Shiraz-Beethoven.ir

فهرست مطالب

دربارهٔ نویسندهٔ کتاب ۳
پیشگفتار بر ترجمهٔ فارسی کتاب ۷
مقدمه ۹
طرح کلی کتاب و منابع ۱۴

بخش یکم: بافت فرهنگی ۱۹
موسیقی در جامعهٔ ایرانی ○ موسیقیدانان ○ موسیقی و فرهنگ ○ اختلاف انواع ○ جای نوازندگان در جامعه ○ در کجا می‌توان موسیقی ایرانی شنید؟ ○ چرا و در چه شرایطی موسیقی سنتی نواخته می‌شود؟ ○ تعلیم موسیقی سنتی ○ مدارس ○ تعلیم ○ شیوهٔ تعلیم ○ وجوه جدید در تعلیم ○ ضبط ○ مشق موسیقی سنتی ○

بخش دوم: سازها و فن اجرای آنها ۵۱
سه‌تار ○ ساز ـ کلیات ○ شکل ظاهر ○ سیمها و پرده‌ها ○ انواع مختلف سه‌تار ○ ساخت ○ صدا ○ ساختن سه‌تار در روزگار ما ○ چند توصیه برای بهتر ساختن یک سه‌تار ○ فن نواختن سه‌تار ـ طرز گرفتن ○ سبکهای سه‌تار و صاحبان این سبکها ○ تار ○ ساز ـ کلیات ○ صورت ظاهر ○ سیم و پوست و پرده ○ گوناگونی در شکل ظاهری ○ اقدامات تجربی ○ مرحلهٔ فعلی ساختن تار ○ فن اجرای تار ـ طرز گرفتن ساز ○ دست راست ○ کوک تار ○ فن اجرای تار و سبک آن ○ استادان تار ○ سنتور ○ ساز ـ کلیات، مبدأ ○ شکل ظاهر و طرز قرار گرفتن سیمها ○ انواع ○ صدا و ساخت ○ فن اجرای سنتور ـ طرز نشستن برای نواختن ○ طرز گرفتن مضراب ○ فن اجرای سنتور و سبک آن ○ سنتور در حال حاضر ○ استادان سنتور ○ نی ○ ساز ـ کلیات ○ شکل ظاهر ○ انواع شکل

Shiraz-Beethoven.ir

ظاهر ○ سوراخها و فاصله‌ها ○ وضعیت فعلی و سیر تحول ○ مشق نی ○ طرز نشستن و گرفتن ساز و فن اجرا ○ اختصاصات فن اجرای نی ایرانی ○ سبک کلی در اجرای نی ○ کمانچه ○ ساز ـ کلیات ○ شکل ظاهر و انواع ○ سیمها ○ ساخت و وضعیت فعلی ○ فن اجرای کمانچه ○ طرز نشستن و گرفتن ساز ○ سبک کلی نواختن ○ استادان کمانچه ○ آواز و خوانندگی ○ وسعت و زنگ ○ هنر آواز ○ اشکال آوازی و سبک آواز ○ استادان آواز ○ ضرب یا تنبک ○ ساز ـ کلیات ○ شکل ظاهری و انواع ○ فن اجرای ضرب ○ صاحبان مهارت در ضرب ○ سازهای غیر سنتی ○ دف ○ عود ○ قانون ○ چنگ ○ رباب و قیچک ○ پیانو ○ ویولون ○ اکوردئون ○ کلارینت و فلوت ○ فن اجرای سازها ○

بخش سوم: وجوه نظری و صوری ۱۴۳

دستگاه‌های موسیقی ایرانی ○ تسلسل اشل‌ها ○ فواصل ○ دستگاه‌های موسیقی ○ شور ○ هنگام‌ها و انتقال (در شور) ○ مشتقات شور ○ آواز ابوعطا ○ آواز افشاری ○ آواز دشتی ○ آواز بیات ترک ○ آواز بیات کرد ○ دستگاه نوا ○ دستگاه همایون ○ آواز بیات اصفهان ○ دستگاه سه‌گاه ○ دستگاه چهارگاه ○ دستگاه ماهور ○ دستگاه راست پنجگاه ○ ردیف: اجرای دستگاه‌ها ○ طرح کلی بداهه‌نوازی و پیدایش ردیف ○ جای ردیف در موسیقی سنتی: نقصها و امتیازهای آن ○ تحول ردیف و روایات مختلف آن ○ شکل‌گیری تاریخی ردیف ○ مفهوم سنت ○ جای موسیقی ایرانی در میان سنتهای شرقی ○ محتوای ردیف: ردیف و گوشه‌ها ○ قاعدهٔ گوشه‌ها ○ ردیف و آزادنوازی ○ طبقه‌بندی گوشه‌ها ○ گوشه‌های خاص فقط از یک دستگاه ○ وزن در گوشه‌ها ○ ارتباط میان وزن شعری و وزن موسیقی ○ چهار مضراب ○ رنگ ○ پیش درآمد ○ تصنیف و ضربی ○ اشکال دیگر ضربی: ضربی‌ها ○ جمع‌بندی ○ آهنگسازان ○ اصالت بینش ایرانی ○ همراهی با سازها ○ اوزان و ضرب جدید ○

بخش چهارم: اجرا ـ زیباشناسی ۲۳۹

آرایه در موسیقی ایرانی ○ مضراب و آرایه ○ جای ریز و آرایه در زیبایی‌شناسی موسیقی ایرانی ○ آرایه‌ها ○ سبک در موسیقی ایرانی ○ چند قاعده در سبک علمی ○ قواعد سبک جدید ○ مثالی از گوشهٔ سنتی ○ تغییرات الگویی مرجع ○ بدیهه‌نوازی ○ همراهی با آواز ○ خصوصیت موسیقی سنتی: موسیقی، اساطیر، و عرفان ○ تحول و موسیقی التقاطی ○

جمع‌بندی ۲۹۷

کتابنامهٔ فارسی و لاتین ۳۰۳

Shiraz-Beethoven.ir

پیشگفتار بر ترجمهٔ فارسی کتاب

یکی از اهداف این کتاب نشان دادن چگونگی تحول موسیقی سنتی است و این‌که موسیقی سنتی چگونه تغییر می‌یابد و چگونه گاهی تضعیف می‌شود و اجزاءِ آن از بین می‌رود. با توجه به اینکه موسیقی ایرانی نیز پس از تألیف این کتاب که حدود سی سال پیش به انجام رسیده، بسیار متحول شده است؛ در بازخوانی این کتاب با نوعی فاصلهٔ فکری، به نظرم رسید که برخی از نظریات، مواضع و استدلالها، یا دیگر قابل ذکر نیستند یا می‌باید تغییر کنند و تعدیل شوند. بسیاری از چیزها تغییر یافته‌اند، تاریخ موسیقی ایرانی ورق خورده است، و کار من نمی‌تواند دقیقاً بازتاب واقعیت حاضر باشد. پس گاهی بر نسخهٔ فرانسوی آن تصحیحات و تعلیقاتی افزوده‌ام، و برخی از عبارات را که به نظر زیاده می‌رسیدند حذف کرده‌ام. از سوی دیگر توضیحاتی که جالب توجه خوانندگان ایرانی بودند بر آن افزوده‌ام، اما روی هم رفته به نظر بهتر آن بود که از تداخل عوامل جدیدی که بعد از انقلاب در موسیقی پدید آمده‌اند خودداری شود، زیرا این عوامل موسیقایی نیز به نوبهٔ خود گمان می‌رود که تا ده یا بیست سال دیگر از میان بروند. لکن، مشکل سنّت ـ نوآوری که در نسخهٔ فرانسوی کتاب عنوان شده، همچنان وجود دارد، اما در مضمونی متفاوت و با پیامدهایی جدید. من با نوعی جبهه گیری از نابترین شکل موسیقی سنتی، که در دههٔ ۵۰ بسی مورد تهدید واقع شده بود، دفاع کرده‌ام. امروزه از یک چنین موضعی

نمی‌توان به همان شیوه دفاع کرد، زیراکه بسی چیزها تغییر کرده‌اند. با این همه، این‌گونه مسائل همواره مطرح خواهند بود اگرچه در قالبهای متفاوت، و من کوشش کرده‌ام تا جایی که می‌توانم موسیقی استادان قدیم را در مقایسهٔ آنها با مکاتب جدید تشریح کنم. بدین ترتیب به خواست خدا این کار به رغم ضعفها و خطاهایش، چون شهادتی بر یکی از قله‌های تاریخ موسیقی ایرانی خواهد ماند.

احتمالاً خوانندهٔ ایرانی از جمله نقایصی که بر این کتاب خواهد نوشت آن است که جایی کافی به جنبه‌های زیبایی شناختی، فلسفی و معنوی موسیقی سنتی تخصیص نیافته است. هر اثری محدودیت‌های خود را داراست، و برای پرداختن به این جنبه‌ها، من سالهای طولانی را وقف تألیف کتاب‌های دیگری کرده‌ام که به زبان فارسی ترجمه شده‌اند. در اینجا اخیراً برخی از آنها فرصتی است تا قدردانی خود را نسبت به فرهنگ ایرانی و به نمایندگان شایستهٔ آن ابراز دارم که چشم و گوش مرا به حقیقتی دیگر گشوده‌اند. از آنجاکه ممکن نیست تا از همگی آنان در اینجا نام برم، این کتاب را به تمامی کسانی تقدیم می‌دارم که از علم نامحدود موسیقی ایرانی چیزی به من آموخته‌اند.

ژان دورینگ

تهران ـ دی ماه سال ۱۳۸۲

Shiraz-Beethoven.ir

Shiraz-Beethoven.ir

۱
موسیقی در جامعهٔ ایرانی

موسیقیدانان

تا اواخر قرن سیزدهم دو دسته موسیقیدان سنتی وجود داشتند: موسیقیدانان غیرحرفه‌یی، موسیقیدانان حرفه‌یی. موسیقیدانان حرفه‌یی که تعدادشان اندک بود، اساساً وابسته به شاه یا شاهزاده‌ای بودند و در محیط بستهٔ دربار می‌زیستند. آنان برای حامیان خود، و برای افراد سرشناسی که به دربار راه داشتند می‌نواختند. بدیهی است که آنان به همراه نوازندگان دیگر هم می‌نواختند اما بدون روادید حامی خود حق اجرای برنامه در حضور دیگران را نداشتند. بدین ترتیب شنوندگان موسیقی آنان، همچون شاگردانشان، عموماً از طبقهٔ بالای اجتماع بودند، محیط آنان بسته بود و حامیان آنان گاه بسیار پرتوقع. چنانکه در حکایتی از درویش خان آمده است که به دلیل نواختن در یک محفل خصوصی بدون اجازهٔ حامی خود شعاع‌السلطنه، محکوم به قطع دست شد و رهایی خود را مدیون پناهندگی به سفارت انگلیس بود (خالقی، ۱۳۳۳، ص ۳۰۴).

بیرون از این حلقه، موسیقیدانانی کمابیش غیرحرفه‌یی، بخصوص در شهرستانها زندگی می‌کردند. این عده هرچند که هنرمندانی کامل بودند، لیکن همچون موسیقیدانان دربار در جست‌وجو نام و افتخار نبودند. سطح اطلاع بعضی از این هنرمندان "گمنام" را نباید دستِ‌کم گرفت. موسیقیدانانی که جاه و مقام را انتخاب کرده بودند بدون شک با رواج کارشان وجه بیرونی موسیقی سنتی را پیشرفت داده بودند، اما عارفان یا دراویش گمنام موسیقی را به ترتیبی نهانی‌تر، همچون وسیله‌یی از برای تمرکز و مراقبه به کار می‌گرفتند یا برای عدهٔ کمی از مستمعان می‌نواختند، برای کسانی که مطمئناً راز درونی این هنر را حفظ می‌کردند. چنین موقعیتهایی در

شکل کاسه و صفحه بسیار گوناگون است. حد میانه نزدیک به شکلهایی است که در تصویر نشان داده شده‌اند، اما ممکن است پهن‌تر یا باریکتر باشد.

۵. ساخت

کاسهٔ سه‌تار از چوب درخت توت یا چوب گردو، یاگاهی از هردو ساخته می‌شود، اما غالباً از چوب درخت توت است. صفحه همواره از چوب درخت توت است، دسته از چوب گردو، یا چوب درخت چنار، یاگاهی دیگر انواع چوب است. ممکن است کاسه را از یک چوب یکپارچه از تنهٔ درخت توت تراشید، و این امر مستلزم کار زیاد است و معمولاً نتیجه‌یی خوب به دست می‌دهد، یا می‌توان کاسه را از تَرَک‌های دوکی شکل به‌هم چسبیده ساخت. هردو فن ساخت اجرا می‌شوند، لیکن آشکارا طریقهٔ دوم بیشتر معمول است. فن ساخت کاسهٔ سه‌تار از به‌هم چسباندن قطعات چوب، مستلزم ذوق بیشتری است و سازنده‌یی ماهر می‌خواهد. بدین ترتیب نمونه‌های سه‌تار را می‌بینیم که کاسهٔ آنها تحدب یک کدوی قلیانی را دارد. این سه‌تارها عموماً سازهای خوبی هستند که بادقت بسیار ساخته شده‌اند.

Shiraz-Beethoven.ir

۶. صدا

صدای سازهای ایرانی با تعبیراتی توصیف شده و مفهوم آن فقط وقتی روشن می‌گردد که تا درجه‌یی با سازهای ایرانی آشنا باشیم. اگر در غرب صدایی صاف، سرشار، قوی و گرم را می‌پسندند در ایران کیفیت صوتی با خصوصیات زیر را ترجیح می‌دهند: تاحدودی سخت، با هارمونیکهای بالا (صداهای زیری که در طیف صدا قرار دارند) و طنین طولانی هرچند غیرآشکار. مهمترین کیفیت ساز "زنگ" نامیده می‌شود، نداشتن چنین کیفیتی اجرای موسیقی علمی را ناتمام می‌کند. صدای "جَرَس" یا سنج، زنگی در حدکمال تولید می‌کند؛ کلاوسن یا عود زنگ خوبی دارند، اما پیانو یاگیتار چنین زنگی ندارند. می‌گویند ساز بدون زنگ "خفه" است و چنین نقصی عظیم و غیرقابل جبران است. زیادی زنگ به کیفیت لطمه می‌زند و به نداشتن عمق تعبیر می‌شود، زیرا در ضمن از یک ساز انتظار می‌رود که "داخل" یا "تودماغی" صداکند؛ یعنی صداهای بم باید صداهای زیر را تعدیل کنند.

دو عیب اساسی برای سازها، که در نوشته قابل توضیح نیستند، عبارتند از "صدای سیم" و "صدای چوب". یک ساز خوب باید پخته باشد، یعنی به رغم داشتن زنگ باید نرم و پخته باشد.

۳. کوک تار

تار را بر مبنای دستگاهی که می‌خواهیم بنوازیم کوک می‌کنیم. از آنجاکه هر دستگاه را می‌توان به یک یا دو درجه انتقال داد، طرق گوناگونی برای کوک کردن تار، وجود دارند. در جدول زیر، کوک‌های نمونه‌یی متعلق به ردیف قدیم، انتقال‌های سنتی یا انتقال‌های ممکن با (س) نشان داده شده‌اند و کوکی که معروف به کوک تفننی است و در موسیقی علمی چندان مورد استفاده نبوده است، با (ت) نشان داده شده است:

۱. دو۱، دو۲، سل۱، دو۲
ماهور روی دو. چهارگاه روی دو
افشاری روی سل، اصفهان روی دو (س)

Shiraz-Beethoven.ir

۲. دو۱، دو۲، فا ۱، دو۲
راست‌پنجگاه
ترک در فا
ماهور در فا (س) افشاری در فا (س) اصفهان در فا (س)

۳. ر۱، ر۲، سل۱، دو۲
نوا در سل. همایون در سل، افشاری در سل ۲
اصفهان در سل۲، دشتی و کُرد در ر۳
چهارگاه در سل (س) ابوعطا روی سل۲
چهارگاه روی لا ۱ (س) همایون روی ر (س) ترک روی سل ۲
ماهور روی سل ۲ (س) شور و افشاری روی لا ۱ (س)

۴. می کرن، دو۲، سل۱، دو۲
سه‌گاه روی می
همایون روی ر (ت)

Shiraz-Beethoven.ir

۶
آواز و خوانندگی

وسعت و زنگ

هرچند که نوازندگان جای مهمی را در نواختن موسیقی اشغال کرده‌اند، مع‌الوصف این آواز است که بیش از هر وسیلهٔ بیانی دیگر مورد تحسین دوستداران موسیقی باقی مانده است. ایرانیان در آواز باعث پیشرفت هنری ویژه بوده‌اند که در آن اساساً از ناحیهٔ صداهای زیر استفاده می‌شود، اگر سازهای ترکی یا عربی روی صدای بم کوک می‌شوند مجموعهٔ نت‌های سه‌تار و تار و سنتور مطابق با آن نوع آوازی است که در موسیقی علمی به‌کار می‌رود که رایج‌ترین ناحیهٔ آن برای مردان از سل تا دو یا حتی تا می است و برای زنان کمی بالاتر از آن. "فقط صدای سر، تحسین می‌شود و بهترین صدای بم با عمیق‌ترین توهین‌ها مواجه خواهد بود."[۱] تاورنیه دو قرن قبل از او همین سخن راگفته بود. صدای سینه در بم به‌کار نمی‌رود مگر به عنوان وسیله‌ای برای پایین آوردن فشاری که به دلیل صدای گلو ایجاد شده است. نوع صدایی که خاص خواندن موسیقی علمی است، تاحدودی رایج است، اما به‌گفتهٔ برومند، نه به اندازهٔ گذشته. برومند معتقد است که از یک قرن قبل در واقع به دلیل تغییر آب و هوای ایران، صدا بم‌تر شده است و از این رو، برای ردیف به زیبایی گذشته نیست.

زنگ صدا یک عامل اساسی در آواز نیست؛ از این رو اقبال سلطان با صدای سینه، خشن و قوی می‌خواند، در حالی که صدای طاهرزاده بسیار نرم و تیز بود. عمده‌ترین نقص زنگ صدا، شُل بودن خروج صداست که در ایران هم مانند اروپا، علامت مشخصهٔ خوانندگانِ موسیقی شاد

---

۱. بریکتو Bricteux **'در کشور شیر و خورشید'** پاریس، ۱۹۰۸، ص ۲۰۳ و منقول در هوتارت Huart، **موسیقی ایرانی** (۱۹۲۲).

است. صدای مطبوع اما بدون قدرت‌نمایی وفور تمام دارد، و همین‌طور صدای جیغی در موسیقی مکتبی بسیار شنیده می‌شود. صدای زنان همانقدر تحسین می‌شود که صدای مردان و با هردو صدا می‌توان هر ردیفی را با همهٔ آرایه‌های آن خواند.

هنر آواز

شاید در هیچ سنت موسیقایی، مانند سنت ایران، فن اجرای آواز این‌همه از نظر مهارت پیشرفته نباشد. هرچندکه سبک آواز علمی در عراق و بین آذریان قفقاز وجود دارد، اما به شکلی ساده شده، خشن‌تر و با لطافتی کمتر است. عمده‌ترین خصوصیت آواز علمی ایرانی استفاده از تحریر (آپوژیاتور) است همراه با نوعی صدای چکشی و بریده بریدهٔ سریع، همچنین توالی نت‌های پیوسته، و نت‌های مقطع، ترکیب نتهای قوی با نت‌های ملایم پیوسته در آواز، بر همان اصولی مبتنی است که برای سازها وجود دارد و فقط بستگی به شعر ندارد. برای رساندن مفهوم شعری که خوانده می‌شود، البته تشدید (اکسان) نت‌ها با دقت و سلیقه انجام می‌شود، اما بعضی این تشدید را بر حروف مصوت ممتد، و بنابراین مستقل از شعر انجام می‌دهند.

تحریر، نت زینتی سریعی است که به نتهای اصلی متصل می‌شود و شبیه به جُدْل است. نت اصلی با یک صدای تکیه‌دار تزیین می‌شود، وقتی صدای اصلی در صدای گلو است، با صدای سر خوانده می‌شود، و وقتی صدای اصلی در سینه است، با صدای گلو خوانده می‌شود. این تعریف را باید تعریفی بسیار تقریبی دانست، چراکه در نبود آزمایش‌های صوت‌شناسی (آکوستیک)، تحلیل این جریان ناپایدار مشکل است. این آرایه بین دو نت صورت می‌گیرد.

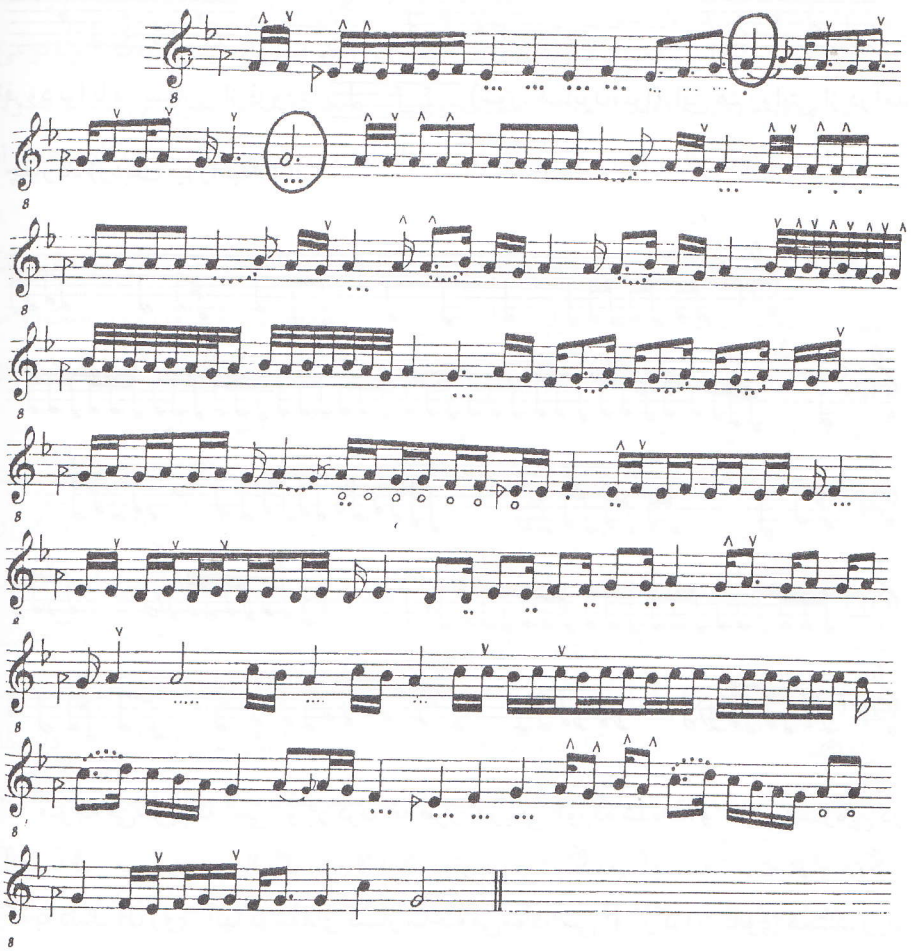
Shiraz-Beethoven.ir

یا ممکن است به‌کندی یا به تندی تکرار شود:

در این صورت معمولاً آن را با علامت ● نشان می‌دهند که اغلب در نت‌نوشته‌های ما مشاهده می‌شود.

Shiraz-Beethoven.ir

مرکز دستگاه در فضای چهار یا پنج نت قرار گرفته، اما درآمد از نتهای بم شروع می‌شود و به نت شاهد می‌رسد، و فرود لزوماً از نتهای زیر تشکیل شده است، حتی اگر مجموعهٔ درآمد هفت یا هشت نت را دربر گیرد باز هم مرکز درآمد از پنج نت تجاوز نمی‌نکند. این امر را در درآمدهای زیر که از دستگاه‌ها یا آوازهای مختلف آورده‌ایم، بخوبی متوجه می‌شویم (نت شاهد در دایره است.):

همایون:

راست پنجگاه:

Shiraz-Beethoven.ir

۵
وزن / ضرباهنگ

اصالت بینش ایرانی

بسی پرمعناست که در موسیقی عرب یا ترک، اسامی دستگاه‌ها اغلب از ریشهٔ فارسی هستند، در حالی که برعکس اکثر وزن‌ها اسامی عربی دارند. در نظر اول، اوزان ایرانی کم‌تر از اوزان موسیقی سنتی عربی و ترکی جلب نظر می‌کنند و بخصوص به نظر می‌رسد که از گونا گونی کم‌تری برخوردارند. درلانژه تعداد وزن را در موسیقی علمی عرب، صدتایی دانسته است، که در میان آنها دوایر طولانی لنگ ۹، ۱۰، ۱۳، ۲۸ ضرب و حتی ۶ و ۴ ضربی وبیشتر نیز بوده‌اند. بسیاری از این اوزان در موسیقی قدیم ایران وجود داشته‌اند. در مقایسه وزنهای ایرانی (ایقاع) به فراوانی وزن عربی نبوده‌اند. عملاً میزانی بیش از شش ضرب کُند را دربرنمی‌گیرند؛ ترکیبات وزنی دارای نام نیستند، و به نظر می‌رسد که به آهنگهای مختلف وابسته هستند بدون اینکه مستقل باشند. چنین می‌نماید که هر قطعه کمابیش وزن خاص خود را دارد، و به هرحال اغلب بین دوتایی، و سه‌تایی تغییر می‌کند، که این تغییر نوعی ایهام در رِنگ یا تصنیف ایجاد می‌کند. بنابراین اوزان ایرانی کم‌تر از اوزان موسیقی سنتی عرب یا ترک سخت و خشن هستند، زیرا که اوزان عرب و ترک اساساً دو نوع ضربه را دربرمی‌گیرند: (دوُم (dum) و تک (tak)، سنگین، سبک، احیاناً تزیین شده با س (S) یا اس (es)) مثال: