مجله موسیقی
۷۴-۷۳
چوپان
nasser
ovissi

مجلّه موسیقی

از انتشارات هنرهای زیبای کشور

شمارهٔ

۷۳ـ۷۴

دورهٔ سوم

بهمن و اسفند ۱۳۴۱

مجلهٔ موسیقی فرارسیدن نوروز باستانی را سپاس میدارد و به خوانندگان ارجمند خود صمیمانه تهنیت میگوید.

امید است که سال نو سال بهروزی همگان باشد و مجله موسیقی نیز بتواند گامهای نوینی درراه اعتلا بردارد.

مندرجات

صفحه

نقش موسیقی‌دان مردم‌شناس درآموزش موسیقی . . . ۲
همنوازی درموسیقی ایران ۱۰
شوپن در دو مقاله ۱۹
موسیقی دورهٔ ساسانی ۲۷
نمایش درایران ۳۶
سنفونی دوم سیبلیوس ۵۱
ساز های بلوچی ۶۱
ریتم ۶۴
مردی و آوازه‌اش ۷۵
در دنیای موسیقی ۸۰
اخبار و اطلاعات ۸۶

روی جلد : کار ناصر اویسی

پشت جلد : صحنه‌ای از برنامه سازمان ملی باله ایران

مجلهٔ موسیقی

ادارهٔ روابط بین‌المللی وانتشارات هنرهای زیبای کشور

۱۲۸، خیابان حقوقی، تهران

تلفن : ۷۱۰۵۷

☆

بهای اشتراك سالیانه :

در ایران ۱۵۰ ریال

در خارجه ٤ دلار

وجوه اشتراك بوسیلهٔ پاکت بیمه بنشانی دفترمجله فرستاده‌شود ؛ یا، به‌حساب شمارهٔ ۱۷٤۵۳ بانك صادرات و معادن ایران شعبهٔ فردوسی منظور و رسید آن بدفتر مجله ارسال گردد .

☆

مدیر : دکتر ز . هاکوپیان

سردبیر ومدیر داخلی : محمود خوشنام

REVUE MUSICALE

Publiée par l'Administration Générale Iranienne des Beaux-Arts

182 , avenue Hoghoughi , TEHERAN (Iran)

Abonnement à l' étranger : $ 4

Directeur : Dr Z . Hacobian

نقش «موسیقی‌دان مردم شناس[1]» در آموزش موسیقی

«درمحافل فرهنگی اروپای امروز، این حقیقت را پذیرفته‌اند که‌تنها توجه داشتن به موسیقی غرب خود دلیل بر کوته‌فکری وتنگ نظری‌است. گرچه از برخوردما باتمدن‌های موسیقی ممالکی‌مانند هندوچین‌و کشورهای عربی دیرزمانی نمیگذرداما‌دراین‌مدت کم پی بردایم که موسیقی آنان تاچه‌حد با ارزش وغنی است» .

این‌سخنانی بود که پرفسور آبراهام هنگام افتتاح چهارمین کنفرانس بین‌المللی «ISME»[2] دروین‌ایراد کرد ونه‌تنهاسبب تشویق‌ما برای‌نوشتن این‌مقاله گردید بلکه روی سخن آبراهام صریحاً با تمام کسانی‌بود که‌درکار تعلیم وتربیت موسیقی دست دارند و بایستی باهمیت این موضوع پی‌ببرند . لازم به توضیح نیست که تعلیم و تربیت موسیقی طی ده سال اخیر تحت

۱– Musicien Ethnologue ۲ - انجمن بین‌المللی آموزش موسیقی

تأثیر مستقیم تحقیقات موسیقی‌شناسان مغرب‌زمین بوده است. واضح است که امروزه برای کلمه تاریخ معنی وسیعی‌تری قائل شده‌اند. درآغاز قرن اخیر که توجه دنیای موسیقی به‌آثار هایدن معطوف شده بود کم کم علاقه به تحقیق درباره موسیقی پیش از دوره کلاسیك یعنی قرون شانزدهم وهفدهم وحتی قرون وسطی ظاهر گردید . موسیقی جاز برسمیت شناخته شد. گذشته ازآن‌قابل‌قبول بنظر نمیرسید که اجباراً سنت موسیقی‌دنیای امروزه براصول وقواعدی که موسیقیدانان اطریشی وآلمانی وضع کرده بودند و تنها سنت حقیقی موسیقی محسوب میشد تکیه کند وازآنها پیروی نماید .

باتمام اینها باید پذیرفت که تا بامروز درکار تعلیم و تربیت موسیقی اهمیتی‌را که‌درخوررشته «مردم‌شناسی‌موسیقی‌ای»است نادیده گرفته‌اند. این رشته‌علم‌موسیقی- که‌خصوصاً موسیقی‌ممالك‌غیراروپائی وهنرابتدائی‌موسیقی مشرق زمین‌وسایرممالك دنیارا موردمطالعه وبررسی قرارمیدهد شایستگی توجه بیشتری را دارد. دراینجا سعی میکنیم اهمیت مقام «موسیقیدان‌مردم- شناس» را دردنیائی که محدودیت‌های‌سنتی را ازمیان برداشته ودامنه‌تحقیق درآن مانند سابق محدود نیست نشان دهیم.

باتوجه باین‌موضوع که‌امروزه ضبط وتحریرعملی موسیقی کشورهای مختلف کره زمین باوسائل وابزار جدید امکان‌پذیر وقابل استفاده است و اکثر دانشگاههای ممالك دنیا دارای کتابخانه موسیقی مجهز به صفحات بیشمارند میتوان به اهمیتی که دانشجویان کنجکاو هشیار برای این رشته از علم موسیقی قائل‌اند پی‌برد .

ما کوشش خود را بیشتر دراین‌زمینه بکار خواهیم بست که معلمان را درکارُ تعلیم وتربیت موسیقی بیش‌ازپیش متوجه اهمیت وپیشرفتی که بایددر قسمت «مردم شناسی‌موسیقی » بشود بنمائیم . واضح است که اهمیت وتأثیر موسیقی غرب یعنی موسیقی اروپائی را نادیده گرفتن اشتباه بزرگی است.

دوجنگ بین‌الملل اخیر به بهترین وجه خطراتی که ازتعصبات ملی‌و نژادی ناشی میشد نشان داد . روابط بین ممالك بمناسبت انهدام همین تعصبات امروزه آسانتر گردیده است.

قضاوت‌های گذشته نمیتواند درحکم قیاس یااعتباری دردنیای‌امروزما

باشد . چندین مثال ساده برای اثبات این موضوع کافیست: ما امروز دیگر نمی‌توانیم بگوئیم «تنها درایتالیا تعلیم آوازمقدوروثمربخش است» یااینکه «انگلیسیها قریحه وذوق‌موسیقی ندارند» ویا «فقط موسیقی واگنردارای حقیقت دراماتیك است» وغیره . وظیفه اصلی درتعلیم وتربیت موسیقی تنها آموختن موسیقی نیست هدف آنستکه با اصول وقواعد صحیح مردانی تربیت بشوند که ازهرنژاد وملیتی که باشند بتوانند همنوعان خودرا درك نمایند . هیچ رشته‌ای از علوم برای رسیدن باین هدف مناسب‌تر ازموسیقی که زبان معنوی بین‌المللی است نیست.

دراینجاست که اهمیت‌تحقیقات مردم‌شناسی ونتایجی که ازاین‌تحقیقات بدست میآید بچشم میخورد .

ازمطالعات عمیق درباره موسیقی‌های غیراروپائی چنین برمی‌آید که ما باید رویه خودرا درباره سنجش عوامل اساسی موسیقی تغییر دهیم. این عوامل عبارتند از وزن (ریتم) ملودی ،آرمونی ،موسیقی چند صدائی،طنین (تمبر) وغیره .

موسیقی‌های غیراروپائی غالباً یکی از این عناصر را بصورت کاملا خالص ومبری ازهرنوع امتزاج عرضه میدارند واین خود سبب میشود که درموردقابلیت‌ادراك وفهم خود تجدیدنظر نمائیم زیرا ازاینراه‌قادرخواهیم بودمفهوم عمیق‌این‌عناصررا درك کنیم.

هیچیك از کسانیکه به‌وزن (ریتم) موسیقی اصیل‌آفریقائی یا موسیقی یك‌رقص‌محلی بلغاری‌آشنائی‌دارند ویااز«گانا» و«آوانادا»ی هندی لذت برده‌اند نمی‌توانند منکراین امر شوند که از لحاظ وزن (ریتم) این نوع موسیقی بمراتب غنی‌تر از موسیقی اروپائیست . باید در نظر گرفت که در موسیقی اروپا پس از سال ۱۶۰۰ حساسیت در برابر وزن (ریتم) که در موسیقی «مادریگالیست‌ها» بگوش میخورد بتدریج ازبین رفت و تنهاپس ازگذشت سالهای متمادی استراوینسکی وبارتوك توانستندآنرا دوباره‌در موسیقی خود بازیابند وزنده نمایند . پیداست که اکثرموسیقیدانان حرفه‌ای باستثنای نوازندگان جاز، مخصوصاً آوازه‌خوانان ونوازندگان پیانو،دچار یکنوع عدم قابلیت درك وزن که بطرز قابل ملاحظه‌ای درآنان بروزمیکند

می‌باشند. برای حاضر کردن‌ذهن کودك لازم است اورا از طفولیت‌به‌شنیدن آهنگ‌هائی که از لحاظ وزن قویتر می‌باشند و چندان یکنواخت نیستند عادت داد .

موفقیت رویه‌تعلیم «اورف» (Orff)[1] وعکس‌العمل پیانیست‌های‌جوان که باآثارموسوم‌به«میکر کوسموس» (Microcosmos) بارتوك آشنائی دارند به بهترین وجهی نشان میدهد چگونه میتوان حداکثر استفاده را ازاستعداد یك کودك کرد بشرطی که ذهن اورا آماده وگوش او را بشنیدن دقایق وزنی (ریتمیك) آشنا ساخته باشند .

ازطرفی بابکاربستن ومتداول کردن گام‌اعتدال‌یافته (Tempérée) ماقابلیت تشخیص خودرا درشنیدن‌پستی وبلندی صداها تاحدی تقلیل‌داده‌ایم. آنچه مسلم است اینستکه ما قادر نخواهیم بود مانند یونانی‌های قدیم از تسلسل نیم پرده‌ها وپرده‌ها لذت ببریم .

موسیقی مشرق زمین و قسمت اعظم هنرابتدائی موسیقی وآواز های محلی هنوزهم انواع بیشماری ازگامهای مختلف وفاصله‌های کوچك‌راحفظ کرده است . شنیدن انواع موسیقی جاوه یا بالی موسوم به «سلندرو» و «په‌لو» و تقسیمات اکتاو «راگا»های هندی نه تنها متنوع است بلکه خود اندوخته هنگفتی برای ذهن یك موسیقیدان می باشد . همین امر در مورد اکتاو ۱۷قسمتی موسیقی عربی‌نیز صدق میکند .

بدلیل‌توجه بیحدوحصری که موسیقیدانان‌اروپائی به‌آرمونی‌وموسیقی چند صدائی‌معطوف داشته‌اند درموسیقی‌آنان حس تشخیص ملودی (احساس تشخیص‌تقسیمات‌مرتب‌جمله‌های‌موسیقی‌وهمچنین‌احساس‌وپروراندن‌دولپمان‌ملودی) بشدت تقلیل یافته است .

دراین‌مورد نیز چنانچه کودکی را ازطفولیت به شنیدن موسیقی یك صدائی مشرق‌زمین‌آشناسازیم پس ازاندك مدتی اودیگر کوچکترین‌اشکالی برای فهم ودرك وتشخیص و بازیافتن ملودی‌ها وپذیرفتن صوت‌های اساسی که آنچنان مورد علاقه «وبرن» بود نخواهد داشت .

---

۱ ـ آهنگساز معروف معاصر آلمانی که‌مبتکر رویه‌ای برای‌آموختن‌موسیقی بکودکان بااستفاده ازسازهای مخصوص ساده وسهلی میباشد.

نیروی تخیل موسیقیدانان کلاسیك هند درمورد فشردن نت اصلی و باز شنواندن و از نو دور کردن آن کاملا شگفت انگیز مینماید. آنچه برای ما که ناظر از بین رفتن سیستم‌های آرمونیك گذشته که بروی تونالیته پایه‌گذاری شده است هستیم حائز اهمیت غیرقابل انکاریست اینست که در غالب موسیقی های غیراروپائی ملودی را به بهترین وجهی می پرورانند بدون آنکه در مایه‌گردی‌ها (Modulations) مختلف غرق گردند.

باوجود اینکه موسیقی‌هائی مانند آنچه برپایه «مقام» عربی استوار است و یا «ربسکولو»ی سوریه و یا «پاتت» جاوه‌ای در واقع یکنوع موسیقی ابتدائی محسوب میشود با اینحال میتواند برای شنوائی ما که از ملودی‌های مختلف اشباع شده است تسکین دهنده باشد. مطالعه درباره این قبیل موسیقی‌های غیراروپائی درزمانیکه آرمونی وامکانات آن از نقطه نظر کاملا جدیدی موردبحث واقع شده بسیار نافع است. آیا برای تقریب و تفهیم معانی بعضی ازفواصل راهی بهتر ازمطالعه موسیقی یك صدائی (Monodie) به کمك سازهائی مانند طبل‌هندی و یا «دیجرو»ی استرالیائی وجود دارد؟ اگر اکثر آهنگسازان قرن بیستم درجستجوی آرمونی‌هائی چنان تصنعی بوده‌اند و آنهارا درموسیقی خود گنجانیده‌اند علت اینستکه احساس آرمونیك آنان خالی ازهر نوع موسیقی ملی اصیل که مولد فولکلور بوده است میباشد.

«بارتوك» که آثارش را برروی هنرملی مجارستان پایه گذاری کرده بود توانست بدینوسیله موسیقی ارزنده‌ای بوجود بیآورد واز تحقیقات بی‌نتیجه و نامطمئن اجتناب نماید. نباید از نظر دور داشت که الهام گرفتن از بعضی ازفنون «کنترپوان» مربوط به‌هنر غیراروپائی که اهمیت آن تابامروز نشناخته مانده‌است میتواند به نفع آهنگسازان‌ما نیز باشد.

عامل جدیدی در موسیقی اروپائی قرن گذشته پیدا شد و آن استفاده از سازهای جدیدی بود که مورد حمله و تمسخر قرار گرفت. باوجود تمایل شدیدی که به‌اصوات و«سونوریته»های جدیدو ناشنیده‌هست باید اقرار کرد که ما نتوانستیم ناپدید شدن و از بین رفتن سازهای متعلق به قرن هفدهم را که‌چنان جذابیتی به‌موسیقی ما میداد با استفاده ازسازهای امروزه‌جبران نمائیم. فهم و ادراك ما برای دریافتن زیبائیهای صوتی بطرزعجیبی تقلیل

یافته است بقسمی که ما امروز قادر بدرك بسیاری از آثار قبل از دوره کلاسیك نیستیم.

مسلماً ما میتوانیم در باره یك گروه آواز جمعی انگلیسی و هنر خوانندگان جوان آن‌قضاوت کنیم و آنرا بایك گروه فرانسوی مقایسه نمائیم. اما بدون درنگ بعضی ازصداهای خوانندگان یا اصوات تیزفاوت‌ویاصدای بعضی ازسیمها که دریك زمان بنوسان درمی آیند گوشمان‌را می آزارند وما آنها را طرد می کنیم.

همه‌سازهائی که ما ازآن استفاده می کنیم از مشرق زمین باروپا راه یافته‌اند. با اینحال سالهاست که اصوات محو و کشش‌دار در اروپا منسوخ گشته است.

سازها وموسیقی که امروزه درمشرق‌زمین متداول است برای ایجاد ترکیبات صوتی بسیار لطیفی به اندازه موسیقی اروپائی ارزنده‌وقابل‌توجه میتواند باشد.

بسیاری از موسیقیدانان متأسفند از اینکه امروز هنر و ذوق نوشتن آثاری که عمیقاً «احساسی» باشد ودرآنها آهنگساز میتوانسته است بافراغ خاطر به‌خیال ورؤیای‌خود بپردازد ازبین رفته‌است. اما درموسیقی کلاسیك هند به سهولت میتوان فضای بی‌نهایت وشور وخلسه‌ای عمیق احساس کرد.

بداهه نوازی برروی یك تم معینی اما تابع بعضی از قوانین یکی از عالیترین مراحل هنری است که متأسفانه در اواخر قرن هیجدهم بتدریج از بین رفت. امروزه تنها نوازندگان ارگ قدرت بداهه پردازی دارند. موسیقیدانان ما مجبورند موسیقی را تقریباً بحالت تسلیم بازگو نمایند و هنگامیکه میخواهند ازخودابتکار وشخصیتی نشان دهند چنان ازحالت‌اصلی آثاری که می‌نوازند دور می‌شوند و نیات آهنگساز را چنان بخطا تعبیر می‌نمایند که بعضی از آهنگسازان می کوشند به کمك موسیقی الکترونیك خودرا از قید واسارت نوازندهٔ «مفسر» آزاد نمایند.

البته کوشش‌شده‌است که استعداد وقابلیت بداهه‌نوازی‌را بااستفاده‌از باس«کونتینو»ی‌قدیمی برای کلاوسن‌دوباره‌زنده‌نمایند. دراین‌زمینه‌نمونه‌ها اصیل موسیقی جاز نیز درخور توجه است. اما برای رسیدن بدین هدف ما

میتوانیم بخوبی از موسیقی مشرق زمین استفاده نمائیم زیرا هنر وموسیقی مشرق زمین بقاء وپایداری خود را مدیون سنت های شفاهی وسمعی است . وظیفه‌اساسی موسیقیدانان بااستعداد وآهنگسازان آتیه‌اینستکه‌بدون‌درنگ همه نوع موسیقی کـه می‌شنوند اجرا نموده وآنرا بدون تأمل ثبت نمایند . موسیقیدانی که باعشق وعلاقه به « مردم شناسی موسیقی » می‌پردازدفرصت بسیار مناسبی دارد که قوه شنوائی واجرای خودرا بپروراند وتقویت کند . بنابراین برای‌تمام کسانیکه‌درعلم‌موسیقی دست‌دارندومایلندآهنگساز، فاقد، معلم یامفسرموسیقی شوند لازم است به اهمیت وارزش مردم‌شناسی‌موسیقی پی‌ببرند. این نوع مطالعات تا بامروز فقط مخصوص عده معدودی متخصص که دردانشگاه این فن‌راآموخته‌اند بوده امالازم است که دربرنامه آموزش موسیقی نیز بطورکلی این رشته گنجانیده شود و از نتایج سودمندی کـه حاصل میشود برای تعلیم وتربیت موسیقیدانان جوان استفاده گردد. تابحال چندین کشور باهمیت این‌رشته ازعلم موسیقی پی‌برده‌اند. دردانشگاه«وست استرالیا» تجربه‌هائی که دراین زمینه شده است نتایج بسیار سودمندی ببار آورده : دراین‌دانشگاه تمام دانشجویانی که دررشته موسیقی‌فارغ‌التحصیل میشوند موظفند کـه « مردم‌شناسی موسیقی » را بطور ابتدائی فراگیرند. مساعی که دراینراه میشود باامیدواری‌میدهد که درآینده‌نزدیکی کنجکاوی موسیقیدانان جوان را نسبت به رشتهٔ مردم شناسی موسیقی جلب نمائیم . در حال حاضر بعضی ازآهنگسازان و نوازندگان اروپائی که دارای اهمیت و مقام برجسته‌ای هستند بـا علاقه مفرط مشغول مطالعه موسیقی مشرق زمین می باشند . درمشرق زمین (خصوصاً ژاپون)آهنگسازانی زندگی کرده و میکنند که‌نبوغ آنان تابامروزدراروپا ناشناس وگمنام مانده‌است وموسیقی آنان میتواند برای موسیقیدانان اروپائی بسیار پرارزش ومفیدباشدوآنان میتوانند دراروپا شهرت ومقام‌بسزائی کسب نمایند .

برای رسیدن به هدفی که ما برای خود تعیین کرده‌ایم یعنی ترویج « مردم شناسی موسیقی » درتعلیم وتربیت موسیقی می بایستی کنسرت هـای بین‌المللی تشکیل‌داد ومبادله گروه‌های موسیقی‌را بین ممالك تشویق‌نمود.

کنگره‌انجمن بین‌المللی آموزش موسیقی (I.S.M.E.) که درتابستان آینده درشهر توکیو تشکیل خواهدشد دراین زمینه مسلماً مطالعاتی‌سودمند انجام خواهد داد.

تا بامروز دومرکزدانشگاهی کرسی‌هائی برای تعلیم موسیقی‌مشرق زمین درنظر گرفته‌اند. این مراکز عبارتند ازانستیتوی هنرمشرق زمین در دانشگاه«سوربون» پاریس (Institut d'Art Oriental) ودیگری‌مرکز مردم شناسی پرفسور «مانتل هود» (Mantle Hood) دانشگاه کالیفرنی لوس‌آنجلس .

توجه بی‌حد وحصری که‌درشورای‌بین‌المللی‌موسیقی و«انجمن‌بین‌المللی آموزش‌موسیقی» به‌هنرمشرق زمین ابراز میگردد برای ما بسیار مشوق و حائز اهمیت است .

برای خاتمه دادن به این بحث بخود اجازه میدهم دوسؤال را مطرح نمایم .

۱ـ آیا مانعی دارد که از کنجکاوی فکری وعدم تعصبات گوناگون‌در جوانان برای راهنمائی دانشجویان کشور های مختلف درمورد یك مطالعه بارور وسودمند استفاده کرد ؟

۲ ـ آیا باید تن درداد که با محدود کردن هنرموسیقی بچندکشور ، مقام موسیقی نسبت بسایر هنرها تنزل داده شود ؟

جواب این‌دوسؤال نقش «موسیقیدان مردم‌شناس » را درآینده‌تعیین می کند .

«تروور جونس»

ترجمهٔ **نسرین آذرین**

همنوازی
در موسیقی ایران

نوشتهٔ روح‌الله خالقی

درموسیقی شرقی همواره تك‌نوازی اهمیت‌خاص داشته. هنگامی که داستانهای کهن موسیقی ایران‌را مطالعه می‌کنیم بدرستی متوجه این موضوع میشویم چه‌همه‌جا سخن ازاینست که نوازنده‌ای باساز خود تنها نواخته ویاهمراه آواز خود هنرنمائی کرده است و دربسیاری از موارد چنان خوب از عهدهٔ این کار برآمده که درخاطر شنونده اثری نیکوگذاشته واورا شیفته‌ومجذوب هنرخودکرده وکمتر سخن‌ازنواختن گروهی یاهمنوازی واجرای دسته‌جمعی شده‌است ولی باجستجوی اوراق کتابهای‌قدیم چند نمونه ازاین موسیقی نیز بدست‌میآید.

درنقش برجستهٔ طاق بستان کرمانشاهان که ازآثار دورهٔ‌ساسانی‌است چند زن چنگ‌زن درقایقی نشسته‌اند وبنوازندگی مشغولند وپیداست که نوازندگی آنهاصورت اجتماعی‌داشته‌است. درنقاشیهای تالار چهل‌ستون اصفهان که یادگار دورهٔ‌صفوی‌است، جمعی نوازنده دیده میشوند که کمانچه وعود و سنتور و نای ودف میزنند ونوعی از ارکستر مجلس بزم‌را نشان میدهند. دراغلب مینیاتورهائی که در کتابهای خطی‌قدیم کشیده شده نوازندگانی بحال اجتماع بچشم میآیند.

بنابرنوشتهٔ مؤلف تاریخ‌عنصری «بازیگرها که بحسب تعداد متجاوز ازپنجاه بودند سپرده به‌استاد مینا واستاد زهره بود ودرحقیقت دودسته بودند که باتمام‌اسباب طرب ازتار وسه‌تار وکمانچه وسنتور وضرب وخوانندگان ورقاصان نصف در دستهٔ زهره ونصف دردستهٔ مینا خوانده میشدند.»[۱]

اوژن فلاندن فرانسوی که درزمان محمد شاه قاجار بایران‌آمده در سفرنامهٔ خود مینویسد: «ایرانیانی که بسیار دولتمندند، بسرنهار دو سه مطرب میآورند ... سازهائی که بااین آواز همراهست یك دایره زنگی است، یك چنگ (مقصودش‌تار است) ویك نوع ویولن که آنرا کمانچه می‌گویند.»[۲]

محمدحسن خان اعتمادالسلطنه که وقایع روزانهٔ دربار ناصرالدین شاه را در پانزده سال آخر عمرش نوشته ویادداشتهای سه‌سال آن بنام «وقایع دربار» بچاپ رسیده مکرر از دستهٔ نوازندگان که برسم آن زمان «عملهٔ طرب» نامیده میشدند نام برده است. از جمله مینویسد: «در قصر قاجار بعد از ناهار شاه مارا خواست. وارد باغ شدیم. عملهٔ طرب بودند...». درجای‌دیگر مینویسد: «... شش به‌غروب مانده واردسلطنت‌آبادشدیم. درسرقنات آفتاب‌گردان زده‌بودند. شاه ناهار خوردند. عملهٔ‌طرب‌خبر کرده بودند. ازشهر آمدند. زیر درختهای آلوبالو که‌تازه شکوفه کرده بود شاه نشست. قدری ساززدند.[۳]

دوستعلی معیرالممالك مینویسد: «درروز آش‌پزان، میان سفره تنی چند از خواص نوازندگان‌جامیگرفتند... ملك‌الشعراء بیتی‌چند... خوانده... آنگاه‌نوازندگان آهنگ عراق وحجازکرده باصفهان باز می‌گشتند.»[۴]

«ادواردبرون» مینویسد: «میزبان برای سرگرمی مهمانها هیئت ارکسترهم میآورد واین هیئت جز درمهمانیهای بزرگ درباری مرکب ازسه نفر است که یکی ازآنها تار میزند ودیگری‌طبلی موسوم به‌دنبك‌را مینوازد وسومی‌آواز میخواند.»[۵]

بنا به نوشتهٔ معیرالممالك در اواخر دورهٔ ناصرالدین شاه دو دسته مطرب بوده‌اند که یکی‌را دستهٔ «کورها» ودیگری‌را دستهٔ «مؤمن» مینامیدند. دستهٔ کورها مرکب بود ازچهار مرد ودوزن. رئیس آنها «کریم» نام داشت وتار وکمانچه‌میزد.

---

۱ ــ تاریخ عنصری تألیف احمد میرزا عضدالدوله پسر فتحعلیشاه قاجار که‌وصفی از زمان او یعنی دورهٔ محمدشاه وفتحعلیشاه قاجار است.

۲ ــ سفرنامهٔ اوژن فلاندن ــ ترجمهٔ حسین نورصادقی ــ چاپخانهٔ روزنامهٔ نقش جهان ــ چاپ سال ۱۳۲۶ هجری شمسی.

۳ ــ کتاب وقایع روزانهٔ دربار ناصری ــ صفحات ۸۸ــ۹۳

۴ ــ یادداشت هائی اززندگانی خصوصی ناصرالدین شاه ــ صفحه ۱۴۷

۵ ــ کتاب یك سال درمیان ایرانیان ــ صفحه ۱۱۵

سه مرد دیگر یکی ضرب میگرفت ودوتن دف میزدند. دختر کریم کمانچه می‌کشید. زن دیگرهم میخواند. دردستهٔ‌مؤمن خود مؤمن دایره میزد ومیخواند ودرعلم‌موسیقی ودرست خواندن مهارت داشت . اورا دودختر بود که یکی ارگ دستی مینواخت و دیگری میرقصید. مادرشان هم ضرب میگرفت »[1]

معیرالممالك ازچند دستهٔ نوازندگان زنانهٔ دیگر هم صحبت میکند بنام دستهٔ « گل رشتی » ، دستهٔ «طاووس» و دستهٔ «ماشاءالله» که آنها نیز در اواسط بهار روزی‌که شاه بازنها ودختران و خانمهای شاهزادگان در قصر قاجار بودند و آش رشته می‌پختند، نوازندگی‌میکردند.[2]

اوژن فلاندن در سفرنامهٔ خود از مجلس انس ملك قاسم‌میرزا چنین حکایت میکند :

« در تمام مدت صرف غذا آهنگهای موسیقی ورقص رقاصان ادامه داشت . نوازندگان باستثنای کمانچه‌کش از خانمها بودند . یکی ازسازها کمانچه بود که از استخوان ماهی ساخته شده ودستهٔ درازی باسه سیم داشت... درکنارش زنی بامضراب فلزی چنگ (تار) مینواخت . زنی دیگر تنبکی کوچك در زیر بازوی چپ داشت که بادو دست مینواخت وزن دیگری دایره میزد.»[3]

درعکس‌هائی که ازدورهٔ ناصرالدین شاه باقی مانده ودربعضی ازکتابهاچاپ شده هیئت نوازندگان درباری زیاد هستندکه معلوم میشود درمجالس انس درباری بهیئت اجتماع نوازندگی میکردند . مانند عکسی که از محمد صادق خان (سنتور) ـ اسمعیل خان (کمانچه) ـ وآقاغلامحسین (تار) باعده‌ای ازبازیگران هست که اصل‌آن تابلوئیست که درسال ۱۳۱۰ هـ . ق. کشیده شده ودرموزهٔ گلستان موجوداست.

عکس دیگری ازحسن سنتور خان ـ آقامطلب (کمانچه) ـ میرزا عبدالمولی وآقاغلامحسین (تار) ومحمد صادق‌خان (سنتور) دیده میشودکه چند خواننده هم‌پشت سر آنها ایستاده‌اند. [4]

عکس دیگریست ازحسین‌کریم‌کور و قلی‌خان (کمانچه) ـ محمد صادق خان (سنتور) ـ آقاحسینقلی ومیرزا عبدالله (تار) وچند نوازندهٔ دیگر[5] .

«تاورنیه» که درزمان صفویه درایران بوده‌است درکتاب خود ازمجلس‌عیش

---

۱ ـ کتاب معیرالممالك صفحه ۳۹
۲ ـ کتاب معیر صفحه ۱۳۴ـ۱۳۶
۳ ـ سفرنامهٔ اوژن فلاندن ـ صفحه ۶۹
۴ ـ جلد اول‌کتاب سرگذشت موسیقی ایران تألیف نگارنده صفحه ۶۵
۵ ـ سرگذشت موسیقی ایران ـ صفحه ۱۴۲

پادشاه گفتگو میکند ومینویسد :

« شاه خواست موزیك خود را بما بشنواندکه مرکب بود از ساز وآواز . این سازها به‌آلات موسیقی بی‌شباهت نیستند. یك قسم چنگ است و یك‌گیتار(بربط) و یك سنتورکوچك ودو سه نی کلفت.»[1]

باری آنچه مسلم است دردوران‌گذشته ارکستر ایرانی عبارت بوده است از چند نوازنده که‌گاه بهیئت اجتماع و زمانی تك تك نوازندگی میکرده‌اند ولی شك نیست‌که هم‌آهنگی درکار نبوده واگر هم باهم مینواخته‌اند همه یك نغمه یا لحن را میزده‌اند وضرب (تنبك) ودف درواقع اکمپانیمان‌را تشکیل میداده است. قسمت‌های ضربی‌که چند نوازنده میتوانستند باهم‌بنوازند درسالهای‌اخیرکه ازآن بیشتر باخبریم « پیش‌درآمد» وتصنیف ورنگ بوده‌است‌که پیش‌درآمد ازآن دونوع دیگرجدیدتر است . رنگها وتصنیف‌ها سابقه بیشتری دارند. یك دسته از رنگ ها حتی درردیف قدما هم دیده میشود مانند ضرب اصول[2] در شور ـ حربی ماهور ـ رنگ دلکشا در سه‌گاه ـ لزگی وحاشیه درچهارگاه ـ رنگ فرح درهمایون ـ فرح‌انگیز در اصفهان وشهرآشوب درشور وچهارگاه.

در اوایل دورهٔ مشروطه که اجتماعات آزاد شد در تهران بتشویق صفاعلی ظهیرالدوله مرشد درویشان اخوان صفائی در جشن تولد حضرت علی علیه‌السلام که مصادف باروز سیزدهم ماه رجب بود، مجلس بزرگی در انجمن اخوت برپا میشد و وسائل تفریحی برای شرکت‌کنندگان فراهم میشد که از آن جمله «کنسرت» بود . رئیس ارکستر غلامحسین درویش بود وبهترین نوازندگان وخوانندگان زمانه‌دراین کنسرت شرکت میکردند . گویند گاهی هیئت ارکستر به بیست‌نفر هم میرسید. تصنیف معروف « مولود نبی »که آهنگ وشعرآن‌را علی‌اکبر شیدا ساخته است نغمهٔ خاص این جلسه بودکه بااین اشعار آغاز میشد:

مولود نبی محبوب خداست — زین حسن ظهور عیش فقراست
نازم بچنین بزمی که بیاست — باهم بصفا سلطان و گداست
به به چه شهی — به به چه وفا
به به چه شهی — به به چه گدا ...

---

۱ ـ سفرنامهٔ تاورنیه ـ صفحه ۷۳۹
۲ ـ ضرب اصول وزن‌خاصی داشته‌که سابقهٔ بسیارقدیم‌دارد چنانکه سعدی‌گوید:
بدوستی که ز دست تو ضربت شمشیر — چنان موافق‌طبع آیدم‌که ضرب‌اصول
وحافظ‌گوید :
مغنی نوای طرب ساز کن — بقول و غزل قصه آغاز کن
که بار غمم برزمین دوخت‌پای — بضرب اصولم برآور ز جای

انجمن اخوت سرودی هم داشت که در آغاز کنسرت نواخته میشد ولی باشعر توأم نبود و آهنگ آن درمایهٔ دشتی بود.

پس‌ازآن که «باقراوف» درخیابان لاله‌زار مهمانخانه‌ای بنام «گراندهتل» بنانمود ودرجنب آن تالار نمایشی احداث کرد کنسرتهائی در این تالار داده میشد که موسیقی‌دانهائی چون درویش وعارف ازپیشقدمان آن بودند. برنامهٔ این کنسرتها از پیش‌درآمد وآواز وتصنیف و رنگ تشکیل میشدکه قسمت های ضربی را هیئت ارکستر بطور دسته‌جمعی مینواختند. بتدریج سازهای اروپائی نیز به‌این ارکسترها اضافه شد مانند پیانو و ویولن، باین ترتیب که ارکستر تشکیل میشد از یك دسته نوازندگان ویولن وکمانچه و یك دسته نوازندگان تار و یك نوازندهٔ پیانو و یك نوازندهٔ تمبك.

بعضی ازدستجات موزیك نظام هم ارکستر سازهای‌آرشه‌ای داشتندکه علاوه براجرای آهنگهای اروپائی گاه بگاه نغمات‌ایرانی نیز مینواختند وآهنگهای‌وطنی این ارکستررا افسران موزیك نظام تنظیم و با هارمونی مختصری اجرا میکردند. درموزیکهای بادی نظامی هم علاوه‌برمارشها وآهنگهای اروپائی نغماتی ازموسیقی ملی دربرده‌های ماهور واصفهان وچهارگاه نواخته میشد واین نغمات اولین‌نمونه‌هائیست که باهارمونی مختصر ازموسیقی ایرانی درارکستر اجرا شده‌است.

درجشن فارغ‌التحصیلی مدرسهٔ موزیك نیزکه سالی یك‌بار تشکیل میشدهیئت ارکستر مدرسهٔ مزبور نغماتی مینواختند که از جمله در سال ۱۳۰۵ هیئت ارکستر مدرسه پیش درآمد ماهوری را که سالار معزز برای ارکستر هارمونیزه‌کرده بود نواخت ونگارنده‌که درمیان تماشاچیان حضور داشته آنرا استماع‌کرده است.

موضوع هارمونی هنوز بگوش ایرانیان آشنا نبود ودرست‌آنرا درك نمی‌کردند. ازسال ۱۳۰۲ که آقای علینقی وزیری مدرسهٔ عالی موسیقی را تأسیس‌کرد وازسال بعد هیئت ارکستر آن مدرسه تشکیل شد وانجمنی بنام «کلوب موزیکال» درآن مدرسه آغاز شد در هفته یك شب‌که هیئت ارکستر مدرسه برای اعضای‌کلوب نوازندگی‌میکردند، ساخته‌های وزیری راکه هارمونیزه شده بود مینواختند و اولین کنسرتهای عمومی آن مدرسه ازسال ۱۳۰٤ آغاز شد وچند سال ادامه داشت. ساز های این ارکستر نیز عبارت بود از ویولن ـ ویولن سل ـ کنترباس ـ فلوت و انواع تار.

درین موقع وزیری ابتکاری‌کرد وچند نوع تاررا درارکستر واردکرد. تاری کوچکتر ازتار معمولی بنام «تار سپرانو» که یك پنجم ازتار معمولی زیرتر بودو دوتار دیگر باسیمهای روده‌ای بنام آلتو وباس‌که یکی یك پنجم ازتار معمولی‌بم‌تر ودیگری یك هنگام پائین‌تر ازتار کوك میشد.

وزیری چند «دوئت» برای دونوازندهٔ تار نوشت‌که بعضی ازآنها درکتاب دستور تار چاپ شده است ویك «تریو» هم برای تار ـ تار آلتو وتار باس نوشته است‌که درهمان زمان چندبار اجرا شده ولی بچاپ نرسیده است.

پس‌ازآنکه مدرسهٔ موزیك تبدیل بمدرسهٔ موسیقی دولتی شد ووزیری‌رئیس آن‌گردید درارکسترآن‌مدرسه که ازسازهای مختلط اروپائی وملی تشکیل میگردید، گاه بگاه آهنگهای ایرانی هم‌که بیشتر ازتصنیفات وزیری بود نواخته میشد. این مدرسه بعدتبدیل بهنرستان موسیقی‌گردید واز زمانی‌که ریاست‌آن باآقای غلامحسین مین باشیان شد دیگر توجهی بموسیقی ملی درآن بعمل نیامد وبعدهاکه ارکستر آن توسعه یافت وهنرستان عالی موسیقی شد، چون در حقیقت نمونهٔ کنسرواتوار ایران شد ارکستر آنهم بسبك کاملا غربی درآمد وهمیشه آثار موسیقی کلاسیك خارجی‌را اجرا میکرد، تا اینکه چند سال قبل ارکستر سنفونیك واحد مجزائی شد و ارکستر هنرستان‌که محدود بهنرجویان است جنبهٔ ارکستر آموزشی هنرستان را پیداکرد.

پس از تأسیس انجمن موسیقی‌ملی درسال ۱۳۲۳ ارکستری نیز درآن‌انجمن تشکیل شدکه قسمتی‌ازآهنگهارا باهارمونی مینواخت وبعداز چند سال‌که از تأسیس هنرستان موسیقی ملی گذشت، ارکستر آن هنرستان بصورت کاملتری تشکیل شد و نواختن آهنگهای موسیقی‌ملی‌را مخصوصاً ازسال ۱۳۳۲ که چهارسال ازتأسیس‌آن هنرستان‌گذشته بود ادامه داد.

طولی نکشیدکه هنرهای زیبای‌کشور تصمیم‌گرفت ارکستر هائی تشکیل دهد که از واحد های آن اداره باشند مانند ارکسترهائی که ابوالحسن صبا ـ علیمحمد خادم‌میثاق ـ حسن رادمرد رهبری میکردند وبعدها ارکسترهائی‌که آقایان دهلوی‌ـ پورتراب ـ کسروی وحق‌کردار رهبری مینمودند. دراین‌ارکسترها علاوه‌برسازهای اروپائی ازسنتور وتار نیز استفاده شده است.

اما ارکستری‌که فقط ازسازهای‌ملی تشکیل شده باشد نخستین‌بار درهنرستان موسیقی ملی بنام ارکستر تار و سه تار درسال ۱۳۳۱ شروع بکارکردکه رهبر آن آقای نصراله زرین‌پنجه بود. سپس ارکستر سازهای ملی برهبری آقای مهدی‌مفتاح درهمان هنرستان تشکیل شدکه نوازندگان آن بیشتر بودند. بعدها ارکستر دیگری درهنرهای زیبا شروع بکارکردکه علاوه برتار وسه تار وکمانچه وعود وقانون و سنتور ازغیچك‌هم‌که نوعی کمانچه قدیمی‌است استفاده‌شد وچندی‌پیش ارکستر دیگری ضمن برنامه‌های هنرهای‌زیبا یك‌بار درتلویزیون برهبری مرحوم‌نصرت‌اله گلپایگانی نوازندگی‌کردکه ازغیچك آلتو وباس هم‌که درکارگاه سازهای هنر های زیبا تهیه شده بود استفاده‌کرده بودند و ارکستر خوش صدای منظمی بود که نمایندهٔ زحمات

رهبر آن بشمار میرفت و بادرگذشت رهبر آن معلوم نیست که درآینده چه‌سرنوشتی خواهد داشت . شك نیست که اگر تمرین این ارکستر ادامه پیداکند از لحاظ هنری ومخصوصاً حفظ خصائص موسیقی ملی درارکستر شایان اهمیت بسیار میباشد .

ازلحاظ همنوازی چندساز، درسالهای قبل دوئتی برای دوسنتور ازآثارآقای دهلوی شنیدم که آقایان فرامرز پایور و صفوت مینواختند کـه قابل تحسین بود . مخصوصاً اگر این روش ادامه یابد و کلاس همنواز در هنرستان موسیقی ملی بکار خود ادامه دهد کاری در خور توجه وبرای پیشرفت همنوازی در موسیقی ملی کمال اهمیت را خواهد داشت .

ارکسترهای‌رادیو تقریباً یك‌صدائی‌است ولی ارکستر«گلها» که سابقه‌چندین ساله دارد وازدوسال‌پیش درتشکیلات‌آن تجدیدنظر شده ودارای هارمونی‌میباشد و نوازندگان این ارکستر هم اکثراً ازفارغ‌التحصیلهای هنرستانها هستند یکی‌ازانواع ارکستر هارمونیزه موسیقی ملی است که چون نگارنده سمت رهبری وتهیه و تنظیم آهنگهای آنرا دارد و خود نباید راجع بآن اظهارنظر بکنم در این قسمت اظهار عقیده باشنوندگان واهل فن میباشد .

•

این بود داستانی ازهمنوازی درموسیقی‌ایران درگذشته‌وحال . بنظرنگارنده ازنیم قرن باین طرف که برای تشکیل ارکستر در ایران آزمایش شده و خاصه در بیست سال اخیر باندازهٔ کافی در این باره تجربه شده واکنون دیگر میتوان اظهار نظرکرد که ارکستر موسیقی ایرانی باید ازچه سازهائی تشکیل شود وچه روشی‌را درپیش بگیرد . تاآنجاکه دریافته‌ام اغلب اروپائیان را عقیده براینست که ارکستر موسیقی ایران باید فقط ازسازهای ملی تشکیل شود ونغمه‌های‌ایرانی بایدیك‌صدائی وبدون هم‌آهنگی اجرا شود ونظر اصلی باید حفظ خصائص موسیقی ملی باشد.حال ببینیم درکشورهای دیگر شرقی چه کرده‌اند . تاآنجا که نگارنده اطلاع دارد یعنی یا ازنزدیك دیده یاآثار ارکسترهای شرقی بعضی ازملل شرق را ازرادیو یاصفحات موسیقی‌شنیده، در بیشتر کشورها ازسازهای اروپائی هم درارکسترهای ملی استفاده کرده‌اند . درترکیه وسوریه‌ومصر علاوه برعود وقانون وامثال آن ازویلن وویلن سل نیز استفاده شده است . در هندوستان نیز در ارکستر بزرگی که در رادیو دهلی دیدم علاوه برانواع سازهای‌هندی، ویلن وقره‌نی وکنترباس نیز درارکستر بودولی بطور کلی اغلب ارکستر های شرقی یك صدائی‌است و چون اکثر نوازندگان بخط موسیقی آشنائی ندارند تمرین بسیار می‌کنند و در اثر همین تمرین زیاد رویهمرفته صدای ارکستر خوب است .

دراتحاد شوروی ارکسترهای مختلف از ساز های ملی در باکو - تفلیس -

ایروان - عشق‌آباد - تاشکند - دوشنبه و سایر مراکز جمهوریهای آسیائی تشکیل داده‌اند و تا آنجاکه دیده یاآثار آنهارا استماع‌کرده‌ام درهیچیك ازاین ارکسترها ازسازهای اروپائی استفاده نشده وتقریباً همه بدون هم آهنگی است ولی یك‌نمونه ازارکستر هم آهنگ را رهفت سال پیش در تاشکند شنیدم که درتالارکنسرواتوار مشغول تمرین بود . سازهای ارکستر عبارت بود ازانواع کمانچه ورباب وسنتور[1] - دوتار ونی وسرنا . چهارنوع کمانچه اززیر تابم مثل انواع ویلن در ارکستر بکار برده بودند همین طور چند قسم رباب ودوتار وغیره. این ارکستر هم‌آهنگی داشت و«سعیدعلی‌اوف» رهبرارکستراز‌روی پارتیتوری‌که برای تمام سازها نوشته شده‌بود ارکستررا رهبری میکرد ونوازندگان همه‌ازروی نت مینواختند . صداداری ارکستر بسیار خوب بود و خاصیت محلی وملی وشرقی آن هم درعین حال خوب حفظ شده شده بود واین بهترین ارکستر موسیقی شرقی است که من تاکنون شنیده‌ام . البته باز هم تکرار می‌کنم که دراین ارکستر هم سازهای اروپائی بکار نرفته بود.

از طرف دیگر استفاده از سازهای ملی هم در ارکستر سنفونیك سابقه دارد چنانکه دراین قسمت هم دراتحاد شوروی تاررا درارکستر بسبك غربی بکاربرده‌اند وگویا اولین‌بارآهنگسازمعروف آذربایجان شوروی «عزیرحاجی‌بکوف» این‌کاررا در پارتیتور اپرا معمول کرده . نگارنده نیز دراپرای باکو این روش‌را از نزدیك دیده است .

بنظر نگارنده درمورد موسیقی ایرانی باید ازسه نوع ارکستر استفاده‌شود:

١ - ارکستری‌که فقط ازسازهای ملی تشکیل شود ونغمات ایرانی را بدون هم آهنگی بطور یك‌صدائی باحفظ کامل خصائص ملی اجرا نماید.

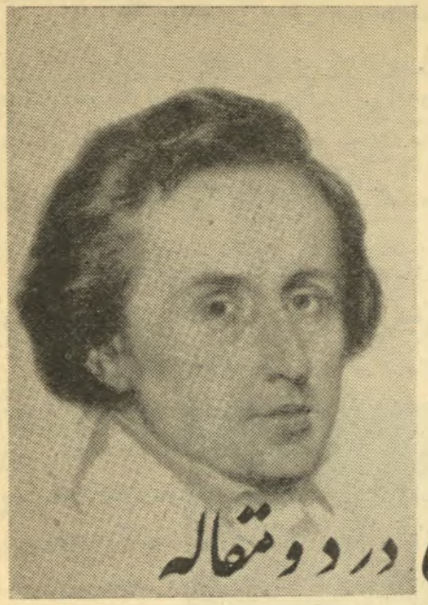
٢ - ارکستری که از ساز های مختلط غربی و ایرانی با تشکیلات صحیحی ترتیب داده شود وآهنگهای ایرانی‌را با هارمونی مناسب اجرا نماید نظیر ارکستر صبا وامثال آن درهنرهای زیبای‌کشور و ارکستر گلهای رادیو ایران. البته دراین نوع ارکستر هم می توان خصائص ملی موسیقی مخصوصاً فواصل اختصاصی موسیقی ملی‌را حفظ نمود وباهمان‌کیفیت طبیعی خود اجراکرد بشرط آنکه ازاستعمال انواع ساز های مسی و برنجی که برای موسیقی ما با کیفیت طبیعی مناسب نیست احتراز شود .

٣ - ساختن قطعاتی روی تم‌های موسیقی ملی و آهنگهای محلی و پرورش آنها واجرایشان درارکسترسنفونیك بسبك موسیقی‌علمی بدون درنظرگرفتن فواصل مخصوص موسیقی ایرانی نظیر «رنگارنگ» ساخته‌آقای حشمت سنجری وامثال‌آن.

---

١ - سنتوررا چنگ مینامیدند وکمانچه‌را غجك.

دراین قسمت موسیقی دانهای تحصیل کردهٔ ما امثال آقایان ملك اصلانیان ، فریدون فرزانه، ثمین باغچه بان ، حسین ناصحی ، مرتضی حنانه ، مصطفی پورتراب و امثال آنها می توانند دست بکار شوند . البته توفیق در این امر موکول باینست که ماهی چندبار تمرین ارکستر سنفونیك‌را باین کار اختصاص دهند که آثار آهنگسازان ایرانی راکه برای این نوع ارکستر نوشته شده اجرا نمایند وکنسرتی ازاین آهنگها ترتیب دهند تاهمه بشوند وموضوع آهنگسازی درموسیقی ایرانی بروش علمی ترویج شود تا هم موجب پیشرفت موسیقی ما شود وهم بتوانیم نمونه‌هائی از موسیقی خود را بدنیای متمدن معرفی کنیم.



شوپن در دو مقاله

واز دودید متفاوت

شوپن
از نظر
پاسترناك

درسال۱۹۵۸ پس ازاعطای‌جایزه نوبل‌درادبیات به‌بوریس‌پاسترناك بخاطر «دکترژیواگو»، مقالات ونشریات متعددی راجع به اثر و شخصیت نویسنده مزبورانتشاریافت. توجه تمام‌جهانیان باین‌شاعر، نویسنده‌وفیلسوف جلب‌شد ولی شاید کمتر کسی باین امر پی‌برد که بوریس‌پاسترناك پیانیست، آهنگساز ویکی از عاشقان موسیقی است.

بوریس پاسترناك علاقه بموسیقی‌را ازمادرش که پیانیست ماهری‌بود بارث‌برده‌است. وی‌نزد«له‌شتیتسکی»(Lechetitzki) استادی که‌شاگردانی نظیرپادروسکی واشنابل را تعلیم داده‌بود، تحصیل میکرد .

پاسترناك به‌تشویق اسکریابین(Scriabine)دوست هنرمندش آثاری نیز تصنیف کرد ، معهذا بدلایل نامعلومی این راه را ادامه نداد . عجب دزاین است که اوهرگز درآثارش نامی ازموسیقی بمیان نیاورده بود.فقط درسال ۱۹۴۵ بمناسبت صدوسی و پنجمین سال تولد شوپن ، پاسترناك در نشریه «لنین گراد» مقاله ذیل را نگاشت .

☆

نقاشی عبارت از استنباط ودرك دنیای خارجی است و نقاش میتواند واقعیت را دوباره خلق نماید. ولی درموسیقی «واقعیت» چیست؟

درهیچ رشته هنری بجز موسیقی ، فرمول های قـراردادی با اینهمه سهولت اجرانشده ودرهیچ‌زمینه هرگزهنربدینگونه درتیرگیهای‌رومانتیك فرونرفته است. باوجود این تعدادی از نوابغ ازاین طبقه‌بندی رهائی یافته وهمینانند که درتاریخ موسیقی مراحل پیشرفت را بوجودآورده‌اند. ازمیان این‌نوابغ انگشت‌شمارنام دوکس ازدیگران برجسته‌تراست: باخ وشوپن.

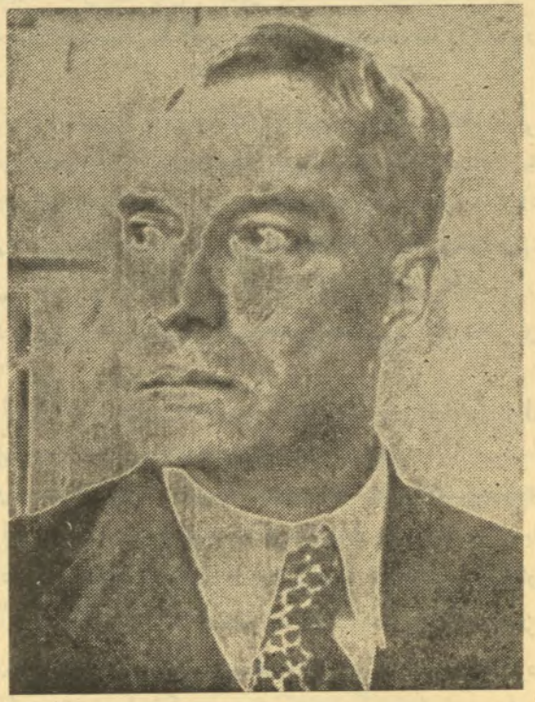
این دوهنرمند که درزمان خود ازنوآوران بودند درنظرماقهرمانان افسانه‌ای‌نیستند. ازورای‌هنرآنهاشخصیت واقعی‌شان‌احساس میشود.موسیقی آنان داستانی‌است اززندگی‌خودشان وازخلال آهنگهایشان واقعیت‌زندگی هویدااست. هنگامیکه درباره موسیقی آنان سخن میگویم، منظورم‌موسیقی تصویری یاغنائی‌نیست. اول به بینیم چگونه هنرمندی «رئالیست» میشود ؟ چنین هنرمندی درچه شرایطی پرورش یافته است؟ بنظر من دوعامل ازهمه مهمتر است : حساسیت شدید درهنگام کودکی وسپس شناختن‌خود درزمان جوانی. وقتی این دوعامل جمع باشد هنرمند اثری بوجود میآورد کـه از رمانتیسم بسی دوراست.آن احساس کودکی عمیقی که درحافظه هنرمند حك شده است وی راکمك میکند تا وسایل وفنونی برای خلق ونشان دادن‌آن احساس، ابداع نماید. رئالیسم درهنر، الهام‌عمیقی است از زندگی که روح انسان‌آنرا به‌نیروی ابداع‌تبدیل‌میکند. شوپن‌بمانند لئون‌تولستوی‌رئالیست بود ، اثر وی سراپا اصیل و بدیع است نه‌تنها بواسطه اختلافی که باآثار معاصرینش داشت، بلکه بسبب حقیقت عمیقی که درآن مکتوم است . شوپن ازخلال زندگی کوتاه خود تمام بشریت را دیده ودرك کرده است . شیوه

بیان اصلی وی در ملودیهائیست که صدیقتر و تواناتر ازآن‌است که بتصور درآید .

اینها نه جمله‌های کوتاه وملودیك‌اند که به تناوب ظاهرشوند ونه‌یك آواز اپرائی‌روی متنی نامعین، بلکه نمودارهائی‌است ازاحساسی عمیق، از سرگذشتی فریبا، یا ازپیامی پرهیمنه .

زبان‌آهنگ‌اوتواناست. نه‌تنها ازنظرگیرندگی وخوشنوائی ، بلکه بخاطرآنکه شوپن درهنگام جستجوی هارمونیهای مناسب تمام نیروی‌خلاق ولطافت روح خودرا بی‌پیرایه درآن گذاشته است.

مثلا تم اتود شماره ۳ در می‌ماژور با زیباترین اثر آوازی شومان (گرچه ابهامی در آن است) برابری میکند ولی‌این‌تم‌برای شوپن‌بیان‌تصویر حادثه و یاواقعه است . هنگام نواختن همین قطعه‌بود که‌یکی از شاگردانش فریاد کرد «اوه وطنم» .



« بوریس پاسترناك »

در اتود سل مینوراپوس ۲۵ کـه گاهی آنرا «سفرزمستانی» مینامندو نزدیك بحالات‌موسیقی شوبرت‌میباشد- شوپن خواسته-

است لغزش سورتمه را روی جاده برفی، درخشندگی دانه‌های برف ودورترخط تیره افق را که جاده بآن می‌پیوندد نشان دهد. ولی چه چیزی بهتر از تنالیته های مینور و کروماتیکهای بی پایان که درعدم محو میشوند، میتوانست این تصویر چند بعدی را مجسم نماید.

اگر شوپن میخواست در «بارکارول» همان نتیجه مندلسن رادر «آواز قایقران» بگیرد، اگر وی تنها به همان تعبیرشاعرانهٔ معمولی واین‌عنوانها اکتفا میکرد، میتوانست خودرا باآثاری متوسط ازاین قبیل راضی کندولی درموسیقی وی نورهای کرانه ها همدیگر را منعکس و دنبال میکنند. انسانها، قایقها، موجها وصداها با هم مخلوط میشوند و برای نشان دادن اینها باید «بارکارول» با «تر»ی‌هایش، باآرپژهاومکث‌هایش بپروازدرآید، بالارود، پائین آید وبرای رسیدن بآکورد خاتمه، تنالیته‌های ماژورومینور باطراف پیراکند.

درآثارگوناگون شوپن، گوش ما که دیدهٔ روحمان است نقطه ثابتی را تشخیص میدهد- برماست که آنرا یافته ودرآن تعمق نمائیم. در «پرلودربمل» این نقطه خاص، صدای قطرات بارانی است که روی شیشه پنجره فرود میآید، یا در «پولونزلابمل» هجوم دسته‌ای ازسوارکاران. در «سونات سی-مینور» مانند این است که آبشاری در معبری کوهستانی می‌غلطد، در «نوکتورن فاماژور»، پنجرهٔ خانهٔ روستائی است که دراثر رگبار وطوفان باز وبسته میشود.

قابل توجه است که بهرراهی که شوپن ما را باخود میکشاند با میل وبدون‌مقاومت اورا دنبال میکنیم. دردوحزن اومستقیماً روی ما اثرمیکند، گوئی دردورنج خودما وزمانهٔ‌ماست حتی درحکایات افسانه‌ای «مینکیه‌ویچ» شاعر لهستانی و اسلواکی در پرلونزها و بالادها باز پیوندهائی با زندگی وجود دارد. این واقعیت را بخصوص دراتودهای او که رنج وآزار زندگی بیشتر درآن اثر گذاشته است احساس میکنیم. عجب آنکه بیشتر اتودهارا دردوران اوائل شباب یعنی دربیست سالگی ساخته است وباوجود این دراغلب آنها اثرعمیق رنج کودکی ونیز پیش‌بینی مرگ زودرس احساس میشود. دربعضی دیگرطنینی ازوقایع تاریخی بگوش میرسد. بهرحال اهمیت

شوپن بالاتر ازآثار موسیقی اوست. شاهکارهای او کشف جدیدی است: کشف «هنر» موسیقی!

ترجمهٔ ش. ناظمی

افسانه‌های دروغین

از «آرتور هدلی»
ناقد انگلیسی

شاید مدت زمانی را که مرحوم «ارنست نیومن» و «فرانك واکر» برای روشن کردن حقایقی درباره موسیقیدانان تاعصرواگنر ووردی‌صرف کردند، باید دوبرابر کنند تابتوانند شخصیت‌وموقعیت واقعی یك‌موسیقیدان اشراف‌منش یعنی «فردریك شوپن» راکشف نمایند.

- بیچاره شوپن!

وقتی می‌بینیم تا چه حد درباره وی مطالب راست و دروغ گفته‌شده، این عبارت بی‌اختیار بزبان می‌آید. نامه‌های جعلی، کتابهای دروغین، افسانه‌ها وشایعات موهوم، همیشه برشخصیت وهنرواقعیش سایه افکن بوده است وهمانند دیواری بین علاقمندان اصیل موسیقی واقعی وآهنگسازی که فقط میل داشته اورااز نظرهنرش موردتوجه قراردهند جدائی انداخته‌است.

بزرگترین دشمن موسیقی شوپن همان افسانه‌هائی است که‌چون غیر قابل لمس می‌باشد، تحقیق درباره صحت وسقم‌آن بسیار مشکل است واین «قصه‌ها» ظاهراً ازیك طرف از «لیست» وازجانب دیگر ازمکاتب پاریسی یا آلمانی سرچشمه میگیرد و چون بین این دوگروه افسانه تفاوت زیادی موجود می‌باشد اصطکاك آنها غیرقابل اجتناب است ولی حقیقت امراینست که از صدسال پیش تاکنون دراین‌زمینه سنت‌محرزومشخصی وجود نداشته

است و بحث درباره مکتب لیست ومکتب پاریس («لوئی‌دیمر» و سایرین) اساسی نبوده ولی دارای اثرات زیادی بوده است.

دوستی لیست وشوپن بیش از ۵ سال (۱۸۳۷-۱۸۳۲) طول نکشید و دراین مدت هم چندان صمیمانه نبود وبزودی تبدیل بیك احساس تحقیر-آمیز درشوپن نسبت به لیست گردید. دریك‌مورد پس‌ازاینکه لیست‌درحضور شوپن چند اتود نواخت ، شوپن وی را تحسین نمود و همین واقعه بصورت اساس وپایهٔ یك افسانه درآمد. شواهد زیادی دردست است کـه شوپن از «شلوغی‌وازدحامی» که لیست درموسیقی خود ایجاد میکرد واز طرزاجرای وی ازچندقطعهٔ بتهوون نفرت‌داشت ولیست را بخاطر تبلیغاتی که‌بنفع خود مینمود ، تحقیر میکرد .

بآسانی میتوان تصور نمود کـه چگونه چهل سال بعد وقتیکه لیست مردی پیروازکارافتاده‌بود «شاگردان» اوهریك‌قطعه‌ای ازاو درحضوروی مینواختند وبعد باعجله‌درخارج خودشان‌را بعنوان ادامه‌دهندگان‌سنت‌لیست معرفی میکردند، دراین مورد شوپن گفته است:

«لیست نمیتواند ازمداخله درهیچ‌کاری خودداری کند !»

خیلی جالب‌است وقتی می بینیم که‌لیست‌بنحومؤثرو‌ماهرانه‌ای«فینالهٔ» سونات شوپن در «ر» مینور را اجرا نمود .

لیست اغلب‌بهانه میآورد که وی یك نابغه است ویك نابغه‌بایددارای اخلاق تند و رفتار غیرمتعادل باشد ولی اگر وی نتیجهٔ بعضی از کنسرهای معروف خودرا دربعدازظهرهای یکشنبهٔ «وایمار» میدید بسیارخجل میشد!

مکتب فرانسوی شوپن اصولا قائم بوجود «لوئی دیمر» ، «ژرژ - ماتیاس» و«مادام دوبوا» بوده ودرباره‌آن اطلاعات ما برپایهٔ منطقی‌تری استواراست. ولی بسبب مرورایام ، وجود ابهام درخاطرات ، خودخواهیها وسائرنقائص بشری متأسفانه افسانه‌های ناشی ازاین مکتب را هم نمیتوان جدی گرفت .

در «بازار» آلمان هم وضعیت بهتر از این نبود. « میکولی » حتی نتوانست نوشته‌های موسیقی بخط زیبای شوپن‌را تشخیص بدهد ورونویس بعضی‌از پرلودهای‌اورا ترجیح‌داد! ونسخهٔ وی‌پرازاشتباه‌است. باین‌سبب که

شوپن معمولا نسخه‌های ناقص‌کارهای خودرا برای «برایت‌کوف»میفرستاد وآنها را امضاء نمیکرد.

درانگلستان میتوان ازآن شاگرد مغازه‌ای یادکرد کـه فقط یکبار شوپن‌را درحال نواختن دیده ، سپس برای نیم قرن بعنوان کسیکه میداند شوپن‌چگونه مینوازد برای خودشهرتی بهم زده‌بود! درضمن در«لیورپول» بسال ۱۸۴۸ یك خانم پیانیست درطی یك هفته پنج درس از شوپن گرفته ، وشوپن دربارهٔ وی گفته است : «او را خوشحال بخانه‌اش فرستادم» وحالا خدا میداند چه وقت «افسانهٔ شوپن درلیورپول» راکشف خواهیم کرد!

درمیان شاگردان واقعی شوپن فقط دواسم برجستگی خاصی دارند. یکی «کارل‌فیلتش»ودیگری«پرنسس مارسلینا، سزارتوریکا» که هردوشان بدون‌اینکه‌اثرمهمی‌ازتماس‌نزدیك خودباشوپن‌باقی‌بگذارند‌ازصحنه‌موسیقی محوشدند. «فیلتش» درپانزده سالگی بسال ۱۸۴۵ فوت کرد واثری راکه وی روی شوپن گذاشت میتوان درنامه‌هایی که او وبرادرش به اولیاء خود درمجارستان نوشته‌اند مطالعه کرد . مطبوعات لندن تأکید میکنند که این پسرجوان تنها وارث‌حقیقی‌روش شوپن بوده است ومسلماً احساسات شوپن و دوستانش نسبت به اودرسال ۱۸۴۲ بی‌شباهت به تحسینی که هیأت قضات نسبت به «مورتیزیو پولینی» ۱۸ ساله در فستیوال شوپن در ورشو بسال ۱۹۶۰ نشان دادند نبوده‌است وچنین‌بنظررسید که ناگهان سالهای ۱۸۴۲ و۱۹۶۰ از ورای دیواری ازسالهای طولانی و مشتی افسانه‌های‌کاذب بهم پیوسته‌اند .

تعداد کنسرهای « مارسلینا سزار توریکا » انگشت شمار بود و فقط بخاطر نمایشاتش درپاریس‌ولندن درسال ۱۸۵۵ شهرتی بهم رساند.دراین کنسرها بود که وی «فانتزی‌امپرومپتو»را ازروی نسخه‌ای نواخت که‌شوپن درسال ۱۸۴۹ قبل ازمرگ بوی داده و بعد درسال ۱۸۵۵ انتشار عمومی یافت. بعقیده کسانیکه هفت‌سال قبل این قطعه‌را با اجرای خودشوپن‌شنیده بودند، «مارسلینا» تاحدزیادی روش استادش را حفظ کرده بود. مارسلینا از بسیاری جهات تقریباً همانند خـود شوپن بود . وی درسال ۱۸۹۴ فوت نمود وتا آن هنگام خاطرات و یادگارهای دوره دوستی خود را با شوپن

بسیار گرامی میداشت (قسمت اعظم قطعات خط شوپن متعلق به مارسلینا فعلا دراختیار من است ـ نویسنده) .

دوستدارواقعی موسیقی وپیانو که میل‌دارد پی به‌اعماق موسیقی شوپن ببرد باید به کلیه‌شایعات‌وافسانه‌هایی که‌پس‌ازمرگ وی‌بوجود آمده ودلیل‌قاطعی برصحت‌آن نیست، بی‌اعتنا بماند. چون درسال ۱۸۵۳ ، یعنی چهارسال‌بعد ازمرگ‌وی، داستانهای بی‌اساس وقصه‌های پوچ درباره شوپن روبه‌ازدیاد گذارد وتفسیرهای غلط ابلهانه‌ای ازآثار اومانند «نسیم‌روی گورستان»، «اوپوس ۳۵»، « چابك سواران لهستانی » ، « جامی از خاك لهستان » و «پرلود قطرهٔ باران» بعمل‌آمد. این تفسیرها باید بدون تأمل بدور ریخته شود چون موسیقی شوپن بخودی خود بهتر از هرشاهدی معرف روحیه او است کافی است که نسخ خطی آثاروی، بخصوص‌آثار سالهای‌آخرزندگیش را مورد تعمق قرار دهیم تا دریابیم با چه دقت وعلاقه‌ای‌آنها را نوشته و رعایت کلیه جزئیات را نموده است. متأسفانه اغلب نسخ موجود در کشورما (انگلستان) ازنوعی است که درآن مقاصد شوپن بنحو سخیفی‌تحریف شده است . ولی بمروورایام امید است کـه روزی یك نوازندهٔ انگلیسی بعنوان برنده فستیوال شوپن به سکوی افتخار ورشو قدم گذارد .

ترجمه **ف. فرخ**

رساله‌ای از « ابن خردادبه » درزمینهٔ

موسیقی دورهٔ ساسانی

حسینعلی ملاح

اخیراً درلبنان‌رساله‌ای‌تحت‌عنوان«اللهووالملاهی» از«ابن‌خردادبه» (تولد ۲۱۱ هجری وفات ۳۰۰ هجری) چاپ شده که شرحی راجع به‌آن درسومین شماره مجله « الدرسات‌الادبیة » چاپ لبنان نوشته شده‌است.

رسالهٔ فوق دربیست و نه صفحه تنظیم گشته وازآن اطلاعات‌سودمندی دربارهٔ موسیقی وسرود وشعر ایرانی پیش از اسلام میتوان بدست آورد ـ در این رساله نام برخی از آلات موسیقی ایرانی و بعضی ازاصطلاحات و مقامهائی که درموسیقی وجود داشته وهمچنین یك تصنیف فارسی مرکب از سه مصرع شعر دیده میشود ـ و ضمن همین قطعه دو حکایت نیز از باربد موسیقی‌دان نامدار دربار خسروپرویز آمده است ـ نویسندهٔ مقاله درپایان مقدمه می‌افزاید:

« درنظرداشتم که قسمتی ازاین قطعه‌را بفارسی ترجمه کنم ولی‌چون مشتمل براصطلاحات ونامهائی است که باید مورد تحقیق بیشتری قرارگیرد بهتر آن دانستم که آن قطعات را عیناً با حواشی مصحح آن چاپ کنم که برای کسانیکه بخواهند دراین موضوعات تحقیق کنند، سودمندتر باشد.»

آقای افسر سرپرست برنامهٔ عربی اداره کل انتشارات ورادیو بر بنده منت نهادند واین قطعه‌را بفارسی تقریر کردند . اینجانب بنحوی که بنظر خواهد رسید برشته تحریر درآوردم ومطالبی درحاشیه بر آن افزودم. باشد که پسند خاطر افتد.

قطعه‌ای از رسالهٔ
« اللهو والملاهی »

فیذرس[1] رومی نقل میکند. تارهای[2] چهارگانه (ساز) همانند طبایع اربعه آدمی است.

سیم زیر بمثابه مردمان صفرائی مزاج است - و سیم مثنی همچون مردمان دموی مزاج است وسیم مثلث به‌اشخاص بلغمی مزاج شباهت دارد- سیم بم به‌مردمان سودائی طبع ماند[3] .

سیم زیـررا با خنصر[4] وسیم مثنی را که صدای آن چهاربرابر بم‌تر اززیر است با انگشت بنصر[5] وسیم مثلث‌را که صدای آن چهار برابر بم‌تر از زیر است باانگشت وسطی[6] وبم‌را که شش برابر بم تر اززیر است با انگشت سبابه[7] مینوازند.

---

۱ - مسعودی اورا «فندروس»، و ناشر دیگری «تودروس» نوشته است و به احتمال قوی همان تئودروس رومی باید باشد .

۲ - مراد از تار سیم یازه یاابریشمی است که برسازهای ذولاوتار می‌بندند مانند چنگ، عود، سنتور ، کمانچه وغیره.

۳ - چهارسیم یا چهار تار عود یابربط درقدیم هریك نام خاصی داشته است سیم اول که صدائی زیر داشته بهمین نام (زیر) تسمیه شده ، سیم دوم مثنی وسیم‌سوم مثلث وسیم چهارم بم نامگذاری شده است.

٤ - خنصر انگشت کوچك دست است.

٥ - بنصر انگشت دوم بعداز انگشت کوچك است.

٦ - وسطی بلندترین انگشت دست‌راگویند ودر حقیقت انگشتی است که در وسط قرارگرفته است .

۷ - سبابه نیز انگشت دوم بعداز شست است.

ایرانیان‌معمولا عود[1]را بانای - و«زنامی»[2]را باطنبور[3] وسورنای[4] را بادهل ومستج[5] را با صنج[6] همنوا میکردند و مینواختند.

ایرانیان همراه باآواز ، عود یاچنگ مینواختند واین ازویژگیهای موسیقی ایرانی بوده است، آنها دارای نغمات وآهنگها و تصنیفها و ترانه های متنوعی بوده‌اندکه بالغ برهشت میشده است.

---

۱ - عود سازی است که بفارسی آنرا رود یا بربط گویند، جعبه‌طنینی بزرگی دارد (مانندگلابی که ازمیان دونیم‌کرده باشند) هشت سیم مزدوج دارد یعنی‌هردو سیم یکسان کوك میشود دوسیم اول را زیر و دو سیم دوم‌را مثنی ودوسیم سوم را مثلث ودوسیم آخری یاچهارمی را بم‌گویند. بعضی از شعرای جاهلیت ازقبیل اعشی (میمون‌بن قیس، متوفی ٦٢٩ میلادی) که در دوره انوشیروان به مدائن رفته‌اند لفظ فارسی بعضی آلات موسیقی را عیناً دراشعارعربی‌ذکر کرده‌اند. بیت ذیل‌منسوب به اوست :

النای بزم و بربط ذی بحة والصنج‌بیکی شجوه‌ان‌یوضعا

۲ - زنامی‌یکنوع نای‌است - «زنام» نام سازنده این نای‌است که در قرون ماضیه میزیسته و بهمین سبب این سازرا نای زنامی‌گویند .

۳ - طنبور ساز زهی دسته بلندی‌است شبیه سه‌تار بااین تفاوت‌که دسته‌طنبور طویل‌تر از دسته سه‌تار است و کاسه آن نیز انحنای بیشتری دارد.

٤ - سورنای نائی است که در مجالس بزم و سور نواخته میشود ، این ساز همان است‌که امروز زرنا یا زورنای‌گویند .

٥ - مستج که فارسی آن مشته است احتمالا باید همان چغانه باشد و چغانه قطعه چوبی است مجوف شبیه مشته حلاجان که درون آن چند زنگوله نهاده‌اند که چون آنرا بحرکت درآورند صدای مطلوبی ازآن استماع شود و برای نگاهداشتن وزن یا ریتم نغمات بکارمیرود. این لفظ را اعراب مستق نیز نوشته‌اند اعشی قیس میگوید: ومستق صینی و ون وبربط یجاوبه صنج اذا ماترنما

یعنی از مشته صینی و ون وبربط آنگاه نغمات دلنشینی میتوان شنیدکه چنگ نیزبا آنها به‌ترنم درآید .

٦ - صنج همان چنگ است احتمالا بیکنوع ساز بادی نیز اطلاق میگردد این لفظ را نباید با سنج اشتباه کرد. ساز اخیر دو صفحهٔ مدور فلزی است که بهم میکوبند.

بندستان[1] وبهار[2]، که این دو ازفصیح‌ترین نغمات بشمارمی‌آمده‌اند. سپس ابرین[3] است که معمولا در سیم زیر اجرا میشده است . ابرینه[3] نیز یکی دیگر ازاین نغمه‌هاست وبیش از همه فراز و نشیب یا مدگردی داشته است[4] .

نغمه دیگر ماذرواسبان[5] است که ابتدا با وزنی سنگین آغاز میشده وسپس سریعتر میگشته وسرانجام باتأنی ازنغمه‌ای به « نغمه خاتمه » فرود

---

۱ ـ بندستان‌را درهیچیك ازفرهنگها نیافتم چنین لفظی درسی‌لحن باربد که نظامی ومنوچهری نقل‌کرده‌اند نبوده ولی ازآنجاکه گویند باربد برای هر روزاز سال لحنی ساخته‌بود، ممکن است این لحن از جملهٔ آن الحان باشد ویاآنکه بقرار گفتهٔ نظامی:

درآمد باربد چون بلبل مست — گرفته بربطی چون‌آب دردست
زصد دستان‌که اورابود دمساز — گزیده‌کرد سی‌لحن خوش‌آواز

ممکن‌است بندستان جزء یکی ازصددستان فوق‌الاشعار باشد . به‌روایتی‌می‌توان گفت‌که این لحن ازساخته‌های موسیقی‌دان دیگری است.

۲ـ درنامهای الحان سی‌گانه باربد بنقل ازمنوچهری «بهاربشکنه» و «نی برسر بهار» دیده شده ـ همچنین دراین شعر ازمنوچهری لفظ سبزه‌بهار آمده است:

چون سبزهٔ بهار بود نای عندلیب — چون‌بند شهریار بود صوت‌طیطوی

اما بطور مطلق فقط در کتاب سرگذشت موسیقی ایران تألیف آقای روح‌الله خالقی جلد اول ص ۴۸۷ دیده شدکه نوشته شده « دوازده مقام، ۹ دایره وشش آواز داشته‌است. برخی چند دایره را هم ملایم طبع دانسته ونام آنهاراچنین نوشته‌اند: زنگبار ـ گلستان ـ بهار ـ بوستان ـ عذری ـ وامق ـ زیرکش ـ حسینی ـ نهفت ـ حجاز.

۳ ـ ابرین و ابرینه نیز مهجور بنظر آمد.

۴ ـ لفظ مدگردی بجای « تصعد اوتحدرا من طبقه الی طبقه » نهاده شده ومعادل مدولاسیون (Modulation) دراصطلاح موسیقی است.

۵ ـ مسعودی «ماداروسنان» نوشته است. چنین لفظی درهیچیك‌ازگوشه‌های آوازها والحان باربدی دیده‌نشد ـ شایدکلمهٔ ترکیب شده باشد از دو لفظ «ماداء» که نام قدیمی آذربایجان است و «روسنان» که روشنان بمعنای‌ستارگان ملکی‌است در اینصورت میتوان گفت قطعه‌ایست بمعنای « ستارگان‌آذربایجان ». بیش از این چیزی دستگیر نشد.

میآمده است . لحن دیگر ششم[1] میباشد که با وزنی سنگین نواخته میشده است. دیگری‌قبه[2] است که روال مستدیری داشته‌است . نغمه دیگراسپراس[3] میباشدکه حالتی یکنواخت وخواب‌آور داشته‌است. این آهنگ شادمانی‌و مسرت‌را درعروق خسروان جایگزین میساخته وخواب‌را به‌آرامی‌بدیدگان میآورده است. شاعر گوید:

نغمه‌ایست‌که چون بگوش رسد آرامش بخشد.

و همچنانکه برای ایرانیان خواب آور است مارا نیز بخواب میبرد.

کسری[4] گوید : عود عالی‌ترین سازهاست ومن حاضرم برای‌اصلاح

---

۱ ـ مسعودی «سیسم» نوشته است و بطن قالب همان شیشم است، برهان قاطع‌مینویسد: ونام قولیت ازمصنفات باربد ـ منوچهری گوید: « بگیر باده نوشین و نوش‌کن بصواب ـ به‌بانك شیشم بابانك افسر سگزی.»

۲ و ۳ـ این دولفظ نیز درمیان نام الحان موسیقی وگوشه‌های آواز های ایرانی دیده نشد، بنابراین میتوان طبق این سند تاریخی برنامهای موجود نامهای ذیل‌را نیز افزود: بندستان ـ بهار ـ ابرین ـ ابرینه ـ ماذرواسبان یاماداروسنان ـ قبه واسپراس

۴ ـ چنانکه میدانیم ازپادشاهان ساسانی دوتن بنام خسرو (کسری) شناخته شده‌اند، یکی خسرو انوشیروان و دیگر خسروپرویز، کتابهائی که درباره این دو نوشته شده عموماً ایجادتردیدکرده‌است‌که آیا مربوط به‌کدامین‌است. اینوسترانزف (Inostranzev) هریك‌را بدلایلی ازدیگری مجزاساخته‌که البته مبتنی برحدسیات است ، درهر حال دراین مقام به اعتبار وجود لفظ « باربد » که از موسیقی دانان دربار خسرو پرویز بوده است وهمچنین مشاهدهٔ لفظ «پرویز» مسلم میداردکه‌مراد از«کسری» خسروپرویزاست. دراینجا لازم‌است تذکارگردد که‌خسروپرویز سلطانی جابر و ظالم بوده‌است. گویند قساوت قلب خسروگاهی چاشنی مزاح دهشتناکی هم داشت. ثعالبی گوید: « خسروراگفتند که فلان‌حکمران‌را بدرگاه‌خواندیم وتعلل‌ورزید پادشاه توقیع فرمودکه: اگر برای‌او دشوار است‌که بتمام بدن نزد ما آید مابجزئی ازتن او اکتفا میکنیم تاکار سفر براو آسانتر شود بگوئید فقط سر اورا بدرگاه‌ما بفرستند». ذکر این مطلب برای توجیه ماجرائی که در همین مقال راجع به باربد خواهید خواند بی تأثیر نخواهد بود.

وتکمیل این‌ساز صدهزاردرهم اعطا کنم. ایرانیان سازی‌دارند بنام(ونج)[1] که هفت تار (سیم) دارد ونواختن آن شبیه صنج است واهالی خراسان و توابع آنرا درعمل آورند.

در ری وطبرستان ودیلم، نواختن طنبور بیش‌از سایر مناطق‌متداول بوده واغلب همراه باآواز نواخته میشده است. اصلا ایرانیها طنبوررابرتر ازسایرآلات موسیقی میدانستند.

ساز دیگری نزد نبطی ها و جرامقه‌متداول‌بوده که‌آنرا «غندور»[2] میگفتند این ساز شبیه طنبور است وبهمان نحو نیز نواخته میشود.

---

۱ ــ ون یاونج که هندیان‌آنرا«ونیا»گویند یکنوع ساززهی‌است شبیه تار و یا احتمالا نظیر چنگ، در تاریخ ادبیات آمده است که « اعشی بنی‌قیس (متوفی ۶۲۹ میلادی) اول‌کسی است که درعصر جاهلی بغتتاً مشهورگشته وعرب‌را با تغنی آلات موسیقی ازقبیل چنگ ونای و بربط وطنبور و ون وغیره آشناکرده و اسامی این آلات را در اشعار خود استعمال‌کرده‌است ». بیت ذیل از قطعه‌ایست که منتسب به‌اوست :

« بالجلسان و طیب اردانه بالون یضرب لی یکرالاصبعا»

(باجامه‌ای‌خوش، زخمه بر «ون» میزند وانگشتانش باشتاب‌کار میکنند.)

۲ ــ وکان غناءالنبط‌الجرامقه بالغندورات وایقاعها یشبه ایقاع‌الطنابیر

این عین جمله‌ایست‌که دررساله ابن‌خردادبه آمده است... مسعودی‌مینویسد: « غندورات، فی الاصل الغیروارات بوده است. » برهان قاطع «غندرود» نوشته و آنرا نفیر یابوق‌کوچکی دانسته‌است. ولی به نظر میآیدکه نظر ابن‌خردادبه بیشتر مقرون به حقیقت بایدباشد زیرا اگرکلمه «غندرود» را درست تصورکنیم، ترکیبی است از لفظ «غند» بمعنای گردکرده شده وجمع آمده و «رود» بمعنای تار یا سیم یازه ساز، بهمین‌سبب میتوان پذیرفت‌که غندرودیا غندور سازی بوده‌است ازذوات‌الاوتار شبیه طنبور یاسه‌تار وامثالهم. شاید بتوان رابطه‌ای میان دولفظ «غندور» و «طنبور» یافت واحتمالا میتوان‌پنداشت‌که «غنده‌رود» (باضم‌اول) با «گنده‌رود» (باضم اول بمعنای رود بزرگ یاتار بم) ازیك‌ریشه باشند ــ بطورکلی اگرهریك ازاین الفاظ را بوجهی از وجوه با غندرود مرتبط بدانیم ثمرهٔ آن چنین است‌که : غندور (بنا بگفتهٔ ابن خردادبه) و غندرود (بنا به روایت مؤلف برهان قاطع) عود یارود بزرگتری است‌که همان سه‌تار یاطنبور میباشد.

بزرگترین‌موسیقی‌دان‌زمان خسروپرویز «بهلبد»[1] نام داشته که‌اهل مرو بوده است ودرنواختن عود چیره‌دست بود. همراه باکلام موزون تغنی میکرده وآهنگ میساخته وترکیب الحان میکرده است.

---

۱ ــ ثعالبی‌گوید : نام نوازنده مشهور دوره خسرو پرویزکه بصورت بهلبد و در عربی فهلبد تصحیف شده ، همان باربد است . رشیدی مینویسد : مطرب پرویزکه جهرمی بوده وسرود خسروانی که سرودی است مسجع دربزم خسروگفتی وبضم باخطاست واین مرکب است ازبار بمعنی رخصت دادن وبد بمعنی خداوند و دارنده، زیراکه پرویز اورا اذن‌دخول درمجلس به‌جمیع اوقات داده بود. فرهنگ سروری اورا درنواختن بربط وعلم موسیقی بی‌نظیر دانسته است... انجمن آرا و آنندراج مینویسند دربزم خسرو اوونکیسا اسباب‌طرب بوده‌اند وتصرفات‌داشته‌اند. نظامی‌گوید :

ستای باربد دستان همی زد به هشیاری ره مستان همی زد
نکیساچنگ‌راکرده خوش‌آواز فکنده ارغنون را پردهٔ ساز

اما از پایان زندگی باربد روایات متفاوتی نقل میشود . ثعالبی نقل میکند که سرکش وباربد هردو ازرامشگران خسروپرویز بودند ولی سرکش‌که به برتری باربد وتوجه شاه نسبت بدو حسادت میورزید ویرا مسموم ساخت ــ خسرو ازمرگ وی بسیار اندوهناك‌گشت وچون دریافت‌که سرکش موجب مرگ باربدگردیده‌است بدوگفت « من ازشنیدن آواز باربد پس‌از او ازتولدت میبردم ومیخواستم که‌دربی آواز او آواز تو گوش دهم وتو از اینکه نیمی ازلذت مرا ازبین برده‌ای شایسته مجازات هستی

سرکش پاسخ داد : شاها اگر بخواهی نیمی ازلذتی‌را که برایت باقی‌مانده است ازبین ببری تو خود همه آن‌را ازبین برده‌ای و بدینگونه شاه ازسر تقصیر او درگذشت » ولی این ماجرا به نحو دیگری یعنی کاملا بالعکس دررساله ابن‌خردادبه ذکر شده‌که مطالعه خواهید فرمود ــ فردوسی پایان‌کار باربدرا چنین توصیف‌میکند:

چو آگاه شد باربد زانکه شاه بپرداخت بی رای و بی کام گاه
ببرید هر چار انگشت خویش بریده همی داشت در مشت خویش
چو در خانه شد آتشی برفروخت همه آلت خویش یکسر بسوخت

(مراد ازلفظ آلت دربیت اخیر آلت موسیقی یعنی ساز میباشد.)

علی ایحال.. با درنظرگرفتن اشعار فردوسی میتوان اعتبار بیشتری بـرای ماجرائی‌که ابن‌خردادبه نقل‌کرده است قائل شد.

گویند هرگاه که کاتبان وراویان اخبار از عرض خبری به شاهنشاه بیم‌داشتند به‌باربد متوسل میشدند واو بانغمه‌ای، خشم ولینعمت خودرا فرو مینشاند وبهنگام مقتضی بعرض مطلب میپرداخت.

نغمات وآهنگهائی که باربد بخاطر خسروپرویزساخته بالغ برهفتاد وپنج قطعه‌است. یکی ازآثار زیبای او چنین است:

. . . . . .

قیصر ماه ماند وخاقان خرشید
آن من خدای ابر ماند کامغاران
کخاهد ماه پوشد کخاهد خرشید[1]

مفهوم ترانه چنین است :

قیصر ماه را ماند وخسرو خورشید را
چنان ماندکه آفتاب وقمر قرین‌اند
سرور من همانند ابریست که آبستن باران است
ابری که خواه ماه را بپوشاند یاآفتاب را

باربد بااینکه هنرمندی لایق بود ازادب ونزاکت ومجلس‌آرائی نیز نصیبی فراوان داشت. شبی بسیار سرد که خسرورا نشاطی درسر بود، باربد را فراخواند ودرحضور شیرین باوگفت : خوش کرده‌ام که امشبی را با تو بروز آرم. آنقدر می نوشیدند وآواز خواندند تا باربد مست شد. گزیری نداشت که ببهانه قضای حاجت ازتالار خارج شود، زمانی سپری شدوباربد باز نگشت، خسرو به‌شیرین گفت مهمان ما دیر کرد . و متعاقب این سخن ازتالار خارج شد وباربد را دیدکه زیر درخت سدری بخواب رفته است . خسرو تن‌پوش پوست سمور خودرا درآورد وبروی او انداخت تا ازگزند سرما درامان باشد.

۱ ــ مصرع اول شعر فارسی این قطعه افتاده وترجمه‌آن بعربی چنین‌است:

. . . . . .

ای ، قیصر یشبه‌القمر وخاقان‌الشمس
ای ، الذی هو مولای یشبه‌الغیم‌المتمکن
ای ، اذا شاء غطاالقمر واذا شاء‌الشمس

اشاره به‌ملاقات قیصر وخسروپرویز است.

چون آفتاب برآمد ، خسروپرویز به شیرین گفت حال مهمان ما را چگونه می‌بینی؟ شیرین پاسخ دا . شاهنشاه بهتر ازمن‌آگاهی دارند. خسرو (درجام جهان نمای خود) نظر انداخت وگفت :

می‌بینم که ازخواب برخاسته وچون پوشش مرا دیده و شناخته آنرا گرامی‌داشته، ردای خودرا برزمین افکنده وبالتوی سمور مرا برآن‌نهاده وحیرت زده به‌احترام ایستاده است .

شیرین گفت شاهنشاه بینش‌یزدانی‌دارند... پرویز گفت برخیز، هردو برخاستند ووی‌را بهمان حال که شاه گفته بود مشاهده کردند شاه امر کرد به‌او مالی فراوان عطا کنند ومستمری‌قابلی درحقش برقرار سازندواملاکی دررری بنامش قباله کنند.

☆

(حکایت کنند که) روزی خسروپرویز دربین‌راه، پسری «شرکاس[1]» نام‌را از اهالی ایران دیدکه بدنبال گاو خودکه (کود) حمل میکرد راه میرفت وآواز میخواند. شاهنشاه‌را صدای این‌جوان خوش آمد وامرفرمود اورا دراختیار باربد بگذارند تاتعلیم آواز بگیرد.

این جوان بااستعداد تاآنجا درموسیقی پیشرفت کرد و توانا شد که باربد براو حسد ورزید و وی را بقتل رسانید . روزی پرویز شرکاس را طلب کرد، باربد عرض کرد بیمار است. سرانجام خسرو ازواقعه آگاه شد، به‌باربد گفت: ــ شعله حسد تاآنجا دردلت زبانه کشید که جوانی‌را که من‌از صدایش لذت میبردم بقتل‌رساندی تو نیمی ازسرور مرا تباه کردی‌بنابراین گزیری نیست که به‌کیفر برسی و آنگاه دستور داد او را زیر پای پیل بیفکنند .. باربد گفت اگر من نیمی از سرور شاهنشاه را تباه کردم خسرو باکشتن من آن نیم دیگررا نیز تباه خواهند کرد ــ آیا جنایتی که درحق شادمانی وطرب خود میفرمائید عظیم‌تر است یاآنچه من مرتکب شده‌ام ؟ کسری گفت سخنی بجاگفتی، بخدا سوگندکه زنده‌ات نگاه خواهم‌داشت ــ سپس فرمان داد تاویرا آزاد سازند ... باربد بعداز وفات کسری مدتها در قید حیات بوده است.

۱ ــ به‌احتمال قوی همان «سرکیس» یا «سرکش» باید باشد.

نمایش در ایران

از بهرام بیضائی

-۱۱-

تعزیه

در همه جای جهان هنگامی که مذهب مانع از پیشرفت نمایش شد، ذوق نمایشی بصورت بازیهای نمایشی گوناگون نمود کرد و کم کم چون بازیهای نمایشی قانع کننده نبود ـ راه خود را به این ترتیب گشود که خود را به قالب مذهب مانع درآورد، شاید هم درخدمت آن، باین وسیله خودرا برمذهب تحمیل کرد ودر نتیجه رشد کرد. درایران هم نمایش بصورت بازیهائی که دیدیم تغییرشکل داد و بعد ازچندین قرن به قیافهٔ مذهب درآمد و بشکل تعزیه جلوه کرد. این تعزیه ابتدا نمایش وقایع ومصائبی بود که برای امام حسین وخاندانش درمحرم سال ۶۱ هجری (۶۸۲ میلادی) در کربلا پیش آمد

وهمه کس آنرا میداند، ولی بتدریج ازبطن این نمایش صرفاً مذهبی اشکال متنوع دیگری بیرون آمد که بالاخره به تعزیه مضحك (کمیك) منجرشد.

تعزیه کاملترین شکل نمایشی درمحیط قرون وسطائی ایران بوده است، واین تاریخچه آنست.

☆

«درتاریخ ابن کثیر شامی آورده که معزالدوله احمدبن بویه دربغداد ـ دردهه اول محرم ـ امر کرد تمامی بازارهای بغداد را بسته مردم سیاه‌عزا پوشیدند وبتعزیه سیدالشهداء پرداختند. چون این قاعده دربغداد رسم نبود، لهذا علماء اصل سنت آنرا بدعتی بزرگ دانستند وچون برمعزالدوله دستی نداشتند چاره جز تسلیم نتوانستند. بعدازآن هرساله تاانقراض دولت دیالمه شیعیان درده‌روزاول محرم درجمیع بلادرسم تعزیه بجامی آوردند ودربغداد تا اوایل سلطنت طغرل سلجوقی برقرار بود[۱]».

«بطوریکه احمدبن ابوالفتح در احسن‌القصص آورده (بنمره 567a درموزهٔ آسیائی) تعزیه درسال ۹۶۳ [م] دربغداد توسط معزالدوله بویه‌ای اجرا شد[۲]».

---

۱ – A Litrary History of Persia - E. Browne vol IV (Cambridge - 1928) - p: 31

۲ – « Die ‘Ta’sieh ‘ wurden in Baghdad I. J. 963 von der Buwaihiden Mùisi-ed-daula eingeführt, wie uns Ahmed b. Abûl-Feth in seinem werke احسن القصص الـخ (inscr. Mus. As. no. 567a) berichtet. »

ـ همان کتاب : p: 30

ـ بسیاری همین سال ۹۶۳ میلادی را سال پیدایش تعزیه قرار داده‌اند، از جمله دائرة‌المعارف امریکائی، چاپ ۱۹۶۳. و براین بناکه صحیح نیست امروزه هزار سال اززمان پیدایش تعزیه میگذرد. حال آنکه تاریخ مذکور مربوط به سال بوجود آمدن دسته های عزاداری است نه‌تعزیه.

ازدومدرك[1] بالا برمیآید که مراسم عزاداری برای امام‌حسین وسیاه پوشیدن وبازاربستن بنا به امرمعزالدوله‌رسم شده‌است وبگمانم این‌مدارك گوینده این مطلب نباشد که تعزیه بمعنی نمایشی آن (شکل نمایشی مصائب خاندان پیغمبر) هم ازاین زمان معمول شده باشد، خصوصاً که توجه داریم یك شکل نمایشی طی طول زمان وبتدریج بوجودمی‌آید، ونه یکباره وبنا بفرمان. بهرحال معزالدوله عزاداری را بنیان گذاشت وطی مدت زیادی بتدریج شکل نمایشی تعزیه یا شبیه‌خوانی ازآن خارج شد. چگونگی این تحول‌را بصورت نیمه‌دقیقی میتوان‌ازیادداشتها وسفرنامه‌های‌سیاحان‌اروپائی استخراج کرد، مطالعهٔ این‌یادداشتها نتیجه میدهد که شبیه‌خوانی درسالهای آخری سلطنت صفویه یا اوایل زندیه بتدریج پیدا شد. براون نوشته است:

« بنمایش آوردن این صحنه های مؤثر که اکنون با شکل قابل ملاحظه‌ای قسمت اعظم سوگواری محرم را تشکیل میدهد (تعزیه)، و اغلب از طرف نویسندگان اروپائی همانند « بازی معجزات ـ Miracle Plays» تعبیر میشود[2]، بنظر میرسد که دردوره‌های بعد بوجود آمده است. نویسنده دقیق « الئاریوس ـ Olearius » ماه محرم ۱۴۰۷ هجری (مه ژوئن ۱۶۳۷) را در اردبیل ـ شهر مقدس خانواده صفوی ـ

۱ ـ براون درمقدمه دومدرك فوق نوشته است : « من مرهون دوستم آقای « ه . ل. رابینو ـ Rabino » منتسب به « H.B.M's Consular Service » هستم که یادداشتهای باارزش زیررا دربارهٔ مراسم عزاداری محرم دربغداد ـ راجع به‌قرن چهارم هجری (قرن دهم میلادی) ـ برای من فرستاده‌اند. من تنها متن دو فقره‌را دردست دارم (یکی به‌آلمانی، دیگری به‌فارسی). گویا توضیحات مربوط در نامه‌ای همراه آنها بوده است (بتاریخ ۲۳ مارس ۱۹۲۲) که متأسفانه مفقود شده است. گمان میکنم که یادداشتهای مزبور ازیکی ازمقالات « درن-Dorn » که شاید درنشریه « ترکیب آسیائی ـ Mélanges Asatiques » منتشر شده‌گرفته شده است.

۲ ـ دراین‌باب میتوان رجوع کرد به‌جالبترین مقاله‌ای که‌دراین زمینه بفارسی نوشته شده است: تئاترهای مذهبی اروپا درقرون وسطی ومقایسه آن باشبیه‌خوانی ـ امیرحسین جهانبگلو ـ مجله نمایش (۱۳۳۷) شماره‌های ۵ و ۶

گذرانده است. او توضیحات بسیار مفیدی ازآنچه دیده است میدهد؛ سوگواری‌ها، شیون‌ها، مراثی وتیغ‌زنی‌ها که بروزعاشورا (دهمین روزماه یا روزقتل) می‌انجامد، اما هیچ اشاره‌ئی به عرضهٔ نمایشی واقعه نمی‌کند، بنابراین محقق است که دراین زمان وجود نداشته است[1]» .

دسته‌ای از تعزیه‌گردان های طهران
(عکس از فتوتهامی)

«تاورنیه-Tavernier »مرحله‌ای ازتحول‌عزاداری‌را دریادداشت‌هایش نشان داده است. او، روز سوم ژوئیه ۱۶۶۷ (مطابق بامحرم۱۰۸۷ قمری) ـ درحضور شاه صفی دوم ـ در اصفهان ـ شاهد مراسمی بوده است که پنجساعت پیش ازظهرشروع شده وتاظهرطول کشیده‌است. یادداشتهای او بامدرکی درشبیه سازی تمام میشود: «دربعضی ازآن عماریها طفلی‌شبیه نعش شده خوابیده‌بود، وآنهائی که دورعماری را احاطه کرده بودندگریه ونوحه وزاری میکردند، واین اطفال شبیه دوطفل امام حسین هستند که بعد

۱ ـ همان‌کتاب. p: 28-29

از شهادت امام، خلیفه بغداد یزید آنها را گرفت و بقتل رسانید ...[1]»

مرحله بعدی این تحول را میشود در کتاب «مشاهداتی که طی سفری از بنگال به ایران پیش آمد[2]» نوشتهٔ «ویلیام فرانکلن Franklin» یافت. در فصل از بنگال به شیراز مراسمی را که در ماه مارس ۱۷۸۷ میلادی دیده می‌آورد: «... هرروز اشخاصی که برای این کار هستند گوشه‌هائی از این داستان را نمایش میدهند. اشکالی هم دردسته‌ها حمل می کنند که یکی از آنها نمایش فرات است بنام «آب فرات». دسته‌های بچه‌ها وجوانان که عده‌ای بلباس سربازان ابن‌سعد و عده‌ای به قالب همراهان درماندهٔ امام حسین درآمده‌اند، در کوچه‌ها میگذرند و با هم نزاع می کنند که گاهی به جنگهای نسبتاً شدیدی می انجامد. درجای دیگر خلیفه یزیدرا می بینیم که روی تخت مجللی نشسته، اطرافش مستحفظین ایستاده‌اند و کنارش سفیرفرنگی ایستاده که داستان اسلام آوردنش را قبلاتعریف کردیم. یکی از جالب‌ترین نمایشهای این سوگواری نمایش عروسی قاسم جوان پسر امام حسن است بادخترعمویش که دختر امام حسین باشد.

این عروسی هیچوقت تحقق نیافت چون قاسم دریکی از نبردهای کنار فرات در هفتم محرم کشته شد. پسر جوانی نقش عروس را با همهٔ تزئینات یك عروس بازی میکند. این جوان همراه زنهای خانواده‌اش است و بلحن غم‌انگیزی شعری راجع به پایان غم‌انگیز شوهرش که توسط کفار نابود شده میخواند. نمیتوان دقایق جدا شدن آنهارا فراموش کرد؛ وقتی که شوهر نامزد جوانش را ترك می کند تا بجنگ برود، با وی لطیف‌ترین وداع‌ها را می کند وجامهٔ سوگواری باو میدهد و دخترهم جامه را بروی شانه‌های خود می گذارد ...»[3]

---

۱ ـ سفرنامه تاورنیه ـ ترجمه ابوتراب نوری وتجدیدنظر دکترحمیدشیرانی (چاپ دوم ۱۳۳۶ ـ تائید اصفهان) ص۴۱۴

۲ ـ W. Franklin's : Observations Made on a Tour From Bengal to Persia

که ما ترجمه فرانسه‌اش را بدست داشتیم تحت عنوان:
Voyages Dans L'inde en Perse که در۱۸۰۱ درپاریس چاپ شده.

۳ ـ باتشکر ازفرخ غفاری که این قطعه کتاب فرانکلن را تقریر کرد.

مدرك فوق که متعلق به یکصدوهفتادوپنج سال پیش است نشان میدهد که دراواخر سلطنت زندیه (اگر از ضایعات تبدیل سالهای شمسی وقمری ومیلادی درامان مانده باشیم) درشیرازمراسم شبیه‌خوانی برقراربوده‌است، و بهرحال بیست‌وپنجسال بعد(۱۸۱۲)سرهنگ «گاسپاردزوویل ـ G.Drouvlle» دربارهٔ این نمایشها مینویسد: «اما مهمترین مرحله نمایش روز دهم محرم برصحنه می آید. درآنروز یکی ازدرباریان که ایفای نقش حسین بن‌علی بوی محول شده‌است باسوارانی به‌تعدادهمراهان حسین ـ بهنگام عزیمت بکوفه ـ بمیدان می آید. ناگهان عبید زیاد دررأس چندین هزار سرباز سر میرسد. اما امام‌حسین ازتسلیم وبیعت سر باز میزند وباوجودهمراهان معدودخویش با شجاعت وشهامت بجنگ ادامه میدهد. من ازدیدن این صحنهٔ جاندار که چیزی از واقعیت کم نداشت بحیرت افتادم. حیرت من وقتی فزونتر شد که دیدم پس از پایان نمایش از چهار هزار تن که بدون رعایت نظم واحتیاط بجان هم افتاده بودند حتی یك تن نیز زخمی نشده است[1]...»

نزدیك به‌سی‌سال بعد ازاین «اوژن‌فلاندن Flandin» درسفرنامه‌اش ازاینگونه‌نمایشها که درنمایشخانه‌های مخصوص اجرا میشد سخن می گوید:

«این تعزیه‌ها نوعی از همان نمایشهای مذهبی قرون وسطی است که دراروپا داده‌میشد. بزیرچادرهائی که درمعابرعمومی، حیاط‌مساجد، یادرون قصرهای بزرگ برپا میسازند دایر میشود. دروسط چادر تختی میگذارند که اعمال‌روی آن بجاآورده میشود وروی‌تخت‌منبریست که پیش‌ازهر نمایش ملائی بالای آن رفته مردمرا وعظ می کند و برای نمایش حزن‌انگیز بعد آماده‌شان‌میسازد. شبیه گردانها طوری لباس میپوشند که اعمالشان تاممکن است حقیقی بنظرآید. فرنگی که‌نقش مهمی را بازی میکند لباسش اروپائی است. آکتورهای یکی از این مجالس از حضور ما درتهران استفاده کرده کلاههای سه شاخ و قطعه‌هائی از لباس های ما را قرض گرفتند تا خود را فرنگی حقیقی نشان دهند. یکی از برادران شاه ما را بیکی ازاین تعزیه‌ها

---

۲ ـ سفرنامهٔ درووِیل ـ ترجمهٔ جواد محیی (گوتمبرگ ـ ۱۳۳۷) ص۱۴۰ و ۱۴۱

ـ نام اصلی کتاب درووِیل Voyage en Perse (سفر درایران) است.

دعوت نمود، چند روز بعد هم بمجلس دیگری رفتیم، آخری درهوای آزاد و در محلی که تماشاچیانش بربامها و پشت پنجره و اطراف جمع شده بودند به معرض تماشا درآمد، منظره‌ای که مرا بیشترجلب نمود جنگی بود که بین پیروان علی ولشکریزید اتفاق افتاد. این منظره چنان اثرمیکرد که انسان

دسته‌ای از تعزیه‌گردان های طهران
(عکس از فتوتهامی)

بشك می‌افتادنکند .حقیقی باشد... این تعزیه‌ها بشعرنوشته شده که بازیگران باملاحت وآهنگ وژستی‌مخصوص میخوانند ودرمردم ایجادشوری‌مینمایند. مدت تعزیه‌ها ده روز است لیکن علاقه و رغبت مردم بتعداد روزش افزوده است.. اگرچه این تعزیه‌ها با ایمان وخلوص انجام میپذیرد معهذا ایرانیان بمن گفتند بیشترملاها بااین‌رویه مخالفند و بدمیدانند که امام‌هایشان‌رابروی تخت نمایش‌به‌بینند[1]». مدرك‌فوق مربوطاست به سال ۱۸٤۰ میلادی(زمان

۱ ــ سفرنامه اوژن‌فلاندن به‌ایران‌در۱۸٤۰/٤۱ ــ ترجمهٔ حسین‌نورصادقی (چاپ دوم ۱۳۲٦)، ملخص صفحات ۱۰۱ و۱۰۲

محمد شاه قاجار) که فلاندن درایران بوده وآنهارا دیده است.

ظاهراً معزالدوله بخاطر تمایل‌شدیدبخاندان‌علی عزاداری‌را رسم کرد. صفویه بخاطر بخشیدن‌وحدت‌سیاسی به‌ایران بوسیله‌عمیق‌تر کردن‌فاصله‌مذهبی ایران‌وعثمانی- دربرابرعثمانی‌سنی‌مذهب- مذهب‌شیعه‌ومراسم وعزاداری- های‌آنرا بسط دادند. نادرشاه که متسنن بود وبه دوستی ایران وعثمانی هم علاقمند بود سعی کرد ازبسط این مراسم جلوگیری کند وتاحدودی‌هم‌موفق شد، ولی بعدازاو دردوره زندیه واوایل قاجاریه این‌نمایشها، که هم مذهبی بود وهم تنوعی برای‌زندگی یکنواخت عامه مردم، ادامه یافت وچون‌دوره به ناصرالدین شاه رسید بیشقر جنبه تفریحی این نمایشها اورا جلب کرد.

راجع به تعزیه‌های عهد ناصرالدین شاه شرح جامعی توسط عبدالله مستوفی درکتاب‌شرح زندگی‌من[1] سپس تاحدی توسط دوستعلی‌معیرالممالك درکتاب‌یادداشتهائی اززندگی‌خصوصی ناصرالدین شاه[2] آمده‌است، میتوان مطالب‌کلی این دومأخذ را چنین خلاصه کرد:

«ناصرالدین‌شاه که از همه چیز وسیلهٔ تفریح میتراشید دراین‌کار هم سعی فراوانی بخرج داد وشبیه‌خوانی‌را وسیلهٔ اظهار تجمل ونمایش شکوه وجلال سلطنتش کرد و آنرا بمقام بزرگی رساند. شاهزاده‌ها و رجال هم به شاه تأسی میکردند و آنها هم تعزیه خوانی راه می‌انداختند. کم کم تکیه‌های سرمحل که سابقاً تعزیه‌های‌عامیانه میخواندند ازحیث نسخه‌وتجمل به بزرگان تأسی جسته و هریك بفراخور توانائی اهل محل بیش‌وکم‌تجمل وشکوه را دراین عزاداری وارد کردند. دراواخر ناصرالدین شاه تجمل و تفریح تعزیه‌خوانی بیش ازعزاداری شد. دردهه اول محرم رویهمرفته بین دویست سیصد از این مجالس تعزیه‌داری درخانه‌های اعیان وتکیه‌های‌محلی درشهرتهران دائربود. همین که اعیانیت درتعزیه وارد شد نسخه‌های تعزیه هم اصلاح‌شده وپاره‌ای چیزها که هیچ‌مربوط به عزاداری نبود مانند: تعزیه درةالصدف وتعزیه امیرتیمور وتعزیه حضرت یوسف وعروسی دختر قریش

۱ ــ ج۱ ــ (چاپ علمی ــ ۱۳۳٤) ــ ازص ۳۸۹ تا٤۰٦، وصفحات بعد ازآن به‌تناوب.

۲ ــ (چاپ علمی ــ سال؟) ــ ازص ۷۱ تاص۷۷

نیز در آن وارد گردید و برای اینکه جنبهٔ عزاداری آنهم بالمره از بین نرود، درمقدمه یکی ازاین حکایات نیمه‌تفریحی[1] [که «گوشه» خوانده میشد] و نیمه اخلاقی ودرآخر یکی ازواقعات یوم‌الطف بنمایش گذاشته میشد» در زمان ناصرالدین‌شاه نمایشخانه‌های دائمی یا موقت توسط رجال یا مردم هرمحل بوجود آمد ازجمله تکیهٔ حاج میرزاآقاسی، تکیهٔ رضاقلیخان، تکیه سرتخت وغیره، دردهمین دوره بزرگترین نمایشخانهٔ وقت یعنی تکیه دولت بدستور شاه و به‌مباشرت‌دوستعلی‌خان‌نظام‌الدوله معیرالممالك (بسال؟) ساخته شد.[2] ودراین تکیه دولت‌است که بزرگترین ومجلل‌ترین نمایش‌های تعزیه بروی صحنه آمد. تکیه‌دولت چهارطبقه‌داشت ودردورهٔ مظفرالدین شاه طبقه‌چهارم آنرا که احتمال خرابی داشت بـه مباشرت مسیو «بتن» مهندس فرانسوی جمع کردند. بهرحال دراین تکیهٔ سلطنتی دردهه اول محرم پس ازمراعات ساعتها تشریفات مجلل‌ومفصل‌عزاداری دوبار تعزیه‌خوانی میکردند«روزها ازدوساعت بعدازظهر تانزدیك غروب وشبها ازدوتا پنج شش ساعت ازشب گذشته ودرشب چندین هزار چراغ وشمع افروخته میشد و بمراتب به جلال وشکوه مجلس افزوده میگشت» .

یکی دیگر از قرارهائی که تعزیه درزمان ناصرالدین‌شاه پیدا کرد بوجود آمدن کارگردان برای‌این‌نمایش (یا بقول‌عبدالله‌مستوفی‌اپرای‌تراژیك) بود که معین‌البکاء خوانده میشد؛ «لباس اشخاص‌را برای نقشهای مختلف‌او تعیین میکرد، ترتیبات مقدماتی هم از مشاغل او بود . دراینوقت این‌کارها را شربت‌دارباشی که‌یکی‌ازاعضای‌دارالنظاره و بلقب‌معین‌البکاء هم‌سرافراز بود اداره‌مینمود. سلف او که گویا پدرش‌هم بوده «محمدتقی تعزیه گردان» بوده و نمایشنامه‌ها را اوترتیب داده و بوسیله برگ وساز وشاخ وبرگ دادن بوقایع تعزیه را از حالت عوامانهٔ قبلی بیرون آورده و جنبهٔ اعیانیت به‌آن داده بود . تربیت کردن تعزیه خوانها و آموختن رویه مناسب هریك

---

۱ ــ این نمایش های مضحك فرعی را «کوشه» می گفتند . مقالهٔ مختصری درباب این گوشه‌ها هست همراه باعین‌گوشهٔ « شست بستن دیو » وتوضیحاتش ازاین نویسنده . رجوع شود به: مجله آرش، سال۱، شماره۱، ص ۸۳ تا۹۲

۲ ــ بنابه‌قول‌کتاب یادداشتهائی اززندگی خصوصی ناصرالدین‌شاه. ص۶۵

ازآنها تابحدی که درحضورشاه بتوانند نقش خودرا ایفا کنند نیزازکارهای مشکل او بوده است. درهرجای کشور شخص با استعدادی سراغ میکرده سروقت‌اومیرفته وبوعد ووعید وتطمیع وتهدید اورا برای‌کارحاضرمیکرده است». هنگام نمایش «معین‌البکا» نسخه‌های نقش تمام شبیه‌خوانهاراهمراه داشت کـه بشکل یك دسته یك رطلی کاغذ مرتب کرده و بجلوشال خود جا داده بود ، این‌کار محض احتیاط بود که اگریکی ازشبیه خوانها نسخه خود راگم کند عوضش‌حاضرباشد. این‌مرد واقعاً شغل خودرا خوب‌اداره میکرد.

اجراکنندگان یك تعزیه مضحك. اگر این عکس قدیمی خوب گراور شده باشد میتوان ماسك دیوهارا (که ظاهراً مربوط است به‌تعزیه سلیمان) درآن تشخیص داد
(باهمکاری امیر کاشفی)

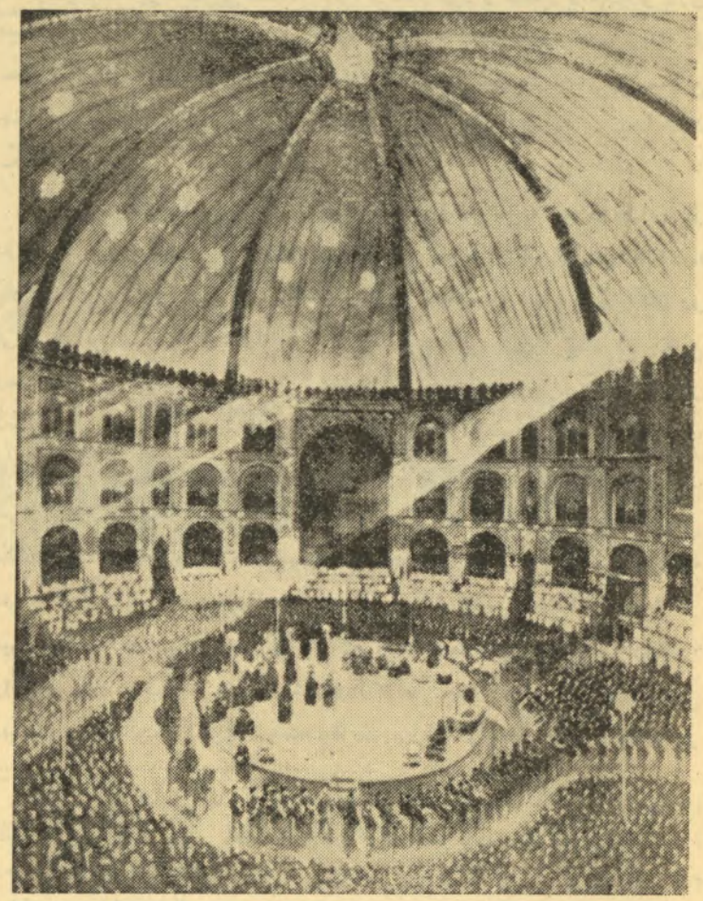
اوامر او نسبت به تمام این صدنفر شبیه خوان و دستهٔ موسیقی بیچون وچرا وبی‌اندك وقفه‌ای اجرا میشد، پسرش هم [یا دستیارش که ناظم‌البکاءخوانده میشد] درفرماندهی باو کمك‌میکرد. فرمانهای بتعزیه خوانها با اشارهٔ‌دست ونسبت به دسته موسیقی برای نواختن یا ساکت کردن‌آن با بلند کردن عصا بود که بدون هیچ‌دستپاچگی‌بامتانت ووقارخاص تمام‌کارهارا اداره‌میکرد»

تعزیه‌ها بسیارمجلل بود ولوازم‌آن ازخانه‌های رجال وحتی شاه فراهم‌شده بود، درتعزیه یوسف «آمدن تاجرمصری برسرچاه و فروش یوسف بتوسط برادران خیلی تماشا داشت. عدلهای قماش وصندوقهای مال‌التجاره‌سربسته را برشترها بار کرده بودند و روی هریك از آنها یك کاکاسیا با پیراهن عربی‌سفید و کلاه فینهٔ سرخ نشسته بود، شاید دویست شتر باین‌ترتیب‌میآمد ومیگذشت تابالاخره تاجر وزیردستان وهمراهان باآبداری و قبل منقل و بارهای‌آشپزخانه وچادرودستگاه میرسید ودرسرچاه رحل اقامت‌می‌افکند. فروش یوسف درمصر موقع نمایش تجملات سلطنتی بودکه از دستگاههای سلطنتی آنچه نخبه وزبده بود هریك درموقع خود نمایش داده میشد». در دوره ناصرالدین شاه شبیه‌خوانی وتعزیه به‌اوج شکوه و بسط خود رسید و چنان وزنی بخود گرفت که از رجال گذشته یکی از شبهای هردهه محرم اجرای برنامه‌نمایشی تکیه‌دولت برای نمایندگان دول خارجی که درتهران بودند اختصاص یافت. البته نمایش برای رجال و نمایندگان دول خارجی ارزش نمایش‌هارا بالا یاپائین نمیبرد بلکه درجهٔ توسعه آنرا نشان میدهد.

پس‌ازناصرالدین شاه بتدریج وبمقیاسی وسیع ازاهمیت وجلال تعزیه کاسته شد ولی بهرحال برنامه‌های تکیه دولت بجای خود محفوظ بود ودر کنار نمایشهائی که‌درنمایشخانه‌ها میگذشت «تعزیه‌های‌دوره»هم دراطراف بازی میشد، آنطورکه ازتوضیحات سیاحان برمی‌آید.[1] از هنگام پیدایش نهضت‌های نسبتاً جدید فکری اروپائی در ایران ودوره استقرار مشروطیت این‌نمایشها بحدبیشتری ازاعتبار افتاد. درزمان‌مظفرالدین شاه فیلمبرداری موسسه فیلمبرداری «پاته» فرانسه درتهران یك فیلم هفتاد متری از مراسم تعزیه ونیزدسته‌های عزاداری وغیره تهیه کردند (حدود ۱۹۰۰ م).

۱ ــ « بعداز تمام این تظاهرات نمایش مذهبی در ده قسمت‌که مبارزات و مصائب ده‌روزه امام حسین واعوانش را نشان میدهد شروع میشود . در مقابل چشم تماشاچیان‌ماتم‌زده قدم‌بقدم تمام‌مصائب وارده به‌امام‌را بمعرض نمایش می‌گذارند...» ازکتاب: ایرانیان درگذشته‌وحال. مادام ا. س. وولفسن- ترجمه میرزا حسین‌انصاری (موسسه خاور ــ ۱۳۰۹) ص ۹٤ ــ ظاهراً این مادام وولفسن درسال ۱۹۰۹ در ایران بوده است.

یکی ازمطالب جالب نمایش تعزیه ایران موضوع تعزیهٔ زنانه است . چون درتعزیه‌ها ونمایشهای دیگر (به‌استثنای‌بعضی نمایشهای دوره گردان کولی) بواسطه‌ممنوعیت‌های مذهبی نقش زنان‌راهم مردان ایفا میکردند، یعنی اجرای‌کلیهٔ نقشها بامردان بود وبهرحال زنان راهی بنمایش نداشتند،



تکیه دولت . عکسی ازیك نقاشی اثرکمال‌الملك
(باهمکاری امیر کاشفی)

این بود که تعزیه زنانه پیدا شد ومحل پیدایش آن - یانشو آن - تـا آنجا که مدرك هست اندرون ناصرالدین شاه بوده است . در منزل قمرالسلطنه (دختر فتحعلی‌شاه) تمام ده‌روز اول محرم عصرها تعزیه زنانه برقراربود که درآن کلیه نقشهارا زنان ایفا میکردند[1]، شمرویزید وامام حسین وعلی‌اکبر میشدند، براسب می نشستند، زره و کلاه خود و شمشیر داشتند و بازی میکردند[2] وتماشاگران هم زنان وبچه‌ها بودند . چندی بعد تعزیه زنانه در بعضی‌دیگرازجاهای‌ایران‌هم‌معمول‌شد و کمی‌پس‌ازاین‌بود که ازترکیب این جنبه نمایشی باتفریحات زنان در اندرون نمایش مفرح زنانه نیز پیدا شد . بگذریم .

چیز دیگری که باید به‌آن توجه شود نمایش تعزیه بود درفضای باز درشهرها یاروستاهائی که نمایشخانه‌های بزرگ برای این‌نمایش نداشتند، یاداشتند وتعزیه را هم درنمایشخانه وهم در فضای باز اجرا میکردند . در برخی ازاین شهر یاروستاها تعزیه دوره رایج بود، باین ترتیب که چندین دسته شبیه‌گردان بافواصل معین (بطوریکه سروصدای هردسته مزاحم‌کار دسته دیگر نشود) هرکدام یك دستگاه تعزیه‌را بطور خلاصه ـ برحسب تقدم وتأخر تاریخی واقعهٔ آن دستگاه ـ نمایش میدادند . تماشاگران در سراسر محله یامیدان وسیعی جمع بودند. چون کار دستهٔ اول تمام میشد کمی بالاتر میرفت تاهمان دستگاه‌را برای دسته‌دیگری ازمردم اجرا کند، ودسته دوم جای اورا میگرفت تاواقعه‌بعدی‌را بازی کند، سپس دسته اول بازبالاتر میرفت، دسته دوم جای دسته اول‌را میگرفت ودسته سوم جای دسته دوم را واین حرکت زنجیروار ادامه داشت ودرنتیجه یکدوره تعزیه بوسیله‌چندین دسته تعزیه خوان - نمایش دهنده وقایع ده روز اول محرم درکربلا - در

۱ ــ این نمایش زنانه که درحقیقت‌عکس‌العملی باشد دربرابر نمایش‌مردانه، وبدست آوردن عملی حقی باشدکه اززنان گرفته شده بود، درکم‌کشوری پیدا شد ، درحالیکه دراغلب جاها نمایش برای زنان ممنوع بود. تاآنجاکه من بیاد می آورم درژاپن هم نمایش زنانه وجود داشت.

۲ ــ رجوع شود: به‌مقاله : تعزیه یاشبیه‌خوانی - بقلم؟ - دراطلاعات‌ماهانه (شماره ۱۰۲ - سال ۱۳۳۵) ص۲٤

طول محوطه بزرگ و برای جمعیت عظیمی بنمایش درمیآمد.

دردورهٔ شاه فقید هر گونه تظاهرات حاد مذهبی از جمله تعزیه‌بکلی ممنوع شد، زیرا به‌نظر میرسید که شور وخشونتی که دراین تظاهرات‌بود در نظر خارجیان به وحشیگری تعبیر میشود. و این ممنوعیت باعث حرکت دسته‌های تعزیه گردان ازشهرها به‌دهات شد ، تاشاید آنجا به‌مدد و حمایت

طرحی ازیك نمایش درتکیه
(طرح از نویسنده)

مومنین محل - دور ازمراکز ممنوعیت یعنی شهرها - بتواند به‌حیاتش‌ادامه بدهد. ولی پس‌ازکناره گیری شاه فقید در۱۳۲۰ - این مراسم ــ که‌حالت رخوتی معلول یك دورهٔ رکودرا پیدا کرده‌بود ــ دوباره کم‌وبیش بشهرها برگشت. میدانیم که اقلا تاپانزده سال پیش هرصبح عاشورا تعزیه بصورت یك نمایش چشم‌گیر و پرسیاهی لشکر در میدان عالی قاپوی اردبیل بازی میشد. دورتادور این‌میدان‌را دسته‌های عزاداری پرمیکردند ومردم‌پشت‌سر این دسته‌ها یابرسر بامها وپنجره‌های مشرف‌برمیدان جمع بودند، وگروه

بزرگی‌شبیه گردان بنمایش واقعهٔ روزعاشورا میپرداختند. این نمایش‌بسیار عظیم بود ودرآن گذشته از تعداد بازیگران ورود جانورانی چون اسب و شتر، یا کندن خندق درمیدان، یاتاراندن اسبها وجنگهای طرفینی که غبارو ابهت بسیار به‌تعزیه میداد شگفتی فراوان تولید میکرد. درپایان واقعه که غارت نشان داده‌میشد خیمه‌هاراآتش میزدند وفرار واسیری زنهاو کودکان بسیار تکان دهنده بود[1].

نمایشهائی نظیر این ودراین حدود درشهرهای دیگر نیز برپامیشد، ولی پس‌ازاین بازگشت ، دیگر طبع مردم شهرها که بسرعت بتمدن‌اروپائی خوکرده بود - یااقلا چنین تظاهر میکرد - عملا این نمایشهارا آنطور که باید نپذیرفت، وامروزه تعزیه گرچه تعدادی ازسنن‌خودرا حفظ کرده،لیکن تا حدود زیادی اصالت و شکوه خود را ازدست داده است، تعزیه‌ها بشکل فقیرانه‌تری درآمده‌است ونمونه‌ها وبازمانده‌ای ازآنرا میشود درشهرهائی چون کاشان واراك وتفرش وتاحدی‌قزوین ودهات مازندران وبعضی‌جاهای دیگر یافت. امروزه تنهاایمان دورانی‌بزرگان‌محلی و کمك واقبال گروهی ازعوام حامی تعزیه است.

۱ - بنا به نقل مایل بکتاش.

سنفونی دوم

سیبلیوس

مظهر آرزوهای یك ملت

این سنفونی درسالهای ۱۹۰۱ و ۱۹۰۲ یعنی سه سال بعداز سنفونی اول تصنیف شد ودرآن سیبلیوس سعی کرده است که‌کوشش های پی‌گیر مردم فنلاندرا در مبارزه با همسایهٔ پرقدرت خویش و نیز پیروزی آنها را نشان دهد. اصولا موسیقی سیبیلیوس سراسر نمودار روح قهرمانی ملت فنلاند است وبیجهت نیست که مردم‌آن کشور وی‌را تنها موسیقیدان ملی خویش دانسته‌اند وسرود ملی آن‌کشور از قسمتی ازپوئم سنفونیك «فینلاندیا»ی او اقتباس شده است.

موسیقیدانان کلاسیك نظیر هایدن و موزار هیچ کوششی برای متحدکردن موومانهای مختلف‌سنفونی‌های خویش ازخود نشان نمیدادند ، اما بتهوون‌درسنفونی پنجم خود سعی نمود ارتباطی بین موومانهای آن ایجاد نماید واین کاررا بااستفاده ازطرح های ریتمیك خاصی انجام داد. بعلاوه تم اسکرتزوی این سنفونی در فینالهٔ آن نیز شنیده میشود واین دوموومان نیز توسط پلی بهم پیوند شده‌اند. رومانتیك ها سعی کردند بااستفاده ازیك تم درتمام موومانها، ایجاد اتحاد دراثر بنمایندو برای مثال میتوان ازسنفونی چهارم شومان وسنفونی چهارم و پنجم چایکوفسکی نام برد . اما « سیبلیوس » اتحاد بین موومانهارا دراین سنفونی درسطح بسیار بالائی انجام داده است . سیبلیوس دراین اثر سعی کرده است که با استفاده ازیك سقوط بافاصلهٔ پنجم - که نت اول آن دارای آکسان است - بدان حالت «یگانگی» به‌بخشد .

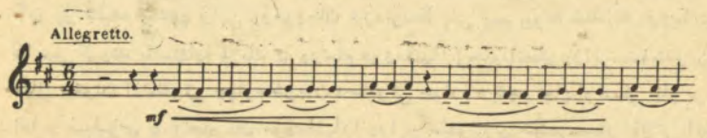
واین «وحدت» در موضوع دوم از موومان اول و قسمت مارش از فیناله ، احساس میشود. بعلاوه مانند سنفونی پنجم بتهوون ، سیبلیوس نیز دو موومان آخررا توسط یك پاساژ بهم مربوط میسازد.

اما موضوع بسیار مهمی که در این سنفونی بچشم میخورد تغییری است که سیبلیوس درفرم سونات داده ودرواقع جریان آنرا معکوس کرده‌است. درفرم‌سونات رسم براین جاری بوده که درقسمت «اکسپوزیسیون» موسیقیدان دودسته تم‌را بطور کامل اعلام نموده وسپس درقسمت گسترش تمام آنها یاقسمتی ازآنهارا بسط میدهد اما سیبلیوس درقسمت‌اکسپوزیسیون بجای‌اعلام چند تم کامل، تعدادی ایده‌های کوچك راکه بنظر اصلا بهم شباهتی ندارند بیان میکند وسپس درقسمت «گسترش» این تم هارا باهم متحد ساخته وازاین ایده‌های «جزء» یك «کل» بوجود میآورد و روابط این ایده‌هاراکه درقسمت اکسپوزیسیون مجهول‌بود برای ما روشن مینماید ودوباره درقسمت « ر کاپیتولاسیون » این ایـده‌هارا باز بهمان صورت اول رجعت میدهد . باین ترتیب ملاحظه میشودکه سیبلیوس جریان تفکر درفرم سونات را معکوس کرده وباصطلاح ازنظر فلسفی «قیاس» را جانشین «استنتاج» نموده است واین‌خودابداع بزرگی درزمینهٔ موسیقی بشمار میآید :

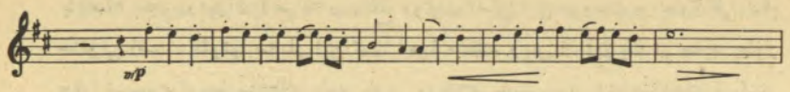
موومان اول :

دراین موومان سیبلیوس همانطورکه ذکر شد قسمت اکسپوزیسیون کلاسیك را به‌کناری نهاده ودرعوض یك رشته ایده‌های‌کوتاه‌را عنوان میکندکه بعداً در طی موومان ارتباط و اتحاد آن ها با هم نمایان میگردد . در واقع طرح قسمت اول (آلگرتو) باین قرار است : ۱ ــ سه قطعهٔ کوتاه بجای اکسپوزیسیون ۲ــ گسترش ۳ ــ ر کاپیتولاسیون ـ کودای مختصر .

سنفونی باجملهٔ حالت‌دار زهی‌ها درمد «دورین» آغاز میگردد:



سپس در روی آن یك آهنگ روستائی شاد ، توسط ساز های بادی چوبی اجرا میشود :

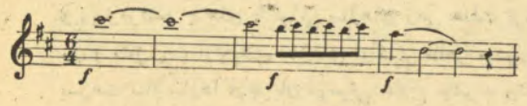


و «هورن» ها میزان آخر آنرا با سرعت کم‌تری اجراکرده وچهار چنگ میزان‌آخررا تبدیل به‌چهار سیاه درضرب $\frac{6}{4}$ مینمایند :

مداخلهٔ هورن‌ها دراین قسمت تکهٔ کوچکی بیش نیست اما بزودی در قسمت گسترش اهمیت کلی پیدا میکند . این تم روستائی با جملهٔ متعاقب آن سه‌بار تکرار میشود و بالاخره قطعهٔ اول درحالیکه «کلارینت» بجای «هورن» اجرای‌مثال‌قبل را بعهده میگیرد بپایان میرسد. بعداز یك تأمل‌کوتاه دو «باسون» شجاعانه بایك‌پاساژ صعودی و با فاصلهٔ سوم وارد کارزار میشوند و ندای تند شوندهٔ آنها درآخر سبب میشودکه فلوتها ناگهان بایك «ترمولو» بلرزش درآیند:

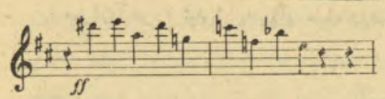
دراین‌جا بدون هیچ رابطه‌ای ویولن ها با هم یك پاساژ رسیتاتیو را بدون همراهی باحالت پرهیجانی اجرا میکنند.وپس ازآن تکه های پراکنده‌ای از جملات موسیقی متناوباً توسط سازهای بادی چوبی وزهی بگوش میرسد . قطعهٔ دوم توسط یك پاساژ پیزیکاتو برای ساز های زهی بپایان میرسد.

این پاساژ لحظه بلحظه سریع تر شده تا اینکه تمپو به « پوکو آلگرو » تبدیل میگردد و دراین جا ناگهان آهنگی‌که درواقع تم اصلی این موومان میباشد توسط سازهای بادی چوبی اجرا میگردد:



سه نکته جالب دراین تم بچشم میخورد یکی‌نت‌کشیدهٔ آغاز تم، دوم«تریل» آهسته،که هردو از مشخصات سبك ملودیهای سیبلیوس میباشد و بالاخره یك سقوط

بافاصلهٔ پنجم درمیزان آخرکه درواقع موتیف اصلی این موومان و بطورکلی تمام سنفونی است . فلوتها سه بار این تم‌را اجرا میکنند وپس‌از آن یك تم جدید بطور «فورتیسیمو» توسط سازهای بادی چوبی دربالای پارتیسیون، انبوه‌سازهای ارکستر را ازهم میشکافد. این تم ازیك رشته نت بافواصل پنجم نزولی تشکیل شده است:



این قطعهٔ پرهیجان‌در آخر مانند شروع موومان با جملهٔ اول سازهای زهی بپایان‌میرسد.

عده‌ای ازمفسرین این تم‌هارا برطبق مبانی فرم سونات بدودسته ـ موضوع اول ودوم ـ تقسیم میکنند باین نحوکه سه مثال اول وپاساژ بدون همراهی سازهای زهی را جزء گروه تم‌های موضوع اول واز پاساژ پیزیکاتو به بعد تمام تم‌هارا جزء گروه تم هـای موضوع دوم حساب میکنند . بخصوص که مثال ٥ و٦ در تونالیته «دومینانت» یعنی لاماژور بوده ودرقسمت رکاپیتولاسیون درکلید تونیك اجرا می‌شود . بهرحال ازهرطریقی قسمت اکسپوزیسیون توجیه شود این نکته مسلم است‌که سیبلیوس بجای عنوان چند تم کامل و سپس بسط قسمت های مختلف آنها درقسمت گسترش، چند ایدهٔ کوتاه را ـ که بظاهر بـا هم رابطه‌ای نـدارند ـ در قسمت اکسپوزیسیون اعلام نموده وحالا نوبت قسمت‌گسترش فرارسیده‌که روابط نهانی‌این قطعات‌کوتاه‌را نمایان سازد .

بخش‌گسترش که بواسطهٔ‌کوتاه بودن غیرعادی قسمت اکسپوزیسیون زودفرا میرسد باین ترتیب شروع میشود که ابتدا یك «ابوا»ی سلو تم اصلی موومان(مثال ٥) را درگام مینور بدون همراهی مینوازد. سپس «باسون» ها آنرا توسعه‌داده و تبدیل به‌یك‌آهنگ طولانی میکنند . نکتهٔ جالب دراین قسمت ، پخش یك‌گروه‌چهار نتی سیاه درتمپوی $\frac{٦}{٤}$ میباشد که بخاطر آورندهٔ تم «هورن» (درمثال ٣) می ـ باشد . ویولاها یك همراهی روان را در زمینه اجرا میکنند و « کرشندو » ها و « دیمونوئندو » های ناگهانی سازهای زهی حالت ترسناکی تولید میکنند ودر این بین (مثال ٦) ازلابلای سازهای ارکستر ظاهر میشود و پس‌از یك غرش ناگهانی بسرعت تمام سازها ازجریان موسیقی خارج میشوند وتنها تیمپانی باقی میماندکه با ضربات سستی‌ناپذیر خود قالب ریتمیك اصلی سنفونی یعنی شش سیاه دریك میزان‌را اجرا میکند . ازاین لحظه بـه بعد سیبلیوس تمام مواد سنفونی خودرا جمع‌کرده و

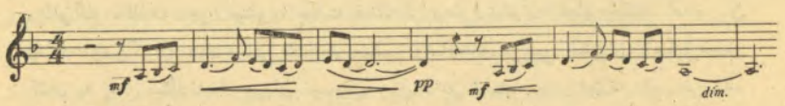
بآنها انرژی وحیات میبخشد . تم پاستورال مقدمهٔ سنفونی در اینجا سریعتر وقوی‌تر شده و باتم «هورن» متحد میگردد وهمینطورکه تمام‌ارکستر باقدرت به‌اساس‌ریتمیك موومـان یعنی $\frac{٦}{٤}$ حمله میکند، چهار نت سیاه انتهای مثال ٣ تشخص زیـاد پیدا میکند وارکستر بافریادهای دلخراش سازهای بادی چوبی وتك آرشه‌های سریع و پرقدرت زهی‌ها به‌جلو رانده میشود . دراین قسمت ناگهان باورود تم‌اصلی (مثال‌ـ ٥) موسیقی کمی آرام میگیرد اما پس‌از اجرای مجدد این تم سازهای زهی جوش و خروش خودرا ازسر گرفته وضرب موومان‌را از $\frac{٦}{٤}$ باصرار به $\frac{٤}{٤}$ تبدیل‌میکنند و دراین‌جا سازهای برنجی باموتیف باسون (مثال ٤) وارد کاراز میشوند . در این پاساژ طوفانی وپرهیجان که توسط سازهای بادی برنجی اجرا میشود انسان خودرا بایکی از بکرترین الهامات ارکستری سیبلیوس مواجه میبیند . سازهای برنجی در زمینهٔ لرزش سازهای زهی با بیان دراماتیك خویش حالت درخشان و افتخارآمیزی به‌این پاساژ میبخشند.

پس‌از پایان این پاساژ فوق‌العاده مؤثر و بی‌نظیر ریتم باز به $\frac{٦}{٤}$ برگشت نموده وباستثنای جملهٔ زهی‌ها درشروع موومان که اکنون حذف شده رکاپیتولاسیون جریان خودرا باز میپیماید .

این قسمت تقریباً نظیر اکسپوزیسیون است بااین تفاوت‌که کمی‌کوتاه‌ترشده وتم‌های قطعات سه‌گانه روشنی ودرخشش بیشتری پیداکرده است وبالاخره موومان باجملهٔ پرحالت زهی‌ها درآغاز موومان ، بتدریج ازنظرها محو میگردد.

موومان دوم :

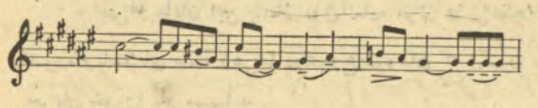
موومان دوم بشکل آندانته بایك پاساژ پیزیکاتوی فوق‌العاده مشکل برای کنترباسها آغاز میشودکه تنها ویولن‌سلها در یك قسمت بآنهاکمك میکنند سپس در زمینهٔ این‌پاساژ باسونها یك ملودی بسیار محزون‌را اعلام‌مینمایند:



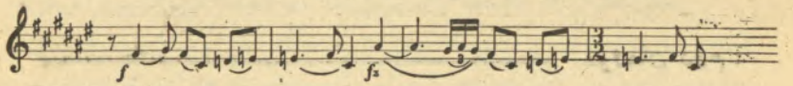
تیمپانی بطور متناوب ازدور میغرد درحالیکه«هورن»ها شنونده‌را ازحالت فشار وناراحتی قسمت بعدی آگاه میسازند . تمپو سریع تر میگردد و بزودی وارد

یك صحنهٔ جنگ پرتلاطم میشود . تم‌های متناقضی ازهرسو بگوش میرسد ویك‌موتیف ترسناك بطور فورتیسیمو توسط فلوتها، ارکستررا ازهم میشکافد:

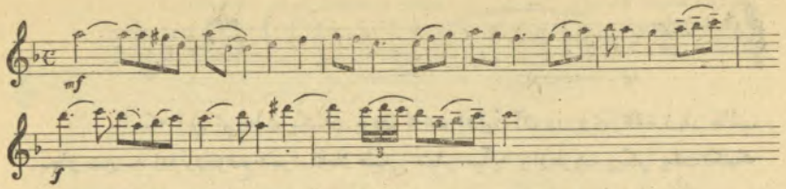
این موتیف‌ها وتم‌ها ازهرسو بسط مییابند تااینکه یك پاساژ گامی زهی‌ها، سازهای برنجی‌را فاتح منحصربفرد این‌جنگ طوفانی مینماید . برنجی‌ها هارمونی‌های ترسناك وتهدیدکنندهٔ خودرا غرش‌کنان بگوش میرسانند تااینکه همه‌چیز ازبین میرود وصدائی جز نالهٔ تیمپانی وکنترباس‌ها بگوش نمیرسد. سیبلیوس آخرین‌کورد پاساژ سازهای برنجی‌را دریك‌کورد دیگر حل‌کرده ویك آرامش فوق طبیعی ایجاد مینماید. ویولن‌ها بایك پاساژ رقیق:



درحالیکه تمام سازهای زهی به‌هشت قسمت‌تقسیم شده‌اند زمینه‌را برای‌ورود یك تم تغزلی بسیار زیبا و دوست داشتنی آماده میکنند . با اینکه تمام ملودی شش میزان بیش نیست، معهذا به‌یك اوج عظیم احساساتی میرسد:



اما تمام سازهای زهی با غرش خود این حالت آرامش را بدور انداخته و بعداز یك تأمل‌کوتاه درحالیکه تیمپانی میغرد و ناله میکنند ، شنونده به‌قسمت اول موومان باز میگردد . دراین جا (مثال ۷) که توسط یك «هورن» سولو و بطور دیالوگ بافلوت اجرا میشود، حالت غمناك‌تر ومنزوی‌تری ایجاد میکند. اماجریان جنگ ازسرگرفته شده وحتی شدیدتر میشود وسازهای برنجی خشن‌تر ازسابق‌غرش کنان به پیش میتازند. جریان موسیقی مثل سابق است جز اینکه تیره تر شده است. دراین‌جا یکی ازبزرگترین لحظات سنفونی فرا میرسد. زیرا سیبلیوس‌دومثال ۹ و ۱۰ را باهم جمع‌کرده وازآنها یك ملودی بزرگ وپراحساس میسازد:

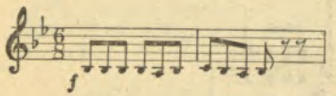


اما نوای شیطانی ساز های زهی مانع از ایجاد هرگونه آزمایش میشود و ویولن‌سل‌ها وکنترباس‌های‌وحشی تمام افکار آرام‌را بطورفورتیسیمو لگدمال میکنند وبعداز دومیزان تریل وحشتناك برای فلوتهاکه تنها سیبلیوس قادر به‌تخیل و خلق آنها میباشد، موومان بافریادهای وحشیانهٔ فاتحین بپایان‌میرسد.

موومان سوم :

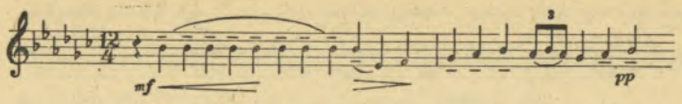
موومان سوم بصورت «اسکرتزو» دارای طرح غیرعادی بوده ومیتوان‌آنرا باین ترتیب خلاصه‌کرد: اسکرتزو ـ نوکتورن ـ اسکرتزو ـ نوکتورن ـ یك پاساژ پلی‌پرقدرت‌که مستقیماً اسکرتزورا به‌فیناله متصل میکند .

اسکرتزو مملو ازبشاشت‌وفعالیت میباشد وازدو ایدهٔ متضاد تشکیل شده‌است که یکی حالت ریتمیك بسیار پرقدرتی دارد :



ودیگری یك تم تغزلی دوست داشتنی چهار میزانی است که ازنظراحساس درست درنقطهٔ مقابل خشونت تم اول قرار دارد :

این دوتم باهم به‌پیش میروند تااینکه درآخر اسکرتزو، طوفانی ازخشم و خشونت ارکستررا دربر میگیرد اما این‌گردباد ناگهان به‌خاموشی میگراید وصدائی جز ضربات منقطع ونرم تیمپانی بگوش نمیرسد . دراین‌جا موسیقی ازسی بمل ماژور به‌سی بمل مینور تغییر یافته ودرزمینهٔ یك آرامش بسیارسنگین، ابوا قسمت نوکتورن را باتنها ملودی دوست داشتنی وزیبای آن آغاز میکند.



بااینکه این تم بعلت یکسان بودن نه نت اولیهٔ آن درروی کاغذ زیاد جالب بنظر نمیرسد اما درموقع اجرا کاملا طبیعی بنظر میآید وازطرف دیگر بعلت تکنیك مشکل ابوا اجرای این تم همیشه با دشواری روبرو میشود . با وجودیکه قسمت نوکتورن سیزده میزان بیشتر نیست اما به یك اوج عظیم میرسد . و در آنجا قسمت اسکرتزو پرسروصداتر ازقبل منفجر میشود وباز مانند سابق قسمت طوفانی انتهای آن ناگهان به‌خاموشی میگراید وآرامش وسکون نوکتورن باز میگردد. نوکتورن دراین‌جا چهارمیزان کوتاه‌تر شده ودرانتهای آن یك پاساژ بسیار مهیج و پر قدرت شنونده‌را مستقیماً بسوی فیناله پیش میبرد.

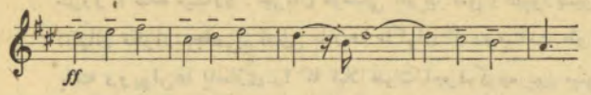
موومان چهارم:

موومان چهارم (فیناله) بدون فاصله و دراوج پاساژ بایك تم قهرمانی و پیروزمندانهٔ زهی‌ها آغاز میگردد:

چنانکه از مثال بالا برمیآید آرمونیزه کردن این قسمت، از مشخصات کار سیبلیوس است . سازهای زهی این تم‌را روی زمینه‌ای ازآرمونی‌های کشیدهٔ هورن‌ها وسازهای بادی چوبی اجرا میکنند . درحالیکه ترومبون‌ها بایك طرح ریتمیك آنرا همراهی کرده وتوبا وکنترباس ها تمام این تشکیلات‌را بایك پدال « ر ـ دودیز » طولانی که برای شانزده میزان بدون انقطاع ادامه دارد برروی شانه‌های خودحمل میکنند و برای اینکه نت پدال حالت حرکت خود را از دست ندهد در ضرب آخر هرمیزان تأکیدی روی آن قرار داده‌شده است . بعداز اتمام تم اصلی دوموتیف یکی توسط ترومپت‌ها ودیگری توسط ترومبون‌ها بگوش رسیده وبایك پاساژ گامی صعودی زهی‌ها که منتهی به یك جهش نزولی میشود بپایان میرسند.

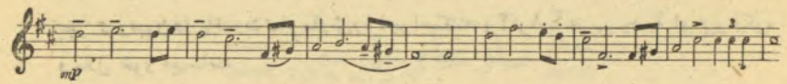
دراین‌جا قسمت افتتاحیه دوباره اجرامیشود اما این بار دنبالهٔ تم اصلی تغییر

کرده وقسمت آرمونی آن نیز بارنگهای درخشانتری پر شده است :

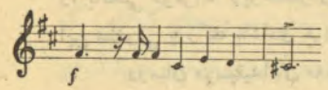


فلوتها بایك تم محزون وضع صحنه‌را عوض میکنند وغم آنها بزودی به‌تمام ارکستر که وارد یك دیالوگ پراحساس شده سرایت میکند واین قسمت دریك کادانس بایك کورد ملایم سی مینور بپایان میرسد.

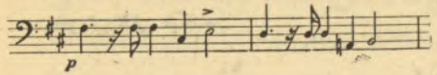
دراین‌جا ناگهان ویولن‌سل‌هاوکنترباس‌ها بطور آرام ومرموز یك گام‌مینور راکه دائماً درحال صعود ونزول است برای ۳۵ میزان در زمینه اجـرا میکنند در حالیکه درروی این زمینه موضوع دوم موومان‌که یك مارش عظیم سه دوم است از قطعات کوچك نت‌های بم ابوا شروع شده ومنتهی به‌اوجی برای تمام ارکسترمیشود:



پس ازمدتی ناگهان بطور دراماتیك کلیه قطعه به‌ماژور تبدیل شده وترومپت ها وترومبون‌ها بایك موتیف حالت شادی‌بخشی‌را نوید میدهند:



ویك کودتای کوتاه بایك جملهٔ جالب قسمت اکسپوزیسیون‌را تمام میکند:



قسمت گسترش بایك پاساژ ملایم آغاز میشود. ویولن‌ها وویولاها اوج می‌گیرند درحالیکه ویولن‌سل‌ها وباس‌ها بطور پیزیکاتو بایك کورد فادیز مینور به‌اعماق غم فرو میافتند . تم اصلی موومان اکنون درلفافه‌ای ازحزن وانده پیچیده شده ودر درقسمت بم سازهای بادی چوبی اجرا میشود در حالیکه قسمت کودتای مارش برای سه بار متفکرانه پدیدار میشود . از این لحظه به بعد سیبلیوس به‌بسط دوتم اصلی موومان یعنی تم افتتاحیه وموتیف انتهای مارش میپردازد . تم اصلی مـوضوع اول بالاخره بردیگران پیشی جسته و موسیقی به طرف اوجی عظیم پیش میرود . تمام سازهای ارکستر واردکارزارمیشوند تااینکه قسمت رکاپیتولاسیون باورود پیروزمندانهٔ

تم اول آغاز میشود و باردیگر موسیقی عظیم افتتاح فیناله قلب ها را از پیروزی و سرور آکنده میسازد . جریان موسیقی تقریباً مثل اکسپوزیسیون است جز اینکه در انتهای تکرار مجدد تم اصلی باس‌ها ناگهان از دومینانت طونی لا به سی بمل تغییر یافته و ویولن‌ها پاساژی را که قبلا فلوت اجرا کرده بود مینوازند که منتهی به ـ طوفانی ازاحساسات متحد میگردد و برای بار آخر ما به‌مارش عظیم بازمیگردیم.

مانند اکسپوزیسیون همراهی گامی ویولن‌سل‌ها و کنترباس‌ها زمینهٔ مارش‌را تشکیل میدهد بااین تفاوت‌که عوض فادیز مینور حالا این قسمت در ر مینور بوده‌و ترومپت اولین سازی است‌که قطعه‌ای ازمارش را بگوش میرساند. قسمت مارش که ۳۵ میزان‌بود اکنون به۸۰ میزان‌ازدیادیافته وشاید طولانی‌ترین خط«کرشندو»ئی باشدکه برای ارکستر نوشته شده است . موسیقی بتدریج اوج میگیرد. سازهای‌بادی چوبی وارد جریان شده و باپاساژهای صعودی ونزولی وصدای تند وتیز خود ابتکار زمینهٔ عملیات‌را ازدست ویولن‌سل‌ها وباس‌ها میگیرند درحالیکه تمام سازهای‌برنجی بجز ترومبون‌ها باقدرت‌تمام مارش‌را اجرامیکنند وآنرا بآخرین درجهٔ اوج‌پرشکوه وجلال خود میرسانند .

باتغییرکلید از « رمینور » به « ر ماژور » کودا آغاز میگردد و در این قسمت‌که حالت جشن وسرور دارد تمام سازهای بادی چوبی و برنجی تم اصلی‌فیناله را بالحنی موقرانه وپرطمطراق اعلام میکنند . وباین ترتیب این موومان وهمچنین این سنفونی بزرگ باشادی فراوان وشکرگزاری بپایان میرسد.

درمیان موسیقیدانان مدرن، سیبلیوس تنها کسی است‌که میتواند یك سنفونی را باحالت قهرمانی بپایان برساند بدون آنکه ذره‌ای تظاهروباحالت نمایشی‌درآن موجود باشد. اهالی فنلاند این فیناله‌را بعنوان سمبولی ازتحقق یافتن آرزوهای‌ملی خویش تلقی میکنند .

ترجمه و اقتباس **دکتر فرخ شادان**

= ساز های بلوچی =

همهٔ سرودهای بلوچی ، جز «داستانقه»[1] یعنی سرودهای کوتاهی که تنها بمنظور همراهی با «تار» یا نی‌لبك سروده میشود، توسط خنیاگران حرفه‌ای بهمراهی دوساز «دمبیرو» و «سارنیدا» اجرا میگردد.

دمبیرو (Dambiro) یکنوع ساز زهی است با دستهٔ بلند وتنهٔ گلابی شکل، شبیه‌به‌ماندولین فرنگی (ویاسه‌تار ایرانی) منتها بااین اختلاف‌که دمبیرو (مانند تنبور قدیم) تمام تنه ـ باستثنای صفحهٔ پهن روی سازکه جداست ـ ازچوب یك تکه ساخته میشود.

این ساز دارای چهار تار زهی است که از رودهٔ گوسفند (بلوچی :

---

۱ ـ داستانقه همان داستانك فارسی است‌که در لهجه های دیگر اوسانك (= افسانك) واوسانه میگویند . وآن نوعی شعر عامیانه است‌که داستان یا متل کوتاهی‌را بیان میکند . مانند این اوسانك دماوندی :

اوسانك تابتا ـ ماره مره گندم هادا

گندم‌را هادام باسیو ـ اسیو مره آرد هادا .. الخ

Rôth) درست میکنند، وبشیوهٔ گیتار، آنرا باسرانگشتان مینوازند. و در ضمن ازلحاظ ساختمان با سه‌تار ایرانی وهندی تفاوت چندانی ندارد. نهایت آنکه درصورت ظاهر بلندتر وباریکتر[1] ودرعین سادگی، خوش ترکیب‌تر است .

ودیگر آنکه بخلاف ستار که معمولا دارای پنج‌تار میباشد، دامبیرو بیش ازچهار تار ندارد.

درکوه وماهور معمولا این ساز را ازچوب درخت کوچکی میسازند که هنگام بهار ، باانبوه شکوفه‌های نارنجی در دامن کوهستان عریان آن سامان جلوهٔ خاصی دارد. وهمان است که دردرهٔ سند « لاهورا » و دردرهٔ کابل «رئودان» (reodan) گفته میشود. در بلوچستان این درخت معروف است به «فارفوق» وبهمین مناسبت درسرودها سازی‌را که ازاین چوب می‌سازند، « فارفوق‌دار» مینامند، یعنی چوب فارفوق . (Tecoma-wood)[2].

فارفوق چوبی است سخت وخاکستری فام ، که دارای مغزی بسیار زیبا میباشد وبخوبی جلا میگیرد.

نام دبیرو با تمبور درلغت فارسی و دمبورو درزبان مردم درهٔ سند پیوستگی نزدیك دارد ولی بخصوص ازراه‌زبان پارسی‌است که خویشاوندی خودرا باتمبور وتمبورین درزبانهای اروپائی آشکار میسازد.

چنانکه گفتیم ساز دیگری که برای همراهی باسرودها بکار میرود «سارنیدو» یا «سارنیدا» است وآن آلتی است کوتاه باتنهٔ چوبی که روی آنرا بجای صفحه با پوست میپوشانند و خرك روی پوست قرار میگیرد . (نظیر کمانچه یا بانجوی‌فرنگی) ودرضمن دارای دسته‌ایست که مانندعود قدیم بازاویه‌ای راست بعقب خم شده است. دراین سازپنج‌تار زهی بکاررفته

۱ ــ درایتجا ، طرف مقایسه ، قطعاً ستار هندی است چه تصور نمیرود ساز بلوچی ازسه‌تار ایرانی باریکتر وظریفتر باشد.

۲ ــ این نکته که درمورد ساز بعدی نیز تکرار میشود ، بسیار شایان توجه است چه : تصور میکنم، بکار بردن اسامی مختلف رود وعود برای بربط هم ازاین نوع باشد . ومن درمقالهٔ دیگر دراین زمینه بحث خواهم کرد.

که ازروی خرك میگذرد . وهنگام اجرا، آنرا مانندویولنسل (ویاکمانچه) سربالاگرفته باکمانه‌ای ازدم اسب مینوازند.[1]

درکوهستان، «سارنیدا»را ازچوب‌درخت‌شاق (Grewia) میسازند واز اینرو، سارنیدارا درزبان شعروسرود، غالباً بهمان نام «شاق» اصطلاح میکنند. چوب شاق قابل انعطاف ومحکم است و رنگ قهوه‌ای سرخ فام دارد .

سارنیدا بساز هندی موسوم به‌سارنگی بیشباهت نیست با این تفاوت که ازآن کوتاهتر وپهن‌تر است. درحالیکه‌شکل معمول در درهٔ سندتقریباً همان است .

نار یا نی‌لبك که برای همراهی با داستانك ها بکار میرود یك آلت چوبی است تقریباً بطول سی اینچ که دور آنرا با نوار هائی ازرودهٔ خام میپیچند . در پایان نیاز بیادآوری است که نوازندگان دمبیرو و سارنیدا غالباً ازطایفه «دمب‌ها» میباشند درحالیکه نواختن نار بیشتر به‌طایفهٔ بلوچ اختصاص دارد .

ایرج ملکی

۱ ــ این ساز همان است که درسیستان وبلوچستان ایران غیجك میگویند و باهمین نام هم درمیان ملل دیگر شهرت یافته : در روسیه ونروژ ، گی‌گا و گی‌گیا ودرسرزمین چین‌که درطرف دیگر دنیا قرار گرفته ، گشاکو، نامبرده شده ، دکتر فارمرمیگوید: غیجك‌را قلی‌محمد از نوازندگان دورهٔ سلطنت بابر شاه تعبیه کرده ، وحال آنکه خود او، درجای دیگر مقاله باین نکته اشاره مینمایدکه افزودن کمانه به بربط (یعنی عود قدیم چنانکه‌درغیجك وسارنیدا مشاهده‌میکنیم) ودرنتیجه پیدایش ساز جدیدی بنام رباب حتی پیش‌از دورهٔ اسلامی باید صورت‌گرفته باشد.

دید ۰۰۰

منوچهر شیبانی

۴ - ریتم درعکاسی وفیلمبرداری

فن‌عکاسی که‌ازاواخرقرن‌نوزدهم بوجودآمد صفحهٔ نوینی درتاریخ دنیای‌هنر بازکرد .

بوسیله دوربین، عکاس میتوانست یك «آن» طبیعت را درروی صفحه‌حساس شیشه یافیلم نگاتیف ضبط وپس ازیك سلسله تغییرات شیمیائی وفیزیکی بازگوکند. یك «آن» گذرا ازیك طبیعت.

هرچه تکامل فن عکاسی محسوس‌تر میشد این یك لحظه کوتاه‌تر و دقیق تر ضبط میشد. درسالهای گذشته اگر درهنگام عکسبرداری، مردی دستش‌را تکان میداد یا نگاهش ازنقطه‌ای‌بنقطهٔ دیگر منحرف‌میگردید درعکس برداشته‌شده، دستش‌محو یاسیاهی‌چشمانش سفیدمیشد. براثرتکامل‌دوربین‌هاضبط تصاویرزمان‌کمتری میخواهد. بعضی دوربین‌ها میتوانند تا $\frac{۱}{۱۰۰}$ ثانیهٔ یك حرکت را ضبط کنند دراینصورت مردی که ازبالکن اطاقش بقصد خودکشی خودرا درفضا رهامیکند میتواند سوژهٔ یك‌عکس هیجان‌انگیز خبرنگارعکاس زبردست یك‌روزنامه قرارگیرد. اکنون درآلبوم‌بهترین

عکسها که‌موفق‌بربودن‌جوایز بین‌المللی‌شده‌میتوان به‌تصویر یك هواپیمای مسافربری آتش‌گرفته ودرحال‌سقوط، یاعشقبازی یك‌شخصیت سیاسی بایك ستاره سینما درمکانی کاملا تاریك که با روشن شدن نور یك لحظه کوتاه فلاش ضبط شده نظر انداخت . همچنین درجنگ بین‌الملل‌گذشته عکسهای بسیارهیجان انگیزی که توسط اسرائی که پس ازبرداشتن فیلم جان خود را هم در بازداشتگاهها ازدست دادند، برداشته شده دیده‌میشود. درلحظهٔ سوءقصدهای تاریخی که منجر به‌سقوط حکومتی و تحولی عظیم درسرنوشت کشوری شده باز دوربین‌های‌عکاسی اسنادغیرقابل‌انکاری بدست‌داده‌اند.

در دادگاه‌های بزرگ بین‌المللی امروز عکس خود مدرك غیرقابل انکاری است. ضبط یك آن بسیارکوتاه که باخود هیجان واحساس زمان‌گذشته‌را بازگومی‌کند بسیار جالب است درحالیکه حتی در نقاشیهای ناتورالیستی باز نمیتوان ساعات روزرا دریك تابلو بازگوکرد. « لبخند ژوکوند » ، لبخند یك لحظه نیست چون نقاش ۵ سال برای پرداختن چنین‌لبخندی ازهزاران لحظه‌های لبخند مددگرفته وآنچه که‌درتابلو ساخته‌مجموعه هزاران لبخند در طول ۵ سال است . در اینصورت اثر مزبور، لبخندی است جاودانی ازیك زن قرن نه‌لبخند مونالیزا...

معهذا نقاشان امپرسیونیست تامقدار زیادی تحت‌تأثیر «دید» عکاسی قرار گرفتند ، چه از لحاظ کادراژ و چه از لحاظ کمپوزیسیون وگرفتن حالات زودگذر طبیعت وانسان‌ها .

باید دانست که ضبط هرچه کوتاه‌تر یك لحظه، حرکات بعدی وقبلی‌را درذهن تماشاگر تصویر میکند.

البته این موضوع، تنها نظر پیکرتراشان یونان قدیم ودوره رنسانس نبوده وحتی بعضی ازپیکره‌های ژاپنی ازاین حالت دور نیست. مجسمه دیسك‌انداز یونانی وداوید (برنینی) درایتالیا وکشتی‌گیران یونانی غیراز حرکاتی که درلحظهٔ دیدن در نظر مجسم‌میکند، حرکات قبلی وبعدی‌را نیز بذهن خطور میدهند.

علاوه بر حرکات اشخاص و اشیاء حرکت کانون نوری نیز درعکاسی طبیعت موردنظر است .

درعکس‌های دقیق ، ساعت وقوع حادثه محسوس است. مثلا در عکسی که از یك دختر درمیان‌گلها گرفته میشود یا درتصویری که از پیرمردی دربالکن خانه‌اش برمیدارند، میتوان ساعت برداشتن عکس‌را حدس زد.

این عمل درعکاسی مارا بواقعیت نزدیك میکند. تشخیص کانون نوروحرکت سایه‌های یك‌عکس، زمان‌را دراثر ما ثبت مینماید...

البته همیشه نمیتوان بانور طبیعی زمان‌را درعکسها ثبت‌کرد دراینجا است که وسائل ومواد شیمیائی و لوازم لابراتواری بکمك‌گرفته میشود . فیلترهای رنگین ،

نورهارا کم مینماید و حتی میتوان به ـ عکسی که ازیك‌منظره‌درهنگام ظهر گرفته شده، خصوصیات‌شب‌را بخشید. دراینحال نور خورشید به‌نور ملایم ماه تبدیل می شود .

ریتم در عکاسی از لحاظ تصویر و کمپوزیسیون موتیف‌ها وتداوم آنهاپیرو قوانین‌هنر نقاشی‌است وگاهی باخواستهای مختلف به‌هدف وقایع نگاری وتبلیغاتی نزدیك میشود.

درهر صورت فن عکاسی حرکت را درکادر خود ثبت میکند و هنگامیکه از یك‌حرکت درطول‌زمان عکس‌های‌متعددی گرفته شود ـ مثلا ۲٤ عکس (کادر) در

یك طرح مقدماتی و تصویر پرداخته شده بکمك آن
صحنه از « غرور وشهوت » اثر « استانلی‌کریمر »

نمونه‌ای ازپیوند صدها نمای‌کوتاه
برای‌القاء ترس‌ووحشت
(«پلکان» اثر «پوتمکین»)

ثانیه ـ میتوان‌همان حرکت طبیعی را باتکرار عکس‌ها درردیدگان‌تماشاکننده بنمایش درآورد . اگر تعداد کادرهارا دریك ثانیه ، از۲٤ کادر به٤۷۹ کادر افزایش دهیم حرکت طبیعی یك اسب یا یك دونده بآهستگی بنمایش درخواهد آمد وهرگاه مانند فیلمهای دوران صامت درهرثانیه بجای ۲٤ کادر، ۱٦ کادر از حرکتی فیلمبرداری شود حرکات طبیعی خیلی شدید میشود .

برخلاف عکاسی ونقاشی‌که سوژه را درلحظه‌های بسیارکوتاهی($\frac{۱}{۲۴}$ ثانیه) تثبیت میکند وآنرا ارائه میدهد ، در فن فیلمبرداری علاوه براینکه برای تماشاگر

امکان بازدید یك حرکت ازاول تاپایان آن فراهم است ، میتوان حرکات‌راکندترو تندتر ازحد طبیعی هم نشان داد.

ازهنگام تغییر وتبدیل بذردرزمین تاهنگام جوانه‌زدن ، شاخه‌دادن وروئیدن برگها وغنچه‌ها وظهور حقهٔ گلهاکه ازقلب غنچه‌ها جلوه‌گری میکند و سپس دوران پژمردگی گیاه تا...

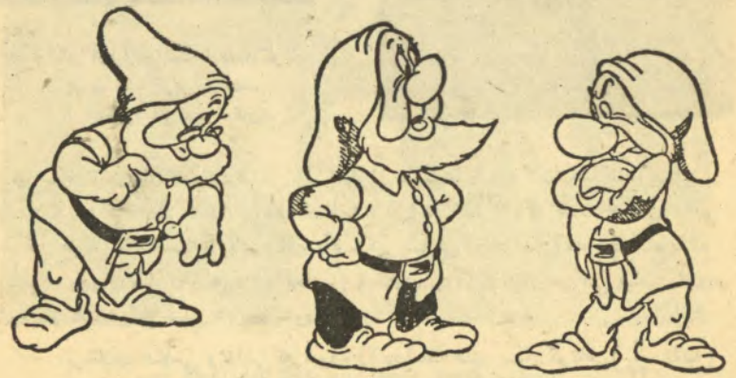
طول این حرکت ممکن است چندماه وقت لازم داشته باشد ولی ما میتوانیم فیلم آن‌راکه درآن حتی خط سیر رشد ساقه‌ها مانند خزیدن یك حیوان زنده (مار) ثبت شده است درمدت چندرقیقه ببینیم .

باگرفتن یك فیلم بافاصله زمانی زیاد ازجوانه زدن تاپژمردن یك‌گیاه می‌توان ریتم‌های غیرمحسوس طبیعت‌را بنمایش درآورد .

حرکت یك ستاره بوسیلهٔ فیلمبرداری از تلسکوپهای مجهز کاملا عملی شده است . همچنین ریتم کند تولد و زندگی ودوران پیری کوهها نیز ازموضوع‌هائیست که طرف توجه دانشمندان زمین شناسی است و بوسیله فیلمبرداری میتوان ریتم آن را قابل دیدن ساخت .

بهمین‌گونه حرکات سریع بازیکنان یك‌تیم فوتبال ، تکنیك بازی یك‌قهرمان کشتی ، پرواز وسقوط هواپیما وطریقه‌کشودن چتر وپرتاب چترباز . بالاخره‌درراه آموزش فنون مختلف که با حرکات سریع طبیعی برای فراگیرندهٔ آن دشوار باشد بوسیلهٔ فیلمبرداری ٤٨ کادر دریك ثانیه، ریتم‌راکند میکنند .

ریتم یك فیلم به‌چند وسیله تنظیم میشود. این راههای گوناگون همه مکمل یکدیگرند .



حرکت در نقاشی متحرك

هرقطعه فیلمی‌که تهیه میشود بنا به‌موضوعی‌که سناریوی مربوطه آنراتعقیب میکند دارای ریتمی خاص وهم‌آهنگ باآنست.

شکل ریتمیك هر قطعه فیلم ، بوسیله نحوه حرکت بازیکنان واشیاء متحرك مقابل دوربین انتخاب میشود ، ازطرفی تغییرزاویهٔ دستگاههای فیلمبرداری وهمچنین حرکت کانون نور افکنها و قوی و ضعیف شدن آنها به ریتم مورد نظر برجستگی می‌بخشد .

پس‌ازپایان فیلمبرداری ودرقسمت‌مونتاژ، باردیگر ریتم فیلم موردتوجه‌قرار میگیرد در این مرحله بوسیله پشت هم قرار دادن قطعات کوتاه ــ قطعات مختلف فیلمهائی‌که بادوربین‌ها وزوایای متفاوت ازیك سوژه برداشته شده است ــ ریتم را تند میکنند یااینکه باقطعات نسبتاً طولانی ازیك یاچند زاویه نزدیك بهم وتکه‌های پاساژ‌که ازیك قطعه بشرمی به‌قطعه دیگر میرود ریتم‌راکند میکنند.

بسته بموضوع سناریو ممکن است کارگردان فیلم بخواهد ازیك ریتم تند بطرف یك ریتم‌کند حرکت‌کند یا برعکس از یك ریتم کند به‌سوی یك ریتم سریع.

دراینصورت دوربین میتواند بجای کارکردن مداوم روی سوژهٔ اصلی‌گاه‌گاه به‌سوی سوژه‌های فرعی‌که حرکات نرمتری دارند یاحرکاتی سریعتر از سوژه اصلی دارا هستند، تغییر جهت دهد.

برای تجسم حرکت سریع قطاری کــه در حال حرکت است دوربین گــاه ثابت میماند وپنجره های قطار بسرعت ازیك پیچ ملایم میگذرد . در این قطعه این پیچ برسرعت ریتم‌می‌افزاید چون‌نمای پنجره‌های‌قطار بسرعت بسوی عمق می‌گراید و دور میشود . و سپس دوربین بسوی ریل ها متوجه میشود که با تراورس هایش برسرعت تُرن می‌افزاید. وپس ازآن حرکت سریع پیستون ها وچرخهای لکوموتیو روی ریل‌ها وبخاریکه بافشار ازدریچهٔ سوت لکوموتیو بیرون میزند.

اگر باز هم بخواهند ، میتوانند بوسیله کوتاه‌کردن این قطعه‌ها و درمیان هم‌گذاشتن آنها ریتم را بنهایت سرعت برسانند .

پلان‌های عمومی حرکت ریتمیك سریعی نمیتواند داشته باشد. برعکس پلان‌های درشت‌کوتاه ومقطع سرعت ریتم‌را بحد نهایت میرساند.

*

سینما از آغاز پیدایش خود روی اصل حرکت تصاویر بناگذارده شد . و هنگامیکه ازدوره آزمایشی و تکامل فنی آن بگذریم کلیه تکنیك هائی‌کــه ذکــر کردیم، درتنظیم وتدوین ریتم، ازلحاظ هنر درام ویك دید نوین زندگی بکارگرفته شد. نمودن « دید نو » بوسیلهٔ سینما ایجاب میکرد یك قطعه زندگی تجزیه وتحلیل شود . ودر اثر تجزیهٔ هرقطعهٔ زندگی ، از دریچه دید های مختلف : نویسندگان ،

روانشناسان، فلاسفه، شاعران، افسانه پردازان، و باز بسته به‌طرز تفکر و دید آنان ریتم‌های مختلفی درارائه آثارشان بوسیلهٔ سینما بکار برده‌میشد.

درآثار سینمائی اصیل وقتی از یك اثر فانتاستیك مانند « زشت وزیبا » اثر « ژان کوکتو » فیلمی تهیه میشود ، یك ریتم روانی و حرکتی که انسان در عـالم خواب دارد تعقیب میشود و هنگامیکه موضـوع « رومئو و ژولیت » را میخواهند روی پرده سینما بیاورند کلیهٔ ریتم سراسر فیلم خطوط منحنی وغنائی در ذهن ایجاد میکند . حتی ریتم صحنه های شمشیر بازی و تاخت و تاز، از ایـن تأثیر مستثنی نیست.

ازانتخاب موتیف‌ها، گردش دوربین، پلان‌های درشت، بازی نورها و تاریکی‌ها، لغزش سایه‌ها روی پلکانها وحتی شکل وتداوم پنجره‌ها وطارمی‌های بالکن وقصرها وخطوط نیلوفرها که بدیوارها پیچیده تافرم چین لباسها وقطع ووصل صحنه‌ها همه وهمه بایك ریتم نرم وغنائی ادامه می یابد.

در اینجا دوربین مانند چشم یك شاعر عمیقانه «رومانس» درها، پنجره‌ها و درختان و ستارگان را با بیای تشبیهات شاعرانه شکسپیر با ریتمی رمانتیك بوسیلهٔ کلمات تصاویر، باردیگر میسراید..

وآنجا که سینماگر دست بیك اثر روانکاوی میزند ودر پهنهٔ سمبول‌ها بازیگری آغاز میکند ریتم بعنوان یك عامل اصلی دراثر او مورد استفاده قرار میگیرد.

فیلم « طلسم شده » و « پلکان مارپیچ » نمونه‌ای ازاین نوع فیلمها است.

دکتر فروید و پیروانش که زوایای روح بشررا می کاویدند، داستانسرایان وسینماگران‌را شدیداً تحت تأثیر گرفتند. هنر سینما باوسائلی که دراختیارداشت بیش از هرهنر دیگر میتوانست از آزمایشها وتجربیات علمی روانکاوان الهام بگیرد. بازیکنان و حتی اشیاء جلو دوربین از صورت تصویر خـارج شدند ، هریك شخصیتی یافتند و حالتی ایجاد میکردند. پلان درشت برخلاف صحنه های عمومی تآتر چشم تماشاگران را هدایت میکرد که به کدام قسمت از یك چهره یا شیئی توجه داشته باشد :

حرکت درفانوس خیال

ریتم تصویری و پیوندهای اکسپرسیف گاهی خلاف حالت تصویر های عینی را

نشان میدهد وشکافی به‌سوی جهان ذهنی ایجادمیکند، تماشاگررا ازدقت روی چهره و لباس وشکل ظاهری اشیاء به‌تأثیری که فرد یاشکل‌روی سایرعوامل واشیاء واشخاص میگذارد رهبری میکند. یك «کلوزاپ» ازلباس سفید هنرپیشهٔ زن که خطوط برجسته عمودی دارد و با پیوند ماهرانه این قسمت با فرچه‌ای کـه موهای سیاه وسفیدش به کف های سفید صابون آغشته شده و پس از آن چشمهای وحشت زدهٔ بیمار که آهسته آهسته تمام پرده را فرا میگیرد و این صحنه روی یك تپه پربرف که شیار های اسکی روی آن خطوطی مانند خطوط لباس هنرپیشهٔ زن ایجاد کـرده و در حقیقت محل وقوع حادثهٔ قتل است ، همانطور که ذهن بیمار را بسوی گذشته تاریك و فراموش شده‌اش رهنمائی میکند تماشاگر را نیز بیازکردن عقده های فیلم رهبری مینماید .

درفیلم « پلکان مارپیچ » نیز پله‌ها نشانه عقده های روانی و گرداب هائی است که شخصیت وزندگی گذشتهٔ بیمارهارا درکام خود فرو برده است.

ازنقاشان سوررئالیست درپرداختن صحنه‌های خواب ورؤیا های بیمارگونه، دراین‌نوع فیلمها استفاده‌میکنند. ازدالان‌های طویلی که بایك پرسپکتیو تند خیلی بیشتر ازآنچه که هست عمیق‌مینماید، درهای متعددی که دررو طرف دالان خودبخود گشوده میشود واز بازیگری که درصحنه‌های خواب حرکت میکند بایك ریتم فیلم تهیه‌میشود (٤٨ کادر درثانیه) . حرکت اشیاء نیز با همین ریتم انجام‌می‌پذیرد، صحنه‌ها روی هم بآهستگی «فید» میشود و گاهی دوصحنه مدتها بصورت « دیزالو » روی پرده ادامه پیدا میکند.

«بالهٔ مکانیك» از «فرناندلژه» نقاش فرانسوی (۱۹۲۳)

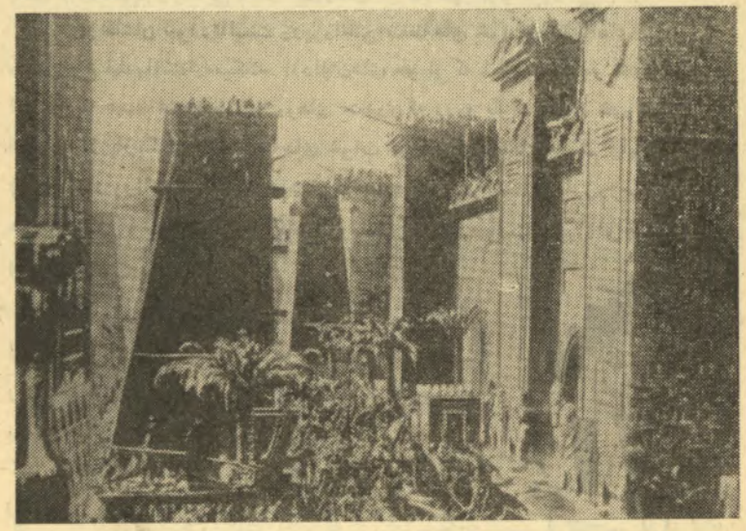
گاهی دراین نوع فیلمها، یك نقش کوچك روی لباس که بایك پلان درشت بتماشاگر نشان داده میشود ریتمی خاص در حرکت نور یا دکور و زاویه دوربین بوجود میآورد که حالت موردنظررا بسیار شدیدمی‌کند . ویامثلا یك صلیب که سایه‌اش بطور افقی روی قبرستانی افتاده و حرکت دوربین که از روی صلیب به‌سایه واز آنجا به قبری گشاده نزدیك و بدرون آن متمایل میشود ، میتواند روح تماشاچی را برای دیدن مرده‌ای که درون آن در تابوت خفته وآهسته آهسته دیده میگشاید وزندگی شبانه خودراآغاز میکند، آماده سازد.

درفن فیلمسازی گاهی به مواردی برمیخوریم

که موضوع ثابت و بی حرکت است مانند تابلوهای نقاشی، مجسمه‌ها و ساختمانها و جنگلها و کوهها دراینصورت برای فیلمبرداری ازاین‌سوژه‌ها گردش دوربین درایجاد ریتم موردنظر نقش فوق‌العاده مهمی ایفا میکند .

درفیلمبرداری ازتابلوهای نقاشی تابلورا درارتفاع معینی قرار میدهند و پس ازآن حرکت دوربین درمحور ۹۰ درجه بکار شروع میکند.

دراین نوع فیلمبرداری سوژه ثابت و بدون حرکت‌است فقط حرکات دوربین که جزئیات تابلورا بنابرسناریوئی که قبلا نوشته شده فیلمبرداری میکند موردنظر قرار میگیرد . البته ازصحنه‌ای به‌صحنه دیگر بطرز درهم آمیختگی (فید) فیلم‌ادامه پیدا میکند. یعنی صحنه‌ای بتدریج روی صحنه دیگر ظاهر یا محو میشود. فیلمبردار باایجاد سایه وروشن بوسیلهٔ پروژکتورها قسمتهائی ازتابلورازنده وقسمت‌های‌دیگر را بادادن نور ملایم دریك حالت رؤیائی میبرد.



«گریفیث» بانزدیك ساختن دوربین به‌صحنه، عظمت وگیرائی فیلم‌را افزایش‌داد

گاهی این حالات را در هنگام ظهور و چاپ فیلم در لابراتوار تنظیم میکنند .

سرگذشت « وان‌گوگ » نقاش هلندی‌را ازروی تابلوهایش دریك فیلم۱۶ میلیمتری بدینطریق عمل‌کردند . درسراسر فیلم قاب تابلوها بهیچوجه دیده نمیشد.

حالت خاص چشمهای نقاش از روی پرتره هائی که در سنین مختلف و باحالات روانی گوناگون کشیده بود و محیط های مختلف اطراف زندگی دردناك او و طوفان احساس او را بوسیله قلمگداریهای شدید که تا سرحد جنون میرسید وهمچنین دید نقاش نسبت بزندگی ورنجهائی‌که از محبتها وکینه های خود در دل میپرورد همه با یك فیلمبرداری دینامیك و رمانتیك درایـن فیلم نشان داده شده بود . مخصوصاً هنگامی که نقاش‌باچشمهای خیره بخورشید مینگریست اشعه سوزان خورشید وشعاعهای‌آن‌که مانندگردابی‌همه‌چیز نقاش‌را درخود فرو میبرد ومخصوصا

یکی ازانواع دوربین های « پردهٔ عریض » هنگام فیلمبرداری (متروگلدوین مایر)

محیط‌رؤیائی دنیای نقاش مانندکلبه‌ومحیط دودگرفته دهکده وسالنهای بلیارد وغیره بخوبی درفیلم‌منعکس شده بود. فیلمهای «دکومانتر» (مستند) ازروی اسنادتاریخی، نقاشیها وعکسها و مخصوصاً در قسمتهای آموزشی‌که بسیار مورد استفاده است فقط بوسیلهٔ ریتم، زندگی‌های‌گذشته‌آنهارا بازمینماید وکوچکترین اشیاء اثرعمیق‌روانی درتماشاگر ایجاد مینماید.

موضوع طول و عرض قاب پرده سینما نیز نقش عمــده‌ای را در ایجاد ریتم بــازی میکند. پرده های عریض، پرده های مقعر و انواع واقسام تناسبات کادرو مخصوصاً کادرهای مختلف درروی خود فیلم که توسط «گریفیث» کارگردان ومبتکر سینما عملی شده است میتواند احساس های مــختلفی ایجاد کند.

درقسمت آخر این مقاله باید بتأثیر ریتمیك موسیقی وصداهای متن روی تصاویر مختلف اشاره کرد. درفیلمهای نقاشی متحرك نیز موسیقی فیلم، حرکات اشخاص واشیاء نقاشی شده‌را رهبری میکند. درفیلم «فانتزی» اثر معروف « والت دیسنی » هنرمند امریکائی مخصوصاً آن قسمت هائی که بوسیلهٔ نقاشیهای متحرك، احساس سنفونیهای معروف آهنگسازان بزرگ‌را تفسیرمیکند باپای تغییر ریتم درموسیقی، ریتم‌تصاویر نیز تغییر میکند.

ریتم درسینما هم‌آهنگ باریتم موسیقی، دنیای تصویروآهنگ‌را بهم می ــ پیوندد ومعمای حرکت که ازنقاشیهای دوران غارها تاقرن ۱۹ لاینحل بود بیهترین صورتی حل میشود.

پایان

مـــــــــــــــــردی و آوازه‌اش

برنامهٔ ماه گذشته «فیلارمونیك‌هال» که‌حاوی مطالب بسیاری دربارهٔ لئونارد برنشتاین، عقاید هنری وموقعیتش درجهان موسیقی میباشد، اخیراً انتشار یافته است.

این نشریه‌شامل جزئیات برنامه دوهفتگی وی درفیلارمونیك نیویورك که مدیریت موسیقی آن نیز بعهده خوداوست میباشد. این برنامه شامل‌چهار کنسر، سنفونی اول «روبرتو گرهارد»، اورتوری از «روسینی» و کنسرتوی سیبلیوس درهفته‌اول واجرای«مارتینو کنسرتو» درخلال آهنگهائی ازشوبن وراول درهفته دوم.

درطی همین‌مدت دوبرنامه تلویزیونی هم برای برنشتاین و ارکستر او درنظر گرفته بودند کــه اولی برنامه‌ای بود تحت عنوان «ریتم» برای علاقمندان بموسیقی‌سنگین ودومی « کنسری برای جوانان» که سه نفررهبر تازه‌کاربنوبت هدایت‌ارکستررا بعهده گرفتند وچهار پیانیست جوان‌درشمار سولیست‌ها برنامه خودرا اجراء نمودند.

این برنامه‌ها چون دریك تلویزیون تجارتی انجام میشد خودموفقیت مغتنمی بود ، چون میلیونها نفر این برنامه‌ها را دیدند و همین باعث شد که کلیه بلیطهای مربوط به کنسرهای فیلارمونیك هال، پیش‌فروش شود .

«لئونارد برنشتاین» که‌قراراست درماه جاری، بمناسبت صدوپنجاهمین سال تأسیس انجمن سلطنتی فیلارمونیك ، با ارکسترخود بلندن سفر کند ، درحال حاضر سرشناس‌ترین شخصیت موسیقی امریکاست . برنشتاین مردی ٤٤ ساله است که درپناه مقام برجسته‌اش قدرت بیسابقه‌ای یافته ومیتواند با این جالات وعقاید، دوستداران موسیقی‌را درامریکا تحت تأثیر قرار دهد ، کاری که تاکنون سابقه نداشته است . بکمك اوقطعات مدرن دربرنامه‌های فیلارمونیك راه مییابند . اگر چه این قطعات را با اجرای آثـار قدیمی حمایت میکند ولی این موضوع همیشه صادق نیست ، و بقول خود او : «اینها کسی‌را مجروح نمیکند چون فقط موسیقی است !»

درحال‌حاضرسه کمك رهبرجوان‌درانجمن‌فیلارمونیك نیویورك‌فعالیت می کنند وچون برنشتاین میداند موقعیتهائی این‌چنین مثل شاگردی وی‌نزد « سرژ کوسه‌ویتسکی » و « ارتور روژینسکی » نادر است و بخاطرآنکه روزگاری خودش پیانیست‌جوانی بوده احتیاج‌آنانرا به شهرت وسرشناسی کاملا می‌فهمد .

برنشتاین ارکسترخودرا دربرنامه‌های تلویزیونی شرکت‌میدهدچون استعداد زیادی در القاء لذت وجذبه موسیقی در شنوندگان ، بدون آنکه از ارزش هنری‌آن بکاهد ، دارد .

برای‌آنکه بچه‌ها موسیقی‌را درك کنند «فوگ» باخ را بیك‌دستگاه مکانو ، سنفونی هایدن را به توله‌سگی چالاك وبولروی راول را به رقص مجلسی بزرگ منشانه‌ای تشبیه‌میکند. البته بطوریکه این مقایسه‌هادرواقع ترجمان زبـان موسیقی است نه تشبیهات ساختگی . زمانیکه از « بـاخ » آهنگساز مورد علاقه‌اش صحبت میکند خود چنان تحت تأثیر قـرار میگیرد که با وجود بیان ساده‌اش این هیجان به تماشاگران تلویزیون نیز سرایت مینماید وتعجب میکنند کـه چگونه این مرد معمولی میتواند با چنین لحن ساده‌ای از « سان مـاتیو» ی باخ بدین نحو تحسین آمیز و مؤثر سخن گوید .

چهارفصل پیش ناقدان موشکاف تلویویزن نیوریورك باتفاق‌نمایش و کنفرانس برنشتاین‌را درمورد سنفونی نهم بتهوون، یکی ازدرخشانترین لحظات تاریخ‌تلویزیون‌دانستند. وبدین‌ترتیب درخلال سالهای٥٩-١٩٥٨، پس ازاعلام‌رهبری‌برنشتاین‌میزان‌علاقمندان‌به‌کنسرهای فیلارمونیك به‌نسبت بیست درصد بالا رفت .

درفصل‌هنری قبل‌صندلیهای تالارکنسر بطورمتوسط‌نودوهشت‌درصد، بهنگام کنسرهای‌برنشتاین، پربود واین‌اقبال ازجانب عامه مردم‌حتی‌درزمان توسکانینی هم وجود نداشته است .

درسپتامبر گذشته ساختمان پانزده‌میلیون دلاری فیلارمونیك‌هال که خانه جدیدی برای این ارکستر بود افتتاح شد و فوراً کلیه بلیطهای تالار برای تمام کنسرهای ١٩٦٣ بفروش‌رفت وشهرت‌ناشی‌ازگشایش تالارجدید برقدرت برنشتاین افزود. ارکسترهای سنفونی فیلادلفیا و بوستون هم که قراربود دراین‌سالن برنامه‌هائی اجراء نمایند با موفقیت کلیه بلیطهای‌خود را قبل ازشروع بفروش رساندند و این امر تاکنون بی‌سابقه بوده است . ازطرفی درکارنگی‌هال خانهٔ سابق ارکستر فیلارمونیك نیز همچنان‌برنامه‌های گوناگونی اجراء میشود و این شور و هیجان در تمامی خاك امریکا عمومیت یافته‌است . همانگونه که آلمانها بوجود لااقل یك اپرا درهرشهر از شهر هایشان افتخار می کنند ، امریکا نیز به تعدد ارکستر های خود مفتخراست .

همچنانکه مردانی نظیر « یوجین‌ارماندی » رهبر ارکستر سنفونیك فیلادلفیا ، «جرج سزل» (کلولند) « ویلیام اشتین برگ » (پیتسبورگ) ، «جوزف کریپس» (بوفالو) ، «اریش لاینزدورف» (بـوستون) در شهرت ارکسترهای خود مؤثر بوده‌اند ، لئونارد‌برنشتاین ارکسترفیلارمونیك را بمقیاس بیشتری درمیان مردم محبوبیت و شهرت بخشیده است درحالیکه تا چندی پیش‌ارکسترسنفونی‌فیلادلفیا برای پر کردن‌سالن به شهرت‌ومحبوبیت بتهوون پناه میبرد وبااجرای‌آثاراوخودرا حفظ‌میکرد، هنگامیکه‌شخصیتی چون برنشتاین سالیانه بابیش از١٥٠ میلیون نفر از دوستداران موسیقی ، چه درتلویزیون وچه درسالنهای کنسر روبرومیشود وکهنه ونو را درمقابل

یکدیگر قرار میدهد و نمایشات موزیکالی چون « داستان وست سایدِ » و «بالهٔ فارغ‌البال»را بآنان‌عرچه میکندچگونه میتوان تأثیروی‌رادرخواستها وسنت‌های دیرینه مشتریان کنسر درامریکا انکار کرد .

اولین کتاب او «لذت موسیقی» که درسال ۱۹۵۹ منتشرشد بلافاصله درلیست کتب پرفروش قرار گرفت ودرطی سه‌سال بیش از۱۰۰/۰۰۰ نسخه آن بفروش رسید. دراین کتاب راه‌های تازه‌ای برای‌شناسائی‌موسیقی‌اصیل عرضه شده که تا بحال بیسابقه بوده وبابصیرت بیشتری توأم است. یکی از شخصیت های رسمی تلویزیون درباره سخنرانیهای وی راجع به موسیقی برای اطفال چنین میگوید : «رفتارش درمقابل‌آنان کاملاطبیعی است، حالت پدرانه بخود نمیگیرد ومیتواند برای‌آنان جالب ودلچسب باشد .»

اما ناگزیر این سؤال پیش میآیدکه « ارزش برنشتاین بعنوان یك آهنگساز تا چه حد است؟» بعنوان رهبرارکستردارای مخالفینی است‌ازآن جمله ناقدموسیقی نیویورك‌تایمز که هرچند بعدازفصل اول‌کارهای برنشتاین نوشت: «یك‌چنین‌هم‌آهنگی وتوازن اززمان‌توسکانینی تابحال‌سابقه‌نداشته است . » پس از گذشت سه فصل عقیده‌ش اینگونه تغییر کرد : « بسبب روشی که برنشتاین‌درپیش گرفته ارکستر فیلارمونیك تاآن‌حد که باید‌توسعه وتکاملی نیافته است.»

ناقد نیویورك هرالدتریبون با اظهار خوشوقتی از غیبت هائی که برنشتاین ناچاراً داشته است نوشت : « اینك ارکستر را رهبری لایق تر هدایت میکند !» شاید علل مخالفت آنان این باشد که اولا اولین کنسر قبل ازآغاز کنسرتو پیانوی برامس با تفسیر « گلن گولد» مصرانه مخالفت کرد ثانیاً چند هفته بعد هنگام اجرای « سان ماتیو » ی باخ دسته کر را بجلوی‌صحنه آوردودرسپتامبر گذشته‌بدون‌توجه‌در برنامه افتتاحیه‌فیلارمونیك هال قطعاتی از بتهوون ومالر وطبق عادت همیشگی برنامه‌هائی از وبرن، موزار وریشاراشتراوس ترتیب داد که میبایست بادرنظر گرفتن‌موقعیت‌های جغرافیائی تغییراتی برای‌آن قائل میشد .

ظاهراً نویسندهٔ هرالد تریبون علاقه‌ای بآثار رمانتیك قرن نوزدهم ندارد وگوشش ازاجرای مجددآثار مالر وبروکنرآزرده شده است.

برنشتاین ظاهراً احساس میکند که با دیگران باید مقایسه شود چه

درغیاب‌وی رهبرانی چوی‌کارایان، میتروپولوس‌کارل‌بوم، هانس روزباود ، کریپس ، سزل، اشتابن‌برگ. باربیرولی، سولتیSolti و رقیب امریکائی جوانش « توماس شیپرز » رهبری ارکستر فیلارمونیك را بعهده گرفته و متفق‌القولند که اعضاء ارکستر آگاهانه تعلیم یافته و اکنون قادر باجرای کنسرهای درجه اول می‌باشند ، حال‌آنکه قبل از برنشتاین چنین نبود .

چند هفته قبل وقتی دکتر بوهم، که همواره نسبت بنوازندگان بی - اعتناست، درپایان یك رهبری ارزنده چندتن ازاعضاء ارکستررا درآغوش گرفت وباآنان دست‌داد ومسلم شد که برنشتاین درتعلیم ارکسترخود موفق شده است .

اینك «برنشتاین» تلاش میکند تا تصویری راکه امریکائیان از وی بعنوان چهره محبوب کنسرها در ذهن دارند پاك نماید چون این درواقع با مقام فعلی وی که رهبری ارکستر ۱۲۰ ساله و درجه اول پایتخت موسیقی امریکاباشد مغایرت دارد. اگرچه اقبال عامه باعث پیشرفت اوشده‌امااینك بنظرمیرسد که برنشتاین عاقبت‌الامر بشخصیت‌خود پی‌برده است .

اکنون بهنگام رهبری ارکستر از چوب رهبری استفاده می کند ودر نتیجه از حرکات شدید وهیجان‌انگیزش کاسته شده. اینها نموداریست‌ازعشق او به موسیقی. حال اگرقدری‌هشیارانه‌تر رفتار نماید این عشق‌دوام‌بیشتری خواهد داشت .

ترجمهٔ **هوشنگ حسامی**

در دنیای موسیقی

درگذشت «کریستن فلاگستاد»

« کریستن فلاگستاد » ۱ خوانندهٔ مشهور نروژی که از بهترین خوانندگان واگنرین عصرما بشمار میرفت اخیراً بسن شصت وهفت سالگی درشهر «اسلو» درگذشت. وی بااجرای نقش «نوری»۲ ازاپرای «تیف‌لاند» بای بصحنه نهاد. قبل ازاینکه دراجرای اپراهای واگنر موفقیت کسب نماید ، در نمایشات اپرت و موزیکال های دیگری شرکت می نمود. «فلاگستاد» نخست بسال ۱۹۳۰ اجرای آثار واگنررا با اجرای

۱ – Kristen Flagstad ۲ – Nuri

نقش « دختروتان » آغاز نمود ودرسال ۱۹۳٤ به گروه خوانندگان اپرای بروکسل پیوست ودرهمین‌سال بود که به‌شهر «بایرویت» دعوت‌شدو پس‌ازآن نقش «برونهیلده» را درمتروپولیتن نیویورك ایفا نمود.

هفت سالی که «فلاگستاد» درمتروپولیتن هنرنمائی مینمود ازپرثمرترین‌سال‌های زندگی هنری وی بشمار میآید وتاسال ۱۳٤۱ که به نروژ بازگشت، شهرتش جهانگیر شده بود . تماشاچیان آخرین بار صدای او را بسال ۱۹۵۳ در کنسرت وداعش در لندن شنیدند و از آن پس فلاگستاد برای مدت سه سال مدیریت اپرای دولتی اسلورا بعهده داشت. این خوانندهٔ بزرگ ازدوسال قبل بسبب کهولت ازکار کناره‌گرفته وتنها به‌تربیت شاگردانی اکتفا می‌نمود. وی ازجمله خوانندگان‌انگشت شماری بود که نقشهای بسیار دشوار آثار واگنر را بخوبی و بسیار آگاهانه اجرا میکرد . آوای زیبا وپرطنینش نه‌تنها درموسیقی واگنر بلکه دراجرای آثارلیریك دیگر نیز ، دوستداران فراوانی برای او فراهم ساخت و صفحات بیشمار وی دلیل کافی برطرز اجرای هنرمندانه‌اش میباشد . « بریجیت نیلسون » و « آنیاسیلیار » که ازبهترین خوانندگان بایرویت بشمار میآیند ازجمله شاگردانی هستندکه دراین اواخر فلاگستاد بدنیای هنر ارمغان‌کرد.

دواثر جدید

درماه جاری اپرای «ماسیمو»ی شهر پالرمو اثر جدیدی‌رابنام «شیطانی‌در‌باغچه »۱ برای نخستین بار نمایش‌خواهد داد. موسیقی این اپرارا «فرانکومانینو»۲ و لیبرتوی آنرا « لوکینو ویسکونتی » از روی رومان « دوما » بنام : « Affaire do Collir » ساخته‌اند .

* «ورنرآگك»۳ آهنگسازآلمانی نیز اپرائی بنام « نامزدی سان‌دومینگو» نوشته است که برای نخستین بار بمناسبت افتتاح ساختمان اپرای جدید شهر مونیخ درمهرماه سال آینده برهبری خودآهنگساز وکارگردانی « گونتر رنرت » بمعرض نمایش گذارده خواهد شد.

۱ – il Diavolo in Giardino ۲ – F. Mannino
۳ – W. Egk

کارگردان ایرانی

موزیکال تازه‌ای بنام «کارناوال» اثر « بوب مریل » درماه گذشته دراپرای شهر زوریخ بروی صحنه آمد. کارگردانی این اثر جدیدرا آقای « لطفی منصوری» کارگردان ایرانی بعهده داشت.

اپرای جدید ژنو

ساختمان اپرای جدید شهر ژنو که بسال ۱۹۵۱ هنگام نمایش صحنهٔ «سحر- آتش» ازاپرای «والکیری» واگنر آتش گرفته بود؛ بتازگی پس‌از ترمیم بااپرای « دون کارلوس » وردی مجدداً افتتاح گردید.

شکست !

« نگاهی ازپل » ، اثری شکست خورده...

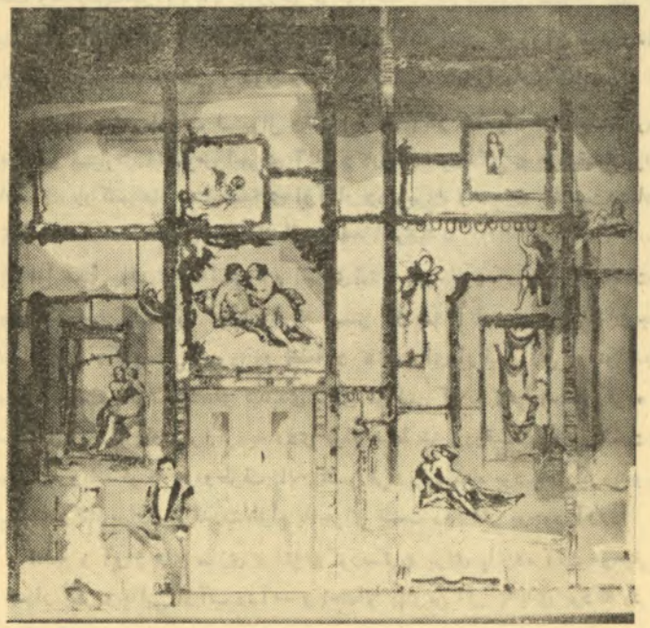
اپرای نئو- رآلیستی « نگاهی از پل» که موسیقی آنرا «رنزوروسلینی» نوشته‌است دراپرای‌فرانکفورت باشکست مواجه گردید. هرچند کارگردانی اثر را روبرتوروسلینی بعهده‌داشت‌وخوانندگان درجهٔ اول اپرا اجرای نقشهای این اثر را بعهده داشتند. ناقدان‌آلمانی موسیقی آن‌را « صدای پارازیت » و « موسیقی گوشخراش » تلقی نموده بخصوص‌به‌متن لیبرتوی اثر تاخته‌اند. بدین‌ترتیب‌گمان نمیرود اپراهای‌دیگری جرأت نمایندااین اثر جدیدرا دراپرای خود نمایش دهند!

فستیوال مانهایم

در بهار سال آینده بمناسبت تصادف با صد و پنجاهمین سال تولد وردی و واگنر اپرای ملی شهر مانهایم تصمیم گرفته است فستیوال بزرگی ترتیب داده ودر ضمن آن نوزده اپرای ایندو آهنگساز را بروی صحنه بیاورد.

محاکمهٔ نقاش اپرا!

اخیراً دادگاه شهر «آوگسبورگ» نقاشی‌راکه‌دکورهای مدرنی جهت‌اپرای «عروسی‌فیگارو»ی موزار تهیه نموده متهم به« نقض‌ادب‌اجتماعی» نمود وبمحاکمه‌اش



دکوری‌که خالق خودرا به محاکمه‌کشانید!

کشانید . یکماه طول کشید تاهیئت داوران رأی مبتنی بر برائت نقاش‌را اعلام دارند ودراین مدت ازمدیران اپرا های بزرگ دعوت بعمل آمد تانظر خود را نسبت به دکورهای این‌اپرا ابرازدارندودراتخاذتصمیم بدادگاه کمك نمایند. « ویلاندواگنر» در این باره اظهار داشت : « دکورسازان در تهیه آثار خود آزادی دارند و هیچ مقامی جز هیئت مدیرهٔ اپرا حق‌ندارد درمورد نمایش کار آنان اتخاذتصمیمی نماید».

عنایت رضائی

فستیوال پائیز « ورشو »

ششمین‌فستیوال‌موسیقی‌مدرن لهستان بنام « فستیوال‌پائیز ورشو » ازپانزدهم تا بیست وسوم سپتامبر ۱۹۶۲ درورشو برگزارشد . این فستیوال سالیانه هم‌اکنون موقعیت خاصی‌کسب نموده و از این جهت اهمیت یافته است که درآن موسیقیدانان شرق وغرب میتوانند براحتی وبدون واسطه بایکدیگر تماس حاصل نمایند.

این‌بار بیشتر اوقات فستیوال وقف اجرای آثار کلاسیك قرن بیستم‌گردید. اولین کنسر فستیوال مخصوص اجرای آثار «کارل‌شیمانووسکی » موسیقیدان‌بزرگ لهستان‌بود . درکنسرهای‌بعدی تعدادی ازآثار «دبوسی» وهمچنین بمناسبت‌هشتادمین سال تولد «استراوینسکی» هفت اثر ازوی اجراگردید .

اما نکتهٔ جالب‌توجه فستیوال، اجرای‌آثار جدید بود . درطی این قسمت۱۸ اثر جدید موسیقی لهستان اجرا شد که مهمتر از همه آثار دو موسیقیدان جوان «پندرسکی» و «گورسکی» بود. در قطعهٔ « کانن برای ارکستر زهی و نوار ضبط صوت!»، پندرسکی ازتکنیك‌های جدیدی برای نواختن آلات زهی استفاده‌کرده بود وقسمت اول این اثرکه اجراگردید روی نوار ضبط شد ودرقسمت دوم ـ قسمت‌اول نیز بوسیلهٔ دوبلندگوکه دردوطرف تالارکنسر قرارداده شده بود پخش‌گردیدوباین ترتیب یك «کنترپوان» پرقدرت توأم بااجرای قسمت دوم اثر بوجود آورد!

قطعهٔ « آواز های سازی » اثر «گورسکی» برای پانزده آلت موسیقی‌نیز قطعهٔ بسیار بکر وجالبی ازآب درآمد و احتمالا بهترین اثر جدیدی بودکه در این سال عرضه شد .

ازسه اثر غیرلهستانی‌که برای بار اول اجرا شد، « آوازهای تغزلی‌ـقسمت

دوم » برای متزوسوپرانو ودوپیانو اثر موسیقیدان‌آلمانی « دیترشونباخ » (متولد ۱۹۳۱) وسونات برای فلوت و پیانو اثر موسیقیدان بلغاری « لازار نیکولوف » جلب نظر میکرد اما « دومین قطعهٔ ارکسترال » اثر «کورنلیوس کار دیو » از انگلستان باشکست روبروشد ونشان دادکه امروزه تصنیف یك قطعه برای ارکستر سنفونیك چقدر دشوار است.

ارکستر کنسرتگبوو[1]

درماه‌آوریل ۱۹۶۳،مراسمی بمناسبت هفتادوپنجمین‌سال افتتاح«کنسرتگبوو» درآمستردام برپا خواهد شد. لغت «کنسرتگبوو» درزبان هلندی بمعانی تالار کنسر است اما اکنون این لغت جنبهٔ خصوصی پیداکرده و مقصود ازآن یکی ازتالار های بزرگ موسیقی درشهر آمستردام میباشدکه ارکستر مخصوص آن بهمین نام‌معروفیت بی‌نظیری یافته است.

این تالار دریازدهم آوریل ۱۸۸۸ افتتاح شد وارکستری‌که اکنون دراین تالار باجرای برنامه دست میبرد درهمان سال تأسیس‌گردید . بنابراین درسال‌جاری هم تالار وهم ارکستر به‌هفتادوپنجمین سال تأسیس خود میرسند.

اولین رهبر این ارکستر « ویلم‌کس »[2] بود . اما رهبر بعدی یعنی « ویلم منگلبرگ » این ارکستررا به عالی ترین درجه اعتلاء خود رسانید . وی در ۲۴ سالگی ، در ۱۸۹۵ رهبر این ارکستر شد وتا ۱۹۴۵ که درگذشت مدت پنجاه‌سال این سمت‌را بعهده داشت . بعداز وی « ادوارد ـ فان باینوم » (۱۹۴۵ تا۱۹۵۹) وبالاخره در ۱۹۶۱ «برناردهاتینیك» و « اوگن‌توخوم » تواماً به‌رهبری‌ارکستر برگزیده شدند.

ف. شادان

---

۱ - Consertgebouw ۲ - W. Kes

کنگرهٔ هنر مدیترانه‌ای در تونس

از اوایل ماه گذشته کنگرهٔ بین‌المللی جالبی از طرف مرکز فرهنگی بین‌المللی تونس در آن کشور برگزار شد که بموضوع هنر مدیترانه‌ای اختصاص داشت و بیش از ۲۵ نماینده از کلیهٔ کشورهای مدیترانه‌ای اروپا و افریقا در آن شرکت جسته بودند.

در کنگرهٔ مزبور روابط و وجوه مشترك و تـأثیرات متقابل موسیقی ممالك مزبـور از نظر استتیکی و هنری و فنی به تفصیل مورد بحث قرار گرفت. نمایندگان کشور های مختلف مدیترانه‌ای که همگی ازمتخصصان صاحب‌نظر بودند، درجلسات بحث بصورت مباحثه و مطالعه‌ی عملی همکاری و شرکت می نمودند. علاوه بر نمایندگان کشورهای مدیترانه‌ای سه تن از کشورهای مختلف غیر مدیترانه‌ای نیز از طرف کنگره دعوت شده بودند که در مباحثات مزبور شرکت جویند. سه نمایندهٔ مزبور عبارت بودند از: پروفسور شنایدر استاد دانشگاه کلنی آلمان ـ که در کنگره موسیقی تهران نیز شرکت داشت ـ پروفسور یونینگ استاد دانشگاه کلمبیای امریکا و دکتر هاکوپیان مدیر مجله موسیقی ورئیس اداره انتشارات و روابط بین‌المللی.

حضرت حبیب بورقیبه رئیس جمهوری تونس ومدیر مجلهٔ موسیقی

مدیر مجلهٔ ما در طی سخنرانی خود در کنگره دربارهٔ اصول واحـد استتیکی موسیقی شرق به تأثیر وسیع موسیقی وسنت‌های هنری ایران در برخی از کشورهای مدیترانه‌ای اشاره نمود. واین نکته در طی سخنرانیهای بسیاری از نمایندگان ممالك دیگر وازجمله تونس، یونان، یوگسلاوی ومراکش بکرات مورد تأیید قرار گرفت. در آخرین جلسه کنگره نیز مدیر مجلهٔ ما در ضمن اشاره بـاینکه بسیاری از اسامی مقامات و گوشه هـای موسیقی کشورهای مختلف وهم‌چنین اسامی سازها واصطلاحات دیگر فارسی است و ریشهٔ ایرانی دارد، اظهار داشت که بطوریکه مشاهده میشود اسامی و اصطلاحات مزبور درکشورهای مختلف به مقامات وسازهای کاملا متفاوتی اطلاق میشود واین امر مشکل قابل ملاحظه‌ای را درمباحثات و مطالعات تطبیقی بوجود میآورد و پیشنهاد نمود که کمیته و مرکز خاصی برای روشن‌ساختن مفاهیم دقیق این اصطلاحات و مقایسه آنها تشکیل گردد. پروفسور اشنایدر نیز بدنبال پیشنهاد ایشان، ضمن تائید کامل این موضوع اشاره کرد که مسئلهٔ «ترمینولوژی» دراین قبیل موارد اهمیتی اساسی دارد. پیشنهاد مزبور باتفاق آراء به تصویب رسید و قرار شد مرکز فرهنگی بین‌المللی تونس باهمکاری «انیس فولی‌هان» آهنگساز و مشاور مخصوص موسیقی خود، دراین زمینه اقدام نماید.

درقطعنامه‌ای که در پایان کنگره منتشر شد، منجمله موضوع حفاظت سنت‌های اصیل و کهنسال موسیقی کشورهای مدیترانه‌ای از طرق مختلف مورد توجه زیاد قرار گرفت.

درمدت اقامت نمایندگان کنگره در تونس پذیـرائیهای جالبی از آنها بعمل آمد وازطرف حضرت حبیب بورقیبه رئیس جمهور تونس مجلس پذیرائی بسیار گرمی بافتخار آنان برگزار شد کـه درطی آن رئیس جمهور خطاب به نمایندهٔ ایران از علاقه و احترام خاصی کـه نسبت به کشور ایران دارد و نفوذ وتأثیر فرهنگ وهنر ایران درهنرمندان ومحققین کشور خود به تفصیل سخن گفت.

ناگفته نماند که ازطرف چندروزنامهٔ تونسی مصاحبه‌هائی با مدیر مجلهٔ ما بعمل آمد و ملاقـاتهای دیگری میان ایشان و وزیر فرهنگ و رؤسای مختلف هنری و فرهنگی تونس صورت گرفت.

کوئینتت تهران

روز دوشنبه هشتم بهمن‌ماه کوئینتت تهران که اخیراً تأسیس یافته است برنامه‌ای درانجمن فیلارمونیك تهران باجرا درآورد. قطعاتی که دراین برنامه منظور شده بود عبارت بود ازکنسرتو برای ویولن وهوبوا دررمینور از «باخ»، ۶ قطعه از «لاکریمه» اثر «جان‌دولند»، کنسرتو برای هوبوا از «ریشار اشتراوس»، کوئینتت پیانـو از «لوئیجی بوکرینی» وکوارتت هوبوادر فاماژوراز «موزار». اعضای کوئینتت تهران

عبارتند از : ژرژ مارتیروسیان و خسرو یوسف‌زاده ، (ویولن) والودیا تارخانیان (آلتو)،هوشنگ‌سنجری و آلن‌جیل(ویولن‌سل)، و بالاخره‌لوست‌مارتیروسیان(پیانو).

نوازندهٔ انگلیسی وتوانای هوبوا ، مارك‌لو، نیز دراجرای برنامه باکوئینتت تهران همکاری داشت .

برنامهٔ اجرائی کوئینتت جالب بود و قطعاً اگر بکار خود مداومت دهد ، پیشرفت های بیشتری خواهد داشت . بهرحال، تشکیل گروههای موسیقی مجلسی در راه اشاعه موسیقی غرب گام مفیدی است .

رسیتال گیتار

رسیتال گیتار «کارل شایت» هنرمند اتریشی، برنامهٔ روز دوشنبه بیست ودوم انجمن فیلارمونیك تهران‌را تشکیل‌میداد . «شایت»، دراین برنامه ابتدا قطعاتی از موسیقی قرن‌شانزدهم وین‌راکه‌خود تنظیم کرده بود باجرا درآورد .

پس‌ازآن درادامه بخش اول برنامه دواثر ازباخ («پرلود» و«بوره»)، چهار رقص از « مجلس رقص آلمانی » اثر «هایدن»وقطعه‌ای‌از«موزار»(واریاسیون روی یك تم - اثر ۹) را بنحوی جالب نواخت .

در بخش دوم برنامه قطعاتی از «آلفرد اول -UHL-» (آهنگ‌مارش - مالینکونیا-سکرتزو)،«هیتورویلالوبوس» (سه‌پرلود)و«ایزاك‌آلبنیتز» («گرانادا» و«لایندا») توسط کارل شایت نواخته‌شد. شایت تکنیك نسبتاً دقیقی داشت ورسیتال وی بخاطر آنکه در ایران با کار گیتار

« کارل شایت »

چند تن از سولیست های باخ

کلاسیك کمتر آشنائی وجود دارد، برای هنردوستان مغتنم بود .

نمایش «مونتسرا»

روزهای سوم و پانزدهم بهمن ماه اعضای انجمن فیلارمونیك تهران بدعوت انجمن از برنامهٔ نمایش « مونتسرا » در تآتر نصر دیدن نمودند. این نمایش که‌چند سال‌پیش نیز بروی‌صحنه آمده ومورد‌توجه هنردوستان قرار گرفته بود، این‌بار که‌نیز با شرکت و کارگردانی «محمد علی جعفری» باجرا درآمد ومورداستقبال فراوان قرار گرفت .

کنسر سولیست‌های باخ

درزمرهٔ بهترین برنامه‌های نیمه دوم سال ٤١ انجمن فیلارمونیك تهران بدون تردید،کنسر «سولیست‌های باخ» بود که روز چهارشنبه اول اسفند ماه در تالار فردوسی دانشکدهٔ ادبیات تهران باجرا درآمد .

اعضای گروه مزبور عبارتند از : هلموت کرتشمار(تنور)، هلموت‌ولینشرمان (هوبوا) ، ارنست‌مایرشیرنینگ‌وساشکو-گاوریلف (ویولن)،آلوین‌باور (ویولن-سل)، کورت‌ردل(فلوت)،پول‌شروتز(آلتو) وهانس‌بریگ‌نیتس (کلاوسن) .

گروه سولیست‌های باخ در برنامهٔ مزبور آثاری از یوهان سباستیان باخ (سینفونیا درمی‌مینور ــ رسیتاتیف‌وآریا، چهارآوازدیگر ازآناماگدالنا وکنسرتو در رمینور برای کلاوسن و هوبوا وآلات زهی) و کارل‌فیلیپ امانوئل باخ(کوارتت درسل‌ماژور) و یوهان کریستف فردریخ باخ(سکستت‌دردوماژور)رابامهارت‌ولطافت خاصی اجرا نمودند .

برنامهٔ گروه ممتاز سولیست‌های باخ

... و چند تن دیگر

که تخصص ومهارتشان دراجرای آثارباخ درجهان برسرزبانها است ، در تهران با استقبال هنر دوستان مواجه شد و در نظر آنان بهترین وممتازترین برنامه نیمه‌دوم سال بحساب آمد .

رسیتال پیانو

روز یکشنبه پنجم اسفند، یك‌رسیتال پیانو توسط پیانیست جوان اتریشی «وینفرید وان‌دن‌هوفه» در تالار فرهنگ ازطرف انجمن فیلارمونیك برگزار شد . وینفرید در این برنامه ابتدا آثاری از بارتوك (آلگرو باربارو ـ سویت) و« دبوسی » (سه قطعه) را باجرا درآورد ودربخش‌دوم برنامه که به کارهای آهنگسازجوان‌وباقریحهٔ ایرانی«لوریس‌ـ زاره چکناوریان اختصاص یافته بود دو

وینفرید وان دن هوفه

سوناتین‌اپوس۱۰و۱۲، مینیاتوروسرینگ آتره‌را ازاین‌آهنگسازوبامهارت‌نواخت. «وینفرید» همزمان با تحصیل‌چکناوریان، آکادمی موسیقی وین را گذارنده است و دارای تکنیك درخشان و موزیکالیته فراوان است. و از هم‌اکنون هویدا است که‌آینده‌ای موفق وروشن درپیش دارد.

فستیوال باله و رقص‌های محلی

ازروز ششم اسفندماه فستیوالی بنام «فستیوال باله و رقصهای محلی» ، بمدت پنج شب درتالار فرهنگ برگزارگردید. برگزارندهٔ این فستیوال مؤسسه اطلاعات بود و هنرستان های باله در آن شرکت داشتند .

در میان بخش‌های مختلف برنامه، قطعات اجرائی سازمان باله ملی ایران : «فندق‌شکن» (چایکووسکی) و «کمدی فرانسوی » (ژاك ایبر) بیش ازهمه جلب توجه می‌نمود .

بخشهای دیگر برنامه غالباً مشتمل برقطعات‌سطحی وطراحی‌های کودکانه بود و یا براساس رقص های روز تنظیم یافته بود !

کنسر ویولن وپیانو

« زوریك دیلانیان » و « لوست ـ مارتیروسیان»، روز دوشنبه سیزدهم‌اسفند با ویولن و پیانو، کنسری در برنامهٔ انجمن فیلارمونیك تهران اجرا نمودند . در این

کنسر که اختصاص به سونات یافته بود ، « سونات » درسل ماژور از « موزار »، سونات چهارم درلامینور وسونات نهم در لاماژور از «بتهوون» و درآخر سونات دللاماژور از «سزار فرانك» اجراشد.

رسیتال پیانو

روزدوشنبه بیستم اسفند ماه، برنامه انجمن فیلارمونیك اختصاص به رستیال پیانوی «اماکنتس‌تابیله» هنرمندایتالیائی داشت. دراین رسیتال دوسونات‌دررماژور وسی‌مینور اثر «دومینیکو اسکارلاتی » ، آندانتیتوو پرستیسیمو از «جووانی باتیستا سرینی»، فانتزی دررماژور از «روبرت شومان»، سوناتین‌درسه‌قسمت از«موریس

« اما کنتس تابیله »

راول» و بالاخره شش اتود از «شوپن» اجراگردید .

نواختن «اماکنتس تابیله» ، ظرافت و دقتی را واجد بود و از همین رو مورد توجه هنردوستان واقع شد .

رسیتال آواز

رسیتال‌آواز «آن‌ایر»خوانندهٔ‌متسو سوپرانوی امریکائی روز سه‌شنبه بیست‌و یکم اسفند ماه بهمراهی پیانوی « دیوید مونی» درتالارفرهنگ اجراگردید.

برای این‌برنامه‌آثاری از ویوالدی دورانت، فوره ، موزار وشوبرت منظور شده بود .

« آن ایر »

برنامهٔ‌آواز «آن ایر» آنگونه که انتظار میرفت جلب‌توجه ننمود .

کنفرانس‌های موزیکولوژی

درماههای بهمن واسفند، کنفرانس‌ـ

هائی از جانب دانشجویان موزیکولوژی در محل هنرستان عالی موسیقی برگزار گردید.

موضوع کنفرانس‌های مزبور تاکنون، پرده‌بندی تنبور خراسان، «سازهای هندی» و «عود» بوده است.

استفاده از این برنامه‌ها برای کلیه علاقمندان آزاد است. (تاریخ هر کنفرانس درروزنامه‌های عصر آگهی میشود).

درانجمن فرهنگی ایران و فرانسه

روز دوشنبه بیست‌ودوم بهمن، آقای «حسن ره‌آورد» معاون قسمت ایرانشناسی انجمن فرهنگی ایران و فرانسه در محل انجمن ودر زمینهٔ «موسیقی اصیل ایران» بزبان فرانسه وفارسی بیاناتی ایراد داشتند. پس ازآن چندتن از استادان موسیقی ملی ـ آقایان علی‌اکبر شهنازی، احمد عبادی و ورزنده ـ قطعاتی ازنغمه‌های اصیل ایرانی را با تار، سه‌تاروسنتور نواختند. بدعوت انجمن فرهنگی ایران وفرانسه گروهی از شخصیتهای هنری وفرهنگی وهنرمندان در برنامه مزبور حضور یافته بودند.

شرکت پری آریان‌پوردر کنسر آکادمی موسیقی وین

روزچهارشنبه ۸ اسفند کنسری بوسیله سه‌تن ازهنرجویان کلاس «لیدواوراتوریو»ی پروفسور «وربا» درتالار آکادمی موسیقی وین برگزار شد. در این برنامه خانم پری آریان پور نیز شرکت داشت و سه ترانه ازشوبرت وهفت ترانه از دورژاك (ملودی‌های کولی) را خواند. کنسرمزبور مورد استقبال رئیس و استادان آکادمی موسیقی وین قرارگرفت.

درکانون دانشجویان

در برنامه‌های کلوب موسیقی کانون دانشجویان وابسته به انجمن ایران و امریکا، دربهمن و اسفند آقایان روح‌الله خالقی، دکتر فرخ شادان و لوریس ـ چکناوریان شرکت جستند.

آقای خالقی درسخنرانی خودمسئلهٔ «همنوازی درموسیقی‌ایران» را موردبحث قرار دادند (که مفصل آن در همین شمارهٔ مجله بچاپ‌رسیده‌است). موضوع سخنرانی آقای دکترشادان، زندگی بتهوون وتحلیلی از سنفونی کورال بود. آقای چکناوریان در برنامهٔ خودکه بصورت کفتکو برگزار گردید، نظرات‌خودرا درزمینه‌های‌مختلف مربوط به موسیقی ایران بیان داشتند و در آخر قطعاتی از آثار ایشان، منجمله دوره‌آوازهائی‌که بوسیله فرح عافیت‌پور خواننده سوپرانوی ایران در وین اجرا شده است، پخش گردید.

کتابخانه مجلس شورای ملی

مراکز فروش مجلهٔ موسیقی در تهران

کتابفروشی ابن‌سینا	میدان مخبرالدوله
بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه	میدان‌بهارستان‌اول‌خیابان‌صفیعلیشاه
کانون انتشارات نیل	اول کوچهٔ‌رفاهی
کتابفروشی اندیشه	شاه آباد
مغازهٔ فتوفیلم	خیابان شاه‌آباد، (نزدیك میدان مخبرالدوله)
کتابفروشی اسکندریان	خیابان نادری، سه‌راه شاه
مغازهٔ نوروفون	خیابان نادری
مغازهٔ یافا	خیابان شاه‌آباد
مغازهٔ فوکو	خیابان منوچهری
مغازهٔ‌صنعتی‌زاده	خیابان سی‌متری ـ اول خیابان‌تیر
دفترانجمن‌فیلارمونیك‌تهران	چهارراه‌یوسف‌آباد
بنگاه‌مطبوعاتی‌امیر کبیر	خیابان شاه‌آباد
غرفه هنرهای‌زیبای کشور	فروشگاه فردوسی

چاپ کاویان

۱۵ ریال