Shiraz-Beethoven.ir

فهرست مطالب

سرمقاله ۷

نوشته‌هایی به مناسبت ده‌سالگیِ فصلنامه‌ی موسیقی ماهور ۱۷
استیون بلام، جان بیلی، مصطفی‌کمال پورتراب، ژان دورینگ، ساسان سپنتا، آنتونی شی، شهرزاد قاسم‌حسن، مجید کیانی، فوزیه مجد، برونو نتل

مقاله‌ها

جاذبه و دافعه‌ی ماهور ۳۹
محمدرضا فیاض

موسیقیِ ارمنستان ۶۱
مانوک مانوکیان/ ترجمه‌ی مهرداد غلامی

تصنیف معاصر و ایده‌هایی برای استفاده از عناصر موسیقاییِ قدیم در آهنگسازی ۸۵
ساسان فاطمی

موسیقی، خلسه و درمان: نمونه‌ی مراسم زار در سواحل جنوبی ایران ۱۱۵
مریم قرسو

روند تغییرات در موسیقی و زندگی موسیقایی آذربایجان ۱۴۱
احسان خضرلو

Shiraz-Beethoven.ir

مفاهیم بنیادین

مدل‌های زبان‌شناختی در قوم‌موسیقی‌شناسی ۱۵۷
استیون فِلد/ ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

گزارش

میرزا سیداحمدخان ساوه‌ایِ سارنگی (۱۲۳۱-۱۳۱۹ش) ۱۸۵
بهروز مبصری

نقد و بررسی و گفتگو

به مناسبت انتشار ۱۸۶ تصنیف ایرانی ۱۹۳
علی شیرازی

گفتگو با محسن کرامتی و پریسا کاشفی ۱۹۶
گفتگوگر: علی شیرازی

تا فصلی دیگر... ..... ۲۰۳
سیدمحمد موسوی

نمایه‌ی مقاله‌ها و مطالب فصلنامه (از شماره‌ی ۱ تا ۳۹) ۲۰۷

کتاب‌ها و سی‌دی‌های تازه‌ی موسیقی

..... ۲۳۱

Shiraz-Beethoven.ir

نوشته‌هایی به مناسبت ده‌سالگیِ فصلنامه‌ی موسیقی ماهور

به مناسبت دهمین سال انتشار فصلنامه، از تعدادی از موسیقی‌شناسان ایرانی و خارجی، که با فصلنامه همکاری داشته‌اند، دعوت کردیم تا مطلبی به همین مناسبت برای ما بفرستند. این استادان گرامی نیز بر ما منت گذاشتند و به دعوت ما پاسخ مثبت دادند. مطالبِ فرستاده‌شده، هم از نظر اندازه و هم از نظر محتواگاه تفاوت‌های زیادی با هم دارند (مثلاً جان بیلی لطف کرده و یک مقاله‌ی کوتاه برای چاپ در این شماره فرستاده است). ما از دریافت همه‌ی این مطالب بسیار خوشوقتیم و آنها را، بدون درنظرگرفتن تفاوت محتواییِ آنها، در اینجا، برحسب حروف الفبای نام مؤلفین، در کنار هم می‌آوریم.

استیون بلام

همه‌ی ما که به دانش‌پژوهیِ موسیقاییِ ایران علاقه داریم باید به هیئت تحریریه‌ی فصلنامه‌ی موسیقی ماهور به‌خاطر انتشار چهل شماره‌ی تأثیرگذار از این نشریه در طی ده سال اخیر تبریک بگوییم. چندین مقاله سهم بزرگی در دانش تاریخیِ موسیقی ایرانی داشته‌اند، به‌ویژه چاپ‌های انتقادیِ رساله‌های کمترشناخته‌شده در شماره‌های ۱۲، ۱۴، ۱۵ و ۲۸. فصلنامه و دیگر انتشاراتِ مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور امروزه نقشی اساسی در رشد قابل‌ملاحظه‌ی دانش‌پژوهیِ موسیقایی در ایران ایفا می‌کنند. امیدوارم در ده سالِ آینده سیاست ترجمه‌ی فصلنامه، از تأکید فعلی بر ترجمه‌ی مقاله‌های انگلیسی، فرانسوی و (به‌ندرت) آلمانی، به ترجمه‌های بیشتر از زبان‌های عربی، ترکی و دیگرزبان‌های آسیا گسترش یابد. جای افسوس خواهد داشت اگر موسیقی‌شناسانِ

Shiraz-Beethoven.ir

ارجاع می‌دهند، اما در چارچوب‌های فرهنگیِ دیگر نیز کاربرد دارند.

این مقالات متنوع می‌توانند مبنای یک درس موسیقی‌شناسی عمومی در سطح بالا، در یک رشته‌ی دانشگاهی که هنوز وجود ندارد، قرار بگیرند. اگر تصور کنیم که این طرح هنوز زیادی مبهم و بلندپروازانه است، هرکس می‌تواند آزادانه فقط حوزه‌های مورد علاقه‌ی خود را انتخاب کند. مثلاً: چاپ و تفسیر رساله‌های صفوی و نادری که پازلِ موسیقاییِ ایران مدرن را تکمیل می‌کند؛ ترجمه‌ی مقاله‌های آکوستیک موسیقایی یا سازشناسی؛ مسئله‌ی بداهه‌پردازی در فرهنگ‌های موسیقاییِ مختلف (که یک شماره‌ی کامل به آن اختصاص داده شده است)؛ یا موضوعات عمومی‌تری مثل نقد موسیقی، پست‌مدرنیسم، انسان‌شناسیِ تأثیر زیباشناختی، گذر از موسیقی‌شناسی تطبیقی به قوم‌موسیقی‌شناسی، واردشدنِ مفهومِ سنت به شرق، و غیره.

این را هم بگوییم که متخصصان اروپایی و آمریکایی خوشحال خواهند شد که ببینند ترجمه‌ی یک مقاله‌ی قدیمیِ آنها، که در کشورشان در حلقه‌ی محدودی باقی مانده است، اکنون دراختیار هزاران مشترکِ فصلنامه که آن را می‌خوانند قرار گرفته است.

باید نه‌تنها به ارزش علمی و اَسنادیِ فصلنامه‌ی ماهور، بلکه به نقش آموزنده و اُریژینالِ خط مشیِ پایه‌گذارِ آن، محمد موسوی، و همراهانِ او اعتراف کرد. اصلِ محرکِ او گشودگی، گفتگو و آمیختگی است. مجموعه‌ی فوق‌العاده‌ی سی‌دی‌هایی که وی به بازار عرضه کرده است همان نگرشِ فصلنامه را بازتاب می‌دهند. این مجموعه بر غَنای شناختِ موسیقیِ ایرانی با جهت‌گیری‌های متنوعِ خود افزوده است: ۱) به سمت گذشته، در جستجوی ریشه‌ها، با پالایش اسناد قدیمیِ مشهورترین استادانِ قاجار و نیز موسیقیدانان فراموش‌شده، مثل ضبط خصوصیِ دهه‌ی ۱۹۵۰ از تارنوازِ شگفت‌انگیز، فخام‌الدوله بهزادی؛ ۲) به سمت فضای سنت‌های حرفه‌ای یا مردمی نواحی اما متوقع درباره‌ی کیفیت هنری؛ چیزی که همیشه در مجموعه‌های مشابه نمی‌توان سراغ کرد. به‌طورِ گذرا، گلچین موسیقی‌های رقص را ذکر کنیم که امیدواریم روزی نسخه‌ی دی‌وی‌دیِ آن هم مجوز بگیرد؛ ۳) گشودگی معنای گستردگیِ افق‌ها را زمانی به‌طور کامل می‌گیرد که ماهور سفارشِ سی‌دیِ دوتارِ ماوراءالنهر (ازبکستان)، مقام آذربایجانی یا مقام اویغوری (ترکستان چین) را می‌دهد، و به‌جای رضایت‌دادن به آرشیوها، از چیره‌دست‌ترین نوازندگان فعلیِ این کشورها استفاده می‌کند. باز هم در راستای همان دغدغه‌ی کنارهم‌قراردادنِ حوزه‌های موسوم به کلاسیک و سنتی (یا غربی و ایرانی)، ماهور اجراهای تکنوازان بسیار برجسته‌ی متعلق به مکتب غربی، مثل لیلی افشار، و نیز آثار آهنگسازان سمفنیست در سبک‌های متنوع را، که برخی از آنها در حوزه‌ی ایرانی هم دارای صلاحیت‌اند، ارائه می‌دهد.

در دهه‌ی ۱۹۷۰ و پیش از آن، ایران خود را از ملت‌های آسیا به‌خاطر توجهی که به فرهنگ‌های محلیِ خود، به فُلکلُر و رقص‌های خود نشان می‌داد، یعنی به مجموعه‌ای که امروزه، در نبودِ اصطلاحِ بهتر، «مردمی» نامیده می‌شوند، متمایز می‌کرد. متوقع‌ترین علاقه‌مندانِ موسیقیْ بخشی‌های خراسان، دراویش کُرد و آئین‌های درمانِ خلیجِ فارس را کشف و از آنها با شوروهیجان استقبال

مانوک مانوکیان

ترجمه‌ی مهرداد غلامی

Shiraz-Beethoven.ir

موسیقیِ ارمنستان*

موسیقی سنتیِ مردمی، حرفه‌ای و مذهبی همیشه عامل مهمی در آداب و رسوم ارمنستان به‌شمار می‌رفته است. در طول هزاران سال این موسیقی انعکاس‌دهنده و تقویت‌کننده‌ی زندگی معنوی، زیبایی سرزمین، تاریخ سخت و مشقت‌بار ولی قهرمانانه‌ی این ملت بوده است. ریشه‌های باستانی و پویایی همیشگیْ ماهیت اصلی موسیقی معاصر ارمنستان هستند.

چشم‌انداز تاریخی

ملّت، زبان و موسیقی ارمنی از هزاره‌ی سوم قبل از میلاد سرچشمه می‌گیرد و نتیجه‌ی اتحاد گروه‌های قومیِ محلی است. در این دوره فرهنگ مادیِ موجود (صنایع، دامپروری و کشاورزی با استفاده از آبیاری) به‌خوبی رشد کرد و سنگ‌بنای گسترش فرهنگ غیرمادی شد: از جمله زبان، فُلکلُر، آوازها، رقص‌ها و موسیقیِ سازی. موسیقی در ارمنستانِ باستان، طبق یافته‌های باستان‌شناسی و تاریخی، هنری چندمنظوره بوده است که از طرفی رواج بسیاری در زندگی روزمره داشته و از طرف دیگر بخش مهمی از آداب و مناسک مذهبی و غیرمذهبی، کشاورزی و عملیات نظامی را تشکیل می‌داده است. موسیقی، مثل سایر هنرها، بازتاب‌دهنده‌ی زیبایی‌شناسیِ زمان و منطقه‌ی خود و نشانه‌ی ذهنیتِ جمعیِ این مردم است.

---

* Manuk Manukian, "Music of Armenia," *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East*, edited by V. Danielson, S. Marcus, and D. Reynolds. New York and London: Routledge, 2002: 723-738 (edited by Ari Housepian).

ساسان فاطمی

Shiraz-Beethoven.ir

تصنیف معاصر
و ایده‌هایی برای استفاده از عناصر موسیقاییِ قدیم در آهنگسازی

مقدمه

پیش از این، در مقاله‌ی «فرم و موسیقی ایرانی» (فاطمی ۱۳۸۷) این موضوع را مطرح کردم که موسیقیِ فعلیِ ایران با مقوله‌ی فرم، به‌عنوان یک تمهید آهنگسازی که آگاهانه به کار گرفته شود، بیگانه است. به عبارت دیگر، در موسیقیِ معاصر، فرمِ معین و ازپیش‌تعیین‌شده یا گونه‌ی مبتنی بر فرم معین وجود ندارد و هیچ‌نوع آموزشی نیز برمبنای رعایتِ این یا آن فرم در تصنیفِ این یا آن گونه‌ی موسیقایی موجود نیست (مگر، احتمالاً، درباره‌ی پیش‌درآمد). برای اثبات این مدعا تنها باید تعاریفِ ارائه‌شده برای فرم و گونه‌ی مبتنی بر فرم در مقاله‌ی فوق‌الذکر به‌همراهِ شواهدِ مبنی بر غَنای فُرمالِ موسیقیِ قدیمِ ایران و مطالب مربوط به این مقوله در رساله‌های کهن را در برابرِ تمامیِ کارگانِ موسیقیِ صدواندی سالِ اخیر و واقعیتِ فقدانِ آموزش و بیان صریح درباره‌ی فرم در فرهنگ موسیقاییِ معاصر قرار داد.

در این مقاله، سعی می‌کنم تصنیف در یک قرن اخیر را از زوایای متعددی بررسی و آن را با انواع مشابهِ آن در موسیقی قدیم مقایسه کنم. با این کار قصد دارم نشان دهم که تصنیف‌سازیِ امروز آخرین مرحله‌ی سیر یک زوال ممتد از دوره‌ی صفوی را به نمایش می‌گذارد و تنها راه برای خروج از این مسیر، بازگشت به شیوه‌های تصنیف‌سازیِ گذشته‌های دور است. بنابراین، این مقاله در دو بخش ارائه می‌شود که بخش اول آن به تحلیل تصنیف معاصر می‌پردازد و بخش دوم ایده‌هایی را برای آهنگسازیِ معاصر با الهام از شیوه‌های تصنیف‌سازیِ قدما مطرح می‌کند.

Shiraz-Beethoven.ir

است هر بابا یا ماما زار آوازهایی بخواند که دیگری نمی‌خواند. البته آوازهای مشترکِ بسیاری هم هست که هرکس با سلیقه‌ی خود آنها را می‌خواند. مراسم معمولاً با آوازی به نامِ «یا وَرَر» آغاز می‌شود. به گفته‌ی محلی‌ها کلمه‌ی یا وَرَر نوعی سلام و طلب یاری یا اعلام شروع است. پس از آن آوازهای زار را می‌خوانند. از آنجا که زارها بادهای نامسلمان‌اند، در آوازهای زار نام‌های خداوند را نباید بر زبان آورد. اگر بیمار به این آوازها عکس‌العمل نشان داد، مثلاً به رقص آمد یا حرکت کرد، با همین آوازهای زار ادامه می‌دهند. اگر نه، بعد از یک تنفسِ حدوداً نیم‌ساعتی، دوباره موسیقی را از سر می‌گیرند و این‌بار آوازهای مشایخ را می‌خوانند.

ریتم، تُندا، آهنگ‌ها

از نظر گردش‌های ملُدی و ریتم و به دلیل حضور چندین دهل در کنار هم، موسیقی زار دارای حجم و بافت صوتی ویژه‌ای است.

تُندای ریتم‌های نواخته‌شده در موسیقی زار یکی از مواردِ بسیار قابل توجه است. ملُدی‌ها و ریتم‌های مشابه و تکرارشونده در طی مراسم، کم‌کم تندتر و تندتر نواخته می‌شوند و این سرعت تا جایی که نوازندگان توانایی نواختن دارند پیش می‌رود و کسانی که با این ریتم می‌رقصند نیز طبیعتاً با همین تندا سریع‌تر حرکت می‌کنند. در بسیاری از مواقع، ضربان قلب شخصِ در حالِ رقص به حدی بالا می‌رود که پس از پایان رقص، نفس‌زنان، برای مدتی بر زمین می‌افتد.[۷] همین اوج‌گرفتن و هیجان و حرکت بیش از حد و نامتعارف، خود، یکی از عواملِ ایجادِ تغییرِ حال در بیماران است. درست است که در ابتدا شخص به آوازها گوش می‌دهد و با ریتم حرکت می‌کند، اما پس از آغاز رقص، یعنی حرکت‌دادن پاندول‌مانندِ سر، گردن و شانه‌ها به چپ و راست، دیگر تندای ریتم‌هاست که او را هدایت می‌کند. پس از آغاز رقص، شخصِ تسخیرشده به تغییر کلامِ آواز کمتر از تندا و ریتم واکنش نشان می‌دهد. همین امر می‌تواند نشان‌دهنده‌ی اهمیت بسیارِ این دو عنصر موسیقایی در بررسی موسیقی زار باشد. تندای آوازها گاه از ۸۸ تا ۲۰۸ (برای ارزش زمانیِ سیاه) تغیر می‌کند، یعنی سرعت اجرای ریتم در انتها می‌تواند، در مقایسه با ابتدای آن، تقریباً سه برابر شود.

ریتم‌های نواخته‌شده از تنوع بسیار بالایی برخوردار نیستند، اما آنچه به آنان کیفیت ویژه‌ای می‌بخشد چندریتمی(پلی‌ریتمی)بودنِ آنهاست. معمولاً بم‌ترین دهل، سرِ ضرب‌ها و ضرباتِ مؤکدِ ریتم را می‌نوازد. پس از آن دهل‌های دیگر به نواختن واریاسیون‌های ریتمیک برپایه‌ی ریتم اصلی می‌پردازند. نوازنده‌ی کَسِر، که به‌نوعی می‌توان گفت هدایتگر مجموع نوازندگان است، می‌ایستد و معمولاً ضدضرب‌ها را می‌نوازد. علاوه بر نوازندگان دهل، در این مجموعه‌ی چندریتمی، حاضرین نیز تنها به نواختن ضربان‌ها (پولساسیون) اکتفا نمی‌کنند و گاه، با نواختنِ دگره‌های ریتمیک، این

---

۷. از آنجا که زاری‌ها معتقدند این باد است که در تن آدمی طلوع کرده و به رقص می‌آید، بسیاری از زاری‌ها می‌گویند پس از پایان رقص آنها احساس خستگی یا نفس‌زدنِ ناشی از انجام حرکات تندِ رقصِ زار نمی‌کنند و باد به یکباره از بدن آنها خارج می‌شود و آنها در یک لحظه، مانند یک چشم به هم زدن، به حال عادی خود بازمی‌گردند.

Shiraz-Beethoven.ir

موضع نظریِ قیاسی در مورد ماهیت موسیقی یا مناسب‌ترین روش برای تحلیل موسیقی سرچشمه نمی‌گیرند. شمار مقاله‌هایی که با این مسئله‌ی نظری آغاز شده‌اند اندک‌اند؛ لیندبلُم و زوندبرگ (Lindblom and Sundberg 1970) هدف‌های شایسته‌ی یک تئوری موسیقی را در قالب رویکردی از علوم طبیعی به بحث می‌گذارند و یک نقطه‌ی شروع نظری برای توصیف زایشی از ملُدی به‌وجود می‌آورند. دو مقاله از بلَکینگ (Blacking 1970, 1971) مفاهیم نظریِ توانش*، کنش* و ساختار عمقی* و سطحی* را از یک منظر انسان‌شناختی مورد بررسی قرار می‌دهند. بلَکینگ می‌پرسد: ماهیت یک نظریه‌ی قوم‌موسیقی‌شناختی، که بهترین شرح را از کنش متقابلِ ساختارهای موسیقایی و مقوله‌های اجتماعی ارائه دهد، چیست؟ آخرین مقاله، از یک موضع نظری، شرحِ اجمالیِ بوآله از نشانه‌شناسیِ قوم‌موسیقی‌شناسی است (Boilés 1971). بوآله، با استفاده از خصیصه‌نماییِ ماهیت ارتباط‌گیری با نشانه توسط مُریس (Morris 1938)، در مورد امکانِ رویکرد به ارتباط‌گیریِ موسیقایی از سه جهتِ نحوی، معناشناختی و عمل‌گرایی صحبت می‌کند. هدف از چنین دورنمایی ایجادِ «نفوذ عمیق‌تر به ابعادِ شناخت‌شناسانه‌ی (cognitive) رفتار موسیقایی» (Boilés 1971: 13) در قوم‌موسیقی‌شناسی است.

۲. ابعاد معرفت‌شناختی

از آنجا که کاربرد مدل‌های زبان‌شناختی رو به افزایش است، به‌نظر می‌رسد ارائه‌ی بازتابی انتقادی از برخی ابعاد معرفت‌شناختیِ این مدل‌ها در اینجا اهمیت دارد. به‌ویژه لازم است عامل‌هایی را که انگیزه‌ی استفاده از این مدل‌ها می‌شوند تشخیص دهیم و ببینیم آیا این عامل‌ها به‌طرز رضایت‌بخشی توجیه شده‌اند یا نه. استدلال‌های زیر حاصل این دیدگاه هستند که اگر کسی از مدل‌های فُرمال استفاده کند، ناچار برای ارزیابی آنها با معیارهای فُرمال سروکار خواهد داشت.

۱.۲. فرض در برابر توضیح

حرفه‌ی کاوشگر علمی تعیین حدود مسائل و حل آنها در قالب نظریه‌های کلی است. بر این مبنا، حرفه‌ی دانشمندْ گردآوری شواهد جهت ارائه‌ی توضیحی برای هر مسئله است. توضیح‌دادن یعنی شرحِ پدیده‌های قابل مشاهده در قالب قواعد زیربنایی یا اصولِ آنها (Hempel 1966).

بهتر است ابتدا به این نکته توجه کنیم که هرگز نمی‌توان چیزی را با ازپیش‌فرض‌کردنِ آن توضیح داد. تفاوت توضیح‌دادن با فرض‌کردن در شواهد نهفته است. توضیح نیازمند پشتوانه‌ی تجربی است، فرض نه. روش کار دانشمندان همیشه بدین صورت است که هیچ‌گاه چیزی را که سعی در توضیح آن دارند مفروض نمی‌گیرند.

به پیروی از این انگاشت، باید بین فرضِ اینکه مدل‌های زبان‌شناختی برای شرح پدیده‌های موسیقایی کفایت می‌کنند و توضیح اینکه چگونه و چرا مدل‌های زبان‌شناختی چنین می‌کنند تفاوت قائل شد. به‌لحاظ معرفت‌شناختی، احمقانه است که فرض کنیم مدل‌های زبان‌شناختی به توضیحِ