مقالهٔ مزبور تحت عنوان «خصوصیات موسیقی ایرانی» با چنین برداشتی مطلب را آغاز می کند. حضرت محمد(ص)، موسیقی را ـ که سخت مورد توجه مردم بی بند و بار بود ـ «مؤذن شیطان» می شمرد... باده گساری و فسق و فجور اعراب همراه با نوای موسیقی برگزار می شد.»

و نتیجه می گیرد:

«پس از این نوا را باید خاموش کرد تا مردم به ندای پروردگار گوش فرا دهند و دل به هدف هایی متین تر بسپارند.»

حکمی که اکرمن در چند جمله بالا داده است، متأسفانه نه صحیح است و نه با واقعیت منطبق:

الف) صحیح نیست، زیرا:

۱ـ اساساً «تحریم موسیقی» نمی تواند با موقعیت و مقصود حضرت محمد(ص) مناسبت داشته باشد و رواج و اجرای موسیقی نیز نمی تواند با موقعیت و مقصود ایشان تباین داشته باشد. موسیقی چیزی جز وسیله بیان احساس نیست و تفاوت آن با زبان و کلمه در آن است که در اولی احساس، عمقی تر (و بنابر این مبهم تر) و به شکلی مستقیم انتقال می یابد و در دومی مفاهیم «نشانه» ها و کلمات، صریح تر، سطحی تر و «قراردادی» است. پس انتقال مفهوم ناگزیر از راهی غیر مستقیم تحقق می پذیرد.

۲ـ موسیقی، به مفهوم اعم ـ حتی اگر «سخت مورد توجه مردم بی بند و بار» باشد، «مؤذن شیطان» نیست و ریشهٔ این «بی بند و باری» را باید در جای دیگر جست. به عبارت دیگر، موسیقی، و بهتر بگوئیم: انتخاب نوعی از آن، نمودار چگونگی تربیت و عادت مردم نه رشته و علت آن.

۳ـ اگر «باده گساری و فسق و فجور اعراب همراه با نوای موسیقی برگزار می شده» در عوض شعرخوانی، ابراز احساسات لطیف عاشقانه، مراسم مذهبی و غیره، بی تردید توأم با موسیقی بوده است. بنابراین، با توجه به این نکته که حتی باده گساری در صدر اسلام ممنوع نبوده و فسق و فجور (صرف نظر از ابهام کلی در مفهوم آن) بدون شک از طرف مؤمنین سر نمی زده، چطور می توان تصور کرد که حضرت محمد (ص)، تمام گناهها را به گردن موسیقی انداخته باشد...

۴ـ «... این نوا را گوش می کند تا ندای پروردگار را به گوش مردم برسد»؟! آیا موسیقی، به مفهوم اعم آن، مغایر مزاحم رسایی ندای پروردگار بود یا مکمل و محرک آن؟

نوع مبتذل موسیقی [لهو و غنا] با واقعیت تطبیق نمی کند، اگر بی طرفانه به بررسی بپردازیم، می بینیم که برای اثبات ادعای بالا هیچگونه سند معتبری وجود ندارد. معلوم نیست که حضرت محمد(ص)، را که متناسب باده گساری و فسق و فجور، در بست تحریم کرده باشد.

مسلم است که وقتی مقاله با برداشت نادرست آغاز گردد، ادامهٔ آن بدون تردید دچار تضادهای فراوان خواهد گشت. چنانکه نویسنده بلافاصله چنین می گوید: «اما موسیقی را بدین شیوه، یا حتی با حکمی مقدس، نمی شد به یک باره از میان برانداخت...» و به این ترتیب، جبهه ای کم و بیش مخالف می گیرد و سپس با کلی گویی هایی مانند: «... روح عرب با آوازه خوانی همزاد و دمساز بود...» یا «... عشق به موسیقی چنان با روح ایرانیان عجین شده بود که مایل نبودند از آن چشم بپوشند»، آن احکام مذهبی و اسلامی را، که پروردهٔ تصور خود اوست، تضعیف می کند. از این گذشته، دعاوی فوق چنان بیان شده که گویی این فقط اعراب و ایرانیان اند که موسیقی را شناخته اند و مردم سایر ملل از این خصوصیت بی بهره اند! بر این سیاق در جای دیگر می گوید: «... موسیقی در ایران فقط یک پیشه نیست، بلکه

● نوشته: فیلیس اکرمن
● پرویز منصوری

نقدی بر «خصوصیات موسیقی ایرانی»

ظاهراً وسیله طبیعی بیان احساسات و انفعالات مردم نیز هست.»

آیا در کجای دنیا می توان نقطه ای سراغ کرد که موسیقی «پیشه» برخی و «وسیله طبیعی بیان احساسات و انفعالات» بعضی دیگر نباشد؟

مقالهٔ در ادامهٔ خود، به دنبال یک شیوه کم و بیش

استدلالی است که عواملی متضاد پیش گفته را با هم آشتی دهد و ناگهان نتیجه می گیرد که « ... فقط صوت و موسیقی فیزیکی است که باعث می شود کفرور یا در قلب آدمی رشد کند، چنان که آب جوانهٔ گندم را رشد می دهد» « ... موسیقی واقعی انسان را گمراه نمی کند ...» (اکرمن جمله نخست را به استناد زیرنویس مقالهٔ، از کتاب Lane, Note to the Arabian Nights نقل کرده است.)

اکرمن به این ترتیب بین «صوت و موسیقی فیزیکی» و «موسیقی واقعی» فرق می گذارد، در حالی که نه تنها منظور

خود را از این دو اساساً باز نمی کند، بلکه، به احتمال قوی، نمی داند که واقعی ترین موسیقی ها (یا به ادعای او «روحانی ترین تجربه ها») ناگزیر بر پایهٔ اصوات فیزیکی بنا می شوند.

از این قسمت مقاله به بعد، نویسنده با نقل قول های غیر مستند از کتاب های مختلف، در راه استدلالی ضعیف قدم می گذارد، ولی از آن هیچ نکته آموزنده ای بیرون نمی کشد. مثلاً «... و نباید فرض کرد که این تأثیر (منظور او تأثیرات مختلف موسیقی در روح و بدن انسان است) حاصل درک معنی شعر است، چرا که آلات زهی نیز همین تأثیر را دارند...» اگرچه این جمله قسمتی از مطالبی است که نویسنده از منبعی دیگر نقل کرده ولی به هرحال توجه به این نکته نداشته، یا در نقل آن اشتباه کرده، که سازهای موسیقی فقط «الات زهی» را در برنمی گیرند. مگر این ادعا شامل «نی» نمی شود؟ نی که «آلت زهی» نیست.

و سپس: «تأثیر موسیقی در مزاج انسان به حدی قاطع تلقی می شد که معمولاً برای مداوای امراض جسمی و روحی تجویز می گردید (نقل نویسنده از کتاب **Farmer, the Influence of Music** به عنوان مثال حکایت کرده اند که در قرن سیزدهم (میلادی) یکی از خلفا شراب نمی نوشید، نوشابهٔ او عصاره پرتقال آمیخته با شکر بود. مردم مسلمان غرب آسیا، سازی دارند که ۳۶ سیم دارد، روزی سر خلیفه درد گرفت، و موقعی که اطباء از درمانش عاجز آمدند، مردی را احضار کردند که ساز جدید الابداعی می نواخت که ۷۲ سیم داشت. سردرد خلیفه بلافاصله پس از شنیدن نغمه رفع شد...» از این همه تفضیل چه نکته‌ای باید دستگیرمان شود؟ این خلیفه که بود؟ داستان ننوشیدن شراب و نوشیدن «عصارهٔ پرتقال آمیخته با شکر» (خوب بود اضافه می کرد که در نیم لیتر عصاره پرتقال چقدر شکر باید می آمیختند) چه ربطی به تأثیر موسیقی دارد؟ علاوه بر آن، ساز ۳۶ سیمی، و ایضاً آن که جدیدالابداع بود و ۷۲ سیم داشت، نامش چه بود و بالاخره، از همه اینها که بگذریم، بر نویسنده آفرین گوییم که بودن هیچ تردیدی معتقد است که ساز ۷۲ سیمی سر درد خلیفه را بلافاصله از میان برد!

مقاله در این جا نکته صحیحی را بیان می کند، بدون آن که متوجه مخالف گویی اش با آن چه که پیش از این گفته است باشد: «مع الوصف موسیقی نمی تواند در تغییر دادن، عنصری جدید وارد فطرتش کند، بلکه فقط آن چیزی را که در درون اوست قوام و نضج می دهد (تا این جای جمله، به اعتبار زیرنویس از «ابوسلیمان عبدالرحمن بن احمد الانسی الدارانی» و از طریق کتاب غزالی، نقل شده است.) بدین گونه موسیقی جنبه و ارزش تربیتی، به مفهوم اخص و دقیق کلمه، دارد...» بی مناسبت نیست در این جا به تضادی آشکار که بین «ارزش تربیتی موسیقی» از یک سو و «تباین نوای موسیقی و ندای پروردگار» از سوی دیگر، پدید آمده اشاره شود.

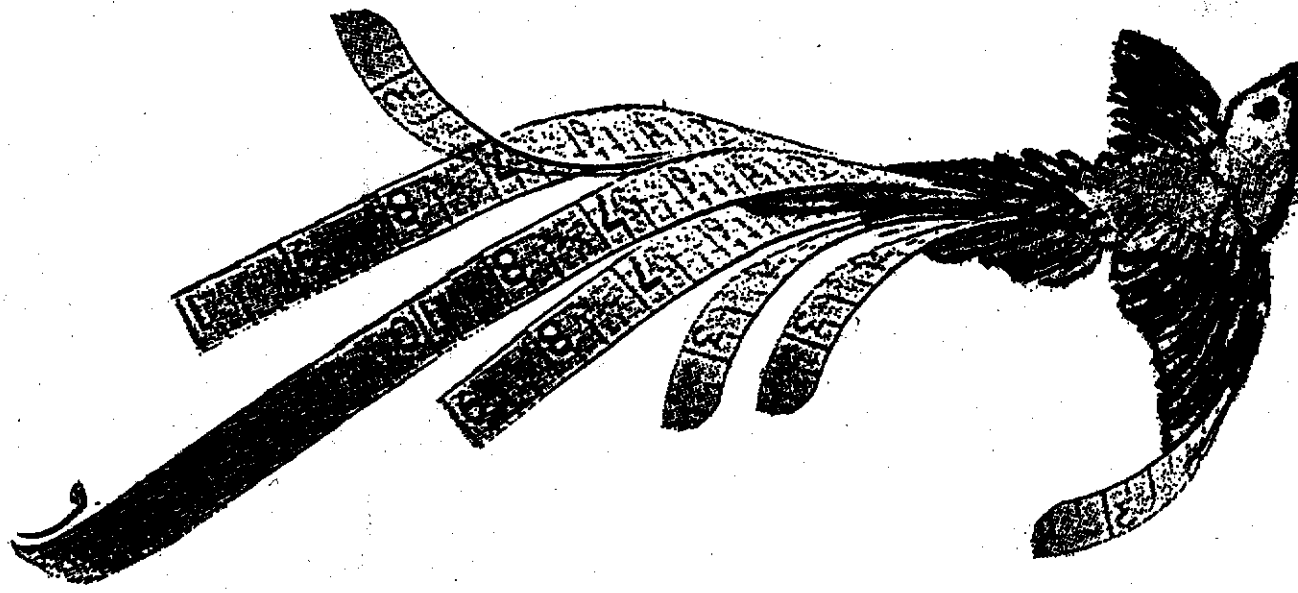
نویسنده در بیان دعوی خود چنین ادامه می دهد: «... موسیقی با تصرف در تعادلی که بین عناصر مؤلفه مزاج ـ اخلاط ـ دارد، تأثیر تربیتی خود را به ظهور می رساند.»

اما امروزه هیچکدام از پزشکان و روانشناسان، علت تأثیر تربیتی موسیقی را به این شکل مطرح نمی کنند. «تعادل و تغییر عناصر مؤلفه مزاج و تجلیات خارجی آن» امروز نظری منسوخ و کهنه است.

باز جلوتر می رویم. مقاله در این جا به شرح و بسط تأثیر عدد (منظور به هرحال عوامل فیزیکی است،) در صورت و نسبت فواصل اصوات می پردازد تا آن جا که می گوید: «... از این لحاظ نغمه (Melody) ترکیبی از مناسبات عددی است...» بی آن که توجه کند که پیشتر، کلمهٔ «فیزیک» را با مفهومی مخالف، و نیز مبهم، به کار برده است (: «فقط صوت و موسیقی فیزیکی است که باعث می شود، کفر و ریا ...») و در ادامهٔ این إدعای صحیح متأسفانه به راهی ناصحیح پا می گذارد: «... روابط عددی اخلاط (Humours) جسم و روح را تغییر می دهد... و موجب مرض و سلامت می شود... ساختمان ریاضی بنیاد منظومه های فلکی است و در واقع اکثر موسیقی شناسان ایرانی... معتقد بودند که بین موسیقی و عالم سیارات ارتباطی وجود دارد، و الحان موسیقی بر اثر حرکت اجسام سماوی پدید می آید.» (تمام یا قسمتی از این بند از کتاب **Farmer, the Influence of Music** نقل شده است.)

من در این نظر شک دارم که کسی از حکما و موسیقی شناسان ایرانی، در دوران تمدن اسلامی، نظر بالا را، مبنی بر ارتباط الحان موسیقی با حرکت اجسام سماوی، تأیید کرده باشد. خوب بود نویسنده از قول خود یا «فارمر» نشانه ای دقیق تر بدست می داد. درست است که فلسفه اساساً از یونان به ایران آمد و دانشمندان اسلامی غالب کتب قدیمی یونانی را به زبان عربی ترجمه کردند ولی، تا آنجا که من می دانم، فلسفه یونان فقط مورد مطالعه دانشمندان اسلامی سرزمین ما قرار گرفت و در خیلی از موارد، مطالب و نکته های فلسفی یونان توسط ایرانیان مردود و باطل قلمداد گردید. ابن سینا و فارابی در رسالات نظریات ایده آلیستی حکمای یونان باستان و حتی کلیسای مسیحیت را دربارهٔ «رابطهٔ بین الحان موسیقی و حرکت اجرام سماوی به عنوان «نظری سست و مندرس» قلمداد کردند. خوب بود که خانم اکرمن، برای تهیه مقاله خود به این رسالات نیز مراجعه می کردند.

نیز به استناد رسالات ابن سینا و فارابی، (و به اغلب احتمال دانشمندان دیگر ایرانی،) ادعای دیگر نویسنده مقالهٔ را نمی توان درست انگاشت: «... جای شک نیست که موسیقی شناسان ایرانی در قرون وسطی معتقدات خود را



مستقیماً از این منبع (منظور یونان است) اخذ کردند.» (تکیه بر روی کلمات از من است).

اکرمن دربارهٔ موسیقی ایران چنین می گوید: «... موسیقی در ایران چنان که در آشور، اساساً قوّالی بود...» امّا احتمال صحت این نظر بسیار ضعیف است، زیرا:

سرزمین ما در دوران جاهلیت عرب، دارای تمدن و فرهنگی درخشان بود، به طوری که حملهٔ عرب، فقط مناسبات اداری و نظام سیاسی ایران را به هم زد، ولی به هیچ گونه نتوانست خللی در ارکان فرهنگ ملی پدید آورد. به این ترتیب فرهنگ ایران تا مدت زیادی (می گویند چهارصد سال) تحت تأثیر فرهنگ باستانی قرار داشت.

از سوی دیگر ما می دانیم که هنر موسیقی در ایران باستان، در قسمت اعظم خود، قوّالی نبوده است. و کمال این هنر، در تمدن اسلامی نیز بی تأثیر نبود. بنابراین باید گفته اکرمن را در حالتی خاص (و احیاناً از زمان صفویه به بعد) صحیح دانست، نه در تمام طول تاریخ ایران.

امّا من دربارهٔ این نکته که موسیقی آشور قوالی بوده است یا نه، بی اطلاعم و خیال نمی کنم این فقدان اطلاع درباره موسیقی آشور و کشورهای هم زمان با آن ـ تأثیر چندانی در جبهه گیری ام در مقابل مقاله داشته باشد.

تنها چیزی که مسلم می نماید این است که هنرها، و به خصوص هنر موسیقی، چنانکه نویسنده مقاله نیز به آن اعتقاد دارد «وسیله طبیعی بیان احساسات و انفعالات مردم است»، به گفتهٔ دیگر هنر هر اجتماع تظاهری از خواست های احساسی و آرزوهای دور و دراز و کم و بیش مبهم (و احیاناً ارضاء نشده) مردم آن اجتماع است.

بنابراین اگر هنر یک سرزمین زیر نفوذ و تأثیر هنر سرزمین دیگر قرار گیرد و از آن ملهم شود، این پدیده فقط به این سبب تحقق پذیرفته که مردم سرزمین اول، هنر سرزمین دیگر را «وسیله طبیعی» بهتر و آسان تری برای «بیان احساسات و انفعالات» خود تشخیص داده اند و نیز هر «تغییر»ی که، طی زمانی کافی، در شیوهٔ بیان هنری یک سرزمین صورت گیرد، نموداری از دگرگونی مسایل و (حتی تضادهای) احساسی مردم آن سرزمین خواهد بود.

امّا مقالهٔ اکرمن، در مجموع خود، متأسفانه فاقد چنین جهان بینی است و او بدون آنکه نظری نیز به «ریشه های زیربنایی» شکل گیری هنر موسیقی در ایران بیاندازد، تنها به شرح و بسط های سطحی و نقل افسانه های تکراری می پردازد.

مقاله در ثلث آخر، به بحثی تقریباً تکنیکی می پردازد که اگرچه «بی مزه» نیست ولی بسیار مغشوش و مبهم است.[2] مثلاً: «... در اوایل قرون وسطی سیستم کامل تری تدوین گردید...

در ابتدا این دستگاه (سیستم) با ۲۴ نت در هر اکتاو، که دارای فواصل چهارم بود، ساخته شده بود.

مدتی بعد فاصله سوم نیز به عنوان فاصله مطبوع مورد قبول قرار گرفت. پس از غلبهٔ مغول در اوایل قرن سیزدهم، گام (جنس = Scale) ای که دارای هفت پرده و پنج و نیم پرده بود رواج یافت...» (الخ)

در اینجا اشتباهاتی در مقاله ـ و به احتمال قوی در ترجمه ـ به چشم می خورد:

۱ـ در هیچ سیستمی نمی توان اکتاو را با ۲۴ «نت» تنظیم نمود. کلمهٔ «نت» (Note) در موسیقی مفهومی دیگر دارد و به احتمال زیاد در اصل مقاله این کلمه «تن ـ Ton» بوده که به اعتبار موضوع مورد بحث، استعمال کلمهٔ «صوت» به جای آن مناسب تر است.

۲ـ اگر اکتاو را به ۲۴ قسمت تقسیم کنیم، فواصل هر دو قسمت مجاور بالغ بر «یک چهارم» (یا «ربع») پرده می شود نه «فاصله چهارم»[3].

۳ـ اصطلاح «فاصله سوم» که بعداً به عنوان فاصله مطبوع مورد قبول قرارگرفت، موضوع تصحیح «ربع پرده» را به جای «فاصله چهارم» غامض تر می کند. آیا منظور از «فاصله سوم» نیز «یک سوم پرده» است؟ در این صورت گامی ۱۸ قسمتی به دست خواهیم آورد[4]، که با توجه به حدسیات و

فرضیات مستشرقین، این احتمال نیز ممکن تواند بود.

از سوی دیگر باید گفت که «فاصله چهارم» و «فاصله سوم» هر دو در موسیقی وجود دارند و به ترتیب عبارتند ازك

الف- ... فاصله مابین دو نت که چهار درجه (یا چهار پله) از هم دور باشند، مانند فاصله بین نت های دو وفا: دو، (ر، می،) فا؛

ب- ... فاصله مابین دو نت که سه درجه از هم دور باشند، مانند فاصلهٔ بین نت های دو ـ می چنان که دیده می شود، مغشوش بودن بحث تئوریک مقاله، حتی تصحیح آن را دچار اشکال می کند.

۴ـ به منظور توضیح اصطلاح گام کلمات «جنس =Scale» در پرانتز آمده. کلمه انگلیسی Scale در موسیقی همان مفهومی را دارد که کلمهٔ فرانسه «گام ـ Gamme». از سوی دیگر کلمهٔ «جنس» نیز با Scale در سطحی دیگر کمابیش تشابه مفهوم دارند. ولی مفهوم اخیر مترادف با مفهوم کلمه «گام» نیست. در نتیجه ردیف کردن هر سه کلمه به منظور انتقال یک مفهوم واحد، اگرچه کاملاً غلط نیست ولی، خواننده را دچار سردرگمی می کند و استفاده از این کلمات ـ اگر از جانب نویسنده باشد ـ نشانهٔ بی دقتی اوست. بهتر بود به جای کلمه «گام»، یا کلمات داخل پرانتز لفظ «اشل»، «الگو»، «قالب» (یا از همه بهتر: «مد») به کار می رفت.

۵ـ اگر منظور از اصطلاحات «پرده» و «نیم پرده» مفاهیم معمولی آن است، به هیچ رو نمی توان «گامی» تنظیم کرد که جلوی «هفت پرده و پنج و نیم پرده» باشد. زیرا قبلاً (زیرنویس شماره۳) دانستیم که هر گام، منطبق بر یک اکتاو و مجموعاً حاوی شش پرده است، بنابراین باید چنین پنداشت که گام مورد بحث دارای پرده ها و نیم پرده های کوچکتری است. در این صورت ساکت ماندن مقاله (یا ترجمه) در مقدار فواصل آنها، خوانندهٔ علاقمند و موسیقی دان را در ابهام باقی می گذارد.

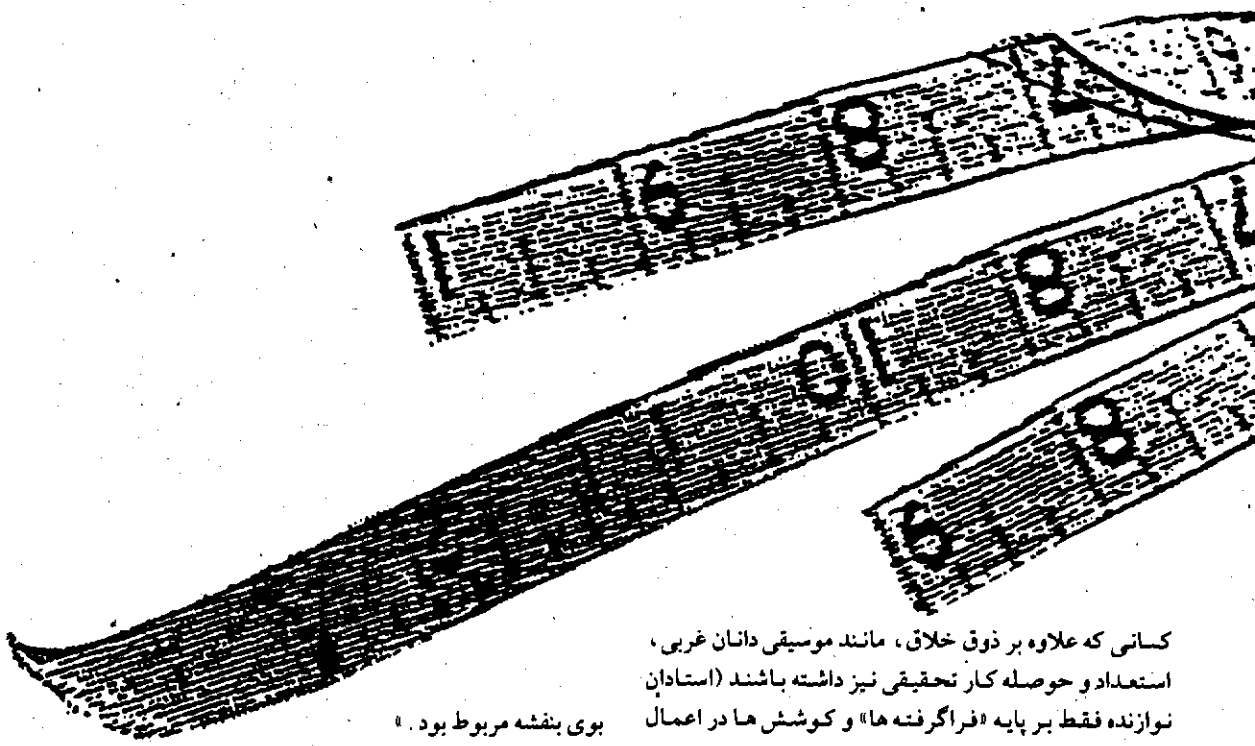
نویسنده پس از این همه بی دقتی ها طبعاً به چنین نتیجه ای نیز می رسد: «... تئوری موسیقی ایرانی، مخصوصاً در ادوار اخیر، دچار چنان آشفتگی و غموضی است که، به زعم کوشش فراوان بسیاری از استادان و موسیقی دانان ایرانی، نمی توان آن را بر شالوده ای منطقی مورد شناخت و تحلیل قرارداد.»

من در مقام اعتراض به استنتاج او، توجه خوانندگان را به تحقیقات اخیر موسیقی شناسان ایرانی جلب می کنم[5] برمبنای همین تحقیقات نه تنها می توان «موسیقی ایرانی را بر شالوده ای منطقی مورد شناخت و تحلیل قرارداد، بلکه راههایی عملی نیز در اختیار آهنگسازان تحصیل کرده قرار گرفته است (امروز حتی اپرا و باله بر روی موسیقی اصیل ایرانی ترکیب می شود).

معذالک باید تصدیق کرد که «آشفتگی» در موسیقی ایران هنوز به چشم می خورد، اما نه به آن سبب که اکرمن می گوید، بلکه به دلایل زیر:

۱ـ عدم دسترسی کامل به کتابها و رسالات گذشتگان که قسمت اعظم آن بر اثر حمله ها و آتش سوزی های بیگانگان از بین رفته است.

۲ـ تنبلی، بی بند و باری و راحت طلبی استادان موسیقی ایرانی از قرن دهم به بعد. فقدان آهنگسازان واقعی، یعنی



کسانی که علاوه بر ذوق خلاق، مانند موسیقی دانان غربی، استعداد و حوصله کار تحقیقی نیز داشته باشند (استادان نوازنده فقط بر پایه «فراگرفته ها» و کوشش ها در اعمال ظرافت کاری ها به «تکنوازی» می پردازند و «هم نوازی»، که مشکل تر است، در محاق تعطیل می ماند.)

۳ـ وسیع تر بودن زمینه موسیقی ایرانی نسبت به موسیقی غربی (از لحاظ تعداد «مد» ها) و پیچیده تر بودن خصوصیات موسیقی ما در مقابل موسیقی ساده شده غربی (از نظر فواصل بین اصوات).

۴ـ و شاید مهم تر از همه، خصوصیات اجتماعی: و از جمله، بی اعتنایی به تحقیقات دراز مدت و احیاناً پر خرج.

اما در دهه های اخیر، تحقیق و بررسی در این مورد، با تمام مشکلات پیش گفته، راهی به سوی تاریکی ها گشوده و به ثمره های تئوریک و پراتیک دست یافته است. به نظر می رسد که از کوشش های جدید بی اطلاع باشد زیرا در اواخر مقاله اظهار می کند:

«... امکانات استخراج الحان [ساختن ملودی] ضعیف به نظر می رسد که «فیلیس اکرمن» موسیقی از دو اکتاو تجاوز نمی کند...»

در این جا نه حکم صحیح است و نه موجبی که به عنوان دلیل بر حکم می آورد.

اگر «اکرمن» نگاهی به آهنگ های ثبت شده اخیر، مثلاً ردیف ابوالحسن صبا دوره دوم ویولون«که فقط یک کتاب درسی» است، می افکند، از اعتقاد خویش مبنی بر عدم تجاوز دامنهٔ اصوات موسیقی از دو اکتاو دست برمی داشت. یک بار دیگر نویسنده با استنتاجی غلط به نتیجه مضحکی می رسد: «هر مقام، به واسطه موقعی که در بنیان و نظام عددی جهان داشت، با یکی از صورت های دوازده گانه فلکی ... انطباق داشت ... نت شاهد (Dominant ton) گام دارای تناظر مربوط بود بدین ترتیب، سیم سُل (به عنوان مثال) که با ماه و زهره ارتباط داشت ... با رنگ گل میخک و بوی بنفشه مربوط بود.»

بعید نیست که نویسنده در این جا قصد بذله گویی داشته باشد وگرنه منظور او از «ارتباط سیم سُل با ماه و زهره ... و در جهت دیگر با ... رنگ میخک و بوی بنفشه» چیست؟ چه می تواند باشد؟

از این گذشته چه تناظری مابین «نت شاهد» و «سیم سُل» وجود دارد؟ بگذریم.

و در خاتمه، مختصری درباره ترجمه مقاله:

غرض من البته این نیست که از سلاست و روانی برگردان فارسی یا امانت و اصالت آن از نظر ادبی و دستوری ایراد بگیرم بلکه اشارهٔ من تنها به این نکته است که مترجم، اطلاعات فنی لازم را نداشته و به همین علت گرفتار اشتباهاتی شده است.

من در اینجا به یک نمونه اشاره می کنم. در صفحه ۲۹ ستون دوم می خوانیم: «اولین مقام، عشاق، (یا دلدادگان) بود. یعنی گامی میکسولیدین (Mixo - Lydian) که در قرون وسطی در اروپا متداول بود، یعنی گام بزرگ (ماژور= قوی) با یک فاصله هفتم کوچک (مینور ـ لیَن)... نوا یک گام هیپوفریژین (Hypo- Phyrgian) گام کوچک «فروشو» ملودیک اروپایی بود... راست یا مقام «مستقیم» گام هیپو دورین (Hypo- Dorian) بود...»

بدیهی است که اصطلاحات «میکسولیدین، هیپوفریژین و هیپودورین برای مترجم ناشناخته است. به این جهت، برای نجات از این گرفتاری، از فرهنگ (Websters) کمک می گیرد و «شرح»ها را کلمه به کلمه در زیرنویس ترجمه نقل می کند:

«Mixo- Lydian ـ مقام یونانی که عبارت بود از دو تتراکورد مجزا که بر روی کلیدهای سفید پیانو با گام دیاتونیک پایین رونده از B تا B نشان داده می شود. در قرون

وسطی در موسیقی کلیسایی از آن استفاده می شد.»

خواننده ای که موسیقی دان (یا موسیقی شناس) مطلع و محققی باشد، به سهولت تشخیص خواهد داد که شروع Websters با توضیح اکرمن (... که در قرون وسطی در اروپا متداول بود، یعنی گام بزرگ... با یک هفتم کوچک ...) تباین دارد. باید گفت شرح اکرمن و توضیح Websters هر یک در جای خود درست است. منتهی اولی درباره «میکسولیدین» ای صحبت می کند که در قرون وسطی (تا قرن شانزدهم) تحت عنوان «مدهای کلیسا» گامی رایج بود؛ و شرح Websters مربوط است به «تئوری» قدیم موسیقی یونان، این دو مدعا یکی نیستند. و اگر غرض استخراج مفهومی از فرهنگ Websters باشد که با گفته نویسنده مقاله نیز مطابقت کند، باید اصطلاح نامبرده را در مبحث Modes یا Church Modes مورد مطالعه قرار دهیم. این اشاره ایضاً درباره اصطلاحات (Hypo- phrygian) و (Hypo-Dorian) معتبر است.[۶]

دربارهٔ زیرنویس های ۲۰ و ۲۱ مقاله، صرف نظر از اشتباه قبلی هنوز نکته ای گفتنی است:

B یکی از نت های موسیقی است که آن را در زبان فرانسه (si) (و از همان جا در زبان فارسی نیز «سی») می گویند.

اسامی نت های موسیقی در زبان های انگلیسی و فرانسه به قرار زیر است:

A,B,C,D,E,F,G

La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol

می دانیم که تلفظ نت ها در زبان ما نیز از زبان فرانسه گرفته شده است).

اما در زبان آلمانی، حرف Bرا به جای نت «سی بمل» به کار برده نت «سی» را H (ها) تلفظ می کنند:

تلفظ نت ها در زبان آلمانی: A, B, C,D,E,F, G, H

مفهوم نت ها در زبان ما سی سُل فا می ر دو سی بمل لا.

اختلاف تلفظ نت در زبانهای آلمانی و انگلیسی فقط بر سر حرف Bو H است که در زیرنویس ۲۰ نیز تصادفاً به یکی از دو حرف اشاره شد، نتیجه این که موسیقی دان تحصیل کرده ایرانی اگر در آلمان و اتریش یا در آمریکا و انگلستان تحصیل کرده باشد، دو مفهوم جداگانه از حرف B خواهد گرفت؛ بنابر این چرا ما در یک مقاله (یا برگردان) فارسی، به جای حرف B اصطلاح فارسی آن، یعنی «سی» را به کار نبریم که به این پیچیدگی ها دچار شویم؟

□پانویس:

1.Macdonald, in Journal of the Royal Asiatic society, 1901, p. 218

۲. بعید نیست که مترجم به علت عدم آگاهی به مبانی تئوریک موسیقی، مطلب را مغشوش کرده باشد. از آن جا که دسترسی به اصل مقاله برای من میسر نبود، نتوانستم در این مورد نظری قطعی ابراز کنم.

۳. اکتاو فاصله مابین در صوتی است که نسبت فرکانس آنها برابر اعداد ۲و۱ باشد. در فضای این فاصله تعدادی اصوات دیگر قرار می گیرند که نسبت فرکانس هر یک از آنها به هر صورت دیگر، و نیز تعداد کلی آنها در سیستم های مختلف، متفاوت است. ولی در هرحال مجموع فواصل هر اکتاو از شش پرده متشکل است. اینک اگر اکتاو را به ۲۴ قسمت تقسیم کنیم، هر فاصله پرده نیز خود به ۴ (=۶:۲۴) قسمت تقسیم می شود. یعنی قسمت ها هر یک «ربع پرده» خواهند بود. ایضاً توجه شود به نوشتهٔ «هرمز فرهت» تحت عنوان «نظری دربارهٔ فواصل موسیقی ایرانی»، که در آن جا بحثی درباره «گام ۲۴ ربع پرده ای» رفته است (مجله فرهنگ و زندگی- شماره ۶ صل ۸۲).

۴. در رسالاتی که مستشرقین درباره موسیقی ایران نوشته اند، گاهی به گام ۱۸ قسمتی نیز برخورد می کنیم. باید گفت که تمام فرضیات آنها- مبنی بر گام های ۲۴، ۲۲، ۱۸، ۱۷ قسمتی، ناشی از آگاهی ناقص ایشان از کیفیت موسیقی ما است.

۵. از کتاب «موسیقی نظری» علینقی وزیری، گرفته تا مقالات و رسالات دکتر مهدی برکشلی: سال های اول مجله موسیقی دورهٔ سوم؛ کتاب «نظری به موسیقی» روح ا... خالقی و ردیف های ابوالحسن صبا و موسی معروفی. ایضاً مراجعه شود به رسالهٔ اینجانب، تحت عنوان «کاوشی در قلمرو موسیقی ایرانی» در شش شماره اخیر مجله موسیقی.

۶. ایضاً مراجعه کنید به سلسله مقالات من تحت عنوان «کاوشی در قلمرو موسیقی ایرانی»، به خصوص مقاله اول کلیشه های شماره ۱ و ۲ (مجله موسیقی شماره ۱۲۴-۱۲۳).

موسیقی
در ایران