

۱۱	I - کنترپوان برای گیتار
۱۲	کنترپوان در دو بخش (دو صدا)
۱۲	فواصل (Intervals)
۱۲	مدها (Modes)
۱۳	قوانین حرکت ملودیک صداها
۱۴	قواعد حرکت متقابل بخش های صدایی
۱۴	قواعد حرکت افقی صداها
۱۵	نوع اول
۱۶	نوع دوم
۱۶	میزان های دوتایی (وزن دوتایی)
۱۷	میزان های سه ضربی (وزن سه ضربی)
۱۷	نوع دوم (2 : 1)
۱۸	نوع دوم (3 : 1)
۱۸	نوع سوم
۱۸	نوع سوم (4 : 1)
۲۰	نوع سوم (6 : 1)
۲۰	نوع چهارم
۲۲	نوع چهارم (3 : 1)
۲۲	نوع پنجم
۲۵	مدولاسیون (Modulation)
۲۷	حل مسئله دیسونانس های آماده سازی نشده روی ضرب سنگین (مؤکد)
۲۹	کنترپوان در سه بخش (دو صدا)
۲۹	قواعد حرکت افقی بخش ها
۳۰	نوع اول
۳۱	نوع دوم
۳۲	نوع سوم
۳۳	نوع چهارم
۳۴	نوع پنجم
۳۵	مدولاسیون در بخش (صدا)
۳۶	ایمیتاسیون (Imitation)
۴۰	تحلیلی از تکنیک ایمیتاسیون در Fantasia n.38 اثر Francesco da Milano
۴۲	قسمت های I و II
۴۳	طرح مدال - هارمونیک
۴۳	بخش III
۴۴	طرح مدال - هارمونیک
۴۵	نتیجه
۴۶	کادانس ها (Cadences)
۴۸	کانن (Canon)

۵۱ II - بداهه سرایی به شیوه رنسانس	
۵۲ ملاحظات اصلی	
۵۲ گام ها و الگوهای انگشت گذاری	
۵۸ الگوهای ملودیک در بداهه سرایی دوره رنسانس	
۵۸ الگوهای ملودیک در بداهه سرایی دوره رنسانس (تمرینات مقدماتی)	
۶۱ خلاصه الگوهای ملودیک دوره رنسانس (تمرینات مقدماتی)	
۶۲ الگوهای ملودیک دوره رنسانس (تمرینات مدولاسیونی و کادانسی)	
۶۵ انواع بداهه سرایی با " کانتوس فیرموس "	
۶۵ تمرینات مدولاسیونی	
۶۹ بداهه نوازی الگوهای کنترپوان در " گونه " ها	
۶۹ الگوهای کنترپوان در گونه ها	
۷۰ تمرینات مقدماتی	
۷۲ تمرینات مدولاسیونی	
۷۷ تکنیک بسط و گسترش (Variation)	
۸۴ تکنیک ایمیتاسیون	
۸۴ تمرین های ایمیتاسیون	
۸۶ تکنیک قراردادی بکارگیری ایمیتاسیون	
۹۰ ضمیمه I: الگوهای کادانسی	
۹۸ ضمیمه II: آهنگسازی کانس ها	
۹۹ III - مطالعه تحولات موتیفی	
۱۰۰ مقدمه ای بر تحولات موتیفی	
۱۰۳ شرح اصطلاحات اساسی	
۱۱۲ مقدمه	
۱۱۳ مثال های مقدماتی	
۱۱۴ تفسیر موتیفیک (Motivic Interpretation)	
۱۱۴ تفسیر متریک	
۱۱۴ تفسیر ملودیک	
۱۱۶ تفسیر هارمونیک	
۱۱۷ واریاسیون موتیفیک (Motivic Variation)	
۱۱۸ تغییر شکل استاتیک (Static Transformation)	
۱۱۸ پیکربندی (Permutation)	
۱۲۰ مدولاسیون	
۱۲۲ تغییر شکل دینامیک (Dynamic Transformation)	
۱۲۲ تغییر شکل ترکیب کننده و تجزیه کننده	
۱۲۲ تغییر شکل افزایشی و کاهش	
۱۲۳ تغییر شکل فیبوناچی	
۱۲۵ تبدیل از طریق مقایسه	
۱۲۷ فرم های دوره ای	
۱۲۷ دایره ایزوریتیمیک	
۱۲۸ کانن های پیوسته در حال حرکت (Perpetual Canons)	

این کتاب درسی بر گرفته از سخنرانی‌ها و جریاناتی است که من تا چندین سال قبل درگیر آنها بوده‌ام (مانند کنسرواتوار ژنو و سوئیتزرلند و آکادمی پائولوچیمیری ("paolo chimeri") در لوناتوی (lonato) ایتالیا و دانشگاه کالیفرنیا در لس آنجلس و کنسرواتوار سانفرانسیسکو در ایالات متحده آمریکا با هدف مقدماتی تشکیل یک مجموعه کامل از فرایندهای خلاقانه، که این هدف در بهترین کارهای قبلی من به صورت بسیار متمرکز و موشکافانه درج شده ولی در بدترین شان به صورت پراکنده و غیر متمرکز آمده است. و من تصمیم گرفتم آن را به شکل یک تغییر دوباره یک موقعیت با خصیصه کاملاً متمرکز (که نوازنده و آهنگساز و شاعر اغلب در آن به کاریکاتورهایی از مفهوم واقعی خودشان تبدیل می‌شوند) به یک وضعیت متوازن که در آن برای هر موسیقیدان هنرمند، انسان) امکان دستیابی به شکل درستی از لایه‌های فراوان خلاقیت انسان وجود داشته باشد. با این حال این کتاب درسی اگرچه که باید از نظر فنی در سطح بالایی به نظر بیاید، از یک طرف همانند یک تلنگر (تحریک) یا یک الهام است برای خلق یک هنرمند کاملاً سازگارتر و از طرف دیگر همانند یک دعوت جهت بازبازی فرم‌هایی از موسیقی قرن شانزدهم (رنسانس) جهت دستیابی به یک فهم عمیق از ترکیب و ساختار و بداهه سرایی می‌باشد. اگر چه تمام مشخصه‌های آفرینش موسیقایی که در اینجا بررسی شدند، (آهنگسازی، بداهه سرایی و اجرا) خصیصه‌های زیبایی شناختی و روانشناختی و جامعه شناختی را شکل می‌دهند. در کل اغلب فاکتورها و فرایندها درحال هم پوشانی و ارتباط نزدیک با یکدیگر هستند. با این مقدمه نسبتاً عمیق، دیگر نگران درک باقی مطالب نخواهم بود.

جهانبینی و متد خاص یک بیان موسیقایی ترکیبی است از آهنگسازی (بداهه سرایی) و اجرا و ساختار در یک اثر. این نوع از بیان اساساً وابسته به آهنگساز و نوازنده است. که آفرینش آن اصولاً توسط عادات و رفتارهای ثابت در بخش‌های کوچکی از یک اجتماع شکل گرفته می‌شود. در سطوح روانشناختی این موضوع بیشتر روی یک مجموعه متمرکز است تا فرد. خود این بیان دارای سطوح متفاوت انرژی است که از احساسات شخصی ناشی می‌شود. و در مقابل هویت آن در گذشته آهنگسازی و بداهه سرایی اغلب به مجموعه‌ای از عقاید و ایده‌ها اشاره داشته است (در اصطلاحات Jungian: نا هوشیاری‌های مجموعه‌ای (unconscious collective)) به نظر می‌رسد که آهنگسازی دورنمای ساختاری خود را از شکل‌های منحصر به فرد انتقالی که در بر گیرنده مفاهیم و اظهارات شخصی مجموعه می‌باشند، می‌گیرد (مانند راگا (raga) در موسیقی کلاسیک هند) آهنگسازی و نوازندگی در ارتباط نزدیک با ساختار هستند که به یک سطح ساختار کوچک (micro stract) با یک جریان عملکردی البداهه وابسته است و الگوهای نظام‌های ملودیک و ریتمیک بر اساس آنها ساخته می‌شود.

(1) برای تعمیم این هنر مراجعه کنید به: The hidden order of art اثر A.Ehrenzweig (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967).

(2) برای مطالعه بیشتر رجوع کنید: The origins and history of consciousness by E.Neumann (Bollingen series XL.II, Princeton University Press, 1973).

با توجه به تئوری روانشناختی آموزش از J. piaget سطوح قدیمی تر تکنیکی و احساسی از فرایندهای کاملاً برگشت ناپذیر می باشد. اگر چه در شکل نهایی شان هر سه جنبه یک آفرینش موسیقایی به صورت غیر قابل بازگشت در زمان رخ می دهند آهنگسازی - نوازندگی کاملاً غیر قابل بازگشت هستند. (بنابراین به سطوح تکامل گذشته وابسته هستند.) و یک بار رخ می دهند. (در وقوع شان بی نظیر هستند) اما هم به لحاظ الگوهای قرار دادی ثابت و هم به لحاظ فرایندهای یادگیری به طور همزمان قابل بازگشت هستند.

به نقل از موسیقی غربی ، ما همزیستی مشابهی را بین دوره های جدیدتر و قدیمی تر می بینیم سیستم های غیر قابل بازگشت قابل بحث (باز) و قابل بازگشت (بسته) و ساختارهای روانشناختی فردی متمرکز شامل زبان های موسیقایی پیش از رنسانس و رنسانس و باروک تا دوره کلاسیک . هر چند که با دوره رنسانس یک جریان آینده نگری و تدوین قوانین نظام ماژور - مینور به وجود آمد ، با به وجود آمدن ساختارهای موسیقایی بسیار کامل به خاطر نیاز به چیره دستی در نوازندگی زمینه پیدایش یک هنرمند بسیار خاص به وجود آمد . بنابراین بین سطوح یک شکاف پدید آمد: به لحاظ روانشناختی (از یک حس متمرکز آگاهی به یک هویت به طور فزاینده ای مجزا) ، به لحاظ اجتماعی (از گروه به متخصص فردی) و به لحاظ زیبایی شناختی (از نمونه اصلی به اشکال نمادین کاملاً مجزا که به شیوه یک نفره منجر شدند). تنظیم خارجی اجزاء فرد را در موقعیت حساسی قرار خواهد داد. اما این تنظیم به تقسیم بندی داخلی اجزاء نیز کمک می کند. در اینجا شاید شاهد اوج این فرایند باشیم، بالا رفتن سطح ارزش یک قسمت نسبت به سایر قسمت ها که به نظر می رسد بیشتر به عنوان یک قانون به حساب بیاید تا یک استثنا؛ پرستش هویت پیشین افراد (که ریشه های چهار چوب موسیقی از یک طرف در مفهوم نوازنده چیره دست و از طرف دیگر در معنای حقیقی نابغه می باشد) و خلاقیت ها و آفرینش هایشان (آنهايي که آثار موسیقایی بوده اند و به راحتی توسط یک صنعت موسیقی به خود متکی قابل دستیابی می باشند) در مقابل زندگی و خلاقیت ذاتی و اختلاف میان محسنات هنری منفرد و گروه ها (بر اساس کوتاه ترین نام معمولشان) و غیره.

(۳) برای اطلاعات بیشتر مراجعه کنید به : The psychology of intelligence by J.Piaget (Littlefield, Adams & Co., Totowa, New Jersey, 1981).

(۴) برای اطلاع بیشتر در خصوص سیستم های قابل برگشت (بسته) و غیر قابل برگشت (باز) در فیزیک مدرن مراجعه کنید به: Order out of chaos اثر I.Prigogine و I.Stengers (Heinemann, London, 1984). یا توجه به Prigogine ، اگر یک سیستم چه با انرژی ثابت (بسته) یا با تغییرات دینامیک (باز) به یک "نقطه تعادل" یا یک "نقطه دوگانگی" برسد، زیر مجموعه اش (یک حالت بی نظم) ممکن است کاملاً منجر به خطوط جدید غیر قابل پیش بینی پیشروی داخل یک سیستم باز شود. از نقطه نظر این مؤلف، بسیاری از همسویی های جالب می توانند میان این مفاهیم و پیدایش سنت موسیقایی غربی (تحت عنوان توالی سیستم های بازتر و بسته تر) به صورت کلی یا خلق یک قطعه هنری به صورت خاص (آهنگ، بداهه) رخ می دهند.

(۵) برای مطالعه بیشتر The ever – present origin نوشته J.Gebster (Ohio University Press, Athens, 1991) را ببینید.

حل مسئله دیسونانس های آماده سازی نشده روی ضرب سنگین (مؤکد)

در جریان کاملاً کنترل شده کنسونانس ها و دیسونانس های کنترپوان قرن شانزدهم، دیسونانس ها معمولاً آماده سازی شده و به لحاظ متریک محدود به ضرب سبک (غیر کژکد) می شوند. نوع دوم (c) صفحه ۱۷ و نوع سوم (c) صفحه ۱۸ و نوع چهارم (c) صفحه ۲۲ و نوع پنجم (X و IX) صفحه ۲۴ را ببینید. هرچند مواردی هم هستند که در آن ها دیسونانس بدون آماده سازی روی ضرب سنگین استفاده شده، یا اینکه در هر دو حالت آورده شده باشند.

سه نوع اصلی دیسونانس هایی که روی ضرب سنگین می آیند عبارتند از:

(a) دیرآ (suspension)

(b) آپوزیاتورا (appoggiatura)ی آماده سازی شده یا بدون آماده سازی.

(c) نت گذر (passing note) روی ضرب سنگین.

52

نت گذر روی ضرب سنگین و معمولاً با ارزش زمانی کوچک تر (نت های چنگ و دولا چنگ) و اغلب بر خلاف سینکوپ، در فرمول کادانسی استفاده می شود. (فواصلی که معمولاً استفاده می شوند عبارتند از: 4-3 و 7-8 و 2-1). اگرچه ضربی که نت گذر روی آن می آید در یک عبارت طولانی تر معمولاً به لحاظ متریک یک ضرب ضعیف است. بنابراین نکات، نت گذر یک تأکید (demphasized) است (مثال های 53/54).

53

(i)

2 - 1

G.P. DA PALESTRINA

(ii)

7 - 8

G.P. DA PALESTRINA

(iii)

7 - 8

O. DI LASSO

(iv)

4 - 3

L. MARENZIO

54

(i)

2 - 1

FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 30

(ii)

4 - 3

(iii)

7 - 8

FRANCESCO DA MILANO, Fantasia n. 30

مدولاسیون در سه بخش صدایی

همه مثال های 86/95 که در زیر آمده اند بر اساس مثال های مدولاسیونی دو صدایی هستند که قبلاً در صفحه 26 نشان داده شدند. و تنها شامل مدولاسیون از دو ماژور و لا مینور به نزدیک ترین تنالیتیه نسبی شان هستند. در اینجا یک ملودی اصلی باید با کنترپوان دو صدایی تنظیم می شد. چون از ساختار پیچیده سه صدایی مناسب تر بود.

86

C - a

Musical notation for exercise 86, C major to a minor modulation. The piece is in 3/8 time. The right hand starts with a melodic line in C major, and the left hand provides harmonic support. The modulation to a minor is achieved through a series of chromatic alterations in the bass line. Fingerings are indicated with numbers 1-4 and 0 for naturals. Circled numbers 2, 3, and 4 indicate specific fingering points.

87

C - G

Musical notation for exercise 87, C major to G major modulation. The piece is in 3/8 time. The right hand starts with a melodic line in C major, and the left hand provides harmonic support. The modulation to G major is achieved through a series of chromatic alterations in the bass line. Fingerings are indicated with numbers 1-4 and 0 for naturals. Circled numbers 3 and 4 indicate specific fingering points.

88

C - e

Musical notation for exercise 88, C major to e minor modulation. The piece is in 3/8 time. The right hand starts with a melodic line in C major, and the left hand provides harmonic support. The modulation to e minor is achieved through a series of chromatic alterations in the bass line. Fingerings are indicated with numbers 1-4 and 0 for naturals. Circled numbers 1 and 0 indicate specific fingering points. A section labeled 'C II' is marked with a bracket.

89

C - F

Musical notation for exercise 89, C major to F major modulation. The piece is in 3/8 time. The right hand starts with a melodic line in C major, and the left hand provides harmonic support. The modulation to F major is achieved through a series of chromatic alterations in the bass line. Fingerings are indicated with numbers 1-4 and 0 for naturals. Circled numbers 3 and 4 indicate specific fingering points. Sections labeled 'C I' are marked with brackets.

90

C - d

Musical notation for exercise 90, C major to d minor modulation. The piece is in 3/8 time. The right hand starts with a melodic line in C major, and the left hand provides harmonic support. The modulation to d minor is achieved through a series of chromatic alterations in the bass line. Fingerings are indicated with numbers 1-4 and 0 for naturals. Circled numbers 2 and 3 indicate specific fingering points. A section labeled 'C II' is marked with a bracket.

91

a - C

Musical notation for exercise 91, a minor to C major modulation. The piece is in 3/8 time. The right hand starts with a melodic line in a minor, and the left hand provides harmonic support. The modulation to C major is achieved through a series of chromatic alterations in the bass line. Fingerings are indicated with numbers 1-4 and 0 for naturals. Circled numbers 3 and 4 indicate specific fingering points. Sections labeled 'C III' are marked with brackets.

92

a - G

Musical notation for exercise 92, a minor to G major modulation. The piece is in 3/8 time. The right hand starts with a melodic line in a minor, and the left hand provides harmonic support. The modulation to G major is achieved through a series of chromatic alterations in the bass line. Fingerings are indicated with numbers 1-4 and 0 for naturals. Circled numbers 4 and 1 indicate specific fingering points.