

ترجمه علمی

دیرج^۱، الجی ولایی [ترجمه چند مدخل مرتبط با مباحث سوگواری موسیقایی از دانشنامه گرو]

نویسنده: ملکم بوید

مترجم: میلاد محمودی نوسر^۱

۱- کاندیدای دکترای پژوهش هنر، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

تاریخ دریافت فایل: ۱۴۰۴/۰۵/۰۱

تاریخ پذیرش فایل: ۱۴۰۴/۰۵/۲۰

صفحات: ۱۱۰ - ۱۱۷

دیرج

پژوهشگر هنرترانه‌ای برای خاکسپاری یا (به شکل کمتر معمول آن) آنچه کسی برای بزرگداشت شخص درگذشته‌ای خوانده؛ آوازی برای سوگواری، یا قطعه‌ای سازی که احساسات مشابهی را بیان می‌کند. کلمه دیرج [dirge] تلخیص یافته کلمه "dirige" است؛ اولین کلمه از اولین آنتی‌فُن^۲ از اولین نُوکُرن^۳ در [مراسم] مَتنیز^۴ در تشریفات عبادی کلیسای روم^۵ که برای درگذشتگان خوانده می‌شده است (متن دعا^۶: راهم را راست کن، ای سرورم، خدای من، با بینش خودت، در راهم^۷). هنگامی که -همان‌طور که اغلب اتفاق می‌افتاد- مراسم دعوت^۸ (با این کلام: بیا در سرورمان [خداوند] شادی کنیم^۹) حذف می‌شد، مراسم عبادی مستقیماً با آنتی‌فُن شروع می‌شد، و بنابراین در انگلیسی قرون میانه‌ی متأخر کلمه‌ی دیرج برای ارجاع به کل مراسم به کار می‌رفت. با این حال، مانند مورد مشابه "پلاسیبو"^{۱۰} (نخستین کلمه از عبادت شامگاهی برای متوفی در همان نظام عبادی)، دیرج سریعاً معنایی هرچه کلی‌تر به خود گرفت و می‌توانست برای هر آوازی به زبان مادری که در مراسم خاک‌سپاری خوانده می‌شد به کار رود. از این نظر، با آنکه هریک از این اصطلاحات ساحت معنایی خودش را نیز داراست، دیرج به‌طور وافی همان دلالتی را دارد که یک ژرِنودی^{۱۱} یا یک مویه^{۱۲}. دیرج احتمالاً غمگین‌ترین شخصیت در بین همه آن‌ها را دارد؛ دیرج ارتباط صریح بیشتری با زمان [و مراسم] خاک‌سپاری دارد و اغلب دارای [ریتمی مانند] گام برداشتن همچون مارش است که [در عین حال] یادآور راه‌پیمایی خاک‌سپاری است.

دیرج به عنوان یک قالب شعری، به‌طور خاص، انگلیسی است و از این رو بیشترِ تنظیم‌های موسیقایی آن توسط آهنگ‌سازان بریتانیایی صورت گرفته است. شناخته‌شده‌ترین دیرج قرون میانه، دیرج ناشناخته قرن پانزدهمی دیرج پاسبانی شبانه برای جسد مُرده^{۱۳} از شمال انگلستان است که چندین بار، به‌طور خاص توسط استراوینسکی در "کانتاتا"^{۱۴}یش (۱۹۵۲) و توسط بریتن در سرناد (۱۹۴۳) تنظیم شده است. هر دو تنظیم تکرارهای دقیقی را برای دستیابی به آن حالت یکنواختی نحس [و مغمومی] که می‌توان آن را به عنوان مؤلفه یک دیرج واقعی شناخته شود به کار گرفته‌اند؛ اما دو آهنگ‌ساز روش‌های بسیار متفاوتی را برای پیشگیری از هرگونه ملال که ممکن است حاصل این تمهید باشد به کار گرفته‌اند. استراوینسکی هشت بند شعر را به چهار جفت تقسیم کرد؛ همان‌طور که در مورد دیگر اشعار انگلیسی نیز عادت داشت که آن‌ها را در قالب یک پرلود، پُست‌لود و دو اینترلود که از نظر حال و هوا با هم متضادند، شکل دهد. تنظیم بریتن یک پاساکالیا است که نقش‌های معمول در آن جابه‌جا شده‌اند؛ تَنُور

1- gmmiladfg@gmail.com



آستروفیل^{۳۷} از اسپنسر^{۳۸}، لیسیداس^{۳۹} از میلیتن^{۴۰}، آدنئاس^{۴۱} از شلی^{۴۲}، ثریسیس^{۴۳} از آرنولد^{۴۴} و یادبود^{۴۵} از نینشن^{۴۶} اشاره کرد، که برای اکثر آن‌ها موسیقی نیز تنظیم شده است.

قدیمی‌ترین بازماندهٔ ایجی‌های موسیقایی، پلنکتوس^{۴۷} قرون وسطایی است که تاریخچهٔ آن حداقل به قرن هفتم می‌رسد. از قرن چهاردهم تا هفدهم دوست ایجی موسیقایی به موازات هم وجود داشتند: یکی برای بزرگداشت حامیان ثروتمند (برای مثال [ایجی] چه کسی به مردم ترسان آرامش خواهد داد^{۴۸}؟ از آیساک^{۴۹}، برای لرنزودی مدیچی؛ یا مجموعه‌ای از گپاریو^{۵۰} با نام اشک‌های خاک‌سپاری برای مرگ اعلیحضرت ایل دیونشایر^{۵۱} (۱۶۰۶)؛ و دیگری آن‌هایی که برای سوگواری مرگ همکاران و اساتید [مرشدان] بودند (برای مثال الهه‌های چوبی^{۵۲} از جاسکین^{۵۳} برای آگهم، ای موسه‌های مقدس^{۵۴} از برد^{۵۵} برای تالیس^{۵۶}، و چه امیدی برای ما می‌ماند^{۵۷} از پرسل^{۵۸} برای متیولاک). برای ساخته‌های از این دست گسترهٔ متنوعی از عناوین عمومی مثل دپلوریشن^{۵۹}، نینیا^{۶۰} و اپیسیدیوم^{۶۱} به کار گرفته شد.

ضروری است تا ایجی را از لمنتو^{۶۲}ی تک‌صدایی که به‌طور گسترده در دوران بازک به‌ویژه در ایتالیا رایج بود، متمایز کرد. لمنت‌های مشهور مربوط به اپراها، مانند آریانا^{۶۳}ی مونته‌وردی^{۶۴} (۱۶۰۸) و دیدو و ایناس^{۶۵} پرسل (۱۶۸۹)، و همین‌طور مربوط به آرا‌توریوهای نظیر جفته^{۶۶} از کاریسمی^{۶۷} را نمی‌توان به‌درستی به‌عنوان ایجی طبقه‌بندی کرد؛ چراکه این‌ها به اقتضای مرگ قریب‌الوقوع شخصیتی که در حال آواز خواندن است، ساخته شده‌اند و نه برای مرگ شخص دیگری. از بهترین نمونه‌های کانتات‌های ایجی‌وار، لمنتوی مریم اسکاتلندی^{۶۸} (با شعر 'Ferma, lascia ch'io parli') از کاریسمی است که در عین حال هم یک لمنت در معنی پُریایی آن است و هم یک ایجی واقعی؛ چراکه این قطعه در بزرگداشت یاد شخصیتی است که خواننده نقش آن را ایفا می‌کند. مویه‌هایی در صحنه‌های مرتبط با [مرگ] شخصیت اصلی در پردهٔ سوم [پُری] سَمسون^{۶۹} و پردهٔ سوم [پُری] ساؤل^{۷۰} از هندل، اغلب ایجی نامیده می‌شود؛ اگرچه مانند لمنت ایتالیایی، بیشتر سوگوار شخصیت‌های نمایشی هستند تا شخصیت‌های واقعی تاریخی.

احساسات ایجی‌وار در شعرسرایي ژمانتیک آلمانی و از همین‌رو در آثار آوازی بتهوون، شوبرت، شومان، اشتراوس و ولف مهم‌اند. در بیشتر موارد، آهنگ‌سازان قرن نوزدهم کمتر ایجی را به‌عنوان نوحه^{۷۱}ی برای دوست یا قهرمان از دست رفته تلقی می‌کرده‌اند؛ بلکه ایجی برای آن‌ها بیشتر وسیله‌ای بود برای بیان احساسات شخصی دربارهٔ مرگ؛ برای مثال،

تکخوان پیوسته ملّدی را تکرار می‌کند، درحالی‌که همراهی ارکسترال قطعه برای هر بند تغییر می‌کند. نوع حرکت قطعه‌ی بریتن (علامت تمپوی قطعه 'Alla marcia grave'^{۷۲} است)، و کرشنندو^{۷۳} برای رسیدن به اوج در وسط قطعه که کاهش تدریجی در میزان صدا و شدت در پی آن می‌آید، یادآور تنظیم تأثیرگذار واؤن ویلیامز بر روی شعر "نوحه برای دو کهنه‌سرباز"^{۷۴} از ویتمن^{۷۵} است که در "کانتاتا"یش به نام "به ما آرامش عطا بفرما"^{۷۶} (۱۹۳۶) آمده است.

در میان دیرج‌های شکسپیری، آنکه برای فیدل^{۷۷} در نمایشنامهٔ سیمبلین^{۷۸} خوانده شده ("دیگر از گرمای آفتاب وحشت نداشته باش"^{۷۹}) چندین آهنگ‌ساز را مجذوب خود کرد. وگهان ویلیامز در ۱۹۲۲ آن را برای دو خواننده و پیانو تنظیم کرد و تنظیم جرال د فینزی^{۸۰} برای صدای باریتون و پیانو (یا ارکستر زهی) از آن که در چرخهٔ آوازی اجازه دهید گارلند را بیاوریم^{۸۱} قرار داشت در سال ۱۹۴۲ در ۷۰ سالگی واؤن ویلیامز به وی اهدا شد. از دیرج‌های سازی محض که باید به آن اشاره شود، دیرج‌های گُنتی هستند که قبل و بعد از اثری از تامس با نام به آرامی وارد آن شب خوب مشو^{۸۲} در قطعهٔ یادبود دیلن تامس^{۸۳} (۱۹۵۴) از استراوینسکی آمده است.

ایجی

ایجی نوعی از شعر، یا قطعهٔ سازی است که برای فقدان شخصی درگذشته مویه و سوگواری می‌کند. معادل آن در زبان‌های اروپایی (Elegy, élégie, Elegie) برگرفته از الِگس^{۸۴} یونانی است؛ شعری که به‌صورت تناوبی از ابیاتی با الگوی شش‌هجایی و پنج‌هجایی نوشته شده و با همراهی فلوت خوانده می‌شد. ایجی‌های کلاسیک گسترهٔ وسیعی از موضوعات را در برمی‌گرفتند؛ اما انواع مهم در میان آن‌ها مویه‌ها و آهنگ‌های یادبود بودند؛ به‌طور خاص، اِچِمبِرَتوس^{۸۵} (حدود ۵۸۶ ق.م) برای ویژگی غمناک و تیرهٔ مرثیه‌های همراه با فلوتش مورد توجه بود. موسیقی این قبیل ایجی‌های کلاسیک باقی نمانده است؛ اما برخی ابیات مرثیه‌ای بوئتیوس و اُوید توسط رُبرت گاگوینوس^{۸۶} و گِلارِآن^{۸۷} تنظیم شده و در دِی‌کاگِرْدِن^{۸۸} پسین (۱۵۴۷) ظاهر شده است. جان دان در ۲۰ ایجی خود این اصطلاح را در معنای عروضی آن به کار گرفته، و اشعار [این ایجی‌ها]، مانند ایجی‌های اُوید و کاتولوس^{۸۹} اساساً عاشقانه‌اند. در استفادهٔ امروزی اما این واژه به‌طور فزاینده‌ای در مورد اشعاری که برای سوگواری فرد درگذشته، خواه شخصیتی شناخته‌شده یا کسی که رابطه‌ای نزدیک با شاعر داشته، به کار می‌رود. از نمونه‌های شناخته‌شدهٔ انگلیسی می‌توان به

به کار رود. لایایی مانند مویه - که اشتراکات زیادی با آن دارد - به طور معمول (نه اختصاصاً) توسط زن تک‌خوان اجرا می‌شود و شخصیت و ویژگی‌های موسیقایی از خود نشان می‌دهد که اغلب باستانی هستند؛ مانند نمای ملودی پایین‌رونده و تأثیرات پُر تامل مانند بازنمایی استیلیزه گریه و آه، و خطوط شعری غیربندی. همانند مویه‌ها، اجراکننده به شیوه‌ای مستقیم و صمیمی ارتباط برقرار می‌کند که می‌تواند رسمی و درعین حال شدید و مشتاقانه باشد. عموماً لایایی‌ها نه فقط با مویه‌ها بلکه با آوازهای فروشندگان، آهنگ‌های رقص، سِرنادها، دعاخوانی، جادو و طلسم، آوازهای مرتبط با جهان دیگر، و آوازهای روایتی مرتبط هستند. استفاده از تکه‌های آوازهای مردمی به خصوص در سنت‌های اروپایی و شمال آمریکایی دیده شده است؛ برای مثال، آهنگ شب‌نشینی ایرلندی کلام بِنّا^{۴۰} به عنوان لایایی به کار گرفته شده است.

زمینه اجرا و عمل لایایی در همه جا یکسان نیست: لایایی می‌تواند در حالت نشسته در حالی که نوزاد روی پا تکان داده می‌شود؛ مانند شیوه اجرا در ساموآ^{۴۱}، یا توسط پدر و مادر زمانی که کودک را در قوسی [گهواره مانند] بین خودشان تاب می‌دهند، مشابه [شیوه] [و]ه‌های غرب آفریقا، عملی شود.

در ارتباط با هدف لایایی؛ برای مثال لایایی‌های هزاره افغانستان به دودسته "کارکردی" و "مُسَبَّک" تقسیم می‌شوند؛ مورد اول آن‌هایی هستند که توسط زنان برای خواباندن کودکان خوانده می‌شود و دومی توسط مردان برای سرگرمی که اغلب با یک دَمبورا (سازی دوسیم و بدون پرده از خانواده بریط‌ها) همراهی می‌شود. لایایی‌ها همچنین ممکن است بیش از یک کاربرد داشته باشند؛ در مورد هزاره، لایایی‌ها نه تنها کودک را می‌خوابانند بلکه همچنین می‌توانند به عنوان علامتی برای معشوقه خواننده عمل کنند. در مناطق مرتبط با آلگنکیان^{۴۲} پایین قطب شمال کارگان بیه آتوشو عمدتاً یک موسیقی خصوصی زنانه است. در مورد ناواهو^{۴۳}، لایایی‌ها یکی از انواع غیرتشریفاتی آوازهای سنتی است. در ایتالیا، لایایی‌ها تحت عناوینی مانند جادویی (دخالت مستقیم در خواب)، شهوانی (ترانه‌های عاشقانه صریح) یا دی شُفُگو^{۴۴} ("خروجی"، "بیرون ریختن") دسته‌بندی می‌شوند که در این آخری خواننده زن برای وضعیت خودش یا نوع انسان مویه می‌کند. تحلیل متن لایایی‌های ژاپنی نشان‌دهنده وجود روابط نزدیکی بین شیوه اجرای لایایی‌ها و جادو است. ترکیبات متنی و برگردان‌ها نیز می‌توانند برای دفع شر و درخواست کمک الهی استفاده شوند؛ مانند "فاتا لا نینا"^{۴۵} (راک - ای بای^{۴۶}) در لایایی‌های ایتالیایی، همچنین ممکن است مانند مورد اسپانیا، در مناطق مختلف یک کشور، برگردان‌ها از نظر ترتیب حروف

دل مشغولی برامس و مالر به متن‌های الجی‌وار دغدغه هردو آهنگ‌ساز در باب مرگ را منعکس می‌کند. ترانه تقدیر^{۴۷}، ننی^{۴۸} و چهار آواز جدی^{۴۹} آثار یادبودی نیستند، آوازهای مرگ کودکان^{۵۰} و ترانه زمین^{۵۱} از مالر نیز چنین نیستند، با این حال همه آن‌ها مملو از نوعی احساسات هستند که با الجی مرتبطند. مقدار قابل توجهی از موسیقی ژمانتیک پسین ممکن است با عنوان الجی‌وار توصیف شود، و این تصادفی نیست که استفاده از کلمه "الجی" برای عنوان قطعات کاملاً سازی، از اواخر قرن نوزدهم رایج شد.

ردّ الجی سازی را همچنین می‌توان تا قرن هفدهم با قطعاتی همچون مویه برای فقدان دردناک اعلیحضرت پادشاه فردیناند چهارم^{۵۲} (۱۶۵۶) اثر فریگر و قطعات مختلف فرانسوی برای لوت یا هارپسیکورد که به عنوان تُمب^{۵۳} شناخته می‌شوند، پی گرفت. مورد بسیار نزدیک به این‌ها، مورد آپِتئوز است که قطعه "پارناس، یا آپِتئوزِ گِریلی"^{۵۴} (۱۷۲۴) از فرانسوا کوپِرِن و دیگر اثرش؛ "کنسرت سازی به نام آپِتئوز، ساخته شده به یاد جاودانه جناب لولی بی‌نظیر"^{۵۵} (۱۷۲۵) از نمونه‌های آن هستند. این قبیل آثار سازی یادبودی متناوباً در قرن نوزدهم الجی نامیده می‌شدند. مثال‌های زیر (همه برای سازهای کلاویه‌ای) از این دسته‌اند: سونات بزرگ الجی‌وار^{۵۶} آپوس ۳۲ از لُو^{۵۷}، "الجی در فرم سونات"^{۵۸} (موومان اول از سویت آپوس ۱۶۲) از رَف^{۵۹}، تقدیم به روح فردریک شوپن: مرثیه و رژه تشییع جنازه^{۶۰} آپوس ۷۱ از استفن هِلِر^{۶۱}، و الجی‌های ساخته شده توسط دوسک^{۶۲} (۷-۱۸۰۶) و لیست (۱۸۴۲) به یاد پرنس لوییس فردیناند پروس (دومی از موتیف‌هایی ساخته خود پرنس که به شیوه بسیاری از مرثیه‌های رنسانسی و بازکی بوده، استفاده کرده است). نام بردن از چندین ده الجی دیگر دشوار خواهد بود. همین‌طور هر بررسی جامعی برای الجی‌های سازی قطعات بی‌شماری را باید دربر گیرد که از همه لحاظ الجی هستند جز نامشان؛ مانند کنسرتو ویولن از پِرگ (به یاد مَنن گِریپوس) و موسیقی سوگوار^{۶۳} (برای مرگ شاه جرج پنجم) از هیندمیت. آثار الجی‌وار استراوینسکی، به خصوص آن‌ها که در سال‌های آخر حیاتش به یاد دوستان برجسته‌اش نوشته شده‌اند (مانند رائول دوفی، آلدوس هاکسلی، جان اف. کندی) از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند.

لایایی^{۶۴}

جیمز پُرتِر، کِیث ال. همیلتن، مَلِکُم بُوید

در اصل، قطعه‌ای آوازی با ساختاری تکرارشونده که برای آرام کردن کودک جهت خوابانیدنش ساخته شده است؛ به ندرت نیز می‌تواند برای دل جویی و آرام کردن فرزند کج خلق یا بیمار

بُفسوز^{۱۱} که معادل فرانسوی برای لالایی است در موسیقی سازی به قطعه-کرکتر^{۱۲} هایی برای پیانو راجع می‌دهد. نمونه تعیین‌کننده و الگو برای این گونه، بُفسوز شوپن در ریمل مائُر اپوس ۵۷ (۴-۱۸۴۳ م.) است، الگویی که توسط آهنگ‌سازان متعدد دیگری تقلید شد. بارزترین ویژگی‌های آن عبارتند از استفاده از متر ترکیبی، سطح شدت‌وری^{۱۳} آرام، نت پدال تُنیک در محدودهٔ بم، و یک همراهی با حالت "تکان‌دار"^{۱۴} که بین آگردهای درجهٔ I و V نوسان می‌کند که بعدها شوپن ملودی ساده‌ای را که با تعداد زیادی از آرایه‌های پاساژمانند تزیین شده است، روی آن قرار داد.

نسخهٔ اولیهٔ بُفسوز لیست (۱۸۵۴)، آن هم در ریمل مائُر، مدیون بُفسوز شوپن است؛ اما نسخهٔ بازبینی شده (۱۸۶۲) دارای جزئیات بسیار بیشتر و همچنین دارای گردش‌های کُرُماتیک و یک کدای مفصل است. حالت "تکان‌دادن" متر ترکیبی در اینجا با استفاده از تریوله‌ها در متر ۴/۴ به دست می‌آید. همین حالت در مورد قسمت بُفسوز اپرای ملکهٔ سبا^{۱۵}ی گونود صادق است که لیست آن را آزادانه به عنوان یک بُفسوز پیانویی (۱۸۶۵) تنظیم کرد. قسمت "بُفسوز"ی پوئم سمفونی لیست "زگهواره تا گور"^{۱۶} (۱۸۸۱-۲) در اصل به صورت یک بُفسوز پیانویی نوشته شده بود؛ اما از الگوی شوپن فاصله می‌گیرد و سختی سبک متأخر لیست را به نمایش می‌گذارد. دیگر نمونه‌ها عبارتند از بُفسوز پیانوی بالاکیرف (مجدد در ریمل مائُر) و دبوسی (بُفسوز قهرمانانه^{۱۷}). راول بُفسوزی برای نام گابریل فوره^{۱۸} برای پیانو و ویولن تصنیف کرد، درحالی‌که بُفسوز مرثیه‌وار^{۱۹} آپوس ۴۲ از بوشنی و قسمت "بُفسوز"ی پرندهٔ آتشین^{۲۰} استراوینسکی برای ارکستر تنظیم شده‌اند. یکی از زیباترین و پیچیده‌ترین بُفسوزهای آوازی، لالایی روحانی^{۲۱} آپوس ۹۱، شمارهٔ ۲ از برامس است؛ برسوز اپرایی مشهور، در اپرای جوسلین^{۲۲} (۱۸۸۸) از بنجامین گدار است.

معادل آلمانی برای لالای^{۲۳} انگلیسی و بُفسوز فرانسوی ویگن‌لیت^{۲۴} است. نمونه‌های بی‌شماری از ویگن‌لیت در موسیقی مردمی آلمان وجود دارد (نک. ای. گِزشتنر-هیرزل: لالایی‌های عامیانهٔ آلمانی^{۲۵}، بازل، ۱۹۸۴)، و تأثیراتش را در ترکیبات مختلف، با همراهی پیانو که به سنت ترانه‌های قرن نوزدهم تعلق دارند، می‌توان تشخیص داد؛ به‌ویژه در آثار مربوط به برنارد فلیز (که به اشتباه به اثر موتزارت k۳۵۰ نسبت داده شده) و برامس (آپوس ۴۹، شمارهٔ ۴). هردوی این آثار نمونه‌های شاخص این گونه در استفاده از تنالیت‌های بم‌دار (فا مائُر و می‌بمل مائُر) و میزان‌نمایششان (به‌ترتیب ۶/۸ و ۳/۴) هستند. ویگن‌لیت (لالایی) روحانی برامس برای صدای آلتو، ویولا و پیانو آپوس ۹۱ شمارهٔ ۲ در واقع از یک ملودی

صدادار متفاوت باشند. آن‌ها [برگردان‌ها] می‌توانند از مرزهای فرهنگی عبور کنند؛ مانند مورد "نیئا-نیئا" (ایتالیا)، "نانی، نانی" (آلبانی)، و "لیولیا نینا" (بوسنی و هرزگوین). قالب‌های تکرارشونده [برگردان‌ها] دوباره درواژگان تصغیر و با ویژگی‌های تکرارشونده و تصویری و از نظر ملدیک نیز با گستره‌ای فقط با دو نغمه در تکرارهایشان در لالایی قبیلۀ زونی^{۲۶} ظاهر می‌شوند ("پسر کوچولو"، "دُم‌نخی کوچولو"، "خرگوش کوچولو"، "موش کوچولو"). متن لالایی هزاره شامل اصوات "لالای" یا "لالو" در کنار حرف‌های نادیده شامل اصطلاحات نوازشی مانند "شیرینم" یا "چشمانم" است. جلوه‌های صوتی لالایی گاهی بر معنی آن ارجحیت می‌یابد و کلمات عمداً برای تولید صداهای هم‌خوان و ملایم تغییر داده می‌شوند. لالایی‌های طوارق^{۲۷} با دیگر آوازهای زنانه از جهت سبک انعطاف‌پذیر، استفاده از نیم‌پرده‌ها و ساختار غیرمتمقارن که تابع ضرورت‌های متن‌های بداهه‌اند، متفاوتند. ملدی همیشه در محدودهٔ نسبتاً اندکی یک چهارم یا پنجم حرکت می‌کند؛ اما می‌تواند، همان‌طور که در نروژ مرسوم است، انعطاف ملدیک و ریتمیک زیادی در چند قاعدهٔ رایج و مرسوم داشته باشد.

کلام لالایی می‌تواند القاکنندهٔ ارزش‌های فرهنگی یا دربرگیرندهٔ ترس‌های والدین باشد. تصویرسازی با محوریت گرگ در لالایی‌های جنوب ایتالیا نشان‌دهندهٔ نیاز به ازعهده‌برآمدن واقعیت‌های خشن زندگی است؛ همچنین ممکن است بازنمایندۀ خشونت یا سلطه باشد. "لالایی" قطعاً می‌تواند انتقال‌دهندهٔ پیام‌های متعددی در خلال متن و سبکش باشد: یک متن لالایی به زبان گائلیکی^{۲۸} به‌ظاهر شامل اطلاعاتی است که برای زن دیگری در حال شستن لباس خوانده شده؛ (اما در اصل) دربارهٔ ربه‌ی زاده شدن خواننده توسط پریان و جنیان و شکستن طلسم (که باید توسط شوهرش انجام گیرد) است. زن ربه‌ی زاده برای خواباندن کودکِ پری‌زاده به‌واسطهٔ عبارات تکرارشوندهٔ موسیقی، لالایی می‌خواند و به پریان القا می‌کند که همه چیز خوب است. اگرچه در واقعیت، خود ترانه [منظور همین لالایی] به شنوندگان در مورد گرفتاری و مخصصهٔ زن می‌گوید، پیام "روایت" خطاب به زن دیگر است. بنابراین متن لالایی می‌تواند به‌طرز خلاقانه‌ای پیچیده باشد؛ و در تطابق و هماهنگی با تکه‌های قاعده‌مند ملدی می‌تواند منجر به گونهٔ موسیقایی غنی و شیوا شود.

لالایی به عنوان قطعهٔ آوازی (با یا بدون همراهی) یا سازی در موسیقی هنری همهٔ دوره‌ها وجود دارد؛ مثال‌هایی در سرودهای قرون میانه با کارکرد "لالایی"، در موسیقی آوازی قرن هجدهم، ترانه "های قرن نوزدهمی"، و قطعات پیانویی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم یافت شده‌اند.

۶. Matins: مراسمی مربوط به تشریفات عبادی کلیسای کاتولیک روم که به‌طور سنتی در طول شب، به‌طور معمول ساعت سه بعد از نیمه شب، انجام می‌گرفت. - مترجم.

۷. Roman Office: منظور مجموعه‌ای از مراسم عبادی است که در طول هر شبانه‌روز در کلیسای کاتولیک روم انجام می‌گرفت - مترجم.

8. Dirige, Domine Deus meus, in conspectu tuo viam meam

۹. ترجمه آزاد می‌تواند بدین شکل باشد: ای سرورم، خدای من! با بینش خودت، مرا در مسیری که می‌پیمایم، در راه راست قرار بده - مترجم.

۱۰. Invitatorium: مراسمی در کلیسای کاتولیک روم؛ مزمور ثابتی که سرود آغازکننده مراسم متینز است - مترجم.

11. Venite, exsultemus Domino

12. Placebo

13. Threnody

۱۴. Lament: در این مورد عمداً از قراردادن واژه انگلیسی در ترجمه اجتناب شده است؛ چراکه این واژه معنایی عام دارد که در زبان فارسی می‌توان مویه را معادل آن قرار داد - مترجم.

15. Lyke-wake Dirge

۱۶. تأکید از مترجم است.

۱۷. به معنی مارش گونه سنگین و موقر - مترجم.

۱۸. اصطلاح تخصصی به معنای افزایش تدریجی شدت صدا - مترجم.

19. Dirge for Two Veterans

۲۰. والت ویتمن (۱۸۹۲-۱۸۱۹)؛ شاعر آمریکایی - مترجم.

21. Dona nobis pacem

۲۲. از شخصیت‌های نمایشنامه سیمپلین؛ دختر پادشاه که در جایی از داستان با تغییر چهره در نقش پیشخدمت فیدل ظاهر می‌شود - مترجم.

۲۳. از تراژدی‌های شکسپیر، داستان برگرفته از چند داستان تاریخی بریتانیا است و سیمبلین نام پادشاه بریتانیا است - مترجم.

24. Fear no more the heat o' the sun

۲۵. ترجمه نقل شده از دکتر علاءالدین بازارگادی است.

26. Gerald Finzi

27. Let us Garlands Bring

28. Do not go gentle into that good night

29. In memoriam Dylan Thomas

۳۰. این مقاله ترجمه‌ای است از: Boyd, Malcom 2001

مردمی، "زُرف عزیز، زُرف من"، استفاده کرده است، همچنین برامس یک ویگن لیت را در میان تنظیم ۱۴ ترانه مردمی که در حدود ۱۸۵۸ برای فرزندان کلارا شومان ساخته بود، گنجاند. اثر شناخته‌شده شویرت، بخواب پسرک دوست‌داشتنی نازنین d۴۹۸^{۱۶} (مانند دو ترانه لایلی دیگر او، d۳۰۴ و d۸۶۷) از نظر استفاده از متر چهارتایی غیرمعمول‌اند.

دیگر مثال‌ها در لیت‌های آلمانی شامل آثاری از شپهر^{۱۷} (اپوس ۲۵ شماره ۱؛ اپوس ۱۰۳ شماره ۴)، ویر (اپوس ۱۳ شماره ۵)، گرنلیوس^{۱۸} (اپوس ۱ شماره ۳)، رگر^{۱۹} (اپوس ۴۳ شماره ۵؛ اپوس ۵۱ شماره ۳؛ اپوس ۹۷ شماره ۲؛ اپوس ۱۴۲ شماره ۱)، اشتراوس (اپوس ۴۱ شماره ۱؛ اپوس ۴۹ شماره ۳) و ولف است. همان‌طور که ممکن است انتظار رود ویگن لیت تقریباً همیشه برای صدای تکخوان (معمولاً زن) نوشته شده؛ اگرچه در ویگن لیت شومان اپوس ۷۸ شماره ۴ توسط هردوی والدین (سوپرانو و تنور) برای کودک رنجور آواز خوانده می‌شود. نمونه‌های ویگن لیت اپرایی عبارتند از آواز سندنم^{۲۰} در صحنه اول پرده دوم اپرای هانسل و گرتل^{۲۱} هامپردینگ (۱۸۹۳) و لایلی ماری در صحنه اول پرده دوم اپرای وتسک^{۲۲} از برگ (۱۹۱۷).

پی‌نوشت

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از: Boyd, Malcom 2001 "Dirge", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, Oxford: Oxford University Press

۲. برای واژه dirge می‌توان معادل‌هایی نظیر نوحه، مویه، مرثیه و غیره را قرار داد؛ اما از آنجایی که این واژه در بسیاری موارد معنایی خاص در فرهنگ و موسیقی غربی دارد از قراردادن معادل برای آن خودداری شد.

۳. کلمه‌ای لاتین، در لغت به معنای مستقیم. افعال هم‌خانواده‌اش مرتب و صاف کردن، مستقیم کردن معنی می‌دهند - مترجم.

۴. این مورد با آواز آنتی‌فونال که به‌طور معمول به معنای تکنیکی سؤال و جوابی در سرودهای کلیسای قرون وسطایی می‌شناسیم، متفاوت است. در اینجا به‌طور کلی منظور نوعی سرود در سرودهای مسیحی لاتین است، با متنی منثور که همراه با یکی از مزامیر خوانده می‌شود - مترجم.

۵. nocturn: منظور از این اصطلاح در اینجا با نوکترن‌های -بیشتر قرن نوزدهمی که اغلب از شوپن می‌شناسیم- متفاوت است. در این مورد اصطلاحی خاص به معنای ساعات شب در نظام عبادی کلیسای کاتولیک روم است - مترجم.

سوگوارانه برای درگذشت شخصی، به نسخه تنظیم‌شده با موسیقی نیز دلالت دارد - مترجم.

۶۰. Nenia: در اصل لاتین؛ سرود خاک‌سپاری در روم باستان در منقبت شخص درگذشته - مترجم.

۶۱. Epicedium: واژه یونانی برای نوعی موسیقی سوگواری؛ تقریباً معادل ژرژودی - مترجم.

۶۲. در اینجا از به کار بردن معادل فارسی مویه اجتناب شده است؛ چراکه واژه Lamento در اینجا به عنوان یک اصطلاح تخصصی موسیقایی به کار رفته است. - مترجم.

63. Ariana

۶۴. Monteverdi: آهنگ ساز ایتالیایی دوره باؤک - مترجم.

65. Dido and Aeneas

66. Jephthe

۶۷. Giacomo Carissimi: آهنگ ساز ایتالیایی دوره باؤک - مترجم.

68. Lamento di Maria di Scozia

69. Samson

70. Saul

71. Epicedium

72. Schicksalslied

73. Nänie

74. Vier ernste Gesänge

75. Kindertotenlieder

76. Das Lied von der Erde

77. Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maestà di Ferdinando IV

78. tombeaux

۷۹. Le Parnasse, ou L'apothéose de Corelli : تحت‌اللفظی به معنای ستایش گرایی.

80. Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully

81. Grande sonate élégiaque

82. Loew

83. Elegie in Sonatenform

84. Raff

85. Aux mânes de Frédéric Chopin: élégie et marche funèbre

86. Stephen Heller

"Elegy", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, Oxford: Oxford University Press

31. elegos

32. Echembrotus

33. Robert Gaguinus

۳۴. Heinrich Glarean: جغرافی‌دان و تئوریسین موسیقی سوئسی در اواخر قرن پانزده و قرن شانزده - مترجم.

۳۵. Dodecachordon: رساله‌ای موسیقایی از گلاران (گلارانس) منتشر شده در سال ۱۵۴۷، بازل - مترجم.

36. Catullus

37. Astrophel

38. Spenser

39. Lycidas

40. Milton

41. Adonais

42. Shelley

43. Thyrsis

44. Arnold

45. In memoriam

46. Tennyson

47. Planctus

48. Quis dabit pacem populo timenti?

49. Isaac

۵۰. John Coprario: آهنگ ساز قرن شانزده و هفده انگلیسی - مترجم

51. Funeral Teares for the Death of the Right Honorable the Earle of Devonshire

52. Nymphes des bois

53. Josquin

54. Ye sacred muses

۵۵. William Byrd: آهنگ ساز انگلیسی دوره رنسانس (قرن شانزدهم و هفدهم) - مترجم.

۵۶. Thomas Tallis: آهنگ ساز انگلیسی دوره رنسانس (قرن شانزدهم) - مترجم.

۵۷. What hope for us remains

۵۸. Henry Purcell: آهنگ ساز انگلیسی دوره باؤک (قرن هفدهم) - مترجم.

۵۹. Déploration: فرانسوی است، شعری با محتوای

۱۰۲. Character-piece: اشاره به قطعه‌ای معمولاً برای پیانوی تکنواز که به بیان یک حالت احساسی منفرد یا ایده برنامه‌ای که به عنوانش مرتبط است می‌پردازد - مترجم.

103. Dynamic

۱۰۴. اشاره به حالت تکان دادن کودک در زمان خواندن لالایی دارد - مترجم.

105. La reine de Saba

106. Von der Wiege bis zum Grabe

107. Berceuse héroïque

108. Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré

109. Berceuse élégiaque

110. The Firebird

111. Geistliches Wiegenlied

112. Jocelyn

113. Lullaby

۱۱۴. Wiegenlied: تحت‌اللفظی به معنای ترانه گهواره. گفتنی است در ترجمه‌های فارسی برای واژه Lied آلمانی معادل لید قرار داده شده؛ اما در اینجا تلفظ اصلی در زبان آلمانی یعنی لیت ترجیح داده شده است - مترجم.

115. volkstümliche deutsche Wiegenlied

116. Schlafe, holder, süßer Knabe

۱۱۷. Louis Spohr (۱۷۸۴-۱۸۵۹): آهنگ ساز آلمانی - مترجم.

۱۱۸. Peter Cornelius (۱۸۲۴-۱۸۷۴): آهنگ ساز آلمانی - مترجم.

۱۱۹. Max Reger (۱۸۷۳-۱۹۱۶): آهنگ ساز آلمانی - مترجم.

۱۲۰. Sandman: شخصیتی خیالی در فرهنگ غربی که کودکان را می‌خواباند - مترجم.

۱۲۱. Hänsel und Gretel

۱۲۲. Wozzeck

87. Dussek

۸۸. Trauermusik، این اثر همیشه با همین نام آلمانی اش شناخته می‌شود - مترجم.

۸۹. این مقاله ترجمه‌ای است از مدخل‌های زیر از دانش‌نامه موسیقی گِرو: Porter, James 2001 "Lullaby", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, Oxford: Oxford. University Press

Hamilton, Kenneth L. 2001 "Berceuse", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, Oxford: Oxford. University Press

Boyd, Malcom 2001 "Wiegenlied", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, Oxford: Oxford. University Press

90. The Mason's Word

۹۱. یکی از جزیره-کشورها در منطقه پُلی‌نزی در اقیانوسیه - مترجم.

۹۲. از بومیان آمریکای شمالی، زبان الگونکوویی یکی از پرجمعیت‌ترین و گسترده‌ترین گروه‌های زبانی بومی آمریکای شمالی است - مترجم.

۹۳. قومی از بومیان اصلی آمریکا (اصطلاحاً سرخ‌پوست) متعلق به جنوب شرقی ایالات متحده آمریکا - مترجم.

۹۴. di sfogo: تحت‌اللفظی به معنای از خروجی، یا از دریچه - مترجم.

۹۵. Fatta la ninna: تحت‌اللفظی به معنای "لالایی انجام شده"؛ نوعی حرف‌ندا برای قسمت برگردان لالایی‌ها، مانند لالا، لالا؛ یا بخواب مادر، در لالایی‌های ایرانی - مترجم

۹۶. Rock-a-bye: اصطلاحی در میان انگلیسی‌زبانان، از نظر کارکرد در متنی لالایی مانند مورد قبلی است.

۹۷. قومی از بومیان اصلی آمریکا (اصطلاحاً سرخ‌پوست) متعلق به قبیله پوئبلو، در نیومکزیکو، جنوب غربی ایالات متحده - مترجم.

۹۸. Tuareg؛ از گروه‌های قومی بربر که عمدتاً در قسمت‌هایی از شمال و صحرای آفریقا ساکن‌اند؛ در کشورهای مانند لیبی، الجزایر، نیجر، مالی و بوركینافاسو - مترجم

۹۹. Gaelic: زبان بومی اسکاتلندی - مترجم.

۱۰۰. در متن کلمه Lied به کار رفته که اشاره به نوعی ترانه خاص آلمانی دارد - مترجم.

۱۰۱. Berceuse؛ تلفظ دقیق تر و آهسته‌تر است.

منابع و مآخذ

- C.M. Bowra: 'Elegiac Poetry', The Oxford Classical Dictionary (Oxford, 1949)
- C. vanden Borren: 'Esquisse d'une histoire des "tombeaux" musicaux', Académie royale de Belgique: bulletin de la classe des beaux-arts, xliii (1961), 253-74 [abridged in SMw, xxv (1962), 56-67]
- P. Evans: 'Stravinsky's Elegies', The Listener (11 Feb 1965)
- V. Duckles: 'The English Musical Elegy of the Late Renaissance', Aspects of Medieval and Renaissance Music: a Birthday Offering to Gustave Reese, ed. J. LaRue and others (New York, 1966), 134 [incl. list of Eng. 16th- and 17th-century elegies]
- A. Robertson: 'Memorial Music and Laments', Requiem: Music of Mourning and Consolation (London, 1967), 213-35
- C. Naselli: Saggio sulle ninne-nanne siciliane (Catania, 1948)
- A.M. Jones: Studies in African Music (London, 1959)
- L. Greni: 'Bånsuller i Setesdal: om bruken av tradisjonelle melodieformler', Norveg, vii (1960), 13-17
- P. Augier: 'Ethnomusicologie saharienne: les documents sonores recueillis récemment en Ahaggar et au Gourard', Libyca 20, xx (1972), 291-311
- B.L. Hawes: 'Folksongs and Functions: some Thoughts on the American Lullaby', Journal of American Folklore, lxxxvii (1974), 140-48
- M.B. McDowell: 'Folk Lullabies: Songs of Anger, Love, and Fear', Women's Studies, v (1977), 205-18
- M. Ramsten: "'Jag vet sa dejlig en ros": Om folklig vissång' ['I know such a lovely rose': on traditional songs], Folkmusikboken, ed. J. Ling (Stockholm, 1980), 104-57, esp. 124
- C. Rihtman: 'Kinderlieder in der Volkstradition Bosniens und der Herzegowina', Die südosteuropäische Volkskultur in der Gegenwart: Graz 1970, in Musikethnologisches Kolloquium: zum 70. Geburtstag von Walter Wünsch (1978), ed. A. Mauerhofer (Graz, 1983), 151-60
- Y. Ikegami: 'The Lullaby as Magic: a Textual Analysis of Traditional Japanese Children's Songs', The Oral and the Literate in Music: Tokyo 1985, 96-109
- L.H. Sakata: 'Hazara Women in Afghanistan: Innovators and Preservers of a Musical Tradition', Women and Music in Cross-Cultural Perspective, ed. E. Koskoff (New York, 1987), 85-95
- L. Del Giudice: 'Ninna-nanna Nonsense? Fears, Dreams, and Falling in the Italian Lullaby', Oral Tradition, iii (1988), 270-93
- B.D. Cavanagh: 'Music and Gender in the Sub-Arctic Algonkian Area', Women in North American Indian Music, ed. R. Keeling (Bloomington, IN, 1989), 55-66
- C. Frisbie: 'Gender and Navajo Music: Unanswered Questions', ibid., 22-38
- B. O Madagáin: 'Gaelic Lullaby: a Charm to Protect the Baby', Scottish Studies, xxix (1989), 29-38
- E.E. Masuyama: 'Desire and Discontent in Japanese Lullabies', Western Folklore, xlvi (1989), 169-77
-

©Authors, Published by **Art and Aesthetics Studies Quarterly**. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

