پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیستم، شمارهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۹۹، ۱۵۱–۱۶۷

نقد کتاب «موسیقی ترکیه، تجربهٔ موسیقی، بازنمود فرهنگ»

هادی سپهری*

هومان اسعدی**

چکیده

کتاب «موسیقی ترکیه، تجربه‌ی موسیقی، بازنمود فرهنگ»، که در سال ۱۳۹۷ منتشر شده، شامل اطلاعات کلی در زمینه حیات و فرهنگ موسیقایی کنونی ترکیه با تمرکز بر شهر استانبول است. در این کتاب جزئیاتی مربوط به جغرافیای موسیقایی، تاریخ موسیقی، سازها، مفاهیم نظری موسیقی و تحولات موسیقی در قرن بیستم به همراه فصلی در مورد صنعت ضبط و انتشار موسیقی بیان شده است. نویسنده‌ی کتاب مورد بحث ما توانسته از اکثر مباحث فرهنگ موسیقایی کنونی ترکیه مواردی را در کتاب بیان کند؛ و تقریباً به تمامی سبک‌های موجود و زمینه‌های اجرایی، آموزشی و انتشاراتی مرتبط با آنها پرداخته است. در نتیجه کتاب جامع و نیمه تخصصی، مفید و سودمند برای هر علاقمندی به موضوع است و مخصوصاً به دانشجویان رشته‌ی قوم‌موسیقی‌شناسی دیدی کلی از فرهنگ معاصر موسیقی در ترکیه ارائه می‌دهد. پس از مطالعه و بررسی کتاب، اشکالاتی مربوط به ترجمه شامل مسائل مرتبط با تلفظ صحیح اصطلاحات زبان ترکی، صورت‌های صحیح نگارشی و اسامی به زبان و نگارش فارسی و مسائل فنی موسیقایی مشاهده شد که در متن به شکل مفصل بیان شده‌اند.

---

* کارشناس ارشد موسیقی‌شناسی (تمرکز بر مطالعهٔ موسیقی ترکیه و "زمان در موسیقی")، گروه موسیقی، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول)، sepehrimusic@gmail.com

** دکترای پژوهش هنر، عضو هیئت علمی گروه موسیقی، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، asadih@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۹/۲۷

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

کلیدواژه‌ها: قوم موسیقی‌شناسی، موسیقی عثمانی، موسیقی ترکیه، زبان و ادبیات ترکی، اصول.

۱. مقدمه

در گذشته‌ی تاریخ انسان اگر چه دگرگونی‌های فرهنگی صورت می‌گرفته است ولی تغییرات بسیار تدریجی و کُند روی می‌داده است؛ اما امروزه تغییرات فرهنگی بسیار سریع‌تر از کل تاریخ مکتوب بشر در تمام جهان در حال رخ دادن است، که احتمالاً حاصل پیشرفت روزافزون فناوری اطلاعات، رایانه‌ها، اینترنت، رسانه‌ها، حمل و نقل و علوم طبیعی است. بررسی تأثیر این تغییرات در مورد فرهنگ‌ها و خُرده فرهنگ‌های متنوع در جهان، که اغلب در حال از میان رفتن و یا **دگرگونی‌هایی اغلب بی‌بازگشت** فرض می‌شوند، اهمیت یافته‌است. امروزه شناخت فرهنگ و هنر جوامعِ مختلف بشری در دستور کار پژوهشگران علوم انسانی و حتی مردم عادی جوامع قرار گرفته است. البته این رویکرد قرن‌ها در اروپا با نگاهی از بالا به پائین ریشه دارد. مسیونرها و کاشفان سرزمین‌های ناشناخته، برای اروپائیان، با نوشتن سفرنامه‌ها و گزارش‌های متعدد به دولت‌های متبوع‌شانْ کار شناخت را ناخودآگاه آغاز کردند. سپس توجه روشنفکران جوامعِ در حال توسعه‌ی غربی به بررسی دقیق‌تر فرهنگِ خودی و جوامع دیگر جلب شد. گرچه پس از جنگ جهانی دوم پژوهشگران، جهت کاهش تنش‌ها میان جوامع، بر برابری نژادی و فرهنگی انسان‌ها تاکید کردند، اما همچنان طیف وسیعی از پژوهش‌ها ناشی از نظرگاهی است که اقوام غیر اروپایی را کمتر پیشرفته و یا عقب مانده می‌داند، درستی یا نادرستی چنین دیدگاهی منظور ما در این نوشته نیست.

این توجه با شکل‌گیری رشته‌های دانشگاهی علوم‌انسانی و انسان‌شناسی با ظهور مکتب‌های فکری در تحلیل رفتار و زندگی انسان‌ها، مانند اشاعه‌گرایی و ساختارگرایی، در قرن بیستم گسترش یافت. غربی‌ها که معمولاً علاقه‌ی خود به موسیقی غیرغربی را به مشاهداتِ منفعل، کار با داده‌رسان‌ها و مطالعات موزه‌ای محدود کرده بودند. در نیمه‌ی دوم قرن بیستم و سال‌های آغازین قرن بیست و یکم شروع به فراگیری عملی موسیقی‌های مورد مطالعه کردند.

نگاه شرقی‌ها هم به غرب در قرن بیستم شدت یافت و باعث توجه فزاینده‌ی موسیقیدانان شرقی و فرهنگ‌های غیر اروپایی به دستاوردهای موسیقایی اروپا شد:

> علاقه‌ای قابل‌توجه به اجرا و آهنگسازی موسیقی غربی، در برخی کشورهای شرقی، نشان می‌دهد که شرق در مواجهه با این چالش پیشرفت بیشتری نسبت به غرب داشته است. درواقع، در برخی موارد، می‌توانیم به حضور «زبان موسیقایی جایگزین» اشاره کنیم، یعنی علاقه‌ی شدید به موسیقیِ غربی که به قیمتِ موسیقیِ بومی افزایش یافته است (نیک‌آئین ۱۳۹۷ الف)

چالش مورد بحث در اینجا همانا خواست آگاهانه جهت درک و هضم فرهنگ موسیقی غیر است که در مواردی از تلاش برای درک و فهم فراتر رفته و باعث غرق شدن در فرهنگ دیگران میشود و در واقع «همگون سازی فرهنگ» (Cultural Assimilation) روی می‌دهد.

اولین پارادایم‌ها در رشته‌ی موسیقی‌شناسی در آلمان توسط گیدو اَدلر در ۱۸۸۵ م و با تعریفِ «موسیقی‌شناسی تطبیقی» آغاز شد (به نقل از Merriam 1977: 191) «موسیقی‌شناسی تطبیقی»، به‌عنوان یکی از چندین زیر شاخه رشته موسیقی‌شناسی ای که اَدلر معرفی کرده‌بود و همچنین به‌عنوان حرکتی پس از توجه به موسیقی خودی و گسترش ملیّت‌گرایی، در کنار «موسیقی شناسی تاریخی» به عنوان دو زیرشاخهٔ عمدهٔ موسیقی‌شناسی پذیرفته شدند (Rice2014: 11). اگرچه عنوان موسیقی‌شناسی تطبیقی اعتراضات و مخالفت‌های بسیاری را از سوی پژوهشگران این رشته، به دلایل متفاوتی، درپی داشت (بنگرید به Merriam 1977: 103) ، اما در سالهای بعدی توسط بسیاری از دانشمندان این رشته، مثل آلن مریام و برنو نتل، مورد توجه قرار گرفت. حتی مریام در سال ۱۹۸۲م، در مقاله‌ای که پس از مرگش منتشر شد، به اهمیتِ تطبیق و مقایسه در مطالعات ساختاری موسیقی اشاره کرده است (به‌نقل از نَتیه ۱۳۸۹: ۱۰۳). نِتل هم همواره تطبیق و مقایسه را به‌عنوانِ یکی از ابزارهای این رشته معرفی کرده است (بنگرید به Nettl 2005 1977).

در زمینه‌ی موسیقی‌شناسی (Musicology) غربی‌ها با پایه‌گذاری موسیقی‌شناسی‌تطبیقی (Comparative Musicology) به عنوان رشته‌ای دانشگاهی سعی در بررسی و مقایسه‌ی موسیقی فرهنگ‌های غیراروپایی کردند. در میانه‌ی قرن بیستم با تغییرات روش‌شناختیِ تحلیل موسیقی‌ها، نام رشته را به قوم‌موسیقی‌شناسی (Ethnomusicology) تغییر دادند. همانطور که در طول تاریخ موسیقی‌شناسی، اتنولوژی (قوم‌شناسی) با موزیکولوژی (موسیقی‌شناسی) همراه شد و اتنوموزیکولوژی (قوم‌موسیقی‌شناسی) به وجود آمد، رشته‌های دیگر هم با موسیقی‌شناسی تلفیق شده‌اند و موسیقی‌شناسی‌های جدید را

به‌وجود آورده‌اند. مثلاً موسیقی‌شناسی از منظر شناختی (Cognitive) و روان‌شناسی تکاملی (Evolutionary Psychology) (بنگرید به پاتریک ای سَوِیچ و استیون بروان ۱۳۹٤). هرکدام از این رویکردها موسیقی را از جنبه‌ای دیگر بررسی خواهند کرد و چیزی غیر از قوم‌موسیقی‌شناسی خواهند بود. این تفاوت‌ها و انتخابِ یک رویکرد به نفع دیگری براساس مسئله‌ی پژوهشگر و سطح تحلیل است و نه به دلیل برتریِ یکی بر دیگری. درواقع، هرکدام می‌توانند بخشی از صفحه‌ی تاریکِ سوالاتِ ما را روشن کنند و دیگری را اساساً نفی نمی‌کنند. علتِ این موضوع را باید در پیچیدگیِ موسیقی دانست؛ یعنی اینکه بتوانیم توضیح دهیم چه ساختارهایی موسیقی‌های مختلف را ایجاد می‌کند؛ با تجزیه‌وتحلیلِ هر کدام از موسیقی‌ها در فرهنگ‌ها، و بررسی پیچیدگیِ روابط بین موسیقی و انسان، موسیقی و دیگر جنبه‌های فرهنگ و نقش موسیقی. با این تغییراتِ گرایشْ به بررسی مسایل پیراموسیقایی هم بیشتر شد. امروزه صحبت از نوموسیقی‌شناسی(New Musicology)، زیست‌موسیقی‌شناسی (Biomusicology)، قوم‌موسیقی شناسی چند فرهنگی (Multicultural Ethnomusicology) و امثالهم بحث‌ها را به حوزه‌های دیگر نیز گسترش داده و موضوعات مختلف را در پیوند با یکدیگر و به صورت میان‌رشته‌ای مطرح کرده و به دنبال پاسخ سوالات چرایی و چگونگی‌های موسیقی در فرهنگ، اجتماع و دیگر شئون زندگی انسان است.

روش اصلی بررسی در علوم اجتماعی، انسانی و مطالعات فرهنگی از جمله شاخه‌ای میان رشته‌ایْ مانند قوم‌موسیقی‌شناسی اغلب به گونه‌ای است که با رجوع به موجودیت پدیده‌ها فقط به تحلیل آنها می‌پردازد و علوم اجتماعی، انسانی و مطالعات فرهنگی به‌طور کلی از این نوع هستند که با تجزیه و تحلیل سعی در درک موضوعات دارند (هال ۱۳۹۱: ۷۱)؛ و این نوع بررسی مختص وقایع پیش آمده است و یَحتمل نمی‌تواند به کار پیش‌بینی آینده بیاید. در مشاهده‌ی پدیده‌های فرهنگی چنان‌که دیدگاه‌های درونی و بیرونی وجود دارد مسئله‌ی کاربرِ آن فرهنگ بودن و یا نبودن دیدی متفاوت به ما می‌بخشد. کتاب حاضر با دیدگاهی بینارشته‌ای به بررسی موسیقی در جامعه‌ی امروزیِ ترکیه پرداخته و خوشبختانه از پیش‌داوری‌ها به دور مانده است.

۲. معرفی کلی اثر

کتاب «موسیقی ترکیه، تجربه‌ی موسیقی، بازنمود فرهنگ» نوشته‌ی الیوت بِیتس و ترجمه‌ی لیلا رسولی است که در سال ۱۳۹۷ موسسه‌ی فرهنگی‌ـ هنری ماهور آنرا منتشر کرده است. این انتشارات که در زمینه‌ی نشر موسیقی‌های هنری و غیربازاری، موسیقی‌های مردمی نواحی ایران و خاورمیانه، کتاب‌های آموزشی و تحلیلی فعالیت بسیار دارد، فصلنامه‌ی موسیقی‌شناسی‌ای را هم به همین نام «ماهور» منتشر می‌کند. این انتشارات چندی است با توجه با ایجاد مقطع کارشناسی‌ارشد رشته‌ی قوم‌موسیقی‌شناسی در دانشگاه تهران و هنر، اقدام به چاپ کتب مرتبط با این رشته به عنوان منابع دانشجویان کرده است. از سری کتاب‌های موسیقی جهان تاکنون پنج جلد با عناوین موسیقی مصر، موسیقی هندوچین، موسیقی شمال هند، موسیقی جنوب هند و موسیقی ترکیه منتشر شده است. طبق اعلام ناشر قرار است موسیقی بلغارستان و موسیقی کُره هم در ادامه منتشر شود.

نویسنده‌ی کتاب طبق اطلاعات ارائه شده در کتاب، عضو هیئت علمی شورای دانش‌آموختگان برجسته‌ی آمریکا (ACLS)، استادیار دانشگاه کُرنِل، نوازنده‌ی عود و صدابردار حرفه‌ای است. البته در اینترنت اطلاعات وسیع‌تری راجع به نویسنده موجود است، از جمله در گوگل‌بوک و در سایت شخصی ایشان (Eliotbates 2019) نیز پروژه‌های مطالعاتی و قطعات ضبط شده‌ای موجود است. از جمله کتاب‌های دیگر الیوت بِیتس «رویکردهای انتقادی به تولید موسیقی و صدا» (۲۰۱۸) و «سنت دیجیتال: تنظیم و کار در فرهنگ استودیویی استانبول» (۲۰۱۶) است. کتاب مورد بحث ما دارای پیش‌گفتار، مقدمه، پنج فصل و یک کلام آخر است. در ادامه من سعی می‌کنم خصوصیات ظاهری، ترجمه و معادل‌گزینی‌ها و مفاهیم موسیقایی مطرح در کتاب را داوری علمی کنم.

۱.۲ بیرونی

کتاب در قطع رقعی با جلد تمام رنگی در ۱۷۶ صفحه، همراه با یک سی‌دی صوتی حاوی نمونه‌هایی که در متن آمده ، منتشر شده است. عکسِ روی جلد کتابْ یکی از نوازندگان جوان موسیقی مردمی ترکیه را نشان می‌دهد که به نظَرم می‌توانست عکسی از استادان زندهٔ این موسیقی باشد، به خصوص آنکه همین تصویر روی جلد در کتاب (ص ٤١) مجدداً چاپ شده است. به هر رویْ چاپ کتاب معمولی ولی روی کاغذ سفید و نه بازیافتی

انجام شده است. تصاویر درون کتاب سیاه و سفید و تمرین‌ها درون کادرهای بی‌حاشیه ولی خاکستری آمده است. اندازه‌ی فونت و صفحه‌بندی کاملاً خوب و جهت مطالعه مناسب به نظر می‌رسد.

۲.۲ ترجمه

لیلا رسولی مترجمی است که ترجمه‌هایی از او به شکل مقالاتی در فصلنامه‌ی موسیقی ماهور و چند عنوان کتاب در موضوعات موسیقی‌شناسی به چاپ رسیده است. بنابراین و با توجه به سابقه‌ی فعالیت‌های ایشان، صد البته تحت نظارت دکتر ساسان فاطمی، می‌توان گفت که مترجم با موضوعات موسیقی‌شناسی و قوم‌موسیقی‌شناسی آشنایی کافی دارد. ترجمه‌ی این کتاب هم روان و ساده فهم است و این ترجمه‌ی خوب نقطه‌ی قوتی برای موسیقی دوستان است.

اما چند نکته در مورد ترجمه وجود دارد؛ از جمله صورت نوشتار لاتینِ اسامی خاص و اماکن که به ترکی است به صورت پانویس یا درون پرانتز نیامده است؛ با وجود اِعراب‌گذاری در اکثر موارد، این موضوع کار دقیق خواندن اصل اصطلاح را دشوار می‌سازد. موضوع بعدی که بی‌ربط به مطلب قبل نیست، و احتمالاً ناشی از عدم‌آشنایی یا کم‌آشناییِ مترجم با زبان و ادبیات ترکی دارد، به یک توضیح کوتاه در مورد نوشتار زبان ترکی نیاز دارد. پس از اعلام جمهوری در ترکیه (۱۹۲۳ میلادی) و پس از آن در پیِ سلسله اصلاحات حکومت تازه، در ۱۹۲۸ میلادی حرکتی در ترکیه با عنوان «انقلابِ حرف» (Harf İnkılabı) انجام شد؛ در این زمان استفاده از حروف عربی جهت نوشتار ترکی، مُلغی و استفاده از حروف لاتین جایگزین آن شد.

در نتیجه تمامی حروفِ صامت و صدادار زبان ترکی جهت نوشتار و خوانشْ معادل‌هایی از حروف لاتین پیدا کرد که این معادل‌ها در مواردی بسیار بهتر از حروف عربی جهت نشان‌دادن تلفظ حروف ترکی بوده‌اند.

در نگارش زبان ترکی نُه حرف صدادار موجود را با این علائم نشان می‌دهند آ(A)، او(U)، ای(İ)، فتحه (E)، کسره (E) و ضمّه (O) و Ö، Ü، I (Hengirmen 2006: 19-41)؛ چنانکه پیداست شش‌تای آنها با فارسی یکی است، اما سه حرف دیگر به سختی با حروف فارسی نگاشته، خوانده و تلفظ می‌شوند. در آن زمان برای حروف صدادار فتحه و کسره یک شکل در نظر گرفته شده بود. کاربران درون فرهنگ زبان ترکی در ترکیه می‌دانند که

اگر کلماتی با حرف E نوشته می‌شوند تلفظ این حرف در کلمات موضوعی سماعی و جزو مسایل بی‌قاعده‌ی زبان است. اما همین موضوع ساده برای افراد خارج فرهنگ زبان ترکی دردسر ساز شده است. یعنی این حرف برخی اوقات فتحه و برخی اوقات کسره خوانده و تلفظ می‌شود. شایان ذکر است در کشور آذربایجان از ابتدا این مشکل را حل کرده و به جای کسره حرف E و به جای فتحه حرف Ə قرار دادند؛ در نتیجه بسیاری از اِعراب‌گذاری‌ها در کتاب مطابق تلفظ ترکی‌شان نیست. به عنوان مثال (ص ۱۱۰) سُرو- جِواپ نوشته شده است در حالی سُرو- جَواپ (Soru-Cevap)، یا (ص ۱٤۳) میسکِت نوشته شده است ولی میسکَت (Misket)، یا (ص ۷٤) جمعیتی که جَمعی‌یَتی (Cemiyeti) تلفظ صحیح است. این در حالی است که در متن اصلی کتاب که به زبان انگلیسی است صورت صحیح نوشتاری کلمات خاص به ترکی نوشته شده است. باید اضافه کنم که بسیاری از صورت‌های نوشتاری از نظر تلفظ ترکی کاملاً صحیح است از جمله: رُمان اویون هاواسی (ص ۸۳)، اوزون هاوا (ص ۲٦).

اما مسئله به همین‌جا ختم نمی‌شود. زیرا موضوعِ تلفظ درست کلماتِ ترکی به منطقه‌ای که اصطلاح در آن رایج است نیز مرتبط بوده و تلفظ اصطلاحات در استانبول و غرب ترکیه در بسیاری موارد با مناطق روستایی و مرکز و شرق متفاوت است. یک مورد بسیار مهم تلفظ حرف Ğ که معادلی برای غ و ق است. بیشتر سخنوران به زبان ترکی آنرا همان غ یا ق بدون تلفظ حلقیِ عربی به کار می‌برند (Hengirmen 2006: 62-68). در ترجمه مواردی است که این حرف بدل به «ئـ» شده است مثلاً تورک آکسائی (ص ۹۵) که درست آن تورک آکساقی است. مواردی هم مربوط به نبودن معادل در تلفظ فارسی برای سه حرف صدادار پیش گفته است؛ که این مورد دیگر به توان ترجمه مربوط نیست مانند: کیزلر (ص ۹٤) Kızlar بخش اول کلمه Kız که حرف صدادار «ı» آمده است معادلی دقیق در فارسی ندارد و همان «ی» نزدیکترین حرف است؛ اما در ادامه‌ی کلمه بخش دوم دارای خطا است. حرف جمع زبان ترکی لار و لَر یعنی Lar و Ler است در اینجا به خطا نگاشته شده‌است. صحیح آن کیزلار به معنی دختران می‌تواند نوشته شود (Hengirmen 2006: 117).

۳. متن و تحلیل‌ها

نویسنده‌ی کتاب که خود مدت‌ها در ترکیه ساکن بوده و با فراگیری موسیقی کلاسیک امروزی که به نام تورک صانات‌موسیقی‌سی (Türk Sanat Müsıkısı) شناخته می‌شود به نگرش درون فرهنگی نزدیک شده است، چالش دوزبانگی در موسیقی‌شناسی موضوعی مهم و بحث‌برانگیز است.

یکی از ویژگی‌های رشته، یا بگوییم بینارشته‌ای، قوم‌موسیقی‌شناسی مطالعه‌ی فرهنگ‌ها و نظام‌های موسیقایی فرهنگ‌های مختلف جهان و تجزیه‌وتحلیل و تطبیق میان‌فرهنگی آنها است. این کار توسط قوم‌موسیقی‌شناس‌هایی انجام شده و می‌شود که ممکن است با فرهنگ مورد پژوهش‌شان آشنا یا بیگانه باشند. از آنجایی که موسیقی یک پدیده‌ی فرهنگی جوامع انسانی است یا، حداقل، علاوه بر وجود برخی ساختارهای یکسان بین انسان‌ها مؤلفه‌های خاص هر فرهنگی را هم دارد، فرد پژوهشگر نیاز دارد که با فرهنگِ موردِ پژوهش خود، که ممکن است فرهنگی غیر از فرهنگِ خود پژوهشگر باشد، آشنا شود و آن را، تاحدّی، بشناسد. البته، تفاوت بین فرهنگِ شخص پژوهشگر و فرهنگ مورد پژوهش او می‌تواند در درجه‌ها و با فاصله‌های مختلفی باشد. در نتیجه درک و دریافت و تحلیل‌ها متفاوت خواهد بود. این تفاوت در نگاه فردِ «بومی در فرهنگِ مورد مطالعه» و «بیگانه به فرهنگ مورد مطالعه»، و یا «خود» و «دیگری»، موضوعی است که بخشی از ادبیّات رشته‌ی قوم‌موسیقی‌شناسی را تشکیل داده است (بنگرید به نیک‌آئین ۱۳۹۷ ب).

مفهوم دوزبانگی موسیقی در مقاله‌ای در سال ۱۹۶۰ توسط مَنتل هود بیان شده است. مفهوم دوزبانگی موسیقی حاکی از حرکت در مسیر فراگیری موسیقی فرهنگی *غیر از فرهنگِ خود* را دارد. اکثر پژوهشگران غربی موسیقی‌های غیرغربی اقدام به فراگیری نوازندگی این موسیقی‌ها کرده‌اند. منتل هود در آن مقاله برخی چالش های پیش‌روی افرادی که در موسیقی‌ای غیر از موسیقی فرهنگ خود فعالیت می‌کنند، را معرفی می‌کند و در موردِ آنها توضیحات می‌دهد؛

> در اینجا ممکن است بپرسیم که یک موسیقیدان غربی تا چه‌حدی در مسیر مطالعاتِ موسیقی شرقی می‌تواند پیش برود. جواب من به این سوال این است که: «دقیقاً تا آنجا که اهدفش او را پیش ببرد.» اگر خواسته‌ی او درکِ یک بیان موسیقایی خاص شرقی باشد، تا مشاهدات و تحلیل‌های او، به‌عنوان یک موسیقی‌شناس، باعثِ شرمساری نشود، ناگزیر خواهد بود در آموزشِ عملی تا تضمین شدنِ نوازندگیِ

مقدماتی و پایه‌ای مداومت ورزد. اگر او تصمیم بگیرد یک خواننده یا نوازنده‌ی حرفه‌ای بشود که با افراد دیگر در کشور مورد انتخابش رقابت کند (که این احتمال به‌نظر من بعید به‌نظر می‌رسد) باید در مطالعات و آموزش‌های عملی بسیار فراتر از اقتضائات نوازندگیِ مقدماتی مداومت کند تا به جایگاهِ حرفه‌ای دست پیدا کند. (نیک‌آئین ۱۳۹۷ الف).

از نقاط قوت کتاب نسبت به نمونه‌های دیگر این مجموعه، که در بالا ذکر شد، فصل چهارم «موسیقی‌های مردمی و هنری تنظیم شده و سازهای جدید» است. اما چنانکه پیداست هیچ تک‌نگاره‌ای، حتی پژوهشی، به خصوص از سوی یک شخص بیرون فرهنگی نمی‌تواند بی‌اشکال و بی نقص باشد و من در ادامه به مواردی که به نظرم جای بحث یا تحقیق بیشتر دارد می‌پردازم، و بررسی نکاتی که از نظرم با تجربیات، آموخته‌ها و منابع من هم‌خوانی دارد را رها می‌کنم؛ زیرا نکات مثبت در کتاب فراوان است.

از جمله نواقص کلی کتاب اینکه هیچ مطلبی، هر چند مختصر و مفید، در مورد مقام‌ها و فواصل موسیقی ترکیه در این کتاب نیامده و خواننده را به منابعی دیگر راهنمایی کرده‌است. اما به نظر من در طی چند تعریف کوتاه و چند جدول می‌شد باب آشنایی را در این زمینه باز کرد. در صفحه‌ی ۱۱۳ تا ۱۱۸ کتاب مطالبی در مورد سیر (گردش مُلدی) و دوراک (صدای ایست) وجود دارد اما توضیحات این موارد موسیقی‌شناسانه نیست. همچنین جدولی از **شرح علائم استفاده شده در آوانگاری‌ها** در کتاب موجود نیست و خواننده‌ی ناآشنا را جهت درک این علائم مجبور به استفاده از منابع دیگر می‌کند. نهایتاً اینکه هیچ صحبتی از موسیقی نظامی عثمانی (Mehter) و امروزیِ آن و عاشیق‌ها و نقش آنها در موسیقی مردمی ترکیه نشده است. در حالی که **عاشق و موسیقی عاشیقی** نقشی بسیار مهم در زیرساخت موسیقیهای مردمی ترکیه دارد. من در اینجا کوتاه در مورد عاشیق توضیح میدهم.

«سنّتِ عاشیقی بخشی از یک تنه‌ی تنومندِ سنّتِ داستان‌گویی در بین ترکان، گسترده شده در سرتاسر آسیای میانه تا بالکان است» (نیک‌آئین ۱۳۹۵: ١٦). به موسیقی‌ای که توسط «شاعرانِ ساز» (Saz Şairi) اجرا می‌شود «موسیقی عاشیقی» می‌گویند. شاعرِ ساز اصطلاحی است که هم ارز کلمه‌ی عاشیق در ترکی و به معنی کسی است که همراه نواختن به خواندن شعر می‌پردازد. عاشیق عموماً اشعار خود را در قالب روایت یک حکایت و داستان به آواز با همراهی ساز در بین مردم اجرا می‌کند (Şenel 2016 c.3:553). ریشه‌ی

فعالیت‌های عاشیق‌ها در طول تاریخ خیلی روشن نیست ولی آنچه می‌تواند نقش امروزی آنها را تقریباً روشن کند در منابع پراکنده‌ای از قرن‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی باقی مانده است (نیک‌آئین ۱۳۹۵: ١٦). نقش‌های قبلی آنها را در جامعه‌ی ترکان عموماً با شَمن‌ها، به عنوان ریشه‌ی سنت عاشیقی فعلی یکی دانسته‌اند، البته در این مورد هم اختلاف نظرهایی وجود دارد (همان: ١٦ ـ ١٧). اگرچه تشابهاتی بین فعالیت‌های عاشیق‌ها و شَمن‌ها به چشم می‌خورد از جمله اجرای موسیقی توسط شَمن‌ها، شفاهی بودن سنت شَمنی، برتری داشتنِ شَمنی که آهنگ‌های بیشتری بداند و توانایی اجرای موسیقی با ابزار موسیقایی (Hoppal 2014:89-96). اما در قرن بیستم نقش و جایگاه عاشیق‌ها در فرهنگ ترکیه تغییراتی را به خود دید. امروزه موسیقی‌ای که توسط عاشیق‌ها اجرا می‌شود عمیقاً تحت تأثیر موسیقی عاشیقی علویان قرار گرفته و بیشترِ زمان برنامه به اجرای ترانه (تورکو) می‌گذرد و دیگر داستان‌گویی‌های طولانی و یا حتی چند بخشی وجود ندارد. اضافه می‌کنم موضوع این نیست که عاشیق‌ها دیگر توانایی چنین اجرایی را ندارند بلکه «زمینه» برای این گونه برنامه‌ها مهیا نیست. اجرای عاشیق‌ها در رادیو، تلویزیون و یا اماکن جهانگردی کوتاه‌تر از آن است که بتوان در آن برنامه‌ی مفصلی را برگزار کرد (بنگرید به سپهری ١٣٩٦).

٤. موارد جزئی

در صفحه‌ی ۱۸ کتاب منظور از آناتولی را شبه‌قاره‌ی آسیای غربی واقع در مرزهای جمهوری ترکیه دانسته است. به نظرم در اینجا سهواً خطای کوچکی رخ داده زیرا به منطقهٔ جغرافیایی ترکیه‌ی کنونی «آسیای صغیر» (Asia Minor) اطلاق می‌شود و نه آسیای غربی (Merriam-Webster's Geographical Dictionary 2001: 46).

در صفحه‌ی ٢٦ فرم‌های «آوازی روستایی: تورکو و اوزون هاوا» ذکر شده است. درحالی که گونه‌های موسیقی مردمی ترکیه از نظر وزن (متر) به دو دسته‌ی اوزون هاوا (Uzun hava) یعنی وزن آزاد و کِرک هاوا (Kırık hava) یعنی دارای وزنِ معین (متریک) تقسیم می‌شوند و «تورکو»ها زیرمجموعه‌ای از انواع وزن معین هستند. انواع دیگر زیرمجموعه‌های این دو هم آوازی یا با کلام هستند؛ به جز قطعات رقص یعنی اویون هاواسی (Oyun havası) که قطعاتی بی‌کلام هستند (Demir 2013: 72-73 &160-163). این تقسیم‌بندی توسط اکثر موسیقیدانان مناطق مختلف ترکیه که با آنها گفتگو داشته‌ام و در منابع مکتوب بیان شده و مورد پذیرش است. پس از این طبقه هر قسمت دارای

زیرمجموعه‌هایی است که در این قسمت کمتر اجماع وجود دارد (ibid:30-63). به نظر من حالتی بین این دو هم در اجراها مشاهده می‌شود چرا که در نحوه‌ی اجرای موسیقیِ با کلام تنوع حالات وزنیْ طیف وسیعی را از اجرای با وزن آزاد، دقیقاً گفتاری و در مواردی دیگر گفتارگونه (Speech Like)، پارلاندُ یا رسیتاتیو تا اجرای کاملاً موزون با گذر از شیوه‌های بینابینی در بر می‌گیرد. انواع وزن‌های معینِ غیرآزاد که در موسیقی عاشیقی استفاده می‌شده و می‌شود شامل وزن‌های تک‌زمانه‌ی دو، سه، چهارضربیِ ساده، ترکیبی و پنج‌تایی (جورجونا) و انواع وزن‌های چند زمانه (لَنگ) که در ترکی تُپال یا آکساک (Topal Aksak) نام دارد، است (Büyükyıldız 2015: 191-197؛ همچنین بنگرید به به فاطمی ۱۳۹٤ و سپهری ۱۳۹۵).

در صفحه‌ی ٦١ کتاب حین بیان مناطقی که نظام مدال موسیقی‌شان بر موسیقی امپراتوری عثمانی اثرگذار بوده متاسفانه هیچ نامی از موسیقی و موسیقیدانان ایران برده نشده‌است (بنگرید به میثمی ۱۳۸۹).

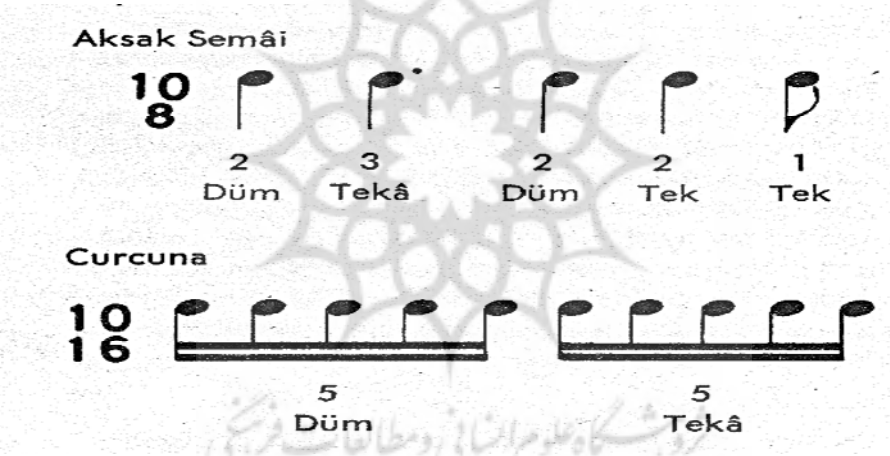
در همان صفحه‌ی ٦١ هنگام صحبت از موسیقی هنری ترکی وجه تمایز این سبک را با سبک قدیمی‌تر آن یعنی موسیقی کلاسیک عثمانی (درباری) را فقط تفاوت زبانی دانسته درحالی که تنها تفاوت این دو، استفاده از زبان ترکی قدیم (عثمانی) و زبان ترکی امروزی نیست. بلکه تفاوت‌های بیشتری در موضوعات موسیقایی از جمله ریتم و متر، فواصل مورد استفاده، فرم‌های قدیمی و آنسامبل اجرایی وجود دارد (Reinhard 2007).

در حالی که اکثریت منابع موجود بر استانبول و دربار سلاطین عثمانی به عنوان کانون موسیقی کلاسیک عثمانی تاکید دارند؛ و محلی جز دربار و مولوی‌خانه‌ها، جهت اجرا و ارائه‌ی موسیقی کلاسیک وجود نداشته است. در صفحه‌ی ٦٣ نویسنده چنین ادعایی را بی‌فکری می‌خواند. اگر منظور موسیقیدانان هستند که از مناطق مختلف امپراتوری عثمانی و از ایران به دربار جهت ارائه‌ی هنرشان مراجعه می‌کرده‌اند؛ و حتی بسیاری از سلاطین و شاهزادگان عثمانی خود شاعر، نوازنده و سازنده بوده‌اند، پس حامی اصلی دربار بوده است. اساساً آموزش موسیقی جزوی از آموزش‌های شاهزادگان عثمانی بوده است (بنگرید به Ak 2014, Tanrıkorur2011, Bahar 2008 & 2015).

از صفحه‌ی ٦٤ تا ٦٨ که به طور مختصر دوره‌های تاریخی موسیقی کلاسیک عثمانی بیان شده و به تغییرات و تاثیرات غرب بر این دوره‌ها اشاره شده، هیچ اشاره‌ای به «دورهٔ لاله» (Lale Devri) که بر کل هنر عثمانی و موسیقی اثر گذاشت، نشده است.

دورهٔ لاله (۱۷۱۸– ۱۷۳۰ میلادی) مقطعی از تاریخ عثمانی در زمان سلطان احمد سوم است که وی به همراه وزیر اعظم به اصلاحاتی در صنعت، نظامی‌گری، چاپ و مواردی از این دست با رویکرد به پیشرفت‌های آن زمان اروپا، دست زد. این اصلاحات و نگاه به غرب تاثیراتی بر موسیقی و موسیقیدانان دربار عثمانی داشت (Ak 2014: 97-113, Nacakcı & Canbay 2013: 205).

در صفحه‌ی ۹۱ عبارتی بسیار شک برانگیز آمده است: «به نظر می‌رسد بسیاری از **اصول‌ها** در موسیقی هنری شهری ریشه در موسیقی روستایی دارند». متاسفانه هیچ منبعی برای این اظهار نظر ذکر نشده در حالی که اکثریت منابع موجود ریشه‌ی «اصول» را «ادوار ایقاعی» متداول در قرون میانه‌ی اسلامی و برگرفته از رسالات موسیقی سده‌های میانه می‌دانند؛ که این ادوار در دوره‌ی عثمانی متحول شدند و تعداد آنها افزایش یافت (Özkan 1984: 601-605).



صفحه‌ی ۹۸ در بیان یکی از اصول، خطایی رخ داده است. به این ترتیب که اصول «جورجونا» با اصول «آکساک سماعی» یکی دانسته شده است. در حالی که این دو فقط در مقدار امتداد یکی هستند (مجموع تقسیم سطح اول ضرب‌ها در هر دو عدد ۱۰ است) و ضرب‌های این دو وزن کاملاً متفاوت‌اند. در تصویر زیر هر دوی این اصول را می‌بینید (Karadeniz1982:34). آکساک سماعی وزنی پنج ضربی و چندزمانه (heterochronous)است درحالی که جورجونا دو ضربی و تک‌زمانه (Isochronous)است (بنگرید به فاطمی ۱۳۹٤).

در صفحه‌ی ۱۰۳ صحبت از تزئینات در ریتمِ «اصول» است. هیچ اشاره‌ای به اصطلاح رایج برای این مفهوم که واژه‌ی «ولوله» (Velvele) است در کتاب دیده نمی‌شود. (Özkan & Turkishmusicportal 2019 1984: 615)

در پاراگراف پائینی صفحه‌ی ۱۳٤ جمله‌ای آمده است که معنی موسیقایی صحیحی ندارد: «... ملُدی آوازی بسیار مشابهی را می‌خوانند- پنج گام از نُه گام در آواز آن دو با هم یکی هستند.»؛ اگر منظور گام در موسیقی است که این کلمه معنای روشنِ سلسلهٔ اصوات (نردبان صوتی) را دارد و معمولاً به اندازه‌ی یک اکتاو است (پورتراب ۱۳۷٤: ۵۲) و عبارت پنج گام از نُه گام خطا است؛ زیرا صدای هیچ انسانی نمی‌تواند پنج اکتاو باشد. اما اگر منظور پنج صدای مشترک است که کلمه‌ی «گام» بی‌جا استفاده شده است.

در صفحه‌ی ۱۵۲ معادل زمانِ موسیقایی در پرانتز کلمه‌ی اصول دانسته شده است. درحالی که اصول به معنی مُدهایِ ریتمیک- متریک موسیقی ترکی است (Özkan 1984: 561) و مفهوم «زمان موسیقایی» موضوعی کلی‌تر است و مدهای ریتمیک- متریک یا همان ادوار ایقاعی زیرمجموعه‌ای از مفاهیم زمان در موسیقی است.

نکات ریز دیگری هم در بخش واژگان انتهایی کتاب وجود دارد:

الف: باغلاما سازی زه‌صدا و از خانواده ی لوت های دسته بلند است، نزدیکترین هم‌خانواده های این ساز "قپوز" و "چگور" سازهای مورد استفاده‌ی عاشیق- اوزان های اقوام ترک است. باغلامایی که به صورت سنتی ساخته میشده است از نظر ریخت‌شناسی به‌طور واضحی متعلق بودن آن را به خانوادهی «ساز» عاشیقی نشان می‌دهد. این خانوادهی سازی به احتمال قوی ریشه در آسیای میانه و تنبور خراسانی دارد، که در طی قرون تغییرات اندکی را شاهد بوده است.

بنابراین آنچه در صفحه‌ی ۱٦۵ در مورد باغلاما آمده یعنی هشت سیمه بودن آن خطا است؛ باغلاما هفت سیم دارد (Sağ & Erzincan 2009:15). بعدها برای نواختن ملدی با همراهی (آکومپانیمان) در سال ۱۹۹۱ م نسل اول « اُغور ساز» پدید آمد که دارای تعداد سیم بیشتری است. در۱۹۹٦ م این راه توسط باغلامای چ**هار سیمه (هشت سیم جفت)** دنبال شد. باغلامای چهار سیمه (هشت سیم جفت) هم توسط مرتضی چاغیر (Murtaza Çağır) برای اُکان مراد اوزتورک (Okan Murat Öztürk) با افزودن یک جفت سیم پدیدار شد. اُکان مراد اوزتورک با این ساز نه فقط ملدیها را همراه با آکُرد مینواخت بلکه در

هنگام نواختنْ سکوتها را با آکُردهایی پُر میکـرد. کمـال اَرأُغلـو (lameK ulğorE) بـر اسـاس خواست اَرکان اُغور (nakrE ruğO)، «اُغور ساز» را ساخت، که هنوز هم در مراحل آزمـون و خطا است. خواستِ اَرکان اُغور مبنی بر افزودن سیمهای بیشتر پژوهش بر صداهای همزمـان در موسیقی باغلاما است. پس از نسل اول «اُغور ساز» در سال ۱۹۹۱ م مدلِ سـیزده سـیمه و شش سیمه‌ی کوچکتر هم ساخته شده اسـت و «اُغـور سـاز» را میتـوان تغییـری اساسـی در مفهوم باغلامانوازی سنتی دانست (1102 wueeZ eD).

ب: صفحه‌ی ۱۷۰ در تعریف وزن «دسته‌بندی منظم ضرب‌ها» نوشـته شـده، کـه اساسـاً خطا است. وزن در موسیقیْ اندازه‌گیری و ادراکِ دسته‌بندی (Grouping) امتـدادهای موجـود در ریتم است (بنگرید به سپهری ۱۳۹۵).

۵. در مورد تغییرات موسیقایی (musical changes)

نحـوه‌ی مواجهـه‌ی موسـیقی‌هـا بـا یکـدیگر را نِتـل (۱۳۸۲) و مـک‌لـین (McLean 1986) بررسی کرده‌اند. اگرچه کار نتل و مک‌لین بیشتر معطوف به تأثیر موسیقی غـرب در مواجهـه با موسیقی‌های غیر غربی بوده اما می‌توان از چارچوب نظری مک‌لین برای بررسـی تغییـرات موسیقی‌های مختلفْ در هنگام برخـورد بـا یکـدیگر در اینجـا اسـتفاده کـرده. ایـن فرضـیه به‌طور خلاصه چنین است: **اول** اگر ویژگی‌های مرکزی دو موسیقی بـا هـم سـازگار باشـند آنگاه «**تلفیق**» (McLean 1986:37) در عمق نظام رخ می‌دهد. **دوم** اگر ویژگـی‌هـای مرکـزی دو موسـیقی بـا یکـدیگر ناسـازگار باشـند آنگـاه «**انتقـال**» (Ibid:40) از یکـی بـه دیگـر روی می‌دهد. **سوم** اگر ویژگی‌هـای غیـر مرکـزی دو موسـیقی بـا همـدیگر سـازگار باشـد «**به‌روز شدن**» (Ibid:40) در سطح اتفاق می‌اُفتد. **چهارم** حالتی است کـه دو نظـام موسـیقایی قادر به مبادله با هم نیستند و در واقع مستقل از یکدیگراند. مک‌لین توضیح مـی‌دهـد کـه در این حالت چند وضعیت مختلف متصور است. یکم که قوی‌تـرین حـالتی اسـت کـه امکـان روی دادن دارد نادیده گرفتن و طرد یکـی در مقابـل دیگـری اسـت. دوم زمـانی اسـت کـه موسیقیدانان یک فرهنگ قادر به اجرای دو نظام موسـیقایی باشـند، در ایـن صـورت هـر دو موسیقی در کنار هم حضور دارند. حالت سوم وضعیتی اسـت کـه منجـر بـه فقـر و حـذف برخی بخش‌های کارگان یکی می‌شود. چهارم جایگزینی است و زمـانی روی مـی‌دهـد کـه یک فرم یا گونه‌ی جدیدْ کارکردِ یک فرم یا گونه‌ی قـدیمی را برعهـده مـی‌گیـرد. و آخـری حالتی است که یک نظـام موسـیقایی در برخـورد بـا نظـام دیگـر بـه احیـای نظـام خـودی

برمی‌خیزد (Ibid:40-41). حال ببینیم کدام نوع از این موارد را نویسنده در فصل چهارم که نقطهٔ قوت کتاب است بررسی کرده است.

بیتس در کتاب چنین اظهار نظر کرده است که موسیقی در ترکیه از زمان عثمانی تحت تأثیر موسیقی‌های مردم‌پسندِ خارجی قرار گرفته است و این موضوع با ورود صنعت ضبط صدا شدت یافته است. اما نکته‌ای که به درستی اشاره کرده است: «اهالی موسیقی در ترکیه به ندرت به تقلید صرف از سبک‌های موسیقی خارجی اکتفا کرده‌اند، بلکه در عوض تلفیق‌هایی از موسیقی‌های هنری و یا سنتی آناتولی با عناصر موسیقایی خارجی می‌آفرینند» (بیتس ۱۳۹۷: ۱۱۹). در ادامه او به دقت به توضیح به کارگیری سازهای غیربومی و ایجاد سازهای جدید جهت تولید رنگ‌های صوتی متنوع پرداخته است. همچنین با ذکر مثال‌هایی، که از نمونه‌ی صوتی آنها در سی‌دی همراه کتاب آمده است، چگونگی استفاده از فن‌آوری‌های ضبط صدا به صورت دیجیتال بر تولید آثار موسیقی متنوع و چند سبکی تشریح کرده است. بنابراین به نظر می‌رسد در این فصل، به طور نامحسوس، تغییرات موسیقایی را مختصراً به بحث گذاشته است. تغییراتی که شامل تلفیق، انتقال، به‌روزشدن است. در نتیجه حالت چهارمی که در بالا ذکر شد موضوع و مورد بررسی نبوده است.

٦. نتیجه‌گیری

نویسنده‌ی کتاب موسیقی ترکیه با تمام کاستی‌هایی که از نظر من اندک و ناچیز است، توانسته یک تحلیل جامع و کلی از موسیقی و جامعه‌ی موسیقی ترکیه ارائه کند ـ البته با تمرکز به کلان‌شهر استانبول. با توجه به کمبود کتاب‌هایی با این کیفیت به فارسی، در مورد موسیقی کشورهای جهان، انتشار این دوره کتاب‌ها را به فال نیک می‌گیرم.

کتاب‌نامه

بیتس، الیوت (۱۳۹۷)، موسیقی ترکیه: تجربه‌ی موسیقی، بازنمود فرهنگ، ترجمه‌ی لیلا رسولی، تهران:ماهور.

پورتراب، مصطفی‌کمال (۱۳۷٤)، *تئوری موسیقی*، تهران: چشمه.

سپهری، هادی (۱۳۹۵)،«نظری به دسته بندی وزن‌ها در موسیقی موزون (متریک)»، *فصلنامه‌ی موسیقی زنگار*: شماره‌ی یک: ۵۳– ٦۳.

سپهری، هادی (۱۳۹٦)، *بررسی موسیقی عاشیقی در شمال‌شرق ترکیه(کارْص) : مسئله‌ی تغییرات (۱۸۹۱ـ۲۰۱٦)*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد موسیقی: دانشگاه تهران.

سَوِیج، پاتریک ای. و براون، استیون (۱۳۹٤)،«به سوی یک موسیقی‌شناسی تطبیقیِ جدید»، ترجمه‌ی لیلا رسولی، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، بهار، شماره‌ی ٦۷: ۱۱۹–۱٤۸.

فاطمی، ساسان (۱۳۹٤)، «ریتم چندزمانه در موسیقی ایرانی ــ عربی ــ ترکی»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، شماره‌ی ٦۷: ۵۱– ۸٤

میثمی، سید حسین (۱۳۸۹)، *موسیقی عصر صفوی*، تهران: فرهنگستان هنر.

هال، کالوین اسپرینگر (۱۳۹۱)، *مقدمات روان‌شناسی فروید*، ترجمه‌ی شهریار شهیدی، تهران:آینه‌ی درخشان.

نِتل، برونو (۱۳۸۲)، «تأثیر غرب بر موسیقی ملل»، ترجمه‌ی حمیدرضا ستّار، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، شماره‌ی ۱۹: ۳٤ـ ٤۹.

نیک‌آئین، بهرنگ (۱۳۹۵)، *عاشیق و جایگاه فعلی او در توی‌های زنجان : رابطه‌ی متقابل میان عاشیق، موسیقی و مخاطبانش*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد موسیقی: دانشگاه تهران.

Ak, Ahmet Şahin (2014), *Türk Musikisi Tarihi*, Ankara: Akdağ.

Bahar, Cem (2008), *Musıkiden Müziğe (Osmanlı-Türk Müziği: Gelenek Ve Modernlik)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bahar, Cem (2015),*Osmanlı-Türk Musıkisinin Kısa Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Büyükyıldız, Zeki (2015), *Türk Halk Müziği Ulusal Türk Müziği*, Arı Sanat: İstanbul.

Demir, Sertan (2013), *Türk Halk Müziğinde Türler*: Usar Yayıncılık.

Hans, De Zeeuw (2011), «Evrim ve Standardizasyon Arasında Bağlama Ailesi», İn *Türkiye'de Müzik Kültürü*, ed. I.oğuz Elbaş, Ankara: Atatürk kültür merkezi.

Hengirmen, Mehmet (2006), *Türkçe Temel Dilbilgisi*, Ankara: Engin.

Hoppal, Mihaly (2014), *Şamanlar Ve Semboller (Kaya Resmi Ve Gösterge Bilim)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karadeniz, Mehmet Ekrem (1982), *Türk Musikisinin Nazarye Ve Esasları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

McLean, Mervyn (1986), 1986 "Towards a Typology of Musical Change: Missionaries and Adjustive Response in Oceania", *the World of Music*, Vol. 28, No. 1, Mechanisms of Change, pp. 29_43.

Merriam, Alan. P (1977), "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective", *Ethnomusicology*, Vol. 21, No. 2: 189-204.

Nacakcı Zeki & Canbay Alaattin (2013), *Müzik Kültürü*, Ankara: Pegem.

Nettl, Bruno (2005), "A Harmless Drudge: Defining Ethnomusicology", *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Özkan, İsmail Hakkı (1984), *Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usulleri (Kudüm Velveleleri)*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Reinhard, Kurt ـ Ursula. (2007), *Türkiye'nin Müziği (Halk Müziği)*, 2cilt, Ankara: Sun Yayınevi.

Rice, Timothy (2014), *Ethnomusicology: A Very Short Introduction,* New York: Oxford University Press.

Sağ, Arif & Erzincan, Erdal (2009), *Bağlama Metodu (Bağlama Düzeni) Cilt 1ـــ2*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Tanrıkorur, Cinuçen (2011), *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

منابع اینترنتی

نیک‌آئین، بهرنگ

الف۱۳۹۷http://anthropology.ir/article/31733.html

ب۱۳۹۷http://anthropology.ir/article/30785.html

Şenel, Süleyman (2016), http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c03/c030386.pdf.

2001 *Merriam-Webster's Geographical Dictionary.* ISBN 0 87779 546 0

2019http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu/v

2019https://eliotbates.com

2019http://www.notist.org/index.html

2019
https://books.google.com/books/about/Critical_Approaches_to_the_Production_of.html?id=-kUkwQEACAAJ&source=kp_author_description.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی