مهدی حسینی*

بررسی متریال صدا در سیستم پرده بندی موسیقی ایرانی

مقاله | یکی از جنبه‌های بررسی متریال صدا در موسیقی ایرانی، ساختار پرده‌بندی موسیقی ایرانی می‌باشد. ساختار موسیقی به لحاظ سیستم پرده‌بندی[1] بطورکلی بر دو دسته قابل تقسیم می‌باشد که عبارت است از: سیستم پرده‌بندی با اعتدال[2] و سیستم بدون اعتدال[3].

آنچه که در مورد سیستم پرده بندی موسیقی ایرانی و همچنین موسیقی غربی[4] می‌توان گفت، هردو از یک سیستم پرده بندی با اعتدال برخوردار می‌باشند ولی با این تفاوت عمده که موسیقی ایرانی به لحاظ تنوع فواصل، از یک اعتدال نامساوی[5] برخوردار شده است که این خود یک امتیازی بر غنی بودن موسیقی ایرانی نسبت به موسیقی غربی می‌باشد.

موسیقی‌های غربی اکثراً به لحاظ پرده بندی بر اساس یک ساختار اعتدال مساوی شکل گرفته اند که نمونهٔ بارز آن تقسیم یک هنگام به دوازده نیم پردهٔ مساوی است. تقسیم یک هنگام به فواصل مساوی و جنبهٔ گسترش و ارتقاء هارمونی و ارتباط آن بالاخص با سیستم ماژور و مینورغربی متاسفانه تاثیر بسزایی در موسیقی شرق، من جمله موسیقی ایرانی داشته است که آثار زیان‌بار آن امروزه به وضوح در موسیقی ایرانی دیده می‌شود. بطور مثال نظریهٔ آقای وزیری در مورد یک گام بیست و چهار ربع پرده[6]، که تلاشی برای رسیدن به یک سیستم با اعتدال مساوی و دستیابی به موسیقی چند صدایی و یا ارتقاء هارمونی در موسیقی ایرانی است، که چنین اقدامی بدون شک صحت و اعتبار موسیقی محلی ایران را تحریف می‌کند. (گویی برای رسیدن به موسیقی چند صدایی و یا هارمونیزه کردن به اصطلاحی دیگر چند صدایی از نوع عمودی، تنها از طریق یک اعتدال مساوی امکان پذیر است!) قرارگیری موسیقی ایرانی در یک سیستم پرده بندی با اعتدال نامساوی، نه تنها به لحاظ هارمونیزه کردن، کمپوزیسیون و بکارگیری موسیقی چند صدایی از تنوع بیشتر، بلکه به لحاظ محتوای موسیقایی هم از غنای بیشتری نسبت به موسیقی غربی برخوردار است.

متاسفانه در بعضی موارد عدم دقت تئوریسین‌های ایرانی درباره مبحث اعتدال و جنبه‌های کاربردی اصطلاحات موسیقای، نتیجه‌ای جز منجر به هرچه پیچیده ترشدن مسائل تئوری موسیقی ایرانی در بر نداشته است. بطور مثال نظریهٔ صفی الدین ارموی در مورد پرده بندی که بعنوان گام صفی الدین ارموی از آن یاد می‌شود، رسیدن به یک اعتدال نامساوی می‌باشد. نکته‌ای که حتی مرحوم دکتر برکشلی با تمام تلاش‌های بی دریغ خود که در این زمینه انجام داده است تفاوت یک اعتدال مساوی و یک اعتدال نامساوی را نادیده گرفته و عمل تعدیل ارموی را با اعتدال باخ در گام موسیقی غربی مقایسه می‌نماید[7]، که البته این ایراد به هیچ وجه از ارزش‌های تحقیقات ایشان کم نمی‌کند. توضیح اینکه یکی از مهمترین اقدامات در موسیقی نظری در رابطه با یک سیستم پرده بندی تعدیل یافته‌ی دوازده نیم پرده‌ی مساوی، برای اولین بار توسط فیلسوف بزرگ ابونصر فارابی (متوفّی ۳۳۹ هـ) مطرح می‌شود که چندین قرن بعد «زارلینو» و «باخ» بدان توفیق یافتند. اما در نمونهٔ دیگر که از لحاظ سطح علمی حتی در بازگویی ساده ترین مسائل عاجز بوده کتاب نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی، نوشتهٔ داریوش طلائی[8] است که از اعتدال و عمل تعدیل فواصل اینگونه تفسیر می‌شود :

... این دانگ‌ها در اولین پوزیسیون یک ساز زهی (به صورتی که در نمودار ۲ نمایش داده شده است) نواخته می‌شوند، ولی وقتی به پوزیسیون‌های دیگر انتقال می‌یابند در اثر تلاقی با هم، ناگزیربعضی ازفواصل آن در حدودی که پرده‌های ثابت به آنها تحمیل می‌کنند، تغییر مختصری می‌پذیرند که این تغییر را « تعدیل» می‌نامیم. !

بررسی دقیق گونه‌های فواصل در موسیقی ایرانی بدون شک یکی از مهمترین مباحث کلیدی است که در شناخت اکثر موضوعات وابسته به متریال صدا، نقش بسیار بسزایی را ایفا می‌کند. از آنجایی که اعتدال نامساوی نتیجه‌ی عمل پرده بندی با فواصل غیر یکسان است، لذا باید نظریه‌های مختلف را راجع به پرده بندی و بوجود آمدن گونه‌های فواصل بدقت بررسی کرد.

از آنجایی که مباحثی چون فرکانس[9]، طول موج و یا دامنهٔ صوتی برای موسیقی دانان قدیم شناخته نشده بود، معمولاً موسیقی‌دانان قدیم ایران برای مشخص کردن نتها یک رشته یا سیمی را در نظر می‌گرفتند و محل هر نُتی را روی آن مشخص می‌کردند که معمولاً این نغمه‌ها (نتها) و نغمه‌نگاری[10] با حروف ابجد نشان داده می‌شده است. همچنین گونه‌های فواصل معمولاً براساس پرده بندی سازهای رشته‌ای یا زهی که بدان آلات ذوات الاوتار[11] می‌گفته اند مشخص می‌شده اند. ساختار پرده بندی‌ها معمولاً با نظر بر یک تتراکورد

(چهارگان) بوده است که بنام انگشتان دست خوانده می‌شدند: سبّابه یا انگشت اول (انگشت اشاره)، وسطی یا انگشت دوم (وقعیت انگشت وسط)، بِنصِر یا انگشت سوم (انگشتِ انگشتری)، خِنصِر یا انگشت چهارم (انگشت کوچک) و مطلق یا دست باز سیم که اگر بطور مثال مطلق را نت دو در نظر بگیریم بقیه دیگر نُت‌ها عبارتند از: سبّابه (نت ر)، بِنصِر (نت می)، خِنصِر (نت فا)، وسطی (نت متغیری است که بین سبّابه و بِنصِر قرار دارد) که طبق نظریات مختلف، شش وسطی مختلف مرسوم تر بوده اند. همچنین نُت متغیر دیگری بین مطلق و سبابه وجود داشته که آن را زائد نامیده اند که تعداد آن در نظریات معتبر به هفت عدد می‌رسد. بدین ترتیب درهر دانگ شش صدا موجود بوده است که بنا بدلخواه، نوازنده معمولاً از چهارتای آن (نُت مطلق بعلاوهٔ سه پرده) در مجموع برای نواختن استفاده می‌کرده است.

بنابراین با توجه به شش نُت موجود در یک تتراکورد و عدم تساوی فواصل در پرده بندی موجود به یک بافتی متفاوت از تتراکوردهای تعدیل شدهٔ مساوی دست پیدا خواهیم کرد. که این خود زمینهٔ فراهم آوردن یک هارمونی و لحن موسیقایی ظریفی را به لحاظ شنوایی فراهم آورده است. نکته‌ای که حتی در قرن بیستم و بیست ویکم، نظر قابل توجهی از آهنگ‌سازان غربی را در بکارگیری و خلق آثار موسیقایی جدی به خود جلب کرده است.

همچنین دربارهٔ کاراکتر موسیقی کنونی ایران در بکارگیری پرده‌ها در هر دانگ، ذکر این نکته ضروری می‌باشد که به غیر از چند مورد استثنائی، معمولاً در یک دانگ از دو تُن مختلف همنام بصورت پی در پی به ندرت استفاده می‌شود یعنی بطور مثال می‌کُرن در تعاقب می‌بکار نمی‌آید که در مقایسه با سیستم پرده بندی موسیقی غربی خود نقطهٔ مشترکی می‌باشد، یعنی برفرض مثال در سیستم ماژور و یا مینور دو نیم پردهٔ کروماتیک در یک ساختار هارمونیک در یک آکورد استفاده نمی‌شوند. که این خود یکی از کاراکترهای فونکسیونی مشترک بین دو سیستم متفاوت (یعنی سیستم موسیقی ایرانی[۱۲] که یک سیستم مونودیک می‌باشد و سیستم موسیقی کلاسیک غربی[۱۳] که یک سیستم هارمونیک است) را نشان می‌دهد .

اما نکته دیگری که بحث آن الزامی می‌باشد، وسعت صدادهندگی[۱۴] موسیقی ایرانی است. موضوعی که در شناخت و روند گسترش کمپوزیسیون موسیقی سنتی ایران و دیگر مسائل وابسته، همچون موسیقی چند صدایی نقش بسیارمهمی را ایفا می‌نماید. اما قبل از بحث این موضوع در رابطه با موسیقی ایرانی، با یک نظر اجمالی بر طبقه بندی وسعت صدادهندگی، عموماً می‌توانیم آن را به دو دسته تقسیم نمائیم. دستهٔ اول که شامل آن نوع از موسیقی‌هایی می‌باشد که تلخیص شده از یک هنگام[۱۵] و شامل تعداد درجات معینی در عرض یک هنگام[۱۶] است. بطور مثال در موسیقی هنری کلاسیک غربی (سیستم ماژور و مینور) که نت‌های مشخصی در هنگام، در رابطه با همان تن در هنگام بم یا زیر، پایین و بالا برده می‌شوند که این خود یکی از مشخصه‌های بکارگیری رژیستر(منطقه صوتی) می‌باشد. دستهٔ دوم که شامل آن نوع از موسیقی‌هایی است که فاقد هرگونه هنگام بوده و یا به اصطلاح مونوتونیکال بوده و به لحاظ دیاپازون و تعداد درجات فونکسیونی موجود در یک دیاپازون مختص به خود، قابل بررسی می‌باشند.

نویسنده با بررسی و موشکافی‌های بسیار در زمینهٔ ساختار شناسی و شناخت موقعیت موسیقی ایرانی در ارتباط با موضوع وسعت صدادهندگی در حیطهٔ متریال صدا به نتایج قابل توجهی دست پیدا کرده است که به شرح ذیل ارائه می‌گردد:

۱ – موسیقی ایرانی بدلیل قرارگیری در سیستم مونودیک و در نتیجه نوع عملکرد فونکسیونی موجود در این سیستم اکثراً در وضعیتی قرار می‌گیرد که به لحاظ وسعت صدادهندگی عاری از هرگونه هنگام[۱۷] می‌باشد. یعنی در ذات خود یک موسیقی مونوتونیکال بوده و با بررسی اکثر گوشه‌های موسیقی ایرانی و بالاخص موسیقی محلی ایران کاملاً به وضوح مشاهده می‌شود که معمولاً از نت‌هایی که همیشه در نت‌نگاری‌ها بعنوان هنگام از آن یاد می‌شوند این نت‌ها چیزی جز ادامهٔ درجات بعدی و یک فونکسیون جدید در مقام یا دستگاه مورد نظر نیستند. یعنی آنها صرفاً یک فونکسیون تکراری در هنگام نمی‌باشند. بنابراین در موسیقی ایرانی در اکثر موارد هنگام[۱۸] وجود ندارد. بدین جهت نظر شما را به یک مثال جلب می‌نمایم:

در نمونهٔ بالا به بررسی روند فونکسیونی دشتی (از ملحقات دستگاه شور) می‌پردازیم. شاهد دشتی نت لا درجهٔ پنجم شور است. البته این نت وقتی که به سمت درجهٔ چهارم شور متمایل می‌گردد ربع پرده به سمت درجهٔ چهارم شور پائین می‌آید و در مقابل نت درجهٔ چهارم شور تواضع از خود نشان می‌دهد (یعنی به سمت آن ختم می‌شود). خاتمهٔ دشتی در شاهد شور است، یعنی نت ر در این مثال. ضمناً به طور موقت در درجهٔ سوم شور هم در جملاتی ایست می‌نماید و همچنین نت شروع مناسبی برای دشتی می‌باشد. ضمناً همین نت خود محور و شاهد بیات ترک خواهد بود. درجهٔ ششم شور در دشتی نیز می‌تواند متغیر باشد و در مواقعی که به اوج شور می‌رویم و به غلط آنرا عشاق بنامیدن، درجهٔ ششم شور به میزان ربع پرده در حالات بالا رونده بالا می‌رود و در مواقعی که به سمت پائین می‌آید مجدداً به جای اصلی خود بر می‌گردد. که بوسیلهٔ همین گوشهٔ اوج می‌توانیم وارد شور شویم.

اما آنچه در مورد وسعت صدادهندگی و ارتباط آن با فقدان هنگام در این مثال می‌توان گفت، اینست که حرکت ملودیک در اکثر موارد کاملاً پله به پله می‌باشد و یا همراه با پرشهای فواصل سوم، چهارم و یا ششم و هفتم می‌باشد و پرش یک نت به یک هنگام بالاتر و یا پائین تر در حرکت ملودی کاملاً وجود ندارد. به مثال زیر توجه فرمائید:

مثال الف[۱۹] چگونگی روند ملودی در موسیقی ایرانی را به وضوح نشان می‌دهد و در مورد مثال ب که توسط نویسنده دچار اندکی تغییر به لحاظ پرش به هنگام ایجاد شده کاملاً قابل بررسی می‌باشد که آیا موسیقی ایرانی به لحاظ کاراکتر ملودی دارای یک چنین روندی می‌باشد یا خیر ؟!

البته ذکر این نکته قابل ضروری است که در موسیقی و هنر هیچگاه مرز بندی وجود نداشته و شاید بتوان مورد ب را حتی با تغییرات بیشتر مثلاً در یک کمپوزیسیون نوین برای یک ارکستر سمفونیک به زیبایی استفاده نمود ولی خوب، آنچه که ما دراین مرحله بررسی می‌نمائیم، اسلوب کلاسیک موسیقی سنتی ایرانی به لحاظ ساختار و کاراکتر متریال صدا می‌باشد.

در نمونهٔ دشتی نویسنده سعی در به تصویر کشیدن حدود منطقهٔ صوتی آن را داشته که معمولاً ملودی در یک چنین رژیستری ظاهر می‌شود. ملودی معمولا در فیگورهایی که در یک تتراکورد خلاصه می‌شود ساخته و پرداخته می‌شود. نکتهٔ دیگری که در مورد نبودن هنگام قابل ذکر است وجود نت هایی می‌باشد که بصورت مثال زیر در یک یا دو هنگام بم تر بصدا در می‌آیند و شاید این سئوال مطرح شود که اگر هنگام وجود ندارد پس این نت‌ها چیست؟!

با توجه به اینکه کاراکتر موسیقی ایرانی یک موسیقی مونوتونیکال است، یعنی موسیقی که دارای یک تونیک می‌باشد و به هیچ وجه تونیک آن در هنگامی بم یا زیر تر تکرار نمی‌شود، بنابراین شکل گیری حرکت ملودی بگونه‌ای می‌باشد که بقیهٔ درجات در یک دستگاه همگی حرکتی محوری حول یک مرکز جاذبه یا تونیک را دارند. و یک فرق اساسی که بین این تونیک که از نوع مونوتونیکال است و مثلاً تونیک از نوع ماژور و مینور، آنهم تمرکز و اسکان گرفتن تونیک موسیقی ایرانی در یک نقطه است بر خلاف ماژور یا مینور که تونیک ممکن است در خاتمه ملودی مثلاً در چهار هنگام بم تر خاتمه پیدا نماید. بنابراین نتهایی که در مثال بالا و نظایر آنها وجود دارد، چیزی جز یک آرایش و آراستن رنگ صوتی نمی‌باشد که با توجه به امکانات و قابلیت‌های سازی، فیگورهای مختلفی را به خود گرفته است. بنابراین مثال بالا حقیقتاً بصورت زیر یعنی مورد ج یا د می‌باشد:

که البته این نتها در مواردی بصورت یک باس پدالی[۲۰] هم نقش آفرینند که این خود بعنوان کاراکتر ملودی و انتقال آن به هنگام به حساب نمی‌آید.

برای هرچه روشن تر شدن اختلاف تفاوت بین تونیک در یک سیستم هارمونیک از قبیل ماژور و مینور و تونیک مونوتونیکال، به نمونهٔ زیر توجه فرمائید:

بتهوون، سنات برای پیانو شماره ۳، موومان دوم

در این نمونه تونیک در اینجا از نوع غیر مونوتونیکال بوده و در یک سیستم هارمونیک نقش بازی می‌کند. به هیچ وجه تمرکز تونیک در یک نقطه از یک رژیستر خاص نمی‌باشد و بصورت مداوم فونکسیون آن در هنگام‌های زیر یا بم مشغول نمایش هستند. نظام سیستم تونیک از نوع هارمونیک کاملاً وابسته به دیگر درجات و حرکت آنها که باز بصورت دسته جمعی می‌باشد تعریف شده است. بر خلاف کاراکتر موسیقی ایرانی که درجات مثلاً یک مقام، درعین هماهنگ بودن بعنوان جزئی از کل، دارای یک آداب معاشرت شخصی مختص به خود با دیگر درجات می‌باشند.

البته کاراکترهای مشترکی هم در بین این تونیک‌ها وجود دارد و آنهم به یک دلیل کلی، یعنی قرار گرفتن هردو در یک سیستم پرده‌بندی با اعتدال که با توجه به تنوع و نوع ترکیب فواصل در هر کدام از این سیستم‌ها، برخورد اجتماعی تن‌ها را متفاوت کرده و مثلاً حرکت ملودی در موسیقی بتهوون که دریک سیستم هارمونیک قرار گرفته در حقیقت چیزی جز چکیده‌ای از حرکت آکوردها وروند فونکسیونی درجات در مجموع نمی‌باشد.

۲ – نت‌های مورد استفاده در یک مقام، دستگام یا در یک گوشه در مواردی شامل هنگام بوده، که البته این خود در دو وضعیت قابل بررسی می‌باشد. مورد اول آن دسته از موسیقی‌هایی می‌باشند که ذاتاً شامل هنگام بوده و بطور کامل تمامی درجات معینی که در آن دستگاه یا مقام وجود دارند قابلیت انتقال به یک هنگام بالاتر یا پائین‌تر را دارا می‌باشند که این نوع از موسیقی با کمی توجه و یک بررسی سطحی از روند تاریخی سازشناسی در موسیقی ایرانی کاملا مشخص و قابل نتیجه گیری می‌باشد که آیا چنین گونه‌ای وجود دارد یا خیر؟! و اما دستهٔ دوم که به لحاظ اجرائی در خیلی از موارد قابل مشاهده می‌باشند و مخصوصاً در موسیقی دستگاهی و آوازی مرسوم است، بکارگیری چند درجه در هنگامی بالاتر یا پائین تر می‌باشد. بطورمثال در موسیقی آوازی وقتی اجراء در رژیسترمرکزی انجام می‌گیرد، معمولا خواننده برای نشان دادن مهارت خویش در بخش اوج از یک هنگام فراتر می‌رود که در این حالت چند درجه مثل درجه‌ی دوم یا سوم نسبت به نت شاهد در هنگام بالا، به میزان یک میکروتُن و یا نیم پرده از همان نت‌ها در هنگام پایین بم‌ترند. و یا در موسیقی سازی که معمولا گسترده‌ی دو هنگام و نیم وجود دارد، هنگام میانی یا مرکزی که محل فعالیت خط ملودیک است در بخشهای اوج از این هنگام میانی فراتر می‌رود و یا در مواردی اگر در منطقهٔ بالای صوتی ملودی اجرا می‌شود، تتراکورد به یک هنگام بم‌تر آورده می‌شود.

یکی از مشکلات عمده که بررسی موسیقی ایرانی را در خیلی از موضوعات تئوری موسیقی به یک کلاف سردرگم تبدیل نموده، قرار

گرفتن سیستم نامگذاری نت‌ها به روش غربی[۲۱] در موسیقی ایرانی است. از یک سو قرارگیری این سیستم نام‌گذاری، موجبات گسترش و رشد فرهنگ موسیقایی ایرانی را در یک سیستم بین‌لمللی فراهم نموده است که به یاری آن به راحتی در هر مکان و زمان امکان یک گفتمان فرهنگی را برای ما بوجود آورده و از طرف دیگر مشکلاتی بسیار زیاد و مبهم، پیش روی علاقمندان به تئوری موسیقی ایرانی گذارده است که یکی از این مشکلات، چگونگی تطبیق صحیح سیستم‌های پرده بندی موسیقی قدیم ایرانی و انتقال آنها در سیستم کنونی است. مطلبی که شاید خیلی‌ها بر باور آن باشند که این تطبیق و انتقال به درستی انجام شده است که به نظر اینجانب گرچه به لحاظ کلی به یکسری نتایج قابل توجهی دست پیدا کرده ایم ولی هنوز نقاط مبهم بسیاری وجود دارد که نیازمند است به کنجکاوی و پشتکار بسیار در هرچه روشن تر شدن مسائل برای نسل آیندهٔ موسیقیدانان ایرانی، الخصوص آهنگ‌سازانی که بطور جدی بدنبال خلق آثاری هستند که براساس یک موسیقی ایرانی با هویت و دریک چهارچوب صحیح شکل گرفته شده است.

استفاده از سیستم نامگذاری نت‌ها به روش غربی و وارد کردن هفت نام برای نامیدن تغریباً هفده تن در موسیقی ایرانی کلیه مباحث مربوط به ارگانیزم فونکسیونی موسیقی ما را دچار مشکل نموده است و در هر نوع از موسیقی وقتی که روابط و ضوابط فونکسیونی در چهارچوب مشخص خود غیر قابل تفهیم باشند تئوریسینها و آهنگسازان در بکارگیری صحیح آن موسیقی طبعاً با مشکلاتی دست بگریبان خواهند بود که البته باز جای شکرگزاری باقی است از سیستم آموزش سینه به سینهٔ موسیقی ایرانی که در گذشته با تمام تغییرات و تحولات ایجاد شده، هنر موسیقی اصیل ایرانی همچنان پایدار و در عرصه حضور داشته است تا بدین روز.

در بکارگیری هفت نام و استفاده از علامات عرضی تا آنجایی که در ثبت موسیقی ایرانی برای اجرا، بکارگرفته می‌شود شاید نشانی از مشکلات به چشم خورده نمی‌شود ولی در مرحله‌ای که بخواهیم به بررسی موسیقی مورد نظر بپردازیم به لحاظ روابط بین درجات فونکسیونی و نوع عملکرد آنها، حتماً از یک مسیر ناهموار برای رسیدن به هدف مورد نظر برخوردار خواهیم بود. نکته‌ی مثبتی که در تاریخ موسیقی ما و همچنین دیگر فرهنگ‌ها وجود داشته بکارگیری و نامیدن اصوات بر اساس استفاده از حروف بوده است.

بطوریکه در موسیقی ایرانی، قدما از حروف ابجد در نغمه‌نگاری‌ها استفاده می‌نموده اند. بطور مثال توجه شما را جلب می‌نمایم به یکی از کاملترین نمونه‌های تقسیم بندی و نام گذاری سیستم پرده‌بندی که توسط صفی الدین ارموی صورت گرفته است:

ا ب جـ د هـ و ز ح ط ی یا یب یجـ ید یه یو یز یح

که در این تقسیم بندی اگر «ا» را بعنوان مثال نت دو در نظر بگیریم و «یح» را نت سی، مشاهده خواهیم کرد که در ادامه عبدالقادر مراغی نغمات را بدین صورت ادامه می‌دهد[۲۲]:

ا ب جـ د هـ و ز ح ط ی یا یب یجـ ید یه یو یز یح
یح یط ک کا کب کجـ کد که کو کز کح کط ل لا لب لجـ لد له

در اینجا ملاحظه می‌شود که چگونه می‌توان بر اساس چنین نامگذاری روابط درجات فونکسیونی موسیقی ایرانی را بهتر بررسی نمود. بدین منظور نمونهٔ دشتی را به این سیستم انتقال داده که به صورت زیر مشاهده می‌فرمائید:

که البته لازم به ذکر است که این انتخاب حروف در زیر نت‌ها صرفاً جهت مثال آورده شده است و یک انتخاب قراردادی و اختیاری است[۲۳]. اما نکته‌ای که در ارتباط با این مثال مطرح است موضوع نبودن هنگام در اکثر مواقع و ادامه پیدا کردن درجات فونکسیونی می‌باشد. در زمانی که صفی الدین درجات را بدین روش و برای پرهیز از استفاده از ارقام اعشاری[۲۴] در تعیین محل پرده‌ها نام‌گذاری نموده است، اگر قصدی برای نشان دادن هنگام و اهمیت آن به معنی تکرار یک فونکسیون تکراری[۲۵] در هنگامی بالاتربرای وی مد نظر بود، در حقیقت او می‌توانست در نام گذاری نت یح[۲۶] از واریاسیون‌های دیگری که ترکیبی با ا داشته باشد[۲۷] استفاده نماید. این خود نکته‌ی بسیار مهم و کلیدی برای راهگشایی و درک صحیح از مسائل تئوری موسیقی قدیم ایران است.

پانوشت:

۱ / Fretting system

۲ / Tempered

۳ / Untempered

۴ / در اینجا منظور از موسیقی غربی، موسیقی هنری اروپایی می‌باشد که از دورهٔ رنسانس تا به امروز معمول است.

۵ / Unequal temperament

۶ / 24-quarter-tonescale

۷ / ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی/گردآورنده موسی معروفی؛ همراه با شرح ردیف موسیقی ایران نوشتهٔ مهدی برکشلی.- تهران:انجمن موسیقی ایران، ۱۳۷۴.

۸ / نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی، نوشتهٔ داریوش طلائی – مؤسسهٔ فرهنگی-هنری ماهور / ص.۲۶،۲۴،۲۳

۹ / Frequence

۱۰ / Notation

۱۱ / Chordophones

۱۲ / Intonation

۱۳ / فرضیهٔ قرارگیری موسیقی ایرانی در حوزه سیستم مدال، امروزه پذیرفتنی نمی‌باشد. چرا که با بررسی ارگانیزم فونکسیون و متریال صدا کاملاً به تناقض‌هایی در این زمینه خواهیم رسید. نویسنده به نظریه دیگری دربارهٔ قرارگیری موسیقی ایرانی در یک سیستم دیگر دست پیدا کرده است که بر اساس تحقیقات و موشکافی‌های بسیار صورت گرفته است. طبق این نظریه موسیقی ایرانی در یک سیستم مونودیک قرار گرفته است که همچنین در ارتباط با سیستم مدال و تنال (میکروسیستم و ماکروسیستم) ارتباطی منطقی به لحاظ عملکرد فونکسیون

برقرار کرده است.

۱۴ – قابل یادآوری می‌باشد که امروزه موسیقی غربی معمولاً به لحاظ بافت سیستم موسیقایی در دسته بندی‌ها به چهار دسته کلی تقسیم می‌شوند که عبارتند از: سیستم مونودیک، سیستم هارمونیک، سیستم پلی فونیک و سیستم مونوهارمونیک.

۱۵ – Intervalic Length

۱۶ – Octave

۱۷ – Number of steps within the octave

۱۸ – در موسیقی غربی، بالاخص درسیستم هارمونیک (ماژور، مینور) به طور کلی اگر فاصلهٔ هشتم که دارای پنج پرده و دو نیم پرده باشد(درگام دیاتونیک)، هشتم دُرست (Perfect Octave) نامیده می‌شود و یا در گام‌های کروماتیک که به هر حال به مجموع فاصلهٔ دو نت که تشکیل شده باشد ازمجموع دوازده نیم پردهٔ مساوی(هفت نیم پردهٔ دیاتونیک و پنج نیم پرهٔ کروماتیک)، اُکتاو نامیده می‌شود.

در موسیقی قدیم ایران نغمات را با حروف ابجد نشان می‌داده اند، به این ترتیب که از «ا»، که نمودار مطلق یا دست باز بوده است، شروع می‌شده و سپس «ب» و«جـ» (معمولاً بی نقطه و به شکل جیم اول نه مفرد) و «د» و«هـ» تا«ی» و بعد از آن به صورت ترکیب‌های دوتایی «یا» و«یب» و«یجـ» (ایضاً بی نقطه و با جیم ناقص که با ح تفاوت داشته باشد) و بالاخره «یح»، که در نقطهٔ میانه یعنی وسط وتر قرار می‌گرفته و نشان دهندهٔ اکتاو(Octave)(هنگام) اوّل و به قول قدما ذی الکل بوده است، و آن گاه «یط» و پس از آن«ک»،«کا»،«کب» تا«کط» و بعد «ل»و«لا» تا«له»، که در نقطهٔ ربع سوم یعنی ¾ طول وتر (زه یا سیم) قرار داشته و نمایندهٔ اکتاو دوم (Double Octave) یا هنگام دوم به تعبیر قدما ذی الکل مرّتین می‌شده است، و حتی در موارد خاص یا استثنایی این ترتیب ادامه پیدا می‌کرده و از«له» تا«لط» و از«م» تا«مط» و از«ن»به«نب»، که در میانهٔ ربع چهارم وتر واقع و اکتاو یا هنگام سوم (Triple Octave) بوده می‌رسیده است] برای اطلاع بیشتر و تفصیل مطلب رجوع کنید به جامع الألحان، ص۲۹؛ شرح ادوار مراغی، الفصل الثانی فی اقسام الدساتین؛ و کنزالتحف نسخهٔ بریتیش میوزیوم، ص۱۵.[.(شرح ادوار، تألیف عبدالقادر مراغی، به اهتمام تقی بینش، ص۵).

۱۹ – در تأکید مطالب بالا، لازم به یادآوری می‌باشد که منظور نویسنده ازنبود هنگام، نقش و عملکرد فونکسیونی درجات دستگاه‌ها و یا مقام‌های موسیقی ایرانی است که آیا می‌توانند با همان نقش در اکتاوی بالاتر یا پائین تر تکرار شوند؟! و این موضوع به هیچ وجه رابطه‌ای با گستره‌ی صوتی که بنا به نوع ساز می‌تواند ازچند نت و یا چندین هنگام تشکیل شده باشد ندارد.

۲۰ – نمونهٔ نت دشتی بر گرفته از کتاب ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی، گردآورنده: موسی معروفی

قابل یادآوری است که این نوع فیگورها در موسیقی ایرانی بنام واخوان خوانده می‌شوند.

۲۱ – منظور نویسنده نامگذاری تن‌ها به روش سیستم غرب (دو، ر، می، فا، سل، لا، سی) می‌باشد که در نوبهٔ خود موضوع بسیار وسیعی می‌باشد به لحاظ اینکه از چه زمانی و چگونه در موسیقی ایرانی راه پیدا کرده است ؟! و بحث دربارهٔ آن نیاز به یک بررسی جداگانه را دارد که خارج از گنجایش این مقاله می‌باشد .

۲۲ – مقاصدالالحان، به اهتمام تقی بینش، چاپ دوّم، ص ۱۶.

۲۳ – بطور مثال امروزه مشاهده می‌شود که در موسیقی غربی، برای نشان دادن درجات یک گام از اعداد رومی استفده می‌شود. که البته این خود نشان دیگری ار وجود مشکلات کنونی می‌باشد. یعنی چه بسا بهتر بود که در موسیقی غربی دوازده نام بجای هفت نام، برای نامیدن دوازده تن موجود به کار برده می‌شد. که نمونه‌ای از این نوع نامگذاری در سیستم موسیقی آلمانی وجود دارد. بدلیل پیچیدگی که علامات عرضی در بافت تن‌ها ایجاد می‌کنند، تا حدودی هویت مستقل تن‌ها را دچار تناقض نموده اند که این مشکل حتی در موسیقی ایرانی هم به گونه‌ای دیگر سایه انداخته است.

۲۴ – در تقسیم بندی‌ای که صفی الدین برای تعیین مکان پرده‌ها ذکر نموده است، نکته‌ی بسیار دقیقی وجود دارد و آن اینکه صفی الدین به جای آنکه محل پرده‌ها را به نحو متوالی در پی یکدیگر ذکر کند، بدین صورت پیچیده و متناوب به تعیین مکان پرده ها پرداخته است، به نحوی که به ندرت ممکن است دو پرده‌ای که مکان آنها تعیین شده، از لحاظ توالی در پی یکدیگر قرار گرفته باشند. این بدان سبب است که صفی الدین از سلوک این راه پرپیچ وخم مقصدی بسیار مهم داشته است. او کوشیده تا بدین طریق از مقادیر اعشاری در تعیین محل پرده‌ها اجتناب نماید، زیرا به کار گرفتن اعشار نه تنها محل دقیق پرده‌ها را مبهم می‌کند، بلکه اساساً در برخی از اوقات رقم اعشاری حتی با پیمودن چند مرحله نیز، به صفر نمی‌رسد و بی شک به کارگرفتن چنین ارقامی برای تبیین مکان دقیق پرده‌ها به هیچ وجه خالی از عیب و نقص نیست. لیکن در این طریق که صفی‌الدین پیموده است، مکان دقیق پرده‌ها بدون استفاده از ارقام اعشاری تعیین می‌شود. (بر گرفته از: شرح ادوارضفی الدین ارموی با مقدمه‌ای در تاریخ موسیقی ایران/ تألیف عباس معارف، ص ۱۶۹).

۲۵ – یعنی بطور مثال، تکرار نت ا بعنوان یک فونکسیون تکراری در یک هنگام بالاتر که نت یح می‌باشد.

۲۶ – طبق نظریه‌ای که به پیشنهاد مرحوم وزیری مطرح شده است، به فرض آنکه نغمه‌ی مطلق "ا" نت دو فرض شود هنگام آن نت یح می‌باشد.

۲۷ – یعنی بطور مثال اح ویا ای. درحقیقت در آن زمان دانش فاکتورگیری هم وجود داشته و به طبع فردی همچون صفی الدین که درمورد اعشار و تقسیم بندی پرده‌ها چنین گونه مفصل بحث می‌نماید، به طبع هدف دیگری مد نظر وی بوده است از نام گذاری متفاوت یک نت تکراری در هنگامی بالاتر!

آموزشگاه موسیقی اهورا

با مجوز رسمی از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
با همکاری فارغ تحصیلان موسیقی

سازهای ایرانی

نی: مسعود جاهد
کمانچه: امیر حسین نعمت الهی
سنتور: رضا نجف زاده
تار و سه تار: برزین فرهودی
سه تار: عادله کریم زاده
عود و تنبور: معتمد سامانی
آواز ایرانی: حسن زندی
تنبک: امیر حسین نعمت الهی
دف و طبلا: ایسار یاور
پیانو: دانیال شهرتی
ویولن، گیتار پاپ و کلاسیک: احسان احدی
سلفژ: دانیال شهرتی
موسیقی کودک (ارف): حسن زندی
صداسازی و فن بیان: حسین بهاربین

میدان ولیعصر/ بلوار کشاورز/ فلسطین شمالی/ کوچه راد/ ساختمان راد/ طبقه دوم جنوبی

تلفن: ۸۸۹۰۹۷۲۹

کارگاه
گرافیک
آب ورنگ
۸۸۵۲۱۰۱۲
۸۸۵۲۱۰۱۳

گزارش موسیقی

MUSIC REPORT

شماره ۹۰ و ۹۱ - فروردین و اردیبهشت ۸۸
۸۰ صفحه - ۲۰۰۰ تومان
به همراه سی دی

آذین موحد | موسیقی نباید اجرا شود، مگر اصول بیان در آن رعایت شود
مالمستین | ساختار آهنگ سازی من خیلی شبیه باخ است، اما صدای آنسامبل متال را دوست دارم
علیرضا فرهنگ | هربار موسیقی جدیدی می نویسم، نکته ی تازه ای در خودم می یابم
مروری بر کنسرت های نیواک و شاهرخ خواجه نوری
کلود دبوسی | تحلیل سیرنکس
دیباچه ای بر نظرات تئودُر آدرنو در باب موسیقی

ماهنامه تخصصی **گزارش موسیقی**
سال دوم/ شماره ۲۰و۲۱/ فروردین و اردیبهشت ماه ۱۳۸۸
صاحب امتیاز: مؤسسه فرهنگی هنری ارغنون
مدیر مسئول و سردبیر : سروش ریاضی
دبیر هیئت اجرایی و تحریریه: سلام ریاضی
امور هنری: کارگاه گرافیک آب و رنگ۱۳ / ۸۸۵۲۱۰۱۲
مدیر هنری و طراح گرافیک : محمد جهانی مقدم
صفحه آرایی: رزا گلشن
دبیر سرویس عکس: رومیسا مفیدی
مدیر امورتبلیغات و آگهی: فاطمه شکری
(۰۲۱) ۶۶۵۶۴۷۲۰
پست الکترونیکی: info@musicreport.ir
پایگاه اینترنتی: www.musicreport.ir

• رای و دیدگاه مندرج در مقالات و گفتگوها لزوماً بیان کننده ماهنامه گزارش موسیقی نیست
• مقالات ارسال شده با ذکر منبع حائز اهمیت است و گزارش موسیقی، در ویرایش ادبی آن‌ها خود را مختار می داند و مقالات ارسالی، بازگردانده نمی‌شود.
• لازمه استفاده از مطالب و تصاویر ماهنامه گزارش موسیقی به هر شکل و به هر ترتیب، منوط به اخذ مجوز از این نشریه می‌باشد.

نشانی پستی: تهران/ صندوق پستی: ۳۵۶-۱۴۱۹۵
تلفن: ۶۶۵۶۷۴۴۹ **فکس:** ۸۸۷۴۸۳۱۵

فهرست

پرونـــــده
زنـدگی‌نامه و کارنامه / آذین موحّد ۲
گفت‌وگو/ آذین موحد: موسیقی نباید اجرا شود، مگر اصول بیان در آن رعایت شود ۳
ملل
کوتاه/ تازه های ملل ۱۸
بلند / زوج فلوتیست؛ جین گالوی همسر جیمز گالوی ۲۰
کشیده/ مالمسـتین: ساختار آهنگ سازی من خیلی شبیه باخ است، اما صدای آنسامبل متال را دوست دارم ۲۱
پدیدار
گفت وگو / علیرضا فرهنگ: هر بار موسیقی جدیدی می نویسم، نکته تازه ای در خودم می یابم ۲۶
سرک/ تازه‌های آثار صوتی، کتاب و نشریات ۳۲
نقد/ کنسرت گروه نیـواک / کنسرت شاهرخ خواجـه نوری ۳۵
یادمان / یادی از زنده یاد محمد حسین کیانی؛ برای هرکسی شاهنامه نمی خواندم ۳۷
ادبیات
خوانش/ کلود دبوسی؛ سـیرنکس ۴۰
دیروز/ علم و عمل موسیقی در قرون وسطی ۴۴
جـز/ فرم – فسمت اول ۴۸
خط حامل
مقاله/ بررسی متریال صدا در سیستم پرده بندی موسـیقی ایرانی/ دیباچه ای بر نظرات تئودُر آدُرنو در باب موسیقی و کارکردهای اجتماعی آن/ دانش صدا سازی و آواز ۵۲
پژواک
گزارش/ افتتاح طرح های فرهنگی هنری استان فارس ۶۶

فهرست قطعات سی‌دی

مالمستین (ملل) / آلبوم Snow / آلبوم On theWing
کلود دبوسی (ادبیات) / سیرنکس
آذین موحد (پرونده) / گزیده اجـراها
علیرضا فرهنگ (پدیدار) / گزیده آثار

اصلاحیه شماره ۱۹ :
• نام گفتگو کننده با گروههای برگزیده جشنواره فجرخانم طناز احمدی از قلم افتاده بود که بدینوسیله از ایشان و خوانندگان محترم پوزش می طلبیم
عکس روی جلد: محمد جهانی مقدم