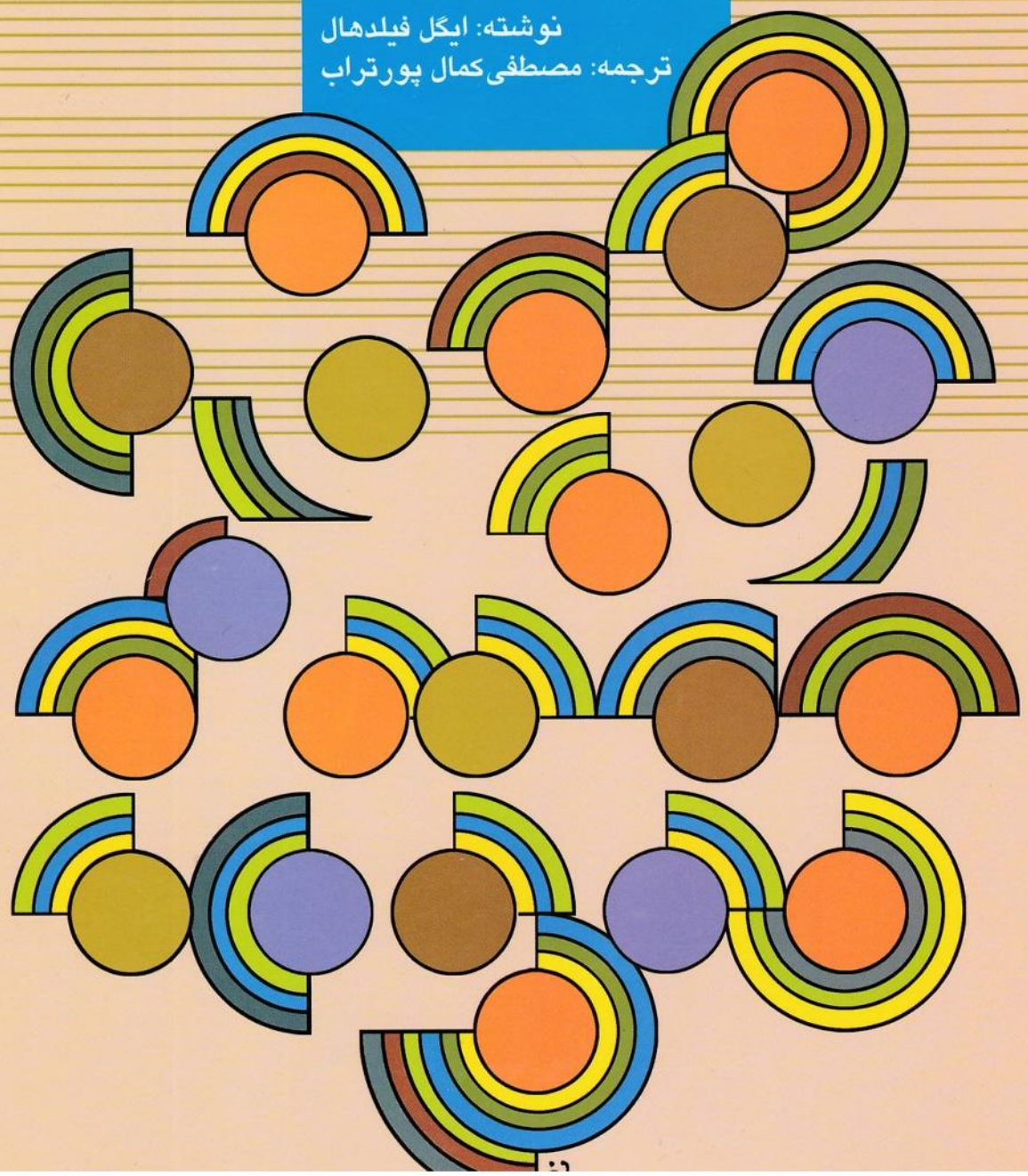
هارمونی مدرن

نوشته: ایگل فیلدهال
ترجمه: مصطفی کمال پورتراب



بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

سرشناسه : هال، آرتور ایگلفیلد، ۱۸۷۶-۱۹۲۸.
عنوان و نام پدیدآور : هارمونی مدرن (توضیح و کاربرد آن) / اثر ایگلفیلد هال؛ ترجمه، توضیح و بازنویسی مصطفی‌کمال پورتراب
مشخصات نشر : تهران: سرود، ۱۳۷۷.
مشخصات ظاهری :۲۵۳ ص. ؛ پارتیسیون.
شابک : 978-964-5842-12-5
موضوع : هارمونی
شناسه افزوده : مصطفی‌کمال پورتراب، مترجم، ۱۳۰۴-۱۳۹۵.
رده‌بندی کنگره : ۱۳۷۷ MT ۵۰/ه۲ه۲
رده‌بندی دیویی : ۷۸۱/۲۵
شماره کتابشناسی ملی : ۱۶۰۲۱-۷۷م

انتشارات سرود
تهران - میدان هفتم تیر - ابتدای بهار شیراز - شماره ۱۴
تلفن: ۸۸۸۳۶۱۰۴ و ۸۸۳۱۸۵۹۱-۲ دورنگار: ۸۸۳۰۸۹۲۴

هارمونی مدرن ایگلفیلد هال
ترجمه، توضیح و بازنویسی مصطفی‌کمال پورتراب
حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی سرود
طرح جلد مرتضی ممیز
چاپ و صحافی پردیس‌دانش
نوبت چاپ چهارم - ۱۳۹۹
تیراژ ۳۰۰ نسخه
شابک: ۵-۱۲-۵۸۴۲-۹۶۴-۹۷۸ ISBN: 978-964-5842-12-5

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست

عنوان — صفحه

فصل اوّل ۹ـ۱۶

پیشگفتار مؤلف ۹

اندیشهٔ باز و دور از پیش داوری ـ عدم کفایت علائم نت‌نویسی ـ انعطاف بیشتر ـ به هنرجو

فصل دوّم ۱۷ـ۳۶

آزادی بیشتر روی خطوط قدیمی ۱۷

پنجم‌های پی‌درپی ـ کاربُرد پنجم‌ها ـ معکوس دوّم ـ کاربُردهای آزادتر ـ ارتباط وسیع‌ترِ تُنال ـ

تسهیل تئوری ـ پایه در معکوس‌های آکوردهای نهم ـ نُتهای پدال

فصل سوّم ۳۷ـ۴۸

اشل‌ها ـ (الف) تأثیرات مُد ۳۷

اصول سه گانهٔ موسیقی ـ احساس محدودیّت ـ اشل غیر ثابت ـ استفاده از مُدالِ خالص ـ ذکر و اشاره ـ کاربُرد مِلودیک ـ احساسِ مُدال ـ کدانس مُدال

فصل چهارم ۴۹ـ۷۰

(ب) سیستم اشل دوازده‌نغمه‌ای ۴۹

تقسیمات اُکتاو ـ اختلاف دو سیستم ـ مقایسه با دید کروماتیک ـ عدم کفایت نُت‌نویسی قدیمی ـ کاربرد سیستم جدید ـ ۱ـ مرکزیّت تُنال ـ تساوی دقیق فواصل ـ تسلسل سوّمهای بزرگ و ششمهای بزرگ ـ توسعه امکانات "رنگ هارمونیک" ـ

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

نمایانِ تَرک شده ـ بعضی از جانشینان نمایان ـ آکوردهای جدید ـ وجود اشل تُنال در اشل دوازده نیم‌پرده‌ای ـ کاربُردها ـ ۲ـ مرکزیّت غیر تُنال ـ عدم استفاده از علامات ترکیبی ـ شنوایی مطلق

فصل پنجم ۷۱ ـ ۸۲

(ج) "گام تمام‌پرده" یا اشل تُنال ۷۱

اصل و مبدأ آکورد در اشل تُنال ـ ارزش ملودیک محدود اشل تُنال ـ محدودیّت دوباره‌سازی ـ تنوّع زیاد آکوردها ـ تسلسل بخش‌ها ـ اختلاف دو سری تُنال با یکدیگر ـ قدرتِ مدولاسیون آکوردهای تُنال ـ کاربردِ آن به وسیلهٔ امپرسیونیستها ـ نُتهای گذر در اشل تمام پرده ـ محدودیت‌های آن ـ ارزش حقیقی

فصل ششم ۸۳ ـ ۹۸

(د) بعضی اشل‌های دیگر ۸۳

تمایل به تغییر دادن نُتها ـ گامهایِ ملّی ـ آئین مشرق ـ گامهای بومی ـ سن‌سان و بانتوک ـ شباهتهای مُدرن ـ وضعیتِ فعلی ـ اِشل‌های اسکریابین ـ مقایسه باسیستم تُنال ـ معکوس‌های آکوردِ اسکریابین ـ مباحثات مؤثر ـ بازگشتِ تفوّقِ نمایان ـ انتخابهای دیگری از سریِ هارمونیک ـ سنات هفتم اسکریابین ـ امکان جذب آکوردهای اسکریابین در تمرینات عمومی

فصل هفتم ۹۹ ـ ۱۱۲

نُت‌های تغییریافته و اضافی ۹۹

گام کُروماتیک مُد نیست ـ چهار کاربُرد ـ آکوردهای گذر ـ آکوردهای گریز ـ نُت‌های گذرِ اضافه شده ـ آکوردهای ششم افزوده ـ نظریهٔ آنارمونیک (مترادف) ـ هارمونی شونبرگ

فصل هشتم ۱۱۳ ـ ۱۲۸

شیوه‌های تازه برای ساختن آکورد ۱۱۳

دو اصل بزرگ و مهّم ـ اصل آکورد سه صدایی ـ عدم اتّخاذ یک سیستم محدود ـ الف ـ ساختنِ آکورد به وسیلهٔ فواصلِ مساوی که دارای کیفیت یکسان نیستند. ـ معکوسهای آکورد نهم ـ ب ـ ساختن آکوردهایی با فواصل مساوی که دارای کیفیت یکسان هستند. ـ تغییر و تبدیل خاصیّت ـ ج ـ ساختمان ترکیبات مختلط ـ روشهای افقی

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فصل نهم ۱۲۹ ـ ۱۳۸

حلها ـ حذفها و فرودها ۱۲۹

حلّ به طور عمومی ـ آزادسازی بعضی از نُتها ـ طرز عمل نُتهای دیگر ـ انتقال آکوردهای نامطبوع ـ لزوم حذفها ـ مثالی از بتهوون ـ تغییراتی در کدانسها ـ ناپدید شدن ـ کدانس‌های خاتمه

فصل دهم ۱۳۹ ـ ۱۵۸

شیوه‌های امپرسیونیسم ۱۳۹

تعریف ـ تکنیک امپرسیونیست‌ها ـ خواص مهیّج پنجم‌های باز ـ پنجمهای پی‌درپی ـ آکوردهای کامل با حرکات مشابه ـ آکوردهای معکوسِ اوّل ـ آکوردهای معکوس دوّم ـ آکوردهای هفتم ـ آکوردهای نهم ـ آکوردهای نامطبوع دیگر ـ تشکیل آکوردها با فواصل چهارم و پنجم ـ بعضی استثناءها ـ مجذوبیّت در رویّه عمومی

فصل یازدهم ۱۵۹ ـ ۱۸۴

شیوه‌های افقی ۱۵۹

خطوط ملودیک ـ یک خط ملودیک و یک جریان هارمونیک ـ دو جریان هارمونیک ـ سه جریان ـ اختلاطِ تنالیته‌ها ـ آکوردهای مشتق افقی ـ تمهید انعکاسی (آینه‌ای) ـ آکوردهایِ پدال ـ موتیفهای پدال ـ پولیتونی

فصل دوازدهم ۱۸۵ ـ ۱۹۶

گرایشهای جدید هارمونیک ۱۸۵

نظرات مختلف ـ رئالیسم ـ اقتصاد در نُتها ـ تسهیل ـ نامطبوع به صورت انتزاعی ـ فاصلهٔ دوم کوچک در هارمونی ـ تقویت طرح‌ها ـ تکنیک "سایه روشن" ـ تقویت به وسیلهٔ فواصل ششم ـ طرح سه گانه ـ طرح‌ریزی با فواصل هفتم و نهم ـ آکوردهای گریز

فصل سیزدهم ۱۹۷ ـ ۲۰۴

مِلودی مُدِرن ۱۹۷

مشکلات تجزیه و تحلیل ملودیک ـ وجود عوامل هارمونی مُدرن در ملودیهای قبلی ـ ویژگیهای ملودی مُدرن ـ وسعت و پهنای بیشتر ـ ملودی در گامهای جدیدتر ـ پوینتیلیسم ملودیک ـ ملودیِ تُنال

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فصل چهاردهم ۲۰۵ ـ ۲۱۸
ریتم مُدرن ۲۰۵
ابهام در اصطلاح ـ تجزیه و تحلیل موسیقی ـ عدم کفایت علامات نُت‌نویسی ـ موومانهای مختلط ـ تقسیمات آزادتر ضربان ـ ضرب‌های پنج‌تایی ـ علاماتِ غیرعادی میزان ـ میزانهای یک‌ضربی ـ موومانهایی با ضرب‌های مختلط ـ موسیقی بدون میزان ـ ریتم‌های پیچیدهٔ مختلط ـ تنوع طولی در جمله‌بندی

فصل پانزدهم ۲۱۹ ـ ۲۳۲
فُرمِ مدرن ۲۱۹
فُرم و ارتباط و وحدت ـ برجستگی و امتیاز بیمورد فُرم سُنات ـ موسیقی پروگرام ـ لایت موتیف ـ نیازهای شنونده ـ دگرگونیِ تم‌ها ـ تعدّد تم‌ها ـ شنونده ـ موسیقی غیر توصیفی (خالص) ـ فُرمهای یک تمی ـ مینیاتورها و نقاشیهای رنگی

فصل شانزدهم ۲۳۳ ـ ۲۴۴
خاتمه و نتیجه ۲۳۳
لوازم و تجهیزات آهنگسازان ـ مقصود اصلی از وجود تمرین‌ها ـ ادراک استیل (شیوه) ـ فریبندگی رئالیسم ـ امپرسیونیسم ـ نفوذ و تأثیر رنگ صدا در هارمونی ـ استفادهٔ صحیح از وسایل بیان حال و احساس ـ مقیاس و عظمت ـ صرفه‌جویی در وسایل ـ حجم و کثرت ـ آثاری با مقیاس کوچکتر ـ جاذبهٔ احساس و ادراک

ضمیمه ۲۴۵ ـ ۲۵۵
تمرینها ۲۴۵
I ـ باسها ـ II ـ ملودیها ـ III ـ موتیفها و آکوردها ـ IV ـ فرم موسیقی ـ V ـ ارکستراسیون

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فصل اوّل

پیشگفتار مؤلف

به نظر می‌رسد که جریان تند موسیقی مدرن تمام تئوری‌های گذشته را بیرحمانه از صحنه خارج کرده باشد. اگر یک هنر جوی جدّی دست از مطالعهٔ کتابهای تئوری بردارد و خود را به دامان موسیقی امروز بیندازد و با سالن های اپرا و کنسرت مأنوس شود، خطایی را مرتکب نشده است، چون یک روحیهٔ صادق قرن بیستم نمی‌تواند با عقیدهٔ کسانی که آثار آهنگسازان مدرن را پوچ و بی مقدار می‌شمارند موافقت کند.

تاریخ موسیقی و عدم موفقّیت‌های قبلی مونتوردی [۱]، گلوک[۲]، باخ[۳]، بتهوون[۴]، واگنر[۵] و اشتراوس[۶] و بالاخره موفقیت های بعدی آنها بار دیگر این مطلب را ثابت می‌کند که نباید به آسانی تسلیم نظریهٔ کسانی شد که یا به علّت تنبلی زیاد و یا بی‌علاقگی، قادر نیستند موسیقی مدرن را درک کنند و یا به ارزش حقیقی آن که مستلزم همفکری و قدرت تمرکز زیاد است، پی ببرند.

آن نوع موسیقی که مردم را وادار به سوت زدن و هیاهو کند، مستلزم داشتن ویژگیهایی است که به مراتب بر آن نوع موسیقی که حضّار را به چُرت‌زدن یا خوابیدن وا می دارد، برتری دارد.

حتّی آشنایی مختصری با روحیه و نحوهٔ کار موسیقی‌دانان مدرن این نکته را به ما

۱- Claudio Monteverdi آهنگساز ایتالیایی (۱۶۴۳-۱۵۶۷).

۲- Chtistoph willibald Gludk آهنگساز آلمانی (۱۷۸۷-۱۷۱۴).

۳- Johann Sebastian Bach آهنگساز و ارگانیست آلمانی (۱۷۵۰-۱۶۸۵).

۴- Ludwig van Beethoven آهنگساز آلمانی (۱۸۲۷-۱۷۷۰).

۵- Richard Wagner آهنگساز آلمانی (۱۸۸۳-۱۸۱۳).

۶- Richard Strauss آهنگساز آلمانی (۱۹۴۹-۱۸۶۴).

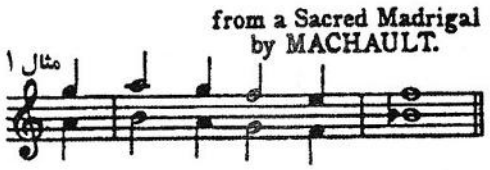
بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

می‌آموزد که آنها دارای روش های متنوع و گوناگون هستند و کمال بی‌انصافی است که ما با این شدت و خشونت نسبت به آنها و آثارشان بی‌اعتنا باشیم.

بدون شک به هر اندازه که درجهٔ اشتیاق ما به این نوع موسیقی بیشتر شود همانقدر در می‌یابیم که روش پیشوایان موسیقی جدید یا مکاتب آنها و یا هر چیزی که آنرا بنامیم روی پایه‌های محکم و اساسی بنا شده به طوری که اکثر نوآوریهای هنری دیگر نیز به پیروی از آنها بوده است.

اگر تصوّر کنیم که این مکاتب جدید هیچگونه بستگی به هنر دوره‌های گذشته ندارند اشتباه محض است. در حقیقت اغلب صفات مشخصهٔ موسیقی جدید از تکنیک و روشهای هنری استادان بزرگ و سرشناس گذشته سرچشمه گرفته است و می‌توان گفت مانند آن است که در روی این کرهٔ ارض در حقیقت چیز تازه‌ای یافت نمی‌شود.

همانطور که اصول نقاشی کوبیسم قرن بیستم ۴۰۰ سال قبل وجود داشته است، نمونه‌هایی از روش‌های جدید موسیقی مربوط به نوشتن خطوط ملودیک[۷] و ساختمان آکورد[۸] نیز گاه و بیگاه در آثار استادان بزرگ دوره‌های گذشته دیده می‌شود، مثلاً استفاده از فواصل هفتم پی‌درپی در آثار دبوسی انعکاسی است از روش "گیوم دوماشو"[۹] در قرن چهاردهم.

مثال ۱

نمونه‌های قابل توجّه از آکوردهای تُنال[۱۰] در آثار پرسل[۱۱] و اشل دوازده نغمه‌ای[۱۲] در یکی از آثار جان بول[۱۳] دیده می‌شود.

۷- Part-Writing نوشتن خطوط ملودیک که در موسیقی پولیفونیک (Polyphonic) با توجه به اصول کنتراپوان (Counterpoint) در بخش‌های مختلف به کار می رود. اصطلاح امریکایی آن (Voice Leading) و آلمانی آن "Stimmführung" است.

