ساختار ملودی در موسیقی ایرانی

دکتر محمدرضا آزاده‌فر

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

ساختار ملودی در موسیقی ایرانی

دکتر محمدرضا آزاده‌فر

نشر مرکز

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست

دیباچه ۱

فصل مقدماتی: تعاریف و مفاهیم بنیادی ۵

مقدمه ۷

لحن ۷

خاستگاه ملودی و استعداد آفرینش آن ۱۰

طبقه‌بندی انواع ملودی از دیدگاه رسالات قدیم موسیقی ۱۱

بخش ۱

بنیان‌های تکنیکی ملودی در موسیقی ایرانی

فصل ۱: فاصله و چارچوب صوتی ۱۵

مقدمه ۱۷

الف. انواع فاصله در موسیقی قدیم ایران ۱۸

ب. آوانگاری ملودی در موسیقی قدیم ایران ۲۰

ج. چارچوب تنالیته و گستره‌ی صوتی در ملودی‌های ردیف ۲۲

د. حوزه‌ی صوتی گوشه‌های ردیف ۲۴

هـ. ترکیب فواصل مورد استفاده در ساختار ملودی‌های ردیف ۲۶

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فصل ۲: نمای حرکت ۲۹
مقدمه ۳۱
الف. توصیفات کلامی حرکات ملودیک ۳۲
ب. نمایش حرکات اصلی ملودیک بر روی خطوط حامل ۳۲
ج. نمایش گرافیکی حرکت ملودی ۳۵
د. بررسی راستا و جهت در حرکات گوشه‌های شاخص ردیف ۳۶
آوازهای دستگاه شور ۳۸
دستگاه سه‌گاه ۴۱
دستگاه چهارگاه ۴۲
دستگاه ماهور ۴۳
دستگاه راست‌پنجگاه ۴۴
دستگاه همایون ۴۵
آواز بیات اصفهان ۴۷
دستگاه نوا ۴۷
ه. ویژگی‌های عمومی نمای حرکت ملودیک در ردیف ۴۸

فصل ۳: عبارت‌بندی ۵۱
مقدمه ۵۳
الف. نقش سکوت‌های بلند پایان عبارات در شکل‌گیری گروه‌های موسیقایی ۵۷
ب. واقع‌شدن نُت پایانیِ عبارت در نقطه‌ی اکسنت متریک و نقش آن در شکل‌گیری گروه‌های موسیقایی ۵۸
ج. نقش نت‌های کشیده‌ی پایان عبارات در شکل‌گیری گروه‌های موسیقایی ۶۰
د. فرودِ عبارت بر نُت پایه یا شاهد و نقش آن در شکل‌گیری گروه‌های موسیقایی ۶۱
ه. نقش ساختمان کلی ملودیک در شکل‌گیری گروه‌های موسیقایی ۶۳
و. محتوا و ساختمان شعر در حال اجرا و نقش آن در شکل‌گیری گروه‌های موسیقایی ۶۵
ز. عادات شنیداری در شکل‌گیری گروه‌های موسیقایی ۶۶

فصل ۴: ریتم ۶۹
مقدمه ۷۱
الف. کشش نُت‌ها و سکوت‌ها و ارتباط نسبی آن‌ها ۷۱
ب. سرعت یا تُندا ۷۲
ج. نقش پیچیدگی‌های ریتمیک در ملودی ۷۲

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

د. شکل‌گیری گروه‌های ریتمیک و ساختار جملات موسیقایی ردیف ۷۳
ملودی‌های با ساختار موتیفیک ۷۴
عبارت‌بندی تک‌هسته‌ای ۷۵
عبارت‌بندی چندهسته‌ای ۷۸
ملودی‌های با ساختار غیر موتیفی ۸۳
ه. تقسیم‌بندی ضرب‌ها و شکل‌گیری متر ۸۵
گوشه‌ها و قطعات با متر ثابت ۸۶
چهارمضراب ۸۷
تصنیف ۹۴
رنگ ۹۶
پیش‌درآمد ۹۹
گوشه‌های با متر کِشسان ۱۰۰
گوشه‌های با متر آزاد ۱۰۲

فصل ۵ : وحدت و تعادل ۱۰۵
مقدمه ۱۰۷
وحدت مواد موسیقایی ۱۰۸
انضباط در عبارت‌بندی ۱۰۸
عوامل آشنا ۱۱۰
الف. محدودیت گستره‌ی صوتی و بهره‌گیری از چارچوب مُدهای ایرانی ۱۱۲
ب. موتیف‌ها و عبارات ریتمیک ۱۱۳
ج. مترهای اقتباس‌شده از ادوار ایقاعی ۱۱۴
د. تحریرهای سنتی ۱۱۵
ه. شکل سینوسی و افقی همراه با حرکات فرعی پایین‌رونده‌ی پلکانی در ملودی ۱۱۷
و. حرکت‌های ملودیک ختم‌شونده به شاهد ۱۱۸
ز. سیر صعودی گوشه‌های متوالی ۱۱۹
ح. الگوهای دینامیکی ویژه‌ی موسیقی ایرانی ۱۱۹
ط. مضامین و ساختار فرمال اشعار فارسی ۱۲۰
تعادل در ساختمان گوشه‌ها ۱۲۱
انواع تعادل ۱۲۱
تعادل ریتمیک ۱۲۴
تعادل در «آواز و جواب آواز» ۱۲۸

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فصل ۶: ملودی و گفتار ۱۳۱
مقدمه ۱۳۳
موسیقی و زبان ۱۳۵
موسیقی به‌عنوان زبان ۱۳۶
موسیقی در زبان و زبان در موسیقی ۱۳۶
زبان درباره‌ی موسیقی ۱۳۷
موسیقی و شعر ۱۳۸
بررسی تطبیقی موسیقی شعر و ساختار ملودیک گوشه‌های ردیف ۱۳۸
موسیقی بیرونی ۱۳۹
استخراج و تبدیل الگوی ریتمیک شعری به موسیقی ۱۴۰
الف. تقطیع شعر، یافتن بحر و زحاف و استخراج افاعیل ۱۴۰
ب. یافتن اتانین و الگوی کوتاهی و بلندی شعر ۱۴۳
ج. تبدیل اتانین و الگوی کوتاهی و بلندی شعر به خط ریتمیک موسیقی ۱۴۴
تلفیق هجایی و ملیزماتیک ۱۴۵
موسیقی کناری ۱۴۸
نقش وحدت‌بخش نیم‌فرودها و فرودها در پایان جملات و بخش‌های پایانی
گوشه‌های ردیف ۱۵۰
فراهم‌آوری موسیقی کناری و نقش وحدت‌بخش پایه در ضربی‌ها ۱۵۲
موسیقی میانی ۱۵۳
توازن آوایی ۱۵۴
توازن واژگانی ۱۵۵
توازن نحوی ۶۵۱
توازن معنایی ۱۵۷
تناسب سه‌گانه‌ی موسیقی، وزنِ شعر و محتوا ۱۵۷

فصل ۷: بسط و گسترش ۱۶۱
مقدمه ۱۶۳
۱. تکرار نُت در ساختمان ملودیک ردیف ۱۶۴
الف. نقش تکرار نُت در تثبیت درجات مُد ۱۶۴
ب. نقش تکرار نُت در ایجاد حالت‌های تعلیق و شکوه ۱۶۵
ج. تکرار نُت به‌جای اجرای کشش بلند ۱۶۷
د. تکرار نُت در نقش واخوان ۱۶۸
ه. تقسیم و تکرار نُت کشیده به‌عنوان راهکار بسط و گسترش ۱۷۱

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

۲. تکرار ملودی ۱۷۲
۳. سؤال و جواب ۱۷۳
۴. عبارات محذوف یا کوتاه‌شده ۱۷۷
۵. توسعه‌ی عبارات ۱۷۸
۶. پی‌آیند (سکانس) ۱۷۹
۷. معکوس یا قرینه‌ی عمودی ۱۸۱
۸. قهقرایی یا قرینه‌ی افقی ۱۸۲
۹. انتقال ۱۸۳
۱۰. کشیدگی و فشردگی ریتمیک ۱۸۴
۱۱. کشیدگی و فشردگی در فواصل ۱۸۷
۱۲. تقسیم و کُلاژ ملودی ۱۸۸

بخش ۲
بنیان‌های انسانی ملودی در موسیقی ایرانی

فصل ۸: ملودی‌های ایرانی و ادراک انسانی ۱۹۳
مقدمه ۱۹۵
ملودی و جغرافیای فرهنگی ۲۰۱
ملودی و دوره‌های تاریخی ۲۰۳
ملودی و کارکردهای انسانی ۲۰۳
ملودی و طبایع انسانی ۲۰۶
ملودی و گردش افلاک ۲۱۰
ملودی و غم ۲۱۳
ملودی و حظّ سماعی ۲۲۱
ملودی و خُلق نوازنده ۲۲۳
مشارکت شنونده در فرایند اجرای اثر ۲۲۴

فصل ۹: ملودی‌پردازان ایرانی چه‌گونه کار می‌کنند؟ ۲۲۷
مقدمه ۲۲۹
فرایند آفرینش ملودی از دیدگاه موسیقی‌دانان کهن ۲۲۹
استعداد ملودی‌پردازی ۲۲۹
محرک‌های آفرینش ملودی ۲۳۱

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

دستورالعمل‌هایی برای بخش‌های آغازین و پایانی ملودی ۲۳۲
شیوه‌ی کار ملودی‌پردازان معاصر ۲۳۴
ابوالحسن صبا ۲۳۴
علی تجویدی ۲۳۶
رضا ورزنده ۲۴۱
جلیل شهناز ۲۴۳
حسن کسایی ۲۴۷
فرهاد فخرالدّینی ۲۵۳
تجربه‌های آفرینش ملودی نزد نسل جوان امروز موسیقی ایرانی ۲۵۸
مشترکات هویت فرهنگی و تمایزات هویت فردی در فرایند آفرینش ملودی ۲۶۱

منابع
الف: منابع فارسی و عربی ۲۶۵
ب: منابع انگلیسی و فرانسه ۲۶۸

نمایه ۲۷۱

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

دیباچه

پیش از ورود به مطلب اصلی ضروری است در ابتدا نکته‌ای را در مورد عنوان کتاب در این‌جا بیاورم. بسیاری از دوستانی که پیش از انتشار مرا از نظرات ارزشمند خود بهره‌مند کردند پیشنهاد دادند که نام این کتاب با پسوندی مانند «ردیفی»، «دستگاهی»، «اصیل»، «کلاسیک»، «سنتی» و ... همراه باشد تا مشخص کند که چه بخشی از موسیقی ایرانی موضوع بحث این کتاب است. در پاسخ به این ابهام باید بگویم که «موسیقی ایرانی» دو معنای عام و خاص دارد. در معنای عام به هرگونه موسیقی با هر سبکی که در مرزهای ایران تولید می‌شود و اصالت ایرانی دارد اطلاق می‌شود. لیکن این ترکیب دارای معنای خاصی نیز هست که برای اشاره به آن ذکر مطلبی را ضروری می‌دانم.

در یک تقسیم‌بندی عمومی موسیقی ملت‌های دارای مدنیّت در دو طبقه‌ی بنیادین قرار می‌گیرد: (الف). موسیقی رسمی پرورش‌یافته توسط قدرت مرکزی که در اصطلاح فنی موسیقی‌شناسی به آن موسیقی دربار (Court Music) گفته می‌شود؛ و (ب). موسیقی‌ای که جدای از موسیقی رسمی و نزد توده‌ها به‌صورت محلی ایجاد شده و به حیات ادامه می‌دهد که با اصطلاح کلی موسیقی مردمی (Folk Music) شناخته می‌شود.

موسیقی نوع دوم معمولاً همواره با پیشوندهایی مانند مردمی، توده‌ها، فولکلور و غیره نشانه‌گذاری و معین می‌شود اما موسیقی نوع اول در اغلب اوقات صرفاً با نام آن ملت یا کشور شناسایی می‌شود، مانند موسیقی ژاپنی، موسیقی چینی، موسیقی ایرانی و ... که در این موارد به موسیقی رسمی پرورش‌یافته با کمک قدرت مرکزی اشاره دارد. این موسیقی در ایران گاهی تحت عنوان موسیقی دستگاهی، موسیقی اصیل، موسیقی سنتی و موسیقی ردیفی هم شناخته می‌شود که بسیاری از این اسامی نوظهور هستند و در هیچ‌یک از رسالات قدیم موسیقی ایرانی در دویست سال گذشته و قبل‌تر دیده نمی‌شوند.

در سده‌ی اخیر که مطالعات آکادمیک در موسیقی ایرانی آغاز شده، پژوهش‌ها بیشتر به بررسی

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فواصل اصوات شکل‌دهنده‌ی آوازها و دستگاه‌ها و ساختار مُدال آن‌ها و سایر موضوعات وابسته به آن متمرکز و محدود شده است. این موضوع با تلاش برای دسته‌بندی و توصیف الگوی فواصل موسیقی ایرانی با بهره‌گیری از گام ۲۴ ربع‌پرده‌ای توسط علینقی وزیری و روح‌الله خالقی آغاز شده و با نقدها و تلاش‌هایی جهت پیشنهادهای جایگزین توسط متأخرین ادامه یافته است. آسیب‌شناسی این‌که چرا مطالعات موسیقی ایرانی در سده‌ی اخیر متمرکز بر کشمکش‌های مربوط به الگوی فواصل نغمات مورداستفاده در گوشه‌ها، آوازها و دستگاه‌ها و ارتباط آن‌ها باهم شده موضوع بسیار مهمی است که در جای خود تحقیقات مفصلی را می‌طلبد. آنچه مهم است آن است که این موضوع به‌هیچ‌وجه رویکرد اصلی این کتاب نیست و خواهش نگارنده بر آن است که مطالب این کتاب بر اساس آن سنت مورد ارزیابی قرار نگیرد و مفاهیم ارائه‌شده نیز وارد این جنجال بی‌پایان نشود. موضوع این کتاب در نوع خود در موسیقی ایرانی بدیع است و مفاهیم ارائه‌شده در آن باید قائم به خود و به دور از کشمکش‌های یادشده‌ی سده‌ی اخیر موردمطالعه قرار گیرد تا برای خواننده مثمر ثمر واقع شود.

در سال ۲۰۰۶ (۱۳۸۵) اولین بار کتاب مستقلی تحت عنوان ***ساختار ریتمیک موسیقی ایرانی***[1] توسط مؤلف منتشر شد که سعی در تمرکز بر یکی دیگر از جنبه‌های مهم موسیقی ایرانی غیر از ساختار مُدال داشت. مجموعه‌ی حاضر با موضوع ساختار ملودیک در موسیقی ایرانی سعی دارد به همراه اثر منتشرشده‌ی قبلی در زمینه‌ی ساختار ریتمیک، به دو جنبه‌ی بنیادین آفرینش موسیقی ایرانی توجه کند. هرچند هنوز زوایای زیادی از موسیقی ایرانی وجود دارد که مطالعه‌نشده باقی‌مانده و امید است پژوهشگران آن موضوعات را در مرکز توجه مطالعاتی خود قرار دهند.

در موسیقی قدیم ایران از ملودی تحت عنوان «لحن» یاد شده است. شاید بهتر این بود که مجموعه‌ی حاضر نیز از همین معادل که توسط فرهنگستان زبان فارسی نیز مورد تأیید قرارگرفته استفاده می‌کرد. لیکن، به دو دلیل اساسی این معادل در مجموعه‌ی حاضر مورد استفاده قرار نگرفته است. دلیل اول و مهم این‌که واژه‌ی «لحن» در زبان روزمره‌ی امروزی فارسی‌زبانان به «شیوه‌ی گفتار» اشاره دارد و تقریباً استفاده از آن به‌جای ملودی نزد عموم ناآشنا است. دوم آن‌که رواج استفاده از واژه‌ی «ملودی» و «ریتم» نزد موسیقی‌دانان و نوازندگان معاصر ایرانی به همان اندازه معمول شده است که واژه‌ی «موسیقی». البته در مقدمه و بدنه‌ی این کتاب هرکجا مستقیماً از رسالات قدیم موسیقی ایرانی نقل‌قول شده، واژه‌ی «لحن» بدون تغییر ارائه شده است.

1. *Rhythmic Structure in Iranian Music*

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

پیش‌نیاز و هم‌نیاز مطالعاتی

اگرچه این اثر به‌گونه‌ای طراحی شـــده که مســـتقلاً بتواند برای خواننده مورد بهره‌برداری قرار گیرد، لیکن برای نتیجه‌ی بهتر آثاری وجود دارد که مطالعه‌ی قبلی آن‌ها ضریب فایده‌مندی مطالب حاضر را افزایش می‌دهد. در وهله‌ی اول خواننده باید با تئوری موسیقی عمومی و تئوری موسیقی ایرانی آشنایی پیدا کند که امروزه خوشـــبختانه منابع خوبی در این زمینه منتشر شده است. زمینه‌ی کمک‌کننده‌ی بعدی، مطالعه‌ی منابع مرتبط به ملودی اســـت. در این زمینه توصیه می‌شود کتاب دیگر مؤلف تحت عنوان ***مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی*** مورد استفاده قرار گیرد. همچنان که در ابتدای مقدمه گفته شـــد این کتاب و کتاب ***ساختار ریتمیک موسیقی ایرانی*** به‌صورت دو هم‌نیاز مجموعاً تصویر نسبتاً کاملی از ساختار موسیقی سنتی ایران فراهم می‌سازد. بنابراین توصیه می‌شود اثر مذکور به‌عنوان هم‌نیاز این کتاب مطالعه شود.

در پایـــان این دیباچه ذکر این نکته ضروری اســـت که کلیه‌ی نت‌نگاری‌هایی که در این کتاب به‌صورت نقل‌قول از آثار منتشر شده‌ی نشر نی و نشر ماهور بازنویسی و ارائه شده‌اند با مجوز کتبی آن ناشران محترم بوده است که بدین‌وسیله از حسن همکاری آنان کمال امتنان را دارم.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فصل مقدماتی

تعاریف و مفاهیم بنیادی

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مقدمه

در این کتاب موضوع ملودی در موسیقی ایرانی از دو منظر بنیادی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در بخش اول ــ که بخش اعظم این کتاب را شامل می‌شود ــ ساختار ملودی در موسیقی ایرانی از منظر موسیقی‌شناسی مورد کاوش قرار می‌گیرد، و در بخش دوم به موضوع بنیان‌های انسانی ملودی در حوزه‌ی آفرینش و ادراک پرداخته می‌شود. بنابراین به‌عنوان یک قاعده‌ی کلی در این کتاب، از ورود به توصیف واژگانیِ مفاهیم و مطالعات لغوی آن‌ها پرهیز می‌شود. با همه‌ی این اوصاف ضروری می‌نماید پیش از ورود به فصول اصلیِ کتاب، در این‌جا، شماری از تعاریف اصلی و مفاهیم بنیادی مرتبط به ملودی مورد بررسی قرار گیرد.

بررسی تعاریف و مفاهیم در این فصل اساساً با بهره‌گیری از توصیفات ارائه‌شده در رسالات کهن موسیقی ایرانی انجام می‌شود. از بین رسالات به‌جامانده در موضوع موسیقی، در این فصل بیشترین تمرکز روی دیدگاه‌های فارابی خواهد بود. چراکه موسیقی‌دانان قدیم ایران ازجمله صفی‌الدین ارموی، قطب‌الدین شیرازی، و عبدالقادر مراغی و تقریباً تمامی اندیشمندان اسلامی پس از آن‌ها اغلب دیدگاه‌های خود را به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم از ابونصر فارابی گرفته‌اند.

لحن

در رسالات موسیقی ایرانی واژه‌ی «لحن» کلمه‌ای است که تا حدود زیاد به مفهوم «ملودی» به آن‌گونه که امروزه نزد موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان به‌کار می‌رود نزدیک است. اگرچه کاملاً هم بر آن منطبق نیست. ملودی در معنای عام آن ــ بدان صورت که در فرهنگ موسیقی غرب نیز پذیرفته شده ــ این‌گونه تعریف می‌شود «از پی آمدن و انتظام اصوات موسیقایی در بستر خطی زمان به‌گونه‌ای که نزد شنونده به‌عنوان یک کلیّت مستقل (جمله‌ی موسیقایی) قابل‌ادراک باشد». در برخی متون

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

برجای‌مانده از قرون نخستین اسلامی، از اصطلاح لحن و مشتقات آن در مفهوم کلی آهنگ و نیز برای تبیین نظام موسیقایی ایران باستان در دوران ساسانیان استفاده شده است. ابن خردادبه در بخش «غناء الفرس» کتاب ***اللّهو و الملاهی به الحان بهلبذ*** [باربد] اشاره می‌کند و کندی واژه‌ی لحون (جمع لحن) را مترادف با «طنینات» (جمع طنین)، و در مفهوم مایه یا مُدِ موسیقایی به‌کار می‌برد. (اسعدی، ۱۳۸۰: ۵۸)

فارابی در تعریفی کلی می‌گوید: «لحن اجمالاً عبارت است از مجموع نغمه‌هایی که به ترتیبی از ترتیبات، بر پایه‌ی آنچه در کتاب اسطقسات [نقش‌مندی درجات و اصول حاکم بر ابعاد و فواصل] یاد شد، مرتب شده باشند.» (فارابی، ۱۳۹۱: ۴۱۱)

او در جای دیگر در توصیف لحن از «اقتران و ترتیب نغمات» استفاده می‌کند. فارابی در این زمینه می‌گوید: «مراد من از اقتران، جمع آمدن دو یا چند نغمه است، و مراد از ترتیب، آن است که نغمه‌ها در سمع، تقدم و تأخری داشته باشند.» (فارابی، ۱۳۹۱: ۵۲) فارابی تلقّی شنونده از انتظام خطی صوتیِ حاصله از توالی نغمات مختلف و شکل‌گیری جمله‌ی ملودیک را نیز به این موضوع اضافه می‌کند. او در این زمینه می‌گوید: «اقترانات گاهی در حد کمال‌اند و طبیعی و گاهی نه اینچنین. کمال اقتران و ترتیب را از طریق مناسبت [مجانست میان نغمات] می‌توان تصور کرد ... پس ما کمال اقتران را ***همنوایی و خویشاوندی نغمه‌ها*** می‌نامیم و خلاف آن را ***تنافر و تباین و بیگانگی نغمه‌ها***.» (همان) منظور فارابی در زمینهٔ «خویشاوندی» نغمات و «بیگانگی» آن‌ها این است که در شکل‌گیری ملودی، عناصر سازنده باید به هم «مرتبط» احساس شوند تا شنونده آن‌ها را به‌صورت «اجزای یک کلیت واحد که از آن به جمله‌ی ملودیک یاد می‌شود» احساس کند. در هر بخش از ملودی که نغمه‌ای امکان ایفای چنین نقشی را نیابد، از آن نقطه به بعد «جمله‌ی ملودیک شکسته شده» و ادامه‌ی اصوات متعلق به آن جمله‌ی ملودیک، احساس نخواهند شد.

مفهوم لحن دلالت عام‌تری نسبت به ملودی دارد. به‌عبارت‌دیگر، «لحن» به جنبه‌های بیشتری از ساحت موسیقایی نسبت به «ملودی» می‌پردازد. این ویژگی تا بدان حد است که در برخی منابع معادل لفظ موسیقی معرفی شده است. فارابی در مقاله‌ی اول از مدخل صناعت موسیقی در مورد دلالت لحن چنین می‌نویسد:

> ... معنی لفظ موسیقی الحان است. لحن گاه بر گروه (جماعت) نغمه‌های مختلف که به ترتیب معینی مرتب شده باشند اطلاق می‌شود، گاه بر گروهی از نغمه‌ها که به وجهی معین تألیف شده باشند و حروفی مقترن به آن‌ها باشند که از ترکیب آن‌ها الفاظی معنی‌دار ساخته شده باشد که این الفاظ، بنابرمعمول، بر فکر و معنایی دلات دارند. (فارابی، ۱۳۹۱: ۱۱)

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

همان‌گونه که از تعریف فوق استنباط می‌شود، لحن هم‌زمان بر دو مفهوم دلالت دارد. مفهوم اول آنچه امروزه از آن به «ملودی» یاد می‌شود و مفهوم دوم کلام آهنگین که حتی می‌تواند حائز معنا باشد. مفهوم دوم به‌هیچ‌روی با تعریف ملودی در تئوری موسیقی غربی سازگار نیست. فارابی در ادامه‌ی توصیف دلالت لحن، به موضوع تقدم و تأخر مفهوم اول و دوم می‌پردازد. در این زمینه وی معتقد است مفهوم اول از نظر این‌که مقدمه‌ای بر شکل‌گیری مفهوم دوم است بر آن تقدم دارد (یعنی تا ترتیب نغمه‌ها شکل نگرفته باشد لحن موضوعیتی نمی‌یابد)؛ از طرف دیگر مفهوم دوم چون کمال لحن قلمداد می‌شود اولویت دارد.

> پیداست که در دلالت لحن بر این دو تقدّم و تأخر وجود دارد؛ یعنی دلالت لفظ لحن بر هریک از این دو معنی به وجهی اَقدم است و این به اعتبار تقدم یکی بر دیگری است. معنی اول، به اعتبار تقدم مقدمات هر شیء بر خود آن شیء، بر معنی دوم مقدم است؛ و معنی دوم، به اعتبار تقدّم غایات بر مقدمات، بر معنی اول مقدّم است. (فارابی، ۱۳۹۱: ۱۲)

باوجودآن‌که فارابی در ابتدا می‌گوید که در شرایطی هرکدام از دلالت‌ها می‌تواند مقدم بر دیگری باشد، لیکن در انتها این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند که چون کمال لحن بر انتقال معنا است، پس حالت دوم اولویت خواهد داشت:

> امّا ازآنجاکه آنچه به حالت دوم (اعتبار تقدّم غایات بر مقدمات) است، چنانچه در بسیاری جای‌ها بیان‌شده، به آنچه به حالت اول (اعتبار تقدّم مقدمات بر غایات) است سزاوارتر به تقدم است، بهتر آن است که دلالت لفظِ لحن را بر معنای دوم مقدم بر دلالت آن بر معنی نخست بداریم. (همان)

بر اساس دیدگاه فارابی لحن ابتدا توسط احساس دریافت می‌شود و سپس قوه‌ی تخیل و تعقل آن را ادراک می‌کند. با این‌حال الزاماً آنچه تخیل و تعقل می‌شود منطبق بر محسوس نخواهد بود. به عبارت ساده‌تر یک نسبت ریاضی‌وار بین داده‌ها (ملودی اجراشده) و دریافت‌ها (ادراک شنونده) برقرار نیست.

صفی‌الدین ارموی در ***رساله‌ی شرفیه*** لحن را مجموع نغماتی می‌داند که ازلحاظ حدت و ثقل متفاوت و دارای ترتیبی ملایم باشند؛ همچنین با الفاظی دال بر معانی به‌گونه‌ای که نفس را به حرکت درآورد و به لذت برساند. شرط سازگاری ترتیب نغمات لحن با نفس انسانی، که صفی‌الدین از آن به ملایمت تعبیر می‌کند، در شمار زیادی از رسالات پس از وی مانند آثار آملی، عبدالقادر مراغی، بنایی و کوکبی نیز آورده شده است.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز