تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۲۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۲۳
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۵

ایمان فخر[۱]، آذین موحد[۲]، حسن بلخاری قهی[۳]

موزیکاپوئتیکا؛ واکاوی یک مفهوم در آفرینشِ موسیقی[۴]

چکیده

«موزیکاپوئتیکا» مفهومی مُلهم از نظام فکری ارسطو است که در دوران رنسانس توسط نیکولاس لیستنیوس در حوزه‌ی موسیقی طرح شد. همان‌گونه که از عنوان آن برمی‌آید، «موزیکاپوئتیکا» نظربه آفرینش موسیقی و قصد جدا ساختن حیطه‌ی آن از «موزیکاتئوریکا» و «موزیکاپرَکتیکا» را دارد. اما، رَوند تحولات حوزه‌ی آفرینش موسیقی نشان می‌دهد که پس از طرح این مفهوم، موسیقی در قلمرو آفرینش به‌سمت علوم‌بیانی‌ای چون رتوریک جذب شده است. این تحول چنان نقطه‌عطفی در تاریخ موسیقی است که حتی امروزه در مورد خاستگاه، ابعاد و لزومِ طرح خودِ مفهوم موزیکاپوئتیکا کمتر سخنی در میان است و بیشترِ منابع و مطالعات به این مفهوم تنها ذیل موضوع پیوندِ موسیقی با رتوریک اشاره‌ای گذرا داشته‌اند. پژوهش تاریخی- تحلیلی حاضر بر آن است تا با کاوشِ بستر تاریخی، فکری و معرفت‌شناختی‌ای که این مفهوم در آن متولد شده است، به این پرسش بنیادی پاسخ دهد که لیستنیوس با طرحِ موزیکاپوئتیکا به چه موضوع یا موضوعاتی اشاره داشته است. در این مسیر ضمن مراجعه به نصِ رسالات به‌جامانده از لیستنیوس، تلاش شد تا آرای وی برپایه‌ی مفاهیم معرفت‌شناختی ارسطو تحلیل و درنهایت مبتنی‌بر شواهد تاریخی و رَوند تحولاتِ حوزه‌ی موسیقی، فهم شود. نتایج نشان داد که لیستنیوس ابتدا با پافشاری بر ثابت نگه‌داشتن بدنه‌ی سیال و شفاهی موسیقی زمانه‌اش ازطریق نگارش، مهم‌ترین الزام معرفت‌شناختیِ ورود موسیقی به ساحتِ پوئسیس ارسطو را فراهم آورده و سپس با طرح موضوع انتقال پیام به مخاطب و آیندگان، موجباتِ پیوند موسیقی با علوم‌بیانی را مهیا ساخته است. درحقیقت، در آن برهه‌ی تاریخی موزیکاپوئتیکا متنِ موسیقی را هم‌چون متنِ خطابه و شعر حاوی پیامی برای مخاطب لحاظ می‌کند و آهنگ‌سازی را به مقوله‌ای فراتر از تنظیم کنترپوان و بداهه‌پردازی برپایه‌ی ملودی‌ها و الگوهای از پیش معلوم ارتقاء می‌دهد. ازاین‌وجه، به‌نظر می‌رسد درک و دریافت آثار موسیقی قدیمِ اروپا مستلزم واکاوی ابعادِ گوناگون و فهم خاستگاه مفهوم موزیکاپوئتیکا است.

واژگان کلیدی: موزیکاپوئتیکا، آفرینش موسیقی، معرفت‌شناسی، رتوریک

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

E-Mail: i.fakhr@art.ac.ir

[۲] دانشیار گروه موسیقی، دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

E-Mail: movahed@ut.ac.ir

[۳] استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

E-Mail: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

[۴] مقاله‌ی حاضر مستخرج از رساله‌ی دکتری نگارنده‌ی اول با عنوان «پیوند موسیقی با علوم‌بیانی؛ شناخت مفاهیم پوئتیک و رتوریک در آثار یوهان سباستین باخ برای سازهای زهی سولو» با راهنمایی نگارنده‌ی دوم و سوم است.

۱. مقدمه

یکی از تحولات بنیادی موسیقی اروپا در رنسانس، ظهور مفهوم «موزیکاپوئتیکا» در اوایل قرن‌شانزدهم میلادی در آلمانِ لوتری است. در این برهه، موزیکاپوئتیکا به تقسیم‌بندی مرسوم موسیقی که در آن زمان تنها شامل دو نوع موزیکاتئوریکا و موزیکاپرکتیکا بود، افزوده شد. همان‌گونه که از عنوان این رهیافتِ نو برمی‌آید، موزیکاپوئتیکا نظربه مقوله‌ی آفرینش موسیقی دارد، موضوعی که بسیاری پیش از آن نیز در وادی موسیقی جاری و ساری بوده است. به‌همین‌دلیل، در نگاه نخست این پرسش به ذهن متبادر می‌شود که طرح این مفهوم در قرن‌شانزدهم چه لزومی داشته است؟ یا، موزیکاپوئتیکا اشاره به چه‌چیزی فراتر از رَوند معمولِ آفرینش موسیقی، تا پیش از خود دارد؟ در آلمان، پس از طرح این مفهوم توسط نیکولاس لیستنیوس[۱](?-۱۵۱۰ م.)، موسیقی‌دان کلیسا و مدرسِ موسیقی در مدرسه‌ی لاتینِ سالتزِودل[۲]، رسالات فراوانی با عنوان موزیکاپوئتیکا در بابِ آفرینش موسیقی نوشته شد و به‌تدریج موزیکاپوئتیکا تبدیل به سنت غالبِ آهنگ‌سازی آن سرزمین شد؛ سنتی که فرایند آهنگ‌سازی را مطابق با عناصر و مفاهیم علوم‌بیانی‌ای[۳] چون رتوریک صورت‌بندی و تبیین می‌کرد (برای نمونه نک. Burmeister, 1993). در نگاه نخست، به‌نظر می‌رسد طرح مفهوم موزیکاپوئتیکا تنها به‌قصد مستقل ساختن قلمرو آهنگ‌سازی نسبت به موسیقی نظری و عملی بوده است، اما چه‌چیزی در این مفهوم، موجبِ سوق دادن آفرینش موسیقی به‌سمت الگو گرفتن از قواعدِ علوم‌بیانی است؟ امروزه موزیکاپوئتیکا آن‌چنان با موضوع ارتباطِ آفرینشِ موسیقی با رتوریک عجین شده است که هنگام جست‌وجو پیرامون آن، بیش از آنکه در مورد تعریف و ابعاد گوناگون مفهوم موزیکاپوئتیکا چیزی عاید شود، مطالبی در مورد آفرینش موسیقی برپایه‌ی فنِ رتوریک و این تحول بنیادینِ دوران رنسانس و باروک، به‌دست می‌آید. حتی آمیختگی این دو موضوع تاحدی است که واژه‌نامه‌ی موسیقی هاروارد، مَدخل مستقلی در بابِ موزیکاپوئتیکا ندارد و به آن یک بار ذیل مدخل «رتوریک» و بار دیگر در مدخلِ «تئوری»، تنها اشاره‌ای گذرا داشته است؛ هر دو اشاره نیز معطوف به موضوع آهنگ‌سازی برپایه‌ی قواعدِ رتوریک و تأثیرگذاریِ موسیقی از این وجه است (Randel, 2003: 721-723, 879). به‌هرروی، ازآنجاکه فهم ابعادِ گوناگون مفهوم موزیکاپوئتیکا دروازه‌ی ورود به مسیرِ درک و دریافت بخش بزرگی از آثار موسیقی قدیم اروپا است، پژوهش تاریخی-تحلیلی حاضر بر آن است تا با کاوشِ بستر تاریخی، فکری و معرفت‌شناختی‌ای که این مفهوم در آن متولد شده است، به این پرسش بنیادی پاسخ دهد که لیستنیوس با طرحِ موزیکاپوئتیکا به چه موضوع یا موضوعاتی اشاره دارد. در این مسیر، ضمن معرفی جریانات فکری‌ای که لیستنیوس متأثر از آن‌ها بوده است، به نصِ تنها رسالات به‌جامانده از لیستنیوس، یعنی مبانی موسیقی و موسیقی، رجوع و جهت فهم تعریف موزیکاپوئتیکا، تمام تعاریفِ انواع موسیقی در دو رساله، برپایه‌ی منطق و مفاهیم معرفت‌شناختی ارسطو تحلیل می‌شوند.[۴] سپس، محتوای به‌دست‌آمده با توجه به زمینه، اسناد و شواهد دیگرِ تاریخی تبیین خواهد شد. به‌نظر می‌رسد، درک رَوند تحولات بعدی و ظهور سنتِ موزیکاپوئتیکا در آهنگ‌سازی و ارتباطِ موسیقی با علوم‌بیانی در لِوای آن، درگرو فهم عمیق آن‌چیزی است که لیستنیوس از آن سخن گفته است.

۱. ۲. پیشینه‌ی پژوهش

رکسانا پِیلیا[۵] در مقاله‌ای با عنوان «موزیکاپوئتیکا» در سال ۲۰۱۹ م. تلاش کرده است تا این سنت

آهنگ‌سازی را از ظهور تا افول شرح کند؛ این مقاله بیشتر به معرفی رسالاتِ موزیکاپوئتیکا از قرن شانزدهم تا هجدهم میلادی و طبقِ روال به موضوع آهنگ‌سازی برپایه‌ی رتوریک پرداخته است. بدین‌جهت، در این مطالعه، خاستگاه این مفهوم بنیادی تبیین نشده و تنها اشاره شده که موزیکاپوئتیکا برای نخستین‌بار در آثار لیستنیوس طرح شده است (Pepelea, 2019: 83-90). کارل برانشوایگ[۶] نیز در مقاله‌ای با عنوان «تبارشناسی و موزیکاپوئتیکا» در سال ۲۰۰۱ م. به روند شکل‌گیری فیگورهای موسیقایی-رتوریکی و بازنمایی مفاهیم متنِ کلامی توسط آن‌ها پرداخته و اشاره‌ای به خاستگاه و چگونگی تولد مفهوم موزیکاپوئتیکا نزدِ لیستنیوس نداشته است (Braunschweig, 2001: 45-75). کارل دالهاوس[۷] هم در مقاله‌ای با عنوان «موزیکاپوئتیکا و آفرینش موسیقی» در سال ۱۹۶۶ م. به موزیکاپوئتیکا پس از لیستنیوس و برداشت‌هایی که از آن در سنت آهنگ‌سازی آلمان شده است می‌پردازد، اما در مورد لیستنیوس و آن‌چه وی گفته به چند اشاره کوتاه بسنده می‌کند (Dahlhaus, 1966: 110-124). افزون‌براین موارد، اغلب مطالعاتی که به مفهوم موزیکاپوئتیکا پرداخته‌اند بیشتر آن را، باوجود پیشینی بودن، ذیلِ موضوع پیوندِ موسیقی با رتوریک بررسی کرده و به موضوع ظهور فیگورهای موسیقایی-رتوریکی ملهم از فیگورهای رتوریکی در سنت آهنگ‌سازی رنسانس و بارُک آلمان پرداخته‌اند (برای نمونه نک. Bartel, 1997). در ایران نیز در مطالعات اندکی که به موضوع آفرینش موسیقی بارُک برپایه‌ی قواعدِ رتوریک پرداخته‌اند، از مفهوم موزیکاپوئتیکا و شکل‌گیری ارتباط موسیقی با رتوریک ذیل آن یاد شده است، اما، در این پژوهش‌ها خاستگاه این مفهوم به‌تفصیل تبیین نشده است؛ زیرا اغلب آن‌ها از طریق تحلیل قطعاتِ سازی دروان بارُک در پی فهم چگونگی آفرینش این آثار برپایه‌ی قواعدِ رتوریک بوده‌اند (برای نمونه نک. فخر، ۱۳۹۸). بنابراین، با توجه به پیشینه‌ی پژوهش، لزوم پرداختن به ابعاد گوناگون آن‌چه لیستنیوس به‌عنوان بنیان‌گذار و شارح مفهوم موزیکاپوئتیکا بیان کرده است، درراستای درک بهتر رَوند تحولاتِ بعدی موسیقی اروپا احساس می‌شود.

