دوسان بوگدانوویچ

کنترپوآن برای گیتار

به‌همراه بداهه‌سرایی به سبک رنسانس
و درس‌هایی درباره‌ی تغییر شکل و گسترش موتیویک

ترجمه‌ی سهراب فلک‌انگیز

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

سرشناسه	:	بوگدانوویچ، دوسان، ۱۹۵۵ – م Bogdanovic, Dusan
عنوان و نام پدیدآور	:	کنترپوان برای گیتار (به همراه بداهه سرایی به سبک رنسانس و مطالعه در خصوص تحول موتیفیک) / مؤلف: دوسان بوگدانوویچ / مترجم سهراب فلک‌انگیز، ۱۳۳۸
مشخصات نشر	:	تهران، آرون، ۱۳۹۳
مشخصات ظاهری	:	۱۳۲ ص.
شابک	:	۹۷۸ – ۹۶۴ – ۲۳۱ – ۲۶۰ – ۳
وضعیت فهرست‌نویسی	:	فیپا
یادداشت	:	عنوان اصلی Counterpoint fo guitar: with improvisation in the Renaissance style and study in motivic metamorphosis, c 1996
موضوع	:	کنترپوان / بداهه پردازی (موسیقی) / گیتار – آموزش
موضوع	:	فلک‌انگیز ، سهراب، ۱۳۳۸ - ، مترجم
رده‌بندی کنگره	:	۱۳۹۳ ۹ ک ۸۶ ب / MT ۵۵
رده‌بندی دیویی	:	۷۸۱ / ۲۸۶
شماره کتابشناسی ملی	:	۳۷۱۹۶۶۱

انتشارات آرون

کنترپوان برای گیتار

(به همراه بداهه سرایی به سبک رنسانس و مطالعه در خصوص تحول موتیفیک)

مؤلف: دوسان بوگدانوویچ

مترجم: سهراب فلک انگیز

ناشر : انتشارات آرون

چاپ دوم : ۱۴۰۱

تیراژ: ۵۰۰ نسخه

بتهوون

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست مطالب

I – کنترپوان برای گیتار ۱۱

کنترپوان در دو بخش (دو صدا) ۱۲

فواصل (Intervals) ۱۲

مدها (Modes) ۱۲

قوانین حرکت ملودیک صداها ۱۳

قواعد حرکت متقابل بخش های صدایی ۱۴

قواعد حرکت افقی صداها ۱۴

نوع اول ۱۵

نوع دوم ۱۶

میزان های دوتایی (وزن دوتایی) ۱۶

میزان های سه ضربی (وزن سه ضربی) ۱۷

نوع دوم (1 : 2) ۱۷

نوع دوم (1 : 3) ۱۸

نوع سوم ۱۸

نوع سوم (1 : 4) ۱۸

نوع سوم (1 : 6) ۲۰

نوع چهارم ۲۰

نوع چهارم (1 : 3) ۲۲

نوع پنجم ۲۲

مدولاسیون (Modulation) ۲۵

حل مسئله دیسونانس های آماده سازی نشده روی ضرب سنگین (مؤکد) ۲۷

کنترپوان در سه بخش (دو صدا) ۲۹

قواعد حرکت افقی بخش ها ۲۹

نوع اول ۳۰

نوع دوم ۳۱

نوع سوم ۳۲

نوع چهارم ۳۳

نوع پنجم ۳۴

مدولاسیون در بخش (صدا) ۳۵

ایمیتاسیون (Imitation) ۳۶

تحلیلی از تکنیک ایمیتاسیون در Fantasia n.38 اثر Francesco da Milano ۴۰

قسمت های I و II ۴۲

طرح مدال- هارمونیک ۴۳

بخش III ۴۳

طرح مدال- هارمونیک ۴۴

نتیجه ۴۵

کادانس ها (Cadences) ۴۶

کانن (Canon) ۴۸

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

II – بداهه سرایی به شیوه رنسانس ۵۱
ملاحظات اصلی ۵۲
گام ها و الگوهای انگشت گذاری ۵۲
الگوهای ملودیک در بداهه سرایی دوره رنسانس ۵۸
الگوهای ملودیک در بداهه سرایی دوره رنسانس (تمرینات مقدماتی) ۵۸
خلاصه الگوهای ملودیک دوره رنسانس (تمرینات مقدماتی) ۶۱
الگوهای ملودیک دوره رنسانس (تمرینات مدولاسیونی و کادانسی) ۶۲
انواع بداهه سرایی با " کانتوس فیرموس " ۶۵
تمرینات مدولاسیونی ۶۵
بداهه نوازی الگوهای کنترپوان در " گونه " ها ۶۹
الگوهای کنترپوان در گونه ها ۶۹
تمرینات مقدماتی ۷۰
تمرینات مدولاسیونی ۷۴
تکنیک بسط و گسترش (Variation) ۷۷
تکنیک ایمیتاسیون ۸۴
تمرین های ایمیتاسیون ۸۴
تکنیک قراردادی بکارگیری ایمیتاسیون ۸۶
ضمیمه I : الگوهای کادانسی ۹۰
ضمیمه II : آهنگسازی کانن ها ۹۸
III – مطالعه تحولات موتیفی ۹۹
مقدمه ای بر تحولات موتیفی ۱۰۰
شرح اصطلاحات اساسی ۱۰۳
مقدمه ۱۱۲
مثال های مقدماتی ۱۱۳
تفسیر موتیفیک (Motivic Interpretation) ۱۱۴
تفسیر متریک ۱۱۴
تفسیر ملودیک ۱۱۴
تفسیر هارمونیک ۱۱۶
واریاسیون موتیفیک (Motivic Variation) ۱۱۷
تغییر شکل استاتیک (Static Transformation) ۱۱۸
پیکربندی (Permutation) ۱۱۸
مدولاسیون ۱۲۰
تغییر شکل دینامیک (Dynamic Transformation) ۱۲۲
تغییر شکل ترکیب کننده و تجزیه کننده ۱۲۲
تغییر شکل افزایشی و کاهشی ۱۲۲
تغییر شکل فیبوناچی ۱۲۳
تبدیل از طریق مقایسه ۱۲۵
فرم های دوره ای ۱۲۷
دایره ایزوریتمیک ۱۲۷
کانن های پیوسته در حال حرکت (Perpetual Canons) ۱۲۸

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

کنترپوان در دو بخش (دو صدا)

فواصل Intervals

فواصل به دو نوع **کنسونانس** Consonance (ایستا، پایدار) و **دیسونانس** Dissonance (پویا، متحرک که گرایش به حل شدن در یک فاصله کنسونانس را دارد.) تقسیم می شوند. فواصل کنسونانس به دو نوع **کامل** Perfect و **ناقص** Imperfect تقسیم می شوند. فواصل **کنسونانس کامل** عبارتند از : همصدا، پنجم و اکتاو درست. فواصل **کنسونانس ناقص** عبارتند از : سوم ها و ششم های بزرگ و کوچک. **دیسونانس ها عبارتند از : چهارم ها و دوم های بزرگ و کوچک، هفتم های بزرگ و کوچک و کلیه فواصل افزوده و کاسته.**

فواصل بر اساس ترتیب هارمونیک های موجود در تُن ها قابل ارزیابی هستند. از آن جایی که اکتاو و پنجم درست، اولین تُن هایی هستند که در سری هارمونیک ها پدیدار می شوند، نقش اصلی آن ها در کنترپوان (و هارمونی) پایداری و ثبات و حس باقی ماندن در محدوده هارمونیک پایه می باشد. بنا به گفته Schenker[1] ، پنجم درست یک فاصله با ثبات محسوب می شود. از طرف دیگر فاصله سوم (بزرگ و کوچک) یک فاصله میانی است. (نه کنسونانس کامل است نه دیسونانس کامل) که عملکرد آن بر پایه ابهام در تشخیص شالوده هارمونی است. (فاصله سوم بزرگ و کوچک که اساس ساختمان تریادها را می سازد، فقط متعلق به تریادهای کنسونانس ماژور و مینور نیست، بلکه تریادهای دیسونانس افزوده و کاسته هم از فواصل سوم بزرگ و کوچک تشکیل می شوند). فاصله سوم در رشته هارمونیک ها دیرتر پدیدار می شود و یک فاصله کنسونانس ناقص محسوب می شود (و عیناً معکوس آن یعنی فاصله ششم). سایر فواصل (به همراه چهارم درست که معکوس پنجم درست است) جملگی **کنسونانس** محسوب می شوند.

مُدها Modes

به دلیل پایه ای بودن این درس، مُدها در شکل نهایی شان انتخاب شده اند.

