

## الگوی کاربردی برای تفسیر در نوازندگی موسیقی کلاسیک

آذین موحد\*

دانشیار دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۱۲/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۳/۱۳)



### چکیده

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

### واژه‌های کلیدی

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

## مقدمه

ایجاد نمی‌کنند و هنرمندان جوان اکثراً پس از چندین سال تلاش و ممارست متوجه می‌شوند معنابخشیدن به یک قطعه موسیقی صرفاً براساس به‌کارگیری اطلاعات نظری و توسعه مهارت‌های مکانیکی و نواختن صحیح اصوات و ریتم از روی نت نیست بلکه عمل نوازندگی، نیازمند به‌کارگیری مجموعه‌ای از فرایندهای در هم تنیده روان-تنی است که نه تنها می‌باید مصالح موسیقی را در رابطه با یکدیگر تز و سنتز نماید بلکه مصالح موسیقی را در یک فرایند تعاملی با ذهن و فیزیک لدا، بدن نوازنده به یکپارچگی برساند و ارتباط منسجمی را بین سطوح مختلف روان-تنی در حین نوازندگی ایجاد کند. این نوشتار به ارائه‌ی روشی چند لایه برای آموزش تفسیر موسیقی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ارکان هنر نوازندگی می‌پردازد و با معرفی چارچوبی جدید برای به‌کارگیری مصالح و مفاهیم موسیقی، راهکارهایی تازه را برای برقراری ارتباط بین نوازنده و نت ارائه می‌کند و نوازندگان را تشویق می‌کند با در نظر گرفتن محتویات موجود در قطعه معانی پنهان در لابه‌لای نت‌ها و میزان‌ها را جستجو کنند و به اجرای خود معنای عمیق‌تری ببخشند. در این الگو سه لایه‌ی موسیقایی تحت عناوین لایه‌ی ساختار، لایه‌ی زیبایی‌شناسی و لایه‌ی تحرک و پویایی معرفی شده است و عناصر شکل‌دهنده‌ی هر یک از آنها و نحوه‌ی به‌کارگیریشان در قطعات توضیح داده شده است. نوازندگان می‌توانند با استفاده از عناصر مطرح‌شده در هر لایه، از آزمون و خطا در فراگیری قطعات پرهیز و تمرینات خود را با آگاهی بیشتر به سمت اجرایی معنی‌دار هدایت کنند.

گسترش آموزش موسیقی کلاسیک غربی و رویکرد مثبت جامعه ایران به فراگیری سازهای وابسته به این هنر از دهه ۷۰ شمسی، باعث شده است که در ارکان مختلف فرهنگی و اجتماعی در ایران، شاهد به‌کارگیری و اجرای زیاد این موسیقی باشیم. علی‌رغم این رشد، تجربه چندین ساله و بررسی فعالیت‌های انجام شده در جشنواره‌های ملی و استانی مؤکد این نکته است که رشد موسیقی کلاسیک تنها جنبه‌ی کمی داشته و توجه به ظرافت‌های آموزشی، زیبایی‌شناسانه و نهایتاً، راه و روش اصولی این شیوه، در گسترش چشمگیر آن مد نظر متولیان آن قرار نگرفته است. از آنجا که موسیقی کلاسیک از ارکان بومی این سرزمین نیست و اکتفا به روندهای گسترش خودجوش آن مؤثر نخواهد بود، پس ارائه روش‌هایی که به درک عمیق‌تر این موسیقی کمک کند و معیارهای مشخص آن را که هنگام آموزش و نوازندگی، فراتر از آنچه بر روی صفحه نت نوشته شده است، تبیین بنماید، امری ضروری است. نوازندگی بدلیل زنده‌بودن و زمانمند بودن، از علوم محض موسیقی همچون تئوری، آنالیز، تاریخ و هارمونی متفاوت است. گرچه آگاهی بر علوم فوق‌اثر مهمی در درک نوازندگان از محتوای موسیقی و برقراری ارتباط شنیداری با آن دارد و در بسیاری از کلاس‌های موسیقی هم‌زمان با فراگیری ساز آموزش داده می‌شوند، اما در تفسیر موسیقی در حین نوازندگی و انتقال نت به صدا، لزوماً تأثیر مستقیم ندارند. پس می‌توان گفت مؤلفه‌های ایستا همچون مفاهیمی که از طریق علوم نظری به نوازنده منتقل می‌شوند، شناخت پویا و مؤثری را برای دستیابی به بیانی معنی‌دار

## بنیان‌های نظری

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

مایر، دانشمند آمریکایی در کتاب «احساس و معنی» با الهام از تئوری گشتالت و نظریه‌های فلاسفه‌ی پراگماتیست همچون چارلز پیرس و جان دوئی اعلام کرده است که تجربه‌ای که افراد (چه شنونده، چه نوازنده) از یک اجرا کسب می‌کنند مبتنی بر احساسات و عواطفی است که در پیشینه موسیقایی-فرهنگی خود در حافظه دارند (Meyer, 1956, 10) جان سلوبودا که در حوزه‌ی روانشناسی موسیقی بیش از هر نظریه‌پرداز دیگری فعال بوده است، ادراک موسیقایی را مبتنی بر تجربیات و ادراک فرهنگی برمی‌شمارد، اما علی‌رغم تفاوت‌های فرهنگی، درک موسیقی را در همه فرهنگ‌ها پایبند بر اصول ساختاری موسیقایی می‌داند و اظهار می‌دارد که این

طبقه‌بندی محتوای ساختاری قطعات است که کاربرد آن را در ذهن هنرمند عملیاتی می‌کند (Sloboda, 1985, 198). سال‌ها بعد، لردال و یاکندف در تئوری زایشی موسیقی تونال که در بستر تفکرات چامسکی و زبان‌شناسی گشتاری شکل می‌گیرد، قابلیت فرد را در تفکیک واحدهای موسیقی براساس سلسله مراتب موجود در ساختار قطعه از مسائل پراهمیت در درک موسیقی برمی‌شمارند. همچنین درک ارتباط میان طبقه‌بندی ریتمیک و سلسله‌مراتب متریک قطعه را دیگر عنصر پراهمیت در معنابخشیدن به جمله برمی‌شمارند و آن را عنصر اولیه در یافتن مفهوم موسیقی معرفی می‌کنند (Lerdahl and Jackendoff, 1996, 25). شنکر نیز در تبیین تئوری خود که انسجام قطعات را همیشه بر پایه‌ی حرکت مشخص تونال خلاصه کرده اما بررسی ساختار خط ملودی که آن را «ursatz» می‌نامد را عالی‌ترین مرحله برای تشخیص ظرافت‌های موسیقی و مفهوم هر قطعه برشمرده. همچنین در تأثیر مهم ریتم و عملکرد متر بر محتوای ساختار قطعات، او در رساله‌ی اجرای موسیقی که مجموعه مقالاتش در ارتباط با هنر نوازندگی است اظهار می‌کند که برای تضمین جنبش و پویایی در موسیقی نباید از ریتم و متر در یک فرایند ظاهری و مکانیکی استفاده کرد بلکه باید از ریتم و متر برای یافتن "ذات درونی" قطعه استفاده کرد (Schenker, 2000, 61). در این میان ناتیه، محقق فرانسوی در

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

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

## لایه‌های تفسیر در موسیقی کلاسیک

### ۱. لایه‌ی ساختار

همانگونه که پیشتر گفته شد، نقطه‌ی آغاز در تقویت بیان موسیقی، درک نوازنده از ساختار قطعه است و بدین ترتیب عملکرد مغز در طبقه‌بندی و تفکیک واحدهای ساختار موسیقایی، بستر اجتناب‌ناپذیر برای شکل‌گیری بیان نوازنده است. طبق این نظریه‌ها، نوازندگان همیشه بر شکل کلان جمله اتفاق نظر دارند، اما در نحوه تفکیک و طبقه‌بندی جزئیات جمله هر نوازنده متفاوت عمل می‌کند (Rink, 2002, 38). با توجه به اهمیتی که شناخت ارکان ساختاری قطعه در تبیین بیان نوازنده دارد، لایه‌ی اول در این الگو، مفاهیم ساختاری را در نظر گرفته و آن را به دو دسته کلان با نام ساختار ملودی و بافت ملودی تقسیم کرده است. درک بهنگام از عملکرد این دو جریان، شناخت نوازنده را نه تنها با ساختار افقی واحدهای جمله و مصالح موتویک و ارتباط آنها با یکدیگر تقویت خواهد کرد، بلکه تحت تأثیر

بافت جمله، ارتباطات عمودی و پویایی بین خطوط هم‌زمان نیز پایش خواهد شد و دریافت کامل‌تری نسبت به جهت و هدفمندی جمله همانگونه که در عمده‌ی نظریه‌ها مطرح شده است بوجود خواهد آمد.

### ۱-۱. ساختار ملودی

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

تصویر ۱- واحدهای سازنده‌ی ملودی در قطعه موتزارت آندانته در دومازور ۳۱۵. K میزان‌های ۱-۱۶.

می‌دهد. زیرا از طریق تشخیص واحدهای موسیقایی و نمایش ارتباط ساختاری بین واحدها در حین اجرا، کیفیت اجرا تقویت می‌شود. (تصاویر ۴ و ۵) نمونه‌ای از این ارتباطات را نشان می‌دهد.

۱-۲. بافت ملودی

به غیر از تشخیص واحدهای سازنده‌ی جمله، درک ساختار ملودی نیازمند درک سلسله‌مراتب واحدها و رابطه‌ی بین مواد و مصالح خرد با یکدیگر و تشخیص نقش هریک از آنها در شکل‌گیری جمله است

The musical score for Figure 2 is in 3/4 time. It consists of two staves. The first staff has annotations: 'متیف' (Melisma) over the first two notes, 'حل' (Resolution) over the next two notes, 'سکانس' (Sequence) over the next two notes, and another 'سکانس' over the final two notes. The tempo marking 'Grave' is present. Roman numerals i, iv, VII, III, vi, iv, i are written below the notes. The second staff has annotations: 'کادانس' (Cadence) over the first two notes, 'انتقال به کادانس' (Transition to cadence) over the next two notes, 'سکون' (Silence) over the next two notes, 'افول' (Decay) over the next two notes, and 'کادانس' over the final two notes. Roman numerals iv, i, V, i are written below the notes.

تصویر ۲- واحدهای سازنده ی ملودی در مقدمه‌ی قطعه فانتزی تلمان در لامینور میزان های ۱-۱۶.

The musical score for Figure 3 is in C major, 4/4 time. It consists of two staves. The first staff is annotated with 'جمله اول' (First sentence) and 'Andante'. It contains annotations for 'متیف' (Melisma), 'اتصال' (Connection), and 'کادانس' (Cadence). The second staff is annotated with 'جمله دوم' (Second sentence) and contains annotations for 'متیف', 'اتصال', 'کادانس', and 'حرکت به کادانس' (Movement to cadence).

تصویر ۳- واحدهای سازنده ی ملودی در موومان اول از باخ سونات دوم ژور BWV ۱۰۳۳ میزان های ۱-۱۰.

The musical score for Figure 4 is in D major, 4/4 time. It consists of one staff. The score is divided into three groups: 'گروه سه تایی' (Triad group), 'گروه چهار تایی' (Tetrad group), and 'گروه پنج تایی' (Pentad group).

تصویر ۴- دسته بندی مواد و مصالح در حرکت به کادانس جمله در میزان ۲۰ قطعه بوتزا Image op. ۳۸.

The musical score for Figure 5 is in D major, 4/4 time. It consists of one staff. The score is divided into eight groups, numbered 1 to 8, representing different melodic units.

تصویر ۵- دسته بندی مواد و مصالح در پاساژ انتقال به اوج در میزان ۶۸ قطعه ایبر Pièce.

کاربرد رسالات قدیم و تطبیق مباحث آنها با فرایند اجرا جلب کردند. گرچه هدف این جنبش انتقال اطلاعات محض تاریخی در راستای تقلید از آنها نبود و قصد آن به کارگیری اطلاعات تاریخی برای آشنایی بیشتر با فرهنگ دوره و معیارهای زیبایی‌شناسی در ذهن آهنگساز بود (Lawson and Stowell, 1999)، در درازمدت به تقویت درک نوازندگان از استتیک دوره و درک سبک شناسانه تاریخی منجر شد و امروزه از مهم‌ترین ارکان آموزش در کلاس‌های ساز است. با توجه به تعداد زیاد کتب مربوط به این بحث که تحت عناوین اجرای دوره‌ای و یا اجرای مبتنی بر آگاهی تاریخی<sup>۱۲</sup> قابل بررسی هستند، در این مقاله تنها به بیان ویژگی‌های کلیدی هر دوره که ذهن هنرمند را در جستجوی مفاهیم اصلی روشن خواهد کرد اکتفا شده است.

## ۱-۲. ویژگی‌های سبک باروک

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

## ۲-۲. ویژگی‌های سبک کلاسیک

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

## ۲. لایه‌ی زیبایی‌شناسی

لایه‌ی دوم در الگوی پیشنهادی، بر اهمیت توجه به عناصر زیبایی‌شناسی تاریخی و فرهنگی و به کارگیری آگاهی‌های سبک‌شناسانه در تفسیر قطعات موسیقی تأکید می‌ورزد. این امر نه تنها در نظریه‌های مختلف توسط اندیشمندان مختلف همچون مایر، سلوبودا و ناتیه که پیشتر در قالب‌های نظری و روانشناسی به آنها اشاره شد تأکید گشته، بلکه از دهه‌ی ۷۰ میلادی توسط هنرمندانی چون کریستوفر هاگوود<sup>۱۶</sup> با پایبندی به "اصالت موثق"<sup>۱۷</sup> در اجرای قطعات قدیمی آغاز شد و مورخین و محققینی همچون سیدی و براون (Brown, 1990) توجه نوازندگان را به شناخت تاریخی سبک‌ها از منظر زیبایی‌شناسی و



القاء می کنند استفاده می کند. جمله های بلند پیاپی، کادانس هایی که از نظر حرکت ملودی شاید بسمت رکود بروند اما از نظر ریتمیک و زمانی سکون واقعی ندارند، ادغام حل جمله در آغاز جمله ی بعدی، دیرکرد در رسیدن به کادانس و حس تعلیق و ناپایداری، محدوده های صوتی افراطی و حرکت های ریتمیک که هم زمان با اوج گیری تحرکات هارمونی سرعت می گیرند و نمادی از بیتابی انسان را در بیانی موسیقایی نشان می دهند. روحیه پهلوانی یا اسطوره ای، حس عاشقی، حس اعجوبگی، حس مالیخولیا براحتی در جمله های طویل و گسترش یافته و حرکت های متریک غیرمتعارف و بسط های هارمونیک غیرپایدار تداعی می شوند. همچنین آزادی در بسط و گسترش هارمونیک و مدولاسیون های زیاد که نمایانگر طلاطم و بی ثباتی است لازم می دارد با استفاده از تحرکات صوتی، ویراتوهای متظاهر، تضادهای دینامیکی افراطی و ارتیکولاسیون و تأکیدگزارای های بارز، به بیان حالت رمانتیک این جملات بپردازیم.<sup>۱۸</sup>

#### ۲-۴. ویژگی های سبک امپرسیونیسم

تحولات زیبایی شناسی در دوره ی امپرسیونیسم را باید به عنوان اوج تحولات رمانتیک به سمت خروج از چارچوب های دوره های قبل بپذیریم. در دوران امپرسیونیسم صدا در هنر موسیقی با رنگ در هنر نقاشی مقایسه می گردد. زیبایی شناسی این دوره از دگرگونی اجسام در تابش نور و یا جریان های سیال سایه روشن ها و محوشدن چارچوب اجسام تأثیر پذیرفته است. به همین دلیل موسیقی امپرسیونیستی نیز یا استفاده از روابط غیرمرسوم بین اصوات به سمت برچیدن انسجام

در تبیین معیارهای زیبایی شناسانه موسیقی کلاسیک بیش از هر چیز شناخت دو سبک امپفیندزامر و گالانت از اهمیت برخوردار است. سبک امپفیندزامر که به سبک طبع گرایی یا سبک احساس معروف است و دیگری سبک گالانت که به سبک شیرین نوازی و یا دل نوازی معروف است<sup>۱۶</sup>، هر دو بگونه ای منحصر به فرد جمله را در دوران کلاسیک تحت تأثیر می گزارند. سبک امپفیندزامر با ایجاد هیجان در جمله توسط پرش های اکتاو و موتیف های معترضه و ادغام موتیف هایی که هریک حالت یا احساس متفاوتی القاء می کنند (تصویر ۷) و سبک گالانت با استفاده از خطوط موسیقیای بلند و آوازی و ایجاد عشوه و دل نوازی در قالب ملودی های طویل و ظرافت های ریتمیک یا عرضی لحظه ای. تحت تأثیر همین عوامل و بدلیل تنوع و تضاد زیاد در شکل ملودی، قطعات دوران کلاسیک استحکام و ثبات خود را در کاربرد فرم و بسط های هارمونی تضمین می کنند.<sup>۱۷</sup> (تصویر ۸) کاربرد موتزارت از جابجایی موتیف های متعدد هریک با حالتی متفاوت، و ایجاد تعجب و هیجان با پرش های اکتاو را نشان می دهد

#### ۲-۳. ویژگی های سبک رمانتیک

در دوران رمانتیک توسعه ی روحیه افسانه ای و پهلوانی در فضای فرهنگی اجتماعی اروپا و فشارهای وارده از انقلاب صنعتی و دورشدن زندگی از طبیعت و فضاهای دلپذیر، جامعه اروپا را با حسرت نسبت به آنچه که از دست داده با آمال و افسوس ها روبه رو کرده و آهنگسازان در بی تابی آرمان های از دست رفته خود، از ملودی های طول و طویل و مستمر که پایان های معلق و دست نیافتنی دارند و حس بیتابی را



تصویر ۷- تأکیدهای ضربانی در پرستو از موومان اول سونات دومازور باخ BWV ۱۰۳۳ میزان های ۹-۱۶ که نشان دهنده ی حرکت پا (بلند- کوتاه- کوتاه) در رقص کورات دوران باروک است. این تصویر ضربان موتویوک را که جلوتر بحث خواهد شد نیز نشان می دهد.



تصویر ۸- ملودی با تم هایی از حالات متضاد در موتزارت کنسرتو سل مازور K. ۲۱۳. میزان های ۳۰-۳۳ و میزان های ۴۶-۵۰.

پویش عناصر معرفی شده در لایه‌های دیگر و پویایی و جنب و جوش و حرکت نیرو در حین نوازندگی هستند و بر این نکته تأکید می‌ورزند که مقوله‌ی تمپو که همیشه در ذهن نوازندگان کلید اصلی در ایجاد حرکت و پویایی در قطعات به حساب می‌آید تأثیر مستقیم بر تفهیم معنای درونی موسیقی ندارد و مهم‌تر از آن، درک روابط درونی بین نت‌های یک واحد، و درک روابط درونی بین یک واحد با واحدی دیگر است که نهایتاً تأثیر بر تعامل این واحدها در جریان موسیقی دارد و مبنای تحرک و پویایی در صدا قرار می‌گیرد (Clarke, 2002, 59). بدین ترتیب عناصری که در این لایه معرفی شده‌اند با توجه به فرایند تسلسل واحدها و تأثیر آنها بر تحرکات صوت چه بر اثر دینامیک و چه بر اثر تأکیدها در نظر گرفته شده‌اند و باعث شکل‌گیری انتظار و احساس موسیقایی براساس تنش و رهایی، شروع-اوج-پایان و باز و بسته شدن ایده‌ها در قالب جملات هستند.

### ۳-۱. ضربان موتیویک (پالس)

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

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

### ۳. لایه‌ی حرکت و پویایی

سومین رکن از الگوی پیشنهادی، لایه‌ی حرکت و پویایی است که به موجب آن تأثیر دیگر لایه‌ها نیز بر بیان موسیقایی تسری می‌آید. شنکر، لردال و یاکندف، و نارمور همگی نقطه‌ی عطف نظریه‌های خود را به ذات درونی و جریان منسجم قطعه وابسته دانسته‌اند، به عبارتی دیگر روند شکل‌گیری جمله و زمانمندبودن اتفاقات و استلزام موسیقایی را مبنای اثرگذاری موسیقی شناخته‌اند. لذا، مجموعه عناصری که در لایه‌ی حرکت و پویایی معرفی شده‌اند تضمین‌کننده‌ی

تصویر ۹- کاربرد اصوات در قطعه‌ی دپوسی Syrinx در روابط تمام‌پرده و کروماتیک و تقسیم‌بندی متغیر ضرب سیاه.\*

تصویر ۱۰- جمله‌ی اول در قطعه‌ی Pièce ایبر میزان‌های ۱-۱۵ مبتنی بر فاصله‌ی تریتون (D-Ab) و تقسیم‌بندی متغیر ضرب سیاه.

مدیریت نیرو در صدای ساز و ایجاد تنش و رهایی در صدا در قالب مصالح موجود در جمله یا واحدهای آن است.<sup>۳۲</sup> (تصاویر ۱۴ و ۱۵) با علائم فلش و کرشندو دکرشندو؛ مکان‌های کاربرد نیرو برای ایجاد فرازونشیب در ملودی را نشان می‌دهد.

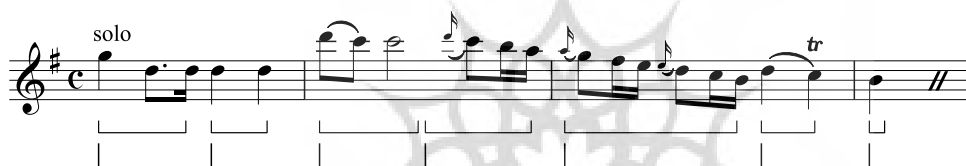
### ۳-۳. برجسته ساختن اصوات ساختار<sup>۳۳</sup>

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

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

### ۳-۲. فراز و نشیب ملودی<sup>۲۰</sup>

یکی دیگر از عناصر مهم در لایه‌ی حرکت و پویایی توجه به فرازونشیب جمله و لذا شکل جمله است. فرازونشیب در جمله یا حرکت صوت در انحناء و پیچش ملودی، با اوج‌گیری و یا رکود در صدا فرصت مناسب برای شفاف کردن شکل جمله بحساب می‌آیند و باعث تأکیدهای طبیعی بر عبارت‌ها می‌شوند که ایجاد پویایی در صدا می‌کنند. از عوامل مهم که فرازونشیب ملودی را تحت تأثیر می‌گذارد،



تصویر ۱۱- ضربان موتیویک در موومان اولکنسرتو سل ماژور K. ۳۱۳ موتزارت میزان های ۳۰-۳۴ و ۳۸-۴۴.



تصویر ۱۲- ضربان موتیویک (دو میزان) در قسمت آلترو از قطعه Andante et Scherzo اثر گان میزان های (۷۱-۸۶ که هردو میزان یک تکانه را شامل می‌شود).



تصویر ۱۳- ضربان موتیویک و کاربرد هم‌زمان ۲ تایی و سه تایی در Spirituoso قطعه تلمان فانتزی در ر مینور میزان های ۱-۱۲.



تصویر ۱۴- فراز و نشیب و انتقال نیرو در قطعه فانتزی اثر ژرژ- او میزان های ۲-۱۰ بخش *modéré*.

تصویر ۱۵- فراز و نشیب و انتقال نیرو در قطعه موتزارت روندو در رماژور K. ۱۸۴. میزان های ۳۷-۴۰.

تصویر ۱۶- اصوات ساختار در *Dolce* قطعه تلمان فانتزی در ر مینور میزان های ۱-۴.

تصویر ۱۷- اصوات ساختار در واریاسیون اول تم و واریاسیون ۱۶۰ op اثر شوپرت میزان های ۱-۲ و میزان ۱۷ و ۲۱.

### ۳-۴. تحرکات تدریجی در صدا<sup>۲۳</sup>

در اینجا لازم است تحرکات تدریجی در صدا را نیز در زمره عناصر مهم در بعد حرکت و پویایی نام ببریم. تحرک در صدا مبتنی بر مدیریت کوران انرژی بدن در صدای ساز و اشراف بر مدیریت سطوح متنوع

### نتیجه

دینامیکی است. اجرای درجات دینامیک و تغییر در تمبر نیازمند مدیریت قوی سونوریت<sup>۲۴</sup> و توانمندی در هم تنیده‌ای از مدیریت نیرو در صدا، همزمانی آن با عملکرد انگشتان و پاسخ‌دهی بموقع ساز هم‌زمان با حرکت و پویایی در سه‌گانه‌ی ریتم- هارمونی- بافت است.

توسعه فرایند شناخت در هنرمند را مبتنی بر قابلیت وی در پیش‌بینی، درک و ارزیابی پیامدهای حرکتی و فعالیت‌ها در بدن دانسته‌اند (Ber- 2000, 9). رالف گودوی نیز در مطالعه‌ی ژست‌های موسیقی، بیان موسیقایی را مبتنی بر نقش حرکت در بدن هنرمند برشمرده و نتیجه گرفته است که واکنش‌گریزی در دستگاه عصبی مرکزی و حرکتی به گونه‌ایست که موسیقی حس جنبشی را تحریک کرده و نه تنها تحریک آن منجر به حرکت نیرو در بدن هنرمند می‌شود، بلکه در برآیند آن، احساس موسیقایی شکل گرفته و هنرمند در یکپارچگی با دستگاه عصبی مرکزی خود، مبتنی بر احساس شکل گرفته، عملکرد پیچیده‌ی اجرا را مدیریت کرده و بیان موسیقی خود را شکل می‌دهد (Godoy, 2009, 212). بنابراین آنچه در مطالعات روانشناختی روشن شده است به این نکته اشاره دارد که علی‌رغم هرگونه ادراک نظری یا تجربی، بدلیل در هم تنیدگی بیان موسیقی با بدن هنرمند، فرایند حرکت در بدن نقش اساسی در شکل‌گیری عمل نوازندگی ایفا می‌کند و در صورتیکه هنرمند با فقدان آگاهی نسبت به هماهنگی عالی‌به بدن خود مواجه باشد، کاربرد صحیح نیرو در بیان موسیقایی غیرقابل مدیریت خواهد بود (Pierce, 2010, 120). در این راستا، بدن به‌عنوان دیگر رکن حیاتی از الگویی که در این مقاله معرفی شده است نباید نادیده گرفته شود و در آموزش نوازندگی، خصوصاً در تفهیم فرایند تفسیر می‌باید مد نظر معلمان و نوازندگان قرار گیرد. بدن ضامن هماهنگی روان- تنی و سرعت انتقال و مدیریت متوازن نیرو در حین نوازندگی است که برای رسیدن به درک صحیح و کاربردی از آن، هنرمند نیازمند بستری یکپارچه، آزاد و منسجم است که بتواند واسطه‌ای مؤثر برای انتقال محرکه‌های شناختی ذهن و محرکه‌های موتور- حرکتی او در فرایند پیچیده نوازندگی باشد. در

برای معرفی لایه‌ها و عناصر موسیقایی این الگو در یک طبقه‌بندی متودولوژیک، مقاله حاضر تأکید بر ارتباط کلان هریک از این واحدها با یکدیگر و رابطه‌ی در هم تنیده‌ی آنها دارد. علی‌رغم تفکیک عناصر در هر لایه و معرفی هریک از آنها به‌صورت جداگانه، اما در رویکردی گشتالتی هر یک از این عناصر را باید بخشی از یک کل در نظر بگیریم و ارتباط تنگاتنگ آنها را فراموش نکنیم. در استفاده از این الگو لازم است نوازندگان و معلمین، تمامی اجزاء را در راستای هم و در ارتباط یکپارچه مدیریت نمایند و تأثیر هریک بر دیگری را در عمل نوازندگی تجربه کنند. گرچه نباید توقع داشت که جزء‌جزء عناصر مطرح‌شده در هریک از لایه‌ها هم‌زمان در همه‌ی قطعات موسیقی یافت شوند، اما باید یادآور شد که در هم آمیختن و هم‌گن‌سازی عناصری که در قطعه تشخیص داده می‌شوند از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است و ترکیب و انسجام این عناصر در حین اجرای موسیقی ست که درک و دریافت هنرمند را توسعه می‌دهد و با مرور زمان تبدیل به ارکان بیان شخصی او می‌کند. باید متذکر شد که دستیابی به این یکپارچگی روندی بسیار طولانی و زمان‌بر است که با تمرین زیاد و تشخیص لایه‌های معرفی‌شده در هر قطعه و به‌کارگیری آگاهانه‌ی عناصر هریک در حین تمرین و فراگیری قطعات مختلف میسر خواهد شد. با به‌کارگیری خلاق این عناصر در هر قطعه و تقویت درک و دریافت موسیقایی در حین فراگیری هر قطعه، بیان نوازنده توسعه خواهد یافت و گام‌به‌گام نقش حیاتی خود را در تثبیت مهارت‌های نوازندگی و اجراهای شیوا و مؤثر ایفا خواهد کرد. در اینجا باید یادآور شد که مطالعات در حوزه‌ی روانشناسی شناخت و روانشناسی موسیقی، منشاء شکل‌گیری درک و دریافت موسیقایی را حافظه‌ی حرکتی و دستگاه عصبی مرکزی هنرمند تشخیص داده‌اند و



ویژه‌اش، امکان ارائه آن در این مقاله نیست و در مقاله‌ای دیگر معرفی خواهد شد.<sup>۲۵</sup>

این راستا لایه‌ی بدن به‌عنوان چهارمین رکن این الگو، نیازمند فرصتی جداگانه برای معرفی و تبیین نقش و عناصر سازنده آن به‌عنوان واسطه مهم در مدیریت بیان موسیقایی است که بدلیل ماهیت متفاوت و

## پی‌نوشت‌ها

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

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

۱۸. برای بررسی دقیق اصول زیبایی‌شناسی در دوران رومانیتیک مراجعه کنید به *Ibid*.

### 19. Impulse یا Impetus.

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

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

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

### 23. Gradations in Sound.

۲۴. معیارهای سه‌گانه در کیفیت صحیح سونوریت شامل هوموژنیتیته، آگالیتیه و سویلس می‌شوند. برای بررسی دقیق نقش سونوریت در نوازندگی مراجعه کنید به مقاله‌ی (موحد، ۱۳۹۵) "پارامترهای سمعی در آموزش نوازندگی فلوت" نشریه‌ی هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۱، شماره ۲، صص ۵۳-۶۲.

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

## فهرست منابع

موحد، آذین (۱۳۹۲)، اصول زیبایی‌شناسی در نوازندگی موتزارت، نشریه‌ی هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۸، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، صص ۳۱-۴۰.  
موحد، آذین (۱۳۹۵)، پارامترهای سمعی در آموزش نوازندگی فلوت، نشریه‌ی هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۱، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، صص ۵۳-۶۲.

### 1. Temporal.

### 2. Poietic, Esthetic and Neutral.

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

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

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

۶. تقلیل طولی یا *Prolongational Reduction* به تحلیل دریافت روانشناسانه‌ی ما از وقایع موسیقایی در قطعه می‌پردازد و دریافت ما از تنش و رهایی در صوت را در الگوهای درختی نشان می‌دهد. در تقلیل طولی تأثیر روانی واحدها بر ایجاد تنش و رهایی و ایجاد حس ادامه یا پایان در جریان موسیقی بررسی می‌شود. برای بررسی کامل این مفهوم مراجعه شود به *ibid* ۷. برای درک فلسفه‌ی انتظار نارمور *Musical expectation* باید با تحلیل واحدها در قالب تسلسل های ملودیک آشنا شد.

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

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

۱۰. Christopher Hogwood بنیان‌گذار جنبش "اجرا مبتنی بر آگاهی تاریخی، HIP" سال ۱۳۶۷ میلادی است.

### 11. Authenticity.

12. "Historically Informed Performance" و "Performance Practice."

13. *Doctrine of affects* (Burkholder, Grout and Palisca 2009). برای مطالعه بیشتر پیرامون این اصل مراجعه کنید به کتاب تاریخ موسیقی غرب.

### 14. Doctrine of Figures, همان.

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

- Lerdahl, Fred and Ray Jackendoff. (1996), *A Generative Theory of Tonal Music*, The MIT Press, Cambridge, MA.
- Meyer, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, London.
- Narmour, Eugene. (1990), *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*, The Implication-Realization Model, University of Chicago Press, Chicago, London.
- Nattiez, Jean Jaques. (1990), *Music and Discourse, Toward a Semiology of Music*, Translated by Carolyn Abatte, Princeton University Press, Princeton, NJ.
- Pierce, Alexandra. (2010), *Deepening Musical Performance through Movement*, Indiana University Press, Bloomington.
- Rink, John. (2002), *Analysis and (or?) performance in Musical Performance: A Guide to Understanding*, edited by John Rink, Cambridge University Press, Cambridge, pp.35-58.
- Schenker, Heinrich . (2000), *The Art of Performance*, edited by Heribert Esser, translated by Irene Schreier, Oxford University Press, Oxford, New York.
- Sloboda, John. (1985), *The Musical Mind, The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford, New York.
- Berthoz, Alain. (2000), *The Brain's Sense of Movement*, Translated by Giselle Weiss, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Brown, Clive. (2004), *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, Oxford, New York.
- Brown, Howard Meyer. (1990), *Performance Practice*, The New Grove Handbooks in Music, edited by Howard Meyer Brown and Stanley Sadie, W.W. Norton, New York, London.
- Burkholder, Peter J. and Donald J. Grout and Claude V. Palisca. (2009), *A History of Western Music, 8th Edition*, W.W. Norton, New York, London.
- Clarke, Eric. (2002), *Understanding the psychology of performance in Musical Performance: A Guide to Understanding*, edited by John Rink, pp. 59-74, Cambridge University Press, Cambridge.
- Donnington, Robert. (1982), *Baroque Music, Style and Performance: A Handbook*, W.W. Norton, New York, London.
- Godoy, Rolf Inge. (2009), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, Milton Park.
- Lawson, Colin and Robin Stowell. (1999), *The Historical Performance of Music*, Cambridge University Press, Cambridge.



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

Azin Movahed\*

Associate Professor, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received 7 Mar 2020, Accepted 2 Jun 2020)

Throughout history, the art of musical performance has continuously posed a critical challenge to musicologists. How do musicians create an expressive performance? Is there any given and conscious set of rules that govern musical expression or is interpretation an intuitive act where it is neither learnable nor capable of being instructed. This article reflects on the art of interpretation as one of the most fundamental pillars of musical performance and explores the inherent musical elements which shape musical expression. While making an effort in instigating the need for a deeper and more sophisticated approach to the performance of instrumental repertoire, the article introduces a model for a deliberate and determined process of interpretation in which three fundamental layers are recommended in order to define musical parameters that enhance expression. The three layers, namely the Structural layer, the Aesthetic layer and Musical motion and dynamism are each separately discussed and the parameters underlying each layer are categorized. Although all examples are cited from the flute repertoire, the article's treatment of the examples is transparent and clear-cut and suitable to appeal to all instrumentalists. While providing a pragmatic approach toward simple guidelines for the art of interpretation, the model helps to enhance cognitive capabilities and analytical insights in performers and provides them with a strong basis for aesthetic and artistic judgments which could be used while learning and performing musical works. Within the classifications made under each layer; the Structural layer clarifies the relationships embedded in the phrase structure and highlights the importance of a hierarchical organization of the motivic and melodic divisions in the phrase and calls it the most critical structural consideration in the path to appropriate expression. In the Aesthetic layer, knowledge of historically informed performance and a stylistic approach to the

music of each period has encouraged the author to highlight and elaborate those elements of performance practice that help performers make aesthetic judgments and cultivate elements intrinsic in the musical style of each epoch. Consequently, aesthetic elements that lead performers to better understand the structural differences in the music of each period are explained in an attempt to clarify ambiguities in performance practice and to encourage the practical application of highlighted elements while performing on modern instruments. In the final but most important layer called Musical motion and dynamism the article has identified elements that present themselves as the source of motion in music. Motivic pulse, melodic inflection, accentuation, and gradations in sound are categorized as the elements that shape melodic motion and dynamism. While emphasizing the critical role played by this layer, the article posits the important position assumed by musical pulse versus meter and tempo and underlies the importance of grouping structures in the formation of musical tension and release and melodic span and closure. In conclusion, the article encourages performers to consider the vital position of the body in the dissemination and management of the flow of energy through musical performance and postulates that musical expression is the sole outcome of embodied performance.

### Keywords

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