آثار استاد روح‌الله خالقی

تنظیمات

به کوشش

گلنوش خالقی

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
تهران ۱۴۰۴

قدردانی

در حدود پنجاه سال از خاموشی پدرم می‌گذرد و من هنوز حسابم را با این روزگار بی‌انصاف که ناجوانمردانه او را زود از من گرفت صاف نکرده‌ام. هر سال در میان دستنوشته‌هایش مطالبی پیدا می‌کنم که انگار گذشت زمان توان کهنه کردنشان را نداشته و همین امروز به نگارش در آمده‌اند. من این گنج را که خیلی زود به ارث بردم سال‌ها با چنگ و دندان از گزند بدخواه و نااهل محافظت کردم و همیشه به دنبال فرصتی بودم که تا نفسی باقی است امانت‌دار مناسبی برایش پیدا کنم. اکنون فرصتی است که حسابم را با زمان تسویه کنم و این امانت را به دست مردم مرز و بومی بسپارم که پدر، نفسش آغشته به خاکش بود و دلش شاد به مهر مردمانش.

ناگفته پیداست که انتشار چنین کاری بدون کمک و یاری هنرمندان فرهیخته‌ای که به دور از هرگونه چشمداشت، زمان و توانایی خود را در اختیار این مجموعه قرار دادند امکان‌پذیر نبود. شایسته است که در این فرصت به رسم قدردانی یادی از وفایشان کنم.

از همسرم، استیون اکرت که با دلگرمی و حمایت همیشگی با صبر و حوصله‌ی فراوان در کنارم بوده است.

از برادرم فرخ خالقی برای پاسداری از این گنجینه و نقشی که در حفظ این آثار داشته و دارد.

از دوست عزیز و هنرمند ارجمند بهروز جمالی که در دو دهه‌ی گذشته مشوق همیشگی و مجری بسیاری از فعالیت‌های مرکز هنری خالقی بوده و همواره با خلوص نیت یار و همراه من بوده است.

از موسیقی‌دان ارجمند و خوش‌فکر سیاوش بیضائی که زحمت تبدیل این اسناد را به صورت قابل چاپ به عهده گرفت و دقت و توانایی ایشان در این کار نمایان است.

از دوست گرامی و مدیر مؤسسه‌ی ماهور محمد موسوی که با علاقه و محبت فراوانی که به آثار روح‌الله خالقی دارند و با کیفیت بالا نشر این مجموعه را به عهده گرفتند و بخصوص از دانشمند گرامی دکتر هرمز فرهت برای نگارش پیشگفتار دوزبانه و بسیار جامع و شامل سوابق تاریخی.

گلنوش خالقی
۱۳۹۸

Gratitude

It has been more than fifty years since my father penned his last note of music, but I still have not come to terms with the cruel turn of fate that took him from us in such an untimely manner. As the years have passed, I have frequently come across aspects of his work that are still unsurpassed and original. I inherited the treasure that comprises his manuscripts very early in my professional life, and for years I protected it from others who might have used it as their own, or abused it through lack of understanding. Now the time has come to share this treasure with the country that was his life and breath and with its people, whom he loved so dearly. In so doing, I hope to provide inspiration and stimulus for similar work on the part of future generations.

It goes without saying that I could not have prepared this body of work for release to the public without the help of like-minded friends and artistic colleagues. I am grateful to my husband, Stephen Ackert, for sharing my appreciation for the role that my father's legacy plays in Persian culture and providing encouragement and support under circumstances that often required great patience; to my brother, Farrokh Khaleghi, for helping to keep the manuscripts safe; to my dear friend Behrouz Jamali, who has been instrumental during the last twenty years in creating and maintaining the Rouhollah Khaleghi Artistic Center; to my colleague Siavash Beizai, who took great care in digitizing all of the manuscripts in preparation for printing; to the eminent music scholar Dr. Hormoz Farhat, who graciously agreed to write the foreword to this volume in both English and Persian, and did so with great empathy and understanding; and to the founder and head of the Mahoor Institute, Mohammad Mousavi, who has established my father's legacy over the years by publishing this and many other volumes, recordings, and articles by and about Khaleghi with special love and attention.

Golnoush Khaleghi Ackert
2019

پیشگفتار

مدارک موجود در رابطه با ایران باستان هیچ‌گونه شواهدی در برندارند که روشن سازد در آن زمان، موسیقی در جامعه چه نقشی داشته است. هم‌چنین آگاهی مستندی در دست نیست که نشان دهد چه نوع موسیقی در دربار پادشاهان طی هزار سالی که دودمان‌های مادها، پارس‌ها، سلوکی‌ها و اشکانیان در سرزمین ایران حکومت کردند، به‌کار می‌رفته است. از دوران ساسانیان (۲۲۶–۶۵۱ میلادی) شواهدی از انواع سازها در کتیبه‌های سنگی تاق بستان موجود است و نویسندگان نیز پس از ظهور اسلام در ایران پیرامون کاربرد موسیقی در دربار پادشاهان ساسانی مطالبی نوشته‌اند، به‌ویژه وصف موسیقی و موسیقی‌دانان در دوران دو تن از مهم‌ترین پادشاهان ساسانی: خسرو اول (معروف به انوشیروان) (۵۳۱–۵۷۹ میلادی) و خسرو دوم (معروف به پرویز) (۵۹۰–۶۲۸ میلادی) زیاد آمده است. توصیف موسیقی‌دانان و نوازندگان برجسته، مانند باربد و نکیسا و رامتین، به‌ویژه در آثار شاعر بزرگ قرن ششم و هفتم قمری (۱۲ میلادی) نظامی گنجوی آمده است اما هیچ‌گونه موسیقی مکتوب به جای نمانده و آگاهی درستی از موسیقی آن زمان نداریم.

پس از تسلط اسلام بر ایران، به‌ویژه بین قرون سوم تا نهم قمری (۱۰ تا ۱۵ میلادی)، کتاب‌ها و رساله‌های زیادی پیرامون علم موسیقی، از جمله تئوری اصوات، فواصل و مقام‌های مختلف نوشته شد. بسیاری از این نوشته‌ها باقی مانده و موجودند. علمای بزرگی مانند ابونصر فارابی (قرن ۳ و ۴ قمری یا ۱۰ میلادی)، ابن سینا (قرن ۴ و ۵ قمری یا ۱۱ میلادی)، قطب‌الدین محمود شیرازی و صفی‌الدین ارموی (قرن ۷ و ۸ قمری یا ۱۳ میلادی)، عبدالقادر مراغی (قرن ۸ و ۹ قمری یا ۱۵ میلادی) و دیگران آثار مهمی به جای گذارده‌اند که همه مربوط به تئوری موسیقی با دید علمی‌اند.

متأسفانه با نبودن موسیقی مکتوب نمی‌توان از چگونگی رابطه‌ی این نوشته‌های نظری و فرضیه‌ای با واقعیت اجرایی موسیقیِ آن دوره آگاهی درستی یافت. تنها از عبدالقادر مراغی چند قطعه آهنگ که می‌پنداریم ساخته‌ی خودش بوده و با خطی خودآفریده (با به‌کارگیری حروف ابجد) نوشته شده، موجود است. ولی این چند قطعه از یک موسیقی‌دان نمی‌تواند موجودیت یک روش موسیقی‌نگاری را که کاربرد عمومی داشته، توضیح دهد. تنها نتیجه‌گیریِ واقع‌بینانه این است که موسیقی پیوسته یک هنر اجرایی بوده و هرگونه آفرینشی در موسیقی در عمل واقعیت می‌یافته، شفاهاً از فردی به فرد دیگر منتقل می‌شده و هیچ‌گونه روش نوشتاری برای ثبت موسیقی مرسوم نبوده است.

همین واقعیت تا دوران معاصر در مورد آنچه موسیقی سنتی نامیده می‌شود ادامه داشته و دارد. فرهنگ موسیقی ملی به طور شفاهی آموخته می‌شود، شفاهی اجرا می‌شود و درست هم همین است. این روش در موسیقی‌های محلی (فولکلور) در تمامی فرهنگ‌های جهان مرسوم است. در مواردی، به‌ویژه در کشورهای غربی، آهنگ‌های محلی توسط موسیقی‌شناسان و پژوهشگران برای بررسی و مطالعه، به خط موسیقی نوشته شده و مورد بحث و تحلیل قرار گرفته است. اما در محیط اجرایی و توسط مجریان اصلی، فراگیری و اجرای این‌گونه موسیقی‌ها متکی بر خط موسیقی نیست. موجودیت و بقای آهنگ‌های محلی کلاً بر اساس روش شفاهی است و آهنگ‌ها دارای یک فرم تثبیت‌شده و یکدست نیستند. موسیقی سنتی ایرانی نیز همین‌طور بوده و در واقع نوعی موسیقی فولکلور شهری است.

آن‌طور که موسیقی سنتی در دوران معاصر شناخته شده و اجرا می‌شود، بدون تردید، ریشه‌های کهن دارد.

بسیار منطقی است که این موسیقی را نوعی تحول‌یافته از آنچه قرن‌ها پیش مرسوم بوده و اجرا می‌شده بشناسیم. باید پذیرفت که شیوه‌ی زیست و روش‌های مرسوم در جوامع شرقی طی قرون متمادی دگرگونی زیادی نداشته است. دنیای اسلام نه رنسانس[1] داشته، نه بیداری اومانیسم[2]، نه عصر روشنگری[3] و نه انقلاب‌های صنعتی، علمی و تکنولوژیکی، مگر در دوران مدرن (۱۵۰ سال اخیر) و آن‌هم به خاطر نفوذ فرهنگ‌های غربی.

در موسیقی سنتی آنچه امروز به نام ردیف می‌شناسیم، که اساس این موسیقی است، مربوط است به قرون گذشته. ولی تشکل آن به صورت دوازده مجموعه از مقام‌های مختلف در قالب هفت دستگاه و پنج آواز میراث قرن دوازده و سیزده قمری (نوزدهم میلادی) و دوران قاجار است. این یک موسیقی تک‌صدایی (مونوفونیک[4]) است و از طریق بداهه‌نوازی بر مبنای مقام‌های گوناگون اجرا می‌شود. مقام، بر خلاف باور مرسوم، مبنای گامی[5] ندارد و آنچه مقام را مشخص می‌سازد یک روال ملودی‌سازی است که آن را مایه‌ی مقام می‌گویند و بداهه‌نوازی بر اساس آن مایه صورت می‌گیرد. در بداهه‌نوازی آزادی زیادی وجود دارد و در نتیجه دو اجرا از یک مقام هرگز یک‌جور نیست حتا توسط یک مجری.

در ایران آهنگسازی به صورت یک آفرینش مشخص و ثابت، فارغ از بداهه‌نوازی، که به خط موسیقی نوشته شود و برای دیگران شناخت قطعی داشته باشد پدیده‌ای است که با نفوذ موسیقی غربی و به تقلید از روش غربی به وجود آمده و از دهه‌ی ۱۲۸۷ قمری (۱۸۷۰ میلادی) آغاز شده است. ناصرالدین شاه که چهل و نه سال (۱۲۶۴ – ۱۳۱۳ قمری یا ۱۸۴۸ – ۱۸۹۶ میلادی) سلطنت کرد سه‌بار به اروپا سفر نمود. در این سفرها، از جمله ملاحظاتی که او را تحت تأثیر قرار داد پیشوازهای رسمی سران کشورهای اروپایی از او بود و رژه‌ی سربازان همراه با نوازندگی ارکسترهای نظامی. جلال و ابهت این مراسم توجه او را جلب کرد و در بازگشت دستور داد یک دسته موزیک نظامی روی مدل غربی ایجاد شود. یک مدرسه‌ی موسیقی، وابسته به دارالفنون، تأسیس گردید. معلمان فرانسوی استخدام شدند و سازهای غربیِ دسته‌ی موزیک نظامی که کلاً سازهای بادی و کوبه‌ای هستند به ایران وارد و آموزش آنها متداول شد. این اولین برخورد ایرانیان با آهنگ‌های غربی (البته آهنگ‌های موسیقی نظامی، مانند مارش) و سازهای غربی بود. اگرچه این آغازی بس محدود و ناچیز بود ولی به‌تدریج حاصلی عمیق به بار آورد که مهم‌ترین آن آشنایی با خط موسیقی بود. موسیقی‌دانان ایرانی متوجه شدند که اصوات موسیقی را می‌توان نوشت و به طور ثابت و یکسان اجرا نمود.

با گذشت زمان سازهای غربیِ دیگر که در ارکستر نظامی کاربرد ندارند، مانند ویلن و پیانو به ایران راه یافتند. ویلن به‌ویژه توجه موسیقی‌دانان ایرانی را جلب کرد، چون بدون پرده‌بندی است و می‌تواند تمامی فواصل خاص موسیقی ملی را اجرا کند. نخستین قطعاتِ ساخته‌شده و با نت غربی ثبت‌شده در اوایل قرن بیستم به وجود آمدند، از جمله چند قطعه از غلامرضا مین‌باشیان که قدری آموزش موسیقی در روسیه داشت، و تصنیف‌هایی از دو شاعر و تصنیف‌ساز: علی‌اکبر شیدا و ابوالقاسم عارف قزوینی و نیز چند آهنگ (بدون آواز) (رنگ و پیش‌درآمد) ساخته‌ی تارنواز مشهور غلامحسین درویش. این قطعات تک‌صدایی و کاملاً متعهد به روال ملودی‌سازی در مقام‌های شناخته‌شده‌ی موسیقی سنتی بودند.

در دهه‌ی ۱۹۲۰ میلادی موسیقی ضبط‌شده روی صفحه به ایران وارد شد. تعدادی از مجریان موسیقی سنتی را نیز کمپانی‌های صفحه‌پُرکنی به اروپا بردند تا از اجرای آنها صفحه پُر کنند و به ایران صادر نمایند (در ایران آن

---

۱. Renaissance

۲. Humanism

۳. Enlightenment

۴. Monophonic

۵. واژه‌ی گام (gamme) از فرانسه گرفته شده و در فارسی معادلی برای آن وجود ندارد.

زمان وسایل صفحه‌پُرکنی وجود نداشت). این نوازندگان، هنگام اقامت خود در اروپا، موقعیت شنیدن بعضی انواع موسیقی غربی، و تا حدّی آشنایی با آن را یافته و یقیناً تحت تأثیر آن قرار گرفته بودند.

برجسته‌ترین رویداد در ایجاد تحولات نوین، متأثر از موسیقی غربی، در این دوران اقداماتی بود که علینقی وزیری انجام داد و مهم‌ترین آنها تأسیس مدرسه‌ی موسیقی در تهران در سال ۱۳۰۲ شمسی بود. وزیری (۱۲۶۶–۱۳۵۸ ش) چهار سال در فرانسه و آلمان به تحصیل موسیقی غربی، با تمرکز روی هارمونی و تکنیک آهنگسازی پرداخته بود و با اجرای پیانو نیز آشنایی یافته بود که سازی است مربوط به موسیقی چندصدایی و دارای کوک ثابت و دقیق که با اصوات انعطاف‌پذیر در موسیقی ایرانی سازش ندارد.

اندکی پس از تأسیس مدرسه‌ی موسیقی، وزیری با نفوذترین شخصیت موسیقی کشور شناخته می‌شد. نه‌تنها اعتبار او را در موسیقی ملی به عنوان یک نوازنده‌ی ماهر تار و سه‌تار همه به رسمیت می‌شناختند، بلکه یگانه موسیقی‌دان ایرانی بود که در اروپا آموزش موسیقی غربی دیده بود و این موقعیتی بی‌همتا برای او ایجاد می‌کرد. علاوه بر اینها وزیری شخصیتی داشت پُرجذبه و قدرتمند که همه را تحت تأثیر قرار می‌داد. به همین دلیل بود که اقدامات وسیع او برای مدرن ساختن موسیقی ملی به‌سرعت مورد توجه و ستایش بسیاری از جوانان دوستدار موسیقی قرار گرفت و تعدادی روزافزون برای آموزش موسیقی با روش مدرن به سوی او روی آوردند.

یکی از نخستین و با استعدادترین شاگردان مکتب وزیری روح‌الله خالقی (۱۲۸۵ـ۱۳۴۴ ش) بود. در سال ۱۳۰۲ روح‌اللهِ هفده‌ساله مقداری آموزش موسیقی دیده بود و موسیقی سنتی را خوب می‌شناخت. با ساز تار آشنا بود. مدتی نزد میرزا کریم‌خان (یکی از نادر نوازندگان ویلن در آن زمان) درس ویلن گرفته بود و این ساز را خوب می‌نواخت. اما آشنایی با وزیری بود که مسیر زندگی و آتیه‌ی حرفه‌ای او را تعیین نمود. دیری نگذشت که خالقیِ جوان بهترین شاگرد وزیری شد و به یاری استاد در آموزش پاره‌ای از درس‌ها پرداخت و به‌ویژه در آموزش درس‌های تئوری و هارمونی قابلیت خود را نشان داد.

به‌جز چند اثر غیر حرفه‌ای که به آنها اشاره شد، تاریخ آهنگسازی در موسیقی ایران، به صورت جدی و حرفه‌ای، با ساخته‌های علینقی وزیری و یکی از مهم‌ترین پیروان او روح‌الله خالقی آغاز می‌شود. لازم است روشن سازم آنچه در اینجا مطرح است آهنگسازیِ وابسته به موسیقی سنتی و در درون مقام‌های موسیقی ملی است، نه آنگونه آهنگسازی که کاملاً متکی بر تکنیک و روش غربی است و در ایران چند سالی دیرتر آغاز شد و سرآمد آن پرویز محمود (متولد ۱۲۸۹ ش) بود که در بلژیک تحصیل آهنگسازی کرد و کارهایش کاملاً متعهد به روش غربی بود. پس از او آهنگسازان دیگر ایرانی که با آموزش عمیق در تکنیک غربی آهنگسازی کرده و می‌کنند بسیارند. پاره‌ای از آنها در دوران معاصر، چه در ایران و چه در خارج، به سبک‌های مدرن و حتا آوانگارد[۶] اثر می‌سازند. ولی مکتب و روش آنها در واقع با موسیقی ملی پیوندی ندارد حتا اگر در بعضی آثار از تم‌های ملی بهره‌گیری کنند.

تا اواخر دهه‌ی ۱۳۱۰ شمسی علینقی وزیری فعالیت همه‌جانبه‌ی خود را جهت ترفیع موسیقی در جامعه ادامه داد و اقدامات مهم و مؤثر او در این زمینه عبارت بودند از: آموزش در مدرسه‌ی موسیقی، سخنرانی‌های متعدد پیرامون ارزش و اهمیت موسیقی در جامعه، تأسیس ارکستر و اجرای کنسرت، ساختن قطعات سازی و آوازی، نشر مقاله و کتاب درباره‌ی موسیقی ملی و غربی، و همچنین اشاعه‌ی تئوری شخصی و بی‌سابقه‌ی خودش که در آن موسیقی ایرانی را در قالب یک گام ۲۴ ربع‌پرده معرفی می‌کند. در تمامی این فعالیت‌ها، به‌طور روز افزون، روح‌الله خالقی شریک بود و همگام با او قدم بر می‌داشت.

در اواسط دهه‌ی ۱۳۲۰ به خاطر تحولات نامساعد سیاسی و اجتماعی، وزیری به‌تدریج از مدیریت موسیقی در جامعه کناره‌گیری کرد و خالقی پیشبرد اهداف موسیقی در کشور را به عهده گرفت. او موقعیتی راسخ داشت چون

---

۶. Avant-garde

شخصیت و صلاحیتش را تمام موسیقی‌دانان مکتب سنتی پذیرا بودند و کاردانی او در پیشبرد تحولات نوین در موسیقی سنتی نیز شناخته شده بود. تجلیِ این کاردانی، بیش از هرچیز، در ساختن قطعاتی است که برای ارکستر و یا آواز با همراهی ارکستر با نت‌نویسی غربی نوشته شده است.

یکی از مهم‌ترین اقدامات خالقی در پیشبرد موقعیت موسیقی در جامعه پایه‌گذاری انجمن موسیقی ملی در سال ۱۳۲۳ بود. در این انجمن چندتن از موسیقی‌دانان سرشناس کشور، از جمله ابوالحسن صبا، موسی معروفی، حسینعلی ملاح و حبیب سماعی مشارکت داشتند. خالقی ارکستری هم در انجمن به وجود آورد که خود رهبری آن‌را به عهده داشت. این ارکستر از سازهای ملی (تار، تار آلتو و تارباس) و سازهای غربی (فلوت، ابوآ، کلارینت، ویلن، ویلن آلتو، ویلن‌سل و کنترباس) ترکیب شده بود. او در کنسرت‌هایی که ترتیب می‌داد ساخته‌های خودش و دیگر اعضای کانون را اجرا می‌کرد.

یکی دیگر از خدمات مهم و جاودان خالقی ایجاد هنرستان موسیقی ملی در سال ۱۳۳۸ بود. این هنرستان یک سازمان آموزش جامع بود که جانشین مدرسه‌ی موسیقی وزیری شد و با نظارت و بودجه‌ی وزارت آموزش و پرورش اداره می‌شد و شاگردان پسر و دختر می‌پذیرفت. هنرستان یک دوره‌ی هشت ساله از سال پنجم دبستان تا پایان شش سال دبیرستان را در بر داشت. برنامه‌ی آموزشی آن، علاوه بر دروس موسیقی (تاریخ، تئوری، سلفژ، هارمونی و سازهای گوناگون) شامل ادبیات فارسی، ریاضیات، تاریخ، جغرافیا و زبان‌های عمده‌ی غربی بود.

خالقی در تمامی زندگی خود به فعالیت همه‌جانبه به عنوان معلم، مدیر، مجری، رهبر ارکستر و آهنگساز ادامه داد. او یک پژوهشگر نیز بود و چند کتاب تئوری و تاریخ موسیقی در ایران منتشر کرد. این شاخه از فعالیت او کاملاً استثنایی بود زیرا پس از گذشت دورانی که اوج فرهنگ و تمدن اسلامی شناخته شده است (بین قرون دهم و پانزدهم میلادی) موسیقی‌دانان ایرانی به‌ندرت به مسائل تحقیقاتی پرداخته‌اند و کلاً در اجرای موسیقی به عنوان نوازنده و خواننده فعالیت داشته‌اند.

در این مجموعه آثار آهنگسازی خالقی با کوشش خستگی‌ناپذیر دختر ایشان، گلنوش خالقی، که خود موسیقی‌دان پرتجربه و معتبری است، گردآوری شده و در دو جلد منتشر می‌شود. جلد اول شامل چهل‌ویک قطعه که اکثر آنها برای خواننده و ارکستر و تعدادی نیز برای ارکستر تنها ساخته شده‌اند و پنج سرود از ساخته‌های خالقی است. جلد دوم، چهل‌وشش قطعه از تنظیمات خالقی است که آهنگ آنها را دیگری ساخته ولی توسط ایشان برای ارکستر تنظیم شده‌اند.

اکثریت قاطع آهنگ‌های خالقی وابسته به مقام‌های موسیقی سنتی‌اند. این پیوند با موسیقی ملی با پیروی از خصوصیات مقام مربوطه (نت‌ها و نحوه‌ی گردش ملودی در آن مقام) ایجاد می‌شود. هر یک از مقام‌های موسیقی ملی نوعی هویت ملودیک دارند که به آن مایه‌ی مقام می‌گوییم. علاوه بر آن و به‌طور کلّی گردش ملودی در موسیقی سنتی روال خاصی دارد، از جمله حرکت بیشتر از یک نت به نت مجاور و بدون پرش است. پرش فاصله‌ی سوم نیز مورد استفاده است ولی پرش چهارم خیلی کم، و پرش پنجم نادر است و جهش بزرگ‌تر از پنجم در یک جمله‌ی ملودی هرگز رخ نمی‌دهد. اگر آهنگ در مقام‌های سنتی و دارای ضرب مشخص باشد (در موسیقی برای گروه‌نوازی ضرب مشخص الزامی است) وزن دوتاییِ مرکّب ($\frac{۶}{۸}$ یا $\frac{۶}{۱۶}$) عمومیت دارد. وزن‌های دیگر از جمله سه‌تایی ($\frac{۳}{۴}$)، دوتایی ساده ($\frac{۲}{۴}$) و چهارتایی ($\frac{۴}{۴}$) نیز به کار برده می‌شوند ولی کمتر. جملات ملودیک کلاً فرم قرینه‌ای دارند و معمولاً دوبار تکرار می‌شوند.

خالقی در آهنگسازی‌اش ویژگی‌های فوق را رعایت می‌کند ولی آزادی بیشتری قائل می‌شود و ملودی‌ها را با یک هارمونی ساده همراه می‌سازد. تکنیک هارمونی و قواعدی که کاربرد آن را مشخص می‌سازد منحصراً مربوط به موسیقی غربی است. سیستم هارمونی کلاسیک ریشه‌ی کهن دارد و از پیدایش موسیقی چندصدایی در اواخر قرون

وسطا (قرون ۱۳ و ۱۴ میلادی) سرچشمه می‌گیرد و در رنسانس (قرون ۱۵ و ۱۶) به یک پلی‌فونی مجلل منجر می‌شود که اصول کنترپوان مُدال زیربنای آن است. در اواخر دوران باروک (نیمه‌ی اول قرن ۱۸) سیستم هارمونی کلاسیک و قواعد آن فرجام نهایی می‌یابد که تا اوایل قرن بیستم اساس چندصدایی در آهنگسازی غربی است. با به‌کارگیری اصولی نسبتاً ابتدایی و ساده از هارمونی غربی در آهنگسازیِ متعهد به مقام‌های ایرانی، وزیری و خالقی نشان داده‌اند که نه‌تنها این تلفیق شدنی است بلکه می‌تواند یک موسیقی پُربارتر و زیباتری ایجاد کند، بدون اینکه به سنت ملی لطمه‌ای وارد شود.

در رابطه با وزن (ریتم) خالقی در آثار خود کلّاً ار آنچه در موسیقی ملی مرسوم است پیروی می‌کند و به این ترتیب آهنگ‌هایی که با وزن $\frac{۶}{۸}$ ساخته است اکثریت دارند. او اما آثار متعددی نیز با ریتم‌های $\frac{۳}{۴}$، $\frac{۲}{۴}$ و $\frac{۴}{۴}$ ساخته است و جالب‌تر اینکه در بعضی قطعات تغییر وزن در جملاتِ ملودی به کار رفته است،مانند به دنبال هم آمدن $\frac{۳}{۴}$، $\frac{۴}{۴}$ و $\frac{۵}{۴}$ یکی پس از دیگری. ضرب پنج‌تایی نامرتب یا لَنگ محسوب می‌شود، چون قابل تقسیم به ۲ و ۳ نیست و از این‌رو نامأنوس است. به‌کارگیری این ضرب، نوگرایی و تفکر خلاق خالقی را نشان می‌دهد. نمونه‌ی این‌گونه تغییر وزن در تعدادی از آهنگ‌های او دیده می‌شود، مانند قطعه‌ی «حالا چرا» (شماره‌ی ۱۲)، «رنگارنگ» (شماره‌ی ۲۴) و «روزگار جوانی» (شماره‌ی ۲۵). مدولاسیون نیز که در فارسی مقام‌گردی نامیده می‌شود، در بسیاری از آثار خالقی به کار رفته است. این نیز به پیروی از موسیقی سنتی است. یک دستگاه شامل مقام‌های گوناگون است که هر کدام مایه‌ی مشخص خود را دارد. این مقام‌های مختلف تحت عنوان گوشه‌های دستگاه شناخته می‌شوند. آنچه معرف مقام اصلی دستگاه است در درآمد دستگاه می‌آید. گوشه‌هایی که به دنبال درآمد اجرا می‌شوند، چون مقام خود را دارند، مقام‌گردی ایجاب می‌کنند که لازمه‌ی آن تغییراتی در یک یا بیشتر از نت‌های درآمد است و یا گردش ملودی به نت‌هایی که در درآمد نقشی نداشته‌اند. از این روست که مقام‌گردی در آثار خالقی کار بدیعی نیست و ریشه‌ی آن در موسیقی سنتی است.

گروه دوم از آثار خالقی که شامل چهل‌وشش قطعه از ساخته‌های دیگران است توسط او برای ارکستر به صورت چندصدایی تنظیم شده‌اند. هفت قطعه در این گروه از ساخته‌های علینقی وزیری است، از جمله قطعه‌ی «بندباز» که از آثار مشهور اوست و در اصل برای تار سلو ساخته شده است. شش قطعه از قطعات تنظیم‌شده برای ارکستر از آهنگ‌های محلی نقاط مختلف ایران و نشانه‌ی توجه استثنایی خالقی به موسیقی محلی کشور است چون به‌طور کلّی موسیقی‌دانان ایرانی معمولاً با موسیقی سنتی شهری که در سیستم دستگاه‌ها گنجانده شده آشنایی دارند و اکثراً با آهنگ‌های محلی بیگانه هستند. بقیه‌ی قطعاتِ این گروه ساخته‌ی موسیقی‌دانان دیگری است که خودشان در ارکسترنویسی تسلط نداشته و با چندصدایی نیز آشنا نبودند. این همکاری خالقی با هم‌پیشه‌های خود نموداری از بزرگواری اوست که خواسته است آثار دیگران را نیز با تنظیم برای ارکستر و هارمونیزه کردن، تجلی بیشتری دهد و به گوش علاقه‌مندان برساند. در این گروه هشت آهنگ از عارف قزوینی و چهار آهنگ از شیدا دیده می‌شوند. موسیقی‌دانان سرشناس دیگری که قطعاتی از ایشان را خالقی ارکسترنویسی کرده، عبارت‌اند از: غلامحسین درویش، حسین سنجری، موسی معروفی، مرتضی نی‌داوود، مرتضی محجوبی و علی تجویدی. تمامی این موسیقی‌دانان، نوازندگان سرشناسی بودند که گهگاهی به آهنگسازی می‌پرداختند. در واقع هیچ‌یک از موسیقی‌دانان سنتی آهنگساز حرفه‌ای نبودند جز روح‌الله خالقی.

سومین گروه از آثار خالقی پنج سرود است. پیش‌گام در سرود سازی نیز علینقی وزیری بود که در دهه‌ی ۱۳۱۰ شمسی تعدادی سرود برای مدارس ساخته است. خالقی به پیروی از استاد خود این پنج سرود زیبا را ساخت که آخرین آنها سرود «ای ایران» است و بدون تردید محبوب‌ترین و مشهورترین اثر خالقی است. شعر این سرود از حسین گل گلاب و آغشته به غرور ملی و عشق به ایران است و به فارسی خالص نوشته شده است. «ای ایران» در

دوران جنگ دوم جهانی هنگامی‌که ایران توسط نیروهای متفقین اشغال شده بود، در مقام دشتی ساخته شد و فوراً با محبوبیت عمومی روبه‌رو شد.

به‌طور کلّی خالقی در ارکستر نویسیِ خود نشان می‌دهد که سازهای ملی و نیز سازهای غربی را به‌خوبی می‌شناخته است. در اکثر قطعات، چه در ساخته‌های خود خالقی و چه در ساخته‌های دیگران که او ارکسترنویسی کرده، ترکیبی از سازهای غربی، از جمله فلوت، ابوآ، کلارینت، ساکسوفون آلتو و گروه آرشه‌ای (ویلن، ویلن آلتو، ویلن‌سل و کنترباس) به‌کار رفته‌اند. خالقی از به‌کار گرفتن سازهای برنجی مانند کُر، ترومپت و ترومبون احتراز می‌ورزد، چون صدای قوی و حماسی این‌گونه سازها با عوالم موسیقی ایرانی سازگار نیست.

از سازهای ایرانی، خالقی فقط تار، تار آلتو و تارباس (این دو ساز از ابتکارهای وزیری و اختراع او هستند) را به کار می‌گیرد. سازهای دیگر ایرانی در ارکسترنویسی او محلی ندارند. سه‌تار صدایی آرام دارد و در یک گروه وسیعِ ارکستری نمی‌تواند خودنمایی کند. کمانچه در مقابل ویلن امکانات تکنیکی کمتری دارد و سنتور قابلیت مقام‌گردیِ زیادی ندارد چون سازی است که در فاصله‌ی اکتاو فقط هفت نت را فراهم می‌کند. در اکتاو بالاتر می‌توان یک یا دو تا از نت‌ها را با کوک دیگری آماده کرد ولی در مجموع امکانات این ساز در مقام‌گردی و هارمونی محدود است.

نکته‌ی شایان توجهی است که یکی از آهنگ‌های خالقی، شرقی شماره‌ی ۸، توسط پرویز محمود ارکسترنویسی شده و خط نامبرده به‌خوبی مشخص است و می‌توان نتیجه گرفت که دو آهنگساز رابطه‌ی حرفه‌ای مطلوبی داشتند، اگرچه روش آهنگسازی ایشان بسیار متفاوت بوده است. همان‌طور که قبلاً اشاره شد محمود آهنگسازی بود با وابستگی کامل به روش موسیقی کلاسیک غربی. آثار او و بسیاری دیگر از آهنگسازان ایرانی که بر مبنای تکنیک غربی کار می‌کنند با موسیقی سنتی قابلیت تلفیق ندارد حتا اگر از تم‌های ملی در پاره‌ای از آثار خود بهره‌گیرند.

بدبختانه عمر خالقی بسیار کوتاه بود و هنگامی‌که در سال ۱۳۴۴ از جهان رفت بیش از پنجاه‌ونه سال نداشت. در آثار او این سبک آهنگسازی که متکی بر مقام‌های سنتی، ولی همراه با چندصدایی غربی است به اوج هنری خود رسید. موسیقی‌دانان دیگری که آهنگساز حرفه‌ای نبودند و ساختن قطعات آوازی برایشان کاری جنبی بود، تا اواخر دهه‌ی ۱۳۵۰ روش خالقی را ادامه دادند. در بیست سال قبل از انقلاب تعداد زیادی قطعات آوازی روی اشعار عاشقانه، با پیروی از روش وزیری و خالقی ساخته شد و مقبولیت بسیار یافت. اکثر این ترانه‌ها برای خانم‌های خواننده که محبوبیت زیادی در جامعه داشتند ساخته می‌شد.

بعد از انقلاب اسلامی، به رغم برخی سخت‌گیری‌ها در مورد موسیقی، اجرای موسیقی سنتی ایرانی ـ بدون خواننده‌ی زن ـ بلامانع اعلام شد و می‌توان گفت آن نوع موسیقی آوازی که توسط وزیری و خالقی و آنهایی که دنباله‌روی ایشان بودند، ساخته می‌شد و بنیادی محکم در موسیقی سنتی داشت و با چندصدایی غربی جلال و زینت یافته بود، با انقلاب اسلامی عمرش به پایان رسید. دوران این سبک آهنگسازی، پنجاه سالی (از حدود ۱۳۰۰ تا پایان دهه‌ی ۱۳۵۰ شمسی) بیش نبود و بهترین آنها در همین مجموعه آثار روح‌الله خالقی یافت می‌شوند. از این‌روست که ما مدیون همت و وفاداری خانم گلنوش خالقی هستیم که آنها را در این مجموعه منتشر کرده و در اختیار علاقه‌مندان قرار داده‌اند.

دکتر هرمز فرهت
امریتوس پروفسور موسیقی
دانشگاه دابلین
جمهوری ایرلند

FOREWORD

Ancient historical accounts are singularly deficient in providing any edifying evidence on the sort of music that was heard within the life experience of ordinary Iranians. Nor do we have any reliable information on music at the royal court of the Medes, the Achaemenids, the Seleucids or the Parthian dynasties that ruled in Iran for a thousand years, from the 7th century BCE to the beginnings of the 3rd century CE. The empire of the Sassanid dynasty (224-651 CE) has left us with some notion as to the type of musical instruments that were in use, as depicted in the bas-reliefs of Taq-e Bostan. Moreover, writers and poets of the subsequent Islamic period have referred to the lavish musical life at the Imperial Court, particularly from the reign of the two greatest of Sassanid emperors: Khosrow I 'Anushirvan' (reign 531-579) and Khosrow II 'Parviz' (reign 590-628). Names of renowned musicians such as Barbod, Nakisa and Ramtin have been sited (e.g. the poet Nezami), but there is no musical evidence in written from.

From the Islamic era, particularly between the 10th and the 15th centuries, we have a significant amount of scholarly treatises on music as a science, and about the theory of pitches, intervals and modes. The writings of such eminent scholars as Abu-Nasr Farabi (10th century), Abu Ali Ebn-e Sina (11th C.,), Qotbaddin Mahmud Shirazi and Safiaddin Ormavi' (13th C.), Abdolqader Maraqi (15th C.) and others are very important in giving us an understanding of the prevailing theories on musical modes and the rhythmic principles that may have governed musical practice. However, in the absence of notated and readily realizable interpretation of these theories in actual musical performance, or in musical composition, we cannot claim to know what in fact the music of the past ages sounded like. There are a few extant pieces of music, composed by Maraqi in the late 15th century, written in a personally devised system of notation. This, however, can hardly attest to the existence of a tradition of musical notation. And, to the best of our knowledge, his system of notation was not used by any other musician, and further examples of written music do not exist. The only reasonable conclusion we can arrive at is that music was perpetuated essentially as an aural tradition; it was not written and no method of notation was commonly employed.

The same holds true for what is known as musiqi-ye sonnati (traditional music) in modern times; it is learned and is transmitted aurally. This is very much in keeping with folk music in every other culture throughout the world; folk traditions are in essence oral/aural. They may be submitted to some form of writing, at some point by scholars, but their perpetuation in actual performance is fundamentally non-scriptural. Persian musicians may be reluctant to view their urban musical tradition (sometimes called 'classical') as folk music, but in fact that is what it is;

it is a kind of sophisticated urban folk music.

The Musiqi-ye sonnati, as known and practiced at the present age, undoubtedly, has its roots in the distant past. It is quite reasonable to assume that this music is an evolved form of the music as might have been played centuries ago, going as far back as the Middle Ages. We must recognize that in eastern societies, until modern times (last 150 years), art forms and styles, and indeed living conditions, changed very little with the passage of time. The Islamic world experienced no renaissance, no dawn of humanism, no age of enlightenment, and no industrial and technological revolutions.

The tradition of the so-called 'radif ', which is the heart and soul of musiqi-ye sonnati, and its formation into the system of the seven 'dastgahs' and the five 'avaz's', however, is largely the legacy of the 19th century Qajar period. This music is modal and monophonic; its performance is improvisatory, based on a diversity of modes (maqams). A maqam, contrary to common assumption, implies no scale structure, but provides melody models (maye) on the basis of which the performer extemporises. In essence, this is an aural musical tradition, subject to perpetual variation through improvisation and is, therefore, non-specific and highly individualized.

In Iran, musical composition, as a deliberate creative act, independent of improvisation, and submitted to writing, is a phenomenon that appeared with the coming of western influences. Musically, these influences began in the 1870s, when Nasseraddin Shah ordered the creation of a military band for use in ceremonial occasions at the Royal Court. In his visits to Europe, the Shah had been greeted by various heads of states and had been impressed by the pomp and officiousness of military bands that had greeted his arrival in European capitals. The establishment of a music school with French teachers in Tehran for the training of musicians to form a military band resulted in the earliest - be it highly limited - exposure to western music, to western musical instruments (largely wind instruments), and most importantly to musical notation.

In time, other western musical instruments such as the violin and the piano, which have no place in the formation of military band, were also imported and found application in native music. The violin, in particular, was greatly favoured as it is fully capable of producing tones that are peculiar to Persian music. The earliest written music in western notation by Persian musicians that can be called a 'composition' dates from the early 20th century. Notable among these are a few pieces written by Qolam Reza Mimbashian (who had received some musical training in Russia), ballads (tasnif) by poet/musicians, Mohammad Ja'far Gerashi (Sheyda) and Abolqasem Aref Qazvini, and short instrumental pieces (pishdaramad and reng) by the famous tar player, Qolam Hoseyn Darvish. These are all monophonic pieces that are melodically committed to thematic models (maye) from the dastgah system.

By the 1920s commercially recorded music, first on wax cylinders followed by vinyl discs, were imported into the country. Also, a number of native musicians were taken to Europe by record companies in order to make recordings of their performances of Persian urban music (dastgahs), which in turn were marketed in Iran. These musicians, in the course of their European visits, had occasion to hear western music of the lighter variety and were inevitably influenced by it.

The most significant event that had far reaching consequences in the revitalization of native music through the infusion of western concepts was Ali Naqi Vaziri's establishment of a music school in Tehran in 1923. At that time, Vaziri (born in 1887), a highly accomplished musician

of native music, had just returned from four years of musical studies in France and Germany. He had studied theory and harmony of western music; he had also learned how to play the piano, which is essentially a polyphonic instrument with fixed pitches, very much at odds with the more fluid tones in Persian music.

Very quickly, Vaziri became the most influential figure in the musical life of the country. Not only was he a recognized master of native music, he had also unique credentials as the one man who had knowledge of western music by virtue of having studied in Europe. Moreover, Vaziri had a charismatic and dominant personality who exuded a sense of authority. His endeavours to enliven and modernize Persian music met with wide approval of many young aspiring musicians who flocked to him as pupils.

One of the first and most talented of Vaziri's pupils was Ruhollah Khaleqi. In 1923, Ruhollah was 17 years old with some background in musical training. He was familiar with the Persian tar, and had studied the violin with Mirza Karim Khan, one of the few violin teachers at that time. But it was his meeting with Vaziri that proved the determining force for the youthful musician's career. Very soon, the young Khaleqi became, not only the prize pupil, but also an assistant to the master. Before long, he was placed in charge of some of the classes; he was particularly adept at teaching music theory, harmony and counterpoint.

Leaving aside the amateurish efforts at composition by the few mentioned earlier, the history of musical composition in Iran effectively begins with Ali Naqi Vaziri and his disciples, of whom Ruhollah Khaleqi was by far the most prominent creative figure. At this point, it is important to make clear that we are speaking here of composition that is in the context of Persian modes and not music that is composed entirely according to western techniques. That strand of musical creativity took hold in Iran a few years later by western trained composers beginning with Parviz Mahmoud (born 1910) who had studied in Belgium. Many others have followed to the present; they are fundamentally western trained and compose according to various trends and techniques of contemporary composition, including the avant-guard. Their music may or may not have any relevance to native music.

Throughout the1930s, Ali Naqi Vaziri remained a forceful voice for the advancement of the cause of music in Iran. His multi-faceted range of activity included an ever expanding music school, public lectures on music, establishment of orchestras and public concerts, writing both instrumental and vocal compositions, publishing articles and books on music, and advanced the novel theory of a quarter-tone scale as the foundation of Persian music. In all these endeavours, Ruhollah Khaleqi was a major participant and increasingly an equally active figure.

By mid 1940's, due to evolving socio-political conditions, Vaziri chose largely to retire from public life. By that time, Khaleqi had become the leading personality who was held in respect by all musicians of the traditional school, as well as being the recognized exponent of the modernization of native music. This modernization, above all, was represented by the composition of instrumental and vocal pieces that were based on native modes (maqams), with an underpinning of simple triadic harmony. They were written in western notation, to which a few invented signs, to express intervals peculiar to native music, were added.

One of Khaleqi's most important contributions to musical advancement in Iran was the founding, in 1944, of the Society for National Music (Anjoman-e Musiqi-ye Melli). A number of other noted musicians who were also active members of the Society included, Abolhassan

Saba, Musa Ma'rufi, Hoseyn Ali Mallah and Habib Somai. Khaleqi also founded an orchestra for the Society, which combined native instruments (tar, alto and bass tar) with some western instruments (flute, clarinet, violin, viola, violoncello, double-bass, and piano). He acted as the conductor and organized regular public concerts when the orchestra performed compositions and arrangements of pieces written by himself and other members of the Society.

An enduring legacy of Khaleqi's service to his country was the establishment of the Conservatory of National Music (Honarestan-e Musiqi-ye Melli) in 1949. This was, in fact, a restructured and enlarged replacement of the music school founded by Vaziri in 1923, now under the aegis of the Ministry of Education. The Honarestan accepted both male and female students for an 8-year course of study, from the fifth year of the elementary to the final year of the secondary schools. It had a comprehensive curriculum that included courses on music history and theory, and provided instruction on all Persian instruments of urban tradition, and some western musical instruments. Subjects other than music, such as languages, history, geography, literature and mathematics were also included in the curriculum.

Throughout his professional life, Ruhollah Khaleqi maintained a multi-faceted musical career as teacher, administrator, performer, conductor and composer. Significantly, he was also active as a scholar and produced a number of both theoretical and historical books on music. This is quite exceptional for, after the Golden Age of Islamic Civilization (10th to 15th centuries), Persian musicians have rarely delved into musical scholarship; they have been mainly active as performing artists.

The focal point of interest in the present publication, however, is Khaleqi's compositions. With the tireless efforts of his daughter Golnoush Khaleghi Ackert, herself a highly accomplished musician, his entire creative output has been collated and appears in the present 2 volumes. These works fall into three categories: a) 40 original compositions, both vocal and instrumental; b) 46 pieces by other musicians in arrangements by Khaleqi for voice and instrumental ensembles; and c) 5 anthems (sorud).

Nearly all of Khaleqi's compositions are anchored in Persian modes (maqams). This connection is established, not only by the use of the tones that come into play in the chosen maqam, but also by the adherence to its melodic shape. All maqams have certain common characteristics as suggested by their maye (essence). For example: Melodic movement is predominantly by step; leaps of larger than a 3rd are few, larger than a 4th are rare, and, within the same musical phrase, there are no leaps of larger than a 5th. If the piece has a stable rhythmic pattern - in music composed for an ensemble this stability is a necessity – then the compound duple meter (6/8) predominates. To a lesser extent triple rhythm (3/4), simple duple (2/4) and quadruple (4/4) are also used. Melodic phrases tend to be symmetrical and are usually repeated twice.

In his compositions, while establishing affinity with Persian modes, Khaleqi takes the freedom to enrich the music through the interpolation of a harmonic support. The concept of harmony, and the rules that govern its application in musical composition, are entirely western, rooted in the system of major and minor tonalities that was developed in the late Baroque era (18th century). That, in turn, had evolved from the modal polyphony of the Renaissance (15th and 16th centuries). What Vaziri and Khaleqi have shown in their compositions is that these polyphonic techniques can be wedded to compositions that are rooted in native modes. Moreover, their application, not only does not distort, but can enrich the music that is in every other

way faithfully Persian.

Rhythmically, most of Khaleqi's original compositions adhere to the patterns that are common in native music, of which compound duple meter of 6/8 is the most prevalent. But there are also many pieces in ¾ and some that are in 2/4 and 4/4. The most interesting of his compositions, as regards rhythmic diversity, is the piece called Khamush (No. 14 in the collection of original compositions). In this piece we encounter frequent change of metre (e.g. ¾, 4/4, 5/4). The asymmetric time division in 5 beats is particularly striking and shows the composer's inventive reach. There are many other examples of rhythmic change in different sections of a number of his other compositions; for example in Hala chera? (No. 12), in Rangarang (No. 24), and in Ruzegar-e javani (No. 25), among others.

Modulation, which implies change from one mode to another, or maqamgardi as it is called in Persian, occurs in many of his pieces. This, however, is in keeping with a common practice in a dastgah performance. In fact, a dastgah embodies a group of maqams, each having its own name and melodic identity (maye). They are generically known as the gushes of the dastgah. To proceed from one gushe to another necessitates modulation, resulting in the alteration of some of the tones, or shift of emphasis to a different tonal register.

The second group of compositions in the present collection is made of 46 pieces composed by other musicians, orchestrated by Khaleqi. Among these, there are seven compositions of his teacher and mentor, Ali Naqi Vaziri. One of these, bandbaz, is a famous piece originally written for tar solo, in which Vaziri demonstrates the technical versatility of this instrument. There are also six folk songs from different regions of Iran. This is particularly noteworthy, as urban musicians generally have scant knowledge of the country's regional music.

The remainder are orchestral arrangements of compositions by other musicians, some of whom may not have had the needed skills for orchestration and harmonization. This attests to Khaleqi's generous spirit in wishing to promote the music of his colleagues. Among these works, there are eight orchestrated arrangements of songs by Aref-e Qazvini and four songs of Sheyda, both of whom were popular poets and amateur musicians of early 20th century. Other well-known musicians, among the many whose pieces have been orchestrated by Khaleqi, are: Qolam Hoseyn Darvish, Hoseyn Sanjari, Musa Ma'rufi, Morteza Ney Davud, Morteza Mahjubi and Ali Tajvidi. All of these musicians were primarily instrumentalist; they were not professional composers and only created occasional pieces. It would be a misconception to consider any of the traditional musicians who were his contemporaries as a professional composer. In that category, Ruhollah Khaleqi stands alone.

The final five pieces in this collection are Khaleqi's anthems, written for different aims or organizations. The pioneering credit for the composition of anthems is due to Ali Naqi Vaziri who wrote a number of anthems for use in schools in the1930s. Ruhollah Khaleqi followed and wrote some of the best-known Persian anthems. The last one of these in the present collection is the patriotic anthem, Ey Iran, which is undoubtedly the most renowned of all his compositions. Ey Iran is written to the poem of Hoseyn Golegolab in which the poet passionately extolls the virtues of the motherland using pure Persian vocabulary. It was composed during WW2, when Iran was under occupation by the Allied forces. The music is composed in the maqam of dashti and is highly emotive. It gained instant public favour; but that popularity pales against the ardour with which it has been held after the revolution of 1978/79. At

the present, among all Iranians, particularly those living outside their homeland, Ey Iran is so beloved as to be a virtual National Anthem. The text is evocative of nationalistic pride, which the theocratic regime of the Islamic Republic of Iran strives to undermine, and the music is a stirring reaffirmation of the same.

In his approach to orchestration, Khaleqi demonstrates a thorough understanding of both native and western musical instruments, which he combines to good effect. In many cases, both in his own compositions and in those by others that he has orchestrated, he makes use of such western instruments as flute, oboe, clarinet and alto saxophone, plus the string family (violin, viola, violoncello and double bass). In some pieces he also employs the piano for an added sound effect. Intelligently, he avoids the use of brass instruments such as of the French horn, trumpets and trombones. These are forceful and rather heroic instruments that would sound out of place in Persian modes.

As to the use of native instruments in his orchestration, Khaleqi shows preference for the tar. He also makes use of the alto and the bass tars, both of which were invented by Ali Naqi Vaziri. Some of the other native instruments, for understandable reasons, do not find a place in his orchestrations.. The setar has a weak sound and cannot hold its own in large instrumental formations; the kamanche does not have the versatility of the violin and the santur, being a purely diatonic (heptatonic) instrument, cannot easily manage modulations.

It is of singular interest that, one of Khaleqi's compositions, Sharqi No. 8, has been orchestrated by Parviz Mahmoud, and the handwriting is clearly his. Evidently, the two composers had close professional camaraderie, even though Parviz Mahmoud, as mentioned earlier, was a composer of different persuasions. He was a pioneer of musical compositions that are fully committed to western techniques. His creative output, and those of many others who have followed, are essentially western even if they make use of Persian thematic material in some of their work.

<<<<<>>>>>

Sadly, Ruhollah Khaleqi died much too soon in 1965. The genre of musical composition in Persian modes, with the underpinning of simple polyphonic devices that he had brought to its pinnacle of artistic achievement, was continued by a number of other musicians throughout 1970s. The last two decades before the Revolution of 78/79, however, saw a particular penchant for song writing by musicians who were, as usual, non-professional composers. They wrote mostly ballads of amorous content, which were made famous by female singers of great popularity, for whom, in many cases, they were expressly written.

After the fall of monarchy, the Islamic Republic that was established in 1979, from the outset, assumed a hostile position towards music of all kinds. The present day Shiite theocracy views music, at best, as a frivolity, and, at worst, as a corruptive force that must be avoided. With the passage of time, however, the initial categorical hostility has been somewhat moderated, particularly as concerns music that is instrumental and serious in nature. Western classical music, and compositions by Persians in the western classical style, have been found less objectionable; clearly this is not the sort of music that promotes undue gaiety and abandon. Musiqi-ye sonnati of the instrumental variety, also, seems to be tolerated, but vocal music with amorous lyrics,

particularly if sung by a female singer, is altogether banned. Consequently, the genre of vocal composition in native modes that is rooted in the reforms of Vaziri, Khaleqi and their followers has seen a serious decline.

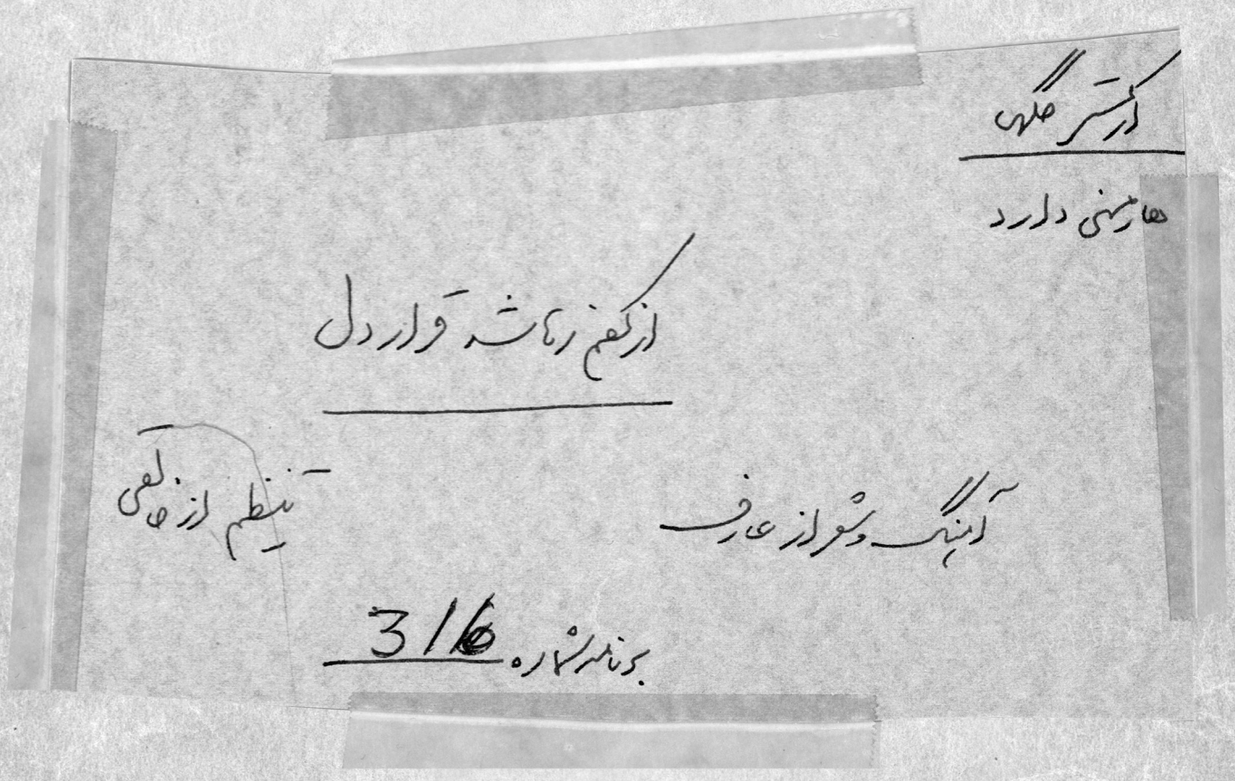
Effectively, this particular type of Persian musical composition, mostly in song form, enriched by western elements (polyphony, formal structure and orchestration) had a life span of some 50 years, from late 1920s to late 1970s. It is against this background that we must appreciate all the more this collection of Khaleqi's compositions and arrangements. They represent the best musical legacy of that 50 years period. We owe much gratitude, therefore, to Golnoush Khaleqi Ackert for making them available to us in this book.

Hormoz Farhat, PhD
Emeritus Professor of Music
University of Dublin
Republic of Ireland

فهرست قطعات

۱. از کفم رها ..... ۲۲ ..... 1. Az Kafam Rahâ
۲. افراچشمه ..... ۲۷ ..... 2. Afrâcheshme
۳. افسانه کمتر ..... ۳۲ ..... 3. Afsâne Kamtar
۴. بلبل شوریده ..... ۳۸ ..... 4. Bolbol-e Shuride
۵. بندباز ..... ۴۵ ..... 5. Bandbâz
۶. به‌یاد شیراز ..... ۵۰ ..... 6. Be Yâd-e Shirâz
۷. پیش‌درآمد بیات ترک و والس ..... ۵۴ ..... 7. Pishdarâmad-e Bayât-e Tork & Valse
۸. پیش‌درآمد ماهور ..... ۵۷ ..... 8. Pishdarâmad-e Mâhur
۹. تصنیف افشاری ..... ۶۵ ..... 9. Tasnif-e Afshâri
۱۰. تصنیف بیات ترک ..... ۷۴ ..... 10. Tasnif-e Bayât-e Tork
۱۱. تصنیف شوشتری ..... ۸۰ ..... 11. Tasnif-e Shushtari
۱۲. جور فلک ..... ۸۴ ..... 12. Jor-e Falak
۱۳. دشتی ..... ۹۱ ..... 13. Dashti
۱۴. دل زار ..... ۹۴ ..... 14. Del-e Zâr
۱۵. دو نغمه‌ی بختیاری ..... ۱۰۲ ..... 15. Do Naghme–ye Bakhtiyâri
۱۶. دو ترانه‌ی بختیاری ..... ۱۰۷ ..... 16. Do Tarâne-ye Bakhtiyâri
۱۷. رامیانی ..... ۱۱۲ ..... 17. Râmiâni
۱۸. رقص چوپی (کُردی) ..... ۱۱۷ ..... 18. Raqs-e Chupi (Kordi)
۱۹. رقص شرقی ..... ۱۲۱ ..... 19. Raqs-e Sharqi
۲۰. رقص لزگی ..... ۱۳۲ ..... 20. Raqs-e Lezgi
۲۱. روزگار من ..... ۱۴۰ ..... 21. Ruzegâr-e Man
۲۲. رنگ اصفهان ..... ۱۴۵ ..... 22. Reng-e Esfahân
۲۳. رنگ چهارگاه ..... ۱۵۱ ..... 23. Reng-e Châhârgâh
۲۴. سلسله‌ی موی دوست ..... ۱۵۴ ..... 24. Selsele-ye Mu-ye Dust
۲۵. سوز هجران ..... ۱۵۹ ..... 25. Suz-e Hejrân
۲۶. شعله و پروانه ..... ۱۶۳ ..... 26. Sho’le & Parvâne
۲۷. عروس گل ..... ۱۶۷ ..... 27. Arus-e Gol
۲۸. غم عشق ..... ۱۷۱ ..... 28. Gham-e Eshq
۲۹. فروردین ..... ۱۷۴ ..... 29. Farvardin
۳۰. قوچانی ..... ۱۷۹ ..... 30. Quchâni
۳۱. کنار گلزار ..... ۱۸۲ ..... 31. Kenâr-e Golzâr
۳۲. کرد بیات ..... ۱۹۸ ..... 32. Kord-e Bayât
۳۳. گریه کن ..... ۲۱۰ ..... 33. Gerye Kon
۳۴. مرغ سحر ..... ۲۱۸ ..... 34. Morgh-e Sahar
۳۵. نه قدرت ..... ۲۲۸ ..... 35. Na Qodrat
۳۶. نکنم اگر چاره ..... ۲۳۶ ..... 36. Nakonam agar Châre
۳۷. نوای عروسی ..... ۲۴۴ ..... 37. Navâ-ye Arusi

۳۸. نوای سنتور ..... ۲۴۶ ..... 38. Navâ-ye Santur
۳۹. نوای نی ..... ۲۵۴ ..... 39. Navâ-ye Ney
۴۰. نواهای ساز ..... ۲۶۰ ..... 40. Navâ-hâ-ye Sâz
۴۱. نمی‌دانم چه در پیمانه کردی ..... ۲۶۵ ..... 41. Nemidânam Che dar Peymâne Kardi
۴۲. وای مو ..... ۲۷۳ ..... 42. Vây-e Mo
۴۳. ور ساقی ..... ۲۷۶ ..... 43. Var Sâqi
۴۴. وعده کردی ..... ۲۷۹ ..... 44. Va’de Kardi
۴۵. هنگام می ..... ۲۸۶ ..... 45. Hengâm-e Mey
۴۶. یار غمخوار ..... ۲۹۶ ..... 46. Yâr-e Ghamkhâr



از کفم رها

آهنگساز: **عارف قزوینی**
شاعر: **عارف قزوینی**

Az Kafam Rahâ

Composed by **Aref Qazvini**
Poem by **Aref Qazvini**