تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۰۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۲۵
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۵

هومان اسعدی [۱]، تنگیز شاولو خاشویلی[۲]، کورش متین [۳]

«گفت و واگفت» در سازآرایی سازهای ایرانی

چکیده

در این مقاله، پژوهش‌گران به واکاوی و تبیین چگونگی سازآرایی سازهای ایرانی در آثاری پرداخته‌اند که براساس انواع بافت موسیقایی و چندصدایی شکل‌گرفته و نتیجه‌ی آن، شکل‌گیری متفاوتی از «گفت و واگفت» این سازها در گروه‌نوازی و «ارکستر سازهای ایرانی» است. بدون تردید، چنین تجمیع و ترکیبی از سازهای ایرانی، نسبت به آن‌چه از سنت موسیقی ایرانی در هم‌نوازی‌ها و اجرای موسیقی جمعی تا دوران قاجار وجود داشته، تفاوت‌های چشمگیر در ویژگی‌های گوناگونی چون دینامیک، رنگ‌آمیزی، تعادل صوتی، تعداد سازها و حجم صدادهندگی دارد. پژوهش حاضر، در آثار آهنگ‌سازان سده‌ی اخیر (از دوره پهلوی اول تا اکنون) و به‌ویژه از آغاز فعالیت‌های «علینقی وزیری» به‌عنوان نقطه‌ی‌عطفی در موسیقی معاصر ایران تا شکل‌گیری کانون «چاؤش» و جریان‌های قابل‌تأمل در چند دهه‌ی اخیر، انجام شده‌است. جریان‌هایی که منجربه شکل‌گیری گروه‌ها و چندین ارکستر سازهای ایرانی، آفرینش و انتشار آثاری مبتنی‌بر «بافت» در موسیقی ایرانی بوده و به‌نظر، اصلی‌ترین ضرورت گسترش آن، میل به توسعه‌ی اجتماعی و فرهنگی جامعه‌ی ایرانی بعد از دوران قاجار است. هم‌چنین گرایش هنرمندان معاصر به چندصدایی در هنر و اندیشه و نیز تحولاتی که در سنجشِ جهانی بدان می‌نگرند، اهمیت پژوهش حاضر را بازگو می‌کند. در این تحقیق، از رویکرد «پدیدارشناختی» با تحلیل و توصیف مستقیمِ کارگان (پارتیتور سازهای ایرانی) و پرهیز از هر استنتاجی در اصول و قوانینِ ازپیش‌داوری‌شده و جانب‌دارانه، استفاده شده‌است. درنهایت، نتیجه‌ی تحقیق به دو تقسیم‌بندی اصلی، یعنی «کاربرد سازها» در اجرای خطوط ملودی، کنترپوان، هارمونی، بأس و «پیشرفت پارتیتور» با روش‌های تکرار، سلو، توتی، زمینه، پدال و واریاسیون در سازآرایی، می‌انجامد. به‌عبارتی، هرگونه استفاده‌ای از سازهای ایرانی و روش ترکیب آن‌ها در بافت‌های رایج، در طبقه‌بندی ارایه‌شده، می‌گنجد. نگارندگان برای رسیدن به هدف موردنظر، از روش تحقیق تحلیلی تفسیری و در گردآوری اطلاعات، از منابع کتابخانه‌ای و پارتیتورهای سازهای ایرانی، استفاده کرده‌اند.

واژگان کلیدی: ارکستر سازهای ایرانی، موسیقی ایرانی، بافت موسیقی، سازآرایی سازهای ایرانی، گفت و واگفت .

[۱] عضو هیأت‌علمی، دانشیار، گروه آموزشی موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران، ایران
[۲] عضو هیأت‌علمی، استاد، کنسرواتوآر Vano Sarajishvili، تفلیس، گرجستان.
[۳] دانشجو دکتری پژوهش هنر، پردیس بین‌المللی کیش، دانشگاه‌تهران، ایران.

مقدمه

موسیقی به‌دلیل ایجاد نوعی آگاهی در شنونده و این‌که قادر است مخاطبانش را به‌طرز حیرت‌آوری در لحظه و زمان اجرا، خویشاوند سازد، اجتماعی‌ترین هنرها پنداشته می‌شود و می‌تواند تأثیر عمیقی بر عملکردهای اجتماعی فرهنگی پیرامون خویش بگذارد. هم‌چنین رابطه‌ی آن با اندیشه و نیز ارتباط نغمه و مفهوم به‌عنوان اصلی‌ترین ارکان و عناصر درونی و بنیادین موسیقی و اندیشه، باعث ایجاد پیوندهای مشترک و نیز روابط متقابل با سپهرها و سیطره‌های دیگرِ فرهنگی می‌شود. به‌گونه‌ای که ماکس وبر[۱] جامعه‌شناس آلمانی (نک. وبر، ۱۳۹۵) و محققین دیگری هم‌چون میخائیل باختین[۲]، به‌کرات از دستاوردهای موسیقایی برای حل مسایل جامعه‌شناسی و ادبیات، استفاده‌کرده‌اند.

این خویشاوندی در هنگام اجرا، که مابین مجریان موسیقی و مخاطبان آن شکل می‌گیرد، می‌تواند به کمک «گفت و واگفت»[۳] (دو یا چندگونگی مجادله و مباحثه) موسیقایی بزرگی، در جمعیت کثیری از سازها و با حجم گسترده‌ای از صداها در کالبد ارکستر سازهای ایرانی ظاهر شود و تأثیر متفاوتی نسبت به هم‌نوازی‌های پیشین داشته باشد. بنابراین، چنین هم‌زیستی متفاوتی در سپهر موسیقی ایرانی، نیازمند بستر و فرایند مناسبی است که می‌تواند ازطریق ایجاد «بافت موسیقایی»[۴] (که روش‌های چندصدایی موسیقی ایرانی را می‌طلبد)، با معنا، استحکام و درهم‌تنیدگی بیشتری اتفاق افتد.

به دیگرسخن، بافت موسیقی ایرانی می‌تواند تأثیرات قابل‌توجهی در کیفیت و صدادهی گروه و ارکستر سازهای ایرانی ایجاد کند و ویژگی‌های متفاوتی نسبت به آن‌چه در سنت اجرای موسیقی جمعی ایران وجود داشته را بنمایاند. رنگ‌آمیزی متفاوت، افزایش حجم صدادهندگی، افزایش گستره‌ی دینامیکی (شدت و ضعف صداها)، نظم‌یافتگی و استقلال گروه سازها[۵]، ایجاد فضای رمزگونه و رازآلود در رابطه‌ی صداهای متضاد و در تقابل به‌قصد یگانگی (خلوص و یکپارچگی در عین پیچیدگی که از ویژگی‌های هنر و اندیشه‌ی ایرانی است)، امکان افزایش جنبه‌های دراماتیک سازهای ایرانی، فزونی انتزاع[۶] و مهم‌تر از همه، گسترش کارکردهای مختلف سازهای ایرانی در کاربردهای گوناگون (استفاده‌ی آن‌ها در آفرینش موسیقی فیلم، تئاتر و فضاهای میان‌رشته‌ای) از ویژگی‌های این پدیدار و گونه‌ی موسیقایی است.

در عصر حاضر، با توجه به پیدایش ارکسترهای متنوع سازهای سنتی در کشورهای همسایه و ملل مشابه ازلحاظ قدمت فرهنگی و غنای سنت موسیقایی (هم‌چون چین، ازبکستان و غیره) پرداختن به موضوع سازآرایی با تأکید بر حفظ ویژگی‌های مفهومی و هویتی موسیقی ایرانی، اقدام مؤثری در راه ارتقاء گروه‌نوازی، پیشرفت ارکستر سازهای ایرانی و تعالی موسیقی جمعی در پهنه‌ی هنر ایران‌زمین است که می‌تواند درراستای سیاست فرهنگی کشور برای نمایش پیشبرد هنر و ارایه‌ی متفاوتی از موسیقیِ سرزمینی در دوران معاصر، مؤثر باشد.

بدون تردید در راه رسیدن به سطحی دیگر از موسیقی جمعی ایران، پرسش‌ها و ابهاماتی وجود دارد که نیاز به پاسخ و رفع آن‌ها وجود دارد. محدودیت سازهای بم (محدوده‌ی صوتی محدود) از معضلات صدادهی بخش بأس در گروه سازهای ایرانی است. به‌عنوان‌نمونه، یکی از رایج‌ترین سازها در این محدوده‌ی صوتی، بم‌تار یا تارباس است. بم‌تار، همان ساز تار است که برای ساختن آن، از سه سیم ویلنسل و یا گیتارباس استفاده می‌شود و معمولاً، پوست کاسه‌ی کوچک (نقاره) را برمی‌دارند. بنابراین، بم‌تار فاقد لحن و لهجه‌ی موجود و مشابه در صدادهندگی سازهای سنتی (هم‌چون رباب و عود) است. همین مهم ما را بر آن می‌دارد

که برای رفع نقایص صدادهندگی و آکوستیکی در ارکستر سازهای ایرانی، همواره به فکر ابداع سازهای دیگر و تغییراتی در مورفولوژی و فیزیک آن‌ها باشیم.

دراین‌راستا «علینقی وزیری» با هدف ارتقاء صدادهندگی گروه سازهای زهی مضرابی (به‌ویژه خانواده‌ی تار)، سه نوع دیگر این ساز هم‌چون تار سُپرانو (یک‌پنجم بالاتر از تار معمولی)، تار آلتو (یک‌چهارم پایین‌تر از تار معمولی) و تارباس را برای استفاده در هم‌نوازی و ارکستر به‌کار بردند (درویشی، ۱۳۷۳: ۲۶۶). هم‌چنین با هدایت «حسین دهلوی» در کارگاه‌های وزارت‌فرهنگ‌وهنر و نیز با کوشش ارزشمند «ابراهیم قنبری‌مهر» و سازگران خلاق دیگر، انواع سازهای هم‌خانواده و هم‌جنس با صدادهی در چهار بخش (بأس، تنور، آلتو و سُپرانو) ساخته شده‌است. بنابراین سازهایی هم‌چون بم‌تار (تارباس)، بم‌سنتور (سنتورباس)، بم‌کمانچه (کمانچه‌باس) و بم‌قیچک (قیچک‌باس) به‌مرور به گروه‌ها و ارکسترهای سازهای ایرانی اضافه شدند.

نکته‌ی مهمی که در این تحقیق، نقش محوری دارد و در واژگان کلیدی نوشتار آمده، واژه‌ی «موسیقی ایرانی» است. منظور از موسیقی ایرانی در این مقاله، همان نظام منظومه‌ای در موسیقی کلاسیک ایران است که ویژگی مُدال[۷] دارد و برپایه‌ی نظام دستگاهی و سیستمی مبتنی بر نغمات ردیف‌های به‌جامانده از استادان و راویان آن شکل گرفته‌است. در این نظام، هر دستگاه یا آواز دارای سیکل مشخص و از مُد مبنا یا درآمد آغاز شده و سپس توسط گوشه‌هایی در مُدهای اولیه، ثانویه، انتقالی و سیار (گوشه‌های که فاقد ویژگی مُدالِ مستقلی هستند) گسترش‌یافته و در انتها ازطریق گوشه‌ها یا فیگورهای فرودی به مُد مبنا بازگشته‌است (اسعدی، ۱۳۸۲: ۵۲).

زمان تاریخی موردنظر در پژوهش حاضر، از دوره‌ی پهلوی اول (و به‌ویژه حضور شخصیتی چون علینقی وزیری) تا دوران کنونی (انتهای سده‌ی چهاردهم) درنظر گرفته شده‌است. حضور علینقی وزیری (به‌دلیل طرح مبانی نظری نوین در موسیقی ایرانی و خلق آثار چندصدایی برای سازهای ایرانی)، تأثیر هنرستان ملی موسیقی، تولیدات موسیقایی در وزارت‌فرهنگ‌وهنر، تولید برنامه‌های رادیو (همانند برنامه‌ی گُل‌ها در دوره‌ی پهلوی دوم)، جریان مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی ایرانی و کانون چاوُش، هرکدام مقاطع تأثیرگذار و نقاط عطف تاریخی مهمی را در سده‌ی اخیر رقم‌زده‌اند.

در بخش یافته‌های تحقیق، نگارندگان به تحلیل نمونه‌هایی از آثار آهنگ‌سازان ایرانی که براساس انواع بافت موسیقایی (هتروفونی[۸]، پُلی فونی[۹]، هموفونی[۱۰]) شکل‌گرفته، پرداخته‌اند. ملاک انتخاب قطعات (با توجه به کمبود پارتیتور سازهای ایرانی)، وجود پارتیتورهای منتشرشده و دسترسی به آثاری است که برای سازهای ایرانی نوشته شده‌اند. هم‌چنین وجود اِلمان‌های مورداستنتاج (برای دستیابی به روش سازآرایی سازهای ایرانی) در این پارتیتورها، دلیل دیگری برای انتخاب این آثار است. بدون تردید، آثار دیگری از آهنگ‌سازان موسیقی ایرانی وجود دارد که دارای بافت موسیقایی و چندصدایی بوده و فاقد پارتیتور هستند (تنظیم این آثار معمولاً در روندی تجربی و کارگاهی، در هنگام تمرین گروهی شکل گرفته‌است.) که امکان استفاده از آن‌ها در این پژوهش نبوده‌است.

اگرچه پرداختن به موضوع سازشناسی سازهای ایرانی، واکاوی موضوعات پُرمباحثه‌ای چون کوکِ کمانچه، انتقال در سازهای ایرانی، نت‌نگاری و استفاده از کلیدها، نتایج ترکیب صدای سازها در محدوده‌های صوتی مختلف و عناوین مشابهِ دیگر، غنای پژوهش را افزون می‌کند، بااین‌وجود به‌دلیل محدودیت و مجال اندک در این مقاله، به مطالب فوق پرداخته نشده‌است.

در بخش نتیجه‌گیری، براساس یافته‌های حاصل از تحلیل پارتیتورهای موجود (که اغلب دارای فایل صوتی

و نمونه‌های اجراشده توسط گروه‌ها و ارکسترهای ایرانی است)، تقسیم‌بندی و روشی برای سازآرایی سازهای ایرانی به‌عنوان هدف تحقیق به‌دست‌آمده که شاید روزگاری دستاورد کاربردی مناسبی برای استفاده‌ی آهنگ‌سازان ایرانی و غیرایرانی در سازآرایی آثارشان شود.

روش تحقیق

در این پژوهش، در تحلیل و تفسیر آثار مکتوب موسیقی جمعی ایران، از دوئت‌های علینقی وزیری و آثار ارکسترال روح‌الله خالقی تا قطعات گروه‌نوازی و ارکسترال معاصرینی هم‌چون فرامرز پایور، احمد پژمان، محمدرضا درویشی، حسین دهلوی، حسین علیزاده، هوشنگ کامکار، محمدعلی کیانی‌نژاد، محمدرضا لطفی، شریف لطفی، حمید متبسم، پرویز مشکاتیان و آهنگ‌سازان تأثیرگذار دیگر، استفاده شده که به‌دلیل محدودیت‌های موجود در نگارش و نشر مقاله، نمونه‌های اندکی با دلایلی که در مقدمه عنوان‌شده، ارایه شده است.

بنابراین ازنظر ماهیت تحقیق، به‌دلیل تفسیری- تحلیلی بودنِ نمونه‌های موجود به‌عنوان خاستگاه مناسبی برای رجوع به خودِ پدیدارها (آثار مکتوب آهنگ‌سازان موسیقی ایرانی)، روش تحقیق «کیفی» است. ازآن‌جایی‌که نتایج این پژوهش، می‌تواند در تدوین روش سازآرایی سازهای ایرانی مؤثر باشد، هدف از انجام تحقیق، کاربرد و عملکرد آن در گروه‌نوازی و ارکستر سازهای ایرانی است.

پیشینه‌ی تحقیق

در بررسی پژوهش‌های موجود و درراستای این تحقیق، اغلب با مقالات، یادداشت‌ها و گزارش‌های محدود با رویکرد تاریخی و مباحثی درباره‌ی بافت و چندصدایی در موسیقی ایرانی و هم‌چنین نظراتی در رابطه با تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران و معرفی گونه‌های متنوعی از هم‌نوازی سازهای ایرانی، ارکستر ترکیبی سازهای ایرانی و غربی مواجه می‌شویم.

در مقالهی اسسس‌ای تحت‌عنوان «پیشینه هم‌نوازی و چگونگی هم‌نشینی سازها در تاریخ موسیقی ایران» (نک. ذاکر جعفری، ۱۳۹۸) سیر تاریخی هم‌نوازی در دوره‌ی اسلامی تا پیش از عصر قاجار، ازطریق تمرکز بر نگاره‌ها و تصاویر به‌جای‌مانده از هنر نگارگری ایران بررسی‌شده‌است. در مقاله‌ی دیگری با عنوان «مطالعه‌ی پدیده‌ی "ارکستر" در فرهنگ موسیقایی ایران معاصر» (نک. خاکسار، ۱۳۹۴) به مواجهه‌ی موسیقی جمعی و ارکسترال ایران و غرب از دیدگاه هویتی و تحقق الیناسیون[۱۱]، پرداخته شده‌است.

محمدرضا درویشی در کتاب نگاه به غرب (نک. درویشی، ۱۳۷۳) با رویکردی غالباً تاریخی و تمرکز بر تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران، به تاریخچه‌ی گروه‌ها و ارکسترهای موجود در ایران (در یک سده‌ی اخیر) و به نظریه‌های علینقی وزیری پرداخته‌است. هم‌چنین در بررسی فرم‌ها، ریشه‌ها و روش‌های مختلف چندصدایی هم‌چون ایمیتاسیون، کانُن، استیناتو، فرم‌های رسپونسوریال، پارالِلیسم در مقام‌های موسیقی مناطق ایران، با مقاله «چندصدایی در موسیقی ایران» (نک. مسعودیه، ۱۳۷۷) مواجه می‌شویم.

خالقی نیز در مقاله‌ی «هم‌نوازی در موسیقی ایران» (نک. خالقی، ۱۳۴۱) با رویکردی تاریخی به نقش‌برجسته‌ها، سفرنامه‌ها و تصاویر به‌جای‌مانده از هم‌نوازی سازهای ایرانی در مناسبات مختلف اجتماعی و هم‌چنین نقش «علینقی وزیری» به‌عنوان نوآور در موسیقی ایران (به‌دلیل پرداختن به موضوع هارمونی،

چندصدایی و طرح بنیان‌های نوینِ نظری در موسیقی ایرانی) و تلاش‌های «نصرت‌الله گلپایگانی» در ایجاد ارکستر سازهای ملی و استفاده از سازهای نواحی ایران پرداخته‌است. ساسان سپنتا نیز در مقاله‌ی «ارکستر سازهای ملی» (نک. سپنتا،۱۳۳۷) به خصوصیات، رنگ ملودی‌های اصیل ایرانی، تأثیر آب‌وهوا، گویش و ویژگی‌های صوتی و حنجره مشرقیان در صدادهی سازهای ایرانی پرداخته‌است. او معتقد است سازهای متروک اگرچه نواقصی هم داشته‌باشند، در شکل‌گیری ارکستر سازهای ملی مؤثر هستند و باید به رفع نقایص فیزیکی آن‌ها همت گماشت.

هرمز فرهت در مقاله‌ای با عنوان «ارکستر در موسیقی ایرانی» (نک. فرهت، ۱۳۳۸) به نقش تأثیرگذار ارکستر در اجرای موسیقی کلاسیک ایرانی پرداخته است. او با نگاهی تاریخی از طریق تصاویر به‌جای‌مانده همانند مینیاتورها، و تصاویر کتیبه‌های بیستون به تعداد نوازنده‌ها اشاره می‌کند. هم‌چنین به نقش «انجمن اخوت» و تلاش «علینقی وزیری» به‌عنوان دو جنبشِ در استمرار یکدیگر پرداخته است. در مقاله‌ی دیگری تحت‌عنوان «سخنی چند درباره ارکستر سازهای ملی» (نک. آراکلیان، ۱۳۳۷)، گفتاری فنی و تخصصی وجود دارد که در آن به سازشناسی و عناوین کلی درباره ارکستر سازهای ملی، با نگاهی علمی پرداخته شده‌است.

پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد کورش متین با عنوان «اصول سازبندی‌ـارکستراسیون سازهای ایرانی»، پژوهشی موجود در میان پایان‌نامه‌های دانشگاهی است که نتایجی مشخص و تجربی از سازآرایی سازهای ایرانی (با نگاه به بافت چندصدایی) در آن مشاهده می‌شود. در این پایان‌نامه (که روش تحقیق کیفی با هدف کاربردی دارد)، مطالعه و آنالیز بر روی نمونه‌های ضبط‌شده با سازهای ایرانی (نی، تار، رباب، عود، سنتور، قانون، تمبک، کمانچه و قیچک) انجام شده‌است (نک. متین، ۱۳۸۶).

هم‌چنین در پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد اشکان حسن‌زاده با عنوان «مقایسه سازآرایی در آثار پرویز مشکاتیان، حسین علیزاده و محمدرضا لطفی» به مقایسه سازآرایی سه آهنگ‌ساز برجسته و تأثیرگذار موسیقی ایرانی پرداخته شده‌است که بیشتر درباره سازشناسی سازهای ایرانی و مقایسه تمهیدات سازآرایی در آثار این سه آهنگ‌ساز است (نک. حسن‌زاده، ۱۳۹۶). همچنین در پایان‌نامه‌های دیگر دانشجویان کارشناسی‌ارشد دانشگاه‌ها نیز، نتیجه‌ای به‌عنوان روش سازآرایی سازهای ایرانی استنباط نمی‌شود.

و اما کتاب ارکستراسیون سازهای چین (Sin-Yan Shen, 2005) نمونه‌ای از اصول ارکستراسیون و سازآرایی سازهای سنتی در تمدنی مشابه است که ازلحاظ قدمت تاریخی، قرابت‌هایی با موسیقی ایرانی دارد. نکته‌ی قابل‌توجه در این تحقیق، حفظ ویژگی‌های مفهومی و شالوده‌ای در موسیقی سنتی چین با استفاده از روش‌های رایج در تبیین موسیقی ارکسترال و ارکستراسیون سازهای چین است که استفاده از این کتاب را برای آهنگ‌سازان جهان هموار می‌کند.

مبانی نظری تحقیق

هنگامی‌که از موسیقی جمعی، ارکستر سازهای ایرانی، بافت در موسیقی ایرانی و مقولاتی ازاین‌قبیل، سخن به‌میان می‌آید، صاحب‌نظرانی معتقدند که سازهای ایرانی، قابلیت ارکسترال‌شدن (به مفهوم آن‌چه در چند سده‌ی اخیر در مغرب‌زمین و در چند دهه‌ی اخیر در ایران رخ داده‌است) و موسیقی ایرانی ماهیت چندصدایی را ندارند. آنان بر این باورند که سازهای سنتی، به‌دلیل عدم بالانس صوتی، مشکلات و نواقص فیزیکی و آکوستیکی که شامل محدودیت‌هایی در هم‌کوک‌شدن آن‌ها با یکدیگر به دلایلی چون وجود پوست (در

ساختار سازهایی همانند تار و کمانچه)، استقرار خرک بر روی پوست (کاسه‌ی تار و کمانچه)، ساختمان سرپنجه، ساختمان شیطانک و تعدد سیم‌ها در سنتور و قانون، عدم صدادهی موردنیاز (حجم صدادهندگی نامناسب) و گاه کم‌صدایی آن‌ها در هم‌نوازی و ارکستر، محدودیت صوتی، عدم‌امکان اجرای برخی نغمات اصلی و متغیر در یک کوک مشخص، عدم‌امکان مدولاسیون یا مُدگردی و در کل، عدم‌استاندارد سازها در پیکره‌ی فیزیکی و نقص‌های دیگر، امکان گردهم‌آمدن در تجمعی به نام ارکستر را با مشکلات و موانع بزرگی مواجه می‌کند (درویشی، ۱۳۸۳: ۹۹).

در این پژوهش برای پاسخ به پرسش‌ها و ابهامات موجود، از رویکرد «پدیدارشناختی»[۱۲] با رجوع به متن آثار به‌جای‌مانده (پارتیتور سازهای ایرانی) استفاده شده‌است. رویکرد پدیدارشناختی و یا فنومنولوژی، آشکارکردنِ داده‌ها بدون‌واسطه در آگاهی و مفروضات پیشین و مخالف با هرگونه گرایش به نظام‌سازی است. بااین‌وجود، این روش (روش فنومنولوژیکی) نیز از تفکر درباره‌ی بنیاد دانش‌ها برخاسته‌است (خراسانی،۱۳۹۳: ۱۲۳).

با انتخاب چنین رویکردی، پژوهش‌گران نه در پی اثبات وجود چندصدایی و اهمیت موسیقی جمعی (گروه‌نوازی و ارکستر) و نه به‌دنبال پاسخ به مفاهیم بنیادینی چون هویت، الیناسیون (خودباختگی فرهنگی) و غیره هستند. مفاهیمی که اندیشه‌ی موسیقایی و بنیان‌های نظری این فرهنگ موسیقایی را دربر می‌گیرند و در مجال این پژوهش نمی‌گنجند. هم‌چنین در این پژوهش از تأکید و تکیه‌بر هر نظریه، گرایش و نظام فکریِ ازپیش‌معین‌شده، پرهیز شده و ملاک قضاوت و استنتاج بر دوش آثاری است که خود پژواکِ اندیشه‌ی موسیقایی هنرمندان دوران خود هستند.

بااین‌وجود، با استفاده از رویکرد پدیدارشناختی که بروز داده‌ها و یافته‌ها، بدون تلاش برای اثبات واقعیت‌ها در آن تجلی می‌یابد، ماهیت دیگری از موسیقی ایرانی رخ می‌نمایاند؛ آن ویژگی و خصوصیتی که در موسیقی جمعی (گروه‌نوازی و ارکستر) معنادار شده و گذر از فردیت به‌سوی جمعیت را تأیید می‌کند. پس با این نگاه، به‌نظر می‌رسد که موسیقی ما به طبیعت، عمومیت و جمع نزدیک می‌شود. طبیعتی که در جمع، معنای واقعی خود را درمی‌یابد و در پی آشتی تضادها، به یگانگی می‌رسد.

یافته‌های تحقیق: تحلیل آثار آهنگ‌سازان موسیقی ایرانی در دوران معاصر

از فرایند تحلیل و آنالیز نمونه‌های موجود که شامل قطعات مختلفِ سازی (از دونوازی تا ترکیبات ارکسترال) است، دو تقسیم‌بندی اصلی با عنوان‌های «کاربرد سازهای ایرانی در پارتیتور» و «نقش سازهای ایرانی در پیشرفت پارتیتور» به‌عنوان «روش سازآرایی» و یک بخش مجزا تحت‌عنوان «تمهیدات دینامیکی، علایم، تعداد سازها، چیدمان و الگوی پارتیتور ارکستر سازهای ایرانی» به‌دست آمده است.

الف- کاربرد سازهای ایرانی درپارتیتور:

در این بخش، کاربرد عمده‌ی سازهای ایرانی در ترکیبات گروهی (آنسامبل) و یا جمع بزرگ‌تری چون «ارکستر سازهای ایرانی» به چهار بخش اصلی تقسیم می‌شود:

الف-۱: اجرای ملودی[۱۳]

با توجه به بافت هتروفونیک در اغلب پارتیتورهای موجود در موسیقی کلاسیک ایرانی و نیز اهمیت ردیف موسیقی دستگاهی، مهم‌ترین کاربرد سازهای ایرانی اجرای ملودی است. جملات موسیقی و ملودی‌ها دارای ویژگی‌ها، کاربردها و گونه‌های متفاوتی هستند. ملودی‌های محلی، ملودی متناسب با رقص‌ها، حرکات موزون و رِنگ‌ها، ملودی‌های حماسی، ملودی‌های مذهبی- آیینی و غیره، برانگیختگی عاطفی و حالات احساسی خاصی، متناسب با کاربرد موسیقی در مناسبات اجتماعی و جغرافیای فرهنگی اقوام ایجاد می‌کنند. این ویژگی‌های دراماتیک و تمایزات آن‌ها اغلب ازطریق ارکانی چون ریتم، متر، فواصل، کشش‌ها، سرعت، آرتیکولاسیون، اَکسنت‌ها و رابطه‌ی صداها در مُد موردنظر شناخته‌می‌شوند. در موسیقی کلاسیک غرب نیز این ویژگی‌ها (که موضوع اصلی قطعه را مشخص می‌کنند) در آفرینش انواع ملودی وجود دارند (Brittanica, 24 Mar: 2014).

در طبقه‌بندی گونه‌های ملودی در موسیقی کلاسیک ایرانی، می‌توان به ملودی‌های آوازی و متریک (که به ماهیت ریتم و متر وابسته‌اند) نیز اشاره کرد. ملودی‌های آوازی فاقد متر مشخص و دارای انواع تزیینات، تحریرها و فیگورهایی هم‌چون پنجه مویه، پنجه کُردی و غیره هستند. اوزان شعر فارسی، تقطیعات، آکسان‌ها و پستی‌وبلندی آواها در شکل‌گیری این نوع از ملودی، نقش‌آفرین است. ملودی‌های ریتمیک به دو گونه‌ی ملودی‌های برمبنای اوزان عروضی (همانند کرشمه، چهارپاره و غیره) و ملودی‌های دارای ضربان یا پالس متریک مشخص (همانند مجلس‌افروز، خوارزمی و غیره) تقسیم می‌شوند. ملودی‌های دیگری در شکل‌گیری گوشه‌های ردیف موسیقی دستگاهی ایران (همانند حزین) وجود دارند که نه برگرفته از اوزان عروضی و نه دارای ضربان متریک مشخصی هستند، اگرچه می‌توانند دارای فیگور ریتمیک خاص و نمای ملودی شاخصی باشند (اسعدی، ۱۳۸۲: ۵۱).

نمونه ۱: (حسین علیزاده، *نوروز ۶۲*، میزان‌های ۵۸ تا ۶۵)

در نمونه ۱، تم اصلی که در بخش‌های مختلف تکرار شده، نمونه‌ای از ملودی محلی (در بیات تُرک فا) است که ساز بادی چوبی نی آن را اجرا کرده‌است. بنابر اظهارات آهنگ‌ساز (در گفت‌وگوی یکی از نویسندگان با حسین علیزاده)، ملودی تکرارشده در فرم قطعه، از اجرای دو نوازنده‌ی موسیقی نواحی به‌عاریت گرفته شده است.

الف-۲: اجرای خطوط کنترپوان[۱۴]

اجرای کنترپوان، کاربرد دیگری از سازهای ایرانی در بافت پُلی‌فونیک است. کنترپوان یا خطوط پُلی‌فونیک، چندصدایی ملودیکی است که هرکدام ازلحاظ ملودیک، مستقل و تکامل‌یافته‌اند. اهمیت خطوط کنترپوان اغلب نسبت به تم یا ملودی اصلی، کمتر است و به‌همین‌دلیل، تمهیدات دینامیکی در اجرای آن به‌گونه‌ای است که ملودی اصلی به‌وضوح شنیده شود. گاهی خطوط پُلی‌فونیک از ترکیب تم‌های ازقبل‌معرفی‌شده در قطعه به‌وجود می‌آیند. دراین‌صورت، اهمیت این خطوط یکسان است (گریگوریف، ۱۳۹۱: ۲۴). مهم‌ترین ویژگی کنترپوان، تضاد ریتمیک در مقابل ریتم ملودی اصلی است.

در اجرای سازوآواز در موسیقی کلاسیک ایرانی اغلب بین خواننده و هم‌نوازِ آواز، کنترپوان آزاد به‌صورت بداهه و ناخودآگاه به‌وجود می‌آید. در موسیقی مناطق ایران نیز، علاوه‌بر احاطه بافت هتروفونیک، به فرم‌های چندصدایی و خطوط پُلی‌فونیک ـ اغلب ناخودآگاهانه و به‌صورت تصادفی ـ در آوازهای جمعی و موسیقیِ مناسبات مختلف آیینی و اجتماعی برخورد می‌کنیم (مسعودیه، ۱۳۷۴: ۲۲۹).

نمونه:۲: (محمدعلی کیانی‌نژاد، *سیل اشک*، میزان‌های ۳۳ تا ۳۶)

در نمونه ۲، ساز نی و گروه سازهای زهی آرشه‌ای (کمانچه و قیچک) برای گروه سازهای زهی مضرابی (که ملودی اصلی را می‌نوازند)، کنترپوان محسوب می‌شوند. در این نمونه با توجه به این موضوع که سازهای عود و تارباس، به اجرای خط بأس می‌پردازند، بهتر است که با کلید فا نوشته‌شوند. اما ازآنجایی‌که در گروه‌نوازی سازهای ایرانی، اغلب تارباس را نوازندگان تار می‌نوازند و هم‌چنین شیوه‌های آموزش نوازندگی ساز عود در ایران بیشتر با کلید سل نوشته شده‌است، بنابراین در برخی از پارتیتورهای موجود، سازهای بأس برای سهولت در نت‌خوانی، با کلید سل نگاشته شده‌اند.

الف-۳: اجرای هارمونی[۱۵]

اجرای خط هارمونی، یکی دیگر از کاربردهای اصلی (چهارگانه) در پارتیتور سازهای ایرانی است. هارمونی

یا تلفیق هم‌زمانِ چند صدا (ساختار آکوردها) و تسلسل آن‌ها، در گسترش و غنای اثر موسیقایی و ایجاد رنگ‌آمیزی نقش مهم و قابل‌توجهی دارد (دوبوفسکی، ۱۳۸۵: ۲۳). در نمونه ۳، سازهای قیچک، قانون و تار اول (با استفاده از دوبل‌نت و آرپژ)، اجرای هارمونی را به‌عهده دارند.

نمونه ۳: (روح‌الله خالقی، *جام جهان‌بین*، میزان‌های ۱ تا ۷)

الف-۴: اجرای خط بأس[۱۶]

اجرای صداهای بم (خط بأس) در بافت اثر موسیقایی یکی‌دیگر از اصلی‌ترین کاربرد سازهاست. صداهای بأس هم به‌صورت ملودی مستقل، هم به‌صورت صدای ممتد (کشیده) و هم به‌صورت فیگوراتیو[۱۷] و تکرارشونده[۱۸] اجرامی‌شوند. در نمونه ۱، خط بأس (به‌صورت ریتمیک) توسط سازهای رُباب و عود، در بافت قطعه ایجاد بأس زمینه می‌کند. بأس زمینه «یک ملودی است که بارها و بارها در بخش بأس تکرار می‌شود و عناصر موسیقایی بخش‌های بالاتر آن تغییر می‌کنند» (بِنِت، ۱۳۸۷: ۴۱).

در نمونه ۴، خط بأس دارای استقلال کامل و توسط ساز تارباس نواخته می‌شود. این نوع استقلال‌یافتگی در خط بأس، در آثاری که خود را از بافت هتروفونی رهانده و به‌سمت استفاده از پلی‌فونی و هموفونی می‌روند، مشاهده می‌شود. در این نمونه که مصداق روشنی از بافت پلی‌فونیک است، کمانچه‌ی دوم (میزان پنجم)، کنترپوان برای ساز نی (ملودی اصلی) و کمانچه‌ی اول (که ملودی اصلی را تکرار می‌کند) محسوب می‌شود.

نمونه ۴: (حسین علیزاده، تصنیف *«خاموشی»*، میزان‌های ۵۶ تا ۶۹)

ب- نقش سازهای ایرانی در پیشرفت پارتیتور:

پیشرفت یا پیشروی پارتیتور در سازآرایی سازهای ایرانی اغلب با روش‌های تکرار، زمینه، توتی، سُلو، پدال و واریاسیون در سازآرایی انجام می‌شود.

ب- ۱: تکرار

تکرار صداها در پارتیتور عموماً به دو صورت کلی «عمودی» و «افقی» امکان‌پذیر است. تکرار افقی در رابطه با مقوله فرم و بخش‌های آن و تکرار عمودی به پیشروی پارتیتور از جهت سازآرایی اطلاق می‌شود. تکرار عمودی صداها (قرارگیری صداها در زیر یکدیگر) خود به روش‌های تکرار عینی، تکرار با تغییر و تکرار فیگورها طبقه‌بندی شده‌است. تکرار با روش ایمیتاسیون از انواع دیگر تکرار است که در ذیل به شرح آن‌ها پرداخته‌می‌شود.

ب- ۱ -الف: تکرار عینی (تکرار عمودی): یکی از روش‌های پیشرفت در پارتیتور، تکرار عینی یا «هم‌صدا» در قرارگیری عمودی سازها است. در این روش، تُن‌های[۱۹] هم‌صدا توسط ساز و یا بخشی دیگر از خانواده‌ی سازها تکرارمی‌شوند. تکرار اکتاوهای بالا، پایین و یونیسون در دسته‌بندیِ تکرار عینی قرار دارند. در این نوع تکرار، نحوه‌ی اعمال دینامیک برحسب اهمیت ساز موردنظر و آگاهی از ویژگی‌های دینامیکی در محدوده‌ی صوتی سازها توسط آهنگ‌ساز قید می‌شود. تکرار عینی بیشتر برای نمایش تم است و کاربرد آن، بیشتر در جایی است که ارکستر در حالت توتی و اوج، تم اصلی را اجرا می‌کند. در این تکرار، رنگ صداها تفکیک نمی‌شود و رنگ‌آمیزی جدیدی حاصل می‌شود که در آن، تمبر صداها به تفکیک مشخص نیست و صدادهی جدیدی از مخلوط و ترکیب آن‌ها به‌وجود می‌آید. تکرار عینی می‌تواند در بخش‌های ملودی، هارمونی و بأس هم اتفاق افتد و معمولاً در کنترپوان، نیاز به این نوع از تکرار (تکرار عینی) وجود ندارد، چراکه اهمیت کنترپوان اغلب کمتر از بخش تم و ملودی اصلی است. در نمونه ۵، تار اول، تکرار سنتور در یک اکتاو بم‌تر است.

نمونه ۵: (محمدرضا لطفی، *شبنورد*، میزان‌های ۱ تا ۶)

ب‌ـ ۱ ـب: تکرار با تغییر (تکرار عمودی): این روش برای گستردن، قدرت‌یافتن و حجیم‌ترکردن صداها به‌کار می‌رود. تکرار صداها در این روش با تغییر در فواصل و الگوهای ریتم انجام می‌شود. این روش اغلب در تکرار بخش ملودی و بخش بأس استفاده می‌شود. تکرار صدا را معمولاً در بخش هارمونی به‌کار نمی‌گیریم. چراکه صداهای دیگر را تحت‌تأثیر خود، قرار می‌دهد. در نمونه ۶ که دوئت تار و براساس هتروفونی است، برش‌های ملودی اصلی، بین تار ۱ و تار ۲ تقسیم شده‌است. در این دوصدایی، خط مقابلِ ملودی اصلی، از طریق تکرار، با تغییر در کشش‌ها، تغییر در فواصل و یا تغییر در کشش‌ها و فواصل (توأماً) ایجاد شده است.

نمونه‌ی ۶: (علینقی وزیری، *دوئت تار*، میزان‌های ۱۳۵ تا ۱۴۶)

ب‌ـ ۱ ـج: تکرار فیگورها (تکرار عمودی): یکی از روش‌های تکرار عمودی در پارتیتور، «تکرار فیگورها» که معمولاً برگرفته از ایده یا تِم اصلی و یا تکرار فیگورهای بخش بأس است. در نمونه ۱۰، سازِ زهی‌مضرابی‌ـ مقیّد ـ عود در میزان‌های ۹ و ۱۱ فیگورهای تغییریافته از خط سنتور، قانون و تار را اجرا می‌کند.

ب‌ـ ۱ ـد: تکرار به روش ایمیتاسیون[۲۰]: در این روش، در جایی که ملودی تمام نشده‌است، بخش دیگر به تقلید آن می‌پردازد. «ایمیتاسیون نیز می‌تواند همانند انواع کنترپوان، آزادانه استفاده شود. استفاده از این روش می‌تواند به‌عنوان عنصری وحدت‌بخش در خطوط جداگانه و یا با پخش‌شدن موتیف‌ها در بخش‌های مختلف‌صدایی اتفاق افتد» (Piston, 1947: 153). در تکرار به روش ایمیتاسیون، ملودی و موتیف‌های تکرارشده می‌توانند با تغییراتی هم‌چون کاهش[۲۱]، افزایش[۲۲]، معکوس یا وارونه[۲۳] و قهقرایی[۲۴] (از ته به سر کردن) همراه شوند.

در موسیقی نواحی ایران نیز، روش ایمیتاسیون به‌صورت ناخودآگاهانه در آوازهای مناسبات گوناگون (مذهبی، آیینی، اجتماعی و غیره) شنیده می‌شود. به‌عنوان‌نمونه در موسیقی بلوچستان آوازی به نام «لادو» در مراسم عروسی و شب ششم زایمان با نام «شِشگانی» وجود دارد. از انواع دیگر این آواز می‌توان به «آرمان گُلاره» و «وشتِ وارِنا» اشاره کرد (مسعودیه، ۱۳۷۷: ۲۲۹).

ب-زمینه[۲۵]

زمینه در زیر ایده‌ی اصلی، ملودی و یا تِم و به‌قصد رنگ‌آمیزی و ایجاد زیبایی در بافت ارکستر به‌کار می‌رود. زمینه به‌عنوان یک گروهِ همراهی‌کننده و مستقل از بخش‌های دیگر، به بهتر شنیده‌شدن و برجسته‌شدن تم اصلی کمک می‌کند. در مکتب آهنگ‌سازان روس، زمینه را فون[۲۶] و به عنصر برجسته شده، رلیف[۲۷] می‌گویند. همان‌طور که در بخش کاربرد سازهای ایرانی در اجرای بأس اشاره شد، به اجرای ملودی‌هایی که در بخش بأس تکرار می‌شوند، «بأس زمینه» می‌گویند. اجرای زمینه می‌تواند با یک یا چند ساز مختلف صورت پذیرد. در این روش واریاسیونِ ملودی‌های به‌کاررفته در بخش زمینه می‌توانند به آن اضافه شوند.
در نمونه ۷، سازهای عود، رباب و تارباس زمینه هستند. تار ۲ دگره‌ی خط بأس یا واریاسیونی از بأس زمینه است. بنابراین در این بخش از پارتیتور، سازهای تار ۲، بم‌تار (تارباس)، رباب و عود در پیشروی پارتیتور (پیشرفت عمودی) همگی زمینه محسوب می‌شوند.

نمونه ۷: (حسین علیزاده، *سواران دشت امید*، میزان‌های ۵۹ و ۶۰)

در نمونه ۹، کاربرد سازهای زهی‌مضرابی، اجرای هارمونی به‌صورت همراهیِ آکُردی (آرپژگونه) است و بنیان آن بر دو آکُرد «سل، سی‌بمل، ر» و «فا، لاکرن، دو» بنا نهاده شده‌است. هم‌چنین، نقش این سازها ازمنظر سازآرایی در پیشرفت پارتیتور، اجرای زمینه است. این قسمت از فرمِ این اثرِ هتروفونیک (مقدمه‌ی تصنیف هنگام می)، دارای بافت هموفونیک (تم اصلی و همراهی) و بیان‌گر این مهم است که در قطعات و پارتیتور سازهای ایرانی نیز امکان استفاده از هر سه بافت هتروفونیک، هموفونیک و پلی‌فونیک به‌صورت

مجزا و هم‌زمان در یک اثر وجود دارد.

ب‌ـ ۳: توتی[۲۸]

واژه ایتالیایی «توتی» یعنی هم‌زمان به‌کارگرفتنِ اغلب یا همه‌ی سازهای ارکستر. در اغلب موارد، ایده‌ی اصلی و یا اجرایتم در توتی نمایش داده‌می‌شود. توتی معمولاً در هم‌صدا یا یونیسون[۲۹] و هنگام یا اکتاو[۳۰] به‌کار می‌رود. نمونه‌های اجرای توتی در یونیسون به‌خاطر محدودیت‌ها و تفاوت‌های محدوده صوتی سازها با یکدیگر، کمتر وجود دارد. به‌همین‌دلیل همه‌ی سازهای ارکستر در این توتی (توتیِ یونیسون) شرکت نمی‌کنند و به‌تعبیری به آن توتیِ ناکامل می‌گویند (Adler, 2002: 548).

در آثار موسیقی کلاسیک ایرانی و به‌خصوص در آثار هتروفونیک، نمایش سازها در توتی به‌کرات دیده‌می‌شود و اغلب سازها در اجرای ملودی‌ها شرکت می‌کنند. در تصانیف موسیقی ایرانی، جواب سازها پس از اجرای ملودی آوازی توسط خواننده (که معمولاً با اجرای یک یا چند ساز با دینامیک ضعیف همراه است) برای ایجاد تضاد دینامیکی، در توتی اجرا می‌شود.

اجرای توتی در ارکستر به دو صورت انجام می‌شود:

ب‌ـ ۳ ـالف: توتی کامل: در توتی کامل، معمولاً همه‌ی خانواده‌های سازهای بادی، زهی‌مضرابی، زهی‌آرشه‌ای و کوبه‌ای شرکت می‌کنند. اجرای توتی کامل با دینامیک‌های مختلف و با شدت و ضعف متفاوتی انجام می‌شود و همیشه برای ایجاد بیشترین شدت صوت و بالاترین حد صدادهنگی به‌کار نمی‌رود. در نمونه ۸، ورود ساز کوبه‌ای تمبک برای اولین‌بار در قطعه (نک، مشکاتیان، ۱۳۸۰)، اهمیت نمایش کامل سازها در بخش توتی را نشان‌می‌دهد.

ب‌ـ ۳ ـب: توتی ناکامل

در توتی ناکامل، همه‌ی سازها و خانواده‌ی آن‌ها شرکت نمی‌کنند. معمولاً یکی از بخش‌ها (بادی چوبی، زهی‌مضرابی، کوبه‌ای و زهی آرشه‌ای) و یا یک یا چند ساز (از سازهای هم‌خانواده و یا غیرهم‌خانواده) سکوت می‌کنند. همان‌طور که پیشتر اشاره شد، توتی یونیسون معمولاً ناکامل است؛ چراکه امکان دارد برای اجرای کامل یک پاساژ بلند، بعضی از سازها همه صداهای بم و برخی دیگر، صداهای زیر را در محدوده‌ی صوتی خود نداشته باشند. در نمونه ۵، توتی ناکامل با سکوت تعدادی از سازها (سنتور، تار اوّل، تار دوّم و غیره) در میزان ۳ و ۶ به‌وجود آمده‌است.

نمونه ۸: (پرویز مشکاتیان، *لاله‌ی بهار*، میزان‌های ۹۴ تا ۹۸)

ب- ۴: سُلو[۳۱]

در «سُلو» معمولاً، ملودی، تم اصلی و یا بخش‌هایی که فاقد متر مشخصی (جملات آوازی) هستند، اجرا می‌شود. اجرای سلو معمولاً به دو صورت است:

ب- ۴ -الف: ساز تک‌نواز: اجرای سلو (ساز تک‌نواز)، به‌واسطه‌ی خلاقیت آهنگ‌ساز در گسترش و تکثیر موضوع قطعه و نیز در زمانی که اجرای هم‌زمانِ سازها به‌دلیل سخت‌بودن قطعه (ازلحاظ ریتم، فواصل و بیان احساس) مشکل است، به‌کار می‌رود. در اجرای سلو، انتخاب ساز تک‌نواز نیز براساس سلیقه آهنگ‌ساز و امکان اجرای حالت‌ها و تزیینات مختلف و متنوعِ نغمات است. در نمونه ۹، ساز زهی‌آرشه‌ای کمانچه، نقش سلو را در مقابل بخش همراهیِ گروه سازهای زهی‌مضرابی دارد (در این نمونه، گروه سازهای زهی‌مضرابی، نقش زمینه را در پیشرفت پارتیتور ازمنظر سازآرایی دارند).

ب- ۴ -ب: گروهِ تک‌نوازان: اجرای گروه تک‌نوازان را سُلی[۳۲] می‌گویند. در اجرای گروه سازهای تک‌نواز، پیچیدگی و مشکل تکنیکی (که باعث استفاده از ساز تک‌نواز یا سُلو می‌شود) وجود ندارد. این روش در اغلب پارتیتورهای سازهای ایرانی (در بافت هتروفونی) برای ایجاد سؤال و جواب و نمایشِ تفاوت رنگ‌آمیزی در گروه‌های سازی (تقسیم‌بندی رایج گروه سازهای زهی‌مضرابی و زهی‌آرشه‌ای) وجود دارد.

نمونه ۹: (فرامرز پایور، *هنگامِ مِی*، میزان‌های ۱ تا ۶)

ب-۵: پدال[۳۳]

پدال، صدای ممتدی است که می‌تواند به‌صورت صدای کشیده، ریز و ریتم ثابت و تکرارشونده (استیناتو) اجرا شود. اگر ساختار ملودی متشکل از نت‌های کشیده باشد، پدال می‌تواند ملودی و یا تم اصلی را معرفی کند. در اجرای پدال معمولاً سعی بر آن است که این بخش صدا، قوی اجرا نشود و از بخش‌های دیگرصداها، مجزا و منفک شنیده نشود. بااین‌وجود نمونه‌هایی وجود دارد که پدال در منطقه‌ی نافذ سازها، محدوده‌ی صداهای زیر و با دینامیک متنوع اجرا شده‌است.

پدال در موسیقی ایرانی، به‌صورت صدای «واخوان» نیز اجرا می‌شود. واخوان صدایی است که به‌صورت ممتد در بدنه ساز مرتعش و یا توسط نوازنده در اجرای ملودی‌ها نواخته می‌شود. در اجرای صدای واخوان، همواره یک صدای محوری که مرتبط با مُد، دستگاه و یا گوشه‌ی موردنظر است، شنیده می‌شود و اغلب به‌صورت سیمِ دست‌باز، هم در سازهای زهی‌آرشه‌ای (کمانچه و انواع قیچک) و هم در سازهای زهی‌مضرابی (سنتور، تار، سه‌تار، رباب، بربط و غیره) وجود دارد. در نمونه ۱۰، سازهای تار، قانون و سنتور پدال را به‌صورت ریتمیک و تکرارشونده اجرا می‌کنند و نقش زمینه نیز دارند.

نمونه ۱۰: (احمد پژمان، *سیاناو*، میزان‌های ۱۱ تا ۲۱)

ب- ۶: واریاسیون در سازآرایی[۳۴]

تغییر سازها به هنگام تکرار یک بخش از فرم موسیقایی، واریاسیون در سازآرایی است. در واریاسیون، کاربرد صداها تغییر می‌کند. همان‌گونه که در نمونه ۱۱ مشاهده می‌شود، در ابتدا، ساز زهی‌مضرابی- مقیّد- «تار»، ایده‌ی اصلی (تم‌راهبر) را در درآمد همایون اجرا می‌کند (نک. مشکاتیان، ۱۳۷۶). اما در تکرار این بخش که آن را بازگشت یا رپریس[۳۵] می‌نامند - پس از قسمت ۶/۱۶ - نی (ساز بادی چوبی و بدون زبانه) کاربرد اصلی اجرایتم را در منطقه‌ی بم برعهده‌دارد. در این واریاسیون سنتور دوبله‌ی نی است و نی را با دینامیک ضعیف‌تری (mf) تکرار می‌کند. دینامیک ساز نی از دو طریقِ انتخاب محدوده‌ی صوتی (گستره‌ی بم به‌قصد ایجاد حجم و صدادهندگی بیشتر) و اعمال شدت فورته (f) صورت گرفته‌است.

نمونه ۱۱: (پرویز مشکاتیان، *مقدمه بیداد*، میزان‌های ۲۳۷ تا ۲۴۰)

ج- تمهیدات دینامیکی، علایم، تعداد سازها، چیدمان و الگوی پارتیتور ارکستر سازهای ایرانی

به‌غیراز کاربرد سازها و تبیین نقش آن‌ها در پیشروی پارتیتور، ارکان دیگری وجود دارد که پرداختن به آن‌ها در کیفیت روش سازآرایی سازهای ایرانی امری ضروری است. تمهیدات دینامیکی و روش‌های اعمال آن‌ها، یکی از عوامل مهم در شکل‌گیری پارتیتور است. با مشاهده و تحلیل نمونه‌های موجود درمی‌یابیم که تمهیدات دینامیکیِ مکتوب‌شده در پارتیتور سازهای ایرانی، به‌اندازه‌ای که در پارتیتورهای موسیقی کلاسیک غرب اِعمال شده‌است، وجود ندارد و اغلب به‌صورت قراردادهایی شفاهی و در حین تمرین تثبیت می‌شود.

عدم‌استاندارد سازهای ایرانی در ویژگی‌های آکوستیکی، ساختمان و ابعاد فیزیکی، عدم بالانس صوتیِ موردنیاز در گروه سازهای هم‌خانواده و تفاوت در حجم صدادهندگیِ سازها، از دلایلِ محدودیتِ استفاده از علایم دینامیکی در پارتیتور سازهای ایرانی است. چراکه تصور آهنگ‌ساز از ویژگی‌های آکوستیکی و صدادهیِ سازهایی که در پارتیتور فراخوانده است، اغلب به‌صورت تجربی تحقق‌می‌یابد.

روش‌های سازآرایی هم‌چون ورودوخروج تدریجی سازها و شناخت کیفیت صوتی مناطق مختلف و استفاده از محدوده‌های صوتی یا رجیستر[۳۶] متناسب با شدت صوتِ موردنظر، در ایجاد انواع دینامیک به‌کار رفته‌است.

نمونه ۱۲: (شریف لطفی، کوارتت زهی *چهارگان*، میزان‌های ۴۳ تا ۶۱)

در نمونه ۱۲، آهنگ‌ساز از میزان ۵۳ به بعد، با خروج تدریجی سازها (کمانچه ۱، کمانچه ۲ و قیچک آلتو) شدت صدا را به‌تدریج کم می‌کند (ایجاد دِکرشندو[۳۷] طبیعی ازطریق کم‌کردن تدریجی صداها).

در بررسی علایم و اختصاراتِ موجود در آوانگاری پارتیتور سازهای ایرانی، درمی‌یابیم که با استانداردهای پارتیتور سازهای موسیقی کلاسیک غرب اشتراکاتی وجود دارد. هم‌چنین افتراقاتی نیز به‌دلیل سابقه کمتر در مکتوبات موسیقی جمعی، امر زبانی و سنت فرهنگی- موسیقایی دیده می‌شود. به‌عنوان‌نمونه، نام‌گذاری کامل و اختصاری سازها در پارتیتورها متفاوت است و برخی از آهنگ‌سازان نام سازها را به زبان‌فارسی و برخی دیگر به زبان‌انگلیسی می‌نویسند. در بعضی موارد حروف به‌کاررفته در پارتیتور و به‌ویژه نام‌گذاری و تعیین کلیدسازها نیز، متفاوت است.

به‌دلیل نبودن معیار و استاندارد مشخصی در گونه‌های ارکستر و تقسیم‌بندی آن‌ها از جهت تعدد سازها، اختلافات دیگری در ثبت تکنیک نوازندگی، چیدمان و نحوه‌ی قرارگیری سازها (و خانواده‌ی آن‌ها) وجود دارد که نیازمند به هم‌سان‌سازی است. هم‌چنین تعداد سازها در اغلب پارتیتورهای موجود به‌غیراز آثار حسین دهلوی که برای ارکستر مضرابی (نک. دهلوی، نمونه ۱۳) و ترکیبات ارکسترال دیگر تصنیف شده، نامشخص و براساس سلیقه‌ی پدیدآورندگان آثار و امکانات موجود (سازها و نوازندگان) است.

نمونه ۱۳: (حسین دهلوی، *نخست گلبانگ مضرابی*، میزان‌های ۱ تا ۴)

در مقاله‌ای که در بخش پیشینه‌ی تحقیق به آن اشاره شد، نتایجی به‌صورت جدول و نمودار در ارتباط با تعداد سازها و چگونگی هم‌نشینی آن‌ها (از آغاز دوره‌ی اسلامی تا پیش از عصر قاجار) وجود دارد که نمایان‌گر کمیت سازها در هم‌نوازی سازهای ایرانی است (نک. ذاکر جعفری، ۱۳۹۸). بااین‌وجود و به دلایلی، نتایج ارایه‌شده در این تحقیق، کمک چندانی به تبیین تعداد سازها در پارتیتور سازهای ایرانی نمی‌کند. مهم‌ترین دلیل آن‌هم، عدم‌بررسی سازهای کوبه‌ای در تصاویر به‌جای‌مانده از نگاره‌ها و دیگری، عدم‌امکان تطبیق نتایج به‌دست‌آمده از سازهای آن دوره‌ی تاریخی با سازهای امروز است. چراکه تکامل ساختمان‌سازهای ایرانی، تغییرات آکوستیکی و صدادهی آنان (در یک سده‌ی اخیر) فرمول‌ها و نتایج به‌دست‌آمده را با خطا مواجه می‌کند. بنابراین تعیین تعداد سازها در ترکیبات متنوع گروهی و ارکسترال، هم‌چنان راه‌های تجربی خود را طی می‌کند.

نکته‌ی دیگری که در تبیین روش سازآرایی سازهای ایرانی قابل‌تأمل است، چیدمان سازها و الگوی پارتیتور است. علی‌رغم تفاوت‌های زیادی که در تعداد و نحوه‌ی قرارگیری سازهای ایرانی در پارتیتور وجود دارد، یک ویژگی مشترک و بارز در اغلب آن‌ها مشاهده می‌شود. برخلاف اهمیت خانواده‌ی سازهای زهی آرشه‌ای در ارکستر سمفونیک که مهم‌ترین گروهِ سازی را تشکیل می‌دهند، سازهای زهی مضرابی مطلق و مقید بیشترین کاربرد را در ترکیبات سازی (هم‌نوازی‌ها و ارکستر سازهای ایرانی) دارند. در تصاویر به‌جای‌مانده از سازها و نوازندگان در نگارگری‌های دوره‌ی پس‌ازاسلام تا قبل از قاجاریه نیز بیشترین فراوانی به سازهای زخمه‌ای تعلق دارد (نک. ذاکر جعفری، ۱۳۹۸: ۵). این ویژگی در مورد ارکستر سازهای چین و نحوه‌ی استفاده از آن‌ها در انواع ترکیبات گروهی نیز وجود دارد (Yan Shen, 2005: 31).

درراستای این تحقیق، آن‌چه که نباید از دیدگان پژوهش‌گران این موضوع پنهان بماند، تفاوت تعاریف هم‌نوازی و ارکستر است. شاید بتوان واژه‌ی ارکستر را مجموعه‌ای بیش از ده ساز که اغلب دارای یک رهبر است، درنظر گرفت. معمولاً بافت موسیقایی و نحوه‌ی آفرینشِ کارگانِ (پارتیتور) ارکستر، با آثاری که برای ترکیباتِ سازیِ متداول (هم‌نوازی سازهای ایرانی) نوشته می‌شود، تفاوت چشمگیری دارد. بااین‌وجود در مسیر تاریخی هم‌نوازی سازهای ایرانی، تجمعات بزرگی از سازها تحت‌عنوان گروه سازهای ایرانی وجود دارند. این گروه‌ها اغلب قطعاتی با بافت هتروفونی اجرا می‌کنند و نیاز به رهبر ندارند. در این‌گونه هم‌نوازی، کیفیت اجرای ارکانِ موسیقایی، ازطریق قدرت شنیداری و مهارت نوازندگان در حین اجرا پدیدار می‌شود.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، ازطریق تحلیل نمونه‌هایی از پارتیتورهای سازهای ایرانی در یک سده‌ی اخیر که اغلب براساس بافت هتروفونی و در مواردی پلی‌فونی و هموفونی شکل‌گرفته‌اند و با واکاوی و تطبیق در روش‌های ترکیب و هم‌زیستی سازها در روابط عمودی (پیشروی پارتیتور از طریق زیر هم قرارگرفتن سازها)، روشی برای سازآرایی سازهای ایرانی با شناخت خصوصیات مربوط به سازشناسی و حفظ ویژگی‌های بنیادین در کارکرد جمعی آن‌ها به‌دست می‌آید.

از فرایند تحلیل و آنالیز نمونه‌های موجود که شامل قطعات مختلفِ سازی (از دونوازی تا ترکیبات ارکسترال) است، دو تقسیم‌بندی اصلی با عنوان‌های «کاربرد سازهای ایرانی در پارتیتور» و «نقش سازها در پیشرفت پارتیتور» مشاهده می‌شود. لازم به یادآوری است که منظور از پیشرفت پارتیتور، پیشرفت فرم قطعه و تقسیمات فرمال آن نیست و پیشروی عمودی پارتیتور و قرارگیری سازها در چهار خانواده‌ی اصلی (بادی‌چوبی، زهی‌مضرابی، کوبه‌ای و زهی‌آرشه‌ای)، با توجه به کاربرد آن‌ها در اجرای خطوط و بخش‌های مختلف، موردنظر است. اگرچه رابطه‌ی فرم و سازآرایی یا ارکستراسیون، رابطه‌ی درهم‌تنیده‌ای است و یکی از روش‌های نمایش قسمت‌های فرم، تغییر در سازآرایی و یا «واریاسیون در سازآرایی» است، بااین‌وجود در این پژوهش، تأکید بر تفکیکِ استفاده از واژه‌ی پیشرفت، در سازآرایی و فرم موسیقایی مشهود است.

در تقسیم‌بندی موجود، «کاربرد سازهای ایرانی» با توجه به ویژگی‌های مختلف آن‌ها ازمنظر سازشناسی (کوک و محدوده‌ی صوتی، گستره‌ی دینامیکی، ویژگی‌های صوتی، تکنیک‌های اجرایی و غیره) به چهار بخش اصلی اجرای ملودی، اجرای کنترپوان، اجرای هارمونی و اجرای بأس تفکیک می‌شوند. هم‌چنین «روش‌های پیشرفت پارتیتور» ازمنظر سازآرایی، در شش بخش اصلیِ تکرار صداها (تکرار عینی، تکرار با تغییر، تکرار فیگورها، ایمیتاسیون)، توتی (توتی کامل، توتی ناکامل)، سُلو (ساز تک‌نواز و گروه سازهای تک‌نواز)، پدال (واخوان، صدای کشیده و پدال ریتمیک)، زمینه و واریاسیون در سازآرایی، طبقه‌بندی می‌شوند.

در تحلیل پارتیتورهای موجود از جهت چیدمان سازها و نحوه‌ی قرارگیری آن‌ها، مشاهده می‌شود که ساز بادی چوبی نی، اغلب در کنار سازهای زهی آرشه‌ای (همانند کمانچه و قیچک) به‌عنوان ساز هم‌خانواده به‌کار رفته که به‌نظر می‌رسد این موضوع، به‌دلیل استفاده از مفهوم کشش و سازهای کششی در سنت هم‌نوازی سازهای ایرانی است. هم‌چنین در اغلب موارد سلسه‌مراتب صداهای بم و زیر در خانواده‌ی سازها، جای ساز سلو، خواننده، گروه‌های سازی و به‌ویژه کوبه‌ای‌ها متفاوت است.

در پارتیتور سازهای موسیقی کلاسیک غرب نیز باوجود استانداردهای موجود، در مواردی اعمال سلیقه‌ی آهنگ‌سازان در شکل‌گیری نظام پارتیتور و چیدمان سازهای ارکستر مشاهده می‌شود. بااین‌وجود یکسان‌سازی پارتیتور سازهای ایرانی ازطریق تفکیک خانواده‌ی سازها، رعایت سلسه‌مراتب سازهای بم و زیر در خانواده‌ی سازها، تفکیک دو خانواده‌ی بزرگ سازهای زهی مضرابی و زهی آرشه‌ای توسط خانواده‌ی سازهای کوبه‌ای، ساز تک‌نواز (سلو) و یا بخش آواز و اعمال نکاتی که پیشتر به آن‌ها اشاره شد، می‌تواند منجر به ارتقاء و انسجامِ بیشترِ آن‌ها شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Weber, Max
2. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich
3. Dialogue
4. Texture
5. Section
6. Abstraction
7. Modal
8. Heterophony
9. Polyphony
10. Homophony
11. Alienation
12. Phenomenology
13. Melody
14. Counterpoint
15. Harmony
16. Bass
17. Figurative
18. Ostinato
19. Tone
20. Imitation
21. Diminution
22. Augmentation
23. Inversion
24. Retrograde
25. Background
26. Phone
27. Relief
28. Tutti
29. Unison
30. Octave
31. Solo
32. Soli
33. Pedal

34. Instrumental Variation
35. Reprise
36. Register
37. Decrescendo

فهرست منابع

- اسعدی، هومان، (۱۳۸۲)، « بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایرانی: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمُدی»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی (۲۲).
- آراکلیان، س، (۱۳۳۷)، « ارکستر سازهای ملّی»، مجله موسیقی ـ هنرهای زیبا، دوره‌ی سوّم ـ فروردین، شماره‌ی (۲۰).
- بنت، رُی، (۱۳۸۴)، تاریخ موسیقی غرب، مترجم پیام روشن، تهران: مؤسسه فرهنگی‌ـهنری ماهور
- بوخنسکی، جوزف ماری، (۱۳۹۳)، فلسفه‌ی معاصر اروپایی، مترجم شرف‌الدین خراسانی، تهران: دانشگاه‌شهیدبهشتی.
- پایور، فرامرز، (۱۳۹۸)، پارتیتور هنگام می، مقابله و حاشیه‌نویسی وحید طهرانی آزاد، تهران: منظومه‌ی خرد.
- پژمان، احمد، (۱۳۹۴)، پارتیتور سیاناو ـ آلبوم عیّاران، بی‌جا، بی‌نا.
- حسن‌زاده، اشکان، (۱۳۹۶)، مقایسه سازآرایی در آثار پرویز مشکاتیان، حسین علیزاده و محمدرضا لطفی، دانشکده‌ی موسیقی، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- خاکسار، علی، (۱۳۹۴)، «مطالعه‌ی پدیده‌ی "ارکستر" در فرهنگ موسیقایی ایران معاصر، با تکیه‌بر مُدل‌سازیِ امکان تحقق صور بالقوه‌ی آن»، نشریه‌ی هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره‌ی ۲۰، شماره‌ی (۲).
- خالقی، روح‌الله، (۱۳۴۱)، «هم‌نوازی در موسیقی ایران»، مجله موسیقی ـ هنرهای زیبا، دوره‌ی سوّم ـ بهمن و اسفند، شماره (۷۳-۷۴).
- خالقی، روح‌الله، بی‌تا، پارتیتور جام جهان‌بین، بی‌جا، بی‌نا.
- درویشی، محمدرضا، (۱۳۸۳)، گفت‌وگو با محمدرضا درویشی درباره موسیقی ایران، تهران: نی.
- درویشی، محمدرضا، (۱۳۷۳)، نگاه به غرب، تهران: مؤسسه فرهنگی‌ـهنری ماهور.
- دوبُفسکی، ی، و دیگران (۱۳۸۵)، هارمونی، ترجمه مسعود ابراهیمی، تهران: افکار.
- دهلوی، حسین، (۱۳۷۳)، **پارتیتور** نخست گلبانگ مضرابی، تهران: حسین دهلوی.
- ذاکرجعفری، نرگس، (۱۳۹۸)، « پیشینه‌ی هم‌نوازی و چگونگی هم‌نشینی سازها در تاریخ موسیقی ایران»، نشریه‌ی هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره‌ی ۲۴، شماره‌ی (۶۲).
- سپنتا، ساسان، (۱۳۳۷)، « ارکستر سازهای ملی»، مجله موسیقی ـ هنرهای زیبا، دوره‌ی سوّم ـ خرداد، شماره‌ی (۳۰).
- طلایی، داریوش، (۱۳۸۳)، گفت‌وگو با داریوش طلایی درباره‌ی موسیقی ایران، تهران: نی.
- علیزاده، حسین، بی‌تا، **پارتیتور** نوروز ۶۲، بی‌جا، بی‌نا.
- علیزاده، حسین، بی‌تا، پارتیتور خاموشی، بی‌جا، بی‌نا.
- علیزاده، حسین، بی‌تا، پارتیتور سواران دشت امید، بی‌جا، بی‌نا.
- فرهت، هرمز، (۱۳۳۸)، « ارکستر در موسیقی ایرانی»، مجله موسیقی ـ هنرهای زیبا، دوره‌ی سوّم ـ خرداد، شماره‌ی (۳۳).
- کیانی، مجید، (۱۳۸۳)، گفت‌وگو با مجید کیانی درباره موسیقی ایران، تهران: نی.
- کیانی نژاد، محمدعلی، بی‌تا، پارتیتور سیل اشک، بی‌جا، بی‌نا.
- گریگوریف، س، مولر، ت، (۱۳۹۱)، آموزش پُلی‌فونی، تهران، هم‌آواز.
- لطفی، شریف، بی‌تا، پارتیتور کوارتت چهارگان، بی‌جا، بی‌نا.
- لطفی، محمدرضا، بی‌تا، پارتیتور شبنورد، بی‌جا، بی‌نا.

- متین، کورش، (۱۳۸۶)، اصول سازبندی- ارکستراسیون سازهای ایرانی، دانشکده‌ی موسیقی، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- مسعودیه، محمدتقی، (۱۳۷۷)، « چندصدایی در موسیقی ایران»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال اوّل، شماره (۲).
- مشکاتیان، پرویز، (۱۳۷۶)، پارتیتور بیداد، آوانگاری علیرضا جواهری، تهران: علیرضا جواهری
- مشکاتیان، پرویز، (۱۳۸۰)، پارتیتور لاله‌ی بهار، آوانگاری علیرضا جواهری، تهران: علیرضا جواهری
- وبر، ماکس، (۱۳۹۵)، بنیان‌های عقلانی و اجتماعی موسیقی، مترجم حسن خیاطی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- وزیری، علینقی، بی‌تا، پارتیتور دوئت بیات‌ترک- نهار من، بی‌جا، بی‌نا.

- Adler, Samuel (2002), *The Study Of Orchestration*, Norton & Company, Inc, New York. Piston, Walter (1974), *Counterpoint,* Norton & Company, Inc, New York.
- Yan Shen, Sin (2005), *Chines Music and Orchestration*: *A primer on Principles and Practice,* Chinese Music Society of America.
- Britannica, 24 Mar.2014, Doctrine of the affections, https://www.britannica.com/art/doctrine-of-the-affections, (Date accessed: 13 Aug.2022)

Received: 2022/06/08
Accepted: 2022/09/16
Published: 2023/03/06

"Dialogue" in Persian Music Orchestration

Hooman Asadi, Associate Professor, Department of Music, College of Fine Arts, Faculty of Performing Arts and Music
Tengiz Shavlokhashvili, Professor, Department of Music, Vano Sarajishvili Tbilisi state Conservatory, Georgia
Kourosh Matin, Art research Ph.D candidate at University of Tehran, Kish International Campus

Abstract

In this article, the researchers have analyzed the orchestration of Persian musical instruments in pieces that have been composed based on different types of musical textures and polyphonic expressions. Such an approach to musical composition in these pieces has led to the creation of a different kind of "dialogue" between instruments in ensembles and the "Persian Musical Instruments Orchestra". Undoubtedly, the combination of Persian instruments analyzed and discussed in this research differs greatly from the instrumental combinations of Persian ensembles up to the Qajar period. This difference is easily discernible in elements such as timber, balance, number of instruments used, sound volume, and dynamics.

This research is based on the musical scores of the previous century (from the beginning of Pahlavi dynasty onwards). Special attention has been paid to musical scores that have been produced between the beginning of Alinaqi Vaziri's musical activities (which marked a turning point in Persian music) and the formation of the "Chavosh" center and other thought-provoking musical and cultural trends in recent decades, which have led to the formation of numerous ensembles and Persian Musical Instruments Orchestras, as well as the creation and dissemination of Persian pieces composed based on "texture". It seems that the main necessity for the expansion of the above-mentioned musical and cultural currents is the Iranian society's longing for social and cultural development after the Qajar period. It should be noted that the tendency of contemporary musicians toward polyphony in art and thought, as well as the worldwide changes that they take into consideration emphasize the importance of this research. In this research, a Phenomenological approach has been incorporated through a direct analysis of the Persian repertoire, and special care has been taken to avoid any biased inference.

Finally, the conclusion of the research leads to the introduction of two categories: "instrumental function" (in elements such as melodic lines, counterpoint, harmony, and bass) and "score development and progression" (through repetition, accompaniment, pedals, solos, tuttis, and instrumental variation). In other words, every possible function of Persian instruments and the different ways in which they may be combined is included in the provided classification.

To achieve this end, the authors have utilized an analytical- interpretive method in collecting data from library references and Persian instrumental scores.

Keywords: Persian Musical Instruments Orchestra, Persian Music, Persian Instrumentation, Texture in Persian Music, Musical Dialogue