۵

«نو نالیته»

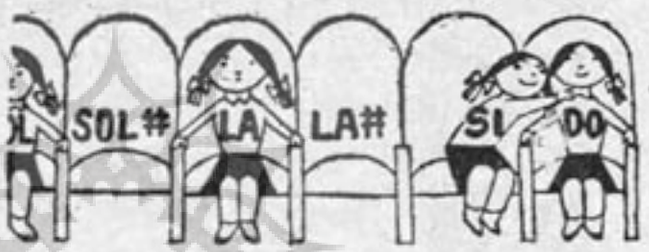
درقرن چهاردهم یکی ازروَسای مذهبی فرانسوی بنام «فیلیپ‌دوویتری» (Philippe de Vitry) که آهنگسازی بزرگ بود، کتابی تألیف‌کرده و در آن‌کلیهٔ مقررات آهنگسازی و کشفیات فنی وهنری زمان خودرا گردآوری، تدوین وتجزیه کرده بود.

ازقرن دوازدهم که آهنگسازی چون «لئونن» مؤسس مکتب مشهور کلیسای «نتردام» پاریس (رجوع شود بمقالهٔ «پولیفونی» درشمارهٔ گذشته) را درخودجای داده بود، صرف ونحو و دستور زبان موسیقی چنانکه گفتیم بر «اورگانوم» و وسپس بر «دشان» متکی بود. طریقه‌های‌مزبور درحقیقت مقرراتی بود برای برروبهم گذاردن‌خطوط نغمگی‌وایجاد «پولیفونی»های‌صحیح. درآغازقرن چهاردهم کشفیاتی که‌ذکرشدوتازگیهای بیسابقهٔ دیگری، اندك اندك برحدود وتوانگری این دوطریقه افزودند. «فیلیپ‌دوویتری» که‌ذکرش گذشت کشفیات‌وسبکهای نوظهورمزبوررادر کتاب خودگرد آورد وآنرا «هنرنو» (Ars nova) نامیدکه درحقیقت کنایه‌و نیشخندی بود بسبك هـای موسیقی دو قرن‌گذشته که «هنرکهن» (Ars antiqa) نام گرفته بود ...

درهمهٔ دوره‌های تاریخ همیشه کسی پیدا شده است که «هنرنـوئی» بنیاد گذارد. هرکدام از این «هنرهای‌نو» مرحله مهمی ازراه پرفرازونشیب تحولات موسیقی بوده است. ولی «نو» بودن این هنرها چندصباحی بیش نپائیده است. در عالـم هنر هیچ چیز جاودانه «نـو» نمیماند. «هنر نو» هرگز یك پیروزی قطعی نیست بلکه مرحله‌ای موقتی است کـه طول و مدت‌آن متغیر میباشد. ولـی «فیلیپ دوویتری» حق داشت به «هنرنو» دورهٔ خود ببالد زیرا موسیقی‌دانـان آن دوره بوسیله نوپردازیهای جسورانه وبصورتی بسیار درخشان، بـکار توسعه و تکمیل زبان و هنر موسیقی اشتغال داشتند. یکی از این نو پردازیهای پرحاصل را پیدایش نت «محسوس» باید دانست.

بطوریکه میدانیم گام دیاتنیك که نمونهٔ اصلی آن گام «دو» میباشد ازهشت

نوت ترکیب میبابد . بین نوتهای دو و ر ، ر و می ، می و فا ، فا و سل ، سل و لا ، لا و سی فاصلهٔ نسبة وسیعی موجود است و بعبارت دیگر این نوت ها با نوت‌های همسایه وطرفین خود تماس مستقیمی ندارند ، ولی آخرین نوت همان گام با نوت بعدی خود (که تکرار همان اولین نوت گام است) فاصله ای کمتر دارد و اینجاست که پدیدهٔ جاذبه و «حساسیت» بالطبع خود نمائی میکند ... بدین معنی که نوت «سی» که درمیان نوتهای لا ودو قرار گرفته ، نسبت به لا دورتر ازآنست که کشش وجاذبه‌ای داشته باشد درحالیکه نت‌دو که‌در نزدیکی قرار دارد همچون‌آهن‌ربائی کـه در نزدیکی سوزنی قرارگیرد ، آنرا بخود جذب میکند . از همینرو نت‌سی‌رادر گام‌مزبور «درجه» یا نوت«محسوس» (یاحساس) (Sensible) مینامند.



ولی همین نوت سی درگام‌دیگری – فی‌المثل گام لا – در «اشل» صوتی جای دیگری اشغال میکند وبنابراین‌حساسیت خودرا‌ازدست میدهد . آنچه دراین میان باید بخاطرسپرد اینست که حساسیت یك نوت بخودآن‌نوت‌مربوط نیست بلکه ارتباط‌بجا ومقامی دارد که آن نوت درگام اشغال میکند ، همانطور که یك سوزن فولادی کـه برروی صفحه‌ای کاغذگذارده باشند هیچ تمایل و کششی بچیز یا جائی دیگر ندارد ولی درنزدیکی قطعه‌ای آهن‌ربا ناگهان حساسیتی درآن ایجاد میگـردد که آنرا بکشش وجنبش وامیدارد . این بود طرز عمل وخاصیت نوت « محسوس» درگام دیاتنیك ، وما ازآن جهة راجع بآن بتفصیل سخن میگوئیم که زبان وهنر موسیقـی پیدایش و تدوین اصول «تونالیته» را بدان مدیون است ، همان «تونالیته»ای که تادورهٔ معاصر اساس دستور زبان موسیقی میباشد و در زمان ما پژوهندگـان و موسیقی‌دانان، تیشه برریشه‌اش گذارده‌اند ... دربارهٔ این قسمت اخیر مابعدها گفتگو خواهیم کرد .

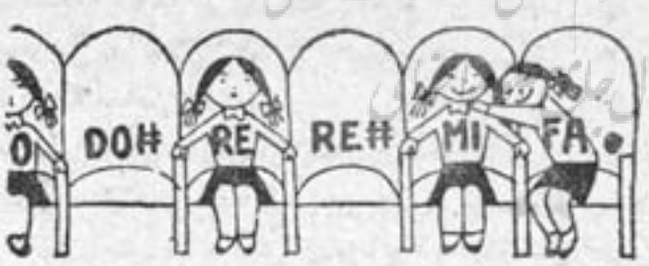
بیش ازپیدایش «تونالیته» ، موسیقی غربی بامقامات و «مود» هائی‌مذهبی سروکار داشت که اصلشان بیونان باستان میرسید وباتغییراتی ، درآوازهای «گرگورین» وکلیسائی مسیحی راه یافته بود . انواع این‌مقامات، مختلف و متعدد بود ولی ازدورهٔ پیدایش «تونالیته» ، گام متحد الشکل و واحدی که نمونه و سرمشق آن ، گام «دو» میباشد ، جایگزین آنها شده است . اتخاذ این گام متحدالشکل را نباید بکنوع پیروزی دانست بلکه بایـد بکنوع تسهیـل کار شمرد و بسیاری از آهنگسازان ومورخان به‌متروك شدن مقامات قدیمی افسوس میخورند زیرا بااینکه

مقامات قدیمی از لحاظ صراحت و حساسیت فقیرتر ازگامهای فعلی بود با اینحال از لحاظ رنگ آمیزی گنجینه‌ای از ذخائر گرانبها بود. با اینهمه نباید فراموش کرد که الگوی واحد و متحدالشکل گام دیاتنیك اجازه و امکان داده است که درمدت چهارقرن شاهکارهای حیرت‌انگیزی بوجود آید و نباید درترك و چشم پوشی ازاین وسیلهٔ پرحاصل، عجله‌ورزید.

« تونالیته » برروی یك «اشل» صوتی که ازهفت پله‌کان نامساوی تشکیل می‌یابد، عالم محدودی پرداخته است که در آن هرنوتی کار ومقامی کاملا معین و ومسئولیت وقدرت خاصی دارد. هرکدام ازاصوات دوازده گانه‌گام « کرماتیك » راکه مبداء حرکت قراردهیم باکمك اصول «تونالیته»، «اشل» و پله‌کانهای‌متشابه ومتحدالشکلی میتوان ساخت. زیرا در این « سیستم »، فی‌المثل گام « فادیز » یا «لابمل» بهمان شکلی ساخته و پرداخته شده است که گام «دو». درهمه حال چوب‌بست لایتغیر و ثابت « ۲ پرده، $\frac{۱}{۲}$ پرده، ۳ پرده، $\frac{۱}{۲}$ پرده » اساس کار است که گردش و رفت و آمد ازگامی بگام دیگر راکه باصطلاح فنی « مودولاسیون » (Modulation) مینامند، عملی وانجام‌پذیر میسازد.

بنابراین « مودولاسیون » یاتغییر مقام، هنرگردش وانتقال مقامات ومایه های موسیقی است وبوسیلهٔ آن یك جملهٔ نغمگی‌را از مایه ومقام اصلی خود بمایه یامقام کم‌وبیش دوری انتقال میتوان داد. قدرت تخیل واندیشهٔ آهنگساز بوسیلهٔ همان «مودولاسیون»افق‌هائی جدیدمییابد، اوج بیشتری میگیرد، « محیط » هاو رنگ‌آمیزیهای جدیدی‌می‌آفریندکه برقدرت و تنوع موسیقی می‌افزاید. ازهمینرو «سیستم» تونالیته‌را نباید بچشم حقارت نگریست وبدین نکته توجه باید داشت که مقامات مذهبی قدیمی ازنعمت وغنای چنین وسائل پرحاصلی محروم بودند.

درگام «دیاتنیك» گذشته از نوت «محسوس» درجه هفتم، نوت‌های درجهٔ سوم وچهارم (می وفا درگام دو) هم نسبت بهمدیگر کشش و حساسیتی دارند. بنابر این درگام دیاتونیك دونوت حساس هست که، درگام دو، یکی نوت سی میباشدکه به‌نوت دو متمایل است و دیگری نوت فا (درجه ٤) که به‌نوت می همسایه خودتمایل وکشش دارد. هنگامیکه این‌دو نت (فاوسی) باهم‌ودرعین‌حال نواخته میشوند یا بعبارت دیگر



ازآندو یك ترکیب صوتی ساخته‌میشود، حالت انقباض وجاذبه‌ای ایجاد میکنندکه رفع وحل آن فقط بوسیلهٔ نوت‌های همسایهٔ آن‌دو عملی است، یعنی ترکیب‌صوتی دیگری‌که مرکب ازنوت‌های می ودو میباشد. ازشنیدن‌آن، گوش حالت آرامش و استراحت رضایت بخشی حس میکندکه دراصطلاح فنی «حل» نامیده میشود. نوت های حساس نامبرده یعنی فا وسی بفاصلهٔ سه‌پرده ازهمدیگر دور هستند و بهمین جهت آن فاصله‌را «تریتون» (Triton) یعنی سه‌پرده‌ای مینامند. اجرای این

فاصله یعنی خواندن نوت های فا و سی نسبهٔ مشکل است و خوانندگان کلیسا که آوازهای «گرگورین» را میخواندند معمولا دراجرای آن دچار زحمت میشدند ازهمینرو برخی از رؤسای مذهبی این فاصله‌را کارشیطان میدانستند که بوسیلهٔ آن درصدد برهم زدن مراسم کلیسائی برآمده است وآنرا «فاصله‌شیطانی» میخواندند ومعتقد بودند که بوسیلهٔ آن شیطان در موسیقی حلول میکند!

(« Diabolus in Musica! »)

... تحول آیندهٔ تاریخ موسیقی نشان داد که آنان چندان اشتباه نمیکردند زیرا بطوریکه خواهیم دید همین فاصله موجب ایجاد «تونالیته» گردید که مقامات موسیقی مذهبی را بصورت های دیگری تغییرشکل داد و موسیقی غیرمذهبی توسعه‌وتکامل یافت. فاصلهٔ «تریتون» درزبان و هنر موسیقی شور و هیجان و جنبشی وارد میساخت که با حالت آرام و پرصفای آوازهای «گرگورین» ناسازگار بود ولی در حقیقت همین فاصله است که سیستم «آرمونیك» فعلی و موسیقی کلاسیك و جدید را بنیادگذارده

وهمین فاصله است که « فرود کامل » (Cadence Parfaite) را بصورت یکی ازپایه‌های ساختمانی موسیقی علمی درآورده است.

«هنرنو» ازجهات متعدد دیگری هم در توسعه وتکامل موسیقی مؤثر بود، منجمله تکامل خط موسیقی هم بوسیلهٔ آن مکتب صورت گرفت. درآن دوره خط موسیقی بسیار مقدماتی و ناقص بود، آوازهای کلیسائی به‌یك نوع نت‌نویسی اکتفا میکرد که جهة صعودی یا نزولی آوازها را کم‌وبیش تعیین مینمود. زیرا موسیقی آوازهای مزبور آزادتر ونامحدودتر ازآن بود که به تقسیمات میزان وقیود آن نیازی داشته باشد و بعلاوه جنبهٔ مذهبی ایجاب میکرد که جملهٔ موسیقی آرامش و طمانینه‌ای داشته باشد وازهمینرو جز واحدهای کششی طویل‌المدة بکار نمیرفت. ولی طولی نکشید که «فاصله‌شیطانی» که ذکرش گذشت تغییرات مهمی دراین وضع پدیدآورد: وزن‌ها وفواصل موسیقی فشرده‌تر گردید وضرب‌ها ووزنها را بوسیلهٔ خطوط میزان مستحکم ومشخص ساختند. بدین ترتیب درعالم صوتی که تا آنموقع سرشار ازنوعی وارستگی و بی‌قیدی شرقی وآرامش تفکرآمیزی بود، نظم ودقت وانضباط جای گزین شد.

این تمایل بیك‌نوع هنر پرجنب‌وجوش وفعالیت، درطریقهٔ نت نویسی نیز مؤثر افتاد: بتدریج واحدهای کششی کوتاه‌تر وکوچکتری پرداخته شد وواحد های بلندتررا بتقسیمات کوچکتری تقسیم کردند.

مطلبی که دانستنش ضروری است اینست که ازمیان انواع دوگانهٔ نیم پرده یعنی نیم‌پرده «کرماتیك» و «دیاتنیك» ، فقط نیم‌پردهٔ دیاتنیك دارای حالت جاذبه و کششی است که اشاره شد . بطوریکه میدانیم فاصلهٔ یك‌پردهٔ موسیقی از۹«کوما» تشکیل می‌یابد وآنرا نمیتوان بدو قسمت مساوی تقسیم نمود زیرا در اینجا با رقم فردی سروکار داریم . بهمین‌جهة هنگامیکه یك‌پرده‌را بدو قسمت تقسیم میکنند یکی ازاین تقسیمات برابر فاصلهٔ ٥ «کوما» خواهد بود (نیم‌پردهٔ کرماتیك) و دیگری مساوی با٤ «کوما» (نیم‌پردهٔ دیاتونیك) . بنابراین هنگامی نوتی نسبت به‌نوت دیگر جاذبه و کشش‌دارد که نوت‌همسایه‌اش‌فقط بفاصلهٔ ٤ کوما (نیم‌پردهٔ‌دیاتونیك) ازآن دورتر باشد . چنانکه‌میدانیم اختلاف‌نیم‌پرده‌های کرماتیك ودیاتونیك‌برروی سازهای مضرابی ثابت (پیانو، ارگ...) بوسیلهٔ عمل «اعتدال» عملا ازبین رفته است ولی برروی سازهای دیگر (سازهای زهی، بادی ...) این اختلاف ـ یعنی اختلاف یك‌کوما ـ موجود است ویك نوازندهٔ ویلن ـ البته درصورتی که «خارج» ننوازد! ـ یك نوت ربمل ودودیزرا بیك‌صورت اجرانمیکند ودراین صورت‌احساس اختلاف یك‌کومای این دونت امکان‌پذیر میباشد . بااینکه‌گوش و شنوائی ما این اختلاف‌را غالباً احساس نمیکند ولی اختلاف تسمیه آنها فوق‌العاده مهم است زیرا ازهمین‌راه‌است که مقام ووظیفهٔ آنها در«تونالیته» معین میشود و بدین ترتیب تغییر اسم یك یك‌نوت «حساس» کافی است که حساسیت آنرا ازآن سلب نماید وبعلاوه فاصلهٔ فا ـ سی که فاصله ای « شیطانی » است ـ اگر همین فاصله‌را بصورت می‌دیز ـ سی یا سل دوبل‌بمل ـ سی یافا ـ دوبمل بنویسیم (که از لحاظ اصوات « اعتدال یافته » ومضراب های پیانو هیچ اختلافی باهم ندارند) همین‌فاصلهٔ فاسی همه«شیطنت» خودرا یکباره ازدست‌میدهد !...

برای کسانی که تئوری«تونالیته» گامهارا می‌شناسند ، اسامی نوتها اهمیتی بسزا دارد .

ترجمه واقتباس : ك . هورمزد

درشمارهٔ آینده : قرن شانزدهم