صفحات ۵ - ۱۳ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۵، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۹

رویکرد هارمونیک مرتضی حنانه با نگاهی بر قطعه «بزرگداشت فردوسی»

محمدرضا تفضلی*[۱]، حسین قنبری[۲]، ایمان فخر[۳]

[۱]عضو هیأت علمی دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲]دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر، دانشگاه تهران، ایران.
[۳]عضو هیأت علمی دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۷/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۱۱/۱۹)

چکیده

بی‌گمان رویکرد هارمونیک مرتضی حنانه در استفاده از مدهای موسیقی دستگاهی و پدیدآوردن زبانی نو درخور تأمل است. هدف این پژوهش بررسی رویکرد هارمونیک حنانه در اثر«بزرگداشت فردوسی» بوده و فرض بر آن است که هارمونی اثر یا به تعبیر آهنگساز هارمونی زوج، برگرفته از موسیقی دستگاهی ایران باشد. این نوشته در ابتدا به روش توصیفی تحلیلی به مدهای مورد استفاده و رابطه‌ی آن با رویکرد هارمونیک حنانه می‌پردازد. رویکرد هارمونیک حنانه نوعی پلی‌مدالیته در جهت تقویت فواصل ساختاری و شاخص دستگاه است که آهنگساز ریشه آن را در اهمیت فواصل چهارم درست در موسیقی ایران می‌داند. برای نمونه در این اثر با به‌کارگیری هم‌زمان شور می و دشتی متعلق به آن (دشتی سی)، نتهای می و سی اساس بیشتر آکوردهای قطعه را تشکیل می‌دهند و آهنگساز نتهایی به‌عنوان متبدلات به این فاصله می‌افزاید. گزینش فاصله متغیر مذکور (متبدل) به گونه‌ای است که تأثیر مد مورد نظر را و نیز تأثیر میکروتن را به‌صورت هم‌زمان تداعی کند. برای مثال، آکورد مورد استفاده در ابتدای قطعه متشکل از می-سی (ثوابت) و فا است که همزمانی می و فا تداعی‌کننده فا سری است. پس از بررسی نمونه‌ها می‌توان نتیجه گرفت در رویکرد حنانه، هارمونی‌ها، غالباً غیرتیرس و مبتنی بر مدهای ایرانی است و در پلی‌مدالیته در درون یک دستگاه ریشه دارد.

واژه‌های کلیدی

بزرگداشت فردوسی، هارمونی زوج، پلی مدالیته، مد.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۲۷۲۳۰۴، نمابر: ۰۲۱-۲۲۳۱۳۳۷۹، E-mail: mrezatafazzoli@gmail.com

مقدمه

رویکردهای متفاوتی را می‌توان در چندصدایی موسیقی ایران مد نظر داشت که طیف وسیعی از تکنیک‌ها را در بر می‌گیرند. در برخی نمونه‌ها تم مبتنی‌بر موسیقی ایرانی ولی هارمونی برگرفته از سیستم فونکسیونل غربی است. در حالی که در برخی آثار با کنارگذاشتن نظام فونکسیونل دوران هارمونی عمومی، تأثیرات مدهای ایرانی در زمینه چندصدایی نیز مشاهده می‌شود. مرتضی حنانه در جستجوی راهی نو برای پدیدآوردن چندصدایی در موسیقی ایران بود و هارمونی فونکسیونل غرب را برای پدیدآوردن چندصدایی در موسیقی ایران کارآمد نمی‌دانست. همچنین بر این باور بود که اساس موسیقی ایرانی نه بر مبنای تم بل بر مبنای تعدادی از ایده‌ها استوار است و چند صدایی موسیقی ایران باید برگرفته از مصالح موسیقی ایران باشد. برای تشریح این سیستم وی اصطلاح «هارمونی زوج» را پیشنهاد می‌دهد. در این رویکرد بجای استفاده از فواصل یکم، سوم، پنجم، هفتم و فواصل فرد برای هارمونیزه کردن از مکمل آن یعنی دوم، چهارم، ششم و... استفاده می‌شود (روشن روان، ۱۳۶۹، ۴۹).

آهنگساز بر این باور است که فواصل شاخص مدهای ایرانی دراین رویکرد برجسته می‌شوند و اهمیت این فواصل به اندازه ایست که اساسا کوک تار و سه تار بر مبنای فواصل چهارم است. برای نمونه در شور، اهمیت درجه چهارم و دوم و در رتبه‌ی بعد درجه ششم بالای شاهد انکار ناشدنی است؛ این در حالیست که در موسیقی تنال غرب فواصل پنجم شاخص هستند (بهروزی، ۱۳۷۲، ۳۳۰). حنانه در نظریه خود نت ناملایم را واجد یکی از شرایط زیر می‌داند الف) جزو اصوات دیاتونیک مد یا دستگاه نباشد یا با توجه به ترکیب اصوات مختلف و مسئلهٔ نسبیت و یا عادت گوش، نامطبوع احساس شود و یا در خود ملودی حالت انتظار برانگیزاند و در شنونده نیاز به حل ایجاد کند (حنانه، ۱۳۵۰، ۴۴). البته وی بر این موضوع نیز تأکید می‌کند که نمی‌توان برروی هر درجه‌ای چنین آکوردی را گذاشت و هر صدا منطق خاص به خود را داراست. امیرعلی حنانه در تشریح هارمونی زوج به مقوله کنترمد و نحوه بدست آوردن آن اشاره می‌کند بطوریکه کنترمد حرکت خلاف مد دارد. او نیز همچون مرتضی حنانه درجات اول و چهارم را داری اهمیت ویژه‌ای می‌داند.[1] به منظور یافتن جزئیاتی بیشتر در مورد این رویکرد هارمونیک به تحلیل اثر بزرگداشت فردوسی پرداخته خواهد شد.[3]

در مورد پیشینه پژوهش در مورد آثار حنانه می‌توان به نمونه‌هایی اشاره کرد که هارمونی حنانه را در قالب آکوردهای کوارتال و نیز کوییننتال تحلیل می‌کنند (روشن‌روان،۱۳۶۹؛ مرادیان، ۱۳۹۳). البته می‌توان ساختمان برخی آکوردهای مورد استفاده در آثار حنانه را برمبنای آکوردی کوارتال (و کوییننتال) توجیه کرد؛ برای نمونه می‌توان آکورد تشکیل شده بر روی شاهد دشتی سی[2] (سی، می، فا) را آکوردی کوارتال بر مبنای فا دانست. اما این رویکرد به تنهایی نمی‌تواند ارتباط بین فواصل ساختاری مدها و دلیل استفاده از آن را توجیه کند؛ به علاوه گاهی نمی‌توان حضور برخی آکوردها درآثار وی را بر مبنای سیستم کوارتال توجیه کرد. برای نمونه در شور می (با تبعیت از سیستم اعتدال متساوی) حضور آکورد تشکیل شده بر روی درجه اول شور یعنی می، فا، لا یا آکورد تشکیل شده بر روی درجه پنجم (دشتی سی) سی، دو، می که آکوردهای نسبتا پرکاربردی در هارمونیزهکردن دشتی هستند، با وجود اینکه ساختمان تریادی ندارند، از توجیه کوارتالی (کوییننتالی و معکوس‌های آن) نیز تبعیت نمی‌کنند. آکورد دوم در آثار آهنگسازان دیگر همچون محمدرضا درویشی یافتنی است که حضور نت متغیر سی‌کرن را در دشتی تداعی می‌کند. علاوه براین به نظر می‌رسد که رویکرد هارمونیک حنانه از روی هم قرارگرفتن مدهای مختلف، به نوعی حاصل از رویکرد خاصی به پلی‌مدالیته باشد. حنانه در مصاحبه‌ای با داوود رمزی در رادیو، به تاثیرپذیری خود از پلی‌مدالیته بارتوک و راول در نظریه‌پردازی خود اشاره می‌کند.

در نتیجه برای پی‌بردن به وجوهی از رویکرد هارمونیک حنانه باید روشی دیگر را آزمود. در واقع پرسش اساسی این پژوهش بدین شرح است که عناصر آهنگسازی از قبیل مد و فواصل شاخص آن چگونه در خدمت چندصدایی‌شدن موسیقی حنانه قرار گرفته‌اند؟ و اساساً ارتباط بین جایگاه درجات خاص، روند حرکت ملودیک، پرش‌ها و تاکیدها (شاخصه‌ها و عامل تمایز یک مد) با هارمونی مورد استفاده در این اثر چیست و این رویکرد از کجا نشات می‌گیرد؟ برای یافتن پاسخ پرسش‌های مذکور ابتدا به ساختار مدال قطعه و سپس به ارتباط هارمونی در قطعه در بزرگداشت فردوسی پرداخته خواهد شد.

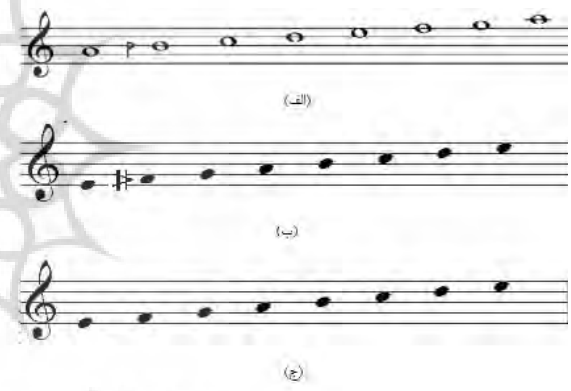
۱. بررسی مُدال قطعه بزرگداشت فردوسی و رویکرد هارمونیک در آن

اثر بزرگداشت فردوسی در مد شور می و دشتی سی ساخته شده است که البته این مدها با تبعیت از سیستم اعتدال متساوی در موسیقی غرب بکار گرفته شده‌اند. لازم به ذکر است در بسیاری از قسمت‌های قطعه شاهد استفاده هم‌زمان دو مد یا گوشه یا رویکردی پلی مدال هستیم که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد. مد شور لا بدون در نظر گرفتن آلتراسیون‌ها و متغیرهای آن در گوشه‌های مختلف به شرح زیر است (تصویر۱-الف). با انتقال شور مورد نظر به می، علامت سرکلید فا سری خواهد بود (تصویر۱-ب). آهنگساز در قطعه مذکور فا بکار را معادل تعدیل‌شده فا سری در نظر گرفته است و بدین‌ترتیب بستر صوتی مشابه فریژین می‌خواهد بود (تصویر۱-ج). البته آنچه که این مد را از فریژین متمایز می‌کند، گردش‌های ملودیک، فاصله ساختاری دستگاه، تاکیدها، نقش درجات و...است. در صورتی که نت درجه پنجم شور، شاهد در نظر گرفته شود، مقام دشتی سی بدست می‌آید که در آن سی کرن به‌صورت متغیر وجود خواهد داشت که بدلیل تطابق با سیستم اعتدال مساوی، آهنگساز از آن صرف نظر می‌کند و راهکاری هارمونیک را برای تداعی آن در نظر می‌گیرد.

نت مرکزی در خط ملودی (بدون در نظرگرفتن همراهی) غالباً نت سی و در نتیجه تداعی‌گر دشتی سی است که جملات همچون نظام دستگاهی بر روی می (شور می) خاتمه می‌یابند ولی خطوط همراهی ملودی را می‌توان در شور می تحلیل کرد و مرکزیت آن را می در دستگاه شور دانست. همانطور که (تصویر ۲) نشان می‌دهد، پایان مقدمه و شروع بخش A در میزان۱۱ خاتمه و شروع آواز از نت سی است.

آلتراسیون در قسمت‌هایی از اثر را می‌توان در گوشه‌ی عشاق تحلیل کرد. مقام عشاق در شور لا به ترتیب زیر است (تصویر۳- الف). در صورت تعدیل سازی فا سری به فادیز بستر صوتی تصویر۳-ب بدست می‌آید و در صورت انتقال به شور می بستر صوتی همچون تصویر (۳- ج) خواهد بود.

البته حنانه با توجه به تحقیقاتش در زمینه‌ی صدادهی گوشه‌ها، در همراهی پیانو از هارمونی های متناسب با گوشه «عشاق» استفاده کرده است. در ادامه روند موسیقی باز هم به دشتی «سی» باز می‌گردد؛ خطوط همراهی و نیز فرودها را می‌توان وابسته به فضای شور«می» دانست. پایان کدای اثر نیز خاتمه روی نت می و حضور آن را تثبیت



(تصویر۱- الف) بستر صوتی شور. لا. (تصویر۱- ب) انتقال شور به مایه می. (تصویر۱- ج) و شور تعدیل‌شده در می.

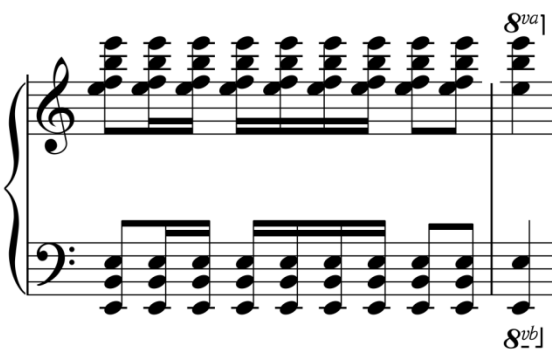
(تصویر۳- الف)مقام عشاق در شور لا. (تصویر۳-ب) مقام عشاق در شور لا تعدیل شده. (تصویر۳- ج)انتقال مقام عشاق در در شور می. (تصویر۳- د) مثال برگرفته از قطعهٔ بزرگداشت فردوسی در مقام عشاق.

می‌کند (تصویر ۴).

۲. رویکرد هارمونیک حنانه

همانطور که پیشتر اشاره شد رویکرد هارمونیک حنانه در چندصدایی مبتنی بر مدها و گوشه‌های مورد استفاده در آثارش است که خود نام هارمونی زوج را بر آن می‌نهد و معتقد است این موضوع با موسیقی ایران توافق بیشتری دارد. اما پرسش اینجاست که چه ارتباطی بین مدهای مورد استفاده و هارمونی وجود دارد؟ در آثار مبتنی‌بر مدها می‌توان درجاتی خاص را در روند هارمونیک مورد تأکید قرار داد. چنین موضوعی در نظریه های موسیقی هارمونی قرن بیستم نیز وجود دارد. برای نمونه وینسنت پرسیکتی برای تعیین آکوردهای اصلی مدهایی همچون فریژین بر این باور است که آکوردهای اصلی این مدها باید به گونه‌ای تعیین شوند که وجه تمایز آنها با مینور یا ماژور هم نام و نیز ماژور نسبی آنها مشخص شود. به‌طور مثال، برای تعیین آکوردهای اصلی "فریژین می" می‌توان آن را با مد می مینور (مینور هم نام) مقایسه کرد. وجه تمایز فریژین و مد مینور تئوریک در درجه دوم این مد است که باید در آکوردها مورد تأکید قرار گیرد. بدین ترتیب تریادهای اصلی مد فریژین علاوه بر تونیک،فا –لا- دو (درجه II)،سی- ر- فا(درجه V)، ر فا لا (درجه VII) خواهند بود. که در این میان سی ر فا بدلیل تداعی فضای موسیقی تنال کنار گذاشته می‌شود (پرسیکتی، ۱۳۷۵). نمونه دیگر در مورد به‌کارگیری چنین

تصویر ۲- شروع بخش A در دشتی سی.



تصویر۴- پایان قطعه.

رویکردی در موسیقی ایرانی و دستگاه چهارگاه تعدیل شده است. می‌توان با به‌کارگیری بستر صوتی چهارگاه تعدیل‌شده که مشابه گام دوبل هارمونیک است، در خطوط هارمونی درجه دوم و فرود از آن به روی شاهد را مورد تأکید قرار داد. برخی آهنگسازان از چنین رویکردی در هارمونیزه‌کردن چهارگاه بهره می‌برند. برای نمونه فرهاد فخرالدینی در کتاب هارمونی ایرانی از آکوردهای هفتم تشکیل شده برروی درجه هفت چهارگاه و پنجم نام می‌برد که به ترتیب آکوردهای ششم افزوده آلمانی و فرانسوی هستند (فخرالدینی، ۱۳۹۴، ۳۱۵). در واقع اگر بستر صوتی چهارگاه دو را در نظر بگیریم در سیستم تعدیل‌شده، نتهای دو، ربمل، می، فا،سل،لابمل، سی، دو بدست می‌آید. آکوردهای مذکور سی، ربمل، فا، لابمل[۴] و نیز سل، سی، ربمل، فا خواهند بود. وجه تمایز چهارگاه و ماژور (نتهای ر بمل و لا بمل) در هر دو آکورد مورد تأکید قرار می‌گیرند. همچنین حل ویژه‌ی این دوآکورد بر روی تونیک ماژور این موضع را برجسته‌تر می‌کند.

چنین رویکردی در مورد هارمونی‌های غیرتریادیک نیز می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد. بطور مثال می‌توان به هارمونی مورد استفاده درقطعه پروانه اثر امانوئل ملیک- اصلانیان اشاره کرد.

در اثر بزرگداشت فردوسی می‌توان ساختار برخی آکوردها را کوارتال (و کوینتال) دانست؛ اما تحلیل این آکوردها به‌عنوان آکوردهایی کوارتال در بسیاری موارد کارآمد نیست چرا که اهمیت و نقش درجات خاص و تأکید بر مد مورد استفاده در این رویکرد نادیده گرفته می‌شود. علاوه براین به نظر می‌رسد هارمونی زوج در این اثر حاصل روی هم قرار گرفتن خطوط افقی یا نگرشی پلی‌فونیک (افقی) باشد. در واقع می‌توان در آثار حنانه نوعی خاص از پلی‌مدالیته را مشاهده کرد.

نمونه‌هایی از رویکرد پلی‌فونیک را در آثاری همچون کاکوتی، رقصی برای او و کاپریس برای پیانو و ارکستر می‌توان یافت. در قطعه اول، آهنگساز از رویکرد مدال سریال و در قطعه دوم به‌صورت هم‌زمان از مقام دشتی (پیانو سلو)، مقام همایون (سازهای زهی) و دستگاه نوا (سازهای بادی) استفاده می‌کند.[۵] به نظر می‌رسد حنانه در تئوری خود متاثر از استراوینسکی، راول و دبوسی و نیز بارتوک باشد. با این تفاوت که پلی‌مدالیته در آثار وی متفاوت با آهنگسازان مذکور است. در واقع پلی‌مدالیته در آثار حنانه در راستای برجسته‌کردن فواصل شاخص مدها و در درون یک دستگاه قرار دارد.

در میان آهنگسازان رویکردهای متعددی به پلی‌مدالیته وجود دارد و برخی از ایشان نوعی پلی‌تونالیته را نیز بکار می‌گیرند. گاهی می‌توان بی‌تونالیته را در بافتی هارمونیک مد نظر قرار داد. برای نمونه در برخی آثار راول همچون Surgi de la croupe et du bond حضور پدال آکوردی و آپاژیاتورهای حل‌نشده بهتر است به‌عنوان نوعی پلی‌تنالیته تحلیل شود. شارل کوکلن چنین تحلیلی را معتبر می‌داند (کوکلن، ۱۳۸۹، ۳۲۹-۳۳۰).

در آثار بارتوک نیز می‌توان نوعی پلی‌مدالیته و گاهی بی‌مدالیته را مشاهده کرد که نتیجه آن نوعی کروماتیزم است. در قطعات مختلفی از مجموعه میکروکاسموس شماره ۱۰۵، جلد پنجم از کلاویه‌های سفید در مقابل سیاه در دو دست استفاده کرده است (Stein, 2005, 77-78) یکی دیگر از موارد همزمانی ماژور و مینور بر روی یک تن مرکزی است (Kárpáti, 1994) یا همچنین می‌توان با استفاده هم‌زمان مد فریژن و لیدین بر روی یک تن مرکزی ۱۲ نت کروماتیک را به‌صورت هم‌زمان داشت که در میکروکاسموس نمونه‌ای از آن وجود دارد (Suchoff, 2002, 130). از آنچه گفتیم می‌توان به این نکته پی‌برد که رویکرد بارتوک در پلی‌مدالیته دستیابی به نوعی کروماتیزم و سازماندهی آن با مدهاست. حتی چنین رویکردی در مواردی که همراه با پلی‌تونالیته باشد، گاه می‌تواند به آتونالیته ختم شود. تسلط آتونالیته تا حدی است که برخی پژوهشگران در زمینه آثار بارتوک، رویکرد سلولی را ارجح می‌دانند (Wilson,1992).

در مثال زیر از برگرفته از موومان سوم کوارتت شماره ۴ اثر بارتوک، همچون اثر پیش گفته از میکروکاسموس با به‌کارگیری رویکردپلی‌مدال، دو مد پنتاتونیک (کلاویه‌های سیاه) در مقابل

تصویر ۵- نمونه‌ای از پلی‌مدالیته در اثر بارتوک. مأخذ: (کوراتت شماره ۴ اثر بارتوک، موومان سوم)

کلاویه‌های سفید قرار می‌گیرند که نتیجه آن استفاده از ۱۲ نت کروماتیک است. در مثال زیر ویلن ۲ و ویولا نتهای کلاویه‌های سفید را به صدا در می‌آروند و این در حالیست که ویلن ۱ و ویلنسل نتهای کلاویه‌های سیاه را به صدا در می‌آورند (تصویر ۵).

در موسیقی حنانه پلی‌مدالیته گرچه شاید گاهی به کروماتیزم منجر شود اما عمدتا در خدمت بر جسته‌سازی مدها و مقام‌های درون یک دستگاه است. برای نمونه در دستگاه شور تعدیل‌شده می‌توان دانگهای درآمد شور و دشتی را به‌صورت هم‌زمان استفاده کرد. نتیجه چنین رویکردی پدید آمدن نوعی پلی‌فنی در قالب پلی‌مدالیته خواهد بود. برای نمونه در ابتدای اثر استفاده از شور می در دست چپ پیانو و دشتی سی در دست راست موجب ایجاد نوعی پلی‌مدالیته در درون شور می می‌شود (تصویر ۷).

در ادامه می‌توان به به‌کارگیری هم‌زمان مد عشاق و درآمد شور اشاره کرد. هارمونی قطعه در میزان بیست و هفتم در جهت تثبیت گوشه عشاق پیش می‌رود. از قراردادن نتهای اساسی دانگ شور و عشاق در کنار یکدیگر یعنی لا- می و ر آکوردی ایجاد می‌شود که بخش B آهنگساز عمدتا بر آن تأکید می‌ورزد. آکورد پدیدآمده از روی هم قرارگرفتن دانگهای مذکور لا، ر، می‌خواهد بود. چنین پلی‌مدالیت‌های در قطعه مذکور اغلب با حرکت مخالف همراه است که باعث استقلال بخش‌ها می‌شود و در واقع آن را می‌توان نوعی رویکرد کنترپوآنی دانست. اما در عین حال، از منظر عمودی، فواصل از نوع غیرتیرس است و اغلب در راستای تئوری هارمونی زوج خواهد بود. به بیان دیگر محصول عمودی چنین کنترپوآنی، هارمونی زوج خواهد بود. به‌همین دلیل نه تنها توضیح ساختاری آکوردها و توجیه آنها صرفا به‌عنوان آکوردهای کوارتال و کوینتال چندان کارآمد نیست بل اصطلاح هارمونی زوج بدون در نظرگرفتن شاخصه‌های مد و رویکرد پلی‌مدال می‌تواند گمراه‌کننده باشد. آهنگساز خود نیز همواره تأکید می‌کند که نمی‌توان بر روی هر درجه‌ای فواصل ۲، ۴، ۶ را قرار داد (روشن‌روان، ۱۳۶۹، ۴۹-۵۰).لازم به ذکر است با توجه به مصاحبه‌های موجود از حنانه می‌توان نتیجه گرفت رویکردی تکاملی در تدوین نظریه چندصدایی در آثار آهنگساز وجود دارد و همهٔ آثار از یک رویکرد تبعیت نمی‌کنند. اما با بررسی اثر بزرگداشت فردوسی و نقل قول‌های پیش‌گفته می‌توان رویکرد هارمونیک حنانه را نتیجه چند خصیصه کلی دانست که عبارتند از:

۱. تئوری ارتباط بین مدها در یک دستگاه و بین دستگاه‌ها و ایجاد پلی مدالیته در قالب یک دستگاه؛

۲. نگرش کنترپوآنی نسبت به خطوط، استقلال بخش‌ها در قالب حرکات مخالف و کنترمدال در تشخص‌بخشیدن به گوشه‌ها؛

۳. نگرش ملودیک در تأکید بر درجات خاص در موسیقی دستگاهی ایران با مواردی همچون ریتم، پرش در گستره‌ی فاصله ساختاری و انگاره‌ها (موتیف‌ها)ی هر گوشه.

در تئوری حنانه ارتباط بین مدها و گوشه‌ها و دستگاه‌ها می‌تواند عاملی برای هارمونیزه‌کردن باشد. برای نمونه در یکی از مصاحبه‌ها چنین گفته است که از آنجا که در دستگاه شور درجه چهارم مربوط به شهناز است و شنوندگان به وفور آنها را در ارتباط با یکدیگر شنیده‌اند، شنیدن هم‌زمان آنها مطبوعیت را دوچندان می‌کند (روشن‌روان، ۱۳۶۹، ۵۰). در واقع حنانه مطبوعیت را نتیجه ارتباط می‌داند. تئوری ارتباط مدها و مقام‌ها به‌صورت ملودیک و در کنار یکدیگر موجب می‌شود بتوان آنها را به‌صورت عمودی و در بافت چندصدایی نیز بکار گرفت. از این گفته می‌توان نتیجه گرفت که ارتباط بین مدها یا گوشه‌ها در یک دستگاه و قرار گرفتن آنها در یک مجموعه، شنیدن هم‌زمان آنها به‌صورت پلی‌مدال ممکن می‌سازد و چنین رویکردی عامل پدید آمدن نوعی هارمونی می‌تواند باشد که پیشتر در مقایسه‌ی رویکرد پلی‌مدال حنانه با بارتوک به آن اشاره شد. البته بر مبنای تئوری پیش‌گفته بین چند دستگاه نیز می‌توان به چنین ارتباطی اندیشید.

همانطور که گفته شد یکی از اساسی‌ترین فواصل در هارمونی زوج، فاصله چهارم است که حنانه آن را به‌عنوان عضوی ثابت در نظر می‌گیرد. در کتاب گام‌های گمشده نیز حنانه به شواهدی تاریخی درجهت اهمیت درجه چهارم در موسیقی یونان و در موسیقی ایران اشاره می‌کند (حنانه، ۱۳۹۰). به همین دلیل حضور چنین فاصله‌ای به‌عنوان فاصله‌ای هارمونیک و در بسیاری گوشه‌ها (و نه همه‌ی آنها) به‌عنوان واخوان قابل پذیرش است. نقش ویژه کوک چهارم در سازهایی مانند تار و سه تار در جایگاه ملودیک، مرکزیت آن نسبت به دو دانگ در دستگاه‌هایی مانند شور، اهمیت این درجه را می‌رساند (طلایی، ۱۳۹۵، ۱۳). علاوه براین، چهارم درست‌را می‌توان به‌عنوان کوچک‌ترین فاصله‌ی ملایم کامل در سری هارمونیک در نظر گرفت. در شیوه تارنوازی قدیم نوازندگان همراه با ملودی سیم واخوان (اغلب به فاصله چهارم درست با مقام) به صدا در می‌آوردند. پس از این فاصله در کوک‌کردن فاصله پنجم درست قرار دارد (طلایی، ۱۳۹۵، ۱۳).

بدلیل اهمیت و نقش محوری فواصل چهارم در موسیقی مقامی ایران، در بسیاری نمونه‌ها سکوئنس‌های ملودیک در فاصله‌ی چهارم اتفاق می‌افتد. میزان‌های ۴۸ تا ۵۳ یک بخش رابط چهارمضراب گونه را در بر می‌گیرد که می‌توان آن را شامل دو جمله دانست. در رابط مذکور، در هنگام فرود بر روی شاهد طی حرکت سکوئنسی در ابتدا

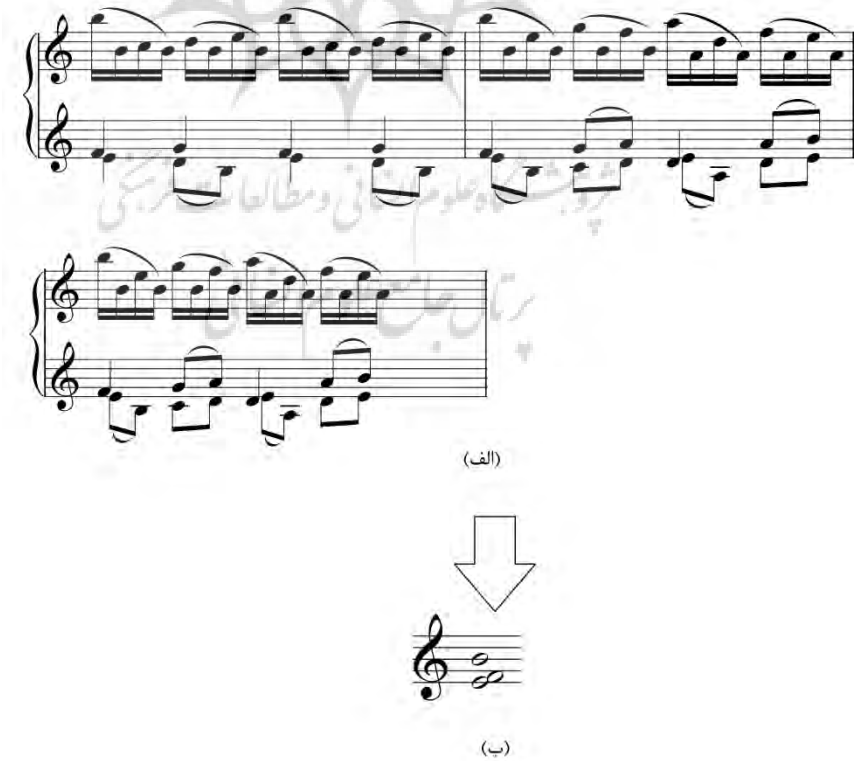
تصویر ۶- سکوئنس در فاصله چهارم و ایست روی چهارم بالای شاهد.

بر روی چهارم بالای شاهد ایست انجام می‌شود و سپس با انجام حرکت سکوئنسی بر روی شاهد فرود می‌آیند. همچنین در ملودی آواز، میزان‌های ۲۰-۲۷، فرود جمله اول پریود بر روی چهارم بالای شاهد است و فرود یا خاتمه جمله دوم بر روی شاهد است (تصویر ۶).

با توجه به مطالب پیش گفته، فاصله چهارم درست در هارمونیزه کردن دستگاه‌هایی مانند شور می‌تواند به‌عنوان فاصله‌ای ثابت فرض شود. در قطعه بزرگداشت فردوسی، نتِ سی، شاهد دشتی و نتِ می، شاهد شور هستند که به‌صورت فاصله‌ای ثابت برای غالب آکوردهای قطعه در می‌آیند. در نتیجه، آکورد نخست این اثر متشکل از نتهای می و سی به همراه فا است که به‌صورت پنجم درست فضاگذاری شده و به آن نت فا نیز به‌عنوان نتی مهم در دستگاه شور (محسوس پایین‌رونده) اضافه شده است (تصویر۷- الف). حضور چنین نتی به‌صورت هارمونیک به تمایز این مد از مینور نیز کمک می‌کند. چرا که اگر آکورد به صورت می- سل-سی بود، از تأثیر مد شور نیز کاسته می‌شد و آکورد تداعی کننده مد مینور می‌بود. همزمانی نت فا و می نیز که در سه میزان فوق، در دست چپ آمده و در بسیاری از قسمت‌های این قطعه نیز تکرار شده، به دلیل ایجاد فضای فرود است. ناملایمت حاصل از به‌کارگیری نیم‌پرده‌ای می و فا به‌صورت هم‌زمان لزوم فرود و گرایش به سمت تونیک را ایجاد می‌کند. از طرفی حافظه شنیداری از شور نیز با به‌کارگیری این فاصله تداعی می‌شود. بسیاری از ناملایمت‌های فاصله‌ای در حافظه‌ی شنیداری شنونده موسیقی ایرانی حضور دارد. از جمله به‌کارگیری نتهای تونیک و زیر تونیک به‌صورت هارمونیک به‌عنوان نت واخوان در دستگاه شور از اهم آن است. برای نمونه، در اجرای شور سل در سه تار کوک به‌صورت دو سل دو فا است که در هنگام فرود فا به همراه شاهد سل به گوش می‌رسد. در نتیجه این تجربه ایجاد فاصله ناملایم را می‌توان در هارمونیزه‌کردن نیز بکار گرفت.

یکی دیگر از رویکردهای هارمونیک حنانه تداعی فواصل میکروتن با استفاده از فواصل سیستم اعتدال مساوی است. آهنگساز در این جستجو، فاصله دوم کوچک و ناملایمت ناشی از آن را راهی برای تداعی فواصل میکروتن می‌داند. برای نمونه برای تداعی فا سری در شور می از فاصله هارمونیک فا و می به همراه یکدیگر استفاده می‌کند و نیز برای تداعی سی کرن متغیر شور می از فاصله سی و دو بهره می‌گیرد. هر دو مورد ذکر شده در طول قطعه یافتنی است. به‌عنوان مثال استفادهی هم‌زمان نتهای می و فا بکار در میزان ابتدایی قطعه، همانطور که قبلا اشاره شد، نه تنها وجه تمایز مد مذکور از می مینور را می‌رساند، بل خاصیت مد شور را نیز تداعی می‌کند (تصویر ۷-ب).

در آثار برخی آهنگسازان از جمله موسم گل اثر محمدرضا درویشی نیز می‌توان رویکرد یادشده را یافت. برای نمونه در این اثر برای تداعی نت ر کرن در دشتی ر، آکورد به‌صورت سل (شاهد شور سل)ر، می بمل نوشته شده است که می‌تواند تا حدودی تداعی‌گر متغیر ر کرن باشد. در میزان ۲۰ قطعه بزرگداشت فردوسی، برای تداعی دو سری در عشاق از فاصله دوم دو دیز - ر استفاده شده است. همچنین همزمانی نتهای دو -ربمل و لا-سی بمل در هارمونی و توالی فا دیز و فا بکار به‌صورت متغیر در گردش ملودی، می‌تواند تأثیر میکروتن ایجاد می‌کند (تصویر ۸).



تصویر ۷- شروع قطعه بزرگداشت فردوسی و به‌کارگیری دانگ درآمد شور در دست چپ و دشتی در دست راست (تصویر ۷- الف)هارمونی ایجاد شده در اثر قرارگرفتن دانگ‌های مختلف (تصویر ۷-ب).

کدای اثر درحکم جمع‌بندی هارمونی‌ها و آکوردهای اصلی مورد استفاده است. در کادانس نهایی و سه میزان آخر قطعه آکوردهای اساسی قطعه یعنی می- فا- سی و نیز آکوردهای می- لا-ر در کنار یگدیگر در حکم تثبیت دستگاه شور و گوشه‌های شاخص آن و نیز یادآوری هارمونی‌های پیشین است. در واقع همانطور که کادنس های SDT در دوران هارمونی عمومی ضمن معرفی تمام درجات گام و پیوندهای اساسی موسیقی تنال را تثبیت می‌کنند، در این اثر نیز این توالی آکوردهای لا –ر- می (شاخصه عشاق)، می– لا- سی و آکورد می– فا- سی (شاخصه شور و دشتی) تثبیت کننده دستگاه مذکور هستند. (تصویر ۹) ب تسلسل آکوردی سه میزان آخر را نشان می‌دهد که در آن ضمن آنکه در تمام آکوردها فاصله ثابت می- سی وجود دارد به آکوردهای مهم دیگر در طول قطعه اشاره می‌شود. می‌توان آکوردهای خلاصه شده را در (تصویر ۹-ج) مشاهده نمود که در آن نت سی و می به‌عنوان پدال و محوریت های اصلی قطعه نگهداشته شده‌اند و نت دو صرفاً می‌تواند به‌عنوان تکیه برای سی تحلیل شود.

یکی دیگر از رویکردهای چندصدایی در موسیقی حنانه ایجاد رویکرد قرینه‌وار و حرکت وارونه در دو بخش صدایی است. به‌عنوان مثال، در میزان‌های ۹ و ۱۰ می‌توان چنین تقارنی را مشاهده نمود. لازم به ذکر است، هدف پلی‌فونی نویسی و حرکات مخالف در راستای تقویت فضای مدال صورت می‌پذیرد و صرفا استقلال بخش‌ها و نمایش ملودی‌های مستقل مد نظر نیستند (تصویر ۱۰). شاید بتوان با تسامح گفت تأثیر چنین رویکردهایی همچون آثار آهنگسازانی چون لیگتی، اشنیتکه، لوتُسلاوسکی، تسترها است که در سوپر پلی‌فنی خود، هدفشان ارائه تم نیست بل ایجاد اتمسفر است. البته چنین مقوله‌ای الزاماً دال بر تأثیرپذیری حنانه از آهنگسازان پیش گفته نیست اما گاهی رویکرد چندصدایی و پلی‌فنی مشابه چنین حالتی خواهد بود. در واقع در اثر قرارگرفتن حرکات مخالف و قرینه‌وار نوعی هارمونی غیرتریادی ایجاد می‌شود که هدف آن ایجاد نوعی اتمسفر خاص مدال است که در آن ایجاد اتمسفر و افکت صدایی بر ارائه شفاف تم ارجح است. توجه به افکت‌های صدادهی در موسیقی حنانه مقوله‌ای است که خود نیز به آن اشاره می‌کند و به نظر درویشی این مقوله تا آخرین آثار حنانه حضوری چشمگیر دارد (درویشی، ۱۳۶۹، ۹۴-۱۰۱). ذکر این نکته ضروری است که در لابلای آکوردهای متشکل از چهارم و دوم پدید آمده و نیز آکوردهای کوارتال، آهنگساز گاهی هارمونی تیرس نیز استفاده می‌کند. از جمله در مثال پیشین پیوندی از آکوردهای متشکل از فواصل سوم و نیز هارمونی زوج را می‌توان مشاهده نمود. حتی تأثیرات کادانس آوتنتیک در کدای قطعه و نیز پلاگال در رابط عناصری از هارمونی فونکسیونل هستند که هوشمندانه با هارمونی‌های غیرفونکسیونل درآمیخته‌اند. به‌عنوان مثال وصل آکورد ضرب سوم میزان ۶۹ به آکورد ضرب اول میزان ۷۰ و پرش سی- می در دست راست تداعی کننده کادانس آوتنتیک است؛ البته هارمونی‌های دست راست پیانو تصور فونکسیونل‌بودن آنها را در هم می‌شکند. حذف سوم در آکورد نهایی و نیز غیرتیرسی‌بودن هارمونی‌ها، تقویت فضای مدال و تأکید بر درجات خاص ارتباط با موسیقی ایران را تقویت می‌کنند.

تصویر ۸- استفاده از نتهای " دودیز" و "ر"،"می بمل" و "ر" به‌صورت هارمونیک برای تداعی میکروتن.

نتیجه

این پژوهش درتلاش برای نمایاندن وجوهی از هارمونی مورد استفاده مرتضی حنانه بود که بدین منظور قطعه بزرگداشت فردوسی و هارمونی آن مورد بررسی قرار گرفت. با توجه به یافته‌ها می‌توان گفت، نظام هارمونیک مورد استفاده دراین اثر غیرفونکسیونل و در اکثر موارد مبتنی‌بر فواصل غیرتریادیک است و هارمونی‌ها در جهت تثبیت فضای مدال قطعه بکار گرفته شده‌اند. همچنین آهنگساز برای تداعی فواصل میکروتن یا اصطلاحاً ربع پردهای دستگاه شور، از فاصله دوم کوچک بهره گرفته است. بر مبنای بررسی فوق، هارمونی ایجاد شده ناشی از تفکری کنترپوآنی و پلی‌مدال است. در واقع پلی‌مدالیته این اثر بر خلاف بسیاری آثار پلی‌تنال و پلی‌مدال، در جهت تثبیت تن مرکزی قدم بر می‌دارد و ارتباط مدهای یک دستگاه به استفاده هم‌زمان آنها می‌انجامد و موجب ایجاد هارمونی‌های مذکور می‌شود.

تصویر ۹- خلاصه شده آکوردهای پایانی اثر تصاویر (ب) و (ج).

تصویر ۱۰- میزان‌های ۹-۱۰ اثر و حرکت‌های قرینه‌وار.

پی‌نوشت‌ها

1. http://www.harmonytalk.com/id/4076.

۲. لازم به ذکر است در اثر مورد نظر، دشتی سی و شور می هردو به‌صورت تعدیل شده در نظر گرفته شده‌اند. در نتیجه بستر صوتی شور می در این قطعه شبیه فریژین خواهد شد. با این تفاوت که نقش درجات و انگاره‌های ملودیک شور تامپره آن را با فرژین متقاوت می‌کند.

۳. این اثر دارای فرم سه بخشی است که به دلیل وجود یک بخش تکرار شونده پس از هر بخش، می‌توان آنرا ترکیب سه بخشی با روندو دانست که یک مقدمه یازده میزانی در ابتدا و کدایی سه میزانی در انتهای آن قرار دارد. که بخش R همان رفرن (refrain) اثر است. طرح کلی اثر در شکل زیر آمده است:

کدا	R	A	رابط چهارمضراب گونه	R	B	R	A	مقدمه	
۶۹-۷۱	۶۲-۶۹	۵۴-۶۱	۴۸-۵۳	۴۱-۴۸	۳۱-۴۰	۲۰-۲۷	۱۲-۱۹	۱-۱۱	شماره میزان

۴. لازم به ذکر است که آکورد نخست در صورتی می‌تواند معادل ششم افزوده آلمانی در نظر گرفته شود که به حالت معکوس اول نوشته شود. در واقع در این حالت ربمل و سی فاصله ششم افزوده تشکیل خواهند داد.

۵. به برخی ازاین موارد در ماهنامه گزارش موسیقی- دوره چهاردهم، شماره ۲۴ و ۲۵ اشاره شده است.

فهرست منابع

بهروزی، شاپور (۱۳۷۲)، *مشاهیر موسیقی ایران*. تهران: کتابسرا.

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

حنانه، مرتضی (۱۳۵۰)، هارمونی چهارم‌ها، *مجلهٔ موسیقی*، دورهٔ سوم، مرداد - دی ماه ۱۳۵۰، شماره ۱۳۲ و ۱۳۳، صص ۴۵.

حنانه، مرتضی (۱۳۹۰)، *گام‌های گمشده*: پژوهشی در مبانی و مفاهیم موسیقی ایرانی. تهران: سروش.

درویشی، محمدرضا (۱۳۶۹)، *حنانه، موسیقی و...، یادنامه مرتضی حنانه*، تهران: نشر قطره.

روشن روان، کامبیز (۱۳۶۹)، *حنانه و هارمونی زوج، یادنامه مرتضی حنانه*، تهران: نشر قطره.

طلایی، داریوش (۱۳۹۵)، *تحلیل ردیف: براساس نت نویسی ردیف میرزا عبدالله*، تهران: نشر نی.

فخرالدینی، فرهاد (۱۳۹۴). هارمونی موسیقی ایرانی. تهران: انتشارات معین.

کوکلن، شارل (۱۳۸۹)، *تاریخ تحول هارمونی*، ترجمه: محسن‌الهامیان، تهران: دانشگاه هنر تهران.

مرادیان، حمید (۱۳۹۳)، *۱۰ قطعه ۱۰ آنالیز*، تهران: نشر هم‌آواز.

Kárpáti, János. (1994). *Bartók's Chamber Music*. New York: Pendragon Press.

Suchoff, Benjamin. (2002). *Bartók's Mikrokosmos*: Genesis, Pedagogy, and Style. Scarecrow Press.

Stein, Deborah. (2005). "Introduction to Musical Ambiguity". *In Engaging Music*: Essays in Music Analysis, fourth edition, edited by Deborah Stein, pp. 77–88. New York: Oxford University Press.

Wilson, Paul. (1992). *The Music of Béla Bartók*, :New Haven: Yale University.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

An Introduction to Hannaneh's Harmonic Approach (Even Harmony) The Case Study: Omaggio a Ferdowci

Mohammad Reza Tafazzoli*[1], Hossein Ghanbari[2], Iman Fakhr[3]
[1] Lecturer, Department of Music, Department of Music, Art University of Tehran, Tehran, Iran.
[2] Ph.D. Student in Art Research, Art University, Tehran, Iran.
[3] Lecturer, Department of Music Performance, Art University, Tehran, Iran.
(Received 7 Oct 2017, Accepted 8 Fab 2019)

The purpose of the current study is to investigate Morteza Hannaneh's harmonic approach rooted in Iranian traditional music. The term Even Harmony is associated with Hannaneh's pieces, which defines a type of non-fictional harmony based on chords with second, fourth, and sometimes sixth intervals from the root. For instance, from the root C, the Even Harmony's chord would be C, D ,G, A. This article explores the main features of Even Harmony and its relationship with Iranian traditional music by taking a closer look at Omaggio e Ferdowci as an exemplary work of this technique. One may argue that such harmonies can be analyzed as tertian chords (third inversion of a 7th chord with omitted fifth), but it should be considered that choosing these harmonies are different from common tertian harmonies. First, the main focus is on the minor second and the fourth intervals instead of thirds; many passages include minor second with omission of other notes. Second, the concept of Even Harmony is related to intervallic structure of Iranian traditional modes, and the harmonic progression will be determined by Iranian modal system. In other words, by choosing the main tones in the mode and its intervallic structure in which the sub modes are formed (Dastgah), the main features of the mode are emphasized. Let us consider (Shure E) including E, F, G, A, B, C, D and E. Considering Equal-tempered tuning system, Shure are similar to Phyrgian, but the function of the tones is different from those of Shure and Dashti. Besides, some special alterations in ascending and descending motions occur in Dashti which are not necessary occur in Phrygian mode. Moreover, some variable tones are used for ornamentation and modulation. In the mentioned mode, by considering the differences with Phrygian, first degree and fourth degree are prominent tones, which can be used in most of the chords as well as being used as a pedal element. It should be mentioned that the perfect fourth interval is of high importance in Iranian traditional music. Thus, the pedal notes of first and fourth degrees can be found in most of the chords. The second degree which forms a dissonance (microtone) with the first degree, in Iranian traditional music, is a prominent tone and functions a descending leading tone. Thus, in harmonies و this degree can be emphasized in an even chord based on the first degree. It should be noted that the composer believes that using this minor second can be related to the microtone which exists in the original mode. On the other hand, according to composer's interviews, it can be concluded that, Even Harmony is the result of a poly modal approach as seen in the works of Bartok and Ravel. Nevertheless, in Hannaneh's pieces poly modality occurs in relation to the Iranian modal system (Dastgah). To be more specific, a group of melodies and also modes with variable tones are grouped based on this tonal tradition, and they form a Dastgah. In the current studied piece, which is basically in Shure and Dashti, the relationship between the modes, grouped in Dastgah e Shure, is illustrated by means of poly modality. This approach toward poly modality and Dastgah also results in Even Harmony, due to its similar intervallic structure with Dastgah.

Keywords
Even Harmony, Poly modality, Dastgah, Morteza Hannaneh.

*Corresponding Author: Tel: (+98-912) 1272304, Fax: (+98-21) 22313379, E-mail: mrezatafazzoli@gmail.com