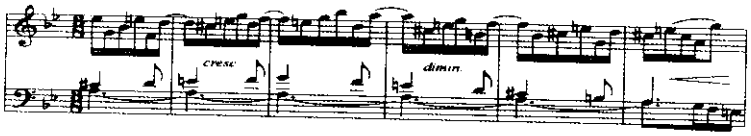
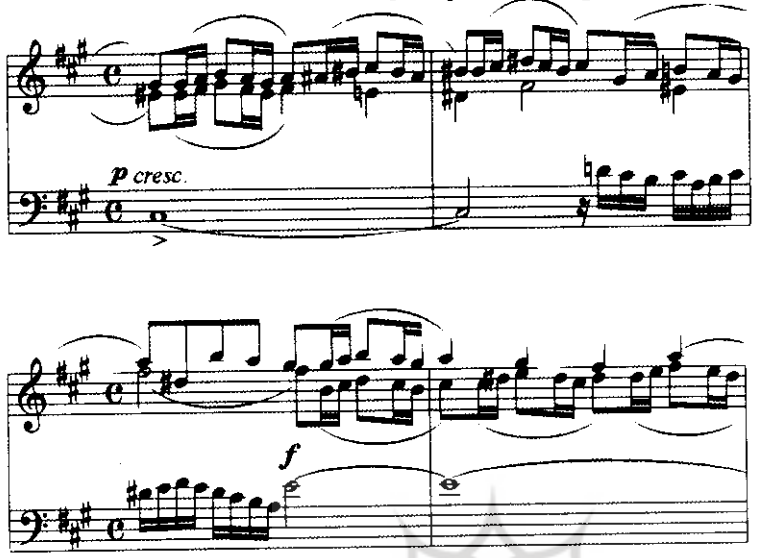
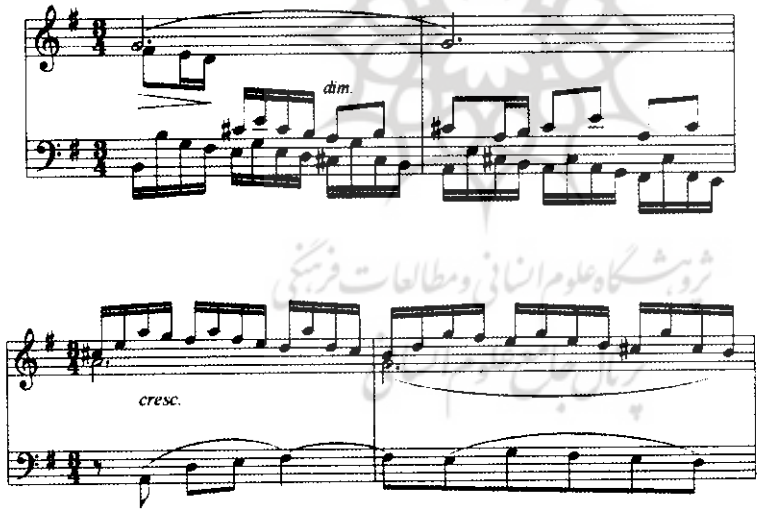
# سکوت و کشش‌های طولانی

