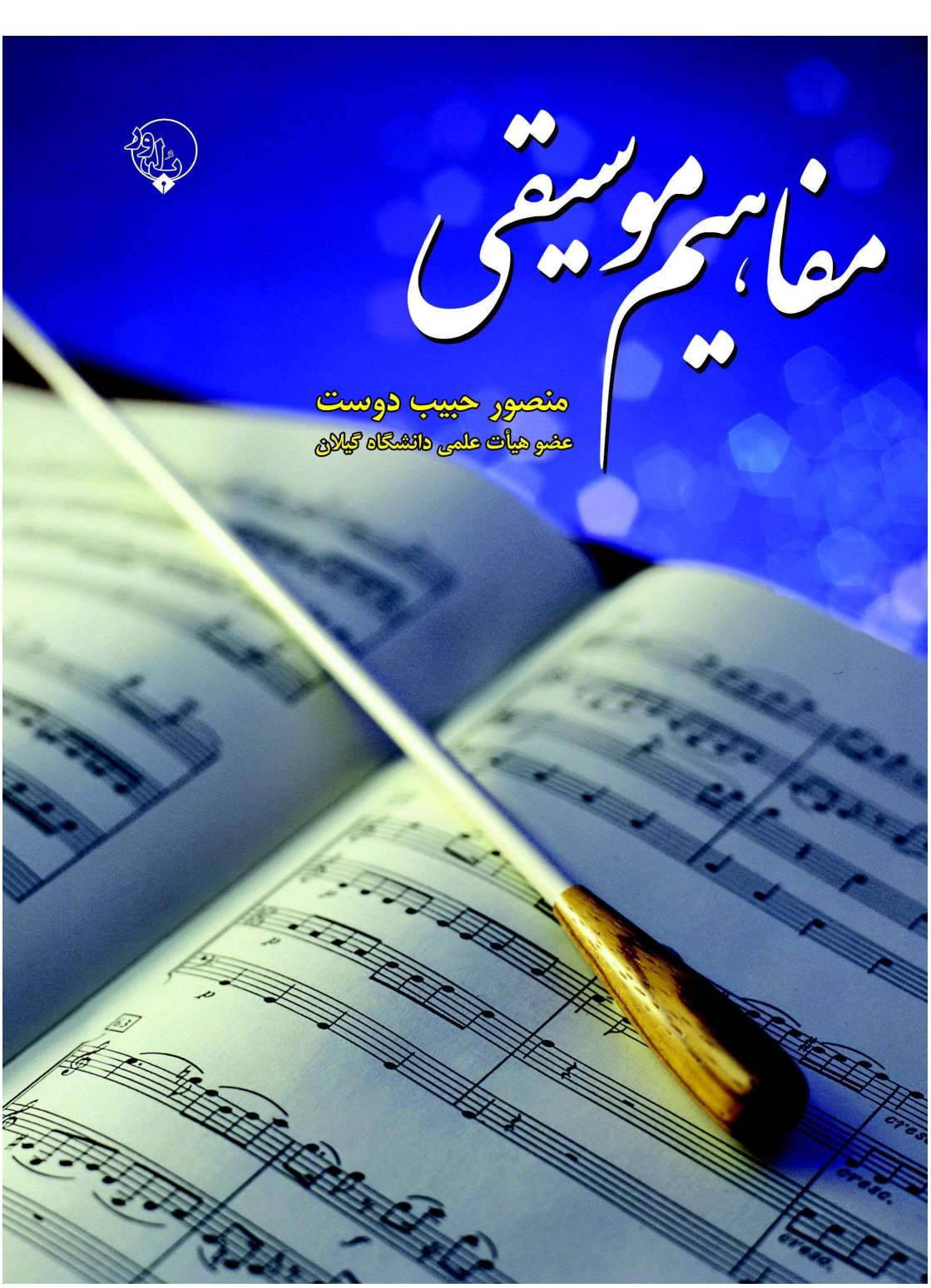
# مفاهیم موسیقی

منصور حبیب دوست
عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان



کلیه‌ی حقوق مادی و معنوی این کتاب متعلق به مولف آن است و هرگونه استفاده از کل و اجزای آن به صورت چاپی و الکترونیکی و ارائه در پایگاه‌های مجازی، نمایش، اقتباس، تلخیص، تبدیل، ترجمه، عکس‌برداری، نقاشی، تهیه‌ی فیلم و تکثیر به هر شکل و نوع بدون کسب مجوز از مولف ممنوع است و متخلفان تحت پیگرد قانونی قرار می‌گیرند.

