تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۰۲/۰۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۱۱/۰۳

محمدرضا تفضلی[۱]، حسین قنبری[۲]

بررسی فرم، مد و هارمونی در قطعه‌ی پروانه اثر امانوئل ملیک-اصلانیان

چکیده

هدف اصلی این نوشتار، بررسی عناصر اساسی آهنگسازی نظیر فرم، هارمونی و مد در قطعه‌ی پروانه اثر ملیک-اصلانیان است. انتخاب این قطعه از آن روست که آهنگساز با استفاده از مصالح موسیقی ایرانی و متناسب با فضای مدال آن، دست به تجربیاتی نو در هارمونیزه کردن مدهای ایرانی زده است. در مورد مبانی نظری موسیقی ملیک-اصلانیان، تاکنون پژوهشی ناظر به جنبه‌های تحلیلی ارائه نشده است و در مورد پیشینه‌ی تحقیق تنها می‌توان چند مصاحبه و نیز توضیحاتی کلی یافت. پرسش اساسی این پژوهش بدین قرار است که «عناصر اساسی آهنگسازی قطعه‌ی پروانه به‌خصوص در زمینه‌ی هارمونی چیست؟» به منظور یافتن پاسخ، پژوهش در سه بخش پی گرفته می‌شود. از آنجا که شناخت تم‌ها و طرح قطعه نخستین گام در تحلیل قطعه است، بخش اول پژوهش به تحلیل فرم می‌پردازد. در بخش دوم، به دلیل نوع نگرش قطعه در زمینه‌ی مدال، به تحلیل گوشه‌ها و مدهای مورد استفاده در قطعه پرداخته خواهد شد. بخش سوم پژوهش نیز به تحلیل هارمونی و رابطه‌ی آن با مدهای مورد استفاده اختصاص خواهد یافت. در آخر، ضمن طبقه‌بندی عناصر قطعه، می‌توان نتیجه گرفت گزینش چندصدایی همچون آکوردهای کوارتال بر مبنای ساختار مدال و نت‌های ساختاری قطعه است. البته هارمونی تیرس مورد استفاده، خویشاوندی‌های دور را تداعی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: هارمونی، ساختارمدال، فرم

[۱] عضو هیأت علمی دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه هنر، تهران، ایران
E-mail: tafarerza53@yahoo.com

[۲] کارشناس ارشد رشته‌ی آهنگسازی، دانشگاه تهران، تهران، ایران
E-mail: ghanbari_hosein90@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

قطعه‌ی پروانه اثر امانوئل ملیک-اصلانیان برای پیانوی سلو، در زمان خود (سال ۱۳۳۳) یکی از نوآورانه‌ترین قطعات در زمینه‌ی استفاده از مصالح موسیقی ایرانی به شمار می‌رفت، از جمله به لحاظ چندصدایی بر مبنای موسیقی ایرانی می‌توان نکات درخور تأمل و بدیعی در آن یافت. ملیک-اصلانیان خود بر این باور بود که در هارمونیزه‌کردن (یا به تعبیر کلی‌تر، چندصدایی کردن) موسیقی ایرانی، نباید تسلیم هارمونی غرب شد. او حتی بر آهنگسازان ارمنی نیز در زمینه‌ی هارمونیزه کردن موسیقی ملی‌شان خرده می‌گرفت؛ چرا که بر این عقیده بود که ایشان نیز صرفاً آنچه را که در غرب فرا گرفته‌اند، به کار می‌بندند (سورنیان و امیرخانیان، ۱۳۸۰). البته به نظر می‌رسد مراد ملیک-اصلانیان از هارمونی غرب، دوران هارمونی عمومی (باخ تا برامس) یا در نهایت هارمونی دوره‌ی رمانتیک متأخر، یا به تعبیری کلی‌تر هارمونی فونکسیونل باشد، و هارمونی و چندصدایی اوایل قرن بیستم مد نظر او نیست.

وی معتقد بود که آهنگسازی بر مبنای موسیقی قدیم در دوران کنونی مؤثر نیست، به همین دلیل ملیک-اصلانیان در آهنگسازی گرایش به موسیقی قرن بیستم داشت. از طرفی نیز تحقیقات وی در زمینه‌ی موسیقی ایرانی (بالاخص در مورد دستگاه‌های چهارگاه و همایون) او را بر آن داشته بود تا آثاری با رویکرد چندصدایی در قرن بیستم و در عین حال بر مبنای مصالح موسیقی ایران بیافریند. بی‌شک، یکی از موفق‌ترین و البته آموزنده‌ترین موارد تجربیات او در این زمینه، قطعه‌ی پروانه است. نکته‌ی قابل تأمل و مورد تأکید این نوشته، نحوه‌ی استفاده از مصالح موسیقی ایرانی همچون بستر صوتی مدها در آفرینش چندصدایی است. بی‌آنکه نیاز باشد تا رویکرد او به تمامی قطعات یا به قطعات آهنگسازان دیگر تعمیم داده شود، در این اثر می‌توان نوعی سازمان‌یافتگی و ارتباط بین مصالح هارمونی و ساختار دستگاه‌ها یافت، که می‌تواند الگوی مناسبی جهت استفاده از مصالح موسیقی ایرانی و آهنگسازی به شیوه‌ی نوین باشد.

استفاده از چندصدایی را در موسیقی ایران معمولاً به موسیو لومر (آلفرد ژان باتیست لومر) نسبت می‌دهند. البته طبق گفته‌ی لومر، دلیل این امر دستور مظفرالدین شاه مبنی بر گذاشتن آکومپانیمان زیر این آوازها بود. منوچهر صهبایی معتقد است که موسیو لومر چندصدایی را در موسیقی ایران پایه‌گذاری کرد، ولی بر پایه‌ای سست و لرزان (صهبایی، ۱۳۸۲: ۱۰). در این قطعات، لومر ملودی‌های ایرانی را با تعدیل (تامپره کردن) بر مبنای موسیقی غربی و نیز استفاده از هارمونی فونکسیونل غربی، هارمونیزه کرده است. البته این بدین معنی نیست که این قطعات، تماماً غربی هستند. در چنین قطعاتی، لومر ملودی ایرانی را بر مبنای انطباق با گام دوازده نیم‌پرده‌ای به کار گرفته است؛ ولی تأکیدات، فاصله‌ی ساختاری، انگاره‌های ملودیک، شاهدها و ایست‌ها همچون موسیقی ایرانی بوده، و صرفاً هارمونیزه کردن بر مبنای نظام فونکسیونل در موسیقی غرب صورت پذیرفته است. البته طبیعی است به جهت شباهت بستر صوتی ماهور با ماژور و نیز تشابه بستر اصفهان با مینور هارمونیک، رویکرد هارمونیک لومر تا حدودی کارآمد باشد، اما در خصوص تطبیق دستگاه‌هایی همچون چهارگاه با هارمونی غربی، این رویکرد از تأثیر چهارگاه کاسته است؛ چرا که در رویکرد لومر، درجه‌ی یک چهارگاه، درجه‌ی پنجم تلقی شده است. لازم به ذکر است در برخی رویکردها چهارگاه را با گام دوبل هارمونیک مینور همسان می‌پندارند و به همین دلیل نتایج این چنینی حاصل می‌شود.

طبق بررسی‌های انجام شده در قطعه‌ی همایون، ملودی در گام تعدیل شده با آکوردهای i–iv–V هارمونیزه شده است (مرادیان، ۱۳۹۳: ۲۸-۲۵). در آثار آهنگسازان دیگر همچون وزیری و خالقی نیز عمدتاً هارمونیزه کردن ملودی‌های ایرانی بر مبنای هارمونی فونکسیونل بود، اما رویکرد چندصدایی در موسیقی ملیک-اصلانیان، بر خلاف نمونه‌های اشاره شده، فونکسیونل و در بسیاری مقاطع بر اساس

Archive of SID
www.SID.ir

فواصل سوم نیست. وی به دنبال رویکرد جدیدی برای هارمونیزه کردن قطعاتش بر مبنای موسیقی ایرانی بود. از نقطه نظر ساختار فاصله‌ای، شاید بتوان هارمونیِ به کار رفته را آکوردهای کوارتال (و حالت‌های معکوس آن از جمله کووینتال) توصیف کرد، اما برای توضیح رویکرد چندصدایی در این قطعه، توضیح کوارتال بودن هارمونی کافی نیست. به عبارت دیگر، نمی‌توان از مسائلی همچون توضیح چگونگی استفاده از هارمونی کوارتال، کوینتال، و حتی تیرس و ارتباط آن با مد، تونالیته، و سازماندهی مصالح قطعه چشم‌پوشی کرد. از همه مهم‌تر، رویکرد آهنگسازان مختلف در استفاده از این نوع هارمونی متفاوت است. در بخش هارمونی به این موضوع پرداخته خواهد شد که آهنگسازان غربی همچون هیندمیت و شوئنبرگ نیز رویکرد متفاوتی نسبت به استفاده از هارمونی کوارتال و کووینتال داشته‌اند. علاوه بر این، در موسیقی ملیک-اصلانیان نیز رویکرد متفاوت با موارد مذکور است. به نظر می‌رسد که ضابطه‌مندی خاصی برای ارتباط بین گزینش آکوردها و ساختار مدال موسیقی ایران وجود دارد. پس پرسش این پژوهش را این‌گونه می‌توان مطرح کرد که «چه عناصری در قطعه می‌توان یافت که نشانگر استفاده از هارمونی در موسیقی ایرانی باشد؟» برای پاسخ به این سؤال، باید بررسی کرد که فضای مدال چه ارتباطی با گزینش آکوردها دارد؟ آهنگساز چه تمهیدی اندیشیده که خطوط دیگر و یا به تعبیری آکوردها تداعی‌گر و حتی تقویت‌کننده‌ی فضای مدال باشند؟ تأثیر نت‌های «فاصله‌ی ساختاری» مد در این میان چیست؟

به منظور یافتن ساز و کارهایی که آهنگساز به‌وسیله‌ی آن‌ها موسیقی خود را هارمونیزه می‌کند، نخست، طرح کلی قطعه مورد بررسی قرار خواهد گرفت، و سپس ساختار مدال قطعه بحث خواهد شد. پس از بررسی‌های مذکور، می‌توان به پرسش اساسی این نوشته، یعنی یافتن عناصر اساسی در هارمونیزه کردن موسیقی بر مبنای مصالح موسیقی ایرانی پرداخت.

۱- بررسی فرم قطعه

فرم این اثر، سه‌بخشی مرکب با رپریزِ تغییر یافته یا A B A´ است، که یک مقدمه در ابتدا و یک کُدا در انتهای خود دارد. نقشه‌ی آن به شکل زیر است:

مقدمه	A	B	مقدمه‌ی تغییر یافته	A´	کدا

مقدمه، میزان‌های ۱-۱۶ را در بر می‌گیرد و شامل دو قسمت است. میزان‌های ۱ تا ۷ بخش اول مقدمه بوده و تا حدودی منطبق بر درآمد چهارگاه است، و بسط ملودیک در چهارگاه را زمینه‌سازی می‌کند. بخش دوم مقدمه نیز میزان‌های ۸ تا ۱۶ را در بر می‌گیرد که در آن محوریّت صوتی از «فا دیز» به «سی» تغییر می‌یابد؛ مد غالب در این قسمت نوا بوده و آهنگساز در این قسمت، ملودی متفاوتی را با بافت هارمونیکی جدید ارائه می‌کند.

پس از اتمام مقدمه، در میزان ۱۶، قسمت A آغاز می‌شود. در ابتدای این بخش یک مقدمه‌ی چهارمضراب‌گونه وجود دارد. این قسمت خود دارای یک فرم سه‌بخشی (a a b´) بوده و در آن، بخش a خود واریاسیونی ساده از تم معرفی شده در مقدمه است. از میزان ۲۲ (Tranquillo)، تم بخش A با یک ماتریال مقدماتی که تداعی‌گر بال پروانه است آغاز می‌شود. قسمت b میزان‌های ۴۲ تا ۵۰ را به خود اختصاص می‌دهد، که در آن قطعه از لحاظ مدال تغییر کرده و بافت همراهی پیشین متوقف می‌شود. در واقع در این قسمت، قطعه به بیات اصفهان اشاره کرده و سپس به چهارگاه باز می‌گردد. میزان‌های ۵۱ تا ۵۷ قطعه‌ی a' را در بر می‌گیرد که تکرار کوتاه شده‌ای از a است.

Archive of SID
www.SID.ir

از میزان ۵۸، قسمت B آغاز می‌گردد که در کنتراست با A قرار دارد. در این قسمت، روند متفاوتی از نظر هارمونی و نیز بافتِ همراهی‌کننده شکل می‌گیرد و ملودی‌های جدیدی معرفی می‌شوند. فرم بخش B، 'a b a' b' است که در آن میزان‌های ۵۸ تا ۹۶ به a اختصاص می‌یابد. a (در درون B) شامل یک ماتریال مقدماتی بوده که حالت استیناتو دارد و تا میزان ۶۱ ادامه می‌یابد. در ادامه، از میزان ۶۲ تا ۷۶، قسمت دوم a در درون B قرار دارد که یک پریود سه‌جمله‌ای با تکرار تغییریافته است. البته جدای از تغییرات واریاسیونی در تکرار، ابعاد پریود نیز از سه جمله به دو جمله تقلیل می‌یابد. جمله‌ی اول میزان‌های ۶۲-۶۷، جمله‌ی دوم میزان‌های ۶۸ تا ۷۲، و جمله‌ی سوم میزان‌های ۷۳-۷۶ را در بر می‌گیرد.

از میزان ۸۷ قسمت b درون B آغاز می‌شود که پریودی است دو جمله‌ای که در آن می‌توان جمله‌ی دوم را واریاسیونی ساده از جمله‌ی اول دانست. در پریود مذکور، جمله‌ی اول میزان‌های ۸۷ تا ۹۱ و جمله‌ی دوم میزان‌های ۹۲ تا ۹۹ را در بر می‌گیرد. 'a از میزان ۱۰۰ شروع شده و بر خلاف a فاقد تکرار تغییریافته است.

میزان‌های ۱۱۶ تا ۱۲۹ بخش 'b را شامل می‌شود. این بخش بدون سزور به بازگشت کوتاه‌شده‌ی مقدمه وصل می‌شود و زمینه را برای رپریز یا 'A فراهم می‌سازد. رپریز A در میزان ۱۳۹ اتفاق می‌افتد و تکرار A از نوع واریاسیونی است که در آن تفاوت‌هایی به لحاظ فرم نسبت به A مشاهده می‌شود. در واقع در ابتدای آن، مقدمه‌ی چهارمضراب‌گونه حذف و رپریز بلافاصله با بخش Tranquillo آغاز می‌شود. بر خلاف A، در این رپریز قسمت b اساساً حذف شده است. پس از 'A، در میزان ۱۵۱ یک کدای شش میزانی می‌آید که در آن، کدا ابتدا ملهم از حرکت و ریتم قسمت B است، ولی در انتها با یک کادانس در چهارگاه فا دیز، قطعه پایان می‌پذیرد.

۲- بررسی مُدال قطعه

به لحاظ مدال می‌توان گفت این قطعه در «چهارگاه فا دیز» است، اما این تعبیر را برای قطعه‌ی پروانه باید با تسامح به کار برد؛ چرا که قطعه‌ی مذکور عملاً بر مبنای سیستم دوازده نتی تامپره یا تعدیل‌شده، و برای ساز پیانو تنظیم شده است، در حالی که موسیقی ایرانی از چنین رویکردی در زمینه‌ی تعدیل در گستره‌ی اکتاو تبعیت نمی‌کند. علاوه بر این نمی‌توان از گام چهارگاه سخن به میان آورد؛ چرا که این رویکرد گامی به چهارگاه فونکسیون درجات، فاصله‌ی ساختاری مدها و گوشه‌ها، و نیز تتراکوردها و تریکوردها را توضیح نمی‌دهد. به همین دلیل استفاده از تعبیر گام به‌جای «بستر صوتی» مناسب‌تر است. بستر صوتی «چهارگاه دو» را می‌توان به صورت زیر نشان داد (شکل ۲-الف). البته بسیاری بر این عقیده‌اند که بستر صوتی مذکور را باید از سل تا سل نوشت، چرا که درآمد و شروع قطعه بر روی این درجه است.

در صورت تبعیت از سیستم نتاسیون غربی و نظام تعدیل شده، کرن‌ها به بمل و سری‌ها نیز به دیز تبدیل خواهند شد. همان‌طور که گفته شد، قطعه در چهارگاه فادیز است. با انتقال بستر صوتی مذکور به فادیز و تبدیل کردن سری‌ها، شکل ۱-ب به دست می‌آید. در طول قطعه، آهنگساز علامت‌های فا دیز و دو دیز سر کلید و لا دیز و می دیز را به صورت عرضی نشان داده است (شکل ۱-ب). به همین ترتیب، ملودی قسمت مقدمه‌ی قطعه منطبق بر درآمد چهارگاه در ردیف موسیقی دستگاهی ایران است (شکل ۱-ج).

Archive of SID

www.SID.ir

شکل ۱–الف) بستر صوتی چهارگاه دو

شکل ۱–ب) بستر صوتی چهارگاه فادیز در سیستم تعدیل شده

شکل ۱–ج) میزان‌های ۱–۷ قسمت مقدمه

شکل ۱) بستر صوتی چهارگاه و مقدمه‌ی قطعه‌ی پروانه

محوریت گرفتن نت «سی» و بکار شدن نت «می» و «لا» در میزان ۸، «نوای سی» را تداعی می‌کند. در صورت تبعیت از سیستم غربی، می‌توان بستر صوتی این گوشه را مطابق مینور، البته با انگاره‌های ملودیک و نیز تأکیدات متفاوت دانست. در میزان ۱۲ با آمدن نت «لا دیز»، خروج موقت به سمت اصفهان صورت می‌گیرد (شکل ۲).

شکل ۲) میزان‌های ۸–۱۵

Archive of SID

www.SID.ir

در میزان ۱۶، ملودی مشابه مقدمه در چهارگاه فا دیز می‌آید، و از میزان ۴۲ قطعه در همایون دو دیز (یا به تعبیری اصفهان فا دیز) ادامه می‌یابد، و در واقع می‌توان ملودی سوپرانو با نت شاهد سل دیز را اشاره‌ای به گوشه‌ی بیداد همایون دو دیز دانست (شکل ۳-الف). در ادامه، همان ملودی میزان‌های ۴۲-۴۵ در میزان‌های ۴۸ و ۴۹ ظاهر می‌شود، ولی این بار با حرکتی متفاوت نسبت به قبل، قطعه به «چهارگاه فا دیز» باز می‌گردد. این راه‌گردانی از همایون به چهارگاه یک چهارم بالاتر را می‌توان تداعی‌گر گوشه‌ی منصوری با شاهد فا دیز دانست (شکل ۳-ب).

شکل ۳) تداعی گوشه‌های بیداد همایون و منصوری

پس از میزان ۵۸، در ماتریال مقدماتی قسمت B، در خط باسو استیناتو، در صورت در نظر گرفتن فا دیز به عنوان نت مرکزی، چهارگاه فا دیز، و در صورت در نظر گرفتن سی به عنوان نت مرکزی، اصفهان سی به دست می‌آید. اما هارمونی بالای استیناتو تداعی‌گر نوای سی است (شکل ۳-ج). لازم به ذکر است، از میزان ۶۲ تا ابتدای میزان ۷۶، با در نظر گرفتن مرکزیت فا دیز، می‌توان ملودی را در چهارگاه فا دیز توصیف کرد، اما زمانی که بافت کلی و برآیند مجموع صوتی در نظر گرفته شود، به خصوص با در نظر گرفتن نت مرکزی سی و تشکیل فاصله‌ی دوم افزوده‌ی می دیز و ر، مد غالب، مد همایون خواهد بود؛ با این تفاوت که مد همایون سی در اینجا لغزنده است، چرا که نت‌های سل بکار و لا دیز در همایون سی وجود ندارند و فضای اصفهان را تداعی می‌کنند. در بخش هارمونی نیز همان‌طور که قبلا اشاره شد، مقطع مورد نظر بیشتر به نوا نزدیک است و در اواسط جمله‌ی سوم، ورود به نوا مشاهده می‌شود. همچنین در بخش b در پاساژ ابتدایی بالارونده، زمانی که ر و می دیز در کنار هم قرار می‌گیرند، می‌توان مدالیته‌ی قطعه را همایون دانست، و زمانی که سل و لا دیز و سی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، تعبیر اصفهان معتبر خواهد بود.

Archive of SID
www.SID.ir

در میزان ۹۷ ملودی دست راست در «چهارگاه فا دیز» آغاز می‌شود، ولی بکار شدن «می» و ایست روی «دو دیز»، موسیقی را مجدداً به سمت گوشه‌ی «بیداد» می‌برد؛ با این تفاوت که این بار محوریت گوشه‌ی بیداد «دو دیز» برگرفته از همایون «فا دیز» است.

میزان‌های ۱۱۰ تا ۱۲۳ واریاسیونی از میزان‌های ۶۲ تا ۷۶ هستند و همان سیر مُدال را دنبال می‌کنند. میزان‌های ۱۳۵ تا ۱۲۵ نیز تکرار واریاسیونی میزان‌های ۹۶ تا ۱۰۵ بوده که تشابه مدال با ارائه‌ی پیشین دارند؛ به هر حال این بار پس از خاتمه‌ی ملودی در «همایون فا دیز» در میزان ۱۲۹، با آمدن نت «سی» در باس، محوریت صوتی مجدداً روی «اصفهان سی» باز می‌گردد، تا شرایط برای تکرار قسمت A فراهم شود. شکل ۴ ابتدای تکرار واریاسیونی ملودی مذکور، یعنی میزان‌های ۱۲۵ تا ۱۳۰ را نشان می‌دهد.

شکل ۴) میزان‌های ۱۲۵– ۱۳۰، ابتدای تکرار واریاسیونی ملودی

قسمت کدا از میزان ۱۵۱ به تثبیت چهارگاه فا دیز می‌پردازد. می‌توان گفت بخش کدا تماما در چهارگاه است و در کادانس پایانی که حالت پاساژگونه دارد، تتراکورد اول و دوم چهارگاه بر روی هم قرار گرفته‌اند (شکل ۵).

شکل ۵) کادانس پایانی قطعه–میزان‌های ۱۵۱–۱۵۶

Archive of SID

www.SID.ir

۳- بررسی هارمونی قطعه

در قطعه‌ی پروانه، هارمونی کوارتال و کووینتال شاخص‌ترین کاربرد را دارد. البته ترکیبی از آکوردهای تیرس غیر فونکسیونل نیز در قطعه وجود دارد که به آنها اشاره خواهد شد. در ادامه، هدف بررسی نوع به‌کارگیری هارمونی و درک ارتباط آن با مدهای مورد نظر است. اما پیش از پرداختن به این قطعه، نگاهی به پیشینه‌ی آکوردهای کوارتال و نحوه‌ی به‌کارگیری آن در آهنگسازان مختلف سودمند خواهد بود، چرا که رویکرد آهنگسازان مختلف نسبت به این نوع هارمونی بسیار متنوع است و صرفاً اشاره به کوارتال (و کووینتال) بودن ساختار آکورد نمی‌تواند روشنگر هارمونی قطعه باشد.

پیشینه‌ی استفاده از آکوردهای کوارتال و کوینتال و فراگیر شدن آن را در موسیقی غرب، به دبوسی نسبت می‌دهند (تورک، ۱۳۸۷: ۸۱). قطعه‌ی دبوسی با نام The Sunken Cathedral عمدتاً چنین هارمونی‌ای را در بر دارد (Reisberg, 1975: 343).

بسیاری نیز بر این باورند که قطعه‌ی شاخص دیگر در این زمینه در ابتدای قرن بیستم، سمفونی اپوس ۹ شوئنبرگ است که تحت تأثیر او چنین فرآیندی همه‌گیر شده است. از جمله وبرن پس از شنیدن این قطعه گرایشش را برای تجربه در این حیطه ابراز می‌کند (Webern, 1963: 48 – 50)، و به نظر می‌رسد با چنین رویکردی اپوس ۷ برای ویلن و پیانو را نوشته باشد. علاوه بر این، در موسیقی پل هیندمیت، مسیان و بارتوک نیز استفاده‌ی گسترده از این‌گونه آکوردها را می‌توان یافت. چالز آیوز نیز در قطعه‌ی The Cage از آکوردهای کوارتال به طور گسترده استفاده می‌کند.

اما نکته‌ی در خور تأمل، تفاوت رویکرد آهنگسازان غربی در استفاده از هارمونی کوارتال است. در واقع، هر یک از آهنگسازان به نوعی از این هارمونی استفاده کرده‌اند. برای مثال، شوئنبرگ این هارمونی را برای رسیدن به آتونالیته به کار می‌برد. وی در اپوس ۹ با استفاده از هارمونی کوارتال، نوعی از ابهام تونالیته در ابتدای قطعه به وجود می‌آورد، و سپس قطعه به سمت بافتی با تن مرکزی حرکت می‌کند. میزان‌های اول شامل آکوردهایی با فضاگذاری چهارم‌ها (دو – فا – سی بمل – می بمل – لا بمل) و نیز پرش‌های چهارم است.

البته طبق بررسی‌های انجام‌شده و نیز اظهارات خود شوئنبرگ، در این قطعه، فونکسیون دومینانت‌های آلتره شده وجود دارد که تشکیل یک آکورد کوارتال را می‌دهند. برای نمونه، آکورد سل بمل، دو، می بکار، سی بمل، لا بمل، در کادانس اولیه، آکورد دومینانت نهم آلتره شده در تونالیته‌ی فا است (Frisch, 1997: 223 – 224). در این صورت، این آکورد تمام‌پرده، آلتره‌ای از آکورد دومینانت فا، یعنی دو – می – سل – سی بمل و ر بوده، که در آن پنجم بم‌شده و زیرشده به صورت هم‌زمان به کار رفته‌اند و آکورد نیز به صورت معکوس دوم درآمده است.

لازم به ذکر است که طبق نظرات شوئنبرگ، آکوردهای کوارتال چهار نتی و پنج نتی می‌توانند جانشین دومینانت کلاسیک شوند. با آلتراسیون دومینانت کلاسیک (با پایین آوردن نت باس و پنجم و هفتم)، آکوردی کواراتال به دست خواهد آمد (Schoenberg, 1978: 405).

البته فونکسیونل دیدن چنین آلتراسیون‌های شدیدی (در سیستم دوران هارمونی عمومی) جای بحث دارد. اگر اپوس ۹ و نظریات شوئنبرگ در نظر گرفته شوند، آنالیز این‌گونه آکوردهای کوارتال از دو حالت خارج نیست. نخست، می‌توان چنین آلتراسیون‌های شدیدی را خارج از روابط فونکسیونل کلاسیک طبقه‌بندی کرد، که در این صورت حضور تن مرکزی با توجه به بافت قطعه دشوار است. دوم، اگر مطابق نوشته‌های شوئنبرگ، این آکوردها به عنوان بسط و گسترشی از نظام فونکسیونل دومینانت–تونیک در نظر گرفته شوند، این‌گونه آلتراسیون‌های پیوسته، کروماتیزم گسترده و حضور تریتون‌ها در جهت سست کردن تن مرکزی است. در هر دو حالت، نگرش به آکوردهای کوارتال در جهت تضعیف تن مرکزی

Archive of SID
www.SID.ir

می‌باشد، کما اینکه در آثار بعدی شوئنبرگ، این نظام در جهت کنار گذاشتن تن مرکزی پیش رفت. جالب اینجاست که شوئنبرگ مهم‌ترین نت را در این‌گونه دومینانت‌ها نت نهم می‌داند.

اما برخلاف شوئنبرگ، هیندمیت آکوردهای کوارتال را گاهی در جهت تثبیت تن مرکزی خارج از روابط فونکسیونل به کار می‌برد. برای مثال، در موومان دوم سنات فلوت و پیانو از هیندمیت (۱۹۳۶)، که در آن از آکوردهای کوارتال به طور گسترده استفاده شده، تن مرکزی به وضوح سی بوده و حتی می‌توان گفت قطعه در سی دورین است. نت مرکزی سی بارها به صورت نت پدال، یا با تکرار آن در قالب آکوردهای کوارتال مورد تأکید قرار می‌گیرد. در عین حال فا دیز، نت دومینانت نیز همراه با سی (در حالت فضاگذاری چهارم) تکرار می‌شود، و پرش کوارتال فا دیز به سی در مقام تثبیت تونالیته مورد تأکید قرار می‌گیرد. به بیان دیگر، در این نمونه هیندمیت هارمونی کوراتال در جهتی متفاوت به کار گرفته شده است.

نمونه‌های پیش‌گفته، که صرفاً اشاره‌ای گذرا به آن‌ها شد، نشان می‌دهد تا چه اندازه می‌توان نسبت به یک جنس صدادهی رویکردی متفاوت داشت. ملیک–اصلانیان نیز در استفاده از هارمونی کوارتال، رویکرد خاص خود را داراست؛ از جمله برای تأکید بر هویت چهارگاه ترفندهای متفاوتی را به کار بسته است. یکی از مهم‌ترین آن‌ها استفاده از نت‌های مهم به لحاظ ساختاری است، به‌طوری که هویت مد را برجسته کرده و تفاوت آن را با مد ماژور، مینور و دیگر مدها نشان دهد.

چنین رویکردی را در بسیاری قطعات مدال، حتی بر مبنای تیرس می‌توان یافت. وینسنت پرسی‌کتی در کتاب خود به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌کند. طبق نظر پرسی‌کتی، در هارمونیزه‌کردن قطعات مدال بر مبنای هارمونی تیرس و دیاتونیک، باید بخش اعظمی از آکوردهای قطعه شامل نت یا نت‌هایی باشند که تفاوت قطعه‌ی مذکور را با مد ماژور و مینور نشان دهند (پرسی‌کتی، ۱۳۹۱: ۴۵). برای نمونه، اگر قطعه‌ای در مد لیدین فا باشد، باید بتوان تفاوت آن را با فا ماژور و نیز دو ماژور (ماژور خویشاوند) نشان داد. در این صورت، لازم است که بخش اعظمی از آکوردهای مورد استفاده شامل درجه‌ی چهارم (درجه‌ی شاخص لیدین) باشد تا تفاوت نسبت به فا ماژور محسوس باشد. همچنین، به دلیل کشش دومینانت به تونیک، می‌باید از آکورد درجه‌ی هفتم دو ماژور (شامل محسوس) پرهیز کرد، چرا که با حضور پیوند دومینانت تونیک، موسیقی فونکسیونل تداعی می‌شود. بدین ترتیب، آکوردهای اصلی (دیاتونیک) مد لیدین فا، علاوه بر آکورد تونیک فا ماژور، سل ماژور–می مینور خواهند بود، که در تمامی آن‌ها (به جز آکورد تونیک) نت سی درجه‌ی شاخص وجود دارد. به علاوه، کادانس‌ها و خاتمه‌ی جملات نیز احتمالا باید بر روی فا ماژور صورت گیرد. این رویکرد را می‌توان در مورد درجات شاخص هر مدی در رویکرد هارمونی تیرس غیر فونکسیونل، دیاتونیک، کروماتیک و کوارتال به کار برد.

ملیک–اصلانیان نیز در ابتدای قطعه، برای تأکید بر یکی از مهم‌ترین درجات مد چهارگاه چنین ترفندی را به کار می‌بندد. آکورد اول، و یکی از پرکاربردترین آکوردها در قطعه، از چنین رویکردی تبعیت می‌کند، که در آن نت سل بکار همراه با نت فا دیز می‌آید، که موجب تشخیص و تمایز مد چهارگاه از مد ماژور می‌شود. آکورد اول در قسمت مقدمه، آکوردی کوارتال بر پایه‌ی سل بکار (سل – دو دیز – فا دیز) در حالت معکوس دوم است، که هر کدام از نت‌ها از جهتی دارای اهمیت هستند. نت‌های دو دیز (ایست درآمد)، سل بکار نت ساختاری (عامل تمایز از دیگر مدها)، و فا دیز نیز دارای اهمیت هستند (شکل ۶–الف). در ادامه، همراه با نت فا دیز، نت سل بکار نیز آمده است که نشانگر اهمیت ساختاری این نت است.

البته باید به خاطر داشت، همان‌طور که پرسی‌کتی نیز اشاره می‌کند، آکوردهای کوارتال به لحاظ پایه دچار ابهام هستند و صرف‌نظر از فضاگذاری در باس، بسته به نوع حرکت ملودی هر کدام از نت‌ها می‌توانند پایه باشند (همان، ۱۳۴–۱۲۲). پس زمانی که سخن از آکورد کوارتال در حالت معکوس دوم به میان می‌آید، در واقع مراد صرفا فضاگذاری است و نه فونکسیون کلاسیک آکورد معکوس دوم.

Archive of SID

www.SID.ir

شکل۶-الف) میزان‌های ۱-۷

شکل۶-ب)میزان‌های ۱۸-۲۱

علاوه بر موارد مذکور، حرکت بال‌های پروانه در این قطعه نیز عمدتاً نت سل را در قالب آرپژ مورد تأکید قرار می‌دهند. از جمله در آرپژگونه‌های میزان‌های ۱۶ تا ۲۱، که ملهم از ریتم چهارمضراب است، می‌توان رنگ‌آمیزی فاصله‌ی دیسونانس «دوم کوچک» یا همان نت شاخص سل بکار از چهارگاه را شاهد بود، که رنگ شرقی به ملودی می‌دهد (شکل ۶-ب).

در ادامه، از میزان ۲۲، آکورد کوارتال چهارصدایی متشکل از چهارم‌های درست و یک چهارم افزوده بر مبنای ر (ر- سل- دو دیز- فا دیز) از چهارگاه فادیز است. این آکورد در واقع دگره‌ای از آکوردِ معرفی‌شده در مقدمه، و شامل همان فواصل مهم مد است (شکل ۷-الف). در میزان‌های ۸-۹ برای تأکید بر فضای نوای سی، پرش فا دیز- سی مشاهده می‌شود، که این حرکت بر روی آکورد کوارتال چهار نتی سل، دو دیز، فا دیز، سی فرود می‌آید. در میزان ۹ نیز آکورد کوارتالی چهار نتی بر روی می بکار (می بکار، لا بکار، ر، سل) به وجود می‌آید، که در آن می بکار به عنوان نتی شاخص، نماینده‌ی راه‌گردانی یا تعویض مد به نوای سی است. در اینجا نیز نت‌های شاخص در قالب چندصدایی مورد تأکید قرار گرفته‌اند (شکل ۷-ب).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، بسیاری از آکوردهای کوارتال قطعه در جهت تقویت مدالیته عمل می‌کنند. البته در برخی آکوردها نت‌های خارج از مد نیز استفاده شده است. علاوه بر موارد مذکور، در این قطعه در خلال آکوردهای کوارتال و کوییِنتال، آکوردهای تیرس نیز به کار رفته‌اند. ملیک-اصلانیان برای پرهیز از ناهمگونی در زمینه‌ی استفاده از آکوردهای کوارتال (کوییِنتال) و تیرس، در یک قطعه دست‌کم دو ترفند را به کار برده است که پس از اشاره به آن‌ها، هر یک در مثال‌ها مورد بحث قرار می‌گیرند.

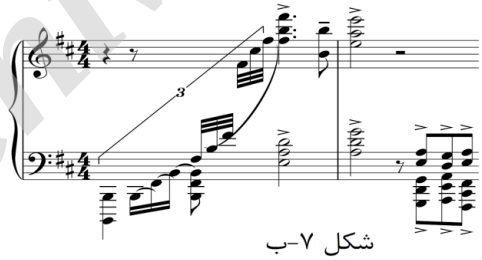
Archive of SID

www.SID.ir

الف) آکوردهای تیرس خارج از روابط فونکسیونل بوده، یا خویشاوندی‌های دور تونال را تداعی می‌کنند و یا حل آن‌ها بر روی آکوردهای غیرفونکسیونل است.

ب) فضاگذاری یا صدانویسی آکوردها به گونه‌ای است که فاصله‌ی چهارم (و نیز پنجم) در آن‌ها برجسته باشد، و یا آکورد تیرس به گونه‌ای تشکیل شده که نت‌های آن حاصل از حرکت کنترپوانی بخش‌هاست. به عبارت دیگر، اگر نت‌های آکورد تیرس به صورت افقی در نظر گرفته شوند، در حکم نت‌های کمکی (همسایه) و دیگر انواع آن، هارمونیک در قیاس با آکورد کوارتال مجاور هستند. شاید با تسامح بتوان تعبیر کتاب والتر پیستون و دوبفسکی را به کار برد. به تعبیر پیستون، این آکوردها را می‌توان آکوردهای همسایه (آکوردهای غیر هارمونیک) دانست (پیستون، ۱۳۸۵: ۲۵۱-۲۵۳)، یا می‌توان به تعبیر کتاب دوبفسکی در مورد نت‌های گذر سه‌تایی، صداهای کمکی در سه بخش یا چهار بخش، و نیز نت‌های پیشرس در چند بخش اشاره کرد (دوبفسکی، ۱۳۹۱: ۴۰۲، ۳۸۶، ۳۷۷). با این تعبیر، آکوردهای تیرس ایجاد شده در میان آکوردهای کوارتال می‌توانند به عنوان صداهای کمکی در چند بخش توجیه شوند. برای مثال، در سیستم مذکور، وصل آکورد معکوس دوم سوبدومینانت (درجه‌ی چهارم) به تونیک، در حکم آکوردی است که از همزمانی نت‌های غیر هارمونیک در هر بخش ایجاد شده‌اند. با به کارگیری چنین رویکردی در مورد هارمونی کوارتال، می‌توان حضور برخی تیرس‌ها را در این قطعه توجیه کرد. برای نمونه، دومین بخش مقدمه، آکورد سل ماژور با هفتم بزرگ و سوم حذف شده، در حالت معکوس دوم است (شکل ۶-الف)، که نت‌های ر در آن به صورت نت کمکی یا همسایه برای دو دیز است.

شکل ۷-الف



شکل ۷-ب

شکل ۷-ج

شکل ۷) تأکید بر نت‌های شاخص مد در قالب در چندصدایی

Archive of SID
www.SID.ir

می‌توان موارد الف و ب را در قطعه مشاهده کرد. مثلا در میزان ۱۰ ضرب سوم، آکورد مورد استفاده را می‌توان آکورد ششم افزوده‌ی فرانسوی در نظر گرفت. در واقع، آکورد مذکور در تونیک سی باید سل، سی، دو دیز، می دیز باشد، که نت ر به آن اضافه شده است (شکل ۷-ج). این آکورد در صورتی توجیه فونکسیونل داشت که بر روی آکورد فا دیز ماژور حل می‌شد. علاوه بر این، در قیاس با به کارگیری آن در هارمونی فونکسیونل، دو تفاوت اساسی نیز مشاهد می‌شود. نخست نوع صدانویسی (فضاگذاری) آن، که دو دیز در باس آمده، در حالی که در نمونه‌های کلاسیک می‌بایست نت سل در باس می‌آمد، و نکته‌ی دوم حل آن است که به جای حل بر روی فا دیز- لا دیز- دو دیز یا آکورد تونیک در حالت معکوس دوم (حل هم‌زمان سل بکار و می دیز بر روی فا دیز)، بر روی آکوردی متشکل از فواصل چهارم فرود آمده که هم‌زمان تداعی‌کننده‌ی تونیک و شامل نت محسوس لا دیز است. این روند در میزان بعد بر روی آکورد کوارتالی بر روی سی (سی- می- لا) حل شده است. البته تعبیر آکورد ششم افزوده‌ی فرانسوی را نیز باید با تسامح به کار برد، چرا که در واقع این نوع فضاگذاری در باس (سوم کاسته به جای ششم افزوده) چندان در دوران هارمونی عمومی مرسوم نیست. علاوه بر موارد مذکور، نوع فضاگذاری این دو آکورد در هر دو دست به گونه‌ای است که فواصل چهارم و پنجم در آن برجسته‌اند. درحقیقت، این نمونه نمایشگر یکی از حالات استفاده از هارمونی تیرس در بافتی کوارتال است. شکل ۷ب، نمونه‌ای از تکنیک برجسته‌سازی فواصل چهارم و پنجم را نشان می‌دهد. نت‌های چنگ در ضرب سوم و چهارم میزان ۹ را می‌توان پلی‌کورد (ناقص) می- لا بر روی سل- ر (فاصله‌ی چهارم بر روی فاصله‌ی پنجم) دانست. به همین ترتیب چنگ بعدی نیز پلی‌کورد (ناقص) ر- سل بر روی لا- می (چهارم بر روی پنجم) است. در واقع این دو پلی‌کورد که از اجزای به ظاهر بی‌ربط تشکیل شده‌اند، مکمل یکدیگرند، به‌طوری‌که می‌توان آکورد چنگ دوم را تغییر صدانویسی (فضاگذاری) آکورد اول دانست. توالی این دو پلی‌کورد در میزان ۱۳ نیز تکرار می‌شود و می‌توان آن را نوعی تعلیق برای ورود آکورد (ناقص) فا دیز- دو دیز دانست. آکوردهای مذکور مانند برخی آکوردهای دیگرِ قطعه در جهت تقویت فواصل چهارم و پنجم فضاگذاری شده‌اند.

در ضرب سوم، میزان ۱۳ آکورد کوارتال (دو بکار- فا دیز- سی) به همراه لا دیز می‌آید (شکل ۸-الف). نکته‌ی مهم در این آکورد، باز هم نوع صدانویسی (فضاگذاری) خاص آن در برجسته کردن فواصل چهارم و پنجم است. به راحتی می‌توان این آکورد را تریاد فا دیز- لا دیز- دو بکار به همراه سی (آکورد ماژور با چهارم اضافه شده و پنجم بم شده) در نظر گرفت، اما از آنجایی که صدانویسی آکورد در راستای تأکید بر چهارم و پنجم است، می‌توان تعبیر کوارتال با نت اضافه شده را ارجح دانست. البته می‌توان با تعبیری دیگر، سی- فا دیز در دست راست را پدالی برای آکورد دو- سل- لا دیز دانست. در این صورت نیز صدانویسی یا فضاگذاری آکورد در جهت تقویت چهارم‌ها و نیز پنجم‌هاست.

نکته‌ی دیگر در این مثال و مثال‌های مشابه، استفاده از آکوردهای ناقص است. در بسیاری موارد، آهنگساز به‌جای استفاده از آکورد تیرس تونیک برای تثبیت تن مرکزی، آکورد مذکور را با حذف سوم

Archive of SID

www.SID.ir

به کار می‌برد. در مثال زیر، آکورد اول در واقع متشکل از دو نت فا دیز و سی بوده، و در بسیاری میزان‌ها همچون هشتم، دهم، ضرب اول پانزدهم و شانزدهم نیز برای تأکید بر تن مرکزی چنین رویکردی وجود دارد. این نوع استفاده از فواصل چهارم و پنجم، دو پیامد را داراست: نخست آنکه قطعه از هارمونی فونکسیونل فاصله می‌گیرد، و دوم آنکه فواصل چهارم و پنجم مورد تأکید بیشتری قرار می‌گیرند و استفاده‌ی آن‌ها در کنار آکوردهای دیگر کوارتال، بافتی ناهمگون ایجاد نمی‌کند.

در ضرب سوم میزان ۲۸، مجدداً آکورد ششم افزوده‌ی فرانسوی میزان ۱۰ به صورت آرپژگون تکرار می‌شود. البته در آکورد مذکور، این بار سوم حذف شده است ولی نت اضافه شده‌ی ر همچنان وجود دارد. لازم به ذکر است که آهنگساز از نتاسیون فا دوبل دیز استفاده کرده، که با توجه به مدالیته و نوع حل آن در میزان بعد بر روی فا دیز، سل بکار منطقی‌تر به نظر می‌رسد.

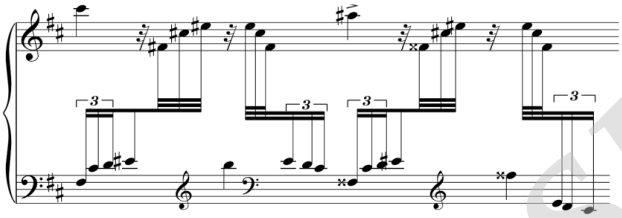
در این مثال نیز هارمونی تیرس در خلال آکورد کوارتال مورد استفاده قرار گرفته است، که آهنگساز برای دست‌یابی به بافتی همگون، هر دو ترفند الف و ب را به کار می‌برد؛ یعنی حذف سوم (در اینجا محسوس) و فاصله‌گیری از هارمونی فونکسیونل و برجسته‌سازی فواصل چهارم و پنجم در فضاگذاری. آکورد حل در میزان بعد نیز مشابه آکورد میزان ۲۲ و مبتنی بر فواصل کوارتال است.

همان‌طور که گفته شد، در قطعه‌ی پروانه آکوردهای تیرس و فونکسیونل در خویشاوندی‌های دور به کار می‌روند. شاید مهم‌ترین و پرکاربردترین آن‌ها در این قطعه، ششم افزوده باشد. اگر بستر صوتی چهارگاه در نظر گرفته شود، می‌توان آکورد ششم افزوده‌ی آلمانی را در آن یافت، یعنی در چهارگاه فا دیز، آکورد ششم افزوده‌ی نت‌های سل بکار، می دیز، سی، ر خواهد بود، اما به جای حل روی دومینانت بر روی تونیک حل می‌شود، که البته تونیک نیز آکوردی تیرس نیست. از جمله، در میزان ۹۴ یک آکورد ششم افزوده‌ی آلمانی وجود دارد که روی «فا دیز» حل می‌شود.

در هر دو آکورد، نوعی تغییر در فاصله‌گذاری و تطابق این آکورد و حل آن با سیستم کوارتالی (و کوییتالی) مشاهده می‌شود. آکورد اول در تن مرکزی سی، آکورد ششم افزوده‌ی سل، می دیز، ر و سی است، اما آکورد در ابتدا فاقد نت سی بوده و این نت چندان مورد تأکید نیست، و در عوض سل و ر در صدانویسی (فضاگذاری) و دوبله شدن‌ها برجسته‌تر هستند. به علاوه نت فا دیز نیز (به عنوان حل می دیز) در خط ملودی دیده می‌شود. آکورد حل نیز فاقد نت محسوس سی یا همان لا دیز است. در به کارگیری تیرس‌ها، این گسست از هارمونی فونکسیونل را در غالب میزان‌های قطعه می‌توان یافت. جالب اینجاست که اغلب نت‌های آکوردهای ششم افزوده (آلمانی و انواع دیگر) این قطعه، در مد چهارگاه دیاتونیک هستند. آکوردهای ششم افزوده‌ی مذکور در چهارگاه فا دیز، آکورد سل، سی، دو دیز، ر و می دیز، همگی متعلق به بستر صوتی چهارگاه فا دیز هستند. به طور خاص، می دیز و سل بکار (دو نت بنیادین آکوردهای ششم افزوده در این تن مرکزی) به ترتیب محسوس بالارونده و پایین‌رونده هستند. می‌توان نتیجه گرفت که این نوع به کارگیری آکوردها، از طرف دیگر در جهت تقویت مدالیته نیز عمل می‌کند[1] (شکل ۸-ج).

Archive of SID
www.SID.ir

شکل ۸-الف



شکل ۸-ب

شکل ۸-ج

شکل ۸-الف) میزان ۱۳
شکل ۸-ب) میزان ۲۸، ضرب سوم آکورد ششم افزوده‌ی فرانسوی با حذف سوم را نشان می‌دهد.
شکل۸-ج) میزان‌های ۹۵-۹۴

قسمت B نیز مبتنی بر آکوردهای کوارتال و شامل دو قسمت است: نخست بخش باس است که دائماً تن مرکزی را از فا دیز به سی و بالعکس تغییر می‌دهد، و بخش دیگر که توالی چهار آکورد کوارتال است. آکورد اول، کوارتال (لا- ر- سل)، آکورد دوم، کوارتال (سی- می- لا)، مجدداً تکرار لا- ر- سل، و در نهایت کوارتال (دو دیز- فا دیز- سی) است. این حرکت همچون یک استیناتو پیوسته در جریان است و با ملودی‌هایی در بخش بالایی همراه می‌شود. در میزان ۷۷ با اضافه شدن خطوط کنترپوانی، دیسونانس‌هایی نسبت به خط اصلی به وجود می‌آید. شاید بتوان گفت نت‌های دیسونانس ایجاده شده در دست راست، که اغلب در فاصله‌ی هفتم بزرگ و یا دوم کوچک هستند، بی‌شباهت به دیسونانس شاخص معرفی‌شده در ابتدای قطعه (فا دیز، سل) نیستند.

Archive of SID

www.SID.ir

شکل ۹) استیناتو قسمت B از قطعه‌ی تغییر فا دیز به سی

نتیجه

این مقاله به بررسی عناصر مهم آهنگسازی، از جمله هارمونی، در قطعه‌ی پروانه از ملیک-اصلانیان پرداخت. بدین منظور پس از بررسی فرم و ساختار مدال قطعه، تمرکز بر روی مقوله‌ی هارمونی قرار گرفت. بر اساس بررسیِ انجام شده در این نوشته، می‌توان گفت که هارمونی و چندصدایی مورد استفاده در این قطعه تا حدود زیادی متأثر از فضای مدال قطعه در چهارگاه بوده، که آهنگساز ترفندهای مختلفی را در این زمینه به کار گرفته است. برای نمونه، در هارمونی قطعه، فواصل شاخص چهارگاه مورد تأکید قرار می‌گیرند. از جمله آکوردهای کوارتال، دیسونانس فا دیز- سل در ساختارعمودی، و تأکید بر نت‌های مشخص چهارگاه در قالب ششم افزوده هستند. آکوردهای کوارتال شامل فواصل مهم ساختاری در مد (همچون شاهد و ایست در آکورد آغازین) بودند. علاوه بر موارد مذکور، آهنگساز برای ایجاد بافتی همگون و تأکید بر فواصل چهارم (و پنجم)، در فضاگذاری آکوردها این فواصل را برجسته کرده است. طبق بررسی انجام شده در این مقاله، در مواردی نیز برای تأکید بر دیسوناس‌های شاخص (از جمله دوم کوچک) خطوط پلی‌فونیک نیز بر این فواصل تأکید می‌کردند. همچنین، هارمونی مورد استفاده غیرفونکسیونل، و نیز غالباً غیر تیرس است. آکوردهای تیرس نیز خویشاوندی‌های دور تونال را تداعی می‌کردند و حل آن‌ها به شیوه‌ای متفاوت با هارمونی فونکسیونل بود. در واقع، این نمونه‌ها نشان می‌دهند که چگونه می‌توان در جهت تقویت فضای مدال در عین فاصله‌گیری از هارمونی فونکسیونل گام برداشت. تمام موارد مذکور شواهدی است که نوآوری آهنگساز را در زمینه‌ی کمپوزیسیون و هارمونی بر مبنای مصالح موسیقی ایران نشان می‌دهند.

Archive of SID
www.SID.ir

پی‌نوشت

۱. لازم به ذکر است که تعبیر هارمونی ششم افزوده در این اثر با نمونه‌های دوران هارمونی عمومی هم‌سان نیست. در غالب نمونه‌های کلاسیک با حل‌های عادی، آکورد ششم افزوده روی دومینانت و یا معکوس دوم آکورد تونیک، و پس از آن روی دومینانت و هم‌خانواده‌های آن حل می‌شود (دوبوفسکی، ۱۳۹۱، ۳۱۴-۳۲۱؛ پیستون، ج۲، ۱۳۸۵: ۱۴۶-۱۴۷ و ۱۵۶-۱۶۸). اما در دوران رمانتیک و پس از آن، آکورد ششم افزوده بر روی درجات دیگر گام نیز ظاهر می‌شود. برای نمونه، آکورد هفت دومینانت در حالت معکوس دوم با پنجم بم شده، مستقیماً روی آکورد تونیک حل می‌شود. آکوردهای ششم افزوده‌ی متداول در مثال مورد بحث در این پژوهش نیز آکورد ششم افزوده در چهارگاه روی درجه دوم تشکیل می‌شود، و برای مثال در چهارگاه، فا دیز سل- سی- ر- می دیز را می‌توان یک آکورد ششم افزوده دانست که مستقیماً روی تونیک حل می‌شود، در نتیجه دارای فونکسیون دوبل دومینانت کلاسیک نیست.

منابع

- پرسی‌کتی، وینسنت (۱۳۹۱)، *هارمونی در قرن بیستم*. ترجمه‌ی هوشنگ کامکار، انتشارات دانشگاه هنر، تهران.
- پیستون، والتر (۱۳۸۵)، *هارمونی*، ترجمه‌ی سیاوش بیضایی، انتشارات نوگان، تهران.
- تورک، رالف (۱۳۸۷)، *کارکرد هارمونی در قرن بیستم*، ترجمه‌ی محسن الهامیان، نشر افکار.
- دوبفسکی، یوزف. ا. (۱۳۹۱)، *هارمونی*. ترجمه‌ی مسعود ابراهیمی، نشر هم‌آواز، تهران.
- صهبائی، منوچهر (۱۳۸۲)، *آوازها و تصنیف های ایرانی*، موسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور، تهران.
- مرادیان، حمید (۱۳۹۳)، *۱۰ قطعه، ۱۰ آنالیز*، نشر هم‌آواز، تهران.

- Frisch, Walter (1997). *The Early Works of Arnold Shoenberg, 1893-1908.* Los Angeles: University of California Press.
- Reisberg, Horace (1975). The Vertical Dimension in Twentienth-Century Music. H. Reisberg, & G. Wittlich, in *Aspects of 20th Century Music.* New Jersey: Prentice-Hall.
- Webern, Anton (1963), *The Path to the New Music,* edited b. Willie. Reich, Translated by: L. Black, Pennsylvania: Theodore Presser Company.

Archive of SID

www.SID.ir

Received: 26 Apr 2016
Accepted: 22 Jan 2017

Studying "Parvane" Composed by Emanuel Melik_Aslaninan

Mohammadreza Tafazzoli, Lecturer, Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran.
Hosein Ghanbari, M.A in Composition, Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

The purpose of this paper is studying the main compositional elements such as harmony, form, and mode of the piece "Parvane" (Butterfly) composed by the Iranian composer, Emanuel Melik–Aslanian. The main reason for choosing this piece is that the composer established a new musical language based on Iranian traditional modes (Dastgāh), in this case Chahārgāh. Using a new method of harmonizing based on these modes, he achieved a new musical idiom which is different from previous pieces composed by Iranian composers. There is not enough information about Aslanian's works, and only few interviews can be found about his compositions. Thus, analytical studies about form, mode, and harmony of his works are imperative. The main question of this study is "What are the main compositional elements in this piece. Especially in terms of harmonic techniques, what are the elements which deal with Iranian traditional modes?" To this aim, we pursue our study in three steps. Owing to the prominent role of themes and form in analyzing a thematic piece, the first part of our study associates with formal and thematic features. The form of the piece can be described as compound ternary, ABA', which has an introduction part at the beginning alongside a coda. In the second step, the study focuses on modal features. Exploiting Iranian modes systems, based on well–tempered system, Aslanian has given an oriental atmosphere to this piece. It can be said that there is a relationship between these modes and harmony in this piece. Therefore, in the third step we try to find these relationships. In this part of the paper, we try to explore the composer's approach toward harmony. The structure of chords can be described mainly in quartal (and quintal) system, alongside some tertian harmonic constructions. It should be noted that theses tertian chords are different from those of traditional functional harmony. For instance, the composer has used tertian 7th chords with eliminated third, in second or third inversion positions, which are not commonplace in traditional harmony. Sometimes, triad and other chords concerning thirds can be classified as passing chords among quartal and quintal chords. Moreover, in some cases, the tertian chords' relations are ambiguous, and using tertian harmony with added tones obscures the presence of tonality. Actually, Aslanin, by means of these approaches, avoided using traditional tonal harmony. On the other hand, as mentioned previously, there is a relationship between modes and the choice of chords in this piece. By using the modes' structural tones, the chords mainly increase the presence of modality of Chahārgāh and other related modes. As a case in point, the first chord of the piece consists of three notes (F#,G, C#), which are structurally important in F# Chahārgāh. Using natural G, which differentiate between major mode and this mode, can also be demonstrated by using this chord. In the end, studying the elements in this piece, it can be understood how Aslanian has created this piece based on traditional Iranian modes and had a new approach toward harmony, at the same time.

Keywords: Quartal Harmony, Modes, Form, Modal Structure

Archive of SID

www.SID.ir