

جواب دوم

نالی فونری

آموزش

س. گریگوریف
ت. مولر

مسعود ابراهیمی



فهرست

۱۳	پیشگفتار
۱۷	مقدمه
۱۷	۱- بافت موسیقایی. فاکتور
۱۷	۲- بیان یک بخشی
۲۰	۳- بیان چندبخشی
۲۸	۴- توصیف قیاسی گونه‌های چندبخشی. ارتباط متقابل آنها
۳۱	۵- چندبخشی ترکیبی
۳۳	۶- دوره‌های مهم تاریخ پلی فونی (شرح مختصر)
بخش I - یک بخشی	
۳۵	فصل اول. ملودی به مثابه‌ی جزئی از چندبخشی پلی فونیک
۳۵	۷- ملودی
۳۵	۸- عوامل سازماندهی ملودیک
۳۶	۹- قانون مندی‌های کلی ساختار ملودی
۳۶	۱. خط صدایی و ارتفاعی
۳۹	۲. متر و ریتم
۴۱	۳. مُد و تنالیت
۴۲	۱۰- ملودی استیل سخت و آزاد
۴۶	۱۱- اصول ملودی نویسی استیل سخت
۵۲	تمرین‌ها

بخش II - دوبخشی

۵۳	فصل دوم. کنترپوان ساده‌ی دوبخشی
۵۳	۱۲- مشخصات کلی
۵۶	۱۳- اصل اساسی کنترپوان نویسی
۵۷	۱۴- کنتراست بخش‌های صدایی در پلی‌فونی
۶۵	۱۵- وحدت بخش‌های صدایی در پلی‌فونی
۶۷	۱۶- شیوه‌های تکنیکی ساخت پیوندهای دوبخشی
۶۸	۱۷- هماهنگی‌ها در دوبخشی
۶۸	۱۸- طبقه‌بندی فاصله‌ها
۶۹	۱۹- کنسونانس‌های کامل
۷۱	۲۰- کنسونانس‌های ناقص
۷۲	۲۱- دیسونانس‌ها
۷۲	۲۲- صداها (بخش‌های صدایی) فاصله‌ی دیسونانس
۷۳	۲۳- طبقه‌بندی کاربرد دیسونانس‌ها
۷۳	۲۴- دیسونانس‌ها روی ضرب قوی میزان
۷۶	۲۵- دیسونانس‌ها روی ضرب ضعیف میزان
۷۸	۲۶- دیسونانس‌ها روی ضرب نسبتاً قوی میزان
۷۸	۲۷- کامبیاتا
۷۸	۲۸- کنسونانس‌های متحدشده
۷۹	تمرین‌ها
۸۰	فصل سوم. کنترپوان مرکب در دوبخشی
۸۰	۲۹- کنترپوان ساده
۸۰	۳۰- کنترپوان مرکب
۸۱	۳۱- طبقه‌بندی کنترپوان مرکب
۸۲	۳۲- کنترپوان جابه‌جاشونده - عمودی. جابه‌جایی‌های مستقیم و مخالف.
۸۵	۳۳- علامت‌گذاری‌های عددی فاصله‌ها. جمع و تفریق فاصله‌ها
۸۸	۳۴- جمع و تفریق فاصله‌ها. فاصله‌های مثبت و منفی

