در سالهای اخیر تحقیق درباره تاریخ موسیقی اروپا نشان داده است که تکامل و یا تحول موسیقی این منطقه ارتباط زیادی با موسیقیهای ملل غیر اروپائی داشته. شکی نیست که موسیقی اروپائی دارای تکامل و یا تحولی مداوم بوده اما لازم است یادآور شویم که این تحول و تکامل با استفاده از خصوصیات فرهنگی ملل دیگر پایه گذاری و حتی امکان پذیر گشته است.

فرهنگ کهن مشرق در مراحل نهائی خود با دارا بودن تعداد زیادی سازهای تکامل یافته در تمدن قدیم ایران و عرب نفوذ نموده و سپس به فرهنگ اروپا راه پیدا می کند. تئوریسینهای مشرق از تئوری یونان قدیم الهام می گیرند و موسیقیدانان مشرق که در اسپانیا زندگی می کردند باعث شدند که استیل بخصوص آنها در تکامل فرمهای بدون موسیقی های اروپائی نفوذ پیدا کند. بعدها نیز موسیقی ترك در موسیقی محلی بالکان و شاید هم بطور غیرمستقیم در موسیقی سنتی آنجا تاثیر می گذارد. در واقع تماس مابین شرق و غرب در بخش شمالی دریای مدیترانه پیوسته وجود داشته است. ایجاد موسیقی چند صدائی در اروپا که تقریباً در سال ۱۰۰۰ میلادی عملی می شود، شاید متعلق به خود این ملتها باشد، معهذا می توان ادعا کرد که اروپا در این مورد از ملل دیگر بخصوص کشورهای مدیترانه ای چند صدائی را اقتباس کرده است. فرمهای موسیقی چند صدائی حتی امروز به طور مستقل در اشکال کهن (آرکائیک) خود از مالرا، کرسیکا، قسمت شرقی آدریاتیک، آلبانی الی قفقاز وجود دارند. آوازهای گریگوریانی در اصل از تمدن شرق است، می توان مبدأ فرهنگ مشرق را بخصوص در وجود تزئینات زیاد در سکانس و یا در وکالیزهای «آله لویا» جستجو کرد. در واقع دو عامل کلی یعنی ملدی و هارمونی سبب توسعه موسیقی اروپائی در شکل مشخص خود شده اند. وجود تزئینات زیاد در موسیقی دوران نهائی قرون وسطی و یا حتی وجود فرمهای آوازی دوران بدوی «بارك» بدون شك می توانند از موسیقی قسمت شرقی فرهنگ مدیترانه ای موثر باشند که در اثر جنگهای صلیبی در آنجا راه یافته و یا اینکه نفوذی از موسیقی ها و استیل آوازی ملل جنوب اروپا بوده که خود از اعراب فراگرفته اند. گرچه اروپا در ابتدا به علت حمله ترکها خصوصیاتی را بطور ظاهری از موسیقی آنها قبول می کند

اما بعدها در قرن ۱۹ استفاده از این خواص کاملا آگاهانه صورت می گیرد. بعنوان مثال می توان در اپرا آثاری مثل *ابوحسن* از وبر، *آئیدا* از وردی، *سامسون و دلیله* از سن سانس و یا *سالومه* از اشتراوس را نام برد. همچنین در آثار دبوسی عواملی از موسیقی جنوب شرقی آسیا دیده می شود و بهمین ترتیب در آثار استراوینسکی و یا مسیان که از موسیقی هند در آثار خود بهره بسیار برده است. مثالهای فوق کافی هستند برای این که رابطه موسیقی اروپائی با موسیقی های غیر اروپائی را نشان دهند. لذا همانطور که قبلاً گفتیم، بررسی یک جانبه موسیقی اروپائی ناقص و غیر دقیق خواهد بود. این بررسی بایستی همراه با مطالعه کلیه عوامل دیگری که موسیقی اروپا از موسیقی ملل غیر اروپائی کسب و یا تحت تاثیر آنها واقع شده است انجام گیرد. باین دلیل امروز الزام جدید دیگری بوجود آمده و آن عبارت است از مطالعه موسیقیهای ملل غیر اروپائی. در دنیای مدرنی که مدام سعی می شود تفاهم در کلیه موارد بین ملل ایجاد گردد شاید بررسی چنین اصلی بتواند تا حدود زیادی به این تفاهم کمک کند.

لازم است یادآوری شود که در واقع تنها به وسیله موسیقی ملتها است که می توان به روحیات و طرز تفکر آنها تا حدود زیادی پی برد. بدون شك اهمیت موسیقی در خصوصیات روحی، طرز تفکر، و تعلیم و تربیت افراد یک ملت بر همه روشن است. مفهوم «موسیقی زبان جهانی است» این نیست که هر فردی قادر به فهم و درك موسیقیهای ملل دیگر است بلکه این برداشت شامل این است که از موسیقی بهتر به روحیات و طرز تفکر یک ملت می توان پی برد. در مورد این تفاهم واقعا نبایستی استفاده از

