صفحات ۲۵ - ۳۶ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۵، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۹

الگویی کاربردی برای تفسیر در نوازندگی موسیقی کلاسیک

آذین موحد*

دانشیار دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۱۲/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۳/۱۳)

چکیده

هنر نوازندگی همواره در طول تاریخ با چالشی بزرگ روبه‌رو بوده است. بیان یک قطعه‌ی موسیقی چگونه شکل می‌گیرد و آیا مفاهیم مشخصی برای تفسیر موسیقی وجود دارد؟ این نوشتار به ارائه‌ی الگویی برای تفسیر موسیقی کلاسیک می‌پردازد و با معرفی رویکردی کاربردی در استفاده از مصالح موجود در قطعات، روشی تازه را برای درک و دریافت موسیقی و تشویق نوازندگان به یافتن معانی پنهان در لابلای نت‌ها ارائه می‌کند. این الگو طی مطالعه آرای اندیشمندان اثرگزار در حوزه‌ی موزیکولوژی و روانشناسی موسیقی، و با انطباق یافته‌های فلسفی و نظری آنها با مفاهیم کاربردی در موسیقی، و با استفاده از تجربیات شخصی، به تبیین ارکان شکل‌دهنده در تفسیر موسیقی پرداخته و سه لایه‌ی موسیقایی تحت عناوین لایه‌ی ساختار، لایه‌ی زیبایی‌شناسی و لایه‌ی حرک و پویایی را معرفی کرده و عناصر شکل‌دهنده‌ی هریک را با مثال‌هایی از قطعات رپرتوار فلوت توضیح داده است. با استفاده از این الگو، نوازندگان می‌توانند شناخت خود را از قطعات موسیقی تقویت کرده و با درک بهتر از مصالحی که در قالب قطعه در اختیار دارند، از آزمون و خطا در فراگیری قطعات پرهیز و تمرینات خود را با آگاهی بیشتر به سمت اجراهای معنی‌دار با بیانی شیوا هدایت کنند.

واژه‌های کلیدی

بیان موسیقی، تفسیر موسیقی، نوازندگی موسیقی کلاسیک، لایه‌های تفسیر، فلوت.

* تلفن: ۰۹۱۲۲۱۹۵۹۶۶، نمابر: ۰۲۱-۲۲۵۴۳۲۵۰، E-mail: movahed@ut.ac.ir

مقدمه

گسترش آموزش موسیقی کلاسیک غربی و رویکرد مثبت جامعه ایران به فراگیری سازهای وابسته به این هنر از دهه ۷۰ شمسی، باعث شده است که در ارکان مختلف فرهنگی و اجتماعی در ایران، شاهد به‌کارگیری و اجرای زیاد این موسیقی باشیم. علی رغم این رشد، تجربه چندین ساله و بررسی فعالیت‌های انجام شده در جشنواره‌های ملی و استانی مؤکد این نکته است که رشد موسیقی کلاسیک تنها جنبه‌ی کّمی داشته و توجه به ظرافت‌های آموزشی، زیبائی‌شناسانه و نهایتا، راه و روش اصولی این شیوه، در گسترش چشمگیر آن مد نظر متولیان آن قرار نگرفته است. از آنجا که موسیقی کلاسیک از ارکان بومی این سرزمین نیست و اکتفا به روندهای گسترش خودجوش آن مؤثر نخواهد بود، پس ارائه روش‌هایی که به درک عمیق‌تر این موسیقی کمک کند و معیارهای مشخص آن را که هنگام آموزش و نوازندگی، فراتر از آنچه بر روی صفحه نت نوشته شده است، تبیین بنماید، امری ضروری است. نوازندگی بدلیل زنده‌بودن و زمانمند[1]بودن، از علوم محض موسیقی همچون تئوری، آنالیز، تاریخ و هارمونی متفاوت است. گرچه آگاهی بر علوم فوق اثر مهمی در درک نوازندگان از محتوای موسیقی و برقراری ارتباط شنیداری با آن دارد و در بسیاری از کلاس‌های موسیقی هم‌زمان با فراگیری ساز آموزش داده می‌شوند، اما در تفسیر موسیقی در حین نوازندگی و انتقال نت به صدا، لزوماً تأثیر مستقیم ندارند. پس می‌توان گفت مؤلفه‌های ایستا همچون مفاهیمی که از طریق علوم نظری به نوازنده منتقل می‌شوند، شناخت پویا و مؤثری را برای دستیابی به بیانی معنی‌دار ایجاد نمی‌کنند و هنرمندان جوان اکثراً پس از چندین سال تلاش و ممارست متوجه می‌شوند معنابخشیدن به یک قطعه موسیقی صرفاً براساس به‌کارگیری اطلاعات نظری و توسعه مهارت‌های مکانیکی و نواختن صحیح اصوات و ریتم از روی نت نیست بلکه عمل نوازندگی، نیازمند به‌کارگیری مجموعه‌ای از فرایندهای در هم‌تنیده روان-تنی است که نه‌تنها می‌باید مصالح موسیقی را در رابطه با یکدیگر تز و سنتز نماید بلکه مصالح موسیقی را در یک فرایند تعاملی با ذهن و فیزیک لذا، بدن نوازنده به یکپارچگی برساند و ارتباط منسجمی را بین سطوح مختلف روان-تنی در حین نوازندگی ایجاد کند. این نوشتار به ارائه‌ی روشی چند لایه برای آموزش تفسیر موسیقی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ارکان هنر نوازندگی می‌پردازد و با معرفی چارچوبی جدید برای به‌کارگیری مصالح و مفاهیم موسیقی، راهکارهایی تازه را برای برقراری ارتباط بین نوازنده و نت ارائه می‌کند و نوازندگان را تشویق می‌کند با در نظرگرفتن محتویات موجود در قطعه معانی پنهان در لابه‌لای نت‌ها و میزان‌ها را جستجو کنند و به اجرای خود معنای عمیق‌تری ببخشند. در این الگو سه لایه‌ی موسیقایی تحت عناوین لایه‌ی ساختار، لایه‌ی زیبایی‌شناسی و لایه‌ی تحرک و پویایی معرفی شده است و عناصر شکل‌دهنده‌ی هریک از آنها و نحوه‌ی به‌کارگیریشان در قطعات توضیح داده شده است. نوازندگان می‌توانند با استفاده از عناصر مطرح‌شده در هر لایه، از آزمون و خطا در فراگیری قطعات پرهیز و تمرینات خود را با آگاهی بیشتر به سمت اجرایی معنی دار هدایت کنند.

بنیان‌های نظری

الگویی که در این مطالعه ارائه شده است، مبتنی بر نظریه‌های فلسفه‌ی احساس و معنی مایر، تئوری جوششی لردال و یاکندف، روانشناسی شناخت اسلوبود، الگوی شناختی نارمور و نظریات شنکر طراحی شده و با الهام از یافته‌های فلسفی و نظری این محققین، با تبدیل و انطباق نظریات آنها به مفاهیم کاربردی در موسیقی، سه حوزه‌ی بنیادی تحت عناوین ذکر شده را معرفی کرده و از آن طریق به تبیین ارکان شکل‌دهنده در تفسیر موسیقی پرداخته است.

مایر، دانشمند آمریکایی در کتاب«احساس و معنی» با الهام از تئوری گشتالت و نظریه‌های فلاسفه‌ی پراگماتیست همچون چارلز پیرس و جان دوئی اعلام کرده است که تجربه‌ای که افراد(چه شنونده، چه نوازنده) از یک اجرا کسب می‌کنند مبتنی‌براحساسات و عواطفی است که در پیشینه موسیقایی-فرهنگی خود در حافظه دارند (Meyer, 1956, 10) جان سلوبودا که در حوزه‌ی روانشناسی موسیقی بیش از هر نظریه‌پرداز دیگری فعال بوده است، ادراک موسیقایی را مبتنی‌بر تجربیات و ادراک فرهنگی برمی‌شمارد، اما علی‌رغم تفاوت‌های فرهنگی، درک موسیقی را در همه فرهنگ‌ها پایبند براصول ساختاری موسیقایی می‌داند و اظهار می‌دارد که این طبقه‌بندی محتوای ساختاری قطعات است که کاربرد آن را در ذهن هنرمند عملیاتی می‌کند (Sloboda, 1985, 198). سال‌ها بعد، لردال و یاکندف در تئوری زایشی موسیقی تونال که در بستر تفکرات چامسکی و زبان‌شناسی گشتاری شکل می‌گیرد، قابلیت فرد را در تفکیک واحدهای موسیقی براساس سلسله مراتب موجود در ساختار قطعه از مسائل پراهمیت در درک موسیقی برمی‌شمارند. همچنین درک ارتباط میان طبقه‌بندی ریتمیک و سلسله‌مراتب متریک قطعه را دیگر عنصر پراهمیت در معنابخشیدن به جمله برمی‌شمارند و آن را عنصر اولیه در یافتن مفهوم موسیقی معرفی می‌کنند(Lerdahl and Jackendoff, 1996, 25). شنکر نیز در تبیین تئوری خود که انسجام قطعات را همیشه بر.پایه‌ی حرکت مشخص تونال خلاصه کرده اما بررسی ساختار خط ملودی که آن را"ursatz" می‌نامد را عالی‌ترین مرحله برای تشخیص ظرافت‌های موسیقی و مفهوم هر قطعه برشمرده. همچنین در تأثیر مهم ریتم و عملکرد متر برمحتوای ساختار قطعات، او در رساله‌ی اجرای موسیقی که مجموعه مقالاتش در ارتباط با هنر نوازندگی است اظهار می‌کند که برای تضمین جنبش و پویایی در موسیقی نباید از ریتم و متر در یک فرایند ظاهری و مکانیکی استفاده کرد بلکه باید از ریتم و متر برای یافتن "ذات درونی" قطعه استفاده کرد (Schenker, 2000, 61). در این میان ناتیه، محقق فرانسوی در

