تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۰۵

ربکا آشوقیان[۱]، حسین قنبری‌احمدآباد[۲]

راهکارهای آهنگ‌سازی بر اساس موسیقی ایرانی برای پیانو با نگاهی بر قطعه پردازش روی یک نت، یک آکورد، یک موتیف، یکتم (پنج قطعه برای پیانو) از محمدرضا درویشی

چکیده

آهنگ‌سازان راهکارهای متفاوتی برای آهنگ‌سازی براساس موسیقی ایرانی درپیش گرفته‌اند. پرسش اساسی بدین‌شرح است که عناصر موسیقی ایرانی چگونه در بافت چندصدایی قطعه نمود یافته‌اند؟ فرض بر آن است که ارتباطی قابل‌توصیف بین عناصر مدال موسیقی ایرانی هم‌چون فاصله ساختاری و هارمونی مورداستفاده وجود دارد. دراین‌میان، به‌نظر می‌رسد محمدرضا درویشی در پی تحقیقاتش در ساختار موسیقی ایرانی، رویکرد هارمونیک و پلی‌فونیک خاصی را دنبال کرده باشد که می‌تواند راهکارهایی مناسب را برای بهره‌گیری از عناصر موسیقی ایرانی باشد، به‌طوری‌که درعین به‌کارگیری بیانی نو، عنصر انسجام را نیز در قطعه تأمین کند. روش تحقیق این نوشته از نوع توصیفی- تحلیلی و از نوع کیفی بوده و برای توصیف ارتباطات بین موتیف‌ها (به‌ویژه جنبه‌های فاصله‌ای) از روش آلن فُرت بهره گرفته است. پس از بررسی اثر پنج قطعه برای پیانو: پردازش روی یک نت، یک موتیو، یک آکورد، یکتم می‌توان نتیجه گرفت که آهنگ‌ساز از نوعی رویکرد پلی‌مدال بهره برده است، به‌طوری‌که ساختار آکوردها مبتنی‌بر فواصل ساختاری در یک مد هستند. در این اثر تأکید بر روی فواصل ساختاری مد دشتی (تعدیل شده) بوده با آن هم‌چون سلول ۴-۳ و به‌صورت آتنال آزاد برخورد کرده است. علاوه‌برآن می‌توان استفاده از مدها را به‌صورت پلی‌کورد نیز مشاهده کرد.

واژگان کلیدی: محمدرضا درویشی، پلی مدال، موسیقی ایرانی، پیانو، آهنگ‌سازی

[۱] عضو هیأت علمی دانشکدهٔ موسیقی دانشگاه هنر تهران، ایران.
E-mail: rebecca.ashooghian1980@gmail.com

[۲] عضو هیأت علمی دانشکدهٔ موسیقی دانشگاه هنر تهران، ایران.
E-mail:ghanbari_hosein90@yahoo.com

مقدمه

وجود میکروتن‌ها، طراحی سیستم هارمونیک هم‌خوان با خطوط ملودی و بحث بر سر استفاده رویکرد هارمونیک و یا پلی‌فونیک همواره با چالش روبه‌رو بوده است. بسیاری رویکردهای فونکسیونل یا تیرسی را برای هارمونیزاسیون ناکارآمد می‌دانند و آهنگ‌سازان ایران نیز هریک در آثارشان راهی را پیش گرفته‌اند. به‌همین‌دلیل یکی از مهم‌ترین مباحث پیش‌رو، طراحی سیستم یا سیستم‌هایی است که درعین استفاده از عناصر موسیقی ایرانی، انسجام اثر را نیز حفظ کنند. پرسش هم‌خوانی یا ناهم‌خوانی رویکردهای هارمونیزاسیون دوران هارمونی عمومی و نیز ازمیان رفتن خصلت‌های مدهای موسیقی ایرانی همواره محل بحث جدی است. اما به‌نظر می‌رسد درزمینه چندصدایی‌نویسی (رویکرد پلی‌فونیک، هارمونیک) راهکار قطعی و یکه پیشنهاد نکرده‌اند. با بررسی آثار مختلف نیز استراتژی‌های متفاوتی می‌یابیم که در ادامه بحث خواهد شد.

در باب پیشینه پژوهش می‌توان به‌نظریات برخی از آهنگ‌سازان هم‌چون علی‌نقی وزیری، مرتضی حنانه، رضا والی و فرهاد فخرالدینی اشاره کرد. ازطرف‌دیگر، برخی نیز هم‌چون حسین علیزاده، ملیک‌اصلانیان و هرمز فرهت باوجوداینکه نظریه خاص و مکتوب ندارند، اما در آثار خود خصلت مدال را انعکاس می‌دهند که با مطالعه آثارشان می‌توان به استراتژی ایشان پی برد.

لازم‌به‌ذکر است ریشه چندصدایی را در موسیقی نواحی ایران نیز می‌توان یافت. چنین اقدامی را مسعودیه اغلب ناخودآگاه می‌داند و در مقاله‌ای انواع آن را طبقه‌بندی می‌کند. گونه نخست از شروع خواننده دوم پیش از اتمام خواننده اول در اجرای متناوب ملودی پدید می‌آید. گونه دوم حاصل از نوع ایمیتاسیون یا تأخیر در اجرا، گونه سوم، واریانت هتروفونیک یعنی اجرا دو واریانت از ملودی به‌طورهم‌زمان و نوع چهارم نیز تعویض بین کر و سولیست (فرم آنتی‌فونر) است. نوع پنجم، چندصدایی در اثر ارایه ملودی در خطوط مختلف متناسب با امکانات فیزیولوژیک خوانندگان به‌وجود می‌آید. دست‌آخر، نوع ششم که در دوتار خراسان و تمیره لرستان، تامدنرا ترکمن یافتنی است که از پاراللیسم دوصدا پدید می‌آید (مسعودیه،۱۳۷۷: ۷۷-۱۰۴). چنین رویکردهایی در آهنگ‌سازی مسعودیه نیز نمود دارد. به‌طوری‌که رویکرد ایمیتاسیونی در حرکت معکوس در تنظیم کرال قطعه «خورده کیجا» یافتنی است (عسکری رابری، ۱۳۹۳: ۳۳). هم‌چنین حرکت اکتاوی در سؤال و جواب و تأکید بر آن را نیز دلیلی بر قرابت با موسیقی ایرانی می‌دانند (عسکری رابری، ۱۳۹۳: ۳۰). علاوه‌بر پژوهش انجام‌شده، چنین نگرشی را در آثار والی نیز می‌توان یافت، به‌طوری‌که به‌نظر می‌رسد، فرم جواب آواز و نیز واریانت هتروفونیک ایده بنیادین چندصدایی آثارش باشد.

مرتضی حنانه، در مصاحبه‌هایش رویکرد هارمونی زوج را پیشنهاد می‌دهد که در هارمونی خود تلاش می‌کند ارتباطی بین ساختار مد و هارمونی بیابد و اساساً هارمونی تیرس را برای هارمونیزه کردن در موسیقی ایران ناکارآمد می‌داند. علاوه‌بر این، نظریه ارتباط بین مدها و تعمیم رابطه عمودی به افقی نیز مدنظر وی بوده است (حنانه، ۱۳۵۰: ۴۴). علی‌نقی وزیری نیز در آرمنی ۲۴ ربع‌پرده، برای هر دستگاه پیشنهادهایی ارایه می‌کند و اساساً استفاده از ربع‌پرده‌ها را در نوعی هارمونی تیرس و غیرفونکسیونل پیشنهاد می‌کند و نقش درجات را در هارمونی تأثیر می‌دهد (وزیری، ۱۳۹۱). فخرالدینی نیز در نظریه خود پس از معرفی و مرور قوانین دوران هارمونی عمومی و ساختارهای آکوردی کوارتال و کوینتال برای هر دستگاه پیشنهادهایی را متناسب با الگوی حرکت‌های ملودیک ارایه کرده است. اغلب نمونه‌های این کتاب برگرفته از آثار خود آهنگ‌ساز هستند که در آن تئوری بر مبنای تجربیات آهنگ‌ساز است (فخرالدینی، ۱۳۹۴: ۱-۲۰۰). هم‌چنین رویکرد علی‌رضا مشایخی نیز در تئوری مکمل تاحدودی مبتنی

بر دیدگاه کنترپوآنتیک است و در پیشنهادهای خود برای هارمونیزه کردن ساختارهای غیر تیرس را بر تیرس اولویت می‌دهد (مشایخی،۱۳۹۲: ۱۴۳-۳۳۵).

رویکرد محمدرضا درویشی در آثار مختلف او رویکردی بدیع به‌نظر می‌رسد که کمتر به آن پرداخته‌اند. آثار وی از هارمونیزه کردن مستقیم ملودی‌های ایرانی (هم‌چون مجموعه مازندران) تا استفاده از عناصر موسیقی ایرانی در بافتی آتنال آزاد (مجموعه تناسخ) را دربر می‌گیرد. هارمونی در این آثار به‌لحاظ تسلسل و هم‌خوانی با عناصر استفاده شده، این پرسش را برمی‌انگیزد که چه سیستم هارمونیکی در این آثار استفاده شده است؟ و چگونه می‌توان استفاده از عناصر ایرانی و درعین‌حال زبان موسیقی معاصر را درنظر داشت؟

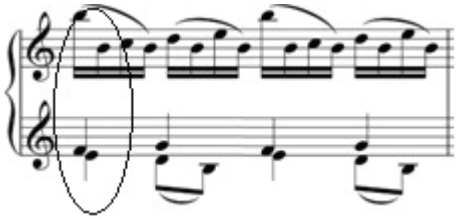
می‌توان پرسش اساسی را این‌گونه به‌میان آورد که عناصر موسیقی ایرانی چگونه در هارمونی قطعه نمود یافته است؟ در مرحله بعد پرسش‌های فرعی بدین‌شرح خواهد بود که انسجام قطعه موردبحث از چه‌طریقی است؟ چه ارتباط قابل‌توصیفی بین موتیف‌های مورداستفاده وجود دارد؟

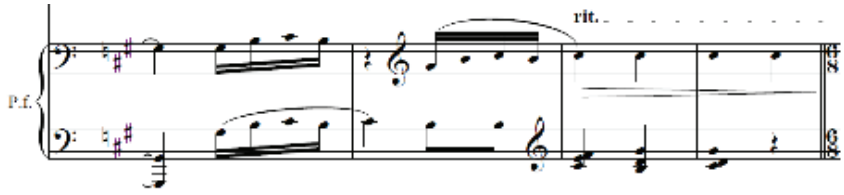
سپس می‌توان راهکارهایی را جهت تصنیف آثار چندصدایی بر مبنای موسیقی ایران مدنظر داشت. روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و از نوع کیفی است که اثر موردبحث به پیشنهاد آهنگ‌ساز، مجموعه اثر پیانویی پردازش است که در ابتدا با استفاده از متد «فُرت» انسجام و ارتباط بین موتیف‌ها موردبحث قرار می‌گیرد و در مرحله بعد ارتباط بین موتیف‌ها و مدهای مورداستفاده بحث می‌شود. درخصوص پیشینه پژوهش در باب موسیقی محمدرضا درویشی، مطالب چندانی وجود ندارد. البته حمید مرادیان در باب قطعه «موسم گل» در انتهای پژوهش خود به رویکرد هارمونیک درویشی اشاره کرده است و موشکافانه چند آکورد اساسی هم‌چون آکورد اوج، آکورد دشتی را در موسیقی درویشی یافته است (مرادیان،۱۳۹۳: ۱۴۳-۱۴۴). اما تمرکز مقاله بیشتر بر روی کشف ارتباط بین ردیف دستگاهی و اثر موسم گل است.

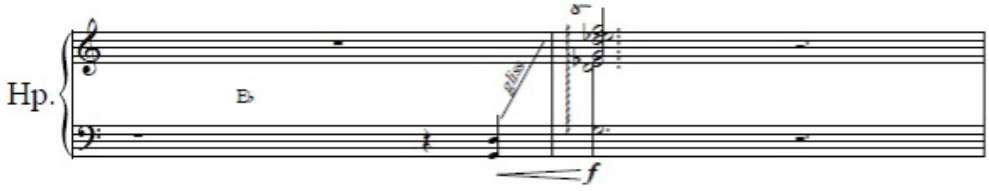
در ابتدا نگارندگان قطعات مازندران (۱۳۶۳) و مقام سحر را جهت تحلیل انتخاب کرده بودند؛ اما پس از ملاقات با محمدرضا درویشی، آهنگ‌ساز قطعات «پردازش روی یک نت، یک موتیف، یک آکورد، یکتم» (۱۳۵۵) و نیز «تناسخ» (۱۳۹۳) را پیشنهاد کرد (درویشی، مصاحبه منتشرنشده، ۹۷/۵/۲). به‌گفته آهنگ‌ساز، زبان هارمونیک او از زمان قطعه پردازش تاکنون تغییر نیافته است و هارمونی‌های کروماتیک او منشأ پلی‌مدالیته دارند. درواقع آکوردها تداعی‌کننده مدهای ایرانی و گاه گوشه‌های موسیقی دستگاهی هستند. این شیوه به‌گفته خودش «از دل آتنالیته و پلی‌تنالیته بیرون آمده که در دوران دانشجویی با آن درگیر بوده است و از آن زمان تاکنون تغییر چندانی نیافته است» (مرادیان، ۱۳۹۳، ۱۳۳). اما باید با بررسی دقیق قطعات آهنگ‌ساز پی برد که عناصر موسیقی مدال چگونه می‌توانند به پلی‌تنالیته و یا شاید آتنالیته بی‌انجامد و چه عنصری از موسیقی آتنال به یاری آهنگ‌ساز آمده است. پس به‌همین‌دلیل انتخاب قطعه پردازش می‌تواند راه‌گشای فهم رویکرد هارمونیک درویشی باشد. روش تحقیق توصیفی- تحلیلی است و ساختار کلی این نوشته به‌صورت زیر است:

الف) در ابتدا رویکرد مدال و ارتباط بین فاصله ساختاری و آکوردها با ارایه مثال‌هایی از آثار درویشی شرح داده می‌شود و چگونگی تشکیل آکورد بر مبنای مد مدنظر قرار می‌گیرد. ب) موتیف‌های شاخص و پرتکرار در قطعه کشف و ارتباط آن با آکوردهای قسمت الف و نیز ارتباط موتیف‌ها با یکدیگر بحث خواهد شد. ج) پس از انجام مراحل قبل می‌توان رویکرد کلی هارمونیک و نحوه تشکیل آکوردها را در اثر مذکور یافت. دراین‌میان به پیشنهادهایی در جهت اجرای اثر نیز اشاره خواهد شد.

الف) مد و تشکیل آکورد بر مبنای فواصل شاخص مد: بسیاری از آهنگ‌سازان در آهنگ‌سازی براساس مدها فواصل ساختاری مد را برای تشکیل آکورد مدنظر قرار می‌دهند. ازجمله «امانوئل ملیک- اصلانیان»

در قطعه پروانه برای پیش از فرود نوعی آکورد ششم افزوده را مدنظر قرار می‌دهد که در آن محسوس بالارونده پایین‌رونده وجود دارد و سپس آکورد تونیک همراه با دوم کوچک بالای شاهد به‌عنوان شاخصه چهارگاه می‌آید (تفضلی و قنبری، ۱۳۹۶). حضور چنین فواصل شاخصی علاوه‌بر جدایی از فضای موسیقی دوران هارمونی عمومی، فواصل شاخص مد را نیز تداعی می‌کند؛ یا برای‌نمونه مرتضی حنانه در اثر فردوسی برای هارمونیزه کردن دشتی «سی» از شور «می» آکورد را شامل فواصل ساختاری شور «می» و دشتی «سی» درنظر می‌گیرد و سپس به این آکورد فواصلی را برای رنگ‌آمیزی می‌افزاید که درعین‌حال در شور تعدیل شده شاخص هستند. برای نمونه در قطعه فردوسی آکورد اول می- سی با فا بکار همراه می‌شود.

شکل ۱. میزان اول قطعه آکورد می فا سی که آکورد فواصل شاخص مد دشتی و شور فا است
منبع: قطعه فردوسی اثر مرتضی حنانه

در آثار درویشی نیز رویکردهای هارمونیک مشابه وجود دارند. شکل ۲ که برگرفته از آواز سحر (۱۳۷۵) درویشی است و در آن می‌توان در کادانس قسمت اول نوعی از برخورد هارمونی برمبنای مد را مشاهده کرد. مقام سحری تعدیل‌شده (تامپره) و مورداستفاده در قسمت اول این قطعه شامل نت‌های سل دیز، سی، دو دیز، ر، فا است که قسمت اول بیشتر در خط ملودی بر روی تتراکورد اول متمرکز است. در صورت بررسی دقیق نت‌های این مد می‌توان مشاهده کرد که نت‌های سل دیز و دو دیز هر دو می‌توانند شاهد باشند و پایدار هستند. ازطرفی نت ر در مد در حکم محسوس برای نت دو دیز است. با توجه به نت‌های موردبحث فاصله ساختاری و با ثبات این مد سل دیز، دو دیز خواهد بود و آکوردی که هر دو فاصله را داشته باشد، باثبات خواهد بود و درنتیجه برای فرود مناسب‌تر است. همان‌طور که در شکل ۲ مشاهده می‌شود، آکورد نهایی هر دو نت فاصله ساختاری رادار است و نت ر نیز برای رنگ‌آمیزی آکورد اضافه شده است. البته آکوردهای پیشین هرکدام یکی از دو نت را دارا هستند ولی با توجه به دوبله دو دیز در آکورد آخر آن را می‌توان پایدارتر دانست. این در حالی است که نت دو دیز در آکورد ماقبل آخر در حکم نت پیشا قرار گرفته است. حتی اگر چنین تعبیری را نپذیریم، بازهم می‌توان ادعا کرد که آکورد فرود شامل هر دو نت فاصله ساختاری است و نت ر در آن جنبه محسوس و شاخصه حل را فراهم می‌کند. نوازنده نیز باید پویایی نت محسوس را در اجرا مدنظر قرار دهد و آن را با نوانس بالاتری اجرا کند. چنین حلی در موسیقی دستگاهی ازجمله در فرودها در سازهایی هم‌چون تار نیز مشاهده می‌شود که نت شاهد به‌عنوان واخوان با محسوس پایین‌رونده و یا نت زیر شاهد باهم به صدا درمی‌آیند. به‌همین‌دلیل شاید بتوان این نوع آکوردها را تداعی‌کننده نگرش واخوانی در سازهای ایرانی دانست (شکل ۳).

شکل ۲. کادانس در قطعه مقام سحری (درویشی، ۱۳۷۵، قطعه آواز سحر میزان‌های ۱۱-۱۴، منبع نت: artebox.ir)

در موسم گل (۱۳۶۴) اثر درویشی نیز از آکورد سل، ر و می‌بمل جهت تداعی دشتی با متغیر می‌کرن استفاده شده است. درواقع آکورد مذکور فاصله ساختاری دشتی ر به همراه نتی اضافه شده برای تداعی متغیر است. شکل زیر میزان‌های ۱۲۷-۱۲۸ موسم گل را نشان می‌دهد که در آن آکورد سل، ر، می‌بمل تداعی‌کننده شاهد دشتی، شور و متغیر دشتی است. درواقع ر- می بمل تداعی‌کننده ر کرن در شور سل است.

شکل ۳. میزان ۱۲۷-۱۲۸ از موسم گل (محمدرضا درویشی،۱۳۶۴، منبع نت: artbox.ir)

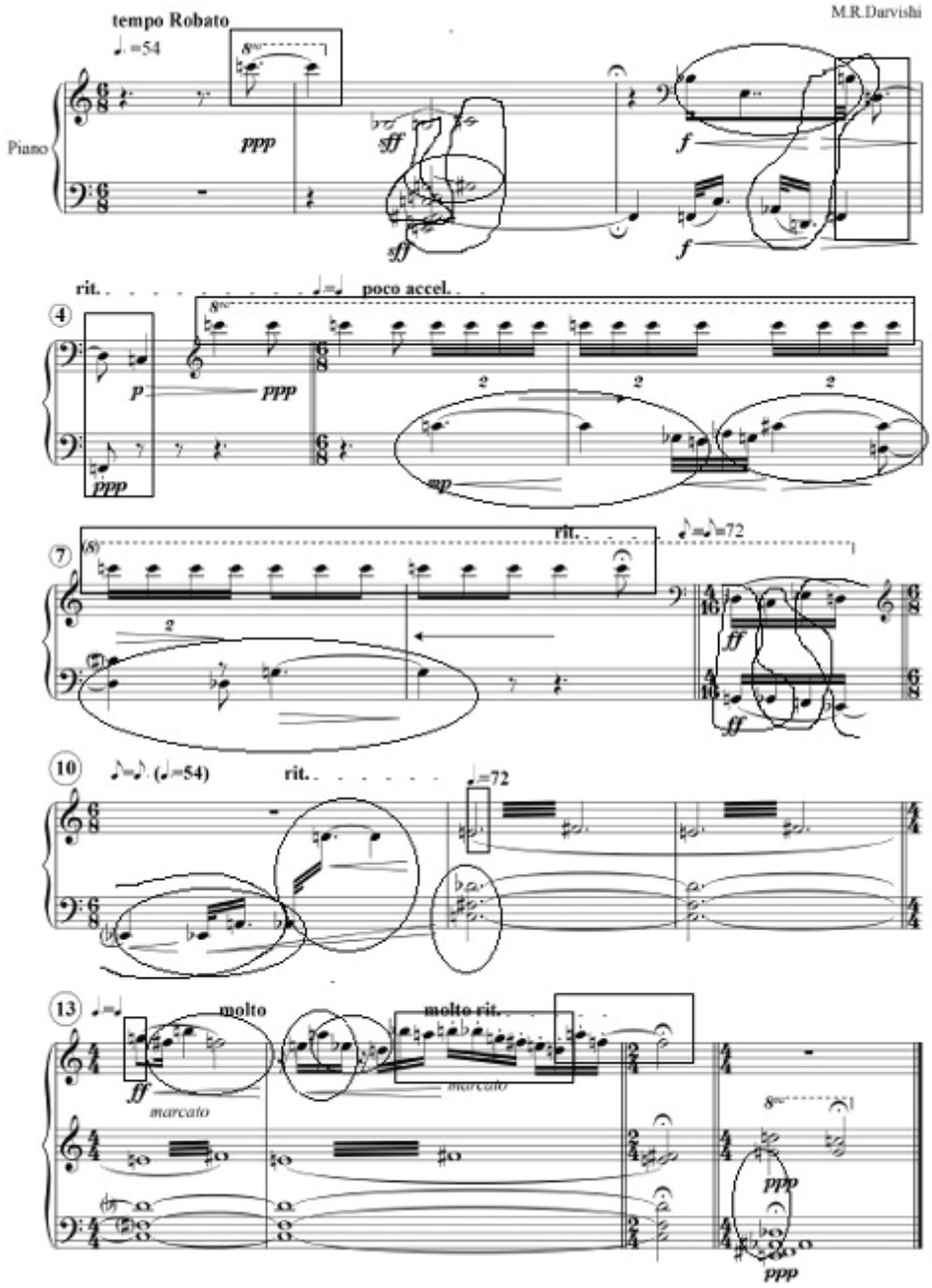
لازم‌به‌ذکر است گاهی در سبک‌های موسیقی مدال در قرن بیستم فواصل شاخص مد را جهت یادآوری مد به آکورد می‌افزایند. برای‌نمونه فاصله تریتون شاخصه‌ای از مد لیدین می‌تواند در آکورد ماژور تداعی‌کننده مد لیدین باشد؛ یعنی برای تداعی مد لیدین به آکورد دو می سل سی فادیز (یازدهم زیر شده) را می‌افزایند. چنین آکوردی را می‌توان آکورد لیدین نامید (Jorgensen، 2006: 50). وینسنت پرسی‌کتی نیز در تشریح آکوردهای اصلی مدها چنین رویکردی را درنظر دارد و تریادهای اصلی یک مد را برمبنای درجات شاخص آن تشریح می‌کند (پرسی‌کتی، ۱۳۹۱: ۴۶-۴۷). چنین فرضی در مورد پلی‌کوردها و شبه‌کلاسترها (در قسمت سوم این اثر) تقویت می‌شود. در تحلیل آثار آهنگ‌سازانی چون استروا‌ینسکی و اسکریابین، اغلب موسیقی‌شناسان منشأ گامی یا حتی مد قایل‌اند. برای نمونه آکورد پتروشکا (دو تریاد ماژور با پایه چهارم افزوده مثلاً دو ماژور- فادیز ماژور) را برگرفته از گام اکتاتونیک یا مد دوم انتقال محدود مسیان می‌دانند (Taruskin، 1987: 268). البته اریک والتر این آکورد را درنتیجه عادت استروا‌ینسکی در ساختن اثر و ناشی از کلاویه‌های سفید در مقابل سیاه می‌داند (Walter، 1966: 161).

درهرصورت قایل بودن منشأ گامی برای آکوردهای خاص در میان موسیقی‌شناسان متداول است. درنتیجه، فواصل شاخص مد همراه حل آن‌ها می‌توانند در آکوردها یادآور مدها باشند. درواقع می‌توان آکوردهایی را نماینده هر مد دانست یا دست‌کم آهنگ‌ساز می‌تواند در فضای مدال آکوردهایی را تداعی‌کننده مدهای خاص بداند. در قطعه موردبحث در هر پنج قسمت این اثر پیانویی آکوردها و شبه‌کلاسترها می‌توانند تداعی‌کننده مدها به‌صورت‌مستتر باشند.

ب) آکوردهای مرتبط با مد و انسجام فاصله‌ای در اثر تبدیلات

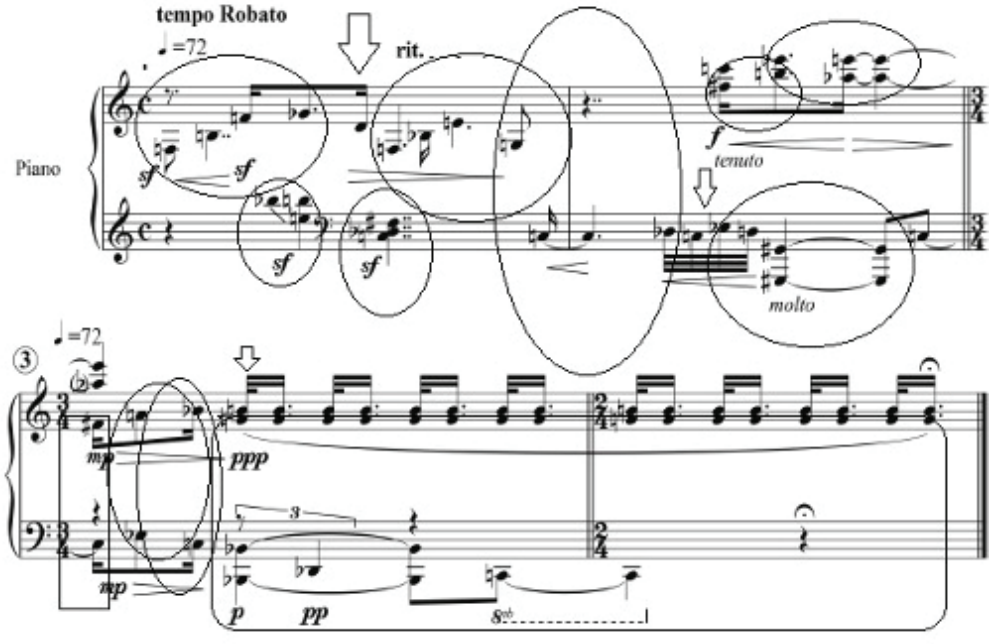
با نگاهی به هر پنج قسمت اثر می‌توان آکورد شاخص دشتی را مشاهده کرد که پیش‌تر از آن در اثر « فردوسی»، « مرتضی حنانه» و « مقام سحری» درویشی سخن به‌میان آمد. در شکل زیر این آکورد و

خویشاوندان آن موتیف نشان داده شده است. در شکل ۴، موتیف آکورد دشتی که متشکل از فواصل شور و دشتی است نشان داده شده است. اولین موتیف فا دیز، فا بکار، دو در شور فا دیز تداعی‌کننده آکورد دشتی خواهد بود. ازمنظر فاصله‌ای موتیف متشکل از چهارم درست (پنجم درست)، پنجم کاسته (چهارم افزوده)، دوم کوچک خواهد بود.



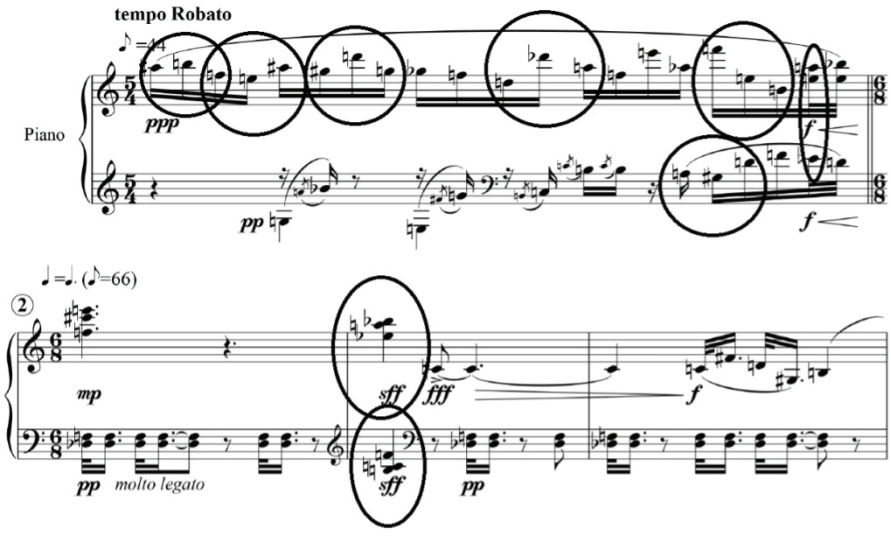
شکل ۴. موتیف فاصله ساختاری آکورد دشتی و شور (آکورد دشتی) در قسمت اول اثر که در دایره نشان داده شده است (درویشی، ۱۳۵۵، میزان‌های ۱-۱۶، منبع نت:artebox.ir)

شکل ۴، قسمت اول این اثر پیانویی را نشان می‌دهد، موتیف‌هایی که در دایره نشان داده شده همگی متعلق به موتیف آکورد دشتی یا سلول ۵-۳ با فرم اولیه (۰۱۶) هستند. تمام این موتیف‌ها معکوس‌ها و انتقال‌های همان موتیف هستند. عناصری که در مستطیل نشان داده شده‌اند، عناصری بیگانه یا با خویشاوندی دور نسبت به موتیف مذکور هستند. در این قسمت اثر رویکرد مدال مستتر است. درعین‌حال، می‌توان حضور مدی شبیه به مقام سحری را در میزان‌های ۱۱-۱۴ مشاهده کرد. این مد را می‌توان شامل نت‌های ربمل (دو دیز)، می، فادیز، سل، لا و سی دانست که به‌صورت‌عمودی در آکورد پدال و با تریل در خط ملودی ارایه شده است. لازم‌به‌ذکر است اگر این مقام را به‌صورت سلولی بنگریم، با آکورد دشتی خویشاوند خواهد بود. درواقع آکورد دشتی زیرمجموعه این مقام است. پیش‌تر اشاره کردیم، در اثر مقام سحری نیز آکورد دشتی و سلول موردبحث وجود داشت. انتقالی از موتیف باخ نیز در دو قسمت از این اثر پنج‌قسمتی مشاهده می‌شود. در میزان ششم از قسمت اول انتقال موتیف باخ به‌صورت نت‌های سه‌لاچنگ مشاهده می‌شود که با درنظر گرفتن قبل‌وبعد آن قابل‌تقسیم به دو سلول آکورد دشتی است. برای اطمینان بیشتر می‌توان به قسمت‌های دیگر اثر نیز نظری افکند. آهنگ‌ساز در قسمت دوم بازهم اصولاً از همان سلول و دگره‌های آن بهره جسته است. همان‌طور که شکل ۵ نشان می‌دهد در اغلب قسمت‌های اثر، آهنگ‌ساز از آکورد دشتی استفاده کرده است. البته گاهی در میان سلول موردبحث نتی بیگانه آورده است که در شکل با علامت فلش نشان داده شده است. در میزان دوم این قسمت نیز با انتقال موتیف باخ مواجهیم. در قسمت‌های دیگر اثر نیز همین سلول و نیز سلول‌های خویشاوند با آن آمده‌اند. به‌لحاظ اجرایی علامت‌های rit. نقش مهمی در معرفی ایده‌های متضاد و کنتراستی دارند و در تفسیر اجرا باید مدنظر قرار گیرند؛ به‌طوری‌که در عین نمایش اصل یکپارچگی، تضاد و کثرت نیز نشان داده شود. هم‌چنین وجود عناصر خویشاوند به‌لحاظ ساختاری در خطوط مختلف، حایزاهمیت هستند. حضور عناصر تضاد دینامیکی، ضرورت درک آن‌ها را به‌عنوان خطوط ظریف پلی‌فنی برای نوازنده ایجاب می‌کند.



شکل ۵. تحلیل قسمت دوم قطعه پردازش (درویشی، ۱۳۵۵، میزان‌های ۱-۴، منبع نت:artebox.ir)

همان‌طورکه ملاحظه می‌شود در دو قسمت بحث‌شده حضور سلول آکورد دشتی در اغلب قسمت‌ها موجب یکپارچگی و انسجام اثر شده است. قسمت‌های دیگر اثر نیز بر مبنای همین سلول ساخته شده‌اند؛ حتی کروماتیزمِ قسمت چهارم هم از چنین سلولی نشأت می‌گیرد که به نمونه‌های از آن‌ها در ادامه اشاره می‌شود. در مورَد شکل ۵ جهت تفسیر، باید عوامل رعایت تنوع تمبر و درک اینتناسیون (لحن) و تمپو روباتو را مدنظر قرار داد و درواقع پیانیزم اثر تحت‌تأثیر چنین عواملی قرار دارد.



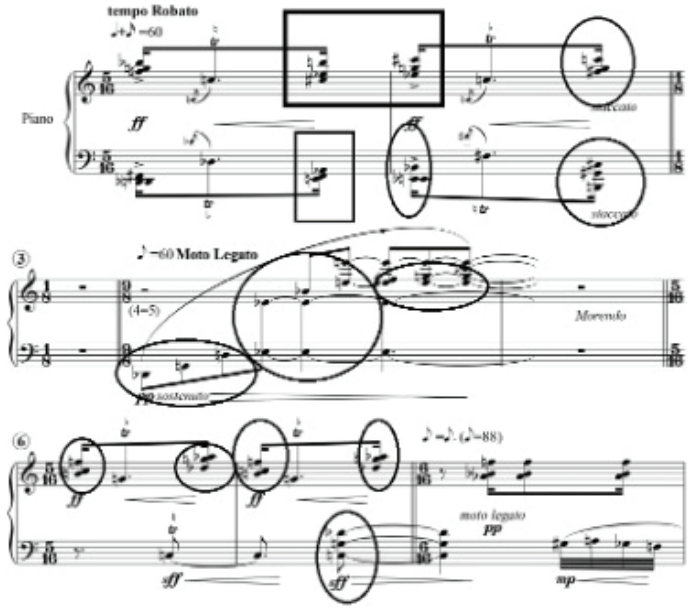
شکل ۶. قسمت چهارم اثر و حضور سلول‌های پرتکرار (درویشی، ۱۳۵۵، میزان‌های ۱-۵، منبع نت: artebox.ir)

در شکل بالا از قسمت چهارم اثر، حضور آکورد سلول پرتکرار موردبحث در دایره نشان داده شده است. در این قسمت اثر درواقع دو عامل را می‌توان مشاهده کرد. نخست حضور سلول سه نتی متشکل از چهارم درست و چهارم افزوده و دوم آکورد دوصدایی با ساختار تیرس (ر بمل- فا) که برای ایجاد تنوع و تضاد با قسمت‌های قبلی آورده شده است. حضور چنین عواملی در بافت نیز تضاد ایجاد می‌کند و به‌همان‌نسبت نیز باید با اجرای دقیق دینامیک چنین فضای پلی‌مدالی را تقویت نمود و درعین‌حال چنین عواملی نباید محوریت پیدا کنند. از آنجاکه گفت‌وگوی پرتضادی میان بخش‌ها در این قسمت اثر وجود دارد، به‌همین‌دلیل قابلیت انعطاف زیادی را جهت معرفی و عبور از این قسمت ایجاب می‌کند. هم‌چنان در این قسمت نیز علامت تمپو روباتو باید مدنظر نوازنده قرار گیرد.

یکی‌دیگر از فن‌های مورداستفاده در این اثر، رویکرد پلی مدال در ایجاد شبه‌کلاسترها است؛ بدین‌معنا که شبه‌کلاسترها از روی‌هم قرار دادن آکوردهای شاخص مدها ایجاد می‌شوند. مشابه تکنیک مذکور را می‌توان در آثار آلفرد شنیتکه مشاهده کرد که پلی‌کوردها و کلاسترها با هدفمندی خاص و مبتنی بر روابط از پیش‌تعیین‌شده هستند.

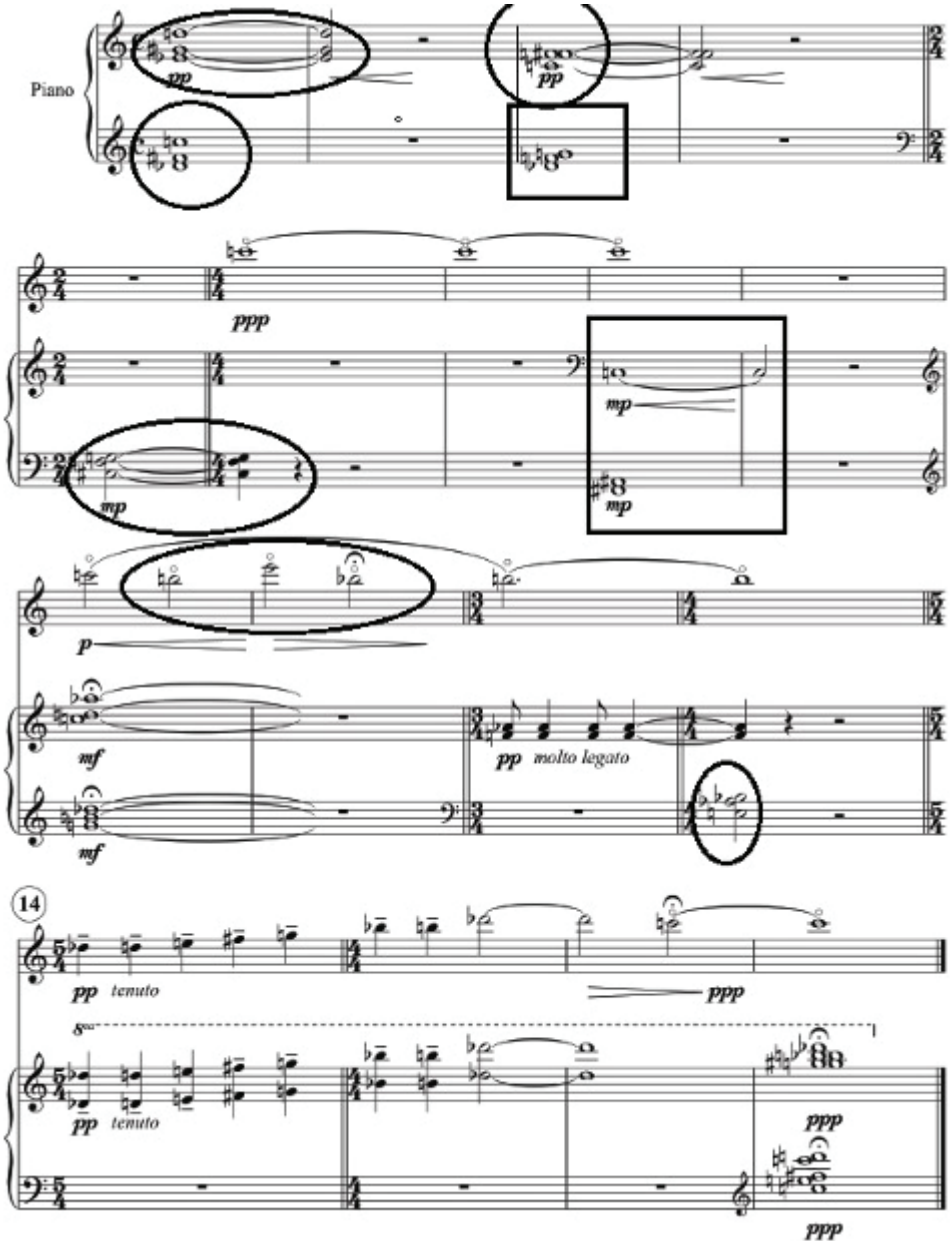
بدین‌معنا که یوندهای آکوردی تریادها با سوم مشترک در یک تسلسل به پلی‌کورد تبدیل شده است (هنرمند،۱۳۹۱: ۲۰- ۲۱). این رویکرد گاهی در میانه و انتهای هر قسمت مشاهده می‌شود. برای‌نمونه، در قسمت سوم اثر هم‌چنان حضور سلول موردبحث مشاهده می‌شود که با دایره نشان داده شده است. شبه‌کلاسترهای ایجاد شده در دست راست و چپ حاصل روی‌هم قرار گرفتن سلول دشتی و نیز انتقال‌های آن است. آهنگ‌ساز، در کنار عنصر موردبحث، از سلول برگرفته از چهارگاه استفاده می‌کند. کنارهم قرار

گرفتن نت‌های می، فا، لا– بمل را تداعی‌کننده چهارگاه می و نیز عناصر دودیز، می‌بمل، سل، سی را می‌توان آکورد درجه دوم چهارگاه ر دانست که اغلب بر روی تونیک چهارگاه حل می‌شود. به‌هرحال این آکورد ششم افزوده باوجود حل نشدن، ساختاری شبیه به آکورد پرکاربرد رو تونیک چهارگاه دارد (شکل ۷).



شکل ۷. پلی‌کوردهای تداعی‌کننده مدها (درویشی، ۱۳۵۵، میزان‌های ۱–۸، منبع نت:artebox.ir)

در قسمت پنجم اثر نیز می‌توان مشاهده کرد که شبه‌کلاسترها ناشی از روی‌هم قرار گرفتن سلول موردبحث و انتقال بالاتر هستند. در قسمت پنجم هم‌چون قسمت‌های سوم و چهارم، عناصری به‌جز سلول پیشین وارد شده‌اند. حضور سلول ربمل، فا، لا، سل یا آکورد ماژور با پنجم بم شده که البته با سلول اصلی این اثر می‌توانند خویشاوند باشند. آکورد انتهایی این اثر درواقع بیان هارمونیکی از خط ملودی ارایه‌شده پیش از آن است. در قسمت چهارم اثر نیز پیانیزم موردنظر آهنگ‌ساز به عواملی هم‌چون درک خصوصیات هر وسعت صوتی و توانایی نوازنده جهت رنگ‌آمیزی باید مدنظر قرار گیرد. لازم‌به‌ذکر است، نمونه مشابه این خط ملودی در میزان یازدهم قسمت سوم به‌صورت قهقرایی نیز وجود دارد (شکل ۸).



شکل ۸. بیان هارمونیک پلی‌کوردها (درویشی، ۱۳۵۵، میزان‌های ۱-۱۷، منبع نت:artebox.ir).

این نوع برخورد با خط ملودی، یعنی بیان هارمونیک خط ملودی در آثار آهنگ‌سازان مکتب دوم وین نیز قابل‌مشاهده است (Parle, 1991).

بااین‌تفاوت که در آثار درویشی چنین برخوردی با مدهای ایرانی صورت پذیرفته است. در آثار بلابارتوک نیز کروماتیزم ریشه‌ای پلی مدال دارد. به‌طوری‌که وی معتقد است هرکدام از نت‌های کرماتیک را با درنظر گرفتن یک تن مرکزی می‌تواند بیانگر یک مد خاص باشد. برای‌مثال از ترکیب مد فریژین و مد لیدین هم‌نام می‌توان دوازده نت را در یکی از آن دو تعبیر کرد و چنین تعبیری را کروماتیزم پلی مدال نامید. این تکنیک را بیشتر برای پرهیز از نظام ماژور مینوری کلاسیک، به‌کار می‌برند و درعین‌حال

با کروماتیزم پسا واگنری هم‌سان نیست (Wilson, 1992: 8–9; Kárpáti, 1994: 169; Suchoff, 2002: 115).

درواقع کروماتیزم این موسیقی در اثر درنظر گرفتن پلی مدها و بیان خطوط مد به‌صورت آکورد است. گرچه این اثر تاحدودی شبیه به آثار آتنال آزاد شنیده می‌شود؛ اما با درنظر گرفتن دیگر آثار آهنگ‌ساز، در زیرلایه‌های این اثر می‌توان نوع نگرش هارمونیک مدال آهنگ‌ساز مشاهده کرد. حال‌آنکه در برخی آثار هم‌چون موسم گل، مازندران و مقام سحری جنبه‌های مدال آشکار است، اما در آثاری هم‌چون زبان آتنال آزاد حاکم است. به‌هرحال رویکرد درویشی در کروماتیزم با آثار آهنگ‌سازانی هم‌چون بلابارتوک در تلفیق پلی‌مدهای ماژور و مینور هم‌نام هم یا فریژین و لیدین هم‌زمان متفاوت است.

نتیجه‌گیری

این نوشته در جست‌وجوی یافتن زبان هارمونیک درویشی در به‌کارگیری مدهای موسیقی ایرانی بود. پس از بررسی این اثر می‌توان دریافت که آکوردها برگرفته از فواصل ساختاری مد هستند. بدین‌معنا که آکوردهای مورداستفاده فواصل شاخص یک مد را نشان می‌دهند. به‌بیان‌دیگر، آهنگ‌ساز معمولاً آکورد را شامل فواصل ساختاری را شاهد دشتی، شاهد شور و دوم بالای شاهد (در شور سل، نت‌های سل، لابمل، ر) درنظر می‌گیرد. حال‌آن‌که در این اثر آهنگ‌ساز با چنین آکوردی هم‌چون سلول ۴–۳ برخورد کرده است ولی در عین یادآور همان فواصل ساختاری دشتی است یا در جایی دیگر سلول دیگری بهره گرفته که ضمن این‌که یادآور مقام سحری (ر، فا لابمل، سل، سی بمل، دو) است، به‌عنوان ابرمجموعه دشتی می‌تواند تلقی شود. علاوه‌بر این نوع نگرش، سازمان‌دهی کلاستری نیز مبنی بر نوع نگرش به مد است و رویکرد پلی مدال در ساختار شبه‌کلاسترها وجود دارد. برای‌نمونه آهنگ‌ساز فواصل شاخص چهارگاه و یا دانگ اول آن را در مقابل آکورد دشتی قرار داده است و یا برای ایجاد کلاستر از آکورد دشتی و انتقال‌های آن استفاده کرده است. در این نوع بافت موسیقی خط ملودی و هارمونی می‌توانند به یکدیگر تبدیل شوند. یعنی هارمونی درواقع حاصل هم‌زمان شنیده شدن نت‌های یک دانگ مد باشد. ¬

فهرست منابع

- پرسی‌کتی، وینسنت (۱۳۷۵). هارمونی در قرن بیستم. ترجمه هوشنگ کامکار، تهران: دانشگاه هنر.
- تفضلی، محمدرضا؛ قنبری، حسین (۱۳۹۶). « بررسی فرم، مد، هارمونی در قطعه پروانه اثر ملیک اصلانیان» ، نشریه نامه هنر، دوره ۸، شماره (۱۵)، صفحه‌های ۱۲۷–۱۴۲
- فخرالدینی، فرهاد (۱۳۹۴)، هارمونی موسیقی ایرانی، تهران: انتشارات معین.
- حنانه، مرتضی (۱۳۵۰)، هارمونی چهارم‌ها، مجلة موسیقی، دورة سوم، شماره (۴۵)، مرداد – دی‌ماه ۱۳۳–۱۳۲
- حنانه، مرتضی (۱۳۹۰)، گام‌های گمشده: پژوهشی در مبانی و مفاهیم موسیقی ایرانی. تهران: سروش.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۹۷)، مصاحبه منتشرنشده
- عسکری رابری، حمید (۱۳۹۳)، « سیر تطور تنظیم آوازهای محلی ایرانی برای کر و رهیافت نوین»، هنرهای زیبا، دوره (۱۹)، صفحه‌های ۲۵–۳۶.
- مشایخی، علیرضا (۱۳۹۲)، فرهنگ آهنگ‌سازی، جلد دوم. تهران: سوره مهر.
- مرادیان، حمید (۱۳۹۳)، ۱۰ قطعه ۱۰ آنالیز، تهران: نشر هم‌آواز.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۷۷)، « چندصدایی در موسیقی ایران»، هنرهای زیبا، شماره (۳)، صفحه‌های ۹۵–۱۰۴.
- وزیری، علی‌نقی (۱۳۹۵)، آرمنی موسیقی ایران یا موسیقی ربع‌پرده، پیشگفتار ساسان سپنتا، تهران: موسسه فرهنگی هنری ماهور.

- هنرمند، امین (۱۳۹۱)، تریادها با سوم مشترک، نشریه هنرهای زیبا، دوره (۱۷)، صفحه‌های ۱۷-۲۲.
- Perle, George (1991). Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern: University of California Press.
- Taruskin, Richard (1987). "Chez Pétrouchka – Harmony and Tonality "chez" Stravinsky", p. 269, 19th-Century Music, Vol. 10, No. 3, pp. 265–286.
- Kárpáti, János (1994). Bartók's Chamber Music, Pendragon Press, New York.
- Suchoff, Benjamin (2002). Bartók's Mikrokosmos: Genesis, Pedagogy, and Style. Scarecrow Press.
- Wilson, Paul (1992). The Music of Béla Bartók, Yale University Press, New Haven.
- Juergensen, Chris (2006). The Infinite Guitar.
- Walter, Eric (1966). Stravinsky: The Composer and His Works, University of California Press, California.

Received: 2020/02/07
Accepted: 2020/13/23

Harmonic Composition Approaches based on Persian Music
Case Study: Five Pieces for Piano of Mohammad Reza Darvishi

Rebecca Ashoughian, Faculty member of the Faculty of Music, Tehran University of Art, Tehran , Iran.
Hossein Ghanbari Ahmadabad, Faculty member of the Faculty of Music, Tehran University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

The harmonic approach of Persian composers' who apply folk or court music of Iran is controversial. There are several approaches to polyphony and harmony. It seems that Mohammad Reza Darvishican make a new way of applying folk themes. The main problem with harmonic textures, in using these modes, is the problem of coherence in the piece. In other words, the question is that how we can use a harmonic or polyphonic approach in a context with folk themes? And how modal features of a mode like intervallic structure, patterns, and the function of degrees in a modal can be demonstrated in a polyphonic or harmonic texture? It is assumed that there is a relationship between modal structure and harmony in Darvishi's pieces, and we attempt to discover this relationship. To be more specific, how does he treat the modal features, and how he has used Iranian music in a modern context? To achieve this aim, one of his works is selected to explore the relationship. "Five pieces for Piano" has been analyzed using Forte's method. From this point of view, the pieces mainly revolve around cells 3–4 and their variations. However, other different elements are used besides this cell. The current cell is the intervallic structure in Dashti mode and is frequently used in other pieces of the composer. It can be said that the main reason for this choice is his interest in Dashti's intervallic structure. However, motives also demonstrate the relationship to Persian music. Other cells which can be seen in pieces are intervallic structures of other modes like Chahargah. In some parts of the piece, polychords are used based on the combination of these cells. For instance, in the third sections' polychords at the beginning part is the combination of Isfahan mode and Dashti. In other words, each chord of the piece is the characteristic interval and degree of a mode. This approach is like Bartok, Stravinsky, and Schnittke. These composers for making their polychords and clusters have tried to use tonal elements which are of high importance in their pieces. As a case in point, Schnittke has made clusters by using triads with common thirds (for instance: C major– C sharp minor), but Darvishi has used chords with modal characteristics to make his clusters. Also, there are some differences between Bartok's polymodal chromatism and that of Darvishi. Bartok has used different modes on the same tonic for creating a full chromatic context (E Phrygian and E Lydian, for instance) and found a role for each tone in the twelve–tone scale. Nevertheless, Drvishi's role is not chromatism and tries to use different modes in different tonalities. Sometimes, the result is similar to the works of Bartok. It can be said that Darvishi introduces different modes through chords which include the characteristic of modes and their intervallic structure. Each chord relates to a specific mode.

Keywords: Mohammad Reza Darvishi, Polymodal, Modes, Traditional Music, Piano, Iranian Music