تالیف: جان ورال
ترجمه: هوشنگ کامکار

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

نشر نای‌ونی ناشر تخصصی موسیقی

مطالعه و آنالیز
فوگ و انوانسیون

جان ورال هوشنگ کامکار

نُت‌نگاری و صفحه‌آرائی: نای و نی
طرح جلد: نازنین خزائی
نوبت‌چاپ: دوم ـ ۱۳۹۹
شمارگان: ۵۰۰ نسخه

سرشناسه: ورال، جان، ۱۹۰۸ - ۲۰۰۱م
عنوان: مطالعه و آنالیز فوگ و انوانسیون
پدیدآور: جان ورال
ترجمه: هوشنگ کامکار
مشخصات نشر: تهران نای‌ونی۱۳۹۵.
مشخصات ظاهری: ۲۰۴ ص
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۹۰۵۷۷-۴-۰
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
موضوع: فوگ(موسیقی)
شناسه افزوده: کامکار، هوشنگ، ۱۳۲۵ - ، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۵ ۹ف۴و۵۹/MT
رده بندی دیویی: ۷۸۱/۴۲
شماره کتابشناسی ملی: ۴۳۸۳۵۳۳

فروشگاه نشرنای‌ونی:
تهران، خیابان انقلاب، مقابل دانشگاه تهران، مجتمع تجاری فروزنده، طبقه همکف شماره ۳۰۸
تلفن پخش: ۶۶۴۶۷۱۴۰
تلفن فروشگاه: ۶۶۴۶۷۴۰۵

تمامی حقوق مادی و معنوی این اثر متعلق به نشر نای‌ونی است. هرگونه تکثیر و تولید (کلی و جزئی) به هرصورت(چاپ، فتوکپی،صوتی، تصویری و الکترونیکی یا دیجیتال)بدون مجوز کتبی ناشر، ممنوع بوده و پیگرد قانونی دارد.

فروشگاه اینترنتی: www.nayoney.com

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست مطالب	شماره صفحه
پیش گفتار	۴
مقدمه: چشم انداز مقدماتی فوگ	۶
بخش اول فوگ	
فصل اول (I): سوژه	۸
فصل دوم (II): جواب سوژه	۲۱
فصل سوم (III): اکسپوزیسیون فوگ	۳۰
فصل چهارم (IV): اپیزود	۵۰
فصل پنجم (V): سکانس	۶۷
فصل ششم (VI): کنتر - اکسپوزیسیون	۸۴
فصل هفتم (VII): عوامل غیرعادی در فرم فوگ	۹۲
فصل هشتم (VIII): اِسترِتو	۱۱۲
فصل نهم (IX): معکوس ملودیک	۱۲۲
فصل دهم (X): افزودن، کاستن، حرکت پس‌رونده	۱۳۷
فصل یازدهم (XI): فوگ‌های چند سوژه ای	۱۴۳
فصل دوازدهم (XII): فهرستی از دیگر اشکال و اصطلاحات فوگ	۱۵۵
فصل سیزدهم (XIII): آنالیز فوگ	۱۵۹
فصل چهاردهم (XIV): چشم انداز نهایی فوگ	۱۷۶
بخش دوّم انوانسیون	
فصل پانزدهم (XV): انوانسیون: تعریف و توضیحاتی مقدماتی	۱۷۹
فصل شانزدهم (XVI): مراحل انوانسیون	۱۹۰
منابع تکمیلی پیشنهادی	۲۰۴

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

بخش اول
فوگ

فصل اول (I)

سـوژه

آهنگساز سوژهٔ فوگش را به‌گونه‌ای طرح‌ریزی می‌کند که قدرت نهائی آن برای توسعهٔ کنترپوانتیک زیاد باشد. می‌دانیم هنگامی که سوژه بارها درخلال فوگ تکرار می‌گردد نباید یکنواخت‌باشد، زیرا ممکن است شنونده را در تکرارهای مداوم خسته سازد. چنانچه سوژهٔ فوگ، مفهوم و شکل واضحی داشته باشد، حتی اگر بیشتر از چند نت نباشد، تاثیر آنی خواهد داشت. مدت زمان سوژه، چقدر می‌تواند باشد؟ وسعت صوتی آن چه اندازه باید باشد؟ چه طرح‌های ریتمیکی را می‌توان در سوژه‌های فوگ یافت؟ سوژه‌های فوگ چه طرح هارمُنیکی را دربردارند؟ تُنالیته چگونه به‌کار برده می‌شود؟ فرم سوژه چگونه طرح‌ریزی می‌گردد؟ سوژه روی کدامیک از نت‌های گام می‌تواند آغاز گردد؟ سوژه‌ها چگونه خاتمه می‌یابند و یا کادانس می‌کنند؟ قبل از هر کوششی در جهت ساختن یک فوگ یا آنالیز فوگ‌های تصنیف شده، باید این سوالات را به‌طور جدی مورد رسیدگی قرار داد و سعی نمود که به پاسخ‌های روشنی دست یافت. بنابراین هر یک از سوالات فوق در رابطه با سوژه‌هایی که در آخر این فصل نقل شده‌اند مورد رسیدگی قرار خواهند گرفت و بدان‌ها جواب داده خواهد شد.

۱- **مدت زمان سوژه:** طول بعضی از سوژه‌ها فقط چهار یا پنج نت است (مثال I-1)، درحالی که بقیه به اندازهٔ هشت یا ده میزان می‌باشند (مثال I-4). سوژهٔ خیلی کوتاه،

بتهوون
مـرکز موسیقی بتهوون شیراز

آهنگساز را به ناچار وادار می‌سازد که آن را به صورت ورودهای متوالی فراوان معرفی کند و اگر که بخواهد از خستگی شنونده بپرهیزد باید ورودهای متوالی سوژه را با عوامل متضادی از همدیگر جدا کند و یا به‌منظور کسب تضاد، ورودهای سوژه را با طرح‌هایی که به حد کافی تزئین شده باشند اکمپانیان کند تا از تکرارهای مداوم جلوگیری شود.

۲- **وسعت صوتی سوژه:** تعدادی از سوژه‌ها فقط وسعت یک فاصلهٔ چهارم یا پنجم را دارند (مثال I-1) درحالی‌که بقیه می‌توانند وسعت یک فاصلهٔدهم یا بیشتر را دربرگیرند (مثال I-4)؛ ولی اغلب سوژه‌های فوگ در وسعت یک اکتاو باقی می‌مانند. اگر وسعت صوتی بیشتر از آنچه که بدان اشاره شد، باشد، اجتناب از تداخل اصواتِ مستقل، مشکل بوده و لذا بافت قطعه تیره و مبهم می‌شود. البته واضح است که در فوگ‌هایی که برای سازهای کاملاً متضاد و مختلف‌الرنگ تصنیف شده‌اند، ابهام چنین تداخلی کمتر از آنهایی است که با سازها یا اصوات همگون اجرا می‌شوند.

۳- **ریتم سوژه:** بعضی از سوژه‌ها، نت‌هایی کاملاً برابر و روان دارند (مثال I-1، I-3، I-4و I-5)، در این گونه فوگ‌ها، تضاد و جذابیت ریتمیک به‌وسیلهٔ اصوات آکمپانیمان به‌دست می‌آید. سوژه‌های دیگر دارای تنوع ریتمیک قابل ملاحظه‌ای هستند (مثال های I-2، I-6 و I-7). در اغلب سوژه‌های فوگ از تکرار بیش از حد موتیف‌های ریتمیک مشخص دوری می‌شود، زیرا چنین تکرارهایی به همراه ارائهٔ دائمیِ سوژه، خسته‌کننده خواهند بود.

۴- **ساختمان هارمُنیکی سوژه:** ساختمان هارمُنیکی سوژه مسئلهٔ بسیار مهمی است. درواقع، مهارت اصلی در نوشتن کنترپوان بستگی به درک این موضوع دارد که بافت‌های پلی‌فُنیکی همزمان عمودی و افقی هستند، گرچه باخ که شاید بزرگترین کنترپوان‌نویس از دورهٔ رُنسانس به بعد می‌باشد و حرکات کروماتیک و پیچیده‌ای را در اصوات مستقل

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

به‌کار برده است ولی در مثال‌های زیر از زمینهٔ آکُردی ساده‌تری استفاده کرده است (مثال های I-9 و I-11). این زمینهٔ ساده‌تر، آزادی بیشتری به او می‌دهد تا طرح‌های آکُردی غنی‌تر. بطور کلی ساختمان عمودی پیچیدهٔ اصوات باعث محدود ساختن حرکات افقی می‌شود.

۵- **تُنالیتهٔ سوژه:** با وجوداینکه اغلب سوژه‌های باروک، کلاسیک و رمانتیک دارای نت‌های کروماتیک غیرآکُردی می‌باشند، ولی در اصل دیاتُنیک هستند (مثال های I-1، I-3 و I-8). ولی بعضی از سوژه‌های فوگ با تُنیک شروع شده و سپس به تُنالیتهٔ نمایان (dominant) مدولاسیون می‌کنند(مثال های I-4، I-5 و I-6). این‌گونه‌سوژه‌ها را «**سوژه‌های مدولاسیونی**» می‌نامند. دیگرسوژه‌ها از نکات‌عمدهٔ گام‌کروماتیک پیروی می‌کنند و عموماً قسمت‌کروماتیک آنها چه نت‌های دیاتُنیک داشته‌باشد و چه نداشته باشد، از تُنیک حرکت می‌کند (مثال I-14). اینگونه سوژه‌ها را «**سوژه‌های کروماتیک**» می‌نامند. تعداد محدودی از آهنگسازان مکتب «**دُدکافُنیک**» (dodecaphonic) (دوازده-نُتی) فوگ نوشته‌اند و درنتیجه سوژه‌های فوگ این سبک اندک است (مثال‌های I-7 و VII-18).

۶- **فرم‌ساختمانی‌سوژه:** بعضی از سوژه‌ها از ایده‌های ملودیک واحدی تشکیل شده‌اند و نمی‌توان آنها را به قسمت‌های مجزا تقسیم نمود (مثال های I-1 و I-5). ولی سوژه‌های دیگری یافت نمی‌شوند که ترکیبی از فیگورهای کوتاه مختلف باشند (مثال های I-2، I-4، I-6، I-7 و I-8).

گاهی موارد یک فیگور می‌تواند معکوس ملودیک یک فیگور دیگر باشد، همانند سوژهٔ مثال «I-3» که در آن چهار نتِ آخری، معکوسِ ملودیک و انتقال یافتهٔ چهار نتِ اول می‌باشد، یا همانند سوژهٔ مثال «III-2» که باز چهار نت آخری آن، همان معکوسِ

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

ملودیک چهار نت اولی به صورت کوچک شده است. فیگورهای مختلفی که سوژهٔ فوگ را می‌سازند، اغلب متضادند (مثال های I-2، I-7 و III-6).

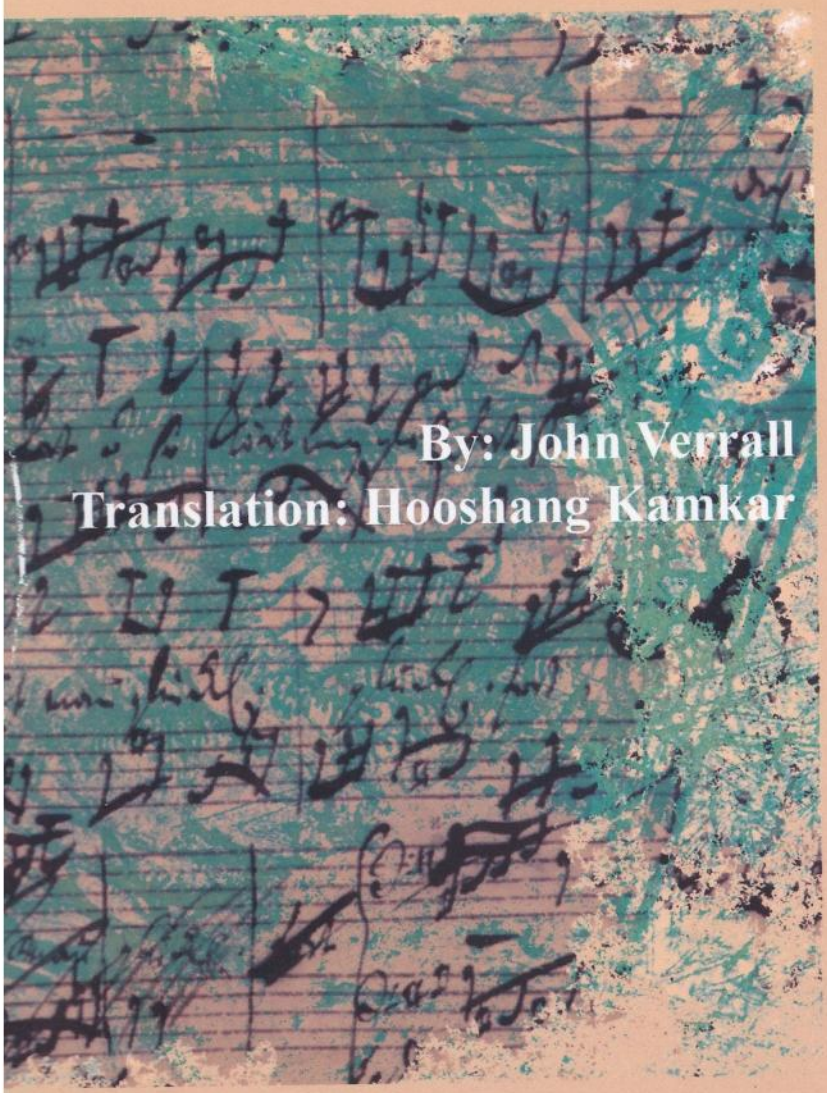
۷- **شروع سوژه:** درحالی که اکثر سوژه‌های فوگ روی نت‌های اول یا پنجم گام شروع می‌شوند، نمونه‌هایی هم وجود دارند که روی هر یک از دیگر نت‌های گام آغاز شده‌اند.

۸- **پایان یا کادانس سوژه:** چگونگی پایان سوژه نیز مسئلهٔ مهمی است. اغلب آهنگسازان ترجیح می‌دهند که انتهای سوژه بعد از اکمپانیان تداوم یابد، به‌طوری که ختم سوژه پنهان شود و ارزش ورودهای بعدی سوژه و جواب سوژه را کاهش ندهد. بهترین راه مشخص کردن ختم یک سوژه، پیدا کردن مکانی است که از آن ورودهای بعدی آغاز می‌شوند. در اکثر موارد، سوژهٔ اصلی قبل از اینکه دومین صورت وارد شود، خاتمه می‌یابد. مثلاً در فوگ شماره یک از «**کلاوسن تعدیل شده**» باخ (مثال III-2) دومین ورود که جواب سوژه می‌باشد در میزان دوم و سومین ورود (تکرار جواب سوژه) در میزان چهارم ظاهر شده وبه‌دنبال آن شکل اصلی سوژه تا شروع میزان هفتم ادامه می‌یابد. بنابراین سوژه روی نت «**می**» ضربِ سومِ میزانِ دوم به پایان می‌رسد. در اندک مواردی سوژهٔ اصلی و شروع جواب آن در صدای دوم، روی هم می‌افتند.

گرچه سوژه نسبت به کل فوگ یک لحظهٔ کوتاه به‌نظر می‌آید، اما از نظر طرح، مفهوم، ساختمان هارمُنیکی، نشانه‌های تُنال و ختم، باید توجه زیادی بدان مبذول گردد. بیشتر زیبایی و موفقیت کنترپوان بعد از آن بستگی به درک کامل این مشخصات اصلی دارد.

مثال‌های زیر انواع گوناگونی از سوژه‌های فوگ را نشان می‌دهند که مفاهیم هارمُنیکی بعضی از آنها در زیر مشخص شده‌است (شامل سوژه‌های کروماتیک متعدد) و چندتایی هم در سبک «**آتُنال**» می‌باشند.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز



By: John Verrall

Translation: Hooshang Kamkar

Fugue & Invention

In the theory & practice

نشر نی

www.nayoney.com

Design:Nazanin Khazaee

ISBN:978-600-90577-4-0

بتهوون

مرکز موسیقی بتهوون شیراز