

چند صدایی در موسیقی ایران

دکتر محمدتقی مسعودیه

استاد گروه آموزشی موسیقی دانشکده هنرهای زیبا

چکیده

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

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

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

۳. ملودی واحد به وسیله دو اجراکننده به طور همزمان ارائه شده و تغییر می‌یابد (وار یانت هتۀ روفونی).

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

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

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

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

آوانویسی ۱

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

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

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

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

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

می‌کند که فیگورهای ملودیک متعلق به آن، روی «می» ختم شده و حالتی از عدم قطعیت را پدید آورد (آوانویسی ۱، a2، a3، حامل ۳ و ۴). چهار بار تکرارای ذوالفقار در آواز امام حسین (ع) موجب می‌شود اولاً جمله متعلق به آن (۱ حامل ۶) نیز از چهار بار تغییر فیگور موجز شروع (۱ حامل ۶) تشکیل شود و ثانیاً گونه‌های این فیگور تا وسط جمله b_1 (حامل ۶) به توسط سکوت چنگ، صریحاً از هم مجزا گردند؛ با توجه به اینکه دو مصرع بعدی با «یادگار حیدری» و «یادگار دست دست کردگار» شروع شده، در نتیجه به دوگونه پیروی b_1 (حامل ۶) فیگور آغازینی اضافه می‌شود (۳ حامل ۷، b_3 حامل ۸). حذف فیگور ملودیک تکراری در وسط پیروی b_3 (حامل ۸) بدین علت است که در مصرع آخر، تنها یک بار «ای ذوالفقار» اجرا شده است. بر همین منوال تحرک بالا رونده ملودی در شروع آواز جبرئیل (a حامل ۱) و بویژه اخذ صدای طویل «سل» همراه با لغزش متعدد به سوی «فا»ی بیشتر (a حامل ۱)، در تعلق تقطیع اول مصرع به آن که حاوی خطاب به امام حسین (ع) «نور دیده زهرا» است، بی‌شک توجیه کننده است.

۲. ایمی‌تاسیون

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

آوانویسی ۲

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

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

۳. واریانت هته روفونی

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

آوانویسی ۳

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

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

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

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

ارمان گل آره (آوانویسی ۴)

ترجمه متن: لار ط و، لار ط و، ارمان گل آره، چارقندت را بینداز. چارقندت کوبیتی. شاید او آن را نمی‌خواهد. روسریت را بردار.^۱

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

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

وش توارنا (آوانویسی ۵)

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

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

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

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

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

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

مطابق با اصل
 آواز بی ۱
 جبین
 اصل یک آواز هم تن

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

۱) a ya ho sey ne 'a le
 ۲) mū re dī de ye gāh nā
 ۳) māgar he nā de ye rīze alast
 ۴) beraft az yā yād
 ۵) gāhā nehāl in nā del lāh wa in nā eley-he-rā-jā'an
 ۶) dol fa qā ar e-ey dol fa qā ar e-ey dol fa qā ar e-ey dol fe qār
 ۷) yā degā re hey dā nē e-ey dol fa qā ar e-ey dol fa qā ar e-ey ay dol fe qār
 ۸) yā degā re dāte dā te her de gā ar e-ey dol fe qār

آواز بی ۲
 آقا حسین
 ای
 اصراک دتم کوچک هم تن

۱) ā qā yā ho sey
 ۲) ā qā yā ho sey
 ۳) ey a ra ad lo ro be he mā ar
 ۴) qey-se bi zā ne rā made ā sāṭar qā'īn wazīr qā'īn
 ۵) shēbā xī ey xūhe ābā gar dū ān we qā
 ۶) gānī be ku ar ba kā yā nē ar na-dā rān kōqā

آواز نیی ۳

مطابق با اصل

Ca 72

طبل سوخته

نغمه چیت طبل سوخته

طبل سوخته

نغمه چیت طبل سوخته

طبل سوخته

نغمه چیت طبل سوخته

آواز نیی ۴

ارمان گل آره

۹۸-۱

لا لآ رو لآ رو لآ رو لآ رو ارمان گل آره دوردو رو ما

لا لآ رو لآ رو لآ رو لآ رو ارمان گل آره دوردو رو ما

لا داسمال کویا ای بالکی نا پایی ارمان گل آره دوردو رو ما

لا لآ رو لآ رو لآ رو لآ رو ارمان گل آره دوردو رو ما

لا داسمال کویا ای بالکی نا پایی ارمان گل آره دوردو رو ما

لا لآ رو.....

لا لآ رو.....

لا پایی یه دور ده لایگا ده سور ده ارمان گل آره دوردو رو ما

لا لآ رو.....

لا پایی یه دور ده لایگا ده سور ده ارمان گل آره دوردو رو ما

لا لآ رو.....

نغمه چیت

آوانویسی ۵

دش توارینا

♩ = 84

دش توارینا
 ۱) ley la lā ro ley la ro lā ro lā ro sa lunKe Kow san ves ta va ren
 ۲) va la ley la lā ro ley la ro lā ro lā ro va ga he Kow san ves ta va re na
 ۳) ley la lā ro ley la ro lā ro lā ro sa lunKe Kow san ves ta va re na
 ۴) va ga h-es nes te gino gan ne-s te va ga he Kow san ves ta va re na
 ۵) ley la lā ro ley la ley la ro lā ro sa lunKe Kow san ves ta va re

محمود حسینی

Ocora EPL 4177

صفا

آوانویسی ۶
آوازخوانان بکرین

آوانویسی: محمد علی مسعودی

♩ ca 84 = 3

آوازخوانان
 آوازخوانان
 آوازخوانان
 آوازخوانان

فروکردن تیغ یا خنجر در اعضای بدن، اعمالی لذتبخش تلقی می‌شوند. از این رو اخذ خلسه با بیهوشی کامل همراه است؛ به گونه‌ای که رقصنده در خاتمه مراسم به صورت بی‌جان نقش بر زمین می‌شود. لذا رجعت مجدد او به دنیای مادی با جیغ همراه است.^{۱۲}

فرمهای چندصدایی که معرفی شدند، ناخودآگاهانه تحقق می‌یابند. به عکس نمونه‌های چندصدایی دیگری در موسیقی ایران وجود دارند که آگاهانه ارائه می‌شوند. این نمونه‌ها اغلب سازی هستند و معمولاً با دو تار اجرا می‌شوند. در ذیل سعی می‌شود گزیده‌ای از این فرمهای چندصدایی نشان داده شوند:

فرنگی رضاقلی (آوانویسی ۷)

از جمله مقامهای رایج در موسیقی لرستان «فرنگی رضاقلی» (آوانویسی ۶) نام دارد. عنوان «فرنگی» بدین معناست که ملودی از موسیقی بیگانه اقتباس شده و «رضاقلی» نام ناقل مقام یا کسی است که مقام را از او اقتباس کرده‌اند.^{۱۳} در لرستان به دو تار «تمیره» اطلاق می‌گردد. فرنگی رضاقلی (آوانویسی ۷) را امامقلی امامی تمیره‌نواز معروف لرستان نواخته است.

فیگورهای ملودیک مقام فرنگی رضاقلی بوسیله صدای دومی همانند و اخوان همراهی می‌شوند. صدای و اخوان تحرک بالارونده یا پایین رونده ملودی را پیوسته تعقیب می‌کند. جابجایی و اخوان بدین منوال، به نوعی پاراللیسم یا توالی دوصدایی شکل می‌دهد. مقام فرنگی رضاقلی از سه فیگور ملودیک (آوانویسی ۷، $a + b + c$) حامل ۱، ۶، ۱۴) تشکیل می‌شود. از این سه فیگور، بیش از همه فیگور اول (a) است که تغییر می‌یابد. توالی دو صدا به علت تعقیب یا جابجایی و اخوان در سایر مقامهای موسیقی لرستان، از جمله «فرنگی خان میرزا»، «ماله ژیری» و «همچنین» (آوازند به پووه موری) نیز وجود دارد. در اینجا تنها به معرفی یک نمونه اکتفا شد.

تلاقی دو صدا به‌طور پارالل ناشی از جابجایی و اخوان در قطعات سازی خراسان و موسیقی ترکمن نیز مشهود است. در اینجا دو نمونه معرفی می‌شوند. یکی «طرقه» مربوط به شمال و شمال غرب خراسان و دیگری «کچ فلک» متعلق به موسیقی ترکمن.

طرقه (آوانویسی ۸)

«طرقه» عنوان همان پرنده «جَلْ» است. به عبارت دیگر مقام جل که در تربت جام و اطراف متداول است، در اسفراین و بجنورد، طرقه نام دارد. این مقام که در گذشته آن را بخشی‌ها می‌نواختند، امروز بندرت اجرا می‌شود. مقام طرقه، چگونگی پرواز پرنده طرقه را در آسمان توصیف می‌کند. طرقه بقدری در آسمان صعود می‌کند که قابل رؤیت نیست، ولی پس از صعود تدریجاً به سوی زمین رجعت نموده و بر زمین می‌نشیند. اما بار دیگر به پرواز درمی‌آید و به آسمان صعود می‌کند. این نوع پرواز طرقه، در موسیقی توصیف می‌شود.

مقام طرقه (آوانویسی ۸) را زنبیل باف بخشی معروف، اجرا کرده است.

ملودی طرقه از تکرار متعدد فیگور ملودیک کلیشه‌ای تشکیل می‌شود. این فیگور در فضاهای تنال متفاوتی جابه‌جا شده یا انتقال می‌یابد. همزمان با این جابجایی، صدای و اخوان تغییر پیدا می‌کند.

۱. گروه همخوان تمام بند شعر را که تک خوان اجرا کرده است، تکرار می‌کند؛

۲. گروه همخوان فقط ترجیع‌بند را تکرار می‌کند.

۳. نیمی از بند در شعر را تک‌خوان و نیم دیگر آن را گروه همخوانی متناوباً اجرا می‌کنند.

برخورد اصوات مختلف ناشی از این سه رویه کهن در تعویض متناوب آواز، منجر به تکامل فرمهای چندصدایی شده است. و اخوان و حتی اوستینانو نیز از همین سه فرم کهن تکامل یافته‌اند.^۶

نظریه دوم از ماریوس شنیدر، تکامل موسیقی چندصدایی را در تغییرات هته روفونی ناشی از اجرای ملودی به توسط چند خواننده عنوان می‌کند.^۷ این نظریه امروز مردود شناخته شده است. در زمینه چگونگی پیدایی موسیقی چند صدایی نظریات دیگری نیز مطرح شده‌اند.^۸

درباره و اخوان، آواز غواصان بحرین - با توجه به اینکه تا حدودی با موسیقی مناطق ساحلی جنوب ایران مرتبط به نظر می‌رسد - مورد بررسی قرار می‌گیرد.

زمان صید در بحرین به دو دوران غوص الکبیر و غوص البرد محدود می‌شود. غوص الکبیر از خردادماه تا آبان‌ماه و غوص البرد قبل از این دوران انجام می‌شوند. صیادان عبارتند از: ناخدا، غواصان، صعیب یا کمک‌کنندگان غواصان و نهم.^۹

آوانویسی ۶

نهم با آواز خود (آوانویسی ۶ حامل ۳-۱) غواصان را، هنگامی که در عمق دریا به غواصی مشغولند، همراهی می‌کند. آواز یا ملودی نهم را آواز گروهی صعیب، به صورت و اخوان همراهی می‌کند. این آواز گروهی و اخوان وار (حاملهای ۲ و ۳) از سه صدای بم سی بمل کنترا - ریزرگ - سی بمل بزرگ تشکیل می‌شود. صدای دوم «ر» در جهت «می بمل» و رجعت به «ر» تحرک دارد. تحرک به سوی «می بمل» و رجعت به «ر» بر اصوات طویل «سل» و «فا» (حاملهای ۱ و ۲) آواز نهم تحقق می‌پذیرد.

چند صدایی علاوه بر آنچه گذشت، بدین‌گونه نیز ایجاد می‌شود، هرگاه ملودی را چند خواننده در فضا یا رژیسترهای صوتی مختلف هر یک، منطبق با امکانات فیزیولوژیک آنها اجرا کنند. نمونه‌ای از این فرم چندصدایی در مراسم کیشی - مذهبی (رتیوتل) خانقاه درویش قادری مهاباد اجرا شده است.^{۱۰} مراسم خانقاه درویش قادری پیوسته با رقص و آواز توأم است. تکرار مداوم یک ملودی یا موتیف به یکنواختی تحرکات رقص منجر شده و نهایتاً به خلسه و سبات منتهی می‌شود. این تکرار مداوم و یکنواخت را می‌توان با هیپنوتیسم مقایسه کرد. خلسه و سبات بر این اساس، وضعیتی مافوق الطبیعه است و مرزی مابین زندگی و مرگ به حساب می‌آید.^{۱۱} شاید به همین دلیل در مراسم خانقاه قادریه سنج، اعمال خارق‌العاده و زجرآور، مثل

♩ca10+ 3/8 + 2/8

آوانیسیر ۷
فرنگی رضامل

امامعلی امامی اصل یک ددم کوچک موز

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "آوانیسیر ۷" (Awanisir 7) by "فرنگی رضامل" (Farangi Ruzamal). The score is written on 22 staves, numbered 1 through 22. The notation includes treble clefs, various note values, rests, and articulation marks such as asterisks and slurs. Circled annotations "a1" through "a21" are placed at the beginning of various measures. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The time signature is indicated as 3/8 + 2/8. The score is written in black ink on white paper.

طرقه آوازی

نوازنیل باف

مطابق با اصل

ca 66-69

Handwritten musical score for the first section, measures 1-10. The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Annotations include circled letters (a1-a10, b1-b10), asterisks, and arrows indicating phrasing or dynamics. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/16.

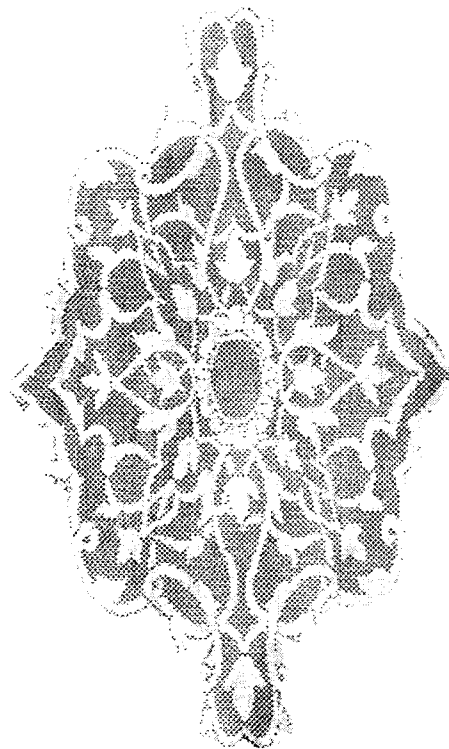
طرقه (ادامه)

Handwritten musical score for the second section, measures 11-15. The score is written on three staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Annotations include circled letters (a11-a13, b11-b13) and asterisks. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/16.

- سیمای جمهوری اسلامی ایران، آوانویسی ۱۵۲.
۳. مسعودیه، محمدتقی؛ همان، ص ۹۷، ۷۵.
۴. مسعودیه، محمدتقی؛ همان، آوانویسی ۶۶ - ۶۳.
5. Massoudieh, M. Taghi; Hochzeitslieder aus Balūčestān: "Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, Bd. 7, 1973, S. 58-69."
- همچنین:
- مسعودیه، محمدتقی؛ مانی اتوموزیکولوژی، همان، ص ۱۲۹ - ۱۲۸.
6. Bose, Fritz; Musikalische Völkerkunde. Freiburg i. Br., Atlantis, 1953, S. 68, 69, 88, 89.
7. Schneider, Marius; Geschichte der Mehrstimmigkeit. Tutzing, 1969, S. 43, 32, 51, 93, 94.
۸. مسعودیه، محمدتقی؛ مانی اتوموزیکولوژی، همان، ص ۱۲۴ - ۱۲۹.
9. Olsen, Poul Rovsing; EPL 4177

تفسیر:

۱۰. ضبط از برنامه تلویزیون فرهنگ ایران زمین در تاریخ ۱۳۵۴/۹/۲۴.
11. Bose, Fritz; Musik und Musiker in auBereuropäischen Kulturen: "Humanismus und Technik 14, Heft 1, 1970, S. 1-8.
۱۲. ضبط به توسط نگارنده از مراسم خانقاه دراویش قادریه سندج به رهبری توفیق مقدم.
۱۳. بنا به گفته حمید ایزدپناه.
14. Massoudieh, Mohammad Taghi; Der Begriff des maqām in der persischen Volksmusik: "Von der Vielfalt musikalischer Kultur. Festschrift für Josef Kuckertz". Anif/ Salzburg 1992, S. 311-334.
۱۵. بنا به گفته تاجوردی بیکر
۱۶. مسعودیه، محمدتقی؛ موسیقی ترکمن (در حال تهیه).



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

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

کچ فلک (آوانویسی ۹)

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

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

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

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

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

پی‌نوشتها:

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