

# Shiraz-Beethoven.ir

## فهرست

۵ ..... سرمقاله

## مقاله‌ها

۹ ..... نظام ریتمیک موسیقی عربی نوین  
بازن رُذُلف درلانژه، ترجمه‌ی آرش محافظ

۴۱ ..... اصول در موسیقی کلاسیک ترکی  
اکرم کارادنیز، ترجمه‌ی هادی سپهری

۷۳ ..... ایقاع در رساله‌ی موسیقی کنزالتحف  
بابک خضرای

۸۵ ..... موسیقی سازی ازبکی: سازها و قطعات آهنگسازی شده برای آنها  
«اصول» برای سازهای کوبه‌ای  
فیض‌الله کرامت‌اف، ترجمه‌ی سعید کردمافی

۱۱۹ ..... ایقاع در عمل  
مطالعه‌ی دوره‌های طولانی در کارگان شش‌مقام آسیای میانه  
سعید کردمافی

۱۶۵..... ریتم‌های تخم‌مرغی شکل و تربیع دُور  
ژان دورینگ، ترجمه‌ی آرش محافظ

۱۸۵..... گفتمان‌های ریتمیک در موسیقی ایران: دوره‌های قاجار و پهلوی  
محمد رضا فیاض

۲۰۵..... برهم‌کنش‌های ریتمیک - متریک در آثار حسین علیزاده  
آروین صداقت‌کیش

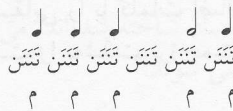
۲۲۷..... تا فصلی دیگر  
سید محمد موسوی

۲۳۱..... تازه‌های ماهور

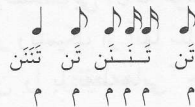


**Shiraz-Beethoven.ir**

می‌شوند و از این جهت، می‌توانند بی‌آنکه به ریتم صدمه بزنند در اجرا حذف شوند. هنگامی که ریتمی شامل زمان‌های نسبتاً بلند است، تمام صامت‌های برخی پایه‌ها، از جمله اولین صامت، نقش سکوت را بازی می‌کنند. بعضی از نویسندگان، برای جلوگیری از هرگونه اشتباه، زیر هر کدام از صامت‌هایی که به یک ضربه‌ی اصلی مربوط می‌شوند را با نوشتن حرف «م» علامت می‌گذارند؛ این حرف، در واقع، آغاز کلمه‌ی مُحرَّک (=زده، حرکت داده‌شده) است. در ادامه، نحوه‌ی نوشتن ریتم مُدَوَّر (ریتمی ۶/۴) را، همان‌طور که موسیقیدانان کشورهای عربی شرقی و روزگار ما می‌نوازند، در این نظام آوانویسی<sup>۲</sup> مشاهده می‌کنید:



و این هم ریتم خفیف بسیار متداول در موسیقی تونسی سنت اسپانیایی-عربی (ریتمی ۳/۴) یا ( ) که با همین نظام آوانویسی شده است:



این نظام ارائه‌ی گرافیکی، که تنها بر ضوابط کمیّتی بنا نهاده شده است، تعداد، کشش و جای قیّی ضربه‌های ریتم را به نمایش می‌گذارد، بی‌آنکه در عین حال درجه‌ی شدّت یا، به بیان دیگر، وانس آکسان‌گذاری آنها را معین کند. از میان سه بُعد ضربه‌ی ریتمیک، یعنی کشش، زیروبمی، شدّت، تنها کشش توجه نظریه‌پردازان عرب قدیم مبدع این نظام آوانویسی را جلب کرده بود. آنها با از قلم انداختن آن دو بُعد دیگر که آکسان‌گذاری — یکی از عناصر سازنده و ضروری هر ریتم عربی — را تعیین می‌کنند، بسی از ارزش اسنادی ریتم‌هایی که برای ما در رساله‌های شان سرخ می‌دهند کاسته‌اند. این ریتم‌ها، در واقع برای ما، به دنباله‌های ساده‌ای از ضربات یکنواخت بی‌روحو تقلیل می‌یابند که گاه تفاوت کشش آنها ابداً تفاوت ریتم را به شکل محسوس نشان می‌دهد. در حقیقت، ریتم‌هایی وجود دارند که از تعداد ضربات مشابه و متقاطع با سکوت‌های میناً مثل هم ساخته شده‌اند؛ اگر ضربه‌های این ریتم‌ها به وسیله‌ی وانس آکسان‌شان از یکدیگر تراق نیابند، این ریتم‌ها فقط به یک نوع ریتم واحد خلاصه می‌شوند.

بالین حال، نظام قدیم الگوها دارای امتیازی است که برخی نظام‌های نوین فاقد آنند: در این

نت‌های اروپایی مندرج در این نمودار و نمودار بعدی به این شکل در متن اصلی بازنه درلانزه نیامده‌اند. او در مقابل به‌های اتانینی نام کشش‌های اروپایی معادل را در پرائنتر نوشته است، به شکل (سیاه، سفید، سیاه، سیاه، سیاه) برای فرمول ریتم اول و (یک چنگ، دو دولاچنگ، دو چنگ و یک سیاه) برای فرمول ریتم دوم. بدیهی است نت‌های غربی در نمودارهای بالا باید از راست به چپ خوانده شوند. — م.

۵. «تاهک»: این ضربه‌ی ضعیف ۲ یا ۴ زمانی است و در زمان «تا» هر دو دست بالا می‌روند و در زمان «هک» هر دو دست هم‌زمان فرود می‌آیند.

برای فراگیری اصول و اجرای آنها بر مبنای ضربه‌های گفته‌شده روشی را که استاد عبدالقادر نوره به من آموخته در اینجا بیان می‌کنم. طبق این روش، برای هر زمان از اصول یک بار پا را به زمین می‌کوبیم (رفت و برگشت کامل) و اصول بر مبنای توضیحات گفته‌شده با دست‌ها اجرا می‌شود. با چند مثال این روش را تشریح می‌کنم:

۱. اصول دو یک با میزان‌نمای  $\frac{4}{4}$  نوشته می‌شود. زمان‌های این اصول بر مبنای ۸ چنگ و به این ترتیب است:



بر این مبنای، به ترتیب یک پا برای «دوم»، دو پا برای «تک»، یک پا برای «تک»، دو پا برای «دوم» و دو پا برای «تک» آخر می‌زنیم. پس هم‌زمان با اجرای ضربه‌ها توسط دست‌ها، پای راست هم ۸ بار به زمین می‌خورد. با این شیوه در هنگام اجرای ضربه‌ها با دست‌ها از امتداد زمانی صحیح آنها مطمئن حاصل می‌کنیم و به سادگی می‌توانیم اجرای اصول را فرا بگیریم. اگر مترنم در دسترس باشد زمان‌هایی را که با پا اجرا می‌کردیم به «تیک» و «تاک» مترنم منتقل می‌کنیم (به جای هر رفت و برگشت پا یک «تقه»ی مترنم) که باعث راحتی و نظم در فراگیری می‌شود.

۲. اصول آکساک سماعی سنگین  $\frac{1}{8}$  و آکساک سماعی  $\frac{1}{8}$  با همین شیوه به راحتی اجرا می‌شود. یعنی در اولی بر مبنای سیاه و در دومی بر مبنای چنگ پا می‌زنیم.



۳. اصول چیفته صوفیان  $\frac{9}{8}$



به سبب سرعت بالا و اذیت شدن پا در این سرعت، برای هر ۲ زمان یک پا می‌زنیم و سه زمان آخر را با یک پا اجرا می‌کنیم. اگر مترنم باشد می‌توانیم هر «تقه» را برای یک زمان (در اینجا چنگ) در نظر بگیریم.

۴. در این شیوه یک استثناء وجود دارد و آن اصول «جورجونا» است. این اصول را، که برخی آن را با آکساک سماعی اشتباه می‌گیرند، با میزان‌نمای  $\frac{1}{8}$  می‌نویسیم. باینکه این اصول‌ها هر ۱۰ زمانی هستند، تقسیمات درونی این اصول متفاوت است. باید توجه داشت که اصول جورجونا

# Shiraz-Beethoven.ir

a) *M.M.*  $\text{♩} = 90-100$

b) *M.M.*  $\text{♩} = 104-108$

مثال ۳۰

مثال ۳۱

*♩ = 120*

مثال ۳۲

مثال ۳۳

مثال ۳۴

کتاو بالا یا پایین تُنیک — و به‌ندرت روی درجه‌های دیگر — قرار می‌گیرند تا با ایجاد تنش ملدیک زمینه را برای ورود ترجیع‌بند تکرارشونده‌ی پایان هر دور مهیا کنند. برای درک بهتر این سازوکار نیم‌ثقیل<sup>۲۹</sup> در مقام عراق (نت‌نوشت ۱۷) را می‌توان مثال زد. چنانکه در نت‌نوشت دیده می‌شود، سرخانه و بازگوی یک فرثقیل تکرارشونده دارند که از میزان ۱۷ آغاز می‌شود و روی تنیک مقام عراق (لا) قرار می‌یابد. عبارات دوم هرچند متفاوت آغاز می‌شوند، با به‌کاربردن یک جزء عبارتِ یکسان، هر دو روی چهارم بالای تنیک (ر) معلق می‌مانند تا این احساس انتظار با آمدن فرثقیل برآورده شود. اما، همانگونه که گفتیم، ثقیل‌های آسیای میانه‌ای، علاوه بر این لایه‌ی کوچک، یک لایه‌ی کلان‌ساختاری فرمال نیز دارند که حاصل توالی خانه‌ها و بازگوی است. این توالی خود لاجرم باید براساس تضاد میان ایده‌های سؤالی و جوابی شکل گیرد. حال تصور کنید ثقیل ما فقط یک فرثقیل تکرارشونده داشت که ملدی را بر تنیک عراق فرود می‌آورد. در این صورت، امکان ایجاد دوگانه‌ی تنش-آرامش در ساختار فرم کلان‌ساختاری — اگر نه غیرممکن — کم‌رَمق می‌ماند. ینجاست که ضرورت وجود فرثقیل‌های دوم، سوم و ملدی‌های جدید غیرتکرارشونده‌ی دیگر احساس می‌شود تا ملدی به‌واسطه‌ی آنها در تنشی تعلیقی باقی بماند، زمینه را برای ورود بازگوی کلان‌ساختاری مهیا کند و بازگوی با مواد ملدیک خود در دو عبارت اول و به‌خصوص با ابزار فرثقیل ملدی را به سرانجامی قطعی برساند؛ چنانکه در نیم‌ثقیل عراق، خانه‌های دوم و سوم از فرثقیل دیگری بهره می‌برند، که ملدی آنها را روی همان چهارم بالا معلق، منتظر آمدن بازگوی اقی می‌گذارد. کش‌سانی «فرم معین» نمودی صریح در نمونه‌های این چنینی دارد؛ می‌بینیم که لایه‌های دوگانه‌ی فرم ثقیل، در سازوکاری منعطف و گاه درهم‌تنیده، در پی پاسخ به محرک‌های متنوع موسیقایی اشکال متنوعی به خود می‌گیرند.

مباحثی از این دست ممکن است به‌ظاهر بی‌ارتباط با مقوله‌ی ریتم و متر و بیشتر معطوف بر تحلیل فرمال موسیقی و، در نتیجه، کم‌ارتباط به حوزه‌ی موضوعی این مقاله به نظر برسند. با این حال، باید در نظر داشت علاوه بر این واقعیت که تئوری‌های جدید در باب ریتم و متر وابستگی اندام‌واره‌ی جدی‌ای با مقولات مربوط به «فرم» دارند،<sup>۳۰</sup> ساختار مخمس‌ها و ثقیل‌ها در کارگان شش‌مقام حاکی از ضرورت این بحث در مورد دوره‌های طولانی این کارگان است. بخش‌های فرمال، در این دو گونه، هیچ‌گاه از طول یک دور فراتر نمی‌روند و سازوکارهای ایجاد فرم، چنانکه پیش‌تر مد، عموماً معطوف بر ارتباطات درون‌جمله‌ای اپیزودهاست و این ارتباطات در هماهنگی ثابت با ساختارهای وزنی اصول است که معنا می‌یابد و با کیفیات شیوشی نقرات به آن چفت می‌شود. ساختار فرمال ثقیل آسیای میانه‌ای و فرایندهای آهنگسازانه‌ی به‌کاررفته در آن البته می‌توانند

۲۹. دور وزنی نیم‌ثقیل در فرهنگ‌های صوتی دیگر، در حوزه‌ی اسلامی، معمولاً نصف دور وزنی ثقیل است، اما در کارگان شش‌مقام، تنها قطعه با این نام از همان دور وزنی ثقیل استفاده می‌کند.

۳۰. مثلاً، لردال و جکنداف تحلیل الگوهای ریتمیک-متریک را لایه‌ی زیربنایی بررسی فرم در مطالعه‌ی آثار تنال موسیقی کلاسیک غربی دانسته‌اند (نک. Lerdahl & Jackendof 1983).

۵ ضربی = ۲۷۷ ۲۳۲ ۱۵۲ صدم ثانیه، با مجموع ۶۶۱  
 ۷ ضربی = ۲۸۰ ۲۳۷ ۱۵۰ صدم ثانیه، با مجموع ۶۶۷  
 (اختلاف ۶ هزارم ثانیه بین مجموع‌ها می‌تواند به خطاهای کار با دست نسبت داده شود)  
 اگر یک میزان کامل را به مقیاس ۱۰۰ ببریم، نسبت‌ها چنین می‌شوند:

$$۲۳۰ \quad ۳۵۰ \quad ۴۲۰$$

$$۲۲۷ \quad ۳۶۰ \quad ۴۲۴$$

یا اگر ضرب سوم را کنار بگذاریم:

$$۵۸۰ \quad ۴۲۰ \quad (۳ + ۲ \text{ ضربی})$$

$$۵۸۷ \quad ۴۲۴ \quad (۷ \text{ ضربی}) \quad (۴ + ۳)$$

با توجه به نرخ دقت تقریبی اندازه‌گیری‌ها می‌توان نتیجه گرفت که هیچ تفاوت معنیری بین این دو تقسیم وجود ندارد. این چیز تعجب‌آوری نیست اگر توجه داشته باشیم که تفاوت نظری بین نسبت  $\frac{۳}{۴}$  و نسبت  $\frac{۳}{۴}$  که در یک میزان یک‌ثانیه‌ای طرح شوند جزئی است:

$$\frac{۲}{۳} = \frac{۰/۴۰۰}{۰/۶۰۰} \quad \frac{۳}{۴} = \frac{۰/۴۲۸}{۰/۵۷۰}$$

یعنی یک فاصله‌ی حدوداً ۳ صدم ثانیه‌ای در یک سلول یک‌ثانیه‌ای!  
 از این گذشته، ما یک ضرب گیری سریع (میزان = ۹۰، که ۰/۶۶ ثانیه برای سه ضربه می‌شود) را به‌طور همزمان با مترنم‌ی که میزان را به دو زمان (یا دو ضربه‌ی) غیرمتساوی با نسبت ۳ + ۴ (۷ ضربی))، و با نسبت ۳ + ۲ (۵ ضربی)) تقسیم می‌کرد آزمودیم. در هر دو حالت، مثل ضربان مترنمیک در ۳ ضربی منظم (مشخص شده با ۱ + ۲)، درک هر گونه پس و پیشی میان حمله‌های تنبورک و مترنم برای گوش غیرممکن بود.<sup>۴</sup> در این شرایط، متوجه می‌شویم که حتی ریزبین‌ترین تحلیل هم نمی‌تواند تفاوت معنیری با این تئدا تشخیص دهد. از همین روست که، هر چند عبدالرحمن سوریزهی خود را در تئدهای پایین‌تر آنقدر سخت‌گیر نشان می‌داد، هیچ مشکلی برای ثابت نگاه داشتن ضربه‌هایش در چارچوب ضرب‌گیری‌های تا این حد از لحاظ نظری متفاوت ۲+۱، ۳+۲ یا ۴+۳ نداشت.

## سریدن و افزایش تندای «سه‌ضربی مانند» به سوی «دوضربی مانند»

در این مرحله، باید اعداد و ارقام را اندکی به فراموشی سپرد و در مورد احساس ذهنی ضرب‌گیری

۴. اعداد همزمانی تعجب‌برانگیز ضرب‌گیری و مترنم را تأیید می‌کنند: اختلاف هرگز از ۰/۰۰۴ ثانیه، که دقتی معادل یک دوپست و پنجاهم ثانیه باشد، تجاوز نمی‌کرد. مدت هر ضربان مترنم بیش از ۰/۰۴ نبود و اوج‌های ضرب‌گیری نیز در همین حد قرار می‌گرفتند.

همچنان که بارها از سوی علاقه‌مندان آن نوشته شده — همچون دو بال پرواز یک پرنده انگاشته می‌شوند. این حد توجه به مضامین غیر موسیقایی خودبه‌خود دینامیسم آواز ایرانی را دچار دگرگونی‌هایی ساخته، به شکل‌گیری نگرشی تازه به ریتم در آواز ایرانی منجر می‌شود که مؤلفه‌های موسیقایی آن عبارت‌اند از کاهش نقش ارکان عروضی شعر در تثبیت دور ریتمیک در ازای افزایش توجه به زیباشناسی ترکیبات ادبی و زیبایی مضامین و صنایع (کیانی ۱۳۶۸: ۱۳۴-۱۴۶)؛ کاهش نسبی تندای آواز به ازای افزایش توجه به مضمون عارفانه - عاشقانه‌ی ابیات گزین شده؛ در یک کلام کاهش توجه به متیف‌های ریتمیک در آواز به ازای افزایش توجه به متیف‌های ادبی.

بخش‌های وزن‌دار گله‌ها — بسته به نوع گل آن از «جاویدان» و «رنگارنگ» و «یک شاخه» و «صحرائی» و «برگ سبز» و بعدها «تازه» — طیف متنوعی از نگرش‌های ریتمیک را دربر می‌گیرد. درحالی‌که تک‌نوازی‌ها و هم‌نوازی‌های استادان گله‌ها عمدتاً بازتاب خلاقیت‌های فردی ایشان در بداهه‌های ریتمیکی است که کماکان زیرساخت‌های ریتمیک قاجاری را دستمایه قرار می‌دهد، ارکستر گله‌ها، به‌مثابه‌ی مهم‌ترین و پیرترین موسیقی ملی، چندین و چند زیرساخت را به خدمت می‌گیرد: یک طرف آن، دستاوردهای ارکستر وزیری است؛ ارکستر گله‌ها علی‌رغم همه‌ی افتراقات، دنباله‌ی ارکستر وزیری است. خالق‌ی در مورد آن می‌نویسد:

ارکسترهای رادیو تقریباً یک‌صدایی [هستند] ولی ارکستر گله‌ها که سابقه‌ی چندین ساله دارد و از دو سال پیش [یعنی حدود سال ۱۳۴۰ ش] در تشکیلات آن تجدیدنظر شده است، دارای هارمونی می‌باشد. نوازندگان این ارکستر اکثراً از فارغ‌التحصیل‌های هنرستان هستند [و ارکستر گله‌ها] یکی از انواع ارکسترهای هارمونیزه‌ی موسیقی ملی [ایران] است. (خالقی ۱۳۹۱: ۱۰۶-۱۰۷)

البته خالق‌ی جای دیگر به‌عنوان مدیر و رهبر این ارکستر از ابراز برخی گله‌گزاری‌ها در مقایسه‌ی این ارکستر و ارکستر وزیری ابایی ندارد که بنویسد:

برخی نوازندگان ارکستر در بعضی موارد گویی تنها برای انجام وظیفه و دریافت دستمزد کار می‌کنند و دلسوزی کامل و عشق و علاقه‌ی طبیعی برای اجرای برنامه ندارند زیرا بعضی از آنها کسانی بوده‌اند که در طی دوره‌ی کار هنری خود بیشتر با تکنیک موسیقی غربی سروکار داشته‌اند و موسیقی ایرانی را هنوز به‌طور کامل احساس نمی‌کنند. (خالقی ۱۳۸۵: ۱۵۶)

اما واقعیت آن است که اختلاف این دو ارکستر در روحیه‌ی حرفه‌ای نوازندگان آن خلاصه نمی‌شود؛ موضوع فقط این نیست که نوازندگان ارکستر وزیری به رهبرشان عاشقانه می‌نگریستند و «بعضی» نوازندگان ارکستر گله‌ها «تنها برای انجام وظیفه و دستمزد کار می‌کنند». قضیه فقط از این قرار نیست که سی‌و‌اندی سال فاصله — با همه‌ی تحولات اجتماعی‌اش — این دو ارکستر را از هم جدا می‌کند؛ بلکه افزون بر این، موسیقی ارکستر «گله‌ها» هم از تکاپوی ارکستر وزیری فاصله دارد. آن جوشش و انرژی موجود در موسیقی وزیری جای خود را عمدتاً به تندای سنگین و لختی داده که قرار است بیش از هر چیز «وقار» عرفانی - تغزلی موسیقی گله‌ها را تثبیت کند. ریتم معمولاً کند