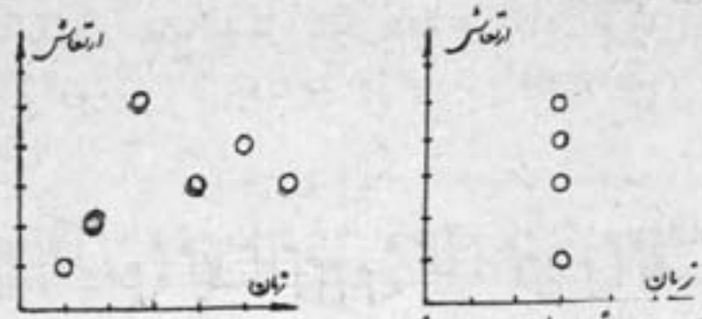
گفتاری دربارهٔ «ملودی»

برای همهٔ ما این موضوع کاملا واضح است، که هرگونه مطالعهٔ هنرموسیقی بامطالعهٔ ملودی آغاز میشود. بسیاری از مردم «موسیقی» و «ملودی» را یك‌چیز میپندارند. وبرای خودمان اولین درك موسیقی مربوط بهمان آهنگهای ساده‌لالائی یاتصنیف‌های محلی است، که در زمان کودکی برای ما خوانده‌اند. بعد ما در طول عمرخود باهزاران نوع دیگر ملودی یا آهنگهای ساده‌کردشهای اردوئی یادبستانی وغیره آشنا میشویم. امروز در تمام‌دنیا انستیتوهائی فقط برای «شنیدن» تاسیس شده. در این مؤسسات موسیقی عالیتر را باملودی‌آن بمردم نشان میدهند، وآنهارا باآهنگ‌های مختلف موسیقی مرحلهٔ بالا آشنا میسازند. بارشد تجربیات، بالاخره ماباعناصر دیگرموسیقی، ازقبیل «ریتم»، «هارمونی»، «فورم»و«انسترومانتاسیون» آشنا میشویم. در تجربهٔ «شنیدن» خود ملودی بالاترین مقام را احراز کرده است.

مصالح اولیهٔ موسیقی، نوتهای موسیقی است، که هم برای ساختمان‌ملودی وهم برای هارمونی میتوان این مصالح را بکار برد. اما بستگی باین دارد، که این مصالح چگونه باهم ترکیب وترتیب یابند. مادر شکل زیر طرز این ترکیب را شرح داده‌ایم. ازاینقرار که، در دوخط قائم وافقی، دو بعد اصلی موسیقی را، که بعد زمان و بعد ارتفاع باشد نقل کرده، نوتهای موسیقی را برحسب این دوبعد اصلی در

صفحه منتقل کرده‌ایم .



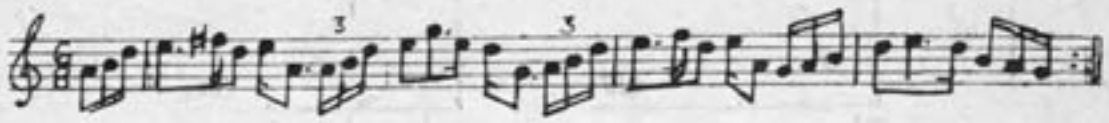
هارمونی نتیجهٔ نواختن «توأم» دو یا چند صداست . درحالیکه ملودی نتیجه بصدا درآمدن متوالی یك سری از نت‌هامیباشد . میدانیم، که ترکیب نوتها بایدازقانون صریح ومشخصی پیروی کند . درشکل ما، ترکیبات قائم روابط توأم‌را نشان‌میدهند، در حالیکه ترکیبات افقی روابطی‌را معرفی میکنند، که فهم آنها فقط بستگی بعمل حافظه دارد .

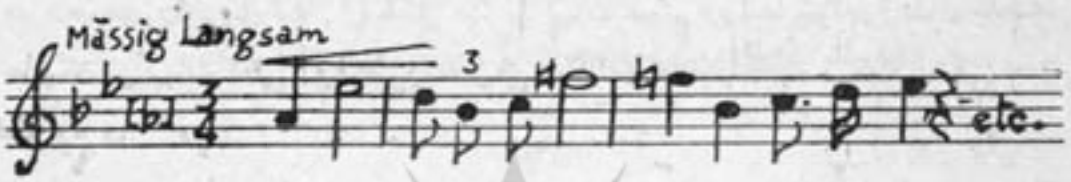
نقش حافظه درشنیدن موسیقی قطعا ودقیقاً مرادف بانقش آن در فهم یك گفتار یا یك سخنرانی است . اگر بگویند «آسمان آبی است،» این مهم است، که حافظه دو کلمهٔ «آسمان» و«آبی» هردورا در خود نگهدارد، تاآنکه شعورآدمی بیابدو بفهماند، که چه‌چیز آبی است. فهم وادراك ادبیات درآن است، که حافظه بتواندر زمان بین اولین جمله وآخرین جملهٔ یك شعر یا یك نوول یاهر قطعهٔ دیگری تمام مطالب ابراز شده را در خود نگهداری کند . بهمین ترتیب‌هستند حوادثی، که‌درطول اجرای یك قطعهٔ موسیقی اتفاق می‌افتند . زیرا رابطهٔ بین نوتهای یك ملودی کوتاه ـدرست مانند روابط دقیق وریزی، که بین‌ملودی‌های متوالی یك کمپوزیسیون وجود دارد ـ،هر دو باکمك حافظه درك میشوند . فهم موسیقی تنها درآن نیست، که آدم بداند،چه‌چیزی در موسیقی برای شنیدن قابل اهمیت است، بلکه درآن است، که آدم بتواند قدرت بخاطر سپردن یك سری حوادث موسیقی را در طول اجرای آن ، در خود زیاد کند .

کلمهٔ «ملودی» یك کلمهٔ ترکیبی یونانی است (μελωδία آهنگ، یاسرود کورال، مرکب ازدو کلمهٔ μελος، آهنگ؛ و ωδη؛ آواز)

ملودی‌درابتدائی ترین وبدوی‌ترین وضع خودمحتاج به ریتم‌است. امـاالبته میتواند بدون کمك‌هارمونی (، که‌اگر وجود داشته باشد، آنرا بصورت کاملتری تبدیل‌میکند،) بسط وتوسعه پیداکند . یك ردیف یایك سطر آهنگ ملودیك آنگاه مفهوم واقعی پیدا میکند که،حداقل استفاده از عوامل واجزاء آرمونی در آن رعایت شده باشد ؛ بدین‌جهت‌است، که ما موسیقی یونان قدیم را ملودیك مینامیم .

فرض وادراك واشعار باینکه ملودی بایست «آهنگ‌دار» باشد، کاملا ایـده جدیدی است، بطوریکه کمتر درموسیقی‌های جمع‌آوری شده قبل از قرن ۱۷ مشاهده

میشود . این ایده به تقارن Symmetrie بین هارمونی وریتم‌منجر میشود، وکاملا یك امر اتفاقی است . تکرار آن نمایندهٔ تشدید روحیات درموسیقی محلی میباشد . امروز در نظرما ملودی سطح خارجی یك‌سری‌هارمونی است وبدین دلیل است، که یك ملودی بدون‌آکومپانیمان و بدون همراهی هارمونی‌های واضح و روشن، گاهی عجیب بنظر میرسد .

(مثال۲)



(مثال ۳)

نکات تعقلی هارمونیك و ریتم متقارن باهم ترکیب شده، ملودی آ هنگ‌دار را بصورت نمایندهٔ اصلی فورم موسیقی جلوه‌گر میسازند . بخوانندگان‌توصیه‌میکنیم، که بسلسلهٔ مقالات آتیهٔ ما درباب «فرم‌سنات» و«فرم فوگ» «واریاسیون» توجه کنند . با دانستن این بخشها میتوان تفاوت بین فرمهای ملودی آهنگ‌دار ,فرم رقص‌های سوئیت و فورمهای دراماتیك را (که در صفحات آتیه بآن اشاره میکنیم) بخوبی دریافت . ملودی مدرن «سطح موزیکالی» است از ریتم، هارمونی، فورم‌و انسترومانتاسیون، که ما مفصلا درآینده در اطراف آنها صحبت خواهیم داشت . حال اگر Leitmotiv(۱) واگنری را هم واردلیست کنیم، فورم درام(۱) هم به بخش‌های

---

۱ ـ واگنر با ایجاد آثاری از قبیل مایسترزینگر Meistersinger، راینه گولدRheinegold، «والکوری‌ها»، «حلقهٔ نیبلونگن» و«پارسیفال»Parsifal، نهضت‌رمانتیك‌آلمان‌را بعالی‌ترین‌مرحلهٔ توصیفی‌خودرسانید. بطوریکه‌دراین‌آثارحتی افکاربتهوون هم تشدید شده است . وی‌بتدریج ازانواع آریاها ورسیتاتیوهاصرفنظر کرد، تابتواند یك‌نوع موسیقی دیگری که کمتر حالت «فورم دار» و بیشتر حالت «گفتاری» داشته و باجملات کوتاه و پرتمرو پربارارکستری همراهی شده باشد،بوجود بیاورد . این جملات کوتاه ،که میتوانند مغز شنونده را بخوبی هدایت کنند ، Leitmotiven («موتیف‌های‌هادی»)نامیده میشوند . این جملات میتوانندشخصیت و خصوصیت«درام»ووضعیت‌های بخصوص وهمچنین ایده‌های مختلف‌را درضمن‌اجرای

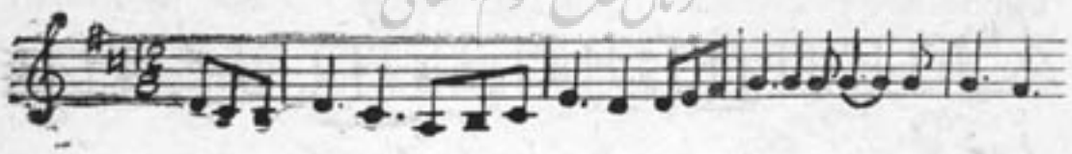
←

بالا اضافه میشود . در زمینهٔ «سطح موزیکال» تحقیقات و آزمایشهای زیاد انجام گرفته‌است . در حقیقت یکی از خطرات اصلی، که درمقابل تدریس کمپوزیسیون مانعی ایجاد میکرد این بود که «لوژیك موسیقی» و «هارمونی» بدون توجه به ریتم میتوانست در روابط هارمونیك موثر باشد . (بخصوص در نمونه‌های بالاتر آن از قبیل جمله بندی .)

ملودی را دوست یا نادرست باسامی مختلف مینامند . گاه تم Theme و گاهی دو کلمهٔ انگلیسی Tune و Air، که ما کلمهٔ مرادف دقیق آنرا در فارسی نداریم. موزیسین‌ها اغلب از «خطوط ملودیك» صحبت میدارند و بعضی اوقات بطورخلاصه بذکر کلمهٔ «خطوط» اکتفا می کنند . ملودی هرچه نامیده شود، باز توالی یك دسته نوتهائی است، که همراه بایکدیگر چندین مبنای مختلف دسته بندی را از قبیل دسته بندی‌های ریتمیك، فورمی، هارمونیك و تونال نشان میدهند .

تم البته یك ملودی است که لازم نیست در خود کامل باشد مگر وقتی، که برای یك دسته واریاسیون طرح شده باشد. یعنی آنکه درعین کامل بودن خود جزئی از یك کمپوزیسیون بزرگتر است، که این کمپوزیسیون بزرگتر شایدشامل ملودی‌ها، تم‌ها، یا واریاسیونهائی روی همین تم اصلی باشد . بنابراین «سوژهٔ فوگ» یك تم است(۱) وحواشی وحوادث داخلی وضمنی (Episode) یك سنات نیز کم و بیش دسته‌های ترکیبی از «تم» هستند. آهنگهای محلی Folk Songs اسپیریتوال‌ها Spirituals (آهنگ‌های مذهبی سیاهان امریکا) شامل ملودیهائی هستند که برای خود وجود مستقلی دارند، و ابداً جزئی از یك فورم بزرگتر موسیقی بشمار نمیآیند .

یا ملودی مشهور « راه خانه »(Going Home)، که درحالت اصلی خود تبدیلی است از تم اول موومان آهسته سنفنی پنجم دورژاك (دنیای نو) که بعلت وجود کلماتی، که با نوتهای آن آکومپانیه میشود، حالت مستقلی پیدا کرده‌است . یك مثال دیگر از تم همانست، که باهورن فرانسوی درموومان آهسته سنفنی پنجم چایکوفسکی نواخته میشود .

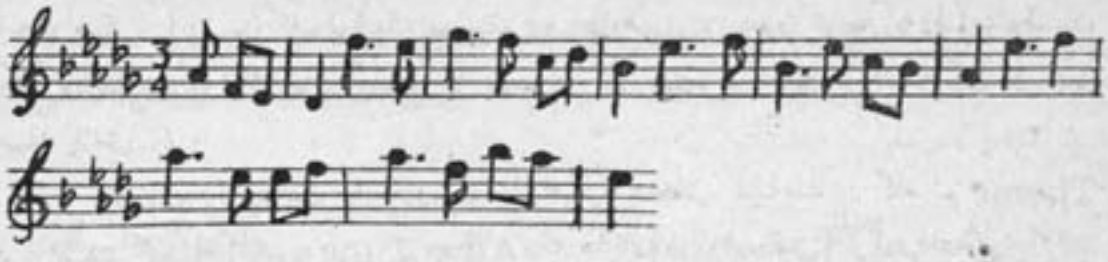


(مثال ۴)

اثر توضیح دهند وتفکرات وروحیات را درورای وضعیت دراماتیك آن اثر بگذارند. البته واگنر که خود «لیبرتو»ی اپراهای خود را مینوشت قصد داشت، همچنانکه ایده‌آل «گلوك»(Gluck) نیز همین بود، هنرهای صحنه‌ئی باموزیکال؛ وادبی همه‌را در یك حالت متساوی باهم مربوط کند، واگنر پیش از آنکه خواستار اپرا باشد «درام» را میخواست.

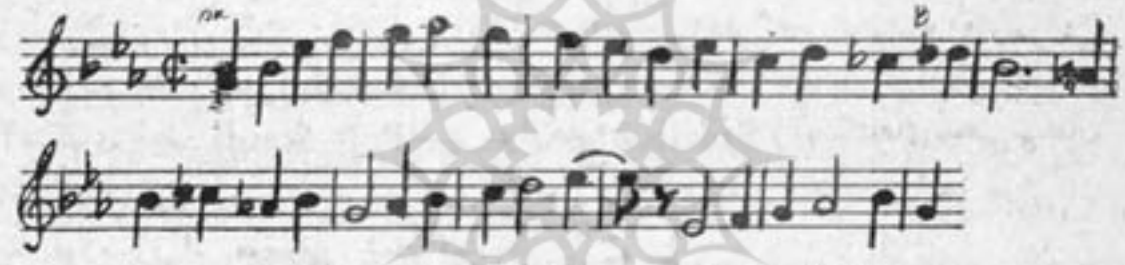
۱ - رجوع کنید به مقالهٔ «فوگ» شماره ۱۵ (مجله موسیقی)

تم دیگر که آنهم عمومیت قابل توجه پیدا کرده تم شروع کنسرتوی اول پیانوی چایکوفسکی است :

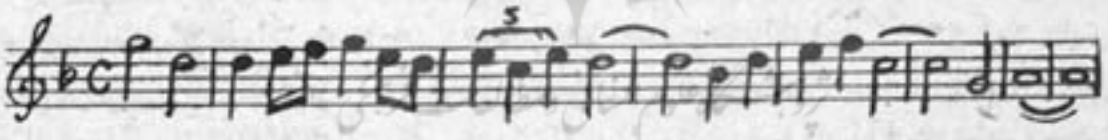


(مثال ۵)

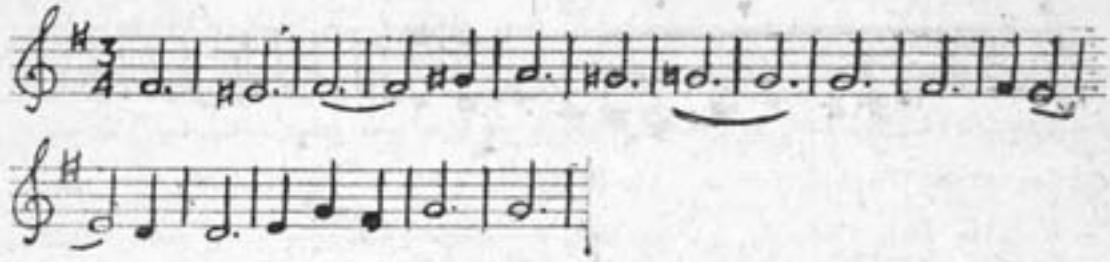
مهارت راخمانینف در تشریح ملودی‌های لیریك (تغزلی) درست مانند چایکوفسکی بود و بهمین جهت آثار اوهم خیلی عمومیت پیدا میکرد . مثلا ملودیهائی از قبیل تم دوم موومان اول کنسرتوی پیانوی شماره ۱ وی (مثال ٦) مثل اغلب ملودیهای چایکوفسکی هم عمومیت وهم دوام بسیار زیاد داشت . در این مورد از قطعات دیگری نیز میتوان نام برد، که هردو بصورت آواز تبدیل شده وشهرت فراوان پیدا کرده‌اند : والس تریست از سیبلیوس (مثال ۸) وتم اول قطعهٔ روری Rêverie ازدبوسی (مثال ۷) .



(مثال ٦) کنسرتوی پیانوشماره ۱ ازراخمانینف



(مثال ۷) «روری» از دبوسی



(مثال ۸) والس تریست ازسی بلیوس

مثال‌های بالا البته وضع «تم» را بخوبی روشن ساخته‌اند، اما همانطور که گفته شد «تشکیلات» تماتیك وریتمیك ملودی درست مانند ابعاد قائم آن هارمونی، کنتر پوان وغیره محتاج بحث طولانی است واز عهدهٔ این مقال خارج است

«فیگور» Figure جزء کوچکتری از یك تم است، که وقتی آنرا ازبخشهای

اطراف خودش درتم دور کنند و یا بصورتهای دیگری تبدیل کنند، بخوبی قابل‌ملاحظه میباشد . دسته‌بندی وجمع‌آوری فیگورها در یك ردهٔ جدید منبع اصلی «دولوپمان» (بسط) و«پرداخت» یك قطعه سنات میباشد . بعلاوه فیگور وسیله‌ئی است، که باآن میتوان‌فوگ‌هارا مدام همراهی کرد،وادامه داد (البته بشرط آنکه سوژه و کنترسوژه کاملا وجود نداشته باشند !) . در پولی فونی قرن ۱۶ (که شرح آن در زیر میآید) ملودی‌بحداکثرامکان‌ازفیگورهائی ترکیب میشود که پس ازبسط ویاتبدیل‌بصورتهای دیگر، بصورت یك‌کانتو فرمو۱ Canto - fermo درمیآیند .

سکانس Sequence تکرار یك فیگور از یك دسته‌آکورد با ارتفاع مختلف میباشد . بعبارت دیگر در تئوری‌کمپوزیسیون وهارمونی عبارتست از تکرار یك تم، یك ملودی، یایك فیگور با ارتفاع بالاتر از ارتفاع اصلی۲ سکانس حقیقی آنست که فیگورهای دستهٔ اول را باتغییر تونالیتهٔ آن دقیقاً باحفظ فواصل تکرار کند. مثلادرموومان اول سنات والدشتاین اثر بتهوون میتوان سکانس حقیقی میزان اول تا چهارم را در میزان پنجم تاهشتم ملاحظه کرد . یك«سکانس تونال» فیگور را در تونالیتهٔ جدید تکرارکرده وبعلاوه تمام تفصیلات واضافاتی‌راکه درفیگورهای دستهٔ اول‌آکورد وارد شده‌اند ، براساس قوانین سکانس عوض میکند . در موومان اول سنات والدشتاین تم اصلی همراه بایك‌کنترپوان درخشانی دربالای خوداز ۴۰ میزان بآخر مانده بصورت سکانس تونال درمیآید .

باید دانست، که تکرار یك تم یا یك فیگور در یك ارتفاع مساوی ارتفاع اصلی دیگر سکانس نامیده نمیشود، بنابراین مثلا در مثال ۲ هیچگونه سکانسی‌وجود

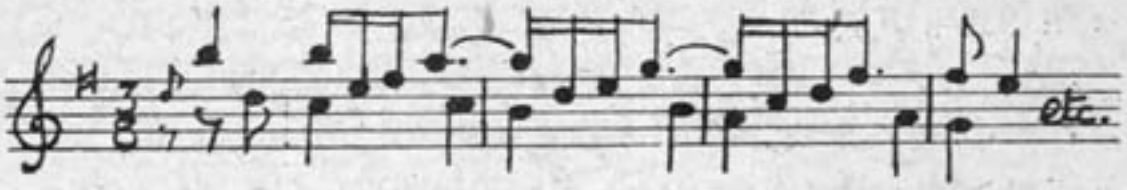
---

۱ - کانتو فرمو (لاتینی Cantus - firmus) باترجمهٔ‌تحت‌اللفظی«آواز محکم» در موسیقی Musique à la chappelle مانند موسیقی پالسترینا Palestrina واورلاندودی‌لاسو Orlando di Lasso بسیاربکار میرفته. موسیقی کلیسائی(که آنرا باکلمهٔ‌ایتالیائی«A capella» بیشتر میشناسند) بوسیلهٔ یك ملودی کورال سبك‌گرگوار باصداهای مختلف و بدون آنکه موسیقی انسترومانتال آنرا همراهی کند، ترتیب داده‌میشد وسبك بسیار سخت کنترپوان‌آن زیاد مورد توجه قرار میگرفت . این صداها که ممکن بود باصداهای اصلی ملودی متقابل و یاازآن بالاتر وپائین‌تر باشند، باقدرت زیاد خود میتوانستند ملودی‌اصلی را محو کنند . مورخ موسیقی‌معروف «Ambros»(آمبروز) کانتوفرمورا بتاجی پرازگلهای کنترپوان‌تشبیه میکند .

۲ - البته سکانس غیراز از مطلب بالا بیك نوع آوازکلیسائی هم اصطلاح می‌شود که مورد بحث ما نیست !

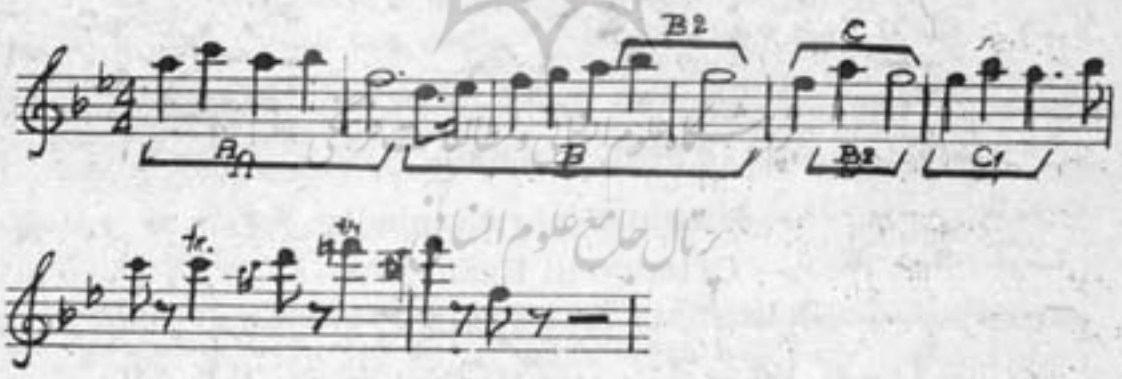
ندارد، ولی در مثالهای ۹، ۱۲، ۱۴، ۱۵ سکانس تونال بچشم میخورد.

پولی‌فونی Polyphonie هارمونی‌ئی است که ازریسمان‌های ملودیک‌ساخته میشود. بعضی ازملودیهای کلاسیك بصورت پولی‌فونی مرکب‌هستند، وملودی«داخلی»ئی بوجود میاورند، که‌از بقاط شفاف قطعه بیرون زده وظاهر میشود واحساس‌را تکمیل میکند. این حالت شایستهٔ «پیانوفورت» باصدای مخصوص و مؤثر وشفاف آنست وبهمین جهت از این خاصیت درمورد ابزارها وانسترومانهای «کلیدار» مثل پیانو استفاده میکنند. مثل کارهای باخ وغیره.

Bach : Das Wohltemperierte Klavier II Fuque 15)

(مثال ۹) ملودی در پولی‌فونی کلیددار، که‌برای تکمیل حس ازدوبخش مجزا(و مربوط بهم!) تشکیل میشود.

بتهوون اغلب ملودی را بین صداها دردیالوگ قسمت میکند، (مانندموومان اول سنات والدشتاین (میزان۳۵ تا۴۲)

موومان اتصالی Conjoint موومانی‌است، درطول درجات و نتهای‌متصل یك دسته ملودی.

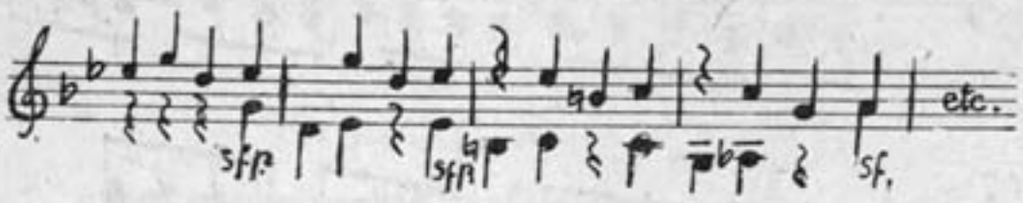


(مثال ۱۰ سه‌میزان آخر)
تم اصلی موومان اول تریوی سی‌بمل‌بتهوون اپوس ۹۷.

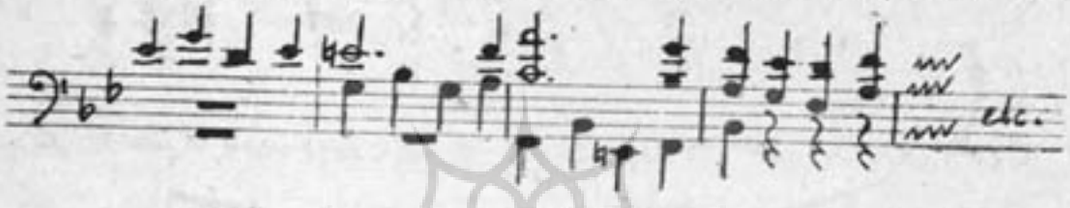
موومان انفصالی Disjoint معمولا بانواع آرپژ روی‌ملودی برمیگردد. معمولا این‌ملودیها یك آکورد‌ظاهر میکنند.(مثال۱۶،۱۷) درآتیه‌سعی‌خواهیم کرد انورسیون۱

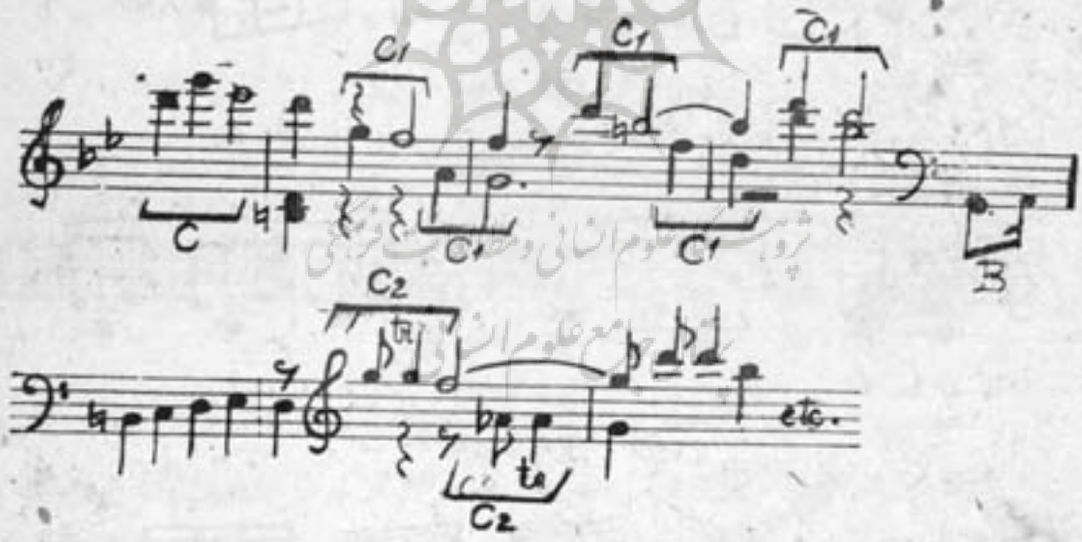
۱ - Inversion یعنی معکوس کردن ویا باصطلاح بهتر «انعکاس». گاهی فیگورها یاتم‌ها درست حالت عکس موقعیت اولیهٔ خود را اختیار میکنند. مثلا در مثالهای۱۰ و۱۲ بترتیب حالت اصلی فیگور(C) وحالت معکوس‌آن دیده میشوند.

اگمانتاسیون۱ و دیمینوسیون۲ را در مباحث فرم، کنترپوان و فوگ بطور دقیق ملاحظه کنیم .



(مثال ۱۱)

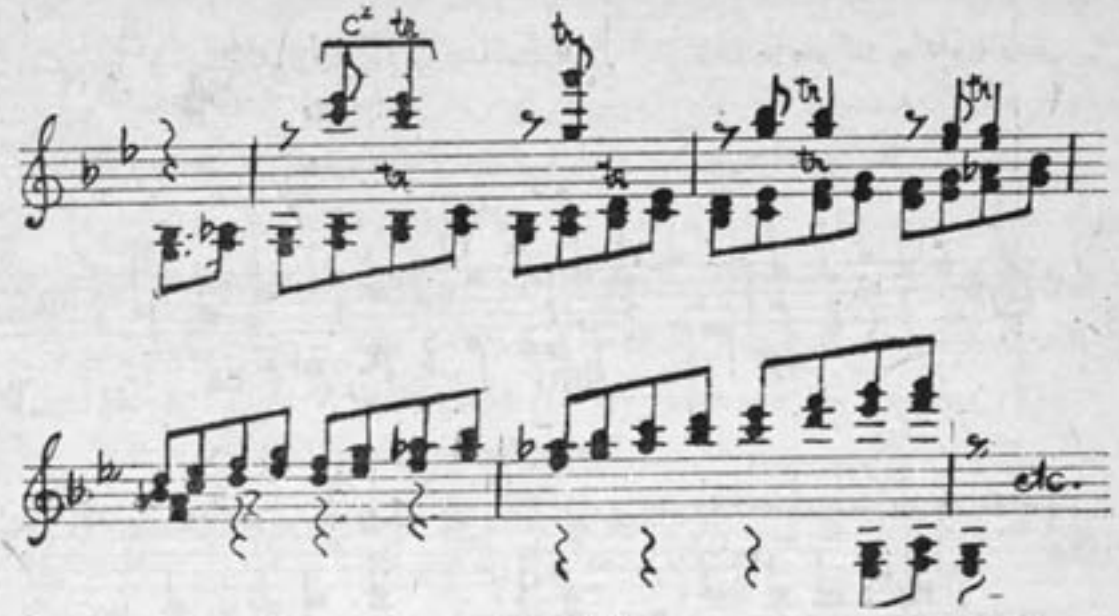
فیگور A از تم بالا، که در یك جملهٔ چهار میزانی پولیفونیك جدید بسط پیدا کرده است

(مثال ۱۲)

دولوپمان سکانتال بعدی روی فیگور A

(مثال ۱۳) بسط B و C

---

۱ - Augmentation یعنی طولانی کردن «زمان» نتهای یك فیگور یا تم.

۲- Diminution یعنی کوتاه کردن «زمان» نتهای یك فیگور. نمونهٔ بسیار خوب دیمینوسیون همان مثالهای ۱۶ و ۱۷ هستند .

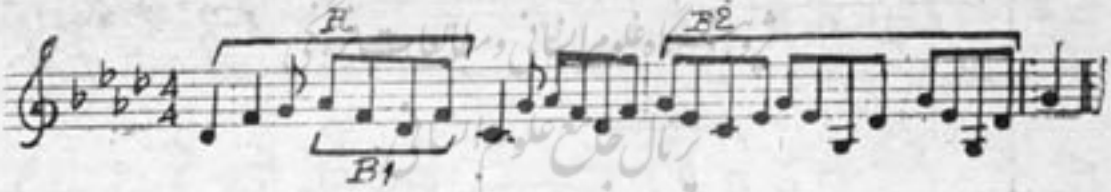


(مثال ۱۴)

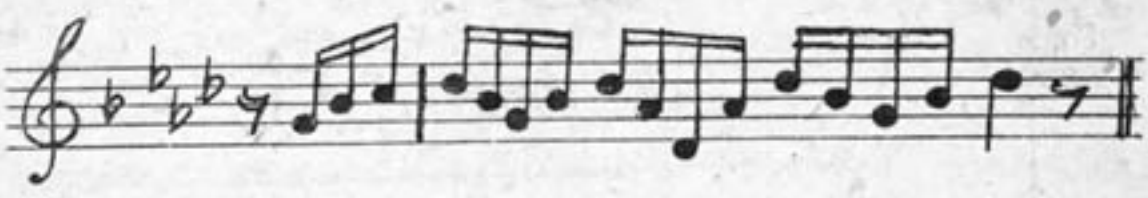
بسط دیگر B همراه بادیمینوسیون وترکیب «تر»ی (Trille)هائی از فورم فیگور C

(مثال ۱۵)

بسط دیگر B بادیمینوسیون وحرکت معکوس (انورسیون)



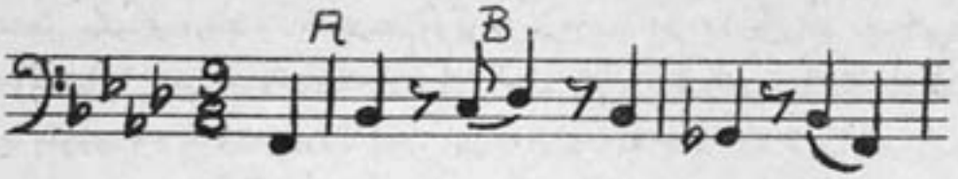
(مثال ۱۶)

برامس : کوینتت اپوس ۴۴

(مثال ۱۷)

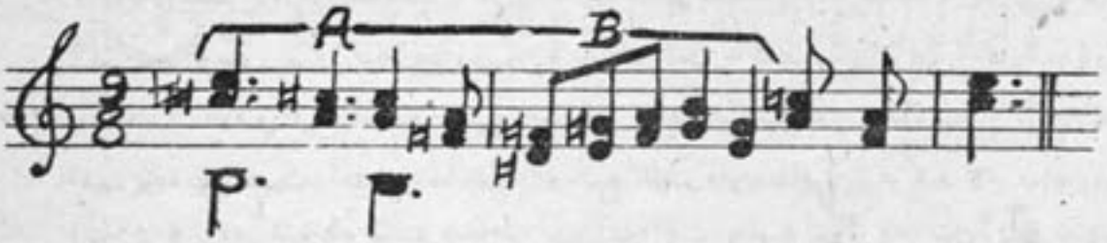
دیمینوسیون A و B2 از مثال قبلی

در ضمن مثالهای ۱۰ تا ۱۵ کاملا میبینیم که چگونه بتهوون میتواند ملودی

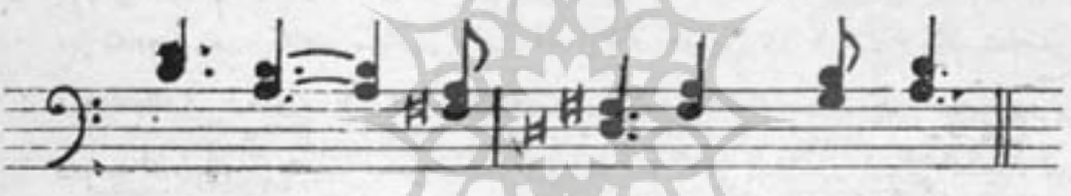
را بطوری بسط بدهد، که فقط برای گذرهای فوری وسریع شایسته وقابل ملاحظه باشد .

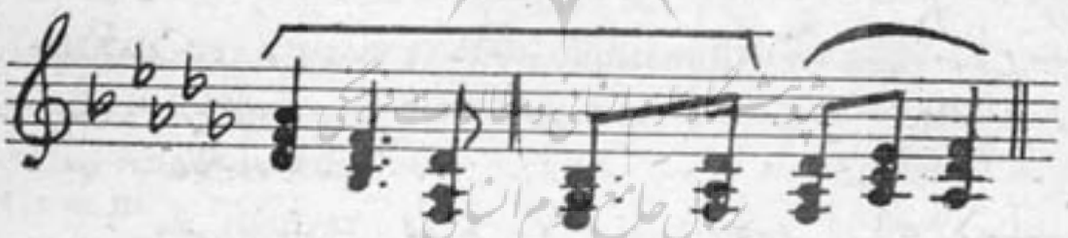


(مثال۱۸)

تبدیل و تغییر فورم مثال بالا

(مثال ۱۹)

واگنر Das Rheinegold



(مثال ۲۰) حلقهٔ نیبلونگن (واگنر)

(مثال ۲۱)

مثالهای ۱۸ تا ۲۱ نوعی جدید ومدرن از دگرگونی Metamorphose را بدون ایجاد قدمهای فوری نشان میدهد . می بینیم، که عمل در موتیف حلقه۱ Ringmotiv واگنر یك عمل کاملا تدریجی است .

تمام این مثالها را برای آن ذکر کردیم، که بگوئیم آنچه در موسیقی بخاطر سپردنی

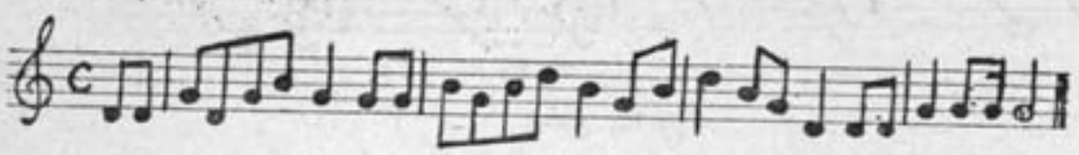
---

۱ ـ منظور موتیف حلقهٔ نیبلونگن Der Ring des Niebelingen اثر معروف واگنر است .

و مهم است، ملودی است . واضح‌است که عناصر دیگری هم همواره یااغلب‌درموسیقی حاضراند . ما میدانیم، که وجود ریتم و فرم‌هم مربوط به‌ملودی است وهم‌خودآنها متصل بملودی میباشند . البته هارمونی‌هم وجود دارد، وزیبائی و دلربائی یك قطعه موسیقی را وقتی میتوان‌درك کرد، که«گوش باطنی» انسان بتواندهارمونی‌های‌همراه با ملودی‌را «بشنود» ودرك کند . این قابلیت که‌درمورد هارمونی‌هائی، که قبلاشنیده شده‌اند صدق دارد آنقدر بسط وتوسعه پیدا میکند، که برای فهم هارمونی‌های شنیده نشده‌هم درگوش انسان قالبی میسازد . بعضی‌ملودیهائی، که در بالاذکر کردیم،(شماره ۱ تا۶) بیشتر دارای خاصیت «لیریك» هستند . اصطلاح «لیریك» یا تغزلی بـرای آهنگ‌ها وملودیهائی بکارمیرود، که قابل خواندن باشند، یعنی‌بتوان آنهارا باآواز خواند . بااطلاق این اصطلاح میتوان این نوع ملودیهارا از ملودیهائی ، که بیشتر انسترومانتال هستند، متمایز ساخت . واضح است ملودیهائی ازنوع وکال Vocale (صدائی) برای شنونده بیشتر بخاطر سپردنی است تانوع انسترومانتال‌آن . شنیدن، یك عمل کاملاغیرفعالانه و«Passif» نیست . البته عکس‌العمل‌های‌ظاهری در بدن‌انسان بخوبی هویدا میشود . مثل اینکه بعضی شنوندگان با ریتم موسیقی نوك پارا بزمین میزنند،وغیره . بعلاوه بسیاری عکس العمل‌های موجود در طبیعت وخاصیت‌اصلی‌خود همان«رفلکس»های‌عضلانی‌غیرارادی‌هستند؛ مانند انقباض‌عضلات گلو یاعدم‌نظم‌وترتیب در میزان تنفس . شدت عکس العملهای ملودیك گاهی بتارهای صوتی حنجره میرسد، وگاه‌آنقدر این شدت فزونی‌میابد، که شنونده خود بخود همراه قطعه آوازمیخواند بخصوص آنکه قطعهٔ مزبور قطعهٔ «وکالی»هم باشد . شدت‌های روحی مـربوط به پاساژهای قوی نوتهای‌بالا (پاساژهای Climatique) بعلت همین امر رخ میدهند. چنین پاساژهائی، تنشی در تارهای صوتی حنجره واحساسی ازکشش‌های فیزیکی در بدن انسان‌بوجودمیآورند .

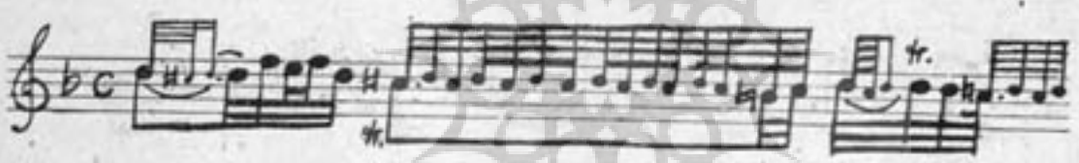
عکس‌العملهای‌فیزیولوژیکی شنونده نسبت به‌موسیقی این‌نکته را مسلم میکند ، که‌تمایل او در همراهی بآنچه‌گوش میکند، کاملا مربوط باشتیاق وعدم اشتیاقی‌است که وی ممکنست نسبت به‌ملودی داشته باشد بخصوص مربوط‌بآنست، که وی تاچه‌حد ملودیهائی‌را، که‌قبلا شنیده بخاطر بیاورد . واضح‌است، که ملودی‌هائی بافـرم وکال (صدائی) عکس‌العمل فوری در شنونده‌دارد . ازآنجا، که چنین ملودیهائی بآسانی‌در خاطر میمانند، شنونده با تکرار این‌قطعات بیشترحظ وبهره میبابد . درمورداکثریت وسیعی ما میتوانیم اظهارکنیم، که برای آنها لذت موسیقی‌درآن‌است، که بآنچه‌آشنا ومأنوس هستندگوش بدهند . تفهیم ودرك شخص از ادبیات موسیقی نسبت مستقیم‌با ملودیهائی‌دارد، که وی قبلا آموخته وازبرکرده .

اما اینکه میگوئیم ملودی وکال بهتر درك میشود، برای این نیست که ابزار کنیم ملودی‌انسترومانتال بایدنقض‌شود . ملودی همیشه برای جوز کردن خودبامحیط یك طریق بخصوص دارد . بهتر بگوئیم، ملودی بوسیلهٔ انسترومانهائی کـه آنـرا مینوازند،قالب‌وفرم مییابد . مثلا اگرملودی‌زیررا، که فقط میتواند بافواصل‌مخصوص موجود درآن باشیپور نواخته شود، باملودیهای گذشته مـقایسه کنیم تفاوت دو نـوع ملودی بخوبی معلوم میشود .

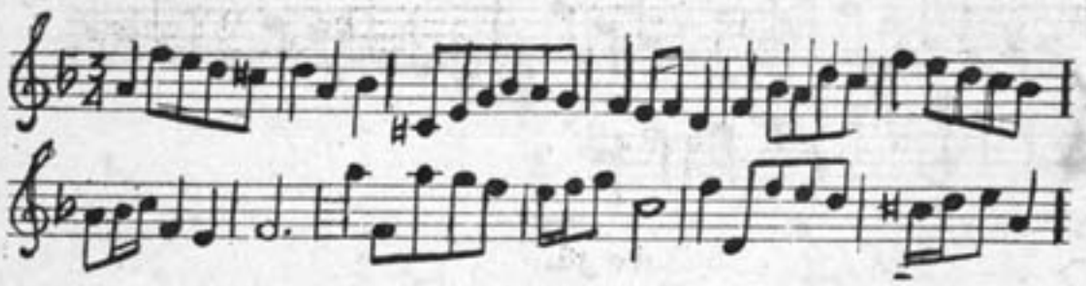


(مثال ۳۳)

ملودیهائی، که بایست درروی سازهای مضرابی اجرا شوند، حالاتی‌دارند، که بیان آن، فقط باهارپسیکورد (کلاوسن) پیانو وارگ قابل نمایش‌است . ملودی‌زیر برای هارپسیکورد نوشته شده وزینت‌های ملودیکی بهمراه دارد ، که برای طولانی کردن زمان نوتهای ملودی بکار میرود . بعلت کوتاهی و استهلاك صدای انسترومان این نتها دائماً بایست باضربه‌های زینت تشدید شوند .

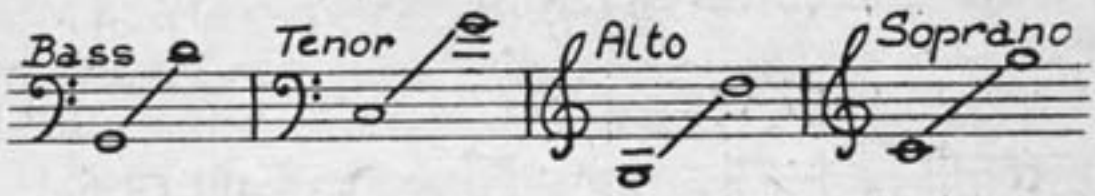


(مثال ۳۴)

ملودی مینوئهٔ باخ در مثال‌زیر نوع دیگری ازملودی‌ئی‌است، که‌اگرچه‌زینت ندارد و با «سه‌لاچنگ» وتنهای ظریف آمیخته نشده بااینهمه برای نواختن با یکی از سه ساز بالا بسیار مناسب است . زیرا شیب‌هائی در فاصلهٔ هفتم وششم و پنجم‌در آن وجود دارد ، که نواختن آنرا با انسترومان آسان میکند ، در حالیکه خواندن آن کمی اشکال‌دارد.

(مثال ۳۴)

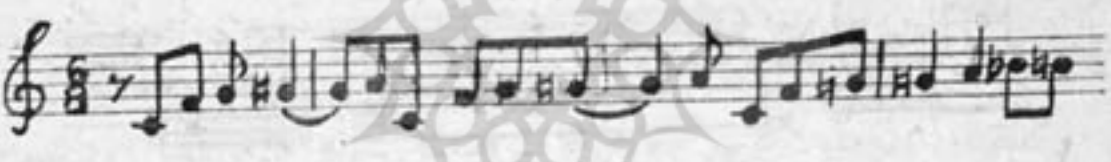
یك‌عامل دیگر، که‌درساختمان ملودیك موسیقی نفوذ دارد، عامل حد(Rang)

یعنی انتروال(فاصله) بین پائین‌ترین و بالاترین نتهای یك‌ملودی است، که ارتفاع یا فضای‌ارتعاشی، که آن ملودی اشغال میکند، نشان میدهد. صدای متوسط‌انسانی حدودی تقریباً برابر یك فاصلهٔ دوازدهم دارد. حدود قراردادی چهارنوع صدای انسانی بقرار زیراست:



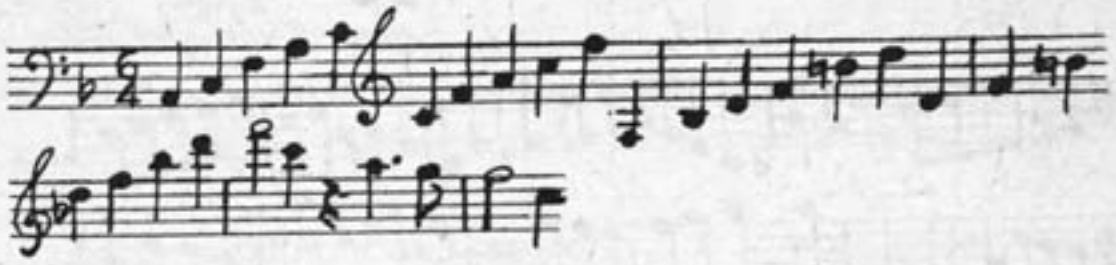
(مثال ۳۵)

انسترومانهائی‌وجوددارند، که حدود آنها چنداکتاو است‌وملودی‌هائی که با آنهانوشته‌میشود، ممکنست طوری‌باشد، که صدای‌انسانی‌ازعهده اجرای آنها برنیاید. ملودی مثال‌زیر از Till Eulenspiegel (تیل‌اویلن‌شپیگل) اثراشتراوس برای هورن‌نوشته‌شده و نه‌تنها حدود وسیعی‌را اختیار میکند، بلکه بعلاوه مشخص‌ملودیهائی است، که‌باید برای هورن نوشته شود (وجود فواصل چهارم ودولوپمان در رژیستر پائین و باس)



(مثال ۳۶)

انسترومان‌هائی، که‌دارای رژیستر مختلف ولی ازخانواده‌های متشابه (مثل سازهای‌زهی) باشند درهنگام نمایش‌واجرای یك ملودی، که وسعت آن خیلی زیادتر ازیك ساز تنها باشد، بکار میروند. ملودی زیر برای سازهای زهی نوشته‌شده‌ودر کودای سنفنی سوم برامس دیده میشود



(مثال ۳۷)

حد وسعت یك ملودی دوانتهای آنرا مشخص میکند. بیشتر ملودیها تمایلی دارند، که روی یکی از سه بخش پائین، وسط، یا بالای حدود تونال بیشتر و بهتر

تکیه کنند . این بخش را «تسیتورا» Tessitura مینامند، و برای هراجرا کننده‌ئی شناختن آن بسیار پراهمیت وغیرقابل اغماض است . واضح است، که یك قطعه میتواند حدود خیلی وسیعی داشته و «تسیتورا»ی آن در پائین این منطقه حدود قرار گرفته باشد .

بدین ترتیب مبحث مربوط بملودی بپایان میرسد (در شماره‌های بعد به توضیح ساختمان ریتمیك و فورمال و هارمونیك ملودی خواهیم پرداخت) .

م . فاطمی

در تنظیم این مقاله مانند مقاله «برای هارمونی جهانی» از پاول هیندمیت ، که درشماره گذشته بچاپ رسید، توسط همین نویسنده از منابع مختلف استفاده شده است .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی