فهرست مطالب

مقدمه	۳
پیشگفتار مؤلف	۱۳
دیالوگ	۱۵
کتاب اول	۲۱
قسمت اول: نت در برابر نت	۲۱
قسمت دوم: کنترپوان نوع دوم	۳۴
قسمت سوم: کنترپوان نوع سوم	۳۹
قسمت چهارم: کنترپوان نوع چهارم	۴۲
قسمت پنجم: کنترپوان نوع پنجم	۴۸
کتاب دوم	۵۰
قسمت اول: نت در برابر نت در کنترپوان سه‌صدایی	۵۰
قسمت دوم: نت‌های سفید در برابر نت‌های گرد در کنترپوان سه‌صدایی	۵۹
قسمت سوم: نت‌های سیاه در برابر نت‌های گرد در کنترپوان سه‌صدایی	۶۱
قسمت چهارم: اتحاد	۶۳
قسمت پنجم: کنترپوان ترکیبی	۶۸
کتاب سوم	۷۰
قسمت اول: قطعات چهارصدایی	۷۰
قسمت دوم: نت‌های سفید در برابر نت‌های گرد	۷۴
قسمت سوم: نت‌های سیاه در برابر نت گرد	۷۵
قسمت چهارم: اتحاد	۷۸
قسمت پنجم: کنترپوان ترکیبی	۸۲

Shiraz-Beethoven.ir

مقدمه

مطالعه‌ی کنترپوان می‌تواند با مطالعه‌ی پرسپکتیو مقایسه شود. هر دو از تحولات مهم هنر رنسانس بودند و هر دو حکایت از ظهور تفکر سه‌بعدی دارند.

برخورد آهنگساز قرون وسطایی با صداهای مختلف یک موتت[۱] از بسیاری جهات مشابه با روشی بود که نقاش قرون وسطایی برای به تصویر کشیدن سطوح مختلف چشم‌انداز به کار می‌گرفت. در هر دو مورد، اثر مجموعه‌ای از اجزاء بود و نه کلیتی که در عمق تجسم‌یافته باشد.

استفاده‌ی نظریه‌پردازان از واژه‌ی دیسکانتوس[۲] -ملودی دوبخشی- حتی هنگام اشاره به قطعه‌ای با بیش از دو بخش، از ویژگی‌های موسیقی قرون‌وسطایی است. رویکرد آن‌ها به چندصدایی رویکردی دوبعدی بود. لغت دیسکانتوس سلف اصطلاح کنترپوان است. در ابتدای استفاده از آن، دیسکانتوس دلالت ضمنی بر بخش‌نویسی داشت که جایی برای آزادی‌های بداهه‌پردازانه باقی نمی‌گذاشت و ریتم آن به‌طور کامل و نت در برابر نت معین‌شده بود: Punctus contra Punctum.

لغت کنتراپونکتوس[۳] در حدود سال ۱۳۰۰ در شماری از رساله‌هایی که خاستگاه روشنی ندارند مشاهده می‌شود. تألیف نخستین کتاب «آشنایی با کنترپوان»[۴] برای مدت‌ها به یوهانس دی گارلاندیا[۵] نسبت داده می‌شد. اما این نقطه‌نظر از جانب محققان متأخر مورد تردید قرار گرفته است. این‌که آیا رساله‌ای در باب هنر کنترپوان به یوهانس دی موریس تعلق دارد و یا به فیلیپ دی ویتری- استاد مشهور آرس نوا - نیز محل تردید است. وجود نام این شخصِ آخر، حاکی از آن است که می‌توان نخستین نویسندگان این حوزه (کنترپوان) را اگر نه با نام، به‌واسطه نسل آن‌ها شناسایی کرد. آن‌ها نمایندگان «هنر نو»[۶] و یا هنر چندصدایی قرن چهاردهم هستند. به نظر می‌رسد اندکی پس از ظاهر شدن لغت «کنتراپونکتوس» کاربرد آن از محدوده‌ی معنای مشخص اصلی فراتر رفته و نظریه‌پرداز ایتالیایی، پروسدوسیموس دا بلدماندیس[۷] در «رساله کنترپوان» خود (۱۴۱۲) اشاره

۱- Motet

۲- Discantus

۳- Contrapuntus

۴- Introduction to Counterpoint

۵- Johannes de Garlandia

۶- New Art

۷- Prosdocimus de Beldemandis

Shiraz-Beethoven.ir

می‌کند که به‌واقع «کانتوس کنترا کانتوم» -یعنی محک زدن یک ملودی کامل در برابر ملودی دیگر (و نه نت در برابر نت)- به مسئله‌ی متخصصین کنترپوان تبدیل گشته بود.

