صفحات ۶۱ - ۷۲
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۳، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۷

فرم، ژانر و هارمونی در قطعه توکاتا اثر هرمز فرهت

محمدرضا تفضلی[۱*]، حسین قنبری احمدآباد[۲]، همایون آرام‌فر[۳]

[۱] عضو هیئت علمی دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲] کارشناسی ارشد آهنگسازی، دانشکده موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] کارشناسی ارشد نوازندگی ساز جهانی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۵/۱۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۰/۲۹)

چکیده

هدف اصلی این پژوهش، بررسی فرم، ژانر، مد و هارمونی، در قطعه‌ی "توکاتا" اثر هرمز فرهت است. اهمیت این قطعه از آن‌روست که آهنگساز ضمن استفاده از تم محلی (تم کُرَیشیم)، با بهره‌گیری از زبان هارمونیکی نو و جنبه‌های ویرتوزیستیک ساز پیانو، قطعه‌ای نو را به رپرتوار این ساز در آثار آهنگسازان ایرانی افزوده است. پرسش این پژوهش بدین شرح است که "عوامل اساسی آهنگسازی و ارتباط آن با مصالح مدال در این اثر چیست؟" بدین منظور، پیش از پرداختن به قطعه "توکاتا"، با استناد به منابع کتابخانه‌ای، مفهوم، پیشینه و نیز ویژگی‌های اصلی این ژانر در دوره‌های مختلف بررسی خواهد شد. قسمت دوم پژوهش، با روش تحقیق تحلیلی، به بررسی مولفه‌های توکاتا و نیز فرم قطعه می‌پردازد. با وجود آزادی نسبی فرمال در ژانر توکاتا، می‌توان فرم این قطعه را سه بخشی مرکب دانست که بخش‌ها برگرد تم محلی کریشیم سازمان یافته‌اند. قسمت سوم، به بررسی گوشه‌ها، مدها و ملودی اصلی و قسمت چهارم، به رویکردهای هارمونیک در این اثر می‌پردازد. طبق بررسی انجام شده می‌توان نتیجه گرفت، آهنگساز در این اثر، تکنیک‌های موسیقی نئوتنال نظیر هارمونی کوارتال، کوییتال، تیرس غیرفونکسیونل و تیرس‌هایی با نت اضافه شده را متناسب با پتانسیل تم محلی و ژانر توکاتا بکار گرفته است.

واژه‌های کلیدی

توکاتا، هارمونی، کوارتال، فرم، کُرَیشیم.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۲۷۲۳۰۴، نمابر: ۰۲۱-۲۲۳۱۳۳۷۹، E-mail: tafarerza53@yahoo.com.

مقدمه

در قطعه "توکاتا" اثر هرمز فرهت (۱۹۵۲ میلادی)، فضای مدال، ملهم از موسیقی ایرانی است و در عین حال رویکرد هارمونیک، از رویکرد آهنگسازان نئو تنال[1] قرن بیستم تبعیت می‌کند. در واقع در این اثر، ملودی محلی با رویکردهای هارمونیک قرن بیستم نظیر آکوردهای کوارتال، کوییننتال و تیرس‌های غیرفونکسیونل، تریادها با نت اضافه شده همراه شده‌اند. لازم به ذکر است، استفاده از تم محلی به موضوع ژانر توکاتا بی‌ارتباط نیست. ضمن آنکه حرکت تم محلی کریشیم و تلفیق آن با کیفیت کوبه‌ای پیانو که از ویژگی‌های ژانر توکاتاست، باعث ایجاد پتانسیل ریتمیک و موتیویک بالایی در فرآیند گسترش می‌شود و کیفیت کوبه‌ای مورد اشاره در ساز پیانو را تداعی می‌کند.

هدف از انجام این پژوهش، پاسخ به این پرسش است که «رویکرد اساسی آهنگساز در استفاده از ساختار مدال موسیقی ایرانی، هارمونی و فرم در این اثر چه بوده است؟» در نتیجه، پیش از ورود به تحلیل قطعه، مروری گذرا به ویژگی‌های اصلی توکاتا و نمونه‌های شاخص آن ضروری به نظر می‌رسد. بدین منظور، بخش اول پژوهش به مفاهیم مربوط به توکاتا، شاخصه‌ها، تاریخچه و نمونه‌های شاخص آن اختصاص می‌یابد. پس از معرفی ویژگی‌های کلی توکاتا و مختصری درباره پیدایش و ظهور دوباره آن، می‌توان به بررسی عناصری همچون فرم، هارمونی و ساختار مدال قطعه پرداخت. در بخش دوم پژوهش، به فرم قطعه پرداخته خواهد شد. در حالت کلی، "توکاتا" دلالت بر فرم ندارد و بکارگیری آن، معطوف به ژانر و کاراکتر است. در ادامه نشان داده خواهد شد که این قطعه را می‌توان یک سه بخشی 'ABA' دانست که در هر دو قسمت آن، تم محلی "کریشیم" و خویشاوندان موتیویک آن مورد استفاده و بسط و گسترش قرار گرفته‌اند. در بخش سوم نیز به تحلیل ساختار مدال و گوشه‌ها پرداخته شده و در ادامه هارمونی و تکنیک‌های مورد استفاده با روش تحقیق تحلیلی بررسی خواهد شد. در مورد پیشینه توکاتا در قرن بیستم، می‌توان مطالبی درخور تامل یافت که به اهمّ آنها اشاره خواهد شد؛ اما به نظر می‌رسد، در مورد تحلیل آثار هرمز فرهت، تاکنون پژوهشی انجام نشده است. بررسی عناصر آهنگسازی قطعات پیانویی این آهنگساز می‌تواند گامی در جهت رفع نقصان مذکور باشد. در ادامه توکاتا و رویکردهای مختلف موسیقی‌شناسان به توکاتا مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۱- مفهوم و پیشینه توکاتا

موسیقی‌شناسان، توکاتا را از ریشه توکاره ایتالیایی یا توشی فرانسوی به معنای لمس‌کردن می‌دانند و برای آن تعاریف کمابیش مشابهی آورده‌اند که اغلب ناظر به کاراکتر و نیز اساساً کلاویه‌ای بودن آن است. البته اطلاق توکاتا به قطعات ارکستری با کاراکتر و ویژگی‌های متفاوت، در قرن بیستم و پیش از آن، می‌تواند گمراه‌کننده باشد.

بسیاری توکاتا را همچون پرلود و فانتزی، قطعه‌ای اساساً سازی و بویژه برای سازهای کلاویه‌ای نظیر ارگ، کلاوسن و پیانو می‌دانند که احتمالاً نام آن برگرفته از صدای ترومپت‌های قرون وسطی در بالای برج و نماینده روحیه قهرمانی است (هودیه، ۱۳۸۵، ۱۴۲و۱۴۱). برخی دیگر از شواهد نیز ریشه واژه توکاتا را برگرفته از قطعات فانفارگونه سازهای بادی برنجی می‌دانند. در اصل، طی قرون ۱۶ و ۱۷، قطعات فانفارگونه را توکاتا می‌نامیدند (Bradshaw, 1972, 13). برای نمونه در تاریخ موسیقی به مواردی از اطلاق این واژه برای ابتدای اورتور ارفئو از مونته‌وردی (قسمت ترومپت‌ها) و نیز قسمت ترومپت سُنات‌های سازی ماریزیو کازاتی[2] یافت می‌شوند (Hwa Song, 2011, 2).

البته الهام گرفتن توکاتا از ترومپت‌های قرون وسطی، تنها یکی از دیدگاه‌هاست و دیدگاه‌های دیگری نیز در این زمینه وجود دارند. در حالت کلی برای حل اختلاف نظرات می‌توان دو نوع توکاتا را در نظر گرفت. نوع اول یا توکاتاهای جنوبی[3] را می‌توان نوعی همراهی برای آواز دانست و نوع دوم یا توکاتاهای شمالی[4]، عمدتاً سازی بوده‌اند و جنبه‌های ویرتوزیسیتیک را گسترش می‌دهند (Kosnik, 1979, 20). از قرن شانزدهم به این سو، آهنگسازان واژه توکاتا را برای دو نوع از قطعات کلاویه‌ای بکار می‌بردند. گونه نخست در واقع قطعات فانفارگونه سازهای بادی برنجی بازنویسی‌شده برای سازهای کلاویه‌ای بود و گونه‌ی دوم نیز، قطعاتی کلاویه‌ای بودند که سنکپ، کروماتیزم، دیسونانس‌های متعدد و نیز ساختار ایمیتاسیونی در بخش‌های کند خود داشتند. از دیگر ویژگی‌ها می‌توان به سرعت بالا، پاساژهای بداهه‌گونه، همچنین تغییرات ناگهانی و دور از انتظار در ریتم، تمپو و دینامیک اشاره کرد (Kirby, 2003, 18; Bradshaw, 1972, 13&14). در اغلب منابع، تعریف دوم از توکاتا را معیار قرار می‌دهند. البته به مرور زمان، پیچیدگی‌های بیشتری در تمام مشخصه‌ها نمود می‌یابد، بطوری‌که در نمونه‌های متاخر و نیز قرن بیستم نظیر قطعه "توکاتا" اثر هرمز فرهت، تمام مشخصه‌های پیش‌گفته نظیر تغییرات ناگهانی در تنالیته فزونی می‌یابند. اما همانطور که پیش‌تر اشاره شد، در منابع، توکاتا دارای فرم ثابتی نیست. حتی اگر تعریف دوم را برای قطعات سازی معیار قرار دهیم، توکاتا دارای فرمی آزاد خواهد بود که آهنگسازان به شیوه‌های مختلفی در آن آهنگ‌سازی کرده‌اند (Caldwell, 2010).

ظهور، افول و پیدایش مجدد ژانر توکاتا

ایتالیا و آلمان بدلیل مرکزیت فرهنگی در دوره رنسانس و همچنین پیشرفت اقتصادی و فرهنگی، به مراکزی برای موسیقی غیرکلیسایی تبدیل شده بودند و هر روز بر قدرت موسیقی‌سازی و

توجه به جنبه‌های تکنیکی آن در این دو کشور افزایش می‌یافت. در چنین شرایطی، بدیهی است توجه آهنگسازان به ژانرهایی نظیر پرلود، فانتزی، سوییت، توکاتا و قطعات بداهه‌پردازانه فزونی خواهد یافت (Bukholder et al., 2006, 25-265).

توکاتا، بدلیل شاخص‌هایی همچون بداهه‌پردازانه بودن، از دوران رنسانس تا باروک به اوج خود رسید. از نخستین نمونه‌های برجسته توکاتا با ویژگی‌های پیش‌گفته، می‌توان قطعات ارگ از *گیرالمو دیروتا*[5] دانست که در آن جنبه‌های ویرتوزیستیک برجسته هستند. همچنین می‌توان شاخصه‌های مذکور توکاتا را به صورت کامل در موسیقی *کلاودیو مِرولو*[6] مشاهده کرد چرا که در آثار این آهنگساز، جنبه‌های ویرتوزیستیک، کمپوزیسیون آزاد و پاساژهای ایمیتاسیونی زیادی مشاهده می‌شود که بعدها در آثار آهنگسازانی چون *فرسکو بالدی* نیز وجود دارند. علاوه بر این در موسیقی فرسکو بالدی، نوعی از تغییرات سریع تونالیته، آرتیکولاسیون متنوع و کروماتیزم در ابعاد بزرگ‌تر را می‌توان دید. این رویکرد نسبت به توکاتا طی سیری تکاملی در آثار آهنگسازان دیگر دیده می‌شود (Lee, 2008, 5; Apel, 1972).

از دیگر آثار مهم پیش از یوهان سباستین باخ، می‌توان به توکاتاهای آهنگسازانی همچون *جیوانی گابریلی*[7]، *میکلآنجلو روسی*[8]، دیتریخ بوکستهوده[9] برای ارگ و نیز توکاتاهای *الساندرو اسکارلاتی*[10] برای هارپسیکورد اشاره کرد. علی رغم آنکه اسکارلاتی شهرت خود را مدیون قطعات آوازی است، اما نقش شایانی در تکامل ژانر توکاتا داشته است. بویژه در ۴۰ توکاتای خود (از مجموع ۵۰ قطعه کلاویه‌ای خود)، حداقل یک قسمت به تکنیک‌هایی نظیر اجرای گام، ترمولوهای اکتاو، آرپژ اختصاص داده است و همچنین عناصر کنتراستی و واریاسیونی را می‌توان در آن مشاهد نمود (Apel, 1972).

