تئوری، هارمونی و فرم
در
موزیک جَز

نویسنده:
مارک لوبل

برگردان پارسی و پژوهش:
شهاب طالقانی

نقش جهان
تهران، ۱۳۹۴

www.ketab.ir

این کتاب ترجمه‌ای است از:
The Jazz Theory Book
Mark Levine
1995, Sher Music Co.

سرشناسه : لوین، مارک ۱۹۳۸-
Levine, Mark
عنوان و نام پدیدآور : **تئوری، هارمونی و فرم در موزیک جَز**
مشخصات نشر : تهران: نقش جهان، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری : ۶۸۳ ص.
شابک : 978-964-6688-64-3
وضعیت فهرست نویسی : فیپای مختصر
یادداشت : فهرستنویسی کامل این اثر در نشانی: http://opac.nlai.ir قابل دسترسی است
یادداشت : عنوان اصلی: The Jazz Theory Book.
یادداشت : واژه نامه
یادداشت : نمایه
شناسه افزوده : طالقانی، شهاب، ۱۳۶۶ -
شماره کتابشناسی ملی : ۳۴۹۰۰۰۰

نقش جهان

مارک لوین
تئوری، هارمونی و فرم در موزیک جَز
شهاب طالقانی
چاپ اول ۱۳۹۴
شمارگان: ۱۱۰۰
طرح جلد: میلاد صالحی
صفحه‌آرایی: علم روز (مسعود فیروزخانی)
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: سروش

کلیه حقوق چاپ و نشر متعلق است به:

انتشارات نقش جهان
تهران: خیابان انقلاب، خیابان ۱۲ فروردین،
خیابان وحیدنظری، کوچه جاوید یک، شمارهٔ ۱
تلفن و نمابر: ۸-۶۶۴۷۵۴۴۷
شابک: ۳-۶۴-۶۶۸۸-۹۶۴-۹۷۸

www.ketab.ir

فهرست

پیش‌درآمد (گفتار مترجم) ۹
نکاتی چند درباره‌ی برگردان پارسی ۳۵
یادداشت نویسنده ۳۷
پیش‌گفتار نویسنده ۳۹
یادداشتی بر واژه‌شناسی و نماد آکوردها ۴۳
فرهنگ واژگان، اصطلاحات و نام مستعار موزیسین‌ها ۴۵

[بخش نخست]

تئوری: آکوردها و گام‌ها

پاره‌ی نخست تئوری بنیادین ۵۵
پاره‌ی دوم گام ماژور و پی‌آیی I- V- II ۶۹
پاره‌ی سوم تئوری آکورد/گام ۹۳
هارمونی گام ماژور ۹۶
هارمونی گام مینور ملودیک ۱۲۷
هارمونی گام کاسته ۱۵۸
هارمونی گام تمام‌پرده ۱۷۲

www.ketab.ir

پاره‌ی چهارم چگونه گام‌ها را تمرین کنیم ۱۷۹
پاره‌ی پنجم آکوردهای ممیزدار ۱۸۷

[بخش دوم]

بداهه‌نوازی: اجرای آکوردگذاری‌ها

پاره‌ی ششم از گام تا موزیک ۲۰۵
پاره‌ی هفتم گام‌های بیباپ ۲۶۱
پاره‌ی هشتم بیرون زدن از چارچوب ۲۷۵
پاره‌ی نهم گام‌های پنتاتونیک ۲۸۷
پاره‌ی دهم بلوز ۳۱۵
پاره‌ی یازدهم آکوردهای آهنگ "I've Got Rhythm" ۳۳۵
پاره‌ی دوازدهم تمرین، تمرین، تمرین ۳۴۳

[بخش سوم]

بازهارمونیزه

پاره‌ی سیزدهم بازهارمونیزه‌ی بنیادین ۳۵۹
پاره‌ی چهاردهم بازهارمونیزه‌ی پیشرفته ۴۱۵
پاره‌ی پانزدهم آکوردگذاری کالترین ۴۷۳
پاره‌ی شانزدهم سه بازهارمونیزه ۴۹۳
بازهارمونیزه‌ی جان کالترین از آهنگ "Spring Is Here" ۴۹۳
بازهارمونیزه‌ی کنی بَرون از آهنگ "Spring Is Here" ۴۹۶
بازهارمونیزه‌ی جان کالترین از آهنگ "Body and Soul" ۴۹۹

[بخش چهارم]

آهنگ‌ها

پاره‌ی هفدهم فرم آهنگ و آهنگسازی ۵۰۷

www.ketab.ir

پاره‌ی هیجدهم خواندن لیدشیت ۵۳۱
پاره‌ی نوزدهم به ذهن سپردن یک آهنگ ۵۴۳
پاره‌ی بیستم هد ۵۴۹
پاره‌ی بیست و یکم فهرست آهنگ‌های برگزیده ۵۵۵

[بخش پنجم]

باقی قضایا

پاره‌ی بیست و دوم سالسا و جَز لاتین ۶۰۷
پاره‌ی بیست و سوم تکمله ۶۱۹
پاره‌ی بیست و چهارم فهرست آهنگ‌های برگزیده ۶۳۵
نمایه‌ی واژه‌ها و اصطلاحات ۶۶۷
نمایه‌ی نام کسان و نام‌های خاص ۶۷۳
نمایه‌ی سبک‌های موزیک و سازها ۶۸۱

www.ketab.ir

پیش‌درآمد

(گفتار مترجم)

نخستین هدف از برگرداندن کتاب تئوری موزیک جَز به پارسی، فزون بر آشنایی موزیسین‌ها و نوازندگانِ کهن‌سرزمین‌مان با یکی از مهم‌ترین و تاثیرگذارترین و پیشروترین سبک‌های موزیک در دنیا، وجود پاره‌ای شباهت‌ها و نزدیکی‌ها میان برخی جنبه‌های سبک جَز با موزیک دستگاهی ایرانی است. در کتاب ارجمند *دانشنامه‌ی آلمانی بروکهاوس* که جَز از سال ۱۷۹۶ به همّت انتشارات لایپتسیش (Leipzig) آغاز گشته و تا سال ۲۰۰۷ نیز ادامه داشته، موزیک جَز چنین تعریف شده است: «جَز از میان سیاهان شمال امریکا برخاست و مایه‌ی آن ترانه‌های انگلیسی ـ اسکاتلندی بود، به علاوه این که اُپرت‌ها و ترانه‌های پنبه‌زاران جنوب نیز بر آن تاثیر گذاشت و بعد حالت‌های روحانی و اوراد مقدس هم به آن اضافه شد، و روحانیت نیز از سیاهان شمال امریکا آمده بود و سابقه‌ی آن به رقص سیاهان قاره‌ی افریقا می‌رسید... اساس جَز ورود ریتم است که ابزار آن هجوم به ضرب و تاخت و تاز در قلمرو آن بود؛ به علاوه تعدیلِ آرایش و تزئینات در ردیف‌های موزیک نیز در آن مشاهده می‌شد؛ ماحصل: صدایی که از طبل، بانجو و سازهای بادی بیرون می‌آمد.»[۱]

موزیک جَز گرچه در ایالات متحده زاده شد، اما برخاسته و برآمده از فرهنگ، سنت‌ها و آیین‌های بردگان افریقایی بود و از آنجاکه آنها نه با تکیه بر علم تئوری موزیک، که تنها با استفاده از کلام و آواهای انسانی به خلق این سبکِ بعدها سترگ و پیشرو مبادرت ورزیدند، می‌توان آن را به

---

۱. *سرگذشت موسیقی جاز*، یوآخیم برِنت، برگردان پرتو اشراق، ص ۲۲۵.

www.ketab.ir

لحاظ آوازمحور بودن، با پیدایش و فرگشت (تکامل) موزیک دستگاهی خودمان مقایسه نمود. هردوی این گونه‌های موزیک، در طی زمان و با آمد و شد نسل‌های پی‌درپی نوازندگان و آهنگسازانی که علاوه بر دارا بودن احساس، بیان شخصی و چیره‌دستی، از دانش فوق‌العاده‌ی تئوریک نیز برخوردار بودند دچار انقلاب‌های پیاپی گشته و روند روبه‌تکامل در پیش گرفته‌اند. چنان‌که امروزه از قالب صرفاً آوازی و کلام‌محور بودن بیرون جَسته، دانش‌محور گشته و بسیاری از مهم‌ترین محصولات‌شان بی‌کلام است.

شاید اساسی‌ترین ویژگی مشترک جَز و موزیک دستگاهی ایرانی، نگاه ویژه‌ی هرمنوتیکی آنها به زمان و ریتم باشد. بنابر تعریف فلسفه‌ی موزیک، موزیک هنری است که در زمان بیان می‌شود. نوازنده و/یا آهنگساز از هر دوره و گونه‌ای آزاد و رها به زمان و حس درونی خود نسبت به آن نگریسته است. اندیشمند بزرگ آلمانی ایمانوئل کانت[1] (۱۸۰۴-۱۷۲۴) در کتاب ارجمندش *سنجشِ خردِ ناب*، که در سال ۱۷۸۱ به چاپ رسید، بر آن است که زمان، پیش‌شرط درونی تمامی رویدادهایی است که چه در درون آدمی و چه در فضای بیرون رخ محقّق می‌شوند. این حسّ درونی از زمان است که پی‌آیندیِ رخدادها را سامان بخشیده و ریتم و حرکت را می‌سازد. با پذیرش این تعریف درمی‌یابیم که در موزیک اروپایی، نگاه درون‌گرایانه به زمان، از رنسانس تا آغاز عصر نوین چندان به چشم نمی‌خورد.

از دیدگاه فلسفه‌ی زمان، زمان را بایستی به دو گونه‌ی خطی (سنجش‌پذیر)، یعنی همان زمان قراردادی که طبق آن روزها، هفته‌ها، ماه‌ها و سال‌ها را می‌سنجند، و غیر خطی (درونی، روانشناختیک) که زمان نسبی و گذرنده برای هر فرد است و شمارندی نمود. در زمان گذرنده، فرد به فراخور احوالاتش زمان را درمی‌یابد؛ خوشی‌ها زودگذرند و غم‌ها دیرپا. این نگاه به زمان در موزیک به‌ویژه پس از آغاز جنبش موزیک مدرن با ایگور استراوینسکی[2] و آرنولد شونبرگ[3] مورد توجه واقع شد. خود استراوینسکی به دو گونه زمان «روانشناختیک» و «علم زندگی در زمان» قایل بود. زمان هنر مدرن اساساً از جنس درونی و غیرخطی است، که گاه با زمان سنجش‌پذیر همراه می‌گردد.

چه در موزیک و چه در سینمای عصر نوین، زمان مهم‌ترین عنصری است که به بازی گرفته شده و در حقیقت نقش اول را داراست. برای نمونه در موزیک دوره‌ی باروک (به‌ویژه نزد یوهان سباستین باخ و آنتونیو ویوالدی) زمان کاملاً دقیق و سنجش‌پذیر است. همین امر در سینمای کلاسیک نیز رخ می‌دهد. در بیشتر فیلم‌های دهه‌های ۵۰ تا ۷۰ میلادی، زمان روندی خطی دارد. اما

1. Immanuel Kant
2. Igor Stravinsky
3. Arnold Schönberg

www.ketab.ir

با پدیدار شدن عصر مدرن و رویکرد تازه به موزیک (در فرانسه، امریکا و آلمان)، سینما (به‌ویژه در اروپای شرقی و فرانسه) و ادبیات (در فرانسه، بریتانیا، امریکای لاتین، ایالات متحده) و با ظهور نویسندگان بزرگی چون جیمز جویس[۱]، مارسل پروست[۲]، خورخه لویس بورخس[۳]، کارلوس فوئنتس[۴]، ماریو بارگاس یوسا[۵]، گابریل گارسیا مارکز[۶]، ویلیام فاکنر[۷] و ... زمان به امری متغیر، درونی و غیرخطی تبدیل شد، چنانچه بسیاری از فیلم‌ها، داستان‌ها و قطعات موزیکال اساساً حول محور بازی با زمان می‌گردند. برای نمونه آثار کارگردانان بزرگی چون دیوید لینچ[۸]، کریستوفر نولان[۹]، ورنر هرتسوگ[۱۰]، آلخاندرو گونسالس اینیاریتو[۱۱] و ... در حوزه‌ی سینما و بزرگانی چون کلود دبوسی[۱۲]، آرنولد شونبرگ، ایگور استراوینسکی، جان کیج[۱۳] (به ویژه اثرش به نام "4'33" که تنها و تنها جولانگاه زمان است و سکوت نوازنده مدت ۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه پشت پیانو)، کارل هاینتس اشتوکهاوزن[۱۴]، ادگار وارز[۱۵] و ... در زمینه‌ی موزیک، همه و همه گواه بر اهمیت تازه‌برجسته‌ی زمان است.

نگاه آزاد به ریتم و قطعات ریتمیک (a-rhythmic) و آزاد (free) در موزیک اروپایی جایگاه ویژه‌ای نداشته است. در عوض موزیسین‌های بزرگی چون جان کالترین، مایلز دیویس، دوک الینگتن، چارلی "برد" پارکر، هربی هنکاک، فردی هابرد، رد اسبمن و ... هریک نگاه خاص و ویژه‌ی خود را به زمان داشته و از این منظر همچون اندیشمندان و فیلسوفان عرصه‌ی موزیک عمل نموده‌اند. تفسیر هرمنوتیکی از زمان و برخورد آزاد با ریتم، قطع نمودن آن و کاربرد عناصر بسیاری چون cadenza، double time، double time feeling، lay back، lay out و قرار دادن تگ‌های چندباره در آهنگ‌ها، همه و همه نشان از اهمیت ویژه‌ی حس درونی زمان برای نوازنده و/یا آهنگساز دارد.

همین نگاه را در چارچوب و قالبی دیگرسان می‌توان در ردیف دستگاهی ایرانی[۱۶] مشاهده نمود. درهم‌تنیدگی فرازهای آوازی و آریتمیک و همچنین ریف‌های بی فرم روباتو با فرم‌های تکرارشونده‌ای چون چهارمضراب، کرشمه، زنگ شتر، خسروانی، رنگ و ... حسی از زمان، ریتم

---

1. James Joyce
2. Marcel Proust
3. Jorge Luis Borges
4. Carlos Fuentes
5. Mario Vargas Llosa
6. Gabriel Garcia Marquez
7. William Faulkner
8. David Lynch
9. Christopher Nolan
10. Werner Herzog
11. Alejandro González Iñárritu
12. Claude DeBussy
13. John Cage
14. Karlheinz Stockhausen
15. Edgard Varèse

۱۶. من در اینجا کلیت و شخصیت ردیف دستگاهی را در نظر گرفته و روایت خاصی را مدنظر نداشته‌ام. همچنین از پاره‌ای تفاوت‌ها میان جزییات ردیف‌های راویان گوناگونی چون میرزا عبدالله، آقا حسینقلی و ... نیز چشم‌پوشی نموده‌ام.

www.ketab.ir

و گونه‌ای از شناور بودن و تعلیق را به شنونده القا می‌کند. تکنوازان سازهای ایرانی هریک با بیان، حس، لهجه و سبک و سیاق ویژه‌ی خویش، از دیرباز تاکنون (به ویژه در دو یا سه دهه‌ی اخیر که نگاه به موزیک در میان نوازندگان و آهنگسازان جایگاهی بسیار علمی و تکنیک‌گرایانه یافته) همگی در این اصل مشترک بوده‌اند که به فراخور حس و حال‌شان، عنصر زمان را به بازی گرفته و هماره نگرشی غیرخطی بدان داشته‌اند. برای نمونه تغییرات ناگهانی و چندباره‌ی تمپو، ریتم و میزان‌نمای یک قطعه و یا آوازی و آریتمیک نمودن فرازها در میان آن، در سال‌های اخیر امری بسیار متداول بوده که موزیسین‌های بزرگ ایرانی و همچنین بزرگان موزیک جَز همواره توجهی ویژه بدان مبذول داشته‌اند.

این نوازندگان در کنار استفاده از سونوریته‌ی شخصی ساز خود و همچنین به‌کارگیری نوانس‌ها، با ارزش عنصر تعلیق در زمان و به‌کاربردن فرازهایی که از آنِ سپهرِ بی‌زمانی بوده و در چارچوب‌های ریتمیک جای نمی‌گیرند، و ریتمیک ساختن فرازها در برخی لحظات تکنوازی یا آهنگ ـ برای نمونه رفتن در آوا دستگاه ماهور به گوشه‌ی ریتمیک کرشمه و پس از آن به گوشه‌ی آریتمیک آواز در ردیف دستگاهی ایرانی، یا اجرای cadenza، stroll، lay back یا double time feeling در میان اجرای یک آهنگ جز ـ فیوژن یا کنتمپرری ـ به شیوه‌ی کانتمپرری‌گون در موزیک ایجاد نموده و آن را به سیری دیالکتیک میان زمانمندی و بی‌زمانی برکشیده‌اند. افزون بر این، نگاه ویژه‌ی موزیک جَز به زمان، که آن را از تمام گونه‌های دیگر موزیک جدا می‌سازد، عنصر سوییینگ swing است. سوییینگ که با انواع ریتم‌های شافل shuffle اجرا می‌شود، به گونه‌ای از حرکت ریتمیک نت‌ها گفته می‌شود که در هر زمان می‌توان نتی را به آن‌ها افزود، یعنی آفرینش برخورد ریتمیک میان ریتم اصلی و ریتم ملودی. سوییینگ از آغاز پیدایش موزیک جَز و البته با اندکی تأثیرپذیری از موزیک بلوز همواره وجه ممیزه‌ی آن بوده است.

یکی از اساسی‌ترین ملزومات رهاشدگی در زمان و ارائه‌ی حسی آزاد و بدون چارچوب مشخص از آن، بداهه‌نوازی است. بنابراین هم در موزیک جَز و هم در تکنوازی‌های دستگاهی ایرانی، توان بداهه‌نوازی و ساخت فرازهای ملودیک و پرداختن به دیالکتیک زمانمندی و بی‌زمانی، مهم‌ترین عنصر و معیار اصلی چیره‌دستی یک تکنواز به شمار می‌رود. گرچه بداهه‌نوازی‌ها گاه به فرم‌های دوئت، تریپلت، کوارتت، کوئینتت و حتی گاهی سکستت نیز اجرا می‌گردند، اما باز هم برخاسته و برآمده از توانایی یکایک نوازندگان، تسلط آنها بر تئوری و هارمونی، و همچنین دست‌یازیدن به حسی مشترک از زمان خواهند بود. اهمیت بداهه‌نوازی در اینجاست که نوازنده

www.ketab.ir

آنچه می‌نوازد را به تمامی احساس و ادراک نموده و از فلسفه‌ی نهفته در پس آن آگاه است. یک نوازنده‌ی ارکستر سمفونیک ممکن است سونات، کنسرتو یا سمفونی بتهوون را به زیباترین شکل ممکن اجرا کند اما به هیچ روی نسبت به معنا، مفهوم و ریشه‌های آنچه می‌نوازد دانشی نداشته باشد.

هنگامی که آواز و احساس‌های درونی انسانی که با کلام بیان می‌گردند، پایه و اساس گونه‌ای از موزیک قرار گیرند، ناگزیر اجراهای سازی و قطعات بدون کلام آن نیز تا حد بسیاری تحت‌تأثیر این شیوه‌ی بیان احساس خواهند بود. به همین دلیل تکنوازی و بداهه‌نوازی در موزیک جَز و دستگاهی ایرانی، حالتی آوازگونه و کلام‌مانند دارد. نوازنده با به‌کارگیری عنصر سونوریته، لحن و رَنگ، صدای ساز خود را شبیه به انسان آوازی نموده، و می‌کوشد که تکنیک‌ها و پنجه‌کاری‌هایش روگرفتی باشند از امکانات حنجره‌ی انسانی. برای نمونه در موزیک ایرانی، نوازنده با اجرای تکیه‌ها و کنده‌کاری‌ها سعی در بازتاب توان تغییرهای آواز دارد و همچنین تکنیک‌های سازهایی چون ترومپت و ساکسوفون در موزیک جَز می‌کوشند تکنیک‌های خوانندگی را بازتولید نمایند.

همان‌گونه که صدای هر خواننده‌ای جنس رنگ و شخصیت ویژه‌ی خود را دارد، نوازندگان نیز لهجه و بیان شخصی خود را دارا می‌باشند. برخلاف موزیک جَز، در اپرا، موزیک کلاسیک و حتی مدرن اروپایی، چنین ویژگی‌ای از ملزومات خوانندگی یا نوازندگی نیست. تکنوازان جَز هریک بیانی کاملاً متفاوت با دیگری دارند، چنانچه به سادگی می‌توان تنها با شنیدن چند ثانیه از بداهه‌نوازی‌های‌شان آنان را از یکدیگر تشخیص داد. برای نمونه، نوای ساکسوفون جان کالترین و وین شورتر بسیار متفاوت و متمایز از دیگری است. در موزیک دستگاهی ایرانی نیز همین امر رُخ می‌نماید. نوازندگان سازهای گوناگون هریک سونوریته و بیان شخصی خود را دارند. بنابراین این نوازندگان و یا خوانندگان هریک برای خود دارای مکتبی (school) هستند که تنها شیوه‌ی بیان خویش را به هنرجویانی که تمایل دارند سبک آنان را رهرو گردند تدریس می‌نمایند.

پُرواضح است که چنین فضایی مناسب‌ترین مکان برای رشد و بالندگی بداهه‌نوازی است و همان‌گونه که می‌بینیم تا سال‌ها نوازندگان و حتی آهنگسازان موزیک جَز و موزیک دستگاهی ایرانی نت‌نویسی و نت‌خوانی نمی‌دانسته و حتی فراگرفتن آن را نیز امری غیرضروری تلقی می‌نموده‌اند، حال آن‌که چنین امری مانع پیشرفت تئوری و هارمونی است و همچنین عملاً تنظیم، کنترپوآن و ارکستراسیون را بی‌معنا خواهد نمود. هنگامی که نوازنده تنها به قدرت گوش‌ها و حافظه‌ی خویش

www.ketab.ir

اکتفا می‌کند، می‌تواند از هر نظر هنرمند قابلی گردد اما چنانچه تئوری موزیک و اصول هارمونی را بیاموزد می‌تواند با تکیه بر شکوفایی استعداد درونی و همچنین گوش‌ها و حافظه‌ی تربیت‌شده‌ی خود باعث پیشرفت‌های بسیاری در علم موزیک گردد. این دقیقاً آن چیزی است که از دهه‌ی ۱۹۵۰ به این سو در موزیک جَز رُخ داده و در سه یا چهار دهه‌ی اخیر نیز در موزیک خودمان شاهد آن بوده‌ایم. البته در دوره‌ی باروک بداهه‌نوازی امری بسیار مهم و حیاتی تلقی می‌گشت. برای نمونه یوهان سباستین باخ و گئورگ فریدریش هندل در آثار خود بسیار از آن بهره می‌جستند. اما از سده‌ی نوزدهم به این سو بداهه‌نوازی بسیار پریده‌رنگ‌تر گشته و امروزه دیگر تقریباً در موزیک اروپایی به فراموشی سپرده شده است. نوازندگان سازهای سبک کلاسیک ممکن است در اجرا، تکنیک و دشیفراژ فوق‌العاده باشند، اما بسیاری از آن‌ها به هیچ روی بداهه‌نوازان قابلی نیستند. این در حالی است که بداهه‌نوازیِ جمعی ویژگی اساسی و همه‌گیر بنیادین موزیک جَز و بیشتر موزیک‌های غیراروپایی است.

