صفحات ۵۷- ۶۵ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا -هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۷، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFADRAM.2022.348159.615694 شناسه دیجیتال

نقش فرهنگ‌پذیری در تغییرات تکنیک، ساختار و کارگان نرمه‌نای در دورهٔ معاصر

محمد میرزائی کوتنائی[*1]، محمد امامی[2]، رضا پرویززاده[3]

[1] عضو هیأت علمی گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کُردستان، سنندج، ایران.
[2] عضو هیأت علمی گروه تلویزیون و هنرهای دیجیتال، دانشکده هنر، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران.
[3] عضو هیأت علمی گروه موسیقی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۸/۲۸)

چکیده

نرمه‌نای سازی بادی و یکی از سازهای اصلی ملودیک در موسیقی استان کُردستان و منطقه مُکریان است که در حدود پنجاه سال اخیر رواج بیشتری در این مناطق داشته است. این ساز بیشتر در موقعیت‌های شادیانه برای اجرای گورانی به‌کار گرفته می‌شد. تبادلات فرهنگ موسیقایی این مناطق با سایر مناطق کُردنشین و حوزه‌های موسیقی ایرانی- عربی- ترکی منجر به گسترش کارگان و پیدایش بسترهای اجرایی جدید مانند سالن کنسرت و ضبط‌های استودیویی شده است. بر همین اساس بعضی از نوازندگان نرمه‌نای برای انطباق با تحولات جدید، تغییراتی در تکنیک‌های نوازندگی و ساختار این ساز به‌وجود آورده‌اند. مقاله حاضر با استفاده از بنیادهای نظری موجود در زمینه فرهنگ‌پذیری موسیقی و تأثیر آن در تغییرات یک ساز، علت و نحوه تغییرات ساز نرمه‌نای در موسیقی استان کُردستان را مورد بررسی قرار داده است. ارزیابی‌ها نشان می‌دهد که در اثر تبادلات فرهنگی صورت‌گرفته ازجمله ورود سازهای جدید به این منطقه، اجرای قطعات کُردی به صورت ارکسترال در سالن‌های کنسرت و لزوم هم‌نوازی نرمه‌نای با سازهای دیگر در موقعیت‌های جدید اجرایی، تغییراتی در کاربرد نرمه‌نای به وجود آمده است. روند این تغییرات به‌گونه‌ای بوده که امکان حضور این ساز در موقعیت‌های اجرایی بیشتری فراهم شده است. این تحقیق به روش کیفی و بر اساس تحقیقات میدانی و مصاحبه‌های عمیق نگاشته شده است.

واژه‌های کلیدی

نرمه‌نای، فرهنگ‌پذیری موسیقی، موسیقی کُردی، گورانی، استان کُردستان، منطقه مکریان.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۲۰۳۳۸۴۰۴۲، نمابر: ۰۸-۳۳۶۶۲۹۶۳، E-mail: m.mirzaei@uok.ac.ir.

مقدمه

اقوام کُرد در سطح جغرافیایی وسیعی پراکنده‌اند که تقریباً از حدود مرکزی آذربایجان تا نواحی خوزستان و مشرق ترکیه و قسمتی از سوریه و شمال عراق را شامل می‌شود. هرکدام از این نواحی به علل نزدیکی و ارتباط با فرهنگ‌های مجاور شکل و رنگ خاصی گرفته‌اند (برخوردار، ۱۳۵۱الف و مک‌داول، ۱۳۸۶). فرهنگ مردم کُرد به دلایل خاص جغرافیایی، اجتماعی و تاریخی، از اسطوره‌ها، روایت‌ها و ارزش‌های اجتماعی متنوعی برخوردار است. موسیقی از مهم‌ترین شاخصه‌های فرهنگی آنان است که شکل‌گیری و تولید آن خصلت جمعی داشته و از گذشته به صورت شفاهی به نسل‌های بعد انتقال پیدا کرده است. بخشی از قوم کُرد در استان کُردستان واقع در غرب ایران که از شمال به استان‌های آذربایجان غربی و زنجان، از جنوب به استان کرمانشاه، از شرق به استان همدان و از غرب به اقلیم کُردستان کشور عراق محدود است زندگی می‌کنند. همچنین «کُردهایی که در نواحی جنوب و جنوب غربی دریاچه ارومیه ساکن‌اند با نام کُردهای مُکری شناخته می‌شوند. آنها ناحیه جغرافیایی‌ای را که در آن می‌زیند مُکریان می‌نامند» (ضیاءالدینی، ۱۳۹۷، ۱۱). در مورد کارگان موسیقی این منطقه[1]، پژوهشگران به دسته‌بندی‌های مختلفی اشاره کرده‌اند (کریستین‌سن، ۱۳۸۴؛ حاج‌امینی، ۱۳۸۱؛ برخوردار، ۱۳۵۱الف) که از آن جمله می‌توان به بیت و بندها، گونه‌های موسیقی هورامی مانند سیاه‌چمانه، گونهٔ موسیقی مقامی که مرکز رشد آن کُردستان عراق [شهر کرکوک] است (نظری، ۱۳۹۷، ۱۰۰) اما در بیشتر نقاط کُردستان از جمله سنندج نیز رواج دارد، اشاره کرد. در این میان، دو اصطلاح «گورانی» و «مقام» مفاهیم مهمی را به همراه دارند. گورانی به موسیقی باکلام با متر معین گفته می‌شود.«گورانی همان مفهومی را در زبان کُردی دارد که تصنیف و ترانه در موسیقی ایران و بسته در موسیقی عراق» (ضیاءالدینی و میرزائی، ۱۳۹۹، ۱۸). اصطلاحِ مقام نیز در مفهوم عام، اجرای آوازی یا سازی، با وزن آزاد است (نظری، ۱۳۹۷، ۹۹). حاج امینی موسیقی کُردستان را بر اساس ویژگی‌های موسیقایی و جایگاه متفاوت اجتماعی آن‌ها در سده‌های اخیر به چهار شاخهٔ اصلیِ موسیقی مقامی، موسیقی کلاسیک، موسیقی مردم‌پسند و موسیقی محلی طبقه‌بندی می‌کند (حاج امینی، ۱۳۹۵، ۱۱۱). در این طبقه‌بندی، کارگان سازهای شمشال، سرنا و دهل، نرمه‌نای، دوزله را در طبقه موسیقی محلی قرار می‌دهد (همانجا). به طورکلی موسیقی این منطقه در موقعیت‌های مختلفی از جمله، مراسم آیینی و مراسم شادیانه اجرا می‌شود. در بعضی از این مراسم سازهای خاصی نواخته می‌شود. کریستین‌سن سازهای این موسیقی را با توجه به کاربردشان در محیط اجرا بدین گونه معرفی می‌کند: طبل‌های طوقه‌ای مخصوص درویشان، دهل یا طبل‌های طوقه‌ای دوطرفه مخصوص مطرب‌ها، نای‌های سردمشی مخصوص چوپانان، دوزله برای موسیقی رقص و مخصوص مطرب‌ها (کریستین‌سن، ۱۳۸۴، ۵۳). بعضی از این سازها که هماهنگی بیشتری با نظام موسیقایی این منطقه داشته‌اند به مرور مورد پذیرش مردم قرار گرفته‌اند و در موقعیت‌های مختلفی از آن‌ها استفاده می‌شود. نرمه‌نای از جمله سازهای بادی است که در دهه‌های اخیر به استان کُردستان وارد شده و در طول زمان کارگان و تکنیک‌های خاص اجرایی برای آن شکل گرفته است. این ساز رفته‌رفته و بنابر ضرورت‌ها و خواست عمومی در موقعیت‌های خاص اجرایی مثل مراسم شادیانه، حضور در هم‌نوازی‌ها، ضبط‌های استودیویی و غیره جایگاه ویژه‌ای برای خود پیدا کرده است که بر همین اساس نوازندگان برای انطباق و هماهنگی بهتر با این موقعیت‌ها تغییراتی در ساختار ساز و تکنیک‌های اجرایی آن صورت داده‌اند. این تغییرات که در اثر تبادلات فرهنگ موسیقایی حوزه جغرافیایی استان کُردستان ایران با فرهنگ‌های هم‌جوار خود شکل گرفته، موجب آن شده است که فواصل نرمه‌نای با سامانهٔ موسیقایی جدید منطبق شود. تحقیق پیش‌رو نیز به بررسی علل و نحوه تغییرات گفته‌شده در ساز نرمه‌نای می‌پردازد.

سؤالات اصلی پژوهش

۱. فرهنگ‌پذیری و تعاملات موسیقی کُردی با فرهنگ‌های مجاور منجر به تغییر در کدام جنبه‌های موسیقی این منطقه شده است؟

۲. ساز نرمه‌نای در دوران معاصر تحت تأثیر فرهنگ‌پذیری یادشده چه تغییراتی داشته است؟

روش پژوهش

تحقیق حاضر بر اساس مشاهده مشارکتی، مصاحبه نیمه‌ساختاریافته و بدون ساختار و همچنین مطالعات اسنادی استوار است. شیوه گردآوری داده‌ها بر اساس مصاحبه با نوازندگان ساز نرمه‌نای، پژوهشگران موسیقی کُردستان و همچنین یادگیری تکنیک‌های بنیادین این ساز بوده است. همچنین تحقیق حاضر از اسناد مختلف (ویدیو، صدا، عکس) برای درک بهتر تحولات اجرایی و ساختاری ساز نرمه‌نای بهره برده است. برای تبیین گام بالقوه ساز نرمه‌نای، ابتدا اصوات طبیعی بدون دخل و تصرف نوازنده استخراج و تجزیه‌وتحلیل شده و سپس اصوات متغیر و اضافه‌شده در اثر به‌کارگیری تکنیک‌های جدید نوشته شده است.

پیشینه پژوهش

فرهنگ‌پذیری موسیقایی و مباحث پیرامونی آن موضوعی است که در پژوهش‌های بسیاری از جنبه‌های مختلف به آن پرداخته شده است که از آن‌جمله می‌توان به آقابرارنیا گودرزی و قره‌سو (۱۳۹۷)، حجاریان (۱۳۸۶)، اسعدی (۱۳۸۰)، درویشی (۱۳۷۳) و فاطمی (۱۳۹۳) اشاره نمود، ولی در هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها به موضوع تأثیرات فرهنگ‌پذیری در تغییرات ساز نرمه‌نای پرداخته نشده است. این مقاله برای اولین‌بار موضوع فرهنگ‌پذیری موسیقی کُردی را به‌عنوان شاخصه اصلی در تغییرات تکنیک، ساختار و کارگان ساز نرمه‌نای کُردستان بررسی می‌کند. لازم به ذکر است که هرچند در مورد ساز بالابان آذربایجان و دودوک ارمنستان تحقیقاتی درباره ساخت سازهایی با اندازه‌های مختلف صورت گرفته (حمیدی، ۱۳۷۸؛ Nerces-sian, 2001) اما در این مباحث موضوع فرهنگ‌پذیری به‌عنوان علت اصلی این تغییر بررسی نشده است. ازاین‌رو در این مقاله با پیش کشیدن و بررسی عمیق عوامل تأثیرگذار فرهنگی به تغییرات ساز نرمه‌نای در موسیقی استان کُردستان پرداخته شده است.

مبانی نظری پژوهش

فرهنگ‌پذیری (Acculturation) پدیده‌ای است که در اثر تماس متداوم افراد با فرهنگ‌های مختلف با یکدیگر، باعث تغییر الگوهای فرهنگی یک یا

هر دو گروه از افراد می‌شود (Redfield and others, 1936). به طور کلی مردم‌شناسان فرهنگ‌پذیری را پدیده‌ای می‌دانند که در آن مبادلات بین دو حوزه فرهنگی موجب تغییرات فرهنگی شده و در نهایت این تحولات موجبات شباهت‌های دو فرهنگ مجزا را فراهم می‌کند (Kroeber, 1948, 425). این‌گونه از تغییرات و تبادلات فرهنگی در اکثر رشته‌های هنری، به‌ویژه موسیقی جوامع مختلف نیز به‌وفور قابل مشاهده بوده و مردم‌شناسان و موسیقی‌شناسان زیادی به بررسی آن پرداخته‌اند (فکوهی، ۱۳۹۵؛ Merriam, 1964). به تأسی از مطالعات مردم‌شناسی، موسیقی‌شناسان متعددی نیز به مسئله «فرهنگ‌پذیری موسیقایی» (Musical Acculturation) اشاره کرده‌اند که بر اثر تبادلات فرهنگی، بخش و یا کلیت یک فرهنگ موسیقایی دچار تغییر می‌شود. از جمله این تحقیقات می‌توان به مطالعات جورج لیست (List, 1964) و آلن مریام (Merriam, 1955) درباره تأثیرات متقابل فرهنگ‌های موسیقی، پژوهش آمنن شیلواه و اریک کوهن (Shiloah and Cohen, 1983) در مورد تحولات فرهنگی موسیقی یهودیان و مطالعات برونو نتل (Nettl, 1978) درباره تحولات موسیقی تحت تأثیر مدرنیزاسیون اشاره کرد. همچنین در مورد تأثیرات متقابل دو فرهنگ، نظریات جرج لیست (List, 1964) در مورد فرهنگ‌پذیری موسیقی می‌تواند به درک بهتری از تحولات اجرایی و ساختاری ساز نرمه‌نای منجر شود. در بررسی فرهنگ‌پذیری، جرج لیست عوامل مختلفی را برای بررسی میزان تبادلات موسیقایی مورد توجه قرار می‌دهد که یکی از مهم‌ترین آنها، میزان تأثیرپذیری و پذیرفتن پدیده‌های فرهنگی جدید است که می‌توان برای بررسی پدیده فرهنگ‌پذیری در بین فرهنگ‌های موسیقی مورد توجه قرار داد (List, 1964, 18). از سوی دیگر فرهنگ‌پذیری موسیقی پدیده‌ای چندجانبه است که در آن می‌توان تغییرات یک فرهنگ موسیقی را بر اساس عواملی همچون تاثیرات دو فرهنگ هم‌جوار (Khartomi, 1981)، تأثیرات متقابل عوامل فرهنگی درون یک فرهنگ و جنبش‌های فرهنگی احیاگرانه (Seeger, 1948) و همچنین تأثیرات مدرنیزاسیون و تکنولوژی‌های ارتباط جمعی مورد بررسی قرار داد (Katz, 2010). ظهور بسترهای اجرایی از جمله ضبط‌های استودیویی و اجراهای رادیویی را می‌توان نمونه‌هایی از ظهور تکنولوژی و پیدایش وسایل ارتباط جمعی دانست. در بررسی تاریخی، موسیقی دستگاهی و فرهنگ‌های موسیقی اقوام ایران نیز عاری از این تحولات نبوده‌اند و موسیقی‌شناسان و پژوهشگران ایرانی نیز به این موضوع توجه ویژه‌ای داشته‌اند؛ به‌عنوان مثال آقابرارنیا گودرزی و قره‌سو در تحقیقی درباره موسیقی کجور در استان مازندران به رویارویی فرهنگ‌های مختلف در این منطقه پرداخته و تحولات موسیقی کجور را در سایه پدیده فرهنگ‌پذیری مورد بررسی قرار داده‌اند (آقابرارنیا گودرزی و قره‌سو، ۱۳۹۷). همچنین موسیقی‌شناسان ایرانی با تأکید بر تعاملات موسیقی، به رابطه اندام‌وار بین موسیقی دستگاهی و موسیقی اقوام ایران اشاره کرده‌اند (حجاریان، ۱۳۸۶). این رابطه اندام‌وار به این معناست که موسیقی دستگاهی به صورت متداوم از مقام‌ها و نغمه‌های موسیقی اقوام بهره جسته و آنها را در متن خود جای داده و امکان آن نیز در آینده وجود دارد. در این زمینه می‌توان به ارتباط ساختاری آواز بیات کُرد در موسیقی دستگاهی ایران با خرده‌بند بهاره در موسیقی کُردی اشاره کرد (ضیاءالدینی، ۱۳۹۹). این موضوع نشان‌دهنده این است که فرهنگ موسیقی دستگاهی و اقوام ایران پذیرای پدیده‌های جدید هستند و به صورت متداوم از یکدیگر وام گرفته‌اند. در این مورد می‌توان به پژوهش‌های انجام‌شده با موضوعاتی از قبیل؛ تطور موسیقی مقامی به دستگاهی (اسعدی، ۱۳۸۰؛ حجاریان، ۱۳۸۶؛ Lucas, 2010; Pourjavadi, 2019)، ورود جریان‌های تجددگرایی و آشنایی موسیقیدانان ایرانی با فرهنگ غربی (درویشی، ۱۳۷۳؛ فاطمی، ۱۳۹۰؛ فاطمی، ۱۳۹۳) و تحولات موسیقی ایران بر اثر قدرت‌گرفتن جریان‌های سنت‌گرا در دهه ۵۰ اشاره کرد که موسیقی‌شناسان ایرانی را به خود مشغول داشته است. در حوزه موسیقی اقوام ایرانی علاوه بر وام‌گرفتن این فرهنگ‌های موسیقایی از موسیقی فرهنگ‌های هم‌جوار و موسیقی دستگاهی، رشد وسایل ارتباط جمعی نیز عاملی برای ایجاد بسترهای اجرایی جدید بوده است که پیشتر از آن بی‌بهره بوده‌اند.

از مهم‌ترین جنبه‌هایی که در پی تحولات و تعاملات فرهنگ موسیقایی حاصل می‌شود، ایجاد بسترهای جدید اجرایی است که این امر موجب تغییرات در ساختار سازها و نوع نوازندگی و غیره می‌شود. مثال بارز و ردپای این‌گونه تغییرات را می‌توان در تحولات سازهای بادی غربی ازجمله فلوت (اسماعیل‌زاده‌ها، ۱۳۸۴، ۱۶۲) و بادی ایرانی، نی هفت‌بند جست‌وجو کرد. چنانکه نی موسیقی دستگاهی در دوره قاجار و قبل از حسن کسایی در اندازه‌های بسیار کوتاه ساخته می‌شد و اجرای دستگاه‌ها و آوازها برای هماهنگی با آوازخوانان فقط از یک تنالیته خاص میسر بود. در دوره پهلوی که با ظهور گروه‌های موسیقی از جمله گل‌ها (به تبعیت از فرهنگ موسیقی غربی) و پیدایش رادیو (گسترش وسایل ارتباط جمعی) و نوازندگی در استودیو (ظهور تکنولوژی ضبط صدا) همراه بود، در اثر تلاش‌های حسن کسایی تغییراتی زیادی در جنبه‌های مختلف این ساز مثل تغییر تکنیک نوازندگی، تبدیل رنگ صدایی بم نرم به بم قوی، استفاده از اندازه و کوک‌های مختلف و اجرای تنالیته‌های متنوع و همچنین اجرای دستگاه‌های نوا و راست‌پنجگاه به‌وجود آمد (محمدجواد کسایی، ۱۳۸۳) که در ادامه نیز مورد استقبال مخاطبان و نوازندگان این ساز قرار گرفت.