۲. مفهوم موزیکاپوئتیکا

مفهوم موزیکاپوئتیکا تحت‌تأثیر جریان‌های فکری گوناگونی در قرن‌شانزدهم میلادی در آلمان متولد شد؛ جریان‌هایی که نیکولاس لیستنیوس هنگام تحصیل در معرضشان بوده است. تحصیل در دانشگاه شهر ویتِنبرگ در شمال آلمان، لیستنیوس را در تماس با دو جریان فکری غالب و بسیار مؤثر رنسانس قرار داده بود: انسان‌گرایی و جنبش اصلاحات دینی لوتر. شهر ویتِنبرگ در قلمروِ ساکسونی شمالِ آلمان تحت‌فرمان فردریک دوم، متحد و طرفدار سرسخت مارتین لوتر (۱۵۴۶-۱۴۸۳ م.)، متکلم آلمانی و بنیان‌گذار شاخه‌ی پروتستان، قرار داشت و ازسویی‌دیگر، مدارس و دانشگاه‌های ویتِنبرگ متأثر از تفکرات و اصلاحات آموزشی انسان‌گرایان بودند (Honea, 2018: 11)؛ جریانی که از قرونِ پیش در ایتالیا آغاز شده و به‌واسطه‌ی مراوداتِ فرهنگی دربارهای مناطق شمالی آلمان با ایتالیا، همه شئونات فکری و فرهنگیِ آن مناطق را متأثر ساخته بود (نک. Elferen, 2009: 17). بدین‌ترتیب، در آن برهه‌ی تاریخی، ویتِنبرگ نقطه‌ی‌کانونی مهمی است که در آن رویکردهای یونانی مآب انسان‌گرایان با تفکرات الهیاتی لوتر یک‌جا گرد آمده است. لیستنیوس پس از اتمام تحصیلاتش در دانشگاه ویتنبرگ در سال ۱۵۳۱ م.، به شهر سالتزوِدل رفت و در مدرسه‌ی لاتین آن‌جا به تدریس موسیقی مشغول و در کلیسا مسؤلیت اجرای موسیقیِ مراسم مذهبی را عهده‌دار شد. البته در آن زمان سالتزوِدل، باوجود نزدیکی به ویتِنبرگ، موضعِ منفعلی نسبت به گرایش و پیوستن به مذهب

کاتولیک یا پروتستانِ لوتری داشت. بدین‌سبب، لیستنیوس که مفتون آموزه‌های لوتر بود، به‌دلیل معرفی بدونِ مجوز مراسمِ عبادی و مناجات‌های لوتری در کلیسای سالتزِودل، در سال ۱۵۳۶ م.، سرزنش و توبیخ شد (Honea, 2018: 11-12)؛ یعنی حدود سه سال پس از طرحِ مفهوم موزیکاپوئتیکا.

در چنین بستر فکری است که نیکولاس لیستنیوس در سال ۱۵۳۳ م. مفهوم موزیکاپوئتیکا را برای نخستین‌بار در رساله‌ی مبانی موسیقی طرح کرد، اما در این رساله موزیکاپوئتیکا را در زمره‌ی تقسیم‌بندی متداولِ موسیقی نگذاشت و تنها توضیح مختصری در موردش ارایه داد (Listenius, 1533, f. Aiiij). اما چهار سال بعد، یعنی در ۱۵۳۷ م.، لیستنیوس سرانجام در رساله‌ای با عنوانِ موسیقی این رَهیافت نو را در کنار دیگر تقسیماتِ موسیقی دسته‌بندی و شرح کرد. در این رساله، موسیقی به علمِ [scientia] سرایش درست و خوب تعریف و به‌عنوان یک جنس[۸] به سه نوعِ موزیکاتئوریکا، موزیکاپرکتیکا و موزیکاپوئتیکا تقسیم می‌شود: موزیکاتئوریکا تنها متضمنِ تعمق ذهن و شناخت موضوعِ موسیقی است و غایتش [finis] دانستن [scire] است. تئوری‌دان مهارتِ [artem] موسیقی را می‌شناسد، اما به این حد بسنده می‌کند و هیچ نوعِ دیگری از موسیقی از وی صادر نمی‌شود؛ موزیکاپرکتیکا آن‌چنان به اعماق ذهن انسان رسوخ می‌کند که در عمل ظاهر می‌شود، اما هیچ اثری [opus] پس از عملِ موسیقایی باقی نمی‌ماند، چون غایت عمل، خودِ عمل است. موسیقی‌دان عملی کسی است که فراتر از دانستن مهارت صِرف، به دیگران نیز آموزش می‌دهد و بدین‌طریق در کار دیگری نیز مشارکت می‌کند (Listenius, 1537, f. Aiiij) ؛ و درنهایت لیستنیوس در مورد موزیکاپوئتیکا می‌نویسد:

> *«پوئتیکا، آن [نوع از موسیقی] است که نه برای شناخت موضوع می‌کوشد و نه برای عملِ صرف، بلکه پس از عمل، چیزی [aliquid] از کار [laborem] باقی می‌ماند. مانندِ زمانی که شخصی موسیقی یا ترانه‌ای می‌نگارد [conscribitur]، غایت این عمل، اِتمام و اِکمال اثر [opus consumatum et effectum] است. بنابراین، [پوئتیکا] عبارت است از درست‌کردن [faciendo] یا برساختنِ [fabricando] چیزی که حتی پس از مرگِ سازنده [artifice] نیز، اثری کامل و بی‌نقص [opus perfectum et absolutum] باقی می‌ماند. بدین‌جهت، آفریننده‌ی موسیقی [poeticus musicus] کسی است که مشغولِ [به‌جا گذاشتن یا] ترکِ [relinquendo] چیزی [aliquid] است.» (Listenius, 1537, f. Aiiij)*

لیستنیوس پس از تعریف سه نوعِ موسیقی، در مورد نسبت آن‌ها با یکدیگر این‌چنین توضیح می‌دهد که پرکتیکا و پوئتیکا از تئوریکا بهره‌مندند، اما، عکس این موضوع صادق نیست و تئوریکا هیچ بهره‌ای از دو نوعِ دیگر ندارد (Listenius, 1537, f. Aiiij)؛ بااین‌بیان، لیستنیوس، خلافِ سلسله‌مراتب متداولی که از قرون‌وسطی به‌واسطه‌ی آرای بئتیوس موسیقی نظری و پرداختن به نسبت‌های عددی فواصلِ موسیقایی هماهنگ یا به‌عبارتی مطبوع را شریف و موسیقی عملی را پَست و مختصِ بردگان می‌شمرد، برتری را به موسیقی عملی و آهنگ‌سازی می‌دهد.

همان‌گونه که از تعاریف ارایه‌شده برمی‌آید، لیستنیوس می‌خواهد مُلهم از نظام فکری ارسطو تعریف منطقی و دقیقی از موسیقی و انواع آن ارایه کند. از دیدگاه ارسطو، فعالیت‌های انسان به سه نوع تئوریا یا نظری، پرَکسیس یا عملی و پوئسیس یا موَلد تقسیم می‌شوند (Metaphysics, 1968: 980b-981b, 1025b-1026a; Topica, 1960: 157a). لیستنیوس نیز مُلهم از این تقسیم‌بندی، جنسِ موسیقی را به سه نوع تقسیم کرده و عنوان هریک را به زبان و رسم‌الخطِ یونانی در رساله‌ی موسیقی نگاشته است (نک. Listenius, 1537,

f. Aiiij).[9] پس از ذکر این تقسیم‌بندی، لیستنیوس تفاوت این سه نوع را در نظامی ارسطویی، با تکیه‌ی بر علتِ غایی از میان علت‌های چهارگانه‌ی ارسطو[10]، تبیین می‌کند. البته چهار سال پیش از نگارش این رساله، وی در مبانی موسیقی نیز اولین تلاشش را برای ارایه‌ی طرح جامع و کاملی از شاکله‌ی موسیقی منطبق با آرای ارسطو، انجام داده بود. بدین‌جهت، به‌نظر می‌رسد برای فهم آن‌چه لیستنیوس در رساله‌ی موسیقی قصد داشته بیان کند، بهتر است به تعاریف ارایه‌شده در هر دو رساله نگریست.

باوجود این‌که تعاریف لیستنیوس در رساله‌ی موسیقی، بسیار شبیه به تعاریف ارایه‌شده در مبانی موسیقی است، اما گاهی تفاوت‌های ظریفی میان‌شان یافت می‌شود. اولین مورد، تفاوتی است که در تعریفِ موسیقی آمده است. لیستنیوس در رساله‌ی مبانی موسیقی، موسیقی را به هنرِ [ars] سرایشِ خوب، تعریف کرده است (Listenius, 1533, f. Aiiij) ، درحالی‌که در رساله‌ی موسیقی، واژه‌ی علم [scientia] را به‌جای هنر[11]، به موسیقی اطلاق می‌کند؛ هم‌چون آگوستین قدیس که به‌واسطه‌ی اینکه موسیقی را علمی عددی می‌دانست، هنگام تعریفِ موسیقی، بر استفاده از واژه‌ی علم تأکید می‌کرد (Augustine, 1947:176–183). این امر نشان می‌دهد که باوجوداین‌که در زمان لیستنیوس انسان‌گرایانِ ایتالیایی تمایل شدیدی به انتقال موسیقی به وادی هنر یا تخنه در نظام فکری ارسطو و رَهاندن موسیقی از علوم‌عددی را داشتند[12]، اما، گویی لیستنیوس در نوسان بین این دو جریانِ فکری، درنهایت متأثر از اندیشه‌های آگوستین و به‌تبع آن لوتر، موسیقی را علمی عددی دانسته است؛ زیرا نزدِ لوتر موسیقی هدیه‌ای است از جانب پروردگار و برپایه‌ی کتاب‌مقدس، هم‌چون دیگر مخلوقات برپایه‌ی اندازه، عدد و وزن (Wisdom 11: 20) و به‌عبارتی نسبت‌های هماهنگِ عددی پدید آمده است.[13] اما، از تعاریف بعدی لیستنیوس در باب موزیکاپرکتیکا و موزیکاپوئتیکا در رساله‌ی موسیقی مشخص می‌شود که وی موسیقی را بیشتر در نوعِ موزیکاتئوریکا علم می‌داند، زیرا در آرای ارسطو علم یا اپیستمه، به‌معنای اخص کلمه، تنها به ساحت تئوریا متعلق است و در این ساحت است که علتِ غایی و هدف [τέλος] فقط دانستنِ چیزی است (Metaphysics, 1968: 993b20).

بدین‌سیاق، لیستنیوس در هر دو رساله‌ی مبانی موسیقی (Listenius, 1533, f. Aiiij) و موسیقی، غایت موزیکاتئوریکا را شناخت یا دانستن [scire] ذکر می‌کند و پس‌ازآن می‌نویسد که تئوری‌دان مهارت یا هنر [artem] را فقط می‌شناسد. به‌واقع، با ظاهر شدن واژه‌ی artem در تعریف موزیکاتئوریکا که در زبانِ‌لاتین یکی از حالت‌های صرفیِ[14] واژه‌ی ars به‌معنای هنر یا فن است، به‌عنوان اُبژه‌ای که تئوری‌دان آن را می‌شناسد، ذهن خواننده آماده‌ی ورود به تعاریف دو نوعِ دیگرِ موسیقی می‌شود. به‌هرترتیب، لیستنیوس در انتهای تعریف موزیکاتئوریکا در رساله‌ی موسیقی، بیان می‌کند که تئوری‌دان به شناخت موسیقی بسنده کرده و نوعِ [specimen] دیگری از او صادر نمی‌شود. علی‌القاعده چون وی در حال تقسیمِ منطقی جنسِ موسیقی به انواعش است، ظاهر شدن واژه‌ی نوع در این جمله ذهن را به دو نوعِ دیگر موسیقی یعنی پرکتیکا و پوئتیکا سوق می‌دهد. هم‌چنین با نگاهی به تعریف تئوریکا در رساله‌ی مبانی موسیقی مصادیق اولیه‌ی مدنظر لیستنیوس از این انواع نیز هویدا می‌شود؛ در آنجا آمده، تئوری‌دان هیچ‌چیزی برپایه‌ی علمِ موسیقی نمی‌نویسد [scribit] و آن را به کسی آموزش [docet] نمی‌دهد (Listenius, 1533: f. Aiiij)؛ گویی نزدِ لیستنیوس آموزش موسیقی از فعالیت‌های بخش پرکتیکا و ثبتِ موسیقی ازطریق نگاشتن، از شروط بنیادیِ ورود به وادی پوئتیکا است.

تعریف موزیکاپرکتیکا نیز در هر دو رساله بسیار مشابه است. لیستنیوس در هر دو، تعریفِ موزیکاپرکتیکا را مُلهم از مفهوم ملکه به‌عنوان قوه‌ی به فعل درآمده در تفکر ارسطو[15]، شرح و بیان می‌کند که در این

نوع، موسیقی آن‌چنان در ذهن رسوخ می‌کند که در عمل ظاهر می‌شود (Listenius, 1533: f. Aiiij). هم‌چنین وی به‌عنوان مدرسِ موسیقی، پس از بیان این دیدگاه آموزشی، آموزش موسیقی را ذیل نوعِ پرکتیکا قرار می‌دهد. اما مهم‌ترین اشاره‌ای که لیستنیوس در تعریف پرکتیکا آورده، این است که غایتِ عمل، خودِ عمل است و با اِتمام عمل چیزی از آن باقی نمی‌ماند؛ درحقیقت، او پرکتیکا را با تمام الزامات ارسطویی مفهوم پرَکسیس تعریف کرده (نک. Nicomachean Ethics, 1934: 1094a, 1140b) و با ذکر تمایزِ بنیادیِ باقی‌نماندن چیزی پس از عمل، بین عملِ موسیقایی و آهنگ‌سازی، یا به‌عبارتی موزیکاپوئتیکا، مرز دقیقی قرار داده است؛ زیرا همان‌گونه که در ادامه خواهد آمد، تا پیش از لیستنیوس، اغلب آهنگ‌سازی با عملِ موسیقایی آمیخته و ذیلِ مفهوم پرَکسیس قرار داشت. به‌واقع، لیستنیوس در طرح فکری‌اش ابتدا دو نوعِ موزیکاپرکتیکا و پوئتیکا را به وادی پرَکسیس می‌آورد و با اِعمال این فصل، آن‌ها را از حوزه‌ی علمِ نظری و ساحت تئوریا جدا و به قلمروِ تخنه یا هنر وارد می‌کند. سپس، با ذکر تمایزی ارسطویی (نک. Nicomachean Ethics, 1934: 1094a, 1140b) ، مرز دقیقی بین پرکتیکا و پوئتیکا از حیثِ علتِ غایی ترسیم می‌کند؛ یعنی باقی ماندن یا نماندن چیزی پس از انجام عمل.

لیستنیوس در رساله‌ی مبانی موسیقی، موزیکاپوئتیکا را بسیار مختصر توضیح می‌دهد و حتی آن را در انواعِ موسیقی داخل نمی‌کند. وی در آن‌جا «پوئتیکا یا برساخته [fabricatiua]» را به بخشی از فعالیت‌های موسیقایی اطلاق می‌کند که چیزی پس از ترکِ عمل از آن باقی می‌ماند، مانندِ زمانی که موسیقی نگاشته [conscribitur] می‌شود (Listenius, 1533, f. Aiiij). به‌واقع، در رساله‌ی مبانی موسیقی وی یکی از شاخصه‌های اساسی موردنظرش، یعنی نگاشته و ثبت شدن موسیقی را در تعریف به‌عنوان فصل برای این نوع درنظر می‌گیرد، اما، با توجه به آموزه‌های لوتر، لیستنیوس تعریفش را در رساله‌ی موسیقی دقیق‌تر می‌کند. در این رساله، وی به‌جای نوشتنِ «پوئتیکا یا برساخته» هم‌ارز با یکدیگر، دو فعل درست کردن [faciendo] و برساختن [fabricando] را ذیل مفهوم پوئسیس قرار می‌دهد. شایان‌توجه است که در لاتین دو واژه‌ی facere و creare معادل با ποιεῖν (*poieîn*) در زبان‌یونانی‌اند، اما، در جهانِ مسیحی همواره تمایزی بنیادی بین کاربرد این دو واژه‌ی لاتین وجود داشت؛ واژه‌ی creatio مشتق شده از creare اشاره به آفرینش از هیچ [creatio ex nihilo] که تنها فعلِ مختص خداوند است، داشت و در مورد فعلِ انسان به‌کار نمی‌رفت، بدین‌دلیل برای اشاره به فعل ساختن و درست کردن توسط انسان که ازنظر متکلمین مسیحی تنها می‌توانست در طول اراده‌ی خداوند باشد، همواره از مصدر facere و مشتقاتش استفاده می‌شد (Tatarkiewicz, 1980: 246-248).[۱۶] موسیقی از دیدگاه لوتر هدیه‌ای از جانب خداوند و آفریده‌ی او بود، ازاین‌وجه، انسان می‌توانست تنها این هدیه را دریافت و در طول اراده‌ی خداوند در ساختِ آن مشارکت کند (Anttila, 2013: 71-84). بنابراین، لیستنیوس نیز در تعریف موزیکاپوئتیکا تلاش می‌کند تا آفرینش را تنها از آنِ خداوند بداند، بدین‌جهت، به‌جای استفاده از واژه‌ی creatio از واژه‌ی faciendo از مصدر facere استفاده می‌کند، تا تمایز بین آفرینش انسان و پروردگار در تعریف حفظ شود. هم‌چنین با استفاده از واژه‌ی fabricando که به مجعول و برساخته بودن چیزی اشاره دارد، مرز این تمایز را پررنگ‌تر می‌کند؛ مشابه با هیوی سَن ویکتور[۱۷] (۱۱۴۱-۱۰۹۶ م.)، متکلم فرانسوی مکتبِ شارتر در قرون‌وسطی که به این موضوع اشاره و هرگونه آفرینش انسان را مجعول و در طول آفرینش خداوند معرفی می‌کند (نک. Taylor, 1968: 55-56). لیستنیوس معتقد است که انسان ازطریق درست کردن یا برساختن، می‌تواند در طول اراده‌ی خداوند اثرِ [opus] موسیقایی بسازد و بِنگارد، پس، بخشی از فعالیت‌های موسیقایی را می‌توان

ازاین‌حیث ذیل مفهوم پوئسیس ارسطو قرار داد؛ همان‌گونه که نزدِ ارسطو پوئسیس ناظر به به‌وجودآوردن چیزی است و غایتش بیرون از عمل است (Nicomachean Ethics, 1934: 1094a, 1139a-1141a). کوئین‌تیلیان[۱۸] (۳۵-۹۶ م.)، اندیشمند و خطیب بزرگِ رومی، نیز بر این امر تأکید می‌کند و شرطِ لازم برای قرار گرفتن هر فن یا هنر ذیل مفهوم پوئسیس را به‌جا ماندن اثری [opus] ملموس می‌داند (Quintilianus, ۱۹۹۶: ۳۴۶-۳۴۷)؛ یعنی امری که تا پیش از لیستنیوس، باوجود ابداع روش‌های ثبت و نگارش حدودی موسیقی، به‌دلیل ماهیت بداهه‌پردازانه و شفاهی آهنگ‌سازی و اجرا، به‌کمال میسر نشده بود.

نگاهی گذار به عقبه‌ی تاریخی برخورد موسیقی با الزاماتِ نظام فکریِ ارسطو، این موضوع را بیشتر روشن می‌کند. در یونان، پس از اریستوکسنوس که شاگردِ ارسطو است، رَدپای تقسیم‌بندی موسیقی برپایه‌ی مفاهیمِ ارسطویی را می‌توان درحدود اواخر قرن‌سوم‌میلادی در نوشته‌های، آرستیدِس کوئین‌تیلیانوس، به‌طورمنسجم یافت. کوئین‌تیلیانوس موسیقی را به دو نوع عملی و نظری تقسیم می‌کند و آن را از وجه نظری علم و از وجه عملی تخنه می‌داند. از نگاه او، موسیقی نظری در ساحت تئوریا به فهم چیستی و طبیعت موسیقی، نسبت‌های عددی فواصل مطبوع و چنین مسایلی می‌پردازد و موسیقی عملی، حوزه‌ی اجرا و آهنگ‌سازی را شامل می‌شود (Quintilianus, & Winnington, 1963: 4). همان‌طورکه مشهود است، در این تقسیم‌بندی، آهنگ‌سازی که می‌توانست در نظامی ارسطویی ذیل مفهوم پوئسیس دسته‌بندی شود، در قلمروِ موسیقی عملی و ذیل مفهوم پرَکسیس قرار گرفته است. جالب‌توجه است که حتی کوئین‌تیلیانوس، مشابه با اریستوکسنوس، در تشریح موضوعِ آهنگ‌سازی از اصطلاحات آفرینشِ ملودی [μελοποιία]، آفرینشِ ریتم [ρυθμοποιία] و متر یا عروض در شعر [ποίησις] برای بیان مفاهیم مدنظرش استفاده می‌کند (Quintilianus, & Winnington, 1963: 6; Aristoxenus & Macran, 1902: 129)؛ در این اصطلاحات واژه‌ی ποίησις (poíēsis) به‌معنای شعر و به‌طورکلی در زبان یونانی به معنی ساختن و آفریدن است و در دو ترکیب دیگر نیز پیشوند ποιία- (poiía-)، به‌معنای ساختن یا به‌وجود آوردن، آشکارا دلالت این واژه‌ها را بر مفهوم پوئسیس نشان می‌دهد. اما به‌دلیل اینکه موسیقی در زمان کوئین‌تیلیانوس محصولِ ملموس و ثابتی بعد از عمل از خود به‌جا نمی‌گذاشت، نمی‌توانست ذیل مفهوم پوئسیس قرار گیرد. آگوستین هم که هم‌عصر کوئین‌تیلیانوس است، به ویژگی ناپایدار موسیقی اشاره و بیان می‌کند که پس از شنیدن موسیقی، چیزِ ملموسی باقی نمی‌ماند، بلکه تنها نوایش در حافظه نقش می‌بندند (Augustine, 2008: 318). هم‌چنین در قرن‌هفتم‌میلادی، ایزیدرو اشبیلی نیز به ذاتِ ناپایدار و محوشونده‌ی نغمات موسیقی اشاره و دلیل آن را عدم‌توانِ نگارش و ثبتِ موسیقی ذکر می‌کند (Isidore, 2006: 95). باوجوداین، با ظهور روش‌های نُت‌نگاری در حدود قرن‌نهم و تکامل آن تا قرن‌پانزدهم‌میلادی، ویژگی ناپایدار، متغیر و منعطفِ سنت متداول ساخت و اجرای موسیقی، هنوز مانع از این می‌شد تا متفکرین برای موسیقی قایل به محصولِ ملموس شوند و به آن ذیل مفهوم پوئسیس بنگرند.

