پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال نوزدهم، شمارهٔ پنجم، مرداد ۱۳۹۸، ۶۱-۸۴

بررسی و نقد کتاب *مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی*

احسان ذبیحی‌فر*

چکیده

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

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

۱. مقدمه

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

* مربی دانشکدهٔ موسیقی، دانشگاه هنر تهران، E.zabihifar@art.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۱۱

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

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

۲. معرفی کتاب

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

۱.۲ معرفی مؤلف

نویسندهٔ کتاب، محمدرضا آزاده‌فر، دانشیار دانشگاه هنر، تحصیل‌کردهٔ رشتهٔ اتنوموزیکولوژی از دانشگاه شفیلد انگلستان است. ایشان مدارج تحصیلی پیش از این را در دانشکدهٔ سینما تئاتر دانشگاه هنر برای دورهٔ کارشناسی و رشتهٔ پژوهش هنر در کارشناسی ارشد گذرانده و صاحب کتاب‌ها و مقالات متعددی به زبان‌های فارسی و انگلیسی است و در جامعهٔ موسیقی ایران، به‌عنوان یکی از اتنوموزیکولوگ‌های تحصیل‌کردهٔ این رشته، شناخته شده‌اند و هم‌چنان که از عناوین دیگر تألیفات ایشان نیز پیداست کتاب حاضر اولین کتاب ایشان درزمینهٔ آهنگ‌سازی و آخرین کتاب منتشرشدهٔ ایشان تا زمان نگارش این مقاله است.

۲.۲ مروری بر فصل‌های هشت‌گانهٔ کتاب

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

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

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

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

ملودی را از دو منظر عینی و غیرعینی موردبررسی قرار می‌دهد. بخش سوم با عنوان «تکنیک سؤال و جواب» ارائه شده و بخش چهارم به «آفرینش ملودی به‌وسیلهٔ آکورد شکسته» اختصاص یافته است. درادامه، بخش‌های دیگری با عنوان «عبارات محذوف یا کوتاه‌شده»، «توسعهٔ عبارات»، و «کام و زبانه» ارائه شده است. موضوع «پی‌آیند یا سکانس» عنوان بخش هشتم است و بخش نهم به «معکوس» (قرینه نسبت‌به محور افق) اختصاص یافته و شیوه‌های مربوط به ایجاد آن نیز بیان شده است. بخش دهم و یازدهم از این فصل مربوط به «قهقرایی» (قرینه نسبت‌به محور عمود) و «قهقرایی معکوس» (قرینهٔ توأمان افقی و عمودی) است. بخش بعدی نیز به موضوع «انتقال ملودی» پرداخته است. بخش سیزدهم و چهاردهم، به‌ترتیب، به «کشیدگی و فشردگیِ ریتمیک» و «کشیدگی و فشردگی در فواصل» می‌پردازد. بخش پانزدهم از این فصل که «جای‌گشت» نام گرفته است دگرگونی ملودی را با تغییر در آرایش نوبتی نُت‌های متشکلهٔ آن بیان می‌دارد و در دو بخش بعدی به تناسبات طلایی و اعداد فیبوناچی می‌پردازد و در آخرین بخش از این فصل توضیحاتی مبنی‌بر تقسیم ملودی، به‌منزلهٔ یکی از تکنیک‌های مؤثر در خلق موسیقی چندصدایی، ارائه شده است.

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

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

فصل ششم با نامِ «ملودی و فُرم» ارائه شده که در مقدمهٔ آن به دو نگاه کلیِ خُردنگر و کُل‌نگر بر تجزیه‌وتحلیل موسیقی اشاره شده و این فصل با نگاهی کُل‌نگر به نگارش درآمده است. درآغاز، فرم‌های قسمتی درمقابل فرم‌های متداوم قرار داده شده و سپس فرم‌های قسمتی، فرم‌های قسمتی بزرگ، و درآخر فرم‌های متداوم و پیوسته آمده است. حجم نمونه‌نت‌های ارائه‌شده در این فصل به‌مراتب بیش از دیگر فصل‌ها بوده است.

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

واپسین فصلِ کتاب به «شیوهٔ کار آهنگ‌سازان» تعلق دارد. در مقدمهٔ این فصل، گفته‌هایی گزیده از چندین آهنگ‌ساز پیرامون آهنگ‌سازیِ عملیاتی و آهنگ‌سازیِ الهامی ارائه شده است. «بررسی علمی سطوح بالای اجرا در گزارش اریکسون» عنوان بخش یکم از این فصل است که درانتها به جمع‌بندی دیدگاه‌های اریکسون رسیده است. در دومین بخش به مطالعهٔ موردیِ شیوهٔ کار آهنگ‌سازان پرداخته شده و به شیوهٔ کار آهنگ‌سازانی ازجمله شومان، هایدن، شوبرت، بتهوون، و موتزارت پرداخته شده و از آثار هرکدام از این آهنگ‌سازان نمونه‌ای دست‌نویس به متن مُنضم شده است. نام بخش سوم از این فصل «بهره‌گیری از روش آهنگ‌سازان معاصر و گزارش پروژهٔ بِنِت» است که اولین آهنگ‌سازی، پیش‌رفت در آهنگ‌سازی، مراحل آهنگ‌سازی، و زمان مناسب برای آهنگ‌سازی عناوینی هستند که شرحِ آن‌ها به‌شکلِ گزارشی به‌رشتهٔ تحریر درآمده‌اند. بخش چهارم از این فصل نیز با عنوان «انتخاب راه‌کار مناسب» ارائه‌شده است. عنوان بخش پایانی از این فصل «اشتباهات معمول آهنگ‌سازان تازه‌کار» است که در پَسِ آن فهرستی از این اشتباهات بیان شده است.

۳. تحلیل ساختاری

کتاب حاضر ازنظر طرح روی جلد، رنگ‌بندی، و ارتباط آن با محتوا شکیل و بی‌پیرایه به‌زیور طبع آراسته شده است که می‌تواند در ترغیب مخاطب برای خوانش اثر مؤثر باشد. حروف‌نگاری، نوع قلم، و اندازهٔ آن برای نگارشِ مطالب و صفحه‌آراییِ کتاب به‌نحو مناسب و مطلوبی انجام پذیرفته است. هم‌چنین، صحافیِ آن به‌منزلهٔ یکی از عوامل مؤثر در دوام کتاب درحد مطلوبی صورت گرفته است و شیوهٔ ارجاع‌دهی استاندارد آن و کیفیتِ مطلوبِ اَشکال و نمونه‌های ارائه‌شده، همگی، از امتیازات این کتاب به‌شمار می‌روند.

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

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

شیوهٔ ارائهٔ مطالب درقالب فصل‌بندی منظم و ارائهٔ جمع‌بندی و چکیده در پایان هر بخش یا مبحث یکی از نقاط قوّت این کتاب است که به‌طور مسلّم به انسجام‌بخشیِ مطالب در ذهنِ خواننده برای درک بهتر مباحث طرح‌شده یاری می‌رساند.

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

نکتهٔ دیگر جدولی است که در همین فصل (همان: ۱۸۱) آمده و در آن «عملکرد گفتاری» (درقالب چهار مورد) و «عملکرد آوازی» (درقالب شش مورد) مقایسه شده است. سپس، جدول دیگری حاویِ «ویژگی‌های ملودیک موسیقی تغزلی» نمایش داده شده است که موارد ذکرشده در آن با اعدادی به جدول قبل مرتبط شده‌اند، اما این اعداد از یک تا ده هستند، درحالی‌که در جدول قبل موارد بین یک تا چهار و یک تا شش عددگذاری شده‌اند. به‌نظر می‌رسد، هم‌خوانی‌نداشتن اعدادِ این دو جدول در ویرایش نهایی مغفول مانده باشد.

در یک نگاه کلی، این حجم و طیف گستردهٔ عناوین ارائه‌شده در کتاب که می‌تواند ناشی از رویکردهای متنوعی باشد که در منابع مختلف و مرتبط با موضوع ملودی مطرح شده از پرچالش‌ترین کارهای نویسنده بوده است. یکی از چالش‌ها تقدم و تأخرِ عناوین یا روند ارائهٔ آن‌هاست. اگر ساختار را به مفهوم چگونگی پیوند موضوعات برپایهٔ الگوهای سازمان‌دهیِ منطقی بدانیم که یکی از عوامل اثرگذار درباب یادگیری است (آرمند ۱۳۸۴: ۴۸)، در کتابِ حاضر این منطق کمی متزلزل به‌نظر می‌رسد. اگرچه در کتاب‌های آهنگ‌سازی روندِ ارائهٔ مطالب از ترتیب واحدی پیروی نمی‌کنند، چیدمان عناوین ارائه‌شده در این کتاب، به‌علت پراکندگی، می‌تواند خواننده را دچار سردرگمی کند؛ مثلاً، در مواردی نویسنده اصطلاحاتی را که در بخش‌های پسین کتاب به‌تفصیل به آن‌ها پرداخته است در بخش‌های پیش از آن بدون ارائهٔ توضیح یا تعریفِ مشخص (گاه به‌طور متناوب) به‌کار می‌برد. برای نمونه، در فصل اول، بخش پنجم، ابتدا به چگونگی پیوستن یا نپیوستن صداها در شکل‌گیری گروه‌های صوتی در ساختار موسیقی اشاره شده (آزاده‌فر ۱۳۹۵: ۳۸)، و سپس در همین بخش قوانین شکل‌گیریِ گروه‌های صوتی درقالب چند نکته عنوان شده است (همان: ۴۱). اما دوباره در بخش ششم از فصل دوم نیز به همین موضوع با توضیحاتی مفصل‌تر، با عنوان «گروه‌های صوتی و تقسیمات موسیقایی» پرداخته شده است! هم‌چنین، در بخش پنجم و ششم از فصل اول، از واژهٔ «موتیف» در ارائهٔ توضیحات متن استفاده شده و حتی چگونگی بهره‌برداری از موتیف شرح داده شده است، درحالی‌که تعریف موتیف در بخش پنجم از فصل دوم که بُن‌مایه‌های ملودیک نام دارد ارائه شده است (همان: ۱۰۷)!

نکتهٔ ساختاریِ دیگر نیز ارائهٔ یک نمودار کنش ـ زمان مرتبط با «واقع‌شدن نقطهٔ اوج ملودیک در حدودِ چهارپنجم پایانی ملودی» است. این نمودار و متن توضیحیِ آن که در فصل اول (همان: ۳۵) آمده، بدون هیچ تفاوتی، در فصل سوم نیز (همان: ۱۷۰) تکرار شده است!

۴. تحلیل محتوایی

در این بخش، ابتدا عنوان کتاب در نسبت با محتوای ارائه‌شدهٔ آن موردارزیابی قرار می‌گیرد و سپس، اهم مطالب فصل‌های کتاب به‌لحاظ محتوایی موردبررسی قرار می‌گیرد.

۱.۴ عنوان و هدف کتاب

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

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

دوم این‌که مشخص نمی‌شود نگرش این کتاب بـه «ملـودی» برمبنـای کـدام «فرهنـگ موسیقایی» و ازمنظر کدام «مکتب آهنگ‌سازی» بـوده اسـت. اگرچـه در انتهـای مقدمـه بـه خواننده توصیه می‌شود هم‌زمان یا پس از مطالعهٔ کتـاب موضـوعات هـارمونی، کنترپـوان، فرم، سازشناسی، و اصول سازبندی ارکستر را مطالعه کند و به‌این‌ترتیـب بـه‌طـور تلـویحی فرهنگ موسیقایی موردنظر کتاب را فرهنگ غربی معرفی می‌کند، بلافاصله پـس‌ازآن بـرای آهنگ‌سازان بهره‌مند از ملیت ایرانی مطالعهٔ دو کتاب دیگر مؤلف، یعنـی *سـاختار ریـتم در موسیقی ایرانی* و *ساختار ملودی در موسیقی ایرانی*، نیز توصیه می‌شود. همـین‌جاسـت کـه رویکرد کتاب به «ملودی» و «آهنگ‌سازی» در نسبت بـا فرهنـگ‌هـا، سـبک‌هـا، و مکاتـب مختلف ابهام‌آمیز جلوه می‌کند و می‌تواند خواننده را نیز در ره‌یافتی که از مطالعهٔ این کتـاب به آن نائل خواهد شد دچار پرسش‌هایی کند؛ برای نمونـه، بـا توصـیه‌هـای یادشـده، ایـن پرسش ایجاد می‌شود که آیا طی مطالعهٔ این کتـاب بـا راه‌کارهـایی بـرای برقـراری نسـبت معیّنی در «آفرینش ملودی» میان فرهنگ ایرانی و غربی مواجه خواهیم بود؟ البته، پاسخ این پرسشِ مشخص پس از مطالعهٔ کامل کتاب تاحد زیادی رفع مـی‌شـود؛ چراکـه باتوجـه‌بـه منابع و مآخذ مورداستفاده که همه غیرِایرانی‌اند و مباحث طرح‌شده در فصـول هشـت‌گانـهٔ کتاب که به‌طور عمده مبتنی‌بر تجربیات موسیقی مغرب‌زمین هسـتند روشـن مـی‌شـود کـه موضوع «ملودی» در این کتـاب ازدیـدگاه فرهنـگ ایرانـی یـا فرهنـگ‌هـای هـم‌جـوارِ آن موردمطالعه نبوده است؛ اما باتوجه‌به توضـیحاتی کـه در قسـمت‌هـای بعـدی خـواهیم داد هم‌چنان این ابهام باقی می‌ماند که در این کتاب «آفرینش ملودی» به‌طور مشـخص در چـه نوعی از موسیقی با کدام مکتب یا شیوهٔ آهنگ‌سازی و متعلق به چه دوره یـا دوره‌هـایی از ادوار موسیقیِ غرب یا حوزه‌های جغرافیاییِ آن تبیین شده است؟ با این نگاه و توضـیحاتی که درادامه مرتبط با عنوان و محتوای کتاب به آن خواهیم پرداخـت، بـه‌نظـر مـی‌رسـد کـه عنوان دقیق و مناسبی برای این کتاب انتخاب نشده است و انتظاری که عنوان ایجاد می‌کند با محتوای ارائه‌شده چندان منطبق نیست.

۲.۴ ملودی به‌منزلهٔ موضوعی مستقل

در مقدمهٔ کتاب این‌چنین عنوان می‌شود که «کتاب مستقل درمورد ملودی در آهنـگ‌سـازی کم‌یاب است و موضوع ملودی اغلب در حاشیهٔ موضوعات دیگر موردبررسـی قرارگرفتـه است» (آزاده‌فر ۱۳۹۵: ۱). انتظار می‌رود پس از طرح این جمله تألیفات پیشین دیگـران در این زمینه نام برده شود؛ برای نمونه، نویسنده می‌توانست به کتاب *ملودی و شیوهٔ ساختن آن*

ـ اثر جولیو باس که در سال ۱۳۷۳ شمسی آهنگ‌ساز فقید ایرانی، مرتضی حنانه، آن را ترجمه و منتشر کرد ـ اشاره‌ای داشته باشد. هم‌چنین، انتظار می‌رود نویسنده این واقعیت را نیز شرح دهد که مباحث ملودی، فرم، و اصول‌آهنگ‌سازی تا چه اندازه به‌طور بنیادی در فرهنگ موسیقی غربی به یک‌دیگر وابسته‌اند. شاید، بیان همین مطلب می‌توانست ضرورت ارائهٔ فصل سوم (بسط و گسترش) و فصل ششم (ملودی و فرم) را در کتابِ حاضر نیز برای خواننده روشن‌تر کند؛ عناوین و فصولی که نویسنده نیز، باتوجه‌به موضوعِ کتاب، خود را ناگزیر به ارائهٔ آن‌ها دیده است، درحالی‌که این فصل‌ها در کتاب‌های دیگر به‌تفصیل بیان شده‌اند. دست‌کم به همین علت نویسنده می‌توانست برای خواننده توضیح دهد که همواره موضوع ملودی و شیوه‌های بسط و گسترش آن به‌منزلهٔ یکی از موضوعات مهم در کتاب‌های «فرم» و «اصول آهنگ‌سازی» که اتفاقاً در موسیقی غربی تعدد و تنوع قابل‌توجهی هم دارند مطرح شده است[1] و سپس اشاره‌ای نیز داشته باشد به تألیفات و ترجمه‌هایی که در حوزهٔ فُرم و آهنگ‌سازی تاکنون در ایران منتشر شده‌اند. باتوجه‌به محدودبودنِ عناوین منتشرشده نویسنده می‌توانست در قسمتِ کوتاهی به بخش‌هایی از این کتاب‌ها که حاویِ مباحثی مشترک با برخی فصل‌های کتابِ حاضرند اشاره‌ای داشته باشد و حتی با ارائهٔ یکِ ارزیابی کلی احتمالاً کاستی‌هایِ آن‌ها یا مزیت‌های نسبیِ کتاب حاضر را نسبت‌به آن‌ها برشمارد تا خوانندهٔ جویا و جدیِ این کتاب برای مطالعهٔ هدف‌مندترِ آن ترغیب شود.

برای نمونه، تاکنون کتاب‌هایی ازقبیل *فرم موسیقی*، اثر ای. و. اسپاسبین ترجمهٔ مسعود ابراهیمی، یا *مبانی آهنگ‌سازی*، اثر مصطفی کمال پورتراب، به‌چاپ رسیده‌اند. در کتاب دیگری نیز که با عنوان *مبانی آهنگ‌سازی*، نوشتهٔ یوگنی اوسیپوویچ مِسنِر، ترجمهٔ مسعود ابراهیمی منتشر شده، به‌غیراز فصل‌های پنجم و ششم که به مباحث «فرم‌های موتیف» و «گسترش موتیف و ایجاد فراز» اختصاص داده شده، فصل هفتمِ آن به موضوع «ملودی» به‌تفصیل و البته گام‌به‌گام پرداخته شده، و در انتهای فصل تمرینات متنوع و گوناگونی با عنوان تمرینات خلاقه روی ملودی ارائه شده است. هم‌چنین، فصل هشتم نیز برخی مباحث مانند ساخته‌وپرداخته‌کردن ملودی، هارمونیزاسیون ملودی (به‌روش‌های گوناگون)، و فیگوراسیون ملودیک را پوشش داده است (مِسنِر ۱۳۹۳: ۸۹– ۲۳۶).

کتاب دیگری با عنوان *آموزش آهنگ‌سازی*، از جان هوارد، هم‌راه با یک لوح فشردهٔ صوتی توسط هوشنگ کامکار ترجمه و منتشر شده که در فصل سوم آن به موضوع ملودی پرداخته شده است و علاوه‌براین‌که موضوعاتی ازقبیل تعادل، قالب جمله‌بندی، یافتن نُت‌ها برای ملودی ازطریق گام‌ها و آکوردها را تشریح می‌کند درمیان مباحث نمونه‌نُت‌هایی از

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

هم‌چنین، در کتاب *اصول آهنگ‌سازی*، نوشتهٔ شوئنبرگ با ترجمهٔ نسرین عبدالله‌زاده اسماعیلی، در بخش یازدهم از فصل اول به ملودی و تم پرداخته شده است. در این بخش، افزون‌بر توصیف و تشریح ملودی و تم، ملودیِ آوازی، ملودیِ سازی، تم مقابل ملودی، و... نمونه‌هایی از آثار برگزیدهٔ موسیقی ارائه شده است. هم‌چنین، پس از اشارهٔ دوباره به این موضوع که «ملودی مانند امواج جریان می‌یابد» (شونبرگ ۱۳۷۸: ۱۳۸)، در پایان این بخش نمونه‌نُت‌ها و دیاگرام‌هایی آورده شده که این دیاگرام‌ها به‌خوبی و آشکارا موج‌داریِ ملودی را به‌نمایش گذاشته‌اند (همان: ۱۲۷– ۱۵۰).

نکتهٔ دیگر آن‌که، باوجود تأکید منابع مختلف بر نقش کلاسیک، تاریخی، و ساختاریِ «هارمونی» در ساختار ملودی، به‌نظر می‌رسد که در کتابِ حاضر تاحد امکان از پرداختن به آن پرهیز شده است! می‌توان تصور کرد نویسنده تلاش داشته است موضوع ملودی را، باتوجه‌به عنوان کتاب و آن‌چه در مقدمه به آن اشاره می‌کند، به‌طور مجرد موردبررسی (یا آموزش) قرار دهد، ولی واقعیت این است که درنهایت گریزی از ارتباط بین هارمونی و ملودی در تاریخ موسیقی غربی نیست؛ چه‌بسا یکی از مباحث اولیه در کلاس‌های آهنگ‌سازی ذیل مبحث ساختار جمله‌ها، نیم‌جمله‌ها، و پریودها موضوع کادانس‌ها و آکوردهای مرتبط با آن‌هاست؛ اما نویسنده بسیار صرفه‌جویانه به این ارتباط اشاره می‌کند و به‌عنوان نمونه در بخش «پریودهای دوجمله‌ای» (آزاده‌فر ۱۳۹۵: ۴۵) فقط اشاره‌ای به کادانس‌های کامل و نیمه برای ساخت جملات می‌کند. هم‌چنین، در بخشی با عنوان نقش ملایم کامل و ملایم ناکامل در شکل‌گیری عبارات به‌طور طبیعی نویسنده ناگزیر است اشاره‌ای به بافت‌هایی داشته باشد که «خود دارای در دو خط ملودی» هستند (همان: ۴۹) و اضافه می‌کند: «آهنگ‌سازان در مفصل‌بندی ملودی‌ها برای نمایش نقاط عطف، یعنی مرزهای آغازین و پایانی عبارت‌ها، جمله‌ها، پریودها، قسمت‌ها، و نهایتاً قطعه، تاآن‌جاکه امکان دارد، از ترکیب اصواتی که فاصلهٔ ملایم‌تری ایجاد می‌کنند بهره می‌برند» (همان: ۴۹).

درکل، اگرچه نویسنده در قسمت‌هایی کوتاه به موضوع چندصدایی درحد توضیحات بسیار مختصر بسنده کرده، هر آهنگ‌سازی به‌خوبی می‌داند موضوع هارمونی، چندصدایی، و لایه‌های مختلف صوتی یکی از اساسی‌ترین مباحث در موسیقی غربی است و پرداختن به ملودی (در دوره‌های مختلف موسیقی غربی که موضوع این کتاب است) بدون اشارهٔ کافی به چندصدایی و هارمونی تاچه‌حد بغرنج می‌نماید.

۳.۴ رویکرد کلی کتاب و روند آموزشی و کاربردی آن

مطالب ارائه‌شده در کتاب، چه در نگاه کلی ازمنظر عناوینِ فصل‌ها و بخش‌ها و چه در نگاه جزئی‌تر به‌لحاظ واژگان و اصطلاحات تخصصی، طیفِ متنوعی از مباحث مختلف را دربرمی‌گیرند. نکته این‌جاست که بخشی از این عناوین و اصطلاحات در حوزهٔ ادبیات تخصصی آهنگ‌سازی و برخی دیگر در حوزهٔ موسیقی‌شناسی متداول هستند. البته، تردیدی نیست که «موسیقی‌شناسی» همواره با مطالعه و تحلیل واقعیت‌های موسیقایی در حوزه‌های مختلفِ موسیقی نقش انکارناپذیری در ارتقای دانش این هنر ایفا کرده است؛ به‌عبارت‌دیگر، هم‌چنان‌که شکل‌گیریِ مبانیِ هنرهای مختلف برپایهٔ تحلیل و طبقه‌بندیِ یافته‌ها از آثار گذشتگان و ارائهٔ آن‌هاَ در قالَب‌های مختلف تحلیلی و آموزشی منشأ رشدَ و تعالی هنرهای مختلف بوده است، در موسیقی غربی نیز این موضوع در سطح وسیعی سال‌هاست که با حیات موسیقی آمیخته شده و موسیقی‌شناسی در ایجاد و تبیین اصطلاحات و تعاریف مربوط همواره سهیم بوده است. بااین‌وصف، در هر کتاب یا روشی، رویکردی که در دسته‌بندی و شیوهٔ ارائهٔ مطالب، نوع به‌کارگیری ادبیاتِ تخصصی و کاربردی، و درنهایت چگونگیِ پیش‌برد یا روند تحلیلی و آموزشیِ موضوعات اتخاذ می‌شود می‌تواند آن کتاب یا روش را در حوزهٔ تخصصیِ خود تأثیرگذارتر از نمونه‌های مشابه کند یا حتی گاه تبدیل به منبع اصلی یا جریان اصلی در ادامهٔ حیات آموزشی یا تحلیلیِ یک حوزهٔ تخصصی شود. اما در این‌جا خوانندهٔ کتاب (به‌خصوص اگر طبق تصریح نویسنده یک آهنگ‌ساز جوان باشد) با چنین انسجامی مواجه نیست و پیوسته دچار ابهاماتی دست‌کم از دو منظر خواهد بود:

ازیک‌سو، ابهام در رویکردهای موسیقی‌شناسانه و آهنگ‌سازانه در ارائهٔ مطالب و به‌کارگیری ادبیات تخصصی آن‌ها می‌تواند او را در درک و استفهام مطالب آموزشی و کاربردیِ مربوط دچار سردرگمی و گاه بلاتکلیفی کند؛ به‌عبارت‌دیگر، در برخی مباحث این کتاب رویکرد موسیقی‌شناسانه (و نه آهنگ‌سازانه) نسبت‌به ملودی و گاه استفادهٔ توأمان از واژگان و مفاهیم موسیقی قرن بیستمی درکنار مفاهیم موسیقی کلاسیک موجب شده است تا بخشی از اصطلاحات به‌کاربرده‌شده در این کتاب ازجمله شِمای ملودی، عبارت‌بندی تک‌هسته‌ای و چندهسته‌ای، تمپوی ریتمیک و ملودیک، کام و زبانه، و ... که در کلاس‌های آهنگ‌سازی (به‌شیوهٔ کلاسیک) چندان مورداستفاده قرار نمی‌گیرند به‌شکلی نه‌چندان کاربردی در فرهنگ آموزشیِ آهنگ‌سازی مطرح شوند.

ازسوی‌دیگر، برای یک خوانندهٔ جدی (آهنگ‌ساز) انتظاری که از «روند آموزشی» این کتاب دارد تاحد زیادی ناروشن است؛ درواقع، باتوجه‌به‌این‌که بخشی از مطالب و مباحث

کتاب با کتاب‌های مختلف فارسی و لاتین و در حوزهٔ ادبیاتِ تخصصیِ آهنگ‌سازی هم‌پوشانی دارد، روشن نیست چه ره‌یافت تازه‌ای، با چه نوع تمرین‌ها و شیوهٔ کاربردی‌ای، برای آفرینش ملودی باکیفیتی معیّن موردنظر بوده است.

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

۴.۴ اشارات پراکنده به برخی اصطلاحات موسیقی ایرانی

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

استفاده از این اصطلاحات دربین مطالب مربوط به موسیقی غربی و ارائهٔ آن‌ها به‌شکلی کلی و پراکنده بدون ذکر مثالی که هم توضیح‌دهندهٔ این اصطلاحات و هم تبیین‌کنندهٔ ارتباط احتمالی بین آن‌ها و دیگر مطالب کتاب باشد نه‌تنها گره‌ای باز نمی‌کند، بلکه ابهام‌آمیز نیز جلوه می‌کند.

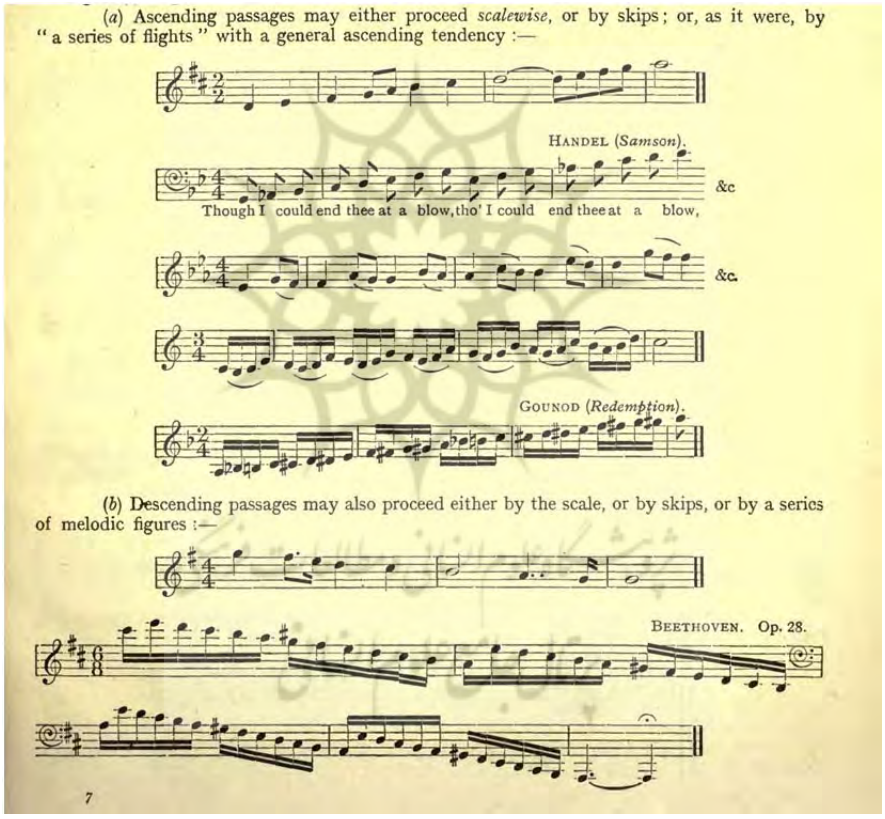
اگرچه دغدغهٔ نویسنده (که در مقدمهٔ کتاب به آن اشاره شده است) درزمینهٔ اهمیت ملودی در موسیقی ایرانی و نپرداختن به آن در منابع مکتوب قابل‌درک است، به‌نظر می‌رسد که بیان این مطالب در طیف مخاطبِ هدفِ این کتاب نیز ابهام ایجاد می‌کند. درواقع، با ارائهٔ مطالب به این شکل مشخص نمی‌شود مخاطبِ موردنظرِ نویسنده کسی است که تخصص یا علاقه‌مندی به آهنگ‌سازیِ موسیقی ایرانی دارد یا کسی است که تخصص یا علاقه‌مندی به آهنگ‌سازی موسیقی غربی دارد؟ گو این‌که نمی‌توان انتظار داشت هر خوانندهٔ فارسی‌زبانِ هنرجوی آهنگ‌سازی (به‌گفتهٔ نویسنده در مقدمه) که به‌منزلهٔ مخاطب کتاب را مطالعه می‌کند با اصطلاحات متداول در ادبیات تخصصی موسیقی ایرانی آشنا باشد!

درادامه، جملهٔ دیگری در همین زمینه، خارج از سیر و فضای تحلیلی موردبحثِ اصلیِ کتاب، عنوان می‌شود: «چهارمضراب‌ها یکی از فرم‌هایی هستند که به‌شکل گسترده از این شیوه [نت تکرارشونده مابین اجرای ملودی] بهره می‌جویند» (همان: ۳۲). درواقع این‌جا دو سؤال بنیادین مطرح است: اول این‌که چرا باید درمیان این تحلیل‌های فرهنگ موسیقایی غربی به‌یک‌باره و بدون هیچ پیش‌زمینه یا دنباله‌ای از گونهٔ چهارمضراب در موسیقی ایرانی سخن به‌میان آورده شود؟ دوم این‌که نویسنده (که خود یکی از صاحب‌نظران در این زمینه هستند) در کتاب دیگر خود با عنوان *ساختار ریتم در موسیقی ایرانی* قطعاتی ازقبیل چهارمضراب و رنگ و پیش‌درآمد را در موسیقی ایرانی با عنوان «گونه» معرفی می‌کند، اما این‌جا از اصطلاحِ «فرم» برای چهارمضراب استفاده می‌کند که می‌تواند سؤال‌برانگیز باشد (Azadefar 2011: 218).

۵.۴ مروری بر اهم عناوین و محتوای فصل اول

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

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



نمونهٔ ۲۱[۲] (Dunstan 1910: 89)

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

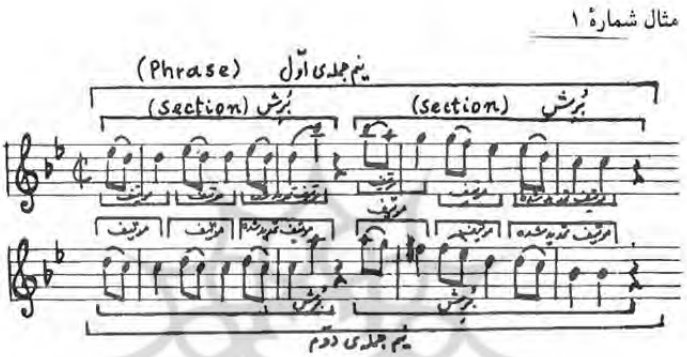
یابند» (آزاده‌فر ۱۳۹۵: ۳۴). اگرچه این موضوع بیش‌تر درمورد موتیف مصداق دارد و کمی دور از ذهن است که همهٔ نت‌های یک ملودی (مثلاً در یک ملودیِ ۱۶ یا ۳۲ میزانی) با یک ضریبِ برابر و به یک اندازه افزایش یا کاهش یابند، شاید ارائهٔ مثالِ یا مصداقی عینی در موسیقی می‌توانست در رفع هرگونه ابهامی در این زمینه کمک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

مورد قابل‌طرحِ دیگر معرفیِ نقطهٔ اوج در ملودی است (همان: ۳۵) که بازهٔ زمانی آن درحدودِ زمانی بین سه‌چهارم تا چهارپنجم پایانی ملودی با ترسیم یک نمودار، بدون ارائهٔ نمونهٔ نت، عنوان شده است. اگرچه این نقطه در بسیاری از آثار در همین بازهٔ زمانی واقع می‌شود، به این موضوع نیز اشاره‌ای نمی‌شود که در آثار متعددی هم (در ادوار و مکاتب مختلف موسیقی غرب) این نقطه خارج از بازهٔ زمانی یادشده واقع می‌شود. هم‌چنین، درمورد این مهم که نقطهٔ اوج چگونه ایجاد می‌شود نیز توضیحی ازسوی نویسنده داده نمی‌شود.

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

توضیح به کادنس می‌کند) قسمت‌های اول تا پنجم با براکت‌ها (خطوط مشخص‌کنندهٔ قسمت‌ها) مشخص‌شده‌اند، ولی درمورد اصطلاحِ به‌کاررفته در نمونه (سِکشِن/ section) توضیحی بیان نمی‌شود.

همین مفاهیم ساختاری (اجزای جمله) در کتاب *مبانی آهنگ‌سازی* اثر مصطفی کمالِ پورتراب، پس از ارائهٔ تعاریفِ آن‌ها به‌شکلی واضح و بدون نیاز به توضیح بیش‌تر در نمونه‌ها مشخص شده‌اند (کمال پورتراب ۱۳۸۶).



نمونهٔ ۲ (کمال پورتراب ۱۳۸۶: ۱۳)

نمونهٔ ۳ (همان: ۱۴)

نمونهٔ ۴ (همان: ۱۶)

در صفحهٔ ۴۲ کتاب، پس از توضیحِ قوانین شکل‌گیری گروه‌های صوتی برای نمونه، بخش آغازینِ سمفونی سُل مینور موتزارت ارائه شده است که در آن برای اولین‌بار خواننده را با عنوان «فیگور ملودیک یا ساب‌موتیف» مواجه می‌کند. درحالی‌که پیش و پس از آن هیچ توضیحی از این مفهوم ارائه نشده است! به‌طور مسلّم، ارائهٔ تعریفی کوتاه می‌توانست در این مورد رفع ابهام کند: «موتیف یا فراز گاهی به گروه‌های ملودیک ریتمیک کوچک‌تری (به‌اندازهٔ بخشی از میزان)، به‌نام سوب موتیف، تقسیم می‌شود» (اسپاسبین ۱۳۸۸: ۶۷).

در صفحهٔ ۴۳، برای مقایسهٔ عبارت‌بندی در موسیقی و زبان‌شناسی، بعدازآن‌که عبارت‌بندی تک‌هسته‌ای و چندهسته‌ای توضیح داده می‌شود،[۳] برای درک چگونگیِ عملکرد موتیف‌ها به‌نوعی به ساختار اشعار کلاسیک در به‌کارگیری افاعیل پرداخته می‌شود، ولی به‌نظر نمی‌رسد که اصلِ مقایسهٔ افاعیل به این شکل با هسته (یا موتیف) مقایسهٔ دقیقی باشد؛ افاعیل فقط ریتم و به‌نوعی وزن شعر را نمایش می‌دهند، درحالی‌که موتیف‌ها در موسیقی ترکیبی از ریتم و فواصل هستند. بنابراین، در موسیقی هرگاه ریتم ثابت باشد و اینتونیشن (intonation) تغییر کند با موتیف تغییریافته مواجه خواهیم بود، اما افاعیل (مثلاً مستفعلن) در شعر فقط ریتم کلام را تعیین می‌کنند و واژگانِ هم‌وزن آن‌ها با هر نوع تغییرات آوایی در شعر چندان مترادف با یک موتیفِ تغییریافته در موسیقی به‌نظر نمی‌رسد. البته، نمونه‌نت‌هایی که برای عبارات تک‌هسته‌ای یا چندهسته‌ای ارائه شده‌اند نیز به‌علت ترسیم‌نکردن خطوط و علائمِ لازم چندان روشن‌گر جلوه نمی‌کنند.

نکتهٔ دیگرِ قابل‌طرح در این فصل مبحثی است با عنوان نقطه‌گذاری به‌منزلهٔ ابزاری درخدمت عبارت‌بندی موسیقی که نویسنده نیز آن را به «شیوهٔ اجرا» مرتبط می‌داند و برای «نوازندگان و خوانندگان» قابل‌توجه می‌داند که مخاطب این کتاب نیستند بنابراین ارائهٔ آن کمکی به دانش موردنیاز آهنگ‌ساز در این مرحلهٔ ابتدایی نمی‌کند.

در صفحهٔ ۵۵ کتاب نیز، ذیلِ چگونگی بهره‌برداری از موتیف در ساختار ملودی، مربوط به تکنیک دوم استفنی آمده است:

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

برای این مورد لازم بود نمونه یا توضیحی ارائه شود تا مشخص شود در کدام موسیقی عامیانه متعلق به چه فرهنگ یا حوزهٔ جغرافیایی این شکل از ارائهٔ موتیف اجرا می‌شود.

در بخش تفاوت اجرا و ادراک ملودی‌های موتیفی و غیرموتیفی برای نوازنده و شنونده نکات و اطلاعات جالب و مفیدی به آهنگ‌ساز ارائه می‌شود (همان: ۵۹).

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

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

هم‌چنین، در بخش بعدی که مطالبی با عنوان نوع تقسیم‌بندی ضرب‌ها و شکل‌گیری میزان و متر «قطعه» (و نه ملودی) آمده است، شاید بهتر بود مرتبط با اهمیت بنیادین میزان‌نما و متر و انتخاب درست میزان‌نما برای ملودیِ ساخته‌شده توضیحاتی ارائه شود.

در بخش نقش نت‌های کشیده در ساختمان ملودی (همان: ۶۸)، نکاتی فنی و کاربردی با مثال‌های خوبی مطرح شده است. این انتظار می‌رفت که تمامی مباحث این فصل به همین شکل جامع و کاربردی ارائه می‌شد. هم‌چنین، بخش بعدی ذیل عنوان آفرینش ملودی براساس الگوی ریتمیک، باوجود اختصارش، حاوی مطالب و نمونه‌های مفید و کاربردی است.

در بخش هشتم از فصل اول، ذیل عنوان ملودی‌های ویژه و رمانتیک که به‌منزلهٔ دو گونه ملودی از آن‌ها یاد شده و توضیحات مبسوطی نیز دراین‌خصوص ارائه شده است، جای خالیِ نمونه‌نت یا ملودی برای درک بهتر مطلب کاملاً احساس می‌شود.

بخش کوتاهی که در انتهای فصل اول ذیل عنوان ملودی موسیقی قرن بیستم آمده است[۴] بسیار کوتاه و ناکافی به‌نظر می‌رسد. اگرچه با نگاهی دیگر همین عنوان و اشارهٔ مستقیمِ آن به یک دورهٔ مشخص موسیقی هم‌چنان خلأ اشاره‌نکردن به یک رویکرد مشخص تحلیلی یا آموزشی کتاب به ملودی مرتبط با دوره‌ها یا سبک‌های موسیقایی و آهنگ‌سازیِ معیّن تاریخی یا فرهنگی را بیش‌تر آشکار می‌کند.

۶.۴ مروری بر اهم عناوین و محتوای فصل سوم

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

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

> [...] چنان‌چه نیم‌مصرع آغازین حکم سؤال را داشته باشد نیم‌مصرع دوم درجایگاه پاسخ برمی‌آید. بیان سؤالی می‌تواند کل مصرع اول را دربربگیرد که دراین‌صورت عبارت جواب گسترده‌ای به بزرگی کل مصرع دوم خواهد داشت. به نمونهٔ زیر نگاه کنید:

گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سرآید — گفتم که ماه من شو، گفتا اگر برآید
عبارت سؤال، عبارت جواب — عبارت سؤال، عبارت جواب

گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز — گفتا ز خوب‌رویان این کار کم‌تر آید
عبارت سؤال — عبارت جواب

(همان: ۱۳۹)

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

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

حافظ شیرازی

می نوش به ماه‌تاب ای ماه که ماه — بسیار بتابد و نیابد ما را

خیام نیشابوری

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

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

در قسمت انتقال (transposition) (همان: ۱۶۲) وجه تشابه و تمایز مشخصی میان انتقال و سکانس توضیح داده نشده است و این می‌تواند برای خواننده ابهام‌برانگیز باشد.

در صفحهٔ ۱۶۴، ذیل عنوان کشیدگی و فشردگی در فواصل، باتوجه‌به اشاره‌ای که به شوئنبرگ و گام کروماتیک دوازده نیم‌پرده‌ای می‌شود، پیداست که زمینهٔ بحث مرتبط با موسیقی آتنال است که باز در این نقطه نیز انسجام مطالب درمورد یک شیوه یا مکتب مشخص در مواجهه با ملودی تعادل لازم را از دست می‌دهد.

در ادامهٔ مطالب این فصل، به نکات و تکنیک‌های خوبی اشاره می‌شود: مانند اعداد فیبوناچی و تقسیم ملودی یا تکنیک جای‌گشت که موارد تکنیکال جالبی هستند و می‌توانند برای آهنگ‌ساز جوینده جنبهٔ کاربردی باشند.

۷.۴ چند نکته درمورد دیگر فصل‌ها

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

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

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

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

فصل هفتم، با عنوان «منابع الهام ملودی»، حاوی نکات جالب و موسیقی‌شناسانه‌ای هم‌راه با توصیه‌های جالبی برای آهنگ‌سازان و البته بسیار مختصر است، ولی ارائهٔ آن به‌منزلهٔ یک فصل مستقل، باتوجه‌به فصل‌های دیگر کتاب، کمی اغراق‌آمیز به‌نظر می‌رسد.

فصل هشتم این کتاب فصلی بسیار ویژه، قابل‌توجه، و آموزنده برای آهنگ‌سازان است. مباحثی که پیرامون آهنگ‌سازیِ عملیاتی و آهنگ‌سازیِ الهامی ارائه شده است، مطالعهٔ موردیِ شیوهٔ کار آهنگ‌سازان و دیگر عناوین و مطالبِ این بخش، همه، حاوی نکاتی است که مطالعهٔ آن‌ها برای تمامی آهنگ‌سازان مفید خواهد بود.

۵. نتیجه‌گیری

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

پی‌نوشت‌ها

۱. مثلاً، کتاب *کلاسیکال فرم*، از ویلیام ای. کاپلین، از معتبرترین منابع آهنگ‌سازان در این زمینه است: Wiliam E. caplin, *Classical Form*.

2. (a) Ascending passages may either proceed scale-wise, or by skips or, as it were, by “a series of flights” with a general ascending tendency.

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

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

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

کتاب‌نامه

آرمند، محمد (۱۳۸۴)، «ملاحظاتی در نگارش متون درسی»، *سخن سمت*، ش ۱۴.

آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۵)، *مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی*، تهران: نشر مرکز.

اسپاسبین، ایگور ولادیمیروویچ (۱۳۸۸)، *فرم موسیقی*، ترجمهٔ مسعود ابراهیمی، تهران: نشر هم‌آواز.

باس، جولیو (۱۳۷۳)، *ملودی و شیوهٔ ساختن آن*، ترجمهٔ مرتضی حنانه، تهران: انتشارات چنگ.

شونبرگ، آرنولد (۱۳۷۸)، *اصول آهنگ‌سازی*، ترجمهٔ نسرین عبدالله‌زاده اسماعیلی، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

شوشتری، مرتضی (۱۳۸۹)، «مناظره در ادب فارسی»، ماهنامهٔ *کیهان فرهنگی*، ش ۲۹۰– ۲۹۱.

کمال پورتراب، مصطفی (۱۳۸۶)، *مبانی آهنگ‌سازی*، ج ۱، تهران: چشمه.

مِسنِر، یوگنی اوسیپوویچ (۱۳۹۳)، *مبانی آهنگ‌سازی*، ترجمهٔ مسعود ابراهیمی، تهران: نشر هم‌آواز.

هوارد، جان (۱۳۸۲)، *آموزش آهنگ‌سازی*، ترجمهٔ هوشنگ کامکار، تهران: انتشارات افکار.

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

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

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

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