کاوشی در قلمرو «موسیقی ایرانی»

(۵)

۵ـ شکل وصل اکوردها درموسیقی ما چگونه باید انجام گیرد؟

مقدمه

وصل یا تسلسل اکوردها بحثی است که قسمت الفبائی و ابتدائی دانش هارمونی را دربرمیگیرد. بسیاربجالت که درفضائی که مقدمه این گفتار دراختیار ما میگذارد تعریفی کم و بیش کامل ازاصطلاحات، «اکورد» (Accord)، «تسلسل اکورد؟» (Prossession d' accord) ، «هارمونی» (Harmonie) و غیره... بدست دهیم ،

آکوردـ چندصدای‌موسیقی که همزمان یا بتوالی به‌اجرادرآیند. درتکمیل این‌تعریف باید این‌نکته را نیزبآن افزود که انتخاب صداهای‌موسیقی دراکوردها ازقواعد وشیوه‌های بخصوصی‌پیروی میکنند. درموسیقی امروز که سنت‌های کلاسیك واکادمیك آهنگسازی کم وبیش شکسته شده است ، البته «انتخاب شیوه»ها بیشتر باعتبارتمایل ناشی از کارتحقیقی‌آهنگساز بوده وازسیستم خاصی پیروی‌نمیکند ، بااینحال بایداذعان داشت که هر«انتخاب» بایدبرمبنای‌اصول وقواعدی ـ(اگرچه اصولی و قواعدی که فرد آهنگساز در مورد این یاآن اثر موقتاً مراعات کرده

ودراثر بعدی سیستمی از نو تنظیم میکند)ـ تحقق پذیرد .

تسلسل اکوردهاـ وقتی‌است که چنداکورد درکنارهم چیده‌شوند، یابعبارت دیگر یکی پس‌ازدیگری به‌اجرا درآیند. اگرمقدار صداها دراکوردهای مسلسل برابرباشند. ازتسلسل آنها بهمان مقدار، بخشهای ملودی‌ای ایجاد خواهندگشت.

هارمونیـ (به‌مفهوم «سازش» ، «هماهنگی») علمی‌است که‌ازاصول‌وقواعد شیوه‌ها بحث می‌کند. هارمونی طبق‌تعریف «آرنولدشونبرگ، عبارتست ازدانشی که درباره اکوردها و تسلسلشان ـ بادرنظرداشتن ارزشها واهمیت‌های ریتمیك، ملودیك واستیك بخش‌های‌حاصله ازاین‌تسلسل ، بحث میکند.

هارمونی، طی تاریخ تحول خود درغرب ، راه‌هائی چنان‌گوناگون پیموده که تاپایان دوره کلاسیك(واواسط دوران رومانتیك)، باحفظ قواعد اولیه، سبکها وشیوه‌های مختلف ازآن تدوین‌گشته است. امروزه میتوان این‌سبکها را درابعاد مختلف باهم قیاس‌کرد.

درواقع شیوه تنظیم (یا«بافت») هارمونی، خود یکی‌ازعوامل تعیین‌کننده سبك درموسیقی‌است. محسوس‌ترین اختلافات درسبك را، شاید بتوان درشیوه‌های «پولیفونیك» و «هوموفونیك» هارمونی، (یا بطورکلی‌آهنگسازی ،) جستجوکرد.

در «پولیفونی» بخش‌های چندگانه که مجموعاً هارمونیك (هماهنگ) هستند، هریك با استقلال حرکت میکنند وموسیقی درحقیقت ترکیبی ازبخش‌های مختلف است‌که حرکت ملودیك همه‌شان‌کم وبیش شنیده میشود و درعین حال هر بخش طوری تنظیم شده‌که «سکون» یا «جای‌خالی» بخش دیگر را پرمیکند. در نتیجه شنونده ازمجموعه بافت خطوط ملودی التذاذی مضاعف حاصل میکند.

اما موسیقی هوموفونیك چنان‌است‌که همه‌بخش‌های یك‌قطعه بارتیمیك‌های برابر و متریك‌های شبیه حرکت میکنند . دراینحالت شنونده‌کمتر خطوط مستقل ملودی، وبیشترتسلسل اکوردها، را احساس میکند . درشیوه هوموفونی «سکون» جز درانتهای جمله ، وجود ندارد.[1]

ـ درباره اعتلاء ، موسیقی ایران و «جهانی‌کردن» آن دو اعتقاد مختلف

۱ـ نشانه‌های پولیفونیسم و هوموفونیسم را نمیتوان درهر قطعه‌سازی یا آوازی موسیقی، بشکل صریح وروشنی جستجوکرد. درادبیات موسیقی، بفراوانی قطعاتی‌ترکیب‌شده‌اندکه از لحاظ شیوه چیزی غیرازاین دوهستند یا ازهردوسبك نشانی دارند ، ولی ازآنجاکه بحث ما فعلاً پیرامون «هارمونی» بمفهوم اعم‌آن دورمیزند، شیوه‌های نامبرده موردبحث قرارگرفته‌اند.

برمبنای دوبینش متفاوت وجود دارد .

۱ــ عده‌ای ازاستادان وآهنگسازان موسیقی‌ایرانی (وهمراه اینها ، چند تن ازمستشرقین) معتقدندکه «موسیقی‌ایرانی» نمیتواند ونباید چند صدایی‌شود ؛ اینها بچنین استدلالی متوسل میشوندکه اگرموسیقی ایرانی را ازهمین صورت‌که هست تغییردهیم یا چیزی بآن بیفزائیم ، «لحن» خاص‌آن تغییر میکند و لطافت آن ازبین میرود ؛ موسیقی ایرانی اساساً موسیقی‌ای یکصدائی و ملودیك است و نبایدآنرا «هارمونیزه» کرد .

۲ــ درمقابل عده‌ای دیگر براین نظرندکه موسیقی ایرانی نیزمانند هر موسیقی«سنتی»[1] دیگرمیتواند وباید «جهانی»شود. ایندسته چنین‌استدلال‌میکنند، «... بدون‌شك موسیقی ما نیزمانند هرموسیقی دیگر برپایه اصول وقواعدی بنا و پرورده شده‌است‌که باشناختن دقیق‌آنها وباکارتحقیقی، همه‌جانبه وطولانی، بدون آنکه خدشه‌ای به‌لحن این‌موسیقی واردآید ، میتوان‌آنرا باعتلاء ــ و بحد عرضه کردن درسطح جهانی، رسانید.

ازآنجاکه هنوز هیچکدام از نظریه‌های دوگانه بالا بدرستی حلاجی نشده وطرفداران هریك، نظریات خوش‌رابنحوی روشن وآمیخته بدلایل‌علمی وتحقیقی درمقابل هم نگذارده‌اند، نمیتوان‌بصحت یکی وبسقم دیگری حکم داد. چه‌بسا که ایندو نظریه ، ورای‌ظاهر ناهمگونشان دربسیاری‌ازمواضع باهم موافق باشند.

معذالك ماکوشش میکنیم ، تاآنجاکه بعمق ایندو بینش وقوف یافته‌ایم ، آنها را ببحث وبررسی بکشانیم. باشدکه این‌تحلیل محرکی دربالابردن‌آگاهیها

۱ــ کلمه «سنت» دراینروزها ، متأسفانه بدون‌توجه به‌ریشه علمی و مفهوم اصلی‌آن، بجا وبیجا، زیاد بکارمیرود . هرگاه برخی‌ازصاحب‌نظران درپشت‌این کلمه سنگ‌گرفته دردفاع ازموسیقی«سنتی» دادسخن‌میدهند، خودبخود منظورشان اینست‌که «... هیچ راهی‌برای تغییر یا اعتلای این‌موسیقی وجود ندارد...آری ، سنت‌ها **باید** حفظ‌شوند» واین‌استفاده‌ای نادرست ازوسیله‌ای درست‌است، درواقع اگر منظور از «حفظ سنت» ، «کوششی در راه جلوگیری از امحاء صنایع دستی، ابنیه تاریخی ونقوش ایرانی قالی و غیره...» باشد ، این نظری است‌کاملا صحیح ولی‌درآنجاکه هدف‌مخالفت‌با «شعرنو» و«نقاشی مدرن»است، شعار «حفظ‌سنت‌ها» نه‌ممکن ونه درست‌است. بالاخره بایدگفت‌که سنت‌ها براثرشرایط مشخصی‌بوجود میآیند وتحت تأثیرعوامل‌معینی ازبین‌میروند و «الیت»ها نه درایجاد ونه امحاء آن نقشی ندارند .

شود ،

طرفداران نظریه «یکصدائی موسیقی ایران» به «لحن» آن ارزش چنان والا قائلند که گاهگاه ازحد عقلائی و منطقی بیرون میافتند . ازسوی دیگر باید معترف بود که پربها دادن بعامل لحن درموسیقی ما چندان هم بیپایه وغیرمنطقی نیست ، زیرا ، متأسفانه در موسیقی ما ، لحن عاملی است که تمامی کاراکتر آنرا دربرمیگیرد و بعبارت واضحتر موسیقی سنتی ایرانی، ظاهراً بجز «لحن» عاملی ندارد.

به‌دو نمونه زیرین توجه کنید ،

نمونه ۱ : ردیف موسیقی ایران . ازانتشارات هنرهای زیبای کشور ، شماره ۴۹ (آواز)

نمونه ۲ : ردیف ابوالحسن صبا ، دوره دوم - دشتی ، دستگاه شور صفحه ۲۷

این دو نمونه هردو از «دستگاه شور» انتخاب وعرضه شده‌اند . درانتخاب ونقل آنها هیچ عاملی جزاصالت (واحیاناً زیبائی‌نمونه‌ها) درنظرنبوده است.

چنانکه دیده میشود ، دراین دونمونه (و هزاران نمونه دیگر) نه عامل «دوره رتیمیك» (میزان) بچشم میخورد و نه راه‌آسان وتثبیت شده ای‌که بکمك آن بتوان «ملودی» را «هارمونیزه» کرد . درعوض عامل «ملودی» درموسیقی ما ازیکسو بسیارغنی وازسوی دیگر فوق‌العاده لطیف و «زودرنج» است .

وجود همین‌خصوصیات سبب‌شده‌است که نظریه «یکصدائی» دراین‌موسیقی، طرفدارانی پیدا کند.

اکنون مسئله را ازجانب دیگر بررسی کنیم ،

مخالفین‌نظریه‌یکصدائی‌میگویند که طرفداران آن، اگرچه‌معتقد به‌«اصالت لحن» میباشند، اما مخالفتشان با اعتلاء موسیقی ایران، ناشی از ناتوانی‌آنها در

یافتن‌شیوه استادانه‌ایست که ازیکطرف «اصالت لحن» را مخدومش نکند وازطرف دیگرموسیقی مارا ازحالت «یکصدائی» به‌فورم‌ها و اشکال بزرگتر وجهانی‌ترسوق دهد. طرفداران این‌نظر اساساً اهمیتی برای «سنت» (بمفهومی‌که تاکنون معمول بوده‌است) قائل‌نیستندومیگویند «اگرقرارباشدکه به‌پیروی‌ازاصل «حفظ‌سنت‌ها» همیشه همان موسیقی صدسال پیش را ــ با همان شکل ترکیبی و اجرائی ــ عرضه کنیم ، خطرآنست‌که رفته رفته «موسیقی‌ای دورگه» نطفه ببندد و روزبروزفاصله مابین «موسیقی اصیل» و «موسیقی دورگه» افزون شود.»

باید اعتراف‌کردکه این هشدارآخری درعمل تحقق پذیرفته است؛ وباید متأسف بودکه نوزاد «دورگه» میدانی وسیع برای نشو ونما یافته است .

بنظرمیرسدکه ما دراین سلسله مقالات، نظریه «اعتلاء موسیقی ایران» را طرفداری میکنیم ! درمقاله (مجله موسیقی ــ شماره ۱۲۹ ــ دی ــ اسفند۱۳۴۹) این رساله ــ درآخرین صفحه ، موضعی دربراپرکسانیکه به «لحن موسیقی ایران ارزشی‌فراترازحد منطق‌میدهند» اختیارشده است. «مدل‌های‌ملودیك چیزی‌نیست جزنغمه‌ها، گوشه‌هاوآوازهائیکه‌همگی‌توسط‌استادان‌قدیمی‌تصنیف‌شده . . . وهرچند مصنفین‌دستگاه‌هاخودنوازندگان‌وموسیقیدانان‌بسیارورزیده وتوانا بوده‌اند،اما بهر حال «سلیقه» شخصی‌ایشان ددروش ولحن تصنیفشان دخالت قابل‌ملاحظه‌ای داشته است.» ودرهمان‌مقاله وهمان‌صفحه توضیح داده شدکه «علل وجهات فراوان‌مانند علل اجتماعی احترام بحفظ سخن وغیر... این تصنیفها را از «صافی»های معینی گذرانده‌اند.»

و امروز بجرئت میتوان گفت‌که علل و موجباتی‌که آنروز وجود داشته، امروز جای خودرا به‌علل وجهات دیگری داده وسنن وعادات بسیارتغیر کرده‌اند بنابراین‌تنها پشتوانهٔ مادردفاع‌از«لحن» ، فقط «استادی»و ورزیدگی‌استادان گذشته است‌که وظیفه‌ایرا امروزدرمقابل ما قرارمیدهد ، ما هم استاد و ورزیده شویم تا همان حقی را بدست‌آوریم‌که استادان‌گذشته داشته‌اند.

آغاز مطلب

در این‌گفتار بهتر است، بخاطر سهولت درك مطالب، مسائل مورد بحث‌را در دومقوله جداگانه مورد بررسی قرار دهیم؛

مقوله اول ــ هارمونیزه کردن ملودی‌های موجود واصیل ایرانی؛

مقوله دوم ــ تصنیف موسیقی‌ایرانی، چنانکه استادان گذشته کرده‌اندولی، بیشرفته‌تروباعتبارامکاناتی که‌امروزه‌دراختیارماقراردارد، (ودرمجموع، بهرحال

«چندصدائی» .)

و در انتهای گفتار ، یك جمعبندی کلی از بررسی‌ها و نتایج بدست آمده از مقوله‌های دوگانه بالا، که اگر درمذاق قبول این یاآن آهنگساز تحصیل کرده نباشد، دست‌کم محرك الهامی برایش تواند بود.

درطی گفتار، کوششی بکاررفته است که نمونه‌هائی فنی، همراه باگفتار عرضه شود. بدیهیست مآخذ ومنابع همه نمونه‌ها، از من نیست واحتمالا از آثاراستادان دیگر نیز استفاده شده که به‌نام آنان، هریك درجای خود، اشاره خواهد شد.

مقوله اول

میدانیم که هرجمله موسیقی، عبارت از تسلسل و توالی یك سری صداهای موسیقی است. هرکدام ازین صداها ازیکسو، سهمی درترکیب آن ملودی‌وازسوی دیگر ، «نقشی[1]» در «مد»ی دارد که ملودی برزمینه آن استوار شده است.

اینك، باتوجه باین مقدمه،اگرقصدآن داشته باشیم یك ملودی‌اصیل‌ایرانی را «هارمونیزه» کنیم، ناگزیر به‌مشکلات یامسائلی برخورد خواهیم کرد.[2] به‌گفته دیگر، بایدبررسی کرد که در انتخاب‌یاطرح ریزی یك‌سیستم‌هارمونی برای‌تنظیم[3] ملودی‌های ایرانی چه راه‌حل‌هائی میتوان یافت که اصالت آن مخدوش نگردد . بحث ما در این مقوله ازین حد فراتر نخواهد رفت.

بهترین راه دراین بررسی ، کنکاشی سیستماتیك است، ببینیم که استادان گذشته در اینباره کدام نقطه عزیمت را در اختیار مامیگذارند. آنها ــ حتی در ملودی‌های آوازی دستگاه‌ها، به‌عرضهٔ یك تمهید بدوی وکم ارزش ودرعین حال اصولی پرداخته‌اند. این تمهید غالباً در ثبت آن ملودیها مسکوت مانده ولی در عمل بفراوانی بکاررفته است ،

استفاده از اکتاو بم نت شاهد (یاایست) دربعضی‌قسمت‌های‌آواز— بیشتر در شروع ، ــ بکمك یك «زه‌واخون» درسازها.

ابوالحسن صبا، آواز مقام سه‌گاه را در ردیف، دوره دوم ــ ویلن، چنین

۱ــ درباره نقش (یافونکسیون) نت‌ها در «مد»های ایرانی ، قبلا (مجله موسیقی ــ شماره ۱۲۹ ــ دی ــ اسفند ۱۳۴۹) باندازه‌کافی صحبت شده است .

۲ــ زیرا ، بطوریکه دیده‌ایم ، در رابطهٔ «نقش»ها با یکدیگر ، ما بین «مد»های ایرانی وگامهای غربی اختلافاتی بچشم میخورد.

۳ــ «ارانژمان، (Arrengement)»

آغاز میکند (مثال ۲۷) ،

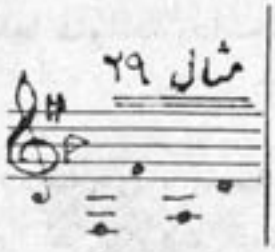
مثال ۲۷

توضیح : در نقل نمونه بالا، آنرا بیك فاصله پنجم بالاتر انتقال داده‌ایم ولی ، «ردیف موسیقی ایران ــ باهتمام موسی معروفی» آواز سه‌گاه را چنین میآغازد (مثال ۲۸) ،

مثال ۲۸

در مورد نمونه مثال ۲۸ نیز توضیحی ضروری است ،۱) موسیقی معروفی کتاب «ردیف موسیقی ایران» را برای «تار» وموافق باکوك سنتی این ساز تنظیم نموده ، وماآنرا در نقل، به یك پرده بالاتر انتقال داده‌ایم. ۲) نت «فا»ی بم ، که در نمونه بالا ــ بصورت «نقطه» آورده شده،درمتن اصلی وجود نداردوماآنرا، باعتبار آنچه‌که در عمل نتیجه میشود، به‌نمونه اضافه‌کرده‌ایم، توضیح آنکه‌کوك تار در این دستگاه (با ملحوظ داشتن نسبت انتقال آن ،) باین ترتیب است (مثال ۲۹) ،...

مثال ۲۹



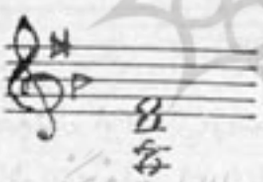
... واگردرنظرداشته باشیم که نوازندگان ورزیدهٔ سازهای‌زهی درموسیقی ایرانی در اجرای مقام‌ها ودستگاه‌های این موسیقی از کوک‌های متفاوتی استفاده میکنند ، نتیجه چنان میگیریم که موسیقیدانان ایرانی از نسبت معین فواصل در کوک‌های مختلف استفاده‌های شخصی میکنند وبعبارت دیگر ، **کوک در سازهای ایرانی از قانونی معین پیروی میکند.**

ما باجزئیات این قانون در حال حاضر کاری نداریم . فقط آنچه دانستنش برای ماضروری است، کوک سیم بم سازها ونحوهٔ استفاده ازآن است، این‌سیم‌نقش «پدال» یا «باس‌کنتینو» را بازی‌میکند.

بنابراین میتوان احساس‌کرد که نت «نقطه» («فا»ی بم) درادامه ملودی آواز ــ ودر تأکیدهای آن ــ اجرا وشنیده میشود. واز آنجا، در آوازهای ثبت شده توسط ابوالحسن صبا و موسی معروفی ، ازین نظر خصوصیت مشترکی‌موجود است[1]. حتی باملاحظه‌کوک سیم‌ها درتار (، «فا»ی بم سیم فوقانی، و «فا»ی زیر ، یک اکتاوبالاتر = سیم دوم سفیدتار) و مقایسه آن با نمونهٔ صبا (، تکرارهمصدای «فا»ها،) میتوان شباهت را وسیع‌تر وعمیقتر توجیه‌کرد.

درکوک‌های مختلف مقام‌ها ، فواصل‌سیم‌ها نه‌تنهادوبدوبلکه درمجموع نیز خوش صدا هستند، بااینحال اگربی‌محابا ازنحوه وفواصل‌کوک تاراکوردی‌تشکیل دهیم (مثال ۳۰) ،

مثال ۳۰



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

اگر چه فی‌نفسه «آکوردی مطبوع» (وضعی شبیه به آکورد 6 در موسیقی غرب) در دست داریم، ولی بعید نیست در استفادهٔ بدون تامل از آن،دچارلغزش شویم، زیرا اساس ملودی سه‌گاه (در «مد»ی‌که در اینجا آورده شده ،) نت‌های «فا» و«ر» هستند، بعبارت دیگردونت‌مزبورحالتی‌شبیه به«تونیک» و «دومینانت» را درگامهای غربی دارند،بنابراین‌همانطور که‌نمیتوان درموسیقی‌غرب‌اکوردهای «تونیک» و «دومینانت» را یکجا شنواند، دراینجا هم باید درمبادرت به اینکار دچار تردید و تأمل شویم .

۱ــ جزآنکه صبا در ردیف خود ، بسبب امکانات وسیع‌تر ویلون وقدرت بیشتر اجرائیش ، این تمهید را غنی‌تر وپیشرفته‌تر بکار برده است .

ازسوی دیگر ، استفاده ازین اکورد را نمیتوان درهرحال «ممنوعه» اعلام کرد . فرض کنیم که بخواهیم در مورد نمونه نقل شده از ردیف موسی معروفی ، اکورد کشیده‌ای همراه کنیم ، آیا نمیتوان تا مدتی ازهمین اکورد استفاده کرد؟

باین ترتیب ملودی آوازکیفیتی «بل‌کانتو» پیدا میکند . آیا نمیتوان کیفیت «بل‌کانتو» به‌آواز ایرانی داد؟

بدوسئوال بالا باید بدون تأمل‌پاسخی‌مثبت داد ، زیرا درنمونه‌فوق (مثال ۲۸) ازنت‌های «فا» و «ر» (نت اخیربصورت «نت زنیت» یا «آپاژیاتور») تواماً استفاده شده و دلیلی وجود ندارد که ازاکورد مذکور (مثال۳۰) بصورت کشیده (دست‌کم تا مدتی‌که نت‌های ملودی نیز کشیده هستند،) استفاده نکنیم .

ازاین بررسی میتوان چنین نتیجه گرفت‌که تقریباً درهردستگاه و درتمام گوشه‌ها میتوان نتی را (که معمولا شاهد دستگاه یا گوشه است،) بعنوان «پدال» نگهداشت . درملودی‌های آوازی اینکارکمتر انجام‌گرفته اما در قطعات «آواز ضربی» یا چهار مضراب نت «پدال» تقریباً همیشه قابل اجراست . نمونهٔ زیر از کتاب «ردیف ابوالحسن صبا» نقل شده است (مثال ۳۱) .

مثال ۳۱

چهار مضراب عشاق

دراین نمونه نت «پدال» همواره یك اکتاو بم‌تر از نت «شاهد» تکرار میشود . ازآنجاکه این قطعه برای ویلون تنظیم شده ، نت‌های «پدال» ــ بخاطر امکانات ومشکلات همان ساز، **درهرمیزان**(، وبا «اکسان» کوچکی) ظاهرمیشوند. درحالیکه این قطعه را میتوان در «تنظیم»های دیگرــ مثلا پیانویاکوارتت زهی وغیره ــ باشکال متنوعتری ترکیب کرد (مثلا مانند نمونه‌ای‌که درزیر نشانداده

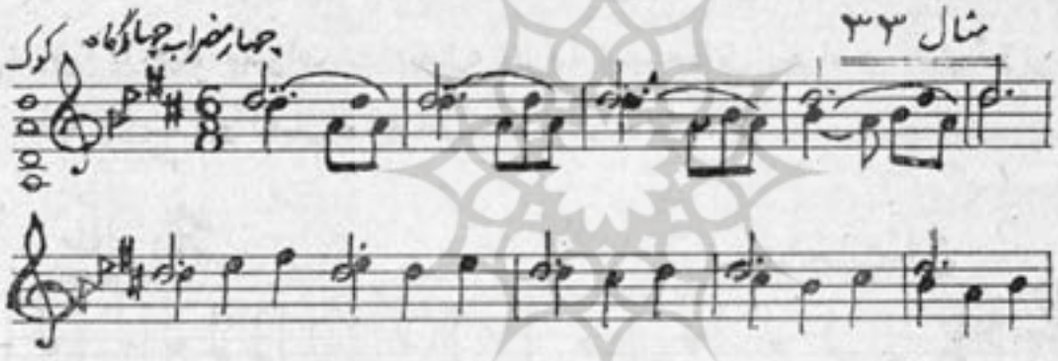
میشود ؛ مثال۳۲)

مثال۳۲

درمثال۳۲، اکورد «لا ـ ر ـ فا ـ لا» بشکل پدال دویاچند میزانی بجای نت «لا»ی بم (درنمونه مثال ۳۱) بکار رفته است . البته اگر بخواهیم «اصالت» (شباهت بانمونه مثال ۳۱) را بیشتر حفظ کنیم . اکورد حامل پائین را در هر میزان با یك «اکسان» کوچك تکرارمیکنیم .

نمونه دیگری ـ باز ازهمان کتاب دراینجا میاوریم (مثال۳۳)

مثال ۳۳



چنانکه دیده میشود دراین نمونه نت پدال («ر») دربالای ملودی قرار گرفته است . اگر دراینجا هم در اندیشهٔ تنظیم دیگری (برای پیانو، ارکستر و غیره) باشیم ، کارمان کمی مشکل‌تر است . طرحی مانند مثال ۳۲ را درنمونه (۳۳) بیش ازسه میزان بکاربرد ، زیرا درمیزان چهارم نت «سی کرن» که یکی از نت‌های مهم مقام چهارگاه است، نسبت باکورد قبلی «بیگانه» است و ازهمین روباید از اکورد جدیدی درمیزان چهارم استفاده کرد[1]

بدیهیست که «تنظیم»هائی باینشکل بسیار نارسایند . اما باید ضمناً خاطرنشان ساخت که در اینجا قصد «آهنگسازی» نداریم . این نمونه‌ها چه بسا

۱ـ نت «سی کرن» درمیزان سوم هم هست، اما بنظر میرسد که این یکی کیفیتی‌شبیه به«آپاژیاتور» دارد، یا بخاطر«تهیه» نت «سی کرن» درمیزان‌چهارم آمده است وبهرحال بهتراست که میزان‌چهارم را آغاز «تغییراکورد» قراردهیم.

میتوانند برای رسیدن بآن هدف، یعنی آهنگسازی، ملهم به تمهیدهای کاملتری گردند. تاکنون ما کم وبیش از طرحهائی استفاده میکردیم که ما را به‌تنظیمی بشکل «بل‌کانتو» رهنمون بوده، ولی نباید چنین‌انگاشت که این تنها شکل‌ممکن است. بعنوان مثال ما نمونه ۳۱ را باطرحی دیگر- برای کوارتت زهی- نشان میدهیم (مثال۳۴)

مثال ۳٤

نمونه۳۴ بشیوه «پلیفونیك» (یعنی کاملا برخلاف شیوه «بل‌کانتو») تنظیم شده است. اگرچه دراین شیوه فقط شش میزان آنرا نشانداده‌ایم، ولی بهرحال معتقدیم که همین مقدار بنحو کافی ادای مقصود مینماید و احتمالا آهنگسازخوش ذوقی را وامیداردکه چهارمضراب صبا را تا انتها بهمین ترتیب تنظیم کند. کسی چه میداند، شاید خود من اینکار راکردم!

آیا جالب نیست که آهنگسازی، قطعه چهار مضراب عشاق صبا را برای کوارتت زهی تنظیم کند؟

بلی، وجالب‌ترآنکه آنرا، و موسیقی ایرانی را از «فضای **مونوفونی**» بیرون کشیده، باکیفیتی مطمئن، صریح و ضمناً اصیل در «فضای **پولیفونیك**» داخل کنیم!

برای اینکار به‌بررسی بیشتری نیازمندیم که آنرا بمقولهٔ دوم ــ و بسبب احتراز از اطالهٔ کلام، بشماره بعد موکول میکنیم.