در باروک پایانی می‌توان به توکاتاهای یوهان سباستین باخ اشاره کرد که گاه همچون مجموعه "هفت توکاتا" مستقل هستند و گاه همراه با کمپوزیسیونی دیگر نظیر توکاتا و فوگ ر مینور یا در مقدمه سوییت (نظیر پارتیتا می مینور شماره ۶) همراه می‌شوند که در آن تاثیرات سبکی بوکستهوده مشاهده می‌شود. آهنگسازان در دوران کلاسیک و رمانتیک، علی رغم توجه به موسیقی سازی، کمتر در ژانر توکاتا نوشته‌اند. بطوری‌که تنها چند نمونه شاخص از آهنگسازانی همچون *موتسیو کلمنتی* (*سُنات* پیانو اپوس ۱۱) و *شومان* و *لیست* در دوره رمانتیک یافت. آهنگسازانی همچون *مُتسارت* و *بتهوون* به جای "توکاتا" اغلب به ژانر "فانتزی" روی آوردند.

به عقیده برخی موسیقی‌شناسان، دلیل توجه بیشتر به فانتزی در این دوره، گستره بیشتر بداهه‌پردازی و نیز بسط تماتیک در فانتزی نسبت به توکاتا است. بطوریکه مطابق اصول زیبایی‌شناسی دوران کلاسیک، در فانتزی می‌توان ابعاد فرمال بزرگ‌تری را خلق کرد (Drabkin, 2001, 554 - 555). شاید بتوان گفت مشخصه‌های ژانر توکاتا همچنان در فانتزی‌ها حفظ شده‌اند.

تصویر۱- توکاتای پروکفیف.
ماخذ: (توکاتای ر مینور اثر پروکفیف)

پس از دوره رمانتیک و با ظهور امپرسیونیسم، شاهد پیدایش مجدد توکاتا هستیم. بطور مثال در برخی موومان‌های آثار *کلود دبوسی* و *موریس راول*، ژانر توکاتا نمود می‌یابد. البته احیای مجدد توکاتا این بار با ترکیبی از رنگ‌آمیزی هارمونیک امپرسیونیسم و همچنین گستردگی مشخصه‌های آزادانه ژانر توکاتا همراه است.

برخی موسیقی‌شناسان، این طیف از آثار دبوسی را دارای مشخصه‌های نئوکلاسیکی نیز می‌دانند (Schmitz, 1970). در قطعات توکاتای راول و دبوسی، علی رغم بافت غالب آکوردی، هوموفونیک و رنگ‌آمیزی‌های امپرسیونیستی، گاه با بافت پلی‌فونیک (مشخصه توکاتا) مواجه می‌شویم. علاوه بر این پاساژهای ویرتوزیستیک، وجه مشخصه توکاتا، در آثاری همچون قسمت ششم از *Le tombeau de Couprin* اثر راول دیده می‌شود. برای مثال پوزیسیون قفل‌شده دست‌ها[11] در نوازندگی پیانو، آرپژهای متوالی، ریتم پویا و سریع در جایجای این اثر دیده می‌شود.

پس از راول می‌توان نمونه‌هایی شاخص از توکاتا را در آثار سرگئی پروکفیف مشاهد کرد. در این آثار، ویژگی بیان صریح و شفاف تماتیک، موتیف‌های ریتمیک پر انرژی و گرایش به فرم‌های کلاسیک، ویژگی نئوکلاسیکی توکاتاهای پروکفیف را نسبت به راول و دبوسی برجسته‌تر می‌کند. از سوی دیگر، می‌توان تاثیر زبان هارمونیک، همیولاها (یا به تعبیر پروکفیف ساختارهای هاپیرمتریک و پلی‌متریک[12]) و کیفیت کوبه‌ای این آثار را، وجه مشخصه‌ی توکاتاهای پروکفیف دانست (تصویر۱-الف). زبان هارمونیک خاص پروکفیف را نیز می‌توان حتی در پلی‌فونی او مشاهده کرد. برای مثال، در توکاتای رمینور، در حالی که صداهای بیرونی حرکتی کنترپوآنی دارند، صداهای میانی به آکوردهای دیسونانس و کروماتیک اختصاص می‌یابند و در برخی مقاطع از حرکت کنترپوآنی و حرکات خلاف جهت هم بخش‌ها، در بخش‌های میانی آکوردهای کروماتیک ایجاد می‌شوند (تصویر۱- ب).

در توکاتاهای پروکفیف، ویژگی ویرتوزیستیک توکاتا تا حدود زیادی گسترش یافته است. به‌طوری که برخی ادعا کرده‌اند در توکاتای رمینور، پروکفیف با وجود توان بالای نوازندگیش، با دشواری در اجرا روبرو می‌شد! (Gutman,1990).

در قرن بیستم، در کنار نمونه‌های کلاویه‌ای برای ساز پیانو، نمونه‌های ارکستری نیز شکل گرفتند. علیرغم اینکه توکاتا اغلب بر کلاویه‌ای بودن قطعه دلالت دارد، در قرن بیستم با نمونه‌هایی مواجهیم که در آن، کاراکتر توکاتا بیشتر مورد تاکید است. در این‌گونه قطعات، همچنان ویژگی‌های توکاتاهای سازی نظیر پاساژهای ویرتوزیستیک، مدولاسیون‌های پیاپی و ناگهانی، کنتراست‌های شدید، بافت پلی‌فونیک، خاصیت کوبه‌ای و دیسونانس‌های شدید را می‌توان مشاهده کرد. گاهی آهنگساز خود نام توکاتا را برای اثر برنمی‌گزیند ولی می‌توان مشخصه‌های توکاتا را در اثر یافت. برخی آثار شاخص در ژانر توکاتا برای ارکستر همچون اسکرتسو از کنسرتو پیانو شماره ۲ و نیز توکاتا از کنسرتو شماره ۵ اثر پروکفیف، موومان سوم سمفونی شماره ۸ اثر شستاکویچ، موومان اول کنسرتو پیانو اثر بریتن، موسیقی برای ارکستر مجلسی[13] شماره ۵ اثر هیندمیت، موومان آخر سمفونی شماره ۸ اثر ون ویلیامز، موومان سوم از کنسرتو برای ارکستر اثر لوتُسلاوسکی از جمله آثار برجسته در این زمینه هستند.

توکاتا اثر هرمز فرهت نیز یکی از موفق‌ترین قطعات در زمینه استفاده از تم محلی و نیز ویژگی‌های ژانر توکاتا بالاخص در رپرتوآر آهنگسازان ایرانی است که کمتر مورد توجه قرار گرفته است. در ادامه تلاش بر آن است تا به بررسی عناصر اساسی این قطعه پرداخته شود.

۲- بررسی فرم و ژانر توکاتا اثر هرمز فرهت

همانطور که در قسمت قبل اشاره شد، توکاتا از لحاظ فرم از قاعده خاصی پیروی نمی‌کند. فرم این قطعه را می‌توان یک سه‌بخشی دانست که با کدایی کوتاه، پایان می‌یابد. آهنگساز خود بر این عقیده است که تنها در قسمت B، از تم محلی استفاده کرده است؛ اما در واقع برای معرفی تم محلی مورد نظر در B، در قسمت A موتیف‌های برگرفته از این تم را معرفی می‌کند. موتیف معرفی‌شده در قسمت A در تصویر ۲-الف، برگرفته از تم محلی "کریشیم" و زمینه‌ساز ظهور کامل این تم در بخش B است. این موتیف، بدلیل ریتم صریح و مقطع، به همراه آکوردهایی با ریتم مشابه ملودی، کیفیت کوبه‌ای پیانو را تداعی می‌کند و این موضوع، نمایانگر یکی از شاخصه‌های توکاتا است. تم قسمت A، بخش سوپرانوی میزان‌های ۱ تا ۴ را در بر می‌گیرد (تصویر ۲-ب).

در ادامه از میزان ۵ تا ۱۹ این تم و آکومپانیمان آن در دست

تصویر ۲- موتیف معرفی شده و تم مبتنی بر آن (الف و ب) و آرپژهای رابط شکل ۲-ج.
ماخذ: (پارتیتور قطعه توکاتا اثر هرمز فرهت)

چپ دو بار سکوئنس می‌شود و پس از آن بخش رابط در میزان‌های ۲۰ و ۲۱ می‌آید (تصویر۲- ج). این رابط نیز دیگر مشخصه‌های توکاتا را تداعی می‌کند، چرا که به شکل آرپژهای پی‌درپی معرفی می‌شود و در روند موسیقی، کنتراست ایجاد می‌کند. آرپژهای مذکور، همراه با تغییرات ناگهانی در تن مرکزی است، بطوری‌که دشوار بتوان توجیه فونکسیونل برای بیش از دو آکورد پیاپی یافت (تصویر۲-ج). پس از این دو میزان، بسط و گسترش موتیف آغاز می‌شود. در این قسمت، علاوه بر گسترش تماتیک، گسترش فضای مُدال نیز صورت می‌پذیرد. پس از یک پاساژ رابط در میزان‌های ۳۴ و ۳۵، در میزان ۳۶ قسمت B آغاز می‌شود. در قسمت B، پس از دو میزان آماده‌سازی مدال و ریتمیک، تم جدید که همان تم محلی "کریشیم"است، معرفی می‌شود (تصویر ۳-الف).

اصل این تم محلی به استناد کتاب *دستور تار و سه تار* موسی معروفی و نصراله زرین پنجه در بخش بررسی مدال و دستگاهی این پژوهش بطور کامل آمده است. پس از معرفی تم، بلافاصله بسط و گسترش آن از میزان ۴۵ آغاز می‌شود. بسط تم همراه با سکوئنس‌شدن تم و کانُن پلی‌تنال از میزان ۴۵ همراه است.

همانطور که پیش‌تر در معرفی توکاتا اشاره شد، در توکاتاهای بسیاری آهنگسازان، بخش‌های پلیفونیک در تمپوی آرام‌تر (یا به تعبیری ریتم کم‌تحرک‌تر یا ایستاتر و یا با بکارگیری کشش‌های بلندتر) آمده است. از میزان ۴۵، تم کریشیم بصورت کانُینک[۱۴] ارائه می‌شود. کانُن جمله اول این تم بدین‌گونه است که پروپوستای[۱۴] آن در بافتی هارمونیک همراه با دوبله صدای بالایی در اکتاو ارائه شده و همراه با آن در بخش میانی، خطی مستقل بصورت هم‌جهت با آن حرکت می‌کند. اما ریسپوستا[۱۵] یا بخش ایمیتاسیون‌کننده، صرفاً بصورت دوبله در اکتاو ارائه می‌شود. از میزان ۴۹، جمله‌ی دوم تم کریشیم که ادامه همان کانُن است، ارائه می‌شود. با این تفاوت که این بار پروپوستا از سه صدایی خارج و به یک صدایی تقلیل می‌یابد (تصویر ۳-ب).

از میزان ۶۴ تا ۶۸، یک رابط بسیار پر هیجان با ریتمی متفاوت از کل قطعه ارائه می‌شود و پس از آن در میزان ۶۹ ریپریز قطعه شروع می‌شود. این رابط نیز همچون رابط آرپژگون قبلی، روند پیشین موسیقی را متوقف می‌کند. با ظهور این رابط، مشخصه‌ی تغییرات ناگهانی ژانر توکاتا به شکل واضح‌تر،

تصویر ۳- معرفی تم و کانن بر روی آن؛ ۳- الف و ۳- ب بخش رابط (۳-ج) و کدا (۳-د).
ماخذ: (پارتیتور قطعه توکاتا اثر هرمز فرهت)

نمود می‌یابد. علاوه بر این می‌توان همچون توکاتای رمینور پروکفیف اپوس شماره ۱۱، کیفیت کوبه‌ای پیانو را در این رابط مشاهد نمود (تصویر ۳- ج). در انتهای رپریز در میزان ۹۶، تم کریشیم و موتیف‌های برگرفته شده از آن بسط می‌یابند. در میزان‌های ۱۰۴ و ۱۰۵ که به کدا اختصاص می‌یابند، موتیف بخش A و حالت کادانسی آن استفاده شده است (تصویر۳-د).

۳-بررسی مُدال قطعه

هرمز فرهت خود معتقد است که در این قطعه، تنها در قسمت B از ملودی محلی ایرانی استفاده کرده و در سایر قسمت‌های آن، هیچ رویکردی برای صدادهی دستگاهی و یا موسیقی ایرانی وجود نداشته است. در واقع آهنگساز این اثر را کاملاً با معیارهای آهنگسازی قرن بیستم ساخته است. اما حضور تم محلی در قسمت B و آماده‌سازی آن در قسمت A موجب شده که آهنگساز برای برقراری انسجام و یکپارچگی، نوعی رویکرد خاص مدال را در قطعه دنبال کند. در واقع

تصویر۴-بستر صوتی شور می (الف)، ارائه تم در فریژین (ب) و سکوئنس شدن تم (ج).
ماخذ: (پارتیتور قطعه توکاتا اثر هرمز فرهت)

می‌توان حضور برخی مدهای ایرانی را بصورت تعدیل شده در قطعه مشاهده کرد. با چنین رویکردی، این قطعه را با تسامح می‌توان در شور "می" یا به تعبیر دقیق‌تر در مد فریژین "می" دانست. بستر صوتی شور "می" (بدون در نظر گرفتن آلتراسیون‌ها و مدگردی‌ها)، در تصویر ۴-الف نشان داده شده است. اگر در این مد فا بکار را تعدیل شده و معادل فاسری در نظر گرفته شود، بستر صوتی می فریژین بدست می‌آید. اما از آنجا که در موسیقی ایرانی، هویت دستگاه‌ها، گوشه‌ها و مدها برگرفته از انگاره‌های موتیویک (و نیز ریتمیک- ملودیک) مدگردی‌ها و آلتراسیون‌ها است، نمی‌توان شور را دقیقاً معادل فریژین در نظر گرفت. اگر انعطاف نسبی فواصل موسیقی در موسیقی ایرانی را نیز در نظر بگیریم، به طور حتم "شور" و "فریژین" معادل‌های دقیقی نخواهند بود. به هر حال می‌توان حضور فریژین و نیز تم محلی و فضای کلی قطعه را تا حدودی تداعی‌گر شور دانست.

ارائه تم در دست راست فریژین "می"، همراه با بافت آکوردی است که در آن، صدای بالایی نقش ارائه تم را برعهده دارد و صداهای میانی در یک چهارم پایین‌تر بصورت موازی ارائه می‌شود. اگر مد حاضر معادل شورِ تعدیل شده فرض شود، این خط موازی در چهارم پایین رونده با نت شاهد "سی" می‌تواند تداعی‌کننده مقام دشتی (آواز دشتی) از شور "می" باشد (تصویر۴-ب). در ادامه در میزان ۱۲، روند پیشین در فاصله پنجم بالاتر، یعنی در فریژین "سی" سکوئنس می‌شود. در این قسمت نیز، تم به فاصله‌ی یک چهارم پایین‌تر به‌شکل موازی ارائه می‌شود که یادآور دشتیِ "فا دیز" است (تصویر۴-ج). از میزان ۲۸ قطعه را می‌توان تداعی‌گر بیداد می و همایون لا دانست (تصویر۵).

در میزان ۳۴ نیز فواصل بکار رفته، فواصل موسیقی دستگاهی را تداعی می‌کنند و سپس تم «کُرَیشیم» مجدداً ارائه می‌شود. کریشیم، یک ترانه محلّی گیلان و در مقام (گوشه) «شهناز» است. بستر صوتی گوشه شهناز بر مبنای شور لا در تصویر۶-الف، نشان داده شده است. اصل ملودی کریشیم به استناد کتاب دوم دستور مقدّماتی *تار و سه‌تار*، نوشته موسی معروفی و نصرا...زرین پنجه در تصویر ۶-ب، نشان داده شده است.

این ملودی را می‌توان متعلق به "شور ر" دانست که علامت‌های سرکلید آن "سی بمل" و "می کرن" هستند. همانطور که مشاهده می‌شود، در ابتدای میزان ۱۷، نت ایست با فلش مشخص شده است. آهنگساز در قطعه توکاتا، از ادامه‌ی ملودی یعنی جایی که

تصویر ۵- ادامه اثر در همایون لا یا بیداد می.
ماخذ: (پارتیتور قطعه توکاتا اثر هرمز فرهت)

نت آلتره "لا کرن" به "لا بکار" تبدیل می‌شود، استفاده نکرده است. در واقع در قطعه "توکاتا"، تنها قسمت اول تم محلی کریشیم مورد بسط قرار گرفته‌است. حال اگر این ملودی به شور "لا" انتقال داده شود، علامت سرکلید آن "سی کرن"، و نت آلتره آن در گوشه‌ی شهناز، "می کرن" خواهد بود. اگر بجای "می کُرن"، تعدیل شده آن یعنی "می بمل" را مورد استفاده قرار گیرد، می‌توان آن‌را متعلق به دو مینور دانست؛ زیرا اگر چه نت شاهدِ شهناز در اینجا نت راست، ولی نت ایست این ترانه‌ی محلی در شور "لا"، نت "دو" خواهد بود که در اینجا در فرآیند تعدیل‌سازی با بمل شدن می‌کرن، رنگ مینور به خود می‌گیرد (تصویر ۷-الف). این تم در میزان ۴۵ بصورت کانُن، عیناً به شکل قبل با فاصله‌ی چهارم کاسته نسبت به قبل می‌آید. تصویر۳-الف و ب که پیش‌تر مورد بررسی قرار گرفت، ابتدای این کانُن را نشان می‌دهد. تم بار دیگر در میزان ۵۹ و مجدداً به طور کامل، در میزان ۹۱ در خط سوپرانو باز هم با نت ایست "لا" تکرار می‌شود (تصویر ۷-ب).

تصویر ۶- بستر صوتی شهناز بر مبنای شور لا (الف) و اصل ملودی کریشیم (ب).
ماخذ: (معروفی و زرین پنجه،۱۳۸۹)

تصویر ۷- تم کریشیم بصورت تعدیل شده (الف) و کانن بر روی تم (ب).
ماخذ: (پارتیتور قطعه توکاتا اثر هرمز فرهت)

۴- بررسی هارمونی قطعه

می‌توان این قطعه را اثری نئوتنال دانست که هدف آهنگساز در آن، استفاده از سبک هارمونی‌ها و صدادهی موسیقی قرن بیستم و نیز کنترپوآن مُدال در آثار برخی آهنگسازان قرن بیستم بوده است. لازم به ذکر است که آهنگساز تاکید می‌کند: "هارمونی مدرن و هارمونی قرن بیستم اصطلاح کاملاً اشتباهی است چرا که این تعبیر را به ذهن متبادر می‌کند که چیزی مدون در زمینه هارمونی قرن بیستم وجود دارد" (ریاضی، ۱۳۸۷، ۱۴). اگر بخواهیم با آهنگساز هم‌داستان شویم، در واقع "هارمونی مدرن" و "هارمونی قرن بیستم" در معنای گفته شده، نمایانگر سیستم مدون و تثبیت‌شده‌ای از روابط تنال یا مدال است. از آنجایی‌که آهنگسازان پس از اریک ساتی و دبوسی، هر یک راهی کمابیش جدا را در هارمونی و به تعبیر کلی‌تر چندصدایی پیش‌گرفته‌اند، نمی‌توان از "سیستم هارمونی قرن بیستم" در مقابل هارمونی عمومی (باخ تا برامس) یا (فونکسیونل کلاسیک) سخن گفت.

آهنگساز در این اثر، غالباً از آکوردهای کوارتال و گاهی آکوردهای تیرس استفاده کرده و ترفندهای متعددی را بکار برده است که به برخی از آنها اشاره می‌شود. الف) آکوردهای کوراتال که با ریتم مشابه با ملودی، آن را همراهی می‌کنند. ب) ایجاد تیرس‌های کنترپوآنی در کنار آکوردهای کوارتال ج) تیرس‌های غیرفونکسیونل د) بکارگیری آکوردهای تیرس در خلال آکوردهای کوارتال ه)همراه‌شدن آکوردهای تیرس با نت‌هایی اضافی. حال پرسش اینجاست که چگونه می‌توان تمامی این ترفندها را در کنار یکدیگر در یک قطعه بکار برد، بی‌آنکه به انسجام قطعه به لحاظ هارمونیک لطمه‌ای وارد شود. در ادامه، در راستای پاسخگویی به این پرسش، مثال‌هایی در این زمینه تحلیل خواهد شد.

چهار میزان ابتدایی قطعه شامل آکوردهایی کوارتال است که می‌توان فاصله‌ی چهارم موازی به همراه نت‌های "سل" در دست راست و پدال "می" در دست چپ را در سیستم تیرس توجیه کرد (تصویر ۸-الف). در واقع آکورد اول قطعه را می‌توان آکورد کوارتال (می-لا-ر-سل) بر پایه‌ی نت "می" دانست. آکورد دوم نیز می‌تواند آکورد کوارتال "فا- سی- می" باشد. در هر دو آکورد، با توجه به تنالیته و حضور "می" در باس و همچنین حرکت "سی به می"، می‌توان پایه آکوردها را نت "می" دانست. مطابق نظریه وینست پرسی‌کتی، در آکوردهای کوارتال، صرف‌نظر از صدانویسی (فضاگذاری آکوردها)، پایه مبهم بوده و عواملی همچون بخش متحرک پایه را تعیین می‌کنند (پرسی‌کتی، ۱۳۷۵، ۱۲۲). به همین دلیل، نت "می" را می‌توان پایه هر دو آکورد دانست. در مورد آکورد دوم، با در نظر گرفتن مرکزیت می، کنار هم قرارگرفتن می و فا و تشکیل فاصله دوم، به تداعی شور" می" کمک می‌کند.

در خلال آکوردهای کوارتال در میزان سوم، آکورد تیرس می- سل- سی آمده است. آوردن آکوردی تیرس در میان آکوردهای کوارتال در اینجا، بافت را ناهمگون نمی‌کند، چرا که این آکورد از

تصویر۸- تشکیل آکوردهای تیرس در کنار کوارتال.
ماخذ: (پارتیتور قطعه توکاتا اثر هرمز فرهت)

حرکت کنترپوآنی بخش‌ها تشکیل شده است و در واقع نت "می" نت‌های پدال و لا نیز نت همسایه است. پس می‌توان تعبیر نت‌های گذر در چند بخش از هارمونی فونکسیونل را در این بافت نیز معتبر دانست. همچنین در میزان ۱۳ این فواصل موازی روی تم، سکوئنس شده‌اند و مجدداً می‌توان همان فواصل و پیوندهای هارمونیک را مشاهده نمود.

همانطور که پیش‌تر گفته شد، در بخش‌هایی از قطعه، آکوردهای تیرس همراه با نت‌های اضافه‌شده می‌آیند. از جمله در میزان ۱۷، استفاده از هارمونی تیرس به همراه نت‌های اضافه شده مشاهده می‌شود (تصویر ۸-ب). میزان ۱۷ در دست راست، آکورد سل ماژور با دوم کوچک اضافه شده را نشان می‌دهد. در این مثال، در میان چندین آکورد تیرس، آکورد کوارتال در ضرب چهارم میزان ۱۸ آمده است. آکورد کوارتال مذکور یعنی ر- سل- دودیز-فا بکار، از حرکت کنترپوآنی بخش‌های دو آکورد ضرب چهارم میزان ۱۸ و ضرب اول میزان ۱۹ تشکیل شده است. یعنی می‌توان آکورد کوارتال مذکور را حاصل از روی هم قرار گرفتن خطوط ملودیک در حرکت فادیز–فابکار- می در بم‌ترین نت آکورد، لا-سل-لا، دو بکار- دودیز- دوبکار، می- فادیز- سل در نظر گرفت یا می‌توان این آکورد کوارتال را، آکوردی حاصل از نتهای غیر هارمونیک در چند بخش دانست. تعبیری مشابه، البته برای پیوند آکوردهای فونکسیونل، در کتاب دوبفسکی یافتنی است (دوبفسکی، ۱۳۹۱، ۴۰۲). در میزان‌های ۲۰ و ۲۱، توالی آکوردهای تیرس مشاهده می‌شود که در نظام فونکسیونل کلاسیک ارتباطی با یکدیگر ندارند و حالت بی‌ثباتی تنال را تداعی می‌کنند (تصویر ۸-ج). اسکلت اصلی این آکوردها در تصویر ۸-د آمده است.

در میزان‌های ۲۲ تا ۲۷، باز هم آکوردهای تیرس و کوارتال در دست راست در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در میزان ۲۸ تا ۳۳ نیز، خطوط کنترپوآنی در مدهای ایرانی به همراه نت پدال "لا" حرکت‌های مخالفِ هم دارند. در این قسمت، وصل آکوردهای کوارتال و تیرس از آنجا که حاصل حرکت نرم بخش‌هاست، همگون و پذیرفتنی است (تصویر ۹- الف). هارمونی‌های ایجاد شده ناشی از حرکت کنترپوآنی بخش‌ها را در هر مقطع، می‌توان به گونه‌ای متفاوت توجیه کرد، اما دیدگاه

تصویر ۹- آکوردهای ایجاد شده در اثر حرکت کنترپوآنی بخش‌ها (الف) و ایجاد هارمونی‌های متفاوت در میزان‌های ۴۵-۴۹ (ب).
ماخذ: (پارتیتور قطعه توکاتا اثر هرمز فرهت)

هارمونیک در این مقطع، چندان راهگشا نیست. در میزان‌های ۴۵ تا ۴۹ آکوردهای تشکیل‌شده شامل فواصل اُکتاو، پنجم، چهارم و گاه سوم هستند که حرکت‌های کروماتیک پایین رونده در دل این فواصل (در خط پایینی دست راست)، سبب تشکیل هارمونی‌هایی متفاوت در هر لحظه می‌شود (تصویر۹-ب).

در میزان ۵۵، همچون میزان‌های ۴۵ تا ۴۹، فواصل اُکتاو و تیرس و پنجم وجود دارند؛ ولی نسبت به حالت قبل تغییراتی مشاهده می‌شود. فواصل کروماتیک بالارونده در دل آنها و همراهی اُستیناتویی تکرارشونده در دست چپ برگرفته از ریتم کریشیم، از جمله مهم‌ترین تغییرات هستند (تصویر۱۰-الف). در میزان‌های ۶۴ الی ۶۸ هارمونی در دست چپ شکل متفاوتی را به خود می‌گیرد (تصویر۱۰-ب و ج).

آکورد (تصویر ۱۰- ب) را براحتی می‌توان بصورت یک آکورد کوارتال چهارصدایی توجیه کرد که متشکل از نت‌های فادیز- سی-می-لادیز (آکورد کوارتال چهارم درست- چهارم درست- چهارم درست- چهارم افزوده) با صدانویسی (فضاگذاری) "می" در باس است. در ادامه در میزان ۱۰۰، همانند میزان۲۰، تیرس‌های غیرفونکسیونل، البته در ابعادی بزرگ‌تر نسبت به قبل مشاهده می‌شوند که این تسلسل تا میزان ۱۰۳ ادامه پیدا می‌کند. اسکلت اصلی این آکوردها در تصویر۱۱- الف نشان داده شده است.

در دو میزان نهایی قطعه خاتمه روی تونیک یا "می" بوده که مجدداً از هارمونی کوارتال مشابه ابتدای قطعه استفاده شده و در آن پیوند دومینانت -تونیک تداعی می‌شود. در آکورد پایانی قطعه، دست چپ روی نت تونیک تأکید می‌کند و آکورد دست راست نیز آکوردی کوارتال با تکرار نت "لا" است. اگرچه تفکر هارمونیک آهنگساز عمداً مبتنی بر استفاده از هارمونی کوارتال است، اما تعبیر پلی‌کورد نیز چندان دور از واقعیت نیست.

تصویر۱۰- تشکیل آکوردها به همراه استیناتوی برگرفته از تم (الف) آکورد کوارتال استفاده شده (ب).
ماخذ: (پارتیتور قطعه توکاتا اثر هرمز فرهت)

تصویر۱۱- اسکلت اصلی آکوردهای اجرا شده (الف) و کادانس بر روی تونیک در میزان‌های پایانی.
ماخذ: (پارتیتور قطعه توکاتا اثر هرمز فرهت)

نتیجه

در این پژوهش، ویژگی‌های مختلف قطعه "توکاتا" اثر هرمز فرهت را از منظر فرم، ژانر، هارمونی و مد مورد بررسی قرار گرفت. از دیدگاه ژانری می‌توان این قطعه را یکی از بدیع‌ترین قطعات در رپرتوآر موسیقی آهنگسازان ایرانی دانست. آهنگساز با بهره‌گیری از ملودی محلی کریشیم و قابلیت موتیویک آن، دست به آفرینش قطعه‌ای در ژانر توکاتا زده است. در عین حال رویکرد آهنگساز به توکاتا، همچون بسیاری آهنگسازان دیگر، در جهت نمایش جنبه‌های ویرتوئوزیستیک، پاساژهای قابل ارائه با سازهای شستی‌دار، تغییرات ناگهانی در کاراکتر، کروماتیزم گسترده، بخش‌های پلی‌فونیک، کیفیت کوبه‌ای پیانو بود. با وجود اینکه هدف آهنگساز، ساخت کمپوزیسیونی ایرانی نبوده است، اما از منظر مدال می‌توان تاثیر مدهای موسیقی ایرانی را با رویکرد تعدیل شده یافت. همچنین یکی از دلایل وجود تاثیرات مدال در تمام بخش‌های قطعه، گرایش آهنگساز برای انسجام‌بخشی به اثرش بود. از سوی دیگر، رویکرد هارمونیک آهنگساز مبتنی بر تکنیک‌های مورد استفاده در قرن بیستم نظیر هارمونی کوارتال (کوییننتال)، و ترکیب هارمونی تیرس و کوارتال بود. البته برای همگونی صدادهی نیز ترفندهایی نظیر صدانویسی متناسب دو سیستم کوارتالی و تیرس‌های غیرفونکسیونل در قطعه در نظر گرفته شده است. پس از بررسی مشخصه‌های این قطعه می‌توان به جنبه‌های نوآورانه این اثر و اهمیت آن در رپرتوار سازی آهنگسازان ایرانی پی برد.

