DOI:10.22034/jaco.2025.515369.1466

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
Melik-Aslanian's Approach to Utilizing the Potential of Music Mode for "Establishing Cohesion in "Dance Variations on an Armenian Theme
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

رویکرد ملیک‌اصلانیان در به‌کارگیری پتانسیل مد برای ایجاد انسجام در قطعهٔ «واریاسیونِ رقص روی تم ارمنی»

حسین قنبری احمدآباد*

گروه موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

تاریخ دریافت : ۱۴۰۴/۰۱/۱۹ تاریخ پذیرش : ۱۴۰۴/۰۳/۱۳ تاریخ انتشار : ۱۴۰۴/۰۷/۰۹

چکیده

نحوهٔ به‌کارگیری مدهای موسیقی محلی در آهنگسازی معاصر، دغدغهٔ بسیاری پژوهشگران و آهنگسازان است. چگونگی برقراری انسجام در قطعات، کشف پتانسیل‌های مد، فرم استفاده‌شده و گسترش ایدهٔ برگرفته از موسیقی محلی تأملاتی جدی می‌طلبد که بررسی آثار گذشتگان می‌تواند راهکارهایی پیش‌روی آهنگساز و پژوهشگر قرار دهد. سؤال پژوهش بدین شرح است که اصلانیان چگونه و در چه وجوه، هارمونیک یا ملودیکی از تم محلی در قطعهٔ «واریاسیونِ رقص» بهره می‌برد؟ و دوم عامل انسجام‌بخش قطعه از لحاظ هارمونیک چیست؟ این پژوهش در ابتدا با اَستناد به منابع کتابخانه‌ای، ویژگی‌های برگرفته از مدهای محلی را در آهنگسازی به‌طور عام جمع‌بندی می‌کند. در مرحلهٔ بعد، هر واریاسیون و ایدهٔ هارمونیک و ملودیک آن روشن می‌شود. در مرحلهٔ نهایی به سازماندهی مصالح ملودیک می‌پردازد تا بتوان ارتباط بین قسمت‌ها را درک کرد. نتایج نشان می‌دهد، آهنگساز از پتانسیل فاصله‌ای تم ارمنی در مد لیدین بهره می‌گیرد و ساختار عمودی آکوردها، پدال‌های آکوردی و خطوط کنترپوآنی خود را بر مبنای سلول (۰۱۶) و برگرفته از لیدین شکل می‌دهد. تأکید بر ساختار فاصله‌ای یکسان در کل قطعه، انسجام کلی را در اثر ایجاد می‌کند.

واژگان کلیدی: *اصلانیان، آهنگسازی، هارمونی، لیدین.*

مقدمه

آهنگسازان در سدهٔ بیستم و بیست‌ویکم، به‌دنبال راه‌هایی برای به‌کارگیری عناصر بومی خود در آثارشان بودند. گرایش به استفاده از عناصر محلی می‌تواند راهکارهایی جدید برای آهنگسازی پیش‌رو نهد. ازطرفی، به‌کارگیری امکانات چندصدایی با به‌کارگیری تم محلی در برقراری انسجام ساختاری می‌تواند دشواری‌هایی پیش‌رو نهد. چراکه به فراخور تم محلی، شیوهٔ برقراری انسجام، تکنیک‌های چندصدایی، امکانات هارمونیک و شیوه‌های گسترش در فرایند قطعه با نمونه‌های کلاسیک متفاوت است.

ازطرفی شناخت ریشه‌های چنین آثاری برای نوازندگان درجهت برداشتی صحیح از اجرا می‌تواند راهگشا باشد. برای نمونه، اگر نوازنده بتواند در یک تم و وریاسیون مبتنی‌بر تم محلی، عناصر مدال، محتوای فاصله‌ای، تأکیدگذاری متریک را بشناسد در واریاسیون‌های پلی‌فونیک عناصر تم را می‌تواند بازشناسد. به‌همین ترتیب در نمایش شیوهٔ نمایش تم و قراردادن سزورها بین جملات، نیازمند درک ساختار تم محلی است.

«امانوئل ملیک‌اصلانیان» در زمرهٔ آهنگسازانی است که توجه ویژه‌ای به موسیقی قدیم و تم‌های غیر کلاسیک و محلی دارد. اصلانیان بر این باور است که «تکنیک موسیقی همچو خاکی حاصل‌خیز است و موسیقی محلی همچو دانهٔ گیاه است. همان‌طور که دانه در خاک تغییر شکل می‌دهد، ملودی محلی را نیز باید آهنگ‌ساز به یک کیفیت جدید برساند» (بربریان، ۱۳۸۲).

وی همچنین بر این باور است که با اتکا به گذشته می‌توان «تفکر فوق ملی» داشت. از نظر او تفکر «بین المللی» و «جهانی» بی‌ریشه است ولی تفکر «فوق ملی» ریشه در جایی دارد. ملیک‌اصلانیان مصاحبه‌ای در سال ۱۳۵۲ در مجلهٔ موزیک ایران انجام داده و تفکر رمانتیسیسم اروپا

* نویسندهٔ مسئول: ghanbari.hosein90@ut.ac.ir، ۰۹۳۷۶۱۵۵۴۲۱

را رد می‌کند. وی بر این باور است که موسیقی رمانتیک، انسان را از اطلاق دور می‌کند و مانع حقیقت‌بینی می‌شود (منصوری، ۱۳۵۲، ۱-۷). قطعهٔ «واریاسیونِ رقص روی تم ارمنی» مجموعه‌ای از واریاسیون‌ها روی تمی ارمنی در مد لیدین است. در سال ۱۳۳۹ خورشیدی در مجمع بین‌المللی موسیقی در تهران از بین ۶۰ موسیقی‌دان، واریاسیونِ رقصِ ملیک اصلانیان به‌عنوان بهترین نمونهٔ موسیقی شرقی انتخاب شد (بربریان، ۱۳۸۲). جدای از داوری در مورد آرای ملیک‌اصلانیان، می‌توان گفت او توجه ویژه‌ای در آثارش به عناصر موسیقی قدیم و محلی دارد، به همین دلیل با مطالعهٔ آثار او می‌توان به نحوهٔ به‌کارگیری عناصر موسیقی محلی و پتانسیل‌های آن پی‌برد.

پیشینهٔ پژوهش

در مورد آثار ملیک‌اصلانیان، پژوهشی در سال ۱۳۹۶ انجام شده که فرم، مد و هارمونی را در قطعهٔ پروانه بررسی کرده است (Tafazzoli & Ghanbari, 2018). این نوشته به بررسی بازتاب دستگاه چهارگاه و گوشه‌های آن در ساختار هارمونیک قطعه می‌پردازد ولی اساس این قطعه تم محلی نیست. البته در مورد آثار سایر آهنگسازان و به‌کارگیری تم محلی نوشته‌هایی وجود دارد اما در مورد این اثر جز مصاحبه‌هایی گذرا، تاکنون نوشتهٔ تحلیلی یافت نشده است.

سؤال اصلی پژوهش آن است که اصلانیان چگونه و در چه وجوه هارمونیک یا ملودیکی یا فرمال از مد محلی در قطعهٔ واریاسیونِ رقص روی تم ارمنی بهره می‌برد؟ و چگونه انسجام را در قطعه برقرار می‌کند. بدین منظور در این پژوهش با استناد به منابع کتابخانه‌ای، جنبه‌های تأثیرپذیری از تم محلی بررسی می‌شود. در مرحلهٔ بعدی، ایده‌های هر واریاسیون و نیز نحوهٔ گذار از یک ایده به ایدهٔ دیگر بحث می‌شود تا نحوهٔ تأثیرپذیری ار تم محلی و عوامل انسجام‌بخش معین شود. روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی و از نوع کیفی است. به‌همین دلیل فرضیه‌ای برای پژوهش در نظر گرفته نشده است. به‌منظور تعیین چهارچوب تحلیلی، در ابتدا به استناد منابع، چهار محور تأثیرپذیری از موسیقی محلی در قطعات مشخص می‌شود. محورهای تحلیل عبارتند از: بهره‌گیری مستقیم از تم محلی، چندصدایی برگرفته از موسیقی محلی (بافت، وصل آکوردی، ساختار و هدایت صوت)، فرم، دیدگاه ریتمیک. برای تحلیل ساختار فاصله‌ای از روش فرت استفاده شده و در نامگذاری آکوردها به‌خصوص در مد لیدین شیوهٔ نامگذاری برگرفته از تئوری جز است.

• پتانسیل‌های موسیقی محلی در فرایند آهنگسازی

به‌کارگیری موسیقی محلی در فرایند آهنگسازی را می‌توان در آثار آهنگسازان رومانتیک ملی و در قرن بیستم نیز در برخی آثار از «بلا بارتوک» و «زولتان» کدای دید. موسیقی محلی در موارد زیر می‌تواند فرایند آهنگسازی را تحت‌تأثیر قرار دهد.

- بهره‌گیری مستقیم از تم‌های محلی

تأثیر از تم‌های محلی را می‌توان در ژانرهایی همچون راپسودی مشاهده کرد. هودیه (Hodeir, 2006, 111) راپسودی را سبکی آزاد مبتنی‌بر تم محلی می‌داند که ساختار فرمال مشخصی ندارد. این نوع شاید آشکارترین شیوهٔ به‌کارگیری موسیقی محلی در قالب تم باشد.

- چندصدایی برگرفته از موسیقی محلی

گونه‌های هتروفونیک موسیقی محلی، تکنیک پدال واخوان و دوبله‌های چهارم و پنجم و دوم که نوعاً با موسیقی فونکسیونل دوران هارمونی عمومی تفاوت دارند. البته نمونه‌هایی از این نوع چندصدایی را در موسیقی قرون وسطی نیز می‌توان یافت ولی به‌وضوح در بسیاری فرهنگ‌ها وجود دارند. سمپوزیوم «پلی‌فونی سنتی[1]» هرساله گونه‌های از پلی‌فونی مناطق مختلف جهان را بررسی می‌کند (International Research Center for Traditional Polyphony, 2025). در موسیقی محلی ایران نیز، مسعودیه (۱۳۷۷، ۹۵-۱۰۳) گونه‌هایی از تکنیک‌های چندصدایی موسیقی محلی را نظیر پاراللیزم (موازی‌نوازی)، واخوان و واریانت هتروفونی تشریح می‌کند. امکانات چندصدایی موسیقی محلی، اجازهٔ به‌کارگیری ساختارهای غیرتیرسی را درجهت تقویت مد می‌دهد. برای نمونه، گاهی نت‌های فاصلهٔ ساختاری، همچون ایست و شاهد به‌عنوان نت‌های پدال عمل می‌کنند.

نوع نگرش هارمونیک را در موسیقی دیاتونیک روسیه به‌گونه‌ای متفاوت از موسیقی دوران هارمونی عمومی می‌توان یافت. نخستین تفاوت را در کادانس‌های پلاگال می‌توان دید که به‌جای پرش چهارم در باس، پرش در سوپرانو باشد. دومین تفاوت در نگرش، ساختارهای آکوردی می‌تواند باشد که گاهی امکان استفاده از هارمونی کوارتال یا کووینتال را می‌دهند. سومین تفاوت در نگرش، وصل آکوردی است که با توجه به حضور مد آئولین بدون محسوس، پیوند پلاگال مهم می‌شود. این درحالی است که در آثار کلاسیک وینی دومینانت ماژور، به تونیک ارزش بالاتری دارند و در گونه‌های روسی پیوند دومینانت مینور به تونیک مهم می‌شود. رنگ‌آمیزی گردش‌های فونکسیونل در مینور (با به‌کارگیری فریژین و دورین همنام) و در

ماژور (با میکسولیدین و لیدین همنام) ازجمله ایده‌های برگرفته از موسیقی محلی هستند که با هارمونی دوران عمومی تفاوت داشته و ریشه در موسیقی محلی دارند (Dobovsky et al., 2007).

از آنچه گفتیم چنین می‌توان نتیجه گرفت که ایده‌های برگرفته از موسیقی محلی در چندصدایی عبارتند از:

بافت: بافت موسیقی می‌تواند از ساختار چهاربخشی فاصله گیرد و به دیافونی، دوصدایی و یونیسون و اکتاوها و پنجم‌های پی‌درپی تقلیل یابد. حتی بافت می‌تواند به مونودی محلی نزدیک شود (Grigorieve & Müller, 2012, 195-224).

پیوندهای متفاوت با گردش‌های فونکسیونل: پیوندهای آکوردی حتی با وجود تیرسی‌بودن با گونه‌های متعارف در دوران هارمونی عمومی تفاوت داشته باشند. نخست آنکه گردش‌های آوتنتیک تضعیف و گردش‌های پلاگال تقویت می‌شوند.

ساختار آکوردی و هدایت صوت یا ویس لیدینگ: ساختار آکوردی می‌تواند دیاد از هر فاصله‌ای و حتی کوارتال و کوینتال یا دیاد پایهٔ چهارم درست باشد. حرکت‌های موازی ممنوعه همچون پنجم‌های درست و اکتاوهای درست پی‌درپی و گذار از دوبخشی به تک‌بخشی کاملاً ممکن است.

– فرایند و فرم برگرفته از موسیقی محلی

کورگیان (Koregian, 2017, 554-555) در فرم‌های قرن بیستم به گونه‌ای از «فرم‌های استاندارد در موسیقی محلی» اشاره می‌کند. فرم‌های اشاره‌شدهٔ کورگیان از آهنگسازانی همچون مسیان، اسوریدف و ترمیس است که متأثر از نمونه‌های پیش از دوران کلاسیک و نمونه‌های محلی هستند. فرم‌های اشاره‌شده به‌جای به‌کارگیری عامل کنتراست و دولپمان کلاسیک در فرایند پیشروی قطعه، مبتنی‌بر شیوه‌های موسیقی محلی در گسترش همچون افزایش رژیستر صوتی، تغییر مرکزیت صوتی با درنظرگرفتن همان بستر نغمگی هستند و ممکن است ساختارکل قطعه برمبنای یک تم یا یک بستر نغمگی کاملاً محدود ساخته شده باشد. البته نمونه‌های مذکور در گزینش مصالح مدال و چندصدایی می‌توانند آزادانه عمل کنند. همچنین در این نوع فرم‌ها با تأثیرپذیری از موسیقی محلی، شاخصهٔ تبعیت جملات از متر و پریودیک‌بودن هشت‌میزانی کلاسیک وینی‌ها می‌توانند کنار روند.

– دیدگاه ریتمیک کار بر مبنای دورها و سلول‌های ریتمیک

یکی از ویژگی‌های موسیقی محلی برخی مناطق را می‌توان نظام دوری در فرایند آهنگسازی دانست. این نظام دوری که در حوزهٔ ترکی- عربی- ایران قدیم رواج داشته، ملودی‌سازی و فرم ملودی را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. دورهایی همچون آکساک که سلول‌های ریتمیک لنگ و چند زمانه هستند که ریشه در فرهنگ‌های همچون ترکیه، بالکان و رومانیا دارند. برای نمونه، در موسیقی عربی، مفهوم پریودیسیته، متناسب با نظام دوری است؛ بدین معنا که ملودی بر ضرب‌های قوی دور منطبق و شروع و پایان آن است. طبق نظر درلانژه (D'Erlanger, 1959, 9-40) نظام نوین ریتمیک عربی نیز همان انطباق بر تئوری قدیم وجود دارد. در مورد موسیقی تاجیکستان نیز تحقیقاتی وجود دارد که آهنگسازی برمبنای دور ریتمیک را نشان می‌دهد. کرامت‌اف (۱۳۹۳) نت‌نویسی روی دورهای ریتمیک را در موسیقی تاجیکستان نشان می‌دهد که ساز کوبه‌ای دایره، همواره عنصر پایه بر دور ریتمیک است. از آنچه گفتیم چنین بر می‌آید که در موسیقی حوزهٔ ایرانی- عربی- ترکی نگرش دوری و واریاسیون روی سلول ریتمیک موجب پدیدآمدن ایده‌های ملودیک (پریودها) می‌شود. یعنی سلول اولیهٔ ریتمیک به‌عنوان اساس شکل‌گیری عبارت‌ها عمل می‌کند اما دیگر سازها با ایجاد تقابل در برخی نقاط ولی پیروی از ساختار اولیهٔ ملودی را شکل می‌دهند. نمونه‌هایی از این نگرش را در آثار بارتوک از مجموعهٔ میکروکاسموس رقص‌های بلغاریایی، دیو بروبک در قطعهٔ «بلو روندو آالاتورکا» مبتنی‌بر دور ترکی آکساک می‌توان دید.

در میان آهنگسازان ایرانی، والی (۱۳۹۷) نیز در دوری دوم کاری خود از موسیقی محلی بهره برده است که فسایی (۱۳۹۷) آن‌ها را بررسی می‌کند. البته تمام انواع موسیقی محلی ویژگی‌های پیش‌گفته را ندارد و آهنگسازان بیشتر به‌سمت برداشتی آزاد از موسیقی محلی رفته‌اند.

یافته‌های پژوهش

• ایده‌های هارمونیک متأثر از موسیقی محلی

در این قسمت مطابق با چهارچوب نظری مطرح شده در بخش ۱، جنبه‌های مختلف تأثیرپذیری از تم محلی بررسی می‌شود.

بخش اول این پژوهش، به‌کارگیری مستقیم تم را در قطعه نشان می‌دهد. تم اصلی قطعه تمی ۱۲ میزانی، متشکل از دو جملهٔ چهارمیزانی در لیدین دو تشکیل شده است که با مکملی چهارمیزانی خاتمه می‌یابد. فرم تم قطعه را می‌توان فرازهای دومیزانی‌aba'b'cb دانست که در آن 'cb در نقش مکمل پس از کادانس قطعی قرار می‌گیرد. چنین تمی با تأکیدات ویژهٔ خود روی درجهٔ دوم به‌وضوح از نگرش کلاسیک مکتب وین فاصله می‌گیرد. تصویر ۱، طرح کلی قطعه را نشان می‌دهد.

سه واریاسیون اول، واریاسیون سخت (مقید) بر روی تم

بخش	تم دوم B	رابط مبتنی‌بر تم A4	واریاسیون سوم A3	واریاسیون دوم A2	واریاسیون اول A1	تم A	بازگشت به B1	تم C’ و مجموعهٔ واریاسیون‌ها روی تم رقص	رابط به سمت C
شمارهٔ میزان	۷۷-۶۲	۶۱-۴۹	۴۸-۳۷	۳۶-۲۵	۲۴-۱۳	۱۲-۱	۳۰۹-۲۷۹	۲۷۸-۸۶	۸۵-۷۸
توضیحات	-	واریاسیون آزاد بر بنای تم برای تغییر مرکزیت صدایی از دو به سل	واریاسیون سخت	واریاسیون سخت	واریاسیون سخت	تم لیدین فا	مرکزیت می	مرکزیت سل در ابتدا و تغییر در واریاسیون‌های آزاد	مرکزیت سل

تصویر ۱. طرح ساختاری قطعهٔ «واریاسیونِ رقص بر روی تم ارمنی». مأخذ: نگارنده.

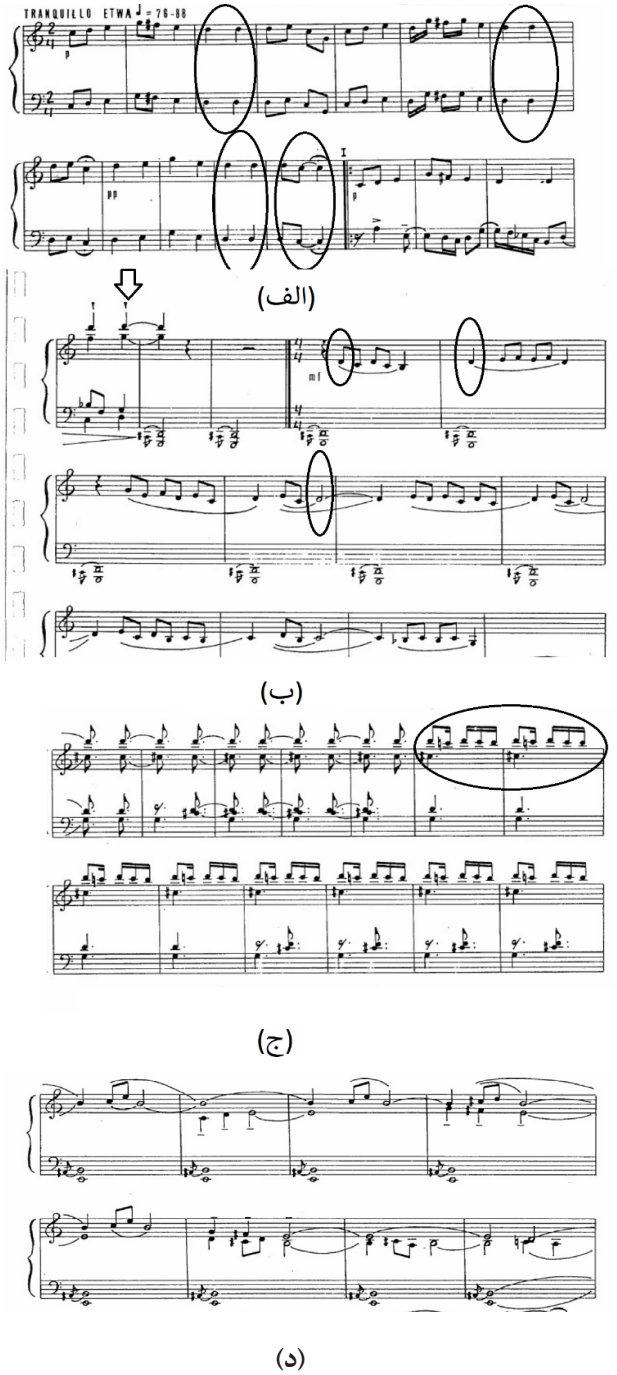
هستند و در آن‌ها ابعاد تم تغییر نمی‌کنند و ساختار ۱۲ میزانی تم در آن‌ها بدون تغییر می‌ماند. واریاسیون چهارم در حکم رابطی به‌سمت مجموعهٔ B است که مرکزیت را از دو به سل تغییر می‌دهد. تم B روی پدال استیناتوی {سل، ر} ساخته شده و ارتباط پرتضادی با تم و چهار واریاسیون اول دارد. پس از این بخش، مجموعهٔC با تهییج در تمپو و ریتم همراه است و بی‌ثباتی تن مرکزی را به‌همراه دارد و در نهایت قطعه به تم B ولی این‌بار با مرکزیت صوتی می بازمی‌گردد. در واقع اگر فرمی برای کلیت قطعه در نظر داشته باشیم ABCB است. لازم به ذکر است، بخش‌های B و C با بخش A در ارتباط هستند ولی ارتباط آن بسیار دورتر از بخش اول است تاجایی‌که می‌توان آن بخشی جدید دانست اما اراتباطات درونی با تم نخست دارند. مهم‌ترین وجه اشتراک سه بخش را می‌توان در تأکید بر نت ر و نیز یک سلول ریتمیک دانست که در ادامه بحث می‌شوند. تصویر ۲، مقایسه از سه بخش مختلف را می‌دهد که با وجود مرکزیت‌های مختلف هر سه بخش بر روی نت ر تأکید می‌کنند. حتی در رابط ها نیز در بخش سوپرانو تأکید بر روی نت ر است.

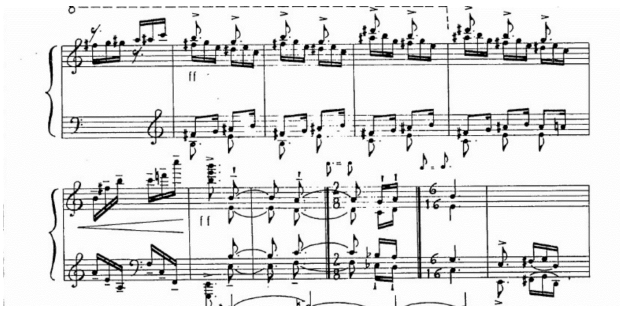
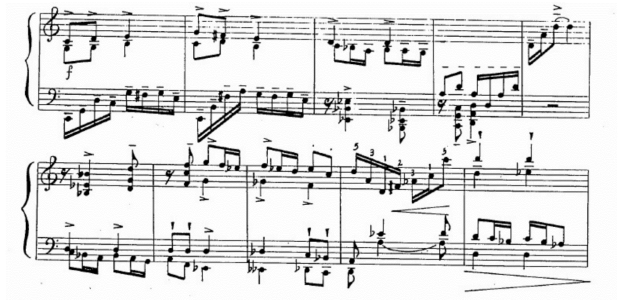
بخش پتانسیل‌های موسیقی محلی در فرایند آهنگسازی (تصاویر ۲ و ۳)، نشان داد چندصدایی در چهار عامل بافت، پیوندهای هارمونیک، ساختار آکوردی و هدایت صوت قطعه می‌تواند متأثر از تم محلی باشد.

این قطعه در بسیاری موراد از ساختار چهار بخشی فاصله گرفته و حالت واخوان (نت پدال) همراه ملودی گرفته است.

بخش B و B1 و حتی بخش اعظمی از C مبتنی‌بر پدال برگرفته از مد سلول ایستای بر مبنای سلول (۰۱۶) (فرم اولیهٔ {می، لادیز، سی} یا {سل، ر، لادیز}) است. تصویر ۲ ملودی در لیدین می برپایهٔ می سی را نشان می‌دهد.

دراین‌قطعه‌گاهی‌بافت‌شبیه‌به‌انواع‌موسیقی‌محلی‌یعنی‌دیافونی، پنجم های پی‌درپی، اکتاوهای پی‌درپی تقلیل می‌یابد. در تصویر ۳ توالی پنجم‌های پی‌درپی و تقلیل بافت به حرکت‌های موازی، تداعی‌کنندهٔ چندصدایی موسیقی محلی است که پیشتر به آن (Grigorieve & Müller, 2012) اشاره شده است. تداعی چهارم‌های پی‌درپی نیز نظیر تکنیک موازی نوازی در موسیقی محلی است.

پیوندهای آکوردی در این اثر اغلب غیرفونکسیونل هستند و ساختارهای موازی در آن نقش بیشتری ایفا می‌کنند. به‌دلیل غلبهٔ مد لیدین، کروماتیزم و پرهیز از پیوندهای معمول در دوران هارمونی می‌توان گفت، آوتنتیزم و پلاگالیزم هیچ‌کدام برتری ندارد و به‌جای آن آهنگساز از عامل کروماتیزم مدال برای ایجاد کادانس (ناپایداری- پایداری) استفاده کرده است که در ادامه توضیح داده می‌شود. پیوندهای آکوردی گاهی برگرفته از دو مد دور از هم هستند. تصویر ۴ نمونه‌ای از پیوندهای آکوردی قطعه را نشان می‌دهد. در این قسمت، توالی آکوردهای کوینتال برتری دارد. میزان اول نمونهٔ داده شده، آکوردکوینال بر پایهٔ دو است و ضرب دوم آکورد معکوس اول می‌مینور را نشان می‌دهد. ضرب اول میزان دوم را نیز می‌توان معکوس اول آکورد دو ماژور سیزدهم دانست

تصویر ۲. الف) مقایسهٔ ملودی بخش A، ب) مقایسهٔ ملودی ملودی بخش B، ج) مقایسهٔ ملودی بخش C. د) بخشی برگرفته از B1. مأخذ: نگارنده.

که در آن فضاگذاری کوییننتال برتری دارد. شاید بتوان این دو میزان را گونه‌هایی از(#11) Cmaj13 و معرف مد لیدین دانست. آهنگساز میزان سوم نت ر (درجهٔ دوم لیدین دو) را با آکورد Ebmaj7 هارمونیزه کرده است که می‌تواند برگرفته از مد سی بمل ماژور یا مدهای برگرفته از آن همانند دورین دو باشد. در این میزان نیز فواصل موازی پنجم برتری دارد.

تصویر ۳. تداعی پنجم‌های پی‌درپی و چهارم‌های پی‌درپی در بخش C.
مأخذ: نگارنده.

تصویر ۴. بخشی از واریاسیون بر روی تم دو لیدین و پیوندهای هارمونیک در واریاسیون.
مأخذ: نگارنده.

میزان چهارم و پنجم را می‌توان مجدداً در لیدین دو تعبیر کرد. پرش‌های ملودیک متأثر از ساختارهای آکوردی و به‌صورت چهارم و پنجم درست هستند و سوم آکورد به‌وضوح حذف شده تا فضاگذاری کوارتال- کوییننتال تقویت شود. میزان ششم و هفتم نیز فضاگذاری پنجم‌های پی‌درپی را مشابهه میزان سوم نشان می‌دهد. لازم به ذکر است تغییرات بستر صوتی و ایجاد تضاد روی نت ر انجام شده است که خود تأکیدی بر اهمیت نقش نت ر در قطعه است (تصویر ۴).

فرمول هارمونیک، قطعهٔ بسط و گسترش تفکر ناپایداری- پایداری در منطق کادانسی است اما آهنگساز به‌جای بهره‌گیری از عامل ناپایداری {دومینانت به تونیک} از تغییر مد {دو دورین به دو لیدین} بهره می‌برد. در منطق کلاسیک آهنگساز عنصر مرکزی را تونیک در نظر می‌گیرد که در حکم پایداری است و حرکت به سایر عناصر در حکم ایجاد ناپایداری هستند. در این قطعه نیز در واریاسیون‌های A عنصر مرکزی مد لیدین دو بوده و فاصله‌گرفتن از آن و حرکت به‌سمت دو دورین در حکم ناپایداری است. این نوع رویکرد در بخش B و B' نیز وجود دارد.

آهنگساز در واریاسیون‌ها از تکنیک پلی‌مدالیته دو لیدین- مینور بهره می‌برد و کنترملودی نیز در میزان‌های هفت در کلید فا مبتنی‌بر خود تم است. در این واریاسیون و سه

واریاسیون‌های آهنگساز برای ایجاد تنش به‌جای استفاده از دومینانت کلاسیک، از تضاد مدالیته دو مینور (یا دو دورین) با لیدین بهره می‌گیرد و سپس به ساختار لیدین بازمی‌گردد. تصویر ۵ نشان می‌دهد نقاط تنش یا ناپایداری با تغییر مد ایجاد می‌شوند که آن را D نام‌گذاری کردیم و نقاط آرامش نیز با T نشان داده شده است.

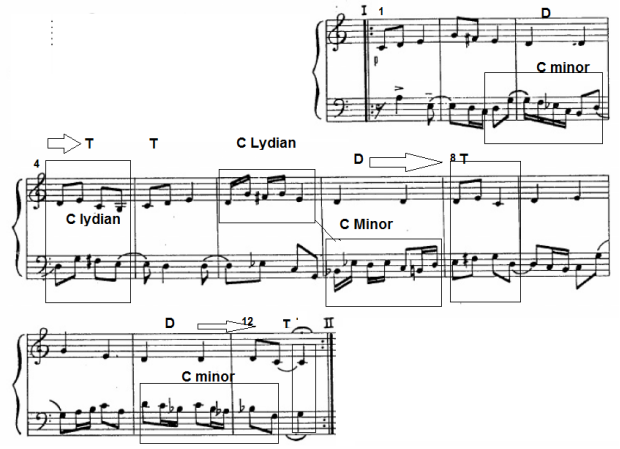
این رویکرد در قسمت B و B' نیز وجود دارد. این قسمت‌ها نیز از تضاد مدال به‌عنوان تنش در عامل کادانسی استفاده شده است. تصویر ۶، نمونه‌ای از تغییر مد از میکسولیدین سل به فریژین سل را نشان می‌دهد که تغییرات مدال در جایگاه ایجاد تنش استفاده شده است.

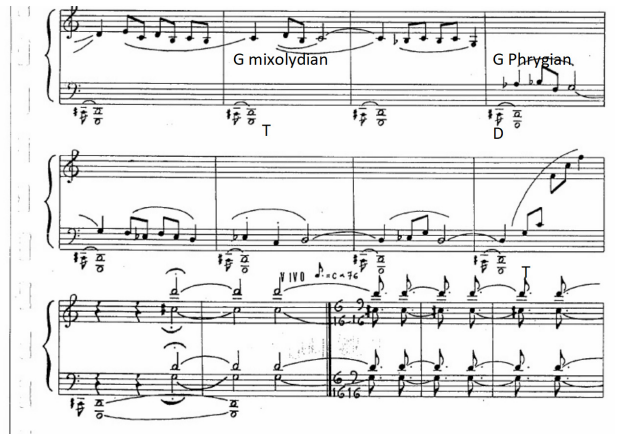
لازم به ذکر است ایجاد تضاد مدال در سایر بخش‌های قطعه به ایده‌ای نسبتاً ثابت تبدیل می‌شود. تصویر ۷ نمونه‌ای از ایجاد تضاد مدال بین دو لیدین و دو دورین را نشان می‌دهد. ساختار آکوردی بخش اول و واریاسیون‌ها بیشتر ساختمان کوارتال- کووینتال و متأثر از مد لیدین است. این موضوع پیشتر در تصاویر ۴ و ۶ نشان داده شده است. در سایر موارد می‌توان، آکوردهایی با ساختار موازی کوراتال، کوییتال و حتی تیرس یافت. بررسی این قطعه نشان می‌دهد به‌کارگیری سلول برگرفته از مد لیدین یا سلول (۰۱۶) است. در ادامه ارتباط این سلول و مد لیدین نشان داده خواهد شد.

• سلول برگرفته از مد لیدین و برقراری انسجام در قطعه

یکی از فواصل برجسته در مد لیدین، چهارم افزوده نسبت به تونیک است که موجب تفکیک لیدین از ماژور همنام می‌شود و نظریه‌پردازان معاصر بر آن تأکید می‌کنند. نظریه‌پردازان در شناسایی مدهای فرعی مینور ملودیک نیز مدهای درجهٔ سوم، چهارم را به ترتیب لیدین افزوده[۲] (لیدین با پنجم افزوده) و لیدین دومینانت[۳] (لیدین با هفتم بمشده) می‌نامند زیرا هر دو مد گفته‌شده، فاصلهٔ چهارم افزوده نسبت به تونیک را در خود دارند. مثلاً اگر بستر صوتی لامینور ملودیک را در نظر بگیریم. مد درجهٔ سوم نت‌های {دو، ر، می، فادیز، سل دیز، لا، سی، دو} (دو لیدین افزوده) است که در آن درجهٔ چهارم و پنجم شاخصهٔ مد و وجهه تمایز آن با ماژور هم‌نام هستند. مد درجهٔ چهارم لامینور ملودیک نیز نت‌های {ر، می، فادیز، سل دیز، لا، سی، دو، ر} یا مد ر لیدین دومینانت خواهد بود. در این مد نیز نت‌های شاخص درجات چهارم و هفتم یعنی عامل تمایز ر ماژور و ر لیدین دومینانت است.

همچنین برخی نظریه‌پردازان، آکورد ماژور هفتم بزرگ با چهارم افزوده را آکورد لیدین می‌دانند که در آن چهارم افزوده برجسته‌تر است. برای نمونه در تئوری جز Cmaj7 (#۱۱) می‌تواند نشان‌دهندهٔ مد لیدین دو باشد (Levine, 2015). پرسی‌کتی (Persichetti ,2012) نیز



تصویر ۵. واریاسیون اول میزان‌های ۱۳-۲۴. مأخذ: Aslanian, 1943

تصویر ۶. بخش پایانی B و ایجاد فرمول کادانسی با به‌کارگیری تضاد مدال. مأخذ: نگارنده.

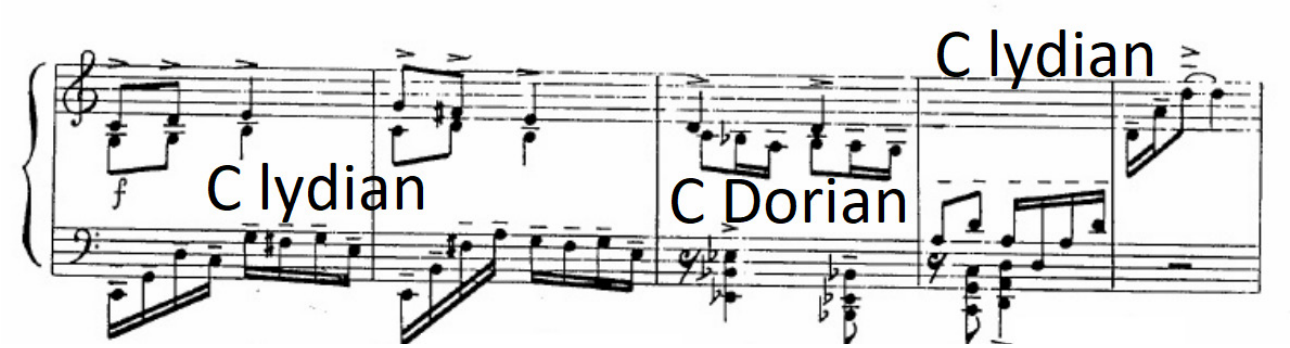
در طبقه‌بندی خود برای آکوردهای اصلی لیدین، علاوه‌بر تونیک، آکوردهای دارای نت چهارم افزوده نسبت به تونیک را آکوردهای اصلی می‌داند. مثلاً در لیدین دو با نت شاخص فادیز، آکوردهای اصلی علاوه‌بر تونیک، آکوردهای درجهٔ دو (ر، فادیز، لا) و درجهٔ هفت (سی، ر، فادیز) می‌شود. البته پرسی‌کتی، آکورد درجهٔ چهار دارای پنجم کاسته (یا تریتون) را به‌دلیل تداعی فضای موسیقی تنال کنار می‌گذارد (ibid.). این مثال‌ها نشان می‌دهد خصلت لیدینی را چهارم افزوده بالای تونیک تقویت می‌کند.

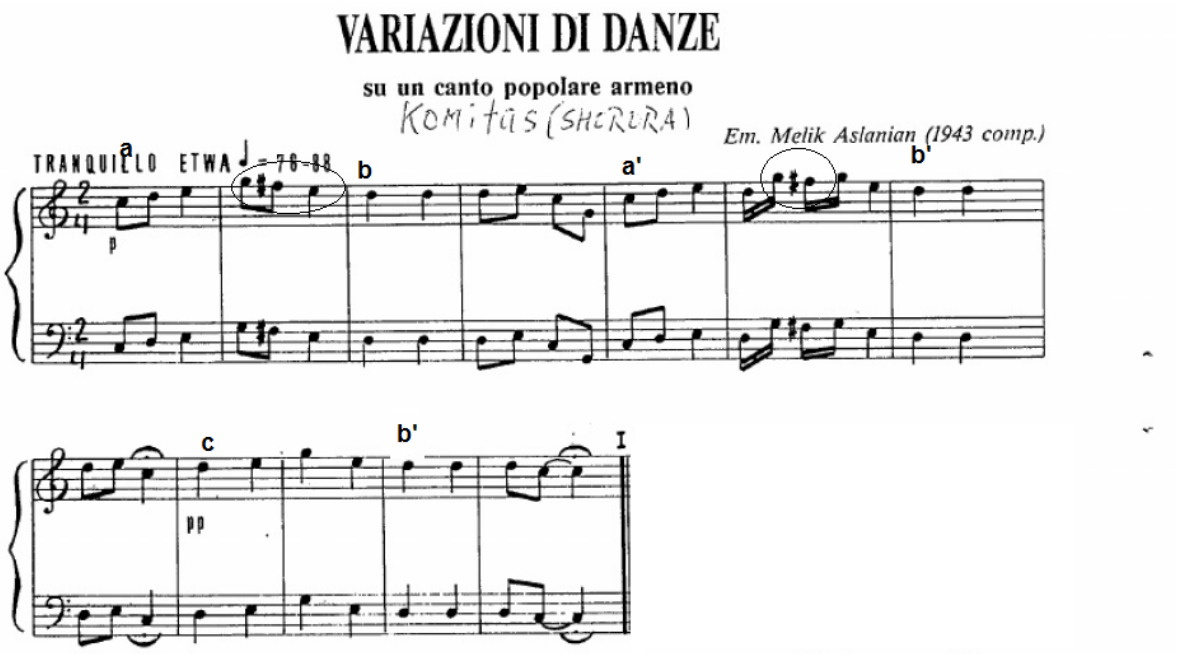
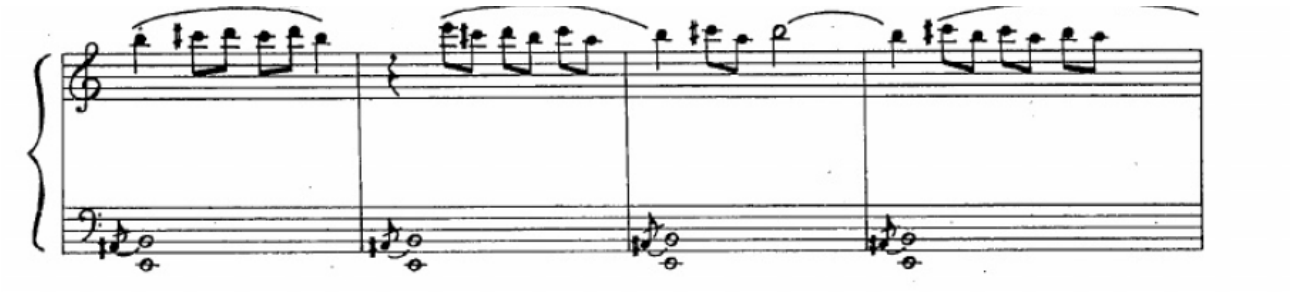
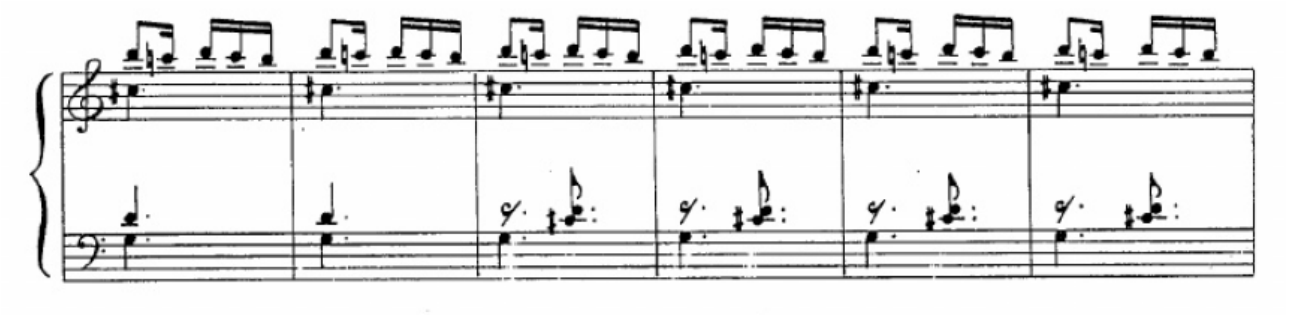
آهنگساز در این قطعه بر چهارم افزوده به روش‌های مختلف تأکید می‌کند که در ادامه در واریاسیون‌ها به آن اشاره خواهد شد. آکورد شاخص لیدین در این قطعه متشکل از تونیک، چهارم بالای تونیک و دومینانت است. برای مثال در لیدین دو آکورد اصلی (دو، فادیز، سل) است. این عامل را آهنگساز به‌عنوان سلول انسجام‌دهندهٔ در کل قطعه به‌کار می‌برد. تصویر ۸، تم آغازین قطعه را نشان می‌دهد که فاصلهٔ چهارم افزوده لیدن را در بر می‌گیرد.

در ساختار عمودی واریاسیون دوم میزان ۲۹ و ۳۲ واریاسون سوم سلول {لا، ر، می‌بمل} را می‌توان یافت که بر روی {می، سی} حل می‌شود اما در بخش B و B‘ این سلول بیشتر دیده می‌شود. بخش B بر روی پدال {سل، ر} قرار گرفته که نت دو دیز همواره این پدال را تزئیین می‌کند و در واقع در مرکزیت سل، مجموعهٔ {سل، دودیز، ر} بر سلول لیدین تأکید می‌کند. در بخش B‘ نیز در میزان‌های ۲۸۰-۳۰۴ پدال می، سی با نت لادیز رنگ‌آمیزی می‌شود تا مجموعهٔ {می، لادیز، سی} و تداعی مد لیدین می پدید می‌آید. تصویر ۹، بخشی از ایدهٔ پدال لیدین می را از B‘ نشان می‌دهد.

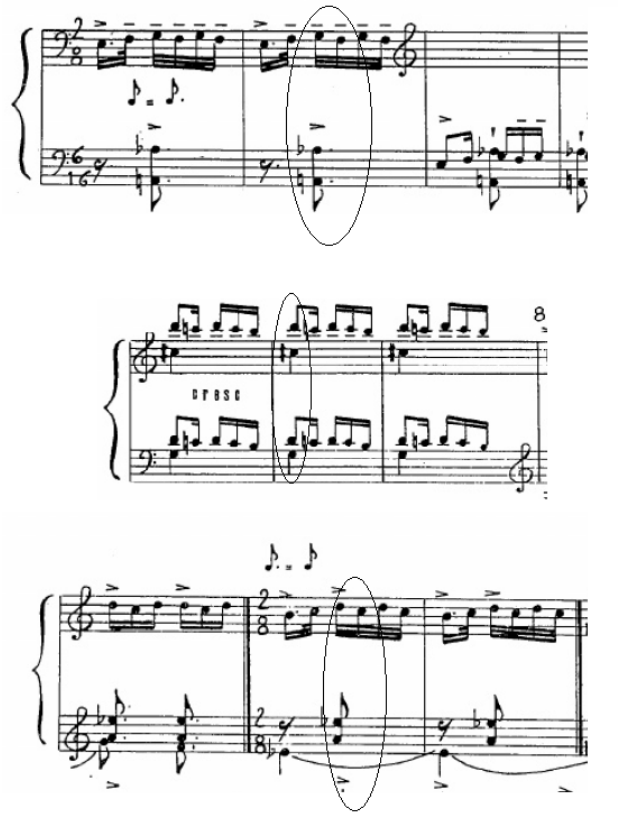
بخش C نیز در قسمت‌های مختلف، این سلول را به‌صورت پدال نشان می‌دهد. در میزان‌های ۷۸-۱۲۱ نیز پدال {سل، دودیز، ر} برای تداعی لیدین سل وجود دارد. تصویر ۱۰ بخشی از سلول لیدین را همراه با ریتم رقص نشان می‌دهد. در سایر بخش‌ها نیز نظیر رابط میزان‌های ۱۳۲-۱۴۰، پدال مبتنی {می‌بمل، لا} است که در خط ملودی با حرکت ر دو همراه می‌شود. نت دو همسایه است و پدال مذکور با نت مؤکد ملودی تشکیل سلول {می‌بمل، لا، ر} می‌دهد.

لازم به ذکر است سایر پدال‌ها نیز خویشاوندی نزدیکی با این سلول دارند. برای نمونه در بخش C، میزان‌های ۱۲۳-۱۳۱و ۱۶۳-۱۶۶ پدال‌های {لابمل، لابکار} همراه با موتیف تکرارشونده {سل، فا، سل} سلول {سل، لابمل، لا} را تداعی می‌کنند که با سلول پیشین در دو عضو مشترک است. علاوه‌بر این تأکید ملودی روی نت ر همراه با پدال لابمل لا، سلول {ر، لابمل، لابکار} با همان ساختار فاصله‌ای را تداعی می‌کند. البته موتیف این بخش نیز با بخش‌های قبل مشابه بوده و این موضوع ارتباط بین بخش‌ها را تقویت می‌کند. تصویر ۱۱،



تصویر ۷. ایجاد پیشروی در هارمونی بر مبنای ایجاد تضاد مدال. مأخذ: نگارنده.

تصویر ۸. میزان‌های ۱-۱۲ از قطعهٔ واریاسیون‌ها و رقص. مأخذ: Aslanian, 1943

تصویر ۹. میزان‌های ۲۸۴-۲۷۸. مأخذ: Aslanian, 1943

تصویر ۱۰. میزان‌های ۸۸-۹۳. مأخذ: Aslanian, 1943

بخشی از این قسمت‌ها را با یکدیگر مقایسه می‌کند.
تصویر ۱۱ (الف)، با توجه به تأکید روی ر، سلول {ر، لابکار، لابمل} را تداعی می‌کند. تصویر ۱۱ (ب)، برگرفته از بخش دوم سلول {سل، ر، دودیز} را تأکید می‌کند. تصویر ۱۱ (پ)، نیز برگرفته از بخش سوم بر روی سلول {ر، می بمل، لا} تأکید می‌کند. تمامی این سلول‌ها همگی در نت ر مشترک هستند و بردار فاصله‌ای یکسان دارند. البته تکرار بخش B در پایان قطعه، انتقالی از سلول بخش B به نت مرکزی سل به می است؛ به‌همین دلیل به‌جای نت ر به سی تأکید می‌کند. البته شاید این انتقال در حکم دومینانتی برای قطعهٔ بعد باشد زیرا در مجموعهٔ منتشرشده، بخش فانتزی تمی مبتنی‌بر لامینور تئوریک است. البته در پیوند با بخش پیشین، یعنی قطعهٔ پروانه نیز ممکن است ارتباطی بتوان یافت. تن مرکزی بخش قبل فادیز (چهارگاه فادیز) است که نت شاخص لیدین دو است. ممکن است آهنگساز به چنین روابطی فکر کرده باشد. تصویر ۱۲، سلول‌های برگرفته از بخش‌های مختلف قطعه را با یکدیگر مقایسه می‌کند.
در این قطعه موارد ج و د از پتانسیل‌های تم محلی را به‌وضوح نمی‌توان یافت. در واقع آهنگسازی براساس فرم‌های غیرکلاسیک (با منشأ محلی یا قرون وسطایی) در این قطعه چندان مد نظر نیست. در عوض آهنگساز از واریاسیون‌های مقید یا سخت به‌همراه واریاسیون‌های آزاد بهره گرفته است که در دوران رمانتیک نمونه‌هایی از آن را می‌توان یافت. آهنگسازی براساس دور ریتمیک نیز در این قطعه وجود



تصویر ۱۱. مقایسهٔ سلول‌های اصلی سه قسمت از قطعه. مأخذ: نگارنده.

ندارد اما شکل‌دادن فرم قطعه حول نت ر که ریشه در مد اصلی دارد به نظر نوآورانه می‌رسد.

فرم اولیه	بردار فاصله	فرم نرمال	مجموعهٔ نت‌ها	سلول تأکیدشده در بخش
(۰۱۶)	۱۰۰۰۱۱	[۶،۷،۰]	{C, F#, G}	A
(۰۱۶)	۱۰۰۰۱۱	[۱،۲،۷]	{G, D, C#}	رابط
(۰۱۶)	۱۰۰۰۱۱	[۱،۲،۷]	{G, D, C#}	B
(۰۱۶)	۱۰۰۰۱۱	[۹،۲،۳] [۸،۹،۲]	{Eb, A, D} {Ab, A, D}	C
(۰۱۶)	۱۰۰۰۱۱	[۱۰،۱۱،۴]	{E, A#, B}	B1

تصویر ۱۲. مقایسهٔ سلول‌های شاخص در بخش‌های مختلف با روش فرت. مأخذ: نگارنده.

نتیجه‌گیری

این نوشته چگونگی به‌کارگیری پتانسیل یک تم محلی و شیوهٔ برقراری انسجام در قطعهٔ واریاسیون رقص روی تم ارمنی ملیک اصلانیان را بررسی کرد. اصلانیان از پتانسیل موسیقی محلی در چندصدایی در ابعاد مختلف بهره گرفته است. ارائهٔ تم همچون برخی نمونه‌های محلی روی واخوان (در این قطعه مبتنی‌بر فواص شاخص لیدین) است. ایجاد تنش- آرامش مبتنی‌بر تضاد مدال (لیدین دو- دو دورین) است. ملودی قطعه در لیدین دو، فرایند چندصدایی قطعه را تعیین می‌کند. تأکید تم قطعه در دو لیدین روی ر است. در قسمت‌های مختلف قطعه، سلول شاخص مد لیدین با فرم اولیه (۰۱۶) وجود دارد. سلول‌های قطعه با فرم اولیهٔ مذکور همگی به‌جز یک مورد در نت ر مشترک هستند. این موضوع نشان می‌دهد آهنگساز به‌جز استفادهٔ مستقیم از تم محلی از ویژگی‌های تم در چندصدایی نیز بهره می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Traditional polyphony
۲. Lydian augmented/
۳. Lydian dominant

فهرست منابع

• بربریان، لیدا. (۱۳۸۲). به یاد امانوئل ملیک اصلانیان. *فصلنامهٔ فرهنگی پیمان*، (۲۴). https://paymanonline.ir/

• فسایی، بنیامین. (۱۳۹۷). *مطالعهٔ تحلیلی مجموعه آوازهای فولکلور شماره ۱۴ رضا والی از منظر هارمونی و اُرکستراسیون*[پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران] ایرانداک (گنج). https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/1c6.16c52dd9966686de264b1b04d11c3

• مسعودیه، محمد تقی. (۱۳۷۷). چندصدایی در موسیقی ایران. *نشریهٔ هنرهای زیبا*، (۳)، ۹۵-۱۰۳.

• کرامت‌اف، فیض‌الله. (۱۳۹۳). *موسیقی‌سازی ازبکی: سازها و قطعات آهنگسازی شده برای آن‌ها*؛ اصول برای سازهای کوبه‌ای. ماهور.

• منصوری، پرویز. (۱۳۵۲). مصاحبه با ملیک اصلانیان. *مجلهٔ موزیک*، ۳(۱۳۹).

• والی، رضا. (۱۳۹۷). *سرنا: پارتیتورخوانی*. خانهٔ هنر خرد.

• Aslanian, E. (1943). *Dance Varations on an Armanian theme.* Tipo-Litographia Armena di S.Lazzaro.

• D'Erlanger, R. (1959). Arabic music (Vol. 6): An attempt at codifying the usual rules of modern Arabic music (Continuation). *Rhythmic system. Forms of composition.* Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

• Dobovsky, I., Rachmaninoff, S., Stravinsky, I., & Vladimirov, I. (2007). *Harmony* (M. Ebrahimi, trans.). Afkar Publishing.

• Grigoriev, S., & Müller, T. (2012). *Polyphony* (M. Ebra himi, trans.). Hamavaz Publications.
• Hodeir, A. (2006). *Les formes de la musique* (M. Elhamian, trans.). New World Publications.
• International Research Center for Traditional Polyphony. (2025, Agust 16). I*nternational Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservator*. http://polyphony.ge/en/home-2
• Koregian, T. S. (2017). *Form in Music,* 17th to 20th Cen turies (M. Ebrahimi, trans). Nay va Ney Publications.
Levine, M. (2015). *The Jazz theory* (Sh. Taleghani, trans.). Naghsh-e Jahan Publications.
• Persichetti, V. (2012). *Twentieth -century harmony; creative aspects and practice* (H. Kamkar, trans.). Tehran University of Art.
• Tafazzoli, M., & Ghanbari, H. (2018). Studying " Parvane" Composed by Emanuel Melik_Aslaninan. *Journal of Deramatic Arts and Music, 8*(15), 127-142. https://sid.ir/paper/261149/en

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
قنبری احمدآباد، حسین. (۱۴۰۴). رویکرد ملیک‌اصلانیان در به‌کارگیری پتانسیل مد برای ایجاد انسجام در قطعهٔ «واریاسیونِ رقص روی تم ارمنی». *مجلهٔ هنر تمدن شرق*، ۱۳(۴۹)، ۶۴-۷۳.

DOI: 10.22034/jaco.2025.515369.1466
URL: https://www.jaco-sj.com/article_225524.html