نگاهی به رساله‌ی کوئین‌تیلیانوس، رویکرد موسیقی‌دانان یونانی حدود قرن‌چهارم‌میلادی را نسبت به ساخت ملودی نشان می‌دهد. کوئین‌تیلیانوس ملودی را به بافته‌ای [πλοκή] از نت‌هایی که ازنظر زیرایی متفاوت‌اند، تعریف می‌کند و ساخت آن را به سه مقوله‌ی انتخاب [λήψις]، ترکیب [μιξις] و کاربست [χρήσις] تقسیم و منوط می‌کند. دو مقوله‌ی انتخاب و ترکیب به گستره‌ی صوتی، مُد و تعیینشان متناسب با حال‌وهوا و شخصیتی [ἦθος] که موسیقی قرار است متناسب با متنِ همراه یا تأثیر مدنظر سازنده‌ی موسیقی داشته باشد، می‌پردازند. کاربست نیز در مورد ساخت ملودی است و کوئین‌تیلیانوس الگوهای مشخصی را برای آن معرفی

می‌کند؛ الگوهایی شامل توالی‌های بالارونده و پایین‌رونده‌ی فواصلِ متصل و الگوی دایره‌ای یا پیرامونی [περιφερής] که متشکل از حرکت بالارونده‌ی فواصلِ متصل و بازگشتِ مسیر ازطریق حرکت پایین‌رونده‌ی فواصلِ منفصل یا عکس این است و هم‌چنین الگوهایی شامل پرش‌های متوالی و غیره (Quintilianus & Winnington, 1963: 28-29). بدین‌صورت، سازنده‌ی موسیقی پس از تعیین گستره‌ی صوتی و مُد، متناسب با شخصیتِ موسیقی و متنِ همراه، برپایه‌ی الگوهای مشخص و ازپیش‌تعیین‌شده‌ای، به ساخت ملودی حینِ اجرا می‌پردازد. البته این رویکردِ عمل‌گرایانه به آهنگ‌سازی تنها محدود به یونان نبود و در سنتِ موسیقی جهان مسیحیِ قرون‌وسطی نیز رواج داشت.

در جهان مسیحی، موسیقی تا پیش از قرن‌نهم سنتی شفاهی داشت و تا قرن‌پانزدهم نیز طبیعتِ شفاهی و بداهه‌پردازانه‌اش را به اَنحای گوناگون حفظ کرده بود. در این دوران، عملِ آهنگ‌سازی و آموزش آن شامل استفاده از الگوهای ازپیش‌تعیین‌شده‌ی ملودیک، یا اِعمال محدودیت‌هایی برای هماهنگ و مطبوع ماندنِ فواصل هنگام خواندنِ سرودهای مذهبی می‌شد. نگاه اول در بیزانس متداول بود و در آن‌جا موسیقی سرودهای مذهبی برپایه‌ی الگوهای ملودیک ازپیش‌تعیین‌شده شکل می‌گرفت. درحقیقت، این روش ملهم از سنت سِنتو[۱۹] در شاعری بود که حدود قرون سوم و چهارم میلادی رواج داشت. در این سنت، شعرا تکه‌های متفاوتی از اشعار شاعران بزرگ را به شیوه‌ای کنار هم قرار می‌دادند، تا مضمونِ متفاوت دیگری پدید، یا بهتر است بگوییم ترکیب [compositum] یا به‌نوعی شعر جدیدی فراهم آورند. بدین‌سیاق، موسیقی‌دانان اوایل سده‌های میانیِ بیزانس نیز از تکه‌های گوناگون ملودی‌های سنتی کلیسا، ترکیبات جدیدی فراهم و به‌صورتِ بداهه در مراسم مذهبی اجرا می‌کردند (Ferretti, 1934: 114; Levy & Troelsgård, 2001: 741). رسالات به‌جامانده از قرن‌دهمِ بیزانس شامل فهرستی از الگوهای ملودیک در مُدهای مختلف است که به فراخورِ موقعیتِ نغمه‌ها نسبت به ترکیبِ دستوری جمله و تأکیدهای هَجاهای واژگان و هم‌چنین حس و معانی حاکم بر متنِ مقدس، انتخاب می‌شدند (Levy & Troelsgård, 2001: 741-742). جالب‌توجه است که این رویکردِ آهنگ‌سازی مختص به بیزانس نبوده است و رَدپای آن تا قرن‌سیزدهم‌میلادی، در نقاط مختلف اروپا ازجمله فرانسه نیز دیده می‌شود (نک. Van Deusen, 1995: 127-145).

خارج از بیزانس، در غربِ مسیحی و سنتِ سرودهای گرگوریانی، روش دیگری در آهنگ‌سازی متداول بود. در آن‌جا تلاش می‌شد تا با تربیت حسِ زیباشناسی خوانندگان از سنین پایین و اِعمال محدودیت برای انتخاب نغمه‌ها براساس هجاها، حس، معنای واژگان و ترکیب دستوری جملاتِ متن، ملودی‌های جدید به‌صورت بداهه اجرا شوند؛ متکلم قرن‌چهارم، بازیل قدیس، در گفته‌هایش در باب منشاءِ روحانی موسیقی، به این سنت و آموزش کودکان از سنین پایین برای این منظور، اشاره کرده است (نک. Sayle, 1897: 54). در این روش، پس از ایجاد چنین تربیتی، خوانندگان، متفاوت با سنت بیزانس، با الگوهای ازپیش‌تعیین‌شده‌ی ملودیکِ ازبَرشده کاری نداشتند، بلکه برپایه‌ی متنی که تنها حاوی کلمات بود و قوانین صوتی‌ای که به آن خو گرفته بودند، بداهه آواز می‌خواندند. این رویکرد در رساله‌ی موزیکا اینکِریادیس[۲۰] نیز که توسط نویسنده‌ای گمنام در حدود قرن‌نهم‌میلادی نگاشته شده است، آشکارا دیده می‌شود؛ در این رساله، متفاوت با رساله‌های آن‌زمان که بیشتر به مباحثِ موسیقی نظری سنتِ بوئتیوسی می‌پرداختند، قواعد عمل‌گرایانه‌ای برای تعیین نغمه‌ی شروع، خاتمه و محدوده‌ی حرکتی فواصل یک ملودی وضع شده است (نک. Erickson, 1995: 4-5). همان‌گونه که مشهود است، در هر دو سنت آهنگ‌سازی متداول اوایل قرون‌وسطی، آفرینش موسیقی به‌معنای ارسطویی‌اش رخ نمی‌دهد، بلکه خواننده با توجه به الگوهای ازپیش‌موجود یا

محدودیت‌های فراوان اعمال‌شده برای کاربرد فواصل و محدوده‌ی حرکتی آن‌ها، تنها به‌شکلی بداهه، به عملِ ترکیب مواد صوتی مبتنی بر متن مقدس حینِ اجرا یا بهتر است بگوییم عمل موسیقایی دست می‌زند، بدین‌وجه این روش‌ها در حیطه‌ی پرَکسیس قرار می‌گرفتند و متفکرین آن برهه به موسیقی ذیل مفهوم پوئسیس نمی‌اندیشیدند.[۲۱]

در موسیقی اروپای قرون‌وسطی ملودی‌های اجراشده، اغلب با صداهای دیگری نیز همراه می‌شدند. ابتدا این صداها تنها نت‌های مُمتدی[۲۲] بودند که با حفظ صدای نُت مرکزیِ مُد، زمینه‌ی مناسبی برای بداهه‌پردازی ملودیک مهیا می‌کردند، اما بعدها، با میل به پیچیده‌تر شدن بافتِ موسیقی، استفاده از فواصل مطبوع برای همراهی و افزایش غنای خطِ ملودی باب شد (Burkholder, Grout & Palisca, 2014: 85). در قرن‌نهم از این مقوله در موزیکا اینکِریادیس و شرح آن یعنی رساله‌ی اِسکولیکا اینکِریادیس[۲۳]، با عنوان اُرگانوم[۲۴] یاد شده است؛ یعنی فواصل مطبوع متفاوتی که نغمه‌های ملودی را مبتنی‌بر قواعد مشخصی همراهی می‌کردند. نویسنده‌ی موزیکا اینکِریادیس همان‌گونه که برای ساخت ملودی قواعدِ مشخصی وضع کرده بود، برای ترکیب فواصل مطبوع با ملودی نیز قوانین و انتخاب‌های ازپیش‌تعیین‌شده‌ای را نیز وضع می‌کند، تا هنگام اجرا تنها طبق آن‌ها عمل شود (نک. Erickson, 1995: 27). این نوع نگاه به چگونگی افزودنِ صداهای همراه به خط ملودی، تا قرن‌یازدهم‌میلادی متداول بوده و در نظرات گویدو آرتسو، آهنگ‌ساز شهیر ایتالیایی، نیز قابل‌مشاهده است (Guido of Arrezzo, 1978: 78-9). در قرن دوازدهم و سیزدهم با ظهور دیسکانت[۲۵]ها و اُرگانوم‌های تزیین‌شده، بافت پلی‌فونیک پیچیده‌تر از قبل شد. در هر دو روش ملودی اصلی با صدای بم‌تر و امتدادهای کشیده‌تری که منطبق با هر هجای واژگان متن بودند، اجرا می‌شد و نغمات دیگری با صدای زیرتر ملودی را به‌صورتِ بداهه همراهی می‌کردند؛ در دیسکانت به ازای هر نغمه‌ی ملودی یک تا سه نُت و در اُرگانوم تزئین شده گروه پرتعدادتری، ملودی را همراهی می‌کرد (Burkholder, Grout & Palisca, 2014: 89-90). درامتداد این سنت بود که در اواخر قرن‌دوازدهم و اوایل قرن‌سیزدهم در فرانسه، موسیقی‌دانان کلیسای نُتردام پاریس پلی‌فونی‌های پیچیده و بسیار پرتزیینی را در مراسم عبادی اجرا می‌کردند؛ تاحدی که نغماتِ همراه، شخصیت مستقلی مانندِ خطی ملودیک از خود نشان می‌دادند. اما، باوجوداین پیچیدگی و امکانِ نت‌نگاری به شکل ابتدایی درآن‌زمان، موسیقی نُتردام هم‌چنان شفاهی و بداهه‌پردازانه بود و قطعاتش بدون تغییر اجرا نمی‌شد. شواهد به‌جامانده از اوایل قرن‌سیزدهم نُتردام نشان می‌دهد که اجراکنندگان چگونه الگوهای ملودیکِ تعیین‌شده‌ای را برای بداهه‌پردازی پلی‌فونیک همراه با خطِ ملودی استفاده می‌کردند (Burkholder, Grout & Palisca, 2014: 91)؛ این امر مؤیدِ بدنه‌ی سیالی از الگوهای ازپیش‌موجود است که به‌نوعی هنگام عملِ موسیقایی در ذهن خواننده باهم ترکیب می‌شدند. بدین‌ترتیب، موسیقی قرن‌سیزدهم به‌دلیل سنتِ غالبِ شفاهی و بداهه‌پردازانه‌ی متداول، تغییر و تنوع زیادی داشت و موسیقی‌دانان آزادانه ملودی‌ها و مواد صوتی سنتی یا جدیدِ پیشنهادی را با تغییرات فراوان اجرا می‌کردند.

در اواخر قرن‌سیزدهم و اوایل قرن‌چهاردهم‌میلادی، با ظهور جنبش آرس نُوا[۲۶] در فرانسه، تمایل به ثبت قطعات و نت‌نگاری دقیق جهت ثابت و بدون تغییر ماندنِ موسیقی حینِ اجرا پدید آمد. در این برهه، تنوع و امکانات بیشتری برای ثبت دقیق موسیقی فراهم آمده بود. شکستن محدودیتِ دیرین و سنتیِ تقسیم‌های سه‌تایی کشش نت‌ها که مُلهم و یادآور تثلیث بود، انعطاف بیشتری در نگارش ریتم‌های گوناگون ایجاد می‌کرد؛ بدین‌ترتیب، تقسیم کشش نت‌ها به دو قسمت و استفاده از سنکُپ‌های ریتمیک نیز باب شد.

امکانات جدید، امکانِ بیان موسیقایی متنوع‌تر و نت‌نگاری دقیق‌تری را مهیا می‌ساخت و به‌تدریج اثر موسیقایی امکانِ شکل‌یافتن و تثبیت می‌یافت، آن‌گونه که آهنگ‌ساز نیز می‌توانست هم‌چون شاعر نامِ خود را به‌عنوان سازنده با اثر همراه کند (Burkholder, Grout & Palisca, 2014: 114-115). اما، جنبش آرس نوا سنت شفاهی و بداهه‌پردازانه‌ی موسیقی را ازبین نبرد، زیرا امتدادِ حیات این سنت تا قرن پانزدهم هم‌چنان قابل‌مشاهده است.

در اواخر قرن‌پانزدهم‌میلادی تمایزِ بین موسیقی نگارش شده و بداهه‌پردازی پُلی‌فونیک را می‌توان از نوشته‌های یوهانس تینکتوریس[۲۷] (۱۴۳۵-۱۵۱۱ م.)، آهنگ‌ساز و تئوری‌دان تأثیرگذار رنسانس دریافت. ازنظر وی انواع کنترپوان یا ازطریق ذهن یا ازطریق نوشتن تنظیم می‌شوند؛ تینکتوریس، کنترپوانی که نوشته می‌شود را قطعه یا «چیزِ ساخته شده [res facta]» و آن‌چه در ذهن شکل می‌گیرد را کنترپوان ساده یا کامل [absolute] می‌نامد و می‌گوید، کسانی‌که این کار را انجام می‌دهند، به انجام عملی پرداخته‌اند که در اصطلاح به آن «آواز خواندن از روی کتاب [super librum cantare]» اطلاق می‌شود (به نقل از. Bent, 1983: 372-373). هرچند امروزه در مورد ابعاد این دو مفهوم، به‌دلیل تعاریف و گزاره‌های متناقض یا شاید متناقض‌نمای تینکتوریس، ابهامات فراوانی طرح می‌شود (نک. Bent, 1983: 371-391)، اما، با نگاهی سَلبی حداقل می‌توان دریافت که در تفکر وی ازآنجاکه عملِ آواز خواندنِ ذهنی از روی کتاب به حوزه‌ی پرَکسیس مرتبط است، تنظیم و نگارش کنترپوان پیش از اجرا، حوزه‌ی مفهومی دیگری را ایجاب می‌کند؛ شاید این مفهوم نزدیک‌ترین مفهوم به آن‌چه مدنظر لیستنیوس در طرحِ مقولات اثر کامل و تمام‌شده [opus consumatum et effectum] و اثر کامل و بی‌نقص [opus absolutum et perfectum] در تعریف موزیکاپوئتیکا بوده است، باشد. درحقیقت از بیان تینکتوریس می‌توان دریافت که تا قرن‌شانزدهم تمایل، زمینه و امکانات لازم برای نزدیک شدن آهنگ‌سازی به حوزه‌ی پوئسیس در رَوندی تدریجی فراهم آمده و لیستنیوس این موضوع را به‌خوبی دریافته بود. از این وجه، لیستنیوس بر کامل و خاتمه‌یافته بودن اثری که قرار است به‌واسطه‌ی نگارش، دیگر تغییری نداشته و تثبیت شده باشد، تأکید می‌کند و این امر را در تعریف موزیکاپوئتیکا به‌عنوان فصل قرار می‌دهد؛ چون فصل ذاتی هر نوع است، پس، لیستنیوس موزیکاپوئتیکا را بدون ثبت و نگارشِ متنِ موسیقی، قابل‌تصور نمی‌داند. بدین‌سیاق، هاینریش فابر[۲۸] (۱۵۰۰-۱۵۵۲ م.)، آهنگ‌ساز آلمانی و موسیقی‌دان کلیسا، متأثر از لیستنیوس، در سال ۱۵۴۸ م. در رساله‌اش با عنوانِ موزیکاپوئتیکا، در بابِ برتری موسیقی ازپیش‌ساخته شده نسبت به بداهه‌پردازی سخن می‌گوید و گالوس درِسلر[۲۹] (۱۵۳۳-۱۵۸۹ م.)، موسیقی‌دان کلیسا و آهنگ‌ساز آلمانی نیز در سال ۱۵۶۴ م. در رساله‌ی قواعدِ موزیکاپوئتیکا[۳۰]، بر این امر صحه می‌گذارد (Forgács & Dressler, 2007: 73). یکی‌دیگر از جنبه‌های قابل‌تأمل در تعریفِ لیستنیوس از نوعِ موزیکاپوئتیکا، موضوع باقی گذاشتن یا به‌عبارتی ترکِ [relinquendo] چیزی [aliquid] در کار، بعد از مرگِ سازنده‌ی اثر است؛ از دیدگاه لیستنیوس حال که متنِ موسیقی کامل و بدون تغییر ثبت شده است، می‌تواند چیزی را به آینده، یعنی زمانی پس از مرگِ آهنگ‌ساز [artifice mortuo]، ارسال کند. پس، می‌توان دریافت که لیستنیوس تنها به ماندگار ماندن نام آهنگ‌ساز همراهِ اثر بسنده نکرده، بلکه در اندیشه‌ی انتقال پیامِ منحصربه‌فردی به مخاطب ازطریق متنِ موسیقی است. بیان چنین موضوعی در برهه‌ای که انسان‌گرایان به تاریخ، فرهنگ و ارتباطاتِ انسانی بسیار اهمیت می‌دادند، آهنگ‌ساز را بیشتر به خطیب و شاعر در اندیشه‌ی ارسطو (نک. Poetics, 1965: 1451a-1451b) شبیه می‌کرد، تا فردی که به‌صورت شفاهی و بداهه به ترکیب صداها، طبق قوانین یا

الگوهای پیش‌ساخته می‌پردازد؛ شایان‌توجه است که توانایی بیانِ ایده‌ها و نظرات به شیوایی و زیبایی، از ملاک‌های بنیادی هر انسانِ فرهیخته، نزدِ انسان‌گرایان بود و بدین‌دلیل در رنسانس اقبال فراوانی به آموختن و گسترشِ رتوریک و پوئتیک به‌عنوان دو ابزارِ کارآمد برای بیان مؤثرِ ایده‌ها و عقایدِ انسان و هم‌چنین کاربستِ این فنون در همه‌ی شئونات وجود داشت (Greenfield, 1981: 21). در چنین زمینه‌ی فکری‌ای، مفهوم موزیکاپوئتیکا در بطن خود بیان می‌کند که آهنگ‌سازی چیزی بیش از استفاده از الگوها، ترکیب صداها یا تنظیم کنترپوان‌های مطبوع است، بلکه متنِ موسیقی، هم‌چون خطابه و شعر، پیامی برای مخاطب در بَر دارد؛ پیامی که آهنگ‌ساز تلاش می‌کند هم‌چون خطیبی چیره‌دست، با برانگیختن عواطف، مخاطب را به آن قانع کند. البته افزون‌بر موضع انسان‌گرایان، این امر هم‌سو با تفکرات و آموزه‌های الهیاتی لوتر و انتظاراتی است که او از موسیقی در مراسم عبادی داشت.

آمیختگی موسیقی با متنِ مقدس، یا در باورِ مسیحیان کلامِ پروردگار، ازیک‌سو با استناد به آیاتِ انجیل مَتّی (۲۶:۳۰)، مَرقُس (۱۴:۲۶)، اِفِسُسیان (۵:۱۹) و کولُسیان (۳:۱۶) و ازسویی، سیطره‌ی آرای آگوستین در بابِ مفید بودن موسیقی جهت مؤثرتر ساختن کلام پروردگار (Augustine, 1838: 210–211)، در مراسم عبادی کلیسا معمول و متداول بود. اما، همواره متکلمینِ مسیحی به موسیقی به دیده‌ی تردید می‌نگریستند، تا جایی که آگوستین نیز بر این اعتقاد بود که شایسته است نه از موسیقی، بلکه از کلام مقدسِ همراهش، شعله‌ی ارادت و ایمان در دل برافروزد (Augustine, 1838: 210–211). باوجوداین، متفاوت با آبای کلیسا، موسیقی در آرای لوتر فضیلتی خاص داشت و به‌عنوان هدیه‌ای از جانب خداوند در مرتبه‌ی دوم پس از کلامِ پروردگار قرار می‌گرفت. در این نگاه، خداوند سرچشمه‌ی موسیقی و حاکم بر جهان صداها است، بدین‌جهت، موسیقی شریف‌ترین علم میانِ کوادریویُم و آمیخته با الهیات است؛ همان‌گونه که بسیاری از پیامبران، چون داوود نبی (ع)، موسیقی را ازبین دیگر علوم ارج نهادند (Bartel, 1997: 4). بدین‌سیاق، نزدِ لوتر سنتِ نسبت‌های عددی موسیقی و اعداد مقدسِ فیثاغوریِ قرون‌وسطی با الهیات پیوند داشت؛ زیرا درنظر وی حقیقتِ خداوند ازطریق تناسبات موسیقایی هویدا می‌شود، یعنی ازطریق موسیقی آن‌چه مَستور و مسکوت است، شنیده و آشکار می‌شود. لوتر هم‌چون آگوستین موسیقی را دارای قدرت تأثیرگذاریِ شگرفی می‌دانست. ازنظر وی انسان با شنیدنِ موسیقی و درکِ تناسبات آن با آفرینشِ متناسب و هماهنگِ خداوند هم‌نوا می‌شود، آفرینشی که خود نیز جزیی از آن است؛ از دیدِ لوتر آن‌هنگام که گوش انسان هماهنگی نواهای موسیقی را ادراک می‌کند، ناخواسته متوجه حقیقت کارِ آفریدگار می‌شود و این‌گونه انسان در تماس با نظمِ سَرمدی هستی قرار می‌گیرد. بدین‌وجه در نگاه او، شنیدن موسیقی هم‌چون کلام پروردگار باعث وَجد، تعالی، تربیت و رشدِ روحانی است (Bartel, 1997: 6)؛ همان‌گونه که در نامه‌ی پولُس به کولُسیان (۳:۱۶) به مفهوم تربیتِ [διδάσκοντες] انسان ازطریق شنیدن کلام پروردگار همراه با موسیقی، اشاره شده است (Al-and *et al.*, 2012: 619).[۳۱] هم‌چنین، موضوعِ طرح‌شده در بابِ فیض و لطف الهی [χάριτι] در کولُسیان، نزدِ لوتر، با شوق، وَجد و لذتِ معنوی مرتبط است (Anttila, 2013: 191–194).

