

Shiraz-Beethoven.ir

فهرست مطالب

۷ سرمقاله

مقاله‌ها

۱۱ ساختار زمانی در موسیقی آفریقایی مرکزی:
دوره‌مندی، وزن، ریتم و چندریتمی
سیمپا اُرم، ترجمه‌ی آرش اسماعیلی

۳۳ پیشرو عجمی
قسمت چهارم: کلیات ریتم و نگاهی به آهنگسازی در دوپیک
آرش محافظ

۸۳ یافته‌هایی از سفر پاریس (۱۲۸۶ش)
به بهانه‌ی رونمایی صفحات گرامافون نویافته از ضبط‌های پاریس
در مجموعه‌ی موزه‌ی مقدم دانشگاه تهران
محمدرضا شرایلی

۱۱۱ بررسی ساختار و نقش دانگ‌های مورد استفاده
در گوشه‌های راک ردیف میرزا عبدالله
کامیار صلواتی

یادداشت‌های پراکنده



نظام دستگاه در موسیقی ایران به روایت آلفرد لومر و اوژن اوبن

محسن محمدی

مفاهیم بنیادین



تکامل گرای، اشاعه‌گرایی و کارکردگرایی

در تاریخ قوم‌موسیقی‌شناسی

روث استن، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

گفتگو



ماجرای تأسیس یک دپارتمان موسیقی

در گفتگو با گن ایچی تسوگه

سعید کردمافی

پیوست ۱: گزیده‌ی آثار منتشرشده‌ی گن ایچی تسوگه

پیوست ۲: بخشی از مصاحبه‌ی گن ایچی تسوگه با

حاج آقامحمد ایرانی مجرد، در ژوئیه‌ی سال ۱۹۶۶ میلادی

پیوست ۳: قوم‌موسیقی‌شناسان

برونو نتل، ترجمه‌ی سعید کردمافی

نقد و بررسی



ویژگی‌های آموزش موسیقی ایرانی از قدیم تا امروز

مجید کیانی

نکاتی درباره‌ی مقاله‌ی «مروری بر زندگی قربان خان شاهی»

نوشته‌ی سیدحسین میثمی

وهرز پوراحمد

تا فصلی دیگر

سیدمحمد موسوی

در دقیقه تجاوز نمی‌کند.

این مشاهدات حدس شهودی آندره سوری را تأیید می‌کند که بیش از ۲۰ سال پیش نوشت: در تمدن‌هایی که نظام نوشتاری ندارند نیز تندای موسیقی‌ای بسیار پرداخت یافته می‌تواند به صورت سفاهی با نهایت دقت انتقال یابد» (Souris 1961: 787). این دستاوردها مشاهدات اخیر دیوید پستاین را نیز تأیید می‌کنند. او نوعی توانایی خیره‌کننده‌ی انسانی را در حفظ یک معیار زمانی در نوعی حافظه‌ی ارگانیک، شبیه به «سازوکار یک ساعت زیستی بسیار دقیق» تشریح می‌کند (Epstein 198۱)؛ به نظر می‌رسد که این توصیف همان چیزی باشد که در واقعیت رخ می‌دهد.

سازمان ریتمیک

سازمان ریتمیک در بحث درباره‌ی ویژگی‌های وزنی سطوح گوناگون دوره‌مندی، یعنی نقش آن به‌عنوان چارچوب ارجاع زمانی، اکنون به سازمان ریتمیک دوره، یعنی چگونگی توزیع رخدادهای ریتمیک درون این چارچوب، یا به بیان دقیق‌تر، به چگونگی تقسیم و چیدمان آنها به صورت سلول‌ها و یکپارندگی‌ها، و اصول زیرساختی این چیدمان‌ها خواهیم پرداخت. به همین سبب، از این پس با مکتوبات ریتمیک سر و کار خواهیم داشت.

ویژگی‌های معرف فیگورهای ریتمیک

فیگورهای ریتمیک را می‌توان با مجموعه‌ای از ویژگی‌ها، که در دسته‌ها و رده‌های متفاوتی جای می‌گیرند، تعریف کرد. پنج رده از این نوع وجود دارد: برجسته‌سازی، دیرش، ریخت، وزن و ساختار. رده‌ها به‌گونه‌ای مرتب شده‌اند که هر کدام مشتمل بر بیش از یک ویژگی نباشند. این بدان معناست که هر ویژگی تنها به یک رده تعلق دارد و نیز این مجموعه از رده‌های پنج‌گانه برای توصیف هر فیگور ریتمیکی در منطقه‌ی مورد بررسی من کفایت می‌کند.

برجسته‌سازی. برجسته‌سازی ابزار بنیادی برای بخش‌بندی هر توالی ریتمیک است. برای آن که توالی‌ای از ضربه‌ها به‌عنوان یک فیگور ریتمیک به حساب آید، حداقل یکی از اجزای آن باید برجسته شود. برجسته‌سازی بر سه نوع است: تأکیدگذاری، تغییر رنگ صدا و استفاده از دیرش‌های شدت متفاوت، که یکی از آنها برای خرد کردن فیگورها به بخش‌های سازنده‌شان، یعنی سلول‌ها پیکره‌ها، مورد استفاده قرار می‌گیرد. برای به وجود آمدن یک سلول یا پیکره، توالی حداقل دو صدا لازم است. به عبارت دیگر، هیچ‌گاه نمی‌توان یک ضربه‌ی تک و جداگانه را به‌عنوان واحد سازنده‌ی یک فیگور ریتمیک تلقی کرد.

در تأکیدگذاری، بخش‌بندی بر بازگشت تأکیدها، یعنی بر فاصله‌ی زمانی میان صداهای تأکیددار یک فیگور، مبتنی است (شکل ۲). واضح است که اگر تنها یک تأکید وجود داشته باشد فیگور زیرگیرنده‌ی آن را نمی‌توان تقسیم کرد. در چنین موردی باید در پی گونه‌ی دیگری از برجسته‌سازی بود. تقسیم فیگورهای بدون تأکید می‌تواند بر مبنای برجسته‌سازی با تغییر رنگ صدا انجام شود. در موارد، محدوده‌ی هر سلول یا پیکره از طریق بازگشت حداقل یک صدا با رنگی متمایز از صدای

| | | | | |
|----|--|--|--|---|
| ۶ | دویک، چنگی جعفر، محیتر (ص ۶۵۹) | سرخانه: ۱۰ ملازمه: ۳۸ خانه‌ی ثانی: ۱۵ خانه‌ی ثالث: ۱۳ | پیشرو چنگی جعفر در مقام محیتر اصولش دویک (ص ۸۲) | سرخانه: ۲۰ ملازمه: ۴۸ خانه‌ی ثانی: ۲۲ خانه‌ی ثالث: ۲۰ |
| ۷ | در مقام عراق، حیدرجان اصولش دویک (ص ۶۴) | سرخانه: ۱۳ ملازمه: ۲۲ خانه‌ی ثانی: ۳۵ خانه‌ی ثالث: ۱۲ | پیشرو حیدرجان، در مقام عراق، اصولش دویک (ص ۲۶۰) | سرخانه: ۱۷ ملازمه: ۲۴ خانه‌ی ثانی: ۲۸ خانه‌ی ثالث: ۱۶ |
| ۸ | در مقام محیتر، یوروک دوگاه، دویک عجملین (ص ۷۹) | سرخانه: ۴ ملازمه: ۱۸ خانه‌ی ثانی: ۹ خانه‌ی ثالث: ۹ | - | - |
| ۹ | در مقام پنجگاه، گلستان اصولش دویک، عجملین (ص ۵۸) | سرخانه: ۷ ملازمه: ۱۶ خانه‌ی ثانی: ۲۲ خانه‌ی ثالث: ۱۰ | - | - |
| ۱۰ | در مقام عزال، بوستان دویک، عجملین (ص ۶۲) | سرخانه: ۵ ملازمه: ۲۳ خانه‌ی ثانی: ۱۳ خانه‌ی ثالث: ۱۳ | پیشرو بوستان اصولش دویک (ص ۲۷۷) | سرخانه: ۱۴ ملازمه: ۴۲ خانه‌ی ثانی: ۲۸ خانه‌ی ثالث: ۱۸ |
| ۱۱ | محیتر کومه، اصولش دویک عجملین (ص ۷۷) | سرخانه: ۸ ملازمه: ۳۸ خانه‌ی ثانی: ۲۸ خانه‌ی ثالث: ۸ | پیشرو عجم کومه‌سی، در مقام محیتر، اصولش دویک (ص ۷۲) | سرخانه: ۱۶ ملازمه: ۳۸ خانه‌ی ثانی: ۵۶ خانه‌ی ثالث: ۱۶ سریند: ۲۸ |
| ۱۲ | در مقام بیاتی، اصولش دویک، عجملین (ص ۱۹۶) | سرخانه: ۲۴ خانه‌ی ثانی: ۴ خانه‌ی ثالث: ۸ | - | - |

هر چند واضح است که در اینجا، بر خلاف حالت پیشروهای ضرب فتح یا پیشروهای ثقیل یا متی نیم ثقیل (نک. محافظ ۱۳۹۱: ب: ۶۷)، رابطه‌ی از پیش تعیین شده‌ی ثابت و دقیقی بین دفعات تکرار دُور و طول بخش‌ها وجود ندارد، اما از اطلاعات جدول حاضر به طور خلاصه نتایج زیر حاصل می‌شود:

Shiraz-Beethoven.ir

فته‌هایی از سفر پاریس (۱۲۸۶ش)

بهانه‌ی رونمایی صفحات گرامافن نویافته از ضبط‌های پاریس
ر مجموعه‌ی موزه‌ی مقدم دانشگاه تهران*



قدمه

ار ضبط‌شده و به‌جامانده از موسیقی دوره‌ی قاجار — به‌جز موارد معدودی که روی استوانه‌های
وگراف به‌صورت ضبط خصوصی موجود است — مجموعاً در پنج دوره روی صفحات گرامافن
۷۰ دور ضبط شده و به یادگار مانده‌اند؛ دو دوره در تهران (۱۲۸۴ش و ۱۲۹۱ش توسط کمپانی
گرامافن انگلستان) و سه دوره خارج از کشور (۱۲۸۶ش در پاریس، ۱۲۸۸ش در لندن و ۱۲۹۳ش
تفلیس). خوشبختانه اطلاعات کامل آثار ضبط‌شده در سه دوره از پنج دوره‌ی مذکور، که کمپانی
گرامافن انگلستان آنها را ضبط کرده و در آرشیو این کمپانی موجود بوده (۱۲۸۴ش، ۱۲۸۸ش و
۱۲۹۱ش)، در کتاب مایکل کنی‌یر (۱۳۸۶) آمده است، اما از فهرست کامل دو سری ضبط در
پاریس و تفلیس اطلاعات کامل و جامعی، جز اصل صفحات گرامافن پیدا شده یا برخی اسناد
کتوب و کاتالوگ آنها، در دست نیست. به‌این ترتیب با یافتن و کنار هم گذاشتن اطلاعات این

این مراسم در تاریخ دهم خرداد ۱۳۹۳ در موزه‌ی مقدم برگزار شد. از جناب آقای مرادخانی (مدیرعامل موزه‌ی موسیقی)،
جناب آقای دکتر ده‌پهلوان (معاون موزه‌های دانشگاه تهران)، سرکارخانم مهندس زربینه (مدیر موزه‌ی مقدم)، جناب آقای
مهندس مجیدی (کارشناس مرمت موزه‌ی مقدم) و کلیه‌ی همکاران آرشیو موزه‌ی موسیقی به‌سبب مساعدت بی‌دریغ‌شان
نگارنده در دستیابی، مرمت، دیجیتال‌سازی و ویرایش صوتی آثار موجود از سفر پاریس سپاسگزارم. همچنین این نوشته
به دوست و محقق ارجمند جناب آقای مهندس امیر منصور که آغازگر و راهنمای اصلی این پژوهش‌ها بودند و همواره
نگارنده را مرهون محبت خویش ساختند تقدیم می‌کنم.

توجه به حضور سنتور در این گروه، در صورت تمایل میرزا، ساز غربی پیانو نمی‌بایست نوازنده سنتور را می‌گرفت. اما نه تنها میرزا با حضور پیانو و همراهی آن با تار خود مشکلی نداشته است، بلکه احتمالاً در راستای ایده‌ی متعارف‌سازی موسیقی ایرانی برای موسیقیدانان غربی و نیز تجربه‌هایی نو در رنگ‌بندی گروه‌نوازی ایرانی این کار را مفید دانسته است.

تصنیف آقاحسینقلی: مایکل کنی‌یر در مقدمه‌ی کتاب خود در خصوص بررسی تاریخی ضبط‌های فارسی در صفحات گرامافن می‌نویسد: «پکا رکورد در برلین در تبلیغات سال ۱۹۰۷ خود صفحه‌های فارسی را ذکر کرده، اما تنها سه عنوان دیده [می‌شود]. ضبط صفحه‌های فارسی کاگراند رکورد در واقع در سال ۱۹۰۶ و در پاریس انجام شده است. صفحه‌های فوق صحبت‌های ضبط‌شده‌ای را ارائه می‌کنند که شماره‌های G-۲۹۵۰ تا G-۲۹۵۲ را بر خود دارند. گوینده‌ی این صفحه‌ها سفیر ایران است» (کنی‌یر ۱۳۸۶: ۶۰). دو صفحه از این سه صفحه‌ی یک‌رو تاکنون یافت شده که، به جای ضبط صحبت، حاوی قطعاتی بی‌کلام از موسیقی ایرانی با اجرای ارکستر موزیک نظام است. روی صفحه‌ی شماره‌ی ۲۹۵۲، یک سال پیش از سفر پاریس، اثری با عنوان «تصنیف آقاحسینقلی» را دسته‌ی موزیک گارد جمهوری پاریس ضبط کرده و در آلمان تولید شده است. این اثر حاوی قطعه‌ای در مایه‌ی شوشتری به وزن شش‌چهار سنگین با اجرای ارکستر موزیک نظام است که البته نوازندگان فرانسوی آن را مانند والس با آگردهای سه‌ضربی نواخته‌اند (تصویر ۵). برای اطلاع بیشتر، نک. منصور ۱۳۸۶: ۲۳). احتمال می‌رود این اثر آقاحسینقلی پیشتر به ترتیبی به هنوز برای ما روشن نیست در فرانسه مطرح و شناخته شده بوده باشد. به هر صورت، درج نام



تصویر ۵: تصنیف آقاحسینقلی، اجراشده با دسته‌ی موزیک گارد جمهوری در پاریس (منصور ۱۳۸۶: ۲۳)

آقاحسینقلی روی این صفحه و نیز صفحه‌ای دیگر (مجموعه‌ی شخصی نگارنده) به شماره‌ی ۲۹۵۱، که اثری با عنوان «تصنیف رکی مراغه» را بر خود دارد (به وزن شش‌هشت سنگین در مایه‌ی همایون و شوشتری)، حاکی از تعاملات ناشناخته‌ای است میان موسیقیدانان ایرانی و فرانسوی در محدوده‌ی سال‌های ۱۹۰۶ و ۱۹۰۷ م و موجب شده است گارد جمهوری فرانسه طعه‌ای متناسب به میرزا و قطعه‌ای دیگر موسیقی ایرانی را روی صفحه اجرا و ضبط کند. فرشاد توکل‌ی احتمال می‌دهد این تباطات را م‌سیو لومر صورت داده باشد. برای اطلاع بیشتر، نک. توکل‌ی ۱۳۹۲: ۱۸-۲۸).

هیچ‌گاه قوم‌نگاری دقیقی از باشنگیه‌های زئیر، که به میزان چشم‌گیری مورد تحقیق او قرار گرفته‌اند، منتشر نکرد. پژوهش او در مورد موسیقی سرخپوستان کله‌تخت آمریکای شمالی نیز اثری از دست‌نویس‌ها در نیامد که بتوان آن را به‌عنوان نمونه‌ی کارکردگرایی ساختاری شاهد آورد (Merriam 1967a).

ارکدرگرایی ساختاری در قوم‌موسیقی‌شناسی: انتقادات

مکالات استفاده از کارکردگرایی ساختاری در قوم‌موسیقی‌شناسی هم راستا با آنهایی است که انسان‌شناسی مطرح هستند:

موسیقی بخشی از نظامی که در حال تعادل است معرفی می‌شود.

در وهله‌ی نخست، کارکردگرایی ساختاری یک الگوی تعادلی به ما عرضه می‌کند که توضیح تغییر را، اگر نگوئیم غیرممکن، دست کم دشوار می‌سازد. چنین الگویی برای برخی تغییرات سریع، که بسیاری از قوم‌موسیقی‌شناسان در ساحت‌های میدانی خود در سراسر دنیا مشاهده می‌کنند، توضیح خاصی نمی‌یابد. برای نمونه، نفوذ گسترده‌ی هیپ-هاپ آفریقایی-آمریکایی در مالاوی چگونه موجب بی‌ثباتی موسیقی موجود در این منطقه در روریو با پدیده‌ی جهانی شدن می‌شود؟ پیشرفت‌هایی از این دست الگوی ساختاری-کارکردی و مفهوم کلاسیک آن را به چالش می‌کشند.

رویکرد کل‌نگر نسبت به موسیقی تحقیق روی مشخصات هر یک از جنبه‌های موسیقی را با مشکل مواجه می‌کند.

رویکرد کل‌نگری که در اینجا داریم پژوهش جزء به جزء در مورد یک جنبه‌ی به‌خصوص را مشکل می‌کند. واقعیت‌های مطرح در رابطه با این انتقاد دوم زمانی برای من روشن شدند که با مریام درباره‌ی تحقیقش صحبت کردم. او وقتی به لوپوپانگه در زئیر رفت، پژوهش خود را نه با نگاهی به موسیقی محل، بلکه با سرشماری اهالی روستا و سپس تحقیق روی رابطه‌های خویشاوندی آغاز کرد. مریام بیشتر علاقه داشت نظام‌های گوناگون را، دست کم در سطح ظاهری، محک بزند تا چگونگی پیوند آنها با نظام موسیقی را بهتر دریابد. بنابراین، تازه بعد از همه‌ی اینها، فرصت یافت به سراغ پژوهش روی موسیقی محل برود. آشنایی حدودی با سایر نظام‌ها، که لازم به شمار می‌آمد، خود وظیفه‌ی سنگینی بود. در طی گفتگو، من جانب این را گرفتم که از موسیقی شروع کنیم و به سمت چیزهای دیگر برویم، و در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰، مریام نیز این را به‌عنوان یک قضیه‌ی منطقی پذیرفت. او قبول کرد که مطالعه‌ی خود نظام می‌تواند موجب اهمیت‌زدایی از مشخصه‌هایی شود که احتمالاً برای قوم‌موسیقی‌شناس مهم هستند.

مقدم‌های عملی در این زمینه محسوب کرد. چطور به این موضوع علاقه‌مند شدید؟ از همان ابتدا من برای یادگیری و تحقیق روی آواز به ایران آمده بودم، چراکه آواز ایرانی برای من بسیار جذاب بود. در واقع، من عاشق آواز بودم. در موسیقی سنتی ژاپنی هم موسیقی متر آزاد وجود دارد. علاقه‌ی من به آواز ایرانی بر اساس دانشم از گونه‌های متر آزاد در موسیقی ژاپنی شکل گرفته بود. خصیصه‌های مشترک زیادی میان آواز ایرانی و موسیقی بی‌وزن ژاپنی وجود دارد. مهم‌ترینش این است که این ریتم زبان است که ریتم موسیقی را، اعم از موسیقی موزون و موسیقی با وزن آزاد، شکل می‌دهد. البته این حرف جدیدی نیست، یک ایده‌ی شناخته‌شده و قاعده‌ای جهان‌شمول است که، به نظر من، حتی در مورد موسیقی کلاسیک غرب هم می‌تواند صادق باشد.

در مورد موسیقی سازی چطور؟

موسیقی سازی در واقع موسیقی آوازی را تقلید می‌کند.

متأسفانه من موفق نشدم به پایان‌نامه‌ی شما، که در آن حدود بیست گوشه از ردیف را مطالعه کرده‌اید، دسترسی پیدا کنم. صرفاً مقاله‌ی مستخرج از تزتان را، که در مجله‌ی اتنوموزیکالژی چاپ شده است، دیدم (Tsuge 1970). در آن مقاله، شما سه گوشه را برای مطالعه‌ی موردی انتخاب کرده‌اید؛ دوبیتی، چهارپاره و دیلمان. در هر سه‌ی این گوشه‌ها، ریتم ملدی، دقیقاً، بر اساس وزن عروضی شعر شکل گرفته است. اما به نظر می‌رسد، در ریفاها، گوشه‌هایی با ساختارهای ریتمیک پیچیده‌تر از این نمونه‌ها هم وجود دارند که می‌توانند نظریه‌ی شما درباره‌ی ارتباط میان ریتم شعر و موسیقی را به چالش بکشند.

حتماً همین‌طور است. مطالعه‌ی من قطعاً مطالعه‌ی کاملی نبوده است. رویکرد من، به عنوان محقق خارجی این سنت، مطالعه‌ی پدیده‌ی آواز، درست همانگونه که هست، تحلیل آن به قصد یافتن برخی مبانی بنیادی و، در نهایت، توضیح شیوه‌ی منحصر به فرد آوازخوانی بود. البته کار من یک کار ساده و اولیه بود. با این وجود، حداقل، برخی توجهات در زمینه‌ی قوم‌موسیقی‌شناسی را، به‌خصوص در مورد آوانگاری ملدی با وزن آزاد، به این زمینه‌ی تحقیقاتی جلب کرد. این رویکرد بعدها، با جزئیات بیشتری، توسط دکتر محمدرضا آزاده‌فر، در کتاب ساختار ریتمیک موسیقی ایرانی (Azâdehfar 2006) تشریح شد و بسط پیدا کرد. البته موضوع من به طور کلی ریتم در موسیقی ایرانی بود. بخش دیگری از پایان‌نامه‌ی من شامل مطالعه‌ی موسیقی متریک (ضربی‌ها و تصانیف) و رابطه‌ی آن با ریتم شعر می‌شد.

تا حالا چیزی در مورد این بخش از پایان‌نامه‌تان نشنیده بودم.

چون تا حالا چیزی از آن منتشر نکرده‌ام. کامل نبود. در واقع، من کمی تنبلی کردم. البته در آن زمان علاقه‌ام را تا اندازه‌ای از دست دادم، چراکه احساس می‌کردم دانشم از ردیف بسیار محدود