# مفاهیم موسیقی

**مؤلف: منصور حبیب دوست**

عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان

| | |
|---|---|
| سرشناسه | : حبیب دوست، منصور، ۱۳۶۱ - |
| عنوان و نام پدیدآور | : مفاهیم موسیقی/ نویسنده منصور حبیب‌دوست. |
| مشخصات نشر | : رشت : نشر بلور، ۱۳۹۳. |
| مشخصات ظاهری | : ۱۳۶ص.: مصور. |
| شابک | : ۹۷۸-۶۰۰-۳۰۶-۱۷۰-۵ |
| وضعیت فهرست نویسی | : فیپا |
| موضوع | : موسیقی |
| رده بندی کنگره | : ۱۳۹۲ ۷م۲ح/۶ MT |
| رده بندی دیویی | : ۷۸۱ |
| شماره کتابشناسی ملی | : ۳۳۸۹۶۶۴ |


# مفاهیم موسیقی


| | |
|---|---|
| نویسنده: | منصور حبیب‌دوست |
| ناشر: | انتشارات بلور |
| نوبت چاپ: | اول |
| تاریخ انتشار: | ۱۳۹۳ |
| امور فنی: | مؤسسه ساقی |
| چاپ و صحافی: | چاپ زیتون |
| شمارگان: | ۲۰۰۰ |
| قیمت: | ۹۰۰۰ تومان |



نشانی: رشت، خیابان امام خمینی، کوی آلخرا، جنب مسجد، انتشارات بلور
تلفن: ۲۲۴۵۵۷۵-۰۱۳۱ ۲۲۶۲۲۳۲ ۰۱۳۱ فکس: ۲۲۵۴۶۱۷- ۰۱۳۱
همراه: ۰۹۱۲۱۹۷۵۱۲۳ SMS: ۵۰۰۰۲۰۶۰۵۰۶۰
Email. boloor. publications@gmail. com

# فهرست مطالب


مقدمه ..... ۱
ارتباط دیالکتیک مفاهیم ..... ۳
ارکستراسیون و سازشناسی ..... ۴
استتیک یا زیبایی‌شناسی ..... ۹
امکانات اجرایی ..... ۱۰
۱. امکانات اجرایی ساز ..... ۱۰
۲. امکانات اجرایی نوازنده ..... ۱۵
۳. امکانات اجرایی محیط ..... ۱۸
آنالوگ و دیجیتال ..... ۲۳
اوج ..... ۲۵
۱. اوج در نگاهی پیش‌زمینه ..... ۲۶
۲. اوج در نگاهی زمینه ..... ۲۹
آهنگسازی به معنای کمپوزیسیون ..... ۳۱
ایده ..... ۳۵
پست‌مدرنیسم ..... ۴۴
تفسیر ..... ۴۶
تنالیته ..... ۵۰
دولوپمان یا گسترش ..... ۵۴
دیاتونیک و کروماتیک ..... ۵۷
دینامیک ..... ۵۹
رنگ صدایی ..... ۶۲
ریتم و متر ..... ۶۵
فرم ..... ۶۸
کمپوزیسیون به معنای ترکیب‌بندی ..... ۶۹

کنترپوان و هارمونی ۷۷
کن‌سونانس و دیس‌سونانس ۸۳
متریال ۸۶
مدرنیسم یا نوگرایی ۸۷
ملودی ۸۷
موسیقی ۹۰
۱. موسیقی ایرانی ۹۳
۲. موسیقی کلاسیک ۹۵
نرم‌افزارهای موسیقی ۹۷
نشانه ۹۹
هنر ۱۰۳
هویت ۱۰۶
پیوست: نت کامل برخی از قطعات داخل متن ۱۰۸
فهرست منابع و مآخذ فارسی ۱۲۷
فهرست منابع و مآخذ لاتین ۱۲۹

## فهرست علائم

« » در برخی موارد حاوی یک قول نقل‌شده است که صاحب و منبع آن در متن یا پاورقی ذکر می‌شود و در موارد دیگر حاوی کلامی خاص یا نتیجه‌گونه از نویسنده است.

[ ] دربرگیرنده‌ی کلامی از نویسنده است که جهت روشن شدن مطلب به یک قول نقل‌شده اضافه شده.

[...] نشان‌دهنده‌ی بخش‌هایی از یک قول است که در نقل آن حذف شده.

( ) دربرگیرنده‌ی توضیحی درباره‌ی یک عنصر از متن است.

## مقدمه

مفاهیم موسیقی کتابی است که به عنوان منبع درسی برای دانشجویان گرایش‌های مختلف دوره‌ی کارشناسی ارشد و کارشناسی موسیقی نوشته شده‌است تا به عنوان فرهنگی از مفاهیم بنیادین موسیقی در درس‌های مختلفی همچون فرم، فرمُ آنالیز و فرمُ آفرینش کارگشا باشد. در این کتاب سعی شده تا در قالب بررسی نمونه‌هایی از موسیقی کلاسیک و موسیقی سنتی ایران، بستری برای مطالعه‌ی موسیقی از زاویه‌ی این دو گونه[1] فراهم آید.

اما ضرورت نگاشتن چنین کتابی چیست؟ پرداختن به مفاهیم موسیقی در سطحی عمیق‌تر از منابع موجود، به طوری که کمتر در روشی چالشی شاهد رویارویی چنین مفاهیمی در بطن آثار مختلف خصوصا در دوره‌ی معاصر[2] بوده‌ایم و این مهم که راه‌گشای ورود به عرصه‌هایی چون ساخت و آنالیز موسیقی است عموما به خواننده واگذار می‌شود. بر این اساس نویسنده با درک و نمایش چنین رویکردی در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود در دانشگاه تهران، اکنون امیدوار است با استناد به آن پایان‌نامه و چندین سال تدریس و پژوهش در گروه موسیقی دانشگاه گیلان، چنین هدفی را به صورتی کامل‌تر در این کتاب بنمایاند و به همین دلیل است که تا جای ممکن از تکرار مکررات خودداری کرده و خواننده‌ی کتاب جهت بهره‌مندی هرچه بهتر از آن، نیازمند آگاهی مقدماتی از زمینه‌های مختلف تئوری موسیقی است.

در این کتاب متناسب با یک «پروسه‌ی نقد تاریخی» به مهمترین مفاهیم موسیقایی لازم برای یک موسیقی‌دان ایرانی پرداخته می‌شود تا تعریفی واقع‌بینانه از آنها ارائه گردد و یا در برخی موارد با گسترش حیطه‌ی یک مفهوم، کلیتی واحد به جای چندین و چند مفهوم متضاد داده شود. اما لازم است در نظر داشته باشیم که هر تعریفی از یک مفهوم، در زمان و مکان مشخصی ارائه می‌شود و کاربرد آن می‌تواند محدود به دوره‌ای خاص باشد. یک تعریف در حقیقت هویتی سیال دارد و جستجوگری تعاریف جدید از مفاهیم گذشته ممکن است در آینده به نتایج جدیدتری برسد. پس

---

1. Genre

۲. در این کتاب واژه‌ی معاصر در ارتباط با تقویم میلادی است و به قرن بیستم و اوایل قرن حاضر اشاره می‌کند و بر این اساس جریانات هنری مدرن و پست‌مدرن را در بر می‌گیرد.

این فرض اولیه را در نظر می‌گیریم که روش بررسی تعاریف و مفاهیم در این کتاب به صورت دایاکرانیک[1] یا درزمانی است نه سینکرانیک[2] یا هم‌زمانی و از این رو گذر تاریخ در بستر زمان و نیز نقش فرهنگ در برداشت از مفاهیم برای رسیدن به تعاریف در بستر مکان، مورد نظر نویسنده هستند.

در این کتاب پرداختن به مفاهیم مختلف گاه دچار آمیختگی می‌شود؛ مثلا راجع به مفهوم نوازنده مباحثی در ذیل امکانات اجرایی محیط آمده‌است و مدخلی مجزا برای آن در نظر گرفته نشده یا دو مفهوم اوج و نشانه به صورتی کاملا مربوط با یکدیگر معرفی شده‌اند که این گونه آمیختگی‌ها در تلاش برای جلوگیری از تحلیل گسسته[3] صورت گرفته‌است تا به از بین رفتن معنای نهفته در بطن چند مفهوم پیوسته منجر نشود.

لازم به توضیح است که در طول کتاب بیشتر واژگان تخصصی متناسب با تلفظ رایج در زبان فارسی به کار می‌روند که عموما برگرفته از تلفظ آنها در زبان‌های مختلف اروپایی است. همچنین سعی شده برخی از واژه‌های تخصصی که صفت بوده و حالت اسمی‌شان در زبان فارسی رایج است، در قالب ساختارهای زبان فارسی تبدیل به صفت شوند و در حقیقت به صورت واژه‌ای فارسی با آنها برخورد شود؛ مثلا واژه‌ی ملودی‌واره به جای ملودیک یا ریتمی به جای ریتمیک نشانده شده‌است چرا که واژگان ملودی و ریتم به عنوان اسامی‌ای که صفت‌های مذکور از آنها گرفته شده‌اند در زبان فارسی رایج هستند. با این حال جهت جلوگیری از ابهام و اطناب، نگارش انگلیسی واژگان تخصصی در پاورقی ذکر می‌شود.

اما پیش از بررسی مفاهیم موسیقی که در ادامه به ترتیب حروف الفبای فارسی پی می‌آیند، قدردانی خود را از زحمات مادر عزیزم، حاجیه خانم سرور موسی‌پور اعلام می‌نمایم. پشتوانه‌ی ایشان در نبود پدر مرحومم همواره همراه من بوده‌است. همچنین از اساتید گرانقدر آقایان نادر مشایخی و کیاوش صاحب‌نسق سپاسگزارم. افق‌های موسیقایی جدیدی که این بزرگواران در طول تحصیل برایم گشودند، کرانه‌های دور را دست‌یافتنی‌تر نمود.

منصور حبیب دوست
زمستان ۱۳۹۲
habibdoost.muse@guilan.ac.ir

1. Diachronic
2. Synchronic
3. Discontinuity Analysis

**ارتباط دیالکتیک[1] مفاهیم:** موردی که در اینجا مورد بحث قرار خواهد گرفت در حقیقت بخشی از مفهوم دیالکتیک است و برای اشاره به آن لازم است تا این مفهوم درک شود. از نظر واژه‌شناسی دیالکتیک تنها به فن مباحثه دلالت دارد اما در اینجا کاربرد فلسفی آن مورد نظر است. از هراکلیتوس[2] که پدر دیالکتیک لقب دارد جمله‌ی مشهوری نقل شده‌است که می‌گوید: «هیچ چیز بی‌حرکت نیست. همه چیز جاری است. هیچ‌کس دوبار در یک رودخانه آب‌تنی نمی‌کند زیرا هیچ‌وقت در دو لحظه‌ی متوالی چیزی یکسان نیست تا اینکه رودخانه ثابت بماند. هر چیزی از این لحظه تا آن لحظه تغییر می‌کند و چیز دیگری می‌شود.» و این‌گونه او برای اولین بار دنیا را متحرک می‌داند. بعدها هگل[3] دیالکتیک را پیشرفت داد به طوری که متناسب با دستاوردهای علمی عصر خود و مبنایی که هراکلیتوس قرار داده بود، توانست ثابت کند دنیا (با مفهومی خاص در ذهن خودش) سراسر تغییر و حرکت است، هیچ چیز تنها و جداگانه نیست و همه چیز به هم ارتباط دارند. بنابراین قانون دیالکتیک این‌گونه به دست آمد که «هیچ چیزی به جای خود و به صورت موجود باقی نخواهد ماند.» حال اگر چیزها را با این اصل بررسی کنیم آنها عبارت خواهند بود از یک سری پیش‌رفت یا پس‌رفت که با درست شدن یا نابود شدن به دست می‌آیند اما همواره تغییر می‌کنند؛ چنین پروسه‌ای گاه دایاکرانیک یا درزمانی نامیده می‌شود و در مقابل سینکرانیک یا هم‌زمانی قرار می‌گیرد.[4]

با استفاده از مفهوم دیالکتیک و گسترش آن می‌توان دریافت که مفاهیم ذهن در ارتباط با دنیای شناخته و ناشناخته که روزبه‌روز مرزشان تغییر می‌یابد شکل گرفته‌اند و می‌توانند تغییر یابند. از این رو آگاهی بر این نکته که همواره می‌توان به درک و تعریف جدید و متفاوتی از مفاهیم مختلف رسید موجب ادامه‌ی مسیر جستجوگری و یافتن پاسخ‌های درست و درست‌تر (با کیفیت نسبی آن) خواهد شد؛ مسیری که تا ابد ادامه خواهد داشت و اصالت آن هم در همین ادامه‌داری است. باید در نظر داشت که تعاریف ما از واژگان در حیطه‌ی درک امروز ما ساخته شده‌اند و نیازهای امروز ما را پاسخ می‌دهند؛ نیازهایی که شاید بیشتر از یک لحظه آرام نیابند و این‌گونه است که ارتباط دیالکتیک مفاهیم، نقش خود را به عنوان تغییریابندگی همیشگی تعاریف انسان از مفاهیم پیرامونش به دلیل پیوستگی بسیار پدیده‌های دنیا نشان می‌دهد و بیان می‌کند که

1. Dialectic
2. Heraclitus of Ephesus (535 BC - 475 BC)
3. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (August 27, 1770 - November 14, 1831)
۴. در نگارش جنبه‌های فلسفی مفهوم دیالکتیک و مفاهیم استتیک و مدرنیسم از مطالب مرتبط در سایت http://www.falsafeh.com/farsi.htm به صورتی آزاد استفاده شده‌است.

جستجوگری تعاریف جدید از مفاهیم گذشته ممکن است در آینده به نتایج جدیدتری برسد و درک ما از چیستی پدیده‌هایی همچون موسیقی را دگرگون سازد.

**ارکستراسیون[1] و سازشناسی[2]:** فرهنگ موسیقی گروو[3] در تعریف این مفاهیم آورده است: «هنر ترکیب کردن صداهای مجموعه‌ای از سازها در یک ارکستر یا آنسامبل[4] که محصولی خوشایند و حساب‌شده را به دست دهد.» همچنین اشاره دارد به تلاش‌های بسیار برای جدایی این دو مفهوم که اصولا توسط برلیوز[5] به یک مفهوم موسیقایی منسوب شده‌اند. چه قائل به این جدایی باشیم یا نه، باید بپذیریم که کتاب‌های بسیاری در مورد آموزش ارکستراسیون و سازشناسی وجود دارد که اکثرا تحت عنوان ارکستراسیون نوشته شده‌اند با این حال جالب است که عده‌ای آن را یک دارایی منسوب به قریحه می‌دانند.

به خاطر حجم و عمق رساله‌ای که کوکلن[6] درباره‌ی ارکستراسیون نوشته، بهتر است سخن آخر درباره‌ی این مفهوم را از او بپذیریم به طوری که در ابتدای رساله‌اش پس از اینکه راجع به چرایی نوشتن درباره‌ی ارکستراسیون از خود می‌پرسد، در جواب می‌گوید:

> لازم است که حتی شاگردان باقریحه با این قواعد آشنا شده و آن را تجربه کنند. کسی که صاحب قریحه است اعتقادی ندارد که قواعد مطلق هستند؛ آنها چون رایج هستند معتبر شناخته شده‌اند. یک موسیقی‌دان جوان می‌تواند شیوه‌های جدیدی در ترکیب‌بندی سازها ابداع کند که گاهی حتی بر خلاف قواعد باشد (حداقل در ظاهر). نمی‌خواهم به چنین کسی ایراد بگیرم و به او بگویم قواعد معمول چیست. (کوکلن، ۱۳۸۶: ۱)

تاکید کوکلن در اواسط قرن بیستم بر باز بودن شیوه‌های جدید در زمینه‌ی ارکستراسیون، نکته‌ای است که در کتاب ارکستراسیون برلیوز (و اشترواس) هم آمده‌است: «در ارتباط با سازشناسی، بیان هنری و ریتم، [...] آنها مانند سایر جنبه‌های موسیقی هنوز به مرحله‌ی گسترش یافتن نرسیده‌اند. ما تنها می‌توانیم بگوییم که سازشناسی هدایت‌گر دو جنبه‌ی دیگر است و به مرحله‌ی تنش و اغراق نزدیک شده‌است.» (Berlioz & Strauss, 1948: 1)

با توجه به جریانات آهنگسازی امروز به جرات می‌توان گفت که پیش‌بینی کوکلن و برلیوز (و اشترواس) روی داده و مفهوم ارکستراسیون به مرحله‌ی تنش و اغراق رسیده و حتی آن را

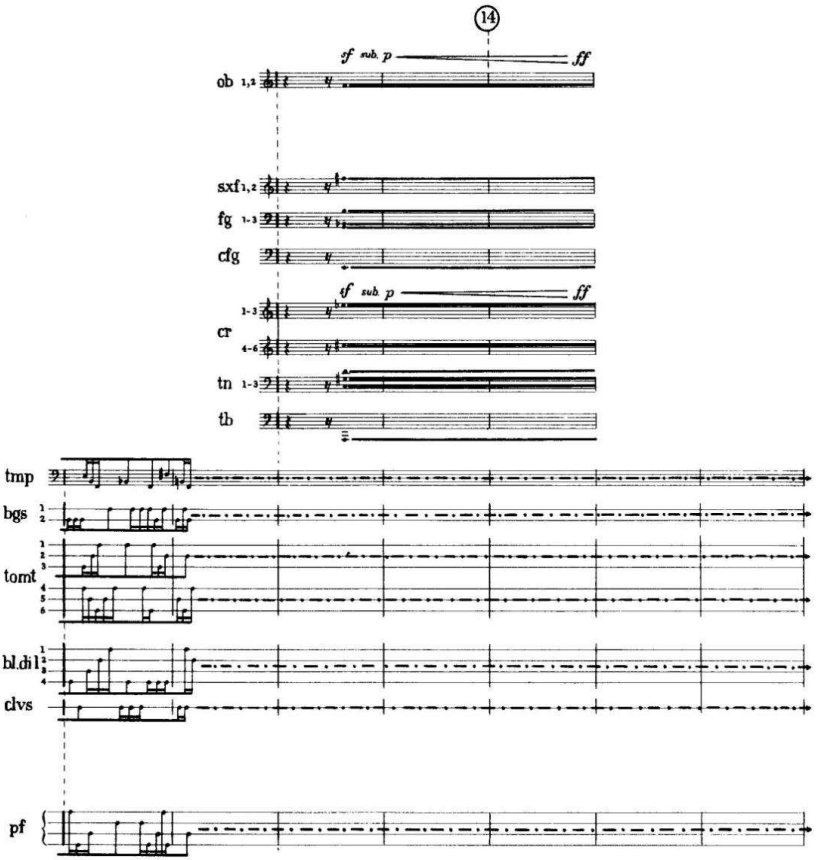
---

1. Orchestration
2. Instrumentation
3. The New Grove, Dictionary of Music & Musicians (2001). Web based version of the second edition.
4. Ensemble
5. Hector Berlioz (December 11, 1803 - March 8, 1869)
6. Charles Louis Eugene Koechlin (November 27, 1867 - December 31, 1950)

درنوردیده‌است به طوری که در موسیقی معاصر، ارکستراسیون به آنچنان حدی از گسترش رسیده که با مفاهیمی مانند هارمونی[1] و کنترپوان[2] ترکیب شده و در هویتی به نام بافت[3] بررسی می‌شود. هرچند که مفهوم بافت مختص موسیقی معاصر نیست اما جلوه‌ی جدیدی در آن یافته است. در شکل‌های ۱ الف و ۱ ب دو نمونه از بافت در اثری از لاخِنمان[4] و پندرسکی[5] دیده می‌شود.

شکل ۱ الف. قسمتی از قطعه‌ی کنتراکادانس[6]، اثر لاخنمان. (میزان‌نما[7] شش-هشت است.)

1. Harmony
2. Counterpoint
3. Texture
4. Helmut (Friedrich) Lachenmann (born November 27, 1935)
5. Krzysztof Eugeniusz Penderecki (born November 23, 1933)
6. Kontrakadenz for Full Orchestra (1970 - 71)
7. Time Signature

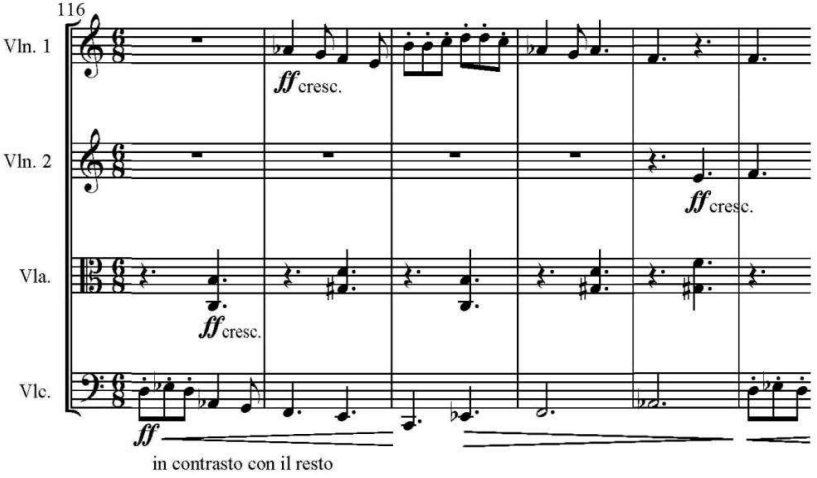



شکل ۱ ب. قسمتی از قطعه‌ی صدای طبیعت شماره‌ی ۱[1]، اثر پندرسکی. (میزان‌نما دو-چهار است.)

عامل مشترک در شکل‌های ۱ الف و ب هویت مبهم ملودی و در حقیقت، نبودن چیزی به نام ملودی است به طوری که خط‌های صدایی مختلف با حرکت خاص خود شنیده می‌شوند و در نهایت توده‌ای از زیر و بمی، ریتم، شدت و رنگ صدایی[2] را به عنوان بافت می‌سازند. در بافت، ارکستراسیون ابزاری برای رسیدن به توافق یا ضدیت صدایی است و به صورت نوعی کنترپوان به معنای «ایده‌ی ناسازگاری»[3] دیده می‌شود. این کاربری به عنوان یکی از تکنیک‌های خاص نویسنده

1. De Natura Sonoris No. 1 for Orchestra (1966)
2. Timber
3. Idea of Incompatibility

کاملا بر خلاف نگرش سنتی به ارکستراسیون و مشخص‌کننده‌ی استفاده از گستره‌ی صوتی یک یا چند ساز معین برای ایجاد ضدیت صدایی با بقیه‌ی سازها است. این ضدیت‌طلبی با در نظر گرفتن چگونگی بستر هارمونی و استفاده از نت‌هایی که بیشترین خصلت دیس‌سونانس[۱] را در آن بستر دارند به کار گرفته می‌شود و در شکل ۲ نمونه‌ای از آن در قطعه‌ای از نویسنده قابل مشاهده است.




شکل ۲. قسمتی از موومان دوم انگیزان[۲]، اثر نویسنده. استفاده از گستره‌ی صوتی چلو برای ایجاد ایده‌ی ناسازگاری. عبارت in contrasto con il resto به معنای «در تضاد با بقیه» بوده و جهت اطلاع دادن به نوازنده از کیفیت صدایی خاص عبارتی که می‌نوازد ذکر شده‌است تا او تمام تلاش خود را برای نشان دادن این ضدیت به کار بندد.

قسمت‌هایی که از ایده‌ی ناسازگاری بهره می‌برند هویتی خاص را برای برخی سازها در یک لحظه‌ی مشخص می‌سازند اما نکته اینجا است که خود این قسمت‌ها سازنده‌ی نوعی ناسازگاری با قسمت‌های کناری‌شان هستند که از این ایده بی‌بهره‌اند و این‌گونه با مفهوم ایده‌ی ناسازگاری در دو تراز عمودی (در یک زمان) و افقی (در چند زمان) و با کاربری مفهوم بافت روبرو هستیم.

در بررسی مفهوم رنگ صدایی به مثال‌های دیگری راجع ارکستراسیون پرداخته می‌شود اما در اینجا ذکر این نکته ضروری است که آهنگسازان معاصر در کنار نگاه فرمال به ارکستراسیون به جنبه‌ی رنگ صدایی توجه بیشتری دارند؛ آن‌گونه که در شکل ۳ دیده می‌شود.

---

۱. دیس‌سونانس (dissonance) و مفهوم همراه آن، کن‌سونانس (consonance) معمولا معادل ناخوشایندی و خوشایندی صدایی هستند اگرچه در این کتاب با معنایی که در ادامه معرفی شده به کار رفته‌اند و در هر موسیقی‌ای جنبه‌ی خاص خود را می‌یابند.

2. Impetus, Op. 13 for String Quartet (2011)

شکل ۳. قسمتی از موومان دوم پیانو کنسرتوی شماره‌ی یک[1]، اثر بارتوک[2]. (میزان‌نما سه-هشت است.)

1. Piano Concerto No. 1 (1926)
2. Bela Viktor Janos Bartok (March 25, 1881 - September 26, 1945)

بارتوک موومان دوم از پیانو کنسرتوی شماره‌ی ۱ را تنها با این ساز و مجموعه‌ای از سازهای کوبه‌ای و بادی پیش می‌برد که کنار گذاشتن زهی‌ها کاری نوآورانه و رفتاری نئوکلاسیک[1] با هدف گسترش امکانات نادیده یا کمتر دیده‌ی موسیقی کلاسیک است و بر رنگ ارکستری کمتر استفاده‌شده تمرکز دارد. در شکل ۳ بخشی از این موومان دیده می‌شود که در آن کاربرد پیانو با رنگ صدایی جدید و به مثابه‌ی یک ساز کوبه‌ای کاملا مشهود است چرا که این ساز در منطقه‌ی بم به اجرای کِلاستر[2] یا خوشه‌ی صوتی می‌پردازد و این‌گونه کیفیت زیر و بمی نت‌ها مبهم شده و صدایی کوبه‌مانند می‌دهد.

**استِتیک[3] یا زیبایی‌شناسی:** به معنی شناختی است که از طریق حس به دست آید. یونانیان باستان آن را در ارتباط با پدیده‌های مختلفی مورد بحث قرار می‌دادند. فیثاغورث[4] هارمونی را قانون اساسی زیبایی دانست و افلاطون[5] جنبه‌ی تقلیدی هنر را مورد انتقاد قرار داد و بر آفرینندگی آن تاکید کرد. ارسطو[6] به شناخت نمایش و تاثیرهای عاطفی آن توجه کرد. پس از یونانیان باستان تقریبا هیچ توجه‌ای به استتیک نشد تا اینکه در دوران رنسانس پس از قرن‌ها فراموشی دوباره مورد توجه قرار گرفت و روان‌شناسی استتیکی در قرن‌های هفدهم و هجدهم در انگلستان بنیان‌گذاری شد.

امروزه استتیک یک شاخه‌ی فلسفی مستقل است که به بررسی دریافت‌های حسی می‌پردازد؛ دریافت‌هایی برخاسته از تجربه که مفاهیم زیبا و متعالی را طرح می‌نمایند و به آموزش و شناخت ظرافت، هم‌آهنگی، ذوق، لطافت، غم‌انگیزی، بامعنایی و دیگر ویژگی‌های حسی و دریافتی موجود در هر پدیده‌ای توجه دارند. این رشته‌ی فلسفی دربرگیرنده‌ی گونه‌های متفاوتی همچون تجربی و روانشناسانه است و نظریه‌های گوناگونی در باب آن مطرح شده که از جمله‌ی آنها فلسفه‌ی موسیقی نوین از جانب آدورنو[7] است.[8]

---

1. Neoclassicism
2. Cluster
3. Esthetics
4. Pythagoras (582 BC - 507 BC)
5. Plato (427 BC - 347 BC)
6. Aristotle (384 BC - 322 BC)
7. Theodor W. Adorno (September 11, 1903 - August 6, 1969)

۸. از جمله مباحث طرح‌شده توسط آدورنو صنعت فرهنگ (culture industry) است که برای توضیح چگونگی عملکرد مراکز تولید محصولات فرهنگی در توده‌ی جوامع مدرن به کار برده شد. در این بحث تولیدکننده و منتشرکننده‌ی فرهنگی که در یک محیط اجتماعی دارای انحصار است می‌تواند هر آنچه را که خود می‌خواهد به مخاطب عرضه کند و آن را به عنوان تنهاترین و بهترین نمونه‌ی موجود عرضه نماید. این صنعت می‌تواند با ترویج یک سلیقه‌ی ثابت فرهنگی و به اصطلاح کلیشه‌سازی فرهنگی، امکان فروش بیشتری را به دست آورد.

نکته‌ی مهمی که درباره‌ی استتیک و ارتباط آن با موسیقی مطرح است توجه به کارکرد استتیک به عنوان عامل هویت‌زا برای شناسایی تعلق یک اثر به دوره‌ای خاص یا حتی یک آهنگساز خاص است؛ مثلا استتیک نانوشته‌ی موسیقی باروک که از بررسی اکثر قطعات آن دوره قابل استخراج است، تکرار یک ایده‌ی موسیقایی را تا سه بار جایز می‌داند در حالی که در موسیقی معاصر و مثلا در مینیمالیسم[1] بارها و بارها با تکرار یک ایده روبرو هستیم به طوری که این تکرار به بستر و زمینه‌ای برای شکل‌گیری یا معرفی ایده‌های جدید تبدیل می‌شود.

**امکانات اجرایی:** امکاناتی که یک آهنگساز برای ساخت، اجرا و انتشار موسیقی نیاز دارد، تحت عنوان امکانات اجرایی شناخته می‌شود و از سه جنبه‌ی ساز، نوازنده و محیط قابل بررسی است. شناخت هر یک از این جنبه‌ها نشان از هوش هنری، فردی و اجتماعی یک آهنگساز دارد؛ جنبه‌هایی از خِرد او که مقوله‌ی امکانات اجرایی را نه تنها از کتاب‌های تئوری بلکه در ارتباط با محیط درک می‌کند به طوری که او مثلا گستره‌ی صوتی یک ساز را پس از خواندن در کتابی، با نوازنده‌ی در دسترس اصلاح می‌کند و بر این اساس گستره‌ی صوتی آن ساز، محدوده‌ای است که نوازنده‌اش می‌تواند بنوازد و این یعنی شناخت ارتباط بین ساز و نوازنده در محیط پیرامون آنها که می‌تواند موجب درک واقعی برای یک آهنگساز شود. در ادامه هر یک از جنبه‌های سه‌گانه‌ی امکانات اجرایی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

**۱. امکانات اجرایی ساز:** جستجوگری روش‌های کاربری اطلاعات موجود در زمینه‌ی امکانات اجرایی ساز، موجب دست‌یابی به یک تکنیک آهنگسازی قابل قبول است اما بسیاری از آهنگسازان معاصر از این هم فراتر رفته و به دنبال کشف اطلاعات جدیدی راجع به این امکانات هستند. برای درک ارزش این اکتشاف باید در نظر داشته باشیم که گسترش امکانات اجرایی ساز از دو اصل کلی در گسترش هر پدیده‌ای تبعیت می‌کند و با تشخیص چگونگی کاربرد این دو اصل در هر قطعه‌ی موسیقی می‌توان معیار مناسبی از نوع نگاه آهنگساز آن به دست آورد؛ این دو اصل عبارت‌اند از:

۱-۱. توجه به جزئیات: مثلا در سازی مانند فلوت، همراه بودن صدای هوا با صدای نت که در موسیقی دوره‌های قبل از معاصر نوعی کیفیت صدایی ناخواسته محسوب می‌شد، بسته به شدت صدای هوا امکانی نسبتا جدید برای ساز فلوت محسوب می‌شود یا در سازی مانند گیتار صدای کشیده شدن دست روی سیم‌ها، بسته به جهت و شدت کشیدگی دست می‌تواند نوعی امکان جدید باشد.

1. Minimalism