فرم موسیقی

ای. و. اسپاسبین

مسعود ابراهیمی

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

نشر هم‌آواز

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

سرشناسه	: اسپاسبین، ایگور ولادیمیروویچ، ۱۹۰۰ - ۱۹۵۴ م. (Sposobin, I. V. (Igor Vladimirovich))
عنوان و نام پدیدآور	: فرم موسیقی / ای.و.اسپاسبین؛ مسعود ابراهیمی.
مشخصات نشر	: تهران : هم‌آواز، ۱۳۸۸.
مشخصات ظاهری	: ۳۶۰ ص.
شابک	: ۹۷۸-۶۰۰-۹۱۳۷۷-۳-۲
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیپا
یادداشت	: عنوان اصلی: Музыкальная Форма: учебник общего курса анализа.
موضوع	: موسیقی - فرم.
شناسه افزوده	: ابراهیمی، مسعود، ۱۳۴۳ - ، مترجم
رده‌بندی کنگره	: MT۵۸/الف۵ف۴ ۱۳۸۸
رده‌بندی دیویی	: ۷۸۱/۸
شماره کتاب‌شناسی ملی	: ۱۹۶۳۰۹۳

نشرهم‌آواز

فرم موسیقی

نویسنده: ای. و. اسپاسبین • مترجم: مسعود ابراهیمی

آماده سازی و امور فنی پیش از چاپ: هامان

چاپ چهارم: زمستان ۱۴۰۰ • شمارگان: ۱۰۰۰

لیتوگرافی: افست گرافیک • چاپ: علوی •

شابک ۲-۳-۹۱۳۷۷-۶۰۰-۹۷۸ ISBN: 978-600-91377-3-2

نشرهم‌آواز: تهران، خیابان انقلاب، بین بهار و پیچ شمیران، پلاک ۴۰۰

طبقه دوم، شماره ۷، کد پستی: ۱۱۴۸۸۷۳۸۳۶

تلفن: ۷۷۶۱۲۶۸۲ -۷۷۶۱۲۹۲۱-۰۲۱

nashrehamaavaz info@hamaavaz.com

تمامی حقوق این اثر برای ناشر محفوظ است. تکثیر یا تولید مجدد به هر شکلی بدون اجازه مکتوب ناشر ممنوع است.

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست

مقدمه‌ی چاپ دوم ۱۳

مقدمه. اصول کلی فرم موسیقایی

۱ـ تعریف ۱۷
۲ـ قابلیت تفکیک پذیری فرم. سِزور و نشانه‌های آن. ساختمان ۱۸
۳ـ عناصر اصلی موسیقی و عملکرد آن‌ها در فرم. ملودی. تم ۱۹
۴ـ هارمونی ۲۶
۵ـ ریتم به معنای محدود و وسیع کلمه. تناسب ۳۰
۶ـ فونکسیون بخش‌ها در فرم ۳۱
۷ـ انواع بیان، متناسب با فونکسیون ساختمان‌ها در فرم. نوع اکسپوزیسیونیِ بیان ۳۲
۸ـ نوع میانی بیان ۳۴
۹ـ انواع خاص نوع میانی بیان: رابط‌ها و پِردیکت (Predict) ها ۳۶
۱۰ـ نوع پایانی بیان ۳۹
۱۱ـ نوع بیان در مقدمه ها ۴۰
۱۲ـ اصول گسترش در فرم موسیقی، سیستم کلی آن‌ها ۴۳
۱۳ـ اولین اصل ـ تکرار ۴۳
۱۴ـ دومین اصل ـ تکرار تغییر یافته ۴۵
۱۵ـ سومین اصل ـ دولپمان ۴۶
۱۶ـ چهارمین اصل ـ کنتراست اشتقاقی ۴۸
۱۷ـ پنجمین اصل ـ کنتراست تقابل ۴۹
۱۸ـمناسبات فونکسیونِ بخش‌ها، انواع بیان و قواعد ۴۹
۱۹ـ شیوه های دگرگون سازی ساختمان‌های ملودیک ـ تماتیک. کارکرد تماتیک ۵۰
۲۰ـ تقسیم بندی فرم‌ها به هُموفونیک و پُلی‌فونیک ۵۴

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

بخش اول

فرم‌های هموفونیک

فصل اول. پریود با ساختار ساده. اجزاء پریود

۲۱ـ تعریف. پریود و جمله ۵۵ ۱۳
۲۲ـ ویژگی‌های کلی پریود. مناسبات ملودیک ـ تماتیک ۵۵ ۱۳
۲۳ـ هارمونی پریود یک تنالیته‌ای ۵۷ ۱۷
۲۴ـ پریود مدولاسیون کننده ۵۸ ۱۸
۲۵ـ ساختار پریود ساده‌ی دو جمله‌ای. پریود سه جمله‌ای و پریود غیرقابل تقسیم به جمله. ۶۰ ۱۹
۲۶ـ عناصر کوچک‌تر فرم، به ویژه پریود: فِراز ۶۲ ۲۶
۲۷ـ موتیف. سوب‌موتیف ۶۴ ۳۰
۲۸ـ شباهت و تفاوت در ارتباط با تفکیک‌شدگی و پیوستگی ۶۷ ۳۱
۲۹ـ ساختار پریودیک. تضادهای ساختاری: تجمیع و تقسیم ۶۸ ۳۲
۳۰ـ پریودهایی با ساختار غیرمربعی. ۷۱ ۳۴
معرفی آثار برای تحلیل ۷۴ ۳۶

فصل دوم. الف ـ شکل‌های پیچیده‌ی پریود. پریود به صورت یک فرمِ مستقل.

۳۱ـ پریودهای بزرگ و مرکب ۷۶ ۳۹
۳۲ـ پریود با جمله های نامساوی. گسترش درونی. ۷۸ ۴۰
۳۳ـ مکمل ۸۳ ۴۳
۳۴ـ تلخیص ۸۴ ۴۳
۳۵ـ تداخل. کادانس تداخلی ۸۵ ۴۵
۳۶ـ برگشت در پریود ۸۶ ۴۶
۳۷ـ پریود ـ فرم مستقل ۸۷ ۴۸
۳۸ـ مقدمه و کُدا ۸۸ ۴۹

ب ـ ترانه‌ی محلی روسی

۳۹ـ پاره‌ای ویژگی‌های ملودیک ۸۸ ۴۹
۴۰ـ مُد ۹۰ ۵۰
۴۱ـ وجه تماتیک و ساختاری ۹۱ ۵۴
معرفی آثار برای تحلیل ۹۵

فصل ۳ـ فرم دوتایی ساده

۴۲ـ تعریف. طرح کلی ۹۶

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

۴۳ـ راه‌های گستردن فرم ۹۸
۴۴ـ بخش اول فرم دوتایی ۹۸
۴۵ـ فرم دوتایی برگشت دار. بخش دوم. میانی ۹۹
۴۶ـ فرم دوتایی برگشت دار. بخش دوم. برگشت ۱۰۰
۴۷ـ بخش دوم به‌طور کلی ۱۰۳
۴۸ـ فرم دوتایی بدون برگشت ۱۰۴
۴۹ـ فرم دوتایی به‌طورکلی ۱۰۶
۵۰ـ تکرار بخش‌ها ۱۰۷
۵۱ـ مقدمه و خاتمه برای فرم دوتایی ۱۰۷
۵۲ـ حوزه کاربرد فرم دوتایی ۱۰۷
معرفی آثار برای تحلیل ۱۰۸

فصل ۴ـ فرم سه‌تایی ساده

۵۳ ـ تعریف. طرح کلی ۱۰۹
۵۴ ـ بخش اول فرم سه‌تایی ساده ۱۱۲
۵۵ ـ بخش دوم فرم سه‌تایی ساده‌ی یک تمی ـ میانی ۱۱۳
۵۶ ـ بخش سوم فرم سه‌تایی ـ برگشت ۱۱۴
۵۷ ـ برگشت کاذب ۱۱۶
۵۸ ـ برگشت استاتیک و دینامیک در فرم دوتایی و سه‌تایی ۱۱۶
۵۹ ـ فرم سه‌تایی ساده با بخش میانیِ کنتراست کننده ۱۲۰
۶۰ ـ فرم سه‌تایی به‌طورکلی، ابعاد آن ۱۲۱
۶۱ ـ تکرار بخش‌ها ۱۲۲
۶۲ ـ مقدمه و کُدا ۱۲۳
۶۳ ـ حوزه‌ی کاربرد فرم سه‌تایی ساده ۱۲۳
معرفی آثار برای تحلیل ۱۲۳

فصل ۵ ـ فرم سه‌تایی مرکب

۶۴ـ تعریف. طرح کلی. اهمیت کنتراست ۱۲۵
۶۵ـ چگونگی کنتراست میان بخش‌های کناری و میانی ۱۲۵
۶۶ـ فرم سه‌تایی مرکب با تریو. بخش اول ۱۲۸
۶۷ـ بخش دوم ـ تریو ۱۲۹
۶۸ـ بخش سوم ـ برگشت ۱۳۱
۶۹ـ فرم سه‌تایی مرکب با بخش میانی ـ اپیزود ۱۳۱
۷۰ـ مقدمه و کُدا در فرم سه تایی مرکب ۱۳۲

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

۷۱ـ فرم سه ـ پنج‌تایی مرکب ۱۳۳
۷۲ـ فرم، بینابینِ سه‌تایی ساده و مرکب ۱۳۳
۷۳ـ حوزه‌ی کاربرد فرم سه‌تایی مرکب ۱۳۴
بخش تکمیلی برای فصل‌های ۳ تا ۵. حوزه‌ی کاربرد فرم‌های دو تایی و سه‌تایی
۷۴ـ نکته‌های کلی ۱۳۴
۷۵ـ موسیقی حرکت موزون ۱۳۷
۷۶ـ مارش ۱۳۷
۷۷ـ موسیقی آوازی ۱۳۸
۷۸ـ آثار سازی مختلف ۱۳۹
معرفی آثار برای تحلیل ۱۴۰

فصل ۶ـ تم و واریاسیون (فرم واریاسیونی)
۷۹ـ تعریف. طرح کلی ۱۴۲
۸۰ـ واریاسیون روی باس اُستیناتو ۱۴۲
۸۱ـ واریاسیون‌های سخت. تم آن‌ها ۱۴۳
۸۲ـ شیوه‌های واریاسیون ۱۴۴
۸۳ـ ترتیب قرارگیری واریاسیون‌ها ۱۴۶
۸۴ـ مثالی از واریاسیون‌های سخت (آرنامنتال) ۱۴۶
۸۵ـ شیوه‌های گسترش پیوسته در فرم واریاسیون ۱۵۰
۸۶ـ واریاسیون‌های آزاد ۱۵۱
۸۷ـ «اتودهای سمفونیک» شومان ۱۵۲
۸۸ـ نوع جدیدی از واریاسیون، به کار گرفته شده توسط م. گلینکا ۱۵۳
۸۹ـ «کُرِ پارسی» گلینکا ۱۵۴
۹۰ـ واریاسیون دوتایی ۱۵۷
۹۱ـ حوزه‌ی کاربرد فرم‌های واریاسیون ۱۵۷
معرفی آثار برای تحلیل ۱۵۸

فصل ۷ـ روندو
۹۲ـ تعریف. طرح کلی ۱۵۹
۹۳ـ منشاء روندو، نام بخش‌های آن. چگونگی محتوا ۱۶۱
۹۴ـ روندوی قدیمی (کوپلتی) ۱۶۲
۹۵ـ بخش اصلی ۱۶۲
۹۶ـ اپیزودها ۱۶۲
۹۷ـ روندوی کلاسیسیزم تکامل‌یافته (روندوی ساده) ۱۶۳

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

۹۸ـ تکامل بعدی روندو در قرن نوزدهم ۱۶۵
۹۹ـ فرم‌های دوبل ۱۶۶
۱۰۰ـ حوزه‌ی کاربرد روندو ۱۶۶
معرفی آثار برای تحلیل ۱۶۷

فصل ۸ـ فرم سونات

۱۰۱ـ تعریف. طرح کلی ۱۶۸
۱۰۲ـ ویژگی کنتراست اصلی تم‌ها ۱۶۸
۱۰۳ـ اکسپوزیسیون. بخش اصلی ۱۷۲
۱۰۴ـ بخش رابط ۱۷۴
۱۰۵ـ بخش فرعی ۱۷۶
۱۰۶ـ بخش خاتمه ۱۷۹
۱۰۷ـ دولپمان. مضمون تماتیک ۱۸۰
۱۰۸ـ دولپمان. مناسبات هارمونیک ۱۸۲
۱۰۹ـ دولپمان. ساختار ۱۸۴
۱۱۰ـ برگشت، نقش آن. نوع ساده ۱۸۵
۱۱۱ـ برگشتها با تغییرات مختلف ۱۸۵
۱۱۲ـ کُدا ۱۸۷
۱۱۳ـ مقدمه‌ی فرم سونات ۱۸۸
۱۱۴ـ تغییر شکل فرم سونات. فرم سونات بدون دولپمان ۱۸۹
۱۱۵ـ تغییر شکل فرم سونات. اولین بخش کنسرت ۱۹۱
۱۱۶ـ حوزه‌ی کاربرد فرم سونات ۱۹۲
معرفی آثار برای تحلیل ۱۹۴

فصل ۹ـ روندو ـ سونات

۱۱۷ـ تعریف. طرح کلی ۱۹۶
۱۱۸ـ اکسپوزیسیون. بخش اصلی ۱۹۷
۱۱۹ـ بخش رابط ۱۹۷
۱۲۰ـ بخش فرعی و تکرار بخش اصلی ۱۹۸
۱۲۱ـ اپیزود میانی. بخش رابط ۱۹۸
۱۲۲ـ برگشت ۱۹۹
۱۲۳ـ کُدا ۲۰۰
۱۲۴ـ آوردن دولپمان در روندو ـ سونات ۲۰۰
۱۲۵ـ حوزه‌ی کاربرد فرم روندو ـ سونات ۲۰۱

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

معرفی آثار برای تحلیل ۲۰۱

فصل ۱۰ـ فرم دوتایی قدیمی و فرم سونات قدیمی

۱۲۶ـ فرم دو تایی قدیمی، شکل کُلی آن ۲۰۲
۱۲۷ـ بخش اول ۲۰۳
۱۲۸ـ بخش دوم ۲۰۴
۱۲۹ـ حوزه‌ی کاربرد ۲۰۵
۱۳۰ـ فرم سونات قدیمی ۲۰۵
۱۳۱ـ بخش اول. اکسپوزیسیون ۲۰۶
۱۳۲ـ بخش دوم ـ دولپمان ـ برگشت ۲۰۸
۱۳۳ـ حوزه‌ی کاربرد فرم سونات قدیمی ۲۰۸
۱۳۴ـ پیدایش برگشت کامل ۲۰۸
بخش تکمیلی فصل ۱۰
۱۳۵ـ توصیف مختصر حرکات موزون مهم قدیمی ۲۰۹
معرفی آثار برای تحلیل ۲۱۰

فصل ۱۱ـ فرم‌های دوره‌ای (سیکلیک)

۱۳۶ـ تعریف ۲۱۱
۱۳۷ـ سوئیت قدیمی. پارتیتا ۲۱۱
۱۳۸ـ سیکل سونات. سونات، تریو، کوارتت و الی آخر. سمفونی ۲۱۲
۱۳۹ـ سیکل سونات سه قسمتی ۲۱۲
۱۴۰ـ سیکل دو قسمتی ۲۱۴
۱۴۱ـ سیکل چهار قسمتی ۲۱۵
۱۴۲ـ ارتباط‌های تماتیک قسمت‌های سیکل ۲۱۷
۱۴۳ـ سیکل سونات‌های چند قسمتی ۲۲۰
۱۴۴ـ سوئیت جدید. ۲۲۰
معرفی آثار برای تحلیل ۲۲۱

فصل ۱۲ـ ارتباط میانِ فرم‌های مختلف و فرم‌های مختلط

۱۴۵ـ ارتباط میانِ فرم‌های مختلف ۲۲۵
۱۴۶ـ فرم‌های چند قسمتی قرینه ۲۲۵
۱۴۷ـ فرم‌های مختلط. فانتزی. راپسودی ۲۲۵

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فصل ۱۳ـ فرم‌های آوازی

۱۴۸ـ تعریف ۲۳۰
۱۴۹ـ سخن‌گزاری (دکلامه) موسیقایی ۲۳۰
۱۵۰ـ انواع سخن‌گزاری (دکلامه) موسیقایی ۲۳۱
۱۵۱ـ اصول کلی فرم‌های آوازی. برگشتها ۲۳۳
۱۵۲ـ کاربرد فرم‌های عمومی در موسیقی آوازی ۲۳۴
۱۵۳ـ پاره‌ای جزئیات فرم‌های آوازی ۲۳۶
۱۵۴ـ اُپرا ۲۴۱
۱۵۵ـ دو نوع اصلی اُپرا ۲۴۲
۱۵۶ـ اپرای متشکل از بخش‌های جداگانه ۲۴۲
۱۵۷ـ رچیتاتیف ۲۴۳
۱۵۸ـ آریا. آریتا ۲۴۳
۱۵۹ـ صحنه ۲۴۳
۱۶۰ـ انواع خاص آریا ۲۴۴
۱۶۱ـ کاواتینا ۲۴۴
۱۶۲ـ آریوزو ۲۴۴
۱۶۳ـ قطعات سُلو با نام‌های دیگر ۲۴۴
۱۶۴ـ آنسامبل‌ها (دوئت، تریو و الی آخر) ۲۴۴
۱۶۵ـ کُر ۲۴۵
۱۶۶ـ فینال ۲۴۵
۱۶۷ـ موسیقی سازی در اُپرا: اوورتور، مقدمه، پرلود، آنتراکت، اینترمتسو و الی آخر. بالت ۲۴۵
۱۶۸ـ اپرا و اَکت‌های آن به‌طور کلی ۲۴۶
۱۶۹ـ لایت موتیف ۲۴۷
۱۷۰ـ درام موسیقایی ۲۴۸
۱۷۱ـ صحنه در درام موسیقایی ۲۴۹
۱۷۲ـ درام موسیقایی روسی ۲۴۹
۱۷۳ـ اُراتوریو. پاسیون ۲۴۹
۱۷۴ـ کانتات ۲۴۹
۱۷۵ـ موتت. مادریگال ۲۵۰
۱۷۶ـ کُرال ۲۵۰
۱۷۷ـ فرم‌های آوازی مجلسی. ترانه ۲۵۰
۱۷۸ـ رُمانس ۲۵۱
۱۷۹ـ بالاد ۲۵۱
۱۸۰ـ دیگر فرم‌های مجلسی برای سُلو ۲۵۱

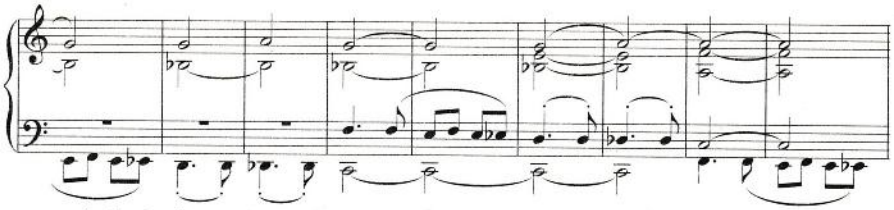
بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

۲۰۳ـ کانُن دوتایی ۲۸۹
۲۰۴ـ کانُن‌های پایان‌پذیر و پایان‌ناپذیر ۲۹۰
۲۰۵ـ حوزه‌ی کاربرد ایمیتاسیون کانونیک ۲۹۱
معرفی آثار برای تحلیل ۲۹۵

فصل ۱۷ـ فوگ

۲۰۶ـ تعریف. طرح کلی ۲۹۶
۲۰۷ـ اکسپوزیسیون ۲۹۷
۲۰۸ـ کنترسوژه ۲۹۸
۲۰۹ـ رابط ۲۹۸
۲۱۰ـ ترتیب ورود بخش‌ها ۲۹۸
۲۱۱ـ محدوده‌ی اکسپوزیسیون ۲۹۹
۲۱۲ـ اجراهای تکمیلی. کنتر اکسپوزیسیون ۲۹۹
۲۱۳ـ بخش میانی ۳۰۰
۲۱۴ـ برگشت و کُدا ۳۰۰
۲۱۵ـ اینترمدیا ۳۰۰
۲۱۶ـ استرتّو ۳۰۱
۲۱۷ـ فوگ های دوتایی ۳۰۲
۲۱۸ـ فوگ‌های سه‌تایی و چهارتایی ۳۰۴
۲۱۹ـ نوشتن طرح فوگ ۳۰۴
۲۲۰ـ فوگِت و فوگاتو ۳۰۵
۲۲۱ـ حوزه‌ی کاربرد ۳۰۵
بخش تکمیلی برای بخش دوم. سایر فرم‌های مهم پُلی‌فونیک
۲۲۲ـ اینونسیون ۳۰۷
۲۲۳ـ کارکردهای کُرال ۳۰۸
۲۲۴ـ پرلودها ۳۰۸
۲۲۵ـ واریاسیون‌ها ۳۰۹
۲۲۶ـ ریچرکار، کانتسونا، توکاتا ۳۰۹
۲۲۷ـ پُلی‌فونی در فرم‌های مختلف ۳۱۰
معرفی آثار برای تحلیل ۳۱۰
پیوست ۳۱۳

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز



به اجزاء تم‌هایی که پیش‌تر ارایه شده‌اند، عناصر جدیدی را می‌توان به طور متوالی اضافه کرد:

مثال ۳۵ بتهوون، سونات اپوس ۱۴، شماره ۱، قسمت اول

یا به طور هم‌زمان:

مثال ۳۶ بتهوون، سمفونی شماره ۲، قسمت اول

از تم اصلی با ادامه‌ی جدیدی که باز هم از خودِ تم اخذ شده است (افزایش)

۱۶ـ اصل چهارم ـ کنتراست مشتق شده

تغییرات اعمال شده در تم، هنگام کار مجدد روی آن، می‌تواند تا آن حد قابل ملاحظه باشدکه منجر به ایجاد کنتراست مشتق شده[۳] شود،یعنی تبدیل تم مبداء به تم جدید.

کنتراست میان تم مبداء و تم جدید، ممکن است معتدل باشد:

مثال ۱-۳۷ بتهوون، سونات اپوس ۲، شماره‌ی ۱، قسمت اول

۳- مفهوم «کنتراستِ مشتق شده» ممکن است به طورِ وسیع‌تری تعبیر شده و به تکرارِ تغییریافته و دولپمان نیز تعمیم یابد؛ زیرا این اصل‌ها، کم و بیش، بیانِ جدیدی به بن‌مایه‌های موسیقاییِ اولیه می‌بخشند. طبقه‌بندیِ پدیده‌های هنر اغلب تا اندازه‌ای مشروط است.

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مثال - بخش اصلی، از اولین قسمت سمفونی چهارم چایکوفسکی.
در ارائه‌ی یک تم، امکان کنتراست تقابلِ عناصرِ از لحاظ کاراکتر متفاوت نیز، وجود دارد (بتهوون، سونات اپوس ۳۱ شماره۲، قسمت اول).
ب- میانه‌ی فرم می‌تواند فقط نوع میانی بیان، توأم با دولپمان، داشته باشد (مثال ۱۷ را ببینید). اما در آغاز یا در داخل میانه‌ی فرم، می‌تواند تکه‌هایی که دارای نوع اکسپوزیسیونی بیان است، آورده شود (پیوست ۴، بخش دولپمان را ببینید).
تمام بخش میانه، یا بخش بزرگی از آن، در صورت ایجاد کنتراست با بخش‌های پیرامونی، می‌تواند نوع اکسپوزیسیونی بیان را به دست آورد.
پ- بخش رابط، اغلب از توالی نوع پایانی و میانی بیان، تشکیل شده است (بتهوون. سمفونی اول، قسمت اول، میزان‌های ۴۰-۲۱، Allegro Con brio).
ت- برگشت می‌تواند به‌طور کامل، دارای نوع اکسپوزیسیونی بیان باشد (چایکوفسکی. «فصل‌ها» ، اپوس ۳۷ bis شماره‌ی ۶ «ژوئن» میزان‌های ۳۰-۲۱).
در برگشت، عناصر نوع میانی بیان می‌توانند در تلفیق با دولپمانی بودن، گنجانده شوند (بتهوون. سمفونی اول، قسمت اول، میزان های ۱۹۳-۱۶۶). این، به ویژه، متعلق به برگشت‌های بزرگ است.
ث- بخش پایانی، چنانکه از نامش پیداست، می‌تواند دارای نوع پایانی بیان باشد. اما در بخش پایانی، به‌ویژه با ابعاد بزرگ، اغلب خصوصیات میانی ـ دولپمانی و خود نوع پایانی بیان، تلفیق می‌شوند (بتهوون. سونات، اپوس ۵، قسمت اول، ۶۰ میزان آخر).
در مثال‌های ارایه شده کمتر از اصول گسترش یاد شد. این مسئله به این دلیل انجام گرفت، که آن‌ها دارای نقش گسترده‌تری هستند و بدون وابستگی مستقیم به فونکسیون ساختمان‌ها به‌کار می‌روند و اغلب فقط دولپمان با موقعیت میانی در فرم و همچنین نوع میانی بیان در ارتباط است.

۱۹ـ شیوه‌های دگرگون سازی ملودیک ـ تماتیک. کارکرد تماتیک

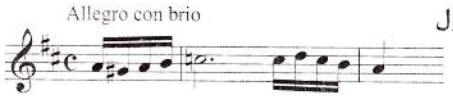
برای گسترش مقدماتی تم در همان اولین بیان، برای تکرار تغییریافته‌ی آن، برای دولپمان و سرانجام برای بیرون آوردن تم جدید، ردیفی از شیوه‌های دگرگون سازی وجود دارد. مجموع این شیوه‌ها کارکرد تماتیک نامیده می‌شود زیرا برای گسترش و پرورش عناصری که اهمیت تماتیک دارند به‌کار گرفته می‌شوند. اکثر این شیوه‌ها، معمولاً در ساختمان‌های ملودیک ـ تماتیک نسبتاً کوتاه و مشخص به کار می‌روند زیرا تشخیص آنها توسط گوش راحت‌تر است.
هر عنصر می‌تواند، هم مستقیماً پس از ارایه‌ی اولیه‌اش و هم دیرتر، در گسترش بعدی، در معرض دگرگونی قرار گیرد.
شیوه‌های دگرگون سازی از این قرارند:
الف- تزئین ملودیک با استفاده از صداهای غیر آکوردی مجاور، و همچنین صداهای آکوردی جدید:

مثال ۳۸ موتسارت، سونات برای پیانو، شماره‌ی ۱۲، قسمت اول

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

پ- معکوس، یعنی دادن جهت مخالف به فواصل:

مثال ۴۱ بتهوون، سمفونی شماره‌ی ۲، قسمت اول



معکوس اغلب دقیق نیست و با کشیدگی یا فشردگی فواصل تلفیق می‌شود:

مثال ۱-۴۲ موتسارت، سونات شماره‌ی ۴، قسمت دوم

مثال ۲-۴۲ بتهوون، سمفونی ۵، قسمت اول

ت- افزایش، یعنی بیشتر شدن ارزش‌های زمانی (۲ برابر، ۴ برابر و ...). افزایش اغلب کاملاً دقیق نیست:

مثال ۱-۴۳ برودین، سمفونی ۲، قسمت اول

مثال ۲-۴۳ شوبرت، سمفونی دو ماژور قسمتِ اول

مثال ۳-۴۳ لیست، سونات سی‌مینور

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

در تکرار مختصر عنصری از اولین جمله، در جمله‌ی دوم:

مثال ۴۷ بتهوون، سونات اپوس ۲، شماره‌ی ۱، قسمت دوم

در تکراری که با تزیین، یا با انتقال به ارتفاعی دیگر، یا با یک هارمونیِ دیگر و غیره تغییر یافته است (مثال‌های ۳۳ و ۱-۵۶ را ببینید). و سرانجام، در صورت عدم وجود تکرار، معمولاً کاراکتر ملودیک ـ تماتیک و شکل بافت، بدون ایجاد کنتراست قابل‌توجه، حفظ می‌شود (مثال‌های ۴۸ و ۳-۵۶ را ببینید). در این مورد توضیحات بیشتر در مبحث ۲۶ آمده است.

چنانچه جمله‌ی دوم، بخش بزرگی از جمله‌ی اول را تکرار کند، در آن صورت اغلب هر دو جمله، اوج ملودیک یکسان دارند و نقطه‌ی اوج اصلی وجود ندارد (مثال ۱۶ را ببینید). اما اغلب، بخش کوچکی تکرار می‌شود که این مسئله امکان ایجاد اوج اصلی پریود[1] را، در دومین جمله، فراهم می‌کند. محل معمول نقطه‌ی اوج، نزدیک به انتهای پریود است. به طور تقریبی در حول وحوش ⅓ یا ¼ آخر (مثال ۴۷ را ببینید).

اوج در دومین جمله، با ایجاد افزایش هیجان، سبب وحدت بیشتر گسترش ملودیک می‌شود.

پریودهایی دیده می‌شوند که با اوج اصلی خود آغاز می‌شوند. (مثال ۱۰ را ببینید).

در تعدادی از پریودها، نقطه‌ی اوج در پایان بوجود می‌آید، در چنین مواردی ممکن است تعادل عمومی کم به نظر بیاید، چیزی که با اهداف هنری، برای گسترش فرمی که این پریود در آن قرار دارد، مورد استفاده قرار می‌گیرد (مثال ۲-۱۰۶ را ببینید).

۱- اغلب نقطه‌ی اوج، روی درجه‌ی VI (سومِ سوبدومینانتی) دیده می‌شود، یا، دست‌کم، مشارکتِ آشکارِ این درجه، در ایجادِ تکه‌ی اوج‌دارِ ملودی.

9 786009 137732
نشر هم آواز
www.hamaavaz.com