Shiraz-Beethoven.ir

بیش از مواد سازنده، ابعاد و ساختمان ساز تمرکز می‌کند.[۳۱] در واقع اطلاعاتِ مربوط به ساختمان سازها در برخی از موارد به‌طور کلی مغفول مانده است: به‌عنوان مثال طرب‌الفتح صرفاً به‌عنوانِ گونه‌ای عود با شش وتر ذکر شده که پنج وترِ آن همچون عود کامل به فواصل چهارم کوک می‌شوند و وتر ششم ممکن است هم‌صدا با هر یک از اوتار دیگر، بنا به اقتضایِ قطعه، کوک شود.[۳۲] مع‌هذا توصیفات وی بسیار کامل‌تر از دیگر نظریه‌پردازان تیموری است و هیچ‌کس تعداد بیش‌تری از سازها را ذکر نمی‌کند. در واقع وی سازهایی بیگانه همچون ارگ قابل حمل اروپایی و پیپای چینی را نیز ذکر می‌کند و به این ترتیب کنجکاوی زنده‌ای را نسبت به هرآنچه در نتیجه‌ی تبادل‌های تجاری یا سیاسی به کلان‌شهرِ سمرقند وارد می‌شد ارائه کرده است. اما نکته‌ی شایان توجه‌تر در موضوع حاضر این است که در ارتباط با حوزه‌ی فرهنگی‌ای که نکاتِ فوق‌الذکر تنها دگره‌های محلی اندکی را در زمینه‌ی نظام موسیقایی آشکار می‌کنند، یکی از نکاتِ چشم‌گیرِ فهرست وی ارجاع‌ها و اشاره‌هایی است که اغلب، چه در نام‌گذاری و اسامی و چه در تفاسیر و توضیحات، برخی سازها را اگر نه محدود به مناطقی خاص حداقل از شاخص‌ترین سازهای رایج در آن مناطق به‌شمار می‌آورد: قوپوز رومی، نوعی دیگر از قوپوز/ کُپوز، یا رودهانی[رودخانی]، که مرتبط با آذربایجان است؛ نوعی خاص از شش‌تای با آناتولی (روم) ارتباط دارد؛ سه‌تار، چنان که گفته‌اند، در فارس و اصفهان مطلوب بوده است و طنبور شروانیان در تبریز.

بنا بر این مشکل است که حتا بعد از کنار نهادنِ سازهایی که به‌وضوح بیگانه‌اند بتوان مشخص کرد چه تعداد از سازهایی که وی توصیف می‌کند میان موسیقی‌دانانِ دربارِ تیموری رواج داشته‌اند. خوشبختانه، ما می‌توانیم برای راهنمایی به اوبهی رجوع کنیم، که فهرستی بسیار محدودتر از سازها را ذکر می‌کند، اگرچه این فهرست نیز همچنان در زمینه‌ی سازهای زهیِ زخمه‌ای غنی است: علاوه بر خودِ عود، که دارای پنج یا شش جفت سیم بوده است وی به دگره‌هایی همچون روح‌افزا (با کاسه‌ای کوچک‌تر) و طرب‌الفتح (با سیمی ششم که با اکتاو مثنی کوک می‌شده است)، قوپوز،[۳۳] و نیز به لوت‌هایی دسته‌بلند به‌نام‌های دوتار، سه‌تار، رباب و طنبور اشاره می‌کند. وی به قانون و کمانچه نیز اشاره می‌کند، اما به غژک [قیچک] که سازی مشابه کمانچه است و مراغی آن را به‌عنوان سازی با سیم‌های هم‌خوان ذکر کرده است، اشاره‌ای نمی‌کند. اگرچه، ظاهراً پس از آن علاقه‌ی

---

۳۱. برای یک بررسی کلی نک. Farmer 1962: fn.24.

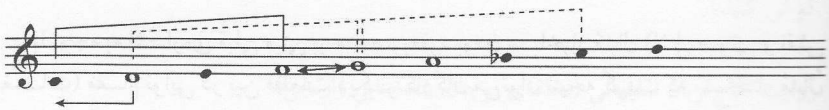
۳۲. «وتر سادس را با هر کدام وتر که خواهند آهنگ سازند برای تزیین الحان و رونق نغمات.»

۳۳. وی به‌گونه‌ای عجیب این ساز را به‌عنوان نوعی عود توصیف می‌کند (f. 88v): «قبز که عود قدیم چهارتار باشد.»

Shiraz-Beethoven.ir

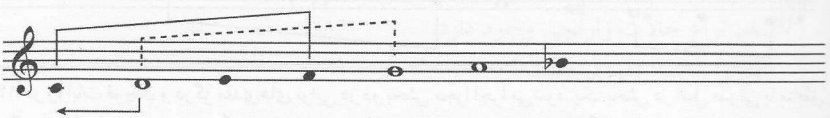
دارد. در بخش اوج (پایین‌دسته) بین دو نت «لا» و «ر» دو دانگ با ساختارهای فواصل مختلف شکل می‌گیرند که در آن‌ها ابتدا و انتهای دانگ به‌طور موقت اهمیت پیدا می‌کنند.
ایست: ایست‌ها بیش‌تر روی نغمه‌ی «ر» دانگ اول است. در میانه‌ی قطعه در حرکت پایین‌رونده‌ی اوج به بالادسته، به‌طور موقت روی نغمه‌ی «سُل» ایست می‌شود.
متغیر: مانند نمونه‌های قبل نغمه‌ی «می» متغیر فونکسیونل است با این تفاوت که در اینجا «می بکار» به دانگ اول شکل می‌دهد ولی نغمه‌ی «می بمُل» در محدوده‌ی تریکُرد با سیم دست‌باز باقی می‌ماند. این متغیر، متغیری مُدال و جزئی از هویت این مُد است. در قسمت اوج، نغمه‌ی «سی» متغیر فونکسیونل از نوع نیم‌پرده‌تبار است که با «سی بکار» و «سی بمُل» دو نوع دانگ بین نغمه‌های «لا» و «ر» ایجاد می‌کند.
آغاز و خاتمه: «دو»ی دست‌باز.

روایت حسین ولی‌نژاد (منطقه‌ی شیروان: گلیان)
ضبط نگارنده



مرکز مُدال: مرکز مُدال در این اجرا در محور «ر ـ فا» و «سُل» در نوسان است. در این میان نقش نغمه‌ی «ر» بارزتر است. در بخش آواز تأکیدهایی بر نغمه‌های «فا» و «لا» وجود دارد.
ایست: ایست‌های انتهای عبارات و جملات در بخش سازی روی نغمه‌ی «ر بکار» است. در بخش آواز ایست از «ر» به «دو»ی دست‌باز منتقل می‌شود.
خاتمه: «دو»ی دست‌باز.
آغاز: «ر».[۱۲]

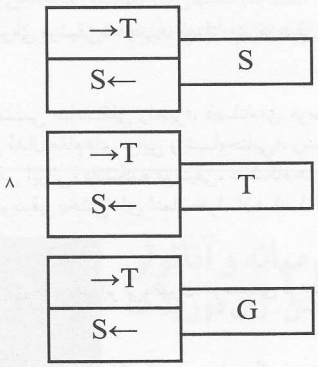
روایت عیسی قلی‌پور (منطقه‌ی بجنورد)
ضبط نگارنده



۱۲. در اجرا و روایت عیسی قلی‌پور، انتهای مقام به قطعه‌ی دیگری وصل شده و از این‌رو نغمه‌ی خاتمه ذکر نشده است.

Shiraz-Beethoven.ir

۳. مقام شاه‌ختایی اصلی و زارنجی، آی جمال، قیطرمه باش حسین‌یار، حسین‌یار، دوشورمه و زارنجی حسین‌یار، انواعی از جعفرقلی، چپلاق، گوزل، حاجی قلاق، بحر طویل، ذوالفقاری.
۴. مقام گرایلی، قسمت باش حسین‌یار از مقام حسین‌یار، نوع میان‌پرده از مقام شاه‌ختایی.
۵. مقام زاهد.
۶. مقام بیات، شاه‌ختایی دوز مرم، مقاملر باشی، اینجیتمه.[۲۲]
۷. قرجه بایر، نالش.[۲۳]
۸. مقام تجنیس؛ در این مقام و معدودی از قطعات (به‌ویژه در کارگان اولیاقلی یگانه) ساختار مُدال به نسبت سایر مقام‌ها و قطعات پیچیده‌تر است و اتصالات مختلفی از انواع دانگ‌ها در متن آن وجود دارد. انواع این اتصالات در مقام تجنیس نشان داده شده است. پیکان‌ها نشانگر کاربرد آن دانگ در جهت پایین‌رونده یا بالارونده است.



۸

اگر بخواهیم بعضی از ساختارهای دانگی غیرمعمول را نیز از قلم نیندازیم می‌توان به این موارد نیز اشاره کرد.

۱	S	G
۲	G	N

۲۲. چنان که پیداست، ساختار دو دانگ همانند «S» در این قطعات و نیز در شکل ۵ و ۸ وجود دارد. یوسف‌زاده درباره‌ی ساختارهایی که دانگ‌های همانند دارند چنین می‌نویسد: «گام‌هایی که دارای دو دانگ همانند هستند کم‌تر رایج‌اند. از آن جمله‌اند گام های قرچه بایر و زاهد» (یوسف‌زاده ۱۳۸۸: ۲۰۶). واضح است که این مسئله درباره‌ی «زاهد» (با دو دانگ S) صدق نمی‌کند.
۲۳. همان‌طور که اشاره شد دانگ اول تمام مُدها (جز نوایی و گرایلی) هرچه باشد در خاتمه به دانگ «S» تبدیل می‌شود.

علی کاظمی

Shiraz-Beethoven.ir

بررسی شیوه‌ی آواگذاریِ تحریر در آواز ایرانی

مقدمه

در موسیقی آوازی ایران، شعر، یگانه دست‌مایه‌ی آوازخوان برای آفرینش موسیقی نیست؛ در این موسیقی ــ همان‌گونه که در برخی دیگر از فرهنگ‌های موسیقایی حوزه‌ی ایرانی-عربی-تُرکی ــ هنگام اجرای تحریرها و غلت‌ها، که خود بخش بزرگی از بارِ اجرای موسیقی آوازی را بر دوش دارند و در کنار شعر فارسی به آواز ایرانی شخصیتی ممتاز بخشیده‌اند، از واژگان و آواهایی استفاده می‌شود که کاملاً بیرون از دایره‌ی شعر قرار می‌گیرند؛ این واژگان و آواها در ادبیاتِ موسیقی‌شناسیِ حوزه‌ی اسلامی، ترنمات و یا الفاظ نقرات نامیده شده‌اند. واژه‌ی ترنم در موسیقیِ تُرکی عثمانی تداول دارد و به هجاهایی غالباً بی‌معنا اطلاق می‌شود که در لابه‌لای اشعار یا مستقل از آن‌ها به طرزی خاص اجرا می‌شوند. البته این شیوه‌ی اجرایی به گفته‌ی نویباور«ظاهراً در منطقه‌ی ایران-عراق به وجود آمده» و سپس به دربار عثمانی نیز راه یافته است: «به این تحریرهای هجایی که موسیقی‌دانان ایرانی آن را نَقَرات، الفاظ نقرات یا الفاظ ارکان نقرات می‌گفته‌اند، در زمانی نامعلوم (احتمالاً سده‌ی دهم هجری / شانزدهم میلادی) به‌وسیله‌ی موسیقی‌دانان ترک عنوان تِرنّوم (Terennüm) داده شده است که تا به امروز نیز در ترکیه با همین نام شناخته می‌شود» (۱۳۸۴: ۳۳).

Shiraz-Beethoven.ir

یک فرهنگ بیگانه غوطه‌ور سازد و موسیقی را در چیدمان‌های گوناگونش بی‌واسطه تجربه کنـد» (Myers 1992: 22). اگر این را تعریف هنجارسـازِ «کاری که قوم‌موسیقی‌شناسـان می‌کنند» در نظر بگیریم خودِ تعریف جای بحث دارد اما غیرقابل دفاع نیست؛ به‌همین سیاق، سـخن از «شخصیت و مقصود کار میدانی در قوم‌موسیقی‌شناسی» (همان‌جا) صحه‌گذاری تأسف‌انگیز بر استیلای پژوهشـگری ــ تقریباً ناگزیر غربی ــ است که موسیقی فرهنگی سـوای فرهنگ خود را بررسـی می‌کند. حتا اگر این اندیشـه را بپذیریم کـه کار میدانی بینافرهنگی دیگر تکلیفی تخصص‌مدارانه برای قوم‌موسیقی‌شناس آینده محسوب نمی‌شود باز نمی‌توان انکار کرد که پیشـرفت این رشته حاصل تجربه‌هایی از این دست بوده است. نگاهی به فهرسـت نویسندگان سـایر مقاله‌های موجود در قوم‌موسیقی‌شناسی: یک مقدمه یا مقاله‌های پژوهشـی مجموعه‌هایـی مانند گردآوری‌های تایتـن (Titon 1992) و نتل و همکاران (Nettl et al. 1992) نشـان می‌دهد درصد بالایی از صاحب‌نظران سرشـناس این رشته را هنوز متخصصان موسیقی کشورها یا گروه‌های قومی دیگر تشکیل می‌دهند.

واقعیتِ خویشـاوندتر با بحث کنونی این اسـت که با وجود موضع برتر پژوهشگران بومی در قوم‌موسیقی‌شناسـی امروز، نگاه تبعیض‌آمیز به سـود کار میدانی بینافرهنگی در محیط‌های دوردست و دشوار به‌قوت خود باقی است و این تبعیض (عمدی یا غیرعمدی) گاه کار هرروز برجسته‌ترِ پژوهشگرانی را که بر سنّت‌های فرهنگی خود پژوهش می‌کنند به حاشـیه می‌راند یا به‌کلـی از ارزش می‌اندازد. دوسـتان و همکاران اهل آسـیا و نقاط دیگر که در امریکا قوم‌موسیقی‌شناسـی خوانده‌اند به این نکته اشـاره کرده‌اند که بسیاری از دانشـجویان امریکاییِ این رشته معمولاً به کسـانی که در فرهنگ‌های خود کار میدانی می‌کنند به دیده‌ی تحقیر می‌نگرند، شـاید به این دلیل که این نوع تحقیق آن‌قدرها غریب یا مشـکل نیسـت که بتواند «سرنوشت‌ساز» تلقی شـود. چنین نگرشی نشان از دیدگاهی احساسات‌زده دارد که در آن به‌جای توجه به کیفیت تحقیقِ انجام‌شده، سختی‌هایی در مرکز توجه قرار می‌گیرند که محقق بر آن‌ها غلبه کرده است. (این نکته نیز شایسته‌ی توجه است که دانشـجویان خارجی شرکت‌کننده در یک طرح قوم‌موسیقی‌شناختی غربی ممکن است پیشاپیش تجربه‌های چشم‌گیری در رویارویی با مشکلات گذر از فرهنگی به فرهنگ دیگر و برخورد با سختی‌هایی از جنس متفاوت داشته باشند.)

در محیط گسـترده‌تر فرهنگی و دانشگاهی امروزِ امریکا، وضعیت قدری فرق می‌کند؛ محققی که به پژوهش در موسـیقی این یا آن فرهنگ می‌پردازد اغلب نه‌تنها پژوهشـگری کارشـناس بلکه سخن‌گو یا متولی آن فرهنگ خاص نیز شمرده می‌شود و در رابطه با این فردِ خارج از فرهنگ مسائل مربوط به باورپذیری و حقانیت، هردو، را می‌توان مطرح کرد.