Shiraz-Beethoven.ir

موسیقیِ به سبکِ ایرانی که در دهه‌ی ۱۹۲۰ بین مردم محبوبیت یافت، در دهه‌ی ۱۹۳۰ به‌تدریج جای خود را به موسیقیِ نوظهورِ کابلی داد. یکی از نخستین نشانه‌های این تغییر ورود اولین هارمُنیوم به هرات بود.[۶] تأثیر کامل این موج پس از ورود موسیقیدان کابلی، استاد نبی گُل، شکل ملموسی پیدا کرد: خواننده و نوازنده‌ی هارمُنیوم (با تبحر در چند ساز دیگر) که متخصص سبکِ موسیقی هندوستانی بود که پس از راه‌یابی به دربار سلطنتی در کابل ریشه گرفته بود. موسیقی هندوستانی، که افغان‌ها اغلب به آن موسیقی کلاسیک می‌گویند، در محیط فرهنگی- اجتماعیِ افغانستان تغییرات جالبی به خود دید. غزل و راگ دو فرم اصلیِ این موسیقی در افغانستان به‌شمار می‌روند که به‌طور عمده جنبه‌ی آوازی دارند. خواننده معمولاً هارمُنیوم هم می‌نوازد، و سازهای دیگری که برای همراهی به‌کار می‌روند عبارت‌اند از رِباب، سارَنگی، دلرُبا، طبلا و گاهی تامپورا و سوآراماندِل.

استاد نبی گل از دوستان قدیمیِ غلام فاروق خانِ کابلی بود که در اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ حاکم هرات شد. حاکم جدید عاشق موسیقی بود و استاد نبی گل و گروهش تا سال‌ها در هرات زیر چتر حمایت او به‌سر می‌بردند و در مجالس موسیقیِ فراوانی که او برای سرگرمیِ ثروتمندانِ جامعه‌ی هرات برپا می‌کرد به نوازندگی می‌پرداختند. استاد برای دیگران نیز در مهمانی‌ها و عروسی‌ها ساز می‌زد.

استاد نبی گل نه‌تنها موجب محبوبیت موسیقی کابلی نزد ثروتمندان و مردمان فرهیخته‌تر شد، بلکه تعداد زیادی موسیقیدان محلی را نیز برای اجرای این موسیقی تعلیم داد، که برجسته‌ترینِ آنان عبارت‌اند از امیر جان، خواننده‌ی «موسیقی کلاسیک» در هرات به‌مدت نزدیک چهل سال، و دو برادرش. در این زمان به نوعِ تازه‌ای از خانواده‌های موسیقیدان برمی‌خوریم که در هرات شروع به شکل‌گیری می‌کنند. استاد نبی گل اهل کوچه خرابات بود که محله‌ی موسیقیدانان شهر قدیم کابل است و بسیاری از خاندان‌های موسیقیدان حرفه‌ای در آن زندگی می‌کنند. برخی از این خاندان‌ها در اصل به منطقه‌ای تعلق دارند که اکنون پاکستان است، درحالی‌که دیگران از طبقه‌ی سلمانی- موسیقیدانان برخاسته‌اند. موسیقیدانانِ این گروه را سازنده (نوازنده‌ی ساز یا موسیقی) می‌دانند: خاندان‌های حرفه‌ای که نوازنده‌ی سبکِ شهریِ موسیقی‌اند و گروه‌های آنها شامل هارمُنیوم، رِباب، طبلا و سازهای دیگر می‌شود (برخلاف غریب‌زاده‌ها که سرنا و دهل می‌زدند). در دهه‌ی ۱۹۳۰، شاهد ظهور سازنده‌ها در هرات هستیم که امیر جان و دو برادرش سردمدارِ آنان محسوب می‌شوند. پدر آنها (نوازنده‌ی طبلا) یکی از موسیقیدانان انگشت‌شمارِ دهه‌ی ۱۹۲۰ بود که حرفه‌ای شد. او، با آموزش موسیقی به پسرانِ خود و، بعد، سپردنِ آنها به نبی گل، درواقع خانواده‌ای از سازنده‌ها را بنیان‌گذاری کرد. این خانواده در ۱۹۷۴ هشت موسیقیدان حرفه‌ای بین خود داشت و نسب‌شناسی آنان در تصویر ۵ آمده است. اندکی بعد، خانواده‌ی دیگری نیز نواختن موسیقیِ کابلی را آغاز کرد. این بار اعضای خانواده در اصل غریب‌زاده‌هایی بودند که از یکی از روستاهای مجاور به شهر آمده و سازها و موسیقی کابل را پذیرفته بودند. زنان این خانواده‌ی سازنده نیز کار موسیقی می‌کنند و در

Shiraz-Beethoven.ir

کتاب‌های منتشرشده‌ی خود خدمات اینجانب را تقدیر کرده‌اند که اولین تقدیر به خط مرحوم دوست‌علیخان معیرالممالک نوه‌ی ناصرالدین‌شاه بود که بیشترِ آثار مذکور توسط پدر او، دوست‌محمدخان معیرالممالک (وزیر و داماد ناصرالدین‌شاه)، ضبط شده بود و او ضمن تقدیرنامه‌ای به خط و امضاء خود برای من نوشت: «لوله‌ها را روی نوار آورده بودند که تا یک درجه که بهتر از آن نمی‌شد درست شده بود». تاریخ آن ۱۳۳۸ است و تصویر تمام نوشته‌ی او به قطع اصلی در ماهنامه‌ی آینده، شماره‌ی نهم، اردیبهشت ۱۳۶۲ و شرح تفصیلی آن ضمن کتاب اینجانب به‌نام تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران، چاپ اول ۱۳۳۶ و چاپ دوم توسط ماهور، ۱۳۷۷، به چاپ رسیده است.[۸]

از آنجا که مرحوم دوست‌محمدخان معیرالممالک، وزیر و داماد ناصرالدین‌شاه، در ضبط آن آثار نفیس صوتیِ منحصربه‌فرد همت داشته است، جا دارد سخنان آن مرحوم را که سه سال بعد از کشته‌شدن ناصرالدین‌شاه در استوانه‌ی مومیِ فنوگراف ضبط کرده است بشنویم. (در اینجا سخنان معیرالممالک به شرح زیر از بلندگوهای تالار پخش شد):

«بشنوید دوستان من، حال که شب جمعه دهم ذیحجه سنه‌ی هزار و سیصد و شانزده [هجری قمری، برابر ۱۸۹۹ میلادی] است، از شدت بیکاری و بیحالی و کسالت روحانی نمی‌دانم چه کنم. مجبور شدم جهت مشغولیات خود اسبابی فراهم آورم، بلکه قدری خیال را آسوده گردانم. ناچار متوسل به فنوگراف شدم. سه سال است که از شهادت ناصرالدین‌شاه می‌گذرد. طومار قدیم برهم و درهم ریخته شد. روزگار به قسمت مخفی ما که از او خبری نداشتیم به یک تیر آشکار شد.[۹] آن سبو شکست و آن پیمانه ریخت. باری زندگانی قسم دیگر شد و روزگار شکل دیگر...!»

این صدای معیرالممالک بود که صد و نه سال قبل ضبط شده بود. چون وی وزیر و داماد ناصرالدین‌شاه بوده است، کشته شدن ناصرالدین‌شاه را «شهادت»!؟ گفته است.

سخن از سیدرحیم و نایب بود. یکی از چهره‌های شاخص مکتب اصفهان عبدالحسین صدر (صدرالمحدثین) واعظ خوش‌قریحه و خوش‌آواز و دستگاه‌دان بود و در بلاغت و شیوائیِ بیان استعداد عجیبی داشت. ملک‌الشعراء بهار شیفته‌ی او بود و قصیده‌ای مفصل در وصف او سروده است. می‌گوید:

گر که صدر اندر اصفهان نبدی — اصفهان نیمه‌ی جهان نبدی
گر نبودی زبان گویایش — در دهان ادب زبان نبدی
گر نبودی لطیف حنجره‌اش — اهل دل را غذای جان نبدی
شوق دیدار صدر بود ور نه — مقصد بنده اصفهان نبدی... الی آخر

حاج اسماعیل امیرخیزی از مبارزان علیه استبداد و از آزادی‌خواهان تبریز و از یاران ستارخان و باقرخان نیز از علاقمندان صدر بود و در وصف او سروده است:

صدرا، بزرگوارا، ای آنکه چون تو، من — صدر بزرگوار ندیدم به روزگار
بیش از دوبار گرچه نشد بخت رهبرم — تا ره برم به حضرت صدر بزرگوار

Shiraz-Beethoven.ir

دو مرد در نقش گرگ و شیر

نقش روباه

Shiraz-Beethoven.ir

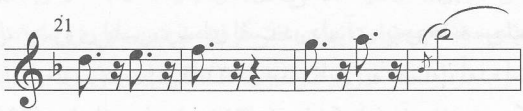
واژه‌های تازه‌ی فرهنگستان زبان و ادب فارسی

فهرستی که در زیر می‌آید مجموعه‌ی واژه‌های تازه‌ای است که گروه واژه‌گزینی تخصصی موسیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی در برابر اصطلاحات خارجی موسیقی برگزیده است. این فهرست در دوره‌ی واژه‌گزینی فرهنگستان متشکل از آقایان و خانم‌ها دکتر حسن حبیبی، دکتر حسن ابراهیم‌زاده، دکتر زهره زرشناس، دکتر شهین نعمت‌زاده، دکتر علاءالدین طباطبایی، هوشنگ ادی، دکتر حسین معصومی همدانی، دکتر سلیم نیساری، دکتر اسماعیل یزدی، استاد ابوالحسن حفی و علی کافی و با حضور اعضای گروه واژه‌گزینی موسیقی، استاد مصطفی‌کمال پورتراب، دکتر ومان اسعدی، آقایان حمیدرضا رضایی و علی‌اصغر بیانی، دکتر ساسان فاطمی و کارشناسان فرهنگستان خانم‌ها فاطمه اکبری، فرزانه سخایی و بشارت فتحی، و نیز اعضای هیئت فنی، خانم سرین پرویزی و آقای دکتر سیدمهدی سمائی به ریاست آقای دکتر حبیبی در آبان‌ماه سال ۱۳۸۵ تصویب رسید.

همه‌ی واژه‌ها به‌صورت خوشه‌ای بررسی شده‌اند تا با درنظرداشتن همه‌ی مواردِ کاربرد یک واژه از ناهماهنگی‌های احتمالیِ بعدی جلوگیری شود. برای مثال واژه‌های melody و cadence به‌صورت منفرد، بلکه با توجه به همه‌ی مشتقات و ترکیبات آنها (مثل melodic، melodic contour، cadential، complete cadence و غیره) معادل‌گزینی شده‌اند. همین امر، درضمن، گروه را مقید می‌کرد واژه‌های مربوط به یک مبحث را، تا آنجا که ممکن بود، با هم بررسی کند؛ کاری که، به علت تداخل یک واژه‌ی منفرد در مباحث مختلف (مثل chorus با چهار معنای مختلف در سه

Shiraz-Beethoven.ir

ین یک حرکت معمولی است. اما چیزی که به دنبال می‌آید بازگشت به مقدمه است به‌جای تکرار تم ول، این بار روی آنچه اکنون همچون تُنیک می‌شناسیم و نه نمایان.

قبل از اینکه نتایج موضوعِ فوق را بررسی کنیم، باید در جریانِ روایتِ تُنالِ دیگری قرار گیریم که شروعِ آن قبل از نقطه‌ای است که به آن رسیده‌ایم. در میزانِ ۲۱، سومین انگاره‌ای که تِم براساس نها ساخته شده است شروع به ظاهرشدن در گامِ رمینور می‌کند و در نغمه‌ی اوج به سی‌بمل در میزانِ ۲۱ می‌رسد. ابتدا این نت به‌شکلِ کاملاً واضحی هارمُنیزه شده است، یعنی با آکُردِ چهارم (سل‌مینور). اما سپس آکُردْ می‌بمل ماژور می‌شود که سی‌بمل را برجسته می‌کند و اهمیت سل را کاهش می‌دهد. از نظر هارمُنی، این عملْ حرکت به سمتِ ردیفِ بمل‌هاست. در یک لحظه آنچه رخ می‌دهد بارقه‌ای ناگهانی از یک رنگِ تازه است که فقط پس از وقوعْ همچون گرایشی به آکُردِ ناپلی (نئاپُلیتَن) توجیه می‌شود؛ آکُردی که بازگشتی نرم به نمایان را تهیه می‌بیند. اما چیزهای بسیاری با ین عمل همراه است.

تکرارِ قسمتِ آغازین بر روی تُنیک (میزان ۳۶) تأثیرِ اجبار در اظهارِ دوباره‌ی تم اول روی نیک را دارد. یک حرکت دقیقاً مشابه می‌بایست دوباره ما را به سل‌مینور برساند، اما به‌جای آن به سی‌بمل می‌رسیم. بنابراین، شباهتِ واقعی با حرکت از سل‌مینور به می‌بمل ماژور در میزانِ ۲۴ است ـ اینجا حرکت از رمینور به سی‌بمل‌ماژور است، با همان نوع تأثیر، یعنی یک حرکتِ ناگهانی به سمتِ ردیفِ بمل‌ها. یک بار دیگر، فقط پس از وقوع، سی‌بمل‌ماژور در ارتباط با رمینور تفسیر می‌شود، به‌کمکِ یک گذرِ (پاساژِ) درجه‌به‌درجه‌ی دیگر، ابتدا با I6 (میزان‌های ۵۹ و۶۰)، سپس با V به‌عنوانِ هدف (میزانِ ۶۳). امتدادِ آکُردِ V از میزانِ ۶۳ به بعد با سی‌بمْل ابتدا همچون یک نتِ هلویی تأکیددار (میزان ۶۷) رفتار می‌کند، سپس همچون یک نتِ گذرِ امتدادیافته میانِ لا و دو وقتی اش فا مینور و سپس فاماژور را مستقر می‌کند (میزان‌های ۷۰ تا ۷۴). این آکُرد به نوبه‌ی خود ویت‌اش را همچون پنجمِ سی بمل‌ماژور اعلام می‌کند، و تمامِ این گذر (پاساژ) از پنجمِ رمینور در یزانِ ۶۳، تبدیل به پلی برای قسمت گشایش می‌شود و سی‌بمل‌ماژوری که اکنون تثبیت شده است تنالیته‌ی دومِ پویه (موومان) می‌شود ــ نه، چنانکه ممکن است انتظار داشت، نمایان یا ماژورِ نسبی. تنالیته‌هایی که می‌توانستند حمایت‌کننده باشند، سی‌بمل (و نسبی‌اش می‌بمل) در تضادند، و این از همان لحظه‌ی اولی که آنها معرفی شدند روشن بود.

خوب است این موضوع یادآوری شود که چه چیزی این قطعه را وادار به حرکت به سی‌بمل کرده ست: انفصالِ فرمال و زمانیِ بازگشت به مقدمه. هر دو، همچون عواملی که ساختار و خصوصیاتِ یانگرانه‌ی پویه را می‌سازند، به هم پیوند خورده‌اند.

سی‌بمل‌ماژور در طی رشته‌ای از ایده‌های کوتاهِ تماتیک، همه در همین تنالیته، که به‌طورِ

Shiraz-Beethoven.ir

شسته‌رُفتگیِ عمل

یزان‌بندی در موسیقی غرب، به‌طور کاملاً تصنعی و در وهله‌ی نخست همچون کمکی بصری- گاشتاری برای سهولت تعقیبِ بخش‌ها در هم‌خوانی‌ها، از ربع دوم قرن هفدهم وارد موسیقی غرب ی‌شود و در طی این قرن، رفته‌رفته، خود را به‌عنوان یک اصلِ نظری در حوزه‌ی ریتم بر ذهنیتِ وسیقیدانان تحمیل می‌کند. شایه (به‌نقل از Arom 1985: 300) می‌نویسد:

> خط میزان که در ابتدا یک کمکِ بصریِ ساده بود [...]، حدود ۱۶۲۵ استفاده‌ی عام یافت و در جاانداختن و تقویتِ یک سلسله‌مراتبِ تازه از ضرب‌های قوی و ضعیف سهیم شد. به‌زودی، مفهومِ تازه موسیقی را در یک قالبِ متقارن طوری فشرد که بخش بزرگی از نرمش خود را از دست داد.[۲]

مُریس امانوئل نیز، که تلاش‌های موسیقیدانانِ اواخر قرن شانزدهم را در ایجادِ «موسیقیِ وزون» بدون توسل به مفهومِ میزان و برمبنای کمیتِ هجاهای کلام تحسین می‌کند (به‌نقل از Arom 1985: 321-32)، در صحبت از رواجِ میزان‌بندی که منجر به خلط‌شدنِ مفاهیم ریتم و وزن در قرن فدهم شد می‌نویسد (ibid.: 322):

> اگر موسیقیدانان برای این شبکه‌ی خطوطِ میزانْ دقیقاً همان اهمیتی را قائل می‌بودند که نقاش‌ها برای چهارخانه‌هایی که به کمکِ آنها طرح‌های شطرنجی‌شده‌شان را به تابلو منتقل می‌کردند، هیچ خلطی [میان ریتم و وزن] به وجود نمی‌آمد؛ و البته، اوایل هم، خطوطِ عمودی‌ای که در سرتاسرِ نت‌نوشت‌ها پخش شده بود، نه ارزش بیشتری داشت و نه نتیجه‌ی دیگری. اما وقتی خط میزان، محبوبِ نوازنده- رقاص‌ها، با گسترشِ نامبارک‌اش، برای همه‌ی موسیقیدانان بدون استثناء به نشانه‌ی انتخابِ ریتمیک تبدیل شد، پیشرفتی که قرن شانزدهم در حوزه‌ی ریتم به آن نائل شده بود لطمه خورد. تحقیرِ کاملی که هنرمندانِ بزرگ، باخ در رأس آنها، گه‌گُداری، در آثار خود نسبت به خط میزان، با تخطی از آن، روا می‌داشتند دیگر نتیجه‌ای نداد. کار از کار گذشته بود: پهنای جمله و خطِ میزان، دو مادرخوانده، هم‌پای یکدیگر پیش رفتند و پیروزمندانه، با حمایت و تقویت یکدیگر، گاه با پنهان‌کردنِ کاملِ نیت خود از حتا استادان، تبدیل به واقعیتی جزمی برای مخاطب شدند. هردو با هم آنچه را که رنسانس در ریتمِ آزادِ کهن یافته بود نابود کردند.[۳]

از این‌همه بر می‌آید که ظاهراً باخ، مثل «هنرمندان بزرگ» دیگر، چندان هم فرزند زمانه‌ی خود بوده و تمایلی به پیروی از «محاسبه‌پذیری» «جهان نیوتُنی» نداشته است. یک مفهوم نظری، رخاسته از قراردادهای نگاشتاری و مرتبط با عمل موسیقاییِ خنیاگرانِ قرن شانزدهم، که عموماً با وسیقیِ رقص سروکار داشتند، به اصلی تخطی‌ناپذیر در حوزه‌ی ریتم تبدیل می‌شود و آثارِ حتا ستادان بزرگی را که ناسازگاریِ آن با عملِ موسیقایی را خوش نمی‌داشته‌اند تحت تأثیر قرار ی‌دهد. هیچ‌چیز، با کمال تأسف، شسته‌رُفته نیست و تصویرِ باخی که، خرسند از دراختیارداشتنِ ک نظامِ دقیقاً محاسبه‌پذیرِ نیوتُنی، فقط کافی است به نداهای درونیِ خود پاسخ دهد و، با لبخندی حاکی از سعادتِ برخورداری از این نظامِ دقیق، شَنگولانه آثار جاودانی خلق کند فقط تصویری خیالی است.