ترجمهٔ علمی

دیرج[۱،۲]، الجی و لالایی
[ترجمهٔ 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

دیریج ترانه‌ای برای خاکسپاری یا (به‌شکل کمتر معمول آن) آنچه کسی برای بزرگداشت شخص درگذشته‌ای خواند؛ آوازی برای سوگواری، یا قطعه‌ای سازی که احساسات مشابهی را بیان می‌کند. کلمهٔ دیرج [dirge] تلخیص یافتهٔ کلمهٔ "dirige"[۳] است؛ اولین کلمه از اولین آنتی‌فُن[۴] از اولین نُوکتُرن[۵] در [مراسم] مَتینز[۶] در تشریفات عبادی کلیسای روم[۷] که برای درگذشتگان خوانده می‌شده است (متن دعا[۸]: راهم را راست کن، ای سرورم، خدای من، با بینش خودت، در راهم[۹]). هنگامی که -همان‌طور که اغلب اتفاق می‌اُفتاد- مراسم دعوت[۱۰] (با این کلام: بیا در سرورمان [خداوند] شادی کنیم[۱۱]) حذف می‌شد، مراسم عبادی مستقیما با آنتی‌فُن شروع می‌شد، و بنابراین در انگلیسی قرون میانه‌ی متأخر کلمه‌ی دیرج برای ارجاع به کل مراسم به‌کار می‌رفت. با این حال، مانند مورد مشابه "پلاسِبُو"[۱۲] (نخستین کلمه از عبادت شامگاهی برای متوفّا 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 به‌کار رود. از این نظر، با آنکه هریک از این اصطلاحات ساحت معنایی خودش را نیز داراست، دیرج به‌طور وافری همان دلالتی را دارد که یک ثِرِنُودی[۱۳] یا یک مویه[۱۴]. دیرج احتمالاً غمگین‌ترین شخصیت در بین همهٔ آن‌ها را دارد؛ دیرج ارتباط صریح بیشتری با زمان [و مراسم] خاکسپاری دارد و اغلب دارای [ریتمی مانندِ] گام‌برداشتن همچون مارش است که [درعین حال] یادآور راه‌پیماییِ خاکسپاری است.

دیرج به‌عنوان یک قالب شعری، به‌طور خاص، انگلیسی است و از این رو بیشترِ تنظیم‌های موسیقایی آن توسط آهنگسازان بریتانیایی صورت گرفته است. شناخته‌شده‌ترین دیرجِ قرون میانه، دیرجِ ناشناختهٔ قرن پانزدهمیِ دیرج پاسبانی شبانه برای جسد مُرده[۱۵] از شمال انگلستان است که چندین بار، به‌طور خاص توسط استراوینسکی در "کانتاتا"[۱۶] یش (۱۹۵۲) و توسط بریتن در سرناد (۱۹۴۳) تنظیم شده است. هردو تنظیم تکرارهای دقیقی را برای دستیابی به آن حالت یکنواختی نحس [و مغمومی] که می‌توان آن را به‌عنوان مؤلفهٔ یک دیرج واقعی شناخته شود به‌کار گرفته‌اند؛ اما دو آهنگساز روش‌های بسیار متفاوتی را برای پیشگیری از هرگونه ملال که ممکن است حاصل این تمهید باشد به‌کار گرفته‌اند. استراوینسکی هشت بند شعر را به چهار جفت تقسیم کرد؛ همان‌طورکه در مورد دیگر اشعار انگلیسی نیز عادت داشت که آن‌ها را در قالب یک پرِلود، پُستلود و دو اینترلود که از نظر حال‌وهوا با هم متضادند، شکل دهد. تنظیم بریتن یک پاساکالیا است که نقش‌های معمول در آن جابه‌جا شده‌اند: تِنُور تکخوان پیوسته ملُدی را تکرار می‌کند، درحالی‌که همراهی ارکسترالِ قطعه برای هر بند تغییر می‌کند. نوع حرکت

1- gmmiladfg@gmail.com

قطعه‌ی بریتن (علامت تمپوی قطعه 'Alla marcia grave'[۱۷]، است)، و کرِشندو[۱۸] برای رسیدن به اوج در وسط قطعه که کاهش تدریجی در میزان صدا و شدت در پی آن می‌آید، یادآور تنظیم تأثیرگذار واوْن ویلیامز بر روی شعر "نوحه برای دو کهنه‌سرباز"[۱۹] از ویتمن[۲۰] است که در "کانتاتا"یش به نام "به ما آرامش عطا بفرما"[۲۱] (۱۹۳۶) آمده است.

در میان دیرج‌های شکسپیری، آنکه برای فیدل[۲۲] در نمایشنامهٔ سیمبلین[۲۳] خوانده شده ("دیگر از گرمای آفتاب وحشت نداشته باش[۲۴] ")[۲۵] چندین آهنگساز را مجذوب خود کرد. وگهان ویلیامز در ۱۹۲۲ آن را برای دو خواننده و پیانو تنظیم کرد و تنظیم جرالد فینزی[۲۶] برای صدای باریتوُن و پیانو (یا ارکستر زهی) از آن که در چرخهٔ آوازِ اجازه دهید گارلند را بیاوریم[۲۷] قرار داشت در سال ۱۹۴۲ در ۷۰ سالگی واوْن ویلیامز به وی اهدا شد. از دیرج‌های سازی محض که باید به آن اشاره شود، دیرج‌های کَنُنی هستند که قبل و بعد از اثری از تامِس با نام به آرامی وارد آن شب خوب مشو[۲۸] در قطعهٔ یادبود دیلِن تامِس[۲۹] (۱۹۵۴) از استراوینسکی آمده است.

اِلجی[۳۰]

اِلجی 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 اِلگُس[۳۱] یونانی است؛ شعری که به‌صورت تناوبی از ابیاتی با الگوی شش‌هجایی و پنج‌هجایی نوشته شده و با همراهی فلوت خوانده می‌شد. اِلجی‌های کلاسیک گسترهٔ وسیعی از موضوعات را دربرمی‌گرفتند؛ امّا انواع مهم در میان آن‌ها مویه‌ها و آهنگ‌های یادبود بودند؛ به‌طور خاص، اِجمبرُتوس[۳۲] (حدود ۵۸۶ ق.م) برای ویژگی غمناک و تیرهٔ مرثیه‌های همراه با فلوتش مورد توجه بود. موسیقیِ این قبیل اِلجی‌های کلاسیک باقی نمانده است؛ اما برخی ابیات مرثیه‌ایِ بوئتیوس و اُوید توسط رُبرت گاگوینوس[۳۳] و گِلارآن[۳۴] تنظیم شده و در دُدِکاگُردُن[۳۵] پسین (۱۵۴۷) ظاهر شده است. جان دان در ۲۰ اِلجیِ خود این اصطلاح را در معنای عروضی آن به‌کار گرفته، و اشعار [این اِلجی‌ها]، مانند اِلجی‌های اُوید و کاتولوس[۳۶] اساساً عاشقانه‌اند. در استفادهٔ امروزی امّا این واژه به‌طور فزاینده‌ای در مورد اشعاری که برای سوگواری فرد درگذشته، خواه شخصیتی شناخته‌شده یا کسی که رابطه‌ای نزدیک با شاعر داشته، به‌کار می‌رود. از نمونه‌های شناخته‌شدهٔ انگلیسی می‌توان به اَستروفِل[۳۷] از اسپنسر[۳۸]، لیسیداس[۳۹] از میلتُن[۴۰]، آدُنیاس[۴۱] از شِلی[۴۲]، ثِریسیس[۴۳] از آرنُلد[۴۴] و یادبود[۴۵] از تِنیسُن[۴۶] اشاره کرد، که برای اکثر آن‌ها موسیقی نیز تنظیم شده‌است.

قدیمی‌ترین بازماندهٔ اِلجی‌های موسیقایی، پِلَنکتوس[۴۷] قرون وسطایی است که تاریخچهٔ آن حداقل به قرن هفتم می‌رسد. از قرن چهاردهم تا هفدهم دو سنّتِ اِلجیِ موسیقایی به موازات هم وجود داشتند: یکی برای بزرگداشت حامیان ثروتمند (برای مثال [اِلجیِ] چه کسی به مردم ترسان آرامش خواهد داد[۴۸]؟ از آیساک[۴۹]، برای لُرِنزُو دی مدیچی؛ یا مجموعه‌ای از کُپراریو[۵۰] با نام اشک‌های خاک‌سپاری برای مرگ اعلیحضرت اِرلِ دِوُنشایر[۵۱]، ۱۶۰۶)؛ و دیگری آن‌هایی که برای سوگواری مرگ همکاران و اساتید [مرشدان] بودند (برای مثال الهه‌های چوبی[۵۲] از جاسکین[۵۳] برای اُکِگهِم، ای موسه‌های مقدس[۵۴] از بِرد[۵۵] برای تالیس[۵۶]، و چه امیدی برای ما می‌ماند[۵۷] از پِرسِل[۵۸] برای متیو لاک). برای ساخته‌های از این دست گسترهٔ متنوعی از عناوین عمومی مثل دیلوُریشن[۵۹]، نِنیا[۶۰] و اِپیسِدیوم[۶۱] به‌کار گرفته شد.

ضروری است تا اِلجی را از لَمِنتو[۶۲]ی تک‌صدایی که به‌طور گسترده در دوران بارُک به‌ویژه در ایتالیا رایج بود، متمایز کرد. لَمنت‌های مشهورِ مربوط به اپراها، مانند آریانا[۶۳]ی مونته‌وردی[۶۴] (۱۶۰۸) و دیدو و اِنِئاس[۶۵] پرسل (۱۶۸۹)، و همین‌طور مربوط به اُراتُوریوهایی نظیر جِفته[۶۶] از کاریسیمی[۶۷] را نمی‌توان به‌درستی به‌عنوان اِلجی طبقه‌بندی کرد؛ چراکه این‌ها به اقتضای مرگ قریب‌الوقوع شخصیتی که در حال آوازخواندن است، ساخته شده‌اند و نه برای مرگ شخص دیگری. از بهترین نمونه‌های کانتات‌های اِلجی‌وار، لَمِنتُوی مریم اسکاتلندی[۶۸] (با شعر 'Ferma, lascia ch'io parli') از کاریسیمی است که درعین‌حال هم یک لَمِنت در معنی اُپرایی آن است و هم یک اِلجی واقعی؛ چراکه این قطعه در بزرگداشت یاد شخصیتی است که خواننده نقش آن را ایفا می‌کند. مویه‌هایی در صحنه‌های مرتبط با [مرگِ] شخصیت اصلی در پردهٔ سومِ [اُپرای] سَمسوُن[۶۹] و پردهٔ سومِ [اُپرای] ساوُل[۷۰] از هندل، اغلب اِلجی نامیده می‌شود؛ اگرچه مانند لَمِنت ایتالیایی، بیشتر سوگوار شخصیت‌های نمایشی هستند تا شخصیت‌های واقعی تاریخی.

احساسات اِلجی‌وار در شعرسُرایی رُمانتیک آلمانی و ازهمین‌رو در آثار آوازی بتهوون، شوبرت، شومان، اشتراوس و وُلف مهم‌اند. در بیشتر موارد، آهنگسازان قرن نوزدهم کمتر اِلجی را به‌عنوان نوحه[۷۱]ای برای دوست یا قهرمان از دست رفته تلقی می‌کرده‌اند؛ بلکه اِلجی برای آن‌ها بیشتر وسیله‌ای بود برای بیان احساسات شخصی دربارهٔ مرگ؛ برای مثال، دل‌مشغولی برامس و مالر به متن‌های اِلجی‌وار دغدغهٔ هردو آهنگساز در باب مرگ را منعکس می‌کند. ترانهٔ تقدیر[۷۲]،

نَنی[۷۳] و چهار آواز جدی[۷۴] آثار یادبودی نیستند، آوازهای مرگ کودکان[۷۵] و ترانهٔ زمین[۷۶] از مالر نیز چنین نیستند، با این حال همهٔ آن‌ها مملو از نوعی احساسات هستند که با اِلِجی مرتبطند. مقدار قابل‌توجهی از موسیقی رُمانتیک پسین ممکن است با عنوان اِلِجی‌وار توصیف شود، و این تصادفی نیست که استفاده از کلمهٔ "اِلِجی" برای عنوان قطعات کاملاً سازی، از اواخر قرن نوزدهم رایج شد.

ردِّ اِلِجی سازی را همچنین می‌توان تا قرن هفدهم با قطعاتی همچون مویه برای فقدان دردناک اعلیحضرت پادشاه فردیناند چهارم[۷۷] (۱۶۵۶) اثر فرُبِرگر و قطعات مختلف فرانسوی برای لوت یا هارپسیکُرد که به‌عنوان تُمب[۷۸] شناخته می‌شوند، پی گرفت. مورد بسیار نزدیک به این‌ها، موردِ آپِتِنُوز است که قطعهٔ "پارناس، یا آپِتِنُوزِ کُرلّی"[۷۹] (۱۷۲۴) از فرانسوا کُوپرِن و دیگر اثرش؛ "کنسرت سازی به نام آپِتِنُوز، ساخته شده به یاد جاودانهٔ جناب لولیِ بی‌نظیر"[۸۰] (۱۷۲۵) از نمونه‌های آن هستند. این قبیل آثار سازیِ یادبودی متناوباً در قرن نوزدهم اِلِجی نامیده می‌شدند. مثال‌های زیر (همه برای سازهای کلاویه‌ای) از این دسته‌اند: سونات بزرگ اِلِجی‌وار[۸۱] اُپوس ۳۲ از لُو[۸۲]، "اِلِجی در فرم سُونات"[۸۳] (موومان اول از سوییت اَپوس ۱۶۲) از رَف[۸۴]، تقدیم به روح فردریک شوپن: مرثیه و رژهٔ تشییع جنازه[۸۵] اُپوس ۷۱ از استفن هِلِر[۸۶]، و اِلِجی‌های ساخته‌شده توسط دوسک[۸۷] (۱۸۰۶-۷) و لیست (۱۸۴۲) به یاد پرنس لوییس فردیناندِ پروس (دومی از موتیف‌هایی ساختهٔ خودِ پرنس که به شیوهٔ بسیاری از مرثیه‌های رنسانسی و باژکی بوده، استفاده کرده است). نام بردن از چندین ده اِلِجیِ دیگر دشوار نخواهد بود. همین‌طور هر بررسی جامعی برای اِلِجی‌های سازی قطعات بی‌شماری را باید دربر گیرد که از همه لحاظ اِلِجی هستند جز نامشان؛ مانند کنسرتو ویولُن از بِرگ (به یاد مَنُن گرُپیوس) و موسیقی سوگواری[۸۸] (برای مرگ شاه جرج پنجم) از هیندمیت. آثار اِلِجی‌وار استراوینسکی، به‌خصوص آن‌ها که در سال‌های آخر حیاتش به یاد دوستان برجسته‌اش نوشته شده‌اند (مانند رائول دوفی، آلدوس هاکسلی، جان اف. کندی) از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند.

لالایی[۸۹]

جیمز پُرتر، کِنِث اِل. همیلتُن، مَلکُم بُوید

در اصل، قطعه‌ای آوازی با ساختاری تکرارشونده که برای آرام‌کردن کودک جهت خوابانیدنش ساخته شده است؛ به‌ندرت نیز می‌تواند برای دل‌جویی و آرام کردن فرزند کج‌خلق یا بیمار به‌کار رود. لالایی مانند مویه -که اشتراکات زیادی با آن دارد- به‌طور معمول (نه اختصاصاً) توسط زنِ تک‌خوان اجرا می‌شود و شخصیت و ویژگی‌های موسیقایی از خود نشان می‌دهد که اغلب باستانی هستند؛ مانند نمای ملودی پایین‌رونده و تأثیرات پُرتامِنتو مانند بازنمایی اِستیلیزهٔ گریه و آه، و خطوط شعری غیربندی. همانند مویه‌ها، اجراکننده به شیوه‌ای مستقیم و صمیمی ارتباط برقرار می‌کند که می‌تواند رسمی و درعین‌حال شدید و مشتاقانه باشد. عموماً لالایی‌ها نه فقط با مویه‌ها بلکه با آوازهای فروشندگان، آهنگ‌های رقص، سِرِنادها، دعاخوانی، جادو و طلسم، آوازهای مرتبط با جهان دیگر، و آوازهای روایتی مرتبط هستند. استفاده از تکه‌های آوازهای مردمی به‌خصوص در سنت‌های اروپایی و شمال آمریکایی دیده شده است؛ برای مثال، آهنگِ شب‌نشینی ایرلندیِ کلام بنّا[۹۰] به‌عنوان لالایی به‌کار گرفته شده است.

زمینهٔ اجرا و عمل لالایی در همه‌جا یکسان نیست: لالایی می‌تواند در حالت نشسته درحالی‌که نوزاد روی پا تکان داده می‌شود؛ مانند شیوهٔ اجرا در ساموآ[۹۱]، یا توسط پدر و مادر زمانی‌که کودک را در قوسی [گهواره‌مانند] بین خودشان تاب می‌دهند، مشابه [شیوهٔ] اِوِه‌های غرب آفریقا، عملی شود.

در ارتباط با هدف لالایی؛ برای مثال لالایی‌های هَزارهٔ افغانستان به دو دستهٔ "کارکردی" و "مُسبَّک" 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 خانوادهٔ بربط‌ها) همراهی می‌شود. لالایی‌ها همچنین ممکن است بیش از یک کاربرد داشته باشند: در مورد هزاره، لالایی‌ها نه‌تنها کودک را می‌خوابانند بلکه همچنین می‌توانند به‌عنوان علامتی برای معشوقهٔ خواننده عمل کنند. در مناطق مرتبط با اَلگُنکیانِ[۹۲] پایین قطب شمال کارگان بِبِه اَتَوشو عمدتاً یک موسیقی خصوصی زنانه است. در مورد ناواهو[۹۳]ها، لالایی‌ها یکی از انواع غیرتشریفاتی آوازهای سنتی است. در ایتالیا، لالایی‌ها تحت عناوینی مانند جادویی (دخالت مستقیم در خواب)، شهوانی (ترانه‌های عاشقانهٔ صریح) یا دی شُفُگُو[۹۴] ("خروجی"، "بیرون ریختن") دسته‌بندی می‌شوند که در این آخری خوانندهٔ زن برای وضعیت خودش یا نوع انسان مویه می‌کند. تحلیل متنِ لالایی‌های ژاپنی نشان‌دهندهٔ وجود روابط نزدیکی بین شیوهٔ اجرای لالایی‌ها و جادو است. ترکیبات متنی و برگردان‌ها نیز می‌توانند برای دفع شر و درخواست کمک الهی استفاده شوند؛ مانند "فاتّا لا نینا"[۹۵] (راک-اِ-بای[۹۶]) در لالایی‌های ایتالیایی، همچنین ممکن است مانند مورد اسپانیا، در مناطق مختلف یک کشور، برگردان‌ها از نظر ترتیب حروف صدادار متفاوت باشند. آن‌ها [برگردان‌ها] می‌توانند از مرزهای فرهنگی عبور کنند؛ مانند موردِ "نینّا-نینّا" (ایتالیا)، "نانی،

نانی" (آلبانی)، و "لیولیا نینا" (بوسنی و هرزگوین). قالب‌های تکرارشونده [برگردان‌ها] دوباره در واژگان تصغیر و با ویژگی‌های تکرارشونده و تصویری و از نظر مُلدیک نیز با گستره‌ای فقط با دو نغمه در تکرارهایشان در لالایی قبیلهٔ زونی[۹۷] ظاهر می‌شوند ("پسر کوچولو"، "دُم‌نخیِ کوچولو"، "خرگوش کوچولو"، "موش کوچولو"). متن لالایی هزاره شامل اصوات "لالای" یا "لالو" در کنار حرف‌های ندایی 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[۹۸] با دیگر آوازهای زنانه از جهت سبکِ انعطاف‌پذیر، استفاده از نیم‌پرده‌ها و ساختار غیرمتقارن که تابع ضرورت‌های متن‌های بداهه‌اند، متفاوتند. مُلدی همیشه در محدودهٔ نسبتاً اندکِ یک چهارم یا پنجم حرکت می‌کند؛ اما می‌تواند، همان‌طورکه در نروژ مرسوم است، انعطاف مُلدیک 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 ازعهده‌برآمدنِ واقعیت‌های خشن زندگی است؛ همچنین ممکن است بازنمایندهٔ خشونت یا سلطه باشد. "لالایی" قطعاً می‌تواند انتقال‌دهندهٔ پیام‌های متعددی در خلال متن و سبکش باشد: یک متن لالایی به زبان گائلیکی[۹۹] به‌ظاهر شامل اطلاعاتی است که برای زن دیگری در حال شستن لباس خوانده شده؛ [اما در اصل] دربارهٔ ربوده شدن خواننده توسط پریان و جنیان و شکستن طلسم (که باید توسط شوهرش انجام گیرد) است. زن ربوده‌شده برای خواباندن کودکِ پری‌زاده به‌واسطهٔ عبارات تکرارشوندهٔ موسیقی، لالایی می‌خواند و به پریان القا می‌کند که همه‌چیز خوب است. اگرچه درواقعیت، خود ترانه [منظور همین لالایی] به شنوندگان در مورد گرفتاری و مخمصهٔ 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 مُلدی می‌تواند منجر به گونهٔ موسیقاییِ غنی و شیوا شود.

لالایی به‌عنوان قطعهٔ آوازی (با یا بدون همراهی) یا سازی در موسیقیِ هنری همهٔ دوره‌ها وجود دارد؛ مثال‌هایی در سرودهای قرون میانه با کارکرد "لالایی"، در موسیقی آوازی قرن هجدهم، ترانه[۱۰۰]های قرن نوزدهمی، و قطعات پیانویی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم یافت شده‌اند.

بِقسوز[۱۰۱] که معادل فرانسوی برای لالایی است در موسیقی سازی به قطعه-کرکتر[۱۰۲]هایی برای پیانو ارجاع می‌دهد. نمونهٔ تعیین‌کننده و الگو برای این‌گونه، بِقسوز شوپن در رِبمل ماژُر اپوس ۵۷ (۴-۱۸۴۳ م.) است، الگویی که توسط آهنگ‌سازان متعدد دیگری تقلید شد. بارزترین ویژگی‌های آن عبارتند از استفاده از متر ترکیبی، سطح شدّت‌وری[۱۰۳] آرام، نت پدالِ تُنیک در محدودهٔ بم، و یک همراهی با حالت "تکان‌دار[۱۰۴]" که بین آکُردهای درجهٔ I و V نوسان می‌کند که بعدها شوپن مُلدی ساده‌ای را که با تعداد زیادی از آرایه‌های پاساژمانند تزیین شده است، روی آن قرار داد.

نسخهٔ اولیهٔ بِقسوز لیست (۱۸۵۴)، آن هم در رِبمل ماژُر، مدیون بِقسوز شوپن است؛ امّا نسخهٔ بازبینی شده (۱۸۶۲) دارای جزئیات بسیار بیشتر و همچنین دارای گردش‌های کرُماتیک و یک کدای مفصل است. حالت "تکان‌دادن" متر ترکیبی در اینجا با استفاده از تریوله‌ها در متر ۴/۴ به‌دست می‌آید. همین حالت در مورد قسمت بِقسوزِ اپرای ملکهٔ سبا[۱۰۵]ی گونود صادق است که لیست آن را آزادانه به‌عنوان یک بِقسوز پیانویی (۱۸۶۵) تنظیم کرد. قسمت "بِقسو"ی پوئم سمفُنی لیست "زگهواره تا گور[۱۰۶]" (۱۸۸۱-۲) در اصل به‌صورت یک بِقسوی پیانویی نوشته شده بود؛ اما از الگوی شوپن فاصله می‌گیرد و سختیِ سبک متأخر لیست را به نمایش می‌گذارد. دیگر نمونه‌ها عبارتند از بِقسوز پیانوی بالاکیرُف (مجدد در رِبمل ماژُر) و دبوسی (بِقسوزِ قهرمانانه[۱۰۷]). راول بِقسوزی برای نام گابریل فوره[۱۰۸] برای پیانو و ویولن تصنیف کرد، درحالی‌که بِقسوز مرثیه‌وار[۱۰۹] اُپوس ۴۲ از بوسُنی و قسمت "بِقسو"ی پرندهٔ آتشین[۱۱۰] استراوینسکی برای ارکستر تنظیم شده‌اند. یکی از زیباترین و پیچیده‌ترین بِقسوزهای آوازی، لالایی روحانی[۱۱۱] اُپوس ۹۱، شمارهٔ ۲ از برامس است؛ برسوزِ اپرایی مشهور، در اپرای جوسِلین[۱۱۲] (۱۸۸۸) از بنجامین گُدار است.

معادل آلمانی برای لالِبای[۱۱۳] انگلیسی و بِقسوزِ فرانسوی ویگن‌لیت[۱۱۴] است. نمونه‌های بی‌شماری از ویگن‌لیت در موسیقی مردمیِ آلمان وجود دارد (نک. ای. گزشتنِر-هیرزِل: لالایی‌های عامیانهٔ آلمانی[۱۱۵]، 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 فِلیز (که به اشتباه به اثر موتزارت k۳۵۰ نسبت داده شده) و برامس (اُپوس ۴۹، شمارهٔ ۴). هردوی این آثار نمونه‌های شاخص این‌گونه در استفاده از تُنالیته‌های بمل‌دار (فا ماژُر و می‌بمل ماژُر) و میزان‌نماهایشان (به‌ترتیب ۶/۸ و ۳/۴) هستند. ویگن‌لیت (لالایی) روحانی برامس برای صدای آلتو، ویولا و پیانو اُپوس ۹۱ شمارهٔ ۲ در واقع از یک مُلدی مردمی، "زُزف عزیز، زُزف من"، استفاده کرده است، همچنین برامس یک ویگن‌لیت را در میان تنظیم ۱۴ ترانهٔ مردمی که

در حـدود ۱۸۵۸ بـرای فرزنـدان کلارا شـومان سـاخته بـود، گنجانـد. اثـر شناخته‌شـدهٔ شـوبرت، بخـواب پسـرک دوست‌داشـتنی نازنیـن d498[۱۱۶] (ماننـد دوترانـهٔ لالایـی دیگـر او، d304 و d867) از نظر اسـتفاده از متـر چهارتایـی غیرمعمول‌انـد.

دیگـر مثال‌هـا در لیت‌هـای آلمانی شـامل آثـاری از شـُپهر[۱۱۷] (اپوس ۲۵ شـمارهٔ ۱؛ اپـوس ۱۰۳ شـمارهٔ ۴)، وبِـر (اُپـوس ۱۳ شـمارهٔ ۵)، کُرنلیـوس[۱۱۸] (اُپـوس ۱ شـمارهٔ ۳)، رگر[۱۱۹] (اُپـوس ۴۳ شـمارهٔ ۵؛ اُپـوس ۵۱ شـمارهٔ ۳؛ اُپـوس ۹۷ شـمارهٔ ۲؛ اُپـوس ۱۴۲ شـمارهٔ ۱)، اشـتراوس (اُپوس ۴۱ شـمارهٔ ۱؛ اپوس ۴۹ شـمارهٔ ۳) و وُلف است. همان‌طورکه ممکـن اسـت انتظـار رود ویگن‌لیـت تقریبـاً همیشـه بـرای صـدای تکخـوان (معمـولاً زن) نوشـته شـده؛ اگرچـه در ویگن‌لیـت شـومان اُپـوس ۷۸ شـمارهٔ ۴ توسـط هـردوی والدیـن (سـوپرانُو و تنـوُر) بـرای کـودک رنجـور آواز خوانـده می‌شـود. نمونه‌هـای ویگن‌لیـت اپرایـی عبارتنـد از آوازِ سَـندمن[۱۲۰] در صحنـهٔ اولِ پـردهٔ دومِ اپـرای هانسـل و گرتل[۱۲۱] هامپردینـک (۱۸۹۳) و لالایـی مـاری در صحنـهٔ اولِ پـردهٔ دومِ اپـرای وتسـک[۱۲۲] از بـرگ (۲۲-۱۹۱۷).

پی‌نوشت

۱. ایـن مقالـه ترجمـه‌ای اسـت از: Boyd, Malcom ۲۰۰۱ Dirge", The New Grove Dictionary of Music" and Musicians, edited by Stanley Sadie, Oxford: Oxford.University Press

۲. بـرای واژهٔ dirge می‌تـوان معادل‌هایـی نظیـر نوحـه، مویـه، مرثیـه و غیـره را قـرار داد؛ امـا ازآنجایی‌کـه ایـن واژه در بسـیاری مـوارد معنایـی خـاص در فرهنـگ و موسـیقی غربـی دارد از قـراردادن معـادل بـرای آن خـودداری شـد.

۳. کلمـه‌ای لاتیـن، در لغـت بـه معنـای مسـتقیم. افعـال هم‌خانـواده‌اش مرتـب و صـاف کـردن، مسـتقیم‌کردن معنـی می دهند – مترجـم.

۴. ایـن مـورد بـا آوازآنتی‌فُونـال کـه به¬طـور معمـول بـه معنـای تکنیکـی سـؤال و جوابـی در سـرودهای کلیسـایی قـرون وسـطایی می‌شناسـیم، متفـاوت اسـت. در اینجـا به‌طورکلـی منظـور نوعـی سـرود در سـرودهای مسـیحی لاتیـن اسـت، بـا متنـی منثـور کـه همـراه بـا یکـی از مزامیـر خوانـده می‌شـود–مترجم.

۵. nocturn: منظـور از ایـن اصطـلاح در اینجـا بـا نوکتُرن‌هـای –بیشـتر قـرن نوزدهمـی کـه اغلـب از شـوپن می‌شناسـیم– متفـاوت اسـت. در ایـن مـورد اصطلاحـی خـاص بـه معنـای سـاعات شـب در نظـام عبـادی کلیسـای کاتُولیـک روم اسـت–مترجـم.

۶. Matins: مراسـمی مربـوط بـه تشـریفات عبـادی کلیسـای کاتُولیـک روم کـه به¬طـور سـنتی در طـول شـب، به¬طـور معمـول سـاعت سـه بعـد از نیمـه شـب، انجـام می‌گرفـت. – مترجـم.

۷. Roman Office: منظـور مجموعـه‌ای از مراسـم عبـادی اسـت کـه در طـول هـر شـبانه‌روز در کلیسـای کاتُولیـک روم انجـام می‌گرفـت – مترجـم.

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

۹. ترجمـهٔ آزاد می‌توانـد بدیـن شـکل باشـد: ای سـرورم، خـدای مـن! بـا بینـش خـودت، مـرا در مسـیری کـه می‌پیمایـم، در راه راسـت قـرار بـده – مترجـم.

۱۰. Invitatorium: مراسـمی در کلیسـای کاتُولیـک روم؛ مزمـور ثابتـی کـه سـرود آغازکننـدهٔ مراسـم مَتینـز اسـت – مترجـم.

11. Venite, exsultemus Domino

12. Placebo

13. Threnody

۱۴. lament: در ایـن مـورد عمـداً از قـراردادن واژهٔ انگلیسـی در ترجمـه اجتنـاب شـده اسـت؛ چراکه ایـن واژه معنایـی عـام دارد کـه در زبـان فارسـی می‌تـوان مویـه را معـادل آن قـرار داد – مترجـم.

15. Lyke-wake Dirge

۱۶. تأکید از مترجم است.

۱۷. به معنی مارش‌گونهٔ سنگین و موقر – مترجم.

۱۸. اصطـلاح تخصصـی بـه معنـای افزایـش تدریجـی شـدت صـدا – مترجـم.

19. Dirge for Two Veterans

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

21. Dona nobis pacem

۲۲. از شـخصیت‌های نمایشـنامهٔ سـیمبِلین؛ دختـر پادشـاه کـه در جایـی از داسـتان بـا تغییـر چهـره در نقـش پیشـخدمتْ فیـدل ظاهـر می‌شـود – مترجـم.

۲۳. از تراژدی‌هـای شکسـپیر، داسـتان برگرفتـه از چنـد داسـتان تاریخـی بریتانیـا اسـت و سـیمبلین نـام پادشـاه بریتانیاسـت – مترجـم.

24. Fear no more the heat o' the sun

۲۵. ترجمهٔ نقل شده از دکتر علاءالدین پازارگادی است.

26. Gerald Finzi

27. Let us Garlands Bring

28. Do not go gentle into that good night

29. In memoriam Dylan Thomas

۳۰. ایـن مقالـه ترجمـه‌ای اسـت از: Boyd, Malcom 2001

"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 سوئیسی در اواخر قرن پانزده و قرن شانزده – مترجم.

۳۵. Dodecachordon: رساله‌ای موسیقایی از گلارِان (گلارِانوس) 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: آهنگ‌ساز 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: آهنگ‌ساز انگلیسی دورهٔ رنسانس (قرن شانزدهم و هفدهم) – مترجم.

۵۶. Thomas Tallis: آهنگ‌ساز انگلیسی دورهٔ رنسانس (قرن شانزدهم) – مترجم.

۵۷. What hope for us remains

۵۸. Henry Purcell: آهنگ‌ساز انگلیسی دورهٔ باروک (قرن هفدهم) – مترجم.

۵۹. Déploration: فرانسوی است، شعری با محتوای سوگوارانه برای درگذشت شخصی، به نسخهٔ تنظیم‌شدهٔ با موسیقی نیز دلالت دارد – مترجم.

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

۶۱. Epicedium: واژهٔ یونانی برای نوعی موسیقی سوگواری؛ تقریبا معادل ثِرِنُودی – مترجم.

۶۲. در اینجا از به‌کار بردن معادل فارسی مویه اجتناب شده است؛ چراکه واژهٔ Lamento در اینجا به¬عنوان یک اصطلاح تخصصی موسیقایی به‌کار رفته است.– مترجم.

63. Ariana

۶۴. Monteverdi: آهنگ‌ساز ایتالیایی دورهٔ باروک – مترجم.

65. Dido and Aeneas

66. Jephte

۶۷. Giacomo Carissimi: آهنگ‌ساز ایتالیایی دورهٔ باروک – 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 perdità della Real Maestà di Ferdinando IV

78. tombeaux

۷۹. Le Parnasse, ou L'apothéose de Corelli ؛ تحت‌اللفظی به‌معنای ستایشِ کُرِلّی.

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

87. Dussek

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

۸۹. این مقاله ترجمه‌ای است از مدخل‌های زیر از دانش‌نامهٔ موسیقی گِرُو:

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 منطقهٔ پُلی‌نِزی در اُقیانوسیه - مترجم.

۹۲. از بومیان آمریکای شمالی، زبان الگونکویی 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 متحدهٔ 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 حرف ندا 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 متنِ لالایی مانند مورد قبلی است.

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

۹۸. Tuareg؛ از گروه‌های قومیِ بربر که عمدتاً در قسمت‌هایی از شمال و صحرای آفریقا ساکن‌اند؛ در کشورهایی مانند لیبی، الجزایر، نیجریه، مالی و بورکینافاسو - مترجم

۹۹. Gaelic: زبان بومی اسکاتلندی - مترجم.

۱۰۰. در متن کلمهٔ Lied به¬کار رفته که اشاره به¬نوعی ترانهٔ خاص آلمانی دارد - مترجم.

۱۰۱. Berceuse؛ تلفظ دقیق‌تر واژهٔ بِقسوز است.

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

103. Dynamic

۱۰۴. اشاره به حالت تکان‌دادن 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 ترانهٔ گهواره. گفتنی است در ترجمه‌های فارسی برای واژهٔ Lied آلمانی معادل لید قرارداده 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)؛ آهنگ‌ساز آلمانی - مترجم.

۱۱۸. Peter Cornelius (۱۸۲۴-۱۸۷۴)؛ آهنگ‌ساز آلمانی - مترجم.

۱۱۹. Max Reger (۱۸۷۳-۱۹۱۶)؛ آهنگ‌ساز آلمانی - مترجم.

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

۱۲۱. Hänsel und Gretel

۱۲۲. Wozzeck

منابع و مآخذ

- C.M. Bowra: 'Elegiac Poetry', The Oxford Classical Dictionary (Oxford, 1949)
- C. van den 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 tradisjionelle 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, xlviii (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/).