کِنت کِنان

کُنترپوان

(تُنال)

ترجمهٔ سیاوش بیضایی

Shiraz-Beethoven.ir

Kent Kennan

COUNTERPOINT

4th edition

Translated by Siavash Beizai

nogan

فهرست

پیشگفتار مترجم ۱۱
پیشگفتار نویسنده بر چاپ چهارم ۱۳
راهنمایی‌هایی برای استفاده از این کتاب ۱۵
اصطلاحات به کاررفته در این کتاب ۱۷

فصل ۱. دیباچه ۱۹
سبک‌های کنترپوانی ۲۰
چشم‌انداز تاریخی ۲۱
طبیعت کنترپوان ۲۲
کنترپوان «محض» در برابر کنترپوان «آزاد» ۲۲

فصل ۲. ملودی ۲۵
منحنی یا الگوی ملودی ۲۵
ارزش نسبی نُت‌ها ۲۸
هارمونی در ملودی ۲۹
ملودی‌های مرکب ۳۰
محدودهٔ صوتی ۳۱
ملاحظات دیگر ۳۱
تمرین ۳۸

فصل ۳. اصول کنترپوان دوصدایی ۳۹
کیفیت ملودی‌ها ۴۰
نابستگیِ صداها ۴۰
یگانگی ۴۲
زمینهٔ هارمونیک ۴۲
- گزینش نُت‌های آکرد ۴۳
- دوبل کردن نُت‌ها ۴۴
- گزینش هارمونی‌ها؛ پیوندهای هارمونیک ۴۴
- ریتم هارمونیک ۴۷
- کادنس‌ها ۴۸
کنسونانس و دیسونانس ۵۰
تمرین - خودآزمون ۵۴

فصل ٤. تمرین‌های دوصدایی ۵۵
یک نُت در برابر یک نُت (۱:۱) ۵۵
دو نُت در برابر یک نُت (۲:۱) ۵۸
- نُت‌های غیرهارمونیک ۵۹
- گمارش نُت‌های هارمونیک و غیرهارمونیک ۶۴
- تکنیک‌های نوشتن کنترپوان (۲:۱) ۶۶
- حرکت‌های موازی ۶۷
تمرین ۶۹

Shiraz-Beethoven.ir

فصل ۱۴. انوانسیون سه‌صدایی؛ تریوسُنات ۲۱۵
ویژگی‌های استثنایی ۲۱۹
تحلیل یک انوانسیون کامل ۲۱۹
تریو سُنات ۲۲۲
دوئوسُنات‌های باروک و ساختاری مشابه ۲۲۷
تمرین ۲۳۱
خودآزمون ۲۳۲

فصل ۱۵. فوگ ۲۳۳
سوژهٔ فوگ ۲۳۴
پاسخ سوژه ۲۳۷
اکپوزیسیون فوگ سه‌صدایی ۲۳۷
کنترپوان چهارصدایی ۲۴۰
اکسپوزیسیون فوگ چهارصدایی ۲۴۱
ارتباط سوژه با عناصر پس از آن ۲۴۶
سوژه در ارتباط با پاسخ؛ فوگ استرتّویی ۲۵۲
کاربرد فنون ویژه در اکسپوزیسیون ۲۴۸
کُنتراکسپوزیسیون ۲۴۹
تمرین ۲۵۱

فصل ۱۶. فوگ (دنباله) ۲۵۳
اپیسودها ۲۵۳
ورودی‌های میانی ۲۵۵
فنون ویژه در ورودی‌های میانی ۲۵۶
بخش نهایی ۲۵۸
فوگ در کل ۲۶۱
فوگ مکتبی ۲۶۷
دیگر الگوهای ساختاری فوگ ۲۶۹
تمرین ۲۷۱

فصل ۱۷. فوگ (پایان) ۲۷۳
فوگ پنج‌صدایی ۲۷۳
فوگ با شش‌صدا یا بیشتر ۲۷۴
فوگ دوصدایی ۲۷۵
فوگ دوبل (دوتایی) ۲۷۵
فوگ سه‌تایی ۲۷۹
فوگ با بیش از سه سوژه ۲۸۱
فوگتّا و فوگاتو ۲۸۱
فوگ کنسرتی ۲۸۱
فوگ فانتزی ۲۸۲
فوگ گروهی ۲۸۲
تأثیر سازها بر فوگ‌نویسی ۲۸۲

Shiraz-Beethoven.ir

فصل ۵. کاربرد نُت‌های کروماتیک در کنترپوان دوصدایی ۷۱
کاربرد نُت‌های کروماتیک در ملودی و هارمونی ۷۱
مُدولاسیون ۷۵
نگارش نُت‌های کروماتیک ۷۶
رابطهٔ تقاطعی ۷۶
در بارهٔ تمرین‌های دوصدایی کروماتیک ۷۷
تمرین ۸۰

فصل ۶. تمرین‌های دوصدایی (بخش آخر) ۸۱
سه نُت در برابر یک نُت (۳:۱) ۸۱
چهار نُت در برابر یک نُت (۴:۱) ۸۴
کاربرد سنکوپ (کنترپوان نوع چهارم) ۸۶
- نُت دیرآ ۸۷
- نُت پیشا ۹۲
- نُت‌های هارمونیک تکراری یا کشیده ۹۳
- الگوهای نادرستَ و جایگزین‌های آن ۹۳
- فاصله‌های موازی ۹۴
- کنترپوان (۳:۱) و (۴:۱) با کاربرد خط اتحاد یا نُت‌های تکراری . . . ۹۴
کنترپوان نوع پنجم ۹۶
توزیع تحرک ریتمیک میان صداها ۹۷
تمرین - خودآزمون ۹۹

فصل ۷. نوشتن قطعه‌های کوتاه دوصدایی ۱۰۱
فُرم ۱۰۱
کاهش یا افزایش شمار صداها ۱۰۵
تکرار با تغییر ۱۰۸
تمرین - خودآزمون ۱۱۲

فصل ۸. کانُن ۱۱۳
- کانُن دوصدایی در اُکتاو ۱۱۳
- کانُن دوصدایی در فاصله‌های دیگر ۱۱۵
- نکاتی در بارهٔ نوشتن کانُن‌های دوصدایی ۱۱۸
کانُن‌های ویژه ۱۱۹
- کانُن با حرکت مخالف ۱۱۹
- کانُن با بزرگ‌نمایی ۱۲۱
- کانُن با کوچک‌نمایی ۱۲۳
- کانُن با حرکت پَسارو ۱۲۴
- کانُن با همراهی ۱۲۵
کانُن‌های سه‌صدایی و بالاتر ۱۲۷
کانُن بی‌پایان ۱۳۰
- رَوْند ۱۳۱
کانُن دوبل ۱۳۳
کانُن چیستانی ۱۳۴

Shiraz-Beethoven.ir

کانُن مارپیچ ۱۳۶
تمرین - خودآزمون ۱۳۷

فصل ۹. کنترپوان وارونه‌شدنی ۱۳۹
وارونگی در اُکتاو ۱۳۹
وارونگی به فاصله‌هایی به جز اُکتاو ۱۴۲
دستورهای عمومی نوشتن کنترپوان وارونه‌شدنی ۱۴۶
کنترپوان وارونه‌شدنی با سه صدا یا بیشتر ۱۴۷
تمرین - خودآزمون ۱۵۰

فصل ۱۰. انوانسیون دوصدایی - گسترش موتیو ۱۵۱
موتیو ۱۵۲
تقلید - کنترموتیو ۱۵۳
طرح‌های گوناگون نخستین معرفی موتیو ۱۵۵
شیوه‌های گسترشی ویژه ۱۵۸
اپیسود (میان‌نوازی) ۱۶۰
ورودی‌های میانی ۱۶۴
بیان نهایی ۱۶۵
طرح کلی انوانسیون ۱۶۶
تحلیل انوانسیون‌ها ۱۶۶
تمرین - خودآزمون ۱۷۲

فصل ۱۱. انوانسیون سه‌صدایی ۱۷۳
ارتباط ریتمیک صداها ۱۷۳
اهمیت نسبی صداها ۱۷۷
ملاحظات هارمونیک ۱۷۷
- کاربرد نُت‌های کروماتیک ۱۷۸
- خط اتحاد ۱۸۰
- نُت دیرآ ۱۸۰
تمرین‌های کنترپوان سه‌صدایی ۱۸۵
- تمرین با نُت‌های دیرآ ۱۸۸
- تبدیل کنترپوان (۱:۱) به انواع دیگر ۱۸۹
تمرین - خودآزمون ۱۹۱

فصل ۱۲. نوشتن قطعه‌های کوتاه سه‌صدایی ۱۹۳
تمرین ۱۹۸

فصل ۱۳. تقلید در سه صدا ۱۹۹
تقلید واقعی (رئال) ۲۰۰
تقلید تُنال ۲۰۳
روش نوشتن پاسخ ۲۱۱
تمرین - خودآزمون ۲۱۴

Shiraz-Beethoven.ir

تمرین - خودآزمون ۲۸۴

فصل ۱۸. فرم‌های مبتنی بر کُرال ۲۸۵

کُرال پرلود ۲۸۶
- نوع یکم ۲۸۶
- نوع دوم ۲۸۷
- نوع سوم ۲۸۹
- نوع چهارم ۲۹۰
- نوع پنجم ۲۹۱
- نوع ششم ۲۹۲
- نوع هفتم ۲۹۴
- نوع هشتم ۲۹۸

کاربرد ملودی کُرال در صداهای گوناگون ۳۰۰
کُرال واریاسیون ۳۰۱
کُرال فانتزی ۳۰۴
کُرال فوگ ۳۰۴
تمرین ۳۰۶
خودآزمون ۳۰۷

فصل ۱۹. فُرم‌های واریاسیونیِ کنترپوانی ۳۰۹

انواع واریاسیون‌های کانتوس فیرموسی: گَرَوْند، پاساکالیا و شاکُن . . . ۳۰۹
- گَرَوْند ۳۱۳
- پاساکالیا و شاکُن ۳۱۲

تِم و واریاسیون ۳۱۵
تمرین ۳۱۶

کتاب‌نامه ۳۱۷

نمایه ۳۱۹

نمونه‌هایی برای تحلیل ۳۲۳

Shiraz-Beethoven.ir

فصل یکم

دیباچه

هدف‌ها

از دید نگارنده، هدف اصلی آموزش کنترپوان بیدار کردن یا هشیار کردن احساس هنرجویان برای درک عناصر بنیادی کنترپوان است که تا اندازه‌ای در هر نوعی از موسیقی حضور دارند؛ و همچنین هشیار کردن آنها نسبت به نیروهای تضاد و همگونی، تنش و آرامش، گرایش، اوج و پدیده‌های همسان آنها، که همواره با حضور دو یا چند صدای همزمان هستی می‌یابند. با این که تنها از راه تحلیل نیز ممکن است درک محدودی از این عناصر فراهم آورد، تجربه نشان می‌دهد که با انجام تمرین‌های عملی کنترپوان می‌توان به دریافت ژرف‌تری از این عناصر دست یافت. افزون بر این، با کار خلاق روی موسیقی غالباً احساس خوشنودی ویژه‌ای به هنرجو دست خواهد داد، حتا به آنهایی که از توانایی آهنگسازی خود شکوه دارند.

نوشتن موسیقی یکی از بخش‌های باارزش آموزش دانشجویان آهنگسازی است، حتا اگر سبک آهنگسازی آنها با سبک‌های گذشته بسیار متفاوت باشد. تجربه نشان می‌دهد که آن چیرگی موسیقایی که از راه کار با روابط ملودیک میان صداها به دست می‌آید حتا برای سبک‌های آهنگسازی معاصر نیز بسیار سودمند است. هر چند که ممکن است دانشجویان پیشرفتهٔ رشتهٔ تئوری موسیقی با جنبه‌های خلاقهٔ موسیقی چندان سر و کاری نداشته باشند، بایستی محتوای کنترپوان را به خوبی بدانند، نه تنها به این دلیل که این رشته از دید تحلیلی برایشان اهمیت خواهد داشت، بلکه شاید به دلیل این که ممکن است در آینده تدریس این رشته نیز از آنها خواسته شود. فراگیری کنترپوان به همهٔ دانشجویان نگرش ژرف‌تری به سبک‌های مربوط به آن می‌دهد - و شاید حتا امکانی برای آشنایی با انواع موسیقی‌هایی باشد که بدون آموزش کنترپوان هیچگاه با آنها رویارو نمی‌شدند.

یکی از سؤال‌هایی که ممکن است در اینجا مطرح شود این است که آیا دانشجویان موسیقی جاز و آنهایی که در آینده می‌خواهند به موسیقی سبُک بپردازند نیز نیازی به فراگیری کنترپوان

Shiraz-Beethoven.ir

Shiraz-Beethoven.ir

فصل دوم

ملودی

منحنی یا الگوی ملودی

از آنجایی که کنترپوان نه تنها اصول مربوط به ترکیب دو یا چند خط ملودی، بلکه ویژگی‌های هر ملودی به تنهایی را نیز مورد بررسی قرار می‌دهد، نخستین نگرش ما به ویژگی‌هایی خواهد بود که به پدید آمدنِ یک خط ملودی خوب می‌انجامند. از مهم‌ترین ویژگی‌های یک ملودی خوب داشتنِ یک گرایش مشخص و حضور یک نقطهٔ اوج است که هر دو به ملودی یک نما، منحنی یا الگوی contour ملودیک روشن و خوشایند می‌دهند. (برخی از تئوریسین‌ها این ویژگی‌ها را تعادلی خوشایند میان حرکت‌های پیوسته و گسسته و حرکت‌های بالارونده و پایین‌رونده می‌دانند.) کوشش در دسته‌بندی کامل این الگوهای ملودیک به دلیل امکانات بسیار فراوانی که برای آنها وجود دارد عملی نیست؛ با این حال در بارهٔ برخی از الگوهای نمونه در ادامهٔ این فصل گفتگو خواهد شد.

رایج‌ترین آنها الگویی است که در آن ملودی نخست به سوی بالاترین نُت خود حرکت می‌کند و دوباره به پایین بازمی‌گردد. در نمونهٔ ۱-الف بالاترین نُت در جایی نزدیک به یک سوم درازای ملودی قرار دارد، در ۱-ب کمی پس از میانهٔ ملودی، و در ۱-ج در نزدیکی پایان است. قرار گرفتنِ اوج ملودی در نیمهٔ دوم یک ملودی، رایج‌ترین شکل آن است، زیرا به طور مؤثری اوج‌گرفتن ملودی و پایداری [و تأثیر] تنش آن را نمایان می‌سازد.

نمونهٔ ۱-الف باخ: پاساکالیای دو مینور

نمونهٔ ۱-ب گُتلیب موفات: فوگ در سُل مینور برای اُرگ

نمونهٔ ۱-ج باخ: «پیانوی تعدیل شده»، کتاب دوم، فوگ ۸

الگویی متضاد با الگوی پیش، یعنی الگویی که در آن ملودی نخست به پایین حرکت کرده و سپس به بالا بازمی‌گردد، در نمونهٔ ۲ دیده می‌شود.

نمونهٔ ۲ باخ: کنسرتو برای دو ویلن

این الگو خیلی کم‌تر یافت می‌شود، شاید به این دلیل که به سختی می‌توان حالت اوج را در آن احساس کرد. ولی دقیقاً کمبود همین عنصر در این پاساژ روشنی و آرامشِ زیبایی به آن می‌بخشد.

اگر ملودی نخست فرود آید و سپس به جایی بالاتر از آغاز آن فرا رود، به روشنی احساس یک نقطهٔ اوج ایجاد خواهد شد.

نمونهٔ ۳ هندل: *Judas Maccabeus* (برای خداوند بزرگمان)

الگویی که در آن ملودی با پایین‌ترین نُت خود آغاز شده و با بالاترین نُت آن پایان می‌یابد در نمونهٔ ۴-الف و حالت عکس آن در نمونهٔ ۴-ب دیده می‌شود، و هردو نسبتاً کمیاب هستند.

نمونهٔ ۴-الف باخ: دوئت در فا ماژور (از تمرین‌های پیانو، بخش سوم)

نمونهٔ ۴-ب باخ: هنر فوگ، شمارهٔ ۸

Shiraz-Beethoven.ir

نمونهٔ ۴-ب گویای این واقعیت است که حتا در جهت عکس، یعنی با یک حرکت ثابت پایین‌رونده نیز حضور اوج احساس می‌شود. دست‌کم احساس نیرومند حرکت پایین‌رونده به سوی نُت رِ وجود دارد و همچنین نوعی احساس دستیابی به یک هدف مشخص.

البته احساس اوج در یک ملودی تنها به یک نُت وابسته نیست. عوامل دیگری مانند کشش، شدت و جایگاه نُت‌ها در یک ملودی نیز در آن مؤثرند. برای نمونه، نُتی که از دیدِ زیر و بمی برجستگی خاصی [در ملودی] نداشته باشد می‌تواند با ارزش زمانی بیشتر (تأکید آگوگیک) یا یک اکسان (تأکید دینامیک) اهمیت بیشتری بیابد، در حالی که یک نُتِ نسبتاً زیر ولی گذرا تأثیر اوج را نخواهد یافت مگر این که زمان بیشتری نگاه داشته شود. در صورتی که نیاز به یک نقطهٔ اوج باشد بهتر است ملودی بیش از یک بار به آن نُت حرکت نکند، چه اوجِ زیر، چه اوجِ بم.[۱]

برخی از ملودی‌ها نوعی الگوی محوری را در بر می‌گیرند که در آن ملودی پیرامون یک نُت متمرکز می‌شود (رِ در نمونهٔ ۵-الف و دو در نمونهٔ ۵-ب).

نمونهٔ ۵-الف بوکستِهوده: فوگ سُل ماژور

نمونهٔ ۵-ب باخ: پیانوی تعدیل‌شده، کتاب یکم، فوگ ۲

با این حال توجه داشته باشید که در چنین مواردی عامدانه بودنِ بازگشت به یک نُت محوری برای گوش بدیهی است. روشن است که بازگشت مکرر به یک نُت ثابت بدون چنین الگوی از پیش تعیین‌شده‌ای یکنواخت و بی‌هدف به گوش خواهد رسید. همچنین باید به این نکته اشاره شود که ملودی‌های محوری عموماً در کنار نُت تکرارشونده عناصر دیگری را نیز دربر می‌گیرند که به آنها احساس گرایش ملودیک و هدفمندی می‌بخشند. برای نمونه، در ملودی‌های ۵-الف و ۵-ب برخی از نُت‌ها (که در این نمونه با پیکان‌هایی مشخص شده‌اند) یک حرکت پیوستهٔ (پله‌ای پایین‌رونده) را نشان می‌دهند [که نابسته به تکرار نُت محوری، گرایش ملودیک خود را دنبال می‌کنند]. در بارهٔ این ویژگی در بخش آینده بیشتر گفتگو خواهد شد.

---

۱ حرکت دوباره به اوج از تازگی و تأثیر آن می‌کاهد. م

Shiraz-Beethoven.ir