دیدگاه

داریوش پیرنیاکان

مروری بر برخی تحولات موسیقی ایرانی بر اثر انقلاب مشروطیت

پرداختن به تاریخ هنر معاصر پیچیدگیها و دشواریهای ویژه‌ای دارد. در نظر نخست، این پیچیدگیها و دشواریها در مقایسه با تاریخ هنر دیگر دوره‌ها به چشم نمی‌آید. مثلاً پژوهشگری نیز که در تاریخ هنر عیلامیان تحقیق می‌کند کار خود را دشوار و پیچیده می‌یابد. این درست است، ولی در اینجا سخن از دشوارتر یا پیچیده‌تر بودن تاریخ‌نگاری یك دوره نسبت به دورهٔ دیگر نیست، بلکه شناخت کیفیت ظهور دشواریها و پیچیدگی‌های تاریخ هنر در تاریخ‌نگاری دوره‌های گوناگون است. به بیان دیگر، در اینجا سخن از کیفیتی در میان است که مورخ هنر معاصر باید کار خود را با توجه مدام به آن انجام دهد.

دشواری اصلی تاریخ هنر معاصر آن است که فاصلهٔ تاریخی لازم میان محقق و موضوع تحقیق وجود ندارد. این امر در کشور ما که تاریخ‌نگاری به‌معنای نوین آن فقط در برخی شاخه‌ها و ابعاد خود توانمند شده است، اهمیت بیشتری دارد. از این رو نگاه به جریانها و رخدادهای هنر معاصر از افق تاریخ‌نگاری هنر کاملاً میسر نیست. در اینجا نگاه تخصصی اهل فن، مثلاً موسیقی‌دانان و معماران، به کمك مورخ هنر می‌آید. نگاه اهل فن می‌تواند رخدادهای مهم و تأثیرگذار را، به سخن دیگر رخدادهای «تاریخی» را بازشناسد و جایگاه شایسته‌شان را تعیین و از این راه به شکل‌گیری «نگاه تاریخی» به هنر معاصر کمکی ارزنده کند.

این کار مهم و دشوار به‌ناگزیر مستلزم داخل شدن پرسشهایی از جنس پرسشهای نظریه‌پردازی و نقد در تاریخ است. پیچیدگیهای اصلی پرداختن به تاریخ هنر معاصر در اینجا پدیدار می‌شود: آنجا که مرز میان تاریخ‌نگاری با نظریه‌پردازی و نقد کمرنگ می‌شود و حتی احتمال خلط آنها افزایش می‌یابد. چنین می‌نماید که تا هنگام میسر شدن نگاه تاریخی راستین به تاریخ هنر معاصر باید وجود احتمال این «خلط» و پیامدهای آن را بپذیریم و البته هم‌زمان در رفع آن بکوشیم.

پرداختن به تاریخ هنر معاصر از یك جهت، در قیاس با تاریخ‌نگاری هنر دوره‌های دیگر، حساسیتی ویژه دارد. تاریخ هنر معاصر هنرمندان و اندیشه‌های هنری عصر را به همتاهای جاودانهٔ خود در تاریخ می‌پیوندد. بدین سان گویی از سویی حقیقت اندیشه و کار هنرمندان گذشته را در نتیجهٔ امروزینشان آشکار می‌کند و از سوی دیگر، از منشأ اندیشه‌های امروز پرده برمی‌دارد. به سخن دیگر، تاریخ هنر معاصر رسالت تاریخی هنر معاصر را متذکر می‌شود و از این راه مسئولیت هنرمند معاصر را در برابر میراث عظیمی که به او رسیده است یادآوری می‌کند.

به‌سبب اهمیت پرداختن به تاریخ هنر معاصر، در این شماره دو مقاله به‌علاوهٔ بخش دیدگاه *گلستان هنر* به تاریخ هنر معاصر ایران اختصاص یافته است. مؤلف که از استادان بنام موسیقی ایرانی است، از راه بررسی تأثیر انقلاب مشروطیت بر هنر و موسیقی، به ریشه‌ها و برخی از پیامدهای نظریهٔ استاد علی‌نقی وزیری در موسیقی ایرانی می‌پردازد. بحث دربارهٔ اندیشه و آثار استاد وزیری بحثی تازه نیست و در چند دههٔ گذشته بارها مطرح شده است. با این همه چنین می‌نماید که ابعاد و جوانب گوناگون آن هنوز چندان که باید روشن نشده است. حقیقت آن است که در اینجا خود استاد وزیری و مدرسهٔ موسیقی و حتی نظریهٔ جدید او در موسیقی ایرانی چندان اهمیت ندارد که تبیین سازوکار و کیفیت تحقق اندیشه‌های نو در همهٔ هنرهای ایرانی. بی‌گمان تحقیق در این زمینه ذاتاً با تبیین معنای مفاهیمی چون «نو» و «کهنه» و «سنت» و «معنا» در هنرهای ایرانی در پیوند است. از این جهت به دلایلی که در جای دیگر باید بررسی شود، موسیقی و معماری و نگارگری بسیار درخور تأمل است و از این رو در این شماره به دو مورد از آنها (معماری و موسیقی) پرداخته‌ایم.

شاید حضور و حیات جریانهای متأثر از نظریهٔ استاد وزیری و منتقدان او یکی از علتهای تاریك ماندن حقیقت اندیشه و کارهای او باشد. این مقاله تلاشی است برای طرح مجدد این موضوع که در چند سال گذشته ــ شاید به سبب تکراری نمودن ــ تقریباً فراموش شده است. این مقاله از این جهت نیز می‌تواند برای موسیقی‌دانان جوان کشورمان مفید باشد.

گلستان هنر

برای مرور تحولات موسیقی ایرانی بر اثر انقلاب مشروطیت، نخست باید به برخی از جریانهای پیش از پیدایی انقلاب مشروطیت و زمینه‌های موسیقی در ایران بپردازیم. نظام موسیقی ایرانی به دلایل و قراینی که در رساله‌ها و تاریخها آمده است، در برهه‌ای که آغاز آن هم‌زمان با اواخر دورهٔ صفوی است، از صورت مقامی به صورت دستگاهی درآمد؛[1] به سخن دیگر، تا اواخر دورهٔ صفویه نظام مقامی در موسیقی ایرانی تداوم داشت. از مطالعات تاریخی تا کنون نشانه‌ای از علت یا علتهای بدل شدن نظام مقامی به نظام دستگاهی در دورهٔ یادشده به دست نیامده است. رساله‌های موسیقایی نیز در این زمینه کمکی نمی‌کنند. برای مثال، فرصت‌الدولهٔ شیرازی (۱۲۷۱-۱۳۳۹ق) در *بحور الالحان* هم از مقامات قدیم و هم از دستگاهها و گوشه‌های آنها نام برده، ولی در باب علت یا چگونگی تحول موسیقی ایرانی از نظام مقامی به نظام دستگاهی چیزی نگفته است.

چنین می‌نماید که پس از تحول یادشده، تا دورهٔ سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار (۱۲۶۴-۱۳۱۴ق) تغییر

دیگری در فواصل یا در نظریهٔ موسیقی ایرانی پدید نیامد. در اواسط سلطنت ناصرالدین‌شاه با تشکیل شعبهٔ موزیك مدرسهٔ دارالفنون و ارکستر موسیقی نظام، موسیقی غربی وارد ایران شد. آلفرد ژان ـ باتیست لومر[1][2]، معروف به مسیو لومر، نخستین کسی بود که در این مدرسه موسیقی غربی را برای اجرای سرودها و مارشهای نظامی آموزش داد. مقارن این رویدادها پیانویی به ناصرالدین‌شاه هدیه کردند که در آن هنگام برای ایرانیان سازی غریب بود. شاه از مرحوم محمدصادق‌خان سُرورالملك[3] خواست که پیانوی او را کوك کند و او آن ساز بدیع را بر اساس سنتور ایرانی کوك کرد.[4] از این زمان، به سبب تشکیل مدرسهٔ موسیقی نظام و ورود معلمان غربی نشانه‌هایی از تأثیر موسیقی غربی بر موسیقی ایرانی دیده می‌شود.

(1) Alfred Jean-Baptist Lemaire (1842-1907)

در طی انقلاب مشروطیت که بین سال ۱۳۲۳ق تا نیمه‌های ۱۳۲۷ق (۱۲۸۴–۱۲۸۸ش) در جریان بود، گونه‌ای تجددخواهی و نوگرایی در همهٔ زمینه‌های فرهنگی و علمی و ادبی و زندگی اجتماعی مردم ایران پدید آمد؛ چندان‌که آثار آن را در همهٔ زمینه‌های یادشده می‌توان دید. برخی از متفکران دورهٔ مشروطیت، مانند سیدحسن تقی‌زاده (۱۲۵۷–۱۳۴۸ش)، دست‌کم در دوره‌ای بر این باور بودند که ایرانیان باید از فرق سر تا نوك پا فرنگی شوند و یکسره مانند اروپاییان بیندیشند و زندگی کنند. از این رو در هر فرصتی و از هر رسانه‌ای از غربی شدن فرهنگ ایرانی سخن می‌گفتند. این جریان که پیش از انقلاب مشروطیت آغاز شده و خود انقلاب مشروطیت نیز متأثر از آن بود، با تحقق مشروطیت در ایران بسیار توانمند شد. در اینجا برخی از تحولاتی را که بر اثر انقلاب مشروطیت یا جریانهای فرهنگی مرتبط با آن در موسیقی ایرانی پدید آمد، به اختصار بررسی می‌کنیم.

مرور رویدادها

با وقوع انقلاب مشروطیت تحولی عظیم در موسیقی ایرانی پدید آمد که چند اتفاق مهم را می‌توان نشانه‌های آن دانست. یکی از اتفاقهای مهم در این دوره که تأثیر جریانهای منتهی به مشروطیت در آن دیده می‌شود، ورود سرود و تصنیف و ترانه با مضامین و شعرهای ملی به موسیقی ایرانی است. آغازگر این تحول عارف قزوینی (۱۲۵۷–۱۳۱۲ش) که هم خواننده و موسیقی‌دان بود و هم ترانه‌سرا. عارف خود در این باره گفته است که «پیش از من برای گربهٔ ناصرالدین‌شاه تصنیف می‌ساختند» و «هنگامی که من برای نخستین بار از وطن نام بردم، از هزار ایرانی یکی نمی‌دانست که وطن یعنی چه».

اتفاق دیگری که تأثیر انقلاب مشروطیت در آن به دیده می‌آید، ساخت پیش‌درآمد و از پی آن ساخت رنگ و تصنیف به دست نوازندگان است. تا آن هنگام ساخت تصنیف به دست نوازندگان رایج نبود و معمولاً تصنیفها را ترانه‌سرایان می‌ساختند. آغازگر این تحول درویش‌خان (۱۲۵۱–۱۳۰۵ش) بود. پیش از درویش‌خان نیز نوازندگانی مانند آقاحسین‌قلی (ف ۱۲۹۴ش) پیش‌درآمد و رنگ ساخته بودند، ولی قطعات آنها در مقایسه با آثار درویش‌خان بسیار مختصر بود. چهارمضرابهای ایشان نیز کوتاه‌تر از چهارمضرابهای درویش‌خان و شاگردان او و عبارت بود از چهارمضرابهای ردیفی که به‌اختصار اجرا می‌کردند. درویش‌خان پیش‌درآمد را گسترش داد و برای اینکه پیش از آغاز آواز زمینه و فضایی کمابیش کامل برای شنونده ایجاد کند، در ساخت آن از همهٔ گوشه‌های مهم دستگاهها استفاده کرد.

اجرای گروهی موسیقی نیز تحول دیگری بود که بر اثر انقلاب مشروطیت پدید آمد. گروه‌نوازی پیش از انقلاب مشروطیت نیز سابقه داشت. گویی در آن زمان نیز همان عواملی در پیدایی گروه‌نوازی نقش داشتند که دیرتر بر انقلاب مشروطیت تأثیر گذاشتند. نخستین ارکسترها در خانقاه ظهیرالدوله (۱۲۸۱–۱۳۴۲ق)، داماد ناصرالدین‌شاه، با شرکت نوازندگان برجسته‌ای مانند درویش‌خان، علی‌نقی‌خان وزیری (۱۲۶۵–۱۳۵۸ش)، یوسف فروتن (۱۲۷۰–۱۳۵۷ش)، مشیرهمایون شهردار (۱۲۶۱–۱۳۴۸ش)، رکن‌الدین‌خان مختاری (۱۲۶۶–۱۳۵۰ش)، و خوانندگانی مانند سیدحسین طاهرزاده (۱۲۶۱–۱۳۴۴ش) و حسین‌علی نکیسا (ف ۱۳۵۵ش) تشکیل شد. تا پیش از این دوره، موسیقی ایرانی به صورت تك‌نوازی یا هم‌نوازی یك یا دو ساز با تنبك به نحو محدود انجام می‌شد و این گونه اجرای گروهی در آن بی‌سابقه بود.

بنیادی‌ترین تحول در موسیقی ایرانی پس از مشروطیت با بازگشت علی‌نقی‌خان وزیری از اروپا رخ داد. علی‌نقی‌خان وزیری در ایران نزد آقاحسین‌قلی تارنوازی آموخت و سپس برای تحصیل در رشتهٔ موسیقی

به آلمان و فرانسه رفت. پس از بازگشت به ایران «مدرسهٔ موسیقی» را بنیاد گذاشت. این اتفاق پس از پیروزی انقلاب مشروطیت، در سال ۱۳۰۲ش رخ داد. فضای حاکم بر این دوره را می‌توان به‌اختصار چنین توصیف کرد: شکل‌گیری و نهادینه‌شدن جریانهای فرهنگی متأثر از انقلاب مشروطیت، کاستی گرفتن روحیهٔ انقلابی حاکم بر جامعه، پایه گرفتن نوعی تازه از حکومت استبدادی و بر اثر آن ایجاد نوعی ثبات در جریانهای فرهنگی. وزیری پس از بازگشت به ایران با بنیاد گذاشتن مدرسهٔ موسیقی تلاش کرد که با بهره‌گیری از مبانی و معیارهای موسیقی غربی موسیقی ایرانی را متحول کند. علی‌نقی‌خان وزیری و مدرسهٔ موسیقی او بی‌گمان در موسیقی ایرانی تحول ایجاد کردند. شاید امروز لازم باشد و بتوان در بایستگی آن تحول درنگ کرد، چرا که اثرهایی منفی بر موسیقی ایرانی گذاشته است که در ادامهٔ این مقاله به دلایل و نشانه‌های آن پرداخته‌ایم.

پیش از علی‌نقی‌خان وزیری، رئیس مدرسهٔ موسیقی دولتی غلامرضا مین‌باشیان (۱۲۴۰-۱۳۱۴ش) بود.[۵] مین‌باشیان نیز هماهنگ با طرز فکر متأثر از انقلاب مشروطیت، یعنی همان تجددگرایی و نوگرایی و میل به اخذ فرهنگ اروپایی، سازهای ایرانی را ناقص می‌دانست و به همین سبب در دورهٔ او در مدرسهٔ موسیقی تنها سازهای غربی را آموزش می‌دادند— حتی برای اجرای موسیقی ایرانی. برخورد مین‌باشیان با موسیقی و سازهای ایرانی اگرچه برخاسته از نگرش منفی او نسبت به آنها بود، عملاً سبب شد که موسیقی ایرانی از موسیقی غربی اثر نپذیرد و دچار دگرگونی نشود. هنگامی که وزیری رئیس مدرسهٔ موسیقی شد، بدان شیوه عمل نکرد و تصمیم گرفت که در آن مدرسه سازهای ایرانی را نیز در کنار سازهای غربی آموزش دهند، ولی به شیوهٔ اروپایی. وزیری برای این کار نظریهٔ تازه‌ای برای موسیقی ایرانی مطرح کرد که به نام «نظریهٔ بیست‌وچهار ربع پرده‌ای» شناخته می‌شود.

نگاهی به پیامد رویدادها

نظریه تقسیم اکتاو به بیست‌وچهار ربع پردهٔ مساوی که استاد وزیری مطرح کرد، در عمل چندان توفیقی نیافت؛ زیرا فاصله‌هایی که آنها را فاصله‌های ربع پرده‌ای و نیز سه‌چهارم پرده‌ای می‌شناسیم به‌هیچ‌وجه از تقسیم یك پرده (طنینی) به چهار قسمت مساوی به دست نمی‌آید. استادان بزرگ موسیقی در این فواصل اتفاق نظر نداشتند. افزون بر آن، این فاصله‌ها حتی نزد یك استاد نیز ثابت نیست و در دستگاههای گوناگون تغییر می‌کند. مثلاً نت لاکرُن در دستگاه شور کاملاً با لاکرُن دستگاه سه‌گاه و لاکرُن دستگاه همایون تفاوت دارد. سازهای ایرانی نیز به گونه‌ای طراحی و ساخته شده است که هر استاد بتواند بر پایهٔ ذوق و تجربهٔ خود، پرده‌ها را تنظیم کند. در سازهایی که پرده‌بندی ندارد، مانند کمانچه و نی، این کار را به‌سادگی با انگشت‌گذاری یا تغییر حالتِ لب و فشار هوا می‌کنند، و در سازهایی مانند تار و سه‌تار و سنتور با تنظیم پرده‌ها با «گوش» نوازنده. از این رو دو نوازندهٔ برجسته، یك دستگاه را با پرده‌بندی یکسان اجرا نمی‌کنند. استاد وزیری همچنین کوشید تا دستگاههای موسیقی ایرانی را با الهام از مبانی موسیقی کلاسیك غرب بر اساس گام هشت‌نغمه‌ای تشریح کند؛ ولی به نظر می‌رسد که موسیقی ایرانی را نمی‌توان چنین تشریح کرد، زیرا مبتنی بر دانگ یا چهار نغمه است.

به باور نگارنده، این تحولات آغاز انحراف و به بیراهه رفتن در موسیقی ایرانی بود. بسیار اهمیت دارد که شخصیت و منش و جایگاه استاد وزیری را مستقل از اعتبار نظریهٔ موسیقی او بشناسیم. استاد وزیری خدمات ارزنده‌ای به موسیقی ایرانی کرده و لازم است که امروز جوانان عمیقاً با شخصیت و آثار او آشنا شوند. از سوی دیگر نمی‌توان نادیده گرفت که بسیاری از معضلات موسیقی امروز ما از انحرافی برخاسته است که در نظریهٔ موسیقی وزیری — در مقایسه با نظریهٔ موسیقی ایرانی پیش از او— وجود دارد. اینکه امروز ما بی‌توجه به تفاوتهای ظریف ولی مهم موسیقی و سازهای غربی و ایرانی با یکدیگر، با سازهای غربی موسیقی ایرانی و اخیراً با سازهای ایرانی موسیقی غربی اجرا می‌کنیم، بر اثر نظریهٔ موسیقی وزیری ممکن شده است.[۶] نظریهٔ موسیقی وزیری را می‌توان انحراف در موسیقی ایرانی نامید، چرا که هم صورت‌بندی‌اش با اجرای موسیقی ایرانی قابل انطباق نیست و هم سبب تناقضهایی در اجرا شده است.[۷] ثابت شدن فاصله‌های پرده‌ها سبب شد که آهسته‌آهسته «گوش»ها تغییر کند و این در اجرای بسیاری از دستگاهها خلل وارد کرد.[۸] امروز برخی از صاحب‌نظران با طرح دوبارهٔ مسئلهٔ فواصل اصیل در موسیقی ایرانی مخالفت می‌کنند، ولی به نظر نگارنده آنان

در حقیقت چشم خود را بر این اشکالات می‌بندند و به پیامدهای آن نمی‌اندیشند. این گروه متوجه نیستند که بر اثر تغییر فواصلْ «شیوهٔ اجرایی»، و بر اثر تغییر شیوهٔ اجرایی «مکتب» تغییر می‌کند. چنانچه مکتب موسیقی دگرگون شود، فلسفه و اندیشه‌ای که در پس موسیقی است تغییر می‌کند و هنگامی که چنین شود، خود موسیقی دگرگون می‌شود. نباید این نکتهٔ ظریف را از یاد برد که همهٔ نوازندگان در سطح استاد وزیری نیستند و نمی‌توانند به صلابت او موسیقی ایرانی را اجرا کنند. به همین سبب، پس از زمان کوتاهی نظریهٔ موسیقی وزیری در «موسیقی رادیویی» ظاهر شد؛ یعنی در موسیقی‌ای با فواصل از هم پاشیده و زمان‌بندیهای به‌هم‌ریخته که برخاسته از هیچ اندیشه‌ای نیست ــ به سخن دیگر، در گونه‌ای موسیقی مصرفی و تخدیری، موسیقی‌ای که صرفاً در پی حالت خلسه است. این انحرافی است که بر اثر نظریهٔ موسیقی وزیری در موسیقی ایرانی ایجاد شده است.□

پی‌نوشتها

۱. برای شرحی بر پایهٔ شواهد مکتوب موجود، نك: هومان اسعدی، «از مقام تا دستگاه؛ نگاهی موسیقی‌شناختی به جنبه‌هایی از سیر تحول نظام موسیقی کلاسیك ایران»، در *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، ش ۱۱ (بهار ۱۳۸۰)، ص ۵۹–۷۵.ــ و.

۲. لومر نخستین بار در سال ۱۸۶۸ به ایران آمد.

۳. محمدصادق‌خان، ملقب به سرورالملك، از بزرگ‌ترین استادان موسیقی دورهٔ قاجار است. ساز اصلی او سنتور بود و افزون بر آن سه‌تار هم می‌نواخت. موسیقی‌دانان دربار ناصرالدین‌شاه چون او را به استادی می‌شناختند به او لقب «رئیس» داده بودند. روح‌الله خالقی در *سرگذشت موسیقی ایران* از او به بزرگی و استادی یاد کرده و چنین نوشته است: «می‌گویند میان موسیقی‌دانهای ایرانی اول کسی که به این ساز [پیانو] آشنا شد و نواختن آن را شروع کرد محمدصادق‌خان بود که آهنگهای ایرانی را روی پیانو نواخت»ــ روح‌الله خالقی، *سرگذشت موسیقی ایران*، تهران، صفی‌علی‌شاه، ج ۱، ص ۱۵۷–۱۵۸.ــ و.

۴. امروزه بسیاری از سنتورنوازان تلاش می‌کنند که سنتور را مانند پیانو بنوازند، ولی توجه ندارند که در ایران نخست پیانو را به مانند سنتور کوك کردند و نواختند. نواخته‌های مشیرهمایون شهردار نیز برگرفته از شیوهٔ نواختن سنتور است.

۵. غلامرضا مین‌باشیان (سالار معزز) را نباید با غلام‌حسین مین‌باشیان (۱۲۸۶–۱۳۵۸ش) اشتباه گرفت. فرد اخیر در سال ۱۳۱۳ش به جای علی‌نقی‌خان وزیری رئیس مدرسهٔ موسیقی (مدرسهٔ موسیقار) شد و او نیز مروج موسیقی کلاسیك اروپایی بود.ــ و.

۶. امروزه افراط و تفریط از ویژگیهای موسیقی ما شده است. در باب اجرای موسیقی ایرانی با سازهای غربی نیز باید گفت که این سازها در بیان جزئیات و ظرایف موسیقی ایرانی ناتوان‌اند، چندان‌که حتی ویولن استاد صبا هم از عهدهٔ بیان دقایق موسیقی ایرانی برنیامده است. سازهای غربی برای موسیقی غربی کاملا مناسب است، ولی سازهای ایرانی چنین نیست. از این رو اجرای آثار پاگانینی با تار برای گوش آزمودهٔ غربی کمابیش مضحك است. من برای ویولن هایفتس ۱۹۰۱–۱۹۸۷ (Jascha Heifetz) در اجرای آثار سن‌سانس همان اعتباری را قایلم که برای تار آقاحسین‌قلی در اجرای دستگاههای موسیقی ایرانی. موسیقی خوب همواره و همیشه خوب است، ولی باید مرز میان انواع موسیقی را خوب حفظ کرد.

۷. مثلاً گوش آشنا با موسیقی غربی و موسیقی ایرانی اجرای آواز بیات اصفهان استاد وزیری را نه بیات اصفهان، که مینور خواهد شنید. فا در بیات اصفهان دیز نیست بلکه سُری است با اندکی اضافه. این فاصله را نمی‌توانیم با اصطلاحات رایج نظریهٔ موسیقی غربی بنامیم. مثلا این فاصله «دوم افزوده» نیست.

۸. یکی دیگر از موردهای شناخته‌شدهٔ این گونه اشکالات در دستگاه چهارگاه است. مطابق نظریهٔ موسیقی وزیری، نُتهای می‌بکار و سی‌بکار دستگاه چهارگاه دقیقاً معادل همین دو نت در دستگاه ماهور باید باشند، ولی فاصلهٔ درست نتهای رکُرن تا می‌بکار در دستگاه چهارگاه بسیار کمتر از ماهور است. به‌سخن دیگر نت می بکار (و نیز نُت سی بکار) در چهارگاه باید ــ نسبت به ماهور ــ کم شود. این دو نُت (می‌بکار و سی‌بکار) در میان می‌کُرن و می‌بکار ماهور و سی‌کُرن و سی‌بکار آن جای دارد. بر پایهٔ نظریهٔ موسیقی غربی، چه نامی می‌توان به آنها داد؟