موسیقی از چهار جنبه در الهیات لوتری اهمیتِ ویژه‌ای دارد: نخست، موسیقی پدیداری فیزیکی و ملموس است و ازاین‌حیث امرِ قدسی و روحانی را درک‌پذیر می‌کند؛ دوم، موسیقی هم‌چون کلام خداوند شنیده می‌شود. ازنظر لوتر کلام خداوند امری است که در وهله‌ی اول شنیده می‌شود، مسیح و حواریون نیز چیزی ننوشتند، پس کلام خداوند ازطریق شنیده‌شدن عمل و تأثیر می‌کند (نک. یوحنا ۱: ۱–۳)؛ سوم، موسیقی احساسات انسان را برمی‌انگیزد و آن هنگام که کلام خداوند با آواز خوانده می‌شود، عقل و احساس انسان

باهم متأثر می‌شوند، پس ایمان همه‌ی وجوه انسان را فرامی‌گیرد، زیرا راه‌یافتن به اعماق وجود و اراده‌ی انسان تنها برای کلام پروردگار و نوای موسیقی میسر است، پس، این‌گونه به‌گفته‌ی انجیل، کلام مسیح به‌وفور [πλουσίως] در بنده ساکن می‌شود (Aland *et al*., 2012: 619)؛ و چهارم، موسیقی سِلاحی علیه شیطان است. شیطان می‌خواهد انسان ایمانش را ازدست داده و اندوهگین و ناامید شود، اما موسیقی اندوه را از روح می‌زداید (Anttila, 2013: 97). موسیقی نزدِ لوتر هم‌چون موعظه و کلامِ خداوند است و شنیدنش موجب تربیتِ نفس می‌شود، به‌ویژه اگر با متنِ مقدس همراه شود (Bartel, 1997: 6-7)، اوج تأثیر کلام پروردگار در دل نیز، هنگامی است که موسیقی همراهش باشد (Anttila, 2013: 132). با آمیخته شدن موسیقی با کلام خداوند، در قدم اول موسیقی می‌تواند قلب را آرام و سپس با ایجاد وَجد، پذیرای کلام پروردگار کند. هم‌چنین موسیقی می‌تواند با مفاهیم متنِ مقدس، هم‌سو و بیان‌شان را تقویت کند، هنگامی‌که کلام خداوند ازطریق عقل درک می‌شود، احساسات نهفته در آن نیز ازطریق موسیقی منتقل و درک می‌شوند. بدین‌دلیل، لوتر از آهنگ‌سازان می‌خواست که فقط به بیان متن بسنده نکنند، بلکه معانی، مضامین و احساسات نهفته در کلماتِ متن مقدس را نیز در موسیقی منعکس کنند، تا مستمع به شور و وَجد آید. وی موسیقی‌دانان را تشویق می‌کرد تا هیچ نغمه‌ای بی‌ارتباط با متنِ مقدس در موسیقی وارد نکنند تا موسیقی، متن را زنده و ناطق کند؛ بدین‌صورت موسیقی تبدیل به صدای زنده‌ی کلام پروردگار می‌شد (Bartel, 1997: 8). پس، در نگاه لوتر، موسیقی تنها بازگوکننده‌ی منفعلِ متن نیست، بلکه مدافع تمام‌قد و به‌زَعمی مفسرِ مضامین متنِ مقدس است. درمجموع، می‌توان دریافت که سه ویژگی و نیروی ذاتیِ موسیقی، لوتر را بر آن داشت که موسیقی را برای موعظه و هدایتِ بندگان لازم بداند: منقلب‌ساختن [movere]، به وَجدآوردن [delectare] و تربیت‌کردن [docere]؛ یعنی سه مفهومی که در رتوریک نیز از اهدافِ اصلی خطابه‌اند.

نزدِ آبای کلیسا از دیرباز استفاده از رتوریک برای موعظه و اشاعه‌ی کلام پروردگار امری مُجاز و شایسته بود. آگوستین معتقد بود که مدافعانِ حقیقت می‌بایست از آموزه‌های رتوریک بهره گیرند، زیرا کسانی‌که می‌کوشند مردم را به راه باطل بکشانند نیز به این سلاح مجهزند. پس، وظیفه‌ی واعظ تنها بیان آموزه‌های مسیح نیست، بلکه او می‌بایست با هدف قراردادنِ احساسات، مستمع را منقلب و اقناع کند. بدین‌ترتیب، آگوستین، ملهم از سیسرو، هدف خطیب را منقلب ساختن، به‌وَجد آوردن و اقناع مخاطب ذکر می‌کند، تا تربیت از این‌طریق حاصل شود (Augustine, 2021: 200). پس واعظ به شوق و وَجدی که از شنیدن کلام خدا در دل پدید می‌آید بسنده نمی‌کند، بلکه با استفاده از قواعد رتوریک، مخاطب را منقلب، اقناع و درنهایت تربیت می‌کند (Augustine, 2021: 233). در چنین بستر فکری، موسیقی‌دانانِ زمان لوتر تلاش می‌کردند تا همانند موعظه‌گران از قواعدِ رتوریک در آفرینش موسیقی الهام و بهره گیرند؛ زیرا ازاین‌طریق می‌خواستند مخاطب را منقلب ساخته و به وَجد آورند، تا به کلامِ پروردگار قانع و مؤمن و درنهایت، تربیت و تعالی در نفسش حاصل شود (Bartel, 1997: 8-9). بدین‌جهت، لوتر باوجود این‌که در آموزه‌هایش، برای علمِ موسیقی بنیادی عددی قایل بود، اما با ارتباط دادن آن به کلام پروردگار و موعظه، موسیقی را از جنبه‌ی آفرینش به‌سمتِ تخنه‌های بیانی‌ای چون رتوریک سوق داد.

در چنین فضایی است که لیستنیوس به‌عنوان موسیقی‌دان کلیسا، در تعریفِ موزیکاپوئتیکا از باقی‌ماندن چیزی پس از کار و بَعد از مرگِ آهنگ‌ساز و به‌عبارتی ارسالِ پیام سخن می‌گوید. هم‌چنین پس از او، سِبالد هیدِن[۳۲] (۱۵۶۱-۱۴۹۹ م.)، موسیقی‌شناس آلمانی و متکلم پروتستان، در سال ۱۵۴۰ م. در رساله‌ی هنر

آواز[۳۳] موسیقی را به‌نوعی درمیان تخنه‌های بیانی تریویُم می‌گذارد و اهمیت احیایِ این وجه از موسیقی را با احیای رتوریک که در آن برهه احیا و گسترشش دغدغه‌ی انسان‌گرایان بود، یکسان می‌داند (Heyden, 1972: 1-3). چندی‌بعد در ۱۵۵۲ م. آدریانوس پُتی کوکلیکو[۳۴] (۱۵۰۰-۱۵۶۲ م.) آهنگ‌ساز فلاندری ساکن آلمان نیز موسیقی را فارغ از علوم‌عددی، متعلق به تریویُم دانسته و بیان می‌کند که موسیقی نظری باید به حوزه‌ی آهنگ‌سازی و آفرینش توجه کند، نه تناسبات عددی. کوکلیکو موسیقی‌دانانی که اشتغال به تناسبات عددی دارند را حقیر و برتری و شرافتشان را واهی می‌دانست؛ همان‌گونه که لیستنیوس نیز برتری را از آنِ موزیکاپرکتیکا و پوئتیکا می‌دانست، نه موزیکاتئوریکا. ازنظر کوکلیکو آموختن موسیقی می‌بایست به مطالعه‌ی عملِ موسیقایی معطوف شود، هم‌چون رتوریک که با تقلید و تمرینِ الگوهای موفق به‌کاررفته توسط بزرگانِ این فن فراگرفته می‌شود (Coclico, 1973: 1-7). بدین‌سیاق، گالوس درِسلر در سال ۱۵۶۴ م. در رساله‌ی قواعدِ موزیکاپوئتیکا اصطلاحات و ترتیباتِ خطابیِ رتوریک را برای تشریح چگونگی روشِ ساخت موسیقی وام گرفت (Forgács, & Dressler, 2007: 172-187) و در ادامه‌ی این رَوند یوآخیم بورمایستر (۱۵۶۴-۱۶۲۹ م.)، سرتاسر رساله‌ی موزیکاپوئتیکای خود را در ۱۶۰۶ م.، گویی مُلهم از توصیه‌ی کوکلیکو، به انطباق عناصر موسیقی با قواعدِ رتوریک، به‌منظور دست‌یافتن به روشی نظام‌مند برای آهنگ‌سازی، اختصاص داد (نک. Burmeister: 1993). ازآن‌پس، ابعاد گوناگون این رویکرد و جریان فکری در آلمانِ رنسانس و بارُک روزبه‌روز بالید و سنتِ موزیکاپوئتیکا به‌واسطه‌ی رسالات موسیقی‌دانانی نظیر یوهان متهسِن به بلوغ رسید (نک. Dreyfus, 1996, 3-5; Harriss, 1969: 750-776). بدین‌ترتیب، پس از تولد مفهوم موزیکاپوئتیکا توسط لیستنیوس، زمینه‌ای پدید آمد تا ایده‌آل‌های انسان‌گرایان در باب ارتباط مؤثر انسانی و اقبال‌شان به علوم‌بیانی ازاین‌حیث، با عقایدِ لوتر در مورد تربیتِ انسان ازطریق همراه ساختنِ موسیقی با کلام پروردگار، درآمیخته و موزیکاپوئتیکا تبدیل به سنتی شود که موسیقی در آن برپایه‌ی قواعدِ علوم‌بیانی‌ای چون رتوریک ساخته‌وپرداخته می‌شود.