پی‌نوشت‌ها

۱ تعبیر تنال آزاد برگرفته از کتاب رالف تورک است (تورک، ۱۳۸۷، ۸۴). تعبیر کلی‌تری نیز تحت عنوان تونالیته غیرکارکردی (non-functional tonality) وجود دارد که همه انواع موسیقی تنال در قرن بیستم را در بر می‌گیرد و بدین معناست که تن مرکزی و رابطه سلسه مراتبی بین درجات وجود دارد، اما این روابط از قوانین هارمونی دوران عمومی تبعیت نمی‌کند. تعبیر دوم نیز در همین کتاب یافتنی است (ر.ک: همان، ۴۴). تعبیر دیگر که توصیف بهتری را بدست می‌دهد تعبیر تنالیته نو یا نئوتنالیتی(Neo-Tonality) است. موسیقی آهنگسازانی همچون بارتوک، مسیان، کدای، شستاکویچ، پروکفیف، بریتن را در این تقسیم‌بندی قرار داده‌اند (Salzman, 1974). همچنین تعبیر تنالیته‌های نو نیز پیشنهاد شده است (Siberman, 2006).

2 Maurizio Cazzati.

3 Southern Toccatas.

4 Northern Toccatas.

5 Girolamo Diruta (1554-1610).

6 Claudio Merulo (1533-1604).

7 Giovanni Gabrieli (1557-1612).

8 Michelangelo Rossi (1602-1656).

9Dietrich Buxtehude (1673-1707).

10 Alessandro Scarlatti (1660-1725).

11 Interlocking Positions.

۱۲ پروکفیف خود تاکید کرده است که در توکاتای ر مینور اپوس ۱۱، از دو الگوی متفاوت ریتمیک منظم بهره جسته است که منجر به نوعی هایپرمتریک شده است (Minturn, 1997, 41-221).

13 Kammermusik.

14 Proposta.

معنای این واژه در ایتالیایی پیشنهاد یا طرح است که می‌توان آن را معادل سوژه در کانُن یا فوگ در نظر گرفت (گریگوریف و مولر،۱۳۹۱، ۱۲۵-۱۲۶).

15 Risposta;
جواب یا مخالفت که آن را می‌توان معادل جواب سوژه در نظر گرفت (همان).

فهرست منابع

پرسی کتی، وینسنت (۱۳۷۵)، *هارمونی در قرن بیستم*، ترجمه هوشنگ کامکار، انتشارات دانشگاه هنر، تهران.
تورک، رالف (۱۳۸۷)، *کارکرد هارمونی در قرن بیستم*، ترجمه محسن الهامیان ، نشر افکار، تهران.
دوبفسکی، یوزف (۱۳۹۱)، *هارمونی*، ترجمه مسعود ابراهیمی، نشر هم آواز، تهران.
گریگوریف، س و مولر، ت (۱۳۹۱)، *آموزش پلی‌فنی*، نشر هم آواز، تهران.
هودیه، آندره (۱۳۸۵)، *فرم‌های موسیقی*، ترجمه محسن الهامیان، دنیای نو، تهران.
موسی معروفی و نصرا...زرین پنجه(۱۳۸۹)، *کتاب دوم دستور مقدّماتی تار و سه‌تار*، به کوشش روح الله خالقی، نشر سرود، تهران.
ریاضی سروش (۱۳۸۷)، گفتگو با هرمز فرهت، نشریه *گزارش موسیقی*، شماره ۱۹، ۲-۱۷.

Apel, Willi (1972), *The History of Keyboard Music to 1700,* (H. Tischeler, Trans.), Indiana University Press, Bloomington.

Bradshaw, Marry (1972), *The Origin of the Toccata*, American Institute of Musicology, Rome.

Bukholder, Peter J; Grout Donald J & Claud Palisa (2006), *A History of Western Music*, W.W Norton and Company, New York.

Drabkin, William (2001), *Fantasia: The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London.

Gutman, David (1990), *Prokofiev: The Illustrated Lives of the Great Composers*, Omnibus Press, London.

Hwa Song, Seon (2011), *A Study Of Selected Piano Toccatas in The Twentieth Century*, D.M.A Dissertation, Florida State University, Florida.

Kirby, Frank Eugene (2003), *Music for Piano: A Short History*, Amadeus Press, New York.

Kosnik, James Walt (1979), *The Toccatas of Johann Jakob Froberger:A Study of Style and Aspect of Organ Performance*, The University of Rochester, Rochester.

Lee, Hey Won (2008), *The Toccata and the history of Touch: A Pianists Survey of the Symbiosis of Style and Performance Practice of Selected Toccatas from Froberger to Muczynski*, D.M.A thesis, The University of Nebraska - Lincoln.

Minturn, Neil (1997), *The Music of Sergei Prokofiev*, Yale University Press, New Haven.

Salzman, E (1974) *Twentieth-Century Music: An Introduction, Prentice-Hall History of Music Series*, Englewood Cliffs, London.

Schmitz, Eric (1996), *The Piano Works of Claude Debussy*, Dover, New York.

Silberman, Peter Scott (2006), *Neighbor Spaces: A Theory of Harmonic Embellishment for Twentieth-Century Neotonal Music:Ph.D. Dissertation*, University of Rochester, Eastman School of Music.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی