موسیقایی بیاندیشیم

تجربه‌ی موسیقی،
بازنمود فرهنگ

بانی سی. وِید

ترجمه‌ی
لیلا رسولی و مرجان جنت‌سرشت

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
تهران ۱۳۹۸

فهرست

دیباچه ۱۱
پیش‌گفتار ۱۳
سپاس‌گزاری ۱۷
فهرست تراک‌های سی‌دی ۱۹
سخنی با خوانندگان ۳۰

۱. اندیشیدن درباره‌ی موسیقی ۳۲
مردم ۳۲
موسیقی‌سازان ۳۲
شنوندگان ۳۷
موسیقی ۳۷
از منظر صدا ۳۷
چیزی را «موسیقی» نامیدن ۳۸
ارزش‌های زیبایی‌شناختی موسیقی ۳۹
معنا ۴۲
موسیقی و معنای متنی ۴۳
موسیقی به مثابه متن ۴۸
کاربرد ۵۲
انتقال دانش موسیقایی ۵۵

انتقال شفاهی و شنیداری ۵۸
انتقال دیداری به شکل نت‌نویسی ۶۱

۲. اندیشیدن درباره‌ی سازها ۷۱
ساز به مثابه شیء ۷۲
ایده‌هایی در باب انواع سازها ۷۲
ایده‌هایی در باب سازهای خاص ۸۵
تداعی‌های جنسی و جنسیتی ۸۸
تداعی‌های معنوی ۹۰
جایگاه فرهنگی ۹۲
ارزش‌های زیبایی‌شناختی ۹۳
ساز و فن‌آوری ۹۴
ساز و کالابودگی ۹۷
طنین و زیبایی‌شناسی صدا ۹۸
ساز در دانش عملیِ موسیقی ۱۰۰
ظرفیت ساز ۱۰۰
ایده‌هایی درباره‌ی گروه‌نوازی ۱۰۴
ایده‌آل‌های تولید صدای همگون و ناهمگون ۱۰۴
نقش‌های موسیقایی ۱۰۸
زیبایی‌شناسیِ گروه‌نوازی ۱۱۲

۳. اندیشیدن درباره‌ی زمان ۱۱۳
ریتم ۱۱۴
ریتم آزاد ۱۱۴
ریتم منحصر به متن ۱۱۵

از ریتمِ آزاد تا زمانِ نسبتا نظم‌یافته‌تر ۱۱۶
ضربان/ضرب ۱۱۶
تقسیم زمان به واحدهای مختلف ۱۱۸
در سطح تک‌ضرب ۱۱۸
ساختارهای متریک با ابزارِ بیانِ تغییرپذیر ۱۲۰
مترهای دوتایی و سه‌تایی ۱۲۰
مترهای دیگر ۱۲۳
تالای جنوب هند ۱۲۳
ساختارهای متریک با ابزارِ بیانِ تعیین‌شده ۱۲۶
مترِ کُلُتُمیکِ جنوب شرق آسیا ۱۲۶
تالای شمال هند ۱۲۹
مُدهای ریتمیک خاورمیانه ۱۳۲
دسته‌بندی‌های ریتمیک ۱۳۴
چانگدانِ کُره ۱۳۴
چندریتمی ۱۳۷
سرعت ۱۴۲

۴. اندیشیدن درباره‌ی نواک ۱۴۷
نواک ۱۴۷
اسامیِ نواک‌ها ۱۴۹
هجاها ۱۴۹
اعداد ۱۵۰
حروف ۱۵۰
تعیین نواک ۱۵۰

چه کسی نواک را تعیین می کند؟ ۱۵۰
تعیین جای نواک ۱۵۳
توالیِ نغمه‌ها ۱۵۶
فواصل ۱۵۶
نامگذاریِ فواصل ۱۵۶
ریزپرده‌ها ۱۵۹
گام ۱۵۹
گام کرُماتیک ۱۶۰
گام‌های دیاتُنیک ۱۶۳
گام «شرقی» ۱۶۳
تعداد نغمه‌ها در یک اُکتاو ۱۶۴
نغمه‌ها و نقش‌های آنها ۱۶۵
مُد مُلدیک ۱۶۶
نغمه‌های هم‌زمان ۱۷۰
نامگذاریِ فواصلِ «عمودی» ۱۷۱
مطبوع و نامطبوع بودن ۱۷۱
هارمُنیِ نقشمندِ غربی ۱۷۳
خوشه‌های نغمه‌ای ۱۷۶
تاثیر متقابلِ میان بخش‌های ملدیک ۱۷۶
اجرایِ یک مُلدی ۱۷۷
سُلو و اونیسُن ۱۷۷
بخش‌های درهم‌تنیده ۱۷۸
راند ۱۷۸
دگرصدایی ۱۷۹

اجرای یک مُلدی با بخشی دیگر ۱۸۰
مُلدی و واخوان ۱۸۰
مُلدی و آکُردها ۱۸۱
اجرای چندین مُلدی ۱۸۲
چندصدایی ۱۸۲
ملدی و اُستیناتو ۱۸۳

۵. اندیشیدن درباره‌ی ساختاربخشی ۱۸۵
موسیقیِ بداهه و ساخته‌شده ۱۸۵
کسانی که موسیقی می‌سازند ۱۹۰
اولویت دادن به آنچه مهم است ۱۹۲
فرمِ سونات ۱۹۳
فرمِ سازیِ شمال هند ۱۹۵
به پایان رسیدن ۱۹۷
روایت داستان ۲۰۰
موسیقی برای لحظه ۲۰۰
موسیقی بی‌تکرار ۲۰۰
سازبندیِ تقابلی ۲۰۱
فرمِ اِستُرفیک ۲۰۲
واکنش نسبت به بستر ۲۰۳
تعاملِ مخاطب ـ اجراکننده ۲۰۳
تعاملِ درون‌گروهی ۲۰۷
موسیقی و حرکت ۲۱۰
ارزش‌های اجتماعی ۲۱۵

۶. نقادانه اندیشیدن درباره‌ی مباحث ۲۱۸
رویارویی‌ها و هویت‌ها ۲۲۱
تمرکز بر تاثیرات ۲۲۲
تمرکز بر حدود و مرزها ۲۲۳
اجتماع ملی ۲۲۳
هویت منطقه‌ای ۲۳۲
جنسیت ۲۳۳
هویت‌های چندگانه ۲۳۷
اصالت ۲۳۹
فرا رفتن از مرزها ۲۴۸
رسانه‌های جمعی ۲۴۹
جهانی شدن ۲۵۱
بومی بودن ۲۵۷
۷. اندیشیدن درباره‌ی کار میدانی ۲۶۰
انتخاب پروژه ۲۶۲
برنامه‌ریزی پروژه ۲۶۵
انجام پروژه ۲۶۶
اتمام پروژه ۲۷۰
واژه‌نامه ۲۷۲
منابع ۲۸۴

دیباچه

در طول سه دهه‌ی اخیر علاقه به موسیقی در سراسر جهان رشد چشمگیری داشته است. گواه این امر را می‌توان در افزایش دوره‌های موسیقی در دانشگاه‌ها، رونق یافتن بازار «موسیقی ملل» در حرفه‌ی ضبط و پخش موسیقی، و رواج اجرای موسیقی به عنوان یک جاذبه در صنعت گردشگری بین‌المللی یافت. این امر موجب شده تا شمار تحقیقات و انتشارات در زمینه‌ی موسیقی‌شناسی قومی که شامل ایجاد ابزارها و متون مرجع می‌شود افزایش چشمگیری یابد. الگوی اصلی دوره‌های آموزشی «موسیقی ملل» (که مثل تورهای جهانگردی آدم‌ها را طوری اسیر برنامه‌ی سفر می‌برد و می‌آورد که گویی نه چشم دارند و نه مغز) مانند ساختار کتاب‌های آن دیگر قدیمی شده‌است؛ خواه این کتاب‌ها، مجموعه‌ای تک‌جلدی از مقالات با نویسندگان متعدد باشند که وجه اشتراک آنها در ایده‌ی «بررسی» با منابعی معتبر برای مطالعه‌ی فرهنگ‌ها است و خواه مجموعه پژوهش‌هایی با یک نویسنده که مدعی دربرداشتن موسیقی ملل و موسیقی‌شناسی قومی هستند. زمان تغییر فرا رسیده‌است.

مجموعه‌ی حاضر با عنوان *مجموعه‌ی موسیقی جهان* الگوی جدیدی را ارائه می‌دهد. اکنون، مدرسین با انتخاب از میان گروهی از پژوهش‌های موردی، می‌توانند دوره‌های آموزشی خودشان را طرح‌ریزی کنند و تصمیم بگیرند که چه موسیقی‌ای و چقدر می‌خواهند تدریس کنند. این مجموعه ویژگی دیگری نیز دارد؛ به‌جای آنکه منطقه‌ی جغرافیایی وسیعی‌ای را به صورت یکپارچه در نظر بگیرد و از کشورهای مختلف آن منطقه مثال‌های سطحی بیاورد، پژوهش‌های موردی را به دو شکل ارائه کرده است: یک دسته بر روی فرهنگ خاصی متمرکز شده‌اند و دسته‌ی دیگر بر یک منطقه‌ی جغرافیایی مجزا. در هر صورت، هر جلد از این مجموعه ژرفای بیشتری از بررسی‌های متداول را نشان می‌دهد. مضمون برجسته در هر پژوهش ملاک انتخاب موسیقی مورد بحث بوده و موسیقی معاصر، نقطه‌ی آغازین هر مجموعه است. به اطلاعات تاریخی و رسوم نیز به دلیل اینکه شرح مفیدی از زمان حال ارائه می‌کنند، پرداخته شده است.

افزون بر این، مباحثی از قبیل جنسیت، جهانی شدن و اصالت نیز به جهت ایجاد یکپارچگی در خلال مجموعه مطرح می‌شوند. این مباحث در جلدی با عنوان *موسیقایی بیاندیشیم* (نوشته‌ی وِید) که حکم چارچوبی برای کل مجموعه را دارد، مطرح شده‌اند. این کتاب راهنما با معرفی موضوعات فوق و روش‌های دیگر اندیشیدن به اینکه مردم چگونه در زندگی به موسیقی معنا بخشیده و از آن بهره می‌برند، راه را برای موردپژوهی‌های آتی هموار می‌کند. به علاوه، *موسیقایی بیاندیشیم* مولفه‌های بنیادین موسیقی را که در نظام‌های موسیقی سراسر دنیا به‌کار برده می‌شوند معرفی می‌کند. به این ترتیب، نویسندگان هر یک از پژوهش‌های موردی می‌توانند به سرعت و بدون نیاز به صرف زمان برای توضیح آن مولفه‌ها، به موضوع مورد مطالعه‌ی خود بپردازند. *آموزش جهانی موسیقی* (نوشته‌ی کَمبِل) نیز کتاب مبنای دیگری است که مدرسین را در استفاده از کتاب *موسیقایی بیاندیشیم* و پژوهش‌های موردیِ مجموعه راهنمایی می‌کند.

عنوان فرعی این مجموعه «تجربه‌ی موسیقی، بازنمود فرهنگ» نیز، اشخاصی که یا موسیقی می‌سازند و یا به طریقی آن را تجربه می‌کنند و از این راه، از فرهنگی مشترک سخن می‌گویند را در صف اول قرار می‌دهد. این هم‌صدایی با مطالعات جهانی در رشته‌هایی مانند تاریخ و مردم‌شناسی با تمرکزشان روی روندها و درونمایه‌هایی که پژوهش‌های بین‌رشته‌ای را موجب می‌شوند، دلیل نامگذاری این مجموعه است، یعنی *مجموعه‌ی موسیقی جهان*.

ویراستاران مجموعه
بانی سی وِید
پاتریشیا شیهان کَمبِل

پیش گفتار

این کتاب به منظور چارچوب بخشیدن و تکمیل مجموعه کتاب‌های موردپژوهی موسیقی جهانی نوشته شده است. مبنای این کتاب مقابله و مقایسه‌ی موسیقی‌های متفاوت است، در حالی که موردپژوهی‌های این مجموعه به فرهنگ و یا منطقه‌ی خاصی از دنیا می‌پردازند. این کتاب مجموعه‌ای از موضوعات یکدست را در برمی‌گیرد که در موردپژوهی‌ها تکرار می‌شوند، در حالی که هر یک از آن کتاب‌ها حول وحوش موضوعاتی قرار دارند که مختص همان منطقه است. با این که نویسندگان هریک از جلدهای این مجموعه مسائل خود را از دید قوم‌موسیقی‌شناختی مطرح می‌کنند، این کتاب با وضوح بیشتری به این حوزه می‌پردازد.

مقایسه، آن‌قدر که من به آن اهمیت دادم، کاری پیچیده و نیازمند اندیشه نیست؛ ولی به عنوان یک معلم می‌دانم وقتی مواد گوناگونی در یک درس ارائه می شود، گریزی از آن نیست. بنابراین کار من این بود که راهی برای مقایسه‌ی دقیق پیدا کنم بدون آنکه بیشتر خودم آن را انجام دهم. پس از این تصمیم‌گیری، مسئله‌ی مهم دیگری مطرح شد. به عنوان کمک ویراستار این مجموعه، الگویی را برای نویسندگان ترسیم کرده بودم مبنی بر این که نمی‌بایست مطالب زیادی را به عناصر پایه ای موسیقی اختصاص دهند؛ هدف آنها عمق بخشیدن به موضوع‌شان بود. با این حال این عناصر باید توضیح داده می‌شدند؛ بنابراین در حالی که در پی پایه‌ریزی اصولی برای مقایسه بودم، به این موضوع هم پرداختم.

چطور این کار را انجام دادم؟ سازمان‌دهی بر اساس ژانر (مثل تحقیق در مورد موسیقی ژاپن)، دوره‌ی تاریخی (بررسی سنت اروپایی)، یا خود موضوعات (محدوده‌های این موردپژوهی‌ها) عاقلانه نبود. با استفاده از تجربه‌ی خودم در مطالعه‌ی موسیقی شمال هند، یادم آمد که استادانِ خودم اول روی *راگا* (*مُلدی*) تمرکز می‌کردند و یکی از اولین چیزهایی که یاد گرفتم اجرای واخوان یا زمینه‌نوا («هارمُنی») و هم‌زمان آهنگ خواندن بود. بعد به تالا («*ریتم*») پرداختیم و یاد گرفتم طبق یک ساختار فرمال در یک *راگا* آواز بخوانم. این تجربه رنگ و بوی

آموزش موسیقی به سبک غربی داشت و کتاب را بر آن اساس نوشتم. در طول نوشتن و بازنویسی این کتاب، براساس تجربه‌ی تدریسم مدام با این مسئله مواجه می‌شدم که دانشجویان غیرمتخصص راحت‌تر با ریتم ارتباط برقرار می‌کردند تا با مباحث ملُدی و هارمُنی. یکی از خوانندگانِ نسخه‌ی دست نویس این کتاب برای انتشارات دانشگاه آکسفورد، این مسئله را تایید و در نتیجه خیال مرا راحت کرد؛ بنابراین تصمیم گرفتم که این قالب را بشکنم. درواقع هر یک از اجزای اولیه‌ی موسیقی به نوبت مورد بحث قرار گرفت، اما ریتم اولین آنها بود. در فَصل‌های ۳ و ۴ به بررسی سازماندهی زمان و سپس زیروبمی (از نظر ملُدی و هارمُنی) و راه‌های درک و استفاده از آنها در تخیل خلاقانه و موسیقایی موسیقی‌سازان جهان پرداختم. این بررسی، بررسی رپرتوار نبود، بلکه مطالعه‌ی دانش‌های عملی و ایده‌ها بود. به همین منوال در فصل ۵ به ساختاربخشیدن به قطعه‌های موسیقی پرداختم. بیشتر نمونه‌ها، البته نه همه‌ی آنها، در هماهنگی با موردپژوهی‌های این مجموعه هستند. شاید در وهله‌ی نخست تنوع نمونه‌هایی که در این کتاب ذکر شده گیج کننده به نظر برسد، ولی بیشتر آنها چندین بار تکرار می‌شوند، به طوری که با آنها بیشتر آشنا می‌شوید.

موضوعاتی که موردهای پژوهشیِ این مجموعه را یکدست می‌سازند در تاروپود این کتاب قرار دارند. بررسیِ راه‌هایی که از طریق آنها مردم موسیقی‌ای که می شناسند را یاد می‌گیرند در فصل ۱ آمده است. در فصل ۲ راه‌های متعدد اندیشیدن درباره‌ی سازها را نشان دادم و در فصل ۶ درباره‌ی موضوعات داغ مطرح در حوزه‌ی قوم‌موسیقی‌شناسی صحبت کردم که در چندین کتاب از این مجموعه تکرار می‌شوند.

تمرکزِ اصلیِ قوم‌موسیقی‌شناسی برروی مردم است. مردم موسیقی را آن چیزی که هست می سازند و *مردم در زندگی خود به موسیقی معنا و کاربرد می‌بخشند*. این جمله‌ی آخر بیشتر آن چیزی که قوم‌موسیقی‌شناسان به آن علاقه دارند را دربر می‌گیرد و من آن را چارچوبی برای راه‌های اندیشیدن درباره‌ی موسیقی در این کتاب قرار داده‌ام. شاخص‌ترین روش تحقیق قوم‌موسیقی‌شناختی ــ دانستن

درباره‌ی موسیقی از طریق مردم ــ موضوع فصل ۷ است که راهنمایی برای دانشجویانی است که به تنهایی تحقیقات میدانی انجام می‌دهند.

باید نکات چندی را برای رفع سوء تفاهم توضیح دهم. در این کتاب من به ندرت این سه اصطلاحی که متخصصین دائم به آنها می‌پردازند را به کار بردم: «فرهنگ» و تعمیم‌های آن، «یک فرهنگ» و«یک فرهنگ موسیقی» (فصل ۶). مفهوم «فرهنگ» زمانی شکل گرفت که دولت‌ـملت‌های مدرن اروپایی به طور مشخص و محدود در حال شکل‌گیری بودند. تلاش بر سر پذیرفته شدن نزدِ یک دولت‌ـملت موجب توسعه‌ی نوعی علم بیان می‌شود که واقعیات یا ویژگی‌هایی تاریخی و فرهنگی را تعریف می‌کند کَه وجود یک ملت به آنها بستگی دارد. بر این اساس ایده‌ی «یک فرهنگ» بروز پیدا می‌کند ـ چیزی «اصیل» که فقط در «یک کشور» وجود دارد. با این حال اخیراً مطالعات مربوط به مدرن‌سازی و همراه همیشگی آن غربی‌سازی، و جهانی‌سازی در کنار جریانی از آدم‌ها، ایده‌ها و کالاهایش که در سراسر کره‌ی زمین وجود دارند، این مفهوم محدودِ «یک فرهنگ» را دچارِ مشکل کرده‌اند. به طور کلی دانشمندان علوم اجتماعی از کلمه‌ی «فرهنگ» برای ارجاع به ایده‌ها (ارزش‌ها، جهان‌بینی و مفاهیم) و باورهای افراد و گروه‌های مردم و همچنین دانش‌های عملی‌ای استفاده کرده‌اند که حاصل آن ایده‌ها و باورها هستند. این مفهوم «فرهنگ» با واژه‌ی «جامعه» کامل می‌شود که به مفهوم سیستم‌هایی (خویشاوندی، سیاسی، اقتصادی و غیره) است که مردم برای مدیریت روابط میان خود می‌سازند. با تلفیق این مفاهیم متفاوت کاربرد محلیِ «یک فرهنگ» احتمالاً به جامعه ــ گروه اجتماعی یا سیستم اجتماعی ــ اشاره دارد که با آن مجموعه ایده‌ها، باورها و دانش‌های عملیِ فرهنگی با هم ارتباط پیدا می‌کنند. در موارد معدودی که با احتیاط کلمه‌ی چالش‌برانگیزِ «فرهنگ موسیقی» را استفاده کرده‌ام، منظورم راه‌هایی ست که مردم از طریقِ آنها در زندگی خود به موسیقی معنا وکاربرد می‌بخشند، یعنی ایده‌ها، باورها، دانش‌های عملی و سیستم‌های قابل رویت در سپهر یا فضای موسیقی.

«حوزه‌ی فرهنگی» گستره‌ی دیگری در مبحث « فرهنگ» است. گذشته از

دولت‌ـملت‌ها، منطقه‌های جغرافیایی وسیع در دنیا، مانند آسیای جنوب شرقی، بیشتر به دلایل سیاسی در یک مجموعه گردآمده‌اند و متخصصین از جمله قوم‌موسیقی‌شناسان آنها را به صورت یک منطقه در نظر می‌گیرند. در این کتاب من به ندرت و با احتیاط به حوزه‌های فرهنگی اشاره کرده‌ام. به همان نسبت که موسیقی‌های دنیا را بیشتر می‌شناسیم، کمتر با میزان تعمیم موجود در آنها احساس راحتی می‌کنیم.

آخرین مورد نیازمند توضیح، عنوان «موسیقی غربی» است که به دلایل چندی مشکل‌ساز است. متاسفانه غالب اوقات اصطلاح «موسیقی غربی» برای ارجاع به دانش‌های عملی موسیقی کلاسیکِ اروپایی و یا مشتقات آن استفاده می‌شود. همچنین این اصطلاح از زاویه‌ی مدرن‌سازی، استعمار و جهانی شدن هم مشکل آفرین است. نتیجه‌ی بیش از یک قرن فرهنگ‌پذیری این بوده که خیلی از مردم سراسر جهان موسیقی‌ای را مصرف می‌کنند و می‌سازند که «غربی» است، هرچند این موسیقی به اندازه‌ی موسیقی خودشان به آنها تعلق دارد. از یک سو «غرب» یک مفهوم و از سوی دیگر مکانی جغرافیایی است. در این کتاب من با احتیاط از عبارت «موسیقی غربی» استفاده کردم که وضوح و محدودیت بیشتری دارد.

در صفحات آتی درباره‌ی تعدادی از ایده‌ها و دانش‌های عملیِ موسیقایی در سراسر دنیا سخن خواهم گفت. امیدوارم این کتاب علاوه بر این که کمک می‌کند از انواع موسیقی لذت ببرید، به شما کمک کند که موسیقایی بیاندیشید.

نکات جدید در این ویراست

- مطالبی را که اخیراً به مجموعه‌ی موسیقی جهانی اضافه شده ساده و منسجم ساخته است.
- نمودارها و جدول‌های جدید به فهم مفاهیم موسیقایی مهم کمک کرده است.
- وبسایت به روز رسانی شده شامل راهنمای جدید برای منابع آنلاین و چاپی، نمونه‌ی برنامه‌ی درسی و توصیه‌های آموزشی در این کتاب موجود است.

سپاس‌گزاری

مجموعه کتاب‌های موسیقی جهان با همکاری من و پاتریشیا کَمبل و مری بِث پِین، که آن موقع ویراستار موسیقی انتشارات دانشگاه آکسفورد بود، آغاز شد. در اینجا می‌خواهم از سال‌ها حمایت و مدیریت پِین برای به بار نشستن این پروژه تشکر کنم. از خانم کمبل هم برای همکاری صمیمانه در این کار بزرگ، نوشتن *آموزشِ جهانیِ موسیقی* که مکمل این کتاب است، و مدیریت تولید مواد آموزشی که در وبسایت هر یک از موردپژوهی‌های این مجموعه قرار داده شده تشکر می‌کنم.

این کتاب، *موسیقایی بیاندیشیم*، دشوارترین پروژه‌ای بود که تا به حال انجام داده‌ام. بدون کمک بسیاری از افراد که تعدادشان زیادتر از آن است که بتوانم ذکر کنم، قادر به نوشتن آن نبودم. نام بعضی از آنها در عناوین سی‌دی‌ها و تصویرها ذکر شده است. در اینجا می‌خواهم مراتب قدردانی خود را نسبت به همکاران نویسنده‌ی مجموعه‌ی موسیقی جهان ابراز کنم که از تک تک آنها در صفحات اولیه نام برده شده است. توجه شخصی دِیو بروبِک به اشاره‌های من به موسیقی وی و اظهارنظر فرِد لِردال در مورد فصل مربوط به زمان جای قدردانی دارد. همچنین تشکر ویژه‌ی من نثارِ همکارانم جاسلین گیلبو برای پیشنهادهای مفیدی که برای فصل ۶ داد، کارِن رُزناک برای تشویق‌هایش و این که نسخه‌های دست‌نویس اولیه را با دقت خواند، ریچارد کراکِر، ریچارد تارُسکین، کِندرا سالُیس و دانا کوان برای مشاوره‌های تخصصی‌شان و جِی کلُیت، رابی بِیرز، جان ــ کارلُس پِرآ و الیُت بِیتس برای کمک‌هایی که در مورد سی‌دی‌ها کردند. همچنین از کمک‌های جیمز کُوتس عضو دپارتمان موسیقی در تمام مراحل اخذ مجوزها ممنونم. از خوانندگان ناشناسی هم که اظهار نظرهای خردمندانه و پیشنهادهای ارزشمندشان در مورد این دست‌نوشته را به شکل‌های گوناگون ارائه کردند سپاس‌گزارم. همچنین قدردانِ زحماتِ جَن بیتی، ریچارد کارلین، ماریان پُل، و شینا کوالسکی در انتشارات دانشگاه آکسفورد هستم.

دست آخر از دانشجویان سمینار *موسیقایی بیاندیشیم*، دانشجویان سال اولی‌ام

در دانشگاه برکلی کالیفرنیا (نیم‌سال دوم ۲۰۰۱–۲۰۰۰) برای نقدهایشان در مورد دست‌نوشته‌های اولیه، پیشنهادهای دقیق، همکاری‌شان در جمع آوری سی‌دی‌ها و تلاش‌های خلاقانه شان که در کتاب ذکر شده است تشکر می‌کنم. اظهارنظرهای دانشجویان در کلاس‌ها هم کمک بزرگی در آماده‌سازی ویراست دوم این کتاب بود. تِسا گریگوری، کین هانگ لام، اَلکس پُسکا و سِیرا سِنزاکی، دانشجویان عضو برنامه‌ی کارآموزی تحقیق دوره‌ی لیسانس در دانشگاه برکلی کالیفرنیا، کسانی بودند که در تهیه‌ی ویراست سوم از کمک و همفکری‌شان بهره گرفتم.