

## موریتس هاوِپت‌مان: هارمونی فونکسیونل، فرم، و دیالکتیک

### پوریا رمضانیان

تُنالیتِه مهم‌ترین و اساسی‌ترین مفهوم در تاریخ موسیقی اروپایی است. تاریخ رسمی موسیقی با دگرذیسی دست‌گاہِ مُدال به دست‌گاہِ تُنال آغاز می‌شود. تُنالیتِه چونان تمامیت (totality) و نیز به‌منزله‌ی بسترِ دیالکتیکِ سوژه-اُبژه، حتمیتِ خود را به آهنگ‌ساز زورآور می‌کند، و مسأله‌ی اساسی آهنگ‌ساز درنوردیدنِ مرزهای این تُنالیتِه است. بدون این درنوردیدن، فرم پدید نمی‌آید. ما دیرتر (در فصولِ دو و سه) نشان می‌دهیم که بتهوون چه‌گونه در این دیالکتیک مشارکت می‌جوید. نگرشِ دوآیستی به ذاتِ تُنالیتِه و تفسیرِ دیالکتیکی از آن، امری تاریخی بوده و به‌نزدیکِ عالمانِ علمِ هارمونی موسیقی اروپایی مسبقاً به سابقه است. هارمونی تا قبل از موریتس هاوِپت‌مان بعضاً زیرِ نامِ «کنترپوان» و عموماً زیرِ نامِ «دانشِ هارمونی»، «علمِ نظریه‌ی موسیقی»، یا «اصولِ طبیعیِ علمِ موسیقی» حیات داشت. برای مثال، عنوانِ رساله‌ی ژان فیلیپ رامو چنین بود: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (سالِ نخستین انتشار: 1722، به‌زبانِ فرانسه). ارجاع به «*principes naturels*» در این عنوان، کمابیش زیرِ تأثیرِ سنتی است که با رُنه دِکارت در فرانسه پدید آمده بود. دِکارت با نگارشِ رساله‌ی موجز، و هرآینه دقیق *Compendium Musica* (سالِ نخستین انتشار: 1619، به‌زبانِ لاتین) جزوِ نخستین نویسنده‌های دانشِ هارمونی - به‌معنایِ امروزی‌اش - در تاریخِ موسیقی محاسبه می‌شود. هرآینه این اثر، سوای نقشِ جریان‌سازِ خود در تاریخِ دانشِ هارمونی، مستقلاً نیز به‌منزله‌ی الگوییِ هندسی، سهمی به‌سزا در نظامِ دکارتی (Système Cartésien) داشت که بحثِ آن فراتر از جُستارِ ما است. هرچند پیش از دکارت رسالاتِ مفصل‌تری نظیرِ رساله‌ی جوزپه زارلینو با عنوانِ *Istituzioni Harmoniche* (سالِ نخستین انتشار: 1558) نیز به زیورِ طبعِ آراسته شده بودند، اما دکارت نخستین کسی بود که آن را ذیلِ یک پروژه در نظامی فلسفی وارد ساخت. پروژه‌ی اصلی او این بود که «امتداد» را جوهرِ جسم تعریف کند، و «کمیت» را به‌جای آن که به‌سیاقِ ارسطو ذیلِ ۹ عَرَضِ جسم به حساب بیاورد، به‌یاریِ ریاضی به مرتبه‌ی جوهر برکشد. این است که می‌توان *rex extensa* ی دکارتی را ابتدای همان مسیری دید که «تُنالیتِه‌ی گسترش‌یافته»ی شونبرگی در انتهای آن جا خوش کرده‌است. شکافتنِ بیش‌ترِ این برنهادِ فراتر از جُستارِ کنونیِ ماست. مسأله‌ی محوری در موردِ رساله‌ی دکارت تأثیری است که بر روی‌کردِ نویسندگان و موسیقی‌شناسان تا پیش از هاوِپت‌مان گذاشته است. روی‌کردِ غالبِ رسالاتِ دکارتی خواه نظیرِ رساله‌ی رامو (پس از رساله‌ی دکارت) و خواه نظیرِ رساله‌ی زارلینو (پیش از رساله‌ی دکارت) توجه به خواصِ ریاضیکِ موسیقی است. موسیقی بیش‌تر از حیثِ اصولِ طبیعیِ مقومِ آن موردِ تأکید است. اصولی که خواصِ طبیعیِ صوت است، و می‌توان آن را با ریاضیات نیز بازنمایی کرد. بنابراین علمِ هارمونی به‌نزدیکِ دکارت در واقع «علمِ صوت» است و «هارمونی» را دقیقاً به‌معنایِ اصیل و نخستین‌اش (که عبارت باشد از علمِ طبیعتِ اصوات) مراد می‌کند. ما این نگرش را هارمونی ناظر بر کُنسُنانس (Consonans Harmonia) نام می‌نهیم، چراکه در آن بیش‌تر به ویژگی‌های اصواتِ هارمونیکِ درونِ خودِ صوت پرداخته می‌شود، نه به رفتارهای آکوردها نسبت به هم و قوانینِ پیوندِ آن‌ها؛ درمقابل، هارمونی به‌معنیِ اخیر را می‌توان هارمونی ناظر بر دیسُنانس (Dissonans Harmonia).