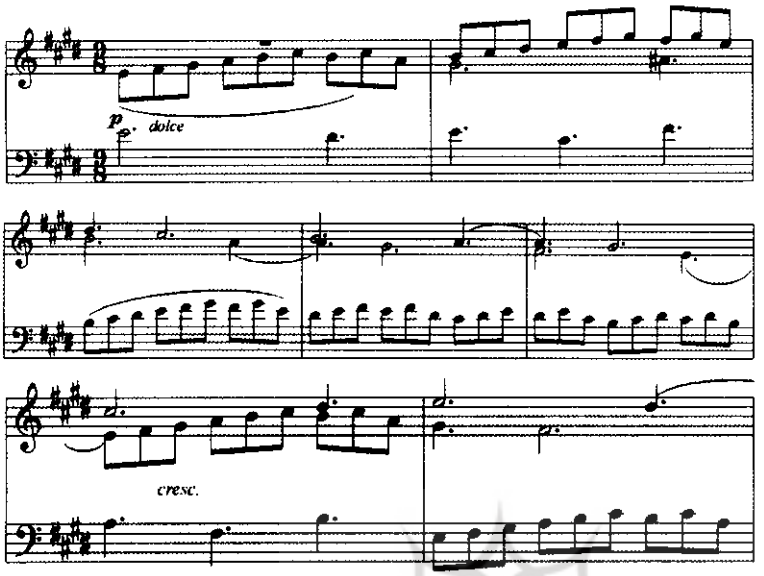
## در انوانسیون و پرلود - فوگ‌های باخ

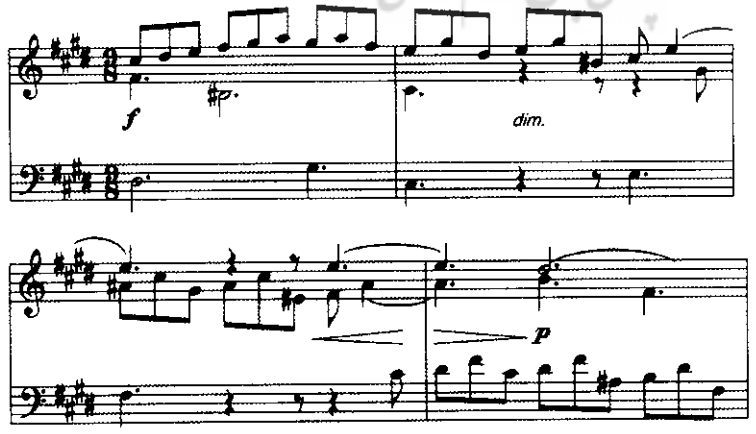
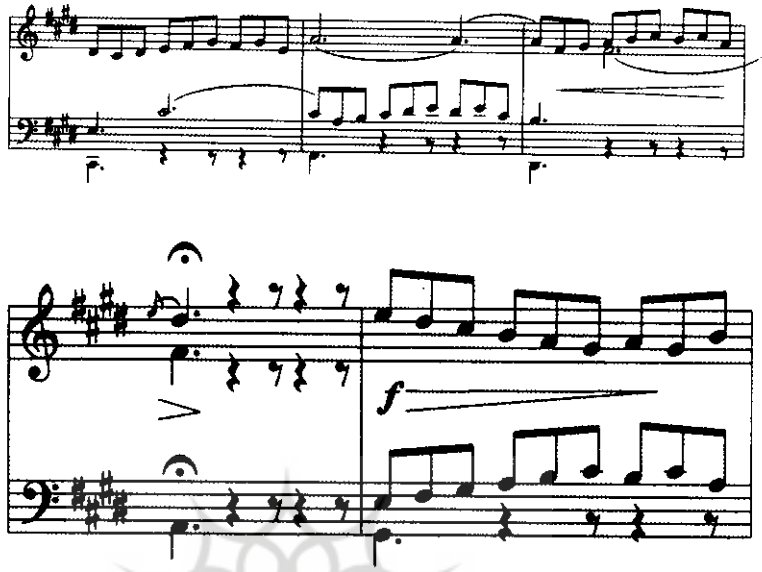
علیرضا مشایخی

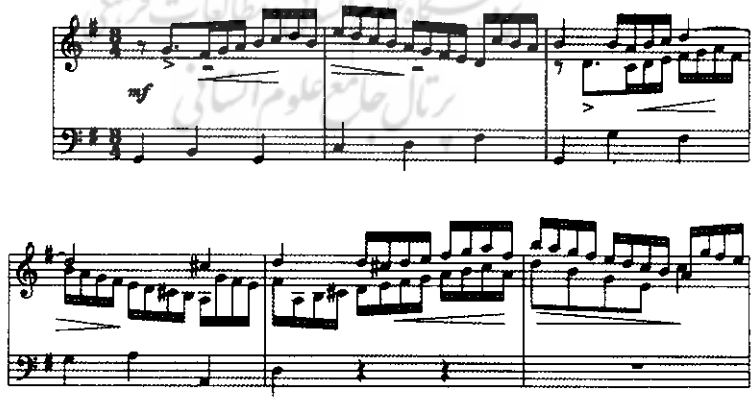
چکیده: موسیقی باخ، معتبرترین پل «پولیفونی» بارک «هموفونی» کلاسیک است. در چنین زمینه‌ای، سکوت و شیوهٔ پرسش و پاسخ سکوت ونت‌ها به ویژه نت‌های کشیده، نقش ویژه‌ای در درک چگونگی عبور از یکمرحلهٔ تاریخی به مرحلهٔ دیگر دارد.

یکی از مهمترین نمودهای موسیقی در انوانسیون‌های سه صدایی باخ، برخورد با «سکوت» و «نت‌های کشیده» است. در این زمینه به تریل هایی‌که چند میزان به طول می‌انجامد، دقت کنید، مانند انوانسیون دو صدایی رمینور شمارهٔ چهار[1] (میزان‌های نوزده تا بیست و یک دست راست و بیست‌ونه تا سی و سه دست چپ) یا در انوانسیون دو صدایی می‌مینور[2] (میزان‌های هفت و هشت دست راست و میزان‌های شانزده، هفده و هجده‌دست چپ). استفاده از کشش‌های طولانی در انوانسیون‌های سه صدایی برای پرکردن بخش سوم، گستردگی پیدا می‌کند. برای مثال در انوانسیون سه‌صدایی سل مینور[3] به میزان‌های بیست و چهار تا بیست و نه و میزان‌های پنجاه و هفت تا شصت و چهار، در انوانسیون سه صدایی لاماژور[4] میزان‌های سیزده، چهارده، هجده و نوزده دست چپ و در انوانسیون‌می‌مینور به میزان‌های بیست و سه، بیست و چهار، بیست و هفت و بیست وهشت دست راست نگاه کنید. مثال ۱ (باخ، انوانسیون سه صدایی شماره XI، میزان‌های ۲۴ تا ۲۹)

(باخ، انوانسیون سه صدایی شماره XII، میزان‌های ۱۹، ۱۸، ۱۴، ۱۳)

(باخ، انوانسیون سه صدایی شماره VII، میزان‌های ۲۸، ۲۷، ۲۴، ۲۳)

موضوع دیگری که در ارتباط با نت‌های کشیده پیش می‌آید، نقشی است‌که باخ در انوانسیون‌های سه صدایی برای آن می‌شناسد، یعنی اگر در مواردقبل به نت‌های کشیده به صورت پدال و شبه پدال برخورد می‌کردیم درمثال‌های زیر نت‌های کشیده را در خدمت برخوردهای موتیوی می‌توان‌مورد جستجو قرار داد. به گفتگوی موتیوی که بین سیاه نقطه دار و سفیدنقطه دار در انوانسیون می‌ماژور[۵] به کار رفته توجه کنید (برای نمونه‌میزان‌های یک تا هفت).

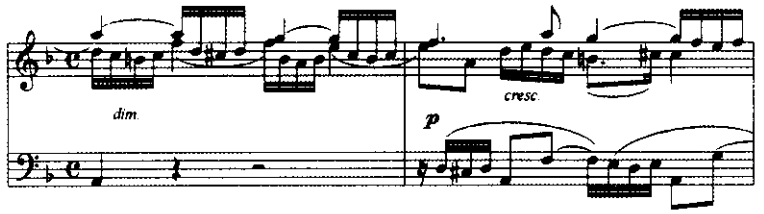
مثال ۲ (باخ، انوانسیون سه صدایی شماره VI، میزان‌های ۱ تا ۷)

Classic Composers

در این انوانسیون نظر شما را به یک نکتهٔ ظریف و بسیار مهم جلب‌می‌کنم. کاری که باخ پیش از این در انوانسیون‌های دو صدایی با تریل انجام‌داده و معرفی شد، در اینجا در سطحی پیچیده‌تر و عالی‌تر به این ترتیب‌انجام می‌شود. که ارزش‌های طولانی‌تر موتیوی در شخصیت‌ها و حالت‌های‌شبه پدال، زمینه‌ای برای نمود تم می‌شوند. این زمینه سازی با کمک گرفتن ازسکوت در میزان هایی مانند ده تا سیزده به نهایت می‌رسد. به نقش سکوت‌نیز در میزان‌های سی و یک تا سی و چهار توجه کنید. در میزان‌های سی وسه تا سی و پنج ضرب نخست باس هر میزان گفتگوی دو بخش بالایی را همراهی می‌کند و در میزان سی و چهار به سکوتی بسیار پرمعنا برمی خوریم‌که بین هر سه بخش تقسیم شده و قطعه را برای حرکت به سوی پایان آماده‌می‌سازد.

مثال ۳ (باخ، انوانسیون سه صدایی شماره ۷۱، میزان‌های ۱۰ تا ۱۳)

(باخ، انوانسیون سه صدایی شماره ۷، میزان‌های ۳۱ تا ۳۵)

در شکلی کم و بیش موازی با نت‌های کشیده، سکوت موسیقیایی درانوانسیون‌های سه صدایی در گستره هایی جدید معرفی می‌شوند. برای‌نمونه به هفت میزان آغازین انوانسیون سه صدایی سل ماژور[۶] نگاه کنید. که‌چگونه حرکت یکنواخت دست چپ (نت‌های سیاه) جای خود را به‌سکوتی می‌دهد که زمینه را برای ظهور تم اصلی در میزان هفتم آماده می‌کند.

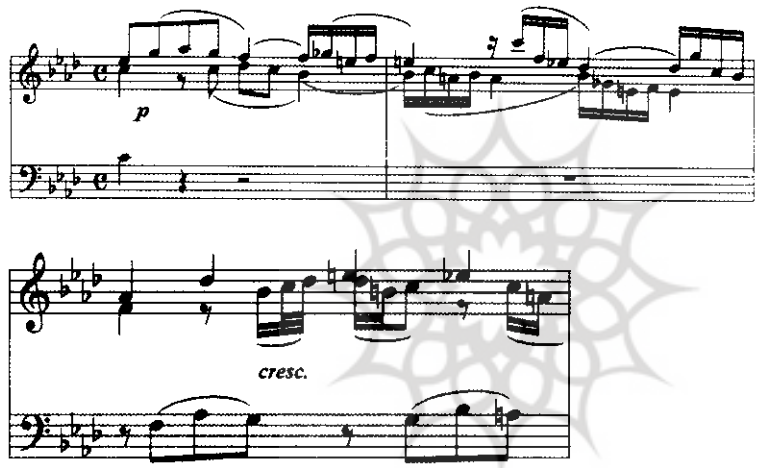
مثال ۴ (باخ، انوانسیون سه صدایی شماره X، میزان‌های ۱ تا ۷)

در شیوه‌ای مشابه به ظهور تم اصلی در دست چپ بعد از یک سکوت درمیزان چهارم انوانسیون سه صدایی رمینور[۷] توجه کنید.

مثال ۵ (باخ، انوانسیون سه صدایی شماره ۷، میزان‌های ۳ و ۴)



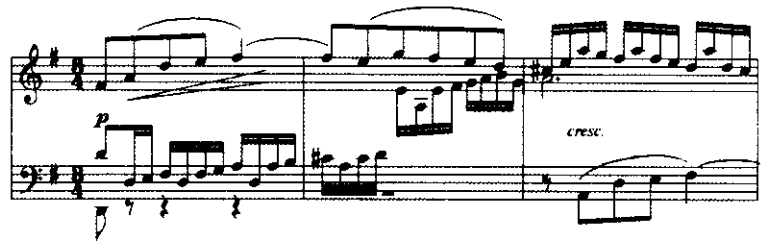

یکی از گیراترین نمونه‌های ارایهٔ موتیو اصلی بعد از یک سکوت طولانی،در دست چپ انوانسیون فامینور[۸] آمده است.

مثال ۶ (باخ، انوانسیون سه صدایی شماره IX، میزان‌های ۵ تا ۷)



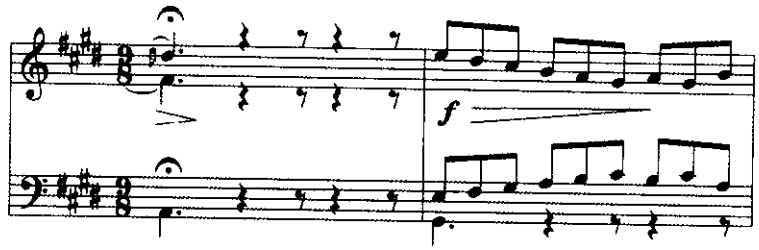

سکوت‌های درون یک بخش در میانهٔ قطعه بیشتر زمان‌ها زمینه را برای‌ظهور مجدد تم آماده می‌کنند که در گیراتر کردن شروع مجدد تم یا موتیوهای(دست چپ از انوانسیون می‌مینور[۹]) توجه کنید.

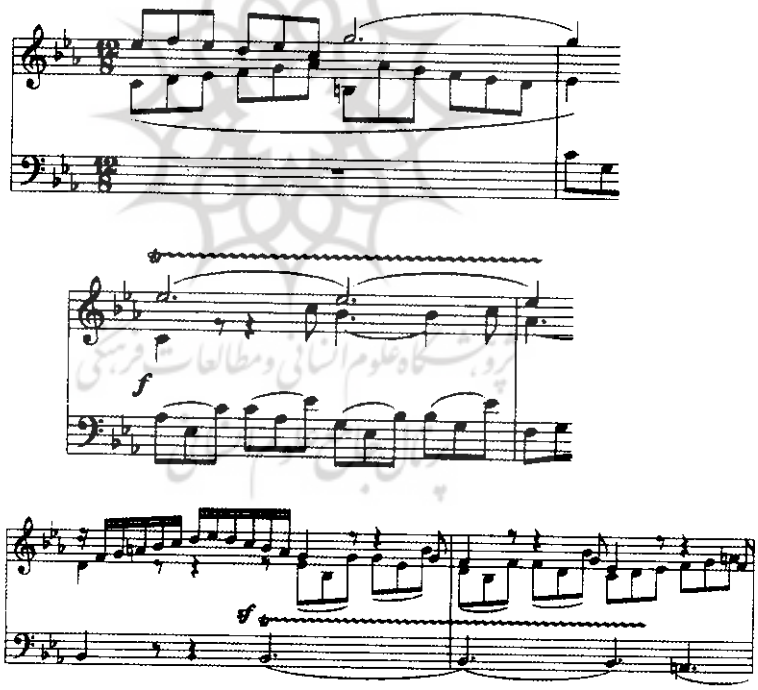
مثال ۷ (باخ، انوانسیون سه صدایی شماره VI، میزان‌های ۲۵ تا ۲۷)

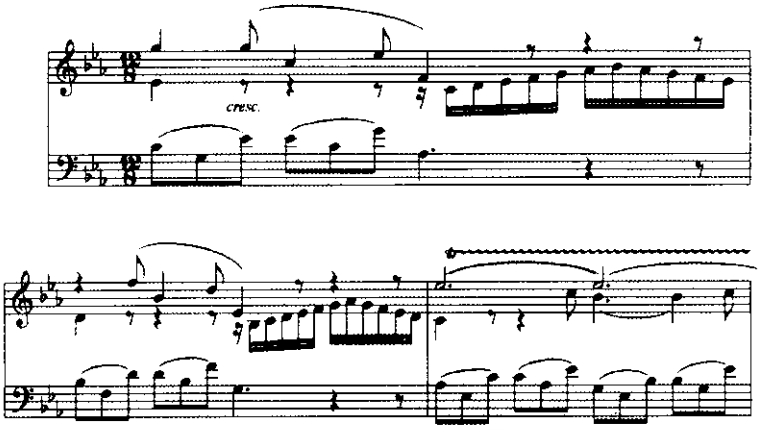


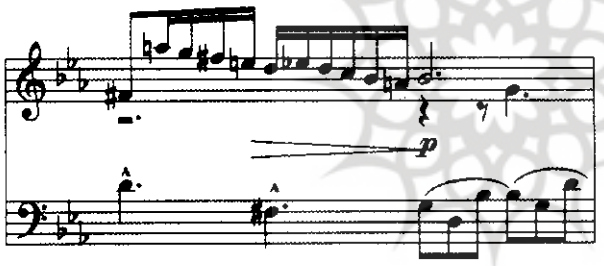

در مثال زیر (انوانسیون می‌ماژور[۱۰] میزان سی و چهار)نوع دیگری ازبرخورد باخ را با سکوت می‌بینیم، در اینجا نیز سکوت زمینه‌ای برای‌باشکوه‌تر شروع شدن دوبارهٔ قطعه است، با این تفاوت که بعد از سکوت‌میزان سی و چهار در آغاز میزان سی و پنج هر سه بخش آغاز

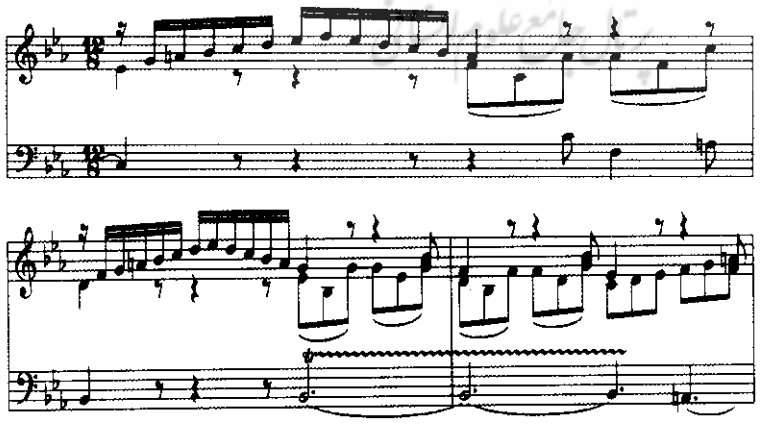
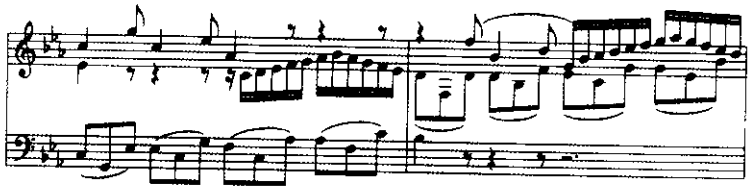
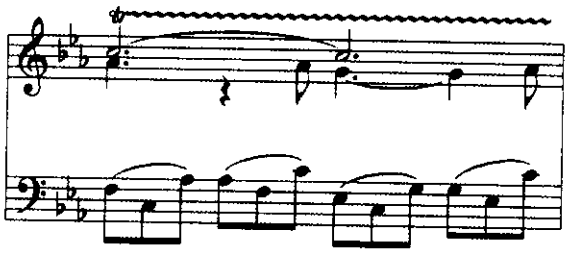
می‌شوند.

مثال ۸ (باخ، انوانسیون سه صدایی شماره ۷، میزان‌های ۳۴ و ۳۵)

در انوانسیون سه صدایی دو مینورشمارهٔ دو[۱] با متنوع‌ترین کشش‌ها وسکوت‌ها برخورد می‌کنیم. در اینجا باخ با جمع دو سیاه نقطه دار به کشش‌سفید نقطه دار می‌رسد و در بسیاری از اوقات سفید نقطه‌دار را با تاخیر به‌میزان بعد پیوند می‌دهد.

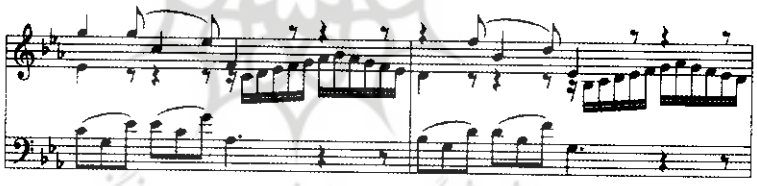
مثال ۹ (باخ، انوانسیون سه صدایی شماره ۱۱، میزان‌های ۱۶، ۱۵، ۷، ۴)

باخ از سوی دیگر از متنوع‌ترین اشتقاق‌های موتیوی استفاده می‌کند. به‌ترکیبات یازده تنی دولاچنگ در میزان‌های پنج، شش، چهارده و پانزده ونمونه هایی که از اولین موتیو دست راست نمونه برداری شده‌اند (میزان‌های‌پنج، شش، هفت، نه، بیست و هشت، بیست و نه، سی) دقت کنید. او دراین انوانسیون نیز با شیوه‌ای یادآورندهٔ پدال از تریل‌های طولانی استفاده می‌کند. (میزان‌های هفت، پانزده، شانزده و سی.)

