بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

عجملر

آهنگسازی‌های منسوب به موسیقیدانانِ ایرانی در رسالاتِ علی اوفکی و دیمیتری کانتمیر

بازنویسی تطبیقی و توضیحات
آرش محافظ

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور

تهران، پل چوبی، خیابان حقوقی، شماره‌ی ۴۲، طبقه‌ی همکف
کدپستی ۱۶۱۱۹، صندوق پستی ۴۷۷-۱۹۵۷۵
تلفن: ۷۷۶۰۱۰۲۰ فکس: ۷۷۵۰۶۵۵۳

www.mahoor.com
info@mahoor.com

عجملر

آهنگسازی‌های منسوب به موسیقیدانانِ ایرانی در رسالاتِ علی اوفکی و دیمیتری کانتمیر

بازنویسی تطبیقی و توضیحات
آرش محافظ

طرح روی جلد سیاوش یعقوبی
چاپ اول ۱۳۹۳
تعداد ۱۲۰۰ جلد
لیتوگرافی کارا
چاپ مهراب
صحافی نبوت

© حق چاپ محفوظ است.

شابم: ۹۷۹-۰-۸۰۲۶۰۴-۷۵-۹ ISMN: 979-0-802604-75-9

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور

تهران، پل چوبی، خیابان حقوقی، شماره‌ی ۴۲، طبقه‌ی همکف
کدپستی ۱۶۱۱۹، صندوق پستی ۴۷۷-۱۹۵۷۵
تلفن: ۷۷۶۰۱۰۲۰ فکس: ۷۷۵۰۶۵۵۳

www.mahoor.com
info@mahoor.com

عجملر

آهنگسازی‌های منسوب به موسیقیدانانِ ایرانی در رسالاتِ علی اوفکی و دیمیتری کانتمیر

بازنویسی تطبیقی و توضیحات
آرش محافظ

طرح روی جلد سیاوش یعقوبی
چاپ اول ۱۳۹۳
تعداد ۱۲۰۰ جلد
لیتوگرافی کارا
چاپ مهراب
صحافی نبوت

© حق چاپ محفوظ است.

شابم: ۹۷۹-۰-۸۰۲۶۰۴-۷۵-۹ ISMN: 979-0-802604-75-9

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست مطالب

پیش‌گفتار ۹
فصل اول: شناخت کارگان ۱۳
۱-۱- مروری تاریخی بر ارتباطِ موسیقاییِ ایران و عثمانی ۱۳
۱-۱-۱- قرن سیزدهم ۱۳
۱-۱-۲- قرون چهاردهم و پانزدهم ۱۴
۱-۱-۳- قرون شانزدهم و هفدهم ۱۷
۱-۱-۴- قرن هجدهم ۲۶
۱-۲- طبقه‌بندیِ قطعاتِ بازنویسی‌شده‌ی کتابِ حاضر ۲۸
۱-۲-۱- بخش اصلی ۲۸
۱-۲-۲- بخش ضمیمه ۳۲
فصل دوم: مسائل فنی کارگان ۳۴
۲-۱- گام بالقوه‌ی زمان ۳۴
۲-۱-۱- نظامِ نغمه- نامی ۳۴
۲-۱-۲- نظامِ فواصل در نظریه‌ی ترکیِ امروزین ۳۶
۲-۱-۳- مفهومِ «تمام‌پرده» و «ناتمام‌پرده» نزد کانتمیر ۳۸

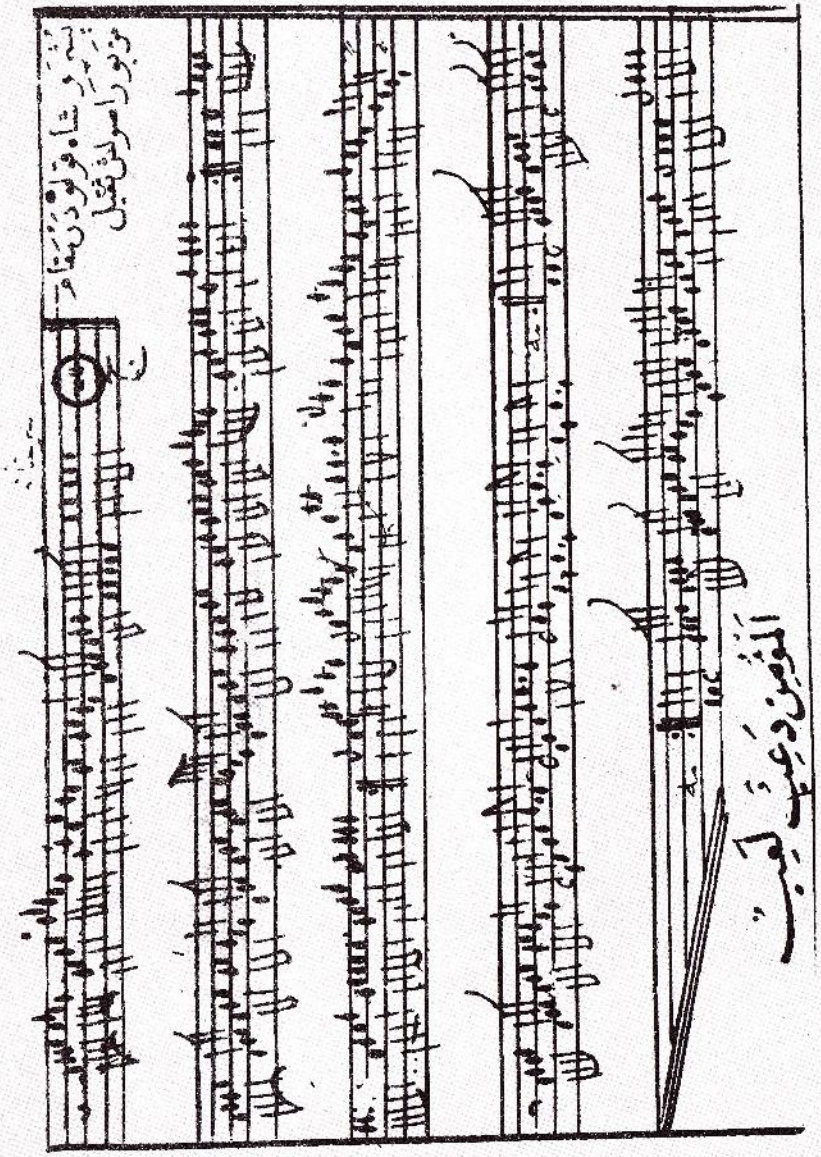
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

۲-۱-۴- فواصلِ احتمالاً یکسانِ زمانِ کانتمیر و موسیقیِ ترکیِ امروز ۳۹
۲-۱-۴-۱- یگاه، ذی‌الکل و ذی‌الکلِ مرّتینِ آن ۴۰
۲-۱-۴-۲- ذوالاربع و ذوالخمس یگاه ۴۰
۲-۱-۴-۳- ذوالخمس دوگاه و اندازه‌ی طنینی‌ها ۴۱
۲-۱-۴-۴- ذوالاربع راست و اندازه‌ی بقیه‌ها ۴۲
۲-۱-۴-۵- تکرارِ طنینی‌ها و قاعده‌ی اصلیِ تقسیمِ دساتینِ درونی‌شان ۴۲
۲-۱-۴-۶- طنینی‌های بدونِ دستانِ میانی و طنینی‌های دارای تک‌دستانِ میانی ۴۳
۲-۱-۵- فاصله‌ی متفاوت و پیچیدگی‌های پرده‌بندیِ کانتمیر ۴۵
۲-۱-۵-۱- مسئله‌ی مجنّب بزرگ و مجنّب تعدیل‌شده ۴۵
۲-۱-۵-۲- نوعِ دومِ تقسیمِ دو دستان در درونِ طنینی‌ها ۴۹
۲-۱-۶- نمودارِ گامِ بالقوه‌ی احتمالیِ زمانِ کانتمیر ۵۱
۲-۱-۷- پیوستِ بحثِ گام بالقوه در موردِ مجنّبِ ۱۴۴ سنتی (نوشته‌ی فرشاد توکلی) ۵۳
۲-۲- فرم پیشرو ۵۶
۲-۳- ریتم یا *اصول* ۵۹
۲-۳-۱- انواعِ ادوارِ ایقاعی و شیوه‌ی ثبت آنها نزد کانتمیر ۵۹
۲-۳-۲- مسئله‌ی تُندا ۶۰
۲-۳-۳- *ولوله* ۶۱
۲-۳-۴- شیوه‌ی ثبت ریتم‌ها در این کتاب و ساختارِ *اصولِ* مربوطه ۶۲

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فصل سوم: راهنما و قراردادهای آوانویسی‌های کتاب حاضر ۷۲
۳-۱- انتقال به موضعِ نوشتاریِ رایج در ایرانِ امروز ۷۲
۳-۲- نمایشِ بخش‌های فرمالِ قطعات و علائمِ کانتمیر ۷۲
۳-۳- روشِ میزان‌بندیِ قطعات ۷۲
۳-۴- علائمِ ترکیبی و عَرَضی ۷۳
۳-۵- نشانه‌های مقابله یا تصحیح ۷۳
۳-۶- عنوانِ قطعات ۷۴
فهرست مراجع ۷۵

مرکز موسیقی بتهوون شیراز



تصویر شماره ۱ – نمونه‌ای از آوانویسی‌های علی اوفکی

تصویر شماره ۲ – نمونه‌ای از آوانویسی‌های دیمیتری کانتمیر

فصل اول: شناخت کارگان

۱-۱- مروری تاریخی بر ارتباطِ موسیقاییِ ایران و عثمانی

۱-۱-۱- قرن سیزدهم

هر چند شاید بتوان قدمتِ ارتباطاتِ هنری بین ایران و آسیای صغیر را حتی تا عهد باستان - مثلاً در تبادلاتِ فرهنگیِ ناشی از جنگ‌های ایرانیان و یونانیان - پیگیری کرد، اما حملاتِ مغول به ایران در جریان قرن سیزدهم برهه‌ی تاریخیِ برجسته‌ای برای آغازِ یک رابطه‌ی آتیِ خاص بین موسیقیِ ایرانی و موسیقیِ امپراتوریِ عثمانی که در آخرین سالِ همین قرن، ۱۲۹۹، تأسیس شد به نظر می‌رسد. باید دانست که دروازه‌های آسیای صغیر، یا دیار روم، حدودِ دو قرن پیشتر از این در سال ۱۰۷۱ با جنگِ ملازگرد به روی ترکان باز شده بود و بعد از این جنگ راه نفوذِ زبان و فرهنگ ایرانی به آن دیار گشوده شده و این نفوذ به‌تدریج با استقرار سلجوقیان گسترده شده بود، به‌خصوص چون سلجوقیانِ آسیای صغیر در برخی از دوره‌ها فارسی را به عنوان زبانِ رسمی به کار می‌بردند (آیدین ۱۳۸۵: ۲۰).

همانطور که می‌دانیم، بسیاری از ساکنانِ ایرانِ قدیم، که در میان آنها اهل فرهنگ و هنر نیز بودند، در جریان یا متعاقبِ حملاتِ مغول که از ۱۲۲۱ شروع شد به مناطق امن‌تر، از جمله به آسیای صغیر، مهاجرت کردند. آیدین می‌نویسد: «دوره‌ی سلطنت کیقباد اول [د. ۱۲۳۶] مصادف با نخستین موجِ حمله‌ی مغول و حوادثِ جانگدازی بود که در ایران جریان داشت. کاروان کاروان از توده‌های مردم نیز هر کس پای فرار داشت به سویی می‌گریخت. در این ماجرا امن‌ترین، مناسب‌ترین و نزدیک‌ترین پناهگاه دیار روم بود. خلقی بی‌شمار از ایرانیان به آسیای صغیر رفتند و موج تازه‌ای از گسترش زبان و فرهنگ ایرانی را در آن دیار برانگیختند» (آیدین ۱۳۸۵: ۲۱).

کوچ خانواده‌ی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (د. ۱۲۷۳) نهایتاً به قونیه یکی از شناخته‌شده‌ترین نمونه‌های بحثِ مهاجرتِ ایرانیان به آسیای صغیر در این دوره است. طریقت یا فرقه‌ی صوفیِ مولوی در قونیه توسطِ پسرِ مولانا، سلطان ولد (د. ۱۳۱۲)، سازمان یافت و تکّه یا مولوی‌خانه‌ها رفته‌رفته در استانبول و مراکزِ مهمِ دیگر از قبیل مانیسا، کاراحیصار، باهاریّا، گالی‌پُلی، بورسا و ادیرنه، سپس در نقاطِ دوردست‌ترِ امپراتوریِ عثمانی از قبیل حلب، دمشق، حمص، لتاکیه، طرابلس، بیروت، اورشلیم، قاهره و نیز در نواحیِ مختلفِ بالکان، مثل یونان، بلغارستان و بوسنی ساخته شد (فلدمن ۱۳۸۳: ۱۱۲). در مراسمِ آئینیِ مولویه موسیقی نقشی کلیدی داشته و دارد: «در این فرقه هر درویش و مریدی نه تنها در زمینه‌ی مذهب، بلکه در زمینه‌ی نوازندگی و خوانندگی نیز تعلیم می‌گیرد. فرقه‌ی مولویه، به این ترتیب، آهنگسازان بسیاری پرورش داده و حتی چند سلطان نیز متعلق به این فرقه بوده‌اند. موسیقیِ مولوی را می‌توان آغازِ موسیقیِ هنریِ ترکی-عثمانی دانست» (راینهارد ۱۳۸۳: ۷۵). متونِ قدیمی‌ترین قطعاتی که از موسیقیِ آیین‌های مولوی به دست ما رسیده است به‌طور کلی به زبان فارسی‌اند و معمولاً از *دیوان شمس تبریزی* یا *مثنوی* مولانا برگرفته شده‌اند (فلدمن ۱۳۸۳: ۱۱۴-۱۱۵). تحت تأثیر مولانا، زبان فارسی برای درویشانِ طریقتِ مولوی به صورت زبانی مقدس درآمد (آیدین ۱۳۸۵: ۲۳، ۲۵). بدین ترتیب، مهاجرت مولانا در قرن سیزدهم و گسترشِ تدریجیِ طریقه و آثارِ او، از جمله به وسیله‌ی موسیقی، یکی از ارکانِ بنیادینِ پیوندِ فرهنگِ ایرانی با امپراتوریِ عثمانی محسوب می‌شود.

اما ایلخانانِ مغول پس از ساقط کردنِ عباسیان در ۱۲۵۸ و گستردنِ امپراتوری‌شان در تمامِ ایران، مراغه و سپس تبریز را پایتخت خود قرار دادند و پس از آن بود که رونق آذربایجان زمینه‌سازِ رشدِ فرهنگی و هنریِ چشمگیری شد (During 1988: 16). کاملاً محتمل به نظر می‌رسد که در این دورانِ رونقِ آذربایجان حداقل مردمانِ بخش‌های شرقیِ آناتولی پذیرای تأثیراتی موسیقایی از ایران شده باشند. صفی‌الدین ارمویِ متولدِ آذربایجان، که به لطف هنر و ذکاوتش از هجوم مغول و فتح بغداد در ۱۲۵۸ جان سالم به در برد و به خدمتِ دستگاهِ هلاکوخان درآمد (محیط طباطبایی ۱۳۹۰: ۵۱-۵۵)، با نظریه‌های موسیقائی‌اش حوزه‌ی آناتولی را نیز تحت تأثیر قرار داد.

در این دوران، سفرِ ایرانیانِ سرشناس به آناتولی لزوماً منجر به مهاجرتی همیشگی نشده است. قطب‌الدین شیرازی (د. ۱۳۱۱)، که رساله‌ی موسیقاییِ مهمی در *درة التاج* خود دارد، ظاهراً برای دیدار مولوی به قونیه می‌رود و در روم بر مسند قضا می‌نشیند و مقامش به حدی در آنجا بلندی می‌گیرد که به سفارت از طرف عالی‌رتبه‌های روم به مصر می‌رود ولی در سال ۱۲۸۲ به تبریز باز می‌گردد (نک. شیرازی ۱۳۸۷، مقدمه‌ی مصحح: ۱۸-۱۹). قطب‌الدین در انتهای رساله‌ی

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

موسیقی خود «قولی» از ساخته‌های صفی‌الدین را به عنوان «دستوری برای ثبت سایر مصنّفات» آوانویسی کرده است (نک. شیرازی ۱۳۸۷: ۱۶۹–۱۷۲). مُد این قولْ «محیّرْحسینی» و دُور ایقاعی آن «خفیف» است. جالب است که در سنّت موسیقی عثمانی مقام محیّر به نوعی اوج مقام حسینی محسوب می‌شود و این دو مقام مستقل که در کارگان قرون شانزدهم و هفدهم عثمانی از رایج‌ترین مقام‌ها هستند به راحتی نیز به یکدیگر تبدیل‌پذیرند و «استفاده‌ی ترکیبی» از آنها در قول صفی‌الدین به روایت قطب‌الدین می‌تواند نشانی از نزدیکی محتوای این فضای مُدال به فضای محیّر و حسینی عثمانی متأخرتر باشد. در همین راستا، خفیف نیز، فارغ از محتوای ریتمیک، نام یکی از ایقاعات رایج عثمانی در قرون شانزدهم و هفدهم و پس از آن بوده است.

آذربایجان دوره‌ی مغولی ظاهراً در زمینه‌ی ابداع ساز نیز زایا و تأثیرگذار بوده است. مطابق گفته‌ی فلدمن، در این دوران نسخه‌ی جدیدی از رباب در شیروان، شمال آذربایجان، ابداع می‌شود و سپس در نقاط دیگر ایران نیز نواخته می‌شود. این رباب طی قرون پانزدهم و شانزدهم به آناتولی هم نفوذ می‌کند و جایگزین قُپوز رومی قدیم می‌شود (Feldman 1996: 135).

۱–۱–۲– قرون چهاردهم و پانزدهم

بنیان امپراتوری عثمانی، همانطور که اشاره شد، در ۱۲۹۹ توسط عثمان اول پسر ارطغرل نهاده شد. آناتولی در طی قرن جدید، قرن چهاردهم، شاهد ترجمه‌های فراوان آثار ادبی از فارسی به ترکی است که نشان از تداوم نفوذ فرهنگ ایرانی در آن دیار دارد: «گلشهری *منطق‌الطیر* عطّار را ترجمه کرده است. او به این ترجمه قسمت‌های بسیاری از *اسرارنامه‌ی* عطّار و مثنوی مولوی و *کلیله و دمنه* را اضافه کرده است. [...] خواجه مسعود بن احمد در ۱۳۵۱ مثنوی *سهیل و نوبهار* را از زبان فارسی به طور منظوم ترجمه کرده است. [...] خواجه مسعود برگزیده‌ای از بوستان سعدی را به‌طور منظوم به نام *نرهنگ‌نامه‌ی* سعدی ترجمه کرده است. [...] در سرزمین آسیای صغیر، اولین ترجمه‌ی خسرو و شیرین نظامی توسط عیسی بیگ آیدین اوغلو در سال ۱۳۷۴ به وزن مفاعلن مفاعلن فعولن انجام شد [و غیره]» (آیدین ۱۳۸۵: ۲۹).

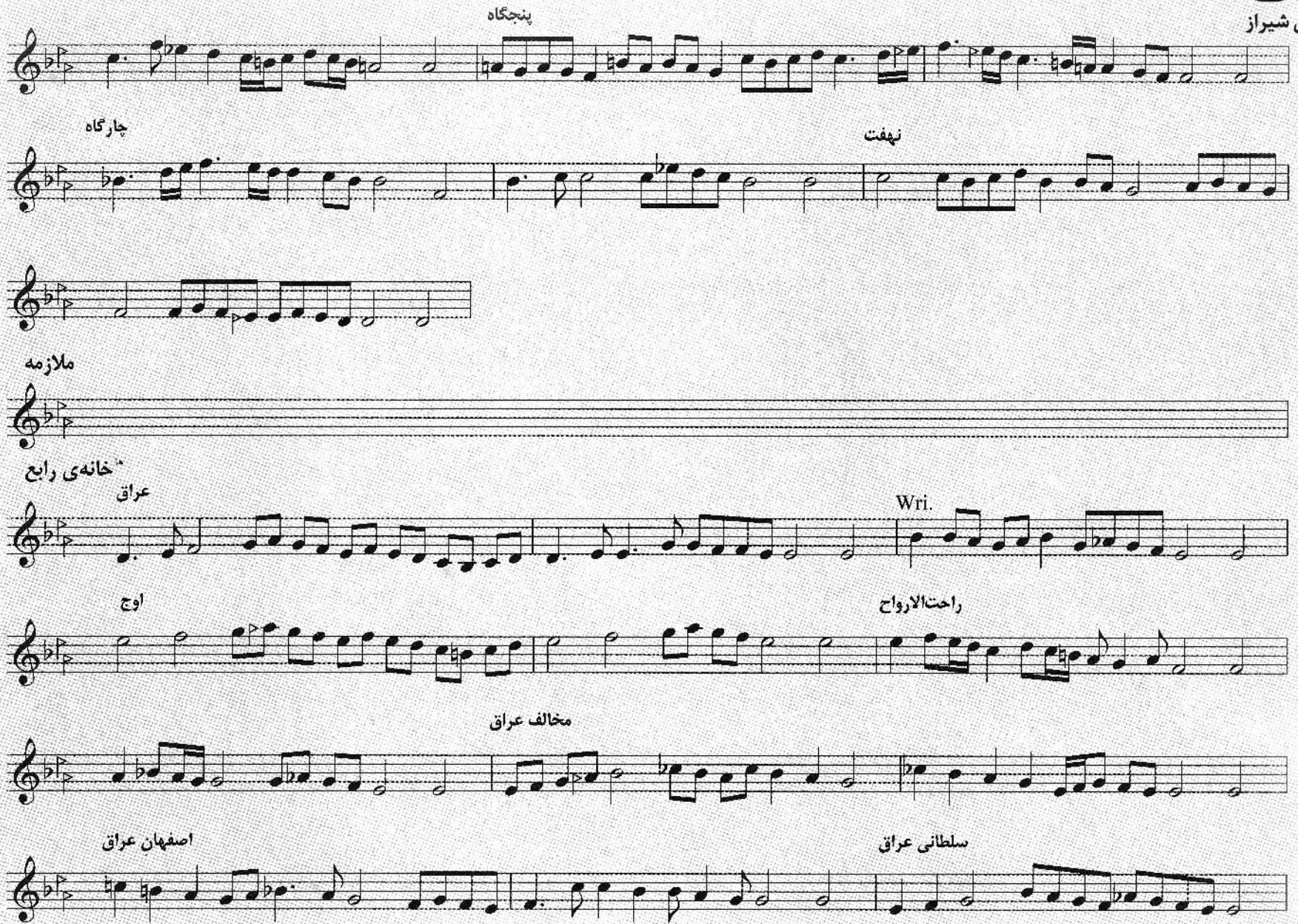
عبدالقادر مراغی در اواسط همین قرن چهاردهم، احتمالاً در ۱۳۵۶ (مراغی ۱۳۶۶، مقدمه‌ی مصحح: هفت)، در آذربایجان متولد شد. ماجرای شرط‌بندی او، که در عنفوان جوانی بوده، با رضوان‌شاه، بزرگترین موسیقیدان تبریز، به سال ۱۳۷۷ در دربار جلال‌الدین حسین بن شیخ اویس در تبریز و ساخت سی نوبت مرتب در سی روز (یکتا ۱۳۸۹: ۵۰–۵۲)، حاکی از این است که این نوع سوئیت هنری در مراکز فرهنگی ایران قرن چهاردهم به‌خوبی رایج بوده است. اوئن رایت معتقد است که نوبت مرتب، در دیرترین حالت، در حدود میانه‌ی قرن شانزدهم دیگر عملاً وجود نمی‌داشته است (Wright 1992b: 11). محتمل است که *فصل* عثمانی (برای انواع، نک. بخش ۲–۲) منطق سوئیت‌وار خود را از این نوبت مرتب مدتی رایج در ایران و جاهای دیگر گرفته باشد.

با شروع حکمرانی تیمور لنگ و تأسیس سلسله‌ی تیموریان از ۱۳۷۰، رفته‌رفته فصل جدیدی در تاریخ موسیقی کلاسیک منطقه گشوده شد و تمرکز امور فرهنگی از غرب به شرق انتقال یافت (فارمر ۱۳۸۹: ۸۰). تیمور پس از فتح بغداد در ۱۳۹۱ تعدادی از هنرمندان و ارباب حِرَف و صنعتی که از نقاط مختلف جمع‌آوری شده بودند، و ظاهراً مراغی نیز در میان آنها بوده است، را به سمرقند، پایتخت خود، فرستاد (مراغی ۱۳۶۶، مقدمه‌ی مصحح: ده؛ یکتا ۱۳۸۹: ۵۲). قدیمی‌ترین مدارکی که فرم پیشرو را با به‌کارگیری برخی از اصطلاحات ساختاری شناخته‌شده در پیشرو متأخرتر توصیف می‌کند متعلق به اواخر قرن چهاردهم، یعنی نزدیک به زمان حکمرانی تیمور، است (Feldman 1996: 310؛ فارمر ۱۳۸۹: ۸۲).[۲] به عنوان مثال، مراغی در مورد ساختار پیشرو چنین می‌نویسد:

> پیشرو از ابیات و اشعار خالی باشد و آن را بیوت بود چنانکه گویند خانه‌ی اول پیشرو و خانه‌ی دوم و خانه‌ی سوم و خانه‌ی چهارم و پنجم و ششم و هفتم تا پانزده خانه جایز است. و اقل آن دو خانه بود و بعضی گفته‌اند هر چند خانه که خواهند سازند و این فقیر پیشرویی ساختم چهل و دو خانه چنانکه دوازده مقام در دوازده خانه و شش آوازه در شش خانه و بیست و چهار شعبه در بیست و چهار خانه و این جموع در آن پیشرو جمع شده است. و طریقه‌ی ساختن پیشرو چنان است که نصفی یا ثلثی یا ربعی در خانه‌ی اول ترجیع‌بند سازند و آن را اهل ساز سربند خوانند و اعاده‌ی طریقه‌ی آن باشد و آن را در آخر هر خانه مکرّر کنند. و خانه‌ی پیشرو عبارت است از آنکه نقشی چند در آهنگ دیگر یا در همان آهنگ سازند چنانکه تلفظ ارکان غیر تلفظ خانه‌ی اول باشد و بعد از آن اعادت طریقه مدخل کنند. و پیشرو اکثر در دور رمل یا مخمّس سازند اما در ادوار دیگر هم شاید ساختن اما مشهور و عرف آن است که در آن دورین مذکورین

۲. برای اطلاع بیشتر راجع به تاریخچه‌ی فرم پیشرو، نک. Feldman 1996: 307-318؛ یورجوادی ۱۳۸۵.

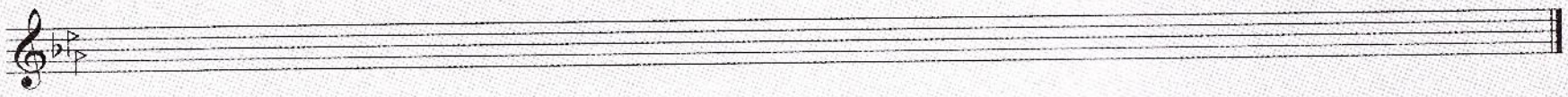
بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز



بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

حصار

ملازمه



بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

Ajamlar

Compositions Attributed to Iranian Musicians in Ali Ufki and Dimitrie Cantemir's Collections

9 790802 604759

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

Comparative Transcription and Explanatory Notes

Ârash Mohâfez