مودولاسیون
درموسیقی ایران

نگارش روح‌الله خالقی

موسیقی ملی ما دارای دوزمینهٔ متماز است یکی آهنگهای محلی که جزئی از فولکلور است دیگر ردیف دستگاههای هفت‌گانهٔ فعلی وآوازها وگوشه‌هائی که از آن منشعب میشود . در نغمه‌های محلی آنچه تاکنون شنیده‌ام جز یك تم کوچك که برزمینهٔ دوبیتی‌ها ساخته شده وجزئی پرورش درحدود نیم‌اکتاو یا باصطلاح‌موسیقی قدیم ذوالخمس وذوالاربع (پنجم وچهارم) یافته تغییر دیگری درآن مشاهده نمیشود وهرآهنگ معمولا دریك مقام (تنالیته) میباشد وتغییر مایه وتغییرمقام (مودولاسیون) درآن دیده نمیشود . تنها در مورد یك آهنگ محلی که سالها قبل در دفتری بنام «آهنگهای محلی ساحل دریای مازندران» چاپ شده‌است یك تغییرمقام دیده میشود. آن کتاب را در دسترس ندارم ولی بیاد دارم که تم اصلی درمایهٔ شور ودشتی است وفرود بهمایون میرود وتکنیك هردومقام یکیست یعنی مثلا ازشور «می» بهمایون «می» میرود که تغییر بمقام هم اسم است .

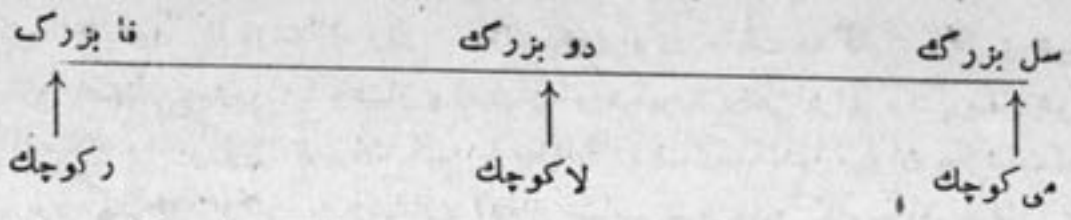
اما در ردیف دستگاهها انواع تغییر مقام و تغییر مایه مشاهده میشود چنانکه دلکش ماهور نوعی تغییرمقام است یعنی ازمایهٔ بزرگ بشورمیرویم وآواز «راك» هم نوعی تغییرمقام بمقام هم‌اسم‌است زیرا مایهٔ بزرگ باجزئی اختلافی تبدیل برمایهٔ

کوچك میشود . یا درسه گاه وقتی بمخالف میرویم در حقیقت سه گاه تا حدودی شبیه بمقام اصفهان میشود یا «عشاق» اصفهان و همایون راهی برای رفتن بمقام شور باز میکند وازین قبیل تغییرات کـه با مطالعهٔ ردیف دستگاهها میتوان بجزئیات آن پی برد . در شور وقتی به «شهناز» انتقال میبابیم تغییر مایه بگام چهارم فوقانیست یعنی مقام شور عوض نمیشود فقط مایهٔ آن تغییر میکند یا در چهارگاه هنگامی که به «حصار» میرویم تغییرمایه بگام پنجم فوقانیست وازاین قبیل که جزئیات آنرا نوازندگانی که بردیف آشنا باشند دریافته اند .

آواز خوانهای استاد قدیم نوعی آواز میخواندند که آنرا «مرکب خوانی» مینامیدند وهنرشان درین بود که ازمایه یا مقامی بمایه یا مقام دیگر بروند ودرحقیقت راست پنجگاه نوعی ازهمین ترکیبات است زیراگام اصلی مانند ماهور است و بوسیلهٔ گوشه‌های مختلف بهمایون واصفهان وشور وسه گاه میتوان وارد شد .

مطلبی که درین جا میخواهم مطرح کنم و وارد بحث آن شوم اینست کـه نوازندگان امروزازروشی که دررردیف معمول است کمترعدول می کنند وخوانندگان هم همان شیوه را بکار میبرند وکسانی هم که تصنیف وترانه وآهنگهای ضربی میسازند باز تابع ردیف هستند وهمان روشی که دررردیف معمول است بکار میبرند واین یکی از جهاتی است که موجب یکنواختی موسیقی ما شده است ولی حال کـه آهنگسازان بقواعد تغییرمایه وتغییرمقام دراثرمطالعه کتابهای تئوری وهارمنی آشنا میباشندبسیار بموقع است که نمونه‌های تازه‌ای که تاکنون معمول نبوده آزمایش کنند . نگارنده با مطالعهٔ بعضی آثارموسیقی دانهای ایرانی نمونه‌هائی یافته‌ام که چون مطلوبست درین جا ذکرمیکنم که بتدریج معمول شود ورونق بیشتری بموسیقی ما بدهد. ضمناً باید بگویم که ما چون درآغاز جستجوهستیم باید نخست راههای نزدیکتری را آزمایش کنیم که بگوش خوش آیند باشد . البته اغلب آنها درحدود تغییرمایه ومقام بگامهای همسایه ومجاور یا مقام هم‌اسم است که مطبوعترین «مودولاسیون» نامیده میشود .

برای کسانی کـه فصل مربوط به «مودولاسیون» را درکتابهای هم‌آهنگی نخوانده‌اند باید توضیح بدهم که مقصود از «مودولاسیون» تغییرمایه (Ton) یاتغییر مقام (Mode) است ومطبوعترین آنها مایه‌های همسایه است یعنی مایه‌هائی که روی درجهٔ چهارم ودرجهٔ پنجم مایهٔ اصلی تشکیل میشوند باضافه مایه‌های نسبی آنها مثلا مایه‌های همسایه «دو بزرگ» عبارتست از «لاکوچك» که مبنی مقام اصلی است و «فا بزرگ» که روی درجهٔ چهارم «دوبزرگ» تشکیل میشود و «سل بزرگ» که روی درجهٔ پنجم آن واقع میشود ومقامات نسبی آنها یعنی «لاکوچك» که نسبی «دو بزرگ» و«رکوچك» که نسبی «فا بزرگ» و«می کوچك» که نسبی «سل بزرگ» است وآنها را میتوان درشکل ذیل مشاهده کرد :



چون مایهٔ سل بزرگ روی پنجم فوقانی «دو بزرگ» و فا بزرگ روی پنجم تحتانی «دو بزرگ» واقع شده ودرطرفین مقام اصلی است آنها را با مقامات نسبی کوچکشان مایه‌های همسایه گویند و برای عملی کردن این نوع «مودولاسیون» تنها یك علامت ترکیبی تغییر میکند زیرا مایهٔ دو بزرگ علامت ترکیبی ندارد و مایهٔ سل بزرگ دارای یك دیز ومایهٔ فا بزرگ دارای یك بمل بعنوان علامت ترکیبی است. البته مقامات کوچك نسبی آنها یك علامت عرضی هم پیدا می کنند. بهرحال برای رفتن از دو بزرگ به سل بزرگ فقط با نشان دادن نت «فا دیز» این تغییر مایه عملی میشود وبرای رفتن از دوبزرگ به فا بزرگ همین که نت سی بمل شود تغییر مایه انجام میشود یا برای رفتن از دوبزرگ به لای کوچك نشان دادن سل دیز (که محسوس گام کوچك است) کافیست. البته برای رفتن به می کوچك نت «ر» هم باید دیز شود وبرای انتقال به «ر» کوچك نت «دو» هم باید دیز شود. بجز این مایه‌ها تمام مایه‌های دیگر از لحاظ «مودولاسیون» بیگانه بشمار میآیند. نه اینکه بآن مایه‌ها ومقامات نتوان رفت بلکه موسیقی دانهای خارجی هرنوع مودولاسیون را بشرط اینکه از راهش وارد شوند مطلوب میدانند. البته درمیان مایه‌ها و مقامات بیگانه یك مقام دیگر هم هست که انتقال بآن بسیار بطبیعت نزدیك است وآن انتقال بمقام هم اسم است مثل رفتن از «دو بزرگ» به «دو کوچك» زیرا درین مقام کوچك فقط دو نت نسبت بمقام اصلی اختلاف پیدا میکند یعنی نت‌های «می» و «لا» بمل میشود و نت «سی» چون محسوس است درهردوم مقام مشترك و بکار است.

حالا که این توضیحات داده شد میتوان بخوبی فهمید که ما طبق سنت ردیف دستگاهها تغییرمایه ومقام بمایه‌های همسایه فقط درسه مورد داریم:

۱ ـ شهناز درشور که انتقال بمایهٔ چهارم فوقانی یا پنجم تحتانی است.

۲ ـ حصار چهارگاه که انتقال بمایهٔ پنجم فوقانی است.

۳ ـ مؤیه چهارگاه که انتقال بمایهٔ چهارم فوقانی یا پنجم تحتانی است.

چند نوع هم انتقال بمقام هم اسم داریم ازین قرار:

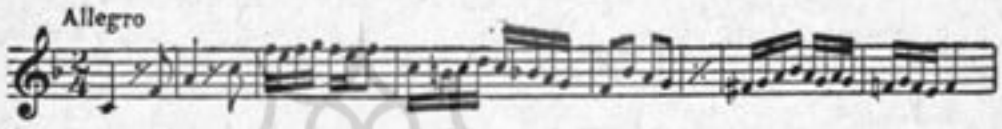
راك درماهور ـ مخالف درسه گاه (بشرط اینکه شاهد سه گاه را درجهٔ سوم گام حساب کنیم) ـ عشاق همایون که همایون را با همان تنیك تبدیل به شور میکند.

ضمناً چند قسم هم تغییرمقام داریم که بیشتر انتقال بمقام دیگریست که یك چهارم یا پنجم درست ازمقام اصلی بالاتر است مانند:

دلکش ماهور ـ شکسته ماهور ـ شکسته بیات ترک ـ عشاق اصفهان . وعلت اینکه این تغییرات را تغییر مقام نامیدم ازین جهت است که دراین انتقالات، مقام عوض میشود برای‌اینکه دلکش ماهور درپردهٔ شوراست مانند عشاق اصفهان‌وشکسته ماهور و بیات ترک درپردهٔ افشاری است که‌آنهم منشعب ازشور میباشد .

بعضی تغییرات جزئی هم بکار میرود که چون آن گوشه‌ها زیاد ادامه پیدا نمی‌کنند و فقط بطور اشاره از آنها رد میشویم درین بحث نام برده نشدند مانند اشاره‌ای که مثلا دراصفهان وهمایون وشور ونوا بدرآمد سه‌گاه میشود .

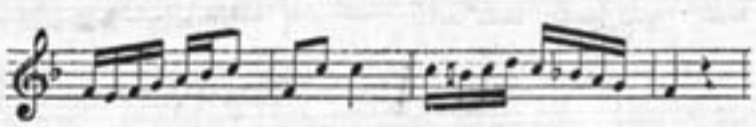
اکنون میپردازم باصل مطلب .

درویش‌خان‌آهنگی دارد که‌آنرا «پلکای درویش» نامیده است . البته نام‌را ازخارجیها اقتباس کرده وشروع‌قطعه بشیوهٔ موسیقی فرنگی است ولی تم اصلی کاملا ایرانی میباشد . این قطعه در «فا بزرگ» است همان‌جا که درتار راست پنجگاه نواخته میشود وشروع‌آهنگ باین ترتیب‌است :

مثال (۱)

ولی بعد ازچند جمله نوعی تغییرمقام جدید بکار برده که درموسیقی ما تاآن زمان سابقه نداشته یاین‌ترتیب که ازماهور یا راست پنجگاه که گام هردو «بزرگ» است به مقام چهارگاه پنجم فوقانی رفته است .

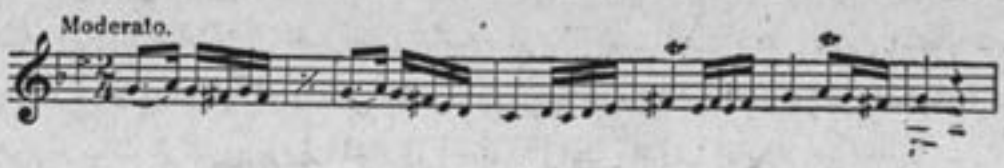
مثال (۲)

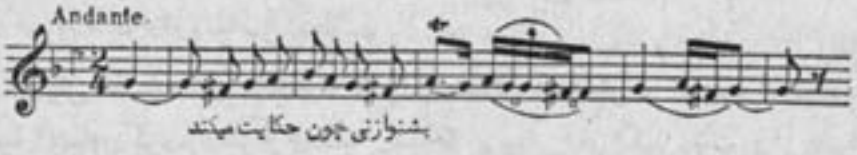
مراجعت از چهارگاه بمقام اصلی نیز بسیار زیرکانه واز روی ذوق انجام گرفته چنانکه درذیل مشاهده مینمائید:



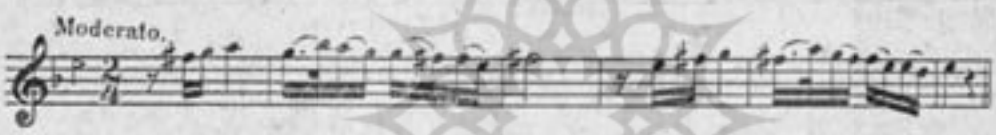
مثال (۳)

آقای علینقی وزیری درآهنگی بنام « شکایت نی » که برروی چند بیت از

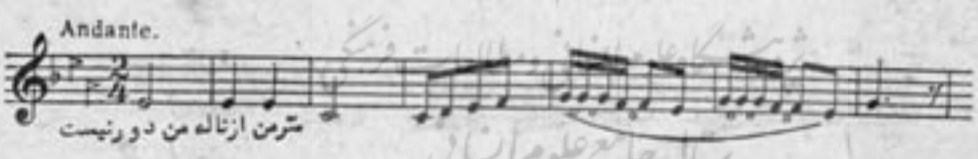
آغاز مثنوی مولوی ساخته‌اند ومقدمهٔ آهنگ با این جمله شروع میشود :

(مثال ٤)

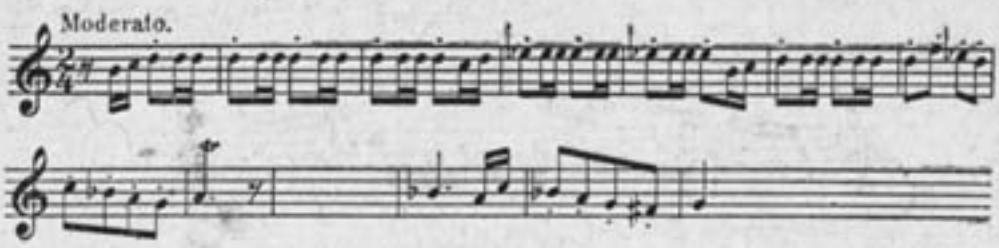
واولین مصراع آواز اینطور است :

(مثال ٥)

پس از چند جمله که فرود نغمهٔ اصفهان را بروی نت می کرن باین ترتیب برده‌اند :

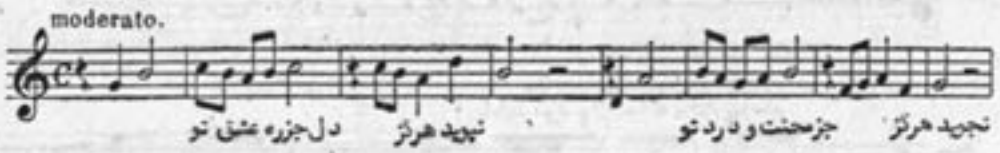


(مثال ٦)

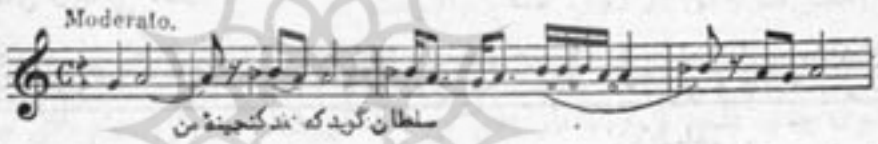
بطریق ذیل وارد سه گاه شده‌اند :

(مثال ٧)

وباگوشه عشاق دوباره باصفهان برگشته‌اند :

(مثال ٨)

وباین ترتیب نوعی تغییرمقام غیرمعمول از اصفهان بسه‌گاه را عملی کرده‌اند که بسیارمطبوع ودلپسند است وچنانکه ملاحظه میشود بابکارکردن نت فا وایستادن روی شاهد سه‌گاه که همان نتی است که خاتمه اصفهان را نشان داده این تغییرمقام‌را عملی کرده با فرود عشاق دوباره باصفهان رفته کـه بنظر من ابتکاری بس زیبا و دلپسند است .

آقای وزیری در قطعهٔ دیگری بنام «ره عشق» که درقسمت اول آواز درمقام ماهور «سل» اینطور شروع میشود :

(مثال ۹)

درموقعی که‌خواسته‌اند به «دلکش» بروند برخلاف رویه معمول که بدلکش یا شور «ر» میروند به دلکش یا شور «لا» رفته‌اند باین‌ترتیب :

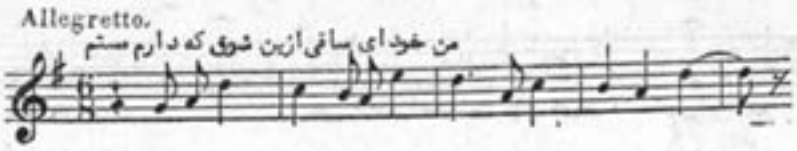


(مثال ۱۰)

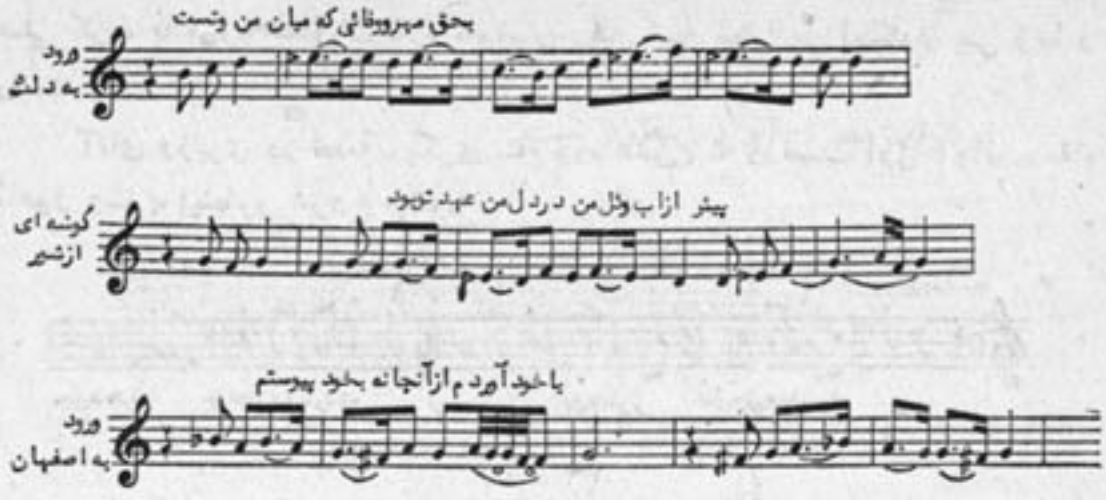
وبا بکارکردن نت سی که در دلکش کرن شده بود دوباره وارد مقام اصلی شده‌اند .

(مثال ۱۱)

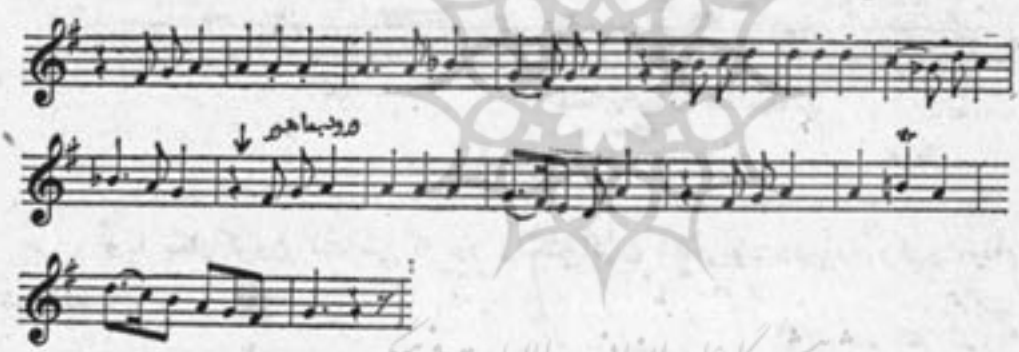
درقطعهٔ دیگری بنام «گوشه نشین» که برروی اشعار سعدی ترکیب کرده‌اند وآوازآن با این جمله شروع میشود :



(مثال ۱۲)

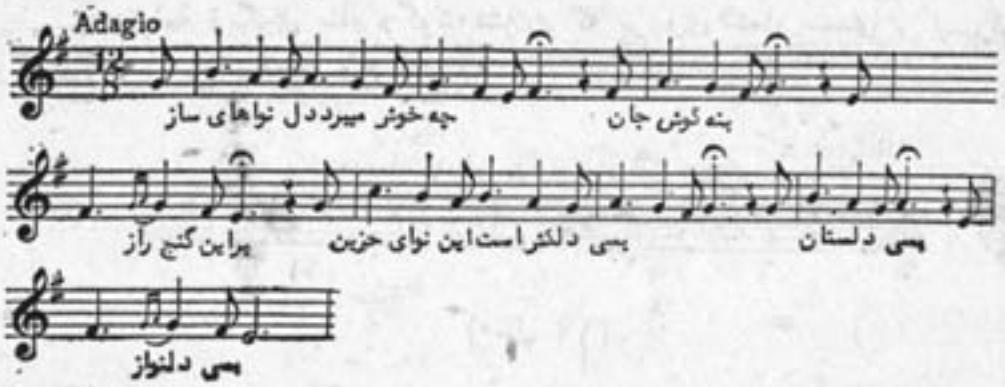
پس ازاینکه بدلکش رفته ودرضمن آن گوشه‌ای از شور را نشان داده‌اند که نمونه آنرا درمثالهای ۱۳ و ۱٤ ملاحظه می کنید بطرز خوبی وارد اصفهان شده‌اند که درمثال ۱۵ نموده شده است .

(مثال ۱۳ - ۱٤ - ۱۵)

سپس دوباره وارد مقام اصلی شده‌اند وهمهٔ این ملودیها که برحسب تغییر مقام شده درکمال زیبائی است .



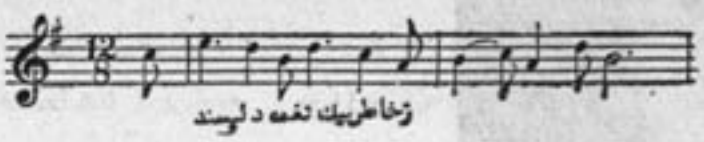
(مثال ۱٦ برگشت بمقام اصلی)

آقای جواد بدیع‌زاده ضمن قطعه‌ای بنام «نواهای ساز» که اشعارآنرا آقای دکتر نیرسینا سروده‌اند از ماهور سل به مقام کوچك نسبی آن «می کوچك» رفته‌اند که درموسیقی ملی ما معمول نبوده است هرچند از لحاظ علمی ساده‌ترین تغییر مقام بشمار میرود . درقسمت اول قطعه آوازی که درذیل نشان داده شده دقت نمائید .



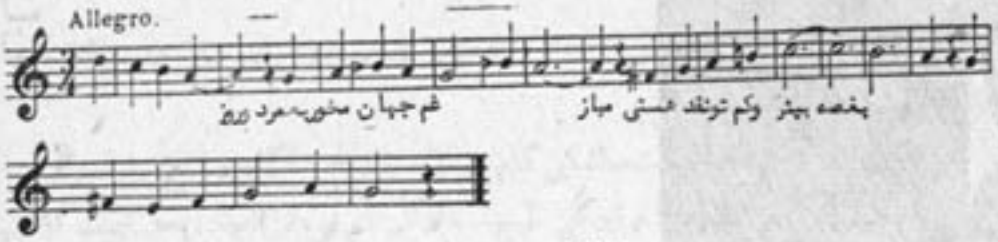
(مثال ۱۷)

سپس نت «می» را تنیك شور گرفته بدشتی سی رفته‌اند



(مثال ۱۸)

واز آنجا دوباره بماهور سل بازگشته‌اند



(مثال ۱۹)

واین کار برای موسیقی‌دانی که فقط بردیف تسلط داشته واز موسیقی علمی بی‌اطلاع است نمونه‌ای از ذوق نغمه‌پردازیست .

اینها چند نمونه بود که من درمیان آثار موجود یافته‌ام . که هرچند بعضی از آنها تاکنون چاپ نشده ودراختیار اهل فن گذاشته نشده که بتوانند روش ملودیها و چگونگی پرورش آنها را درست مطالعه نمایند ولی با نمونه‌هائی که داده شد راه تغییرمقامات نشان داده شده است . درمقالهٔ آینده نمونه‌های دیگری از راههائی که نگارنده پیداکرده وبکار برده و مطلوب هم واقع شده دردسترس خوانندگان مجله خواهد گذاشت .

دنباله دارد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی