Shiraz-Beethoven.ir

ترجمه‌ی آلمانی: //tanan⌣/tanan⌣//tanan⌣/tanan⌣//

اکهارد نویبائر توصیل را در اینجا تام می‌داند. تغییر توصیل، چه به‌صورت تام چه غیرتام، در عمل با زودتر اجراشدنِ دور بعدی اتفاق می‌افتد، که با این کار فاصله از بین می‌رود و یا کوچک‌تر می‌شود. این موضوع خصوصاً در صنف‌های ثقیل و متوسط روشن‌تر می‌شود. اما اکهارد نویبائر توصیل را طولانی‌تر اجراشدن و یا کشش بیشتر پیداکردنِ آخرین نقره‌ی یک دور تعریف می‌کند. وی برای نشان دادن این حالت از شکل یک کمان استفاده می‌کند.

۳۰. نسخه‌ی احمد سوم: تن○تن○تن○تن○

تک‌برگ مغنیسه: ∴تن○تن○تن○تن○

ترجمه‌ی آلمانی: // tan 0 / tan 0 // tan 0 / tan 0 //

۳۱. ترجمه‌ی آلمانی: «اما مفهوم تغییرات، که آنها از جهت شنیداری از شکل اصلی تمایز پیدا می‌کنند، این است که قسم‌های دیرند کلِ هر دور و تعداد نقرات، که با آنان دیرند یک دور تقسیم می‌شود، در درون ثابت باقی بمانند».

۳۲. در اینجا تک‌برگ باقی‌مانده در کتابخانه‌ی مغنیسه به پایان می‌رسد.

۳۳. نسخه‌ی احمد سوم: تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ

ترجمه‌ی آلمانی: //tananan/tananan//tananan/tananan

۳۴. نسخه‌ی احمد سوم: تَنَنَن تننن تننن تننن

ترجمه‌ی آلمانی: //tananan⌣/tananan⌣//tananan⌣/tananan⌣

۳۵. نسخه‌ی احمد سوم: تن○تن ∴تن○تن ∴تن○تن ∴تن○تن ∴

ترجمه‌ی آلمانی: //tan 0 tan/tan 0 tan//tan 0 tan/tan 0 tan

۳۶. نسخه‌ی احمد سوم: تَننن ∴تَننن ∴تَنْ○تن تننن

ترجمه‌ی آلمانی: //tananan/tananan//tan 0 tan/tananan//tananan/tananan//tan 0 tan/tananan

۳۷. اگر هر سه نقره‌ی خفیف دوم تضعیف شوند و نقرات مضاعف‌شده نقره‌ی تام باشند هر دور این صنف از خفیف دوم همانند یک دور از مضارع می‌شود. اما این شباهت تنها محدود به دورهای این دو ایقاع است چراکه اگر سرعت اجرای نقراتِ این دو الگو با دو تغییر ترتیل و حِثْ برابر شوند، در این صورت دیرند فاصله‌ی خفیفِ دومِ مضاعف دو برابر دیرند فاصله‌ی مضارع خواهد شد.

۳۸. نسخه‌ی احمد سوم: تَننن ∴تَننن ∴تَننن ∴تَننن

ترجمه‌ی آلمانی: //tanatanan/tanatanan//tanatanan/tanatanan//

۳۹. نسخه‌ی احمد سوم: تَنتنن ∴تنتنن (!)

ترجمه‌ی آلمانی: //tanatanan⌣/tanatanan⌣//tanatanan⌣/tanatanan⌣

۴۰. نسخه‌ی احمد سوم: تَن○تنن تن○تنن

ترجمه‌ی آلمانی: //tan 0 tanan/tan 0 tanan//tan 0 tanan/tan 0 tanan//

۴۱. نسخه‌ی احمد سوم: تَنن○تَن ∴تنن○تن

ترجمه‌ی آلمانی: //tanan 0 tan/tanan 0 tan//tanan 0 tan/tanan 0 tan/tanan 0 tan//

۴۲. نسخه‌ی احمد سوم: تنتنننن ∴تنتنننن

ترجمه‌ی آلمانی: //tanatananan/tanatananan//tanatananan/tanatananan//

۴۳. نسخه‌ی احمد سوم: تن○تننن ∴تن○تننن

ترجمه‌ی آلمانی: //tan 0 tananan/tan 0 tananan//tan 0 tananan/tan 0 tananan//tan 0 tananan/tan 0 tananan//

۴۴. نسخه‌ی احمد سوم: تننن○تن ∴تننن○تن ∴

ترجمه‌ی آلمانی: //tananan 0 tan/tananan 0 tan//tananan 0 tan/tananan 0 tan//tananan 0 tan/tananan 0 tan//

۴۵. نسخه‌ی احمد سوم: تن○تن○تن ∴تن○تن○تن

ترجمه‌ی آلمانی: //tan 0 tan 0 tan/tan 0 tan 0 tan//tan 0 tan 0 tan/tan 0 tan 0 tan//tan 0 tan 0 tan/tan 0 tan 0 tan//

۴۶. نسخه‌ی احمد سوم: تن○تننن ∴تن○تننن

Shiraz-Beethoven.ir

۱۳. جات یک واژه‌ی کلّی تحقیرآمیز برای انواعی از گروه‌های گوناگون است. واژگان دیگر عبارتند از غریب‌زاده، چِلو و غربت (نک. Rao 1982, Baily 1988). گروه‌های مشابهی نیز در منطقه‌ای وسیع به تولید انواع طبل طوقه‌ای و غربال می‌پردازند، مثل قبیله‌ی کوچ‌نشین کولی در ایران، که در ساخت غربال تخصص دارند و از آهنگران و بندزنان تشکیل می‌شوند (Wulff 1966: 234-36).

۱۴. زنبورک (چنگ/چنگ ـ قیوز) در آسیای مرکزی به‌عنوان ساز مخصوص تک‌نوازی زنان شناخته می‌شود (نک. Levin 1966: 155-56). در افغانستان دامنه‌ی کاربرد آن تا شمال می‌رسد (Slobin 1976: 273-76). ساکاتا (Sakata 1980b: 144) اظهار می‌دارد که «به‌طورکلّی افغان‌ها ساز چنگ را یک ساز جدی به‌حساب نمی‌آورند. در عوض، احساس می‌کنند زنبورک نوعی اسباب‌بازی یا ساز تفریحی مخصوص زن‌ها و دخترهاست. درواقع هم بیشتر اجراکنندگان این ساز زن هستند». در دهه‌ی ۱۹۶۰ که لوبچانسکی یک تک‌نوازی با زنبورک را ضبط کرد، نوازنده‌ی ازبک که مرد بود خیلی ناراحت شد و گفت این ساز را فقط زن‌ها و بچه‌ها می‌نوازند.

۱۵. گروه دیگری که پیش از جنگ داخلی از این نوع طبل استفاده می‌کردند خواجگان کاملاً بالغ نیمه‌زن‌پوش (ایساک) بودند که به‌خاطر وضعیت جنسی نامعین خود رانده شده به حساب می‌آمدند. رفتار آنان عمیقاً شرم‌آور و «غیرمردانه» به‌شمار می‌رفت: موهای بلند، بزک و لچک زنانه، نواختن طبل طوقه‌ای و خواندن ترانه‌های خنده‌دار در خیابان و گرفتن دستخوش از رهگذران. آنان در منطقه‌ای از شهر قدیم کابل نزدیک دروازه لاهوری با اتوبوس و ماشین بارکش رفت‌وآمد می‌کردند. برخی از آنان شاگرد قهوه‌چی بودند و ممکن بود خدماتی با ماهیت جنسی نیز ارائه دهند. این اطلاعات را مدیون نبی مصداق هستم.

۱۶. جشن‌های سال نو خصوصیت فراگیر و باستانی جهان ایرانی‌مآب به‌شمار می‌آیند. شهر پرسپولیس در جنوب ایران به‌عنوان محل مخصوص برگزاری آیین‌های سال نو ساخته شده بود. در افغانستان مرقد علی(ع) در مزار شریف، نزدیک بلخ، هسته‌ی ملّی برگزاری جشن‌های سال نو است. مناسک سال نو با مناسک آناهیتا، الاهۀ رود جیحون، از خدایان مهم ذکرشده در اوستا، تطابق یافته است. این الاهه معبد مشهوری در بلخ داشت که در آن به‌افتخار او «آیین‌های شهوانی» برگزار می‌شد (Rahimi 1996 Lee 1977: 24; Slobin 1976: 265). در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، هنگام سال نو، اسلوبین متوجه انبوه طبل‌های طوقه‌ای‌ای شد که دور میدان مرکزی مرقد علی(ع) به فروش می‌رسیدند. بر روی پوست آنها، با رنگ‌های قرمز و سبز، درخت پرگل زندگی، نمادی رایج در گلدوزی زنانه، به صورت متقارن نقاشی شده بود (نک. Paiva and Dupaigne 1993).

۱۷. در «سه زن هراتی» من از زینب هروی با نام مستعار شیرین یاد کرده‌ام، اما در ۱۹۹۴ فرزندانش از من خواستند تا هویت واقعی او را فاش کنم، چون او اکنون متأسفانه درگذشته است.

۱۸. در افغانستان تسخیر شدن توسط جن‌ها، که به مرض شهرت دارد، حالتی از پریشانی روحی و روانی است که به‌خصوص بین زنان یافت می‌شود. (نک. Doubleday 1990: 101-114; 128-38)

۱۹. این رقص نشان‌دهنده‌ی پایین رفتن ایشتار به جهان زیرین است (نک. Wolkstein and Kramer 1983; Pritchard 1975). بر در هریک از هفت دروازه‌ی جهان زیرین، ایشتار یکی از تکه‌های پوشش خود را می‌اندازد. داستان انجیلی رقص کامجویانه‌ی سالومه برای هرودشاه ممکن است بازسازی منفی همین افسانه و آیین آن باشد، که سالومه را در نقش یک اغواگر پست نشان می‌دهد. نام این رقصنده، سالومه، ممکن است به «رقص خوش‌آمدگویی» ایشتار اشاره داشته باشد (شالوم، کلمه‌ی عبری برای «صلح و آرامش»، به‌عنوان خوش‌آمدگویی به‌کار می‌رفته است) (Buonaventura 1983: 18).

۲۰. برخلاف معانی امروزین «روسپی‌گری»، زنان خدمتگزار معبد ایشتار جایگاه والایی داشتند. در قانون حمورابی به آنان امتیازهایی اعطا شده است (Long 1992: 11-33).

۲۱. این تصاویر عبارتند از: دو کولیِ غَوازی در قاهره همراه با یک مرد دف‌نواز (نقاشی قرن نوزدهم، ص. ۷)؛ یک گروه زن رقصنده‌ی مصری با همراهی هشت زن نوازنده که یکی از آنان دایره می‌نوازد (لیتوگراف فرانسوی قرن نوزدهم، ص. ۳۶)؛ چند غوازی سینه‌لخت قاهره‌ای با همراهی یک زن دف‌نواز با حجاب و یک مرد لوت‌نواز (۱۷۶۲، ص. ۴۰)؛ پسران لوده‌ی زن‌پوش رقاص با همراهی نوازندگان مرد شامل سه دایره‌نواز (مینیاتور ترکی، ص. ۵۰)؛ چنگی (رقاصه) ترکی با همراهی یک زن دایره‌نواز (ص. ۵۷)؛ سامیه جمال، رقاصه‌ی معروف عرب در دهه‌ی ۱۹۵۰ با همراهی سه مرد دایره‌نواز (از یک فیلم سینمایی، ص. ۹۹).

۲۲. زنان موسیقی‌دان حرفه‌ای اهل هرات که من با ایشان کار کردم روسپی نبودند، اما چنین عنوانی به آنان می‌دادند.

۲۳. «زوج طبل‌طوقه‌ای» یکی از سه نوع گروه هم‌نوازی اصلی کولی‌های بالکان است (Pettan 1996: 38). در یونان موسیقی‌دانان کولیِ پیفتوی از طبل طوقه‌ای استفاده می‌کنند؛ تعصبی عمیق به‌ویژه متوجه رقص «عشق‌ورزانه‌ی» زنان آنهاست (Brandl

Shiraz-Beethoven.ir

«حصار ماهور و زیرافکن و آذربایجانی و ماهور صغیر» در ماهور.

۵) فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (وزن مثنوی)

وزن شعر ۱۱ گوشه شامل مثنوی در شور، اصفهان، بیات ترک، دشتی، ماهور و افشاری و نیز شاه‌ختایی در نوا ـ حدی و پهلوی، مثنوی مخالف در سه‌گاه ـ حدی و پهلوی، مثنوی مخالف در چهارگاه.

۶) مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن

وزن شعر ۱۰ گوشه: درآمد دوم، دوگاه، روح‌الارواح، جامه‌دران، فیلی، شکسته، قطار، قرائی در بیات‌ترک ـ درآمد، اوج در آواز دشتی در این وزن است.

۷) فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن (فاعلاتُ مفعولن فاعلات مفعولن و نیز فاعلات مفتعلن فاعلات مفتعلن)

وزن شعر هفت‌گوشه: بزرگ در شور ـ نی‌ریز در راست‌پنجگاه ـ نی‌ریز، حسینی، «رهاب و ناقوس»، تخت طاقدیس در نوا ـ نیشابورک در ماهور.

۸) متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وزن شعر سه‌گوشه: نصیرخانی در ماهور ـ چهارباغ در ابوعطا ـ مهربانی در بیات‌ترک.

۹) مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

وزن شعر سه‌گوشه: دوبیتی، گرایلی در شور ـ سیخی در ابوعطا.

۱۰) فعولن فعولن فعولن فعل

وزن شعر سه‌گوشه: رجز در چهارگاه ـ «ساقی‌نامه و صوفی‌نامه و کشته» در ماهور ـ صوفی‌نامه در اصفهان.

۱۱) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وزن شعر دوگوشه: طرز در راست‌پنجگاه ـ طرز در همایون.

Shiraz-Beethoven.ir

Merriam, Alan P. and Barbara W. Merriam
1955 *The Ethnography of Flathead Indian Music.* Missoula: Western Anthropology, No.2.

Mooney, James
1896 *The Ghost-Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890.* Washington: Fourteenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology, Pt. 2

Murdock, George Peter *et al*
1945 *Outline of Cultural Material.* New Haven: Yale Anthropological Studies Vol. II.

Nadel, S. F.
1951 *The Foundation of Social Anthropology.* Glencoe: Free Press.

Nketia J.H. Kwabena
1958 *«Yoruba Musicians in Accra», Odu* 6 (June): 35-44.

Radcliffe-Brown, A. R.
1948 *The Andaman Islanders.* Glencoe: Free Press.
1952 *Structure and Function in Primitive Society.* Glencoe: Free Press.

Reichard, Gladys A.
1950 *Navaho Religion: A Study of Symbolism.* New York: Pantheon Books, Bollingen Series XVIII. 2 vols.

Waterman, Richard A.
1956 «Music in Australian Aboriginal Culture - Some Sociological and Psychological Implications», In E. Thayer Gaston (Ed). *Music Therapy 1955.* Lawrence, Kansas: Proceedings of the National Association for Music Therapy, Vol. V, pp. 40-49.

White, Leslie A.
1962 *The Pueblo of Sia. New Mexico.* Washington: Bureau of American Ethnology Bulletin 184.

Shiraz-Beethoven.ir

قادر نیست ما را، به کمک حسِ شنواییِ صرف، حول محوری متمرکز کند و عمدا چنین محوری راکه حرکتِ مبتنی بر تنش و آرامش و گرفتگی و گشودگی را تأمین می‌کند و از رهگذر آن پدیده‌ی موسیقاییْ خود را به‌بیان در می‌آورد از میان می‌بَرَد. موقعیت آهنگساز جوانِ موسیقیِ غربی، از نظر زیباشناختی، چندان رشک‌برانگیز نیست. از یک سو، به او سنتی را آموزش می‌دهند که بر پایه‌ی موسیقی تُنال استوار است، سنتی بسیار قابل احترام که در درون آن اگر مایل باشد می‌تواند با فراغ بال دست به آفرینش زند، اما نخواهد توانست از تأثیرات نمونه‌های عالیِ آن که به او ارائه می‌دهند و مطمئنا بر فردیت وی اثر می‌کنند و، علاوه بر آن، احساس ناخوشایندِ کار کردن با مصالح تاریخ‌گذشته را بر او تحمیل می‌کنند بگریزد. از سوی دیگر، اگر اصول موسیقیِ پیشتاز (آوانگارد) را که در دسترس خود دارد برگزیند، باید هرگونه بیان احساسات ساده راکه از آواز و تداومِ کلیت‌های یکپارچه بر می‌آید حذف کند. انتخابِ ظالمانه‌ای است و بسیاری از آهنگسازان، در هر دو حالت با مرگ فردیت عمیق خود مواجه می‌شوند.

در واقع، امروزه با یک بحران زبان مواجهیم که به خودِ ساختار زبان موسیقایی‌ای که به‌کار گرفته می‌شود ارتباط می‌یابد. با استفاده‌ی نظام‌مند از دوازده درجه‌ی کرُماتیکِ گام با اعتدال مساوی مفهوم ارتباط میان صداها را حذف می‌کنیم، صداهایی که همه‌ی آنها به یک فاصله از یکدیگر قرار دارند، بنابراین از یک وزن و یک ارزش برخوردارند و در یک خانواده‌ی واحدِ بیانی جای می‌گیرند. در این رابطه، این بسیار معنادار است که ترجیح می‌دهیم با پرش‌های بسیار گسسته از به‌وجود آمدنِ یک گزاره‌ی ملودیک دوری کنیم. این یکی از شگردهای بسیار رایج برای اجتناب از یکنواختیِ وحشتناکی است که ملودی در داخل فاصله‌ی ساده‌ی اکتاو، فاصله‌ای که عموما از آن برخاسته است، می‌توانست متحمل شود. همه می‌دانیم که مسئول اصلی این وضعیت اعتدال [مساوی] است.

با این حال، اسطوره‌ی اعتدال [مساوی] عمیقا در ذهن بسیاری از آهنگسازان برجسته لنگر انداخته است. اینجاست که تماس با موسیقی‌های زنده‌ی معتدل‌نشده را باید به‌فال نیک گرفت. چنین تماسی از این پس ممکن است و باید افزایش یابد. به‌ویژه به‌یُمنِ صفحه‌های ضبط شده زیر نظر یونسکو، موسیقی‌های شرقی می‌توانند به ریشه‌کن کردنِ عادت‌های شنواییِ مرتبط با اعتدال [مساوی] کمک کنند. با این حال، باید واقع‌بین بود و به این نیز فکر کرد که نمی‌توان بلافاصله همه‌ی پیانوها را شکست، چیزی که، درضمن، خواستنی هم نیست، چرا که به حیات شاهکارهایی لطمه خواهد زد که دقیقا از همین اعتدال [مساوی] در وجود آمده و میراث هنریِ باارزشی را تشکیل داده‌اند.

با این حال، به‌اعتقاد من، هم خواستنی و هم لازم است که موسیقی‌شناسان، سازتراشان و آهنگسازان به خلقِ خانواده‌های تازه‌ی سازهای غیرمعتدلی بیندیشند که با توقعات چندصداییِ موسیقی غربی سازگار باشند. اما تا رسیدن به این لحظه‌ی مبارک، آیا نمی‌توان نوعی نظم نغمات، نظم ملودیک، یافت که قادر باشد کرُماتیسمِ جامعِ دوازده درجه‌ی معتدل را توسط یک دیاتُنیسمِ