

تربیت شنوایی

آموزش سلفژ براساس تریادهای ماژور

با روش ساده

تألیف

محمد حقگو



تربیت شنوایی
آموزش سلفژ بر اساس تریادهای ماژور
با روش ساده

تألیف
محمد حقگو



مؤسسه‌ی فرهنگی - هنری ماهور

تهران ۱۳۹۹

فهرست

۸	مقدمه‌ی مؤلف
۱۰	پیشگفتار
۱۳	مباحث تئوریک در آغاز راه
۱۳	فاصله در موسیقی
۱۳	عدد فاصله در موسیقی
۱۴	جنس فاصله در موسیقی
۱۷	هماهنگ‌های فرعی صوت
۱۹	چگونگی فواصل هارمونیک‌های فرعی صوت
۲۰	آکور یا آکورد
۲۲	چند نکته‌ی مهم برای انجام تمرینات
۲۶	فصل اول (بخش عملی)
۲۶	سرایش فواصل سوم کوچک و سوم بزرگ بالارونده و پایین‌رونده
۲۶	تمرین ۱. تشخیص نت پایه در ترکیب فاصله‌ی پنجم درست
۲۸	تمرین ۲. تشخیص نت پایه در ترکیب فاصله‌ی پنجم درست با کمک الگوی ریتمیک (تمپورال)
۲۹	اهمیت و چگونگی سرایش نت‌های تشکیل‌دهنده‌ی تریادهای ماژور
۳۰	تمرین ۳. تشخیص و سرایش نت تُنیک تریاد ماژور
۳۱	تمرین ۴. سرایش اصوات آکور (تریاد) ماژور
۳۴	تمرین ۵. سرایش اصوات تریاد ماژور با الگوهای متفاوت ریتمیک
۳۷	تغییر نت‌های تُنیک در سرایش تریاد ماژور
۳۸	تمرین ۶. تبدیل سوم (تیرس) تریاد ماژور به تُنیک تریاد ماژور جدید
۴۳	تمرین ۷ و ۸. تبدیل تُنیک تریاد ماژور به پنجم تریاد ماژور جدید
۴۴	تمرین ۷. تبدیل تُنیک تریاد ماژور به پنجم تریاد جدید
۴۵	تمرین ۸. تبدیل تُنیک تریاد ماژور به پنجم تریاد جدید با رعایت کشش نت‌ها
۴۷	تمرین ۹. تبدیل سوم تریاد ماژور به پنجم (کنت) تریاد ماژور جدید
۴۹	تمرین ۱۰. تبدیل سوم تریاد ماژور به پنجم (کنت) تریاد ماژور جدید (تمپورال)
۵۱	تمرین ۱۱. تبدیل تُنیک تریاد ماژور به سوم تریاد ماژور جدید

- تمرین ۱۲. تبدیل تُنیک تریاد ماژور به سوم تریاد ماژور جدید (تمپورال) ۵۳
- تمرین ۱۳. تبدیل سوم تریاد ماژور به تُنیک تریاد ماژور جدید ۵۵
- تمرین ۱۳(الف). تغییر و تبدیل سوم تریاد ماژور به تنیک تریاد ماژور جدید ۵۵
- تمرین ۱۳(ب). تغییر و تبدیل سوم تریاد ماژور به تنیک تریاد ماژور جدید ۵۶
- با الگوهای متفاوت ریتمیک ۵۶
- تمرین ۱۴. تبدیل پنجم تریاد ماژور به سوم تریاد ماژور جدید ۵۹
- تمرین ۱۵. تبدیل پنجم تریاد ماژور به سوم تریاد ماژور جدید (تمپورال) ۶۰
- تمرین ۱۶. سرایش فواصل سوم کوچک و بزرگ در دو جهت (تمپورال) ۶۳
- وارونگی تریادهای ماژور و کاربرد آن در سرایش ۶۶
- فصل دوم (بخش عملی) ۶۷
- سرایش فواصل پنجم درست، چهارم درست و اکتاو ۶۷
- تمرین ۱۷. سرایش فاصله‌ی پنجم درست با کمک تریادهای ماژور ۶۸
- تمرین ۱۸. سرایش فاصله‌ی پنجم درست با کمک تریادهای ماژور (تمپورال) ۷۰
- تمرین ۱۹. سرایش فاصله‌ی پنجم درست، پنجم‌های درست متوالی ۷۳
- تمرین ۲۰. سرایش فاصله‌ی پنجم درست در کنار فاصله‌ی سوم کوچک پایین‌رونده ۷۵
- تمرین ۲۱. سرایش فاصله‌ی پنجم درست در کنار فاصله‌ی سوم کوچک بالا و پایین‌رونده ۷۷
- تمرین ۲۲. سرایش فاصله‌ی پنجم درست در کنار فواصل سوم بزرگ و کوچک بالا و پایین‌رونده ۸۰
- تمرین ۲۳. سرایش فاصله‌ی پنجم درست در کنار فواصل سوم بزرگ و کوچک (تمپورال) ۸۳
- تمرین ۲۴. سرایش فاصله‌ی چهارم درست با کمک تریادهای ماژور، روش اول ۸۶
- تمرین ۲۵. سرایش فاصله‌ی چهارم درست با کمک تریادهای ماژور ۸۶
- از تُنالیته‌های متفاوت ۸۸
- تمرین ۲۶. سرایش فاصله‌ی چهارم درست (تمپورال) ۹۰
- تمرین ۲۷. سرایش فاصله‌ی چهارم درست با کمک تریادهای ماژور، روش دوم ۹۴
- تمرین ۲۸. سرایش فاصله‌ی اکتاو ۹۶
- تمرین ۲۹. سرایش فواصلی که تاکنون آموخته‌اید. ۹۸
- فصل سوم ۱۰۲
- سرایش فواصل دوم، ششم و هفتم بزرگ و کوچک ۱۰۲
- تمرین ۳۰. سرایش فاصله‌ی دوم کوچک ۱۰۲

