خندان گفت: «خُب، خدا را شکر رفع سوء تفاهم شد. اصلاً پدرجان، اگر می‌دانستیم تاری وجود دارد شاید حالا به جای ' پیانیست'، ' تاریست' از آب درآمده بودیم. ولی خُب حالا هم دیر نشده ـ نگاهی به من کرد و ادامه داد ـ ضمناً پدرجان آن موسیقی هم که شما آن را ' آنچنانی' می‌نامید موسیقی‌یی است که در تمام دنیا شناخته شده است؛ اصلاً هم اختصاص به قوم و ملّتی خاص ندارد. هرجا کسی، اُنسی با موسیقی پیدا کند، لازم است با این سوابق درخشانِ موسیقی در جهان آشنا شود. و البته این به آن معنا نیست که نسبت به موسیقی ملّت خودش بی‌اعتنا باشد.»

ولی پدر که هنوز راضی نشده بود، گفت: «من نمی‌دانم آیدا جان، من فقط می‌دانم که از وقتی خودم را شناختم، صدای تار درویش‌خان در دلم شوری

انداخته، نوای ضرب حسین تهرانی به حیرتم آورده و نغمه‌های سنتور حبیب سماعی شیفته‌ام کرده. البته پیانوی همایون شهردار و ویولون ابوالحسن صبا را هم خیلی دوست داشتم، امّا خُب، از این موسیقی‌هایی که شما گوش می‌کنید چیزی نمی‌فهمم.»

مادر که در حال کشیدن غذا بود گفت: «بقیّه‌اش را نگفتی: آواز سیدحسین طاهرزاده، تارِ علینقی وزیری، سه‌تارِ احمد عبادی. . .»

من معترضانه گفتم: «خُب که این‌طورا حالا همدست شده‌اید برای ما تاریخ موسیقی ایرانی درس می‌دهید. آیداجان مثل این‌که باید آستین بالا بزنیم، برویم وسط میدان، ضرب شستی نشان دهیم.»

آیدا گفت: «ولی جداً پدرجان، این احساس شما کاملاً طبیعی است. آثاری که شما نام بردید به گوشتان ایرانی می‌آید، بوی ایرانی بودن می‌دهد و هروقت آن را می‌شنوید به شما احساس ایرانی بودن می‌دهد، همان‌طور که برای یک ژاپنی، موسیقی ژاپنی چنین حالتی ایجاد می‌کند. اصلاً هر کشوری یا ملّتی یک نوع موسیقی دارد که به آن‌ها تعلّق دارد و به گوش مردمش طبیعی و صحیح می‌آید، ریتم موسیقی اسپانیایی با آن صدای قاشقک‌ها و دایره‌زنگی‌هایش هرگز با موسیقی تُرکی یا هندی اشتباه نمی‌شود. زمانی که موسیقی در کشوری که به آن تعلّق دارد نواخته می‌شود، تمام افرادی که به آن گوش می‌دهند احساس می‌کنند که به آن‌ها تعلّق دارد و آن‌ها نیز به این موسیقی وابسته‌اند؛ یعنی این موسیقی گویای احساس آن‌هاست. در اغلب کشورها مردم ترانه‌هایی را صدها سال متمادی خوانده‌اند و به همین دلیل مالک آن‌ها هستند؛ چون این‌ترانه‌ها را از پدران خود و آنان هم از پدران خود به ارث برده‌اند. به همین دلیل هم وقتی که مثلاً روس‌ها یک سمفونی از چایکوفسکی را می‌شنوند، خود را به آن نزدیک‌تر حسّ می‌کنند تا یک فرانسوی یا یک ایرانی. ـ آه پدر ببخشید!»

گفتم: «پدرجان، دیدید یک تنه همه را حریف است!»

و آیدا ادامه داد: «اتفاقاً برای من و متین هم همین‌طور است، هر چند که ما

در این مدّت به بزرگان جهان موسیقی علاقه‌مند شده‌ایم و از مطالعه و بررسی و گوش دادن به آثار آن‌ها لذّت می‌بریم ولی در هرحال، برای صاحبان هنر موسیقی ایرانی هم احترام زیادی قائل‌ایم. حالا هم حاضریم تا در این‌باره از شما بیشتر بشنویم.»

مادر اعتراض کرد: «شما را به خدا بس است، غذا سرد شد، حالا باشد برای بعد.»

شام که خوردیم مطمئن بودم که آیدا ولی‌کن قضیه نخواهد بود؛ امّا با کمال تعجّب دیدم پدر بیش از او مشتاق است.

«اصلاً شما هیچ می‌دانید که از نظر علمی هم، موسیقی ایرانی ابعادی گسترده‌تر و وسیع‌تر از سایر انواع موسیقی دارد؟»

پرسیدم: «چطور؟»

و پدر جواب داد: «وجود 'رُبع پرده'ها و 'فواصل رُبع پرده‌یی' در موسیقی ایرانی، گام‌هایی را به‌وجود آورده که نظیر آن در موسیقی اروپایی نیست!»

آیدا گفت: «من از سروش شنیده بودم.»

پدر ادامه داد: «خُب از تاریخ موسیقی ایرانی چه می‌دانید؟»

گفتم: «نشد پدر، بیست سؤالی راه انداخته‌اید، ولی خُب برای این‌که نبازم باید بگویم پایه و اساس موسیقی ایرانی در زمان ساسانیان گذاشته شد و معروف‌ترین آهنگسازان ایرانی در این دوره و در زمان پادشاهی خسروپرویز بودند، از جمله سرکش، باربد و نکیسا ـ چشمان پدر از تعجّب گرد شده بود؛ من هم ادامه دادم ـ اختراع دستگاه‌های ایرانی را هم به باربد نسبت می‌دهند و گویا در مقام‌های قدیم اصلاحاتی به‌عمل آورده و دستگاه‌ها را تنظیم کرده است. ـ آیدا زیرزیرکی می‌خندید و گوش می‌داد ـ لحن‌ها و نغمه‌ها و آوازهای ایرانی در دوره‌ی ساسانیان، نام‌های خاصی داشته مثل *نوروزی*، *مهرگانی*، *ماخور* (همان *ماهور*)، *آپرین*، *شبدیز*، *مُشکدانه*، *خسروانی*، *شیشم*، *اورامان* که نوعی از خوانندگی مخصوص پارسیان با شعری به زبان پهلوی بوده است.»

پدر گفت: «عجب!»

و آیدا دنبالش را گرفت که: «ظاهراً بعد از دوره‌ی درخشانی که مسلم‌بن محرز، ابراهیم و اسحق موصلی، فارابی و صفی‌الدین ارموی در موسیقی به‌وجود آوردند، از قرن هشتم هجری، هنر موسیقی ایرانی رو به انحطاط گذاشت و از آن زمان تا دوره‌ی مشروطیت کوچک‌ترین قدمی برای پیشرفت آن برداشته نشد.»

مادر هم آمده بود و نشسته بود و با دقّت گوش می‌کرد.

آیدا ادامه داد: «نه تنها کتابی در موسیقی نظری نوشته نشد بلکه از لحاظ عملی هم به دلیل شرایط نامطلوب اجتماعی، تشویقی از اهل این هنر به‌عمل نیامد؛ تا آن‌که در دوران صدارت امیرکبیر که به علوم و صنایع و هنرهای زیبا توجه شد، با تأسیس مدرسه‌ی دارالفنون، شعبه‌یی هم به موسیقی اختصاص داده شد و برای تدریس این فن موسیو لومر[1] از فرانسه استخدام شد و به ایران آمد و در این زمان بود که اولین بار اصول موسیقی علمی غربی تدریس شد.»

غلامحسین درویش (درویش‌خان)

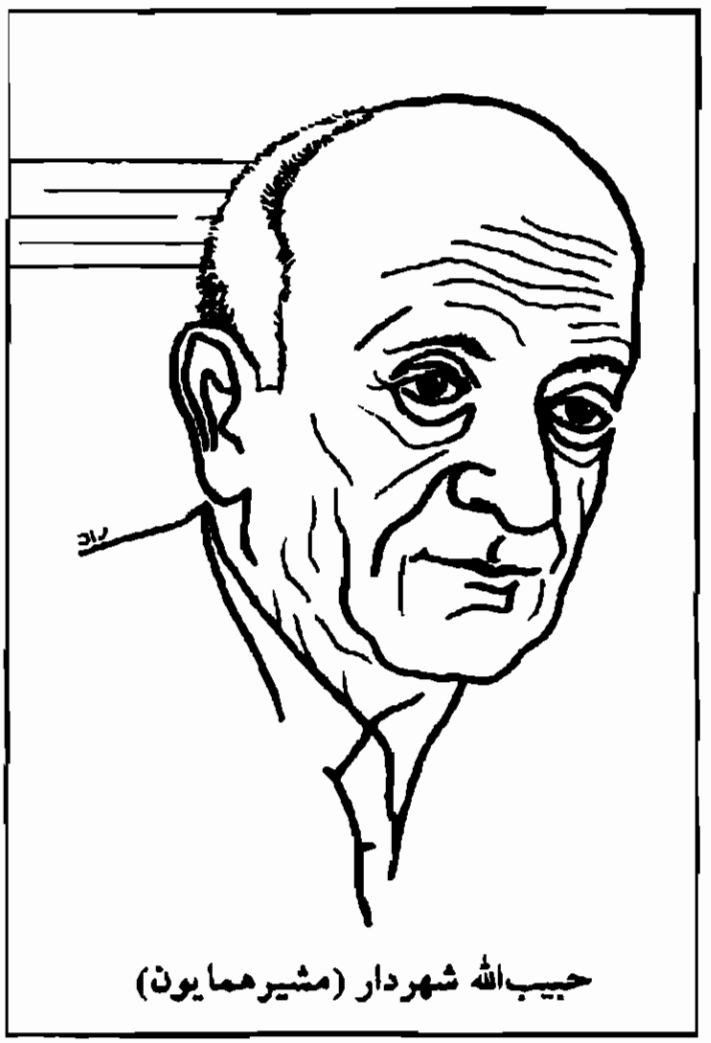
نگاهی به تار شکسته در گوشه‌ی اتاق انداختم، خود ساکت وخاموش آنجا نشسته بود و ما همه را در تب و تاب انداخته بود!

گفتم: «خُب پدرنوبت شماست. رسیدیم سرخط:

۱. معاون اول گارد پیاده نظام فرانسه که در دوره‌ی ناصرالدین شاه به استخدام دولت ایران درآمد.

استاد غلامحسین درویش.»

نگاه پدر برقی زد و گفت: «چه خوب. این‌طور که شما دور برداشته بودید گفتم دیگر دور، دور ما نخواهد بود. ولی خُب، خوشحالم کردید، معلوم شد هنوز هم آثار آن تار زدن‌های سرگهواره‌ات باقی‌ست. مغبون نشدم. من هم که به سنّ تو بودم از پدرم درباره‌ی درویش‌خان زیاد شنیدم. می‌گفت نخستین تحوّل واقعی موسیقی را غلامحسین درویش (۱۳۰۵ ـ ۱۲۵۱) آغاز کرد. تار می‌زد؛ آن‌موقع تار پنج سیم داشت، ولی درویش سیم دیگری بر آن افزود. اودر مدرسه‌ی موسیقی نظام تحت نظر لومر تحصیل می‌کرد و متوجه یکنواخت بودن موسیقی ایرانی شد و آواز راکه تا آن زمان بدون ضرب و طولانی بود، خلاصه کرد و به صورت ضربی درآورد. و علاوه بر 'درآمد' که پیش از آواز نواخته می‌شود، قطعه‌ی ضربی دیگری به نام 'پیش‌درآمد' به آن افزود.



حبیب‌الله شهردار (مشیرهمایون)

«حالاکه شما درس پیانو می‌گیرید، باید از مشیر همایون شهردار (۱۳۴۸ ـ ۱۲۶۴) هم یادی بکنیم که نخستین پیانیست بزرگ ایرانی‌است.»

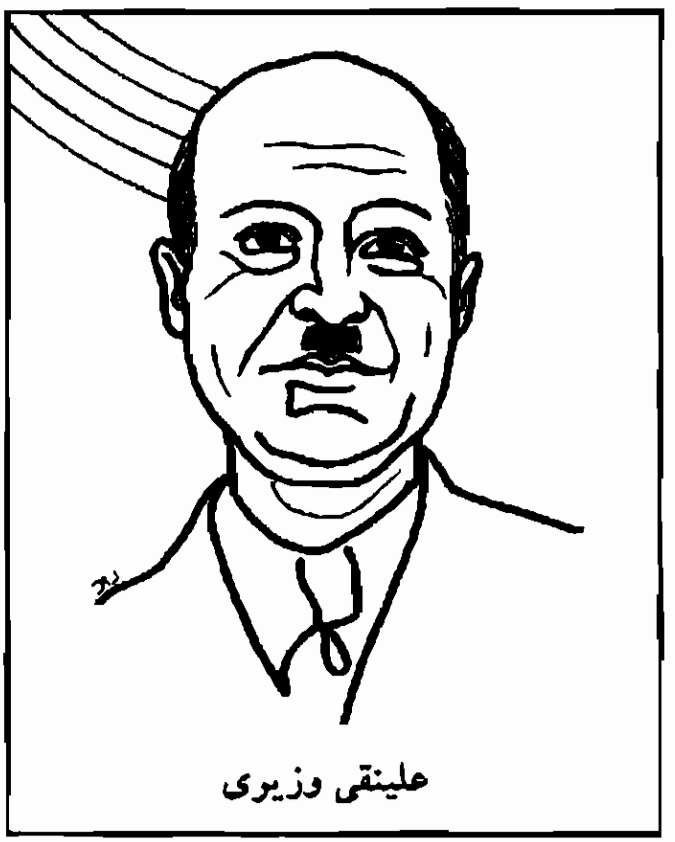
آیدا گفت: «پدرجان، یک‌بار خانم نوایی درباره‌ی او صحبت کرده، او می‌گفت مشیر همایون برای اولین بار آکوردهای پیانو را در موسیقی ایرانی وارد کرد و از

روی قواعد سنتور، تکنیک ایرانی پیانو را به‌وجود آورد و چهار مضراب‌هایی به سبک سنتور برای پیانو ساخت.»

پدر خندید و گفت: «قبول نیست، شماها مُدام روی دست من بلند می‌شوید! ولی خُب من هم از رُو نمی‌روم. تحوّلی که درویش‌خان آغاز کرد، به‌زودی وسعت یافت و نتیجه‌اش دو مکتب موسیقی بود که در ایران به‌وجود آمد: یکی مکتبی که براساس موسیقی قدیم ایران بنیان گذاشته شد و تنها برای اصلاح نواقص و تکمیل موسیقی ایرانی از اصول و تکنیک غربی کمک گرفت؛ آهنگسازان این مکتب تقریباً اصالتِ موسیقی ایرانی را حفظ کردند و با همان روش و تقسیمات قدیم به توسعه و بسط موسیقی پرداختند.»

آیدا گفت: «به گمانم همین مکتب است که مورد علاقه‌ی شماست. نه؟»

«شاید. مکتب دوّم هم لابد مورد علاقه‌ی شماست! چون اساس کارش بر اصول موسیقی کلاسیک اروپا گذاشته شد و آهنگسازانش با استفاده از مایه‌ها و ترانه‌های محلّی بدون رعایت ' رُبع پرده‌ها' به گسترش موسیقی ایرانی پرداختند. خُب حالا برای این‌که دعوایمان نشود، مکتب اوّل را من می‌گویم، مکتب دوّم را هم شما بگویید، چون من زیاد با این دوّمی سر وکار نداشتم. ولی خُب بدم نمی‌آید از شما بشنوم.»

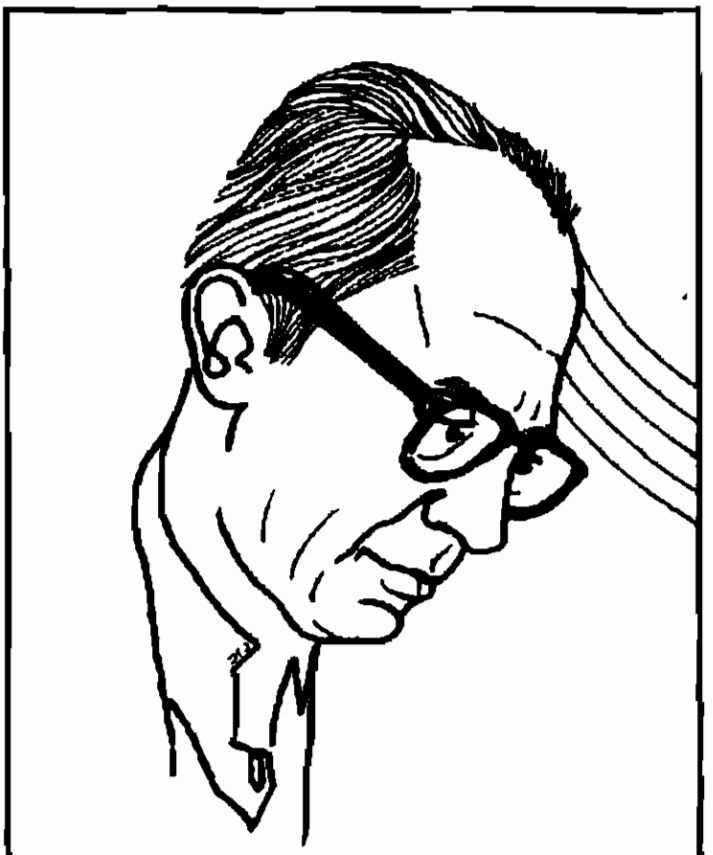


علینقی وزیری

انگار چند سال جوان‌تر شده بود، حتّی چین و چروک‌های صورتش هم حالتی دیگر داشت. هیچ فکر

نمی‌کردم که در این سنّ و سال، هنوز هم این‌طور شوریده‌ی موسیقی باشد.

«مؤسّس مکتب موسیقی ملّی ایرانی، علینقی وزیری (۱۳۵۸ ـ ۱۲۶۶)است که بعد از تحصیل در فرانسه و آلمان، به ایران بازگشت تا موسیقی ایرانی را از وضع اسفناک گذشته درآورد. در سال ۱۳۰۲ یک مدرسه‌ی موسیقی تأسیس کرد. او اولین کسی است که موسیقی ایرانی را به صورت نُت درآورد و سعی‌کرد هارمونی را در آهنگ‌های ایرانی وارد کند. . . جدّاً که چه تاری می‌زد! پس از او شاگردش روح‌الله خالقی (۱۳۴۴ ـ ۱۲۸۵) مکتب او را پی گرفت وسعی کرد اصالت موسیقی‌ایرانی را به‌خصوص از حیث‌مشخصاتی که در رُبع پرده‌ها و مقام‌های ایرانی وجود دارد حفظ و ثبت کند.



روح‌الله خالقی

ابوالحسن صبا

«ابوالحسن صبا (۱۳۳۶ ـ ۱۲۸۱) هم چندی نزد میرزا عبداللّه، درویش خان و وزیری تحصیل کرد و در نواختن ویولون به مقام استادی رسید. او نخستین کسی‌است که تکنیک را در موسیقی و ویولون ایرانی وارد کرد و از این حیث مؤسس مکتب ویولون ایران و از نوازندگان زبردست این ساز است.

«جواد معروفی (۱۳۷۳ ـ ۱۲۹۴) را هم که خودتان بهتر از بنده می‌شناسید. از پیانیست‌های بزرگ ایرانی بود، خدا رحمتش کند. او در مکتب وزیری تحصیل کرده بود و با استفاده از تکنیک موسیقی غربی پیانو را به شکل تازه‌یی در موسیقی ایرانی وارد کرد.

«امّا حسین تهرانی (۱۳۵۲ ـ ۱۲۹۰) را هم که معاصر او بوده نباید از قلم

جواد معروفی

حسین تهرانی

انداخت. او ضرب را نزد حسین‌اسمعیل‌زاده آموخت ودر محضر استادابوالحسن صبا به تکمیل آن پرداخت و بعد موسیقی علمی و نُت را از روح‌الله خالقی آموخت. او بزرگ‌ترین نوازنده‌ی ضرب و پایه گذار مکتب جدیدی‌است که قبل از او در موسیقی بی‌سابقه بوده است. البته امثال این‌ها که گفتم بسیارند. . . ولی بیش از این خسته‌تان نمی‌کنم، حتماً اسم‌هایشان را شنیده‌اید: حبیب سماعی (فوت: ۱۳۲۵) نوازنده واستاد چیره‌دست‌سنتور، مرتضی محجوبی (۱۳۳۴ـ۱۲۷۹) پیانیست، موسیٰ معروفی (۱۳۴۴ ـ ۱۲۶۸) نوازنده‌ی تار، استاد اسدالله، استاد مسلّم نِی. . . غلامحسین بنان (۱۳۶۴ ـ ۱۲۹۰) خواننده‌ی بنام. . . و بسیاری دیگر.»

پدر استکان چای را که مادر آورده بود، برداشت و مشغول نوشیدن شد. رفتم آشپزخانه قرصم را بخورم، دیدم مادر نگاهش نگرانِ من است. آیدا هم ملتفت شد. با جمله‌یی حواس مادر را پرت کرد تا من آمدم. امّا دیدم که مادر، در هم رفته و رنگ پریده، به پدر می‌نگرد. پدر هم نگاهی کرد و تهِ استکان چای را سرکشید.

آمدم نشستم و گفتم: «خُب آیداجان، پدر منتظر است. بگو بلکه میانه‌اش با این مکتب دوّم هم بهتر شود!»

آیدا چشمکی زد و گفت: «نه متین جان، حق به حقدار می‌رسد. ببین مادر و پدر هر دو چشم دوخته‌اند سخنرانی والامقام را بشنوند. . .»

و من گفتم: «چانه‌زدن با آیدا بی‌فایده است. جانم برایتان بگوید تأسیس موسیقی نظام در ایران اوّلین راه آشنایی با موسیقی غربی بود. اعزام محصّلان ایرانی به کشورهای اروپا و حَشر و نشر با ملل دیگر هم کمک مؤثری بود تا ایرانیان با سبک و سیاقِ موسیقی غربی آشنا شوند. هنرستان موسیقی (کنسرواتور) تهران در پرورش ذوق هنری نقش بسزایی داشت و از سال ۱۳۱۸ با استخدام معلمان چکسلواکی پایه‌ی آموزش موسیقیِ کلاسیک در ایران گذاشته شد، به‌خصوص که در همین زمان دو آهنگساز ایرانی یعنی امین‌اللّه حسین (تولد: ۱۲۸۲) و پرویز محمود (تولد: ۱۲۸۹) در موسیقی بین‌المللی آثاری

به‌وجود آوردند.

«از امین‌الله حسین، آثار معروفی به یادگار مانده است. امّا مشخصه‌ی خاص او این است که اغلب آهنگ‌های او به یاد وطن تصنیف شده و در همه‌ی آثارش عشق و علاقه به ایران پیداست. چون همان‌طور که می‌دانید خانواده‌ی او مهاجر روسیه بودند و تا سال ۱۳۵۶ موفق به دیدن وطن خود نشده بود! تکنیک حسین ساده و روان است. او شیوه‌ی روسی و فرانسوی را به هم آمیخته و در بعضی از آهنگ‌ها تحت تأثیر نغمه‌های آذربایجانی واقع شده است. بد نیست بدانید که او برای تحصیل طبّ به آلمان و روسیه رفت، ولی ذوق موسیقی او را از ادامه‌ی این رشته منصرف کرد!

«امّا پرویز محمود (تولد: ۱۲۸۲) در سال ۱۳۲۲ ارکستر سمفونیک تهران را تشکیل داد و به این ترتیب قدمی بزرگ در آشنا کردن مردم با موسیقی کلاسیک برداشت.»

سرم درد گرفته بود. گفتم «آیدا. . .» و او که فهمیده بود بلافاصله ادامه داد:

«رویک گریگوریان (تولد: ۱۲۹۴) در فعالیت‌های هنریِ محمود، همکار و معاون او بود و پس از پایان تحصیلاتش در هنرستان موسیقی تهران رهبری آوازهای دسته‌جمعی هنرستان را به‌عهده داشت. او نخستین کسی است که ترانه‌های محلّی ایران را جمع‌آوری کرده است!

«از پیروان دیگر این سبک مرتضی حنّانه (۱۳۶۸ ـ ۱۳۰۱)، حسین ناصحی و ثمین باغچه‌بان و هوشنگ استوار را باید نام برد که هرکدام برای اعتلای هنرشان گام‌های باارزشی برداشتند. متأخران را هم نباید از یاد برد: امانوئل ملیک اصلانیان، لوریس چکناواریان (تولد: ۱۳۱۶)، محمّدتقی مسعودیه(تولد: ۱۳۰۶)، علیرضا مشایخی و بقیه‌ی هنرمندان.»

بعد روکرد به‌پدر وگفت: «خُب دفعه‌ی بعدهم نوبت آن‌است‌که باآهنگسازانِ آنچنانیِ ماکه به قول شما هِندِل و مِندِل و چی‌چی‌زارت باشند آشنا شوید!»

پدر سری تکان داد و گفت: «شماکه مرا مُجاب کردید. اتفاقاً بد نیست قدری

بیشتر درباره‌ی این موسیقی‌های شما بدانم. امّا هنوز بیست سؤالی تمام نشده!»

«کدام سؤال؟»

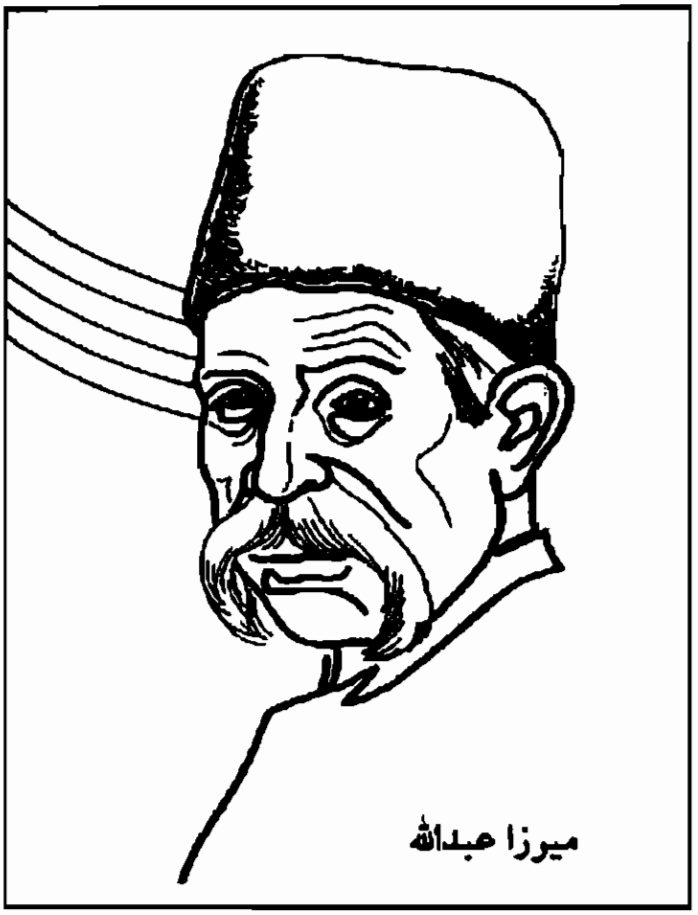
«درباره‌ی دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایرانی چه می‌دانید؟»

«پدرجان، شما دیگر خیلی سخت می‌گیرید. قرار شد، ان‌شاءالله، تار را که به سر و سامان رساندید، فکری برای یادگرفتن موسیقی ایرانی و جزئیاتش بکنیم. من فقط اسم بعضی از دستگاه‌های ایرانی را شنیدم، ولی نه فرق آن‌ها را می‌فهمم و نه می‌توانم تشخیص دهم که کدام آهنگ در چه دستگاهی اجرا شده است!»

پدر خندید و گفت: «خُب آیداجان، دلخور نشو. بنده هم که عمری به پای این تار و گوشه‌هایش نشستم، مدّت‌ها طول کشید تا توانستم آن‌ها را از هم تشخیص بدهم. حالا مختصرش را برایتان می‌گویم تا بعد که خودتان مفصّلش را یاد بگیرید.

«موسیقی سنّتی را امروز به هفت 'دستگاه' و دویست و بیست و هشت 'گوشه' تقسیم کرده‌اند و مجموعه‌ی آن‌ها را به نام 'ردیف' های موسیقی می‌نامند که یادگرفتنشان سال‌ها کار و ممارست و گوش دادن‌های مکرّر می‌خواهد! تقسیمات هفتگانه‌ی موسیقی عبارت‌اند از *ماهور*، *همایون*، *سه‌گاه*، *چهارگاه*، *شور*، *نوا* که البته در تقسیمات آقای وزیری *نوا* از شعب *شور* و *راست پنجگاه* از شعب *ماهور* محسوب شده است. جا دارد در اینجا از میرزا عبدالله هم که قبلاً نامی از او بردیم، یادی بکنیم؛ برای آن‌که تنظیم این ردیف‌های هفتگانه‌ی موسیقی را به او نسبت می‌دهند.

مقام شور معمول‌ترین دستگاه موسیقی ایرانی‌است. از متعلقات آن، آوازِ *ابوعطا*، *بیات ترک*، *افشاری*، *دشتی* و *بیات کُرد* است. توضیح این آوازها بدون خود آواز مشکل است. تنها با شنیدن می‌شود به مختصات هرکدام پی برد. مثلاً آواز افشاری، مغموم و دردناک است؛ یا آواز دشتی که همان آواز چوپانی ایرانی است باحال و هوای روستایی. نوا آوازی‌است ملایم و باوقار، نه خیلی


میرزا عبدالله

سرورآور و نه زیاد دردناک. امّا ماهور طرب‌انگیز و بشّاش است؛ یا همایون که آوازی باشکوه و مجلّل و زیباست. سه‌گاه بی‌نهایت حُزن‌آور است. در مقابل چهارگاه هم شاد می‌کند هم محزون؛ و به همین دلیل آن را مهم‌ترین مقام موسیقی ایرانی می‌دانند! خُب البته این‌ها را باید خودتان بفهمید، درک کنید و از لابه‌لای نغمه‌ها حسّ کنید.»

گفتم: «ولی این سؤال آخر قدری کم‌لطفی بود! حالا باز راجع به سازهای ایرانی می‌پرسیدید یک چیزی!»

پدر از جا بلند شد و گفت: «الان کتابش را می‌آورم.»

و رفت توی اتاق به دنبال کتاب! مادر همین‌طور ساکت، گوش می‌کرد و در فکر بود.

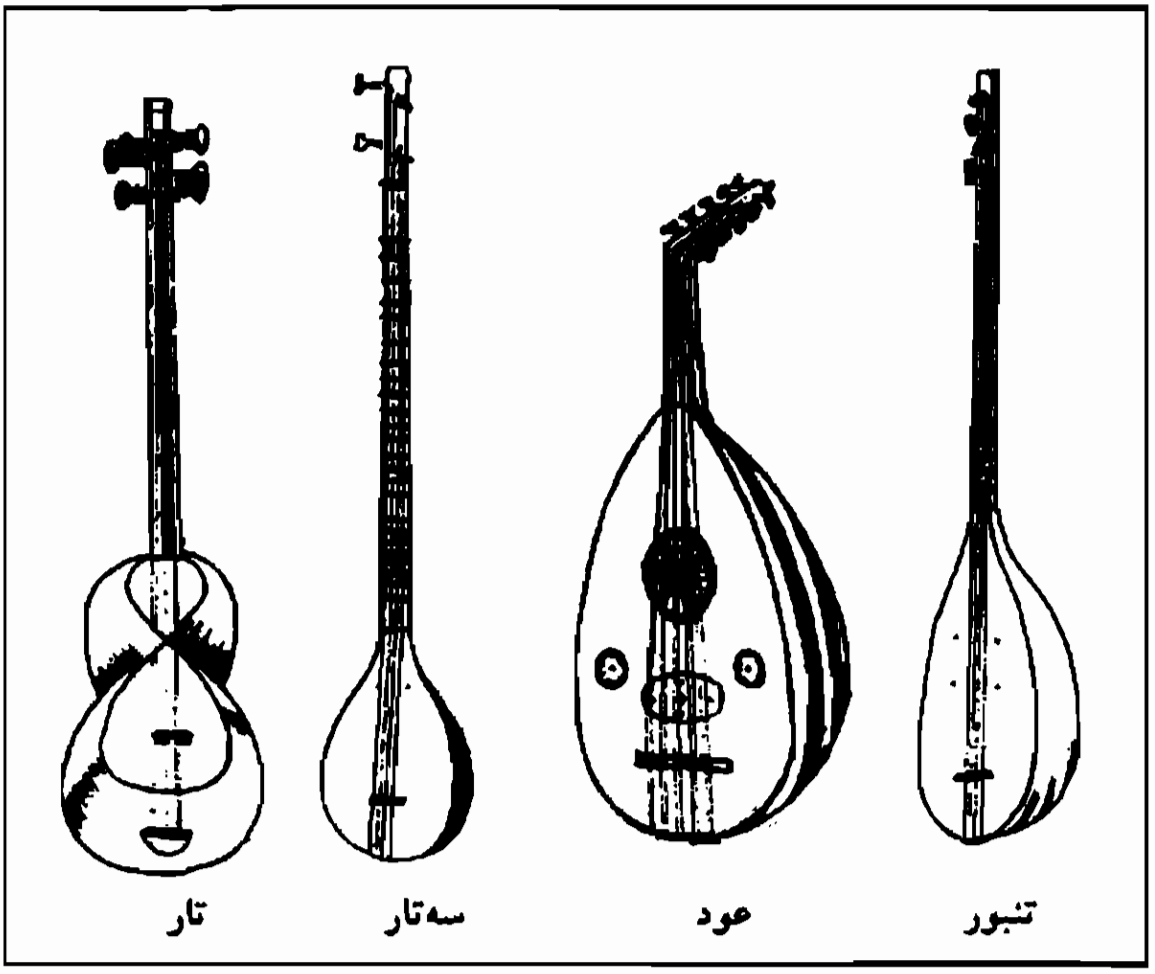
آیدا گفت: «مادر خسته شدید، دیروقت است، بهتر نیست بخوابید؟»

و مادر به خود آمد و گفت: «نه آیداجان، راحت‌ام. . . داشتم فکر می‌کردم یعنی من هستم تا ببینم روزی شما دو تا هنرمندهای بزرگ و قابلی شده‌اید!»

آیدا خندید و رو به من گفت: «دیدی متین، فقط من اهل خواب و رؤیا نیستم. چشم شما به جمالِ مادر روشن!» بعد رو به مادر گفت ـ مادرجان، اگر این متین است که آن‌قدر سنگ می‌اندازد و آیه‌ی یأس می‌خواند که چشمه‌ی استعدادِ آدم از بیخ و بُن می‌خشکد. ولی نگران نباشید، از لَج متین هم که شده

این خواب را تعبیر می‌کنیم. شما هم البتّه که هستید! تازه کجایش را دیده‌اید؟ باید باشید و نوه‌ی موسیقیدانتان را هم در حال کنسرت دادن ببینید!»

لبخندی گوشه‌ی لب مادر نشست و همان‌طور که در خیال، دورها را نگاه می‌کرد، گفت: «خدا کُند، خدا کُند.»

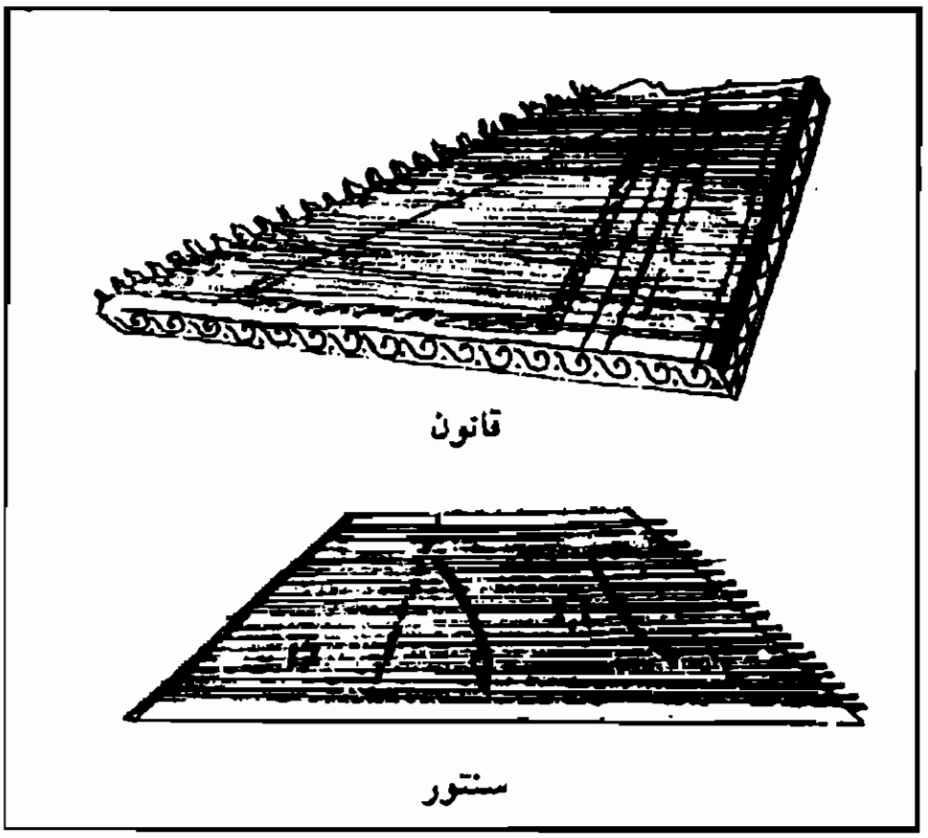



پدر هم با کتابش برگشت، صفحه‌یی را باز کرد و گفت: «نگاه کنید، این تار است، عین همین است که اینجا افتاده! از دسته‌ی سازهای *مضرابی نوع اوّل* است، یعنی سازهای زهی ـ زخمه‌یی که بعضی با زخمه‌ی انگشت و بعضی با زخمه‌ی مضراب بر سیم نواخته می‌شوند. تار را با مضراب برنجی می‌نوازند.

«این هم سه‌تار است؛ ظاهرش مثل تار است با شکم و دسته‌یی کوچک‌تر. سه‌تار با ناخن انگشت اشاره‌ی دست نواخته می‌شود و صدایش از تار ضعیف‌تر

است. این یکی را عود می‌گویند که بم‌ترین ساز بین سازهای زهی‌است؛ همین‌طور که می‌بینید شکمِ بسیار بزرگ و گلابی شکل و دسته‌یی بسیار کوتاه دارد. این تنبور است؛ شبیه سه‌تار است و با انگشت آن را می‌نوازند. این یکی هم قانون است؛ شکل ذوذنقه‌ی قائم‌الزاویه، با ۲۶ دسته‌ی ۳ سیمه که با مضراب انگشتانه‌یی که به انگشت اشاره‌ی هر دو دست می‌کنند، نواخته می‌شود.»

همه روی کتاب خم شده بودیم و نگاه می‌کردیم که پدر کتاب را ورق زد!



قانون

سنتور

«امّا سازهای *مضرابی* نوع دوّم که به زهی ـ*کوبه‌یی* معروف‌اند؛ مثل سنتور که مضرابش دوترکه‌ی نازک، سبک ولی محکم چوبی است با گیره‌یی در انتها که انگشت اشاره‌ی نوازنده در آن قرار می‌گیرد. حتماً می‌دانید که سنتور یک ساز خالصِ ایرانی است.

«دسته‌ی دیگر، سازهای زهی ـ*آرشه‌یی*است. . .»

آیدا گفت: «مثل ویولون.»

و پدر گفت: «مثل کمانچه... این ساز یکی از قدیمی‌ترین سازهای ملّی ایران است. این هم قیچک است که از سازهای محلّی بوده است.

«و امّا سازهای بادی: این یکی نی است که معروف‌ترین سازِ این دسته است.

« و دسته‌ی آخر: سازهای ضربی: این تُمبَک یا ضَرب است؛ همان که گفتیم استاد تهرانی خوب می‌نواخت.

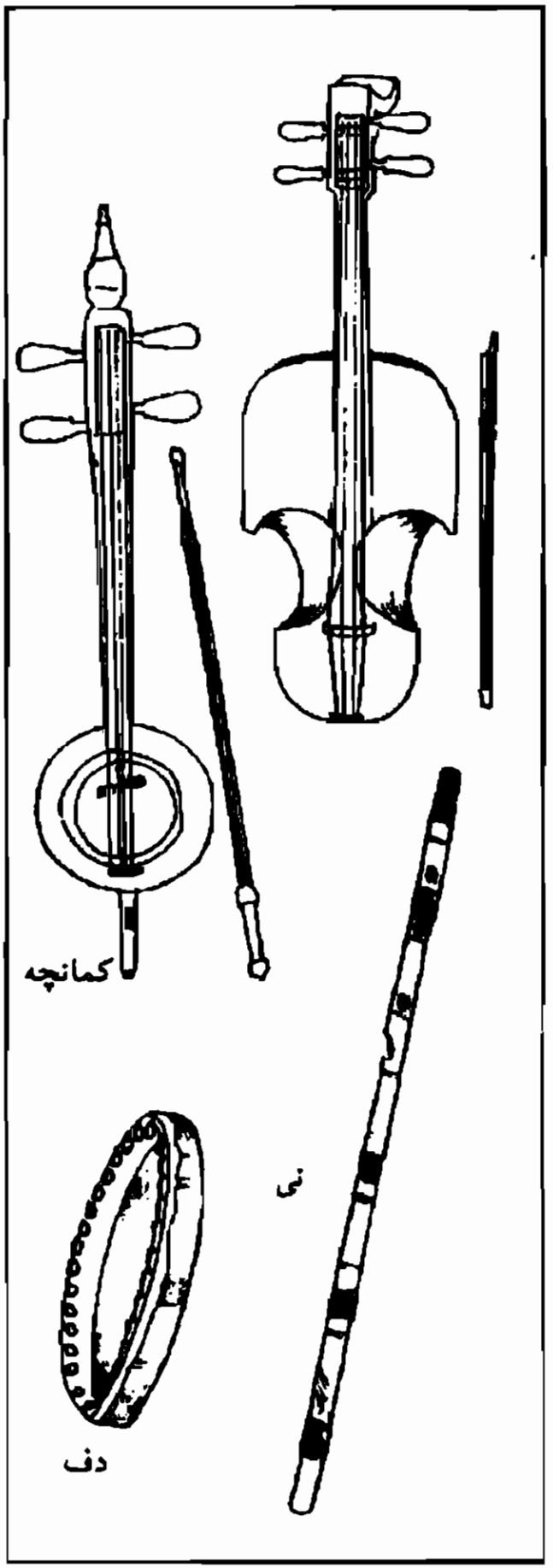
«و این یکی دایره یا دَف.»

آیدا گفت : « آدم گیج می‌شود. . . نمی‌داند کدام را یاد بگیرد بهتر است.»

من گفتم: «ای بابا! خودت گفتی تکلیف ما روشن شد؛ حالا باز دبّه درآوردی!»

و مادر گفت: «خُب دیگر کافی‌ست. سابقه نداشت این‌قدر شب‌نشینی کنید! این‌طور که شما پدر را بر سر ذوق آوردید، از این پس معرکه خواهیم داشت.»

رو به‌مادرگفتم:«اصلاًهمه‌اش



زیر سَرِ این عروس خانم شماست. این آیدایی که من می‌شناسم، فردا فیلش یاد هندوستان هم می‌کند. دو روز دیگر می‌آید و می‌گوید ' برویم موسیقی جاز یاد بگیریم!' ــ ' خُب حالا چطور است کارهای لویی آرمسترانگ و دیزی گیلسپی[۱] راگوش کنیم' ــ ' راستی اگر می‌شد اصول موسیقی پاپ را هم مطالعه می‌کردیم بد نبود!' ــ ' اصلاً چرا به سراغ موسیقی محلّی ایرانی نرویم؟' ــ ' چه خوب می‌شد اگر موسیقی اُرف[۲] را هم می‌آموختیم' ــ ' موسیقی آفریقایی هم جالب است'. ــ و. . . و. . .»

آیدا که از پشت هم گویی‌ها و اَدا درآوردن‌های من بلند می‌خندید، گفت: «الحق که پیش‌گوی خوبی هستی. ولی فقط تاریخ پیش‌گویی‌ات اشتباه بود! چون قرار بود این‌ها را همین امشب به عرضتان برسانم نه دو روز دیگر!»

. . . و آن شب گذشت. درحالی‌که می‌دانم برای پدر شبی استثنایی بود، شبی که در آن پس از مدّت‌ها، خود را آزمود. مطمئن‌ام دفعه‌ی دیگر که بیاییم دوباره تار هم خواهد نواخت.

---

۱. Dizzy Gilleapie : (۱۹۹۳ ـ ۱۹۱۷)، ترومپت‌نواز، خواننده و رهبر ارکستر امریکایی.

۲. Carl Orff : (۱۹۸۲ ـ ۱۸۹۵)، موسیقیدان آلمانی که روش مخصوصی را برای آموزش موسیقی به کودکان و بیدار کردن حسّ موسیقی در آنان ارائه کرد.

# ۱۱

## انواع دیگر موسیقی در جهانِ امروز(جاز، پاپ، راک،. . .)

هر چند که آن شب من، برای مزه‌پرانی، نامی از انواع دیگر موسیقی بُردم، ولی آیدا همان‌طور که خودش گفته بود در فکرِ آن بود که اطلاعات بیشتری در مورد شکل‌های دیگر موسیقی در جهان امروز، تاریخچه و سیر تکامل هر یک از آن‌ها به دست آوَرَد. توی کتاب‌ها، نشریه‌ها و دائرةالمعارف‌ها جست وجو می‌کرد، یادداشت برمی‌داشت، مقایسه می‌کرد، نتیجه می‌گرفت و دستِ آخر هم حاصل کار را برایم می‌گفت. یک روز هم آمد و گفت که با نغمه قرار گذاشته تا درباره‌ی مطالعات جدیدش، از او هم جویا شود. سه‌تایی رفتیم سینما. فیلم خوبی بود، از موسیقی فیلم هم خیلی خوشم آمده بود. به پیشنهاد نغمه به پارکی در همان نزدیکی‌ها رفتیم. گفت وگو ادامه داشت تا بالاخره آیدا صحبت را به همان‌جا که می‌خواست کشاند.

«نغمه، تو حتماً درباره‌ی سایر موسیقی‌های روز مثل جاز، پاپ،. . . اطّلاعاتی داری! من با آن‌که خیلی به این دَر و آن دَر زدم، ولی هنوز نتوانستم مطالب کاملی در این مورد پیدا کنم.»

«مثل این‌که بخت با من بود آیدا جان، چون اخیراً مجلّه‌یی به دستم رسیده که در مورد موسیقی‌ست؛ خصوصاً موسیقی‌هایی که مورد سؤال توست. همین چند شب پیش هم آن را ورقی زدم و نگاهی به مطالبش انداختم. نمی‌دانستم مورد امتحان قرار می‌گیرم والاّ دقیق‌تر می‌خواندمش. خُب از جاز شروع می‌کنم چون

شاید بیشتر از همه نامش را شنیده‌اید و ضمناً قِدمَتش هم از بقیه بیشتر است. موسیقی جاز پس از پایان جنگ جهانی اوّل متولّد شد. جاز محصول پیوند دو نژاد سیاه و سفید در دو قاره‌ی امریکا و افریقاست که از خلال تاریخی هولناک به‌وجود آمد. جاز ثمره‌ی چیزی است که تلفیق غرب از یک سو و افریقا از سوی دیگر به بار آورده است و البته تلاقی این موسیقی افریقایی ـ امریکایی با موسیقی اروپایی هم بی‌تأثیر نبود. به‌تدریج جاز سیاه خود را به فرهنگ سفید تحمیل کرد و یکی از مهم‌ترین جریان‌های موسیقیِ مردم‌پسند قرن بیستم و الهام‌بخش آهنگسازانی نظیر گرشوین[۱]، کوپلند[۲]، راول و میو[۳] شد. به عبارت دیگر، این نقطه‌ی عطفی بود برای آن‌که موسیقی سیاه به موسیقی سفید و موسیقی سفید به موسیقی سیاه تبدیل شود.

«می‌دانی آیدا، اگر تجارت فضاحت‌بار "چوب آبنوس" نبود، بسیاری از انواع موسیقایی که از آن پس بخشی از فرهنگ ملّت‌ها شده است نیز نبود؛ انواعی مثل *راک*، *بلوز*[۴]، *جاز*، *سولْ*[۵]، *ریتم اَند بلوز*، *موسیقی روحانی*، *راگا*[۶]، *کالیپسو*[۷] و مرنگو از کارائیب، . . . *سامبا*[۸] و *کاپوآریا* از برزیل. . . این فرم‌های تازه‌ی موسیقی که در میان سیاهپوستان از گذشته‌یی دور پدید آمده و راه تکامل پیموده، به ناچار در برخورد با محیط‌های جدید دچار تغییر و تحوّل شده‌اند. بر طبق قانون، بردگان سیاهپوستِ امریکای لاتین در اجتماعاتِ نسبتاً

---

۱. George Gershwin : (۱۹۳۷ ـ ۱۸۹۸)، پیانیست و آهنگساز امریکایی که آهنگ‌هایش به شیوه‌ی موسیقی جاز است.

۲. Aaron Copland : ( ـ ۱۹۰۰)، آهنگساز، رهبر و پیانیست امریکایی.

۳. Darius Milhaud : (۱۹۷۴ ـ ۱۸۹۲)، آهنگساز فرانسوی.

۴. Blues : یکی از آوازهای سیاهپوستان امریکا که حالت حزن و اندوه درونی آن‌ها را به‌خوبی بیان می‌کند. ریشه‌ی این موسیقی به سال ۱۸۶۰ می‌رسد که در حدود سال ۱۹۱۱ شهرت و عمومیت یافت.

۵. Soul : نوعی از موسیقی جاز که در ابتدا مضامین مذهبی دربرداشته است.

۶. Reggae : موسیقی ریتمیک نشأت گرفته از فرهنگ سیاهان جامایکا در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰. ریشه‌ی ریتم‌های آن برگرفته از موسیقی مذهبی سیاهان افریقاست.

۷. Calypso : رقص محلّی سرخپوستان غرب که در قطعات آوازی کاربرد فراوان دارد.

۸. Samba : رقص برزیلی که از نوعی تانگو گرفته شده است و ریشه‌ی افریقایی دارد.

بسته زندگی می‌کردند، ولی می‌توانستند رسوم قبیله‌یی و مناسک و مراسم مذهبی افریقایی را حفظ کنند؛ در نتیجه موسیقی سنّتی افریقایی در کشورهایی چون برزیل، هاییتی و کوبا باقی ماند. ولی بردگانی که از طریق کارائیب به امریکا برده شدند، به علّت ارتباط کاملاً نزدیک با اربابان سفیدپوست، برخی از جنبه‌های فرهنگی خود را تغییر دادند و یا کاملاً از دست دادند. بردگان می‌توانستند از استعدادهای خود برای سرگرم کردن اربابانشان استفاده کنند. آن‌ها ویولون، فلوت یا طبل می‌نواختند و به‌تدریج این ارتباط منجر به نوعی اختلاط فرهنگی و پیدایش انواع موسیقی شد.»

«نغمه خانم، وجه تمایز موسیقی جاز از سایر موسیقی‌ها چیست؟»

«آنچه ریتم موسیقی جاز را متمایز می‌کند، عاملی به نام 'سَنکُپ'[1] است که در واقع قرار دادنِ تأکید در محلّی است که انتظارش نمی‌رود یا قرار گرفتن ضربِ قوی در جایی که ضرب باید ضعیف باشد. به عبارت دیگر، در میان ضرب‌های منظّم و یکنواخت، اصواتی به صورت سَنکُپ یعنی خارج از نظمِ آن قرار می‌گیرد. ضمناً 'بداهه‌نوازی' در موسیقی جاز جایگاه ویژه‌یی دارد؛ به همین دلیل، سرعت و مهارت نوازنده هم در شکل بخشیدن به یک تمِ اصلی بسیار مؤثر است. البته بدیهه‌سازی هم اگر چارچوب محکمی نداشته باشد آسان نیست. در جاز، تِم از قبل معلوم است و نوازنده در این چارچوبِ از قبل تعیین شده کار خود را انجام می‌دهد؛ مثل دادن موضوع انشاست که باید برایش مقدمه نوشت، موضوع را پرورد و از آن نتیجه گرفت. امّا نوازنده‌ی جاز هرگز یک قطعه را دوبار به یک نحو نمی‌نوازد، برخلافِ موسیقی کلاسیک که باید جزءجزء اثر موسیقیدان دوباره خلق شود. بنابراین، نوازنده‌ی جاز از نوع خاصی از آزادی برخوردار است که درعین‌حال دشوار هم هست.»

آیدا پرسید: «خُب بالاخره سرنوشت جاز چه شد؟»

«موسیقی جاز در سال ۱۹۲۰ در نیواورلئان پا گرفت که از طبل افریقایی

1. Syncope

خبری نبود، چون همان‌طور که گفتم در دوران برده‌داری در امریکا، سیاهان محدود بودند و این ساز هم قَدغن بود. امّا در کوبا هنوز آلات ضربی سنّتی به کار می‌رفت و به‌تدریج نوازندگان جاز در سال‌های چهل شروع به وام گرفتن این آلاتِ کوبایی ـ افریقایی کردند و این قضیه منجر به تلاقی جاز با موسیقی کوبایی شد و این دو زبانِ موسیقی با هم درآمیخت و چیزی پدید آمد به‌نام «جاز لاتین». از موسیقیدانانی که در پدید آمدن جاز لاتین سهم بسزایی داشت، دیزی گیلسپی بود. شور و حرارت موسیقی کوبایی او را به یاد ریتم‌های سیاهانِ زادگاهش، کارولینای جنوبی، می‌انداخت. وی در دهه‌ی بعد با استفاده از موسیقی برزیلی جان تازه‌یی در کالبد جاز لاتین دمید و حاصل کارش را در نیویورک به اجرا درآورد. جاز لاتین در نیویورک، شهری که مردمان بسیاری را با فرهنگ‌های گوناگون در خود جذب کرده است، در پیوند با موسیقی‌های دیگر، در معرض رُشد و تکاملی متقابل قرار گرفت: در کنار برزیلی‌ها، آرژانتینی‌ها با نواهای *تانگو*[۱]، کلمبیایی‌ها با ریتم *کامبیا*، اهالی دومینیکن با نوای سرکشِ مرنگو و نیز جامایکایی‌ها با ریتم‌های کُندِ *کالیپسو*، پاناماییها با نواهای موزون تمبورچیتو و پورتوریکویی‌ها با *بمبا* و *پلنای* پرتب وتاب خود در این روند شرکت کردند. خلاصه آن‌که امروزه جاز لاتین در سراسر دنیا نفوذ دارد و ارکسترهایی از افریقا، ژاپن و اروپا به آن روی آورده‌اند و نشان می‌دهند که اگر هماهنگی سیاسی برای ملّیت‌های مختلف گاهی ناممکن به‌نظر می‌رسد، ولی در عرصه‌ی موسیقی هماهنگی و یگانگی میان آنان امری ممکن و واقعی است.»

روی نیمکتی نشستیم.

گفتم: «پس، به‌این ترتیب، موسیقی‌های مُدرن امروزی نوعی موسیقی تلفیقی هستند. . . موسیقی جهانی!»

و آیدا پاسخ داد: «اصولاً وام‌گیری، غارت، جذب و داد و ستد فرهنگی،

---

۱. Tango : رقص آرژانتینی دو ضربی که توسط برده‌های افریقایی به امریکا آورده شد.

همواره تمدّن‌ها را از لحاظ فرهنگی غنی‌تر کرده، انتشار وسایلِ دیداری ـ شنیداری و چندگونگی وسایل ارتباط جمعی میان چند قاره موجب تشدید تبادلات فرهنگی با سرعتی سرسام‌آور شده است و خُب، بدیهی است در این میان موسیقی که مانع زمان را پشت سرمی‌گذارد یکی از مؤثرترین وجوه این تبادلات است.»

نغمه همان‌طور که با سر تأیید می‌کرد، توضیح داد.

«یکی از بزرگ‌ترین جریان‌های تلفیقی در موسیقی جهان در قرن هشتم میلادی آغاز شد. در این دوران، موسیقی هند از یک سو به آسیای مرکزی، ایران و افغانستان و از سوی دیگر به ترکیه و خاورمیانه نفوذ کرد. نفوذ موسیقی هندی در خاورمیانه در موسیقی عربی تأثیر گذاشت و این یکی به نوبه‌ی خود در شمال افریقا منتشر شد و از آنجا به اسپانیا راه باز کرد و به پیدایش موسیقی فلامنکو[۱] در آن دیار منجر شد. اَعراب اخراجی از اسپانیا در قرون بعد این موسیقی را به شمال افریقا بازآوردند و موسیقی اندلسی[۲] را در آن منطقه خلق کردند.

«امّا تا وقتی تجارت برده و استعمار نظام حاکم بر جهان، موسیقی را زیر وزبر نکرده بود، سنّت‌های موسیقی هنوز محدود به قبیله و روستا و منطقه بود؛ مانند لهجه‌ها، خوراک‌ها و جامه‌ها. . . وقتی در آغاز قرن شانزدهم پرتغالی‌ها و کمی بعد سایر اروپاییان در افریقا استقرار یافتند و کشتی‌های کشورهای استعمارگر هزاران هزار برده‌ی افریقایی را به سواحل امریکا بردند، نوع جدیدی از موسیقی به نام ُموسیقی کریول‌ُ[۳] زاده شد و در کشورهای مختلف رشد کرد و به اشکال مختلف درآمد. تا آن‌که از دهه‌ی بیست، جاز پدید آمد، تانگو

---

۱. Flamenco : رقص اسپانیایی با ریتم‌های بسیار تند.

۲. Andalusian : اصطلاحی در اشاره به بسیاری از رقص‌های اسپانیایی متداول در اندلس.

۳. Creole : موسیقی امریکایی برگرفته از فرهنگ کریول که آمیزه‌یی از فرهنگ فرانسوی و سیاهپوستان مقیم مستعمرات فرانسوی زبان در امریکاست. گستره‌ی این موسیقی از جزایر امریکای لاتین گرفته تا داخل ایالات متحده مانند لوئیزیانا امتداد دارد.

حاصل پیوند ریتم‌های بانتو و اکسپرسیونیسم آرژانتین بود. در دهه‌ی سی رومبا[۱]، در دهه‌ی چهل *مامبو*[۲] و در دهه‌ی پنجاه *چاچاچا*[۳] و *راک اَند رول*[۴] که از موسیقی غربی و افریقایی ملهم بودند، منتشر شد. باید اعتراف کنیم که امروزه موسیقی سیاهان در اغلب جوامع بشری نفوذ کرده و انواع مختلف و متعدّد موسیقی، به درجات گوناگون، ریشه در خاکِ افریقا دارند.

«پس از جنگ جهانی دوم، عرضه‌ی صفحه‌ی سی وسه دورِ ال پی (L.P.) و تلویزیون، موجب سلطه‌ی موسیقی پاپ شد که موسیقی‌شناس امریکایی، پیترمانوئل، آن را مهم‌ترین حادثه‌ی موسیقی قرن بیستم دانسته و درباره‌ی آن گفته که توسعه‌ی اجتماعی، اقتصادی و تکنولوژیک باعث تکثیر سبک‌های جدید، سازها، نشانه‌ها و خلاصه ایجاد قلمرو موسیقایی کاملاً جدیدی شده است که خواستارانش تا به حال بیشتر از هواخواهان هنرهای دیگر بوده‌اند.»

نغمه نگاهی به ما کرد و گفت: «خسته نشدید؟ مثل این‌که مطلب خیلی به درازا کشید.»

و آیدا فوری گفت: «نه نغمه‌جان، ادامه بده. الحق که آثار استادی در ناصیه‌ات پیداست!»

نغمه خندید و ادامه داد.

«راک که نوازندگان افریقایی ـ امریکایی نظیر چاک بری[۵] و بو دیدلی[۶] آن را ساختند و الویس پریسلی[۷] و سایر خوانندگانِ سفیدپوست آن را رونق دادند، برای جوانان سراسر جهان سمبُل اعتراض و عصیان شد! راک روحِ سازش‌طلبی

---

۱. Rumba: رقص کوبایی با ریشه‌یی از رقص‌های عاشقانه‌ی سیاهان، این رقص در حدود سال ۱۹۳۰ به امریکا و اروپا آمد و در آنجا عمومی شد.

۲. Mambo: رقص چهارضربی با ریشه‌ی کوبایی که در دهه‌ی ۱۹۴۰ به‌وجود آمد.

۳. Cha Cha Cha: رقصی با ریشه‌ی کوبایی در سال ۱۹۵۲ که نوعی تکامل یافته از مامبو محسوب می‌شود.

۴. Rock and Roll: نوعی از رقص راک با منشأ امریکایی که توسط بیتل‌ها (Beatles) رواج یافت.

۵. Chuck Berry: ( ـ ۱۹۲۶)، خواننده و گیتاریست سیاهپوست امریکایی.

۶. Bo Diddley: ( ـ ۱۹۲۸)، خواننده و گیتاریست سیاهپوست امریکایی.

۷. Elvis Presley: (۱۹۷۷ ـ ۱۹۳۵)، خواننده‌ی سفیدپوست امریکایی.

امریکاییان را در دهه‌ی پنجاه پس راند و جامه‌های جدیدی نظیر نیم‌تنه‌ی چرمی و جین را باب کرد و انقلابی واقعی در آداب و رسوم جامعه پدید آورد.

«علاقه‌ی شدید به موسیقی‌های آسیایی و به‌خصوص هندی در اوج هیپی‌گری در دهه‌ی ۱۹۶۰ به پیدایش فرم‌های التقاطی جدیدی در موسیقی منجر شد. مایلز دیویس[۱] و جان کالْترین[۲] شیوه‌های مُلهَم از شرق را در جاز باب کردند و بیتل‌ها، سیتار هندی را وارد قلمرو موسیقی پاپ کردند.

«در دهه‌ی بعد، رشد صنعتِ ضبط موسیقی موجب شد که گرایش به التقاط موسیقی‌های مختلف تقویت شود. در این دوره اصطلاح 'فوزیون'[۳] (اختلاط) ابداع شد که مبیّن بعضی از انواع موسیقی‌های التقاطی بود که به‌طور تصنّعی ساخته شده بود و مبنای آن‌ها را اغلب جاز تشکیل می‌داد و در آن از 'سین‌ته سایزر'[۴] برای تولید صدای یکنواختی استفاده می‌شد که هویت فرهنگی خاصی نداشت و می‌توانست مخاطبان زیادی داشته باشد. البته بیشتر موسیقیدانانِ جاز بر آن‌اند که این فوزیون در واقع چیزی نیست مگر 'کونفوزیون'[۵] یا اغتشاش؛ و حاصل کنار هم نهادن‌های بی‌حساب و کتابِ موسیقی‌های مختلف است و منجر به از بین رفتن اصالت موسیقی‌های متمایز می‌شود.

«به این ترتیب، در دنیای کلاسیک موسیقی که به بخش‌های جدا از هم تقسیم می‌شد، مرزها به روی یکدیگر گشوده شدند و روند پرهیجانی از تأثیربخشی و تأثیرپذیری میان شرق و غرب و افریقا آغاز شد. تشدید این روندِ ترکیب موسیقی‌های مختلف، ناشی از عوامل متعدد تاریخی و اجتماعی نظیر گسترش شهرنشینی، استعمارزدایی و مهاجرت است که به ترکیب فرهنگ‌ها منتهی شده است. در شهرهای بزرگ سراسر جهان، گروه‌های جدید با هویت

---

۱. Miles Davis: (۱۹۹۱ ـ ۱۹۲۶)، ترومپت‌نواز، رهبر و آهنگساز سیاهپوست امریکایی.

۲. John Coltrane: (۱۹۶۷ ـ ۱۹۲۶)، نوازنده‌ی ساکسوفون و آهنگساز سیاهپوست امریکایی.

3. Fusion

۴. Synthesizer: نوعی آلت موسیقی‌جدید به‌شکل وطرح پیانو و ارگ‌که صدا ازطریق نوسانْ ـ سازهای مختلف در آن تولید می‌شود.

5. confusion

ناهمگون تشکیل شده است، نظیرِ پورتوریکویی‌ها یا کوبایی‌های نیویورک!، جامایکایی‌های لندن!، نسل دوم اعراب و افریقایی‌های ساکن پاریس! و. . . که همه در معرض تأثیرات موسیقایی چندگانه‌ی محیط‌اند و در تلاش برای یافتن شیوه‌ی بیانی خاص در موسیقی که با واقعیت زندگیشان منطبق باشد.

«برخی معتقدند این گرایش جدید به 'موسیقی جهانی' از تمایل پرشوری حکایت می‌کند که بشر، امروزه برای توسعه‌ی زمینه‌های فرهنگی خود و فراتر رفتن از ایدئولوژی‌ها و مرزها در خود احساس می‌کند، از طرف دیگر، این گرایش با شکوفا شدن موسیقی‌های اقوامِ مختلفِ سراسر جهان و توجه فزاینده‌ی موسیقی‌شناسان و پژوهشگران به موسیقی غیرغربی خنثی می‌شود. فستیوال‌های متعدد موسیقی‌های تلفیقی و سمینارها، حاکی از قدرت فوق‌العاده‌ی این جریان تلفیقی است. در مراکز بزرگ شهری، موسیقی راک، جاز، راپ، پاپ، . . . هیجان‌های جوانانی را متبلور می‌سازد که اغلب در میان ارزش‌های متضاد سرگردان‌اند. این موسیقی‌ها، احساس راحتی‌بخشِ تعلّق به جامعه‌ی بین‌المللی را در آن‌ها ایجاد می‌کند و احساسِ هویتی جهانی به آن‌ها می‌دهد که در آن اضداد به آشتی رسیده‌اند و تنش‌ها آرام گرفته‌اند.»

در اینجا نغمه آهی کشید و گفت: «نمی‌دانم آیا می‌توان امیدوار بود که نزدیکی موسیقی‌های جهان که بازتاب نیاز عمیق به ایجاد ارتباط و تفاهم است، سرانجام ما را به ارتباطی بزرگ‌تر و غنای جمعی بیشتر راهبر شود و از آن طریق هر فرهنگی هر روز بیشتر پذیرنده‌ی فرهنگ‌های دیگر شود و در عین حال با قدرتی فزاینده اصالت خاص خود را جلوه گر کُند؟»

و پس از لحظاتی سکوت اضافه کرد: «اخیراً آهنگساز معاصر، فرانسیس بایر، یکی از آثار خود را با ارکستری که منحصراً از سازهای سنّتی تشکیل شده بود، اجرا کرد: ترومپت تبتی، نیِ تُرکی، شهنای بَنارسی، کوتوی ژاپنی، سیتار هندی، گاملان بالی، بارانچوبِ بومیان استرالیایی، ناقوس اوپرای پکن، ضرب ایرانی و طبل هندی. . . می‌بینید ظاهراً آهنگسازان امروزی در پی همه‌ی انواع

پیوندهای موسیقایی هستند!»

من که غرق این مطالب شده بودم، همین‌طور با خود فکر می‌کردم: چه تحوّلاتی در عالم موسیقی رخ داده و می‌دهد! یعنی بالاخره پیوندِ موسیقی‌های مختلف خوب است یا نه؟ حفظ اصالت‌ها چه می‌شود؟ اصلاً نکند در اینجا هم سیاست و سیاستمداران دستی پشت پرده دارند؟ خُب، البتّه نمی‌توان مُنکر ارتباط فرهنگ‌ها و نزدیکی مردم جهان با یکدیگر شد! چگونه می‌توان موسیقی را در این گستردگی از ابتذال برکنار داشت؟ مگر این درآمدِ حاصل از فروش صفحات و کنسرت‌های بیتل‌ها نبود که اقتصاد انگلستان را از ورشکستگی نجات داد؟! و از همان زمان بود که دنیای غرب، و به‌خصوص انگلستان و امریکا، جنبه‌ی تجاری موسیقی را کاملاً جدّی تلقی کرد و سرمایه‌گذاری روی آثارِ پرمشتری، هر چند گذرا، آغاز شد و تبلیغات گسترده‌یی در ارائه‌ی این متاع‌های هنری برپا شد!. . . و چه کار سختی است یافتن مرواریدی در معدنی از زغال‌سنگ!. . .

برگشتم و دیدم آیدا و نغمه هم در فکرند.

گفتم: «مباحث مفصّل استاد، پاک همه را در بحرِ اندیشه فرو برده! تا نگهبان پارک نیامده ما را بیرون کند، برویم که آخر شب است. نغمه خانم، لطفاً دفعه‌ی دیگر که آمدید آن مجلّه را هم بیاورید. راستی نامش چه بود؟»

«مجلّه‌ی *پیام یونسکو*. باشد برایتان می‌آورم.»

آیدا و نغمه از جا بلند شدند. نغمه را به خانه رساندیم، بعد هم راهی خانه شدیم. درحالی‌که هنوز به فکر همان مطالب بودیم: جاز، موسیقی تلفیقی، برده‌داری،. . .

# ۱۲

## موسیقی سمفونیک

سروش به منزلمان آمده بود. می‌گفت استاد یک عمل جرّاحی داشته، الان هم در منزل بستری‌ست. قرار شد سه تایی برویم عیادت. شماره‌ی تلفن منزلش را داشت. زنگی زد و اجازه خواست؛ خانم نوایی هم نشانی داد. و رفتیم، با دسته‌یی گل و جعبه‌یی شیرینی. توی راه فکر می‌کردم خانم نوایی هم از هجوم درد و بیماری در اَمان نیست ـ سه ماه تمدیدی من هم رو به اتمام است، دکتر هم در لفّافه گفت که احتمالاً باید درباره‌ی جرّاحی تصمیم خودمان را بگیریم ـ کاش می‌شد از او بپرسم جرّاحی چطور بود! بعد از عمل خیلی درد کشیدید؟ حالا بهتر شده‌اید؟. . . ولی این حرف‌ها چه فایده‌یی دارد؟ نه بیماری او بیماری من است و نه جرّاحیش جراحی من! دیگر به‌سختی می‌شنوم. سعی می‌کنم تمام صحبت‌ها را از روبه‌رو گوش کنم مبادا که لو بروم. وقتی درد توی سر و گوشم می‌پیچد دیگر هیچ نمی‌فهمم. آیدا می‌آید، کنارم می‌نشیند، آرام اشک می‌ریزد و می‌گوید: «ای کاش. . . ای کاش می‌شد به جای تو دَرد بکشم!» آه آیدا، اگر تو نبودی. . .؟ آخرین جلسه‌ی کلاس قبل از تعطیلی، ماجرا را برایش گفتیم ـ برای استاد ـ سروش هم فهمید. استاد ضمن اظهار تأثر و همدردی گفت که به پیشرفت ما خیلی امیدوار است. خلاصه خیلی تشویق کرد. سروش گفته بود: «مثلاً بنده دانشجوی روان‌شناسی هستم، ولی شما دو تا طوری رفتار کردید که من می‌گفتم این‌ها هیچ غم و غصّه‌یی، هیچ مشکلی ندارند.» و البته آیدا هم جواب داده بود:

«شما دیگر چرا سروش خان؟ اتفاقاً شما که دانشجوی روان‌شناسی هستید بهتر از بقیه باید بدانید که هیچ کس، در هیچ کجای دنیا، بی‌غم و رنج نیست!»

به خانه‌ی استاد رسیدیم. همسرش در را به رویمان باز کرد، مردی نسبتاً بلند و چارشانه، بسیار هم موقّر و متواضع. خانه‌ی نسبتاً بزرگی بود، البته با وسایل و اسبابی ساده: پیانوی استاد در گوشه‌ی اتاق نشیمن خودنمایی می‌کرد. با خودم گفتم خوشا به حال همسر و فرزندانش که می‌توانند از هنر استاد، همیشه بهره‌مند شوند! امّا همان موقع باز فکر کردم کوزه گر از کوزه شکسته آب می‌خورد، بعید هم نیست که شاگردان او در کلاس بیشتر از همسر و فرزندانش از هنرش فیض ببرند! به اتاقی که خانم نوایی در آن استراحت می‌کرد رفتیم. از دیدن ما خیلی خوشحال شد. تا چشمش به من افتاد گفت: «خُب آقای صابری، نوبت شما هم می‌رسد؛ گل و شیرینی آورده‌ای که ما هم تلافی کنیم؟! ولی خُب به من که خیلی بد نگذشت. استراحت اجباری بود. برای شما هم حتماً خوب خواهد بود.»

همسر استاد با سینی شربت وارد شد. معلوم بود خیلی برای خانم نوایی احترام قائل است. طوری به او نگاه می‌کرد و به حرف‌هایش گوش می‌داد که انگار اوّلین بار است او را می‌بیند و حرف‌هایش را می‌شنود. خانم نوایی با علاقه و احترام با او صحبت می‌کرد.

رو به او کرد و گفت: «کامران، ایشان همان خانم و آقای صابری هستند که برایت گفتم. تا نیامده بودند، سروش‌خان سوگلی کلاس بود، ولی حالا رقیب پیدا کرده. البته سه‌تایی با هم خوب رقابت می‌کنند.»

و همسرش رو به من گفت: «خُب آقای صابری، ما که در رقابت با خانم مغلوب شدیم. امیدوارم که شما صبر و استقامتتان بیشتر از بنده باشد.»

خانم نوایی گفت: «کامران شکسته‌نفسی می‌کند. خودش دُرویولون استاد است و البته اگر او نبود. . . من هم حالا این که می‌بینید نبودم.»

آیدا گفت: «خوشا به حال بچه‌ها. . . با چنین پدر و چنین مادری.»

خانم نوایی و همسرش نگاهی به هم کردند و بعد خانم نوایی گفت: «آیدا

جان، متأسفانه خدا به ما فرزندی نداده. ولی خُب، شاگردان من همه فرزندان من‌اند.»

آیدا خجالت‌زده گفت: «آه می‌بخشید ـ متأسف‌ام ـ من نمی‌دانستم. . .»

همسرِ استاد به دادش رسید: «آیدا خانم شربتتان را نخوردید، بفرمایید.»

و آیدا فوری مشغول هم‌زدن شربت شد. خانم نوایی هم صحبت را عوض کرد و پرسید که بعد از تعطیل کلاس چه کرده‌ایم، چقدر تمرین داشتیم، و از این سؤال‌ها، که سروش گفت: «استاد، این خانم و آقای صابری می‌خواهند دانشکده نرفته، استاد شوند. چنان مرا با سؤالات ریز و درشت محاصره می‌کنند که نمی‌دانید! خدا کند زودتر حالتان خوب شود، کلاس هم برقرار. آن‌وقت خود دانید و این شاگرد اوّل‌هایتان!»

استاد می‌خندید.

آیدا هم رو به سروش کرد و گفت: «قرار نبود چُغُلی بکنید سروش خان!»

و سروش رو به استاد ادامه داد: «همین امروز یقه‌ی بنده را گرفته بودند که سمفونی چیست؟ چطوری است؟ چه فرقی با سایر فرم‌های موسیقی مثل سونات و سوییت و. . . دارد؟ اصلاً این اصطلاح موسیقی سمفونیک به چه معناست؟ من هم آن‌ها را آوردم خدمت خودتان.»

خانم نوایی که کلّی سرحال آمده بود و از این سربه‌سرگذاشتن‌ها می‌خندید، گفت: «پس بفرمایید آمده‌اید کلاس، نه عیادتِ بیمار!»

گفتم: «استاد، تا حالا که هر سؤالی می‌کردیم بلد بود، شکایتی نداشت، حالا که وامانده، ما را به شما حواله کرده!»

و استاد گفت: «سروش خان خودش متخصّص سؤال است. حالا پیش شما از میدان به دَر رفته. ـ بعد رو به همسرش کرد و گفت ـ کامران، ممکن است خواهش کنم شما برای بچّه‌ها توضیح دهید، می‌ترسم اگر پرحرفی کنم دوباره درد شروع شود.»

و همسر استاد ـ آقای فهیمی ـ همان‌طور که روبه‌روی ما نشسته بود، گفت:

«باشد، به روی چشم، ولی خُب، حق‌التدریس ما فراموش نشود. البته چون در منزل شخصی هم هست، خصوصی حساب می‌کنیم، قبول؟»

استاد خندید و گفت: «حق‌التدریس شما باشد به حساب من، بفرمایید شروع کنید.»

و آقای فهیمی شروع به صحبت کرد:

«خُب، سمفونی[1] به مفهوم متداول امروزی، قطعه‌یی است مفصّل به فرم سونات[2] و معمولاً دارای چهار قسمت مجزّا و مستقل ـ موومان ـ است که برای ارکستر سمفونیک تصنیف می‌شود. امّا باید گفت که این اصطلاح در طول تاریخ موسیقی دچار تغییرات فراوان و پیچیده‌یی شده است؛ چه از نظر مفهوم و چه از نظر املاء و تلفّظ. مثلاً کلمه‌ی سنفونی[3] در دوره‌ی باروک و اوایل دوره‌ی کلاسیک به معنای قطعه‌یی بیش از دو بخشی و با روش کنترپوانتیک[4] بود.

«آنچه یک سمفونی را به‌طور مشخص از سایر انواع موسیقی متمایز می‌کند عاملی‌است به‌نام 'بسط و توسعه'، عاملی که در حقیقت موضوع اصلی در موسیقی است. درست مثل زندگی: عواملی مثل تغییر، رشد و شکوفایی، دگرگونی به سوی کمال. . . خُب بهتر است این‌طوری نگاهم نکنید، الان توضیح می‌دهم. آخر توضیحِ یک مفهوم به شکلی ساده، مشکل است. اگر می‌توانستم الفاظ پیچیده و طولانی و تخصّصی به‌کار برم، کار آن قدرها هم مشکل نبود. . . ببینید بسط و توسعه سه مرحله دارد؛ درست مثل طفولیت، جوانی و بلوغ؛ مثل گلی که از تخم کوچکی سربرمی‌آورد. سمفونی پنجم بتهوون را گوش کنید، متوجّه دانه‌یی که او در آغاز این سمفونی کاشته است خواهید شد.

«رشد تِم‌ها، ملودی‌ها و ایده‌های موسیقایی هم در تنظیم یک قطعه‌ی موسیقی، به همین شکل تحقق می‌یابد. یک اثر موسیقی ابتدا از یک دانه‌ی

---

1. Symphony 2. Sonate 3. Sinfonia

۴. Conterpoint : یکی از علوم و فنون مربوط به چند صدایی کردن موسیقی به‌شکلی که چند ملودی مختلف به‌طور همزمان با هم قابل اجرا باشند.

کوچک (موتیف)[1] به‌وجود می‌آید و قبل از آن‌که متوجه شوید تبدیل به یک گل بزرگ درخشان می‌شود. مرحله‌ی دوّم یعنی رُشد گُل: هر لحظه که می‌گذرد بزرگ‌تر و بزرگ‌تر می‌شود. سپس مرحله‌ی سوّم فرا می‌رسد ـ مهم‌ترین مرحله، یعنی تغییر. در واقع فقط یک تغییر ظاهری. درست مثل یک درخت میوه که در زمستان بی‌بار و بر است، در بهار پوشیده از شکوفه است و بالاخره در تابستان میوه می‌دهد و هر فصل، ظاهری متفاوت از فصل قبل دارد، ولی هنوز همان درخت است. مثل خود ما که در طول سالیانْ تغییرات زیادی می‌کنیم؛ مثلاً بنده در موقع تولّد بور بودم، حالا باورتان می‌شود که من همان طفل مو بور هستم، ده سال دیگر هم احتمالاً تمام موهای سرم سفید خواهد شد یا حتی خواهد ریخت.»

سروش با شیطنت گفت: «ده سال دیگر استاد!»

و آقای فهیمی خندید و ادامه داد.

«بله، حق با شماست، همین حالا هم چیزی برایم نمانده است. از این قبیل موارد در موسیقی هم اتّفاق می‌افتد؛ مثلاً گل بتهوون گاهی آنچنان ظاهرش به کرّات و به‌طور اساسی تغییر می‌کند که تقریباً ناشناختنی می‌شود. ولی همه‌ی این‌ها، گل‌هایی از یک ساقه هستند. تمام این مراحل قسمتی از رشد یک قطعه است و داستانِ زندگیِ واقعی یک سمفونی. البته تمام موسیقی‌ها سمفونیک نیستند و تمام موسیقی‌های سمفونیک هم سمفونی نیستند. توضیح مسأله این است که اصولاً هر اثری که برای ارکستر سمفونیک تنظیم شود، یک اثر سمفونیک است درحالی‌که ممکن است این اثرِ سمفونیک، یک سمفونی نباشد. مثل سونات‌ها، اوورتورها، کنسرتوها، پوئم سمفونیک‌ها و. . . . ولی تمام موسیقی‌ها هم به نوعی مراحلِ بسط و توسعه را طی می‌کنند، حتّی ترانه‌های کوچک محلّی؛ ولی این ترانه‌های کوچک عموماً با تکرار بسط می‌یابند ـ با تکرار مکرّر آن. ' تکرار' ساده‌ترین راه بسط دادن موسیقی و نخستین قدم در

---

۱. motive (motif) : کوتاه‌ترین ملودیِ مستقل در یک قطعه‌ی موسیقی، مثلاً دو الی . . .نُت.

راه بسط و گسترش واقعی، ایده‌ی واریاسیون[1] است. واریاسیون‌ها فُرمی از تکرارند، ولی نه فقط تکرار دقیق، بلکه در این میان چیزی تغییر می‌کند. روش دیگر هم که به همان اندازه معمول است، روشی‌است به نام سکانس[2]. این شیوه در واقع حقّه‌ی ساده‌یی‌است. تمامِ کار سکانس این است‌که همان رشته‌ی معیّن از نُت‌ها را با زیر وبمی متفاوت تکرار کند، همین و بس. برای مثال، اوورتورفانتزیِ رومئو و ژولیت اثر چایکوفسکی، نمونه‌یی از معروف‌ترین سکانس‌ها در تاریخ است. سکانس‌ها روش بسیار ساده‌یی برای بسط و توسعه‌ی موسیقی به‌شمار می‌روند، آن‌ها نوعی تکرارهای بالارونده‌اند که هیجان‌انگیز کردنِ موسیقی را تضمین می‌کنند. و امّا عامل مهم‌تر دیگری برای استفاده از تکرار در بسط و گسترش وجود دارد به نام "تقلید"[3] که عبارت است از تکرار آهنگِ یک ساز به وسیله‌ی سازی دیگر در ارکستر. موضوع هیجان‌انگیز درباره‌ی تقلید این است که با ورود صدای دوّم که اوّلی را تقلید می‌کند، صدای اوّل با نواختنِ ملودیِ دیگری به نواختن ادامه می‌دهد، به‌طوری‌که دو ملودی مختلف همزمان شنیده می‌شود و این طرز کار عاملی مهم در موسیقی به نام کنترپوان است که عبارت است از شنیده شدنِ بیش از یک ملودی به‌طور همزمان. نوعی از این موسیقی کانون[4] نام دارد که می‌تواند بسیار غنی و پیچیده باشد، بسته به این‌که چند صدا یکدیگر را تقلید کنند. آه خدای من! قرار بود زیاد تخصّصی صحبت نکنم، ولی خُب مهم نیست، همین‌قدر که با این نام‌ها و اصطلاحات هم آشنا باشید خوب است، کم‌کم در طی آموزش‌ها و گوش‌کردن‌های مکرّر، آن‌ها را درک می‌کنید. تمام راه‌هایی که درباره‌ی آن‌ها صحبت شد، شیوه‌یی برای ساختن است: بسطِ تم‌ها به‌وسیله‌ی اضافه کردن به آن‌ها، استفاده‌ی بیشتر از صداهای مختلف و همچنین از سکانس‌ها و

---

۱. Variation : تغییرات مختلف در ریتم یا ملودی یا هارمونی که روی یک تِم انجام می‌گیرد و باعث می‌شود تِم در هربار تکرار جلوه‌ی دیگری داشته باشد.

۲. Sequence : تکرار یک موتیف در پله‌های بالاتر یا پایین‌تر.

3. imitation 4. Canon

واریاسیون‌ها یا تزیینات.

«در سمفونی دوّم برامس[1]، تکرار همراه با تغییری است که ما آن را ' تغییر دینامیک' می‌نامیم ـ تغییری در شدّت اصوات. به این معنی که همان ملودی با اصواتی بسیار قوی‌تر اجرا می‌شود. به تعبیری ساده به صورتِ ' از زمزمه کردن تا فریاد کشیدن' که این مورد نیز نوعی بسط و گسترش است. به دو عامل دیگر هم در این سمفونی برمی‌خوریم به نام‌های مِهانش (بزرگ‌نمایی)[2] و کِهانش (کوچک‌نمایی)[3] که در حقیقت متضاد هم‌اند: مِهانش یعنی اجرای ' دوبار کندتر' نت‌های ملودی؛ یعنی آن‌که نُت‌ها را با تراکم کمتر یا با طول بیشتر اجرا می‌کنند و کِهانش یعنی ' درهم فشردنِ نُت‌ها یا کوچک‌تر کردن آن‌ها'؛ یعنی نقطه‌ی مقابل مهانش. این دو اصطلاح را هم می‌توانید همین حالا به فراموشی بسپارید، به شرطی که قصد موسیقایی آن را که طولانی کردن و کوتاه کردن زمانی نُت‌هاست و بسیار در بسط و گسترش موسیقی اهمیت دارد به خاطر داشته باشید.

«بسیار خُب تا اینجا متوجّه شدید که تمام آثار موسیقی تا حدّی متّکی به بسط و گسترش‌اند و این بسط و گسترش به‌خصوص در سمفونی و سایر آثار سمفونیک، عاملی اساسی است. پایه‌ی تمام بسط و گسترش‌ها هم تکرار است و این تکرار در سمفونی و آثار سمفونیک دیگر، بیشتر با تغییر همراه است. با شیوه‌هایی که آهنگسازان برای بسط دادن و استفاده از تکرار به شکلی غیرمعمول به‌کار می‌گیرند هم تا حدّی آشنا شدید. سایر مطالب تخصّصی مثل تفاوت و شباهت فرم سمفونی با فرم سونات و مختصات دیگر آثار سمفونیک هم باشد بر عهده‌ی خودِ خانم استاد. خُب حالا نوبت چیست؟»

آهی کشیدم و گفتم: «حتماً نوبت آن است که تعدادی نوارهای سمفونی جدید بخریم. این‌طور نیست استاد؟»

آقای فهیمی خندید و گفت: «بله جانم، البتّه حالا با گوش‌هایی جدید و امیدارم بتوانید اعجاب‌های سمفونیک آن را، رشد آن را، معجزه‌ی زندگی را که

---

۱. Johannes Brahms: (۱۸۹۷ ـ ۱۸۳۳)، آهنگساز آلمانی.

2. augmentation 3. diminution.

مانند خون در رگ‌هایش می‌دود، که هر نُت را به نُت‌های دیگر وصل می‌کند و آن را به صورت یک موسیقی اعجاب‌آور درمی‌آورد، بشنوید. . .

معجزه ـ رشد و تکامل ـ جریان خُون در رگ‌ها. در باز شد و او همان‌طور که انتظار داشتم با یک شاخه گُل سرخ بازگشت ـ و این تنها معجزه‌ی دائمی در زندگی من است!

«مثل این‌که اثر دارو دارد از بین می‌رود، انگار تازه سرِحال آمدی!»

«آیدا، کتابی را که گفتی یادت هست؟ من آن را نوشتم، آخرش هم نوشتم: 'آیدا و متین'. وقتی برگردم، نشانت می‌دهم.»

متعجّب نگاهم می‌کند.

«راست می‌گویی متین، کی؟ چطور؟ ـ به من نگفته بودی!»

«خُب می‌خواستم وقتی تمام شد، نشانت بدهم، امّا تمام نشد، تصمیم داشتم برای انتهای آن دو نمایه تهیه کنم: یک واژه‌نامه شامل اصطلاحات رایج موسیقی و دیگری فهرستی از آهنگسازانِ بزرگ جهان و معرفی نمونه‌هایی از آثار ارزشمند آن‌ها، ممکن است از تو خواهش کنم زحمت این دو قسمت را بکشی و تمامش کنی؟»

«البته، مطمئن باش.»

«راستی یادم رفت، کتاب‌شناسیِ آن هم مانده، ممکن است. . .»

«آن هم به روی چشم و دیگر چه؟»

«آه آیدا، آیدای عزیزم، و دیگر این‌که برای ادامه‌ی راه، شاید هم شروعی دوباره، لحظه‌شماری می‌کنم، حتّی اگر. . .»

روی لبه‌ی تخت نزدیکم می‌نشیند و می‌گوید: «حرفش را هم نزن. تازه باید این را هم بدانی که. . . که یک نفر دیگر غیر از من هم منتظر توست! همین‌جا در اعماق وجودِ من!»

دلم می‌خواهد فریاد بکشم، برخیزم ، بِجَهَم، . . . دستش را می‌گیرم.

«آه آیدا، راست می‌گویی؟ یعنی من پدر شدم، وای خدایا! کمکم کن. من می‌خواهم ببینمش، ببویمش، . . . و صدایش را بشنوم. آیدا یعنی می‌شود؟»

لبخند بر لب و اشک بر گونه می‌گوید: «دختربچه‌یی بود که وقتی رفته بود معبد به‌خاطر باریدن باران دعا کند، چترش را هم با خود نبرده بود! چتر تو کجاست پدرِ بزرگوار؟!»

دستش را در دستم می‌فشارم. انگار تمام نیروی حیات و امید از این دست‌ها می‌گذرد و در درونم، در رگ‌هایم می‌دَوَد. در دوباره باز می‌شود.

«عمل آقای دکتر تمام شد. نوبت شماست. لطفاً آهسته خودتان را روی برانکار بکشید.»

با کمک او روی برانکار قرار می‌گیرم. هنوز دستش در دستم است.

«راستی آیدا، نگفتی با این سر کچلی که برایم درست کرده‌اند چه شکلی شده‌ام! خودم که جرأت نکردم در آینه نگاه کنم.»

روی برانکار دولا می‌شود و در گوشم می‌گوید: «فقط گوش‌های میداس را کم داری! چون دیگر نمی‌توانی پنهانش کنی!»

هر دو می‌خندیم و در راهرو به طرف آسانسور می‌رویم.

نجواکنان می‌گویم: «آیدا، وقتی برگردم مثل فبوس برایت یک آهنگ عاشقانه می‌نوازم.»

«و من هم مثل پان به ریش تو و آهنگت می‌خندم!»

حالا توی آسانسور هستیم.

«ولی سرانجام فبوس پیروز می‌شود! مگر نه؟»

مهربان نگاهم می‌کند و می‌گوید: «امّا در جدال من و تو، شکست و پیروزی یکی‌ست!»

از آسانسور خارج می‌شویم و باز در راهرو به‌طرف اتاق عمل می‌رویم. با خود می‌اندیشم: خدایا، این راهروها مرا به کُجا خواهند بُرد؟ دنیایی سکوت؟ یا

دنیایی سراسر نغمه و سرود؟ و بعد یاد چتر می‌افتم. حالا درست پشت در اتاق عمل هستیم. دستش را به تلخی رها می‌کنم.

«آیدا!»

چشمانش، دو چشمه‌ی خون می‌شود.

«متین! سعی کن دریا را به خاطر بیاوری.»

«آن‌قدر آن را به خاطر آوردم که دیگر از خود دبوسی هم بهتر احساسش می‌کنم.»

اشک‌هایش را پاک می‌کند و می‌گوید: «پس سمفونی نُهِ بتهوون را مجسّم کن ـ قسمت آخر ـ سرود شادمانی. . .»

«شادمانی از راه رنج، قانونِ پایدار جهان!»

«خداحافظ، چترت را فراموش نکن!»

«برای ناهار منتظرم باش.»

آیدا و متین

# برخی از واژه‌های موسیقایی

**آریا (aria)**

ملودی‌هایی که برای آوازِ «سولو» در نظر گرفته شده است. معمولاً در قطعه‌یی نمایشی مانند اپرا یا اُراتوریو، بخشی را که خواننده به‌تنهایی امّا با همراهی ارکستر شروع به خواندن می‌کند، آریا گویند. مضمون کلام در آریاها گاهی عاشقانه است.

**آکورد (chord)**

مجموعه صداهایی (سه صدا یا بیشتر) را که همزمان به صدا درآیند، آکورد می‌نامند.

**آکومپانیمان (همراهی) (accompaniment)**

بخشی از موسیقی که یک خط ملودیک اصلی را همراهی می‌کند. برای مثال در موسیقی پیانو، دست چپ اغلب به اجرای آکوردهایی که به منظور همراهی ملودی اصلیِ دست راست نوشته می‌شود، می‌پردازد؛ یا یک بخش ارکستری یا پیانویی که به همراهی یک تک‌نواز یا تک‌خوان می‌پردازد.

**آلتو (alto)**

۱. امروز این کلمه به‌معنای بخشِ صدای زنان بم‌خوان است که آن را گاه کنترآلتو نیز می‌نامند و نام یکی از بخش‌های چهارگانه در گروه کُر (آواز جمعی) است.

۲. هر سازی با میدان صدای میانه را آلتو گویند، مانند ویولون آلتو.

**آلماند (allemande)**

رقصی چهارضربی با سرعت متوسط و نام یکی از موومان‌ها در سوییت.

**اُپرا (opera)**

یک تئاتر کامل همراه با صحنه، نور، بازی، نمایش و تمام خصوصیات تئاتری دیگر، با این تفاوت که در آن تمام گفت‌وگوها به صورت آوازی انجام می‌شوند و مسلماً این آوازها را ارکستری نیز همراهی می‌نماید.

**اُپرت (operetta)**

۱. اُپرای کوتاه.

۲. اُپرای سبک ـ و این مفهوم امروز بیشتر معمول است و عبارت است از تلفیق تئاتر معمولی با اُپرا. بدین معنی که برخی از گفت‌وگوها به شکل عادی و بدون موسیقی اجرا می‌شود. این فرم را امروزه گاهی «موزیکال کمدی» می‌نامند.

**اُپوس (opus، مخفّف: .op)**

شماره ردیف آثار هر مصنّف به ترتیب تاریخ تصنیف یا تاریخ چاپ اثر که از اوایل قرن هفدهم توسط آهنگسازان معمول شد.

**اتود (etude)**

هر قطعه که به‌منظور تمرین و پیشرفتِ فن نوازندگی تصنیف شود. هر اتود معمولاً برای یکی از مشکلات فن نوازندگی و رفع یکی از ضعف‌های تکنیکی هنرآموزان تصنیف می‌شود و البته گاه می‌تواند جنبه‌ی کاملاً موزیکال به خود بگیرد.

**اُراتوریو (oratorio)**

یک اپرای مذهبی که به‌خاطر احترام به شعائر کلیسا بدون صحنه، نور، بازی، دکور، لباس و غیره به صورت کنسرتی در صحن کلیسا اجرا شود و بنابراین، برای توجیه ارتباط صحنه‌ها با هم یک داستان‌گو (narrator) دارد که در اصل نشانگر تفاوت اُراتوریو با اپرا است.

**ارکستر (orchestra)**

مجموعه‌یی از سازها که به اجرای قطعه‌یی از پیش آماده شده می‌پردازند. اگر تعداد سازها و نوازندگان کم باشد، این مجموعه را «ارکستر مجلسی» نامند. در ارکستر سمفونیک سازها از چهار دسته‌ی کلّی و هر دسته از چند گروه و هر گروه از تعدادی نوازنده به ترتیب زیر تشکیل می‌شوند:

۱. دسته‌ی زهی‌ها: ویولون‌ها، مرکب از ویولون‌های اوّل، ویولون‌های دوّم، ویولاها، ویولونسل‌ها و کنترباس‌های زهی.

۲. دسته‌ی بادی‌های چوبی: فلوت‌ها، پیکولوها، اُبواها، کُرانگله، کلارینت و کلارینت باس، فاگوت‌ها و کنترفاگوت.

۳. دسته‌ی بادی‌های برنجی: کُرها، ترومپت‌ها، ترومبون‌ها، توبا.

۴. دسته‌ی سازهای ضربی: که از انواع مختلف و تعداد متفاوت آلات ضربی تشکیل می‌شود.

**ارکستراسیون (orchestration)**

سازبندی. هنرِ به‌کار بردن سازهای مختلف در یک موسیقیِ سازی با در نظر گرفتن خصوصیاتِ هر ساز، تلفیق و تشکیل رنگ‌های مختلفِ حاصل از به هم پیوستن سازهای مختلف در ارکستر و نیز توانایی آهنگساز در انتخاب آن‌ها برای بیان درکی که از ایده‌های موسیقایی خود دارد.

**اُوورتور (overture)**

یک قطعه موسیقیِ سازی که معمولاً به‌عنوانِ مقدمه برای اُپرا و اُراتوریو یا سایر *آثارِ آوازی* تصنیف می‌شود. البته گاه، اوورتورهای مستقلی، بدون وجود اثری آوازی تصنیف شده‌اند.

**ایمیتاسیون (imitation)**

به معنای «تقلید». سبکی در موسیقیِ چند بخشی که در آن یک بخش از نظر ملودی پس از یک فاصله‌ی زمانی از بخش دیگر تقلید کند.

**باس (bass)**

۱. بم‌ترین بخش صدا در مردان.

۲. مخفّف کنترباس (contra bass)، بم‌ترین ساز زهی در ارکستر.

۳. در بحث سازشناسی: بم‌ترین و بزرگ‌ترین ساز در یک خانواده‌ی سازهای همگون و هم‌طنین.

۴. در آهنگسازی: بم‌ترین بخش صدا در یک قطعه موسیقی سازی یا آوازی.

**بالاد (ballade)**

در اصل قطعه‌یی *آوازی* برای رقص است که سوژه‌ی آن معمولاً قهرمانی، تراژیک و یا اجتماعی است. امّا بعدها از «بالاتا» ی ایتالیایی (ballata)، فُرمِ *سازی* بالاد، به‌خصوص در آثار شوپن به‌وجود آمده است.

**بالت (ballet)**

اجرای یک نمایش توسط یک گروه رقصنده، اکثراً با لباس و صحنه‌پردازی. حرکات رقص در بالت به منظور نمایاندن نوعی همراهی با موسیقی است و گروه بدون آواز یا

ادای صحبت، فقط به این حرکات می‌پردازد.

**بخش (part و voice)**

۱. در موسیقی‌سازی، یا ترکیب سازها و صداهای انسانی، آن‌چه که هر نوازنده‌ی ساز یا هر خواننده در ارکستر بزرگ یا ارکستر مجلسی موظّف به اجرای آن است.

۲. هریک از خطوطِ ملودی در مجموعه‌ی بافتِ چند صداییِ (کنترپوانتیک) یک قطعه.

۳. میدان‌های صدای انسانی در یک گروه آواز جمعی (کُر).

**بولرو (bolero)**

نوعی رقص اسپانیایی که موسیقی آن دارای میزانی سه ضربی، آرام و الگوی ریتمیک مشخص است.

**پارتیتور (partitura)**

نُت‌نویسی‌یی که نُتِ تمام بخش‌های سازی و آوازیِ یک ارکستر بزرگ، ارکستر مجلسی یا همنوازی‌های دیگر یا حتی یک بخش موسیقی بر روی آن ثبت شده باشد.

**پاساکالیا (passacaglia)**

اصالتاً رقصی است از دوره‌ی رُنسانس به صورت فرم‌سازیِ دوره‌ی باروک و به خصوص در مجموعه‌ی سوییت خودنمایی می‌کند.

**پاسیون (passion)**

در ادبیات کلیسا به معنی بیانِ درد و رنج است؛ چیزی شبیه به «ذکر مصیبت» در اسلام. در موسیقی به معنای قطعه‌یی است که بر روی متن یکی از اناجیلِ اَربعه، در بیان درد و رنج عیسای‌مسیح و حواریون ساخته شده باشد. در حقیقت پاسیون، اُراتوریویی است که داستان آن فقط برگرفته از انجیلِ است.

**پرده (tone)**

فاصله‌ی (نسبت فرکانس) بین دو نُت، یا دو صوت پی‌درپی.

**پرلود (prelude)**

قطعه‌ی موسیقی که به عنوان درآمد یا پیشگفتار، قبل از قطعاتی مانندِ فوگ، سوییت یا سایر *آثارِ سازی* و یا گاه به عنوان یک قطعه‌ی مستقل (مانند پرلودهای شوپن یا راخمانینف) تصنیف می‌شود.

**پوئم سمفونیک (symphonic poem)**

شکلی از موسیقیِ ارکستری متعلق به قرن نوزدهم و بیستم که بیشتر ملهم از ایده‌های ادبی، شاعرانه، . . . است و داستان یا حکایت خاصی را بیان می‌کند. نخستین بار، فرانتس لیست یک پوئم‌سمفونی را براساس اثری از لُرد بایرون[1] تصنیف کرد.

**پولونز (polonaise)**

رقصی سه ضربی و لهستانی که عموماً در دربارِ شاهان اجرا می‌شده است. در حال حاضر قسمت‌هایی از سوییت‌ها و باله‌ها نیز هست.

**پولی‌فونی (polyphony)**

به سبکی از موسیقی چند بخشی اطلاق می‌شود که در هر بخش، ملودی‌یی مستقل از بخش‌های دیگر (از نظر ریتم و فرم) شنیده شود و ضمناً تمام بخش‌ها در مجموع نیز دارای بافتی همگون و زیبا باشند.

**تِم (theme) ← ملودی**

مجموعه‌یی از نُت‌های موسیقی که با آن‌ها، یک ملودی، فکر یا ایده‌ی موسیقایی به‌عنوان موضوع اصلی آن قطعه اختیار شده باشد.

**تمبر (timbre)**

رنگ صدای هر ساز را تمبر یا طنینِ آن ساز گویند و به یاری همین عامل است که صدای هر ساز از دیگر سازها باز شناخته می‌شود.

**تِنور (tenor)**

۱. بخش اصلی در موسیقی آوازیِ چند بخشیِ اولیه (قرون دوازدهم تا پانزدهم).

۲. پس از اضافه شدن بخش دیگری، بَم‌تر از تنور به نام باس به مجموعه‌ی بخش‌ها، بخش تنور در ترتیب بخش‌ها از پایین به بالا، دومین بخش قرار گرفت.

۳. بالاترین میدان صدا در مردان.

**توکاتا (toccata)**

در اصل به‌معنای لمس کردن. نامی قدیمی برای قطعات موسیقی که برای سازهای شستی‌دار ساخته می‌شد و در آن سرعت و ظرافت موردنظر بود.

---

۱. G. G. Byron : (۱۸۲۴ ـ ۱۷۸۸). شاعر معروف انگلیسی.

**تونالیته (tonality) ← گام**

مجموعه‌یی از صداهای مختلف که نغمه‌های دیگر در اطراف آن و وابسته به آن باشند. همچنان که هر قطعه موسیقی ایرانی وابسته به یکی از دستگاه‌ها یا مقام‌های ایرانی است، در موسیقی تونال غرب نیز هر ملودی متعلق به یک گام است. به عنوان مثال می‌گویند: «تونالیته‌ی این ملودی 'دوماژور' یا 'می‌مینور' است»، یعنی اصوات ملودی مزبور همه از اصوات گامِ دوماژور یا می‌مینور تشکیل شده است.

**حامل (staff , staves)**

خطوط موازی‌یی (پنج خط) است برای نوشتن و خواندن علائم موسیقی و دقیق‌تر، برای تعیین زیر و بمی نُت‌های موسیقی. هر یک از خطوط و هر فاصله‌ی بین دو خط، محلِ یک نُتِ معین است و نام نُت‌ها از روی علامتی به نام «کلید» معین می‌شود که در ابتدای سمت چپ حامل قرار می‌گیرد.

**راپسودی (rhapsodie)**

نوعی فانتزی برای موسیقی‌سازی و ساخته‌یی آزاد که در آن از تِم‌هایی با الهامِ مِلّی یا میهنی استفاده کنند، مانند راپسودی مجارستانی اثر فرانتس لیست.

**رکوییم (requiem)**

دعای کلیسای کاتولیک برای مردگان. موسیقی‌یی را که روی متون این دعا ساخته می‌شود، رکوییم گویند.

**رُمانتیک (romantic)**

جنبشی مهم در هنر قرن نوزدهم که تا دهه‌ی اوّل قرن بیستم نیز ادامه یافت. خصوصیت سبک رمانتیک در موسیقی (در مقابل سبک کلاسیک)، اهمیت یافتن بیان احساسی و درونی در برابر عوامل قراردادی موسیقایی مانند ریتم، هارمونی، فرم و. . . است.

**ریتم (rhythm)**

تناسب و تعادل و تقارن میان صداها و سکوت‌ها با امتدادهای مساوی در یک جمله‌ی موسیقایی یا یک مجموعه‌ی صوتی.

**ژیگ (gigue)**

یک نوع رقص انگلیسی و نام یکی از موومان‌ها در سوییت.

**ساراباند (sarabande)**

رقصی است اسپانیایی یا مراکشی، سه ضربی، آرام، دارای حالتی باوقار، متعلق به قرن‌های هفدهم و هیجدهم اروپا.

**سرناد (serenade)**

موسیقی سازی یا آوازیِ شب که عاشق زیر پنجره‌ی معشوق می‌نوازد یا می‌خواند.

**سمفونی (symphony)**

به مفهوم متداول امروزی، قطعه‌یی مفصّل به فرمِ سونات و معمولاً دارای سه یا چهار قسمت مجزّا و مستقل (موومان) که برای ارکستر سمفونیک تصنیف می‌شود.

**سوپرانو (soprano)**

صدای تیز زنانه، بالاترین میدان صدا در زنان یا در سازها.

**سولو (solo)**

۱. تک‌نوازی یا تک‌خوانی (با یا بدون همراهی ساز دیگر).

۲. قطعه‌یی که توسط یک نفر، خواه تنها و خواه با همراهی پیانو، اُرگ، ارکستر و غیره اجرا می‌شود.

**سونات (sonata)**

اصطلاحی است به معنای موسیقی *سازی* در مقابل اصطلاح کانتات به معنای فرم‌های *آوازی*، که در دوره‌های مختلف به صورت‌های گوناگون تغییر کرده و اکنون به شکل قطعاتِ یک تا چندین موومانی درآمده است.

**سوییت (suite)**

فرم موسیقی سازی مربوط به دوره‌ی باروک، متشکل از چند موومان که هریک با صفت اختصاصی یک رقص همراه است. از میان موومان‌های مختلف، آلماند، کورانت، ساراباند و ژیگ، رقص‌های اصلی سوییت را تشکیل می‌دهند.

**فوگ (fugue)**

دقیق‌ترین، استادانه‌ترین و آخرین فرم در موسیقی تقلیدی (immitative) به سبک کنترپوانتیک که به روش خاص آهنگساز تصنیف می‌شود.

**کاپریچیو (capriccio : ایتالیایی) ← کاپریس**

به قطعات متنوع، شاد و سبُک اطلاق می‌شود. این قطعات بیشتر در قرن هفدهم برای

سازهای شستی‌دار ساخته می‌شد.

**کاپریس (caprice : انگلیسی، فرانسه) ← کاپریچیو.**

**کانتات (cantata)**

فرم‌های *آوازی* متعلق به دوره‌های قبل و بعد از باروک. اغلب شامل یک سلسله موومان که همگی بر روی متنی نقالانه و ادامه‌دار، گاه با محتوایی عاشقانه و بیشتر با محتوایی دراماتیک یا مذهبی، تصنیف می‌شد.

**کُر (آواز جمعی) (choir)**

دسته‌ی همسرایان، مرکب از مخلوطی از بخش‌های صدای زنان و مردان. در آوازِ جمعی کامل مردان در دو بخشِ تنور (بخش بالاتر) و باس (پایین‌ترین بخش) و زنان نیز در دو بخشِ آلتو (بخش پایین) و سوپرانو (بالاترین بخش) تقسیم می‌شوند.

**کلاسیک (classical)**

در موسیقی به معانی مختلف به کار رفته است:

۱. موسیقی و هنر یونان باستان.

۲. آثار موسیقی مربوط به سال‌های ۱۷۵۰ تا ۱۸۳۰.

۳. آثار موسیقی که در آن تقارن، تناسب، زیبایی و فرم اهمیتی بیش از بیان احساس داشته باشد(در مقابل موسیقی رُمانتیک).

**کنترپوان (counterpoint)**

یکی از علوم و فنون مربوط به چند صدایی کردن موسیقی به شکلی که چند ملودی مختلف به‌طور همزمان با هم قابل اجرا باشند.

**کنسرتو (concerto)**

قطعه‌یی است که برای یک یا چند سازِ سولو به همراه ارکستر تصنیف شده است. نقش ارکستر در مجموع، همراهیِ ساز یا سازهایی است که نقش اصلی را در تمام قطعه ایفا می‌کنند.

**کوارتت (quartet)**

مجموعه‌یی مرکب از چهار بخش صدای سازی یا آوازی و نیز قطعه‌یی که برای این مجموعه نوشته شود.

**کورال (chorale)**

آهنگ مذهبی در کلیسای *پروتستان آلمان*، جایگزینِ مس (mass) در کلیسای کاتولیک، که بعدها هسته‌ی اصلی موسیقیِ باروک آلمان و پایه‌ی تعداد زیادی کانتات قرار گرفت.

**کورانت (courante)**

رقصی سه ضربی با حالتی روان و گاه آرام و نام یکی از موومان‌ها در سوییت.

**کوینتت (quintet)**

گروه نوازنده یا خواننده مرکب از پنج ساز یا خواننده.

**گام (gamme : فرانسه scale: انگلیسی) ← تونالیته**

مجموعه‌ی صداها یا نُت‌هایی که به‌طور متصّل و پشت سر هم یک مجموعه‌ی صوتی را تشکیل می‌دهند و موسیقی براساس آن‌ها ساخته می‌شود.

**مازورکا (mazurka)**

یکی از رقص‌های ملّی در لهستان که آن نیز معمولاً سه ضربی است.

**مس (mass)**

رسمی‌ترین مراسم عبادت در کلیسای *رومن ـ کاتولیک* با عناوینی چون یادبود برای حوادثِ «شام آخرین» و به صلیب کشیده شدن حضرت مسیح که در اجتماع کلیسا در روزهای یکشنبه اجرا شود.

**ملودی (melody) ← تِم**

به مفهوم کلّی، گروهی از نغمه‌ها یا نُت‌ها که هریک به نوبت پس از دیگری می‌آیند و این معنا در مقابل اصطلاحِ هارمونی یعنی اصوات موسیقایی که یکجا یا دسته دسته، همزمان به صدا درآیند قرار می‌گیرد. به‌طوری که ملودی «خط افقیِ» موسیقی و هارمونی «خط عمودیِ» آن را در بافت موسیقی نشان می‌دهد.

**منوئه (minuet)**

رقص روستایی فرانسوی سه ضربی، به‌معنای قدم کوچک که در قرن هفدهم در دربار فرانسه رایج شد و بعدها به‌عنوان یکی از موومان‌های سوییت مورد استفاده قرار گرفت و سپس در وین به والس (waltz) تبدیل شد.

**موتت (motet)**

مهم‌ترین فرم تصنیف موسیقی در زمان‌های اولیه‌ی موسیقی پولی‌فونیک. به‌خصوص در قرون وسطی و دوره‌ی رُنسانس. معمولاً قطعه‌یی است برای آواز جمعی (کُر) بر روی کلامی لاتینی از مآخذ مذهبی کلیسای رومن ـ کاتولیک.

**موومان (movement)**

تقسیمات کامل و بالنسبه مستقل در یک قطعه سونات، سمفونی و غیره. هر قطعه سونات معمولاً از سه (و احیاناً چهار) موومان و هر قطعه سمفونی معمولاً از چهار موومان متشکل است.

**میزان (bar)**

تقسیمات مساوی یا گاه نامساویِ موسیقی از نظر زمان که میان دو خط عمود به نام خطِ میزان (bar line) قرار دارند.

**نوکتورن (nocturne)**

قطعه‌ی موسیقی دل‌انگیز و رؤیایی، بیشتر شبانه و عاشقانه. این نام توسط جان فیلد[1] ابداع شد و سپس با آثار شوپن اشتهار یافت.

**واریاسیون (variation)**

تغییرات مختلف در ریتم یا ملودی یا هارمونی که روی یک تِم اجرا و موجب می‌شود که تِم در هربار تکرار، جلوه‌ی دیگری داشته باشد.

**والس (Waltz)**

رقصی سه ضربی با سرعت عادی که در سال ۱۸۰۰ بر مبنای منوئه به‌وجود آمد. امّا والس برخلاف منوئه که فقط سه بخش دارد، دارای بخش‌های مختلف و متعدّد است.

**هوموفونیک (homophonic)**

موسیقی به سبک هوموفونی که در مقابل سبک پولی‌فونی قرار دارد؛ شیوه‌یی از موسیقیِ چند بخشی که یک بخش که در آن حرکتی مستقل، ملودیک و زیبا دارد برروی بخش‌های دیگر که همراهی‌کننده‌ها هستند، اجرا می‌شود.

---

۱. John Field : (۱۸۳۷ ـ ۱۷۸۲) پیانیست و آهنگساز ایرلندی.

# برخی از آهنگسازان بزرگ جهان و نمونه آثار آن‌ها

**چند توضیح :**

- علامت ● قبل‌ازهر اثر، نشانه‌ی موجود بودن آن‌اثر دربازار ایران‌تا تاریخ زمستان ۱۳۷۴ است.*
- علامت ※ قبل از هر اثر، نشانه‌ی شاخص بودن آن اثر در میان آثار موسیقی جهان است.
- فرم‌های موسیقی که در معرفی نمونه آثار آهنگسازان نام برده شده، در واژه‌نامه توضیح داده شده است.

**آلبنیتس، ایزاک (Isaac Albéniz)**

(۱۹۰۹ - ۱۸۶۰)، آهنگساز و پیانیست اسپانیایی، دارای سبک ملّی اسپانیایی.

- «آستوریاس» از سوییت *ایبریا (Iberia)* - برای پیانو.
- سوییت *اسپانیول* - برای پیانو.
- *اسپانا (Espana)* - برای پیانو.

*کاتالونیا (Catalonia)* - راپسودی برای ارکستر.

**آلبینونی، توماس (Tommaso Albinoni)**

(۱۶۷۱ - ۱۷۵۱)، آهنگساز ایتالیایی.

- آداجیو *(Adagio)* برای ارکستر زهی.

کنسرتوها اپوس ۵ و ۷.

**آیوز، چارلز (Charles Ives)**

---

* دستیابی به یک فهرست مشخص و کامل از آثار منتشره، میسّر نشد؛ بنابراین آن‌چه در اینجا معرفی می‌شود، در یک بررسی محدود شناسایی شده است.

(۱۹۵۴ ـ ۱۸۷۴)، آهنگساز امریکایی.
سمفونی‌های ۲ و ۳.
سونات‌ها: کنکورسوناتا (Concord Sonata) ـ برای پیانو، . . .
آثار کُرال: لینکُلن، عامیِ بزرگ (Lincoln, the Great Commoner)، . . .

**اُرف، کارل (Carl Orff)**
(۱۹۸۲ ـ ۱۸۹۵)، آهنگساز و رهبر آلمانی.
۳ کانتات بزرگ یا تریونفی (trionfi): کارمینا بورانا (Carmina Burana)، کاتولّی کارمینا (Catulli Carmina)، و تریونفو دی آفرودیت (Trionfo di Afrodite)
اُپراها: دای کلاخ (Die Kluge)، آنتیگون (Antigonae)، اُدیپ (oedipus).

**استراوینسکی، ایگور فئودورویچ (Igor Fedorovich Stravinsky)**
(۱۹۷۱ ـ ۱۸۸۲)، آهنگساز، پیانیست و رهبر روسی.
باله‌ها: ● پرنده‌ی آتشین، ● پرستش بهار، داستان سرباز، عروسی، روباه، بوسه‌ی پری، * پتروشکا (Petrushka)، پولچینلا (Pulcinella)، آپولون موزاژت (Apollon Musagete)، آگون (Agon)، . . .
برای کَر وارکستر: سمفونی مزامیرداود (Symphony of Psalms)، ترنی (Threni)، ...
برای ارکستر: آتش بازی، دامبارتون اوکس (Dumbarton Oaks)، رگتایم (Ragtime)، . . .

**اسکارلاتی، اَلسّاندرو (Alessandro Scarlatti)**
(۱۷۲۵ ـ ۱۶۶۰)، آهنگساز ایتالیایی.
اپراها: پومپی (Pompeo)، . . .
انجیل به روایت سن ژان (St. John Passion) ـ پاسیون.
آریانا (Arianna).
مس و موتت و بسیاری آثار دیگر.

**اسکارلاتی، دومینیکو (Domenico Scarlatti)**

(۱۷۵۷ - ۱۶۸۵)، آهنگساز و نوازنده‌ی کلاوسن ایتالیایی (پسر آلساندرو اسکارلاتی).

سونات‌ها: **سونات در دو مینور** - برای هارپسیکورد، **سونات در رِ ماژور** - برای کلاوسن [نام فرانسوی هارپسیکورد]، . . .

اُپراها: *ایفی ژنی در اولید (Ifigenia in Aulide)*، *ایفی ژنی در توراید (Ifigenia in Tauride)*، *سیلویا (La Sylvia)*

**اسمتانا، بدریش (Bedrich Smetana)**

(۱۸۸۴ - ۱۸۲۴)، پیانیست، آهنگساز و رهبر اهل چکسلواکی.

پوئم سمفونیک‌های **سرزمین پدری من**، از جمله **مولداوا** *(Moldau)*.

اُپراها: *نامزد فروخته شده*، *بوسه*، *دالیبور (Dalibor)*، . . .

**اشتراوس، ریشارد (Richard Strauss)**

(۱۹۴۹ - ۱۸۶۴)، آهنگساز و پیانیست آلمانی.

پوئم سمفونیک‌ها: ● *چنین گفت زرتشت*، * *تیل اویلن اشپیگل - (Till Eulen Spiegel)*، *زندگی یک قهرمان*، *دون ژوان (Don Juan)*، *دون کیشوت (Don Quixote)*، *مرگ و دگرگونی*.

اُپراها: *سالومه (Salomé)*، *الکترا (Elektra)*، . . .

**الگار، ادوارد (Edward Elgar)**

(۱۹۳۴ - ۱۸۵۷)، آهنگساز و رهبر انگلیسی.

اُراتوریوها: *رؤیای ژرونتیوس (The Dream of Gerontius)*، *آپوستل (The Apostels)*

۲ سمفونی.

● کنسرتو ویولونسل.

**باخ، کارل فیلیپ امانوئل (Carl Philipp Emanuel Bach)**

(۱۷۸۸ ـ ۱۷۱۴) ، آهنگساز آلمانی، فرزند سباستین باخ.
سمفونی در پنج موومان.
کنسرتوها، پاسیون‌ها، کانتات‌ها، کوارتت‌ها، . . .

**باخ، یوهان سباستین (Johann Sebastian Bach)**
(۱۷۵۰ ـ ۱۶۸۵) ، آهنگساز و ارگانیست بزرگ آلمانی.
● کنسرتوهای پیانو.
● پرلود و فوگ‌ها.
● مجموعه آثار برای گیتار یا لوت (عُود).
● ***توکاتاوفوگ در رمینور (سلام آقای باخ)***
● ***انجیل به روایت سن ماتیو*** *(St. Matthew Passion)* ـ پاسیون.
***انجیل به روایت سن ژان*** ـ پاسیون.
کانتات‌ها : * ***شماره‌ی ۱۴۰ بیدار شوید آوا ما را می‌خواند*** ، ***قهوه***، ***روستایی***، ***فبوس و پان*** ، . . .
* ***پاساکالیا و فوگ در دو مینور*** (شاهکار موسیقی اُرگ).
* سوییت‌های ارکستری ۱ تا ۶.

**باربر ، ساموئل (Samuel Barber)**
(۱۹۸۱ ـ ۱۹۱۰)، آهنگساز امریکایی.
باله‌ی ***مدهآ*** *(Medea)*.
***کنسرتو کاپریکورن*** *(Capricorn Concerto)* ـ برای فلوت، اُبوا، ترومپت و سازهای زهی.
***دُعاهایی از کی یرکه‌گارد*** *(Prayers of Kierkegaard)* ـ برای کُر و ارکستر.
● ***کنسرتو ویولونسل.***
سونات پیانو.

**بارتوک ، بلا (Béla Bartók)**

(۱۹۴۵ ـ ۱۸۸۱) ، آهنگساز ، پیانیست و فولکلوریست مجارستانی.

● **ماندارینِ شگفت‌انگیز** *(The Miraculous Mandarin)* ـ بالت.

* **کوارتت شماره‌ی ۵** (زهی‌ها).

**کنسرتوهای پیانو، میکروکاسموس** *(Mikrokosmos)* ـ **۱۵۳ قطعه برای پیانو، آثار پیانویی دیگر.**

**کنسرتو برای ارکستر، موسیقی برای سازهای زهی، سازهای ضربی و چلستا، آثار ارکستری دیگر.**

***کانتات پروفان*** *(Cantata Profana)* ـ **برای کُر و ارکستر.**

**بتهوون ، لودویک وان (Ludwig van Beethoven)**

(۱۸۲۷ ـ ۱۷۷۰)، آهنگساز بزرگ آلمانی.

**سمفونی‌ها :** ● * **شماره‌ی ۵ ، شماره‌ی ۳ *اروئیکا*** *(Eroica)* ، ● **شماره‌ی ۶ *پاستورال*** *(Pastoral)* ، **شماره‌ی ۷** ، ● **شماره‌ی ۹ سرود شادمانی** (کُرال) ، . . .

**سونات‌ها :** ● **مهتاب** ، ● ***پاتتیک*** *(Pathetique)*، ● ***آپاسیوناتا*** *(Appasionata)* ، . . .

**اوورتورها :** ● ***اگمنت*** *(Egmont)*، ● ***کوریولانوس*** *(Coriolanus)* ، ***لئونور*** *(Leonore)* ، ● **خرابه‌های آتن**، . . .

● **کنسرتوهای پیانو : شماره‌ی ۵ *امپراتور***، . . .

● **کنسرتوویولون در رِ ماژور.**

**اپرای *فیدلیو*** *(Fidelio)*.

**اُراتوریوی مسیح بر کوه زیتون.**

**مس *سولمنیس*** *(Missa Solemnis)*.

**برامس ، یوهان (Johannes Brahms)**

(۱۸۹۷ ـ ۱۸۳۳) ، آهنگساز و پیانیست آلمانی.

● **۴ سمفونی :** * **سمفونی شماره‌ی ۳ در فا ماژور.**

● **رقص‌های مجارستانی.**

**رکوییم آلمانی.**

۲ کنسرتو پیانو.
*کنسرتو ویولون.*
انواع موسیقی برای پیانو.

**برگ ، آلبان (Alban Berg)**
(۱۹۳۵ ـ ۱۸۸۵) ، آهنگساز اتریشی.
۲ اُپرا : *وتسک (Wozzeck) و لولو (Lulu).*
*لیریک سوییت* ـ کوراتت زهی.
*به یاد یک فرشته* ـ کنسرتو برای ویولون و ارکستر.
۴ قطعه برای کلارینت و پیانو.

**برلیوز ، هکتور (Hector L. Berlioz)**
(۱۸۶۹ ـ ۱۸۰۳) ، آهنگساز فرانسوی.
سمفونی‌ها : *فانتاستیک (Fantastique)، رومئو و ژولیت، هارولد در ایتالیا، . . .*
*مس مردگان* (رکوییم).
*کارناوال رُم (Roman Carnival)* ـ اوورتور.
*بنونوتو چلینی (Benvenuto Cellini)* ـ اُپرا.
*فاوست نفرین شده* ـ کانتات.
*کودکی مسیح* ـ اُراتوریو.

**بروکنر، آنتون (Anton Bruckner)**
(۱۸۹۶ ـ ۱۸۲۴) ، ارگانیست و آهنگساز اتریشی، استاد هارمونی و کنترپوان.
سمفونی‌ها.
مس‌ها : *شماره‌ی ۳ در فا مینور، شماره‌ی ۱ در رِ مینور، . . .*

**بریتن ، بنجامین (Benjamin Britten)**
(۱۹۷۶ ـ ۱۹۱۳)، آهنگساز انگلیسی.

اپراها : *بیلی باد (Billy Budd)*، *پیتر گریمز (Peter Grimes)* ، *رؤیای نیمه‌شب تابستان*، . . .

● **رکوییم جنگ.**

*تشریفاتِ کارولز (A Ceremony of Carols)* ـ آوازی.

● *راهنمای یک جوان به ارکستر* ـ واریاسیون و فوگ برروی یک تم از پرسل.

● ***واریاسیون روی تمی از فرانک بریج.***

**بورودین، الکساندر (Alexandre Borodin)**

(۱۸۸۷ ـ ۱۸۳۳) ، آهنگساز روسی.

*پرنس ایگور (Prince Igor)* ـ اُپرا.

در *استپ‌های آسیای مرکزی* ـ تابلوی سمفونیک.

**بیزه ، ژرژ (Georges Bizet)**

(۱۸۷۵ ـ ۱۸۳۸) ، آهنگساز فرانسوی.

اُپراها : ● * *کارمن (Carmen)* ، *صیادان مروارید* ، *دختر زیبای پرت (The Fair Maid of Perth)* . . .

*آرلزین (L' Arlésienne)* ـ سویت.

**پاگانینی، نیکولو (Nicolo Paganini)**

(۱۸۴۰ ـ ۱۷۸۲)، ویولونیست برجسته و آهنگساز ایتالیایی.

● کنسرتوهای ویولون.

● ۲۴ کاپریس ویولون.

● سونات‌های ویولون و گیتار.

**پالسترینا، جووانی پی‌یر لوییجی (Giovonni Pierluigi Palestrina)**

(۱۵۹۴ ـ ۱۵۲۵)، آهنگساز ایتالیایی.

آثار مذهبی فراوان، به‌خصوص مس‌ها:

* میسا برویس (*Missa Brevis*) ، اسومپتا اِ ماریا (*L' Assumpta est Maria* ـ از مشهورترین مس‌های او)، پاپو مارچلی (*Papoe Marcelli*) ، آترنا کریستی (*Aeterna Christi*) ، لودا سیون (*Lauda Sion*)، . . .

**پرسل، هنری (Henry Purcell)**

(۱۶۹۵ ـ ۱۶۵۹) ، آهنگساز انگلیسی.

اُپراها : دیدو و آنئاس (*Dido and Aeneas*)، آرتورشاه، ملکه‌ی پریان، . . .

فانتزی‌های زهی.

**پروکوفیف، سرگئی (Sergey Prokoflev)**

(۱۹۵۳ ـ ۱۸۹۱)، پیانیست و آهنگساز روسی.

۷ سمفونی : ● شماره‌ی ۱ سمفونی کلاسیک، . . .

اپراها : عشق برای سه نارنج ، فرشته‌ی آتش ، جنگ و صلح ، . . .

پیتروگرگ ـ موسیقی برای کودکان، تنظیم برای ارکستر و داستان‌گو.

ستوان کیج (*Lieutenant Kije*) ـ سوییت سمفونیک.

الکساندر نوفسکی (*Alexander Novsky*) ـ کانتات.

**پوچینی ، جاکومو (Giacomo Puccini)**

(۱۹۲۴ ـ ۱۸۵۸) ، آهنگساز ایتالیایی.

اپراها : * لابوهم (*La Boheme*) ، مادام باترفلای (*Madama Butterfly*) ، توسکا (*La Tosca*) ، توراندخت (Turandot) ، مانون لسکو (*Manon Lescaut*) ، . . .

**پولانک ، فرانسیس (Francis Poulenc)**

(۱۹۶۳ ـ ۱۸۹۹) ، آهنگساز و پیانیست فرانسوی.

گفت و گوی راهبان کرملی ـ اپرا.

گلوریا (*Gloria*) ـ آواز جمعی و ارکستر.

بالماسکه ـ کانتات.

*چهره‌ی بشری* ـ کانتات.
*کنسرتو برای اُرگ.*

**تارتینی، جوزپّه (Giuseppe Tartini)**
(۱۷۷۰ ـ ۱۶۹۲)، ویولونیست و آهنگساز ایتالیایی.
کنسرتوها.
سونات‌هایی برای ویولون و سازهای دیگر.

**تله‌مان، گئورک فیلیپ (Georg Philipp Telemann)**
(۱۷۶۷ ـ ۱۶۸۱)، آهنگساز و ارگانیست آلمانی.
فانتزی‌ها.
پاسیون‌ها : *پاسیون سن‌مارک (St. Mark Passion)*، . . .
*کانتات اینو (Ino Cantata).*
اوورتورها.
سوییت‌هایی برای فلوت و سازهای زهی.

**چایکوفسکی، پیوتر (Pyotr Tchaikovsky)**
(۱۸۹۳ ـ ۱۸۴۰)، آهنگساز روسی.
● سمفونی‌ها : *شماره‌ی ۴*، *شماره‌ی ۵*، *شماره‌ی ۶ پاتتیک (Pathetique)*، . . .
باله‌ها : ● *دریاچه‌ی قو*، ● *زیبای خفته*، ● * *فندق شکن.*
*کنسرتو ویولون.*
*کنسرتو پیانو شماره‌ی ۱.*
قطعات فراوان برای پیانو.
*رومئو و ژولیت* ـ اوورتور فانتزی.
*فرانچسکا دارامینی (Francesca da Rimini)* ـ پوئم سمفونیک.
● *کاپریچ ایتالیایی.*

**خاچاتوریان، آرام (Aram Khachaturian)**

(۱۹۷۸ ـ ۱۹۰۳) ، آهنگساز ارمنی.

● باله‌ی *گایانه (Gayaneth)*.

کنسرتوها : *کنسرتو پیانو، کنسرتو ویولون، کنسرتو ویولونسل.*

**دبوسی ، آشیل کلود (Achille Claude Debussy)**

(۱۹۱۸ ـ ۱۸۶۲)، آهنگساز فرانسوی.

* *پرلود برای بعدازظهر یک فان* (ربّ النوع کشتزارها و روستاها) ـ پوئم سمفونیک.

● *دریا (La Mer)* ـ سوییت ارکستری.

*پلئانس و ملیزاند (Pelléas et Melisande)* ـ اپرا.

*شهادت سن سباستین* ـ آوازی برای صحنه.

نوکتورن‌ها.

**دونانی ، ارنو (Erno Dohnányi)**

(۱۹۶۰ ـ ۱۸۷۷) ، آهنگساز ، پیانیست و رهبر مجارستانی.

۳ اُپرا، ۱ باله ، ۳ سمفونی، سوییت سمفونیک‌ها ، کوراتت‌ها، . . .

**دوورژاک ، آنتونین (Antonin Dvorák)**

(۱۹۰۴ ـ ۱۸۴۱) ، آهنگساز چکسلواکی.

۹ سمفونی : ● *شماره‌ی ۹ از دنیای نو*، . . .

*کنسرتو ویولون.*

*کنسرتو ویولونسل.*

*رقص‌های اسلاو* ـ برای ارکستر.

پوئم سمفونیک‌ها.

اپرای *روسالکا (Rusalka)*.

**رامو ، ژان فیلیپ (Jean Philippe Rameau)**

(۱۷۶۴ ـ ۱۶۸۳) ، آهنگساز فرانسوی.

قطعاتی برای کلاوسن.

قطعاتی برای هارپسیکورد، از جمله قطعه‌یی که در آن صدای مرغ و جوجه تقلید شده است.

اپراها : *کاستور و پولکس (Castor et Pollux)* ، *پالادینز (Les Paladins)* ، *داردانوس (Dardanus)* ، *لز اندگلانت (Les Indes Galantes)* ، *هیپولیت و آریسی (Hippolyte et Aricie)* ، . . .

**راول ، موریس (Maurice J. Ravel)**

(۱۹۳۷ ـ ۱۸۷۵) ، آهنگساز برجسته‌ی فرانسوی.

- * *بولرو (Bolero)* ـ برای ارکستر.
- *دافنیس و کلوئه (Daphnis et Chloé)* ـ باله و سوییت.

*آرامگاه کوپرن (Tombeau de Couperin)* ـ برای پیانو.

*سوناتین (Sonatine)* ـ برای پیانو.

*راپسو دی اسپانیایی* ـ برای ارکستر.

*والس (La Valse)* ـ برای ارکستر.

*سوییت مادرم غاز* ـ برای پیانو.

*بازی آب* ـ سونات برای ویولون و پیانو.

*ساعت اسپانیایی* ـ اپرا کُمیک.

**رسپیگی ، اُتورینو (Ottorino Respighi)**

(۱۹۳۶ ـ ۱۸۷۹) ، آهنگساز، پیانیست و رهبر ایتالیایی.

*اپرای زیبای خفته* ـ برای تئاتر عروسکی.

*دکان عجیب* ـ بالت.

*چشمه‌ی رم* ـ پوئم سمفونیک.

*کاج‌های رم* ـ پوئم سمفونیک.

*کنسرتو گرگورین (Concerto Gregoriano)* ـ برای ویولون و ارکستر

**روسینی، جوآکینو (Gioachino A. Rossini)**

(۱۸۶۸ ـ ۱۷۹۲)، آهنگساز ایتالیایی.

● اوورتورها.

اپراها: *آرایشگر شهر سویل* (Seville)، *یک ایتالیایی در الجزایر*، *ویلیام تل* *(William Tell)*، *سیندرلا*، *زاغ دزد*، . . .

موسیقی مذهبی: *استابات ماتر* *(Stabat Mater)* ـ مس.

**ریمسکی کرساکف، نیکلای آندرویچ (Nicolay A. Rimsky Korsakov)**

(۱۹۰۸ ـ ۱۸۴۴)، آهنگساز روسی.

● *شهرزاد* ـ سوییت سمفونیک.

● *پرواز زنبور عسل*.

● *کاپریچیو اسپانیایی* ـ برای ارکستر.

اپراها: *سادکو* *(Sadco)*، *خروس طلایی*، *تزار سلطان* *(Tsar Sultan)*، . . .

**ساتی، اریک (Erik Satie)**

(۱۹۲۵ ـ ۱۸۶۶)، آهنگساز و پیانیست فرانسوی.

باله‌ها: *پاراد* *(Parade)*، *مرکور* *(Mercure)*، *رولاش* *(Relâche)*.

*سقراط* ـ درام سمفونیک.

*مس فقراء*.

نوکتورن‌ها ـ برای پیانو.

آثار متعدّد برای پیانو.

**سن‌سانس، کامیل (Camille Saint-Saëns)**

(۱۹۲۱ ـ ۱۸۳۵)، آهنگساز و پیانیست فرانسوی.

● *سمفونی شماره‌ی ۳* ـ برای اُرگ و پیانو.

● *رقص مردگان* ـ پوئم سمفونیک.

*کارناوال حیوانات* ـ برای پیانو و ارکستر.
اُپراها : *سامسون و دلیله (Samson and Delilah)*، . . .
کنسرتوها : *کنسرتو پیانو*، *کنسرتو ویولون*، *کنسرتو ویولونسل*، . . .

**سیبلیوس، یان (Jean Sibelius)**
(۱۹۵۷ ـ ۱۸۶۵)، آهنگساز فنلاندی.
۷ سمفونی.
*کنسرتو ویولون.*
*آواز زمین* ـ کانتات برای آواز و ارکستر.
پوئم سمفونیک‌ها : *قوی توئونلا (Swan of Tuonela)*، *دختر پویولا (Pohjola's Daughter)*، *فینلاندیا (Finlandia)*، *تاپیولا (Tapiola)*، *ساگا (En Saga)*، . . .
سویت *کارلیا (Karelia)* ـ برای ارکستر.

**شوئنبرگ، آرنولد (Arnold Schoenberg)**
(۱۹۵۱ ـ ۱۸۷۴)، آهنگساز متولد اتریش که در آلمان زندگی می‌کرد و به علّت یهودی بودن، توسط نازی‌های اخراج شده و به امریکا رفت.
اپراها : *انتظار*، *دست خوشبخت*، *موسیٰ و هارون*، *از امروز تا فردا*، . . .
*پی‌یرو لونر (Pierrot Lunaire)* ـ برای آواز، پیانو، فلوت، کلارینت، ویولون و ویولونسل.
*یک نفر از ورشو* ـ برای کر و ارکستر.
*شب دگرگون* ـ برای شش ساززهی.
آثار زیبای پیانویی.

**شوبرت، فرانتس (Franz P. Shubert)**
(۱۸۲۸ ـ ۱۷۹۷)، آهنگساز اتریشی.
● ۹ سمفونی : *شماره‌ی ۸ (ناتمام)*، *شماره‌ی ۹*، . . .
* *سفر زمستان* ـ یک دوره ترانه.

*دختر آسیابان* ـ یک دوره ترانه.
*فانتزی ولگرد.*
*دختر جوان و مرگ* ـ کوراتت.
*ماهی قزل‌آلا* ـ کوینتت با پیانو.
*تو آرامشی* ـ ترانه.
و بسیاری آثار دیگر همچون اوورتورها، لیدها و آوازها به‌خصوص سرناد، مس و آثار مذهبی.

**شوپن، فردریک (Fryderyk Chopin)**
(۱۸۴۹ ـ ۱۸۱۰)، آهنگساز و پیانیست لهستانی.
● مجموعه آثار برای پیانو: * *سونات شماره‌ی ۲ در سی بِمُل مینور*، . . .
● کنسرتوهای پیانو، ● مازورکاها، ● نوکتورن‌ها، ● بالادها، پرلودها، اتودها، پولونزها، والس‌ها.

**شوتز، هاینریش (Heinrich Schütz)**
(۱۶۷۲ ـ ۱۵۸۵)، آهنگساز و ارگانیست آلمانی.
*رستاخیز عیسی مسیح* ـ اُپرا.
*کنسرت کوچک مذهبی.*
*هفت کلام آخر مسیح* ـ کُرال.
*پاسیون متی مقدّس*
آثار آوازی دیگر: *کانسیون ساکروئه (Cantiones Sacrae)*، *اُراتوریوی کریسمس*، *سمفونیا ساکروئه (Symphoniae Sacrae)*، . . .

**شوستاکوویچ، دیمیتری (Dmitry Shostakovich)**
(۱۹۷۵ ـ ۱۹۰۶)، آهنگساز و پیانیست روسی.
*اپرای خانم مکبث از متزنسک (Lady Macbeth de Mtsensk).*
*باله‌ی عصر طلایی.*

۱۵ سمفونی : ● *شماره‌ی ۱* ، *شماره‌ی ۴* ، ● *شماره‌ی ۵* ، ● *شماره‌ی ۷ لنینگراد*، *شماره‌ی ۹* ، *شماره‌ی ۱۰* ، . . .
کوارتت‌های زهی.
پرلودها ـ برای پیانو.
کونیتت پیانو.

**شومان ، روبرت (Robert Schumann)**
(۱۸۵۶ ـ ۱۸۱۰) ، آهنگساز و پیانیست آلمانی.
* *فانتزی* ـ برای پیانو.
قطعات کوتاه پیانو با عنوان‌های توصیفی : *پروانه‌ها* ، *صحنه‌های کودکانه* ، *کارناوال* ، . . .
*جنووا (Genoveva)* ـ اُپرا.
*عشق شاعر* ـ دوره ترانه.
*عشق و زندگی زن* ـ دوره ترانه.
۴ سمفونی.
کنسرتوها : *کنسرتو ویولون* ، *کنسرتو پیانو*، *کنسرتو ویولونسل*.

**فایا، مانوئل دو (Manuel de Falla)**
(۱۹۴۶ ـ ۱۸۷۶) ، آهنگساز و پیانیست اسپانیایی.
*زندگیِ کوتاه* ـ اپرا.
*آتلانتیدا (La Atlantida)* ـ اُراتوریو.
● *شب‌ها در باغ‌های اسپانیا* ـ برای پیانو و ارکستر.
باله‌ها : *عشقِ جادوگر* ، *کلاه سه گوش*.

**فرانک ، سزار (César A. Franck)**
(۱۸۹۵ ـ ۱۸۲۲) ، آهنگساز و ارگانیست فرانسوی، زاده‌ی بلژیک.
پوئم سمفونیک‌ها.
*واریاسیون‌های سمفونیک* ـ برای پیانو و ارکستر.

*روح (Psyché)* ـ برای کُر و ارکستر.
*سمفونی در رِ مینور.*
آثار مذهبی کُرال : *رهایی* ، *برکات* ، . . .

**فوره ، گابریل (Gabriel Faure)**
(۱۹۲۴ ـ ۱۸۴۵) ، آهنگساز و ارگانیست فرانسوی.
موسیقی صحنه : *کالیگولا (Caligula)* ، *شیلوک (Shylock)* ، *پلئاس و ملیزاند (Pelléas et Melisande)* ، *پرده‌ی خوشبختی.*
رکوییم ـ موسیقی آوازی.
آثار بسیار برای کر و ارکستر.
قطعات برای پیانو.

**کابالفسکی، دیمیتری (Dmitry Kabalevsky)**
(۱۹۸۷ ـ ۱۹۰۴) ، آهنگساز و پیانیست روسی.
*کولاس برونیون (Colas Breugnon)* ـ اپرا.
کنسرتوها (پیانو، ویولون، . . .).
سمفونی‌ها.
پرلودها.

**کُرلّی ، آرکانجلو (Arcangelo Corelli)**
(۱۷۱۳ ـ ۱۶۵۳) ، ویولونیست و آهنگساز ایتالیایی.
*سونات‌های کلیسا.*
کنسرتوها، سونات‌های ویولون و آثار مجلسی.

**کوپرن ، فرانسوا (Francois Couperin)**
(۱۷۳۳ ـ ۱۶۶۸) ، آهنگساز فرانسوی و نوازنده‌ی ارگ و کلاوسن، معروف به «کوپرن کبیر».

● *کنسرت رویال (Concerts Royaux ـ کنسرت‌های سلطنتی).*
*دیوانگی‌های فرانسوی* ـ قطعات برای هارپسیکورد.
*قطعاتی برای کلاوسن.*
*مس‌ها برای ارگ و خوانندگان.*

**کوپلند، آرون (Aaron Copland)**
(۱۹۰۰ ـ ۱۹۹۰)، آهنگساز، پیانیست و رهبر امریکایی.
قطعات سمفونیک : *سالن مکزیکی* ، . . .
*کنسرتو برای پیانو* ، *کنسرتو برای کلارینت.*
*سونات و فانتزی برای پیانو.*
* *موسیقی برای تئاتر* ـ سوییت برای ارکستر.

**کودای ، زولتان (Zoltan Kodály)**
(۱۸۸۲ ـ ۱۹۶۷) ، آهنگساز مجارستانی.
آثار بزرگ کُرال : *پسالموس هونگاریکوس (Psalmus Hungaricus)*، *میسا برویس (Missa Brevis)* ، . . .
*هاری یانوش (Hary Janos)* ـ اُپرا.
*رقص‌های گالانتا (Dances of Galanta)* ، *رقص‌های ماروسک (Dances of Marosszék).*

**گابریلی ، آندره آ (Andrea Gabrieli)**
(۱۵۲۰ ـ ۱۵۸۶) ، آهنگساز ایتالیایی.
قطعات برای اُرگ، قطعات برای کلاوسن.
اولین قطعات سازی مجلسی.
کانزون‌های مجلسی [Canzonas : سرودها یا تصنیف‌های غیرمذهبی و محلّی ایتالیایی].

**گابریلی، جووانّی (Giovanni Gabrieli)**

(۱۶۱۲ ـ ۱۵۵۷) ، آهنگساز و ارگانیست ایتالیایی، برادرزاده‌ی آندره‌آ گابریلی.
*سوناتا پیان اِ فورته (Sonata Pian'e forte)*
*ساکروئه سمفونی (Sacroe Symphonioe)* ـ آوازی.
آوازها و سونات‌های مجلسی.

**گریگ ، ادوارد (Edvard Grieg)**
(۱۹۰۷ ـ ۱۸۴۳) . آهنگساز، پیانیست و رهبر نروژی.
*کنسرتو پیانو.*
*پیرگینت (Peer Gynt)* ـ سوییت سمفونیک.
*لیریک سوییت (Lyric Suite)* ـ برای ارکستر.
*رقص‌های سمفونیک* ـ برای ارکستر.

**گلازونف ، الکساندر (Alexander Glazunov)**
(۱۹۳۶ ـ ۱۸۶۵) ، آهنگساز روسی.
*کنسرتو پیانو شماره‌ی ۱.*
*کنسرتو ویولون شماره‌ی ۲.*
سمفونی‌ها.

**گلوک، کریستف ویلیبالد فون (Christoph W. V. Gluck)**
(۱۷۸۷ ـ ۱۷۱۴) ، آهنگساز آلمانی
اپراها : *اُرفه و اوریدیس (Orfeo ed Evridice)* ، *آرمایِد (Armide)* ، *آنتیگون (Antigona)*، *آلست (Alceste)*، *ایفی ژنی در اولید (Iphigenie en Aulide)* ، *ایفی ژنی در توراید (Iphigenie en Tauride)*، . . .
باله‌ها : *دون ژوان* ، *سمیرامید (Semiramide).*

**گلینکا ، میخاییل (Mikhail Glinka)**
(۱۸۵۷ ـ ۱۸۰۴) ، آهنگساز روسی.

اپراها : *یک زندگی برای تزار* یا *ایوان سوسانین* (*Ivan Soussanine*)، *روسلان و لودمیلا* (*Russlan et Ludmilla*)

پوئم سمفونیک‌ها : *کامارینسکایا* (*Kamarinskaia*)، . . .

**لاسو، اورلاندو دی (Orlando de Lassus)**

(۱۵۹۴ ـ ۱۵۳۲)، آهنگساز هلندی.

موتت‌ها : *روحم غمگین است*، . . .

مس‌ها.

آثار غیرمذهبی.

**لیست، فرانتس (Franz Liszt)**

(۱۸۸۶ ـ ۱۸۱۱)، آهنگساز و پیانیست مجارستانی.

*راپسودی‌های مجار*

مس مجارستانی *تاج‌گذاری*

*سال‌های زیارت* ـ قطعات برای پیانو.

*اتودها* بر روی آثار سایر آهنگسازان.

سمفونی‌ها : *فاوست* (*Faust*)، *دانته* (*Dante*).

پوئم سمفونیک‌ها : *پرلود*، *اورفئوس* (*Orpheus*)، *پرومتئوس* (*Prometheus*)، *مازپا* (*Mazeppa*)، . . .

**مالر، گوستاو (Gustav Mahler)**

(۱۹۱۱ ـ ۱۸۶۰)، آهنگساز و رهبر اتریشی.

● ۹ سمفونی.

*آواز زمین* ـ دوره‌ی ترانه برای آواز سولو و ارکستر.

*آواز مرگ کودکان* ـ دوره‌ی ترانه برای ارکستر.

**مندلسون، فلیکس (Felix B. Mendelssohn)**

(۱۸۷۴ ـ ۱۸۰۹) ، آهنگساز، پیانیست و ارگانیست آلمانی.

● * کنسرتو ویولون در می مینور.

دو کنسرتو پیانو.

اُراتوریوها : سن پل (St. Paul) ، الیاس (Elijah).

اوورتورها : رؤیای یک شب نیمه‌ی تابستان (A Midsummer Night's Dream) ، هبریدز (Hebrides)، . . .

سمفونی‌ها : شماره‌ی ۳ اسکاتلندی ، شماره‌ی ۴ ایتالیایی، شماره‌ی ۵ دگرگونی ، . . .

ترانه‌های بدون شعر ـ مجموعه آثار برای پیانو.

**موتسارت، ولفگانگ آمادئوس (Wolfgang A. Mozart)**

(۱۷۹۱ ـ ۱۷۵۶) ، آهنگساز اتریشی.

● کنسرتوهای پیانو.

● رکوییم.

● سونات‌های پیانو.

● کوارتت‌های زهی.

سمفونی‌ها : * ● شماره‌ی ۴۰ در سل مینور ، شماره‌ی ۴۱ در دو ماژور ژوپیتر (Jupiter) ، شماره‌ی ۳۸ پراگ (Prague)، . . .

مس‌ها : ● تاج‌گذاری ، ● گنجشک‌ها.

اپراها : * دون ژوان ، نی سحرآمیز ، عروسی فیگارو ، ایدومینو (Idomeneo) ، بخشش تیتوس (Titus)، دزدی از حرم‌سرا، آن‌ها همه چنین می‌کنند، . . .

یک موسیقی کوچک شبانه ـ سرناد.

**موسورگسکی ، مودست (Modest P. Mussorgsky)**

(۱۸۸۱ ـ ۱۸۳۹) ، آهنگساز روسی.

تابلوهای نمایشگاه ـ قطعات برای پیانو.

اپراها : بوریس گودونف (Boris Codunov) ، خووانچینا (Khovantschina)، . . .

ترانه‌های و رقص‌های مرگ ـ دوره‌ی ترانه.

*بدون آفتاب* ـ دوره‌ی ترانه.

**مونته‌وردی، کلودیو (Claudio Monteverdi)**

(۱۶۴۳ ـ ۱۵۶۷) ، آهنگساز ایتالیایی.

اپراها : *ارفئو (Orfeo)*، *رقص کفّار* ، *بازگشت اولیس* (Ulisse) ، *تاج‌گذاری پاپ*،...

موسیقی‌های مذهبی.

**واگنر ، ریشارد (Richard Wagner)**

(۱۸۸۳ ـ ۱۸۱۳) ، آهنگساز، رهبر، شاعر و نویسنده‌ی آلمانی.

● اوورتورها.

اپراها : *پری* ، *هلندی سرگردان*، *تانهویزر (Tannhäuser)*، *لوهنگرین (Lohengrin)*، * *تریستان و ایزولده (Tristan und Isolde)*، *پارسیفال (Parsifal)*، *عشقِ ممنوع*، *رینتسی (Rienzi)*، *حلقه‌ی نیبلونگ (Der Ring des Nibelungen)* شامل چهار اپرا به نام‌های *طلای راین* ، *غروب خدایان* ، *زیگفرید (Siegfrid)*، *والکوره (Walkyrie)*.

**والتون ، ویلیام (William Walton)**

(۱۹۸۳ ـ ۱۹۰۲) ، آهنگساز انگلیسی.

*ترووییلوس و کرسیدا (Troilus and Cressida)* ـ اُپرا.

*ضیافت بالتازار (Belshazzar's Feast)* ـ اُراتوریو.

*فاساد (Facade)* ـ برای ارکستر.

کنسرتوها.

**وبر، کارل ماریا فون (Carl Maria Von Weber)**

(۱۸۲۶ ـ ۱۷۸۶) ، آهنگساز ، رهبر و پیانیست آلمانی.

*دعوت به رقص* ـ برای ارکستر.

اپراها : *اوریانته (Euryanthe)* ، *فرایشوتس (Freischütz)*، *اوبرن (Oberon)*.

*کنسرتو و کنسرتینو برای کلارینت*.

۲ سمفونی کلاسیک.

**وبرن، آنتون (Anton Von Webern)**
(۱۹۴۵ ـ ۱۸۸۳)، آهنگساز اتریشی.
*کنسرتو برای ۹ ساز، اپوس ۲۴.*
*کوارتت زهی، اپوس ۲۸.*
*سمفونی، اپوس ۲۱.*
*کانتات‌ها، اپوس ۲۹ و ۳۱.*
آثار کوتاه پیانویی.

**وردی، جوزپه (Giuseppe Verdi)**
(۱۹۰۱ ـ ۱۸۱۳)، آهنگساز ایتالیایی.
اپراها: *جبر سرنوشت*، *یک بالماسکه*، *دون کارلوس (Don Carlos)*، *آیدا (Aida)*، *ریگولتو (Rigoletto)*، *اتللو (Otello)*، *فالستاف (Falstaff)*، *لا تراویاتا (La Traviata)*، *ایل تروواتوره (Il Trovatore)*.
رکوییم.

**ولف، هوگو (Hugo Wolf)**
(۱۹۰۳ ـ ۱۸۶۰)، آهنگساز اتریشی.
*مانوئل ونه‌گاس (Manuel Venegas)* ـ اپرا.
*پانتزیلئا (Panthesilea)* ـ پوئم سمفونیک.
آثار کُرال، لیدها و آوازها.

**ون ویلیامز، رالف (Ralph Vaughan Williams)**
(۱۹۵۸ ـ ۱۸۷۲)، آهنگساز، ارگانیست و رهبر انگلیسی.
*فانتزی روی تمی از تالیس (Fantasia on a Theme by Tallis)* ـ برای ارکستر زهی‌ها.

سمفونی‌ها : شماره‌ی ۱ دریا، شماره‌ی ۲ لندن، شماره‌ی ۳ پاستورال (Pastoral Symphony) ، شماره‌ی ۷ آنتارکتیکا (Sinfonia Antarctica) ، . . .

**ویلالوبوس هیتور (Heitor Villa Lobos)**

(۱۹۵۹ ـ ۱۸۸۷)، آهنگساز برزیلی.

باکیاناس برازیلیئراس (Bachianas Brasileras) ـ ۹ تصنیف.

کشف برزیل ـ برای کُر و ارکستر.

کلامی کودکانه ـ برای پیانو.

سمفونی‌ها، اپراها، . . .

**ویوالدی ، آنتونیو (Antonio Vivaldi)**

(۱۷۴۱ ـ ۱۶۷۸)، آهنگساز و ویولونیست ایتالیایی.

● کنسرتوهای چهار فصل.

اپراها : سیلویا (Silvia) ، المپیاد (L' Olimpiade)،

کنسرتوها : برای فلوت، ابوا، باسون و زهی‌ها.

آثار موسیقی مذهبی.

**هایدن ، فرانتس ژوزف (Franz Joseph Hayden)**

(۱۸۰۹ ـ ۱۷۳۲) ، آهنگساز آلمانی تبار، زاده‌ی اتریش.

سمفونی‌ها : ● ۱۲ سمفونی آخر لندن، . . .

کوارتت‌های زهی : * کوارتت در می بمل ماژور ، اپوس ۱۲۳ ،

اُراتوریوها : بازگشت از تبت ، آفرینش ، آدم و حوا ، هفت کلام آخر مسیح، . . .

کنسرتوها : ارگ، پیانو، ویولون، فلوت، ترومپت، هورن ، . . .

**هندل، گئورک فردریش (Georg Frideric Handel)**

(۱۷۵۹ ـ ۱۶۸۵)، آهنگساز و ارگانیست، زاده‌ی آلمان تبعه‌ی انگلستان.

اُراتوریوها : * مسیح موعود ، اسراییل در مصر ، سامسون (Samson) یهودای-

مکابه‌یی، سلیمان (Solomon)، سمل (Semele)، . . .
اپراها : خشایارشا (Xerxes)، رینالدو (Rinaldo)، ژولیوس سزار (Jiulio Cesar)، آلچینا (Alcina)، . . .
سوییت‌ها : موسیقی آب، آهنگ آتش‌بازی پادشاهی (Fire Works Music)
سونات‌ها.
کنسرتوها : ارگ، کلاوسن.

هونه‌گر، آرتور (Arthur Honegger)
(۱۹۵۵ - ۱۸۹۲)، آهنگساز سویسی.
اُراتوریوها : داوید شاه، فریادهای جهان، رقص مردگان، ژان در آتش، . . .
کانتات‌ها : غزل غزل‌های سلیمان، آوازِ آزادی، سرود پاک، کانتات نوئل، . . .
اپراها، سمفونی‌ها.

هیندمیت، پاول (Paul Hindemith)
(۱۹۶۳ - ۱۸۹۵)، آهنگساز آلمانی و نوازنده‌ی چیره دست ویولون آلتو.
اپراها : ماتیس نقّاش، هماهنگی جهان، کاردیلاک (Cardillac)، . . .
سمفونی‌ها : ماتیس نقّاش، دگرگونی‌های سمفونیک روی تم‌هایی از وبر (Symphonic Metamorphosis)، . . .
سونات‌ها : * سونات شماره‌ی ۳ برای پیانو، . . .
لودوس تونالیس (Ludus Tonalis) ـ برای پیانو و به قصد آموزش.
موسیقی عزا (Trauer Musik) ـ برای ویولا و ارکستر.
کنسرتوها : برای ارگ، ویولونسل، . . .

یاناچک، لئوش (Leos Janácek)
(۱۹۲۸ - ۱۸۵۴)، آهنگساز، ارگانیست و رهبر چکسلواکی.
اپراها : ینوفا (Jenufa)، از خانه‌ی مردگان، روباه حیله‌گر کوچک، . . .
خاطرات یک گمشده ـ مجموعه‌ی آوازی.

*گلاگولسکا (Glagolska)* ـ مس اسلاو.

*تاراس بولبا (Taras Bulba)* ـ راپسودی اسلاو برای ارکستر.

# کتاب‌شناسی


اسپات ، زیگموند، چگونه از موسیقی لذّت ببریم، ترجمه‌ی پرویز منصوری، تهران : کتاب زمان، چاپ سوّم، ۱۳۶۵.

برنستاین، لئونارد، تجزیه و تحلیل موسیقی برای جوانان، ترجمه، بازنویسی و توضیح مصطفی کمالِ پورتراب، تهران: چشمه، ۱۳۷۳.

بریس، جفری، داستان موسیقی، ترجمه‌ی مهدی جوانفر، تهران : مهدی جوانفر، ۱۳۶۴.

حسنی، سعدی، تاریخ موسیقی، دو جلد. تهران : صفی‌علیشاه، چاپ دوّم، ۱۳۶۳.

حسنی، سعدی، تفسیر موسیقی از کلاسیک تا دوره‌ی معاصر، دو جلد، تهران: صفی‌علیشاه، چاپ دوّم، ۱۳۶۸.

خالقی، روح‌الله، سرگذشت موسیقی ایرانی، دو جلد. تهران : صفی‌علیشاه.

خالقی، روح‌الله، نظری به موسیقی، دو جلد. تهران: صفی‌علیشاه، چاپ دوّم، ۱۳۶۱.

داونز، ادوارد، موسیقی سنفنیک ، ترجمه‌ی علی‌اصغر بهرام بیگی، تهران : آگاه، چاپ چهارم، ۱۳۶۳.

دوکانده، رولان، فرهنگ بزرگ موسیقی، ترجمه‌ی شهره شعشعانی، تهران : فاریاب، ۱۳۶۴.

رولان، رومن، زندگی بتهوون، ترجمه‌ی فرهاد غبرایی، تهران: نیلوفر، ۱۳۶۷.

رید، هربرت، معنی هنر، ترجمه‌ی نجف‌دریابندری، تهران : انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، چاپ چهارم، ۱۳۷۱.

کوپلند، آرون، چگونه از موسیقی لذّت ببریم، ترجمه‌ی دکتر مهدی فروغ، تهران: نگاه، چاپ دوّم، ۱۳۶۴.

کولوسووا، ن، مقدمه‌یی برشناخت موسیقی، دو جلد، ترجمه‌ی علی‌اصغر چارلاقی، تهران : شباهنگ، چاپ دوّم، ۱۳۶۱.

مصاحب، غلامحسین، دائرة المعارف فارسی، تهران : مؤسسه‌ی انتشاراتی فرانکلین، ۱۳۴۵.
معین، دکتر محمّد، فرهنگ فارسی، جلدهای ۵ و ۶ (قسمت اَعلام)، تهران : امیرکبیر، چاپ هفتم، ۱۳۶۴.
منصوری، پرویز، سازشناسی. تهران: اداره‌ی کل آموزش هنری وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۵.
میلر، هیو ام، شناسایی موسیقی، ترجمه‌ی پرویز مدیری، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۷.
وجدانی، بهروز، فرهنگ تفسیری موسیقی، تهران: بهروز وجدانی، ۱۳۷۱.
هارمن، کاتر، داستان هنر موسیقی، ترجمه‌ی فرهاد مؤمنی، تهران: بهجت، ۱۳۶۷.
ماهنامه‌ی پیام یونسکو باعنوان جهان موسیقی، فروردین ۱۳۷۰ (تاریخ انتشار : دی ۱۳۷۰)، مقالاتِ : «مصاحبه بامانو دیبانگو»، ترجمه‌ی ناهید فروغان؛ «موسیقی، جهان تلفیق»، نوشته‌ی ایزابل لماری. ترجمه‌ی ناهید فروغان؛ «تولد بلوز»، نوشته‌ی اتین‌بور و آلبرتو نوگرئرا، ترجمه‌ی نیره توکلّی؛ «جازلاتین»، ترجمه‌ی رضا فرخ‌فال؛ «موسیقی جهانی یا آوای اعصار»، نوشته‌ی آلن گاردینیه، ترجمه‌ی هادی غبرایی.
نوارهای «شناخت موسیقی کلاسیک» (۵ نوار کاست)، کارِ شاهین فرهت، با همکاری شهلا شریف Stereo Dolby , 1983 (۱۳۶۱).
Gilder,Eric, *The Dictionary of Composers and Their Music,* Avenel, New Jersey: Wings Books, 1993.
Kennedy, Michael, *The Oxford Dictionary of Music,* New York: Oxford University Press, 1985.
Miller, Hugh M, *History of Music,* New York: Barnes & Noble Books, 1973.
Slonimskey, Nicolas, *The Concise Baker's Biographical Dictionary of Musicians,* Eighth Edition, NewYork: Schirmer Books,1994.
Tirro,Frank, *Jazz:A History,* New York:W.W. Norton & Company, Inc., 1993.