مثال ۱۰ (باخ، انوانسیون سه صدایی شماره II، میزان‌های ۵ تا ۷)

(باخ، انوانسیون سه صدایی شماره II، میزان ۹)

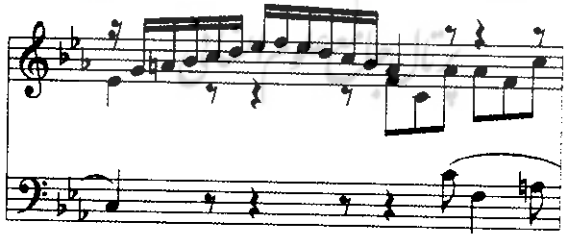


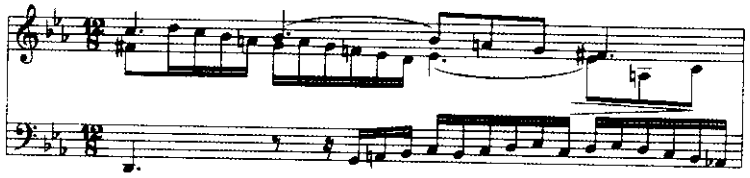

(باخ، انوانسیون سه صدایی شماره II، میزان‌های ۱۴ تا ۱۶)

(باخ، انوانسیون سه صدایی شماره II، میزان‌های ۲۸ تا ۳۰)

دقت کنید که مرتب با ترکیب‌های گوناگون سکوت برخورد می‌کنیم که‌گاهی مقدمه‌ای برای ظهور موتیو اصلی هستند، مانند سکوت میزان پنج‌برای ظهور موتیو در دست چپ (میزان شش) و گاهی مقدمه‌ای برای ظاهرشدن بخش‌های فرعی می‌شود، مانند سکوت در میزان‌های چهارده،هجده، نوزده، بیست و بیست و یک در دست چپ. تریل‌های میزان هفت(دست راست) و میزان پانزده (دست چپ) نیز با سکوت آماده شده‌اند.

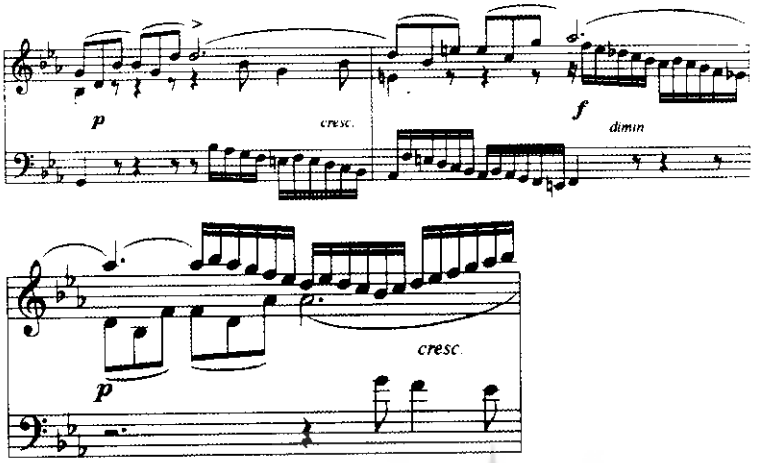
مثال ۱۱ (باخ، انوانسیون سه صدایی شماره ۱۱، میزان‌های ۵ و ۶)



(باخ، انوانسیون سه صدایی شماره ۱۱، میزان ۱۴)



(باخ، انوانسیون سه صدایی شماره ۱۱، میزان ۱۸)

(باخ، انوانسیون سه صدایی شماره II، میزان‌های ۱۹ تا ۲۱)




**پی‌نوشت‌ها:**

1 -J.S.Bach, Zweistimmige Invention IX
2 -J.S.Bach, Zweistimmige Invention VII
3 -J.S.Bach, Dreistimmige Invention XI
4 -J.S.Bach, Dreistimmige Invention XII
5 -J.S.Bach, Dreistimmige Invention VI
6 -J.S.Bach, Dreistimmige Invention X
7 -J.S.Bach, Dreistimmige Invention IV
8 -J.S.Bach, Dreistimmige Invention IX
9 -J.S.Bach, Dreistimmige Invention VII
10 -J.S.Bach, Dreistimmige Invention VI
11 -J.S.Bach, Dreistimmige Invention II

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی