کِنت کِنان

کُنترپوان

(تُنال)

ترجمهٔ سیاوش بیضایی

www.ketab.ir

Kent Kennan

COUNTERPOINT

4th edition

Translated by Siavash Beizai

nocan

نوگان

کنترپوان (تُنال)

نوشتهٔ: کنت کنان
ترجمه و راهنمایی: سیاوش بیضایی
چاپ یکم: زمستان ۱۳۹۵
شمارگان: ۱۰۰۰
لیتوگرافی: ارغوان
چاپ: الوان
بهای کتاب: ۵۰،۰۰۰ تومان

همه حقوق محفوظ و در اختیار انتشارات
نوگان می‌باشد ©۱۳۹۵

noGan Publications
©2016 All Rights Reserved

عنوان: کنترپوان، چاپ چهارم - Counterpoint, 4th Edition 1987
نویسنده: کنت کنان (1913-2003) Kent Kennan
ترجمهٔ سیاوش بیضایی Translated by Sieavash Beizai
تهران: نوگان، ۱۳۹۵ Tehran : noGan
۳۳۶ ص : پارتیسیون

شابک: ISBN 979-08026060-7-4
فهرست‌نویسی: فیپا
موضوع : موسیقی -- پارتیسیون.
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۵- ۹ ک ۹ ک / MT ۵۵
رده‌بندی دیویی : ۷۸۱/۲۸۶
شماره کتابشناسی ملی : ۴۴۹۴۳۷۵

انتشارات نوگان، خیابان انقلاب، روبروی دانشگاه تهران، پاساژ فروزنده، طبقه منفی۲، شماره ۱۱۳، تلفن ۶۶۹۶۲۰۵۸، ۶۶۴۱۰۲۲۴
noGan Publications, 2 Floor, Forouzandeh Commercial Complex 113, Tehran , Tel.: +9821 66410224 & 66962058
www.noGanmusic.com

www.ketab.ir

فهرست

پیشگفتار مترجم ۱۱
پیشگفتار نویسنده بر چاپ چهارم ۱۳
راهنمایی‌هایی برای استفاده از این کتاب ۱۵
اصطلاحات به کار رفته 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
نابستگی 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

www.ketab.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 با [illegible]نیک تکراری یا کشیده ۹۳
- گروهای نادرست و جایگزین‌های آن ۹۳
- فاصله‌های [illegible]رازی ۹۴
- کنترپوان (۱:۲) و (۱:۳) 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
- رَوُند ۱۳۱
کانُن دوبل ۱۳۳
کانُن چیستانی ۱۳۴

www.ketab.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 گسترش ویژه ۱۵۸
اپیسود (میان‌نواز) 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 ۱۸۷
- 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

www.ketab.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
اکسپوزیسیون فوگ سه‌صدایی ۲۳۷
گسترش 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
کنتراکسپوزیسیون 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

www.ketab.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
کارکرد ملودی کُرال در صداهای گوناگون ۳۰۰
کُرال واریاسیون ۳۰۱
کُرال فانتزی ۳۰۴
کُرال فوگ ۳۰۴
تمرین ۳۰۶
خودآزمون ۳۰۷
فصل ۱۹. فُرم‌های واریاسیونی کنترپوانی ۳۰۹
انواع واریاسیون‌های کلاسیک فرموس: گرَوُند، پاساکالیا و شاکُن . . . ۳۰۹
- گرَوُند ۳۱۳
- پاساکالیا و شاکُن ۳۱۲
تِم و واریاسیون ۳۱۵
تمرین ۳۱۶
کتاب‌نامه ۳۱۷
نمایه ۳۱۹
نمونه‌هایی برای تحلیل ۳۲۳

www.ketab.ir

پیشگفتار مترجم

چاپ یکم کتاب کنترپوان کنت کنان در سال ۱۳۵۳ به وسیلهٔ دکتر هرمز فرهت به فارسی برگردانده شد که متأسفانه دیگر بازنگری و تجدید چاپ نشد. کتاب حاضر ترجمه کامل چاپ چهارم یا آخرین و گسترده‌ترین ویرایش این کتاب است.

کنترپوان «تُنال» به دلیل ارتباط آگاهانه و مستقیم آن با قوانین هارمونی بدون شک قابل لمس‌ترین، مؤثرترین و کاربردی‌ترین روش فراگیری کنترپوان برای هنرجوی امروزی است. به ویژه که در تشریح عناصر آن از همان مفاهیم و اصطلاحاتی استفاده می‌شود که در هارمونی عمومی نیز رایج‌اند. افزون بر این، همان گونه که مؤلف خود نیز بیان می‌دارد، این شیوه بسیاری از آثاری را در بر می‌گیرد که دانشجویان معمولاً با آن آشنایی بیشتری دارند.

برخلاف کنترپوان مُدال که در آن فاصله‌ها و ترکیب آنها را به طور مجرد در نظر گرفته می‌شوند، کنترپوان تُنال آمیزه‌ای از فاصله‌ها را از دید هارمونی‌ها و آکردهای مشخصی مورد بررسی قرار می‌دهد که هنرجویان معمولاً از پیش با آنها آشنایی دارند. بسیاری از قوانین هارمونی را می‌توان به روشنی در کنترپوان تُنال باز یافت که کمک فراوانی در درک و فراگیری کنترپوان و درک ارتباط تنگاتنگ آن با هارمونی می‌باشد. از سویی دیگر، امروزه بر این واقعیت که هارمونی و کنترپوان در حقیقت دو نگرش متفاوت به یک پدیدهٔ واحداند بسیار تأکید می‌شود.

تجربه‌های آموزشی نشان می‌دهند که فراگیری کنترپوان مُدال در آغاز برای بسیاری از هنرجویان تنها به فراگیری مجموعه‌ای از قوانین خشک و انتزاعی محدود می‌شود که کاربرد چندانی در موسیقی عملی معاصر نمی‌یابند. اما همان گونه که مؤلف در پیشگفتار خود بیان می‌دارد، یک هنرجو یا آهنگساز هُشیار از هر دو شیوه سود خواهد جست.

این که فراگیری کنترپوان مُدال برای هنرجوی ایرانی که پیش‌زمینه موسیقایی‌اش یک موسیقی مُدال و تک‌صدایی است پسندیده‌تر خواهد بود را نمی‌توان با قاطعیت پذیرفت. دستاوردهای صد سال گذشته موسیقی ایران به روشنی نشان می‌دهند که موسیقیدانان معاصر موسیقی ایران بیشتر در پی کشف قوانین هارمونی موسیقی ایرانی بوده‌اند تا برپایی یک سیستم جدید کنترپوانی. افزون بر این، با تثبیت قوانین هارمونی ایرانی، شکل‌گیری قوانین نوعی «کنترپوان ایرانی» به شکل ساده‌تر انجام خواهد پذیرفت.

www.ketab.ir

کتاب هارمونی والتر پیستون که از سیستم نگارشی و آموزشی یکسانی پیروی می‌کند مناسب‌ترین گزینش برای همراهی با این کتاب خواهد بود.

در نهایت باید به این نکتهٔ مهم اشاره شود که نقش قوانین هارمونی و کنترپوان تنها برای درک اصول بنیادی چندصدایی‌نویسی، پرروش شنوایی و انجام تمرین‌ها است و تا هنگامی که این قوانین در ذهن هنرجو یا آهنگساز نهادینه نشده باشند کارایی هنری نداشته و راهی به آفرینش هنری نخواهند گشود.

در تحلیل‌های هارمونیک این کتاب شماره‌های بزرگ لاتین (مانند V-IV-II) برای آکردهای ماژور، و شماره‌های کوچک (مانند v-iv-ii) برای آکردهای مینور به کار رفته است.

بررسی گسترده و تأکید بر انوانسیون‌های دوصدایی و سه‌صدایی به عنوان الگوهایی برجسته برای فراگیری و نوشتن فرم‌های سادهٔ کنترپوانی یکی دیگر از ویژگی‌های مهم این کتاب به شمار می‌رود.

www.ketab.ir

پیشگفتار نویسنده بر چاپ چهارم

در چاپ چهارم کنترپوان ساختار کلی چاپ سوم که نزدیک به دوازده سال پیش انتشار یافته بود حفظ شده است. متن آن برای خوانایی بیشتر کمی بزرگ‌تر شده است. شماری از خودآزمون‌ها که پیش‌تر در دفتری جداگانهٔ انتشار یافته بود اکنون به فصل‌های مربوطه در متن کتاب انتقال یافته‌اند. کتابنامهٔ آن به روز شده و برخی از تمرین‌های آن نیز مورد بازنگری قرار گرفته‌اند.

مطالعهٔ عملی این کتاب در دو شاخهٔ گسترده تقسیم می‌شود: یکی تحلیل مبتنی بر آشناییِ شنیداری و دیداری با موسیقی کنترپوانیِ دورهٔ باروک (تقریباً ۱۶۰۰ تا ۱۷۵۰ م.)؛ و دیگری، نخست حل تمرین‌ها و سپس نوشتن قطعه‌هایی با فرم‌ها و تکنیک‌های مشخصهٔ این دوره، مانند کانُن، موتت‌های سوییت، انوانسیون، فوگ، پرلود کُرال، و پاساکالیا. آشنایی هنرجویان با پایه‌های تئوری موسیقی، هارمونی، پرورش شنوایی و دشیفراژ برای مطالعهٔ این کتاب ضروری است.

در تمرین‌های یادشده نوعی شیوهٔ اصلاح شده به کار گرفته شده است - "نوع" بدین مفهوم که نخست الگوهای بنیادین ریتمیک محدودی تعریف می‌شوند، "اصلاح شده" بدین معنی که کانتوس‌فیرموس‌هایی که معمولاً با آن‌ها کار نشان داده می‌شوند به وسیلهٔ ملودی‌هایی که ساختاری متریک داشته و غالباً رونده‌اند هارمونیک نیرومندی دارند جایگزین شده‌اند. به علاوه، از چندی از محدودیت‌های سبک کنترپوان محض (به ویژه آنهایی که از سبک کنترپوانی سدهٔ شانزدهم گرفته شده‌اند) چشم‌پوشی شده است. در این کتاب کنترپوان نوع پنجم (مرکب) با این عنوان مطرح نشده است، زیرا در حقیقت همانند کنترپوان آزاد است که هنرجویان [به هر حال] در تمرین‌های بعدی به کار خواهند برد. کلیدهای «دو» که در کتاب‌های قدیمی کنترپوان (و حتا برخی از متن‌های جدیدتر) به کار می‌رفته است در اینجا به کار گرفته نشده‌اند، چون بیشتر هنرجویان با آنها آشنایی چندانی ندارند و افزودنِ مشکل فراگیری آنها به روند فراگیری کنترپوان، [از دیدِ آموزشی] مورد تردید است. با تأثیر گستردهٔ تئوری شنکر[1] بر تحلیل موسیقی امروز این

---

۱ هاینریش شنکر Heinrich Schenker (۱۹۳۵-۱۹۸۷) تئوریسن مشهور اتریشی و شاگرد آنتون بروکنر است که نظریات جدیدی در تحلیل موسیقی ارائه داده است. او تئوری کارکردی Funktionstheorie هوگو ریمان را رد کرده و مفهوم جدیدی به تئوری درجه‌ای Stufentheorie می‌دهد. شنکر هر اثر هنری را متشکل از سه لایهٔ «پیش‌زمینه، میان‌زمینه و پس‌زمینه» می‌داند که

www.ketab.ir

سوال مطرح می‌شود که: آیا کاربرد این شیوه در آموزش این کتاب نیز پسندیده خواهد بود؟ اما پس از بحث‌های فراوان با متخصصین شنکری و آموزگاران دیگر، کاربرد این شیوه به دلایل زیر ناروا شناخته شد:

(۱) بازنگری کلی کتاب به منظور درج تئوری شنکر و کاربرد آن در نمونه‌ها به روشنی ناممکن می‌نمود، و کاربرد پراکندهٔ نظریهٔ شنکر نیز می‌توانست تنها به برداشتی سطحی از آن بیانجامد و شاید حتا بیشتر گمراه‌کننده باشد تا سودمند.

(۲) کتاب‌های کنترپوان با نگرش شنکری بسیارند (نک. کتابنامه).

(۳) این که یک هنرجوی کنترپوان بدون داشتن دست‌کم دو سال سابقهٔ آموزش شنکری آمادگی درک اصول شنکری را در سال‌های نخست - که معمولاً غالب هنرجویان به فراگیری کنترپوان می‌پردازند - داشته باشد، قابل تردید است. دانشگاه‌ها معمولاً دوره‌های تحلیل شنکری را در سطوح پیشرفته‌تر ارائه می‌دهند.

نگارنده سپاسگذار کسان بسیاری است که با پیشنهادهای ارزشمند خود (از آغاز انتشار این کتاب در سال ۱۹۵۹) او را همیاری داده‌اند. در میان آنها می‌توان از دکتر دانلد گرانتام، دکتر پاتریک مک‌کرلس، ژانت مک گافی، دکتر جان راتگب، دکتر ویلیا تامسون و دکتر ریچارد پاول بسحر نام رد.

لایهٔ آخر همان درون‌مایهٔ موسیقایی Ursatz است. با این که فراگیری مفاهیم شنکری کمک فراوانی به درک ساختار درونی موسیقی می‌کند، نمی‌توان آنها را تنها شیوهٔ تحلیل یا نگرش به موسیقی پنداشت. م.

www.ketab.ir