۹۰	۳۵- حرکت‌های مثبت و منفی بخش‌های صدایی
۹۲	۳۶- کنترپوانِ دوتایی (دوبل کنترپوان)
۹۳	۳۷- نمودارِ کنترپوانِ جابه‌جاشونده - عمودی (IV)
۹۶	۳۸- انواعِ رایج‌ترِ کنترپوانِ دوتایی
۹۶	۳۹- کنترپوانِ دوتاییِ اکتاو
۱۰۲	۴۰- کنترپوانِ دوتاییِ دوازدهم
۱۰۷	۴۱- کنترپوانِ دوتاییِ دهم
۱۱۳	۴۲- نمودارِ ترکیبیِ کنترپوانِ دوتایی
۱۱۸	۴۳- کنترپوانِ جابه‌جاشونده - افقی
۱۱۸	تمرین‌ها
۱۱۸	۴۴- توضیحاتی کوتاه درباره‌ی کنترپوانِ معکوس‌پذیر
۱۲۵	فصل چهارم. ایمیتاسیون در دوبخشی
۱۲۵	۴۵- مفاهیم کلی درباره‌ی ایمیتاسیون
۱۲۷	۴۶- ساختارِ ایمیتاسیون: انواعِ اصلیِ آن
۱۳۲	۴۷- نوشتنِ ایمیتاسیون
۱۳۴	تمرین‌ها
۱۳۴	راهنمایی‌های متدیك
۱۳۵	۴۸- کنترپوانِ جابه‌جاشونده - عمودی در ایمیتاسیون.
	کانن‌های بی‌پایان و سکونس‌های کانونیک از نوع اول
۱۳۸	۴۹- تکنیکِ نوشتنِ کاننِ بی‌پایانِ دوبخشی از نوع اول
۱۴۴	۵۰- تکنیکِ نوشتنِ سکونسِ کانونیکِ دوبخشی از نوع اول
۱۵۰	تمرین‌ها
	بخش III - سه‌بخشی
۱۵۱	فصل پنجم. کنترپوانِ ساده
۱۵۱	۵۱- توضیحات کلی
۱۵۴	۵۲- شرایط به کار گرفتنِ هماهنگی‌ها
۱۵۵	تمرین‌ها

۱۵۶	راهنمایی‌های متدیک
۱۵۷	فصل ششم. کنترپوانِ مرکب در سه‌بخشی
۱۵۷	۵۳- توضیحات کلی
۱۶۱	۵۴- کنترپوانِ سه‌تاییِ اکتاو
۱۶۴	تمرین‌ها
۱۶۵	فصل هفتم. ایمیتاسیون در سه‌بخشی
۱۶۵	۵۵- ایمیتاسیونِ ساده
۱۶۵	۵۶- ایمیتاسیونِ کانونیک
۱۶۹	تمرین‌ها
۱۶۹	۵۷- راهنمایی‌های متدیک
۱۷۵	فصل هشتم. فرم‌های پلی‌فونیک
۱۷۵	۵۸- پرئودِ پلی‌فونیک
۱۷۶	۵۹- فرمِ پلی‌فونیکِ دو قسمتی
۱۸۱	تمرین‌ها
۱۸۳	۶۰- راهنمایی‌های متدیک
۱۸۶	۶۱- فرمِ پلی‌فونیکِ سه قسمتی
۱۸۹	تمرین‌ها
۱۸۹	۶۲- راهنمایی‌های متدیک
	بخش IV - چندبخشیِ محلیِ روسی
۱۹۵	فصل نهم. پلی‌فونیِ آوازِ محلیِ روسی
۱۹۵	۶۳- توضیحات کلی
۱۹۷	۶۴- ساختارِ کوپلت
۲۰۲	۶۵- ردیف‌های صدایی، مُدها و فاصله‌ها
۲۱۱	۶۶- سزورها و کادانس‌ها
۲۱۲	۶۷- سیکلِ واریاسیونی
۲۱۲	۶۸- انواعِ مختلفِ مناسباتِ بخش‌های صدایی
۲۲۴	۶۹- سه، چهار، و پنج‌بخشی در پلی‌فونیِ زیرصدایی

۲۳۰	تمرین‌ها
	بخش V - استیلِ آزاد
۲۳۱	فصل دهم. توصیف کلی دو - و سه‌بخشی استیلِ آزاد
۲۳۱	۷۰- توضیحاتِ مقدماتی
۲۳۵	۷۱- دوبخشی
۲۴۴	۷۲- سه‌بخشی
	بخش VI - فوگ
۲۵۱	فصل یازدهم. توصیف کلی فوگ
۲۵۱	۷۳- تعریف
۲۵۲	۷۴- درباره‌ی نقشِ فرمِ فوگ
۲۵۵	فصل دوازدهم - تمِ فوگ
۲۵۵	۷۵- تعریف تم‌های همگون و متضاد
۲۵۹	۷۶- ویژگیِ مُد - تنالِ تم
۲۶۴	۷۷- بخش نویسی پنهان
۲۶۶	تمرین‌ها
۲۶۶	۷۸- راهنمایی‌های متدیک
۲۶۷	فصل سیزدهم. جواب
۲۶۷	۷۹- تعریف
۲۶۸	۸۰- جوابِ رئال
۲۷۰	۸۱- جوابِ تنال
۲۷۶	۸۲- شرایطِ ریتمیکِ ورودِ جواب
۲۷۸	تمرین‌ها
۲۸۱	فصل چهاردهم. کنترسوژه
۲۸۱	۸۳- تعریف. مشخصات کلی
۲۸۳	۸۴- کنترسوژه‌های غیر ثابت
۲۸۴	۸۵- کنترسوژه‌های ثابت

۲۸۹	تمرین ها
۲۹۱	فصل پانزدهم. اینترمدیا
۲۹۱	۸۶- تعریف. اصول گسترش
۲۹۲	۸۷- مضمون تماتیک اینترمدیا
۳۰۰	۸۸- ساختار اینترمدیا
۳۰۳	۸۹- انتخاب طرح هارمونیک برای اینترمدیا
۳۰۶	تمرین ها
۳۰۷	فصل شانزدهم. اکسپوزیسیونِ فوگ سه صدایی روی یک تم
۳۰۷	۹۰- تعریف. مشخصات کلی
۳۰۸	۹۱- اجراهای تکمیلی و کنتراکسپوزیسیون
۳۱۱	۹۲- تعیین نمودار جابه‌جایی عمودی
۳۱۲	تمرین ها
۳۱۳	فصل هفدهم. قسمت میانی فوگ یک‌تمی
۳۱۳	۹۳- ساختار قسمت‌های میانی فوگ‌ها
۳۱۷	۹۴- طرح‌های تنال قسمت‌های میانی
۳۱۹	۹۵- هارمونیزاسیون مجدد تم
۳۲۰	تمرین ها
۳۲۰	راهنمایی‌های متدیک
۳۲۰	۹۶- استرتو
۳۲۳	تمرین ها
۳۲۵	فصل هجدهم. قسمت پایانی فوگ
۳۲۵	۹۷- مشخصات کلی
۳۲۷	۹۸- فرم فوگ به‌طور کلی
۳۳۶	۹۹- فوگ‌های یک‌تنالی
۳۴۳	تمرین ها
۳۴۸	۱۰۰- تحلیل فوگت - نمونه‌ای برای تمرین کتبی
۳۴۸	تمرین ها

۳۴۸	۱۰۱- راهنمایی‌های متدیک
۳۴۹	فصل نوزدهم. فوگ‌های دو - و چهارصدایی
۳۴۹	۱۰۲- فوگ‌های دوصدایی
۳۵۱	۱۰۳- فوگ‌های چهارصدایی
۳۶۷	فصل بیستم. فوگ‌ها با چند تم
۳۶۷	۱۰۴- فوگ‌های دوتایی (دوبل فوگ)
۳۶۹	۱۰۵- فوگ‌های سه‌تایی (تریپل فوگ)

پیش‌گفتار

(پلی‌فونی به مثابه‌ی یک دیسپلین آموزشی)

هدف دوره‌ی آموزشی پلی‌فونی، عبارت از فراگیریِ تئوریِ موسیقیِ چندبخشی (چندصدایی) پلی‌فونیک و کسبِ تکنیک‌های نوشتنِ موسیقیِ پلی‌فونیک است. بنابراین، این دوره‌ی آموزشی به منزله‌ی دوره‌ای به‌طور هم‌زمان تئوریک و پراکتیک است.

دوره‌ی آموزشی به دو قسمت تقسیم می‌شود؛ قسمت اول/استیلِ سخت نامیده می‌شود، و قسمت دوم/استیلِ آزاد. این نام‌های قسمت‌های دوره‌ی آموزشی طبق نشانه‌گذاری‌ای هستند، که به‌طور قراردادی در تئوریِ موسیقی برای توصیف، از یک‌سو، پلی‌فونیِ قرن‌های پانزدهم - شانزدهم، و از سوی دیگر پلی‌فونیِ دوره‌ی پس از آن (در وهله‌ی اول پلی‌فونیِ باخ) پذیرفته شده است.

این‌گونه تقسیم‌بندیِ دوره‌ی آموزشی و محتوای آن، اغلب تا حد زیادی بیانگر تفاوت‌های اساسی استیلِ سخت (استیلِ هنریِ پلی‌فونیِ کُرال a Cappella، که در قرن‌های پانزدهم - شانزدهم به بلوغ رسید) از استیلِ آزاد (استیلِ هنریِ پلی‌فونیِ آوازی - سازی و سازی، که آثار باخ قله‌ی آن به حساب می‌آید) است. این تفاوت‌ها، به‌ویژه به‌طور بارز در حوزه‌ی ملودیک - تماتیک، مُد - هارمونیک و سازماندهیِ ریتمیکِ موسیقی، در اصولِ ساختنِ هماهنگی‌ها و بافتِ موسیقاییِ چندبخشی در کل، ظاهر می‌گردند.

در دوره‌ی آموزشیِ استیلِ سخت، و تا حدی هم استیلِ آزاد، اصول و قواعدِ فراوانی هست که اغلب یا نادیده گرفته می‌شدند، یا به‌طور کلی در پراکتیکِ هنریِ هم استیلِ سخت و هم استیلِ آزاد حضور نداشتند. این قواعد در پداگوژیِ موسیقاییِ شکل گرفتند و به منزله‌ی نتیجه‌ی گزینشِ طولانی و همه‌جانبه‌ی شیوه‌های متدیک - آموزشی‌اند، که به فراگیریِ مبانیِ نوعِ پلی‌فونیک یاری می‌رسانند. به ویژه فراگیریِ مبانیِ پلی‌فونی (که نسبت به تقریباً هر گونه استیلِ موسیقاییِ همگانی‌اند) هدفِ اصلیِ دوره‌ی آموزشی را تشکیل می‌دهد.

اما چنین هدفی اغلب در برداشت‌های دلخواهِ مختلف از بخشِ استیلِ سخت، گم می‌شود. اضافه

بر تلاش‌های نادرست در جهت کهنه و منسوخ و به طور کلی غیر لازم خواندن آن، می‌توان هنوز به دو دیدگاه نادرست دیگر در این خصوص، اشاره کرد. دیدگاه اول، به دنبال هم آمدن بخش‌های دوره‌ی آموزشی و محتوای‌شان را، با ضرورت نه فقط منعکس ساختن توالی تاریخی دو استیل پلی‌فونی در عمل آموزش، بلکه همچنین نزدیک کردن هر چه بیش‌تر شخصیت کار هنرجو به آن، پیوند می‌دهد. با چنین روشی، که می‌شد آن را به عنوان تاریخ‌گرایی دروغین نامید، به جای آموزش همه‌جانبه و ارزیابی‌های لازم از آثار برجسته‌ی دوره‌های گذشته، اغلب یک تقلید بی‌معنی از خطوط جداگانه‌ی این یا آن استیل پلی‌فونیک به دست می‌آید.

نمایندگان دیدگاه دوم، خواهان اصلاحات، بازسازی و «احیاء» استیل سخت از طریق نزدیک کردن آن به استیل، به‌طور مثال، چندبخشی محلی روسی‌اند. در چنین روشی، که بیش از هر چیز بیان‌گر تفنن‌گرایی (dilettantism) عوام‌فربانه است، نیز سبک‌پردازی (هر چند از نوعی دیگر) بروز می‌کند، که اغلب اضافه بر این مختل‌کننده‌ی فکر و تکنیک هنرجو است. اما در صورت حضور یک فصل درباره‌ی چندبخشی محلی روسی در دوره‌ی پلی‌فونی، این‌گونه اصلاح‌گرایی کاملاً بی‌اساس است.

دوره‌ی پلی‌فونی ارایه شده در این کتاب، مبتنی بر نیازهای آموزشی - متدیک است. در همین رابطه، استیل سخت به عنوان یک بخش ضروری برای هر گونه دوره‌ی آموزشی پلی‌فونی تلقی می‌شود، که در مجموع حوزه‌ی آموزش قوانین اساسی و کلی‌تر پلی‌فونی را ارایه می‌کند.

دوره‌ی پلی‌فونی را نباید با یادگیری قواعد پیچیده‌ی آن در حوزه‌ی زبان موسیقایی پیچیده‌ی معمول برای استیل آزاد آغاز کرد، همان‌گونه که نباید دوره‌ی هارمونی را با یادگیری ساخت‌های کروماتیک گوناگون، شکل‌های آزاد صداهای غیرآکوردی، مدولاسیون‌های آنهارمونیک، آغاز کرد. به همین دلیل، استیل سخت، که به مجموعه‌ای از روش‌های نسبتاً ساده خلاصه می‌شود، امکان فراگیری قواعد پیچیده‌ی پلی‌فونی بر اساس یک ساخت مایه‌ی نسبتاً ساده‌ی موسیقایی را به بهترین نحو به هنرجو می‌دهد.

سلسله قواعد و محدودیت‌های مرسوم در استیل سخت، به ایجاد نظم لازم در فکر و تکنیک هنرجو یاری می‌رساند. در عین حال، دیاتونیک استیل سخت تا حدی جنبه‌ی هارمونیک تفکر را تقویت کرده و خود شیوه‌ی بیان نیز به فراگیری استوار روش‌های نگارش کُرال کمک می‌کند. و اما تا آنجا که به حداقل ضرورت بیانگری موسیقایی در تمرین‌های آموزشی مربوط می‌شود، باید گفت که این مسئله بستگی مستقیم به میزان استعداد هنرجو دارد. جذابیت موسیقایی کاری که هنرجو با استعداد در محدوده‌ی تنگ استیل سخت انجام می‌دهد، اغلب فوق‌العاده بیش‌تر

از کاری است که هنرجوی کم‌استعدادتر، با توجه به فراوانی و تنوع ابزارش، در استیل آزاد انجام می‌دهد.

تفاوت‌ها میان استیل سخت و آزاد، به عنوان استیل‌های هنری موسیقی، و تفاوت‌ها در کاراکتر شیوه‌های موسیقایی مربوط به این استیل‌ها، در مجموع با شرایط تاریخی تکامل هنر، با تغییر اقلیم ایده - هنری، با تغییرات شکل‌های تفکر موسیقایی و ادراک، تعیین می‌شوند. نکته‌ی خاص، اما فوق‌العاده مهم، که موجب اکثر تفاوت‌های اساسی میان زبان موسیقایی استیل سخت و آزاد می‌شود، تفاوت‌ها در ابزار اجرای موسیقی است. موسیقی دوران استیل سخت برای اجرای گره بدون همراهی در نظر گرفته شده بود، اما موسیقی دوران بعد هر چه بیش‌تر و بیش‌تر بر امکانات اجرای سازی متکی بود. تکامل این آخری، به طرز چشمگیری دایره‌ی ابزار موسیقایی را وسعت داد و شیوه‌های بیانی‌ای را در دسترس قرار داد که از محدوده‌ی امکانات اجرایی گره a Cappella بسیار فراتر بودند.

تفاوت‌ها میان بخش‌های استیل سخت و آزاد در دوره‌ی معاصر آموزش پلی‌فونی، در مجموع به عنوان تفاوت‌ها میان اصول طبیعی بیان گرهال (یعنی در واقع آوازی) و سازی، قلمداد می‌شوند.

مقدمه

۱- بافت موسیقایی. فاکتور

مجموع همه‌ی عناصر صدایی یک اثر موسیقایی، بافت موسیقایی را می‌سازد. ساختار و کاراکتر بافت موسیقایی، که از شیوه‌های مختلف تشکیل آن ناشی می‌شوند، به منزله‌ی بیان (به نوع دیگر فاکتور، از لاتین «factura» به معنی ساخت، ساختن، پردازش؛ در بعضی موارد - شیوه‌ی تصنیف) موسیقایی‌اند. بیان موسیقایی می‌تواند یک‌بخشی و چند بخشی باشد.

۲- بیان یک‌بخشی

بیان یک بخشی (monody) از یونانی «monos» - تک، «ode» - خواندن؛ ساخت منودیک) اغلب در آثار آوازی محلی دیده می‌شود. تعداد زیادی از آوازهای محلی یک‌بخشی از حیث زیبایی و غنای ویژه‌ی موسیقایی متمایزند:

مثال ۱ - ترانه محلی روس

سنگین و کشیده



در موسیقی حرفه‌ای نیز، اولین آرایه‌ی ساخت مایه‌ی تماتیک اغلب یک‌بخشی است، به این دلیل که اولین آرایه‌ی تم - ملودی شاخص و برجسته باشد. به‌طور مثال، اولین آرایه‌ی تم در فوگ‌های آهنگسازان مختلف، این‌گونه است. بخش قابل توجهی از آثاری که در فرم‌های بسیار متفاوت نوشته شده‌اند، نیز اغلب با آرایه‌ی یک‌بخشی تم آغاز می‌شوند (پرالوگ اپرای «بوریس گدوونف» اثر موسورگسکی، مقدمه‌ی اولین قسمت سمفونی دو-ماژور شوپرت، مقدمه‌ی اولین قسمت سمفونی دوم چایکوفسکی، «بولرو» اثر راول، اولین قسمت سمفونی سوم برودین، مقدمه‌ی اپرای «خروس طلایی» اثر ریمسکی کرساکف، آغاز سمفونی بیست و یکم میاسکوفسکی و الی آخر).

گاهی از بیان یک‌بخشی با اهداف توصیفی استفاده می‌شود، به‌طور مثال بازآفرینی صدادهی سیگنال‌های ترومپت، کرآنگله‌ها (آغاز «کاپریچیوی ایتالیایی» اثر چایکوفسکی، آغاز مقدمه‌ی اولین پرده‌ی اپرای «سنیگوروچکا» اثر کرساکف، سلوی کرآنگله در اولین صحنه‌ی پرده‌ی سوم اپرای «تریستان و ایزولدا» اثر واگنر).

یک‌بخشی‌ای که با فواصل مختلف دوبله شده است، در حکم پیچیده کردن یک‌بخشی ساده است - اغلب با اکتاوها، سومها، ششمها یا انواع مختلف ترکیب این فواصل. به‌طور مثال، در ابتدای قسمت‌های اول سمفونی دوم برودین و «شهرزاد» کرساکف، در ابتدای پرلود «بادبان» دبوسی، در کر «افتخار» از پرالوگ اپرای «شاهزاده ایگور» برودین یا در آخرین قطعه‌ی سیکل پیانویی «صفحات زرد شده» میاسکوفسکی:

مثال ۲ - میاسکوفسکی. «صفحات زرد شده»، اپوس ۳۱ شماره ۷

Moderato



مثال ۵ - استراوینسکی. «پتروشکا» صحنه اول، «روسی»

Tempo I (Allegro giusto)



چنین ساختی، حالت بینابینی (میان یک‌بخشی و چندبخشی) دارد. این ساخت به‌خصوص به چندبخشی هموفونیک با ریتم یکسان ملودی و بخش همراهی، یا به چندبخشی هتروفونیک که حاوی تعداد بیش‌تری از دوبله‌هاست (پاراگراف ۳ را ببینید)، نزدیک می‌شود.

۳- بیان چندبخشی

بیان چندبخشی، که در آثار موسیقی محلی فرهنگ‌های ملل مختلف دیده می‌شود، در موسیقی حرفه‌ای طی چندین قرن حاکم بوده است. این نوع بیان چندگونه دارد که با ارتباط متقابل صداهای به اتفاق هم صدادهنده و مضمون ملودیک‌شان مشخص می‌شوند.

۱- بیان چندبخشی‌ای که از یک بخش ملودیک اصلی و واضح‌تر، و تعدادی بخش‌های از لحاظ ملودیک خنثی (neutral) که به صورت بخش همراهی‌کننده‌ی هارمونیک درآمدده‌اند، تشکیل شده است، هموفون (یونانی «homos» - برابر، «Phone» - صدا، آوا) یا ساخت هموفونیک نامیده می‌شود.

ساخت اکثر قطعات حرکات موزون و آوازها، انواع گوناگون بیان هموفونیک - ملودی و بخش همراهی‌کننده - را نشان می‌دهند.

چندبخشی هموفونیک در مجموع دارای دو شکل است. یکی از آنها، که رایج‌تر است، با کنتراست

مثال ۸ - گلینکا. «ایوان سوسانین»، پرده دوم، کراکویاک

[(Allegro vivo) piu lento]



یا بخش صداییِ وسط:

مثال ۹ - برامس. اینترمتسو، اپوس ۱۱۷ شماره ۱

Andante moderato





www.hamaavaz.com