Archive of SID

صفحات ۲۵ - ۳۶

نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۱۹ • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۳۹۳

سیر تطور تنظیم آوازهای محلی ایرانی برای کُر و رهیافت‌های نوین*

حمیدعسکری رابری**

دکترای موسیقی شناسی از انستیتو هنر آکادمی ملی علوم ارمنستان.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۷/۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۹/۹)

چکیده

این مقاله برای نخستین بار به مطالعهٔ «تنظیم آوازهای محلی ایرانی برای کُر» در تاریخ موسیقی نوین ایران می‌پردازد. اهمیت بررسی این قالب موسیقایی در طرح مسائل متعددی است که فرایند «تنظیم» را مستلزم فعالیت پیچیدهٔ آهنگسازی ساخته، و آن را از صرف یافتن صداهای متناسب با آواز محلی (هارمونیگذاری) فراتر برده است. در پژوهش حاضر، با تکیه بر تحلیل نمونه‌های آثار آهنگسازانی همچون روبن گریگوریان، سرگئی آغاجانیان، ثمین باغچه بان، محمد تقی مسعودیه و حمید عسکری، ضمن نشان دادن ویژگی‌ها و امکانات این گونهٔ «تنظیم»، به تبیین دستاوردهای هنری آهنگسازان در این قالب پرداخته شده است. این تحلیل‌ها عمدتاً مرتبط با فرم، ساختار، هارمونی، پلی فونی و کلام می‌باشند. این پژوهش نشان می‌دهد که آهنگساز چگونه با نگرشی زیباشناسانه موفق به آفرینش چنان تابلوی رنگین صوتی می‌گردد که هم حیاتی نو به آواز محلی بخشیده و هم بعنوان یک اثر خلاقانهٔ مستقل قابل مطالعه است. قالب «تنظیم آوازهای محلی برای کُر»، راه حل‌های جدیدی در فرهنگ موسیقی یکصدایی ایران عرضه نموده و از این طریق در عرصهٔ موسیقی ملی، رهیافت‌های نوینی بویژه در زمینهٔ هارمونی مُدال، الگوهای پلی فونیک و اسلوب‌های ساختاری و آوایی نوین ارائه کرده است.

واژه‌های کلیدی

تنظیم، آوازهای محلی، کُر، موسیقی ایرانی.

* مقالهٔ حاضر استخراج شده از پژوهشی است که طی دورهٔ دکترا ی موسیقی شناسی نگارنده، زیر نظر دکتر سوتلانا سرکیسیان با عنوان: « تنظیم آوازهای محلی برای کُر در موسیقی قرن بیستم» انجام شده است.

**تلفن: ۰۹۱۲۲۴۰۵۵۷۴، نمابر: ۰۲۱-۴۴۸۳۶۸۴۳، E-mail : askarihamid@yahoo.com .

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

آنگونه که تاریخ موسیقی جهان نشان می‌دهد، نقش فولکلور در شکل‌گیری، تثبیت و گسترش مکاتب آهنگسازی بسیارمهم است. مکاتب قومی قبل از هر چیز بر پایه مواد موسیقایی، ادبی و آیینی فولکلوریک بنا شده‌اند و به مدد تفکر آهنگساز مفهوم جدیدی بدست آورده اند.

ههنگساز تحت تاثیر «تماتیزم فولکلوریک» (Golovin-sky, 1981, 104) به «بازآفرینی معنایی فولکلور» می‌پردازد (Zemsovsky,1978,23) و نهایتاً آنچه که با جزئیات دقیق بسط داده شده را دوباره به مردم باز می‌گرداند (Kolar Anu, 2004, 308).

جاذبه‌های پرطراوت موسیقی فولکلور، مسئلهٔ اصالت آوازی نغمه‌های محلی و امکانات منحصر به فرد کُر سبب شده که «تنظیم آوازهای محلی برای کُر»، به عنوان یک قالب موسیقایی، توجه آهنگسازان را به خود جلب نموده و موجب خلق آثار بی‌شماری گردد. البته این قالب در نگاه اول بسیار ساده و قابل دسترس می‌نماید، زیرا تصور می‌گردد که کار آهنگساز بیشتر از آن که خلق باشد، یافتن صداهای متناسب با آواز محلی و یا به اصطلاح هارمونی‌گذاری می‌باشد. اما در واقع، مسائلی که این قالب موسیقی به همراه خود پیش می‌آورد، دشواری‌هایی ایجاد می‌کند که خلق اثر را مستلزم فعالیت پیچیدهٔ آهنگسازی می‌سازد، چندانکه گاهی کار بر آهنگساز تا دو برابر دشوارتر می‌گردد! در این مورد بلا بارتوک[1] می‌نویسد:

> "کار با ترانه‌های محلی، یکی از مشکل‌ترین تکالیف می‌باشد، می‌توانم ادعا کنم که حداقل به سختی یک اثر بزرگ موسیقی. اگر تنها به این موضوع توجه کنیم که گزینش یک ملودی ناشناخته به عنوان مادهٔ اصلی کار آهنگسازی، خود به مفهوم یک محدودیت بزرگ برای آهنگساز می‌باشد، به یکی از علل این مشکلات پی برده‌ایم. مشکل دیگر از نهاد ویژهٔ ترانه محلی سرچشمه می‌گیرد، زیرا باید نخست آن‌را تشخیص داد، احساس کرد و سپس بدون اینکه در پردهٔ ابهام قرار گیرد، چون نقشی برجسته و انعطاف‌پذیر متجلی ساخت. در هر حال برای پرداخت یا تنظیم ترانه‌های محلی نیز همانقدر به اصطلاح «الهام» ضروری است که برای هر اثر دیگر» (بارتوک، ۱۳۷۷، ۶۳-۶۲).

در قرن بیستم، آهنگسازان بزرگی همچون زولتان کودای[2]، بلا بارتوک، کومیتاس[3]، میکالایوس چورلیونیس[4]، ولیو تورمیس[5] و دیگران که در جهت پایه‌گذاری، تثبیت و یا بسط مکاتب موسیقی ملی تلاش می‌کردند، به خلق آثاری در قالب «تنظیم کرال آوازهای محلی» پرداختند. برخلاف تنظیم‌های سنتی قرون هیجدهم و نوزدهم میلادی، در آثار این آهنگسازان، تمامی مفاهیم موسیقایی همانند: هارمونی، ریتم، پلی فونی، ساختار فرمی و بافت موسیقایی در خدمت تجلی نوین آواز محلی بکار گرفته شده بود. نقش و کارکرد ویژهٔ این تنظیم‌ها در بستر موج گرایش عمومی به فولکلور، باعث شد که آهنگسازان سایر مکاتب موسیقی نیز به الگویی مناسب برای بیان «روح واقعی موسیقی ملت» خود دست یابند (Ota Mineo, 2006, 33).

اوایل سدهٔ چهاردهم خورشیدی، در برابر موسیقی ایرانی مسائلی جدی نهاده شده بود. از سویی ضرورت داشت که به جمع آوری و حفظ موسیقی ملی همت گمارده شود و از سوی دیگر توجه را معطوف آن دسته از مسائل آهنگسازی نمود که به گسترش موسیقی حرفه‌ای می‌انجامیدند. از آن زمان تا کنون مباحث فراوانی پیرامون مفهوم «سنت» و بستر حرکتی آن مطرح شده است. همچنین در باب «ضرورت نوآوری» تاملاتی صورت پذیرفته (فاطمی، ۱۳۸٤، ۱۹۹)، و مرزهای «اصالت و تغییرپذیری آن در موسیقی ایران» مورد کاوش واقع شده است (پورتراب، ۱۳۸۵، ۱۷٤).

در طی این تحولات، پژوهش درخصوص ماهیت و نقش موسیقی محلی در موسیقی نوین ایران جای خود را پیدا کرد. موسیقی محلی به جهت تنوع قومیت هایی که به حیات فرهنگی ایران طراوت بخشیده بودند، اهمیت خاصی داشت. از این رو، گردآوری، ثبت و تحلیل این میراث قومی، همواره نگاه‌ها را معطوف به خود نگاه داشت (بینش،۱۳۸۲، ۱۰٤) و نقش آن در مبحث «نوآوری» همواره مورد تاکید پژوهشگران قرارگرفت (درویشی، ۱۳۸۰، ۲۷).

بحث دربارهٔ فرهنگ یکصدایی که در طی قرن‌ها خصیصهٔ موسیقی ملی ایران گردیده است، از اهداف این مقاله نیست و در اینجا فقط به این اشاره بسنده می‌شود که مقام‌های موسیقی ایرانی، همانگونه که در موسیقی مشرق زمین رایج است، سرشار از فواصل ربع پرده‌ای و ۳/٤ پرده‌ای هستند، که به ساخت فواصل متنوع انجامیده و قاعدتاً باید امکانات هارمونیک تنظیم را گسترده‌تر کنند، اما به نظر می‌رسد که در عمل، همین مسئله، جستجوی شیوه‌های چندصدایی و استفاده از فرم‌های پلی فونیک را با پیچیدگی‌هایی همراه می‌سازد و این موضوع تا به امروز یکی از مسائل مهم موسیقی ایرانی محسوب می‌گردد.

در زمینهٔ جستجوی راه‌های چند صدایی در موسیقی ایرانی، به عنوان نمونه، می‌توان به پژوهش‌های مرتضی حنانه اشاره کرد. آهنگسازی که دیدگاه‌هایش دربارهٔ بنیان‌های نظری موسیقی دستگاهی ایران مشهور است(حنانه،۱۳٦۷، ۱۳). حنانه، هارمونی زوج را مبتنی بر فواصل چهارم پیشنهاد کرده و در خصوص این سیستم نوشته است: «بطور کلی در این سیستم (و در فضای ویژه و کم و بیش کوچک موسیقی ایرانی)، آن صوت نامطبوع است که دارای یکی از شرایط زیر باشد:

الف) جزو اصوات دیاتونیک مُد یا دستگاه نباشد.

ب) با توجه به ترکیب اصوات مختلف و مسئلهٔ «نسبیت» و «عادت» گوش، نامطبوع احساس شود.

ج) در خود ملودی حالت انتظار برانگیزاند و در شنونده «نیاز به حل» ایجاد کند» (حنانه، ۱۳۵۰، ٤٤).

در تنظیم آواز محلی برای کُر، نغمهٔ محلی تکصدایی بنا به

www.SID.ir

Archive of SID

دیدگاه آهنگساز و مبانی زیباشناسانه‌اش هارمونیزه شده، شکل می‌پذیرد و صدادهی و معنای جدیدی پیدا می‌کند. به هنگام تنظیم، اصل نغمه تغییرات بسیار اندکی پیدا می‌کند که این امر اساساً با ریتم و ساختار مرتبط است. اما در تنظیم آوازهای محلی ایرانی، دامنهٔ این تغییرات گاهی به زنجیرهٔ صدایی مُد نیز کشیده می‌شود و مسئلهٔ تعدیل را پیش می‌آورد، که در جای خود به عنوان یکی از پیچیدگی‌های روند تنظیم قابل بررسی است. خصوصاً در این موارد، رویکرد آهنگساز نسبت به اصل نغمه بسیار مهم است. به‌هر حال مقولهٔ «تنظیم» با هارمونیزه کردن آواز محلی و انتقال و انطباق به آن در متن اثر جدید آهنگسازی مرتبط است.

نخستین بار در تاریخ موسیقی ایران، روبن گریگوریان، آهنگساز و رهبر کُر هنرستان موسیقی، به خلق تنظیم آوازهای محلی ایرانی برای کُر اهتمام ورزید و نخستین مجموعه را در سال ۱۳۲۷ منتشر کرد. شاید به دلیل پیچیدگی‌هایی که موسیقی ایرانی در مسیر حرکتی خود تجربه کرده است، تا به امروز فقط تعداد اندکی از آهنگسازان آثاری در این قالب ساخته اند. مطالعه و بررسی نمونه هایی از این آثار می‌تواند بر وجوه گوناگون «تنظیم» پرتو افکنده و ضمن معرفی امکانات و توانایی‌های آن، تجلیات متفاوت‌اش را در این دورهٔ حدوداً هفتاد ساله نمایان سازد.

حاصل این مطالعه می‌تواند به گسترش این تنظیم‌ها در ادبیات کُرال کشور و فعالیت اجرایی کُرهای مختلف کمک نماید و در پربارترساختن محتوای دروس آموزشی مفید واقع شود.

روش تحقیق

از بین آهنگسازانی که در قالب تنظیم آوازهای محلی ایرانی برای کُر آثاری نوشته‌اند، با ارجحیت بخشیدن به تنظیم‌های آکاپلا، نمونه هایی از آثار روبن گریگوریان، سرگئی آغاجانیان، ثمین باغچه‌بان، محمدتقی مسعودیه و حمید عسکری مورد تحلیل واقع می‌گردند. این تحلیل‌ها عمدتاً مرتبط با فرم، ساختار، هارمونی، پلی فونی و کلام می‌باشند. طبیعتاً در حین بررسی نمونه‌های منتخب، به مسائل مهم مطرح در قالب «تنظیم» نیز خواهیم پرداخت.

آثار منتخب تحلیل شده با یکدیگر مقایسه نمی‌شوند و فقط بمانند یک اثر مستقل دیده می‌شوند که نوع مشخصی از «تنظیم» را نمایان می‌سازند. اینجا روی خصوصیات سبکی هر آهنگساز که در اثر تجلی یافته و منجر به پیدایش کیفیت زیباشناسانهٔ منحصر به فردی شده، تاکید گردیده است.

پیشینه تحقیق

موضوع «تنظیم آوازهای محلی ایرانی برای کُر» در زمینه کلی تاثیر متقابل «آهنگساز – فولکلور» قابل بررسی می‌باشد. از این رو، امکان اشاره گذرا به آن در تحقیقاتی که پژوهشگران در گذشته انجام داده‌اند، وجود دارد. اما پرداختن به این تنظیم‌ها بعنوان موضوع یک تحقیق مستقل با محوریت تحلیل نمونه هایی از آثار آهنگسازان ایرانی، برای نخستین بار در این پژوهش تحقق یافته است و این مقاله نخستین اثری است که در این زمینه منتشر می‌گردد.

روبن گریگوریان (۱۳۷۰-۱۲۹۴)

آهنگساز، رهبر، ویلن نواز و یکی از چهره‌های پیشروی مکتب موسیقی نوین ایران است که در تاریخ موسیقی ایران برای اولین بار به گردآوری و تنظیم آوازهای محلی ایرانی برای کُر اقدام کرده است. در میان آثار گریگوریان، قطعات آوازی و سازی بسیاری به چشم می‌خورند که از آن جمله می‌توان به سوییت ایرانی برای ارکستر سمفونی و «اوراتوریا» بر اساس مَس (در ارمنی: پاداراگ) کومیتاس اشاره نمود.

از آثار گریگوریان، دو نمونه تنظیم آوازهای محلی ایرانی برای کُر با عناوین: «دمکل» و «کراشیم» را از «مجموعهٔ ترانه‌های روستایی ایران» (گریگوریان، ۱۳۲۷، ۲۰ و ۲۶) جهت تحلیل انتخاب کرده‌ایم.

کُرال «دمکل» برای کُر چهارصدایی مختلط نوشته شده است. دمکل (دهان کوچک) نغمهٔ عاشقانهٔ کردی است: «دمکل چو سیا، سرت پتی کا وی وی وینم زلفانت، تا گیان شیرین امان بکم قربانت ...» ریتم منحصر به فرد و طبیعت پرتحرک و سرزندهٔ این آواز از ویژگی‌های ژانر رقص است. گریگوریان نیز با الهام از فرم رقص این نغمهٔ محلی، ساختمان قطعه را بصورت دو قسمتی: آواز و بند گردان، بنا کرده است.

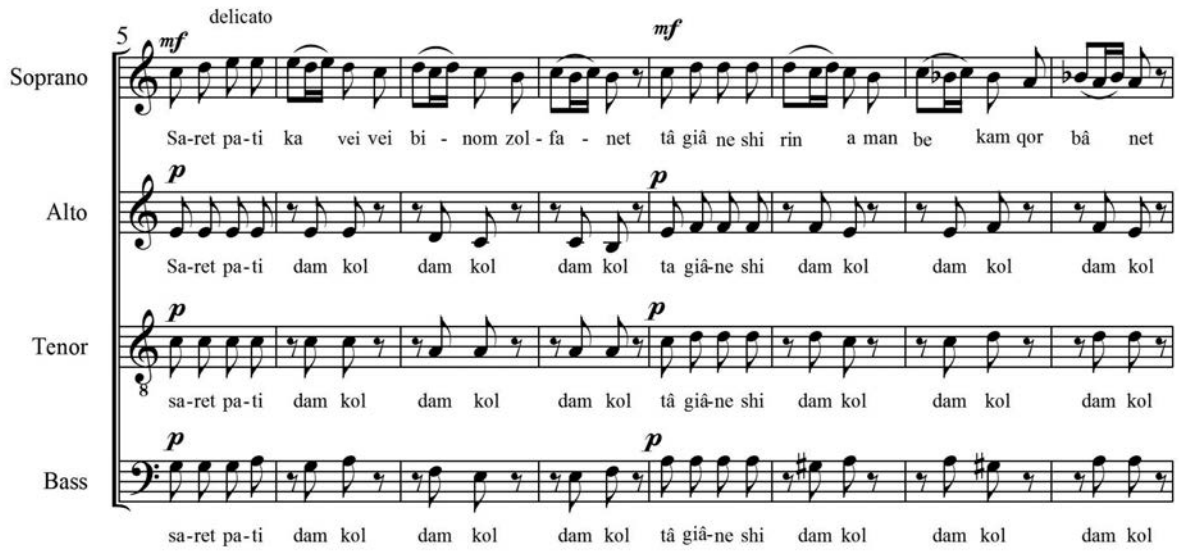
آواز محلی در این کُرال توسط بخش سوپرانو اجرا می‌شود و بقیهٔ بخش‌ها غالباً با ساختن بافتی آکوردال آن را همراهی می‌کنند. آهنگساز ریتم ماده تماتیک قسمت اول را همچنان در قسمت دوم کُرال توسط بخش‌های آلتو، تنور و باس حفظ کرده است و روی چنین زمینهٔ صوتی، نغمهٔ محلی با ویژگی‌های تغزلی‌اش جلوه‌گر می‌شود. در این قسمت، آواز محلی به فاصلهٔ چهارم بالا رفته و در محدودهٔ فاصله‌ای جدید (سوم بالاتر و پایین‌تر) گسترش می‌یابد. آهنگساز برای برجسته ساختن نغمهٔ اصلی که توسط بخش سوپرانو اجرا می‌شود، بطور مداوم به حفظ وضعیت سایر بخش‌ها که نقش همراهی‌کننده دارند، می‌پردازد.

گریگوریان در قسمت دوم کرال، با تکرار واژهٔ «دمکل» همانند یک استیناتوی کلامی با تاکیدهای ریتمیک، حرکت قطعه را چالاک‌تر کرده است. این موضوع از طریق رنگ‌آمیزی واژگانی و حفظ عناصر ریتمیک به وحدت کل «تنظیم» نیز کمک کرده است. به نظر می‌رسد که تاکیدهای خاص آهنگساز روی نغمهٔ محلی با توجه به ویژگی‌های ریتمیک موسیقی قوم کُرد صورت پذیرفته است.

درتنظیم این آواز، آهنگساز نغمهٔ محلی را به بخش آوازی بالا (سوپرانو) سپرده است که در نتیجهٔ آن حاصل کار به طبیعت یکصدایی موسیقی ایرانی نزدیک‌تر شده است. اما ساختمان آکوردال بخش‌های همراهی‌کننده به چیدمان صداها به هنگام

www.SID.ir

Archive of SID



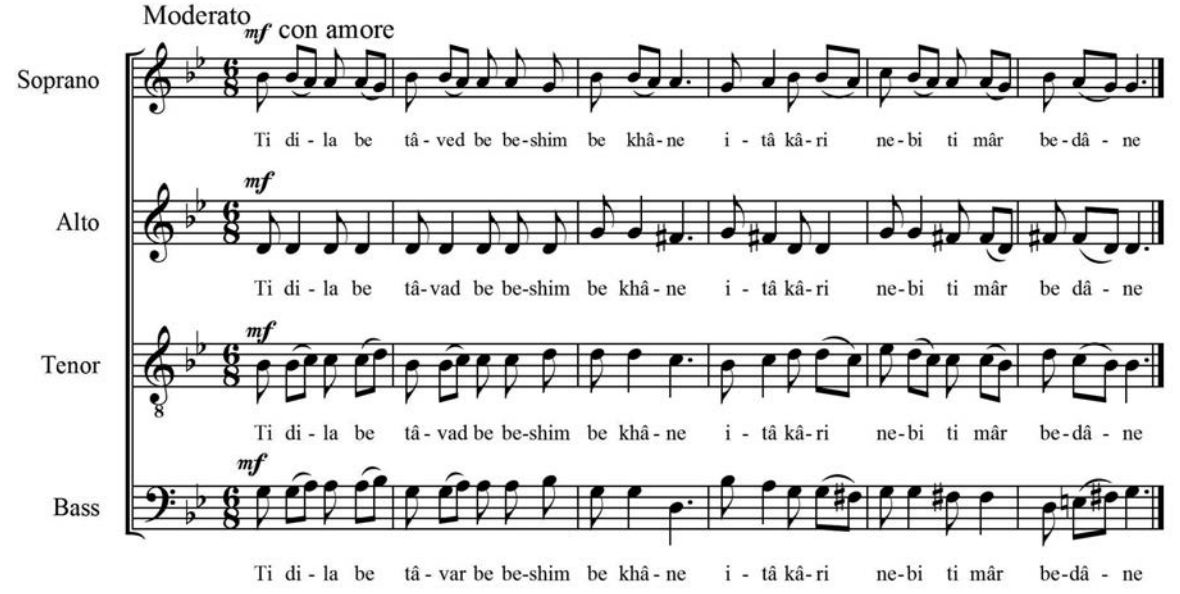
نمونه۱- گریگوریان، قطعه: دمکُل (میزان‌های ۱۲-۵).

همراهی یک نغمه توسط سازهای نزدیک است. آکوردهای سه صدایی ساختمان هموفون – هارمونیک کُرال «دمکل» در بستر صوتی گام «لا» مینور (طبیعی و هارمونیک) بنا شده‌اند (نمونه ۱).

کُرال «کراشیم» نیز برای کُر چهارصدایی مختلط تنظیم شده است. کلمات این آواز محلی تغزلی، از گفتگویی عاشقانه حکایت دارد. «تی دیلا به تاود به بیشیم بخانه، ایتا کاری نی به تی مار بدانه ... کُراشیم عزیز کُراشیم کیجای کُراشیم، تی امرا بال ببال دریا کنار شیم ...». زنجیره صوتی این آواز محلی گیلکی به مقام اصفهان نزدیک است.

روبن گریگوریان نمونهٔ تعدیل شدهٔ این آواز را استفاده کرده است و روی صدای پایه «سل»، زنجیره صوتی کاملاً جدیدی می‌سازد. این نسخه، تفاوت‌هایی با نمونهٔ ثبت شدهٔ لطف الله مبشری دارد(مبشری، ۱۳۲۳، ٤۲). آواز محلی این کُرال که توسط بخش آوازی سوپرانو اجرا می‌شود، وسعت محدودی در حیطه فاصله چهارم دارد (صدای «ر» پایین که فقط یکبار شنیده می‌شود، نقش کمکی داشته و تنها در نبض حرکتی اثر تاثیر می‌نهد). آوازکُراشیم در گام «سل مینور» (هارمونیک و ملودیک) تنظیم شده و هارمونی روی بستر صوتی همین گام شکل گرفته است. بدین ترتیب آهنگساز از خواستگاه متعارف آواز دور شده و بدان رنگ تازه‌ای بخشیده و بطور منحصر بفردی متجلی می‌سازد.

آواز محلی «کراشیم»(کدام طرف می‌رویم)، گرایش بسوی حس شوخ‌طبعانه ظریفی دارد، چراکه گویی در اینجا این ملودی کوتاه بطور مداوم در حال غلت خورد به سمت پایین است. وزن ٦/٨ موسیقی به تحرک درونی ملودی کمک کرده و آهنگساز را بر آن داشته است تا آواز را در قالب جدید و متفاوتی تفسیر نماید.



نمونه۲- گریگوریان، قطعه: کُراشیم (میزان‌های ۶-۱).

www.SID.ir

Archive of SID

ساختمان این کُرال از یک ریتم تبعیت کرده و هارمونیزه شدن بخش‌های آوازی در خدمت بسط کلی اثر می‌باشد. بخش‌های آوازی مردان (خصوصاً تنور)، بواسطه تقلید از ریتم نغمهٔ محلی بیش از همه نگاه را معطوف خود می‌سازند. مشابهت خط آوازی تنور و سوپرانو به ما اجازه می‌دهد که در وضعیت مذکور نوعی چند صدایی تصور کنیم که طی آن، دو صدایی که نقشی مساوی دارند، واریانت هایی از یک نغمه را اجرا می‌کنند. این نوع چندصدایی در موسیقی اروپایی به شیوهٔ هته روفون تعلق دارد (نمونه۲).

در نگاه کلی، تفکر هموفون – هارمونیک روبن گریگوریان در زمینهٔ تنظیم آوازهای محلی ایرانی، تحت تاثیر هارمونی کلاسیک اروپایی قرار دارد. متاسفانه تجربهٔ این آهنگساز پیشرو در زمان خود بدرستی ارزش گذاری نشد و شاید به همین دلیل گریگوریان پس از انتشار اولین آثارش، دیگر در این قالب اثری خلق نکرد. اما تنظیم‌های او زمینه را برای سایر آهنگسازان ایرانی جهت خلق آثار در این قالب فراهم ساخت.

سرگئی آغاجانیان (۱۳۸۵-۱۳۰۸)

آهنگساز ایرانی – ارمنی که یکی از نمایندگان مکتب موسیقی معاصر ارمنستان نیز به شمار می‌آید. او بیشتر به خاطر اثر «پلی مونودیاها» برای ارکستر زهی، شهرت دارد. در سال ۱۳۷۸ برای نگارش سونات فانتزی «مونولوگ» برای ویلنسل جایزه اول مسابقه بین المللی سرگئی پروکفیف[۶] سنت پترزبورگ را دریافت کرد.

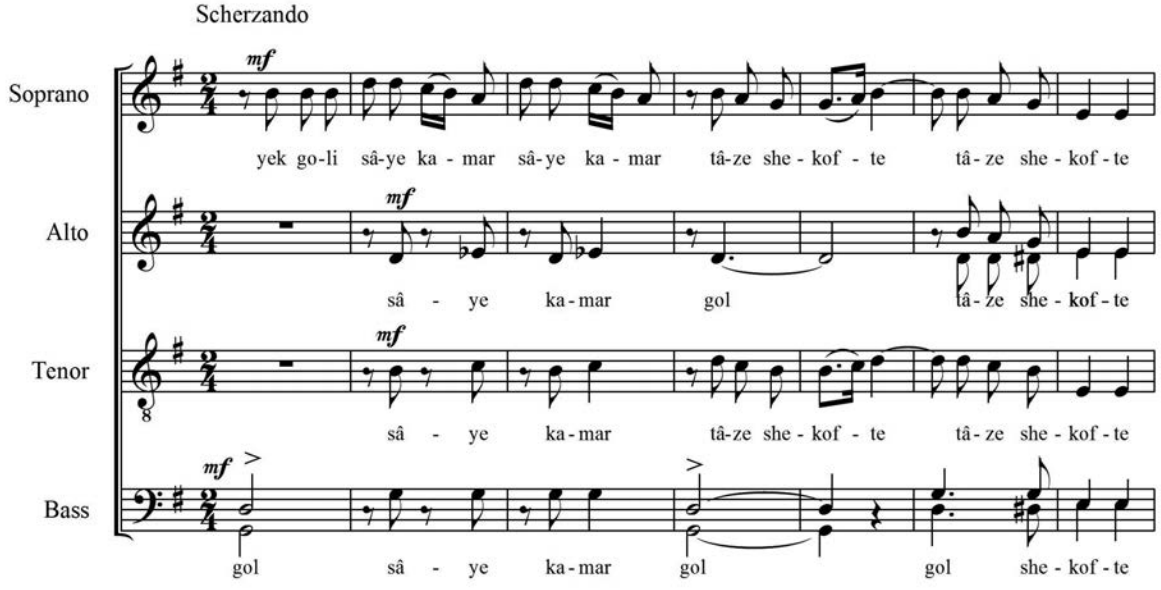
در مجموعهٔ آثار کُرال آغاجانیان، تعداد نُه قطعه تنظیم آواز محلی ایرانی جای دارد که عمدتاً در دههٔ ۱۳۷۰ خورشیدی توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ایران به آهنگساز سفارش داده شده بودند. قابل ذکر است که در آن زمان، آهنگساز مقیم ارمنستان گردیده بود. از این مجموعهٔ غنی جهت بررسی، دو کُرال را انتخاب کرده‌ایم: «مسم مسم» و «تو بیو»(Aghajanyan , 2010, 51 & 56).

آواز محلی «مسم مسم» برای کُر چهارصدایی مختلط تنظیم شده است. اصل نغمه در مقام دشتی بوده که خود از متعلقات دستگاه شور به شمار می‌آید. البته آغاجانیان نمونهٔ تعدیل شدهٔ این آواز را انتخاب کرده و در «می» ائولین آن را بسط داده است.

خاستگاه این آواز منطقهٔ فارس بوده و سبُکی و سرزندگی‌اش بیانگر نوعی رقص – بازی است که در جست و خیزهای ملودیک و شوخی نهفته در کلام آن پدیدار است: «یه گلی سایه کمر، تازه شکفته، نه دسم بش می‌رسه، نه خوش می‌افته، مسم مسم تیغش بریده شصم ... » آغاجانیان در تنظیم به این ویژگی‌ها توجه خاص داشته است.

آواز محلی در کُرال «مسم مسم» سه دفعه به شیوهٔ واریاسیون دوقسمتی تکرار می‌شود: A-B, A_1-B, A_2-B که بند گردان (B) همواره بدون تغییر باقی می‌ماند. آهنگساز بین دو قسمت نیز نوعی تضاد ایجاد می‌کند که در نتیجهٔ آن قسمتA تحرک بیشتری می‌یابد و ملودی سرشار از تاکیدهای متراریتمیک می‌گردد. به هنگام اجرای آواز محلی توسط بخش سوپرانو، در آغاز، سایر بخش‌ها (آلتو، تنور و باس) با تاکیدهای کوتاه بر قسمت‌های ضعیف میزان به موسیقی تحرکی دوچندان می‌بخشند. اما در ادامه، بخش باس بواسطهٔ ریتمی منعطف تر، از بافت کلی متمایز گشته و با تاکید بر قسمت‌های قوی میزان در تقابل با آلتو و تنور قرار گرفته و تصویر ریتمیک پویایی می‌آفریند.آهنگساز به جز تاکیدهای ریتمیک فوق با تاکید بر واژهٔ «گل» که یکی از کلمات کلیدی آواز محلی «مسم مسم» است، با کششی طولانی‌تر قسمت قوی میزان را برجسته می‌سازد. بدین ترتیب تقویت متریک واژهٔ «گل» حادث می‌شود. افزایش تدریجی صداها در پایان جملات و روند حرکتی مستقل خطوط آوازی صدادهی این قسمت را غنی تر ساخته است (نمونه۳).

قسمت دوم (B)، بعنوان تصویری متضاد (با قسمت اول) از آرامش درونی بیشتری برخوردار بوده و موجزتر است. در



نمونه۳- آغاجانیان، قطعه: مسم مسم (میزان‌های ۷-۱).

www.SID.ir

Archive of SID

اینجا آواز محلی به شیوهٔ پرسش و پاسخ با نگارش اکتاوی از بخش‌های آوازی کُر، ابتدا سوپرانو و باس و سپس تنور و باس عبور می‌کند. آهنگساز، تکرار این جمله را به گونهٔ دیگری رنگ‌آمیزی می‌کند، به نحوی که بخش‌های سوپرانو، تنور و باس به شکل اونیسون- اکتاو نغمه را اجرا می‌کنند. این مسئلهٔ تاکید بر اکتاوها نیز کُرال آغاجانیان را به فضای موسیقی ایرانی نزدیک می‌سازد.

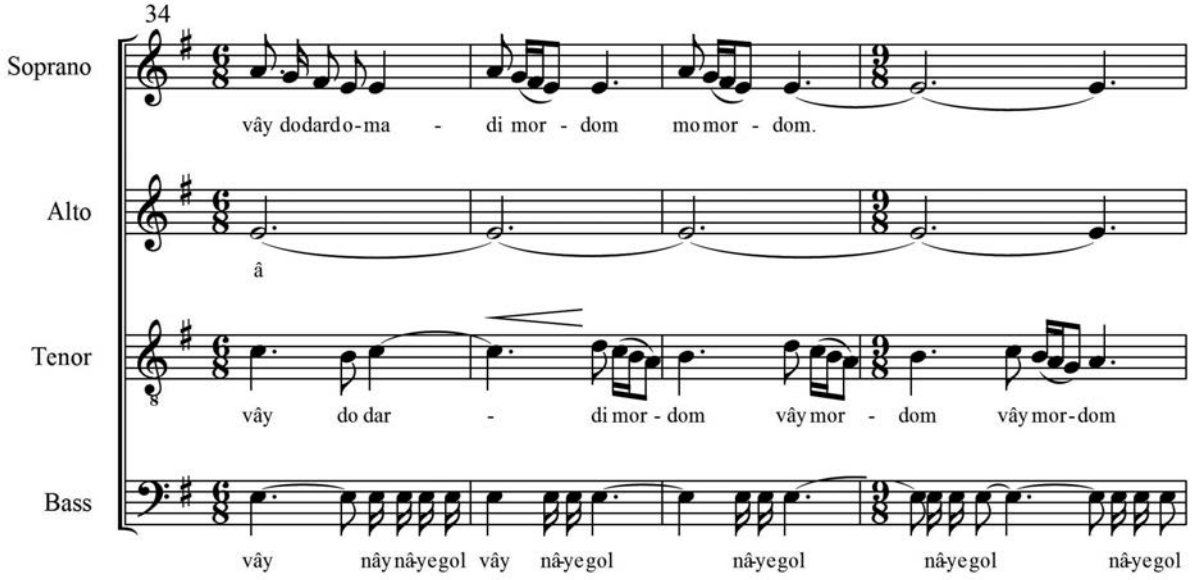
هنگامی که برای دومین بار آواز محلی «مسم مسم» اجرا می‌گردد (A_1-B)، آهنگساز نغمهٔ محلی را به بخش تنور سپرده و با تقسیم بخش‌های سوپرانو و آلتو بافت کُر را غنی‌تر کرده است. در اینجا بخش باس فاصله پنجم «سل – ر» را همانند یک ستون صوتی نگه می‌دارد و در ادامه از طریق صدای «ر دیز» انحرافی بسوی تنالیته «می مینور» ایجاد می‌کند. استفاده از فواصل سوم و چهارم در بافت آکوردی این کُرال، به ایجاد پلی بین شیوهٔ تفکر اروپایی و مقام کلیت یافته می‌انجامد. آغاجانیان در این کُرال به همراه «می» مینور طبیعی بطور موازی از نوع ملودیک آن نیز استفاده کرده است که به غنای فضای صوتی این تابلوی رنگین کرال افزوده است.

دیگر آواز محلی که برای کُر چهارصدایی مختلط تنظیم شده است، «تو بیو» نام دارد که غم هجران درون مایهٔ آنست و به طبیعت عاشقانه آن رنگ خاصی داده است: «تو بیو ته مو بنشین آی بلال طبیب دردم، نای نایی گل، وای نایی گل، وای دودر نومدی مو مُردم ...» وزن آواز ۶/۸ است اما آغاجانیان اغلب جملات را با میزان ۹/۸ به پایان برده است که در مسیر حرکتی ملودی فضای تعلیق گونه‌ای پیش می‌آورد. در این میزان‌ها، نغمهٔ اصلی پژواک گونه از سوپرانو به ترتیب در صداهای پایین‌تر (تنور- باس و یا آلتو- تنور) با شیوهٔ ایمیتاسیون انعکاس می‌یابد، گویی بر عمق حزن تاکید می‌نماید و بدین ترتیب بر غنای درونی آواز می‌افزاید. آهنگساز همچنین تکرار برخی جملات را با افزودن نقش‌های زینتی همراه می‌سازد، که آشنایی آفرینی کرده و آن را به فضای موسیقی ایرانی بیشتر نزدیک می‌نماید. این دو نکته حاکی از نگرش آزاد آهنگسازانهٔ آغاجانیان است.

نمونه۴- آغاجانیان، قطعه: تو بیو (میزان‌های ۲۷-۲۳).

www.SID.ir

Archive of SID



نمونه۵-آغاجانیان، قطعه: تو بیو (میزان‌های ۳۷-۳۴).

در فرم دو قسمتی (A-B ,A_1-B_1) کُرال «تو بیو»، تنوع و تغییرات کارکردی صداها بسیار چشمگیر است. نقش هر بخش صدایی در این کرال به خطوط آوازی، شخصیتی کاملاً مستقل بخشیده است که در خدمت بیان حس درونی آواز محلی است. بخش باس از همان مقدمهٔ دومیزانی تا پایان قطعه، صدای پایه «می– سل(A۱) –می» را بمانند «دَم» نگه داشته است که به ویژگی موسیقی سازی محلی بسیار نزدیک است (مثلاً هنگامی که دو سرنانواز یکی شاهد را نگه داشته و دیگری به اجرای نغمه می‌پردازد). آغاجانیان بخش باس را با تکرار مداوم کلمات «وای، نای» به تشدید فضای حزن آلود سوق داده و بوسیلهٔ ریتم متغیر در هر قسمت آنها را در حرکت درونی قطعه سهیم می‌سازد. بخش آلتو نیز(به جز در قسمت A۱)، با ریتمی کاملاً متفاوت، کارکردی مشابه بخش باس دارد. اما بخش تنور پس از اجرای جملهٔ اول، از طریق خط آوازی نسبتاً مستقلی، نقش مکمل بخش سوپرانو را که اصل آواز محلی را اجرا می‌کند، بعهده دارد.

در قسمت A۱ که نقطهٔ اوج این کرال نیز به حساب می‌آید، شیوهٔ نگارش پلی فونیک به خوبی مشهود است. در این قسمت، بخش‌های آوازی کُر، هر کدام با تقسیم به دو گروه صدایی و کرشندویی در بافت، صحنهٔ زیبایی خلق می‌کنند. در اینجا آواز محلی توسط سوپرانوی دوم و آلتوی اول اجر شده و کنتر سوژه که با صدادهی اکتاو تقویت شده است، نزد سوپرانوی اول و تنور اول است و از نظر ماده تماتیک ، نغمهٔ اصلی ارتباط محکم دارد. گو اینکه تاثیر ایمیتاسیون آزاد می‌گذارد با اینهمه، در محدودهٔ کاملاً مستقلی با کشش‌های کوتاه‌تر (دولاچنگ) بسط می‌یابد. بافت دولایه‌ای شکل گرفته بر فاصله پنجم «سل – ر» باس‌ها را تقویت می‌کند(نمونه٤).

آهنگساز در قسمت (B۱) نیز نمای چندلایه‌ای تنظیم را حفظ می‌کند. در اینجا آلتو به کمک سوپرانو آمده است که صدای «می» را نگه داشته است، و این در حالی است که بخش تنور با تِم مستقل خود و بخش باس با ضربان ریتمیک خود، صدادهندگی این کُرال را درخشان ساخته‌اند (نمونه ٥).

در خاتمه سه میزانی این کُرال باس‌ها فعال‌تر شده‌اند و خط مستقل آنها در زمینهٔ صداهای نگه داشته شدهٔ سایر بخش‌ها، کاملاً برجسته شده است. این ملودی پایین رونده بتدریج ضعیف شده و در منطقه صوتی بم (می اکتاو بزرگ) آرام می‌گیرد.

آغاجانیان به مدد نگرش تنال گسترش یافتهٔ خود و کاربرد استادانهٔ الگوهای پولیفونیک، هر آواز محلی را چنان خلاقانه تنظیم کرده است که هر کُرال به تابلوی موسیقایی تاثیرگذاری تبدیل گردیده است. او بعنوان یک آهنگساز معاصر ارمنی، از تفکرات زیباشناسانهٔ کومیتاس در اصول تنظیم آوازهای محلی پیروی می‌کند. برای یافتن خطوط الهام گرفتهٔ آغاجانیان از آن میراث موسیقایی، بخشی از نظرات روبرت آتایان را در تجزیه و تحلیل آثار کومیتاس بیان می‌کنیم: «هارمونی زلال [در آثار کومیتاس] در حرکتی مستقل و روان پدیدار می‌شود که در آن به حرکت صداها اهمیت داده شده است، صداهایی که به نوبهٔ خود به لطف ویژگی‌های ساختمان گام و خصیصه‌های لحنی موجود، تبدیل به نغمه‌هایی مستقل و فواصل ملودیک مجزایی گردیده اند» (Atay-an,1969,21).

تنظیم‌های آوازهای محلی آغاجانیان بدون تردید از زیباترین و با شکوه ترین کُرال‌های موسیقی ایران به شمار می‌روند.

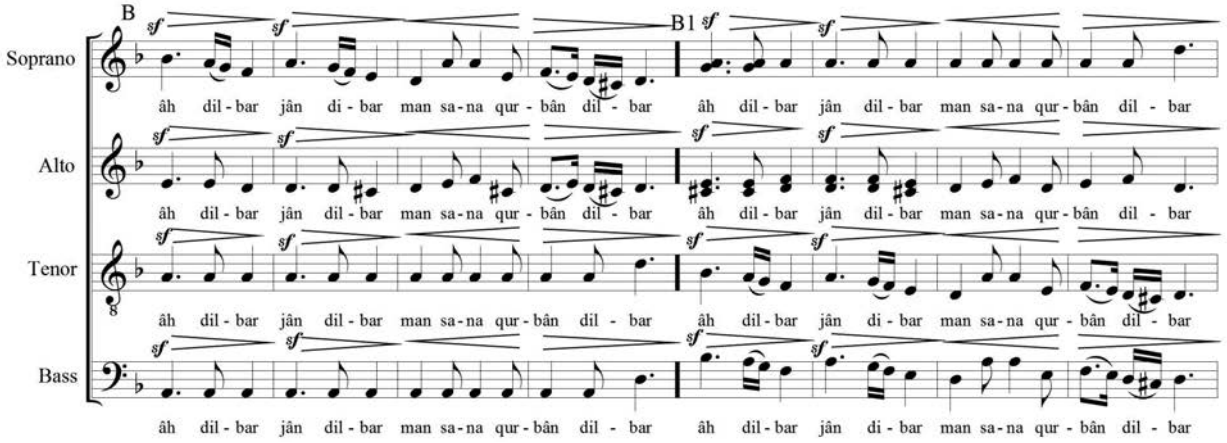
ثمین باغچه بان (۱۳۸۶-۱۳۰٤)

باغچه بان از آهنگسازان پیشرو در تاریخ موسیقی نوین ایران است. شناخت عمیقش از امکانات و توانایی‌های اجرایی کُر، موجب خلق آثار ماندگاری در حوزهٔ موسیقی کُرال شده است. بعنوان معلم در تربیت چند نسل از موسیقیدانان ایران سهیم بوده و از این طریق نیز در پیشرفت موسیقی ایران نقش مهمی داشته است. از مجموعهٔ تنظیم‌های باغچه بان، اثر «آه دیلبر» را برای بررسی انتخاب کرده‌ایم.

«آه دیلبر» آواز محلی عاشقانهٔ آذری است که به داستان

www.SID.ir

Archive of SID



نمونه ۶- باغچه بان، قطعه آه دیلبر(میزان‌های ۱۲-۹ و ۲۴ - ۲۰).

بسیار اندوهناکی با موضوع جدایی اشاره می‌کند. نغمه محلی، حرکتی روان و پیوسته داردکه در محدودهٔ فاصلهٔ نهم (دو دیز - ر) بسط پیدا کرده و با سرعتی آرام بطور مداوم با حرکتی پایین رونده جریان می‌یابد. این نغمه دوقسمتی در اصل شش بار تکرار می‌شود که در هر بار کلام قسمت اول تغییر می‌کند، ولی آهنگساز تنها دو بند از آن (بندهای دوم و سوم) را انتخاب و برای کُر چهارصدایی مختلط تنظیم کرده است، که در نتیجه فرم دو قسمتی(A-B , A_1-B_1) شکل گرفته است.

ساختمان کُرال «آه دیلبر» بر تضادی بنیان شده که به تقابل کارکردی بخش‌های آوازی انجامیده است. در این قطعه، آهنگساز با تفکیکِ کُر به دو بخش زنان و مردان در (A-B)، نغمه اصلی و بخش همراهی‌کنندهٔ آن را تقسیم کرده و سپس با جابجایی نقش، درقسمت‌های (A_1-B_1)، سطح دیگری از تضاد را می‌آفریند. تقابل ریتمیک-ملودیک این دو بخش (یکی چالاک و پرتحرک و دیگری آرام و ایستا) نیز در جای خود قابل توجه است. بدین ترتیب دیالوگی بین بخش‌های آوازی کُر بوجود می‌آید که در رنگ‌آمیزی قطعه نیز بسیار موثر واقع می‌شود(نمونه۶).

در بافت هموفون-هارمونیک کُرال، استفاده از اونیسون-اکتاو به حرکت بخش‌های آوازی مسیری خاص داده است. در قسمتA ، ابتدا بخش‌های تنور و باس صدای پایه‌ای «ر» را در اکتاو اجرا می‌کنند، در پی آن (جملهٔ دوم) بخش‌های سوپرانو و آلتو نغمهٔ اصلی را اونیسون می‌سرایند. در ادامه (B) تنور و باس خطی اونیسون دارند و در تکرار (A_1-B_1)، نیز ابتدا گروه زنان و سپس مردان همین روش را ادامه می‌دهند، به گونه‌ای که در سراسر تنظیم، همواره اجرای اونیسون-اکتاوی خطوط آوازی به گوش می‌رسد. نقطه اوج این تفکر در دو میزان پایانی تجلی یافته است که تمام بخش‌های آوازی کُر نغمهٔ اصلی را می‌خوانند. این تاکید خاص بر اجرای اونیسون خطوط آوازی، ضمن کمک به وحدت ساختاری، صدادهی قطعه را به فضای فولکلور بسیار نزدیک می‌سازد.

آواز «آه دیلبر» در گام «ر» مینور (طبیعی و هارمونیک) بسط پیدا کرده است و هارمونی کرال روی بستر صوتی همین گام شکل گرفته است. باغچه‌بان در پس زمینهٔ آکوردهای سه‌صدایی، در طی هر جمله، صدای پایه و یا پنجم (ر- لا) را بطور مداوم نگه داشته است که بعنوان یک مشخصهٔ سبکی در این تنظیم به هارمونی رنگ خاصی بخشیده است.

باغچه‌بان، آواز «آه دیلبر» را با شیوهٔ بسیار متفاوتی تنظیم کرده است که ریشه در تفسیری خاص از این آواز دارد. او با در نظر گرفتن غنای ملودیک نغمه، سعی کرد که با امکانات کُر تنها یک زمینهٔ صوتی فراهم سازد تا در بستر این هارمونی زلال، آواز محلی با عبور از بخش‌های مختلف کُر جلوه‌ای تازه و حیاتی نو تجربه‌کند.

محمدتقی مسعودیه (۱۳۷۷-۱۳۰۶)

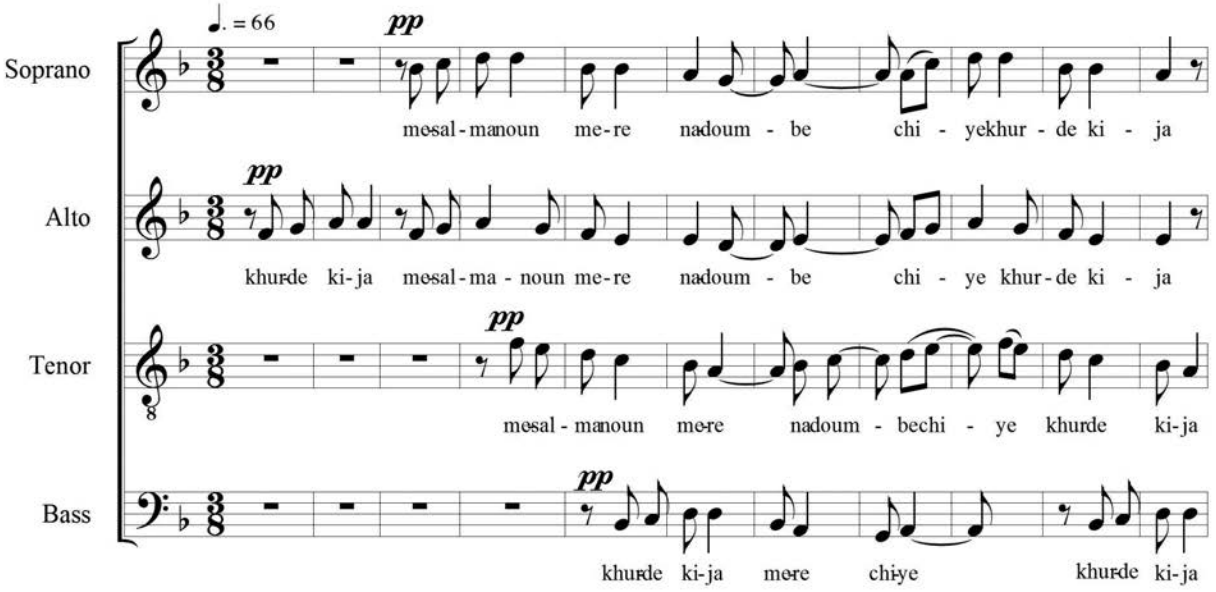
آهنگساز و پژوهشگری که تالیفات متعددی در زمینهٔ موسیقی ملی ایران داشته و به او لقب پدر اتنوموزیکولوژی ایران داده‌اند. مسئلهٔ جستجوی راه‌های بسط موسیقی ملی، از مهم‌ترین موضوعات آثار تالیفی مسعودیه به شمار می‌رود. این دغدغه در آثار آهنگسازی او همانند فانتازیا برای ارکستر، سوییت ایرانی و کوارتت زهی نیز دیده می‌شود.

قطعهٔ «خورده کیجا» را که مسعودیه برای کُر چهارصدایی مختلط تنظیم کرده است، جهت تحلیل انتخاب کرده‌ایم. «خورده کیجا»(دختر کوتاه قامت) آواز محلی عاشقانه از منطقه مازندران است و با اینکه تنها در محدودهٔ فاصلهٔ پنجم بسط یافته است، اما بواسطهٔ طرح ملودیک آوازی‌اش، ویژگی تغزلی خود را حفظ کرده است.

کرال «خورده کیجا»، سرشار از ایده‌های پلی فونیک است. ایمیتاسیون‌های ریتمیک و ملودیک از همان آغاز کرال به هنگام ورود بخش‌های مختلف آوازی(به ترتیب: آلتو، سوپرانو، تنور و باس)، روی ضرب دوم میزان مشهود است. قابل توجه آنکه در مسیر حرکتی نغمه محلی، با وزن ۳/۸، سکوت یا سنکوپ در شروع برخی میزان‌ها، تاکیدهای منعطف ریتمیکی ایجاد کرده است که به جای خود از عناصر وحدت بخش کل قطعه نیز به شمار می‌رود.

www.SID.ir

Archive of SID



نمونه ۷- مسعودیه، قطعه: خورده کیجا (میزان‌های ۱۱-۱).

قطعه در فرم دو قسمتی ساده است که هرکدام شامل دوجمله می‌باشند. آهنگساز در جملهٔ دوم با حفظ مادهٔ اصلی در هر قسمت، با فشرده کردن خطوط آوازی و یا جابجایی آنها، نسبت‌های جدیدی بین بخش‌های آوازی بوجود آورده و در نتیجهٔ آن صدادهی قطعه به نحو مطلوبی متغیر می‌گردد.

حضورخط تماتیک دوم در ساختار چندصدایی کرال بسیار موثر است. این خط منشعب از نغمهٔ اصلی است و به نظر می‌رسد که تجلی آیینه وار آن باشد بطوریکه بر خلاف حرکت بالارونده نغمهٔ اصلی، این خط تماتیک حرکتی پایین رونده دارد. آهنگساز، این دو نغمه را همواره با شیوه‌های پلی فونیک با یکدیگر پیوند می‌زند و در تکرارها بطور عمودی جای آنها را تغییر می‌دهد. یعنی اینکه اگر در ابتدا خط تماتیک دوم توسط بخش تنور اجرا می‌شود اما در تکرار ، همین خط به بخش سوپرانو داده شده است(نمونه ۷).

در جملهٔ دوم قسمت اول، نغمهٔ اصلی و خط آیینه وار آن بطور همزمان توسط بخش‌های آوازی سوپرانو و آلتو اجرا می‌شوند. در قسمت دوم بین بخش‌های آوازی ارتباط دیگری شکل می‌گیرد. در اینجا کُر به دو گروه مردان و زنان تقسیم شده و بطور آشکار، ایمیتاسیون دیگری به گوش می‌رسد. این موارد نمونه‌هایی از خلاقیت آهنگساز در زمینهٔ کاربرد متنوع مواد تماتیک با شیوه‌های مختلف است که به تنظیم، غنا و انسجام ویژه‌ای بخشیده است.

نگاه خاص مسعودیه به پلی‌فونی، ریشه در شناخت عمیق او از موسیقی بومی دارد (مسعودیه، ۱۳۸۳، ۱۲۹). او بعنوان پژوهشگر توانسته است که اقسام پدیده‌های پلی فونیک در موسیقی ملی ایران را به تصویر بکشد:

«۱- برخورد اصوات مختلف ناشی از اجرای ملودی متناوباً توسط دو خواننده، به گونه‌ای که خوانندهٔ دوم قبل از اتمام ملودی به وسیلهٔ خوانندهٔ اول، آواز خود را شروع می‌نماید.

۲- ایمیتاسیون به علت اجرای ملودی توسط چند خواننده یا اجراکننده با تاخیر و بطور متناوب

۳- ملودی واحد به وسیلهٔ دو اجراکننده بطور همزمان ارائه شده و تغییر می‌یابد (واریانت هته رو فونی)

٤-تعویض آواز بین سلیست و کُر (آواز تنها و آواز گروهی) (فرم رسپونسوریال) یا کُر و کُر (فرم آنتی فونر) به برخورد اصوات منجر می‌شود، زیرا کر قبل از اتمام بند شعری به وسیلهٔ سلیست یا کُر، بند بعدی را اجرا می‌کند.

٥-چند صدایی ناشی از اجرای ملودی توسط چند خواننده، به گونه‌ای که هر یک از خوانندگان، ملودی را در فضا یا رژیستر صوتی منطبق با امکانات فیزیولوژیک خود ارائه می‌دهد...» (مسعودیه، ۱۳۷۷، ۹۵).

خاطر نشان کنیم که در قسمت اول و دوم این قطعه، مُد ائولین بطرز استادانه‌ای مورد استفاده قرار گرفته است. آهنگساز در طول قطعه از زنجیره صدایی «ر» ائولین استفاده کرده است، بطوریکه در قسمت اول روی درجه دوم نغمه اصلی (می) بعنوان تکیه گاه تاکید می‌کند و در قسمت دوم بطور سنتی صدای پایه (ر) را برجسته می‌سازد. اما از لحاظ هارمونی، آهنگساز از آکوردهای بی فونکسیونال S/T استفاده کرده است. همهٔ این موارد گواه تفکر مُدال خاص مسعودیه می‌باشد.

حمید عسکری (تولد: ۱۳٤۸)

موسیقی کرال همواره در مرکز توجه نگارندهٔ مقاله قرار داشته است. نگارش آثار متعدد آکاپلا همچون: «سه تابلو برای کُر»، «ملکا»، «مناجات»، «الهی مرا آن ده» و کانتات «طرح نو» برای تکخوان باریتون، کُر چهارصدایی مختلط و ارکستر سمفونی و چندین اثر دیگر نشان از این مهم دارند.

تجربه‌های شخصی نگارنده در قالب تنظیم آوازهای محلی ایرانی برای کُر، از آنجا که بیانگر تلاش سال‌های اخیر آهنگسازان ایرانی در این ژانر محسوب می‌گردد، محل اعتنا واقع شد. لذا

www.SID.ir

Archive of SID

نمونه۸- حمید عسکری- قطعهٔ گل گندم(میزان‌های ۱۴-۸).

بعنوان نمونه، تنظیم آواز محلی «گل گندم» را جهت تحلیل انتخاب کرده‌ایم.

«گل گندم» آوازی تغزلی از منطقهٔ فارس است که مضمونی نزدیک به کارآواها دارد: «گل گندم شکفته، گل گندم یار، می‌کارن همچین و همچون گل گندم یار، می‌چینن همچین و همچون گل گندم یار...» نغمهٔ سبک و پر نشاط گل گندم در محدودهٔ فاصله هفتم (لا – سل) بسط یافته است و در ساختمان نغمگی فواصل سوم (دو–می، می–سل و لا–دو) در کنار فاصله پنجم (دو–سل و لا–می) از عناصر اصلی محسوب می‌شوند.

آهنگساز، «گل گندم» را برای کُر چهارصدایی مختلط تنظیم کرده است. کُرال در فرم دو قسمتی ($A-A_1-B$) گسترش یافته و در واقع A۱ به نوعی بسط A می‌باشد. این موضوع در تنظیم به خلق تصاویر متنوع انجامیده است.

قسمت‌های A–A۱ تصویری سه لایه‌ای دارند. در اینجا بخش‌های تنور و باس هر کدام با تقسیم به دو گروهی که خط آوازی مستقلی دارند و با تکیه بر حرف صوت «بام»، تصویر ریتمیکی می‌آفرینند که مشابهتی طنینی با سازهای کوبه‌ای ایجاد می‌کند. لایهٔ دوم را بخش آلتو می‌سازد، به گونه‌ای که با تکرار صدای پایه، بر واژهٔ گل تاکید می‌کند. لایهٔ سوم نیز اصل آواز محلی است که نزد بخش سوپرانو است. حاصل کار تابلویی رنگین از دشتی صوتی است که در آن تمامی عناصر فضا را برای جلوهٔ آواز محلی مهیا کرده اند.

کاربرد الگوهای پلی فونیک به قسمت B تنظیم چهره‌ای متفاوت بخشیده است: در جملهٔ اول، نغمهٔ محلی به شکل کانونی بین بخش‌های تنور و سوپرانو گذر می‌کند (البته خط سوپرانو آزادتر است و به واریاسیونی از نغمهٔ اصلی شبیه است). باس با تاکید بر صدای پایه سل با کلمات «گل و یار» به همراهی تنور می‌پردازد و با کارکردی مشابه، آلتو بخش سوپرانو را همراهی می‌کند. در اینجا بطور همزمان نوعی کانون نیز بین بخش‌های باس و آلتو شکل می‌گیرد. در جملهٔ دوم، بافت کرال یکپارچه‌تر شده است، چرا که کُر به دو بخش تقسیم گردیده است: بخش‌های آلتو و باس با هم متحد شده و به شکل اکتاو خط آوازی مستقلی را اجرا می‌کنند، از سوی دیگر بخش‌های آوازی سوپرانو و تنور نیز بصورت اکتاو اصل نغمهٔ محلی را اجرا می‌کنند(گو اینکه تنور گاهی خط آوازی را بطور آزادانه گسترش می‌دهد). این قسمت در واقع دیالوگی بین بخش‌های آوازی کُر است که حس درونی آواز را در محیطی آشنا که برخاسته از عناصر ساختاری نغمهٔ اصلی می‌باشد، بیان می‌کند. در انتهای این تابلوی صوتی (دو میزان پایانی)، همهٔ کُر همصدا شده و به صورت اونیسون–اکتاو نغمهٔ اصلی را می‌خوانند.

در این کرال، فضای هارمونی مدال بر پایه خط سیر ملودی شکل گرفته است: «لا– دو– سل– لا». فاصله‌های سوم و پنجم که در ساختمان نغمه، عنصری ساختاری محسوب می‌شدند، در سیر ملودی نیز اهمیت یافته و به انسجام درونی کمک می‌کنند. آکوردهای انتخابی نیز روی بستر هارمونیک مدهای "لا" ائولین، "دو" و "سل" ایونین بنا شده‌اند.

درپایان این مقاله، در یک جمع‌بندی کلی، مهم‌ترین نکاتی که آهنگسازان ایرانی به هنگام تنظیم یک آواز محلی مد نظر خود قرار داده‌اند را برمی شماریم:

۱– تحلیل آواز محلی از لحاظ فرم و ایجاد بافت متناسب با آن در اثر (تنظیم).

۲– تحلیل آواز محلی از لحاظ محتوای موسیقیایی جهت استفاده از ابزارهای بیانی متناسب.

۳– ارزیابی ساختمان گام آواز محلی برای ایجاد بستر

www.SID.ir

Archive of SID

هارمونیک مناسب در اثر.

٤- درک امکانات غنی نهفته در بافت نغمه و برجسته نمودن آنها در سایر بخش‌های صدایی (در تنظیم)

۵- توجه به حفظ روح آواز محلی و تلاش برای نگهداشت شخصیت اصیل آن.

نتیجه

این پژوهش نشان داد که قالب "تنظیم آوازهای محلی ایرانی برای کُر" مفاهیمی همچون: هارمونی، ریتم، پلی فونی، ساختار فرمی و بافت موسیقایی را در کنش آهنگسازانهٔ پیچیده‌ای جهت تجلی نوین آواز محلی بکار گرفته است. این امر در متن ارتباط "آهنگساز-فولکلور" به پیدایش عرصه‌های معنایی جدیدی منجر شده است.

آهنگسازان ایرانی، ضمن حفظ ویژگی‌های آواز محلی، با تکیه بر مبانی زیباشناسانهٔ شخصی، به شیوه‌ای نو آن را تفسیر کرده و برای هر آواز، "فرصت" جلوه‌گری در چنان تابلوی صوتی شکوهمندی را فراهم نموده‌اند، که به واقع، حیاتی نو به آن آواز بخشیده است. این "فرصت" به یک معنا، مسیری تازه به روی پویایی جریان فولکلور گشوده است.

تجلی آشکارای ویژگی‌های سبکی و دستاوردهای تکنیکی آهنگسازان در "تنظیم ها"، این قطعات را همانند آثار خلاقانهٔ مستقلی مطرح کرده که به غنای ادبیات کرال ایران افزوده‌اند. این آثار همچنین در متن ارتباط "فولکلور - آهنگساز"، موفق به طرح معیارهای جدیدی در مقولهٔ "هویت و اصالت" موسیقایی گردیده‌اند.

بررسی نمونه‌های منتخب تحلیل شده نشان می‌دهد که قالب "تنظیم آوازهای محلی ایرانی برای کُر"، راه حل‌های جدیدی در فرهنگ موسیقی یکصدایی ایران عرضه نموده و از این طریق در عرصهٔ موسیقی ملی، رهیافت‌های نوینی به ویژه در زمینهٔ هارمونی مُدال، الگوهای پلی فونیک و اسلوب‌های ساختاری و آوایی نوین ارائه کرده است.

مطالعهٔ حاضر تاکید دارد که "تنظیم آوازهای محلی ایرانی برای کُر" به پژوهش‌های مستمر آهنگسازان در حوزهٔ موسیقی فولکلور بعنوان مادهٔ اولیهٔ این قالب منجر شده که درنتیجهٔ آن، دریافت‌های نوینی از این نوع موسیقی حاصل شده است. این موضوع خود موجب شکل‌گیری بینشی عمیق‌تر نسبت به موسیقی ملی گردیده، که توامان دارای ارزش‌های "شناخت شناسانه" و "معرفت شناسانه" است.

تشکر و قدردانی

از اساتید گرامی، آقایان دکتر ساسان فاطمی و دکتر محمدرضا آزاده‌فر که با راهنمایی‌های ارزشمندشان در استحکام هر چه بیشتر این مقاله موثر واقع شدند، صمیمانه سپاسگزاری می‌کند.

پی نوشت‌ها

1 Bella Bartok.

2 Zoltan Kodaly.

3Komitas.

4 Mikalojus Čiurlionis.

5 Veljo Tormis.

6 Sergei Prokofiev.

فهرست منابع

بارتوک، بلا(۱۳۷۷)، چند مقاله دربارهٔ موسیقی محلی، ترجمه: سیاوش بیضایی، رودکی، تهران.

بینش، محمد تقی (۱۳۸۲)، شناخت موسیقی ایران، دانشگاه هنر، تهران.

پورتراب، مصطفی کمال (۱۳۸۵)، اصالت و تغییر پذیری آن در موسیقی ایران، فصلنامه هنر، شماره ٦۹، صص ۱۸۲-۱۷۲.

حنانه، مرتضی (۱۳٦۷)، گامهای گمشده، سروش، تهران.

حنانه، مرتضی (۱۳۵۰)، هارمونی چهارم‌ها، مجلهٔ موسیقی، دورهٔ سوم، مرداد - دی ماه ۱۳۳-۱۳۲، صص ٤۵.

درویشی، محمد رضا (۱۳۸۰)، از میان سرودها و سکوت ها، ماهور، تهران.

فاطمی، ساسان (۱۳۸٤)، تاملی بر ضرورت نوآوری در موسیقی ایرانی، ماهور، سال هشتم، شماره ۳۰، صص ۲۰۱-۱۸۹.

گریگوریان، روبیک(۱۳۲۷)، ترانه‌های روستایی ایران، ناشر: نشریه پرورش افکار جوانان ارامنه.

مبشری، لطف الله (۱۳۲۳)، آهنگهای محلی (دفتر اول: ترانه‌های ساحل دریای مازندران)، تنظیم کننده: روح الله خالقی، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران.

مسعودیه، محمد تقی (۱۳۷۷)، چند صدایی در موسیقی ایران، هنرهای زیبا، شماره ۳، صص ۱۰٤-۹۵.

مسعودیه، محمد تقی(۱۳۸۳)، مبانی اتنوموزیکولوژی، سروش، تهران.

Aghajanyan, Sergey (2010), *Choir Songs*, Yerevan.

Atayan, Robert (1969), A few remarks on Komitas's

www.SID.ir

Archive of SID

musical heritage , *History – Linguistics,* 4, 15-29

Golovinsky, Grigory (1981), *The composer and folk-lore,* Musika, Moscow.

Kolar Anu (2004), Folk hymns as source of Cyrillus Kree's Composition, *Fontes artis musicae*, July – December, 51, 3-4.

Ota, Mineo(2006), Why is the "spirit" of folk music so important? On the historical background of Bella Bartok's views of folk music, *Review of the asthetics*, 37, 33-46.

Zemsovsky, Izali (1978), *The folklore and composer,* Soviet Union composers, Leningrad- Moscow.

www.SID.ir