بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

ماهور

۹۷

فصلنامه‌ی موسیقی ماهور

سال بیست و پنجم، شماره‌ی ۹۷
پاییز ۱۴۰۱
۱۸۴ صفحه، ۸۰۰۰۰ تومان

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

به‌نام خدا

فصلنامه‌ی موسیقی

ماهور

سال بیست‌وپنجم، شماره‌ی ۹۷، پاییز 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: کهنموئی‌زاده

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

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست مطالب

سرمقاله ۵

مقاله‌ها

آمیزشِ هویت: ایجادِ رابطه‌ی نَسَبی و سببی در موسیقیِ مردم‌پسندِ ترکیه ۹
شنگول کاراحسن‌أغلو و گابریل اسکوگ، ترجمه‌ی لیلا رسولی

تصحیح و تحلیل بخش موسیقی از دانشنامه‌ی *ریاض‌الأبرار*
اثر ملاحسین عقیلی رستمداری ۳۳
سهند سلطاندوست

مویه‌های مازندرانی: مسائلِ فرهنگی، ویژگی‌های موسیقایی ۵۳
میلاد محمودی نوسر

دگرگونی‌های تاریخی و گفتمان‌شناختیِ اصطلاحِ «موسیقی ملی»
و ادراک امروزین ما از آن ۹۵
آروین صداقت‌کیش

«موسیقیِ کافه‌ای» در سینمای ایران و ارتباط آن با واقعیتِ کافه‌ها
در دهه‌ی ۱۳۳۰ و اوایل دهه‌ی ۱۳۴۰ ..... ۱۱۵
مهدیس بیات

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مفاهیم بنیادین

از قوم‌موسیقی‌شناسیِ تاریخی تا «شبِ *تارانتول*»
تأثیرِ پژوهشگر بر روی موضوعِ تحقیقش ۱۳۵
فلاویا جِروازی، ترجمه‌ی ساسان فاطمی

گفتگو

مصاحبه با عبدالله دوامی درباره‌ی درویش‌خان ۱۵۳
پیاده‌سازی از نسخه‌ی شنیداری و توضیحات: رامتین نظری‌جو

نقد و بررسی

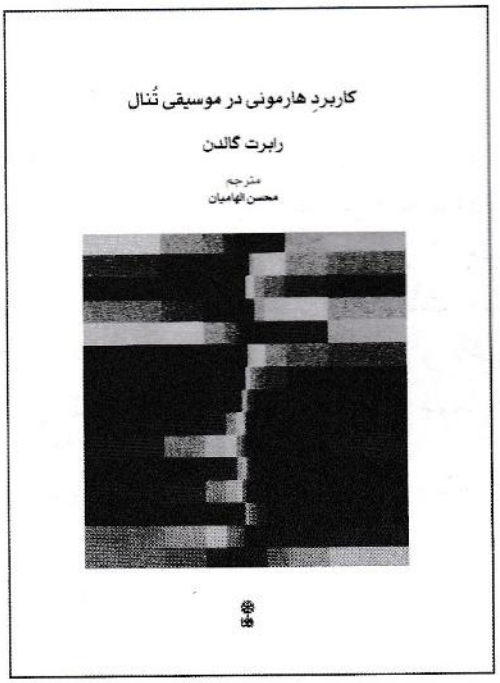
***ترجیع‌بند*: مروری پس از ۳۳ سال** ۱۶۹
محمد جمالی

تا فصلی دیگر... ..... ۱۷۳
سیدمحمد موسوی

تازه‌های ماهور

۱۷۷

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز



کاربرد هارمونی در موسیقی تنال

نوشته‌ی رابرت گالدن

ترجمه ی محسن الهامیان

دو جلد کتاب، به‌همراه سی‌دی مالتی‌مدیا

شیوه‌ی به‌کار گرفته شده در این کتاب (کاربرد هارمونی در موسیقی تُنال)، نگرشی خطی و کاربردی به موسیقیِ تُنال است، که نه‌تنها به شاگردان می‌آموزد آکوردهای منفرد در قلمروی وسیعِ گرایش‌های هارمونیک چه کارکردی دارند، بلکه به ارتباط دوجانبه‌ای نیز می‌پردازد که میان ملُدی و هارمونی وجود دارد. با وجود تجدید نظر وسیع در ویراست دوم، کتابْ همان روشی را دنبال می‌کند که در ویراست اول به‌کار گرفته شد، تا به شاگردان، آموزش کاملی از اصول هارمونی و هدایتِ بخش‌های صدایی داده شود. به طور سنتی، آموزشِ هارمونی با استفاده از سیستمِ آنالیزهای عمودیِ هارمونیک صورت می‌گیرد، بطوری‌که دسته‌بندیِ کاملی از آکوردهای گوناگون و گرایش‌های آن‌ها در هنگام پیشروی، ارائه می‌شود ولی منظرهای ملُدیک در موسیقی و شیوه‌هایی که در آن‌ها نیروهای خطی، هارمونی را شکل می‌دهند، از نظر دور می‌مانند. این کتاب با مرتبط ساختنِ اثر متقابلِ هارمونی با خطوطِ ملُدیک، سعی در اصلاح این عدمِ تعادل، به‌ویژه در خط‌های سوپرانو و باس دارد. از آنجایی‌که کارکردِ هارمونی، به شدت ناشی از چارچوبِ رفتارهای کنترپوانتیک است، آنالیزِ هدایتِ بخش‌های صدایی، چه بسا می‌تواند پایه‌ای منطقی‌تر برای اجرای خودِ موسیقی باشد.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مردم‌پسند ترکیه در اواخرِ قرنِ بیستم می‌پردازیم. این جریان‌های عمده‌ی موسیقایی بر موسیقی مردم‌پسند در ترکیه تأثیر داشته‌اند و همچنان دارند، و فرم‌های متنوع موسیقی مردم‌پسندِ امروز، به‌شکل‌های مختلف، دنباله‌ی همین چهار دسته‌ی عمده و فراگیرند. باید توجه داشت که هرگونه طبقه‌بندیِ شسته‌ورفته‌ی ژانرهای موسیقایی، گرچه برای تحلیل سودمند است، اما از همان ابتدا با شک و شُبهه همراه است؛ و همان‌طور که خواهیم دید، موسیقیدانان می‌توانند آزادانه از میان طیف وسیعی از سبک‌ها و مُتیف‌های موسیقایی اثرشان را خلق کنند و چنین هم می‌کنند. بااین‌حال، پیش از بررسی شیوه‌هایی که هنرمندان حوزه‌ی موسیقی مردم‌پسند به کمک آنها فعالانه میان خود و سنّت‌های موسیقاییِ مختلف رابطه‌ی سببی ایجاد می‌کنند، بهترین کارْ تعیین نوعی مبنا برای تحلیل است. به این منظور، ابتدا مشخص می‌کنیم «آمیزشِ خودجوش» دقیقاً به چه معناست و سپس به‌اجمال برخی ابزارهای نظریِ سودمند برای درک این فرآیند را معرفی می‌کنیم.

یکی از مهم‌ترین عوامل ایجاد تغییرِ موسیقایی در ترکیه گذار از دوره‌ی امپراتوری عثمانی به جمهوریِ جدیدِ ترکیه بعد از جنگ جهانیِ اول بود. کمال آتاتورک و هم‌میهنانش نوعی فرآیند مدرن‌سازی و غیرمذهبی‌سازی به راه انداختند که در نهایت بر همه‌ی جنبه‌های زندگی در ترکیه اثر گذاشت؛ و موسیقی هم از این امر مستثنا نبود. فرآیندِ مدرن‌سازیِ موردِ حمایتِ دولت به‌شدت مبتنی بر بهره‌گیری از موسیقیِ هنریِ چندصداییِ اروپایی بود، اما از طرفی هم به‌جدّ بر حفظ ویژگی‌های محوریِ «ترکی» در موسیقی تأکید می‌شد. این مسئله در میانِ نمونه‌های مدرن‌سازیِ موسیقایی در دنیا غیرمتعارف نیست و، همان‌طور که نتل اشاره کرده است، مدرن‌سازیِ موسیقایی لزوماً فقط به‌معنای پذیرشِ فناوری و فرهنگ اروپایی- آمریکایی نیست و ممکن است همزمان اصرار بر حفظ مشخصه‌های فرهنگیِ محوری را هم شامل شود (Nettl 1983: 348). حکومتِ جدیدِ ترکیه تصمیم گرفت از غرب، که «حوزه‌ی تجدد و از این رو به‌مثابه‌ی نوعی الگو محسوب می‌شد و ارزشِ مسلم‌فرض‌شده‌اش در قیاس با "شرق"ی سنجیده می‌شد که خود مظهرِ عقب‌ماندگی به حساب می‌آمد» (Tekelioğlu 1996: 195) تقلید کند. این بازسازیِ موسیقاییِ پیشتازانه‌ی حکومت تأثیرات عظیمی داشت و گاهی با تغییراتی همراه بود که با دید رسمی نسبت به موسیقیِ ترکی هم‌راستا نبودند.

یکی از معمارانِ اصلیِ موسیقیِ ترکیِ جدید ضیا گُکَلپ نویسنده، نظریه‌پرداز اجتماعی و از ملی‌گرایانِ ترک بود (Gökalp 1923). گُکَلْپ، در کنار دیگران، مشوقِ شکل‌گیریِ نوعی موسیقیِ ترکیِ جدید، نه مبتنی بر سنّت‌های بیزانسی و عربیِ امپراتوریِ عثمانی، بلکه بر پایه‌ی «آمیزشِ موسیقیِ مردمیِ سنّتی با اصولِ وام‌گرفته‌شده از نظام‌های موسیقیِ هنریِ اروپایی بود» (Markoff 1990/1991: 130). نوشته‌های گُکَلپ بود که موسیقیِ ترکیه را به دسته‌های شرقی و غربی، مدرن و قدیمی، و عثمانی و ترکی تفکیک کرد (O'Connell 2000: 123)، و *اصولِ تُرکیسم* او، که در سال ۱۹۲۳ منتشر شد، «[...] نوعی راهنماست که به‌طور کلی نشان می‌دهد تلفیق اصلَ

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

(فرهنگ ترکی) با غرب چگونه [...] باید صورت گیرد» (Tekelioğlu 1996: 201). با شکل‌گیریِ «آمیزش‌های خودجوش»، مانند *اَرَبِسک*، که مردم خالق‌شان بودند، تلاش‌های فعالانه‌ی حکومت برای مدیریتِ ایجادِ نوعی موسیقیِ ترکیِ ملیِ جدید، اگر نگوییم به‌کل شکست خورد، در نهایت تضعیف شد (Tekelioğlu 1996: 197, 203).

اُرهان تِکِلی‌اُغلو در مقاله‌ی مهمِ خود با عنوانِ «ظهور آمیزشِ خودجوش: پیشینه‌ی تاریخیِ موسیقی مردم‌پسند ترکیه»، خلاصه‌وارِ تاریخچه‌ی پیچیده‌ی تلفیق موسیقایی در ترکیه را مطرح کرده است (Tekelioğlu 1996: 197, 203). در روزهای نخستِ جمهوریِ تازه‌تأسیسِ ترکیه، کمال آتاتورک و مشاورانش، تحت‌تأثیر نوشته‌های ضیا گُکَلپ، برنامه‌ای برای «مدرن‌سازیِ» موسیقیِ ترکی طرح‌ریزی و پیاده کردند که در آن موسیقیِ مردمیِ ترکیه به‌شکلی متهورانه در قالبِ موسیقیِ هنریِ اروپایی بازسازی شده بود. این رویکردِ «غرب- شرق» به آمیزشِ موسیقایی در نهایت ناموفق بود اما، آن طور که تِکِلی‌اوغلو می‌گوید، به تولیدِ آمیزشی متضاد کمک کرد که «پیشاهنگانِ آن اقداماتِ "دست‌ساز" برخی موسیقیدانان بود و شاید بهترین عنوان برایش آمیزشِ خودجوش یا شرق- غرب باشد» (Tekelioğlu 1996: 197). این وارونگیِ ظریفِ کلمات برای تِکِلی‌اوغلو مهم است، چراکه بازنمود چرخشی مفهومی از یک الگوی مبتنی بر موسیقی غربی و دربرگیرنده‌ی سبک‌های تُرکی به الگویی مبتنی بر سبک‌های تُرکی و در برگیرنده‌ی موسیقیِ غربی است. تِکِلی‌اُغلو این آمیزشِ خودجوش را برجسته می‌کند و پیش می‌کشد، و آمیزشِ سبک‌های موسیقایی را که مورد حمایت دولت بود در مقابل آن و در پس‌زمینه قرار می‌دهد و آن را در نهایت ناموفق می‌داند. ما، با تمرکز بر بومی‌سازیِ کُندِ سازهای خارجی و تلفیقِ نظام‌های مقام با مُدهای موسیقاییِ اروپایی، فرآیندی که طی آن آمیزشِ خودجوش در موسیقیِ مردم‌پسندِ ترکیه رخ داده است را ارزیابی خواهیم کرد. با شرحِ اجمالیِ سیرِ تاریخیِ آمیزشِ موسیقایی شروع می‌کنیم و سپس به بررسیِ موسیقیِ مردم‌پسند در دهه‌ی ۱۹۹۰ می‌پردازیم. همچنین، برای اینکه ابزارِ تحلیلِ موسیقیِ مردم‌پسندِ ترکیه را ایجاد کنیم، باید ابتدا به‌طور خلاصه تمایز بین «رابطه‌ی نَسَبی» و «رابطه‌ی سببی» از دید ادوارد سعید را بررسی کنیم.

ادوارد سعید، در اثرِ خود با عنوانِ *جهان، متن، منتقد*، شبکه‌های اجتماعی و پیوندهای ادبی را با توجه به ایجادِ *رابطه‌ی نَسَبی* و *رابطه‌ی سَبَبی* تحلیل می‌کند (Said 1983). به‌گفته‌ی او، «نمای *رابطه‌ی نَسَبی* متعلق است به حوزه‌های طبیعت و "زندگی"، حال آنکه *رابطه‌ی سببی* منحصراً به فرهنگ و اجتماع تعلق دارد» (ibid.: 20). برای سعید، روابط نَسَبی مبتنی بر تبارشناسی‌های زیست‌شناختی و فکری‌اند. این روابط فرض را بر وجود یک زنجیره‌ی پیوسته از تأثیر و پیشرفت می‌گذارند و، تا دوران مدرن، نظام غالب برای درک ارتباطات اجتماعی بودند. اما رابطه‌ی سببی بریدن از دیدگاه تبارشناسانه ــ خلق شبکه‌های جدید از تأثیر و تبادل ــ است. سعید خاطرنشان می‌کند که در حرکت از رابطه‌ی مبتنی بر نَسَبیّت به سوی رابطه‌ی مبتنی بر سببیّت: «آنچه توصیف

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

می‌کنم گذار از ایده یا احتمالِ مردودِ نَسَبیّت به نوعی نظم جبرانی است که ــ فارغ از اینکه حزب باشد یا نهاد یا فرهنگ یا مجموعه‌ای از باورها و یا حتی نوعی جهان‌بینی ــ شکلی تازه از رابطه را برای زن و مرد مهیا کند که آن را سببیّت نام نهاده‌ام و در عین حال نظامی جدید هم هست» (ibid.: 19). در این «نظم جبرانیِ» نو، هنرمند از بندِ فشارهای تأثیرِ نَسَبیِ ناگزیر رها می‌شود و فعالانه و هشیارانه، با نظامی جدید، وارد رابطه‌ی سببی می‌شود. فرآیندِ نَسَبیّت بر پایه‌ی امری است که فردریک جِیمسُن آن را «فضامندسازیِ غالبِ گفتمانِ پست‌مدرن» توصیف کرده است (Jameson 1991). این فضامندسازی حرکتی از اتکا بر پیشینیان برای الهام و تأثیر به سوی ارزیابیِ کارِ خود در ارتباط با همتایانِ معاصر است. این فضامندسازیِ گفتمانِ پست‌مدرن لزوماً روابط نَسَبی را نفی نمی‌کند، بلکه، در عوض، شاهراه‌های تازه‌ای برای تأثیر و بِینامَتنیّتِ میان‌فرهنگی می‌گشاید. به‌کمکِ سببیّت، هنرمند خود را از قیودِ نَسَبی رها می‌کند و فعالانه مجراهای تازه‌ای از تأثیر و بِینامَتنیّت می‌سازد.

حال که به ایده‌های آمیزشِ خودجوش، نَسَبیّت و سَبَبیّت پرداختیم، به‌اجمال، ریشه‌های تاریخیِ موسیقیِ مردم‌پسندِ ترکیه (یعنی موسیقی عثمانی، موسیقی مردمی، *اَرَبِسک* و موسیقی مردم‌پسند اروپایی) را، با توجهِ ویژه به فرآیندهای ساری و جاریِ نَسَبیّت و سببیّت در شکل‌گیری آنها در طول قرن بیستم، بررسی خواهیم کرد. سپس وضعیت موسیقی مردم‌پسند ترکیه در دهه‌ی ۱۹۹۰ را، با توجه به شیوه‌های هنرمندان در آمیزشِ خودجوشِ سبک‌های موسیقاییِ ترکی و غیرترکی، بررسی می‌کنیم.

موسیقیِ هنریِ عثمانی، که امروزه با نام «*صانات* [صنعت] موزیئی [موسیقی]» یا «*آلاتورکا*» شناخته می‌شود، تاریخچه‌ای طولانی و پربار دارد که پایه‌گذاریِ جمهوریِ ترکیه در سال ۱۹۲۳ به‌شدت بر آن تأثیر گذاشته است. موسیقیِ دربارِ عثمانی، خود، ملغمه‌ای از تأثیراتِ موسیقاییِ برگرفته از سنّت‌های عربی، ارمنی، ایرانی، یونانی و سِفاردی است. در دوره‌ی عثمانی، تلاش‌های اولیه برای آمیزشِ فرم‌های هنریِ غربی و شرقی صورت گرفته بود، اما دگرگونیِ موسیقیِ هنریِ ترکیه دردوره‌ی جمهوری شاخص‌تر شد (Signell 1976; Wright 1988; Feldman 1996).

در دوران عثمانی، یکی از مراجعِ اصلیِ آموزش و اجرای *صانات موزیئی* صوفیان مولویّه بودند. مولویّه یک طریقت عرفانیِ صوفیِ مبتنی بر آثار مولانا جلال‌الدین رومی است. پیروان این طریقت آیینِ وجدی موسوم به «سماع» اجرا می‌کردند که در آن عضو فرقه، از طریقِ چرخش، به حالتِ یگانگی با عالمِ روحانی می‌رسید. موسیقی مؤلفه‌ای کلیدی از سنّت مولویّه بوده و هست؛ و بسیاری از اعضای فِرقه موسیقیدانان و آهنگسازان ماهر بودند. پس از پایه‌گذاریِ جمهوری در سال ۱۹۲۳، خطوط روشنی بین نهاد مسجد و حکومت کشیده شد و در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۵ مولوی‌خانه‌های صوفیان (تکیه‌ها) تعطیل شدند و اجرای سماعِ مولویّه رسماً ممنوع شد. گرچه بستنِ خانقاه‌ها با انگیزه‌ی سیاسیِ ریشه‌کن‌کردنِ پایگاه‌های قدرتِ مذهبی صورت گرفت،

MAHOOR

97
MUSIC QUARTERLY
Vol. 25, No. 97, Autumn 2022
ISSN 1561-1469

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