

معرفی و مطالعه گونه (ژانر) قطعه در سنت آهنگسازی موسیقی کلاسیک ایرانی از منظر فرم و بافت؛ مطالعه موردی چکاد اثر پرویز مشکاتیان

سپهر سراجی*

دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۰۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۱۴)



چکیده

مطالعه آهنگسازی در موسیقی کلاسیک ایرانی حوزه‌ای نوپا است. این در حالی است که در عرصه عمل موسیقایی بخش قابل توجهی از کارگان اجرایی سنت ایرانی را آثار آهنگسازی شده تشکیل می‌دهد. در همین راستا، تحقیق حاضر به معرفی و مطالعه قطعه، به‌عنوان مطرح‌ترین گونه سازی از پیش ساخته شده در سنت ایرانی می‌پردازد. قطعه که تا پیش از این نامی عام برای اشاره به هر اثر موسیقایی بود در مطالعه حاضر به صورت اسم خاص و در معنایی به خصوص به کار رفته است. در اینجا کوشیده شده تا ویژگی‌های گونه‌شناختی، فرمی و بافتی این گونه تعریف و تحلیل شود. این اطلاعات، بخشی از مبنای به‌دست آمده از رساله دکتری نگارنده پیرامون آهنگسازی در موسیقی ایرانی است. در مطالعه پیش رو، برای ملموس شدن ویژگی‌های معرفی شده قطعه، چکاد اثر پرویز مشکاتیان یکی از آثار شاخص عرصه آهنگسازی در موسیقی ایرانی به عنوان نمونه موردی، از سه جنبه گونه، فرم و چندصدایی تحلیل شده است. برخلاف اغلب تحلیل‌های موجود، مؤلفه‌هایی که در این تحقیق مطالعه شده‌اند، عملاً کیفیات آهنگسازانه اثر را تشریح می‌کند و نه رابطه آن با ردیف. این شکل مطالعه امکان می‌دهد تا چارچوب‌های آهنگسازی در موسیقی ایرانی از جمله ماهیت اندیشه فرمال و هم‌چنین نحوه بافت‌پردازی در این سنت روشن‌تر شود.

واژه‌های کلیدی

موسیقی کلاسیک ایرانی، آهنگسازی، قطعه، چکاد، پرویز مشکاتیان.

مقدمه

در حیات موسیقایی حدود صد و پنجاه سال اخیر ایران، سنت موسیقی کلاسیک ایرانی تحولات و فرآیندهای دگرگونی مختلفی را به خود دیده است (نتل، ۱۳۸۱، ۹-۴۷). پدیده‌هایی که در قالب دوره‌ها و گفتمان‌های مختلف حیات این سنت مطالعه و تفسیر شده‌اند. به نظر می‌رسد یکی از مهم‌ترین نمونه‌های این تحولات، که تأثیری عمیق بر فرآیند خلاقیت در سنت گذاشته است، شکل‌گیری و رشد روزافزون خلق موسیقی در قالب کارگان‌های آهنگسازی شده است. با وجود رونق و اقبال موسیقیدانان ایرانی به خلق و اجرای آثار از پیش ساخته شده در حوزه موسیقی کلاسیک ایرانی، متون فنی و تخصصی معطوف به مطالعه این آثار انگشت‌شمار و بسیار کم‌تعداد است. همین بررسی‌ها و تحلیل‌های پراکنده موجود هم، اغلب صرفاً به بررسی نحوه ارتباط اثر با انگاره‌ها و مصالح ردیف می‌پردازند. امروزه آهنگسازی در قالب گونه‌های آوازی و سازی بخش بزرگی از فعالیت‌های خلاقانه موسیقیدانان ایرانی را در برمی‌گیرد. با توجه به این رشد و اقبال، توجه به جنبه‌های فنی و مطالعه آثار شاخص آهنگسازان ایرانی بسیار ضروری به نظر می‌رسد. با تجزیه و تحلیل این آثار به تدریج مجموعه‌ای از هنجارها و ارزش‌ها در گفتمان‌های مختلف آهنگسازی موسیقی ایرانی برجسته خواهد شد که برای آموزش و تکرارپذیر شدن تجربه‌های موفق در این زمینه حیاتی است. تحقیق حاضر با بهره‌گیری از مبانی نظری به دست آمده از رساله دکتری نگارنده پیرامون گفتمان‌های آهنگسازی در موسیقی کلاسیک ایرانی و در امتداد همان روش تحقیق انجام گرفته است. در پژوهش یاد شده، با مطالعه آثار و مکتوبات، مفاهیم و مؤلفه‌های مؤثر بر

سنت آهنگسازی ایرانی معرفی شده و ملاک و معیار تحلیل آثار هستند. این مفاهیم عبارت‌اند از: گونه، فرم و صنایع آهنگسازی، بافت، پیوند شعر و موسیقی (ویژه آثار آوازی) و سازآرایی. یکی از مهم‌ترین دستاوردهای ذکر شده مربوط به تشخیص و معرفی گونه‌های پرکاربرد در موسیقی ایرانی است. قطعه، به‌عنوان مهم‌ترین گونه سازی مطرح شده و ویژگی‌های آن معرفی و تحلیل شده است. گونه‌ای که در عمل به قسمتی مهم از کارگان اجرایی موسیقی ایرانی بدل شده بود اما تا به حال به شکلی مجزا و به عنوان گونه‌ای مستقل معرفی و تحلیل نشده بود. در تحقیق حاضر، چکاد، اثری از پرویز مشکاتیان که برای گروه سازهای ایرانی ساخته شده و در آلبوم موسیقی *دستان* با خوانندگی محمدرضا شجریان، آهنگسازی مشکاتیان و اجرای گروه عارف در سال ۱۳۶۷ منتشر شده، به‌عنوان نمونه موردی از یک قطعه شاخص در سنت آهنگسازی ایرانی تحلیل و بررسی خواهد شد. این اثر از منظر گونه، فرم و بافت در حوزه آهنگسازی ایرانی اهمیت دارد و می‌تواند از زوایای مختلف مرتبط با فن آهنگسازی تحلیل و بررسی شده و ابعاد گوناگون و احتمالاً ناشناخته آن آشکار و ویژگی‌های آن نیز قابل مشاهده گردد. در این مطالعه، با استفاده از مبانی نظری موجود پیرامون آهنگسازی و آهنگسازی در موسیقی ایرانی، برگرفته از رساله دکتری یاد شده با عنوان «گفتمان‌های آهنگسازی در موسیقی کلاسیک ایرانی در نسبت با مسأله هویت در این موسیقی»، اثر حاضر از جنبه‌های گونه، فرم و بافت تجزیه و تحلیل شده است. چنین تحقیقی عملاً می‌تواند چگونگی و کیفیات آهنگسازی در سنت ایرانی را نشان دهد.

روش پژوهش

مقابل کارگانهایی هم حول این سنت پدید آمده‌اند که به‌رغم برخورداری از برخی عناصر هویت‌ساز این سنت در نهایت به عنوان بخشی از بدنه کارگان ایرانی قابل دسته‌بندی نیستند و می‌بایست کارگان‌های ایرانی تبار نام بگیرند (همان، ۱۴۰۰، ۴۹). چکاد، اثر پرویز مشکاتیان بر اساس این مطالعات، حائز ویژگی‌هایی است که آن را کاملاً منطبق با ویژگی‌های مرکزی موسیقی ایرانی کرده و بخشی از کارگان رسمی این سنت شمرده می‌شود. پس این اثر، یک نمونه معتبر از آهنگسازی ایرانی شمرده می‌شود.

پیشینه پژوهش

با وجود آثار بسیار پرشمار در حوزه آهنگسازی موسیقی ایرانی اما مطالعات در این زمینه پیشینه چندانی ندارد. منابع موجود هم عمدتاً معطوف به تجربیات شخصی و دیدگاه‌های نگارندگان متون است و نه مطالعات مبتنی بر روش علمی. این متن‌ها به عنوان منابعی برای شناخت دیدگاه نگارندگان آن و آشنایی با خواستگاه فکری ایشان قابل بررسی است. در این میان می‌توان به چند منبع دانشگاهی قابل توجه به عنوان پیشینه تحقیق حاضر اشاره کرد. نخست مقاله «فرم و موسیقی ایرانی» نوشته ساسان فاطمی (۱۳۸۷، ۱۰۳-۱۳۴) که به بازتعریف فرم در موسیقی ایرانی و پیشینه آن در رسالات کهن موسیقی ایرانی می‌پردازد. هم‌چنین فصل اول از کتاب *پیدایش موسیقی مردم‌پسند* از همین نگارنده که به تحلیل و طبقه‌بندی تصانیف ایرانی یعنی آثار آهنگسازی شده کلام‌مند پرداخته است. مقاله‌ای از بابک خضایی با عنوان «پیش درآمد، چهار مضرب، رنگ و تصنیف و موضوع فرم و گونه (ژانر)» (۱۳۹۵، ۶۹-۸۸)، مقاله دیگری از وی

پرسش اولیه‌ای که پیرامون چیستی آهنگسازی در موسیقی ایرانی در راستای روش تحقیق مطالعه حاضر شکل می‌گیرد، چگونگی تمییز دادن کارگان‌های قابل قرارگیری در قلمروی آهنگسازی ایرانی از کارگان‌های دیگر است. به عبارت دیگر باید نخست مشخص شود که وقتی از آهنگسازی ایرانی سخن می‌گوییم منظور ما کدام دسته از آثار است. از آنجا که در طول قرن گذشته کارگان‌های بسیار گوناگون و متنوعی پیرامون موسیقی ایرانی شکل گرفته‌اند که هر یک نسبتی خاص با هسته مرکزی این سنت موسیقایی برقرار می‌کنند چگونه باید یک اثر اصطلاحاً استاندارد کارگان ایرانی را از غیر آن تشخیص داد. مطالعات پیشین انجام شده از همین نگارنده کوشش کرده تا صورت‌بندی ملموسی از کارگان‌های تراز موسیقی ایرانی ارائه دهد (نک. سراجی و فاطمی، ۱۳۹۹؛ همان، ۱۴۰۰). مطالعات یاد شده، با استفاده ترکیبی از روش‌های میدانی به وسیله مصاحبه با شخصیت‌های مرجع موسیقی ایرانی و مطالعات کتابخانه‌ای به وسیله بررسی منابع مرجع این سنت، نخست داده‌های مربوط به ویژگی‌های مرکزی سنت ایرانی را استخراج کرده و به فهرستی از عناصر هویت‌ساز در این سنت می‌رسد و در گام بعد با روش جزء به کل دسته‌بندی پیوستاری از مجموعه کارگان‌های مرتبط با این سنت را ارائه می‌دهد. بنابراین مطالعات، کارگان‌های گوناگونی را می‌توان در سنت ایرانی یافت که با وجود تنوع‌شان، دست‌آخر می‌بایست بخشی از کارگان‌های معتبر موسیقی ایرانی و بخشی از بدنه این سنت دانسته شوند. این دسته در نهایت کارگان‌های کلاسیک ایرانی نامیده می‌شود. در

تا به جمع‌بندی قابل اتکایی از فرم اثر برسیم. تعاریف موجود از مفاهیمی هم‌چون مُتیف، عبارت، جمله و یا پرپود می‌بایست با تعاریف مرسوم در ادبیات موسیقی هم‌سان و هماهنگ باشد. این هماهنگی به‌هیچ‌عنوان نباید کوشش برای به‌اصطلاح قالب کردن این دست مفاهیم به حوزه موسیقی ایرانی تلقی شود، بلکه پاسخی است به ضرورت موجود برای درک و تحلیلی قابل اتکا و البته دقیق از سنت آهنگسازی. ممکن است این پرسش شکل بگیرد که فرم موسیقی کلاسیک همراه و هم‌خوان با دیگر عناصر موسیقایی سنت غربی بوده و تعاریف آن قابل برداشت و استفاده در سنتی دیگر نیست و ممکن است معیاری اشتباه برای مطالعه آثار ایرانی تلقی شود. مثلاً زبان به‌اصطلاح تُنال و هارمونی فونکسیونل با شکل‌گیری مفاهیم جمله و پرپود مرتبط هستند و لزوماً نمی‌توان آن را در موسیقی ایرانی با عناصر هویت‌ساز به‌خصوصش به همان شکل بازتعریف کرد. پس مسأله‌سومی که مطرح می‌شود امکان تطابق مفاهیم فرم موسیقی با آثار ایرانی است.

به نظر می‌رسد در میان آثار آهنگسازان ایرانی از دوره قاجار تا کنون، جریاناتی را می‌توان بازشناخت که قابل بررسی با این ابزار هستند. جریانی درون سنت ایرانی، نه فقط در دهه‌های اخیر که حتی در زمانه دورتر چنان‌که در آثار درویش‌خان هم دیده می‌شود، به شکلی کاملاً ملموس اما شاید ناخودآگاه به‌سمت هماهنگی با این تعاریف حرکت خود را آغاز کرده بود. برای هماهنگی با این ادبیات، لازم نبود موسیقی ایرانی ذاتاً به موجود دیگری تبدیل شود، بلکه نخست لازم داشت تا بتواند برای منعقد کردن زبان موسیقایی‌اش به‌نظمی بر ساخته از جملات و عبارات برسد. نظمی که بتواند جملات طولی‌تر بسازد، آن را بسط داده و به سازه‌های موسیقایی بزرگ‌تری هم‌چون پرپود، دوبخشی، سه‌بخشی و رندو گسترش دهد. لازمه دیگر اما ظرفیت و امکان بهره‌گیری معنادار از دو عنصر اساسی فرم یعنی تضاد و تشابه به منظور ایجاد تنوع، آرایش و در نهایت انسجام در اثر است. بنابراین، مفاهیم موجود در این تحقیق همان معنایی را دارند که در ادبیات سنتی موسیقی‌شناسی داشته و با آن هماهنگ است، مگر اینکه در مواردی به پدیده‌های جدید و غیر معمولی در فرم کلاسیک برخوردیم. گاهی اوقات برای هماهنگ شدن سنت ایرانی با مفاهیم فرم‌شناسی نیاز به انعطاف‌پذیری‌هایی در دو طرف (چه سنت ایرانی و چه غربی) هست که در این مواقع تبصره‌ها و تفسیراتی را نیز در به‌کارگیری مفاهیم باید در نظر گرفت و با ابزار موجود تجزیه و تحلیل آن را بازتعریف کرد.

در حوزه تحلیل بافت هم موضوع به همین صورت است. با توجه به اینکه آثاری در سنت ایرانی هستند که به هر طریق از فکر چندصدایی در موسیقی بهره می‌برند، برای شناخت چندصدایی در این آثار، می‌بایست مسیری قابل تطابق با سنت موسیقی‌شناسی طی شود. نخست باید در نظر داشت چکاد جزء دسته‌ای از آثار ایرانی است که بر پذیرش و رشد بافت‌های چندصدا بر بستر موسیقی ایرانی مؤثر بوده‌اند. گرچه به‌هیچ‌عنوان نمی‌توان آن را از نمونه‌های اولیه چندصدایی در سنت ایرانی دانست اما در حقیقت می‌توان چنین تفسیر کرد که تجربیات موفقی هم‌چون این اثر، راه را برای پذیرش و فراگیری بیشتر استفاده از بافت‌های چندصدا باز کردند. در تحقیق حاضر، پس از طرح مباحث معطوف به گونه و فرم اثر، چگونگی بهره‌گیری از بافت چندصدا در آن بررسی و بازشناسی خواهد شد.

گونه (ژانر) قطعه

پیش از هر چیز، برای شناخت دقیق مفهوم قطعه در سنت موسیقایی

با عنوان «در جست‌وجوی مفهوم ضربی» (۱۳۹۰، ۱۰-۱۱) که به بررسی و بازتعریف گونه‌های سنتی ایران معطوف شده‌اند و هم‌چنین کتاب ده‌قطعه ده‌تالیز نوشته حمید مرادیان (۱۳۹۳) که گرچه معطوف به آهنگسازان گفتمان ملی است اما به علت ارتباط این گفتمان با آهنگسازی در موسیقی ایرانی از پیشینه‌های تحقیق حاضر شناخته می‌شود. مقاله‌ای هم از آروین صداقت‌کیش (۱۳۹۸، ۲۲-۳۳) با موضوع تحلیل فرمی مقدمه بیداد اثر دیگر مشکاتیان منتشر شده‌است که با موضوع تحقیق حاضر مرتبط است. با این حال، مقاله حاضر معطوف به معرفی و مطالعه روش‌مند رهیافت‌های معاصر آهنگسازی ایرانی است و با رویکردی متفاوت از نمونه‌های پیشین به قطعه به‌عنوان یک گونه (ژانر) مستقل در آهنگسازی ایرانی پرداخته شده‌است و از این منظر نسبت به همه منابع پیشین متفاوت و مجزا شمرده می‌شود.

مبانی نظری پژوهش

مسأله دوم در مطالعه آثار آهنگسازی موسیقی ایرانی، چگونگی بهره‌گیری از تعاریف و مفاهیم فنی آهنگسازی در سنت ایرانی است. برای تحلیل فنون آهنگسازی در یک اثر ایرانی مطالعه نحوه استفاده از انگاره‌های ملودیک و ریتمیک ردیف نمی‌تواند کیفیات آهنگسازانه یک اثر را آشکار سازد. چه بسا فاصله گرفتن از ردیف به عنوان کارگان مرجع و در عین حال تأمین ویژگی‌های معطوف به ایرانی‌بودگی در جهت رسیدن به خلق با اصالتی^۱ که زاییده ذهن آهنگساز و در عین حال واجد عناصر هویت‌ساز ایرانی بوده باشد، در اولویت بررسی و تحلیل خواهد بود. بنابراین، می‌بایست بتوان با استفاده از روش‌های مرسوم تجزیه و تحلیل آهنگسازی، آثار ایرانی را نیز بررسی کرد. در مطالعه انجام‌شده پیرامون آهنگسازی موسیقی ایرانی (سراجی، ۱۴۰۰، ۱۰۶-۱۲۰)، مؤلفه‌هایی به‌عنوان مهم‌ترین تعاریف و مفاهیم فنی در آهنگسازی ایرانی معرفی شده‌اند که سرفصل‌های آن عبارتند از: گونه، فرم و صنایع آهنگسازی، بافت، پیوند شعر و موسیقی (مخصوص تصانیف) و سازآرایی. به علاوه مباحثی که پیرامون مسأله تحول زبان موسیقایی در سنت آهنگسازی ایرانی مطرح شده‌است. این مؤلفه‌ها براساس مکتوبات موجود پیرامون آهنگسازی و هم‌چنین با مطالعه آثار مختلف منسوب به جریان‌های مختلف آهنگسازی جنبه‌های ضروری مطالعه آهنگسازی در موسیقی ایرانی شناخته شده‌اند. شناخت گونه‌های موسیقی ایرانی، نحوه برخورد با فرم و صنایع آهنگسازی و آسیب‌شناسی این حوزه، مطالعه رویکردها به بافت و به‌طور خاص چندصدایی در موسیقی ایرانی که از جدال‌آمیزترین مباحث این حوزه به‌شمار می‌رود، رویکردها به نحوه پیوند شعر و موسیقی و هم‌چنین سازآرایی و اشکال آن، اهم مباحث معطوف به آهنگسازی ایرانی محسوب می‌شوند که از میان این عناوین در مطالعه حاضر بنا به ظرفیت‌ها و ویژگی‌های نمونه موردی انتخاب شده، سه مؤلفه اول بیشترین موضوعیت و ضرورت را دارند و به‌عنوان رویکردهای اصلی مطالعه انتخاب شده‌اند. برای رسیدن به تصویری مستدل و روشن از طرح و فرم این اثر، بهره‌گیری از مبانی نظری و مفاهیم فرم در موسیقی ضرورت دارد. شکی نیست که هر اثر موسیقایی و چه بسا هنری فرمی به‌خصوص دارد اما آنچه که در اینجا مهم است شناسایی و بهره‌گیری از آثاری است که بتوانند با مفاهیم فرم موسیقی درک و تحلیل شوند. شناخت و بهره‌گیری از مفاهیم سنتی و رایج فرم که به‌ویژه برای مطالعه سنت غربی کاربرد دارد و عمدتاً در دوره کلاسیک به قوام رسیده‌است، باعث می‌شود

۱۳۹۴؛ سراجی، ۱۳۹۵).

فرم و بافت قطعه

هر چند که قطعه هم‌چون دیگر گونه‌های ایرانی فاقد فرم معین است، اما در قیاس با گونه‌های سنتی، در آن ردپای مفهوم اندیشه فرمال را به‌وضوح می‌توان دید. اندیشه فرمال به معنای تفکر معطوف به طرح‌ریزی و فرم‌دهی به اثر است که گرچه منجر به پیدایش گونه‌ای با فرم معین نشده است اما بر خلاف آثار گذشته، در اغلب مقطعات فرم به شکلی کاملاً واضح و روشن در ساخت قطعه نهادینه شده است. علت نیز روشن است، زمانی که یک آهنگساز بخواهد بدون بهره‌گیری از عناصر آواز و کلام، اثر موسیقایی بلندی را خلق و سازماندهی کند طبیعی است که ذهنیت خود را به شکلی دقیق‌تر معطوف به مسأله فرم کند، در غیر این صورت احتمالاً هیچ بختی برای انسجام‌بخشی به اثر نخواهد داشت. ضرورت استحکام در مقوله فرم به‌شکلی طبیعی، به‌تدریج باعث بروز مفهوم اندیشه فرمال در آهنگسازی ایرانی شده است. بدین معنا که در موسیقی ایرانی جریانی وجود دارد که می‌کوشد در آثار (به‌خصوص نمونه‌های سازی) به‌رغم عدم وجود گونه‌های با فرم معین، جنبه‌های فرمی را ببیند و به‌وسیله آن انسجام لازم برای سازماندهی اثر را فراهم کند. این جنبه‌های فرمی از یک سو توجه به نظم و قواره جملات، آرایش و انتظام فرودها و پرودها، و از سوی دیگر درک عمیق از دو عنصر حیاتی تضاد و تشابه در موسیقی و چگونگی به‌کارگیری این عناصر تلقی می‌شود. بنابراین، در آثار قابل‌دسته‌بندی در این جریان، یا بهره‌گیری از فرم‌های مرسوم و شناخته شده هم‌چون دوبخشی، سه‌بخشی و زُندو را می‌بینیم که البته ممکن است در آن‌ها دخل و تصرفی صورت گرفته باشد، یا این دخل و تصرف‌ها به‌قدری است که منجر به خلق فرم‌های مختلط و یا آزاد می‌شود. فرم‌هایی خارج از چارچوب‌های مرسوم فرم‌های سنتی اما منسجم و مستحکم، این نکته را باید یادآوری کرد که اینجا منظور از فرم آزاد هر رویداد صوتی غیرقابل تشخیص در قالب فرم نیست، بلکه تمهیدات و شگردهایی است که می‌توان آن را با ادبیات و مفاهیم شناخته شده فرم بازتعریف کرد.

جنبه قابل‌مطالعه دیگر در گونه قطعه، مسأله بافتار و طراحی آن است. مسأله‌های مناقشه‌برانگیز در موسیقی ایرانی که عمدتاً معطوف به پرسش پیرامون چرایی و چگونگی چندصدایی در بستر سنت مطرح شده است. آنچه که در متن عمل موسیقایی دیده می‌شود، این است که بافت قطعه می‌تواند تک‌صدا و یا چندصدا باشد. هر چند توجه به بافت‌های غیر تک‌صدا یکی از ظرفیت‌های مورد توجه آهنگساز است، با این وجود قطعانی هم وجود دارند که هم‌چنان تک‌صدا هستند. در مقابل، به‌نظر می‌رسد آثار چندصدا اقبال و توجه بیشتری را به خود جلب کرده‌اند و در عرصه ساخت قطعات، گرایش به بافت‌پردازی و دورشدن از تک‌صدایی دیده می‌شود. با این حال در مورد نوع رویکرد به چندصدایی و چگونگی طرح‌ریزی و اعمال آن در آثار نمی‌توان از یک الگوی یکسان سخن گفت. بافت‌پردازی قطعه شامل حالات و انواع مختلف و متنوعی است که می‌بایست مورد به‌مورد و اثر به اثر تحلیل و واکاویده شود. آنچه که در مجموع قطعات غیر تک‌صدا قابل مشاهده است، کوشش‌هایی با ذوق شخصی برای بارور شدن بافتار و خروجی صوتی اثر است. گاه این خروجی صوتی با تلفیق ملودی‌ها شکل می‌گیرد و نتیجتاً بافتی کنتراپوانی پدید می‌آید و گاه بهره‌گیری از آکردها خود را بیشتر نشان می‌دهد و بافت هارمونی به‌گوش می‌رسد. با این همه، از آنجا که این

باید آن را از جنبه گونه‌شناختی بررسی کرد. این بررسی عملاً به‌دنبال تعریف این گونه خواهد بود. همان‌طور که در مطالعات پیشین در بحث گونه‌های موسیقی ایرانی مطرح شده است (خضایی، ۱۳۹۵، ۶۹-۸۸)، گونه‌های سازی سنتی موجود عبارت‌اند از پیش‌درآمد، چهارمضرب، رنگ. این در حالی است که در طول سده گذشته، دسته‌ای از آثاری سازی خلق شده‌اند که به لحاظ گونه‌شناختی ویژگی‌های هیچ‌کدام از این گونه‌های سازی را ندارند اما در عین حال از همه آن‌ها به‌اشکال مختلف تأثیر پذیرفته‌اند. این شکل آهنگسازی که رفته‌رفته آهنگسازان بیشتری را به خود جلب کرده می‌بایست آخرین گونه متولدشده در سنت آهنگسازی ایرانی به‌شمار آید. این دسته آثار را قطعه نامیده‌ایم و برای نام بردن جمع آن‌ها می‌توان از واژه مقطعات^۲ بهره گرفت. گرچه ممکن است در بادی امر این واژه بسیار کلی و نادقیق به‌نظر برسد چرا که می‌تواند به هر اثر موسیقایی اعم از سازی و آوازی اطلاق شود، اما هم‌چنان که نام مهم‌ترین گونه آوازی آهنگسازی شده در سنت ایرانی یعنی تصنیف در آغاز و به‌طور تاریخی برای اشاره به هر اثر از پیش ساخته‌شده‌ای به‌کار می‌رفت و به تدریج به آهنگسازی آوازی محدود شد (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۸)، یا مثلاً اصطلاح سُنات در موسیقی غربی که در آغاز حیاتش در دوره بازک به هر اثر سازی اطلاق می‌شد (Url2)، اصطلاح قطعه نیز می‌تواند یک جنبه تخصصی داشته باشد به معنای یک اثر سازی آهنگسازی شده که به‌دلیل پویایی ساختارش قابل‌دسته‌بندی در هیچ‌کدام از گونه‌های سنتی نیست و مهم‌ترین ویژگی‌های ظاهری آن عبارت است از قواره و اندازه زمانی بزرگ آن نسبت به نمونه‌های سنتی. این مؤلفه را می‌توان در نسبت با طول زمانی کل نوبت نیز تفسیر کرد به این معنا که یک قطعه چند برابر یک پیش‌درآمد یا چهارمضرب زمان یک نوبت کامل را اشغال می‌کند و به‌عبارت دیگر نسبت زمانی بیشتری از کل یک نوبت را به خود اختصاص می‌دهد که خود نشانه‌ای مهم از بیشتر شدن اهمیت و بالارفتن جایگاه آهنگسازی سازی در بستر سنت است. پویایی ساختار قطعه در عناصر ریتم، تمپو، داینامیک و این که در اکثر قریب به اتفاق موارد چندمُدی است، قابل مشاهده است.

مسأله گونه‌شناختی دیگری که به ماهیت وجودی قطعه وابسته است، تعلق آن به حوزه کلاسیک است. در حالی که تصنیف، بنابر تعریف فاطمی بخش مردم‌پسند سنت ایرانی تلقی می‌شود (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۴)، قطعه در مقابل آن از هر جهت ماهیتی کلاسیک را به نمایش می‌گذارد. به‌نظر می‌رسد آهنگساز ایرانی، به‌قصد رسیدن به یک بیان هنری مستقل از کلام، آن‌چنان که در سنت کلاسیک اروپا رواج داشت، دست به خلق هنری در قالب قطعه می‌زند تا بتواند کیفیاتی را که در تصنیف، به علت کلام‌محور و مردم‌پسند بودن قابل ارائه نیستند به‌دست آورده و ارائه دهد. حاشیه‌نشینی تدریجی آواز در سنت ایرانی، به عنوان بخش اعلا و کلاسیک موسیقی ایرانی، می‌تواند از علل دیگر گرایش فزاینده به ساخت قطعه باشد. با تضعیف تدریجی جایگاه آواز، قطعه به عنوان یک بخش کلاسیک در اجرای موسیقی ایرانی مطرح می‌شود. گرچه معمولاً قطعه جایگاهی را که پیشتر محل اجرای پیش‌درآمد بود، در یک نوبت ایرانی اشغال می‌کند، با این وجود ویژگی‌های بالا آن را به روشنی از پیش‌درآمد جدا و به کلی متفاوت کرده است. هر چند این تنها نقش و جایگاه قطعه نیست و این گونه می‌تواند در قسمت‌های دیگر نوبت قرار بگیرد (نمونه صوتی: مشکاتیان، ۱۳۶۵، شیار ۴) و یا مجموعه‌ای از مقطعات حتی به‌عنوان یک اثر مستقل ارائه داده شوند (نمونه صوتی: پژمان،

و جدانکننده بسیاری از جملات و بخش‌ها از یک دیگر (تصویر ۱) و سپس در ادامه، همراه با تکرار این پایه، ظهور یک عبارت چهار میزانی توسط رباب و عود در فضای مُدال چهارگاه که به‌نظر می‌رسد هدف آن معرفی اولیه مُد است (تصویر ۴). بخش اول خود یک سه‌بخشی مرکب با فرم aba^5 است که قسمت اول شامل میزان‌های ۹-۵۲ حاوی ایده اصلی و خود یک دو بخشی ساده برگشت‌دار ($aba'b'$) است. بدین معنا که قسمت اول و دوم هر کدام یک پرپود ۸ میزانی‌اند که با تکرارهایش تا میزان ۵۲ به طول می‌انجامد. بخش دوم از میزان ۵۳-۹۸ با ایده‌ای کنتراستی^۶ نسبت به بخش اول اما مشتق شده از آن، مشتمل بر گروهی از جمله‌های چهار میزانی است که از منظر طرح مُدال در فضای مخالف تعریف شده و در انتها در خلال میزان‌های ۸۸-۹۹ به عبارات سه و دو میزانی شکسته می‌شود. این بخش ساختار پرپودیک ندارد و در نهایت به بخش بازگشت (رپریز) و تکرار صورت‌های تغییر یافته از موتیف‌های ایده اصلی (بخش a) می‌رسد (میزان‌های ۹۹-۱۱۴).

از میزان ۱۱۵ بخش B اثر آغاز می‌شود که هسته اصلی تماتیک آن ایده‌ای در بیداد همایون (با شاهد سل) است که مُدگردانی نامعمولی نسبت به ردیف به‌شمار می‌رود. این تغییر مُد با رابط همراه نیست و به یک‌باره صورت می‌گیرد و به همین علت ماهیت کنتراستی این بخش به وضوح مشهود است. به‌علاوه ورود تمبک از میزان‌های آغازین این بخش (میزان ۱۱۹) از نظر فاکتور^۷ و فضا سازی اثر تضاد را بیشتر می‌نمایاند. ایده بیداد در میزان‌های ۱۱۵-۱۲۲ معرفی و سپس تکرار می‌شود و در میزان‌های ۱۳۱-۱۵۷ بسط و گسترش آن را می‌شنویم. از میزان ۱۵۸ جمله جدیدی بر مبنای همان مصالح بسط و گسترش بیداد ظاهر می‌شود که در آخر بخش با حرکتی پایین‌رونده به چهارگاه دوباره می‌گردد. از میزان ۱۶۴ تا شروع بخش پایانی را می‌توان بازگشتی همراه با تغییر به ایده اصلی بخش اول در نظر گرفت، چون هم از لحاظ نواحی مُدال (بازنمایی چهارگاه) و هم از لحاظ مصالح و نمای ملودی به بخش A نزدیک می‌شود. این بخش در نهایت بدون سزور، به بخش C متصل می‌شود.

در بخش آخر قطعه که با تغییر متر و تمپو همراه است، چنان که پیشتر گفتیم اتفاقی کم‌تر معمول اما از نظر اندیشه فرمال معنادار افتاده است. در این بخش ایده جدیدی مطرح می‌شود که گرچه از نظر مصالح از جمله ریتم با دو بخش اول در تضاد است اما از نظر گردش مُدال سنتزی از آن دو به نظر می‌رسد. این بخش خود فرم دو بخشی برگشت‌دار ($aba'b'$) دارد. بخش a یک پرپود دو جمله‌ای ۸ میزانی با تکرار است که به علت ساختار ریتمیک موتیف، تکرارشونده بودن و بیان مضرابی ماهیت یک اُستیناتو را

چندصدایی‌ها در اغلب موارد بر اساس ذوق آهنگساز شکل می‌گیرند و کم‌تر در راستای قواعد چندصدایی سنت اروپایی قرار می‌گیرند، خروجی صوتی آثار نتیجه‌ای متفاوت از بافت‌های مرسوم هارمونی و کنترپوانی دارد.

دورنمای اثر

چکاد بخش نخست از یک مجموعه بزرگ‌تر به‌نام داستان است. آن مجموعه بزرگ‌تر در واقع یک نوبت کامل اجرای موسیقی کلاسیک ایرانی در دستگاه چهارگاه است که هم‌چون هر نوبت ایرانی به‌طور متناوب شامل بخش‌های بداهه و آهنگسازی شده است. چکاد جایگاه آغازین نوبت را اشغال کرده، جایی که پیشتر در اختیار پیش درآمد بود. اما هم‌چنان که گفته شد، قطعه گرچه از پیش درآمد تأثیراتی پذیرفته است اما تفاوت‌های زیادی نیز با آن دارد. تمپوی آغازین آرام آن و تأکید روی مُد مهم زیرمجموعه دستگاه چهارگاه هم‌چون مخالف مهم‌ترین مصادیق شباهت آن با پیش درآمد. اما طول بلند قطعه که اجرای آن تقریباً ده دقیقه زمان می‌برد، حرکت به مُدی دورتر و خارج از روند مرسوم دستگاه چهارگاه هم‌چون بیداد همایون و هم‌چنین پویایی و تغییرات یکباره عناصر متر از $\frac{3}{4}$ به $\frac{6}{8}$ و تمپو آرام به تند در بخش انتهایی اثر به‌شکل واضحی آن را از یک پیش درآمد تفکیک می‌کند. افزون بر این‌ها، آنچه که پیشتر به‌عنوان ظهور اندیشه فرمال در آثار آهنگسازان ایرانی اشاره شد، باعث شده است که این اثر و مشابهنش محمل ویژگی‌هایی باشند که ساختمان آن را نسبت به آثار دیگر آهنگسازی ایرانی از منظر فن آهنگسازی تحلیل پذیر می‌کند. بدین معنا که بتوان با استفاده از مفاهیم و تئوری‌های معمول شناخت و بررسی فرم آن را تجزیه و تحلیل کرد. این امکان گرچه شاید در پیشانی اثر خود را نشان ندهد اما به‌نظر می‌رسد یکی از مهم‌ترین لوازم برای مطالعه آهنگسازی در موسیقی کلاسیک ایرانی و وسیله‌ای برای رسیدن به انسجام و استحکام در ساختمان اثر است. برخلاف ساختار فرمی که جنبه‌ای بنیادی و ساختاری دارد و شاید در برخوردهای نخست چندان به گوش شنوندگان غیرمتخصص نرسد، بهره‌گیری از بافت چندصدا با وضوح بیشتری به گوش می‌رسد و یک شنونده نه‌چندان متخصص نیز می‌تواند در اولین برخوردها آن را تشخیص دهد. به‌خصوص اینکه در بعضی بخش‌های این اثر میزان تنوع، پیچیدگی و پرکار بودن چندصدایی نسبت به آثار هم‌دوره‌اش در عرصه موسیقی ایرانی هم قابل ملاحظه است. چکاد توسط علیرضا جواهری نغمه‌نگاری شده و در تحقیق حاضر مرجع بررسی و تحلیل اثر نسخه چاپ‌شده پارتیتور آن (مشکاتیان، ۱۳۷۹) خواهد بود.

تحلیل فرم و طرح مُدال

فرم این اثر در مقیاس کلان به صورت ABC+مقدمه به‌نظر می‌رسد. پس طبیعتاً نمی‌تواند یک سه‌بخشی رایج به‌صورت ABA در نظر گرفته شود. با وجود این که در بخش سوم در نهایت بازگشت^۴ بخش اول ظاهر نمی‌شود، و این مسأله می‌تواند انسجام اثر را به خطر بیندازد، اما این بخش از نظر ساختار و روند مُدال ایده موسیقایی‌اش به‌شکلی کاملاً واضح، سنتز یا هم‌نهادی از دو عنصر A و B است که در شکلی جدید و نو ظاهر می‌شود. پدیده‌ای قابل توجه از منظر اندیشه فرمال که در ادامه درباره آن بیشتر سخن خواهیم گفت. پیش از هر چیز در آغاز اثر میزان‌های ۱-۸ مقدمه‌ای وجود دارد که حاوی دو مؤلفه است: نخست معرفی یک الگوی ریتمیک (پایه) با اجرای واخوان‌ها به عنوان مصالحی پرتکرار در طول قطعه

تصویر ۱- پایه پرتکرار.

هم به این مقدار نمی‌رسد. مثلاً کدای پویه اول سمفنی سوم بتهوون که از میزان ۵۶۱ تا پایان قطعه (میزان ۶۹۵) طول می‌کشد به لحاظ نسبت تعداد میزان‌ها ۲۰ درصد کل اثر را شامل می‌شود (Ufil). نشانه مهم دیگری که احتمال کُدا بودن این بخش را باز هم بعیدتر می‌کند ظهور یک ایده موسیقایی اساساً جدید با متر و تمپویی دیگر است. ایده‌ای که تضاد آن با بخش قبل با ورود ضرب زورخانه به جای تمبک هم تشدید شده است. حال آن‌که کُدا به‌طور سنتی یک فرود طولانی شده است (Ibid.) و حتی در حالات بلند و طولیل شده گنجایش حضور ایده‌ها و تم‌های جدید را ندارد. بنابراین تقریباً جای شکی نمی‌ماند که باید بخش آخر اثر را عنصر جدیدی بدانیم که هر چند از نظر مصالح در تضاد با بخش‌های قبل است اما از نظر طرح مُدال جمع‌بندی‌کننده و بازگشتی به آن ایده‌ها است. با این همه، ایده امتزاج و سنتز دو مُد چهارگاه و بیداد که در این بخش به وقوع پیوسته به‌نظر ایده‌ای بکر و قابل توجه می‌آید. در جدول (۱) نمودار کلی فرم اثر مشخص شده است.

بافت و چندصدایی

در طول این قطعه آمدوشد بافت‌های متفاوتی را می‌توان تشخیص داد که در مجموع به دو حالت کلی قابل دسته‌بندی‌اند: بافت تک‌صدا که به‌ندرت ظاهر می‌شود و بافت چندصدا. استفاده از بافت چندصدا نیز معمولاً به دو صورت دیده می‌شود؛ بافت دوصدایی و سه‌صدایی. درباره بافت تک‌صدا که تکلیف روشن است، تنها نکته مهم در این‌باره استفاده کم و

دارد و بخش b متشکل از دو نیمه ۸ و ۶ میزانی است. مسأله قابل توجه در اینجا آرایش مُدال این دو قسمت است که پرپود ۸ میزانی اول تثبیت روی چهارگاه، ۸ میزان دوم تأکید روی بیداد و سپس ۶ میزان بازگشت به چهارگاه را نشان می‌دهد. نکته مهم در اینجا امتزاج و اختلاط دو مُد به صورت هم‌زمان در بخش‌های صدایی مختلف است؛ نخست آنکه بخش مضربی در حال اجرای پرپود در چهارگاه است در حالی که نغمه لا بجای کرن، بمل شده است. به‌علاوه بخش کششی (کمانچه ۲، قیچک آلتو و نی) روی وجه افتراق دو بستر صوتی یعنی سی بمل و لا بمل تأکید می‌کنند چرا که قاعدتاً در چهارگاه باید سی بکار باشد (تصویر ۲). این پدیده باعث می‌شود که به‌طور هم‌زمان دو مُد چهارگاه و بیداد شنیده شوند. در این چرخه دویخشی ۲۲ میزانی، روند مُدال اثر در مقیاس کلان (چهارگاه-بیداد-چهارگاه) بازنمایی می‌شود و جمع‌بندی همه ایده‌های معرفی شده محسوب می‌شود. این دویخشی سه بار تکرار می‌شود و در هر بار بخش b تفاوت‌هایی با دفعات قبل دارد.

با توجه به این خاصیت جمع‌بندی‌کننده بخش C که در زمینه طرح مُدال قابل تفسیر است، باید یادآوری کرد که بنابر شواهد، این قسمت نمی‌تواند کُدا تلقی شود. نخست به این علت که طول آن نسبت به مقادیر معمول برای کُدا بسیار زیاد است و حدود ۲۸ درصد کل اثر را به لحاظ نسبت میزان‌ها شامل می‌شود (۷۳ میزان از ۲۵۵ میزان کل اثر). این در حالی است که بلندترین کُدهای اساتید فرم سنت غربی در دوره کلاسیک

تصویر ۲- امتزاج دو مُد چهارگاه و بیداد آکشی‌ها انتقالی نوشته شده‌اند؛ تأکیدها از من است. [مأخذ: (مشکاتیان، ۱۳۷۹، ۱۷)]

جدول ۱- نمودار فرم چکاد.

میزان	۱-۸	۹-۵۲	۵۳-۹۸	۹۹-۱۱۴	۱۱۵-۱۸۲	۱۸۳-۲۵۵ (پایان)
بخش	مقدمه	A			B	C
اجزای هر بخش		A aba'b'	B گروه جملات ۶x۴+۳x۲+۲x۲	A' تکرار با تغییر بخشی از ایده نخست	فرود به چهارگاه + بسط ایده aa'+ مطرح شده	abab'ab'' سنتز چهارگاه و همایون

قابل توضیح است (تصویر ۴). در واقع یک خط ملودی بر دوش مضرابی‌ها و خط دیگر برعهده کششی‌ها گذاشته می‌شود. بافت سه‌صدایی نیز کم‌تر از دوصدایی اما در قسمت‌هایی به کار گرفته شده است (همانجا). هر چند باید پذیرفت که تقریباً در همه موقعیت‌ها، به وضوح وزن یک خط ملودی از دیگران بیشتر است و خطوط دیگر جایگاهی مساوی با آن را ندارند. این واقعیت خود را با نحوه توزیع سازها نشان می‌دهد. معمولاً خطی که اهمیت بیشتری دارد توسط تعداد سازهای بیشتری نمایندگی و برجسته‌تر از همه شنیده می‌شود. با این وجود شنیدن سه خط ملودی متحرک و تقریباً مستقل (یکی از آن‌ها ممکن است همان پایه باشد) به‌راحتی امکان‌پذیر است. در همه این حالات، فواصل هارمونیک سوم کوچک، نیم‌بزرگ، بزرگ، چهارم و پنجم درست، ششم کوچک، نیم‌بزرگ و بزرگ و در مواردی هفتم کوچک نیز کاربرد دارد و از لابه‌لای فواصل کنار هم قرار گرفته چه به صورت عمودی و چه گاهی افقی می‌توان توالی آکردهایی را به عنوان چکیده ذهنیت هارمونیک آهنگساز برداشت کرد. برای مثال آکرد دو-می-سل در موقعیت‌هایی مختلفی به گوش می‌رسد (تصویر ۵). هم‌چنین آکرد سل-سی-ر کرن (تصویر ۶) که بیشتر آن را در حالت زوج‌نغمه‌سی-ر کرن و

مقتصدانه از آن است چرا که در سنت ایرانی تک‌صدابودن گروه در آغاز رشد گروه‌نوازی روال اصلی صدادهی بود (و ممکن بود در بخش‌هایی از آن عدول شود) اما در ادامه بهره‌گیری از چندصدایی در سنت رو به افزایش گذاشت، تا جایی که در مواردی هم‌چون چکاد، چندصدابودن تفکر اصلی بافت‌پردازی اثر را شکل داده‌است. در این قطعه، بافت تک‌صدا تنها در دو نوبت ظاهر می‌شود. نخست در زمان طرح‌شدن ایده اولیه (میزان‌های ۹-۱۶) و بار دوم در اواخر بخش B هنگامی که روند بازگشت به چهارگاه و آماده‌سازی برای ورود به بخش آخر در جریان است (میزان‌های ۱۵۸-۱۸۲).

در بافت‌های دوصدایی، اگر بتوان نام آن را بافت کنترپوانی نامید، سه وضعیت غلبه دارد: نخست ملودی در برابر پایه، پایه پرتکراری که پیش‌تر از آن به‌عنوان مصالح پرکاربرد سخن گفته شد، هم‌چون یک استیناتو در جای‌جای اثر تکرار می‌شود و هم‌زمان ملودی مجزایی در خطوط دیگر جریان دارد (تصویر ۳). وضعیت دیگر، ملودی در برابر نغمه پدال است. در این موقعیت یک یا چند ساز کششی هم‌زمان با حرکت ملودی نغمه پدال را امتداد می‌دهند. در وضعیت دیگر هم دو (یا گاهی چند) ملودی مستقل در برابر هم قرار می‌گیرند که معمولاً توزیع بخش‌ها با منطق کششی-مضرابی

تصویر ۳- کنترپوان دوصدایی، ملودی در برابر پایه. مأخذ: (مشکاتیان، ۱۳۷۹، ۱)

تصویر ۴- بافت سه‌صدایی و توازن کششی مضرابی. مأخذ: (همان، ۱۰)

گاهی مواقع سل-سی می‌بینیم (آکورد به‌طور کامل کم‌تر دیده می‌شود) با حل روی نغمه دو می‌تواند فرود کامل را نشان دهد. در قسمت B با تغییر مد، آکورد دو-فا-لا بمل هم گاهی ظاهر می‌شود که در کنار آکورد اولی می‌تواند یک هویت هارمونیک برای معرفی مد بیداد ایجاد کند (تصویر ۴).

تصویر ۵- آکورد دو-می-سل. مأخذ: (مشکاتیان، ۱۳۷۹، ۲)

تصویر ۶- آکورد سل-سی-ر کرن و سپس حل روی دو. مأخذ: (همان، ۳)

موجود موسیقی ایرانی پیروی می‌کند و هم برخی ظرفیت‌های زبان تُنال را جذب کرده‌است. پدیده‌ای که در پژوهش یادشده، زبان تُنیکیال/مُدال نام داده شد و به‌نظر می‌رسد یکی از ویژگی‌های زبان موسیقایی سنت ایرانی در دوره معاصر است. زبانی که با وجود حضور پررنگ بافت چندصدا، هیچ‌گاه نمی‌توان آن را با هیچ‌یک از دوره‌ها یا حتی اثری چندصدایی در سنت غربی قیاس کرد. نه به خاطر ساده یا پیچیده‌بودن هر یک نسبت به دیگری و یا تفاوت‌های موجود میان فواصل دو موسیقی، بلکه به‌خاطر ذهنیت‌های متفاوتی که در پس هر یک وجود دارد. این واقعیت را باید پذیرفت که ورود چندصدایی به موسیقی ایرانی گرچه حتماً از لحظه برخورد موسیقیدانان ایرانی با سنت غربی آغاز و نخستین درس‌های چندصدایی از مطالعه سنت غربی آموخته شده است، اما تجربیات ایرانیان به تدریج راه خود را از هنجارها و قواعد موسیقی غربی جدا کرد. واضح است که این تجربیات به وضع قواعدی در این زمینه منجر نشد و احتمالاً هیچ‌وقت هم نخواهد شد. چرا که در قرون بیستم و بیست‌ویکم و در دوران بارش اطلاعات انتظار این که چیزی شبیه به دوره عمل مرسوم^{۱۱} در اروپا شکل بگیرد به‌نظر چندان معقول نمی‌آید.

اما نکته قابل تأمل اینجاست که حرکت‌های آرپژوار^{۱۲} مستقیم و بلافصل که معمولاً از آن به «چندصدایی کردن» ملودی تعبیر می‌شود، در هیچ‌جای اثر شنیده نمی‌شود. ممکن است پرش‌سومی که بخشی از یک آکورد است مشاهده شود اما هیچ‌گاه این حرکت به‌صورت مستقیم تکمیل و به آرپژ تبدیل نمی‌شود مگر اینکه در میانه مسیر توسط فواصل دیگر (معمولاً دوم‌ها) شکسته شود. هر چند این مسأله مانع وجود پرش‌های دیگر نیست. گرچه از پرش‌های آرپژوار پرهیز می‌شود اما پرش‌های دیگری از جمله چهارم درست مشاهده می‌شود. بنابراین در این بافت زوج‌نغمه و گاهی اوقات آکورد دیده می‌شود اما امتداد این نگرش، در بُعد افقی یعنی ملودی‌سازی جایی ندارد و خبری از فواصل آرپژوار نیست. گرچه حضور پررنگ این آگردها و زوج‌نغمه‌ها، به‌هیچ وجه یک نظام کارکردی^{۱۳} یکپارچه و فراگیر (هم‌چون نظام به‌اصطلاح تُنال موسیقی غربی) را سازمان نمی‌دهد، اما در بعضی وضعیت‌ها، به‌طور خاص لحظات فرود، می‌توانیم رگه‌هایی از چنین رویکردی را مشاهده کنیم (تصویر ۶). مفهوم فرود، در بسیاری مواقع چه در جهت برطرف کردن انتظار (هم‌چون فرود کامل) و چه خلاف آن و در جهت ایجاد انتظار به‌وسیله این فواصل هارمونیک تقویت می‌شود و می‌تواند نشانه‌ای از یک زبان موسیقایی تلقی شود که هم از خاصیت‌های مُدال

نتیجه

و پدیده سنتز آن‌ها و هم‌چنین رعایت دقیق فرم‌های دوبخشی و سه‌بخشی که در سازه‌های کوچک‌تر اثر خود را نشان می‌دهد، باعث شده‌است تا اثر با ادبیات رایج فرم تحلیل‌پذیر باقی بماند و حتی نکاتی جدید برای شناخت و تحلیل دیگر آثار موسیقایی از خود نشان دهد. پیشتر این ویژگی تحلیل‌پذیر بودن فرم اثر به‌عنوان نشانه بروز اندیشه فرمال معرفی شده بود. اما در مورد ویژگی آخر یعنی زبان موسیقایی منفک از کلام و مستقل از ردیف باید گفت که نحوه جمله‌بندی و تطویل^{۱۴} ملودی در این مقطعات سازی، یا به عبارت دیگر طولانی‌شدن جملات و دیرتر رسیدن پریدها به فرود چنان که پیشتر اشاره شد، امکان رسیدن به ساختارهای فرمی بزرگ‌تر را به قطعه می‌دهد. این پدیده با زبان ردیف به عنوان یک زبان مُدال که با تأکید هر چه بیشتر بر شاهد شناخته می‌شود در تضاد بود. عبور از این زبان و رسیدن به زبانی تحول‌یافته که آن را زبان تُنیکیال/مُدال نامیده‌ایم از مهم‌ترین نشانه‌های تحول این کارگان به‌شمار می‌رود. این موضوع در بافت چندصدای اثر نیز دیده می‌شود. گرچه اینجا هم مانند مؤلفه فرم خبری از برداشت‌های نعل‌به‌نعل از اصول و قواعد سنت اروپایی نیست، اما ساماندهی بافت اثر در جهت تحکیم این زبان نقش بازی می‌کند. استفاده از زوج‌نغمه‌ها و آگردها و ایجاد حالاتی با همان تأثیر حسی فرود کامل و نیمه در پایان جمله و پریدها، هم‌چنین حرکت آزادانه ملودی در بخش‌های صدایی در برابر یکدیگر فارغ از الگوهای نغمگی تجویز شده در ردیف و هم‌چنین بستر صوتی گسترش‌یافته به فاصله هنگام (اکتاو)، نشانه‌های دیگری بر خروج از محدودیت‌های زبانی ردیف شمرده می‌شود. این برخورد آزادانه با فرم و چندصدایی که در عین حال هنجارهای بنیادینی را در خود پذیرفته است و رعایت می‌کند، می‌تواند نکته‌ای قابل توجه برای مطالعات بیشتر در زمینه آهنگسازی ایرانی باشد. درباره بافت اثر نیز باید نتیجه گرفت که با در نظر گرفتن مفهوم بافت کنترپوانی به معنای ترکیب و هم‌زمانی خطوط ملودی، می‌توان تفکر حاکم بر چندصدایی بخش بزرگی از مقطعات را بافت

چکاد یک اثر معیار در آهنگسازی قطعه به‌شمار می‌رود چراکه تقریباً همه ویژگی‌های برشمرده شده درباره این گونه در مورد اثر صدق می‌کند. آنچه که در این اثر به‌گوش می‌رسد نتیجه تحولاتی است که گونه قطعه در طول قرن به‌خود دیده‌است. هم‌چنان که پیشتر گفته شد، عمده ویژگی‌های این گونه نوشتار در سه سطح گونه‌شناختی، فرم و بافت قابل بررسی و مشاهده هستند. می‌دانیم که کارگان سازی سنت آهنگسازی ایرانی در دوره قاجار به گونه‌هایی حاشیه‌ای هم‌چون پیش‌درآمد و چهارمضرب و رنگ خلاصه می‌شد. گرچه تحول تاریخی در این کارگان با نگاه و توجه به آهنگسازی در سنت غربی آغاز شده، اما ثمراتی را با خود به همراه داشت که از جنس تقلید و گرت‌برداری از آن سنت نبودند. این همان تحولی است که از زمان درویش‌خان در کارگان سازی آغاز شده بود. گرچه به‌نظر می‌رسد درویش برخلاف تصور رایج، مبدع پیش‌درآمد نیست و چنین گونه‌ای کمابیش پیش از او نیز وجود داشته است (طلایی، ۱۳۹۷)، اما این تحول خود را در بزرگ‌شدن قواره آثار سازی او نسبت به هم‌سلانش و نتیجتاً ظهور پدیده اندیشه فرمال نشان می‌داد. این جریان هنری، در نسل‌های بعد پرورش یافت و بالغ شد و در زمینه گونه و فرم به نتایج و دستاوردهایی رسید. پیدایش گونه قطعه و ویژگی‌های آن از قبیل بلندشدن طول اثر و بزرگ شدن ساختمان، چندمدی و در مواردی چندتمپویی و چندریتمی بودن آن، توجه به چندصدایی با دیدی مستقل از قواعد مرسوم غربی (چنان که در مورد مطالعاتی بررسی شد) و از این‌ها بنیادی‌تر مسأله رشد اندیشه فرمال و زبان موسیقایی به معنای انفکاک از عنصر آواز و فاصله گرفتن از زبان رایج ردیف، مهم‌ترین نشانه‌های تحول در سنت آهنگسازی ایرانی به‌شمار می‌روند. در عرصه اندیشه فرمال چنان که بررسی شد، گرچه چکاد از منظر ساختمان کلان و در مقیاس کلی از یک فرم نادر و عملاً آزاد (ABC) در ادبیات موسیقی بهره می‌برد (به این معنا که در بند مقیدات مرسوم فرم کلاسیک نیست)، با این حال طراحی مُدال یعنی آرایش مُدها

انگیزه اولیه چنین برخوردی با سنت از اساس در نتیجه آشنایی با سنت غربی در موسیقی ایران پدیدار شد، اما نحوه برخورد با مصالح و ایده‌های معطوف فرم و بافت‌پردازی، طی فرآیندی پیچیده در هم‌نشینی با عناصر هویت‌ساز موسیقی ایرانی به نمونه‌هایی قابل اتکا در سنت رسیده است.

کنترپوانی دانست، گرچه قواعد و اصول تاریخی و رایج کنترپوان در آن جایی ندارد. نکته قابل توجهی که از نوع برخورد و بهره‌برداری‌های آهنگساز سنت ایرانی از سنت اروپایی برمی‌آید، نشانه‌های مبنی بر بومی‌سازی فن آهنگسازی بر بستر سنت است. گرچه شواهد نشان می‌دهد نقطه شروع و

پی‌نوشت‌ها

1. Originality.

۲. به کاربردن واژه مقطعات برای جمع بستن قطعه، به قصد رسیدن به شکلی خاص از کلمه بوده و می‌تواند موجب تشخیص آن از قطعات به معنای عام کلمه شود. این عنوان با تأیید دکتر ساسان فاطمی استاد راهنما و دیگر استادان انتخاب شده است.

3. Melodi.

4. Reprise.

۵. معمولاً در ادبیات شناخت فرم نسبت‌های بزرگ و کلان با حروف بزرگ و نسبت‌های کوچک‌تر درون آن‌ها با حروف کوچک در نظر گرفته می‌شود.
۶. Contrast به معنای تضاد، یکی از عناصر مهم برای بررسی فرم است.
۷. Façture لایه به‌طور حسی درک‌شدنی و مستقیماً شنیدنی موسیقی است. نمود و خروجی صوتی یک اثر موسیقایی یا بخشی از آن که در مطالعات فرم به‌عنوان یکی از ابزارهای شناسایی تضاد و یا تشابه در اثر به‌کار می‌رود (کورگیان، ۱۳۹۷، ۳۸).

8. Arpeggio.

9. Functional.

10. Common Practice Period.

11. Prolongation.

فهرست منابع

- پژمان، احمد (۱۳۹۴)، *عباران، پنج قطعه برای گروه سازهای ایرانی*، تهران: انجمن موسیقی ایران، لوح فشرده.
خضرای، بابک (۱۳۹۰)، در جست‌وجوی مفهوم «ضربی»، فصلنامه داخلی *خانه موسیقی ایران*، شماره ۲، صص ۱۰-۱۱.
خضرای، بابک (۱۳۹۵)، *پیش‌درآمد، چهار مضراب، رنگ و تصنیف و موضوع فرم و گونه (ژانر)*، فصلنامه *موسیقی ماهر*، شماره ۷۴، صص ۶۹-۸۸.
سراجی، سپهر (۱۳۹۵)، *منظومه زمان، تهران: دانشگاه تهران*، لوح فشرده.
سراجی، سپهر (۱۴۰۰)، *گفتمان‌های آهنگسازی در موسیقی کلاسیک ایرانی در نسبت با هویت در این موسیقی، رساله دکتری، دانشگاه تهران*.
سراجی، سپهر؛ فاطمی، ساسان (۱۳۹۹)، *بازشناسی ویژگی‌های مرکزی موسیقی*

ایرانی به‌عنوان عناصر هویت‌ساز در این سنت، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۵(۲)، صص ۵۷-۶۶.

سراجی، سپهر؛ فاطمی، ساسان (۱۴۰۰)، *طبقه‌بندی مجموعه کارگان مرتبط با موسیقی کلاسیک ایرانی بر مبنای گفتمان‌های هویت در درون سنت*، نشریه *هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۶(۴)، صص ۴۱-۵۱.
صداقت‌کیش، آروین (۱۳۹۸)، *نقش تکرار تماتیک و درآمیختگی نقش‌مایه‌های ملودیک در ساختمان فرم مقدمه بیداد مشکاتیان، ماهنامه هنر موسیقی*، شماره ۱۷۷، صص ۲۲-۳۳.

طلایی، داریوش (۱۳۹۷)، *مصاحبه درباره ویژگی‌های [های] مرکزی موسیقی ایرانی [مصاحبه شخصی ضبط‌شده]*.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۷)، *فرم و موسیقی ایرانی*، فصلنامه *موسیقی ماهر*، شماره ۳۹، صص ۱۰۳-۱۳۴.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۲)، *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران*، تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی؛ مردم‌پسند، تهران: ماهور.

کورگیان، تاتیانا (۱۳۹۷)، *فرم در موسیقی: قرن‌های هفدهم تا بیستم*، ترجمه مسعود ابراهیمی، تهران: نای و نی.

مرادیان، حمید (۱۳۹۳)، *ده قطعه ده آنالیز*، تهران: نشر هم‌آواز.
مشکاتیان، پرویز (۱۳۷۹)، *چکاد، گردآوری و آوانگاری: علیرضا جواهری*، ناشران: عارف؛ جواهری، علیرضا.

مشکاتیان، پرویز (۱۳۶۵)، *نوا مرکب‌خوانی*، تهران: دل‌آواز، لوح فشرده.
نتل، برونو (۱۳۸۱)، *موسیقی کلاسیک ایرانی در تهران*، فرآیندهای دگرگونی، ترجمه حمیدرضا ستار، فصلنامه *موسیقی ماهر*، شماره ۱۶، صص ۹-۴۷.

Url1: Bullivant, R., & Webster, J. Coda. Grove Music Online. Retrieved 20 May. 2022, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006033>.

Url2: Mangsen, S., Irving, J., Rink, J., & Griffiths, P. Sonata. Grove Music Online. Retrieved 23 May. 2022, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191>

Introduction and Study of the Ghat'e a Contemporary Genre in Iranian Classical Music Composition: A Case Study *Chakâd* by Parviz Meshkatian

Sepehr Seraji*

PhD of Art Research, Department of Higher Art Studies, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 27 May 2022, Accepted: 5 Sep 2022)

The tradition of composed pieces in Iranian classical music has developed in the last century and has deeply changed the musical culture. However, the tradition of preserving certain characteristic elements is practiced widely. Study of this repertoire could lead us to a theory of contemporary classical tradition in Iranian compositions. By analyzing certain works, the research reveals that certain concepts are introduced as effective components for Iranian composition. These concepts include: genre, form, process of composition, texture, connection of poetry and music (especially vocal works) and orchestration. In the following study, *Chakâd* an instrumental piece by Parviz Meshkatian is one of the leading works, analyzed from three aspects of genre, form and polyphony. Examining these components presents the compositional qualities of the work and makes it possible to clarify the framework of composition, the nature of formal thought, as well as the way of weaving in this tradition with contemporary compositional methods. This study, leads us to an introduction of a newer genre in Iranian tradition that has been taking shape since the last century called Ghat'e. Ghat'e is a composed instrumental genre that contains characteristics of all traditional instrumental genres like Pish-darâmad, Chahâr-mezzâb and Reng and simultaneously is totally distinguished from them. This name literally means piece but now, it is becoming a special name for a form of instrumental composition which is more important and lengthy than traditional ones. The Ghat'e throughout its inception, is seeking to being an independent musical language from Radif. The works in this genre try to reach a musical language which can be self-sufficient, especially without the intervention of words. Trying to reach a musical framework without verbal language, essentially leads to a group of criteria that bring together certain aspects of formal thought and structure. These works might be composed in traditional classic forms (like binary, ternary, rondo etc.) or not, but the principle is that all of them have this criteria of formal thought, in order to shape its music form. In the field of polyphony, *Chakâd* is not an initial example but rather

a successful one because it persuaded many musicians that there is a way to organize a polyphonic texture without essentially functional harmony or counterpoint principles. By bringing together a number of polyphonic tips from the classical and older Iranian tradition, this piece makes a texture with two or three different melodic lines while not abiding by Western polyphonic composition. Although, naturally we can hear some chords and harmonic intervals they are not specifically functional or deliberate.

Keywords

Iranian Classical Music, Composition, Ghat'e, Parviz Meshkatian, *Chakâd*.

** Tel: (+98-936) 7509993, Fax: (+98-21) 66412920, E-mail: s.seraji@ut.ac.ir.