۳. جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

در اواسط قرن‌شانزدهم میلادی نیکولاس لیستنیوس مُلهم از نظام فکری ارسطو نوعِ موزیکاپوئتیکا را به تقسیم‌بندی متداول جنسِ موسیقی که تا آن‌زمان تنها شاملِ موزیکاتئوریکا و موزیکاپرکتیکا می‌شد، افزود. وی در دو رساله‌ی مبانی موسیقی (۱۵۳۳ م.) و موسیقی (۱۵۳۷ م.)، این سه نوع را تبیین و برپایه‌ی سه مفهوم تئوریا، پرَکسیس و پوئسیس و هم‌چنین علتِ غایی از علت‌های چهارگانه‌ی ارسطو، فصولشان را مشخص کرد؛ البته لیستنیوس در مبانی موسیقی نوعِ موزیکاپوئتیکا را در زمره‌ی انواع موسیقی نگذاشت و به طرح اولیه‌ی این مفهوم و ارایه‌ی توضیح مختصری بسنده کرد، اما در موسیقی، ضمن افزودن موزیکاپوئتیکا به تقسیم‌بندی متداول، تعریف جامع‌ومانعی از آن ارایه داد. بررسی تعاریف ارایه‌شده در دو رساله، برای انواع موسیقی، نشان می‌دهد که چگونه لیستنیوس شاکله‌ی موسیقی را برپایه‌ی مفاهیم ارسطویی و متأثر از آرای انسان‌گرایان و آموزه‌های لوتر تبیین کرده است. او متأثر از تفکرات لوتر، موسیقی را به علمِ سرایش درست و خوب تعریف می‌کند، اما، علمْ بودنِ موسیقی را از آنِ موزیکاتئوریکا دانسته و با ذکر این‌که علت غایی موزیکاتئوریکا تنها دانستن و شناختِ هنر موسیقی است، این نوع را متعلق به ساحتِ تئوریا و درنتیجه حوزه‌ی علم، در نظام فکری ارسطو دانسته است. اما، از مابقی تعاریفِ وی این‌گونه برمی‌آید که لیستنیوس موزیکاپرکتیکا و موزیکاپوئتیکا را بیش از این‌که علم بداند، هم‌سو با اندیشه‌های انسان‌گرایان، متعلق به

وادی هنر یا تخنه‌های ارسطویی دانسته است. لیستنیوس، در تعریفِ موزیکاپرکتیکا، غایتش را خودِ عمل ذکر می‌کند، پس، این نوع موسیقی متعلق به وادی پرَکسیس ارسطوست و هدفی جز عمل موسیقایی ندارد؛ هرچند که وی با پیوندِ عمل موسیقایی با مفهوم ملکه، آموزش موسیقی را نیز ذیل نوع پرکتیکا می‌گذارد. لیستنیوس با تأکید بر اینکه بعد از عملِ موسیقایی در نوعِ موزیکاپرکتیکا چیزی باقی نمی‌ماند، زمینه را برای ارایه‌ی نوعِ جدید، یعنی موزیکاپوئتیکا، آماده می‌کند. وی موزیکاپوئتیکا را ابتدا به وادی پرَکسیس ارسطو می‌آورد و بدین‌وجه پرَکتیکا و پوئتیکا را از تئوریکا متمایز می‌کند، اما با برقراری تمایزی در علت غایی، پوئتیکا را نیز با فصلِ باقی‌ماندن چیزی پس از عملِ موسیقایی، از حوزه‌ی پرَکسیس جدا می‌کند و به ساحتِ پوئسیس ارسطو می‌برد. وی برای تعیین آن‌چه از عمل موسیقایی در نوع موزیکاپوئتیکا باقی‌مانده، به‌صراحت بر بدون تغییر ماندن و ثبتِ موسیقی ازطریق نگارش پافشاری می‌کند و بدین‌صورت مهم‌ترین الزام ارسطویی برای تعلق گرفتن فعالیتی به حوزه‌ی پوئسیس را مهیا می‌کند. حال با ثبت و بدون تغییر ماندن اثر موسیقایی یا اُپوس بعد از عمل، اُپوس می‌توانست، هم‌راستا با نگرشِ انسان‌گرایان، نام آهنگ‌ساز را هم‌چون خطبا و شعرا با اثر همراه کند، یعنی محقق شدن امری که تا پیش‌ازاین به‌واسطه‌ی بدنه‌ی سیال، ماهیت شفاهی و بداهه‌پردازانه‌ی موسیقی به‌کمال مهیا نشده بود. اما، لیستنیوس به این بسنده نکرده و تعریف را بیش از این بسط می‌دهد، وی با اشاره به این‌که حتی پس از مرگ آهنگ‌ساز نیز اُپوس چیزی را برای آیندگان به‌جا می‌گذارد، متأثر از آرمان‌های انسان‌گرایان و آموزه‌های الهیاتی لوتر در باب موسیقی، خواسته یا ناخواسته، زمینه‌ی پیوندِ موسیقی با علوم‌بیانی‌ای چون رتوریک را مهیا می‌کند؛ زیرا، انسان‌گرایان به‌سبب اهمیتِ ارتباطات انسانی و بیان مؤثر و شیوای عقاید، رتوریک را ارج می‌نهادند و ازسویی، در نگاه لوتر موسیقی می‌توانست هم‌چون موعظه درراستای تحریض، اقناع و درنهایت تربیتِ روحانی مستمع عمل کند، موعظه‌ای که خود نیز نزدِ متکلمین مسیحی برپایه‌ی قواعدِ رتوریک بود. در این بستر فکری، موزیکاپوئتیکا متنِ موسیقی را هم‌چون متن خطابه و شعر حاوی پیامی برای مخاطب لحاظ می‌کند و ازاین‌جنبه، در آن برهه‌ی تاریخی، آهنگ‌سازی را به مقوله‌ای فراتر از تنظیم کنترپوان مطبوع و بداهه‌پردازی مبنی‌بر ملودی‌ها و الگوهای پیش‌ساخته، ارتقاء می‌دهد. بدین‌ترتیب، پس از لیستنیوس، موزیکاپوئتیکا، به سنت آهنگ‌سازی برپایه‌ی اصول و قواعدِ رتوریک تبدیل شد؛ جریانی که توسط اخلافی چون درِسلر و بورمایستر آغاز و تا قرن‌هجدهم‌میلادی به‌واسطه‌ی اندیشه‌ورزی موسیقی‌دانانی نظیرِ متهسن بالغ شد. بنابراین، درک و دریافتِ آثار موسیقیِ دوران رنسانس و باُرک، مستلزم فهم ابعاد گوناگون مفهوم موزیکاپوئتیکا و شناخت جریانِ اندیشه‌ای است که طی حدود دو قرن، در لوایِ آن شکل‌گرفته است.

پی‌نوشت

1. Nicolaus Listenius
2. Salzwedel
۳. از قرون‌وسطی مجموعه‌ی هفت هنر آزاد [septem artes liberales]، شامل علوم غیردینی دستورزبان، منطق، رتوریک، حساب، موسیقی، هندسه و نجوم شاکله‌ی اصلی نظام آموزشیِ اروپا را شکل می‌داد؛ به سه علم نخست که به ارتباط کلامی می‌پردازند، در اصطلاح علوم‌بیانی یا تریویُم (trivium) و به چهار علم دیگر که به کمّیات می‌پردازند، علوم‌عددی یا کوادریویُم (quadrivium) گفته می‌شد (برای اطلاع بیشتر نک. پی‌نوشت ۱۱ و West, 1901: 4-28).
۴. چون در انتقال مفاهیم و واژگانِ لاتین و یونانی به زبان‌فارسی تمام وجوه معنایی به‌کمال حفظ نمی‌شود، در پژوهش حاضر،

جهت انتقال هرچه‌بهتر مفاهیم، ضمن تلاش برای استفاده از معادل‌های مناسبِ فارسی، عین واژگانِ زبان مبدأ در حالاتِ صرفی‌ای که در متن اصلی آمده‌اند، در مقابل مفاهیم کلیدی مدنظر پژوهش در قلاب آمده است، تا در صورت تمایل، خواننده بتواند به سهولت به نصِ منابع دست‌اول مورداستفاده مراجعه کند.

5. Roxana Pepelea
6. Karl Braunschweig
7. Carl Dahlhaus

۸. در منطق «جنس» آن کلیِ ذاتی است که مشترک میان چند ذاتِ مختلف است، هر جنس مشتمل بر چند «نوع» است؛ برای نمونه، انسان و اسب نوعی از جنس حیوان‌اند. تفاوت میان دو نوع نیز با ویژگی ذاتی‌ای با عنوان «فصل» معلوم می‌شود. به‌عنوان‌مثال تفاوت یا فصلِ میان انسان و اسب، ذاتیِ ناطق است؛ یعنی انسان به‌واسطه‌ی قوه‌ی نطق که ذاتی‌اش است، از اسب، در جنس حیوان، متمایز می‌شود.

۹. در رسالات لاتینِ رنسانس نگارش برخی اصطلاحات به زبان و خطِ یونانی، به‌واسطه‌ی دلبستگی انسان‌گرایان به اندیشه و فرهنگ یونان باستان، بیان‌گر خاستگاه آن مفاهیم است.

۱۰. از دیدگاه ارسطو طبیعت هرچیز را می‌توان ازطریق چهار علت تبیین کرد: علت فاعلی، علت مادی، علت صوری و علت غایی. علت فاعلی سببِ ایجاد یا تغییرِ شیء را توضیح می‌دهد، علت مادی چیزی‌که شیء از آن گرفته شده و یا چیز دیگری را که تشکیل می‌دهد را روشن می‌سازد، علت صوری شکل و آن‌چه هستِ شیء را بیان و علت غایی هدف یا غایت شیء را واضح می‌کند (نک. Metaphysics, 1968: 1013a–1014b). به این علل، در اصطلاح علل اربعه یا علت‌هایِ چهارگانه گفته می‌شود.

۱۱. در نظام فکری ارسطو تمایزی میان هنر، فن یا تِخنه (τεχνη) با علم یا اِپیستمه (ἐπιστήμη) وجود دارد. ارسطو در آثارش واژه‌ی اپیستمه را به‌عنوان جنس و هم به‌عنوان نوع به‌کار برده است؛ در توپیکا این واژه به‌عنوان جنس آمده و برای آن سه نوع تئوری [θεωρητικαι]، عملی [πρακτικαι] و مؤلد [ποιητικαι] لحاظ شده است (Topica, 1960: 157a). اما، در اخلاق نیکوماخوس، این واژه به‌عنوان نوع و دال بر علم به امور سَرمدی و تغییرناپذیرِ مرتبط با مفهوم تئوریا، استفاده شده است (Nicomachean Ethics, 1934: 1139a)؛ با این تمایز، امور وابسته به دو مفهوم پرکسیس و پوئسیس که خاستگاه تخنه‌ها و امور تغییرپذیرند، دیگر علم یا اِپیستمه محسوب نمی‌شوند. بنابراین، نزدِ ارسطو واژه‌ی علم گاه به‌جای هنر یا تخنه به‌کار رفته است، اما، عکس این موضوع دیده نمی‌شود. باوجوداین، در قرون‌وسطی واژه‌ی هنر [ars] با تعمیمی افراطی در ترکیب متداولِ هفت هنر آزاد، ظاهر شده است؛ زیرا با توجه به آرای ارسطو، تنها اعضای تریویُم در زمره‌ی هنرها قرار دارند و اعضای کوادریویُم به وادی علم و ساحت تئوریا متعلق‌اند.

۱۲. پس از ترجمه‌ی رساله‌ی پوئتیکای ارسطو به لاتین در اواخر قرن پانزدهم میلادی (Halliwell, 1986: 292) و قرار گرفتن موسیقی میانِ هنرها یا تخنه‌ها، به‌جای علم، در آن رساله (Poetics, 1965: 1447a)، این موضوع بسیار موردتوجه انسان‌گرایان قرار گرفت.

۱۳. بدین‌جهت در سنت موزیکاپوئتیکای آلمان، حتی تا اواخر دوران بارُک، متفاوت با رَوندی که در ایتالیا در جنبش سِکونداپرکتیکا و ارتباط موسیقی با کلام و علوم‌بیانی‌ای چون رتوریک جریان داشت، موسیقی همواره به‌عنوان علمی عددی نیز موردتوجه ماند. البته این وجه عددی از موسیقی، در آثار ساخته شده در سنت موزیکاپوئتیکا، در لایه‌های استعاری و تمثیلی ادامه‌ی حیات داشت؛ یعنی کاربست نمادها، استعاره‌ها و تمثیل‌هایی که از زمان آگوستین قدیس از آمیختگی الهیات و عرفان مسیحی با نظام اعدادِ مقدس فیثاغوری باب شده بود (نک. Werckmeister & Bartel, 2018: 4).

14. Accusative

۱۵. ارسطو در رساله‌ی درباره‌ی نفس در مورد توانایی‌های حاصل از ملکه [εξις] که می‌توانند به فعل درآیند سخن گفته است؛ هنگامی‌که ملکه در انسان شکل می‌گیرد، عالِم می‌تواند دانشش را به خواست خود به‌کار گرفته [θεωρεῖν] و به فعل درآورد (Hickes, 1907: 484; On the soul, 1964: 417a27).

۱۶. تا اوایل قرن‌هفدهم‌میلادی نیز، باوجود این‌که انسان‌گرایان به‌نوعی تمایل به هم‌ارز پنداشتن آفرینش خداوند و انسان داشتند، استفاده از مشتقاتِ مصدر creare در رسالات، در مورد آفرینش‌های انسانی، تابو بوده است (Tatarkiewicz, ۱۹۸۰: ۲۴۶–۲۴۸).

17. Hugh of Saint Victor
18. Marcus Fabius Quintilianus
19. cento

20. Musica enchiriadis

۲۱. برای نمونه، رابرات کیلواردبی (۱۲۱۵-۱۲۷۹ م.) متکلم و متفکر انگلیسی، بسیار تلاش کرد تا موسیقی را با استفاده از مفاهیم ارسطویی شرح کند، اما ازآن‌جاکه معتقد بود پس از عملِ اجرای موسیقی چیزی باقی نمی‌ماند، برای موسیقی قایل به تولید اثر [opus] نشد؛ این در حالی است که در آن برهه اَمکانات ثبت و نگارش ابتدایی موسیقی مهیا شده بود، اما ماهیت بداهه‌پردازانه و شفاهی موسیقی مانع از آن می‌شد که بتوان برایش به‌راحتی قایل به اُپوس شد و آن را ذیل مفهوم پوئسیس گذاشت (نک. Kilwardby, 1976: 143-144).

22. drone

23. Scolica Enchiriadis

24. organum

25. discant

26. Ars Nova

27. Johannes Tinctoris

28. Heinrich Faber

29. Gallus Dressler

30. Praecepta musicae poeticae

۳۱. در پژوهش حاضر، با مفروض پنداشتن نخستین نگارش عهدجدید به یونانی، به نصِ یونانی انجیل مراجعه شد.

32. Sebald Heyden

33. De Arte Canendi

34. Adrianus Petit Coclico

فهرست منابع

- فخر، ایمان. (۱۳۹۸). « اقناعِ سخنورانه در موسیقی یوهان سباستین باخ، با نگاهی بر پرلود سوییت شماره‌ی ۳ ویُلن‌سِل در دو ماژور BWV 1009». نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی،۲۴(۴)، ۵-۱۶.

- Aland, B., Aland, K., Karabidopulos, I. D., Martini, C. M., Metzger, B. M., Strutwolf, H., ... & Nestle, E. (2012). *Novum testamentum graece*. Deutsche Bibelgesellschaft.

- Anttila, M. E. (2013). *Luther̀s theology of music*: *Spiritual beauty and pleasure*. Walter de Gruyter.

- Aristotle (1934). *The Nicomachean Ethics,* trans. H Rackham. Loeb Classical Library, London: Heinemann.

- Aristotle (1960). *Posterior Analytics,* trans. H Tredennick, Topica, trans. ES Forster. Loeb Classical Library, London: Heinemann.

- Aristotle (1964). *On the soul*: *Parva naturalia*; On breath, trans. WS Hett. Loeb Classical Library, London: Heinemann.

- Aristotle (1965). *Poetics,* trans. WH Fyfe. Loeb Classical Library, London: Heinemann.

- Aristotle (1968). *The Metaphysics,* trans. H Tredennick. Loeb Classical Library, London: Heinemann.

- Aristoxenus& Macran, H. S. (Ed.). (1902). *The harmonics of Aristoxenus*. Clarendon Press.

- Augustine, S. (1838). *Confessions*, trans. REB Pusay. Oxford: John Henry Parker.

- Augustine, S. (1947). *On Music,* trans. RC Taliaferro. Catholic University of America Press.

- Augustine, S. (2008). *The Happy Life;* Answer to Skeptics; Divine Providence and the Problem of Evil; Soliloquies (The Fathers of the Church, Volume 5) (Vol. 5). CUA Press.
- Augustine, S. (2021). *On Christian Teaching*. Oxford University Press, USA.
- Bartel, D. (1997). *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German baroque music*. U of Nebraska Press. Lincoln, Nebraska, USA.
- Bent, M. (1983). "Resfacta" and "Cantare Super Librum". *Journal of the American Musicological Society,* 36(3), 371-391.
- Braunschweig, K. (2001). Genealogy and Musica Poetica. In Seventeenth-and Eighteenth-Century Theory. *Acta Musicologica,* 73(Fasc.] 1), 45-75.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2014). *A History of Western Music, 9th Editon*. WW Norton & Company.
- Burmeister, J (1993). *Musical Poetics,* trans. BV Rivera. Music Theory Translation Series. New Haven, CT: Yale University Press.
- Coclico, A. P. (1973). *Compendium Musices,* trans. A Seay, Colorado Springs: Colorado College Music Press.
- Dahlhaus, C. (1966). Musica poetica und musikalische Poesie. *Archiv für Musikwissenschaft,* 23(H. 2), 110-124.
- Dreyfus, L. (1996). *Bach and the Patterns of Invention*. Harvard University Press. New York, USA.
- Elferen, I. V. (2009). *Mystical Love in the German Baroque: Theology. Poetry, Music*. Scarecrow Press, USA.
- Erickson, R. (1995). *Musica Enchiriadis: And, Scolica Enchiriadis*. ed. CV Palisca, Yale University Press.
- Ferretti, P. M. (1934). *Estetica gregoriana ossia Trattato delle forme musicali del canto gregoriano*. Pontificio Istituto di Musica Sacra, Rome.
- Forgács, R. & Dressler, G. (2007). Gallus Dressler-Praecepta Musicae Poeticae (The Precepts of Poetic Music): New Critical Text, Translation, Annotations, and Indices. University of Illinois Press.
- Greenfield, C. C. (1981). *Humanist and scholastic poetics,* 1250-1500. Bucknell University Press.
- Guido of Arrezzo (1978). "Micrologus," trans. W Babb in Hucbald, *Guido and John on Music: Three Medieval Treatises*. Yale University Press.
- Harriss, E. C. (1969). *JOHANN MATTHESON S "DER VOLLKOMMENE CAPELLMEISTER": A TRANSLATION AND COMMENTARY*. Peabody College for Teachers of Vanderbilt University. USA.
- Heyden, S. (1972). *De Arte Canendi,* trans. CA Miller. American Institute of Musicology.
- Hicks, R. D. (1907). *De Anima: with translation, introduction and notes*. Cambridge University Press, London.
- Honea, S. M. (2018). Nicolaus Listenius's Musica (1537) and the Development of Music Pedagogy. *Journal of Historical Research in Music Education,* 40(1), 10-33.

- Isidore of Seville (2006). The Etymologies, trans. SA Barny, WJ Lewis, JA Beach & O Berghof. Cambridge University Press.
- Kilwardby, R. (1976). De ortu scientiarum, ed. AG Judy. British Academy; Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Levy, K., & Troelsgård, C. (2001). Byzantine chant. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 4, 734–756.
- Listenius, N. (1533). *Rudimenta Musicae*. Wittenberg: Georg Rhau.
- Listenius, N. (1537). *Musica*. Wittenberg: Georg Rhau.
- Pepelea, R. (2019). Musica poetica. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts,* 12(2), 83–90.
- Quintilianus, A., & Winnington-Ingram, R. P. (1963). *Aristidis Quintiliani De musica libri tres*. Teubner.
- Quintilianus, M. F. (1996). *Institutio Oratoria,* vol. 1, Books I–III, trans. HE Butler. Loeb Classical Library, London: Heinemann; Cambridge, MA: Harvard University Press. New York, USA.
- Randel, D. M. (Ed.). (2003). *The Harvard dictionary of music*. Harvard University Press.
- Sayle, C (1897). *In Praise of Music; an Anthology*. London: Elliot Stock.
- Tatarkiewicz, W. (1980). *A history of six ideas: An essay in aesthetics*. Springer Science & Business Media.
- Taylor, J. (Ed.). (1968). *The Didascalicon of Hugh of St. Victor: a medieval guide to the arts*. Columbia University Press.
- Van Deusen, N. (1995). *Theology and music at the early university: the case of Robert Grosseteste and Anonymous IV*. Brill.
- Werckmeister, A., & Bartel, D. (2018). *Andreas Werckmeister's Musicalische Paradoxal-Discourse: A Well-Tempered Universe*. Lexington Books, USA.
- West, A. F. (1901). *Alcuin and the Rise of the Christian Schools*. C. Scribner's sons.

Received: 2022/08/14
Accepted: 2023/01/13
Published: 2023/03/06

Musica Poetica; Analysis of a Concept in Musical Composition

Iman Fakhr, (Correspondence Author) Ph.D Candidate, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Azin Movahed, Associate Professor, Music Department, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Hasan Bolkhari Ghehi, Professor, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Abstract

"Musica Poetica" is a concept inspired by the Aristotelian system of thought, which was proposed in the field of Music by Nicholas Listenius during the Renaissance. As its title implies, "Musica Poetica" refers to the composition of music and separating its scope from "Musica Theorica" and "Musica Practica". However, the process of developments in the field of musical composition shows that after this concept was proposed, music in the field of composition was attracted to "trivium" arts such as rhetoric. This evolution is such a turning point in the history of music that even today, there is less talk about the origin, dimensions and necessity of the concept of "Musica Poetica" itself, and most of the sources have only made a passing reference to this concept under the topic of correlation between Music and Rhetoric. The present historical-analytical research aims to answer the seminal question of what issue or issues Listenius alluded to with proposing "Musica Poetica" by exploring the historical, intellectual and epistemological background in which this concept was born. In this regard, while referring to the text of the treatises left by Listenius, an attempt was made to analyze his opinions based on Aristotelian epistemological concepts and finally based on historical evidence and the process of subsequent developments of Music. The results showed that Listhenius first by insisting on keeping constant the fluid and oral corpus of the music of his time, through musical notation, provided the most important epistemological requirement for music to enter the field of Aristotelian "Poiesis", and then by proposing the issue of conveying the message to the audience and future generations, he caused the correlation between music and "trivium" arts. In fact, at that historical moment, "Musica Poetica" considers the text of music as the text of oration and poem containing a message for the audience, and elevates composition to a category beyond counterpoint setting and improvisation based on pre-known melodies and patterns. From this point of view, it seems that understanding and comprehending the works of historical European music requires the analysis of various dimensions and the perceiving of the origin of the concept of "Musica Poetica".

Keywords: Musica Poetica, Musical Composition, Epistemology, Rhetoric