کاوشی درقلمرو «موسیقی ایرانی»

(٦)

۵ ـ شکل وصل اکورها درموسیقی چگونه بایدانجام گیرد؟

پرویز منصوری

ـ مقوله دوم

در این مقوله،ما ازتصنیف[1] موسیقی ایرانی ، یعنی کاریکه استادان گذشته نیز کرده‌اند، صحبت میکنیم،بااین تفاوت که،باعتبار امکانات وسیعتری که‌امروزه دراختیارمان قرار دارد ، جرئت وآزادی (ونیزآگاهی) بیشتری درعرضه کردن راه‌های‌تصنیف‌ـ‌وایضاًهارمونیزه کردن آنها‌ـ‌بکار گرفته این موسیقی‌راپیشرفته‌تر ودرهرحال «چندصدائی» ، عرضه خواهیم نمود.

آیا امکان داردکه آواز ایرانی تصنیف شود ؟

آیا طبیعی و ممکن است‌که آواز ایرانی تنظیم گردد؟

آنچه‌که درلحظه‌اول‌بنظرمی‌رسداینکه طرح دوسئوال بالابسیارمسخره وکودکانه مینماید . نکته جالب اینست که طرفداران هردو نظریه پیشگفته،

۱ـ بطورقطع خوانندگان این سلسله مقالات متوجه شده‌اند که منظور ما از کلمه «تصنیف» که درجاهای مختلف این‌رساله‌آمده، همیشه «کمپوزیسیون» به مفهوم ایرانی‌آن (یعنی یك با چند صدائی، هردو) بوده است .

یکی آنهاکه میگویند: « ... دست به ترکیب آواز ایرانی نباید زد...» و دیگر آنانکه به‌شکستن «سنت» های موسیقی درجهت اعتلاء آن اعتقاد دارند ، هریك ازسوئی وبجهتی متضاد بادیگری،طرح سئوالات بالارا بیمورد قلمداد میکنند . بعبارت دیگر ، طرفداران «حفظ سنت» بدون تامل خواهند گفت : «این چه سئوالی است ، مگر میشود آوازی تثبیت شده را «تصنیف» کرد؟!» وآن دسته دیگر چنین خواهند گفت : «چه پرسش کودکانه‌ای ، بله، تصنیف کنیم،اگرنشد دوباره امتحان میکنیم؟ بهرحال اینکار «قدغن» که نیست؟...»

وما به دودلیل درجهت تحقق این امکان خواهیم کوشید: ۱)درواقع تضادآشتی ناپذیری که بین نظریات دودسته بالا بچشم میخورد ، فرصتی کافی ازیکسووحرکت والهامی‌دراینموردازسوئی دیگررا درمابرمی‌انگیزدو۲)فرض کنیم که اینکار اساساً صحیح نیست ومارا بهیچ جا نخواهد رساند. تازه این خود کوششی است که حتی اگر به نتیجه‌ای نرسد، آسمان هم به زمین نیامده است !

آری ، هیچ کوششی نیست که بتوان از آن چشم پوشید ، باین اعتبار که احتمال بن‌بست در انتهای آن هست ...

طی تاریخ علوم و هنرها ، چه بسا کوششها که به نتیجه‌ای چشم‌گیر نرسیده‌اند، درحالیکه این احتمال هیچگاه ، نتوانسته، مانعی برسرراه‌محققین کنجکاو وشجاع قرار داده آنها را از ادامه کار منصرف‌کند. بنابراین دلیلی وجود نداردکه ما نیز باین‌کوشش نپردازیم .

آواز چیست ؟

تاآنجا که مااطلاع داریم ، هیچیك از استادان گذشته، از کلمه آواز تعریفی علمی بدست نداده‌اند . این تعریف وقتی علمی وکامل بدست خواهد آمد که ازتمام آوازها نسخه برداری (Transcription) دقیقی بعمل آیدو آنگاه خصوصیات مشترك آنها بامراجعه‌بانسخه‌هائی که دردست است‌بیرون کشیده شود ، تابتوان از نتیجه این کنکاش‌ها ،آن تعریف علمی و دقیق‌مورد انتظار را استخراج کرد.[1]

---

۱ ــ نظربالارا من اززبان دوست عزیزم ، آقای محمدتقی‌مسعودیه،استاد دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران نقل‌کرده و شخصاً با آن کاملا موافقم . مسعودیه خود زمانیست‌که درپی این‌تحقیق ونسخه‌برداری‌است وبه‌نتایج جالبی‌نیز دست یافته است . من شدیداً در انتظار پایان این تحقیقات (که بهرحال چند سالی دیگر بطول می‌انجامد ،) وانتشار نتایج آن هستم .

درحال حاضر میتوان به‌کلیاتی درباره آواز اشاره کرد :

۱ ـ آوازایرانی چیزی نیست جزتسلسل «ملدی ـ مدل»ها درحول‌یك یا چند نت معین (بنام «شاهد»). قسمت اعظم آوازهااز «سکانس‌های ملودیك» تشکیل شده‌تاآنجاکه برای آن ، علامت واصطلاحی، مختص موسیقی‌ایرانی ابداع شداست (ما درکتاب‌های ردیف به‌فراوانی باصطلاحات «کمتر، کمتر»، «بیشتر ، بیشتر » برمی‌خوریم .)

۲ ـ خطوط ملودی آواز ها ، اگرچه غالباً بدون میزان ـ و بامتریك آزاد ـ در ردیف‌ها ثبت شده‌اند، امابهرحال به‌کمك یك بررسی دقیق وعلمی (یعنی نت‌خوانی آواز یاگوش‌دادن به‌اجرای‌آنها) میتوان ضرب‌های«موکد» و«غیرموکد» را از یکدیگر بازشناخت و احتمالاً ازاین طریق سیستمی‌برای «میزان بندی» آوازها بیداکرد.[1]

۳ ـ از «ملدی ـ مدل»های بدون میزان‌که بگذریم ، در این موسیقی نوعی آوازهای میزان‌دارمی‌بینیم که‌آنها را اساتید موسیقی قدیمی‌تراصطلاحاً «آواز ضربی» گفته‌اند .

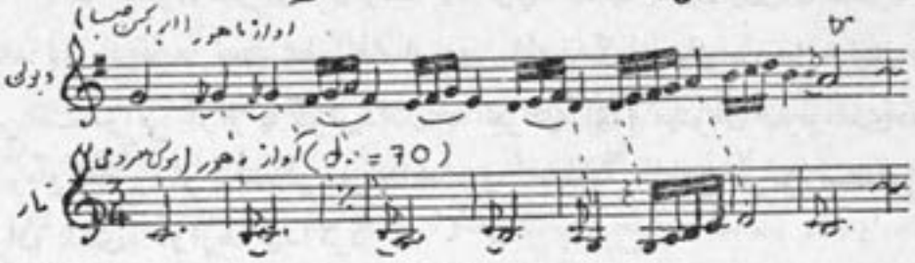
٤ ـ تاکنون دیده نشده‌که استادی در اجرای آوازکتاب یادفترنت باز کرده از روی آن به‌اجرای آواز بپردازد (گاهی اوقات ، فقط هنر آموزان نوازنده ـ آنهم درکلاس‌های درس ـ آواز را ،کم وپیش ، ازروی نت اجرا میکنند و حتی آنها نیزپس‌از احراز مقام استادی، نت موسیقی راکنارگذارده به «بداهه‌نوازی» میپردازند.) ازاینجاست‌که بارزترین خصوصیت‌آوازایرانی ظاهر میشود . بدون شك «بداهه نوازی » وضعی خاص درموسیقی مابوجود آورده وتا اندازه‌ای‌آنرا مغشوش ودرهم‌کرده است. امکانات و موانع‌سازهای مختلف ، مانند تار، نی،کمانچه و سنتور نیزموجباتی برافزایش این‌اغتشاش فراهم می‌کنند ، مثلاً نوازنده تاربه تناسب امکانات، وسعت و دامنه‌سازش (واحیاناًسرچشمه فراگرفته‌ها ومحفوظاتش) ملدی ـ مدل‌های آواز ایران را به شیوه‌ای جزآن اجرا می‌کند که نوازنده دیگر برروی سنتور یاویولن . و گاهی نیز اختلاف اجراء باز بخاطر امکانات و مشکلات این یـا آن ساز در «کوك»ها (تونالیته‌ها ، سطوح و درجه‌های مختلف) تعمیم می‌یابد .

---

۱ ـ البته نباید انتظار داشت‌که «میزانبندی» آوازهای ایرانی همانقدر ساده وروشن باشدکه درقطعات تدوینی موسیقی غربی بچشم میخورد. بنظر میرسد که آوازهای ایرانی میزانهائی طویل و گاهی نیز «لنگ» داشته باشند .

در اینجا ، خالی از تناسب نیست که دونمونهٔ آواز از دواستاد با هم مقایسه شود . مثلاً دو آواز ماهور، یکی ازکتاب « ردیف موسیقی ایران » (ازانتشارات‌هنرهای زیبای‌کشور،)به‌اهتمام **موسی معروفی** ودیگری«ردیف ابوالحسن صبابرای ویولن ـ دوره دوم» . علت مقایسه آواز ماهور بعنوان اولین انتخاب اینست‌که این آوازوضعی روشن‌تروساده فهم‌تر داردچندمیزان اولیه این‌دو دراینجا نقل میشود (مثال ۳۵) :

مثال ۳۵



در این مقایسه، حتی درآغاز آواز ، می‌بینیم که ، صرف‌نظر از بکار گرفتن دونوخ مختلف «نت‌های‌زینت» (دراولی نوعی «برودوری» ودردومی «آپاژیاتور») تفاوتهائی درفورم ملودی هست . معلوم است‌که هریك‌از این دوملودی‌راچنان‌پیش میبرند که«تهیه»ای‌باشدبرادامه‌ای دیگر(این«ادامه‌های متفاوت»بامراجعه به‌کتاب‌های نامبرده بوضوح دیده میشود.) تفاوت دیگر ـ که زیادمهم‌نیست ـ دراینجاست‌که‌اولی‌بدون میزان‌ودومی بامیزان‌سه‌چهارم و با سرعت معین $(\text{♩}=70)$ ثبت شد است .

بطورکلی‌اگرتمام‌آواز ماهور دراین دوکتاب مورد مقایسه قرارگیرد، این‌نتیجه بدست خواهد آمد که وجوه مشترك آنها به مراتب کمتر از وجوه اختلافشان است وما ، ازآنجاکه با «وجوه اشتراك» بیشتر کارداریم‌فقط آنها را استخراج میکنیم :

وجه‌اشتراك اول درمدآنهاست ؛ هردو در مدی شبیه به « مدیونین » هستند ؛ و

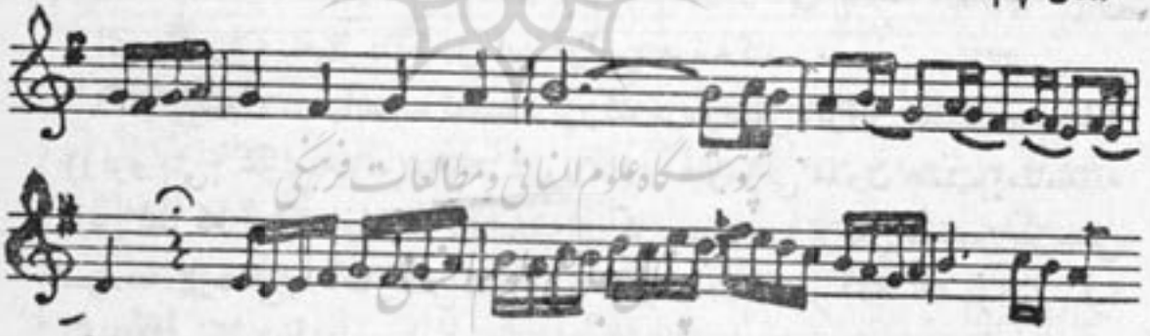
وجه‌اشتراك دوم دراستخوانبندی‌اصلی ملودی‌ها: هردو ـ دست‌کم در آغاز خود ـ استخوانبندی‌ای بشکل تقریبی زیردارند (مثال ۳۶)

مثال ۳۶

وجود اختلاف درآواز ماهور (وهرآواز دیگر) فقط درکار این‌دواستاد خلاصه نمی‌شود. درحقیقت هراستادنوازنده‌وخواننده شیوه ومکتبی مخصوص بخود دراجرای‌آوازها دارد وهریك‌آوازراکم وبیش بشکلی دیگراجرا میکند. بااینحال نکته جالب اینجاست که دستگاههای مختلف باهم نمی‌آمیزند وهر دستگاه پس‌ازاجرای چندمیزان‌به سهولت وفوریت از دستگاه دیگربازشناخته میشود . دوعلت میتوان برای این پدیده ذکر کرد : اول فواصل درجه‌ها یا مدهای مخصوص موسیقی ایرانی ودوم عادت وتمرین (دراجرا ودرشنیدن). خطوط ملودی و حتی استخوانبندی آواز ، از نقطه‌نظر پدیده بالا نقشی کم وبیش‌بی‌اهمیت دارد، زیراچه بسا نغمه‌ها وگوشه‌هاکه در دستگاه‌های‌مختلف فقط بـا تغییر فواصل ـ اجرا میشود و هیچوقت سبب عدم تشخیص دستگاه نمی‌گردد .

بنابراین‌باستناد وجوه اختلاف درطرز اجرای‌آوازهای ایرانی،نمیتوان آوازها را «تثبیت شده » دانست، ازین رو هر مصنف حق دارد ، با اطمینان خاطر و فقط بارعایت نکته‌هائی چند ، به تصنیف آواز اقدام کند . در اینجا بعنوان مثال نمونه‌ای ازآغاز یادرآمد آواز ماهوررا «تصنیف» می‌کنیم (این نمونه را ما در «سل» می‌آوریم) (مثال ۳۷) :

مثال ۳۷



نمونه مثال ۳۷ بااینکه از خط‌کلی آواز خارج نشده ، شبیه هیچکدام از «درآمد» های دیگرنیست و البته این احتمال نیزهست که این نمونه ، به همان علت عدم‌شباهت، اساساً به «فورم» درآمد تنظیم‌نشده باشد.[1] اینموضوع

---

۱ ــ رسم براین است‌که «درآمد» با چند نت‌کشیده آغاز شود، درحالی که نمونه ما با یك «آف‌تاکت» (ضرب بالا) شروع میشود اگر درست دقت‌کنیم می‌بینیم‌که « ضرب بالا » نه‌تنها قبل از میزان اول آمده، بلکه تمام میزان اول نیز خود نوعی « ضرب بالا » برای تهیه نت سوم گام سل (سی) است.

نباید زیاده ازحد مورد خورده‌گیری قرارگیرد . درواقع ما به موقع (قسمت هفتم‌همین سلسله مقالات) درباره‌فورم صحبت خواهیم‌کرد واین‌بحث‌را فعلاً مسکوت میگذاریم .

مسئله بعدی یا اساسی‌ترین مطلبی که درهمین گفتار باید بررسی شود اینست : «آیا طبیعی و ممکن است‌که آواز ایرانی چند صدائی تنظیم شود؟» طبیعی یاغیر طبیعی بودن اینکار بستگی دارد به اینکه ما چگونه آنرا عملی کنیم . اما درباره امکان چند صدائی‌کردن آواز ایرانی باید گفت که اینکار نه جنایتی است عظیم ونه غیرممکن .

مادر مقوله اول همین مقاله،اشاره‌هائی به «شیوه‌های‌تنظیم‌ـیا بافت‌ـ هارمونی نمودیم (رجوع شود به‌شماره ۱۳۰ - ۱۳۱ ص۳۲) . و گفتیم‌که «در واقع شیوه تنظیم (یا «بافت») هارمونی خود یکی از عوامل تعیین‌کننده سبك درموسیقی است .»

اینك‌اگرخط‌سیرتحول هارمونی (وبطورکلی چند صدائی) موردمطالعه قرارگیرد،دیده‌میشودکه‌محرك اساسی این‌تحول همانا کارعملی، سلیقه‌شخصی وتجربه انفرادی آهنگسازان بوده است . بعبارت دیگر، اگر چه هر مصنف درسالهای تحصیل «قوانین مدونی» را فرامیگیرد ولی این قوانین فقط سبب «تربیت و تصفیه سلیقه» او میشوند وآهنگسازدرعمل همیشه میکوشد راهی برای پیشبرد ، تغییر یاتکمیل این قوانین عرضه‌کند .

واکنون مادرآستانه تصنیف بزرگ درموسیقی ایرانی هستیم،متاسفانه (وبروایتی: خوشبختانه)مافاقد شیوه(ها)ی هارمونی مدون هستیم:متاسفانه ازین نظرکه آهنگسازان ما با«سلیقه‌ای تربیت‌شده» (تربیتی مختص موسیقی خود،» کارعملی‌را آغاز نمی‌کنند و ، «خوشبختانه» از آنجا که قوانینی فرا نگرفته‌ایم که درآغاز عمل دست و پایمان رابیندد .

بنابراین بایددرفضای‌این‌گفتارگوشزد شودکه‌اساس نقش سلسله‌مقالات حاضر این نیست که برای مصنفین آینده تکلیف معین کند . اینکار بـرعهده خود آنهاست و انتخاب وحتی ابداع هرشیوه باید درتصنیف هرقطعه ،توسط خود مصنف و بسلیقه او انجام گیرد . بررسی مافقط تا آستانه عمل و آغاز اعمال سلیقه‌های مختلف پیش میرودونه بیشتر. مثلاً ما دراینجا نمونه مثال ۳۷ را باشیوه‌ای کم و بیش کنترپوانتیك (و به سبك کلاسیك) نشان میدهیم (مثال ۳۸) :

مثال ۳۸

این فقط یك «نمونه» است که‌ممکن‌است خیلی‌هارا خوش نیاید. دراین نمونه سیستم «تیرس»[1] (Tlerce) بیشتر حاکم‌است (اما درابتدای میزان دوم برخلاف روش هارمونی‌تیرس، اصوات «سی‌بکار»و«سی‌بمل» باهم آمده‌اند ،) درحالیکه ممکنست‌نظردیگر«سیستم کاتر»(S . Quatre) را مرجح‌بداند[2] ما نیزاین‌نظررا ردنمی‌کنیم اما فقط تذکرمیدهیم که‌این‌آواز درماهور تنظیم شده وکم‌وبیش با سیستم‌های متناسب با «گام ماژور» هم‌آهنگی دارد. ما، بدون آنکه بسیاق‌گذشته؛قصد تعیین تکلیف برای تصنیف‌های آینده داشته باشیم، ترجیح میدهیم که در آواز ماهور از هارمونی معمولی تیرس (والبته بابافتی

۱ــ منظورسیستمی‌هارمونی‌است که‌درموسیقی‌غرب معمول است.اکوردهادر این سیستم‌ازاصواتی‌بافواصل‌سوم‌تشکیل میگردد که‌برطبق‌قوانین‌آن‌سیستم‌فاصله‌ای مطبوع و«چهارم»فاصله‌ای‌نامطبوع است (به‌کتاب هارمونی مراجعه شود.)

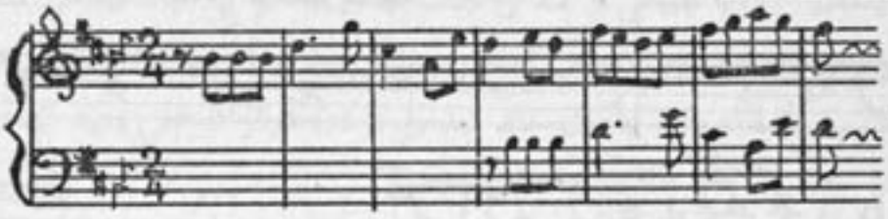
۲ ــ به‌منظور گرفتن‌اطلاعاتی‌درباره«سیستم‌کاتر» به‌جزوه هارمونی‌اینجانب (بخش سوم ، هارمونی درسیستم‌های دیگر) مراجعه شود .

متفاوت) استفاده کنیم .

اما یا سیستم نامبرده برای‌شورهم قابل استفاده‌است ؟ نه چندان!

و ایضاً دراینجا نمونه‌ای دیگر ـ وفعلاً خطملودی ـ درچهارگاه که میتواند «تم» یك فوگ قرارگیرد (مثال۳۹) :

مثال ۳۹



دراینجا نیز سیستم‌تیرس مورداستفاده قرار گرفته‌است اما بایدبگوئیم که منظورما از نشان دادن این نمونه فقط «تم» آن است ومختصری نیز از ادامه آن. بدیهی‌است «کنترسوژه» میتواند در تونالیته دیگری بیاید ـ مثلاً درچهارگاه «لا».[1]

شاید تصورشود که چندصدائی‌کردن‌آواز ایرانی ، اگرچه نه یکباره ، بلکه ـ حتی دربهترین حالات وشرایط : بتدریج‌لحن خاص موسیقی ایرانی‌را تضعیف وآنرا عملاً نابودکند. این‌تصور، البته‌تااندازه‌ای صحیح است، اما تحقق آن تاسف‌آور نیست.چه‌که،لحن موسیقی مابدون دخالت «چندصدائی» نیز تغییر خواهدکرد ، تضعیف و نابود خواهد شد. آیا لحن و بیان موسیقی امروزی ما همانست‌که درقرون‌گذشته این موسیقی متجلی میشده است ؟

بنابراین اگر قرار است‌که «لحن» عوض شود ، تضعیف یانابودشود ، چه بهترکه ازهمین‌گذرگاه عبورکند، نه از راهی مبتذل، ناآگاهانه و مضر: متجاوز ازسی‌ـچهل‌است‌که موسیقی مدون وکلاسیك غرب باقدرتی ناهم‌آور بکشورما راه‌یافته وفقط‌به‌علت‌عدم‌آگاهی‌موسیقیدانان‌ما به‌بدترین‌شکل‌ممکن در موسیقی ما نفوذ یافته‌است. (من خود، سالها پیش یکی دوبار درمجلسی خصوصی ، به اجرای تار ، که توسط استادی نواخته میشد گوش میکردم : او در لابلای اجرای آواز ماهور ، گریزی زد و چند میزانی هم از والس «دانوب‌آبی» اثر «یوهان‌اشتراوس » مصنف اتریشی اجراکرد و سپس دوباره

---

۱ ـ مثال ۳۹ تم‌فوگی است از خودمن که سالها پیش نوشته‌ام . در این فوگ، سوژه در چهارگاه «ر» وکنترسوژه درچهارگاه «لا» آمده و برخورد این دوتونالیته فوگ را «بی‌تونال » (دوتونالیته‌ای) پیش میبرد .

دنبال آواز راگرفت !)

آری،لحن موسیقی طی‌سالهایاقرنهابهرحال‌تغییر خواهدکرد ،همانطور که «لهجه»های‌زبان عوض میشود. لحن هرموسیقی ابتدائی را میتوان برابر بالهجه یك ملیت‌یاشهر درزبان عمومی یك‌منطقه یاکشوردانست.درشهرهای ایران‌لهجه‌های مختلف اصفهانی،شیرازی،رشتی وخراسانی هرکدام باشیرینی و لطافت خاص خود تجلی می‌کنند ، تاآنجاکه‌گاهی اوقات ازین یاآن لهجه، بخاطر شیرینی‌آن یا بمنظورهای دیگراستفاده‌هایی مصنوعی میگردد (درفلان قطعه نمایشنامه دیده‌ایم‌که فلان پرسناژ بایکی از این‌لهجه‌هاصحبت‌میکند .)

حال‌فرض‌کنیم که درنتیجه ازدیاد ارتباط بین شهرستانی‌ها با یکدیگر و باتهران ، اهالی شهرها رفته رفته لهجه‌های خاص خود را ازدست بدهند.آیا هیچکس ازین پدیده در مقام اعتراض برخواهدآمد؟ مسلماً خیر! این اعتراض نه مفیدونه عملی‌است.پس‌چرامادربارهٔلحن موسیقی اینقدر دلسوزی‌می‌کنیم؟ علت زیاد روشن نیست.

درهرحال دراینمورد ما درقسمت‌های آینده ـ قسمت‌های هفتم وهشتم این سلسله مقالات ـ مبسوط‌تر بررسی خواهیم کرد.

درخاتمه‌گفتاریك جمع بندی‌کلی‌از«سیستم وصل اکوردها» درموسیقی ایرانی لازم می‌نماید :

موسیقی ایرانی ازدستگاه‌های مختلف (یامدهای متفاوت) تشکیل شده و«نت‌های‌مهم»هرمدنسبت‌به‌مددیگر برروی درجه‌های دیگرقرارگرفته‌اند.این وضعیت‌سبب میشودکه زمینه‌موسیقی‌ما نسبت به‌زمینه موسیقی‌غرب‌وسیع‌ترو ـتااندازه‌ای ـ پیچیده‌تر باشد . نتیجه اینکه بنظر میرسد یك سیستم هارمونی (مانند تیرس یاکواتر) به تنهائی جوابگوی تمام موسیقی ما نیست‌واحتمالاً برای هردستگاه باید سنتی دیگر ابداع نمود .

ازسوی دیگر می‌بینیم که در ملودی ـ مدل‌های آواز ایرانی ، روش «نغمه‌ای» و اصوات پی درپی و متصل بیش از پرش‌های کوچك و بزرگ مورد استعمال قرار میگیرند.آوازایرانی‌نقشی «قصه‌گویانه» و«درددل‌کننده» دارد . حال آنکه ملودی موسیقی غرب، اینجا و آنجا میخواهد«شگفت‌آور» وناگهانی باشد .

از اینجاست که درآواز ایرانی ، دودرجه همسایه یایك فاصله دوم ،

چه بسیار ، مدتی طولانی تکرار میشود (تکرار پی‌درپی اصوات یك فاصله تا اندازه‌ای هم تاثیر با آن است که اصوات با هم و یکزمان اجرا شوند،) و«سکانس»ها بدون استثنا ، برروی درجه‌های مجاور آغاز میگردد. از این‌رو فاصله‌دوم‌درآوازهای‌مانقشی‌اساسی (نه‌تنها درخطوطملودی بلکه باحتمال قوی در چند صدائی) بازی میکند . فاصلهٔ دیگر که در حالتی خاص ، ایضاً نقش مهمی دارد ، فاصله چهارم است .

جمع دوفاصله بالا (دوم وچهارم) پایه‌ایست برای هارمونی در سیستم کواتر . این سیستم قادراست درخیلی ازآوازها وگوشه‌های موسیقی‌ایرانی، راه‌حلی برای هارمونیزه کردن آن باشد .

اما چگونه می‌توانیم «آکوردهای‌کواتر»را بهم وصل‌کنیم. اینکار نه زیاد دشوار است ونه تشریحش درحال حاضرممکن. این وظیفه مصنف است، ونیز مصنفین بعدی . . . . تاآنجا که درطی زمانی نسبته طولانی، از روی تصنیف‌ها و« ادبیات‌موسیقی » تصنیف شده ، قوانینی تدوین شود . مـا فقط نمونه‌ای میدهیم (مثال ٤٠) :

مثال ٤٠

٢١١

نمونه بالا برای‌آواز شورتنظیم شده، صدای اصلی نیز از خودماست. بدیهی است که علامت « سی‌بمل » در حالت اصیل آن « سی‌کرن » است و مابخاطر امکان اجرای آن برروی پیانو ، آنرا «سی‌بمل» ثبت‌کرده‌ایم.

ادامه دارد