رو در روی نوشتهٔ هرمز فرهت

(«نظری درباره فواصل موسیقی» ــ فرهنگ وزندگی ــ شهریورماه ۱۳۵۰)

نوشته‌ای ازآقای هرمز فرهت در شمارهٔ مذکور دربالا درج شده ، که حاکی ازبرخی نظریات درست ازیکسو ودعاوی‌ای است ازسوئی که نمی‌توان آن‌ها را بدون بحث و فحص ، و به نحوی مطلق ، پذیره شد .

نگارنده ازمیان‌نظریات متین‌وصائب او یکی دو مورد نقل می‌کند :

« . . . عاقلانه نیست کسی اصرار ورزدکه تمام موضوع را دقیقاً دریافته است . بایستی فروتنی داشت وکارکرد واجازه داد تا دیگران نیز کارکنند . نبایستی زود قانع شد وسنگر بست . . . »

(ص ۸۲ ــ ستون اول)

تکیه برروی جمله‌ها ازمن است.

ونظری دیگر :

« . . . همچنین باید روشن ساخت‌که هیچ اثر موسیقی با تمام این هفده پرده سروکار نداشته است . موسیقی آن زمان نیزمانند امروز براساس‌مقام‌های مختلف‌که درهرکدام‌تعداد خیلی کمتری‌از ۱۷ پرده به‌کار میرفته موجودیت پیدا میکرده‌است...»

(ص ۸٤ ستون اول)

درصحت نظریات نقل شده دربالا ، دست‌کم نگارنده ، تردید نتواندکرد ، چنانکه دررساله‌ای تحت عنوان «کاوشی درقلمرو موسیقی ایرانی» (مندرجه در مجله موسیقی : شماره‌های ۱۳۳ به بعد) نظریاتی‌کم وبیش شبیه به دونظر بالا داده است . به‌عنوان نمونه درشماره ۱۲٤ ــ ۱۲۳ مجله موسیقی ، ص ٤۱ ؛ گفته است :

« . . . مصنف . . البته اگر یك تنه دست به این اقدام عظیم و «زمینه‌ای» بزند ، نباید زیاد از محصول کار تحقیقی خویش مطمئن باشد ، زیرا این‌کاری دسته‌جمعی است وبه‌حق وقت وحوصله دو سه نسل ازمصنفین را خواهدگرفت . . . »

ونظری دیگر ازنگارنده (مجله موسیقی ۱۳٦ ــ ۱۲۵ ــ ص ۵۸) :

« باید دانست‌که درکیفیت فعلی موسیقی ایران ، حتی اگر چند مقام دیگر ازگوشه‌های تاریخ«کشف» وبه‌آن‌بیافزائیم ، به همهٔ ربع پرده‌ها . . . نیاز نداریم ، هیچ سندی در دست نیست‌که پرده‌بندی عود یا تار سیستم بیست وچهار پرده‌ای پیشنهادکند . . . »

درنوشتهٔ آقای هرمز فرهت نظری آمده‌که نگارنده‌کم وبیش برخلاف آن می‌اندیشد :

« . . . حتی فاصلهٔ پنجم‌که درموسیقی غربی خیلی اساسی است درموسیقی ایرانی چندان اساسی نبوده وتغییرپذیر است

و همیشه فاصله درست به ما نمی‌دهد . . . »

(ص ۸۷ ستون دوم)

درحالی‌که نگارندهٔ این سطور در شماره ۱۲۶ ــ ۱۳۵ ــ ص ۵۷ ــ مجله موسیقی، برداشتی دیگر ازمطلب دارد :

« . . . درمثال بالا (مثال ۱۱ سرتاسری‌رساله) نکته جالبی به چشم می‌خوردکه ما در آینده دربارهٔ آن صحبت خواهیم‌کرد : فواصل چهارم و پنجم در تمام گام‌ها برابر ودرست است . . . »

من خیال می‌کنم ریشهٔ این اختلاف نظر ازآنجاست‌که فرهت «گام مادر» را، که درآن فاصلهٔ پنجم همواره درست است، به‌عنوان زمینهٔ کلی تمام مقام‌ها منظور نمی‌کند. دراین حالت بایدگفت که فاصلهٔ پنجم حتی درموسیقی غرب هم گاهی، فاصله‌ای نه اساسی ونه درست است. توجه کنیدکه این فاصله در « مدهای کلیسا » ، ازتونیك ، همیشه فاصله‌ای درست نیست (مثلاً در مد «لیدین») و در موسیقی معتدل نیز، گاهی نظریاتی آمیخته با وسواس از موسیقیدانان غربی اظهار شده مبنی‌بر آنکه «گوش قادر نیست فاصلهٔ بین درجه دوم و درجه ششم را دریك گام ماژور، فاصله‌ای درست بشنود . »

درادامهٔ نوشتهٔ هرمزفرهت، به‌نظری کم وبیش درست از او ، می‌رسیم :

« . . . خـواست و سلیقهٔ نوازنده همیشه درکم وزیادشدن فواصل دخالت دارد. پس در واقع می‌توان‌گفت‌که دید علمی راجع به تئوری فواصل اغلب با واقعیت‌های آن فواصل درعمل متفاوت خواهد بود . . . »

به منظور تعلیل وتکمیل نظرفرهت چنین بایدگفت‌که « خواست و سلیقه » بنوبه خود معلول «عادت وسنت» درتعیین وتشخیص‌درستی یا مطبوعیت فاصله‌ها از دو راه مؤثر است . بی‌مناسبت نیست که در بررسی راه‌های دوگانه پیش‌گفته ، باز نقل‌قولی ازرسالهٔ فوق‌الذکر بیاوریم :

۱) « . . . گوش انسان قادر است فاصله‌ای را ــ که دراثر تکرارشنیدن به‌آن عادت‌کرده ــ هنجار ، و فاصلهٔ دیگری راکه همواره به عنوان ناملایم شنیده است ، ناهنجار تلقی‌کند . بـه عبارت دیگرتلقین روانی‌شنوندهٔ موسیقی ، نوعی تشخیص برایش به وجود می‌آورد . »

۲) « عامل «عادت» به نوعی دیگر نیز عمل می‌کند : گوش درشنیدن یك قطعهٔ موسیقی ، همیشه اصل تناسب را در نظر می‌گیرد ، دریك قطعهٔ موسیقی ممکن‌است تمام یابیشترفواصل‌ــ نسبت به یك قطعهٔ دیگر ، ناملایم باشد ، ولی‌گوش دراین قطعه «ملایم‌ترین» فواصل‌را (اگرچه خود ، با دیدی نظری ، ناملایم باشد ،) ملایم تشخیص خواهد داد . »

(همان رساله ــ مجلهٔ موسیقی شماره ۱۲۸ ــ ۱۲۷ ص ۲۴)

تردید نیست‌که چکیدهٔ کلیه‌تحقیقاتی که برروی‌موسیقی‌ایران‌انجام می‌گیرد ، باید رهنمودهایی عملی وقابل استفاده به‌دست دهد . وناگزیر سبب اعتلاء این موسیقی شود . اما ازآنجاکه یکی از شروط مهم موسیقی اعتلاء یافتهٔ ایران ، «حفظ اصالت» آن است ، برنامه‌ریزی تحقیقات «زمینه‌ای» و «آزمایشگاهی» نباید براساس یافتن راهی آسان وبه‌قصد کوتاه‌کردن راه انجام‌گیرد .

درواقع‌آنجاکه‌کار ما تحقیق‌دربارهٔ فواصل موجود (یا تاریخی) موسیقی ایرانی است ، این‌کار هرچه دقیق‌تر دنبال شود ، بهتراست . اما ازسوی دیگر این تحقیق بنوبهٔ خود هدفی دارد : موسیقی ایران باید اعتلاء یابد وازاین صورت مهجوری و دل خستگی بدرآید.

بنظرمی‌رسدکه‌تحقیقات‌آقای‌برکشلی (منتشره در «ردیف موسیقی ایـران» هنرهای زیبای‌کل‌کشور) وآقای فرهت وچند تن دیگر درزمینه‌های‌آزمایشگاهی وعلمی ، تا جائیکه بتواند زمینه‌ای در کار مصنفین باشد ، قطعاً به حد کفایت وسیع است . بهتر بگوئیم : تحقیقات آزمایشگاهی‌ای‌که تاکنون‌درباره«فواصل موسیقی ایران» انجام یافته ، حجم واهمیتی به مراتب بزرگتروبیشترازکار عملی وعرضهٔ آثاری همسطح بـا آثار بین‌المللی ، یافته است . اکنون دیگر وقت آن رسیده است‌که درفضای این موسیقی، وکمابیش‌برپایه همین‌تحقیقات به تصنیف آثارموسیقی ایرانی پرداخته ، ازاین رهگذر این موسیقی را وسعت بخشید .

پیداست که هرمز فرهت در نوشتهٔ خود ، دربرابر تقسیمات معتدل گام به «ربع پرده» ودرنتیجه تشکیل‌گام ۲۴ ربع پرده‌ای لحنی‌مخالف‌گرفته‌است . او درآن مقاله چنین‌می‌گوید: « ... فرضیهٔ مزبور (تقسیم‌بندی مصنوعی فاصله اکتاو به ۲۴ فاصلهٔ تعدیل شده ،) ناشی ازاین اعتقاد است‌که موسیقی ایرانی بایستی در درون نوعی هارمونی که از تئوری هارمونی غربی سرچشمه گرفته باشد ، توجیه شود . . . تصور نمی‌شودکه دور بودن این فرضیه به واقعیت موسیقی ایرانی . . . مکتوم مانده باشد . . . متأسفانه ، ظاهراً کسی . . . نبود که بگوید اصلاً چرا بایستی موسیقی‌ایرانی با هارمونی توأم شود . . . کسی توجه نداشت به اینکه سیستم هارمونی غربی

طی تحولات قرون به طور طبیعی ومنطقی برای نیازهای خاصی به تدریج به‌وجود آمد ومهمتر اینکه درقرون معاصر به طورکلی درمکاتب موسیقی جدی غربی ، سیستم «هارمونی ترشیال» تقریباً رها شده وکنار رفته است . » (تأکید برروی برخی کلمات ازمن است.)

بدیهی است تاآنجاکه هرمزفرهت با « تقسیم‌بندی مصنوعی فواصل » مخالفت می‌کند ، نمی‌توان نظرش را یکسره نادرست انگاشت (و این بحثی است که درموسیقی مدون وتثبیت شدهٔ غربی‌هم ، اززمانیکه فواصل بین اصوات معتدل شده تاکنون ، همواره بین فیزیکدانان وآکوستیسین‌ها ازیک‌طرف وموسیقیدانان وتئوریسین‌های هارمونی ازطرف دیگر ، بازار داغی داشته‌است) ولی درجمله‌های بالا دونکته بدون توجه با هم مخلوط شده ودرملازمهٔ یکدیگر قرارگرفته‌اند . توضیح آنکه به‌زعم ایشان اگردرموسیقی ایرانی هم پیشنهاد اعتدال فواصل داده شده هدف «توجیه نوعی هارمونیزاسیون» برای موسیقی‌ایرانی‌بوده وبه‌گفتهٔ دیگر تنها راه هارمونیزه‌کردن‌موسیقی‌ایرانی ، تعدیل فواصل آن است . ونیز ، هرجا صحبت از «هارمونی» درموسیقی‌ایرانی شده مقصود «هارمونی باسیستم ترشیال» بوده است . این استنتاج نادرست است .

موضوع «اعتدال‌فواصل» درموسیقی ایران و « لزوم هارمونیزه‌کردن آن » مسائلی دوگانه است که باید هرکدام مستقلاً وبدون ارتباط با دیگری مورد مداقه وبررسی قرارگیرد . کمی برروی مسائل دوگانهٔ فوق ، تأمل کنیم :

۱ ــ اعتدال فواصل :

ظاهراً به نظر می‌رسد که عمل اعتدال لحن مخصوص موسیقی ایرانی‌را ازمیان می‌برد ، من باآنکه زیاد با اعتدال‌فواصل (به مفهوم تقسیم اکتاو به ۲۴ ربع پرده مساوی) درموسیقی ایرانی موافق نیستم (وبیشتر ترجیح می‌دهم به‌خاطر «اعتلاء» موسیقی ما راه حل دیگری‌یافت شود ،) اما ازجهت دیگر خیال نمی‌کنم که علت وجودی لحن موسیقی ما به خاطر فواصل بسیار پیچیده ومشکل فهم بین اصوات ونت‌های آن باشد . اگر قرار براینست که دفاع ازلحن موسیقی ما ، بهانه‌ای برای مخالفت با اعتدال فواصل باشد ، خوبست که ضمناً ناهنگونی‌ها و درهم برهمی‌های‌فواصل ، که امروزه دراجرای موسیقی ایرانی به چشم می‌خورد ، در نظرگرفته شود (مثلاً فاصلهٔ پرده‌های میانی ، برطبق آزمایشهای آقای هرمز فرهت ، درموارد مختلف‌از ۱۲۰ تا ۱۴۵ سنت نوسان می‌یابد .) اما ، اگر اعتدال را به مفهومی دیگر ، متناسب با لحن موسیقی ایرانی ومنطبق با پدیده‌ها وتغییرات آن درنظر بگیریم ، باید اعتراف کنیم که این عمل ، خیلی‌پیشترها تحقق پذیرفته وموسیقی ما ازمدتها قبل ، یعنی اززمان صفی‌الدین وبه دست او ، «معتدل» شده‌است . برمبنای این سیستم ، فاصلهٔ اکتاو ازفواصل دوگانهٔ « تمام پرده » و « نیم پرده » تشکیل شده ، که اگرچه اختلاف کمی باسیستم معتدل‌غربی دارد اما ، برخلاف آن ، قابل تقسیم بریکدیگر نیست . توضیح آنکه درگام معتدل غربی هرتمام پرده درست‌دوبرابر هرنیم پرده فرض‌شده ولی‌درگام ایرانی ــ وبرطبق سیستم بالا ــ نسبت مزبور اینچنین ساده نیست . این دوسیستم را با جمع‌بندی‌ای ازنظریات فرهت وآنچه که ازنوشته‌اش می‌توان درک‌کرد ، با تکیه براحتساب «فاصله اکتاو به ۱۲۰۰ سنت» (طبق‌پیشنهاد «الکساندر الیس») باهم مقایسه کنیم :

سیستم صفی‌الدین ارموی

۳۰۴ ــ ۹۰ ــ ۳۰۴ ــ ۳۰۴ ــ
۹۰ ــ ۳۰۴ ــ ۳۰۴

سیستم مد میکسولودین معتدل

۲۰۰ ــ ۱۰۰ ــ ۲۰۰ ــ ۲۰۰ ــ
۱۰۰ ــ ۲۰۰ ــ ۲۰۰

اختلاف تک تک فواصل

+۴ / −۱۰ / +۴ / +۴ / +۴
−۱۰ / +۴ / +۴

حداکثر اختلاف

+۴ −۱۰ +۸
−۱۰ +۸

چنانکه دراین مقایسه دیده می‌شود ، حداکثر اختلاف‌ازحدود ۸ و ۱۰ سنت ، یعنی تقریباً یک‌دهم « نیم پرده » تجاوز نمی‌کند که البته فاصله‌ای بسیار کوچک ودرعمل قابل اغماض است .

اگرچه دیده شده‌است که گاهی حد اغماض ، حتی به ۵۰ سنت رسیده است (مثلاً در مدشورلا ، این روزها گاهی نت « سی‌کرن » تبدیل به « سی بمل » می‌شود ،) اما بایددانست که مواردا‌غماض ۵۰ سنتی بسیار محدود است . درهرحال اگر ما گام ۱۷ پرده‌ای را منطقی واصولی بدانیم هیچوقت به اغماض ۵۰ سنتی (ونه ۴۵ سنتی) حاجت نخواهیم داشت .

نکتهٔ دیگر اینکه یک فاصلهٔ «تمام پرده» (۳۰۴ سنتی) ، خود ازدو فاصلهٔ « نیم پرده » (۹۰ سنتی) به اضافهٔ ۳۴ سنت تشکیل شده‌است . مشکل اعتدال درتقسیم‌بندی منسوب به صفی‌الدین از اینجا ناشی می‌شود که اعداد ۹۰ و ۳۴ قابلیت تقسیم به هم را ندارند. بنابراین اگرنخواهیم که ازحداکثر اختلاف‌فواصل مابین این سیستم و سیستم تامپره گام غربی (۸ و ۱۰ سنت) چشم بپوشیم ، باید درجهت اعتلاء موسیقی ایران ، اعتدال را با همان مفهوم دوم ، تثبیت شده انگاشته ودرپی ساختن یا پرده‌بندی (دستان نشانی) سازها در همین سیستم باشیم .

اما استنتاج بالا هنوز تمام واقعیت را دربرنگرفته است . درحقیقت مسألهٔ

موسیقی ایران را باید ضمناً اززاویهٔ دیگری‌موردبررسی‌قرارداد: ما میدانیم که موسیقی غربی اززمان ژان سباستیان باخ، و رفورم‌اعتدال، به‌بعد برروی دومد ماژور ر مینور خلاصه شده‌که درحقیقت همان مدهای معتدل شده «یونین» و «اکولین» کلیسا بودند (مد «فریژین» نیز تا کمی پس از اعتدال هنوز ازطرف موسیقیدانان به رسمیت شناخته می‌شد.)

اما تعداد مدهای موسیقی ایرانی، هم بیشتر وهم، صرف‌نظر ازفواصل پیچیدهٔ بین درجه‌های آن، متنوع‌تر است. اکنون سؤال این است که آیا می‌توان (همچنانکه در مدهای کلیسا عملی است) به یك «اشل مادر» دست یافت‌که هرکدام ازدرجه‌های آن آغازی برهریك ازمدهای موسیقی‌ایرانی‌باشد[1]؟

ازآنجاکه الگوهای مدها درموسیقی ما، به علل مختلف، بسیار متنوع است، شاید نتوان برای تمام آنها یك «اشل» واحد تحت عنوان «مادر مدها» (یا دستگاه مادر) تنظیم نمود، ولی ازسوی دیگر، اگر نگاهی به تاریخ تطورمدهای کلیسا بیاندازیم، به «تغییراتی عرضی» درآنهابرخورد می‌کنیم. مثلاً درمدهائی که فاصله تونیك (فینالیس) آنها با درجه‌های قبلی وبعدی خود یك پرده‌ای است («دورین» و «میکسولودین»)، درجه هفتم را، به منظور ایجاد حالت محسوس، به طور مصنوعی نیم پرده بالا می‌برده‌اند (این‌تغییربخصوص درانتهای قطعهٔ موسیقی تقریباً همیشه عمل می‌شده است؛) یا آنکه دربرخی مدها ــ مثلاً «دورین» ــ زمانیکه نت «لا» در ملودی قبل وبعد ازنت «سی» تکرار شده باشد، نت اخیر نیم‌پرده پائین آمده وتبدیل به «سی بمل» می‌گردد[2].

آیا بعید نیست‌که تنوع الگوها ودر نتیجه تعدد «اشل‌های مادر» درموسیقی ما نیز ناشی ازنوعی تغییرات عرضی بوده باشد؟ بسیار محتمل است. ولی درهرحال، تاآنجاکه من اطلاع دارم، تاکنون هیچ سندی‌که نشان‌دهندهٔ صحت یا سقم این ادعا باشد، به‌دست نیامده است. حتی اگرکسانی درمخالفت با صحت این ادعا، «عرف موسیقی» را به‌عنوان سند و دلیل ارائه داده اظهار دارندکه: «موسیقی ما با وضع موجود مورد قبول موسیقیدانان وعامه مردم است وبنابراین آن را نمی‌توان «تغییر کرده» انگاشت.» درمقابل استدلال آنها می‌توان به عامل «عادت» توسل جسته چنین گفت: «... هم موسیقیدانان وهم عامهٔ مردم می‌توانند به موسیقی تغییرکرده عادت‌کنند وآن را با تمام تغییراتش تثبیت نمایند.»

خلاصه اینکه این مسأله هنوز بکر است وجا داردکه دربارهٔ آن بررسی‌ای عمیق و درازمدت تحقق یابد.

ازاین‌گذشته، کم وبیش ثابت شده است‌که موسیقی ما برزمینه «تتراکورد» (ونه گام هفت نتی) بنا شده‌است. آیا اگر مسألهٔ بالا را درمحدودهٔ تتراکورد بررسی‌کنیم راهمان کوتاهتر واشکالمان کمتر نخواهد شد؟

من معتقدم‌که اگر مسألهٔ موسیقی ایران‌را ازاین‌زاویه روشن‌کنیم، بی‌تردید راهی بسیار طبیعی ومنطقی برای‌اعتدال فواصل درآن خواهیم یافت.

۳ ــ هارمونیزاسیون ملودیهای ایرانی

هرمز فرهت درنوشتهٔ خود مخالفت قاطعانه خویش را با آن هارمونی‌که در غرب «طی تحولات قرون به طورطبیعی ومنطقی برای نیازهای خاصی به تدریج به وجود» آمده، ابرازمی‌نماید. منظور او از «هارمونی غرب» البته همان «هارمونی ترشیال» یا هارمونی‌ای براساس‌مطبوعیت‌فاصله‌های سوم (کوچك وبزرگ) است، اما خود به این‌واقعیت آگاهی داردکه در «موسیقی غربی، سیستم هارمونی‌ترشیال، تقریباً رها شده وکناررفته است.»

باید گفت: درست است‌که سیستم هارمونی‌ترشیال اهمیت‌وقاطعیت خودرا درموسیقی غرب ازدست داده، اما «هارمونی» به مفهوم اعم آن، هنوز، هم مهم است وهم قاطعانه وجود دارد. امروز، هرآهنگساز برای خود شیوه‌ای برای هارمونیزه‌کردن‌کارهایش انتخاب می‌کند؛ حتی‌می‌توان‌گفت‌که هرآهنگساز برای هرقطعه سیستمی ازنو می‌آفریند. به طورکلی آهنگسازان امروزی بیشتر به «رنگ‌آمیزی» توجه دارند و «هارمونی» را، کم‌وبیش فقط به‌عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به این هدف انتخاب می‌کنند.

بنابراین، وقتی صحبت از «هارمونیزاسیون موسیقی‌ایرانی»هست،

بقیه درصفحهٔ ۱۷۰

---

۱ ــ دراین‌باره، من‌نظرخوانندگان‌را مجدداً به رسالهٔ «کاوشی در قلمرو موسیقی ایرانی» (متون مقالهٔ اول ودوم‌ومثال ۲۵ ازمقالهٔ چهارم) جلب می‌کنم. دراین‌منابع اگرچه مسألهٔ مزبور مستقیماًمورد بررسی قرار نگرفته ولی به‌هرحال رهنمودهائی داده شده‌که احتمالاً مفیدتواند بود. ایضاً آقای مرتضی حنانه، نظریاتی فراهم آورده که مستقیماً باموضوع فوق برخورد می‌کند. گویا، این‌نظریات به‌صورت رساله منتشر خواهدشد.

۲ ــ این تغییرات به تفصیل درمقدمات درس کنترپوان توضیح داده می‌شود. برای دانستن آن به یکی ازکتابهای کنترپوان مراجعه شود.

نامه

مانده ازصفحهٔ ۸۹

باید به موازات آن، آگاهانه به این نکته توجه داشت که، سیستم آن ناگزیر باید ازدرون خود این موسیقی استخراج شود. من مایلم دراینجا نظری صریح‌تر وروشن‌تر ابرازکنم:

ازآنجاکه موسیقی ایرانی، بیش‌از آنکه «هارمونیك» باشد، «ملودیك» است، اگر قصد «چند صدائی» کردن آن درمیان باشد، دست‌کم درابتدای انتخاب وتدوین سیستمی دراعمال این منظور، بهتر است به سراغ نوعی «پولیفونیسم» برویم تا«هوموفونیسم». عین همین خط سیر نیز در تاریخچهٔ اعتلاء موسیقی غرب طی شده است وما با توجه به مجموعهٔ اختلافاتی که مابین موسیقی غرب ــ از زمانی که سیستم هارمونی کلاسیك غربی هنوزتدوین‌نشده بود ــ از یکسو وموسیقی فعلی‌ایران از سوئی دیگر، می‌توانیم‌کم وبیش همان خط پیشرفت را، منتها با سیستم‌های دیگر ومتناسب با موسیقی خودمان دنبال کنیم.

دررسالهٔ «کاوشی درقلمرو موسیقی ایرانی» پس ازبیان مطالب مقدماتی، همین روش، زمینه واساس‌کار قرار گرفته است. درآنجا، نظریات همواره باکیفیتی بحث‌انگیز مطرح شده است وعلت آن تنها تردید نویسنده دربیان آن نظریات نیست، بلکه درابهام ماهیت موضوع مورد بررسی نیزهست: موسیقی وراه‌های اعتلاء آن را نمی‌توان به‌اعتبار این‌یاآن سلیقه وذوق، قاطعانه مرزبندی کرد. بهترین قواعد وفرمول‌ها درراه «چند صدائی» کردن موسیقی ایران ناگزیر است که فقط از راه تجربه‌های عملی، چند جانبه وطولانی به دست‌آید.

علاوه براین در آن رساله همیشه «نمونه» های عملی نیز عرضه شده ومثلاً پیشنهادهائی برای چند صدائی کردن قطعات موجود مانند آواز سه‌گاه یا چهارمضراب عشاق داده شده است (مجله موسیقی شماره ۱۳۱ ــ ۱۳۰ فروردین ــ تیر ۱۳۵۰).

به‌کمك‌تجربیات‌فراوان‌درهارمونیزه کردن ملودیهای موسیقی ایرانی اعم از آوازها و «تصنیف» ها، آوازهای‌ضربی ورنگ‌ها، احتمالاً می‌توان به‌این‌نتیجه رسیدکه «سیستم هارمونی» باید آزاد وبه سلیقه مصنف فراهم‌گردد؛ شاید لازم باشدکه برای هرمقام سیستمی جداگانه ابداع‌شود وبالاخره، نکته جالب‌اینکه:

اگرلازم باشدکه فواصل این‌موسیقی به خاطر برقراری نوعی اعتدال (یا تنظیم فواصل‌یانسبت‌هائی ساده وکمابیش قابل‌انتقال ودرنتیجه احتراز ازنسبتهای پیچیده و مشکل) کمی جای اصوات پس‌وپیش شود، درچند صدائی این تغییرات چندان محسوس نخواهند بود.

من درخاتمه این بحث، آقای هرمز فرهت وتمام علاقمندان به‌اعتلاء موسیقی ایران را دعوت به‌کار عملی می‌کنم. این «همکاری» نیازی به «تشکیل میز گرد» ندارد وبهتراست هریك ازمطلعین درمحیط‌کار خودگوشه‌ای ازاین تکلیف را بردوش‌گرفته وبه پیش ببرند. این همکاری‌عملی‌یقیناً پس‌ازمدتی، نتیجه‌ای درخشان دربی خواهد داشت.

پرویز منصوری