- تمرین ۳۱. اتصال تیرس و کنتِ تریاد ماژور با فاصله‌ی دوم کوچک ۱۰۵
- تمرین ۳۲. اتصال تیرس و کنتِ تریاد ماژور با فاصله‌ی دوم کوچک (تمپورال) ۱۰۷
- تمرین ۳۳. سرایش فاصله‌ی دوم کوچک در موقعیت‌های متفاوت (تمپورال) ۱۱۱
- تمرین ۳۴. سرایش فاصله‌ی ششم کوچک در تریادهای ماژور ۱۱۴
- تمرین ۳۵. سرایش فاصله‌ی ششم کوچک (تمپورال) ۱۱۶
- تمرین ۳۶. سرایش فاصله‌ی دوم بزرگ ۱۱۸
- تمرین ۳۷. اتصال تُنیک و تیرسِ تریاد ماژور با فاصله‌ی دوم بزرگ ۱۲۰
- تمرین ۳۸. سرایش فاصله‌ی دوم بزرگ در موقعیت‌های متفاوت (تمپورال) ۱۲۲
- تمرین ۳۹. سرایش فاصله‌ی هفتم بزرگ ۱۲۵
- تمرین ۴۰. سرایش اجزای آکور ماژور هفتم و فاصله‌ی هفتم بزرگ (تمپورال) ۱۲۹
- تمرین ۴۱. سرایش فاصله‌ی ششم بزرگ با کمک معکوس دوم تریادهای ماژور ۱۳۱
- تمرین ۴۲. ادامه‌ی سرایش فاصله‌ی ششم بزرگ با کمک معکوس دوم تریادهای ماژور ۱۳۲
- تمرین ۴۳. سرایش فاصله‌ی ششم بزرگ (تمپورال) ۱۳۴
- تمرین ۴۴. سرایش فاصله‌ی هفتم کوچک با کمک تریادهای ماژور ۱۳۶
- تمرین ۴۵. سرایش اجزای آکور هفتم نمایان و فاصله‌ی هفتم کوچک (تمپورال) ۱۴۰
- تمرین ۴۶. مقایسه‌ی سرایش انواع فواصل ششم و هفتم ۱۴۲
- تمرین ۴۷. علائم ترکیبی و گام ۱۴۵

- فصل چهارم ۱۴۸
- تمرین‌های سرایش (۴۸-۵۹) ۱۴۸
- تمرین ۴۸. I can ۱۴۸
- تمرین ۴۹. WACHET AUF, RUFT UNS DIE STIMME ۱۴۹
- تمرین ۵۰. Gloria ۱۵۰
- تمرین ۵۱. BWV353 ۱۵۱
- تمرین ۵۲. BWV266 ۱۵۲
- تمرین ۵۳. BWV302 ۱۵۳
- تمرین ۵۴. Nun fanget an soprano ۱۵۴
- تمرین ۵۵. Nun fanget an alto ۱۵۵
- تمرین ۵۶. Wenn die Nachtigallen schlagen ۱۵۶
- تمرین ۵۷. Tanzlied ۱۵۷
- تمرین ۵۸. O freudenreicher Tag ۱۵۸
- تمرین ۵۹. Vorspruch ۱۵۸

مقدمه‌ی مؤلف

زمانی که دانشجوی موسیقی دانشکده‌ی هنرهای زیبا در دانشگاه تهران بودم، تمام علاقه‌ام به آهنگسازی معطوف می‌شد اما یکی از مشکلاتی که از آغاز یادگیری موسیقی با آن دست‌به‌گریبان بودم توانایی درک یک ملودی با دیدن نت‌های نوشته‌شده‌ی آن بود. به عبارت دیگر خیلی دوست داشتم وقتی نت‌های موسیقی را روی خطوط حامل می‌بینم بتوانم صدای‌شان را در ذهنم بشنوم. این تقریباً یک مشکل عمومی بود و بسیاری از همکلاسی‌ها و دوستان موسیقیدانم نیز با این مشکل مواجه بودند. شرکت در گروه‌های مختلف کُر، کلاس‌های سرایش و امثال آن، بی‌تأثیر نبودند اما این توانایی در من بسیار کُند شکل می‌گرفت. با آنکه با ساز سنتور مأنوس بودم و اهل موسیقی می‌دانند که سنتور سازی چابک و پُر تکنیک است و طبیعتاً شکل‌های مختلف ریتمیکِ نت‌هایش پیچیدگی‌های فراوانی دارد، قادر بودم انواع شکل‌های ریتمیک و وزن‌خوانی‌نت‌ها را به سرعت تشخیص و انجام دهم اما در سرایش ساده‌ترین شکل‌نت‌های موسیقی چندان مطمئن نبودم و به‌درستی متوجه این ضعف در خودم شده بودم.

با پیگیری، تمرین‌های مداوم و صرف ساعت‌ها وقت در روز توانستم این ضعف را ترمیم نمایم اما همیشه می‌دانستم که باید راه ساده‌تری نیز برای کسب این توانایی وجود داشته باشد. تحقیق در مورد پیدا کردن شیوه‌ای جدید و کاربردی برای سرایش نت‌های موسیقی، بخشی از کارهای روزانه‌ام شده بود تا اینکه کتاب آموزش سلفژ توسط استادم علیرضا مشایخی چاپ شد و من نیز آن را تهیه کردم.

این کتاب با آنکه بسیار مختصر و در حدود پنجاه صفحه بود اما حاوی روشی خاص بود که برای من بسیار باارزش می‌نمود. کتاب‌هایی که تا قبل از این کتاب برای یادگیری سرایش وجود داشتند، مانند پوزولی و غیره، بر اساس شناخت اصوات گام در دو مُدِ ماژور یا مینور و با اتکا به جاذبه‌ی تُنالیتته طراحی می‌شدند. در روشی که علیرضا مشایخی طراحی و پیشنهاد کرده بود، فواصل موسیقایی به عنوان اصلی‌ترین عامل سرایش معرفی شده بودند. اطلاعاتی ندارم که این روش را ایشان طراحی کرده‌اند یا اینکه موارد مشابهی قبل از آن وجود داشته است اما برای من سرآغاز طراحی روشی بود که در حال حاضر پیش روی شماست.

پس از آنکه برای ادامه‌ی تحصیل آهنگسازی به کنسرواتوار چایکوفسکی کیف در کشور اوکراین رفتم حضور در کلاس‌های تخصصی آهنگسازی یوگنی استانکویچ من را با نگاهی نو به معماری اصوات آشنا کرد که بسیار ارزشمند و جدید بود. ایده‌ی علیرضا مشایخی در کتاب سلفژ با آنچه از استانکویچ در ارتباط با معماری اصوات آموختم، دو بال اصلی روش آموزشی «تربیت شنوایی» را ساختند.

وقتی برای اولین بار این روش را برای استادم استانکویچ در کنسرواتوار به صورت کلی توضیح

چنان مشتاقانه مرا تشویق کرد که اولین طراحی‌های آن را به‌طور جدی در همان زمان (سال ۲۰۰۳)

در شهر کیف آغاز کردم. شاید همان تشویق او بود که باعث شد بالغ بر پانزده سال را صرف تکمیل این روش آموزشی نمایم.

در جوامعی که آموزش موسیقی، به عنوان یک درس مهم، از آغاز دوران کودکی در مدارس آموخته می‌شود، تقریباً مشکلی به عنوان سرایش وجود ندارد. به خاطر دارم فارغ‌التحصیلان هنرستان موسیقی در کشور اوکراین عموماً دارای گوش مطلق (تشخیص فرکانس دقیق نت‌های موسیقی، بر مبنای فرکانس ۴۴۰ هرتز برای نت «لا») بودند.

در هر صورت، هیچ روشی در آغاز راه خالی از اشکال نیست. روزها می‌گذرند و انسان در راستای تکمیل شیوه‌های آموزشی، به دنبال یافتن روش‌هایی است که سادگی و اطمینان را در کنار زمان کوتاه‌تر به همراه داشته باشد.

ضمن آنکه امیدوارم این روش آموزشی بتواند سودمند واقع شود لازم می‌دانم از تمام بزرگان و استادانی که در مسیر زندگی موسیقایی من موثر بوده‌اند قدردانی نمایم. این کتاب را تقدیم می‌کنم به استادان گران‌قدر: علیرضا مشایخی، یوگنی فنودورویچ استانکویچ، فرهاد فخرالدینی و پروفیسور کریستین داوید.

زحمات دوست عزیز و هنرمندم سیامک جهانگیری برای راهنمایی‌های ارزشمندش در مسیر چاپ این اثر، ستودنی است.

محمد حقگو

۱۳۹۹

پیشگفتار

این کتاب شیوهی سرایش نت‌های موسیقی را بر روی خطوط حامل، با استفاده از طبیعت فیزیکی اصوات موسیقایی، به شما خواهد آموخت. در این روش آموزشی به‌هیچ‌عنوان مواردی همچون اصوات و درجات گام و نیز جاذبه‌ی ثنالیته در سیستم موسیقی ثنالی نقشی ایفا نمی‌کنند و به همین دلیل می‌توانم آن را بدون هیچ تردیدی، متد و روشی ویژه، جدید و آسان در آموزش سرایش نت بنامم.

اجازه دهید در مورد این ویژگی اندکی بیشتر توضیح دهم. البته امیدوارم هنرجویانی که مایل‌اند با این روش، سرایش را فرا بگیرند اندکی با تئوری‌های اولیه‌ی موسیقی آشنا باشند، هرچند بخش‌هایی از تئوری موسیقی که برای یادگیری این شیوه ضروری است، در ابتدای کتاب به تفصیل توضیح داده خواهد شد. هر نوشته‌ی موسیقایی با خط نت دارای دو ویژگی کلی است:

الف: کشش‌های زمانی مشخص‌نت‌ها که هنگام خواندن آنها باید با دقت اجرا شوند و در شکل‌های گوناگون توسط آهنگساز نوشته می‌شود.

ب: فرکانس یا صدای نت‌های نوشته‌شده.

مجموع دو ویژگی بالا باعث می‌شوند بتوانیم یک نوشته‌ی موسیقی را بدون استفاده از ساز، در ذهن خود به همان آهنگی تبدیل کنیم که مقصود نویسنده است. البته برای انجام آسان این مهم باید مهارت انجام هر دو ویژگی را داشته باشیم.

عموماً کسانی که در دوره‌ی نوازندگی با خط نت آشنا شده و قواعد آن را آموخته‌اند، به این تجربه دست یافته‌اند که رعایت کشش و زمان‌نت‌ها (ویژگی الف) بسیار زودتر از تشخیص فرکانس صوتی نت‌ها (ویژگی ب) تبدیل به یک مهارت می‌شود. یکی از دلایل مهم این امر، عاملی است که من آن را غریزه‌ی ریتمیک می‌نامم و این عامل می‌تواند یک جمعیت بزرگ را در مقابل یک آهنگ وادار به دست زدن هماهنگ و همزمان نماید. در یادگیری کشش نت‌ها (ویژگی الف) غریزه‌ی ریتمیک همواره مؤثر است. اما در ویژگی دوم، آیا درک فرکانس هر یک از نت‌ها هم می‌تواند دارای یک عامل ناخودآگاه باشد و در تمرین‌ها بتوان با استفاده از آن توانایی، سرایش نت‌ها را ساده‌تر نمود؟ پاسخ به این پرسش، مثبت است و این روش آموزشی بر همین اصل تکیه کرده و با در نظر گرفتن خصوصیات طبیعی اصوات موسیقایی، به صورت برنامه‌ریزی‌شده و هدفمند، سرایش اصوات موسیقایی را به شما خواهد آموخت. آنچه لازم است در اینجا مورد تأکید قرار دهم یک اصل و قانون ثابت و پایدار است: اینکه کسب هر توانایی نیازمند تمرینات مداوم و سخت‌کوشی در انجام تمرینات است. آنچه متدها انجام می‌دهند تعیین روش و برنامه‌ریزی برای دستیابی به نتیجه‌ی بهتر در انجام تمرین‌هاست، نه یک جهش متافیزیکی؛ و این روش آموزشی نیز از این قاعده مستثنا نخواهد بود.

در طول دوران آموزش موسیقی چه بسیار با هنرجویانی مواجه شده‌ام که قادر بودند قطعات بسیار سخت و پیچیده، از نظر کشش نت‌ها، را وزن‌خوانی کنند و با سازشان بنوازند اما جالب است که در سرایش یک خط نت ساده و ملودی روان دچار مشکل می‌شدند و به عبارت دیگر تا زمانی که آن قطعه را با سازشان نمی‌نواختند، قادر نبودند آهنگ و ملودی آن را درک کنند.

در این روش آموزشی با دو اصل کلی روبه‌رو خواهید شد. ابتدا اینکه هر آهنگ از قرار گرفتن فواصل مختلف موسیقایی پشت سر یکدیگر به وجود می‌آید. پس با فراگیری این فواصل که به هیچ‌عنوان نامحدود نیستند قادر خواهید بود هر ملودی را سرایش نمایید. این روش در ابتدا با استفاده از تأثیر اصوات موسیقایی بر شنود مخاطب، شما را به سهولت با سرایش فواصل موسیقی که به شکل خاصی طراحی و دسته‌بندی شده‌اند، آشنا خواهد کرد. اصل دوم که بنیان آموزشی این کتاب را تشکیل می‌دهد و آن را از روش‌های مشابه متمایز می‌سازد، چگونگی فراگرفتن فواصل مختلف و سرایش آنهاست، به طوری که غریزه و ناخودآگاه ما بتواند به عنوان عاملی کمک‌کننده راه را کوتاه‌تر نماید.

بر اساس اصل اول که مبنای سرایش را در فواصل مختلف موسیقایی می‌بیند، تاکنون متدهای متفاوتی به چاپ رسیده‌اند که در مقایسه با متدهای قدیمی، کارایی بیشتری دارند اما اصل دوم، همان‌طور که گفته شد، روش سهل‌تر یادگیری فواصل و سرایش آنهاست که این متد بر آن تکیه دارد، یعنی اینکه بتوانیم از خصوصیات ذاتی اصوات موسیقی به عنوان عاملی کمک‌کننده بهره ببریم و به یادگیری سرایش فواصل، سرعت و اطمینان ببخشیم.

مبحث فواصل در موسیقی که بخش بسیار پُراهمیتی در تئوری موسیقی محسوب می‌شود، به عنوان اولین مبحث تئوری پیش‌نیاز در این کتاب مطرح خواهد شد و قطعاً فراگیری آن الزامی است اما نکته‌ی بسیار مهمی در چگونگی یادگیری فواصل وجود دارد که در طرح درس به آن خواهیم پرداخت. مبحث تئوری بعدی که به دلیل اهمیتش پس از فواصل مورد بحث قرار خواهد گرفت و اساس طراحی تمرین‌های این کتاب است، هماهنگ‌های فرعی اصوات موسیقایی است. پیشنهاد می‌کنم این دو فصل از تئوری موسیقی را در ابتدای کتاب به دقت مطالعه کنید و یاد بگیرید تا انجام تمرینات کتاب با آگاهی همراه شود.

در این روش سرایش خواهید آموخت چگونه فواصل مختلف موسیقی را سرایش کنید اما ترتیب آموزش و یادگیری فواصل بر اساس هماهنگ‌های فرعی اصوات که «هارمونیک‌های صوت» نیز نامیده می‌شود، خواهد بود. به همین دلیل از آغاز تمرین‌ها با پدیده‌ای طبیعی از سیستم صدادهی اصوات موسیقایی روبه‌رو خواهید بود، پدیده‌ای که همواره شنیده‌اید اما به آن واقف نبوده‌اید. این پدیده باعث می‌شود به صورت ناخودآگاه با هر تمرین، احساس راحتی و آشنایی داشته باشید و سرعت فراگیری شما افزایش یابد. فراموش نکنید این پدیده در طبیعت اصوات موسیقایی وجود دارد و به کمک شما خواهد آمد، وقتی به آن آگاهی داشته باشید.

چند توصیه برای انجام بهتر تمرین‌ها:

- شروع تمرین‌های سرایش با ریتم آزاد خواهد بود و کشش نت‌ها در ابتدا هیچ اهمیتی نخواهد داشت لذا هنرجو باید توجه خود را فقط به سرایش و یادگیری فواصل نوشته‌شده اختصاص دهد.
- تمامی تمرین‌ها متکی به همراهی ساز پیانو یا دستگاه سینتی‌سایزر خواهد بود. بکوشید قبل از شروع تمرین‌ها، تا حدودی، با نواختن پیانو آشنا شوید. چنانچه بدون مربی و به صوا

از کتاب استفاده می‌کنید باید بدانید که آشنایی شما با ساز پیانو برای نواختن تریادهای ماژور در آغاز هر تمرین ضروری است هرچند تریادهای ماژور در این کتاب به ساده‌ترین شکل ممکن نوشته شده‌اند.

- در انجام هر یک از تمرین‌ها تمرکز و چگونگی تمرین بسیار مهم است. گاهی هنرجویان تلاش می‌کنند یک فاصله‌ی صوتی را برای یادگیری دائماً زمزمه کنند، غافل از اینکه یادگیری سرایش در واقع ایجاد نوعی عادت و عکس‌العمل مغز است نسبت به سه عامل: دیدن نت‌های موسیقی، تشخیص فاصله و سرایش آن فاصله. به همین دلیل در یادگیری سرایش فواصل موسیقی، زمزمه کردن یک فاصله با چشمان بسته را فراموش کنید. شما باید نت موسیقی را ببینید، فاصله را تشخیص دهید و آنگاه سرایش کنید. با تکرار این سه عمل جدایی‌ناپذیر، تمرینات را به شکل صحیح انجام دهید تا نتیجه‌ی مطلوب حاصل شود.

- بسیاری از تمرینات این کتاب، الگوهای مشابه دارند و حافظه‌ی شنیداری شما با انجام اولین تمرین خواهد توانست الگوی آن تمرین را بر اساس یک عادت انجام دهد که این عامل در واقع سودمند نیست. برای بهره‌گیری صحیح از تمرینات باید زمان آنها کوتاه باشد ولی در فاصله‌های زمانی مختلف تکرار شود. به عبارت دیگر اگر می‌توانید یک ساعت تمرین مداوم انجام دهید بهتر است این زمان را به چهار قسمت پانزده دقیقه‌ای تقسیم کنید و آن یک ساعت را در چهار مرحله‌ی مختلف و با فاصله‌ی زمانی انجام دهید.

- مباحث تئوریک را می‌توانید در کتاب‌های مختلف موسیقی، با توجه به نیازتان، مطالعه کنید. دو مبحث تئوری اولیه در این کتاب به دلیل اهمیت‌شان آورده شده‌اند.

- فراموش نکنید قبل از تألیف این کتاب، سال‌ها، برخی از دانشجویان و هنرجویان موسیقی را با همین روش آموزشی آشنا نموده‌ام و نتیجه‌ی این روش در عمل ثابت شده است.

- اگر می‌خواهید به‌طور خودآموز و بدون حضور مربی تمرینات کتاب را انجام دهید بسیار مهم است که در هر لحظه آنچه را سرایش می‌کنید با ساز پیانو کنترل کنید. استفاده از دستگاه «تیونر» نیز برای اطمینان از صحت سرایش بلامانع است.

مباحث تئوریک در آغاز راه

فاصله در موسیقی (Interval)

فاصله، نوعی سنجش میان دو چیز یا دو عامل است. سنجش فاصله کاربردهای فراوانی دارد. مثلاً در مسافت می‌توانید فاصله‌ی مبدأ تا مقصد را بر حسب کیلومتر یا متر که واحدهای سنجش فاصله هستند مشخص کنید. اگر بگویید فاصله‌ی شهر من با شهر شما صد کیلومتر است، دو عامل را برای این سنجش مشخص کرده‌اید. اول عدد سنجش (یعنی صد) و دوم واحد سنجش که کیلومتر یا متر است. اساساً در هر سنجش به این دو عامل (عدد سنجش و جنس سنجش) نیاز داریم. در وزن نیز که نوعی سنجش است وقتی می‌گوییم پنج کیلو، عدد و واحد سنجش را مشخص می‌کنیم.

فاصله، میزان دوری و نزدیکی دو چیز یا دو عامل از یکدیگر را نشان می‌دهد. در موسیقی، اندازه‌گیری اختلاف جایگاه دو صدا یا نت، نسبت به یکدیگر بر روی خطوط حامل را فاصله می‌گویند. پس برای شکل‌گیری یک فاصله‌ی موسیقی همواره نیاز به دو نت خواهیم داشت. قاعدتاً سنجش فاصله در موسیقی نیز با دو عامل عدد سنجش و جنس سنجش همراه خواهد بود.



شکل ۱

دو نت شکل بالا در چه فاصله‌ای از یکدیگر قرار دارند؟ فراموش نکنید که پاسخ به این سؤال باید دارای دو عامل عدد و جنس سنجش (فاصله) باشد.

عدد فاصله در موسیقی

الف: مبنای شمارش برای عدد فاصله نت بم است (در شکل ۱، نت «فا»). با احتساب عدد ۱ برای نت بم، تمام نت‌های پیوسته‌ای که میان دو نت «فا» و «ر» در شکل ۱ قرار می‌گیرند را بشمارید تا به نت مقصد برسید. عدد نهایی، همان عدد فاصله‌ی ما خواهد بود که در شکل ۱ این عدد، فاصله‌ی ۶ را مشخص می‌کند. به شکل ۲ دقت کنید تا ببینید عدد فاصله‌ی شکل ۱ را چگونه شمرده و مشخص کرده‌ایم.



شکل ۲

ب: علائم تغییردهنده شامل دیز (#)، بمل (b) و بکار (b) هیچ تأثیری بر عدد فاصله نمی‌گذارند. برای مثال در شکل ۳ با آنکه علائم تغییردهنده در کنار دو نتِ فاصله قرار گرفته‌اند اما عدد فاصله، مانند شکل ۱ و ۲، همچنان عدد 6 است.



شکل ۳

با توجه به اینکه گفته شد مبدأ هر فاصله برای شمارش، نتِ بم است، لازم است در بیان فواصل، این قاعده را در نظر داشته باشید و مثلاً اگر می‌گوییم فاصله‌ی نتِ «ر» تا نتِ «لا»، قطعاً نتِ «ر» در منطقه‌ی بم و نتِ «لا» در بالای آن قرار گرفته است. در غیراین صورت مانند شکل ۴ ناچاریم از توضیحات و واژه‌های اضافی، مانند بالارونده یا پایین‌رونده برای بیان آن فاصله استفاده کنیم.

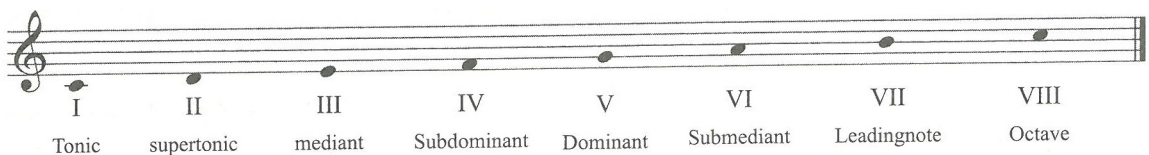


شکل ۴

در قسمت ب (شکل ۴) باید فاصله را «ر، لا» نام‌گذاری کرد، هرچند برابر قواعد نت‌خوانی در موسیقی، نت‌ها از چپ به راست خوانده می‌شوند. بدیهی است این قاعده فقط برای نام‌گذاری فاصله است و چنانچه آن را «لا، ر» بنامیم باید با توضیح «لا، ر پایین‌رونده» همراه باشد اما در سرایش این موضوع مهم نیست.

جنس فاصله در موسیقی

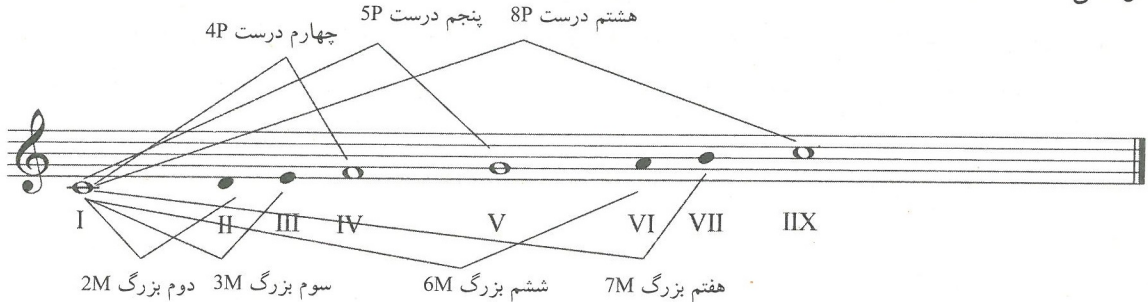
برای تعیین جنس فاصله‌های مختلف در موسیقی از الگوی مُدِ ماژور استفاده می‌شود. همان‌طور که می‌دانید هر مُد، اعم از ماژور یا مینور، از درجات هشتگانه تشکیل شده است. به عبارت دیگر، هشت نت، ساختمان یک مُد را تشکیل می‌دهند که به هریک از آن نت‌ها یک درجه می‌گویند و با نام یا اعداد لاتین، مانند شکل ۵، نام‌گذاری می‌شوند.



شکل ۵

درجات هر مُد اعم از ماژور یا مینور به دو دسته‌ی کلی تقسیم می‌شوند: درجات اصلی یا تُنال (درجه‌ی یکم، چهارم، پنجم، اکتاو) و درجات فرعی یا مُدال (درجه‌ی دوم، سوم، ششم، هفتم). دلیل نام‌گذاری درجات تُنال و مُدال بحث نسبتاً مفصلی دارد که می‌توانید با مراجعه به منابع معتبر موسیقی، آن را مطالعه کنید. به شکل شماره‌ی ۶ گام دو ماژور توجه کنید. درجات اصلی به صورت نت‌های توخالی و درجات فرعی به صورت نت‌های توپر مشخص شده‌اند. نت درجه‌ی اول هر گام را تُنیک می‌نامند. در شکل ۶، فاصله‌ی درجه‌ی اول (تُنیک) با درجات اصلی را فواصل درست (Perfect)، و فاصله‌ی تُنیک با

فرعی را با همین الگوی شکل ۶، فواصل بزرگ (Major) می نامند. این مبنای نام گذاری اولیه برای جنس فواصل است.



شکل ۶

فاصله‌های نام گذاری شده در شکل ۶ دارای مشخصات ویژه‌ای هستند و هر فاصله‌ای با اعداد ذکر شده باید ویژگی‌هایی داشته باشد که فاصله‌ی بزرگ یا درست خوانده شود. مثلاً در فاصله‌های چهارم (4p) و پنجم (5p) (چهارم درست و پنجم درست) فاصله‌ی چهارم درست در شکل ۶ دارای دو و نیم پرده اختلاف میان نت «دو» (تُنیک) و نت «فا» (درجه‌ی چهارم یا سوب دومینانت) است. پس اگر دو نت موسیقایی با هم فاصله‌ی چهارم داشتند و اختلاف‌شان نیز دو و نیم پرده بود آن فاصله، چهارم درست خواهد بود. در غیر این صورت اگر فاصله‌ی چهارم تعداد پرده و نیم پرده‌ی کمتر یا بیشتری داشت نام‌های دیگری برای‌شان انتخاب شده که فراخواهیم گرفت.

این نکته را به خاطر بسپارید که تا این مرحله فواصل دو دسته‌اند: درست و بزرگ. چنانچه فاصله‌ای یکم، چهارم، پنجم یا اکتاو (هشتم) بود، به دسته‌ی فاصله‌های درست تعلق دارد و فواصل دوم، سوم، ششم و هفتم به دسته‌ی فواصل بزرگ متعلق‌اند. بدیهی است منظور از تعلق به یک دسته، نام گذاری قطعی آن به «درست» یا «بزرگ» نیست، چرا که برای هر فاصله باید تعداد پرده و نیم پرده‌های میان فاصله را شمرده و در صورت مطابقت با شکل ۶، نام درست یا بزرگ را به عدد فاصله خواهیم داد. در جدول شکل ۷ مشخصات فواصل کاربردی درست و بزرگ آورده شده‌اند. سعی کنید آنها را به خاطر بسپارید.

مشخصات فواصل مختلف، برابر الگوی مُدِ ماژور و بر مبنای نام گذاری جنس فواصل

فواصل درست Perfect	فواصل بزرگ Major
	2M دوم بزرگ = یک پرده
	3M سوم بزرگ = دو پرده
4P چهارم درست = دو و نیم پرده	
5P پنجم درست = سه و نیم پرده	
	6M ششم بزرگ = چهار و نیم پرده
	7M هفتم بزرگ = پنج و نیم پرده
8P هشتم درست = شش پرده	

شکل ۷

با توجه به آنچه گفته شد روش محاسبه‌ی عدد فاصله را به صورت کامل، و نام‌گذاری جنس فاصله را به صورت کلی شناختیم، به دلیل تنوع فواصل موسیقی، بسیار پیش خواهد آمد که فاصله‌ی مورد نظر ما از نظر نام‌گذاری جنس فاصله، با الگوی مُدِ ماژور همخوانی نداشته باشد. مثلاً یک فاصله‌ی چهارم اگر دو و نیم پرده باشد، چهارم درست خواهد بود. اما اگر فاصله‌ی چهارم بود و نیم پرده کمتر یا بیشتر بود، چه نامی روی آن بگذاریم؟
به فواصلی که در شکل ۸ آمده است توجه کنید. در این شکل جنس فواصل مشخص نشده است.

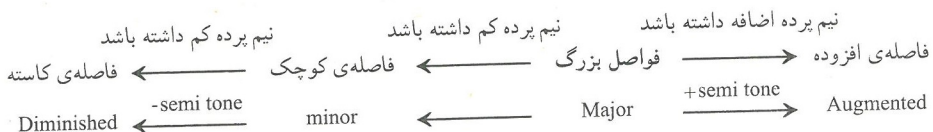
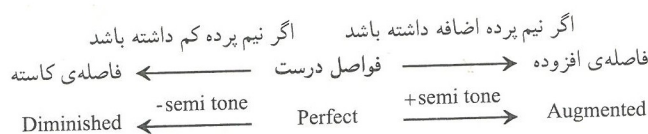


الف: فاصله‌ی سوم است که برابر الگوی مُدِ ماژور در صورت وجود دو پرده میان دو نت، سوم بزرگ نامیده خواهد شد اما همان‌گونه که می‌بینید میان این دو نت فقط یک و نیم پرده فاصله وجود دارد. پس این فاصله‌ی سوم بزرگ نیست چون نیم پرده از الگوی فواصل سوم بزرگ کمتر دارد و باید برای جنس فاصله نام دیگری انتخاب کنیم.

ب: فاصله‌ی ششم است که برابر الگوی مُدِ ماژور در صورت وجود چهار و نیم پرده میان فاصله‌ی ششم می‌توانستیم آن را فاصله‌ی ششم بزرگ بنامیم اما همان‌گونه که می‌بینید در فاصله‌ی میان دو نت «سل دیز» و «می» که ششم هستند مجموعاً چهار پرده وجود دارد و در مقایسه با یک فاصله‌ی ششم بزرگ، نیم پرده کم دارد و مانند مثال قبل باید نام دیگری برای جنس فاصله‌ی آن انتخاب کنیم. توجه داشته باشید که عدد فاصله هیچ ارتباطی به تعداد پرده و نیم‌پرده ندارد و تنها برای جنس فاصله باید نام دیگری انتخاب شود که در ادامه آن را تعریف خواهیم کرد.

به سایر فاصله‌ها دقت کنید و اگر تعداد پرده و نیم‌پرده‌های آنها را با الگوی مُدِ ماژور مقایسه کنید متوجه خواهید شد این مثال‌ها در واقع فواصلی هستند که بر الگوی مُدِ ماژور منطبق نیستند و تعداد پرده و نیم‌پرده‌های فاصله، کمتر یا بیشتر از الگوی مُدِ ماژور است. به همین دلیل نیاز به یک تعریف جامع برای نام‌گذاری جنس این فواصل خواهیم داشت.

با توجه به موارد گفته‌شده، قواعدی را بنا می‌نهم که نام‌گذاری جنس فواصل در هر صورتی قابل پیش‌بینی و نام‌گذاری باشد.



با قاعده‌ی فوق می‌توانیم فواصل شکل ۸ را این‌طور نام‌گذاری کنیم:

الف. سوم کوچک (3m)

ب. ششم کوچک (6m)

پ. دوم کوچک (2m)

ت. فاصله‌ی پنجم افزوده (5Aug)

ث. چهارم افزوده (4Aug)

در این متد سرایش باید فواصل موسیقی از نظر عدد و جنس فاصله به سرعت تشخیص داده شوند. البته نگران نباشید، چرا که با تمرین و تکرار زیاد، هر فاصله به صورت یک عادت دیداری در می‌آید و آن را به سرعت تشخیص خواهید داد.

پیشنهاد می‌کنم در ابتدا با یادگیری فواصل، میان‌نت‌های طبیعی بکار (۵) بر روی خطوط حامل، تمرینات را شروع و سعی کنید سرعت عمل‌تان در تشخیص عدد و جنس هر فاصله به تدریج افزایش یابد. در مورد اعداد فواصل به خاطر داشته باشید که فواصل تا هشتم (اکتاو) را فاصله‌ی ساده و فواصل بیشتر از آن را فاصله‌ی ترکیبی می‌نامند. به نام‌گذاری فواصل در شکل ۹ توجه کنید.

فاصله‌ی ساده	فاصله‌ی ساده	فاصله‌ی ترکیبی	فاصله‌ی ساده	فاصله‌ی ترکیبی	فاصله‌ی ساده
--------------	--------------	----------------	--------------	----------------	--------------

سوم کوچک (3m)	دوم کوچک (2m)	نهم بزرگ (9M)	هشتم درست (8P)	پنجم درست (5P)
---------------	---------------	---------------	----------------	----------------

شکل ۹

فاصله یکی از مباحث مهم در تئوری موسیقی است که بسیاری از مبانی تئوری موسیقی، هارمونی و گُنترپوآن، به آن وابسته‌اند.

در این کتاب هر آنچه از مطالب تئوری موسیقی برای آمادگی شما مورد نیاز بوده، بررسی و مطرح شده‌اند. قطعاً می‌توانید هریک از این مباحث را در منابع تئوری موسیقی مطالعه کنید و بیشتر در مورد آنها بدانید.

هماهنگ‌های فرعی صوت (Overtones)

با یک جمله‌ی کلی می‌توانیم این بحث را آغاز کنیم: اصوات موسیقی حاصل از نواختن سازها خالص نیستند. هر نت و صدای موسیقی که از یک ساز شنیده می‌شود، به صورت همزمان، ترکیبی از شانزده صدای مختلف است که با نواختن هر نت، پانزده صدای دیگر در بخش‌های بالاتر و زیرتر از نت نواخته‌شده، با نظم خاصی به صدا در می‌آیند و ناخودآگاه شنیده می‌شوند. نتی که نواخته می‌شود (Tone) و اصوات فرعی که با آن به صدا در می‌آیند «هماهنگ‌های فرعی صوت» نامید