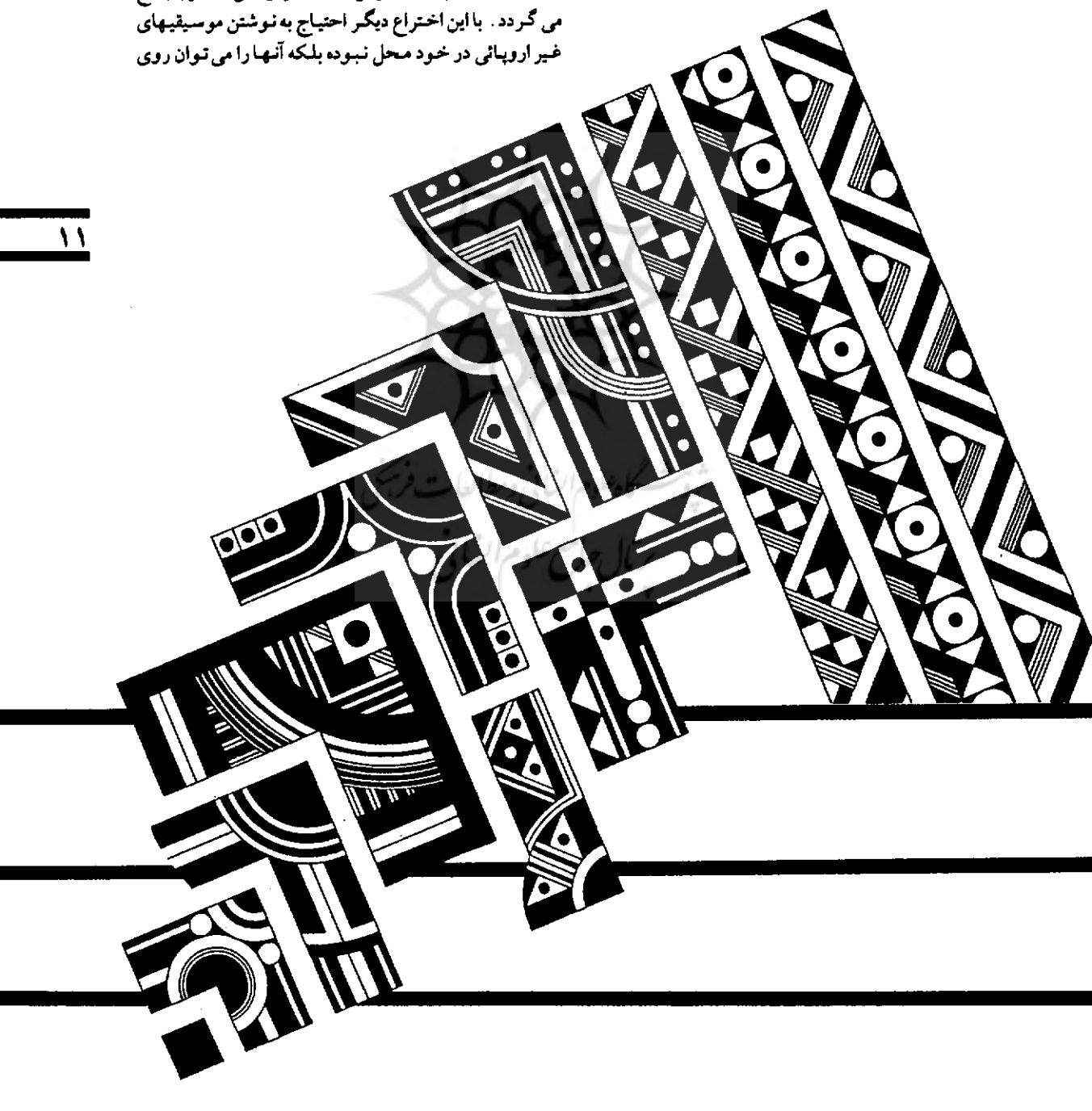
بخش اول

مبانی کلیّات اتنوموزیکولوژی

موسیقی را در درجه آخر قرار داد، تنها از راه شنیدن این موسیقیها نمی توان به استیل آنها پی برد بلکه بایستی با آنالیز و تجزیه و تحلیل، تئوری و دیگر خصوصیات آنها را دقیقاً مشخص کرد. اولین قدم در این راه تا حدودی عملی گردیده و آن ضبط صفحات زیادی درباره این موسیقی ها است.

تاریخ اتنوموزیکولوژی

موسیقی محلی پیوسته با موسیقی سنتی (یا هنری) رابطه نزدیکی را داشته و دارا است. در اروپا بررسی موسیقی محلی که بدواً از زمان هردر (۱۷۴۴ ـ ۱۸۰۳) تنها شامل متن آنها می شده، از اواسط قرن گذشته شامل خود موسیقی نیز می گردد. جمع آوری موسیقی محلی از این تاریخ شروع می شود و فعلا می توان گفت که در اروپای مرکزی مسئله مزبور تقریبا به اتمام رسیده درحالیکه در نقاط دیگر اروپا (ممالک هم جوار) که هنوز هم موسیقی محلی اهمیت زیادی را دارد، جمع آوری ملودیهای محلی کماکان در حال ادامه است. از جمله می توان نواحی بالکان را نام برد. تحقیق و بررسی علمی درباره ملودیهای مزبور باعث شده که در دانشگاههای اروپا اتنوموزیکولوژی و مردم شناسی دو علم بهم پیوسته را تشکیل دهد. بطوریکه این دو ارتباط زیادی را نسبت به هم دارا هستند. شناسائی موسیقیهای ملل غیر اروپائی بدواً در شکل اتنوگرافی موسیقی در سال ۱۸ میلادی شروع می شود، بدین ترتیب که میسیونرهای اروپائی موسیقی ملل دیگر را تشریح می کنند و از قرن ۱۹ به بعد سعی می شود که بررسی این موسیقیها به طور سیستماتیک عملی گردد و بدین ترتیب با اختراع فونوگراف در سال ۱۸۷۷ به وسیله ادیسون مهمترین وسیله برای این منظور ابداع می گردد. با این اختراع دیگر احتیاج به نوشتن موسیقیهای غیر اروپائی در خود محل نبوده بلکه آنها را می توان روی



فونوگراف ضبط کرده و بعدا با فرصت کامل و دقت زیادتر آوانویسی نمود.

بر این مبنا پایه بررسی عملی این موسیقیها ریخته می شود و امروزه با استفاده از نوار بجای فونوگرام و یا صفحه، تحقیق مزبور دقیق تر گردیده است. مهمترین عامل در بررسی موسیقی ملل غیر اروپائی در اواخر قرن گذشته عبارت بوده از بررسی و تشخیص فرمهای بدوی. اعتقاد بر این مبنا بوده که به تحقیق درباره موسیقی های بدوی و یا موسیقی های نه چندان تکامل یافته، می توان به موسیقی ابتدائی اروپائی پی برد. حتی سعی می شود که عوامل مختلفی را در موسیقی های ملل غیر اروپائی با هم مقایسه کرده و نتیجه گیری کنند. روی همین اصل از یک طرف به بررسی موسیقی اروپا با موسیقی های غیر اروپائی و از جانب دیگر مقایسه خود این موسیقی ها با هم، عنوان کلی موزیکولوژی تطبیقی اطلاق می گردد. معهذا چون مفهوم مزبور کلیه عوامل اصولی و بخصوص مسائل کلی

مردم شناسی را در بر ندارد بعد از جنگ بین الملل دوم عنوان اتنوموزیکولوژی جایگزین آن می شود. مترادف با این مفهوم کماکان عنوان موسیقی فولکوریک وجود دارد که در اصل اشاره ای به فولکلور اروپا است. در ابتدا اتنوموزیکولوژی به تشریح موسیقیهای غیر اروپائی اکتفا می کرده، اما بعدا بررسی مسائلی مانند تعیین سیستم تنال و مدها مورد نظر قرار می گیرد. حتی کارل اشتومف که در آلمان بعنوان پدر اتنوموزیکولوژی محسوب می شود، موسیقی های غیر اروپائی را بر مبنای روش آنالیز موسیقی اروپا، تحقیق می کند. وی سعی کرده است که به عنوان روانشناس، خواص روانی و ارتباطات آنها را نسبت به هم در موسیقی های بدوی مشخص کند. مهمترین شخصیتهای بزرگ بعد از وی در زمینه موزیکولوژی تطبیقی عبارتند از:

اریش موریتس هورن بوستل: اهل اتریش (۱۸۷۷ ـ ۱۹۳۵)، کورت زاکس: تولد در برلن و وفات در نیویورک (۱۸۸۱ ـ ۱۹۵۹)، روبرت لاخمن: تولد در برلن و وفات در اورشلیم (۱۸۹۲ ـ ۱۹۳۹).

هر سه شخصیت مزبور در برلن مقیم بوده اند. لذا می توان گفت که این شهر مرکز موزیکولوژی تطبیقی در آلمان و در این زمینه مرکزی در دنیا بوده است. مبنای اصلی کار تحقیقاتی در این مورد عبارت بوده است از جمع آوری سیستماتیک موسیقی های ملل غیر اروپائی.

بدین ترتیب آرشیوی در برلن به وجود می آید که آن را کارل اشتومف در سال ۱۹۰۰ با استفاده از ارکستر درباری سیام (تایلند) که در آن موقع در برلن بوده، پایه گذاری می کند. آرشیو مزبور بدواً تعلق به انستیتوی روانشناسی دانشگاه برلن داشته ولی بعدها در سال ۱۹۳۴ به موزه مردم شناسی ملحق می شود و هنوز این مرکز تحت عنوان شعبه اتنوموزیکولوژی وجود دارد. از این تاریخ به بعد در تمام دنیا آرشیوهائی به همین نحو ایجاد می گردند و مراکز جدیدی در زمینه تحقیقات اتنوموزیکولوژی دایر می شوند. از جمله می توان پاریس، وین، و بخصوص کشورهای متحده آمریکا را نام برد. اکثر انستیتوهای مزبور مدت زیادی است که تأسیس شده اند و بدین ترتیب آرشیو آنها جنبه تاریخی بخود گرفته، بخصوص که صاحب مدارك موسیقی برخی قبایل هستند که شاید امروز دیگر اثری از آنها نیست. بعلاوه سهولت در جمع آوری موسیقیهای مزبور بوسیله تکامل وسایل ضبط و نیز مسافرتهای زیاد محققین در نقاط مختلف دنیا سبب تکمیل آرشیوهای مزبور گردیده است.

سعی در تعریف موسیقی

این سئوال پیش می آید که موسیقی چیست؟ در موسیقی سه عامل معمولاً رل بزرگی را به عهده دارند:

ملودی، ترکیب چند صدا و ریتم. ولی اشتباه نخواهد بود هرگاه فقط یکی از این سه عامل بعنوان موسیقی برداشت گردد زیرا فرمهائی در موسیقی پیدا می شوند که فقط یکی از این سه اصل را دارا هستند. مانند «رسیتاسیون» که گرچه دارای صدای مشخصی است ولی از نقطه نظر ریتم کاملا منظم و ارگانیزه نبوده بلکه تابع ریتم ایراسیونال (نامشخص) زبان است. از طرفی فرمهای دیگری نیز وجود دارند که تنها شامل ریتمهائی متفاوت هستند. گرچه در اینجا گاهی صدای مشخصی (مثلا از طبل) شنیده می شود معهذا صوت بخودی خود مهم و اصلی نیست.

به هرحال شاید همه با این اصل موافق باشند که وقتی می توان از موسیقی صحبت کرد که صدا و ریتم با هم تلفیق شوند. دو عاملی که مهم هستند در اصل عبارتند از: یکی مکان و دیگری زمان، دو اصل مزبور، تعادل قوا و دیگری دینامیک، در واقع پایه و یا فرمهای اساسی زیست و یا بقاء بشری هستند. این دو اصل حتی پایه های ساختمانی و بقاء جهان بوده و موسیقی تنها با وجود این دو قطب اصلی قابل توجیه است.

اصوات که خود به تنهائی هیچگونه انرژی محرك ندارند، مکان مشخصی را پر می کنند و ریتموس و متروم، زمان را قابل سنجش می نماید. هرگاه این دو عامل را در فرمهای بدوی موسیقی های بشری مورد مطالعه قرار دهیم ملاحظه خواهیم کرد که در برابر یک صدا بزودی اصوات دیگری قرار گرفته بطوریکه نسبت به صدای بدوی متضاد هستند. همچنین از لحاظ ریتم می توان چنین کیفیتی را نیز مشاهده کرد. بطور حتم صدای واحد شروع تکامل ابتدائی است و بعلاوه نظم متعادل زمانی مسلما تابع ریتم ایراسیونال (نامشخص) زمان بوده است. حتی امروزه در موسیقی هندیهای امریکای لاتین طبل به عنوان ساز همراهی کننده بدون آکسان و کاملاً هم شکل ظاهر می شود. شکی نیست که مرحله دوم تکامل ارتباط با محیط خارجی بشری و شکل زندگی او داشته است. این محیط خارجی بزودی به وسیله بشر درك گردیده و ذیل اسطوره شناسی (میتولوژی) و کولت (مظهر) دارای نوعی سمبل می شود. اغلب، این سمبول به عنوان مذکر و مونث تظاهر می کند.

در موسیقی این اصل به شکل دو صدای روشن و تاریک ظاهر شده و یا به عنوان دو ارزش متفاوت و یا متضاد که نسبت به هم ارتباط درونی دارند شکل می گیرد. پولاریته مزبور بعدها تدریجاً با ایجاد نوعی سیستم تنال و یا مدال مشخص می شود. باین ترتیب که سیستم مزبور بطور کلی و معمولاً از دو فاصله متفاوت تشکیل می گردد. شکل ابتدائی چند صدائی شاید در دورانهای بدوی و مراحل ابتدائی موسیقی وجود داشته است. ابداع آن بستگی به اتفاق و یا تفنن بشری داشته که چند صدا را با هم ترکیب کرده و سپس تکامل داده است. در خیلی از موارد فضای تنال در موسیقی ملودی نبوده بلکه در اصل شامل اصواتی معدود و ثابت می شود که از آنها چند خواننده ویا نوازنده استفاده می کنند. همانطور که این عوامل برای تمام بشریت معتبر هستند عوامل دیگری نیز وجود دارند که بدون ارتباط با هم و کاملاً مستقل نسبت به مکان و زمان در همه جا مشترك هستند یعنی قواعدی که در همه جا مشابه بوده و آنها را می توان به عنوان خصوصیات کهن و یا بدوی موسیقی به حساب آورد.

مشخصات کهن و بدوی موسیقی

عوامل بدوی موسیقی به هیچ وجه مشخص کننده اولین

فرمهای موسیقی دوران ابتدائی بشری نمی توانند باشند، این عوامل در درجه اول ارتباط به احتیاجات غیرقابل اجتناب طبیعی انسان داشته که به صورت خیلی ساده و یا تا حدودی قابل سنجش تظاهر می کرده اند. این گونه خواص و یا فرمها را ما نزد قبایل بدوی و یا حتی در قرن معاصر در اروپا نیز مشاهده می کنیم. گرچه تجربیات آهنگ سازان مدرن را در این اواخر بایستی مستثنی نمود، زیرا آهنگسازان مزبور سعی می کنند نوشته های خود را بهیچ وجه تابع این عوامل طبیعی ننمایند. از نقطه نظر اتنوموزیکولوژی بایستی در مورد آثار آهنگسازان مزبور از قواعد مخصوص به خود صحبت کرد تا بدین وسیله بتوان استقلال موسیقیهای غیر اروپائی را نسبت به آنها مشخص نمود. موسیقی نزد قبایل ابتدائی و فرهنگهای نیمه توسعه یافته شامل یک وحدت فونکسیونل (اساسی) کلی است. عوامل کهن و بدوی در اصل مشتمل بر ساده ترین فرمها می شوند که تا حدودی قبلاً درباره آنها صحبت شد. این فرمها همراه با تکامل موسیقی در ابتدا و همراه با خصوصیات زیاد دیگر بوجود آمده اند و آن چیزی است که ما نام موسیقی به آن می دهیم یعنی نخست یک صدای ثابت وجود داشته و بعدها صدای دیگری به آن اضافه شده است به نحوی که این دو صدا نسبت به هم متضاد هستند.

این صداها وظیفه تنظیم محوطه یا فضای تنال را به عهده دارند درحالی که دو ارزش متفاوت ریتمیک و یا متریک آنها، زمان را منظم می کند. صدای طویل تقریباً همیشه دارای اهمیت زیادی در کلیه فرمهای موسیقی است. مانند شروع در آوازهای چوپانان. ظاهراً در اینجا صدای مزبور همان فونکسیون بدوی خود یعنی فریاد و یا اعلام را حفظ می کند. معهذا اهمیت صدای خاتمه که آنهم معمولاً به شکل طویل ظاهر می شود کمتر از شروع نیست. چنین اصلی را می توان به خوی در ملودیهای هندیهای آمریکای لاتین و یا در اکثر نقاط دیگر مشاهده کرد. در شکل تحول یافته اش می توان آنرا در همه جا بررسی نمود بطوریکه نت خاتمه یا در شکل تکرار شده و یا در انقطاعهای منظم و یا در توالی های ریتمیک خود ظاهر شود، (چنان چه در موسیقی کلاسیکهای وین مشهود است، مثل خاتمه سمفونی پنجم بتهوون).

در یک ملودی طبیعی صدای مستقری وجود دارد که محوطه کلی تنال و یا انحنای ملودی را تنظیم می کند. به این صدا، صدای فندولی نام داده اند. این تشبیه بی اندازه به جا است زیرا فندول پیوسته باید از حرکات متعدد به وضع اصلی ثابت خود برمی گردد. تن ثابت به عنوان یک تن مبدأ بخصوص در بردون (واخوان) قابل ملاحظه است. مفهوم مزبور از ترمینولوژی موسیقی قرون وسطائی اروپا اخذ گردیده و می توان آنرا مثلا با پدال در هارمونی مقایسه کرد، معهذا پدال بهیچوجه نمی تواند در مورد موسیقیهای غیر اروپائی صادق باشد. منظور از بردون عبارت است از تن طویل غیر منقطع و یا از لحاظ ریتم مقطع که در باس(بَم) بوده و تقریبا همیشه همان صدای پایه و یا صدای اصلی قطعه را تشکیل دهد. این که آیا بردون بلافاصله پس از ایجاد سیستم تنال بدوی به وجود آمده و یا اینکه مرحله تکاملی دیرتری را نشان می دهد، قابل بحث است. مبدا آن گرچه باز هم فرضی است شاید موقعی باشد که ملودی توسعه پیدا کرده و بالنتیجه خطر محو و از دست رفتن مرکزیت ملودیک بوجود آمده باشد.

این اصل را بخصوص می توان در موسیقی هند ملاحظه کرد که در آن پیوسته صدای واخوان و یا اصوات بردون (مشتمل بر تن پایه، پنجم و اکتا و، به عنوان همراهی کننده) مشخص هستند. بعید نیست که بردون نتیجه تکاملی باشد از اجرای طبل که بعدها به شکل واخوان تحول یافته است. شاید این اصل در مورد موسیقی هند بتواند صدق کند ولی به طوری که تقریبا مسلم در استیل موسیقی آفریقا و هندیهای آمریکای لاتین صادق است. بهرحال بردون یکی از عوامل بسیار مهم در موسیقی تمام ملل است. بعضی و یا بسیاری از سازها اصولاً رل بردون را عهده دار هستند مانند فلوت پان در جنوب شرقی و یا مشرق آسیا، و یا انواع متعدد سازهای بادی در هند و یا بالاخره نی انبانی که از دروان قرون وسطای نهائی بعنوان ساز روستائی وظیفه اجرای بردون را عهده دار بوده است. بر همین مبنا اهمیت فاصله اکتاو به عنوان حاشیه و یا محدوده ای در سیستمهای تنال توسعه یافته بدون تردید ناشی از اهمیت و یا تسلط یک تن در آنها است. در مراحل بدوی موسیقی شکی نیست که اکتاو به عنوان تکرار تن اصلی و یا پایه به نحوی که همان فونکسیون اصلی را داشته باشد به هیچ وجه برداشت نمی شود. بعلاوه در برابر صدای مشخص مزبور و در تکامل تدریجی سیستم های تنال و حتی قبل از آنکه محتوای تنال و یا فضای کلی تنال منظم شود، فاصله های پنجم و چهارم رل مهمی را بازی می کرده اند.

لازم است یادآوری شود که هر یک از این فواصل در طبیعت به خودی خود وجود دارند. اهمیت دادن باین فواصل استروکتورل(ساختمانی)، خود قانونی است طبیعی و کهن، بی اعتنائی به اهمیت این فواصل مقابله ای است با قوانین طبیعت. فاصله پنجم و چهارم فواصلی هستند که از نظر شنوائی، طبیعی و خوش صدا، به همین دلیل فاصله پنجم چه در ملودیهای قدیمی و چه در ملودهای پانتاتونیک و یا در ملودیهای طویل بروکنر رل بزرگی را بازی می کند.

فاصله پنجم موقعی که به خصوص نوعی محدوده را در ملودی تشکیل می دهد به تدریج دارای یک تن میانه می شود به طوریکه در ملودی سه صدا و یا دو فاصله سوم دارای اهمیت زیادی می گردند. این حرکت ملودیک را انحنای ترومپت وار نامیده اند. مفهوم مزبور به آکورد

سه صدائی آریژه (مقطع) که در اصل یادآوری مثلاً از موسیقی شیپوری است، اطلاق شده و بالنتیجه تصور غلطی را از آنچه که قبلاً گفتیم، به دست می دهد. بهرحال منظور این است که در خط ملودی توالی دو فاصله سوم حائز اهمیت هستند. این حرکت ملودیک بخصوص در قسمتهائی از قاره اقیانوسیه و در موسیقی هندیهای آمریکای لاتین بیش از همه دیده می شود و اکثرا در مد پانتاتنیک است. گاهی فاصله میانه فاصله ای است خنثی بدین ترتیب فاصله پنجم بدو بخش تقریباً متشابه تقسیم می گردد. گرچه از لحاظ آکوستیک هیچگاه این دو بخش مساوی نیستند.

فاصله سوم خنثی مزبور اکثراً غیرمشخص و قابل تغییر است. این اصل باعث می شود که دو نوع سوم بر اساس برداشت موسیقی اروپائی مثلا آکورد کامل بزرگ و آکورد کامل کوچک به وجود آیند. سوم کوچک و سوم بزرگ نسبت بهم و یا در برابر هم کشش متقابلی را دارا بوده و یک واحد کلی را تشکیل می دهند، بعلاوه در انحنای ملودی اکثراً برخورد می شود به حرکت پائین رونده ملودیک. این نیز می تواند به عنوان یک عامل دیگر کهن تلقی گردد در واقع اصل مزبور اصلی است طبیعی، زیرا با عوامل و امکانات روانی بشر در آواز مطابقت می کند. چون بعد از تنفس معمولا صدا پُر و قوی است، ولی ضمن ادامه تنفس خود به خود زیر و بم بدون اصوات و قوت صدا کم شده و بدین ترتیب ملودی به طور پائین رونده تحرك می یابد. این نحوه ملودیک بخصوص در آوازهای چوپانان، در ملل ترك مرکز آسیا و آسیای غربی، همچنین در ملودیهای هندیهای آمریکای لاتین و بخصوص بین اهالی بدوی استرالیا و در موسیقی قبایل ابتدائی قدری تحول یافته مشاهده می شود.

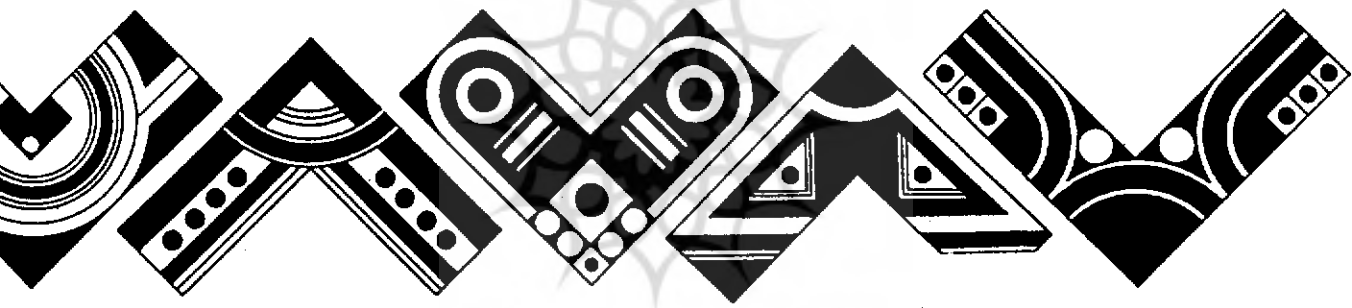
اصل مزبور در ملودیهای چوپانی آسیا حتی به شکل مشخص تری شکل می گیرد. در این جا نه فقط تمام صداها متوالیاً حرکت پائین رونده دارند، بلکه اصولا تمام فضا و یا محوطه تنال طوری بهم ملحق می شوند که به عنوان بخش پائین و یا قسمتی بمتر، طبقه وارانه تظاهر می کنند. این که تا چه اندازه اشکال دیگر ملودیک مانند صعود و یا تحرك موج وار نسبت به پائین روندگی کلی ارتباط دارند و یا تا چه اندازه این اشکال بتوانند به عنوان عوامل بدوی بحساب آیند، جای سؤال دارد. بداهه سرائی (یعنی خلاقیت بدون تهیه قبلی) تقریبا در همه جا وجود دارد. معهذا نمی توان آن را جزء عوامل ابتدائی موسیقی بحساب آورد. به همان اندازه که حس ذاتی بشری و بخصوص در موسیقی، تفنن(فانتزی) بشری در ایجاد فرمها و اشکال موسیقی قابل یادآوری است به همان مقدار اصل مزبور باید بستگی به نوعی سنّت داشته باشد. لذا بایستی اذعان کرد که بشر حس تفنّن یا فانتزی خود را به منظور بداهه سرائی بعدها به کار انداخته است.

ولی در این مورد مجبور است تابع قواعد معینی باشد. این مسئله بخصوص درباره فرمهای موسیقی فرهنگ های

پیشرفته شرق نزدیک بخوبی مشهود است. در اینجا ارائه موسیقی در شکل خلاقه خود بدون تهیه قبلی ولی در محدوده معین امکان پذیر است، ولی بشر ابتدائی نیز تا حدودی در بیان موسیقی دارای آزادی است. این آزادی به او اجازه می دهد که تحولات کوچکی را در اجزاء عملی سازد. به نحوی که شنونده قادر به درك آنها نباشد. در موسیقی قبایل ابتدائی به فرمهائی برخورد می شود که اکثراً از تکرار مداوم یک بخش کوتاه تشکیل گردیده و آنالیز این فرمها نشان می دهد که جمله بدوی و یا پدیده ذهنی بدوی در واریانتهای متعددی مدام شکل می گیرد. این آزادی محدود در نحوه بیان همراه با امکانات زیاد بداهه سرائی را می توان در فرهنگهای پیشرفته ملاحظه کرد. حتی در یک آنسامبل هم قابل ملاحظه است. افلاطون که از هتروفونی نیز صحبت می کند، شاید همین مورد را در مد نظر دارد. در هتروفونی اجراهای متعدد یک ملودی در هم تلفیق می شوند بطوریکه گاهی نوعی چند صدائی شکل می گیرد.

در اینجا از یک طرف ایجاد فواصل متوالی نسبت به تن مبدا و از طرف دیگر ارتباط متوالی بعضی از اصوات در شکل جهشی نسبت به این تن بوجود می آید. کونسونانس عبارت است از ارتباط طبیعی صداها نسبت بهم. تشخیص و تشریح هر یک از این دو مشکل است. دیسونانس که در آن انحناء ملودی معمولا فاصله چهارم و پنجم را بعنوان حواشی خود انتخاب می کند، بیش از همه با استیل آوازی وفق می دهد گرچه در فرمهای موسیقی سازی نیز می تواند وجود داشته باشد. خط آزاد ملودی که شامل توالی و تعویض اصوات پلکانوار بوده و دارای تزئینات زیاد ملودیک است، بدون تردید ناشی از خواص قابل انعطاف صدای انسان است. این نحوه باعث می شود فرمهائی در موسیقی ایجاد شوند که بطور کلی پلکانی شکل گیرند. در این فرمها، جهش ملودیک و چند صدائی رل مهمی را دارا نیستند. موسیقی ای که ملودیش حائز درجه اول اهمیت است، تنظیم زمان در آن خیلی مهم است.

بدین ترتیب فرمهای ریتمیک و یا متریک رل عمده ای را به عهده دارند. فواصل کوچک و خیلی کوچک تر دارای



دیسونانس و کونسونانس

در اینجا بد نیست دو عامل خیلی بدوی مورد مطالعه قرار گیرند. این دو عامل بطور جداگانه در تمام فرهنگهای موسیقی دنیا قابل ملاحظه هستند. گرچه گاهی در فرمهای موسیقیهای بدوی کاملا مشهود بنظر نمی رسند، لذا می توان اذعان کرد که آنها مرحله بعدی تکامل موسیقی را نشان می دهند. اولین مرحله این است که به صدای واحد تن دیگری اضافه شود، به این ترتیب پولاریته (تقارن و میل به دو قطبی بودن) ایجاد می گردد.

صدای دوم مزبور می تواند در فاصل دوم بوده و یا اینکه در فواصل دیگری نسبت به تن اول قرار گیرد که این فواصل معمولا چهارم و یا پنجم هستند. نوع اول شامل انحناء پلکانی تظاهر می کند که در آن محوطه تنال، آگاهانه بشکل پلکانی است، درحالی که نوع دوم شامل تقریبا دو محدوده ای مجزا از یک محوطه تنال می شود. خاصیت دیگر عبارت است از ارتباط دائم یک تن در ملودی با اصوات دیگر. یعنی تمام صداهای ملودی مداوم با صدای مبدأ مربوط هستند.

نیروی محرك بوده و ملودی را مدام بجلو حرکت داده و بدین ترتیب سبب وسعت فضای تنال می شوند. ملودی مزبور در درجه اول تابع آواز بوده و آن را، بخصوص در مشرق نزدیک، شمال افریقا الی پاکستان می توان تعقیب نمود. در آنجا هر صدا به صدای دیگری مستقیما حرکت ندارد بلکه تعداد محدودی از اصوات ثابت، مدام محوطه تنال را در خود مجسم می کنند، بدون اینکه حتی فرمهای چند صدائی ایجاد گردند. هر تن بعنوان یکی از صداهای اصلی فضای تنال این محوطه را در خود نشان می دهد بطوریکه با شنیدن هر توالی (هر درجه) تقریبا تمام ساختمان صوتی بطور درونی شنیده می شود، نه در طرز برداشت اروپائی که یک ملودی تمام ملودیها، بر اساس هارمونی مشخصی که دارای فونکسیونها(عملکردها)ی متعددی است، پایه گذاری شود، بلکه کلاً یک مجموعه واحد مستقل، اصوات یک فضای تنال را با هم اجرا کرد. این ارائه هم به وسیله سازهائی که وظیفه اجرای ملودی را به عهده دارند (مانند ارکستر گاملان اندونزی) به خوبی عملی است و

هم بوسیله سازهائی که خود دارای نوعی رل ارائهٔ ترکیبات صوتی هستند مثل نی انبان. از اینجا می توان نتیجه گیری ذیل را نمود و با آنچه قبلا گذشت مقایسه کرد:

موسیقی ای که در آن ساز وظیفه بزرگی را بازی کرده و بالنتیجه ترکیبات صوتی حائز اهمیت زیادی باشند، ملودی در آن در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد، (مثل موسیقی جنوب شرقی و مشرق آسیا). لازم به یادآوری است که مورد مزبور نیز در موسیقی اروپا تا حدودی صادق است. فرم کلی ملودیهای گریگوریائی با استفاده از عوامل دیگر، به غیر از آنچه گفته شد به تدریج بعلت تکامل موسیقی چند صدائی، تحول یافته و بعدها تکامل لاینقطع موسیقی اروپائی را موجب می شود. دو عامل فوق الذکر یعنی کونسونانس و دیسونانس، یعنی دو نوع موسیقی که در یکی ترکیب صداها (آکوردوار) رل بزرگی را داشته و در دیگری خط ملودی اهمیت دارد، شاید این دو در موسیقی ملل ارتباط زیاد با شرایط و خصوصیات اجتماعی آنها داشته است.

رویت، شیاطین، و یا ارواح خوب، طبقه بندی نموده و برای اینکه بر آنها بتواند تسلط یابد از امکانات و شرایطی استفاده می کند. مثلا ارواح پلید باعث بیماری، عدم بارندگی و یا سبب حمایت دشمنان، و یا اتفاقات خطرناك در مواقع شکار و غیره می شوند. برای دفع آنها بایستی برخلاف برخورد معمولی با سایر افراد، سحر و جادو نمود و یا بطرز دیگری با آنها مقابله و یا برخورد کرد. یعنی بایستی با لحن خود ارواح صحبت نمود و تنها وسیله برای تحقق این موارد

عوامل خارج از موسیقی

اتنوموزیکولوژی در ابتدا تنها اکتفا به بررسی فرمهای موسیقی می کرد، ولی مدت زیادی است که علاوه بر این، عوامل خارج از موسیقی که ارتباط نزدیک با آن را دارند، نیز مورد توجه قرار گرفته است. ***کاهی این تحقیق حتی خیلی جلوتر رفته و موسیقی به عنوان مظهری در جامعه مورد مطالعه قرار می گیرد.*** ولی امروزه تمام این خصوصیات موقعی در موردشان تحقیق می شود که واقعاً تابع موسیقی بوده و بدینوسیله بتوانند قواعد مخصوص آنرا بهتر مشخص کنند. بهرحال نبایستی فراموش شود که ارتباط عوامل فوق الذکر با موسیقی شایان توجه زیادی است.

برای انسان کاملا بدوی موسیقی عاملی تنها و بخودی خود نیست برای او موسیقی وسیله ای است که احتیاجات دیگر روزمره زندگی را برآورده می نماید. این احتیاجات ناشی از برخورد او با محیط خارج و روابط غیرقابل درك این محیط برای او است. لذا وی عوامل خارجی محیط خودش را که عبارت از ارواح غیر قابل

صدای انسان می باشد که قادر است اصوات غیر انسانی و غیر طبیعی را تقلید نماید و با سازهای ابتدائی بشری هستند که تنها دارای اصوات غیرمشخص بوده و می توانند صداهای ترسناك ایجاد نمایند. اکثرا دو عامل مزبور با هم تلفیق می شوند مثلا شخص صدای خود را با استفاده از وسیله ای دیگر مثل لوله استوانه ای (چنان که در استرالیا مرسوم است) و یا با استفاده از نوعی کاغذ و یا وسیله مسطح دیگری که در جلوی دهان خود قرار می دهد، آنرا ماسکه می کند.

زبان سحرآمیز نه تنها دارای اثر باصطلاح آکوستیک است، بلکه حتی فرمهای موسیقی ویژهٔ آن نیز مورد نظر است. مثل توالی های یکنواخت و تکرار مداوم یک ملودی و یا صدای واحد و در نتیجه ایجاد نوعی هیپنوتیزم، خلسه با استفاده از سرعت تدریجی تمپو و تقویت تدریجی صدا و عوامل دیگر. ملودیهای زیادی در رسیتاسیونهای لیتورژی وجود دارند که به منظور تحکیم عقاید مذهبی بکار می روند. در آواز قدیمی درباری ژاپن اصوات غیرطبیعی ای هستند و اثرات روحی آنها حتی در موسیقی هنری به قدری است که

استفاده از آن واقعا الزامی جلوه می کند. برای مثال می توان از آوازهای هندیهای جنوب آمریکا که گاهی به منظور بهبودی بیماران بکار می رود نام برد. در این مورد لازم است تعداد زیادی از شعبات دین اسلام را یادآوری کد که ایجاد خلسه در آنها بوسیله موسیقی[آوازی] اهمیت داشته و معتقدین خود را بدین ترتیب به وجد می آورند. همین مورد در آفریقا و یا در اندونزی نیز وجود دارد.

اثر شدید موسیقی در افراد بخصوص در فرهنگ قدیم چین بسیار مورد نظر بوده است. کنفوسیوس (۵۵۱-۴۷۹) و دیگر فلاسفه و دانشمندان قدیمی پیوسته مسئله نیروی موسیقی را در تعلیم و تربیت افراد تاکید می نمودند. لذا موسیقی بایستی به نحوی مورد استفاده قرار گیرد که بتواند انسانها را خوب تربیت کند. در فرهنگ چین قدیم، هند، یونان قدیم و فرهنگ کهن مشرق اصل اتوس یعنی استفاده از موسیقی به منظور تعلیم و تربیت مورد نظر بوده است. هر صدا یا هر تنالیته و یا هر ترکیب صوتی می تواند فونکسیون و یا اثر روحی بخصوصی را در افراد بوجود آورد. عوامل موسیقی از نقطه نظر سمبل طبقه بندی شده و ارتباط آنها با اعداد، با سماوات و غیره مشخص می گردند.

موسیقی بعنوان نوعی مظهر اجتماعی (حتی خیلی پراهمیت) برداشت می شود. به علت نیروی موثر موسیقی از آن برای تشدید قدرت دولت در همه زمینه ها استفاده می گردیده. بدین منظور حتی فرمهای بخصوص مورد نظر بوده و یا اینکه سازهای بخصوصی احتیاج است و بالاخره خوانندگان و موسیقیدانهای مخصوصی لازم است که انتخاب شوند. این خصوصیات را می توان در فرهنگ کهن مشرق که مدارك زنده نمونه هائی از این عوامل را نشان می دهد و یا در امپراطوریهای افریقائی و یا نزد خلفا و سلاطین اسلامی و بالاخره حتی در اروپا تا قرن ۱۸ مشاهده کرد. از باب مثال تنها از ترومپت و یا طبلها در دربارها استفاده می شده است. امروزه حتی بعضی فرمانروایان افریقائی در مراسم خود تنها از طبل بزرگ و یا ترومپت استفاده می کنند، بعلاوه موسیقی طبقات پائین تر معرف شکل طبقاتی آنها است. فقرا معمولا سازهای بخصوصی را اجرا می کنند و موسیقیدانان دیگری که برای تودهٔ مردم می نوازند نیز دارای اهمیت و شخصیت دیگری هستند. این مورد در اروپا هم مانند سایر ممالک وجود دارد. بعنوان مثال می توان موسیقیدانان دوره گرد قرون وسطائی را نام برد که جزو طبقه پست به شمار می آمده اند. نوع ساز ظاهراً مشخص کنندهٔ ارزش طبقاتی افراد است. اهمیت ساز ضمن سالیان دراز کم می شود.

در ابتدا ساز مورد استفاده روحانیون و یا افراد دیگری است که دارای امتیازاتی در جامعه بوده اند، سپس مردها و بعد زنان یعنی همهٔ افراد می توانستند آنرا فراگیرند. برخی از سازها مقدس بود، و بالاخره بعضی مختص کودکان و یا فقرا می شوند. موسیقی نزد قبایل بدوی و فرهنگهای نیمه توسعه یافته مربوط به تمام زندگی روزمرهٔ آنها می شود. هیچ واقعه مهم در اینجا نمی تواند بدون همراهی با ساز و آواز عملی گردد. کلیه زندگی بشری در اصل یک وحدت کلی را تشکیل می دهد، یک وحدت غیر قابل تقسیم، موسیقی در اصل مهمترین عاملی است که شامل کلیه فونکسیونها، چه مادی و چه معنوی است. متاسفانه این مهم امروزه قابل فهم نیست، از راه موسیقی ساده تر از همه می توان طرز تفکر یک ملت را درك کرد. به همین دلیل *برای ایجاد تفاهم بین همهٔ ملتها بهتر از همه لازم است موسیقی آنها را شناخت.*

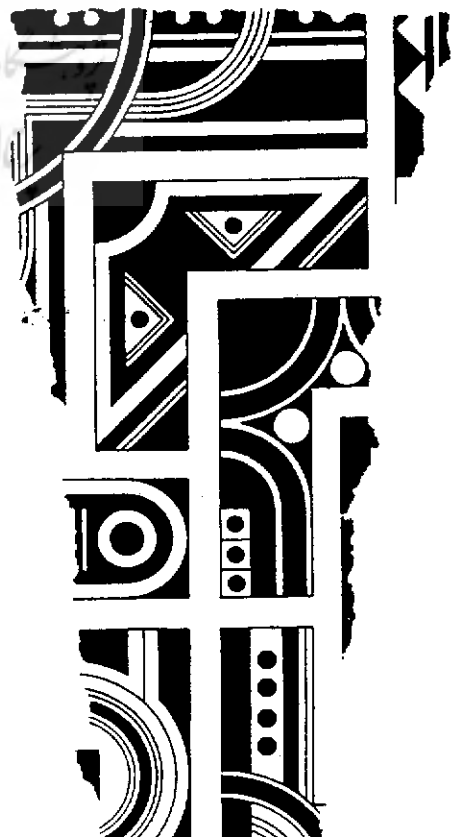
موسیقی و زبان، استیل آوازی و زیباشناسی موسیقی

آواز می تواند بدون متن باشد و یا این که همراه با متن اجرا گردد. اینکه در مراحل کامل بدوی، موسیقی چگونه ارائه شده است، البته قابل بررسی نیست. این ارائه شاید به صورت صدای طویل به منظور اعلام و یا فریاد و یا احتمالا هر دو شکل را دارا بوده است (یعنی صدا همراه با متن به منظور اعلام). لازم به یادآوری است که آواز بدون متن در واقع تبعیتی است از موسیقی سازی، بنابراین پدیده ای خیلی قدیمی می تواند باشد. معهذا امروزه موسیقی آوازی اکثرا همراه با متن است و گاهی اوقات دارای *وکالیز* (Vocalise) می شود. تشخیص اینکه چه عاملی در ارتباط موسیقی و متن در درجهٔ اول اهمیت است زیاد مشکل نیست. موقعی که هدف اصلی فهم متن است و ملودی به خودی خود زیاد مهم نباشد، بررسی متن و ملودی مسلماً ساده خواهد بود. از همه ساده تر عبارت است از رسیتاسیون یک صدا که در اصل عاری از ملوس است. در اینجا به هر صدا یک سیلاب(هجا) تعلق می گیرد، بنابراین استیل مزبور عبارت است از استیل سیلابیک. از همین جا تلفیق موسیقی و متن می تواند درجه بندی شود. در آخرین مرحله به ترکیبی برخورد می شود که در آن هر سیلاب دارای کولوراتورهای طویل است.

در فرم مزبور که باز هم سیلابیک(هجایی) است، معمولا سیلاب آخر و یا اول دارای وکالیزهای طولانی هستند. این سبک در موسیقی اروپائی بخوبی مشهود است مثلاً تعداد زیادی از فرمهای مذهبی مانند یوبی لوس و آله لو یاکه دارای وکالیزند. در فرمهای مزبور البته فهم متن زیاد حائز اهمیت نبوده و خود موسیقی مهم است و گاهی حتی کلمه تقریبا وسیله ای است برای تقویت موسیقی. در موسیقی آوازی خاورمیانه فرمهایی وجود دارند که مشابه آنها را می توان مثلاً در آریه های اپراهای اروپائی مشاهده کرد. از جانب دیگر روشن است که در آوازهای تابع مظهر، کلمه در درجه اول اهمیت بوده وبالنتیجه در اینجا اکثراً به رسیتاتیو و یا ملودی های سیلابیک برخورد می شود.

به هرحال لازم است ادای جملات در شکل نوعی ملودی طبیعی یعنی باصطلاح زبان ملوس با آواز مربوط به آن بررسی شده و رابطه این دو معلوم گردد. این رابطه معمولا آنطور هم که تصور می رود کاملا منطقی نیست. می دانیم که واگنر زبان ملوس را به شکل ملودی واقعی تحول می داد و یا یاناچک در تمام دوران زندگیش از خواص ملودیک زبان در آثار خودش استفاده می برد. ولی بطور کلی در اکثر موسیقیهای اروپائی و یا غیر اروپائی انتوناسیون کلمات در تلفیق موسیقی و متن خیلی بندرت مراعات می گردند. اغلب در تلفیق کلام و موسیقی تمام جمله در نظر گرفته می شود مثلا بالا رفتن صدا در موقع سئوال و یا پائین آمدن آن در آخر جمله مورد نظراست. حتی نزد چینی ها و یا بعضی قبایل افریقایی که اصولا در تلفیق مزبور از نوعی زبان آوازی استفاده می کنند، دیده می شود.

چگونه در طول قرنها، بخصوص نزد چینی ها ملودی بر زبان ملوس ارجحیت پیدا می کند بنحوی که اصوات مربوط به انتوناسیون زبان یعنی مربوط به بالا رفتن و یا پائین آمدن صدا در سیلابها بقدری تحول یافته اند که در تلفیق متن و ملودی هیچگونه شباهتی دیگر وجود ندارد. از طرف دیگر ارتباط موسیقی و متن بیشتر در فرم مراعات می شود یعنی فرم متن، مثلا شعر، فرم موسیقی را مشخص می کند. ولی می تواند ملودی بدون ارتباط با فرم متن و مستقل از آن برای خود فرم دیگری را دارا باشد. تکرار قسمتهای متن می تواند درست در موسیقی تبعیت گردد و یا اینکه بهیچ وجه تابع آن نباشد. ترجیع بند اکثرا باعث فرم صوتی در ملودی می گردد. منظور از این مباحث ایست که در استیلهای موسیقی غیر اروپایی مسئلهٔ تلفیق متن و موسیقی بخوبی



قابل بررسی است. در فصل مربوط به دیسونانس و کونسونانس گفته شد که دیسونانس شامل استیل موسیقیهائی است که در آنها ملودی و بالنتیجه آواز در درجهٔ اول اهمیت است. آواز در اینجا دارای این خاصیت است که قادر باجرای ملودی های مزین است. استیل آوازی جائی دیده می شود که در آن حرکت ملودی در شکل پلکانی ظاهر گردد و ساز در درجه دوم اهمیت قرار گیرد.

قبلاً گفتیم که این استیل را می توان بخصوص در «شرق نزدیک» ملاحظه کرد. آواز دارای عوامل دیگری به غیر از ملودی نیز هست. فرضا بعلت رنگ بخصوص آن، بهتر از هر سازی امکانات زیادی را دارد. در فرهنگهای موسیقی از این امکانات به شکل قابل ملاحظه ای استفاده می شود و شکی نیست که استفاده از این امکانات در واقع همان تظاهر عوامل سحرآمیز بدوی در ماسکه کردن اصوات است ولی فانتزی(حسّ تفنّن) بشری این خصوصیات را بدون تردید تکامل و توسعه داده و صدا را غیرطبیعی و تصنعی ظاهر می کند. آواز خواندن به نحو طبیعی در اروپا بعد از ایجاد اپرا از سال ۱۶۰۰ به بعد در فرم به اصطلاح «بل کانتو» تغییر می یابد، و به همین دلیل آواز تابع قواعد بخصوص زیباشناسی گردیده به طوریکه حتی به طور طبیعی خواندن، غیر زیبا تشخیص داده می شود. به عنوان مثال ژاپنی ها معتقدند که خواندن در صدای بم فقط مخصوص سورچی ها است و همچنین چینی ها در موقع آواز خواندن از قسمت بالای سر استفاده می کنند. فرهنگهای پیشرفته تقریبا همه بدون تردید تصوری از آنچه که باصطلاح در موسیقی زیبا است، دارا هستند. زیباشناسی دارای قرنهای متمادی سنّت و پشتوانه قدیمی است و از ریشه های عمیق فرهنگی برخوردار بوده به نحوی که به طور غیر ارادی مورد استفاده قرار گرفته و در اصل قابل تعلیم نیست. به همین دلیل برای یک اروپائی تقریبا غیرممکن است موسیقی غیر اروپائی را که برای فرهنگ خود آن ملت دارای ارزش معتبری است، به عنوان خوب و یا زیبا قضاوت نماید. در اصل موسیقی های غیر اروپائی برای یک اروپائی غیرقابل فهم هستند. لذا سعی در قضاوت و تشخیص زیباشناسی در آنها دارای نتیجهٔ مثبتی نخواهد بود. این موسیقی ها برای وی که معمولا بر مبنای استتیک(زیباشناسی) خود قضاوت می کند، بعنوان موسیقیهای بد، زشت، غیرقابل فهم و ... برداشت می شود. لازم به یادآوری است که قضاوتی به این نحو کاملا غلط و ناصحیح است. به عکس آن، هرگاه یک اروپائی تصور کند، موسیقی غیر اروپائی را به خوبی درک کرده و به استیل آن وارد است در اشتباه است. درک این موسیقی ها شامل فهم عوامل بی اندازه زیادی است که لازم است یک به یک تحلیل شده و روابط آنها با هم مشخص گردند.

(ادامه دارد)