پی مطالعات سمیولوژی موسیقی و یافتن قوانینی که رابطه تنگاتنگ موسیقی و معنا را قانونمند سازد، یک طبقه‌بندی سه‌گانه را براساس مصالح قطعه، درک قطعه، و تأثیر قطعه[۲] برای درک معنای موسیقی پیشنهاد می‌کند (Nattiez, 1990, 12) و لردال و یاکندف در تئوری زایشی موسیقی تونال ساختار گروهوار[۳] و ساختار متریک[۴] را مبنای اصلی درک از ساختار قطعات برمی‌شمارند و دو اصل مهم در این نظریه یعنی تقلیل زمانی[۵] و تقلیل طولی[۶] را عمیق‌ترین لایه‌ی درک موسیقی چه از دیدگاه درک مخاطب و چه در ذهن نوازنده معرفی می‌کنند که مبنای درک موسیقی را به سمت نحوه و روند تعامل واحدهای موسیقی با هم و نه صرفاً محتوای خشک ساختاری سوق می‌دهند (Lerdahl and Jackendoff, 1996, 74). همچنین مطالعات نارمور در واپسین سال‌های قرن بیستم با معرفی فلسفه‌ی «انتظار»[۷] و تحلیل شنیداری در باب «انتظار موسیقایی»[۸] روش جدیدی را پیشنهاد می‌کند که درک ملودی را بر مبنای سه پارامتر حرکتی یعنی تکمیل، پایان، و امتداد پر اهمیت برمی‌شمارد (Narmour, 1990, 56).

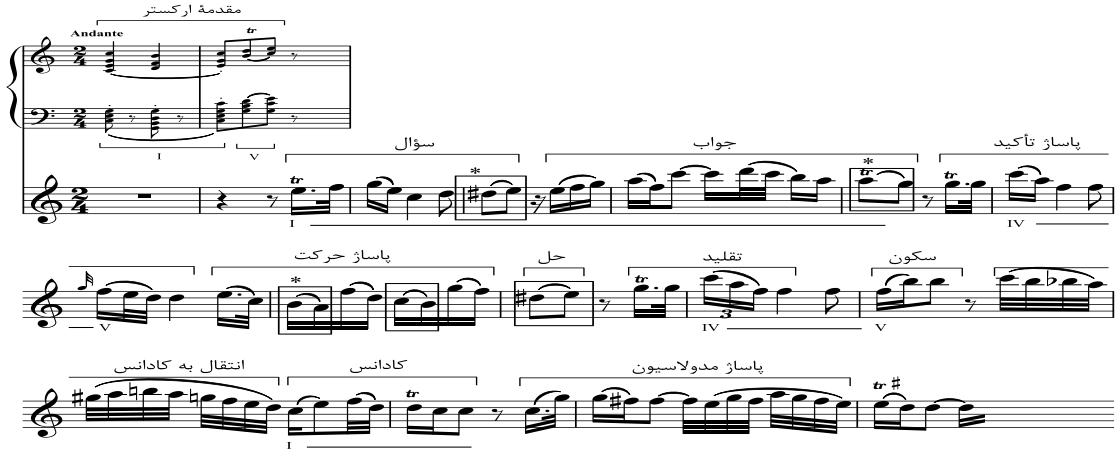
علی‌رغم دستاوردهای فلسفی و نظری این اندیشمندان، متأسفانه معلمین موسیقی و پداگوگ‌ها در حوزه‌ی نوازندگی از درون نظریه‌های این اندیشمندان بر تبیین یک روش کاربردی بمنظور استفاده در عمل نوازندگی و غنای موزیکالیته تلاشی نکرده‌اند که البته این مهم با درنظر گرفتن ماهیت سیال هنر نوازندگی و دشواری در ثبت و توصیف مبانی مشخص برای بیان احساس و موزیکالیته چندان هم خارج از انتظار نیست. این مطالعه با در نظرگرفتن ارکان مهم در نظریه‌های این اندیشمندان و مطالعه‌ی مفهومی آنها از منظری عملگرا، مبانی فلسفی را استخراج و نماد موسیقایی آنها را در قالب لایه‌های پیشنهادی معرفی کرده است. با در نظر گرفتن اهمیت درک ساختاری و طبقه‌بندی واحدهای سازنده و شناخت سلسله مراتب در ساختار موسیقی (لایه‌ی ساختار)، و با تأکید بر بسترهای ارتباطی موسیقی و لزوم توجه به ارکان فرهنگی و شناختی آن (لایه‌ی زیبایی‌شناسی) و بعلاوه، اهمیت تفاوت بین ماهیت ریتم و ذات متر و توجه به روند شکل‌گیری یک قطعه موسیقایی در راستای انتظار شنیداری و معیارهایی که دلالت بر زمانمندبودن موسیقی دارند (لایه‌ی حرکت و پویایی)، لایه‌های سه‌گانه در این الگو معرفی و عناصر هریک پیشنهاد شده‌اند.

لایه‌های تفسیر در موسیقی کلاسیک

۱. لایه‌ی ساختار

همانگونه که پیشتر گفته شد، نقطه‌ی آغاز در تقویت بیان موسیقی، درک نوازنده از ساختار قطعه است و بدین‌ترتیب عملکرد مغز در طبقه‌بندی و تفکیک واحدهای ساختار موسیقایی، بستر اجتناب ناپذیر برای شکل‌گیری بیان نوازنده است. طبق این نظریه‌ها، نوازندگان همیشه بر شکل کلان جمله اتفاق نظر دارند، اما در نحوه تفکیک و طبقه‌بندی جزئیات جمله هر نوازنده متفاوت عمل می‌کند (Rink, 2002, 38). با توجه به اهمیتی که شناخت ارکان ساختاری قطعه در تبیین بیان نوازنده دارد، لایه‌ی اول در این الگو، مفاهیم ساختاری را در نظر گرفته و آن را به دو دسته کلان با نام ساختار ملودی و بافت ملودی تقسیم کرده است. درک بهنگام از عملکرد این دو جریان، شناخت نوازنده را نه تنها با ساختار افقی واحدهای جمله و مصالح موتیویک و ارتباط آنها با یکدیگر تقویت خواهد کرد، بلکه تحت تأثیر بافت جمله، ارتباطات عمودی و پویش بین خطوط هم‌زمان نیز پایش خواهد شد و دریافت کامل‌تری نسبت به جهت و هدفمندی جمله همانگونه که در عمده‌ی نظریه‌ها مطرح شده است بوجود خواهد آمد.

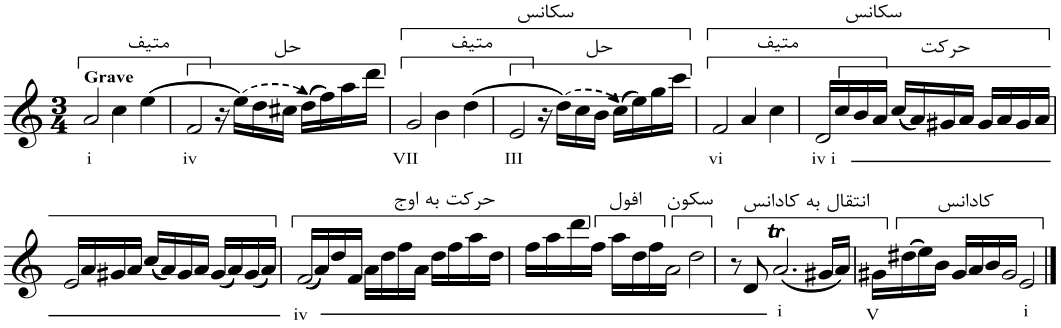
۱- ۱. ساختار ملودی

درطبقه‌بندی واحدهای سازنده‌ی ساختار ملودی، تشخیص اجزاء کوچک‌تر همچون موتیف، تم، نیم جمله، سؤال و جواب، سکانس، تقلید، کدا، پاساژ انتقال، پاساژ اتصال، واحد اوج، حرکت به اوج، پاساژ افول، واحد سکون و بسیاری واحدهای خرد دیگر از اهمیت برخوردار است.[۹] توجه به واحدهای خرد، تعامل و اشتراک و تضاد بین واحدها را در ذهن نوازنده شفاف و جمله را نه‌به‌عنوان یک خط ممتد از تسلسلی غیرقابل انقطاء از نت‌ها، بلکه تسلسلی از واحدها و سلسله مراتب‌محتوایی روشن خواهد کرد و باعث ایجاد شفافیت در بیان جمله خواهد شد. (تصویرهای ۱، ۲ و ۳) به تنوع واحدهای سازنده‌ی جملات موسیقی اشاره دارد و سه نوع از این طبقه‌بندی و روابط را نشان

تصویر ۱- واحدهای سازنده‌ی ملودی در قطعهٔ موتزارت آندانته در دوماژور ۳۱۵. K میزان‌های ۱-۱۶.

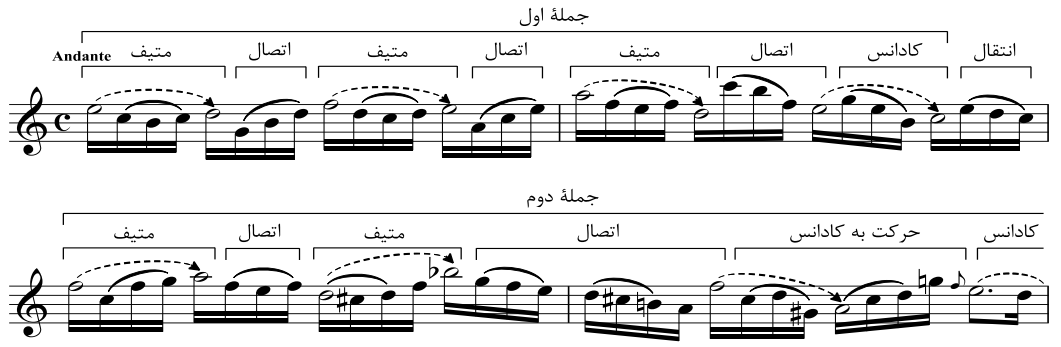
می‌دهد.

به غیراز تشخیص واحدهای سازنده‌ی جمله، درک ساختار ملودی نیازمند درک سلسله‌مراتب واحدها و رابطه‌ی بین مواد و مصالح خرد با یکدیگر و تشخیص نقش هریک از آنها در شکل‌گیری جمله است زیرا از طریق تشخیص واحدهای موسیقایی و نمایش ارتباط ساختاری بین واحدها در حین اجرا، کیفیت اجرا تقویت می‌شود. (تصاویر ۴ و ۵) نمونه‌ای از این ارتباطات را نشان می‌دهد.

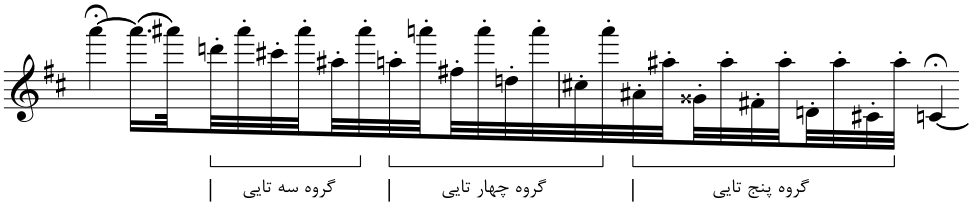
۱-۲. بافت ملودی



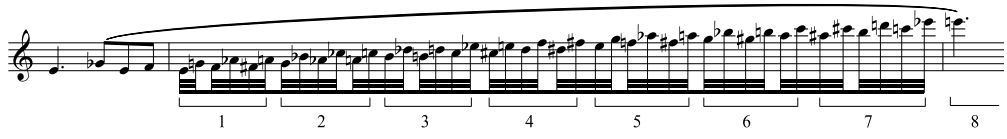
تصویر ۲- واحدهای سازنده ی ملودی در مقدمه‌ی قطعهٔ فانتزی تلمان در لامینور میزان‌های ۱-۱۶.



تصویر ۳- واحدهای سازنده‌ی ملودی در موومان اول از باخ سونات دوماژور BWV ۱۰۳۳ میزان‌های ۱-۱۰.



تصویر۴- دسته‌بندی مواد و مصالح در حرکت به کادانس جمله در میزان ۲۰ قطعهٔ بوتزا ۳۸ .Image op .



تصویر۵- دسته‌بندی مواد و مصالح در پاساژ انتقال به اوج در میزان ۶۸ قطعهٔ ایبر Pièce.

همانگونه که در بالا ذکر شد، درک ارتباطات عمودی و تعامل بین خطوط همزمان، دریافت کامل‌تری نسبت به ساختار جمله و هدفمندی آن ایجاد می‌کند. بافت ملودی شامل انواع گوناگون همچون بافت پلی فونیک (ملودی با کنترسوژه)، بافت ترکیبی (حرکت ملودی از خطی به خطی دیگر)، بافت ملودی و همراهی با اصوات ساختار، بافتی که با آکمپانیمان هارمونیک یا ریتمیک بوجود می‌آید، و بافت هوموفونیک که علی‌رغم نقش به ظاهر مشترک اصوات یک صدا نقش مهم‌تری از دیگر صداها ایفا می‌کند. در بافت پلی‌فونیک که خطوط هم‌زمان در انسجام کامل تونال با یکدیگر حرکت می‌کنند هر یک از خطوط هرکدام شامل واحدهای متنوع و خردتر هستند که در تعامل با هم مفهوم منسجم جمله را ایجاد می‌کنند و علی‌رغم سبک یا سنگین‌شدن بافت بدلیل میزان حرکت ایده‌ها در خطوط مختلف، یکپارچگی در ساختار جمله را باعث می‌شوند. اما در ملودی‌های ترکیبی که خطوط به تناوب در سؤال و جواب و یا تقلید از یکدیگر جابجا می‌شوند هر واحد به تنهایی می‌تواند شکل جمله را تحت تأثیر قرار دهد. بدین ترتیب، نوازندگان باید توجه داشته باشند که اتصال واحدهای متفرق در برایند صوت و نحوه حرکت از یک صدا به صدایی دیگر برای ایجاد انسجام و یکپارچگی از اهمیت زیادی برخوردار است. در بسیاری مواقع ساختار ملودی در سازی دیگر توسط اصوات کشیده و کم‌تحرک (نت‌های ساختار ملودی) تحکیم و تقویت می‌شود و با توجه به اهمیت این امر در تقویت ماهیت ملودی، عدم هماهنگی بین ملودی ساختار و ملودی اصلی در تفکیک یا اتصال واحدها، مفهوم جمله را مخدوش می‌سازد. درک ارتباط بین واحدهای ملودی و بافت‌های شکل گرفته در حین حرکت افقی، کمک شایانی به مدیریت متجانس صدا در هر خط و برقراری ارتباط منسجم بین خطوط و واحدهای قطعه می‌کند و شفافیت ارگانیک بوجود می‌اورد.

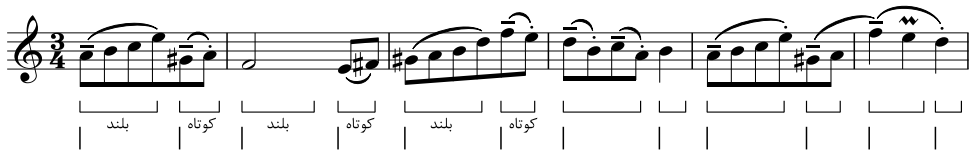
۲. لایه‌ی زیبایی‌شناسی

لایه‌ی دوم در الگوی پیشنهادی، بر اهمیت توجه به عناصر زیبائی‌شناسی تاریخی و فرهنگی و به‌کارگیری آگاهی‌های سبک‌شناسانه در تفسیر قطعات موسیقی تأکید می‌ورزد. این امر نه تنها در نظریه‌های مختلف توسط اندیشمندان مختلف همچون مایر، سلوبودا و ناتیه که پیشتر در قالب‌های نظری و روانشناسی به آنها اشاره شد تأکید گشته، بلکه از دهه‌ی ۷۰ میلادی توسط هنرمندانی چون کریستوفر هاگوود[۱۰] با پایبندی به "اصالت موثق"[۱۱] در اجرای قطعات قدیمی آغاز شد و مورخین و محققینی همچون سیدی و براون (Brown, 1990) توجه نوازندگان را به شناخت تاریخی سبک‌ها از منظر زیبایی‌شناسی و کاربرد رسالات قدیم و تطبیق مباحث آنها با فرایند اجرا جلب کردند. گرچه هدف این جنبش انتقال اطلاعات محض تاریخی در راستای تقلید از آنها نبود و قصد آن به‌کارگیری اطلاعات تاریخی برای آشنایی بیشتر با فرهنگ دوره و معیارهای زیبایی‌شناسی در ذهن آهنگساز بود (Lawson and Stowell, 1999)، در درازمدت به تقویت درک نوازندگان از استتیک دوره و درک سبک شناسانه تاریخی منجر شد و امروزه از مهم‌ترین ارکان آموزش در کلاس‌های ساز است. با توجه به تعداد زیاد کتب مربوط به این بحث که تحت عناوین اجرای دوره‌ای و یا اجرای مبتنی‌بر آگاهی تاریخی[۱۲] قابل بررسی هستند، در این مقاله تنها به بیان ویژگی‌های کلیدی هر دوره که ذهن هنرمند را در جستجوی مفاهیم اصلی روشن خواهد کرد اکتفا شده است.

۲-۱. ویژگی‌های سبک باروک

برای شرحی خلاصه از اصول زیبایی‌شناسی دوره باروک چند اصل مهم را باید درنظر داشت. اول دکترین افکت‌ها[۱۳] که تحت تأثیر فلسفه‌ی اومانیزم تمایل بر ارائه حالات گوناگون انسان در قطعه دارد و هر موومان را محلی برای نمادین‌ساختن یکی از احساسات انسان برمیشمارد. اصل دوم، دکترین فیگورها[۱۴] است که در رویکردی مشابه به دکترین افکت‌ها، به کدگزاری واحدهای کوچک موسیقی پرداخته و تم‌های کوچک را به‌عنوان نشانه‌ای برای برخی معانی و مفاهیم مشخص می‌کند. در این دوران آهنگسازان با استفاده از احساس موومان و یا کدهای مستتر که در لابه‌لای نت‌ها به‌کار گرفته می‌شد ثبات حسی در هر موومان برقرار می‌شد و اما تضاد و دگرگونی در بین موومان‌ها ایجاد می‌کردند و بدین ترتیب روحیات مختلف و متضاد انسان را در یک قطعه به نمایش می‌گزاردند. آنچه امروز به غلط به‌عنوان علائم تمپو در قطعات باروک در نظر گرفته می‌شوند، در زمان باروک حالت قطعه را تداعی می‌کرده و نه سرعت، مثلاً ویواچه به معنی سرزنده، پرستو به معنی عجول و فراری، آداجیو به معنی محزون، لارگو به معنی سنگین، آندانته به معنی حالت قدم زدن.[۱۵] همچنین باید در نظر داشت در دوران باروک کاربرد ساختارهای دوصدایی که در بستر فلسفه‌ی اومانیزم در تقابل بین انسان قدسی و انسان زمینی در آهنگسازی باروک با ایده‌های دو خطی در قطعات نمادین می‌شود و یا ساختارهای ریتمیک با الهام از تأکیدهای متریک رقص‌ها و یا ساختارهای کلامی همچون ترکیب هجاهای کوتاه- بلند شعر از دیگر مبانی در الهام‌بخشیدن به قطعات در دوران باروک بوده‌اند. (تصاویر ۶ و ۷) دو مورد از اصول یادشده را به نمایش می‌گزارند.

۲-۲. ویژگی‌های سبک کلاسیک



تصویر ۶- میزان‌های ۱-۶ سارابانداز پارتیتا در لامینور BWV ۱۰۱۳ اثر باخ که براساس روابط کوتاه- بلند هجای کلامی نوشته‌شده.

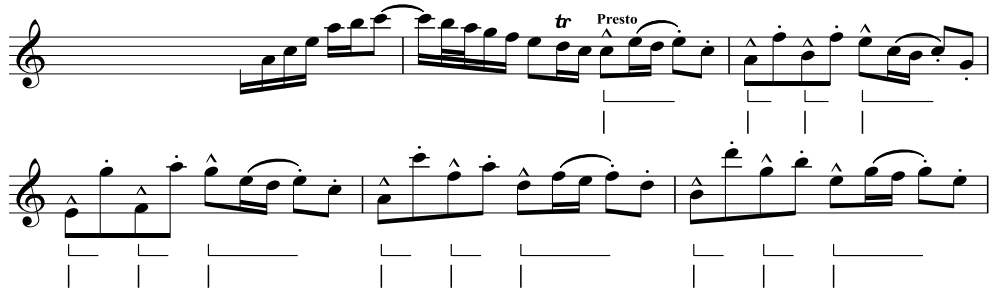
در تبیین معیارهای زیبائی‌شناسانه موسیقی کلاسیک بیش از هرچیز شناخت دو سبک امپفیندزامر و گالانت از اهمیت برخوردار است. سبک امپفیندزامر که به سبک طبع‌گرایی یا سبک احساس معروف است و دیگری سبک گالانت که به سبک شیرین نوازی و یا دل نوازی معروف است[۱۶]، هردو بگونه‌ای منحصربه‌فرد جمله را در دوران کلاسیک تحت تأثیر می‌گزارند. سبک امپفیندزامر با ایجاد هیجان در جمله توسط پرش‌های اکتاو و موتیف‌های معترضه و ادغام موتیف هایی که هریک حالت یا احساس متفاوتی القاء می‌کنند (تصویر ۷) و سبک گالانت با استفاده از خطوط موسیقیای بلند و آوازی و ایجاد عشوه و دل نوازی در قالب ملودی‌های طویل و ظرافت‌های ریتمیک یا عرضی لحظه‌ای. تحت تأثیر همین عوامل و بدلیل تنوع و تضاد زیاد در شکل ملودی، قطعات دوران کلاسیک استحکام و ثبات خود را در کاربرد فرم و بسط‌های هارمونی تضمین می‌کنند.[۱۷] (تصویر ۸) کاربرد موتزارت از جابجایی موتیف‌های متعدد هریک با حالتی متفاوت، و ایجاد تعجب و هیجان با پرش های اکتاو را نشان می‌دهد

۲-۳. ویژگی های سبک رمانتیک

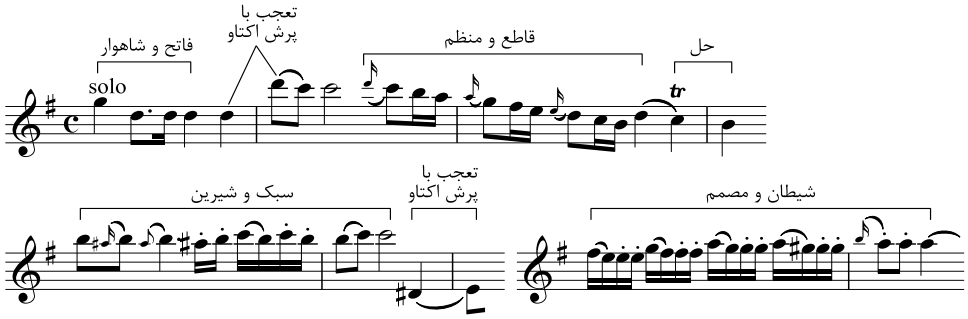
در دوران رمانتیک توسعه‌ی روحیه افسانه‌ای و پهلوانی در فضای فرهنگی اجتماعی اروپا و فشارهای وارده از انقلاب صنعتی و دورشدن زندگی از طبیعت و فضاهای دلپذیر، جامعه اروپا را با حسرت نسبت به آنچه که از دست داده با آمال و افسوس‌ها روبه‌رو کرده و آهنگسازان در بی‌تابی آرمان‌های از دست رفته خود، از ملودی‌های طول و طویل و مستمر که پایان‌های معلق و دست‌نیافتنی دارند و حس بیتابی را القاء می‌کنند استفاده می‌کند. جمله‌های بلند پیاپی، کادانس‌هایی که از نظر حرکت ملودی شاید بسمت رکود بروند اما از نظر ریتمیک و زمانی سکون واقعی ندارند، ادغام حل جمله در آغاز جمله‌ی بعدی، دیرکرد در رسیدن به کادانس و حس تعلیق و ناپایداری، محدوده‌های صوتی افراطی و حرکت‌های ریتمیک که هم‌زمان با اوج‌گیری تحرکات هارمونی سرعت می‌گیرند و نمادی از بیتابی انسان را در بیانی موسیقایی نشان می‌دهند. روحیه پهلوانی یا اسطوره‌ای، حس عاشقی، حس اعجوبگی، حس مالیخولیا براحتی در جمله‌های طویل و گسترش یافته و حرکت‌های متریک غیرمتعارف و بسط‌های هارمونیک غیرپایدار تداعی می‌شوند. همچنین آزادی در بسط و گسترش هارمونیک و مدولاسیون‌های زیاد که نمایانگر طلاتم و بی‌ثباتی است لازم می‌دارد با استفاده از تحرکات صوتی، ویبراتوهای متظاهر، تضادهای دینامیکی افراطی و ارتیکولاسیون و تأکیدگزاری‌های بارز، به بیان حالت رمانتیک این جملات بپردازیم.[۱۸]

۲-۴. ویژگی‌های سبک امپرسیونیزم

تحولات زیبایی‌شناسی در دوره‌ی امپرسیونیزم را باید به‌عنوان اوج تحولات رومانتیک به سمت خروج از چارچوب‌های دوره‌های قبل بپذیریم. در دوران امپرسیونیزم صدا در هنر موسیقی با رنگ در هنر نقاشی مقایسه می‌گردد. زیبایی‌شناسی این دوره از دگرگونی اجسام در تابش نور و یا جریان‌های سیال سایه روشن‌ها و محوشدن چارچوب اجسام تأثیر پذیرفته است. به همین دلیل موسیقی امپرسیونیستی نیز یا استفاده از روابط غیرمرسوم بین اصوات به سمت برچیدن انسجام



تصویر ۷- تأکیدهای ضربانی در پرستو از موومان اول سونات دوماژور باخ BWV ۱۰۳۳ میزان‌های ۹-۱۶ که نشان دهنده‌ی حرک پا (بلند- کوتاه-کوتاه) در رقص کورانت دوران باروک است. این تصویر ضربان موتیویک را که جلوتر بحث خواهد شد نیز نشان می‌دهد.



تصویر ۸- ملودی با تم‌هایی از حالات متضاد در موتزارت کنسرتو سل ماژور ۳۱۳. K میزان‌های ۳۰-۳۳ و میزان‌های ۴۶-۵۰.

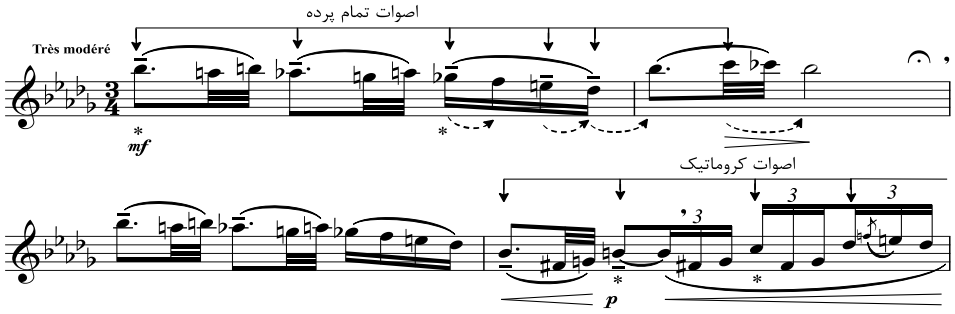
تونال حرکت می‌کند و شکل جمله از حالت‌های سیمتریک و قابل پیش‌بینی خارج می‌شود (تصویر ۹). برخلاف تصور رایج، موسیقی دوره‌ی امپرسیونیزم پنتاتونیک، تمام‌پرده و یا کروماتیک نوشته نمی‌شود بلکه آهنگساز با کاربرد این قالب‌ها در پردازش ملودی، چارچوب‌های مرسوم را تضعیف می‌کند. ریتم در قطعات امپرسیونیستی بسیار سیال است (تصاویر ۹ و ۱۰) و تفکیک ضرب سیاه در انواع تقسیم‌بندی‌های گوناگون چه متقارن و نامتقارن دیده می‌شود و همچون دگرگونی اجسام در نور، در موسیقی هم تکرار موتیف‌های تماتیک یا ریتمیک هربار با تغییرات کوچک دگرگون می‌شوند.

۳. لایه‌ی حرکت و پویایی

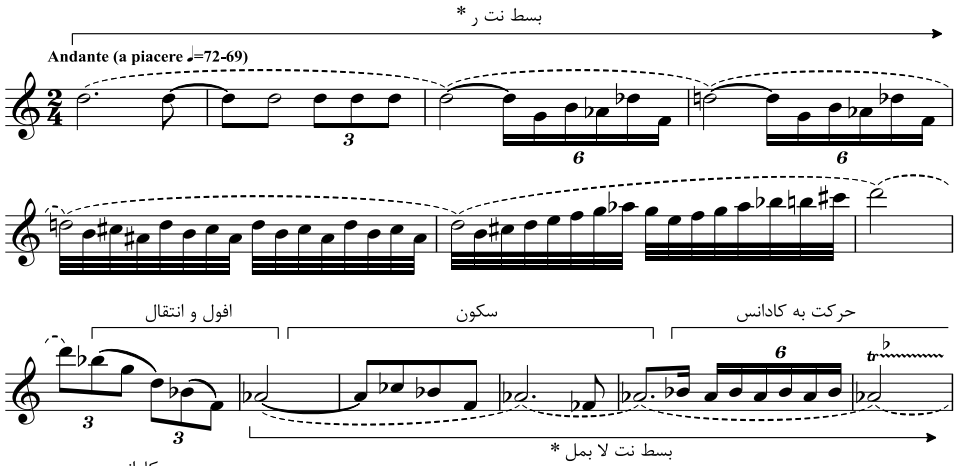
سومین رکن از الگوی پیشنهادی، لایه‌ی حرکت و پویایی است که به موجب آن تأثیر دیگر لایه‌ها نیز بر بیان موسیقایی تسری می‌آبد. شنکر، لردال و یاکندف، و نارمور همگی نقطه‌ی عطف نظریه‌های خود را به ذات درونی و جریان منسجم قطعه وابسته دانسته‌اند، به عبارتی دیگر روند شکل‌گیری جمله و زمانمندبودن اتفاقات و استلزام موسیقایی را مبنای اثرگزاری موسیقی شناخته‌اند. لذا، مجموعه عناصری که در لایه‌ی حرکت و پویایی معرفی شده‌اند تضمین‌کننده‌ی پویش عناصر معرفی‌شده در لایه‌های دیگر و پویایی و جنب و جوش و حرکت نیرو در حین نوازندگی هستند و بر این نکته تأکید می‌ورزند که مقوله‌ی تمپو که همیشه در ذهن نوازندگان کلید اصلی در ایجاد حرکت و پویایی در قطعات به حساب می‌آید تأثیر مستقیم برتفهیم معنای درونی موسیقی ندارد و مهم‌تر از آن، درک روابط درونی بین نت‌های یک واحد، و درک روابط درونی بین یک واحد با واحدی دیگر است که نهایتاً تأثیر برتعامل این واحدها در جریان موسیقی دارد و مبنای تحرک و پویایی در صدا قرار می‌گیرد (Clarke, 2002, 59). بدین ترتیب عناصری که در این لایه معرفی شده‌اند با توجه به فرایند تسلسل واحدها و تأثیر آنها بر تحرکات صوت چه بر اثر دینامیک و چه بر اثر تأکیدها در نظر گرفته شده‌اند و باعث شکل‌گیری انتظار و احساس موسیقایی براساس تنش و رهایی، شروع- اوج- پایان و باز و بسته‌شدن ایده‌ها در قالب جملات هستند.

۳-۱. ضربان موتیویک (پالس)

در ارزیابی روابط درونی بین نت‌ها، تشخیص واحدهای گروهوار در ملودی امری ضروریست. واحدهای گروهوار براساس نقش متریک تنظیم نمی‌شوند بلکه براساس رابطه‌ی اصوات و ذات درونی‌آنها تشکیل می‌شوند. تشخیص ضربان موتیویک یا پالس،مبتنی‌بر تشخیص



تصویر ۹- کاربرد اصوات در قطعهٔ دبوسی **Syrinx** در روابط تمام‌پرده و کروماتیک و تقسیم‌بندی متغیر ضرب سیاه. *



تصویر ۱۰- جمله‌ی اول در قطعهٔ **Pièce** ایبر میزان‌های۱-۱۵ مبتنی‌بر فاصله‌ی تریتون(**D-Ab**) و تقسیم‌بندی متغیر ضرب سیاه.

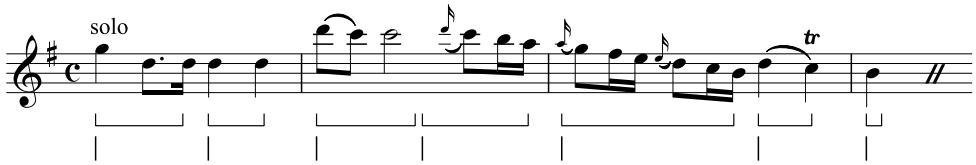
واحدهای گروهوار در یک جمله است و با تأکید بر نت آغاز هر واحد میتوان نیروی محرکه یا تکانه‌ای[۱۹] بر موتیف ایجاد کرد و ملودی را دچار تحرک و جنبش کرد. نوازندگی بر مبنای ضربان موتیویک باعث کاهش تأکیدها و سبک‌شدن حرکت قطعه می‌شود. در تصویر شماره‌ی ۱۱ علی‌رغم متر ۴، ضربان موتیویک مبتنی‌بر ۲ است. دسته‌بندی اصوات رابطه‌ی دوتایی بین واحدها را نشان می‌دهد. (تصاویر ۷، ۱۲ و ۱۳) ضربان موتیویک را در سه قطعه‌ی دیگر نشان می‌دهد.

۳-۲. فراز و نشیب ملودی[۲۰]

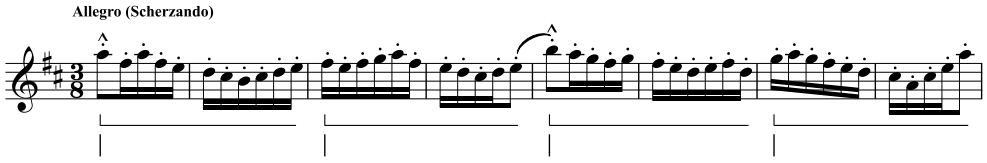
یکی دیگر از عناصر مهم در لایه‌ی حرکت و پویایی توجه به فرازونشیب جمله و لذا شکل جمله است. فرازونشیب در جمله یا حرکت صوت در انحناء و پیچش ملودی، با اوج‌گیری و یا رکود در صدا فرصت مناسب برای شفاف‌کردن شکل جمله بحساب می‌آیند و باعث تأکیدهای طبیعی بر عبارت‌ها می‌شوند که ایجاد پویایی در صدا می‌کنند. از عوامل مهم که فرازونشیب ملودی را تحت تأثیر می‌گذارد، مدیریت نیرو در صدای ساز و ایجاد تنش و رهایی در صدا در قالب مصالح موجود در جمله یا واحدهای آن است.[۲۱] (تصاویر ۱۴ و ۱۵) با علائم فلش و کرشندو دکرشندو؛ مکان‌های کاربرد نیرو برای ایجاد فرازونشیب در ملودی را نشان می‌دهد.

۳-۳. برجسته ساختن اصوات ساختار[۲۲]

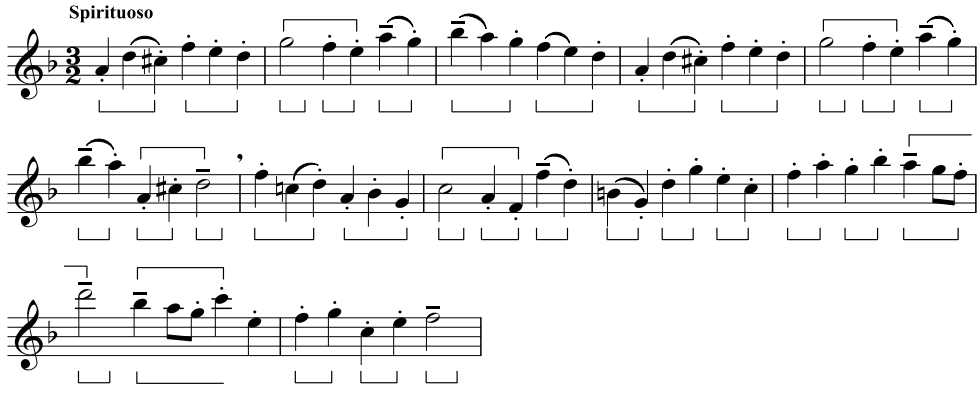
برجسته‌کردن اصوات ساختار ملودی یکی دیگر از پارامترهای مهم در تهییج حرکت و پویایی در قطعه است. این امر توسط تمیزگزاردن بین نت‌های اصلی و نت‌هایی که تزئیین کننده یا تکمیل‌کننده حرکت موسیقایی هستند ایجاد می‌شود. برجسته‌کردن اصوات به معنای تأکیدگزاردن بر نت‌ها نیست بلکه به معنی‌یافتن روشی برای طنین بیشتر صدا در آن لحظه که همچون در کلام، برخی هجاها با تأکید یا طنین بیشتر و برخی با سکون و رکود صدا ادا شوند. برجسته‌کردن نت‌های ساختار مبتنی‌بر درک نوازنده از کاربرد انرژی در صدای ساز است. تصاویر ۲، ۳، ۱۶ تا ۱۸ اصوات ساختار را که نیازمند طنین عمیق‌تر صدا هستند در قطعاتی از دوره‌های مختلف نشان می‌دهند.



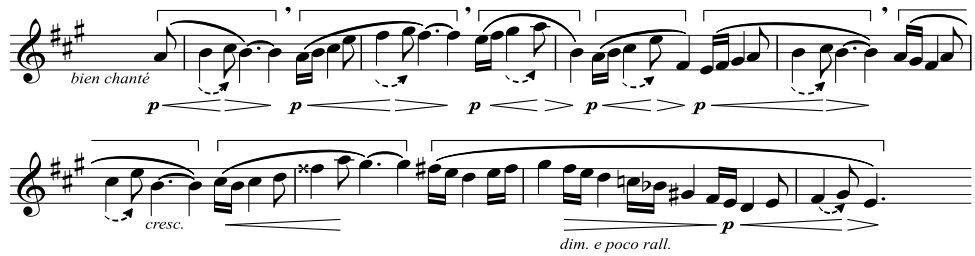
تصویر ۱۱- ضربان موتیویک در موومان اولکنسرتو سل‌ماژور ۳۱۳ .K موتزارت میزان‌های ۳۰-۳۴ و ۳۸-۴۴.



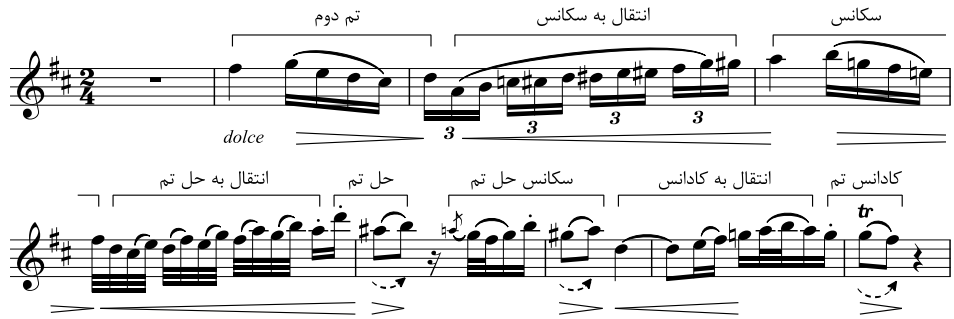
تصویر ۱۲- ضربان موتیویک(دو میزان) در قسمت آلگرو از قطعهٔ **Andante et Scherzo** اثر گان میزان‌های ۷۱-۸۶ که هردو میزان یک تکانه را شامل می‌شود.



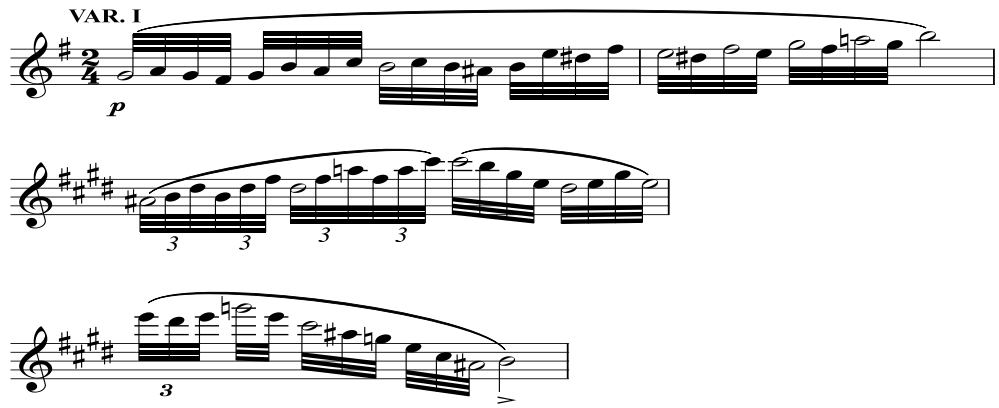
تصویر ۱۳- ضربان موتیویک و کاربرد هم‌زمان ۲تایی و سه تایی در **Spirituoso** قطعهٔ تلمان فانتزی در ر مینور میزان‌های ۱-۱۲ .



تصویر ۱۴- فراز و نشیب و انتقال نیرو در قطعهٔ فانتزی اثر ژرژ- او میزان‌های ۲-۱۰ بخش modéré.



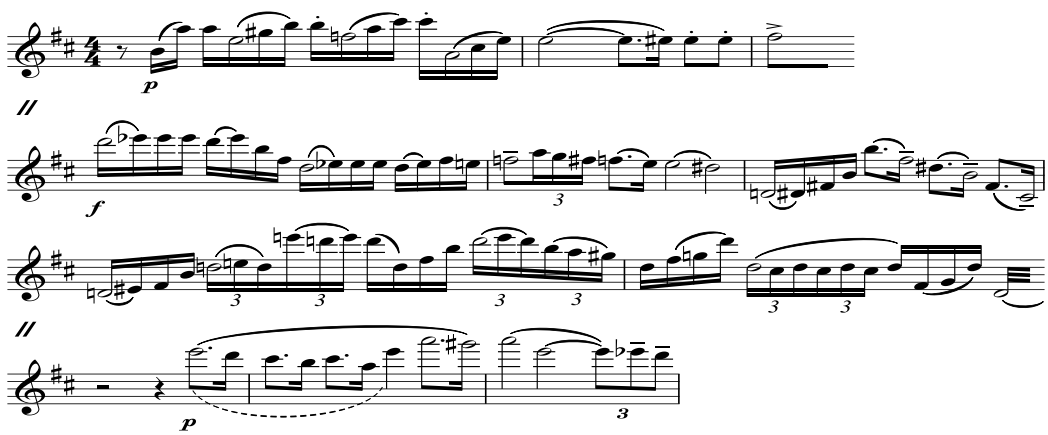
تصویر ۱۵- فراز و نشیب و انتقال نیرو در قطعهٔ موتزارت روندو در رماژور۱۸۴. K میزان‌های ۳۷-۴۰.

تصویر ۱۶- اصوات ساختار در Dolce قطعهٔ تلمان فانتزی در ر مینور میزان‌های ۱-۴.

تصویر ۱۷- اصوات ساختار در واریاسیون اول تم و واریاسیون۱۶۰ .op اثر شوبرت میزان‌های ۱-۲ و میزان ۱۷ و ۲۱.

۳-۴. تحرکات تدریجی در صدا[۲۳]

در اینجا لازم است تحرکات تدریجی در صدا را نیز در زمره عناصر مهم در بعد حرک و پویایی نام ببریم. تحرک در صدا مبتنی‌بر مدیریت کوران انرژی بدن در صدای ساز و اشراف بر مدیریت سطوح متنوع دینامیکی است. اجرای درجات دینامیک و تغییر در تمبر نیازمند مدیریت قوی سونوریته[۲۴] و توانمندی در هم‌تنیده‌ای از مدیریت نیرو در صدا، همزمانی آن با عملکرد انگشتان و پاسخ‌دهی بموقع ساز هم‌زمان با حرکت و پویایی در سه‌گانه‌ی ریتم- هارمونی- بافت است.

نتیجه

برای معرفی لایه‌ها و عناصر موسیقایی این الگو در یک طبقه‌بندی متودولوژیک، مقاله حاضر تأکید بر ارتباط کلان هریک از این واحدها با یکدیگر و رابطه‌ی در هم‌تنیده‌ی آنها دارد. علی‌رغم تفکیک عناصر در هر لایه و معرفی هریک از آنها به‌صورت جداگانه، اما در رویکردی گشتالتی هر یک از این عناصر را باید بخشی از یک کل درنظر بگیریم و ارتباط تنگاتنگ آنها را فراموش نکنیم. در استفاده از این الگو لازم است نوازندگان و معلمین، تمامی اجزاء را در راستای هم و در ارتباط یکپارچه مدیریت نمایند و تأثیر هریک بر دیگری را در عمل نوازندگی تجربه کنند. گرچه نباید توقع داشت که جزءجزء عناصر مطرح‌شده در هریک از لایه‌ها هم‌زمان در همه‌ی قطعات موسیقی یافت شوند، اما باید یادآور شد که در هم‌آمیختن و همگن‌سازی عناصری که در قطعه تشخیص داده می‌شوند از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است و ترکیب و انسجام این عناصر در حین اجرای موسیقی ست که درک و دریافت هنرمند را توسعه می‌دهد و با مرور زمان تبدیل به ارکان بیان شخصی او می‌کند. باید متذکر شد که دستیابی به این یکپارچگی روندی بسیار طولانی و زمان‌بر است که با تمرین زیاد و تشخیص لایه‌های معرفی‌شده در هر قطعه و به‌کارگیری آگاهانه‌ی عناصر هریک در حین تمرین و فراگیری قطعات مختلف میسر خواهد شد. با به‌کارگیری خلاق این عناصر در هر قطعه و تقویت درک و دریافت موسیقایی در حین فراگیری هر قطعه، بیان نوازنده توسعه خواهد یافت و گام‌به‌گام نقش حیاتی خود را در تثبیت مهارت‌های نوازندگی و اجراهای شیوا و مؤثر ایفا خواهد کرد. در اینجا باید یادآور شد که مطالعات در حوزه‌ی روانشناسی شناخت و روانشناسی موسیقی، منشاء شکل‌گیری درک و دریافت موسیقایی را حافظه‌ی حرکتی و دستگاه عصبی مرکزی هنرمند تشخیص داده‌اند و توسعه فرایند شناخت در هنرمند را مبتنی‌بر قابلیت وی در پیش‌بینی، درک و ارزیابی پیامدهای حرکتی و فعالیت‌ها در بدن دانسته‌اند (Berthoz, 2000, 9). رالف گودوی نیز در مطالعه‌ی ژست‌های موسیقی، بیان موسیقایی را مبتنی‌بر نقش حرکت در بدن هنرمند برشمرده و نتیجه گرفته است که واکنش غریزی در دستگاه عصبی مرکزی و حرکتی به گونه ایست که موسیقی حس جنبشی را تحریک کرده و نه تنها تحریک آن منجربه حرکت نیرو در بدن هنرمند می شود، بلکه در برآیند آن، احساس موسیقایی شکل گرفته و هنرمند در یکپارچگی با دستگاه عصبی مرکزی خود، مبتنی‌بر احساس شکل‌گرفته، عملکرد پیچیده‌ی اجرا را مدیریت کرده و بیان موسیقی خود را شکل می‌دهد (Godoy, 2009, 212). بنابراین آنچه در مطالعات روانشناختی روشن شده است به این نکته اشاره دارد که علی‌رغم هرگونه ادراک نظری یا تجربی، بدلیل در هم‌تنیدگی بیان موسیقی با بدن هنرمند، فرایند حرکت در بدن نقش اساسی در شکل‌گیری عمل نوازندگی ایفا می‌کند و در صورتیکه هنرمند با فقدان آگاهی نسبت به هماهنگی عالیه بدن خود مواجه باشد، کاربرد صحیح نیرو در بیان موسیقایی غیرقابل مدیریت خواهد بود (Pierce, 2010, 120). در این راستا، بدن به‌عنوان دیگر رکن حیاتی از الگویی که در این مقاله معرفی شده است نباید نادیده گرفته شود و در آموزش نوازندگی، خصوصا در تفهیم فرایند تفسیر می‌باید مد نظر معلمان و نوازندگان قرار گیرد. بدن ضامن هماهنگی روان- تنی و سرعت انتقال و مدیریت متوازن نیرو در حین نوازندگی است که برای رسیدن به درک صحیح و کاربردی از آن، هنرمند نیازمند بستری یکپارچه، آزاد و منسجم است که بتواند واسطه‌ای مؤثر برای انتقال محرکه‌های شناختی ذهن و محرکه های موتور-حرکتی او در فرایند پیچیده نوازندگی باشد. در

تصویر ۱۸- اصوات ساختار در موومان اول از پرکوفیف سونات فلوت و پیانو۹۴ .op میزان‌های ۹-۱۱ و میزان‌های ۱۴-۲۳.

این راستا لایه‌ی بدن به‌عنوان چهارمین رکن این الگو، نیازمند فرصتی جداگانه برای معرفی و تبیین نقش و عناصر سازنده آن به‌عنوان واسطه مهم در مدیریت بیان موسیقایی است که بدلیل ماهیت متفاوت و ویژه‌اش، امکان ارائه آن در این مقاله نیست و در مقاله‌ای دیگر معرفی خواهد شد.[۲۵]

پی‌نوشت‌ها

1. Temporal.

2. Poietic, Esthetic and Neutral.

۳. Lerdahl and Jackendoff در تئوری زایشی موسیقی تونال (Generative Theory of Tonal Music) طبقه‌بندی واحدها از کوچک به بزرگ (از موتیف به جمله به دور و به بخش) را بنیادی‌ترین مرحله درک موسیقی معرفی می‌کند و اظهار می‌دارد درک ساختار گروهوار قطعه، مهم‌ترین مرحله شناخت موسیقی است. Grouping Structure.

۴. ساختار متریک به این معناست که وقایع موسیقایی در یک قطعه تونال توسط تناوب ضرب سبک و سنگین دریک طبقه بندی مشخص، به یکدیگر مرتبط می‌شوند. Metrical Structure.

۵. تقلیل زمانی یا Time-span reduction از طریق تحلیل تحرکات ریتم و یافتن اشکال تکراری، با طراحی الگوهای درختی بدنبال تفکیک موسیقی در قالب های ادوار ریمیک مساوی و تکراری در سطوح مختلف است. در تقلیل زمانی نقش سلسله مراتب اتفاقات موتیویک و ریتمیک در شکل‌گیری کل قطعه بررسی می‌شود. برای بررسی کامل این مفهوم مراجعه شود به (Lerdahl and Jackendoff, 1996, pp. 105).

۶. تقلیل طولی یا ProlongationalReduction به تحلیل دریافت روانشناسانه‌ی ما از وقایع موسیقایی در قطعه می‌پردازد و دریافت ما از تنش و رهایی در صوت را در الگوهای درختی نشان می‌دهد. در تقلیل طولی تأثیر روانی واحدها بر ایجاد تنش و رهایی و ایجاد حس ادامه یا پایان در جریان موسیقی بررسی می‌شود. برای بررسی کامل این مفهوم مراجعه شود به ibid

۷.برای درک فلسفه‌ی انتظار نارمور Musical expectation باید با تحلیل واحدها در قالب تسلسل های ملودیک آشنا شد.

۸. Implication-Realization Model یا مدل" استلزام- تحقق"مربوط به محقق معروف آمریکایی یوجین نارمور (Narmour, 1999) است که در تئوری Musical Expectation در تلاش برای جایگزین‌کردن روش تئوریک شنکر با روشی که درک و شناخت واحدهای ملودیک را در روندی روانشناسانه تحلیل و طبقه‌بندی کند نوشته شده و وقایع یک قطعه را در قالب واحدهای ملودیک در باب دلالت بر فهم و شناخت شنونده و انتظار و توقع شنیداری احساس بررسی می‌کند.

۹. واحدهای جمله و اصولاً همه‌ی عناصر نامبرده شده لزوما در در تفسیر موسیقی همه‌ی قطعات هم‌زمان و یکجا کاربرد ندارند و هر قطعه با توجه به ماهیت خاص خود دربرگیرنده‌ی موارد ذکر شده است.

۱۰. Christopher Hogwood بنیان‌گزار جنبش" اجرا مبتنی‌بر آگاهی تاریخی، HIP" سال ۱۳۶۷ میلادی است.

11. Authenticity.

12. “Historically Informed Performance” و“Performance Practice.”

13. Doctrine of affects (Burkholder ,Grout and Palisca 2009).

برای مطالعه بیشتر پیرامون این اصل مراجعه کنید به کتاب تاریخ موسیقی غرب.

14. Doctrine of Figures, همان.

۱۵. برای بررسی دقیق اصول زیبایی‌شناسی در دوران باروک مراجعه کنید به کتاب Robert Donnington (1982) محقق معروف انگلیسی Baroque Music, Style and Performance: A Handbook، انتشارات: W.W. Norton

۱۶. تاریخ موسیقی غرب برای مطالعه بیشتر پیرامون این دو سبک مراجعه کنید به کتاب: Empfindsamerstil and Style Galant (Burkholder ,Grout and Palisca, 2009).

۱۷.برای بررسی دقیق اصول زیبایی‌شناسی در موسیقی دوران کلاسیک مراجعه کنید به مقاله‌ی (موحد، ۱۳۹۲) "اصول زیبایی‌شناسی در نوازندگی موتزارت" نشریه‌ی هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۸، شماره ۲، صص ۳۱-۴۰ و یا مراجعه کنید به کتاب Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900 نوشته‌ی Clive Brown (2004)، انتشارات Oxford University Press.

۱۸. برای بررسی دقیق اصول زیبایی‌شناسی در دوران رومانتیک‌مراجعه کنید به Ibid.

19. Impulse یا Impetus.

۲۰. Melodic Inflection (Lawson, 1999, 53) سبک‌شناسان و متخصصین اجرای دوره باروک قبلا از این عبارت استفاده کرده اند البته باید یادآور شد که با توجه به ابهامات غیرضروری که در قرن معاصر در ارتباط با مسئله‌ی دینامیک در اجرای موسیقی باروک پیش آمده، این عبارت اصولا در قالب تحرکات دینامیک در ساختار جمله بررسی می‌شود در صورتی که فراز و نشیب جمله تنها به اوج‌گیری و یا افول در شدت صدا مبتنی با ساختار جمله محدود نمی‌شود بلکه تأکیدهای به‌جا، سنگین‌شدن و سبک‌شدن اصوات صحیح نیز در ایجاد فراز و نشیب صوت تأثیرگزار هستند.

۲۱. تنش و رهایی مهم‌ترین اصل پویایی و تحرک در موسیقی کلاسیک غرب است و تماماً بستگی به مدیریت نیرو در صدای ساز توسط نوازنده است. شنکر management of therise and tide of energy in the musi moment (Schenker, 2000, 85) امر بسیار مهمی در تبیین ساختار جمله می‌شناسد.

۲۲. Accentuation (Lawson,1999, 55) سبک‌شناسان و متخصصین اجرای دوره باروک قبلا از این عبارت استفاده کرده‌اند.

23. Gradations in Sound.

۲۴. معیارهای سه‌گانه در کیفیت صحیح سونوریته شامل‌هوموژنئیته، اگالیته و سوپلس می‌شوند. برای بررسی دقیق نقش سونوریته در نوازندگی مراجعه کنید به مقاله‌ی (موحد، ۱۳۹۵) "پارامترهای‌سمعی در آموزش نوازندگی فلوت" نشریه‌ی هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۱، شماره ۲، صص ۵۳-۶۲.

۲۵. این موضوع در قالب سخنرانی توسط نگارنده در سمپوزیوم بین‌المللی هنر و بعد چهارم ارائه شده. رجوع کنید به خلاصه مقالات سمپوزیوم هنر و بُعد چهارم، با عنوان "بدن به مثابه واسطه‌ی تحرک و پویایی در موسیقی" پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، دی ماه ۱۳۹۷.

فهرست منابع

موحد، آذین (۱۳۹۲)، اصول زیبایی‌شناسی در نوازندگی موتزارت، *نشریه‌ی هنرهای هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۱۸، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، صص ۳۱-۴۰.

موحد، آذین (۱۳۹۵)، پارامترهای سمعی در آموزش نوازندگی فلوت، *نشریه‌ی هنرهای زیبا -هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۲۱، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، صص ۵۳-۶۲.

Berthoz, Alain. (2000), *The Brain's Sense of Movement*, Translated by Giselle Weiss, Harvard University Press, Cambridge, MA.

Brown, Clive. (2004), *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, Oxford, New York.

Brown, Howard Meyer. (1990), *Performance Practice*, The New Grove Handbooks in Music, edited by Howard Meyer Brown and Stanley Sadie, W.W. Norton, New York, London.

Burkholder, Peter J. and Donald J. Grout and Claude V. Palisca. (2009), *A History of Western Music, 8th Edition,* W.W. Norton, New York, London.

Clarke, Eric. (2002), *Understanding the psychology of performance in Musical Performance*: A Guide to Understanding, edited by John Rink, pp. 59-74, Cambridge University Press, Cambridge.

Donnington, Robert. (1982), *Baroque Music, Style and Performance*: A Handbook, W.W. Norton, New York, London.

Godoy, Rolf Inge. (2009), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, Milton Park.

Lawson, Colin and Robin Stowell. (1999), *The Historical Performance of Music*, Cambridge University Press, Cambridge.

Lerdahl, Fred and Ray Jackendoff. (1996), A Generative Theory of Tonal Music, The MIT Press, Cambridge, MA.

Meyer, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, London.

Narmour, Eugene. (1990), *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*, The Implication-Realization Model, University of Chicago Press, Chicago, London.

Nattiez, Jean Jaques. (1990), *Music and Discourse, Toward a Semiology of Music*, Translated by Carolyn Abatte, Princeton University Press, Princeton, NJ.

Pierce, Alexandra. (2010), *Deepening Musical Performance through Movement*, Indiana University Press, Bloomington.

Rink, John. (2002), *Analysis and (or?) performance in Musical Performance*: A Guide to Understanding, edited by John Rink, Cambridge University Press, Cambridge, pp.35-58.

Schenker, Heinrich . (2000), *The Art of Performance*, edited by Heribert Esser, translated by Irene Schreier, Oxford University Press, Oxford, New York.

Sloboda, John. (1985), *The Musical Mind, The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford, New York.

Toward a Practical Model for Interpretation in the Performance of Western Classical Music

Azin Movahed*
Associate Professor, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
(Received 7 Mar 2020, Accepted 2 Jun 2020)

Throughout history, the art of musical performance has continuously posed a critical challenge to musicologists. How do musicians create an expressive performance?Is there any given and conscious set of rules that govern musical expression or is interpretation an intuitive act where it is neither learnable nor capable of being instructed. This article reflects on the art of interpretation as one of the most fundamental pillars of musical performance and explores the inherent musical elements which shape musical expression. While making an effort in instigating the need for a deeper and more sophisticated approach to the performance of instrumental repertoire, the article introduces a model for a deliberate and determined process of interpretation in which three fundamental layers are recommended in order to define musical parameters that enhance expression. The three layers, namely the Structural layer, the Aesthetic layer and Musical motion and dynamism are each separately discussed and the parameters underlying each layer are categorized. Although all examples are cited from the flute repertoire, the article's treatment of the examples is transparent and clear-cut and suitable to appeal to all instrumentalists. While providing a pragmatic approach toward simple guidelines for the art of interpretation, the model helps to enhance cognitive capabilities and analytical insights in performers and provides them with a strong basis for aesthetic and artistic judgments which could be used while learning and performing musical works. Within the classifications made under each layer; the Structural layer clarifies the relationships embedded in the phrase structure and highlights the importance of a hierarchical organization of the motivic and melodic divisions in the phrase and calls it the most critical structural consideration in the path to appropriate expression. In the Aesthetic layer, knowledge of historically informed performance and a stylistic approach to the music of each period has encouraged the author to highlight and elaborate those elements of performance practice that help performers make aesthetic judgments and cultivate elements intrinsic in the musical style of each epoch. Consequently, aesthetic elements that lead performers to better understand the structural differences in the music of each period are explained in an attempt to clarify ambiguities in performance practice and to encourage the practical application of highlighted elements while performing on modern instruments. In the final but most important layer called Musical motion and dynamism the article has identified elements that present themselves as the source of motion in music. Motivic pulse, melodic inflection, accentuation, and gradations in sound are categorized as the elements that shape melodic motion and dynamism. While emphasizing the critical role played by this layer, the article posits the important position assumed by musical pulse versus meter and tempo and underlies the importance of grouping structures in the formation of musical tension and release and melodic span and closure. In conclusion, the article encourages performers to consider the vital position of the body in the dissemination and management of the flow of energy through musical performance and postulates that musical expression is the sole outcome of embodied performance.

Keywords
Musical Expression, Musical Interpretation, Performance of Classical Music, Layers of Interpretation, Flute.

* Tel: (+98-912) 2195966, Fax: (+98-21) 22543250, E-mail: movahed@ut.ac.ir