چرا و چگونه باید موسیقی محلی را گردآوری کنیم؟

نوشته: بلابارتوک

ترجمه: سیاوش بیضایی

«موسیقی محلی... در حقیقت در لحظه خواندن یا نواختن هستی می‌یابد و حیات آن به اراده و روش دلخواه اجراکننده آن بستگی دارد. در این حال آفرینش و اجرا در هم می‌آمیزند... به طوری که اجرای موسیقی بر پایه نت یا نوشته، چیزی مطلقاً ناشناخته است.»

برایلوبو: طرح یک روش در پژوهش موسیقی محلی)

نزدیک به یک قرن و نیم پیش، هنگامی که در سراسر اروپا توجه هنر به روستا جلب شد و گردآوری ترانه‌های محلی آغاز گردید، به ندرت چیزی به جز دیدگاه‌های زیبایی‌شناسانه، راهنمای گردآورندگان آن بود. هدف‌های زیبایی‌شناسانه، کاغذ و قلم را در دست آنها نهاد و آنها به گردآوری ملودی‌ها و متن‌های حتی‌الامکان زیبا و از نظر هنری حتی‌الامکان با ارزش پرداختند. آنها هم‌چنین می‌کوشیدند که حتی‌الامکان فرم‌های «اصیل» و «دست نخورده» این ترانه‌ها را بیابند؛ و در صورتی که موفق به این کار نمی‌شدند، با استفاده از گونه‌های "Variant" متفاوت یک ترانه، فرمی را که ـ به نظر آنها ـ درست می‌آمد بازسازی می‌کردند. سپس این ترانه‌های سرهم‌بندی شده و اصلاح شده را برای سرگرمی شنوندگان و استفاده هنرمندان به چاپ می‌رسانیدند، و شعرا و آهنگسازان نیز از آن تأثیر می‌پذیرفتند، بدین ترتیب که می‌کوشیدند متن‌های محلی و ملودی‌های قدیمی را تقلید کنند و یا آنها را با همراهی ساز یا آواز بیارایند، زیرا شنوندگان، آنها را در این جامه‌های آراسته بهتر هضم می‌کردند تا به‌طور لخت و عریان. بدین ترتیب بر اساس ملودی‌های محلی فانتزی‌ها، راپسودی‌ها و آثار دیگری پدید آمدند که عملی‌ترین و در عین حال تنها هدف پژوهش‌های آن زمان بودند.

اما با گذشت زمان توجه گردآورندگان به پدیده‌های ویژه‌تری جلب گردید. آنها مشاهده کردند که تغییرات گونه‌های ترانه‌های محلی غالباً قانونمندی مشخصی را نشان می‌دهند، و در این صورت درست نیست که انحراف یک گونه نسبت به‌گونه‌ای دیگر را به عنوان نقص یا اشتباه تلقی نموده و گونه دیگر را به عنوان فرم اصلی و ناب پذیرفت. بدین ترتیب ترانه‌های اقوامی با زبان مختلف مورد مقایسه قرار گرفتند و به‌طور غافلگیرکننده‌ای ملودی‌های مشترک، متن‌های مشترک، و سبک‌های ملودیک مشابه کشف گردیدند، و یا بر عکس مشاهده شد که برخی ملودی‌ها یا سبک‌ها تنها در منطقه‌ای محدود یافت می‌شوند. به‌طور شگفت‌انگیزی معلوم شد که برخی ویژگی‌های اجرایی در لحن، رنگ صوتی، سرعت و بسیاری جزییات دیگر، جزو صفات مشخصه موسیقی محلی هر قوم یا منطقه می‌باشند؛ و نه تنها نت‌های قابل نوشتن ملودی، بلکه بسیاری از ویژگی‌های دیگری نیز که با اجرای ملودی پیوند دارند برای تجسم آن اهمیت دارد. هم‌چنین به تدریج آشکار گشت که علت تغییرات جزیی در هر بند شعر، به ویژه در نت‌های آرایشی، نه به علت عدم اطمینان خواننده و یا عدم آشنایی او با ملودی است، بلکه این تغییرات از ویژگی‌های ذاتی ملودی‌های محلی بوده واز آنها جدایی‌ناپذیر می‌باشد. ملودی‌های محلی مانند یک موجود جاندار هستند: از دقیقه‌ای به

دقیقه دیگر، از لحظه‌ای به لحظه دیگر تغییر می‌یابند. من نمی‌توانم ادعا کنم که این یا آن ملودی بدین‌گونه است که در اینجا یا آنجا نوشته‌ام، بلکه تنها می‌توانم بگویم که: در لحظه‌ای که آن را نوشته‌ام این گونه بوده است،البته به شرط اینکه آن را صحیح نوشته باشم. (در حاشیه باید بگویم که این نحوه اجرا، به نحوه اجرای هنرمندان بزرگ بسیار شباهت دارد. زیرا شکلی یکنواخت و از پیش تمرین شده نیست، بلکه تنوعی در حال تغییر است). و بالاخره، توجه گردآورندگان به این نکته جلب شد که موسیقی محلی به میزان بسیار اندکی فردی "individuell" بوده و ذاتاً هنری جمعی و گروهی "kollektiv" است. در این خصوص هم‌چنین متوجه این پدیده شدند که موسیقی محلی به‌طور ارگانیک با تمام وقایع مهم زندگی روستا وابستگی دارد: و اصولاً هر نوع موسیقی محلی به یکی از جلوه‌های جمعی زندگی روستا پیوسته است. رفته رفته از طریق تمام این دانسته‌ها، روش و هدف‌های گردآوری ترانه‌های محلی به کلی دگرگون شد و پژوهش علمی جایگزین گردآوری‌های تفننی گردید. گردآورندگان نخستین، چون مجهز و فونوگراف[1] نبودند، حتی اگر می‌خواستند نیز نمی‌توانستند نتیجه رضایت‌بخشی به دست آوردند. اما گردآورندگان امروزی برای ثبت دقیق ملودی‌ها، با دستگاه‌های ضبط و اندازه‌گیری گوناگونی به کار می‌پردازند.

البته تنها تجهیزات کامل مادی کافی نیست، بلکه آراستگی کامل معنوی نیز به همان اندازه اهمیت دارد. یک گردآورنده ایده‌آل موسیقی محلی باید در حقیقت یک دانشمند چند جانبه باشد. او برای درک ظریف‌ترین نوانس‌ها در لهجه و تلفظ،احتیاج به دانش زبان‌شناسی و فونتیک[2] دارد. برای توانایی در تشریح ارتباط رقص و موسیقی محلی باید یک کوریوگراف[3] نیز باشد. او تنها از طریق دانش عمومی قوم‌شناسی قادر به تشخیص پیوند میان موسیقی و آداب و سنن محلی با تمام جزییات آن خواهد بود. باید یک جامعه‌شناس نیز باشد تا بتواند تأثیر تغییراتی را که زندگی جمعی روستا را مختل می‌سازند بر موسیقی محلی ارزیابی کند. برای رسیدن به نتیجه نهایی، نیاز به آگاهی تاریخی به ویژه درباره تاریخ مهاجرت‌ها هم خواهد داشت. و در صورتی که بخواهد موسیقی محلی اقوام همسایه را با موسیقی سرزمین خود مقایسه کند باید زبان آن اقوام را نیز فراگیرد. اما در کنار همه اینها، او باید موسیقیدانی با حس شنوایی قوی و دیدی انتقادی باشد. گردآورنده‌ای با این همه توانایی، دانش، و تجربه، تا آنجایی که من می‌دانم هرگز وجود نداشته، و فکر می‌کنم که هرگز هم وجود نخواهد داشت. از این‌رو کار گردآوری موسیقی محلی، با برداشتی که ما امروزه از آن داریم، به هیچ‌وجه از عهده یک نفر برنمی‌آید.

شاید با همکاری دو پژوهشگر، مثلاً یک زبانشناس و یک موسیقی‌دان بتوان به نتایج نسبتاً کاملی رسید. اما این راه حل نیز به دلایل مالی و غیره ـ به سختی تحقق‌پذیر است.

هنگامی که پس از پژوهش با روش‌های نوین، منطقه مشخصی را از نظر موسیقی محلی آن به خوبی شناختیم، به مرحله دوم پژوهش می‌رسیم. در این مرحله، مواد گردآوری شده هر منطقه‌ای باید با هم مقایسه شده و تشخیص داده شود که چه چیزهایی در آن مشترک می‌باشند و چه چیزهایی متغایر. به دیگر سخن، موسیقی محلی‌شناسی تطبیقی "vergleichende Musikwissenschaft" موسیقی به دنبال محلی‌شناسی صرفاً ثبت کننده وارد عمل می‌شود. در این پژوهش تطبیقی، دقیقاً همان‌طور که در رشته خویشاوند آن "زبان‌شناسی تطبیقی" "vergleichende Sprachwissenschaft" دیده می‌شود، به پدیده‌های غیر قابل منتظره‌ای برخواهیم خورد.

در این زمینه تنها به آوردن دو نمونه بسنده می‌کنم. در سال ۱۹۱۲ نزد رومانی‌های منطقه "مارامورش"

"Maramures" نوعی ملودی با حالتی شرقی. بداهه‌نوازانه، و کاملاً تزیین شده کشف کردم. یک سال بعد در الجزایر میانی در روستایی از کویر صحارا به ملودی کاملاً مشابهی برخوردم. با اینکه این تشابه بلافاصله در اولین برخورد توجه مرا جلب نمود، نتوانستم در آن چیزی بیش از یک تطابق تصادفی ببینم. چه کسی می‌توانست به این فکر بیفتد که دو روستا با مسافتی بیش از دو هزار کیلومتر را عامل معقول دیگری به هم ارتباط داده باشد! بعدها رفته‌رفته معلوم شد که همین نوع ملودی در اکرائین، عراق، ایران و رومانی قدیم نیز کاملاً شناخته شده است. حال دیگر برایم روشن بود که تصادفی نمی‌تواند در میان بوده باشد: این سبک ملودی که بدون تردید منشایی ایرانی ـ عربی دارد از راه‌های موقتاً نامعینی (می‌گویم موقتاً، زیرا هنوز نمی‌دانیم که آیا این نوع ملودی نزد ترکان عثمانی و بلغارها نیز یافت می‌شده، می‌شوند یا نه) تا اوکرائین نفوذ کرده است.

نمونه دیگر برای ما باز هم جالب‌تر است. تقریباً از پنجاه سال پیش می‌دانیم که از ویژگی‌های اصلی قدیمی‌ترین ترانه‌های محلی مجارستان نوعی سیستم پنتاتُنیک (پنج نتی) و نوعی ساختمان ملودیک به اصطلاح فروشو می‌باشند. با وجود اینکه سیستم پنتاتُنیک موسیقی چینی شناخته شده در آن زمان با سیستم پنتاتُنیک ما کاملاً مطابقت نداشت و ساختار ملودیک آن اصولاً متفاوت بود، در آن زمان نیز ردهایی از تأثیر فرهنگ موسیقی آسیایی را در موسیقی پنتاتُنیک خود گمان می‌بردیم. هم اکنون بخش بزرگی از ملودی‌های چرمیش نواحی ولگا که اخیراً شناخته‌ایم گمان آن زمان ما را تأیید می‌کنند: در آنها سیستم پنتاتُنیک مشابه، ساختمان ملودیک فروشوی مشابه، و حتی گونه‌هایی از ملودی‌های مجاری مشاهده می‌شوند.

حال باید چگونه و با چه چیزی این تشابهات را توضیح داد؟ چگونه فرهنگ موسیقی یکسانی می‌تواند صدها سال نزد اقوامی با هزاران کیلومتر فاصله از یکدیگر محفوظ بماند؟ ما با این سؤالات به مهیج‌ترین فصل پژوهش‌های ترانه‌های محلی می‌رسیم، به فصلی که مایلم آن را "موسیقی محلی‌شناسی کاربردی" بنامم.

اما این فصل مهیج، در عین حال مبهم‌ترین فصل نیز می‌باشد، زیرا ما برای روشن نمودن علت‌ها و ارتباط‌ها، پیش از هر چیز به داده‌ها، و باز هم داده‌های بیشتری نیاز داریم، به صدها هزار داده. اما به تجربه می‌دانیم که به ندرت سرزمین‌هایی یافت می‌شوند که در آنها پژوهش‌های موسیقی به‌طور سیستماتیک انجام می‌گیرند. انتشارات در زمینه موسیقی محلی به سختی صورت می‌گیرند، و مناطق مهمی چون یونان، ترکیه، و سراسر آسیای میانه از نظر موسیقی محلی کاملاً ناشناخته هستند. اگر همکاری معنوی و متقابل ملت‌ها، در جایی ضرورت حیاتی داشته باشد، دقیقاً همین‌جا است. همکاری‌های جسته و گریخته، همان‌گونه که در زمینه‌های دیگر نیز مشاهده می‌شوند کاملاً بی‌نتیجه مانده‌اند. البته در این‌باره زیاد صحبت می‌شود، اما در عمل به ندرت ثمرات این پرگویی‌ها را می‌بینیم. و چه بسیار سؤالاتی در زمینه پژوهش موسیقی محلی که در انتظار پاسخند! مثلاً می‌توان و می‌بایستی روابط فرهنگی اقوام پراکنده و مسایل مهاجرتی و تاریخی آنان را روشن نمود، و یا به توضیح ویژگی‌های رفتاری، خویشاوندی‌ها، و اختلافات روحیه اقوام همسایه پرداخت.

بررسی چنین مسایلی می‌تواند هدف نهایی پژوهش ترانه‌های محلی باشد. در صورتی که این شاخه جوان علم که آن را می‌توان رشته‌ای عملی دانست، روزی واقعاً در خدمت این هدف قرار گیرد، شایسته آن خواهد بود که در رده همتایان سالمندتر خود قرار گیرد. و هم‌چنین می‌تواند تنها رشته‌ای محسوب شود که همه صاحبان ذوق را وجدی

زیبایی‌شناسانه فراهم می‌آورد. نیاز به گفتن نیست که این هدف نیز از طریق انتشارات علمی و اصولی به نحو بهتری به پیش رانده خواهد شد، تا از طریق انتشار ترانه‌های محلی اصلاح و بزک شده.

تاکنون گفت و گو از این بود که هدف و منظور از گردآوری موسیقی محلی چه باید باشد. در سطور بعدی می‌خواهم مطالبی را درباره چگونگی گردآوری موسیقی محلی عنوان کنم.

نخستین کاری که باید بکنیم این است که خود را برای کار گردآوری آماده کنیم، بدین مفهوم که نخست همه مواد گردآوری شده‌ای را که وجود دارند کاملاً مورد مطالعه و بررسی قرار دهیم. این کار از این نظر که ما را به آگاهی از کمبودهای گردآوری‌های پیشین و تنظیم برنامه‌های آینده خود بر اساس آن یاری می‌نماید ضروری است. مثلاً اگر در مجموعه‌های موجود، برخی از انواع ترانه‌ها به‌ندرت مشاهده شوند و یا اصلاً اثری از آنها نباشد، با جدیت بیشتری به دنبال این نوع ترانه‌ها خواهیم رفت. یا اگر مشاهده کنیم که موسیقی برخی از مناطق تا به حال اصلاً گردآوری نشده است، پیش از هر چیز در این مناطق به جست و جو خواهیم پرداخت. گاهی هم ممکن است که از بررسی مجموعه‌های گذشته به نتایج کاملاً متفاوتی برسیم: مثلاً هنگامی که موسیقی غنی منطقه خاصی گواه بر آن باشد که در این منطقه هنوز ملودی‌های ناشناخته بسیاری نهفته است، طبیعتاً این منطقه پر بار را نادیده نخواهیم انگاشت. شناخت عمیق مواد گردآوری شده موجود از این نظر نیز سودمند است که ما را در تشخیص مهم‌ترین گونه‌ها یاری می‌دهند و از این طریق می‌توانیم در منطقه مورد پژوهش خود با برنامه‌ریزی قبلی به جست و جوی گونه‌های دیگری که احتمالاً در آنجا وجود دارند بپردازیم. همان‌طور که قبلاً اشاره کردم، آمادگی کامل روانی برای این کار امر بدیهی به شمار می‌رود. در انتخاب منطقه پژوهش، عوامل تاریخی، جغرافیایی و غیره نیز می‌توانند تعیین کننده باشند. در روستاهایی که کمتر تحت نفوذ بیگانگان و تأثیرات شهری قرار داشته‌اند موفقیت بیشتری می‌توان انتظار داشت. به عنوان مثال مناطقی که برای حفاری معادن و ذخایر گوناگون مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرند، به دلیل آمد و شد فراوان افراد بیگانه، جای مناسبی برای گردآوری موسیقی محلی نیست. اقوام روستایی خانه به دوش نیز برای این کار چندان توصیه نمی‌شوند. مناسب‌ترین روستاها آنهایی هستند که از زمان‌های هر چه قدیم‌تر مسکونی بوده و زندگی روستایی در آن از صدها سال پیش به این طرف بر طبق قوانین نانوشته روستا جریان دارد. به همان دلایل پیشین، در جاهایی مثل مجتمع‌های مسکونی کارگران روستایی زمین‌های بزرگ نیز عموماً مواد خوبی به دست نخواهد آمد، زیرا ساکنین آنها از مناطق مختلف گردهم آمده‌اند و بین آنها وابستگی‌ها و محدویت‌های زندگی روستایی وجود ندارد.

به ویژه باید تأکید کنم که گردآوری موسیقی محلی بایستی حتی‌الامکان در محل، یعنی در خود روستا انجام گیرد. گردآوری از روستاییانی که به جاهای دیگری نقل مکان یافته‌اند، مانند مأمورین اداری، فروشندگان دوره گرد، اسرای جنگی که به پایتخت آمده‌اند، و غیره توصیه نمی‌شود. افرادی که از موطن خود دور افتاده‌اند ممکن است از محیط زندگی موسیقایی خود آن چنان بیگانه شده باشند که حتی طرز خواندن آنها نیز تغییر کرده باشد. البته اگر تغییری هم نکرده باشند و اجراهای خوبی هم به دست دهند، باز هم چیز مهمی را کم خواهند داشت، و آن عبارت است از عکس‌العمل متقابل خواننده و توده روستاییان. این مجموعه فاقد آن جوشش و سرزندگی خواهد بود که تنها در جمع روستاییان شکوفا می‌گردد، زیرا در این حالت دیگران نیز در تولید یک خواننده نقشی اصلاح کننده یا یادآوری کننده بازی می‌کنند. کلام یک نفر، کلامی دیگر را به ذهن دیگری می‌آورد، شاید هم کلامی بسیار مهم

و تکمیلی، و یا حتی یک ملودی را. به علاوه، حیات و نقش واقعی ترانه‌ها را تنها در زندگی جمعی روستاییان می‌توان مشاهده نمود.

البته این‌گونه محدویت‌ها را نباید به عنوان ممنوعیت در نظر گرفت. این بدین مفهوم نیست که هرگز نباید از کارگران مزارع یا افرادی که به شهر آمده‌اند چیزی گردآوری نمود، بلکه منظور این است که نبایستی امکانات بهتر را به بهای چیزهای کم ارزش‌تری از دست بدهیم، و یا اینکه موسیقی یک منطقه نه چندان مناسب را بدون اطمینان کافی ثبت کنیم.

اما یک ممنوعیت قطعی وجود دارد: نزد افراد طبقات بالاتر هرگز و به هیچ‌وجه نباید به گردآوری موسیقی محلی پرداخت، زیرا امکان‌پذیر نیست. شاید امروزه که دست کم ویژگی‌های کلی موسیقی محلی برای دست‌اندرکاران آن روشن است، اعلام چنین مطلبی زاید به نظر برسد. زاید می‌بود اگر... همین چندی پیش، یک قوم‌شناس مجاری که عمری هم بر او گذشته و در عین حال گردآورنده موسیقی محلی نیز هست، با جدیت تمام ارباب یک منطقه را به عنوان "منبع مجسم ترانه‌های محلی" به شورای پژوهش محلی آکادمی موسیقی معرفی نمی‌کرد.

"پژوهش موسیقی محلی" معاصر، گردآوری با فونوگراف یا گرامافون را شرطی پرهیز ناپذیر می‌داند. از نظر علمی، مواد موسیقایی واقعاً معتبر آنهایی هستند که ضبط هم شده باشند. حتی اگر کسی در نت‌نویسی بسیار ماهر باشد، باز هم برخی از ظرایف (مانند نت‌های لغزان و زودگذر، لغزش‌ها و نسبت دقیق کشش نت‌ها) را، تنها به این دلیل که این جزییات - ظاهراً نامحسوس و پیش‌بینی نشدنی - که از یک اجرا به اجرای دیگر تغییر می‌کنند، نمی‌تواند به‌طور دقیق بنویسد. هر قدر هم که خواننده ملودی را تکرار کند، باز هم هر بار، شاید نه نت‌های اصلی، ولی عناصر تزیینی جزیی‌تر، به شکل دیگری خواهند بود. در بهترین حالت، نتیجه می‌تواند نت‌نویسی نسبتاً خوبی باشد که نهایتاً ملودی را به شکلی نشان می‌دهد که اصولاً وجود ندارد. حتی اگر پژوهنده‌ای با توانایی‌های مافوق طبیعی بتواند ملودی‌ها را پس از یک‌بار شنیدن و با تمام ظرایفش بنویسد، همیشه چیزی وجود دارد که به هیچ‌وجه قابل نوشتن نیست، زیرا ما برای این منظور هیچ‌گونه سیستم نوشتاری نداریم، و آن، آهنگ آواز محلی است، یعنی رَنگِ موسیقی. شاید حداکثر بتوان آن را به دشواری توضیح داد، اما چنین توضیحاتی هیچ‌گونه سودی نخواهند داشت،چون با آنها در هر صورت کسی نخواهد توانست آهنگ موسیقی را تجسم کند. از این‌رو گردآوری با فونوگراف بسیار اهمیت دارد! از آنجایی‌که با وجود فونوگراف دیگر نیازی به ده‌ها بار تکرار یک ترانه نیست و تنها یک، دو یا شاید سه بار خواندن یا نواختن کافی باشد، کار خواننده، نوازنده و هم‌چنین گردآورنده به مراتب ساده‌تر می‌گردد. به راحتی می‌توان تجسم نمود که چقدر در وقت صرفه‌جویی خواهد شد. به علاوه سرعت فونوگراف را می‌توان هنگام پخش آهسته‌تر نمود (منطقی‌تر از همه کاهش سرعت به نصف می‌باشد که قطعه را کلاً به یک اکتاو به متر انتقال می‌دهد). با این تمهید می‌توان تزیینات پیچیده و تقریباً ناشنیدنی و تفاوت‌های ریتمیک را آن چنان تشخیص داد که با شنیدن طبیعی آواز هیچ‌گاه ممکن نخواهد بود. و بالاخره، فونوگراف بهترین وسیله برای به کنار راندن هر چه بیشتر عالم ذهنی در کارهای پژوهشی است. زیرا حذف کامل عامل ذهنی که هدفی ایده‌آل در زمینه پژوهش می‌باشد، شاید تنها وقتی امکان‌پذیر گردد که تمام کارها توسط ماشین انجام گیرند، (چیزی که شاید هیچ‌گاه تحقق نیابد). تا وقتی که کار انسانی در روند نت‌نویسی، گروه‌بندی و غیره دخالت داشته باشد، عنصر ذهنی نیز کمابیش حضور خواهد داشت. انسان نمی‌تواند خود را به یک ماشین تبدیل کند.

پس از آمادگی‌های مقدماتی، هنگام راهی شدن به میدان نمایش است. زمان آغاز کار نیز چندان بی‌اهمیت نیست. توصیه می‌شود هنگامی به کار گردآوری پرداخت که ساکنین روستا بیش از هر موقع دیگری وقت آزاد داشته باشند. در صورتی که بخواهیم موسیقی وابسته به مراسمی خاص و آن مراسم را به‌طور هم زمان مورد مشاهده قرار دهیم، طبیعتاً باید کار خود را با تاریخ انجام آن مراسم تنظیم کنیم.

سؤال بعدی این است که: چه چیزهایی را باید گردآوری کنیم؟

فرض ایده‌آل بر این است که اصولاً باید هر چیزی را که تحت عنوان موسیقی محلی قرار می‌گیرد، یعنی در هر منطقه‌ای، هر ملودی‌ای را که گمان می‌رود زمان درازی بدون اجباری بیرونی عموماً نزد ساکنین روستا رایج بوده است گردآوری نمود. بنابر این، ملودی‌ای را که تنها یکی از سکنه روستا می‌شناسد و احتمال آن می‌رود که آن را از مکانی بیگانه، به ویژه از شهر به همراه آورده باشد گردآوری نمی‌کنیم. طبیعتاً ترانه‌هایی که در مدرسه و یا از رادیو فراگرفته شده باشند نیز در این زمره قرار نمی‌گیرند، زیرا آنها از طریق یک نفوذ خارجی بر توده روستا تلقیح شده‌اند. هر چیز دیگری در هر روستا باید اصولاً گردآوری شود. ولی این کار به علت کمبودهای مالی، زمان، و نیروی کار، عملاً شدنی نیست، و در بسیاری از موارد نیز اصلاً ضرورتی ندارد. مثلاً هنوز هم در گستره روستاهای ما صدها ترانه عموماً شناخته شده (مثل "می‌خواهم شخم بزنم"، "به دبرسن باید رفت"، "این کلوچه گرد است" و غیره) وجود دارند که در همه جا چنان یکسان خوانده می‌شوند که اتلاف وقت برای نوشتن صدمین باره آنها واقعاً غیر ضروری است. آوانویسی‌های پیشین ما نشان می‌دهند که این ملودی‌ها در سراسر مناطق مجاری‌نشین عموماً به یک اندازه شناخته شده هستند. اتلاف وقت برای تأکید این مسأله ظاهراً روشن، از طریق آوانگاری‌های مجدد، تنها می‌تواند زیان‌آور باشد، زیرا ما بدین وسیله امکان دسترسی به داده‌های مهم دیگر را از دست می‌دهیم. اما اگر تصادفاً به گونه دیگری از این ملودی‌های بیش از حدشناخته شده برخوردیم که در آن ترکیبی جالب و تا به حال ناشناخته مشاهده شود، می‌توان آن را طبیعتاً به عنوان موضوعی قابل گردآوری در نظر گرفت.

همین راهنمایی‌های نخستین نشان می‌دهند که ما باید در کار خود با گزینش معینی به کار بپردازیم. گزینش بعدی این است که در درجه نخست تنها به گردآوری موادی بپردازیم که به ویژه شاخص مناسباتی معین، شناخته شده، یا کهن می‌باشند. در اینجا نه تنها خود ملودی، بلکه چگونگی اجرای آن نیز مطرح است. این گزینش، خود تکلیف مشکلی برای گردآورنده است، به ویژه در مناطق مجاری زبان، و عمدتاً به این دلیل که ما مجاری‌ها متأسفانه از این مناسبات کهن بسیار دور شده‌ایم. اما چه چیزی در موسیقی محلی ویژگی اصلی مناسبات کهن به شمار می‌آید؟ پیش از هر چیز، موسیقی یک روستا را هنگامی می‌توان کهن دانست که تمام انشعابات آن بر اساس قوانین نانوشته روستا، در خدمت هدف مشخصی باشند. در گذشته کسی در روستا صرفاً به خاطراینکه تصادفاً حال و هوای خواندن یا نواختن داشته به این کار دست نمی‌زده است، بلکه تنها به این دلیل که قوانین نیرومند حاکم بر روستا، یعنی آداب و سنن، حکم آن را می‌داده‌اند. این موضوع ظاهراً تا حدودی با غریزی بودن، که غالباً روی آن بسیار تأکید می‌گردد در تناقض قرار دارد. اما تنها این‌طور به نظر می‌آید؛ که توده روستا بر طبق ضرورتی اجتناب‌ناپذیر، به‌طور غریزی از احکام سنت تبعیت می‌کند. اینکه کریسمس بایستی با ترانه‌های خاص خود، و عروسی‌ها تنها با مراسم معینی جشن گرفته شوند، و یا در جشن درو تنها و تنها ترانه‌های مربوط به آن خوانده شود ظاهراً مانند همه

پدیده‌های ضروری دیگر زندگی امری کاملاً بدیهی است، و بالعکس کاملاً نامتعارف خواهد بود اگر این ترانه‌ها به مناسبت و هنگام دیگری، و یا صرفاً از روی حال و هوای شخصی خوانده شوند. ما در آغاز گردآوری‌های علمی خود در آغاز سده بیستم در مجارستان خیلی دیر به مشاهده این مراسم کهن پرداختیم: مناسبات اکیداً تشریفاتی در اکثر نواحی مجارستان احتمالاً خیلی پیشتر از اینها از زندگی روستا برچیده شده و به مرور زمان از بین رفته‌اند.

حدود ۲۵ یا ۳۰ سال پیش هنوز گاه‌گاهی به‌طور پراکنده به چنین ملودی‌هایی که وابسته به مراسم ویژه‌ای می‌بودند برمی‌خوردیم، البته غالباً در روستاهای بسیار کهن و دور افتاده، در کرانه مرزهای زبانی. اما در جلگه بزرگ "آلفلد" دیگر اثری از آنها به جای نمانده است. بر عکس، اسلاوها امروزه هنوز هم در هر روستایی شمار زیادی ترانه‌های عروسی دارند (برای هر مرحله‌ای از جشن و تدارکات عروسی ترانه ویژه‌ای وجود دارد). آنها هم‌چنین دارای ترانه‌های ویژه شب‌های یوحنا، درو، کاه‌کوبی، عید پاک، لالایی و غیره نیز می‌باشند. اینکه نزد ما در مجارستان نیز زمانی ترانه‌های لالایی وجود داشته است را می‌توانیم از یک کلمه ویژه لالایی که در سطرهای نخستین یک بالاد[۴] از منطقه هفت قلعه "Transilvania" به جای مانده است.

حال باید دید چه چیزهایی از زمان‌های گذشته به جای مانده است؟ ترانه‌هایی که من قبلاً با عنوان "مربوط به هیچ مراسمی" نام برده‌ام. اما گمان اینکه این ترانه‌ها نیز زمانی وابسته به مراسمی بوده‌اند هر چه بیشتر و بیشتر می‌گردد. مثلاً در رابطه با اجتماع در حجره‌های ریسندگی، کارهای گروهی "کالاکا"[۵]، و یا مناسبات دیگری که امروزه دیگر به هیچ‌وجه قابل پژوهش نمی‌باشند. به علاوه، بخشی از ترانه‌های رقص و بازی قدیمی ما نیز به جای مانده‌اند. و بالاخره ملودی‌های به اصطلاح جدید که البته زمان زیادی از شکل گرفتنشان نمی‌گذرد. پژوهنده امروزی نمی‌تواند توجه خود را تنها به انواع قدیمی ترانه‌ها صرف کند. یکی از اشکالات بزرگ از آنجا ناشی می‌شود که ملودی‌های جدید تقریباً ۹۰ درصد ملودی‌هایی را که یافت می‌شوند تشکیل می‌دهند که از آنها ده‌ها هزار آوانویسی و ضبط وجود دارد و ما آنها را به خوبی می‌شناسیم از این رو یک پژوهنده باید وقت خود را عمدتاً وقف آن ده درصدی که هنوز باقی مانده‌اند بکند. اما یافتن همین‌ها است که از همه مشکل‌تر است، زیرا تنها افراد کهنسال هستند که احتمالاً چیزی از آنها می‌دانند و در شروع کار نیز به سختی می‌توان به آنها فهمانید که ما از آنها چه چیزی می‌خواهیم. هنگامی که سراغ ترانه‌های قدیمی را از آنها می‌گیریم، معمولاً ملودی‌های کاملاً شناخته شده و حتی در بسیاری موارد ملودی‌های جدید را تحویل ما می‌دهند. چون این ملودی‌ها در زمان کودکی آنها مُد بوده‌اند به نظر آنها "خیلی قدیمی" می‌آیند. بهتر از همه این است که نخست چند ملودی واقعاً قدیمی را برای آنها بخوانیم. این آسانترین راهی است که می‌توان برای آنها روشن نمود که اصل موضوع چیست. از این راه شاید بتوانیم دستکم چند گونه دیگر این ملودی‌ها را به دست آوریم. احتمال کشف انواع کاملاً ناشناخته اگر چه صفر نیست، ولی بسیار اندک است. از سوی دیگر در مجموعه‌های کنونی ما ملودی‌های منحصر به فردی دیده می‌شوند که تنها به یک فُرم وجود دارند و یا تنها دارای گروه‌های دو یا سه گونه‌ای می‌باشند. یافتن گونه‌های دیگر این ملودی‌ها نیز بسیار مهم و سودمند خواهد بود.

کشف هر چه بیشتر گونه‌های ترانه‌های هنری قدیمی بسیار ضروری است. مثلاً ما گونه‌های محلی فراوان و کاملاً متفاوتی از ترانه "آن سوی تایس، آن سوی دانوب..." را می‌شناسیم. این ترانه‌ها بدون تردید از ترانه‌های هنری به قدمت چندین سده ریشه می‌گیرند. دستیابی به گونه‌های باز هم بیشتری از این

ملودی از آن روی بسیار اهمیت دارد که در بین آنها ممکن است چندتایی هم یافت شوند که حلقه ارتباطی بین این ترانه هنری قدیمی که متأسفانه تاکنون ناشناخته مانده است و ملودی‌های محلی مزبور باشند. پژوهنده امروزی باید اصولاً بر اساس این‌گونه متن‌های ترانه‌های هنری قدیمی به بررسی این موضوع بپردازد که از این ترانه‌های قدیمی چه چیزهایی هنوز در روستاها به جای مانده است و به چه شکلی.

شاید هنوز هم ترانه‌های بسیاری از گروه ترانه‌های "پاروشیتو" یا "کیدالونو" که برای زوج‌های جوان خوانده می‌شوند باقی مانده باشد. با اینکه این ترانه‌ها جزو ترانه‌های کاملاً قدیمی و هزاران ساله نیستند، اما از جهات بسیار جالب و با ارزش هستند. ما باید بکوشیم به آنهایی دست یابیم که با ملودی‌های به اصطلاح جدید خوانده نمی‌شوند.

در مورد اینکه چگونه باید اطمینان خوانندگان، به ویژه خوانندگان کهنسال را جلب نمود به سختی می‌توان راهنمایی‌های سیستماتیکی به دست داد. اما چیزی که ـ به نظر من هر پژوهش‌گری که عملاً به کار گردآوری پرداخته باشد به آن اعتقاد دارد ـ این است که با امر و نهی کردن نمی‌توان به نتیجه‌ای رسید. شاید تنها اربابانی که در روستا عادت به امر و نهی کردن دارند فکر کنند که این کار شدنی است. رفتار افراد مسن غالباً این ضرورت را ایجاب می‌کند که از گردآوری از آنها در جمع روستاییان خودداری کنیم، و این موضوع همیشه در مواردی ضروری می‌گردد که مشاهده شود که شخص مورد نظر از خواندن در جمع شرم دارد. در این حال بهتر است با او تنها باشیم.

فونوگراف عمدتاً به این دلیل که موسیقی ضبط شده با آن را بلافاصله می‌توان شنید در زمان خود نقش مهمی در تشویق افراد به خواندن بازی می‌کرد. به صدا در آمدن آهنگ ضبط شده معمولاً خرسندی بزرگی را برای خواننده یا نوازنده آن ایجاد می‌کرد. معرفی خواننده در دستگاه نیز تشویق خوبی برای او به شمار می‌آمد (اینجانب... ترانه فلان را در فلان جا خواندم)، و یا هنگامی که می‌توانست بین ترانه‌ها طنزی نیز در فونوگراف بپراند. آوازه این عنصر سرگرم کننده، یعنی پژوهنده موسیقی، به سرعت برق در تمام روستا می‌پیچید و کلبه او چنان انباشته می‌شد که دیگر به سختی می‌شد در آن نفس کشید. نتیجه کار نیز غالباً بسیار پر بار بود، زیرا همه تماشاگران سرو دست می‌شکستند که به نحوی در صف قرار گرفته و بتوانند در دستگاه بخوانند و سپس صدای خود را بشنوند.

معمولاً هنگامی که یک خواننده پس از چک و چانه زدن فراوان بالاخره راضی به خواندن می‌گردد با ترانه‌ای نامناسب آغاز می‌کند. در چنین مواردی بهتر است چنین وانمود کرد که آن را یادداشت می‌کنیم تا او شوق خواندنش را از دست ندهد، زیرا هنوز امید اینکه ترانه مناسب‌تری را بخواند وجود دارد. چنین ترفندهایی می‌توانند غالباً برای گردآورنده مفید واقع گردند.

اما هر چه هم ماهرانه و با پشتکار به گردآوری بپردازیم، اینکه اصولاً چیز مناسبی به دست آوریم یا نه، کاملاً مانند شکار، بستگی به شانس دارد، زیرا ترانه‌های قدیمی با ارزش بیش از حد در خطر نابودی قرار دارند.

گاهی ملودی‌ها خوبند ولی اجرا مصنوعی است. از آنجایی که نه تنها برای انتخاب ملودی، بلکه برای انتخاب چگونگی اجرا نیز بازنگری سازنده به گذشته نقش تعیین کننده‌ای را بازی می‌کند، بایستی حتی‌الامکان از خوانندگانی که اجرای نامناسبی دارند پرهیز نمود. دهها سال پیش نوعی طرز خواندن سهل‌انگارانه با تحریرهایی مبالغه‌آمیز و کش و قوس‌های مربوط به ریتم رقص به ویژه در در بین مردان جوان مُد شده بود که به عقیده من به تأثیر تأسف‌بار "موسیقی کولی" شهری و یا هم‌خوانی شهری‌ها باز می‌گردد. البته از نظر علمی باید آن گونه اجراهای انحرافی را نیز مورد مطالعه قرار داد، حتی اگر

آن را از نظر زیبایی‌شناسی منحط بدانیم. اما از آنجایی که ما با این گونه اجراها از طریق ضبط‌های قدیمی و جدید به اندازه کافی آشنایی داریم بهتر است که حتی‌الامکان از گردآوری نزد افرادی با این‌گونه نحوه اجرا خودداری شود.

هنگام ثبت ملودی‌ها باید سرعت آن را دقیقاً با مترونوم اندازه‌گیری کرد. اگر با فونوگراف گردآوری می‌کنیم می‌توانیم با کرونومتر زمان هر بند شعر را نیز اندازه‌بگیریم. زیرو بمی اجرا نیز باید دقیقاً یادداشت شود.

در گردآوری با فونوگراف این سؤال مطرح می‌شود که چه چیزهایی و چگونه باید ضبط شوند. در پاسخ باید گفت که اصولاً کل مواد قابل گردآوری باید ضبط شوند. اما چون استوانه‌های فونوگراف گران هستند، بایستی در بیشتر موارد، دست کم در مورد موسیقی مجاری یا شبیه آن، ترجیحاً ملودی‌هایی را ضبط کنیم که عناصر تزیینی در آنها به فراوانی پیش می‌آیند، و هم‌چنین موسیقی‌سازی را. در درجه دوم ملودی‌های ساده‌تر قرار دارند (یعنی آنهایی که از طریق گوش نیز به آسانی قابل نوشتن می‌باشند). از هر ملودی باید حداقل دو بند، و از ملودی‌های پر تزیین و یا از جهات دیگر قابل توجه، احتمالاً همه بندها ضبط شوند. ترانه‌ای را که تنها یک بند دارد دست کم دوبار ضبط می‌کنیم.

پیش از هر دوره صدابرداری بایستی سرعت فونوگراف کنترل شود. سرعت ۱۶۰ دور در دقیقه از همه مناسب‌تر است. توصیه می‌شود روی هر استوانه در محلی (از همه مناسب‌تر در آغاز و یا پایان آن) نُتِ "لا"ی دیاپازون نیز به مدت ۶ تا ۸ ثانیه ضبط شود که از طریق آن بتوان دستگاه‌های دیگر را که احتمالاً دارای سرعتی دیگر می‌باشند به آسانی روی ۱۶۰ دور در دقیقه تنظیم نمود. اما کاربرد فونوگراف گردآورنده را از وظیفه نت‌نویسی در محل معاف نمی‌کند، حداقل در گردآوری مواد مجاری و مشابه آن این‌طور نیست. مثلاً ممکن است خواننده به این دلیل که توی فونوگراف می‌خواند دچار لغزش یا اشتباه گردد. در چنین مواردی باید روی برگه نهایی ضبط، شکل صحیح‌تر (یا به نظر صحیح‌تر) آن را یادداشت کنیم. به علاوه، تنها ضبط در محل، هر چه هم که ناقص باشد، می‌تواند تصویری کمابیش واضح از مجموعه گردآوری شده به دست دهد و این وضوح از اهمیت بسیاری برخوردار است، زیرا به کمک آن می‌توانیم در مراحل بعدی گردآوری به جست و جوی گونه‌های دیگر ملودی‌های ضبط شده بپردازیم و یا ببینیم که گونه‌های جدید اصلاً تفاوت قابل ملاحظه‌ای با قبلی‌ها دارند که ارزش ضبط کردن با فونوگراف را داشته باشند یا نه. در گردآوری موسیقی‌سازی می‌توان در موارد بیشتری از ضبط در محل چشم‌پوشی نمود. نخست به این دلیل که نوازندگان (که غالباً حرفه‌ای می‌باشند) در کار خود بسیار مطمئن‌ترند، یعنی کمتر اشتباه می‌کنند، و دوم اینکه در موسیقی سازی به ندرت چنان گونه‌های متفاوتی پیش می‌آیند که ارزش ضبط کردن را داشته باشند. تمام بندهای متن هر ترانه نیز بایستی در محل با دقت کامل مشخص و نوشته شوند. در صورتی که در برخی از بندها به علت تغییر تعداد هجاها، بیت‌ها و یا دلایل دیگر، ملودی نیز دست‌خوش تغییراتی شده باشد، باید این تغییرات را دقیقاً یادداشت نمود (به ویژه در مورد بندهایی که توسط فونوگراف ضبط نشده باشند). برای نوشتن ملودی در محل یک دلیل دیگر نیز وجود دارد: متن بندهای ضبط شده را باید بلافاصله پس از ضبط در حضور خود خواننده کنترل کنیم که او احتمالاً در جاهایی متن دیگری به جز آنکه یادداشت شده نخوانده باشد، در غیر این صورت ممکن است در منزل دچار اشکال شویم، زیرا این‌گونه تفاوت‌ها در متن را نمی‌توان به سادگی از راه فونوگراف تشخیص داد.

تاکنون سخن از گردآوری ترانه‌ها به عنوان موضوعی مستقل بود. اما این تنها کافی نیست، زیرا این کار تقریباً مانند این است که یک گردآورنده سوسک یا

پروانه تنها به دست‌چین کردن و خشک کردن آنها بسنده کند. در این صورت مجموعه او تنها شامل موادی مرده و بی‌جان خواهد بود. از این‌رو یک پژوهنده واقعی علوم طبیعی نه تنها به گردآوری و خشک کردن حیوانات می‌پردازد، بلکه تا آنجا که ممکن است پیچیده‌ترین لحظات زندگی این حیوانات را نیز مورد بررسی و تشریح قرار می‌دهد. البته حتی دقیق‌ترین توصیفات نیز چنین مرده‌هایی را زنده نمی‌سازند، اما از این طریق دست کم جزیی از رایحه و طعم زندگی در این مجموعه مرده دمیده می‌شود. به همین دلایل، یک گردآورنده موسیقی محلی نیز باید محیط واقعی زیست هر ملودی را هم عمیقاً مورد بررسی قرار دهد.

پیش از هر چیز باید مشخصات خواننده‌ها را یادداشت نمود: چند ساله هستند، شغل یا حرفه آنها چیست، چه تحصیلاتی دارند، آیا در جای دیگری نیز زندگی کرده‌اند، اگر آری، کجا و چه مدت. از مردها باید این را هم پرسید که آیا به خدمت سربازی رفته‌اند یا نه، کجا و چه مدت. در مورد شرایط مالی خواننده نیز باید اطلاعاتی کسب نمود، مثلاً اینکه جزو افراد مرفه یا کاملاً فقیر روستا به شمار می‌روند. هم‌چنین باید دانست که آنها به عنوان خواننده از چه شهرتی در روستا برخوردار هستند، و بالاخره ملاحظاتی درباره استعداد و توانایی خوانندگی آنها ضروری است. پس از آن نوبت به مطالبی درباره رابطه ترانه‌ها و خواننده می‌رسد: اینکه خواننده، ترانه را کی، کجا و از چه کسی فراگرفته است، به علاوه، آیا به جز او کسان دیگری نیز این ترانه را می‌شناسند، تعداد کمی یا همه سکنه روستا. به چه ترانه‌ای بیش از همه و به کدام کمتر از همه علاقه دارد و چرا. آیا خواننده ملاحظات دیگری درباره ترانه‌ای که خوانده است دارد. و در پایان نکته دیگری نیز در این باره ضروری است، و آن اینکه این ترانه چه نقشی در زندگی روستا بازی می‌کند: معمولاً در چه مواقعی خوانده می‌شود یا در چه مواقعی باید آن را خواند، چرا باید آن را خواند و در رابطه با چه آداب و سنن یا مراسمی خوانده می‌شود (در اینجا باید توصیف دقیقی از مراسم و آداب و سنن محلی مربوط و روند آن داده شود). در مورد موسیقی رقص باید نام رقص و حرکات آن دقیقاً یادداشت شوند و اینکه این رقص در چه مواقعی انجام می‌گیرد، توسط چه کسانی، موسیقی آن را چه کسی می‌نوازد، آن هنگام رقص ملودی آن نیز خوانده می‌شود، چه کسانی می‌خوانند، رقصندگان، تماشاچیان، یا همه.

اگر موسیقی نوازندگان نیز به اندازه کافی با ارزش به نظر برسد باید آن را در مجموعه خود جای دهیم. در این حال باید در صورتی که از سازهای محلی (مثل نی‌انبان، نی، سیتر، و غیره) استفاده می‌شود، توصیف دقیقی از سازها با ذکر اندازه‌های آنها به دست داد، به علاوه باید اصطلاحات مربوط به تمام اجزاء ساز نیز یادداشت شوند. به اصطلاحات رایج در محل، مثلاً اینکه ترانه، ملودی، و طرز خواندن یا اجرای آنها در روستا چگونه نامیده می‌شوند نیز بایستی توجه داشت. این اصطلاحات می‌توانند از منطقه‌ای به منطقه دیگر متفاوت باشند.

در اینجا مایلم با ذکر نمونه‌هایی از پژوهش‌های "کنستانتین برایلویو" نشان دهم که پژوهندگان سرزمین‌های دیگر با چه دقت وسواس‌آمیزی به کار می‌پردازند.

برایلویو نه تنها عالی‌ترین پژوهنده موسیقی محلی رومانی است، بلکه در شمار بهترین پژوهندگان اروپا قرار دارد. او در یک تحقیق جامع ۸۵ صفحه‌ای از ترانه‌های سوگواریِ تنها یک روستای منطقه "فاراگاش" با دقتی موشکافانه به توصیف ترانه‌های سوگواری رایج در آنجا به عنوان آداب و رسومی قومی می‌پردازد.

مشاهدات او به این شکل تنظیم شده‌اند که او در مورد گریستن بر مردگان و مرثیه‌خوانی سؤالاتی را برای

زن‌های مرثیه‌خوان مطرح کرده و پاسخ‌های آنها را تندنویسی می‌کند.

اینک نمونه کوچکی است از روش کار او:

"گریستن بر مردگان[۶] از تشریفات سنتی و واجب است. سنتی است، زیرا:

... این برای ما یک قانون است... پدربزرگ‌ها و اجدادمان نیز این کار را کرده‌اند، و نه تنها ما (به گفته س. راکو)

واجب است، زیرا:

باید بر مردگان مرثیه خواند، اگر کسی این کار را نکند ننگ بزرگی به شمار می‌رود. مردم می‌گویند اصلاً برایش مهم نبوده که یکی از بستگانش مرده است... می‌گویند شاید از مرگ او خوشحال هم شده باشد. (س. راکو).

گریستن بر مرده درد را تسکین می‌دهد:

وقتی کسی ناراحت باشد، بر اثر گریستن دلش سبک‌تر خواهد شد (ر. بونریو)

کسی که دلی پر درد دارد باید همیشه بر مردگانش بگرید (م. لوتیان)

مراسم سوگواری از این رو بدون مرثیه‌خوانی بر مرده قابل تصور نیست که:

یک مرده هرگز بدون گریستن نمی‌ماند، بر هر مرده‌ای گریسته می‌شود (س. راکو)

گریستن بر مرده بلافاصله پس از مرگ یک شخص آغاز می‌شود و تا هنگام ترک گورستان ادامه می‌یابد:

بلافاصله تا شخصی بمیرد، مرثیه‌خوانی بر او آغاز می‌شود. در خانه بر او گریسته می‌شود و همین‌طور هنگامی که به گورستان منتقل می‌شود... و هنگامی که خاک روی تابوتش می‌ریزند (ر. بونریو)

مرثیه‌خوانی معمولاً یا در خانه شخص متوفی انجام می‌گیرد و یا در رابطه با مراحل خاصی از مراسم سوگواری:

ما هر گاه که بخواهیم مرثیه می‌خوانیم... در خانه هر چقدر که بخواهیم و بشود بر او مرثیه می‌خوانیم (س. راکو)

(اما طبق یک گفته دیگر)

هنگامی که لباس بر او می‌پوشانند، هنگامی که در تابوت گذاشته می‌شود، بسیار بسیار بر او مرثیه خوانده می‌شود. هنگامی که ناقوس‌ها به صدا در می‌آیند باید بر مرده مرثیه خواند... (و غیره)

تنها زن‌ها می‌توانند مرثیه بخوانند:

مردها، نه، آنها مرثیه نمی‌خوانند، خدا نکند! آنها فقط می‌گریند (س. راکو)

زن‌ها حتی از کودکی نیز مرثیه می‌خوانند:

هنگامی که مادرم درگذشت من تنها ۹ سال داشتم، با اینکه چنان خردسال بودم بر او مرثیه خواندم (همان شخص).

بچه‌ها مرثیه‌خوانی را از دیگران فرا می‌گیرند:

من آن را با شنیدن مرثیه‌خوانی زن‌های دیگر یاد گرفتم... من آنجا ایستاده بودم و تنها گوش می‌دادم. اینها چنان در مغز من فرو رفته‌اند که دیگر بیرون آمدنی نیستند (ز. دوبرتا).

(پس از این، نقل قول‌های دیگری نیز در این خصوص با تقریباً ۳۰ نتیجه‌گیری دیگر به دنبال می‌آیند).

از نقل قول‌های بالا به روشنی دیده می‌شود که با چه دقتی، که حتی ژرف‌نگری دقیق‌ترین تحصیل کرده‌های آلمان را نیز شرمگین می‌سازد، می‌توان به تشریح یک سنت محلی پرداخت. طبیعتاً باید در هر روستایی هر ملودی را که در خصوص با یک سنت محلی است با همین دقت تشریح نمود، اما این کار در عمل شدنی نیست، زیرا برای این کار باید صدها پژوهش‌گر تا آخرین نفس کار کنند، هزارها قفسه از نوشته انباشته گردند، و در چنین دالان پر پیچ و خمی به سختی می‌توان راه به جایی برد. اما گاهی روستایی را انتخاب کردن و تمام مواد موسیقی آن را با روشی مشابه مورد پژوهش و موشکافی قرار دادن بسیار مطلوب

خواهد بود.

از یکی دیگر از پژوهش‌های برایلویو یک نمونه برگه سؤال و جواب را که مربوط به یک قطعه موسیقی رقص به وسیله نی‌انبان است به اطلاع می‌رسانم، که از مجموعه فونوگراف جامعه آهنگ‌سازان رومانی بخارست گرفته شده است:

"شماره فونوگرام: RC.۲۳۴

زمان و مکان ضبط: رونچ ۱۹۳۱/۴/۴

تیتر قطعه ضبط شده: رقص عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی، اجرا با نی‌انبان.

نام اظهار کننده: دومیترو وولپه

محل زندگی: واله مار

سن: ۴۳ سال

شغل:

سواد خواندن و نوشتن: خیر

آیا اظهار کننده هیچ‌گاه موطن خود را ترک کرده است؟ اگر آری، چندبار؟ به کجاها رفته است؟

۱ ـ او یک بار برای جمع‌آوری کاه به ناحیه "هونه‌دورا" رفته است.

۲ ـ در جنگ شرکت داشته است.

۳ ـ با گله‌اش به نواحی همسایه روستای خود آمد و شد داشته است.

کجا، کی و از چه کسی ترانه (ملودی) را فرا گرفته است؟ در خانه، مدت‌ها پیش، از پدرش.

«ملاحظات: اظهار کننده در جشن‌ها و یا جمع آشنایان، رقص عروسکی می‌نوازد. او عقیده دارد که رقص عروسکی برایش شگون می‌آورد. عروسک‌های دیگری هم برای خودش ساخته است. او در مواردی که نوازندگان دیگر وقت نداشته باشند، گاهی هم در مراسم رقص می‌نوازد. او هم‌چنین می‌تواند فلوت و اُکارینا[۷] نیز بنوازد. به نظر او هر کسی که بتواند فلوت بنوازد، نی انبان هم می‌تواند بنوازد. نی‌انبانش را خودش ساخته است یعنی نی‌هایی را که از پدرش به ارث برده به یک پوست وصل کرده است). پدرش هم نی‌انبان‌نواز بوده، ولی او این فن را از نی‌انبان‌نواز دیگری فراگرفته است» ـ از اظهار کننده عکس و فیلم نیز گرفته شده است.

برای توصیف رقص عروسک نگاه کنید به: (به برگه دیگری حواله داده شده است).

«ملاحظات: در این برگه به استثنای تشریح نی‌انبان که ظاهراً در جای دیگری آورده شده است، تمام اطلاعات مهم دیگر نیز آورده شده‌اند.»

به جز مطالب یاد شده، بررسی موارد زیر نیز مطلوب خواهند بود:

برای ملاحظه تغییرات میزان سرعت، زیر و بمی، تزیینات و... اجرای یک ملودی، باید آن را نه تنها از یک خواننده، بلکه به وسیله خواننده دوم یا احتمالاً سومی نیز ضبط نمود، هر ملودی باید از خوانندگانی باسن‌های متفاوت ضبط شوند. پس از گذشت زمانی در حدود ۱۵ یا ۲۰ سال باید همان ملودی‌ها را در همان روستا، نخست تا آنجا که ممکن است از همان خوانندگان و سپس از خوانندگان نسل بعدی ضبط نمود. در صورتی که در موسیقی گردآوری شده در یک روستا به ویژگی‌هایی مانند گام‌ها ماژور و مینور، فرود فریژین[۸]، فرود نیمه[۹]، پایان روی درجه سوم[۱۰] و غیره برخوردیم، کوشش خواهیم کرد چنین ملودی‌هایی را توسط همان خواننده، به ترتیب معینی پشت سر هم و بدون وقفه ضبط کنیم. البته گزینش زیر و بمی قطعه (مثل همه موارد دیگر) به عهده خواننده می‌باشد. بدین ترتیب می‌توان تشخیص داد که آیا خواننده به طور غریزی ارتباطی بین توالی نُت‌ها حس می‌کند یا نه. مثلاً اگر خواننده‌ای یک ملودی ماژور را با نت پایانی "دو" خوانده و سپس ملودی دیگری را با فرود نیمه روی نُتِ "ر" به پایان برساند، چنین نتیجه می‌شود که او نت پایانی ملودی دوم را ناخودآگاهانه به عنوان درجه دوم گام ملودی نخست احساس کرده

است. یا هنگامی که خواننده‌ای نخست یک ملودی با فرود "اُتنتیک"[11] و نُت پایانی "دو" و سپس ملودی دیگری را با فرود "پلاگال"[12] و نت پایانی "سُل" بخواند، دلالت بر احساس غریزی او از ارتباط بین اُتنتیک و پلاگال دارد، و غیره.

به این نکات نیز باید توجه داشت، ترانه‌های محلی اقوام گوناگون زبان، که معمولاً دارای مشخصات عمومی متمایزی هستند، گاهی حتی در جزییات نیز نیاز به روش گردآوری متفاوتی خواهند داشت. حتی طرز رفتار با اقوام گوناگون نیز می‌تواند متفاوت باشد. توضیح مفصل این موضوع به سادگی ممکن نیست. یک پژوهنده با تجربه در برخورد با هر قوم و هر نوع موسیقی بلافاصله تشخیص خواهد داد که روشی را باید در پیش گیرد. در اینجا یکی از مشاهدات عینی را که خود تجربه کرده‌ام به اطلاع می‌رسانم. این یک موضوع "علمی" نیست، بلکه تنها به نکات فنی در تغییر روش گردآوری مربوط می‌شود. تا به حال هیچگاه پیش نیامده است که دهقانان مجاری برای خواندن از من تقاضای پول کرده باشند. اما برعکس، نزد اقوام دیگر، به جز در چند مورد استثنایی، بدون پرداخت پول به ندرت می‌توانستم کاری از پیش ببرم.

در پایان مایلم توجه گردآورندگان را به این موضع جلب کنم که ـ اگر در موردی امکان فیلم گرفتن نباشد، دست کم از اظهار کنندگان و خوانندگان، صحنه‌های رقص و نمایش، سازها و اشیاء دیگری که در حیات موسیقی محلی نقشی بازی می‌کنند عکس برداری شود. از این راه خود را به زندگی واقعی نزدیک‌تر خواهیم ساخت.

خواننده علاقه‌مند تاکنون از مطالب گفته شده دریافته است که یک گردآورنده ترانه‌های محلی چه کار واقعاً مشکلی را به عهده دارد. گاهی حتی آن چنان سنگین او دچار این برزخ می‌شود که باید یا تنها تعداد کمی از ملودی‌ها را با تمام ملاحظات مربوط به آن گردآوردی‌کند،ویاتعدادبیشتری از آنها را با چشم‌پوشی از برخی از جزییات به ثبت برساند. حال اینکه او کدام راه حل را انتخاب می‌کند، بستگی به شرایط دارد.

بزرگترین مشکل در راه گردآوری سیستماتیک و گسترده موسیقی محلی در سراسر جهان، هزینه‌های هنگفت آن می‌باشد. برای فونوگراف و استوانه‌ای آن هیچگاه پول کافی وجود ندارد. به همین دلیل، مثلاً پژوهندگان پر کار بلغاری که تاکنون بیش از ده هزار ملودی محلی را گردآوری کرده و بخشی از آنها را نیز انتشار داده‌اند، نتوانسته‌اند حتی یک ضبط فونوگراف نیز از آنها داشته باشند: آنها برای این‌کار بودجه ندارند. من نه ریاضی‌دان هستم و نه اقتصاددان، اما شاید اشتباه نباشد اگر بگویم:

در صورتی که هزینه‌ای که در یک سال در سراسر جهان در راه مقاصد جنگی خرج می‌شود، صرف گردآوری موسیقی محلی گردد، می‌توان تقریباً تمامی موسیقی‌های محلی سراسر جهان را پژوهش و گردآوری نمود.»۱۹۳۱«

پی نوشت‌ها:

۱ ـ دستگاه ضبط و پخش صوت روی استوانه‌های مومی.

۲ ـ "Phonetik"، روش ثبت اصوات به کار برده شده در یک زبان.

۳ ـ "Choreograph"، طراح، مفسر.

۴ ـ "Ballade"، ترانه‌هایی که داستانی را حکایت می‌کنند. ترانه روایتی.

۵ ـ "Kaláka"، کار گروهی که همسایه‌ها، دوستان نزدیک و غیره برای کسی انجام می‌دهند. او نیز برای جبران این کار، در کالاکای دیگران شرکت می‌کند.

۶ ـ منظور گریستن و مرثیه‌خوانی است.

۷ ـ "Okarina"، نوعی ساز بادی که از سفال ساخته شده و دارای سوراخ‌های فراوانی است.

۸ ـ کادنس فریژین، توالی آکوردهای درجه هفتم و تُنیک ماژور در مود فریژین. قابل مقایسه با فرودهای همایون و شور.

۹ ـ فرود روی آکرد پیش از تُنیک (معمولاً نمایان).

۱۰ ـ فرود ملودی روی درجه سوم به جای تُنیک.

۱۱ ـ "Authentic"، کادنس با توالی هارمونی‌های نمایان و تُنیک.

۱۲ ـ "Plagal"، کادنس با توالی هارمونی‌های زیر نمایان و تُنیک.