دیتر د لاموته
Diether de la Motte

# آموزش هارمونی و تاریخ تحول آن

برگردان به فارسی:

پرویزمنصوری

www.ketab.ir

تهران، ۱۳۸۳

موته، دیتردلا، ۱۹۲۸ - م.
Motte, Diether Dela
آموزش هارمونی و تاریخ تحول آن/دیتر دلاموته؛ برگردان به فارسی پرویز منصوری. -
تهران: امین‌دژ، ۱۳۸۳
۳۴۲ ص.: مصور، پارتیسیون.
ISBN 964-93780-6-5
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی:
Harmonielehre.
کتابنامه به صورت زیرنویس.
۱. هارمونی - - تاریخ. الف. منصوری، پرویز، ۱۳۰۸ - ، مترجم، ب. عنوان.
ML ۴۴۴/م۸آ۸ ۷۸۱/۲۵۰۹
۱۳۸۳
کتابخانه ملی ایران ۳۱۳۰۴ - ۸۳ م

نشر امین‌دژ تلفن ۸۰۲۳۰۷۰ - ۰۹۱۲۳۸۴۶۰۰۱

| | |
|---|---|
| *آموزش هارمونی و تاریخ تحول آن* | پرویز منصوری |
| چاپ اول | زمستان ۱۳۸۳ |
| حروفچینی | نخستین |
| ویرایش فنی | فرهود امیرانی |
| طرح روی جلد | رضا امین‌درباری |
| لیتوگرافی | طیف‌نگار |
| چاپ | دیدآور |
| شمارگان | ۲۲۰۰ نسخه |
| قیمت | ۳۵۰۰ تومان |


حقوق چاپ و نشر محفوظ است.

www.ketab.ir

## یادداشت ویراستار

همهٔ اهل موسیقی پرویز منصوری را می‌شناسند. برخی از موسیقیدانان فعال کنونی، یا مستقیماً شاگرد وی بوده‌اند و یا به طور غیرمستقیم از طریق مطالعهٔ کتاب‌ها و مقالاتی که نگاشته یا ترجمه نموده از دانسته‌هایش بهره برده‌اند. او که اکنون هشتاد سال دارد از حدود ده سال پیش در وین زندگی می‌کند، شهری که پیش از میان سال‌های ۱۳۳۶ تا ۱۳۴۸ و در طی دوران تحصیل در آنجا زندگی کرده و از مدرسهٔ عالی موسیقی مشهور آن شهر در دو رشتهٔ آهنگسازی و سازهای کوبه‌ای فارغ‌التحصیل شده است.

پرویز منصوری را می‌توان از نویسندگان و مترجمان پیش‌کسوت در زمینهٔ موسیقی در ایران دانست. تاریخ برخی از مقالات او که در مجلهٔ موسیقی و مجلهٔ موزیک منتشر شده به بیش از پنجاه سال پیش می‌رسد. مطالعهٔ مقالات و کتاب‌هایی که وی برای ترجمه برگزیده نشان می‌دهد که وی در انتخاب‌هایش هدف مشخصی را دنبال می‌کند و آن ایجاد شناخت عمیق‌تر و دقیق‌تر از هنر موسیقی در مخاطبین است، از این نظر می‌توان وی را یک مترجمِ «مؤلف» دانست.

ترجمهٔ کتاب حاضر نیز در همین راستا صورت گرفته و خواننده پس از مطالعهٔ کتاب به درکی عمیق‌تر از فن هارمونی و علت وجودی قوانین آن نائل شده و به دلایل اختلاف برداشت آهنگسازان از این قوانین در سبک‌های تاریخی گوناگون پی خواهد برد. این کتاب نخستین کتاب از یک تریلوژی نوشتهٔ دیتر دلا موته موسیقیدان معاصر آلمانی است که نخستین بار در سال ۱۹۷۶ میلادی در آلمان به چاپ رسید و تاکنون به چاپ سیزدهم رسیده و به چند زبان دیگر نیز ترجمه شده است[1] (دو کتاب دیگر به ترتیب «کنترپوان» و «ملودی» نام دارد). ترجمهٔ فارسی عنوان اصلی کتاب، «آموزش هارمونی» (Harmonie Lehre) است که ما آن را به «آموزش هارمونی و تاریخ تحول آن» تغییر دادیم

---

۱. ترجمهٔ حاضر از روی چاپ هفتم این کتاب (۱۹۹۰) به زبان آلمانی صورت گرفته است.

www.ketab.ir

تا عنوان آن به محتوا و شیوهٔ بیان مطالب کتاب نزدیک‌تر باشد، زیرا در این کتاب قوانین هارمونی و برداشت آهنگسازان معین از آن نه به طور انتزاعی، که در بستر تاریخی و با توجه به سبک‌های معین بررسی شده و داوری دربارهٔ سبک‌های گوناگون موسیقایی و آهنگسازان هر دوره کاملاً با دوراندیشی و بی غرضانه و با ذکر جزئیات هارمونیک صورت گرفته است. همچنین هنرجویان برای آگاهی از میزان فراگیری خود و درک بهتر مطالب هر بخش می‌توانند به حل تمریناتی که در زمینهٔ موضوع مورد نظر آورده شده بپردازند. مطالعه و تدریس این کتاب، که در واقع به طور همزمان هم آموزش هارمونی و هم تاریخ تحول هارمونی را در بر دارد، برای دانشجویان دوره‌های عالی تحصیلات دانشگاهی بی تردید می‌تواند بسیار مفید باشد.

