Shiraz-Beethoven.ir

فهرست مطالب

پیشگفتار ..... نه

مقدمه ..... یازده

جامعه‌شناسی موسیقی ماکس وبر ..... یازده

ایده‌های اصلی جامعه‌شناسی وبر ..... سیزده

کنش اجتماعیِ عقلانی در ساختار اجتماعی و شیوهٔ توسعهٔ غربی ... هفده

عقلانیت در هنر ..... بیست

نسبت هارمونی با ملودی ..... بیست‌ودو

نسبت نظام‌های پیشادیاتونیک با نظام‌های گام غربی ..... بیست‌وهفت

جادوگران، اساتید چیره‌دست و عقلانی کردن موسیقی ..... سی‌ودو

رابطهٔ چندصدایی و پلی‌سونوریته با عقلانی کردن موسیقایی .. سی‌وهشت

سازها و عقلانی کردن تن‌های غیرهارمونیک با برابر کردن و تعدیل .چهل‌ودو

خلاصه ..... چهل‌وپنج

فصل اول: تأثیر هارمونی و ملودی بر عقلانی شدن موسیقی ۱

اصول بنیادین نظام آکورد هارمونیک ۱

خواص غیرعقلانی آکورد هفتم نمایان ۴

تأثیر ملودی در پیشرفت‌های آکوردی ۵

Shiraz-Beethoven.ir

فصل دوم: نظام‌های پیشـادیاتونیک و گام غربی به مثابهٔ بنیان‌هایی برای عقلانی شدن موسیقی ۹
گام دو ماژور ۹
عقلانی کردن بر حسب عدد صحیح هفت یا اعداد اول بالاتر ۱۰
عقلانی کردن بر حسب اعداد دو و سه ۱۱
کیفیت پنتاتونیکی ۱۳
پنتاتونیزم و مسئلهٔ نیم‌پرده ۱۴
کاربرد فاصلهٔ سوم در موسیقی بدوی ۱۵
فاصلهٔ چهارم به مثابهٔ بنیان پنتاتونیزم ۱۶
تشکیل گام بر مبنای فاصله‌های ملودیک ۱۹
تأثیر مصلحان موسیقی و سازها بر شکل‌بندی‌های گام ۲۳

فصل سوم: تنالیته و معادل‌های آن در ملودی باستان ۲۹
تعدیل فاصله‌های گام برای انتقال ملودی ۲۹
نظریهٔ تنالیتهٔ هلموتز ۳۰
معادل‌های اولیهٔ تنالیته ۳۱
تأثیرات زبان روی ملودی باستان ۳۲
تأثیر عوامل جادویی و مقدس در گستره‌ی ملودی بدوی ۳۳
گسترهٔ افزایش‌یافتهٔ موسیقی فولک غیرمذهبی ۳۴
تفکیک زنجیره‌های تنی از تدوین‌های جادویی نخستین ۳۶
عقلانی شدن و بیانگری و حرفه‌ای شدن موسیقی ۳۸
معادل‌های باستانی تنالیتهٔ مدرن ۴۰

فصل چهارم: عقلانی کردن گام بر حسـب فاصله‌های پنجم و چهارم، بنیادهای تنالیتهٔ مدرن ۴۷
نقش چهارم‌ها و پنجم‌ها در انتقال‌های ملودیک ۴۷
منشأ کلیدها در عقلانی کردن تدوین ملودیک ۴۹
توسعه‌های مشابه در سیستم‌های موسیقایی دیگر ۵۱
نقش سلمیزاسیون در توسعهٔ موسیقی غربی ۵۳
ظهور تونیک، نمایان و زیرنمایان گام دو ماژور ۵۵

Shiraz-Beethoven.ir

فصل پنجم: تکامل چندصدایی در غرب ۶۱
معنا و اشکال چندصدایی ۶۱
پلی‌سونوریته ۶۱
پلی‌فونی کنترپوان ۶۳
موسیقی هارمونیک ـ هوموفونیک ۷۰
نت‌نویسی موسیقی، پیش‌شرط توسعهٔ موسیقی هارمونیک ـ هوموفونیک ... ۷۶

