تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۲۰
تاریخ چـاپ مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۳۱

علی توکلی[۱]، امین هنرمند[۲]

تحلیل رویکرد محمدرضا درویشی در تنظیم قطعه‌ی گنبد مینا اثر پرویز مشکاتیان، از منظر تغییرات مُدال، هارمونی و کنترپوان

چکیده

تغییرات مُدال در موسیقی ایرانی تابع ضوابط خاصِ تعیین‌شده در ردیف دستگاهی هستند، اما گنبد مینا، اثری با همکاری مشترک پرویز مشکاتیان و محمدرضا درویشی، پا را فراتر از این ضوابط می‌گذارد. در این اثر مُدگردی از مُد مبدأ قطعه (دشتی)، به مقاصدی غیر از مقاصد تعیین‌شده در ردیف دستگاهی صورت گرفته است. این تغییرات مُدال با مفهوم‌های آلتراسیون و متغیر گره خورده است زیرا هر دو مفهوم در فرآیند خروج از مُد، علاوه‌بر کاربردهای دیگرشان مورداستفاده قرار می‌گیرند. بنابراین یکی از اهداف این مقاله، تبیین مفهوم آلتراسیون و متغیر در اثر موردبحث به‌عنوان راهی برای مُدگردی با شیوه‌های نو است. علاوه‌بر تغییرات مُدال، هَارمونی هم در گنبد مینا موردمطالعه قرار گرفته است. استفاده از فواصل دیسونانس در ارتباط با نغمه‌های پایدارِ مُد، مانند شاهد که مغایر با نگرش‌های ارایه‌شده برای هارمونیزه کردن مُدهای ایرانی، مانند فرهاد فخرالدینی یا علی قمصری است، بررسی می‌شود. این بررسی راه را برای ارایه‌ی نگاه هارمونیک جدید در ارتباط با مُد دشتی، یعنی مُد اثر مذکور باز می‌کند که دو ویژگی اساسی دارد: ویژگی اول، استفاده از رده‌های مجموعه‌ایِ (۰۱۵) و (۰۱۶) به‌عنوان آکوردهای اصلیِ شاهد و خاتمه و تعیین رده‌های دیگر برای نغمه‌های دیگر مُد است. ویژگی دوم استفاده از دو کاردینالیته‌ی متفاوت برای درجات مختلف مُد است: ترایکورد و تتراکورد. ترایکوردها برای درجاتِ پایدارتر مُد مانند شاهد، خاتمه و ایست موقت استفاده شده و تتراکوردها برای دیگر درجات یا برای مُدگردی یا خروج موقت از مُد استفاده شده‌اند. برای‌مثال استفاده از (۰۳۵۸) برای سوم بالای شاهد. همچنین، از نقطه‌نظر کنترپوانی، نگاهی طبقه‌بندی‌شده در استفاده از فواصل دوم بزرگ، سوم کوچک و بزرگ به‌صورت فاصله‌ی ترکیبی، ششم کوچک و بزرگ و اکتاو که در گوشه‌های مختلف این اثر به‌کار رفته است. روش تحقیق در این پژوهش، به‌صورت مطالعه‌ی کتابخانه‌ای است و آنالیز هارمونیِ این اثر، بر مبنای نظریه‌ی مجموعه‌ها انجام شده است.

واژگان کلیدی: محمدرضا درویشی، هارمونی، کنترپوان، تغییرات مُدال، پرویز مشکاتیان

[۱] علی توکلی، کارشناس ارشد آهنگسازی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
E-mail: : ali.sincerely@gmail.com

[۲] دانشیار گروه موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبای دانشگاه تهران، ایران
E-mail: : a.honarmand@ut.ac.ir

۱. مقدمه

در ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی، تغییرات مُدال تحت شرایط و ضوابطی خاص صورت می‌گیرد. حیاتِ این تغییرات با مفهومی با نام متغیر گره خورده است که ممکن است با آن، در برخی از آثار معاصرین، برخورد متفاوتی در قیاس با ردیف صورت گرفته باشد.

متغیر صدایی است که در بعضی از مقام‌های ایرانی، پیوسته در دو شکل متفاوت ظاهر می‌شود (فرهت، ۱۳۸۰: ۴۹). درواقع متغیر آن صدایی از مُد است که به‌صورت دایم تغییر می‌کند و از ویژگی‌های ذاتی خودِ مُد است؛ همانند درجات ششم و هفتم گام مینور ملودیک، که در صورت بالارونده بودن، نیم‌پرده زیر می‌شوند و در حالت پایین‌رونده به وضعیتِ اولیه‌ی خود برمی‌گردند. به‌عبارت‌دیگر، تغییرات در متغیر، تابع جاذبه‌ی درجه‌های مجاور آن است (اسعدی، ۱۳۸۸: ۳۸).

اساساً دو نوع متغیر در موسیقی ایرانی وجود دارد؛ یکی متغیری که برای مدولاسیون استفاده می‌شود، مانند آواز دلکش نسبت به آواز ماهور و دیگری متغیری که در ذاتِ خود مُد وجود دارد مانند آواز دشتی که در حقیقت متغیر ذاتی برای مدولاسیون نیست بلکه جنبه‌ی ملودیک دارد (سالک، ۱۳۸۸: ۶۴). بنابراین مفهوم متغیر، بی‌شباهت به آن‌چه که آلتراسیون خوانده می‌شود، نیست و می‌توان تغییرات مُدال را با مقایسه و بازنگری در این دو مفهوم یعنی آلتراسیون و متغیر، پیگیری کرد. در قطعه‌ی گنبدِ مینا که با همکاری مشترکِ پرویز مشکاتیان به‌عنوان آهنگ‌ساز و محمدرضا درویشی به‌عنوان تنظیم‌کننده شکل گرفته، تصنیفی در آواز دشتی با همین نام، دارای نمونه‌های قابل‌بحثی از متغیر و آلتراسیون است که در این پژوهش موردبررسی قرار گرفته است.

اما علاوه‌بر این مورد، اثر مزبور از دو منظر دیگر هم موردمطالعه قرار گرفته است؛ هارمونی و کنترپوان. موسیقی ایرانی اساساً یک موسیقی تکامل‌یافته‌ی یک‌صدایی است و رابطه‌ی چندانی با موسیقی چندصدایی ندارد (فخرالدینی، ۱۳۹۴: ۷). اما نمی‌توان تلاش‌هایی که در جهت یافتن راهی برای هارمونیِ ایرانی انجام شده است را نادیده گرفت. از اولین کوشش‌ها در سال ۱۸۸۳ توسط موسیو لومر با ترجمه‌ی مزیّن‌الدوله که خودِ لومر آن را در مدرسه‌ی نظام تدریس می‌کرد (سپنتا، ۱۳۹۴: ۹) تا فرهاد فخرالدینی و *کتاب هارمونی موسیقی ایرانی* در سال ۱۳۹۴. در تمام این پژوهش‌ها تلاش‌هایی در جهت برون‌رفت از شرایط موجود شده است؛ شرایطی که فخرالدینی آن را عدم رابطه‌ی موسیقی ایرانی با موسیقی چندصدایی، توصیف می‌کند. بنابراین افزودن راهی برای هارمونیزَه کردن مُدهای ایرانی، به‌ویژه مُد دشتی، یکی از اهداف این پژوهش است. بدین‌منظور، اثر مذکور که در آن از سبکی شخصی‌تر از انواع رویکرد به هارمونی و مخصوصِ به محمدرضا درویشی مورداستفاده قرار گرفته است، موردمطالعه قرار می‌گیرد.

آرمُنی موسیقی ایرانی یا موسیقی ربع‌پرده تألیف علینقی وزیری (۱۳۲۰)، *هارمونی موسیقی ایرانی* تألیف علی قمصری (۱۳۹۲) و *هارمونی موسیقی ایرانی* تألیف فرهاد فخرالدینی (۱۳۹۴) سه کتابی هستند که به هارمونی در موسیقی ایرانی پرداخته‌اند. اما علاوه‌بر این سه کتاب که به‌ترتیب در آن‌ها به هارمونیِ تیرس، ترکیبِ تیرس و کوارتال و کوارتال (فقط در مقام شور) پرداخته شده، پایان‌نامه‌ها و مقاله‌هایی با نگاه درون‌محور و براساس ظرفیت‌های مُد (ارایه‌ی راهکار برای هارمونیزه کردن بر مبنای ساختار فواصل دستگاه سه‌گاه در سال ۱۳۹۴ توسط عاطفه عینعلی)، یا به‌وسیله‌ی تحلیل و بررسی آثار آهنگ‌سازان (فرم، ژانر و هارمونی در قطعه «توکاتا» اثر هرمز فرهت در سال ۱۳۹۷ توسط محمدرضا تفضلی و حسین قنبری) هم صورت گرفته است.

اما در رابطه با آثار محمدرضا درویشی هم دو پژوهش انجام شده است. اثر اول پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد ایزدآبادی نیما (۱۳۹۵/ دانشگاه‌هنر) با نام «تحلیلِ سه اثر تناسخ، میزاک و تبدیلات» از محمدرضا

درویشی است. در این پژوهش، تحلیل هارمونی سه اثر نام‌برده هم انجام شده است، اما تفاوت عمده‌ای میان هارمونی این سه اثر که رویکرد آن‌ها کوارتال و کوینتال است با «*گنبدِ مینا*» وجود دارد. پژوهش دیگر، کتاب *۱۰ قطعه ۱۰ آنالیز* اثرِ حمید مرادیان (۱۳۹۳ / نشر هم‌آواز) است. در این کتاب اثری دیگر از محمدرضا درویشی به نام *موسمِ گل* تحلیل‌وبررسی شده است.

تنها پژوهشی که به‌طورمشخص دَر آن به موضوعِ تفاوت‌های آلتره و متغیر پرداخته شده، پایان‌نامه‌ای با عنوانِ «استخراج هارمونی از ملودی در موسیقیِ ایرانی، براساس دیدگاه‌های لطفی، حنانه و طلایی» که توسط مهدی لطفی (۱۳۹۴ /دانشگاه‌هنر) انجام شده است.

در رابطه با فنِ کنترپوان و تطبیق یا برابرسنجی آن با موسیقی ایرانی، به‌جز مقاله‌هایی خُرد، پژوهشی صورت نگرفته است. به‌نظر می‌رسد که با توجه به کثرتِ مطالب در مورد هارمونی و مقایسه‌ی آن با کنترپوان، این فن، محل چالشِ کمتری برای موسیقی‌دانانِ ایرانی بوده باشد.

اهداف این پژوهش، واکاویِ تغییرات مُدال و بازیابی مفهوم آلتراسیون در مُد دشتی، افزودن راهکاری دیگر به مجموعه راهکارهای ارایه‌شده برای هارمونیزه کردنِ ملودی‌های ساخته‌شده براساس مُدهای ایرانی و همچنین بررسیِ قابلیت‌های کنترپوانی در مُد دشتی که در اثر گنبد مینا به‌کار رفته‌اند، است. روش تحقیق در این پژوهش، به‌صورت مطالعه‌ی کتابخانه‌ای است و در رابطه با هارمونیِ این اثر از روش آنالیز، ازنظریه‌ی مجموعه‌ها استفاده می‌شود.

۲. آلتراسیون[1] و متغیر: شباهت‌ها و تفاوت‌ها

در یک نگاه کلی، آلتراسیون را می‌توان بم یا زیر کردن یک صدا به‌وسیله‌ی علامت‌های عرضی دانست (Apel, 1944: 24) که در ارتباط با نت‌های آکورد هم تعریف می‌شود. به‌جز درجات متغیر مد مینور که طبق تعریف کلی ارایه‌شده در بالا، ممکن است آلتراسیون محسوب شوند، چنین تغییرات کروماتیکی در بستر تنال ممکن است منجربه مُدولاسیون، آکوردهای عاریه یا تنالیته‌های فرعی و آکوردهای کروماتیک مانند ششم افزوده شود (Cope, 1977: 15). این دسته‌بندی را شیرکلیف با اضافه کردنِ نُت‌های غیرهارمونیک یا صداهای غیرآکوردی تکمیل می‌کند (Shir–Cliff, 1965: 25).

پس نُت‌های غیرهارمونیک که گاهی با نام نُت‌های تزیینی هم شناخته می‌شوند، در صورت آلتره شدن می‌توانند با مرکزیت تُنالِ آکوردهای اصلی در تضاد باشند که در این حالت پُلی‌تنالیته‌ی موقت اتفاق می‌افتد (کتی، ۱۹۱۵: ۲۹۶).

بنابراین اگر بخواهیم بدون تکذیب هیچ‌یک از این تعاریف به یک جمع‌بندی برسیم، می‌توان گفت که آلتراسیون یعنی بم یا زیر کردن یک صدا به‌وسیله‌ی علامت‌های عرضی که در موارد زیر کاربرد دارد:

۱. مُدولاسیون
۲. آکوردهای عاریه یا تنالیته‌های فرعی
۳. آکوردهای کروماتیک (مانند ششم افزوده)
۴. نت‌های غیرهارمونیک یا صداهای غیرآکوردی

متغیر درجه‌ای است که ازنظر زیروبمی در طی قطعه تغییر می‌کند. این تغییر تابع جاذبه‌ی درجه‌های مجاور آن است؛ به‌این‌معنی که، در حرکات بالارونده و پایین‌رونده، با توجه به مُد، صدای موردنظر زیر یا بم می‌شود (علیزاده، ۱۳۸۸: ۳۸). دو نوع متغیر در موسیقی ایرانی وجود دارد؛ یکی متغیری که برای مدولاسیون استفاده می‌شود، مانند آواز دلکش نسبت به آواز ماهور و دیگری متغیری که در ذاتِ خود

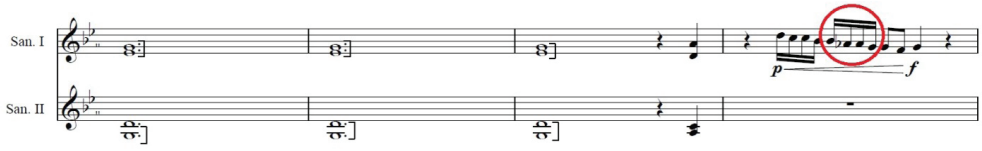
مُد وجود دارد مانند آواز دشتی که در حقیقت متغیر ذاتی برای مدولاسیون نیست بلکه جنبه‌ی ملودیک دارد (سالک، ۸۸: ۶۴).

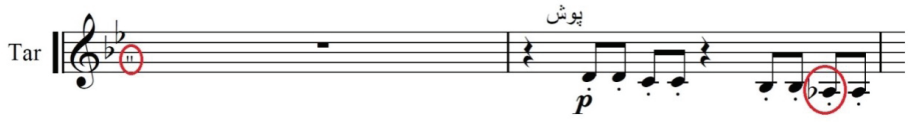
باید توجه داشت که در موسیقی سازی براساس ردیف دستگاهی، معمولاً گستره‌ی صوتی دو اکتاو و نیم استفاده می‌شود که اکتاو میانی مرکز اصلی فعالیت ملودیک است. ممکن است در مناطق بالاتر و پایین‌تر بعضی از صداها زیر یا بم شوند که این متغیر نیست (فرهت، ۱۳۸۰: ۴۹). باتوجه به‌تمامی این تعاریف از آلتراسیون و متغیر می‌توان به نتیجه‌گیری مشخص‌تری در بابِ تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو رسید:

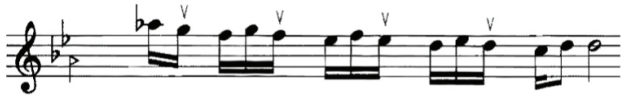
۱. نوع اول متغیر می‌تواند مانند آلتراسیون در جهت مُدگردی مورداستفاده قرار گیرد (برای‌مثال گوشه‌ی حصار در دستگاه چهارگاه).
۲. خروج موقت می‌تواند یکی از شرایط استفاده از نُت متغیر (بر اساس نوع اول) باشد که در ردیف هم انجام شده است. اما براساس ردیف این خروج‌های موقت فقط به مُدها و مرکزیت‌های خاصِ تعیین‌شده در آن، می‌توانند صورت بگیرند.
۳. در به‌کارگیری نُت‌های غیرهارمونیک، شرایط ریتمیک (ضرب قوی و ضعیف) تأثیرگذار است اما در مورد متغیر، عوامل ریتمیک تأثیری ندارند.
۴. اگرچه موسیقی دستگاهی در بافت مونوفونیک است اما در بررسی قطعه‌ی مذکور با بافت هموفونیک و پلی‌فونیک، نیاز است که به صداهای غیرآکوردی هم توجه شود. نُت متغیر به‌طور جزم و یقین با نُت‌های غیرهارمونیک یا صداهای غیرآکوردی تفاوت دارد. درواقع نت‌های غیرهارمونیک ممکن است هر بار با توجه به صلاح‌دید آهنگ‌ساز به‌صورت متفاوتی آلتره شوند.

با به‌دست آوردن این پنج مورد از شباهت‌ها و تفاوت‌های آلتراسیون و متغیر می‌توان به بررسی گنبد مینا پرداخت و به این نکته پی بُرد که محمدرضا درویشی چگونه و تحت چه شرایطی از آلتراسیون و متغیر استفاده کرده است.

۳. تغییرات مُدال در گنبد مینا

در ۷ میزان آغازین قطعه‌ی گنبد مینا اثری از آلتره یا متغیر نیست. اما در میزان هشتم در بخش سنتور یک، نُت «لاکرن» با تغییر میکروتن به «لابمل» تبدیل شده است (شکل شماره‌ی ۱).

(شکل شماره‌ی ۱ / بخش سنتور از پارتیتور اثر)

با توجه به نظریه‌ی فرهت، نمی‌توان این صدا را یک آلتره براساس تکنیک سازی درنظر گرفت زیرا این صدا که بعد از شنیده شدن در بخش سنتور با محدودیت‌های سازی، در بخش تار و بعدازآن بخش ویولن‌ها هم دیده می‌شود، یک آلتره است که منجر به تغییر مُد می‌شود (شکل شماره‌ی ۲)؛ درواقع تغییر مُد از دانگ شور به دانگ نوا.

(شکل شماره‌ی ۲ / بخش تار از پارتیتور اثر)

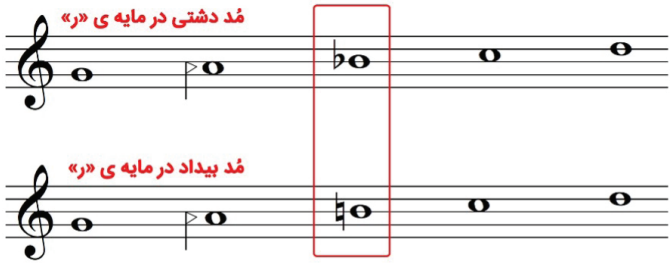
البته در ردیف دستگاهی میرزاعبدالله، در آواز بیات کُرد، در مقام اصلی که الگوی مُدِ آن با دشتی برابر است، یک بار «لا» بمل شده است. اما حتی با درنظر گرفتن این یک استثنا، می‌توان این صدا را یک صدای آلتره درنظر گرفت.

(شکل شماره‌ی ۳ / درآمد دوم بیات کُرد از ردیف میرزا عبدالله)

نمونه‌ای دیگر از آلتره، تغییر صدای «سی‌بمل» به «سی‌بکار» است که در مُد اصلی دشتیِ «ر» در میزان‌های ۱۳ و ۱۵ اتفاق می‌افتد. این آلتره ازآن‌جهت اهمیت دارد که به‌صورت یک آکورد در بخش زهی‌ها و کلارینت بأس به‌کار رفته است و یک خروج موقت از مُد اصلی است. به جهت بررسی بهتر، تمام صداهای آلتره تا میزان ۶۰ یعنی شروع قسمت آوازی در شکل شماره‌ی ۴ نشان داده شده‌اند.

(شکل شماره‌ی ۴/جدول آلتره‌ها)

ردیف	صدای تغییریافته	تعداد	صداهای هم‌زمان	مُد
۱	لاکُرُن) لابمل	۹	سل، ر، دو، فا، لا و می بمل	درآمد دشتی
۲	می‌بمل) می‌بکار	۲	به‌صورت نت تزیینی	درآمد دشتی
۳	ربکار) ربمل	٦	فا، لا، سل و دو	فرود دشتی
٤	سی‌بمل) سی‌بکار	۳	می، ر، فا	درآمد دشتی
٥	لاکُرُن) لابکار	۲	به‌صورت مونوفونیک	-------
٦	فابکار) فادیز	۲	لا، می‌بکار و می‌بمل	درآمد دشتی

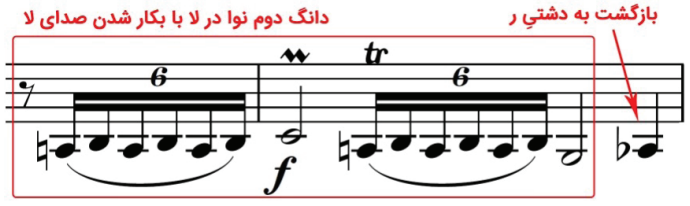
در ستون اول این جدول صداهای تغییریافته و تغییرات آن درج شده است. این صداها، اصواتی هستند که در مُد دشتی جایی ندارند مگر آن‌که آهنگ‌ساز تصمیم به مُدگردی یا خروج موقت از مُد را داشته باشد. در ستون دوم تعداد استفاده‌ی هریک از این صداهای تغییریافته نگاشته شده است. تکرار این تغییرها نشان‌دهنده‌ی آن است که آهنگ‌ساز از الگو یا رَوَند خاصی استفاده کرده است. در ستون سوم صداهایی که به‌صورت هم‌زمان با این صداهای تغییریافته ارایه‌شده‌اند به‌ترتیب تعدد استفاده، آورده شده است. لازم‌به‌ذکر است که بعضی از این صداهای تغییریافته به‌صورت نُت غیرهامونیک و برخی به‌صورت آکوردهای کروماتیک ارایه‌شده‌اند. در ستون آخر مُد مورداستفاده در پیرامون صدای تغییریافته ذکر شده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، این مُد فقط مُد اصلی دشتی است که در مایه‌ی «رِ» استفاده شده است. نکته‌ی حایزاهمیت در این مبحث این است که هریک از این صداهای تغییریافته می‌تواند به‌تنهایی مُد را دچار تغییرات اساسی کند. برای‌مثال صدای شماره‌ی چهار می‌تواند مُد دشتی را به مُد بیداد در دستگاه همایون تبدیل کند (شکل شماره‌ی ۵).



(شکل شماره‌ی ۵/ مقایسه‌ی دو مُد)

پس با توجه به این شکل می‌توان نتیجه گرفت که صداهای تغییریافته نمی‌توانند بدون تعویض مُد اصلی به مُدی دیگر، مانند نُت‌های غیرهارمونیک آلتره شده مورداستفاده قرار بگیرند و تعویض مُد حتی برای لحظاتی کوتاه در قطعه اجتناب‌ناپذیر است. یعنی اگر یک صدا چه بر روی ضرب ضعیف و چه ضرب قوی، به‌صورت کروماتیک زیر یا بم شود، الگوی مُد عوض شده و خروج از آن صورت می‌گیرد.

پیش‌تر گفته شد که متغیر می‌تواند مانند آلتراسیون در جهت مُدگردی مورداستفاده قرار گیرد. اما یک ویژگی مهم متغیر این است که در ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی، خروج‌های موقت یا مُدولاسیون‌های آن، به‌صورت‌مشخص تعیین شده‌اند. یعنی اگر آهنگ‌سازی بخواهد از ماهور به دلکش برود فقط مجاز به استفاده از آلتره‌ی ششم بالای شاهد ماهور است. یا به‌عنوان‌مثال اگر بخواهد در مُد دشتی به مُد بیات ترک خروج موقت یا مُدولاسیون کند می‌تواند فقط از سوم پایین شاهد این‌کار را انجام بدهد که همان گوشه‌ی سارنگ (سارنج) است.

اما در گنبد مینا این محدودیت توسط محمدرضا درویشی برداشته شده است. بنابراین در این قطعه مُدگردی یا خروج موقت از درجات مختلف بدون درنظر گرفتن قواعد ردیف انجام شده است. برای‌مثال در شکل شماره‌ی ۶ تعویض مُد دشتی «رِ» به مُد نوا «لا» (دانگ دوم) مشاهد می‌شود:

(شکل شماره‌ی ۶/ میزان ۳۳ و ۳۴ ویولن اول از پارتیتور اثر)

این شکل نشان می‌دهد که محمدرضا درویشی با استفاده از یک آلتره‌ی چهارم پایین‌تر از شاهد دشتی، برای لحظاتی خللی در مُد موردنظر ایجاد می‌کند و به‌سرعت به مُد اصلی بازمی‌گردد. در این‌جا شاید بتوان به‌سختی از اصطلاح مُدگردی استفاده کرد، زیرا در مُدگردی مُد دوم و ساختار موسیقایی تثبیت می‌شود که در این مورد و موارد مشابه این اتفاق نیفتاده است، اما می‌توان گفت که این نوع از برخورد با مُد شبیه به خروج موقت است.

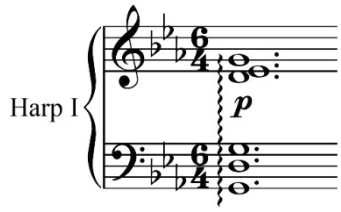
بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که آلتراسیون در مُدهای موسیقی ایرانی، در تمام اشکالی که در ابتدای مبحث گفته شد، می‌تواند صورت بگیرد اما به‌طور جزم و یقین باعث تغییر در مُد خواهد شد. این آلتراسیون که منجر به تغییر مُد می‌شود ارتباط مستقیم با نوع دوم متغیر در ردیف دستگاهی دارد؛ یعنی متغیری که برای مدولاسیون استفاده می‌شود نه متغیری که در ذات مُد وجود دارد. تنها محل اختلاف این

نوع از متغیر با آلتراسیون در آن است که متغیرهایی که منجر به مُدگردی می‌شوند از پیش در ردیف دستگاهی تعیین شده‌اند؛ یعنی مبدأ و مقصد مُدگردی در ردیف مشخص است. اما متغیرهایی که در گنبد مینا استفاده شده‌اند، از این قواعد پیروی نکرده و مقاصد جدیدی را در مُد ایجاد می‌کنند.

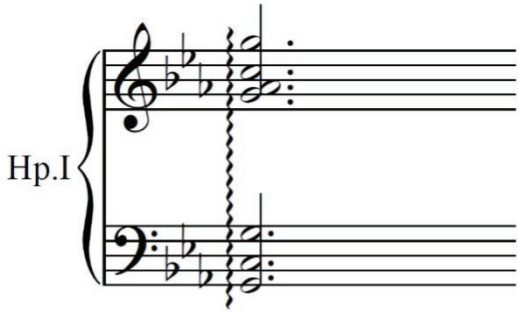
۴. هارمونی در گُنبدِ مینا

هارمونی در گنبدِ مینا با روند مشخصی پیش می‌رود که از دو نگاه موردبررسی قرار گرفته است. نگاه اول ساختار فاصله‌ای آکوردها به‌صورت مستقل است (برای‌مثال تیرس، کوارتال، کوینتال و...) و نگاه دوم نقش (فونکسیون) هر آکورد یا به‌عبارتی‌دیگر موقعیت استفاده از هر آکورد در مُد دشتی است. در این اثر درمجموع شش آکوردِ ساخته شده از شش رده‌ی مجموعه‌ای وجود دارد که برخی از آن‌ها با انتقال و وارونگی استفاده شده و برخی دیگر به شکلی ثابت در روند قطعه استفاده شده‌اند. این شش آکورد متعلق به رده‌های مجموعه‌ای (۰۱۵)، (۰۳۵۸)، (۰۱۶)، (۰۳۶) یا تریاد کاسته، (۰۳۷) یا تریادهای ماژور و مینور و (۰۲۷) است. در ادامه به بررسی هریک از این هارمونی‌ها می‌پردازیم.

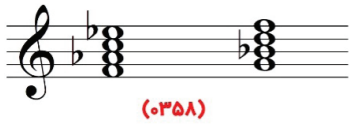
اولین آکوردی که در این اثر استفاده شده است بر روی شاهد دشتی تأکید می‌کند. این آکورد براساس نظریه‌ی مجموعه‌ها، متعلق به رده‌ی مجموعه‌ی (۰۱۵) است که با نام ۴_۳ در جدول فُرت نام‌گذاری شده است. این آکورد در اولین میزان اثر با فُرم طبیعی (۲,۳,۷) در بخش هارپ و زهی‌ها ارایه‌شده است (شکل شماره‌ی ۷).



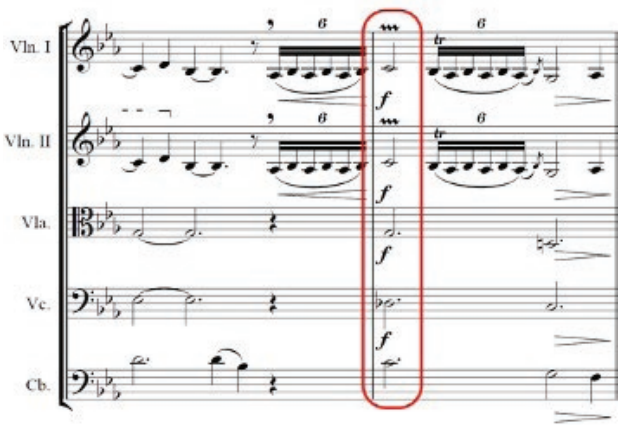
(شکل شماره‌ی ۷/ میزان ۱ از پارتیتور اثر)

این آکورد دو ویژگی دارد: اول آن‌که به‌جز در مواردی معدود، همواره برمبنای نت بأس «سُل» شکل گرفته است. دومین ویژگی این است که باوجود نت بأس سل، این آکورد با انتقال روی درجه‌ی دیگری از مُد دشتی هم استفاده شده است. این درجه، یک‌چهارم بالاتر از صدای شاهد دشتی، یعنی صدای «سُل» است که می‌توان آن را به‌نوعی اوج دشتی هم دانست که گوشه‌ی عشاق محسوب نمی‌شود. در این موقعیت آکورد با انتقال توسط T۵ به فُرم طبیعیِ (۷,۸,۰) استفاده شده است (شکل شماره‌ی ۸).

(شکل شماره‌ی ۸/ میزان ۲۵ از پارتیتور اثر)

هارمونی دوم در حقیقت یک آکورد هفتم مینور است که با نام فُرت ۲۶_۴ و فُرم اولیه‌ی (۰۳۵۸) هم شناخته می‌شود. این هارمونی در سه حالت مورداستفاده قرار گرفته است: حالت اول پس از فرود به شور و بازگشت به صدای شاهد به‌صورت بالارونده است و حالت دوم در وضعیت توقفِ کوتاه روی سوم بالای شاهد یعنی صدای «فا» و حالت سوم در ایست روی دوم زیر صدای شاهد اتفاق می‌افتد. در هر سه حالت، این آکوردها روی ضرب ضعیف قرار گرفته‌اند. این مجموعه در دو فُرم طبیعیِ (۲,۵,۷,۱۰) و (۰,۳,۵,۸) با انتقال T2 به همین دو صورت ارایه شده‌اند.



(شکل شماره‌ی ۹/ میزان ۴ و ۸ از پارتیتور اثر)

آکورد دیگری که به‌کرات در این اثر دیده می‌شود، متعلق به مجموعه‌ی ۵_۳ با فُرم اولیه‌ی (۰۱۶) است. این آکورد اولین بار در میزان (۲۰)[۲] با فُرم طبیعیِ (۷,۰,۱) در بخش هارپ و زهی‌ها ارایه شده است و فقط در زمان ارایه‌ی انگاره‌ی ریتمیک- ملودیکِ مشخص ظاهر می‌شود. این انگاره در شکل شماره‌ی ۱۱ در بخش ویولن اول و دوم نشان داده شده است. یکی از ویژگی‌های این ترایکورد وجود واخوان‌های مُد شور در فُرم طبیعی آن یعنی (۷,۰,۱) است. اما حضور یک فاصله‌ی نیم‌پرده‌ای، در کنار صدای واخوان موردی است که درباره‌ی ترایکورد (۰۱۵) هم با شاهد دشتی اتفاق افتاده است و بیان‌گر رویکرد شخصی این آهنگ‌ساز برای تعیین موقعیت‌های پایدار هموفونیک یعنی شاهد و خاتمه است. درواقع موقعیت پایدار همراه با دیسونانس.

(شکل شماره‌ی ۱۰/ میزان ۹۸ از پارتیتور اثر)

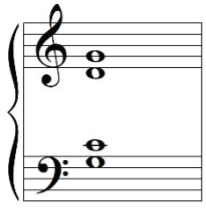
تریادهای ماژور، مینور و کاسته نیز در این اثر به‌کار رفته است:

۱. کاسته: این آکورد روی صدای «سی‌بکار» بنا شده و تنها زمانی به کار رفته است که خروج موقت از مُد دشتی به مُد بیداد در همایون صورت می‌گیرد (میزان ۹۳ به‌صورت توتی).

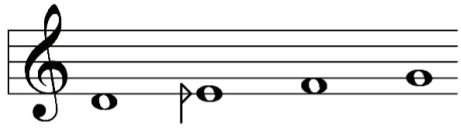
۲. ماژور: این آکورد روی صدای «رِبمل» ساخته شده که در حرکت بالارونده از صدای «رِ» به صدای «سُل» استفاده شده است. لازم‌به‌ذکر است که این روند، گوشه‌ی عشاق را به‌صورت تعدیل شده، تداعی می‌کند (میزان ۲۴ در بخش زهی‌ها).

۳. مینور: این آکورد روی صدای «دو» بنا نهاده شده و تنها زمانی استفاده می‌شود که از شاهد یک درجه بالا رفته و روی صدای «می‌بمل» ایست موقت و کوتاه ایجاد شود (میزان ۱۵ در بخش زهی‌ها، تار و کلارینت بأس).

رده‌ی مجموعه‌ای آخر که به‌صورت هارمونیک استفاده شده است، مجموعه‌ای با نام فُرت ۹_۳ و فُرم اولیه‌ی (۰۲۷) است. محل مورداستفاده‌ی این آکورد در فرود دشتی به شور است؛ یَعنی صدای «سُل». این آکورد انتقال داده نشده است و به‌همان‌صورتی که در شکل شماره‌ی ۱۱ دیده می‌شود، مورداستفاده قرار گرفته است.

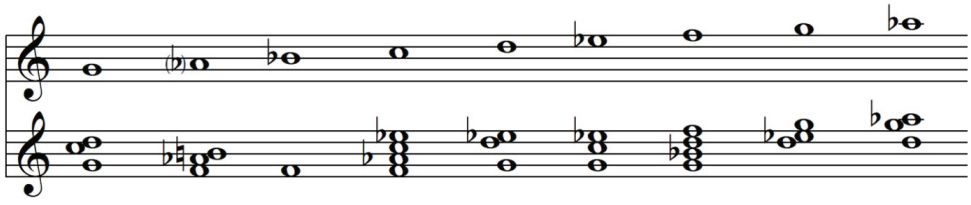


(شکل شماره‌ی ۱۱/ میزان ۲۰ به شکل خلاصه‌نویسی‌شده از پارتیتور اثر)

مورد آخر فقط یک آکورد نیست و درواقع یک تسلسل (گردش) هارمونیک، متشکل از چهار آکورد است. آکوردهای این گردش هارمونیک به‌این‌دلیل به‌صورت جداگانه درنظر گرفته نشده‌اند که فقط در موقعیت خاصِ خود استفاده می‌شوند و اگر هرکدام از درجات این روندِ ملودیک به‌صورتی‌دیگر (برای‌مثال با پرش) ظاهر شوند، از آکوردهایی دیگر که بالاتر گفته شد برای همراهی بهره می‌برند. این موقعیت خاص، روندِ ملودیکِ حرکت از شاهد به‌سمت اوج یا گوشه‌ی عشاق است.

(شکل شماره‌ی ۱۲/ روندِ ملودیکِ رسیدن به عشاق)

این گردش هارمونیک به‌ترتیب رده‌های مجموعه‌ای (۰۳۷)، (۰۲۵۸)، (۰۲۳۶) و (۰۱۵) را می‌سازند. لازم‌به‌ذکر است که مجموعه‌ی دوم و سوم فقط در این حالت به کار رفته‌اند و در جای دیگر اثر حضور ندارند (میزان‌های ۲۳ تا ۲۵).

با توجه به این شش مجموعه می‌توان آن‌ها را در بستر صوتیِ مُد دشتی قرار داد و به این جمع‌بندی رسید که هر درجه یا نغمه از مُد و یا هر روندِ مشخص ملودیکِ مُد، از چه آکوردی به‌عنوان همراهی بهره می‌برد (شکل شماره‌ی ۱۴). آکوردهایی که در مُدگردی یا خروج موقت از مُد استفاده شده‌اند در این شکل حضور ندارند. در مورد صدای «سی‌بمل» یعنی سوم زیر شاهد، هیچ آکوردی استفاده نشده است و فقط به همراهی صدای «فا» با آن اکتفا شده است.



(شکل شماره‌ی ۱۳ / بستر صوتی مُد دشتی و آکوردهای استفاده شده در گنبد مینا)

همان‌طورکه در شکل بالا مشاهده می‌شود، هر نغمه یا درجه از مُد، آکوردِ مشخصی را اختیار کرده است یا در مواردی خاص که توضیح داده شد، گردش هارمونیکی برای رفتن به گوشه‌های مقصد درنظر گرفته شده است. این موارد بیان‌گر آن هستند که تنظیم‌کننده به دنبال اعمال زبانِ هارمونیکِ شخصی خویش در این اثر بوده است. این زبانِ شخصی، چهار ویژگی اصلی دارد. اول آن‌که ساختارِ فواصل آکوردها به‌جز در موارد معدود، از الگویی مشخص پیروی نمی‌کنند. منظور از الگوی فواصلِ مشخص این است که یک مجموعه به‌عنوان مجموعه‌ی اصلی در مُد انتخاب شود و با انتقال یا وارونگی روی درجات دیگر مُد استفاده شود. اما روندِ مشخصی برای تمام درجاتِ بستر صوتی مُد دشتی و همچنین برای گردش‌های ملودیک مشخص، اتخاذ شده است.

دومین ویژگی استفاده از دو کاردینالیته‌ی متفاوت برای درجات مختلف مُد است: ترایکورد و تتراکورد. ترایکوردها برای درجاتِ پایدارتر مُد مانند شاهد، خاتمه و ایست موقت استفاده شده و تتراکوردها برای دیگر درجات یا برای مُدگردی یا خروج موقت از مُد استفاده شده‌اند. برای‌مثال (۰۱۵) و (۰۱۶) برای شاهد و ایست و استفاده از (۰۳۵۸) برای سوم بالای شاهد.

سومین ویژگی تفاوت این نوع رویکرد به هارمونی در موسیقی ایرانی نسبت به پیشینه‌ی آن است که در مقدمه به‌طورخلاصه بیان شد. در سه کتابی که تاکنون درزمینه‌ی هارمونی موسیقی ایرانی منتشر شده‌اند، *ساختار کوارتال برای آکوردها* (علی قمصری)، *ساختار تیرس* (علینقی وزیری) و *ساختار کوارتال و تیرس* (همایون خُرم) برای هارمونی موسیقی ایرانی ارایه‌شده است. اما این اثر از ساختار متفاوتی بهره می‌برد. درواقع تفاوت در انتخاب فواصلی است که به‌عنوان دیسونانس کامل در موسیقی ایرانی شناخته می‌شوند.

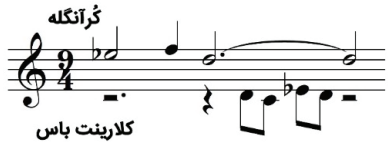
آخرین ویژگی استفاده از فواصل ناملایم در آکوردهای پایدار مُد یعنی شاهد، ایست و خاتمه است. برای‌مثال آکورد شاهد (۰۱۵) دارای بردار فاصله‌ی (100110) است که نشان‌دهنده‌ی استفاده‌ی فاصله‌ی دوم کوچک یا هفتم بزرگ (رده‌ی فاصله‌ای یک) است. درواقع در این اثر ناملایم‌ترین فواصل برای نغمات پایدار در فرودها، آغاز ملودی‌ها و ایست و خاتمه قطعی، به‌کار رفته است.

۵. کنترپوان در گنبد مینا

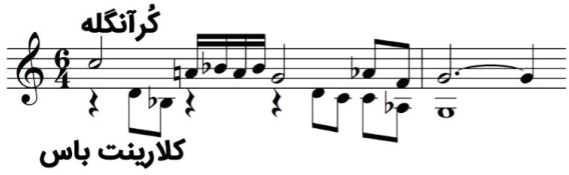
در قطعه‌ی گنبد مینا، پنج گونه‌ی پرتکرار از کنترپوان دوصدایی مشاهده می‌شود که کنترپوان مستخرج از مُد خط اصلی است. لازم‌به‌ذکر است که مواردِ قابل‌بحث از دو زاویه‌ی رنگ صوتی و فواصل ساده یا ترکیبی هم مورد مداقه و بررسی قرار گرفته‌اند.

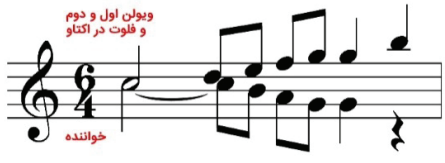
در نوع اول، ابتدا صدای بالایی از دوم کوچک بالای شاهد آغاز شده و بعد به شاهد می‌رسد. خط دوم با فاصله‌ی اکتاو شروع می‌شود و با اجرای همسایه‌های بالا و پایین به‌صورت پیوسته و نت حل محذوف ادامه می‌یابد. این حرکت که از تلفیق اشاپه و کامبیاتا به‌دست آمده است (Piston, 1970: 57)، غالباً با

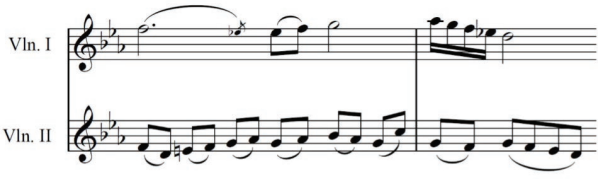
نام نت‌های همسایه‌ی مضاعف یا نت‌های متغیر شناخته می‌شود. نمونه‌ای از این نوع کنترپوان در میزان ۶۷ ایجاد می‌شود که در شکل ۱۴ نشان داده شده است. در این نمونه، خط کنترپوان، به‌دلیل استفاده از فاصله‌ی اکتاو، در همان گوشه‌ای (مُد) ارایه‌شده که خط اول از آن بهره برده است. صداهای «دو» و «می» که در ادامه آمده‌اند، نُت‌های همسایه‌ی مضاعف هستند. در این مورد، خط بالایی فقط با ساز کُرآنگله و خط پایینی با سازهای کلارینت بأس و ویولن اول در اکتاو بالاتر اجرا می‌شود. ازمنظر دینامیک، خط کُرانگله با *mp* و خط دوم با *pp* همراه هستند.

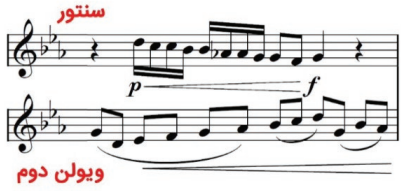


(شکل شماره‌ی ۱۴/ میزان ۶۷ از پارتیتور اثر)

مورد دوم استفاده از فواصل دوم بزرگ به‌صورت ترکیبی و ششم بزرگ و کوچک و حل آن‌ها به اکتاو است. این مورد غالباً در هنگام فرود به شور استفاده شده است. برای‌مثال بافتی پولی فونیک، در میزان ۶۹ با شباهت‌های ریتمیک نسبت به مورد اول با همان رنگ سازی ارایه شده است. در بخش کُرآنگله و کلارینت بأس، فرود به شور (به‌شکل تعدیل شده) صورت گرفته است. اما این‌جا فواصل مطبوع، دوم بزرگ به‌صورت فاصله‌ی ترکیبی، ششم کوچک، بزرگ و اکتاو هستند. در این مورد هم به دلیل فاصله‌ای بیش از اکتاو، بین دو خط ملودی در شروع، ترکیبِ دو گوشه‌ی (مُد) متفاوت، صورت نگرفته است.

(شکل شماره‌ی ۱۵/ میزان ۶۹ از پارتیتور اثر)

روند ملودیک سوم که در این قطعه از آن به‌کرات بهره برده شده است، حرکت مخالف دو خط صدایی از هم‌صدا و رسیدن آن‌ها به اکتاو است. این روند در آغاز قسمت‌های آوازی و در مُد (درآمد) دشتی استفاده شده است. همان‌طور که در شکل شماره‌ی ۱۷ مشاهده می‌شود، ملودیِ ویولن اول، دوم و فلوت و خواننده از هم‌صدا آغاز شده و به‌صورت مخالف به اکتاو می‌رسد و ادامه در مُد دشتی توسط خواننده اجرا می‌شود.

(شکل شماره‌ی ۱۶/ میزان ۱۲۹ از پارتیتور اثر)

مورد چهارم فاصله‌ی سوم است که جزو موارد پرتکرار در این قطعه است. این فاصله در اکثر موارد روی سوم بالای شاهد دشتی و رسیدن به عشاق یا در گوشه‌ی عشاق مورداستفاده قرار گرفته است. برای‌مثال در میزان ۱۳۴ دو خط صدایی که بافتی پلی فونیک را می‌سازند، در فاصله‌ی اکتاو شروع می‌شوند که هردو با توجه به بالارونده بودن و حرکت به‌سمت صدای «سُل» اشاره به اوج دشتی و گوشه‌ی عشاق را دارند (شکل شماره‌ی ۱۷).

(شکل شماره‌ی ۱۷ / میزان ۱۳۴ از پارتیتور اثر)

در نمونه‌ی آخر تنوع استفاده از فواصل بیشتر است: فواصل هم‌صدا، سوم، پنجم و ششم. ویژگی مهم این نمونه که آن را از موارد دیگر متمایز می‌کند، رنگ صوتی است. درواقع این مورد تنها موردی از بافت پلی‌فونیک است که در آن از یک ساز ایرانی استفاده شده است. این بافت در طول کُل قطعه سه بار مشابه شکل شماره‌ی ۱۸ مورداستفاده قرار گرفته است و انگاره‌ی پایانیِ فرود به شور را معرفی می‌کند.

(شکل شماره‌ی ۱۸ / میزان ۱۹۰ از پارتیتور اثر)

۱. فاصله‌ی هم‌صدا و سپس رسیدن به فاصله‌ی سوم.
۲. فاصله‌ی اکتاو و حرکت به فاصله‌ی سوم به‌صورت ترکیبی.
۳. فاصله‌ی سوم به‌صورت موازی در صورت گردش در گوشه‌ی عشاق.
۴. فاصله‌ی دوم بزرگ در درآمد.
۵. فاصله‌ی ششم در فرود به شور.

نکته‌ی قابل‌توجه در مورد رنگ صوتی این است که رنگ صوتی مورداستفاده در گنبد مینا برای بیان چندبخشی (هتروفونی یا پلی فونی)، به‌جز مورد آخر، همواره سازهای ارکسترال غیر ایرانی بوده است.

۶. نتیجه‌گیری

در موسیقی ایرانی، آلتراسیون و متغیر ممکن است نقش‌های متفاوتی داشته باشند. این نقش‌های متفاوت را می‌توان به‌صورت عمده، تغییر یا خروج از مُد موردنظر دانست. خروج از مُد در ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی، امری عادی است که توسط متغیرها در هر دستگاه به مقصد مشخص صورت می‌گیرد. اما در گنبد مینا این اتفاق با توجه به دشتی بودن مُد، به مقاصد غیرمتعارف نسبت به‌ردیف صورت گرفته و از این راه به تنوعی نو در مُد رسیده است.

نکته‌ی دیگری که در رابطه با این موضوع قابل‌توجه است، استفاده از آلتراسیون با استفاده از عملکرد

یا کاراکتر (شخصیت) متغیر است. متغیر صدایی است که همواره روی نغمه‌ای خاص یا رَوَند ملودیک خاصی از مُد شنیده می‌شود. در گنبد مینا هم، آلتراسیون روی نغمه‌های مشخص یا در روند ملودیک مشخص اتفاق می‌افتد. برای‌مثال هنگام فرود به شور، در موتیفی که در شکل شماره‌ی ۷ نشان داده شد، صدای «لا» (دشتیِ «رِ»)، بکار می‌شود و این آلتراسیون در انگاره‌های مشابه در موقعیت مذکور و گاهی با رنگ صوتی متفاوت ارایه می‌شود.

هارمونیِ این اثر بر پایه‌ی رده‌های مجموعه‌ایِ (۰۱۵) و (۰۱۶) به‌عنوان آکوردهای نغمات اصلی بنا شده است. این دو مجموعه بر روی پایدارترین نغمه‌های مُد یعنی شاهد و خاتمه استفاده شده‌اند. ویژگی مهم این دو، وجود فاصله‌ی نیم‌پرده‌ای در ساختار آکورد است. این موضوع در مجموعه‌ها و آکوردهای دیگر مشاهده نمی‌شود. بنابراین نغمات اصلی مُد مانند شاهد آکوردهایی با ساختار ناملایم‌تری نسبت به نغمات دیگر مُد دارند.

در کتب و پژوهش‌هایی که در باب هارمونی موسیقی ایرانی منتشر شده است، نکته‌ی قابل‌توجه استفاده از آکوردهای ملایم‌تر نسبت به این اثر است. برای‌مثال *آکوردهای کوارتال یا کوئینتال و تیرس* که پیشینه‌ی استفاده از آن‌ها به‌مراتب بیشتر از آکوردهایی با ساختار این اثر است. البته مجموعه‌های دیگری هم به‌عنوان آکورد در گنبد مینا استفاده شده‌اند. ساختار فواصل این آکوردها به‌جز در موارد معدود، از الگویی مشخص پیروی نمی‌کند. منظور از الگویی مشخص، انتخاب یک رده‌ی مجموعه‌ای و انتقال و وارونگی آن برای استفاده در نغمات دیگر مُد است.

ویژگی دیگر این اثر، استفاده از دو کاردینالیته‌ی متفاوت برای درجات مختلف مُد است: ترایکورد و تتراکورد. برای درجاتِ پایدارتر مُد مانند شاهد، خاتمه و ایست موقت، از ترایکوردها استفاده شده و تتراکوردها برای دیگر درجات یا برای مُدگردی یا خروج موقت از مُد استفاده شده‌اند.

برای نوشتن کنترپوان در مُد دشتی، تنظیم‌کننده از امکانات مشخص و الگوهای ثابتی به ترتیب اولویت بهره برده است. این اولویت شامل فواصل هم‌صدا، سوم، ششم و اکتاو است. همچنین الگوهای هدایت صدا شامل حرکت مخالف و رسیدن به اکتاو و حرکت سوم‌ها و ششم‌های موازی در اکثر موارد است. رنگِ سازی مورداستفاده در موقعیت‌های کنترپوانی، به‌جز یک مورد، استفاده از سازهای غربی ارکستر بوده است. لازم‌به‌ذکر است که مورد استثنا، سه بار به‌صورت تکراری، توسط سنتور و سازهای غربی و با انگاره‌ی ریتمیک و ملودیک مشخص اجرا شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. مصطفی‌کمال پورتراب واژه‌ی دگرش را به‌عنوان برابرنهادِ «آلتراسیون» پیشنهاد داده است (پورتراب، ۱۳۸۷: ۱۴۹).

۲. سی‌بکار

فهرست منابع

- سالک سلمان. (۱۳۸۸). *دستگاه‌ها و آوازها*. تهران: انتشارات آوای مهربانی.
- علیزاده حسین، اسعدی هومان، افتاده مینا، بیانی علی، کمال پورتراب مصطفی، فاطمی ساسان. (۱۳۸۸). *مبانی نظری موسیقی ایرانی*. تهران: موسسه‌ی فرهنگی هنری ماهور.
- عینعلی فاطمه. (۱۳۹۴). *ارایه‌ی راهکار برای هارمونیزه کردن بر مبنای ساختار فواصل دستگاه سه‌گاه*. تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

- فخرالدینی فرهاد. (۱۳۹۴). *هارمونی موسیقی ایرانی*. تهران: انتشارات معین.
- فرهت هرمز. (۱۳۸۰). *دستگاه در موسیقی ایرانی*. تهران: انتشارات پارت.
- کتی پرسی. (۱۳۹۱) *هارمونی قرن بیستم جنبه‌های خلاق و عملی*. ترجمه‌ی هوشنگ کامکار. تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
- کنان کنت. (۱۳۵۳). *کنترپوان*. ترجمه‌ی هرمز فرهت. تهران: موسسه‌ی چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
- لطفی مهدی. (۱۳۹۴). *استخراج هارمونی از ملودی در موسیقی ایرانی، براساس دیدگاه‌های لطفی، حنانه و طلایی*. تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
- وزیری علینقی. ساسان سپنتا (۱۳۱۴). *آرمُنی موسیقی ایرانی یا موسیقی ربع پرده*. تهران: موسسه‌ی فرهنگی هنری ماهور.

- Cope, David. (1997). Techniques of the Contemporary Composer. Schirmer Books, New York City, United State.
- Ammer, Christine. (1992). The Facts On File dictionary of music, 4th ed. Library of Congress Cata–loging–in–Publication Data, New York City, United State.
- Shir–Cliff, Justine, Jay, Stephen, Rauscher, Donald J. (1965). Chromatic Harmony. The Free Press, New York City, United State.
- Piston, Walter. (1947). Counterpoint. W. W. Norton Incorporated, New York City, United State.
- Appel, Willi. (1944). Harvard Dictionary of Music, 2nd ed. The Belknap press of Harvard University Press, Cambridge, United State.

منابع در اینترنت

- www.mehrnews.com/news/788843 accessed on August 20th, 2020

Received: 2020/11/26
Accepted: 2022/06/19
Published: 2022/07/22

A study of Mohamadreza Darvishi's approach in the arrangement of Gonbade Mina by Parviz Meshkatian from the perspectives of modal alterations, harmony and counterpoint

Ali Tavakoli, M. A. in Composition, Faculty of music, University of Art, Tehran, Iran
Amin Honarmand, Associate Professor, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

Modal changes in Iranian music are dependent on specific criteria derived from Radif. Gonbade Mina, a work written by Parviz Meshkatian and arranged by Mohammad Reza Darvishi, goes beyond these criteria. In this work, modulations have been done from the origin mode of the piece (Dashti) to purposes other than the purposes specified in the Radif. These modal changes are tied to the concepts of alteration and Motaghayer because both concepts are implemented in the modulation process, in addition to their other uses. Therefore, one of the aims of this research is to analyze the concept of alteration and Motaghayer in the mentioned work as a way to modulate with new methods. In addition to modal changes, Harmony has also been studied in the Gonbade Mina. The use of dissonance intervals for the stable degrees of Dashti mode, such as Shahed, which is contrary to the approaches offered to harmonize Iranian Modes, such as Farhad Fakhreddini or Ali Ghamsari, is examined. This research opens the way for presenting a new harmonic view concerning the Dashti mode, i.e. the mode of the mentioned work, which has two fundamental characteristics. The first feature is to use the sets (015) and (016) as the main chords of the Shahed and Khatemeh and to assign other Pitch–Class sets for other modes' degrees. The second feature is the use of two diverse cardinals for different degrees of a mode: trichord and tetrachord. Trichords are used for more stable degrees of a mode such as Shahed, Khatemeh, and first and tetrachords are used for other degrees of a mode and modulations. For example, using (0358) for the upper third of the Shahed. The third aspect of this research focuses on the intervals employed to achieve the contrapuntal textures without altering the Dashti mode. The result is the major second and the minor and major third in the form of compound intervals, the minor and major sixth, and the octave, used systematically at different Gushes. The research method in this research is a library study and the harmonic analysis of this work is based on the theory of sets.

Keywords: Mohamadreza Darvishi, Harmony, Counterpoint, Modal Alterations, Parviz Meshkatian