صفحات ۵۱- ۶۴
نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۱، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۵

بررسی تم خداوند در قطعه‌های اول و آخر مجموعهٔ *بیست نگاه* اثر الیویه مسیان از دو منظر هارمونی و ریتم*

امین هنرمند[1]، یاسمن بهبهانی[2]**

۱. استادیار آهنگسازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
۲. کارشناس‌ارشد آهنگسازی، دانشکدهٔ موسیقی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۳/۳۱)

چکیده

تجزیه‌وتحلیل دو اثر از آثار الیویه مسیان، یکی از آهنگسازان بزرگ و نامی قرن بیستم، موضوع این پژوهش است، چراکه نه‌تنها مسیان به دلیل کارهایش، بلکه به دلیل افکار موسیقایی‌اش که همچون قطعاتش مستند شده، همواره مورد توجه پژوهشگران عرصهٔ موسیقی بوده است. دلیل دیگری که ذهن نویسندگان را به قطعهٔ اول از مجموعهٔ *بیست نگاه* الیویه مسیان معطوف کرد، شباهت ریتمی این قطعه و برخی پرلودهای یوهان سباستین باخ است. بخش اول این پژوهش، بعضی تفکرات موسیقایی او اعم از برخی مدهای انتقال محدود و آکوردهای متنوع را پوشش می‌دهد. بخش دوم به بررسی قطعهٔ اول با نام *نگاه پدر* از مجموعهٔ *بیست نگاه* مسیان از دو منظر هارمونی و ریتم می‌پردازد. بخش سوم دربرگیرندهٔ تجزیه‌وتحلیل قطعهٔ آخر با نام *نگاه کلیسای عشق* از همان مجموعه و از همین دو منظر است. بررسی این دو قطعه از الیویه مسیان نشان می‌دهد که وی چگونه از برخی تفکرات آهنگسازی‌اش اعم از تفکرات هارمونیکی و ریتمی به صورت عملی بهره برده است. در این پژوهش از روش توصیفی- تحلیلی با بهره‌گیری از منابع موجود در کتابخانه‌ها و فضای مجازی استفاده شده است.

واژه‌های کلیدی

الیویه مسیان، مجموعهٔ *بیست نگاه*، نگاه پدر، نگاه کلیسای عشق.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد نگارندهٔ دوم با عنوان «بررسی قطعه‌های اول و آخر مجموعهٔ *ون روگرد* اثر الیویه مسیان از دو منظر هارمونی و ریتم»، در رشتهٔ آهنگسازی است که به راهنمایی نگارندهٔ اول در دانشکدهٔ موسیقی دانشگاه هنر تهران به انجام رسیده است.

** نویسندهٔ مسئول: تلفن: ۰۹۱۹۱۱۶۸۵۹۶، نمابر: ۸۸۴۲۰۰۶۴-۰۲۱، E-mail: a.honarmand@ut.ac.ir.

مقدمه

الیویه مسیان[۱] در مجموعه‌ای متشکل از بیست *قطعه*، تمی موسوم به تم خداوند را مبنای آهنگسازی تنها قطعه‌های آغاز و پایان مجموعه قرار داده است. البته، قابل ذکر است که بخشی از این تم، در برخی قطعات دیگر این مجموعه نیز استفاده شده، ولی در قطعه‌های آغازین و پایانی به‌طور مفصل به این تم پرداخته شده است.گزینش این تم به‌خصوص با این نام برای دو قطعهٔ ابتدا و انتهای یک مجموعه از سوی آهنگسازی با اعتقاداتی مذهبی بی‌دلیل نیست.

مسیان در قطعهٔ اول تنها از تم خداوند استفاده کرده است، ولی در قطعهٔ آخر به جز تم خداوند و هارمونی برگرفته از آن، از تم‌ها و هارمونی‌های دیگری نیز سود برده است. این موضوع باعث شده است که بررسی قطعهٔ آخر با رویکرد هارمونی انجام‌پذیر نباشد. در نتیجه بررسی هارمونی قطعهٔ آخر همانند قطعهٔ اول به طور جزئی برای همهٔ بخش‌ها در حوصلهٔ این مقاله نمی‌گنجد. این پژوهش به بررسی هارمونی قطعهٔ اول به طور کامل و بخش‌های مربوط به تم خداوند در قطعهٔ آخر و تجزیه‌وتحلیل ریتمی کامل هر دو قطعه می‌پردازد.

شایان ذکر است که پس از جستجوهای گسترده در کتابخانه‌ها و فضای مجازی، مطالعه و پژوهش مشابهی یافت نشد که پیش از این به طور خاص به هارمونی و ریتم این دو قطعه از آثار مسیان پرداخته باشد. در نتیجه تمامی تجزیه‌وتحلیل‌ها از نگاه نگارندگان این پژوهش صورت گرفته است.

عناصر موسیقایی الیویه مسیان

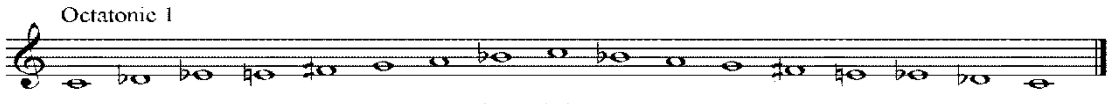
نظریه‌های تکنیکی مسیان را با جزئیات و به صورت توسعه‌یافته و تشریحی می‌توان در کتاب *تکنیک زبان موسیقایی من*، نوشتهٔ خود او در سال ۱۹۴۴ یافت. این کتاب در دو جلد به صورت رساله گردآوری شده، که جلد دوم آن شامل مثال‌هایی از آثار خود مسیان برای توضیح جلد اول است (*Grove Dictionary of Music and Musicians*: 723).

مُدهای انتقال محدود[۲] مسیان

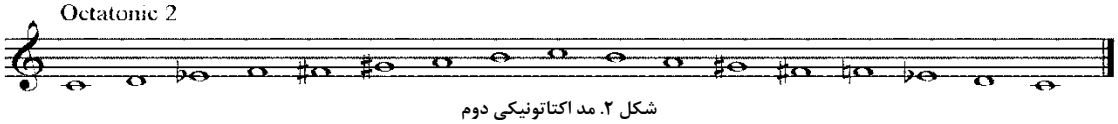
الیویه مسیان سعی در استفاده از مُدهایی با ویژگی‌های منحصربه‌فرد داشته است. وی همواره از محدودیت و اندیشیدن به ناممکن‌ها به‌منزلهٔ عوامل جذاب بهره می‌برد و با این دیدگاه، مُدهای انتقال محدود را معرفی می‌کند. مسیان این مُدها را دارای قابلیت انتقال با تعداد مرتبه‌های محدود می‌داند؛ به این صورت که برخلاف مُدهای دیاتونیکی که قابلیت انتقال‌های متعدد و شروع از تمامی نت‌ها را دارد، این مدها بعد از دو، سه یا چهار بار انتقال (بسته به مُد)، با درنظرگرفتن معادل‌های غیرهارمونی به یکی از حالت‌های پیشین تبدیل می‌شود.

مُد اول. مُد اول همان گام تمام پرده[۳] است و تنها دو حالت دارد (Messiaen, 1944: 59).

مُد دوم. مُد دوم اکتاتونیک نام دارد و از آکورد هفتم کاسته[۴] نشأت می‌گیرد. این مُد را می‌توان به چهار گروه متقارن سه‌نتی تقسیم کرد. هر یک از این گروه‌ها متشکل از دو فاصلهٔ به ترتیب نیم‌پرده و پرده (یا پرده و نیم‌پرده) است. مد اکتاتونیکی تنها سه حالت دارد و در انتقال بعدی به نغمه‌های تکراری خواهیم رسید. ردپای این مُد را می‌توان در اثر سادکو[۵] از کورساکف[۶] یافت. اسکریابین[۷]، راول[۸] و استراوینسکی[۹] هم از این مُد بهره برده‌اند (Messiaen, 1944: 59). به‌خصوص استفاده از این مد به صورت مجموعه‌های سه‌نتی در آثار استراوینسکی و کورساکف بسیار معمول است (Van DenToorn, 1987: 131).



شکل ۱. مد اکتاتونیکی اول

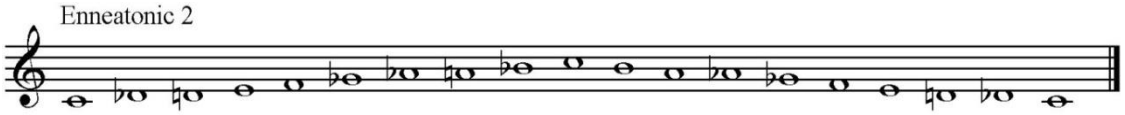


شکل ۲. مد اکتاتونیکی دوم

مُد سوم. مُد سوم از آکورد افزوده[۱۰] به وجود می‌آید. این مُد را می‌توان به سه گروه متقارن چهار نتی تقسیم کرد. هر یک از این گروه‌ها متشکل از سه فاصلهٔ به ترتیب پرده، نیم‌پرده و نیم‌پرده است. این مُد قابلیت چهار بار انتقال را دارد (Messiaen, 1944: 60).

شکل ۳. مد انیاتونیکی اول

همان‌طور که می‌توان حالت دومی از مد اکتاتونیکی را با معکوس‌کردن فواصل آن درنظرگرفت، می‌توان حالت دومی از مد انیاتونیکی را نیز تصور کرد. به این صورت که به جای فاصله‌های پرده، نیم‌پرده و نیم‌پرده، از فاصله‌های نیم‌پرده، نیم‌پرده و پرده استفاده کرد.



شکل ۴. مد انیاتونیکی دوم

مُدهای چهارم، پنجم، ششم و هفتم. مُدهای چهارم، پنجم، ششم و هفتم از فاصلهٔ چهارم افزوده[۱۱] به وجود می‌آید. این مُدها را می‌توان به دو گروه متقارن تقسیم کرد.

هارمونی مسیان

آکورد با نت‌های اضافه‌شده[۱۲]. با ظهور دبوسی، مبحث آپاژیاتورهای[۱۳] بدون حل نت‌های گذر بی‌هیچ طول و تفصیلی مطرح می‌شود. این موارد در آثار متقدم دبوسی دیده می‌شود. در حقیقت، مسئلهٔ نت‌های بیگانه مطرح است؛ بدون هیچ تهیه یا حلی که به نرمش هر چه تمام‌تر در آکورد می‌نشیند و به آکورد عطر و طعم جدیدی می‌بخشد. اما به هر صورت این نت‌ها توابع آکورد به حساب می‌آید یا به این علت که صدادهی آن‌ها را می‌توان در حیطهٔ برخی آپاژیاتورهای معین به حساب آورد یا به این علت که از همان رزونانس درجهٔ پایه ناشی می‌شود. این‌ها نت‌های اضافه‌شده[۱۴] است. مهم‌ترین این نت‌ها در فاصلهٔ چهارم افزوده می‌شود یا ششم نسبت به پایهٔ آکورد قرارمی‌گیرد (Messiaen, 1944: 47).

آکورد دومینانت[۱۵]. آکورد دومینانت شامل تمام نت‌های گام ماژور است (Messiaen, 1944: 50). گویی از درجهٔ پنجم هر تنالیتهٔ ماژوری یک مد میکسولیدین به دست آوریم و تمام نت‌های این مد را برای ساخت آکورد دومینانت استفاده کنیم (شکل ۵).

شکل ۵. آکورد دومینانت

آکورد رزونانس[۱۶]. تقریباً تمام نت‌ها برای یک گوش بسیار ورزیده با شنیدن یک نت دوی بم سالم و تعدیل‌شده به واسطهٔ تنها همین نت قابل‌درک است. به همین ترتیب، آکورد رزونانس نیز حاوی تمام نت‌های مُد سوم از مُدهای انتقال محدود است (Messiaen, 1944: 50). آکورد رزونانس آکوردی است دربرگیرندهٔ یک نت پایه و تمام هارمونیک‌های صوتی آن (شکل ۶).

شکل ۶. آکورد رزونانس

آکورد فواصل چهارم[۱۷]. برای رسیدن به آکورد فواصل چهارم متشکل از تریتون و چهارم درست، باید الگوی کلاسیک برهم‌نشاندن فواصل سوم را کنار گذاشت (Messiaen, 1944: 50). به‌طور معمول مسیان به صورت یک در میان از فواصل تریتون و چهارم درست برای ساخت این آکورد استفاده کرده است (شکل ۷).

شکل ۷. آکورد فواصل چهارم

ریتم در آثار مسیان

مسیان در یکی از سخنرانی‌های خود در شهر بروکسل در سال ۱۹۵۸، مذهب و طریقتش را در خصوص ریتم این‌گونه اعلام کرد: «فراموش نکنیم اولین عنصر بنیادین موسیقی، ریتم است و اینکه هر ریتم بیش از هر چیزی عبارت است از تغییر در شمارگان و دیرند. فرض کنید که در تمام کائنات تنها یک ضرب وجود می‌داشت: پیش از آن ضرب ازل و پس از آن ابد. پیشینی و پسینی؛ چنین است تولد زمان. حال ضرب دیگری تقریباً بلافاصله پس از ضرب نخست تصور کنید. از آنجا که هر ضرب در سکوتی که از پی ضرب می‌آید تداوم پیدا می‌کند، ضرب دوم از ضرب اول بلندتر می‌شود. شمارگانی دیگر و دیرندی دیگر. چنین است تولد ریتم» (Van Der Walt, 2007: 5).

دیرندهای اضافه‌شده[۱۸]. دیرند اضافه‌شده عبارت است از یک واحد زمانی کوچک اعم از نت، سکوت یا نقطه که به هر ریتمی اضافه می‌شود (Messiaen, 1944: 16). اثر به‌کارگیری این تکنیک، برهم‌زدن نظم حاصل از استفادهٔ واحدهای ریتمی یا متریک هم‌اندازه است.

ریتم‌های افزوده یا کاسته[۱۹]. یوهان سباستین باخ[۲۰] از افزایش یا کاهش ریتمی تم در نوشتن کانن بهره می‌برد. در این روش دیرندها دو برابر یا نصف می‌شود. اما در روش حاضر، بسته به پیچیدگی یا سادگی فرم، بلافاصله پس از فیگور ریتمی شکل افزایشی یا کاهشی آن می‌آید (Messiaen, 1944: 18). این تکنیک نیز روش دیگری برای گریز از نظم حاصل از هم‌اندازگی واحدهای ریتمی یا متریک است.

ریتم‌های قهقرایی[۲۱]. واضح است که اِعمال حرکت قهقرایی روی ریتم از روش‌های مرسوم در کنترپوان است، به این ترتیب که آنچه را باید از چپ به راست خواند، از راست به چپ بخوانیم. حال اگر این رویه تنها بر الگوی ریتمی اِعمال شود، معکوس‌های جالب توجهی به دست می‌آید (Messiaen, 1944: 20). به عبارت دیگر، هر جملهٔ ریتمی‌ای که خوانش آن از چپ به راست نتیجه‌ای غیر از خوانش آن از راست به چپ باشد، از دسته ریتم‌هایی قهقرایی محسوب می‌شود.

ریتم‌های غیرقابل‌قهقرایی[۲۲]. این دسته از ریتم‌ها چه از راست به چپ یا از چپ به راست خوانده شود، نتیجه یکی است (Messiaen, 1944: 20). برای مثال، کلمهٔ نان از هر طرف که خوانده شود نان است. ریتم‌هایی غیرقابل‌قهقرایی نیز همین‌طور است.