تبادلات فرهنگی و تحولاتی که در زمینه اجرای موسیقی اقوام صورت گرفته، تاثیرات عمیقی بر ذهنیت فرهنگی موسیقی‌دانان نسبت به آثار خود و نحوه عرضه آن داشته است. به‌عنوان مثال، مارک کاتز (Mark Katz) در کتاب *ضبط صدا: تکنولوژی چگونه موجب تحول موسیقی گردید* (Capturing Sound: How Technology Has Changed Music) این موضوع را برجسته می‌کند که در آغاز قرن بیستم رشد گرامافون موجب تحولاتی در تکنیک‌های اجرایی ساز ویولن از جمله استفاده زیاد از تکنیک ویبراتو گردید (Katz, 2010).کاتز چند عامل را موجب استفاده از ویبراتو می‌داند: ۱. حذف صدای آرشه در هنگام ضبط، ۲. پوشش فالش‌بودن برخی از ملودی‌ها که در هنگام ضبط پیش می‌آمد، و ۳. القای توهم تصویری اجرا برای مخاطب. تا پیش از ضبط موسیقی، مخاطب به دیدن اجرای کنسرت‌ها می‌رفت؛ اما رشد صفحه‌های گرامافون موجب حذف تجربه دیداری موسیقی شد. کاتز اشاره می‌کند که رشد استفاده از ویبراتو توسط موسیقی‌دانان برای جبران حذف این تجربه دیداریِ حالت اجرای ساز بوده است (Katz, 2010, 95).

موضوع دیگری که در بررسی تحولات فرهنگ‌های موسیقی مورد توجه قرارگرفته این است که فرم‌ها و محتواهای موسیقایی می‌توانند در بسترهای جدید به زندگی خود ادامه دهند. به‌عنوان مثال لیست (List, 1964). اشاره می‌کند که در بین بومیان آمریکا در قبیله هوپی مراسم برداشت سالیانه برنج

با فرهنگ موسیقی خاصی همراه بوده است. رشد تکنولوژی، این مراسم را دستخوش تغییر کرده اما مراسم موسیقایی آن پابرجا مانده و در شرایط جدیدی به پویایی خود ادامه داده است. مثال مشابه این را می‌توان در فرهنگ اجرایی ساز نرمه‌نای نیز مشاهده نمود؛ در گذشته این ساز بیشتر در مراسم‌های شادیانه اجرا می‌شده ولی در چند دهه اخیر کاربرد و بستر اجرایی این ساز تحت تأثیر رشد تکنولوژی و تحولات اقتصاد موسیقی متحول شده و نوازندگان در محیط‌های جدیدی به اجرا می‌پردازند.

دیدگاه مقاله حاضر نیز با تأثیرگرفتن از این مباحث نظری، تحولات ساختار و فرهنگ اجرایی نرمه‌نای را در دو حوزه محتوای موسیقایی (رپرتوار) و همچنین ساختار و تکنیک‌های اجرایی این ساز مورد بررسی قرار می‌دهد. در مورد محتوای موسیقی می‌توان به ورود مدهای جدید در سامانه موسیقی کُردی متأثر از موسیقی‌های مناطق همسایه مثل موسیقی دستگاهی و موسیقی عربی به دلیل شباهت‌های موسیقی کُردی با این فرهنگ‌های موسیقی اشاره کرد. علاوه بر ورود مدهای جدید، هم‌نوازی با سازهای مختلف مانند دیوان و همچنین اجرای موسیقی توسط ارکستر سازهای ایرانی و غربی بر ساختار و فرهنگ اجرایی این ساز اثر گذاشته است. پیدایش موقعیت‌های اجرایی جدید نیز عامل فرهنگی دیگری است که نوازندگان را به ایجاد تحولاتی در ساز و اجرا ترغیب کرده است.

۱- نرمه‌نای

نرمه‌نای سازی بادی از خانواده سرنا، دارای قمیش دوزبانه، با این اختلاف که لولهٔ آن استوانهٔ کامل است و در انتها، شیپوری شکل نیست. در کُردستان آن را نه‌رمه‌نای و نایه و گاهی باله‌بان و باره‌بان می‌گویند (نقیب سردشت، ۱۳۸۵، ۱۴۳). این ساز در آذربایجان به بالابان، در بین ارامنه به دودوک و در ترکیه به مِی معروف است. ملاح به نقل از زاکس، بِلَبان را «شیپور کُردی» گفته است (ملاح، ۱۳۷۶، ۹۰). به‌نظر می‌رسد به دلیل نرمی و لطافتِ صدای آن در مقایسه با سرنا، در کُردستان به نرمه‌نای معروف است (برخوردار، ۱۳۵۱الف، ۵۴). در رسالات دوره تیموری، هنگام ذکر اسامی نوازندگان و موسیقی‌دانان، به سازهایی مانند نای، عود، بالابان و غیره اشاره شده است؛ اگرچه غالباً شرحی درباره ساختار آن‌ها ارائه نمی‌شود (اسعدی، ۱۳۸۳، ۶۱). بیشترین مباحثِ سازشناسی در رسالات موسیقی دوره تیموری در رسالات عبدالقادر مراغی (۲۵۳۶، ۱۲۴-۱۳۷؛ ۱۳۶۶، ۱۹۹-۲۱۰؛ ۱۳۷۰، ۳۵۲-۳۶۰) ارائه شده است؛ چنانچه در *مقاصدالالحان* از سازی با عنوان نایچه بَلَبان نام برده و گفته که با سرنا نسبتی دارد و صدای آن نرم و حزین است: «اما نایچه بلبان و آن‌را با سُرنا نسبتی هست در حکم نغمات. و اِدمان سرنا بر آن کنند و آواز آن لیّن و حزین بود» (مراغی، ۲۵۳۶، ۱۳۵).

حوزه رواج این ساز در ایران معاصر، آذربایجان شرقی و کُردستان و نیز تا حدی در آذربایجان غربی، کرمانشاه، همدان، زنجان و قزوین است (اطرائی و درویشی، ۱۳۹۴، ۱۷۵). بالابان از سازهای مخصوص عاشیق‌های آذربایجان است و نقش مهمی در کار عاشیق‌ها دارد. این ساز کمک صدای خواننده است. همچنین گاهی سازها را با بالابان کوک می‌کنند (سفیدگر شهانقی، ۱۳۹۳، ۵۳). در موسیقی عاشیقی آذربایجان شرقی، بالابان را همراه با خواننده و ساز (قوپوز) و قاوال (دایره)، در مجالس عروسی و شادمانی و نیز در قهوه‌خانه‌های عاشیقلار اجرا می‌کنند (اطرائی و درویشی، ۱۳۹۴، ۱۷۶). همچنین ایلناز رهبر اشاره می‌کند که عاشق‌های تُرک‌زبان استان همدان نیز در مجالس عروسی برای همراهی با رقص، بالابان و دایره می‌نوازند (رهبر، ۱۳۸۶، ۱۱۴). این ساز با نام دودوک به‌عنوان یکی از سازهای مهم ارمنستان، در موقعیت‌های متنوعی نواخته می‌شود و کاربردهای گوناگونی در فرهنگ موسیقایی ارامنه دارد (Nercessian, 2001, 60).

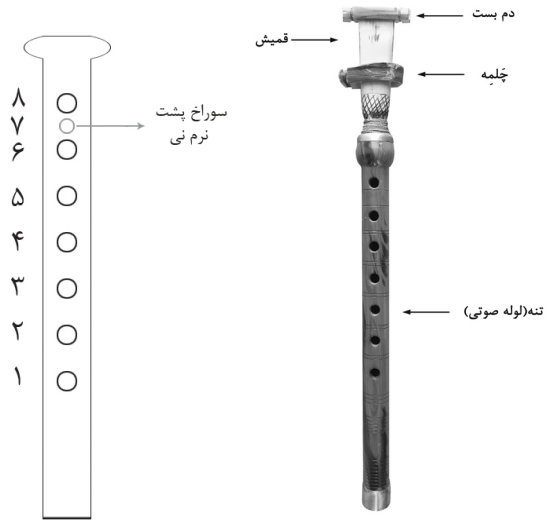
بنابر تحقیقات میدانی نگارندگان، نرمه‌نای در حدود پنجاه سال اخیر از طریق تبادلات فرهنگی با موسیقی آذربایجان (مصاحبهٔ نگارندگان با ایرج برخوردار و بهمن حاج‌امینی) و منطقه کرکوکِ عراق وارد منطقهٔ مکریان و در ادامه نیز توسط مطرب‌ها وارد استان کُردستان شده است. در این زمینه می‌توان به گفته‌های اسماعیل مردانی، نوازنده پیشکسوت نرمه‌نای سنندج اشاره کرد که در مورد یادگیری این ساز از عثمان سور نوازنده اهل شهرستان بوکان نام برده است. همچنین مردانی از احمد داوودِه نوازندهٔ نرمه‌نای اهل کرکوک نیز نام می‌برد که با حسن زیرک خوانندهٔ کُرد همکاری داشته و مردانی خود را تعلیم دیده نزد وی معرفی می‌کند (برگرفته از مصاحبه اسماعیل مردانی در برنامه ایل بانگ رادیو فرهنگ، ۱۴۰۱/۴/۱۷، برنامه ۲۲۷ت).

۲- شکل ظاهری و ساختار ساز نرمه‌نای کُردستان

نرمه‌نای از دو قسمت اصلی، قمیش و بدنه تشکیل شده است. بدنهٔ این ساز شبیه سرنا است اما انتهای آن شیپوری نیست. قسمت بالایی که قمیش در آن فرو می‌رود، برجسته‌تر از بدنهٔ ساز است. روی بدنه این ساز هفت و زیر آن یک سوراخ تعبیه شده است. قمیش یا زبانهٔ نرمه‌نای دولایه است اما در مقایسه با سایر سازهای زبانه‌دار مثل سرنا، قمیش پهن‌تری دارد. اجزای نرمه‌نای عبارت‌اند از: ۱. بدنه اصلی (لولهٔ صوتی)، ۲. قمیش[۲]، ۳. چَلمِه[۳]، ۴. دَم‌بَست[۴]. در تصویر (۱) قسمت‌های مختلف نرمه‌نای و در تصویر (۲) تعداد و شماره سوراخ‌ها نشان داده شده است.

۳- گام بالقوه

استخراج نغمات از نرمه‌نای با باز و بسته‌کردن سوراخ‌ها و دمیدن در آن به‌دست می‌آید. اگر تمامی سوراخ‌ها باز باشد و در آن دمیده شود، زیرترین صدا حاصل می‌شود که به آن حالت دست‌بازِ ساز می‌گویند. حال اگر سوراخ بالایی (۸) بسته شود، صدایی بم‌تر از حالت دست باز تولید می‌شود. به همین ترتیب، هر بار که سوراخی به سوراخ‌های بسته‌شده اضافه شود، صدایی بم‌تر از حالت قبلی تولید می‌شود. شایان ذکر است که برای بستن



تصویر ۱- قسمت‌های مختلف نرمه‌نای.

تصویر ۲- تعداد و شمارهٔ سوراخ‌های نرمه‌نای.

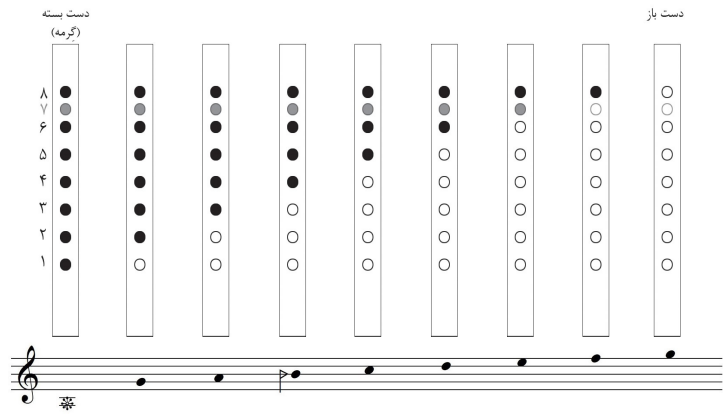
هر سوراخ، سوراخ‌های بالاتر از آن نیز باید بسته نگه داشته شوند. بم‌ترین صدا زمانی تولید می‌شود که تمامیِ سوراخ‌های ساز بسته باشند که به آن، حالت دست‌بسته گفته می‌شود. در نرمه‌نای‌های مختلف صدای دست‌بستهٔ ساز متغیر است چراکه فرکانس این صدا به طول سوراخ (۸) تا انتهای ساز بستگی دارد. این در حالی است که سازندگان مختلف، طول انتهای ساز را نسبت به سوراخ (۸) متفاوت در نظر می‌گیرند. بر همین اساس صدای دست‌بسته در سازهای مختلف متفاوت است. این صدا هیچ‌گاه در جریان ملودی حضورِ نظام‌مند و فعال ندارد و بیشتر به‌عنوان واخوان از آن استفاده می‌شود. به این صدا «گِرمه» گفته می‌شود. سری اصوات گام بالقوه ساز نرمه‌نای از بم به زیردر تصویر (۳) نشان داده شده است.

۴- کاربری رایج نرمه‌نای

جایگاه اصلی اجرای ساز نرمه‌نای در کُردستان مراسم شادیانه بوده است. مسعودیه در این مورد می‌نویسد: «نرمه‌نای کُردستان عموماً در اعیاد، مراسم عروسی و مجالس محفلی نواخته می‌شود و رپرتوار اجرایی آن در مجموع با سازهای سرنا و دوزله مشترک است» (مسعودیه، ۱۳۸۴، ۱۹۹). رقص کُردی معمولاً با سازهای سرنا و دهل، دوزله و دایره یا تمبک، نرمه‌نای و تمبک و دایره و در بعضی مناطق مانند مریوان با ساز شمشال همراهی می‌شود (حاج امینی، ۱۳۸۲، ۶۰). نرمه‌نای در میان کُردهای مُکریان (شمال استان کُردستان) رواج بیشتری دارد و در این منطقه به‌جای سرنا بیشتر از نرمه‌نای استفاده می‌شود (نقیب سردشت، ۱۳۸۵، ۱۵۲). این ساز در شرق و میانهٔ استان کُردستان نیز مانند منطقه مکریان در مراسم عروسی و شادمانی به همراه تمبک، عموماً به‌منظور اجرای رقص کُردی به‌کار می‌رود (همانجا). حرکات رقص کُردی تابع موسیقی خاص این مراسم است که بر اساس متر و دورهای ریتمیک مشخصی از جمله گَریان، پشت‌پا، فتاح پاشایی، سقزی و ... اجرا می‌شود (حاج امینی، ۱۳۸۲، ۵۸). رپرتوار این مراسم شامل حجم قابل‌توجهی از گورانی‌های رقص است که تابع ساختارهای متریک-ریتمیک و به‌طورکلی ساختارهای زمان‌مند موسیقی خاص رقص است (ضیاءالدینی، ۱۳۹۷، ۳۹). ملودی‌هایی که در هرکدام از الگوهای رقص اجرا می‌شوند به مجموعهٔ عظیم گورانی‌های کُردی متعلق‌اند (حاج‌امینی، ۱۳۸۲، ۵۹). در هر مرحله از رقص، خواننده تعدادی گورانی که ریتم مشترکی دارند را انتخاب و اجرا می‌کند. نوازنده نرمه‌نای نیز پس از اینکه خواننده یک یا دو بیت از گورانی را اجرا می‌کند، همان ملودی را پاسخ می‌دهد. از آنجائی که فواصل موسیقایی این گورانی‌ها و نرمه‌نای با یکدیگر تا حد زیادی هماهنگ بودند، نوازندگان این ساز مشکلی در همراهی با خواننده و اجرای ملودی گورانی نداشتند. در این اجراها معمولاً نرمه‌نای به‌عنوان ساز ملودیک، خوانندگان را همراهی می‌کرد و به علت هماهنگی ساز و آواز، با استفاده از یک نرمه‌نای با کوک ثابت و اجرای یک تنالیته ثابت که منطبق بر وسعت صدایی اکثر خوانندگان بود، مشکلی در زمینه کوک به وجود نمی‌آمد. همان‌گونه که در شکل ظاهری نرمه‌نای اشاره شد، این ساز با داشتن هشت سوراخ ظرفیت‌های مشخص و محدودی برای اجرای ملودی‌ها دارد. نوازندگان و سازندگان نرمه‌نای در روند تکاملی این ساز با آزمون‌وخطا فواصلی موسیقایی ایجاد کرده‌اند که بیشترین امکان را برای اجرای حداکثری ملودهای رایج در موقعیت‌های اجرایی ذکرشده داشته باشد. ملودی‌های مراسم شادیانه بیشتر منطبق بر فواصل مد[۵] شور، بیات ترک، کُردبیات، افشاری و دشتی بوده و فواصل ساز نرمه‌نای نیز طبق تصویر (۳) (اصوات بالقوه) بیشتر منطبق با همان مدها به‌وجود آمده بود.

۵- تغییرات اجرایی و ساختاری جدید

در دهه‌های گذشته پس از حضور رادیو و تولید آثار جدید توسط آهنگسازان که بر اثر آمیختن فرهنگ موسیقی کُردی با فرهنگ‌های هم‌جوار از جمله موسیقی دستگاهی بوده، گورانی‌های دیگری با فواصلی منطبق با مدهای همایون، ماهور، چهارگاه و اصفهان نیز در مراسم شادیانه اجرا می‌شود. اجرای این گورانی‌ها با فواصل و تکنیک‌های اجرایی قبلی نرمه‌نای و سرنا به‌عنوان سازهای ملودیک اصلی این مراسم‌ها ممکن نبوده و نوازندگان در این ملودی‌ها توانایی همراهی آواز را ندارند. از سویی دیگر در سال‌های اخیر در مراسم عروسی که جایگاه اصلی اجرای نرمه‌نای و سرنا است سازهایی مانند اُرگ[۶] و دیوان[۷] ورود پیدا کرده‌اند که به دلیل اختلاف فواصل موسیقایی نرمه‌نای و سرنا با این سازهای جدید امکان هم‌نشینی با یکدیگر را ندارند. «امروزه در مناطق وسیعی از کُردستان، مراسم شادیانه در فضاهای بسته و در محیط‌هایی برگزار می‌شود که دهل و سرنا -این زوج همیشه حاضر در موسیقی مراسم شادی- نمی‌توانند جلوه‌ای از اجرای موسیقی داشته باشند. زوج سرنا و دهل جای خود را در عروسی‌ها و شادیانه‌ها به سینتی‌سایزرهایی داده‌اند که جایگزین به‌ظاهر کاراتری است... اکنون در روندی که کم‌تر از بیست سال از آغاز آن نمی‌گذرد، فضاها، کاربردهای اجتماعی و بسترهای حیاتی تضمین‌کنندهٔ حضور دهل و سرنا به تدریج از بین می‌رود و البته حیاتِ موسیقی‌های نواخته‌شده با آن‌ها نیز روبه‌زوال می‌نهد» (ضیاءالدینی، ۱۳۹۷، ۱۵-۱۶). با ورود ارگ به محیط



تصویر ۳ - نحوهٔ تولید سری اصوات بالقوه نرمه‌نای.

عروسی و اجرای گورانی‌ها در کوک و تنالیته‌های مختلف، چالشی برای نرمه‌نای ایجاد شده که تا قبل از آن فقط گورانی‌هایی منطبق بر مد شور با یک کوک ثابت، اجرا می‌کرده است. از سوی دیگر در چند دههٔ اخیر، ورود سازهای زهی مانند دیوان و کمانچه به این مراسم و درخواست برای هم‌نوازی با این سازها، نوازندگان نرمه‌نای را بر آن داشته است که برای هم‌نوازی و اجرا در تنالیته‌های مختلف، نرمه‌نای‌هایی در کوک و اندازه‌های مختلف تهیه کنند. اسماعیل مردانی نوازنده نرمه‌نای در این‌باره می‌گوید: «آن موقع‌ها وقتی خواننده مثلاً اصفهان می‌خواند ما فالش می‌زدیم و همان ملودی را در شور جواب می‌دادیم و خواننده که گوشی می‌خواند گوشش کم‌کم عادت می‌کرد و منطبق می‌شد. در مجلس شوگر[۸] سازهای دیگری هم آمدند که ناچار بودم با آن‌ها هم‌کوک شوم. با شخصی که آهنگسازی می‌دانست در این باره صحبت کردم و فواصل موسیقی را برایم توضیح داد. حدود دویست نی خراب کردم تا توانستم کوک‌های مختلف بسازم. این کار چند سال طول کشید. حالا با ساختن نی‌های جدید حتی در استودیو به همراه سازهای دیگر و ارکستر همراهی می‌کنم».[۹] بر همین اساس نرمه‌نای که ساز ملودیک اصلی در اجرای موسیقی این مراسم بوده مجبور به انطباق خود با سازهای جدید شده است تا بتواند ملودی‌های بیشتری را در مُدهایی غیر از شور با تنالیته مختلف اجرا کند. نوازندهٔ نرمه‌نای برای ادامهٔ حیات موسیقایی این ساز و همچنین ادامهٔ فعالیت در مهم‌ترین بستر اجرایی‌اش که مراسم شادیانه است مجبور به تولید صداهای (فواصل موسیقایی) بیشتری شده است تا بتواند قابلیت هم‌نوازی با سازهای جدید را پیدا کند.

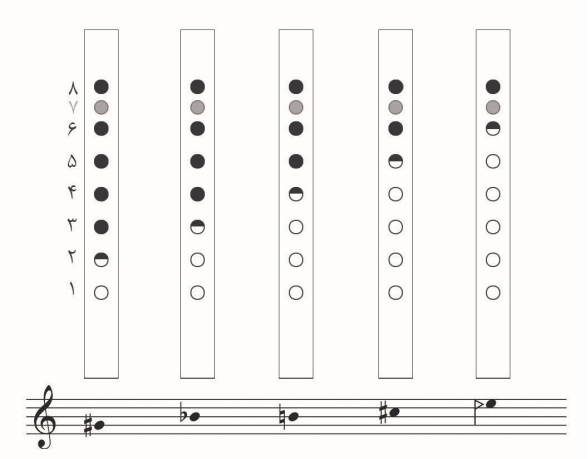
پیدایش بسترهای جدید اجرای موسیقی و تحولاتی که در زمینه ارتباط بین موسیقیدان و مخاطب به وجود آمده، تأثیرات عمیقی در سنت‌های موسیقی برجای گذاشته است. در مورد موقعیت‌های اجرایی موسیقی کُردی نیز، تبادلات فرهنگی صورت‌گرفته در دهه‌های اخیر سبب معرفی امکان و زمینه‌ای جدید برای عرضهٔ موسیقی در محیط شهری کُردستان شده است که از آن جمله می‌توان به اجرا در سالن‌های کنسرت اشاره کرد که این تغییر کاربرد بیشتر جنبه شنود زیباشناسانه دارد. این بستر جدید اجرایی تغییراتی را در رپرتوار و پیرو آن ساختار و تکنیک‌های نوازندگی بعضی سازها از جمله نرمه‌نای به وجود آورده است. موسیقی کُردی در این کنسرت‌ها برای ایجاد جذابیت، عموماً به صورت گروه‌نوازی و ارکسترال ارائه می‌شود. گروه‌های موسیقی و آهنگسازان برای جذب حداکثری مخاطب، رپرتوار قدیمی موسیقی کُردی یا ملودی‌های ساخته‌شده و جدید کُردی را با تلفیقی از سازهای موسیقی دستگاهی یا کلاسیک غربی به همراه سازهای رایج در مناطق مختلف کُردستان از جمله نرمه‌نای، دیوان، دف، ضرب کُردی و گاهی شمشال عرضه می‌کنند. همان‌گونه که پیشتر گفته شد نرمه‌نای به شکل سنتی در موسیقی کُردستان ساز تک‌نواز بوده اما در بسترهای اجرایی جدید خود باید قابلیت هم‌نوازی نیز داشته باشد. چالش انطباق با سازهای ارکستر ابتدا در کوک، سپس در اجرای کارگان جدید است. برنامه‌هایی که برای این کنسرت‌ها[۱۰] تنظیم می‌شود شامل قطعات آهنگ‌سازی‌شده و بخش‌های آوازی با وزن آزاد است که به مقام‌های کُردی اختصاص دارد. در این برنامه‌ها نوازندهٔ نرمه‌نای با قطعاتی روبرو است که در رپرتوار سنتی این ساز نبوده است. اجرای قطعات جدید آهنگسازی‌شده در مدهای مختلف و همراهی با آواز در اجرای مقام‌ها با وزن آزاد، از مواردی بوده که نوازنده با آن مواجه بوده است. در این برنامه‌ها از نوازندهٔ نرمه‌نای خواسته می‌شود که جواب آواز بدهد که قبلاً این کار را انجام نمی‌داده یا اینکه قطعه‌ای از بیت‌ها[۱۱] اجرا کند که مربوط به رپرتوار این ساز نبوده است. بر همین اساس و در نتیجهٔ تعاملات موسیقی کُردی با موسیقی‌های دیگر در این بسترهای جدید، نرمه‌نای به مرور از وضعیت تک‌نوازی به هم‌نوازی نیز تغییر پیدا کرده و برای نواختن مدهای جدید، ضرورتی در تغییر ساختار و تکنیک‌های نوازندگی این ساز به وجود آمده است. در نتیجه به علت، «تولید گورانی‌های متفاوت در مدهای مختلف»، «ورود سازهای جدید در مراسم شادیانه»، «ایجاد بسترهای جدید اجرایی» و «لزوم هم‌نوازی در کوک‌های مختلف و همراهی با سازهای دیگر در موقعیت‌های مختلف» که حاصل تعاملات موسیقی کُردی با موسیقی‌های هم‌جوار بوده، انتظار جدیدی برای مخاطبان به وجود آورده است که باید توسط نوازندهٔ نرمه‌نای پاسخ داده شود. نوازنده نیز برای این منظور تغییراتی در ساختار ساز و تکنیک‌های اجرایی ایجاد کرده که در ادامه به آن‌ها پرداخته شده است.

۶- استخراج نغمات بیشتر در نرمه‌نای

سازهای بادی مانند نی، سرنا و بالابان به دلیل ساختار سادهٔ لوله‌صوتی‌شان و تعداد محدود سوراخ‌های موجود روی بدنهٔ ساز همواره برای نواختن فواصل مختلف و تنالیته‌های مختلف با محدودیت مواجه بوده‌اند. نوازندگان این‌گونه سازها از دیرباز در تلاش بوده‌اند که با استفاده از فنونی، نغمات بیشتری را برای نواختن ملودی‌هایی در مدهای مختلف ایجاد کنند. آن‌ها با استفاده از تمهیداتی چون تغییر نحوهٔ دمیدن[۱۲] و بازکردن نصف سوراخ‌ها[۱۳] نغمات متغیری از آن‌چه با دمیدن عادی و بازوبسته‌کردن کامل سوراخ‌های ساز ایجاد می‌شود، استخراج می‌کردند. استفاده از این تکنیک‌ها و تمهیدات خاص نوازندگی در سازهای بادی موضوعی جدید و منحصر به نوازندگی نرمه‌نای نیست. چنان‌چه عبدالقادر مراغه‌ای در توضیح فن نواختن نای سفید می‌نویسد: «و چون مباشر حاذق و خبیر باشد به‌شدت و عنف نفخ و به بگرفت و گشاد ثُقب گاه نصف و گاه تمام گشادن، مجموع دوایر را با طبقات آن‌ها ممکن باشد که استخراج کند» (مراغی، ۲۵۳۶، ۱۳۴-۱۳۵). وی در ضمن معرفی سیه‌نای و توضیحاتی دربارهٔ نحوهٔ نفس‌گیری در آن، می‌افزاید: «در آن نیز تغییر نغمات به‌شدت و عنف نفخ باشد و گرفت و گشاد ثقب گاهی تمام و گاه نصفی و گاه بعضی». (همان، ۱۳۵). همچنین نوازندگان نی موسیقی دستگاهی برای نواختن نغمات بیشتر، از طریق تکنیک‌های انگشت‌گذاری و تغییر فشار هوای دمیده‌شده بعضی از نغمات را ایجاد می‌کنند (امامی، ۱۳۹۹، ۸۲). در مورد نرمه‌نای نیز نوازندگان این ساز در دوران معاصر به صورت تجربی و با آزمون‌وخطا تمهیداتی را برای اجرای نغمات بیشتر اندیشیده‌اند که تعدادی از آنها توسط نوازنده با به‌کارگیری تکنیک‌های اجرایی جدید و بخشی دیگر نیز با تغییر جای سوراخ‌ها حاصل شده است. در به‌کارگیری تکنیک‌های جدید، اصوات بیشتری نسبت به گام بالقوه (گفته‌شده) وجود خواهد داشت اما در تغییر جای سوراخ‌ها فقط بعضی از نغمات، جایگزین نغمات قبلی می‌شوند.

۶-۱. تمهیدات تکنیکی[۱۴]

اولین تمهید تکنیکی برای اجرای نغمات بیشتر، پوشاندن نصف سوراخ با انگشت است. در این حالت از فرکانس نت اصلی کاسته می‌شود. برای مثال اگر به‌جای پوشاندن کامل سوراخ (۶) (نت می)، قسمتی از آن با انگشت پوشانده شود، صدای می کُرن حاصل می‌شود. نحوهٔ ایجاد سری اصوات



تصویر ۴- نحوهٔ تولید سری اصوات بالفعل نرمه‌نای با پوشاندن نصف سوراخ‌ها با انگشت.

بالفعل نرمه‌نای با پوشاندن نصف سوراخ‌ها به شرح زیر است:

- برای ایجاد نت سل‌دیز یا لابمل نیمه بالاییِ سوراخ (۲) (نت لا)، با انگشت گرفته می‌شود؛
- برای ایجاد نت سی‌بمل نیمهٔ بالاییِ سوراخ (۳) (نت سی کرن) با انگشت گرفته می‌شود؛
- برای ایجاد نت سی‌بکار نیمهٔ بالاییِ سوراخ (۴) (نت دو) با انگشت گرفته می‌شود؛
- برای ایجاد نت دودیز یا ربمل نیمه بالایی سوراخ (۵) (نت ر) با انگشت گرفته می‌شود؛
- برای ایجاد نت می‌کرن نیمهٔ بالاییِ سوراخ (۶) (نت می) با انگشت گرفته می‌شود.

در تصویر (۴) نحوهٔ استخراج سری اصوات بالفعل نرمه‌نای با پوشاندن نصف سوراخ‌ها نشان داده شده است. دومین تمهید تکنیکی برای اجرای نغمات بیشتر، افزایش فشار لب روی قمیش است که باعث افزایش فرکانس نت موردنظر می‌شود. به‌عنوان مثال با فشار بیشتر لب می‌توان نت سی کرن را تا حدود سی بکار بالا برد. نحوهٔ ایجاد سری اصوات بالفعل نرمه‌نای با تغییر فشار دمیدن به شرح زیر است:

- برای ایجاد نت سی‌بکار نوازنده با فشار لب روی قمیش فرکانس نت سی کرن را تا حدود سی‌بکار می‌رساند؛
- برای ایجاد نت دودیز یا ربمل نوازنده فرکانس نت دو را با فشار لب روی قمیش نیم‌پرده بالا برد.

در نتیجه این تمهیدات تکنیکی، علاوه بر اجرای گورانی‌های قبلی که منطبق بر اصوات بالقوه ساز بود، امکان اجرای گورانی‌های جدید در مدهای مختلف ایجاد می‌شود که عبارت‌اند از:

- برای نواختن گورانی‌های منطبق بر مد شوشتری یا حجاز (از مبنای ر)، نیمه بالایی سوراخ (۳) برای ایجاد نت سی‌بمل و نیمهٔ بالایی سوراخ (۵) برای ایجاد نت دو دیز با انگشت گرفته می‌شود. همچنین می‌توان فرکانس نت دو را با فشردن لب روی قمیش تا حدود نت دو دیز بالا برد؛
- برای نواختن گورانی‌های منطبق بر مد اصفهان یا نهاوند (از مبنای لا)، نیمهٔ بالایی سوراخ (۴) برای ایجاد نت سی و نیمهٔ بالایی سوراخ (۲) برای ایجاد نت سل دیز با انگشت گرفته می‌شود. همچنین می‌توان با فشار لب روی قمیش فرکانس نت سی کرن را تا حدود نت سی‌بکار افزایش داد؛
- برای نواختن گورانی‌های منطبق بر مد ماهور یا عجم (از مبنای دو)، نیمهٔ بالایی سوراخ (۴) برای ایجاد نت سی با انگشت گرفته می‌شود. همچنین می‌توان با فشار لب روی قمیش فرکانس نت سی کرن را تا حدود سی‌بکار افزایش داد؛
- برای نواختن گورانی‌های منطبق بر مد صبا (از مبنای لا)، نیمهٔ بالایی سوراخ (۵) برای ایجاد نت دو دیز یا ربمل با انگشت گرفته می‌شود؛
- برای نواختن گورانی‌های منطبق بر مد سه‌گاه (از مبنای سی کرن)، نیمهٔ بالایی سوراخ (۶) برای ایجاد نت می کرن با انگشت گرفته می‌شود.

۶-۲. تغییر ساختار ساز

این نوع تغییر به دو روش صورت می‌گیرد: ۱. تغییر جای سوراخ‌ها به‌منظور اخذ فواصل جدید[۱۵]، ۲. تغییر در طول ساز برای نواختن تنالیته‌های مختلف برای هم‌نوازی با سازهای دیگر. در روش اول جای سوراخ‌ها برای اخذ فواصل متفاوت از اصوات بالقوه (گفته‌شده) تغییر می‌کند. به این ترتیب، بعضی از نوازندگان، نرمه‌نای خاصی برای اجرای ماهور، شوشتری و سایر مدها تهیه می‌کنند. به‌عنوان مثال نرمه‌نای که برای اجرای مد ماهور استفاده می‌شود نیاز به تغییر جای سوراخ نت سی کرن داشته است. بدیهی‌ست در سازهای جدید، از تکنیک‌های انگشت‌گذاری و تکنیک‌های مربوط به دمیدن که ذکر شد استفاده نمی‌شود. لازم به ذکر است که بعضی از نوازندگان موافق با تغییر جای سوراخ‌ها نبوده و از تکنیک‌های نوازندگی گفته‌شده برای ایجاد اصوات بیشتر استفاده می‌کنند.[۱۶] ولی بعضی از نوازندگان ازجمله اسماعیل مردانی (مردانی، ۱۳۹۸)، منصور بهرام‌بیگی (به‌هرام به‌گی، ۲۰۰۹) با تغییر جای سوراخ‌ها، از نرمه‌نای‌های مختلفی برای نواختن مدهای گوناگون استفاده می‌کنند. مردانی در این مورد ذکر می‌کند که در اجرای ملودی‌هایی که تمپوی بالایی دارند فرصت تغییر فرکانس برای نت‌ها وجود ندارد. همچنین به دلیل کوچک‌بودن سوراخ‌های ساز و شیوه انگشت‌گذاری این ساز که از بند دوم انگشتان برای گرفتن سوراخ‌ها استفاده می‌شود، نصفه گرفتن سوراخ‌ها یا تغییر شدت دمیدن برای ایجاد فواصل بیشتر به سهولت امکان‌پذیر نیست.[۱۷] در روش دوم برای نواختن محدوده‌های صوتی مختلف و اجرای تنالیته‌های متفاوت در هم‌نوازی با سازهای دیگر، نرمه‌نای‌هایی در اندازه‌های مختلف ساخته می‌شود (به‌هرام به‌گی، ۲۰۰۹). همان‌گونه که گفته شد این تغییر، درنتیجه تعاملات فرهنگی و پیدایش بسترهای جدید اجرایی از جمله کنسرت و هم‌نوازی با سازهای مختلف به وجود آمده است. این عوامل موجب افزایش ظرفیت‌های اجرایی ساز در بسترهای اجرایی جدید و تولید رنگ‌های صدایی مختلف و وسعت‌های صدایی سوپرانو، آلتو، تنور و باس شده است.

نتیجه

فرهنگ‌پذیری شامل تعاملات بین‌فرهنگی است که با انتقال مستمر صفات و عناصر بین دو یا چند فرهنگ مختلف مشخص می‌شود. تکمیل این فرآیند، بستگی به سازگاری یا شباهت دو فرهنگ دارد، و اینکه این مبادله شامل چه ویژگی‌های است. در بررسی تحولات موسیقایی مناطق

مختلف، فرهنگ‌های موسیقی را می‌توان به‌عنوان پدیده متغیری در نظر گرفت که حیات موسیقایی هر فرهنگ تحت‌تأثیر عوامل برون‌فرهنگی و درون‌فرهنگی سعی در انطباق خود با شرایط فرهنگی-اجتماعی جدید دارد. وجود این تبادلات فرهنگی و همچنین تحولات موجود در زمینه اقتصاد (عرضه و تقاضا) و اجرای موسیقی، تاثیرات عمیقی بر ذهنیت فرهنگی موسیقی‌دانان نسبت به تغییر تکنیک‌های نوازندگی و ایجاد آثار جدید و نحوه عرضه آن داشته است. در این مقاله نیز تعاملات موسیقی کُردی با فرهنگ‌های موسیقایی مجاور و به تبع آن، تغییرات ساز نرمه‌نای بررسی شد. این تغییرات که در جهت ادامه حیات ساز نرمه‌نای بوده، در اثر تبادلات فرهنگ موسیقایی استان کُردستان با سایر فرهنگ‌های موسیقی ازجمله، موسیقی دستگاهی ایران، موسیقی عربی، موسیقی کُردهای عراق و منطقه مکریان بوده که موجب گسترش رپرتوار اجرایی و ساخت گورانی‌هایی در مدهای متفاوت از مدهای رایج قبلی شده است. بعضی از نوازندگان نرمه‌نای تحت‌تأثیر هم‌جواری با فرهنگ‌های مختلف و همچنین پیدایش بسترهای اجرایی جدید و هم‌نوازی در کنار سازهایی خارج از حوزه فرهنگی موسیقی کُردی، تغییراتی در سه بخش ساختار، تکنیک و رپرتوار اجرایی این ساز صورت داده‌اند که عبارت‌اند از:

- ساخت نرمه‌نای‌هایی در اندازه‌های مختلف برای اجرای کوک‌های مورد نیاز؛
- ایجاد فواصل جدید با تغییر جای سوراخ‌ها بر روی بدنه ساز
- استفاده از تکنیک‌های انگشت‌گذاری جدید برای اجرای فواصل مورد نیاز؛
- تغییر در نحوه دمیدن برای اخذ فواصل جدید.
- اجرای گورانی‌هایی در مدهای جدید علاوه بر این، فرهنگ‌پذیری می‌تواند تغییرات موسیقایی درون جامعه را نیز دربرگیرد که در اثر تحولات اقتصادی و بسترهای اجرایی جدید به‌وجود آمده است. در مورد ساز نرمه‌نای ورود سازهای جدید از جمله سینتی‌سایزر به سامانهٔ موسیقی کُردی، ایجاد بسترهای جدید اجرایی مانند سالن کنسرت و ضبط‌های استودیویی منجر به تغییرات ساز نرمه‌نای، به‌عنوان یکی از سازهای اصلی موسیقی کُردستان شده است. این تحقیق با استفاده از مطالعات اسنادی و میدانی، فرهنگ نوازندگی ساز نرمه‌نای را به‌عنوان پدیده‌ای پویا مورد بررسی قرار داده و این نکته را برجسته می‌کند که نوازندگان و موسیقی‌دانان به چه نحوی تحت‌تأثیر تبادلات فرهنگی و بسترهای اجرایی جدید عمل کرده‌اند. در تحقیق حاضر، تمرکز بر این موضوع بوده است که چگونه خُرده‌فرهنگ‌ها قادر به بازسازی عوامل هویت‌ساز خود علیرغم تأثیرگرفتن از فرهنگ‌های دیگر بوده‌اند. در واقع تلاش‌های نوازندگان ساز نرمه‌نی برای ایجاد تغییرات در راستای حفظ هویت فرهنگی این ساز بوده است.

تقدیر و تشکر

از دکتر هومان علیائی، آقای کژوان ضیاءالدینی و آقای حامد پیرا که نگارندگان را در انجام این پژوهش یاری رساندند تشکر می‌کنیم.

پی‌نوشت‌ها

۱. به دلیل پراکندگی کُردها در مناطق مختلف، منظور نگارندگان از واژه «منطقه» در این پژوهش، استان کُردستان و جنوب استان آذربایجان‌غربی است.

۲. در کُردستان به آن «پیک» یا «زَل» نیز گفته می‌شود.

۳. قطعه چوبی بیضی‌شکلی است که روی قمیش قرار می‌گیرد و محل آن قابل تغییر است. این قطعه که به آن خرک نیز گفته می‌شود برای تنظیم کوک نرمه‌نای و کنترل صدای قمیش به کار می‌رود؛ به‌طوری‌که هر چقدر به سمت پایین قمیش حرکت داده شود صدا زیرتر می‌شود.

۴. قطعه‌ای چوبی است که موقع استفاده‌نکردن از نرمه‌نای مثل پوزبند به دهانهٔ قمیش بسته می‌شود و وظیفه آن محافظت از دهانه قمیش و جلوگیری از افتادن چَلمه است.

۵. در بحث از ملودی‌ها و یا گورانی‌های رایج، موضوع اصلی که مطرح است اینکه، سیستم موسیقایی آنها اعم از فواصل و مُدها، به چه نحوی بوده است؟ این سؤال موضوعی است که دغدغه پژوهشگران موسیقی کُردی بوده و طبق تحقیقات نگارندگان، نظرات مختلفی در این مورد گفته شده است (مصاحبه نگارندگان با ایرج برخوردار و بهمن حاج‌امینی؛ همچنین نک. برخوردار، ۱۳۵۱ب؛ نظری، ۱۳۹۷؛ ضیاءالدینی و میرزائی، ۱۳۹۹). موضوعی که در بررسی و ارزیابی این گورانی‌ها مشهود است، وجود مدهای مختلف در ساختار آنها است که به‌نظر می‌رسد بعضی از آنها در اثر تبادلات فرهنگی و آشنایی و هم‌نشینی خوانندگان کُرد با موسیقی‌های مجاور از جمله سایر مناطق کُردنشین و حوزه موسیقی ایرانی-عربی-رکی و تأثیرپذیری از فضاهای صوتی آنها به‌وجود آمده است. به علت کمبود منابع مکتوب در تبیین مُدهای رایج در این موسیقی، نظرات مختلفی برگرفته از فرهنگ موسیقی دستگاهی و همچنین موسیقی عربی و ترکی وجود دارد (مصاحبه نگارندگان با ایرج برخوردار و بهمن حاج امینی). در ارزیابی کلی توسط نگارندگان و پس از جمع‌بندی و تحلیل نظرات گفته‌شده برای نام‌گذاری مُدهای گورانی‌ها، بیشترین اتفاق‌نظر بر شباهت این مدها با سامانه موسیقی دستگاهی و همچنین موسیقی عربی بوده است. البته نکته‌ای که در این گفتمان و تطبیق یک گورانی با یک مد خاص اهمیت دارد این است که، منظور از تطبیق یک گورانی در مُد خاص مثل شور، بیشتر اشل صوتی (فواصل) و نت شاهد آن مورد نظر بوده و شاخص‌های دیگر ملاک قرار نمی‌گیرد. اسعدی مفهوم موسیقی‌شناسی مُد را بدین گونه صورت‌بندی می‌کند: «مُد=اشل صوتی + فونکسیون درجات یا نقش نغمات (+ ملودی مُدل‌ها یا فرمول‌های ملودیک خاص)» (اسعدی، ۱۳۸۲، ۴۷).

۶. اجراکنندگان موسیقی در کُردستان به «سینتی‌سایزر»، «اُرگ» می‌گویند.

۷. سازی زهی از خانواده «باغلاما» که نواختن آن طی سی سال اخیر در کُردستان رایج شده است. درویشی (۱۳۸۳، ۲۹۰) پیشینه این ساز را در ایران در چند دهه اخیر می‌داند که توسط مهاجران کُرد عراقی به آذربایجان غربی و کُردستان ایران آورده شده است.

۸. مجلس شوگر به مراسم شب قبل از عروسی گفته می‌شود که در چند دهه اخیر سازهای کمانچه و دیوان نیز در این مراسم نواخته می‌شوند.

۹. مصاحبه نگارندگان با اسماعیل مردانی.

۱۰. از جمله این گروه‌های موسیقی می‌توان به چهل‌دف، کوبان، ارکستر فیلارمونیک کُردستان، ژوانا سنندج اشاره نمود (مردانی، آلبوم صوتی منشرشده، ۱۳۹۸).

۱۱. «یک شیوهٔ خاص برای نقل و روایت‌های داستانی به آواز، در منطقهٔ وسیعی از مُکریان» (ضیاءالدینی، ۱۳۹۷، ۴۲).

۱۲. دمیدن بیشتر در سازهای بادی به تنهایی موجب تغییر فرکانس نت‌ها نخواهد شد (امامی و موحد، ۱۳۸۹)، بلکه لازمهٔ افزایش فرکانس یک صدا در بعضی از این سازها مانند نرمه‌نای و سرنا، متمرکزکردن لب و عضلات دهان موقع دمیدن است. نوازنده می‌تواند با روش‌هایی مانند گرفتگی بیشتر لب روی قمیش نرمه‌نای و فشردن محفظهٔ دهان در نوازندگی سرنا تا حدودی فرکانس صداها را افزایش دهد.

۱۳. اینکه چه مساحتی از سوراخ با انگشت پوشانده می‌شود، امری است که نوازنده با شنیدن و ارزیابی فرکانس صدای حاصله تعیین می‌کند. بنا بر این اصطلاح

باز یا بستن نصف سوراخ با انگشت لزوماً به مفهوم پوشانده شدن نیمهٔ سوراخ نیست.

۱۴. تحلیل تکنیک‌های این بخش بر اساس مصاحبه و مشاهده تکنیک‌های نوازندگی حامد پیرا و اسماعیل مردانی نوازندگان نرمه‌نای سنندج نگاشته شده است.

۱۵. به‌عنوان مثال اسماعیل مردانی نوازندهٔ نرمه‌نای، با ساخت هفت نرمه‌نای با فواصل موسیقایی مختلف، قطعاتی آوازی از مقام‌های کُردی در مدهای مختلف که قبل از آن فقط با آواز خوانده می‌شد را با سازهای جدید نواخته و در ادامه هر آواز نیز یک گورانی در همان مد اجرا کرده است که عبارت‌اند از گه‌لو، گولی، هیجرانی، هوره، خاو که‌ر، خورشیدی، لاوک، مور، نارسو مالمال، ئورفا، پاییزه، پیره‌هه‌لو، سه‌حه‌ره، شه‌پول، شیرین به‌هاره، سه‌فه‌ر، شه‌وه نیوشه‌وه، سیاوچه‌مانه، سواره، سه‌وزه‌ی هه‌مزه‌به‌گ، پارغه‌زال، چه‌هچه‌هه‌ی بولبول، ئه‌للاوه‌یسی. (مردانی، ۱۳۹۸).

۱۶. حامد پیرا نوازنده نرمه‌نای در سنندج از تکنیک‌های انگشت‌گذاری و تکنیک‌های مربوط به دمیدن برای ایجاد نغمات بیشتر استفاده می‌کند.

۱۷. مصاحبه نگارندگان با اسماعیل مردانی.

فهرست منابع

اسعدی، هومان (۱۳۸۰)، از مقام تا دستگاه، فصلنامه‌ی *موسیقی ماهور*، شماره ۱۱، صص ۵۹-۷۵.

اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران؛ دستگاه به عنوان مجموعه‌ای چند مُدی، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۲۲، صص ۴۳-۵۶.

اسعدی، هومان (۱۳۸۳)، مطالعه‌ای سازشناختی در رسالات و نگاره‌های موسیقایی تیموری، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۲۴، صص ۶۱-۹۸.

اسماعیل‌زاده‌ها، غلامحسین (۱۳۸۴)، *مقدمه‌ای بر اکوستیک سازهای زهی و بادی*، ترجمه و تألیف، موسیقی عارف، تهران.

اطرائی، ارفع؛ درویشی، محمدرضا (۱۳۹۴)، *سازشناسی ایرانی*، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

امامی، محمد (۱۳۹۹)، بررسی اکوستیکی نغمات بالقوه و بالفعل نی با تأملی بر امکان افزایش تغمات بالقوه، *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۲۱، صص ۷۷-۹۶.

امامی، محمد؛ موحد، آذین (۱۳۸۹)، بررسی عملکرد دستگاه تنفس در نوازندگی ساز نی و ارائه‌ی راه‌کارهایی جهت صداسازی، نشریه *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۴۰، صص ۱۷-۲۶.

آقابرارنیا گودرزی، جعفر؛ قره‌سو، مریم (۱۳۹۷)، فرآیند فرهنگ‌پذیری در موسیقی کجور، تهران: نامه انسان‌شناسی.

برخوردار، ایرج (۱۳۵۱الف)، پژوهشی در موسیقی محلی کُردستان، مجله *موسیقی*، شماره ۱۳۵، صص ۳۰-۶۱.

برخوردار، ایرج (۱۳۵۱ب)، پژوهشی در موسیقی محلی کُردستان-رقص‌های کُردستان، مجله *موسیقی*، شماره ۱۳۶، صص ۵۸-۷۵.

حاج امینی، بهمن (۱۳۸۱)، چهار آواز در موسیقی کُردستان، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۱۷، صص ۵۷-۷۸.

حاج امینی، بهمن (۱۳۸۲)، هه‌لپه‌رکی (رقص کُردی)، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۲۲، صص ۵۷-۶۷.

حاج امینی، بهمن (۱۳۹۵)، زندگی موسیقایی کُردستان در سده اخیر: بررسی موردی شهر سنندج، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۷۱، صص ۱۰۱-۱۱۵.

حجاریان، محسن (۱۳۸۶)، *مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قومی*، تهران: انتشارات کتاب نیک.

درویشی، محمدرضا (۱۳۷۳)، *نگاه به غرب*، تهران: انتشارات ماهور.

رهبر، ایلناز (۱۳۸۶)، موسیقی عاشق‌های همدان، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۳۵، صص ۱۰۳-۱۱۶.

سفیدگر شهانقی، حمید (۱۳۹۳)، *موسیقی عاشیق‌های آذربایجان*، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

ضیاءالدینی، کژوان (۱۳۹۷)، *مفهوم بند در موسیقی کُردهای مُکریان*، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

ضیاءالدینی، کژوان (۱۳۹۹)، ارتباط ساختاری موسیقی کُردستان و موسیقی دستگاهی ایران (مطالعه موردی آواز بیات کُرد و خرده‌بند بهاره)، نشریه *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۲۵، شماره ۱، صص ۱۵-۲۵.

ضیاءالدینی، کژوان و محمد میرزائی (۱۳۹۹)، *گورانی‌های علی‌مردان*، انتشارات دانشگاه کُردستان، سنندج.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۰)، به‌سوی نظریه‌ای تازه درباره موسیقی مردم‌پسند، نامه *هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۳، صص ۱۱۹-۱۳۲.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۳)، سیر نفوذ موسیقی غربی به ایران در عصر قاجار، نشریه*هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۱۹، شماره ۲، صص ۵-۱۶.

فکوهی، ناصر (۱۳۹۵)، تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی، تهران: نشر نی.

کریستین‌سن، دیتر (۱۳۸۴)، موسیقی کُردستان، ترجمه ناتالی چوبینه، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۲۷، صص ۵۱ـ۶۲.

کسایی، محمدجواد (۱۳۸۳)، *موسیقی پس از سکوت، استاد حسن کسایی و نیم‌قرن آفرینش هنری*، تهران: نشر نی.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۶۶)، *جامع‌الالحان*، به اهتمام تقی بینش، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۷۰)، *شرح ادوار*، به اهتمام تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۲۵۳۶)، *مقاصدالالحان*، به اهتمام تقی بینش، تهران: انتشارات پایگاه و ترجمه و نشر کتاب.

مسعودیه، محمدتقی (۱۳۸۴)، *سازهای ایران*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

مک‌داول، دیوید (۱۳۸۶)، *تاریخ معاصر کُرد*، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: انتشارات پانیذ.

ملاح، حسینعلی (۱۳۷۶)، *فرهنگ سازها*، تهران: کتاب‌سرا.

نظری، اشکان (۱۳۹۷)، بررسی مفهوم و ساختار مُدالِ مقام در موسیقی کُردستان عراق (تجزیه‌وتحلیل دو مقام الله‌ویسی و آی‌آی)، نامه *هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۱۷، صص ۹۹-۱۲۲.

نقیب سردشت، بهزاد (۱۳۸۵)، *سازشناسی موسیقی کُردی*، تهران: انتشارات توکلی.

به‌هرام به‌گی، مه‌نسوور (۲۰۰۹)، *هاواری نایه (میتودی فیربوونی ئامیری نایه)*، ده‌زگای موزیک و که‌له‌پوری کوردی، هه‌ولیر.

منابع صوتی

حمیدی، حسین (۱۳۷۸)، بالابان، *آلبوم صوتی*، مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور، تهران.

مردانی، اسماعیل (۱۳۹۸)، چل چرا، *آلبوم صوتی*، حوزه‌ی هنری استان کُردستان، سنندج.

مردانی، اسماعیل (۱۴۰۱)، *گفت‌وگو در برنامه ایل بانگ*، رادیو فرهنگ، ۱۴۰۱/۴/۱۷، ۲۲۷ت.

Katz, Mrak (2010). *Capturing Sound*: How Technology has Changed Music. University of California Press.

Kroeber, A.L. (1948). *Anthropology*: Race, Language, Culture, Psychology, Prehistory, Harcourt, Brace and World.

Khartomi, M. (1981), The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts, *Ethnomusicology*, vol. 25, no. 2, p. 227.

List, George (1964). Acculturation and Musical Tradition. *Journal of the International Folk Music Council*, 16:18-21.

Lucas, Ann (2010). *Music of a Thousand Years*: A New History of Persian Musical Traditions, University of California, Losa

Developments Between the Sixteenth and Late Nineteenth Centuries. [Unpublished Dissertation], City University of New York.

Redfield, R., Linton, R. and Herskovits, M. (1936). Memorandum for Acculturation. *American Anthropologist*, no. 38, pp. 149-152.

Seeger, C. (1948), Record Reviews, *Journal of American Folklore*, vol. 61, no. 242.

Shiloah, Amnon, and Erik Cohen (1983). The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel. *Ethnomusicology*, 27 (2): 227-252.

Angeles.

Merriam, Alan P. (1955). The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation. *American Anthropologist*, 57 (1): 28-34.

Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press.

Nercessian, Andy (2001). *The Duduk and National Identity in Armeni*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.

Nettl, Bruno (1978). *Eight Urban Musical Cultures*: Tradition and Change, University of Illinois Press.

Pourjavady, Amir Hosein (2019). *Music Making in Iran*:

Honar-Ha-Ye-Ziba:Honar-Ha-Ye-Namayeshi Va Moosighi
DOI: 10.22059/JFADRAM.2022.348159.615694

Acculturation and its Impact on the Changes of Techniques, Structure, and Repertoire of Narmey Ney in Contemporary Period

Mohammad Mirzaei Kootenaei*[1], Mohammad Emami [2], Reza Parvizzadeh[3]

[1] Faculty Member of Music Department, Faculty of Art and Architecture, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.
[2] Faculty Member of Television and Digital Arts, Faculty of Art, Damghan University, Damghan, Iran.
[3] Faculty Member of Music Department, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 3 Sep 2022, Accepted: 19 Nov 2022)

Music reflects a strong cultural tradition in Kurdistan province, which is passed down orally from generation to generation and bears a collective character. Narmeh Nay, an aerophone and one of the main musical instruments in Kurdistan province and the Mokryian region, has gained popularity over the last fifty years and is widely used in celebratory occasions to perform Gorani. The exchanges among musical culture of these regions with other cultural fields, such as other Kurdish speaking areas and Iranian, Turkish, and Arabic music, have resulted in the expansion of the repertoire of this instrument along with the emergence of new platforms for performance, such as concert halls and studio recordings. In the last few decades, the emergence of radio and the production of new songs, inspired by Kurdish music culture blending with Dastagahi music and traditional cultures, has led to the composition of new Goranis that correspond to the modal systems of Homayoun, Mahor, Chahargah and Isfahan. In the past, it was not possible to perform these Goranis with the previous intervals and playing techniques of Narmeh Ney and Sorna, which were the main melodic instruments in their ceremonies, not to mention that the musicians were also not equipped to accompany other instruments or singers. As an example, the introduction of new instruments, such as Synthesizer and Divan, in wedding ceremonies where Narmeh Ney and Sorna are traditionally performed, has introduced challenges to these musicians. Additionally, regarding the performance venues of Kurdish music, the cultural exchanges that have taken place in recent decades, have led to the introduction of new possibilities and contexts, such as concert halls, for the presentation of music in the urban environment of Kurdistan.

These cultural exchanges, as well as new platforms for Narmeh Ney players to perform music, have made a significant impact on the musical traditions of the Kurdistan region. To adapt to these transformations, some musicians have changed their playing techniques and the instrument's structure in order to be able to accompany other instruments or find a larger audience. Using established theories of "acculturation", and its impact on instrument changes, this article examines the cause and transformation of this instrument in the music of Kurdistan province. This research demonstrates that as the result of cultural exchanges, such as the introduction of new instruments in the region, the performance of Kurdish music in orchestral form in concert halls, and the need to accompany other instruments in new venues, Narmeh Nay has undergone some major transformations. These major changes have led to a rising prevalence of using Narmeh Nay in musical performances across the Kurdistan province. This research has benefitted from qualitative methods to collect and analyze data. Weaving together participant observation, in-depth interviews, and archival research, this study aims at explaining the transformation of this instrument in light of these exchanges, taking into account the performative culture of this instrument as a dynamic phenomenon. In order to explain the potential scale of Narmeh Ney, the natural sounds were first extracted and analyzed, and then the variable and added melodies were written using new techniques.

Keywords
Narmeh Ney, Acculturation, Kurdish Music, Gorani, Kurdistan Province, Mokryian Region.

*Corresponding Author: Tel: (+98-920) 3384042, Fax: (+98-87) 33662963, E-mail: m.mirzaei@uok.ac.ir