عکس: عباس کرفری

من تعادل را برقرار می‌کنم

اهمیت این نوع موسیقی به خاطر ساده بودنش است، نه پیچیدگی‌هایی که امروز در کار بسیاری از آهنگسازان مشاهده می‌شود. دلیل هم شاید این باشد که این قطعات را آهنگسازی نوشته است که هیچ تجربه‌ای در آهنگسازی غربی نداشته و بنابراین از آن تاثیری نگرفته است

اگرچه چندین روایت هم در ردیف‌سازی وجود دارد. این به خاطر این است که ردیف‌سازی را نوازندگان تار جمع‌آوری کرده‌اند نه خوانندگان. یعنی ردیف میرزاعبدالله یا موسی‌خان معروفی و میرزا حسینقلی ردیف‌سازی هستند چون همه نوازنده تار بوده‌اند. در سوی دیگر تنها روایت‌های ردیف آوازی متعلق به عبدالله‌خان دوامی و مرحوم کریمی است. غیر از اینها ردیف آوازی نداریم. می‌خواهم بگویم اگرچه اصالت موسیقی همه جهان شرق از جمله ایران چه در بخش دستگاهی و چه در بخش مناطق بر آواز استوار بوده اما ردیف ما بر اساس ساز نوشته شده است. از سوی دیگر ما نمونه‌هایی در موسیقی مناطق‌مان داریم که ممکن است خیلی از استادان موسیقی ایران از آن بی‌اطلاع باشند. در این نمونه‌ها اجراهای چندصدایی غیرعمدی وجود دارد. یعنی چندصدایی‌هایی که در لحظه خلق و ایجاد می‌شوند. نمونه‌اش موسیقی ترکمنی است. در این موسیقی یک خواننده وجود دارد که غالباً خودِ «بخشی» است که نوازندگی دوتار را هم بر عهده دارد. در این نمونه‌ها آن چیزی که بخشی با آوازش می‌خواند دقیقاً آن چیزی نیست که با دوتار می‌نوازد. گاهی مثل آن است و گاه با آن تفاوت دارد. مثال دیگری بزنم. نوازنده‌های کمانچه ترکمنی داریم که خودشان به آن ساز «قیجاق» می‌گویند. این کمانچه گاه کلاً ملودی متفاوتی نسبت به دوتار یا آن چیزی که خواننده می‌خواند اجرا می‌کند. از سوی دیگر خود دوتار دو سیم دارد که انگشت شست در اجرای آن نقش مهمی دارد. در دوتار غالباً دو صدا شنیده می‌شود؛ صدایی که از سیم اول می‌شنویم و صدایی که روی سیم دوم با شست می‌گیرند و اجرا می‌کنند. بنابراین در تمام لحظه‌ها دو صدا از دوتار می‌شنویم. کمتر پیش می‌آید بخشی‌ها در اجرای دوتار از تکسیم استفاده کنند. مدام دو صدای مختلف از دو سیم دوتار شنیده می‌شود. این در کنار آواز خود بخشی و صدایی که کمانچه تولید می‌کند قرار دارد. در واقع ما با چهار صدای مختلف روبه‌رو هستیم که کاملاً تصادفی ایجاد شده‌اند. این اتمسفر چندصدایی در فرهنگ موسیقی ترکمنی کاملاً پذیرفته شده است؛ یک چندصدایی غیرقابل پیش‌بینی. در موسیقی بلوچستان و بختیاری هم این نمونه‌ها وجود دارد. یا در موسیقی عاشیق‌های آذربایجان که گاه بالابان چیزی متفاوت از صدای عاشیق‌ها را اجرا می‌کند. اما همه اینها از پیش تعیین‌شده نیستند. تصادفی ایجاد می‌شوند و در عرف شنیداری موسیقی آن منطقه پذیرفته شده‌اند. خودشان هم قصد این را ندارند که عامدانه این کار را بکنند. این خصوصیت دوتار، آواز و کمانچه ترکمنی است که در طول زمان دراز به این نتیجه رسیده است. این موسیقی به یک پکیج صوتی قابل قبول برای مردم آن تبدیل شده است ولی به عمد نبوده که بنشینند و تصمیم بگیرند کجا را چندصدایی بنوازند. در موسیقی اندونزی هم نمونه‌هایی وجود دارد. گروه‌هایی وجود دارند که موسیقی سنتی اندونزی را اجرا می‌کنند. به این گروه‌ها که بین ۱۰ تا ۶۰ نفر عضو دارند «گاملان» می‌گویند. این گروه‌ها بر اساس قراردادهای کلی که بین خودشان دارند، به اجرای موسیقی چندصدایی می‌پردازند. می‌توان نمونه‌هایی از ضبط موسیقی گاملان را پیدا کرد و شنید که دارند موسیقی کاملاً چندصدایی اجرا می‌کنند. مثال دیگر موسیقی جز است. این موسیقی چندصدایی است که در لحظه ایجاد می‌شود. چون همه کار مبتنی بر بداهه است. پیانو در موسیقی جز یک ملودی همراه با آکوردها اجرا می‌کند، ترومپت ملودی دیگر و خواننده هم چیزی دیگر. در عین حال کنترباس با پیتزیکاتو جریان دیگری را ارائه می‌دهد. در موسیقی جز اصیل که مبتنی بر بداهه است این چندصدایی را می‌شنویم. البته در جزهایی که از روی پارتیتور اجرا می‌شود، از قبل پیش‌بینی می‌شود چه قسمت‌هایی چندصدایی اجرا شوند.

موضوع دیگر هم موسیقی چندصدایی است که از اواخر دوره قاجار وارد ایران شده است. این نوع موسیقی که از مدرسه دارالفنون و آموزش‌های موسیقی غرب آمد چندصدایی‌های تعریف‌شده و خودآگاه هستند. یعنی به آکورد و خط‌های مختلف فکر کرده‌اند. چندصدایی‌ای که امروز در گروه سازهای ایرانی یا ارکستر زهی و سمفونیک داریم، خودآگاه هستند که بر اساس آموزش‌های موسیقی غرب شکل گرفته. می‌خواهد کار شخص من باشد یا کار مرتضی حنانه، احمد پژمان و حسین دهلوی یا هر آهنگساز دیگر. تمام اینها فکر شده هستند و با چندصدایی‌های تصادفی فرق می‌کنند. باید این دو حوزه را از هم جدا کرد. الان که داریم با هم حرف می‌زنیم چندصدایی آگاهانه وجود دارد که آهنگسازها برای گروه سازهای ایرانی که الزاماً اونیسون نمی‌زنند استفاده می‌کنند. مثلاً آقای مشکاتیان یا آقای علیزاده از خط باس برای تارباس استفاده می‌کنند. همین یک خط کافی است که موسیقی را دوصدایی یا سه‌صدایی کند. گاهی هم خط کمانچه‌ها با تارها فرق می‌کند. این در برخی چاووش‌ها یا برخی آثار متاخر که حالا می‌شنویم دیده می‌شود. اینها پیامد تاثیر چندصدایی موسیقی غرب است. در کنار اینها جریان چندصدایی بداهه و ناخودآگاه وجود دارد که مثالش را زدم. این دو جریان کاملاً متفاوت از هم هستند.

-آقای درویشی اگر آهنگسازی با آموخته‌های غربی بیاید و برای ارکستر بزرگ با سازهای صرفاً ایرانی مثل پروژه سیمرغ قطعه بنویسد، با ابزار متفاوتی در ساز و صدا روبه‌رو است. این آهنگساز دغدغه موسیقی چندصدایی هم دارد. آن آموزه‌ها در مواجهه با موسیقی دستگاهی ما چقدر کاربرد دارد؟

کاربردش را باید در عمل مشاهده کنیم. این اولین بار نیست که چندصدایی برای ارکستر سازهای ایرانی نوشته می‌شود. قبلاً هم این کار را کرده‌اند. مثلاً آقای هوشنگ کامکار چنین تجربه‌ای داشته‌اند. یا آقای علیزاده و شناسا یا آقای فیاض. پس نخستین بار نیست. فرق سیمرغ با آن قطعه‌ها این است که آقای متبسم کوشیده چندصدایی پیچیده‌ای ارائه ندهد. این قطعه چندصدایی ساده‌ای در خدمت ملودی دارد. دیگر اینکه این مجموعه و ارکستر سونوریته ویژه‌ای هم از لحاظ حجم و هم از لحاظ ترکیب سازها ایجاد می‌کند. این تجربه ممکن است در تاریخ معاصر موسیقی ایران خیلی موفق نباشد و کسی سراغش نرود. حتی ممکن است خود آقای متبسم دیگر چنین کاری نکند اما تا امروز که من دارم این کار را رهبری می‌کنم تجربه مثبتی بوده است. اما اینکه تاکید کنیم این تجربه باید مورد استفاده دیگر آهنگسازان قرار بگیرد درست نیست. آقای علیزاده تا ۱۰، ۱۲ سال پیش دوست داشت با ترکیب سازهای صرفاً ایرانی کار کند اما الان دوست ندارد با آن ترکیب کار کند. این حق آهنگساز است. سیمرغ هم تجربه‌ای است مثل دیگر تجربه‌ها که ممکن است مورد اقبال قرار بگیرد، ممکن هم هست نگیرد.

-ما در این نوع ارکسترها وقتی با پدیده آواز به عنوان مفهومی که متر آزاد دارد مواجه می‌شویم، می‌بینیم موسیقی به نوعی تسلیم آواز می‌شود و نقش ساده‌تری انتخاب می‌کند. آیا ممکن است در جریان تحولات موسیقی ایرانی به شکل‌هایی دست یافت که هر دو عنصر آواز (با متر آزاد) و موسیقی هم‌وزن هم حرکت کنند؟

ممکن است این اتفاق بیفتد. مثلاً من تجربه‌ای با آقای ناظری در قطعه «زمستان» داشتم. این کار مقدار قابل توجهی آواز با متر آزاد دارد. در این مواقع سعی شده ارکستر نقش مشخصی ایفا کند. این طور نبوده که آواز خوانده شود و جوابی به آن داده شود. من رنگ‌هایی را در خلال آوازهای آقای ناظری ایجاد کردم. در آلبوم «موسم گل» اما قضیه متفاوت است و ما دقیقاً با ساز و آواز روبه‌رو هستیم. در آلبوم«جان عشاق» که تنظیم آن بر عهده من بود هم همین طور. ساز و آواز به شکل کلاسیک اجرا شد. من نقشی در آن بخش نداشتم. اما در قطعه «زمستان» اینچنین نبود. اینها تجربه‌های متفاوتی است که در رسیدن به ایده‌ای کامل نقش مهمی را ایفا می‌کنند.

-آقای درویشی گفته می‌شود موسیقی ایرانی گاهی بیش از حد روی خصلت‌های قاجاری خود تاکید می‌کند؛ خصلت‌هایی که ریشه در شرایط فرهنگی آن زمان داشته.

ما نمی‌دانیم گردآورندگان ردیف، این مجموعه را از کجا جمع کرده‌اند. می‌توانیم حدس‌هایی بزنیم. فواصل با ضریب ۸۰ درصدی با فواصلی که صفی‌الدین و مراغی در رسالات‌شان مطرح کرده‌اند منطبق است. اما این ملودی‌ها از کجا آمده است. مثلاً در ردیف میرزا عبدالله گوشه‌ای به نام «گریلی شستی» (منظور انگشت است) وجود دارد. داستان شکل‌گیری این گوشه را عبدالله‌خان دوامی برای محمدرضا لطفی تعریف کرده است. این طور بوده که میرزا حسینقلی روزی از مقابل قهوه‌خانه‌ای رد می‌شده که صدای سازی می‌شنود. می‌رود داخل و آن ملودی را می‌شنود و حفظ می‌کند. با چیدن این پازل می‌توانیم حدس بزنیم میرزا حسینقلی احتمالاً به قهوه‌خانه عاشیق‌لار در جنوب شهر رفته است. بعد احتمالاً از نوازنده پرسیده این چه چیزی است که تو می‌زنی و او هم پاسخ داده: «گریلی». گریلی یکی از آهنگ‌های مهم موسیقی عاشیق آذربایجان است که چندین روایت مختلف دارد. بعد با حافظه و گوش قوی‌ای که داشته رفته خانه و آن ملودی را از حفظ نواخته. بعد به این نتیجه رسیده که بدون استفاده از شست آن صداهایی که در حافظه دارد، درست نواخته نمی‌شود. پس از شست خودش هم استفاده کرده و اسم آن را «گریلی شستی» گذاشته. این گوشه الان در ردیف ما وجود دارد. یا گوشه‌هایی دیگر که عطف به مناطق مختلف استان بوشهر است. یا گوشه‌هایی که در ردیف صبا هست. اگرچه ردیف صبا در مقابل ردیف‌هایی مثل ردیف میرزا حسینقلی معتبر نیست اما گوشه‌هایی همچون گیلکی و دیلمان را از منطقه گیلان گرفته است. حالا ما چقدر می‌توانیم مطمئن باشیم که این ملودی‌ها از کجا وارد ردیف شده‌اند؟ بله، فواصل از صفی‌الدین و عبدالقادر مراغی گرفته شده‌اند اما ملودی‌ها از کجا آمده‌اند؟ بخشی که نام مشخصی دارند قابل حدس زدن هستند اما بقیه چه؟ شش درآمد شور به چه دلیلی آمده‌اند؟ درآمد برای تعیین فواصل اصلی یک دستگاه است. اما چرا دستگاه شور شش درآمد دارد؟ آیا به خاطر شرایط شغلی بوده یا ضرورت ایجاب کرده؟ مقایسه تطبیقی شش درآمد شور نشان می‌دهد اینها هیچ‌کدام تکمیل‌کننده دیگری نیستند اما شبیه به هم هستند. در عین حال که بافت مستقلی دارند. برخی‌ها معتقدند اینها به خاطر شغل و درآمد بوده است. چون معلم امروز این درآمد را آموزش می‌داده و دو قران می‌گرفته و فردا آن یکی را با دو قران دیگر. در حالی که اگر می‌خواست یک درآمد درس بدهد فقط دو قران نصیبش می‌شده است. قضیه خیلی پیچیده است. من اینها را نمی‌گویم که به کسی بر بخورد. من خودم ایرانی هستم و عاشق موسیقی ردیف دستگاهی. بخش مهمی از ساختار موسیقی ما را همین ردیف تشکیل می‌دهد. من که نشسته‌ام تا متلک بیندازم به موسیقی ردیف. می‌خواهم باب گفت‌وگو را باز کنم. اگر ۷۰ تا ۸۰ درصد فواصل از صفی‌الدین و مراغی رسیده پس ملودی‌ها از کجا آمده؟ ممکن است برخی ملودی‌ها پیش از خاندان فراهانی و در دوره زندیه وجود داشته و به آنها منتقل شده. چه بسا برخی از این ملودی‌ها در دوران زندیه نواخته می‌شده چون ساز تار در دوران زندیه وجود داشته و ساختارش در قاجاریه اصلاح شده است. قلمدان‌هایی در موزه کریمخان وجود داشته که نقش زنی در حال نواختن تار را بر خود داشته است. با این فرضیه قدمت قضیه به ۱۵۰ سال قبل‌تر می‌رود. معتقدم تار دست‌کم در دوران زندیه وجود داشته. قبل‌ترش را نمی‌دانیم. درباره سازها هم این بحث‌ها وجود دارد. مثل سیم سوم سه‌تار که به مشتاق‌علیشاه نسبت می‌دهند که در دوران زندیه می‌زیسته است. بخشی از این تغییرات را می‌توان با استناد به اسناد مکتوب و نقاشی‌شده ثابت کرد اما بخشی دیگر را واقعاً نمی‌توانیم.

-شکل ارکستر سیمرغ برای مخاطب موسیقی ایرانی تازه است. در موسیقی ایرانی به طور معمول با دو اصطلاح ارکستر کوچک و بزرگ روبه‌رو می‌شویم. قاعده‌های خیلی مشخصی هم وجود ندارد. ارکسترهای دو تا پنج نفر را ارکستر کوچک و ارکسترهای بالای ۱۰ نفر را ارکستر بزرگ محسوب می‌کنند. در کنار این، ارکستری هم تحت عنوان ارکستر ملی وجود دارد که در ادامه ایده‌های علینقی وزیری به دست آمده یعنی حضور سازهای ایرانی در کنار سازهای غربی و حرکت به سمت صدای ایرانی. اما در ارکستر سیمرغ با چهل و چند ساز ایرانی روبه‌رو هستیم. اگر ممکن است درباره شکل این ارکستر صحبت کنیم.

در واقع ترکیبی که ما در این ارکستر استفاده کرده‌ایم، در موسیقی ایران جدید است. گروه‌هایی چون عارف، شیدا، پایور و دیگر گروه‌هایی که از سازهای ایرانی در آنان استفاده شده است، تاکنون در این حجم و اندازه نبوده‌اند. معمولاً گروه‌هایی که موسیقی ایرانی را اجرا می‌کنند، یک ملودی را به شکل یک‌صدایی به اجرا درمی‌آورند و تصنیف، رنگ، پیش‌درآمد و... را می‌نوازند و در این میان بخش عمده موسیقی توسط خواننده و جواب آواز اجرا می‌شده است. البته گروه‌هایی نیز شکل گرفته‌اند که دست به تجربیات جدیدتری زده‌اند. به طور مثال آقای «دهلوی» چند سال پیش گروه سازهای مضرابی را تشکیل داد که سازهای آرشه‌ای در آن نقشی نداشتند و به همین خاطر ارکستر صدادهی خاصی داشت. آن گروه تجربه باارزشی بود که متاسفانه مورد حمایت قرار نگرفت و تعطیل شد. اما موسیقی‌ای که آقای متبسم برای این ارکستر نوشته است، ترکیبی نیست که تاکنون در چارچوب موسیقی ایران تجربه شده باشد. همان طور که توضیح دادم این ارکستر هم از نظر تعداد و هم از نظر نوع چندصدایی - که گاهی ساده و گاهی پیچیده است- ترکیبی جدید به حساب می‌آید و در این میان وظیفه‌ای که من در ارکستر برعهده دارم، برقرار کردن تعادل‌سازی است. اتفاقاً اهمیت این نوع موسیقی به خاطر ساده بودنش است، نه پیچیدگی‌هایی که امروز در کار بسیاری از آهنگسازان مشاهده می‌شود. دلیل آن هم شاید این باشد که این قطعات را آهنگسازی نوشته است که تجربه‌ای در آهنگسازی غربی نداشته و بنابراین از آن تاثیری نگرفته است. ملودی و تلفیق شعر و موسیقی در آنها بسیار راحت است و با دو بار شنیدن می‌توان آن را در حافظه مرور کرد.

-وقتی قرار می‌شود چهل و چند ساز ایرانی در کنار هم قرار بگیرند بحث مهندسی سازهای ایرانی هم پیش می‌آید. گفته می‌شود سازهای ایرانی برای حضور در ارکستر بزرگ و تولید موسیقی چندصدایی مهندسی نشده‌اند.

طبیعی است که ارکستر ما نیز با این مشکل روبه‌روست. به هر حال نمی‌توان این مساله را نادیده گرفت که سازهای ایرانی به خصوص سازهایی مثل کمانچه و تار با مشکل کوک مواجه هستند. البته مشکل فواصل نیز وجود دارد، یعنی نوا، چهارگاه و... در گوش افراد مختلف، مقیاس یکسانی ندارند اما در اینجا قرار است در ارکستر آنها را به شکل یکسانی اجرا کنند، بنابراین مجبور شدیم به یک تعادل و مساوی کردن فواصل نزدیک شویم.

-حضور گروه کر در کنار ارکستر چگونه خواهد بود؟

کر دقیقاً همان فواصلی را به اجرا درمی‌آورد که گروه می‌نوازد. یعنی کر هم فواصل موسیقی ایرانی را منتها به شکل تعدیل‌شده‌تری به اجرا درمی‌آورد. دلیل آن هم این است که ۴۰ نفر باید یک فاصله را اجرا کنند. گروه‌های عارف، شیدا و پایور همزمانی که می‌خواستند موسیقی گروهی را اجرا کنند، فواصل موسیقی ایرانی را تعدیل می‌کردند و فواصل را تنها در بخش تکنوازی و آواز به شکل کامل اجرا می‌کردند. در واقع راهی جز این هم وجود ندارد.

سوال این است

کیاوش صاحب‌نسق*:

تئوری تدوین‌شده‌ای نداریم

- گفته می‌شود موسیقی چندصدایی در غرب هم به شکل اکتسابی به دست آمده، یعنی یک توانایی حاصل شده است. آیا تک‌صدایی بودن موسیقی ردیف دستگاهی به ذات این موسیقی مربوط است؟ آیا چندصدایی شدن این موسیقی با زیبایی‌شناسی آن در تضاد است. گفته می‌شود در جهان غرب در کنار تفکر چندصدایی ابزار لازم آن هم به دست می‌آید(شکل ارکسترها و تحولات سازها و...). آیا موسیقی ایرانی از ابزار لازم برای همزمان کردن چند ملودی برخوردار است؟

اگر به روال تاریخی چندصدایی در موسیقی غرب نگاه کنیم، متوجه این مساله خواهیم شد که از اوایل قرون وسطی- قرون ۹ تا ۱۱ میلادی- در ارگانوم‌ها تفکر چندصدایی در این نوع موسیقی شکل می‌گیرد که اکتاو، پنجم و چهارم موازی و چهارم غیرموازی در آنها همراه خط دیگر می‌شوند و تا پیش از آن در کرال‌ها و آوازهای گریگورین این مساله وجود نداشته‌اند. در واقع در موسیقی غرب ضرورت چندصدایی شدن زمانی به وجود آمد که ضرورت حمایت از آن به خصوص توسط کلیسا به وجود آمد. موسیقیدانانی که در آن دوره فعالیت می‌کردند از آنجا که می‌خواستند تاثیرات قوی‌تری از خود بر جا بگذارند، آوازهای کلیسایی را به شکلی ساختند که اندک‌اندک به سمت چندصدایی شدن پیش رفت و به نقطه‌ای رسید که هم‌اکنون مشاهده می‌شود. در دوران رنسانس نیاز به چندصدایی به شکل گسترده‌تری در قالب آکوردهای سه‌صدایی به شکل امروزی اما بدون قانونمندی وصل خاصی پدید می‌آید و در نهایت نظام‌مند شدن وصل آکوردها، به وجود آمدن تنالیته در موسیقی دوران باروک این اتفاق را رقم می‌زند. از موسیقی ایرانی هیچ چیزی به شکل مکتوب وجود ندارد تا بتوانیم این مساله را ثابت کنیم که اصولاً این شکل موسیقی و دغدغه آن در ایران وجود داشته است یا خیر. در مورد آن دسته از رسالات باقیمانده نیز که به بخش نظری می‌پردازند به موضوع چندصدایی اشاره‌ای نمی‌شود. در این میان منبعی که در مورد موسیقی زمان اسلام به شکل روایت‌گونه وجود دارد و باید آن را یکی از شاید موثق‌ترین منابع دانست کتاب عظیم‌الاغانی است که «ابوالفرج اصفهانی» آن را نوشته و تاریخ موسیقی در دوران اسلام را روایت می‌کند. او در رساله خود بر این مساله صحه می‌گذارد که خوانندگانی که در آن زمان فعالیت می‌کردند یا «هم‌نغمه» بوده‌اند یا سوال و جواب‌هایی را با یکدیگر رد و بدل می‌کرده‌اند. این نمونه تاریخی شاید تعریفی از یک نوع موسیقی چندصدایی باشد؛ نمونه همان اتفاقی که در قرون وسطی در موسیقی غرب رخ می‌دهد که مبنای آن نیز سوال و جواب است. در این رساله این مساله بیان شده است که نوازندگان چه آنگاه که به شکل تک می‌نواختند و چه آن هنگام که تعداد زیادی نوازنده در کنار هم قرار می‌گرفتند، اثری را همچون یک تن واحد می‌نواختند، اما زینت‌هایی که هر نوازنده یا خواننده از آن استفاده می‌کرده متفاوت بوده است. همین مساله را نیز می‌توان تلاشی دیگر برای تولید موسیقی چندصدایی قلمداد کرد، هر چند بدون شک با آنچه ما هم‌کنون به عنوان موسیقی چندصدایی می‌شناسیم، تفاوت‌هایی اساسی دارد. اشاراتی که هنری جرج فارمر با تاکید بر این کتاب و کتاب‌های دیگر در تاریخ موسیقی خاور زمین می‌کند نیز شاهد این مدعاست.

بر همین اساس است که می‌توان در این ایده که ذات موسیقی ایرانی به شکل تک‌صدایی است، تردید کرد، چرا که هنگامی که روی ساز زخمه‌ای پرده‌ای نغمه‌ای زده می‌شود و با یک فاصله معین کوک می‌شود، صدایی با صدای ملودی همراه می‌شود که گاهی توسط انگشتان نوازنده تغییر می‌کند که به همان شکل ابتدایی ارگانوم‌های قرون وسطی ایجاد چندصدایی می‌کند. نمونه این مساله را به خصوص می‌توان در سازی چون «دوتار» مشاهده کرد که حرکت انگشتان شست، اشاره و میانی همیشه به موازات یکدیگر نیستند و نوازنده به شکل عینی گونه‌ای از موسیقی چندصدایی را خلق می‌کند. در موسیقی ردیف دستگاهی ما نیز که یک نوع موسیقی ملودی‌محور است، چنین مساله و تلاشی را می‌توان مشاهده کرد. اگر به هفت دستگاهی که در موسیقی ردیف- دستگاهی ایران وجود دارد، دقیق شویم، این مساله را مشاهده خواهیم کرد که نوازندگان سازهای پرده‌دار زخمه‌ای که در خدمت این نوع موسیقی هستند، در انگشت‌گذاری‌های خود حرکاتی را انجام می‌دهند که باعث شکل‌گیری چند صدا می‌شود و به عبارتی توالی چندصدایی را نمایش می‌دهد. تمام اینها عواملی است که باعث می‌شود من به شکل کلی با این ایده که موسیقی ایرانی در کنه خود موسیقی تک‌صدایی است، مخالف باشم. در این میان یک اشکال وجود دارد و آن اینکه محققان و کسانی که خواسته‌اند در این سال‌ها در زمینه موسیقی چندصدایی فعالیت کنند، در اغلب موارد تنها شکل به عاریت گرفته‌شده‌ای از تفکر غربی را در موسیقی ما بازسازی کرده‌اند. این باعث به وجود آمدن یک سوءتفاهم در موسیقی ما شده است. در این میان برخی هم به شکل ندانسته از این طرح‌های به عاریت گرفته‌شده استفاده کرده‌اند و به همین خاطر نقش موسیقی ملی و موسیقی ردیف- دستگاهی ما کمرنگ شده است. البته در چنین دورانی هم شخصیت‌هایی وجود داشته‌اند که تلاش‌های درستی در این زمینه انجام داده‌اند که از جمله آنان می‌توان به افرادی چون حسین ناصحی، ثمین باغچه‌بان، مرتضی حنانه، حسین دهلوی یا فرهاد فخرالدینی و در ادامه آنان احمد پژمان، هوشنگ کامکار و محمدرضا درویشی اشاره کرد که حرکت‌ها و تلاش‌هایی در زمینه موسیقی چندصدایی انجام داده‌اند که حرکات موفقی بوده و می‌توان آن را آغاز راهی دانست که در نهایت این امیدواری را به وجود می‌آورد که موسیقی چندصدایی در ایران نیز به شکل درست خود انجام شود. در این میان چهره‌هایی نیز چون «امانوئل ملک اصلانیان» وجود داشته‌اند که با سازی چون پیانو سنتی خارج از سنت ما اما نزدیک به آن را به وجود آورده‌اند که استفاده به جای علم موسیقی در خدمت موسیقی ماست. حسین علیزاده و پرویز مشکاتیان در گروه موسیقی سنتی ایران به نتایج درخشانی رسیده‌اند؛ ارکسترهای ملی‌ای که در این سال‌ها توسط موسیقیدانان مختلف به وجود آمده است نیز اقدامی دیگر در همین راستا به حساب می‌آید. محدودیت سازهای ایرانی نیز همواره یکی از مسائلی بوده است که برای عدم امکان موسیقی چندصدایی در ایران به آن زیاد اشاره شده است، اما در عین حال نمی‌توان این مساله را نیز نادیده گرفت که سازهای ایرانی سازهایی «خاص» هستند و به همین خاطر باید به شکل خاصی نیز به آنها نگریست. گاهی برخی گمان کرده‌اند که برای فرار از این محدودیت باید همان الگوی غربی را پیاده کرده و برای مثال کمانچه آلتو، سوپرانو و باس بسازند. این اقدام اگرچه تجربه بدی نبود، اما راه زیادی تا رسیدن به ایده‌آل دارد، چرا که ما هیچ وابستگی تاریخی‌ای در این زمینه نداریم. در این میان به نظر می‌رسد راه‌حل این است که در خود سازهای ایرانی با تفکر موسیقی ملی تغییر و تحولاتی ایجاد شود.

ما هیچ تئوری تدوین‌شده‌ای در مورد موسیقی چندصدایی ایران نداریم. گاهی تجربیاتی در این زمینه به دست‌آمده اما استفاده درستی از این تجربه‌ها نشده است. در این سال‌ها یعنی از زمانی که تفکر موسیقی چندصدایی در ایران شکل گرفت تا کنون تلاشی صورت نگرفته است که این تجربیات به شکل مدون تدوین شود. حتی تجربیات مکتوب بسیاری از آنان که دیگر میان ما نیستند- چه به شکل کتاب و پارتیتور- در دست عده‌ای محدود شده است نیز به انتشار نمی‌رسد تا کمکی به آیندگان باشد.

با تمام این اوصاف هم‌اکنون می‌توان علاقه‌ای بین موزیسین‌ها به ویژه در نسل جوان در این زمینه مشاهده کرد، به خصوص آنها که روی سازهای سنتی‌شان کار می‌کنند و در تلاش برای رسیدن به موسیقی چندصدایی در موسیقی ایران هستند. آنان بسیار کنجکاوانه و فعال در این زمینه ظاهر شده‌اند و همین می‌تواند منشاء اقدامات خوبی باشد. به خصوص اینکه موسیقی ایران پتانسیل قوی‌ای در این زمینه دارد. اگر تعصبات کنار گذاشته شود، می‌توان با نگاهی درست به موسیقی چندصدایی رسید و قابلیت‌های بالایی را که در این زمینه وجود دارد، کشف کرد. موسیقی چندصدایی بدون شک می‌تواند ما را به سمت پیشرفت‌هایی اساسی‌تر رهنمون کند اما به خاطر داشته باشیم که چندصدایی شدن فقط یک راه است نه هدف و باید بدون مبالغه به آن پرداخت، اگر قرار باشد زیبایی‌شناسی موسیقی ایران را در مرکز دایره قرار دهیم.

***آهنگساز و مدرس دانشگاه**

ادامه از صفحه ۱۰

نباید نگران بود

در اینجا تنها یک شق دیگر از پرسش شما می‌ماند آن هم اینکه بگوییم پرسش در مورد این است که «آیا بالاخره موسیقی ایرانی موفق می‌شود عناصر دراماتیک را در خود بپذیرد یا تنها آثاری کم‌ارزش از این تلاش باقی می‌ماند؟» به نظر می‌رسد پاسخ این پرسش نزد من نیست، بلکه باید آن را نزد آهنگسازان پیدا کرد و بهترین پاسخگوی چنین پرسش‌هایی هم تاریخ هنر است، یعنی باید صبر کنیم و ببینیم که در آینده از برآیند آثاری با خصوصیات دراماتیک و بر پایه موسیقی ایرانی که این روزها تعدادشان اندکی بیش از گذشته شده چه چیز برایمان باقی می‌ماند. آنگاه وقتی به چشم‌انداز پشت سر نگاه می‌کنیم، آسان‌تر می‌توانیم ببینیم چه رخ داده و کدام آثار درخور توجه‌اند؟ در حال حاضر بهتر است به هر قطعه موسیقی گوش بسپاریم و مختصاتش را بدون آنکه گرفتار صادر کردن حکم‌های کلی بشویم تحلیل کنیم...

***آهنگساز و مدرس**