۸- Chord-building

۹- Guillaume de Machaut آهنگساز و شاعر فرانسوی (۱۳۷۷-۱۳۰۰).

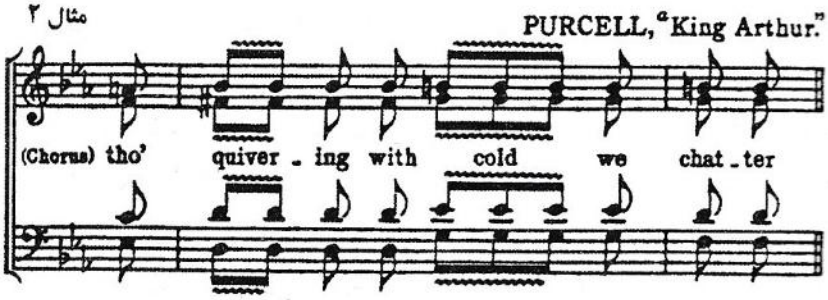
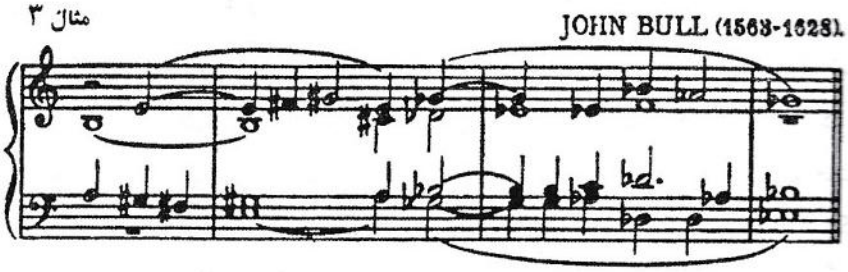
۱۰- Tonal chords استفاده از این آکورد نیز که در دوره‌های گذشته "پنجم افزوده" نام دارد به علّت نامطبوع بودن جایز شمرده نمی شد. امروزه چون از رویهم قرار دادن درجات "گام تمام پرده" (whole Tone Scale) که تمام فواصل درجات آن پرده است ایجاد می‌شود آنرا آکورد تنال نیز می‌نامند.

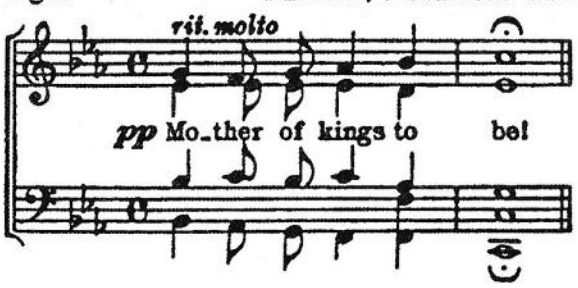
۱۱- Henry Purcell آهنگساز انگلیسی (۱۶۹۵-۱۶۵۹).

۱۲- Twelve-note system روش جدید آهنگسازی که بوسیله شونبرگ (Schönberg) آهنگساز اتریشی در حدود سال ۱۹۲۱ ابداع گردید. در روش مذکور از ۱۲ صدای موجود در گام معتدل به ترتیب خاصّی که مربوط به موسیقی بدون تنالیته (Atonal) است استفاده می‌شود.

۱۳- John Bull آهنگساز انگلیسی (۱۶۲۸-۱۵۶۲).

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مثال ۲

مثال ۳

بنظر می‌آید که باخ[۱۴]، موتسارت[۱۵] و بتهوون همگی به یکنواختی اشل[۱۶] ماژور پی برده و همیشه نظرشان متوجّه رونمایانِ کوچک[۱۷] بوده است و همچنین پری[۱۸] غالباً فواصل هفتم کوچک را ترجیح داده و اِلگار[۱۹] در تنالیته‌های مینور در پریودِ[۲۰] اوّل جملاتِ موسیقی خود، فُرِم ملودیکِ پایین‌روندهٔ گام را برای کدانس‌هایِ[۲۱] دارای حالتِ بالارونده بکار برده است.

مثال ۴

۱۴- Bach

۱۵- Wolfgang Amadeus Mozart آهنگساز اتریشی (۱۷۹۱-۱۷۵۶).

۱۶- توالی اصوات در یک گام. اشل در این کتاب بیشتر به مفهوم گام (Scale) آمده است.

۱۷- فاصلهٔ ششم کوچک نسبت به تونیک.

۱۸- Charles Hubert Hasting Parry آهنگساز انگلیسی (۱۹۱۸-۱۸۴۸).

۱۹- Edward Elgar آهنگساز انگلیسی (۱۹۳۴-۱۸۵۷).

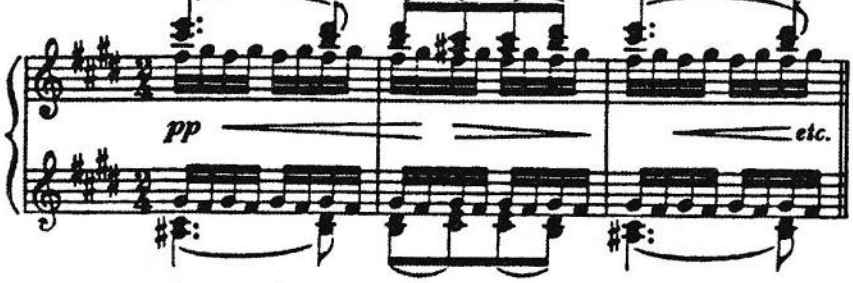
۲۰- Period

۲۱- فرود. فرمول خاتمه در جمله‌ها و نیم جمله‌ها یا آخر قطعه موسیقی را فرود گویند.

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

اوّلین شکل کاربُردِ اشل دوازده نغمه‌ای را می‌توان در کنسرتوهای ویولن ویوالدی[۲۲] و فانتزی و فوگ[۲۳]های باخ مشاهده کرد، در صورتی که استفاده از آن به عنوان تُنالیتهٔ مُبهم در مقدمهٔ یک تم دیاتُنیک توسط موتسارت در کوارتت دو ماژور، تأثیر و انعکاسی در سنفونیِ مجلسی[۲۴] اثر شونبرگ[۲۵] داشته است (به فصل ۱۵ مراجعه شود). از لحاظ هدف تمام موسیقی‌ها امپرسیونیستی[۲۶] هستند ولی در میان قطعاتِ اوّلیهٔ موسیقی با تکنیک امپرسیونیستی، ضربه و تکانهایی در سونات می مینورِ بتهوون (در موومان آخر آن) "مثال ۵" و انتهای موومان اوّل "سونات بدرودها"[۲۷]ی او (مثال ۲۹۰) دیده می‌شود.

همیشه رسم و قاعده بر این بوده است که گسترشی به فرهنگ آکوردها داده شود در حالیکه باخ انعکاسات بی‌پایانی از "هفتم کاسته"[۲۸] (بدون در نظر گرفتن پایه در آکورد نهم نمایان) به کار برده و بتهوون به آکورد نهم کوچک که مورد علاقه‌اش بوده پرداخته و به موازات آن دبوسی[۲۹] و شونبرگ و راول[۳۰] دو چهارمِ مساوی (که در آکوردهای اسکریابین نیز موجود است) و اشتراوس "اختلاط و ترکیب تنال"[۳۱] به کار برده‌اند.

مثال ۵ (♩ = 90) BEETHOVEN, Pf. Sonata 27. Op.90.

اندیشهٔ باز و دور از پیش داوری

با آنکه برای ارتباط میان هنر امروز با گذشته باید ارزش مخصوصی قائل بود، معهذا

۲۲- Antonio Vivaldi ویولونیست و آهنگساز ایتالیایی (۱۶۷۸-۱۷۴۱).
۲۳- Fugue
۲۴- Kammer Sinfonie
۲۵- Schönberg
۲۶- Impressionistic
۲۷- Les Adieux
۲۸- Diminished Seventh Chord
۲۹- Claude Debussy آهنگساز فرانسوی (۱۸۶۲-۱۹۱۸).
۳۰- Maurice Ravel آهنگساز فرانسوی (۱۸۷۵-۱۹۳۷).
۳۱- چون در دورهٔ زندگی این مصنّفان روش بدون تنالیته (Atonal) معمول بوده و گاهی این روش با روشهای قبلی که از تنالیته تبعیت می‌کرده (به وسیله آنها) مخلوط شده این عمل را "اختلاط و ترکیب تنال" گویند.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

تمایلات هارمونیک جدید را نیز باید با فکر باز و روشن مطالعه کرد چون پیشرفت‌های سریع و متعدّد موسیقی تمام موانع را از میان برداشته و در نتیجه یک زبان تازهٔ موسیقی ایجاد کرده است ولی بایستی سعی کنیم کارمان شبیه اشخاصی نشود که به قول وِلز[۳۲] «چنان در بحر گذشته غوطه‌ورند و چشمانشان متوجّه سنوات گذشته است که به طرف آینده عقب‌عقب می‌روند.»

اگر بنا است هنری در دنیا موجود و برقرار باشد، بایستی همیشه مانند مایع سیّال بوده باشد و ما باید در عین حال که از تجربیات گذشتگان استفاده می‌کنیم، متوجّه جریان هنر در آینده نیز باشیم.

اساس آموزش هارمونی برروی ضوابط کتاب‌های مربوطهٔ درسی قرار دارد و به هوش و ابتکار که عامل مهّم در ذوق و سلیقه است یا اصلاً توجهی مبذول نشده و یا این توجّه بقدری جزئی بوده که قابل بحث نیست. آنچه که تئوری موسیقی آهنگسازان جدید را مشکل ساخته است متد تجربی[۳۳] آنها است و ما نمی‌توانیم مدّعی باشیم که این آهنگسازان در موقع ابداع به مطالبی که در این کتاب بیان شده توجّه داشته‌اند، یا این اصول تا چه حد مورد قبول آنها بوده است. روش آموزش هارمونی به وسیلهٔ نام‌گذاری آکوردها غالباً ایدهٔ ناصحیحی در موسیقی ایجاد می‌کند. آکورد بخودی خود هیچ معنایی را در بر ندارد و فقط ممکن است تأثیری مُبهم ایجاد کند (به فصل دهم مراجعه شود). در موسیقی، یک فکر، فقط ممکن است به‌وسیلهٔ تسلسل آکوردها و حرکات قبلی منتقل شود و آکوردها هر قدر هم که خوب تنظیم شده باشند فقط ممکن است در این زمینه ارزش داشته باشند.

عدم مراعات قواعد دوران گذشته یکی از ویژگیهای آهنگسازان است. مثلاً" تقلیدی از "فوگ" در قطعهٔ یک بازی موسیقی[۳۴] اثر "موتسارت" و کاریکاتور[۳۵] واگنر از یک مِسر[۳۶] و حذف پایهٔ آکورد به خاطر آکورد اوّل در مارش عروسی[۳۷] توسط مِندِلسُن[۳۸] و طنز هوشمندانه اشتراوس در قطعهٔ چنین گفت زرتشت[۳۹] و اُپرای آدریان در ناکزُوس[۴۰] نمونه‌هایی از این طرز فکر است. باخ در توکّاتا[۴۱]ی رِ مینور برای ارگ پنجمهای پی‌درپی[۴۲]

۳۲-Herbert George Wells نویسنده انگلیسی (۱۹۴۶-۱۸۶۶).
۳۳-Empirical Method
۳۴-Ein Musikalischer Spass
۳۵-Caricature
۳۶-Beckmesser
۳۷-Wedding March
۳۸-Felix Bartholdy Mendelssohn آهنگساز آلمانی (۱۸۴۷-۱۸۰۹).
۳۹-Also sprach Zarathustra
۴۰-Adriane in Naxos
۴۱-Toccata
۴۲-استفاده از پنجمهای پی‌درپی ممنوع بوده است.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

ISBN: 978-964-5842-12-1

مرکز موسیقی بتهوون شیراز