

پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماه‌نامه علمی - پژوهشی، سال نوزدهم، شماره پنجم، مرداد ۱۳۹۸، ۶۱-۸۴

بررسی و نقد کتاب مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی

احسان ذبیحی فر*

چکیده

کتاب مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی را نشر مرکز در سال ۱۳۹۵ منتشر کرده است. مؤلف کتاب کوشیده است تا در هشت فصل مجزا از تمامی جوانب به موضوع ملودی بپردازد. متن اثر دارای نثری روان و قابل فهم است و طرح جلد کتاب نیز مزین و بی‌پیرایه است. از مهم‌ترین ویژگی‌های این کتاب می‌توان به رویکرد موسیقی‌شناسانه مؤلف در پرداختن به موضوع، استفاده از منابع متعدد و متنوع، تعدد نمونه‌ها و تصاویر مرتبط با متن، و ارائه جمع‌بندی و چکیده در پایان هر مبحث اشاره کرد. باتوجه به مباحث طرح‌شده در فصل‌ها و روند آموزشی و تحلیلی ارائه‌شده، عنوان مناسبی برای کتاب انتخاب شده است. هم‌چنین به‌طور کلی، فصل‌های اول، سوم، و ششم کتاب را که عمده مطالب آن‌ها در دیگر کتاب‌ها با انسجام بیش‌تری طرح شده‌اند نمی‌توان از امتیازات این کتاب به حساب آورد. درمقابل، زاویه‌نگاهی که نویسنده در فصل‌های دوم و هشتم ارائه می‌کند مباحث ویژه و سودمندی درباره ملودی است که در کتاب‌های فارسی‌زبان دیگر به آن‌ها پرداخته نشده است.

کلیدواژه‌ها: ملودی، آهنگ‌سازی، موسیقی، آفرینش، نقد، مبانی، فرم، موسیقی‌شناسی.

۱. مقدمه

در کلاس‌های آهنگ‌سازی، باتوجه به جایگاه وابسته ملودی به فرم و هارمونی در موسیقی غرب، عناوین ملودی، بسط و گسترش آن، تم و واریاسیون همواره درخلاف مبحث فرم مطرح می‌شوند. نویسندگان کتاب‌های فرم و اصول آهنگ‌سازی نیز عمدتاً بخشی را به

* مربی دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر تهران، E.zabihifar@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۱۱

۶۲ پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، سال نوزدهم، شماره پنجم، مرداد ۱۳۹۸

موضوع ملودی و سرفصل‌های مرتبط با آن اختصاص می‌دهند. نویسنده کتاب مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی در پیش‌گفتارش تأکید می‌کند که کتاب مستقل با موضوع ملودی در آهنگ‌سازی کمیاب است و با اشاره به اهمیت ویژه ملودی در فرهنگ موسیقایی ایرانی (و البته هندی، ترکی، و عربی) همین موضوع را ضرورت تألیف این کتاب عنوان می‌کند و آن را «در نوع خود کتابی مستقل و همه‌جانبه در موضوع ملودی در آهنگ‌سازی» می‌داند.

در این مقاله، پس از معرفی کتاب، معرفی نویسنده، و مروری بر عناوین و اهم موضوعات مطرح‌شده در کتاب، ابتدا به تحلیل ساختاری اثر و سپس تحلیل محتوایی آن، با توجه به هدف و ضرورتی که نویسنده مطرح کرده است، می‌پردازیم.

۲. معرفی کتاب

کتاب مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی را در قطع وزیری و با جلد شومیز، در قالب ۳۴۴ صفحه و به تاریخ اسفندماه سال ۱۳۹۵ نشر مرکز منتشر کرده است. این کتاب با شمارگان ۱۲۰۰ نسخه، به بهای ۳۴ هزار تومان، روانه بازار کتاب شده است.

۱.۲ معرفی مؤلف

نویسنده کتاب، محمدرضا آزاده‌فر، دانشیار دانشگاه هنر، تحصیل‌کرده رشته اتنوموزیکولوژی از دانشگاه شفیلد انگلستان است. ایشان مدارج تحصیلی پیش از این را در دانشکده سینما تئاتر دانشگاه هنر برای دوره کارشناسی و رشته پژوهش هنر در کارشناسی ارشد گذرانده و صاحب کتاب‌ها و مقالات متعددی به زبان‌های فارسی و انگلیسی است و در جامعه موسیقی ایران، به‌عنوان یکی از اتنوموزیکولوگ‌های تحصیل‌کرده این رشته، شناخته شده‌اند و هم‌چنان که از عناوین دیگر تألیفات ایشان نیز پیداست کتاب حاضر اولین کتاب ایشان در زمینه آهنگ‌سازی و آخرین کتاب منتشرشده ایشان تا زمان نگارش این مقاله است.

۲.۲ مروری بر فصل‌های هشت‌گانه کتاب

مباحث کتاب پس از پیش‌گفتار و مقدمه نویسنده در هشت فصل مختلف به رشته تحریر درآمده و در پایان، فهرست منابع (که همگی لاتین هستند) و نمایه نیز ارائه شده است.

در فصل اول کتاب، با عنوان «ساختمان ملودی»، پس از تعریف و خاستگاه ملودی، بنیان‌های ساختاری ملودی، در هشت بخش تشریح شده است. بخش اول به فواصل مورد استفاده در ملودی و بخش دوم به چهارچوب تئالینه و گستره صوتی اختصاص داده شده است. بخش سوم پیرامون دستورالعمل‌های اجرایی در طراحی فواصل مورد استفاده در ملودی ارائه شده است. چهارمین بخش درباب نمای حرکت ملودی است و بخش پنجم از این فصل با عنوان «عبارت‌بندی و جمله موسیقایی» نیز زیرشاخه‌های متعددی را شامل شده است. بخش ششم «ساختمان موتیفی یا غیرموتیفی ملودی» نام دارد و بخش هفتم از این فصل با عنوان «تقسیمات ریتمیک و آفرینش ملودی براساس ریتم» ارائه شده است. پایان‌بخش فصل اول به انواع ملودی از دیدگاه ساختاری اختصاص دارد و به نکاتی در مورد ملودی‌های ویژه و رمانتیک اشاره می‌کند و نیز اشاره‌ای بسیار کوتاه به ملودی موسیقی در قرن بیستم دارد.

عنوان فصل دوم «ملودی از دیدگاه شنونده» است. بخش یکم مربوط به ادراک ارتفاع صوتی است که در آن به ارتفاع نُت و کرُما و واکنش‌های متفاوت دو نیم‌کره مغز به آن پرداخته و سپس نکاتی درباب تلقی شنونده از فواصل ملودیک ارائه شده و در پس آن، ادراک و دریافت ملودی براساس بناسدن بر درجات مختلف گام عرضه شده است. در بخش دوم از این فصل، با عنوان «ثبت شکل کلی ملودی در ذهن» شمای کلی حرکت ملودی و تغییر جهت پس از فواصل پرش‌دار تشریح شده است. بخش بعدی با عنوان «پیش‌یابی ملودیک» مطرح شده و به شاخصه‌های آن اشاره شده و در پایان توضیحاتی درقبال تأثیر پیش‌یابی و انتظار در حافظه شنونده ارائه شده است. «ساخت ملودی براساس گفتار» عنوان بخش چهارم است که ترکیب عناصر ملودیک بر بنیان گفتار تاحدودی در آن تبیین شده است. توضیحاتی مبنی بر موتیف را می‌توان در بخش پنجم که با عنوان «بن‌مایه‌های ملودیک» ارائه شده است مشاهده کرد. بخش ششم با عنوان «گروه‌های صوتی و تقسیمات موسیقایی» است. بخش هفتم از این فصل به «حافظه ملودیک شنونده» اختصاص دارد که شرح نتایج آزمایشی که بر افراد غیرموسیقی‌دان انجام پذیرفته است در یک نمودار نشان داده شده است. آخرین بخش از این فصل با عنوان «کارکرد ملودی برای شنونده» ارائه شده است.

سومین فصل از این کتاب «بسط و گسترش» نام گرفته است. در بخش یکم که «تکرار نُت در ساختمان ملودیک» نامیده شده از تکرار به‌منزله یکی از مهم‌ترین ابزارها در خدمت بسط و گسترش یاد شده است. بخش دوم که با عنوان «تکرار ملودی» ارائه شده است تکرار

ملودی را از دو منظر عینی و غیرعینی مورد بررسی قرار می‌دهد. بخش سوم با عنوان «تکنیک سؤال و جواب» ارائه شده و بخش چهارم به «آفرینش ملودی به وسیله آکورد شکسته» اختصاص یافته است. در ادامه، بخش‌های دیگری با عنوان «عبارات محذوف یا کوتاه‌شده»، «توسعه عبارات»، و «کام و زبانه» ارائه شده است. موضوع «پی‌آیند یا سکانس» عنوان بخش هشتم است و بخش نهم به «معکوس» (قرینه نسبت به محور افق) اختصاص یافته و شیوه‌های مربوط به ایجاد آن نیز بیان شده است. بخش دهم و یازدهم از این فصل مربوط به «قهقراپی» (قرینه نسبت به محور عمود) و «قهقراپی معکوس» (قرینه توأمان افقی و عمودی) است. بخش بعدی نیز به موضوع «انتقال ملودی» پرداخته است. بخش سیزدهم و چهاردهم، به ترتیب، به «کشیدگی و فشردگی ریتمیک» و «کشیدگی و فشردگی در فواصل» می‌پردازد. بخش پانزدهم از این فصل که «جای‌گشت» نام گرفته است دگرگونی ملودی را با تغییر در آرایش نوبتی نُت‌های متشکله آن بیان می‌دارد و در دو بخش بعدی به تناسبات طلاپی و اعداد فیبوناچی می‌پردازد و در آخرین بخش از این فصل توضیحاتی مبنی بر تقسیم ملودی، به‌منزله یکی از تکنیک‌های مؤثر در خلق موسیقی چندصدایی، ارائه شده است.

فصل چهارم کتاب به «ملودی و کلام» می‌پردازد. بخش اول به بهره‌برداری از الگوی متشابه اختصاص یافته و در بخش دوم اشاراتی به هم‌نشینی و ترکیب شده است و به تقدم استخراج الگوی ریتمیک شعر و نوشتن الگوی اتانین به خط ریتمیک موسیقی اشاره می‌کند. «ترکیب عناصر ملودیک بر بنیان گفتار» عنوان بخش سوم است و بخش چهارم ساختار ملودی‌های آواز را با ارائه نکاتی تشریح کرده است. «ویژگی‌های ملودی‌های آوازی» عنوان بخش پنجم از این فصل است. بخش بعدی با عنوان «راه‌نمایی‌هایی برای نوشتن خط اصلی ملودی و آواز در قطعات آوازی» نکاتی را در ده بند ارائه کرده است. در آخرین بخش نیز چهار شیوه آوازی در موسیقی غربی بیان شده است.

عنوان فصل پنجم «ملودی در ترکیب» است. بخش اول این فصل به ملودی در ترکیب سازها اختصاص یافته است و بخش دوم از این فصل به طراحی برای هارمونی هم‌راه‌کننده ملودی می‌پردازد.

فصل ششم با نام «ملودی و فرم» ارائه شده که در مقدمه آن به دو نگاه کلی خردنگر و کل‌نگر بر تجزیه و تحلیل موسیقی اشاره شده و این فصل با نگاهی کل‌نگر به نگارش درآمده است. در آغاز، فرم‌های قسمتی در مقابل فرم‌های متداوم قرار داده شده و سپس فرم‌های قسمتی، فرم‌های قسمتی بزرگ، و در آخر فرم‌های متداوم و پیوسته آمده است. حجم نمونه‌نت‌های ارائه‌شده در این فصل به مراتب بیش از دیگر فصل‌ها بوده است.

«منابع الهام ملودی» عنوان فصل هفتم است. بخش اول «استفاده از محیط» نام دارد که در آن چگونگی بهره‌مندی از محیط برای آهنگ‌سازان جوان شرح داده شده است. در بخش دوم، با عنوان «بهره موسیقایی»، به توصیه‌هایی اشاره شده است تا آهنگ‌ساز برای خلق ملودی به درون خود، به‌منزله یکی از عوامل الهام، رجوع کند. بخش سوم نیز با عنوان «یافتن ملودی روی ساز» مطرح شده است.

واپسین فصل کتاب به «شیوه کار آهنگ‌سازان» تعلق دارد. در مقدمه این فصل، گفته‌هایی گزیده از چندین آهنگ‌ساز پیرامون آهنگ‌سازی عملیاتی و آهنگ‌سازی الهامی ارائه شده است. «بررسی علمی سطوح بالای اجرا در گزارش اریکسون» عنوان بخش یکم از این فصل است که درانتها به جمع‌بندی دیدگاه‌های اریکسون رسیده است. در دومین بخش به مطالعه موردی شیوه کار آهنگ‌سازان پرداخته شده و به شیوه کار آهنگ‌سازانی از جمله شومان، هایدن، شوبرت، بتهوون، و موتزارت پرداخته شده و از آثار هرکدام از این آهنگ‌سازان نمونه‌ای دست‌نویس به متن منضم شده است. نام بخش سوم از این فصل «بهره‌گیری از روش آهنگ‌سازان معاصر و گزارش پروژه بیت» است که اولین آهنگ‌سازی، پیش‌رفت در آهنگ‌سازی، مراحل آهنگ‌سازی، و زمان مناسب برای آهنگ‌سازی عناوینی هستند که شرح آن‌ها به شکل گزارشی به‌رشته تحریر درآمده‌اند. بخش چهارم از این فصل نیز با عنوان «انتخاب راه‌کار مناسب» ارائه شده است. عنوان بخش پایانی از این فصل «اشتباهات معمول آهنگ‌سازان تازه‌کار» است که در پس آن فهرستی از این اشتباهات بیان شده است.

۳. تحلیل ساختاری

کتاب حاضر از نظر طرح روی جلد، رنگ‌بندی، و ارتباط آن با محتوا شکیل و بی‌پیرایه به‌زیور طبع آراسته شده است که می‌تواند در ترغیب مخاطب برای خوانش اثر مؤثر باشد. حروف‌نگاری، نوع قلم، و اندازه آن برای نگارش مطالب و صفحه‌آرایی کتاب به‌نحو مناسب و مطلوبی انجام پذیرفته است. هم‌چنین، صحافی آن به‌منزله یکی از عوامل مؤثر در دوام کتاب در حد مطلوبی صورت گرفته است و شیوه ارجاع‌دهی استاندارد آن و کیفیت مطلوب اشکال و نمونه‌های ارائه‌شده، همگی، از امتیازات این کتاب به‌شمار می‌روند.

به‌طورکلی، متن اثر دارای نثری روان و قابل‌فهم است و عمدتاً مفاهیم طرح‌شده با جملات و عبارات مناسبی ارائه شده‌اند. اگرچه عبارات یا جملاتی وجود دارند که در بعضی موارد لازم است چندبار بازخوانی شوند تا مقصود نویسنده از مبحث روشن شود که

در مواردی دلیل آن استفاده از برخی واژگان در بخش‌هایی از کتاب است که در ادبیات آهنگ‌سازی کاربرد چندان متداولی ندارند و می‌تواند خواننده را (حتی با پیش‌فرض برخوردار از دانش متوسط آهنگ‌سازی) دچار ابهام کنند.

شیوه ارائه مطالب در قالب فصل‌بندی منظم و ارائه جمع‌بندی و چکیده در پایان هر بخش یا مبحث یکی از نقاط قوت این کتاب است که به‌طور مسلم به انسجام بخشی مطالب در ذهن خواننده برای درک بهتر مباحث طرح‌شده یاری می‌رساند.

شکل‌ها، تصویرها، جدول‌ها، نمونه‌ت‌ها، و نمودارهای به‌کارگرفته‌شده در مباحث مختلف کتاب در بسیاری از موارد کمک قابل توجهی به درک مطالب نگاشته‌شده کرده است و در مواردی توانسته است در ابهام‌زدایی از برخی اصطلاحات و تکنیک‌های مطرح‌شده مفید واقع شود. البته، اکثر قریب به اتفاق نمونه‌ها و تصاویر از منابع مختلف نقل شده‌اند و نویسنده، شخصاً، جز چند مورد محدود، نمونه یا مثالی از خود ارائه نکرده است. از آن‌جا که خاستگاه مباحث طرح‌شده در کتاب عمدتاً فرهنگ‌های غیرایرانی هستند، شاید نقل مثال‌ها از منابع خارجی چندان بعید نباشد، ولی چه‌بسا ارائه نمونه‌های بومی‌شده (آثار آهنگ‌سازان ایرانی) می‌توانست نویسنده را در هدف احتمالی‌اش برای بومی‌سازی دانش مورد طرح در کتاب یاری رساند. نکته دیگر آن‌که در برخی موارد هم که برای درک مطالب نیاز به ارائه نمونه‌ت یا مثال بوده نویسنده مثالی ارائه نکرده است که این نقیصه ابهاماتی را برای خواننده در درک مباحث ایجاد خواهد کرد؛ برای نمونه، در فصل اول، بخش «عبارت‌بندی و جمله موسیقایی» (آزاده‌فر ۱۳۹۵: ۳۹) برای توضیح موتیف، عبارت، جمله، و پیوند (بدون ارائه تعریف و توضیح کامل از هر کدام از این اصطلاحات) «شکلی که چگونگی تناسب بین این اجزا را نشان می‌دهد» ارائه شده است اما بدون ارائه نمونه‌ت‌های متنوع درک مفهوم این اصطلاحات برای خواننده اثر مسلماً بسیار دشوار خواهد بود. هم‌چنین، در بخش دیگری از همین فصل، ذیل عنوان «ایجاد زنجیره» (همان: ۵۰)، صرفاً به توضیحات کلی اکتفا شده و هیچ مثال و نمونه‌ای نیز ارائه نشده است. نیز، در بخش هشتم از همان فصل (همان: ۷۶)، ذیل عنوان «ملودی‌های ویژه و رمانتیک» که در قالب دو گونه ملودی توضیح شده است ارائه نمونه‌ت از هر دو گونه می‌توانست به درک مطلب عنوان‌شده کمک شایانی کند. در فصل چهارم کتاب نیز، ذیل قسمت «هم‌نشینی و ترکیب» (همان: ۱۷۸)، پس از ارائه توضیحات، اگر نمونه‌های آهنگ‌سازی شده‌ای ارائه می‌شد خواننده این امکان را داشت تا نمونه‌ای عینی از شیوه و رویکرد مطرح‌شده مشاهده کند.

نکته دیگر جدولی است که در همین فصل (همان: ۱۸۱) آمده و در آن «عملکرد گفتاری» (در قالب چهار مورد) و «عملکرد آوازی» (در قالب شش مورد) مقایسه شده است. سپس، جدول دیگری حاوی «ویژگی‌های ملودیک موسیقی تغزلی» نمایش داده شده است که موارد ذکر شده در آن با اعدادی به جدول قبل مرتبط شده‌اند، اما این اعداد از یک تا ده هستند، در حالی که در جدول قبل موارد بین یک تا چهار و یک تا شش عددگذاری شده‌اند. به نظر می‌رسد، هم‌خوانی نداشتن اعداد این دو جدول در ویرایش نهایی مغفول مانده باشد. در یک نگاه کلی، این حجم و طیف گسترده عناوین ارائه شده در کتاب که می‌تواند ناشی از رویکردهای متنوعی باشد که در منابع مختلف و مرتبط با موضوع ملودی مطرح شده از پرچالش‌ترین کارهای نویسنده بوده است. یکی از چالش‌ها تقدم و تأخر عناوین یا روند ارائه آن‌هاست. اگر ساختار را به مفهوم چگونگی پیوند موضوعات برپایه الگوهای سازمان‌دهی منطقی بدانیم که یکی از عوامل اثرگذار در باب یادگیری است (آرمند ۱۳۸۴: ۴۸)، در کتاب حاضر این منطق کمی متزلزل به نظر می‌رسد. اگرچه در کتاب‌های آهنگ‌سازی روند ارائه مطالب از ترتیب واحدی پیروی نمی‌کنند، چیدمان عناوین ارائه شده در این کتاب، به علت پراکندگی، می‌تواند خواننده را دچار سردرگمی کند؛ مثلاً، در مواردی نویسنده اصطلاحاتی را که در بخش‌های پسین کتاب به تفصیل به آن‌ها پرداخته است در بخش‌های پیش از آن بدون ارائه توضیح یا تعریف مشخص (گاه به‌طور متناوب) به کار می‌برد. برای نمونه، در فصل اول، بخش پنجم، ابتدا به چگونگی پیوستن یا نپیوستن صداها در شکل‌گیری گروه‌های صوتی در ساختار موسیقی اشاره شده (آزاده‌فر ۱۳۹۵: ۳۸)، و سپس در همین بخش قوانین شکل‌گیری گروه‌های صوتی در قالب چند نکته عنوان شده است (همان: ۴۱). اما دوباره در بخش ششم از فصل دوم نیز به همین موضوع با توضیحاتی مفصل‌تر، با عنوان «گروه‌های صوتی و تقسیمات موسیقایی» پرداخته شده است! هم‌چنین، در بخش پنجم و ششم از فصل اول، از واژه «موتیف» در ارائه توضیحات متن استفاده شده و حتی چگونگی بهره‌برداری از موتیف شرح داده شده است، در حالی که تعریف موتیف در بخش پنجم از فصل دوم که بُن‌مایه‌های ملودیک نام دارد ارائه شده است (همان: ۱۰۷)!

نکته ساختاری دیگر نیز ارائه یک نمودار کنش-زمان مرتبط با «واقع شدن نقطه اوج ملودیک در حدود چهارپنجم پایانی ملودی» است. این نمودار و متن توضیحی آن که در فصل اول (همان: ۳۵) آمده، بدون هیچ تفاوتی، در فصل سوم نیز (همان: ۱۷۰) تکرار شده است!

۴. تحلیل محتوایی

در این بخش، ابتدا عنوان کتاب در نسبت با محتوای ارائه‌شده آن مورد ارزیابی قرار می‌گیرد و سپس، اهم مطالب فصل‌های کتاب به لحاظ محتوایی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۱.۴ عنوان و هدف کتاب

به‌طور عمومی، واژه «مبانی» در عنوان کتاب‌هایی کاربرد دارد که جنبه آموزشی داشته باشند. اگرچه در کتاب حاضر نویسنده به‌طور مستقیم به آموزشی بودن کتاب اشاره‌ای نکرده است، با این اشاره در پیش‌گفتار: «کتابی که پیش‌روی شماست [...] در نوع خود کتابی مستقل و همه‌جانبه در موضوع ملودی در آهنگ‌سازی به‌شمار می‌رود» (آزاده‌فر ۱۳۹۵: ۱) و با توضیحاتی که در مقدمه کتاب درباره دانش لازم برای «کار یک آهنگ‌ساز جوان» آورده و در انتهای مقدمه نیز از «پیش‌نیازها و هم‌نیازهای مطالعاتی» یاد کرده به‌نوعی بر محتوای آموزشی کتاب صحنه گذاشته است. با این‌همه، نویسنده به‌طور مشخص به «هدف آموزشی» کتاب و مهارتی که پس از مطالعه کتاب توسط خواننده کسب خواهد شد اشاره‌ای نمی‌کند! بنابراین، پاسخ به پرسش‌های متداول مطالعه‌کنندگان کتاب‌هایی از این دست در مقدمه می‌توانست آنان را به‌شکل دقیق‌تری در جریان اهداف آموزشی مورد نظر قرار دهد و برای مطالعه کتاب انگیزه‌مندتر کند. آیا این کتاب «خودآموز» است یا نیاز به معلمی با دانش و تخصص معین دارد؟ آیا کتاب به جنبه‌های تکنیکال ملودی‌پردازی به‌شکل کاربردی و با ارائه تمرین‌های لازم خواهد پرداخت؟ آیا پس از مطالعه این کتاب خواننده دانش لازم را برای «آفرینش ملودی» با میزان مشخصی از کیفیت خواهد داشت؟

اما مهم‌ترین واژه‌ای که در عنوان آمده و قاعدتاً در متن کتاب نیز به آن پرداخته شده کلیدواژه «ملودی» است که در این جا بهتر است آن را در ترکیب با دیگر کلیدواژه مهم این کتاب، یعنی «آهنگ‌سازی»، هم‌راه کنیم. نویسنده در پیش‌گفتار به‌صراحت عنوان می‌کند که «توجه فرهنگ‌های موسیقایی ایرانی، هندی، ترکی، و عربی به ملودی بسیار متفاوت از فرهنگ‌های غربی است» (همان)، و البته به‌درستی نیز خاستگاه «فرم»، «هارمونی»، «کنترپوان»، و «ارکستراسیون» را تمدن غربی معرفی می‌کند. اما دست کم دو توضیح تکمیلی مهم در این زمینه مغفول مانده است؛ اول این که اگرچه اصل موضوع ملودی در فرهنگ موسیقی ایرانی و فرهنگ‌های هم‌جوار اهمیت بیش‌تری در مقایسه با ملودی در فرهنگ غرب دارد، در مورد تفاوت ماهیت ملودی در این مقایسه توضیحی داده نمی‌شود.

دوم این که مشخص نمی‌شود نگرش این کتاب به «ملودی» بر مبنای کدام «فرهنگ موسیقایی» و از منظر کدام «مکتب آهنگ‌سازی» بوده است. اگرچه در انتهای مقدمه به خواننده توصیه می‌شود هم‌زمان یا پس از مطالعه کتاب موضوعات هارمونی، کترپوان، فرم، سازشناسی، و اصول سازبندی ارکستر را مطالعه کند و به این ترتیب به‌طور تلویحی فرهنگ موسیقایی مورد نظر کتاب را فرهنگ غربی معرفی می‌کند، بلافاصله پس از آن برای آهنگ‌سازان بهره‌مند از ملیت ایرانی مطالعه دو کتاب دیگر مؤلف، یعنی *ساختار ریتم در موسیقی ایرانی و ساختار ملودی در موسیقی ایرانی*، نیز توصیه می‌شود. همین جاست که رویکرد کتاب به «ملودی» و «آهنگ‌سازی» در نسبت با فرهنگ‌ها، سبک‌ها، و مکاتب مختلف ابهام‌آمیز جلوه می‌کند و می‌تواند خواننده را نیز در ره‌یافتی که از مطالعه این کتاب به آن نائل خواهد شد دچار پرسش‌هایی کند؛ برای نمونه، با توصیه‌های یادشده، این پرسش ایجاد می‌شود که آیا طی مطالعه این کتاب با راه‌کارهایی برای برقراری نسبت معینی در «آفرینش ملودی» میان فرهنگ ایرانی و غربی مواجه خواهیم بود؟ البته، پاسخ این پرسش مشخص پس از مطالعه کامل کتاب تا حد زیادی رفع می‌شود؛ چراکه باتوجه به منابع و مآخذ مورد استفاده که همه غیر ایرانی‌اند و مباحث طرح‌شده در فصول هشت‌گانه کتاب که به‌طور عمده مبتنی بر تجربیات موسیقی مغرب‌زمین هستند روشن می‌شود که موضوع «ملودی» در این کتاب از دیدگاه فرهنگ ایرانی یا فرهنگ‌های هم‌جوار آن مورد مطالعه نبوده است؛ اما باتوجه به توضیحاتی که در قسمت‌های بعدی خواهیم داد هم‌چنان این ابهام باقی می‌ماند که در این کتاب «آفرینش ملودی» به‌طور مشخص در چه نوعی از موسیقی با کدام مکتب یا شیوه آهنگ‌سازی و متعلق به چه دوره یا دوره‌هایی از ادوار موسیقی غرب یا حوزه‌های جغرافیایی آن تبیین شده است؟ با این نگاه و توضیحاتی که در ادامه مرتبط با عنوان و محتوای کتاب به آن خواهیم پرداخت، به نظر می‌رسد که عنوان دقیق و مناسبی برای این کتاب انتخاب نشده است و انتظاری که عنوان ایجاد می‌کند با محتوای ارائه‌شده چندان منطبق نیست.

۲.۴ ملودی به‌منزله موضوعی مستقل

در مقدمه کتاب این چنین عنوان می‌شود که «کتاب مستقل در مورد ملودی در آهنگ‌سازی کم‌یاب است و موضوع ملودی اغلب در حاشیه موضوعات دیگر مورد بررسی قرار گرفته است» (آزاده‌فر ۱۳۹۵: ۱). انتظار می‌رود پس از طرح این جمله تألیفات پیشین دیگران در این زمینه نام برده شود؛ برای نمونه، نویسنده می‌توانست به کتاب *ملودی و شیوه ساختن آن*

- اثر جولینو باس که در سال ۱۳۷۳ شمسی آهنگ‌ساز فقید ایرانی، مرتضی حنانه، آن را ترجمه و منتشر کرد - اشاره‌ای داشته باشد. هم‌چنین، انتظار می‌رود نویسنده این واقعیت را نیز شرح دهد که مباحث ملودی، فرم، و اصول آهنگ‌سازی تا چه اندازه به‌طور بنیادی در فرهنگ موسیقی غربی به یک‌دیگر وابسته‌اند. شاید، بیان همین مطلب می‌توانست ضرورت ارائه فصل سوم (بسط و گسترش) و فصل ششم (ملودی و فرم) را در کتاب حاضر نیز برای خواننده روشن‌تر کند؛ عناوین و فصولی که نویسنده نیز، با توجه به موضوع کتاب، خود را ناگزیر به ارائه آن‌ها دیده است، درحالی‌که این فصل‌ها در کتاب‌های دیگر به تفصیل بیان شده‌اند. دست‌کم به همین علت نویسنده می‌توانست برای خواننده توضیح دهد که همواره موضوع ملودی و شیوه‌های بسط و گسترش آن به‌منزله یکی از موضوعات مهم در کتاب‌های «فرم» و «اصول آهنگ‌سازی» که اتفاقاً در موسیقی غربی تعدد و تنوع قابل توجهی هم دارند مطرح شده است^۱ و سپس اشاره‌ای نیز داشته باشد به تألیفات و ترجمه‌هایی که در حوزه فرم و آهنگ‌سازی تاکنون در ایران منتشر شده‌اند. با توجه به محدود بودن عناوین منتشر شده نویسنده می‌توانست در قسمت کوتاهی به بخش‌هایی از این کتاب‌ها که حاوی مباحثی مشترک با برخی فصل‌های کتاب حاضرند اشاره‌ای داشته باشد و حتی با ارائه یک ارزیابی کلی احتمالاً کاستی‌های آن‌ها یا مزیت‌های نسبی کتاب حاضر را نسبت به آن‌ها برشمارد تا خواننده جويا و جدي این کتاب برای مطالعه هدف‌مندتر آن ترغیب شود.

برای نمونه، تاکنون کتاب‌هایی از قبیل فرم موسیقی، اثر ای. و. اسپاسبین ترجمه مسعود ابراهیمی، یا مبانی آهنگ‌سازی، اثر مصطفی کمال پورتراب، به‌چاپ رسیده‌اند. در کتاب دیگری نیز که با عنوان مبانی آهنگ‌سازی، نوشته یوگنی اوسیپوویچ مسیز، ترجمه مسعود ابراهیمی منتشر شده، به‌غیر از فصل‌های پنجم و ششم که به مباحث «فرم‌های موتیف» و «گسترش موتیف و ایجاد فراز» اختصاص داده شده، فصل هفتم آن به موضوع «ملودی» به تفصیل و البته گام‌به‌گام پرداخته شده، و در انتهای فصل تمرینات متنوع و گوناگونی با عنوان تمرینات خلاقه روی ملودی ارائه شده است. هم‌چنین، فصل هشتم نیز برخی مباحث مانند ساخته و پرداخته کردن ملودی، هارمونیزاسیون ملودی (به‌روش‌های گوناگون)، و فیگوراسیون ملودیک را پوشش داده است (مسیز ۱۳۹۳: ۸۹-۲۳۶).

کتاب دیگری با عنوان آموزش آهنگ‌سازی، از جان هوارد، هم‌راه با یک لوح فشرده صوتی توسط هوشنگ کامکار ترجمه و منتشر شده که در فصل سوم آن به موضوع ملودی پرداخته شده است و علاوه بر این که موضوعاتی از قبیل تعادل، قالب جمله‌بندی، یافتن نُت‌ها برای ملودی از طریق گام‌ها و آکوردها را تشریح می‌کند در میان مباحث نمونه‌نت‌هایی از

بررسی و نقد کتاب *میانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی* ۷۱

فرهنگ‌های مختلف مثلاً از هند، چین، سرخ‌پوستان امریکا، و غیره را نیز ارائه کرده است (هوارد ۱۳۸۲: ۷۱-۹۴).

هم‌چنین، در کتاب *اصول آهنگ‌سازی*، نوشته شوئنبرگ با ترجمه نسرین عبدالله‌زاده اسماعیلی، در بخش یازدهم از فصل اول به ملودی و تم پرداخته شده است. در این بخش، افزون‌بر توصیف و تشریح ملودی و تم، ملودی آوازی، ملودی سازی، تم مقابل ملودی، و... نمونه‌هایی از آثار برگزیده موسیقی ارائه شده است. هم‌چنین، پس از اشاره دوباره به این موضوع که «ملودی مانند امواج جریان می‌یابد» (شوئنبرگ ۱۳۷۸: ۱۳۸)، در پایان این بخش نمونه‌ها و دیاگرام‌هایی آورده شده که این دیاگرام‌ها به‌خوبی و آشکارا موج‌داری ملودی را به‌نمایش گذاشته‌اند (همان: ۱۲۷-۱۵۰).

نکته دیگر آن‌که، باوجود تأکید منابع مختلف بر نقش کلاسیک، تاریخی، و ساختاری «هارمونی» در ساختار ملودی، به‌نظر می‌رسد که در کتاب حاضر تا حد امکان از پرداختن به آن پرهیز شده است! می‌توان تصور کرد نویسنده تلاش داشته است موضوع ملودی را، باتوجه‌به عنوان کتاب و آن‌چه در مقدمه به آن اشاره می‌کند، به‌طور مجرد موردبررسی (یا آموزش) قرار دهد، ولی واقعیت این است که درنهایت گریزی از ارتباط بین هارمونی و ملودی در تاریخ موسیقی غربی نیست؛ چه‌بسا یکی از مباحث اولیه در کلاس‌های آهنگ‌سازی ذیل مبحث ساختار جمله‌ها، نیم‌جمله‌ها، و پروده‌ها موضوع کادانس‌ها و آکوردهای مرتبط با آن‌هاست؛ اما نویسنده بسیار صرفه‌جویانه به این ارتباط اشاره می‌کند و به‌عنوان نمونه در بخش «پروده‌های دوجمله‌ای» (آزاده‌فر ۱۳۹۵: ۴۵) فقط اشاره‌ای به کادانس‌های کامل و نیمه برای ساخت جملات می‌کند. هم‌چنین، در بخشی با عنوان نقش ملایم کامل و ملایم ناکامل در شکل‌گیری عبارات به‌طور طبیعی نویسنده ناگزیر است اشاره‌ای به بافت‌هایی داشته باشد که «خود دارای در دو خط ملودی» هستند (همان: ۴۹) و اضافه می‌کند: «آهنگ‌سازان در مفصل‌بندی ملودی‌ها برای نمایش نقاط عطف، یعنی مرزهای آغازین و پایانی عبارت‌ها، جمله‌ها، پروده‌ها، قسمت‌ها، و نهایتاً قطعه، تا آن‌جا که امکان دارد، از ترکیب اصواتی که فاصله ملایم‌تری ایجاد می‌کنند بهره می‌برند» (همان: ۴۹). درکل، اگرچه نویسنده در قسمت‌هایی کوتاه به موضوع چندصدایی در حد توضیحات بسیار مختصر بسنده کرده، هر آهنگ‌سازی به‌خوبی می‌داند موضوع هارمونی، چندصدایی، و لایه‌های مختلف صوتی یکی از اساسی‌ترین مباحث در موسیقی غربی است و پرداختن به ملودی (در دوره‌های مختلف موسیقی غربی که موضوع این کتاب است) بدون اشاره کافی به چندصدایی و هارمونی تاج‌حد بغرنج می‌نماید.

۳.۴ رویکرد کلی کتاب و روند آموزشی و کاربردی آن

مطالب ارائه‌شده در کتاب، چه در نگاه کلی از منظر عناوین فصل‌ها و بخش‌ها و چه در نگاه جزئی‌تر به لحاظ واژگان و اصطلاحات تخصصی، طیف متنوعی از مباحث مختلف را دربرمی‌گیرند. نکته این‌جاست که بخشی از این عناوین و اصطلاحات در حوزه ادبیات تخصصی آهنگ‌سازی و برخی دیگر در حوزه موسیقی‌شناسی متداول هستند. البته، تردیدی نیست که «موسیقی‌شناسی» همواره با مطالعه و تحلیل واقعیت‌های موسیقایی در حوزه‌های مختلف موسیقی نقش انکارناپذیری در ارتقای دانش این هنر ایفا کرده است؛ به عبارت دیگر، هم‌چنان‌که شکل‌گیری مبانی هنرهای مختلف بر پایه تحلیل و طبقه‌بندی یافته‌ها از آثار گذشتگان و ارائه آن‌ها در قالب‌های مختلف تحلیلی و آموزشی منشأ رشد و تعالی هنرهای مختلف بوده است، در موسیقی غربی نیز این موضوع در سطح وسیعی سال‌هاست که با حیات موسیقی آمیخته شده و موسیقی‌شناسی در ایجاد و تبیین اصطلاحات و تعاریف مربوط همواره سهیم بوده است. باین‌وصف، در هر کتاب یا روشی، رویکردی که در دسته‌بندی و شیوه ارائه مطالب، نوع به‌کارگیری ادبیات تخصصی و کاربردی، و درنهایت چگونگی پیش‌برد یا روند تحلیلی و آموزشی موضوعات اتخاذ می‌شود می‌تواند آن کتاب یا روش را در حوزه تخصصی خود تأثیرگذارتر از نمونه‌های مشابه کند یا حتی گاه تبدیل به منبع اصلی یا جریان اصلی در ادامه حیات آموزشی یا تحلیلی یک حوزه تخصصی شود. اما در این‌جا خواننده کتاب (به‌خصوص اگر طبق تصریح نویسنده یک آهنگ‌ساز جوان باشد) با چنین انسجامی مواجه نیست و پیوسته دچار ابهاماتی دست‌کم از دو منظر خواهد بود:

از یک‌سو، ابهام در رویکردهای موسیقی‌شناسانه و آهنگ‌سازانه در ارائه مطالب و به‌کارگیری ادبیات تخصصی آن‌ها می‌تواند او را در درک و استفاده مطالب آموزشی و کاربردی مربوط دچار سردرگمی و گاه بلا تکلیفی کند؛ به عبارت دیگر، در برخی مباحث این کتاب رویکرد موسیقی‌شناسانه (و نه آهنگ‌سازانه) نسبت به ملودی و گاه استفاده توأمان از واژگان و مفاهیم موسیقی قرن بیستمی در کنار مفاهیم موسیقی کلاسیک موجب شده است تا بخشی از اصطلاحات به‌کاربرده شده در این کتاب از جمله شمای ملودی، عبارت‌بندی تک‌هسته‌ای و چندهسته‌ای، تمپوی ریتمیک و ملودیک، کام و زبانه، و ... که در کلاس‌های آهنگ‌سازی (به‌شیوه کلاسیک) چندان مورد استفاده قرار نمی‌گیرند به‌شکلی نه‌چندان کاربردی در فرهنگ آموزشی آهنگ‌سازی مطرح شوند.

از سوی دیگر، برای یک خواننده جدی (آهنگ‌ساز) انتظاری که از «روند آموزشی» این کتاب دارد تا حد زیادی ناروشن است؛ در واقع، با توجه به این‌که بخشی از مطالب و مباحث

بررسی و نقد کتاب *مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی* ۷۳

کتاب با کتاب‌های مختلف فارسی و لاتین و در حوزه ادبیات تخصصی آهنگ‌سازی هم‌پوشانی دارد، روشن نیست چه رهیافت تازه‌ای، با چه نوع تمرین‌ها و شیوه کاربردی‌ای، برای آفرینش ملودی باکیفیتی معین موردنظر بوده است.

با نگاهی کلی به عناوینی که در بخش مروری بر عناوین کتاب ذکر کردیم می‌توان دریافت که فصل‌های اول و سوم، بیش از دیگر فصل‌ها، حاوی مباحثی عمدتاً تکنیکال و مرتبط با فنون آهنگ‌سازی (ملودی‌نویسی) هستند، درحالی‌که مزیت نسبی و کاربردی ویژه‌ای نسبت به مطالب مشابه در کتاب‌های دیگر ندارند. اما درمقابل، مباحثی در فصل‌های دوم و هشتم در این کتاب مطرح شده که از دیدگاه موسیقی‌شناسی حاوی نکات ارزنده‌ای برای آهنگ‌سازان است و تاکنون در منابع فارسی به آن‌ها پرداخته نشده است و می‌تواند برای آهنگ‌سازان (در هر شیوه آهنگ‌سازی) بسیار جذاب و آموزنده باشد.

۴.۴ اشارات پراکنده به برخی اصطلاحات موسیقی ایرانی

یکی دیگر از ابهامات کتاب به‌کاربردن برخی عبارات و اصطلاحات مربوط به موسیقی ایرانی است که هر از گاهی به‌شکل پراکنده در متن کتاب و بدون پیش‌زمینه لازم و توضیحات کافی طرح شده‌اند؛ موضوعی که در اوایل بخش تحلیل محتوایی (۴.۱) به‌شکل دیگری نیز به آن اشاره کردیم؛ مثلاً، در صفحه ۳۱ بدون پیش‌زمینه و تعریف مشخصی به تکنیک «ریز» (اصطلاحی در موسیقی ایرانی) درکنار «ترمولو» اشاره می‌شود و در انتهای همان صفحه از نت «واخوان» (اصطلاح دیگری در موسیقی ایرانی) به‌منزله معادل نت پدال یاد می‌شود بدون این‌که توضیح کافی و دقیقی از این تشابه ارائه شود. گفتنی است، اگرچه شباهت زیادی بین نت واخوان در موسیقی ایرانی و نت پدال در موسیقی غربی وجود دارد، نمی‌توان این دو را دقیقاً معادل یک‌دیگر دانست. چه‌بسا نت پدال در ساختار هارمونی موسیقی غربی در ارتباط با ساختار آکورد (chord) تعریف می‌شود و نت واخوان در موسیقی ایرانی در ارتباط با هم‌زمانی یک‌صدای همراه با ملودی براساس ساختار مقامی (modal Structure) و نقش درجات (function of degrees) تعریف می‌شود، همان‌طور که نمی‌توان مقام ماهرور در موسیقی ایرانی را، به‌علت شباهت‌های ظاهری فواصل، معادل گام یا تنالیت مازور دانست. این موضوع در فصل سوم نیز به‌نوعی تکرار می‌شود و واژه پاملخی (یک تکنیک اجرایی در ساز سنتور) و هم‌چنین یک توضیح بسیار کلی در مورد سازهای مضرابی و سنتور که فاقد نمونه هست نیز ارائه می‌شود (آزاده‌فر ۱۳۹۵: ۱۳۶). درواقع،

استفاده از این اصطلاحات در بین مطالب مربوط به موسیقی غربی و ارائه آن‌ها به شکلی کلی و پراکنده بدون ذکر مثالی که هم توضیح‌دهنده این اصطلاحات و هم تبیین‌کننده ارتباط احتمالی بین آن‌ها و دیگر مطالب کتاب باشد نه تنها گره‌ای باز نمی‌کند، بلکه ابهام‌آمیز نیز جلوه می‌کند.

اگرچه دغدغه نویسنده (که در مقدمه کتاب به آن اشاره شده است) در زمینه اهمیت ملودی در موسیقی ایرانی و پرداختن به آن در منابع مکتوب قابل‌درک است، به نظر می‌رسد که بیان این مطالب در طیف مخاطب هدف این کتاب نیز ابهام ایجاد می‌کند. در واقع، با ارائه مطالب به این شکل مشخص نمی‌شود مخاطب مورد نظر نویسنده کسی است که تخصص یا علاقه‌مندی به آهنگ‌سازی موسیقی ایرانی دارد یا کسی است که تخصص یا علاقه‌مندی به آهنگ‌سازی موسیقی غربی دارد؟ گو این که نمی‌توان انتظار داشت هر خواننده فارسی‌زبان هنرجوی آهنگ‌سازی (به‌گفته نویسنده در مقدمه) که به منزله مخاطب کتاب را مطالعه می‌کند با اصطلاحات متداول در ادبیات تخصصی موسیقی ایرانی آشنا باشد!

در ادامه، جمله دیگری در همین زمینه، خارج از سیر و فضای تحلیلی مورد بحث اصلی کتاب، عنوان می‌شود: «چهارمضراب‌ها یکی از فرم‌هایی هستند که به شکل گسترده از این شیوه [نت تکرارشونده مابین اجرای ملودی] بهره می‌جویند» (همان: ۳۲). در واقع این جا دو سؤال بنیادین مطرح است: اول این که چرا باید در میان این تحلیل‌های فرهنگ موسیقایی غربی به یک باره و بدون هیچ پیش‌زمینه یا دنباله‌ای از گونه چهارمضراب در موسیقی ایرانی سخن به میان آورده شود؟ دوم این که نویسنده (که خود یکی از صاحب‌نظران در این زمینه هستند) در کتاب دیگر خود با عنوان *ساختار ریتم در موسیقی ایرانی* قطععاتی از قبیل چهارمضراب و رنگ و پیش‌درآمد را در موسیقی ایرانی با عنوان «گونه» معرفی می‌کند، اما این جا از اصطلاح «فرم» برای چهارمضراب استفاده می‌کند که می‌تواند سؤال‌برانگیز باشد (Azadefar 2011: 218).

۵.۴ مروری بر اهم عناوین و محتوای فصل اول

فصل اول کتاب که بنا دارد «ساختمان ملودی» را تشریح کند، از آن نظر که حاوی مباحث بنیادینی است که در کتاب‌های دیگر نیز به آن‌ها پرداخته شده، یکی از پرچالش‌ترین فصل‌های کتاب است.

بررسی و نقد کتاب میانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی ۷۵

نویسنده در بخش ارتباط با ملودی و شمای کلی ملودیک (آزاده‌فر ۱۳۹۵: ۲۷-۲۸) نمونه‌هایی را با عنوان انواع ملودی‌ها با حرکات بالارونده ارائه می‌دهد، ولی عمدتاً این نمونه‌های ارائه‌شده، که «ملودی‌های بالارونده» و «پایین‌رونده» معرفی شده‌اند، در واقع «پاساژهای بالارونده» و «پایین‌رونده» هستند که حتی فارغ از مثال‌های ارائه‌شده این دست مثال‌ها می‌توانند در ارتباط با بسط و گسترش موتیف یا رابط‌های بین بخش‌ها و ملودی‌ها به‌منزله نمونه ارائه شوند. البته، در منبع اصلی که این مثال‌ها از آن‌جا نقل شده‌اند نیز از آن‌ها به‌منزله «پاساژهای بالارونده» (ascending passages) و «پاساژهای پایین‌رونده» (descending passages) یاد شده است (Dunstan 1910: 89-90).

(a) Ascending passages may either proceed *scalewise*, or by skips; or, as it were, by "a series of flights" with a general ascending tendency:—

HANDEL (*Samson*),
Though I could end thee at a blow, tho' I could end thee at a blow, &c

GOUNOD (*Redemption*),

(b) Descending passages may also proceed either by the scale, or by skips, or by a series of melodic figures:—

BEETHOVEN, Op. 28.

7

نمونه ۲۱ (Dunstan 1910: 89)

نکته دیگر مطلبی است که در صفحه ۳۴ با عنوان نقش کشش نت‌ها در شمای ملودیک مطرح می‌شود. «همه نُت‌های یک ملودی با ضریبی برابر و به یک اندازه کاهش یا افزایش

یابند» (آزاده‌فر ۱۳۹۵: ۳۴). اگرچه این موضوع بیش‌تر در مورد موتیف مصداق دارد و کمی دور از ذهن است که همه‌نت‌های یک ملودی (مثلاً در یک ملودی ۱۶ یا ۳۲ میزانی) با یک ضریب برابر و به یک اندازه افزایش یا کاهش یابند، شاید ارائه مثال یا مصداقی عینی در موسیقی می‌توانست در رفع هرگونه ابهامی در این زمینه کمک کند.

مورد قابل‌طرح دیگر معرفی نقطه اوج در ملودی است (همان: ۳۵) که بازه زمانی آن در حدود زمانی بین سه‌چهارم تا چهارپنجم پایانی ملودی با ترسیم یک نمودار، بدون ارائه نمونه نت، عنوان شده است. اگرچه این نقطه در بسیاری از آثار در همین بازه زمانی واقع می‌شود، به این موضوع نیز اشاره‌ای نمی‌شود که در آثار متعددی هم (در ادوار و مکاتب مختلف موسیقی غرب) این نقطه خارج از بازه زمانی یادشده واقع می‌شود. هم‌چنین، در مورد این مهم که نقطه اوج چگونه ایجاد می‌شود نیز توضیحی از سوی نویسنده داده نمی‌شود.

نکته بعدی در بخش عبارت‌بندی و جمله موسیقایی از فصل اول جایی است که تئوری «مجموعه‌های صوتی» که در این کتاب به نام «گروه‌های صوتی» از آن یاد می‌شود مطرح شده است. موضوع گروه‌های صوتی از قرن بیستم به بعد مطرح شده‌اند و آلن فورت را نیز باید از پیش‌روان طرح این تئوری دانست (Yust 2016). نویسنده می‌توانست تعلق این اصطلاح را به دوره معاصر ذکر کند و البته تصویر روشن‌تری نیز از این مفهوم ارائه کند. دلیل طرح این نکته توضیحاتی است که مرتبط با نمونه‌های ارائه‌شده ذیل این اصلاح مطرح شده است؛ نمونه‌هایی از موسیقی تنال (tonal) ارائه می‌شود و در توضیح آن‌ها این اصطلاح به‌همراه جمله، عبارت، و موتیف تقریباً توأمان مطرح می‌شود که البته نقدی به ارائه‌اش نیست، بلکه توضیح ناکافی در مرتبط دانستن این اصطلاح با مفاهیم کلاسیک ساختارشناسانه می‌تواند برای مخاطب (آهنگ‌ساز) تازه‌کار ابهام‌برانگیز باشد؛ مثلاً، در نمونه‌نتی که برای چگونگی گروه‌بندی‌های موجود در «ملودی تولد» اثر انوشیروان روحانی توسط نویسنده ارائه شده است خطوطی که زیر نت برای نمایش «سطح اولیه، میانی، و کلان» ترسیم شده است به وجه‌تمایز یا تشابه این مفاهیم با موضوع موتیف و عبارت و جمله اشاره‌ای نمی‌کند. هم‌چنین، در ادامه (آزاده‌فر ۱۳۹۵: ۴۰)، به عبارت و جمله و تعداد میزان‌های آن و برای اولین بار نیز به موضوع مهم جملات سؤال و جواب پیش‌رو (antecedent) و پیرو (consequent) اشاره می‌شود، ولی مرتبط با آن موضوع مهم کادنس‌ها (cadence) که در ایجاد این ساختار نقش اساسی دارند مسکوت گذاشته شده است. یا در انتهای همین صفحه که به ساختن جمله‌های پنج‌قسمتی اشاره دارد (و اشاره‌ای بدون

بررسی و نقد کتاب مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی ۷۷

توضیح به کادنس می‌کند) قسمت‌های اول تا پنجم با براکت‌ها (خطوط مشخص‌کننده قسمت‌ها) مشخص شده‌اند، ولی در مورد اصطلاح به کاررفته در نمونه (سیکشن / section) توضیحی بیان نمی‌شود.

همین مفاهیم ساختاری (اجزای جمله) در کتاب مبانی آهنگ‌سازی اثر مصطفی کمال پورتراب، پس از ارائه تعاریف آن‌ها به شکلی واضح و بدون نیاز به توضیح بیش‌تر در نمونه‌ها مشخص شده‌اند (کمال پورتراب ۱۳۸۶).

مثال شماره ۱

نمونه ۲ (کمال پورتراب ۱۳۸۶: ۱۳)

نمونه ۳ (همان: ۱۴)



نمونه ۴ (همان: ۱۶)

در صفحه ۴۲ کتاب، پس از توضیح قوانین شکل‌گیری گروه‌های صوتی برای نمونه، بخش آغازین سمفونی سل مینور موتزارت ارائه شده است که در آن برای اولین بار خواننده را با عنوان «فیگور ملودیک یا ساب‌موتیف» مواجه می‌کند. در حالی که پیش و پس از آن هیچ توضیحی از این مفهوم ارائه نشده است! به‌طور مسلم، ارائه تعریفی کوتاه می‌توانست در این مورد رفع ابهام کند: «موتیف یا فراز گاهی به گروه‌های ملودیک ریتمیک کوچک‌تری (به‌اندازه بخشی از میزان)، به‌نام سوب‌موتیف، تقسیم می‌شود» (اسپاسین ۱۳۸۸: ۶۷).

در صفحه ۴۳، برای مقایسه عبارت‌بندی در موسیقی و زبان‌شناسی، بعد از آن که عبارت‌بندی تک‌هسته‌ای و چندهسته‌ای توضیح داده می‌شود،^۳ برای درک چگونگی عملکرد موتیف‌ها به‌نوعی به ساختار اشعار کلاسیک در به‌کارگیری افاعیل پرداخته می‌شود، ولی به‌نظر نمی‌رسد که اصل مقایسه افاعیل به این شکل با هسته (یا موتیف) مقایسه دقیقی باشد؛ افاعیل فقط ریتم و به‌نوعی وزن شعر را نمایش می‌دهند، در حالی که موتیف‌ها در موسیقی ترکیبی از ریتم و فواصل هستند. بنابراین، در موسیقی هرگاه ریتم ثابت باشد و ایتونیشن (intonation) تغییر کند با موتیف تغییر یافته مواجه خواهیم بود، اما افاعیل (مثلاً مستفعلن) در شعر فقط ریتم کلام را تعیین می‌کنند و واژگان هم‌وزن آن‌ها با هر نوع تغییرات آوایی در شعر چندان مترادف با یک موتیف تغییر یافته در موسیقی به‌نظر نمی‌رسد. البته، نمونه‌هایی که برای عبارات تک‌هسته‌ای یا چندهسته‌ای ارائه شده‌اند نیز به‌علت ترسیم‌نکردن خطوط و علائم لازم چندان روشن‌گر جلوه نمی‌کنند.

نکته دیگر قابل طرح در این فصل مبحثی است با عنوان نقطه‌گذاری به منزله ابزار در خدمت عبارت‌بندی موسیقی که نویسنده نیز آن را به «شیوه اجرا» مرتبط می‌داند و برای «نوازندگان و خوانندگان» قابل توجه می‌داند که مخاطب این کتاب نیستند بنابراین ارائه آن کمکی به دانش موردنیاز آهنگ‌ساز در این مرحله ابتدایی نمی‌کند. در صفحه ۵۵ کتاب نیز، ذیل چگونگی بهره‌برداری از موتیف در ساختار ملودی، مربوط به تکنیک دوم استغنی آمده است:

علاوه بر موسیقی هنری این تکنیک در موسیقی عامیانه نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ بدین شکل که معمولاً خواننده یا نوازنده دو موتیفی را که هریک نزد شنوندگان محلی شناخته شده است با یکدیگر ترکیب کرده بیان موسیقایی خود را بر آن استوار می‌کند (آزاده‌فر ۱۳۹۵: ۵۵).

برای این مورد لازم بود نمونه یا توضیحی ارائه شود تا مشخص شود در کدام موسیقی عامیانه متعلق به چه فرهنگ یا حوزه جغرافیایی این شکل از ارائه موتیف اجرا می‌شود. در بخش تفاوت اجرا و ادراک ملودی‌های موتیفی و غیرموتیفی برای نوازنده و شنونده نکات و اطلاعات جالب و مفیدی به آهنگ‌ساز ارائه می‌شود (همان: ۵۹).

در بخش هفتم از فصل اول، با عنوان «تقسیمات ریتمیک و آفرینش ملودی براساس ریتم»، در توضیح «متر» چنین عنوان می‌شود: «متر همان خصوصیتی از موسیقی است که به واسطه آن شنوندگان می‌توانند به‌طور هم‌زمان و دقیق باهم دست بزنند یا سربازان حرکات پای منظمی داشته باشند». اما این توضیح برای پالس (که نویسنده در سطور پیش از این به آن اشاره می‌کند) یا ضرب (beat) مصداق دارد که لایه پیشین متر است! هرچند نویسنده در بخش بعد (سه صفحه بعد) به خوبی تمایز ریتم، ضرب، و متر را توضیح داده است، روشن است عبارتی که بالاتر به آن اشاره شد تعبیر دقیقی نیست.

نکته دیگر مبحثی است که ذیل عنوان سرعت یا تندای ریتمیک در صفحه ۶۴ مطرح شده است. با توجه به عبارات مطرح‌شده «تندای ریتمیک» و «تندای ملودیک» که به چگونگی مواجهه رهبر و نوازندگان در اجرای «قطعه» (و نه ملودی) می‌پردازد و در ادبیات رایج آهنگ‌سازی مصطلح نیست و برای کار آهنگ‌ساز نیز جنبه کاربردی ندارد، شاید بهتر بود در این بخش مرتبط با انتخاب و ثبت تمپوی ملودی اهمیت دقت در نگارش و اجرای آن یا تأثیرگذاری متفاوت یک ملودی در تمپوهای مختلف اشاره می‌شد و به آهنگ‌ساز در استفاده از اصطلاحات مناسب در این خصوص توصیه‌هایی می‌شد.

هم‌چنین، در بخش بعدی که مطالبی با عنوان نوع تقسیم‌بندی ضرب‌ها و شکل‌گیری میزان و متر «قطعه» (و نه ملودی) آمده است، شاید بهتر بود مرتبط با اهمیت بنیادین میزان‌نما و متر و انتخاب درست میزان‌نما برای ملودی ساخته‌شده توضیحاتی ارائه شود. در بخش نقش نت‌های کشیده در ساختمان ملودی (همان: ۶۸)، نکاتی فنی و کاربردی با مثال‌های خوبی مطرح شده است. این انتظار می‌رفت که تمامی مباحث این فصل به همین شکل جامع و کاربردی ارائه می‌شد. هم‌چنین، بخش بعدی ذیل عنوان آفرینش ملودی براساس الگوی ریتمیک، باوجود اختصارش، حاوی مطالب و نمونه‌های مفید و کاربردی است.

در بخش هشتم از فصل اول، ذیل عنوان ملودی‌های ویژه و رماتیک که به‌منزله دو گونه ملودی از آن‌ها یاد شده و توضیحات مبسوطی نیز در این خصوص ارائه شده است، جای خالی نمونه‌نت یا ملودی برای درک بهتر مطلب کاملاً احساس می‌شود.

بخش کوتاهی که در انتهای فصل اول ذیل عنوان ملودی موسیقی قرن بیستم آمده است^۴ بسیار کوتاه و ناکافی به‌نظر می‌رسد. اگرچه با نگاهی دیگر همین عنوان و اشاره مستقیم آن به یک دوره مشخص موسیقی هم‌چنان خلاً اشاره‌نکردن به یک رویکرد مشخص تحلیلی یا آموزشی کتاب به ملودی مرتبط با دوره‌ها یا سبک‌های موسیقایی و آهنگ‌سازی معین تاریخی یا فرهنگی را بیش‌تر آشکار می‌کند.

۶.۴ مروری بر اهم عناوین و محتوای فصل سوم

در فصل سوم، با عنوان «بسط و گسترش»، مطالبی ارائه شده که منابع متعددی به‌شکل‌های مختلف به آن پرداخته‌اند. با توجه به تعدد منابع و استاندارد نسبی که اساساً در موضوعات مورد بحث این فصل وجود دارد فقط به بخش‌هایی که چالش‌برانگیزند اشاره می‌کنیم.

در صفحه ۱۳۹، ذیل عنوان سؤال و جواب، مثال‌هایی برای توضیح عبارت سؤال و جواب با استفاده از این تکنیک در شعر فارسی آورده می‌شود:

[...] چنان‌چه نیم‌مصراع آغازین حکم سؤال را داشته باشد نیم‌مصراع دوم در جایگاه پاسخ برمی‌آید. بیان سؤالی می‌تواند کل مصراع اول را دربرگیرد که در این صورت عبارت جواب گسترده‌ای به بزرگی کل مصراع دوم خواهد داشت. به نمونه زیر نگاه کنید:

بررسی و نقد کتاب میانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی ۸۱

گفتم غم تو دارم، گفتم غمت سرآید
عبارت سؤال، عبارت جواب

گفتم که ماه من شو، گفتم اگر برآید
عبارت سؤال، عبارت جواب

گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز
عبارت سؤال

گفتم ز خوب‌رویان این کار کم‌تر آید
عبارت جواب

(همان: ۱۳۹)

به نظر می‌رسد، این که به‌صراحت واژه «گفتم» در سؤال مطرح می‌شود و واژه «گفتا» در جواب می‌آید تمام ابعاد موضوع سؤال و جواب در موسیقی را پوشش نمی‌دهد و تشبیه دقیقی نیست. در شعر فارسی این نوع شعر را «مناظره» می‌گویند؛ «این مقوله جزو صنایع بدیعی است و شاعر در بیت یا ابیاتی منظور خود را به‌صورت پرسش و پاسخ (گفتم، گفت) مطرح می‌کند» (شوشتری ۱۳۸۹). اما چه‌بسا ابیات متعددی در قالب‌های مختلف شعر فارسی وجود دارند که بدون اشاره به این دو واژه مبتنی بر نوعی سؤال و جواب مفهومی و محتوایی‌اند و در خوانش آن‌ها برای مصرع اول آهنگ کلام حالتی دنباله‌دار (سؤال) و در مصرع دوم آهنگ کلام حالتی مشابه جواب دارد و به نوعی پیش‌رو و پی‌رو است. با توجه به ماهیت انتزاعی موسیقی شاید بهتر بود نویسنده از چنین ابیاتی در این توضیح بهره می‌برد:

اگر آن ترک شیرازی به‌دست آرد دل ما را به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

حافظ شیرازی

می‌نوش به ماه‌تاب ای ماه که ماه بسیار بتابد و نیابد ما را

خیام نیشابوری

جمله‌ای که در ادامه این قسمت آمده حاوی توضیحاتی بسیار خوب و روشن در این زمینه است و شاید بهتر از هر توضیح یا مثال دیگری برای آهنگ‌ساز قابل‌فهم باشد؛ «از معیارهای مهم برای جملات سؤال و جواب بهره‌گیری از کادانس غیرکامل در جملات سؤال و کادانس کامل در جملات جواب است. کادانس‌ها می‌توانند ملودیک یا هارمونیک و یا ترکیب هر دو باشند» (آزاده‌فر ۱۳۹۵: ۱۴۰).

در قسمت بعدی نیز، برای توضیح «الگوهای چهارقسمتی» نویسنده به ساختاری مشابه آن در شعر فارسی و این بار به‌قالب «رباعی» برای نمایش الگوی AABA اشاره می‌کند که این نیز تمثیلی پرابهام است از ساختار فرمال ذکر شده. چه‌بسا اکتفا به همان نمونه‌های موسیقی از موتزارت و شوپرت می‌توانست به‌خوبی در تفهیم این موضوع عمل کند (همان: ۱۴۱).

در قسمت انتقال (transposition) (همان: ۱۶۲) وجه تشابه و تمایز مشخصی میان انتقال و سکانس توضیح داده نشده است و این می‌تواند برای خواننده ابهام‌برانگیز باشد. در صفحه ۱۶۴، ذیل عنوان کشیدگی و فشردگی در فواصل، باتوجه‌به اشاره‌ای که به شوئبرگ و گام کروماتیک دوازده نیم‌پرده‌ای می‌شود، پیداست که زمینه بحث مرتبط با موسیقی آتنال است که باز در این نقطه نیز انسجام مطالب درمورد یک شیوه یا مکتب مشخص در مواجهه با ملودی تعادل لازم را از دست می‌دهد. در ادامه مطالب این فصل، به نکات و تکنیک‌های خوبی اشاره می‌شود: مانند اعداد فیبوناچی و تقسیم ملودی یا تکنیک جای‌گشت که موارد تکنیکال جالبی هستند و می‌توانند برای آهنگ‌ساز جوینده جنبه کاربردی باشند.

۷.۴ چند نکته درمورد دیگر فصل‌ها

فصل دوم، با عنوان «ملودی از دیدگاه شنونده»، حاوی مطالب جالب و قابل‌توجهی است. تقریباً تمامی عناوین این فصل و یافته‌ها و مطالعات جدید موسیقی‌شناسانه آن می‌تواند برای آهنگ‌سازان نیز قابل‌استفاده باشد.

فصل چهارم ذیل عنوان «ملودی و کلام» نیز حاوی اطلاعات موسیقی‌شناسانه خوبی است و در آن نکات قابل‌توجهی درمورد ملودی و کلام هرچند مختصر ارائه می‌شود. تنها نکته قابل‌طرح قسمت‌های چهارم و پنجم این فصل است؛ جایی که به ساختار و ویژگی‌های ملودی‌های آوازی پرداخته می‌شود و به‌طور مشخص به موضوع «کلام» مرتبط نیست و قاعدتاً تاحدی خارج از موضوع به‌نظر می‌رسد. حال آن‌که دربرگیرنده نکاتی است درخصوص ملودی و آواز؛ چه‌بسا ملودی‌های آوازی زیادی ساخته می‌شوند که الزاماً کلام ندارند!

در فصل پنجم، با عنوان «ملودی در ترکیب»، اطلاعاتی بسیار کلی و کوتاه، ولی قابل‌توجه ارائه شده است که با رویکردی ویژه به ساختار هارمونیک یا چندصدایی در ملودی می‌پردازد؛ موضوعی که لازم بود بسیار بیش‌تر از این در ارتباط با موضوع کتاب به آن پرداخته شود.

شاید، ارائه‌نکردن فصل ششم با عنوان «ملودی و فرم» می‌توانست بر یک‌دستی و غنای محتوای کتاب بیفزاید. در این فصل، به‌طور کلی، به موضوع فرم و معرفی انواع فرم‌ها پرداخته شده است، درحالی‌که کتاب‌های متعدد فرم بسیار کامل‌تر از این فصل به این موضوع مهم در آهنگ‌سازی پرداخته‌اند و بعید به‌نظر می‌رسد خواننده با مطالعه این توضیحات کلی در مقوله فرم (باتوجه‌به گستردگی مطالب در این زمینه) راه به جایی برد.

فصل هفتم، با عنوان «منابع الهام ملودی»، حاوی نکات جالب و موسیقی‌شناسانه‌ای هم‌راه با توصیه‌های جالبی برای آهنگ‌سازان و البته بسیار مختصر است، ولی ارائه آن به‌منزله یک فصل مستقل، باتوجه‌به فصل‌های دیگر کتاب، کمی اغراق‌آمیز به‌نظر می‌رسد. فصل هشتم این کتاب فصلی بسیار ویژه، قابل‌توجه، و آموزنده برای آهنگ‌سازان است. مباحثی که پیرامون آهنگ‌سازی عملیاتی و آهنگ‌سازی الهامی ارائه شده است، مطالعه موردی شیوه کار آهنگ‌سازان و دیگر عناوین و مطالب این بخش، همه، حاوی نکاتی است که مطالعه آن‌ها برای تمامی آهنگ‌سازان مفید خواهد بود.

۵. نتیجه‌گیری

عنوان کتاب *مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی* در وهله اول انتظار ارائه فرایندی «آهنگ‌سازانه» با رویکردی آموزشی، تحلیلی، و طبقه‌بندی‌شده را به ذهن متبادر می‌کند که، باتوجه‌به محتوای کتاب، خواننده فقط با مطالعه آن نخواهد توانست به دانش و مهارت «آفرینش ملودی» از بُعد جنبه‌های عملی، تکنیکال، و کاربردی آن دست یابد. بنابراین، ضروری است به‌خصوص مباحث مربوط به فصل‌های اول، سوم، و ششم را در کتاب‌های دیگر نیز مطالعه کند و دانش خود را قوام دهد. انسجام‌نداشتن مطالب در فصل اول، ذیل مبحث ساختمان ملودی، درکنار نبود شفافیت در رویکرد به آفرینش ملودی از منظر تعلق‌به مکاتب آهنگ‌سازی مشخص و هم‌چنین، ناروشن‌بودن روند آموزشی معین در ارائه و طبقه‌بندی مباحث کاربردی کتاب را می‌توان به‌منزله مهم‌ترین دلایل این موضوع برشمرد. اما فصل‌های دوم و هشتم کتاب حاوی اطلاعات موسیقی‌شناسانه مفید و نکات ارزنده و ویژه‌ای برای آهنگ‌سازان است و از امتیازات کتاب محسوب می‌شود. در مجموع، باتوجه‌به کم‌بود کتاب‌هایی که به موضوع ملودی در آهنگ‌سازی می‌پردازند، مطالعه این کتاب درکنار کتاب‌های فرم و اصول آهنگ‌سازی به آهنگ‌سازان جوان توصیه می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. مثلاً، کتاب *کلاسیکال فرم*، از ویلیام ای. کاپلین، از معتبرترین منابع آهنگ‌سازان در این زمینه است: William E. caplin, *Classical Form*.
2. (a) Ascending passages may either proceed scale-wise, or by skips or, as it were, by “a series of flights” with a general ascending tendency.

(b) Descending passages may also proceed either by the scale, or by skips, or by a series of melodic figures many melodies consist largely of ascending and descending passages in alternation in most passages of this nature there is some high note which seems to be the "aim" or "climax"; and when this is reached the music either breaks off into another kind of figure, or subsides by descending.

۳. البته، در میان آهنگ‌سازان اصطلاحات تک‌هسته‌ای و چندهسته‌ای مرسوم نیست و در مقابل، برای بیان این مفهوم عمدتاً از اصطلاح موتیف استفاده می‌شود.

۴. به نظر می‌رسد، انشای این عنوان باید به شکلی مانند این تغییر کند؛ ملودی «در» موسیقی قرن بیستم.

کتاب‌نامه

- آرمند، محمد (۱۳۸۴)، «ملاحظات در نگارش متون درسی»، سخن سمت، ش ۱۴.
- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۵)، *مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی*، تهران: نشر مرکز.
- اسپاسبین، ایگور ولادیمیروویچ (۱۳۸۸)، *فرم موسیقی*، ترجمه مسعود ابراهیمی، تهران: نشر هم‌آواز.
- باس، جولین (۱۳۷۳)، *ملودی و شیوه ساختن آن*، ترجمه مرتضی حنانه، تهران: انتشارات چنگ.
- شونبرگ، آرنولد (۱۳۷۸)، *اصول آهنگ‌سازی*، ترجمه نسرین عبدالله‌زاده اسماعیلی، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
- شوشتری، مرتضی (۱۳۸۹)، «مناظره در ادب فارسی»، ماه‌نامه کیهان فرهنگی، ش ۲۹۰ - ۲۹۱.
- کمال پورتراب، مصطفی (۱۳۸۶)، *مبانی آهنگ‌سازی*، ج ۱، تهران: چشمه.
- مسنر، یوگنی اوسپوویچ (۱۳۹۳)، *مبانی آهنگ‌سازی*، ترجمه مسعود ابراهیمی، تهران: نشر هم‌آواز.
- هوارد، جان (۱۳۸۲)، *آموزش آهنگ‌سازی*، ترجمه هوشنگ کامکار، تهران: انتشارات افکار.

Azadehfar, Mohammad Reza (2011), *Rhythmic Structure in Iranian Music*, Tehran: Tehran University of Arts.

Caplin, William E. (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press.

Dunstan, Ralf (1910), *The Composer's Handbook: A Guide to the Principles of Musical Composition*, London: J. Curwen & sons ltd.

Yust, Jason (2019), "Renewing Set Theory", *Journal of Music Theory*, Yale University, Vol. 60(2).