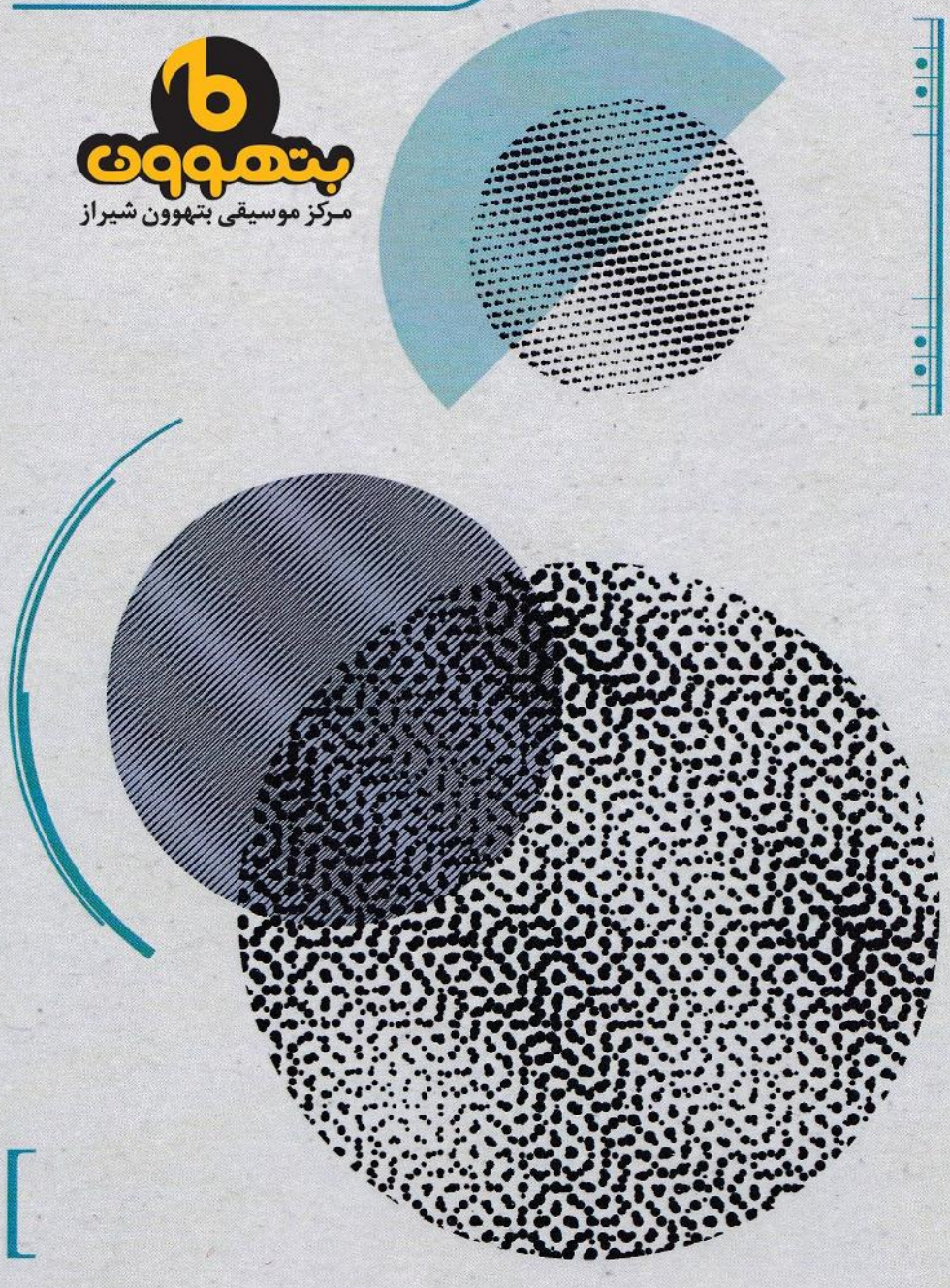
مبانی آفرینش در موسیقی ایران

(روش شریف لطفی)

تدوین و تحلیل: علی ابراهیمی

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز



بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

سرشناسه: ابراهیمی، علی، ۱۳۶۶.
عنوان و نام پدیدآور: مبانی آفرینش در موسیقی ایران (روش شریف لطفی)/
تدوین و تحلیل: علی ابراهیمی؛
ویرایش: فربد فرآورده.
مشخّصات نشر: تهران: آواز، ۱۳۹۹.
مشخّصات ظاهری: ۱۱۸ ص.؛ پارتیسیون؛
شابک: 978-600-796695-2
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
موضوع: موسیقی ایرانی ـ آموزش
موضوع: music, Iranian - instruction and study
شناسه‌ی افزوده: لطفی، شریف، ۱۳۲۹
رده‌بندی کنگره: ML ۳۴۴
رده‌بندی دیویی: ۷۸۹/۰۷
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملّی: ۷۳۳۶۹۷۵

انتشارات آواز

مبانی آفرینش در موسیقی ایران (روش شریف لطفی)

انتشارات آواز

تدوین و تحلیل: علی ابراهیمی

ویرایش: فربد فرآورده

طرّاحی گرافیک کتاب و جلد: فربد فرآورده و سبا عربشاهی

نوبت چاپ: اوّل

شمارگان: ۲۵۰

چاپ و صحّافی: کوفا + نگاه

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

پیش‌گفتار ..... پ
دیباچه ..... ث
مقدّمه ..... س
فصل اوّل: مراحل شکل‌گیری مایه‌ی نخستین ۱
T ۱. ملودی اصلی ۴
C ۲. ملودی موازی ۵
۲.۱. شناسایی مُد در ملودی اصلی ۶
۲.۲. تعیین حرکت و ایست ملودی موازی ۷
تمرین ۱ ..... ۱۰
T+C ۳. خطوط التقاطی ملودی اصلی و موازی (ها) ۱۱
۳.۱. برش ملودی اصلی
۳.۲. پخش‌کردن ملودی اصلی در حامل مضاعف ۱۲
تمرین ۲ ..... ۱۶
۳.۳. تکمیل خطوط ۱۸
H ۴. هارمونی ۲۰
تمرین ۳ ..... ۲۴
R ۵. خط ریتم ملودی اصلی ۲۶
موارد خاص در برش ملودی اصلی ۲۹
موارد خاص در نوشتار ملودی موازی ۳۱
استفاده از تن متغیّر ۳۲
تقلید و تکرار ۳۴
مثال‌های تکمیلی ۳۵
تمرین ۴ ..... ۳۸
تمرین ۵ ..... ۳۹
فصل دوم: کاربرد مایه‌های نخستین در تصنیف اثر ۴۱
نمونه‌ی اوّل، قطعه‌ی محلّی ۳ ..... ۴۴
نمونه‌ی دوم، قطعه‌ی محلّی ۵ ..... ۶۰
پاسخ‌نامه ۷۷

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

نگاشته‌ی پیشِ رو حاصل تفکّر و کوشش معلّمی تحصیل‌کرده، کارکشته، نکته‌بین و مؤلّف است که با بررسیِ پتانسیل‌های موسیقی دستگاهی ایرانی در زمینه‌ی آهنگسازی، بخش بزرگی از زندگیِ موسیقایی‌اش را صرف آموزش و رفع کاستی‌های این حوزه کرده است. روش شریف لطفی در آفرینش موسیقی ایرانی به لحاظ اصول آکادمیک ویژگی‌هایی دارد، از قبیل نگرش آموزش‌محور، طبقه‌بندی ساده، پیشروی مرحله‌به‌مرحله در پیدایش لایه‌های صوتی و توجّه خاص به موضوع فرم. این روش سعی دارد تمامی مؤلّفه‌های سازنده‌ی اثر را از مصالح موسیقایی اوّلیه‌ی خودش بگیرد و هیچ عاملی صرفاً-سلیقه‌ای را (از بیرون) به بدنه‌ی اصلی آن تحمیل نکند؛ همچنین در پیِ دست‌یابی به دستورالعمل‌هایی برای چگونگی خلق، چیدمان و آموزش چندصدایی‌های مناسبی است که بر چارچوب‌های دستگاه‌های موسیقی ایران منطبق باشند. چنان‌که تجربه‌ی برخی آهنگسازان نوگرا نشان داده است، می‌توان خطوط موازی بسیاری تصنیف کرد که به گوش شنونده‌ی موسیقی ایرانی در هم‌زمانی صدادهیِ مطلوبی داشته باشد. ولی مشکل این‌جا است که آهنگسازان موسیقی ایرانی تابه‌حال نتوانسته‌اند این تجربه‌ی موفّق (در موسیقی دستگاهی ایران) را به‌شکلی مستدل صورت‌بندی و تبیین کنند ــ چه رسد به تدوین روش آموزش آن. ادامه‌ی روند کنونی مولّد آسیب‌های فراوانی در روند پیشرفت و گسترش مقوله‌ی آفرینش در موسیقی ایرانی است. امّا قبل از بررسی آسیب‌های این کاستی، سؤالاتی ازاین‌دست طرح‌شدنی است:

- آهنگساز در موسیقی ایران کیست و چه دانشی دارد؟ و این تعریف و توانایی چقدر با تعریف و توانایی‌های همتاهای بین‌المللی او همسنگ است؟
- چه دانشی پیش‌نیاز آفرینش اثری در حوزه‌ی موسیقی دستگاهی ایرانی است؟
- روند پیشرفت در آهنگسازی موسیقی ایرانی چگونه بوده است؟
- آن دسته از شنوندگان موسیقی دستگاهی ایرانی که سال‌ها فواصل غالباً-پیوسته را بر پایه‌ی ردیف موسیقی ایران و فقط در قالب مونوفونی یا نهایتاً هِتروفونی شنیده‌اند، ظرفیت و تمایلی به شنیدن چندصدایی دارند یا خیر؟
- چقدر شیوه‌ی آهنگسازی قدما با نیاز مخاطبان امروزِ موسیقی ایرانی هم‌خوانی دارد؟
- آیا اساساً موسیقی ایران، پتانسیل پذیرش چندصدایی (به‌عنوان دغدغه‌ی اصلی نوشتار این کتاب) را دارد یا خیر؟ و...

اگر آهنگسازی را نقطه‌ی اوج خلّاقیت در موسیقی بدانیم، به تبیین تعریف جامعی برای این

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

جایگاه رفیعِ هنری نیاز داریم. روشن است فعّالیت در این زمینه (همچون دیگر حوزه‌های هنری) نیاز به فراگیری برخی مسائل تکنیکال دارد؛ بنابراین آهنگساز ملزم به یادگیری دروسی است که حدّاقل‌های آفرینش را برایش ممکن سازد. این دروس می‌تواند شامل موارد زیر باشد:

۱. تئوری و مبانی موسیقی که مؤلّفه‌های اساسی سازنده‌ی موسیقی را توصیف می‌کند و آموزش می‌دهد.

۲. سُلفژ یا سرایش که خواندن و شنیدن، و (در پی آن) نوشتن موسیقی را برای آهنگساز ممکن می‌کند.

۳. شناخت نحوه‌ی ارتباط متقابل ملودی‌ها و آگاهی از فضاسازی ذاتی این فواصل موسیقایی در چیدمان عمودی‌شان.

۴. بررسی، تجزیه‌وتحلیل و طبقه‌بندی آثار موسیقایی پیشین ــ که باعث می‌شود آهنگساز از استایل‌ها (سبک‌ها)، مسیر پیشرفت، و بازه‌ی زمانی فراگیرشدن‌شان شناختی کافی بیابد.

۵. سازشناسی و ارکستراسیون ــ که پس از شناخت سازها، به دست‌یابی به دانشِ نوشتن موسیقی برای هر ساز تخصّصی، و نحوه‌ی به‌کارگیری آن در هم‌نوازی‌ها منجر می‌شود.

متأسفانه تا به امروز منابع معدودی برای دانش‌های یادشده (مختص موسیقی دستگاهی ایران)، وجود داشته که کفایت و جامعیت لازم را نداشته است؛ بنابراین طبیعی است قُدما و حتّی آهنگسازان امروزی چنین دانشی را نداشته باشند. با این وصف اصطلاح «آهنگساز» در میان موسیقی‌دان‌های ایرانی شاید معادل با «تِم‌نویس» یا «نغمه‌پرداز» باشد.

بااینکه نوشتن ملودیِ زیبا (یا به‌عبارت‌دیگر نغمه‌پردازیِ مطبوع) ارزشمند است (که روشِ چندان روشنی هم برای چگونگی آموزش و پرورش این استعداد و موهبت وجود ندارد) امّا همان‌طور که ذکر شد، آنچه فن آهنگسازی (به لحاظ تکنولوژیک) ایجاب می‌کند، فراتر از ملودی‌نویسیِ صرف و چیدمان افقی آن‌ها در پیِ هم است. گو اینکه آفریننده‌ی اثر باید فارغ از مسائل فنّیِ آهنگسازی، از دیگر حوزه‌های هنری، فرهنگی و اجتماعیْ شناختی نسبی داشته باشد تا بتواند رسالت هنری خود را چنان که شایسته است، به انجام رساند.

بنابراین منطقی به نظر می‌رسد که در گام نخست، مبانی و اصول را بر سلیقه ارجح بدانیم. با این توضیح، هدف این کتاب (برخلاف معدود کتاب‌های منتشرشده در زمینه‌ی آفرینش موسیقی ایرانی) آموزشِ «تم‌نویسی» نیست؛ یعنی فرض این است که ملودیِ اصلی به ذهن آهنگساز آمده و اکنون چگونگیِ ارائه‌ی آن موردتوجّه است. بنابراین اگر ملودی

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

متفاوت و زیبایی به ذهن آهنگساز برسد، او دانشِ ارائه‌ی باکیفیت و درخورِ آن را دارد.
روح‌اللّه خالقی در کتاب نظری به موسیقی در توصیف آهنگسازی در موسیقی کلاسیک ایرانی می‌گوید:

طرز ساختن یک قطعه به این ترتیب است که سازنده با آنکه از علم سازندگی بهره‌ای ندارد و تنها نوازنده‌ای است، ساز خود را در دست می‌گیرد و در صدد ترکیب قطعه‌ای برمی‌آید.

بنا بر این گزاره، آفرینش در موسیقی دستگاهی ایران (در گذشته مطلقاً و امروزه در بیش‌تر موارد) به‌جای اینکه وظیفه‌ی آهنگسازان باشد، بر عهده‌ی نوازندگان است. نوازنده بر پایه‌ی آنچه که از ردیف موسیقی ایران آموخته است، بداهه‌پردازی می‌کند و ملودی‌هایی را انتخاب می‌کند. اگر مقصودش ساخت قطعه‌ای متریک باشد، آن را به یکی از اَشکال مرسومِ قطعاتِ ضربی (پیش‌درآمد، چهارمضراب، رِنگ و...) درمی‌آورد. طبیعی است که بخش اعظم این روندُ سلیقه‌محور و آموزش‌ناپذیر است؛ بنابراین دانش هنرجوی آهنگسازی در همان سطح شناخت دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایران و اَشکال مرسوم ضربی ساکن می‌ماند و همین وضعیت تا نسل بعد ادامه پیدا می‌کند.
از سوی دیگر، نبود جریان فکری منسجم و عملکرد روش‌مند در آهنگسازی و مطرح‌نبودن علم تجزیه‌وتحلیلِ آثار، منجر به نتایجی مشابه و گاه ضعیف‌تر از آثار نسل پیشین می‌شود. بنابراین پیشرفت و گسترش در ابعاد مختلف آهنگسازی، در نبودِ دانش آنالیز، و طبقه‌بندی‌نشدن اصول و مواد آموزشی، تضعیف می‌شود.
همچنین در بیش‌تر موارد به‌علّت نگرشِ تک‌بُعدی به سرچشمه‌ی ارزشمندی چون ردیف، و نادیده‌گرفتن موسیقی مناطق ایران، این سیستمِ قدرتمندِ مُدال به اندازه‌ی لازم شناخته نشده و آهنگسازیِ موسیقی ایرانی در دایره‌ی تکرار گرفتار شده است و در بیش‌تر موارد دستاوردی یگانه و خلّاقانه ندارد. از طرفی به‌علّت آشنایی ناکافیِ آفرینندگان آثار با پتانسیل مذکور، حتّی توانایی نسبی برای ترجمه‌ی موسیقاییِ طیف گسترده‌ی احساسات بشری از قبیل انتظار، امید، یأس، اشتیاق، هراس، آسودگی، درماندگی و... در این سیستم وجود ندارد.
حال با این فرض که موسیقی به بازگویی احساسات مردم و موضوعات اجتماعی‌اش زنده است، اگر این توانایی را از دست بدهد، چگونه ادامه‌ی حیات دهد؟ شاید وقت آن است که در این نگاهِ سطحی به مقوله‌ی پُراهمّیتی چون آهنگسازی تغییررویه‌ای بدهیم. حقیقت این است که ما در آهنگسازی به روش قُدما، گرفتار سِیر ازپیش‌تعیین‌شده در

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

ردیف هستیم؛ یعنی در بیش‌تر مواقع نظاره‌گر هنرِ دست سازنده‌ای دیگر، و بازگوکننده‌ی احساسات، تفکّر و توانایی آن هنرمند به نام خود هستیم. شنونده‌ی موسیقی ایرانی نیز به همین شیوه‌ی آفرینشی عادت کرده است و اگر با فضایی دیگر یا حتّی سِیر ملودیِ متفاوتی از مسبوقات شنیداری‌اش مواجه شود، ارتباط چندانی با موسیقی برقرار نمی‌کند و درنتیجه لذّتی نمی‌برد.

ذائقه‌سازیِ مخاطبان (به روال طبیعی) بر عهده‌ی موسیقی‌دانان است و چون سال‌ها نوازندگان موسیقی دستگاهی ایرانی به همان شکل مذکور فعّالیت کرده‌اند و اساساً امکان عملیِ دیگری پیش نیامده تا بر اساس آن انتخابی شکل بگیرد، برخی شنونده‌ها نیز فقط پذیرای این شکل از ارائه‌ی موسیقی شده‌اند. برای این دسته از مخاطبان، شنیدن موسیقیِ آشنا لذّت‌بخش است و حتّی آهنگسازِ آگاه و باسواد در پاسخ به مخاطبان‌اش و از بیم کاهش تعداد آن‌ها (بدون درنظرگرفتن ماهیت پویایِ آفرینش) خوانشی نو از مکرّرات پیشین به او ارائه می‌دهد. این خوانش می‌تواند با تغییر پوسته‌ای چون سازآراییِ جدید همراه شود ــ موردی که بیش‌از هر عنصر دیگر موسیقایی دست‌یافتنی و نتیجه‌بخش است. آهنگساز بدون هیچ زحمتی ملودی‌ای را به سازهای مختلف می‌دهد و به نگاهی کمّی از قدرت و حجم صدادهی آنسامبل/ارکستر بسنده می‌کند، بی‌آنکه حتّی کیفیت و شرایط دریافت این صدا را (با توجّه به ویژگی‌ها، محدودیت‌ها و اشکالات ساختاری سازهای ایرانی) در آنسامبل در نظر بگیرد.

در طرف مقابل، دسته‌ی دیگرِ مخاطبانِ موسیقی ایرانی (عمدتاً جوانان) به این علّت که احساس می‌کنند موسیقی دستگاهی ایرانی با روح زمانه (حتّی در کلام) هم‌آوا و هم‌گرا نیست، تحقیقاً در آستانه‌ی دل‌زدگی از نتیجه‌ی توصیف‌شده‌اند و با توجّه به میزان محدودترِ انتشارِ موسیقی دستگاهی ایرانی از انتشار گونه‌های دیگرِ موسیقی، گرایش به دیگر ژانرها به‌سرعت در حال فزونی است.

حال اگر با ایجاد روندی درازمدت، تدریجی، پیوسته و منطقی در آهنگسازی، و با تکیه بر ردیف و موسیقی اقوام ایرانی، برای ارائه‌ی روش‌های آکادمیک در آفرینش موسیقی ایرانی تلاش شود، شاید موجبات تغییر ذائقه‌ی مخاطبان موسیقی ایرانی (به‌خصوص جوانان در مقام نخستین کنجکاوها و پذیرنده‌های جامعه) فراهم شود. البته به‌شرطی که هر آنچه به‌عنوان عنصر سازنده‌ی آثار استفاده می‌شود، از فضای داخلی همین موسیقی گرفته شده باشد که آن‌وقت آنچه به‌عنوان «سنّت حقیقی» در دلِ موسیقی ایران مستتر است، شایان‌توجّه و ارجاع خواهد بود.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

به زعم نگارنده شاید یکی از بهترین تعاریف از سنّت و ارتباط آن با نوآوری از زبان استراوینسکی در کتاب بوطیقای موسیقی نقل شده باشد:

نوسازی هر امری فقط هنگامی ثمربخش است که همراه با سنّت پیش برود. آنچه یک استدلال قوی ایجاب می‌کند، این است که نوسازی و سنّت باید در فرآیندی هم‌زمان یکدیگر را همراهی کنند و باعث گسترش یکدیگر شوند... سنّت واقعی اثری به‌جامانده از گذشته نیست که به‌طرز جبران‌ناپذیری ازدست‌رفته باشد، بلکه نیرویی زنده است که به زمان حال جریان می‌بخشد و آن را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد... سنّت به تکرار آنچه بوده، اشاره ندارد؛ بلکه حاکی از واقعیّت آن چیزی است که پایدار می‌ماند... وسنّتْ تداوم آفرینش را تضمین می‌کند.

اگر فرض را بر درستی این تعریف از سنّت بگیریم، بسیاری از روش‌های فردی و قاعده‌های کلّی در نوازندگی/آهنگسازی، خارج از دایره‌ی سنّت قرار می‌گیرند؛ بنابراین الزامی به پیروی و به‌کارگیریِ قطعیِ آن‌ها در آفرینش نیست و چه بسا همین پیروی بی‌قیدوشرطْ مسبّب شرایط کنونی و پیش‌نرفتن در آفرینش موسیقی ایرانی شده باشد.

امّا درباره‌ی چندصدایی، اثبات بودن یا نبودن آن در دایره‌ی موسیقی ایران، اهمیت آن، نیاز به آن یا بی‌نیازی از آن، رویکرد آهنگسازان و مخاطبان موسیقی ایرانی به آن، و پاسخ مطلوب به این نیاز احتمالی می‌توان مباحثی را مطرح کرد. روشن است اگر امکانی برای چندصدایی در موسیقی ایران وجود داشته باشد، شرایط تحلیل، بسط و درنهایت استفاده از آن به‌شکل آگاهانه و آکادمیک نیز فراهم می‌شود.

تک‌صدایی‌بودن موسیقی ایرانی با استناد به ردیف و نوازندگی آن، عقیده‌ای است که از دیرباز تاکنون پاسخی مطلق به چندصدایی بوده است. به‌درستی موسیقی ایران در بنیان تک‌صدایی بوده است. امّا چه موسیقی دیگری در دنیا از ابتدا با چندصدایی آغاز شده است؟ آیا چندصدایی شکل تکامل‌یافته‌ی مونوفونی نیست؟ اگر موسیقی ایرانی مطلقاً تک‌صدایی است، صدای همراهی‌کننده‌ی نَلِ دوم در ساز دونَلی در موسیقی بلوچستان، یا همراهی صداهای چهارم و پنجمِ درست، سومِ کوچک و بزرگ و... (به‌موازات ملودی اصلی) در دوتارنوازی خراسان و حتّی به‌کارگیریِ واخوان‌ها و نقش بسیار مؤثّر آن در ردیف‌نوازی در پاسخ به چه نیازی است؟ چرا در بیش‌تر موارد ملودی اصلی در گوشه‌ها با نت‌هایی شبیه به پدال همراه‌اند؟

این بدان معنا است که نوازنده‌ی آگاه، از شنیدن گستره‌ی محدود صوت و ملودی و صدادهی تکراریِ سازَش دل‌زده شده است و طرحی می‌زند تا به بُعد دیگری در پس‌زمینه‌ی

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

ملودی اصلی دست یابد، بلکه خود و شنونده‌اش را از بی‌میلی برهاند. این نوخواهی، ساخت‌وپرداخت بُعد، و گرایش به عمقْ در طبیعتِ موسیقی‌سازی است.

با این توضیح اگر دقیق‌تر بنگریم، استفاده از واخوان‌ها در ردیف‌نوازی موسیقی ایرانی، روندی مشابه با نخستین دوصدایی‌های مکتوب غرب یعنی اُرگانوم‌های اوّلیه دارد که فقط با همراهی صدای فاصله‌ی چهارم یا پنجم‌شان نوشته می‌شدند؛ بنابراین استفاده از واخوانْ شکلی ساده از چندصدایی (حتّی) در ردیف‌نوازی است.

از طرف دیگر در موسیقی مناطقی چون گیلان، کردستان، خراسان (فارغ از ردیف‌نوازی) شاهد همراهیِ بسیار پیشروترِ خطوط مستقل ملودی در موازات با ملودی اصلی هستیم؛ یعنی ما با نگاهی محدود و سطحی، در پی اثبات مدّعایی هستیم که در فضاهای سازی‌وآوازیِ فردی و جمعیِ بخشی‌ها و عاشیق‌ها و درویشان و مخاطبان‌شان به‌شکل روزمره و به‌سهولت جاری است.

مشخّص است زیبایی‌شناسی و شاخص‌های آن دائماً در حال دگرگونی است. بافت صدایی هم در دوره‌های مختلف با شیوه‌های خاص خودش سازمان می‌یابد؛ پس ما نمی‌توانیم نسخه‌ای برای تمام نسل‌ها بپیچیم. اینک اگر درباره‌ی چگونگی کارکرد این اصوات عمودی در ساخت موسیقی، قواعد چیدمان آن‌ها، کیفیات و مضمون عاطفیِ هر فاصله در مُدهای گوناگون و... تحقیقی انجام شود و به پشتوانه‌ی آن دانشِ طبقه‌بندی‌شده منجر به تولید محتوایی شود، شاید بتوان جریانِ آهنگسازیِ دیگری را جدای از تجارب پیشین پایه‌گذاری کرد. چنان‌که ذکر شد، ممکن است ثمره‌ی این مسیر نو در بلندمدّت به گوش مخاطبان بااستعدادْ مطبوع آید و سطح کیفی شنیداری‌شان را بهبود دهد. آرون کوپلند، آهنگساز شهیر آمریکایی، در کتاب موسیقی و تخیّل می‌نویسد:

> برای بدل‌شدن به شنونده‌ای بااستعداد دو شرط لازم است: اوّل، توانایی گشودن ذهن خویش در برابر تجربه‌ی موسیقایی، دوم توانایی ارزیابی منتقدانه‌ی آن... شنونده‌ی بااستعداد صرفاً کیفیت شادی‌بخش قطعه را تشخیص نمی‌دهد، بلکه می‌تواند درجه‌های مشخّصی از شادی را تشخیص دهد. شادیِ با نگرانی، شادیِ لطیف، شادیِ سبک‌بارانه، شادیِ هیستریک و به همین ترتیب.

چنین انتظاری از شنونده در گرو قوای ادراکی او است. آن‌گاه که مخاطب با تلاش صبورانه و تدریجیِ آهنگساز، شناخت و درکی کافی از موسیقی به‌دست بیاورد، لذّت و اقبال را در پی دارد؛ بنابراین حتّی اگر آهنگساز موسیقی دستگاهی ایرانی دانش کافی برای القای

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

چنین احساساتی را داشته باشد، زمانی که شنونده در ادراک هنر او ناتوان باشد و فاصله‌ی زمانی بسیار زیادی برای حصول این درک نیاز داشته باشد، از همراهی با اثر او سر باز می‌زند. همراهی، هم‌آوایی، هم‌گرایی و همزادپنداری شنونده با موسیقی‌ای که می‌شنود، رکن اساسی در ادامه‌ی حیات «جریانی آفرینشی» است.

در نقل قولی دیگر از آرون کوپلند در کتاب موسیقی و تخیّل آمده است:

> موسیقی دوران ما بیمار شده است و آهنگسازان ما ناتوان‌اند. آن‌ها در حاشیه‌ی جامعه‌ی موسیقی قرار دارند و شنوندگان ما به‌خاطر تکرار بی‌رحمانه‌ی آثاری که مشتی نام مقدّس را یدک می‌کشند، دچار فقر شده‌اند.

من احساس می‌کنم این اظهارنظر در مورد شرایط کنونی موسیقی ایران نیز صدق می‌کند، با این تفاوت که کتاب‌های منتشرشده‌ی مربوط به اصول آهنگسازی و دانش‌های زیرمجموعه‌اش در غرب از شمار گذشته است ولی دانش مکتوب آفرینش موسیقی دستگاهی ایرانی در فقر مطلق به‌سر می‌برد و اندک نوشته‌های مرتبط نیز از ملودی‌نویسی فراتر نرفته‌اند. پس همچنان بنای اصلی هر موضوع تکنیکی در آهنگسازی بر قوّه‌ی خلّاقه گذاشته می‌شود؛ یعنی همچون گذشته، مسیری برای آموزش هنرجوی آهنگسازی به‌جز آزمون‌وخطا وجود ندارد. متأسفانه تا به امروز بیش‌تر فعّالیت‌های آموزشیِ اساتید برجسته (که به تجارب موفّق و ارزشمندی در آهنگسازی برای موسیقی کلاسیک ایرانی دست یافته‌اند) از انتقال شفاهی تجارب‌شان به برخی شاگردان فراتر نرفته و به تعبیری اکنون دست مجامع آکادمیک برای تربیت هنرجویان آهنگسازیِ مختص موسیقی ایران تهی است.

با این توضیحات و بنا به علاقه و دغدغه‌ی شخصی بر آن شدم که شیوه‌ی آهنگسازی شریف لطفی را تحت‌نظارت ایشان مکتوب کنم تا شاید قدمی در رفع یکی از کمبودهای موسیقی ایرانی برداشته شود. می‌توان گفت متد مذکور اکنون در میان معدود شیوه‌های آفرینش در موسیقی ایرانی، روشی است که پس از سه‌دهه آموزش در محیط‌های آکادمیک، به جمع‌بندی و تدوین رسیده است و قابلیت آموزش دقیق و گام‌به‌گام را دارد. واضح است طرح و ارائه‌ی هر نظریه یا روشیٔ از خطا مصون نیست و برای یافتن نقاط ضعف و قوّت آن به گذر زمان و پژوهش‌های بیش‌تر نیاز است. بنابراین امیدوارم با عنایت و مهر مخاطبان و دانشجویان گرامی، و ارائه‌ی پیشنهادها و انتقادهای ایشان و آنالیز بیش‌تر و کشف پتانسیل‌های موجود در این روش، زمینه‌ی بسط و بهبود آن یا پیدایش شیوه‌ای کارآمدتر در آینده فراهم آید.

مِتُد آهنگسازیِ شریف لطفیْ از اندک روش‌های طرّاحی‌شده برای آفرینش در موسیقی ایرانی است و در پایبندی به اصول آکادمیکْ ویژگی‌های یگانه‌ای دارد که تابه‌حال در شیوه‌های پیشین وجود نداشته است. نگاه این شیوه، به چگونگی پیدایش و به‌کارگیری چندصدایی در موسیقی ایرانی است. این روش در تلاش برای بالابردن سطح آفرینش در موسیقی ایرانی است، بدون اینکه بر راهکارهای آهنگسازی غربی و سلیقه‌ی آفریننده‌ی اثر (و درنتیجه وابستگی اثر به فرد) تکیه کند. به این منظورْ شیوه‌ای ارائه می‌کند که مدوّن، طبقه‌بندی‌شده و آموزش‌پذیر است. این روش، که بر سه رکنِ «دستگاه‌های موسیقی ایران» و «علم آکوستیک» و «قابلیت‌ها و محدودیت‌های طبیعی انسان» استوار است، لایه‌های صوتی‌ای متفاوت، موازی و مرتبط خلق می‌کند که با استفاده از آن‌ها بتوان به هارمونی و دیگر مؤلّفه‌های سازنده‌ی اثر دست یافت.

۶۰۰,۰۰۰ ریال
9 786007 966952
انتشارات آواز

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز