

تریادها با سوم مشترک در موسیقی آلفرد اشنیتکه*

امین هنرمند**

دکترای آهنگسازی، دانشگاه تورنتو، کانادا.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۲/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۴/۱۰)

چکیده

هدف اصلی این مقاله، بررسی تریادها با سوم مشترک و نحوه‌ی استفاده از آنها در آثار مجلسی آلفرد اشنیتکه، آهنگساز روس می‌باشد. این ترکیب شامل دو تریاد مینور و ماژور است که پایه‌ی آنها نیم پرده با یکدیگر فاصله داشته و در نتیجه دو آکورد دارای سوم‌های مشترک هستند. پس از بررسی خاستگاه تاریخی نت‌های مشترک در روابط هارمونیک، خواهیم دید که در آثار اشنیتکه این ترکیب با دو هدف ایجاد تسلسل‌های هارمونیک و ساختن پلی کوردها مورد استفاده قرار می‌گیرد. در ادامه، ساختار پلی کوردها را با توجه به گستره‌ی صوتی مورد استفاده برای هر تریاد در دو نوع گروه بندی می‌کنیم. در نوع ۱ تریادهای تشکیل دهنده‌ی پلی کورد در رجیسترهای مجزا قرار گرفته و در نوع ۲ این تریادها با قرار گرفتن در نزدیک‌ترین حالت نسبت به یکدیگر، پلی کوردهای متراکم (کلاستر) ایجاد می‌کنند. علاوه بر تریادها با سوم مشترک که موضوع اصلی مقاله است، خواهیم دید که چطور اشنیتکه از تریادهایی که دارای سوم‌های متفاوت و پایه و پنجم‌های مشترک هستند (تلفیق دو مد ماژور و مینور) به عنوان ترکیبی مکمل بهره می‌گیرد. با بررسی مثال‌های متعددی از آثار اشنیتکه خواهیم دید که تریادها با سوم مشترک همراه با ادغام دو مد ماژور و مینور که ریشه در تغییر مد در دوره‌ی کلاسیک دارد، دو فرمول قابل توجه در طرح ریزی هارمونی موسیقی این آهنگساز می‌باشند.

واژه‌های کلیدی

تریاد، سوم مشترک، پلی کورد، آلفرد اشنیتکه.

*مقاله استخراج شده از پژوهشی است که در دوره ی دکترای زیر نظر دکتر مارک سالمن با عنوان ذیل انجام شده است:
Common-Third Triad Pairs, Canon and Dodecaphony in Alfred Schnittke's Piano Quintet (1972-76)
**تلفن: ۰۰۹۱۹۱۱۶۸۵۹۶، نمابر: ۰۰۲۱-۸۸۴۲۰۰۶۴، E-mail: aminhonor@gmail.com

مقدمه

قرار می‌گیرد با دو نت مشترک با یکدیگر در ارتباط هستند. تمامی این مثال‌ها نشان می‌دهند که اگر چه تغییرات در فضای هارمونی به منظور پیشبرد قطعه هدف مورد نظر آهنگسازان بوده است، عاملی مشترک که در این تغییرات مستتر بوده تعادل هارمونیک لازم را برقرار می‌کرده است. این نوع ارتباط ما بین عناصر هارمونیک با تغییراتی در موسیقی قرن بیستم نیز به چشم می‌خورد. از آنجایی که در قرن بیستم گرایش‌ها تنال رفته‌رفته کمرنگ شد، برخی آهنگسازان در استفاده از تریادهای، روابط تنال و فونکسیونل را نادیده گرفته و تنها از کیفیت هارمونیک هر آکورد بهره بردند. با توجه به عدم بکارگیری روابط تنال در آثار، برخی آهنگسازان به جستجوی راه‌ها و فرمول‌هایی برای ایجاد ارتباط بین آکوردها پرداختند. یکی از این روابط، تریادهای با سوم مشترک است. آلفرد اشنیتکه^۱، یکی از آهنگسازانی که از این تکنیک استفاده کرده است، بیان می‌کند که در اواخر دهه‌ی ۵۰ میلادی، بعد از اینکه لو مازل^۲ (موزیکولوگ و استاد کنسرواتوار مسکو) پدیده‌ی هارمونیک سوم‌های مشترک را توصیف کرد، آهنگسازان بسیاری از جمله خود او از آن استفاده کردند (Ivashkin, 1996, 16). علاوه بر اشنیتکه، آهنگسازانی همچون بنجامین بریتن^۳ و بری کابنا^۴ نیز از این تکنیک که توسط برخی تئوریسین‌ها تحت عنوان تسلسل‌های لغزشی^۵ نیز شناخته می‌شود، بهره برده‌اند. در ادامه به بررسی چگونگی استفاده‌ی اشنیتکه از این تکنیک خواهیم پرداخت.

استفاده از هارمونی‌های پیایی با عناصر مشترک همواره در موسیقی غرب مورد توجه بوده است. این مساله در قوانین و رویه‌ی وصل آکوردها و همچنین روابط تنال مستتر بوده و موجب انسجام در حرکت‌های هارمونیک می‌گردد. به عنوان مثال، وصل‌هایی که در آنها پایه‌ی دو آکورد در یک فاصله‌ی پنجم و یا چهارم به بالا یا پایین نسبت به یکدیگر قرار می‌گیرند، همگی دارای یک نت مشترک بوده و جزو قوی‌ترین وصل‌ها به شمار می‌آیند. تسلسل‌های V-I (مهم‌ترین وصل در موسیقی تنال با نت مشترک نمایان)، IV-I (نت مشترک تونیک)، II-V (نت مشترک روتونیک) و VI-II (نت مشترک رونمایان)، مثال‌هایی از این نوع وصل‌ها هستند که همواره مورد توجه آهنگسازان دوره کلاسیک و رمانتیک بوده‌اند. از طرف دیگر، در طرح ریزی تنال قطعات، اصل وجود نت‌های مشترک، هم در تعیین تنالیه‌های دو قسمت (و یا موومان) متوالی و هم در قواعد مدولاسیون به صورت آگاهانه یا ناخودآگاه اعمال می‌شده است. به عنوان نمونه، حرکت قسمت جدید قطعه به تنالیه‌ی دو مینانت که یکی از محبوب‌ترین نوع مدولاسیون‌هاست، برگرفته از همان ارتباط هارمونیک V-I و در نتیجه عنصر مشترک بین آن دو تنالیه است. علاوه بر آن، ارتباط دو تنالیه‌ی تونیک و زیر نمایان که بین موومان‌های اول و دوم قطعات چندموومانی دیده می‌شود، مجدداً مبتنی بر نت مشترک تونیک است. تنالیه‌های ماژور و مینور نسبی هم که به کرات در طرح‌ریزی تنال آثار مورد توجه

تسلسل‌های هارمونیک

در ساختن تسلسل‌های هارمونیک، سوم مشترک بین دو آکورد عامل سکون و حرکت پیوسته‌ی پایه و پنجم (که غالباً چهارم یا پنجم‌های موازی هستند)، عامل ایجاد تغییر در هارمونی می‌باشند. تأثیر حاصل از این تسلسل بسیار متفاوت از روند وصل آکوردها در هارمونی کلاسیک است. با این رویکرد، اشنیتکه ابزار هارمونی تریادیک را بدون استفاده از تفکر فونکسیونل از دوره کلاسیک به عاریه گرفته و زبان هارمونی تازه‌ای را بوجود می‌آورد. مطالعه‌ی نمونه‌ها نشان می‌دهد که همزمان با تغییر هارمونی تقریباً همیشه نت مشترک در همان رجیستر باقی می‌ماند. هنگام استفاده در سکانس‌ها، نت مشترک می‌تواند برای ایجاد وصل‌های نرم و روان بین آکوردها پیوسته به بالا یا پایین حرکت کند. تسلسل‌های هارمونیک بر اساس تریادهای با سوم مشترک در آثار مجلسی نوشته شده در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ میلادی، از جمله هیم^۶ سازی شماره‌ی ۲، سونات ویولنسل شماره‌ی ۱، سپتت، تریوی پیانو، کوپینتت پیانو و سونات ویولن شماره‌ی ۳ دیده می‌شود. به عنوان اولین مثال نمونه‌ای از موومان اول تریوی پیانو که در سال‌های ۹۲-۱۹۸۵

تریادهای ماژور و مینور با سوم‌های مشترک

این تکنیک در آثار اشنیتکه متشکل از یک تریاد ماژور و یک تریاد مینور است که پایه‌ی آنها نیم پرده با یکدیگر فاصله داشته و در نتیجه دو آکورد دارای سوم‌های مشترک هستند. به عنوان مثال، تریادهای دو ماژور و دو دیز مینور دارای سوم مشترک می‌هستند که از این پس در این مقاله با نشانه‌ی اختصاری c.t.E^۶ شناخته می‌شوند. واضح است که با توجه به فقدان تنالیه‌ی ثابت در اکثر آثار مورد بحث، معادل‌های آن هارمونیک می‌توانند به راحتی به جای یکدیگر مورد استفاده قرار گیرند. در همین راستا، تریادهای ر ماژور و می بمل مینور (c.t.F#)، دو مینور و سی ماژور (c.t.D#)، لا ماژور و سی بمل مینور (c.t.C#) همگی دارای ارتباط مورد بحث هستند. بررسی آثار مجلسی اشنیتکه مشخص می‌کند که این تکنیک اغلب در سازهای شستی دار، در راستای دو هدف مورد استفاده قرار می‌گیرد:

۱. بوجود آوردن تسلسل‌های هارمونیک
۲. ساختن پُلّی کورد

آهنگساز بهره جست. او همچنین در یکی از سخنرانی‌هایش در مدرسه‌ی موسیقی هامبورگ بیان کرد که موسیقی غرب حداقل دو قرن و امدار موسیقی باخ بوده و خود او نیز در طول دوران آهنگسازیش تکنیک‌های باخ را بکار برده است (Ivashkin, 1996, 166).

نمونه‌ی ۲ که برگرفته از موومان دوم این اثر است، متشکل از فیگور ریتمیک والس در بخش پیانو می باشد که نت‌های تریل اجرا شده توسط سازهای زهی را همراهی می‌کند. هارمونی در بخش اول این تصویر شامل C.t. G# و C.t. F#، و در بخش دوم شامل C.t. D# و C.t. G، C.t. F#، C.t. G، C.t. F# آهنگساز با جا به جا کردن ضرب اول میزان‌های متوالی کاراکتر منحصر به فردی را بوجود می‌آورد. با انجام این جابه‌جایی، علاوه بر حضور تریادهای با سوم مشترک در میزان‌های پیایی، این ترکیب‌ها در داخل هر میزان نیز مشاهده می‌شوند. این تمهید هارمونیک رنگ و بوی تازه‌ای به روند موسیقی بخشیده و در عین قانونمند بودن، آن را بیش از پیش موثر و غیرقابل پیش‌بینی می‌نماید.

در برخی موارد، اشنیتکه تکنیک مورد بحث را همزمان با ابزارهای آهنگسازی دیگری بکار می‌گیرد که موجب تقویت ظرافت و غنای موسیقی او می‌گردد. یکی از این ابزارها، دودکافونی^۸ است. وی اگرچه پس از نوشتن آثاری براساس تفکر دودکافونی، این تکنیک را کنار گذاشت، در ادامه‌ی فعالیت آهنگسازی حرفه‌ایش از این تکنیک بی‌تاثیر نبود. یکی از آثار اولیه‌ی اشنیتکه که بر اساس

نوشته شد را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

همانطور که در تصویر ۱ نشان داده شده است، پارت پیانو شامل سکانس‌ی بالارونده بر اساس یک فاصله‌ی دوم بزرگ است. سوم‌های مشترک در این سکانس به ترتیب عبارتند از ریمل (سوم مشترک تریادهای سی بمل مینور و لا ماژور)، می بمل (سوم مشترک تریادهای دو مینور و دو بمل ماژور)، فا (سوم مشترک تریادهای ر مینور و ر بمل ماژور)، سل (سوم مشترک تریادهای می مینور و می بمل ماژور)، لا (سوم مشترک تریادهای فا دیز مینور و فا ماژور). لازم به ذکر است که در این مثال، ریتم هارمونی رفته‌رفته تندتر می‌شود به گونه‌ای که در ابتدا هر میزان شامل یک آکورد، سپس شامل دو آکورد و در نهایت شامل چهار آکورد است:

کوینتت پیانو که در سال‌های ۷۶-۱۹۷۲ نوشته شد نیز شامل تسلسل‌های بسیاری بر اساس تریادهای با سوم‌های مشترک است. نوشتن این اثر که بلافاصله پس از مرگ مادر آهنگساز آغاز شد، بعد از نوشتن موومان اول تا مدتی متوقف گردید. اشنیتکه پس از یافتن ایده‌ی والس براساس موتیف باخ (B-A-C-H) موومان دوم را در سال ۱۹۷۶ به انجام رساند و سپس اثر را با افزودن موومان‌های سوم، چهارم و پنجم به اتمام رساند. خوبست در اینجا یادآوری کنیم که اشنیتکه به دلیل علاقه‌ی ویژه‌ای که به یوهان سباستین باخ داشت، علاوه بر کوینتت پیانو در آثار دیگری همچون سونات ویولن شماره‌ی ۲، سمفونی شماره‌ی ۳، و کنسرتو گروسوی شماره‌ی ۳ نیز از نت‌های برگرفته از اسم این

The image shows a musical score for piano, measures 75-81. The score is in 3/4 time and features a piano texture. The chords are: C.t. Db, Bbm, Cm, CbM, c.t. Eb, Dm, DbM, Em, EbM, F#m, FM, c.t. F, c.t. G, c.t. A. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'ff sempre'.

تصویر ۱- سکانس بر اساس تریادهای با سوم مشترک.
ماخذ: (تریوی پیانوی اشنیتکه، موومان اول، میزان‌های ۸۱-۷۵)

تصویر ۲- تسلسل بر اساس تریادها با سوم مشترک.
 ماخذ: (کوینتت پیانو، موومان دوم، میزان‌های ۲۰۳-۱۹۷ و ۲۱۹-۲۱۱)

شده است. در این تصویر نت‌های سری به ترتیب شماره‌گذاری شده و نت‌های تکراری در سری با دایره‌های خاکستری نشان داده شده‌اند.

پلی کوردها^۹

علاوه بر بکارگیری تریادها با سوم مشترک در وصل آکوردها، اشنیتکه از این تکنیک برای ساختن پلی کوردها نیز استفاده می‌کند. برخلاف تسلسل‌ها که در آنها کیفیت خالص تریادها حفظ می‌گردد، در بکارگیری تکنیک سوم‌های مشترک برای ساخت پلی کوردها، سونوریت‌های هر تریاد مخدوش شده و در نتیجه آن را به ابزار مناسبی برای ایجاد هارمونی‌های پیچیده تبدیل می‌کند. پلی کوردهایی که بر این اساس ساخته می‌شوند به

حضور همزمان تنالیت‌ها و دودکافونی نوشته شده، سونات و یولن شماره ۱ است که گرایش به دوری جستن از محدودیت‌های این تکنیک در آن مشهود است (Javakhishvili, 2002, 67). پس از آن او بسته‌گریخته در بخشی از آثارش به شکلی آزاد از سری‌های دوازده نته بهره می‌جست. این رویکرد آزاد در استفاده از سری‌ها شامل حذف و تکرار نت‌هایی از سری بود که در راستای ایجاد بیان موسیقایی مورد نظرش اعمال می‌شد. در نمونه‌ی بعدی که چند میزان پایانی موومان دوم کوینتت پیانو را نشان می‌دهد، اشنیتکه به شکلی هنرمندانه، تریادها با سوم مشترک را با سری آزاد دوازده نته ترکیب کرده و چکیده‌ای از تکنیک‌های مورد استفاده در موومان را در کدای آن به شنونده یادآوری می‌کند. در این قسمت شاهد سه ترکیب c.t. F#، c.t. F و c.t. Eb هستیم که با رنگ آمیزی متنوع اصوات در یک سری آزاد همراه

تصویر ۳- تریادها با سوم مشترک در ترکیب با سری آزاد دوازده نته.
 ماخذ: (کوینتت پیانو، موومان دوم، میزان‌های ۲۹۵-۲۸۱)

دیگری به منظور تغییر گستره‌ی صوتی پرش می‌کند. پلی کوردی‌هایی که متشکل از تریادهای با سوم مشترک هستند عبارتند از c.t. B, c.t. Eb, c.t. Db, c.t. G, c.t. Bb گرفته‌اند. لازم به ذکر است که در این نمونه، جمله‌ها در ابتدا طولانی‌تر بوده و با جلورفتن موسیقی، از تعداد آکوردها و همچنین طول پلی کورد پایانی کاسته می‌شود. ترکیب پلی کوردها با حرکت‌های کانونی که ریتمشان تغییر یافته است، بافت بسیار متراکم و نامطبوعی را بوجود می‌آورد. در موسیقی اشنیتکه مواردی یافت می‌شود که در ترکیب‌های مورد بحث، یک عنصر همانند آکورد گذر عمل می‌کند. در تصویر ۴ که برگرفته از تریوی پیانو است، پلی کوردی‌هایی از نوع ۱ به چشم می‌خورند. در این مثال نت‌های دو و سل بر روی ضرب دوم میزان ۳۴ در واقع نت‌های گذری در زیر آکورد دو بمل ماژور هستند که بر روی ضرب سوم حل می‌شوند. نت‌های حل و لانیز خود همانند نت‌های گذر دیگری عمل می‌کنند که به می و سی در میزان ۳۵ ختم می‌شوند. این نت‌های گذر، در ترکیب با تریادهای دست راست ترکیب c.t. Eb و c.t. Gb ایجاد می‌کنند که می‌توانند به عنوان پلی کوردی‌هایی از نوع ۱ در نظر گرفته شوند. علاوه بر این ترکیب‌ها، این مثال همچنین در برگزیده‌ی تسلسلی بر مبنای تریادهای با سوم مشترک در میزان‌های ۴۱-۳۹ است. تفاوت این تسلسل که توسط ویولن و ویولنسل اجرا می‌شود با مثال‌های گذشته در این است که پیوند آکوردهای سی بمل ماژور و سی مینور (c.t. D) با یک حرکت ملودیک قطع شده است. در نتیجه نت‌ر عاملی مشترک و وحدت‌دهنده مابین

دو گروه تقسیم می‌شوند:

۱. پلی کوردی‌هایی که تریادهای تشکیل دهنده‌ی آن در گستره‌های صوتی مختلفی قرار گرفته‌اند.
 ۲. کلاسترهایی که تریادهای تشکیل دهنده‌ی آن توسط گستره‌ی صوتی از یکدیگر جدا نشده‌اند.
- در نوع اول، بسته به چگونگی گستره‌ی صوتی، هویت تریادهای تشکیل دهنده ممکن است برای گوش به راحتی قابل تشخیص باشد. در مواردی ابتدا فقط یکی از تریادهای اجرا شده و تریاد دوم با تاخیر شنیده می‌شود تا شنونده کیفیت صوتی هر آکورد را به تنهایی درک کرده و سپس تاثیر ترکیب حاصله را حس کند. در اینجا به بررسی مثال‌هایی از هر دو نوع ذکر شده می‌پردازیم.

مثال اول برگرفته از سپتت برای فلوت، دو کلارینت، ویولن، ویولا، ویولنسل و هارپسیکورد است که در سال‌های ۸۲-۱۹۸۱ نوشته شده است. همانطور که در تصویر ۴ می‌بینیم، اشنیتکه در پارت هارپسیکورد از پلی کوردی‌هایی از نوع ۱ که بر اساس سوم‌های مشترک نوشته است در تقابل با حرکت‌های کانونی در سایر سازها استفاده می‌کند. کانونی دیگر از ابزارهای مورد علاقه‌ی اشنیتکه است که به عنوان وسیله‌ای برای افزایش انرژی و ایجاد تنش توسط او بکار می‌رود. در نوشتن کانون‌ها، اشنیتکه تمامی مولفه‌های کانون از جمله فاصله‌ی زمانی و موسیقایی و همچنین تعداد لایه‌ها را به دقت مورد توجه قرار می‌دهد (rani, 2005, 80).

در این نمونه، نت مشترک در مواردی که حرکات ملودیک نرم مورد نیاز است پیوسته حرکت کرده، و در موارد

تصویر ۴- پلی کوردی‌های متشکل از تریادهای با سوم مشترک.
 ماخذ: (سپتت، مومنان کرال، میزان‌های ۵۸-۵۳)

تریادی که سوم مشترک و پایه و پنجم‌های متفاوت دارد در کنار آنهایی که دارای سوم متفاوت و پایه و پنجم مشترک هستند بکار می‌گیرد. استفاده از این دو تکنیک در کنار هم که مکمل یکدیگرند، بیانگر سازماندهی متفکرانه و قانونمند موسیقی اشنیتکه بوده که گواه بر ظرافت نهفته در آن است. تفکر تلفیق دو مد برای ساخت پلی کورد نیز با تمایل به تغییر مد در موسیقی کلاسیک بی‌ارتباط نیست. تغییر مد دو تریاد پیایی که در تسلسل‌های دوره‌ی کلاسیک به چشم می‌خورد، در موسیقی اشنیتکه به ادغام دو تریاد منجر شده که حاکی از تاثیرپذیری از گذشته و خلاقیت برای ایجاد زبان هارمونیک جدید است. پلی کورد متشکل از تریادها با پایه و پنجم مشترک در میزان ۸۲ از آکوردهای می بمل ماژور و می بمل مینور ساخته شده است. لازم به ذکر است که در این قسمت از قطعه، پارت پیانو توسط کانتی که در بخش سازهای زهی شکل می‌گیرد و در این شکل محذوف است، همراهی می‌شود.

دو تریاد منفصل است: مثال بعدی که در اینجا مورد بررسی قرار می‌گیرد، بخشی از کوارتت پیانو که در سال ۱۹۸۸ نوشته شده است می‌باشد. در ابتدای این نمونه، پارت پیانو شامل دو پلی کورد متشکل از تریادهای مشخصی است که در رجیسترهای مختلفی قرار گرفته و نوع ۱ را تداعی می‌کنند. برای تثبیت تفکر پلی کورد و آماده‌سازی ذهن شنونده، ابتدا تریاد زیرین (دو دیز مینور) و سپس دو ماژور در رجیستر بالاتر معرفی می‌شوند. با جلوگیری رفتن قطعه، پلی کوردها برای شدت بخشیدن به فضای دیسونانس و تراکم بیشتر به تدریج از نوع ۱ به نوع ۲ تبدیل می‌شوند. در همین راستا، پلی کوردهای پایانی همگی کلاسترهایی هستند که از دو تریاد فشرده حاصل شده‌اند. نکته‌ی قابل توجه دیگر در این مثال استفاده از ترکیب دو تریاد ماژور و مینور با پایه و پنجم‌های مشترک و سوم متفاوت است. به عبارت دیگر در اینجا اشنیتکه

34

violin

cello

piano

Meno mosso

c.t. D

c.t. Eb c.t. Gb

تصویر ۵- پلی کوردها به صورت گذر.

ماخذ: (تریوی بیانو، موومان اول، میزان‌های ۴۱-۳۴)

m. 75

Piano

C major & C# minor (c.t. E)

D major & D# minor (c.t. F#)

C major & C# minor (c.t. E)

D major & D# minor (c.t. F#)

C major & C# minor (c.t. E)

Bb major & B minor (c.t. D)

Piano

Eb major/minor

D major & D# minor (c.t. F#)

Ab major & A minor (c.t. C)

Eb major & E minor (c.t. G)

F major & F# minor (c.t. A)

D major & D# minor (c.t. F#)

F major & F# minor (c.t. A)

A minor & Ab major (c.t. C)

تصویر ۶- پلی کوردهای نوع ۱ و ۲.

ماخذ: (کوارتت پیانو، میزان‌های ۸۷-۷۵)

این نوع ترکیب در تمامی موومان‌های این قطعه، و همینطور در طعاعات دیگری از جمله کوینتت پیانو به چشم می‌خورد (Kleinmann, 2010, 14). در این مثال، همزمان با اجرای کلاسترها و ملودی در بخش پیانو، ویولنسل نت پدال دورانگه می‌دارد که یکی دیگر از عناصر مورد علاقه‌ی اشنیتکه است که به وفور در آثارش به چشم می‌خورد. نت‌های مشترک در توالی این پلی‌کوردها عبارتند از می بمل، دو، سی بمل و لا که در ادامه به دو، ر و می تبدیل می‌شود. لازم به توضیح است که اگرچه در بعضی از پلی‌کوردها همانند سه آکورد پایانی، نت مشترک پیوسته به بالا حرکت می‌کند (نت‌های دو، ر، می)، حرکت کلی پلی‌کورد به لحاظ گستره‌ی صوتی در خلاف جهت و رو به پایین حرکت است.

رویکرد مشابهی در موومان سوم سونات ویولنسل شماره‌ی ۳ که در سال ۱۹۷۸ نوشته شده است، دیده می‌شود. اشنیتکه در ابتدای این اثر از پلی‌کوردهای نوع ۱ برای همراهی ملودی که توسط ویولنسل اجرا می‌شود استفاده می‌کند (این قسمت در تصویر نشان داده نشده است). با جلوتر رفتن قطعه، تمامی نت‌های پلی‌کورد به دست چپ پیانو منتقل می‌شود تا فرصت برای نواختن ملودی توسط دست راست مهیا شود که این تغییر رجیستر در بخش پیانو منجر به بوجود آمدن پلی‌کوردها از نوع ۲ می‌گردد. در این مثال نیز علاوه بر تریادهای با سوم مشترک، از ترکیب مدهای ماژور و مینور نیز استفاده شده است که یکی از ویژگی‌های مهم در این موومان است (Kleinmann, 2010, 35).

تصویر ۷- پلی‌کوردها (کلاسترهای) نوع ۲.
 ماخذ: (سونات ویولنسل شماره‌ی ۱، موومان سوم، میزان‌های ۱۴۳-۱۲۳)

تصویر ۸- تریادها با سوم مشترک و ترکیب مد.
ماخذ: (کوینتت پیانو، موومان اول، میزان‌های ۷۴-۷۳)

این تفاوت ناشی از تغییر پوزیسیون پلی کورد و در نتیجه تغییر موقعیت سوم مشترک در هر بار حضور می‌باشد:

آخرین مثالی که در این مقاله مورد بررسی قرار خواهد گرفت، دو میزان پایانی موومان اول کوینتت پیانو است. این دو میزان که در تصویر ۸ نشان داده شده به عنوان بخش پایانی گدای موومان قابل توجه است. در این دو میزان مجدداً شاهد ترکیب دو تکنیک تریادها با سوم مشترک و سوم متفاوت، این بار به شکل همزمان هستیم. در این ترکیب، نتیجه‌ی حاصله چهار تریاد سل مینور و فا دیز ماژور (c.t. A#) و سل ماژور و فادیز مینور است. در اینجا نیز اشنیتکه چکیده‌ی تکنیک‌های مورد استفاده در طول موومان را به شونده یادآوری کرده و پایان بندی معنی‌داری را برای موومان طرح ریزی کرده است.

نتیجه

که همانند مکملی برای سوم‌های مشترک مورد توجه قرار گرفت. او در مواردی این تکنیک‌ها را با تمهیدات دیگری ادغام کرده تا رنگ و بوی تازه‌ای به هارمونی آثار خود ببخشد. بررسی مثال‌ها نشان داد که موسیقی اشنیتکه علاوه بر بیان و احساسات قوی، دارای سازماندهی ظریف و قانونمند بوده که تاثیرگذاری آن را تقویت می‌کند. از این منظر مطالعه‌ی آثار اشنیتکه می‌تواند به درک بهتر زبان موسیقایی او کمک کرده و همچنین درهای جدیدی را بر روی آهنگسازان بگشاید.

این مقاله نشان داد که آلفرد اشنیتکه با تکیه بر میراث هارمونی کلاسیک و تاثیر پذیری از عناصر مشترک در موسیقی گذشتگان از تریادها با سوم مشترک به عنوان ابزاری برای ایجاد تسلسل‌های هارمونیک و ساخت پلی‌کوردها استفاده کرده است. این فرمول جایگزینی برای روابط فونکسیونل غایب و یا کم‌رنگ در موسیقی او و دیگر آهنگسازان قرن بیستم می‌باشد که به پیشبرد هارمونی قطعات کمک شایانی می‌نماید. علاوه بر آن، وی با ادغام دو مد ماژور و مینور، پلی‌کوردهایی بوجود آورد

Schnittke, ed. By George Odam, Guildhall School of Music and Drama, London.

Kleinmann, Johannes (2010), *Polystylistic Features of Schnittke's Cello Sonata No. 1*, DMA Dissertation, Florida State University.

Sallmen, Mark (2004), *The Slide Progression in Barrie Cabena's Sonata Festiva*, College Music Symposium Conference, Montreal.

پی‌نوشت‌ها

- 1 Alfred Schnittke.
- 2 Lev Mazel.
- 3 Benjamin Britten.
- 4 Barrie Cabena.
- 5 Slide Progressions.
- 6 Common Third E.
- 7 Hymn.
- 8 Dodecaphony.
- 9 Polychords.

فهرست منابع

Durrani, Aminah (2005), *Chorale and Canon in Alfred Schnittke's Fourth String Quartet*, PhD Dissertation. Louisiana State University.

Ivashkin, Alexander (1996), *Alfred Schnittke*, Phaidon Press, London.

Javakhishvili, Fiona Hearun (2002), *The Co-existence of Tonality and Dodecaphony in Schnittke's First Violin Sonata*, in Seeking The Soul, The Music of Alfred