

تحلیل قطعه «هفت خوان» اثر بهزاد رنجبران با تمرکز بر نحوه ایجاد وحدت و تنوع*

امین هنرمند^۱، سیده محمد تنکابنی^۲

^۱ دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

^۲ کارشناس ارشد آهنگسازی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۳/۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۷/۲۵)

چکیده

این پژوهش به روش تحلیلی، به بررسی تکنیک‌هایی که مؤید وحدت و تنوع در قطعه «هفت خوان» رنجبران است، می‌پردازد. به عنوان هدف کلی، تکنیک‌های بسط و گسترش رنجبران در طول اثر مطالعه می‌شود که برای دستیابی به این مهم، فرم اثر، ساختارهای هارمونی و شیوه‌های بسط و گسترش موتیوی مورد بررسی قرار می‌گیرد. فرم اثر منطبق بر فرم‌های رایج کلاسیک نیست اما دارای اشتراک‌هایی با فرم سونات است. پایبندی به ساختارهای هارمونی همچون تریادها و به طور کلی تریاکوردها، آکورد‌های چهارصدایی، پلی‌کوردها، انبوهه و شبه‌انبوهه‌ها و همچنین تسلسل آنها، باعث ایجاد وحدت و تنوع هارمونیک و ملودیک در طول اثر شده است. این اثر دارای یک موتیو سه نته بر اساس نت‌های سی-لادیز-سی است که نقشی کلیدی در پیوند بین اجزای شکل دهنده فرم اثر دارد. این فیگور در طول اثر به شکل‌های متنوع ظاهر می‌شود و دگرگونی‌های آن بر اساس تغییرات ریتمیک دسته‌بندی شده است. هسته تماتیک دارای چهار جزء است؛ به طوری که جزء اول تا سوم به صورت حرکت برودری تحتانی و فوقانی ظاهر و سپس جزء چهارم به آن اضافه می‌شود. این مقاله نشان می‌دهد که چگونه موتیو چهار جزئی، از طرفی برای ایجاد وحدت، بارها تکرار و از طرف دیگر هم‌زمان با تکرارها، دچار دگرگونی‌های مختلف می‌شود.

واژه‌های کلیدی

بهزاد رنجبران، هفت خوان رستم، شاهنامه فردوسی، موسیقی معاصر ایران، وحدت و تنوع موسیقایی.

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان: "وحدت و تنوع: مطالعه بسط و گسترش موتیوی در قطعه «هفت خوان» اثر بهزاد رنجبران"، در رشته آهنگسازی است که به راهنمایی نگارنده اول در دانشکده موسیقی دانشگاه هنر تهران به انجام رسیده است.
*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۹۱۱۶۸۵۹۶، شماره: ۰۲۱-۶۶۴۶۱۵۰۴، E-Mail: a.honarmand@ut.ac.ir

مقدمه

عنوان پژوهشی دانشگاهی مورد تحلیل قرار گرفته است (اخوی جو، ۱۳۹۳). همچنین می‌توان به تحلیل قطعه «سبک بال» (مهجور، ۱۳۸۷)، «چهارنوازی مضرابی» و «شراب عشق» (چاهیان، ۱۳۹۱) اثر حسین دهلوی اشاره کرد که از منظر هارمونی و ارتباط آن با موسیقی ایرانی تحلیل شده است. اما در محافل دانشگاهی و حوزه نشر، به جز یک پایان نامه کارشناسی ارشد رشته آهنگسازی (ابراهیم‌زاده، ۱۳۹۶) که تحلیلی نسبتاً کلی بر روی بخش‌هایی از کنسرتو ویلن بهزاد رنجبران (به ویژه فرم و روابط تنال) ارائه می‌دهد و یک مقاله به قلم بهزاد رنجبران در ماهنامه گزارش موسیقی (رنجبران، ۱۳۸۶، ۱۴) که اطلاعات کلی‌ای را در مورد چند اثر خود به مخاطب انتقال می‌دهد، کمتر به بررسی ابعاد مختلف آثار رنجبران توجه شده است که انگیزه پرداختن به آن را ایجاد می‌کند.

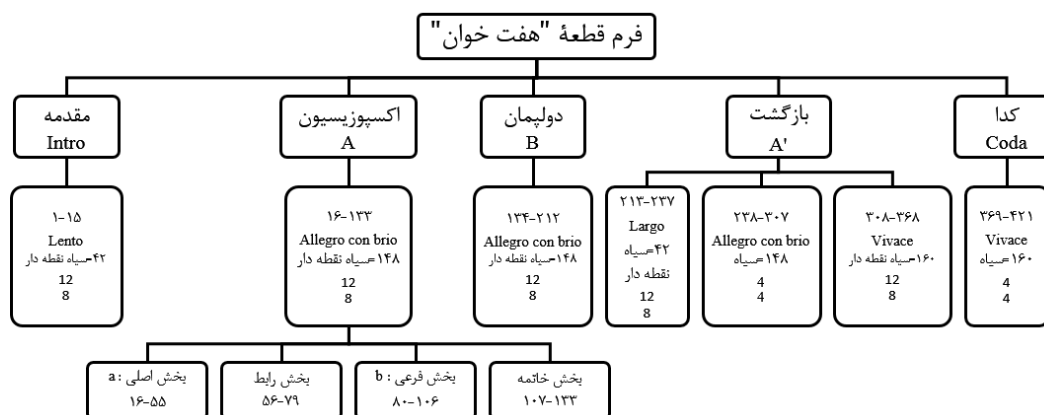
این پژوهش سعی در پاسخ دادن به دو پرسش کلیدی دارد:
 - آهنگساز چگونه یک ایده موسیقایی ساده و سه نته را به یک قطعه پانزده دقیقه‌ای تبدیل می‌کند؟
 - چگونه تکرار یک ایده موسیقایی ساده، در کنار وحدت و انسجام، تنوع و گوناگونی ایجاد می‌کند؟
 در جهت پاسخ به این پرسش‌ها، فرم، ساختارهای هارمونی، شیوه‌های بسط و گسترش موتوی و همچنین تکنیک‌های آهنگساز در پیشبرد اثر مورد مطالعه قرار گرفته است. تحقیق به صورت توصیفی و تحلیل محتوا انجام شده است به طوری که پارتیتور اثر و سایر منابع ذکر شده در پایان مقاله، مورد مطالعه قرار گرفته است.

قطعه «هفت خوان» رنجبران، ملهم از شاهنامه فردوسی است و تاثیراتی از فرهنگ ایران را در بطن خود دارد. این اثر نه تنها تأثیر گرفته از ادبیات غنی ایران، بلکه متأثر از موسیقی ایرانی به عنوان منبعی الهام بخش است. رنجبران بر این باور است که قطعه «هفت خوان»، ملهم از چالش سمبولیک انسان برای غلبه بر دشواری‌ها بوده که در آزمون‌های سخت رستم در مقابل دیوها، هیولاها، اجنه، اژدها و همچنین تجربه در اندوه، اعتماد به نفس، خوشحالی و پیروزی او متبلور شده است. این اثر، هیچگونه پایبندی به ترتیب داستان هفت خوان رستم در شاهنامه ندارد و برداشت آزاد و حس عمومی آهنگساز از داستان است. فرم، هارمونی، ارکستراسیون، شیوه‌های بسط و گسترش از جمله روش‌های رسیدن به وحدت ساختاری و تنوع است که سایر آهنگسازان معاصر ایرانی از جمله مرتضی حنانه، احمد پژمان، هوشنگ استوار، مهران روحانی، رضا والی، فوزیه مجد و حسین دهلوی نیز آنها را در راستای دستیابی به استحکام ساختاری در موسیقی ایرانی و همچنین ایجاد تنوع در آن به کار برده‌اند که در محافل دانشگاهی و حوزه نشر به تحلیل آثار ایشان، هر چند کم، پرداخته شده است. از جمله می‌توان به پژوهش‌هایی بر روی قطعه «امپرسیون» (موسوی، ۱۳۹۲)، «ای بیار» و «آینه» (برزگر محمدی، ۱۳۹۴) اثر احمد پژمان اشاره کرد که از دیدگاه هارمونی، فرم، ارکستراسیون و ارتباط آنها با موسیقی ایرانی بررسی شده‌اند. قطعه «ایرانا» اثر فوزیه مجد نیز از منظر ویژگی‌های ریتمیک، ملودیک، هارمونی، فرم و روابط تماتیک به

۱- فرم

عین وجود اشتراک با قالب‌های رایج کلاسیک، دارای فرم و ساختار خاص خود است که آهنگساز با نگاهی آزادانه و با ذوق و سلیقه شخصی، به خلق آن همت گماشته است. فرم قطعه «هفت خوان» دارای سه بخش کلی است که اجزای اصلی آن عبارتند از: ارائه ایده اصلی (اکسپوزیسیون)، بسط و

فرم در موسیقی دارای روندی تکاملی است که توسط آهنگسازان، در طول قرن‌ها با وصل به ریشه‌های تاریخی خود و گذر از طرح‌های سنتی، شکل تازه و خلاقانه‌ای پیدا کرده است. بیشتر آثار از نظر ساختار دارای شباهت‌هایی هستند اما فرم هر اثری، همیشه، خاص همان اثر است (اسپاسبین، ۱۳۸۹، ۱۷). قطعه «هفت خوان» نیز در



یک خط هارمونی و ملودی متنوع و همچنین تقویت صدا دهی، افزایش تراکم هارمونی و تغییر بافت آکوردها، اقدام به اضافه نمودن نت‌هایی با فاصله دوم بزرگ یا کوچک به بالا یا پایین بخش‌های آکوردهای سه و چهارصدایی کرده است.

هارمونی قطعه «هفت خوان» همچون آثار دیگر آهنگسازان قرن بیستم، فارغ از انطباق بر گام یا مد مشخصی، بر اساس عملکرد آزادانه آهنگساز شکل گرفته و آهنگساز در هارمونی‌های مورد استفاده، از خلاقیت و ذوق شخصی بهره گرفته است و با توجه به اینکه آهنگساز از شیوه سنتی وصل آکوردها بهره نبرده، تأثیری غیر از شیوه تسلسل هارمونی مورد استفاده آهنگسازان قرن هجدهم و نوزدهم حاصل شده است. در واقع آهنگساز خود را مقید به حل نت محسوس و همچنین نت هفتم و نهم نمی‌داند؛ یا حتی برخلاف صدانویسی کلاسیک آکورد نه، از نوشتن پایه آکورد بالاتر از نهم پرهیز نمی‌کند و همچنین این آکورد را به صورت کامل بکار می‌برد. بنابراین، رنجبران این آکوردها را به صورت مستقل (خارج از مناسبات تنال و مدال) در نظر گرفته است. دو روش عمده را می‌توان در تسلسل تریادها و آکوردهای چهارصدایی در این اثر مورد بررسی قرار داد که عبارتند از: (۱) هارمونی موازی^۲ یک نت مشترک و حرکت پیوسته سایر نت‌ها. تکنیک تسلسل موازی در آثار دبووسی، پروکفیف و دیگر آهنگسازان قرن بیستم به وفور دیده می‌شود که عبارت است از حرکت موازی آکوردها (حرکت اصوات در یک جهت). این تسلسل، شامل دو حرکت رئال و تنال است که در نوع اول تمام آکوردها ساختاری یکسان دارند و تمایلی به حفظ مدالیتته و تنالیتته ندارند؛ اما در نوع دوم، مسیر حرکت و ساختمان آکوردها وابسته به گام است و تمایل به حفظ مدالیتته و تنالیتته دارد (کتی، ۱۳۹۱، ۲۵۱). رنجبران در جهت ایجاد تنوع و همچنین ایجاد وقفه و غیرقابل پیش‌بینی کردن حرکت موازی آکوردها، از آکوردهای دیگری در منطقه صوتی بالا، حرکت مخالف یک صدا در مقابل حرکت موازی، تزیین، تعویض سازبندی و همچنین تغییر مسیر حرکت آکوردها استفاده کرده است^۳. به عنوان مثال در میزان ۱۷۹ در بخش بادی‌های برنجی، ضرب اول و دوم حرکت موازی آکوردهای می بمل ماژور، می ماژور، فا ماژور، فادیز ماژور، سل ماژور، سل دیز ماژور به چشم می‌خورد که در ضرب سوم و چهارم این روند به صورت آینه‌ای به آکورد می بمل ماژور بازگشته و مسیر حرکت آکوردها تغییر کرده است. این رویکرد اغلب در پاساژها بکار رفته است؛ به این شکل که نت‌های پاساژ در هر لحظه تشکیل یک آکورد می‌دهند و این آکوردها به لحاظ ساختاری یکسان هستند و به صورت موازی به دنبال یکدیگر آمده‌اند.

وصل آکوردهایی با یک نت مشترک و همچنین تسلسل تریادها با سوم متفاوت، یکی دیگر از تکنیک‌های تسلسل در این اثر است. رنجبران در وصل آکوردهایی با یک نت مشترک به این ترتیب عمل می‌کند که پایه یک آکورد مینور را به عنوان سوم یک آکورد مینور دیگر در نظر می‌گیرد که در تئوری نئوریمانی^۴ به این شیوه تبدیل آکوردها، PR گفته می‌شود. مثلاً وصل آکورد فادیز مینور به ردیز مینور در بخش زهی میزان ۲۸۱، نمونه‌ای از این وصل است. از نقطه نظر تئوری

گسترش (دولپیمان) و بازگشت. همچنین بخش مقدمه و کدا نیز به چشم می‌خورد. با این اوصاف تا حدی می‌توان بین فرم این اثر و فرم سونات اشتراک‌هایی یافت. این اثر با معیارهای موسیقی معاصر نوشته شده است و تقابل تنالیتته در چنین آثاری جای خود را به دیگر عناصر کنتراستی می‌دهد. تصویر ۱، نمای کلی فرم قطعه «هفت خوان» را نشان می‌دهد.

قطعه «هفت خوان» دارای یک هسته تماتیک سه نتی در قالب حرکت برودری، حول نت سی است که با حضور گسترده خود در کل اثر، همچون عنصری متحدکننده در برابر تضاد بخش‌های مختلف عمل می‌کند و به شکلی ظریف، پیوستگی اثر را حفظ می‌کند. مواد تماتیک بخش اصلی (a) در اکسپوزیسیون مبتنی بر هسته تماتیک سه نتی است و بخش فرعی (b) کنتراست مشتق شده از بخش اصلی و به عبارت دیگر ملهم از هسته تماتیک سه نتی است. شاخصه بخش فرعی ظهور یک تم، منطبق بر فواصل مُد چهارگاه و ارائه توسط ساز سولو است که این تم برای اولین بار در میزان ۸۱ تا ۸۴ توسط ساز ترومپت ارائه می‌شود. از میزان ۱۳۴ تا میزان ۲۱۲ (۷۹ میزان)، آهنگساز با آزادی عمل بیشتری نسبت به بخش اکسپوزیسیون، مضامین تماتیک را در بخش بسط و گسترش (B) ارائه داده است. به عبارت دیگر، هسته تماتیک سه نتی را به عنوان یک عنصر بسط و گسترشی در نظر می‌گیرد و آن را در قالب دگرگونی‌های ریتمیک، هارمونیک و همچنین گذر از نت‌های محوری مختلف (میزان‌های ۱۴۸ تا ۱۷۶) ارائه می‌دهد و به میل هنری خود، مناسبات هارمونیک را دچار ناپایداری می‌کند و در نهایت اثر را برای رسیدن به بخش بازگشت به ثبات می‌رساند. بخش مقدمه، به صورت تغییر یافته، در ابتدای بخش بازگشت (میزان ۲۱۳) تکرار شده است که در فرم سونات کلاسیک معمول نیست. در تصویر ۲، هسته تماتیک سه نتی در بخش سپرانو قابل مشاهده است.

۲- هارمونی

هارمونی در قطعه «هفت خوان» از منظر ساختارهای آکوردی و همچنین تسلسل آنها مورد مطالعه قرار گرفته است. گونه‌های ساختاری در این اثر به هفت دسته قابل تقسیم است: (۱) تریادها (۲) تریادها با نت اضافه شده (۳) آکوردهای هفت و نه (۴) آکوردهای مستخرج از گام تمام پرده (۵) تریاکوردها (۶) پلی‌کوردها (۷) انبوهه و شبه‌انبوهه.

در طول اثر، هر چهار ساختار تریادی (ماژور، مینور، کاسته و افزوده)، سه نوع آکورد هفت (نمایان، هفت کاسته و کمتر هفت بزرگ و کوچک) و همچنین آکورد نه دومینانت که از پرکاربردترین آکوردهای نهم است، به چشم می‌خورد. رنجبران برای رسیدن به



تصویر ۲ - هسته تماتیک سه نتی.

مأخذ: قطعه «هفت خوان»، میزان‌های ۹ و ۱۰

بر اساس یک حرکت بروردی (و در نتیجه دو رده نغمه‌ای) تشکیل شده و در هارمونی آن، تریاکوردها نقش مهمی دارند. اثر با تریاکورد (۰۱۵) در قالب مجموعه [۶،۷،۱۱] آغاز می‌شود و میزان‌های ۱ تا ۳ فقط با همین سه نت جلورفته است. در بسیاری از لحظات اثر، این تریاکورد، با همین نغمه‌ها همراه می‌شود که متضمن وحدت هارمونیک و ملودیک در اثر است. در طول اثر، این تریاکورد در قالب نت‌های فادیز، سل و سی بیشترین حضور را در مقایسه با وارونه‌های خود دارد. مجموعه [۶،۱۰،۱۱] که در طول قطعه به کار رفته است با [۶،۷،۱۱] رابطه T_3I دارد. به همین صورت مجموعه‌های [۱۰،۳،۴] و [۲،۶،۷] به ترتیب حاصل اعمال $T_{10}I$ و T_1I بر روی این مجموعه است. تریاکورد (۰۱۵) اغلب به یک تریاد مینور و گاهی یک تریاد ماژور وصل شده است. تریادهای لا مینور، لابلماژور، لا ماژور و دو ماژور از دیگر آکوردهایی است که این تریاکورد به آنها حل می‌شود.^۷

رنجبران از تریاکورد (۰۱۴) به دو شکل هارمونیک و ملودیک استفاده کرده است. در نوع هارمونیک، این ترکیب اغلب بین دو آکورد ماژور قرار می‌گیرد که غالباً عبارتند از دو ماژور، سل ماژور، رماژور، می ماژور و دودیز ماژور. این تریاکورد در مواردی به آکورد لا کاسته، سل کاسته، می مینور و دو کاسته حل می‌شود و بعد از آکوردهای می مینور و دو مینور قرار می‌گیرد. علاوه بر وصل‌های هارمونیک به تریادهای ماژور و مینور، این تریاکورد به تریاکورد (۰۲۶) که در ادامه راجع به آن بحث خواهد شد، وصل می‌شود. سه مورد نیز این تریاکورد به صورت ملودیک استفاده شده است. دیگر مجموعه‌های استفاده شده از رده (۰۱۴) به شرح زیر دسته‌بندی شده‌اند:^۸

[۹،۱۰،۵] - [۹،۸،۵] - [۰،۱،۴] - [۳،۴،۷] - [۶،۷،۱۰] - [۲،۵،۶] -
[۱۰،۱۱،۲] - [۱۰،۱،۲] - [۳،۲،۱۱] - [۸،۷،۴] - [۲،۳،۶] - [۱۱،۱۰،۷]

رده (۰۲۶) که در واقع فرم اولیه آکورد ششم افزوده ایتالیایی و زیرمجموعه‌ای از گام تمام‌پرده و مد چهارگاه است، بیشترین حضور را نسبت به دیگر تریاکوردها در قطعه دارد. گام تمام‌پرده به عنوان یک گام انتقال محدود و یکی از انواع مشهور گام‌های هگراتونیک، دارای ویژگی‌هایی است؛ از جمله، آکوردهایی که روی درجات گام ساخته می‌شود، همگی تریاد افزوده هستند و علاوه بر این، آکورد ششم افزوده ایتالیایی، فرانسوی و همچنین آکوردهای سکوندال و

نئوریسمانی، ابتدا عمل P آکورد فادیز مینور را (با تغییر سوم کوچک به بزرگ) به فادیز ماژور تبدیل می‌کند و سپس عمل R (با انتقال پنجم آکورد به بالا)، آن را به ردیز مینور تغییر می‌دهد. همچنین در این میزان آکوردهای فامینور به مینور با اشتراک در نت فا، و می مینور به دودیز مینور با اشتراک در نت می، و می بمل مینور به دو مینور با نت مشترک می بمل به دنبال یکدیگر آمده‌اند. در کنار این وصل‌ها، تسلسل‌هایی تنها با تغییر سوم آکورد (P) دیده می‌شود. به عنوان مثال در میزان ۲۹ در بخش کلارینت، دو آکورد سی بمل ماژور و سی بمل مینور در پی یکدیگر آمده‌اند که پایه و پنجم آنها یکسان و سوم آکورد یعنی نت‌های رو و بمل متفاوت است.

تصویر ۳، نسخه کوچک شده بخش زهی میزان‌های ۱۷۷ و ۱۷۸ را نشان می‌دهد که از تنوع خوبی به لحاظ ساختار و تسلسل آکوردی برخوردار است. در این دو میزان، به لحاظ ساختاری، تریاد ماژور، تریاد با سوم متفاوت به صورت پلی‌کورد (تریادهای فاماژور-مینور و همچنین رماژور-مینور)، آکورد هفتم بزرگ ماژور و همچنین تریادهای ماژور و مینور با نت اضافه شده به فاصله چهارم درست، دوم کوچک و ششم کوچک استفاده شده است. حرکت موازی آکوردها، حاکی از وجود تکنیک هارمونی موازی در این دو میزان است؛ پایه آکوردها در میزان ۱۷۷ به صورت کروماتیک بالارونده از می بمل به لابلماژور حرکت کرده و در میزان ۱۷۸ علاوه بر تغییر رجیستر، تغییر مسیر داده و از می بمل به صورت کروماتیک پایین‌رونده به سی بمل رسیده است. تفاوت در مسیر حرکت نت‌های باس با دیگر اصوات آکورد قابل توجه است. بنابراین رنجبران حرکت مخالف یک صدا در مقابل حرکت موازی آکوردها را برای از بین بردن حس یکنواختی حاصل از آنها مورد توجه قرار داده است. نکته حائز اهمیت دیگر این است که آهنگساز برای رسیدن به یک خط باسی منسجم و متنوع، پنجم، سوم، هفتم آکورد و همچنین نت اضافه شده را در باس قرار داده که در مجموع، چنین تمهیداتی را در راستای ایجاد وحدت و تنوع در این میزان‌ها اندیشیده است.

در قطعه «هفت‌خوان»، تریاکوردهایی به فرم اولیه^۹ (۰۲۶)، (۰۱۵)، (۰۱۴)، (۰۲۵) و (۰۱۶) به چشم می‌خورد. این تریاکوردها نقش مهمی در ایجاد وحدت ملودیک و هارمونیک در اثر ایفا می‌کنند. شایان ذکر است که هسته تماتیک اگرچه تریاکورد نیست، اما از سه نت

تصویر ۳ - هارمونی موازی، ساختارهای هارمونی متفاوت.

مأخذ: قطعه «هفت‌خوان»، میزان‌های ۱۷۷ و ۱۷۸

می‌کند که استفاده از توالی آکوردهای افزوده یادآور توجه آهنگساز به ویژگی گام تمام‌پرده است.

در بخش‌هایی از قطعه «هفت خوان»، نت‌های کشیده به چشم می‌خورد که گاهی یک نت یا دو نت یا گاهی بیش از دو نت است که می‌توان آن را پدال آکوردی در نظر گرفت. هم‌زمان با این نت‌های کشیده، آکوردها و ملودی‌هایی شنیده می‌شود که مؤید پلی‌کورد است. در هر بار ارائه از هسته تماتیک سه نتی، نت تونیک یا دومینانت یا هر دو از آکورد اول و سوم به صورت پدال باقی می‌ماند و هم‌زمان با آن آکورد برودری می‌آید که تشکیل پلی‌کورد می‌دهد. به نظر می‌آید آهنگساز در عین پدال قرار دادن پایه و پنجم آکورد که در بسیاری از آثار دوره کلاسیک و قبل از آن نیز دیده می‌شود، وضعیت آکوردها را با زیبایی‌شناسی آن دوره در نظر نمی‌گیرد که این رویکرد باعث ایجاد تنوع در اثر شده است. از مهم‌ترین پدال‌های آکوردی می‌توان به آکوردهایی که پایه آنها نیم‌پرده اختلاف دارند، اشاره کرد؛ رایج‌ترین آنها آکوردهایی با سوم مشترک است (میزان ۲۷۸).

در قسمت‌های دیگری از اثر نیز پلی‌کوردهایی به چشم می‌خورد که پایه آنها از یکدیگر دوم کوچک اختلاف دارد اما هیچ نت مشترکی بین آنها نیست (میزان‌های ۱۶۴، ۲۶۴، ۲۷۴). استفاده هم‌زمان از دو تریاد با سوم متفاوت (میزان ۱۸۹)، تریاکوردها و همچنین ترکیب آنها با دیگر آکوردها (میزان‌های ۲۹۸ تا ۳۰۱ و ۳۸۷)، نمونه‌های دیگری از انواع پلی‌کوردها در این اثر است.

در تصویر ۴، نسخه کوچک شده میزان ۴۱۳ شامل توالی

خوشه‌ای (نت‌های گام به طور هم‌زمان) نیز از ویژگی‌های این گام به شمار می‌آیند (کتی، ۱۳۹۱، ۷۲). با توجه به اینکه دبوسی از این گام به صورت ماهرانه استفاده کرده است، الیویه مسیان در کتاب تکنیک زبان موسیقایی من، توصیه کرده است که آهنگسازان از این مد به صورت پنهان استفاده کنند (Messiaen, 1956, 59). به طور مثال در میزان‌های ۱۶، ۲۸۳، ۳۶۸، ۴۱۳ و ۴۱۹ آکوردهای خوشه‌ای تمام‌پرده به صورت پوشیده به گوش می‌رسد. با توجه به اینکه در بخش‌هایی از اثر، رد پای گام تمام‌پرده به صورت ملودیک و هارمونیک مشاهده می‌شود، این فرضیه قوی‌تری می‌شود که احتمالاً آهنگساز تریاکورد (۲۶) را از درون گام تمام‌پرده استخراج کرده و سعی در مخدوش نمودن هویت این گام داشته است. ضمن اینکه می‌دانیم این آکورد در هارمونی تنال به صورت معکوس اول به کار می‌رود و روی آکورد پایگی دومینانت حل می‌شود؛ اما آهنگساز چنین رویکردی را در طول اثر پیش نرفته و با استفاده از فرم اولیه (۲۶) سعی در ایجاد وحدت فاصله‌ای در طول اثر کرده است.^۹

رنجبران در قطعه «هفت خوان»، در لحظات کوتاهی بافت متراکم هارمونی را در قالب انبوهه^{۱۰} و شبه‌انبوهه ارائه می‌کند. انبوهه مجموع دوازده نت بدون توجه به ترتیب قرارگیری آنها و شبه‌انبوهه زیرمجموعه ده یا یازده عضوی از انبوهه است (هنرمند، ۱۳۹۵، ۷۲). آهنگساز مجموع دوازده نت را گاه به صورت پلی‌کوردها (میزان ۳۱) و گاه به شکل توالی چهار آکورد افزوده (میزان ۱۷۲، ۲۸۶، ۴۱۳، ۴۱۴)، بدون ترتیب از پیش تعیین شده استفاده

انبوهه

گام تمام‌پرده

تصویر ۴ - انبوهه، تسلسل تریادهای افزوده، کلاستر تمام‌پرده.

مأخذ: قطعه «هفت خوان»، میزان‌های ۴۱۳ و ۴۱۴

واریاسیون بسط و گسترشی است.

تکنیک دیگری که باید پیش از پرداختن به ویژگی‌های تماتیک قطعه «هفت خوان» به آن پرداخت، دگرگونی موتیوی / تماتیک است. در این تکنیک، یک لایت موتیو به وسیله دگرگونی و تبدیل شدن به اشکال مختلف، بسط و گسترش پیدا می‌کند. به این معنی که تم یا موتیو آن به صورت انتقال یافته (مدولاسیونی)، معکوس، قهقراایی، کاهش یافته، افزایش یافته یا خرد شده^۴ در قطعه به کار گرفته می‌شود. این تکنیک، اساساً واریاسیون است و تم اصلی در طول اثر تکرار می‌شود اما تحت دگرگونی‌های دائمی قرار می‌گیرد و در نقش‌های مختلف کنتراستی ظاهر می‌شود که در تمام قطعه وحدت و تنوع را در کنار هم قرار می‌دهد.

در آغاز «هفت خوان»، هسته تماتیک دارای حرکت برودری تحتانی است و رفته رفته تبدیل به برودری فوقانی (در بخش بازگشت و کدا) می‌شود. هسته تماتیک دارای چهار جزء است؛ به طوری که جزء اول تا سوم در قالب حرکت برودری تحتانی و فوقانی است و جزء چهارم به آن اضافه می‌شود. با توجه به اینکه قطعه در متر چهار ضربی (12 و 4) نوشته شده، هر جزء متناظر با یک ضرب است. جزء چهارم به سه شکل ظاهر می‌شود که عبارتند از:

(۱) حرکت پایین رونده از جزء سوم که اغلب به فاصله چهارم

درست یا سوم است

(۲) با تقسیمات سه تایی ریتم و اغلب با حرکت پیوسته (سه

چنگ در متر 8 یا تریوله چنگ در متر 4)

(۳) متحد شدن با جزء سوم به صورت نت کشیده

هسته تماتیک دارای نقش مهم ملودیک و علاوه بر آن نیز دارای ویژگی‌هایی از جمله هارمونی، متر، ریتم، سرعت، ارکستراسیون و نوانس است که در طول قطعه برخی از این ویژگی‌ها ثابت و برخی دیگر دچار تغییر می‌شوند؛ به این ترتیب، آهنگساز واریاسیون‌هایی از این موتیو ارائه می‌دهد. به لحاظ ملودیک، همیشه نت جزء اول و سوم هم‌نام هستند و با نت جزء دوم فاصله دوم کوچک اختلاف دارند. هارمونی جزء اول و سوم همیشه یکسان و اغلب تریاد مینور یا ماژور و کمتر تریاد کاسته است که با توجه به اهمیت نت‌های می و سی در طول قطعه، آکورد می مینور بیشترین حضور را دارد و در انتهای قطعه جای خود را به آکورد می ماژور می‌دهد. هارمونی نت دوم در بیشتر مواقع تریاکورد (۲۶) است و در موارد دیگر تریاکورد‌های (۱۴)، (۱۵)، (۱۶) و آکورد‌های کاسته و گاهی ماژور، مینور و افزوده است. هارمونی جزء چهارم (در صورت وجود) یکسان با هارمونی جزء اول و سوم (به جز میزان‌های ۱۴۸ تا ۱۵۹ در بخش بسط و گسترش) است. همیشه در ارائه هسته تماتیک، یکی از نت‌ها (پایه یا پنجم آکورد) و گاهی تمام نت‌های آکورد جزء اول و سوم به صورت پدال باقی می‌ماند. نقش اجزای هسته تماتیک در تصویر ۵ قابل مشاهده است. هسته تماتیک در متر 8 و تمپوی Lento با تأکید بر آکورد می مینور و در قالب برودری تحتانی آمده و در ضرب سوم تمام نت‌های آکورد به صورت پدال ظاهر و روی آن تریاکورد (۲۶) در قالب نت‌های می، فادیزو و لادیز شنیده می‌شود. نت‌های دولاچنگ در ضرب چهارم میزان ۱۰ به عنوان جزء چهارم به موتیو سه نتی اضافه شده که

آکورد‌های افزوده، آکورد خوشه‌ای تمام‌پرده در قالب پلی‌کورد و همچنین انبوهه مشاهده می‌شود. رنجبران، نت‌های گام تمام پرده را به صورت پدال آکوردی در برنجی‌ها ارائه می‌دهد و هم‌زمان با آن در بخش زهی‌ها و بادی چوبی‌ها، پاساژ بالارونده‌ای که حاصل از تسلسل آکورد‌های افزوده است شنیده و در نتیجه، این تسلسل باعث تشکیل انبوهه در این میزان می‌شود. به این ترتیب آهنگساز با استفاده از انبوهه و توجه به ویژگی گام تمام‌پرده (آکورد خوشه‌ای متشکل از نت‌های گام)، سعی در مخدوش نمودن هویت گام داشته است.

۳- بسط و گسترش موتیوی

هسته تماتیک، نقش محوری در ایجاد وحدت بین بخش‌های مختلف اثر دارد. این موتیو دارای ویژگی‌هایی است که در طول اثر در اشکال تغییر یافته و به صورت واریاسیونی ظاهر می‌شود. بنابراین، وحدت و تنوع در قطعه «هفت خوان»، به واسطه حضور این موتیو و واریاسیون‌های آن ایجاد می‌شود. رنجبران در گفتگویی اختصاصی با مجله «گزارش موسیقی» راجع به مجموعه «سه‌گانه پارسی» این چنین می‌گوید:

«در خلق این اثر همواره دو نکته را سرلوحه کارم قرار داده‌ام. (۱) تنوع: این قطعات می‌بایست متنوع‌ترین، عمیق‌ترین طیف احساسی، حماسی و دراماتیک را مانند عشق، حسادت، دلاوری، صلابت و کوبندگی، شک و تردید و دودلی، احساسات مرموز، ناهنجار و غیره را با موسیقی تداعی کند. (۲) استحکام ساختاری که من به آن اهمیت شایانی می‌دهم. به طور مثال قطعه «هفت خوان» بر اساس یک موتیو سه نتی (سی-لادیز-سی) خلق شده که در طول قطعه به ده‌ها نوع و شکل متنوع بسط داده شده است. در حقیقت این موتیو سه نتی، یگانگی و انسجام محکم ساختاری مورد نظرم را برای بیان مجموعه وسیع و متنوعی از تابلوهای دراماتیک داستان شاهنامه فراهم می‌کند» (گفتگوی اختصاصی رنجبران با مجله گزارش موسیقی، ۱۳۸۶، ۱۱).

دو تکنیک در جهت پیشبرد اثر مورد توجه آهنگساز قرار گرفته که عبارت است از: (۱) واریاسیون بسط و گسترشی (دولپمانی)^{۱۱} (۲) دگرگونی و تبدیل‌های موتیوی / تماتیک^{۱۲}. اصطلاح واریاسیون بسط و گسترشی برای اولین بار توسط آرنولد شوئنبرگ استفاده شد. او در کتاب «ایده و سبک»^{۱۳} در توضیح این اصطلاح می‌نویسد که تمام فرمول‌های تماتیک موسیقی، از دگرگونی و تغییر چهره یک واحد بنیادی ایجاد می‌شود (Schoenberg, 1975, 397). شوئنبرگ این تکنیک از آهنگسازی را متفاوت از فرم تم و واریاسیون می‌داند و در جای دیگری از این کتاب می‌گوید که در یک قطعه موسیقی، هیچ چیزی به جز هر آنچه که از تم سرچشمه می‌گیرد، وجود ندارد و همه اشکالی که در یک قطعه موسیقی ظاهر می‌شود، قبلاً از تم تهیه شده‌اند (Schoenberg, 1975, 290). این رویکرد شوئنبرگ، پیشینه تاریخی دارد و در همین کتاب مثال‌هایی از باخ، بتهوون و برامس به میان آورده است که توضیح دهنده دیدگاه تاریخی تحول

جزء اول و دوم به هفت شکل ممکن است دارای ریتم متفاوت باشند. در هر یک از هفت حالت، اشکال متنوعی از جزء سوم و چهارم به جزء اول و دوم اضافه می‌شود و در مجموع نه واریاسیون خلق می‌شود. لازم به توضیح است که واریاسیون ششم در متر 9/8 نوشته شده و از این جهت در این دسته‌بندی قرار گرفته که دارای ریتم ترکیبی و قابل مقایسه با واریاسیون‌های گروه دوم است. در تصویر ۷، تغییرات موتیو در گروه دوم قابل مشاهده است.

• گروه اول از تغییرات ریتمیک موتیو در متر 4/4

جزء اول و دوم که با ارزش‌های برابر ظاهر می‌شوند، با سه شکل ریتمیک مختلف استفاده شده‌اند. در هر یک از سه حالت، اشکال متنوعی از جزء سوم و چهارم به جزء اول و دوم اضافه می‌شود و در مجموع پنج واریاسیون خلق می‌شود که در تصویر ۸ قابل مشاهده است.

• گروه دوم از تغییرات ریتمیک موتیو در متر 4/4

جزء اول و دوم به پنج شکل ممکن است دارای ریتم متفاوت باشند. در هر یک از پنج حالت، اشکال متنوعی از جزء سوم و چهارم به جزء اول و دوم اضافه می‌شود و در مجموع پنج واریاسیون خلق می‌شود که در تصویر ۹ قابل مشاهده است.

تصویر ۷ - گروه دوم از تغییرات ریتمیک موتیو در متر 12/8.

تصویر ۸ - گروه اول از تغییرات ریتمیک موتیو در متر 4/4.

هارمونی آن با جزء اول و سوم یکسان است. آهنگساز این دو میزان را بلافاصله در میزان ۱۱ و ۱۲ به فاصله سوم بزرگ بالاتر انتقال داده (تغییر در هارمونی و نت محوری؛ ثبات در متر، ریتم و سرعت) و با تغییر در ارکستراسیون (ترومپت‌ها با سوردین)، ارائه دیگری از دو میزان قبل را به گوش می‌رساند.

پارامترهای متر و تمپو در بیشتر بخش‌های اثر ثابت و در تصویر ۱، تغییرات آن نشان داده شده است. بنابراین تغییرات تمپو در متر ثابت و همچنین تغییرات متر در تمپوی ثابت واریاسیون‌هایی از موتیو را شکل می‌دهد که در آنها ریتم، نت محوری و تسلسل هارمونی نیز دستخوش تغییر می‌شوند. به همین منظور تغییرات ریتمیک موتیو در متر 12/8 و 4/4 به دو گروه دسته‌بندی شده است. در گروه اول، ریتم اجزای اول و دوم موتیو ثابت می‌ماند و با اضافه شدن اجزای سوم و چهارم، واریاسیون‌هایی شکل می‌گیرد و در گروه دوم، ریتم اجزای اول و دوم تغییر می‌کند. در ادامه دسته‌بندی تغییرات ریتمیک ارائه شده است.

• گروه اول از تغییرات ریتمیک موتیو در متر 12/8

جزء اول و دوم که با ارزش‌های برابر ظاهر می‌شوند، با هفت شکل ریتمیک مختلف استفاده شده‌اند. در هر یک از هفت حالت، اشکال متنوعی از جزء سوم و چهارم به جزء اول و دوم اضافه می‌شود و در مجموع هجده واریاسیون خلق می‌شود که در تصویر ۶ قابل مشاهده است.

• گروه دوم از تغییرات ریتمیک موتیو در متر 12/8

تصویر ۵ - اجزای هسته تماتیک.

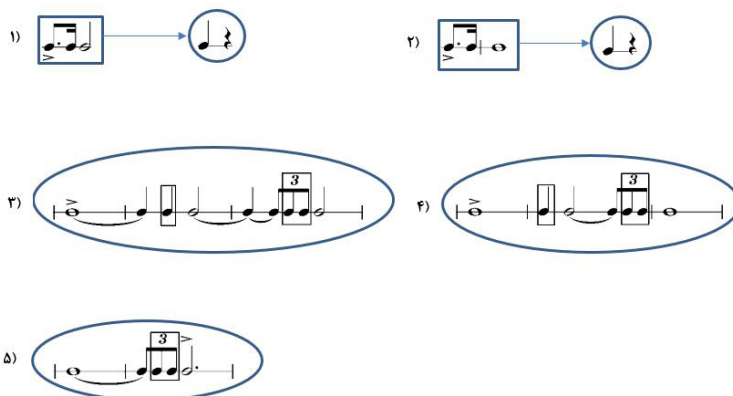
مأخذ: قطعه «هفت خوان»، میزان‌های ۹ و ۱۰

تصویر ۶ - گروه اول از تغییرات ریتمیک موتیو در متر 12/8.

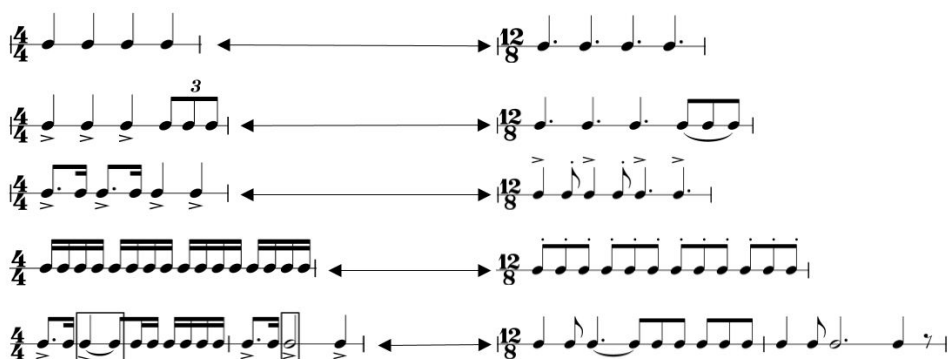
مربوط است. در این میزان‌ها، علاوه بر پارامترهای ذکر شده، رنگ‌آمیزی ارکستری و ارائه موتیو در منطقه‌های متفاوت صوتی و همچنین ترکیب تکنیک‌های مختلف سازی مثل پیتزیکاتو، هارمونیک‌های مصنوعی در ویلن‌ها و هارپ، سوردین در سازهای برنجی و همچنین مهم کردن لحظاتی از میزان توسط فلوت‌ها به نوعی واریاسیون ارکستری محسوب می‌شود و مؤید وحدت و تنوع در قطعه است. بنابراین آهنگساز موسیقی خود را توسط یک ایده موسیقایی کوتاه با رنگ‌آمیزی متفاوت جلو برده است. به طور کلی رنجبران در ارائه‌های موتیو در طول اثر، توجه ویژه‌ای به ایجاد طرح‌های ارکستری و رنگ‌آمیزی‌های متفاوت دارد.

مثال دوم میزان‌های ۱۴۸ تا ۱۵۹ در بخش دولپمان را نشان می‌دهد که در آن هسته تماتیک نقش دولپمانی دارد. بخش همراهی به لحاظ ریتمیک و طرح ارکستری منطبق بر همراهی میزان‌های ۴۴ تا ۵۱ (تصویر ۱۱) است و سازهای زهی - به جز ویلن اول - به صورت پیتزیکاتو، سه باسون را همراهی می‌کنند. هر چهار جزء موتیو در این مثال حضور دارند و ترکیبی از گروه اول (نوع دوم، سوم) و گروه دوم (نوع هفتم) در متر $\frac{12}{8}$ با نت‌های محوری و تسلسل هارمونی متفاوت قابل مشاهده است. موتیو به ترتیب حول نت‌های سی، می، ر، سل، می و دو، با تأکید بر آکوردهای می مینور، سل ماژور و دو ماژور شکل می‌گیرد و آهنگساز علاوه بر تغییر در رنگ، ریتم، هارمونی و نت محوری، با تغییر در نوانس، تنوع شنیداری ایجاد کرده است. در تصویر ۱۲، نسخه پیانویی میزان‌های ۱۴۸ تا ۱۵۹ قابل مشاهده است.

با توجه به اینکه قطعه چهار ضربی است، ریتم‌هایی که در متر $\frac{4}{4}$ نوشته شده بی ارتباط با ریتم‌های متر $\frac{12}{8}$ نیست؛ به این ترتیب آهنگساز در تغییر متر مواردی را نیز جهت ایجاد وحدت در قطعه حفظ کرده است. به عنوان مثال فیگورهایی که در تصویر ۱۰ مشاهده می‌شوند، واریاسیون‌های یکدیگر در متر متفاوت هستند. در واریاسیون‌های هسته تماتیک، علاوه بر تغییرات ریتم و متر، عواملی همچون نت محوری، تسلسل هارمونی، تمپو و ارکستراسیون نیز در شکل‌گیری واریاسیون‌ها نقش دارند. در بخش‌هایی از قطعه، گاهی به ریتم‌های تکراری برمی‌خوریم که در آنها پارامترهای نت محوری و تسلسل هارمونی تغییر کرده است؛ گاهی عکس این موضوع صادق است و نت محوری و تسلسل هارمونی هیچ تغییری نکرده، اما ریتم دستخوش تغییر شده است. اولین مثال (تصویر ۱۱) میزان‌های ۴۴ تا ۴۷ را نشان می‌دهد که پنج واریاسیون ریتمیک از موتیو با نت محوری سی و با تأکید بر آکورد می مینور و تریاکورد (۰۱۵) را در برمی‌گیرد. در این واریاسیون‌ها، اجزای اول و دوم موتیو ثابت (نوع دوم و سوم در گروه اول تغییرات موتیو در متر $\frac{12}{8}$) هستند. این مثال ترکیبی از حضور اجزای سوم و چهارم است؛ از طرفی در میزان ۴۵ و ۴۷ جزء چهارم با جزء سوم متحد شده و به صورت نت کشیده به گوش می‌رسد و از طرف دیگر، در میزان ۴۴ و ۴۶ جزء چهارم حضور کامل دارد. پایه و پنجم آکورد می مینور توسط گروه آلتو، ویلنسل و کنترباس به شکل پدال تکرارشونده شنیده می‌شود که به ویژگی ارائه هسته تماتیک



تصویر ۹ - گروه دوم از تغییرات ریتمیک موتیو در متر $\frac{4}{4}$.



تصویر ۱۰ - ارتباط واریاسیون‌ها در متر $\frac{12}{8}$ و $\frac{4}{4}$.

Allegro ♩ = 148

44

Piccolo *f* مهم کردن جزء اول *mf* مهم کردن جزء اول

Flute *f* *mf*

Horn in F مهم کردن جزء چهارم *sf* مهم کردن جزء چهارم

Horn in F جزء اول و دوم *sf* جزء سوم و چهارم و دوم *sf*

Trumpet in C *f* جزء سوم و چهارم (۰۱۵) *mf* جزء اول و دوم *f*

Trumpet in C *f* جزء سوم و چهارم و دوم به شکل متحد *mf* جزء سوم و چهارم جزء اول و دوم به شکل متحد *f*

Trombone *f* جزء سوم و چهارم (۰۱۵) *mf* جزء اول و دوم *f*

Tuba *f* جزء سوم و چهارم (۰۱۵) *mf* جزء اول و دوم *f*

Glockenspiel *mf*

Harp *f*

Allegro ♩ = 148

Violin I *f* جزء اول و دوم *mf* جزء سوم و چهارم به شکل متحد *mf* جزء اول و دوم *mf* جزء سوم و چهارم به شکل متحد

Violin II *f* *mf* *mf*

Viola *pizz.* *sf* *mf*

Violoncello *pizz.* *f* *mf*

Contrabass *f* *mf*

پایه و پنجم آکورد می مینور به شکل پدال تکرار شونده (سوم آکورد در بخش آلتو در میزان ۴۵ و ۴۷ نیز شنیده می شود)

تصویر ۱۱ - واریاسیون‌های ریتمیک و ارکستری هسته تماتیک.

مأخذ: قطعه «هفت خوان»، میزان‌های ۴۴ تا ۴۷

۴- ارتباط سایر بخش‌ها با هستهٔ تماتیک

تصویر ۱۳، میزان‌های ۸۰ تا ۸۷ را نشان می‌دهد که شروع بخش فرعی در اکسپوزیسیون است. از میزان ۸۰ بخش فرعی توسط هورن آغاز می‌شود و در میزان ۸۱ به طور مشخص یک ترومپت تم بخش فرعی را می‌نوازد. آهنگساز با استفاده از هستهٔ تماتیک سه نتهی که در تصویر ۱۳ مشخص شده، تم بخش فرعی را شکل داده است. با بررسی صدای اول در دست راست پیانو، می‌توان دریافت که رنجبران با مهم کردن نت سل و فواصل این تم، آن را برآمد چهارگاه سل در موسیقی ایرانی منطبق کرده است. با توجه به اینکه بخش فرعی دارای مشخصه‌هایی در تقابل با بخش اصلی

بخش فرعی دارای ویژگی‌هایی است که به لحاظ ریتم و ملودی (فواصل) مشتق شده از هستهٔ تماتیک و به لحاظ مُد و بافت در کنتراست با بخش اصلی است. تم بخش فرعی در مُد چهارگاه و در بافتی خلوت و همیشه توسط یک ساز سولو (ترومپت، ابوا یا کلارینت) ارائه می‌شود. در بخش همراهی تم فرعی، پرش‌های اکتاو و نهم کوچک مشاهده می‌شود که به لحاظ ریتم و ملودی می‌تواند در ارتباط با ریتم و ملودی هستهٔ تماتیک باشد.

جزء سوم و چهارم جزء اول و دوم

جزء اول و دوم جزء سوم و چهارم

تت سل از اکورد قبلی اضافه شده

تصویر ۱۲ - بسط و گسترش هستهٔ تماتیک.
مأخذ: «قطعهٔ «هفت‌خوان»، میزان‌های ۱۴۸ تا ۱۵۹»

مشتق شده از هستهٔ تماتیک سه نتهی

Allegro $\text{♩} = 148$

هستهٔ تماتیک سه نتهی

تصویر ۱۳ - بخش فرعی.
مأخذ: «قطعهٔ «هفت‌خوان»، میزان‌های ۸۰ تا ۸۷»

ویژگی‌هایی از جمله مُد، بافت، همراهی، ریتم و متر را حفظ کرده و تم جدیدی نسبت به میزان ۸۰ خلق کرده است. بنابراین رنجبران با پایبندی به ویژگی‌های هسته تماتیک و الهام از مُد چهارگاه، تم بخش فرعی را خلق کرده است و اجرای این تم به صورت سولو و در بافتی خلوت، این بخش را از بخش‌های دیگر متمایز می‌کند.

با توجه به ویژگی‌های موتیو اصلی، وصل‌های هارمونی و حتی دیگر بخش‌ها از جمله رابط نیز به لحاظ ویژگی‌های ریتمیک و ملودیک، ملهم از هسته تماتیک است. به عبارت دیگر، آهنگساز فواصلی را در ملودی و هارمونی از جمله دوم کوچک، دوم بزرگ، سوم بزرگ، سوم کوچک، چهارم درست و پنجم درست مهم کرده است و از آنها در طول قطعه استفاده می‌کند. به عنوان مثال میزان‌های ۱ تا ۸ بر اساس تریاکورد (۰۱۵) جلورفته و در این تریاکورد فواصل دوم کوچک، چهارم درست و سوم بزرگ مشهود و آهنگساز برای حفظ وحدت، این فواصل را در طول قطعه به کار برده است. برای مثال میزان‌های ۱۸ تا ۲۶ و همچنین ۳۴ تا ۳۹ که وصل‌های نیم‌پرده‌ای پایه آکردهای مازور در ارتباط با هسته تماتیک است، می‌تواند مورد توجه قرار گیرد. در میزان‌های ۷ تا ۷۵ که کاراکتر رابط دارند، بالاترین نت در هر گروه چنگ، به ترتیب نت‌های فادیز، سل، فادیز، لا، فادیز، سی بمل، لا، سل است که بر اساس فواصل ذکر شده نوشته شده و ریتم آن مبتنی بر نوع چهارم گروه اول در تغییرات ریتمیک موتیو در متر 12/8 است. از طرفی دیگر، رنجبران برای ایجاد تنوع، سوال و جوابی بین ترومبون‌ها و توبا با دیگر بخش‌های ارکستر، مبتنی بر جزء اول و دوم هسته تماتیک ارائه کرده که به لحاظ ریتمیک منطبق بر نوع دوم از گروه اول است و بعد از توالی چنگ‌ها، در قالب نت‌های می و سی که در این اثر مهم شده‌اند، ارائه می‌دهد.

و دیگر بخش‌هاست، حضور هسته تماتیک در میزان ۸۵- که به لحاظ ملودیک و هارمونیک دقیقاً منطبق بر ارائه اولیه (میزان ۹) و به لحاظ ریتمیک منطبق بر نوع دوم از گروه اول در متر 12/8 است - تلاشی بر حفظ وحدت در عین تنوع از جانب رنجبران است.

پرش اکتاو در صدای اول دست راست پیانو در میزان ۸۱ نیز حاکی از حضور پنهان هسته تماتیک در بخش فرعی است. این فیگور به لحاظ دسته‌بندی ریتمیک، منطبق بر ریتم نوع دوم از گروه اول تغییرات موتیو در متر 12/8 است. آهنگساز، این ریتم و پرش را به صورت مستقیم، معکوس و همچنین انتقال یافته، در بخش همراهی به کار برده است که با دنبال کردن پرش‌ها، به ملودی هسته تماتیک پی خواهیم برد^{۱۵}. به طور مثال این پرش‌ها از میزان ۳۳۹ تا ۳۴۲ نیز به چشم می‌خورند که به صورت متوالی به نت‌های می، ردیز، می، فا، می و از میزان ۳۴۷ تا ۳۴۹ به نت‌های فا، سل بمل، فا اشاره دارند و به این ترتیب هسته تماتیک در نقش همراهی و با شکلی متفاوت ارائه شده است.

تم فرعی در بخش بسط و گسترش از میزان ۱۸۱ تا ۱۸۹ توسط سولوی ابوا (میزان ۱۸۲ تا ۱۸۴) و سپس سولوی کلارینت (میزان ۱۸۵ تا ۱۸۸) به گوش می‌رسد که منطبق بر مُد چهارگاه سی است. تم فرعی در بخش بازگشت از میزان ۳۳۸ تا ۳۴۹ با تغییراتی شنیده می‌شود. از میزان ۳۳۸ تا ۳۴۲ توسط سولوی کلارینت و در بافتی بسیار خلوت در مُد چهارگاه می و به صورت تغییر یافته ارائه می‌شود و پس از وقفه‌ای سه میزانی، دوباره سولوی کلارینت نیم‌پرده بالاتر از میزان ۳۳۸ در مُد چهارگاه فا به گوش می‌رسد. در مقایسه میزان‌های ۳۳۸ تا ۳۴۲ با میزان‌های ۸۰ تا ۸۴، مشخص می‌شود که آهنگساز تم بخش فرعی را نت به نت انتقال نداده بلکه

Allegro $\text{♩} = 148$ شبه انبوهه حضور ۱۰ رده نغمه ای (عدم حضور نت‌های سی و دو)

rit. شبه انبوهه حضور ۱۱ رده نغمه ای (عدم حضور نت ر)

پرش چهارم درست (۰۱۲۵۷) (۰۱۲۵۷) (۰۱۲۴۷۹) (۰۱۲۵۷)

پرش پنجم درست (۰۱۲۴۸) (۰۱۲۴۸) (۰۱۲۵۷) (۰۱۲۵۷)

پرش چهارم درست (۰۱۲۴۷۸) (۰۱۲۴۷۸)

BM+2m+6M

شبه انبوهه حضور ۸ رده نغمه ای (عدم حضور نت‌های سی، دو، فا، فادیز)

ساختار هارمونیک مطابق با ضرب اول و دوم میزان ۱۳۱ است

تصویر ۱۴ - ارتباط بخش‌های دیگر با هسته تماتیک.

مأخذ: «قطعه هفت خوان»، میزان‌های ۱۳۰ تا ۱۳۴

فقط جزء اول و دوم موتیو شنیده می‌شود و آهنگساز با توزیع نامنظم ریتم، ملودی و همچنین تغییر در گستره صوتی در شنونده احساس تعلیق ایجاد می‌کند. میزان ۲۹۶، مثال دیگری است که سازهای کلارینت، کرانگله، ابوا، فلوت و بیکولو آکورد می‌ماژور را به صورت نت کشیده می‌نوازند که متناظر با جزء اول در موتیو است. در ضرب آخر میزان ۲۹۶ و ضرب اول میزان ۲۹۷ آکورد کاسته برودری و آکورد می‌ماژور در گروه سازهای زهی با رنگ صوتی پیتزیکاتو شنیده و ادامه موتیو توسط دو ابوا به همراه کرانگله اجرا می‌شود. تفاوت ریتم و نحوه توزیع نت‌های موتیو نسبت به ارائه‌های دیگر قابل توجه است. به عنوان مثال، میزان ۳۷۱ شروع یک کانتن است و هم‌زمان با آن هسته تماتیک خرد شده (اجزای اول و دوم موتیو در برودری فوقانی) با تأکید بر آکوردهای مختلف شنیده می‌شود که در اینجا موتیو در نقش همراهی قرار دارد و در شنونده احساس تعلیق برای رسیدن به موتیو کامل را در میزان ۳۷۸ و ۳۷۹ ایجاد می‌کند. آهنگساز موتیو ناقص را از ضرب‌های مختلف آغاز و به این ترتیب تنوع ایجاد می‌کند. در هفت میزان پایانی قطعه، هسته تماتیک هم به صورت خرد شده و هم کامل با محوریت نت سی و به صورت حرکت‌های برودری تحتانی و فوقانی ارائه می‌شود. در میزان ۴۱۵ فقط اجزای اول و دوم موتیو با حرکت برودری فوقانی ارائه شده و در میزان ۴۱۹ تا ۴۲۱ همین روند با تفاوت در اضافه شدن جزء سوم موتیو در میزان ۴۲۱ و در گستره صوتی متفاوت تکرار شده است. موتیو در میزان ۴۱۸ در گروه‌های سازی و گستره صوتی مختلف توزیع شده است؛ به این صورت که ریتم آن بر اساس تریوله چنگ است و ارائه موتیو در گروه ویلن دوم و آلتو-که دو هورن آنها را تقویت می‌کند با ارائه در سازهای بادی چوبی متفاوت است. در میزان ۴۲۱ فقط نت‌های سی و می که در طول قطعه، هم به لحاظ ملودی و هم به لحاظ هارمونی مهم بوده‌اند، شنیده می‌شود و به این ترتیب قطعه «هفت‌خوان» به پایان می‌رسد. در تصویر ۱۵، نسخه کوچک شده میزان‌های ۴۱۵ تا ۴۲۱ قابل مشاهده است.

میزان‌های ۱۳۰ تا ۱۳۳ در بخش خاتمه با ریتم موتیو مرتبط است. این میزان‌ها به لحاظ ساختار هارمونی، با ارائه‌های پیشین بسیار تفاوت دارد و آکوردهای آن تشکیل شبه‌انبوهه داده‌اند. میزان ۱۳۰، منطبق بر ریتم نوع دوم از گروه اول است و هر چهار جزء حضور دارند اما در دو میزان بعدی، موتیو به شکلی خرد می‌شود که در میزان ۱۳۱ فقط جزء اول و دوم و در ضرب اول و دوم میزان ۱۳۲ جزء اول و سوم، در ضرب سوم و چهارم جزء اول و دوم و در میزان ۱۳۳ جزء سوم به صورت نت کشیده به گوش می‌رسد. بالاترین صدای ضرب‌های اول و دوم میزان ۱۳۰، پنجم یا چهارم درست با هم اختلاف دارند؛ همچنین ضرب سوم و چهارم همین میزان، ضرب اول و دوم میزان ۱۳۱، و همچنین میزان ۱۳۲ نیز به همین ترتیب است. آهنگساز حرکت ملودیک فاصله چهارم درست که در ابتدای قطعه^{۱۴} نیز معرفی شده بود را در قالب یکی از واریاسیون‌های ریتمیک هسته تماتیک در میزان‌های ۱۳۰ تا ۱۳۳ ارائه و برای دوری از یکنواختی، هارمونی را دستخوش تغییرات بسیار زیادی کرده است. در تصویر ۱۴ نسخه پیانویی این میزان‌ها قابل مشاهده است.

۵- خرد شدن هسته تماتیک

در قطعه «هفت‌خوان» خرد شدن موتیو به سه شکل صورت می‌گیرد:

- ۱- حذف دو جزء از چهار جزء موتیو؛ غالباً جزء اول و دوم در برودری تحتانی (میزان ۶۲) و برودری فوقانی (میزان ۴۱۵) و گاهی جزء سوم و چهارم (میزان ۱۷۷) شنیده می‌شود.
- ۲- توزیع نت‌های موتیو در گروه‌های سازی و بخش‌های صدایی مختلف (میزان ۲۰۹ و ۴۱۸)
- ۳- ایجاد وقفه بین نت‌های موتیو (میزان ۴۰۸ و ۴۰۹) به عنوان مثال در میزان ۱۶۴، نت‌های موتیو در گروه سازها و گستره صوتی‌های مختلف توزیع شده و در ضرب اول و دوم میزان

هسته تماتیک با آکورد میزان قبل به صورت خرد شده

نت‌های می و سی

تصویر ۱۵ - خرد شدن هسته تماتیک.

مأخذ: قطعه «هفت‌خوان»، میزان‌های ۴۱۵ تا ۴۲۱

نتیجه

در گذشته، اغلب، نوازندگان به صورت سولو نغمه‌های ایرانی را اجرا می‌کردند. قطعه «هفت خوان» اثری است که ریشه‌های موسیقی تنال را در دل خود دارد و در عین حال از معیارهای موسیقی معاصر نیز به خوبی بهره‌مند است. این اثر عوامل موسیقی تنال و آنتال را کنار هم قرار داده است. بنابراین تفکر بهزاد رنجبران در این اثر متکی بر ویژگی مدال موسیقی ایرانی، ساختارهای متعدد هارمونیک دوران کلاسیک و قرن بیستم، بهره‌مندی از ویژگی‌های گام تمام‌پرده، تکنیک آهنگسازی قرن بیستمی و همچنین ارکستراسیون متنوع است و شنونده اثری سرشار از لحظات ناب و متنوع را در عین وحدت تجربه می‌کند.

در راستای پاسخ به دو پرسش کلیدی‌ای که در بخش مقدمه مبنی بر چگونگی استفاده از یک ایده کوتاه و ساده موسیقایی برای خلق یک اثر منسجم و متنوع ارائه شده است، دریافتیم که هارمونی در ایجاد وحدت ملودیک و هارمونیک حائز اهمیت است؛ همچنین فرم عنصری بسیار مهمی است که محتوای ارائه شده را به صورت یک قالب منسجم به گوش مخاطب می‌رساند. در قطعه «هفت خوان» آهنگساز فضاهای متضاد را با اعمال تکنیک‌های مشخص واریاسیونی بر روی هسته تماتیک سه نت‌ی و همچنین سایر عناصر (فرم، هارمونی، ارکستراسیون، بسط و گسترش) به یکدیگر پیوند می‌دهد. می‌توان ارکستراسیون این اثر و تغییر رنگ‌های ارکستر در بیان احساس‌های متضاد بین اندوه و پیروزی، عشق و نفرت، نیکی و بدی را مورد بررسی قرار داد و بر روی انسجام ساختاری و همچنین تنوع موسیقی در کنار وحدت و تنوع در داستان هفت خوان رستم پژوهش متفاوتی انجام داد.

قطعه «هفت خوان» در عین وجود تضادها و تنوع‌هایی در طول اثر، به کمک فرمی که آهنگساز با الهام از فرم سونات و با نگاهی آزادانه و بر اساس میل هنری و ذوق شخصی خود برای آن در نظر گرفته، تبدیل به یک اثر منسجم شده است. هسته تماتیک سه نت‌ی نقش‌ی کلیدی در پیوند بین اجزای شکل دهنده فرم اثر دارد و طرح بنیادی، ملودی‌ها، تم‌های اصلی و تابع، رابط‌ها، دولیمان و کدا ملهم از آن است. رنجبران، در طول اثر با استفاده از تکنیک واریاسیون بسط و گسترشی و همچنین دگرگونی و تبدیل‌های موتیوی / تماتیک، هسته تماتیک را مدام دچار دگرگونی می‌کند و به شکل‌های خرد شده، مدولاسیونی، معکوس، قهقراایی، کاهش یافته و افزایش یافته ارائه و به این ترتیب بخش‌های مختلف اثر را خلق می‌کند و قطعه را بسط می‌دهد. رنجبران از ساختارهای هارمونی پرفرمدار در موسیقی دوران کلاسیک و رمانتیک (تریادها و آکوردهای چهار صدایی) به طور مستقل و به دور از مناسبات تنال و مدال استفاده کرده و این آکوردها را در تسلسل با ساختارهای دیگری همچون تریاکوردها و آکوردهای با نت اضافه شده قرار داده است. آهنگساز در لحظاتی رویکردی دوازده نت‌ی دارد و در یک میزان و در قالب سه یا چهار آکورد، انبوهه و شبه‌انبوهه را به کار می‌گیرد. در واقع آهنگساز با پایبندی به ساختارهای هارمونیک از پیش تعیین شده و تسلسل آنها، وحدت و تنوع را در فواصل ملودیک و هارمونیک کنار یکدیگر قرار می‌دهد. قطعه «هفت خوان»، پیام توجه بهزاد رنجبران به موسیقی ایرانی را به مخاطب انتقال می‌دهد. تم بخش فرعی ملهم از مُد چهارگاه در موسیقی ایرانی است که ارائه آن در بافتی بسیار خلوت توسط ساز سولو می‌تواند در ارتباط با یکی از ویژگی‌های موسیقی ایرانی باشد که

سپاسگزاری

نگارندگان این مقاله از هم‌فکری آقایان دکتر بهزاد رنجبران و محمدرضا تفضلی کمال سپاسگزاری را دارند.

پی‌نوشت‌ها

۷ تریاکورد (۰۱۵) در میزان‌های ۱ تا ۳، ۷، ۱۹، ۲۲ و ۲۳، ۲۳ و ۳۲، ۳۳ و ۴۴ تا ۴۷، ۱۴۸ تا ۱۵۱، ۱۸۲ تا ۱۸۴، ۲۱۵، ۲۲۲ و ۳۲۱ مشاهده می‌شود.
۸ تریاکورد (۰۱۴) در میزان‌های ۴۸ تا ۵۱، ۵۴ تا ۵۶، ۵۹، ۷۲، ۷۴، ۹۶، ۱۰۷ تا ۱۱۳، ۱۱۹ تا ۱۲۱، ۱۵۲ تا ۱۵۴، ۱۷۳ و ۱۷۴، ۲۳۳، ۲۳۶ و ۲۹۴ تا ۳۱۵، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۴۷، ۳۵۰، ۳۵۸ و ۳۵۹ تا ۳۸۶، ۳۸۸ تا ۳۹۵ و ۴۱۶ تا ۴۱۸ مشاهده می‌شود. چنین حضور گسترده‌ای از این تریاکورد، باعث ایجاد وحدت هارمونیک و ملودیک در طول اثر شده است. در میزان‌های ۲۶، ۹۴، ۱۲۰، ۳۵۱ و ۳۵۵، ۳۶۶ تریاکورد (۰۲۵)، و تریاکورد (۰۱۶) دیگر تریاکوردی است که در میزان‌های ۵۲، ۵۳ و ۷۱ مشاهده می‌شود.
۹ تریاکورد (۰۲۶) در میزان‌های ۳۸، ۴۰، ۴۱، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۷۱، ۷۲، ۷۳،

1 *Seven Passages for Orchestra*.

2 *Planning*.

۳ تسلسل موازی آکوردها در میزان‌های ۱۸، ۲۱، ۲۶ تا ۲۸، ۱۷۲، ۱۷۹، ۲۴۰ تا ۲۴۰، ۲۴۲ و ۲۵۰ تا ۲۵۸، ۲۶۰ تا ۲۹۶ دیده می‌شود.

4 *Neo-Riemannian*.

5 *Prime Form*.

۶ با توجه به اینکه در تحلیل بسیاری از آثار قرن بیستم نمی‌توان از سیستم آموزشی قدیم استفاده کرد، بنابراین در تحلیل مواردی که با دانش هارمونی تنال نمی‌توان توجیه کرد، از تئوری مجموعه‌ها استفاده خواهد شد. اصطلاحات و روش کار بر اساس پیشنهادات هنرمند (۱۳۹۴) است.

پژمان از دیدگاه بافت، ریتم و مد، پایان نامه کارشناسی ارشد آهنگسازی، دانشگاه هنر، تهران.

چاهیان، مرگان (۱۳۹۱)، تجزیه و تحلیل دو اثر از حسین دهلوی (چهارنوازی مضرابی، شراب عشق)، پایان نامه کارشناسی نوازندگی ایرانی، دانشگاه هنر، تهران.

رنجبران، بهزاد (۱۳۸۶)، افسانه‌های شاهنامه، پژواک شخصیت بشری است و به همه انسان‌ها تعلق دارد، تحلیل بر آثار بهزاد رنجبران، ماهنامه گزارش موسیقی، سال اول، شماره چهارم و پنجم، صص ۲۲-۱۴. کتی، پرسی (۱۳۹۱)، هارمونی قرن بیستم، ترجمه هوشنگ کامکار، دانشگاه هنر، تهران.

گفتگوی اختصاصی (۱۳۸۶)، اسرار آمیزترین جنبه‌های آهنگسازی، ماهنامه گزارش موسیقی، سال اول، شماره چهارم و پنجم، صص ۱۲-۱۰. موسوی، مصطفی (۱۳۹۲)، بررسی ساختار فرم، هارمونی و ارکستراسیون قطعه امپرسیون اثر احمد پژمان، پایان نامه کارشناسی ارشد آهنگسازی، دانشگاه هنر، تهران.

مهبجور، علیرضا (۱۳۸۷)، تحلیل هماهنگی قطعه «سبک بال» استاد حسین دهلوی، پایان نامه کارشناسی ارشد نوازندگی ایرانی، دانشگاه هنر، تهران. هنرمند، امین (۱۳۹۴)، مقدمه‌ای بر آنالیز موسیقی آتنال، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.

هنرمند، امین (۱۳۹۵)، مقدمه‌ای بر تحلیل موسیقی آلفرد اشنیتکه، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.

Messiaen, Olivier (1956), *The Technique of my Musical Language*, Alphonse Leduc, Paris.

Schoenberg, Arnold (1975), *Style and Idea*, Ed. Leonard Stein, St. Martin's Press, New York.

۱۸۸، ۱۸۳، ۱۴۷، ۱۴۱، ۱۴۰، ۱۳۹، ۱۱۳، ۱۱۲، ۱۱۱، ۱۱۰، ۱۰۹، ۱۰۸، ۱۰۷، ۸۵، ۷۴، ۲۰۷، ۲۱۸، ۲۳۱، ۲۳۴، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۶۵، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۵، ۴۰۷ مشاهده می‌شود.

10 Twelve-tone Aggregate.

11 Developing Variation.

12 Motivic /Thematic Transformation.

13 Style and Idea.

14 Fragmented.

۱۵ در میزان‌های ۸۱ تا ۱۰۶، ۳۳۹ تا ۳۴۲، ۳۴۷ تا ۳۴۹ این پرش‌ها مشاهده می‌شود.

۱۶ در میزان‌های ۱ تا ۸ در بخش ویلن اول، حرکت ملودیک چهارم درست پایین رونده از اهمیت زیادی برخوردار است.

فهرست منابع

ابراهیم‌زاده، محمدحسین (۱۳۹۶)، تحلیل جامع اثر کنسرتو ویلن ساخته بهزاد رنجبران، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته آهنگسازی، دانشگاه هنر، تهران.

اخوی جو، رامین (۱۳۹۳)، آنالیز قطعه «ایرانا» اثر فوزیه مجد از منظر هارمونی، فرم و روابط تماتیک، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته آهنگسازی، دانشگاه هنر، تهران.

اسپاسین، ای. و (۱۳۸۹)، فرم موسیقی، ترجمه مسعود ابراهیمی، هم‌آواز، تهران.

برزگر محمدی، حسین (۱۳۹۴)، تجزیه و تحلیل دواثر کرال ساخته احمد

A Study of Behzad Ranjbaran's "Seven Passages" with Focus on Elements of Cohesion and Diversity*

Amin Honarmand¹, Seyyed Mohammad Tonkaboni²

¹Associate Professor of Composition, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

²Master of Music in Composition, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received 28 May 2018, Accepted 17 Oct 2018)

This research project aims to study Behzad Ranjbaran's "SEVEN PASSAGES", and investigate the techniques of musical cohesion and diversity. To achieve a thorough understanding of the piece, the harmonic structures, formal design, and the methods of motivic development have been studied. Although the formal structure does not lend itself to the common traditional forms, it is loosely connected to the sonata form. Triads and trichords in general, seventh chords, polychords, twelve-tone aggregate and their progressions are some of the elements that play prominent role in the creation of harmonic/melodic cohesion and diversity. In addition to the title and narrative of the piece which suggest inspirations from Persian literature and culture, the melodic content is also influenced by Persian traditional music. For instance, the second thematic group resembles the mode of Chahargah in a very light texture, alluding to the solo improvisation of traditional musicians of Persian instruments. In addition to modal elements, the composition also features many elements used in tonal music. For example, tertian chord structures are frequently used in the piece without references to tonal centers. The harmonic structures sometimes create a twelve-tone aggregate or quasi aggregate—lacking one or two pitch classes. This particular approach may be seen as one of the modern aspects of the piece. SEVEN PASSAGES has a three-note-motive (B-A#-B) which appears in various forms and plays a pivotal role. Ranjbaran has used two techniques to shape the piece, namely: developing variation and motivic/thematic transformation. The transformation and development of the three-note-motive have been studied and categorized mainly based

on rhythmic changes. The main motive has four fragments; each of the first three fragments consist of a single note, forming a lower neighbor motion. The fourth fragment may be added in three different ways: a note often a perfect fourth or a third lower, a neighbor tone often as a triplet, or simply a tied note to the third fragment. The accompanying harmony of the first and third fragments is always the same, and is often a minor or major triad, and less frequently a diminished chord. The second fragment is sometimes a part of the (026), (014), (015), or (016) trichords, and other times is harmonized by diminished, minor, major and augmented triads. (026), in particular, is a subset of the whole tone scale, which is found in some sections of the composition. The root or fifth of the main harmony of the motive almost always remains as a pedal point, functioning as a unifying element. The motivic cell is sometimes fragmented in the process of development in several ways. First, two of the four fragments may be eliminated to make the motive shorter. Second, each note may be presented by a different timbre, and finally, the fragments may be separated by a pause. The study shows how the four-fragment motive is repeated numerous times to create unity and, at the same time, it is transformed in various ways to sound fresh every time it appears.

Keywords

Behzad Ranjbaran, *Seven Passages*, Iranian Contemporary Music, Cohesion, Diversity, Ferdowsi's Book of Kings.

*This paper is extracted from the second author's M.A. thesis, entitled: "Cohesion and Diversity: the Study of Motivic Developments in "Seven Passages" by Behzad Ranjbaran", under supervision of first author at Tehran University of Art, Faculty of Music.

**Corresponding Author: Tel: (+98-919) 1168596, Fax: (+98-21) 66461504, E-Mail: a.honarmand@ut.ac.ir.