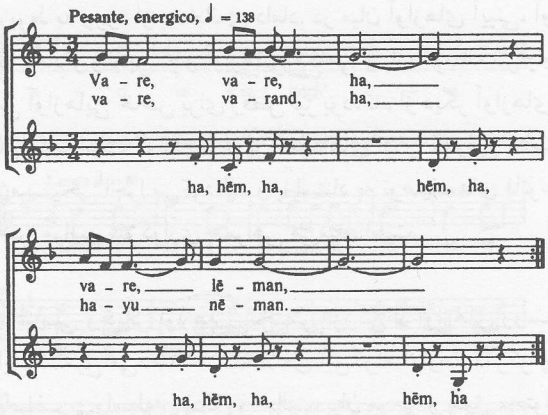
Shiraz-Beethoven.ir

وابسته به آن می‌رسد. این مرور، با حجم معقولی که دارد، گزینش‌گرانه نیز هست و امور اتفاقی و بی‌ثمر از دیدِ هم‌ترازی‌ها[۱۰] و نیز توصیف‌های نمایشنامه‌وار از اجراهای موسیقی را با وجود محتوای به‌شدت تجسمی‌شان طرد می‌کند.[۱۱] بسیاری از گزاره‌های در نهایت استعاری که اگر به تشبیه متوسل شویم، رنگِ رو باخته و سفیدشسته‌اند و تنها فایده‌شان آن است که پس از تشریح واژه‌شناختی، ریشه‌ی استعاری‌شان مشخص شود نیز به‌همین ترتیب کنار گذاشته می‌شوند. بدین‌ترتیب در پرسش کنایی کَیفَ یبُصِرُ الغناءَ مَنْ نَشَأ بخراسانَ لایَسْمَعُ مِنْ الغناءِ العربیّ الاّ ما لایفهمُه («چگونه ممکن است فردی صاحب بصیرتِ موسیقی از مردم خراسان نتواند هر نوای عربی که شنیده است را درک کند؟»)[۱۲] زمینه‌ی استعاریِ فعل اَبْصَرَ به چشم می‌آید ولی همان لحظه رنگ می‌بازد و از چشم می‌افتد، درست همان‌طور که در متنِ حاضر ممکن است ریشه‌ی تجسمی ــ انگلیسی یا عربیِ ــ واژگان بنیانی خلاقه مثل «انگاره»، «تخیل»، «شکل»: صورة، تصور، خیال، تخیل، هیئة، به چشم بیایند ولی نادیده گرفته شوند.[۱۳]

نظریه‌دانان قدیم اشاره‌های تجسمی را، به‌طور کلی، در دو رده دسته‌بندی می‌کردند:

Shiraz-Beethoven.ir

آوازهای خرمن‌کوبی با گاو نر از دیگر آوازهای مهم هستند. این کارها برای برزگران زحمت چندانی ندارند و به‌همین دلیل، کلام آوازها شامل کلمه‌هایی محبت‌آمیز خطاب به حیوانات و ملُدی‌ها روان و غنایی هستند. در بین آوازهای کارِ زنان در مزرعه، آوازهای وجین‌کاری با تغییر وزن‌های فراوان در آن‌ها به‌سبب ملُدی‌های پُرانعطاف‌شان برجسته‌اند.

برخی از آوازهای کار خانگیِ زنان، برای آسان‌تر کردن سرایش آنها با ریتم کار همخوانی دارند: برای مثال آوازِ آسیاب‌کردن گندم (نمونه‌ی ۱) به‌شکل یک دیالوگ خوانده می‌شود. دیگر آوازها، هرچند بستگی به حرکت فیزیکیِ کاری معین دارند اما دارای عناصری به‌وضوح حسی هستند.

نمونه‌ی ۱. آواز آسیاب‌کردن گندم، آوانگاریِ کومیتاس (آرشیو کومیتاس، موزه‌ی ادبیات و هنر، ایروان).

ب. آوازهای آیینی. این آوازها به زیربخش‌هایی مانند آوازهای مربوط به مناسبت‌های تقویمی، که توسط همه جشن گرفته می‌شوند، و آوازهای مرتبط با زندگیِ خانوادگی تقسیم می‌شوند که هر دو به‌طور کلی شامل دُورهای آوازیِ کاملی هستند. به‌سبب تغییراتی که در شرایط اجتماعی و آداب و رسوم مردم رخ داده است، از آوازهای گروه اول اندک نمونه‌هایی برجا مانده است. آوازهای گوناگون درباره‌ی پیشگویی زندگی آتی دوشیزگان که در جشن معراج مسیح (Ascension) خوانده می‌شدند و آوازهای سه‌شنبه‌ی اعتراف (shrovetide) [روزِ قبل از آغاز ایام پرهیز] به‌ویژه دوام و رواج داشته‌اند. از آوازهای برخی آیین‌های کهنِ پیش‌مسیحی مانند ترینِدز (*trindez*)، آیین آتش‌پرستی، نیز بقایایی مانده است.

Shiraz-Beethoven.ir

اما این نیز نوعی متفاوت از ضرب متصل است که آن نیز هرگز در غنا کاربردی ندارد. اگر آنچه او مثال آورده را بررسی کنی، درمی‌یابی که آن [نیز] از مطویات هزج است که پیش‌تر آن را بیان کردیم [اما] نقره‌ی دوم آن حذف شده است. اکنون هنگامی می‌توانی آنچه را ما درباره‌ی هزج گفتیم دریابی که صورت‌های مطوی را بررسی کنی و [با این کار] خواهی دانست آهنگ‌هایی که با عنوان هزج می‌آیند با این صورت‌ها تفاوتی ندارند.

او رمل خفیف را به‌عنوان سومین [نوع ایقاع] می‌آورد که دو نقره، دو نقره است و میان هر دو نقره یک وقفه می‌آید و چنان که گفتیم این صورتِ اصلیِ رملِ خفیف است؛ پس تا هنگامی که او این [صورت] را در شمار طبقات خفیف رمل می‌آورد گفته‌ی او درست است اما وقتی می‌گوید که خفیف رمل هیچ صنف دیگری ندارد در اشتباه است.

وی رمل ثقیل را به‌عنوان چهارمین [نوع ایقاع] ذکر می‌کند و می‌گوید که [در آن] نقره‌ای کُنْد با دو نقره تعقیب می‌شود که [اندازه‌ی اینها] برابر یک جفت از نقرات خفیف رمل است. بنابر آنچه ما گفتیم، این حالت یکی از اصناف رمل ثقیل است ولی اِشکال اصلی هنگامی پدید می‌آید که در یکی از اصنافْ نقره‌ی دوم دو برابر می‌شود و نقره‌ی اول در حالت نخستین باقی می‌ماند بی آن که در آن نقرات مَجاز یا اعتماد به‌کار گرفته شود. [این که ثقیل رمل در اینجا موضوع اصلی است را] او به‌درستی دریافته اما وقتی می‌گوید که تمام رمل ثقیل همین است و هیچ صنف دیگری ندارد به خطا می‌رود.

پنجم، خفیف ثقیل اول است و آن از سه نقره‌ی متوالی تشکیل می‌شود که زمان آنها با زمان نقرات اولیه‌ی وزن اصلی مطابقت دارد با این تفاوت که در این حال میان هر سه نقره یک وقفه می‌آید. او به‌درستی می‌گوید که در خفیف ثقیل، نقرات سه‌تا سه‌تا می‌آیند و میان هر سه نقره یک وقفه قرار می‌گیرد اما آنچه نادرست است این ادعای اوست که می‌گوید اندازه‌ی میان دو نقره‌ی دورهای آن برابر اندازه‌ی دو نقره‌ی آن چیزی است که او آن را [دور] اصلی دانسته است، زیرا [زمان] میان نقره‌های [دور] اصلی برابر زمان کوتاه‌ترین حرکت محسوسی است که انسان می‌تواند به‌طور ارادی با یکی از اعضای بدنش انجام دهد و این کوتاه‌ترین زمانِ محسوس در ایقاع است که برای حس شنوایی قابل تقسیم نیست. این زمان را، که میان نقره‌های دور خفیف ثقیل اول است، نمی‌توان دو برابر کرد مگر آن که اندازه‌ی آن نگاه داشته شود؛ و وقتی دو برابر شد، به اندازه‌ی زمان [میان نقرات] خفیف می‌رسد که در این [دور] تقسیم نمی‌شود اما حلاوت آن کاستی می‌گیرد. از این رو خفیف به‌ندرت به‌صورت [اصلی] خود به‌کار می‌رود، بلکه مطوی می‌شود و زمان‌هایش مانند زمان ایقاع خفیف ثقیل می‌شود تا به گوش خوش‌تر آید.

ششم، ثقیل اول است که به گفته‌ی او از سه نقره‌ی متوالیِ جابه‌جا شده (منقل) و خوددار

Shiraz-Beethoven.ir

قدمت حضور پدرِ میرزا عبدالله (آقاعلی‌اکبر) و عموزاده‌ی او (آقاغلام‌حسین) به اواسط دوره‌ی قاجار برمی‌گردد. بر اساس آموزش وی از آنان می‌توان نتیجه گرفت که تمایز این دو دستگاه در اواسط و اواخر دوران قاجار نیز تداوم داشته، سپس توسط شاگردان میرزاعبدالله و برادرش آقاحسین‌قلی ترویج شده است. با این‌همه، از آوازهای راست و ماهور در دوره‌های مذکور آوانویسی‌ای صورت نگرفته تا تشابه و تفاوت آنها مشخص شود. تنها در اواخر دوره‌ی قاجار اقداماتی در این مورد صورت گرفته است. مهدی‌قلی هدایت از نخستین افرادی بود که دستگاه‌های موسیقی ایرانی را با کمک مهدی صلحی تحت عنوان ردیف موسیقی ایرانی (تألیف ۱۳۴۱ ق) با روش اروپایی آوانویسی کرد (نک. ن.خ کتابخانه‌ی دانشگاه هنر تهران: شماره‌ی ۴۵۴ ن. ۲۰). در این اثر آوازهای راست و ماهور چنین آوانویسی شده است (لازم به ذکر است که هدایت برای قطعات غیر ضربی نیز از میزان‌بندی استفاده کرده است):

تصویر ۱. دستگاه راست پنج‌گاه: «آواز دوم» (نک. هدایت ن.خ: شماره‌ی ۴۵۴ ن. ۲۰).

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود در این درآمد ابتدا بر روی نت دو و سپس نت ر تأکید شده است. درآمد مذکور هم‌اکنون در روایتِ سازی و آوازی نیز رواج دارد. این درآمد را می‌توان با درآمدِ سازیِ ماهور قدیم مقایسه کرد.

درآمد ماهور در تنالیته‌ی سُل آوانویسی شده و هدایت به جای فادیز از سُل‌بمل استفاده کرده است. روند ملُدیِ درآمدِ آوازیِ ماهور با راست متفاوت است. بنابراین می‌توان مشاهده کرد که روند ملُدی و تأکیدات این دو آواز متفاوت است و «درآمد جدید»، که در مبحث بعدی درباره‌ی آن بحث خواهد شد، در دستگاه ماهور دیده نمی‌شود.

۳. تمایز دستگاه راست پنج‌گاه و دستگاه ماهور در سنت‌های آوازی

می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که در سنت آوازی روند دیگری متداول بوده است. از آواز راست دوران قاجار دو روایت مشاهده می‌شود: ۱. اجرای «مرکّب راست» توسط ابوالحسن اقبال آذر در سنین پیری با ضبط‌های خانگی. ۲. درآمد راست پنج‌گاه با اجرای

آرش آزاده

Shiraz-Beethoven.ir

بهبود تکنیک نوازندگی در سازهای زهی با تنظیم انحنای طولیِ دسته

هدف از این پژوهش، بررسی لزوم انحنا در امتداد طولی دسته در صفحه‌ای عمود بر صفحه‌ی ساز و نهایتاً ارائه‌ی منحنی‌هایی مناسب براساس مبانی نظری است. ابتدا به بررسی فیزیکی رفتار سیم می‌پردازیم و اثر کشش ثانویه‌ی حاصل از انگشت‌گذاری نیز مورد مطالعه قرار خواهد گرفت. سپس با درنظر گرفتن فرضیاتی نظیر ثابت‌ماندن مقدار کشش سیم در زمان انگشت‌گذاری (فرض آکوستیک)، نیروی اعمالی ثابت توسط انگشت (فرض ارگونومیک) و زاویه‌ی جدا شدن سیم از دسته به‌منظور رعایت حداقل زاویه‌ی بین سیم و دسته (فرض هندسی)، معادلاتی برای انحنای طولی دسته‌ی ساز ارائه می‌شود. از میان آنها مناسب‌ترین منحنی به‌عنوان معیار انتخاب می‌شود و از این طریق مقدار گودی دسته و محل آن در حالت کلی برای سازهای متفاوت (با طول دسته و طول سیم متفاوت) به‌صورت پارامتری به‌دست می‌آید. در پایان محدودیت‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرند.

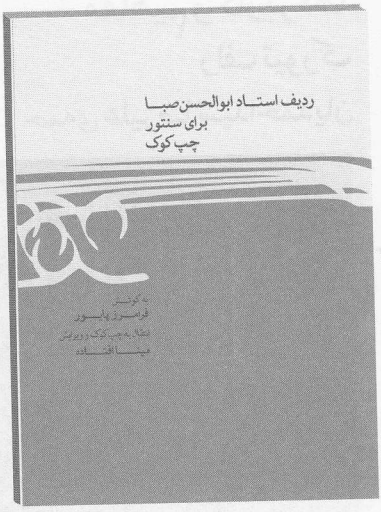
۱. مقدمه

یک نوازنده با استفاده از توانایی‌ها و تکنیک[۱] خود و به‌واسطه‌ی ساز اثری را اجرا می‌کند.

۱. تکنیک در اینجا به‌معنی توانایی کامل در هدایت و کنترل ذهن برای انجام تمامی اعمال فیزیکی مرتبط با نوازندگی ←

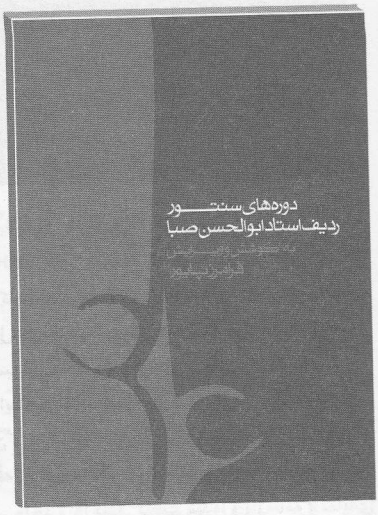
ردیف استاد ابوالحسن صبا
برای سنتور
چپ‌کوک

به‌کوشش استاد فرامرز پایور
انتقال به چپ‌کوک و ویرایش
مینا افتاده



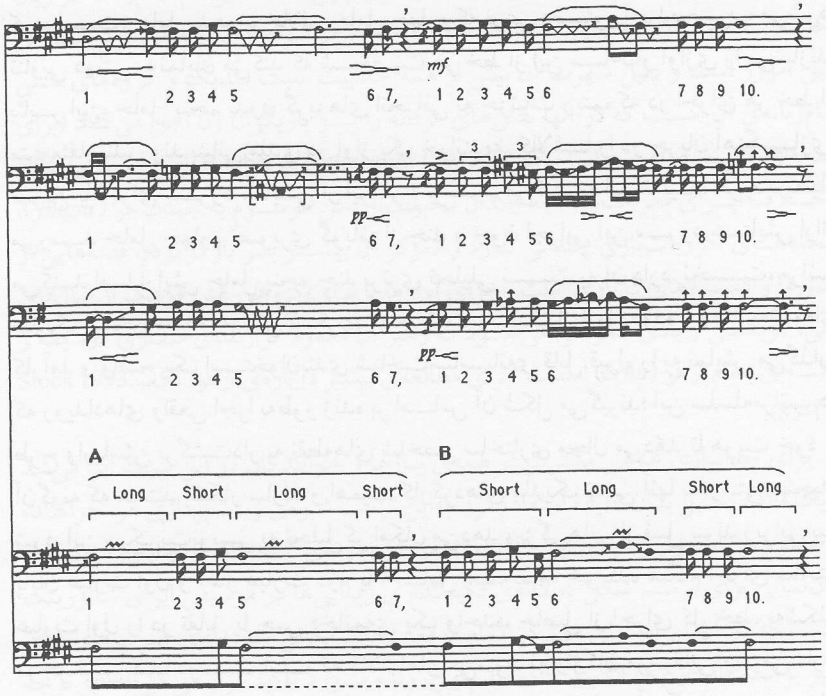
دوره‌های سنتور
ردیف استاد ابوالحسن صبا

به‌کوشش و ویرایش
استاد فرامرز پایور



مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور
Mahoor Institute of Culture and Art
www.mahoor.com info@mahoor.com

Shiraz-Beethoven.ir

کوچک نُت‌های کوتاه به‌تناوب دسته‌بندی شده‌اند که نشان می‌دهد عبارت دوم به‌شکل نسخه‌ی قرینه‌ی عبارت اول ساخته شده که آرایش ریتمیک آن را وارونه، و بنابر این متعادل، می‌کند. از برخی جنبه‌ها، این حامل نوعی تحلیل بنیان‌نمایانه محسوب می‌شود، چون راهبردهای کمتر رایج در اجرا را «تقلیل» می‌دهد تا معمول‌ترین قالب آنها به‌دست آید.

نمونه‌ی ۳. سه خط از یک سرود ستایش کالاشا، ساختار خطی «متعارف» و زیرساخت.

به‌جای هریک از هجاهای کلام در هر عبارت یک مقدار عددی گذاشته شده است. برای تفهیم بهتر از سرکلید غربی استاندارد استفاده شده است. بیشتر علامت‌های ویژه‌ی نت‌نگاری در این آوانگاری به‌راحتی قابل درک هستند. برای نمونه گلیساندو به‌کمک پیکان کج نشان داده شده یا پیکان‌های عمودی نشانگر نُت‌هایی اندکی زیرتر یا بم‌تر از نُت‌های تعدیل‌یافته هستند. در حامل ۴، کشش‌های ریتمیک را باید تقریبی در نظر گرفت، فاصله‌ها نیز نسبی هستند نه مطلق و علامت گزش (mordent) برای نت‌نویسیِ نوعی تزیین آوازی به‌کار رفته است.

Shiraz-Beethoven.ir

مثـل جامع الالحان، بنایـی و درة التاج که در آن زمان به چاپ رسـیده بودند. با دنیای عجیب و غریبی آشـنا شده و کار رمزگشایی این نوشته‌ها را شروع کرده بودم اما ذهنم پُر از سؤال بود و چیز زیادی از آنها نمی‌فهمیدم. سعی کردم سراغ اساتید بروم و از آنها راهنمایـی بجویم پس جـزوه‌ای که از این دُورها تهیه کرده بودم را زیر بغل زدم و اول نزد اسـتاد لطفی که سال ۷۳ به ایران آمده بودند رفتم. موضوع برای استاد خیلی جالب بود اما او اطلاعات خاصی در این زمینه نداشت که در اختیارم بگذارد و در نهایت استاد کیانی را به من پیشنهاد کرد.

- **این جزوه دقیقاً چه بود؟**
- تبدیل ادوار ایقاعی تمام رسـالاتِ در دسـترس آن زمان، مثل شرح الادوار، بنایی و حتا کَنزالتُحف، که ریتم‌ها و نامشـان با بقیه‌ی رسـالات متفاوت‌تر اسـت، به نُت امروزی. این ریتم‌ها را با همان تکنیکی که در آن زمان داشـتم اجرا و روی نوار کاسـت ضبط کرده بودم. حتا روی بعضی از آنها، طبیعتاً روی کوتاه‌ترها، آهنگسـازی هم کرده بودم. فکـر می‌کردم این اتفاقی که برای «اتانین» می‌افتد می‌تواند پایه‌هایی برای چهارمضراب باشـد و بنابراین چند چهارمضراب هم روی این‌ها سـاختم! بعد شروع کردم به تطبیق نظریات ایقاع در رسالات قدیم و از آنها نتایج جالبی هم گرفتم، مثلاً دیدم در درة التاج الگوریتمی جدول‌مانند و بسیار پیچیده راجع به ایقاع موّصل و مفصّل وجود دارد اما در کتابـی چون جامع الالحان دراین‌باره فقط یک صفحه توضیح آن‌هم خیلی گنگ وجود دارد و به‌نظر می‌رسد خود مراغی هم خیلی از این نظریه سر در نمی‌آورده و فقط چون آن را از قدما شـنیده بوده ذکر کرده اسـت زیرا بلافاصله پس از این توضیحِ مختصر به سـراغ ادوار ایقاعیِ در دسـت عمل و «آنچه باب است» می‌رود. خود مراغی در مقاصد الالحان که خلاصه‌ی جامع الالحان است دیگر همین توضیح مختصر را هم نمی‌دهد و در رساله‌های متأخرتر چون بنایی هم اصلاً خبری از این الگوریتم نیست. به این نتیجه رسـیده بودم که اگر کتابی قدیمی‌تر از این‌ها پیدا شود احتمالاً اطلاعات بیشتری راجع به این نظریه در آن وجود خواهد داشت و همین‌طور هم شد چون وقتی کتاب موسیقی الکبیر به چاپ رسید مشاهده کردم اساس نظریه‌ی ریتم فارابی براساس همین الگوریتم اسـت و تازه با درس‌گرفتن از اوست که می‌فهمیم مراغی می‌خواسته است چه بگوید. نکته‌ی فوق‌العاده نزد فارابی این است که الگوریتمی را نظریه‌پردازی می‌کند که مطابق با آن می‌توان ایقاع جدید سـاخت و بنا بر روش سـاختش نام سیسـتماتیکی به آن داد به‌نحوی که آشنای با این نظریه با شنیدن این ریتمِ جدید می‌تواند محتوای آن را بدون