Shiraz-Beethoven.ir

فهرست مطالب

مقدمه‌ی استاد داریوش پیرنیاکان	۵
گفتار مترجم	۸
۱- مقدمه	۹
۲- مفهوم ایرانی مقام	۱۳
الف : مسائل مربوط به اینتونیشن	۱۳
ب : طبقه‌بندی‌های اخیر دستگاه‌ها	۱۸
۳- دستگاه شور و بخش‌های آن	۲۴
الف : هشت قسمت شور	۲۴
ب : مدالیته و موتیف	۲۹
۴- دایره‌ی مدولاسیون‌ها در بخش‌های شور	۳۰
۵- دستگاه ابوعطا، قسمتی از شور	۳۴
آواز	۳۷
چهارپاره	۳۸
حجاز	۳۹
چهارپاره	۴۱
گبری	۴۱
۶ – نتایج	۴۲
مثال ۱- دستگاه شور و هشت بخش آن	۴۶
شور: جدول موتیف‌ها	۵۷
دایره‌ی مدولاسیون‌ها در بخش‌های شور	۵۸
ابوعطا و بخش‌های آن	۵۹
ابوعطا: جدول موتیف‌ها	۶۷
کتاب شناسی	۷۰

جراهای حقیقی به دست می‌آید. لذا شرح وتفسیر، به یک مطالعه‌ی پدیدارشناسی[۱] ازحقایقِ ارائه شده که ازتجزیه وتحلیل مواد ضبط شده استنباط شده است (بدون هیچ قالب بندی ازپیش تصور شده) محدود می‌گردد. با این روش شاید بتوانیم به رهیافت تازه‌ای نسبت به موسیقی ایرانی، به عنوان اکسپرسیون[۲] (بیان) حقیقیِ تمدن امروزیِ ایران دست یابیم. (موسیقی‌ای که تقریباً به طور کامل از نظر موزیکولوژی غربی دور مانده است)[۳].

شواهد چندی مبنی بر حق تقدم داشتن ایران در بنای یک سیستم کمپوزیسیون و تئوری وجود دارد. قطعاً باید بین سیستم‌های غیر منطقی (non rational) کمپوزیسیون اجرایی یا عملی[۴] و بداهه سازی[۵] که در موسیقی آوازی پیشرفت نمود و نیز بین تئوری‌های منطقی ارتباط تن و قوانین متعدد فیزیکی که درموسیقی سازی پیشرفت نموده است، فرق‌هایی قائل شد. درکل فعل و انفعالات و تعامل عناصر منطقی وغیرمنطقی، کشاکش بین ساختنِ صرف موسیقی و اندیشیدن درباره‌ی انتظام تنال[۶] آن، باعث ایجاد تاریخی دراماتیک در موسیقی شرقی شده است. هرگز در موسیقی غرب، به مانند موسیقی شرقی، چنین جدایی بین تئوری و اجرای موسیقی وجود نداشته است. سیستم غیرمنطقی بداهه سازی که بداهه نوازی را در بردارد، قطعاً از آن دو قدیمی تر است. بداهه سازی در ایران به قبل از اسلام برمی‌گردد (فارمر۱۹۳۹:۲۷۸۸) که به طور کامل، در سالیان اولیه‌ی اسلام به شکوفایی خویش رسید. ما نیز در مجموع، مانند بیشتر نویسندگان ایرانی در دوره‌ی قرون وسطی، با نام عربی «مقام» بر این سیستم دلالت داریم. تکنیک مقام و بیشتر اصطلاحات و ارزش‌های اخلاقی[۷] مربوط به آن، مجدداً در موسیقی متأخر عربی ظاهر گشت و در نتیجه در این موسیقی، مسیراساسی تاثیرات موسیقی ایرانی بارز ومبرهن است. به همین ترتیب، سازهای موسیقی ایرانی، به لحاظ فراوانی، تنوع و تکامل هنری، نخستین نمونه‌ها و الگوهای سازهای اصلی عربی قلمداد شدند. چنین پیامدی در مورد بیشتر سازهای اروپایی در دوران قرون وسطی نیز صادق است.

چه ساختار و چه شرح نوشتاری سازهای ایرانی، مخصوصاً سازهای سیمی (چه کمانی و چه کششی) ازجمله تنبور، تار، باربیتون و عود شواهد محسوس‌تری را درباره‌ی تأثیر این موسیقی برموسیقی عرب فرا رو قرار می‌دهند.

۱- Phenomenological study

۲- Expression

۳- تاریخ اولیه‌ی موسیقی ایرانی و تئوری موسیقی به طور متوالی مورد بحث قرار نگرفته است. بلکه تنها با تحقیقات Ackerma(۱۹۳۳: ۲۸۰۵ -۲۸۱۷)، M. Clement Huart (۳۰۸۳-۳۰۶۵ : ۱۹۲۲)، و مخصوصاً H.G Farmer (۱۱۰۲- ۱۰۹۳:۱۹۶۲، ۲۷۸۳-۲۸۰ : ۱۹۳۹، ۱۹۲۶95ff همراه با کتاب شناسی) مورد بحث قرارگرفته است. تحقیقات فارمر براساس اطلاعات جامعی درباره‌ی رساله‌های موسیقی عربی– فارسی بوده است.

۴- Practical Composition

۵- Improvisaton

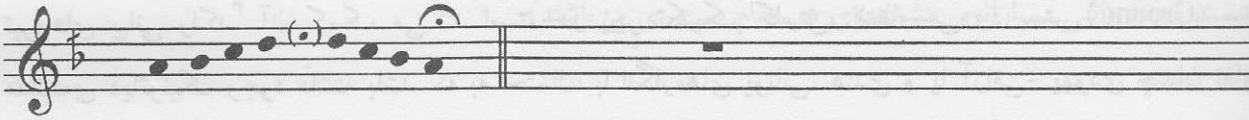
۶- Tonal orders

۷- Ethical Values

Shiraz-Beethoven.ir

برخلاف پیشینه‌ی این هنرِ قویاً بلیغ (highly expressive) قالب کوچک موتیف‌های ایرانی، حقیقتاً برجسته
ت. بیشتر آن‌ها در سه یا چهار نتی که در ترکیبات جدید گردش کرده، اما به ندرت از محدوده‌ی تتراکورد
اوز می‌کنند، جای می‌گیرند. گویی برای جبران این محدودیت، اصل پولی‌متریک یعنی جابجایی آکسان‌ها از
یق تکیه‌های گاه‌گاهی، بزرگتر نمودن یا کوچک کردن جمله‌بندی[1] ملودیک، ظاهر می‌شود. در مثال بعدی که از
ز گرفته شده است، می‌توان نت واحد Do را در موقعیت‌های متعدد متریک که به واسطه‌ی آرایه زیاد حرکت بالا
ایین ساده در تتراکورد اصلی شور انجام می‌شود، دنبال نمود.

ل ۳a



ل ۳b : تکنیک اجرایی[2] آرایه‌ای

در این جمله‌ی کوچک، نت واحد Do، بیش از پانزده بار تکرار می‌شود، اما هرگز در موقعیت متریک یکسان،
ار نشده است. ارزش آن به خاطر تطابق پیدا کردن با جلوه‌های در حال تغییر واریانت‌های موتیفی، به پس و
ش، جابه‌جا می‌شود. علاوه برآن، در این‌جا، نت Do، به عنوان یک نت کناری (by-note) برای شاهدRe، و
ان موقعیت دینامیک آن کارکرد ویژه‌ای دارد. لذا پویایی بسیار آکسان‌ها را گسترش می‌دهد.

این نکته را باید به خاطر آوریم که هر یک از اجراهای موسیقی کلاسیک ایرانی، اثری خلاق است و در
ه‌ی بداهه پردازی از طریق قواعد سنتی که برای چنین کمپوزیسیون طبیعی و خلق الساعه فراهم شده است
اشد.

Phrasing

Executio

Shiraz-Beethoven.ir

هارپاره (شماره های ۱۸-۱۶)

روابط تنالی این بخش با مقام قبلی تنها از لحاظ تغییر در ماده‌ی موتیفی فرق می‌کند. همانگونه که نام این بخش هارپاره) که به معنی چهاربخشی می‌باشد، نشان می‌دهد، این موتیف شامل چهار نت اصلی است که به صورت دو نت تنظیم شده‌اند و یک پریود قرینه‌ی چهاربخشی را می‌سازند. از موارد قابل توجه، مقایسه‌ی جدول‌های ختاری (شماره‌های 16a-b-18a-b) با اجراهای حقیقی است (به آوانویسی کامل نگاه کنید) اجراهای حقیقی به هایی هرگز نمودار ساده‌ی اساسی از یک پریود شبیه آواز(song-like) به شمار نیامده و نیز برای تقلیل فیگور یارتزیین یافته‌ی آن و ریتم روباتو[1] نمی‌باشند. با این وجود این بخش جالب، چهارپاره، ماده‌ی دنیوی (earthly) شتری نسبت به بقیه‌ی فانتزی‌های راپسودیک[2] دارد.

بری (شماره های ۲۰-۱۹)

این بخش آخر، با مشخصه‌ی فینالی آن برجسته می‌شود. در این‌جا، برگشت به تتراکورد پایین و به La، ابتدا با دای Mi به‌عنوان نقطه‌ی برگشتی بین دو تتراکورد که ظریف‌ترین میکرو زینت‌ها را دارا است، محصور می‌گردد. م آنکه جمله‌ی کامل به هنگام پایین تری که به طور آشکار برای آماده سازی بم اصلی[3] (زمینه) به منظور کادنس تیب داده شده است، انتقال می‌یابد. با جهش بزرگ[4]، ما مجدداً به زیرترین رژیستر(Mi-La) برمی‌گردیم و حالا ی آخرین بار و نیز به صورتی بسیار جالب، بر فضای کامل تنال که به تونیک La برمی‌گردد و سرانجام با لاسولای (فرود) کامل تکمیل می‌شود، فائق (transcend) می‌آییم.

واژه‌ی گبری با مذهب زرتشتیان که در سال ۶۶۳ با تسلط مسلمانان منهدم شدند اما هنوز در قبایلی کوچک وجود دارند، در ارتباط است. حدس زده می‌شود که بعضی بقایای آوازی و کانتیلانت (آوازهای مذهبی) آن‌ها باقی ت. مشخصه‌ی باستانی موومان گبری که تنها به دور دو صدا (Mi-La) گردش می‌کند و در گسترش یافته‌ترین ک ریستاتیف تزیین شده است، بر این دلالت دارد که گبری منحصراً برای بخش فینال (فرود) به‌کار می‌رود زیرا لحاظ حالت[5] و مدالیته نزدیکی مشخصی با آن دارد و به مقام اصلی برگشت می‌کند. در این‌جا چرخش ابوعطا تمه می‌یابد.

Shiraz-Beethoven.ir

1- Rubato (تمپوی آزاد)
2- Rhapsodic fancies
3- Ground
4- Big leap
5- mood