

فرم، ژانر و هارمونی در قطعه توکاتا اثر هرمز فرمت

محمد رضا تفضلی^۱، حسین قنبری احمدآباد^۲، همایون آرام فر^۳

^۱ عضو هیئت علمی دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

^۲ کارشناسی ارشد آهنگسازی، دانشکده موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

^۳ کارشناسی ارشد نوازندگی ساز جهانی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۵/۱۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۰/۲۹)

چکیده

هدف اصلی این پژوهش، بررسی فرم، ژانر، مد و هارمونی، در قطعه‌ی "توکاتا" اثر هرمز فرمت است. اهمیت این قطعه از آن روست که آهنگساز ضمن استفاده از تم محلی (تم کُرشیم)، با بهره‌گیری از زبان هارمونیکی نو و جنبه‌های ویرتوزیستیک ساز پیانو، قطعه‌ای نو را به رپرتوار این ساز در آثار آهنگسازان ایرانی افزوده است. پرسش این پژوهش بدین شرح است که "عوامل اساسی آهنگسازی و ارتباط آن با مصالح مدال در این اثر چیست؟" بدین منظور، پیش از پرداختن به قطعه "توکاتا"، با استناد به منابع کتابخانه‌ای، مفهوم، پیشینه و نیز ویژگی‌های اصلی این ژانر در دوره‌های مختلف بررسی خواهد شد. قسمت دوم پژوهش، با روش تحقیق تحلیلی، به بررسی مولفه‌های توکاتا و نیز فرم قطعه می‌پردازد. با وجود آزادی نسبی فرمال در ژانر توکاتا، می‌توان فرم این قطعه را سه بخشی مرکب دانست که بخش‌ها برگرد تم محلی کُرشیم سازمان یافته‌اند. قسمت سوم، به بررسی گوشه‌ها، مدها و ملودی اصلی و قسمت چهارم، به رویکردهای هارمونیک در این اثر می‌پردازد. طبق بررسی انجام شده می‌توان نتیجه گرفت، آهنگساز در این اثر، تکنیک‌های موسیقی نئوتنالی نظیر هارمونی کوارتال، کوئینتال، تیرس غیرفونکسیونل و تیرس‌هایی با نت اضافه شده را متناسب با پتانسیل تم محلی و ژانر توکاتا بکار گرفته است.

واژه‌های کلیدی

توکاتا، هارمونی، کوارتال، فرم، کُرشیم.

مقدمه

نمونه‌های شاخص آن اختصاص می‌یابد. پس از معرفی ویژگی‌های کلی توکاتا و مختصری درباره پیدایش و ظهور دوباره آن، می‌توان به بررسی عناصری همچون فرم، هارمونی و ساختار مدال قطعه پرداخت. در بخش دوم پژوهش، به فرم قطعه پرداخته خواهد شد. در حالت کلی، "توکاتا" دلالت بر فرم ندارد و بکارگیری آن، معطوف به ژانر و کاراکتر است. در ادامه نشان داده خواهد شد که این قطعه را می‌توان یک سه بخشی 'ABA' دانست که در هر دو قسمت آن، تم محلی "کریشیم" و خویشاوندان موتیویک آن مورد استفاده و بسط و گسترش قرار گرفته‌اند. در بخش سوم نیز به تحلیل ساختار مدال و گوشه‌ها پرداخته شده و در ادامه هارمونی و تکنیک‌های مورد استفاده با روش تحقیق تحلیلی بررسی خواهد شد. در مورد پیشینه توکاتا در قرن بیستم، می‌توان مطالبی درخور تامل یافت که به اهم آنها اشاره خواهد شد؛ اما به نظر می‌رسد، در مورد تحلیل آثار هرمز فرهنگت، تاکنون پژوهشی انجام نشده است. بررسی عناصر آهنگسازی قطعات پیانویی این آهنگساز می‌تواند گامی در جهت رفع نقصان مذکور باشد. در ادامه توکاتا و رویکردهای مختلف موسیقی‌شناسان به توکاتا مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

در قطعه "توکاتا" اثر هرمز فرهنگت (۱۹۵۲ میلادی)، فضای مدال، ملهم از موسیقی ایرانی است و در عین حال رویکرد هارمونیک، از رویکرد آهنگسازان نئو تنال^۱ قرن بیستم تبعیت می‌کند. در واقع در این اثر، ملودی محلی با رویکردهای هارمونیک قرن بیستم نظیر آکوردهای کوارتال، کوپینتال و تیرس‌های غیرفونکسیونل، تریادها با نت اضافه شده همراه شده‌اند. لازم به ذکر است، استفاده از تم محلی به موضوع ژانر توکاتا بی‌ارتباط نیست. ضمن آنکه حرکت تم محلی کریشیم و تلفیق آن با کیفیت کوبه‌ای پیانو که از ویژگی‌های ژانر توکاتاست، باعث ایجاد پتانسیل ریتمیک و موتیویک بالایی در فرآیند گسترش می‌شود و کیفیت کوبه‌ای مورد اشاره در ساز پیانو را تداعی می‌کند.

هدف از انجام این پژوهش، پاسخ به این پرسش است که «رویکرد اساسی آهنگساز در استفاده از ساختار مدال موسیقی ایرانی، هارمونی و فرم در این اثر چه بوده است؟» در نتیجه، پیش از ورود به تحلیل قطعه، مروری گذرا به ویژگی‌های اصلی توکاتا و نمونه‌های شاخص آن ضروری به نظر می‌رسد. بدین منظور، بخش اول پژوهش به مفاهیم مربوط به توکاتا، شاخصه‌ها، تاریخچه و

۱- مفهوم و پیشینه توکاتا

از قرن شانزدهم به این سو، آهنگسازان واژه توکاتا را برای دو نوع از قطعات کلاویه‌ای بکار می‌بردند. گونه نخست در واقع قطعات فانفارگونه سازهای بادی برنجی بازنویسی شده برای سازهای کلاویه‌ای بود و گونه‌ی دوم نیز، قطعاتی کلاویه‌ای بودند که سنکپ، کروماتیزم، دیسونانس‌های متعدد و نیز ساختار ایمی‌تاسیونی در بخش‌های کند خود داشتند. از دیگر ویژگی‌های می‌توان به سرعت بالا، پاساژهای بداهه‌گونه، همچنین تغییرات ناگهانی و دور از انتظار در ریتم، تمپو و دینامیک اشاره کرد (Kirby, 2003, 18; Bradshaw, 1972, 13&14). در اغلب منابع، تعریف دوم از توکاتا را معیار قرار می‌دهند. البته به مرور زمان، پیچیدگی‌های بیشتری در تمام مشخصه‌ها نمود می‌یابد، بطوری‌که در نمونه‌های متاخر و نیز قرن بیستم نظیر قطعه "توکاتا" اثر هرمز فرهنگت، تمام مشخصه‌های پیش‌گفته نظیر تغییرات ناگهانی در تنالیتة فزونی می‌یابند. اما همانطور که پیش‌تر اشاره شد، در منابع توکاتا دارای فرم ثابتی نیست. حتی اگر تعریف دوم را برای قطعات سازی معیار قرار دهیم، توکاتا دارای فرمی آزاد خواهد بود که آهنگسازان به شیوه‌های مختلفی در آن آهنگ‌سازی کرده‌اند (Caldwell, 2010).

ظهور، افول و پیدایش مجدد ژانر توکاتا

ایتالیا و آلمان بدلیل مرکزیت فرهنگی در دوره رنسانس و همچنین پیشرفت اقتصادی و فرهنگی، به مرکزی برای موسیقی غیرکلیسایی تبدیل شده بودند و هر روز بر قدرت موسیقی سازی و

موسیقی‌شناسان، توکاتا را از ریشه توکاره ایتالیایی یا توشی فرانسوی به معنای لمس کردن می‌دانند و برای آن تعاریف کمابیش مشابهی آورده‌اند که اغلب ناظر به کاراکتر و نیز اساساً کلاویه‌ای بودن آن است. البته اطلاق توکاتا به قطعات ارکستری با کاراکتر و ویژگی‌های متفاوت، در قرن بیستم و پیش از آن، می‌تواند گمراه‌کننده باشد. بسیاری توکاتا را همچون پرلود و فانتزی، قطعه‌ای اساساً سازی و بویژه برای سازهای کلاویه‌ای نظیر ارگ، کلاوسن و پیانو می‌دانند که احتمالاً نام آن برگرفته از صدای ترومپت‌های قرون وسطی در بالای برج و نماینده روحیه قهرمانی است (هودیه، ۱۳۸۵، ۱۴۱ و ۱۴۲). برخی دیگر از شواهد نیز ریشه واژه توکاتا را برگرفته از قطعات فانفارگونه سازهای بادی برنجی می‌دانند. در اصل، طی قرون ۱۶ و ۱۷، قطعات فانفارگونه را توکاتا می‌نامیدند (Bradshaw, 1972, 13). برای نمونه در تاریخ موسیقی به مواردی از اطلاق این واژه برای ابتدای اورتورارفتو از مونته‌وردی (قسمت ترومپت‌ها) و نیز قسمت ترومپت‌سُناات‌های سازی ماریزیو کازاتی^۲ یافت می‌شوند (Hwa Song, 2011, 2).

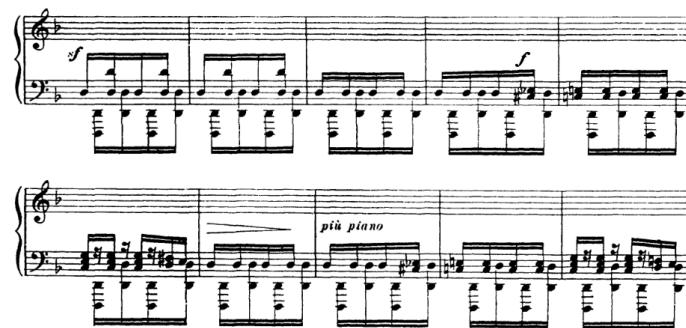
البته الهام گرفتن توکاتا از ترومپت‌های قرون وسطی، تنها یکی از دیدگاه‌هاست و دیدگاه‌های دیگری نیز در این زمینه وجود دارند. در حالت کلی برای حل اختلاف نظرات می‌توان دو نوع توکاتا را در نظر گرفت. نوع اول یا توکاتا‌های جنوبی^۳ را می‌توان نوعی همراهی برای آواز دانست و نوع دوم یا توکاتا‌های شمالی^۴، عمدتاً سازی بوده‌اند و جنبه‌های ویتوزیسیتیک را گسترش می‌دهند (Kosnik, 1979).

خود را مدیون قطعات آوازی است، اما نقش شایانی در تکامل ژانر توکاتا داشته است. بویژه در ۴۰ توکاتای خود (از مجموع ۵۰ قطعه کلاویه‌ای خود)، حداقل یک قسمت به تکنیک‌هایی نظیر اجرای گام، ترمولوهای اکتاو، آریژ اختصاص داده است و همچنین عناصر کنتراستی و واریاسیونی را می‌توان در آن مشاهده نمود (Apel, 1972). در باروک پایانی می‌توان به توکاتاهای یوهان سباستین باخ اشاره کرد که گاه همچون مجموعه "هفت توکاتا" مستقل هستند و گاه همراه با کمپوزیسیونی دیگر نظیر توکاتا و فوگ ر مینور یا در مقدمه سوویت (نظیر پارتیتا می مینور شماره ۶) همراه می‌شوند که در آن تاثیرات سبکی بوکستهدوده مشاهده می‌شود. آهنگسازان در دوران کلاسیک و رمانتیک، علی‌رغم توجه به موسیقی سازی، کمتر در ژانر توکاتا نوشته‌اند. بطوری‌که تنها چند نمونه شاخص از آهنگسازی همچون موتسیو کلمنتی (سُنات پیاو اپوس ۱۱) و شومان و لیست در دوره رمانتیک یافت. آهنگسازی همچون مُتسارت و بتهوون به جای "توکاتا" اغلب به ژانر "فانتزی" روی آوردند. به عقیده برخی موسیقی‌شناسان، دلیل توجه بیشتر به فانتزی در این دوره، گستره بیشتر بداهه‌پردازی و نیز بسط تماتیک در فانتزی نسبت به توکاتا است. بطوریکه مطابق اصول زیبایی‌شناسی دوران کلاسیک، در فانتزی می‌توان ابعاد فرمال بزرگ‌تری را خلق کرد (555-554, Drabkin, 2001). شاید بتوان گفت مشخصه‌های ژانر توکاتا همچنان در فانتزی‌ها حفظ شده‌اند.

توجه به جنبه‌های تکنیکی آن در این دو کشور افزایش می‌یافت. در چنین شرایطی، بدیهی است توجه آهنگسازان به ژانرهایی نظیر پرلود، فانتزی، سوویت، توکاتا و قطعات بداهه‌پردازانه فزونی خواهد یافت (Bukholder et al., 2006, 25-265).

توکاتا، بدلیل شاخص‌هایی همچون بداهه‌پردازانه بودن، از دوران رنسانس تا باروک به اوج خود رسید. از نخستین نمونه‌های برجسته توکاتا با ویژگی‌های پیش‌گفته، می‌توان قطعات ارگ از گیرالمو دیروتا^۵ دانست که در آن جنبه‌های ویرتوزیستیک برجسته هستند. همچنین می‌توان شاخصه‌های مذکور توکاتا را به صورت کامل در موسیقی کلاودیو مِرولو^۶ مشاهده کرد چرا که در آثار این آهنگساز، جنبه‌های ویرتوزیستیک، کمپوزیسیون آزاد و پاساژهای ایمیٹاسیونی زیادی مشاهده می‌شود که بعدها در آثار آهنگسازی چون فرسکو بالدی نیز وجود دارند. علاوه بر این در موسیقی فرسکو بالدی، نوعی از تغییرات سریع تونالیتیه، آرتیکولاسیون متنوع و کروماتیزم در ابعاد بزرگ‌تر را می‌توان دید. این رویکرد نسبت به توکاتا طی سیری تکاملی در آثار آهنگسازان دیگر دیده می‌شود (Lee, 2008, 5; Apel, 1972).

از دیگر آثار مهم پیش از یوهان سباستین باخ، می‌توان به توکاتاهای آهنگسازی همچون جیوانی گابریلی^۷، میکلانجلوروسی^۸، دیتریخ بوکستهدوده^۹ برای ارگ و نیز توکاتاهای الساندرو اسکارلاتی^{۱۰} برای هارپسیکورد اشاره کرد. علی‌رغم آنکه اسکارلاتی شهرت



الف



ب

تصویر ۱- توکاتای پروکشیف.
ماخذ: (توکاتای ر مینور اثر پروکشیف)

بر کلاویه‌ای بودن قطعه دلالت دارد، در قرن بیستم با نمونه‌هایی مواجهیم که در آن، کاراکتر توکاتا بیشتر مورد تاکید است. در این گونه قطعات، همچنان ویژگی‌های توکاتاهای سازی نظیر پاساژهای ویرتوزیستیک، مدولاسیون‌های پیاپی و ناگهانی، کنتراست‌های شدید، بافت پلی فونیک، خاصیت کوبه‌ای و دیسونانس‌های شدید را می‌توان مشاهده کرد. گاهی آهنگساز خود نام توکاتا را برای اثر بر نمی‌گزیند ولی می‌توان مشخصه‌های توکاتا را در اثر یافت. برخی آثار شاخص در ژانر توکاتا برای ارکستر همچون اسکرتسواز کنسرتو پیانو شماره ۲ و نیز توکاتا از کنسرتو شماره ۵ اثر پروکفیف، موومان سوم سمفونی شماره ۸ اثر شستاکویچ، موومان اول کنسرتو پیانو اثر بریتن، موسیقی برای ارکستر مجلسی^{۱۳} شماره ۵ اثر هیندمیت، موومان آخر سمفونی شماره ۸ اثر ولیامز، موومان سوم از کنسرتو برای ارکستر اثر لوتسلاوسکی از جمله آثار برجسته در این زمینه هستند.

توکاتا اثر هرمز فرهنگ نیز یکی از موفق‌ترین قطعات در زمینه استفاده از تم محلی و نیز ویژگی‌های ژانر توکاتا بالاخص در رپرتوار آهنگسازان ایرانی است که کمتر مورد توجه قرار گرفته است. در ادامه تلاش بر آن است تا به بررسی عناصر اساسی این قطعه پرداخته شود.

۲- بررسی فرم و ژانر توکاتا اثر هرمز فرهنگ

همانطور که در قسمت قبل اشاره شد، توکاتا از لحاظ فرم از قاعده خاصی پیروی نمی‌کند. فرم این قطعه را می‌توان یک سه‌بخشی دانست که با کدایی کوتاه، پایان می‌یابد. آهنگساز خود بر این عقیده است که تنها در قسمت B، از تم محلی استفاده کرده است؛ اما در واقع برای معرفی تم محلی مورد نظر در B، در قسمت A موتیف‌های برگرفته از این تم را معرفی می‌کند. موتیف معرفی شده در قسمت A در تصویر ۲-الف، برگرفته از تم محلی "کریشیم" و زمینه‌ساز ظهور کامل این تم در بخش B است. این موتیف، بدلیل ریتم صریح و مقطع، به همراه آکوردهایی با ریتم مشابه ملودی، کیفیت کوبه‌ای پیانو را تداعی می‌کند و این موضوع، نمایانگر یکی از شاخصه‌های توکاتا است. تم قسمت A، بخش سوپرانوی میزان‌های ۱ تا ۴ را در بر می‌گیرد (تصویر ۲-ب). در ادامه از میزان ۵ تا ۱۹ این تم و آکومپانیمان آن در دست

پس از دوره رمانتیک و با ظهور امپرسیونیسم، شاهد پیدایش مجدد توکاتا هستیم. بطور مثال در برخی موومان‌های آثار کلود دبوسی و موریس راول، ژانر توکاتا نمود می‌یابد. البته احیای مجدد توکاتا این بار با ترکیبی از رنگ آمیزی هارمونیک امپرسیونیسم و همچنین گستردگی مشخصه‌های آزادانه ژانر توکاتا همراه است.

برخی موسیقی‌شناسان، این طیف از آثار دبوسی را دارای مشخصه‌های نئوکلاسیکی نیز می‌دانند (Schmitz, 1970). در قطعات توکاتای راول و دبوسی، علی‌رغم بافت غالب آکوردی، هوموفونیک و رنگ آمیزی‌های امپرسیونیستی، گاه با بافت پلی فونیک (مشخصه توکاتا) مواجه می‌شویم. علاوه بر این پاساژهای ویرتوزیستیک، وجه مشخصه توکاتا، در آثاری همچون قسمت ششم از *Le tombeau de Couperin* اثر راول دیده می‌شود. برای مثال پوزیسیون قفل شده دست‌ها^{۱۴} در نوازندگی پیانو، آریزهای متوالی، ریتم پویا و سریع در جایجای این اثر دیده می‌شود. پس از راول می‌توان نمونه‌هایی شاخص از توکاتا را در آثار سرگئی پروکفیف مشاهده کرد. در این آثار، ویژگی بیان صریح و شفاف تماتیک، موتیف‌های ریتمیک پرانرژی و گرایش به فرم‌های کلاسیک، ویژگی نئوکلاسیکی توکاتاهای پروکفیف را نسبت به راول و دبوسی برجسته‌تر می‌کند. از سوی دیگر، می‌توان تاثیر زبان هارمونیک، همیولاها (یا به تعبیر پروکفیف ساختارهای هایپرمتریک و پلی متریک^{۱۵}) و کیفیت کوبه‌ای این آثار را، وجه مشخصه‌ی توکاتاهای پروکفیف دانست (تصویر ۱-الف). زبان هارمونیک خاص پروکفیف را نیز می‌توان حتی در پلی فونی او مشاهده کرد. برای مثال، در توکاتای رمینور، در حالی که صداهای بیرونی حرکتی کنترپوانی دارند، صداهای میانی به آکوردهای دیسونانس و کروماتیک اختصاص می‌یابند و در برخی مقاطع از حرکت کنترپوانی و حرکات خلاف جهت هم بخش‌ها، در بخش‌های میانی آکوردهای کروماتیک ایجاد می‌شوند (تصویر ۱-ب).

در توکاتاهای پروکفیف، ویژگی ویرتوزیستیک توکاتا تا حدود زیادی گسترش یافته است. به طوری که برخی ادعا کرده‌اند در توکاتای رمینور، پروکفیف با وجود توان بالای نوازندگیش، با دشواری در اجرا روبرو می‌شد! (Gutman, 1990).

در قرن بیستم، در کنار نمونه‌های کلاویه‌ای برای ساز پیانو، نمونه‌های ارکستری نیز شکل گرفتند. علیرغم اینکه توکاتا اغلب

تصویر ۲- موتیف معرفی شده و تم مبتنی بر آن (الف و ب) و آریزهای رابط شکل ۲-ج. ماخذ: (پارتیتور قطعه توکاتا اثر هرمز فرهنگ)

همانطور که پیش‌تر در معرفی توکاتا اشاره شد، در توکاتاهای بسیاری آهنگسازان، بخش‌های پلیفونیک در تمپوی آرام‌تر (یا به تعبیری ریتم کم‌حرکت‌تر یا ایستاتر و یا با بکارگیری کشش‌های بلندتر) آمده است. از میزان ۴۵، تم کریشیم بصورت کائینک^{۱۴} ارائه می‌شود. کائُن جمله اول این تم بدین‌گونه است که پروپوستای^{۱۴} آن در بافتی هارمونیک همراه با دوبله صدای بالایی در اکتاوارائه شده و همراه با آن در بخش میانی، خطی مستقل بصورت هم‌جهت با آن حرکت می‌کند. اما ریسپوستا^{۱۵} یا بخش ایمیتاسیون‌کننده، صرفاً بصورت دوبله در اکتاوارائه می‌شود. از میزان ۴۹، جمله‌ی دوم تم کریشیم که ادامه همان کائُن است، ارائه می‌شود. با این تفاوت که این بار پروپوستا از سه صدایی خارج و به یک صدایی تقلیل می‌یابد (تصویر ۳-ب).

از میزان ۶۴ تا ۶۸، یک رابط بسیار پر هیجان با ریتمی متفاوت از کل قطعه ارائه می‌شود و پس از آن در میزان ۶۹ ریز قطعه شروع می‌شود. این رابط نیز همچون رابط آریژگون قبلی، روند پیشین موسیقی را متوقف می‌کند. با ظهور این رابط، مشخصه‌ی تغییرات ناگهانی زانر توکاتا به شکل واضح‌تر،

چپ دو بار سکوننس می‌شود و پس از آن بخش رابط در میزان‌های ۲۰ و ۲۱ می‌آید (تصویر ۲-ج). این رابط نیز دیگر مشخصه‌های توکاتا را تداعی می‌کند، چرا که به شکل آریژهای پی‌درپی معرفی می‌شود و در روند موسیقی، کنتراست ایجاد می‌کند. آریژهای مذکور، همراه با تغییرات ناگهانی در تن مرکزی است، بطوری‌که دشوار بتوان توجیه فونکسیونل برای بیش از دو آکورد بیابایی یافت (تصویر ۲-ج). پس از این دو میزان، بسط و گسترش موتیف آغاز می‌شود. در این قسمت، علاوه بر گسترش تماتیک، گسترش فضای مُدال نیز صورت می‌پذیرد. پس از یک پاساژ رابط در میزان‌های ۳۴ و ۳۵، در میزان ۳۶ آغاز می‌شود. در قسمت B، پس از دو میزان آماده‌سازی مدال و ریتمیک، تم جدید که همان تم محلی "کریشیم" است، معرفی می‌شود (تصویر ۳-الف).

اصل این تم محلی به استناد کتاب دستورتار و سه تار موسیقی معروفی و نصراله زرین‌پنجه در بخش بررسی مدال و دستگاهی این پژوهش بطور کامل آمده است. پس از معرفی تم، بلافاصله بسط و گسترش آن از میزان ۴۵ آغاز می‌شود. بسط تم همراه با سکوننس شدن تم و کائُن پلی‌تنال از میزان ۴۵ همراه است.

تصویر ۳- معرفی تم و کائُن بر روی آن؛ ۲- الف و ۲- ب بخش رابط (۳-ج) و کدا (۳-د).
ماخذ: (پارتیتور قطعه توکاتا اثر هرمز فرهت)

می توان حضور برخی مدهای ایرانی را بصورت تعدیل شده در قطعه مشاهده کرد. با چنین رویکردی، این قطعه را با تسامح می توان در شور "می" یا به تعبیر دقیق تر در مد فریژین "می" دانست. بستر صوتی شور "می" (بدون در نظر گرفتن آلتراسیون ها و مدگردی ها)، در تصویر ۴- الف نشان داده شده است. اگر در این مد فاکار را تعدیل شده و معادل فاسری در نظر گرفته شود، بستر صوتی می فریژین بدست می آید. اما از آنجا که در موسیقی ایرانی، هویت دستگاه ها، گوشه ها و مدها برگرفته از انگاره های موتویک (و نیز ریتیمیک- ملودیک) مدگردی ها و آلتراسیون ها است، نمی توان شور را دقیقاً معادل فریژین در نظر گرفت. اگر انعطاف نسبی فواصل موسیقی در موسیقی ایرانی را نیز در نظر بگیریم، به طور حتم "شور" و "فریژین" معادل های دقیقی نخواهند بود. به هر حال می توان حضور فریژین و نیز تم محلی و فضای کلی قطعه را تا حدودی تداعی گر شور دانست. ارائه تم در دست راست فریژین "می"، همراه با بافت آکوردی است که در آن، صدای بالایی نقش ارائه تم را برعهده دارد و صداهای میانی در یک چهارم پایین تر بصورت موازی ارائه می شود. اگر مد حاضر معادل شور تعدیل شده فرض شود، این خط موازی در چهارم پایین رونده با نت شاهد "سی" می تواند تداعی کننده مقام دشتی (آواز دشتی) از شور "می" باشد (تصویر ۴- ب). در ادامه در میزان ۱۲، روند پیشین در فاصله پنجم بالاتر، یعنی در فریژین "سی" سکونس می شود. در این قسمت نیز، تم به فاصله ی یک چهارم پایین تر به شکل موازی ارائه می شود که یادآور دشتی "فادیز" است (تصویر ۴- ج). از میزان ۲۸ قطعه را می توان تداعی گر بیداد می و همایون لا دانست (تصویر ۵). در میزان ۳۴ نیز فواصل بکار رفته، فواصل موسیقی دستگاهی را تداعی می کنند و سپس تم «کُرشیم» مجدداً ارائه می شود. کریشیم، یک ترانه محلی گیلان و در مقام گوشه («شهنار») است. بستر صوتی گوشه شهنار بر مبنای شور لا در تصویر ۶- الف، نشان داده شده است. اصل ملودی کریشیم به استناد کتاب دوم دستور مقدّماتی تار و سه تار، نوشته موسی معروفی و نصرآ... زرین پنجه در تصویر ۶- ب، نشان داده شده است.

این ملودی را می توان متعلق به "شور ر" دانست که علامت های سرکلید آن "سی بمل" و "می کرن" هستند. همانطور که مشاهده می شود، در ابتدای میزان ۱۷، نت ایست با فلش مشخص شده است. آهنگساز در قطعه توکاتا، از ادامه ی ملودی یعنی جایی که

نمود می یابد. علاوه بر این می توان همچون توکاتای ر مینور پروکفیف اپوس شماره ۱۱، کیفیت کوبه ای پیانورا در این رابط مشاهده نمود (تصویر ۳- ج). در انتهای رپریز در میزان ۹۶، تم کریشیم و موتیف های برگرفته شده از آن بسط می یابند. در میزان های ۱۰۴ و ۱۰۵ که به کدا اختصاص می یابند، موتیف بخش A و حالت کادانسی آن استفاده شده است (تصویر ۳- د).

۳- بررسی مُدال قطعه

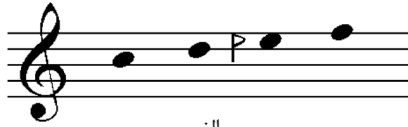
هرمز فرهنگ خود معتقد است که در این قطعه، تنها در قسمت B از ملودی محلی ایرانی استفاده کرده و در سایر قسمت های آن، هیچ رویکردی برای صدادهی دستگاهی و یا موسیقی ایرانی وجود نداشته است. در واقع آهنگساز این اثر را کاملاً با معیارهای آهنگسازی قرن بیستم ساخته است. اما حضور تم محلی در قسمت B و آماده سازی آن در قسمت A موجب شده که آهنگساز برای برقراری انسجام و یکپارچگی، نوعی رویکرد خاص مدال را در قطعه دنبال کند. در واقع

تصویر ۴- بستر صوتی شور می (الف)، ارائه تم در فریژین (ب) و سکونس شدن تم (ج).
ماخذ: (پارتیتور قطعه توکاتا اثر هرمز فرهنگ)

تصویر ۵- ادامه اثر در همایون لا یا بیداد می.
ماخذ: (پارتیتور قطعه توکاتا اثر هرمز فرهنگ)

ایست این ترانه‌ی محلی در شور "لا"، نت "دو" خواهد بود که در اینجا در فرآیند تعدیل سازی با بمل شدن می‌کرن، رنگ مینور به خود می‌گیرد (تصویر ۷-الف). این تم در میزان ۴۵ بصورت کائُن، عیناً به شکل قبل با فاصله‌ی چهارم کاسته نسبت به قبل می‌آید. تصویر ۳-الف و ب که پیش‌تر مورد بررسی قرار گرفت، ابتدای این کائُن را نشان می‌دهد. تم بار دیگر در میزان ۵۹ و مجدداً به طور کامل، در میزان ۹۱ در خط سوپرانو باز هم با نت ایست "لا" تکرار می‌شود (تصویر ۷-ب).

نت آلتزه "لا کرن" به "لا بکار" تبدیل می‌شود، استفاده نکرده است. در واقع در قطعه "توکانا"، تنها قسمت اول تم محلی کریشیم مورد بسط قرار گرفته‌است. حال اگر این ملودی به شور "لا" انتقال داده شود، علامت سرکلید آن "سی کرن"، و نت آلتزه آن در گوشه‌ی شهنواز، "می کرن" خواهد بود. اگر بجای "می گرن"، تعدیل شده آن یعنی "می بمل" را مورد استفاده قرار گیرد، می‌توان آن را متعلق به دو مینور دانست؛ زیرا اگر چه نت شاهد شهنواز در اینجا نت راست، ولی نت



الف

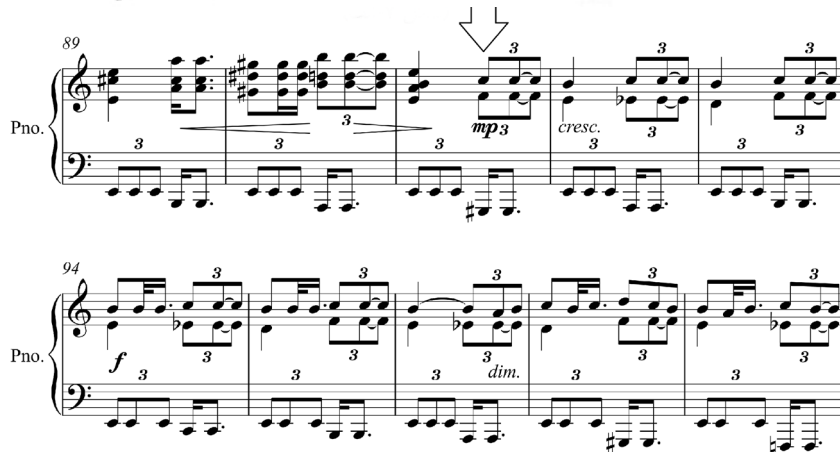


ب

تصویر ۶- بستر صوتی شهنواز بر مبنای شور لا (الف) و اصل ملودی کریشیم (ب).
ماخذ: (معروفی و زرین پنجه، ۱۳۸۹)



الف



ب

تصویر ۷- تم کریشیم بصورت تعدیل شده (الف) و کائُن بر روی تم (ب).
ماخذ: (پارتیتور قطعه توکانا اثر هرمز فرهت)

۴- بررسی هارمونی قطعه

آکوردهای تیرس با نت‌هایی اضافی. حال پرسش اینجاست که چگونه می‌توان تمامی این ترفندها را در کنار یکدیگر در یک قطعه بکار برد، بی‌آنکه به انسجام قطعه به لحاظ هارمونیک لطمه‌ای وارد شود. در ادامه، در راستای پاسخگویی به این پرسش، مثال‌هایی در این زمینه تحلیل خواهد شد.

چهار میزان ابتدایی قطعه شامل آکوردهایی کوارتال است که می‌توان فاصله‌ی چهارم موازی به همراه نت‌های "سل" در دست راست و پدال "می" در دست چپ را در سیستم تیرس توجیه کرد (تصویر ۸-الف). در واقع آکورد اول قطعه را می‌توان آکورد کوارتال (می-لا-ر-سل) بر پایه‌ی نت "می" دانست. آکورد دوم نیز می‌تواند آکورد کوارتال "فا-سی-می" باشد. در هر دو آکورد، با توجه به تنالیتنه و حضور "می" در باس و همچنین حرکت "سی" به "می"، می‌توان پایه آکوردها را نت "می" دانست. مطابق نظریه وینست پرسکی کتی، در آکوردهای کوارتال، صرف‌نظر از صدانویسی (فضاگذاری آکوردها)، پایه مبهم بوده و عواملی همچون بخش متحرک پایه را تعیین می‌کنند (پرسی کتی، ۱۳۷۵، ۱۲۲). به همین دلیل، نت "می" را می‌توان پایه هر دو آکورد دانست. در مورد آکورد دوم، با در نظر گرفتن مرکزیت می، کنار هم قرار گرفتن می و فا و تشکیل فاصله دوم، به تداعی شور "می" کمک می‌کند.

در خلال آکوردهای کوارتال در میزان سوم، آکورد تیرس می-سل-سی آمده است. آوردن آکوردی تیرس در میان آکوردهای کوارتال در اینجا، بافت را ناهمگون نمی‌کند، چرا که این آکورد از

می‌توان این قطعه را اثری نتوتال دانست که هدف آهنگساز در آن، استفاده از سبک هارمونی‌ها و صدادهی موسیقی قرن بیستم و نیز کنترپوان مُدال در آثار برخی آهنگسازان قرن بیستم بوده است. لازم به ذکر است که آهنگساز تاکید می‌کند: "هارمونی مدرن و هارمونی قرن بیستم اصطلاح کاملاً اشتباهی است چرا که این تعبیر را به ذهن متبادر می‌کند که چیزی مدون در زمینه هارمونی قرن بیستم وجود دارد" (ریاضی، ۱۳۸۷، ۱۴). اگر بخواهیم با آهنگساز هم‌داستان شویم، در واقع "هارمونی مدرن" و "هارمونی قرن بیستم" در معنای گفته شده، نمایانگر سیستم مدون و تثبیت شده‌ای از روابط تنال یا مدال است. از آنجایی که آهنگسازان پس از اریک ساتی و دبووسی، هریک راهی کمابیش جدا را در هارمونی و به تعبیر کلی‌تر چندصدایی پیش گرفته‌اند، نمی‌توان از "سیستم هارمونی قرن بیستم" در مقابل هارمونی عمومی (باخ تا برامس) یا (فونکسیونل کلاسیک) سخن گفت.

آهنگساز در این اثر، غالباً از آکوردهای کوارتال و گاهی آکوردهای تیرس استفاده کرده و ترفندهای متعددی را بکار برده است که به برخی از آنها اشاره می‌شود. الف) آکوردهای کوارتال که با ریتم مشابه با ملودی، آن را همراهی می‌کنند. ب) ایجاد تیرس‌های کنترپوانی در کنار آکوردهای کوارتال ج) تیرس‌های غیرفونکسیونل (د) بکارگیری آکوردهای تیرس در خلال آکوردهای کوارتال (ه) همراه شدن

تصویر ۸- تشکیل آکوردهای تیرس در کنار کوارتال. ماخذ: (پارتیتور قطعه توکانا اثر هرمز فرهت)

حرکت فادیز- فابکار- می در بم‌ترین نت آکورد، لا-سل-لا، دو بکار- دودیز- دوبکار، می- فادیز- سل در نظر گرفت یا می توان این آکورد کوارتال را، آکوردی حاصل از نت‌های غیر هارمونیک در چند بخش دانست. تعبیری مشابه، البته برای پیوند آکوردهای فونکسیونل، در کتاب دوبفسکی یافتنی است (دوبفسکی، ۱۳۹۱، ۴۰۲). در میزان‌های ۲۰ و ۲۱، توالی آکوردهای تیرس مشاهده می‌شود که در نظام فونکسیونل کلاسیک ارتباطی با یکدیگر ندارند و حالت بی‌ثباتی تنال را تداعی می‌کنند (تصویر ۸-ج). اسکلت اصلی این آکوردها در تصویر ۸-د آمده است.

در میزان‌های ۲۲ تا ۲۷، باز هم آکوردهای تیرس و کوارتال در دست راست در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در میزان ۲۸ تا ۳۳ نیز، خطوط کنترپوانی در مدهای ایرانی به همراه نت پدال "لا" حرکت‌های مخالف هم دارند. در این قسمت، وصل آکوردهای کوارتال و تیرس از آنجا که حاصل حرکت نرم بخش هاست، همگون و پذیرفتنی است (تصویر ۹-الف). هارمونی‌های ایجاد شده ناشی از حرکت کنترپوانی بخش‌ها را در هر مقطع، می‌توان به گونه‌ای متفاوت توجیه کرد، اما دیدگاه

حرکت کنترپوانی بخش‌ها تشکیل شده است و در واقع نت "می" نت‌های پدال و لا نیز نت همسایه است. پس می‌توان تعبیر نت‌های گذر در چند بخش از هارمونی فونکسیونل را در این بافت نیز معتبر دانست. همچنین در میزان ۱۳ این فواصل موازی روی تم، سکونس شده‌اند و مجدداً می‌توان همان فواصل و پیوندهای هارمونیک را مشاهده نمود.

همانطور که پیش‌تر گفته شد، در بخش‌هایی از قطعه، آکوردهای تیرس همراه با نت‌های اضافه شده می‌آیند. از جمله در میزان ۱۷، استفاده از هارمونی تیرس به همراه نت‌های اضافه شده مشاهده می‌شود (تصویر ۸-ب). میزان ۱۷ در دست راست، آکورد سل ماژور با دوم کوچک اضافه شده را نشان می‌دهد. در این مثال، در میان چندین آکورد تیرس، آکورد کوارتال در ضرب چهارم میزان ۱۸ آمده است. آکورد کوارتال مذکور یعنی ر-سل-دودیز-فا بکار، از حرکت کنترپوانی بخش‌های دو آکورد ضرب چهارم میزان ۱۸ و ضرب اول میزان ۱۹ تشکیل شده است. یعنی می‌توان آکورد کوارتال مذکور را حاصل از روی هم قرار گرفتن خطوط ملودیک در

تصویر ۹- آکوردهای ایجاد شده در اثر حرکت کنترپوانی بخش‌ها (الف) و ایجاد هارمونی‌های متفاوت در میزان‌های ۴۵-۴۹ (ب).
ماخذ: (پارتیتور قطعه توکانا اثر هرمز فرهت)

سی-می-لا-دیز (آکورد کوارتال چهارم درست-چهارم درست-چهارم درست-چهارم درست) با صدانویسی (فضاگذاری) "می" در باس است. در ادامه در میزان ۱۰۰، همانند میزان ۲۰، تیرس های غیرفونکسیونل، البته در ابعادی بزرگ تر نسبت به قبل مشاهده می شوند که این تسلسل تا میزان ۱۰۳ ادامه پیدا می کند. اسکلت اصلی این آکوردها در تصویر ۱۱- الف نشان داده شده است.

در دو میزان نهایی قطعه خاتمه روی تونیک یا "می" بوده که مجدداً از هارمونی کوارتال مشابه ابتدای قطعه استفاده شده و در آن پیوند دومینانت-تونیک تداعی می شود. در آکورد پایانی قطعه، دست چپ روی نت تونیک تأکید می کند و آکورد دست راست نیز آکوردی کوارتال با تکرار نت "لا" است. اگرچه تفکر هارمونیک آهنگساز عمداً مبتنی بر استفاده از هارمونی کوارتال است، اما تعبیر پلی کورد نیز چندان دور از واقعیت نیست.

هارمونیک در این مقطع، چندان راهگشا نیست. در میزان های ۴۵ تا ۴۹ آکوردهای تشکیل شده شامل فواصل اکتاو، پنجم، چهارم و گاه سوم هستند که حرکت های کروماتیک پایین رونده در دل این فواصل (در خط پایینی دست راست)، سبب تشکیل هارمونی هایی متفاوت در هر لحظه می شود (تصویر ۹-ب).

در میزان ۵۵، همچون میزان های ۴۵ تا ۴۹، فواصل اکتاو و تیرس و پنجم وجود دارند؛ ولی نسبت به حالت قبل تغییراتی مشاهده می شود. فواصل کروماتیک بالا رونده در دل آنها و همراهی استیناتویی تکرارشونده در دست چپ برگرفته از ریتم کریشیم، از جمله مهم ترین تغییرات هستند (تصویر ۱۰-الف). در میزان های ۶۴ الی ۶۸ هارمونی در دست چپ شکل متفاوتی را به خود می گیرد (تصویر ۱۰-ب و ج). آکورد (تصویر ۱۰-ب) را براحتی می توان بصورت یک آکورد کوارتال چهارصدایی توجیه کرد که متشکل از نت های فادیز-

الف

ب

ج

تصویر ۱۰- تشکیل آکوردها به همراه استیناتوی برگرفته از تم (الف) آکورد کوارتال استفاده شده (ب).
ماخذ: (پارتیتور قطعه توکاتا اثر هرمز فرهت)

تصویر ۱۱- اسکلت اصلی آکوردهای اجرا شده (الف) و کادانس بر روی تونیک در میزان‌های پایانی. ماخذ: (پارتیتور قطعه توکاتا اثر هرمز فرهنگ)

نتیجه

نبوده است، اما از منظر مدال می‌توان تاثیر مدهای موسیقی ایرانی را با رویکرد تعدیل شده یافت. همچنین یکی از دلایل وجود تاثیرات مدال در تمام بخش‌های قطعه، گرایش آهنگساز برای انسجام بخشی به اثرش بود. از سوی دیگر، رویکرد هارمونیک آهنگساز مبتنی بر تکنیک‌های مورد استفاده در قرن بیستم نظیر هارمونی کوارتال (کوئینتال)، و ترکیب هارمونی تیرس و کوارتال بود. البته برای همگونی صدادهی نیز ترفندهایی نظیر صدانویسی متناسب دو سیستم کوارتالی و تیرس‌های غیرفونکسیونل در قطعه در نظر گرفته شده است. پس از بررسی مشخصه‌های این قطعه می‌توان به جنبه‌های نوآورانه این اثر و اهمیت آن در رپرتوار سازی آهنگسازان ایرانی پی برد.

در این پژوهش، ویژگی‌های مختلف قطعه "توکاتا" اثر هرمز فرهنگ را از منظر فرم، ژانر، هارمونی و مد مورد بررسی قرار گرفت. از دیدگاه ژانری می‌توان این قطعه را یکی از بدیع‌ترین قطعات در رپرتوار موسیقی آهنگسازان ایرانی دانست. آهنگساز با بهره‌گیری از ملودی محلی کریشیم و قابلیت موتویک آن، دست به آفرینش قطعه‌ای در ژانر توکاتا زده است. در عین حال رویکرد آهنگساز به توکاتا، همچون بسیاری آهنگسازان دیگر، در جهت نمایش جنبه‌های ویرتوئوزیستیک، پاساژهای قابل ارائه با سازهای شستی‌دار، تغییرات ناگهانی در کاراکتر، کروماتیزم گسترده، بخش‌های پلی فونیک، کیفیت کوبه‌ای پیانو بود. با وجود اینکه هدف آهنگساز، ساخت کمپوزیسیون ایرانی

پی‌نوشت‌ها

- 6 Claudio Merulo (1533-1604).
 - 7 Giovanni Gabrieli (1557-1612).
 - 8 Michelangelo Rossi (1602-1656).
 - 9 Dietrich Buxtehude (1673-1707).
 - 10 Alessandro Scarlatti (1660-1725).
 - 11 Interlocking Positions.
 - ۱۲ پروکفیف خود تاکید کرده است که در توکاتای ر مینور اپوس ۱۱، از دو الگوی متفاوت ریتمیک منظم بهره جسته است که منجر به نوعی هایپرمتریک شده است (Minturn, 1997, 41-221).
 - 13 Kammermusik.
 - 14 Proposta.
- معنای این واژه در ایتالیایی پیشنهاد یا طرح است که می‌توان آن را معادل سوزه در کائن یا فوگ در نظر گرفت (گریگوروف و مولر، ۱۳۹۱، ۱۲۵-۱۲۶).

- ۱ تعبیر تنال آزاد برگرفته از کتاب رالف تورک است (تورک، ۱۳۸۷، ۸۴). تعبیر کلی‌تری نیز تحت عنوان تونالیته غیرکارکردی (non-functional tonality) وجود دارد که همه انواع موسیقی تنال در قرن بیستم را در بر می‌گیرد و بدین معناست که تن مرکزی و رابطه سلسه مراتبی بین درجات وجود دارد، اما این روابط از قوانین هارمونی دوران عمومی تبعیت نمی‌کند. تعبیر دوم نیز در همین کتاب یافتنی است (رک: همان، ۴۴). تعبیر دیگر که توصیف بهتری را بدست می‌دهد تعبیر تنالیته نو یا نئوتنالیته (Neo-Tonality) است. موسیقی آهنگسازانی همچون بارتوک، مسیان، کدای، شستاکوویچ، پروکفیف، بریتن را در این تقسیم‌بندی قرار داده‌اند (Salzman, 1974). همچنین تعبیر تنالیته‌های نو نیز پیشنهاد شده است (Siberman, 2006).
- 2 Maurizio Cazzati.
- 3 Southern Toccatas.
- 4 Northern Toccatas.
- 5 Girolamo Diruta (1554-1610).

Drabkin, William (2001), *Fantasia: The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London.

Gutman, David (1990), *Prokofiev: The Illustrated Lives of the Great Composers*, Omnibus Press, London.

Hwa Song, Seon (2011), *A Study Of Selected Piano Toccatas in The Twentieth Century*, D.M.A Dissertation, Florida State University, Florida.

Kirby, Frank Eugene (2003), *Music for Piano: A Short History*, Amadeus Press, New York.

Kosnik, James Walt (1979), *The Toccatas of Johann Jakob Froberger: A Study of Style and Aspect of Organ Performance*, The University of Rochester, Rochester.

Lee, Hey Won (2008), *The Toccata and the history of Touch: A Pianists Survey of the Symbiosis of Style and Performance Practice of Selected Toccatas from Froberger to Muczynski*, D.M.A thesis, The University of Nebraska - Lincoln.

Minturn, Neil (1997), *The Music of Sergei Prokofiev*, Yale University Press, New Haven.

Salzman, E (1974) *Twentieth-Century Music: An Introduction*, Prentice-Hall History of Music Series, Englewood Cliffs, London.

Schmitz, Eric (1996), *The Piano Works of Claude Debussy*, Dover, New York.

Silberman, Peter Scott (2006), *Neighbor Spaces: A Theory of Harmonic Embellishment for Twentieth-Century Neotonal Music: Ph.D. Dissertation*, University of Rochester, Eastman School of Music.

15 Risposta;

جواب یا مخالفت که آن را می توان معادل جواب سوژه در نظر گرفت (همان).

فهرست منابع

پرسی کتی، وینسنت (۱۳۷۵)، هارمونی در قرن بیستم، ترجمه هوشنگ کامکار، انتشارات دانشگاه هنر، تهران.

تورک، رالف (۱۳۸۷)، کارکرد هارمونی در قرن بیستم، ترجمه محسن الهامیان، نشر افکار، تهران.

دویفسکی، یوزف (۱۳۹۱)، هارمونی، ترجمه مسعود ابراهیمی، نشر هم آواز، تهران.

گریگوروف، س و مولر، ت (۱۳۹۱)، آموزش پلی فنی، نشر هم آواز، تهران. هودیه، آندره (۱۳۸۵)، فرم های موسیقی، ترجمه محسن الهامیان، دنیای نو، تهران.

موسی معروفی و نصرا... زرین پنجه (۱۳۸۹)، کتاب دوم دستور مقدماتی تار و سه تار، به کوشش روح الله خالقی، نشر سرود، تهران.

ریاضی سروش (۱۳۸۷)، گفتگو با هرمز فرهنگ، نشریه گزارش موسیقی، شماره ۱۹، ۲-۱۷.

Apel, Willi (1972), *The History of Keyboard Music to 1700*, (H. Tischeler, Trans.), Indiana University Press, Bloomington.

Bradshaw, Marry (1972), *The Origin of the Toccata*, American Institute of Musicology, Rome.

Bukholder, Peter J; Grout Donald J & Claud Palisa (2006), *A History of Western Music*, W.W Norton and Company, New York.