اما بعد، پس از هگل و ایضاً پس از تأسیس نظام علم در دوران جدید به‌دست او، پایه‌های هرگونه علم ذوبیادی نیز می‌بایست از نو بر ساخته می‌شد. دیگر نه فلسفه همان فلسفه‌ی ارسطویی بود، و نه علم تجربی همان علم تجربی ارسطویی. هگل از پارادایم اساسی دیگری در تمام ساحت‌های تفکر پرده برداشت، و آن پارادایم همانا «تاریخ» بود. با هگل این حقیقت آشکار شد که هر دانش در بستر تاریخ، مراحل سه‌گانه‌ی «وجود»، «ذات»، و «مفهوم» را می‌پیماید، که مرحله‌ی سوم (یعنی مفهوم) مرحله‌ی خودآگاهی آن دانش محسوب می‌شود. تنها در مفهوم (Begriff) است که دانش به خودش آگاه می‌شود، و تنها در این مرحله است که پای سوژه نیز به میان می‌آید. تئالیت، به یک اعتبار، در رساله‌ی *Die Natur der Harmonik und der Metrik: Zur Theorie der Musik* [طبیعت هارمونی و متر: نظریه‌ی موسیقی] (Hauptmann 1853) به نوعی خودآگاهی نظری می‌رسد. این رساله به نگر ما در نظریه‌ی موسیقی (= دانش نظری موسیقی) تغییری پارادایمیک محسوب می‌شود. تغییر از نظام هندسی دکارتی (Système Géométrique Cartésien) به نظام علم هگلی (Hegelsche System) (der Wissenschaft).

مفهوم تئالیت در این سپهر جدید، مجالی برای تحقق کشاکش دوآلیسم و مونیسم معرفی شد. هاوپت‌مان اثر موسیقی در بستر تئال را اکتشاف پیش‌روی تماماً دیالکتیکی معرفی کرده بود. او برای تبیین موسیقی تئال از سه واژه‌ی *Einheit* برای وحدت، *Zweibeit* برای دوآلیته (یا تخصص یا ثنویت)، و *Verbindung* برای پیوند (یا وحدت پایانی) استفاده کرد. همین نگرش زمینه‌ساز تفکر فونکسیونل در نظریه‌ی هوگو ریمان شد. موقف (Standpunkt) — ریمان را می‌توان ایست‌گاه پایانی خودآگاهی تئالیت دانست. از ریمان به بعد، تاریخ موسیقی نظری موقف و منظر جدیدی در تفسیر تئالیت ندارد. شنکر، شوپنرگ، وبرن، و آدورنو نیز هر یک به‌سهم خود همین دیدگاه را تا واپسین نقطه‌ی بردباری این مفهوم، بسط و گسترش داده‌اند. گرچه نگاه‌های متفاوت به این مسأله از نیمه‌ی اول قرن بیستم اندک‌اندک زیر لوای ایده‌آولوژی‌های گوناگون طرح شد، اما عمده‌ی این نگرش‌ها در بنیاد زیر تأثیر پارادایم هگلی-هاوپت‌مانی-ریمانی هستند. شوپنرگ برای آن که خود را فرزند خلف اسلاف خود از باخ تا برامس نشان بدهد، به ایده‌ی بسط پیش‌روی تئالیت در منابع تاریخ موسیقی تکیه کرد. همین دیدگاه را هلمهولتز در اواسط قرن نوزدهم طرح کرده بود. ریپل به تئالیت فونکسیونل‌های اجتماعی بخشیده بود، و تاحدی بر همین مبنا بود که آدورنو تئالیت را جامعه‌نامید. حتی موسیقی آتئال برای وبرن، کولمیناسیون طبیعی و اجتناب‌ناپذیر پروسه‌ی بنیانی متیفیک بود. یا برای آدورنو سنتز دیالکتیکی یا حل و رفع *aufhebung* — دو امر متخاصم و درعین حال یگانه: پراکسیس متیفیک رمانتیک متأخر از یک‌سو، و تعالی تئالیت به‌مثابه سیستم ناب موسیقایی از سوی دیگر. بنابراین، ره‌یافت نهایی تاریخ موسیقی نظری به مسأله‌ی چستی تئالیت و در پاسخ به چرایی نفی آن در جهان پسا‌شوپنرگی، این است که: موسیقی تئال در واقع، درونی دیاتونیک و بیرونی کروماتیک دارد: نوعی تخصص عقلانیت و ناعقلانیت؛ یا بیرون و درون. [= دیاتونیسیم، حیث درون (subjective) تئالیت و کروماتیسیم، حیث برون (objective) تئالیت معنا می‌دهد.] به نگر ما، لئونارد برنستاین نیز بر همین اساس، با یاری مفاهیم چامسکی زبان‌شناس، دوگانه‌ی «روساخت کروماتیسیم» و «ژرف ساخت دیاتونیسیم» را صورت‌بندی کرد، و با استناد به همین نظریه تحلیلی ژرف از موسیقی کلاسیک غربی، بحران مدرنیته‌ی موسیقایی، و آینده‌ی موسیقی به دست داد.

**رساله‌ی طبیعت هارمونی و متر: نظریه‌ی موسیقی نوشته‌ی موریتس هاوپت‌مان**

رساله‌ی طبیعتِ هارمونی و متر: نظریه‌ی موسیقی (Hauptmann 1853) نوشته‌ی موریتس هاوپت‌مان نخستین رساله‌ی فنی موسیقی بود که با نظر به منظومه‌ی فلسفی هگل نوشته شد، و نویسنده در آن از اصطلاح‌شناسی نظام‌مند هگل برای تشریح طبیعتِ تئالیت به بهره‌برد. هیشکات در مقاله‌ی عالمانه‌اش به‌عنوان مقدمه‌ای بر ترجمه‌ی انگلیسی خود از این رساله، اثرِ هاوپت‌مان را در روش و طرح با رساله‌ی منطقِ هگل قیاس می‌کند، و می‌نویسد: «در هر دو اثر بدنه‌ای عظیم از قوانین و اصول داده‌شده به‌منزله‌ی [عناصر] تشکیل‌دهنده‌ی یک منظومه (system) بازشناسی می‌شوند. [...] هر دو اثر از آغازگاهی ساده حرکت [مفهومی] خود را شروع می‌کنند، و بعد مفاهیمی پیچیده از دل آن بیرون می‌آید و خود را تکثیر و گسترش می‌دهد. این بسط و گسترش (که صرفاً به‌معنای بسط در زمان یا یک توالی صرف نیست) قانونی متحدالشکل را دنبال می‌کند، که از طریق عمل‌کرد آن، روند این بسط [— مفهومی] به‌مراحل تقسیم می‌شود، به‌نحوی که هر مرحله با انجام یا تکامل برخی مفاهیم خاص مشخص شده، و سپس در آن مفاهیم شمول یافته، و سرانجام تمام مفاهیم قبلی در مراحل بعدی کامل می‌شوند» (Hauptmann 1888: xvii).

فارغ از روش و طرح رساله که سخت زیر تأثیر نظمی هگلی است، فهمِ هاوپت‌مان از موسیقی نیز یک‌سر متوقف به فهمی هگلی است. او بر اساس همان سه دقیقه‌ی *Einbeint* برای وحدت، *Zweiheit* برای دوآلیته (یا تخصص یا ثنویت)، و *Verbindung* برای پیوند (یا وحدت پایانی)، موقعیت‌ها و فونکسین‌ها یا به‌قول خودش دقایق (واژه‌های هگلی: Moment) تئالیت را مشخص کرد. نظامِ هاوپت‌مان بر نوعی اصطلاح‌شناسی متعالیه (Speculative) استوار بود، که این اقبال را نیافت تا رویاروی گفتارِ نظامِ رایجی بایستد، که بر اصطلاح‌شناسی علوم ریاضیک استوار بود. عمده‌ی این بدقابالی را می‌توان اولاً به غلبه‌ی موج جدید امپیریسم در فلسفه، پس از مرگِ هگل در ۱۸۳۱، که علیه ادعاها و روش‌های فلسفه‌ی ایده‌آلیستِ پساکانتی یورش می‌برد، و ثانیاً به غلبه‌ی روی‌کردهای ریاضیک به هارمونی و موسیقی نظری مرتبط دانست، که عمدتاً زیر تأثیرِ نظامِ هندسی دکارتی بودند. قانونِ هاوپت‌مان در کتابِ طبیعتِ هارمونی و متر نقدِ اساسی هر دوی این روی‌کردها در موسیقی بود (Moshaver 2009: 264).

مریم مشاور در مقاله‌ی روشن‌گرش با عنوان «ساختار به‌مثابه‌ی فرآروند: بازخوانی کاربردِ هاوپت‌مان از فرمِ دیالکتیکی» (Moshaver 2009) توضیح می‌دهد که در هاوپت‌مان، نسبت‌های متریک و هارمونیک می‌توانند در قالبِ منطقِ ترکیبی [و در عین حال] خودآیین خود-آشکارگی فهم شوند. فرآروندی را که هاوپت‌مان با تأسی از هگل در جهانِ تنال حکم‌فرما می‌داند، بدین شکل می‌توان تشریح کرد: «وحدت، با ضدِ خویش و نفی این ضدیت: وحدت بی‌واسطه، که از طریق عنصری از اضعاف با خود، به‌سوی وحدتِ وساطت‌یافته گذار می‌کند» (Hauptmann 1888: xvii). بنابراین، در این‌جا سه مرحله را در فرآیندِ تفکرِ بازشناسی می‌کنیم:  $\alpha$ ) مرحله‌ی وحدتِ سرآغازین که پدیدار در آن بحت و بسیط است؛  $\beta$ ) مرحله‌ی اضعاف یا جداسدگی، که پدیدار از خود، غیر را متولد می‌سازد، و توأمان به نفی غیر هم قیام می‌کند؛ و  $\gamma$ ) مرحله‌ی وحدتِ پایانی، یا آشتی، که پدیدار از طریق حل و رفع غیر، خود را بازمی‌سازد. او به تأسی از خودِ هگل در درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی، این قانون را نخست در طبیعتِ اصواتِ بازشناسی می‌کند، و به‌وسیله‌ی آن، منطقِ تکثیرِ اصواتِ هارمونیک از یک‌دیگر را تشریح می‌کند. چنان‌چه بخواهیم با زبانِ هاوپت‌مان که به‌ویژه متأثر از بیانِ هگل (خاصه در فصلِ «قائمیتِ بالذات و غیرِ قائمیتِ بالذات خودآگاهی: خدایگانی و بندگی») است، تکثیرِ اصواتِ هارمونیک از دلِ یک‌دیگر را تشریح کنیم، می‌توانیم چنین تصویری به دست دهیم:

صوت واحد در مرحله‌ی نخستین خود، پکر و بسیط است، که هنوز اجزایی ندارد. نخستین جزئی که از صوت بیرون می‌آید «اکتاو» است. اکتاو، ساحتی از صوت است که از خود گسسته، اما هنوز به غیر خود بدل نشده است. صوت در این مرحله صرفاً متحمل شکافی در تصور بسیطاش از خود شده است. هرچند باید افزود که هاوِپت‌مان برخلاف اسلاف خود، صوت مینا را خود اکتاو در نظر می‌آورد و نه نت منفرد (Shirlaw 1917/1969: 356). این اضعاف، در صوت بعد، یعنی «پنجم»، به شکل «غیر» حل و رفع می‌شود، و سپس غیریت خود را در صوت بعدی که مجدداً «اکتاو [ی ترکیبی]» است، مرتفع می‌سازد، و باز در صوت بعد، یعنی «سوم»، وحدت ترکیبی یا سنتز مرحله‌ی قبل را از نو دچار اضعاف می‌سازد، و به همین ترتیب پیش می‌رود. باید توجه داشت که دقیقه‌ی سوم از هر مرحله، که می‌توانیم با تسامح و صرفاً برای سهولت آن را «سنتز» بخوانیم، ثنویت دقیقه‌ی قبلی پاک از دست نمی‌رود، بلکه در دقیقه‌ی بعد از خود حل و رفع می‌شود. دقیقه‌ی سوم دقیقه‌ای است که صوت در آن انضمامیت می‌یابد و به واقعیت (reality) فراخوانده می‌شود. هارمونیک چهارم صوت، یعنی «سوم»، همان هارمونیک است که صوت را به واقعیت فرامی‌خواند، و دانش هارمونی با آن آغاز می‌شود. «سوم» از سوی مبنای یک تریاد نیز است، و از سوی دیگر عنصر هویت‌سازِ مُدال نیز محسوب می‌شود. یک فاصله‌ی سوم طبیعی (سوم بزرگ [که در نتیجه‌ی تکثیر طبیعی اصوات هارمونیک از صوت واحد متولد می‌شود]) بسته به تقدم یا تأخر حضورش نسبت به سوم کوچک، هویت مُدال تریاد را بر ملا می‌کند.

او همین منطق را در فونکسین تریادها دنبال می‌کند، و نظامی از اصطلاح‌شناسی دقیق موسیقایی به دست می‌دهد، که دلالت‌هایی تماماً هگلی دارند. هرچند مشاور به‌درستی و با ارجاع به رومن هِلر به نوعی گسیختگی و سردرگمی زبانی در نوشتار هاوِپت‌مان اشاره می‌کند (Moshaver 2009: 263)؛ سردرگمی‌ای که ناشی از وابستگی هم‌زمان‌اش به هر دو نظام اصطلاح‌شناسی فلسفی هگل، و ادبی گوته بوده است. تئالیته در این نگرش بستری اساساً دیالکتیکی تعبیر شده، که دقیق مختلف‌اش (اعم از فواصل، تریادها، پیوندها، و حل‌ها، تأخیرها، ...) به‌نحوی دیالکتیکی در هر مرحله از کمپوزیسیون موسیقایی وحدتی بسیط داشته، اضعاف پذیرفته، و دوباره وحدتی این‌بار ترکیبی می‌یابند. تنها با پذیرفتن این دیدگاه است که می‌توان از تاریخ تکوین «فرم سونات (Sonata Form)» نیز به‌معنایی سنجیده و در تکامل تاریخی خود سخن گفت. اگر تئالیته بستری تماماً دیالکتیکی باشد، ضرورتاً می‌بایست در کلیت خود (یعنی از آغاز تجلی‌اش تا انتها در یک کل واحد) نیز همین منطق را بازسازی کند. منطق دیالکتیکی، خود را از تریاد به گام، و از آن به رفتارهای دیسنانسی و فرآروند هارمونیک بسط می‌دهد، تا آن‌که در هیأت نوعی فرم، کلیتی دیالکتیکی به دست می‌دهد. فرم سونات در واقع همان تئالیته‌ی دیالکتیکی است که تمامیت یافته است. بخش‌های مختلف این فرم خود را به‌نحوی در تاریخ خود وضع کرده‌اند که امکانی دیالکتیکی را به بار بیاورد:  $\alpha$  اکسپوزیسیون: مرحله‌ای که تئالیته خود را از طریق فونکسین‌های از پیش داده‌شده‌اش وضع می‌کند و حالتی بسیط و بحت دارد.  $\beta$  دوپیمان: مرحله‌ای که تئالیته رویاروی نیروهای درونی آهنگ‌ساز، تلاشی شده و دچار اضعاف می‌شود. مدولاسیون‌ها نقش این تلاشی را بازی می‌کنند، که خود، معلول رفتارهای فرمالی هستند که آهنگ‌ساز به کار می‌گیرد. و سرانجام  $\gamma$  رپریز: مرحله‌ای که تئالیته مجال می‌یابد تا خود را بازسازی کند و به‌نحو ترکیبی وحدت بیابد. آن‌چه صرفاً در این جا قصد گفتن آن را داشتیم، آن بود که منطق دیالکتیکی تکوین صوت، و آن‌گاه تئالیته، و آن‌گاه هارمونی، منجر به پدید آوردن فرمی می‌شود که اساساً دیالکتیکی است، یعنی فرم سونات. کشف رفتار دیالکتیکی تئالیته از نقطه‌ی صفر (یعنی صوت) تا انتها (اثر موسیقایی) توسط هاوِپت‌مان، امکان تفسیر فونکسینل (functional) از هارمونی را پیش

گذاشت. آن چه امروز به «هارمونی فونکسیونل» می‌شناسیم، اولاً مرهونِ تغییرِ مفهومی از نظامِ دکارتی به نظامِ هگلی، و ثانیاً مرهونِ تلاشِ موریتس هاوِپْتِمان است.

## منابع

Descartes, René. *Compendium Musicae*. Translated to English as *Renatus Descartes Excellent Compendium of Music* by Thomas Harper. London: Thomas Harper, **1653**

Hauptmann, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik: Zur Theorie der Musik*. Leipzig, Druck und Verlag von BREITKOPF UND HÄRTEL. **1853**

Hauptmann, Moritz. *The Nature of Harmony and Metre*. Translated and Edited by W. E. Heathcote. London, Swan Sonnenschein & Co., **1888**

Hegel, G. W. F. *Science of Logic*, trans. A. V. Miller. London, Allen, and Unwin: **1970**

Moshaver, Maryam. "Structure as Process: Rereading Hauptmann's Use of Dialectical Form" at *Music Theory Spectrum*, Vol. 31, issue 2, pp. 262-283. University of California Press, **2009**

Rameau, Jean Phillippe. *Treatise on Harmony* (1722). trans. Philip Gossett. Chicago: University of Chicago. **1971**

Shirlaw, Matthew. *The Theory of Harmony: An Inquiry into the Natural Principles of Harmony with an Examination of the Principal Systems of Harmony from Rameau to the Present Day*. New York, Da Capo Press, **1917/1969**

Schoenberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. Edited by Leonard Stein. London: Ernest Benn Limited. **1969**