ارتباط تم خداوند و خداوند

نام قطعهٔ اول از مجموعهٔ *بیست نگاه* الیویه مسیان یعنی *نگاه پدر*[۲۳]، خود روشن‌ترین دلیل بر این است که مسیان در این قطعه سعی در ایجاد رابطهٔ میان خداوند و عیسی مسیح (پدر و پسر در الهیات مسیحی)، به زبان موسیقایی داشته است. مسیان به تفسیر موسیقایی مفهوم خداوند در آثارش علاقه و اهتمام بسیار داشت. برای نمونه، مسیان در مصاحبه‌اش با کلود ساموئل[۲۴] اظهار داشت که «موسیقی‌اش دربرگیرندهٔ سه تصویرسازی آهنگسازانه است: اعتقاد کاتولیک، عشق بشری و طبیعت. این سه عنصر اساساً مرتبط و در جستجوی خداوند است» (Bang, 1944: 20). در توجیه این پرسش که به‌طورکلی چگونه می‌توان اثبات کرد که مسیان میان تمی موسوم به تم خداوند و خود خداوند ارتباطی می‌دیده است، در همین منبع چنین می‌خوانیم: «حتی زبان موسیقایی او مشتق است از مفاهیم الهیاتی همانند اهداف برنامه‌ریزی‌شدهٔ همه برای نیل به هدفی واحد؛ یعنی، قابلیت آهنگساز در بیان خداوند به زبان موسیقایی» (Taylor, 2008: 1). کریستوفر تِیلُر در مقالهٔ خود با نام *بیست نگاه به مسیح نوباوه* معتقد است آغاز قطعهٔ اول از این بیست قطعه با تم کوردال ساده‌ای موسوم به تم خداوند بوده است و این عبارت را به ذهن شنونده القا می‌کند: «این است پسر محبوب من و رضایت من از او بسیار.»

قطعهٔ اول، *نگاه پدر*

این بخش، قطعهٔ اول با عنوان *نگاه* پدر از مجموعهٔ *بیست نگاه* الیویه مسیان را از دو منظر هارمونی و ریتم تجزیه‌وتحلیل می‌کند. این قطعه بر اساس تمی است موسوم به تم خداوند که ساختاری هارمونی یا به عبارت دقیق‌تر تریادی دارد. هارمونی این تم متشکل از تریادهای ماژور و مینوری است که یا به صورت ساده استفاده شده یا نتی به آن اضافه شده است؛ مانند چنگ دوم این تم که تریاد لا مینوری است که نیم‌پرده به پایهٔ آن اضافه می‌شود و در نتیجه متشکل از نت‌های لا، لا دیز، سی دیز (دو) و می است. تریاد فا دیز ماژور، لا مینور به علاوهٔ یک نت اضافه‌شده در فاصلهٔ نیم‌پرده‌ای از پایه (لا دیز)، تریادِ دیز ماژور و در نهایت تریادفا دیز ماژور هارمونی این تم را تشکیل می‌دهد. اگر به پایهٔ این تریادها بنگریم متوجه می‌شویم که پایهٔ تریاد دوم یک‌سوم کوچک از نت فا دیز

بالاتر و پایهٔ تریاد سوم یک‌سوم کوچک از نت فا دیز پایین‌تر است و در تریاد آخر دوباره به همان تریاد ابتدایی (فا دیز ماژور) بازگشت می‌کند.

به‌طورکلی، یکی از روش‌های تحلیل روابطی نظیر اینکه آکوردها در ارتباط با یکدیگر و نه در ارتباط با تنالیته‌ای مشخص ارزیابی می‌شود، با عنوان نظریهٔ نئوریمانی شناخته می‌شود. این اصطلاح برگرفته از نام هوگو ریمان (۱۹۱۹-۱۸۴۹) است که در بیشتر مواقع مهم‌ترین موزیکُلوگ آلمان در دوران خودش شناخته می‌شود که بر تفکرات محققان نسل‌های پس از خود تأثیر دارد. پیش از اینکه به تحلیل موسیقی مسیان از این طریق بپردازیم، در اینجا توضیحاتی در مورد نظریهٔ نئوریمانی می‌دهیم. سه نوع عمل اولیه وجود دارد که با اِعمال هر یک از آن‌ها روی یک تریاد، به واسطهٔ تغییر یک نت، تریاد دیگری به‌وجود می‌آید. عمل اول که با نام اختصاری PAR یا P (شروع کلمهٔ موازی در زبان انگلیسی) شناخته می‌شود، مربوط به تغییر سوم تریاد است که منجر به ایجاد ماژور یا مینور موازی (هم‌نام) می‌شود؛ مثل تغییر نت می به می‌بمل در تریاد دو ماژور که آن را به دومینور تبدیل می‌کند، و برعکس. تغییر دوم که با REL یا R (شروع کلمهٔ نسبی در زبان انگلیسی) علامت‌گذاری می‌شود، مربوط به حرکت یک پرده‌ای پنجم تریاد ماژور به بالا یا حرکت یک پرده‌ای پایهٔ تریاد مینور به پایین است که آکوردی (تُنیک تنالیتهٔ) نسبی ایجاد می‌کند. برای مثال، با حرکت نت سل در تریاد دوماژور به لا، تریاد لامینور و طبیعتاً با حرکت لا به سل در تریاد لامینور، تریاد دوماژور ایجاد می‌شود. عمل سوم با حروف اختصاری LT یا L (مخفف نت محسوس در زبان انگلیسی) شناخته می‌شود، شامل حرکت نیم‌پرده‌ای پایهٔ تریاد ماژور به پایین یا حرکت نیم‌پرده‌ای پنجم تریاد مینور به بالا. برای مثال، این تغییر تریاد دوماژور را به می‌مینور و می‌مینور را به دوماژور تبدیل می‌کند. برای ایجاد تغییرات بیشتر، می‌توان این اعمال را با یکدیگر ترکیب کرد.

چنانچه بر اساس این نظریه رابطهٔ میان تریادهای تم خداوند را بررسی کنیم، نتایج ذیل حاصل می‌شود:

- تریاد فادیز ماژور و لا مینور با یکدیگر در رابطهٔ PRP است (F#M – PRP → Am).
- تریادهای لامینور و ر دیز ماژور از طریق RPR با هم در رابطه است (Am – RPR → R#M).
- تریاد ر دیز ماژور و فا دیز ماژور نیز با نت مشترکی از طریق اعمال PR بر تریاد اول با هم در ارتباط است (R#M – PR → F#M).

شکل ۸. تم خداوند

فرم کلی قطعهٔ *نگاه پدر*

توالی آکوردها ما را به نگاهی فرمال در قطعهٔ نخست نزدیک می‌کند. تکرار هارمونی مشخصی، شروع هارمونی متفاوتی، تغییر الگوی ریتمی و تغییر بافت، شروع بخش بعدی را نشان می‌دهد. توالی تعدادی آکورد مشخص و تکرار این مجموعه، بخش A را مشخص می‌کند. تغییر الگوی ریتمی، مهم‌ترین عاملی است که بخش‌های B و C را متمایز می‌کند. پس از بخش C می‌توان تغییر حجم را مشاهده کرد که شروع بخش جدید دیگری به نام D را نشان می‌دهد. به دلیل شناخته‌شده‌بودن بخش A، نقطهٔ شروع آن مشخص است. نکتهٔ قابل‌توجه در تجزیه‌وتحلیل فرمال این قطعه این است که وقتی برای بار سوم بخش A و C آورده می‌شود، از تعداد فیگورهای چنگ بخش A یک فیگور و از تعداد فیگورهای چنگ بخش C چهار فیگور کم می‌شود.

A1__A1__ A2__ A3__ B__ C__ D__ A1__A1__ A2__A3__ B__ C__ A'__ C'__ E

با توجه به شکل ۹ مشاهده می‌شود که در این قطعه آهنگساز برای بیشتر فیگورهای چنگ یا سیاهی که در دست چپ پیانو معرفی می‌شود، هارمونی مجزا در نظر گرفته است؛ یعنی در هر فیگور چنگ یا سیاه، یک هارمونی متفاوت از هارمونی فیگور چنگ یا سیاه پیشین نمایان می‌شود.

بخش اول این قطعه از چهار قسمت تشکیل شده است (A1, A1, A2, A3). هر یک از این قسمت‌های کوچک‌تر از دو جز تشکیل شده است (a1 b1, a1 b1, a2 b2, a3 b3).

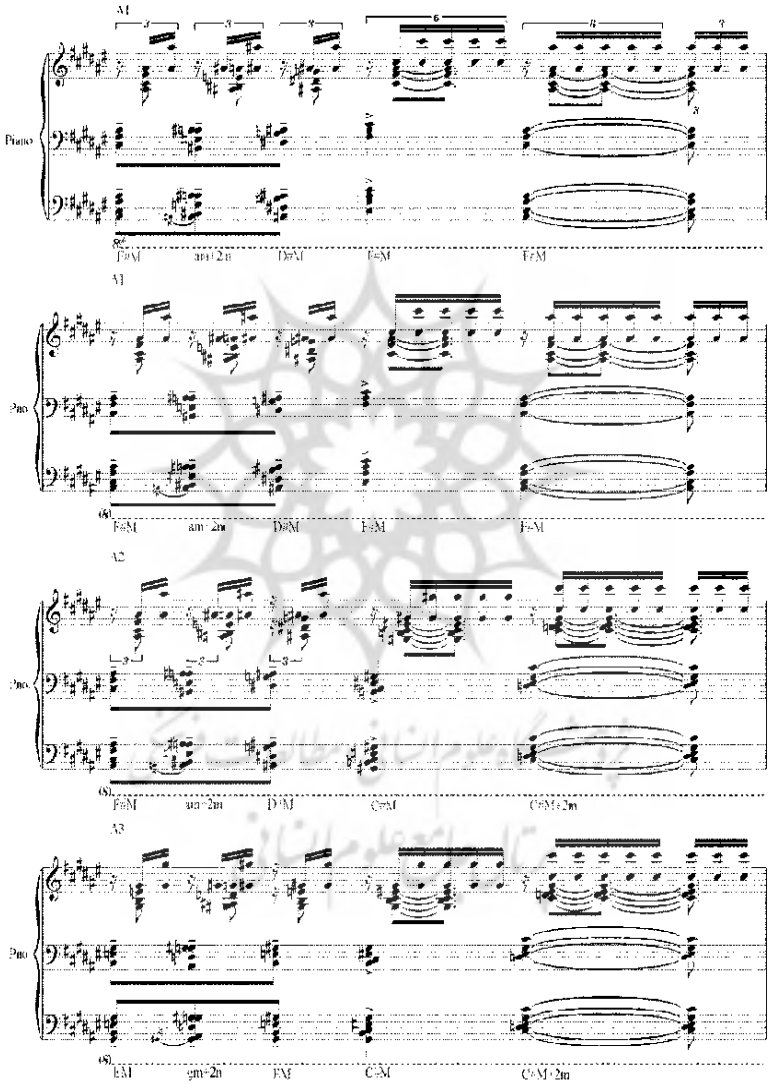
قطعهٔ *نگاه پدر* در تنالیتهٔ فا دیز ماژور، تنالیتهٔ مورد علاقهٔ مسیان، نوشته شده است. هارمونی انتخابی این قطعهٔ مسیان غالباً متشکل از آکوردهای ماژور و مینور به همراه نت‌های اضافه است. برای مثال، در این قطعه با آکوردهای ماژور و مینوری مواجهیم که نیم‌پرده به پایهٔ آن‌ها اضافه شده است. اولین آکورد با نت‌های اضافه‌شده در این قطعه را روی چنگ دوم از بخش A1 می‌توان مشاهده کرد. این آکورد، آکورد لامینوری است که به جای نت دو از غیرهارمونی آن یعنی

سی دیز استفاده شده است. این آکورد علاوه بر نت‌های لا، دو و می، شامل نت لا دیز به عنوان نت اضافه‌شده نیز می‌شود.

شکل ۹. آکورد مینور با نت اضافه‌شدهٔ نیم‌پرده‌ای از پایه

مثالی که می‌توان برای آکوردهای ماژور با نت اضافه‌شده بیان کرد، اولین بار در طول قطعه روی چنگ ششم از بخش A2 ظاهر می‌شود. این آکورد، آکورد دو دیز ماژوری است که علاوه بر نت‌های دو دیز، می دیز و سل دیز، شامل نت رِ می‌شود که فاصلهٔ نیم‌پرده‌ای با پایهٔ آکورد دارد.

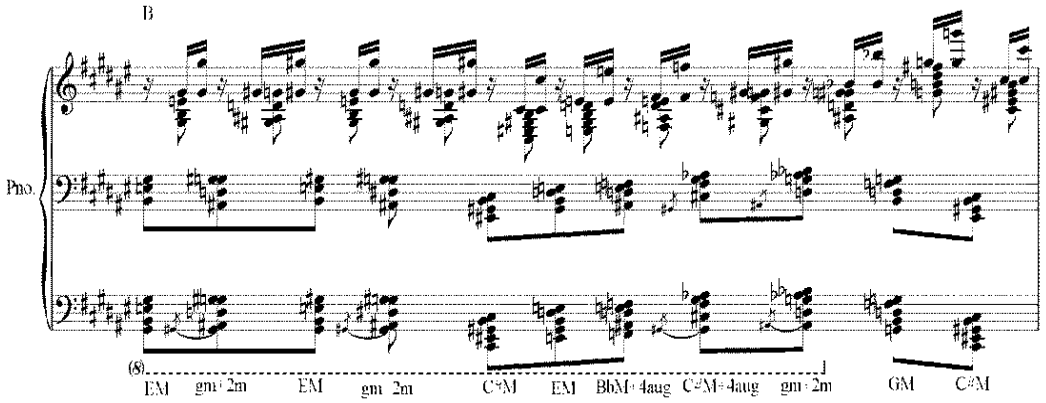
شکل ۱۰. آکورد ماژور با نت اضافه‌شدهٔ نیم‌پرده‌ای



شکل۱۱. بخش A از قطعهٔ *نگاه پدر*

در این اثر، همچنین آکوردهای ماژوری با فاصلهٔ چهارم افزوده نسبت به پایهٔ آکورد دیده می‌شود. برای مثال، روی چنگ هفتم از بخش B، آکورد سی بمل ماژوری مشاهده می‌شود که علاوه‌بر نت‌های سی بمل، رِ و فا، شامل نت می نیز می‌شود که فاصلهٔ چهارم افزوده با پایهٔ آکورد دارد. شایان ذکر است که در اینجا نت لادیز جایگزین سی بمل شده است که تأثیری در تحلیل ندارد.

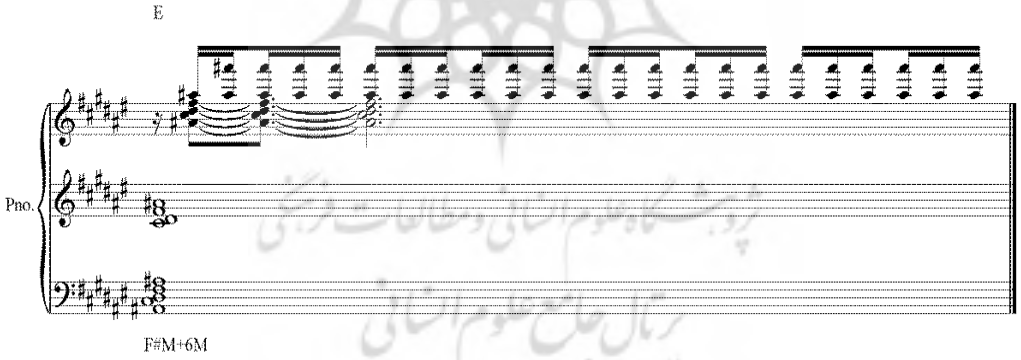
شکل ۱۲. آکورد ماژور با نت اضافه‌شدهٔ چهارم افزوده



شکل ۱۳. بخش B از قطعهٔ *نگاه پدر*

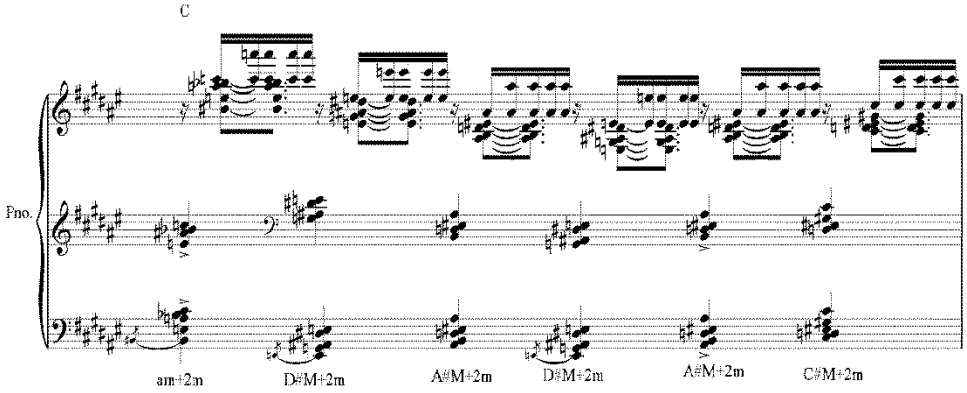
در پایان قطعه نیز با آکوردی مواجه می‌شویم که فاصلهٔ ششم بزرگی نسبت به پایهٔ آکورد دارد. این آکورد، ترکیب فا دیز ماژوری است که علاوه‌بر نت‌های فا دیز، لا دیز و دو دیز، نت رِ دیز را نیز دربرمی‌گیرد که فاصلهٔ ششم بزرگی با پایهٔ آکورد دارد.

شکل ۱۴. آکورد ماژور با نت اضافه‌شدهٔ ششم بزرگ

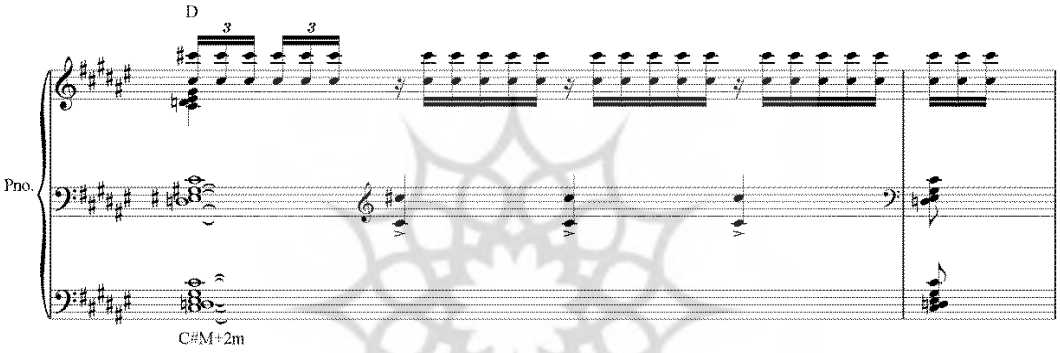


شکل ۱۵. بخش E از قطعهٔ *نگاه پدر*

قسمت‌های a در بخش‌های A1 و A2 و قسمت‌های b در بخش‌های A2 و A3 تکرار عینیِ هم است. بخش دوم این قطعه بخش B نام‌گذاری شده است شامل یازده فیگور چنگ و هر کدام به لحاظ هارمونی با چنگ پیش از خود متفاوت است. بخش سوم این قطعه بخش C نام‌گذاری شده است، شامل دوازده فیگور چنگ و هر کدام از چنگ‌های فرد آن (۱۱، ۹، ۷، ۵، ۳، ۱) معرف هارمونی جدیدی است. بخش چهارم این قطعه، D نام‌گذاری شده است، شامل هشت به‌علاوهٔ یک (نه) فیگور چنگ. بخش آخر (کدا) که با حرف E شناخته می‌شود، شامل هشت فیگور چنگ است و تمام این بخش در تنالیتهٔ فادیز ماژور (تنالیتهٔ قطعه و تنالیتهٔ محبوب مسیان) است.



شکل ۱۶. بخش C از قطعهٔ *نگاه پدر*



شکل ۱۷. بخش D از قطعهٔ *نگاه پدر*

ریتم قطعهٔ *نگاه پدر*

این قطعه میزان‌نما ندارد و ریتم آن از روی‌هم قرارگرفتن دو فیگور تریولهٔ دولاچنگ ( ) و یک چنگ ( ) به وجود می‌آید. البته، در برخی لحظات به جای تریولهٔ دولاچنگ، سیکستولهٔ دولاچنگ و به جای یک چنگ یک سیاه مشاهده می‌شود که نتیجهٔ شنیداری آن یکی است. غالباً هر جایی که دولاچنگ اول از فیگور تریولهٔ دولاچنگ سکوت باشد، در بخش دست چپ پیانو با یک نت چنگ یا سیاه پر شده است.

تفکر کاهشی و افزایشی مسیان در بخش ریتم این قطعه قابل مشاهده است، چرا که در بخش‌های A1، A2، A3، و A4 با هشت فیگور چنگ، در بخش B با یازده فیگور چنگ، در بخش C با دوازده فیگور چنگ و در بخش E با هشت فیگور چنگ مواجهیم. همچنین، در انتهای قطعه یک‌بار بخش A1 و A2 با هشت منهای یک (هفت) فیگور چنگ و یک‌بار بخش C با دوازده منهای چهار (هشت) فیگور چنگ ظاهر می‌شود.

شاید ریتمی ثابت (از ابتدا تا انتها، تریولهٔ دولاچنگ) در قطعه‌ای مستقل ما را به یاد برخی پرلودهای یوهان سباستین باخ، آهنگساز دورهٔ باروک[۲۵]، بیندازد. این فاصلهٔ حدود دویست سال و تکرار این فیگور ریتمی به‌یادماندنی این‌بار در لباسی مدرن (در قطعه‌ای بدون میزان‌نما) مخاطب را به فکر وامی‌دارد. این امر باعث می‌شود تا به دنبال وجوه اشتراک بیشتری میان باخ و مسیان باشیم. یکی دیگر از وجوه اشتراک این دو آهنگساز، جنبهٔ اعتقادی آن دو است چرا که هم باخ و هم مسیان آهنگسازانی مذهبی بودند. پس شاید بتوان استنباط کرد که فیگور ریتمی تریولهٔ دولاچنگ یا تریولهٔ چنگ، نمادی برای القای مفهومی مذهبی یعنی پدر، پسر و روح‌القدس باشد.

قطعهٔ بیستم، نگاه کلیسای عشق[۲۶]

در این بخش، قطعهٔ بیستم با عنوان *نگاه کلیسای عشق* از مجموعهٔ *بیست نگاه* الیویه مسیان را از دو منظر هارمونی و ریتم تجزیه‌وتحلیل می‌کنیم. این قطعه نیز همانند قطعهٔ اول بر اساس تم خداوند و هارمونی مشابه قطعهٔ اول نوشته شده است که مسیان در مقدمهٔ این مجموعه به آن اشاره کرده است. در اینجا برخلاف قطعهٔ اول، از تم‌های دیگری نیز استفاده شده است. علاوه‌بر آن، جزئیات بیشتری را نیز

شاهدیم. برای مثال، در اینجا تنوع ریتمی بیشتری مشاهده می‌شود و فیگورهای تکرارشوندهٔ قطعهٔ نخست را نمی‌بینیم. علاوه‌بر آن، دیده می‌شود که مسیان در برخی قسمت‌ها اشاراتی به تعدادی از مُدهای انتقال محدود خود کرده است.

تغییرات بافت، ریتم و تمپو، ما را به نگاهی فرمال در این قطعه می‌رساند. ساختار فرمال این اثر شامل بخش‌های متعددی است که در این مقاله با حروف A تا I نشان داده شده است. در اینجا مشاهده می‌شود که بخش B که تم خداوند را روایت می‌کند، بیشتر از بخش‌های دیگر تکرار شده است. البته، این تکرارها عینی نیست و تکرار بار آخر که با B4 نشان داده شده است، بیانی طولانی در تنالیتهٔ فا دیز ماژور (تنالیتهٔ قطعهٔ اول) است که تکرارهایی درون خود دارد.

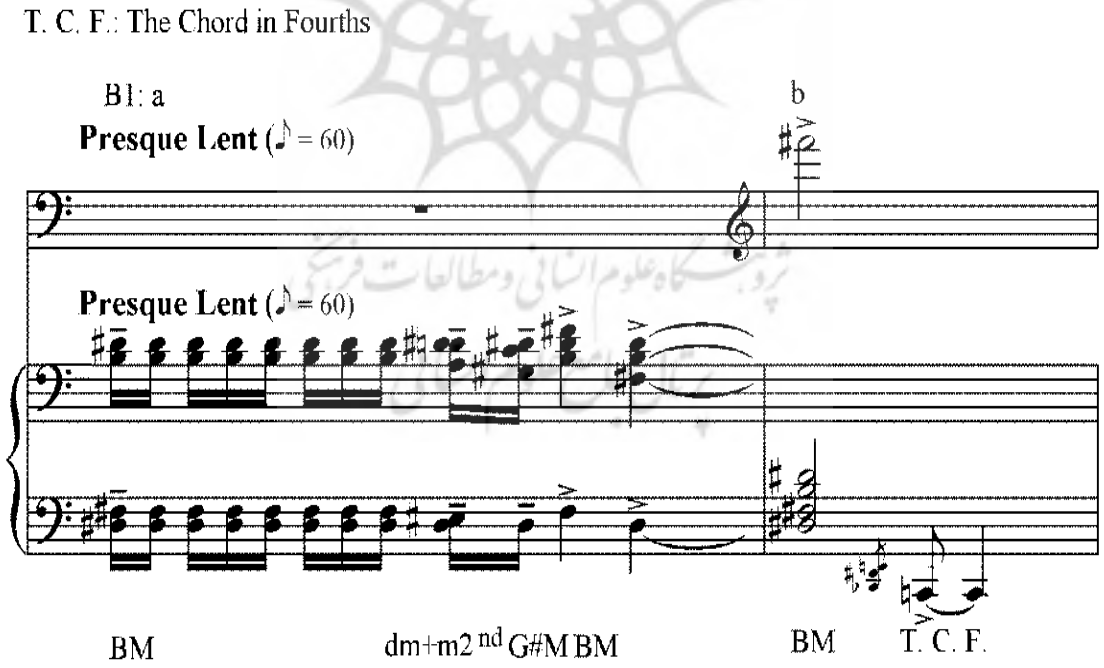
A1__ B1__ C1__ B2__ C2__ B3__ D1__ E1__ D2__ E2__ A2__ F__ C3__ G__ H__ I__ B4

برخی از این بخش‌ها خود نیز از فیگورهای کوچک‌تری تشکیل می‌شود. راهنمای این تقسیم‌بندی گاهی تغییرهای بافت، ریتم و تمپو و گاهی تغییر در تعداد واحد ضرب در هر میزان است:

A: a1, b1, a2, b2, a3, b3B: a, b, cD: a, b,
E: a G: a, bH: a, b.

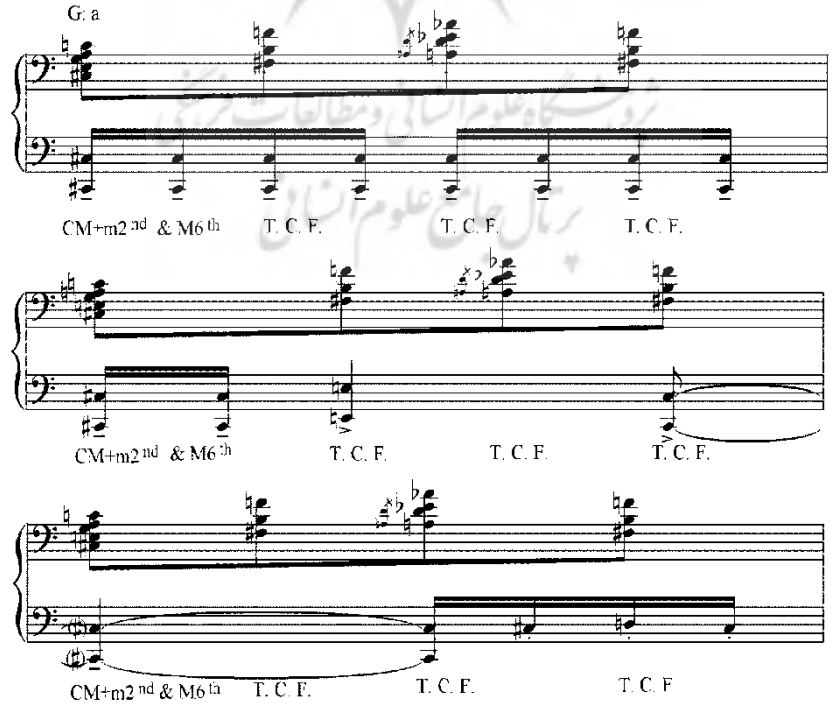
هارمونی قطعهٔ بیستم

قطعهٔ *نگاه کلیسای عشق* بدون علامت سرکلید شروع می‌شود، ولی در انتها در تنالیتهٔ فا دیز ماژور (تنالیتهٔ قطعهٔ اول) ادامه می‌یابد و در همین تنالیته به پایان می‌رسد. در این قطعه نیز مشابه قبل، تریادهایی با فواصل نیم‌پرده و ترایتون اضافه‌شده داریم. اما، در مواردی، برای ایجاد تراکم و نامطبوعیت بیشتر، بیش از یک فاصله به آکورد اضافه می‌شود. برای مثال، بر روی چنگ اول فیگور a بخش G آکورد دوماژوری مشاهده می‌شود که به طور هم‌زمان فاصلهٔ نیم‌پرده (دودیز) و ششم بزرگ (لا) به پایهٔ آن اضافه شده است؛ اگرچه می‌توان آن را آکورد هفتم نمایانی نیز تحلیل کرد که فاصلهٔ سوم کوچک به آن اضافه شده است.



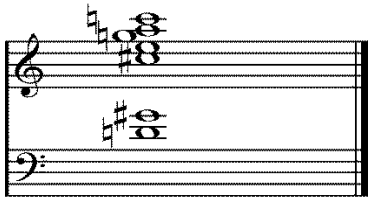
شکل ۱۸. بخش B1:a در قطعهٔ *نگاه کلیسای عشق*

شکل ۱۹. بخش C در قطعهٔ *نگاه کلیسای عشق*

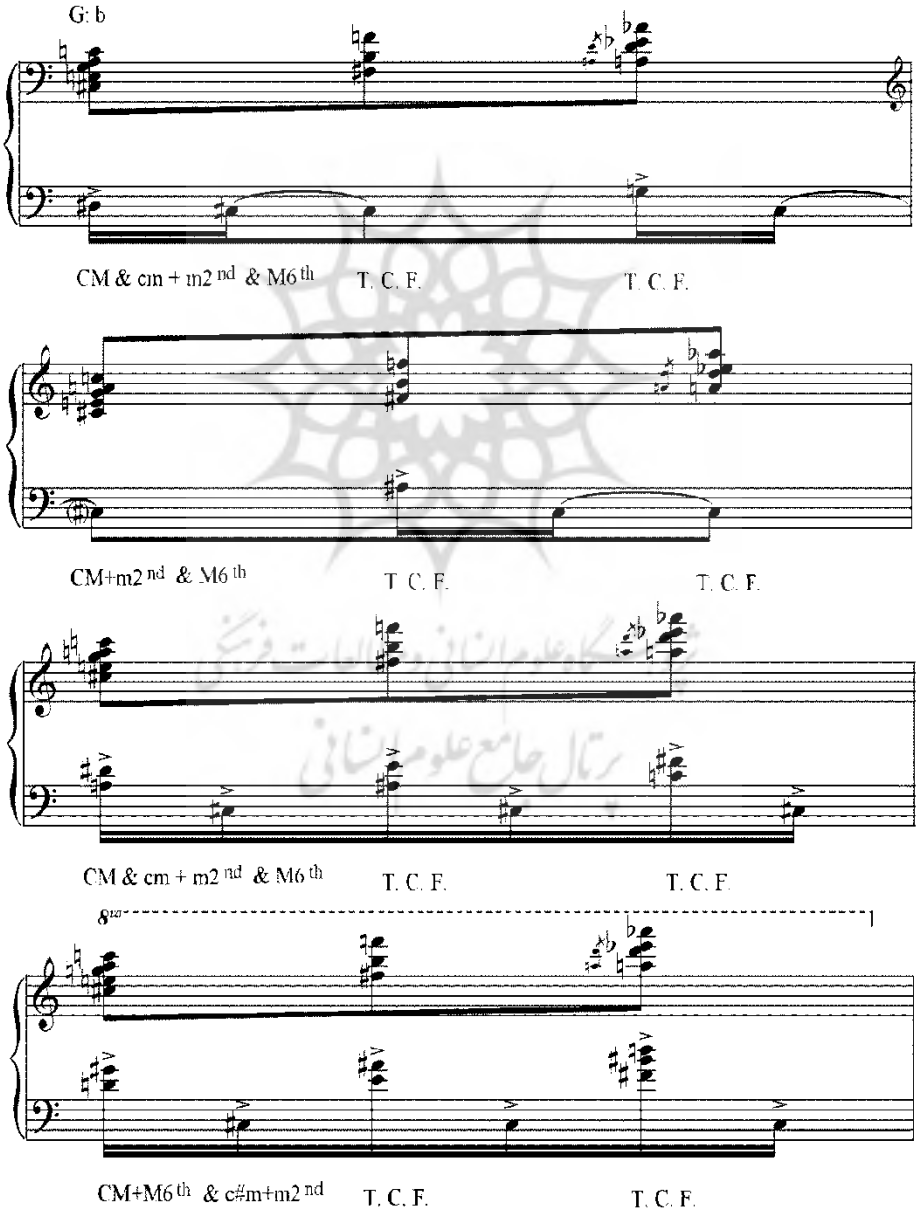


شکل۲۰. بخش G:a در قطعهٔ *نگاه کلیسای عشق*

مسیان برای در کنار هم قراردادن دو آکورد ماژور و مینور روش دیگری هم داشته است. این بار دو تریاد ماژور و مینوری را استفاده کرده است که نت سوم آن مشترک و پایه‌ها و پنجم‌هایشان متفاوت است. تریادها با سوم مشترک در آثار بسیاری از آهنگسازان قرن بیستم، از جمله آلفرد اشنیتکه نیز دیده می‌شود (هنرمند، ۱۳۹۱: ۱۵). نمونه‌ای از این ترکیب همراه با نت‌های اضافه‌شده در چنگ اول میزان آخر فیگور b بخش G مشاهده می‌شود. این هارمونی متشکل از دو تریاد دو ماژور و دو دیز مینور است که یک فاصلهٔ ششم بزرگ به پایهٔ آکورد ماژور و یک فاصلهٔ نیم‌پرده‌ای به پایهٔ آکورد مینور اضافه می‌شود. در نتیجه، از نت‌های دو، دو دیز، رِ، می، سل، سل دیز و لا تشکیل شده است.



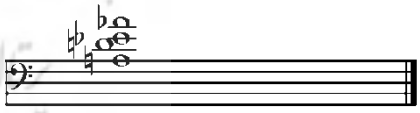
شکل ۲۱. آکورد دو ماژور و دو مینور با نت‌های اضافه‌شده (نیم‌پرده و ششم بزرگ)



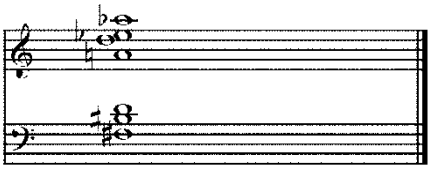
شکل ۲۲. بخش G:b در قطعهٔ *نگاه کلیسای عشق*

آکورد جدیدی که در این قطعه آمده و در قطعهٔ اول از آن استفاده نشده بود، واریاسیونی از آکورد فواصل چهارم (آکورد کوارتال) است که روی سیاه نقطه‌دار آخر فیگور b بخش B دیده می‌شود. در این ترکیب، نت‌های سی بمل، می، لا و رِ دیز به صورتی که مسیان در کتاب *تکنیک زبان موسیقایی من* بیان کرده (یعنی در فاصلهٔ چهارم نسبت به یکدیگر) قرار نگرفته و جابه‌جا شده است. صدانویسی متفاوتی از همین آکورد روی چنگ سوم همهٔ میزان‌های بخش G دیده می‌شود. در این صدانویسی، مسیان برای کاهش تراکم و نامطبوعیت، نت لابمل را در فاصلهٔ بیشتری از لا قرارمی‌دهد. از نگاه نظریهٔ مجموعه‌ها، هر دو صدانویسی مورد بحث با فرم اولیهٔ (۰۱۶۷) نشان داده می‌شود. لازم به ذکر است که اگرچه این آکورد در طول هر هفت میزان تکرار می‌شود، هر بار نت جدیدی به آن اضافه می‌شود تا جایی که در آخرین میزانِ بخش G، با آکوردی متشکل از نت‌های دو، رِ، می بمل، فا دیز ، لا و سی بمل مواجه می‌شویم. واریاسیون دیگری از این ترکیب نیز روی چنگ دوم فیگور a بخش G مشاهده می‌شود. از نظر آکورد با فواصل چهارم، در این ترکیب به جای روی‌هم قراردادن چهارم‌های درست و افزوده به صورت متناوب، دو فاصلهٔ چهارم درست و یک فاصلهٔ چهارم افزوده با هم ترکیب شده است. از نگاه نظریهٔ مجموعه‌ها، این آکورد با تغییر یک عنصر نسبت به قبل با فرم اولیهٔ (۰۱۵۷) مشخص می‌شود.

شکل ۲۳. آکورد کوارتال (۰۱۵۷)



شکل ۲۴. آکورد کوارتال (۰۱۶۷)



شکل ۲۵. آکورد کوارتال

شکل ۲۶. آکورد کوارتال (۰۱۵۷)

ریتم قطعهٔ بیستم

این قطعه نیز همانند قطعهٔ نخست، بدون میزان‌نما نوشته شده است اما ریتم آن برخلاف قطعهٔ اول، در بخش‌های مختلف، تغییر می‌کند. تقسیم‌بندی درونی هر بخش بر اساس تغییر تعداد واحد ضرب در هر عبارت یا میزان یا تغییر بافت صورت پذیرفته است.

بخش A در این قطعه شامل میزان‌های ۱ تا ۶، از دو فیگور a و b تشکیل شده است. در بخش a، میزان‌های ۱، ۳ و ۵، از تفکر افزایشی بهره می‌گیرد؛ به این صورت که بخش a1 (میزان ۱) دارای دو به علاوهٔ یک (سه) چنگ، بخش a2 (میزان ۲) دارای سه به علاوهٔ یک (چهار) چنگ و بخش a3 (میزان ۳) دارای چهار به علاوهٔ یک (پنج) چنگ است. در بخش b، تم اول قطعهٔ آخر (به گفتهٔ خود مسیان)، میزان‌های ۲، ۴ و ۶، از تفکر ریتم‌های غیرقهقرایی استفاده شده است، به این صورت که بخش b1 (میزان ۲) دارای یک فیگور غیرقابل‌قهقرایی است و در هر مرحله یک فیگور ریتمی غیرقهقرایی دیگر در دو طرف فیگور ریتمی بخش b1 اضافه می‌شود.

بخش B (میزان‌های ۷ و ۸)، متشکل از دو فیگور a (میزان ۷) و b (میزان ۸) است. این بخش از این جهت اهمیت دارد که تم خداوند را در قطعه معرفی می‌کند. در انتهای قطعه، وقتی با علامت‌های تنالیتهٔ فادیز ماژور مواجه می‌شویم نیز بسط و گسترش قابل‌توجهی را شاهدیم و با توجه به افزایش قسمت‌های داخلیِ آن، قسمت اضافه‌شده را c (میزان‌های ۱۶۸ تا ۱۷۵) می‌نامیم. فیگور a از تقسیمات نامساوی در هر واحد ضرب استفاده می‌کند تا به غیرقابل‌پیش‌بینی‌شدن موسیقی کمک کند و بخش b در مقایسه با بخش a ایستاتر است ولی ریتم بخش c پویاتر و پیچیده‌تر از قسمت‌های پیشین بخش B است.

بخش C (میزان‌های ۹ تا ۱۶) از تعدادی فیگور شبیه به هم (به لحاظ ریتم) تشکیل شده است. هر یک از این فیگورها دارای هشت به علاوهٔ سه (یازده) چنگ است. در این بخش، برخلاف دو بخش پیشین، در دست راست و دست چپ دو ریتم متفاوت دیده می‌شود.

بخش D (میزان‌های ۳۱ تا ۳۸)، از دو فیگور a (میزان‌های ۳۱، ۳۳، ۳۵ و ۳۷) و b (میزان‌های ۳۲، ۳۴، ۳۶ و ۳۸) تشکیل شده است. در فیگور a در دست راست و دست چپ دو ریتم متفاوت دیده می‌شود. واحدهای ضرب در این قسمت شش نت چنگ است. در فیگور b تقسیم‌های کوچک‌تری به لحاظ ریتمی داریم. تعداد واحدهای ضرب در

این قسمت هفت نت چنگ و نشانگر تفکر افزایش و کاهش ریتم مسیان است.

بخش E (میزان‌های ۳۹ تا ۴۶)، متشکل از دو فیگور a (میزان‌های ۳۹، ۴۱، ۴۳ و ۴۵) و b (میزان‌های ۴۰، ۴۲، ۴۴ و ۴۶) است. ریتم فیگور a در بخش E معکوس ریتم فیگور a در بخش D است، به طوری که ریتم دست راست فیگور a بخش D را در دست چپ فیگور a بخش E و ریتم دست چپ فیگور a بخش D را در دست راست فیگور a بخش E می‌بینیم. ولی فیگور b بخش E از منظر ریتم متفاوت از فیگور b بخش D ظاهر می‌شود و در مقایسه با آن ایستاتر است. پس از شنیده‌شدن دوبارهٔ بخش A و پیش از دوباره شنیده‌شدن بخش C، با بخش جدیدی روبه‌روییم که شخصیتی پاساژگونه دارد و دو بخش A و C را در دومین بار خودنمایی به هم وصل می‌کند. این بخش (میزان ۹۲) را F می‌نامیم که یکپارچه و به نسبت سایر بخش‌ها کوتاه‌تر است و تنها یک‌بار در طول قطعه خودنمایی می‌کند.

بخش G (میزان‌های ۱۰۴ تا ۱۱۰) از دو فیگور a (میزان‌های ۱۰۴ تا ۱۰۶) و b (میزان‌های ۱۰۷ تا ۱۱۰) تشکیل شده است. این قسمت کوتاه از آنجا اهمیت دارد که بیانی دیگر از تم خداوند است و فقط یک‌بار در طول قطعه می‌آید. فیگور a در بخش G به لحاظ ریتم شبیه به فیگور a مربوط به بخش D است، ولی تعداد واحدهای ضرب آن کمتر از تعداد واحدهای ضرب فیگور a بخش D است که پیرو تفکر استفاده از کاهش یا افزایش ریتم مسیان است. همچنین، به همین ترتیب فیگور b در بخش G در مقایسه با فیگور a در G تعداد واحدهای ضرب کمتری دارد و از همان تفکر استفاده از کاهش یا افزایش ریتم مسیان بهره می‌برد.

بخش H (میزان‌های ۱۱۱ تا ۱۴۱) متشکل از سه فیگور a (میزان‌های ۱۱۱ تا ۱۳۳ و میزان‌های ۱۳۹ تا ۱۴۱)، b (میزان‌های ۱۳۴ تا ۱۳۷) و c (میزان ۱۳۸) است. این قسمت برگرفته از تمی دیگر به نام تم موافقت[۲۷] است. حرکت فیگور a در اینجا کم و بافت آن سبک است و آهنگساز خواسته است که صدایی همانند زنگ به گوش برسد. فیگور b کمی پویا می‌شود. همین‌طور فیگور c در بخش H از تفکر استفاده از کاهش یا افزایش ریتم مسیان پیروی می‌کند و تعداد واحدهای ضرب بیشتری نسبت به بخش پیش از خود دارد.

در پایان قطعه وقتی با علامت‌های سرکلید مربوط به تنالیتهٔ فادیز ماژور مواجه می‌شویم، بخش I (میزان‌های ۱۴۲ تا ۱۵۹) را می‌بینیم که پیش از شنیده‌شدن دوبارهٔ بخش B به صورت بسط و گسترش‌یافته ظهور می‌کند.

نتیجه

تجزیه‌وتحلیل دو قطعهٔ اول و آخر از مجموعهٔ *بیست نگاه* الیویه مسیان نشان می‌دهد که وی چگونه از برخی تفکرات آهنگسازی‌اش اعم از تفکرات هارمونی و ریتمی به صورت عملی برای رسیدن به مقاصد و بیان افکارش بهره برده است. استفاده از هر یک از این تفکرها، نتایج متفاوتی به وجود می‌آورد. این مقاله از دو منظر هارمونی و ریتم به این دو قطعه می‌نگرد و روش استفاده از برخی تکنیک‌های آهنگسازی مسیان را بر پایهٔ نظرهای خود او که در کتابش بررسی می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. Olivier Messiaen
2. Modes of Limited Transpositions
3. Whole-tone Scale
4. The Chord of the Diminished Seventh
5. Sadko
6. Korsakov
7. Scriabin
8. Ravel
9. Stravinsky
10. Chord of the Augmented Fifth
11. The Interval of Augmented Fourth
12. Chord with Added Notes
13. Appoggiatura
14. Added Note
15. The Chord on the Dominant
16. The Chord of Resonance
17. The Chord of Fourths
18. Added Values
19. Augmented or Diminished Rhythms
20. Johann Sebastian Bach
21. Retrograde Rhythms
22. Non-retrogradable Rhythms
23. Regard du Pere
24. Claude Samuel
25. Baroque
26. Regard de l'Eglise d'amour
27. Theme D'accord

منابع

هنرمند، امین (۱۳۹۱). تریادها با سوم مشترک در موسیقی آلفرد اشنیتکه، *نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۱۷(۱): ۱۵-۲۲.

Bang, Bo Kristal (1944). *Music of Messiaen: Catholic Christianity*, available online at http://www.moragacleanxpress.com/keysoundart/articles/Music%20of%20Messiaen%20Catholic%20Christianity%20or%20Cultic%20Contradiction.html (accessed on June 2014).

Grove Dictionary of Music and Musicians

Messiaen, Olivier (1944). *Technique De Mon Langage Musical*, Translated by John Satterfield, ALPHONSE LEDUC, Paris.

Taylor, Christopher (2008). Vingt Regards surl'Enfant-Jésus, available online athttp://www.ljms.org/Performances-and-Tickets/Program-Notes/Christopher-Taylor-12.12.08.html (accessed on June 2014).

Van Den Toorn, Pieter C. (1987). *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist.* Ed. By JannPasler, University of California Press.

Van Der Walt, Salome (2007). *Rhythmic Techniques in a Selection of Olivier Messiaen's ii ano Works,* University of Pretoria, Pretoria, pp. 5 & 9.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی