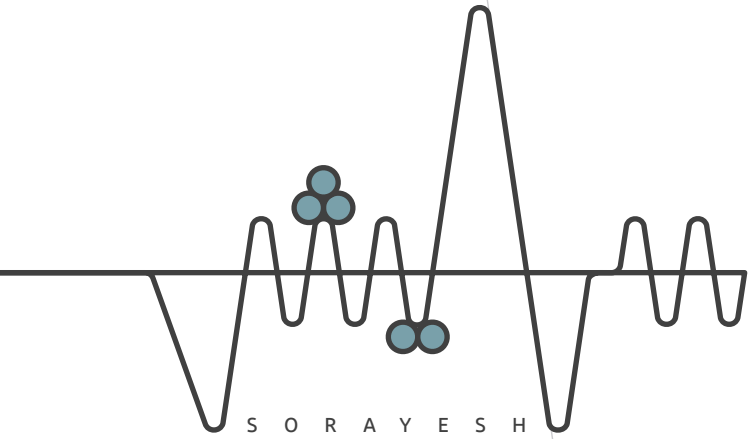
شماره ۱
دوره ۳



فصلنامه تخصصی موسیقی دانشجویی

زمستان ۱۳۹۹

صاحب امتیاز: انجمن علمی موسیقی
دانشگاه هنر تهران
مدیر مسئول: پارسا شرافتی
سردبیر: نیما پورفولادی
هیئت تحریریه: دکتر سید حسین میثمی،
دکتر بابک خضرایی، ایمان فخر، محمدرضا تفضلی
استاد مشاور: احسان ذبیحی‌فر
طراح گرافیک: زینب زمان‌زاده
ویراستار: محمدعلی اجتهادیان
پست الکترونیکی: sorayeshpub@gmail.com
صفحه اینستاگرام: sorayeshmagazine
صفحه تلگرام: sorayeshmagazine
نشانی: کرج، بلوار نبوت، خیابان بوعلی،
دانشگاه هنر، دانشکده موسیقی
نشانی معاونت: تهران، خیابان انقلاب اسلامی،
روبروی پارک دانشجو، ابتدای کوچه شهید بالاور،
کاشی چهارم، ساختمان معاونت فرهنگی و
اجتماعی دانشگاه هنر
شماره تماس معاونت: ۶۶۴۷۷۸۵۹-۰۲۱

فهرست

سرمقاله ۶
سرمقاله

مقاله‌ها ۸
ـ استخراج و طبقه‌بندی الگوهای تارسازی با هدف تشخیص سازندگان تار ... ۸
ـ نقدی بر انگشت‌گذاری سه انگشتی ... ۲۲
ـ زیبایی‌شناسی هنر بداهه‌نوازی در موسیقی ترکی ... ۳۲
ـ استراوینسکی و ریشه‌های فولکلور ... ۳۸
ـ بلا بارتوک؛ خالق «دیورتیمنتو برای ارکستر زهی» ... ۴۲
ـ مقدمه‌ای بر روش تدریس هارمونی ... ۴۶
ـ موسیقی آمریکایی و امپرسیونیسم ... ۵۲

گفت‌وگو ۶۰
روایت یک دانشکده؛ گفت‌وگوی انجمن علمی دانشکده‌ی موسیقی با استاد شریف لطفی

گزارش ۷۸
از خلاقیت تا شجاعت؛ روایتی از حضور استاد حسین علیزاده در دانشکده‌ی موسیقی

یادداشت ۸۴
چشم‌انداز و نگاهی گذرا به آیین اجراهای پایانی در دانشکده‌ی موسیقی

معرفی اثر ۸۸
معرفی آثار دانشجویان دانشکده‌ی موسیقی

نقد و بررسی ۹۴
ـ مروری بر کنسرت گروه «نقش» ... ۹۴
ـ دو نگاه متفاوت ولی مکمل یکدیگر به یک اثر ... ۹۶

انجمن علمی ۱۰۲
انجمن علمی دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه هنر تهران

نویسندگان و مترجمان این ماره

مریم قائمی
کارشناسی‌ارشد اتنوموزیکولوژی
دانشگاه هنر تهران

امیرحسین نجفی
کارشناسی‌ارشد نوازندگی موسیقی
ایرانی دانشگاه هنر تهران

محسن جوادی
کارشناسی‌ارشد نوازندگی موسیقی
ایرانی دانشگاه هنر تهران

مهران بدخشان
کارشناسی‌ارشد آهنگسازی
دانشگاه هنر تهران

محمد نظیری
کارشناسی‌ارشد آهنگسازی
دانشگاه هنر تهران

علی توکلی
کارشناسی‌ارشد آهنگسازی
دانشگاه هنر تهران

نیما پورفولادی
کارشناسی نوازندگی موسیقی
ایرانی دانشگاه هنر تهران

امین عالی‌بیگی
کارشناسی‌ارشد اتنوموزیکولوژی
دانشگاه هنر تهران

سرمقاله

به نام خالق هنر

سرایش، نشریه تخصصیِ دانشکده موسیقی است که در سال‌های گذشته زیر نظر انجمن علمی دانشکده به چاپ رسیده، اما متاسفانه هیچ‌گاه نتوانسته به شکل منسجم و مداوم فعالیت داشته باشد و انجمن‌های علمی از آغاز تاکنون تنها موفق به انتشار تعداد معدودی از شماره‌های آن شده اند. با شکل‌گیری دوره جدید انجمن علمی، در بهار ۱۳۹۸، دغدغه ما این بوده که با پس از گذشت ۶ سال از آخرین شماره این نشریه، دوره جدید سرایش با بازنگری در شکل ساختاری و محتوایی شماره‌های قبلی، با انسجام بیشتر و به صورت مستمر انتشار یابد و در اختیار دانشجویان و علاقمندان قرار گیرد.

اما در این راه با مشکلاتی نیز روبرو شدیم؛ مشکلاتی که سببِ ایجاد پرسش‌هایی مانند این شد که چرا باید روند تهیه و نشر یک نشریه تا این اندازه با موانع متعددی مواجه شود؟ یا این که چرا نباید دانشگاه بستری مناسب جهت

رشد و ارتقای سطح علمی خود و دانشجویانش فراهم کند؟ البته باید گفت در مواردی این چنینی، هم دانشجویان و هم دانشگاه به یک اندازه سهم دارند، که امیدواریم با مطالبه‌گری بیشتر دانشجویان و حمایت بهتر دانشگاه شاهد رشد سطح کیفی و علمی دانشگاه باشیم.

اما در خصوص ویژگی‌های سرایش در دوره جدید ضمن تأکید بر اینکه ماهیت نشریه کاملا دانشجویی است و تمامی عوامل از دانشجویان دانشگاه هنر هستند، باید گفت در اولین شماره از دوره جدید بیش از هر چیز ارتقای سطح کیفی نشریه برای ما حائز اهمیت بود. بر همین اساس، ابتدا تلاش کردیم تا مطالب این شماره را در ساختار و قالبی معین ارائه دهیم ساختاری که شامل این بخش‌ها است: مقاله‌ها، گفت‌وگو، گزارش، یادداشت، معرفیِ اثر، نقد و بررسی. در گام بعدی، هیئت تحریریه، از اعضای محترم هیئت علمی دانشکده را دعوت شدند تا گزینش مطالب با دقت و کیفیتی بالاتر صورت پذیرد.

سرانجام، در تابستان ۱۳۹۸، با انتشار فراخوانِ این نشریه فعالیت ما آغاز گردید، که با استقبالِ نسبتاً خوب دانشجویان همراه شد.

در مجموع هدف اصلی ما از انتشار سرایش، فراهم‌کردن بستری است تا فعالیت دانشجویانِ موسیقی در آن بازتاب پیدا کند. طبیعتاً کار ما کم‌وکاستی‌هایی دارد که امید است با حضور و همکاری سایر دانشجویان دغدغه‌مند برطرف شود. در اینجا باید از ریاست دانشکده‌ی موسیقی، جناب آقای دکتر عسکری و اعضای هیئت تحریریه در شکل‌گیری این شماره قدردانی کنیم. همچنین، از جناب آقای ذبیحی‌فر، مشاور علمی انجمن، که در واقع حامی و مشوق اصلی ما در شکل گیری و به ثمر رساندن سرایش بودند، صمیمانه سپاسگزاریم. در پایان، امیدواریم که این شماره از سرایش مورد توجه شما قرار گیرد.

سردبیر و مدیر مسئول

مقاله‌ها

استخراج و طبقه‌بندی الگوهای تارسازی با هدف تشخیص سازندگان تار

مریم قائمی[1]
کارشناس‌ارشد اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر تهران

چکیده

چگونگی ساخت ساز در تمام جوامع دارای اهمیت زیادی است. علاوه بر این که باعث شناخت بیشتر قسمت‌های مختلف ساز و تاثیر هر یک از آنها در صدای نهایی است، تاثیر بسیاری در پیش‌برد روند نوازندگی در جامعه دارد و حتی به آن جهت می‌دهد. پژوهش حاضر به استخراج الگوهای تارسازی پرداخته‌است. هدف اصلی پروژه، یافتن الگوهای مخصوص هر سازنده بود که مبنای تشخیص تارهای سازندگان مختلف می‌باشد و فرضیه‌ی اصلی نیز بر این استوار بود که با وجود الگوهای یکسان دیداری، حتما تفاوت‌هایی وجود دارد که باعث تشخیص تارهای مختلف می‌شود. روش جمع‌آوری اطلاعات به صورت میدانی بود؛ از این قرار که در ابتدا دو نسل تارساز انتخاب شدند؛ یکی نسل گذشته که دیگر در قید حیات نیستند اما سازهایشان مورد استفاده است و دیگری نسل تارساز ارجح حاضر؛ سپس پروژه با طرح پرسش‌نامه‌ای از سازندگان تار در دسترس شروع و در ادامه به عکاسی و اندازه‌گیری سازهای سازندگان انتخاب شده با معیارهای یکسان، پرداخته و نتایجی حاصل شد

تفاوت‌هایی که بیشترین تمایز را در سازها داشتند، ازین قرارند: تفاوت در اندازه‌ی قله‌های دو طرف کاسه، شکل و اندازه‌ی اتصال کاسه و نقاره از پشت، میخ‌های روی استخوان سرپنجه، میخ‌های روی سیم‌گیر، اندازه‌ی اتصال کاسه و نقاره (مضراب‌خور)، شکل بیرونی کاسه و نقاره و تراز ساز از قسمت بیخ‌دسته.

واژه‌های کلیدی
ساز تار، سازسازی، الگو، سازندگان تار.

مقدمه

از گذشته تا به حال توجه به امر سازسازی کم بوده‌است؛ در حدی که یحیی خان معروف تارساز در روزگار خود طی نوشته‌ای در مجله‌ی ناهید این موضوع را عنوان کرده بود (اطمینان، ۱۳۸۲، ۱۹۹). این کم توجهی در طول تاریخ، اطلاعات ما را درباره‌ی چگونگی تکامل سازسازی در طی سالها بسیار محدود کرده و ناچار هستیم با توجه به معدود نوشته‌ها و تعداد انگشت شماری از مینیاتورها و کتیبه‌ها و بررسی تاریخ آنها مطالبی را استخراج کنیم (مولانا و بوبان، ۱۳۸۲، ۱۱۸).

ساز تار که جزو سازهای اصلی موسیقی دستگاهی ایران است، با چند الگوی معروف از سازندگان قدیمی خود شناخته می‌شود که سازندگان امروزی، عینا یا با انجام تغییراتی، از این الگوها بهره برده‌اند. تفاوت این الگوها و اینکه چگونه اکثر سازندگان و نوازندگان تار، سازهای ساخت سازندگان ارجح را از هم تشخیص میدهند، مساله‌ی اصلی این تحقیق بوده‌است.

پروژه، ابتدا طی تحقیقات میدانی از جامعه‌ی ارجح تارسازان حال حاضر، با مصاحبه‌ای شروع شد تا اطلاعات به صورت یکسان از سازندگان استخراج شوند. سپس مراحل کار هر یک از سازندگان حاضر به همراه الگوهای ساخت سازشان مشخص شد. در ادامه، دو نمونه از تارهای ساخت هر یک جهت مقایسه انتخاب و با روشی یکسان عکاسی و اندازه‌گیری شدند. پس از آن، با تحقیق و پیگیری تا جای ممکن تارهای قدیمی و صاحبان فعلیشان یافته و از هر ساز، یک فرم مشخصات کامل به همراه عکس‌هایی از زوایای مختلف آن و یک نمونه‌ی صوتی کوتاه تهیه شد. در این نوشته خلاصه‌ای از هر بخش آورده شده‌است.

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد نگارن(ده با عنوان«استخراج و طبقه‌بندی الگوهای تارسازی ایران» است که راهنمایی دکتر نگار بوبان و مشاوره‌ی احسان ذبیحی‌فر در سال ۱۳۹۴ در دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه هنر تهران انجام شده است.
تلفن: ۰۹۱۲۳۱۳۶۸۳۲، نمابر: ۰۲۱-۷۷۶۱۳۴۷۹، E-mail: Maryam67ghaemi@yahoo.com

درباره‌ی سازندگان تار در گذشته

اگر از فاصله‌ی زمانی طولانی به وجود آمدن ساز تار گذر کرده و آن را برعهده‌ی محققان این رشته و رساله‌ای که در حوصله‌اش بگنجد، بگذاریم؛ به دوره‌ی قاجار میرسیم که پررنگ‌ترین آن در مورد این تحقیق، زمان ناصرالدین شاه قاجار بوده‌است. خوشبختانه از این دوره مطالب قابل استنادی بر جای مانده و البته تارهای سلامت و شاخصی که هنوز هم در اختیار نوازندگان هستند. به دلیل نوع نوازندگی در آن دوره ـ تار را بر روی سینه میگذاشتند ـ ابعاد ساز نسبت به امروز کوچک‌تر و سبک‌تر بوده‌است. شاخص‌ترین سازنده‌ی ساز در این شیوه استاد فرج‌الله است که به اوس فرج شناخته می‌شود. رامین جزایری در مقاله‌ای اینطور آورده‌است، که:

«گفته می‌شود که در دوران ناصرالدینشاه و به فرمان او دارالصنایعی برای گردآوردن همه‌ی صنعتگران برجسته، در محلی در جنوب شرقی سبزه میدان، در کاروانسرایی که هنوز نیز به نام "سرای دارالصنایع" نامیده میشود، تاسیس شد و استاد فرج‌الله و حاج طایر، سازنده‌ی مشهور سه‌تار در این محل به فعالیت مشغول شدند. پس استاد فرجالله معاصر با نوازندگان مشهور دربار بوده است و قطعا باید سازهای او در دوره‌ی خودش نیز شاخص و دارای کیفیت بالایی بوده باشد که مورد استفاده‌ی استادان نوازنده قرار می‌گرفته است. از لحاظ کیفیت صدایی نیز چنانکه در اجرای تار میرزا حسینقلی شنیده می‌شود دارای صدایی گرم و تا حدی زنگ کم اما پرقدرت و شفاف است (جزایری، ۱۳۸۵، ۱۰۹).»

از سازندگان دیگر در این دوره‌ی زمانی باید خاچیک ـ یحیی اول که پدر یحیی دوم معروف است ـ را نام برد. هامبارسون نیز برادر خاچیک و عموی یحیی دوم بود. هر دو در ساخت تار شهرت داشتند. سیدجلال و غلامحسینخان نیز در «سرگذشت موسیقی ایران» به عنوان سازنده تار در دوره مورد بحث آورده شده‌اند. همچنین شخصی بهنام مگردیج و البته ملکم که هر دو در اصفهان بوده و اکنون از ملکم سازهایی بر جای مانده‌اند.

یحیی تارساز

هوانس آبکاریان، معروف به یحیی، از ارامنه‌ی جلفای اصفهان در روز ۲۸ بهمن ۱۳۱۱ و در سن ۵۶ سالگی فوت کرده است. پس وی باید متولد سال ۱۲۵۵ شمسی بوده باشد. وی در خانواده‌ای متولد شد که اعضای آن تقریبا همانطور که در بالا اشاره شد ـ پدر و عمو ـ به حرفه‌ی تارسازی مشغول بوده‌اند. خالقی در کتاب خود آورده که یحیی در ابتدا استاد فرج‌الله را الگوی خود قرار داده و با پیشروی در این حرفه، الگوی خود را به‌دست آورده و تثبیت کرده است چنانکه امروزه نیز الگویش سرمشق الگوی سازندگان می‌باشد. یحیی مدتی از عمر خود را در تهران و قزوین گذرانده که این مسئله در ساخت سازها و نوع چوب‌هایش نیز تاثیرگذار بوده است.

در مورد مهرهای سازهای یحیی تارساز

دوره‌ی اول سازهای یحیی مهر نداشتند و تنها تعداد کمی از آنها باقی مانده‌است که بیشتر به سازهای استاد فرج‌الله شباهت دارند و نوازندگان آنها را منسوب به یحیی و در اصطلاح «یحیی بیمهر» می‌نامند که البته کاملا موثق نیست. در حدود سال ۱۳۲۲ ه.ق (۱۲۸۳ ه.ش) یحیی حک کردن مهرهایش را آغاز می‌کند که ظاهرا ـ بنا بر روایت ـ قدیمی‌ترین ساز با مهر که باقی مانده نیز، مربوط به همین تاریخ است. تاریخ ۱۳۲۲ ه.ق حدود هجده سال بر مهرهای یحیی به طور ثابت حک و تکرار شده است. با توجه به توالی و ترتیب زمانی مهرها، تاریخ بعدی مشاهده شده بر مهرها سال ۱۳۴۰ ه.ق (۱۳۰۰ ه.ش) است که وی در این زمان ۴۵ ساله بوده است. دلایل تغییر تاریخ مهرها، که پس از تاریخ اخیر فاصله‌ی زمانی تغییرات آن مرتب کوتاه‌تر شده را شاید بتوان این چنین عنوان کرد. اول اینکه، هرکدام از تاریخ‌ها می‌تواند مصادف با زمانی باشد که وی به نقطه‌ی عطف جدید و یا تجربه‌ی تازه‌ای در کارش دست‌یافته و دوم اینکه، صرفا به دلیل مهاجرت به شهر و مکانی جدید تاریخ را تغییر داده‌است. تارهای موسوم به "دو مهر" در محدوده‌ی زمانی ۱۳۴۳ ه.ق(۱۳۰۳ ه.ش) تا ۱۳۴۵ ه.ق (۱۳۰۵ ه.ش) و در هنگام بازگشت دوباره‌ی یحیی به اصفهان انجام می‌شوند که در این زمان یحیی حدود ۵۰ سال داشته و مهر دوم را با منظور مشخص نمودن دقیق تاریخ ساخت، به صورت نوشته‌ای زیر سیمگیر قرار می‌دهد. جدول۱، شامل شهرهای محل اقامت یحیی به همراه تاریخ‌ها و شکل مهرهای یحیی می‌باشد.

جدول ۱ - مربوط به یحیی تارساز.

محل اقامت	تعداد مهر	سن یحیی	سال ه.ش	سال ه.ق	سال میلادی
اصفهان	ـ	تولد	۱۲۵۵	۱۲۹۴	۱۸۷۶
قزوین	یک مهر	۲۸	۱۲۸۳	۱۳۲۲	۱۹۰۴
تهران	یک مهر	۴۵	۱۳۰۰	۱۳۴۰	۱۹۲۱
تهران	یک مهر	۴۸	۱۳۰۳	۱۳۴۳	۱۹۲۴
اصفهان	دو مهر	۵۰	۱۳۰۵	۱۳۴۵	۱۹۲۶
اصفهان	ـ	۵۶، مرگ	۱۳۱۱	۱۳۵۲	۱۹۳۲

ماخذ: (جوشنی، ۱۳۸۵، ۱۰۹)

تارسازان دیگر

در ادامه می‌توان از استاد جعفر و برادرش عباس صنعت نام برد. عباس شاگرد یحیی و جعفر شاگرد عباس بوده است. استاد حاجی آقا نیز تارساز بوده و فرزندش رمضان شاهرخ هم همینطور.ایشان یک نوع تار هشت سیم نیز ابداع کرده بودند. هامبارسون، عموی یحیی دوم است که تار می‌ساخته ولی شهرت یحیی را ندارد. خاچیک، پدر یحیی دوم نیز تار و سنتور می‌ساخت. از دیگر تارسازان آندوره باید از استاد فرج‌الله، حاج محمد کریمخان، سید جلال، غلامحسینخان، مگردیچ، ملکم و مفتح آهنگ نام برد. در مورد تاریخ تولد و فوت سازندگان نام‌برده، اطلاعات دقیقی در دسترس نیست (خالقی، ۱۳۸۱). تارسازان معاصری که در این تحقیق، در هر کدام از مراحل نقشی داشته‌اند، به شرح جدول ۲ می باشند.

جدول ۲-
تارسازان معاصر.

سازندگان	پرسش‌ها	تاریخ و محل تولد	تعداد تارهای ساخته‌شده تاکنون
آذرپیرا - احمد		۶ / ۶ / ۱۳۲۹ مراغه	حدود ۱۵۰
آیتی - مجید		۲۰ / ۱ / ۱۳۳۳ بهبهان	حدود ۱۰۰
ارزانلو - مسعود		۱۴ / ۲ / ۱۳۵۸ تهران	۱۰ تا ۱۲
پوریا - یوسف		۱ / ۱ / ۱۳۱۸ مراغه	حدود ۴۰۰-۴۲۰ دو تیکه، ۲۰ یک تیکه
جزایری - رامین		۱۳ / ۹ / ۱۳۴۰ تهران	حدود ۱۰۰
خجسته - رسول		۱۲ / ۱۱ / ۱۳۵۳ زنجان	حدود ۹۰۰
ژاله - رضا		۱۷ / ۳ / ۱۳۲۶ مشکین‌شهر	۱۲۵۷
شیبانی - عباس		۱۰ / ۱ / ۱۳۴۲ تهران	کمتر از ۳۰۰
عباسی - عبدالله		۲۰ / ۱ / ۱۳۴۱ گلپایگان	حدود ۷۰۰
عزیزی - حسین		۶ / ۹ / ۱۳۵۰ تهران	۱۸۵ تار، ۲۵ سه تار
علییاری - داوود		۱۰ /۱۰ / ۱۳۵۴ ملایر	حدود ۲۰۰ ساز که مورد تایید خودشان هست
فرهمند - محمود		۱۷ / ۷ / ۱۳۲۷ تهران	حدود ۳۰۰
قنبریمهر - ابراهیم		۱۰ / ۵ / ۱۳۰۷ تهران	-
میرجلالی- شهرام		۱ / ۳ /۱۳۳۸ اهواز	بین ۳۰۰ تا ۳۵۰

مراحل ساخت ساز تار

به‌صورت کلی برای ساخت یک ساز تار به‌صورت کلی و بدون در نظر گرفتن جزئیات خاص هر سازنده، مراحل زیر به ترتیب انجام می‌شوند (این مراحل، در طی تحقیقات میدانی، استخراج شده‌اند):

- انتخاب چوب
- برش چوب: این مرحله در سازندگان متفاوت است؛ بعضی‌ها چوب خیس کار می‌کنند و بعضی‌ها چوب خشک
- برش‌های بیرونی چوب
- برش‌های درونی چوب
- مغار زدن دقیق کاسه و نقاره: مسلما این مرحله نیز متفاوت‌ترین مرحله‌ی ساخت هر تارساز است. چگونگی مغار زدن داخل کاسه و نقاره بسیار در صدا دهی نهایی مهم است.
- انتخاب چوب دسته
- تراش چوب دسته و شکل‌دادن نرینگی دسته (انتهای دسته): نوع تراش و الگوی ضخامت‌های دسته و صیقل سطح آن نیز، در هر سازنده متفاوت است.
- انتخاب الگو و چوب سرپنجه
- نصب سرپنجه روی دسته
- نصب دسته به کاسه
- سمباده کاری نهایی و لاک زدن
- چسباندن استخوان روی دسته
- نصب شیطانک
- نصب سیمگیر
- انتخاب و انداختن پوست
- بستن پرده‌ها
- نصب گوشی‌های کوک

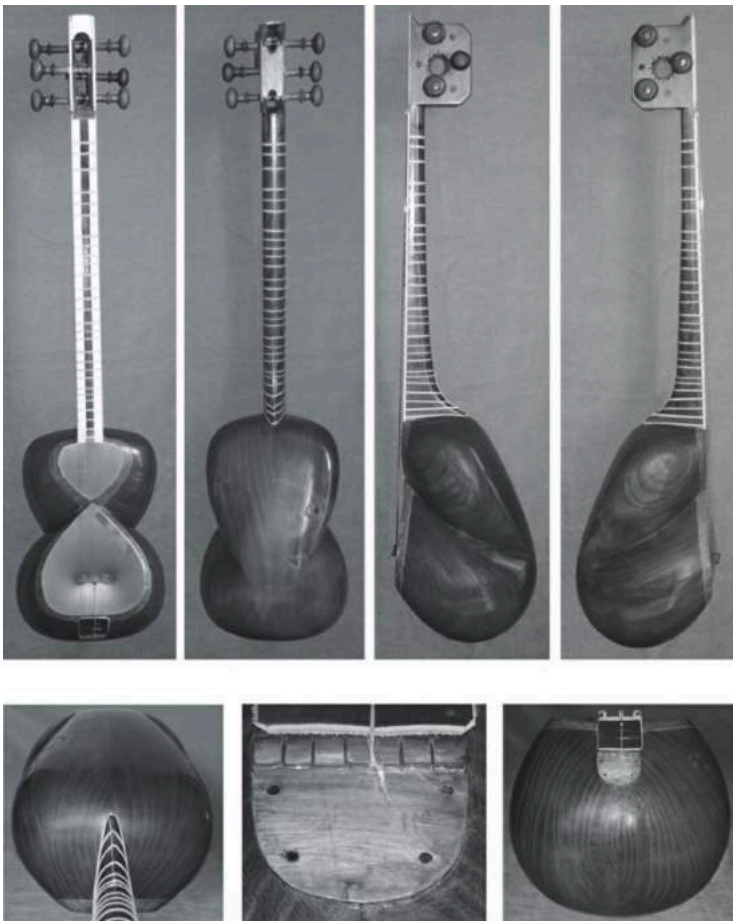
تفاوت‌هایی نیز در ساخت ساز سازندگان در مراحل مختلف وجود دارد که از حوصله‌ی این مقاله خارج است (قائمی، 1395، ۴۰).

شروع کار میدانی پروژه

همانطور که در ابتدای مقاله ذکر شد، پرسشنامه‌ی اولیه‌ای آماده و با پاسخ اکثریت تارسازان شناخته شده در تهران تکمیل گردید. پس از این مرحله، عکاسی از تارهای قدیمی در دسترس آغاز شد. همچنین از بین تارسازان نسل حاضر نیز قرار بر این شد که تارهای آقایان: فرهمند، جزایری، پوریا و میرجلالی نیز در این آزمایش باشند و بنابراین عکاسی شدند.

برای عکاسی تارها، از آن‌جا که می‌خواستیم تا جای ممکن شرایط عکاسی را برای همه‌ی سازها یکسان قرار دهیم و از طرفی امکان انتقال سازها به مکان ثابتی نبود؛ پایه‌ای ساختیم که با یک پس زمینه‌ی ثابت بتوان تارها را به شکل آویخته از پایه، در زوایای مهم‌شان عکاسی کرد. همچنین فرمی آماده شد تا تمامی اطلاعات ساز که به شناخت آن کمک می‌کند در آن فرم‌ها نوشته شوند. در نهایت نتیجه‌ی کار برای هر ساز به این شکل شد:

تصویر ۱ - نمونه‌ی
یک تار عکاسی شده
در زوایای مشخص.



۱.

تصویر ۲ - نمونه‌ی فرم ساز عکاسی‌شده که شامل اطلاعات مهم ساز است.

شماره شناسه ساز: ۰۳

اطلاعات کلی ساز		وزن ساز
سازنده: یحیی	تاریخ احتمالی ساخت: ۱۴/ ۱/ ۱۳۰۹	۱/۷۰۰
صاحب ساز: سیاوش برهانی	نوازنده قطعه صوتی: سیاوش برهانی	

اطلاعات عکاسی
تاریخ عکاسی: ۱۳۹۴/۴/۲۸
مکان عکاسی: منزل شخصی صاحب ساز

ابعاد قسمت‌های ساز	
قدساز Cm (از ابتدای سرپنجه تا انتهای سیم گیر): ۹۵	طول شیطانک تا انتهای سیم گیر Cm : ۸۱
طول شیطانک تاخرک Cm (سیم مرتعش): ۶۶	طول دهانه کاسه و نقاره Cm : ۲۵/۳

ابعاد دسته Cm	طول ۴۷	عرض ۳۶	ابعاد سرپنجه		
ضخامت دسته قسمت متصل به کاسه ۹/۳	ضخامت دسته در قسمت میانی ۳	ضخامت دسته قسمت متصل به سرپنجه ۲/۳	طول ۱۳/۲	عرض ۳/۶	ضخامت ۹/۲
			طول سیم‌گیر ۴/۲	عرض سیم‌گیر ۴	فاصله سیم‌گیر تا لبه کاسه ۴/۴
دهانه کاسه / طول ۱۶/۳	دهانه کاسه/ عرض ۱۴/۸	عرض بیرونی کاسه ۲۲/۵	دهانه نقاره / طول ۸/۵	دهانه نقاره/ عرض ۹/۴	عرض بیرونی نقاره ۱۸/۵

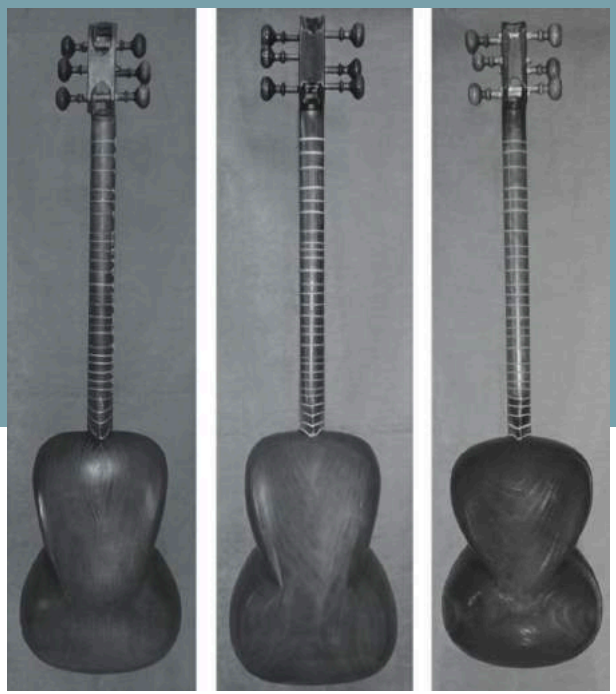
اندازه قله‌های ساز نسبت به سطح دسته Mm ؟ حدود ۶ بالاتر	اندازه قله‌های ساز قسمت بالا و پایین نسبت به هم؟ مساوی	
فاصله اتصال کاسه و نقاره از پشت ساز و نوع اتصال؟ ۸/۳. تیز	عرض استخوان دسته بالا ۱۲	عرض استخوان دسته پایین ۱۲
ارتفاع شیطانک Mm: ۸	ضخامت استخوان دسته Mm:۳	عرض دسته بین استخوان‌ها ۱۱/۵
نوع خرک؟ شاخک بیرون	طول خرک (روی پوست) ۴/۷	ارتفاع خرک ۲۴
آیا ارتفاع شاخه‌های دو طرف خرک برابر هستند؟ بله/ خیر	محل قرارگیری خرک؟ قسمت	محل قرارگیری خرک؟ قسمت
اندازه‌ی اختلاف؟ بله. قسمت سیم بم حدود ۲ میل پایین‌تر.	سیم بم Cm : ۵/۴	سیم زیر Cm : ۵

مهرساز؟ زیر سیم‌گیر: ۱۴ فروردین ۱۳۰۹ – بیخ دسته: یحیی ۱۳۴۵

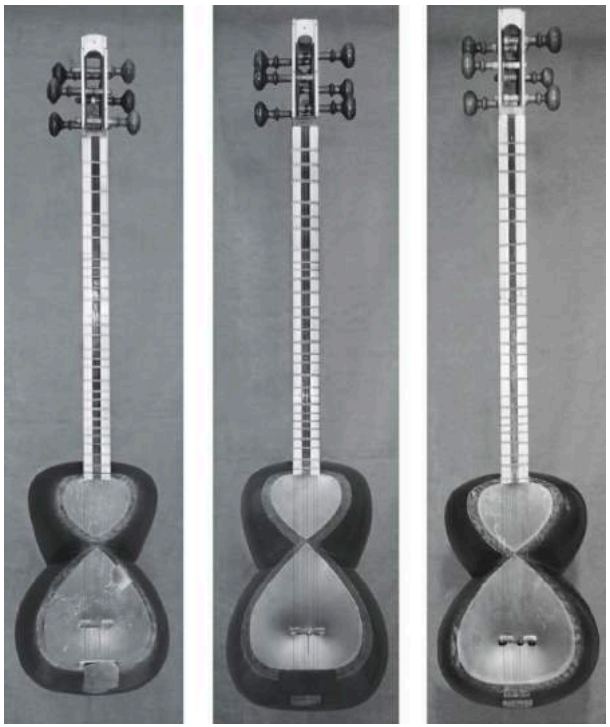
آیا انتهای کاسه با سطح دسته تراز است؟	اندازه‌ی فاصله‌ی اتصال کاسه و نقاره Mm ؟ ۵
آیا با این ساز می‌نوازند؟ حدوداً چقدر؟	ساز از قسمت انتهای دسته در حالت تعادل است؟ خیر. کمی کاسه سنگین.

ساز در چه تاریخی، از چه کسی خریداری شده است؟ سال۸۳. داریوش النجری که ایشان هم از مهندس سراج خریده‌بودند.

اجزاء تغییر یافته پس از ساخت سازنده اصلی؟ شاید یک گوشی پیش از خرید ایشان.



تصویر ۳- مقایسه تعدادی ساز از نمای روبرو. از راست به چپ: ملکم یحیی، عباس.



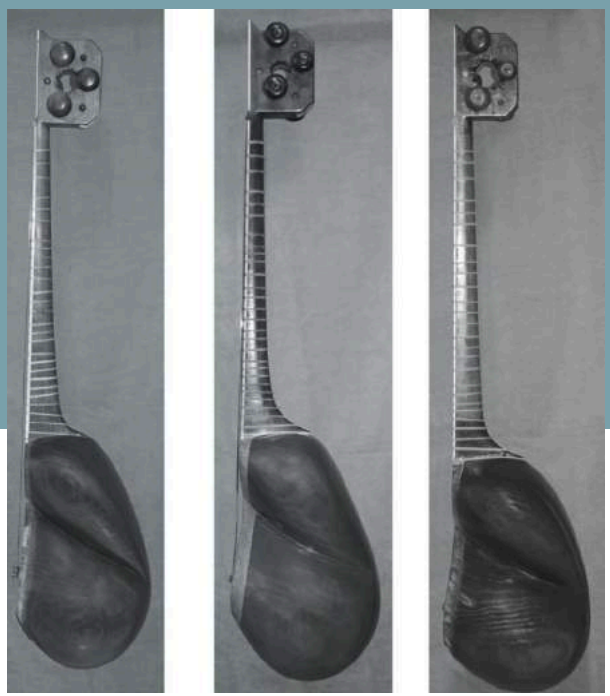
تصویر۴- مقایسه تعدادی ساز از نمای پشت. از راست به چپ: ملکم یحیی، عباس.

از کنار هم گذاشتن این تصاویر نکته‌های بسیاری به دست می‌آید که شاید با دیدن خود ساز نتوان آنها را مشاهده کرد. مقایسه‌ی سازها را می‌توان از جهات دیگری هم مورد بررسی قرار داد؛ سازهای سازندگانی که تقریبا در یک دوره‌ی تاریخی بوده‌اند؛ و تفاوت‌های ظاهری سازها گویای نکاتی در نوازندگی آن دوره نیز می‌تواند باشد.

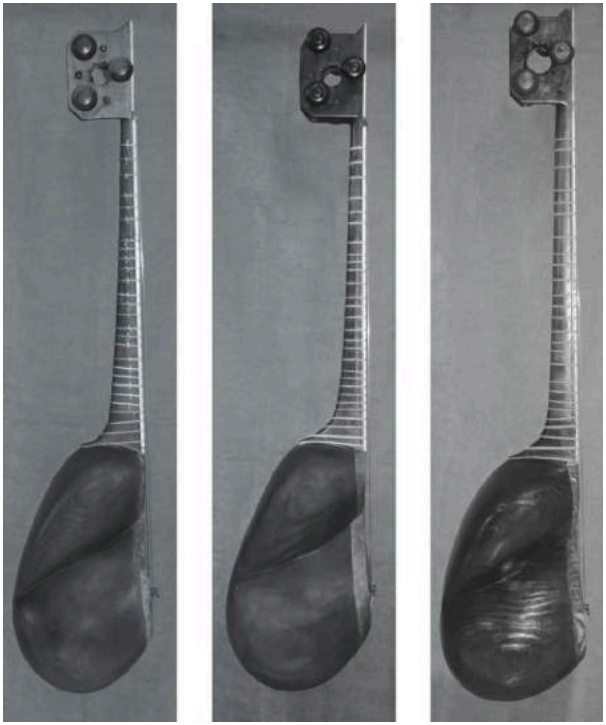
تصویر ۵ - مقایسه تعدادی ساز از نمای نیمرخ راست. از راست به چپ: ملکم، یحیی، عباس.

تصویر ۶ - مقایسه تعدادی ساز از نمای نیمرخ چپ. از راست به چپ: ملکم، یحیی، عباس.

تصویر ۷ - مقایسه تعدادی ساز از نمای پایین کاسه. از بالا به پایین: ملکم، یحیی، عباس.



۵.



۶.

۷.

نتیجه

همانطور که در تصاویر مشاهده شد، با کمی دقت، می‌توان تفاوت‌هایی را که خاصِ هر سازنده است، یافت. با توجه به نمونه‌های به دست آمده از عکاسی‌ها و اندازه‌گیری‌های آنها، از قیاسشان نتایجی حاصل شد که در ادامه آمده‌اند:

- سازها در تراز بودنشان باهم اختلافاتی دارند؛ منظور از تراز بودن هنگامی‌ست که ساز را از بیخ دسته بلند می‌کنیم؛ معمولا یا سمت کاسه سنگینی می‌کند و یا کاملا تراز هستند.
- نوع و اتصال کاسه و نقاره از پشت ساز ـ کمر ساز ـ از موارد دیگریست که در سازها اختلاف دارد.
- مسلما شناخت مهرهای اصل و معتبر مخصوصا از سازندگان قدیمی بسیار مهم است.
- سردسته‌ی ساز، شکل آن و نوع و فواصل میخ‌هایی که بر روی آن قرار دارند از دیگر موارد تشخیص سازندگان‌ست.
- تعداد و فواصل میخ‌های روی سیمگیر نیز از موارد خاصی‌ست که هر سازنده تقریبا تعداد و فواصل خود را داشته‌است.
- تراز بودن انتهای کاسه با سطح دسته حتی هم‌اکنون نیز متفاوت است؛ معمولا سه حالت وجود دارد: انتهای کاسه هم‌سطح با سطح دسته، انتهای کاسه یک میلیمتر بالاتر از سطح دسته، انتهای کاسه یک میلیمتر پایین‌تر از سطح دسته.
- شکست روی استخوان‌های ساز که خبر از دو تکه بودنش می‌دهد و فاصله‌های آن شکست در مواردی می‌تواند در شناخت سازنده، راهنما باشد.
- ارتفاع قله‌های دو سمت کاسه‌ی ساز نسبت به هم و نسبت به سطح دسته از مسائل خاص هر تارساز است.
- نوع شکل شانه‌های بالای نقاره هم می‌تواند راهنمای شناخت ساز باشد.
- در مورد سازندگان قدیمی البته این نکته صدق نمی‌کند چرا که خرک‌ها تعویض شده و جایشان تغییر کرده‌است اما تفاوتش در سازندگان امروز مشخص است. خرک معمولا دقیقا وسط کاسه نیست و نوع فواصلش در سازندگان امروزی متفاوت است.
- نوع رگه‌های چوب ساز؛ ریز و درشت بودنشان و جهاتشان مخصوصا در سازندگان قدیمی نشانه‌ی دیگری از نام سازنده می‌تواند باشد.
- اینکه ساز به صورت خوابیده صاف در تعادل باشد یا خیر؛ می تواند نشان‌دهنده‌ی یک یا دو سازنده‌ی خاص باشد.
- مسلما شکل خاص کاسه و نقاره و اتصال هر دو از روبه‌روی ساز و نوع تراش و ضخامت دسته و نوع سرپنجه هر کدام به تنهایی می‌توانند سازنده خود را معرفی کنند که البته چشم خاص و عادت کرده می‌طلبند.

سپاسگزاری

بدینوسیله نهایت تشکر و قدردانی خود را از حضور اساتید محترم راهنما و مشاورم در طی این پروژه و همچنین از تمامی اساتید نوازنده و سازنده‌ی تار که بارها وقت ارزشمندشان را در اختیارم نهادند؛ ابراز می‌دارم. به ویژه آقایان: محمود فرهمند، رامین جزایری، شهرام میرجلالی، ارشد طهماسبی، یوسف پوریا، حسین علیزاده، پویان بیگلر و سیاوش برهانی.

فهرست منابع

اطمینان، مریم (۱۳۸۲)، در جستجوی محل دفن یحیی، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۲۰، صص ۲۰۲-۱۹۹.

جزایری، رامین (۱۳۸۵)، استاد یحیی و تحول ساختمان تار، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۳۱، صص ۱۱۳-۱۰۹.

جوشنی، لاله (۱۳۸۵)، یادی از یحیی‌خان، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۳۱، صص ۱۲۴-۱۱۵.

خالقی، روح الله (۱۳۸۱)، سرگذشت موسیقی ایران، انتشارات ماهور، تهران.

قائمی، مریم (۱۳۹۵)، استخراج و طبقه‌بندی الگوهای تارسازی ایران، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، گروه موسیقی‌شناسی، دانشگاه هنر تهران.

مولانا، خسرو و نگار بوبان (۱۳۸۲)، فهرست‌بندی تصاویر سازدار: منبعی که پیگیری روند تکامل موسیقی را از دریچه‌ای نو امکان‌پذیر می‌کند، نشریه‌ی هنرهای زیبا، شماره‌ی ۱۳، صص ۱۲۹-۱۱۸.

Abstract

The process of making musical instruments is important to all communities. Although it helps us to undrestand different parts of the musical instrument that how it could affect the sound they finally produce, it could also affect the improvement of musical instruments and musicianship. The present project tries to find out the styles of making Tar in order to classify the Tars according to their similarities and differences.

The main objective of this study is to find the special styles that each creator of the instrument has employed. This will help to realize the strings that each particular creator has used. The main hypothesis based on the fact that although the Tars are overtly the same but there are some differences which could help us to recognize different Tars from one another. Finding the differences comes from the physic of the Tar rather than the sound produced by it.

Therefore, the following project raised few general questions to all the creators of Tars in Tehran. After studying the surveys it was decided to choose a statistical society which is smaller and precise in order to enhance the accuracy. By consulting the professors, two generations of Tar makers were selected. One belongs to the previous generation who are passed away but their musical instruments exists and are kept by the musicians and the other belongs to the present generation, among whom only four were chosen.

By finding the Tars of previous generation we got more specific to the musical instruments which had signs and seals on it, and are kept by the professional musicians; therefor, they are least probable to be fake. Several photos were taken from the musical instruments from different angels in same conditions. A form was created including the information about the exact size of different parts of the musical instrument and a complete feature of each musical instrument.More detailed questions were also asked from the four producers of the Tar, including the main points in producing a Tar in each level of production. They were also asked to illustrate their exact styles according to their stencil (all the styles includes size, thickness and the way to achieve the thickness of the instruments' handle and the space division of fret). Besides, for comparing the information and size of the instruments some pictures were taken.

Eventually, the research came to the conclusion that there are some significant differences in Tars. The differences are in the measure of the knobs in two sides of the body, the figure and the distance measure connecting the body and Nagaareh (the twin body) from back side, the pins on the peg box, the pins on the saddle, the distance measure of bowl and Nagaareh connection, the outside figure of the bowl and nagaareh, the balance of the musical instrument as laid on the floor are the most important differences among the Tars. These differences could show the signs of recognizing the creator's product. Although finding out the differences needs years of experience.

Key Words: Tar, Making Tar, Making instrument, template

نقدی بر انگشت‌گذاری سه‌انگشـــتی

امیرحسین نجفی
کارشناسی ارشد نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشگاه هنر تهران

انگیـزه‌ی اصلی نگـارش ایـن نوشتـار تلـاش بـرای رفع نـواقص و کاستی‌های شیوه‌های پیشیـن نوازندگی تـار بـوده است. ایـن کاستی به‌ویژه در روش انگشت‌گذاری رایج دیده می‌شود ـ روشـی که نگارنده آن را شیوه‌ی «سه‌انگشتی» می‌نامد. در این شیوه از نوازندگی تار و سه‌تار، از انگشت چهارم به‌صورت سیستماتیک و مدوّن استفاده نمی‌شود و نوازنده بیش‌ترین توانایی و قابلیت جسمي خود را در نوازندگی بـه کار نمی‌گیرد. به این اعتبار در عمل، از بسیاری از ظرفیت‌های نوازندگی نه محروم که کم‌بهره می‌ماند. از طرفی دیگر، فشار واردشده به عضلات و تـاندون‌هـای دسـت در ایـن شـیوه در اغلب وقت‌ها بـه نـاراحتی و آسیب‌دیدگی می‌انجامد. همچنین از معایب دیگر شیوه‌ی رایجْ ضعف در اجرای مبناهای مختلف دستگاه‌ها، آوازها و تنالیته‌ها و عدم تسلّط کافی در اجرای انواع فواصل منفصل (اجرای پرش‌ها) است.

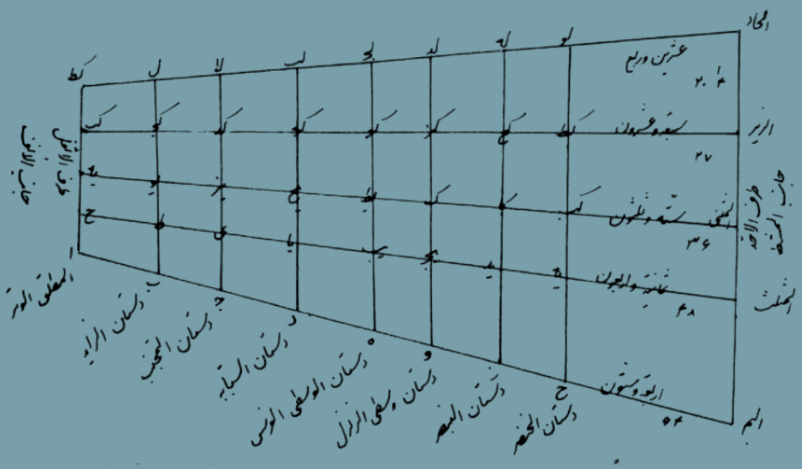
با نگاهی به تاریخ موسیقی کلاسیک غرب (در معنای عام آن) شاید بتوان گفت که نوازندگی و اجرای موسیقی در جهت نوعی تکامل و پیشرفت حرکت کرده است. گواه این مدّعا روش‌های پداگُژی، شیوه‌های مختلف اِکول، کتاب‌های مختلف آموزشی و پژوهشی و تئوریک، شیوه‌های مختلف نوازندگی و... است. امّا در موسیقی ایرانی به‌علّت نبود آکادمی و پژوهش‌های علمی کافی، وجود دوره‌ی فترت و شرایط پرفرازونشیب هنری در دوره‌های تاریخی مختلف، مسیر تکامل در نوازندگی سازها با سازهای موسیقی غربی قیاس‌پذیر نیست. شاید یکی از تأثیرات مهم این شرایطْ تبدیل‌شدن سیستم انگشت‌گذاری چهارانگشتی عود (که در رسالات موسیقی قدیم شرح داده شده است) به سه‌انگشتی در عود و احتمالاً تار و سه‌تار باشد.

پیشینه‌ی تاریخی

در بعضی از رسالات موسیقی به روش مدوّنی از شیوه‌ی انگشت‌گذاری عود بر می‌خوریم – رسالاتی چون فی خبر تألیف الالحان، موسیقی کبیر، الرساله الشرفیه، الادوار. این روشْ بر مبنای اَصابع بوده است:

«اصابع عبارت بوده است از نامیدن پرده‌ها به نام انگشتان دست، به این معنی که چون برای گرفتن هر پرده باید انگشتی را روی دسته‌ی ساز (به قول قدما، ساعد) می‌گذاشته‌اند، یا اگر سازْ پرده نداشته است، برای هر نغمه‌ی معینْ انگشت به‌خصوصی را روي وَتَر یا سیم قرار می‌داده‌اند، پرده‌ها را برحسب اسامی انگشتان معرّفی می‌کرده‌اند. در این نام‌گذاریْ در اصل از چهار انگشت استفاده می‌شده است؛ زیرا انگشت شست یا ابهام، چون به دسته‌ی ساز تکیه می‌کرده، دخالت یا نقشی در گرفتن پرده یا انگشت‌گذاری نداشته است و درنتیجه، آن چهار دیگر عبارت بوده‌اند از: نشان یا اشاره[۱]، میانه[۲]، انگشت چهارم[۳] و انگشت کوچک[۴] که در موسیقی به‌ترتیب به نام‌های عربی سبّابه و وُسطی و بِنصِر و خِنصِر نامیده می‌شده‌اند، ولی به تدریج افزایش یافته و پرده‌های جدیدی شناخته شده است که آن‌ها را هم براساس سنّت قدیمی، جزو اصابع به شمار می‌آورده‌اند؛ مثلاً وسطی انواعی داشته و پرده‌های جدیدی هم به نام زاید و مُجنَب به آن‌ها اضافه شده است و حتی دست‌باز، یعنی وتر یا سیم آزاد، را به قرینه یا مَجاز اصبع المطلق می‌نامیده‌اند. [...] و شیلوا[۵] روش اصابع را از اسحاق الموصلی[۶] (فوت: ۲۳۶ هجری) می‌داند ولی از آنجا که فارابی در کتاب الموسیقی الکبیر به پرده‌هایی نظیر مجنب و وسطای زَلزَل منسوب به منصوربن‌جعفر رازی ملقّب یا مشهور به زلزل (فوت: ۱۷۵ هجری) اشاره کرده است، معلوم می‌شود روش نام‌گذاری اصابع، قبل از اسحاق موصلی وجود داشته و شاید او تکمیل‌کننده‌ی این روش بوده است، نه مبتکر اصلی و اوّلیه‌ی آن» (بینش، ۱۳۷۰، ص. ۶).

۱. index, fore finger
۲. middle finger
۳. ring finger
۴. little finger
۵. Shiloah
۶. Isḥāq al-Mawṣilī



یادداشت: از شرح ادوار (با متن ادوار و زوائد الفوائد) [صفی‌الدین ارموی] (ص. ۱۹۵)، ع. مراغی، (۸۳۸ ق./۱۳۷۰)، مرکز نشر دانشگاهی.

ترسیم پوزیسیون‌های عود توسط صفی‌الدین ارموی

هر پوزیسیون عود، طبق شکل بالا، به هفت دستان تقسیم می‌شده که چهار انگشت دست چپ آن را می‌نواخته است.

قدیمی‌ترین منبعی که در آن از روش اصابع یاد می‌شود، رساله‌ی فی الخبر التألیف الحان به قلم ابو یوسف یعقوب‌بن‌اسحاق کندی (فوت: ۲۶۰هجری) است (بینش، ۱۳۷۰، ص. ۶). امّا همان‌طور که پیش‌تر با نقل‌قول تقی بینش از فارابی، به منصور زلزل اشاره‌شد، احتمال می‌رود منصور زلزل ابداع‌کننده‌ی این روش و اسحاق موصلی تکمیل‌کننده‌ی آن باشد.

بنابراین ردّپای شیوه‌ی انگشت‌گذاری اصابع را می‌توان از قرن دوم تا قرن هفتم (یعنی در مدّتی حدود هفتصد سال) پی گرفت. با این حال نگارنده از روش یاد شده در رسالات دوره‌ی صفوی شواهدی پیدا نکرد. به‌هرحال احتمال می‌رود شیوه‌ی یاد شده مدّتی به‌صورت عملی رواج داشته و به مرور زمان از بین رفته است. عود در ایران با تأسیس هنرستان عالی موسیقی و با تلاش‌های کسانی چون اکبر محسنی، یوسف کاموسی و منصور نریمان، دوباره احیا می‌شود.

استاد منصور نریمان در مصاحبه‌ای با روزنامه‌ی همشهری درباره‌ی احیای عود می‌گوید:

«در عود استادی نداشتم؛ فقط از راه گوش به رادیوهای کشورهای همسایه، استفاده بردم و به محمّد عبدالوهّاب ـ خواننده و نوازنده‌ی بزرگ مصری ـ به رادیو قاهره نامه نوشتم و درباره‌ی کوک و بعضی مسائل این ساز از وی سؤالاتی کردم و مسائلی را مطرح نمودم؛ پس از چندی عبدالوهّاب در جواب نامه‌ی من نوشت که کوک عودْ همانی است که خود شما انجام داده‌اید و خلاصه کل نظریات مرا تأیید کرد»(ملّاحسینی، ۱۳۹۱).

با استناد به این مصاحبه می‌توان پی برد که عود با پژوهش‌های تاریخی دقیق و آگاهی از پیشینه‌ی تاریخی‌اش احیا نشده و همچنین نحوه‌ی کوک‌کردن و روش انگشت‌گذاری این ساز نیز بدون آگاهی کامل از تمامی جنبه‌های آن بوده است. چراکه عود تا چندی پیش، به تقلید از شیوه‌ی نوازندگی تار و سه‌تار با سیستم سه‌انگشتی نواخته می‌شد. اما همان‌طور که می‌دانیم به مرور زمان، نوازندگان عود ایرانی پس از آشنایی با سیستم عودنوازی عربی و ترکی شروع به استفاده از روش چهارانگشتی کردند. تغییر شیوه‌ی انگشت‌گذاری چهارانگشتی به سیستم سه‌انگشتی موضوع مهم و مبهمی به نظر می‌رسد و نیاز به بررسی‌های تاریخی موشکافانه و دقیقی دارد که موضوع نوشته‌ی پیش رو نیست.

اشاره به یک فرهنگ همجوار

به نظر می‌رسد اشاره به فرهنگ یکی از کشورهای همجوار(در اینجا فرهنگ عراق) ـ که تبدیل سیستم انگشت‌گذاری در آن مشابهت‌هایی با سیستم انگشت‌گذاری کشور ما دارد ـ بسیار راهگشا باشد. از آن‌جا که عراق و ایرانْ ریشه‌ی فرهنگی - موسیقایی مشترکی دارند و همچنین نواختن عود با تار شباهت‌هایی هرچند کم دارد، قسمتی از مقاله‌ی جمهوری عراق نوشته‌ی شهرزاد قاسم‌حسن را می‌خوانیم که نویسنده در آن به مدرسه‌ی عود بغداد و تغییرات انگشت‌گذاری و عودنوازی عراق می‌پردازد:

«مدرسه‌ی نسبتاً جدید نوازندگی عود، براساس نیاز و مفهومی از موسیقی بنا شد که در گذشته در سنّت‌های عراقی غریب بود. این [مدرسه] محصول منحصربه‌فردی از مواجهه‌ی عودنوازی عربی-عثمانی با تکنیک‌های موسیقی غربی بود ـ [تکنیک‌هایی] که از ساز ویلنسل استخراج و الگوبرداری‌شد. پایه‌گذار مدرسه و مدیر انستیتو هنرهای زیبا، پسرعموی پادشاه عراق، شاهزاده محی‌الدّین حیدر(۱۸۸۸ تا ۱۹۶۷)[۷] ، بود [که] در عربستان سعودی با نام الشریف حجاز[۸] شناخته می‌شود.

او تصمیم گرفت استفاده از عود به شیوه‌ی سنّتی [یعنی] به عنوان سازی برای همراهی با آواز را به ساز تک‌نواز در کنسرت‌ها تغییر دهد. او عود را براساس تکنیک‌ها و متدهای خانواده‌ی ویلن(زهی‌ها) آموزش داد. همچنین تکنیک‌های دست چپ و پوزیسیون‌های انگشتان را روی دسته‌ی ساز تغییر داد [و] استفاده‌ی دائمی از انگشت چهارم را پیش کشید؛ استفاده‌ی سیستماتیک

۷. Muhieddin al-Din Haidar
۸. al-Sharif-hijaz

از پوزیسیون‌ها را مطرح و برای عود سیم‌هایی طراحی کرد. جدای از پنج سیمی که به‌صورت جفت بسته می‌شوند، سیم ششم را به‌صورت تکی به عود اضافه کرد. این تغییراتْ امکانات تکنیکی، اجرایی و سرعت نوازندگی را افزایش داد. این تکنیک‌های پیشرفته در طی چند دهه طرفداری نداشت و بیش‌ترِ نوازندگان شیوه‌ی سنّتی آن را نپذیرفتند. به نمایندگان مدرسه‌ی عود بغداد انتقادهای شدیدی شد، چرا که هم نمی‌توانستند در گروه‌های موسیقی سنّتی عضو شوند، و هم با موسیقی منطقه‌ی خود آشنایی کافی نداشتند امّا تک‌نوازان عود شروع به استفاده از مصالح مقام‌های موسیقی عراق کردند و براساس موسیقی سنّتی [عراق] بداهه‌نوازی کردند. در میان تمام شاگردان الشریف، برجسته‌ترین‌ها سلمان شوکور(متولّد ۱۹۲۱)[۹] برادران بشیر، جمیل بشیر(۱۹۲۱ تا ۱۹۷۷)[۱۰] و منیر بشیر(متولّد ۱۹۳۰)[۱۱] هستند. [از] مهم‌ترین چهره‌ها در میان نسل جوان‌تر نیز می‌توان به علی الایمان(متولّد ۱۹۴۰)[۱۲] و نصیر شمّه(متولّد ۱۹۶۳)[۱۳] اشاره کرد. فعالیت‌های مدرسه‌ی عود بغداد منجر به افزایش تدریجی مقبولیت تک‌نوازی‌های سازی در عموم شد. از مهم‌ترین تک‌نوازان سازهای دیگر می‌توان از سالم حسین(متولّد ۱۹۲۳)[۱۴]، خدیر الشبلی (متولّد ۱۹۲۹)[۱۵]، حسن الشاکارچی و بحیر الرجب(متولّد ۱۹۵۱)[۱۶] در قانون؛ خیدر الیاس(متولّد ۱۹۳۰)[۱۷] در نی؛ هاشم الرجب(فوت: ۱۹۲۱)[۱۸] و محمّد زکی(متولّد ۱۹۵۵)[۱۹] در سنتور؛ شعوبی ابراهیم(متولّد ۱۹۲۵)[۲۰] و دخیل آران(متولّد ۱۹۶۰)[۲۱] در جوزا[۲۲]؛ جمیل بشیر و غانیم حدّاد[۲۳] در ویلن نام برد.

برخی از نوازندگان سازهای کوبه‌ای را ارتقا دادند و به ویرتئوزهای[۲۴] برجسته‌ای چون احمد جرجیس[۲۵] و سامی عبدل احد[۲۶] تبدیل شدند»(Hassan, 2001, pp. 546-556).

بنابراین می‌توان گفت قبل از مدرسه‌ی عود بغداد، از انگشت چهارم استفاده نمی‌شد یا دست‌کم در عراق، همچون ایران، این روش فراموش شده بود. اما با تغییراتی که الشریف در عودنوازی عراق ایجاد کرد، جایگاه عود، و در پی آن، موسیقی عراق دگرگون شد.

نکته‌ی مهم دیگر در اجرای موسیقی صحیح بودن وضعیت بدن و روش نشستن[۲۷] و پرهیز از رفتارهای پرخطری است که به آسیب‌دیدگی می‌انجامد. موسیقی‌دان‌ها، همانند ورزشکاران، از گروه‌هایی‌اند که در معرض آسیب‌دیدگی‌های فیزیکی‌اند. آسیب‌دیدگی در نوازندگان حرفه‌ای سراسر دنیا بسیار شایع است. «براساس مطالعه‌ی ارائه‌شده در کنفرانس بین‌المللی موسیقی‌دان‌های سمفونی و اپرا ۷۰درصد از زنان و ۵۲درصد از مردانِ نوازنده علائم آسیب‌های عضلانی-اسکلتی دارند[۲۸]». (Sheibani-rad et. al, 2013, p. 1.)

«مطالعه‌ها نشان می‌دهد بیش از هفتادوپنج درصد از موسیقی‌دانان از آسیب‌های وابسته به اجرا رنج می‌برند»(Lukomski, 2004, p. 3)

«بیش‌تر کار اجرایی موزیسین‌ها بر عهده‌ی اندام‌های فوقانی است؛ بنابراین شانه‌ها، آرنج‌ها، مچ‌ها و دست‌ها بیش‌ترین نشانه‌های آسیب‌دیدگی را دارند (به‌ترتیب ۱۸، ۹ و ۹درصد)»(Sheibani-rad et. al, ibid.) «در کل بیماری‌ها و عارضه‌های ناشی از آن‌ها از سه اشتباه اصلی نشأت می‌گیرد که عبارت‌اند از: ۱.میزان فشار، ۲.نوع حرکات، ۳.استرس در عضلات» (عبدلی و تبریزی، ۱۳۹۰، ص. ۱۹۷)

۹. Salman Shukur
۱۰. Djamil Bashir
۱۱. Munir Bashir
۱۲. Ali al-Iman
۱۳. Nassir Shemma
۱۴. Salem Hussayn
۱۵. Khudair al-Shibli
۱۶. Hassan al-Sakartchi
۱۷. Bahir al- Ridjab
۱۸. Hashim al-Ridjab
۱۹. Muhammad Zaki
۲۰. Shaubi Ibrahim
۲۱. Dakhil Arran
۲۲. Juza
۲۳. Ghanim Haddad
۲۴. Virtuoso
۲۵. Ahmad Jiegis
۲۶. Sami Abdul Ahhad
۲۷. Posture
۲۸. Muscluloskeletal symptoms

با این توضیحات و شواهد و تجربه‌های فعلی، نوازنده باید تا حد امکان از رفتارهای پرخطر و آسیب‌زننده پرهیز کند. انگشت‌گذاری رایج تار و سه‌تار، به عقیده‌ی نگارنده، یکی از فعالیت‌هایی است که امکان آسیب‌دیدگی را افزایش می‌دهد، چرا که نوازنده در اجرای بسیاری از پوزیسیون‌ها ناچار است انگشتان خود را با فشار زیاد بکشد یا از هم باز کند؛ این فشار یا کشیدگی باعث می‌شود نوازنده در انگشتان دست چپ احساس درد کند. لازم به ذکر است که این احساس درد در میان برخی نوازندگان، طبیعی دانسته می‌شود و نوازنده به آن عادت می‌کند.

«صدمات ناشی از فشار بیش از حد، مهم‌ترین آسیبی است که روی عضلات دست و به‌خصوص عضلات ساعد اثر می‌گذارد». (همان، ص. ۱۹۸) البته گاه برخی از نوازندگان ـ برای اجرای پوزیسیون‌هایی که فواصل طولی بیش‌تری دارند ـ از انگشت چهارم به‌جای انگشت سوم استفاده می‌کنند. اما هیچ‌کدام از آن‌ها در استفاده از انگشت چهارم، از سیستمی مدوّن، بهره نمی‌برند. در واقع سیستم انگشت‌گذاری، همان انگشت‌گذاری سه‌انگشتی است، امّا برای اجرای فواصل بزرگ‌تر از انگشت چهارم استفاده می‌شود. اینکه این نوازندگان از انگشت چهارم استفاده می‌کنند، واکنشی طبیعی برای پرهیز از درد و پوشش فاصله‌ی طولی بیش‌تر برای اجرای فواصل بلند است.

«دردْ معمول‌ترین نشانه‌ی اوّلیه‌ای است که به شکل سوزش، درد، الکتریکی یا پالس نمود پیدا می‌کند». (Sheibani-rad et. al, ibid.) اگر این موضوع به آسیب‌دیدگی بینجامد، ممکن است آسیب‌های جبران‌ناپذیری به نوازنده وارد کند.

آسیب‌دیدگی ممکن است جلوی پیشرفت موسیقی‌دان را بگیرد؛ می‌تواند زمان تمرین یا اجرا را کوتاه کند و [حتّی] به قیمت از دست‌ـ دادن شغل موسیقی‌دان تمام شود (Lukomski, ibid.).

از جمله آسیب‌دیدگی‌های رایج می‌توان به: Nerve compression, Muscle injuris, Bursitis, 0steoarthritis[۲۹], Tondonitis[۳۰] اشاره کرد که هر کدام شامل انواع متعدد می‌باشد[۳۱].

۲۹.
Tandonitis یعنی التهاب تاندون که همراه با پارگی‌های میکروسکوپی است. می‌توان از De quervain's disease و Trigger Finger به عنوان تاندونیت‌های شایع در نوازندگان نام برد.

۳۰. آرتروز

۳۱. آسیب‌هایی مانند Carpal Tunnel Syndrome, Cubital Tunnel Syndrom, Throacic Outlet Syndrome, Pronator Teres-Syndrome, Wartenberg Syndrome, Flexor Tenosynovitis, Bowler's Thumb Guyon's Canal Syndrome زیرمجموعه‌ی آسیب‌های Compressen Nerve است.

ازجمله حرکاتی که در تخریب و بروز عوارض در ناحیه‌ی دست مؤثّر است، عبارتند از:

- بازکردن مفاصل دست بیش از دامنه‌ی حرکتی؛
- انجام حرکات تکراری در زمان‌های متوالی و واردکردن فشار به عضلات؛
- حرکات و چرخش‌های نامتعارف در اندام‌ها؛
- ضربه‌های واردشده به عضوهای دیگر در حین نوازندگی (عبدلی و تبریزی، ۱۳۹۰، ص. ۱۹۸).

در ایران بسیارند نوازندگانی که در جوانی تار می‌نواخته‌اند امّا در میانسالی یا پیری، یا نوازندگی‌شان دچار افتی شدید می‌شود، یا به نواختن سه‌تار یا سازهای دیگر روی می‌آورند.

انگشت‌گذاری سه‌انگشتی، علاوه بر احتمال ایجاد این آسیب‌دیدگی‌ها، معایب دیگری نیز دارد که در ادامه توضیح داده می‌شود:

۱. اجرای بعضی از اینتروال‌های منفصل در تار و سه‌تار دشوار است.

بسیاری از آهنگ‌سازان در تصنیف و تنظیم قطعات ایرانی از نوشتن پرش‌ها و حرکات زیاد برای سازهای تار و سه‌تار پرهیز می‌کنند یا به‌طور معمول تصوّر می‌شود پرش‌ها و حرکات برای تار و سه‌تار مناسب نیست و به‌جای این سازها، سازی دیگر (مثلاً سنتور) توان اجرای پرش‌ها را دارد. در پاسخ باید گفت این باورِ اشتباه به علّت ضعف سیستم انگشت‌گذاری و مشکلات ساختمانِ ساز به وجود آمده است که در ادامه به ضعف در نوازندگی دامن می‌زند.

۲. محدودبودن مبناهای اجرای دستگاه‌ها

به عقیده‌ی نگارنده این محدودیت یکی از جنبه‌های نبود سیستم انگشت‌گذاری مدوّن و پوزیسیون‌های ثابت است. بسیاری گمان می‌کنند بیش‌ترِ دستگاه‌های موسیقی ایرانی فقط در چند مبنا اجراپذیرند، در حالی که این باور غلطْ ناشي از ضعف در سیستم انگشت‌گذاری است. امّا اگر انگشت‌گذاری چهارانگشتی جایگزین شود، ذهن براساس شکل دست چپ – که مطابق پوزیسیون مدّنظر تغییر می‌کند (یعنی یا با انگشتان ۱-۲-۴ یا ۱-۳-۴) – موقعیت‌ها را به حافظه می‌سپارد و درنتیجه بسیاری از مبناها اجراپذیر می‌شوند.

۳. محدودیت در اجرای هم‌زمان (هارمونیک) صداها

اجرای هم‌زمان چند صدا روی تار، به علّت استفاده‌نکردن از انگشت چهارم، بسیار دشوار است، حال‌اینکه، ساختمان تارْ اجرای سه یا چهار صدای هم‌زمان را ممکن می‌کند.

۴. کوتاه‌تربودن فاصله‌ی بین انگشت اوّل و سوم از فاصله‌ی انگشت اوّل و چهارم

فاصله‌ی بین انگشت اشاره و انگشت سوم، به‌طور طبیعی، کم‌تر از فاصله‌ی انگشت اوّل و چهارم است؛ بنابراین با استفاده از انگشت چهارم می‌توان فاصله‌ی طولی بیش‌تری را پوشش داد.

۵. تعداد فرمان‌های مغز به عضلات و تعداد عضلات درگیر، در سیستم انگشت‌گذاری سه‌انگشتی بیش‌تر از چهارانگشتی است.

بازکردن و تاکردن دو فرمان حرکتی عضلات هستند که هم در مغز و هم در عضله جایگاه متفاوتی دارند؛ بنابراین در هنگام انگشت‌گذاری سه‌انگشتی، عضلات بیش‌تری به کار گرفته می‌شوند. در عین‌حال صدور فرمان از مغز شامل دو فرمان است که یکی مربوط به عضلات تاکننده و دیگری مربوط به عضلات بازکننده است؛ بنابراین بارِ وارد به مغز و عضلات در سیستم انگشت‌گذاری سه‌انگشتی بیش‌تر است.

۶. وجود این ذهنیت اشتباه که کسانی که انگشتان کشیده و بلند دارند، در نواختن تار موفّق‌تر خواهند بود.

معمولاً می‌گویند چنین نوازندگانی در نواختن تار موفّق‌ترند و به سطوح بالا می‌رسند و نوازنده‌ای با انگشتان کوتاه، به‌ناچار، نمی‌تواند به مرتبه‌های بالای نوازندگی دست پیدا کند. این طرز تلقّی در بین بسیاری از نوازندگان و معلّم‌های تار رایج است ـ حال اینکه علّت [موفّق‌نشدن آن نوازندگان] ضعف در سیستم انگشت‌گذاری است. در شروع یادگیری پوزیسیون اوّل، براساس کتاب‌های آموزش نوازندگی تار و سه‌تار، از هنرجو انتظار می‌رود انگشتان خود را برای رسیدن به فواصل مدّنظر بکشد یا باز کند. این عمل برای بسیاری از کسانی که به‌طور طبیعی انگشتان کوتاه‌تری دارند، مقدور نیست؛ بنابراین انگشت‌گذاری برای بسیاری از هنرجویان، در همان نخستین جلسه‌های یادگیری در اجرای پوزیسیون اوّل، ناممکن به نظر می‌رسد و منجر به رهاکردن یادگیری می‌شود. امّا به عقیده‌ی نگارنده استفاده از انگشت‌گذاری چهارانگشتی، مشابه با روش اصابع در تار و سه‌تار، تناسب بیش‌تری با ساختار فیزیکی دست انسان دارد؛ در مقام معلّم تار بارها در حین توضیح پوزیسیون اوّل در کلاس، هنرجو را دیده‌ام که ناخودآگاه از انگشت سوم و چهارم برای اجرای پوزیسیون اوّل استفاده می‌کند. همین اتّفاق را از بسیاری از معلّم‌های تار و سه‌تار شنیده‌ام که به عقیده‌ی من نشان‌دهنده‌ی سازگاری این شیوه با طبیعت فیزیولوژی دست انسان است.

۷. دشواری در نواختن روی جفت سیم‌های سوم و چهارم، و پنجم و ششم در تار؛ و دوم، سوم و چهارم در سه‌تار

استفاده‌نکردن از انگشت چهارم و کم‌بودن دامنه‌ی بازشدن انگشتان دست چپ، باعث می‌شود استفاده از تمام پوزیسیون‌ها بر روی این سیم‌ها بسیار محدود باشد؛ در نتیجه استفاده از سیستم سه‌انگشتی باعث نادیده‌گرفتن پوزیسیون‌های جلوتر از پوزیسیون دوم در این سازها شده است. این وضعیت در ردیف‌نوازی بسیار مشهود است ـ چرا که در اجرای ردیف، از پوزیسیون‌های دوم به بعد (در سیم‌های سوم و چهارم و پنجم و ششم در تار، و دوم و سوم و چهارم در سه‌تار) استفاده نمی‌شود.

تا این‌جا به معایب سیستم انگشت‌گذاری پرداختیم؛ فایده‌ی روش اصابع را با پشتوانه‌ی نظری-تاریخی آن توضیح دادیم؛ تناسب آن را با ساختار موسیقی ایرانی بررسی کردیم؛ تغییرات متحوّل‌کننده و تأثیرگذار الشریف و مدرسه‌ی عود بغداد در عودنوازی و موسیقی عراق را مشاهده کردیم؛ و تطابق بهترِ استفاده از انگشت چهارم با فیزیولوژی بدن انسان را بیان کردیم. حال می‌شود مدلی براساس شیوه‌ی اصابع برای اجرای تار و سه‌تار پیشنهاد داد.

پیشنهاد شیوه‌ی چهارانگشتی با الهام از روش اصابع

با آنالیز دستگاه‌ها و یا آوازهای موسیقی ایران براساس روش اصابع، می‌توان مدل زیر را برای انگشت‌گذاری هر پوزیسیون با استفاده از انگشت چهارم پیشنهاد داد:

ـ دومِ بزرگ (طنینی)، دومِ کوچک (بقیه): انگشت اوّل، سوم، چهارم:
یعنی اینتروال دومِ بزرگ را با انگشت اوّل و سوم، و اینتروال دومِ کوچک را با سوم و چهارم اجرا کرد؛
دومِ کوچک، دومِ بزرگ: انگشت اوّل، دوم، چهارم:
یعنی اینتروال دومِ کوچک را با انگشت اوّل و دوم، و اینتروال دومِ بزرگ را با انگشت دوم و چهارم اجرا کرد؛

ـ دومِ نیم‌بزرگ (مجنب)، دومِ نیم‌بزرگ: انگشت اوّل، دوم، چهارم:
یعنی اوّلین اینتروال دومِ نیم‌بزرگ را با انگشت اوّل، و دومین آن را با انگشت دوم و چهارم اجرا کرد؛

ـ دومِ بیش‌بزرگ (بیش‌طنینی)، دومِ کوچک: انگشت اوّل، سوم، چهارم:
یعنی اینتروال دومِ بیش‌بزرگ را با انگشت اوّل و سوم، و اینتروال دومِ کوچک را با انگشت سوم و چهارم اجرا کرد؛

ـ دومِ نیم‌بزرگ، دومِ بزرگ: انگشت اوّل، دوم، چهارم:
یعنی اینتروال دومِ نیم‌بزرگ را با انگشت اوّل و دوم، و اینتروال دومِ بزرگ را با انگشت دوم و چهارم اجرا کرد؛

ـ دومِ بزرگ، دومِ بزرگ: انگشت اوّل، دوم، چهارم:
یعنی اوّلین اینتروال دومِ بزرگ را با انگشت اوّل و دوم، و دومین آن را با انگشت دوم و چهارم اجرا کرد.
براساس این مدل می‌توان تمام پوزیسیون‌ها اعم از جفت‌سیم اوّل، دوم و سوم در تار، و اوّل، دوم، سوم و چهارم در سه‌تار را به‌راحتی انگشت‌گذاری کرد.
همچنین باید گفت استفاده از انگشت چهارم و استفاده از متد چهار-انگشتی باعث سهولت در اجرای هم‌زمان (هارمونیک) چند صدا و راحتی در اجرای گام کروماتیک می‌شود؛ بدین منظور برای اجرای گام کروماتیک با اجرای چهار نت در هر پوزیسیون، دست به حرکت کم‌تری در بین پوزیسیون‌ها نیاز پیدا می‌کند.

با توجـه به دلـایل ارائه‌شـده، استفاده از مدل انگشت‌گـذاری چهار-انگشتی منطقی‌تر می‌نماید. امّا نگارنده ادّعای مبنی بـر پـاسخ‌دادن به تمامی جوانب ناشی از نواقص انگشت‌گذاری سه‌انگشتی نداشته و حل این مسـائل و پیـشرفت در زمینه‌ی نـوازندگی، نیازمند کار و توجّـه همه جانبه‌ی صاحب‌نظران در این زمینه است.

فهرست منابع

بـینش، ت. (۱۳۷۰). مقدّمـه‌ی مـصحّح. در ع. مراغـی، شـرح ادوار (بـا متن ادوار و زوائـدالفوائـد) [صفی‌الدیـن ارموی] (ص. ۶). مرکز نشر دانشـگاهی.

عبدلي، م. و تبريزي، ا. (۱۳۹۰). بهداشت نوازنده. ماهور.

علیزاده، ح. اسعدی، ه. افتاده، م. بیانی، ع. کمال‌پورتراب، م. فـاطمی، س. (۱۳۸۸). مبانی نظری موسیقی ایرانی. ماهور.

کریز، ر. (۱۳۷۶). خودآموز روش الکساندر: برای رفع خستگی عضلانی، میگرن... . (ترجمه‌ی م. علاء). ققنوس.

مـراغی، ع. (۸۳۸ ق./۱۳۷۰). شـرح ادوار (با متـن ادوار و زوائـدالفوائـد) [صفی‌الدین ارموی]. (مصحّح: ت. بینش). مرکز نشر دانشگاهی.

ملّاحسینی، م. (۱۳۹۱، ۱۴ اسفند). زندگینامه: منصور نریمان (-۱۳۱۴). همشهري آنلاين. https://www.hamshahrionline.ir/news/203995/

Hassan, S. Q. (2001). Iraq, Republic of (Arab. Jumhouriya al ‘Iraqia). In Sadie, S. & Tyrrell, J. (Ed.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians (ed., Vol. 12, pp. 546-556). Grove. https://archive.org/details/newgrovedictiona0012unse/page/526/mode/2up?q=iraq

Lukomski, L. (2004). Common Injuries of Musicians. [Honors Theses, Western Michigan University]. Western Michigan University. https://scholarworks.wmich.edu/honors_theses/1635

Sheibani-Rad, S., & Wolfe, S., & Jupiter, J. (2013). Hand disorders in musicians: The orthopaedic surgeon›s role. Bone & Joint Journal. 95-B(2), 146-50. https://doi.org/10.1302/0301-620X.95B2.30092

زیبایی‌شناسی هنر بداهه‌نوازی در موسیقی ترکی

کارل سیگنل
مترجم: محسن جوادی

در حوزه‌ی موسیقی کلاسیک ترکی، مهارت در بداهه‌نوازی معیار قضاوت درباره‌ی هر نوازنده است. نوازنده می‌بایست آزادانه در طول تکنوازی خود (تقسیم) به صورت بداهه آهنگسازی کند و اصالت و خلاقیت خود را به نمایش بگذارد، البته با پیروی صحیح از شیوه‌های مشترکِ آموخته‌شده برای آن مقام (مُد).

سخت‌گیرترین منتقدانِ یک نوازنده در تقسیم، همتایان موسیقیدان او هستند. تقریباً تمام بداهه‌نوازی‌ها بادقت شنیده می‌شوند، سپس نظرات شنوندگان، در غیاب نوازنده، آزادانه بیان می‌شود.

موسیقی‌دانان نقّادی که من با آنها همکاری داشته‌ام، اغلب، درباره‌ی هر تقسیم صاحب‌نظر بودند. اگرچه در نقد گاه به توانایی‌های تکنیکی، شیوه‌ی نوازندگی و کیفیات دیگر اشاره می‌شد، ولی بیشترِ قضاوت‌ها درباره‌ی تفسیر نوازنده از ماهیتِ آن مقام بود. در نمونه‌هایی که از داوری‌های زیبایی‌شناسانه خواهیم آورد، بر پنج شاخصه متمرکز می‌شویم، که از ویژگی‌های مهم این شیوه‌اند.[۱]

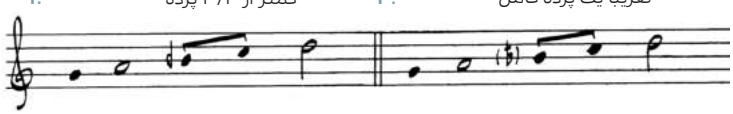
۱. ساختار فواصل
۲. اشل صوتی[۲]
۳. سیر ملودی
۴. تنوع جملات
۵. مدگردی

۱.
برای نگاه دقیق‌تر به این پنج جنبه در ساختار مقام، می‌توانید این مقاله‌ی من را ببینید:
"Modal Practice in Turkish Art Music, Providence", Asian Music Publications
۲. Tessitura

نظامِ ساختارِ فواصل در موسیقیِ ترکی نظامی پیچیده است و لحنِ دقیق موضوعِ مجادله عام میان موسیقی‌دانان است. ممکن است از یک هنرمند، به‌سبب سردرگمی در انعطاف‌های ریزپرده‌ای که مقام‌های مختلف می‌طلبند، به‌شدت انتقاد شود. علاوه‌براین، برخی نوازندگان کلاسیک شغل دومی در کلوب‌های شبانه برای خود دست و پا کرده‌اند و برای افراد سنتی، لحنِ دون‌مایه‌ی کلوپ‌های شبانه زمینه‌ی مناسبی برای طرد شدن است. مثالِ ۱ نمایانگر فواصل در مقام آکساک[۳] است، همان‌گونه که دقیقاً در شیوه‌ی سنتی اجرا می‌شود. مثال ۲ نمایانگر همان مقام است، آن‌گونه که در شیوه‌ی محفلی اجرا می‌شود. به اندازه‌ی فاصله شاخص توجه کنید.[۴]

۱. کمتر از ۳/۴ پرده

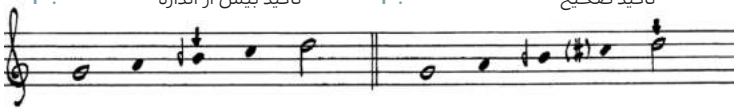
۲. تقریبا یک پرده کامل



هر مقام یک سیر[۵] مشخص دارد. نوازنده‌ی نابلد یا اهمال‌کار، به‌سبب تأکید نادرست بر هسته‌های تنال در سیرِ مقام یا خارج از ترتیب (سکانس)، نقد می‌شود. مقام پنجگاه[۶] می‌باید بر درجه پنجم تأکید کند، اما اگر نوازنده‌ای اندکی بر درجه‌ی سوم درنگ کند، سیر به سازکار[۷] شبیه می‌شود؛ یعنی یک مقام متفاوت. یکی از نوازندگانِ طرازِ اولِ نی به‌سببِ یکی از بداهه‌نوازی‌هایش ـ که دقیقا همین اشتباه در آن رخ داده بود ـ سرزنش می‌شد. مثال ۳ نشانگرِ تأکید نادرستِ نوازنده‌ی اهمال‌کارِ نی است و مثال ۴ نمایان‌گرِ تأکید برای پنجگاه است.[۸]

۳. تاکید بیش از اندازه

۴. تاکید صحیح



۳. Ussak

۴. برای مثال ۱، تقسیم نی را بشنوید در "Turkey II", barenreiter, BM30L20, sides 1
برای مثال ۲، تقسیم آغازینِ کلارینت را بشنوید در "How To Make Your Husband A Sultan", Melodi 2687, side 1

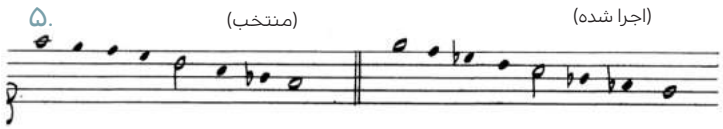
۵. Seyir

۶. Pencgah

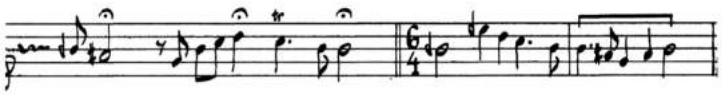
۷. Sazkar

۸. برای مثال ۳، تقسیمِ آغازینِ نی را بشنوید در "Music of the Mevlevi", Anthology AST-4003, side 1

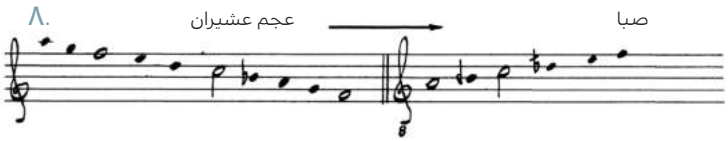
یک وجه‌تمایزِ مهمِ دیگر ـ که گاه در کار نوازندگانِ بی‌دقت دیده می‌شود ـ شیوه‌ی استفاده گستره‌ی صوتی است. هر مقام، در ارتباط با مقام‌های دیگر، نسبت زیراییِ مختصِ خود را دارد و وای بر تکنوازِ بیچاره‌ای که دو مقام با ساختار مشابه ولی از زیراییِ متفاوت را از هم تمیز ندهد. این‌گونه تمایز در رابطه بین حجازکار کُردی[۹] و محیر کُردی[۱۰] به چشم می‌آید. هر دوی این مقام‌ها ساختار بنیادین مشابهی در گام دارند و هر دو از درجه‌ی روپایهٔ[۱۱] نسبی خود آغاز می‌شوند. از آنجا که محیر کُردی، در گستره‌ی صوتی، یک پرده بالاتر از حجازکار کُردی قرار دارد، موسیقی‌دانانِ کم‌مایه، غالباً، به بعضی از تمایزات دقیق در جهتِ گسترشِ سیرِ ملودیک توجه نمی‌کنند. فقط به‌سبب همین اشتباه، انتقادات فراوانی متوجه یک نوازنده‌ی قانون (زیتر) گردید. مقام منتخب او محیر کردی بود، اما او صرفاً تقسیمی در حجازکار عرضه کرد که یک پرده به بالا منتقل شده بود(مثال۵).[۱۲]

۵.

۹. Hicazkar-kurdi
۱۰. Muhayyer-kurdi
۱۱. Upper tonic
۱۲. مقام حجاز کُردی (همچنینKurdili-hicazkar نیز نامیده میشود) یک مقام بسیار محبوب است. این اجرا که قانون‌نواز در آن اشتباه کرده است در یک مجموعه شخصی پیدا شد: از کنسرواتوار استانبول#TR-26.

سه جنبه‌ی بیان یک مقام؛ یعنی لحن[۱۳]، سیر و شیوه‌ی استفاده از گستره صوتی می‌تواند برای هر دانشجوی سخت‌کوش با آموزش کافی دست‌یافتنی باشد. تقسیم، همچنین، قدرت خلاقه‌ی تک‌نواز را هم نمایان می‌کند. معمولاً موتیف‌ها و عبارت‌های شاخص و شناخته‌شده‌ای به هر مقام وابسته‌اند. اگر کار یک هنرمند کلیشه‌ای باشد، به او توجهی نخواهد شد، اما اگر بتواند موتیف‌هایی با اصالت و عبارات موجز و زیبا خلق کند، همکارانش او را خواهند ستود. بیشترین تحسین قطعاً زمانی نشان داده می‌شود که موسیقیدان عبارت شخص دیگری را به عاریت در تقسیم خود استفاده کند. عبارت‌های آشنا اغلب در نقاط کادانسی ظاهر می‌شود. مثال شماره‌ی ۶ نمونه‌ای از یک عبارت کادانسی اصیل در مقام سه‌گاه[۱۴] است و با آوازی دنبال می‌شود که شامل یک کلیشه‌ی آشنا است(مثال۷).[۱۵]

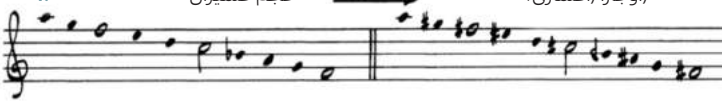
۶. فاقد کلیشه

۷. کلیشه

پس از مقدمه‌ی مقام، تکنواز آزاد است، به خواست خودش، به مقام‌های دیگر مُدگَردی کند. هم در انتخاب مقام جدید و هم در مُدگردیِ نرم و پذیرفتنی، هنر بسیار زیادی لازم است. تقسیم‌های خلاقانه کمتر بر مُدگردی‌های استاندارد و قابل انتظار تکیه می‌کنند؛ یا حتی بدتر از این، نوازنده ممکن است در کل بداهه‌نوازی‌اش در همان مقام گیر بیفتد. مثال شماره‌ی ۸ روشنگر یک مُدلاسیون قابل انتظار است. مقامِ خانه، عجم عشیران[۱۶] و مُدگردی به صبا[۱۷] است.[۱۸]

۸. عجم عشیران صبا

۱۳. Intonation
۱۴. Segah
۱۵. از کنسرت گروه کنسرواتوار استانبول در دانشگاه واشنگتن که به آرشیو موسیقی و رقص قومی آنجا سپرده شده است.
۱۶. Acemasiran
۱۷. Saba
۱۸. برای مثال ۸، تقسیم نی را بشنوید در "Acemasiran Mevlevi Ayi", ni, Ersak LP-201, side 1

منتقدان ترک لطافت طبع[۱۹] را، هم در سخنرانی و هم در موسیقی، تحسین می‌کنند. یک مُدگردی می‌تواند به واسطه یک چرخش دور از انتظار و منطقی در بازگشت[۲۰] لطیف باشد. در مثال شماره‌ی۹، یک تنبورنوازِ با جسارت از درجه‌ی روپایه‌ی مقام عجم عشیران(نت فا) به عنوان تن محور استفاده کرده است. این نت به تن رهبر مقام جدید (خارا) تبدیل شده است.[۲۱] موسیقی‌دانانی که این نمونه را شنیدند کاملاً به وجد آمده بودند.

۹. عجم عشیران (اوجارا (افشاری؟



این پنج جنبه از بداهه‌نوازی، تنها جنبه‌های قضاوت زیبایی شناسانه نیستند. تنش، تقکیک‌پذیری، عبارت‌ها و بخش‌های کاملاً متقارن، بهره‌برداری منحصربه‌فرد[۲۲] از سازها و جذابیت ریتمیک از دیگر جنبه‌هایی هستند که به آسانی به ذهن می‌آیند. اگرچه در اینجا مجالِ کافی برای توضیح تمام این کیفیات نیست، تأثیر آنها می‌تواند در شنیدن یک بداهه‌نوازی کامل سنجیده شود: یک تقسیم مثال‌زدنی از یک تنبورنواز بسیار محبوب.[۲۳]

۱۹. Witticism
۲۰. Retrograde
۲۱.
از یک جلسه ضبط خصوصی در مدرسه کاراتای قونیه، دسامبر 1971. نوار در مجموعه من است: #TR-50
۲۲. Idiomatic
۲۳.
بداهه‌نوازی تنبور نجد یاسر. کیفیت ضبط پایین است، اما خلاقیت موسیقایی بالاست.
در "TURKEY II", Barenreiter BM30L2020, side 1, track 4

استراوینسکی و ریشه‌های فولکور موسیقی روسیه

«Petrushka»[1] برگرفته از تارنمای
مترجم: مهران بدخشان

موسیقیِ فولک و مکتبِ موسیقیِ ملی در قرن نوزدهم

موسیقیدانانِ قرن نوزدهمِ روسیه توجه فراوانی به آثار فولک داشتند. ترانه‌های فولک به بسیاری از آثار آوازی و سازیِ میخائیل گلینکا راه یافته بود و دیگر آهنگسازانی چون بالاکیرِف، بورُدین، کوئی، موسورگسکی و کورساکُف، مشهور به «گروه پنج»، این راه را با جدیت در پیش گرفته بودند. آهنگسازان «گروه پنج» نه‌تنها این ترانه‌ها را در آثار خود استفاده می‌کردند، بلکه دو تن از آن‌ها، میلی الکسیه ویچ بالاکیرِف (۱۹۱۰-۱۸۳۷) و نیکولای ریمسکی-کورساکُف (۱۹۰۸-۱۸۴۴). دست به انتشار مجموعه‌هایی از ترانه‌های فولک زدند بااین‌حال، در اوایل قرن بیستم، توان و خلاقیتِ این مکتبِ نوپا در روسیه و نیز میراث آن رو به افول رفت. هنگامی که در سال ۱۹۰۰ از ریمسکی-کورساکُف پرسیده شد: «آیا موسیقیِ روسیه قرار است همچنان از ثمراتِ موسیقیِ فولک استفاده کند؟»، کورساکُف چنین پاسخ داد: «دستیابی به اثر کاملا بدیع و نو در موسیقی هنری فولک، روز به روز سخت‌تر می‌شود.»

چند سال بعد، ایگور استراویسنکی، با کنار گذاشتن سنت‌ها در تنظیمِ ترانه‌های فولک، راهی جدید و موفقیت‌آمیز برای عبور از بن‌بستی که «گروه پنج» به آن برخورده بودند پیدا کرد، گرچه کورساکُف شاهدِ این موفقیت نبود و در ژوئن ۱۹۰۸ درگذشت.

مقایسه‌ی رویکرد دو آهنگساز؛ بِلا بارتوک و ایگور استراوینسکی

چه چیزی باعث شد که استراوینسکی سنت‌های آهنگسازانِ پیش از خود را نادیده بگیرد و در راه جدیدی که انتخاب کرده بود چه انگیزه‌ها و ایده‌هایی را در ذهن می‌پروراند؟ پاسخ به این سوال‌ها شاید کارِ آسانی نباشد. در اینجا لازم است مقایسه‌ای بین او و آهنگسازِ مجارستانی، بِلا بارتوک (۱۹۴۵-۱۸۸۰) صورت گیرد، که در همان زمان، در مجارستان، از اجزای تشکیل‌دهنده‌ی موسیقیِ فولک در بسط و پرورش زبان موسیقاییِ خود استفاده می‌کرد. بارتوک غالباً رویکردها و ایده‌های خود را در گفتارها و مقالات پژوهشی متعدد طرح می‌کرد، اما استراوینسکی حرفی از خود نمی‌زد و به‌ندرت درمورد مواجهه‌ی خلاقانه‌ی خود با موسیقیِ فولک صحبت می‌کرد، حتی گاهی سعی در پنهان کردن ریشه‌های موسیقیِ فولکِ روسی در زبان موسیقاییِ‌اش داشت.

یکی از تفاوت‌های عمده بین این دو آهنگساز در نحوه‌ی برخوردشان با موسیقیِ فولک بود. برخلاف استراوینسکی، بارتوک نه‌تنها از ترانه‌های فولک در مقامِ آهنگساز بهره می‌جست، بلکه درباره‌ی آن‌ها پژوهش نیز می‌کرد. بین سال‌های ۱۹۰۶ تا ۱۹۳۶، بارتوک نزدیک به چهل سفر تحقیقاتی، جهت بررسیِ موسیقیِ اقوام مختلف انجام داد. او حتی بسیاری از ترانه‌ها را در محل نت‌نگاری و یادداشت می‌کرد یا با دستگاهِ «فونوگراف» آن‌ها را ضبط می‌کرد.