چنانچه گفته آمد، یکی از وجوه موزیک‌های مورد بحث ما، آواز و کلام بوده است. بردگانی که از غرب قاره‌ی افریقا برای فروش به آمریکای شمالی بُرده می‌شدند، اعتراض خود را با کلام و آواز ابراز می‌داشتند. در حقیقت تا سال ۱۸۶۳ که ابراهام لینکلن[1] رییس جمهور وقت ایالات متحده قانون برده‌داری را لغو نمود، سیاهان هیچ‌گونه موزیکی نداشتند که بتوانند آن را در قالبی رسمی و به مثابه اثری هنری ارائه نمایند. پس هر آنچه که در میان‌شان رواج داشت تنها آواهایی بود که میراث افریقایی‌شان را تشکیل می‌داد و همان نیز البته به عنوان واحدی یکپارچه و مشخص وجود نداشت. از آنجا که بردگان در ایالت نیواورلینز[2] اجازه داشتند ساعاتی از شب را دور یکدگر گردآیند، به آوازخوانی و رقص‌های گروهی بپردازند، و همچنین با فرا رسیدن سال ۱۸۶۵ و لغو قانون برده‌داری که به آنان اجازه‌ی حضور در کلیسا و خواندن سرودها و ترانه‌های مذهبی (بعدها موسوم به موزیک سول) داده شد، نطفه‌های موزیک جَز شکل گرفتند. این نطفه‌ها عبارت بودند از موزیک افریقایی، آوازهای روحانی مذهبی بلوز، موزیک سول که موزیکی بود با ملودی‌ها و ریتم‌هایی شبیه به موزیک کلیسایی اما دربرگیرنده‌ی مضامین و موضوعات غیرمذهبی. موزیک جَز آرام آرام می‌رفت تا به زبان اعتراض سیاهان برضد برده‌داری و نژادپرستی، مخصوصاً در دوران سیاه آپارتاید تبدیل شود.

از سوی دیگر موزیک بلوز با آوازهای رمانتیک و ترانه‌هایی که سودای عشق و خور و خواب و

1. Abraham Lincoln 2. New Orleans

www.ketab.ir

شهوت داشتند، با تلفیق در موزیک افریقای غربی که بیشتر دارای مضامینی اجتماعی و اعتراض به بیگاری و بردگی بود، تأثیری شگرف در پیدایی، رشد و بالندگی جَز گذاشت. در حقیقت بلوز فقط از آنِ طبقات پایین‌دست جامعه یعنی سیاهان بود و طبقه‌ی متوسط و بورژوا هیچ‌گونه درکی از آن نمی‌توانستند داشته باشند. این پیش‌درآمد کوتاه جای آن نیست که به تفصیل چند و چونی این تأثیرپذیری را واکاویم، بنابراین ناگزیر به همین بسنده خواهیم نمود که موزیک بلوز و ریتم‌های ویژه‌ی آن (و مهم‌ترین آنها شافل که پایه‌ی سوییِنگ در موزیک جَز شد) باعث گردید که جَز از فرم صرفاً آوایی و کلامی به درآید، با سازها همراه گردد و به فرمی تازه و بدیع از موزیک بدل شود.

سیاهان افریقایی که به عنوان برده به امریکا وارد می‌شدند، زبان و فرهنگ خویش را با خود به همراه آوردند. اما در کنار ناگزیر به یادگیری و فهم زبان و مهم‌تر از آن فرهنگ سفیدپوستان امریکایی بودند. موزیک آنان نیز شکل می‌شد از آوازهایی که غالباً در گام‌های پنتاتونیک (پنج‌نتی) با حذف درجات چهارم و هفتم یک گام و به شکلی بسیار ساده، همراه با سازهای کوبه‌ای اجرا می‌شد. با جا افتادن تدریجی فرهنگ سفیدپوستان، سیاهان رفته‌رفته آموختند که چگونه دانش و ابزار آنان را در راستای اهداف فرهنگی خویش به کار گیرند. یکی از مهم‌ترین این ابزارها سازهای غربی و اروپایی بود که سیاهان هیچ‌گونه آشنایی با آنها نداشتند. پس آغاز به فراگیری سازهای اروپایی نمودند. همان‌گونه که زبان انگلیسی را با لهجه و تلفظ ویژه‌ی خویش آموختند و درحقیقت برداشت خود را از زبان داشتند، در اینجا نیز با علم تئوری موزیک و سازهای اروپایی نیز همین رفتار هرمنوتیکی را در پیش گرفتند. انها سازهای غربی و صدایی که از آن‌ها بیرون می‌کشیدند و کاملاً ویژه‌ی خودشان بود، موزیک مختص خود را اجرا می‌کردند، تا جایی که با شنیدن یک آهنگ می‌شد فهمید که نوازندگان آن سفیدپوست هستند یا سیاهپوست. اساساً موزیک جَز معیارهای خود را برای زیبایی دارد که به هیچ‌وجه مشابه موزیک کلاسیک اروپایی نیست. معیارهای زیبایی در موزیک جَز آفرینشِ تنش و آرامش و قدرت هرچه بیشتر در بداهه‌نوازی است.

در این میان تنها یک ساز وجود دارد که خود سیاهان آن را ساخته‌اند: بانجو[1]. سازی زهی از خانواده‌ی گیتار که دارای چهار، پنج و یا به ندرت شش سیم بر روی یک کاسه‌ی گرد پوشیده با

1. Banjo

www.ketab.ir

پوست حیوانات بوده و در خلال سده‌ی ۱۹ توسط افریقاییان ساکن شمال امریکا ساخته و در آن‌جا رواج داده شد. امروزه این ساز را در بسیاری از گونه‌های موزیک همچون کانتری (موزیک فولکلور سفیدپوستان امریکای شمالی)، موزیک فولکلور ایرلند، بلوز، جَز و بلوگرَس[1] به کار می‌گیرند. درباره‌ی برآمدگاه نام این ساز اختلافاتی در میان اتیمولوژیست‌ها وجود دارد. برخی برآن‌اند که نام آن از واژه‌ی کیمبوندویی *امبانزا* آمده است. کیمبوندو یکی از زبان‌های افریقایی است که به‌ویژه در آنگولا رواج دارد. برخی دیگر می‌گویند دگره‌ای است از انگلیسی‌شده‌ی واژه‌ی اسپانیایی *باندورا* و برخی دیگر معتقدند که برگرفته از یک واژه‌ی افریقایی غربی برای چوب بامبو است که در آغاز برای ساخت دسته‌ی بانجو از آن استفاده می‌شده.

در اینجا جای لطف نیست که پرتوی مختصر به موزیک جَز و سبک‌های گوناگون آن در گذر زمان بیافکنیم و نام مرزبان‌های جَز فرزندان زمانه‌ی خویش بوده و در سازشان روح زمان را انعکاس می‌داده‌اند. در دهه‌ی ۱۸۹۰ که موزیک رگتایم در اردوگاه‌های کارگران سیاهپوست نیواورلینز، که مهم‌ترین جایگاه رواج موزیک جَز بود، شکل گرفت، بازتاب فضای آرام و بی‌دغدغه‌ی آن زمان را می‌شد در شاکله‌ی آن به تمامی دست. رگتایم، که می‌توان آن را موزیک سفیدها با لهجه‌ی سیاهان دانست، برای پیانو نوشته می‌شد و عاری از بداهه‌نوازی بود. اسکات جاپلین[2] بزرگترین نوازنده و آهنگساز سبک رگتایم است. در سال‌های ۱۹۰۰ نیواورلینز یا همان شهر ۷۲ ملت، مملو بود از سفیدها، سیاهان، فرانسوی‌ها، اسپانیایی‌ها، آلمان‌ها و ... . در آن‌جا بود که سیاهان اجازه‌ی گردهمایی و رفتن به کلیسا و خواندن اوراد مذهبی خود را کسب نمودند و بنابراین موزیک جَز رفته‌رفته مرزها را درمی‌نوردید و ظهور خود را اعلام می‌داشت. چنانچه در دهه‌ی ۱۹۱۰ نوازندگان سفیدپوست جَز که پیروان «پاپا جک لین»[3]، نخستین موزیسین‌های سفیدپوست جَز بودند، سبکی شاد و آرام را در این موزیک دنبال می‌نمودند. آنها اندیشه‌ای به مراتب اروپایی‌تر داشتند همراه با ملودی‌های آرام‌تر، هارمونیک‌تر و در مجموع عقلانی‌تر.

در دهه‌ی ۱۹۲۰، همزمان با ورود ایالات متحده‌ی امریکا به نخستین جنگ جهانی، جَز نیواورلینز به رهبری بزرگانی چون بیکس بایدربک[4] به شیکاگو رسید و در آنجا گسترش یافت. وی

1. Bluegrass
2. Scott Joplin
3. Papa Jack Laine
4. Bix Beiderbecke

www.ketab.ir

دانگ کامل و همچنین نت‌های همزمان را به موزیک جَز اضافه نمود. به همان نسبت ملودی‌ها و ریتم‌ها نیز بی‌قرارتر و خشن‌تر گردید و هرچه بیشتر به سوی بلوز رفت. در این دوره بود که ساکسوفون اهمیت بسیاری در موزیک جَز پیدا نمود. تا بدین جا اکثر آهنگ‌هایی که ساخته می‌شدند دوضربی بوده و ریتم ۲/۴ داشتند. از دهه‌ی ۱۹۳۰ و با آغاز دوره‌ی سوییِنگ (سوییِنگ در اینجا معنایی که در جَز آزاد دهه‌ی ۱۹۶۰ یافته بود را ندارد) ریتم‌های چهارضربی (۴/۴) پای به عرصه‌ی این موزیک نهادند. البته برخی موزیسین‌ها همچون لویی آرمسترانگ پیش از آن نیز این ریتم را به کار گرفته بودند. ارکسترها بزرگ‌تر شدند و سازهای اروپایی هرچه بیشتر بدان‌ها راه یافتند. درجات ششم، هفتم و نهم (همان فاصله‌ی دهم) نیز به آکوردها اضافه گشته و هارمونی را هرچه پیچیده‌تر ساختند. بازگشت به شیوه‌های موزیک افریقایی بسیار تقویت گردید و موزیک جَز افریقایی-امریکایی‌تر شد. به علت این که سازهای کوبه‌ای، پرکاشن و باس‌ها تقویت شدند، موزیسین‌ها تنش و آرامش را میان بخش ریتم و بخش ملودیک، که بیشتر با سازهایی چون ساکسوفون، ترومپت و پیانو نواخته می‌شد، برقرار نمودند. این کار ریشه در گونه‌ای از موزیک افریقایی داشت که"ندا و پاسخ" "Call-and-response" خوانده می‌شد. از دیدگاه هارمونیک و ریتم‌شناسیک، موزیک "ندا و پاسخ"ریشه در آیین‌های مذهبی افریقایی‌ها، به‌ویژه هنگامی که جادودرمانگران (شَمَن‌ها) می‌کوشیدند با خدایان و ارواح مقدس قبیله ارتباط بگیرند، دارد. جادودرمانگر آواز مقدس را می‌خواند و توسط مردم یا ارواح پاسخ آن را می‌شنید. در تمام موزیک‌های سرتاسر جهان از جمله کلاسیک اروپایی، کلاسیک هندی، دستگاهی ایرانی، پاپ و ... شیوه‌های گوناگون "ندا و پاسخ" را که گاه به صورت ساز و آواز، یا دو ساز و یا تکخوان و همخوانان اجرا می‌شود می‌توان مشاهده نمود.

همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، در موزیک جَز این کار را با برقرار نمودن تنش و آرامش میان ریتم و ملودی انجام می‌دادند. ریتم‌های قوی دوبل باس در پس ارکسترهای بزرگ بادی جای گرفتند، همراه با اندکی از حس ریتم سوییِنگ. اساساً نام سوییِنگ از همان حس ریتم برگرفته شده که تأکید را بر ضرب ضعیف (ضد ضرب) قرار می‌دهد. اوج شکوفایی آن از ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۶ بود. این موزیک در زمان جنگ جهانی دوم در سرتاسر ایالات متحده بسیار محبوب گشت و تبدیل به موزیک پاپ امریکا شد، چرا که در آن زمان گردهم‌آوردن ارکسترهای بزرگ و کامل بسیار دشوار بود. در دهه‌های

www.ketab.ir

۵۰ و ۶۰ خوانندگان بزرگ پاپ همچون فرَنک سینَترا[1]، جودی گارلند[2] و نت کینگ کول[3] دوباره آن را احیا نمودند. پیشروان این دوره بزرگانی چون لویی آرمسترانگ، کَونت بیسی[4]، دوک الینگتن، بنی گودمن و بیلی استری‌هورن بودند.

دهه‌ی ۱۹۴۰ دهه‌ی شکوفایی و بالندگی سبک "بیباپ"[5] بود که سپس‌تر با نام "باپ"[6] شناخته می‌شد. از آنجاکه سوییِنگ دیگر نه پدیده‌ای نو، بلکه کاملاً شبیه به کالایی مد روز که دیگر تکراری شده در آمده بود، برخی از موزیسین‌های جَز در کانزاس سیتی دور هم گردآمدند و با آفرینش ذهنیتی تازه در موزیک و سازشان سبک بیباپ را بنا نهادند. هدف آنان فاصله گرفتن از جنبه‌ی بیش از حد عامه‌پسند سوییِنگ و بنیان‌نهادن موزیکی به لحاظ هارمونیک و تئوریک پیچیده‌تر بود. واژه‌ی بیباپ از سیلاب‌های بی معنایی که در خوانندگی به شیوه‌ی "اسکت"[7] ادا می‌شد برگرفته شده است. آغازگر این سبک را می‌توان آهنگ "Body and Soul" ساخته‌ی کولمن هاکینز در سال ۱۹۳۹ دانست. در دهه‌ی ۴۰ سایر موزیسین‌های جَز چون دیزی گیلسپی، ثلونیوس مونک و چارلی کریستین تحت‌تأثیر موج نوی موزیک اروپایی و هارمونی تازه‌ای که بزرگانی همچون دبوسی و شونبرگ بنیان می‌نهادند به سوی این سبک تازه گام برداشتند. در این شیوه خواننده نیم‌پرده بم‌تر از موزیک می‌خواند. درجه‌ی پنجم گام نیز نیم‌پرده بم‌تر نواخته شده و در واقع تبدیل به فاصله‌ی پنجم کاسته می‌گشت و این مشخصه‌ی ویژه‌ی سبک تازه‌ی موزیک جَز بود. تأکید بسیار بر روی بداهه‌نوازی و فاصله گرفتن از ارکستراسیون بزرگ، ریتم‌های تند، ملودی‌های پیچیده و فرازهای نامتقارن و همچنین توجه بیشتر در ریتم و هارمونی به موزیک بلوز ویژگی‌های اصلی سبک نوین بیباپ بودند. در این دوره پی‌آیی آکوردها گسترده‌تر گشته، موزیک جَز به لحاظ هارمونیک بسیار غنی‌تر گردید. همچنین تأکیدهای ریتمیک بر ضرب‌های دوم و چهارم میزان قرار گرفتند. بسیاری از طرفداران جَز و موزیسین‌های قدیمی‌تر، این سبک نوین را برنتافتند. به نظر آنان ریتم‌ها و ملودی‌ها بیش از حد تند و عصبی‌کننده بود و بسیاری از آنان حتی از پایان و مرگ موزیک جَز سخن می‌گفتند.

از این رو با آغاز دهه‌ی ۱۹۵۰ برخی دیگر از نوازندگان جوان به ریشه‌های جَز بازگشته و همچون

1. Frank Sinatra
2. Judy Garland
3. Nat King Cole
4. Count Basie
5. Bebop
6. Bop
۷. Scat Singing: به گونه‌ای از خواندن تحریرمانند با آواهای بی‌معنا گفته می‌شود.

www.ketab.ir

جنبش رنسانس کوشیدند جَز دیکسی‌لند و نیواورلینز را بازتولید نمایند. این جنبش رادیکال و سنت‌گرا که هسته‌ی اصلی اندیشه‌اش را اگزیستانسیالیست‌ها برمی‌ساختند خیلی زود از سکه افتاد، چرا که آنان دریافتند که بازگشت به ۳۰ یا ۴۰ سال پیش امری عملاً بیهوده بوده و آن‌گونه از موزیک دیگر سازگار با روح زمانه نیست. از برخوردگاه این دو جریان موازی، سبکی نو به نام "هارد باپ"[1] پدیدار گردید. هارد باپ در عین این که عناصر باپ را نگاه داشته بود آرام‌تر و لطیف‌تر گشت. نوازنده‌ی بزرگ ترومپت مایلز دیویس به سبک "کول جَز"[2] (جَز آرام) بازگشته و با این کار موج نویی در موزیک جز به راه انداخت. آهنگسازان بزرگی چون آرت بلیکی، هوریس سیلور، تَد دمرون و ثلونیوس مونک نوازندگان بزرگ این دوره هستند. در سال ۱۹۵۱ نوازنده‌ی نابینای پیانو لنی تریستانو «مدرسه‌ی نوین موزیک» را بنیان گذاشت و به ترویج مکتب کول جَز پرداخت. بداهه‌نوازی‌های آزادانه و حسّی، اصلی‌ترین ویژگی این مکتب است. پس از آن مکتب جَز کرانه‌های باختری (West Coast Jazz) که در کرانه‌های باختری ایالات متحده چون لس آنجلس و سن فرَنسیسکو پا گرفت و باز هم متأثر از مایلز و گروهش بود پدیدار گشت. با این که این مکتب را می‌توان از زیرشاخه‌های کول جَز دانست، اما اندکی از ویژگی‌های باپ را می‌شد در آن مشاهده نمود. افزون بر آن، این موزیک تنظیم‌های قوی‌تر و آهنگسازی‌های اصولی‌تری داشت. نوازنده‌ی ساکسوفون تنور گری مولیگن[3] که در سال‌های ۴۹ و ۵۰ با مایلز دیویس همکار بوده و برای وی آهنگ "Birth of the Cool" را تنظیم نمود، در سال ۱۹۵۲ به کالیفرنیا رفته و به همراه نوازنده‌ی ترومپت چت بیکر[4] که شاهزاده‌ی کول جَز لقب گرفته بود، درامر چیکو همیلتن[5] و نوازنده‌ی باس باب وستود، کوارتت بدون پیانویی را تشکیل داد و این سرآغازی گشت بر مکتب جَز کرانه‌های باختری. پس از وی موزیسین‌هایی چون شلی مان[7]، شورتی راجرز[8] و استن کنتن[9] این مسیر را ادامه دادند. آندره هودیر[10] نوازنده‌ی ویلن، موزیسین و موزیکولوژیست فرانسوی سبک تازه را «نئو کلاسیسیزم ـ جَز» نام نهاده بود. چرا که بافت هارمونیک و کنترپوآن آن برگرفته از موزیک کلاسیک اروپایی بود. نئو کلاسیسیزم ـ جَز در تقابل با هارد باپ قرار گرفت. بزرگانی چون آرت بلیکی، مکس روچ، سانی رولینز، لی مورگن و جان کالترین

1. Hard Bop
2. Cool Jazz
3. Gary Mulligan
4. Chet Baker
5. Chico Hamilton
6. Bob Whitlock
7. Shelly Mann
8. Shorty Rogers
9. Stan Kenton
10. André Hodeir

www.ketab.ir

آن را به لحاظ هارمونیک و تکنیک بسیار غنی‌تر ساختند. خصوصاً کالترین که با ساختن آهنگ‌هایی چون "Giant Steps" که به واقع انقلابی هارمونیک در موزیک جَز به حساب می‌آمد و بازهارمونیزه‌های قدرتمند و نوآورانه از آثار دیگر آهنگسازان، به غنای هارمونیک آن می‌افزود. هارد باپ در مقابل نئوکلاسیسیزم ـ جَز، آن سرزندگی و شادابی که خاص موزیک جَز است را حفظ نموده بود. ریتم‌های نوینِ به کار گرفته شده توسط الوین جونز، بداهه‌نوازی‌های پلی‌متریک نوازنده‌ی ساکسوفون تنور سانی رولینز، همه و همه سعی در حفظ نشاط و سرزندگی هارد باپ داشتند. در این میان هوریس سیلور پیانیست، شیوه‌ای نو در نوازندگی پایه گذاشت که به سبک "فانکی بلوز"[1] معروف شد. بلوز آلود که توأمان دارای عناصری از بیباپ و هارد باپ بود. نوازندگان هارد باپ و نئوکلاسیسیست‌ها نیز به این شیوه‌ی جدید گرویدند. خود آنها سبک جدیدشان را معناگرایانه‌تر و روحانی‌تر می‌خواندند. به همین علت نام "سول جَز"[2] بر روی آن گذاشته شد. هوریس سیلور می‌گفت: «هر بشری از نوعی روح برخوردار است... ولی فقط معدودی هستند که بیش از دیگران روح دارند... بعضی‌ها آنقدر روح دارند که دست دراز می‌کنند و به لمس و احساس جسم شما می‌پردازند.»[3] بدین ترتیب بار دیگر جَز به ریشه‌های خود در نیو اورلینز و دیکسی‌لند بازگشت. در کنار آن کنترپوآن به شیوه‌ی دوران باروک و به ویژه یوهان سباستین باخ در فوگ‌هایی که جان لوییس پیانیست برای کوارتت خود می‌نوشت نیز در این دوره چشم می‌خورد.

اواخر دهه‌ی ۵۰ و آغاز دهه‌ی ۶۰ دهه‌ی شکوفایی و بالندگی تمام قد موزیک جَز و مهم‌ترین برهه در تأثیرگذاری، تأثیرپذیری و همچنین پوست‌اندازی آن می‌باشد. در این دوره سبک جَز آزاد (Free Jazz) پای به عرصه نهاد که گرچه در زمان خود بسیار آوانگارد به شمار می‌رفت، اما در بطن خویش گرایش به بازگشت به سوی ریشه‌های آغازین جَز و همچنین نغمه‌های مذهبی و بداهه‌نوازی‌های پیچیده‌تر داشت. اُرنِت کولمن[4]، سسیل تیلر[5] و جان کالترین را می‌توان پایه‌گذاران این سبک دانست. نوازندگان بزرگی چون جان کالترین و فرئو سَندرز[6] اقدام به دمیدن‌های شدید و به‌کارگیری تکنیک‌هایی برای گرفتن صداهای ناآشنا از سازهای خود نمودند. در این سبک هم

---

1. Funky Blues
2. Soul Jazz
۳. سرگذشت موسیقی جاز، یوآخیم برنت، برگردان پرتو اشراق، ص ۴۷.
4. Ornette Coleman
5. Cecil Taylor
6. Pharaoh Sanders

www.ketab.ir

سوییینگ وجود دارد اما مترهای منظم در آن دیده نشده و سراسر پر از کاهش‌ها و افزایش‌های تدریجی تمپو و بازی مداوم با عنصر زمان است. ارنت کولمن که بیشترین تأثیر را بر موزیسین‌های هم‌دوره‌ی خویش گذاشته بود، پیشرو بسیاری از تکنیک‌های جدید و آزاد و همچنین پرهیز از آکوردهای ازپیش‌نوشته شد و می‌اندیشید که خط ملودی‌هایی که آزادانه به صورت بداهه نواخته می‌شوند بایستی اساس حرکت‌های هارمونیک قرار گیرند. البته در سرتاسر تاریخ موزیک جَز می‌توان آتونالیته‌ی برآمده از نت‌های «نادرست» که برونداد ناآگاهیِ نوازندگان جَز نسبت به تئوری موزیک بود را یافت. اما جَز آزاد محل برخورد سنت نت‌های نادرست و موزیک علمی مدرن اروپایی است.

اکنون موزیسین‌های جَز آزادانه در فضای آتونال به گشت و گذار پرداخته و عملاً هارمونی مدرن اروپایی را وارد موزیک خویش می‌سازند. البته پیش از آن نیز تکنیک راهبرد کروماتیک که عبارت است از برقرار نمودن یک پاساژ کروماتیک با نیم‌پرده‌های پیاپی میان دو آکورد متوالی، توسط موزیسین‌هایی چون جو هندرسون، جان کالترین، دیزی گیلسپی، فردی هابرد و دیگران به کار گرفته می‌شد. همانند تکنیک استفاده از نت‌های گذرای کروماتیک که فاصله‌ی میان نت‌های یک ملودی را به صورت کروماتیک پر می‌کردند و سابقه‌ای بسیار دیرینه‌تر داشت. بازگشت به ریشه‌های آوازی موزیک افریقایی و استفاده از فضای جَز دیک لند در قالب نادیده انگاشتن متر، ریتم و کیان مایه‌ها (فضای تونال) به همراه بیرون کشیدن صداهای تازه و حتی استفاده از سازهای ابداعی و وسایل دیگر به مثابه ساز از جمله مهم‌ترین رخدادهای جَز نو هستند. اما بی‌تردید پراهمیت‌ترین آنها تلفیق فضای جَز با فضای موزیک‌های فرهنگ‌های شرقی همچون هند، ژاپن، چین، عربستان و افریقای شرقی بود. یکی از مهم‌ترین عوامل چنین تبادل نگاه، مسلمان شدن بسیاری از نوازندگان بزرگ جَز همچون آرت بلیکی که سپس‌ترنام عبدالله بن بوهینا را برگزید، اِد گرگوری که نام خود را شهاب شهاب را برای خود انتخاب نمود، یوسف لطیف، ارنت کولمن، جان کالترین، دان چری[1] و بسیاری دیگر بود. همچنین آشنایی با موزیک پربار هند و موزیسین‌های بزرگی چون استاد سیتار راوی شانکار، نوازنده‌ی بزرگ طبلا ذاکر حسین‌خان و ... دریچه‌های ریتمیک و ملودیک نوینی به روی آنان گشود. آشنایی با "تالا"های هندی که گردآیه‌ای بی‌پایان از ریتم‌های گوناگون، پیچیده و ترکیبی عمدتاً ده ضربی به فرم‌های ۳+۴+۳، ۳+۳+۴، ۲+۲+۲+۳، ۳+۲+۲+۲، ۴+۳+۳ و ... است، امکانات بی‌شماری در

1. Don Cherry

www.ketab.ir

اختیار بداهه‌نوازان جَز قرار می‌داد. "راگا"ها نیز که ایده‌های ملودیکی برآمده از موزیک هند و طبعاً دارای ربع پرده‌ها هستند، فضایی مشابه موزیک آتونال ایجاد می‌نمایند. این فضا برای موزیسین‌های جَز که به دنبال قطع ارتباط کامل با موزیک اروپایی بودند بسیار فریبنده جلوه می‌نمود.

پایان دهه‌ی ۱۹۶۰ مصادف شد با اعتراض‌های شدید جامعه‌ی امریکا بر علیه جنگ ویتنام که از ۱۹۵۵ آغاز گشته بود و در آن سال‌ها که تقریباً ۱۵ سال از آغاز آن می‌گذشت افسردگی‌ها و مشکلات برآمده از فشارهای اقتصادی، اعزام‌های اجباری به جنگ، نگرانی‌ها نسبت به آینده‌ی آن و برخی عوامل دیگر دست به دست هم داده و اعتراضات بسیاری را در سرتاسر ایالات متحده و از جمله بزرگترین آنها یعنی گردهمایی جنگل وودستاک[1] منجر شد. در این گردهمایی، بزرگترین موزیسین‌های موزیک راک، که در آن زمان از بیشترین اقبال عمومی را در امریکا داشت، همچون نوازنده‌ی بی‌نظیر گیتار جیمی هندریکس[2]، گروه دررز[3] به رهبری جیم موریسن[4]، باب دیلن[5]، جنیس جاپلین[6]، جُن بایز[7]، گروه کریم[8] به رهبری اریک کلپتن[9]، گروه لنرد اسکنرد[10]، گروه هو[11]، راوی شانکار، جانی وینتر[12]، کارلوس سانتانا و ... حضور داشته و یکپارچه برای خاتمه‌ی جنگ همصدا گشتند. موزیک راک در آن دوره موزیک غالب جامعه بود. دهه‌ی ۷۰ را می‌توان از جنبه‌های دهه‌ی تأثیرگذاری موزیک راک و جَز بر یکدیگر دانست، گرچه باید گفت که راک تقریباً به تمامی عناصر برسازنده‌ی خود را وامدار جَز و بلوز است. در این هم‌نشینی بزرگترین سهم را گیتاریست‌های بلوز و راک آنها بی. بی. کینگ[13] افسانه‌ای داشتند. این بی. بی. کینگ بود که با تربیت شاگردان بزرگی از جمله اریک کلپتن، نهال نورس موزیک راک را هرچه تنومندتر و برافراشته‌تر ساخت. البته بایستی اضافه نمود که اگر خود کینگ بزرگ در ۱۹۶۷ چشم از جهان فرو نمی‌بست و حیات هنری پربار خویش را ادامه می‌داد، می‌توانست بر بزرگان مکتب جَز تلفیقی شناخته شود. هیاهوی انقلابی جَز آزاد دهه‌ی ۶۰ اکنون اندکی فروکش کرده، تعدیل شده و بازاندیشی گشته بود. همچنین در همان دوره موزیک جَز بسیار تحت تأثیر موزیک لاتین و ترکیب ریتم‌های افریقایی و لاتین که با سازهایی چون کونگا[14]، تیمبالز[15]، گویرو[16] و کلاوی[17] در قالب تئوری و هارمونی کلاسیک نواخته می‌شد، قرار

1. Woodstock
2. Jimi Hendrix
3. The Doors
4. Jim Morrison
5. Bob Dylan
6. Janis Joplin
7. Joan Baez
8. Cream
9. Eric Clapton
10. Lynyrd Skynyrd
11. The Who
12. Johnny Winter
13. B. B. King
14. Conga
15. Timbales
16. Güiro
17. Clave

www.ketab.ir

گرفت. هنرمندانی چون چیک کوریا، جان مک‌لَفلین[1] و ال دی میولا[2] سهمی به‌سزا در پیشبرد جَز تلفیقی، که از هم‌نشینی موزیک جَز، ریتم‌های راک و سازهای الکتریک برساخته شده بود، ایفا نمودند.

در این میان مایلز دیویس با انتشار آلبوم فوق‌العاده‌ی "Bitches Brew" در سال ۱۹۷۰ تحولی بزرگ در جَز تلفیقی ایجاد نمود. نوازندگانی که وی را همراهی نمودند، اثرگذارترین گروه‌های جَز تلفیقی همچون Weather Report و Mahavishnu Orchestra را در ۱۹۷۱ تشکیل داده و پس از آنها نیز Return to Forever و The Headhunters پای به عرصه نهادند. جنبش جَز تلفیقی در آغاز اعتراض برخی از موزیسین‌های جَز کلاسیک و ناب را برانگیخت اما در نهایت جای خود را در میان آنان باز نمود. اضافه شدن سازهای راک همچون گیتار الکتریک، بیس الکتریک، پیانوی الکتریک و کیبورد، سینتی‌سایزر، اپلی‌فایرهای بزرگ و همچنین پدال‌های "فاز" و "واه ـ واه" که توسط نوازندگان سبک راک به کار گرفته می‌شدند، موزیک جَز را دربرگرفتند. بهترین نوازندگان جَز تلفیقی در آن زمان عبارت بودند از مایلز دیویس که بی‌تردید قدرتمندترین و نوآورترین‌شان بود، نوازندگان کیبورد جو زاوینول[3]، چیک کوریا و هربی هنکاک، نوازنده‌ی وایبرافون گری برتن، درامر تونی ویلیامز، نوازنده‌ی ویلن ژان ـ لوک پونتی، نوازندگان گیتار لری کوریل[4]، ال دی میولا، جان مک‌لفلین و فرنک زاپا[5]، نوازنده‌ی ساکسوفون وین شورتر و نوازندگان باس جَکو پَستوریوس[6] و استنلی کلارک. در این میان فرنک زاپا یک استثنا بود. وی که از اواسط دهه‌ی ۶۰ با تلفیق جَز و راک پرداخت، با استفاده از دانش کلاسیک خود و شناخت ژرفی که از موزیک مدرن و الکترونیک داشت و همچنین با الهام از شیوه‌ی آهنگسازی ادگار وارز آثار شکوهمندی در این زمینه ارائه نمود. یکی از آثار ارکسترال وی به نام "The Perfect Stranger" با رهبری رهبر ارکستر بزرگ فرانسوی پیر بولز[7] اجرا شد.

در همین دهه سبک "جَز فانک" که با بیت‌های پس‌زمینه‌ی قوی، سینتی‌سایزر الکتریک و همچنین نخستین سینتی‌سایزرهای آنالوگ الکترونیک همراه بود بسیار محبوب گشت. این سبک مجموعه‌ای بود از فانک، سول و موزیک R&B. گرچه استفاده از سازهای الکتریک با موزیک راک رایج شده بود، اما ریشه‌های آن را بایستی نزد هنرمندان سیاهپوست جَز یافت. برای نمونه گیتار الکتریک برای بار نخست در سال ۱۹۳۹ و در ارکستر بنی گودمن توسط چارلی کریستین به کار گرفته شد.

1. John McLaughlin
2. Al Di Meola
3. Joe Zawinul
4. Larry Coryell
5. Frank Zappa
6. Jaco Pastorius
7. Pierre Boulez

www.ketab.ir

همین‌طور کیبورد الکتریک در ریتم‌های بلوزی که نوازندگانی چون «ویل بیل دیویس» می‌نواختند استفاده می‌شد و سپس‌تر کاربست استادانه‌ی جیمی اسمیث در ۱۹۵۶ اقبال عمومی را برای آن به ارمغان آورد. صدای پیانوی الکتریک نیز برای نخستین بار در آهنگ عالی "What'd I Say"ساخته‌ی ری چارلز بزرگ در ۱۹۵۹ به گوش رسید. هورن‌های امپلی‌فایر، واریتون‌ها و مولتی‌وایدرها نیز در اواسط دهه‌ی ۶۰ توسط جَزمن‌هایی چون سانی ستیت و لی کانیتس[1] به کار گرفته شدند. در حقیقت این سیاهان بودند که نخستین گام‌ها را برای الکترونیکی نمودن سازها و دستگاه‌های موزیکال برداشتند.

در دهه‌ی ۷۰، همچون دهه‌ی ۵۰، گرایش‌ها به بداهه‌نوازی گروهی بیشتر گردید. نوازنده‌ی ساکسیفون باس چارلز مینگس[2] در دهه‌ی ۱۹۵۰ در رواج این پدیده نقش بس مهمی ایفا نمود. گاه پیش می‌آمد که رهبر گروه وی دو یا سه نوازنده همزمان بداهه بنوازند. اما ۲۰ سال بعد بداهه‌نوازی گروهی دیگر تبدیل به یکی از ارکان اساسی موزیک جَز گشته بود. گروه‌هایی چون Mahavishnu Orchestra و Weather Report که توسط جو زاوینول رهبری می‌شد، پیشروان بزرگ این امر بودند. بداهه‌نوازی گروهی جَز را به موزیکی بسیار پیچیده تبدیل ساخته بود. به گونه‌ای که نوازندگان درامز و پرکاشن پیچیده‌ترین و سنگین‌ترین ریتم‌های ترکیبی را اجرا می‌نمودند و همین باعث شده بود که تا حد بسیار زیادی از عامه پسند بودن موزیک جَز کاسته گردد.

در همین سال‌های ۶۰ و ۷۰ موزیک جَز با ریتم‌های آمریکای لاتین در هم آمیخت و به جَز لاتین معروف شد. اگرچه مفهوم این سبک توسط موزیسین‌ها تا حدی گسترده‌تر می‌گشت، اما واژه‌ی جَز لاتین عموماً بیشتر به معنای جَز امریکای لاتینی فهمیده می‌شد. جز آفرو- لاتین[3] می‌تواند واژه‌ای بس دقیق‌تر برای آن باشد، به این معنا که زیرشاخه‌های جَز لاتین عموماً ریتم‌هایی را به کار می‌گیرند که نظیرشان در آفریقا وجود دارد، یا تأثیر ریتمیک افریقایی را ورای آنچه معمولاً در آثار دیگر جَز شنیده می‌شود به نمایش می‌گذارند. جَز لاتین به دو گروه اصلی جَز آفرو- کوبایی و جَز برزیلی بخش‌بندی می‌گردد. در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ بیشتر موزیسین‌های جَز فهم بسیار اندکی از موزیک کوبایی و برزیلی داشتند. آهنگ‌هایی که در آن‌ها از عناصر کوبایی یا برزیلی استفاده شده بود را آهنگ‌های لاتین می‌خواندند، بی آنکه تمایزی میان مثلاً "سون مونتونو"[4]ی کوبایی یا "باسا نووا"ی[5] برزیلی قایل شوند.

1. Lee Konitz
2. Charles Mingus
3. Afro-Latin Jazz
4. Son Montuno
5. Bossa Nova

www.ketab.ir

حتی تا سال ۲۰۰۰ و در کتاب *سبک‌های جز: تاریخ و تحلیل* نوشته‌ی مارک گریدلی[1] خط باس باسا نووا را به نام "نمونه‌ی باس لاتین" می‌شناختند. در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ شنیدن ساز کونگا که یک ریتم تومبائوی کوبایی می‌نواخت درحالی‌که درامز و باس یک الگوی باسا نووای برزیلی را اجرا می‌کردند چندان نامعمول نبود. بسیاری از آهنگ‌های استاندارد جَز مانند "Manteca"، "On Green Dolphin Street" و "Song for My Father" دارای یک بخش A لاتین و یک بخش B سوییِنگ بودند. گروه معمولاً در بخش A "هد" آهنگ را با نت‌های چنگ معمولی اجرا نموده و تکنوازی‌ها را با حس سوییِنگ می‌نواختند. البته در این میان متخصصین جَز لاتین همچون کال چایدر استثنا بودند. برای نمونه در هنگام ضبط اجرای زنده‌ی آهنگ "A Night in Tunisia" در سال ۱۹۵۹، نوازنده‌ی پیانو وینس گوارالدی تمام تکنوازی خود را با فرمی صحیح از مامبو اجرا نمود.

در سبک جَز آفرو-کوبایی بیشتر از سازهای بومی کوبا مانند کونگا، تیمبالز، گویرو و کلاوی در کنار پیانو، باس و غیره استفاده می‌شود. این سبک با موزیسینی به نام ماخیتو[2] در آغاز دهه‌ی ۴۰ آغاز شده و سپس‌تر در پایان همین دهه، زمانی که موزیسین‌های بیباپ همچون دیزی گیلسپی و بیلی تیلر[3] شروع به تجربه‌ی ریتم‌های کوبایی کردند به اصلی‌ترین جریان موزیک جَز تبدیل شد. در پایان دهه‌ی ۵۰ مونگو سانتامااریا و کال چایدر تعریف دوباره‌ای از آن را ارائه نمودند. گرچه بخش بزرگی از جَز لاتینِ ساخته شده برپایه‌ی موزیک کوبایی مُدال است، اما جَز لاتین خود همیشه مُدال نیست. این سبک به لحاظ گستره‌ی هارمونیک به وسعت جَز پساـ باپ است. برای نمونه، تیتو پوئنته[4] تنظیم جدیدی از آهنگ "Giant Steps" جان کالترین به سبک گواگوانکوی کوبایی ارائه داد.

اما سبک‌های جَز برزیلی همچون باسا نووا برگرفته از سامبا و همچنین تاثیراتی از موزیک جَز کلاسیک و دیگر سبک‌های موزیک کلاسیک اروپایی و پاپ امریکایی در سده‌ی بیستم هستند. باسا عموماً سرعتی معتدل دارد همراه با ملودی‌هایی که به زبان پرتغالی یا انگلیسی خوانده می‌شوند. پیشروان این سبک دو برزیلی به نامهای ژائو گیلبرتو و انتونیو کارلوس ژوبیم بودند. واژه‌ی "جَز ـ سامبا" به معنای ترکیب سامبای خیابانی با موزیک جَز است. محبوبیت باسا نووا با انتشار آهنگ "Chega de Saudade" در صفحه‌ی Canção do Amor Demais اثر الیزت کاردوسو[5] به دست آمد.

---

1. Mark Gridley
2. Machito
3. Billy Taylor
4. Tito Puente
5. Elizete Cardoso

www.ketab.ir