

چند صدایی در موسیقی ایران

دکتر محمدتقی مسعودیه

استاد گروه آموزشی موسیقی دانشکده هنرهای زیبا

چکیده

علیرغم اینکه موسیقی مناطق ایران، همانند ردیف موسیقی سنتی ایران یک صدایی است و در اصل تابع هتته روفونی، معهذاً به فرمهای چند صدایی، اگرچه اکثراً ناخودآگاهانه، برخورد می‌شود. این فرمهای چند صدایی بر اساس سطح تحقیقات کنونی بدین قرارند:

۱. برخورد اصوات مختلف ناشی از اجرای ملودی متناوباً به توسط دو خواننده، به گونه‌ای که خواننده دوم قبل از اتمام ملودی به وسیله خواننده اول، آواز خود را شروع می‌نماید.

۲. ایمنی‌تاسیون به علت اجرای ملودی به توسط چند خواننده یا اجراکننده با تأخیر و بطور متناوب.

۳. ملودی واحد به وسیله دو اجراکننده به طور همزمان ارائه شده و تغییر می‌یابد (واریانت هتته روفونی).

۴. تعویض آواز بین سلیست و کر (آواز تنها و آواز گروهی) (فرم رسپونسوریال) یا کروکر (فرم آنتی فونر) به برخورد اصوات مختلف منجر می‌شود، زیرا کر قبل از اتمام بند شعری به وسیله سلیست یا کر، بند بعدی را اجرا می‌کند.

۵. چند صدایی ناشی از اجرای ملودی به توسط چند خواننده، به گونه‌ای که هر یک از خوانندگان، ملودی را در فضا یا ریژستر صوتی منطبق با امکانات فیزیولوژیک خود ارائه می‌دهد.

۶. همراهی صدای اول با استفاده از جابجائی متناوب و اخوان، یا تعقیب تحرک بالارونده و پایین‌رونده ملودی در نوازندگی تمیره (لرستان)، دو تار (خراسان) و تامدنرا (ترکمن) به پارالیسم دوصدا آگاهانه شکل می‌دهد.

۱) برخورد اصوات مختلف ناشی از اجرای متناوب دو خواننده
توضیح آنکه خواننده دوم، قبل از آنکه ملودی خواننده اول به اتمام رسد، آواز خود را شروع می‌کند. این فرم چند صدایی بویژه در موسیقی مراسم تعزیه به چشم می‌خورد، همانگونه که در آوانویسی ارائه شده است.

آوانویسی ۱

آوانویسی ۱ به تعزیه شهادت ۷۲ تن تعلق دارد که نگارنده آن را در تاریخ ۲۳ شهریور سال ۱۳۵۹ در ده‌آباد میبد (حوالی یزد) ضبط کرده است.^۲

آواز امام حسین (ع) (آوانویسی ۱، \bar{t} حامل ۵)، قبل از آنکه ملودی جبرئیل (a3، حامل ۴) به اتمام رسد، شروع می‌شود. آواز امام حسین (ع) بعداً از حامل ۶ (آوانویسی ۱) به بعد متر مشخص به خود می‌گیرد. متر مشخص آواز، مشتمل بر توالی غیرمنظم وحدتهای غیرمتقارن متریک - ریتمیک $\frac{4+3+7+5}{16}$ است. این توالی غیرمتقارن متریک -

ریتمیک آواز، با چگونگی تلفیق هجایی کلام و موسیقی بی‌ارتباط نیست. تلفیق هجایی کلام و موسیقی، در درجه اول به فهم متن کمک کرده و اثر آن را در شنونده تشدید می‌کند. محتوای سؤال‌انگیز یا خاطره‌انگیز مصرع دوم (مگر که وعده روز الست برفت از یاد) ایجاب

ردیف موسیقی سنتی و موسیقی مناطق ایران، همانند موسیقی سایر کشورهای خاورمیانه، یک صدایی و اکثراً تابع هتته روفونی است. بدین معنا که ملودی واحد با دو یا چند اجراکننده ارائه شده و تغییر می‌یابد. تغییر ملودی واحد به توسط دو یا چند اجراکننده یا به وسیله خواننده و نوازنده، گاهی به برخورد دو صدای مختلف منجر می‌شود. برخورد یا ترکیب دو صدای مختلف بدین صورت، ناشی از هتته روفونی است و این دوصدا نسبت به هم به هیچ‌وجه در رابطه هارمونیک یا آکوردی قرار ندارند. برخورد دو صدا یا ترکیبات چند صدایی در هتته روفونی غیرقابل پیش‌بینی است و به علت اجرای انتزاعی ملودی به توسط دو اجراکننده تصادفاً تحقق می‌یابد و از این رو چند صدایی یا پولیفونی به حساب نمی‌آید.^۱ معهذاً علی‌رغم احاطه هتته روفونی در ردیف موسیقی سنتی و موسیقی مناطق ایران، به فرمهای چندصدایی - گرچه اکثراً ناخودآگاه - برخورد می‌شود.

فرمهای چند صدایی رایج در موسیقی ایران که در مقاله حاضر مورد بررسی قرار می‌گیرند، بر سطح تحقیقات نگارنده تاکنون، در زمینه موسیقی ایران و بویژه موسیقی مناطق ایران مبتنی‌اند. تقریباً همه آوانویسی‌های قطعات مورد بررسی، در سایر انتشارات نگارنده آورده شده‌اند. از هر یک از فرمهای چندصدایی، تنها به تجزیه و تحلیل یک نمونه مشخص و متمایز اکتفا می‌شود. این فرمهای چندصدایی بدین قرارند:

می‌کند که فیگورهای ملودیک متعلق به آن، روی «می» ختم شده و حالتی از عدم قطعیت را پدید آورد (آوانویسی ۱، a2، a3، حامل ۳ و ۴). چهار بار تکرارای ذوالفقار در آواز امام حسین (ع) موجب می‌شود اولاً جمله متعلق به آن (۶ حامل ۶) نیز از چهار بار تغییر فیگور موجز شروع (۶ حامل ۶) تشکیل شود و ثانیاً گونه‌های این فیگور تا وسط جمله ۶ (۶ حامل ۶) به توسط سکوت چنگ، صریحاً از هم مجزا گردند؛ با توجه به اینکه دو مصرع بعدی با «یادگار حیدری» و «یادگار دست دست کردگار» شروع شده، در نتیجه به دوگونه پیروی ۶ (حامل ۶) فیگور آغازینی اضافه می‌شود (۶ حامل ۷، ۶ حامل ۸). حذف فیگور ملودیک تکراری در وسط پیروی ۶ (حامل ۸) بدین علت است که در مصرع آخر، تنها یک بار «ای ذوالفقار» اجرا شده است. بر همین منوال تحرک بالا رونده ملودی در شروع آواز جبرئیل (a حامل ۱) و بویژه اخذ صدای طویل «سل» همراه با لغزش متعدد به سوی «فا»ی بیشتر (a حامل ۱)، در تعلق تقطیع اول مصرع به آن که حاوی خطاب به امام حسین (ع) «نور دیده زهرا» است، بی شک توجیه کننده است.

۲. ایمی‌تاسیون

ارائه ملودی واحد به توسط چند اجراکننده یا خواننده به طور متناوب یا با تأخیر به ایمی‌تاسیون شکل می‌دهد. نمونه‌ای از آن در اپی زود «سلطان قیس» در مراسم تعزیه شهادت امام حسین (ع) مشهود است. تعزیه شهادت امام حسین (ع) در تاریخ یازدهم اسفند سال ۱۳۶۲ در استودیوی چهارده صدای جمهوری اسلامی ایران ضبط شده است. قیس سلطان هندوستان و وزیرش، روز عاشورا در حین شکار ناگهان مورد حمله شیر قرار می‌گیرند. آنها بلافاصله از امام حسین (ع) تقاضای کمک می‌کنند، ولی تقاضایشان به این دلیل که شیر را، با وجود اینکه حیوان درنده‌ای است، نباید به قتل رساند، رد می‌شود. رد تقاضای آنها از جانب امام حسین (ع) موجب می‌شود که این دو به اسلام بگروند.^۲

آوانویسی ۲

همانطور که گفته شد، تأخیر در اجرای متناوب ملودی به توسط سلطان قیس، وزیر او و امام حسین (ع) به ایمی‌تاسیون یا کانون تحقق می‌بخشد (آوانویسی ۲، حامل ۲).

مصرع اختتامی سلطان و وزیر قیس فقط مشتمل بر تکرار «آقا یا حسین» است (حامل ۲). شروع مصرع امام با گفتار «ای اسد» با این تکرار برخورد می‌کند و نهایتاً به فرم ایمی‌تاسیون یا کانون شکل می‌دهد. به «لیتانی» یا دعای استعانه و اعلام وار «یا حسین» تکرار صدای واحد تعلق می‌گیرد (آوانویسی ۲، حامل ۲).

۳. واریانت هته روفونی

در واریانت هته روفونی، ملودی واحد را دو اجراکننده همزمان ارائه کرده و تغییر می‌دهند. ارائه و تغییر همزمان ملودی واحد به وسیله دو نوازنده باعث می‌شود که اصوات مختلف با یکدیگر برخورد کنند.

آوانویسی ۳

مراسم تعزیه شهادت امام حسین (ع) با اجرای دو ترومپت به همراهی طبل کوچک و بزرگ به اختتام می‌رسد (آوانویسی ۳). برخورد اصوات

مختلف ناشی از تغییر ملودی واحد با ترومپت اول و دوم خصوصاً در حامل‌های ۵ و ۶ (آوانویسی ۳) بخوبی مشهود است. ترومپت دوم، ملودی ترومپت اول را با تأخیر اجرا کرده و آن را خیلی اجمالی تغییر می‌دهد. در نتیجه اصوات مختلف ناشی از واریانت هته روفونی با یکدیگر برخورد می‌کنند (آوانویسی ۳، d حامل ۵، a حامل ۶).

فرمهای چندصدایی نه فقط در موسیقی مراسم تعزیه، بلکه در موسیقی مناطق ایران نیز وجود دارند: در بلوچستان یکی از آوازهای مخصوص مراسم عروسی «لار ط و» نام دارد. «لار ط و» معمولاً بعد از استحمام داماد و در مراجعت به جایگاه ویژه او خوانده می‌شود.

«لار ط و» علاوه بر این در شب ششم زایمان نیز اجرا می‌شود؛ از این رو به آن ششگانی هم می‌گویند. وجه تسمیه این آواز «لار ط و» نام دارد، زیرا دارای ترجیع‌بندی است که از هجاهای فاقد معنای «لار ط و لی لار ط و لار ط و» تشکیل می‌شود.

ارمان گل آره (آوانویسی ۴)

ترجمه متن: لار ط و، لار ط و، ارمان گل آره، چارقدت را بینداز. چارقدت کویتی. شاید او آن را نمی‌خواهد. روسریت را بردار!

آواز ارمان گل آره، بین تک خوان (سلست) و همخوانی (کُر) تعویض می‌شود. یعنی در فرم رسپونسوریال ارائه شده است. در اینجا دو صدای مختلف در فاصله پنجم و سوم (آوانویسی ۴، حامل ۲، ۵، ۷) به این دلیل با هم برخورد می‌کنند، زیرا سلیست هنوز تمام بند را به اتمام نرسانده که بند بعدی، گروهی اجرا می‌شود. هر بند آواز از پیروی تشکیل می‌شود که دارای چهار فیگور ملودیک است (a + b + c + d حامل ۲).

از این چهار فیگور، فیگور اول و سوم (a و c) تقریباً شبیه یکدیگرند. در حالی که فیگور دوم (b) نسبت به سایرین متضاد به نظر می‌رسد. آخرین فیگور (d) تنها شامل تکرار نت خاتمه «لا» است.

وش توارنا (آوانویسی ۵)

ترجمه متن: لی لار ط و لار ط و. کفشهای داماد صدای خوبی دارند کفشهای آقا [داماد] صدای خوبی دارند. آقا [داماد] نشسته است که عالی زندگی کند. آقا [داماد] نشسته است.^۵

آوازوش توارنا (آوانویسی ۵)، را متناوباً، دو گروه همخوانی (کُر) یعنی در فرم آنتی فونر، اجرا می‌کنند. قبل از آنکه گروه اول آواز را به اتمام رساند گروه دوم آن را اجرا می‌کند و در نتیجه دو صدای مختلف با هم برخورد می‌کنند (آوانویسی ۵، حامل ۲ و ۵).

در اینجا نیز هر پیروی مشتمل بر چهار فیگور ملودیک است (آوانویسی ۵، a + b + c + d حامل ۱).

آخرین فیگور (d، حامل ۱) نیز فقط صدای خاتمه «لا» را تکرار می‌کند.

درباره دو آواز اخیر (ارمان گل آره، وش توارنا، آوانویسی ۴ و ۵) بدنیست دو نظریه در زمینه چگونگی تکامل فرمهای چندصدایی یادآوری شوند.

نظریه اول متعلق به فریتس بوزه است.^۶ به عقیده وی، فرمهای چند صدایی براساس سه رویه کهن در تعویض متناوب آواز بین تک خوانی و گروه‌خوانی تکامل یافته‌اند. این سه فرم بدین شرح‌اند:

آوانویسی ۱

مطابق با اصل

جبرئیل

ای حسین علی نور دیده زهر را مگر که دعدو روز است برشت از یاد
 این حال امام ع
 الله وانا اليه راجعون
 ذوالفقار ای ذوالفقار ای ذوالفقار ای ذوالفقار
 ای ذوالفقار ای ذوالفقار ای ذوالفقار ای ذوالفقار
 ای ذوالفقار ای ذوالفقار ای ذوالفقار ای ذوالفقار

اصل یک آنا ویم تن

ca 72

a yā ho sey ne 'a le
 mā re di de ye gāh nā
 māgar he wā de ye rāze alast
 benaft az yā yād
 zābā nehāl in nā lel lāh mā in nā eley-ke-rā-jān
 dol fa qā ar e-ey dol fa qā ar e-ey dol fa qā ar e-ey dol fe qār
 yā degā re hey dā nē e-ey dol fa qā ar e-ey dol fa qā ar e-ey dol fe qār
 yā-degā re dāte dā te her de qā ar e-ey dol fe qār

آوانویسی ۲

ای قبا حسین

اصول یک دتم کوچک هم تن

ca 72

ā qā yā ho sey
 ā qā yā ho sey
 ā qā yā ho sey
 ey a ra ad
 ey a ra ad lo ro be he mā-ār
 qoy-se bi zā ne rā made ā sāṭar qān wazīr qān ā
 shēbā xi ey yā he ām gar dā am we qā
 gānā le ka-ār ka kā yā nā ar na-dā rān ko qā

طبل کجک

طبل کجک

طبل کجک

طبل کجک

طبل کجک

طبل کجک

آواز بیسی ۴

ارمان گل آره

۱) la ro la ro ar man go la ra dordo ru ma

۲) la ro la ro ar man go la ra dordo ru ma

۳) la ro la ro ar man go la ra dordo ru ma

۴) la ro la ro ar man go la ra dordo ru ma

۵) la ro la ro ar man go la ra dordo ru ma

۶) la das mal ku wai ti balki na pai fi ar mon go la ra dordo ru ma

۷) la la ro la ro la ro la ro ar man go la ra dordo ru ma

۸) la das mal ku wai ti balki na pai fi ar man go la ra dordo ru ma

۹) la la ro la ro ar man go la ra dordo ru ma

۱۰) la la ro la ro ar man go la ra dordo ru ma

۱۱) la pa fi ye dor de tai ga de sor de ar man go la ra dordo ru ma

۱۲) la la ro la ro ar man go la ra dordo ru ma

۱۳) la pa fi ye dor de tai ga de sor de ar man go la ra dordo ru ma

۱۴) la la ro la ro ar man go la ra dordo ru ma

۱۵) la la ro la ro ar man go la ra dordo ru ma

آوانویسی ۵

دش توارینا

♩ = 84

1) *دش توارینا* *ley lá ro lá ro lá ro sa-lunKe Kow san ves ta va ren*

2) *hala ley la lá ro ley la ro lá ro lá ro va ga he Kow san ves ta va re na*

3) *az ley la lá ro ley la ro lá ro lá ro sa lunKe Kow san ves ta va re na*

4) *va ga h-es nes te gino gan ne-s te va ga he Kow san ves ta va re na*

5) *ley la lá ro ley la ley lá ro lá ro sa lunKe Kow san ves ta va re*

مجموعی صدرا

Ocora EPL 4177

صفحه

آوانویسی ۶
آواز عواصان بحرین

آوانویسی، محمد علی مسعودی

♩ ca 84 = 3

آواز تنها

آواز تنها

آواز گروهی

♩ = 4

فرنگی رضامل آوانویسی

ca 104

This is a handwritten musical score for a piece titled "Frangi Ruzamal" (فرنگی رضامل) in the style of "Avanvisi" (آوانویسی). The score is written in 3/8 time and consists of 22 staves. The notation includes various rhythmic patterns, primarily using eighth and sixteenth notes, with frequent triplets. There are several dynamic markings, including accents (a) and accents with breath marks (a), and asterisks (*) indicating specific notes or phrases. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes beamed together. The overall style is characteristic of traditional Persian or Iranian musical notation adapted for Western staff notation.

قطره آوازسی ۸

مطابق با اصل

دوازدهم نوبت بافت

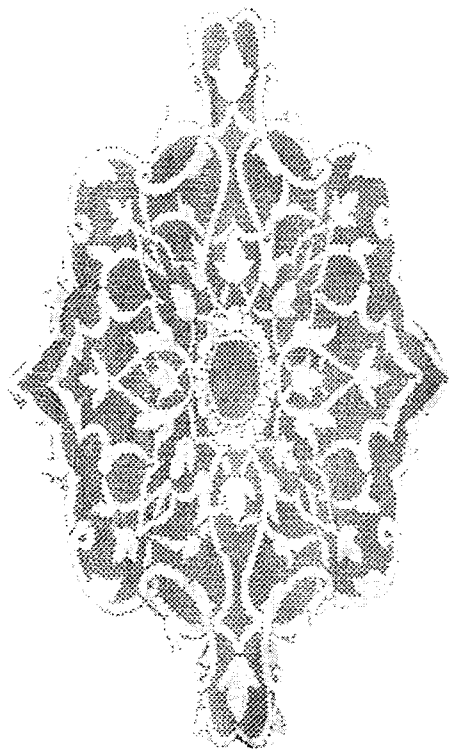
ca 66-69

Handwritten musical score for 'قطره آوازسی ۸' (Part 8). The score is written on 12 staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are performance markings like asterisks and circled letters 'a' and 'b'. The score is written in a style typical of handwritten musical manuscripts.

قطره (ادامه) (۷)

Handwritten musical score for 'قطره (ادامه) (۷)' (Part 7 continuation). The score is written on 3 staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are performance markings like asterisks and circled letters 'a' and 'b'. The score is written in a style typical of handwritten musical manuscripts.

- سیمای جمهوری اسلامی ایران. آوانویسی ۱۵۲.
۳. مسعودیه، محمدتقی؛ همان، ص ۷۵-۹۷.
۴. مسعودیه، محمدتقی؛ همان، آوانویسی ۶۶-۶۳.
5. Massoudieh, M. Taghi; Hochzeitslieder aus Balūčestān: "Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, Bd. 7, 1973, S. 58-69."
- همچنین:
- مسعودیه، محمدتقی؛ مانی اتوموزیکولوژی. همان، ص ۱۲۹-۱۲۸.
6. Bose, Fritz; Musikalische Völkerkunde. Freiburg i. Br., Atlantis, 1953, S. 68, 69, 88, 89.
7. Schneider, Marius; Geschichte der Mehrstimmigkeit. Tutzing, 1969, S. 43, 32, 51, 93, 94.
۸. مسعودیه، محمدتقی؛ مانی اتوموزیکولوژی. همان، ص ۱۲۴-۱۲۹.
9. Olsen, Poul Rovsing; EPL 4177
- تفسیر:
۱۰. ضبط از برنامه تلویزیون فرهنگ ایران زمین در تاریخ ۱۳۵۲/۹/۲۴.
11. Bose, Fritz; Musik und Musiker in auBereuropäischen Kulturen: "Humanismus und Technik 14, Heft 1, 1970, S. 1-8.
۱۲. ضبط به توسط نگارنده از مراسم خانقاه درویش قادریه سندج به رهبری نوبختی مقدم.
۱۳. بنا به گفته حمید ایزدیناه.
14. Massoudieh, Mohammad Taghi; Der Begriff des maqām in der persischen Volksmusik: "Von der Vielfalt musikalischer Kultur. Festschrift für Josef Kuckertz". Anif/ Salzburg 1992, S. 311-334.
۱۵. بنا به گفته ناجوردی بیکر
۱۶. مسعودیه، محمدتقی؛ موسیقی ترکمن (در حال تهیه).



انتقال و اخوان مترادف با جابجایی فیگور ملودیک در فضاهاى تنال متفاوت به تلافی دو صدا به طور پارالل شکل می دهد. مقام طرقة، به دلیل تقارن متریک - ریتمیک، از تحرک موتوری برخوردار است. تکرار مداوم فیگور ملودیک کلیشه‌ای از یک سو و تقارن متریک - ریتمیک از سوی دیگر، یکنواختی پرواز طرقة را توصیف می کند.^{۱۴}

در موسیقی ترکمن نیز این فرم چند صدایی سازی بسیار تداول دارد. در اینجا تنها به معرفی یک نمونه از آن بنام «کچ فلک» اکتفا می شود.

کچ فلک (آوانویسی ۹)

ملودی در مقام کچ فلک همانطور که از عنوان آن برمی آید، اندوه ناشی از سرنوشت شوم را بیان می کند و به همین دلیل در دستگاه «قرق لُر» اجرا شده است.

در موسیقی ترکمن، معمولاً مقامهایی که حاوی لحن متألّم هستند یا شرایط تألم را بیان می کنند، در این دستگاه نواخته می شوند.^۲ مقام کچ فلک (آوانویسی ۹) بوسیله «تامدثرا» نواخته شده است - دو تار در موسیقی ترکمن، تا مدثرا نام دارد.

فیگور شروع (آوانویسی ۹، a حامل ۱) به عنوان قسمت رابط (انترمد) در قالب پریدهای ملودیک در طول قطعه ظاهر می شود. گونه‌های پرید حامل ۲ (b) یا متر مشخص دارند یا مترآزاد و یا در شروع دارای متر مشخص و در خاتمه متر آزادند. تقریباً همه این گونه‌ها مدام با فیگور موجز کلیشه‌ای به اتمام می رسند (حامل ۳، ۴، ۷، ۸، ۱۵ - ۱۱). در کچ فلک (آوانویسی ۹) نیز مثل مقام فرنگی رضاقلی (آوانویسی ۷) صدای دوم همراهی کننده، مدام مسیر تحرک ملودی را تعقیب کرده و به توالی دو صدا به طور پارالل شکل می دهد.

غیر از آنچه گذشت، در موسیقی ترکمن به فرم دیگر چند صدایی نیز برخورد می شود و آن عبارت است از توالی یا تعویض دو ترکیبی از اصوات. توالی یا تعویض دو ترکیب از اصوات معمولاً در شروع قطعه اجرا می شود و به طور کلی بر تعویض و اخوان مبتنی است. این تعویض مسلماً به هیچ وجه بر توالی اکوردی یا هارمونیک مبتنی نیست. یکی دیگر از فرمهای چندصدایی رایج در موسیقی ترکمن اوستیناتو است. معمولاً فیگوری که در طول قطعه به صورت اوستیناتو ظاهر می شود، در شروع به صورت انفرادی معرفی می شود.^{۱۶}

فرمهای چندصدایی در موسیقی ایران که مورد بررسی قرار گرفتند، مبتنی بر بررسی منتخبی از بارزترین قطعات موسیقی ایران بشمار می آیند. این فرمها در تعداد زیادی از سایر قطعات آوازی و سازی رایج در موسیقی ایران نیز به چشم می خورند. بدیهی است مآخذ صوتی بیشتر، می تواند در زمینه موسیقی چند صدایی در ایران یا وجود فرمهای دیگر چند صدایی نتیجه گیری‌های دیگری را به دست دهد. ●

پی‌نوشتها:

۱. در زمینه تعریف هنر ووقونی نگاه کنید به:
- مسعودیه، محمدتقی؛ مانی اتوموزیکولوژی، موسیقی‌شناسی تطبیقی، سرویس، انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، تهران ۱۳۶۵، ص ۱۳۹ - ۱۴۱.
۲. مسعودیه، محمدتقی؛ موسیقی مدهی ایران. جلد اول، موسیقی تعریف، سرویس، انتشارات صدا و