*فرهود امیرانی*

*آبان ۱۳۸۳*

www.ketab.ir

## کلامی از مترجم

چند سال پیش این کتاب را دیدم و با مطالعهٔ آن به یاد یکی از گرفتاری‌های خودمان در تعلیم هارمونی، یعنی اختلاف نظر شدید استادان در تدریس تکنیک هارمونی افتادم؛ در سرزمین ما هر استاد، درست مانند رهبران و پیروان مذاهب و احزاب سیاسی، که خود را محق و همهٔ دیگران را ناحق می‌دانست و شاگردانشان نیز، به تبع استاد خود دسته‌های حیدری و نعمتی به راه انداخته بودند، مرا نیز دچار گیجی و بلاتکلیفی کرده بود.[1]

این بلاتکلیفی تا زمانی که هنوز در ایران به تحصیل موسیقی اشتغال داشتم بر روحیه‌ام حاکم بود و جرئت آهنگسازی نداشتم، در ادامهٔ تحصیل در اتریش از حدت و شدت آن کاسته شد (در تکالیف کلاس آهنگسازی هر ابتکار من، توسط استاد به راحتی درک می‌شد و گاه او آن را چنان تصحیح می‌کرد که به هدف من نزدیک‌تر می‌شد) با این حال هنوز جرئت بلندپروازی نداشتم.

پس از بازگشت به ایران به نگارش و انتشار کتابی در زمینه هارمونی پرداختم و کوشیدم در آن کتاب به اختلاف نظر میان روش‌های هارمونی نزدیک نشوم، یا با تشریح همهٔ راه و روش‌ها از کنارشان به سلامت بگذرم و... سال‌ها بعد با مطالعهٔ کتاب حاضر به علت این اختلاف روش‌ها واقف شدم و دانستم که: هارمونی نیز خود، مانند قطعه‌های تصنیف شدهٔ موسیقی، محصول ابتکارات گوناگون آهنگسازان از گذشته تاکنون است. و نیز اینکه استادان هارمونی ــ به ویژه در ایران ــ در تدریس خود ابتکارات آهنگسازان متأخر قرن نوزدهم و بیستم را مسکوت می‌گذارند. این سکوت حتی دامن کتاب‌های هارمونی را نیز که در غرب انتشار می‌یافت، در برمی‌گرفت.

خلاصهٔ کلام: با مطالعهٔ این کتاب، به علت این اختلاف روش‌ها ــ که با بیانی انتقادگونه در آن تشریح می‌شد، و از آن مهم‌تر، به روش‌های ابتکاری آهنگسازان قرن بیستم (که آنها نیز در این

---

۱. بی‌مناسبت نیست که دربارهٔ این گرفتاری‌ها، به مقدمهٔ کتاب *هارمونی تحلیلی* نوشتهٔ همین نگارنده نیز نگاه کنیم.



www.ketab.ir

کتاب آمده‌اند) اشاره نشده است ــ پی بردم و تمایل شدیدی یافتم تا این کتاب را به فارسی برگردانم، هر چند ضمن کار دریافتم که کارترجمه چندان هم آسان نیست! به گفتهٔ دیگر سخت‌کوشی‌ای لازم بود که متن فارسی از یک سو به متن اصلی وفادار بماند و از سوی دیگر برای خوانندگان فارسی‌زبان کمابیش ساده باشد.

در نهایت، آنچه که در واقع از مطالعهٔ این کتاب حاصل می‌شود، تنها اصول هارمونی نیست، بلکه تاریخ تحول این هنر طی تاریخ هنر آهنگسازی، ازقرون دهم ــ شانزدهم که اولین ابتکارات چندبخشی در نوشتن آهنگ‌ها به کار برده شده، تا زمان حاضر است، یعنی تاریخ تحول آهنگسازی طی ۶ تا ۱۰ قرن نیز هست.

به باور من فراگرفتن هر فرمول علمی یا نکتهٔ هنری زمانی مثمرثمر تواند بود که به مسیر تحول تاریخی و علل کشف آن نیز بتوان دست یافت. با این آگاهی حتی می‌توان در شرایطی معین، فرمول جدیدی عرضه کرد یا در ابتکارهای هنری پیشرفتی نشان داد. در غیر اینصورت فراگیری بس «طوطی‌وار» خواهد بود و فراگیرنده‌ای اینچنین، جسارت پیشرفت علم یا هنر را در خود نخواهد یافت، بلکه فراگرفته‌های او سدی بر پیشرفت‌هایش خواهد بود.

نکتهٔ دیگر اینکه کتاب حاضر از آنچه برای ما آهنگسازان ایرانی ــ که به هر حال موظف به پیشرفت موسیقی‌مان هستیم ــ لازم است، بسیار پیش‌تر می‌رود. این پیشرفت به سویی هدایت شده که به احتمال قوی با بیان موسیقی ما تباین یافته است؛ بنابراین ما مجبور نیستیم از آنچه که این کتاب، به ویژه در فصول پایانی خود عرضه می‌کند پیروی کنیم (کتاب نیز چنین توصیه‌ای ندارد). در واقع این پیروی گونه‌ای تقلید بدون منطق است که عرضهٔ آن نه در ایران خریداری دارد و نه به احتمال قوی، هرگاه توسط موسیقیدانی ایرانی در غرب به اجرا درآید ــ و اگر از تعارف‌های مؤدبانه و دیپلماتیک نقادان غرب چشم بپوشیم ــ در آنجا طرفدارانی خواهد یافت.

در اینجا بحث بر سر دو چیز است: ۱) بیان، و ۲) تکنیک.

بیان موسیقی، و به طور کلی بیان هر اثر هنری، پیامی است که آفرینندهٔ اثر هنری به پذیرندهٔ آن اثر، یعنی مردم، عرضه می‌کند. و ممکن است شکلی از آرزوهای ارضاء نشدهٔ او باشد، یا دیگران را تحریک و وادار به انجام امری شجاعانه کند، یا...

اما تکنیک، فوت و فنی است که با آن بتوان اثر هنری را چنان شکل داد که پذیرندهٔ هنر آن را درک کند یا تحت تأثیر آن قرار گیرد.

اینک آنچه ما می‌توانیم از این کتاب سود برگیریم، در واقع تکنیک است نه بیان. آن هم نه آنچه که در آن آمده، و کاربرد آن به نحوی تقلیدوار. بلکه آزادی‌های داده شده در آن، تنها و تنها باید بر جسارتمان بیفزاید، بدون آنکه این افزایش جسارت قضاوتمان را کدر کند. بنابراین



www.ketab.ir

کوشش ما باید در راه بالا بردن قدرت قضاوتمان ثمر دهد. و نیز اینکه هرگاه آثار دیگران را نمی‌پسندیم، نباید بدون یک تحلیل درست، در محکوم کردن آن بکوشیم.

می‌دانیم که موسیقی ایرانی از نظر بیان و پیام، و آرزوهای ارضاء نشده، با موسیقی غرب تفاوت دارد. ریشه‌های این تفاوت در کجاست؟ تمام محققین ما آنچه دربارهٔ موسیقی ایرانی گفته‌اند، تنها به خصیصه‌های این موسیقی مربوط بوده است و هیچ‌کس در پی یافتن علت این خصیصه‌ها نبوده است. موسیقی ایرانی از فواصل نامساوی میان اصوات آن تشکیل یافته است. این شکل، به صورتی البته ساده‌تر، در موسیقی غرب نیز، در گذشته‌های دور وجود داشته است؛ و آنها، در حوالی قرن شانزدهم، این فواصل را مساوی و متعادل کرده‌اند تا بتوانند موسیقی‌شان را جلو ببرند، بر حجم آن بیفزایند و قدرت مانور آن را افزون کنند. در نتیجه موسیقی ایرانی نیز، اینجا و آنجا تحت تأثیر موسیقی غرب قرار گرفته، هر چند این تأثیر در سطح بسیار نازلی صورت پذیرفته است. یعنی به جای آنکه ما اثری به گستردگی و عظمت سمفونی بنویسیم، ترانه نوشته‌ایم!

شاید تنزل موسیقی و موسیقیدان در جامعهٔ ما، گناه موسیقی و موسیقیدان نباشد و چه بسا وضع جامعه و تاریخ تحول ما در آن نقشی داشته باشد، اما در حال حاضر، این وظیفه به گردن موسیقیدانان است که همت کنند با همکاری یکدیگر به تعالی موسیقی بکوشند. تردید نیست که برای رفع این ایرادها سخت کوشی لازم است، اما اگر این سخت‌کوشی به جایی برسد که مثلاً بتوانیم آثاری استادانه خلق کنیم تازه این آثار مورد پسند جامعه قرار نخواهد گرفت! چراکه مردم ما هرگز لحظه‌های تاریخی پیشرفت موسیقی را طی نکرده‌اند. موسیقی ما، خواه لایهٔ کلاسیک آن یا لایهٔ ترانه همچنان ثابت مانده است. بنابراین یکی از وظایف مستمر و شاید دشوار موسیقیدانان، تعالی سلیقه‌ها باید باشد. برای رسیدن به این هدف، گام اول این است که موسیقیدانان بایستی با هم همکاری کنند؛ لازم است که موسیقیدانان استادتر به جای آنکه به موسیقیدانان پایین‌تر از خود حسادت کرده و آنها را تحقیر کنند؛ نواقص کارشان را در خلوت گوشزد کنند و حوصلهٔ بسیاری در شنیدن دفاعیات او داشته باشند. شاید این عمل دشوارترین و پیچیده‌ترین راه باشد، اما من خیال نمی‌کنم که راهی جز این در رسیدن به مقصود موثر باشد.

وظیفهٔ دیگر تربیت موسیقیدانان است. تعداد موسیقیدانان هرچه زیادتر باشد، پیشرفت موسیقی در آن جامعه سریع‌تر خواهد بود. اما این تنها نکته نیست. موسیقیدان خوب باید تربیت کرد و این هدف در صورتی تحقق می‌یابد که استادان موسیقی سعهٔ صدر بیشتری داشته باشند و در تدریس خود بخل و حسادت نورزند. استادان می‌توانند مطمئن باشند که اگر رفتارشان با شاگردان صمیمانه و بدون بخل و حسادت باشد، شاگردان نیز پس از رسیدن به

www.ketab.ir

درجهٔ استادی، احترام استادشان را نگه خواهند داشت.

شاید تذکار این مطالب در مقدمهٔ ترجمهٔ یک کتاب درسی مناسب نباشد، اما چه کنیم که امروزه درد بزرگ موسیقیدانان ما همین است. درد بزرگ ما بیشتر خودبینی‌ها و حسادت‌هاست تا پایین بودن معلوماتمان.

دربارهٔ این ترجمه باید چند نکته بیفزایم:

۱ـ در اصل کتاب هیچ زیرنویسی وجود ندارد و همهٔ زیرنویس‌ها از من است.

۲ـ نام نت‌ها در کتاب با سیستم آلمانی نمایش داده شده (به زیرنویس ص ۳۲ مراجعه کنید) و نشانه‌های آکوردهای نقشدار (مانند T، S، D، $T_3$، $S_3$، $D_3$، $T_5^6$، $S_5^6$ و...) به همین صورت در کتاب اصلی آمده و نویسنده توضیحات لازم را در صفحات پایانی کتاب آورده است. این نشانه‌ها را باید حفظ کرد و به خاطر سپرد یا هر بار به توضیحات آن‌ها در پایان کتاب نگاه کرد. در فصول بعد نشانه‌هایی مانند Tp، $D_7^9$، $\flat D_7$ یا $\flat D_7$ و غیره دیده می‌شوند که در پایان کتاب توضیح داده شده‌اند.

۳ـ نثر کتاب بسیار فشرده است و از اینرو ترجمهٔ آن به گونه‌ای که همواره روش من بوده است، سلیس و روان نیست. شاید اگر مترجم زبردستی آن را به فارسی برمی‌گرداند، هر دو منظور، یعنی وفاداری به متن و سلاست زبان، حاصل می‌شد. احتمال می‌دهم این امر ــ اگر با نوشته‌های دیگرم مقایسه شود ــ بزرگ‌ترین نقص ترجمهٔ کتاب حاضر باشد. در هر حال خواننده با اندکی دقت و کوشش می‌تواند به منظور نویسندهٔ کتاب پی‌ببرد.

۴ـ از آنجا که کتاب حاضر، به تصور آنکه خوانندهٔ کتاب به اصول مقدماتی مطالب وارد است، به این مباحث نپرداخته، از اینرو به خوانندهٔ ایرانی توصیه می‌کنم، ابتدا به مطالعهٔ کتاب ***هارمونی تحلیلی*** نوشتهٔ همین نگارنده بپردازد و سپس مطالعهٔ این کتاب را آغاز کند.

در اواخر ترجمهٔ این کتاب، دفتری شامل قطعه‌های کوتاه و ساده برای پیانو به دستم افتاد که جالب دیدم آن را نیز همزمان با این کتاب منتشر کنم. در این دفتر تحت عنوان «نرمش انگشتان» قطعه‌هایی تنظیم شده‌اند که: ۱) از نظر تکنیک اجرا بسیار ساده‌اند و هر نوآموزی که شش ماه یا یک‌سال کار بر روی پیانو را آغاز کرده باشد، با اندکی تمرین می‌تواند آن‌ها را اجرا کند؛ ۲) تقریباً هر قطعه حاوی ابتکارهایی در زمینهٔ آهنگسازی است و هنرجویان رشتهٔ آهنگسازی نیز می‌توانند بهره‌های بسیار فراگیرند. ۳) از آنجا که هنرجوی آهنگسازی باید در نواختن پیانو تا حدی توانایی پیدا کند که اجرای قطعات این کتاب امکان‌پذیر باشد، لذا هنرجوی این رشته از این دفتر فایده‌ای دوگانه برخواهد گرفت: در نوازندگی پیانو یارایی بیشتری به دست آورده و با



www.ketab.ir

استفاده از ابتکارهای ساده و گوناگون آن در آهنگسازی، قدرت ابتکار خود را بالا و بالاتر ببرد. و ضمناً در رشتهٔ اخیر او قادر خواهد بود هر قطعه را پیش از نواختن، از نظر امکانات آهنگسازی و همهٔ مسایل مربوط به این رشته، مانند هارمونی (کاربرد آن در آهنگسازی‌های ساده و کوتاه)، کنترپوان (تلفیق یک ملودی به فاصلهٔ اکتاو یا فاصله‌ای دیگر در بخش‌های مختلف)، فرم (شکل‌های ساختمانی یک قطعه در مجموع) و غیره... سودهای فراوان برگیرد.

در پایان بر خود لازم می‌دانم از دوست عزیز و پژوهشگر موسیقی آقای فرهود امیرانی که ویرایش فنی این کتاب را با دقت و احساس مسئولیت فراوان انجام داده است تشکر نمایم.

همچنین از خانم عاطفه فاضلی به خاطر حسن سلیقه‌اش در چاپ این کتاب و آقای فیض‌آبادی و همکاران مؤسسه نخستین که با صبر و حوصله کافی حروفچینی و صفحه‌آرایی این کار دشوار را به پایان رسانده‌اند سپاسگزارم.

پرویز منصوری

فروردین ۱۳۸۲

www.ketab.ir

# فهرست


**دربارهٔ این کتاب ..... ۱۷**

**پیشگفتار ..... ۱۹**

**لاسو ـ پالسترینا ـ لکنر ـ کاوالیه‌ری (۱۶۰۰) ..... ۲۵**

**باخ ـ هندل ـ ویوالدی ـ تلمان (۱۷۰۰ـ۱۷۵۰) ..... ۴۹**

مناسبات پنجم در ماژورها ..... ۵۱

آکورد شش سه (و6) ..... ۶۱

آکوردهای چهارشش ..... ۶۷

ناملایم‌های نقشدار ..... ۷۰

نت‌های بیگانه در هارمونی ..... ۸۱

مد کوچک ..... ۹۵

آکورد افزوده، آکورد شش‌سه ناپلی ..... ۱۰۶

نت نهم تأخیری و آکورد هفت کاسته ..... ۱۱۰

آکوردهای نسبی ..... ۱۱۸

آکوردهای نسبی در تونالیتهٔ بزرگ ..... ۱۲۳

آکوردهای موازی در مینور ..... ۱۲۷

سکانس‌های پنجم به‌پایین‌درتونالیته‌های بزرگ‌وکوچک؛ آکوردهفت ..... ۱۳۱

گسترش فضای کادانس ..... ۱۳۵

آکورد هفت کاسته و نمایان بینابینی ..... ۱۴۶

کوچک کردن تونالیتهٔ بزرگ ..... ۱۵۰


www.ketab.ir

**هایدن، موتزارت، بتهوون (۱۷۷۰ـ۱۸۱۰) ..... ۱۵۳**
نقش فرم‌دهندهٔ کادانس ..... ۱۶۰
مدگردی ..... ۱۶۲
مدگردی به تم دوم ..... ۱۶۴
مدگردی در قسمت گسترش ..... ۱۶۸
آکوردهای تغییرداده شده (آکوردهای آلتره) ..... ۱۷۲
هارمونی آغازهای سنگین ..... ۱۷۸

**شوبرت ـ بتهوون (۱۸۰۰ـ۱۸۲۸) ..... ۱۸۳**
منسوبیت سوم‌ها ..... ۱۸۵
منسوبیت‌های نت محسوس ..... ۱۹۶
سرگردانی کروماتیک نت به نت ..... ۱۹۷

**شومان (۱۸۳۰ـ۱۸۵۰) ..... ۲۰۱**
پیوند ردیف آکوردهای هفت غیرنقشدار ..... ۲۰۷
آکورد «زیرسومی» ..... ۲۱۰
آکورد هفتم ـ نهم نمایان ..... ۲۱۱
آکورد هفتم ـ نهم نمایان خلاصه شده ..... ۲۱۳
رهایی از تونیک ..... ۲۱۸

**اپرا (۱۶۰۰ـ۱۹۰۰) ..... ۲۲۳**
قلم‌موی پهن ..... ۲۲۵
ایستایی و سرگردانی هارمونی (آریا و صحنه) ..... ۲۲۸
محسوس پایین رونده به طرز ایتالیایی ..... ۲۳۰
خطری تهدیدکننده ..... ۲۳۴
حلّ ..... ۲۳۸
نقطهٔ اوج ..... ۲۳۹
وضع تونال در فرم بزرگ ..... ۲۴۴

www.ketab.ir

**واگنر (۱۸۵۷ـ۱۸۸۲)** ..... ۲۴۹
فرودها در فضای بی‌تونالیتگی ..... ۲۵۲
نقطه‌گذاری کلام شعر ..... ۲۵۴
آکوردهای چهارصدایی غیرنقشدار با پیوندهای محسوس ..... ۲۵۷
آکورد تریستان ..... ۲۶۶
تأثیر بیانی نت تأخیر ..... ۲۷۰
مدلی برای تجزیه و تحلیل ..... ۲۷۲

**لیست (۱۸۳۹ـ۱۸۸۵)** ..... ۲۸۱
«ایل پنسه‌روزو» ..... ۲۸۳
پایه ..... ۲۸۵
تونالیته به مثابه خاطره ..... ۲۸۵
پایان آموزش هارمونی ..... ۲۸۹
راه‌های دوگانه به بی‌تونالیتگی ..... ۲۹۳

**دبوسی (۱۹۰۰ـ۱۹۱۸)** ..... ۲۹۷
گام‌های اِسلندرو و تمام پرده ..... ۲۹۹
بافت ..... ۳۰۳
به هم‌آمیزی اصوات ..... ۳۰۵
هارمونی و ساختار تصنیف به مثابه ابتکاری شخصی ..... ۳۰۹

**از شوئنبرگ تا زمان حال (۱۹۱۴ به بعد)** ..... ۳۱۳
هارمونی آتونال (اسکریابین، شوئنبرگ) ..... ۳۱۵
آکورد و ساختار (وبرن) ..... ۳۲۰
تغییرات هارمونی (هیندمیت) ..... ۳۲۴
آکورد به منزلهٔ تم (مسیان) ..... ۳۳۰
بحثی زنده در گزینش آکوردها ..... ۳۳۲
توضیح نشانه‌ها ..... ۳۳۹

www.ketab.ir

## دربارهٔ این کتاب

فصل‌های نه‌گانهٔ کتاب حاضر، در ارتباط با تحول تاریخ موسیقی، بیان هارمونی را با نُه وضع متفاوت عرضه می‌کند که دو فصل نخستین به شرح روابط و قوانینی می‌پردازند که در دوران‌های بعدی بیشتر و بیشتر به سبک‌های شخصی تحول می‌یابد. در یکی از فصل‌های بعدی به تلاش‌های شخصی دربارهٔ تصنیف اپرا پرداخته می‌شود. هارمونی‌نویسی از گمنامی و بی‌هنری، با سبکی به اصطلاح **ملانقطی، سخت و جدی**[1] به آموزشی هنری، سالم، و مشحون از تخیل و ابتکار می‌رسد. نمونه‌های فراوان در این کتاب به روشنی نشان می‌دهند که در هر دوره چه چیزی قانون بوده است. به این ترتیب گونه‌ای تاریخ موسیقی، به یاری این نمونه‌ها عرضه می‌شود که نه در ارتباط یک نظام برپایهٔ تئوری ثابت موسیقی، بلکه درکی از روش عملی پیشرفت طی تاریخ موسیقی ادامه می‌یابد.

بیشترین قسمت آموزش این کتاب برپایهٔ تجزیه و تحلیل متکی است، یعنی کاربرد تکنیک‌های گوناگون آکورد را نیز، در حیطهٔ کارهای مدرسه‌ای می‌گنجاند (که البته کاربرد این تکنیک‌ها در حل تکالیف فصل به فصل تغییر می‌کند). اما کتاب حاضر برای آن‌ها که اهل نت‌خوانی و تجزیه و تحلیل نیستند، و با این حال درکی از موسیقی دارند، نیز مفید است.

کتاب حاضر تنها به بحث دربارهٔ هارمونی نقشدار (فونکسیونل[2]) اکتفا نمی‌کند (هرچند که

---

۱. به آلمانی strengen Satz، به انگلیسی Strict : سبکی که در آغاز چند بخشی شدن موسیقی معمول بود و از قوانین بسیار دشوار پیروی می‌کرد، تا آنجا که زیبایی فدای رعایت قوانین می‌شد. این روش تمام دورهٔ رنسانس و پیش از آن را دربرمی‌گرفت.

۲. هارمونی فونکسیونل (به آلمانی: funktionel) یعنی قسمت اعظم هارمونی طی تاریخ موسیقی، براین اساس که در هر گام (یا تونالیته) سه‌آکورد نقشی اصلی بازی می‌کنند (درجهٔ I، درجهٔ IV و درجهٔ V). ←



www.ketab.ir

این بحث فضای بیشتری را در آن اشغال کرده است)، بلکه مهم‌ترین ابتکارهای قرن بیستم را، یعنی نکته‌هایی که اساساً مورد توجه نظریه‌دانان نبوده، یا کمتر به آن پرداخته‌اند، نیز به بحث می‌کشد.

این کتاب به زبان‌های ژاپنی و سوئدی، و نیز خط نابینایان برگردانده شده و ترجمه‌های ایتالیایی و لهستانی نیز در دست تهیه است.

## نویسندهٔ کتاب

**دیتر دلاموته** به سال ۱۹۲۸ در بن به دنیا آمد، در دتمولد[1] (نزد ویلهلم مالر[2]) به فراگیری آهنگسازی، و نزد دیگران پیانو و رهبری آموخت و در دوسلدرف به مقام استادیاری و منقد موسیقی نایل شد. در شهر ماینز برگزینندهٔ کتاب‌های شایستهٔ چاپ در انتشارات بود و به سال ۱۹۶۲ به مقام دانشیاری رسید، در سال ۱۹۶۴ در مدرسهٔ عالی موسیقی شهر هامبورگ و بالاخره به سال ۱۹۸۲ در مدرسهٔ عالی موسیقی و تئاتر هانوفر مشغول شد.

آثار او شامل اپرا، کارهای ارکستری، موسیقی مجلسی، آوازگروهی، و قطعه‌های پیانو، ارگ، و موسیقی مذهبی، و نیز آثاری برای ضبط صوت، درکنار کتاب‌هایی با عناوین ***تجزیه و تحلیل موسیقی*** (کاسل ۱۹۶۸ ـ چاپ سوم ۱۹۷۸ـ)، ***کنترپوان*** (مونیخ و کاسل ۱۹۸۱). و مقاله‌های بسیار دربارهٔ کتاب‌های درسی و در نشریه‌ها در ارتباط با پرسش‌ها و تحلیل‌های تئوری موسیقی و موسیقی مدرن هستند.

---

→

آکوردهای دیگر کمابیش تابعی از این سه آکورد هستند (ن.ک. به کتاب ***هارمونی تحلیلی*** ـ پرویز منصوری، فصل دوم).

1. Detmold 2. Wilhelm Maler



www.ketab.ir

# پیشگفتار

کدام صوت در آکورد شش تکرارکردنی است؟ اگر برای یافتن پاسخ این سئوال به ده کتاب نگاه کنیم، با ده پاسخ متفاوت روبرو خواهیم شد. متضادترین پاسخ‌ها چنین‌اند: بومکه[1]: («تکرار سوم مجاز نیست») و موزر[2] («...به طوری که در آکورد شش همهٔ صوت‌ها می‌توانند تکرار شوند.»). اما دربارهٔ *اکتاوها و پنجم‌های مخفی* وضع چگونه است؟ به نظر بولشه[3] میان دو بخش پایین یا بخش‌های طرفین بد است، به نظر مالر[4] میان بخش‌های پایین یا میان بخش‌های بالا مجاز نیست. له‌ماخر[5] و شرودر[6] «آن گاه بد است که بخش بالاتر پرش کند، یا همهٔ بخش‌ها به سوی بالا یا پایین حرکت کنند، این وضع غیرمجاز است»، پسران داخ[7] اکتاوهای مخفی را در حالتی خاص منع می‌کنند. ریمان[8] ممنوعیت هرگونه توازی مخفی را از میان برمی‌دارد.

همهٔ این استادان درست می‌گویند، تفاوت تنها در این است که هر یک مجازها و ممنوعیت‌های خود را از موسیقی دیگری گرفته، از آن موسیقی، سبک خود را عمومیت بخشیده‌اند، بدون آنکه خواننده[ی تعلیم گیرنده] را در جریان بگذارند.

از سوی استادان هارمونی روشی چنان «ملانقطی» تدریس می‌شود که هرگز در آهنگسازی به کار گرفته نشده است، اما رعایت این قوانین در گذراندن امتحان هارمونی مؤثر دانسته می‌شود. سه بار خطای پنجم موازی = نمرهٔ ناپلئونی. دیستلر[9] (که به او نیز همین‌گونه آموخته‌اند) این روش را هنوز هم صادقانه *آموزش جمله‌نویسی هارمونی* نامیده است. او ــ تنها به عنوان مثال بگیریم ــ آکورد هفتم نمایان را، که نخستین‌بار در زمان شومان[10] مورد استفاده قرار گرفت، در

---

1. Bumcke
2. Moser
3. Bölsche
4. Maler
5. Lemacher
6. Schroeder
7. Dach
8. Riemann
9. Distler
10. Schumann (1810-1856)



www.ketab.ir

یک قطعه کورال چهاربخشی، که روال حرکت بخش‌ها را از سبک پیش از باخ[1] گرفته بود، به کار برده، بدون آنکه هنرجو را از این درهم بودن سبک‌ها آگاهی دهد.

آموزش جمله‌سازی هارمونی نه به موسیقی یاری می‌رساند و نه وسیله‌ای برای اختلاف‌نظر است، بلکه آموزشی برخلاف جریان تاریخ تحول و پیشرفت این هنر است و نیز مخالف تدریس زندهٔ تاریخ موسیقی است (چرا هیچ مورخ تاریخ موسیقی اعتراضی ندارد؟) و بی‌ارزش کردن آنچه که در گذشته بوده و آنچه که در آینده خواهد آمد. بدین ترتیب آهنگسازانی که در قسمت اعظم فعالیت خود به تدریس آهنگسازی مشغولند، آگاهانه گور خود را می‌کنند. امتحانات ساز روی صحنه صورت می‌گیرد، آزمون‌های هارمونی در سالن امتحانات: **مدگردی از ـ به ـ** (هرچه ممکن است سریع‌تر، لطفاً). گروهبان می‌غرّد.

بررسی آخرین چهارصد سال تاریخ موسیقی، یعنی مهم‌ترین زمان تحول و تغییر بیان این هنر، چنان زیبا و سرگرم‌کننده است که به دشواری می‌توان درک کرد چرا آموزش هارمونی، به خاطر آموزش ملانقطی آن، و به سبب راحتی تدریس و گرفتن آزمون، و بی‌اعتنایی به تحول تاریخی از نشان دادن این زیبایی طفره می‌رود و تنها به شناساندن نمونه‌هایی از هاسلر[2] پره‌توریوس[3] و اُزیاندر[4] که سهم اندکی درپیشبرد موسیقی تاریخ داشته‌اند، اکتفا می‌کند. کورال‌نویسی با چیدن آکوردهای رومانتیک در مجهز کردن معلمین آیندهٔ سرود مدارس، رهبران ارکستر و آواز گروهی، متخصصان سازشناسی و سرایندگان اپرا: فریاد را به آسمان می‌رساند. نه، کسی فریاد نمی‌زند. اما بی‌علاقگی هنرجویان در برابر این درس اجباری واکنشی است مسکوت.

از آزمون‌های متناسب با چنین طرز تدریسی، نتیجه‌ای بهتر از این که تاکنون برآمده است، نمی‌توان انتظار داشت. کتاب من کمتر می‌تواند به خوبی آماده‌سازی کند، هرچند من مایلم هنرجویان را با درس‌هایی هنری‌تر، و با کیفیتی زنده‌تر، برای گذراندن آزمون‌هایی هنرمندانه‌تر تشویق کنم. «مُدگردی، و نقش، و فوت و فن آن در اعوجاج تاریخ موسیقی»، «اختلاف آشکار هارمونی‌نویسی سال‌های ۱۶۰۰ از یک سو و زمان باخ»، «تکنیک آمیختگی دبوسی[5]»، «مسایل ویژهٔ هارمونیِ اپرا»، «روش لیست[6] به سوی بی‌تونالیتگی»، «فرم‌های متفاوت کادانس توسط هندل[7] و موتزارت[8]»، «چهاربخشی‌های واگنر[9]»، «نقش ساختاری کادانس در موسیقی موتزارت»، «ابتکارهای هارمونی هیندمیت[10]»، «فن پیوند آکوردها به وسیلهٔ شوئنبرگ[11]» اینها و بسیاری

---

1. Bach (1685-1750)
2. Haßler
3. Praetorius
4. Osiander
5. Debussy
6. Liszt
7. Händel
8. Mozart
9. Wagner
10. Hindemit
11. Schönberg



www.ketab.ir

موضوع‌های دیگر در اشاره‌های کوتاه که توسط پیانو نمایش داده شده، خود را در خدمت آماده‌سازی هنرجو در گذراندن آزمون از راه آموزش‌های کتاب حاضر می‌گذارند که از این راه بر همهٔ جزئیات تسلط یابند تا از این توانایی در مشاغل موسیقیدان، مربی موسیقی و موزیکولوگ استفاده برند.

در این کتاب در وهلهٔ نخست، تنها آهنگسازان بزرگ هستند که به تدوین قوانین هارمونی مشغولند. هیچ قانون و ممنوعیتی از من نیست، همهٔ راهنمایی‌ها از تصانیف گرفته شده و اعتبار تعداد بسیاری از آن‌ها تأیید شده است. از آنجا که نباید همهٔ این قوانین طی قرن‌ها یک‌کاسه شود، آموزش کتاب طبق همان تحول تاریخی فصلبندی شده است ــ در هر فصل راهنمایی‌ها تغییر می‌کنند. دربارهٔ آکورد شش دیگر قانونی وجود ندارد. در این مورد درفصل سوم، قانون جز آن است که در فصل یکم آمده، و آکورد سه‌صدایی با اضافه شدن نت هفتم کوچک درکارهای متأخر واگنر، دیگر آکوردی نیازمند به حل نیست و نقش نمایان ندارد. در نزد شوئنبرگ فاصله‌های ملایم، به ویژه در خط ملودی فصل‌های پیشین، به مثابه ناملایم پنداشته می‌شوند. همهٔ این‌ها گیج کننده است و ممکن است آموزش هارمونی را دشوار سازد، اما این ترتیب قطعا نزدیک‌تر به هنر است.

دو فصل نخستین، مستقل از فصول دیگر، به آموزش خصیصه‌های صوت اختصاص دارد. مطالب فصل یکم، تا آنجا که می‌دانم، تاکنون در هیچ‌یک از آموزش‌های آهنگسازی سال‌های ۱۶۰۰، و نیز روش‌های نوشتن چندبخشی، نه در آموزش کنترپوان و نه در بحث از گام صحبتی نشده است، موسیقی‌ای بی‌وطن وبی‌مأوا در انضباطی نظری باقی مانده است. آغاز کردن با این دنیای زیبای صوتی، تأثیری بسیار در ملودی‌نویسی دارد. موسیقی اعتدال یافتهٔ باخ به مثابه صرف‌نظر کردن از خلوص اصوات طبیعی، تثبیت شده و استحکام حل کادانس، بدون برداشت از تفکر طبیعی و قدیمی دوره‌های تاریخی، تحولی را می‌نمایاند که پیش از آن، همانند پس از این، موسیقی گستردهٔ هوموفونیک را عرضه می‌کند.

فصل مبسوط دوم،بحث را به آموزش هارمونی نزدیک می‌کند و بسیاری از نمونه‌ها و راهنمایی‌های زمان باخ را نشان می‌دهد، هرچند از آن بحث فراتر نمی‌رود. فصل‌های مربوط به یک آهنگساز (شومان، واگنر، لیست، دبوسی...) و نمونه‌های متفاوت در جلب دقت هنرجویان نموداری از بسیاری مثال‌های نیامده در کتاب بوده، تحریک و تشویقی بر درک هارمونی برامس[1]، ـ بروکنر[2]، ـ موسورگسکی[3]، و دیگران را موجب می‌شود.

کتاب‌های فعلی آموزش هارمونی، برای آنکه نظامی منطقی از ترکیب همهٔ ابتکارهای صوتی

1. Brahms 2. Bruckner 3. Mussorgsky



www.ketab.ir

به دست دهند، این حرکت‌های تحولی را تاکنون به ندرت در نظر داشته‌اند. هدف آموزش هارمونی، هارمونیزه کردن است و این یعنی *کاربرد درست موارد و نکته‌های آن*. تصور متداول و نادرست، که ملودی باید کشف شود و جمله هارمونی برای آن باید **ساخته** شود، هرگاه درست به آن نزدیک نشویم، و هرگاه آن را احساس نکنیم، نتیجه‌ای کامل به دست نمی‌دهد. درکی لازم است و احساسی برای ترقی انکشاف فردی هارمونی، که به نظر من یکی از ارزشمندترین تکالیف یک استاد هارمونی همین می‌تواند باشد.

تکلیف‌های بسیاری از آثار مورد بحثِ هر دوره استخراج یا دقیقاً به سبک همان دوره آماده شده‌اند. به این ترتیب روش حل‌شان فصل به فصل طبق سبک دوره و شخصیت هنرمند تغییر می‌کنند. تنظیم جملهٔ چهاربخشی هرگز مورد کم توجهی قرار نگرفته و همواره مانند فرم‌های دیگر تعلیم داده می‌شود، هرچند در هر دوره مرزی وجود دارد، در نقطه‌ای که تحول تصنیف از آن دوره پیش‌تر نرفته است. من اطمینان دارم که تنها همین تغییرها و تحول‌های تکالیف، برای هنرجویان لذتی عظیم دربردارد، به احتمال، حل این گونه تکالیف هیجانی بیشتر تولید می‌کند، که مدت یادگیری آن برنامه دورهٔ تحصیلی را مغشوش کند، اما مهم‌تر از آن تحلیلی کافی و مؤثر داده می‌شود که برای درک مواد تحصیلی بعدی لازم است.

نشانه‌های فونکسیونل با سه استثنا، درست همان‌ها هستند که توسط ویلهلم مالر به کار گرفته شده‌اند. این سه استثنا عبارتند از:

D7 (به جای D9 یا D7)، D7 (به جای D9 یا D7) و D7 (به جای D9 یا VII7) که باید به کار روند، و دیگر لازم نیست نشانه‌های دیگری بیایند، این تعویض دقیق‌تر باعث می‌شود که از اشتباه خودداری گردد.

جرئت و جسارت من از زمان دبوسی فراتر نرفته بود. دکتر ولفگانگ رِم[1] نه تنها به خاطر دلسوزی‌های صبورانه‌اش، بلکه بیشتر به سبب اصرار مداومش در ادامهٔ کار کتاب تا قرن بیستم، مرا سپاسگزار خود نموده است. پس از پایان کار دیدم که حق با او بود، چراکه جهانِ صوتیِ زمانِ حاضر تصویر این خط سیر را کامل می‌کند. از یورگن زومر[2] نیز برای ویراستاری دقیقش سپاسگزارم.

من همراه با دو تن دیگر، رناته‌بیرنشتاین[3] و کلمنس کوهن[4]، که آن زمان شاگردان من بودند، مقاله‌ای در نشریهٔ «موزیکا»، شمارهٔ ۳ سال ۱۹۷۲، تحت عنوان «دفاعیه‌ای از یک فرم در آموزش هارمونی» انتشار دادیم که مورد حمایت و تشویق بسیار قرار گرفت. این طرح، و کتاب

1. Dr. Wolfgang Rehm 2. Jürgen Sommer 3. Renate Birnstein
4. Clemens Kühn



www.ketab.ir

حاضر تحت الطاف و نقدهای فراوان همکاران قرار گرفت، ابتدا در شهر لوبک و سپس در برلن آن را ستودند. به هر حال بحث توازی بخش‌ها در تونالیته‌های کوچک تا فصل دوم کفایت می‌کند، که از این بابت هم از خانم بیرنشتاین و آقای کوهن که تا این مرحله از توجه و مواظبت دریغ نکردند، سپاسگزارم. سپاس فراوان و صمیمانه‌ای از تشویق‌های همکاران دارم که، در این کار دقت داشتند. همهٔ آن‌ها از زمان‌ها پیش دربارهٔ مواد آموزشی منظم بررسی و راهی برای آموزش تحول هموار ساختند. اینک بالاخره کتاب حاضر بایستی این قدم را بردارد.

کتاب حاضر شناختی از **آموزش عمومی موسیقی**، نوشتهٔ **هرمان‌گرابنر**[1] (کاسل، نشر یازدهم: ۱۹۷۴) فراهم می‌آورد. به عنوان نوشته‌ای دربارهٔ موسیقی همراهی، من ***آموزش ملودی*** نوشتهٔ **لارس اولریچ**[2]، **ابراهام و کارل دالهاوس**[3] (کلن، ۱۹۷۲) را توصیه می‌کنم. در صفحهٔ ۱۸ آن کتاب مقدمهٔ جالبی آمده و درستی آموزش کتاب مرا نشان می‌دهد.

تنها آن کس می‌تواند از کیفیت نمونه‌های نتِ این کتاب گله کند که آمادگی پرداخت قیمت بیشتر در ازای کتاب را داشته باشد.

**دیتر دلاموته**

**هامبورگ، پاییز ۱۹۷۵**

## پیشگفتاری بر نشر چهارم

سپاس بر همکارانم: **مارتین تاگن**[4] که کتاب را به زبان سوئدی برگردانده است و **روبرت د.له وین**[5] و **فرانتس تزاون شیوم**[6] به خاطر چند غلط کتاب که ناشر تا چاپ سوم آن‌ها را ندیده بود.

خوش آمدی برای خواننده و هم برای من که نمونه‌های نت‌نگاری دستخط من عوض شده و نت‌نگاری نشر ژاپنی آن آورده شده است.

فصلی کوچک و تکمیلی تحت عنوان «شوپن» توسط همکار من در ورشو، کراکو[7] و پزنان[8] اضافه شده که بهتر است در همان نشر لهستانی بماند.

از خانم **روث بلوم**[9] به خاطر دقت هوشمندانه‌اش در ترتیب جدید این نشر صمیمانه سپاسگزارم.

**دیترد لاموته**

**هانوفر ـ هِرِن هاوزن، بهار ۱۹۸۳**

---

1. Hermann Grabner
2. Lars Ulrich
3. Abraham, Carl Dahlhaus
4. Martin Tagen
5. Robert D.Levin
6. Franz Zaunschirm
7. Kraków
8. Poznan
9. Dr. Ruth Blume



www.ketab.ir