آهنگ‌سازان ایران و تاثیرپذیری از موسیقی ایران

آهنگ‌سازان ایران و تاثیرپذیری از موسیقی ایران

سخنران

دکتر کیاوش صاحب‌نسق

پژوهشکده هنر و رسانه

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

آهنگ‌سازان ایران و تاثیرپذیری از موسیقی ایران

ناشر: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

سخنران: دکتر کیاوش صاحب‌نسق

شمارگان: ۵۰۰ نسخه

نوبت چاپ: اول ـ بهمن ۱۳۸۹

قیمت: ٤١٠٠ ریال

چاپخانه: طنین پاسارگاد

همهٔ حقوق این اثر برای پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات محفوظ است.

در صورت تخلف پیگرد قانونی دارد.

نشانی: تهران، پایین‌تر از میدان ولیعصر(عج)، خیابان دمشق، شمارهٔ ۹، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

صندوق پستی ٦٤٧٤ ـ ١٤١٥٥ تلفن ٨٨٩١٩١٧٧ دورنگار ٨٨٨٩٣٠٧٦ Email: Nashr@ricac.ac.ir

سخن ناشر

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات در راستای اهداف و وظایف خود اقدام به برگزاری نشست‌هایی با موضوع‌های مختلف در حوزه فرهنگ، هنر و ارتباطات می‌نماید تا از این رهگذر فضای گفت‌وگو و تبادل‌نظر میان نخبگان فرهنگی کشور، نقد و بررسی مسائل و مشکلات مبتلابه جامعه فراهم آید.

گزارش پیش‌رو، نتیجه نشست علمی ـ تخصصی «آهنگ‌سازان ایران و تاثیرپذیری از موسیقی ایران» با سخنرانی دکتر کیاوش صاحب‌نسق است که از سوی گروه مطالعات هنر پژوهشکده هنر و رسانه در تاریخ ۱۳ اردیبهشت ۱۳۸۹ در پژوهشگاه برگزار شد.

یادآوری می‌شود، مطالب مطرح شده از سوی سخنران، لزوماً منعکس‌کننده دیدگاه‌های پژوهشگاه نیست.

مقدمه

دکتر محمدرضا آزاده‌فر[1]

دکتر کیاوش صاحب نسق دارای دکترای الکترونیک و قوم موسیقی شناسی و فوق‌لیسانس آهنگ‌سازی از دانشگاه گراتس اتریش است، اگرچه تحصیلات ایشان در حوزه موسیقی کلاسیک غربی بوده اما در پایان‌نامهٔ‌دکتری و مطالعات پس از آن به موسیقی ایرانی علاقه نشان داده که میان غنای موسیقی ایرانی و موسیقی سایر ملل پلی بزند. به‌عنوان مثال اینکه عناصر موسیقی ایرانی در قالبهای موسیقی کلاسیک غرب چگونه استفاده می‌شود؟ بین این دو چه رابطه‌ای برقرار است؟ رفت و برگشت تمدنی که از دیرباز از دورهٔ هخامنشیان آغاز شده و هنوز هم ادامه

---

۱. رئیس دانشکده موسیقی دانشگاه هنر

دارد و همواره ادامه خواهد داشت، این تمدن‌ها و فرهیخته‌گانی که این تمدنها را به وجود آورده‌اند همواره به این مساله فکر می‌کردند که چگونه می‌شود از موهبت‌ها و ویژگی‌های موسیقی تمدن دیگر در تمدن خودشان استفاده کنند. پژوهشهایی در حال انجام است که این دو تمدن اصلی چگونه به همدیگر به قول معروف داد و ستد فرهنگی و علمی داشته‌اند. در این راستا ساختاری از آهنگ‌سازی موسیقی کلاسیک از اواخر دورهٔ قاجار وارد موسیقی ایرانی شده و روز به روز پیشرفته‌تر و گسترده‌تر شده است، بدون اینکه در دانشگاه‌های ایران چنین این شیوهٔ آهنگسازی تدریس شود. در این زمینه، مطالعات عمدتاً یک سویه بوده است، به این معنا که چگونه می‌شود این موسیقی را در ایران استفاده کرد؟ بحثی که امروز دکتر صاحب نسق ارائه می‌کنند، به این می‌پردازد که چگونه بودن، زیستن و نفس کشیدن در فرهنگ موسیقی ایرانی، می‌تواند موجب شکل دهی و غنای هرگونه موسیقی که از نقاط مختلف دنیا وارد ایران می‌شود را باعث شود.

موسیقی دستگاهی ایران

دکتر کیاوش صاحب نسق

چنین موضوعی نه تنها دغدغهٔ شخصی من، بلکه دغدغهٔ شخصی تمام آهنگ‌سازانی است که به وطن‌شان عشق می‌ورزند.

مهمترین مقوله‌ای که قبل از دیگر محورهای سخنرانی مورد بحث قرار خواهد گرفت، فضا و یا زمان است. مقدمه‌ای با زاویه دیدی که شاید همکارانم کمتر به آن پرداخته‌اند.

بحث تحصیلات موسیقی به شکل آکادمیک آن بحثی نیست که در ایران سابقه‌ای طولانی داشته باشد. اگر ما به موازات تاریخ برگردیم و در مقایسه با اتفاقاتی که در موسیقی اروپا افتاده است به صورت جدولی ارائه شده که در آن تاریخ مرگ و تولد مهمترین آهنگ‌سازان ایرانی در آن قید شده را نگاه کنیم متوجه این اختلاف و گسستگی بین این دو تاریخ می‌شویم.

بحث موسیقی آکادمیک که در نهایت به شکلی به استفاده از ارکستر غربی و موسیقی‌ای که برای ارکستر نوشته می‌شود منجر می‌شود بحثی نیست که به تاریخ موسیقی ما ارتباط مستقیمی پیدا کند.

در مورد این‌گونه موسیقی، تجربه ما حدود ۱۰۰ سال یا شاید کمتر از آن است.

نظر شما را در جدول مذکور به سالهای ۱۲۰۰ه ش جلب می‌کنم این تاریخ جزء شاخص‌های این دوران در موسیقی غرب است، واگنر ۱۱۹۳– ۱۲۶۳ ه ق که به‌نوعی سردمدار مکتب کروماتیسمی است که همراه با آن در نهایت فضای کلاسیک یا آن تفکر ٤۰۰ساله کلاسیک درهم می‌ریزد و بعد آن وقت اگر از او به پایین‌تر نگاه کنیم در بخش خاکستری جدول مرگ آقا حسین قلی حدود ۱۲۹٤ و یا تولد حدودی و مرگ میرزا عبدالله ۱۲۲۲ به عنوان وارث خاندان ردیف، با یک بررسی کوچک و مقایسه ساده می‌بینیم جایی که ما حتی به صورت مکتوب هنوزشروع نکرده‌ایم و از آن موسیقی صرفا صفحات ضبط شده ای موجود است جایی است که موسیقی اروپا پوستهٔ٤۰۰سالهٔ خود را ترک می‌کند و وارد بحث نوین موسیقی می‌شود. قرن بیستم سررسیده و در همان زمان ما سعی می‌کنیم ریشه‌های سنت موسیقایی خود را حفظ کنیم.

در این جدول بخش خاکستری موسیقیدانان سنتی ما هستند.

به عنوان خاندان ردیف آقا حسینقلی میرزا عبدالله، بعد ازآنها درویش خان و در ادامه روح الله خالقی، ابوالحسن صبا، همایون شهردار و علی‌نقی وزیری، رابطانی‌اند بین دو بخش سنت و تجدد که تحت تاثیر تئوری و درک تئوری موسیقی غربی به دنبال نوعی از تلفیق یا یک تعامل هستند.

اسامی آهنگ‌سازانی که سنت ردیف را همچنان دنبال می‌کنند اما از سویی توجهشان به موسیقی غیر از موسیقی ردیف هم جلب می‌شود در بخشی جدا از بخش نارنجی رنگ آمده است.

در بحثی که ارائه خواهم کرد اشاره می‌کنم به چراها و علت تغییری که این آهنگ‌سازان آهسته آهسته به جهت کارشان خواهند داد. تمام فرهنگ‌هایی که به‌نوعی تلاش کرده‌اند ریشهٔ اصلی و ذات زیبایی شناسی خود که در قالب موسیقی و هنرهای دیگر متبلور است را حفظ کنند چاره‌ای جز اینکه متصل باقی بمانند و زنجیروار حرکت کنند ندارند. یکی از علت‌هایی که می‌شود براساس غنای موسیقی اروپا را تحلیل کرد زنجیروار بودن آن است. اگرچه در آن تاریخ ارتباطاتی برقرار و ارتباطات دیگری قطع شد و تغییراتی در جهت بهتر شدن مصالحی که منجر به یک نوع موسیقی که قانونمند و تابع قوانین خاص است اتفاق افتاد. در گذر موسیقی قرون وسطی به رنسانس و از سویی موسیقی رنسانس به موسیقی باروک شاهد چنین تغییراتی هستیم که با آن نه تنها نیاز به درک دوبارهٔ مسائل موسیقی احساس می‌شود و تغییراتی به فراخور زیبایی‌شناسی جدید رخ می‌دهد، بلکه پژوهشگران و بعضاً دانشمندان آن زمان به موازات آن تغییرات در حال تولید اثر و تبیین و طرح مبانی نظری دوران جدید می‌شوند.

تعدیل فواصل در موسیقی اروپا که شکوفایی آن را در دورهٔ باروک باعث می‌شود که به موازات آن قوانینی برای اصول آهنگ‌سازی ـ برخورد عمودی اصوات (هارمونی) و برخورد افقی اصوات(کنترپوان)ـ وضع شود که براساس آن این قانونمندی ۴۰۰ ساله تا ابتدای قرن بیستم به قوت خود باقی است. جریان تعدیل فواصل در موسیقی ایران با دغدغه‌هایی دیگر توسط موسیقیدانانی از جمله صفی‌الدین ارموی، ۴۰۰ سال پیش از اروپایی‌ها به شکل کاملی وضع شده بود اما این‌گونه تعدیل شرقی با حفظ فواصل منحصر به‌فرد خود برای حذف پرده ها و فاصله‌های دوگانه و زائدی بود که در نهایت دستان بندی روی سازهای زخمه‌ای را در راستای سیمهای متعددشان به شکل کاربردی‌تر قانونمند می‌کرد و برخلاف

تعدیل در موسیقی غرب، هدف توازن و تعادل در چند صدایی‌ها که منجر به ایجاد علم هماهنگی اصوات یا هارمونی شد را نداشت.

در این‌جا دغدغهٔ یک موزیسین ایرانی با توجه به شناخت این تاریخ مقایسه‌ای چه می‌تواند باشد و چگونه می‌توان این سنت را به‌درستی درک کرد و بازتاب آن سنت غربی و درک آن در موسیقی ایران چه نقشی را می‌توانست ایفا کند و چگونه می‌تواند تمام اینها با زبان امروزی ارائه شود؟

بسیاری از موزیسین‌های ما امثال کلنل وزیری، روح الله خالقی، صبا و مشیرهمایون شهردار با توجه به دانش و توجه به اتفاقاتی که در خارج از مرزهای ایران می‌افتاد به دنبال راه‌حل بودند و به نوع دیگری با این موسیقی برخورد می‌کنند.

وزیری وقتی که در سال۱۳۰۲ از اولین سفر خود به اروپا برمی‌گردد شروع می‌کند به یک سری طراحی و وضع کردن قوانینی که براساس آن بتوان موسیقی ایرانی را براساس آن تجربیات به قانونمندی کشاند. دغدغهٔ وزیری این بود و براساس این تفکر، مدت مدیدی را به خلق و اجرای آثار پرداخت. نکتهٔ درخور توجه اینکه از همان زمان این دوگانگی تفکر آکادمیکی که برگرفته از موسیقی غرب است و آن نگاه متعصب و مدافعی که برگرفته از سنت‌های ردیف است تقریباً همیشه مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند و شاید ما لحظات کوتاهی در تاریخ ۸۰ و ۹۰ سالهٔ این اتفاقات پیدا کنیم که اینها به یک تحول نهایی رسیده‌اند.

دربارهٔ موسیقی صحبت می‌کنیم و به دور از اطالهٔ کلام، بهترین روش این است که به شنیده‌های موسیقایی‌مان برگردیم.

بحث از ردیف به عنوان گنجینهٔ موسیقی ایران یک اغراق نیست، بلکه ردیف در حقیقت مجموعه‌ای است از موسیقی که سینه به سینه از نوازنده‌های دوره‌های مختلف با تغییر و تحولاتی که نه به شکل امروزی دستگاهی بلکه به صورت

مقام‌ها به ما رسیده و بخشی از آن وارد شدن بخش‌هایی از موسیقی نواحی است که در موسیقی دستگاهی جای خود را پیدا کرده‌اند و به عنوان عضوی کوچکتر دیده می‌شوند. شاید آن چیزی که همهٔ ما با عنوان آوازها در مجموعهٔ دوازده‌تایی دستگاه‌ها می‌شنویم از نظر زمانی، حضورشان دیرتر از حضور اساس و بنیه ردیف است که بین پنج یا شش دستگاه اصلی بیشتر نبوده و بعد به این مجموعه‌ها اضافه شده است.

چرا ردیف؟

با تمام دشواری‌هایی که مصالح ردیف برای اجرا دارند که تعمیم آن در ارکستر غربی را بسیار بسیار دشوار می‌کند و استفاده کردن از آن شناخت استادانه‌ای می‌خواهد چرا یک آهنگ‌ساز ایرانی باید به این سنت و این گنجینه توجه کند؟

شاید ما بتوانیم جواب این را در زیبایی‌شناسی ساختار ردیف ببینیم.

موسیقی ردیف مجموعه‌ای از تامل‌ها، حرکت‌ها، بیان تهیج‌ها و فرودهایی است که کیفیت زیبایی‌شناسی ردیف را منحصر به‌فرد می‌کند. ساختار و توالی گوشه‌ها و ردیف، اینکه چگونه یک گوشه به عنوان یک مقدمه، به عنوان یک درآمد، به عنوان یک شروع، چکیده‌ای از هر آنچه که قرار است در یک دستگاه شنیده شود را به شما معرفی می‌کند. یعنی از پیش، ما در درآمد، طرح فرمال جامعی داریم که به مهمترین گوشه‌های آن دستگاه نقبی می‌زند و اشاره‌ای می‌کند و بعد توالی پله پله‌وار درجات مختلفی که در هر گوشه معرفی می‌شوند، تغییراتی که در هر گوشه اتفاق می‌افتد و باعث می‌شود که گوشه به صورت طبیعی به سمت درجه بالاتر و والاتر برسد و همراه خود در روند خط ملودی تهیج و حرکت و پویایی را طرح می‌کند و نقبها یا به قولی راه گردانی‌هایی که هر گوشه

با شرایط خاص و نت‌های خاصی که برای خود ایجاد می‌کند از طریق گوشه‌های معین به دستگاه‌های مجاور می‌رود و خصلت خود را به صورت پویا حفظ می‌کند. به شکلی که ما نمی‌توانیم ایده‌آل‌تر از چنین سیستم موسیقایی جز در موسیقی هند و تاجیکستان و بخشی از شمال کشورمان و کشورهای همسایه بیابیم.

فرض کنید من نوعی آهنگ‌ساز، با دیدگاهی دیگر، بدون مجذوب شدن و آن درک که از ابزار موسیقایی که من می‌توانم در فرهنگ غربی با آن برخورد کنم با این زیبایی‌شناسی برخورد کند اما بتواند با زبان نو چیز جدیدی را بگوید، اما با لهجه‌ای کهنه، با لهجه‌ای که همه فهم است که در وجود ما جریان دارد. این مسلماً ایده‌آلی است که تک تک آهنگ‌سازانی که در دوره‌های مختلف با این مصالح خواسته‌اند کارکنند به آن فکر کرده‌اند و مسلماً دغدغهٔ وزیری در جاهایی این بوده است که آیا می‌تواند آوازی دشتی را در قالب ارکستری غربی به نمایش بگذارد؟ آیا می‌تواند ویژگی‌ها و خصلتهای فواصل را همچنان که یک ساز ایرانی آنها را می‌نوازد در آن حفظ کند؟ یا اینکه باید از تمهیداتی استفاده کند که اگر به فواصل ریزپرده خاص آن رسید آنها را دور بزند و یا این که به ایدهٔ دیگری برسد و جنسی و بدلی از آن فضای دستگاهی درست کند که حال و هوای آن دستگاه ها را می‌دهد اما از نظر ویژگی‌های ساختاری و آن فواصل خاص، فاقدشان است.

این اولین قدم‌هایی است که در این راستا آهنگ‌سازان نسل اول ما برمی دارند. برخلاف انتظار ما، این ایده‌ها، ایده‌های بکری نیستند. بین سالهای ۱۲۸۵ تا ۱۳۱۵ ما با خلق مجموعه‌ای از اپراهایی روبرو می‌شویم که توسط اوزیر حاجی بیگف در آذربایجان نوشته می‌شود مثل اپرای لیلی و مجنون و اپرای کوراغلو که بعضاً حتی متن‌های فارسی دارند و یکی از مهمترین آرزوهایی که مطمئناً برای وزیری جذاب بوده است حضور ساز تار در میان چنین ارکستری است و توجه به این که پس این امر شدنی است و مقامهای آذری را می‌شود با ارکستر نواخت. البته من مطمئنم

دشواری کار حاجی بیگف کمتر از دشواری کار ما بوده است چون مقامهای آذری خود بخشی از آن اعتدال‌ها را لحاظ کرده است، ما وقتی در مورد سه‌گاه آذری صحبت می‌کنیم آن سه‌گاه آذری به هیچ‌وجه دارای آن فواصل کوچکتر از پرده‌ای که موسیقی ایرانی ما دارای آن است نیست بلکه به نوعی به یک تعدیل رسیده است؛ به عبارت دیگر آن جنس از سه‌گاه اگر به صورت ریشه‌ای از خود آذربایجان نباشد (چون ما نمی‌توانیم اختلاف بعدی را که آن موقع قائل شده اند قائل باشیم) به نوعی در موسیقی آذربایجان جا افتاده است و این امر امکان اینکه این جنس موسیقی در یک ساختار ارکستر غربی بنشیند را خیلی ساده‌تر می‌کند. در صورتی که دشواری این بود که تا آن موقع در رابطه با اینکه این فواصل چگونه می‌توانند حل شوند یا توسط ارکستر غربی اجرا شوند راه حلی پیدا نکرده بودیم یا اگر پیدا کرده بودیم بعضاً به دستگاه‌های خیلی معدودی محدود می‌شده اند. ما از لومر که از اولین اروپایی‌هایی هست که موسیقی غربی را در ایران طرح می‌کند نوشته‌هایی در دست داریم که نواخته‌هایی هستند که در اصطلاح در دستگاه ماهور، همایون و چهارگاه نواخته شده‌اند. خوشبختانه الان اجرایی به همت منوچهرصهبایی اجرا و طرح شده ولی من مطمئن نیستم که این اجرا کاملاً منطبق با شیوه‌ای که لومر نواخته، اجرا شده است یا نه. بحث زیبایی‌شناسیِ اجرا مدنظر نیست، بلکه بحث فواصل است. احساس من این است که به احتمال زیاد کوک پیانویی که لومر آن را نواخته با کوک معمولی که ما در قیاس با آن، کوک سنتور را داریم که با فواصلی که به اصطلاح غلط، ربع پرده رویشان پیاده شده منطبق شده است.(من به این دلیل «اصطلاح غلط» را تاکید می‌کنم که در پژوهش‌های اخیری که ما در رابطه با فواصل ایرانی به آن واقف شده‌ایم، این فواصل در نمونه‌های محدودی ربع پرده واقعی هستند. در بسیاری از نمونه‌ها یا این ربع پرده بسیار

بزرگتر یا بسیار کوچکتر است. بعضاً می‌شود گفت قابل اغماض بوده یا در محدودهٔ طبیعی خود قرار گرفته است.)

اگر آن نمونه‌های اجرای صهبایی از لومر را گوش کنید، بدون قضاوت در رابطه با اجرا، به هیچ وجه حس دستگاه‌ها را، حتی فواصلی که بدلی برای موسیقی که به عنوان دستگاه‌های چهارگاه یا همایون باید بشنویم را نمی‌شنوید؛ یعنی روابط و ضوابط ساختاری ردیف که آن پویایی یا آن حرکت درونی یا آن جوهرهٔ درونی تک تک اعضا را شامل می‌شود در این اجراها اتفاق نمی‌افتد. اما نکتهٔ مهم این است که با ورود پیانو که ما اواسط دورهٔ فتحعلی‌شاه داشتیم و در دورهٔ ناصرالدین‌شاه نوازندگانی را از این قبیل داریم که به روی این سازها به هنرنمایی به شکل خاص خودشان می‌پردازند، نوعی به عاریت گرفته‌ای از تفکر نواختن ساز سنتور را داریم به اضافهٔ امکان بسیار بزرگی که نوازنده پیانو یا ساز پیانو به ما می‌دهد و آن همراه کردن اصوات با همدیگر است به شکلی که تلفیقی صورت بگیرد که این تلفیق نتیجه‌اش بتواند در الگوی بزرگتر در ارکستر نمود پیدا کند. در آکادمی‌های خارج، معمولاً ساز پیانو برای یک دانشجوی موسیقی و آهنگ‌سازی یک باید است، به خاطر این که اعتقاد آنها این است که پیانو کوچک شده و یا سمبلی است از یک ارکستر و من بخش‌های مختلف پیانو را می‌توانم مثل سازهای گوناگون تجزیه و تحلیل کنم. از این نظر اولین داده‌های درستی که برای من اتفاق می‌افتد نه به سمت آهنگ‌سازانی چون کلنل وزیری یا خالقی می‌رود بلکه شبیه نواخته‌هایی است که در آن دوره یا کمی دیرتر استاد مرتضی محجوبی به عنوان یکی از موجه‌ترین پیانیست‌های دوران به آنها می‌پردازد. پیچیدگی آواز افشاری به اعتقاد من به اندازه‌ای است که اگر آواز تقلیل در ارزشگذاری دستگاهی ما باشد و ما دستگاه را به عنوان ساختار کامل‌تر و آواز را به‌خاطر ارتباطی که لحاظ می‌کنیم جزئی از آن می‌بینیم با شنیدن این مثال می‌توان در صحت

این گفته تردید کرد. ساختار افشاری و توانمندی آن به حدی است کـه اطـلاق آواز به آن به نظر من درست نیست. به خاطر ارتباطی که مستقیماً بـا سـه‌گـاه و اصـفهان پیدا می‌کند. به خاطر زیرمجموعه بودن و آن جنـسیتی کـه دسـتگاه شـور را لحـاظ می‌کند. من فکر می‌کنم یکی از قوی‌ترین آوازها یا دستگاه‌های ماست.

به نظر من برای گوش دادن به موسیقی افشاری نواخته محجوبی نیازی به دقـت نیست چرا که ما در لحظه آنجاییم و با افشاری در حـرکتیم. گویـا پیـانویی نواختـه نمی‌شود. در اینجا چه اتفاقی می‌افتد آیا این ویژگی، ایده‌آلی است که آهنگ‌سـاز یـا کسی که دارای تفکر آکادمیک است به سراغ آن می‌رود؟

به شکل خالص آن مسلماً بله. اگـر مـن بتـوانم چنـین تاثیرگـذاری را بـر روی شنونده خود داشته باشم آرزوی من محقق شده است و این برخورد و این نزدیکـی توانایی این استاد را می‌رساند. دربـاره احاطـهٔ کامـل ردیـف و درک صـحیحی کـه چطور می‌توان سازی را که به عاریت گرفته شـده بـوده، وارد ایـن سیـستم کـرد و طوری در حقیقت چفت و بست آن را تغییر دهیم که جزء لاینفـک موسـیقی شـود که متصل به تاریخ موسیقی این مملکت است. مسلما این کار، کار سـاده ای نیـست و ما در اینجا به نقطه‌ای که چالش نظری یا تئوریک کـار کـردن بـا مـصالح ردیـف است بر می‌گردیم.

در چنین قطعه‌ای نوازنده مجبور است بـه فراخـور عـوض کـردن گوشـه‌هـای متعدد، هر اکتاو یا هر هشت نت را به شکل دیگری کوک کنـد کـه امکـان عـوض کردن گوشه را با عوض کردن زیری و بمی ساز خود به دست آورد. چیـزی کـه در ساز ایرانی لزوماً ما بدان احتیاجی نداریم. در همان بخشی که دستها بـر روی دسـته وجود دارند می‌توانیم راحت با عوض کردن ایـن فواصـل یـا پـرده هـا تغییـر ایـن

فواصل را انجام دهیم ولی متاسفانه ما در هر اکتاو یا هر هشت نت پیانو فقط همان هشت نتی را داریم که برای موسیقی غربی فراهم شده نه بیشتر از آن. به همین خاطر نوازنده مجبور است در هر کدام از آن بخش‌ها یکی از این نت ها را درگشته کند یا تغییر دهد تا از طریق آن بتواند به گوشهٔ دیگری حرکت کند. این سازی است با یک پیچیدگی معین.

ممکن است به نظر برسد که ساز ویولن حتماً این قابلیت را دارد که چون پرده ندارد به راحتی فواصل ایرانی را بنوازد. اما مشکل اصلی این است که کسی که ساز ویولن را در دست می‌گیرد غیر از کسی که ایرانی بوده و ویولن ایرانی زده باشد، از تکنیک‌هایی بهره گرفته که این تکنیک‌ها او را برای نواختن فواصل غربی و نه فواصل ایرانی آماده کرده، چرا که در نواختن فواصل ایرانی وضعیت قرار گرفتن انگشتان و نظام به هم می‌خورد. این دشواری است که در رابطه با تعمیم مصالح سازهای غربی داریم.

در اینجا راه حل چیست؟ در دوره‌ای که وزیری برمی‌گردد آنطور که از نوشته‌ها و نت‌های او بر می‌آید جستجوی او اشاره بر این دارد که در درجهٔ اول ما باید زیبایی‌شناسی موسیقی غرب را درک کرده و بشناسیم. موزیسین یک صنعتگر است و بعد شیوه‌های نوینی از اجراهای نواهای ایرانی را در برخی از نت‌های ویولن پیاده می‌کرده یا وقتی شما نت‌ها را می‌بینید می‌فهمید که از این فواصل ایرانی در آن مقطع خبری نیست. اینجا جایی است که او سنگ موسیقی غربی را به سینه می‌زند و ضرورت تعمیم این قانون‌مندی با تاثیر موسیقی غربی را ترویج می‌کند. یعنی ما به بدلی که هنوز بر روی کاغذ طرح نشده می‌رسیم که ویژگی‌هایی از فضای دشتی را مثلا می‌تواند طراحی کند اما از آن فواصل متمایز ایرانی عاری است و منطبق است با یک مد کلیسایی که مشابه دشتی می‌تواند باشد و این فواصل منحصر به‌فرد در حقیقت دیگر وجود ندارند. به همین ترتیب طراحی‌هایی

هم که بعد اتفاق می‌افتد مثلا ارکستری کـه مـا بعـدها از ایـشان و مرحـوم خـالقی می‌شنویم اکثراً با دستگاه‌ها و گوشه‌هایی کار می‌کنند که بـه نـوعی منطبـق بـا یـک بستر صوتی متأثر از یک گام غربی باشند که نواخته‌ها بتواننـد روی سـازهای غربـی اجرا شوند اما آن نواخته‌ها از نظر حسی تا حدودی بتوانند با شنونده ایرانـی ارتبـاط برقرار کنند. این امر را من الان می‌گویم و شاید در زمان ایشان امـری ایـده‌آل بـوده است که بدین زبان صحبت کنند. ما در اینجا مثالی داریم از کارهای ایـشان بـه نـام کاروان که برای ارکستر است و در اینجا من دربارهٔ اینکه چـه دسـتگاهی را معرفـی می‌کند اشاره‌ای نمی‌کنم و تقاضا می‌کنم توجه کنید که چگونه فرم آوازگونه و ریـتم آزاد روایت و موسیقی ایرانـی تبـدیل بـه موسـیقی مـی‌شـود کـه در چـارچوب و قالب‌بندی‌ای است که به صورت معمول ما در موسیقی اروپایی سراغ داریم. فـرم و قالب‌بندی که براسـاس شـعر حرکـت نمـی‌کنـد بلکـه براسـاس سـاختار از پـیش تعیین‌شده‌ای است که می‌تواند جنس غربی خود را داشته باشد.

نمونه آهنگ

فضا بخشی از آواز دشتی را دوره می‌کند آوازی که در این دوره بسیار به سـراغ آن می‌روند و یکی از علت‌های آن این است که ما دشتی را در دو دیدگاه مـی‌بینـیم یکی نگاه دستگاهی با آن فواصل خاص و آن شکلی که خارج از سیستم دسـتگاهی ما، آنها را در موسیقی نواحی داریم و این اولین قدم یـا لایـه‌ای اسـت کـه تمایـل و توجه این آهنگ‌سازها را به بخش ساده‌تر ماجرا جلب می‌کند. موسیقی نـواحی هـم اصل گنجینهٔ موسیقی ماست. لزوماً برخورد با پیچیدگی ردیـف و بیـان بـا جـلال و ابهت و در عین حال فضای درونی و عمیق آن شاید موسیقی نباشد کـه مـا همیـشه بخواهیم به آن گوش بسپاریم ولی در رسیدن به جنسیتی ساده تر مثل فضای دشـتی

که وزیری طرح می‌کند که در حقیقت به آن بخش دستگاهی توجهی نکرده بلکه به آن بخشی که بیشتر از وزیری، صبا به آن توجه می‌کند. مثل گیلکی که به قول خودش سوغاتی است از سالها که در رشت مشغول کار موسیقی بوده می‌پردازد و اینها به عنوان راه‌حلی ثانویه توجه آهنگ‌سازان دورهٔ بعد را جلب می‌کند. اما در این مورد وزیری وجه مشترکی دستگاهی ـ محلی را انتخاب کرده که جذابیت خاص خود را دارد اما به بهانهٔ آن جنسیتی که در موسیقی محلی فاقد آن هستیم صعود بر روی فاصلهٔ دوم آواز دشتی را به صورت نیم پرد ه از آن رد می‌شود و به صورت ربع پرده با آن برخورد نمی‌کند.

این آن بخشی است که دشواری اصلی کار با این مصالح است. از زمانی که بحث تعدیل پیش می‌آید شاید طرح فضاهایی که به نوعی تداعی موسیقی ردیف را کنند دشوار نباشد ولی من بر این باور نیستم که با دیدگاهی که تفکری مقایسه شده است با آن جنس پیشرفتی که ما در موسیقی اروپا داشتیم —ما دوره ای این تعدیل فواصل را در موسیقی اروپا هم داشته‌ایم —و بعد از آن این ۴۰۰ سال را داریم. الان در پیانو برای هر نیم پرده‌ای که بالا می‌رود و نیم پردهٔ بعدی که به پایین می‌رود شما یک کلید می‌شناسید. اما قبلاً اینها دو کلید بوده‌اند. اگر فا را، من نیم‌پرده بالاترش فا بگویم فا و سلی که پایین‌تر می‌آید را من یکسان می‌بینم، اما قبلا فا و سل با هم متفاوت بوده‌اند. پس در اینجا تعدیلی اتفاق افتاده است. این تعدیل را ما در زمان صفی‌الدین ارموی هم داشته‌ایم اما اینکه ما در تحولی دوباره تعدیل دیگری را به قیمت از دست دادن این فواصل بخواهیم داشته باشیم من راه حل مناسبی نمی‌دانم.

اتفاقاتی که از قبل این تعدیل‌ها افتاده است ۵۰ سال موسیقی ارکستر ملی،

گلها و ... که من در ارزش‌گذاری بعضی از آنها هیچ شکی ندارم زیرا آثاری هستند جاودانی و ماندنی که حس ایرانی خود را منتقل می‌کنند و در قلب هر ایرانی جای دارند. اما من بر این باورم که شاید راه حل ما از همان استاد بداهه‌نواز پیانیست مرتضی خان محجوبی شروع می‌شد که ما به‌جای اینکه بیاییم همه چیز را برای اینکه یک ارکستر غربی به سادگی بنوازد فراهم کنیم ارکستر غربی را با چالش‌های موسیقی ایرانی آشنا می‌کردیم آن‌وقت موسیقی ما الان در جایگاه دیگری بود. این‌ها تنها تلاشها نبوده و ما مسلماً در موزیسین‌های امروز خود برای مثال به اثر ارزشمندی که متاسفانه یک بار اتفاق افتاد و ما براساس عادت شنیداری به قضاوت آن نمی‌پردازیم بلکه بحث ساختار و درک استادانه‌ای که می‌توانست قطعهٔ دومی از این قبیل اگر اتفاق می‌افتاد اشاره کنیم که برخورد محمدرضا درویشی است در قطعه ای به نام موسم گل، که من مطمئنم آن قطعه پس از اجرا و تکثیر مجموعه شاهد عکس‌العمل‌های نه چندان خوشایند جامعهٔ شنونده بوده که شاید آهنگ‌ساز را به رها کردن تنها تجربه‌اش به همان شکل واداشت.

درحالی که به نظر من اگر آن تجربه بار دوم تکرار می‌شد و با آن پخته‌تر برخورد می‌شد می‌توانست راهگشا باشد چرا که در آن قطعه ما تصنیف موسم گل را در فضایی که تمام ارکستر با برخورد خاص خود فواصل ایرانی را رعایت می‌کنند داریم. اعتراض احمد پژمان مبنی بر اینکه موسیقی ایرانی که فقط همین فاصله نیست و جنبه‌های دیگری هم دارد شاید از دیدگاهی حرف درستی است چرا که ایشان سه باله و دو اپرا را پشت سر گذاشته و مجموعهٔ غنی‌ای از قطعات ارکستری دارد که هر یک واقعاً ایرانی هستند اما شاید تفکر امثال احمد پژمان رویه‌ای باشد که پس از روی لبه تیغ راه رفتن وزیری با توجه به موسیقی نواحی

توسط صبا و بعد اولین سری فارغ التحصیلان از ترکیه حسین ناصحی و ثمین باغچه‌بان به آن شکل ایده‌آل خود پیاده شد. غیر از تجربیات اولیه‌ای که ناصحی در تلاش است در آنها نوعی رابطه یا قانون‌مندی برای هماهنگی یا هارمونی موسیقی ایرانی بیابد بعد از آن تلاشهای او روی روال آهنگ‌سازی براساس نواهای محلی اتفاق می‌افتد نه چیزی غیر از این. ما اثری از صبا داریم که آن را ناصحی برای ارکستر زهی تنظیم کرده که روی پارتیتور با دستخط خود نوشته است که اگر نوازنده‌ها توانستند کرن بزنند، کرن را بزنند. اگر نه، تعدیلش کنند. یعنی هردوی آنها به عنوان راه‌حل برای او راضی کننده بوده. ثمین باغچه بان فقط به موسیقی محلی پرداخت و می‌دانست که درگیری اش با موسیقی ردیف چه خواهد بود. برای به جلو بردن بحث باید گفت شاید یکی از آثار الگویی در دورانی که خالقی و صبا در آن نقش دارند از یک طرف و امانوئل ملک اصلانیان (یکی از باارزش‌ترین آهنگ سازان ما) از سوی دیگر کاری پیانویی به نام پروانه است در حال و هوای همایون چارگاه نوشته شده خودش چهارگاه نوشته است. امین الله حسین کسی است که قلباً خود را ایرانی می‌داند اما در ایران متولد نشده و تمام هم و غم خود را در راستای تعالی فرهنگ ایران به کار برده و اسامی قطعاتش تک تک اسامی مینیاتورهای ایران، خرابه‌های تخت جمشید و ... است.

در اینجا تاکید حسین استفاده از فواصل نیست به همین خاطر ارکستر به بهترین شکل ممکن می‌تواند قطعات او را اجرا کند. در تقسیم‌بندی که می‌توان ارائه کرد غیر از آهنگ‌سازانی که متوجه نواهای محلی هستند و آهنگ‌سازانی که با مقوله ردیف عجین هستند کسانی که بر روی موسیقی ردیف کار می‌کنند به دو دسته تقسیم می‌شوند: کسانی که به سمت آن زیبایی‌شناسی حرکتی و آن طراحی

موتیف یا آن انگاره‌های ملودیک می‌روند و طوری رفتار می‌کنند که تمام ارکستر فقط در راستای اجرای به همان شیوه گویش ردیف است مثل چیزی که در بداهه‌های مرتضی خان محجوبی می‌شنوید و مثال ارکستری از آهنگ‌سازانی که جدیدتر هستند داریم و دیگر کسانی که بستر صوتی ردیف و دستگاهی را به عنوان مصالح صوتی انتخاب می‌کنند و بعد براساس آن بستر صوتی به طبع آزمایی می‌کنند. اما لزوماً آن ملودی‌ها یا نغمه‌ها ملودی‌های ردیف یا از گوشه‌های برگرفته از ردیف نیستند در مثال عینی ما امین الله یا آندره حسین دنبال انگاره‌های ردیف در این قطعه نیست. ما از ایشان در چارگاه قطعات پیانویی داریم که مشابه طرحی نه مثل مرتضی خان محجوبی به شکلی سنتی بلکه با تفکر چارچوب‌دار غربی پیانویی نواخته است. پس توقع او در راستای قطعه‌ای که دو صدایی طراحی شده که ارکستر به احتمال زیاد یک بخش آن را می‌زده و یک بخش آن قسمتهای پایینی را می‌زده و عملاً کل ارکستر بیشتر از دو خط نمی‌نواختند. در اینجا تکلیف برای وزیری بسیار ساده‌تر بوده چرا که دغدغه‌های او در مصالح صوتی خاص ایرانی را می‌توانستیم به منزلهٔ سیم‌های واخوان یا کوک‌هایی که روی سازهای سنتی ایرانی وجود دارد توجیه کنیم. او در اینجا همین کار را کرده. یا قطعه‌ای از کار روح اله خالقی در سل بزرگ یا سل اصلی که سل بزرگ در حقیقت گام ماژور فرنگی است که ایشان آن را به شیوه کلاسیکی فضای یک گام مینور و ماژور را به هم متصل کرده اما از این نظر ممکن است برای گوش ایرانی بی مفهوم نباشد یا در تصنیف نرگس مست و مثال‌های دیگر که در مورد آن به توضیح بیشتری نیاز هست.

وقتی ناصحی از ترکیه برگشت تلاش کرد که براساس مصالحی که در ردیف موجود است جهت حرکتهایی را در فواصل تعریف کند که براساس آن بتواند به حل هارمونی‌ای بپردازد.

در اینجا نت خط‌های پایینی ما فاسری ما به سمت بالا حرکت می‌کند و سی‌کرن ما به سمت پایین حرکت می‌کند.

اینگونه حرکت‌ها را ما می‌توانیم به عنوان فرمول‌های کوچکی نام ببریم که مطمئنا روح اله خالقی و بقیه نسلی که وابسته به ارکستر ملی هستند از آنها استفاده زیادی کرده‌اند. اما بعضاً متاسفانه هیچ وقت به شکل تدوین شده در یک کتاب طرح نشدند جز مقاله کوچکی از ناصحی که من به آنها اشاره کرده ام یا حرکت‌های دوصدایی که سعی در قانونمندی آنها داشته است. اگر این دوصدایی حرکت کند فرود شور و حرکت شهناز و حتی چند صدایی که پیچیده تر می‌شود را می‌سازد. وی در بحث تخصصی دربارهٔ فواصلی غیر از فواصل معمول موسیقی اروپایی صحبت می‌کند و این حل‌ها در نوع خود نسبت به زمان خودش امری بدیع می‌باشد. چون تفکری غیر از تفکر فواصل سوم را دارد و یک حل فواصل چهارم که در نوع خود یکی از راه حلهای خیلی خوب است که اتفاقاً بعدها مرتضی خان حنانه وقتی که در مورد هارمونی زوج خود صحبت می‌کند در حقیقت جز سخن ناصحی که سالها قبل به آن اشاره کرده بیان نمی‌کند. منتها ما از ناصحی اجرا و منبع زیادی نداریم ولی از حنانه که مدتها ارکستری را رهبری می‌کرده قطعات بسیاری داریم که به این ترتیب می‌توانیم بگوییم زنجیره‌ای از نظر پیشرفت تفکر نظری موسیقی در قالبی که قابل تدوین باشد در حال شکل‌گیری است. به عنوان مثال در قطعه پیانویی حسین اگر همین انگاره‌های موسیقی به صورت گرافیکی که دست چپ و دست راست پیانو است یعنی چپ و راست که تداعی حس فضای سنتور را می‌کند یا حرکتهایی که با سرعت زیاد و تداوم

زیاد هستند و انگاره‌ها و ریزه کاری‌های ریتمیک زیادی دارند و ما آنها را در ردیف بسیار می‌بینیم. در اینجا توجه حسین در کار قطعه نت تزئینی یا تحریر است. که در اینجا ما بدان اشاره می‌کنیم. در فضایی که ساز در اختیار اوست ما می‌بینیم که به جنس موسیقی ردیف هم از نظر زبانی و بیانی نزدیک می‌شود. در قطعهٔ پروانه شروع کار با مقدمه‌ای است که کاملاً یک چارگاه را تثبیت می‌کند و تداعی‌کنندهٔ حس مضراب سنتور برای ماست که دست چپ یک نت و دست راست دو نت را می‌نوازد و فضای چارگاه مانندی را به فراخور این قطعه خواهیم شنید.

قطعهٔ پروانه

ملک اصلانیان در دوره‌ای که شاید ۱۰ تا ۱۲ سال زودتر از ناصحی و باغچه‌بان برمی‌گردد. ایشان در بین آهنگ‌سازان شخصیت متمایزی دارد و تاثیر و جذابیت او برخلاف امروزه که ما اهالی موسیقی به یک یکرنگی و صحبت واحد نمی‌رسیم این است و یکی از مشکلاتی که امروزه ما در حوزه موسیقی داریم نرسیدن به یک منطق واحد و تکروی‌هاست. در آن دوره اصلانیان می‌گوید من و ناصحی و باغچه‌بان به روشهایی رسیده‌ایم که در رابطه با هماهنگی هارمونی موسیقی ایران داریم فکر می‌کنیم. بخشی از آن را که تعدیل چه کمکی به آنها می‌رساند و به کمک آن می‌توانند چه طراحی‌هایی انجام دهند که از یک طرف کاملاً در آن تفکر بین‌المللی قابل جذب است کما اینکه مجموعه‌ای از آثار اصلانیان در خارج چاپ شده و از طرف دیگر برای شنونده معمول ایرانی هم با مقدماتی که برای این جنس موسیقی شنیدن باید داشته باشد که مثلاً علاقه به موسیقی کلاسیک می‌توانست بخشی از آن باشد به نوعی از تعامل می‌رسد.و این خوب است و اتفاق خیلی خوبی می‌توانسته باشد. در رابطه با ناصحی هم همینطور است. ولی اصلانی به

دلیل توانایی بی‌همتایش در پیانو که نه تنها در ایران که فراتر از مرزهای بین المللی هم تعریف شده منحصر به فرد است. توانایی‌ها و درک والایی که از فلسفه هنر دارد چیزی که ما به عنوان موسیقی معاصر و آوردن نوآوری و اگر اسمش را ساختارشکنی بگذاریم بی شک به آن محتاجیم. ما نمی‌توانیم صرفاً سنتی را لگدمال کنیم و به نام نوآوری علف هرزی یا نهالی را در آنجا بکاریم، بلکه وصل آن زنجیرها و درک آنها مهم است و اصلانیان این درک را دارد، اگرچه ساز ایرانی ننواخته. ناصحی و باغچه‌بان هم به همین ترتیب. ما از طرف ناصحی شاهد تربیت شاگردانی هستیم که بعضاً الان استادان پیشکسوت ما هستند از جمله حسین دهلوی، فرهاد فخرالدینی که شاید خالقی در بین آنها دهلوی را به عنوان کسی که جاپای او می‌گذارد نام می‌برد و در تجربه‌های ارکسترش او هم به نوعی تعادل خاصی که نتیجه آن تعامل موسیقیایی بخش زیباشناسی موسیقی ایرانی و ارکستری موسیقی غربی است رسیده اما اشکال کار این است که تا دوره‌ای بخش عظیمی از پتانسیل این آهنگ‌سازان متوقف می‌شود یعنی ما نسلی داریم امثال چکناریان، احمد پژمان. دستاویز این آهنگ‌سازان خیلی اوقات به تجربیاتی که در کشورهای همسایه اتفاق می‌افتد محدود می‌شود که در دوره خودشان بسیار با ارزش بوده و به همین خاطر آثار خوبی هم ارائه کرده‌اند.

اما این برداشت یا توجه از جایی قطع می‌شود. ما الان از اینکه آهنگ‌سازان آذربایجانی و ارمنی که در مجاور ما هستند مشغول چه کارند تقریبا هیچ خبری نداریم و در آنجا اتفاقات زیادی افتاده. امثال آهنگ‌سازانی مثل رضا والی که تحصیلات آکادمیک خود را در اتریش گذرانده و جزء نسل سوم به حساب می‌آید و الان در آمریکا مشغول تدریس آهنگ‌سازی و موسیقی صحنه می‌باشد. تجربه‌های قابلی دارد که باید به آن گوش داد. شاید جنس موسیقی ایرانی را به حس ارضایی که از

شنیدن دیگر موسیقی‌های ایرانی شنیده‌ایم نرساند. اما مسلماً درباره برخوردش با مقولهٔ ردیف و درک درست انگاره‌ها اتفاق خوبی است.

بعد از مدتها دوباره شاهد نواختن سازی مثل ساز ویولن سل هستیم که واقعاً فواصل دشتی را همانطور که هست می‌نوازد اگرچه این نوازنده، نوازندهٔ آمریکای لاتین است و از موسیقی ایرانی هیچ بویی نبرده است. اما فضایی که در اینجا ایجاد می‌کند براساس آن هدایتی که آهنگ‌ساز برای آن طرح کرده نمی‌تواند با فضای دیگری غیر از فضای ایرانی اشتباه شود.

در اینجا ما دورانی را دوباره آغاز می‌کنیم که به خاطر اشراف آهنگ‌ساز و توانمند شدن نوازنده‌های غربی و به موازات آن در تفکر معاصر و تدریس اجرای فواصل کوچکتر از نیم پرده به عنوان یک تکنیک بسیار پیچیده برای آهنگ‌سازان امروز ایرانی بهترین فرصت است تا از توانایی تکنیک این نوازنده‌ها استفاده کرده و دوباره بتوانیم نغمه‌های موسیقی خود را به آن شکل که واقعاً هستند در یک اثر موسیقی ته‌نشین کنیم، نه تحریف، نه تعدیل. این امر نشان می‌دهد به همان اندازه که دغدغهٔ تفکر ردیف برای آهنگ‌ساز مهم است به همان اندازه هم موسیقی نواحی می‌تواند مهم باشد و والی به این امر کاملا وقوف دارد و آن را می‌شناسد.

دورانی که موسیقی ما شاهد تجربیاتی که براساس تعدیل فواصل اتفاق می‌افتاد سپری شده یعنی ما باید تعدیل را از هر ویژگی که توسط آن تعدیل ما را به نوعی از قانونمندی رسانده استفاده کرده اما آن را به حال خود رها کرده و با تفکر دیگری به مقولهٔ زنده کردن جوهرهٔ ردیف در موسیقی خود بپردازیم و آن برخورد عینی است. در نسل حاضر اتفاقاتی در حال شکل‌گیری است که نه لزوماً در اجرای ارکسترهای غربی که در اجراهای ایرانی هم اتفاقات غریبی می‌افتد که آن تجربه‌ها نتیجه خود را تا کمتر از ۱۰ سال دیگر طوری به بار بنشانند که امید است به

موازات آن این اتفاقات از نظر پژوهشگران دور نماند و بتوانند به نوعی از تدوین قانونمندی برای این جنس آهنگ‌سازی برسند که از یک طرف زبان امروزی موسیقی و پویایی موسیقی ایران را دنبال کرده و از طرف دیگر به آن دلبستگی که غیرقابل انکار است و بازگشت به ریشه‌های خودی است ایجاد کند.