صفحات ۱۵ - ۲۲
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۱۸ • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۳۹۲

بررسی فرم و هارمونیِ قطعهٔ نی‌نوا *

رامین روشندل **
دانشجوی کارشناسی ارشد آهنگسازی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱۰/۳۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۱۲/۱۲)

چکیده

هدف این مقاله، بررسی فرم و هارمونی در قطعهٔ نی‌نوا اثر حسین علیزاده است. برای تجزیه و تحلیل فرمِ نی‌نوا، ابتدا فرم کلّی هر قسمت بررسی شده است و پس از آن به طبقه‌بندیِ جمله‌ها یا انگاره‌های ریتمیک و ملودیک هر قسمت به صورت جداگانه پرداخته‌ایم. به علاوه، در صورت انطباق فرم قسمت‌های مختلف با یکی از فرم‌های کلاسیک، این انطباق بررسی شده است و سپس جمله‌ها، واریاسیون آنها و انگاره‌های ملودیک و ریتمیک به صورت جداگانه مورد مطالعه قرار گرفته و تقسیم‌بندی شده‌اند. در ضمن، این انگاره‌ها در صورتی که با موتیف‌های موجود در ردیف تشابهی عینی یا با اندکی تغییر داشته‌اند، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. هم‌چنین چگونگی استفادهٔ آهنگساز از ترکیب‌های مختلف موتیف‌های ذکرشده در اثر، مورد مطالعه قرار گرفته است. در بررسی هارمونی، با در نظر گرفتن محدودهٔ ملودیک هر گوشه در مُدِ آن دستگاه و با استفاده از پلان‌های تُنالِ به دست آمده از چندین قسمت از اثر، به چگونگی انتخاب هارمونی اثر و هم‌چنین موارد استفاده از آکوردهایی که بر اساس فواصل سوم(هارمونی تیرس) یا چهارم(کوارتال) هستند، می‌پردازیم. هم‌چنین خواهیم دید که آهنگساز در طول اثر، یک آکورد را به تناوب مورد استفاده قرار داده است و این آکورد، به نوعی نقش فرود به محدودهٔ درآمد دستگاه نوا را ایفا می‌کند.

واژه‌های کلیدی

انگاره‌های ردیف، دگره‌های انگاره‌های ردیف، هارمونی کوارتال، هارمونی تیرس.

*این مقاله برگرفته از بخش نظری پایان نامهٔ کارشناسی نگارنده تحت عنوان «آنالیز فرم، هارمونی و ارکستراسیون قطعهٔ نی‌نوا» است که به راهنمایی جناب آقای امیرحسین اسلامی در دانشگاه هنر تهران به انجام رسیده است.
**تلفن: ۰۹۱۳۱۸٤۱۸۰۱، نمابر: ۰۳۸۱-۲۲۵٤۳۸۰، E-mail: ramin.roshandel@gmail.com.

مقدمه

استفاده از مواد و مصالح موسیقی ایرانی در ترکیب با موسیقی اروپایی، همواره مورد علاقهٔ آن دسته از آهنگسازان ایرانی که در زمینهٔ موسیقی کلاسیک تحصیل کرده‌اند، بوده است. برای به دست آوردن چنین ترکیبی، لازم است که آهنگساز نه تنها از زبان موسیقی ایرانی و موسیقی کلاسیک شناخت کافی داشته باشد، بلکه باید به این دو نوع موسیقی تسلّط کافی داشته باشد. «نی‌نوا» برای نی و ارکستر زهی، اثر حسین علیزاده را می‌توان تلاشی موفّق در این زمینه دانست. این اثر در دستگاه نوا نوشته شده است و در ساختار کلّی خود، از همان ساختمان کلّی دستگاه نوا پیروی کرده است که در آن انگاره‌های[۱] گوشه‌های اصلی دستگاه نوا، در حرکت ملودی و ترکیب موازی آنها بسط و گسترش یافته‌اند (علیزاده، ۱۳۸۳، ۷). اگرچه به گفتهٔ آهنگساز در انتخاب هارمونی این اثر از درجات شکل‌دهندهٔ مقام یا مُدهای گوناگون دستگاه نوا استفاده شده است، مواردی را نیز می‌توان مشاهده کرد که از هارمونی تیرس[۲] (بر اساس روی هم قرار گرفتن فواصل سوم) و هارمونی کوارتال[۳] (بر اساس روی هم قرار گرفتن فواصل چهارم) استفاده شده باشد. کاربرد عادّی آکوردهای متشکل از فواصل چهارم، در آغاز سده بیستم با آثاری مانند سمفنی مجلسی اپوس۹[۴] اثر آرنولد شوئنبرگ[۵] پدیدار می‌شود و با اینکه پدیده‌ای منفرد در آثار او است، تأثیر چشمگیری بر دیگران به جای گذاشته است (پیستون، ۱۳۷۹، ۲۲۴). استفاده از این هارمونی را می‌توان در آثار دیگر آهنگسازان قرن بیستم مانند کلود دبوسی[۶] و پُل هیندمیت[۷] (که این هارمونی را کامل کرد و به شکل پیچیده‌تری درآورد) و بِلا بارتوک[۸] و اُلیویه مسیان[۹] نیز مشاهده کرد (تورک، ۱۳۸۷، ۸۱).

در نی‌نوا به جز گوشه یا مُدهای اصلی مانند درآمد، نیشابورک، جامه‌دران و نهفت، گوشه‌های فرعی نیز در شکل‌گیری و ترکیب ملودی‌ها نقش اساسی داشته‌اند. انگاره‌های ریتمیک[۱۰] دستگاه نوا نیز پایه و اساس بسط و گسترش ریتم در نی‌نوا است و شامل انگاره‌های ریتمیک درآمد، نیشابورک، نهفت، مثنوی، نغمه، جامه‌دران و غیره می‌شود. نی‌نوا در ۸ قسمت نوشته شده است. این ۸ قسمت به جز قسمت آخر (رقص سماع) به نام گوشه‌های دستگاه نوا نام‌گذاری شده‌اند و عبارتند از: ۱- درآمد ۲- مثنوی ۳- نغمهI ٤- نغمهII ٥- جامه‌دران ٦- نهُفت ۷- فرود (تکرار درآمد) ۸-رقص سماع (علیزاده، ۱۳۸۳، ۷).

در این پژوهش، ابتدا به بررسی فرم و سپس هارمونی اثر می‌پردازیم. بررسی فرم بدین صورت انجام گرفته است که در درجه‌ی اوّل، فرم کلّی هر قسمت بررسی شده است. در ادامه، انگاره‌های شاخص در هر قسمت انتخاب و در صورتی که در آنها، مشابهتی با موتیف‌های موجود در گوشه‌های مختلف ردیف دستگاه نوا دیده شده است، تقسیم‌بندی شده‌اند. ردیف مورد بررسی در این پژوهش، ردیف میرزاعبدالله است. در ادامه، شیوهٔ استفادهٔ آهنگساز از انگاره‌های تقسیم‌بندی‌شده در پیش‌بُرد قطعه مورد بررسی قرار خواهد گرفت. در آنالیز هارمونی این اثر، موارد استفادهٔ آهنگساز از هارمونی کوارتال و هارمونی تیرس در تعیین بافت هارمونیک آن، هم‌چنین شیوهٔ انتخاب صداهای آکوردهای اصلی با استفاده از درجات اصلی دستگاه نوا مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

بررسی فُرم

استفاده از انگاره‌های ردیف در نی‌نوا را می‌توان در دو دسته بررسی کرد:

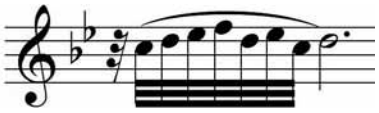
۱- استفاده از انگاره‌های موجود در ردیف به صورت عینی

۲- استفاده از دگرههای انگاره‌های موجود در ردیف

اگرچه در این اثر انگاره‌های استفاده شده به صورت عینی را بیشتر در تکنوازی نی می‌توان مشاهده کرد، اما مواردی نیز در خطّ سازهای ارکستر زهی قابل بررسی است. دو گروه ذکر شده را می‌توان در موارد زیر بررسی کرد:

۱.

این الگو عیناً در انتهای درآمد دوم دستگاه نوا دیده می‌شود(طلایی،۱۳۷۹، ۲۰۰) و در «درآمد» نی‌نوا گاه به صورت زیر نیز استفاده شده است.



۲.

این الگو در واقع شکلِ تغییر یافته‌ی الگوی است که در ردیف میرزاعبدالله به صورت اجرا می‌شود. این انگاره در جمله‌ی فرود از ردیف دستگاه نوا یعنی

(طلایی،۱۳۷۹،۱۹۷) در پایان گوشه‌های درآمد اوّل، درآمد دوم، کرشمه، نغمه، حزین و عشّاق دیده می‌شود. این الگو در ردیف به صورت که برگشت به نت شاهد نوای «sol» است، پاسخ داده می‌شود.

۳. جمله‌ی فرود (ذکر شده در شماره‌ی۲) در ردیف دستگاه نوا را با اندکی تغییر می‌توان در پایان جملات نی در «مثنوی»

مشاهده کرد:

٤. گوشهٔ نغمه در ردیف میرزاعبدالله به صورت زیر است(طلایی،۱۳۷۹،۲۰٦):

در قسمت نغمه‌ی نی‌نوا، با استفاده از بخش اوّل گوشهٔ نغمه یعنی دگره‌های زیر ساخته شده‌اند:

٥. که توسط کنترباس و ویلنسل شنیده می‌شود.

٦.

که توسط ویلن آلتو اجرا می‌شود. دگره‌های ٥ و ٦ با قرارگرفتن در کنار یکدیگر به صورت عمودی به اُستیناتویی تبدیل می‌شوند که زمینه را برای ادامه‌ی گوشهٔ نغمه آماده می‌کند.

۷. ادامهٔ گوشهٔ نغمه ( ) را می‌توان به شکلی دیگر در خطّ ویلنسل، به صورت زیر مشاهده کرد:

این موتیف در خط ویلن I و ویلن II و ویلن آلتو تقلید می‌شود.

۸. گوشهٔ نغمه(شماره٤) در خطّ نی به صورت زیر دیده می‌شود(علیزاده، ۱۳۸۳، ۱٦):

قسمت جامه‌دران در نی‌نوا را می‌توان یک بافت چندصدایی[11] از چند موتیف مختلف در محدودهٔ ملودیک گوشهٔ جامه‌دران از آواز بیات اصفهان دانست. این قسمت در دو بخش کلّی قابل بررسی است:

بخش اوّل، آهسته. در طرحی از حرکت‌های ملودیک در محدودهٔ گوشهٔ جامه‌دران که در بافتی چندصدایی توسط ارکستر اجرا می‌شود. این چندصدایی با چندصدایی‌های پیشین در این اثر یک تفاوت عمده دارد و آن این است که در آن گروه‌های مختلف سازها به تقلید از یکدیگر نمی‌پردازند. به عبارت دیگر هر گروه سازی، «یک» انگاره را می‌نوازد و همان انگاره را در محدودهٔ گوشهٔ جامه‌دران در فواصل مختلف جابجا می‌کند. این قسمت تنها قسمت از اثر است که ویلن‌ها در ۳ خطّ صدای مجزّا نوشته شده‌اند.

بخش دوم، تند. این قسمت در ریتم «هفت تایی» ( ) توسط ویلنسل و کنترباس شروع می‌شود.

همان‌طور که مشاهده می‌شود، بخش اوّل از کنار هم قرار گرفتن بلوک‌های یک میزانی تشکیل می‌شود. موتیف‌های این بخش را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

۱- در این قسمت، انگاره‌ی را می‌توان به عنوان انگاره‌ی اصلی فرض کرد. این انگاره گاه، به صورت مجموع دو نت یعنی یک نت سفید نیز مشاهده می‌شود که به شکل‌های گوناگون تزئین می‌شود و یک جمله‌ی مجزای٥ میزانی را پدید می‌آورد. گونه‌های متفاوت این انگاره را می‌توان در اشکال

یا و یا و هم‌چنین مشاهده کرد.

۲- این فیگور توسط گروه اوّل ویلنII اجرا می‌شود.

۳- این الگو را گروه دوم ویلنII می‌نوازد.

٤- ویلنسل‌ها از میزان یازدهم با اجرای این الگو به بقیهٔ ارکستر می‌پیوندند.

۵- ویلن I از میزان سیزدهم با اجرای الگوی به پنج گروهِ سازیِ دیگر ملحق می‌شود. این موتیف در ادامه با یک تغییرِ ریتمیک، به شکل زیر نیز تغییر می‌کند:

۶- ارکستر با استفاده از موتیف بخش اوّل جامه‌دران را در ۸ میزان به پایان می‌رساند. این موتیف مانند موتیف انتخاب‌شده در سولوی ویلن آلتو، به عنوان موتیف اصلی فرض شده است. این بدان معنا است که این موتیف می‌تواند کاهش یا با اضافه‌شدن یکی از اجزای خود، افزایش بیابد.

استفاده از موارد بالا در شکل زیر قابل بررسی است:

تصویر ۱- جامه‌دران.
مأخذ: (علیزاده، ۱۳۸۳، ۲۲)

فرم نهفت را می‌توان یک دوبخشی[۱۲] دانست که از دو بخش آهسته و تند تشکیل شده است:

بخش اوّل؛ آهسته				بخش دوم؛ تُند			
مقدمه اونیسون	اجرای جمله‌ی اوّل گوشه‌ی نهفت توسط نی	مدولاسیون ارکستر به بیات اصفهان	بازگشت به نوا توسط سولوی ویلن	مقدمه‌ی ارکستر	واریاسیون نی از گوشه‌ی نهفت	جواب ارکستر با اجرای مجدد واریاسیون نی	اجرای جمله‌ی دوم از گوشه‌ی نهفت توسط نی
شماره‌ی میزان ۲۰۲-۲۱۰	۲۱۱-۲۱۸	۲۱۹-۲۲۰	۲۲۱-۲۲۶	۲۲۷-۲۴۲	۲۴۳-۲۶۴	۲۶۵-۲۸۵	۲۸۶

تصویر ۲- فرم نهفت.

در حقیقت نهفت بر پایهٔ دو جملهٔ نی بنا شده است و ارکستر نقش کم‌اهمیّت‌تری ایفا می‌کند. این دو جمله به وسیله‌ی مقدمه‌ی بخش اوّل و بخش اوّل و همچنین بخش دوم از هم جدا شده‌اند و عبارتند از:

۱-

تصویر۳- جمله‌ی اوّل نهفت.
ماخذ: (علیزاده، ۱۳۸۳، ۲۸)

۲-

تصویر۴- جمله‌ی دوم نهفت.
ماخذ: (علیزاده، ۱۳۸۳، ۳۲)

در موومان آخر(رقص سماع)، جملات استفاده شده در خطّ دو نی را می‌توان در موارد زیر مشاهده کرد. این بخش در متر $\frac{4+3+3}{8\ 8\ 8}$ نوشته شده است.

۱-

۲-

۳-

٤-

جمله‌ها و انگاره‌های نگاشته‌شده برای ارکستر زهی را می‌توان از نظر فرم در شماره‌های زیر طبقه‌بندی کرد:

۱-

این فیگور تماماً به صورت پیتسیکاتو و توسط ویلنسل اجرا می‌شود. این فیگور، گاه به شکل فیگور شماره‌ی ۲ تغییر شکل پیدا می‌کند که می‌توان این شکل از آن را یک جمله‌ی کوتاه برای همراهی نی‌ها فرض کرد.

۲-

۳-

٤-

این جمله اولین بار توسط ویلنII نواخته می‌شود. نیII در همراهی خود با نیI این فیگور را تقلید می‌کند که آن را می‌توان در شماره‌ی ٤ از جملات نوشته‌شده توسط نی‌ها مشاهده کرد.

۵-

این جمله کنترپوانی از جملهٔ٦ است که در همراهی ویلن آلتو با ویلن‌ها نواخته می‌شود.

۶-

این جمله توسط ویلنسل در همراهی ویلن‌ها و آلتو نواخته می‌شود.

۷-

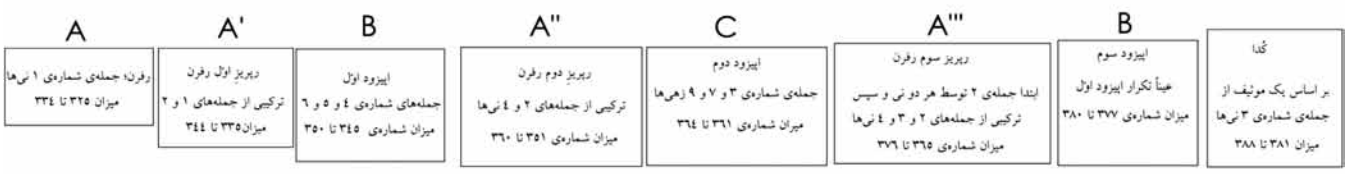
۸-

فیگورهای شماره‌ی ۷ و ۸ برای همراهی بقیه‌ی گروه سازها نوشته شده‌اند. فیگور شماره‌ی ۷ در خطّ ویلنII و در همراهی جمله‌ی شماره‌ی ۳ و فیگور شماره‌ی ۸ در خطّ ویلنسل، و به صورت تک‌صدا در خطّ کنترباس در همراهی جمله‌ی شماره‌ی ۲ از خطّ نی‌ها دیده می‌شود.

۹- غیر از فیگور شماره‌ی ۸ ، کنترباس در تمامی همراهی‌ها با کشش «سیاه» در ضرب اوّل از مترهای و ، می‌نوازد. در دومین این همراهی در ضرب اوّل و سوم مشاهده می‌شود.

با اندکی تغییر در ریتم، ویلن‌ها و ویلن آلتو، نی‌ها را با فیگور همراهی می‌کنند.

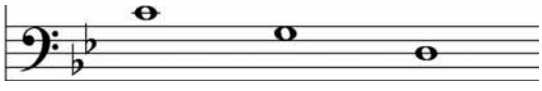
آهنگساز با استفاده از ترکیب‌های متفاوتی از جملات ۱ تا ٤ برای دو خط نی، و همچنین ۱ تا ۹ برای ارکستر زهی فرم موومان آخر را طراحی کرده‌است. فرم رقص سماع را می‌توان گونه‌ای روندو[۱۳] فرض کرد(اسپاسُبین،۱۳۸۹،۱٦٥). با این تفاوت که هر اپیزودِ ترجیع‌بند[۱٤] ، پس از هر بار ظهور، به شکلی متفاوت از پیش اجرا می‌شود. در حقیقت ترجیع‌بند این روندو، جملهٔ شمارهٔ ۱ است که توسط دو نی اجرا می‌شود و هر بار به گونه‌ای متفاوت دیده می‌شود. اپیزودِ این روندو، بخش‌هایی است که توسط ارکستر زهی در پاسخ به نی‌ها اجرا می‌شود. چگونگی ترکیب موارد بالا (جملات نی‌ها و انگاره‌های ارکستر زهی) در پیشبرد رقص سماع و همچنین فرم کلّی این بخش را می‌توان در شکل زیر خلاصه و بررسی کرد:



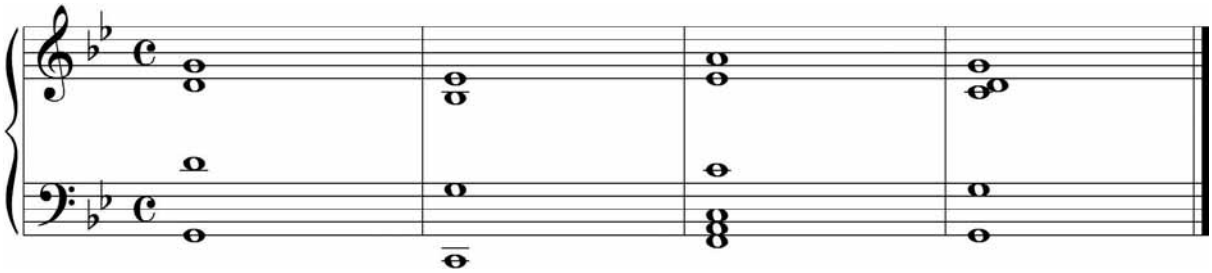
تصویر ۵- فرم رقص سماع و چگونگی ترکیب جملات دو خط نی و ارکستر زهی.

بررسی هارمونی

این اثر در نوای «سُل» نوشته شده است. اصلی‌ترین آکورد نی‌نوا را می‌توان آکوردِ در نظر گرفت. این آکورد در تمام طول اثر، به تناوب شنیده می‌شود و به نوعی عامل اصلی یکپارچگی آن است. این آکورد نقش فرودِ هر گوشه یا به عبارت دیگر هر قسمت نی‌نوا را به محدودهٔ درآمد ایفا می‌کند. این آکورد را می‌توان یک sus2 یا معکوس دوم از آکورد کوارتالِ در نظر گرفت اما از آن‌جایی که در تمام طول این قطعه، آهنگساز آکوردها را بر اساس حرکت ملودیکِ ملودی‌های ردیف انتخاب کرده و هم‌چنین انتخاب صداهای هر آکورد به تناسب اولویت آن صداها در آن گوشه صورت گرفته است، به نظر منطقی‌تر می‌رسد که این آکورد را یک دوبل‌نت تصور کرد که از شاهدِ نوا یعنی «sol» و یک فاصلهٔ چهارم درست (re) در زیر آن تشکیل شده است و یک فاصلهٔ دوم بزرگ (do) به آن افزوده شده است. دوبل‌نت re–sol همان ترکیبی است که از به صدا در آمدن سیم دوم و سیم بم سه‌تار در کوک نوا در ردیف، یعنی

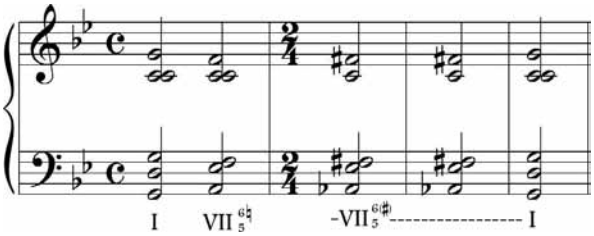


(طلایی،۱۳۷۹، پانزده) شنیده می‌شود. در حقیقت این آکورد است که مبنای کلّی هارمونی اثر را تشکیل می‌دهد. اگرچه در کلّ قطعه می‌توان هارمونی را بر اساس روابط بین فواصل چهارم یا پنجم مشاهده کرد، اما در یک نگاه کلّی‌تر، هارمونی قطعه کوارتال نیست و این درجات اصلی دستگاه نوا هستند که هارمونی را تعیین می‌کنند. به عنوان مثال می‌توان پلان تُنال نغمهII را در زیر بررسی کرد:



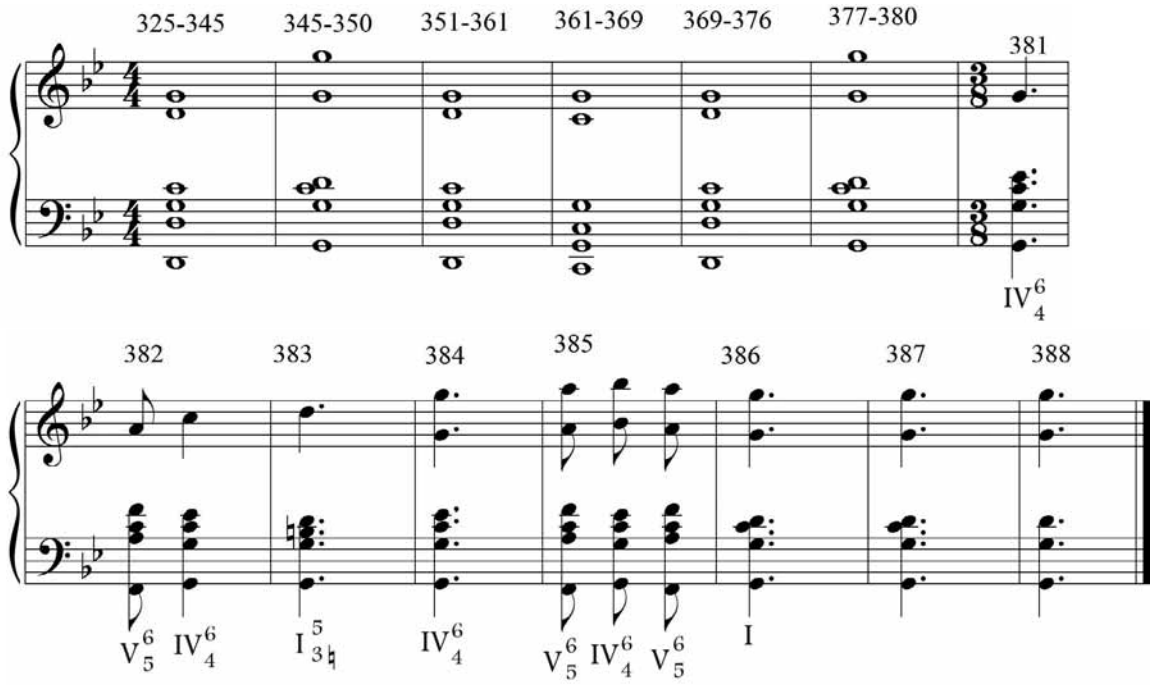
تصویر ۶- هارمونی مقدمه نغمه II، میزان‌های ۹۱ تا ۹۷.

در میزان اوّل و دوم، هر دو آکورد از یک فاصلهٔ پنجم(دوازدهم) در کلید فا و یک فاصله چهارم در کلید سُل تشکیل شده‌اند. این تسلسل هارمونیک را می‌توان در آکورد سوم هم مشاهده کرد. با این تفاوت که در آکورد سوم نت‌های «لا» و «دو» در خط باس تکرار شده‌اند. آکورد اوّل با حذفِ سی در نقش آکورد تُنیک ظاهر شده است و آکورد دوم آکورد زیرنمایان به صورت 7 است و آکورد سوم را می‌توان7/III فرض کرد که به جای حل بر روی درجهIII، بر روی درجهI (حل غیرعادی به یک سوم پایین‌تر؛ پیستون،۱۳۸۵، ۳٤٤) در میزان آخر حل شده‌است. میزان آخر همان آکورد اصلی گفته‌شده است که با جایگزین کردن «دو» به جای «سی» نقش آکورد تُنیک را ایفا می‌کند. همانطور که مشاهده می‌شود، در میزان آخر نت سُل در کلید فا دوبل شده است. دوبله کردن بخش‌های طرفین آکورد در هارمونی کوارتال، رنگ هارمونیک را غنی و دوبله‌ی بخش‌های میانی، هرگونه صدای متحرک را تقویت می‌کند (پرسی‌کتی، ۱۳۷۵، ۱۲٤). چنین تأثیری در تمام طول قطعه به تناوب مشاهده می‌شود و اغلب در صدای نت شاهد نوا (سُل) دیده می‌شود. مثال دیگر یکی از موارد استفاده‌ی آهنگساز از آکوردهایی است که بر اساس فواصل سوم تشکیل شده‌اند. این قسمت در انتهای نغمهII در مدولاسیون دستگاه نوا به بیات اصفهان دیده می‌شود. آهنگساز با آلتره کردن نت «فا» به «فا دیز» آن را محسوسی برای نت «سل» قرار می‌دهد. هم‌زمان نت «لا» با تغییر به «لا بمل»، پایه‌ی آکورد هفتم محسوس به صورت معکوس اوّل با سوم بم‌شده قرار می‌گیرد.



تصویر ۷- پلان تنال نغمهII، میزان‌های ۱۰۸ تا ۱۱۱.

نمونهٔ دیگری که مورد بررسی قرار خواهد گرفت، در قسمت رقص سماع در انتهای اثر است. از بررسی پلان زیر می‌توان مشاهده کرد که میزان‌های ۳۲۵ تا ۳۸۰، تماماً تغییر وضعیت آکورد اصلی نی‌نوا است. در ۸ میزان انتهایی که می‌توان آن را یک کدِنّا [۱۵] برای آخرین قسمت اثر دانست، می‌توان چگونگی استفاده‌ی آهنگساز از درجات اصلی I ، IV و V را در جهت به پایان رساندن قطعه مشاهده کرد.



تصویر ۸- هارمونی رقص سماع.

نتیجه

از بررسی‌های فوق می‌توان چنین نتیجه گرفت که آهنگساز در نگاه اوّل، فرم کلّی اثر را بر پایه‌ی فرم کلّی ردیف در نظر گرفته است؛ یعنی در پیِ هم آمدن گوشه‌ها بر اساس هیرارشی آنها. ترتیب تسلسل گوشه‌های دستگاه نوا در قسمت جامه‌دران که از بیات اصفهان گرفته شده است، موقتاً متوقّف می‌شود و سپس ادامه پیدا می‌کند. در نگاه دوم، هر بخش از اثر با در نظر گرفتن ویژگی‌های مُدال هر گوشه و استفاده از آن دسته از موتیف‌های ملودیک آن که قابلیت بسط یا تغییر دارند، نوشته شده است. این تغییر اغلب به صورت «ریتمیک» یا با «افزایش تزئین‌ها» دیده می‌شود به عنوان مثال جملهٔ فرودِ دستگاه نوا و انگاره‌های بررسی شده از گوشه‌های نغمه و جامه‌دران.

از بررسی هارمونی نی‌نوا می‌توان نتیجه گرفت که آهنگساز بیشتر از آن که اولویت خود را در پیشبرد قطعه، روابط عمودیِ صداها در نظر گرفته باشد، حرکت‌های ملودیکِ افقی و کنترپوانتیک را برای ساختار اصلی قسمت‌های مختلف اثر انتخاب کرده‌است؛ اگرچه دو برخورد متفاوت را می‌توان در بررسی هارمونیِ نی‌نوا مشاهده کرد. برخورد اوّل زمانی است که هارمونی قطعه بر اساس روابط فواصل سوم(هارمونی تیرس) بین نت‌های آکورد شکل گرفته است و برخورد دوم هنگامی است که هارمونی بر اساس فواصل چهارم تدوین شده است. برخورد اوّل هنگامی مشاهده می‌شود که آهنگساز یا قصد مدولاسیون و یا تغییر موقتی مُد(مدولاسیون به بیات اصفهان)، یا قصد ایجاد کنتراست در هارمونی و ارائه‌ی یک بافت هارمونیکِ جدید را دارد (جامه‌دران و میزان‌های آخر رقص سماع). استفادهٔ آهنگساز از هارمونی بر اساس فواصل چهارم در این اثر منحصر به استفاده از یک آکورد است که در آن از درجات اصلی دستگاه نوا (re و sol) استفاده شده است؛ برخلاف استفادهٔ کلاسیک از این نوع هارمونی، که در آن، معمولاً یک «تسلسل هارمونیک»[16] طراحی می‌شود (تورک،۱۳۸۷، ۸۱). این آکورد در تمام طول اثر حضور دارد و به نوعی نقش فرود هر گوشه به محدوده درآمد دستگاه نوا را ایفا می‌کند. همچنین این آکورد وحدت قطعه را به لحاظ هارمنیک در تمام طول اثر حفظ می‌کند. به جز مدولاسیون به بیات اصفهان در نغمهII، آکورد دومینانت در تمام قسمت‌ها به صورت مینور طبیعی دیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1 Motif.
2 Teritan(Tierce) Harmony.
3 Quartal Harmony.
4 Chamber Symphony Op.9.
5 Arnold Schoenberg.
6 Claude Debussy.
7 Paul Hindemith.
8 Béla Bartók.
9 Olivier Messiaen.
10 Rhythmic Figure.
11 Polyphony.
12 Binary.
13 Rondo.
14 Refrain.
15 Codetta.
16 Harmonic Progression.

فهرست منابع

اسپاسبین، ای.و. (۱۳۸۹)، فرم موسیقی، ترجمه‌ی مسعود ابراهیمی، نشر هم‌آواز، تهران.

پرسی کِتی، وینسنت (۱۳۷۵)، هارمونی قرن بیستم، ترجمه‌ی هوشنگ کامکار، انتشارات دانشگاه هنر، تهران.

پیستون، والتر (۱۳۸۵)، هارمونی، ترجمه‌ی سیاوش بیضایی، جلد اوّل، انتشارات نوگان، تهران.

پیستون، والتر (۱۳۸۵)، هارمونی، ترجمه‌ی سیاوش بیضایی، جلد دوم، انتشارات نوگان، تهران.

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

علیزاده، حسین (۱۳۸۳)، نی‌نوا برای نی و ارکستر زهی، مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور، تهران.

طلایی، داریوش (۱۳۷۹)، ردیف میرزاعبدالله، نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی، مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور، تهران.