چنین برداشتی، ادغام مفاهیم افقی و عمودی را طلب می‌کرد. پدیده‌ی کنترپوان رفته‌رفته با پیچیدگی کامل خود مورد توجه قرار می‌گرفت. با آغاز قرن پانزدهم، دوران طلایی چندصدایی فرارسید و آثار برجسته‌ی استادان فلاندر و بورگاندی با نوشته‌های نظری متناسب با موسیقی ممتاز زمانه پی‌گرفته شد. یوهانس تینکتوریس، نویسنده‌ی فلاندری که نزد محصلین موسیقی به‌عنوان نویسنده‌ی نخستین فرهنگ لغات موسیقی شناخته‌شده است، همچنین نخستین شخصی است که به‌طور روشمند، اصول قرار دادن نت در برابر نت و یا یک نت در برابر دو نت و بیشتر را مورد بررسی قرار داده است.

گونه اول که آن را کنترپوان ساده می‌خواند «بر پایه‌ی نسبت‌های برابر و بی‌بهره از مزیت تنوع نقوش است.» گونه‌ی دوم را کنترپوان تقلیل یافته و یا منقوش نام نهاده و آن را برتر از نوع اول دانسته و عنوان می‌کند که «تنوع نسبت‌ها خوشایندترین نوع کنترپوان را به وجود می‌آورد، درست همان‌طور که زیباترین مرغزارها نتیجه‌ی تنوع گل‌ها هستند». او به این موضوع حساس اشاره می‌کند که قضاوت آهنگساز باید بر اساس آنچه در تداوم شنیدن به خاطر می‌سپارد باشد و نه بر اساس آنچه در لحظه می‌شنود. او به‌طور مفصّل به بررسی توالی‌ها و مقایسه‌ی عبارت‌هایی که در یک ساختار کنترپوانی یکدیگر را دنبال می‌کنند می‌پردازد. قابل‌توجه است که در بررسی لغت «کنترپوان» دیگر «پوان» را مترادف صرف «نت» تلقی نمی‌کند؛ وقتی از اندازه‌گیری میان دو نقطه صحبت می‌کند به‌وضوح قیاسی با مفاهیم ریاضی را در ذهن دارد و طرز بیان او به‌واقع تخیل و هنر طراحی استادان پرسپکتیو بصری را به یاد می‌آورد.

همان‌طور که از درک او از کنترپوان و میل وافر او به زبانی[1] دقیق پیداست، قوه استنباط او نیز حاکی از پیشرفت‌هایی است که هم‌زمان در حوزه‌های تازه‌ی دیگر صورت پذیرفته‌اند. همان‌طور که کاوش‌های جهانی کریستف کلمب سوای سفرهای اروپایی کاوشگران پیش از اوست، دستاوردهای تینکتوریس نیز از تمام نوشته‌های نظریه‌پردازان پیش از خود فراتر می‌رود.

۱- Terminology

Shiraz-Beethoven.ir

فواصل همخوان

همصدا، سوم، پنجم، ششم، اکتاو و فواصل متشکل از ترکیب هر یک از فواصل پیشین و اکتاو را فواصل همخوان می‌گویند. برخی از این‌ها همخوانِ کامل و برخی دیگر همخوانِ ناکامل[1] نامیده می‌شوند. همصدا، اکتاو و پنجم، کامل و سوم و ششم ناکامل هستند. باقی فواصل مانند دوم، چهارم[2]، پنجم کاسته، تریتون[3]، هفتم و فواصل متشکل از ترکیب هریک از این‌ها با اکتاو را ناهمخوان می‌گویند.

این‌ها تمام عناصری هستند که در هارمونی موسیقی نقش دارند. هدف از هارمونی فراهم آوردن لذت است. لذت با تنوع اصوات برانگیخته می‌شود. این تنوع نتیجه‌ی گذار از یک فاصله به فاصله‌ای دیگر است. دست‌آخر، این گذار از طریق حرکت حاصل می‌شود. بنابراین تنها این می‌ماند که طبیعت حرکت را موردبررسی قرار دهیم[4].

حرکت در موسیقی به مسافتی اشاره دارد که در هنگام گذر از فاصله‌ای به فاصله‌ی دیگر (چه در جهت بالا و چه به پایین) پوشش داده می‌شود. حرکت به سه حالت ممکن است صورت گیرد که در ادامه نشان داده می‌شوند.

۱- imperfect : استمراری، ناتمام.

۲- در یکی از فصل‌های پیشین، فوکس چهارم به‌دست‌آمده از تقسیم عددی اکتاو و چهارم حاصل از تقسیم هارمونیک آن را متمایز می‌کند: در مورد اول وقتی‌که نت پایین فاصله‌ی چهارم درعین‌حال نت پایه هم هست (یعنی در تمام مواردی که با دو صدا سروکار داریم) چهارم، ناهمخوان تلقی می‌شود، در مورد دوم سرشت ناهمخوان آن به‌وسیله‌ی نت پایه‌ی جدید بی‌اعتبار گشته و می‌تواند همخوان ناکامل تلقی شود. با طبقه‌بندی چهارم میان فواصل ناهمخوان، فوکس موضع خود را در قبال مسئله‌ای که خود «پرسش دشوار معروف» می‌نامد، مشخص می‌کند. مارتینی به‌تبع زارلینو (Institutioni harmonche , part III. Ch5) تا آن‌جا پیش می‌رود که چهارم را همخوان کامل معرفی کند و (Esemplare, pp xv & 172). هایدن و بتهوون از فوکس تبعیت می‌کنند؛ موتسارت هم چهارم را جزو ناهمخوان‌ها طبقه‌بندی می‌کند (Fandamente des General-Basses, p. 4).

۳- triton : سه‌پرده‌ای

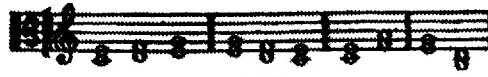
۴- جملاتی که در معرفی قوانین پایه‌ی پیش‌رو آورده می‌شوند را می‌توان هم‌زمان توضیح اصول صدانویسی، یعنی اصولی که خود این جملات صورت‌بندی می‌کنند، تلقی کرد. «تنوع صدا» مبنایی است که همه‌ی قوانین دیگر از آن مشتق شده‌اند: اول اجتناب از توالی همخوان‌های کامل موازی به خاطر حفظ استقلال صداها و دوم، این قانون که حتی همخوان‌های ناکامل موازی، نیز باید با احتیاط به‌کاربرده شوند (نه بیشتر از سه یا چهار بار پشت‌هم).

Shiraz-Beethoven.ir

حرکت همجهت[1]، حرکت مخالف[2] و حرکت یکطرفه[3]

حرکت همجهت هنگامی نتیجه می‌شود که دو یا چند صدا چه به‌صورت پیوسته و چه با پرش در یک جهت بالا و یا پایین روند[4]:

حرکت همجهت



شکل ۱

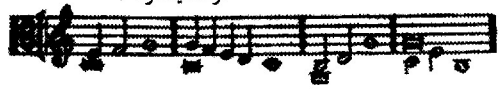
حرکت مخالف هنگامی حاصل می‌شود که یک صدا، چه با پرش و چه به‌صورت پیوسته، بالا رفته و صدای دیگر پایین بیاید و یا به‌عکس:

حرکت مخالف

شکل ۲

حرکت یکطرفه به حرکتی گفته می‌شود که طی آن یک صدا با پرش و یا پیوسته حرکت می‌کند درحالی‌که صدای دیگر ثابت مانده و حرکت نمی‌کند:

حرکت یکطرفه



شکل ۳

با روشن شدن معنی این سه نوع حرکت، تنها چگونگی استفاده از آن‌ها در عمل باقی می‌ماند که آن هم با پیروی از «چهار قانون» اصلی مشخص می‌شود:

قانون اول: گذر از یک فاصله‌ی همخوان کامل به فاصله‌ی همخوان کامل دیگر باید با حرکت

۱- Direct Motion (حرکت مستقیم)

۲- Contrary Motion

۳- Oblique Motion

۴- کلیدی آلتوی ابتدای خط حامل نشان‌دهنده‌ی این است که مثال برای سادگی کار خواننده‌ی امروزی در کلید سل (سوپرانو) بازنویسی شده است - م.

Shiraz-Beethoven.ir

کتاب اول

قسمت اول

نت در برابر نت

یوزف: لطف کردید و نخستین سؤال را پاسخ دادید. اکنون اگر ایرادی ندارد ممکن است بگویید که منظور از کنترپوان نوع اول - یعنی نت در مقابل نت - چیست؟

آلویس: بگذار برایت توضیح دهم. منظور از آن ساده‌ترین نوع تمرین است که از ۲ صدا و یا بیشتر تشکیل‌شده باشد و در آن تمامی نت‌ها ارزش زمانی یکسانی داشته باشند و تنها از فواصل همخوان استفاده‌شده باشد. ارزش زمانی نت‌ها اهمیتی ندارد و فقط باید برای همه‌ی نت‌ها یکسان باشد. ازآنجایی‌که نت گرد واضح‌ترین تصویر را ارائه می‌دهد فکر می‌کنم بهتر است آن را در تمرین‌ها به کار بگیریم. حال بگذار تمرین دوصدایی را آغاز کنیم برای این منظور ملودی موجود و یا همان کانتوس فیرموس را که خود ابداع کرده و یا از یک کتاب آواز انتخاب کرده‌ایم، اساس کار قرار می‌دهیم. برای نمونه:

نمونه ۴

اکنون باید با در نظر گرفتن حرکت صداها و قوانین مطرح‌شده در کتاب پیشین، نت همخوان مناسبی را در بالای هر یک از نت‌های ملودی موجود قرار دهیم. باید در حد امکان از حرکت مخالف و یکطرفه بیشتر استفاده شود زیرا با استفاده از آن‌ها می‌توان به‌سادگی از خطاها اجتناب کرد. حرکت همجهت از نتی به نت دیگر باید با احتیاط بیشتری به کار گرفته شود. به خاطر احتمال بیشتر به وجود آمدن خطا در این حالت باید توجه بیشتری به قوانین داشت.

یوزف: به گمانم با اطلاع از انواع حرکت‌ها و علم به چهار قانون هرآنچه گفتید را فهمیده‌ام. اما به یاد دارم که میان همخوان‌های کامل و ناکامل تفاوتی قائل شدید. شاید لازم باشد بدانم که آیا باید آن‌ها را به طرق مختلفی به کار بگیریم یا نه.

Shiraz-Beethoven.ir