فصل ششم: عقلانی کردن سیستم تنی و تعدیل ۸۳
توسعهٔ غربی در مسیر دیاتونیزم دقیق ۸۳
واکنش به دیاتونیزم ناب ۸۴
عقلانی کردن به کمک برابرسازی دلبخواهی تن‌ها ۸۷
عقلانی کردن به شیوه‌ای درونی در سیستم تنی: تعدیل ۹۰
ویژگی‌های خاص تعدیل غربی ۹۴

فصل هفتم: تعاملات فنی، اقتصادی و اجتماعی در موسیقی مدرن و سازهای آن ۹۷
ریشهٔ سازهای زهی ۹۷
تکامل سازهای زهی تحت تأثیر باردها ۹۹
سازندگان بزرگ ساز و ارکستر مدرن ۱۰۰
رتبه‌بندی اجتماعی سازها ۱۰۳
سازهای شستی‌دار: ارگ ۱۰۴
تغییر مذهبی و دگرگونی کارکرد ارگ ۱۰۷
پیانو ۱۰۸
رهایی پیانو و حضور آن در مقام ساز طبقات میانه ۱۱۰

یادداشت‌ها ۱۱۵

ضمیمه: نظام موسیقی یونان باستان ۱۳۱

Shiraz-Beethoven.ir

پیشگفتار

نسل‌های قدیمی‌تر این تصور کلیشه‌ای را داشتند که موسیقی فعالیتی معنوی است. اگر در نوع نگاه ما همیشه بین امر مقدس و امر دنیوی، امر معنوی و امر مادی، تقابل وجود داشته باشد، این نوع نگاه به موسیقی نیز نگاهی درخور خواهد بود، زیرا در نگاه انسان، موسیقی (و دیگر هنرها) شور و هیجانی است که نمی‌توان برای آن هدف‌هایی عملی قائل شد و دانشی است که از بیرون بر آن محدودیتی تحمیل نمی‌شود. جای تعجب نیست که به هنر که می‌رسیم، اغلب حس می‌کنیم در قلمرو معنایی ناب و فعالیتی خودانگیخته و قواعدی خودبنیاد قرار داریم که گاه و بی‌گاه خود را به شکل ابراز وجودی شاعرانه نشان می‌دهند.

در همان جامعه‌ای که موسیقی خلق و مایهٔ لذت انسان می‌شود، راهبردهای بسیار متنوع و الگومند زندگی اجتماعی در درون رسوم و قراردادها سر بر می‌آورند که یا در قالب نهادها تصلب می‌یابند و یا در قالب مدها و هوس‌ها محو می‌شوند.

اخلاقگرایان و سیاستمداران، انسانگرایان و نوکیشان دینی قلمروهای زندگی روزمره و امر هنری را با یکدیگر مرتبط می‌دانند؛ اخلاقگرایان آن را تقبیح می‌کنند؛ سیاستمداران از این رابطه بهره می‌برند؛ انسانگرایان این رابطه را تصدیق می‌کنند؛ نوکیشان دینی از تصدیق و یا انکار آن شانه خالی

Shiraz-Beethoven.ir

می‌کنند. چنین نگرش‌هایی حتی در کلام حامی و یا منتقد اجتماعی دوباره سر بر می‌آورد.

جامعه‌شناسی امروزی موسیقی، شکل نظام‌مند و معاصر پژوهش دربارهٔ رابطهٔ بین موسیقی و جامعه است. مطالعهٔ ماکس وبر[1]، یکی از برجسته‌ترین جامعه‌شناسان قرن بیستم، دربارهٔ بنیان‌های عقلانی و اجتماعی موسیقی، پژوهشی پیشرو در گسترهٔ این دانش جدید است. هرچند این مقالهٔ وبر در ربع اول قرن بیستم نگاشته شده است (چاپ اول آن در سال ۱۹۲۱ نشر یافته است)، اما روز به روز به ماکس وبر و جامعه‌شناسی موسیقی توجه بیشتری می‌شود. در دانشگاه جردن، ایندیاناپولیس، ایندیانا، در تاریخ ۲۸ آوریل ۱۹۵۶، از یوهانس ریدل[2] خواسته شد تا در بخشی از مجلهٔ *جامعهٔ موزیکولوژی امریکا*، مقاله‌ای در باب جامعه‌شناسی موسیقی وبر بنگارد. ما همین موضوع را یکی از ادلهٔ بی‌شماری به حساب می‌آوریم که نشان می‌دهد مقالهٔ وبر باید مدت‌ها پیش از این ترجمه می‌شد.

دان مارتیندال
گرترود نوورث
یوهانس ریدل
اکتبر، ۱۹۵۷

1. Max Weber
2. Johannes Riedel

Shiraz-Beethoven.ir

مقدمه

جامعه‌شناسی موسیقی ماکس وبر

مطالعهٔ روابط متقابل جامعه و موسیقی را نه باید با بی‌دقتی انجام داد و نه پاسخ‌های ساده‌ای پیش روی آن قرار داد. از آنجا که الگوهای خلق و درک موسیقی، ضمن ثبات جامعه، می‌تواند تغییر کند و جوامع کاملاً متفاوت ممکن است به موسیقی مشابهی توجه و عشق بورزند، نمی‌توان رابطهٔ علّی یکطرفه‌ای بین جامعه و موسیقی برقرار کرد. باید ایده‌های مبتذلی همچون این ایدهٔ نازی‌ها که فقط موسیقی آریایی حقیقی است یا این ایدهٔ کمونیست‌ها که موسیقی غربی موسیقی طبقهٔ منحط بورژوازی است را طرد کرد. جامعه‌شناسی موسیقی نمی‌تواند چنین معنایی داشته باشد. اگر چنین باشد، باید آن را بی‌درنگ کنار گذاشت.

به هر حال، همه چیز حاکی از آن است که پیوندهای نزدیکی بین عناصر متنوع اجتماعی و موسیقی وجود دارد. موسیقیدان، مانند هر کس دیگری، عضوی از جامعه است. نیاز او برای امرار معاش با نقش هنری او گره خورده است. اگر امرار معاش او از هنرش مستقل باشد، موسیقی برای او وسیلهٔ تفریح و پر کردن اوقات فراغت است. شیوه‌ای که او استعدادهای خویش را بال و پر می‌دهد با شیوهٔ کسی که با هنرش درآمد کسب می‌کند فرق خواهد داشت. موسیقیدان به مخاطب نیاز دارد. آفریدهٔ او با تقاضا و یا کمبود تقاضا

Shiraz-Beethoven.ir

برای هنر او درآمیخته است. موسیقیدان در عرضهٔ هنر خویش از ابزاری متناسب با سطح فناوری در تمدنش بهره می‌برد. شاید کسانی مخاطب بهترین اجراهای او باشند که، بیش از اینکه به دلایل زیبایی‌شناختی خاصی توجه داشته باشند، صرفاً متعلق به پایگاه‌های اجتماعی خاصی هستند. این گونه اجراها محملی است برای نمایش گروه‌های برتر جامعه، تا از این طریق یکدیگر را در قامت لباس‌های خزدار، جواهرات و لباس‌های شایسته ببینند و دیده شوند. هنرمند ممکن است کارگزاری آزاد باشد که متاع خود را در رقابتی آزاد با دیگران خلق می‌کند یا اینکه می‌تواند متنعم و محترم، همچون سگ پشمالویی که موهایش را شانه و مرتب کرده‌اند، از خاندانی آراسته باشد. به مشاهده دریافته‌ایم که این گونه عوامل می‌تواند در خلق و مصرف موسیقی مشوق و یا مایهٔ دلسردی باشد.

بدین ترتیب، همهٔ ما با گونه‌ای از جامعه‌شناسی عامیانه آشنا هستیم. ما می‌دانیم که هنرهای زیبا عموماً از آن مردم فرهیخته است و هنر عامیانه از آن کسانی است که ویژگی‌های مردم فرهیخته را ندارند. می‌دانیم که عامل‌های منزلتی در تغییر سبک‌های هنری اثرگذار هستند. همچنین می‌دانیم که اجراهای هنری کارکردهای فراموسیقایی دارند. جامعه‌شناسی موسیقی چنین مشاهدات آشنایی را نقطهٔ عزیمت خود قرار می‌دهد. جامعه‌شناسی موسیقی مرزهای بین علوم جامعه‌شناسی و موزیکولوژی را برای تبیین روابط جامعه و موسیقی با مشاهداتی مشترک می‌کاود.

جستار پیشگامانهٔ ماکس وبر (۱۸۶۴-۱۹۲۰)، *بنیان‌های عقلانی و اجتماعی موسیقی* [۱]، هم برای جامعه‌شناسان و هم موسیقیدانان جالب خواهد بود، زیرا از سطح جامعه‌شناسی عامیانهٔ موسیقی فراتر می‌رود و به مسائل بنیادی می‌پردازد. وبر تلاش می‌کند تا تأثیر عامل‌های اجتماعی را در هستهٔ بسیار خلاقانه و بنیان فنی موسیقی بررسی کند. برنهاد وبر، در وسیع‌ترین معنا، این بود که موسیقی غربی ویژگی‌های عقلانی خاصی دارد که عوامل اجتماعی، در روند توسعهٔ غربی، آن‌ها را ایجاد کرده‌اند. درست یا غلط، برنهاد وبر عمیق‌ترین سطوح موسیقی نظری را با این موضوع مرتبط می‌داند. به کمک این برنهاد، می‌توان نیاز متقابل علوم جامعه‌شناختی و موزیکولوژی به یکدیگر را نیز ارزیابی کرد.

Shiraz-Beethoven.ir

ماکس وبر، از برجسته‌ترین جامعه‌شناسان دوران جدید، در میان عالمان علوم اجتماعی از آوازه‌ای جهانی برخوردار است، اما در بین متفکران موسیقی شهرت بسیار کمتری دارد. به همین دلیل، مرور جنبه‌هایی از اندیشهٔ او که با جامعه‌شناسی موسیقی وی مرتبط است برای برخی از خوانندگان مفید خواهد بود.

ایده‌های اصلی جامعه‌شناسی وبر

ماکس وبر در برلین در خانواده‌ای از طبقهٔ متوسط رو به بالا متولد شد. پدرش شخصیت برجسته‌ای در حزب لیبرال ملی در دورهٔ بیسمارک بود که چند سال در رایشتاگ خدمت کرد. وبر در آغاز به تحصیل حقوق که حرفهٔ پدرش بود پرداخت. اولین منصب دانشگاهی او استاد آزاد[1] در دانشگاه برلین بود. در آغاز کار حرفه‌ای، منصب استادی اقتصاد را در فرایبورگ پذیرفت و بدین ترتیب جانشین اقتصاددان برجسته، کارل کنیس[2] شد. او پس از مدت اندکی دچار آشفتگی روانی شدیدی شد که برای او بازنشستگی از زندگی دانشگاهی را در پی داشت. وی بخش بزرگی از زندگی شغلی پربار خود را در مقام محقق مستقل در هایدلبرگ گذراند. در طی جنگ جهانی اول، وبر منصبی را در دانشگاه وین پذیرفت و پس از آن، در سال ۱۹۱۹، کرسی اقتصاد در دانشگاه مونیخ را قبول کرد. طی این دوران، او عضو فعال هیئت جامعهٔ ملل بود. او در اثر ابتلا به ذات‌الریه در سال ۱۹۲۰ در اوج فعالیت دانشگاهی درگذشت [۲].

وبر با انتشار *اخلاق پروتستان و روح سرمایه‌داری* در قامت عالمی برجسته رخ نمود [۳]. در فضای فکری‌ای که بیشتر روشنفکران مارکسیستی ایجاد کرده بودند، همهٔ سطوح زندگی، از جمله هنر، کم‌وبیش منحصراً بر حسب اقتصاد تبیین می‌شد. آن‌ها موضوعات سیاسی، مذهبی، اجتماعی، اخلاقی و زیبایی‌شناختی را در امتداد منافع اقتصادی می‌دانستند. وبر، در جستار دراماتیک *اخلاق پروتستان و روح سرمایه‌داری*، ساده‌انگاری تفسیر منحصراً اقتصادی از زندگی فرهنگی را تصحیح کرد. دیگر سطوح زندگی، خودمختاری نسبی با تأثیرات خاص خود را دارند. او این برنهاد را که دین

1. privatdozent
2. Karl Knies

Shiraz-Beethoven.ir

فصل اول

تأثیر هارمونی و ملودی بر عقلانی شدن موسیقی

اصول بنیادین نظام آکورد هارمونیک

موسیقی هارمونیک عقلانی بر مبنای اکتاو (نسبت ارتعاش ۱:۲) و تقسیم آن به فاصله‌های پنجم (۲:۳) و چهارم (۳:۴) و زیرتقسیمات بعدی (بر پایهٔ معادلهٔ n/(n+1) برای همهٔ فاصله‌هایی که از پنجم کوچک‌تر هستند) قرار دارد. اگر از اولین نت تونیک اکتاو، که پس از آن فاصله‌های پنجم، چهارم یا دیگر نسبت‌های متوالی معین قرار دارند، دایره‌وار در جهت بالا و یا پایین حرکت کنیم، توان این تقسیمات، هر قدر هم که این روند را ادامه دهیم، با همان تن تلاقی نمی‌کند. با احتساب کمای فیثاغورثی، دوازدهمین پنجم درست $(2/3)^{12}$ از هفتمین اکتاو، که معادل $(1/2)^{7}$ است، بزرگ‌تر است. این حالت و اینکه اکتاو را به طور متوالی تنها به دو فاصلهٔ نامساوی می‌توان تقسیم کرد هستهٔ بنیادین هر گونه عقلانی‌سازی موسیقی است. در آغاز، موسیقی مدرن را بر حسب این موضوع بررسی می‌کنیم [۱].

کیفیت‌های تنی در موسیقی آکورد هارمونیک غربی، با تقسیم اکتاو ــ به صورت ریاضی یا هارمونیک ــ به فاصله‌های پنجم و چهارم، شکلی عقلانی یافته است. پس از آن، بدون در نظر گرفتن فاصلهٔ چهارم، اکتاو

Shiraz-Beethoven.ir

بـه فاصله‌های پنجم ــ با سـوم ماژور و مینور (۲/۳ = ۵/۶ x ۴/۵) ــ سـوم ماژور ــ با تمام‌پردهٔ ماژور و مینور (۴/۵ = ۹/۱۰ x ۸/۹) ــ سوم مینور ــ با تمام‌پـردهٔ ماژور و نیم‌پردهٔ ماژور (۵/۶ = ۱۵/۱۶ x ۸/۹) ــ و تمام‌پردهٔ مینور ــ با نیم‌پردهٔ ماژور و مینور (۹/۱۰ = ۲۴/۲۵ x ۱۵/۱۶) ــ تقسیم می‌شود.

بـا حرکت از نت تونیک، هارمونی آکورد بـر پایهٔ پنجم‌های بالا و پایین تونیک سـاخته می‌شـود. هر فاصلهٔ پنجم، که به صورت ریاضی به دو فاصلهٔ سـوم قابل تقسـیم است، تریاد مشـترکی را به وجود می‌آورد. وقتی که این تریادها در جهت نظم یک اکتاو قرار داده شـوند، کل گام دیاتونیک طبیعی از تونیک مربوطه ــ بسته به اینکه سوم ماژور به سمت پایین حرکت کند یا بالا ــ یک توالی ماژور یا مینور می‌سازد.

بیـن دو حرکتِ نیم‌پـردهٔ دیاتونیک اکتاو، گاهی اوقـات، دو و در موارد دیگـر سـه فاصلهٔ تمام‌پرده وجـود دارد. در هر دو مـورد، فاصلهٔ دوم مینور اسـت؛ فاصله‌های دیگر حرکت‌های تمام‌پردهٔ ماژور هسـتند. اگر بخواهیم با حرکت‌های پایین‌رونده و بالارونده سـوم‌ها و پنجم‌ها، از هر تن گام، تن‌های جدیدی در اکتاو به دسـت بیاوریـم، دو فاصلهٔ کروماتیـک بین فاصله‌های دیاتونیک اکتاو آشـکار می‌شود. هر کدام از آن‌ها نسبت به تن‌های دیاتونیک بـالا و پایین، فاصلهٔ نیم‌پردهٔ مینور را شـکل می‌دهند. ایـن دو از یکدیگر با فاصله‌ای آنهارمونیک (دی‌یزیس) جدا می‌شوند.

هـر دو نوع تمام‌پرده فاصله‌هایی باقی‌مانده با اندازهٔ متفاوت بین تن‌های کروماتیـک ایجاد می‌کنند. علاوه بر این، حرکت‌هـای نیم‌پرده‌ای دیاتونیک از نیم‌پـردهٔ مینور با فاصلـه‌ای متفاوت انحراف دارد. بدیـن ترتیب، با اینکه دی‌یزیس‌ها از فاصله‌های دو، سه، پنج تشکیل شده‌اند، اما کمیت‌های بسیار متفاوت و پیچیده‌ای هسـتند. به [فاصلهٔ] چهارم که می‌رسـیم، دیگر امکان جدا کردن هارمونیک فاصله‌ها به کمک تقسـیم متوالی با اعداد صحیح[1] دو، سـه و پنج وجود ندارد. در مورد این فاصله، توالی تقسیم تنها با عدد صحیح هفت ممکن است. در مورد مشابه دیگری نیز جدا کردن هارمونیک فاصله‌ها با تقسـیم‌های اعداد صحیح دو، سه، پنج ممکن نیست و آن، مورد تمام‌پردهٔ بزرگ[2] و دو نیم‌پرده است.

---

1. integer
2. large whole tone

در موسیقی آکوردی هارمونیک که کاملاً عقلانی شده است، این **کیفیت‌های** تنی باعث می‌شود که یکپارچگی در توالی مقیاس‌پذیر[1] تنی بر حسب اصل تونالیته حفظ شود. این یکپارچگی در توالی مقیاس‌پذیر تنی **با تونیک** و سه تریاد نرمال اولیه‌ای که هر گام ماژوری دارد به همراه یک **گام** مینور موازی ــ که تونیک آن سوم مینوری پایین‌تر از همان کیفیات مقیاس‌پذیر تنی است ــ به دست می‌آید. علاوه بر این، هر تریادی که روی پنجم بالاتر (نمایان) یا پنجم پایین‌تر (اکتاو زیرنمایان چهارم) شکل گرفته باشد تنال است، یعنی تریادی است که روی تونیک کلیدی ــ مینور یا ماژور ــ بسیار مرتبط[2] بنا شده است که همان کیفیت‌های تن را با گام اصلی (به جز یک تن در هر کدام از آن‌ها) دارد. بر همین اساس، رابطهٔ بین کلیدها در دایره‌های پنجم[3] بیشتر بسط یافته است.

با اضافه کردن فاصلهٔ سوم دیگری به تریاد، آکوردهای هفتم نامطبوع به وجود می‌آیند. مهم‌ترین آن‌ها آکورد هفتم نمایان است که بر روی فاصلهٔ نمایان کلید بنا شده است، کلیدی که هفتم ماژور آن، فاصلهٔ سومی است که صراحتاً کلید را مشخص می‌کند، زیرا تنها در این کلید و در این هم‌نهش به مثابهٔ زنجیره‌های فاصله‌های سومی ظاهر می‌شود که از کیفیت‌های مقیاس‌پذیر تن ساخته شده‌اند. هر آکوردی را که از فاصله‌های سوم ساخته شده باشد می‌توان با انتقال یک یا تعداد بیشتری از تن‌هایش به اکتاو دیگر معکوس کرد که بدین وسیله، آکورد جدیدی از همان شمارهٔ تن و از همان معنای هارمونیک تغییرنیافته ساخته می‌شود.

مدگردانی به کلید دیگر عموماً از آکوردهای نمایان آغاز می‌شود. کلید جدید به طور واضح با آکورد هفتم نمایان یا یکی از بخش‌های خاص آن تعریف می‌شود. هارمونی آکوردی دقیق شامل حالت قاعده‌مند نهایی[4] یک فرم تنی ــ یا یکی از بخش‌های آن ــ از طریق توالی آکوردی (کادانس) است که آشکارا کلید را تعریف می‌کند. این حالت همچنین عموماً با یک آکورد نمایان و تونیک یا معکوس‌های آن ــ یا حداقل از طریق بخش‌های قابل تمییز هر دوی آن‌ها ــ به دست می‌آید.

---

1. scalable
2. related
3. circles of fifths
4. conclusion

Shiraz-Beethoven.ir