ماهور

۹۵

فصلنامه‌ی موسیقی ماهور

سال بیست و چهارم، شماره‌ی ۹۵
بهار ۱۴۰۱
۱۹۲ صفحه، ۸۰۰۰۰ تومان

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

به‌نام خدا

فصلنامه‌ی موسیقی

ماهور

سال بیست‌وچهارم، شماره‌ی ۹۵، بهار ۱۴۰۱
صاحب امتیاز: مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
مدیرمسئول: سیدمحمد موسوی
سردبیر: ساسان فاطمی

هیئت تحریریه

سیدمحمد موسوی
بابک خضرائی، آرش محافظ، سعید کُردمافی

گرافیک: سینا برومندی
طرح روی جلد: ملیحه محسنی
صفحه‌آرا: پویا دارابی
لیتوگرافی: کارا
چاپ و صحافی: کهنمویی‌زاده

تهران: خیابان انقلاب، خیابان فخر رازی، پلاک ۸۵، طبقهٔ زیرزمین، تلفن: ۶۶۴۰۶۸۹۰

❄ ❄ ❄

ماهور نشریه‌ای است تخصصی در زمینه‌ی موسیقی، با گرایش پژوهشی، نظری و اطلاع‌رسانی
که هر سه‌ماه یک‌بار منتشر می‌شود.
مقاله‌هایی که در ماهور چاپ می‌شوند بیانگر دیدگاه‌های نویسندگان آن‌ها هستند.
فصلنامه در ویرایش مطالب آزاد است.
در صورت امکان مقاله‌ها را تایپ‌شده برای ما بفرستید.
اگر مقاله ترجمه است، اصل متن را نیز همراه با آن بفرستید.
مقاله‌های تحقیقی باید مستند، مستدل و روشنگر باشند.
از بازگرداندن مقاله‌های رسیده معذوریم.
نام، نشانی و شماره‌ی تلفن خود را نیز بنویسید.

❄ ❄ ❄

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
تهران: خیابان حقوقی، شماره‌ی ۴۲، طبقه‌ی همکف،
کدپستی ۱۶۱۱۹۷۵۵۱۶ تلفن: ۷۷۵۰۲۴۰۰
info@mahoor.com
www.mahoor.com

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست مطالب

سرمقاله ۷

مقاله‌ها

درآمدی بر مسئله‌ی نوسانات تُندا در اجراهای موسیقی دستگاهی ایران ۱۱
علی کاظمی

رساله‌ی موسیقی طباطبا ۴۷
امین (ابوالفضل) هراتی

یادداشت‌های پراکنده

تصنیفی از خواجه ۸۹
ارسطو میهن‌دوست

مفاهیم بنیادین

قوم‌نگاریِ موسیقیِ مکتوب:
ساخت، کاربردها و گردشِ نت‌نوشت‌ها ۹۵
لوسیل لیزاک، ترجمه‌ی آرش محافظ

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

گزارش

مطالب موسیقایی در کتاب *رفیق توفیق* یا *آداب علیه*
در رسوم وزارت و آداب سلطنت، اثر محمدعلی قزوینی ۱۱۵
سهند سلطاندوست

درباره‌ی رکن‌الدین‌خان مختاری: موسیقیدان، رئیس شهربانی و محکوم
(قسمت اول) ۱۴۳
رامتین نظری‌جو

تا فصلی دیگر... ..... ۱۷۹
سیدمحمد موسوی

تازه‌های ماهور

..... ۱۸۳

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مؤلفان این شماره

■ سلطاندوست، سهند
دانش‌آموخته‌ی دکتری رشته‌ی پژوهش هنر در دانشگاه تربیت مدرس و پژوهشگر موسیقی قدیم ایران، با تمرکز بر دوره‌ی صفوی.

■ کاظمی، علی
فارغ‌التحصیل کارشناسی و کارشناسی ارشد نوازندگی ایرانی، به‌ترتیب، از پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران و دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه هنر. نوازنده‌ی تار و سه‌تار، آهنگساز و پژوهشگر موسیقی ایرانی.

■ لیزاک، لوسیل
دکترای انسان‌شناسی از مدرسه‌ی تحصیلاتِ عالیِ علوم اجتماعیِ پاریس و دانشگاهِ هومبُلتِ برلین. رساله‌ی دکتریِ او درباره‌ی موسیقی معاصر در ازبکستان و مکتبِ ملیِ آهنگسازی در این کشور و ارتباط آن با موسیقیِ غربی بوده است. موضوعاتِ تحقیقِ او قوم‌موسیقی‌شناسیِ موسیقیِ کلاسیکِ غربی و موسیقیِ جهان در اروپاست و هم‌اکنون، در دانشگاه پاریس- نانتر، انسان‌شناسی و قوم‌موسیقی‌شناسی تدریس می‌کند.

■ میهن‌دوست، ارسطو
فارغ‌التحصیل کارشناسیِ ارشدِ موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولوژی) از گروه موسیقیِ دانشگاه تهران.

■ نظری‌جو، رامتین
فارغ‌التحصیل کارشناسیِ ارشدِ نوازندگیِ ایرانی از گروه موسیقیِ دانشگاه تهران.

■ هراتی، امین (ابوالفضل)
فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشدِ پژوهش هنر از پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، نوازنده، مدرس و پژوهشگر در حوزه‌ی موسیقی دستگاهی ایران.

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

جدول ۵. تغییرات تُندا در نواخته‌های استاد صبا[۱۹]

نام قطعه	تُندای آغاز	تُندای پایان	درصد تغییر	طول قطعه[۲۰]
پیش‌درآمد افشاری	۱۶۶	۱۷۲	۳.۶	۰۲:۰۶
گریلی ۱ (صبا، مراجع صوتی، ۱۳۸۰: قطعه‌ی ۵)	۹۰	۱۰۶	۱۷.۸	۰۵:۰۳
گریلی ۲	۸۸	۹۶	۹.۱	۰۴:۰۳

است که در اینجا بررسی شده‌اند. باقی، یا تصنیف و شبه‌تصنیف است، یا چهارمضراب و ضربی‌های بسیار کوتاه. بنابراین، برای سنجش دقیق وضعیت تغییرات تُندا در ساز استاد صبا بهتر است نواخته‌های ویلن او هم، که تعدادشان بیشتر از نواخته‌های سه‌تارش است، بررسی شود.

یکی از فرضیاتی که، هنگام نوشتن این مقاله، ذهنم را به خود مشغول کرده بود ارتباط فرم با تغییرات تُندا است. فرضیه را دقیق‌تر بگوییم. قطعات فرمال در نسبت با قطعات غیرفرمال کمتر دچار نوسانات تُندا می‌شوند؛ احتمالاً به این دلیل مهم که، در قطعات فرمال، جمله یا جملاتی هستند که متناوباً در طول قطعه تکرار می‌شوند و، در هر تکرار، گویی نوازنده، به‌دلیل خاطره‌ی ذهنی‌ای که از تُندای اولیه‌ی آن جمله دارد، خواسته یا ناخواسته، به سمت آن تُندا کشیده می‌شود و، بدین‌ترتیب، از روند صعودی افزایش تندا جلوگیری می‌کند. شاید پایین‌بودنِ درصد تغییرات تُندا در دو گریلی استاد صبا با همین نکته مرتبط باشد. البته، برای اظهارنظر قابل‌اتکا در این زمینه می‌باید تحقیق جامعی روی همه‌ی گونه‌های ضربی موسیقی دستگاهی انجام دهیم؛ به‌ویژه، روی گونه‌ی تصنیف که ظاهراً بیشترین رگه‌های فرمال را در میان گونه‌های ضربی موسیقی دستگاهی دارد.

یوسف فروتن، رکن‌الدین مختاری و سعید هرمزی؛ سنجش فرضیات

اشاره کردیم که، هم‌زمان با پُررنگ‌شدن مقوله‌ی آهنگسازی از اواخر دوره‌ی قاجار و ظهور آهنگسازان مهمی چون درویش‌خان، مختاری، شهنازی، نی‌داوود و صبا، شاهد ظهور نوازندگان سرشناسی هستیم که، علاوه بر اجرای موسیقی با وزن آزاد و برخی تصانیف و ضربی‌های قدیمی و احیاناً معدودساخته‌های خودشان، آثار موسیقی ساخته‌شده‌ی دیگران ــ حتی معاصرین‌شان ــ را نیز می‌نواخته‌اند؛ مثل یوسف فروتن و سعید هرمزی. ظاهراً، هرآنچه از نواخته‌های فروتن به ما رسیده مربوط به کهن‌سالی اوست؛ حدود هشتاد سالگی. البته، استاد در همین سن بالا هم نه‌تنها بسیار باصلابت و پرقدرت می‌نوازد، بلکه تسلط حیرت‌آوری نیز به اجرای درست و

۱۹. تغییرات تُندای پیش‌درآمد افشاری و گریلی ۲ بر اساس آنچه در آرشیو شخصی‌ام موجود بود بررسی شده است.
۲۰. تُندا، از لحظه‌ای که تمبک وارد شده، محاسبه شده است، تُندای پیش از آن کندتر و حدود ۸۲ است.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

حفظ ضرب قطعات دارد؛ تسلطی که، در کنار شناخت عمیق از موضوع ضرب/ دُور، حاکی از توان ذهنی بسیار بالای او است. در میان آثاری که از نوازندگی فروتن به دست ما رسیده است، ضربی‌های فراوانی از موسیقیدانان گذشته (به‌ویژه درویش‌خان و رکن‌الدین مختاری) و همچنین ساخته‌های منسوب به خودش وجود دارد. در میان این ضربی‌ها، که هیچ‌کدام با تمبک همراهی نشده‌اند، تعداد قابل‌توجهی پیش‌درآمد و قطعات طولانی وجود دارد که برای بحث ما بسیار حائزاهمیت است. در اینجا، ده مورد از این قطعات را از حیث تغییرات تُندا بررسی کرده‌ایم که چهارتای‌شان دوضربی و شش‌تای‌شان شش‌ضربی است (نک. جدول ۶). این نمونه‌ها بسیاری از فرضیاتی که تا اینجا، بر اساس بررسی نمونه‌ها، مطرح کرده‌ایم را تأیید می‌کنند. یکی از آن

جدول ۶. تغییرات تُندا در نواخته‌های یوسف فروتن (مراجع صوتی، ۱۳۹۰الف و ب)

نام قطعه	تُندای آغاز	تُندای پایان	درصد تغییر	ضرب	طول قطعه	آهنگساز	شماره‌ی قطعه و لوح فشرده[۲۱]
پیش‌درآمد شور ۱[۲۲]	۹۸	۱۴۱	۴۳.۹	شش‌ضربی	۵:۰۷	مختاری[۲۳]	۱ – ۱
پیش‌درآمد شور ۲	۹۷	۱۴۱	۴۵.۴	شش‌ضربی	۴:۲۵	ناشناس	۶ – ۱
پیش‌درآمد بیات ترک ۱	۸۶	۱۳۳	۵۴.۶	شش‌ضربی	۶:۳۳	مختاری	۱ – ۲
پیش‌درآمد بیات اصفهان ۱	۹۰	۱۲۷	۴۱.۱	شش‌ضربی	۵:۳۵	ناشناس	۱۰ – ۲
پیش‌درآمد بیات اصفهان ۲[۲۴]	۱۰۴	۱۴۲	۳۶.۵	شش‌ضربی	۶:۵۶	درویش‌خان	۱۲ – ۲
پیش‌درآمد سه‌گاه ۱	۹۹	۱۵۱	۵۲.۵	شش‌ضربی	۷:۰۸	مختاری	۱۷ – ۲
پیش‌درآمد افشاری	۵۲	۶۵	۲۵	دوضربی	۲:۵۸	ناشناس	۱۱ – ۱
پیش‌درآمد بیات ترک ۲	۷۵	۸۰	۶.۷	دوضربی	۲:۴۱	فروتن	۸ – ۲
پیش‌درآمد بیات اصفهان ۳[۲۵]	۵۶	۶۵	۱۶.۱	دوضربی	۲:۴۷	نی‌داوود	۱۱ – ۲
پیش‌درآمد سه‌گاه ۲	۴۸	۶۵	۳۵.۴	دوضربی	۴:۱۳	درویش‌خان	۱۶ – ۲

۲۱. همه‌ی نمونه‌ها از آلبوم‌های *ضربی‌های قدیمی به‌روایت و اجرای استاد یوسف فروتن ۱ و ۲* (فروتن ۱۳۹۰الف و ب) اخذ شده‌اند. برای سهولت در یافتن نمونه‌ها و اجتناب از ارجاعات مکرر، ستونی با عنوان «شماره‌ی قطعه و لوح فشرده» در جدول اضافه شده است که در آن، از راست به چپ، عدد نخستْ شماره‌ی ترک و عدد دومْ شماره‌ی سی‌دی است.

۲۲. تُندا از میزان سوم محاسبه شده است.

۲۳. نام آهنگسازان بر اساس اطلاعاتِ مندرج در دفترچه‌ی آلبوم نوشته شده‌اند.

۲۴. تُندا از میزان سوم محاسبه شده است.

۲۵. تُندا از تکرارِ عبارت نخست محاسبه شده است.

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فرضیات ارتباط طولِ قطعه با میزانِ تغییرات تُندا بود؛ به این معنی که هرچه طول قطعه بیشتر باشد، درصد افزایش تغییرات تُندا بیشتر می‌شود. از میان ده نمونه‌ای که از نواخته‌های فروتن بررسی کرده‌ایم، دوضربی‌ها کوتاه‌ترین‌اند و کمترین درصد تغییر تُندا را نیز دارند. در میان همین چهار دوضربی نیز بیشترین تغییر تُندا مربوط به طولانی‌ترین نمونه است؛ یعنی پیش‌درآمد سه‌گاه ۲. این موضوع درباره‌ی شش‌ضربی‌ها هم تا حد زیادی صدق می‌کند؛ بیشترین درصد تغییرْ مربوط است به پیش‌درآمد سه‌گاه ۱ که طولانی‌ترین قطعه در میان این ده نمونه است. فرضیه‌ی دیگرْ ارتباط تُندای شروع با درصد تغییرات تُندا بود. گفتیم هرچه تُندای آغازین پایین‌تر باشد، درصد افزایشِ تغییرات تُندا بیشتر می‌شود. پس از پیش‌درآمد سه‌گاه ۱، که گفتیم بیشترین درصد تغییر تُندا را دارد، پیش‌درآمد بیات اصفهان ۲ طولانی‌ترین نمونه است، بااین‌حال، این قطعه پایین‌ترین درصد تغییر تُندا را در بین شش‌ضربی‌ها دارد. این درصدِ پایین احتمالاً دلیلی جز بالابودن تُندای شروع نمی‌تواند داشته باشد. البته، باید این نکته را متذکر شوم که شروع قطعه با تُندای بالا، در مورد ضربی‌هایی که کُندبودن یکی از خصوصیات درونی و ساختاری‌شان است، موضوعیت دارد (مثل اغلب پیش‌درآمدها) و، اگر نه، ممکن است در مورد ضربی‌های دیگر عکس قضیه درست باشد؛ این یعنی ضربی‌هایی که ذاتاً تُندای بالایی دارند، یا باید داشته باشند، هرچه تندتر شروع شوند، احتمال کندشدنِ تدریجی آنها بیشتر می‌شود؛ مثل چهارمضراب.

بررسی ضربی‌هایی که رکن‌الدین مختاری (همراه با تمبک نورعلی برومند) و سعید هرمزی نواخته‌اند نیز فرضیات پیش‌گفته را تأیید می‌کند. البته، تعداد پیش‌درآمدهایی که این دو موسیقیدان نواخته‌اند زیاد نیست، بااین‌حال، بررسی‌شان می‌تواند به غنی‌شدن این پژوهش کمک کند. پیش‌درآمد سه‌گاه نواخته‌ی مختاری، در جدول ۶، هم طولانی‌ترین قطعه است و هم کمترین تُندای آغازین را دارد، بنابراین، طبیعی است که بالاترین درصد تغییر نیز ازآنِ این قطعه باشد. پیش‌درآمدهایی که هرمزی نواخته است عمدتاً کوتاه‌اند و، از همین رو، درصد تغییر تُندا در آنها پایین است (نک. جداول ۷ و ۸).

جدول ۷. تغییرات تُندا در نواخته‌های رکن‌الدین مختاری (مراجع صوتی، ۱۳۸۲، قطعات ۱، ۵ و ۱۰)

نام قطعه	تُندای آغاز	تُندای پایان	درصد تغییر	طول قطعه
پیش‌درآمد شور	۴۱	۵۰	۲۲	۰۵:۱۷
پیش‌درآمد بیات ترک	۱۰۲	۱۲۲	۱۹.۶	۰۴:۵۶
پیش‌درآمد سه‌گاه	۳۳	۵۳	۶۰.۶	۰۶:۴۴

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

جدول ۸. تغییرات تُندا در نواخته‌های سعید هرمزی

نام قطعه	تُندای آغاز	تُندای پایان	درصد تغییر	طول قطعه
پیش‌درآمد دشتی (هرمزی، مراجع صوتی، ۱۳۸۲الف، لوح فشرده‌ی ۲: قطعه‌ی ۱)	۳۹	۴۶	۱۸	۰۲:۱۷
پیش‌درآمد افشاری ۱ (هرمزی، مراجع صوتی، ۱۳۸۲الف ۲، لوح فشرده‌ی ۱: قطعه‌ی ۱۳)	۴۶	۵۴	۱۷.۴	۰۲:۳۳
پیش‌درآمد افشاری ۲ (مراجع صوتی، ۱۳۸۲ب: قطعه‌ی ۵)	۱۲۹	۱۴۰	۸.۵	۰۳:۴۱

علی‌نقی وزیری؛ مسئله‌ی پایبندی به تُندای آغازین، بحث خودآگاهی

بازگردیم به یکی از سؤالاتی که در ابتدای مقاله مطرح کردیم: چرا و از چه زمانی موضوع تُندا و کیفیتِ آن در طول یک قطعه تبدیل به یک مسئله برای موسیقیدان ایرانی شد؟ با توجه به بررسی نمونه‌های متعددی که انجام دادیم، به نظر می‌رسد مسئله‌ی «ثبات تُندا» در یک قطعه، دست‌کم تا نسل نوازندگانِ پساقاجاری‌ای که شاگردان استادان قاجار بوده‌اند، نه‌تنها برای موسیقیدانان ایرانی موضوعیت نداشته، بلکه شواهدْ حاکی از وجود سوائقِ درونیِ پنهان برای بالابردن تدریجی تُندا است. درست است که ما نتوانستیم در این پژوهش به نوازندگان متأخر نیز بپردازیم و رخدادهای مربوط به تُندا در نوازندگی آنها را بررسی کنیم، بااین‌وجود، مقاله‌ی حاضر خود می‌تواند مؤید این واقعیت باشد که، ظاهراً، از دورانی که ثبات تُندا برای موسیقیدانان هیچ موضوعیتی نداشته گذر کرده، به‌مرور، وارد دورانی شده‌ایم که این موضوع تبدیل به یکی از مسائل و مشغله‌های ذهنی موسیقیدانان ایرانی شده است؛ مسئله‌ای که باید درباره‌اش اندیشید و از زوایای مختلف آن را واکاوی کرد. البته، «موضوعیت‌نداشتن ثبات تُندا» از سوی موسیقیدانان قدیم، دست‌کم از نظر من، بار ارزش‌گذارانه ندارد. همان‌طور که گفتیم، پسِ پرده‌ی این نوساناتِ تُندا ظاهراً نوعی از آگاهی وجود داشته؛ آگاهی‌ای که نوازنده را، به‌دلایل مختلف، به سمت تغییر در تُندا سوق می‌داده است. حال چه شد که این رویه کم‌کم دگرگون شد و موسیقیدانان به عنصر تُندا (مسئله‌ی ثبات آن و چرایی نوسانات آن) بیشتر و بیشتر اندیشیدند و نتیجه‌ی این اندیشیدن، گاه، شاید منجر به تصمیمات تندروانه و اظهارنظرهای متعصبانه‌ای نیز در این باب شد؟ به نظر می‌رسد پاسخ این پرسش را باید در ارتباط فزاینده‌ی موسیقیدانان ایرانی با موسیقی کلاسیک غرب و، مهم‌تر از آن، تحصیل موسیقی غربی توسط ایرانیان و انتقال دانش و تجربیات‌شان جستجو کرد. موضوع تُندا در موسیقی کلاسیک غرب یک امر به سطح خودآگاه‌آورده‌شده است. شاهد آن هم وجودِ اصطلاحات فنی فراوانِ مرتبط با این موضوع در این موسیقی است. همچنین، ظهور وسیله‌ای برای حفظ تُندا به‌نام مترُنُم، که ظاهراً در اوایل قرن نوزدهم توسط نیکُلاس وینکِل

MAHOOR

95
MUSIC QUARTERLY
Vol. 24, No. 95, Spring 2022
ISSN 1561-1469

مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور
Mahoor Institute of Culture and Arts
www.mahoor.com info@mahoor.com

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز