

مویه

نویسنده: چیمز پُرتِر

ترجمه: میلاد محمودی نوسر*^۱

۱. کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

نمادین مویه می‌تواند از یک سوگ واقعی یا مشارکت در اعتراض به وضعیت در جامعه یا ارتباط با ماوراطبیعت و جهان ارواح را در برگیرد.

مویه نشان دهنده مجموعه گسترده‌ای از شیوه‌های به‌خصوص آوازی از فرهنگی به فرهنگ دیگر است، و اغلب، همانند گونه‌هایی نظیر لالایی است؛ به ویژه زمانی که سبکی بداهه به کار گرفته می‌شود؛ اگرچه این بداهه‌پردازی [در مورد مویه‌ها] معمولاً الگوهای قاعده‌مند و آیینی‌شده حالت‌های آوازی را به کار می‌گیرد؛ همان‌طور که خود رویدادهای خاکسپاری نیز بسیار ساختارمندند. مویه‌های آوازی تمایل به حرکت در گستره ملدیک محدود یک پنجم یا کم‌تر دارند؛ اگرچه برخی در یک محدوده صوتی بالا یا متوسط آغاز می‌شوند و به اندازه یک اکتاو یا بیشتر نزول می‌یابند. تکنیک‌های آوازی مورد استفاده شامل هقِ هق، دمِ صدادار، لرزش آهسته تارهای صوتی و فالستو است. مویه اغلب، مسائلی هم‌چون مرزهای صحبت کردن و آوازخواندن، پدیدآوری در جریان اجرا و موضوعات مرتبط با جنسیت - یا احساس - را در مرکز توجه قرار می‌دهد. ندرت فزاینده آن‌ها در دنیای غرب گاهی منجر به باز آفرینی مویه به عنوان یک پدیده گردشگری- فرهنگی شده است.

اصطلاحی که نه تنها با مراسم سوگواری برای فرد درگذشته، بلکه با وداع آیینی نیز مرتبط است؛ مانند مورد عروسی که از خانواده‌اش جدا می‌شود یا وداع مادری با پسرش که به جنگ فراخوانده شده است (در بسیاری از جوامع، شاید اغلب آن‌ها، نقش مویه‌کننده را زنان بر عهده دارند). خصلت آیینی مویه‌ها دربرگیرنده مفاهیمی چون انتقال به وضعیت یا جهان دیگر و احتمال تجدید [حیات] نمادین است. مویه‌های خاکسپاری، گرچه رویدادی جهان‌شمول را نشان می‌دهند، اما در همه جهان یافت نمی‌شوند؛ بلکه در صورت وجود نیز از نظر ساختار و سبک متفاوتند؛ درست همان‌طور که مراسم مرتبط با مویه‌ها از منطقه‌ای به منطقه دیگر متفاوت است. ابزار سوگ در آیین‌های مویه که غالباً به صورت آوازی است در بعضی فرهنگ‌ها با موسیقی‌سازی و حرکاتی تکمیل می‌شود که دربردارنده نیروهای نمادین یا ماورا طبیعی است؛ کلام، شعر و رقص نیز گاهی نقش دارند. درون‌مایه مویه می‌تواند - به خصوص بر اساس سبک اجرا - به ژانرهای سنتی نظیر تصنیف‌های روایت‌گرانه یا حماسی گسترش یابد: «مویه» می‌تواند رهیافتی تفسیری برای آواز یا سرود باشد؛ یک سبک به همان اندازه که یک گونه. گستره کارکردهای

اروپا

مویه آوازی در بسیاری از جوامع روستایی یافت شده است؛ حتی در قرن بیستم، و پیش‌تر در کشورهای کاتولیک و ارتدکس تا پروتستان. نمونه‌هایی در فنلاند، مجارستان، ایرلند، سراسر مناطق مدیترانه‌ای و بالکان و در روسیه - جایی که استراوینسکی به طرز عالی ساختار و سبک مویه‌های ازدواج را برای «ازدواج» (۳-۱۹۲۱) اقتباس و تنظیم کرد- ضبط شده و مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. برای مویه‌های خاک‌سپاری می‌توان تمایزی بین زاری بداهه و آیینی بر جسد یا بر سر مزار، و مدیحه‌ای با ساختار شعری منسجم که توسط یک آهنگساز بومی ساخته شده، قائل شد. این تمایز در یونان باستان نیز شناخته شده بود: اپیکدیون بر سر بدن در گذشته، و تریس به یاد متوفی. این دو شیوه می‌توانند با یکدیگر تلفیق شوند، همان‌طور که در بلغارستان هر عبارت بخشی از یک کل ملدیک یا شعری است که در ذهن خواننده در دگره‌های متعدد وجود دارد که [حتی] بعد از ابراز آن نیز در ذهن وی در جریان است. مویه آیینی همراهی‌کننده یک آیین گذار مهم، اغلب شامل اشک‌ریختن، هق‌هق کردن و شیون‌های سوگواری می‌شود. گاهی اوقات مویه‌کننده فرد در گذشته را ستایش می‌کند، توجه را به زیبایی یا قدرت شخصیت وی جلب می‌کند یا با لحنی اتهام‌آمیز از ترک کردن بازماندگان شکایت می‌کند. در اکثر جوامع مویه‌کنندگان زنانی هستند که از سن فرزندآوری گذشته، افراد قابل احترامی به حساب می‌آیند و به‌خاطر دانش و مهارتشان مورد تحسینند، و این تصور وجود دارد که دارای قدرت ویژه‌ای در ارتباط با گذار مردگان به جهان دیگر هستند. در بسیاری از نواحی مراسمی از این دست با مخالفت کلیسای مسیحی روبرو می‌شود؛ به عنوان کفر یا حداقل موارد تایید نشده توسط اصول دینی؛ برای مثال سلسله مراتب کلیسایی در ایرلند، در قرن هفدهم و هجدهم، احکام زیادی را علیه عمل کین‌خوانی صادر کرد. مویه‌سرایی در ایرلند (کین‌خوانی) که برای نخستین بار در یک مدیحه‌سرایی قرن هفتمی برای سنت کومین بلند به آن اشاره شده است، حداقل از قرن هفدهم توصیف شده است و در طول قرن نوزدهم ادوارد بانتینگ و دیگران برای آوانگاری شکل ملدیک آن تلاش کردند. کین یا «گریه ایرلندی» بر سر بدن در گذشته در خانه، در طول راهپیمایی به قبرستان و در خود خاک‌سپاری اجرا می‌شد. تعداد معمول کین‌خوانان استخدام شده چهار نفر بودند؛

یکی ایستاده نزدیک به سر تخت و یا میزی که جسد روی آن قرار داشت، که نوحه را با اولین نغمه گریه آغاز می‌کرد، این با یک نغمه یا عبارتی برابر با طول مورد خوانده‌شده، توسط مویه‌کننده کنار پای جسد ادامه پیدا می‌کرد. بخش طولانی یا دو برابر، توسط مویه‌کنندگان دو طرف خوانده می‌شد، که بعد از آن خانواده یا دوستان در قسمت هم‌سرایی مشترک که در انتهای هر بند وجود دارد شرکت می‌کردند. مویه‌ها در شب‌زنده‌داری و خاک‌سپاری‌ها اغلب در فرم آوازهای بداهه بودند؛ ای. اکیوری (On the Manners and Customs of the Ancient Irish, London, 1873) به یکی از آن‌ها اشاره کرده است که توسط برادر کوچک‌تر متوفی، خوانده شده که نَسَبه‌اش را برمی‌شمرد، افتخارات خانوادگی را مدح می‌کند و کودکی و جوانیش را شرح می‌دهد. سپس با تغییر ملدی از ترفندها، عشق‌بازی و ازدواجش می‌خواند که با «یک ناله ناگهانی بلند و تیز، اما به طرز با سلیقه‌ای زیبا پایان می‌یابد، که اطرافیان نیز دوباره با آن دم می‌گیرند». مرثیه‌ها معمولاً در مراحل بعدی ساخته شدند. کین‌خوانی تا دهه ۱۹۵۰ در جزایر آران ضبط شدند. اگرچه خارج از زمینه اصلی‌شان و به دلیل مخالفت کلیسای کاتولیک با احتیاط. مویه‌های آیینی از این دست تضاد قابل توجهی با جشن‌ها و شوخی‌های خشن غالب در شب‌نشینی‌های ایرلندی داشتند.

عمل کین‌خوانی در اسکاتلند کم‌تر دوام آورد، چرا که اصلاحات از قرن هفدهم با آن مخالفت قاطعانه‌تری کرد. با این حال ردپاهایی از کین‌خوانی در نواحی کاتولیک هبریدز باقی مانده است؛ کین سه بخشی که شامل تکرار نام در گذشته، یک مرثیه (توییریم) که فضایل فرد را برمی‌شمرد، و گریه (گال)، و یک هم‌سرایی از هجاهای فاقد معنا است. [در اسکاتلند] نی‌انبان تبدیل به جایگزینی برای صدای انسان شده و سئول مور پرتحرک بر اساس مفهوم مویه (کومها) ساخته شده است، اگرچه اکنون بسیار نادر است که نوازنده نی‌انبان سئول مور را در قبرستان بنوازد. واقعه هایلند کلیپرتنس در قرن نوزدهم نیز واکنش‌های شبه مویه در افراد ایجاد کرد: شاهدی (A. Geikie, Scottish Reminiscences, Glasgow, 1904) مبهوت صدای شیون جمعی ساکنان شهر اسکای، «که شبیه یک مویه خاک‌سپاری بود» شده بود؛ درحالی‌که با ناراحتی مزارع اجدادی خود را ترک می‌کردند. بنابراین مویه‌کردن به جای آن که مانند اعمال شمنی فرد را به عوالم روحانی متصل کند، می‌تواند یک بیان جمعی سوگ باشد.

در کرانه اقیانوس اطلس و نواحی مدیترانه‌ای مویه‌ها در

جمعی به ارتباط با عالم روحانی کمک می‌کنند. وساطت آن‌ها [برای ارتباط با عالم روحانی] به مویه‌های روستایی شباهت دارد که در آن گریه، اشک و ناله با آواز و تک‌خوانی آمیخته می‌شود.

زنی که بر مرده در روستاهای روسیه مویه می‌کند، معمولاً جهت مویه برای عروس نیز دعوت می‌شود. در اغلب سنت‌های منطقه‌ای، مویه عروسی و خاکسپاری قاعده‌مندی یکسانی دارند. مویه عروسی از بخش‌هایی تشکیل شده که بنا بر سنت‌های محلی مرتب می‌شوند و دربرگیرنده پاسخ‌های غیرشخصی به یک موقعیت آیینی است: اشخاص جوانی که وارد مرحله جدیدی از زندگی می‌شوند بایستی مرگ نمادین خود قبلی‌شان را متحمل شوند. مویه از طرف عروس توسط زنی که سنت‌ها را می‌داند و مراسم را هدایت می‌کند اجرا می‌شود. عروسی به دو قسمت تقسیم می‌شود، اولی نمادپردازی جدایی عروس و داماد از زندگی قبلی‌شان است، دومی با بزم عروسی و آیین‌هایی که آینده خوب را تضمین می‌کند سروکار دارد. مویه‌ها برای بخش اول ضروری هستند اما مجاز نیستند که به جشن راه پیدا کنند؛ این تقسیم‌بندی هم‌راستا با آیین خاکسپاری است. نخستین مویه ممکن است بخش خواستگاری را به پایان برساند، طی هفته‌های آتی عروس، در حالی که جدایی از خانه و خانواده را انتظار می‌کشد، هر روز هنگام سحر و غروب آفتاب مویه می‌کند. مویه‌هایی از این دست ممکن است با آوازهای کرال ترکیب شوند، که به طور خاص به دسته‌بندی آهنگ‌های عروسی تعلق ندارند. دو لایه موسیقایی حاصل می‌شود، بالایی اشباع‌شده از ضجه‌ها و هق‌ها، که در وزن آزاد حرکت می‌کند، و پایینی یک هجابندی سفت و سخت دارد که به شدت تاکید‌گذاری شده و آهنگ‌مانند است. به همین ترتیب، سطح زیرایی در لایه بالایی با سیالیت و نوانس همراه است، در حالی که پایینی در همه جا ثابت است (Mazo, 'Wedding, Balashov and others', 1985; Laments', 1994).

هر مویه روسی منحصر به فرد است، هر بار از نو خلق می‌شود؛ حتی وقتی که از الگوهای قبلی تبعیت می‌کند. پس‌زمینه‌های ذهنی پیرامون اجرا می‌تواند حتی قبل از شروع مویه نیز روی حضار تاثیر بگذارد، برای مثال زمانی که مویه‌گر چشمانش را با یک شال می‌پوشاند. اگرچه مویه‌ها توسط خواننده تنها خوانده می‌شود پاسخ حاضرین نیز به طور معمول مهم قلمداد می‌شود: زنان

پرتغال، اسپانیا و جزیره گُرس ضبط شده‌اند. در کرس خواننده (وُسرائِیس)، در پایین میزی که جسد در آن آرمیده، مویه‌ای (وُسِرو) را بداهه‌سرایی می‌کند. در زمان‌های گذشته کین‌خوانی بر بدن مقتول می‌توانست خانواده عزادار را به یک نفرت و جنگ خونین تحریک کند. کین‌خوانی توسط گروه‌های آلبانیایی در مرکز و جنوب ایتالیا اجرا می‌شد؛ جایی که بعضی از مویه‌ها شبیه به انواع ترانسیلوانیایی بوده است؛ مویه‌کردن توسط ایتالیایی‌ها در آن نواحی و در جزایر به حیات خود ادامه داد، اما در شمال از بین رفت. رومیان اروپا حتی قبل از وقوع مرگ نیز مویه می‌کنند؛ در حالی که دیگر حاضرین به صحبت کردن، سیگار کشیدن و نوشیدن در کنار فرد در حال موت ادامه می‌دهند. با اعلام مرگ گریه جمعی شکل می‌گیرد؛ مردان زاری می‌کنند و به تلخی می‌گیرند. در میان بعضی گروه‌ها مویه‌کردن تا شب به طول می‌انجامد و به دنبال آن به سرودخوانی موزون تبدیل می‌شود. حتی کودکان نیز ناله می‌کنند. نوازندگان به طور معمول تا قبل از گذاشتن تابوت در قبر می‌نوازند. سرودهای خاکسپاری، طبق گزارش [جی. پی. کلبرت (Les tziganes, Paris, 1961) بدیهه‌سرایی می‌شدند، و مهم‌تر از آن، هرگز تکرار نمی‌شدند. ماهیت بی‌دوام آن‌ها ارزش آن‌ها را بیشتر می‌کرد.

در روسیه، جایی که عمل مویه‌کردن به شکل گسترده‌ای وجود دارد، اصطلاحات استفاده شده بنا بر منطقه متفاوت است: پلاک (اشک ریختن، گریستن) برای مویه‌های سنتی به طور عام استفاده می‌شود؛ به خصوص در روستاهای مرکزی و غربی، در حالی که پریچت (تک‌خوانی، بیان کردن)، که متن آن اغلب مناجاتی شکوه‌گونه و تلخ است مشخصه شمال روسیه است. ابتدا یا انتهای صدادار یک چرخه تنفسی ممکن است با یک دم یا بازدم بلند برجسته شود، که وِیل نامیده می‌شود؛ یکی از بسیار ابزارهای لحن‌ساز یافت شده در مویه‌های روسی. زن مویه‌کننده پلاکال شِچیدزا (زنی که می‌گرید) وُپلنیتزا (زنی که ناله می‌کند) و ایتنیتزا (زنی که ضجه می‌زند) یا پریچیتکا (زن تکخوان). اگرچه ممکن است مویه‌کننده به عنوان فردی که به طور ویژه‌ای مهارت کسب کرده شناخته شود، اما در بسیاری از سنت‌های محلی از هر زنی انتظار توانایی مویه‌کردن می‌رود. مُلکان‌ها یا فرقه مسیحیان معنوی، مفهومی خاص برای «خواننده خوب» (خارُشی پیوپیئتز) دارند، برای اعضای که با آواز خواندنشان هنگام عبادت

برای یک فنلاندی‌زبان قابل فهم است اما خود مویه‌گرها نیز همیشه قادر به توضیح زبان مویه‌ها نیستند. زبان غریب و مرموز، به خصوص در ابتدای مویه‌ها وقتی که نغمات ناپایدار هستند، آن‌ها را به آوازهای حماسی قدیم و کاربست شَمَنی مرتبط می‌کند. نیروهای مافوق طبیعی در این اظهارات وجود دارد. اگرچه زیرایی، مد، گستره صوتی و ساختار عبارت در طی اجرا متغیر است، اما قدرت مویه به روشنی اثر دگرگون کننده بر حضار دارد. همانند روسیه، مویه‌گر کارلی نیز ممکن است چشمانش را با یک شال یا پیشانی‌بند ببندد و حتی حالتی غمناک را به طور صوری، به عنوان وسیله‌ای برای ایجاد یک وضعیت روحانی مناسب، وانمود کند. در طول مویه از زنان حاضر انتظار می‌رود که بگیرند یا به آرامی زاری کنند، در حالی که خود مویه در شدت و زیرایی اوج می‌گیرد. ساختار کلی اما یک عبارت پایین‌رونده ملدیک در محدوده یک چهارم یا یک پنجم است. مویه‌کنندگان ممکن است آدر حین اجرا رقابتی و انتقادگر باشند، چرا که مویه‌کردن منبع اصلی شأن و منزلت در سنن پیری است. آن‌ها مویه‌گر خوب را بر اساس توانایی‌اش برای «یافتن کلمات»، تاثیرگذاری روی دیگران و اثرگذاری در خلال مراسم ارزش‌گذاری می‌کنند. مویه به عنوان ابزاری برای ارتباط با جهان روحانی، در ذات خود مقدس است. زنان فنلاندی که مویه‌کردن را در یک بافت سنتی و اصیل آموخته‌اند گاهی هنرشان را در یک محیط فلکلوریک مثل «کابین گردشگر» در نورمس، شرق فنلاند، به نمایش می‌گذارند. بدین طریق این خوانندگان تبدیل به واسطه‌هایی برای بخش‌هایی از فرهنگ خود می‌شوند.

مویه مجاری ارتباطی بین انواع موسیقایی فینو-اوگریک و اب-اوگری ایجاد می‌کند و از الگوی اجرایی که در سایر مناطق اروپای شرقی یافت شده پیروی می‌کند. مویه سنتی در مجارستان از ابتدای قرن بیستم وقتی بارثک و کدای تحقیقات میدانی خود را آغاز کردند، با دقتی منحصر به فرد ضبط شد، و تعداد مویه‌ها (و پارودی، به طور معمول توسط کودکان) تا حدود نیمه قرن به طور گسترده‌ای افزایش یافت. به طور خاص، کدای به ماهیت بداهه مویه آوازی در مجارستان توجه کرد. اغلب مویه‌گر نزدیک‌ترین زن از بستگان در گذشته بود، و حاضرین در مورد کیفیت و خلوص مویه اظهار نظر می‌کردند. عنصر الهام موجب شکل‌گیری بخش‌های نابرابر با مکث‌هایی در انتها، تکرار بی‌قاعده عبارت‌های ملدیک، و یک ساختار ملدیک که به یک نثر آزادانه جاری شده مرتبط شده، می‌شود و از دو

وُلگدا همیشه در مورد چگونگی زاری هر کسی و اینکه چه کلماتی توسط مویه‌کننده استفاده می‌شود نظر می‌دهند. جزئیاتی ریز در رسوم مویه‌کردن روستاها و نواحی مثل صدای نازک (محدوده صوتی بالا)، به نظر مهم می‌آیند و به تعریف یک شیوه محلی کمک می‌کنند. خواننده‌ها تمایزی بین «صدای آوازی» و «صدای غیرآوازی»، و به همان شکل بین «آواز خواندن» و «مویه‌کردن» قائل می‌شوند. اولی با مجموعه‌ای ثابت و پایدار از نغمه‌ها مرتبط است؛ در حالی که در دومی فاصله‌ها و نمای اصوات لغزنده و سیال (پاپیوفکی) است که در همان سیر ملدی تغییر می‌کند. مویه‌کننده‌های حرفه‌ای تمایز روشنی بین پایداری و ناپایداری درجات گام برای یک اجرا قائلند؛ تحت شرایط خودآگاه محتمل است که بیشتر تفسیری رسمی‌تر بر اساس نغمات ثابت انتخاب کنند. شاهدینی نظیر ایستومین و دایوئش (۱۸۹۴) عملی به نام خلیستان یا خریستان را شرح داده‌اند که در آن مویه‌گر خود را به زمین می‌اندازد و فریادهایی نظیر «مأمکا» یا «آی، آخ-خوخی» سر می‌دهد و سپس بلند می‌شود و به مویه ادامه می‌دهد.

در کارلیا، جایی که جمعیت در طول جنگ جهانی دوم و بعد از آن متحمل جابجایی اجباری شدند، به نظر می‌رسد [ملدی] مویه نمونه‌ای از یک الگوی ملدیک باستانی فینو-اوگریک باشد که در مویه‌های مجاری نیز یافت می‌شود: یک پنتاکورد اونیسن پایین‌رونده یا یک ملدی تنها که تشکیل شده است از یک عبارت که بارها با فرودهای متناوب بین درجات اول و دوم گام تزئین شده است. این الگو که به طرز گسترده‌ای در در بین مردمان فینو-اوگریک رواج دارد، به ملودی ته دئوم نسبت داده می‌شود (Kiss and Rajeczky, 1966). اولین اشاره به یک سنت مویه بالتو-فینیک به ۱۲۱۰ برمی‌گردد، که گفته شده در آن زمان استونیایی‌ها مردگان جنگی خود را با مویه و نوشیدن دفن می‌کردند. به مویه‌های فنلاندی در مزامیر ۱۵۵۱ «بیشاپ آگریکلا» اشاره شده است. یوهان گوتلیب جورجی مویه‌های اینگری را در توصیف خود از روسیه و قلمروهایش (۱۷۷۶) به شمار آورده است و به طور خاص به رسم آوردن غذا و پول بر سر مزار و خواندن قسمتی از متن مویه اشاره کرده است. نخستین متون به‌جامانده توسط الیاس لونت، گردآورنده حماسه ملی فنلاند، کالوالا، در ۱۸۳۶ جمع‌آوری شده است. لونت به گریه و زاری همراه با اجرای مویه اشاره کرده است و اینکه فقط بخشی از متون قابل درک بوده‌اند. اگرچه زبان کارلین

می‌کند. اگرچه زنان در درجه اول برای احترام به افراد در شب زنده‌داری‌ها حاضر می‌شوند، اما همچنین ممکن است از بخت بد خود نیز شکایت کنند. زنان اپیروت در شمال غربی یونان، برای مشکلات مشترکشان مویه می‌کنند: بیوگی، مراقبت خانواده گسترده یا پراکنده، و حسّ کلی فقدان. تمایز بین خواندن (تراگودیا) و مویه کردن (مویز لگیا)، و دگرذیسی اولی به دومی، همچنین به دلیل شیوع مویه در سنت‌های در حال افول روستایی، باعث شده است که بعضی زنان سالخورده ترجیح به مویه کردن داشته و نسبت به خواندن اکراه داشته باشند.

آسیای مرکزی و شرقی

مویه‌های عروسی‌های روسی به بقیه مناطق اسلاو و آوازهای آئینی و مویه‌های قزاقی در آسیای مرکزی و گرجی‌ها در قفقاز مرتبط هستند. به خصوص از طریق قاعده ریتمیکی که الگوی شایع مصرع هشت سیلابی را به [الگوی ۳+۵سیلابی می‌شکند. (تصویر یک) ردپایی از این ریتم، که ممکن است اصالتاً اسلاو نباشد، در آوازهای عروسی‌های مجاری و در بین زمانبندی‌های بیهر و همچنین در مویه‌های عروسی‌های بشکیر، میشار تاتار و مُردوینی یافت می‌شود. در قزاقستان این ساختار ریتمیک فقط در آوازهای آئینی زنان یافت می‌شود؛ یعنی مویه‌های عروسی یا خاکسپاری (ژکتاؤ). اما ریتم مشابهی در آوازهای حماسی قزاقی و قرقیز استفاده می‌شود و این احتمال وجود دارد که علاقه باطنی قزاق‌ها به آوازخوانی حماسی منجر به اثرگذاری این مدل ریتمیک بر روی ساختار سایر گونه‌ها، شامل آوازهای آئینی اسلاو شده باشد. این الگو در مویه‌های گرجی نیز به چشم می‌خورد و به نظر می‌رسد که گرجستانی‌ها آن را از کیپچک‌های اصالتاً سیبریایی که اوایل قرن دوازده در گرجستان سکنی گزیدند، گرفته باشند؛ شواهدی از این موضوع در تمام اروپای شرقی، همیشه در مکان‌هایی که کیپچک‌ها به آن جا رفته بودند به چشم می‌خورد. اما منشأ آن ممکن است در ارتباط بین کیپچک‌ها و بلغارها نهفته باشد، که پیش‌تر از آن‌ها به قفقاز مهاجرت کرده‌اند و الگوهای موسیقایی و کلامی‌شان مشابه است (Zemtsovsky, 1990). در شرق دور آلات موسیقی نقش نمادین مهمی در موسیقی خاکسپاری بازی می‌کنند. در چین، شمال ویتنام و در بین هُمَنگ‌هایی که در مناطق مرزی تایلند، میانمار و لائوس زندگی می‌کنند، اُرگ دهانی و طبل نقش مهمی در آیین‌های وضع‌شده قبل از خاکسپاری دارند. در طول

خط پایین‌رونده که گاهی یک اکتاو و گاهی یک چهارم و پنجم را پوشش می‌دهند تشکیل شده است. ساختار تُنال به طور معمول دیاتونیک است، اگرچه گاهی اوقات چرخش‌های پنتاتونیک نیز شنیده می‌شوند. به طور خاص «شکوه‌های» مردمان سی‌کی فرمی انتقالی بین مویه پنتاتونیک محلی و ملدی‌های ستروفیک پنتاتونیک ارائه می‌دهد، که احتمالاً حاکی از تحولی از مویه بداهه به ترانه‌مانندهایی است با بندهایی با تعداد ثابت هجاها در هر خط. در برخی بخش‌ها، متون قافیه‌دار بر یک لحن از پیش موجود خوانده می‌شوند؛ این نیز می‌تواند یک مویه تلقی شود چرا که توسط نزدیک‌ترین زن منسوب خوانده می‌شود. در غیاب مردان در طول جنگ، زنان در حین انجام وظایفی مانند نخ‌ریسی مویه می‌کردند (Kodály, 1937; Kiss and Rajeczky, 1966).

الگوی مشابهی از مویه‌کردن در زمانی توسط بزلیو (۱۹۷۳) توصیف شده است. مراسم دربرگیرنده قطعاتی بود که باید در کنار تابوت در خانه، در راه به سوی قبرستان و در قبرستان خوانده می‌شد. بزلیو بین این مویه‌ها و سرودهای آیین‌های باستانی که در همان زمان، نه توسط بستگان، بلکه توسط زنان برگزیده و دارای جایگاهی خاص در جامعه که در جمع حاضرند، خوانده می‌شد، تمایز قائل می‌شود. در دهه ۱۹۹۰ سبک مویه‌های روستایی برای اظهار نظر در مورد تحولات سیاسی و اجتماعی که از ۱۹۸۹ به بعد در جریان بود، اقتباس شد. یک خواننده مویه درگذشتگان در روستایش را تبدیل به یک الگو کرد، و خاطر نشان کرد که مردمانش برای درگذشته به روش‌های مختلفی سوگواری می‌کنند، به هر دو طریق؛ هم به شیوه شبیه به دُینا و هم با کلام، گویی در تلاشند که آنان را به دنیا بازگردانند. دیگری عنوان کرد که مویه تنها وسیله ارتباط با مردگان است که بشر به وجود آورده است. در سنت یهودی آواز طولانی و بداهه یک زن که بر سر مزار می‌خواند، وسیله‌ای برای التیام بخشیدن به بار عاطفی وی تا سال‌ها بعد فراهم می‌کند.

زنان آلبانیایی که مویه می‌کنند، اگرچه از نظر جامعه برای ارتباط با جهان دیگر لازم هستند، و به خاطر این کارکرد افرادی قدرتمند محسوب می‌شوند اما باید از آن‌ها اجتناب شود. ایده مویه به عنوان پلی بین جهان زندگان و مردگان در یونان هم قوت دارد. در کِرت، «دعوت به سوگواری» عنصری مهم در مویه‌کردن محسوب می‌شود؛ تزکیه گروهی حاصل از مویه‌کردن پیوند بین زنانی را که رنج کشیدن برایشان یک رمزگان ارتباطی است را تقویت

از مرگ، به زودی، آوازهایی با نام کاکاؤین که شبیه مویه است ولی در موقعیت‌های دیگر نیز استفاده می‌شود، اجرا می‌شود. محتوای آن‌ها فرد در گذشته را به ترک کردن خانه تحریک می‌کند و با توصیف عجایب جهان برتر و سطح بالاترِ تناسخ که روح فرد شایسته آن است، ترس را از وی دور می‌کند.

در شمال گینه نو، مراسم پر جزئیات خاک‌سپاری دوازده ساعت یا بیشتر در روستاهای یاتمول رود سپیک میانی به طول می‌انجامد. مراسم مرگ یک رئیس قبیله با فلوت جفتی که نماینده یک روح ویژه است، همراهی می‌شود. نواختن آن‌ها کاملاً مستقل از سرودهایی است که همراه با یک طبل ساعت شنی، مضراب بامبوی شکاف‌دار، و گهگاه آواز گروهی مردان خوانده می‌شود. قبل از مراسم، نوازندگان فلوت سازهایشان را (به دور از چشم زنان و بچه‌ها) به محل مخصوصی از خانه فرد در گذشته که در آن پرده‌ای برپا شده، می‌برند. خواننده سرود را آغاز می‌کند، نشانه‌ای برای فلوت که وارد شود، نواختن آن‌ها به طور نمادین از اجداد برای مشارکت دعوت می‌کند. جمع مردان قبیله برای ابراز تعجب و قدردانی از پاسخ نیاکانشان، «آه» پی‌زمخت و خشن سرمی‌دهند. ایپوهای غرب گینه نو مویه‌هایی برای افراد تازه‌درگذشته و در حال موت به‌وجود آورده‌اند. این مویه‌ها تقریباً منحصراً توسط زنان اجرا می‌شود و شامل آواز خوانی خودجوش و احساسی است که گاهی بر مبنای دو زیرایی مختلف انجام می‌شود که با هم یک پرده فاصله دارند، و در جای جای آن صدای ناله و گریه به گوش می‌رسد. مویه، همدلانه و با صدای بلند آغاز و بعد از دقایقی با حالتی درون‌گرایانه و با صدای آرام پایان می‌پذیرد. لغت ایپویی برای این نوع آواز وجود ندارد، ولی مویه‌کردن به طور کلی لایه‌لایانه نامیده می‌شود.

کالولی‌ها در کوهستان‌های جنوبی پاپوآ گینه نو پنج الگوی نام‌گذاری شده گریستن برای اظهار سوگ حاصل از فقدان، ترک یا جدایی دارند. سه تا از آن‌ها به مردان مربوط می‌شود و از میان دو تایی که توسط زنان اجرا می‌شود، سا-یالاب (sa-yalab) پالوده‌تر و زیباشناسانه‌تر است. همچنین بسیار استادانه و پر جزئیات براساس کلام بداهه و یک طرح ملدیک بسیار الگومند و پایدار که بر اساس چهار نت پایین‌رونده است، شکل می‌گیرد. دوتای اول با فاصله یک دوم بزرگ، بعدی یک سوم کوچک به پایین و در نهایت یک دوم بزرگ به پایین (برای مثال ر-دو-لا-سل). گفته می‌شود که این الگو از صدای کبوتر میوه‌خوار گرفته شده است. اسطوره‌ای کالولی غم،

خود مراسم، مویه‌کننده در یک طرف بدن فرد در گذشته می‌ایستد و یک ملدی نزولی را بلند می‌خواند؛ در حالی که همسر فرد در گذشته در سمت دیگر می‌گرید. هنگام مرگ یک بودایی در کیوتو، ژاپن، پنج یا شش پیرزن در خانه‌ای که قرار است مراسم تشییع جنازه در آن برگزار شود، دور هم جمع می‌شوند و یک سرود بودایی (گوای‌کا) را به همراهی یک زنگ کوچک (چین چین) می‌خوانند. فرآیند خاک‌سپاری در بوداهای سئو شامل یک ارگ دهانی (شو)، طبل، فلوت و یک سرود آیینی (سئیوم‌یو) است. یکی از این سرودها که واسان نام دارد در ژاپن توسط شینگن‌ها، از قدیمی‌ترین فرقه‌ها، و زمانی خوانده می‌شود که آن‌ها زیارت موسوم به هشتاد و هشت معبد را، اغلب به یادبود درگذشتگان خانواده، انجام می‌دهند.

در کره آوازهایی تحت عنوان سنگیو-سرو توسط تابوت‌برها در جریان خاک‌سپاری خوانده می‌شود. در شهرها این تابوت‌برها، اگرچه حرفه‌ایند، اما یک گروه اقلیت با موقعیت اجتماعی پایین محسوب می‌شوند. در جوامع روستایی، اهالی روستا خود مراسم را سامان می‌دهند و تابوت را حمل می‌کنند. یک خواننده مرد حاذق با خواندن قطعه سولو راهبر می‌شود و بقیه با خواندن ترجیع‌بند به او پاسخ می‌دهند. وقتی حرکت دسته‌جمعی آغاز می‌شود، فردی که زنگ دستی را به صدا درمی‌آورد (یورئونگ چابی) پیش‌درآمدی را پشت سر تابوت می‌خواند، در حالی که زنگ (یورئونگ) را تکان می‌دهد. متن آواز شامل عناصر کنفوسیوسی، بودایی و شمنی است. سنگیو-سرو شامل چهار قسمت است: یک مقدمه آهسته که در هنگام عزیمت خوانده می‌شود تا احساس اندوه روح را به خاطر جدایی از دهکده‌ی خود بیان کند، یک آواز دسته‌جمعی در مسیر قبرستان، آوازی با تندای بیشتر هنگام رسیدن به محل خاک‌سپاری و آوازی برای لگدمال کردن خاک گور بعد از خاک‌سپاری. از این رو این آواز شامل عناصری از آوازهای کار است. زیرایی این آوازها متنوع است و سایه‌روشن‌های ریزپرده‌ای اغلب وجود دارند. در جزیره چیندو، جنوب غرب سرزمین اصلی، پیش از خاک‌سپاری تاشیرائگی اجرا می‌شود، گونه‌ای اجرایی برای احترام به فرد درگذشته که در آن زنان جلوی تابوت راه می‌افتند و گریه و زاری می‌کنند، در حالی که مردان سرودهای عزاداری می‌خوانند.

آسیای جنوب شرقی و ملانزی

در بالی، باور بر این است که تا زمان سوزاندن جسد، روح همچنان زمین‌گیر است، و پس از آن ممکن است وارد چرخه تولد، زندگی، مرگ و تولد دوباره شود. پس

می‌کنند، شیوه‌ای که تکانشی یا خشن است و زاری‌کننده برای بازیابی خون‌سردی باید مهار شود. در حالی که زنان سا-یالاب را به عنوان راهی برای بیان عواطف جمعی می‌بینند.

خاورمیانه و آفریقا:

مویه کردن در خاورمیانه از دوران باستان شناخته شده بوده است. دیدنی‌ترین مراسم خاک‌سپاری در جهان مدرن در بین دروزه‌های لبنان اتفاق می‌افتد. فرقه‌ای مسلمان و عرب‌زبان که در آن حضور در مراسم خاک‌سپاری یک اجبار اخلاقی است. از اجرای مراسم خاک‌سپاری به طور کل و نوحه‌سرایی به طور خاص با عنوان ندبه («آوازهای خاک‌سپاری») یاد می‌شود؛ کارگانی گسترده شامل آوازهای بداهه جنگی برای مردان جوان در گذشته و آوازهای عروسی برای زنان. سایر انواع آوازی که در خاک‌سپاری‌ها استفاده می‌شود شامل تناویح (آوازهای زاری)، فراقیات و اسکابا (آوازهای جدایی)، و ریثا (اشعار مدحی) هستند. ندبه می‌تواند توسط مردان یا زنان اجرا شود، اما بقیه (به جز ریثا که به طور معمول توسط خوانندگان مرد مراسم خاک‌سپاری که در شعر زجل متخصص هستند خوانده می‌شود) فقط توسط زنان اجرا می‌شوند، که در اطراف بدن فرد در گذشته در یک اتاق مجزا جمع می‌شوند. به مویه‌کنندگان زن دستور داده می‌شود که سوگ و اندوه مفرط از خود نشان ندهند، نباید خودشان را بزنند یا برقصند و یا در مقابل مردان بخوانند. همه خوانندگان بایستی از خواندن آوازهایی که پذیرش مرگ به عنوان یک عدالت الهی را نقد می‌کند، بپرهیزند. محدوده ملدیک مویه‌ها معمولاً به یک چهارم و پنجم محدود می‌شود؛ اگرچه آوازهای ریثا ممکن است به یک اکتاو یا بیشتر هم برسند. این الگوهای درجات اغلب به سیستم مقامات مرتبطند.

در مناطق پایین صحرای آفریقا زنی که مویه را رهبری می‌کند، مورد احترام است. در زامبیا به طور مثال، از هر زنی انتظار می‌رود که مویه خواندن بلد باشد تا هنگام مرگ بستگانش مهیای خواندن باشد. زنان مسن‌تر به خاطر مزیت سن‌شان به اجداد نزدیک‌ترند. از طرف دیگر مردان مویه نمی‌خوانند؛ چرا که آن‌ها هرگز کسی را به دنیا نیاورده‌اند. مویه روح را به دنیا می‌آورد، چرا که بدون مرگ، نیاکان هم وجود نخواهند داشت. بنابراین زنان مویه می‌کنند تا زندگی بیافرینند. موسیقی خالص‌ترین شکل ارتباط است: از طریق آن می‌توان یک روح را برای کار کردن با مردمانش بازخواند یا انسانی را که با مرگ تطهیر شده است را به مقام روح ارتقا داد. بنا بر آنچه گفته شد

پرنندگان و صدای ابراز احساسات انسان را به هم مرتبط می‌داند. سا-یالاب شامل گریه ممتد، جاری شدن اشک و ترشحات بینی است. نفس به داخل بردن همراه با صدا به خصوص در ابتدا و انتهای عبارات عنصر شاخصی است که حالت‌های انفجاری کوتاه و ازجاپراننده در آواخوانی ایجاد می‌کند. لرزش‌های آهسته‌تر تارهای صوتی گاهی منجر به صداهایی تا حدی «گوش‌خراش» می‌شود.

اگرچه اجرای منفرد سا-یالاب اساساً مؤنّفنیک است، اما کمتر توسط یک صدای تنها اجرا می‌شود، بلکه بیشتر توسط دو تا چهار زن به صورت هم‌زمان، و همراه با بده‌بستان است؛ بدین‌صورت که یک مویه‌کننده به مویه‌کننده دیگر پاسخ می‌دهد یا تحت تاثیر قرار می‌گیرد. طبق نظر فلد (۱۹۹۰)، اجرای سا-یالاب شامل جریانی به نام دولوگو گانالان (بلند کردن، صدای بیش از حد) است. استعاره‌ای فضایی-آکوستیک که حکایت از شکل‌گیری تصویری ساخته‌شده از لایه‌های پیوسته اصوات دارد؛ لایه‌هایی که بدون هیچ گسستی بین‌شان روی هم قرار گرفته و هم‌پوشانی دارند. زنان از طریق گریه و زاری به خاطرات شخصی خود امکان بروز می‌دهند و ارتباط عاطفی خود با یکدیگر، فرد در گذشته و شنوندگان‌شان را انتقال می‌دهند. مضامین غذا، خانواده، رابطه و مکان در متون وجود دارد، که همچنین شامل نام مکان‌هایی است که نماد مسیرهای مشترک در زندگی هستند. یک اجرای سا-یالاب ممکن است بعد از یک فاصله کوتاه توسط سا-یالاب دیگر دنبال شود که موجب آن می‌شود که اثر اجرای اول در کانون توجه مکانی و زمانی قرار گیرد.

هرچند سا-یالاب اساساً بداهه است؛ ولی ممکن است مقدار محدودی موسیقی «آهنگ‌سازی‌شده» پیش از اجرا وجود داشته باشد که کار زنانی است که آشکارا با ایماژهای شعری و توالی‌های محل-نام که در متن‌ها پیدا می‌شود آشنایی دارند. به خاطر سپردن به عنوان یک اصل و با نظمی واضح اتفاق نمی‌افتد، اگرچه خطوط و تصاویری که در سا-یالاب شنیده می‌شود ممکن است در موقعیت‌های مختلف «بازخلق» شوند. چیزی به نام یک نسخه «معتبر» از مویه وجود ندارد. هر اجرا منحصر به فرد است، هنر زاری به شیوه سا-یالاب در خلق بداهه آواز نهفته است. زاری‌های آیینی برای کالولی‌ها زیبایی‌شناسی احساس‌گرایی را به نمایش می‌گذارد و ارزش اجراها به بیان هویت‌های فردی و اجتماعی از طریق آن‌ها است. اما نقش ویژه زنان به عنوان مجریان سا-یالاب باعث تفاوت قابل‌توجهی در دو جنس شده است. مردان کالولی با اشکال خاص خود در زاری کردن با سا-یالاب مقابله

در گذشته سوالاتی در مورد گذار او از این جهان به جهان بعدی پرسید، هم‌چنان که ویژگی‌های شخصی وی را نیز با جزئیات بیان می‌کند.

از نظر ساختاری نوحه‌ها در قالب فرم پرسش و پاسخ قرار می‌گیرند، و عبارات اصلی خواننده‌ی راهبر توسط آواز جمعی که ایده موسیقایی اصلی را بازخوانی می‌کنند، پاسخ داده می‌شود و با زاری، گریه، فریاد، هم‌چنین اظهارات کلامی مرتبط با آن نوحه، آن را شدت می‌بخشند. فواصل یا سکوت‌های مهم بین عبارات پاسخ اتفاق می‌افتد. نوحه آکپافو مانند نمونه آکان ممکن است در اجرا به عنوان «یک فعالیت اساساً زبان‌شناختی» توصیف شود (Nketa, 1955, p.113)؛ بعضی نوحه‌ها از نظر ساختاری از صدادهی الگوهای گفتاری تأثیر پذیرفته‌اند، درحالی‌که باقی به جنبه‌های معنایی وابستگی نشان می‌دهند. در برخی، عبارت ملدیک ثابت باقی می‌ماند؛ در حالی‌که عناصر متن تغییر می‌کنند. بنابراین هر نوحه می‌تواند با ساختاری منحصره‌فرد توصیف شود که خصوصیات ویژه‌ای را برجسته می‌کند. نمای ملودی، برای مثال، به طور بسیار نزدیک از سیر فراز و فرود لهجه گفتار پیروی می‌کنند. برخی نوحه‌ها کهن‌الگوهای تدریجاً نزولی که توسط نویسندگان مرتبط با موضوع ملدی‌های آفریقایی به آن اشاره شده‌است را به کار می‌گیرند؛ رسیدن به پایین‌ترین نغمه در پایان یا نزدیک به آن. ملودی نوحه‌های آکپافو می‌تواند به سمت قلمرو گونه‌های دیگر منحرف شده و برای مثال تبدیل به قطعات رقص تبدیل شود که موید این است که تعدادی از گونه‌های فرعی تلویحاً در آن‌ها وجود دارد (Agawu, 1988).

آمریکاه

در مناطق کارائیب، شب زنده‌داری‌های خاکسپاری در جامایکا و مارتینیک به طور مرسوم نه شبانه‌روز به طول می‌انجامد. تأثیر هند شرقی در ترینیداد باعث ایجاد یک آیین سالیانه شده است که برای شهادت نوادگان حضرت محمد [ص] اجرا می‌شود؛ به طور سنتی، زنانی که دسته مقبره‌های تزیین‌شده را دنبال می‌کنند، مویه می‌کنند. در کاریاکو، بین گرنادا و سنت وینسنت کارگان ناهمگن مشتق شده از آفریقا، شامل آوازهای هِلْکُرد با متون مویه است. در گوآدِلُوپ شب‌زنده‌داری‌ها شامل موسیقی است که هم درون و هم بیرون خانه فرد در گذشته اجرا می‌شود: در خارج از منزل اصوات حلقی، دست‌زدن و پای کوفتن بر زمین موسیقی را همراهی می‌کنند. یک خواننده مرد آغاز می‌کند، این ملدی با مبادلاتی منجر به رقابتی می‌شود

زنان مسن مویه می‌خوانند؛ چرا که داناترند و موسیقی شکل مناسب ارتباط آنهاست.

در بین مردم گا در جنوب شرقی غنا، موسیقی و رقص آیین خاک‌سپاری انتقالی عموماً آدُوا نامیده می‌شود، که در شب‌زنده‌داری شب قبل از تدفین و در روز خاکسپاری، قبل و طی مراسم اجرا می‌شود. آدُوا تنها مجموعه آوازه‌ها و رقص است که توسط تمام مردم گا برای یک آیین‌گذار استفاده می‌شود. آوازه‌ها منحصرأ توسط زنان اجرا می‌شود. عزای عمومی نیز توسط زنان رهبری می‌شود، چرا که طبق اعتقادی که با آسانته‌ها مشترک است، گریه‌کردن در شأن مردان نیست (اگر چه انتظار می‌رود که اندوه خود را در زمان وقوع مرگ ابراز کنند). نوحه‌هایی که خواننده می‌شوند می‌توانند به کیفیاتی نظیر صبر، انسجام خانواده یا صمیمیت اشاره داشته باشند (Hampton, 1982). سالمندان جدای از خانواده داغ‌دیده به عنوان عزادار اصلی شناخته می‌شوند.

مهم‌ترین بیان موسیقایی در خاکسپاری‌های آکپافوها که آن‌ها نیز در جنوب شرقی غنا سکونت دارند، نوحه‌ایست که توسط زنی بالغ خوانده می‌شود. آکپافوها، مردمانی عمدتاً کشاورز که فرهنگ‌شان به شدت تحت تأثیر همسایه مسلط آن‌ها اوه است، نوحه‌های خاکسپاری، آوازهای کار و افسانه‌های قومی اوه‌ای را در کارگان خود وارد کرده‌اند. آن‌ها دو دسته گسترده موسیقی برای مراسم خاکسپاری به کار می‌گیرند: اُبی («طبل‌ها») و سِینُو («نوحه‌ها»). سِینُو چه به لحاظ معنایی و چه کارکرد به طور کامل از کوکا («آواز») متمایز است و ترکیبی است از آواز خواندن، حرف زدن و یک شیوه بینابین این دو. هر دو مراسم خاکسپاری مسیحی و مراسم خاکسپاری سنتی‌تر غیرمسیحی برگزار می‌شود، که اولی در قرن بیستم شکل گرفت. در هر دو نوع، نوحه‌هایی که از هارمونی کاربردی غربی به خصوص در نقاط فرود استفاده می‌کنند، در کنار نوحه‌های سنتی شنیده می‌شود. در شب‌زنده‌داری مسیحیان، سرودهای روحانی خوانده می‌شود و هم‌چنین سخنرانی‌های کوتاه توسط دوستان و بستگان انجام می‌گیرد. در لابه‌لای مراسم کُرِ نغو-سنتی و گروه موسیقی بادی برنجی اجرا می‌کنند؛ هِقْ هِقْ، زاری و فریادهایی برای بیان غم نیز شنیده می‌شود. نوحه‌ها در شب‌زنده‌داری سنتی نقش محوری دارند، و می‌توانند هر تعداد، از ۲۰ تا ۴۰ عدد بسته به درازای مراسم باشند. جهان‌شناسی بیان شده در آن‌ها دربردارنده این باور است که زندگی بعد و قبل از مرگ تحت فرمان ارواحی است که در هر دو مرحله فعال باقی می‌مانند. خواننده ممکن است از فرد

خاکسپاری مهم‌ترین مراسم جمعی است. در شب اول شَمَن طلسمی برای فراخواندن روح درگذشته می‌خواند. رقص با همراهی ساز در طول مراسم ادامه دارد. میسکیتوها، از بومیان اصلی آمریکا که در بخش‌هایی از نیکاراگوا، هندوراس و شمال شرقی کاستاریکا ساکن هستند، با مویه (اینانکا) یک زن برای درگذشته‌شان سوگواری می‌کنند، که به زندگی متوفی و ایده‌آل‌سازی زندگی پس‌ازمرگ اشاره می‌کند. خواننده‌ها در حالی که اطراف بدن درگذشته نشسته‌اند، زاری می‌کنند و با خواندن مویه‌ها خاکسپاری را همراهی می‌کنند. ملدی‌ها نمای پایین‌رونده دارند که بم‌ترین نت در پایان عبارات تکرار می‌شود. شب‌زنده‌داری برای یک کودک متوفی می‌تواند تنوع بیشتری از موسیقی را شامل شود، گاهی با همراهی یک کمان موسیقایی یا ماچت، و یک تیون (آهنگ، قطعه) که به مرگ اشاره دارد نیز ممکن است خوانده شود. سه روز بعد از مرگ، یک شَمَن شب‌زنده‌داری ميسوسوی را آغاز می‌کند، که در آن مویه‌ها وجه اصلی [مراسم] هستند؛ شَمَن می‌رقصد و برای روح، که به صورت یک کرم شب‌تاب در دستش بازنمایانده شده است، می‌خواند. این رقص با یک یا تعداد بیشتری لوت روستایی مضرابی که به کیتار (برگرفته از گیتار) شناخته می‌شود، صدای سوهان زدن روی رنده، جغجغه‌های بدون دسته، و یک استخوان فک اسب همراهی می‌شود. در همان زمان، مردان جوان‌تر آوازهایشان را به همراه همان سازها اجرا می‌کنند. رادیوهای قابل حمل و دستگاه‌های ضبط و پخش در آیین‌های معاصر به صحنه اضافه شده‌اند. با روشن شدن آسمان، اجرا کنندگان بر سر قبر می‌روند، جایی که شَمَن شب‌تاب را با جسد به خاک می‌سپارد. در فرهنگ‌های بومیان اصلی شمال آمریکا، مویه‌ها شکل دیگری دارند. ال. بی. پالادینو مشاهده کرد که یکی از نوحه‌های خاکسپاری که توسط بومیان فلت‌هد در حالی که متوفی را به محل دفن می‌بردند، خوانده می‌شد یک سرود جنگی قدیمی بود، «یک مویه تکان‌دهنده که برای جنگجویان شجاع‌شان که در جنگ کشته شده بودند، می‌خواندند» (Indian and White in the Northwest, Baltimore, 1894, 2/1922). ورود مبلغان مذهبی نشانگر نخستین آشنایی سالی‌ها با دعاخوانی به مناسبت درگذشت بود. یک نویسنده در دهه ۱۸۸۰ درباره نوحه‌ای نوشته که در همراهی با مراسم خاکسپاری یک جنگجو اجرا شده، اما این نوحه هم کار یکی از اولین گروه‌های تبلیغی بود و بعدها در قالب یک سرود مسیحی تنظیم شد. اچ. اچ. ترنی-های (The Flathead Indians)

که خوانندگان یکدیگر را به چالش می‌کشند، و از حضار درخواست حمایت می‌کنند. داخل خانه، زنان خواننده مدعو در طی شب بر سر تابوت سرود مذهبی (کانتیکامو) می‌خوانند، باز هم به شیوه پرسش و پاسخ. آوازهایی که بیرون از خانه اجرا می‌شود به عزاداران کمک می‌کند، در حالی که آوازهای داخل، جهان روحانی را فرا می‌خواند. شب‌زنده‌داری در سنت لوسیا شامل آوازخواندن، رقص و اجرای سازی است. در شب اول و هشتم بعد از مرگ، مراسم شب‌زنده‌داری در خانه متوفی برگزار می‌شود. دعا و مناجات‌ها (مناجات‌های انجیل)، برای درخواست از خداوند برای پذیرفتن روح درگذشته در بهشت، از حدود سال ۱۹۷۰ در شب‌زنده‌داری‌های سنت لوسیا خوانده می‌شود. یک گونه آوازی فاقد همراهی، کنت، شامل مضامین گوناگونی است که بیشتر در ارتباط با مرگ است اما به عنوان ابزاری برای سرگرمی نیز محسوب می‌شود: یک خواننده خوب کنت می‌بایست یک بازیگر قابل قبول، با صدایی واضح و دارای بزله‌گویی زیرکانه باشد. به طور معمول کنت شامل دو قسمت است که از لحاظ مصالح ملدیک و سرعت تناوب بین تک‌خوانی و هم‌خوانی متضادند. قطعه آوازی ممکن است بنا بر میزان استقبال بسط یا تقلیل یابد. خوانندگان کنت برای تشدید احساسات از نت‌های تعلیق، گستره‌ای عریض‌تر و پرش‌های ملدیک تا فاصله یک دوازدهم استفاده می‌کنند. بعضی با استفاده از یک نفس عمیق در پایان عبارتهای خاص درگیری احساسی خود را نشان می‌دهند. اعمال مرتبط با آفریقا در کلمبیا وجود دارد: شب‌زنده‌داری برای کودک درگذشته شامل موسیقی جشن به عنوان بخشی از این باور است که روح کودک مستقیم به بهشت می‌رود. کچوآهای اکوادور از چنگ در خلال مراسم خاکسپاری یک کودک استفاده می‌کنند؛ در پایان، مویه مادر که به فرزندش اشاره دارد حول یک دوم بزرگ نزولی که با یک سوم بزرگ نزولی دنبال می‌شود (سُل-فَـر) می‌آید. در ناحیه آتلانتیک شب‌زنده‌داری (ولاریو) به طور معمول در خانه والدین برگزار می‌شود و موسیقی توسط یک گروه مخصوص از خوانندگان به حالت پرسش و پاسخ و در حالی که بقیه حول دایره‌ای اطراف جسد آواز می‌خوانند و می‌رقصند، اجرا می‌شود. در ناحیه اقیانوس آرام مناجات برای مرده (چیگوآلس) توسط گروهی از هم‌خوانان زن و همراهی یکی از خویشاوندان مرد که طبل می‌نوازد، خوانده می‌شود. شب‌زنده‌داری برای یک بالغ رسمی‌تر است؛ طبل‌نوازی وجود ندارد و همه نوحه می‌خوانند. برای سوموهای سواحل آتلانتیک در نیکاراگوا تشریفات

O.Kh. Agrenea-Slavyanskaya: *Opisanie russkoi krest'yanskoi svad'by s textom i pesnyami* [Description of a Russian peasant wedding in words (and song)] (Moscow ۱۸۸۷-۹)

F. Istomin and G. Dyutsh: *Pesni russkogo naroda sobrannye v gody* [Russian songs of ۱۸۸۶ Arkhangel'skoi i Olonetskoi guberniyakh v (۱۸۹۴, St Petersburg) [۱۸۸۶ worship from Arkhangel'sk and Olonetsk in C. Brailoiu: *Despre bocetul de la Dragus/Note sur la plainte funèbre du* (۱۹۳۲, village de Dragus (Bucharest

B. Szabolcsi: 'Osztyák hosdalok - magyar siratók melódiái (néhány ázsiai adalék a magyar népzene keleti kapcsolataihoz)' [Ostiak epic songs, Hungarian lament melodies: data on the eastern relations of Hungarian folk music], *Ethnographia*, xlv (۱۹۳۳), ۵-۷۱

(۱۹۳۴, M. Haavio: *Über die finnisch-karelischen Klagelieder* (Helsinki (R/۱۹۳۵, E. Mahler: *Die russische Totenklage* (Leipzig ۹۸, (۱۹۳۶) L. Colacicchi: 'Il "pianto delle zitelle"', *Lares*, vii

B. Szabolcsi: 'Osztyák és vogul dallamok (újabb adalékok a magyar népi siratódallam problémájához)' [Ostiak and Vogul melodies: additional data on the problem of Hungarian folk laments], *Ethnographia*, xlviii ۴۵-۳۴۰, (۱۹۳۷)

N. Andreyev and G. Vinogradov: *Russkiye plachi (prichitaniya)* [Russian (۱۹۳۷, plach (laments)] (Leningrad

, ۱۹۳۷, Z. Kodály: *A magyar népzene* [Hungarian folk music] (Budapest (۱۹۸۲/۳ enlarged, ۱۹۶۰, Eng. trans; ۱۹۷۳/۶ enlarged

C. Brailoiu: 'Bocete din Oas' [Mourning-chants in Oas], *Grai si suflet*, ۹۰-۱, (۱۹۲۸, vii (Bucharest

(۱۹۲۸, E. Reiner: *Die rituelle Totenklage der Griechen* (Stuttgart

R. Bromwich: 'The Keen for Art O'Leary: its Background and its Place in ۵۲-۲۳۶, (۷-۱۹۶۶) the Tradition of Gaelic Keening', *Eigse*, v

L. Vargyas: 'Die ugrische Schicht in der ungarischen Volksmusik', *Acta ethnographica*, i (۱۹۵۰), ۹۲-۱۶۱

(۱۹۶۹/۲, ۱۹۵۳, M. Alvar: *Endechas judeo-españoles* (Granada

B. Rajeczky: 'Typen ungarischer Klagelieder', *Deutsches Jb für* ۴۵-۳۱, (۱۹۵۷) *Volkskunde*, iii

, ۱۹۵۸, E. de Martino: *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (Turin (۱۹۷۵/۲

(۱۹۶۰, K.V. Chistov: *Prichitaniya* [Laments] (Leningrad

, W. Laade: *Die Struktur der korsischen Lamento-Melodik* (Strasbourg (۱۹۷۴, repr, ۱۹۶۲

B. Sárosi: 'Sirató és keserves' [Lament and complaint], *Ethnographia*, ۲۲-۱۱۷, (۱۹۶۳) lxxiv

V. Hadžimanov: 'Les mélodies funèbres du séisme de Skopje', *IFMC* ۷-۷۱, [(۱۹۶۵) SMH, vii] ۱۹۶۴ Conference: Budapest

L. Kiss and B. Rajeczky, eds.: *Siratók* [Laments], *Corpus musicae* (۱۹۶۶, *popularis hungaricae*, v (Budapest

B. Rajeczky: 'Ost und West in den ungarischen Klageliedern', *Festschrift* ,für Walter Wiora, ed. L. Finscher and C.-H. Mahling (Kassel ۳۲-۱۲۸

۷-۶۳۳, L. Vargyas: 'Totenklage und Vorgeschichte der Ungarn', *ibid*

R. Katsarova: 'Oplakvane na pokoynitsi' [Laments for the dead], *IIM*, ۲۰۲-۱۷۷, (۱۹۶۹) xiii

T. Alibakiyeva: 'Pohoronniye prichitaniya i pominal'niye pesni uigurov' [Uigur burial lamentations and songs in memory of the dead], *Problemy*

of Montana, Menasha, Wisconsin, 1937

یک ضیافت مرگ داده است: بعد از غذا، مردان به فضای داخلی اتاق پذیرایی رفته و سرود مرگ را آغاز کردند، که کلمات زیادی نداشت و «یک زاری طولانی و کش‌دار، بدون یا با تنفس کم بود».

پی‌نوشت

Porter, James 2001 "Lament", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Oxford: Oxford University Press

۲. مقصود از مویه در این نوشتار هر نوع سوگواری موسیقایی است و معادل واژه‌ی Lament در نظر گرفته شده است.

۳. ceòl mór: در کنار سئول بیگ (ceòl beag) یکی از دو دسته‌ی اصلی کارگان نی‌انبان اسکاتلندی؛ شامل مویه‌ها و دیگر نغمه‌های جمع‌آوری شده. م

۴. Highland Clearances اخراج تعداد قابل توجهی از مهاجران از جزایر اسکاتلند. م

۵. در زبان روسی به معنی سوگواری و مویه نیز هست. م

۶. تقلید طنز. م

۷. منظور فرقه‌های بودایی است. م

۸. منظور آفریقای سیاه است. م

منابع

C. Brailoiu: *Problèmes d'ethnomusicologie*, ed. G. Rouget (Geneva ۱۹۸۴, Eng. trans; ۱۹۷۳

N. Sachs: 'The Facts of Death: an Anthropologist Views Musical ۴/Symbolism', *The World of Music*, xxi ۴۹-۳۶, (۱۹۷۹)

L. Honko: 'The Lament: Problems of Genre, Structure and Reproduction', *Genre, Structure and Reproduction in Oral Literature*, ed. L. Honko and ۴۰-۲۱, (۸۱-۱۹۸۰, V. Voigt (Budapest

I.-I. Badwe Ajuwon: 'Lament for the Dead as a Universal Folk Tradition', ۸۰-۲۷۲, (۱۹۸۱) *Fabula*, xxii

L.S. Károly: 'Die Geleiterin der Seele: über die Dramaturgie der Totenklage und die Phänomenologie der Gestik', *Acta ethnographica*, ۴۹-۲۲۷, (۱۹۹۰) xxxvi

N. Kaufman: 'Laments from Four Continents (Europe, Asia, Africa, and ۹-۲۲, (۱۹۹۰) *America*', *International Folklore Review*, vii

Y. Tokumaru and others: 'Death: its Symbolism in Music', *Tradition and ۳۴-۳۲۳, ۱۹۹۰ its Future in Music: Osaka*

I. Zemtsovsky: 'Music and Ethnic History: an Attempt to Substantiate a ۲۸-۲۰, (۱۹۹۰) *Eurasian Hypothesis*', *YTM*, xxii europe

- D. Loucatos: 'Emprunts aux ballades ordinaires pendant les lamentations M. Meeraklis: 'Hochzeitslamentationen ; ٤٨-٣٥, 'sur les morts en Grèce [٨٠-٦٥, 'in Griechenland
- A. Caraveli: 'The Bitter Wounding: the Greek Lament as Social Protest in Rural Greece', *Gender and Power in Rural Greece* ed. J. Dubisch ٩٤-١٦٩, (١٩٨٦, (Princeton, NJ
- I. Rütitel: *Muzika v obriadakh i trudovoy deyatelnosti finno-ugrov* (١٩٨٦, (Tallinn
- S. Auerbach: 'From Singing to Lamenting: Women's Musical Role in a Greek Village', *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, ed. E. ٤٤-٣٥, (١٩٨٧, Koskoff (New York
- I. Zemtsovsky: 'Etnomuzikovedcheskiy vzglyad na Balto-Slavyanskyu pokhoronnyu prichet' v indoevropejskom kontekste' [An ethnomusicological view of the Balto-Slavonic dirge in an Indo-, Moscow] ١٩٨٥ European context], *Balto-Slavyanskiye issledovaniya* ٧٠-٦٠, (١٩٨٧
- N. Kaufman and D. Kaufman: *Pogrebalni i drugi oplakivaniya v Bulgariya* (١٩٨٨, [Funeral and other lamentations in Bulgaria] (Sofia
- T. Varfolomeyeva: *Severobelorusskaya svad'ba: obryad, peseno-melodicheskiye tipy* [North Belarusian wedding: ritual, song melody (١٩٨٨, types] (Minsk
- G. Oberhänsli-Widmer: *La complainte funèbre du Haut Moyen Age* (١٩٨٩, français et occitan (Berne
- M. Mazo: 'Stravinsky's Les Noces and Russian Village Wedding Ritual', ١٤٢-٩٩, (١٩٩٠) JAMS, xliii
- E.D. Tolbert: 'Women Cry with Words: Symbolization of Affect in the ١٠٥-٨٠, (١٩٩٠) Karel'ian Lament', YTM, xxii
- C.N. Seremetakis: *The Last Word: Women, Death and Divination in* (١٩٩١) Inner Mani (Chicago
- ٤٥-١٩٤٠, G. Flam: *Singing for Survival: Songs of the Łódź Ghetto* (١٩٩٢, Urbana, IL)
- G. Holst-Warhaft: *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek* (١٩٩٢, Literature (London
- , U.S. Konkka: *Poeziia pechali: karel'skie obriadovye plachi* (Petrozavodsk (١٩٩٢
- A. Nowicka-Jezova: *Sarmaci i smierc: o staropolskiej poezji zalobnej* (١٩٩٢, [Sarmatians and death: on old Polish funeral poetry] (Warsaw
- , R. Kara: *Erzincan' in goz yaslari: deprem agit ve destanlari* (Ankara (١٩٩٣
- V.P. Kuznetsova: *Prichitaniya v severo-russkom svadebnom obriade* (١٩٩٣, [Laments in north Russian wedding ritual] (Petrozavodsk
- L.G. Nevskaya: *Balto-slavyanskoye prichitaniye: rekonstruktsiya semanticheskoy struktury* [Balto-Slavonic laments: a reconstruction of (١٩٩٣, their semantic structure] (Moscow
- B. Ó Madagáin: 'Song for Emotional Release in the Gaelic Tradition', (١٩٩٣, Irish Musical Studies, ii, ed. G. Gillen and H. White (Blackrock ٧٥-٣٥٤
- I. Kriza: 'The Rural Form of Death Dirges in Hungary', *Jb für* ١٦-١١٠, (١٩٩٤) *Volkliedforschung*, xxxix
- M. Mazo: 'Lament Made Visible: a Study of Paramusical Elements in ,muzykal'nogo fol'klora narodov SSSR, ed. I.I. Zemtsovsky (Moscow ٧-١٠١, (١٩٧٣
- (١٩٧٤, M. Alexiou: *The Ritual Lament in Greek Tradition* (Cambridge
- Z. Skvortsova: 'O prichitaniakh v svadebnom obriade' [The lament ,in wedding ritual], *Fol'klor i etnografiya*, ed. B.N. Putilov (Leningrad ٥١-٣٤٤, (١٩٧٤
- A.S. Stepanova and T.A. Koski: *Karel'skiye prichitaniya* [Karelian (١٩٧٦, laments] (Petrozavodsk
- B. Rajeczky: 'Arbeiten über die ungarische Volksmusik des Mittelalters: ٤٦-١٣٧, ١٩٧٧ die Totenklage', *Historische Volksmusikforschung: Seggau*
- P. Hajdu: 'The Nenets Shaman Song and its Text', *Shamanism in Siberia*, ٧٢-٣٥٥, (١٩٧٨, ed. V. Diószegi and M. Hoppál (Budapest
- M. Mazo: 'Nicol'skiye prichitaniya i ikh svyazi s drugimi ganrami mestnoi pesennosti' [The Nikolsky laments and their links with other genres of local song traditions], *Muzikal'naya fol'kloristika*, ii, ed. A. ٣٥-٢١٣, (١٩٧٨, Banin (Moscow
- (١٩٧٨, B. Ó Madagáin, ed.: *Gnéithe den chaointeoireacht* (Dublin
- , Y. Sherfedinov: *Zvuchit Kaytarma* [The Kaytarma sounds] (Tashkent (١٩٧٨
- A. Caraveli-Chaves: 'Bridge between Worlds: the Greek Women's Lament as Communicative Event', *Journal of American Folklore*, xciii ٥٧-١٢٩, (١٩٨٠)
- B.B. Efimenkova: *Severnorusskaya prichet' mezhdu drev'nykh Sukhony i Yuga i verkhov'ia Kokshengi (Vologodskaya oblast)* [The north Russian lament from the area between the Sukhona and Yug rivers and the upper (١٩٨٠, Kokshen'ga river, in the Vologda region] (Moscow
- , (١٩٨٠) ١/A. Partridge: 'Wild Men and Wailing Women', *Eigse*, xviii ٣٧-٢٥
- M. Herzfeld: 'Performative Categories and Symbols of Passage in Rural ٥٧-٤٤, (١٩٨١) Greece', *Journal of American Folklore*, xciv
- A.M. Hustad: 'The North Russian Lament in the Light of the Religious ٦٧-٤٧, (١٩٨١) Songs of the Old Believers', *Scando-Slavica*, xxvii
- B. Kerewsky-Halpern: 'Text and Context in Serbian Ritual Lament', ٦٠-٥٢, (١٩٨١) ١/Canadian-American Slavic Studies, xv
- B. Ó Madagáin: 'Irish Vocal Music of Lament and Syllabic Verse', *The ed. R. O'Driscoll* (Toronto and , ١٩٧٨ Celtic Consciousness: Toronto ٣٢-٣١١, (١٩٨١) Dublin
- (١٩٨٢, L.M. Danforth: *The Death Rituals of Rural Greece* (Princeton, NJ (١٩٨٢, A. Nenola-Kallio: *Studies in Ingrian Laments* (Helsinki
- A. Partridge: *Caoinéadh na dTrí Muire* [The lament of the Three Marys] (١٩٨٣, (Dublin
- E. Razumovskaya: "'Plach 's kukushkoj': traditsionnyi vopl russko-belorusskogo poganich'ya', *Slavyanskiy fol'klor*, ed. N. Tolstoy and (١٩٨٤, others (Moscow
- D.M. Balashov, Yu.I. Marchenko and N.I. Kalmykova: *Russkaya svad'ba* [sound discs ٤ .incl] (١٩٨٥, [Russian weddings] (Moscow
- (١٩٨٥, U. Konkka: *Ikuinen ikävä* [Eternal longing] (Helsinki incl. D.] ١٩٨٦ *Tod und Jenseits im europäischen Volkslied* Kolympari ; ٩٣-٨١, Burkhardt: 'Sterben, Tod und Jenseits in russischen Totenklagen

- Russian Lament', Themes and Variations: Writings on Music in Honor ,of Rulan Chao Pian, ed. B. Yung and J.S.C. Lam (Cambridge, MA ۲۱۱-۱۶۴
- M. Mazo: 'Wedding Laments in North-Russian Villages', Music-Cultures in Contact: Convergences and Collisions, ed. M. Kartomi and S. Blum ۳۹-۲۱, (۱۹۹۴, (Basle
- P. Lysaght: 'Caoineadh na marbh: die Totenklage in Irland', Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde, xl ۲۱۳-۱۶۳, (۱۹۹۵) and its Reflection ۱۹۸۹ S. Popa: 'The Romanian Revolution of December in Musical Folklore', Retuning Culture: Musical Changes in Central and ۷۵-۱۵۶, (۱۹۹۶, Eastern Europe, ed. M. Slobin (Durham, NC
- E.V. Barsov, ed.: Prichitaniia severnogo kraia [Laments of the northern (۱۹۹۷, region], i-ii (St Petersburg central and east asia
- Z. Tajikova: 'Songs of the Tajik Burial Ritual (on the Material of the Zeravshan Expeditions)', Problemi muzikal'nogo fol'klora narodov ۱۰۰-۹۵, (۱۹۷۳, SSSR, ed. I.I. Zemtsovsky (Moscow
- I. Kas'ianova and M. Chuvashv: disc notes, Mordovskiye (Erzianskiye) (۱۹۷۴) prichitaniya [Mordvinian (Erzian) laments], ed. E. Alekseyev
- Kwon O-Song: 'Hyang'to sonyul ui kolgyok', Yesul nonmunjip, xvi repr., Eng. trans., as 'Melodic Structure of Korean ;۳۰-۱۱۶, (۱۹۷۷) ۶۹-۵۹, (۱۹۸۳) Funeral Procession Songs', YTM, xv
- R.B. Qureshi: 'Islamic Music in an Indian Environment: the Shi'a Majlis', ۷۱-۴۱, (۱۹۸۱) EthM, xxv
- (۱۹۹۱) M. Dugantsy: Erza-mordwinische rituelle Klagegesänge (Uppsala south-east asia and melanesia
- A. Simon: 'Types and Functions of Music in the Eastern Highlands of ۵۵-۴۴۱, (۱۹۷۸) West-Irian (New Guinea)', EthM, xxii
- S. Feld: Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in (۱۹۹۰/۲, ۱۹۸۲, Kaluli Expression (Philadelphia
- S. Feld: 'Wept Thoughts: the Voicing of Kaluli Memories', Oral Tradition, ۶۶-۲۴۱, (۱۹۹۰) v
- the middle east and africa
- (۱۹۵۵, J.H. Nketia: Funeral Dirges of the Akan People (Exeter, NH
- ,A.J. Racy: Funeral Songs of the Druzes of Lebanon (thesis, U. of Illinois (۱۹۷۱
- (۱۹۸۲, B. Ajuwon: Funeral Dirges of Yoruba Hunters (New York
- B.L. Hampton: 'Music and Ritual Symbolism in the Ga Funeral', YTM, ۱۰۵-۷۵, (۱۹۸۲) xiv
- A.J. Racy: 'Lebanese Laments: Grief, Music, and Cultural Values', World ۴۰-۲۷, (۱۹۸۶) ۲/of Music, xxviii
- El-Aswad and el-Sayed: 'Death Rituals in Rural Egyptian Society: a ۴۱-۲۰۵, (۱۹۸۷) Symbolic Study', Urban Anthropology, xvi
- V.K. Agawu: 'Music in the Funeral Traditions of the Akpafu', EthM xxxii ۱۰۵-۷۵, (۱۹۸۸)
- G.A. Anderson: A Time to Mourn, a Time to Dance: the Expression of (۱۹۹۱) Grief and Joy in Israelite Religion (University Park, PA
- P.W. Ferris: The Genre of Communal Lament in the Bible and the (۱۹۹۲) Ancient Near East (Atlanta, GA
- the americas
- (GEWM, ix ('French Guiana', J.-M. Beaudet; 'Miskitu', T.M. Scruggs
- (۱۹۸۰, S. Girard: Funeral Music and Customs in Venezuela (Tempe, AZ
- J.M. Schechter: 'Corone y baile: Music in the Child's Wake of Ecuador ۸۰-۱, (۱۹۸۳) and Hispanic South America, Past and Present', LAMR, iv
- J. Guilbault: 'Fitness and Flexibility: Funeral Wakes in St. Lucia, West ۹۹-۲۷۳, (۱۹۸۷) Indies', EthM, xxxi
- G. Urban: 'Ritual Wailing in Amerindian Brazil', American ۴۰۰-۳۸۵, (۱۹۸۸) Anthropologist, xc
- R. Keeling: Cry for Luck: Sacred Song and Speech among the Yurok, (۱۹۹۲) Hupa, and Karok Indians of Northern California (Berkeley