I)	Ionian	یونین
II)	Dorian	دورین
III)	Phrygian	فریژین
IV)	Lydian	لیدین
V)	Mixolydian	میکسولیدین
VI)	Aeolian	ائولین

VII) Locrian لوکرین

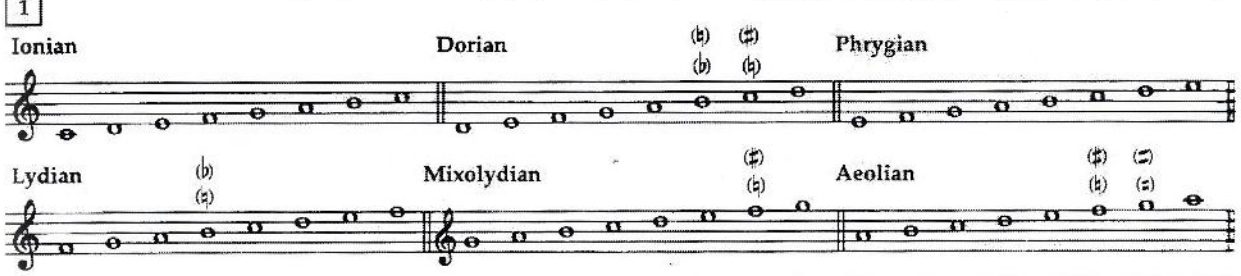
(لوکرین در طول دوران کنترپوان استفاده نشد)

در کادانس ها، درجه VII هر کدام از مُدهای دورین، میکسولیدین و ائولین دیز میگیرند. G♯ ، F♯ ، C♯

درجه VI در مُد ائولین در حالت بالا رونده VI ⟶ VII ⟶ VIII نیم پرده بالاتر می رود (F♯)

در مُدهای لیدین و دورین به دلیل پرهیز از تریتون (Triton) غالباً از B♭ به جای B استفاده می شود.

1



(۱) کنترپوان تألیف H.Schenker (Schimer, 1897) را ببینید.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

در سایر موارد کاربرد علائم تغییر دهنده، اساساً به عملکرد و ساختار خط ملودی بستگی دارد. من فکر می کنم که خود دانش سبک شناسی و حساسیت موسیقی در واقع می بایست یک قضاوت نهایی درباره آن ها باشد. به گفته G.Zarlino « حرکات طبیعی توأماً بین زمانی که هیچ علامت تغییر دهنده ای در درجه های گام به کار نرفته باشد و زمانی که درجه ها می خواهند قدرت بیشتری با استفاده از ترکیب نت های به همراه علامت تغییر دهنده (دیز – بمل) بدست آورند، ساخته می شوند. »[۲]

بعضی از آهنگسازان معاصر که روی این موضوع کار کرده اند، به خصوص شنکر H.Schenker و شوئنبرگ[۳] A.Schonberg به طور کامل از به کار بردن مُدها در تمرین های کنترپوان ناامید شده اند و از آن جایی که تکامل و پیشرفت موسیقی غرب به طور برگشت ناپذیری از تفکر مدال به تفکر تنال دگرگون شده است به کلی در هواداری از گام های ماژور و مینور هستند. (Schenker از این هم فراتر رفته و به طور کامل همه انواع موسیقی که بر اساس مدها ساخته می شوند مثل " primitive " و " inferior " را کنار گذاشته است). اگرچه از نقطه نظر نمای جهانی موسیقی معاصر، تفکر مُدال نه تنها در موسیقی قومی باقی مانده است، بلکه این تفکر در سایر شکل های موسیقی و سطوح مختلف پیچیدگی از موسیقی کلاسیک معاصر تا جز Jazz نیز گسترش یافته است.

قوانین حرکت ملودیک صداها

الف) پاساژهای ملودیک با حرکت پیوسته مثل گام در آوازهای گریگوریان معمولاً تا هفت نت و در پولیفونی بیش از ده نت بالا می روند.

ب) بعد از یک پرش، ملودی به صورت پیوسته (یا به صورت پرش دار) در جهت مخالف ادامه می یابد. دو پرش (حتی بیشتر) متوالی در یک جهت اگر از توالی فواصل همصدا، پنجم و اکتاو و یا نت هایی که یک تریاد را تشکیل می دهند، باشد قابل قبول است. تمرین استفاده از نت های تریاد اگرچه متعلق به دوره های گذشته تر، زمانی که تکوین تنالیته و عملکرد هارمونیک بسیار روشن و شفاف شده، بوده است، منتهی می بایست با احتیاط انجام شود.

ج) از آرپژها دوری شود، چون آن ها، طوری که هارمونی ایجاب می کند از استقلال بخش های صدایی جلوگیری می کنند و نقش و تأثیر همراهی را پیدا می کنند.

د) پرش به فاصله ششم کوچک در حالت پایین رونده بکار می رود، اگرچه پرش اکتاو در هر دو جهت بالا و پایین رونده به کار می رود.

ه) از همه فواصل کاسته و افزوده باید پرهیز شود. یک وضعیت شاهانه در (فواصل مقبره شیطان) چهارم افزوده و یا تریتون است (B در مقابل F ، شیطان در موسیقی) بنابراین می بایست از همه حرکاتی که باعث ایجاد تریتون می شود، پرهیز کرد.(مثال ۲):

(i) توسط یک پرش. (ii) یا پیوسته، اگر در همان جهت ادامه پیدا نکند.

(iii) یا در گروهی شامل سه (یا بیشتر) از نت ها که به تریتون منجر شود.

(iv) و یا توالی دو فاصله سوم بزرگ که با فاصله سوم دیگری حل نشده باشد.

---

(۲) Istituzioni armoniche نوشته G.Zarlino از سری منابع مطالعاتی تاریخ موسیقی – رنسانس، که توسط O.Strunk (W.W.Norton & Company, 1965) انتخاب و تفسیر شده است را ببینید.

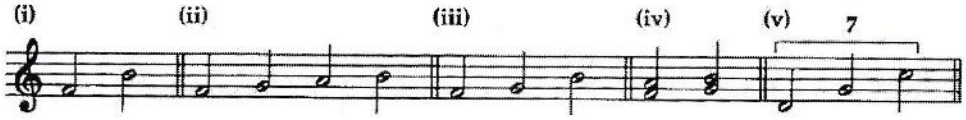
(۳) تمرین های مقدماتی در کنترپوان نوشته A.Schonberg (Faber &Faber Limited, 1982) را ببینید.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

و) می بایست از چند پرش مجاز در یک جهت وقتی به یک فاصله دیسونانس می انجامند (هفتم، نهم و غیره) پرهیز شود. مثال 2(v).

ز) می بایست از سکوئنس ها دوری شود.

ح) تقاطع بخش ها ممکن است در مواردی استثنایی به کار برده شود، اما به طور معمول باید از آن پرهیز شود.

2

قواعد حرکت متقابل بخش های صدایی

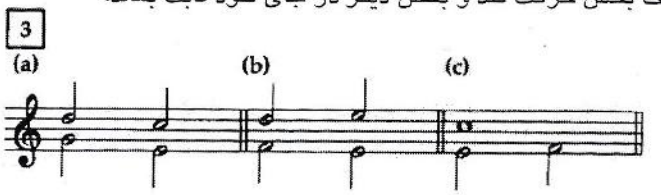
در اینجا سه حالت اصلی از حرکت صداها در مقابل هم آمده اند : (a) مستقیم (همسو) Direct ، (b) مخالف Contrary و (c) یکسو Oblique – مثال 3.

(a) حرکت مستقیم (همسو) زمانی است که هر دو بخش در یک جهت حرکت کنند.

(b) حرکت مخالف زمانی است که دو بخش در جهت مخالف هم حرکت کنند.

(c) حرکت یکسو زمانی است که یک بخش حرکت کند و بخش دیگر در جای خود ثابت بماند.

3



قواعد حرکت افقی صداها

A) از یک کنسونانس کامل به یک کنسونانس کامل (با حرکت مخالف یا یکسو).

B) از یک کنسونانس کامل به یک کنسونانس ناقص (با هر سه روش حرکتی).

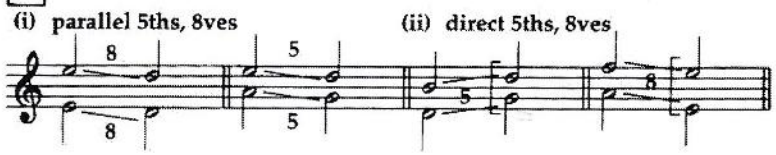
C) از یک کنسونانس ناقص به یک کنسونانس کامل (با حرکت مخالف یا یکسو).

D) از یک کنسونانس ناقص به یک کنسونانس ناقص (با هر سه روش حرکتی).

با پرهیز از حرکت همسو هنگام حرکت از کنسونانس کامل یا ناقص به کنسونانس کامل در واقع از حرکت های موازی Parallel و مستقیم Direct فواصل همصدا ، پنجم و اکتاو جلوگیری می شود (مثال 4). فواصل همصدا، پنجم و اکتاو در هر دو حالت موازی Parallel و همسو Direct از کنترپوان دو صدایی کنار گذاشته شده اند.

پنجم و اکتاو مستقیم (چه پنهان یا آشکار) از هر فاصله دیگری می توانند بدست آیند (مثال ii-4). اگرچه آن ها در کنترپوان سه صدایی یا بیشتر به کار برده می شوند. منتهی می توان آن ها را در بخش های میانی و یا زمانی که تنها یکی از بخش ها، بخش بیرونی باشد، بکار برد. کنسونانس های ناقص موازی (سوم ها، ششم ها و دهم ها) معمولاً در همه انواع کنترپوان و هارمونی کاملاً آزادانه به کار گرفته می شوند.

4



بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

این دته جاب جیه است که به هه‌ران اکلایه ضستین هه‌ل جه‌ن (هگر هه‌ل جه‌ن اکتاو) به پیچیگر چواو هل و پنجم هل هه‌ر. هه‌لطه‌ر که تکاه و تجه‌ین هگ و هکلیه سر جایه شکل گرفت. حرکت هه‌اجز پنجم هل (هصسا‌ها و اکتاوها) به تحلت با به احصلاک هجه‌اوز تلل قاز گرفته و بلبایی از آن هل پهه‌ین شه. نقش دسه‌نلسر هاو تاه به هه‌ل شدن هم، حی نقش بنانشه به گستش بشر هاو صسایو داشت. هه‌لطه‌ر که تقه‌یسین نسلسر نایلیه Gerald Ornitz هو گوید: «پس آن هل (هنجر تها) به این حقیقت هه‌ر داشتند که هگاه جاوز به حی دسه‌نلسر تاه بسه همان جا قطع پایان است جاوز که هوسیقی بلاو به تمال سیدن به آن هتمایل است. و بلبه قاعده، گهش نایه ضلو از این دسه‌نلسر هاو تاه را بشنهد، قنجر تها تمایل نداشتند که آن هل با‌ها و با‌ها تجاز شهند.» به دتیوان هه صسایو هو لیست از پنجم هل و اکتاوهاو هستقیم تاه‌ل هه‌ری شهد. به خصوص نهاو که آن هل از حرکت هه‌اجز بشر هاو صسایو به وجود آیند.

هنوع اها FIRST SPECIES

اهاین هنوع دتیوان هه صسایو به اساس حی دته به هقابل حی دته است (۱ : ۱)

A) شهوع هنوع اها نایه با هه‌اجل همصدا، پنجم یا اکتاو باشد. به بشر پایین فقط همصدا یا اکتاو. به گفته هه‌نس (Fux): «شهوع نایه به صلاحت با دسه‌نلسر هاو تاه باشد و پایان آغاز است. از آن جایی که به خصوص دسه‌نلسر هاو تاصر تمال هطلوب نیستند و نمی‌تواند به بشتر آغاز باشند، شهوع و پایان نایه ترجیحاً دسه‌نلسر هاو تاه صرف گیرند.» [۱]

B) به دتیوان هنوع اها همکن است و هر تعداد تأمل از هه‌اجل دسه‌نلسر تاه و تقصر استفاده گردد (همچنین هم طولانی و میانه) به استثنای همصدا که فقط به شهوع و پایان هر تعداد استفاده شهد.

C) کلیه قواعد حرکت هلودیک و حرکت افقی صداها قابل اعمال هستند. گفته شده که هر جا تجاز شدن حی دته شدنی است (تنها در اجاب حرکت یکسه به این هنوع) و پنجم هل و اکتاوهاو چه به چه نباید اجاب شهند.

D) هنوع اها هر لیست با هه‌اجل همصدا یا اکتاو پایان نایه (هثال ii-C). از آن جایی که دته ها قابل آغاز کانتوس فیرموس (C.F.) هوجود بنجه II واقع هی شهد، دته ها قابل آغاز دتیوان هر لیست هوجود بنجه IV ها واقع شهد. گفته شهد که جاز اجاب پایان (کادنس) به شکاو هیانی، هیکمایتی و اهایان بین بنجه هاو IV و IIIV به کامله نیم پهه اجا نیاز است. جاز اجاب دته همکس، هثلاو که بنجه هاو IIIV ← IIV ← IV به شکل اهایان به صورت کاهنده حرکت هو دتند، بنجه IV نیم پهه کاهت به (♯F) هو هه‌ر.

[۱] A.M. Jann (W.W. Norton & Company, 1971) ۲۱ ,Joseph Fux's Gradus ad Parnassum هترجمه و تحشیه شده توسط

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

Dusan Bogdanovic

COUNTERPOINT FOR GUITAR

WITH IMPROVISATION IN THE RENAISSANCE STYLE
AND STUDY IN MOTIVIC METAMORPHOSIS

Translated by Sohrab Falakangiz

ISBN:978-964-231-260-3

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

انتشارات آروان
www.arvannashr.ir
خیابان انقلاب، خیابان ۱۲ فروردین
خیابان نظری، پلاک ۱۰۵، واحد ۳
تلفن: ۵۱-۶۶۹۶۲۸۵۰