در یک سخنرانی در سال ۱۹۳۱، بارتوک از اهمیتِ فراوانِ ارتباط مستقیم با ترانه‌های محلیِ «معتبر» و تأثیر محیط آن‌ها برروی خلاقیتِ هنری خود چنین گفت:

«از نظر من، تأثیر موسیقیِ روستایی زمانی عمیق و پایدار خواهدبود که مطالعه‌ی آن در خودِ محل و در زندگی با روستاییان انجام شود؛ زیرا مطالعه‌ی آن از راهِ دور کافی نخواهد بود. شاید استراوینسکیِ روسی و مانوئل دِ فایای اسپانیایی برای گردآوری ترانه‌ها سفر نکرده باشند و از مجموعه‌های دیگری بهره جسته باشند، اما این را می‌دانم که کار آن‌ها فقط در کتاب‌ها و موزه‌های موسیقیِ فولک تمام نمی‌شد و موسیقیِ کشورشان را **زندگی** می‌کردند.»

1. http://www.petruschka-klavierfestival.de/index.asp?level1=5&level2=2&page=0&pdt=4&lang=2

استراوینسکی و پژوهشِ محققانِ قرن بیستم در ترانه‌های فولکلور روسی

بارتوک تنها کسی نبود که بر مطالعه‌ی موسیقی فولک در «محل» تاکید داشت. در اوایل قرن بیستم در روسیه نیز پژوهش‌گران متعددی جهت گردآوردیِ ترانه‌های فولک با جزئیات تمام و مطالعه‌ی سبک و اجرای آن‌ها به سفرهای دور می‌رفتند. این جنبشِ پژوهشی، به گونه‌ای زمینه را برای خلاقیت استراوینسکی نیز فراهم کرد.اغلبِ گردآورندگان قدیمی‌تر، مانند ریمسکی ـ کورساکُف، رویکردی متفاوت داشتند. آن‌ها ابتدا ترانه‌هایی را که خواننده‌های روستایی برایشان می‌خواندند، با اعمال تغییراتی، بر کاغذ می‌نوشتند و در مرحله‌ی بعد، برای این ترانه‌ها بخشِ همراهی (نوعی آکومپانیمان) می‌ساختند و به همین منوال قطعه را آهنگسازی می‌کردند. در نقطه‌ی مقابلِ آن‌ها، گردآورندگان جدیدتر، به مطالعه‌ی دقیقِ این ترانه‌ها مشغول می‌شدند و آن‌ها را به دقیق‌ترین شکلِ ممکن ثبت می‌کردند. آن‌ها، طیِ پژوهش‌هایشان، به نوعی سبک چندصدایی برخوردند که تا آن زمان ناشناخته بود. مطالعه‌ی این نوع از چندصدایی ـ که بعدها عنوان «هتروفونیک» به آن داده شد ـ با پیدایشِ دستگاهِ «فونوگراف»، به‌طور قابل‌توجهی پیشرفت کرد. پژوهش‌گران، قبل از اختراع فونوگراف، مجبور بودند که به گوش و حافظه‌شان اکتفا کنند، اما با آمدنِ فونوگراف این امکان فراهم شد تا ترانه‌های چندصدایی با تمام پیچیدگی‌ها و تحریرهای آن ثبت گردد.

یِوگِنیا لینیوا[۲] (۱۹۱۹-۱۸۵۳) یکی از محققانِ پیشرو در موسیقیِ فولکور، درباره‌ی اهمیت این دستگاه چنین گفت:

«برای من، فونوگراف دفترچه یادداشتِ بسیار شگفت‌آوری است. من هیچ‌گاه قادر به یادداشت کردنِ تمام صداهای یک ترانه‌ی چند صدایی نبوده‌ام و در این امر بسیار کند هستم. تمامیِ جنبه‌های ریتمیک و هارمونیکِ ترانه‌هایی که با کیفیت مناسب بر روی این دستگاه ضبط می‌شود، کاملاً حفظ می‌شود و این برای من شگفت‌آور است!»

در سال ۱۹۰۵، لینیوا مجموعه‌های متعددی را بر پایه‌ی ضبط‌هایش از ترانه‌های محلی منتشر کرد. همانند بارتوک، او هم به این امر که اکتشافات جدید در مطالعه‌ی ترانه‌های محلی می‌تواند جهت‌های تازه‌ای به موسیقی هنری بدهد، اعتقاد فراوان داشت:

«در شرایطِ نامطلوبی که ترانه‌های محلی روزبه‌روز در حال ناپدیدشدن هستند، این امکان وجود دارد که به دست آهنگسازان ما حیاتی تازه یابند؛ حیات تازه نه به معنای قرض گرفتن و استفاده‌ی آن‌ها در ساده‌ترین نوع ممکن، نه! حیاتی تازه به مثابه‌ی نگرشی وسیع، آزادانه و در عین‌حال آهنگین. حیاتی تازه به معنای هدایت جسورانه‌ی صداهایی که آگاهانه به هم می‌آمیزند و با ترانه‌های محلی درهم تنیده‌اند: تجدید حیاتی از این جنس. ما مشتاقانه در انتظار این قبیل آثار از آهنگسازان هستیم، چه در داخل یا خارج از میهن.»

۲. Yevgeniya Eduardovna Linyova (1853-1919)

چند سال بعد، چشم‌انداز لینیوا در «پتروشکا» اثر استراوینسکی به حقیقت پیوست. نشانه‌های زیادی وجود دارد که نحوه‌ی مواجهه‌ی استراوینسکی با اجزای تشکیل‌دهنده‌ی موسیقی محلی و حتی نوآوری‌های او در ریتم و متر تأثیرگرفته از پژوهش‌های او درباره‌ی ترانه‌های فولکلور روسی است.

بِلا بارتوک؛ خالقِ «دیورتیمنتو برای ارکستر زهی»

از مجله‌ی نیویورک فیلارمونیک[1]
مترجم: مهران بدخشان

بلا بارتوک «دیورتیمنتو برای ارکستر زهی» را در عرض پانزده روز نوشت؛ از دوم تا هفدهم آگوستِ ۱۹۳۹. در زمان نوشتن این اثر، او به اتفاق همسرش، در شهر سانن، واقع در سوئیس، مهمان پاول ساچر[2]، رهبر ارکستر، بودند. در سال ۱۹۲۶، پاول ساچرِ ۲۰ ساله، ارکستر مجلسی بازِل را بنا نهاده بود و به آهنگسازان برجسته‌ی آن زمان، سفارشِ خلقِ اثر می‌داد. بدین‌ترتیب، آثاری مهم از آهنگسازانی همچون ریچارد اشتراوس[3]، هیندمیت[4]، استراوینسکی[5]، هونگر[6]، تیپت[7] و بسیاری دیگر، برای اولین بار در بازِل به اجرا درآمد. ساچر دوستدار موسیقیِ کهن نیز بود. او در سال ۱۹۳۳ مرکزی با نامِ دایر کرد، که از مراکز تخصصی «Schola Cantorum Basiliensis» مهم و تأثیرگذار در آموزش اجرای موسیقیِ رنسانس و باروک بود.

شـاید بتوان گفت گذراندنِ تعطیلـاتِ بارتوک در شـهر سـانن ـ که او را از زندگیِ پرمشـغله در مجارسـتان برای مدتی رها ساخته بود ـ به‌نوع بر سـادگیِ بافتِ دیورتیمنتو تأثیرگذار بوده است، که به‌شـدت با ابهام و پیچیـدگیِ آثار قبلیِ او در تضاد اسـت. در نامه‌ای، بارتوک از خود چنین می‌نویسد:

«احسـاس می‌کـنم آهنگسـازی در عهـد قدیـم هستم، که مهمان یک حـامیِ هنر و ادب است. همان‌طور که می‌دانی، من در این‌جا مهمان ساچر هستم که دورادور از همه‌چیز مراقبت می‌کند.»

شـفافیت و خلوصِ این اثر مشـخصاً نتیجه‌ی درخواسـت سـاچر بـرای خلقِ عاجلِ قطعه‌ای سـاده برای ارکسـتر زهی بود. این اثـر را باید در تقابل با آثـار پیچیده‌تـرِ بـارتوک در نـظر گرفت، که پیش از آن به درخواسـت سـاچر نوشـته شده بودند؛ آثاری چون: «موسیقی برای سـازهای زهـی، پرکاشـن و چلسـتا» (۱۹۳۶) و «سـونات برای دو پیانو و پرکـاشن» (۱۹۳۷) که سـاچر بـه‌صورت غیـرمسـتقیم در آن نقش داشـت. در هر صـورت، به‌نظر می‌رسـد که در آن زمان، بـارتوک تحت نفوذ نوعی زیبایی‌شناسیِ خاصی در آهنگ‌سازی قرارداشت.
آهنگسـاز بـرای این اثر سـه موومـان در نظر گرفته اسـت، که شـامل تعامل بیـن ارکسـتر زهی و چند تـک‌نـواز اسـت. به‌اختصـار می‌توان گفت دیـورتیـمنتـو بـرای ارکسـتر زهـی اثـری اسـت مدرن کـه یـادآورِ سـاختار، روند موسـیقایی و روحِ کنسـرتو گروسـو در موسیقی باروک، اسـت؛ درست مانند کنسرتوی دامبارتون اوکس،[۸] اثر اسـتراوینسـکی که یک سال پیش‌تر نوشته شده بود.

۱. New York Philharmonic, "Bela Bartoc", October 2017. P. 29-30.
۲. Paul Sacher
۳. Richard Strauss
۴. Paul Hindemith
۵. Igor Stravinsky
۶. Arthur Honegger
۷. Michael Tippett
۸. Concerto in E-flat "Dumbarton Oaks" (1937-38)

دیـورتیمنتوی بـارتوک جلوه‌گاهِ شـباهت‌هایی با بیشـترِ کنسـرتو گروسـوهای بـاروک (ویـوالدی[۹]، آلـبینونی[۱۰]، جـمینیانی[۱۱] و ...) اسـت و اشـتراکات زیـادی با دیـورتیـمنـتوهـای موتسـارت دارد. بـارتوک تناوب سـازهای سولو و توتی را در سبک نئوباروکِ خود با ساختارهای روندو و سـونات در موسـیقی قرن هجدهم پیوند می‌دهد. درعین‌حال، او وام‌دار زبان موسیقاییِ خود است، که از مطالعه‌ی موسیقیِ فولکلور مجارستان و دیگر کشورهای بالکان نشأت گرفته‌است.

دیـورتیمنتو، به‌همراهِ شش کوارتت زهـی، آخرین آثاری هستند که بارتوک در اروپا خلق کرد. پس از آغاز جنگ و اشاعه‌ی آن در اروپا، حتی ساچر هم دیگر نمی‌توانست پناهی برای او فراهم کند و بارتوک، در۱۱ ژوئن ۱۹۴۰، چهارماه بعد از اولین اجرای دیورتینمتو، علی‌رغم میلش، به ایالت متحده نقل مکان کرد. بااین‌حال، به واسـطه‌ی دیورتیمنتو، ماه‌های اولِ اقامت بارتوک در آمریکا برای او نسـبتاً مسـاعد و همراه با موفقیت بود. در ۸ نوامبر ۱۹۴۰، ارکستر سمفونیک سنت لوئیس دیورتینمتو را اجرا کرد و دو ماه بعد، این اثر در رپرتوار اجرایی ارکسـترِ فیلـادلفیا، به رهبریِ یوجین اورماندی،[۱۲] قرار گرفت. در روزِ اجـرای این اثر در سنت لوئیس، هری ر. بروک[۱۳] در روزنامه‌ای چنین نوشت:

«شـاید دیـورتیـمنـتوی بِلـا بـارتـوک، بـه نـوعـی حکایت‌گر اوضاع پنج سال اخیر در اروپا باشد، اما در عین حال، ایمان به انسانیت در آن متجلی است.»

۹. Antonio Vivaldi
۱۰. Tomaso Albinoni
۱۱. Francesco Geminiani
۱۲. Eugene Ormandy
۱۳. Harry R. Burke

دیـورتیـمنـتو برای ارکسـتر زهـی، سرشـار از ملودی‌ها و ریتم‌های برگرفته از موسیقیِ فولکلور است، که بارتوک شیفته‌ی آن بود. کمی بعد از آغاز قرن بیسـتم، او به همراه دوستش، زولتان کودای،[۱۴] بـه‌طـور گسـترده، بـرای جمع‌آوری تـرانـه‌هـای فـولک، به کشـورهـای مختلفِ بالکان می‌رفت و در سـال ۱۹۰۶ بـه کمک کـودای، یـافته‌هـای خـود را به‌صورت مجموعه‌هایی منتشـر کردند. پـژوهش‌های بـارتوک درباره‌ی موسـیقیِ فولک، او را با موسیـقیِ مناطق بسـیاری از جمله، روتِـنیا[۱۵] (منطقـه‌ای در کـوه‌های کـارپات در مجـارستان)، اسـلواکی سـیبری، کـرواسـی، بلغارسـتان، ترکیـه و حتی شمالِ آفریقا آشنا کرد.

کنجکاوی درباره‌ی موسیقیِ فولکلور، برای آهنگسازانِ نیمه‌ی اولِ قرن بیسـتم، ضرورتی بـه‌شـمار می‌رفت. این ترانه‌ها، همچنین، بـر آهنگسازان بسیاری از جمله استراوینسکی، واگُن ویلیامز و چارلز آیوز تأثیر گذاشـته بود. بعضی از آهنگسـازان تـرانـه‌های محلی را، با حفظ هویتِ کلیِ آن‌ها، هارمونیزه و تنظیم می‌کردند و بعضی دیگر آن‌ها را به‌عنوان منبع الهامی برای نوشتن آثاری بی‌شک نو و بدیع می‌دیدند.

بـارتوک، به عنوانِ پژوهش‌گر، امیدوار بود که موسیقی فـولکلورِ مـناطق مختلف را بـدون دخـل و تصـرف و به‌صـورت دسـت‌خـورده جمع‌آوری کند، اما به‌عنوانِ آهنگسـاز، رویکردش کاملا متفاوت بود. او با تحلیل و بررسیِ مصالح و روندِ موسیقیِ فولک، ذهن خلاق و مدرنِ خود را تغذیه می‌کرد. دیورتیمنتو برای ارکسـتر زهـی، به‌هیچ‌عنوان یک اثرِ فولک‌گونه نیست، بلکه تار و پود آن فولکلور است.

۱۴. Zoltán Kodály
۱۵. Ruthenia

مقدمـــه‌ای بر روش تدریس هارمونی[1]

آرنولد شوئنبرگ
مترجم: محمد نظیری

من مطالبِ این کتاب را از شاگردانم آموخته‌ام. در جریان تدریس، هرگز به هنرجویی نگفته‌ام که «من چه چیزی را می‌دانم»، بلکه ترجیح داده‌ام بگویم که او چه چیزی را نمی‌داند. همین موضوع، برآنم داشته است تا برای هر هنرجو، راهِ تازه‌ای را ابداع کنم، هرچند چنین امری هدف اصلی تدریس نیست. من بیشتر کوشیده‌ام تا ماهیتِ موضوع [هارمونی] را از پایه به هنرجویانم نشان دهم. ازاین‌رو، هرگز قوانین ثابتی را ـ که ذهنِ یک هنرجو را اسیر می‌کنند ـ به آنها تحمیل نکرده‌ام. موضوعاتی که به عنوانِ موادِ آموزشیِ ثابت تدوین شده است، بیشتر برای معلم، الزام‌آور است تا برای هنرجو. پس اگر هنرجویی بتواند کاری را بدونِ این آموزش‌های رسمی، بهتر انجام دهد، بگذارید انجام دهد! معلم بایستی شجاعت این را داشته‌باشد که اشتباهات خود را بپذیرد. او نباید خودش را فردی خطاناپذیر نشان دهد، که همه چیز را می‌داند و هرگز اشتباه نمی‌کند؛ بلکه می‌بایست فردی باشد خستگی‌ناپذیر، مدام جوینده و گاهی هم یابنده: چرا تصویری خداگونه از خود بسازیم، در حالی که می‌توانیم کاملاً انسان باشیم؟

هرگز نکوشیده‌ام خود را نزدِ هنرجویانم خطاناپذیر جلوه دهم (تنها یک استادِ سلفژ نیاز به چنین امری دارد). برعکس، شجاعانه مطالبی را گفته‌ام که بعداً ناگزیر از تجدیدنظر در آنها شده‌ام. اغلب خطر کرده و آموزش‌هایی داده‌ام که در هنگام کاربرد، خطا بودن آنها ثابت شده است و محتاجِ تصحیح بوده‌اند. شاید این اشتباهات نه تنها سودی برای هنرآموزانم نداشته‌باشد، بلکه سخت به آن‌ها ضربه بزند؛ اما این حقیقت که من اشتباهات خود را به رسمیت می‌شناسم، یقیناً برای آنان تفکربرانگیز است. آموزش‌های من، در واقع، محصولِ تفکرات خودم هستند که هنوز آزمایش نشده‌اند؛ از این رو ناگزیر از ارائه‌ی آن‌ها هستم تا به معرض آزمون و خطا گذاشته‌شوند و بتوانم آنها را بهتر صورت‌بندی کنم.

این کتاب نیز، به همین طریق به وجود آمد. من از اشتباهاتِ هنرجویانم، که نتیجه‌ی آموزشِ خطا یا ناکافی من بود، آموزشِ صحیح را آموختم. انجامِ صحیح تکالیف [هارمونی] توسط هنرجویانم، خود مؤیدِ تلاش صادقانه‌ی من است. درعین‌حال، دچار این خطا نمی‌شوم که جواب قطعی مسائل را یافته‌ام، بلکه معتقدم که من و شاگردانم، این راه را به اشتباه طی نکرده‌ایم. اگر صرفاً به این بسنده می‌کردم که من چه چیزهایی را می‌دانم، شاگردانم نیز فقط همان مطالب را می‌آموختند و نه بیشتر. اکنون، حتی اگر آن‌ها مطالب کمتری را [نسبت به روشِ پیش‌گفته‌شده] بدانند، در عوض می‌دانند که مساله‌ی اصلی چیست: «جستجو»! امیدوارم که هنرجویانم خود را مجبور به جستجو کنند! زیرا خواهند فهمید که هدفِ اصلی جستجو، همانا جستجوست. درحالی‌که یافتنِ پاسخ به معنای پایانِ تلاش انسان است.[۲]

I. Schoenberg, A., *Theory of Harmony*, Translated by Roy E. Carter, 3rd Ed, Los Angeles, University of California Press, 1983, Preface To The First Edition, P. 1-3.

۲. آب کم جو تشنگی آور به دست! (مولانا.)

زمانه‌ی ما در جستجوی بسیاری چیزهاست و در رأس همه‌ی آن‌ها یک کلمه قرار گرفته‌است: «آسایش». آسایش با همه‌ی مصداق‌هایش، حتی در دنیای افکار و نظریه‌ها نیز نفوذ کرده و ما را بر آن داشته است تا به چیزی، بسیار کمتر از آنچه باید، قانع باشیم. امروز، بهتر از همیشه، آموخته‌ایم که چطور زندگی را خوشایند کنیم و تلاش ما در جهت حلِ مسائل نیز صرفاً به منظور حذفِ ناخوشایندی‌هاست. اما «چگونه» آن‌ها را حل می‌کنیم و با چه جسارتی حتی فکر می‌کنیم که واقعاً آن‌ها را حل کرده‌ایم؟ اینجاست که بیشتر متوجه می‌شویم که پیش‌نیاز حقیقیِ آسایش چیست: سطحی‌نگری. کسی که صرفاً خوشایندی را مدنظر قرار دهد و به باقی مسائل التفات نکند، می‌تواند، ساده‌انگارانه، به یک «جهان‌بینی»[۳] یا «فلسفه» هم دست یابد. درحالی‌که «باقی مسائل»، همانا، مهم‌ترین آنها هستند. باقی مسائل، برای ما روشن می‌سازند که این فلسفه‌ها، با هدفِ تسلط بر پیروانشان، طراحی شده‌اند و اصولِ تشکیل‌دهنده‌ی آنها، بیش از هر چیز، از تلاش برای خودتوجیه‌گری برمی‌آیند. چرا که مردم زمانه‌ی ما، به‌طرزِ شگفت‌انگیزی، قوانین اخلاقی جدید تنظیم می‌کنند (یا حتی بنا به سلیقه‌ی خودشان قوانین قدیمی را کنار می‌گذارند)، اما از طرفی هم «نمی‌توانند بدون گناه زندگی کنند!». در فلسفه‌ی آسایش، جایی برای انضباط شخصی نیست؛ بنابراین وجود گناه هم انکار شده و حتی تبدیل به فضیلت می‌شود. در اینجا، انسانِ هوشیار درمی‌یابد که به‌رسمیت‌شناختنِ گناه، خود نوعی گناه است. اما انسان اندیشمند جستجو را از این مرحله فراتر برده و به نتیجه‌ی مخالف می‌رسد. او نشان می‌دهد که مسائلی حل‌نشده وجود دارند؛ یعنی همان مضمونِ این گفته‌ی استریندبرگ[۴]: «زندگی هر چیزی را زشت می‌کند» یا این سخنِ مترلینگ: «سه‌چهارم از برادران ما محکوم به بدبختی‌اند»، یا سخنان وِینینگر[۵] و سایر کسانی که در اندیشه‌هایشان روراست بوده‌اند.

آسایش به عنوان فلسفه‌ی زندگی! کم‌ترین جنبش و اضطراب، بدون هیچ شگفتی! دلباختگان آسایش، هرگز در پیِ واکاویِ پرسش‌های بی‌پاسخ نمی‌روند.

۳. Weltanschauung
۴. Johan August Strindberg (1849-1912) نمایشنامه‌نویس سوئدی
۵. Otto Weininger (1903-1880) فیلسوف اتریشی، نویسنده‌ی کتابِ سکس و شخصیت

یک آزمایشِ مکانیکی را در نظر بگیریم: سه لوله‌ی فلزی، با قطرهای متفاوت، درونِ یک جعبه‌ی شیشه‌ای قرار دارند. آزمایش این است که چگونه لوله‌های کوچک‌تر را درون لوله‌ی بزرگ‌تر جای دهیم. اگر کسی سعی‌کند این آزمایش را به صورت روش‌مند حل کند، طبیعتاً این کار زمان زیادی خواهد برد. اما راه‌حل دیگری هم وجود دارد: می‌توان جعبه را آنقدر تکان داد، تا لوله‌ها خودبه‌خود درونِ یک‌دیگر قرار گیرند. در این صورت، آیا نتیجه‌ی آزمایش تصادفی بوده‌است؟ اینطور به نظر می‌رسد، اما از نظرِ من پای چیزی بیش از تصادف در میان است. چرا که نظریه‌ای در پشتِ این متد نهفته است؛ مانند این که: «آنگاه که اندیشه شکست می‌خورد، تکان دادنِ جعبه به تنهایی می‌تواند موفقیت‌آمیز باشد». آیا در موردِ هارمونی نیز چنین نیست؟ آموزگار از طریقِ متدولوژی خود چه امری را محقّق می‌کند؟ در بهترین حالت، تلاش و انگیزه را، آن هم در صورتی که همه چیز به خوبی پیش رود! اما ممکن است هیچ چیز به خوبی پیش نرود و در این صورت تنها دستاورد کار او رخوت و بی‌علاقگی است. آری، رخوت هیچ چیز نمی‌زاید. تنها حرکت و فعالیت است که زاینده است. پس چرا نباید مستقیماً حرکت را شروع کرد؟ اما آسایش!؟ آسایش از حرکت می‌پرهیزد، درنتیجه از مواجهه با جستجو گریزان است.

مهم نیست که حرکت (تجربه و حتی تصادف) منجر به جستجو شود یا برعکس. تنها کنش و حرکت است که آموزش و فرهنگ (Bildung[۶]) را می‌زاید؛ کنشی که دربرگیرنده‌ی تمرین، انضباط و تهذیب نفس است. آموزگاری که محقق نیست (زیرا فقط «آنچه را که می‌داند» می‌گوید) هنرآموزانش را هم محقق نمی‌کند. عمل باید با خود آموزگار شروع شود؛ یعنی بیقراری او در عرصه‌ی موسیقی او بایستی به هنرآموزان نیز سرایت کند. آن‌گاه، آنان نیز مانند او جستجو را آغاز خواهند کرد. دراین‌صورت، او در حال آموزشِ سطحی و ظاهری نخواهد بود و این خوب است؛ چرا که «آموزش» امروزه به این معناست: فهمیدن سطحی و قطره‌ای از هر موضوع، بدونِ «فهمیدن» هیچ چیز در کل! درحالی‌که عطر این کلمه‌ی زیبا (Bildung) کاملاً متفاوت است و از آن‌جا که کلمه‌ی آموزش امروزه مفهوم تحقیرآمیزی را در بر دارد، باید با Bildung و Durchbildung جایگزین شود.

۶. این کلمه در عمیق‌ترین لایه‌ی معنایی خود، بر «آموزش» و «فرهنگ» به صورت توأمان دلالت دارد؛ به‌عبارت دیگر، دانش گسترده‌ی «فعال» که فهم و خرد را به ارمغان می‌آورد. این مفهوم مانند کلمات انگلیسی‌ای است، که امروزه اغلب به‌منظور اظهار فضل و برای نشان دادنِ تحصیلاتِ زیاد به کار می‌رود، حتی اگر این تحصیلات دربرگیرنده‌ی فهم عمیق نباشد.
'Ausbildung' به معنای رشد مهارت است و "Durchbildung" مفهوم دقت را به این کلمه اضافه می‌کند. (پانویس از مولف)

این نکته باید کاملاً روشـن شود که اولین وظیفه‌ی آموزگار، لرزاندنِ کلّ وجـود هنـرجو اسـت. وقتی که ایـن طوفان فروکش کند، هر چیـز جای مناسـب خـود را خواهد یافت یا برعکس، هـرگز اتفاقی نخواهد افتـاد! جنب‌وجوشی که در این روش از معلم سـرچشـمه می‌گیرد، به خـود او بـاز خـواهد گشـت. بـه این معنا، من این کتـاب را از شـاگردانم آموخته‌ام و بایستی از این فرصت استفاده و از آنان تشکر کنم.

برخی از آنان از جنبه‌ی دیگری نیز شایسته‌ی تشکر من هستند: آن‌ها که با تصحیحاتِ خود و گاه با تأیید کارم -که برایم مسرت‌بخش بود- همچنین با نقدهایشـان مرا یاری کردند و توجهم را به بعضی از نقطه ضعف‌هـای کار جلب کردند: آلـبان بـرگ[۷]، که فهرسـت موضوعیِ کتاب را تهیه کرد، دکـتر کارل هرویتـز[۸]، دکـتر هنریش جالوِتز[۹]، کارل لینکه[۱۰]، دکـتر رابـرت نئومان[۱۱]، جوزف پلناور[۱۲]، اروین اشتین[۱۳] و دکتر آنتون فون وبـرن[۱۴]. نام برخی از ایـن افراد به زودی خواهد درخشـید.به ایـن ترتیب، شـاید حاصلِ فعالیتِ من نیز به من بازگردد.

وین، جولای ۱۹۱۱
آرنولد شوئنبرگ

۷. Alban Berg
۸. Karl Horwitz
۹. Heinrich Jalowetz
۱۰. Karl Linke
۱۱. Robert Neuman
۱۲. Josef Polnauer
۱۳. Erwin Stein
۱۴. Anton Webern

موسیقی آمریکایی و امپرسیونیسم[1]

پروفسور دیوید ز. کوشنر[2]
مترجم: علی توکلی

چکیده

امپرسیونیسم[3] در عمرِ نسبتاً کوتاهش (در حدود دهۀ هشتم قرن نوزده تا دهۀ دوم قرن بیستم)، اگرچه در فرانسه متمرکز شده بود، هنرمندان کارآزموده، حامیان و ستایندگانی را در آمریکا نیز پیدا کرد. این جنبش در فرانسه پایگاه‌هایی در دنیای نقاشی (افرادی چون مونه[4]، رنوار[5]، مانه[6] و پیسارو[7])، ادبیات (افرادی چون مالارمه[8]، بودلر[9] و ورلن[10]) و موسیقی (افرادی چون دبوسی[11]، فوره[12]، دوکا[13] و راول[14]) بنیان نهاد.

این مقاله درباره‌ی آثارِ شش آهنگساز فعال در ایالات متحده -که از اواخر قرن نوزده تا اوایل قرن بیستم، عناصر امپرسیونیستی را در موسیقی خود آمیختند- بحث می‌کند: فردریک دلیوس[15]، ادوارد مک داول[16]، آرتور فارول[17]، چارلز ویکفیلد کادمن[18]، چارلز گریفس[19] و جورج وایتفیلد چادویک[20].

امپرسیونیسم در فرانسه به جنبشی چنان قابل‌توجه بدل شد، که ویژگی‌های کمپوزیسیون در آن اهمیت فراوانی یافت. از میان این ویژگی‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:
۱. استفاده از مُدهای کلیساییِ قرونِ وسطا همراه با تأکید بر فواصلِ چهارم، پنجم، اکتاو و گاهی حرکاتِ موازی.
۲. خلقِ حالات آرکائیک[۲۱].
۳. استفاده از گام‌های تمام‌پرده و پنتاتونیک.
۴. استفاده‌ی غریب و آشنایی‌زدا از فضای موسیقایی شرقی.
۵. آکوردهای تهیه و حل‌نشده همراه با حرکات موازی به نحوی بسیار برجسته و عدول‌کرده از هارمونیِ قرن هجدهم.
۶. فواصل مضافی، که عموماً دوم و هفتم بودند و در راستای برهم‌زدنِ تنالیته به کار می‌رفتند؛ مانند صدای رِ بمل در آکورد دُو ماژور.
۷. استفاده‌های خاص از پدال پیانو، نه‌تنها به‌جهتِ برهم‌زدنِ تنالیته، بلکه برای خلق بافت نامعمول و تأثیرپذیرفتن‌هایِ گنگ و نامتعارف از سوژه‌ها یا آفرینشِ تنالیته‌هایِ دوپهلو.

۱. انتشارات موزه‌ی هنرِ هارن، دانشگاه فلوریدا، ۱۷ اکتبر ۲۰۱۵: http://harn.ufl.edu/linkedfiles/monet-kushneressay.pdf
۲. دیوید ز. کوشنر استاد بازنشسته‌ی موسیقی‌شناسی و رئیس سابقِ دانشگاه فلوریدا است. وی دارای مدرک کارشناسی، کارشناسی ارشد و دکتری به‌ترتیب از دانشگاه بوستون، کالج هنرستان موسیقی دانشگاه سینسیناتی و دانشگاه میشیگان است. آثار منتشرشده‌ی او شامل «ارنست بلوچ»، «راهنمای پژوهش»، «همراهان ارنست بلوچ» و مقالات مختلف دیگری در فرهنگ موسیقی و موسیقیدانان، آمریگرو، دیکشنری بین‌المللی اپرا، سمپوزیوم موسیقی کالج و مجله تحقیقات موسیقی‌شناسی است. وی در سراسر ایالات متحده، اروپا، کانادا، استرالیا، کنیا و ... سخنرانی‌هایی کرده است.

۳. Impressionism
۴. Monet
۵. Renoir
۶. Manet
۷. Pissarro
۸. Mallarmé
۹. Baudelaire
۱۰. Verlaine
۱۱. Debussy
۱۲. Fauré
۱۳. Dukas
۱۴. Ravel
۱۵. Frederick Delius
۱۶. Edward MacDowell
۱۷. Arthur Farwell
۱۸. Charles Wakefield Cadman
۱۹. Charles Griffes
۲۰. George Whitfield Chadwick
۲۱. Archaism

مقدمه

بلاغت دوره‌ی متأخرِ رُمانتیک، از رفتار واقع‌گرایانه با سوژه‌ها -که در اوایل قرن نوزدهم باب بود- به تأثیرگذاری منحصربه‌فرد آن‌ها در لحظه مبدل شد. برای مثال، در آثار ارکسترال، تأثیرات خاص رنگ‌آمیزی ممکن بود با به‌کارگیری سوردین در سازهای بادی‌برنجی کاملا تغییر کند یا بخش سازهای کوبه‌ای با سازهایی همچون چلستا، پیانو، گلوکنشپیل و مثلث گسترش یابد. همچنین، به جایِ استفاده از سنجِ مرسوم، با صدای برنده و رسا، ممکن بود این ساز پرشکوه، صدایی رام و مهارشده را تولید کند؛ همچون صدای فرچه-درام که به مثابه چوب جاز یا چوبک طبل استفاده می‌شد.

در این دوره، توجه به نکات ظریف و دقیق، باریک‌بینی و تمایل به اوزان پیش‌بینی‌نشده، اصول زیبایی‌شناسی رایج را تشکیل می‌دادند. طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم)، مانند نمود و تجلی صداهایی چون صدای آب، به عنوانِ موضوع اصلی، برای آهنگسازان فرانسوی جذابیت ویژه‌ای یافت: برای نمونه، شاهکار استادانه‌ی دبوسی، قطعه‌ی دریا و آثار جادویی پیانویی موریس راول به نام «Jeux d'eau».

در زمانی که دبوسی از اعتراف به امپرسیونیست بودن اجتناب می‌ورزید، آثارِ موسیقاییِ او متأثر از این مکتب بود. اما امپرسیونیسم در موسیقی فرانسوی خود را با ایسم‌هایِ (گرایشات) مهم‌ترِ دیگری مانند نئوکلاسیسیسم آزمود. موسیقیِ جاز هم راه خود را در زیبایی‌شناسی موسیقی فرانسوی باز کرد؛ مانند قسمت ششم از مجموعه قطعات Children's – corner به نام Golliwogg's Cake-walk و موومان دوم سونات ویولن و پیانو به نام Blue از موریس راول. این ویژگی‌ها راهِ امپرسیونیسم را در سراسر اروپا باز کردند. به‌راستی که در همین چند مصداق مهم، بخشی از آهنگسازان اروپایی توانستند از گرداب‌ها عبور کنند و عناصر امپرسیونیسم را در سبکِ ترکیب‌بندیِ (کمپوزیسیونِ) میان‌اروپایی جرح و تعدیل کنند.

فردریک دلیوس

زمانی که آهنگسازهای آمریکایی‌تبار، مانند نقاشان متولد آمریکا، مشتاقانه برای ارتقایِ مهارت‌های موسیقایی خود به اروپا- بیشتر به آلمان و فرانسه- هجرت می‌کردند، فردریک دلیوس، که در شمال بریتانیا از والدین آلمانی تبار متولد شده بود، به تمهیدِ پدرش به ایالت فلوریدا برای اداره‌ی امورِ کاشت پرتقال در رودخانه سن ژوان[۲۲] در نزدیکی جکسُن ویل[۲۳] فرستاده شد. او در فلوریدا تئوری موسیقی و آهنگسازی را تحت تعلیم توماس ف. وارد[۲۴]، اُرگ‌نواز اهل جکسُن ویل، آموخت اما موسیقی‌هایی که در آنجا شنید، آن چیزی نبود که کنسرواتوار عرضه می‌کرد؛ بلکه بیشتر آوازهایِ مذهبیِ آفریقایی-آمریکایی بود که پیشخدمت‌ها در هتل جکسُن ویل می‌خواندند یا آوازهایی که جاشوها و ملوانانِ کشتی‌های بخار و کارگران رنجور باغ پرتقال زمزمه می‌کردند.

۲۲. St. Johns River
۲۳. Jacksonville
۲۴. Thomas F. Ward

دلیوس، در طول شش ماه اولیه‌ی تعلیماتِ توماس وارد، تحت تأثیر اندوخته‌های گسترده‌ی معلمش قرار گرفت، که شامل آثار باخ، شوپن و بیشتر آثار محبوب موسیقی کلاسیک قرن نوزدهم بود. او در سال ۱۸۹۲، اولین اثر خود، «به سوی کارناوال»، را در فلوریدا منتشر کرد که پولکایی برای پیانو بود. در همان سال، دبوسی شروع به تصنیفِ معجزه‌ی ارکسترالِ خود به نام «بعد از ظهر یک دیو[۲۵]» کرد.

دلیوس در سال ۱۸۸۶ وارد کنسرواتوار لایپزیگ در آلمان شد؛ جایی که معلمانش افرادی چون کارل راینِکِه[۲۶]، هانس زیت[۲۷]و سالُمون یاداژُن[۲۸] بودند. در میانه‌ی سال ۱۸۹۰ او ساکن پاریس بود و در آن‌جا اولین نسخه از آثارش با روح فلوریدایی را تصنیف کرد: آپالاچیا، راپسودیِ آمریکایی با عنوان فرعی «دگرسانی (واریاسیون) روی آواز بَرده‌ای پیر» به همراه قسمت آخر آواز. آهنگ این اثر از آوازهایی که کارگران زحمت‌کشِ باغ پرتقال در فلوریدا می‌سراییدند بسیار الهام گرفته بود و حتی در قسمت‌هایی ملهم از ترانه‌ی «احمق‌های آمریکایی» و «دیکسی» بود. این موسیقی، که تندای آن غالباً آهسته و مرثیه‌وار بود، تأثیرات فضای ذاتی موسیقی آمریکایی را برجا می‌گذارد و تکنوازی‌هایِ ارکستر با سازهایی مانند کرآنگله، هورن و هارپ بود که در ۱۴ واریاسیون پخش شده بودند. بعضی از شاخصه‌های امپرسیونیسم در این اثر نمودِ فراوانی دارد.

سوئیتِ چهار قسمتی فلوریدا و اپرای سه پرده‌ای کوآنگا[۲۹] از آثارِ آمریکاییِ مهمِ این آهنگساز است. دلیوس آهنگسازی بود که به باغبانی علاقه داشت و مخالفت با نژادپرستی، انزجار از مسیحیتِ خرافی و روابط زناشوییِ میان‌نژادی از خصوصیاتِ فردیِ او بود. او در زمینه‌ی نژادپرستی، سطح آگاهی و هوشیاری عمومی در آمریکا را به طور قابل توجهی بالا برد؛ در حالی‌که در همان زمان، به تولید موسیقی‌هایی می‌پرداخت که از آمیختن سبک‌های گوناگون به یگدیگر به وجود آمده بود و آن را به شنودگان در هر دو سوی اقیانوس اطلس عرضه می‌کرد.

۲۵. Prelude to the Afternoon of a Faun
۲۶. Carl Reinecke
۲۷. Hans Sitt
۲۸. Salomon Jadassohn
۲۹. Koanga

ادوارد مک داول

اما دیگر آهنگسازان آمریکاییتبار در مسیرهای متفاوتی قدم نهادند؛ مثلاً ادوارد مک داول که در خانوادهای مذهبی در جنوب شرقیِ نیویورک متولد شد و بعد از گذراندن تحصیلات در کنسرواتوار پاریس به آلمان نقل مکان کرد. او در سال ۱۸۹۷ وارد دانشگاه عالی فرانکفورت شد، جاییکه تحت تعلیم استادِ آهنگسازی، یوآخیم راف[۳۰] رشد پیدا کرد.

آشنایی او با فرانتس لیست، باعث شد تا اولین سوئیت مدرن خود را منتشر کند که مورد تأیید استاد مجارستانی قرار گرفت. در سال ۱۸۸۸، مشکلات مالی در زندگیِ خانوادگیاش در آلمان، موجب شد به آمریکا بازگردد؛ جاییکه شهرت و آموختههایش را در موسیقی به آنجا بدهکار بود. او در بوستون و نیویورک به عنوان معلم مشغول به کار شد.

از جملهی فعالیتهای مک داول در نیویورک، آهنگسازی برای باشگاه شادمانی مندلسون بود، که خود مدیریت آن را بین سالهای ۱۸۹۶ تا ۱۸۹۸ به عهده داشت.

آهنگسازیهای دیگر وی در سالهای بعد، او را به عنوان یک آهنگساز آمریکاییِ رومانتیک شناساند. دلایل رومانتیک بودن آثارِ او چنین توصیف شدهاند: بخشهای مستقل و درعینحال دارای اشتراک در یک اثر، استفاده از گستره و رنگهای صوتی رومانتیسیسم و بهره بردن از سوژههای ادبی و تمهای بومی آمریکایی.

کنسرتو پیانویِ شمارهی ۲ در رِ مینور، در سال ۱۸۹۰ و سوئیت دوم او برای ارکستر، در زمرهی شاخصترین آثارش هستند. مانند سابق، این آثار، چون کنسرتو پیانوی شمارهی ۱، تحت نفوذ سبک غنایی و شاعرانه و مهارت در ارکستراسیونِ رنگارنگ عرضه شدهاند.

کنسرتوی دوم در سه قسمت است و همچون آثار قبلیاش با تکنوازی پیانو آغاز میشود. سوئیت دوم، با عنوان ایندیَن، متأثر از تمهای بومی آمریکایی و در پنج قسمت است: افسانه، آواز عشق، در زمان جنگ، نوحه و جشنوارهٔ دهکده.

در سال ۱۸۸۲، تئودور بکر[۳۱] در رسالهٔ دکتری خود که در دانشگاه لایپزیگ دفاع کرد، به معرفی تمامی مواد تماتیکِ موسیقیِ بومیِ آمریکایی در آثارِ مک داول و زمینه آن در قبایل سنکایی در نیویورک پرداخت.

در بین آثاری از او که شکوه و عظمت کمتری دارند، مجموعهی Woodland Sketches مهمتر است و با اشاراتی هر چند مختصر ولی واضح با امپرسیونیسم پیوند دارد. این اثر شاملِ قطعهی رُز وحشی است که از ملودیهای قبیلههای بومی آمریکایی تأثیر پذیرفته است. همچنین، درونمایهی قطعات نیلوفر آبی و عمو رموس برگرفته از قصههای معروف جول چندلر هریس[۳۲] است.

۳۰. Joachim Raff
۳۱. Theodore Baker
۳۲. Joel Chandler Harris

آرتور فارول

آرتور فارول، هنرمندی بومی از سن پاول در مینه‌سوتا، آهنگسازی را از جورج وایتفیلد چادویک[۳۳] در بوستون و انگلبرت هامپردینک[۳۴] و هانس فیتزنر[۳۵] در آلمان فرا گرفت. او همچنین کنترپوان را نزد الکساندر گویلمانت[۳۶] در فرانسه آموخت.

آهنگسازی او با مایه‌هایِ موسیقیِ بومیِ آمریکا (مثلاً قطعاتی برای پیانو، اپوس ۲۰ و ۱۱۵) بسیار شناخته شده است. اپوسِ ۲۱ شامل قطعه‌ای به نام آواز صلح است که درونمایه‌ای از مراسمی مذهبی دارد که به «مراسم چپق صلح» معروف است. این قطعه از هارمونی امپرسیونیستی بهره می‌برد و اشاراتی شبه‌تصویری به زندگی سرخپوستی می‌کند. طبل تام تام، گه‌گاه، با اوزان قبیله‌ای، در بخشی از این قطعه به نام رقص جنگ ناواهو وارد می‌شود.

چارلز ویکفیلد کادمن

چارلز ویکفیلد کادمن (۱۹۴۶-۱۸۸۱) در جانزتاون[۳۷] پنسیلوانیا متولد شد. او هیچ‌گاه تحصیلاتِ مدرسه را تمام نکرد و دانش موسیقایی او برگرفته از کلاس‌های خصوصی بود. این در حالی بود که او در سال ۱۹۰۸ به عنوان منتقد موسیقی در روزنامه پیتزبورگ دیس‌پَچ فعالیت داشت. وابستگی اولیه او به موسیقی بومی آمریکایی و دانشی که بعد از خواندن داستان‌های آلیس فلچر[۳۸] در مورد سرخپوستان و آوازهای شمال آمریکا به دست آورد، سبب آهنگسازی او بر اساس موسیقی‌های سرخپوستان شد.

کادمن، بنا به پیشنهاد فلچر، از قبیله اوماها[۳۹] در نبراسکا[۴۰] دیدار کرد و پس از کسب شناخت از ملودی‌های آن‌ها و فراگیری نواختن سازهای بومی، موسیقی بومی آن‌ها را با هارمونی قرن نوزدهم ـ که پیوند عمیقی با رمانتیسیسم داشت ـ تلفیق کرد.

تمایل کادمن برای آهنگسازی در فُرم‌های بزرگ‌تر، در سال ۱۹۱۴، او را به سوی آهنگسازی قطعاتی مجلسی، مانند تریو در رِماژور برای پیانو، ویولن و چلو اپوس ۵۶ سوق داد: اثری در سه موومان با طرحی سنتی و کلاسیک. موومان سوم این اثر ـ که براساسِ عناصر موسیقی رگتایم بود ـ توجه منتقدان و عموم مردم را به خود جلب کرد. این اثر به عنوان یکی از اولین آثار مجلسیِ آمریکایی شناخته می‌شود که سبک آفریقایی و آمریکایی در کنار هم در آن تجلی پیدا می‌کنند.

۳۳. George Whitefield Chadwickn
۳۴. Engelbert Humperdinck
۳۵. Hans Pfitzner
۳۶. Alexandre Guilmant
۳۷. Johnstown
۳۸. Alice Fletcher
۳۹. Omaha
۴۰. Nebraska

چارلز تاملینسن گریفیس

چـارلز تاملینسن گریفس (۱۹۲۰-۱۸۸۴) بی‌شک جزو برجسته‌ترین آهـنگسـازانِ امپرسـیونیسـت آمریکایی اسـت. او در شـهر المیرای[۴۱] نیویورک متولد شـد و قبل از این‌که برای دوره‌ی چهار ساله‌ی آموزش آهنگسـازی در برلین نزد انگلبرت هومپردینک برود، از معلمان زادگاه خویـش مطالبی را فـراگرفت.

آثـار اولیـه‌ی او در مکتب و سیاق لیست-واگنری[۴۲] بسیار مأیوس‌کننده بودند، اما زمانی‌که او به آمریکا بازگشت، تغییر چشم‌گیری در موسیقی او رخ داد؛ آن‌جا بود که او گرایش‌هایی به سوی زیبایی‌شناسیِ امپرسـیونیسمِ فرانسـوی پیدا کرد. گـرچه هنوز هم میزانی از عناصرِ کروماتیسمِ آلمانی را در آثارش حفظ می‌کرد. عناصری که با شالوده‌ای از روح موسـیقاییِ آهنگسـازانـی چون اسـکریابیـن[۴۳]، شـوئنبرگ[۴۴]، اسـتراوینسـکی[۴۵]، بوسـُنی[۴۶] و پـروکفیف[۴۷] و اساتید فرانسوی مانند دبوسـی[۴۸] و راول[۴۹] و یا حتی مدرنیست‌هایی چون میلهولد[۵۰] آمیخته می‌شـدند.

قطعـاتِ توصیـفی پیـانوییِ گریـفس، روشن‌گـر گرایشات او بـه امپرسیونیسم هستند. از این آثار، مجموعه‌ی سه تصویر موسیقایی اپوس ۵ (دریـاچه در غروب، خداحافظی با رؤیاها، بادهای شبانگاهی) در سال ۱۹۱۴ و مجموعه‌ی طرح‌های رومی اپوس ۷ (طاووس سفید، شـبانـگاه، فـوارهٔ آکـوا پـائـولـا، ابـرهـا) در سـالِ ۱۹۱۶ شـایـان تـوجـه بیشتری هسـتند.

از طرفی سونات سه قسمتی برای پیانو ـ که در سال ۱۹۱۷ تا ۱۹۱۸ تصنیف شده اسـت ـ ثابت می‌کند که گریفس چیزی بیشـتر از یک مینیاتوریستِ ماهر است. صرف‌نظر از هر عنصر موسیقی برنـامه‌ای[۵۱]، ایـن اثر توضیح جامعی اسـت برای توانایی در خـورِ او در پرداخـت فُـرم‌های بـزرگ و اسـتفادهٔ مؤثـر از پیـوند چیـزی که پنتـاتـونیـکِ اگزوتیسیسم خوانده می‌شد و گام‌های تمام پرده؛ با توجه به این‌که هـر دو از فرهـنگ‌هایی بسـیار دور آمده بودند؛ یعنی شـرق دور و بـومی آمریـکایی.

اثـر دیگر او به نـام The Pleasure-Dome of Kubla Khan (پـوئـم سـمفونیکی که در سـال ۱۹۱۷ بر اسـاس شـعری ناتمام از سـاموئـل تیـلور نوشـته شده بود) حیات خود را به عنوان یک اثر پیانویی آغاز کرد امّا جایگاه خود را در گـردآورهٔ ارکسترال[۵۲]، خصوصاً در ارکسـتر سـمفونیـک بوسـتـون به رهبری پیِـر مونته (سال ۱۹۱۹) بازیافت و به جهان موسـیقی معرفی شد.

یـک سـال قـبل از مـرگ گـریـفـس، ایـن اثـر تـعـهـد او بـه سـبک امپرسـیونیسـم فرانسـوی را هویـدا مـی‌کند و رنگ‌هـای ارکسـترال و چیره‌دستیِ تکنیکال در این اثر، به جهان اعلام می‌کند که او آهنگسازی مهم بوده است.

۴۱. Elmira
۴۲. Liszt-Wagner
۴۳. Skryabin
۴۴. Schönberg
۴۵. Stravinsky
۴۶. Busoni
۴۷. Prokofiev
۴۸. Debussy
۴۹. Ravel
۵۰. Milhaud
۵۱. موسیقی برنامه‌ای گونه‌ای از موسیقی است که تلاش دارد روایتی ناموسیقایی، یا جلوه‌های طبیعت را ارائه دهد (کیمی ین، ۱۹۷۶: ۴۲۴). م.
۵۲. Repertoire

جورج وایتفیلد چادویک

جورج وایتفیلد چادویک (۱۹۳۰-۱۸۵۴) نیز، با قطعاتی چون جویبار و سپیده‌دم، کمک شایانی به آثار امپرسیونیستی پیانویی می‌کند. او از دوستان فردریک چایلد هسام[۵۲]، نقاش دریافت‌گرای آمریکایی، بوده است.

موسیقی آمریکایی، در دوره‌ی امپرسیونیستی، با توسل به امپرسیونیسم(به مثابه‌ی ضرورتی زیبایی‌شناسانه که تا حدود کمی به عوامل وابسته به سبکِ آهنگساز مربوط می‌شد) به مرتبه‌ی بالایی از مکتب التقاطی رسید. ملی‌گرایی آمریکایی، جاز سمفونیک و تم‌های آفریقایی‌تبارِ آمریکایی از دیگر گرایشاتی هستند که در طول این دوره توجه آهنگسازان آمریکایی را جلب کرده بود؛ آهنگسازانی چون چالرز آیوز[۵۳]، اسکات ژاپلین[۵۴]، جورج گرشوین[۵۵] و آرون کوپلند[۵۶].

آهنگسازان آمریکایی چه در وطن خودشان آموزش دیده باشند چه خارج از زادگاهشان، در هر صورت، در جستجوی راه‌هایی بودند که آن‌ها را از سنّت نیرومند اروپایی متمایز کند؛ راه‌هایی که اغلب به عنوان نقطه‌ی شروعِ شیوه‌ی چندگانه و در عین حال منحصربه‌فرد آمریکایی استفاده شده‌اند و مسیری را به سوی تفکر باز می‌کنند.

۵۲. Childe Hassam
۵۳. Charles Ives
۵۴. Scott Joplin
۵۵. George Gershwin
۵۶. Aaron Copland

گفت‌وگو

روایت یک دانشکده؛ گفت‌وگوی انجمن علمی دانشکده‌ی موسیقی با استاد شریف لطفی

مقدمه

از زمان تاسیس دانشکده موسیقی تاکنون که قریب به ۲۶ سال از آن میگذرد، دانشجویان بسیاری که قسمت اعظمی از بار فرهنگ و هنر این سرزمین را به دوش کشیده‌اند در خود پرورش داده است. دانشجویانی که هر یک به نحوی با استاد شریف لطفی در ارتباط بوده اند یا نام او را شنیده اند، نامی که به حق با دانشکده موسیقی گره خورده است.

گفت‌وگو پیش روی شما نتیجه هم نشینی صمیمانه انجمن علمی موسیقی با ایشان است. در این گفت‌وگو سعی برآن شده است تا شرح شکل‌گیری دانشکده موسیقی را از زبان ایشان بشنویم. باشد که این تلاش، روشن‌کننده ادامه این مسیر برای هنرجویان و هنرآموزان باشد.

گفت‌وگو با استاد شریف لطفی[۱]

انجمن علمی: بعد از سالها که انجمن علمیِ دانشکده‌ی موسیقی منسجم و ادامه‌دار نبود، امسال این انجمن با همکاری دانشجویان رشته‌های مختلف شروع به فعالیت کرد. برگزاریِ کارگاه‌های آموزشیِ اساتید بزرگ موسیقی و... از فعالیت‌هایِ انجمن در یک سال گذشته بوده است. یکی از مهمترین اهدافِ انجمن چاپِ مجددِ مجله‌ی سرایش است. در اولین شماره‌ی دوره‌ی جدید مجله، ما فکر کردیم بسیار مناسب است که شما درباره داستان شکل‌گیری دانشکده‌ی موسیقی برای ما صحبت کنید.

استاد لطفی: خدا خیرتان بدهد. بالأخره کسی پیدا شد که بپرسد آقا این [دانشکده] چطور ساخته شد؟ هیچ کس به روی خودش نمی آورد. می‌گویند: هست دیگر. بوده. از زمان شاه هم بوده. کجا بوده؟ نه! من دوازده سالم بود که به هنرستان رفتم. بچه بودم. در آن موقع هنرستان عالی موسیقی وضعیت خیلی بدی داشت. ساختمانش در حقیقت ساختمان یک بیمارستان بود. دیوارهایش همه بدون آکوستیک بود. این حداقل را هم ما حتی نداشتیم. کجا اتاق‌های تمرین و فضای به این بزرگی که الان هست، بود؟ یک حیاط داشت؛ دو تا کلاس این طرف، سه تا کلاس آن طرف. همیشه هم داخل حیاط ماشین پارک شده بود. یعنی یک درختی نبود که چهار تا برگی داشته باشد، تکان بخورد، یک حسی بگیریم. مثلاً اهل هنر می‌خواستیم بشویم! این مسأله همیشه در ذهنم بود. من دیپلمم را و بعد لیسانسم را همان جا گرفتم. بعد از لیسانس، این‌طور که می‌گفتند -البته من که باور ندارم- می‌گفتند تو دانشجوی ممتاز هستی. به من بورس تحصیلی دادند. با آن بورس به آلمان رفتم و تحصیلاتم را ادامه دادم. همیشه در آن‌جا تفاوت‌ها را می‌دیدم که آن‌ها اینقدر درست راجع به محیط هنری فکر می‌کنند و ما چرا اینطور هستیم؟ چرا اینقدر فلاکت زده‌ایم؟ تازه در آن زمان هیچگونه مخالفتی با موسیقی نبود. البته ما می‌دانستیم که کسانی که در فضای روحانیت هستند مخالف موسیقی‌اند و قبول ندارند. این طور نبود که ناگهان انقلاب بشود و تازه بفهمیم که این‌ها مخالف موسیقی هستند. اصلاً چنین چیزی نبوده است. حالا چطور قبل از انقلاب با آن همه تأیید و امکانات همین‌طور در فقر ماندیم؟ خود من سازم ابتدا هورن بود. شاید باور نکنید، ده جای ساز لحیم بود. با این همه ثروت، این همه ادعایی که ما هنر را می‌خواهیم، هنر را می‌پسندیم و... پس ما چرا انقدر وضعمان بد بود؟ هستند کسانی که می‌گویند که بله اگر هنرستان‌ها نبودند کسی بیرون نمی‌آمد. چه کسی بیرون آمد؟ بنده خودم مگر چه شدم؟ مثلاً هم سن من حسین علیزاده بود، روشن‌روان بود، اسماعیل تهرانی بود. چه اتفاقی برای ما می‌افتد، وقتی از بچگی تا لیسانس اینجا تحصیل می‌کنیم، بعد می‌رویم آن‌طرف مرز و می‌بینیم این همه امکانات و فضای خوب وجود دارد؟ برای مثال، آکادمی ما کنار دریاچه آلستر در هامبورگ بود. این از بی‌لیاقتی مدیران ما بود. مثلاً اگر بالای میدان ونک می‌رفتند یک زمین را می‌گرفتند، دانشکده می‌ساختند،

۱. این گفت‌وگو در تاریخ شنبه دوم آذر ۱۳۹۸ انجام شده است. قابل ذکر می‌باشد که در پرسش‌ها برای اختصارنویسی از واژه "انجمن علمی" استفاده گردیده است.

نمی‌مردند که. حکومت که خودبه‌خود نمی‌آید چنین کاری بکند. هر وقت می‌بینید در جایی اتفاقی که باید بیفتد، نمی‌افتد، بدانید مدیران لیاقت ندارند و فعال نیستند.
هنگامی که من به ایران آمدم، همیشه این فکر [تأسیس دانشکده] در ذهنم بود. من سال ۱۳۵۶ به ایران بازگشتم. قدمم خوب بود سال بعد انقلاب شد [با خنده]. مدارکم را به وزارت علوم بردم. آنجا گفتند: چی خواندی؟ خب آن اوایل انقلاب کسی سر جایش نبود خیلی اوضاع خراب بود. گفتم: معلوم است دیگر، مدارکم اینجاست موسیقی خواندم. گفت: چی؟ در آن دنیا در گوش‌آت سرب داغ می‌ریزند. گفتم: چی می‌ریزند؟ خب آدم بالأخره به آن فضا و آن رفتارهایی که آن‌جا [آلمان] هست ـ هر کسی سر جای خودش قرار دارد، به حرف آدم گوش می‌کنند و کسی به کسی نمی‌تواند توهین کند ـ عادت کرده است. من گفتم: خب، سرب داغ را چگونه به آن دنیا می‌برند؟ آن موقع ۲۸-۲۹ سال داشتم. هنگامی که دید من دارم مسخره‌اش می‌کنم، از جای خود بلند شد و گفت: چی گفتی؟ من هم همه مدارکم را جمع کردم، گفتم الان همه را پاره می‌کند. بیرون آمدم. تا اینکه چند وقتی گذشت و ۱۳۵۸ شد و آرام آرام هر کسی سر جای خودش نشست و تشکیل دولت بازرگان و.... بعد، دو مرتبه، با ترس‌ولرز، به آن‌جا [وزارت علوم] رفتیم ببینیم آن آقا هست. دیدیم نیست. کس دیگری است. خلاصه، این‌گونه شروع شد. خیلی همه چیز آماده بود برای اینکه من به خارج برگردم. واقعاً همه چیز آماده بود که من برگردم. موسیقی چیه آقا؟ توی گوشت سرب داغ می‌ریزند! خب این یعنی تمام! دیگر آن همه آمال و آرزوها که باید به ایران برویم و آکادمی درست کنیم تمام می‌شد. این چه وضعی بود که ما داشتیم؟ هنرستان عالی موسیقی که بیمارستان بود. هنرستان موسیقی ملی هم خانه قدیم مصدق بود که سقفش در حال ریختن بود. خب مدیران آن موقع چه کسانی بودند؟ مدیران جمهوری اسلامی با آن آرمان‌هایی که از ایشان می‌شناسیم، که اصلاً با موسیقی قرابت نداشت. به‌هرحال، من ترجیح دادم که بمانم. همیشه با خودم فکر می‌کردم و می‌جنگیدم که فرار کار انسان ترسو است. باید بمانیم و بسازیم. باید کاری بکنیم. الان شما به آن‌جا [خارج از کشور] می‌روی، چون متعلق به آن‌جا نیستی، هرقدر هم آن‌جا قوی باشی باز هم چه می‌شوی؟ در نهایت به شما یک پاسپورت می‌دهند. دوملیتی می‌شوی. باز هم در آخر به او می‌گویند: این خارجی است. بالأخره تو آلمانی که نمی‌شوی. بنابراین، هر چیز هست همین جاست.

انجمن علمی: استاد، آیا شما هنگامی که از آلمان برگشتید انگیزه‌ی تأسیس دانشکده موسیقی را داشتید؟

استاد لطفی: بله. من هنگامی که در آلمان بودم، به خودم می‌گفتم از اینجا که فارغ التحصیل شدم، برمی‌گردم. من زجر کشیده بودم، پس باید یک کاری می‌کردم. بعد آمدیم و قدممان خوب بود. انقلاب شد و گفتند که در گوشَت سرب داغ می‌ریزند. بلند شو برو! یعنی رسماً مخالفت کردند. ولی ما نرفتیم و این جا ماندیم.

دانشکده حسینی

انجمن علمی: بالأخره از چه سالی این اتفاق افتاد؛ یعنی قبول کردند که رشته موسیقی فعالیت کند؟

استاد لطفی: من سال ۱۳۵۶ آمدم و چون بورسیه شده بودم، عضو هیئت علمی هنرستان عالی موسیقی شدم. همان اوایل انقلاب، در هنرستان، شورای هماهنگی تشکیل شد و دانشجو و استاد و کارمند همه رأی دادند که رئیس چه کسی بشود. چون‌که اعضای قبلی همگی از ایران خارج شده بودند. آرای من و آرای برادرِ آقای مصطفی پورتراب، محمد پورتراب، که ویولنسل می‌زدند، زیاد شد و آرای من از ایشان هم بیشتر شد و قرعه به نام من افتاد و من شدم رئیس هنرستان عالی موسیقی. حدود سال‌های ۵۸-۵۹، وقتی رئیس هنرستان شدم، گفتم: خوب! حالا می‌خواهید بسازید دیگر؟ گفتند: چی را بسازیم؟ این ساختمان اصلاً ظرفیت کار کردن ندارد و به درد این کار نمی‌خورد. سال ۱۳۶۰ انقلاب فرهنگی شد و ما از هنرستان به مجتمع دانشگاهی هنر منتقل شدیم. چون‌که دانشگاه هنر وجود نداشت، ابتدا مجتمع دانشگاهی هنر بود. چند تا از دانشکده‌ها را با هم ادغام کرده بودند و دانشگاه هنر شکل گرفته بود.

انجمن علمی: محلش در تهران بود، درست است؟

استاد لطفی: بله، در همان چهارراه ولیعصر قرار داشت. بنابراین، موسیقی و نقاشی و گرافیک و تئاتر و دیگر رشته‌ها را همگی جمع کردند در آن‌جا و مجتمع دانشگاهی هنر شکل گرفت. بعدش ما دیگر بیکار بودیم، چون تکلیف موسیقی روشن نبود. از سال ۶۰ به بعد که انقلاب فرهنگی شد، ما مدام به دنبال این بودیم که چه‌کار کنیم، چه‌کار نکنیم. گفتیم خب، حالا بیاییم اقلاً کسانی را که ۲۵ واحد از درسشان مانده است و به انقلاب برخورده‌اند، فارغ‌التحصیل کنیم تا لیسانس‌شان را بگیرند. این افراد را جمع‌آوری کردیم و آزمون‌ها را برایشان برگزار کردیم و لیسانس‌شان را دادیم. بعد از آن ما دیگر در کتابخانه فعالیت داشتیم. من در آنجا توانستم کتاب مبانی اجرایی موسیقی و اندیشه‌های موسیقایی و کارهای دیگرم را بنویسم. این‌ها همگی در کتابخانه شکل گرفت. همین‌ها را به عنوان کار ماهیانه تحویل می‌دادیم تا به ما حقوق بدهند. می‌گفتند: آقا، شما آن‌جا نشسته‌اید، چه کار کردید؟ ما می‌گفتیم: این کارها را انجام داده‌ایم. این روند ادامه داشت تا نزدیک سال ۱۳۶۸. خیلی طول کشید، بعد از انقلاب فرهنگی نزدیک ۷-۸ سال ما همین‌طوری بی‌تکلیف نشسته بودیم در کتابخانه، اما بیکار نمی‌ماندیم، البته آن کسانی که بیکار بودند خودشان می‌دانند، ولی ما کارمان را انجام می‌دادیم.

انجمن علمی: منظورتون دقیقاً از ما چه کسانی هستند؟

استاد لطفی: منظورم آن کسانی هستند که در موسیقی بودیم. من بودم، کریم گوگردچی و همسرش بودند، شاهین جعفری بود. بعداً دکتر صفوت بود که منتقل شدند به دانشگاه هنر. این تعداد بودیم که مانده بودیم در ایران. بقیه همه رفته بودند.

انجمن علمی: استاد یعنی در آن ۸ سال هیچ مرکز دانشگاهی موسیقی وجود نداشت؟

استاد لطفی: نه، هیچ! هنرستان‌ها که فقط مدرک دیپلم می‌دادند. فقط هنرستان با یک متوسطه باقی ماند. بقیه همگی تعطیل شدند و ما هم که هیئت علمی بودیم به دانشگاه هنر منتقل شدیم. تا نزدیک سال ۶۸ که امام گفتند صوت مشکوک بلامانع است، گفتیم: ما صوت مشکوک هستیم. آن‌ها گفتند: چطور شما صوت مشکوک هستید؟ ما گفتیم شما ثابت کنید که ما صوت مشکوک نیستیم [با خنده]. توپ را در زمین آنها انداختیم و خب موفق هم شدیم و سال ۶۸ گروه موسیقی راه‌اندازی شد. یک برنامه‌ی اولیه نوشته شد که خیلی قوی هم نبود. اسمش برنامه‌ی موسیقی بود؛ یعنی برنامه‌ی رشته‌ی موسیقی و وقتی می‌پرسیدند که آقا چی هستی؟ نوازنده‌ای، خواننده‌ای، رهبر ارکستری، آهنگسازی، موزیکولوگی؟ معلوم نبود. می‌گفتیم رشته موسیقی و این تنها به خاطر این بود که کار راه بیفتد. وقتی راه افتاد در سال ۶۸ مدیر گروه به آمریکا مهاجرت کرد و تنها من ماندم. حدود سال ۶۹ شدم مدیر گروه.

انجمن علمی: تهران دیگر؟

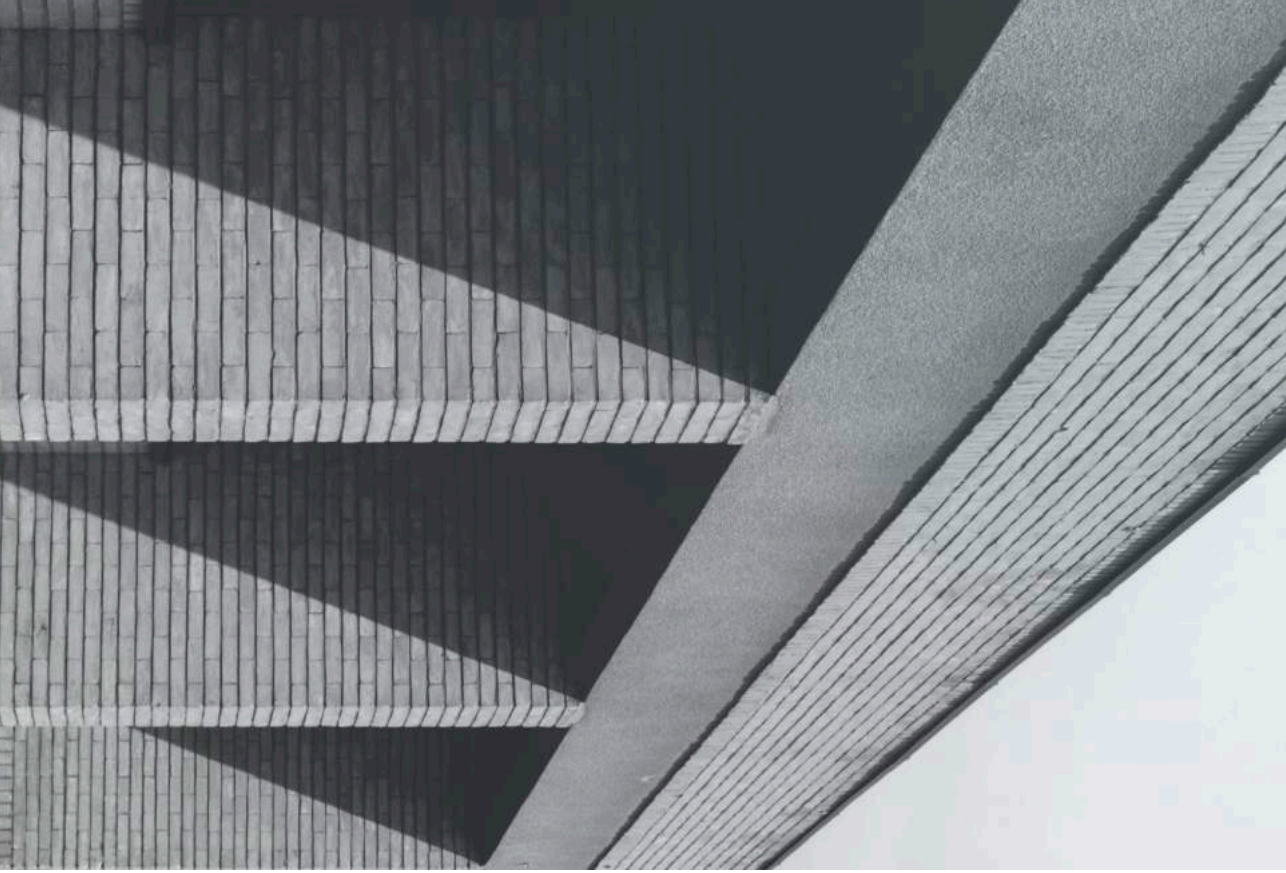
استاد لطفی: بله، همان چهارراه ولیعصر. آن‌جا دو سه تا اتاق داشتیم. با همان‌ها کلاس‌ها را برگزار می‌کردیم. من که همیشه سرپا بودم. دفتر نداشتم. یک اتاق را هم اصلاً به ما نمی‌دادند. ذیحساب کرده بودند. خلاصه با همین شرایط جلو رفتیم و گفتیم دانشکده می‌خواهیم. دعوا شروع شد. گفتند: دانشکده‌ی چه می‌خواهید؟ گفتیم: موسیقی. گفتند: موسیقی نداریم! گفتیم: چطور ندارید؟ چطور سرود و آهنگ‌های انقلابی را قبول کرده‌اید؟ موسیقی از لغت mus یونانی می‌آید. اسمش این است. سرود و آهنگ‌های انقلابی هم زیرمجموعه‌ی موسیقی است. اصل و مادر همه‌ی این‌ها موسیقی است. بچه‌اش سرود و آهنگ‌های انقلابی است. من بگو، تو بگو! بالأخره گفتند: برنامه‌تان را بیاورید! یک برنامه به عنوان برنامه دانشکده موسیقی نوشتیم؛ برنامه‌ی جامع. من همین آدم‌هایی را که بودند صدا کردم؛ پورتراب، دهلوی، پژمان و هرکس از آقایان که در ایران بودند. این‌ها را همگی می‌آوردیم و برنامه می‌نوشتیم. بعد گفتیم حالا برویم ببینیم این‌هایی را که نوشتیم تصویب می‌کنند یا خیر. من پیشنهاد را زیر بغلم زدم و رفتیم شورای عالی برنامه‌ریزی. گفتیم خب بهتر است که اولین برنامه را موسیقی نظامی بگیریم. ما که نظامی نبودیم، نه من سرهنگ بودم نه آن‌های دیگر تیمسار بودند. چرا این کار را کردیم؟
به خاطر این‌که سرتاسر کشور درگیر جنگ بود و آن آقا (آهنگران) هم داشت دائم می‌خواند. ما گفتیم: ایشان چی دارد می‌خواند؟ خوب، همین موسیقی است دیگر. شما اگر نمی‌دانید، بیایید از ما بپرسید! آن چیزی که دارد می‌خواند موسیقی دارد. حالا همین که از گلوی ایشان می‌آید، مگر نمی‌شود از ساز بیاید؟ آن تارِ صوتی است، این

هم تارِ ساز است. خلاصه از همین حرف‌های ابتدایی زدیم تا رفتیم شورای عالی برنامه‌ریزی. من به تنهایی می‌رفتم و دفاع می‌کردم. بالأخره با این استدلال قبول کردند که موسیقی نظام موجب تقویت پشت جبهه‌ها است. بعد گفتیم خیلی طبیعی است، این موسیقیِ نظام همان موسیقی‌ای است که همه دنیا دارند و خلاصه گذاشتیم گردنشان. اینها گفتند: اللهم صل علی محمد و آل محمد... و تمام شد. حالا در این برنامه چه چیزهایی قرار داده بودیم؟ همه‌ی واحدها را. چند ماه گذشت. دوباره یک برنامه‌ی دیگر برداشتیم و رفتیم آن‌جا. گفتند: این دیگر چیست؟ گفتیم: آقا ما آهنگساز می‌خواهیم. ما که نمی‌توانیم آهنگ بسازیم. آدمی باید باشد که تخصص داشته باشد. باز هم از این حرف‌های ابتدایی. گفتند: برنامه‌تان را بیاورید! برنامه را بردیم شورای عالی برنامه‌نویسی. سی نفر آدم آن‌جا بودند. همه با میکروفون با همدیگر حرف می‌زدند. صدا به صدا نمی‌رسید. هر کسی یک چیزی می‌گفت. من باید همه صحبت‌ها را یادداشت می‌کردم که جواب بدهم که این برنامه چیست و ما اصلاً چه کار داریم انجام می‌دهیم. [اسمش] هنوز هم سرود و آهنگ‌های انقلابی بود، ولی ما مدام داشتیم می‌رفتیم که اسم موسیقی را با این برنامه‌ها در وزارت‌علوم جا بیندازیم. اگر آن‌جا جا می‌انداختیم جاهای دیگر هم جا می‌افتاد. گفتند: الان ما در وضعیت فعلی کشور نمی‌توانیم. گفتیم: آقا، نگران نباشید! شما این را تصویب کرده‌اید. گفتند: کی تصویب کردیم؟ شما این را تازه آورده‌اید. گفتیم: نه، شما بروید برنامه‌ی موسیقی نظامی را بیاورید. آوردند. آن برنامه ورق به ورقش مهر خورده بود. نگاه کردند، دیدند اینجا سرایش است، آنجا هم سرایش است، اینجا هارمونی است، آنجا هم هارمونی است. هرچه در آن برنامه هست، در این برنامه هم هست. گفتیم: مگر چیزی غیر از آن است؟ گفتند: پس این برنامه چیست؟ گفتیم: هیچ! فقط یک آهنگسازی بالایش دارد. شما همه‌اش را تأیید کرده‌اید

و دوباره اللهم صل علی محمد و آل محمد! این خیلی برای من خوشایند بود، چون دیگر تصویبِ کشوری و دولتی شده بود و مهر خورده بود. ما قبلش که این تصویب‌ها را نداشتیم و در هنرستان بودیم، یک شورایی بود و خیلی بی‌دوام بود همه چیز. آن موقع نه ساختمان داشتیم، نه برنامه مصوب. همه چیز روی هوا بود. خلاصه، ما دومین برنامه را که گرفتیم، رفتیم برنامه‌ی موسیقی ایرانی را بردیم آن‌جا. دیگر ما را شناخته بودند. تا من از در وارد می‌شدم، یک نفر آن بغل نشسته بود، می‌گفت: رقص شروع شد! می‌گفتم: مرد حسابی، تو به این می‌گویی رقص آخر؟ می‌خواستند اذیت کنند. ما هم چیزی نمی‌گفتیم. در قدم بعدی، موسیقی جهانی را هم گرفتیم. گفتیم: همه جای دنیا ارکسترهای بزرگ دارند. آثار فاخر آهنگسازان دنیا را چه کسی قرار است اجرا کند؟ آخرین خیانت من هم تصویبِ رشته‌ی موزیولوژی بود تا دوران احمدی‌نژاد که ما را بازنشسته کردند. وقتی که ما این برنامه‌های سه‌گانه را مصوب کردیم، گفتیم: ما حالا سه تا برنامه داریم؛ موسیقی نظامی، آهنگسازی و نوازندگی ایرانی. پس می‌توانیم دانشکده داشته باشیم. گفتند: این آقا رویش خیلی زیاد است. یادم است یک‌روز آقای دهلوی یک روزنامه زیر بغلش زده بود. گفت: ببینید چه نوشته است! با خط درشت، به نقل از یک روحانی نوشته بود: صوت اگر زیر و بم داشته باشد، اشکال دارد. فهمیدید؟ صوتی اگر زیر و بم داشته باشد اشکال دارد! خوب صوت دیگر چه باید داشته باشد؟ گفتم: آقای دهلوی، شما چه کار دارید؟ ما کار خودمان را می‌کنیم. اگر ما درست باشیم، خدا هم کمک می‌کند. برای خودت هم نباید بخواهی! اگر واقعاً برای خلق‌الله یک کاری بخواهی بکنی، خدا کمک می‌کند و همین طور هم شد. گفتند: ما که برای دانشکده جا نداریم. گشتیم و دیدیم در این‌جا یک زمین هست، از فارابی رسیده بود به مجتمع دانشگاهی. هنر فارابی هم جزء ما بود، آخر یک دانشگاه بود که متعلق به رژیم

قبل بود. گفتیم: ایـن زمین کرج پس چیسـت؟ گفتند: بیابان اسـت اینجا قبلاً خـانه‌ای وجود نداشـت. بیابان بود و تا آن پایین شهر پیدا بـود. بعد که ما اینجا را دانشگاه کردیم، تمام این خانه‌ها آمدند. هر جـا تا بیمارستان و دانشگاه می‌سازند فوراً گران می‌شـود. گفتیم: آقـا ما می‌رویم، شما چه کـار دارید؟ رئیـس دانشـگاه گفت: ما هنوز بـرای تصویـب این‌جـا مشکل داریـم. باید یک کاری انجام دهیم تـا موانع بـرطرف شـد. گفتیم سـمینار موسـیقی از دیدگاه اسـلام را راه‌انـدازی بکنیـم. من بـا حـاج‌آقـا ابراهیمی، که مسئول نهاد رهبری در آن دوره بودند مشورت کردم. من معاون پژوهشی دانشـگاه بودم. بعد دیدند خیلی سرم درد می‌کند برای کار، گفتند این عمله خوبی است، این را بگذاریم معاون پژوهشی دانشگاه. دانشگاه داشت شکل می‌گرفت. البته دانشـگاه نبود، مجتمع دانشـگاهی بود. من شدم اولین معاون پژوهشـی دانشـگاه. حالا ما اصلاً پژوهش نداشـتیم. از ایـن طرف می‌خواهیم دانشکده را راه بیندازیم، از آن طرف پژوهش نداریم. خلاصه، حکم من در زمان وزارت دکتر معین داده شد. معاون پژوهشی دانشـگاه شدم. وقتی معاون شدم، آن‌جا توپخانه‌ی خوبی شـد برای من که بروم دنبال این کارها. دیگر کسی سر راه من نبود. قبلش که من در گـروه زیر نظر دانشـکده کاربردی بودم، هرقدر نـامه می‌دادم و پـیـگـیـری می‌کردم، می‌گذاشـتند آن زیـر (توجـه نمی‌کردند). خلاصه، من در جایگاه معاون پژوهشی، از حاج آقا ابراهیمی، که خیلی به من علاقه داشت و خیلی به من کمک کرد و خیلی صمیمی بودیم، کمک خواسـتم. ایشان گفت: چـاره‌اش این اسـت بـرای ایـن سمیناری کـه می‌خواهید بـرگزار کنید، بروید و با علامه جعفری صحبت کنید و یک جـوری راضی‌اش کنیـد. بـه‌هـرحال، علامه جعفری در برخی از ایـن موضوعـات خـط می‌داد دیـگر. ما گفتیم: باشد. پس شـما روحانیـون را ازحوزه دعوت کند، من هم استادان موسیقی را دعوت می‌کنم بیایند. هم این‌ها حرف بزنند هم آن‌ها. سمینار موسـیقی از دیدگاه اسلام راه افتاد. من هم معاون پژوهشـی بودم و دسـتم باز بود. به خـوبی توانستم همه تدارکـات را انجام بدهم. این سمینـار مسـتلزم این بود که برویـم علامـه جعفری را هـم بیاوریم. به حاج آقا ابراهیمی گفتـم: شمـا بایـد ترتیب این کار را بدهید. گفت: من برایتـان وقت می‌گیرم، ولی من که نبـاید بروم. خودت بایـد بـروی. هر چه می‌توانی بگو! اگـر هم کتک خـوردی، خوردی [با خنده]. البته شوخی می‌کرد. برایمان وقت گرفت. من و افراسیابی رفتیم خانه یا همان کتابخانه‌ی علامه جعفری واقع در صادقیه. گفت: خب برای چه آمدید اینجا، آقای لطفی؟ از بالای عینکش نگاه می‌کرد و یک لهجه خیلی شیرین آذری هم داشت. گفتم: حـاج آقـا، در دین از درون صحبت کرده‌اند، ما می‌خواهیم از بیرون صحبت کنیم؛ بیـرون یعنی همیـن آرشـه، زخمـه، از این‌جاهـا می‌خواهیـم حرف بزنیـم. گفت: شمـا می‌دانیـد من علیه موسـیقی کتاب نوشتم؟ گفتم: بـله، می‌دانم حاج آقـا، شما ۵ سال پیش آن کـتاب را نوشتیـد و من از هفته پیش تـا حـالا خـیلی تغییر کـرده‌ام. دیـدم حاج آقا رنگش پرید. از جهتی ناراحت شـد که دید این آقا (من)

حـرف فلسـفی هم می‌زنـد. بلافاصـله گفتم: من می‌دانم شـما بـا فلاسفه آلمان در ارتباط هستید؛ این یعنی من از کارهای فلسفی شـما مطلع هستم و شما که فیلسـوفـی، نگو پنج سـال پیش کی بودم! الان چی هسـتی آقا؟ با همین حرف ایشان راضی شد. بعد برایش توضیحاتی دادم، که البته در این مصاحبه نمی‌گنجد؛ مثلاً مسائل بینایی، ذهنی، شنوایی را برایش توضیح دادم. کانستریشن (تمرکز) را گفتم. شباهتِ بینِ نواختنِ ساز با خواندنِ نماز و عبادت را گفتم، که باید متمرکز بشوی، عین همان زمانی که مقتدا میگوید الله اکبر، حواست جای دیگری نباید برود. خلاصه، تفصیلش خیلی زیـاد اسـت.



انجمن علمی: استاد، نتیجه آن نشست چه شد؟

استاد لطفی: ایشان قبول کرد و گفت: کی می‌خواهید برگزار کنید؟ بعد گفت: راننده‌تان را بفرستید برود. خودش راننده داشت. ما را سوار کرد و شهرک غرب پیاده کرد. خودش می‌خواست برود پیش دکتر احمدیِ شورای انقلاب فرهنگی. توی راه چقدر جوک تعریف کرد. ناگهان آن چیزی که ما فکر می‌کردیم دست‌نیافتنی است بغل ما نشسته بود و همینطور پشت سر هم شوخی می‌کرد. بعد هم در سمینار آمد و قشنگ صحبت کرد. در همان آمفی‌تئاتر تالار فارابی، از هگل و نیچه و برتراند راسل و هر کسی بگویی حرف زد و ما میخ دانشکده را کوبیدیم. در مرحله‌ی بعدی، می‌خواستیم بیاییم کرج. گفتند: آن‌جا بیابان است. هیچ امکاناتی ندارد. ما آمدیم یک چادر زدیم آن وسط. دکتر معین، وزیر علوم، را دعوت کردیم که بیاید کلنگ بزند. اگر کلنگ می‌زد باید پولش را هم می‌داد. آمد، غافل از اینکه وقتی کلنگ می‌زند باید پولش را هم بدهد. کلنگ را زد. گفتیم: حالا جناب وزیر، باید لطف کنید و همکاری کنید. گفت: سازمان برنامه و بودجه هم باید باشد. ما یک کانکس گذاشتیم و درونش پذیرایی خوب کردیم. آمدند و گفتند: چرا به آقای لطفی پول نمی‌دهید؟ کجا می‌خواهید بچه‌ها را ببرید آقای لطفی؟ گفتم: هیچ! توی بیابان

می‌روند برای خودشان ساز می‌زنند. گفتند: مگر می‌شود چنین چیزی؟ گفتم: بـله دیگر، وقتی شما پول نمی‌دهید این‌طوری می‌شود. پـول دادنـد و ما آمدیم همین اولین سـاختمان را شـروع کردیم. دیدیم به مهـر نمی‌رسـیم. مـن و معـاون آمـوزشـی طرحـی دادیـم و ورودی را انداختیـم ۱۵ مهر. ۱۵ مهر دیگر تقریباً پنجره‌ها هم زده شده بود. طبقه‌ی بالای سـاختمان را هم خوابگاه کردیم. آب نداشتیم. یک تانکر آب گذاشتیـم. آب سالم مـی‌آوردند درونش مـی‌ریختند. بچه‌ها از بالا آب برمی‌داشـتند. برق هم، از برق عاریـه استفاده می کردیم. شب‌ها هم سگ‌ها رد می‌شدند و پایشان می‌خورد به کابل، قطع می‌شد. صبح می‌آمدیـم، می‌دیدیـم دو مرتبه سیـم پـاره شـده اسـت؛ خلاصه نـه آب، نـه برق، نـه تلفن بود. من یک ماشـین داشـتم. یک راننده هم دانشگاه خیلی لطف کرده در اختیار ما گذاشته بود. راننده می‌رفت دنبال تعدادی از استادها. من هم می‌رفتم دنبال استادهایی که یک کم ملاحظه‌شـان را می‌کردیم. می‌گفتیم نـکند یک وقت با این‌ها بد حـرف بزنند یا رفتار بدی بشود. آن حوضی که هست وسط دانشگاه، گـرد است. در آنجا یک تپه خاکی بود. خودمان با دانشجـوها در آن‌جا گـل می‌کاشتیم. کسی را برای این کارها نداشتیم.

انجمن علمی: استاد، چه اساتیدی حاضر بودند که آن موقع بیایند اینجا و تدریس کنند؟

استاد لطفی: من تهـران یک جلسه‌ای گذاشـتم. در همان گروهی که داشتیم. گفتم: شـما می‌دانید از وزیری تا حالا چه اتفاقاتی افتاده است. تاریخ موسیقی را خوانده‌اید. ما دانشکده می‌خواهیم. نمی‌شود که دانشکده نداشته باشیم. امکانی برای من پیش آمده است. حـالا که این‌جـور اسـت، بـرای کمک بایـد بیاییـد. بالأخره اشـک اسـتـادان و کارمنـدان آن‌جا را در آوردیم، که اگر نیایید هیچ چیز رقم نمی‌خورد. بیایید که شـروع کنیم. چند تا کارمند غیرتی با ما آمدند. آقای ظریف هم بود. عکسِ آن موقع هست. عکس بزرگی است. همه ایستاده‌اند، من هـم یک گوشه ایستاده‌ام. همه هستند حتی راننده‌ها. خلاصه، این‌ها آمدند تا [دانشگاه] آماده شد و راه افتاد. هیچ‌کس این قضایا و سختی‌ها را نمی‌داند و چقدر خوب است که کسی نمی‌داند. حالا مثلاً بیایند به من مـدال بدهند؟ بیایند بگویند تو چه کار کردی. اصلا مهم نیسـت! همان ندانند خیـلی شیرین‌تر است. حالا دانشجویانی که آن زمان تربیت کردیم یکی‌یکی آمده‌اند و رئیس دانشکده و مدیر گروه شده‌اند. آن کسانی که ورودی اولیه ما بودند، دوره‌ی همتی و میثمی و...، تازه دیپلم گرفته بودند. سرهایشان را تراشیده بودند. آمده بودند کنکور بدهند که بیایند دانشکده. همتی نوازنده‌ی تار را می‌شناسید؟ و میثمی که الان اینجاست؟ بعد از این‌ها دیبازر و خلعتبری و اسلامی و دیگر افرادی که در آن دوره بودند آمدند و عکسشان هم هست که دارند کمک می‌کنند که وسایل را ببریم داخل ساختمان. به‌هرحال این بچه‌ها هم غیرتـی بودند، هم خیـلی آرمانی. دانشـگاه این طوری شـکل گرفت.

انجمن علمی: استاد دقیقاً چه سالی بود که دانشکده تأسیس شد؟

استاد لطفی: سال ۱۳۷۳.

انجمن علمی: هر سه گروهی که شما فرمودید را داشتیم؟

استاد لطفی: آن‌ها از ۶۷- ۶۸ شروع شدند تا ۷۳. پنج سال از فعالیت‌ها در تهران بود. بعد، دوندگی‌های ما برای راه اندازی این‌جا و رشته‌های مصوب بود. هم باید مکان را تأمین می‌کردیم هم رشته‌ها را تصویب. در هنرستان رشته مصوب نداشتیم. برنامه‌ای بود که متعلق به شورای خود هنرستان بود. مصوب دولت نبود، ولی حالا برنامه‌های شما، تا این آخری که موزیکولوژی بود، همه‌اش مصوب است.

انجمن علمی: درنتیجه، از همان سال ۷۳، زمانی که دانشجویان کنکور دادند و آمدند، این سه گروه وجود داشت؟

استاد لطفی: ما با یک گروه موسیقی شروع کردیم در سال ۶۸، اسمش رشته‌ی موسیقی بود، هیچ چیزی درونش معلوم نبود.

انجمن علمی: ولی آن سه گروه تصویب شده بود دیگر؟

استاد لطفی: هنوز نه، من سال بعدش رفتم و دنبال کردم این کار را. سال ۶۸ گوگردچی مدیر گروه شد. بعد به آمریکا رفت و من که در ایران بودم، در سال ۶۹ شدم مدیر گروه. این قضایا از همان موقع شروع شد. گفتم حالا دیگر می‌توانیم این فکرها را پیاده کنیم.

انجمن علمی: چه سالی حدوداً؟

استاد لطفی: بین سال‌های ۶۹ تا ۷۳. در این سال‌ها بود که به تدریج این برنامه‌ها را بردیم و مجوزش را گرفتیم برای راه‌اندازی. سه تا رشته مصوب شد. بعد از اینکه سه تا رشته‌ی مصوب داشتیم، می‌توانستیم دانشکده ایجاد کنیم. چون برای تأسیس دانشکده شما حداقل باید سه رشته‌ی مصوب داشته باشید. موسیقی نظامی را داشتیم. آهنگسازی و موسیقی ایرانی را هم داشتیم.

انجمن علمی: مقطع کارشناسی؟

استاد لطفی: بله اول کارشناسی بود. بعد برای ارشد اقدام کردیم. همه این قضایا در تارنمای shariflotfi.com موجود است. خود بچه‌ها فعالیت‌های آن سال‌ها را دقیق در آن گذاشته‌اند.

انجمن علمی: استاد راجع به اساتیدی که آن موقع تدریس می‌کردند، می‌خواستم ببینم در این سال‌ها، از سال ۷۳ تا امروز، در اساتیدی که آمدند و رفتند چه تغییراتی داشتیم؟

استاد لطفی: بسیاری از اساتید آمدند اینجا. خدا را شکر، من با هیچ‌کس مسئله‌ای نداشتم. خیلی از استادان، در زمینه‌ی موسیقی ایرانی، جهانی و آهنگسازی، اینجا آمدند. حتی بخشی از ایشان هم از کشورهای دیگر دعوت شدند. ما از اوکراین خانم Lesya Dichko را آوردیم، برای بچه‌های آهنگسازی. طالب‌خان شهیدی و میرزازاده را آوردیم. رامیز قلی‌اف و عباسعلی‌اف را آوردیم از آذربایجان. ارتباط راحت برقرار بود. در دورانی که من مسئول دانشکده بودم هزینه‌های این کار را هم تأمین می‌کردیم. دانشگاه پول‌های اینها را می‌داد: رفت و آمدشان، اسکان‌شان.

انجمن علمی: استاد، می‌خواستیم توضیحاتی هم راجع به آرشیو دانشکده موسیقی و استودیو و انبار سازها بدهید که این‌ها چگونه به وجود آمد؟

استاد لطفی: ما از همان سال‌هایی که هنوز موسیقی شروع نشده بود؛ یعنی تا قبل از سال ۶۸، خیلی به دنبال این بودیم که جاهایی که مصادره می‌کنند، سازهایی را که در آنجاها هست، برویم با مجوز وزارت علوم سند بکنیم، شناسنامه بدهیم بهشان و آن‌ها را وارد انبار بکنیم. آن موقع هنوز دانشکده‌ای نداشتیم. گروه هم نداشتیم. در سال‌های حدوداً ۶۱ تا ۶۸ در بعضی جاها داشتند سازها را آتش می‌زدند. من به آقای قدمی، که حراست اینجا بود، می‌گفتم: قدمی تو هم بیا! تو حرف آن‌ها را می‌فهمی، با من حرف بزنند اصلاً نمی‌فهمند من چه می‌گویم. می‌رفتیم در پادگان‌ها، می‌دیدیم چندتا کنترباس روی هم گذاشته‌اند، نصفشان سوخته بود. می‌گفتم: آقا، چرا می‌سوزانید؟ این‌ها اموال مملکت است. این‌ها را بیاورید ما یک جای محفوظ نگه‌داری می‌کنیم. حتی اگر نمی‌خواهید الان به کار گرفته شود، یک جای محفوظ، انبار دانشگاه هنر، برای همین کار است. خلاصه همه‌ی این‌ها را دقیقاً صورت می‌کردند. صاحب‌جمع اموال هم می‌نوشت و در انبار دانشگاه نگاه می‌داشتند. داخل ساختمان چهارراه ولیعصر یک زیرزمینی بود و این‌ها را گذاشته بودند آن‌جا. من خیلی ناراحت بودم. چون اوضاع سازها آن‌جا خیلی بد بود؛ مثلاً درون لوله‌ی سازها موش گیر کرده بود. بعد آمدیم این‌جا، همه آن‌ها را فاکتور اموال زدیم. تحویل صاحب جمع اموال این‌جا دادیم و یک انبار ساز ایجاد شد. یک جایی در دانشکده بهشان دادیم و گفتیم این‌جا را قفسه بزنید و اینها را تک‌تک با شناسنامه این‌جا بچینید.

انجمن علمی: استاد سازهای جشن‌های ۲۵۰۰ ساله چطور؟

استاد لطفی: آنها هم جزء همین‌ها بود. یک بخشی در هنرستان بود. نیمی از سازها را که به درد آن‌ها می‌خورد به آن‌ها دادیم و نیم دیگرش را ما برداشتیم. باز صورت مجلس می‌شد. تحویل می‌گرفتیم و می‌آوردند همان جایی که در چهارراه ولیعصر داشتیم، در زیرزمین‌های آن‌جا انبار می‌کردند.

انجمن علمی: آرشیو دانشکده چطور شکل گرفت؟

استاد لطفی: آرشیو دانشکده را من راه‌اندازی کردم؛ یعنی گفتم یک استودیو صوت و تصویر درست کنیم. اینجا یک سالن بزرگ بود. من آنجا گوشی و همه چیز گذاشته بودم که بچه‌ها بتوانند سی‌دی گوش کنند، پارتیتور بگیرند و کارهایی از این قبیل. بعد که جا کم آوردیم، منتقل کردیم. مسئولش اول آقای اکرامی‌نسب بود فکر می‌کنم، بعد به آقای زینعلی دادیم.

انجمن علمی: پارتیتورها و کتاب‌ها و چیزهای دیگری که آن‌جا هست از کجا آمده است؟

استاد لطفی: آنها همگی متعلق به کتابخانه بود. یعنی هر آنچه که انجام می‌شد، با نظارت کتابخانه بود.

انجمن علمی: استودیو چطور؟ هرچند در حال حاضر فعالیت ندارد!

استاد لطفی: استودیو بیشتر برای بچه‌های آهنگسازی بود؛ چون این‌ها وقتی پارتیتور می‌خواستند بنویسند، باید نوشتن پارتیتور را پشت کامپیوتر یاد می‌گرفتند. گفتیم یک واحدی برایشان بگذاریم و این‌ها بروند یک دوره‌ای ببینند و یک امکانی باشد برای‌ایشان تا بتوانند کارهایشان را انجام بدهند و در ضمن یاد هم بگیرند و یک نفر هم بالای سرشان باشد. آقای زینعلی دوره‌اش را دیده بود و مهارت‌نامه هم گرفته بود. آمد و این محیط را راه‌اندازی کرد و بچه‌های گروهِ نظامی و آهنگسازی و بعضاً بچه‌های موسیقی ایرانی، که می‌خواستند کار بنویسند و ضبط کنند، از آن‌جا استفاده می‌کردند.

انجمن علمی: استاد، این سی‌دی‌هایی که در آرشیو دانشکده است، از شرکت‌های مختلف مثل سونی و دویچه گرامافون، آیا زمان شما گرفته شده یا خریده شده‌اند از خارج؟

استاد لطفی: نه این‌ها همه اموال هنرستان بود. آخر هنرستان کتابخانه داشت. آن موقعی که گفتند هنرستان تا دیپلم بیشتر نباشد، گفتیم حالا که دوره عالی‌تان منتقل می‌شود این طرف، پس امکاناتش را هم بدهید. ساز هم گرفتیم از ایشان و کتاب برای کتابخانه. ما الان خیلی کتاب‌های خوبی در کتابخانه مرکزی داریم. تمام دست‌نوشته‌های زمان وزیری و قبل از آن همه آنجا در گاوصندوق نگهداری می‌شوند، دست‌نوشته‌های اصلی.

انجمن علمی: استاد، شما با دانشجویان از سال ۶۸ تا امروز به صورت مستقیم در ارتباط بوده‌اید. به نظرتان موسیقی‌دان‌هایی که از اینجا فارغ التحصیل شده‌اند، با انگیزه‌هایی که شما برای تأسیس آکادمی داشتید هم‌خوانی داشته‌اند؟

استاد لطفی: ما برای پیشرفت هر چیزی دو رکن را باید در نظر بگیریم: یکی رکن سخت‌افزاری است و دوم رکن نرم‌افزاری. رکن سخت‌افزاری رکنی است که مثلاً شما وقتی خانه ندارید، آیا خانواده دارید؟ ندارید دیگر. یک خانه‌ای باید باشد تا خانواده‌ای در آن باشد دیگر. در کوچه که نمی‌شود. پس ما باید اول آن خانه را می‌داشتیم. برای آن‌که خانه داشته باشیم باید رشته‌هایمان را مصوب می‌کردیم؛ یعنی ما درگیر چیزی بودیم که از قبل حتی مصوب هم نبود که بتوانیم دانشجو بیاوریم از هنرستان. فوق لیسانس هم که نداشتیم. پس ما باید می‌نشستیم همه انرژی‌مان را می‌گذاشتیم برای مصوب کردن رشته‌ها و توجیه‌شان، تا بعد به تبع آن بگوییم خب ما سه تا رشته داریم پس دانشکده می‌توانیم داشته باشیم. این‌ها کار اصلی ما بود. این‌ها همه بیشتر کارهای سخت‌افزاری است. الان ما اینجا خیلی محیط مساعد و خوبی داریم. مثلاً ما که زجر کشیدیم در هنرستان با یک حیاط کوچک، دو سه اتاق، فضای بد، بدون آکوستیک، بدون اتاق تمرین، بدون امکانات، الان من زمین چمن این‌جا را گاهی از پنجره نگاه می‌کنم، می‌بینم یکی دراز کشیده کتاب می‌خواند، یکی ساز می‌زند و ...، شبیه هاروارد است.

فقط لباس پوشیدن آن‌ها با ما فرق می‌کند. فضا اصلاً همان است. جنبه‌های سخت‌افزاری الان فراهم شده است. حالا می‌رسیم به جنبه‌های نرم‌افزاری. شاید شما ندانید، یک کشیش دانشگاه هاروارد را تأسیس کرده است. هنوز هم ساختمان آجریِ اولیه‌اش هست. آن آدم روزی که بنیانِ آن‌جا را می‌گذاشت، هنوز هاروارد نبود، بعداً هاروارد شده است. نرم‌افزاری یعنی چه؟ یعنی شاگردهای نسل شما و بعد از شما خوب بار بیایند. اگر این‌ها قوی باشند، همه می‌گویند دانشگاه هنر حرف ندارد. این که می‌گویند حرف ندارد فقط ساختمانش را نمی‌گویند، امکاناتش را نمی‌گویند، استادانی را می‌گویند که آنجا هستند.

الان بالاترین معیارِ سنجش دانشگاه استادانش هستند دیگر؛ چند تا مقاله دارد؟ چه کارهایی کرده است؟ کجا تحصیل کرده است؟ یک دانشگاه وقتی آدم درونش نباشد، با در و دیوارش که کاری نداریم. این البته صبر می‌خواهد. دو نسل، سه نسل، چهار نسل باید بیایند. شاخص‌ها آرام آرام بالا می‌آیند. خیلی دیر بالا می‌آیند، چون مقداری هم ریزش داریم. من با ۳۵ نفر می‌نشینم حرف میزنم. از بین‌شان سه نفر بیشتر حرفم را متوجه نمی‌شوند. خوب باید چه کار کنم؟ ولی از طرفی، همین استادهایی که مثل شما در کلاس می‌نشستند و الان بچه‌ها دنبالشان در راهرو استاد استاد می‌گویند، خوب چی بوده‌اند مگر؟ دیپلمشان را گرفته بودند و آمدند دانشگاه. بعد لیسانس‌شان را گرفتند، فوق‌لیسانس‌شان را گرفتند، به یک جایگاهی رسیدند. آموزش دیدند، الان هم اینجا استاد شده‌اند.

انجمن علمی: در آن سالهایی که دانشکده داشت شکل می‌گرفت، وضعیت دانشگاه تهران به چه شکل بود؟

استاد لطفی: آن‌ها هم هیچ برنامه‌ی مصوبی نداشتند. همه برنامه‌هایی که الان دارد اجرا می‌شود، چه علمی-کاربردی‌ها، چه هنرستان‌ها و چه دانشگاه‌هایی که الان هستند، همگی متعاقبِ همان برنامه‌ای است که ما بردیم مصوب کردیم. تمام این برنامه را من می‌دانم، در همه‌ی صفحاتش مهر خورده است؛ یعنی هیچ صفحه‌ای را نمی‌توانی عوض کنی.

گروه موسیقیِ دانشگاه تهران را هیچ وقت دنبالش نبوده‌اند که ارتقا بدهند. با اینکه این همه اساتید بزرگ آن‌جا حضور دارند. صد دفعه به این‌ها گفتم که آقا، ما این‌جا را دست تنها راه انداختیم. شما این همه در امیرآباد ساختمان بیکار وجود دارد که برای دانشگاه تهران است. یکی از این‌ها را بگیرید و بگویید آقا ما دانشکده می‌خواهیم. گروه هستند هنوز، گروه آموزشی هستند. یعنی در دو، سه تا اتاق دارند کار می‌کنند. دانشگاه تهران که بودجه‌اش بیشتر از دانشگاه هنر است و امکانات مادی از قبیل جا و مکان هم برای مصوب کردن برنامه نمی‌خواهند. همه‌ی رشته‌ها هم که مصوب است.

خوب سه تا رشته‌ی مصوب بردارید و بگویید آقا، ما الان دانشکده می‌خواهیم! چه کسی این کار را کرد؟ در موسیقی جهانیِ آن‌جا نگاه کنید، در آهنگسازی‌اش نگاه کنید، خوب نیست اسم ببرم، در همین موسیقی ایرانی‌اش نگاه کنید! چرا نمی‌کنند این کار را؟ این عین آن موقع هنرستان است که در فلاکت در آن بودیم. آن همه امکانات در مملکت بود، ولی نه ساختمان، نه برنامه مصوب و نه جا داشتیم. یعنی این پدر و مادری که قبل از ما بودند، یک ریال برای ما ارث نگذاشته بودند. حالا که دانشکده موسیقی شکل گرفته است، امیدوارم بتوانید به بهترین نحو کارها را پیش ببرید؛ شما، شاگردانتان، شاگردان شاگردانتان. من که آن موقع نیستم. شما هم موهایتان سفید می‌شود، می‌گویید: بله، این‌جا این‌طور بوده است. تاریخچه‌اش این بوده است. هیچ‌کسی هم نمی‌داند. در سکوت مطلق

دارد می‌گذرد همه چیز. البته این خیلی هم خوب است. من خیلی خوشم نمی‌آید که به چشم بیاوریم و مصاحبه کنیم. مصاحبه دیده‌اید از من جایی؟ فقط روی سایت چیزهایی دارم که آن را هم تازه بچه‌ها راه‌اندازی کرده‌اند.

انجمن علمی: استاد، آقای دکتر صفوت هم در شکل‌گیری دانشکده نقشی داشته‌اند؟

استاد لطفی: دکتر صفوت در دانشگاه تهران بودند. بعد وقتی دیدند که ما این‌جا را راه انداخته‌ایم، ترجیح‌شان این بود که بیایند این‌جا. خودشان را منتقل کردند و دیگر شدند جزء اهالی اینجا منتها همه کارهایی که اینجا شده است به گردنِ من است؛ یعنی اگر یک روز بخواهند یقه‌ی کسی را بگیرند و بگویند: آقا، تو خیانت بزرگی کرده‌ای که این‌جا را راه انداخته‌ای، باید بیایند سراغ من و از پا آویزانم کنند [با خنده].

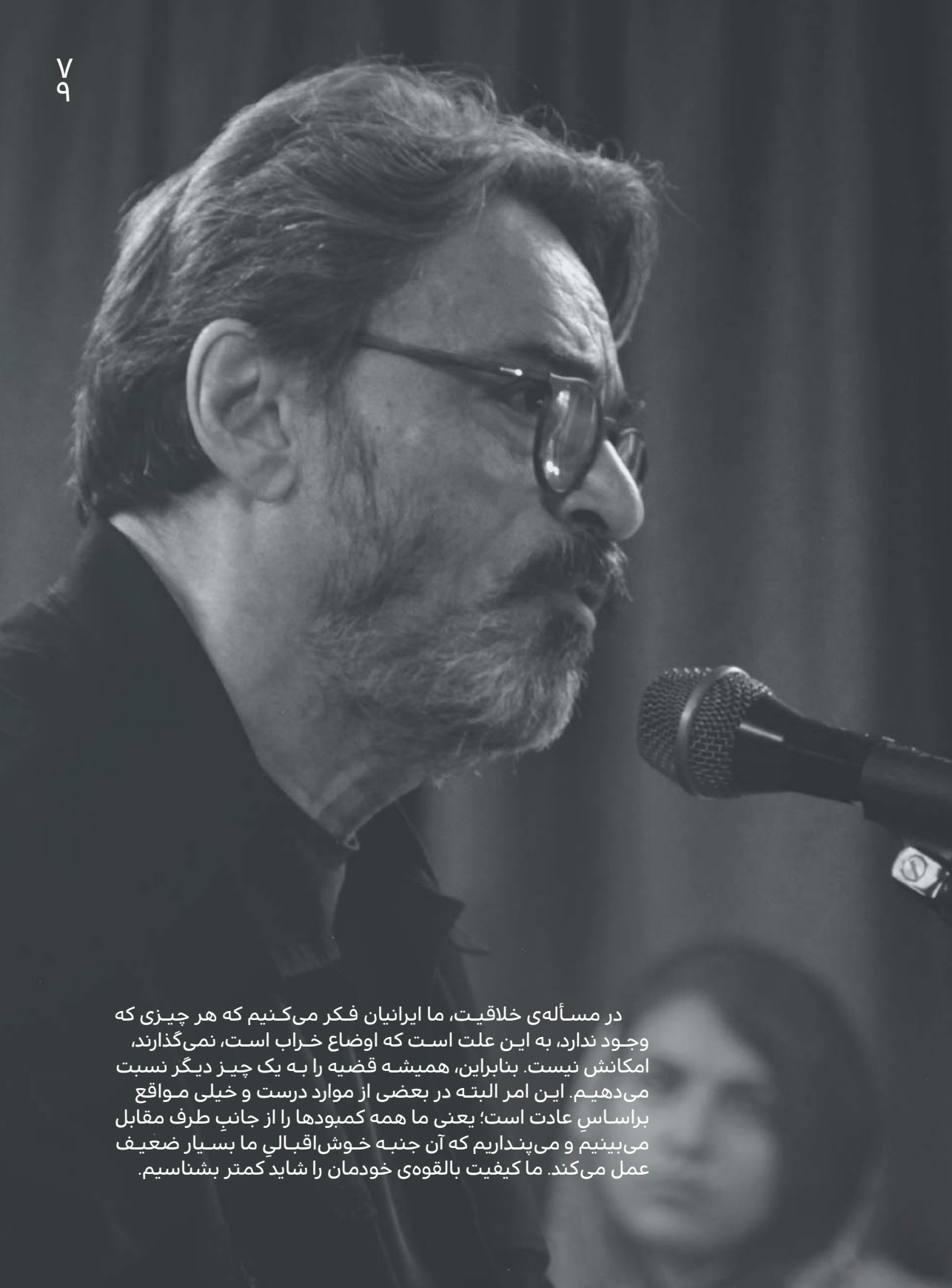
آذر ۱۳۹۸

گزارش

از خلاقیت تا شجاعت؛ روایتی از حضور استاد حسین علیزاده در دانشکده‌ی موسیقی

«خلاقیت در موسیقی ایران»
گردآورنده: نیما پورفولادی

استاد حسین علیزاده نامی آشنا و پرآوازه در موسیقی ایرانی است که در دوره‌های کار هنری‌اش همواره دست به خلق آثاری نو در موسیقی ایرانی زده است؛ از اجرای متفاوت نوا در جشن هنر شیراز در سال ۱۳۵۸ تا آلبوم نینوا و به کارگیری ترکیب متفاوتِ سازبندی در موسیقی ایرانی و نیز آلبوم راز نو با به کارگیری خطوط آوازی متعدد و بسیاری آثار فاخر دیگر که هر یک از جهت نوآوری و پیشرو بودن در موسیقی ایرانی آثاری قابل تأمل هستند. استاد علیزاده این بار، با حضور در دانشکده موسیقی، از خلاقیت در موسیقی ایرانی سخن گفت. با پیگیری انجمن علمی موسیقی، ایشان در ۱۱ آبان ماه ۱۳۹۸ همراه با اساتید دانشگاه و دانشجویان نشستی تحت عنوان خلاقیت در موسیقی ایرانی برگزار کردند. متنی که پیش روی شماست گزارشی است از صحبت‌های ایشان در آن روز.



در مسأله‌ی خلاقیت، ما ایرانیان فکر می‌کنیم که هر چیزی که وجود ندارد، به این علت است که اوضاع خراب است، نمی‌گذارند، امکانش نیست. بنابراین، همیشه قضیه را به یک چیز دیگر نسبت می‌دهیم. این امر البته در بعضی از موارد درست و خیلی مواقع براساسِ عادت است؛ یعنی ما همه کمبودها را از جانبِ طرف مقابل می‌بینیم و می‌پنداریم که آن جنبه خوش‌اقبالیِ ما بسیار ضعیف عمل می‌کند. ما کیفیت بالقوه‌ی خودمان را شاید کمتر بشناسیم.

به نظرم درست از وقتی که انسان به دنیا می‌آید دارای تمام خلاقیت‌ها است؛ مانند بچه‌ای که تازه متولد می‌شود و با جهان دیگری روبرو می‌شود، اولین کسی که با او ارتباط دارد مادرش است چون آن کسی است که خیلی به او توجه می‌کند. پس او باید مرتب با این حسّ مادر بازی کند و اتفاقاً حس‌های موسیقایی‌اش را هم به کار می‌برد؛ یعنی وقتی که گرسنه است نوع صدایی که درمی‌آورد فرق می‌کند. این از کجا می‌آید؟ به‌طور غریزی، او نیازی دارد. این کلمه نیاز را همیشه در خاطرتان باشد. هرقدر که سن شما بیشتر می‌شود و به جلو می‌روید آن چیزی که شما را وادار به خلاقیت می‌کند نیاز است؛ یعنی شما یک آدم عاشق پیشه‌ای می‌شوید که روی زمین عاشق همه چیز هستید. وقتی که عاشق همه چیز باشید می‌توانید عاشق یک انسان هم باشید، اصلاً بفهمید عشق یعنی چه.

شما ببینید، در موسیقی ایرانی آدم‌های خلاق مدارکشان بیشتر بوده یا خلاقیتشان؟ می‌بینید که مدرکی نداشتند؛ مثلاً علی‌اکبرخان شهنازی فقط سواد نوشتن اسم خودش را داشت، اما بعداً که دانشگاه‌ها درست شد، روی آثار علی‌اکبرخان شهنازی به دانشجویان مدرک می‌دهند. خیلی از موسیقیدانان دیگر نیز این‌گونه بودند.

خب پس این خلاقیت از کجا می‌آید؟ شما وقتی درسی را یاد می‌گیرید، موقعی خلاق هستید که تکرار معلمتان نباشید. موقعی خلاق هستید که تمام درسهایی را که یاد گرفته‌اید بتوانید کنار بگذارید. در مراکز آموزشی ما خیلی رایج است که همه چیز برابرِ اصل می‌شود (چه موسیقی غربی چه موسیقی ایرانی).

ما در سال ۱۳۵۷ فکر می‌کردیم شاید در هنر هم انقلاب شکل بگیرد و آموزش هنر و نگاه به هنر، بنا به نیازی که جامعه دارد، به شکل خلاقانه‌ای انجام گیرد، ولی متأسفانه، نگاه غلط حکومت به موسیقی باعث شد که سرکردگی موسیقی به دست کسانی بیفتد که همیشه نگاه غلطی به گذشته داشتند. پیش از انقلاب، دوران رنسانسی در موسیقی به وجود آمد؛ یعنی وقتی که تصور می‌شد که جامعه و جوانان از ریشه‌هایشان جدا افتاده‌اند، رادیو تلویزیونی که مدیریت خاصی داشت، آمدند و بودجه‌ای جداگانه گذاشتند و مرکز حفظ و اشاعه شکل گرفت.

در آن دوره‌ای که مرکز کار می‌کرد به نظرم به خوبی در راستای این نگرش خلاقانه جلو می‌رفت، تا اینکه انقلاب شد و همه چیز طبیعی است که به هم بریزد. بنابراین، این روند متوقف شد.

در دانشگاه‌ها همه چیز را برابر با اصل می‌کنند. تمام این مطالبی که در گذشته به وجود آمده، قطعاً از ذهن آدم‌های خلاق جاری شده است، اما شما نمی‌توانید بگویید در دوره‌ی قاجار چون همه چیز خیلی عالی بوده خلاقیت هم در اوج بوده، ولی بعداً همه چیز فروکش کرده است. این نگاه بسیار غلطی است.

در تمام مدیریت‌ها و برنامه‌ریزی‌هایی که برای دروس آموزشی شده است شاگرد یا دانشجوی دانشگاه منع می‌شود که خودش را پیدا کند. او مجبور است آهنگ‌هایی را حفظ کند، حتی بعضی مواقع بدون این که درکش کند. این قضیه فرقی در آموزشگاه‌های آزاد یا دانشگاه‌ها ندارد. هر کسی کرسی خودش را دارد. هر کسی می‌گوید ردیف این است که من می‌گویم. ردیف چیزی بوده که در طی زمان به وجود آمده است؛ مانند ادبیات که هر دوره‌ای ادبا و شاعران خودش را داشته است.

می‌شود که این مسئله خلاقیت را دانشجو اتفاقاً در همان چیزی که به آن وفادار است و فرامی‌گیرد، یاد بگیرد و نیز بداند که چه موقع آن را کنار بگذارد. کدام مهندس وقتی خواسته بنای جدیدی بسازد، فقط فرم‌های قالبی‌اش را تکرار کرده است؟ بلکه آن فرم‌ها را دیده و از آن‌ها یاد گرفته است، اما تکرارشان نمی‌کند. این ساختمانی که می‌سازد تکرار فلان استاد نیست رد پایش از نظر علمی آنجا هست، ولی تکراری نیست.

چه شد که ما نسبت به موسیقی این‌قدر متعصب شده‌ایم و حالا بیل را برداشته‌ایم و مدام دنبال زیرخاکی می‌گردیم که بگوییم همه مرده‌ها زنده‌تر از ما بودند؟ این حرف را بسیار قاطعانه می‌گویم! این فکر ارتجاعی و عقب‌مانده‌ای بوده که بر آموزش ما سایه سنگین انداخته‌است. نتیجه‌اش این شده است که امروزه دانشجوی موسیقی می‌گوید: «راستی خلاقیت چیست؟». خلاقیت این است که شما شجاعت داشته باشید. خلاقیت و تغییرِ راه شجاعت می‌خواهد. شجاعت را به شما نمی‌دهند. خودتان باید آن را به دست بیاورید.

یادداشت

چشم انداز و نگاهی گذرا به آیین اجراهای پایانی در دانشکده موسیقی

گردآورنده: امین عالی‌بیگی

غرض از این یادداشت مقایسه شیوه برگزاری پروژه‌های پایانی دانشکده موسیقی دانشگاه هنر نسبت به همین آیین در دانشکده‌ها و گروه‌های موسیقی دیگر دانشگاه‌های داخل و خارج از کشور نمی‌باشد، بلکه یادداشت کنونی نگاهی گذرا به کاستی‌ها ، نیازها، امکانات بالفعل و بالقوه برای برگزاری و پروژه‌های پایانی در شرایط کنونی دانشکده موسیقی می‌باشد.

مکان اجرای بخش عملی پروژه‌های پایانی یکی از مولفه‌هایی است که برای دانشجویان نوازندگی موسیقی ایرانی و جهانی از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است. از سوی دیگر به علاوه‌ی مکان اجر، شیوه اجرا شدن بخش عملی پایان‌نامه‌های گروه‌های آهنگسازی و موسیقی نظامی برای دانشجویان این رشته‌ها از موضوع‌های درخور توجه و گاهاً دغدغه‌زا بوده است.

مکان‌هـایی که برای بخش عملی و اجرایی در اختیار دانشـجویان قرار می‌گیرد عبارتند از: آمفی‌تئاتر دانشکده موسیقی، سالن همکف دانشـکده، برخـی از کلاس‌هـای دانشـکده و اخیـراً آمفی‌تئاتر فـارابی پردیـس کـرج و در سال‌های قبل در برخی موارد تالار فارابی دانشکده هنـرهای کاربـردی که در سـال‌های اخیر هماهنگ کردن این مورد آخر دردسرهای خاص خود را دارد. برای پروژه‌های دانشجویان آهنگسازی و موسـیقی نظـامی هم که به وسـیله سیسـتم‌های صـوتی موجود در دانشـکده پخش و توسـط هیات ژوری سـنجده می‌شود اغلب از آمفی‌تئـاتر و کلاس‌های دانشکده استفاده می‌کنند.

مسـاله‌ای که دقت و توجـه بیشـتری را طلب می‌کند، کاسـتی‌های موجود در شـیوه برگـزاری و مکـان‌های اجـرایی مذکور برای اجراهای پایانی دانشـجویان در انتهای مقطع تحصیلی‌شان است که می‌تواند نشان‌دهنده توانایی‌ها و دانش کسب شده در طی سال‌های تحصیل و حیات هنری‌شان در دانشکده موسیقی باشد.

دانشـجویان و اسـاتید دانشـکده به این موضوع واقفند که شـرایط نـامناسـب مکـان اجـرا ماننـد: آکوسـتیک، صحنـه اجـرا، نـور، اتـاق پشـت‌صحنه، محل اسـتقرار شـنونده‌هـا و... بدون شـک تاثیر منفی بر روی اجـرای نوازنده‌ها چه به صورت تکنوازی و چه به صورت گروه نـوازی دارد.

با نگاهی گـذرا به مکان‌هـای اجرا در دانشـکده موسـیقی می‌تـوان به کُنش آکوستیکی بسیار نامناسب آمفی‌تئاتر دانشـکده و کلاس‌ها، نبـود سـیسـتم صـوتی مناسـب در مجموعه دانشـکده، صـداهای ناهنجـار و رفت و آمدهـای مکرر و مخـل تمرکـز نوازنـده‌ها در سالن همکف، آمفی‌تئاتر فارابی که هیچ تناسبی با اجرای حرفه‌ای موسـیقی ندارد و دیگر کاسـتی‌های موجود پی برد. اهمیت وجود مکان اجـرایی جایگزین با، امکانتات بیشتر و کیفیتی مطلوب‌تر، بر کسی پوشیده نیست و نیازمند تدابیر و توجه بیشتری می‌باشد.

در مورد شـیوه اجـرایی پروژه‌های دانشـجویان آهنگسازی، یکی از نگرانی‌های دانشجویان این است که، زیبایی‌های نهفته در جزئیات کارشان به دلیل سیستم‌های صوتی ضعیف و ناکارآمد شنیده نشود. هر چند میتوان شـیوه‌هـای مناسب‌تری بـرای بخش عملی پایان‌ـ نامه‌های گروه آهنگسازی از سوی اساتید و مربیان طراحی و پیشنهاد شود که بیشتر در خور شأن یک دانش‌آموخته رشته آهنگسازی باشد. نمونه یک طرح ساده این است که: می‌توان باتوجه به ظرفیت‌های موجـود در گروه‌های نوازندگی یک ارکستر کوچـک (یا در طرح‌های دیگر با تعداد نوازنده‌های معیین) تشکیل شود ـ که این کار (تشکیل گروه) بارها توسـط دانشـکده و حتی دانشجویان انجام شده است‌ـ و اسـاتید راهنما در گروه آهنگسازی متناسب با گروه‌هـای اجرایی موجود، طرح بخش عملی را به دانشجو بدهند؛ که اگر دانشجویی در دوره تحصیل به هر دلیلی موقعیت شنیدن کارهای خودش را به صورت زنده (نه پشـت سیـستم کامپیوتـری و در بهتریـن حالت با

سمپل‌های...) نداشته باشد، حداقل در آخرین پروژه‌ای که به دانشکده ارائـه می‌دهـد و آن ارائـه می‌تـوانـد نتیجـه سـال‌هـای تحصیل و توانایی‌هایش باشـد، کارش را به صورت زنده و با حضور در تمریـن‌های گـروه اجرا کننده بشـنود و موسـیقی‌اش را لمس کند و نتیجه کار ـ البته ـ در سالن‌های با کیفیت‌تر اجرا شود. جزئیات و نمونه طرح‌های دیگر که قابلیت اجرایی شدن را دارند بسیار است اما ، دور از حوصله این یادداشت کوتاه می باشد.

و در آخر برای رسـیدن به این دسته از ایده‌آل‌ها که اکنون کم و بیش نیـاز به آن احسـاس می شـود، و فراهم کردن شـرایط مناسـب برای رویکردی نو به برگزاری بخش عملی پایان‌نامه‌ها دقت و دوراندیشی بیشـتری را خواهان اسـت و از آنجایی که سـرشـت و طبیعت انسان کمال‌طلب اسـت و هر چـه را که بتوانـد تصور کنـد قابلیت بدست آوردنـش را دارد، می‌تـوان امیـدوار بـود کـه در سـال‌هـای نـه چنـدان دور آییـن برگـزاری اجـراها و پـروژه‌هـای نهایی دانشجویـان دانشـکده موسیـقی گـامی رو بـه جـلو نَهَد و از تـمام کـاستی‌ها، کـم لطفی‌ها و بـی‌توجـهی‌هایی که تا به حال و بنابه شـرایط با آن روبه‌رو بوده و هست عبور کنـد و این حرکـت تنـها با همت دانشـجویـان، اسـاتیـد، اعضای هیات علمی، ریاست و دیگر اعضای خانواده دانشکده موسیقی پیـش نمی‌رود و برای حرکت در این مسیر و رسیدن به جایگاهی که این دانشجویان سزاوار آن هستند، نیاز به همیاری و همدلی مسئولین دانشگاه هنر و حتی فراتر (وزارت علوم و وزارت فرهنگ و ارشاد) دارد. البته انتظار این همیاری را از بنیادها و انجمن‌های موسـیقی که از حمایت‌های دولتی هم برخوردارند باید داشـت، که داعیه‌دار حمایت از موسـیقی و آفرینندگـان جـوان موسـیقی هسـتند و مطلوب‌تـرن مکان‌های اجرای کنسرت‌های موسیقی را در اختیار دارند.

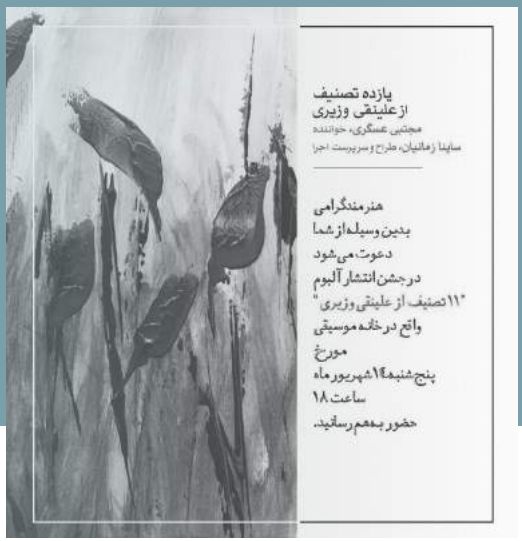
معرفی اثر

آثار دانشجویان
دانشکده‌ی موسیقی

• ساینا زمانیان
• مهران بدخشان

ساینا زمانیان، متولد شهریور ۱۳۷۳ تهران

موسیقی را از ۶ سالگی با ساز پیانو آغاز، و در سن ۱۱ سالگی با ورود به هنرستان موسیقی دختران تهران، تار را به عنوان ساز اصلی خود انتخاب کرد. در هنرستان تار را زیر نظر استادان؛ هوشنگ ظریف و کاترین کیمیایی فراگرفت و در دروس نظری موسیقی از حضور اساتیدی همچون مهربانو توفیق، مینا افتاده، محمدرضا فیاض، محمدرضا ابراهیمی و ... بهره برد. پس از اتمام تحصیل در هنرستان در رشته نوازندگی ساز ایرانی در دانشگاه هنر تهران در مقطع کارشناسی پذیرفته شد و با کسب رتبه استعداد درخشان به تحصیل خود در مقطع کارشناسی ارشد در همان دانشگاه ادامه داد. در این دوران در محضر اساتیدی چون بهروز همتی، حسین مهرانی و امیر شریفی به فراگیری ساز تار پرداخت. وی در حال حاضر در هنرستان موسیقی دختران تهران و هنرستان هنرهای زیبای استان البرز به تدریس ساز تار و دروس نظری موسیقی ایرانی مشغول است.

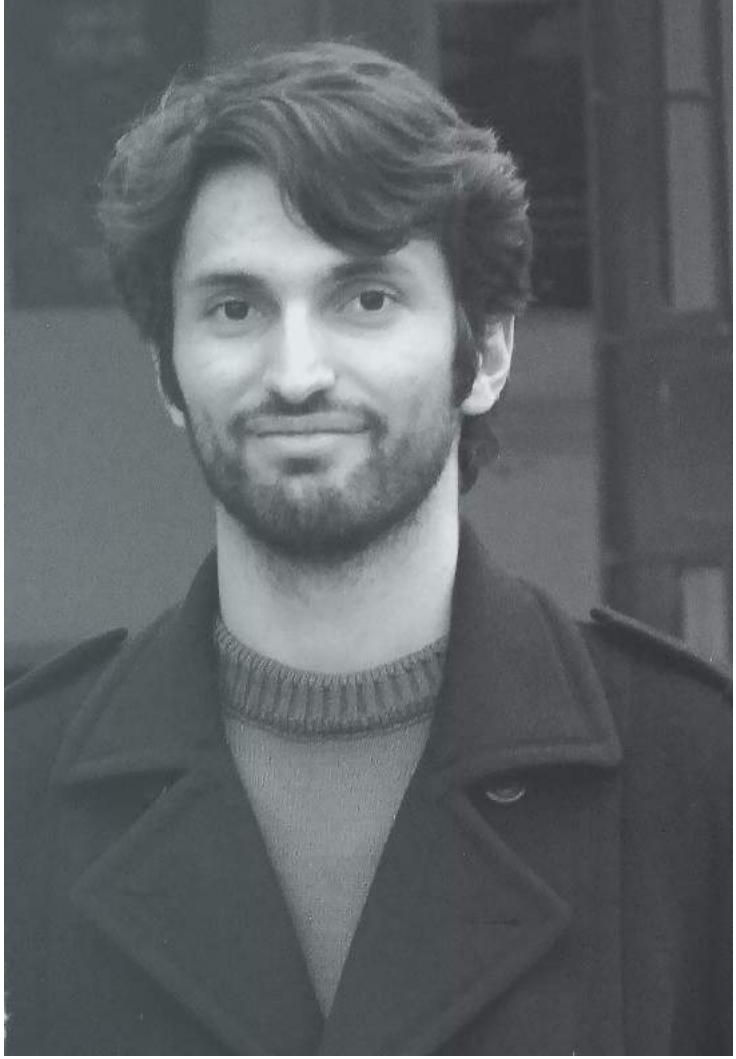


کلنل علی‌نقی‌خان وزیری را می‌توان تاثیرگذارترین چهره‌ی موسیقی معاصر ایران دانست. گستره‌ی عظیم کارگانِ سازی، آوازی و آموزشیِ او و همچنین فعالیت‌های دامنه‌داری که با هدف اعتلای موسیقی ایران انجام داد، تنها گوشه‌ای از ابعاد گسترده‌ی شخصیت هنری و اجتماعی او هستند.

نمودِ آن ذهن اعتلاگر را می‌توان در تصنیف‌هایی که ساخته نیز پی گرفت. تصانیف وزیری علاوه بر اینکه جنبه‌های کمتر دیده شده‌ای از ملودی‌پردازیِ او را آشکار می‌سازند، در نمایاندنِ رویکرد آهنگسازانه‌ی او در ساخت این آثار نیز اهمیت دارند. تا پیش از وزیری، در اجرای تصانیف، جمله‌های سازی‌ای که در ادامه‌ی کلام می‌آمدند (جواب، به اصطلاح) تکرار همان ملودیِ آواز یا ارائه‌ای از همان ملودیِ کلام بودند؛ نهایتاً با تغییراتی جزئی. اما در تصانیفِ وزیری جواب‌ها شخصیتی مستقل از ملودی شعر می‌یابند. همچنین وزیری در آوانگاریِ این تصانیف، جزئیاتِ آواز را به ظرافت و فراست ثبت کرده‌است. تحریرها، تزئینات و تقطیع کلام با دقتی کم‌نظیر نوشته شده‌اند.

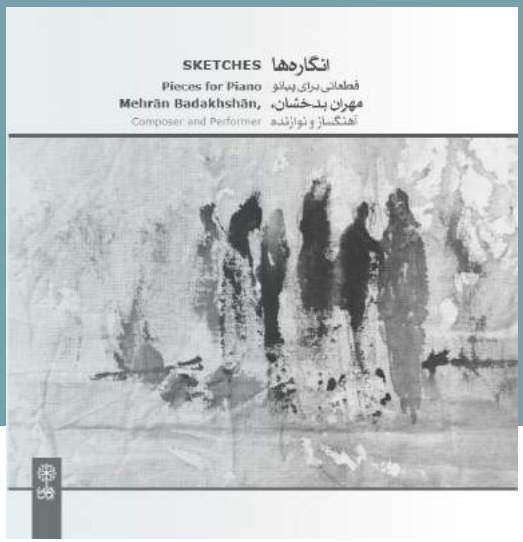
اجرای حاضر بازنوازی یازده تصنیف از آثار کلنل علی‌نقی‌خان وزیری است که همگی در کتاب «دستور تار متوسطه» نیز آمده‌اند. دلیل انتخاب این یازده تصنیف از میان تصانیف پرشمار وزیری، توجه و تأملی دیگر به این کتاب آموزشی بوده‌است. به علاوه اینکه، این آثار نسبت به دیگر ساخته‌های وزیری کمتر شنیده شده‌اند.

این اجرا داعیه‌ای در احیای سبک نوازندگی یا سیاقِ گروه‌نوازی کلنل ندارد. هدف از تولید این مجموعه رجوع به قطعاتی فراموش شده از تاریخ تصنیف‌سازیِ ایران و به دست دادنِ نمونه‌ای صوتی جهت مداقه در شیوه‌ی ملودی‌پردازیِ شایان توجه یکی از مهم‌ترین موسیقیدانان ایران بوده‌است. باشد که از عهده‌ی آن برآمده باشم.



مهران بدخشان، متولد بهمن ۱۳۷۲ سنندج

موسیقی را با نواختن پیانو و با راهنمایی مادرش، آغاز کرد. سال ۹۱ در رشته‌ی آهنگ‌سازی در دانشگاه هنر تهران، در مقطع کارشناسی پذیرفته‌شد و فعالیت خود را در زمینه‌ی آهنگ‌سازی و نوازندگی پیانو با جدیت بیشتری پِی گرفت و سپس در همان دانشگاه تحصیل خود را در مقطع کارشناسی ارشد ادامه داد. در طول دوران تحصیل، در دانشگاه زیر نظر اساتید: محمدرضا تفضلی، دکتر امین هنرمند (در زمینه‌ی آهنگ‌سازی تخصصی) و نیز اساتیدی چون: ربکا آشوقیان، مهدی قاسمی، امیر علوی، کارن کیهانی و سهراب کاشف (در سایر زمینه‌های مهارتیِ موسیقی)، و همین‌طور خارج از دانشگاه زیرِ نظر پروفسور تِرِنس دایِر (هارمونی و ارکستراسیون) کسب دانش کرد. در این مدت، از راهنمایی‌ها و توصیه‌های استادان مهران روحانی و احمد پژمان نیز بهره برد.



آلبوم «انگارها» شامل آثار پیانویی مهران بدخشان است که بین سال‌های ۱۳۹۱ تا ۱۳۹۵ نوشته‌شده‌اند؛ در این سال‌ها آهنگ‌ساز می‌کوشد درعینِ پای‌بندی به سنت‌های ساختاری و فرمالِ موسیقی کلاسیک، هم‌چنان به زبانی شخصی نیز دست‌یابد. آثار اولیه‌ی او، پرلود در می‌بِمُل مینور (تقدیم‌شده به سروش نظیری)، و ۶ قطعه‌ی کوتاه به‌نوعی در قیدِ فرمالیسمِ موسیقیِ کلاسیک غرب هستند، اما در سال‌های بعد شاهد دغدغه‌ی آهنگ‌ساز برای شخصی‌سازیِ زبان موسیقاییِ خود چه با استفاده از «رهایی‌جویی از ساختارِ متقنِ ژانرهای قدیمی» و چه «دست‌مایه قراردادنِ مصالح موسیقیِ بومی» هستیم. واریاسیون بر روی تمی عاشقانه (۱۳۹۴) که به پرنیا رستگار تقدیم شده، شامل ۹ واریاسیون براساسِ تمی اُریجینال است که پیش‌تر در اثری دیگر از آهنگ‌ساز ارائه شده‌است؛ قطعه‌ای برای آواز باریتون و پیانو، بر روی شعری از فروغ فرخزاد. آهنگ‌ساز کوشیده تا در تک‌تک واریاسیون‌ها، به محتوای ویژه‌ی اثر که به‌نوعی متأثر از همان مضمون شاعرانه‌ی تم اصلی است، وفادار بماند، و درعین‌حال دراماتیسمِ درونیِ این فرم را نیز از حرکت بازننشاند. در امپرومتو (۱۳۹۵) شاهد تغییراتی در زبانِ تنال و همین‌طور پردازش ریتمیک آهنگ‌ساز نیز هستیم، که با تأثیراتی از موسیقیِ جَز همراه شده‌است؛ گرچه او این برخوردِ زبانی را دیگر در هیچ اثر بعدی‌اش تکرار نکرد. بخشِ اعظمِ سونات پیانو شماره‌ی ۱ در دو موومان، که بین سال‌های ۹۴ تا ۹۵ ساخته‌شده و به پوریا رمضانیان تقدیم شده‌است، عمدتاً وام گرفته‌شده از مصالح موسیقیِ محلی و مقامات کُردی (حیران و الله‌ویسی) است. گرچه در اثر از هیچ ترانه‌ی محلی به‌طور خاص استفاده نشده، اما اثر برداشتی‌ست از لحن

و شـخصیـتِ موسـیقیِ کـردی. موومـان اول (حِیـران) کـه بـه‌نحـوی مقدمه‌ای است گسترش‌یافته بر مووِمان دوم، براساس موسیقیِ حیران در شمال کردستان نوشـته‌شـده‌است. حِیران گونه‌ای آوازی در موسـیقیِ کُردی است که در آن خواننده بخشی از اشـعار را به‌صورت متر آزاد و بخش دیگر را به‌صورتِ متریک می‌خواند. در مووِمان دوم (گَریان) آهنگ‌ساز کوشیده ارائه و بسط‌وگسترشِ فرم سونات را با منطق روند ریتمیکِ رقصِ «گَریان» همراه سازد. واژه‌ی کردیِ گَریان (تلفظِ صحیح: Garyan) به‌معنای «گردش»، «در حرکت بودن» است. گَریـان درواقع از رایـج‌تریـن رقص‌های محلی بین مردم سـنندج بوده و مترِ شـاخصِ آن ۷/۸ اسـت که مترِ غـالب این مووِمـان نیز بر آن اسـتـوار اسـت.

پوریا رمضانیان

نقد و بررسی*

مروری بر کنسرت گروه «نقش»

«راست‌پنجگاه» و «راست»
نویسنده: سعید یعقوبیان

این بخش را با مروری بر کنسرت گروه موسیقی «نقش» به آهنگسازی و سرپرستیِ امیر شریفی همراه آغاز می‌کنیم.
«نقش» در گذارِ خود از آغاز، که خود را گروه موسیقی دستگاهی می‌نامید، تا امروز، که به «پنجگاه» رسیده است، در نزدیک به ده سال فعالیتِ مداوم، در ذهن شنوندگانِ پیگیرِ موسیقی کلاسیک ایرانی، شاخصه‌هایی به‌وجود آورده است: اولویت‌دادن به دغدغه‌های موسیقی‌شناختی در فرایند آهنگسازی؛ بهره‌گیری از پتانسیل‌های موسیقیِ قدیمِ ایران پیروِ آموزه‌هایی که نخستین بار در آلبوم «سرخانه» به عمل درآمد و درعین‌حال بهره‌مندی از عناصرِ موسیقیِ قاجاری؛ دقت در گزینش کلام و الگوبرداری از قالب‌های شعری، مانند مستزاد در تجربه‌های پیشین یا مخمس در «پنجگاه» و...

بخشِ گروه‌نوازیِ کنسرت، در دستگاه راست‌پنجگاه بود. در میانه‌ی پیش درآمد و چهار مضرابی سهلِ مُمتنع، ساز و آواز گردش‌های مُدالی داشت که در عین تکیه بر سنت قاجاریِ این دستگاه، پیچ و خم‌های جدیدی را نشان می‌داد، مانند ساختنِ پُلی از راک برای گذر از قرچه به تُرک و موارد مشابه. همچنین، ایده‌پردازیِ مبتنی بر وزن و قالب شعر (بیش از همه در شعر شاه اسماعیل که تضمینی از غزل حافظ بود) کامیاب و کامبخش بود.

گردآورنده: دلارام مهدیقلی*

بخش نخست تکنوازیِ تار امیر شریفی بود با محوریتِ مقام راست. اگرچه این مقام، برخلاف موسیقی‌های همسایه، در موسیقی دستگاهی نامی ندارد، می‌توان نشانش را در برخی گوشه‌ها رصد کرد. علاوه بر این و شاید پربسامدتر از هر جای دیگر، مواجهه‌ی گوش ایرانی با آن از دریچه‌ی موسیقی مردم‌پسند بوده است. بااین‌حال، نوازندگان ایرانی تجربه‌ای در توقف روی این مقام و پردازش آن ندارند. از این‌حیث، شنیدن این راست با کنجکاوی مضاعفی همراه بود. شریفی در تکنوازیِ آهنگسازی‌شده‌ی خود، علاوه بر تلاش در نشان دادنِ امکان‌های مدالِ این مقام، انرژی موسیقی را با مدگردی‌هایی تأمین کرد که لزوماً مسیرهای کلاسیکِ راست نبودند (مانند عبور از صبا و چهارگاه) و گاه، بر داده‌هایی از مقاله‌ی روشنگرِ آرش محافظ، «سرگذشتی برای راست و پنجگاه...»، اتکا داشت. براین‌اساس، مقام راست ترجیعی شده بود تا در یک مسیرِ دوّارِ مدال- فرمال، این مقام را یادآوری و تثبیت کند.

پس از چند تلاش نظری، مانند بهره‌گیری از نوشته‌هایی از مرتضی حنانه و نریمان حجتی، «نقش» در «پنجگاه» توصیه‌ی آرش محافظ در انتهای مقاله‌ی یادشده را عملی کرد: «به فعالان جنبش نئوکلاسیک... توصیه می‌کنیم احیای مدهای فراموش‌شده‌ی قدیم را از مدهایی آغاز کنند که روی درجات گام راست ساخته می‌شوند».

با تکرار چنین تجربه‌هایی می‌توان امیدوار بود که در آینده، موسیقیدانان ایرانی با زبان و بیان مقام راست بیشتر آشنا شوند و شاید نقبی نیز به کارگان آموزشی موسیقی ایران بزنند.

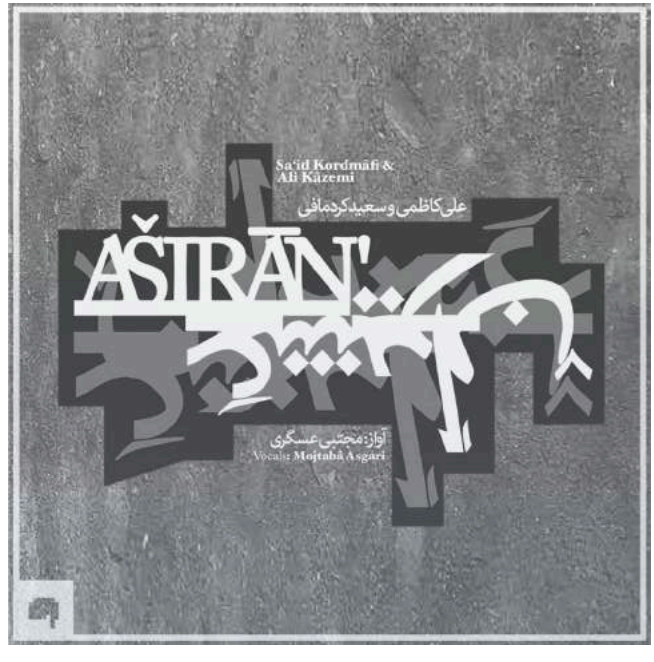
منبع: http://noise.reviews

دو نگاهِ متفاوت ولی مکمل به یک اثر

نویسندگان:
آروین صداقتکیش
سعید یعقوبیان

در ادامه دو نقد بر آلبوم موسیقی «عشیران» را می‌خوانیم. «عشیران» اثری است به آهنگسازی و طراحیِ سعید کردمافی و علی کاظمی و خوانندگیِ مجتبی عسگری.

آنچه که از نوشته‌های هر دو منتقد برداشت می‌شود، نشان از مقبولیت‌یافتنِ چنین گام‌های نه چندان پیشرو (آوانگارد) اما نوینِ آهنگسازان در نظام موسیقایی فعلی دارد. این نگاه، متکی به پشتوانه‌ی تاریخیِ استوارِ پیشاصفوی، امروزه در حال به دست گرفتن جریانی است که انتظار میرود ایستایی نظام دستگاهی را، در حین حفظ چهارچوب‌ها، از بین ببرد.


Sa'id Kordmâfi &
Ali Kâzemi
علی کاظمی و سعید کردمافی
AŠIRĀN
آشیران
آواز: مجتبی عسگری
Vocals: Mojtabâ Asgari

قلمروی خطرخیزِ نوا
نویسنده: آروین صداقتکیش

عشیران دومین کار مشترکِ علی کاظمی و سعید کردمافی است. ویژگی‌های اصلی این کار تازه همان است که پیش‌تر در چند نوبت در جای دیگری به مناسبت بزم دُور گفته بودم؛ یعنی «گستراندن جهان موسیقیِ دستگاهی با کمک تکنیک‌ها و مفهوم‌های فراموش‌شده در عین وفاداری به زیبایی‌شناسی‌اش». افزوده‌ای که این اثرِ تازه دارد اندکی قرارِ بیشتر در ویژگی‌ها است و کاسته‌اش نیز تازگی‌ای است که در بزم دور بود و طبیعتاً در عشیران نمی‌تواند در همان جهت باشد. هنوز هم آوازِ از پیش طراحی‌شده گرانیگاهِ اثرِ دو موسیقی‌دانِ همراه است و همچنان نظیری هم‌وزن در تصنیف‌ها نمی‌یابد. هنوز هم نیم‌نگاه به فرهنگ‌های هم‌خانواده‌ی همسایه و هم‌بندی‌های غیرمنتظره‌ی مقام‌ها، یکی در نقش چاشنی و دیگری در نقش موضوع مرکزیِ کار، حضوری پررنگ دارند.

اما آن‌چه عشیرانِ را صورتی متمایز می‌بخشد و شایسته‌ی توجه خاص می‌کند دقیقاً مربوط به آن بخشی است که از موسیقی دستگاهی برگرفته است؛ سیرِ دستگاه نوا و جمله‌پردازی بر بستر آن. نوا، که روزگاری از کم‌اجراترین دستگاه‌ها و تقریباً فراموش‌شده بود، بعد از تغییرات بزرگ موسیقایی در دهه‌ی ۵۰ به یکی از پراجراترین‌ها تبدیل شد، چنان‌که ظرفیت‌هایش تا آستانه‌های ممکن مصرف شد. از همین رو رفتن به سراغ نوا امروزه بسیار خطر خیز شده است، آن هم برای موسیقی‌دانانی که می‌خواهند کار دیگر بکنند.

برای نیل به این مقصود، کاظمی و کردمافی، مثل همیشه، فارغ از مهارتِ آمیخته به ظرافتِ نوازندگی‌شان، دقیقاً دوری کردن از روایت خلاصه‌شده‌ی نوا (ترکیب مقام نوا و مقام نهفت و شبیه‌شدن به روابط گام مینور) را برگزیده‌اند و به سراغ روایتی کلاسیک از آن دستگاه رفته‌اند. سنگینیِ نوایِ اشباع‌شده‌ی امروزی چنان است که اگر بازگشت به شکل کلاسیک نوا و مخصوصاً تأکید بر پل‌هایش با دستگاه شور را ـ که اکنون دیگر چندان مرسوم نیست ـ برنمی‌گزیدند، حتی مقام‌گردانی‌های دور از ذهنشان که از خارج از سیستم دستگاهی می‌آید، طراحی فرمال مجلس‌ها و قطعه‌های تصنیف‌شده، رنگِ کمی متفاوتِ گروه یا حتی شور موسیقایی فعلی اثر هم نمی‌توانست نجات‌بخش باشد. برعکس، همه‌ی این‌ها در صورت انتخاب اولیه‌ی اشتباه (برگزیدن نوای مرسوم امروزی) به عناصری برای ایجاد تضادهای شدید و از هم پاشیدن انسجام فکری-زیبایی‌شناختیِ موجود در کلیت اثرشان موجب می‌شد.

بزمِ سوفیانه[1]
نویسنده: سعید یعقوبیان

عشیران سومین محصول خلاقیت‌های موسیقاییِ زوجِ کرد مافی-کاظمی (پس از آلبوم‌های *بداهه‌سازی* و *بزمِ دُور*) در طول حدود ده سال گذشته است. این سه اثر در دور کردنِ «گفتمان احیا» از چند رگه بودن کامیاب‌تر از تجربه‌های دیگر بوده‌اند، چرا که هم از اجرا و نواختن و از عمل موسیقایی برآمده‌اند و هم وصل‌های جاندارتری به موسیقیِ دستگاهی داشته‌اند. سرفصل خلاقیت‌هایِ این آثار را می‌توان چنین خلاصه کرد: رویکردِ انتقادی به موقعیتِ کنونیِ موسیقیِ دستگاهی و یافتن راه‌هایی دیگر از دل خودِ این نظامِ موسیقایی ضمنِ استفاده‌ی حداکثری از امکانات موجود، به ویژه ظرفیت‌های خاک‌گرفته و مغفول. کردمافی پیشتر نیز در چند مقاله زوایای مختلف چنین مقصودی را تبیین کرده بود. همچنین، در این مسیر و با توجه به محتوای سه اثرِ منتشر شده، موضوعِ انرژیِ پیش‌برنده‌ی موسیقی نیز، متأثر از نظریه‌ها، در صدر توجهات بوده است؛ به این معنی که در این آثار چگالی رخدادهای موسیقایی در تمام لحظات بالاست و این خصیصه نخستین مؤلفه‌ای است که رخ می‌نماید. این رخدادها، که اغلب با آشنایی‌زدایی همراهند، لزوماً به تغییر مقام‌ها محدود نمی‌شوند. برای نمونه، کاربستِ کلام را نیز می‌توان بخشی از آشنایی‌زدایی‌ها دانست. مانند تغییر غزل در دو بخش درآمد در عشیران یا افزودنِ «لیک اول مرا» به پایان بیت سعدی در «طره‌ی نوا» و در نگاهی کلان، به کار گرفتن اوزان و ارکانِ عروضیِ متباین در کنار هم برای گریز از رسوبِ یک الگوی وزنیِ یکسان در ذهن شنونده.

۱. واژه‌ی سوفیا برگرفته از لغت یونانی Sophia به معنی خِرَد است.

در کنار بهره‌گیریِ شایسته از منابع مختلف -مانند ردیف‌های سازی و آوازی متعدد (مکتب آوازی اصفهان و ردیف آوازی حاتم عسگری)، تصانیف قاجاری، عناصر موسیقاییِ فرهنگ‌های همسایه و موسیقی قدیم ایران ـ که همه در عشیران حضور دارند و همگن و یکپارچه مجموع شده‌اند، وجه تمایز این آثار از دیگر تجربه‌ها توجهِ ویژه به بخش غیرضربی موسیقی است، که همین تأکید نیز خود از پیوندهای مهم آن‌ها با موسیقی قاجاری و نقش آواز در آن است. تمایز یافتن اندیشه و عملِ موسیقایی به واسطه‌ی بخش غیرضربی، در دوران افول آواز کلاسیک ایرانی، خود شایان توجه است. از کنار این موضوع نیز نباید گذشت که همکاری دو موسیقیدان برای خلق آثار، در موسیقی ایران کم‌سابقه است.

عشیران می‌تواند دستمایه‌هایی برای اندیشیدن به موضوعات موسیقی شناختی به دست دهد. به چهار نمونه در اینجا اشاره می‌کنم:

یک. می‌توان به خاستگاه دستگاه‌سازی اندیشید. اینکه هدف و چشم‌انداز آن چه بوده و مقام‌های مختلف چگونه امکان مجاورت و همنشینی می‌یابند، اگر به سلول‌ها و هسته‌های مدال‌شان امکان ترکیب‌های نو بدهیم و راه را بر آزمون و ابداعِ چینش‌های دیگر نبندیم. در عشیران، محوریت موسیقی بر نوا استوار شده است، اما از سویی وزنِ مقام‌های دستگاه نوا در آن دستکاری شده (نطعی بسیط از همان چند گوشه‌ی کوتاهِ هویت‌نیافته و پس‌زده شده‌ی دستگاه نوا مانند مجُسلی و گوِشت و غیره تدارک دیده شده) و از دیگر سو مقام‌های دیگری نیز در نوای آن راه داده شده است.

دو. همانندِ آنچه در انـواع دیـگرِ موسیقی‌های حوزه‌ی مقام وجود دارد، در موسیقی کلاسیک ایـران نیـز می‌تـوان، بر خلاف جریان رایج، در ارائه‌ی سـیر ملودیکِ یک مقام از بندِ فرمول‌هـای ملودیکِ مشخص رهـایی یافت و سـنتِ بداهه‌نـوازی در موسیقی دستگاهی ایران را از چهارچوب‌هـای از پیـش تعیین‌شـده یک گـام به بداهـه‌ای خـلاقانه‌تـر نزدیـک کـرد. در عشیران فرمول‌هـای ملودیکِ مرسوم حضـوری ندارند. اگر در جایی نیز یکی (ساز یا آواز) پرشی یا روندی آشنا دارند، آن دیگری راهِ دیگری نشان داده است.

سه. عـاطفـه‌ی مقـام‌هـا در چینش‌هـای دستـگاهـیِ یـک قـرنْ شنیده‌شـده به علتِ پیش‌بینی‌پذیری‌شان کمرنگ شده است. ترکیب‌هـای جدید، تأثیرات حسی آن‌ها را بازمی‌نمایاند و طراوت را به آنها بازمی‌گرداند. اصفهانکِ درآمیخته با عراق (مأخوذ از ردیف حاتم عسگری) یا سه‌گاهی که به یکباره در میانه‌ی «طره‌ی نوا» می‌شکفد نمونه‌هـای روشنی از این امکان هسـتند. این رهیافت باید از مسـیرِ شناختِ ترکیب‌ها و فضاهایِ مدال کارگان موجود بگذرد.

چهار. می‌توان به خوانش و تعبیری موسـیقایی اندیشـید از آنچه ژاک لکان در سپهر روان‌شناسانه‌ی خود درباره‌ی لذت همراه با ترس و خطرکردن طرح کرده است. موسیقی می‌تواند در تغییرهای مداوم ناآشـنا و غیرمترقبه اضطرابی را سبب شـود. بروز چنین تنشی، که چیزی ورای تدابیر موسیقایی است، نور و رنگ دیگرگونه‌ای بر لذت همراهی با اصوات موسـیقایی می‌تاباند. در تاریخ موسیقی نمونه‌های پرشـماری برای چنین برداشتِ خـیال‌پردازانـه‌ای می‌توان برشـمرد؛ در عشیران نیز، مانند تکنوازی تار آغاز مجلسِ سوم.

انجمن علمی

انجمن علمی دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه هنر تهران

انجمن‌علمی دانشکده‌ی‌موسیقی دانشگاه‌هنرتهران مجموعه‌ای متشکل از دانشجویان علاقه‌مند به‌مشارکت داوطلبانه در فعالیت‌های علمی است.

از مهم‌ترین اهداف این مجموعه می‌توان به برگزاری رویدادهای علمی از جمله نشست‌ها، سمینارها و گردهمایی‌های علمی و تخصصی، و همچنین تولید و نشر محتوای علمی در قالب نشریه‌ی تخصصی سرایش اشاره نمود.

فعالیت‌های انجمن علمی(از ۱۳۹۸ تا به امـروز):

- نشستِ «خلاقیت در موسیقی ایرانی»
با حضور حسین علیزاده

- نشستِ «آموزش آواز ایرانی(چالش‌ها و راهکارها)»
با حضور سعید مجیدی

- نشستِ «المقام العراقي(معرفی اشل صوتی و فضای مدال)»
با حضور مُعَني جهاد

- سمینارِ(آنلاین) «آموزش ردیف موسیقی ایرانی: یک بررسی انتقادی»
با حضور فرشاد توکلی

- سمینارِ(آنلاین) «مروری بر موسیقی‌زار»
با حضور دکتر مریم قرسو

- سمینارِ(آنلاین) «مروری بر چهار اثر از احمد پژمان»
با حضور احمد پژمان

- سمینارِ(آنلاین) «نگاهی جامع به تکنیک الکساندر»
با حضور دکتر آذین موحد

- سمینارِ(آنلاین) «ارکستراسیون در موسیقی ایران»
با حضور حمید متبسم

- انتشار نشریه دانشجویی سرایش

همکاری در برگزاری مجموعه‌سمینارهای تخصصی(آنلاین) با دانشکده‌ی موسیقی:

- سمینارِ(آنلاین) «دیـدار با آهنگسازِ اهل نروژ»
با حضور هنینگ سومرو

- سمینارِ(آنلاین) «مروری بر ۴۷ سال فعالیت هنریِ کرونوس کوارتت»
با حضور دیوید هرینگتون

- سمینارِ(آنلاین) «کارگاه تولید فرامرزی موسیقی»
با حضور اریک هیلستاد

- سمینارِ(آنلاین) «کارگاه آواز خواندن در گروه کر »و «کارگاه مسائل نظری و زیبایی‌شناسی موسیقی کُرال»
با حضور پر ادوارد هیلر

اعـــضای انجمن عـلمی

دلارام مهدیقلی
دانشجوی کارشناسی
نوازندگی موسیقی
ایرانی

نیما پورفولادی
دانشجوی کارشناسی
نوازندگی موسیقی
ایرانی

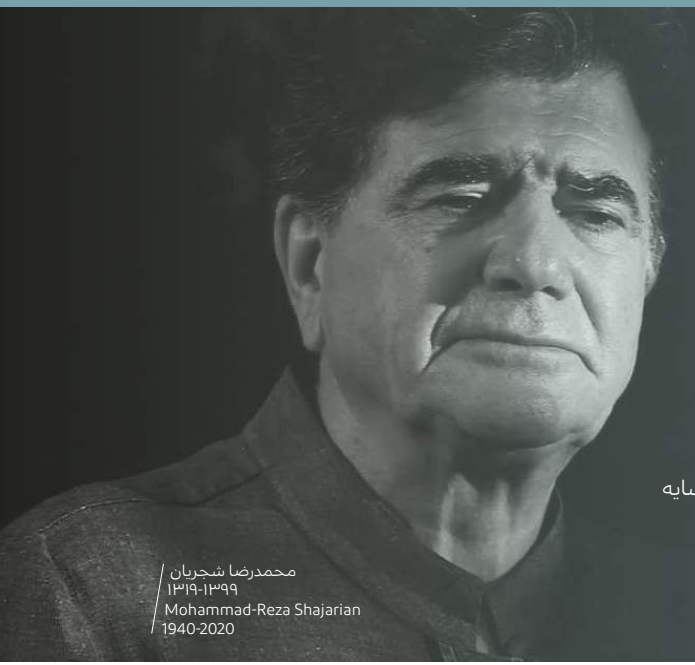
محمدجواد محمدشاهی
دانشجوی کارشناسی
نوازندگی موسیقی
ایرانی

شکیبا عظیمی
دانشجوی کارشناسی
ارشد اتنوموزیکولوژی

پارسا شرافتی
(دبیر انجمن)
دانشجوی کارشناسی
نوازندگی موسیقی
ایرانی

سارا رهنما
دانشجوی کارشناسی
نوازندگی موسیقی
جهانی

گرامیداشت



مرغ شبخوان که با دلم میخواند
رفت و این آشیانه خالی ماند

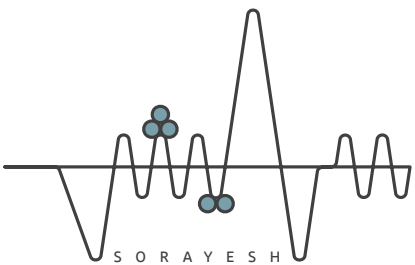
آهوان گم شدند در شب دشت
آه از آن رفتگان بی برگشت

ه.ا. سایه

محمدرضا شجریان
۱۳۱۹-۱۳۹۹
Mohammad-Reza Shajarian
1940-2020

فصلنامه
تخصصی
موسیقی
دانشجویی

زمستان ۱۳۹۹


SORAYESH