

Shiraz-Beethoven.ir

شماره صفحه	فهرست مطالب
۴	پیش گفتار
۶	مقدمه: چشم انداز مقدماتی فوگ
	بخش اول فوگ
۸	فصل اول (I): سوژه
۲۱	فصل دوم (II): جواب سوژه
۳۰	فصل سوم (III): اکسپوزیسیون فوگ
۵۰	فصل چهارم (IV): اپیزود
۶۷	فصل پنجم (V): سکانس
۸۴	فصل ششم (VI): کنترا - اکسپوزیسیون
۹۲	فصل هفتم (VII): عوامل غیرعادی در فرم فوگ
۱۱۲	فصل هشتم (VIII): اِستِرتو
۱۲۲	فصل نهم (IX): معکوس ملودیک
۱۳۷	فصل دهم (X): افزودن، کاستن، حرکت پس رونده
۱۴۳	فصل یازدهم (XI): فوگ‌های چند سوژه ای
۱۵۵	فصل دوازدهم (XII): فهرستی از دیگر اشکال و اصطلاحات فوگ
۱۵۹	فصل سیزدهم (XIII): آنالیز فوگ
۱۷۶	فصل چهاردهم (XIV): چشم انداز نهایی فوگ
	بخش دوم انوانسیون
۱۷۹	فصل پانزدهم (XV): انوانسیون: تعریف و توضیحاتی مقدماتی
۱۹۰	فصل شانزدهم (XVI): مراحل انوانسیون
۲۰۴	منابع تکمیلی پیشنهادی

مقدمه

چشم انداز مقدماتی فوگ

فوگ چیست؟ چگونه آهنگساز یک فوگ می‌سازد؟ جواب‌های ساده‌ای برای این سوالات وجود ندارد، زیرا تعریف جامعی از فن فوگ امکان‌پذیر نیست. فوگ‌های تعدادی از استادان این فن، «فرسکوبالدی» (Frscobaldi)، «باخ» (Bach)، «هندل» (Handel)، «موتسارت» (Mozart)، «بتهوون» (Beethoven)، «برامس» (Brahms)، «شومان» (Schuman) و «هیندمیت» (Hindemith) کاملاً با همدیگر فرق دارند. هر یک از این آهنگسازان از نظر درک چگونگی ساختمان فوگ متمایزند و حتی فوگ‌های مختلف یک آهنگساز از لحاظ سبک و محتوی اساساً با همدیگر نیز فرق دارند. با این حال برای فوگ یک الگوی اصلی قابل تشخیصی که تاحدی تجریدی است وجود دارد که تمام فوگ‌های بزرگ از آن سرچشمه می‌گیرند. عالی‌ترین شکل با کیفیتی که به یک فوگ حیات و مفهوم می‌بخشد در این الگو بطور مشخصی گنجانده شده است.

اما چگونه این فوگ مطلوب ساخته می‌شود؟ ابتدا سوژه اصلی فوگ در یک صوت بدون آکمپانیان (یا به‌وسیله یک ساز) معرفی شده و سپس صوت دوم جواب آن را در ثنالیته نمایان (درجه پنجم) می‌دهد. سوژه اصلی تا آخر در مقابل این جواب به صورت

کنترپوان ادامه می‌یابد و بعد از آن صوت سوم، دوباره با سوژه اصلی وارد می‌شود، در حالی که هر دو صوت اولیه بصورت کنترپوان آن را همراهی می‌کنند. بالاخره صوت چهارم با جواب سوژه وارد شده و این بار هر سه صوت به صورت کنترپوان در مقابل آن ادامه می‌یابند و در اینجا نمونه «اکسپوزیسیون» (Exposition) فوگ به اتمام می‌رسد. بعد از اکسپوزیسیون، یک «اپیزود» (Episode) کوتاه که حالت متضاد دارد می‌آید و سپس سوژه اصلی تا پایان فوگ در اصوات مختلف، گه‌گاهی به همراه اپیزودهایی ظاهر می‌شود. در قسمت پایانی فوگ، اغلب سوژه اصلی بر روی یک نت پدال تکرار می‌گردد. کسانی که از جزئیات فوگ‌های باخ یا هر آهنگساز دیگری مطلع هستند، به خوبی می‌دانند که چنین تعریفی از فوگ بسیار مختصر است. اما فوگ‌های بزرگ فراوان وجود دارند که اختلاف چندانی با این طرح اصلی ندارند. در این تعریف الگوی فوگ، سوالات زیادی بی‌جواب مانده‌اند که بدون توضیح بیشتر آنها شاگرد نمی‌تواند در نوشتن یا آنالیز فوگ موفق باشد. مثلاً ماهیت سوژه چگونه است؟ وسعت صوتی، طول، طرح تئال و ساختمان آن به چه صورت باید باشد؟ چگونه جواب سوژه ساخته می‌شود؟ «کنترسوژه‌ها» کدامند؟ و چگونه به‌کار برده می‌شوند؟ چگونه کنترپوان آزاد ساخته می‌شود؟ چه مصالحی در اپیزودها مورد استفاده قرار می‌گیرند؟ و چگونه ساخته می‌شوند؟ «استرتو» (stretto) چیست؟ یک فوگ از چند صوت ساخته می‌شود؟ این کتاب به منظور پاسخ به سوالات فوق نوشته شده است. برای درک عوامل بالقوه فوگ، باید طرز عمل هر یک از اشکال آن را کشف نمود، زیرا آهنگسازان مختلفی از دوره باژوک تا زمان حال این فرم را به‌کار برده‌اند. هر یک از فصل‌های این کتاب به یک جنبه فوگ اختصاص یافته است و آنچه که از این تشریح و دورنمای مقدماتی انتظار می‌رود آن است که بتوان بطور مفهومی، امکان ارتباط تمام جزئیات را در کل فراهم ساخت.

تفسیری بر مثال‌های I-9 تا I-13

(1) - حتی هنگامی که «می پمُل» (در مثال با علامت (1) مشخص شده) روی ضربِ ضعیف در باس باشد آکُرد درجهٔ I خواهد بود، زیرا این نت خیلی ناپایدار و زودگذر است و نمی‌تواند تاثیر معکوس دوم را داشته باشد.

(2) - نت «می پمُل» آکسان‌دار و طولانی شده (در مثال با علامت 2 مشخص شده است) و باخ آن را با آکُرد نمایان به نحوی هارمُنیزه کرده‌است که هرگاه سوژه در باس باشد معکوس دوم آکُردِ تُنیک غیرممکن و اجتناب‌ناپذیر خواهد بود.

(3) - در جواب سوژه (مراجعه به فصل بعد)، این نت یک پرده بالاتر بوده و برای حرکت به تُنیک، روی ضرب دوم از هارمُنی نمایان استفاده شده است.

(4) - هنگامی که سوژه در باس است، بتهوون اشکال آکُردی مختلفی را به صورت زیر جانشین می‌کند:

$$I - V - I - VI - III - VII - 11 - IV$$

ولی اکثراً بتهوون طرفدار هارمُنی است که ورودهای گوناگون سوژه، آن را ایجاب می‌کند.

(5) - نت پنجم گام به‌وسیلهٔ هارمُنی نمایان، طوری هارمُنیزه شده است که هرگاه در باس قرار گیرد معکوس دوم آکُردِ تُنیک که ممنوع می‌باشد به وجود نمی‌آید و اگر چنانچه این نت و نت بعدی آن به عنوان آکُردِ تُنیک هارمُنیزه می‌شدند، معکوس ممنوع فوق به وجود می‌آمد.

اعداد داخل پرانتز مشخص‌کننده نت‌هایی هستند که در مثال‌ها مورد ملاحظه قرار می‌گیرند. مثلاً تفسیر شماره (5) در مورد نتی است که در مثال I-12 و شماره (2) برای نتی که در مثال I-9 یافت می‌شوند. این شیوه در فصل‌های بعدی نیز برای مشخص کردن عوامل سازنده فوگ به‌کاررفته است.

فصل سوم (III)

اکسپوزیسیون فوگ (The Fugal Exposition)

صرف نظر از اینکه فوگ چندصدایی باشد، سوژه فوگ می‌تواند در هر یک از اصوات بدون آکمپانیمان شروع شود. اگر سوژه در صوت سُپرائُتو یا تنور ارائه شود. معمولاً جواب آنها در آلتو یا باس و یا برعکس خواهد بود. در این رابطه اصطلاح «صوت» حتی در فوگ‌های سازی نیز دلالت بر خط ملودیک هر بخش از کل بافت دارد.

هنگامی که جواب سوژه ارائه می‌شود، صوتی که ارائه سوژه را قبلاً به‌عهده داشته با مصالح جدیدی به‌صورت کنتراپوان ادامه می‌یابد. اگر در خلال فوگ مصالحی که جواب سوژه را آکمپانیمان می‌کنند مکرراً در مقابل ارائه‌های بعدی سوژه یا جواب سوژه ظاهر شود، آن را «کنترسوژه» (Counter Subject)، و در غیر این صورت آن را «کنتراپوان آزاد» (Free Counterpoint) می‌نامند. در هر دو مورد باید همیشه دو عامل مهم ساختمانی آن در نظر گرفته شود: ۱- رابطه هارمونیکی آن با جواب سوژه، ۲- طرح فرمی آن به‌عنوان یک خط مستقل. به عبارت دیگر با جواب سوژه خویشاوندی عمودی و در خود، مفهوم افقی داشته‌باشد. در زیر هر یک از این خویشاوندی‌ها به‌نوبت مورد بررسی قرار می‌گیرد.

«جنبه عمودی» صوت آکمپانیمان در رابطه با جواب سوژه، نیاز به درک کلی اشارات هارمونیکی هر یک از نت‌های جواب سوژه دارد. نقطه شروع هارمونیزه کردن همزمان با

فصل پنجم (V)

سکانس (Sequence)

«سکانس» زل مهمی در نوشتن قطعات کنترپوانتیک، خصوصاً فوگ دارد که لازم است به طور جداگانه مورد بحث قرار گیرد. سکانس که می‌توان آن را به عنوان تکرارهای بالارونده یا پایین رونده یک الگو تعریف کرد، در شکل‌های زیر وجود دارد:

- | | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| (Diatonic or tonal Sequence) | ۱- سکانس دیاتونیک یا تنال |
| (Modulating or real Sequence) | ۲- سکانس حقیقی یا مدولاسیونی |
| (Symmetrical Seq.) | ۳- سکانس قرینه‌ای |
| (Partial or accompanied Seq.) | ۴- سکانس ناقص یا آکمپانیمان شده |
| (Double Seq.) | ۵- سکانس دوپل |
| (Compound Seq.) | ۶- سکانس ترکیبی |
| (Canonic Seq.) | ۷- سکانس کانونیک |

۸- سکانس‌هایی با فواصل گوناگون صعودی یا نزولی

۹- سکانس‌هایی که اعضاء آن از نظر افقی با عمودی کوچک‌تر می‌شوند.

فصل هفتم (VII)

عوامل غیرعادی در فرم فوگ

یکی از مهم‌ترین مسایل موجود در فرم فوگ اجتناب از به‌کارگیری عوامل کاملاً پیش‌بینی شده است که گوش شنونده را خسته می‌کنند. تقریباً از همان ابتدا آهنگسازان فوگ دریافته‌اند که بهتر است برای ایجاد تنوع عوامل غیرعادی معینی را در ارائه سوژه‌ها، سکانس‌ها، کانون‌ها و حتی فرم کلی فوگ به‌کار برد. رایج‌ترین عوامل غیرعادی را می‌توان به صورت زیر طبقه‌بندی کرد:

- ۱- تغییرات در ریتم سوژه یا جواب.
- ۲- تزیین سوژه یا جواب.
- ۳- ساده کردن سوژه یا جواب.
- ۴- تغییر مکان بی‌مورد اجزاء سوژه یا جواب.
- ۵- حذف اجزاء سوژه یا جواب.
- ۶- تکرار اجزاء سوژه یا جواب.
- ۷- انتقال سوژه، جواب یا کنتراسوژه از یک صوت به صوت دیگر.