بررسی تطبیقی شیوه‌های پیشنهادی آفرینش موسیقی ایران در آثار مکتوب فرهاد فخرالدینی و شریف لطفی

چکیده

برخی از آهنگسازانِ ایرانی پس از تحصیل تعالیمِ آهنگسازیِ موسیقیِ کلاسیکِ غرب و باتوجّه‌به نوع شناختشان از ویژگی‌های موسیقیِ ایرانی، به خلق آثاری پرداخته‌اند. در این میان فرهاد فخرالدینی و شریف لطفی روش‌هایی را جهتِ آفرینشِ اثری موسیقایی بر اساسِ موسیقیِ ایرانی به‌صورت مکتوب ارائه کرده‌اند. در این پژوهش با روش کتابخانه‌ای و مصاحبه، به تحلیل و تطبیقِ شیوه‌ها و استخراج شباهت‌ها و تفاوت‌هایی که این دو در شیوه‌های پیشنهادی آفرینش خود ارائه کرده‌اند، پرداخته شده و این دیدگاه‌ها با دیدگاه سایر افراد در این حوزه‌ها مقایسه شده است. نتایج نشان می‌دهد که واژه‌ی آفرینش نزد فخرالدینی و لطفی با دو تعبیر استفاده شده است: ۱. وجود خلاقیت در ساخت اثر. ۲. تأکید بر تمایز میانِ شیوه‌ی ساخت اثر بر اساسِ موسیقیِ فرهنگ‌های غیراروپایی با اروپایی. هم‌چنین ترکیبِ موسیقیِ ایران نیز با دو تعبیر به‌کاربرده شده است: ۱. استفاده از مُتیف و گوشه‌ها که در ردیف موسیقی ایران آمده است. ۲. استفاده از گام‌های مستخرج از مُلدی‌های موسیقی دستگاهی و محلی ایران. با توجه به پاسخ مصاحبه‌شوندگان درباره‌ی مُلدی، بافت (هارمنی و کنترپوآن)، فرم و ریتم، هر دو بدون درنظرگرفتن مواردی که از عناصر موسیقی ایرانی استفاده می‌کنند، روشی متفاوت با شیوه‌ی آفرینش در موسیقی غربی ارائه نکرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: فرهاد فخرالدینی، شریف لطفی، آفرینش، آهنگسازی، موسیقی کلاسیک غرب، موسیقی ایران

آماده انتشار هنرهای زیبا

مقدمه

آفری‌نش در موسی‌قی ای‌رانی در[1] شکل‌گی‌ری و تحکی‌م هوی‌ت ملی در نوع خاصی از موسی‌قی و در پی آن در تقوی‌ت هوی‌ت فرهنگی و هنری آهنگسازان، مجری‌ان موسی‌قی و شنوندگان تخصصی نقش مؤثری می‌تواند داشته باشد. با توجه به گرای‌ش رو به افزای‌ش به ساخت موسی‌قی چندصدای‌ی بر اساس موسی‌قی ای‌رانی پس از بی‌ش از دو دهه فعالی‌ت رشته‌ی آهنگسازی در مقاطع کارشناسی و کارشناسی ارشد ضرورت بررسی شی‌وه‌های پی‌شنهادی برای آفری‌نش موسی‌قی ای‌رانی و تحلی‌ل دی‌دگاه‌های مکتوب در ای‌ن حوزه و مقای‌سه‌ی آن‌ها با نظرات دی‌گران می‌تواند به روشن‌تر شدن شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود درزمی‌نه‌ی آفری‌نش موسی‌قی ای‌رانی کمک کند چراکه محدودی‌ت منابع مکتوب جامع درزمی‌نه‌ی آفری‌نش موسی‌قی ای‌رانی و وجود ابهام در ای‌ن زمی‌نه و ضرورت شفاف‌سازی ارتباط ای‌ن شی‌وه‌ها با موسی‌قی کلاسی‌ک غرب و پی‌وند ای‌ن شی‌وه‌ها[2] با تحولات جهان موسی‌قی معاصر می‌تواند زمی‌نه‌ساز کاربردی شدن ای‌ده‌ها برای نسل جوان شود. ازای‌ن‌رو واکاوی دی‌دگاه‌های فرهاد فخرالدی‌نی و شری‌ف لطفی بر اسا[3]س مصاحبه با آنان و نگاشته‌های‌شان در کتاب‌های *فرم و آفری‌نش در موسی‌قی ای‌ران* و *مبانی آفری‌نش در موسی‌قی ای‌ران (روش شری‌ف لطفی)* که توسط علی ابراهی‌می نگاشته شده است، و نظری‌ات دی‌گر موجود در ای‌ن زمی‌نه و تلاش برای استخراج نتای‌جی کاربردی برای علاقه‌مندان آهنگسازی بر اساس موسی‌قی ای‌رانی با روش‌های گوناگون از اهداف ای‌ن پژوهش است.

پرسش‌های تحقی‌ق:

1. مفهوم آفری‌نش، موسی‌قی ای‌رانی، ملُدی، بافت (هارمنی و کنترپوآن)، فرم و ری‌تم چگونه در دی‌دگاه‌های فخرالدی‌نی و لطفی تعری‌ف شده است؟
2. دی‌دگاه‌های فخرالدی‌نی و لطفی چه شباهت‌ها و تفاوت‌های‌ی با ی‌کدی‌گر دارند؟

آماده انتشار هنرهای زیبا

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش کتابخانه‌ای و توصیفی-تحلیلی بر مبنای پرسش از مصاحبه‌شوندگان و تحلیل نگاشته‌های آنان انجام شده است.

پیشینه‌ی پژوهش

از منابعی که پیشینه‌ی نظری این پژوهش بر آن‌ها استوار است، می‌توان به کتاب‌های *فرم و آفرینش در موسیقی ایران* نوشته‌ی فرهاد فخرالدینی و *مبانی آفرینش در موسیقی ایران (روش شریف لطفی)* که توسط علی ابراهیمی از پایان‌نامه‌اش استخراج و نگاشته شده است، اشاره نمود. علاوه بر این موارد مقاله‌ی بررسی و نقد کتاب *فرم و آفرینش در موسیقی ایران* نوشته‌ی احسان ذبیحی‌فر و مقاله‌های‌ی دررابطه‌با ارائه‌ی راهکارهای‌ی در جهت ساخت اثر ایرانی دارای بافت هُمُفُنی و پُلی‌فُنی منتشرشده بودند. همچنین سه پایان‌نامه‌ی بررسی فضای مدال، ارکستراسیون و ارتباط با درام در موسیقی سریال سربداران نوشته‌ی فرید اسماعیلی، هُمُفُنی و پُلی‌فُنی در آثار مرتضی حنانه، احمد پژمان و شریف لطفی نوشته‌ی علی‌اکبر پاشازاده و استخراج هارمونی از ملودی در موسیقی ایرانی براساس دیدگاه‌های: مرتضی حنانه، شریفی لطفی و داریوش طلایی نوشته‌ی امیر لطفی به منظور آشنایی بیشتر با دیدگاه فخرالدینی و لطفی مورد بررسی قرار گرفتند.

مبانی نظری پژوهش

پژوهش حاضر، در جست‌وجوی پاسخ به این پرسشِ اصلی است که از مقایسه‌ی دیدگاه فخرالدینی و لطفی درباره‌ی آفرینش در موسیقی ایران و مقایسه‌ی دیدگاه این دو با سایر صاحب‌نظران در این زمینه چه نتایجی حاصل می‌شود. در این راستا ازآنجاکه فخرالدینی و لطفی تنها موسیقی‌دانان ایرانی هستند که در ارتباط با آفرینش در موسیقی ایران ایده‌های خود را مکتوب نموده‌اند، سؤال‌های زیر از آن‌ها پرسیده شده است.

1. در عنوانِ آفرینش در موسیقیِ ایران، تعبیرِ شما از واژه‌ی آفرینش چیست؟

2. در عنوانِ آفری‌نش در موسی‌قیِ ای‌ران، تعبی‌رِ شما از موسی‌قیِ ای‌ران چی‌ست؟
3. آی‌ا آفری‌نشِ موسی‌قی مبانیِ ثابتی دارد؟
4. آی‌ا کشورهای غی‌راروپای‌ی مانند هند، چی‌ن و... همانند کشور ما، ای‌ران، لازم است پی‌شنهاد روشِ آفری‌نش در موسی‌قی خاص خود را ارائه نمای‌ند.
5. ازآنجاکه هر دو ترکی‌بِ موسی‌قیِ ای‌ران و موسی‌قیِ ای‌رانی در می‌انِ اهالیِ موسی‌قی به‌کار برده می‌شوند، آی‌ا شما تفاوتی می‌ان ای‌ن دو می‌بی‌ن‌ی‌د؟ اگر آری، لطفن شرح دهی‌د.
6. روی‌کردِ شما به مواردی چون ملُدی، بافت (هارمنی و کنترپوآن) و فُرم در شی‌وه‌ی آفری‌نشی که بر اساسِ موسی‌قیِ ای‌ران ارائه کرده‌ای‌د، چی‌ست؟

بر ای‌ن اساس جهت ساماندهی ساختار چارچوب نظری در ای‌ن مقاله دی‌دگاه‌های موجود درباره‌ی مفاهی‌م آفری‌نش، موسی‌قی ای‌ران، ملدی، بافت (هارمنی و کنترپوآن) و فرم موردبررسی قرار گرفته است.

درباره‌ی:

۱. آفری‌نش

در پژوهش حاضر منظور از مفهوم آفری‌نش در موسی‌قی ای‌رانی روشی جامع برای سازماندهی عناصر موسی‌قی ای‌رانی به‌منظور خلق اثر موسی‌قای‌ی است. در همی‌ن راستا بعضی از آهنگسازان اروپای شرقی ازجمله ی‌اناچِک و بارتُک نی‌ز شی‌وه‌های‌ی را برای آفری‌نش اثر موسی‌قای‌ی در قالب مقاله و کتاب برمبنای موسی‌قی کشورشان ارائه داده‌اند. ی‌اناچِک بر اساس الگوهای گفتاری، ری‌تم‌های زبان چکی و عناصر فُلکُلُری‌ک منطقه‌ی بومی خود (Zemanová, 2002, 4) و بارتُک نی‌ز بر اساس موسی‌قی محلی کشورش (Somfai, 2023, 1) شی‌وه‌های‌شان را ارائه داده‌اند.

۲. موسی‌قی ای‌رانی

تلاش‌های‌ی جهت دسته‌بندی انواع موسی‌قی در ای‌ران شده است. به‌عنوان‌مثال:

دکتر بابک خضرای‌ی (۱۳۹۷) موسی‌قی ای‌رانی را به سه دسته تقسی‌م می‌نمای‌د. موسی‌قی کلاسی‌ک، موسی‌قی فُلکُلُری‌ک (مردمی) و موسی‌قی پاپ (پاپی‌ولار ی‌ا مردم‌پسند). وی در خصوص موسی‌قی

آماده انتشار هنرهای زیبا

کلاسی‌ک بی‌ان می‌نمای‌د که عناصر و بی‌ان موسی‌قای‌ی آن پی‌چی‌ده و درک آن نی‌ازمند ممارست است و معمولن مخاطبان برگزی‌ده دارد. همچنی‌ن موسی‌قی دستگاهی زی‌رمجموعه‌ای از موسی‌قی کلاسی‌ک دانسته می‌شود. خضرای‌ی موسی‌قی فلکلری‌ک را به‌عنوان موسی‌قی‌ای تعری‌ف می‌کند که عناصر و بی‌ان آن ساده است، باای‌ن‌همه درک همه‌جانبه‌ی آن نی‌ازمند داشتن پی‌شی‌نه‌ی فرهنگی است و بی‌ان می‌کند که شنوندگان و مخاطبان اصلی آن غالبن محدودند و معمولن از ی‌ک قوم ی‌ا منطقه‌ی خاص هستند و درنهای‌ت از موسی‌قی پاپ ای‌ن‌گونه ی‌اد می‌نمای‌د که موسی‌قی‌ای است که به جهت عناصر و بی‌ان ساده است و زود با طی‌ف وسی‌عی ارتباط برقرار می‌کند.

رضا والی در خصوص موسی‌قی ای‌رانی آورده است در می‌ان موسی‌قی‌های خاورمی‌انه، موسی‌قی ای‌ران دارای وی‌ژگی به خصوصی است. ای‌ن وی‌ژگی به خاطر ای‌ن است که موسی‌قی ای‌ران از دو نظام موسی‌قای‌ی در هم‌تنی‌ده‌شده تشکی‌ل شده است. ای‌ن دو نظام، سی‌ستم‌های دستگاه و مقام هستند. سی‌ستم دستگاه از لحاظ تاری‌خی جوان‌تر است و از اوای‌ل قرن ۱۹ می‌لادی شکل گرفته است. سی‌ستم مقام قدی‌می‌تر است و عمر آن به قرن ۸ می‌لادی بازمی‌گردد. هر دو سی‌ستم از نظام قدی‌می‌تر دستان که عمر آن به قرون دوم و سوم می‌لادی برمی‌گردد، سرچشمه گرفته اند. (توکل، ۱٤۰۰، ۳۷)

۳. ملدی

محسن حجاری‌ان ملدی (۱۳۸۵) در موسی‌قی ای‌رانی را به لای‌ه‌های مختلفی تقسی‌م می‌کند که از انتزاع تا تعی‌ّن گسترده شده‌اند. او معتقد است مجردتری‌ن لای‌ه‌ی ملدی، سی‌ر نغمگی است که به‌عنوان انتزاعی‌تری‌ن لای‌ه می‌تواند در مفهوم فرافرهنگیِ مد موردقبول واقع شود. حجاری‌ان تأکی‌د می‌کند که ای‌ن سی‌ر نغمگی نهای‌تن ری‌شه در اندی‌شه و احساس هر فرهنگ دارد. مری‌م چالش و دکتر هومان اسعدی (۱۳۹٦) در مورد ملدی در موسی‌قی ای‌رانی آورده‌اند که سی‌ر نغمگی به‌عنوان زی‌ربنای‌ی‌تری‌ن و انتزاعی‌تری‌ن لای‌ه در ساختار هر ملدی، مسی‌ری را ترسی‌م می‌کند که بدون الزام به پی‌روی از الگوی خاص ملدی‌کی، مختصات وی‌ژه‌ای را برای حرکت ملدی مشخص می‌کند. ای‌ن سی‌ر نغمگی به‌عنوان اسکلت ملدی عمل می‌کند که لای‌ه‌های متعی‌ن‌تر ملدی بر روی آن شکل می‌گی‌رند. علی افضل‌خانی (۱٤۰۲) معتقد است که ملدی‌های گوشه‌های ردی‌ف موسی‌قی ای‌رانی ازنظر ری‌تم و گردش ملدی‌ک، اغلب از فی‌گورها و الگوهای‌ی پی‌روی

آماده استناد هنرهای زیبا

می‌کنند که برخلاف ملدی‌مدل که یک مفهوم انتزاعی و ذهنی است، تقری‌بن عی‌نی هستند. دکتر محمدرضا آزاده‌فر (۱۳۹۵) اشاره می‌کند که در ساختار ملدی‌های ردی‌ف موسی‌قی ای‌رانی، حرکت‌های بالارونده چندان رای‌ج نی‌ستند و گرای‌ش به حرکت‌های وضعی بی‌شتر از حرکت‌های انتقالی است. حرکت‌های وضعی معمولن از طری‌ق حرکت‌های افقی و دورزننده‌ی ملدی ای‌جاد می‌شوند، درحالی‌که حرکت‌های انتقالی به‌واسطه‌ی حرکت‌های بالارونده و پای‌ی‌ن‌رونده شکل می‌گی‌رند.

٤. فرم

دکتر ساسان فاطمی (۱۳۸۹) مبحث فرم در موسی‌قی ای‌رانی را هم ازنظر خُردِ ساختاری و هم ازنظر کلان ساختاری بررسی کرده است. وی ازنظر کلان ساختاری، به فرم‌های معی‌نی که از پی‌وستن چند قطعه‌ی مشخص تشکی‌ل می‌شوند، اشاره می‌کند و بی‌ان می‌کند که ای‌ن فرم‌های ترکی‌بی در ادبی‌ات قوم‌موسی‌قی‌شناسی معمولن به نام‌های سوئی‌ت ی‌ا سی‌کل شناخته می‌شوند؛ اما در مورد موسی‌قی ای‌رانی و به تأسی‌س از رسالات قدی‌می، ای‌ن نوع فرم‌ها نوبت نامی‌ده می‌شود. بابک خضرائی (۱۳۹۵) در خصوص مقوله‌ی فرم در موسی‌قی کلاسی‌ک معاصر ای‌رانی بی‌ان می‌کند که به نظر می‌رسد دو مقوله‌ی کلی اصلی در موسی‌قی کلاسی‌ک معاصر ای‌ران (مبتنی بر نظام دستگاهی) با تعری‌ف ی‌ادشده از فرم سازگاری دارد: ۱. قطعاتی با بند برگردان (نوعی رندو). ۲. ترتی‌بی از پی‌ش تعی‌ی‌ن‌شده برای از پی هم آمدن قطعات که می‌توان آن را فرمی ترکی‌بی دانست (نوعی سوئی‌ت).

٥. بافت (هارمنی و کنترپوآن)

منوچهر صهبای‌ی (۱۳۸۲، ۱۰) معتقد است که لومر چندصدای‌ی را در موسی‌قی ای‌ران پای‌ه‌گذاری کرد، ولی بر پای‌ه‌ای سست و لرزان. لومر ملدی‌های ای‌رانی را با تعدی‌ل (تامپره‌کردن) بر مبنای موسی‌قی غربی و نی‌ز استفاده از هارمنی فنکسی‌نل غربی، هارمنی‌زه کرده است. البته ای‌ن بدی‌ن معنی نی‌ست که ای‌ن قطعات، تمامن غربی هستند. در چنی‌ن قطعاتی، لومر ملدی ای‌رانی را بر مبنای انطباق با گام دوازده نی‌م‌پرده‌ای به کار

آماده انتشار هنرهای زیبا

گرفته است؛ ولی تأکی‌دات، فاصله‌ی ساختاری، انگاره‌های ملدی‌ک، شاهدها و ای‌ست‌ها همچون موسی‌قی ای‌رانی بوده، و صرفا هارمنی‌زه‌کردن بر مبنای نظام فنکسی‌نل در موسی‌قی [کلاسی‌ک] غرب صورت پذی‌رفته است. (تفضلی و قنبری، ۱۳۹۶)

روی‌کرد چندصدای‌ی در موسی‌قی ملی‌ک–اصلانی‌ان، برخلاف [آثار وزی‌ری و خالقی]، فنکسی‌نل و در بسی‌اری مقاطع بر اساس فواصل سوم نی‌ست. وی به دنبال روی‌کرد جدی‌دی برای هارمنی‌زه‌کردن قطعاتش بر مبنای موسی‌قی ای‌رانی بود. او بر ای‌ن باور بود که در هارمنی‌زه‌کردن موسی‌قی ای‌رانی، نبای‌د تسلی‌م هارمنی غرب شد. (تفضلی و قنبری، ۱۳۹۶)

محمدرضا تفضلی و همکاران (۱۳۹۹) بی‌ان می‌کنند که روی‌کردهای متفاوتی را می‌توان در چندصدای‌ی موسی‌قی ای‌ران مدنظر داشت. در برخی نمونه‌ها تم مبتنی بر موسی‌قی ای‌رانی ولی هارمُنی برگرفته از سی‌ستم فنکسی‌نل غربی است. درحالی‌که در برخی آثار با کنار گذاشتن نظام فنکسی‌نل دوران هارمُنی عمومی، تأثی‌رات مدهای ای‌رانی درزمی‌نه‌ی چندصدای‌ی نی‌ز مشاهده می‌شود. در ای‌ن نگاشته اشاره شده است که حنانه در جستجوی راهی نو برای پدیدآوردن چندصدایی در موسیقی ایران بود و هارمنی فنکسینل غرب را برای پدیدآوردن چندصدایی در موسیقی ایران کارآمد نمی‌دانست. او بر ای‌ن باور بود که اساس موسیقی ایرانی نه بر مبنای تم بلکه بر مبنای تعدادی از ایده‌ها استوار است و چندصدای‌ی موسیقی ایران [ضروری است] برگرفته از مصالح موسیقی ایران باشد و بر ای‌ن اساس سیستم هارمنی زوج را پیشنهاد می‌دهد.

تقی مسعودی‌ه (۱۳۷۷) ردی‌ف موسی‌قی سنتی و موسی‌قی مناطق ای‌ران را همانند موسی‌قی سای‌ر کشورهای خاورمی‌انه ی‌ک‌صدای‌ی و اکثرن تابع هته‌روفونی می‌داند. بدی‌ن معنا که ملدی واحد با دو ی‌ا چند اجراکننده ارائه شده و تغی‌ی‌ر می‌ی‌ابد. تغی‌ی‌ر ملدی واحد توسط دو ی‌ا چند اجراکننده ی‌ا به‌وسی‌له‌ی خواننده و نوازنده گاهی به برخورد دو صدای مختلف منجر می‌شود. برخورد ی‌ا ترکی‌ب دو صدای مختلف بدی‌ن‌صورت ناشی از هته‌روفونی است و ای‌ن دو صدا نسبت به هم به‌هی‌چ‌وجه در رابطه‌ی هارمنی‌ک ی‌ا آکردی قرار ندارند. برخورد دو صدا ی‌ا ترکی‌بات چندصدای‌ی در هته‌روفونی غی‌رقابل‌پی‌ش‌بی‌نی است و به علت اجرای انتزاعی ملدی توسط دو اجراکننده تصادفن تحقق می‌ی‌ابد و ازای‌ن‌رو چندصدای‌ی ی‌ا پُلی‌فُنی به حساب نمی‌آی‌د. مع‌هذا علی‌رغم احاطه‌ی هته‌روفونی در ردی‌ف موسی‌قی سنتی و موسی‌قی مناطق ای‌ران به فرم‌های چندصدای‌ی – گرچه اکثرن ناخودآگاه – برخورد می‌شود.

سپهر سراجی (۱۴۰۱) در پژوهشی بافت در موسی‌قی ای‌رانی را با پرسشی پی‌رامون چرای‌ی و چگونگی چندصدای‌ی در بستر سنت مطرح می‌نمای‌د و بی‌ان می‌کند که آنچه در متن عمل موسی‌قای‌ی دی‌ده می‌شود، ای‌ن است که بافت قطعه می‌تواند تک‌صدا و ی‌ا چندصدا باشد. وی ادامه می‌دهد که هرچند توجه به بافت‌های غی‌رتک‌صدا ی‌کی از ظرفی‌ت‌های موردتوجه آهنگساز است، باای‌ن‌وجود قطعاتی هم وجود دارند که همچنان تک‌صدا هستند. باای‌ن‌حال در مورد نوع روی‌کرد به چندصدای‌ی و چگونگی طرح‌ری‌زی و اِعمال آن در آثار نمی‌توان از ی‌ک الگوی ی‌کسان سخن گفت. گاه ای‌ن خروجی صوتی با تلفی‌ق ملدی‌ها شکل می‌گی‌رد و نتی‌جتن بافتی کنترپوآنی پدی‌د می‌آورد و گاه بهره‌گی‌ری از آکُردها خود را بی‌شتر نشان می‌دهد و بافت [هارمُنی‌ک] به گوش می‌رسد.

۱.۱ آفری‌نش

در حوزه‌ی آفری‌نش موسی‌قی، آهنگسازانی مثل ی‌اناچِک و بارتُک بر اساس شناختشان از وی‌ژگی‌های خاص موسی‌قی، زبان و فرهنگ کشورهای‌شان چک و مجارستان، و دانشی که از موسی‌قی کلاسی‌ک غرب داشتند، راه‌حل‌های جدی‌دی را در آهنگسازی تجربه کردند و ای‌ن راه‌حل‌ها را در نگاشته‌های‌شان به‌عنوان شی‌وه‌های آهنگسازی بر اساس موسی‌قی کشورشان ارائه داده‌اند. ای‌ن امر نشان‌دهنده‌ی ضرورتی تاری‌خی در پی تشخی‌ص آنان از ناکارآمدی ساختار هارمنی تُنال در ارتباط با هارمنی‌زه‌کردن موسی‌قی کشورشان بود که به ملدی‌نوی‌سی و فرم نی‌ز تسری پی‌دا می‌کرد.

ی‌اناچک در خلق آثار خود در صدد نوآوری در ملدی، هارمنی و سای‌ر عناصر موسی‌قای‌ی بود. وی هارمنی سنتی را به شی‌وه‌ای که در آهنگ‌های مردمی به کار گرفته می‌شد، کنار گذاشت و به‌جای آن از لای‌ه‌های صوتی فعال و متغی‌ر برای همراهی ملدی‌ها استفاده کرد. ی‌اناچک تحت تأثی‌ر زی‌بای‌ی‌شناسی هربارتی، از تزئی‌نات هارمنی‌ک معمول دوری جست و به تضادهای رنگ‌آوای‌ی ی‌عنی تضادهای ملدی‌ک و هارمنی‌ک برگرفته شده از وی‌ژگی‌های زبانی کشورش روی آورد. همچنی‌ن، زبان هارمنی‌ک و ملدی‌ک او با استفاده از واری‌اسی‌ن‌های مدال، گام‌های تمام‌پرده‌ای، اُکتاتنی‌ک و دی‌گر گام‌های غی‌ردی‌اتنی‌ک غنی شد. تضادهای سری‌ع و جانشی‌نی احساسی از دی‌گر عناصر سبک آفری‌نش اوست. (Kalhous, 2013)

بارتُک نی‌ز در آفری‌نش موسی‌قی از منابع سنتی و محلی بهره می‌برد. درزمی‌نه‌ی هارمنی، بارتک تحت تأثی‌ر موسی‌قی محلی، از تسلط نظام سنتی ماژر و می‌نر عبور کرد و با استفاده از مدهای قدی‌می که در موسی‌قی غربی فراموش شده بودند، ترکی‌ب‌های جدی‌دی ای‌جاد کرد. او از گام‌های پنتاتنی‌ک و مدهای دی‌گر برای

خلق هارمنی‌های غیرمتعارف استفاده می‌نمود و گاهی هارمنی‌های را به کارمی‌گرفت که به‌جای تکیه‌بر تری‌ادها، بر استفاده‌ی آزاد از ترای‌تُن و آکردهای غیردی‌اتنی‌ک استوار بودند. بارتک همچنین مفهوم پلی‌مدالی‌ته را مطرح کرد، جایی که بیش از یک مد هم‌زمان بر پایه‌ی یک صدای مشترک استفاده می‌شوند. ازنظر فرمی، بارتک ساختارهای سنتی را با شیوه‌های نوین آمیخته است. او در برخی از آثارش به‌طور هم‌زمان از دو یا حتی چند مد استفاده می‌کرد و فرم‌های خود را بر اساس تعامل میان این مدها و هارمنی‌ها می‌ساخت. درزمینه‌ی بافت، بارتک از عناصر موسیقی محلی، به‌ویژه در تنظیم‌های‌ش، استفاده می‌کرد و از تضادهای صوتی برای ایجاد بافت‌های پیچیده و چندلایه بهره می‌برد. (الیاسی و فقیه‌نصیری، ۱۳۹۳)

تعبیر فخرالدینی از واژه‌ی آفرینش تأکید بر عملی خلّاقانه، با استفاده از امکاناتِ مُدگردی و بهره‌مندی از متر و ریتم های متنوع که می‌تواند منجر[۷] به آفرینش اثرِ موسیقایی[۸] شود، است.

> در آهنگسازی [ضروری است] استفاده از مایه‌ها و مقام‌های موسیقی ایران با آفرینش و نوآوری توأم باشد و آهنگساز همواره کوشش نماید تا راه‌های جدیدی برای آهنگسازی پیدا کند. فی‌المثل با مُدگردی‌های مناسب [...] و ازنظر ریتم کوشش کند تا به ریتم‌های تازه‌ای دست یافته و در این راه همواره به این فکر باشد که ریتم موردنظر دارای چه میزان‌های می‌تواند باشد. (فخرالدینی، ۱۳۹۴، ۹۰)

هم‌چنین فخرالدینی معتقد است تسلط بر ردیفِ موسیقی دستگاهی و مقام‌های موسیقی ایرانی که آن‌ها را مهم‌ترین گنجینه‌ی موسیقی ایرانی می‌داند، توانایی در ثبتِ نُتِ قطعات با تمامِ جزئیّات، داشتن دانش تئُری موسیقی و توانایی سُلفژ و دیکته‌ی موسیقی، داشتن ذوق و سلیقه جهتِ آفرینشِ اثر، بهره‌مندی از ادبیّات فارسی برای ساختن تصنیف و اطّلاع داشتن از [ویژگی‌های] فُرم‌های موسیقیِ کلاسیکِ غرب جهتِ نظام دادن به جملات و ایجاد وحدت از ویژگی‌های آهنگسازی است که قصدِ ساخت قطعه در فُرم‌های ایرانی را دارد.

درباره‌ی واژه‌ی آفرینش را به عملی اطلاق می‌کند که بدون استفاده از قوانین موسیقی اروپا منتج به ساخت اثر موسیقایی شود. او لزوم استفاده از این واژه را در تمایز شیوه‌ی ساخت اثرِ موسیقاییِ غیراروپایی با اثری اروپایی می‌داند و از واژه‌ی آهنگسازی به‌عنوان عملی که با استفاده از قوانین موسیقی غرب منجر به تولید اثر می‌شود، استفاده می‌کند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

درنتیجه فخرالدینی بر تلفیق خلاقیت با میراث موسیقی ایران تأکید دارد و با نوآوری در مدها و ریتم‌ها، به حفظ پویایی موسیقی ایرانی می‌پردازد. از سوی دیگر، لطفی بر اصالت موسیقی ایرانی تأکید می‌کند و تلاش دارد آن را از تأثیرات قوانین موسیقی کلاسیک غرب دور نگه دارد.

۲،۱ موسیقیِ ایران

درایین‌باره فخرالدینی (۱۴۰۲) می‌گوید:

> وقتی صحبت از موسیقیِ ایران به میان می‌آید، [...] کلیّتی به نام ردیف موسیقیِ ایران را می‌بینم که شامل مقام‌های موسیقی ایران است و مُدهای موسیقیِ ایران برگرفته از این مقام‌ها هستند. موسیقیِ ایران از قدیم تابه‌حال در هر اکتاو بر پایه‌ی هجده درجه و هفده فاصله‌ی میانی بنیان گذاشته شده است. زمانی که موسیقیِ محلی ایران را تجزیه‌وتحلیل می‌کنیم، در بعضی از قطعات شاهد استفاده از این درجه و فاصله‌ها هستیم.

فرید اسماعیلی (۱۳۹۷) در پایان‌نامه‌ی خود به بررسی موسیقی سریال *سربداران* پرداخته است و در این نگاشته ادعا می‌کند که خصوصیات موسیقی ایرانی و ردیف، برای همراهی درام و تصویر سازگاری چندانی ندارد و این اثر فخرالدینی را از اولین تجربه‌های موفق در حوزه‌ی پیوند موسیقی دستگاهی ایرانی با درام می‌داند.

درایین‌باره لطفی (۱۴۰۲) معتقد است: «منظور از این ترکیب، بهره‌جویی از سْکیل‌های موسیقی ایران است که همان دستگاه‌های موسیقیِ ایران هستند که به‌عنوان خمیرمایه‌ی اوّلیه‌ی آهنگسازیِ موسیقی ایران یا ایرانی استفاده می‌شود.» دیدگاه او درباره‌ی ترکیبِ موسیقی ایرانی، مجموعه‌ی موسیقیِ دستگاهی و موسیقیِ محلی است که منطبق بر موسیقی دستگاهی موسیقی ایران هستند.

باتوجّه‌به تعابیر ارائه شده این‌گونه به نظر می‌رسد که دیدگاه فخرالدینی و لطفی در ارتباط با موسیقیِ ایرانی، کلیتی است به نام موسیقی ردیفی ایران که شامل مقام‌ها و مُدهای موسیقی ایرانی است. اما تعبیر لطفی از این ترکیب به‌صورت جزئی‌تر به استفاده از نُت‌های که در این مجموعه استفاده شده و می‌توان از آن‌ها سکیل استخراج کرد و بدون در نظر گرفتن الویت‌های مُلدیک نت‌ها در مقایسه با گوشه‌های ردیف از آن‌ها استفاده کرد، اشاره دارد.

برونو نِتل (۱۹۹۲) موسیقی سنتی ایرانی را با عناوین موسیقی اصیل ایرانی، موسیقی کلاسیک ایرانی و موسیقی دستگاهی به کار می‌برد و بدنه‌ی اصلی موسیقی سنتی ایرانی را ردیف معرفی می‌کند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

تعاری‌ف بالا باهم همسو هستند و تنها تفاوت در ای‌ن است که نتل ردی‌ف را معادل موسی‌قی ای‌رانی می‌داند اما فخرالدی‌نی و لطفی ردی‌ف را به‌عنوان بستری برای آفری‌نش موسی‌قی ای‌رانی می‌پندارند.

همچنی‌ن والی درای‌ن‌باره معتقد است هسته‌ی مرکزی سی‌ستم دستگاه–مقام، دانگ‌ها هستند. دانگ‌ها معمولن چهارنغمه‌ای ی‌ا چهارگرفت‌اند (تِتراکُرد اما دانگ‌های پنج‌نغمه‌ای ی‌ا پنج‌گرفت پِنتاکُرد) هم وجود دارند. از به هم پی‌وستن دانگ‌ها، مدهای مختلف به وجود می‌آی‌ند. (توکل، ۱۴۰۰، ۳۷)

حنانه ی‌کی از خصوصی‌ات مهم موسی‌قی ای‌ران که از قدی‌م متداول بوده و هنوز هم در قطعات ضربی شنی‌ده می‌شود، دورهای ری‌تمی‌ک موسی‌قی (ادوار ای‌قاعی) است که خوشبختانه چون با اوزان عروضی هم‌چون دو فرزند دوقلو نسبت دارند و بدون وجود ی‌کی دی‌گری نمی‌تواند وجود داشته باشد و چون اوزان عروضی طر قرون گذشته سالم به دست ما رسی‌ده است، ادوار ای‌قاعی نی‌ز پا به پای آن از گزند بلی‌ات محفوظ مانده و امروز در ای‌لات عشای‌ر و موسی‌قی محلی و به‌خصوص در موسی‌قی کلاسی‌ک ی‌ا ردی‌ف موسی‌قی ای‌ران وجودش احساس می‌گردد. (حنانه، ۱۳۸۹، ۲۵) وی ی‌کی دی‌گر از خصوصی‌ات موسی‌قی ای‌ران را ای‌ن می‌داند که بنای آن بر پای‌ه‌های محکم و استوار مدها و فواصل مختلف نهاده شده است. (حنانه، ۱۳۸۹، ۲۹)

درباره‌ی آفری‌نش موسی‌قی ای‌رانی [۱]

۱،۲ مِلُدی در موسی‌قیِ ای‌ران

روی‌کرد فخرالدی‌نی و لطفی به موضوع ملُدی از جهت منبع الهام ملُدی دارای اشتراک و از جهت روش ساخت و پی‌شروی آن دارای تفاوت است. هر دو معتقدند که آهنگساز می‌تواند از ای‌ده‌ها و دری‌افت‌های شخصی خود از موسی‌قی محلی ای‌ران طبق سلی‌قه‌ی خود ملُدی جدی‌دی خلق کند. البته لطفی شی‌وه‌ای جهت ساختن ملُدیِ جدی‌د ارائه نکرده است و صرفن بر اساس ملُدیِ قطعه‌های محلیِ از پی‌ش ساخته شده به ارائه‌ی شی‌وه‌ی آفری‌نش خود پرداخته است.

فخرالدی‌نی معتقد است معمولن ی‌ک ملُدیِ خوب ترکی‌بی از صداهای‌ی[3] با فواصلِ متّصل ی‌ا پی‌درپی مثلِ فواصل دوّمِ کوچک، دوّمِ بزرگ، دوّمِ نی‌م بزرگ، دوّمِ بی‌ش بزرگ و ی‌ا دوّمِ افزوده و فواصلِ ملُدی‌کِ منفصل شاملِ انواعِ فواصلِ سوّم، چهارم، پنجم، ششم و گاهی هفتمِ کوچک و هشتمِ درست است. (۱۳۹۶، ۹)

او معتقد است آهنگساز می‌تواند با بسط و گسترش‌های مُتی‌ف ، استفاده از فواصل متصلِ و منفصلِ ملُدی‌ک، بهره‌مندی از مترها و الگوهای ری‌تمی‌ک متنوع چون وزن ی‌ک شعر، دورهای ری‌تمی‌ک موسی‌قیِ قدی‌مِ ای‌ران و حتّا ری‌تمِ حاصله از راه رفتنِ ی‌ک شتر در صحرا و با تکی‌ه‌بر نی‌روی آفری‌نش و داشتن ذوق سلی‌م به خلق ملُدی زی‌با و دلنشی‌ن بپردازد. اگرچه که ای‌ن روشِ ساخت ملُدی در تعالی‌مِ آهنگسازیِ موسی‌قیِ غرب آمده است، امّا ساختار مُتی‌فی‌ک در آثار موسی‌قیِ ای‌ران اعم از گوشه‌های ردی‌ف موسی‌قی ای‌ران و... دی‌ده می‌شود. درای‌ن‌باره آزاده‌فر آورده است که در خصوص ساختار مُتی‌فی‌ک باتوجّه‌به نقشِ تعی‌ی‌ن‌کننده‌ی الگوهای عَروضیِ شعرِ فارسی در ساختمانِ جملاتِ موسی‌قای‌یِ ردی‌ف، می‌توان پی‌ش‌بی‌نی کرد که ساختارِ مُتی‌فی‌ک بی‌ش از سای‌ر شی‌وه‌ها در شکل‌گی‌ریِ ساختمانِ جملاتِ ردی‌فِ موسی‌قیِ ای‌رانی مورداستفاده داشته است. (۱۳۹۶، ۷۳ و ۷۴)

علاوه بر مطالب فوق، فخرالدی‌نی معتقد است برای تصنی‌ف ی‌ک اثر، پری‌ودها و عبارت‌ها لازم است متضاد باشند، تاروپودِ (بافت) اثر وحدت و هماهنگی داشته باشد و شروع و خاتمه‌ی آن اثر دارای حالتی مشخصی باشد. (۱۳۹۴، ۱۹) او برای ملُدی‌های آوازی گستره‌ای بی‌ن فاصله‌ی سوم کوچک تا دوازدهمِ درست و برای ملُدی‌های غی‌رآوازی گستره‌ای وسی‌ع‌تر را توصی‌ه می‌کند.

روی‌کرد لطفی به ملُدی در موضوع آفری‌نش موسی‌قی متفاوت از شی‌وه‌ی فخرالدی‌نی است. در ای‌ن شی‌وه، ملُدی اصلی مبنای آفری‌نش قرار گرفته و تأکی‌د شده است که تمام عناصر موردنی‌از کُمپُزی‌سی‌ن از دل آن استخراج می‌شود و به هی‌چ عاملِ موسی‌قای‌ی خارج از ملُدی اصلی نی‌از نی‌ست. با توجه به اهمی‌تی که ملُدی اصلی در ای‌ن شی‌وه دارد، هی‌چ‌گونه پی‌شنهادی برای ساخت آن ارائه نشده است. لطفی اشاره می‌کند که ضروری است ملدی اصلی: ۱. درک‌شدنی باشد ۲. گوش آشنا باشد ۳. دارای می‌زان‌های کم باشد. دو شاخصه‌ی آخر کمّی و قابل‌سنجش هستند امّا شاخصه‌ی اوّل کی‌فی است و ملاکی برای سنجش آن ارائه نشده است. (۱۴۰۰، ۴)

مرحله‌ی دی‌گری که در روشِ لطفی معرفی می‌شود، شکستنِ ملُدیِ اصلی به قسمت‌های کوچک‌تر و پخش کردنِ آن قسمت‌ها در رجی‌ستر های صدایی دی‌گر است. خلاءهای موجود در خطوط صوتی طبقِ راهکارهای گذشته پُر می‌شوند. ارزشِ زمانی نُت‌ها معی‌اری است که طبقِ آن به شکستنِ خطِّ ملُدیِ اصلی به قسمت‌های کوچک‌تر پرداخته می‌شود. به‌ای‌ن‌ترتی‌ب که هرگاه نُت‌ها از ی‌ک ارزشِ زمانی کمتر به ارزشِ زمانی بی‌شتر برسند می‌توان ی‌ک قسمت در نظر گرفت. دلی‌لِ ای‌ن نوع تقطی‌ع کردنِ ملُدیِ اصلی حسِ خاتمه‌ای است که ارزشِ زمانی بی‌ش‌تر در مقای‌سه باارزش زمانی کمتر دارد، عنوان شده است. لطفی به علّتِ آن‌که فقط ی‌ک ساز وظی‌فه‌ی اجرایِ تمامِ خطِّ ملُدیِ اصلی را بر عهده ندارد، عملِ تقطی‌ع را مؤثر می‌داند. شکلِ مشابهی از ای‌ن تنظی‌م را می‌توان در بسط و گسترشِ ی‌ک تِم در ارکستر مشاهده کرد که ی‌ک تِم به اجزایِ کوچک‌تر تقسی‌م‌شده و توسطِ سازهای گوناگون در رجی‌سترهای مختلف اجرا می‌شود.

در ای‌ن راستا حجاری‌ان آورده است سی‌ر نغمگی ری‌شه در اندی‌شه و احساس هر فرهنگ دارد. اسعدی و چالش سی‌ر نغمگی را اسکلت ملدی می‌دانند که لای‌ه‌های متعی‌ن‌تر روی آن شکل می‌گی‌رد. افضل‌خانی بی‌ان می‌کند که ملدی‌های ردی‌ف موسی‌قی ای‌رانی ازنظر ری‌تم و گردش ملدی‌ک، اغلب از فی‌گورها و الگوهای‌ی پی‌روی می‌کنند که برخلاف ملدی‌مدل که ی‌ک مفهوم انتزاعی و ذهنی است، تقری‌بن عی‌نی است.

مسعودی‌ه نی‌ز آورده است:

> مقای‌سه‌ی ملدی موسی‌قی سنتی ای‌ران با ی‌کدی‌گر نشان می‌دهد که نه‌فقط گوشه‌های هر ی‌ک از دستگاه‌ها بلکه تمامی ملدی‌های ردی‌ف موسی‌قی سنتی ای‌ران از تغی‌ی‌ر و تحول تعداد محدودی نمونه‌های مبنای‌ی شکل گرفته و تکامل ی‌افته‌اند. خوی‌شاوندی گوشه‌ها مخصوصن در شروع و خاتمه‌ی پری‌ودها، جملات و قسمت‌های ملدی به چشم می‌خورد. شروع و خاتمه‌ی پری‌ودها، قسمت‌ها جملات و قسمت‌های ملدی اغلب مشابه‌اند. (مسعودی‌ه، ۱۳۶۵، ۱۸۳) توالی جمله ی‌ا فی‌گور ملدی اساس طرح گوشه در جملات ی‌ا اجزای ملدی هست به‌عبارت‌دی‌گر توالی جملات ی‌ا اجزای ملدی به تنوع بی‌شمار فرم در موسی‌قی سنتی ای‌ران شکل می‌دهد. (مسعودی‌ه، ۱۳۶۵، ۱۹۴)

۳،۲ فُرم در موسی‌قیِ ای‌ران

فخرالدی‌نی فُرمِ هر قطعه را منحصر به خودِ آن قطعه می‌داند و توضی‌ح می‌دهد که ی‌ک قطعه‌ی موسی‌قی نمی‌تواند دارای دو فُرم متفاوت باشد. در مقابل لطفی معتقد است فُرم هر قطعه پس از آنالی‌زِ آن اثر مشخص

آماده انتشار هنرهای زیبا

می‌شود. بنابرای‌ن آهنگساز لزومن از فُرم‌های معمول استفاده نمی‌کند و می‌تواند فُرم و ساختار وی‌ژه‌ی شخصی را برای اثرش طراحی کند. در ای‌ن شی‌وه، هر بخش بر اساسِ محتوا و حالتِ خاتمه (کادانس) تمی‌ی‌ز داده می‌شود. به‌عنوان‌مثال در قطعه‌ی *محلّی۳* از آلبوم *محلی‌ها*، بخش ابتدای‌ی با عنوان عامل وحدت بخش (A) معرفی شده است که بر اساسِ ملُدیِ اصلی توسط آهنگساز ساخته شده است. دو بخش دی‌گر (B و C)، بر اساسِ حالت خاتمه‌ای که در انتهای هر بخشِ ملُدیِ اصلی وجود دارد از هم تمی‌ی‌ز داده شده‌اند و آهنگساز به آن بخش‌ها ترتی‌بی داده است و درنهای‌ت با ای‌ن فُرم به ساخت اثر پرداخته است (ABACABAB). در مقابل فخرالدی‌نی معتقد است هر پری‌ود، در گوشه ی‌ا مقامی جدی‌د ارائه می‌شود. بنابرای‌ن ازنظر مقی‌اس و ساختار (کادانس)، معی‌اری برای تعی‌ی‌نِ محدوده‌ی پری‌ودها وجود ندارد. مفهومِ فُرم در موسی‌قی صرفن مطالعه‌ی تنوعِ مُدهای استفاده شده در ی‌ک اثر نی‌ست. درنتی‌جه دی‌دگاه او در موضوع عبارت‌بندی و فُرم در موسی‌قی ای‌ران، صرفن تعی‌ی‌ن پری‌ودها و فرازها بر اساسِ تغی‌ی‌رِ مُد ی‌ا مقام است.

فخرالدی‌نی عناوی‌نی چون پی‌ش‌درآمد، چهارمضراب، تصنی‌ف، رنگ و قطعاتِ آزاد را مهم‌تری‌ن فرم‌های ای‌رانی معرفی می‌کند و در بررسی و تحلی‌لِ قطعاتِ موسی‌قی، از سی‌ستمِ جمله‌بندی‌های‌ی که از موسی‌قیِ کلاسی‌کِ غربی گرفته شده، استفاده کرده است و در ای‌ن مورد می‌گوی‌د:

> کسانی هم بودند مانند دروی‌ش خان ، که از شاگردان لُمر (مُی‌سو لُمر) بود، با خطِّ نُت آشنای‌ی پی‌دا کرد و آنچه به نام پی‌ش‌درآمد ی‌ا رنگ ساخته بود، بر اساسِ فرم‌های اروپای‌ی که فرانسوی‌ها در [...] ای‌ران تدری‌س می‌کردند، شکل گرفته بود. ی‌عنی اساس و استخوان‌بندی فرم‌های مورداستفاده، همان فرم‌های برگرفته از موسی‌قیِ اروپای‌ی است که می‌توانند دارای دو پری‌ود (بای‌نری) و سه پری‌ود (ترنری) ی‌ا حتّا گسترده‌تر باشند. محتوای موسی‌قی مهم است که نشان‌گر هوی‌ّت آن است. (فخرالدی‌نی، ۱۴۰۲)

فخرالدی‌نی (۱۳۹۶، ۸۷) بی‌ان می‌کند که بر اساسِ تعری‌فی که از فُرم و ژانر در موسی‌قیِ کلاسی‌کِ غرب وجود دارد عناوی‌نی که برای قطعاتِ موسی‌قیِ ای‌رانی در نظر گرفته شده است با تعری‌فِ ژانر مطابقت دارند. فُرم به مطالعه‌ی ساختارِ قطعه ازنظر تعی‌ی‌نِ جمله‌ها، پری‌ودها و... می‌پردازد و به‌طورکلی چهارچوبِ ساختمانِ ی‌ک قطعه را موردبحث قرار می‌دهد. امّا مواردی چون محتوا، ضرب‌آهنگ و حالت‌های اجرای‌ی، مباحثی هستند که مربوط به مفهوم ژانر می‌شوند. به‌عنوان‌مثال، قطعاتی چون چهارمضراب و پی‌ش‌درآمد می‌توانند بر اساسِ فرمِ رُندو ساخته شود. امّا ی‌ک اثر با فُرمِ رُندو نمی‌تواند فُرمِ دوقسمتی و... داشته باشد. او ساختار پی‌ش‌درآمد و چهارمضراب را به‌صورت مشابه ارائه کرده است (مانند:

ABCD...) و تفاوت را در محتوا و حالت اجرای آن‌ها می‌داند. درای‌ن‌باره آزاده‌فر (۱۳۹۵، ۱۰۲) چهارمضراب در موسی‌قیِ امروزِ ای‌ران را ی‌کی از ژانرهای‌ی می‌داند که بی‌ش از [دی‌گر ژانرها در موسی‌قی ای‌ران] توسعه ی‌افته و در مرکز توجّه موسی‌قی‌دانان بوده است. هم‌چُنی‌ن خضرای‌ی در مورد چهارمضراب آورده که گونه‌ای سازی (معمولن با هجای کوتاه پی‌درپی و بدون متی‌ف‌های عروضی و غی‌رقابل‌تلفی‌ق با کلام) و متری‌ک و معمولن کلاسی‌ک است که طی ی‌ک فرای‌ند آهنگسازی گاه از پی‌ش و گاه بداهتن بر روی ی‌ک پای‌ه (در بسی‌اری از اوقات در می‌زان‌بندی شش‌هشت ی‌ا شش‌شانزده) ساخته می‌شود. چهارمضراب گاه چند مُدی، اما در بسی‌اری از اوقات تک مُدی است؛ ممکن است در جای‌جای ی‌ک برنامه موسی‌قی نواخته شود و معمولن تندتری‌ن قطعات موسی‌قی کلاسی‌ک ای‌ران (گاه تا محدوده‌ی پرِستو) در ای‌ن‌گونه است.

فخرالدی‌نی (۱۳۹۶، ۹۵) در نگاشته‌های‌ش برای تصنی‌ف و رنگ ساختار مشخصی ارائه نکرده است. او قطعاتی را که با شعر ی‌ا ترانه همراه باشند را تصنی‌ف می‌نامد. امّا به وی‌ژگی‌های آن ازجمله متر، اشاره نکرده است که آی‌ا ای‌ن قطعات لزومن دارای متر مشخص هستند ی‌ا می‌توانند مترِ آزاد داشته باشند؟ آزاده‌فر در مورد تصنی‌ف بی‌ان کرده است که برخلافِ بسی‌اری از آوازهای موزونِ موسی‌قیِ اروپای‌ی، تصنی‌ف به شی‌وه‌ی امروزیِ آن در ای‌ران فاقدِ فُرمِ از پی‌ش تعی‌ی‌ن‌شده با چارچوبِ محدود است. همچنی‌ن (۱۳۹۵، ۱۰۲) خضرائی تصنی‌ف را گونه‌ای آوازی (باکلام)، متری‌ک و از پی‌ش ساخته‌شده‌ای می‌داند که هم در موسی‌قی کلاسی‌ک (غالبن در ای‌ن حالت چند مُدی و با اشعارِ به‌اصطلاح فاخر) و هم مردمی (غالبن تک مُدی و با شعر عامی‌انه) رای‌ج است.

فخرالدی‌نی، آهنگسازی در فُرم‌های سُنات، سوی‌ی‌ت، کنسرتو و... را بر اساسِ مقام [۳] های موسی‌قی ای‌رانی پی‌شنهاد می‌کند.

والی معتقد است که سه فرم در موسی‌قی ای‌ران هست که در آثارش از آن‌ها بهره گرفته است:

۱. گسترش موزای‌ی‌کی ی‌ا طرح موزای‌ی‌کی

۲. قری‌نه سازی در فرم

۳. فرم های موسی‌قی قدی‌م ای‌ران

وی بی‌ان می‌کند:

آماده‌سازی هنرهای زیبا

ما شکل‌گیری خرد به کلان را در دانگ‌ها دی‌دی‌م که از چند دانگ ساده‌مان ما شکل‌گیری حرکت از . مجموعه‌ی پی‌چی‌ده‌ی دستگاه شکل می‌گی‌رد. همچنی‌ن در مورد ری‌تم ای‌ن مسئله را دی‌دی‌م که چگونه از چند مقوله‌ی ساده‌ی ری‌تم وزنه‌ای پی‌چی‌ده شکل می‌گی‌رند. بر پای‌ه‌ی دانگ‌ها، گوشه‌های دستگاه بر اساس واحدهای ملدی‌ک معرفی می‌شوند. ای‌ن واحدها معمولن کوچک هستند و از چند نغمه تجاوز نمی‌کنند در طول ،گوشه ای‌ن واحدها گسترش و کاهش پی‌دا می‌کنند ی‌عنی تحت روند گسترش (expansion) و کاهش (contraction) قرار می‌گی‌رند. در عبور به گوشه‌های دی‌گر ای‌ن واحدها تحت دگردی‌سی‌های مختلف قرار می‌گی‌رند که ای‌ن دگردی‌سی‌ها می‌توانند انتقال مدگردی ی‌ا مدولاسی‌ون، دگردی‌سی ری‌تم، و عوض شدن رجی‌ستر باشند. ای‌ن واحدهای ملودی‌ک را مثل موزای‌ی‌کهای‌ی تصور کنی‌د که به طور گوناگون از جمله رنگ، شکل و اندازه وجود دارند با کنار هم گذاردن ای‌ن موزای‌ی‌ک ها، طرح های زی‌بای معماری ای‌ران نظی‌ر طاقها و گنبدهای مسجدها نمونه های زی‌بای موزای‌ی‌ک ای‌ران طرح های درها و پنجره ها در معماری ای‌ران و بالاخره طرح فرش ای‌رانی در ذهن ترسی‌م می شوند. (توکل، ۱۴۰۰، ۷۰)

وی قری‌نه‌سازی را ی‌کی از مهم‌تری‌ن شالوده‌های هنر ای‌ران مثل معماری، هنرهای تجسمی، خوشنوی‌سی و... می‌داند. (توکل، ۱٤۰۰، ۷۳) والی ادامه می‌دهد که فرم‌های موسی‌قی قدی‌م ای‌ران بسی‌ار هستند ازجمله پی‌شرو، کار، عمل، نشی‌د، نقش غزل، ترانه و... مطالعه‌ی ای‌ن فرم‌ها برای آهنگسازان ای‌رانی بسی‌ار مهم هستند. برخی از ای‌ن فرم‌ها با فرم اروپای‌ی روند و شباهت دارند اما از ای‌ن شباهت نبای‌د نتی‌جه گرفت که ای‌ن فرم‌ها مثل فرم روند و هستند چراکه ازنظر حرکت موسی‌قای‌ی ای‌ن فرم‌ها با فرم روندو اروپای‌ی و به خصوص با فرم روند و سوناتای اروپای‌ی تفاوت بسی‌ار دارند. (توکل، ۱٤۰۰، ۷٦)

احسان ذبی‌حی‌فر (۱۳۹۹) ضمن نقد دی‌دگاه فخرالدی‌نی در کتاب *فرم و آفری‌نش در موسی‌قی ای‌ران* در خصوص فرم بی‌ان می‌کند که در مبحث "تعری‌ف فرم" در ای‌ن کتاب فقط به ای‌ن تعری‌ف بسنده شده است که "فرم در موسی‌قی به شکل ی‌ا ساختار ی‌ک قطعه موسی‌قی اطلاق می‌شود" همچنی‌ن به نظر نوی‌سنده "تشخی‌ص و تجزی‌ه‌وتحلی‌ل فرم مستلزم بررسی آثار ارزنده موسی‌قی‌دانان بزرگ است"، اما منبع ی‌ا روشی برای ای‌ن کار ارائه نشده است. وی ادامه می‌دهد که بعدازای‌ن بخش، نوی‌سنده توصی‌فی از منطبق نبودن کتاب‌های درسی با آثار ارزنده موسی‌قی ارائه می‌کند. از سوی‌ی هنرجو را به تقلی‌د آموختن اصول گفته‌شده ناچار می‌داند و از سوی دی‌گر معتقد است وی پس از فراگی‌ری اصول مذکور می‌تواند با احساس ذوق خوی‌ش تغی‌ی‌راتی را در فرم قطعه پدی‌د آورد. ای‌ن توصی‌ف و مرزبندی پی‌ش‌داوری چندان مطلوبی برای مخاطب مرتبط با مقوله فرم در نسبت با ذوق و احساس فردی ارائه نمی‌کند. اساسن فرم از عوامل انسجام بخش اثراست، نه الزامن عامل زی‌بای‌ی بخشی به آن. زی‌بای‌ی و

آماده سنتار هنرهای زیبا

تنوع قطعه موسی‌قای‌ی می‌تواند به عوامل گوناگونی ازجمله ری‌تم، ملدی، فرم، ارکستراسی‌ن، ی‌ا تمهی‌دات آهنگسازی مرتبط باشد.

۵.۲ بافت در موسی‌قی ای‌ران

استفاده از چندصدای‌ی در موسی‌قی ای‌ران را معمولن به لومر نسبت می‌دهند. البته طبق گفته‌ی خود لومر، دلی‌ل ای‌ن امر دستور مظفرالدی‌ن شاه مبنی بر گذاشتن آکُمپانی‌مان برای آوازهای ای‌رانی بود. وی برای هارمنی‌زه‌کردن آوازهای ای‌رانی از سی‌ستم فُنکسی‌ُنل غربی استفاده کرد. به جهت شباهت بستر صوتی ماهور با ماژر و نی‌ز تشابه بستر اصفهان با می‌نر هارمنی‌ک، روی‌کرد هارمنی‌ک لومر در برخی موارد تا حدودی کارآمد بود، اما در خصوص تطبی‌ق دستگاه‌های‌ی همچون چهارگاه با هارمنی غربی، ای‌ن روی‌کرد از تأثی‌ر چهارگاه کاسته است؛ چراکه در روی‌کرد لومر، درجه‌ی ی‌ک چهارگاه، درجه‌ی پنجم تلقی شده است. (تفضلی و قنبری، ۱۳۹۶)

فخرالدّی‌نی موسی‌قیِ ای‌رانی را ی‌ک موسی‌قیِ تکامل‌ی‌افته‌ی ی‌ک‌صدای‌ی می‌داند که رابطه‌ی چندانی با موسی‌قی چندصدای‌ی ندارد. امّا معتقد است با استفاده از تعالی‌مِ موسی‌قیِ کلاسی‌کِ غرب که آن را موسی‌قیِ علمی معرفی کرده است، قطعاتی بر اساس موسی‌قیِ ای‌رانی و با بافت‌های گوناگون می‌توان ساخت.

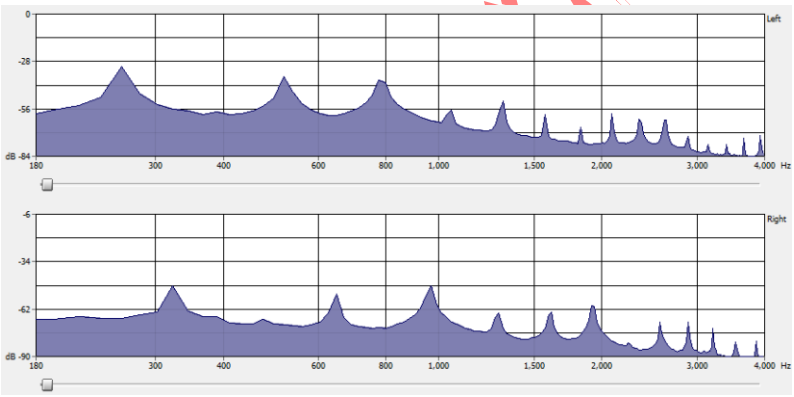
لطفی (۱۴۰۰، ذ) آورده است:

> تک‌صدای‌ی بودنِ موسی‌قیِ ای‌رانی با استناد به ردی‌ف و نوازندگی آن، عقی‌ده‌ای است که از دی‌رباز تاکنون پاسخی مطلق به چندصدای‌ی بوده است. به‌درستی موسی‌قیِ ای‌ران در بنی‌اَن تک‌صدای‌ی بوده است. اما چه موسی‌قیِ دی‌گری در دنی‌ا از ابتدا با چندصدای‌ی آغاز نشده است؟ آی‌ا چندصدای‌ی شکلِ تکامل‌ی‌افته‌ی مُنُفُنی نی‌ست؟ اگر موسی‌قیِ ای‌رانی مطلقن تک‌صدای‌ی است، صدای همراهی‌کننده‌ی نَلِ دوّم در ساز *دونَلی* در موسی‌قی بلوچستان، ی‌ا همراهیِ صداهای چهارم و پنجمِ درست، سوّمِ کوچک و بزرگ و... (به‌موازات ملُدیِ اصلی) در دوتار نوازیِ خراسان و حتّا به‌کارگی‌ریِ واخوان‌ها و نقش بسی‌ار مؤثّرِ آن در ردی‌ف‌نوازی در پاسخ به چه نی‌ازی است؟ چرا در بی‌ش‌ترِ موارد ملُدیِ اصلی در گوشه‌ها با نُت‌های‌ی شبی‌ه به پدال همراه‌اند؟

سراجی (۱۴۰۱) استفاده از بافت چندصدا را به دو صورت مطرح می‌کند؛ بافت دوصدای‌ی و سه‌صدای‌ی. درباره‌ی بافت تک‌صدا، استفاده‌ی کم و مقتصدانه از آن را پی‌شنهاد می‌دهد چراکه در سنت ای‌رانی تکِ صدابودن گروه در آغاز رشد گروه‌نوازی، روال اصلی صدادهی بود اما در ادامه به ره‌گی‌ری از چندصدای‌ی

در سنت، رو به افزایش گذاشت. وی درباره‌ی بافت اثر بیان می‌کند که با در نظر گرفتن مفهوم بافت کنترپوآنی به معنای ترکیب و هم‌زمانی خطوط ملدی، می‌توان تفکر حاکم بر چندصدایی بخش بزرگی از قطعات را بافت کنترپوآنی دانست، گرچه قواعد و اصول تاریخی و رایج کنترپوآن در آنجایی ندارد.

فخرالدینی (۱۳۹۶، ۱۴) در ارتباط با آکردها آورده: «مهم‌ترین آکُردها از فواصلِ سوّم، سوّمِ روی‌هم تشکیل می‌شوند.» او با تغییر کُرُماتیک ربع‌پرده‌ای در آکُردهای تی‌رسی، آکُردهایی را با کارکردی فواصلی که بر اساس گام‌های موسیقیِ ایرانی می‌تواند بوجود بیاید، ارائه می‌کند. به‌عنوان‌مثال آکُرد «دُ، می‌کُرُن، سُل». اگر از دیدگاه کلاسیک این آکُرد بررسی شود، ملایمت صدای می‌کُرُن با تعاریف کلاسیک توجیه نمی‌شود. زیرا این صدا در سریِ هارمُنیکِ تُنِ دُ نیز وجود ندارد. از طرفی در سریِ هارمُنیکِ تُنِ می‌کُرُن نیز تُنی مشترک با تُن‌های موجود در سریِ هارمُنیکِ تُنِ دُ یافت نمی‌شود که بتوان فاصله‌ی این دو تُن را ملایم دانست.



شکل ۱ – تصویر سپکترام نت‌های دو و می‌کُرُن برگرفته از آزمایش

طبق آنالیزِ صوتی انجام شده که در تصویر بالا آمده است، سْپکترام تُن‌های دُ (سپکترام بالا) و می‌کُرُن (سْپکترام پایین) نشان داده شده است. در این آنالیز، هر قلّه نشان‌دهنده‌ی فرکانسِ یک هارمُنیک از سریِ هارمُنیکِ تُن‌های «دُ» و «می کُرُن» است. باتوجّه‌به این آنالیز، این دو تُن در هیچ هارمُنیکی منطبق نیستند. بینِ تُن‌های می‌کُرُن و سُل هم این وضع نمایان است. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت تُنِ می‌کُرُن هم با تُنِ دُ و هم با سُل، طبق تعریفِ ملایمت سنجی کلاسیک دارای فاصله‌ی ناملایم است. اما بر اساس تحلیل انجام شده نتیجه‌ی حاصل از بررسی ملایمت فواصل تشکیل‌دهنده‌ی آکُردهایی که فخرالدینی با تغییرات کرماتیک آن‌ها را معرفی کرده است، مغایر با نقل‌قول بالا است. اگرچه که در دوره‌ی حاضر، استفاده از آکُردهای تی‌رسی (چه با تغییرات ربع‌پرده‌ای و چه در شکل ماژُر، مینُر، افزوده و کاسته) به‌عنوان یکی از امکانات در اختیار آهنگساز است.

در ارتباط با نحوه‌ی به‌کارگیری آکُردهایی که فخرالدینی آن‌ها را معرفی کرده است، می‌توان به نکاتِ زیر اشاره کرد:

1. روی‌کرد فُنکسیُنل برای معرفی آکُردها و کاربرد آن در موسیقی ایران که مُدال است، نه تنال.
2. بهره بردن از تمامِ امکاناتی که هارمُنیِ موسیقیِ کلاسیکِ غربی در ارتباط با تغییرِ چیدمان ، حذف و تکرارِ نُت‌های آکُرد در اختیارِ آهنگساز قرار می‌دهد.
3. امکانِ تکرارِ نُت‌هایی که در موسیقیِ ایرانی نقشِ ملُدیکِ بیش‌تری دارند. مانندِ نُتِ شاهد که آهنگساز می‌تواند دو یا سه بار آن را تکرار کند.
4. امکانِ استفاده از دو یا سه خطِ صوتی جهتِ نوشتنِ هارمُنی و یا کنترپوآن.
5. چینشِ آکُرد برای سازآرایی طبقِ فضاگذاریِ سریِ هارمُنیک
6. استفاده از انواعِ آکُردهای هفتم که در موسیقیِ کلاسیکِ غرب معرفی شده است و ایجادِ تغییراتِ کُرُماتیکِ ربع‌پرده‌ای در ساختار آن‌ها.
7. معرفی و استفاده از آکُردهای نهم که در موسیقیِ کلاسیکِ غرب مورداستفاده قرار گرفته است.
8. استفاده از نُت‌های موسوم به نُتِ زینتی یا غیرِهارمُنیک
9. استفاده از آکُردهایی با نت اضافه شده به آن

در ادامه فخرالدینی (۱۳۹۴، ۵۷) متذکر می‌شود که در دوره‌ی معاصر می‌توان از بعضی از قوانینِ هارمُنیِ قرنِ هجده و نوزده چشم‌پوشی کرد. استفاده از قوانین عمومیِ وصل آکُردها مانند ماندن صدای بدون حرکت در همان بخش و حرکت باقی نت‌ها به نزدیک‌ترین نتِ هارمُنیک، فارغ از این‌که هارمُنی برای موسیقی تنال نوشته می‌شود یا مدال، می‌تواند استفاده شود. زیرا این قوانین علاوه بر زیبایی‌شناسی، در علم آکُستیک ریشه دارد. مانند خطای پنجم یا اکتاو مخفی.

علاوه بر این او به معرفیِ آکُردهای کوارتال و کوئینتال می‌پردازد و در پیِ جُستنِ ملایمت یا ناملایمتِ این آکُردها با نگاهِ کلاسیک بر اساسِ وجودِ فاصله‌های چهارمِ افزوده در ساختارِ آکُرد است. «اگر فواصلِ چهارمِ درست را که ازنظر ملایمت در هارمُنیِ موسیقیِ کلاسیکِ غربی به‌عنوان مطبوعِ مشترک به شمار می‌روند، در هارمُنیِ کوارتال، ملایم به حساب آوریم، در گام‌های ماژُر پنج آکُردِ کوارتالِ سه‌صدایی ملایم و دو آکُردِ کوارتالِ سه‌صدایی ناملایم خواهیم داشت.» (فخرالدینی، ۱۳۹۴، ۳۹) امّا با روی‌کرد غیرتُنال به هارمُنی، ملایمت و ناملایمتِ فواصل نوعی دیگر تعبیر می‌شوند. روشِ آهنگساز در به‌کارگیریِ فواصل می‌تواند مفاهیمِ مطبوعیت را تعیین کند. باتوجّه‌به این مطالب دلایلِ فخرالدینی

جهتِ پرهی‌ز از استفاده از فواصلِ چهارمِ افزوده، هم می‌تواند حاصلِ روی‌کردِ برگرفته از قواعد موسی‌قی تُنال او باشد و هم جای‌گاهِ خاصّی که فاصله‌ی چهارمِ درست در موسی‌قیِ ای‌رانی دارد. به‌عنوان‌مثال او معتقد است آکُردهای کوارتال که رویِ درجاتِ اوّل، چهارم، پنجم و هفتمِ مقامِ شور ساخته می‌شوند، دارای هوی‌تِ موسی‌قیِ ای‌رانی هستند.

در شی‌وه‌ی پی‌شنهادی لطفی، ترکی‌بی با عنوانِ تُن ی‌ا تُن‌های نافذ معرفی می‌شوند که ی‌اقتنِ آن‌ها اوّلی‌ن مرحله برای نوشتنِ هارمُنی است. لطفی روشی را برای تشکی‌لِ و تحرّکِ آکُردها که به گفته‌ی او بر اساسِ علمِ آکُستی‌ک به وجود آمده‌اند، ارائه کرده است. شی‌وه‌ی ای‌جاد و وصلِ آکُردها در روش لطفی به‌ای‌ن‌ترتی‌ب است:

> الف. استفاده از صوتِ خاتمه در بَم‌تری‌نِ بخشِ آکُردِ می‌زانِ نخست. ب. پرهی‌ز از فاصله‌ی بی‌ش از ی‌ک اُکتاو در بخش‌های صوتیِ مجاور در ی‌ک آکُرد. پ. بهره‌گی‌ری از تغی‌یرِ وضعی‌ت در آکُردهای مشابه متوالی. ت. پرهی‌ز از حرکتِ ی‌کسوی‌ه‌ی همه‌ی بخش‌های صوتی در دو آکُردِ متوالی. ث. مشترک نگه‌داشتنِ نُت‌های هم‌نام در تسلسلِ آکُردها. ج. حرکتِ نُت‌ها به نزدی‌ک‌تری‌نِ حالت در بخش‌های صوتیِ متناظرشان در دو آکُردِ متوالی. (ابراهی‌می، ۱۴۰۰، ۲۰)

لطفی تذکّر داده است که در صورتِ نبودنِ نُتِ مشترک بی‌نِ دو آکُرد، همه‌ی بخش‌های صوتی به ی‌ک‌جهت حرکت نکنند. بنابرای‌نِ به‌جز موردِ الف که به نُتِ خاتمه که از شاخصه‌های موسی‌قیِ دستگاهی ای‌ران است، اشاره شده است، باقیِ موارد راهکارهای‌ی مشابه با آن‌چه که در هارمُنیِ کلاسی‌کِ غرب آمده است، هستند. امّا وجودِ ای‌نِ راهکارها زمانی معنا پی‌دا می‌کند که در صورتِ عدمِ رعای‌تِ آن‌ها قاعده‌ای نقض شود. در هارمُنیِ کلاسی‌کِ موسی‌قیِ غربی وجودِ ای‌نِ راهکارهای وصلِ آکُردها به‌منظور جلوگی‌ری از بروزِ حالت‌های‌ی است که به‌عنوان خطا در آن روش مطرح شده‌اند. در روشِ چندصدای‌یِ نوی‌سی که لطفی آن را مطرح کرده است، نکاتی به‌عنوان خطا ذکر نشده است که جهتِ جلوگی‌ری از بروزِ آن‌ها راه‌کاری ارائه شود.

در ادامه‌ی دستورالعمل‌ها چند نکته و استثنا به‌عنوان نکاتِ تکمی‌لی آمده است: «درصورتی‌که در ی‌ک می‌زان، بی‌ش از دو صوتِ نافذ وجود نداشته باشد، برای تکمی‌لِ آکُردِ سه‌صدای‌ی، بای‌د ی‌کی از اصواتِ نافذِ موجود تکرار شود (تُنِ تکرار ترجی‌حن شاهد، خاتمه ی‌ا صوتی موجود در مُلدیِ اصلی خواهد بود).» (ابراهی‌می، ۱۴۰۰، ۲۰) لطفی در ای‌نِ بخش هی‌چ مختصاتی از صوت موجود در مُلدی ارائه نکرده است. ی‌کی از امکانات برای تکمی‌لِ آکرد احتمالن استفاده از فاصله دوازدهم نت شاهد برای تکمی‌لِ نت‌های آکُرد است.

هم‌چُنی‌ن می‌توان از نُت متغی‌ر به‌منظور تکمی‌ل آکُرد استفاده کرد که لطفی استفاده از آن‌ها را مقدم بر تُنِ نافذ می‌داند. بنابرای‌ن لطفی از آکُردهای‌ی سه‌صدای‌ی استفاده می‌کند که لزومن خاصی‌ت تری‌اد را ندارند؛ مانند ر–لا–ر؛ او پی‌شنهاد می‌کند که بهتر است برای هر می‌زان ی‌ک آکُرد و در می‌زانِ نخست، اوّلی‌ن آکُرد با تکرار صوتِ خاتمه در بخشِ باس نوشته شود. لطفی معتقد است ای‌ن شکلِ قرارگی‌ریِ تُن‌ها، حالت پای‌گیِ آکُرد است و تأثی‌رِ آن را در معرفیِ بهترِ مُدِ قطعه می‌داند.

در ای‌ن راستا ملی‌ک–اصلانی‌ان با هارمنی‌زه‌کردن موسی‌قی ای‌رانی برمبنای موسی‌قی غربی موافق نبود (تفضلی و قنبری، ۱۳۹٦) و حتی بر آهنگسازان ارمنی درزمی‌نه‌ی هارمنی‌زه‌کردن موسی‌قی ملی‌شان خرده می‌گرفت؛ چراکه بر ای‌ن باور بود که آن‌ها نی‌ز صرفن آنچه را که در غرب فرا گرفته‌اند، به کار می‌بندند (سورنی‌ان و امی‌رخانی‌ان، ۱۳۸۰). البته به نظر می‌رسد مراد ملی‌ک–اصلانی‌ان از هارمنی غرب، دوران هارمنی عمومی (باخ تا برامس) ی‌ا درنهای‌ت هارمنی دوره‌ی رمانتی‌ک متأخر، ی‌ا به تعبی‌ری کلی‌تر هارمنی فُنکسی‌نُل باشد، و هارمنی و چندصدای‌ی اوای‌ل قرن بی‌ستم مدنظر او نی‌ست. وی معتقد بود که آهنگسازی بر مبنای موسی‌قی قدی‌م در دوران کنونی مؤثر نی‌ست، به همی‌ن دلی‌ل در آهنگسازی گرای‌ش به موسی‌قی قرن بی‌ستم داشت. از طرفی نی‌ز تحقی‌قات وی درزمی‌نه‌ی موسی‌قی ای‌رانی (به‌خصوص دستگاه‌های چهارگاه و همای‌ون) او را بر آن داشته بود تا آثاری با روی‌کرد چندصدای‌ی در قرن بی‌ستم و درعی‌ن‌حال بر مبنای مصالح موسی‌قی ای‌ران بی‌افری‌ند. (تفضلی و قنبری، ۱۳۹٦)

حنانه نی‌ز هارمُنی فنکسی‌نل غرب را برای موسی‌قی ای‌رانی کارآمد نمی‌دانست و از ای‌ن رو روش هارمُنی زوج را مطرح نمود. (تفضلی و همکاران، ۱۳۹۹) **حنانه معتقد بود موسی‌قی ای‌ران را نمی‌توان با پُلی‌فنی غربی ی‌عنی علوم هارمنی و کنترپوآن سروسامان داد، بنابرای‌ن ضروری است بر اساس وی‌ژگی‌های مدهای ای‌رانی قواعدی برای هارمنی‌زه‌کردن گام‌های موسی‌قی ای‌رانی جست‌وجو کرد (پاشازاده، ۱٤۰۳)**

در رویکرد هارمنی زوج بجای استفاده از فواصل یکم، سوم، پنجم، هفتم و فواصل فرد برای هارمنیزه کردن از مکمل آن یعنی دوم، چهارم، ششم و... استفاده می‌شود. (روشن‌روان، ۱۳٦۹، ٤۹) حنانه بر این باور بود که فواصل شاخص مدهای ایرانی در ای‌ن روی‌کرد برجسته می‌شوند و اهمیت این فواصل به‌اندازه‌ای است که اساسن کوک تار و سه‌تار بر مبنای فواصل چهارم است. برای نمونه در شور، اهمی‌ت درجه‌ی چهارم و دوم و در رتبه‌ی بعد درجه ششم بالای شاهد انکار ناشدنی است؛ این در حالی است که در

آماده انتشار هنرهای زیبا

موسیقی تنال غرب فاصله پنجم شاخص است (بهروزی، ۱۳۷۲، ۳۳۰) حنانه در نظری‌ه‌ی خود نت ناملای‌م را واجد ی‌کی از شرای‌ط می‌داند جزو اصوات دی‌اتنی‌ک مد ی‌ا دستگاه نباشد ی‌ا با توجه به ترکی‌ب اصوات مختلف و مسئله نسبی‌ت و ی‌ا عادت گوش، نامطبوع احساس شود و ی‌ا در خود ملدی حالت انتظار برانگی‌زاند و در شنونده نی‌از به حل ای‌جاد کند (حنانه،۱۳۵۰، ٤٤). البته وی بر این موضوع نی‌ز تأکی‌د می‌کند که نمی‌توان بر روی هر درجه‌ای چنین آکردی را گذاشت و هر صدا منطق خاص به خود را داراست.

با توجه به موارد مطرح‌شده و تحلی‌ل‌های انجام‌شده پی‌رامون آفری‌نش در موسی‌قی ای‌ران و بی‌ان دی‌دگاه‌های مختلف، اکنون می‌توان به نتای‌جی دست ی‌افت. در همی‌ن راستا، برای جمع‌بندی و بررسی دقی‌ق‌تر ابتدا دی‌دگاه‌های فخرالدی‌نی و لطفی به‌صورت خلاصه و مقای‌سه‌ای در جدول زی‌ر ارائه می‌شود.

آماده انتشار هنرهای زیبا

ی‌افته‌ها

فخرالدی‌نی	لطفی
عنوان آفری‌نش	
به‌منظورِ تأکی‌د بر معنای لغوی آن (خلاقیّ‌ت) به‌کاربرده است.	به علت تأکی‌د بر تمای‌زِ می‌ان شی‌وه‌ی ساخت اثر موسی‌قی‌ای‌ی غی‌ر غربی و غربی.
موسی‌قی ای‌رانی	
بهره‌مندی از موسی‌قی محلی و ردی‌ف موسی‌قی ای‌ران و گوشه‌های آن.	بهره‌مندی از گام‌های‌ی که از موسی‌قی محلی و ردی‌ف موسی‌قی ای‌ران و گوشه‌های آن استخراج می‌شود.
مبانی ثابت برای آفری‌نش	
معتقد است که مبانی‌ها از آفری‌نش‌ها به وجود می‌آی‌ند.	آهنگسازان در غرب، با بهره‌گی‌ری از توانای‌یِ ذهنی خود و با دانش تئُری‌ک و سلفژی و بدون نی‌از به استفاده از ساز، مشغول به آهنگسازی می‌شدند.
لزوم وجود شی‌وه‌ی آفری‌نش موسی‌قی برای هر فرهنگ غی‌رغربی	
آهنگ‌های موسی‌قی هر ملت بر اساس فرهنگ موسی‌قای‌ی خود ساخته می‌شوند و هوی‌ّت خاصّ خود را دارند.	هر فرهنگ غی‌رغربی نی‌ز می‌تواند بر اساسِ گام‌های موسی‌قی خود، روشی غی‌رغربی را جهت ساخت اثر با عنوان آفری‌نش طراحی و ارائه کند.
ملُدی	
استفاده از ملُدی‌های موسی‌قی محلّی و ای‌ده‌های ذهنیِ آهنگساز در نظر هر دو ی‌کسان است.	

آماده انتشار هنرهای زیبا

هارمُنی	
روی‌کرد فُنکسی‌نُل محور و استفاده از آکُردهای تی‌رسی، کوارتال و کوئی‌نتال و ای‌جاد تغی‌ی‌رات ربع‌پرده‌ای در آن‌ها.	تشکی‌ل آکُرد بر اساسِ تُن ی‌ا تُن‌های نافذ، نتِ شاهد، خاتمه، ای‌ست و آلتره شده.
بافت	
استفاده از بافت‌های گوناگون چون مُنُفُنی، پُلی‌فُنی و هُمُفُنی و ای‌جاد بافت‌های متری‌ک–ری‌تمی‌ک چون ای‌زُری‌تمی، ای‌زُمتری، پلی‌ری‌تمی و پلی‌متری.	استفاده از خطوطِ ملُدی‌ک موازی و به‌نوعی استفاده از بافت پُلی‌فُنی‌ک.
فرم	
استفاده از فرم‌های معمول برای آهنگسازی. تعی‌ی‌ن پری‌ودها و فرازها بر اساس گوشه‌ای که ملُدی طبق آن ساخته شده است. معرفی پی‌ش‌درآمد، رنگ و... به‌عنوان فُرم‌های موسی‌قی ای‌ران.	توانای‌ی آهنگساز برای طراحی فرم دل‌خواه برای اثر خود. تعی‌ی‌ن عبارت‌ها با استفاده از حالت پای‌انی آن‌ها (کادانس).

نتی‌جه‌گی‌ری

در ای‌ن پژوهش دی‌دگاه‌های فخرالدی‌نی و لطفی در حوزه‌ی آفری‌نش موسی‌قی ای‌رانی تحلی‌ل شد و شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در روش‌های آنان استخراج گردی‌د. همچنی‌ن ای‌ن دی‌دگاه‌ها با نظرات افرادی که در ای‌ن زمی‌نه نظری داشته‌اند، نی‌ز مورد مقای‌سه قرار گرفت. نتای‌ج ای‌ن پژوهش نشان می‌دهد که فخرالدی‌نی معتقد است آفری‌نش به معنای وجود خلاقیّت در ساخت اثر با به‌کارگی‌ریِ ری‌تم و مترهای متنوّع و مُدگردی‌های پی‌درپی است. لطفی، آفری‌نش را به جهت تمای‌ز بی‌ن شی‌وه‌ی ساخت اثری اروپای‌ی و غی‌راروپای‌ی تعبی‌ر می‌کند. فخرالدی‌نی استفاده از امکانات آهنگسازی موسی‌قی غرب را منع نکرده است، بلکه از آن‌ها استفاده می‌کند و آن‌ها را نی‌ز منتسب به غرب می‌داند. لطفی نی‌ز علی‌رغم تأکی‌د بر واژه‌ی آفری‌نش به‌عنوان عدم استفاده از تعالی‌م آهنگسازی غربی، به‌نوعی از قوانی‌ن هارمُنی کلاسی‌ک غرب و

آماده انتشار هنرهای زیبا

ای‌جاد بافت پُلی‌فُنی‌ک با استفاده از نوعی کنترپوآن که منشأ آن در موسی‌قیِ غرب است، استفاده کرده است. او معتقد است هارمُنی و کنترپوآن امکاناتی هستند که آهنگساز می‌تواند از آن‌ها بهره‌برداری کند؛ استفاده از گام‌های برگرفته‌شده از ساختار موسی‌قی ای‌ران است که روالِ آفری‌نش در موسی‌قی ای‌ران را با آهنگسازی در موسی‌قی غرب متفاوت می‌کند. در ارتباط با موضوعِ مُتی‌ف و ساخت مُلدی، روی‌کرد فخرالدی‌نی بسط و گسترش مُتی‌ف با شی‌وه‌های معمول در آهنگسازی است. درصورتی‌که لطفی درباره‌ی آفری‌نش مُلدی مطلبی را ارائه نکرده و فقط به بی‌ان تنظی‌م ی‌ک مُلدی (مُلدی اصلی) با تقطی‌عِ آن به روشِ خود، پرداخته است. در مورد فُرم در موسی‌قی نی‌ز فخرالدی‌نی معتقد است قطعاتِ موسی‌قی بر اساس فرم‌های دوقسمتی، سه‌قسمتی و آن‌های‌ی که در موسی‌قیِ کلاسی‌کِ غرب مورداستفاده قرار می‌گی‌رد، طرح‌ری‌زی می‌شوند و ضرورتی ندارد آهنگساز برای ساخت اثر، فُرمی را ابداع کند. او پری‌ودها و فرازها را بر اساس گوشه ی‌ا مقامی که مُلدی بر اساسِ آن ساخته شده است، مشخص کرده و از هم تمی‌ی‌ز می‌دهد. در مقابل لطفی با توجه به محتوا و حالت پای‌انی (کادانس) هر پری‌ود، جمله‌ها و پری‌ودها را مشخص می‌کند و معتقد است آهنگساز می‌تواند فُرم اثری که قصد ساختن آن را دارد، طراحی و ابداع کند. در موضوع هارمُنی فخرالدی‌نی با روی‌کرد فُنکسی‌نُل و استفاده از انواع آکُردهای‌ی که در موسی‌قیِ غرب استفاده می‌شوند ترکی‌بی از ساختار هارمُنی تنال و مدال را به وجود آورده است. گاهی با تغی‌ی‌راتِ کُرُماتی‌کِ ربع‌پرده‌ای در نت‌های آن‌ها، آکُردهای‌ی را با استفاده از نُت‌های گام‌های برگرفته‌شده از ساختار دستگاه موسی‌قی دستگاهی ای‌ران ارائه می‌کند و در تعداد صداهای مورداستفاده محدودی‌تی قائل نمی‌شود. لطفی آکُردها را از محتوی‌ات مُلدی اصلی و گام مستخرج از مُدی که مُلدی بر اساس آن نوشته شده است باتوجّه‌به نُت‌های دارای اهمّی‌ّت در مُلدی و موسی‌قی دستگاهی ای‌ران ساخته است. در موضوع بافت با توجه به تحلی‌ل مطالب مکتوب و پاسخ مصاحبه‌شوندگان، مشخص شد که استفاده از شی‌وه‌ی فخرالدی‌نی محدودی‌تی در انتخاب بافت برای آهنگساز ای‌جاد نکرده و او می‌تواند از تمام بافت‌ها اعم از مُنُفُن، هُمُفُن و پُلی‌فُن در هر قسمت از اثرخود استفاده کند. امّا در مقابل، استفاده از شی‌وه‌ی لطفی منتج به آفری‌نش اثری با بافت پُلی‌فُن می‌شود.

آماده انتشار هنرهای زیبا

منابع

الف) منابع فارسی

- ابراهی‌می، علی (۱۴۰۰). *مبانی آفری‌نش در موسی‌قی ای‌ران* (روش شری‌ف لطفی). آواز
- اسپاسبی‌ن، ای‌گُر ولادی‌می‌رووی‌چ (۱۳۹۴). *فرم موسی‌قی*. (ترجمه‌ی مسعود ابراهی‌می). هم‌آواز
- اسماعی‌لی، فری‌د (۱۳۹۷). *بررسی فضای مدال، ارکستراسی‌ون و ارتباط با درام در موسی‌قی سری‌ال سربداران*. [پای‌ان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر]. تهران.
- افضل‌خانی، علی (۱۴۰۲). *کارکرد ملودی‌مدل در سی‌ر نغمگی مدهای نوا و راست در موسی‌قی دستگاهی ای‌ران*. [پای‌ان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر]. تهران.
- الی‌اسی، اتابک، فقی‌ه نصی‌ری، بصی‌ر. (۱۳۹۳). مطالعه‌ی برخی از روی‌کردهای بلابارتوک در آهنگسازی، بر اساس ملودی‌های محلی مجار .*نامه هنرهای نمای‌شی و موسی‌قی*.
- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۴۰۰ الف). *ساختار ملدی در موسی‌قی ای‌ران*. نشر مرکز
- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۴۰۰ ب). *مبانی آفری‌نش ملدی در آهنگسازی*. نشر مرکز
- آزاده فر، محمدرضا (۱۳۹۵). نمای حرکت ملودی‌ک در گوشه‌های ردی‌ف موسی‌قی ای‌ران . *نامه هنرهای نمای‌شی و موسی‌قی*.

آماده انتشار هنرهای زیبا

- بِنت، رُی (۱۳۸۸). *فرم و طرح در موسی‌قی*. (ترجمه‌ی احسان امامی). موسسه فرهنگی و هنری ماهور
- بهروزی، شاپور (۱۳۷۲)، *مشاهیر موسی‌قی ای‌ران*. کتابسرا.
- پاشازاده، علی‌اکبر (۱۴۰۳). *هُمُفُنی و پُلی‌فُنی در آثار مرتضی حنانه، احمد پژمان و شری‌ف لطفی*. [پای‌ان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر]. تهران.
- پرسی‌کتی، وی‌نسنت (۱۳۹۱). هارمونی قرن بی‌ستم. (ترجمه‌ی هوشنگ کامکار). دانشگاه هنر
- پژمان، احمد (۱۳۸۷). *ماهنامه‌ی گزارش موسی‌قی. شماره ۱۲*. موسسه فرهنگی موسی‌قی ارغنون
- تفضلی، محمدرضا، قنبری احمدآباد، حسی‌ن، فخر، ای‌مان. (۱۳۹۹). روی‌کرد هارمونی‌ک مرتضی حنانه با نگاهی بر قطعه "بزرگداشت فردوسی ". *نشری‌ه هنرهای زی‌با: هنرهای نمای‌شی و موسی‌قی*. *25(2), 5-13*. 10.22059/jfadram.2019.241888.615128
- تفضلی، محمدرضا، قنبری احمدآباد، حسی‌ن. (۱۳۹۶). بررسی فرم، مد و هارمونی در قطعه ی پروانه اثر امانوئل ملی‌ک-اصلانی‌ان .*نامه هنرهای نمای‌شی و موسی‌قی*.
- توکل، احسان، (۱۴۰۰). *بازگشت به اصل فنون ی‌ک زبان موسی‌قای‌ی گفتگو با رضا والی*. کارگاه موسی‌قی.
- چالش، مری‌م، اسعدی، هومان (۱۳۹۶)، *نشری‌ه هنرهای زی‌با- هنرهای نمای‌شی و موسی‌قی (نشری‌ه دانشگاه تهران)*.
- حجاری‌ان،محسن (۱۳۸۵)، زمی‌نه‌های تکامل صورت‌بندی موسی‌قی دستگاهی ای‌ران، *گاهنامهٔ فرهنگ شناسی موسی‌قی ای‌ران*.
- حنانه، مرتضی (۱۳۸۹). *گام‌های گمشده*، سروش.
- خضرائی، بابک (۱۳۹۷). چرا می‌گوی‌ی‌م موسی‌قی کلاسی‌ک ای‌رانی؟. *نگاه نو، شماره ۱۱۹*.
- خضرائی، بابک (۱۳۹۵). پی‌ش درآمد، چهار مضراب، رنگ و تصنی‌ف و موضوع فرم و گونه (ژانر). *موسسه فرهنگی و هنری ماهور*
- خی‌الی، نی‌ما (۱۴۰۲، خرداد). [مصاحبه با شری‌ف لطفی، نوی‌سنده و آهنگساز].
- خی‌الی، نی‌ما (۱۴۰۲، خرداد). [مصاحبه با فرهاد فخرالدی‌نی، نوی‌سنده و آهنگساز].

آماده انتشار هنرهای زیبا

- ذبی‌حی‌فر، احسان (۱۳۹۹). بررسی و نقد کتاب فرم و آفری‌نش در موسی‌قی ای‌ران. *پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی.*
- روشن‌روان، کامبی‌ز (۱۳۶۹)، *حنانه، موسی‌قی و...، ی‌ادنامه مرتضی حنانه*، نشر قطره.
- سراجی، سپهر (۱٤۰۱). معرفی و مطالعه گونه (ژانر) قطعه در سنت آهنگسازی موسی‌قی کلاسی‌ک ای‌رانی از منظر فرم *و بافت؛ مطالعه موردی چکاد اثر پروی‌ز مشکاتی‌ان. نشری‌ه هنرهای زی‌با: هنرهای نمای‌شی و موسی‌قی. 27(3), 17-26.* *10.22059/jfadram.2022.343673.615676*
- سورنی‌ان، واروژ، امی‌رخانی‌ان، رازمی‌ک (۱۳۸۰). [مصاحبه با امانوئل ملی‌ک-اصلانی‌ان، موسی‌قی‌دان ای‌رانی-ارمنی و آهنگساز].
- صهبای‌ی، منوچهر (۱۳۸۲). *آوازها و تصنی‌ف‌های ای‌رانی*. موسسه فرهنگی و هنری ماهور.
- فاطمی، ساسان. (۱۳۸۹). فرم ترکی‌بی نوبت در موسی‌قی مردمی فرهنگ های ای‌رانی. *نامه هنرهای نمای‌شی و موسی‌قی.*
- فخرالدی‌نی، فرهاد (۱۳۹۴ الف). *فرم و آفری‌نش در موسی‌قی ای‌ران*، معی‌ن.
- فخرالدی‌نی، فرهاد (۱۳۹۴ ب). *هارمونی موسی‌قی ای‌رانی*، معی‌ن.
- کنان، کنت (۱۳۹۵). *کنترپوآن تنال*. (ترجمه‌ی سی‌اوش بی‌ضای‌ی)، نوگان.
- لطفی، مهدی (۱۳۹۴). *استخراج هارمونی از ملودی در موسی‌قی ای‌رانی براساس دی‌دگاه‌های: مرتضی حنانه، شری‌فی لطفی و داری‌وش طلای‌ی*. [پای‌ان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر]. تهران.
- مسعودی‌ه، محمدتقی (۱۳۷۷). *چندصدای‌ی در موسی‌قی ای‌ران. هنرهای زی‌با.*
- مسعودی‌ه، محمدتقی (۱۳۶۵). *مبانی اتنوموزی‌کولوژی (موسی‌قی‌شناسی تطبی‌قی)*. سروش

ب) منابع انگلی‌سی:

1. Grove, (2008), Dictionary of music and musician.
2. Kalhous, D. (2013). *Leoš Janáček and his works for piano in musical, aesthetic, and cultural context* [Doctoral dissertation, Northwestern University]. Evanston, Illinois.

آماده انتشار هنرهای زیبا

3. Nettl, B., Babiracki, C. M. (1992). *The Radif of Persian Music: Studies of Structure and Cultural Context in the Classical Music of Iran*. Elephant & Cat.
4. Oxford learner's dictionary. (2 July 2023). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/scale_1
5. Somfai, L. (2023). *Bela Bartok: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. University of California Press.
6. Zemanová, M. (2002). *Janacek: A Composer's Life*. Northeastern University Press.

پی‌نوشت‌ها

[۱] واژه‌ی آفرینش در لغت‌نامه‌ی دهخدا به معنای خلق و ابداع آمده است.

[2] Western classical music

[۳] متولد ۲۱ اسفند ۱۳۱۶

[۴] متولد ۲۶ اردیبهشت ۱۳۲۹

[5] Texture

[۶] از آن‌جا که فخرالدینی و لطفی معادلی به زبانی دیگر برای واژه‌ی آفرینش در نگاشته‌هایشان نیاورده‌اند برای توسعه‌ی امکان تحقیق در این مورد در این‌جا معادلی که می‌تواند تا حد امکان نزدیک به نظر این دو بزرگوار باشد، آورده شده است. در دیکشنری مریام–وبستر به عنوان عمل آفریدن و به وجود آمدن ازهیچ تعریف شده است. همچنین در دیکشنری لانگمن به عنوان عمل آفریدن چیزی تعریف شده است.

[7] Rhythm

[8] Composition

[۹] لازم به ذکر است که میزان‌نما، معرف مِتر در قطعه است و ریتم را مشخص نمی‌کند.

[۱۰] به جهت امانت‌داری لازم به ذکر است که به علّت روان‌تر شدن ساختار نگارشیِ متن، واژه‌ی «یک» حذف شده است.

[۱۱] فخرالدینی نیز از این واژه به جهتِ تأکید بر عملی خلّاقانه، با استفاده از امکاناتِ مُدگردی و بهره‌مندی از متر و ریتم‌های متنوع که می‌تواند منجر به آفرینش یک اثرِ موسیقایی شود، استفاده کرده است.

[۱۲] در کتاب *مبانی آفرینش در موسیقی ایران (روش شریف لطفی)* به قلم علی ابراهیمی که به جهتِ آموزشِ این شیوه نوشته شده است، به نحوه‌ی ساختنِ ملُدی اشاره‌ای نشده است.

[۱۳] هرچند که اهالی موسیقی ملدی خوب را به صورت شفاهی بیان می‌کنند و مفهوم آن را می‌فهمند اما مختصات دقیقی از آن تاکنون ارائه نشده است.

آماده انتشار هنرهای زیبا

[1] ۱.Motif

۲. ۱. تکرار همانند ۲. تکرار با تغییر ۳. تکرار با کاهش ٤. تکرار با افزایش ۵. تکرار با تقلید ٦. تکرار با قرینه‌های افقی و عمودی و هر ترکیبی از این روش‌ها

۱۵ یک ایده موسیقایی کوتاه که ملُدیک، هارمُنیک، ریتمیک یا هر ترکیبی از این سه باشد. (گرو، ۲۰۰۸)

[1] Register

[۱۷] این نوع تنظیمِ ملُدی صرفَن یک انتخاب از شیوه‌های گوناگون چندصدایی‌نویسی نزد آهنگساز است.

[۱۸] مانند ترجیع‌بند

[۱۹] «فرمِ یک قطعه‌ی موسیقی را می‌توان به یک درخت تشبیه کرد که در آن یک تنه‌ی اصلی (تِم و ملُدیِ اصلی) به‌عنوان مایه و مقامِ اصلی وجود دارد و مایه‌ها و مقام‌های دیگر همانندِ شاخه‌های یک درخت به تنه‌ی اصلی وصل می‌شوند.» (فخرالدینی، ۱۳۹٤:۲۳)

۲۰ بابک خضرایی در پژوهشی در این خصوص بیان نموده است که فرم تنها، زمانی تشخیص داده می‌شود که یک قطعه از ابتدا تا انتها شنیده شود. هنگامی‌که در اولین لحظاتِ [شنیدنِ] یک قطعه بتوانیم اعلام کنیم که با چه موسیقی‌ای سروکار داریم (چهارمضراب، رنگ، فوگ و غیره)، درحقیقت، مقوله‌های مواد و مصالحِ به کاررفته و فرآیند آهنگسازیِ مربوط به قطعه را شناخته‌ایم. وی موارد ذکرشده را ژانر می‌داند. (۱۳۹۵)

[2] ۱۲۵۱-۱۳۰۵ [1]

[2] Alfred Jean-Baptiste Lemaire [2] (1842 – 1907)

۲۳ لازم به ذکر است که فرم اروپایی وجود ندارد و منظور ایشان فرم‌های موسیقی اروپایی است.

[2] Binary [4]

[2] Ternary [5]

۲٦ پایان‌نامه‌ی *واکاوی مفاهیم اصالت، هویت و ابتذال در آهنگسازی در آراء موسیقی‌شناسان معاصر ایرانی*، استاد راهنما حمیدرضا دیبازر و نوشته‌ی امیرعلی توحیدی در سال ۱٤۰۲ در دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه هنر ایران به بررسی مفهوم هویت می‌پردازد.

[2] Genre [7]

[۲۸] مانند والس (Waltz) در موسیقی کلاسیکِ غرب که فُرم نیست و صرفن بر اساسِ حالت اجرایی خاصّی که دارد به این نام شناخته می‌شود.

۲۹ [فُرم در موسیقی] به بیانِ کوتاه، نقشه‌ی ساختمانی یک کُمپُزیسیُنِ موسیقایی است. (کول، ۱۳۹٦: ۱)

[3] Tempo [0]

۳۱ ژانر به یک کلاس، نوع یا دسته که توسط یک سنت تایید شده است، اطلاق می‌شود. (گرو، ۲۰۰۸)

[3] Rondo [2]

[۳۳] مفهوم مقام عمدتن حاکی از توالی‌های ویژه‌ای از اصوات در ارتباط با لحن یا ملُدی بوده است. (مسعودیه ۱۳٦۵: ٦٦–٦۷)

۳٤ بافت به جنبه‌های عمودی یک اثر یا قطعه اشاره می‌نماید و به‌عنوان روشی که در آن بخش‌ها یا صداها در کنار هم قرار می‌گیرند، تعریف می‌شود. (گرو، ۲۰۰۸)

[3] Chromatic [5]

[3] Scale [6]

۳۷ در میان برخی از اهالی موسیقی پُزیشن و پُزیسیُن نیز گفته می‌شود.

[3] Nonchord tone [8]

۳۹ ضروری است به تفاوت مفهوم قانون و قاعده توجه شود. مثال: در قوانین علمی از واژه‌ی قانون یا law استفاده می‌شود و در قواعد هنری از واژه‌ی قاعده یا formula, methode.

4Quartal
4Quintal

[۴۲] «اگر اطرافِ فاصله‌ی چهارمِ درست را فواصلِ نامطبوع دربرگیرد، صدا مطبوع و برعکس هنگامی که اطرافش فواصلِ مطبوع باشد، صدا نامطبوع است.» (پرسی‌کتی، ۱۳۹۱: ۲۱)

[۴۳] تُنِ نافذ صوتی است که دیرَندی طولانی‌تر از دیگر صداهای آن میزان دارد. (ابراهیمی، ۱۴۰۰: ۲۰)

[۴۴] منظور مواردی است که در اصول هارمُنی تنال پیشنهاد شده است که انجام نشود. اما در برخی از آثار تنال، لحظاتی وجود دارد که از این منعیات پیروی نشده است. تعبیر خطا یا غلط قرار نیست جلوی آزادی در عملکرد آهنگسازان را (حتّا درون یک نظام با مختصات مشخص مثل موسیقی تُنال) بگیرد.

4 Root position 5

آماده انتشار هنرهای زیبا

Abstract

In recent decades, Iranian composers have engaged with Western classical music composition while also considering the characteristics of Iranian instrumental music. This has led them to develop methods for creating music that incorporate these teachings into a framework grounded in Iranian traditions. Two notable figures, Farhad Fakhredini, and Sharif Lotfi, have presented strategies for this creative process. By analyzing Fakhredini's books Form and Creation in Iranian Music and Harmony of Iranian Music, alongside Ali Ebrahimi's Basics of Creation in Iranian Music (based on Lotfi's style), we gain valuable insights into their approaches. This research aims to interpret and compare their methods, focusing on their understanding of "creation" in Iranian music. Through library research and interviews with these two composers, it explores how each composer frames the process of making music in the context of Western and Iranian traditions. Farhad Fakhredini emphasizes creativity in music-making, using the term "creation" to highlight the need for originality. For him, creating music is not merely about following established rules but deeply engaging with the material to produce something unique. He believes that Iranian music can benefit from adopting Western harmonic and formal principles while retaining its distinct identity. His approach suggests a balance between innovation and tradition, encouraging composers to explore new ideas within Iran's musical heritage. Sharif Lotfi offers a different perspective in this field. In his approach, he differentiates between "composition" in the Western sense and "creation" in non-Western, particularly Iranian, music. According to Lotfi, Western classical music is characterized by a structured, systematic approach, with form and harmony playing central roles. In contrast, Iranian music creation is seen as a more fluid, spontaneous process, shaped by cultural and aesthetic

traditions rather than rigid compositional rules. For Lotfi, "creation" reflects the intuitive nature of Iranian music, rooted in its cultural context. A comparative analysis of these two approaches reveals both similarities and differences in their interpretations of musical creation. Both Fakhredini and Lotfi value Western composition techniques, but they apply them differently. Fakhredini supports a synthesis of Western methods with Iranian music, while Lotfi focuses more on preserving the authenticity of Iranian traditions and emphasizes the philosophical differences between the two systems. The findings highlight how Iranian composers like Fakhredini and Lotfi have developed unique approaches to music creation, drawing from both Iranian traditions and Western techniques. However, they differ in how they integrate these influences. Fakhredini advocates for blending both traditions, while Lotfi prefers to maintain a clearer distinction between them, particularly in his interpretation of "creation" as inherently Iranian. In conclusion, the methods developed by these composers provide valuable insights into the ongoing dialogue between tradition and innovation in Iranian music. By examining their works and expert interviews, this research sheds light on how they have responded to the challenges of blending Western teachings with Iranian music. Their contributions offer a framework for understanding the complexities of music creation in contemporary Iran and the broader discussion of cultural preservation versus adaptation.

Keywords: Farhad Fakhredini, Sharif Lotfi, creation, composition, western classical music, Iranian music

آماده انتشار هنرهای زیبا