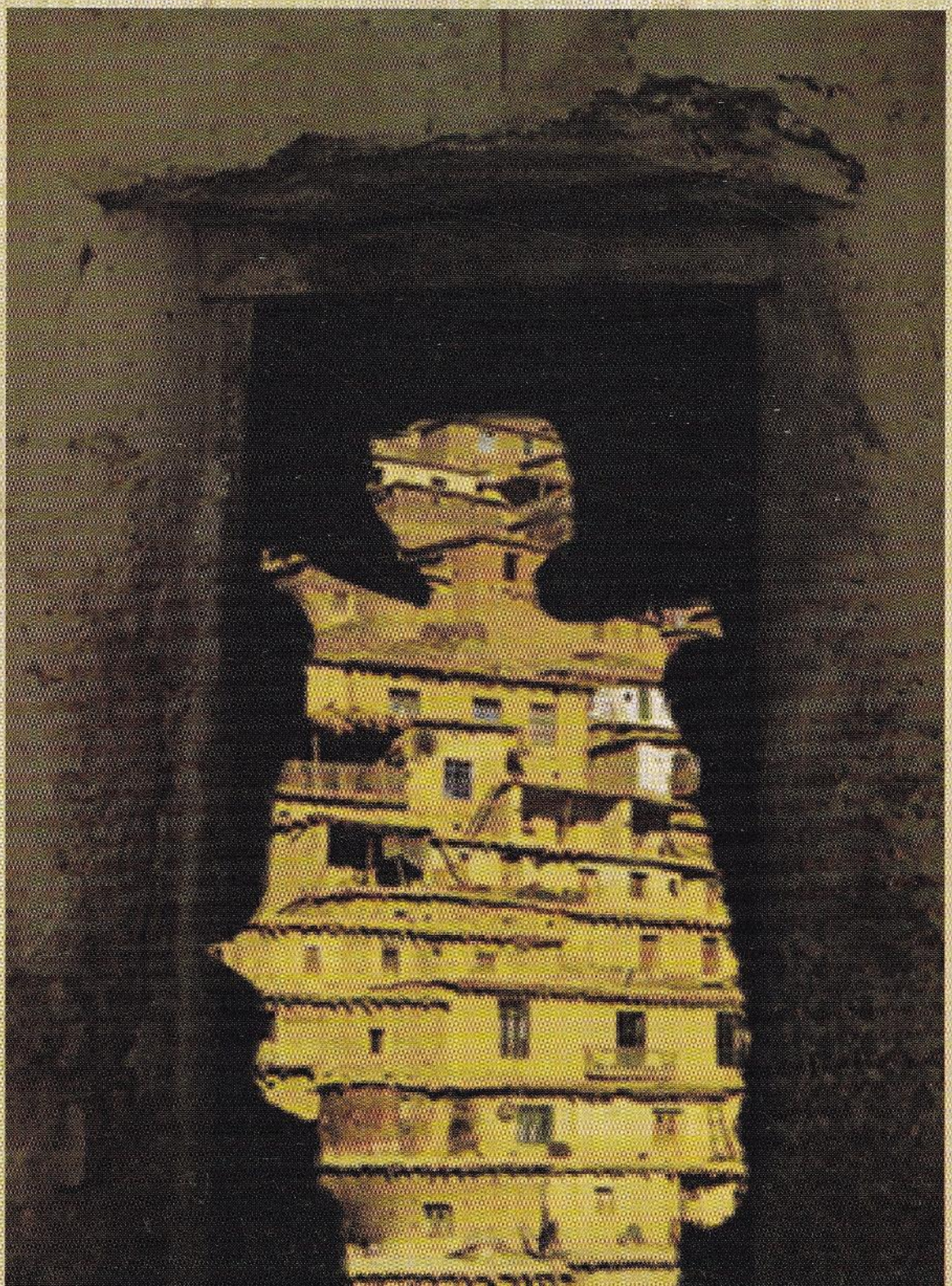
بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

موسیقی کُردهای هَورامان

(آوانویسی و تجزیه و تحلیل)

نوشته‌ی بهمن حاج‌امینی



بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور

تهران، خیابان حقوقی، شماره‌ی ۱۱۰، کدپستی ۱۶۱۱۹
صندوق پستی ۴۷۷-۱۹۵۷۵ تلفن: ۷۵۰۲۴۰۰ فکس: ۷۵۰۶۵۵۳
E-mail: mahoor@neda.net

موسیقی کردهای هَورامان

بهمن حاج‌امینی

ویراستار محمد افتخاری
طرح روی جلد فاطمه شهلایی
حروف‌نگار و صفحه‌آرا حمید قربان‌جو
چاپ اول ۱۳۸۱
شمارگان ۲۲۰۰
لیتوگرافی الوان
چاپ و صحافی مؤسسه‌ی چاپ و انتشارات مرکز آموزش مدیریت دولتی

© حق چاپ محفوظ است.

شابک ۹-۵۳-۶۴۰۹-۹۶۴ ISBN 964-6409-53-9

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست مطالب

پیشگفتار ۸
مقدمه ۱۰

فصل اول: موقعیت و پیشینه‌ی تاریخی هَورامان ۱۳
جغرافیا ۱۳
پیشینه ۱۳
زبان ۱۵

فصل دوم: مفاهیم آوازهای هَورامان ۱۷
سیاوچه‌مانه ۱۷
ده‌ره‌یی (ده‌ره‌یانه) ۱۸
شێخانه‌ـسۆز ۱۹
گۆشی ۱۹
آوازهای مراسم عروسی ۲۰
یاران یاران ۲۰
گه‌ڕان ۲۰
چه‌پڵه ۲۰
بۆ تۆر بۆ تۆر ۲۰
رستم و سهراب ۲۱
نماد در موسیقی هَورامان ۲۱

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فصل سوم: ویژگی‌های متن و ملودی در موسیقی هَورامان ۲۳
ویژگی‌های ملودی ۲۳
فیگورهای خاتمه ۲۷
فاصله‌ی ساختاری ۲۸
فرم ۳۰
تغایر اصوات ۳۱
متر (وزن) ۳۱
رابطه‌ی متن و موسیقی ۳۲
نتیجه‌گیری ۳۵
رابطه‌ی موسیقی هَورامان با دیگر مناطق کردستان ۳۶

فصل چهارم: شعرها و آوانویسی‌ها ۳۹
کتابنامه ۱۶۹

پیوست‌ها ۱۷۱
تصویر ۱. گۆشی ۱۷۲
تصویر ۲. چەپڵە ۱۷۲
تصویر ۳. نمایی از روستای هَورامان تخت ۱۷۳
نقشه‌ی ۱. موقعیت جغرافیایی هَورامان ۱۷۴
نقشه‌ی ۲. استان جبال و گیلان و مازندران ۱۷۵
Summery ۱۷۶

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فصل سوم

ویژگی‌های متن و ملودی در موسیقی هَورامان

ویژگی‌های ملودی

ملودی‌ها، نمونه‌هایی به‌شمار می‌آیند که قبل از اجرا در ذهن اجراکننده به‌طور انتزاعی وجود دارند و به همین دلیل چه در اجراهای مختلف در زمان‌های متفاوت و چه در اجرای واحد مدام تغییر و تحول می‌پذیرند. در آوانویسی‌های حاضر، زیر هم نوشتن ملودی‌ها و فضای تنال واحد آن‌ها، چگونگی این تغییر و تحولِ نمونه‌های انتزاعی را به‌خوبی نشان می‌دهند. در این‌جا تنها تعدادی از آن‌ها را تجزیه و تحلیل می‌کنیم:

شروع آواز سیاوچه‌مانه‌ی خالّ سیاوله‌یلی و سه‌وزه گه‌لاّگویّز (آوانویسی ۱ و ۲) با اخذ صدای "لا" و جهش به نت "دو" در همان آغاز ملودی، فاصله‌ی "لا ـ دو" را به عنوان دو نقطه‌ی اتکای ملودی تثبیت می‌کند. درواقع هسته‌ی ملودی از ارائه‌ی متوالی و معکوس این دو فاصله (لا ـ دو ـ دو ـ لا) شکل می‌گیرد. همه جا صدای "لا" تریل‌وار همراه با نت "سی کم‌تر" ارائه می‌شود. این صدا در خاتمه‌ی پریود یا جمله (آوانویسی ۱، حامل‌های ۲ و ۵ و آوانویسی ۲، حامل ۳) نتی است طولانی که از تکرار متوالی دو صدای "لا" و "سی کم‌تر" در شروع آن تشکیل شده است و به‌تدریج به تکرار متوالی دو صدای "لا ـ دو" می‌رسد. این نت خاتمه بدون استثنا در تمامی نمونه‌های سیاوچه‌مانه تکرار می‌شود و می‌توان آن را فیگور خاتمه‌ی سیاوچه‌مانه محسوب کرد.

فیگورهای خاتمه‌ی جمله‌ها، از حرکت پایین‌رونده‌ی دو صدای "ر ـ دو" و جهش به نت خاتمه‌ی "لا" (آوانویسی ۱، حامل‌های ۱، ۲، ۴ و ۵ و آوانویسی ۲، حامل ۳) با عبور از صدای "سی کم‌تر" تشکیل می‌شود. بنابراین با اخذ صدای "ر"، فضای تنال ملودی گسترش پیدا می‌کند. ترکیب سه صدای "لا ـ دو ـ ر" با فواصل سوم کوچک و دوم بزرگ «بازتاب ناخودآگاهانه‌ای از قواعد طبیعی است؛ زیرا این ترکیب صوتی در تمام دنیا رواج دارد و در نتیجه می‌تواند به عنوان هسته‌ی ملودی کهنی برداشت شود. خصوصاً سوم کوچک در این ترکیب فاصله‌ی کهنی است که به عنوان فاصله‌ی اعلام و محاوره‌ی عادی در تمام فرهنگ‌های بدوی

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

[کهن] وجود داشته است.»[۱]

از سیاوچه‌مانه‌ی شماره‌ی ۱، دو جمله و از سیاوچه‌مانه‌ی شماره‌ی ۲، یک جمله آوانویسی شده است. تغییر جمله‌ها تنها در تغییر طول و تابع متن آن‌ها است. در آوانویسی شماره‌ی ۱، تعلق کلمات خال سیاوله‌یلی به فیگور ملودی a (حامل ۳) و در آوانویسی شماره‌ی ۲، کلمات سه‌وزه گه‌لاگویز در a و a^1 (حامل‌های ۱ و ۲) باعث شده است که این جمله‌ها طولانی‌تر ارائه شوند. هر دو اجرا اگرچه با دو عنوان متفاوت معرفی شده‌اند، امّا در اصل ملودی واحدی هستند و تفاوت آن‌ها تنها در اضافه یا کم شدن اصوات زینت یا تغییر ارزش متری اصوات است.

سیاوچه‌مانه‌ی پیّچه پیّچه‌کا (آوانویسی ۳) از دو جمله‌ی A و B تشکیل شده است. در جمله‌ی A احاطه‌ی فاصله‌ی "لا-دو" و گسترش فضای تنال با اخذ نت "ر" a و a^1 (حامل ۱ و ۲) عیناً همانند آوانویسی‌های شماره‌ی ۱ و ۲ اتفاق می‌افتد. جهش "لا-دو" به وضوح در a^1 (حامل ۲) به چشم می‌خورد. جمله‌ی B تنها از دو صدای "لا" و "سی کم‌تر" تشکیل شده و تکرار صدای "لا" موجب شده تا متن به‌صورت رسیتاسیون[۲] ارائه شود. این رسیتاسیون را پیش از همه در جمله‌ی a (آوانویسی ۶، حامل ۱ / آوانویسی ۷، حامل ۱ و آوانویسی ۲۱، حامل‌های ۱ تا ۴) می‌توان دید.

هر بندِ آوانویسی شماره‌ی ۶ از دو پریود تشکیل می‌شود (b^1 و b حامل‌های ۲ و ۳) و (b^3 و b^2 حامل‌های ۴ و ۵) و اتلاق پریود به آن‌ها از این روست که فیگورهای ملودی b (حامل ۲) و b^2 (حامل ۴) روی صدای "سی‌بمل" توقف می‌کنند و با حالت تعلیق‌وارِ خود خاتمه‌ی فیگورهای بعدی (b^1، حامل ۳ و b^3، حامل ۵) را با صدای "لا" تأمین می‌کنند. در اجرای دیگری از این سیاوچه‌مانه توسط عثمان کیمنه‌ای، سکوت خاتمه‌ی حامل‌های ۲ و ۴ وجود ندارد. این نوع اجرای متفاوت احتمالاً به سبک انفرادی خوانندگان بستگی دارد.

جمله یا فیگورهای ملودی شروع آوانویسی‌های شماره‌ی ۶ و ۷ را که به‌صورت رسیتاسیون ارائه می‌شوند، می‌توان به‌عنوان سربند ملودی یا مقدمه‌ی هر بند درنظر گرفت که بندهای آواز را از یکدیگر تفکیک می‌کنند.

در آوانویسی شماره‌ی ۷ تحرک ملودی موج‌وار است و دائماً با عبور از صدای "لا" و "سی کم‌تر" به نت "دو" و برعکس انجام می‌شود. به‌طور کلی در سیاوچه‌مانه (آوانویسی‌های ۱ تا ۷) جمله یا فیگورهای ملودی

---

۱. مسعودیه، محمدتقی. *مبانی اتنوموزیکولوژی*. ص ۱۵۱-۱۵۲. «کورت رینهارد چگونگی تکامل و شکل گرفتن توالی‌های اصوات (اشل‌ها) را چنین عنوان می‌کند: از یک نت مبدأ صدای دومی به‌عنوان نت همسایه به‌وجود می‌آید. این صدای دوم گاهی به‌وسیله‌ی جهش ظاهر می‌شود. مسلماً هرگاه این جهش فاصله‌ی چهارم یا پنجم را تشکیل دهد، خویشاوندی بین اصوات به صورت نوعی احساس ناخودآگاه در تحقق صدای دوم وظیفه‌ی عمده‌ای را به عهده دارد. بر همین منوال ظهور فاصله‌ی دوم بزرگ به‌عنوان نت همسایه نیز تابع قانون طبیعی مشابهی است. فاصله‌ی دوم بزرگ در اصل پنجم مضاعف صدای مبدأ به‌شمار می‌آید (دو-سل-ر)... هرگاه فاصله‌ی این دو نت (اول و دوم) دوم بزرگ باشد، نت سوم نسبت به دوم فاصله‌ی دوم کوچک یا سوم کوچک (ر-می-فا) یا (ر-می-سل) خواهد بود» (مسعودیه، محمدتقی. *همان*. ص ۱۵۱).

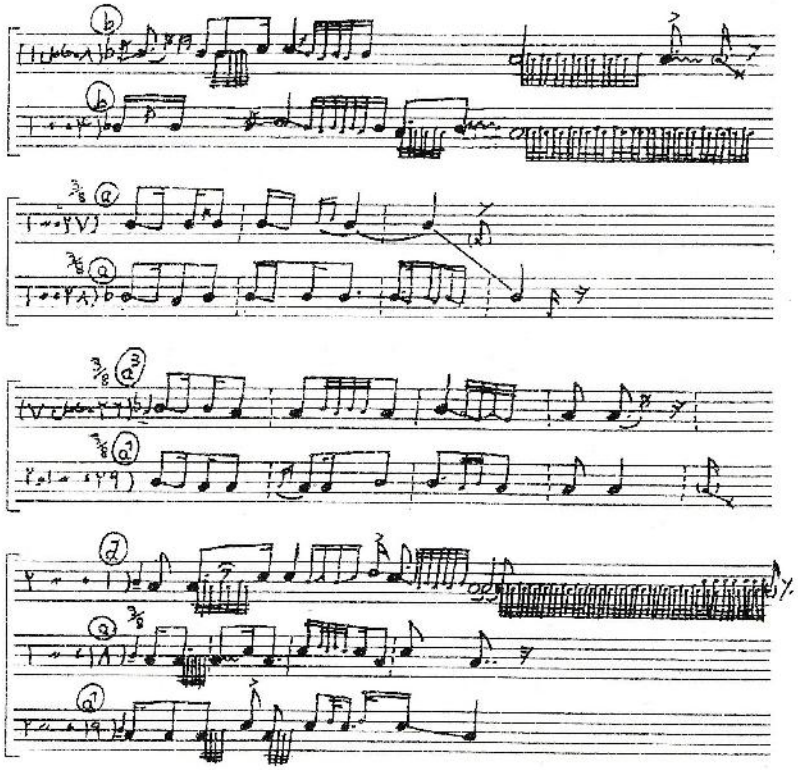
۲. در رسیتاسیون (recitation) متن تا حدود زیادی به صورت گفتار ارائه می‌شود (مسعودیه، محمدتقی. *موسیقی بلوچستان*. تهران، سروش، ۱۳۶۴، ص ۷۱، زیرنویس ۴۷).

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

در تکرارهای خود زیاد تغییر نمی‌کنند. تغییرات تنها در تفاوت ارزش متری اصوات و کم و زیاد شدن نت‌های زینت است که بیشترین تغییر را در جمله یا فیگورهای ملودی ایجاد می‌کنند.

با توجه به مطالبی که درباره‌ی مفهوم به‌رزه‌چر بیان کردیم، بد نیست که در این‌جا به تجزیه و تحلیل این آواز (آوانویسی ۸) نیز بپردازیم. به‌رزه‌چرِ شباهت بسیار با سیاوچه‌مانه دارد. تنها تفاوت در حذف هجاهای ئای له‌یل است که در سیاوچه‌مانه به صدای طولانی خاتمه‌ی "لا" تعلق می‌گیرد. خاتمه‌ی جمله‌های سیاوچه‌مانه (آوانویسی‌های ۱ تا ۷) از صدای طولانی "لا" (از تکرار متوالی و تریل‌وار با صدای "سی بمل" و یا "سی کم‌تر" و در انتهای آن با نت "دو") تشکیل شده است، امّا در به‌رزه‌چر (آوانویسی ۸) صدای طولانی خاتمه‌ی "لا" تنها با صدای "سی‌بمل" تزیل‌وار ارائه می‌شود.

با کمی دقت می‌توان دریافت که جمله‌ها یا فیگورهای ملودی آوانویسی ۸ چیزی جز جمله یا فیگور ملودی حامل ۱ سیاوچه‌مانه‌ی ره‌فیق در آوانویسی ۴ نیست. اصولاً این خویشاوندی نه‌تنها در این دو آواز، بلکه تقریباً در بیشتر آوازهایی که آوانویسی شده‌اند به چشم می‌خورد. در مثال ۱ تعدادی از جمله‌ها یا فیگورهای ملودی که شبیه هم هستند، برای نمونه، زیر هم نوشته شده‌اند.

مثال ۱

شباهت و خویشاوندی آوانویسی‌های ۱۸ و ۱۹ با سیاوچه‌مانه‌ی شماره‌ی ۱ چشم‌گیر است. تحرکِ هر سه ملودی در فضای دو صدای "لا" و "دو" است. تنها تفاوت در صدای طولانی خاتمه‌ی "لا" در

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

سیاوچه‌مانه‌ی شماره‌ی ۱ است که در خاتمه‌ی آوانویسی‌های ۱۸ و ۱۹ دیده نمی‌شود و این‌که آوانویسی ۱۸ دارای متر مشخص است، ولی خویشاوندی آن‌ها به حدی است که می‌توان آن‌ها را یک ملودی واحد محسوب کرد. این خویشاوندی نه‌تنها در نمونه‌هایی که در مثال ذکر شده‌اند، بلکه در بیشتر آوازها دیده می‌شود.

در آوانویسی چه‌پلّه (۳۴) تمامی تغییرات ملودی، واریانت فیگور کوتاهی است که مشخص‌تر از همه در حامل ۳ ظاهر می‌شود و تمام صداهای آواز را دربر دارد. در مثال ۲ این فیگور کوتاه نشان داده شده است.

مثال ۲

(آوانویسی ۳۴، حامل ۳)

تغییر این فیگور کوتاه در درجه‌ی اول در حامل ۴ نمایان است که با صدای "سی کم‌تر" آغاز می‌شود. در حامل‌های دیگر تغییر تنها در تفاوت ارزش متری اصوات روی می‌دهد. آخرین صدای جمله‌ها یا فیگورهای ملودی ناشی از تخلیه‌ی سریع هوای داخل ریه‌ها توسط خواننده است. کثرت و تکرار این صدا به‌طور کلی در آواز چه‌پلّه، چه در اجرای واحد و چه در ملودی‌های متفاوت که توسط خوانندگان مختلف اجرا می‌شود، آگاهانه بودن آن را تأیید می‌کند. تکرار این صدا و همچنین دست زدن همراه با آواز را شاید بتوان نوعی واخوان قطعه تلقی کرد، به عبارت دقیق‌تر شکل ابتدایی و تکامل‌نیافته‌ی واخوان.[۱]

تنها در آوانویسی ۳۴ نیست که تمامی تغییرات ملودی از واریانت فیگور کوتاهی شکل می‌گیرد، بلکه این موضوع در تمامی آوازهای چه‌پلّه صدق می‌کند. آکسان‌های ناشی از دست زدن، متر $\frac{۲}{۸}$ چه‌پلّه را به‌روشنی تعیین می‌کند. همان‌طور که قبلاً گفته شد چه‌پلّه آواز مرسوم در عروسی و همراهی‌کننده‌ی رقص است. بنابراین آکسان ناشی از دست زدن به طرح ملودیک و متریک روشن و میزان‌بندی آوازهای چه‌پلّه شکل می‌دهد.

در آوانویسی ۲۹ نیز تمام تغییرات ملودی از واریانت فیگور متریِ موجزِ ♩.♩♩ که از دو صدای "لا" و "سی" تشکیل شده، سرچشمه می‌گیرد. بنابراین هسته‌ی ملودی چیزی جز ارائه‌ی متوالی این فیگور کوتاه و عکس آن، یعنی "سی" و "لا" و اضافه شدن اصوات زینت و تغییر متری آن نیست. این فیگور کوتاه تنها در شروع فیگور ملودی $a^{۲}$ (حامل ۲ و ۴) با جهش از نت "می" به صدای "لا" گسترش می‌یابد.

---

۱. واخوان عبارت است از اجرای مداوم یک یا چند صدا در طول قطعه... در زمینه‌ی چگونگی تکامل واخوان نظریات متفاوتی ارائه شده‌اند:
اجرای مداوم و وحدت متری یکنواخت ساز ضربی.
ارائه و تکرار صدای واحد به منظور تأکید رسیتاسیون یا ملودی. *
دست زدن مداوم در طول قطعه خود می‌تواند به عنوان نوعی واخوان برداشت گردد (مسعودیه، محمدتقی. *مبانی اتنوموزیکولوژی*. ص ۱۲۹).

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

Music of Hawrâmân

Bahman Hâj-Amini

موسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
Mahoor Institute of Culture and Art