تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۱۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۱۳
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۳۱

مجید تحریری[۱]، حسین صادقی سراجی[۲]، سعید علیجانی[۳]

واکاوی قطعه «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» اثر علیرضا مشایخی با تکیه‌بر تئوری مکمل[۴]

چکیده

در این پژوهش به بررسی تئوری مکمل در موومان اول قطعه‌ی پیانویی «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته»، اثر علیرضا مشایخی از مجموعه‌ی «باغ‌های ایران» پرداخته شده است. به‌عنوان هدف کلی به مطالعه‌ی شیوه‌ی استفاده از تئوری مکمل آهنگ‌ساز، در طول اثر پرداخته شده و برای دست‌یابی به این امر، علاوه‌بر واکاوی تئوری مکمل در دل هر عنصر، ازجمله ساختار فواصل، ملودی و هارمونی، به شیوه‌ی ادغام عناصر موسیقیِ ایرانی با اِلمان‌های موسیقی کلاسیک غرب نیز پرداخته شده است. بسط‌وگسترش آکُردشناسی و ملودی به‌عنوان دو تکنیک عمده برای پیشبرد این اثر مورداستفاده قرارگرفته‌اند. آکُردشناسی که به‌طورمداوم در حال استفاده از خویشاوندی‌های پنجم و ثبات بخشیدن به آن در طول اثر است و نت‌های تکمیلی به ساختار آن غنا و رنگ تازه‌ای می‌بخشند. هم‌چنین نشان داده شد که آهنگ‌ساز برای ساختن ملودی، چگونه فواصل را انتخاب کرده، آن‌ها را با استفاده از نت‌های تکمیلی پر می‌کند و به انجام می‌رساند. استفاده از فضای مدال ایرانی در ملودی‌ها محسوس است. این تحقیق به شیوه‌ی توصیفی ـ تحلیلی و برمبنای مطالعه‌ی کتابخانه‌ای انجام شده است و درنهایت نشان داده شد که فواصل، ملودی و هارمونی این اثر از قوانین تئوری مکمل که آهنگ‌ساز آن را در کتاب فرهنگ آهنگ‌سازی توضیح داده، تبعیت می‌کنند. در این اثر شاهد توجه آهنگ‌ساز به روابط ملودیک، نغمه‌های درون دستگاه‌های ایرانی (ملودی مدل)، آزادی و سیال بودن موسیقی ایرانی ازلحاظ ریتم و متر هستیم و دیده شد که آهنگ‌ساز چگونه به کاراکتر موسیقی ایرانی که به‌صورت دوم‌های پایین‌رونده است، توجه کرده است. آهنگ‌ساز برای رنگ‌آمیزی‌های صوتی در این اثر از آپاژیاتورهای مشدد، کاهش و افزایش بافت، ایجاد فواصل دوم که ایجاد تنش می‌کنند و گوش را به خود می‌کشند، چندصدایی‌های پوشیده و نت‌های تکمیلی (پهلویی) در دل هارمونی بهره برده است. در این قطعه پی می‌بریم که خویشاوندی‌های پنجم در همه‌جا ثبات خود را حفظ می‌کنند و با اضافه شدن نت‌های تکمیلی رنگ و جانی تازه می‌گیرند. ارایه‌ی مجدد تم را در این اثر به حالت کاهش یا گسترش یافته و ملهم از تم اولیه، بسیار می‌توان شاهد بود.

واژگان کلیدی: علیرضا مشایخی، تئوری مکمل، در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته، خویشاوندی‌های پنجم.

[۱] استادیار دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (نویسنده‌ی مسؤول)
Email: m.tahriri@art.ac.ir

[۲] کارشناسی‌ارشد آهنگ‌سازی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

[۳] دارای درجه‌یک هنری از کمیته‌ی مدرسان خانه‌ی موسیقی ایران.

[۴] این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد نگارنده‌ی دوم با عنوان: تجزیه‌وتحلیل سه قطعه‌ی پیانویی «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته»، «نامه‌ها» و «مروارید» از مجموعه‌ی باغ‌های ایران اثر «علیرضا مشایخی» در رشته‌ی آهنگ‌سازی است که به راهنمایی نگارنده‌ی اول در دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه هنر تهران به انجام رسیده است.

مقدمه

علیرضا مشایخی در این اثر با به‌کارگیری تئوری مکمل و در کنار آن استفاده از عناصر موسیقیِ ایرانی و ادغام آن با موسیقی غربی، راهکارهای خود برای بسط‌وگسترش موسیقی، ازجمله بسط ملودی و آکُردشناسی را پیش ارایه می‌دهد. «مکمل ازاین‌جهت که در این تئوری، نیمه‌ای از چندصدایی که در هارمونی کلاسیک کنار گذاشته شده است به‌صورت «مکمل» هارمونی کلاسیک مطرح می‌شود. به‌این‌ترتیب، نت‌های گام فارغ از موضوع نظم‌های ازپیش‌ساخته، زیر یک چتر قرار می‌گیرند» (مشایخی، ۱۳۹۰: ۱۴۵). آهنگ‌ساز معتقد است که بین روابط موجود در تنالیته و نظم‌های ازپیش‌ساخته (دوازده‌تنی، سریل و...) فضای بسیار وسیعی پوشش نیافته که تئوری مکمل این خلأ را پر می‌کند (مشایخی، ۱۳۹۰: ۱۴۵). هدف از انجام این پژوهش آشنایی با قوانین تئوری مکمل آهنگ‌ساز است تا بتوان با یافتن مشخصه‌های اصلی آن و هم‌چنین درهم آمیختن آن با عناصر موسیقی ایرانی و غربی، علاوه‌بر فراگیری این روش، به زبان موسیقایی آهنگ‌ساز دست‌یافت. این پژوهش با واکاوی لحظه‌به‌لحظه و جزءنگری در مسایلی چون ملودی، آکُردشناسی، روابط ملودیک نغمه‌های درون دستگاه‌های ایرانی، هارمونی، بافت و راهکارهای آهنگ‌ساز برای رنگ‌آمیزی‌های صوتی و فضاسازی‌های موسیقایی پیش رفته است.

ضرورتی که نگارنده را بر آن داشته که آنالیز اثر را به‌گونه‌ای میزان به میزان انجام دهد و عناصر به‌کاررفته در این اثر را به‌صورت موازی باهم توضیح دهد، بر این‌قرار است: ابتدا باید به این نکته‌ی مهم که در شکل‌گیری قالب آنالیز نقشی به‌سزا داشته و خواننده را در طول همراهی با این تحقیق هدایت خواهد کرد، اشاره داشت که محوریت اصلی در این تحقیق، واکاویِ روش‌های استخراج‌شده از تئوری مکمل برای پیشبرد اثر است. هم‌چنین فارغ از کنترپوان و فواصل، بخش گسترده‌ای از تئوری مکمل را ملودی‌سازی، هارمونی (که به‌واسطه‌ی خویشاوندی‌های پنجم شکل می‌گیرد) و چگونگی پیشبرد اثر به‌واسطه‌ی بسط این خویشاوندی‌ها تشکیل می‌دهد. دوم اینکه ملودی و هارمونی تا پایان اثر به‌شکلی کلاف‌وار درهم تنیده شده‌اند و از جان هم مایه می‌گیرند، بنابراین تفکیک آن‌ها به‌طورحتم به فهم کامل تئوری مکمل آسیب می‌رساند. در قدم سوم باید اقرار داشت نگارنده تمام منظرهای دیگر را که در طول پژوهش به آن‌ها پرداخته خواهد شد، اعم از عناصر موسیقی ایرانی و غربی، روابط ملودیک نغمه‌های درون دستگاه‌های ایرانی، بافت و راهکارهای آهنگ‌ساز برای رنگ‌آمیزی‌های صوتی و فضاسازی‌های موسیقایی، همگی را در خدمت بهتر شناساندن و مستحکم‌تر کردن ستون اصلی تحقیق یعنی اصل تئوری مکمل قرار داده است. ازاین‌رو ترجیح داده شده است که این اثر، میزان به میزان و به‌شیوه‌ای موازی آنالیز شود تا گسترش و قوام یافتن تئوری مکمل در کل اثر که مانند خون در تاروپودش روان است نمایان شود. این تئوری، عناصری چون ملودی، مُد و هارمونی را به‌گونه‌ای موازی با خمیرمایه‌ی خود شکل و پرورش می‌دهد. درنهایت سؤالات اصلی تحقیق را می‌توان این موارد دانست:

۱. آهنگ‌ساز چگونه ملودی را می‌سازد و در طول اثر به بسط آن می‌پردازد؟
۲. رویکرد آهنگ‌ساز برای انتخاب آکُردشناسی و فضاگذاری هارمونی به چه صورت بوده و چگونه در طول اثر به آن انسجام و ثبات بخشیده است؟
۳. عناصر موسیقی دستگاهی و مقامی ایرانی که در این اثر استفاده شده است، چگونه در زبان موسیقیایی آهنگ‌ساز دچار دگرگونی و استحاله شده‌اند و ادغام آن با اِلمان‌های موسیقی غرب به چه صورت است؟

۴. آهنگ‌ساز برای بسط‌وگسترش اثر از چه تکنیک‌هایی استفاده کرده است؟
۵. آهنگ‌ساز در آفرینش چه عناصری در این قطعه و چگونه از تئوری مکمل خود بهره برده است؟
۶. راهکارهای آهنگ‌ساز برای رنگ‌آمیزی‌های صوتی و فضاسازی‌های موسیقایی چه بوده است؟

روش پژوهش

این تحقیق به روش توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی‌بر مطالعات کتابخانه‌ای است و با استفاده از پارتیتور اثر به تجزیه‌وتحلیل آن پرداخته شده است.

پیشینه‌ی پژوهش

واکاوی آثار آهنگ‌سازان معاصر ایرانی در میان محققان موسیقی رو به ترقی گذاشته و راه تکاملی خود را طی می‌کند. تجزیه‌وتحلیل‌های انجام‌شده بر روی آثار علیرضا مشایخی تنها بخشی از آثار او را شامل می‌شوند که مربوط به این اثر نبوده است. تنها میزان‌هایی اندک از این اثر برای توضیح دقیق‌تر توسط شخص آهنگ‌ساز در کتاب فرهنگ آهنگ‌سازی آمده‌اند. ازاین‌رو بررسی تئوری مکمل در موومان اول قطعه‌ی پیانویی «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» به‌طورکامل و به‌عنوان یک تحقیق مستقل برای اولین‌بار در این پژوهش تحقق یافته است.

۱. بررسی ساختار فواصل و ملودی در تئوری مکمل

در بخش تئوری مکمل کتاب فرهنگ آهنگ‌سازی، علیرضا مشایخی بر آن است که نیمه‌ای از چندصدایی که در هارمونی کلاسیک کنار گذاشته شده است را به‌صورت «مکمل» هارمونی کلاسیک مطرح کند. به‌این‌ترتیب نت‌های گام فارغ از موضوع نظم‌های ازپیش‌ساخته، زیر یک چتر قرار می‌گیرند. او فلسفه‌ی کار در تئوری مکمل را ازطرفی دربرگرفتن همه‌ی دوازده تُن در یک نظام و ازطرف‌دیگر عرضه‌ی مواد و مصالحی می‌داند که به کمک آن بتوان به سبک‌های مختلف دست یافت. باید به این موضوع نیز توجه داشت که حوزه‌ی کار در تئوری مکمل، موسیقی مُدال تا تمام جلوه‌های آتنال است. ابتدا برای درک بهتر این موضوع که آهنگ‌ساز چگونه فواصل را برای بیان ایده‌ی خود انتخاب می‌کند و با استفاده از نت‌های تکمیلی (نت‌هایی که دوروبر نت اصلی می‌آیند)، آن را به‌صورت یک عبارت ملودیک درمی‌آورد، باید زاویه‌ی نگرش آهنگ‌ساز به ملودی را دانست: «بسیار ساده شروع کنیم. ملودی یک عبور است. چنین عبوری به‌طورقطع از نقطه‌ای شروع و در جایی تمام می‌شود. نقطه‌ی اوج یا حضیض را که به‌طور سنتی در ملودی نقش پیدا کرده است فراموش کنیم. این‌ها همه ابزارهایی در موسیقی مُدال و تنال بوده‌اند. ما از آن نقطه خارج شده‌ایم.[1] برگردیم به تعریف ساده‌ی ملودی؛ ملودی یک عبور است که شروع می‌شود و تمام می‌شود. در نظر داشته باشیم که حرکت از وصل فواصل به وجود می‌آید» (مشایخی، ۱۳۹۰: ۱۴۹). نظیر چنین تعریفی را نیز می‌توان در نگرش آهنگ‌سازان و موسیقی‌شناسان قرن‌بیستم درباره حرکت در ملودی مشاهده کرد. باس در کتاب ملودی و شیوه ساختن آن می‌نویسد: «از شنیدن چندین صدای متعاقب یکدیگر، احساس حرکت پدید می‌آید (...) بر طبق قوانین طبیعت هر حرکتی از پیوند ناگسستنی دو مرحله، تشکیل شده است: یکی شروع و دیگری پایان. طول یک حرکت از فاصله بین این دو مرحله مشخص می‌گردد» (باس، ۱۳۷۳: ۲۱). اسپاسبین معتقد

است «ملودی از همکاری متقابل توالی‌های فاصله‌ای و ریتم به وجود می‌آید (...) بیش از هر چیز، جهت حرکت مهم است. تقریباً هرگونه ملودی - موّاج است، یعنی از توالی حرکت‌های بالارونده و پایین‌رونده‌ای که تعدیل‌کننده‌ی یکدیگر هستند، تشکیل شده است» (اسپاسبین،۱۳۹۴: ۲۰). درهمین‌راستا مسنر می‌نویسد: «گسترش ملودی، به‌عنوان یک اصل کلی، موج‌دار است؛ این مسأله با تناوب حرکت بالارونده و پایین‌رونده‌ی صداهای جداگانه‌ای که یک کُل را تشکیل می‌دهند، ظاهر می‌شود» (مسنر،۱۳۹۳: ۱۴۱). برای لئونارد برنستاین «موسیقی چیزی نیست، مگر نغمه‌هایی که دگرگونی می‌یابند و در طول زمان حرکت می‌کنند» (برنستاین،۱۳۷۶: ۱۱). هم‌چنین وی معتقد است «موسیقی هرگز درباره چیز خاصی نیست، موسیقی تنها در درون خود وجود دارد. با کنار هم قرار دادن نت‌ها و صداهای دلنشین، با نظام خاصی، موسیقی به وجود می‌آید و ما از شنیدن آن لذت می‌بریم» (برنستاین،۱۳۷۶: ۶۷). در تکمیل نظر برنستاین، ژان پل سارتر بیان می‌کند «(...) معنای فلان آهنگِ موسیقی - اگر به‌هرحال بتوان معنایی برای آن قائل شد - چیزی خارج از وجود خود آهنگ نیست، و این به خلاف افکار و مفاهیم است که همواره می‌توان آن‌ها را از چندین طریق به رسایی بیان کرد. می‌گویید که این آهنگ شاد است و آن یک غمناک، اما هر چه بگویید همیشه کمتر یا بیشتر ازآنچه در خود آهنگ است گفته‌اید. نه ازآن‌رو که هنرمند عواطفی غنی‌تر و متنوع‌تر از عواطف دیگران دارد، بل ازآن‌رو که عواطفش - که شاید منشأ مضامین آفریده اوست - هنگامی‌که به قالب نت‌های موسیقی متجسد می‌شده استحاله یافته و تغییر ماهیت داده است. فریادی که بر اثر دردی کشیده شود نشانه دردی است که موجب فریاد بوده است، اما آوازی که از روی دردی خوانده شود، هم خود درد است و هم چیز دیگری سوای درد» (اسپات،۱۳۶۵: ۴).

شکل‌گیری ساختار فواصل در تئوری مکمل، برای ساخت یک ملودی نیز به این‌گونه است که تمام فواصلی که تشکیل آکُرد تنال می‌دهند یا یادآور تنالیته هستند، کنار گذاشته می‌شوند، فواصل دوم و معکوس آن هفتم نیز منشأ لحظات باارزشی هستند.[۲] نیم‌اکتاو که در تئوری مکمل جزء فواصل ویژه به‌شمار می‌آید، به‌صورت فاصله‌ی چهارم افزوده می‌تواند بسیار استفاده شود؛ درحالی‌که معکوس آن پنج کاسته باید با احتیاط زیاد به‌کار رود، چراکه می‌تواند ما را به‌راحتی به فضای تنال ببرد. تسلسل فاصله‌ی سوم بزرگ ازآنجاکه آکُرد پنج افزوده را به‌وجود می‌آورد، می‌تواند استفاده شود. باید توجه داشت که برای حرکت از نتی به نت دیگر می‌توانیم از نت‌های «مکمل» (نت‌های همسایه اعم از کرُماتیک و دیاتُنیک) نیز استفاده کنیم. در تئوری مکمل فواصل به دو دسته تقسیم می‌شوند: فواصل «پیوسته» و «فواصل گسسته». فارغ از مسأله‌ی پیوسته و گسسته بودن، فواصل در تئوری مکمل به دو گروه تقسیم می‌شوند؛ الف) فواصل «خودی» که شامل دوم کوچک‌وبزرگ، چهارم درست و افزوده، پنجم کاسته و افزوده، هفتم کوچک‌وبزرگ، و اکتاو می‌شوند ب) فواصل «بیگانه» که شامل سوم کوچک‌وبزرگ، ششم کوچک‌وبزرگ هستند. همان‌طور که دیدیم آهنگ‌ساز فواصلی را که در موسیقی کلاسیک نامطبوع هستند، به‌عنوان فواصل خودی و فواصلی را که مطبوع هستند، بیگانه معرفی می‌کند.[۳] (باید اشاره کرد، فقط فاصله‌ی اکتاو در این‌جا استثناء است که هم در موسیقی کلاسیک مطبوع است و هم در این روش به‌عنوان فاصله‌ی خودی درنظر گرفته می‌شود). لورو در کتاب موسیقی مدرن دلیل چنین تقسیم‌بندی فواصل را این‌گونه توضیح می‌دهد: «آهنگ‌سازان بزرگ هر یک دارای شخصیت ملودیکی مخصوص به خود هستند، یعنی فاصله‌های مورد ترجیح و به‌اصطلاح دُردانه آن‌ها (...) و هم‌چنین فرودهای مخصوص و رنگ‌آمیزی‌های متفاوت در آثارشان معرف و مبین شیوه بیانی متفاوت آن‌ها با دیگران است» (لورو،۱۳۷۷: ۴۲). شوئنبرگ در کتاب سبک و ایده در موسیقی بیان می‌کند که

«قوانین مثبت و منفی استنباط‌شده از یک اثر را می‌توان به‌عنوان مؤلفه‌ای از سبک آن اثر برداشت نمود» (شوئنبرگ،۱۳۹۸: ۶۷). هم‌چنین «این موسیقی است که از زمان استفاده می‌کند. موسیقی از زمان یا دوران من، دوران شما و دوران خودش بهره می‌برد» (شوئنبرگ، ۱۳۹۸: ۵۸). خولوپف نیز عقیده‌ای نزدیک به شوئنبرگ ارایه می‌کند: «تئوری کمپوزیسیون معاصر نیز مانند خود کمپوزیسیون جریان دارد. مطابق واقعیت در حال تغییر، مفاهیم کهنه بازنگری می‌شوند و مفاهیم جدیدی بروز می‌کنند؛ به دنبال کشف پدیده‌هایی که سابقاً ناشناخته بودند، مسأله‌ی انتخاب نام آن‌ها پیش می‌آید؛ با دگرگونی عمیق متدهای کمپوزیسیون، ارکان از مدت‌ها پیش شکل‌گرفته‌ی علم موسیقی تکیه‌گاه‌های مأنوس خود را از دست داده و سمت‌گیری معنایی خود را عوض می‌کنند که موجب ظهور ارکانی نو می‌شوند» (خولوپف، ۱۳۹۳: ۴۵). سیدنی فینکنشتاین نیز معتقد است که سبک یک آهنگ‌ساز «به‌وسیله‌ی نوع بشر و احساسات انسانی او دیکته می‌شود» و او «تلاش می‌کند با استفاده از عناصر زبانی دوران خودش، آن‌ها را در هنرش نشان دهد» (بلکینگ، ۱۳۹۷: ۱۱۰).
مشایخی هم‌چنین معتقد است که ما تنالیته را ترک کرده‌ایم، اما موسیقی متأثر از تم را ترک نکرده‌ایم (مشایخی، ۱۳۹۰: ۱۵۵). به‌همین‌منظور در این تئوری، سلول‌سازی توسط فواصل به هنرجو آموزش داده می‌شود که ازطریق آن‌ها ملودی‌ها در این تئوری شکل می‌گیرند. «برای آنکه ملودی از نقطه‌ی شروع به نقطه‌ی پایان برود، لازم است حرکت کند. این حرکت همان‌طور که اشاره شد، حاصل عبور از نتی به نت دیگر است» (مشایخی، ۱۳۹۰: ۱۵۰). مثلاً اگر نت شروع «سل» و نت پایان «سل‌دیز» باشد، درحقیقت درون نت‌های تکمیلی (اضافی) قرار داریم. این‌ها نت‌هایی هستند که دوروبر نت‌های اصلی قرار می‌گیرند و این نت‌ها می‌توانند ازنظر فاصله، کرُماتیک یا دیاتنیک باشند. برای‌مثال در ارتباط با نت «سل»، نت‌های «فادیز» و «فابکار»، و «سل‌دیز» و «لابکار»، نت‌های تکمیلی (اضافی) نامیده می‌شوند. اگر حرکت از «سل» به «لا» باشد نیز درون هاله‌ای از نت‌های تکمیلی حرکت می‌کنیم. نحوه‌ی پر کردن فضای میانی را در تصویر ۱ می‌بینیم.

تصویر ۱- نمونه‌ای از ساخت ملودی با نت‌های‌تکمیلی

در تصویر ۱، «سل» و «لا» نت‌های شروع و پایان سلول ما می‌باشند که فضای بین آن‌ها با نت‌های تکمیلی یا پهلویی، پُر شده است. نت‌های «فا» و «فادیز» به‌عنوان نت تکمیلی «سل» و نت‌های «سل‌دیز» و «سی‌بمل» به‌عنوان نت تکمیلی «لا» به‌کار رفته‌اند. گاهی می‌توان قبل از نت مبدأ نیز نت تکمیلی را به‌کار برد که در این‌جا نت تکمیلی «فا» این وظیفه را به دوش می‌کشد. اندازه‌ی فضای بین نت مبدأ و مقصد به‌عهده‌ی آهنگ‌ساز است و می‌تواند با توجه به خواسته‌ی او کوتاه یا بلند شود.

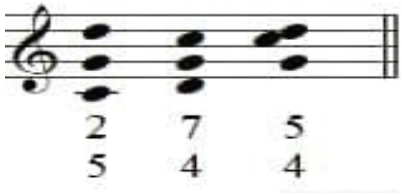
۲. بررسی ساختار هارمونی در تئوری مکمل

شیوه‌ی کار در تئوری مکمل، دربرگرفتن همه‌ی دوازده تُن در یک نظام است و در کنار آن عرضه‌ی مواد و مصالحی است که به کمک آن بتوانیم به سبک‌های مستقل دست یابیم. نکته‌ی دیگر که لازم‌به‌ذکر است،

نقش فاصله‌ی پنجم و خویشاوندی‌های پنجم در چندصدایی است. در تئوری مکمل، ما از راه به‌کارگیری و جابه‌جایی‌های لازم از فاصله‌ی پنجم به همه‌ی فاصله‌های دلخواه می‌رسیم. «حوزه‌ی آهنگ‌سازی ما در تئوری مکمل، موسیقی مدال تا تمام جلوه‌های آتنال است» (مشایخی، ۱۳۹۰: ۱۶۵). برای ساختن آکُردها در تئوری مکمل از ساختار فاصله‌ی پنجم استفاده می‌کنیم؛ به این‌گونه که آکُردهای سه‌صدایی و چهارصدایی اساس چندصدایی را تشکیل می‌دهند و در هرکدام، مدهای «ریشه» یا «اصلی» و مدهای «اشتقاقی» یا «فرعی» داریم. گروه سوم چندصدایی در این تئوری عبارت‌اند از آکُردهایی که بیش از چهار صدا دارند. آکُردهای سه‌صدایی از روی‌هم قرار گرفتن دو فاصله‌ی پنجم که مدل اصلی سه‌صدایی را به‌وجود می‌آورد، تشکیل شده است.

تصویر ۲- نمونه‌ای از آکُرد سه‌صدایی بر اساس خویشاوندی پنجم در تئوری مکمل

اگر هرکدام از نت‌های تشکیل‌دهنده‌ی آکُرد بالا را یک بار در باس قرار دهیم، آکُردهای زیر (معکوس‌های آکُرد) به‌دست می‌آیند.



تصویر ۳- نمونه‌ای از شیفره‌ی آکُرد سه‌صدایی در تئوری مکمل

آکُردهایی که بیش از سه صدا دارند نیز با خویشاوندی‌های پنجم شکل می‌گیرند و با همین روش معکوس می‌شوند.

۳. واکاوی اثر

وقتی‌که به کلیت اثر نگاه می‌کنیم، شاهد توجه آهنگ‌ساز به روابط ملودیک، نغمه‌های درون دستگاه‌های ایرانی (ملودی مدل)، آزادی و سیال بودن موسیقی ایرانی ازلحاظ ریتم و متر هستیم. در میزان ۱، تم در سه اکتاو ارایه می‌شود. از نت «لا» شروع شده و به نت «می» ختم می‌شود. اگر تمام نت‌های استفاده‌شده در این تم را که بین «لا» تا «می» قرار دارند، به‌صورت پایین‌رونده بنوازیم، می‌تواند اتمسفری از دانگ اول دستگاه شور را به گوش القاء کند که آهنگ‌ساز آن را به‌عنوان مُد قطعه‌ی خود درنظر می‌گیرد «می، فا، سل، لا». اگر آنالیز را به‌شکلی ساده‌تر عنوان کنیم، به تئوری مکمل نزدیک‌تر می‌شویم. بدین‌ترتیب باید گفت در بیان این تم، یک فاصله‌ی «لا» تا «می» مدنظر قرار گرفته است که این فاصله معکوس شده و سپس به‌وسیله‌ی اصوات دیگری (نت‌های تکمیلی) پر می‌شود. این اصوات دارای فواصل خودی و بیگانه هستند. در یک قدم

جلوتر عنصر ریتم به آن اضافه می‌شود. باید توجه داشت که نت «لا» تا «می» باهم فاصله‌ی پنجم دارند و آهنگ‌ساز در ادامه (میزان ۲) با استفاده از خویشاوندی‌های پنجم، این فاصله را بسط می‌دهد («لا، می، سی، فا، دو، سل، ر»). آهنگ‌ساز از خویشاوندیِ «لا، می، سی، فا، دو، سل، ر» برای گسترش آکُردی در کل موومان بهره می‌گیرد و این آکُرد را دست‌مایه‌ی بسط قرار می‌دهد. مثلاً در پایان میزان ۱ کلید فا، آکُرد «لا، می‌بمل، لا» را می‌نویسد که در آن از همان خویشاوندی پنجم استفاده شده و درواقع «می‌بمل» به‌عنوان نت تکمیلی برای «می» به‌کار می‌رود. به همین فاصله، یعنی «لا تا می»، در اول میزان ۲ کلید فا، نت «سی‌بمل» اضافه شده است که بازهم جزو خویشاوندی‌های پنجم است و درواقع به‌عنوان نت تکمیلی برای «سی» به‌کار می‌رود (تا این‌جا آهنگ‌ساز به خویشاوندی پنجم «لا، می‌بمل، سی‌بمل» اشاره کرده است). اگر از زاویه‌ای دیگر به موضوع نگاه کنیم، نت «سی‌بمل» برای «لا» نت تکمیلی محسوب می‌شود. در همین آکُرد (آکُرد اول میزان ۲ کلید فا)، به این نکته پی‌می‌بریم که نت «می‌بمل»، نتی پیشا [۴] و تکمیلی برای نت «می‌بکار» بوده است که در این ضرب‌در بالای «سی‌بمل» ظاهر شده است (می‌توان به این نکته نیز توجه داشت که هریک از درجات آکُرد بالا در این ضرب، یعنی «سی‌بمل، می، سی‌بمل»، نیم‌پرده از نت‌های آکُرد پایین، یعنی «لا، می‌بمل، لا» زیرتر هستند و آهنگ‌ساز در طول این اثر به‌طورمداوم به تنش این دو فاصله نسبت به‌هم اشاره می‌کند). در همین میزان، در نت‌های بالایی که در کلید سل، دوبله در اکتاو شده‌اند، حضور نت‌های «لا» و پس‌ازآن «سل» و «ر» را می‌بینیم که همه خویشاوندی‌های آکُرد «لا، می، سی، فا، دو، سل، ر» هستند که آهنگ‌ساز آن را دست‌مایه‌ی بسط قطعه‌اش قرار می‌دهد. توجه داشته باشید که نت‌های «دو» و «فا» هنوز استفاده نشده‌اند.

تصویر ۴- شیوه‌ی ساخت ملودی با نت‌های تکمیلی
مأخذ: (قطعه «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» میزان ۱ تا ۲)

در میزان ۳ ضرب اول، نت «دو» به‌عنوان زینت ظاهر می‌شود و حل بر روی نت «می» اتفاق می‌افتد. در ضرب سوم همین میزان، شاهد حضور همان آکُرد که در ابتدای میزان ۲، در کلید فا آمده بود، هستیم که به آن نت «دو دیز» به‌عنوان نت تکمیلی «دو» و نت «فا» که برای اولین‌بار در طول قطعه، به‌عنوان نت اصلی در خویشاندی‌های پنجم آکُرد آمده اضافه شده‌اند. درواقع آکُرد این ضرب را می‌توان به‌صورت خویشاوندی پنجم «لا، می‌بمل، سی‌بمل، فا، دو» درنظر گرفت. با آمدن تم به‌همراه تغییر ریتمیک و به‌صورت فشرده در میزان ۴ کلید سل (بلافاصله بعدازآن)، شاهد آمدن همان آکُرد اولیه که پس از تم، در آخر میزان ۱ و ابتدای

میزان ۲ با کلید فا آمد، هستیم. چنین بازگشتی موجب تثبیت اتمسفر تماتیک در ذهن شنونده می‌شود. تا به این‌جا می‌توان به یک نکته‌ی مهم توجه داشت و آن این است که بسط ملودی و بسط آکُردشناسی (اضافه کردن خویشاوندی‌های پنجم به‌صورت عمودی و برجسته کردن آن‌ها به‌عنوان مُد اصلی)، دو تکنیک عمده برای پیشبرد موسیقی، در دستور کار آهنگ‌ساز بوده است. بسط ریتمیک در دست راست میزان ۶ صورت می‌گیرد که آهنگ‌ساز با شکستن بخشی از اصوات آکُرد میزان ۳ و تکرار دو نت از آن اصوات در بخش بالایی، به یک چندصدایی پوشیده [۵] می‌رسد. این چندصدایی پوشیده به آکُرد «لا، سل، لا، سی‌بمل، می، سی‌بمل» می‌رسد («سل» به‌عنوان نت تکمیلی برای «لا» و به شکل گذری می‌آید) که نت «فا» در میزان بعد به آن اضافه می‌شود. اگر این آکُرد را با توجه به آنچه در ضرب اول میزان ۷ آمده، طبق خویشاوندی‌هایی که تا الان استفاده شده، یعنی براساس خویشاوندی‌های پنجم و به حالت پایگی مرتب کنیم، خویشاوندی «لا، می، سی‌بمل، فا» به‌دست می‌آید، که نت «دو» از آن حذف شده است که در ضرب بعد دست چپ، «دودیز» به‌عنوان نت پهلویی «دو» وارد می‌شود (توجه داشته باشید که خویشاوندی‌های پنجمی که آهنگ‌ساز برای بسط قطعه از آن‌ها استفاده کرده «لا، می، سی، فا، دو، سل، ر» بوده است که تا الان از نت‌های «لا»، «می»، «سی»، «فا»، «دو» از این خویشاوندی در فرودهای این قطعه استفاده شده و هنوز «سل» و «ر» به‌عنوان نت‌های خویشاوندی نیامده‌اند). چندصدایی پوشیده‌ای نیز به‌نحو دیگری در بخش سوپرانو میزان ۷، دیده می‌شود. در باس نیز نت «دودیز» به‌عنوان نت تکمیلی برای «دو» که خویشاوندی پنجم از آکُرد دست‌مایه‌ی بسط است، اعلام حضور می‌کند. این روند تا پایان میزان ۸ ادامه می‌یابد.

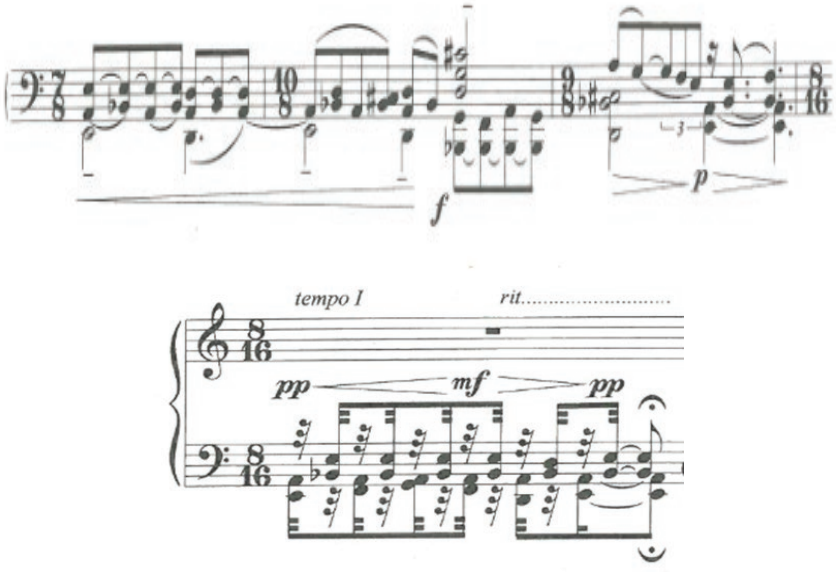
تصویر ۵- بسط ملودی و آکُردشناسی به‌عنوان دو تکنیک عمده در پیشبرد اثر
مأخذ: (قطعه «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» میزان ۳ تا ۷)

در میزان ۹ کلید سل، به یک چندصدایی پوشیده‌ی دیگر می‌رسیم که در بخش سوپرانو آن، تم اول قطعه به‌صورت پنهان یادآوری می‌شود و در ادامه‌ی آن در همین میزان کلید فا، آکُردی با همان خویشاوندی آکُردی که بعد از تم اول قطعه، در اول میزان ۲ می‌آید ظاهر می‌شود (اما با ترکیب‌بندی دیگر). با این بازگشت به تم و آکُرد اولیه به‌صورت مُلهم و پنهان، آهنگ‌ساز دوباره موجب تثبیت اتمسفر تماتیک در

ذهن شنونده می‌شود (چنین عملی در میزان ۴ و ۵ نیز انجام شده است). در جلوتر خواهیم دید که همین سه‌لاچنگ‌ها (در چندصدایی پوشیده میزان ۹) و خویشاوندی‌های آکُرد (میزان ۲، ضرب اول کلید فا)، دست‌مایه‌ی بسط قرار می‌گیرند.

تصویر ۶- چندصدایی پوشیده و تثبیت اتمسفر تماتیک در ذهن شنونده
مأخذ: (قطعه «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» میزان ۸ تا ۱۰)

از میزان ۱۱ که وارد جریان دولپمان می‌شویم، همان ترکیب آکُرد «می، لا، می» را داریم که با گذری به «سی‌بمل»، دوباره با حالت اولیه بازمی‌گردد. در ضرب دوم این میزان نیز همین گذر به «سی‌بمل» را داریم، اما این بار در حل به‌علت عوض شدن نت باس، آکُرد دچار تغییر شده و در ضرب سوم بر روی آکُرد «ر، لا، ر» حل می‌شود. اگر به روند حرکت بخش میانی (آلتو) دقت کنیم، تا دو میزان بعد، گذر به «سی‌بمل» و حل شدن روی «لا» را شاهد هستیم. اما نتی که در بخش پایینی (باس) عوض می‌شود، می‌تواند نقش و روند حل را عوض کند (در میزان ۱۱ و ۱۲ به عوض شدن باس از «می» به «ر» توجه کنید). در کل روند دو میزان ۱۱ و ۱۲، سه خط ملودی وجود دارد که هریک استقلال خود را حفظ می‌کند. اما خط سوپرانو از نیم‌ضرب دوم ضرب اول میزان ۱۲، خود را جدا کرده («ر، دودیز، ر» به‌صورت افقی در سوپرانو) و سپس نقشش را به نت‌های کشیده‌ی «ر، سل، دودیز» می‌سپارد. فاصله‌ی بین «سل و دودیز» در ضرب اول و دوم میزان ۱۳ در بخش بالایی، توسط نت‌های تکمیلی «لا، سل، فا، می» پُر می‌شود و سرانجام، این روند در ضرب دوم و سوم همین میزان، به همان خویشاوندی آکُردی که دست‌مایه‌ی بسط بود، یعنی «می، لا، سی‌بمل» وصل می‌شود. بنابراین تا به این‌جا در این قطعه پی می‌بریم که خویشاوندی‌های پنجم در همه‌جا ثبات خود را حفظ می‌کنند. هم‌چنین به این نکته نیز می‌توان توجه داشت که آهنگ‌ساز از میزان ۱۱، نت «ر» را که خویشاوندی دور و آخرین خویشاوندی پنجم در آکُرد زیربنای قطعه یعنی «لا، می، سی، فا، دو، سل، ر» بوده است، به‌مرور وارد جریان قطعه می‌کند، که این نت در روند بسط میزان ۱۴ نیز حضور خود را بشارت می‌دهد، اما هنوز تأکید و ایستایی روی آن انجام نگرفته است. شاهد بسط به‌شکل ریتمیک در میزان ۱۴ هستیم که بازهم توسط همان آکُرد دست‌مایه‌ی بسط (می، لا، سی‌بمل) شکل می‌گیرد و در بخش میانی، بازهم گذر از «لا» به «سی‌بمل» و حل دوباره‌ی آن روی «لا» را شاهد هستیم. این روند در میزان‌های بعد نیز به‌همراه ریتم و اتمسفرهای دیگر، مانند لولایی بخش‌های مختلف این قطعه را به‌هم وصل می‌کنند.



تصویر ۷- حرکت کنترپوانتیک بخش‌ها و آمدن آکُرد دست‌مایه بسط
مأخذ: (قطعه «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» میزان‌های ۱۱ تا ۱۴)

ارایه‌ی مجدد تم را به حالت گسترش یافته در میزان‌های ۱۵ تا ۱۹ می‌شنویم که وصل آن در میزان ۱۷ به یک چندصدایی پوشیده که تم را به‌صورت فشرده یادآوری می‌کند، صورت می‌گیرد و در انتها چنان‌که تا الان شاهد بودیم، حل این روند در پایان میزان ۱۹، بر روی همان آکُرد دست‌مایه‌ی بسط (می، لا، سی‌بمل) انجام می‌شود. باید به این نکته نیز توجه داشت که نت «دودیز» در میزان ۱۸، به‌عنوان نت تکمیلی برای «ر» ایفای نقش می‌کند.
تا این‌جا اگر بخواهیم برای قطعه مُد خاصی درنظر بگیریم، می‌توان به مُد بختیاری اشاره کرد که از «لا» تا «لا»ی یک اکتاو بالاتر باشد. یعنی: «لا، سی‌بمل، دودیز، ر، می، فا، سل، لا». اما آهنگ‌ساز، روند به‌کارگیری این اصوات را به‌شیوه‌ی خود و با استفاده از تئوری مکمل خود پیاده کرده است. به‌این‌ترتیب که پایه و پنجم (لا و می) را از آن گرفته، از پایه به پنجم (نت می) رسیده و سایر اصوات را بر طبق اصول تئوری مکمل خود پیاده می‌کند.

تصویر ۸- ارایه‌ی مجددتم به‌صورت گسترش‌یافته
مأخذ: (قطعه «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» میزان‌های ۱۴ تا ۱۹)

در میزان ۲۰، دوباره همان روند پیشروی که در میزان ۱۴ دیده شد، با همان ترکیب‌بندی ریتمیک، اما به‌شکلی گسترده‌تر، هم ازنظر تراکم و هم ازنظر رجیستر اعمال می‌شود. هم‌چنان نت‌های «لا» و «سی‌بمل» ثابت‌اند و نقش پدال را ایفا می‌کنند. این روند بسط با بالا رفتن رجیستر و باز شدن بیشتر تراکم در میزان ۲۴، بیشتر نمود پیدا می‌کند تا اینکه در میزان ۲۵ به آکُرد «می، فا، لا» می‌رسد و تم از همین آکُرد، دوباره ارایه می‌شود؛ اما به‌شکلی تغییریافته ازنظر مدال، ریتم، رجیستر و بافت. در ضرب سوم این میزان، در بخش بالایی، شاهد بکار شدن نت «دو» هستیم. این اولین‌دفعه‌ای است که در این قطعه، نت «دو» به‌صورت بکار استفاده می‌شود. درواقع اگر مُد بختیاری با شاهد «لا» را که قطعه تا به این‌جا در آن جریان داشت درنظر بگیریم، با بکار شدن نت «دو» می‌توان گفت که قطعه به‌نوعی وارد اتمسفر شور «لا» یا دشتی «می» شده است (زیرا «سی» هم‌چنان بمل است). درواقع از این قسمت (میزان ۲۵) به بعد، قطعه در دشتی «می» ادامه می‌یابد.

تصویر ۹- روند بسط با بالا بردن رجیستر و باز شدن تراکم و ارایه‌ی مجدد تم به‌صورت تغییریافته ازنظر مُد، ریتم، رجیستر و بافت
مأخذ: (قطعه «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» میزان‌های ۲۰ تا ۳۰)

هم‌چنین باید به این موضوع اشاره داشت که الگوی ریتمیک میزان‌های ۲۰ تا ۳۰، روند مشابه را در گوش تداعی می‌کند. «تکرار کمابیش وفادار یک عبارت کوتاه یا یک موتیو از درجه‌های دیگر، «روند مشابه» نامیده می‌شود. یک روند مشابه می‌تواند ملودیک باشد؛ یکی الگوی موردبحث ما به‌طور مستقل به شکل

غیرلغوی[۶] تکرار شود. روند مشابه می‌تواند تسلسل مشابه آکوردها باشد که در این صورت، آن را روند مشابه هارمونیک می‌نامیم» (مشایخی، ۱۳۹۳: ۳).

در میزان ۳۱، اشاره‌ای ریتمیک به بسط میزان‌های ۱۴ و ۲۰ تا ۲۴ می‌شود. دوباره حل روی نت «می» در میزان ۳۴ انجام می‌شود. کنترپوانی شکل‌گرفته از فواصل پنجم در میزان ۳۵ دیده می‌شود که باعث تثبیت کامل فواصل پنجم می‌شود. در آخر این میزان نیز، تأکید روی نت «می» در باس، حل را به‌طرف نت «می» نوید می‌دهد.

تصویر ۱۰- اشاره‌ی ریتمیک به بسط قبلی و تثبیت فواصل پنجم
مأخذ: (قطعه «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» میزان‌های ۳۱ تا ۳۵)

تقابل بین ایده‌ی اول و ایده‌ی دوم (مُد بختیاری در تقابل با مُد دشتی) را ازنظر مُدال از میزان ۳۶ شاهد هستیم. این روند با آوردن نت «دودیز» در میزان ۳۷ تشدید می‌شود. هم‌چنین در میزان ۳۶، کنترپوان یک نت در مقابل یک نت[۷] دیده می‌شود که برای تثبیت خویشاوندی پنجم اعمال شده و براساس تئوری مکمل به‌کار می‌رود (باس به‌عنوان صدای آزاد اعلام حضور می‌کند). در میزان‌های ۳۸ و ۳۹ نیز همین روند ادامه می‌یابد. در میزان ۴۰ نیز نوعی کنترپوان یک نت در مقابل یک نت را شاهد هستیم، با این تفاوت که از قوانین کنترپوان یک نت در مقابل دو نت[۸] تئوری مکمل نیز در آن استفاده شده است. به این صورت که بعد از فاصله‌ی خودی «ر تا سل» که روی ضرب دوم بنا شده و قوی محسوب می‌شود، فاصله‌ی غیرخودی ششم، یعنی «دودیز تا لا» آمده است که نت بالایی یعنی «لا»، یک نت غیرهارمونیک «همسایه» و نت پایینی یعنی «دودیز»، یک نت غیرهارمونیک «گذر» محسوب می‌شود. این فاصله در ضرب بعد که یک ضرب قوی است، دوباره به یک فاصله‌ی غیرخودی «سی‌بمل تا سل» وصل می‌شود و در ضرب‌های جلوتر فواصل خودی آشکار می‌شوند. در نیم‌ضرب دوم ضرب سوم همین میزان نیز می‌توان دید که فاصله‌ی غیرخودی «دودیز تا لا»، به‌عنوان نت پیشا در بخش بالایی به‌کار رفته است که در ضرب بعد به یک فاصله‌ی خودی

یعنی اکتاو وصل می‌شود (لا تا لا). می‌توان به این نکته توجه داشت که در میزان ۳۹، اشاره عمیق‌تری بر روی تقابل مُدالیته میان ایده اول (بختیاری) و ایده‌ی دوم (دشتی) دارد. در دست چپ، کاملاً مُتیف در مُد بختیاری شنیده می‌شود و این روند مُتیفیک تا پایان میزان ۴۱ ادامه می‌یابد. در دست راست، آهنگ‌ساز مُد دشتی را تثبیت می‌کند. این روند تقابل مُدالیته نیز تا پایان میزان ۴۱ ادامه می‌یابد، به‌طوری‌که در دست چپ مُد بختیاری و در دست راست، مُد دشتی را می‌شنویم. در پایان میزان ۴۰ در دست چپ، نت‌های «ر و می» که در باس به‌صورت خط آزاد آمده است، اشاره‌ای به اِلمان‌های دشتی از میزان ۳۶ تا به این‌جا دارد و برای تشدید تقابل در دست چپ ایفای نقش می‌کند. در ادامه در میزان ۴۱ دست چپ، با اشاره به نت‌های «دودیز و سی‌بمل» به‌صورت دوبله در اکتاو، مد بختیاری را برای فرود بر روی «لا» در اول میزان ۴۲ آماده می‌کند. در همین میزان در دست راست، با «دیز» کردن نت «دو»، کاملاً دو مُد درهم تنیده شده و در مُد بختیاری حل می‌شوند.

تصویر ۱۱- تقابل بین ایده‌ی اول و دوم ازنظر مُدال و آمدن کنترپوان یک نت در مقابل یک نت
مأخذ: (قطعه «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» میزان‌های ۳۶ تا ۴۲)

آکُردی با خویشاوندی «لا، می، سی، فا» را در ضرب اول میزان ۴۳ شاهد هستیم که نت «سی» از این خویشاوندی کنار گذاشته شده و بیشتر روی نت «لا» تمرکز می‌شود و با استفاده از همین خویشاوندی در این میزان و میزان بعد، آهنگ‌ساز تم را یادآوری می‌کند. در ضرب دوم میزان ۴۳، نت «سل» به‌عنوان نت تکمیلی برای «لا» آمده است. با شکستن آکُرد و روند ملودیک در میزان ۴۵، اشاره‌ای به فضای میزان ۱۷ و ضرب اول میزان ۱۸ می‌شود. از میزان ۴۷ به بعد، دوباره آهنگ‌ساز تقابل بین فضای بختیاری و دشتی را

بسط می‌دهد و با استفاده از نت «ر» که به‌صورت پدال می‌آید، حالت تعلیق را به‌وجود می‌آورد. دوباره به آکُرد «ر، لا، دودیز» در میزان ۵۶ می‌رسیم، که نت‌های آن به‌عنوان اِلمان‌های بختیاری و دشتی در میزان‌های قبل به‌کار برده شده است. در این‌جا «دودیز» عنصر اصلی است. «دو» در میزان آخر این موومان، دوباره به تم اول موومان اشاره می‌کند که فاصله‌های دومی که در این دو میزان به‌عنوان نت تکمیلی آمده، حالت تعلیق را ایجاد می‌کند و به شنونده حس ادامه‌دار بودن را القاء می‌کند. در میزان پایانی، آکُردی با خویشاوندی «لا، می، سی‌بمل، فا» می‌آید که نت «لا» از آن حذف شده است. در ضرب بعدی نت «ر» به‌عنوان نت تکمیلی برای «می» می‌آید. همین عمل حذف نت «لا»، ایستادن روی نت «ر»، روند حرکت ملودی و استفاده از فواصل دوم، موجب ایجاد حس تعلیق و انتظار می‌شود که آهنگ‌ساز با این عمل، شنونده را برای شنیدن ملودی موومان بعد آماده می‌کند.

تصویر ۱۲ - آوردن اِلمان‌های مُد بختیاری و دشتی و ایجاد حس تعلیق با پدال قرار دادن نت «ر» و درنهایت ایستادن روی آن
مأخذ: (قطعه «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» میزان‌های ۴۱ تا ۵۹)

نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان داد که آهنگ‌ساز برای ایجاد عناصری چون ملودی، هارمونی، بافت کنترپوانتیک و بسط قطعه‌ی خود به تئوری مکمل خویش پایبند است و با تبعیت کردن از آن قوانین، قطعه‌ی خود را به انجام می‌رساند. شیوه‌ی استفاده آهنگ‌ساز از عناصر موسیقی ایرانی ازجمله مُد و رعایت ویژگی‌های آن، روابط ملودیک نغمه‌های درون دستگاه‌های ایرانی، لحن، ریتم و تحریرها و ادغام آن‌ها با عناصر موسیقی غربی ازجمله آکُردشناسی و بسط آکُردی و استفاده از بافت کنترپوانتیک موجب ایجاد راهی برای رسیدن به بیانی شخصی و پیش برنده در دنیای امروز برای آهنگ‌ساز شده‌اند. رویکرد آهنگ‌ساز برای هارمونیزه‌کردن این اثر براساس آکُردشناسی خود که برمبنای دایره‌ی پنجم‌ها است بوده است و ازطرف‌دیگر، ازطریق آکُردشناسی کل قطعه به مُد موردنظر خود رسیده است. برای غنا بخشیدن به هارمونی از افزایش و حذف نت‌های دایره‌ی پنجم‌ها و هم‌چنین اضافه‌کردن نت‌های تکمیلی (پهلویی) به آن‌ها استفاده شده است. بسط‌وگسترش ملودی و آکُردشناسی به‌عنوان دو تکنیک عمده پیشبرد اثر و ثبات بخشیدن به خویشاوندی‌های پنجم راهکارهای آهنگ‌ساز برای پیشروی و درعین‌حال استحکام بخشیدن به قطعه بوده‌اند. در طول اثر شاهد استفاده‌ی آهنگ‌ساز از ملودی مُدل و ملودی‌های فُلک هستیم که بر روی آن‌ها به شیوه‌ی خاص خود و بهره‌گیری از تئوری مکمل آهنگ‌سازی کرده است. در این ملودی‌ها آهنگ‌ساز با رعایت شخصیت حرکتی موسیقی

ایرانی که بیشتر فواصل دوم پایین‌رونده را مدنظر قرار می‌دهد و وفادار ماندن به آن در طول اثر، به قطعه خود انسجام حرکتی و کاراکتری می‌بخشد. هم‌چنین با آوردن آپاژیاتورهای مشدد،[9] فضای غیرقطعی و تقریبی سُری و کُرن را تداعی می‌کند. راهکارهای آهنگ‌ساز برای رنگ‌آمیزی‌های صوتی استفاده از ایجاز، افزایش و کاهش بافت به‌عنوان تکنیکی برجسته در کل یک بخش از موومان بوده است. هم‌چنین از فواصل تعلیق آمیز دوم و رنگ‌آمیزی کردن مُتیفیک، آلتره‌های یک نت در اکتاو بالاتر که اشاره‌ای به ساختار موسیقی ایرانی دارد و افزودن نت‌های تکمیلی یا پهلویی به خویشاوندی‌های پنجم نیز بهره برده است. با بررسی فواصل در خطوط ملودی، به نحوه‌ی شکل‌گیری و پیشبرد ملودی براساس تئوری مکمل و استفاده از فضای مدال ایرانی اشاره شده است و نشان داده شد که آهنگ‌ساز برای ساختن ملودی‌ها، چگونه فواصل را انتخاب می‌کند، آن‌ها را با استفاده از نت‌های تکمیلی که شامل فواصل خودی و بیگانه می‌شوند پر می‌کند و به انجام می‌رساند. در این پژوهش مشخص شد که آهنگ‌ساز چگونه در پیشبرد اثر از تئوری مکمل خود استفاده کرده است و از عناصر موسیقی ایرانی و ادغام آن با اِلمان‌های موسیقی غرب ازقبیل فرم، هارمونی و بافت بهره برده است. هم‌چنین فرم قطعه و راهکارهای آهنگ‌ساز برای رنگ‌آمیزی‌های صوتی و فضاسازی‌های موسیقایی نیز موردتحلیل قرار گرفته و نشان داده شد که چگونه در آن‌ها به‌واسطه‌ی تأکید بر فواصل پنجم که مبنای آکُردشناسی آهنگ‌ساز است و تدابیری چون تغییر در لایه‌های صوتی، استفاده از بافت کنترپوانتیک، بهره‌گیری از موتیف‌های ایرانی به‌صورت چندصدایی پوشیده و استفاده از فضاهای تعلیق‌آمیز و ایجاز به بسط‌وگسترش تماتیک پرداخته شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. «ملودی به‌مثابه وسیله‌ی اصلی بیان اندیشه‌ی موسیقایی، همیشه با وضوح استثنایی لحظه‌های خاص تکامل هنر موسیقی را منعکس کرده است. محتوای جدید موسیقی، که هر بار نیازمند فرم‌ها و وسایل جدید است، ناگزیر موجب نوسازی اکثر خصایص در ساخت ملودی و بروز گونه‌های متفاوت ملودیک می‌شد.» (گریگوریف، ۱۳۹۱: ۳۵).

۲. «وضوح و روشنی کامل اصوات به شرایط ساختمانی و ترکیبی آن‌ها و هم‌چنین به مهارت و روح آهنگساز بستگی دارد.» (پرسی کتی، ۱۳۹۱: ۱۹).

۳. «اگرچه مفهوم فواصل مطبوع ـ نامطبوع در هر سبک موسیقایی متأثر از عوامل بی‌شماری بوده و به‌طورقابل‌ملاحظه‌ای از قرنی به قرن دیگر تغییر یافته است، ولی نت‌های هر فاصله‌ی موسیقایی (چه به‌طور هم‌زمان یا متوالی به صدا درآیند) دارای کیفیت پایه‌ای‌اند. این کیفیت متأثر از خواص فیزیکی ویژه‌ی اصوات موجی و هارمونیک (overtones) خود فواصل است.» (پرسی کتی، ۱۳۹۱: ۲۰).

٤. «نُت پیشا» Anticipation (با کوته‌نشانه‌ی ant.) همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید، نوعی پیش‌آیی یا زودهنگامیِ یک نُت در یک هارمونیِ بیگانه است که در حقیقت به هارمونیِ بعدی تعلق دارد.» (پیستُون، ۱۳۹۹: ۱۷۱).

۵. چندصدایی پوشیده: هرگاه بخشی از آکُرد در بخش سوپرانو به‌صورت متناوب تکرار شود، اصطلاحا به آن چندصدایی پوشیده می‌گویند.

٦. «تکرار لغوی، تکرار بدون تغییرات موتیو یا ترکیب ملودیک است» (مشایخی، ۱۳۹۳: ۲۸)

۷. این قوانین به این صورت‌اند که فواصل استفاده شده در ضرب‌قوی و درکل، فواصل غالب باید از گروه اول (خودی) باشند؛ با هر فاصله از گروه اول (دوم، چهارم، پنجم، هفتم، اکتاو) که مایلیم می‌توانیم آغاز به‌کار کنیم و درکل باید به این نکته توجه داشت که فاصله‌های آنهارمونیک می‌توانند توجیهی برای به‌کارگیری فاصله‌های غیرخودی باشند؛ به‌خصوص موقعی که فضای ایرانی بر قطعه حاکم است (مشایخی، ۱۳۹۰: ۱۷۵).

۸. در این قانون یک نت در مقابل دو نت تئوری مکمل باید توجه داشت که هنگامی‌که قرار است دو نت در مقابل بخش اصلی قرار گیرند، باعث به‌وجود آمدن فاصله‌ی گروه اول (خودی) شوند؛ بنابراین اولین برخورد ما با نت‌های بیگانه (یعنی

فواصل غیرخودی که شامل سوم و ششم می‌شوند) هنگامی است که فاصله‌های گروه اول را با استفاده از فاصله‌های گروه دوم به‌هم وصل می‌کنیم (یعنی به‌صورت غیرهارمونیک از آن‌ها استفاده می‌کنیم) (مشایخی، ۱۳۹۰: ۱۷۷).

۹. وقتی دو نت در یک آکُرد، با فاصله‌ی نیم‌پرده از یکدیگر به‌کار می‌روند.

فهرست منابع

- اسپات، زیگموند(۱۳۶۵)، چگونه از موسیقی لذت ببریم، ترجمه پرویز منصوری، تهران: انتشارات کتاب زمان.
- اسپاسبین، ایگور ولادیمیروویچ (۱۳۹۴)، فرم موسیقی، ترجمه مسعود ابراهیمی، تهران: انتشارات هم‌آواز.
- باس، جولیو (۱۳۷۳)، ملودی و شیوه ساختن آن، ترجمه مرتضی حنانه، تهران: انتشارات چنگ.
- برنستاین، لئونارد (۱۳۷۶)، تجزیه و تحلیل موسیقی برای جوانان، ترجمه مصطفی کمال پورتراب، تهران: انتشارات چشمه.
- بلکینگ، جان (۱۳۹۷)، انسان چگونه موسیقایی است؟، ترجمه مریم قرسو، تهران: انتشارات ماهور.
- پرسی‌کتی، وینسنت (۱۳۹۱)، هارمونی قرن بیستم، ترجمه هوشنگ کامکار، تهران: انتشارات دانشگاه هنر تهران.
- پیستُون، والتر (۱۳۹۹)، هارمونی، ترجمه سیاوش بیضایی، تهران: انتشارات نوگان.
- خمسه‌پور، اشکان (۱۳۹۷)، درباره‌ی آهنگ‌سازی: گفتگو با علیرضا مشایخی، تهران: انتشارات سرود.
- خولوپف، یوری نیکلایویچ (۱۳۹۳)، تئوری کمپوزیسیون معاصر، ترجمه مسعود ابراهیمی، تهران: انتشارات هم‌آواز.
- شوئنبرگ، آرنولد (۱۳۹۸)، سبک و ایده در موسیقی، ترجمه محمد امین میرهاشمی، تهران: انتشارات هم‌آواز.
- عابدینی‌منش، شایاندخت (۱۳۸۸)، نت‌نگاری در آثار علیرضا مشایخی، تهران: انتشارات چشمه.
- گریگوریف، س. (۱۳۹۱)، آموزش پُلی‌فونی، ترجمه مسعود ابراهیمی، تهران: انتشارات هم‌آواز.
- لورو، موریس (۱۳۷۷)، موسیقی مدرن، ترجمه مصطفی کمال پورتراب، تهران: انتشارات چشمه.
- مسنر، یوگنی اوسیپوویچ (۱۳۹۳)، مبانی آهنگ‌سازی، ترجمه مسعود ابراهیمی، تهران: انتشارات هم‌آواز.
- مشایخی، علیرضا (۱۳۹۰)، فرهنگ آهنگ‌سازی، تهران: انتشارات سوره‌ی مهر.
- مشایخی، علیرضا (۱۳۹۳)، کُنترپوان تُنال، تهران: انتشارات ماهور.
- مشایخی، علیرضا (۱۳۹۵)، آهنگ‌سازی به شیوه‌ی کلاسیک، تهران: انتشارات چشمه.

Received: 2022/02/04
Accepted: 2023/02/02
Published: 2023/05/17

A Study of Alireza Mashayekhi's "In Search of Lost Time" with Focus on Complementary Theory

Madjid Tahriri, Assistant Professor of Composition of the Department of Composition, Faculty of Music, Tehran University of Arts, Tehran, Iran.

Hosein Sadeghi Seraji, Composer and Music Teacher, Tehran, Iran.

Saeed Alijani, Composer and Music Teacher, Tehran, Iran.

Abstract

This research examines the use of the "complementary theory" developed by Alireza Mashayekhi in the first movement of his piano piece "In Search of Lost Time" from the collection "Gardens of Iran". Mashayekhi's theory primarily relates to melody and harmony. According to this theory, all intervals that contribute to the formation of a tonal chord are omitted. Therefore consonant intervals (minor and major third and minor and major sixth) are considered to be "foreign" intervals. On the other hand, the intervals designated as dissonant in classical music are regarded as "related" intervals. Accordingly, the second and its complementary interval, the seventh, are often used. The "half octave" (augmented fourth) also plays an important role. However, the composer mentions that the use of its complementary interval (diminished fifth) should be considered well, because of its relationship to tonal harmony. However, if an augmented fifth is created in the melody by two consecutive major thirds, this is not seen as a problem. For Mashayekhi, the development of melody and chords are the two most important techniques in the composition of the work. This study also shows how the composer selects intervals to form the melody and complements them with "added notes". Mashayekhi emphasizes that the melody is a movement between two points. He fills this gap with the help of complementary notes. These can have chromatic or diatonic distances to the beginning and end notes. For example, the space between G and A can be filled with F and F# as the complementary note for G and G# and Bb as the complementary note for A. In the "complementary theory" the formation of chords is based on fifths. Mainly three and four-part chords and their inversions are used. These can also be supplemented by added notes. Another aim of this research, besides the examination of the "complementary theory" with regard to interval structure, harmony and melody, is to observe how elements of Iranian music are merged with elements of classical western music. The atmosphere of Iranian modal music is clearly noticeable in Mashayekhi's melodies. To evoke the character of Iranian music, the composer uses for example intervals of descending seconds and the simultaneous minor second to create the impression of a quarter tone. Also in this context Mashayekhi uses the alteration of tones as well as added notes. This allows him to switch between different modes of Iranian music.

Keywords: Alireza Mashayekhi, In Search of Lost Time, Complementary Theory, Relationship of Fifth, Iranian Contemporary Music.