

فهرست

۹	پیشگفتار مترجم (فارسی)
۱۱	پیشگفتار ویراستار (آلمانی)
۱۵	دبیاچهٔ ولادیمیر پروتوپوپوف بر مجموعه آثار چایکفسکی
۱۷	پیشگفتار ویراستار آلمانی
۲۳	پیشگفتار چایکفسکی بر کتاب «درآمدی بر آموزش کاربردی هارمونی»
۲۵	پیشگفتار و بیگفتار چایکفسکی بر «کتاب کوچک هارمونی»
۲۷	دبیاچه (فاصله‌ها)
۳۱	گفتار یکم - آموزش هارمونی
۳۳	بخش یکم: آکردهای ملایم (کنسونانت)
۳۵	فصل ۱. تریادهای گام ماژور
۳۷	فصل ۲. پیوند تریادهای گام ماژور
۴۱	فصل ۳. پیوند تریادهایی که خویشاوندی آشکاری ندارند
۴۵	فصل ۴. گریز از قوانین پیوند تریادهای خویشاوند
۴۹	فصل ۵. رج‌های هارمونیک
۵۳	فصل ۶. هارمونی در مد مینور
۵۹	فصل ۷. نهش باز صداها
۶۱	فصل ۸. وارونهٔ تریادها
۶۷	فصل ۹. وارونهٔ تریادهای کاسته و افزوده
۷۱	بخش دوم: هارمونی‌های دیسونانت - آکردهای هفتم و نهم
۷۳	فصل ۱۰. آکرد هفتم نمایان
۸۱	فصل ۱۱. صدانویسی آزاد
۸۵	فصل ۱۲. آکرد نهم
۸۷	فصل ۱۳. آکردهای هفتم کوچک و هفتم کاسته
۹۱	فصل ۱۴. پیوند آکردهای ناملایمی که روی تریاد تئیک حل می‌شوند
۹۵	فصل ۱۵. آکردهای رج‌وار

۱۰۳	فصل ۱۶. آکرهای رجوار در مد مینور
۱۰۷	فصل ۱۷. هارمونی گذاری یک ملودی

بخش سوم: مُدولاسیون

۱۱۹	
۱۲۱	فصل ۱۸. مُدولاسیون مستقیم
۱۲۹	فصل ۱۹. مُدولاسیون گذرا
۱۳۵	فصل ۲۰. هارمونی گذاری یک ملودی با مُدولاسیون
۱۳۹	فصل ۲۱. انهارمونیک های آکرد هفتم کاسته
۱۴۳	فصل ۲۲. نت پدال

گفتار دوم - هارمونی های تصادفی

۱۴۹

بخش یکم

۱۴۹

۱۵۱	فصل ۲۳. نت دیرآ
۱۶۳	فصل ۲۴. نت پیشا
۱۶۷	فصل ۲۵. نت گذر
۱۷۵	فصل ۲۶. آکردهای پنجم افزوده
۱۸۵	فصل ۲۷. آکردهای ششم افزوده
۱۹۱	فصل ۲۸. نت همسایه

بخش دوم: گسترش ملودیک صداها

۱۹۹

۲۰۶	فصل ۲۹. هارمونی محض
۲۱۵	فصل ۳۰. گام هایی فراتر در گسترش صدانویسی
۲۲۱	فصل ۳۱. بیکره های هارمونیک
۲۲۷	فصل ۳۲. پرلود آزاد
۲۲۹	فصل ۳۳. گریز از قوانین هارمونی
۲۳۱	فصل ۳۴. کادنس ها

۲۳۳ بیوست یکم: برنامه های درسی چایکفسکی برای تدریس هارمونی در کنسرواتوار مُسکو

بیوست دوم: یادداشت های چایکفسکی بر کتاب هارمونی ریمسکی-گرساکف

۲۴۷ و نامه نگاری آنها

پیشگفتار مترجم (فارسی)

ترجمه کتاب حاضر از متن آلمانی آن می‌باشد که در سال ۱۸۹۹ (۲۷ سال پس از انتشار نسخه اصلی) مستقیماً از متن روسی به آلمانی ترجمه شده است. ترجمه انگلیسی آن یک سال دیرتر، از روی ترجمه آلمانی آن انجام گرفت. نمونه‌ها و تمرین‌های ترجمه فارسی همگی برای نخستین بار پس از چاپ اصلی (۱۸۷۱/۲) با نِت نویسی مدرن بازنویسی شده‌اند. در بازنویسی جدید، در کنار چندی از اشتباهات چاپی که در آغاز کتاب اصلی بدانها اشاره شده بود، ده‌ها اشکال چاپی دیگر نیز در متن و نمونه‌های کتاب یافته شد که همگی اصلاح گردیدند.

با این که جایگزینی این کتاب را بر اساس شیوه‌های رایج و قدیمی آلمانی در روسیه نوشته است، در آن نکته‌های بسیار مهمی را می‌یابیم که پیش از هر چیز از زبان یکی از برجسته‌ترین آهنگسازان دنیای موسیقی روان شده‌اند، و دقیقاً همین نکته‌ها هستند که به چنین نوشته‌ای ارزشی بی‌همتا می‌بخشند.

نگرش‌های ویژه آهنگسازان بزرگ به رشته‌های نظری و عملی موسیقی و قوانین آنها از اهمیت آموزشی، پژوهشی و کاربردی شگرفی برخوردارند، به ویژه برای دانشجویان رشته آهنگسازی که می‌توانند از این راه به درک ژرف‌تری از درونمایه این رشته دست یابند. در حقیقت، آگاهی از دستاوردهای آهنگسازی که در عمل با قوانین، ممنوعیت‌ها، استثناها و گریز از آنها دست و پنجه نرم می‌کنند، برای هنرجویی که پیوسته در جستجو و آزمون راه‌های گوناگون آفرینش هنری و دستیابی به زیبایی ویژه است، پستوانه‌ای بی‌مانند خواهد بود. به ویژه این که جایگزینی در بسیاری از موارد بر نارسا و ناتوان بودن تئوری تأکید کرده و وظیفه درک ویژگی‌ها و قوانین هارمونی را به خود هنرجو وامی‌گذارد.

جایگزینی نکته‌های مهمی را بیان می‌کند که در کتاب‌های دیگر هارمونی یافت نمی‌شوند و در بسیاری از موارد برای آنها دلیل مشخصی هم ارائه نمی‌دهد، گویی - همان گونه که خود نیز گاهی یادآوری کرده و به هنرجو نیز پیروی از آن را پیشنهاد می‌کند - تنها تجربیات حسی خود را بیان کرده باشد. او حتا به برخی از قوانین یا محدودیت‌ها اشاره نمی‌کند، و یا تأکید چندانی بر آنها ندارد (برای نمونه در کاربرد فاصله‌های بزرگ‌تر از اکتاو میان صداهای بالایی، دابل کردن محسوس، کاربرد تریاد کاسته، فاصله‌های موازی و ینهان، و دیگرها).

او در این کتاب هنوز نمونه‌هایی زنده از ادبیات موسیقی برای نمایش قوانین هارمونی ارائه نمی‌دهد، ولی سه سال دیرتر، در کتاب بعدی خود «کتاب کوچک هارمونی»، این کمبود را جبران ساخته و به هنجاری فراگیر در نگارش کتاب‌های هارمونی و دیگر کتاب‌های نظری موسیقی در دوره‌های آینده تبدیل می‌سازد.

چایکفسکی در زمینهٔ مُدولاسیون، نمایان‌های ثانوی، آکردهای افزوده و کادنس‌ها نیز دیدگاه‌های ویژه و دیگرگونه‌ای را ارائه می‌دهد که می‌توانند در درک بهتر ماهیت آنها بسیار آموزنده باشند.

این کتاب بر پایهٔ سیستم درجه‌ای و اصول نگارش «گترال باس» یا «باس شماره‌ای» نگاشته شده است، بدون این که مانند امروز آکردها در آن با شماره‌های رومی (مانند I-IV-V) نمایش داده شوند.

برای روشنی بیشتر، در برخی نمونه‌نشانه‌هایی افزوده شده‌اند که در متن اصلی وجود ندارند. تعرین‌ها نیز بر خلاف متن اصلی از یکدیگر جدا و شماره‌گذاری شده‌اند.

در ترجمهٔ فارسی کتاب از حروف B (سی) و Bb (سی‌بمل)، به جای H و B رایج در زبان آلمانی استفاده شده است. درجه‌های گام به پیروی از متن اصلی و ترجمهٔ آن همواره با شماره‌های عادی (۴، ۶، ۷...) نشان داده شده‌اند.

پانویس‌های مترجم با «م.» مشخص شده و افزوده‌های تکمیلی متن نیز در درون قلاب [...] آمده‌اند. برای ارجاع به جاهایی مشخص از متن از کوتاه‌نشانهٔ «نک.» (نگاه کنید) استفاده شده است.

سیاوش بیضایی

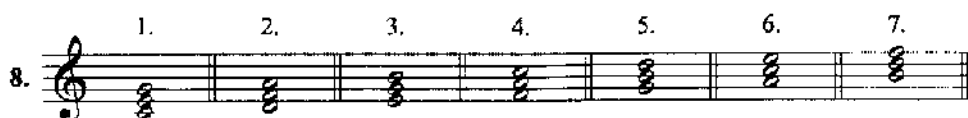
زمستان ۱۳۹۶

Shiraz-Beethoven.ir

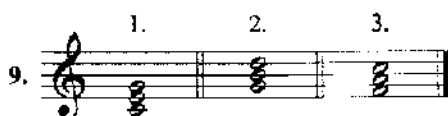
Shiraz-Beethoven.ir

تریادهای گام ماژور

۴. اگر به ترتیب روی هر درجه از گام دیاتنیکِ ماژور یک تریاد بنا کنیم، آکردهای زیر به دست خواهند آمد:



تریادهای درجه‌های یکم، چهارم و پنجم، ماژور هستند.



این تریادها که مهم‌ترین عناصر تئالیتهٔ ماژور می‌باشند، نام همان درجه‌هایی را به خود می‌گیرند که بر آنها استوارند:

تریاد درجهٔ یکم، «تریاد تنیک» نامیده می‌شود.

تریاد درجهٔ چهارم، «تریاد زیرنمایان» نامیده می‌شود.

تریاد درجهٔ پنجم، «تریاد نمایان» نامیده می‌شود.

۵. گفته شد که این سه تریادِ ماژور مهم‌ترین عناصر تئالیتهٔ ماژور هستند، چون عملاً همهٔ درجه‌های دیاتنیکِ گام را دربر می‌گیرند، و از آنجایی که پیوندی ژرف با یکدیگر دارند، به روشنی و آشکارا تئالیته را مشخص کرده و برای هارمونی‌گذاری هر ملودی که از چارچوب تئالیته فراتر نرود بسنده‌اند. وابستگی آنها به یکدیگر را می‌توان به سادگی از راه میزان خویشاوندی

فصل هفدهم

هارمونی گذاری یک ملودی

۴۶. هارمونی گذاری یک ملودی این دشواری را برای یک نوآموز فراهم می آورد که او برای این کار نه تنها باید به گزینش پیوندهای صحیح آکردها بپردازد، بلکه باید در جستجوی کاربرد سنجیده و آگاهانه آنها نیز باشد. یک ملودی هیچ سرنخی برای گزینش یک آکرد مشخص به دست نمی دهد. هر نُتی از ملودی می تواند به آکردهای متفاوتی تعلق داشته باشد. ولی هر یک از این آکردها همواره پاسخگوی نیازهای درونی هارمونی نمی باشند. تنها تعلق یک نُت از ملودی به یک آکرد، برهانی بسنده برای گزینش این آکرد به عنوان هارمونی درست نیست. افزون بر این، باید توجه داشت که ملودی در پیوند صحیح آکردهای برگزیده شده به هارمونی های پیرامون خود، مانع از یک صدانویسی خوب نشود، و دیگر این که، در جاهایی از ملودی می توان فرمول های هارمونیک ویژه ای مانند «کادنس ها» را نیز به کار گرفت.

اکنون به بررسی این نکته می پردازیم که در چه شرایط و با چه انگاشته ها و نگرش هایی بایستی گزینش این یا آن آکرد را انجام داد.

۴۷. این که شرایط کاربرد درست تریادهای پایگی چیست را از پیش می دانیم؛ ولی سود جستن از وارونه های آنها، به ویژه وارونه دوم (آکرد شش-چهار)، از دید کاربردی بودن آنها در هارمونی گذاری یک ملودی به بررسی دقیق تری نیاز دارد.

الف) آکرد ششم وارونه [یکم] بسیار بیشتر از وارونه های دیگر به کار می رود، و هیچ مانعی در کاربرد آن وجود ندارد. تنها باید توجه داشت که آن را در جاهایی به کار گرفت که باس در حرکت باشد؛ زیرا در باس های کشیده تأثیری ناتوان و پژمرده خواهند داشت، به ویژه هنگامی که پس از آن یک آکرد پایگی روی همان باس پدیدار گردد:

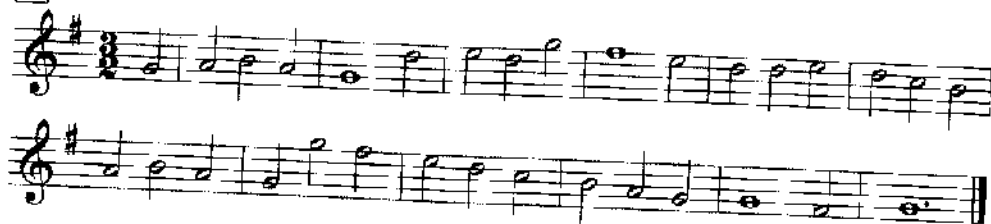
تمرین

1

161.



2



3



4

