کاوشی در قلمرو «موسیقی ایرانی»

(۷)

۶ ـ مدولاسیون درموسیقی ایرانی چیست وبه‌چه ترتیب صورت می‌گیرد

پرویز منصوری

مقدمه

درموسیقی غرب، مدهای اواخر دورهٔ «پره‌کلاسیك» (ماقبل‌کلاسیك) ورومانتیك ، هریك از هفت درجه تشکیل می‌شده است ، ولی ـ چنانکه در مقالات قبلی‌این رساله نیز ازراه استدلالی‌چندنشان دادیم ـ درموسیقی‌ایران، مدها غالباً براساس «تتراکورد» تنظیم شده‌وهریك متشکل ازچهار درجه‌است. اگر این استنتاج درست باشد، بنابراین:

۱ـ بدیهی است که مدولاسیون از یك مد چهار درجه‌ای به مد چهار درجه‌ای دیگرتابع قوانین احتمالاً ساده‌تر دیگری خواهد بود ؛

۲ـ یك کنکاش ساده در دستگاههای مختلف موسیقی ایران و آنچه‌که بخصوص در نزد استادان قدیمی‌تر این موسیقی معمول الاجرا بوده است ، مدولاسیون از یك مد به مد دیگر ، و بعبارت ساده‌تر، ازیك «گوشه» اصلی دستگاه‌به‌گوشه‌های‌فرعی آن (که‌گوشه اخیراحتمالاً می‌تواند «گوشه اصلی در دستگاه یا آوازی دیگر» باشد،) عملی است‌که تا اندازه‌ای آگاهانه انجام می‌شده و حتی در ردیف‌های موسیقی ایران مضبوط است. از این‌رو بررسی

مجدد در این مورد کاری نیست که زیاد دشوار باشد و کافی است که تنها به طرز کار استادان قدیمی مراجعه کرد و دید که آنها بچه ترتیب و از راه چه «گوشه»ای ازین دستگاه به‌آن دستگاه «می‌رفته»اند. مدولاسیون به‌این‌شکل نه تنها درموسیقی ایران معمول بوده، بلکه آنها نام این کار را نیز آگاهانه «مرکب خوانی» می گذارده‌اند وشایان توجه است که این اصطلاح، تا آنجا که حاجت آنها را رفع کند، مطلقاً کفایت می کرده است.

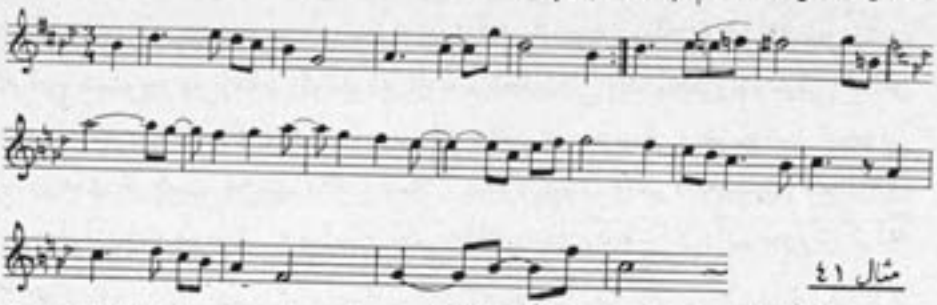
در عمل «مرکب خوانی»، استاد می‌توانست از دستگاهی آغاز کرده، تقریباً (شاید هم تحقیقاً ،) از **راه‌های‌معینی** به تمام دستگاه‌ها سر بزند و در خاتمه، احتمالاً ،به‌دستگاه اولیه‌مراجعت کند. بدیهی‌است آنچه که عمل‌مرکب خوانی‌را مسکوت گذارده ، تغییرات دراه و روش مدولاسیون بوده است. به گفته‌ای دیگر، این‌راه سنتی قادرنیست؛ ازهرراه‌که اراده شود؛ وازهردستگاه به هردستگاه، موسیقی را ادامه دهد. مدولاسیون ارادی واختیاری، بهرحال جزآنچه که تاکنون معمول بوده از راه مرکب خوانی عملی غیر ممکن تلقی می‌شده است .

اما ازآنجاکه هدف ما ، درقسمت اعظم خود ، شکستن آن دیوارهای سنت است که خود مانعی سرراه اعتلاء این موسیقی نهاده است، ناگزیر در این تحقیق باید درپی‌راه‌هائی باشیم که نتایج زیرین ازآن برآید:

الف) طی ملودی‌های مربوط به آوازهای ردیف موسیقی ایرانی ، و بزبان‌دیگر ،ازراه استفاده از«مدل ـ ملودی»های معین وفراوان‌این‌موسیقی، قواعد واصولی قطعی استخراج کنیم که توسط آنان از هردستگاه یا هرمقام ، که در آن هستیم، به دستگاه‌یا مقام دیگرورودکنیم... مثلاً ازدستگاه‌ماهور به دستگاه شور؛ و از این یك به سه‌گاه؛ واز سه‌گاه به‌دشتی وازآن به‌چهار گاه و از چهارگاه به‌نوا.... وغیره ورودکنیم. در این مقوله تمهیدهائی‌باید یافت شودکه «مدگردی» (یاگردش در دستگاه‌ها) فقط بـا استفاده از خطوط ملودی تحقق پذیرد.

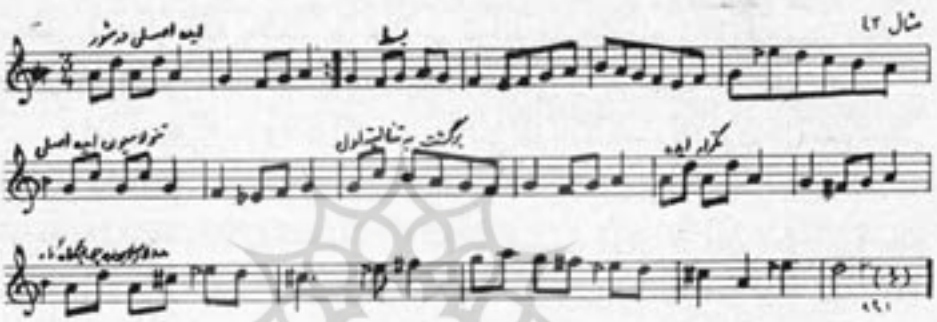
ب) با استفاده از شیوه بالا و نتایج استخراجی ازآن، «تنالیته»دستگاه معینی راتغییردهیم. مثلاً ازچهارگاه «ر» به‌چهارگاه «دو»، «سل»یاچهارگاه

دیگری حرکت کنیم (مثال ٤١)،



مثال ٤١

ج) ترکیبی از دوراه پیش گفتهٔ (الف وب)، یعنی طی یك«قطعه»اعمال مدولاسیون(گردش دردستگاههای مختلف)، ودرعین حال تنولاسیون (تغییر تنالیته در هردستگاه).



مثال ٤٢

د) بکار بردن تمام تمهیدهای پیش گفتهٔ الف) ، ب) و ج) در خطوط ملودی‌ودرعین حال، بخاطرتصریح وروشنی بخشیدن به‌حرکات مدولاسیونی وتنولاسیونی، یافتن‌آکوردهای«مدولانت» وبه‌این وسیله‌عوض کردن‌شخصیت وفونکسیون درجه‌ها (مثال ٤٣) .

درحال حاضر ما دستور مشخص، ازپیش آماده شده ومدونی، جزهمان راه سنتی «مرکب‌خوانی» در اختیار نداریم. ازسوی دیگر نباید انتظارداشت که این دستور، در زمانی‌کوتاه‌که از عمرتحقیقاتی یك محقق موسیقی شناس تجاوز نکند ، فراهم و تدوین شود. در واقع در موسیقی غرب نیز تدوین دستورهای ترکیب بخشها،هم آهنگی، مدولاسیون وغیره به‌اعتبارگنجینه‌ای وسیع ازادبیات موسیقی وبراساس‌تجربه‌های عملی گذشتگان آن صورت‌گرفته است.[1]

بنابراین دراین مورد وموارد مشابه، ابتدا باید مصنفین وآهنگسازان اقدام‌کنند وهریك از راه سلیقه شخصی و «اکتشافات ومحاسبات انفرادی»به تصنیف موسیقی بپردازند. این اکتشافات ومحاسبات، اگر برپایه‌ای اساسی‌و منطقی استوار شده باشد، بهرحال می‌تواند منبع الهام برای مصنفی دیگر ، یا سرآغازی بر«اکتشافات و محاسبات شخصی وانفرادی» این یك باشد.

اما آنچه‌که ما را به‌نگارش مطالبی درباره «مدولاسیون در موسیقی ایران» وادارمی‌کند، همانا نشان دادن امکان آن دراین موسیقی است‌که، با توجه به‌سلسله مقالات‌گذشته، اگرامکان تصنیف آواز در این موسیقی‌تثبیت گردد، خود به‌خود راه‌های فراوان وگوناگونی نیز درتغییر تن‌ها و مقام‌ها بدست خواهد آمد.

مدولاسیون در موسیقی ایران می‌تواند برپایه دو خط‌سیرکلی مورد بررسی تئوریکی وعملی قرارگیرد :

الف) مدولاسیون‌باامکانات موجود ومشکلاتیکه ساختمان‌فعلی‌سازهای ما درراه اعتلاء موسیقی قرار داده‌اند.

ب) مدولاسیون واستفاده عملی ازآن، پس از رفع بسیاری از نقائص، که درحال حاضر درطرز ساختمان سازهای ما بچشم می‌خورد.

تردید نیست‌که در هردومسیر بالا تعریف مدولاسیون، به‌مفهوم‌تثبیت شده وکلاسیك آن، عبارت از عملی است‌که به وسیلهٔ آن نقش و فونکسیون درجه‌های‌گام تغییریابد، خواه هدف تغییر مقام و خواه تغییر تنالیته باشد .

۱ــ نمونه‌ای از این پدیدهٔ فرهنگی را باید در تاریخ تطور زبان جست. نویسندگان دستور زبان فقط آنگاه توانسته‌اند به‌تدوین قواعدگرامری یك زبان اقدام‌کنندکه زبان بطورکامل وجود داشته و وسیله‌ای‌کافی درایجاد ارتباط‌مابین متکلمین آن زبان بوده است.

برروی این اصل کمی تأمل کنیم:

دریکی ازمقالات گذشته (مثال ۲۵: مجله موسیقی شماره ۱۲۹ـ ص ٤١) جدولی بدست داده‌ایم که در آن رابطهٔ مقام‌ها با یکدیگر نشان داده شده‌اند. درآن‌جدول دیده می‌شودکه درتمام‌مقام‌های ایرانی: شور، ماهور، همایون، اصفهان، سه گاه و چهارگاه، فواصل درجه‌های I–IV (و I–V) برابراست. به‌عبارت واضحتر، اگر «اشل صوتی» تمام مقام‌های‌اصلی ایران‌را به‌ترتیبی‌تنظیم کنیم که‌دراجرای همه‌آنهابه‌پرده‌های بینابینی[1] کمتری‌نیازباشد، درجه‌های چهارم و پنجم نیز برهم منطبق می‌شوند. ازین تناسب دونکته روشن می‌شود:

نکته اول اینکه «مدگردی» براساس اشل صوتی‌جدول مذکور، چیزی فقط کمی گسترده‌تر وپیشرفته‌تر از همان کاری است که پیشینیان نیزآزموده و آنرا «مرکب خوانی» نام نهاده‌اند.

نکته دوم اینکه، از سوی دیگر، مدگردی براساس رابطهٔ نشان داده شده در جدول مزبور، تمام بحث مدولاسیون را برنمی‌کند وبرای تکمیل‌آن باید راههائی برای «تنولاسیون» نیز پیدا شود، درصفحات اول مقاله‌حاضر، ما به عنوان مثال نمونه‌ای نشان داده‌ایم (به‌مثال‌های ٤١ و ٤٢ و ٤٣ مراجعه شود.)

بدیهی است که کشف، محاسبه واستفاده ازتمهیدات مختلف‌درمدگردی و تغییر تنالیته، هرقدر ادامه یابد، سوی دیگر قضیه، یعنی عادت و پذیرش گوش شنوندگان نیز آمادگی بیشتری خواهد یافت و به‌نوبه خود تمهیدات پیچیده‌تری‌را طلب خواهدکرد. ابتکار منطقی «تولیدکننده» وپذیرش «مصرف کننده» وبه‌گفته‌ای دیگر، پیشرفت دامنهٔ ابتکارات مصنفین وپذیرش‌تحسین‌آمیز شنوندگان آینده، هریك ازسوئی، موجبات اعتلاء موسیقی مارا فراهم خواهندآورد.

● اما درآینده، بهرحال ما به نقطه‌ای خواهیم رسیدکه ناگزیر از تکمیل سازهای موسیقی‌مان هستیم. این کار، نیز درزمان گذشته نزدیك و زمان حاضر، تا اندازه‌ای که موانع پیشرفت را در زمان‌های مربوطه از میان بردارد. عملی شده است: مثلاً، زمانی که علینقی وزیری به‌ایران آمد، به

۱ـ منظور نیم پرده‌ها و «ربع» پرده‌های کروماتیك است.

موازات و درکنار مجموعه فعالیت‌هایش در این راه ، به خاطر ازدیاد دامنهٔ وسعت سازهای ایرانی، برای برخی از آنان، سازهای باس بکاربرد[1] طی ده سال اخیر، حسین‌دهلوی نیز ، در ارکستر تالار رودکی سازهای تارباس و سنتورباس را به سازمان ارکستر اضافه‌کرده وبه‌ساز اخیر وسنتور معمولی پرده‌های بینابینی افزوده وسبب ازدیاد غنای ارکستر شده است.

از این گونه‌تمهیدات وتعبیه‌ها هرجاضروری است وهرچه امکان‌دارد، باید به‌کار برده شود. بدین ترتیب‌که نه تنها برای تمام سازهای ایرانی،که در ارکستر بزرگ‌نقشی دارد، میتوان سازهائی به‌همان شکل وباهمان‌طنین، ولی با اندازه‌هائی‌کوچك‌تر وبزرگ‌تر ازآنها ساخت‌که نقش‌اجرای بخشهای بالاتر وپائین‌تر ملودی ها را برعهده‌گیرند ، بلکه لازم است در تمام انواع سازهای ایرانی ، تا آنجاکه ممکنست، دستان‌های اضافی وتکمیلی تعبیه‌کرد تا درتغییرتنالیته نیزبتوان، هرچه بیشتر، ازین‌امکان جدیدنیز استفاده‌نمود.

بررسی و انتخاب انواع سازهائی‌که بتوانند نقشی مناسب و درخور در اجرای «موسیقی ایرانی» (به‌مفهوم اعتلاء یافته آن) برعهده‌گیرند، زیاد دشوار نیست، ولی در هرحال، اگرقرار است‌که در این تحول، لحن‌وکیفیت موسیقی ما، متناسب باهردوره زمانی، حفظ وتأمین شود، ناگزیربه یك یك خانوادهٔ سازها باید پرده‌های بینابینی را اضافه‌کرد.

سازهای زهی ـ مضرابی (مانند تار و عود) - بنظر می‌رسد که دستان‌های موجودبرای «مدگردی» فعلی ازین‌به‌آن دستگاه(:مرکب‌خوانی) کفایت‌کند، ولی البته نمی‌توان‌به‌کمك این دستان‌ها ، دستگاه واحدی را در تنالیته‌های مختلف (جزآنچه‌که به‌چپ‌کوك وراست‌کوك مصطلح شده است) اجراکرد ولازم است‌که در هردواکتاوسه تا پنج دستان اضافه گردد. افزایش دستان، اساساً عملی است‌که بسهولت امکان پذیر است و درعین حال تکنیك اجرائی را دچار اشکال نمی‌کند.

۱— برخی از مخالفین وزیری، ازاینکه او به خاطر ساختن «تارباس» زه‌های هارپ موجود در هنرستان موسیقی آنروز را پاره‌کرده وبه‌سازجدید بسته است، وی را شدیداً مورد انتقاد قرار داده‌اند. این انتقاد البته ازین نظرمنطقی است‌که نباید سازی ارزنده را به‌خاطر ساختن سازی ارزان‌تر وکم بهاتر خراب کرده ازبین‌برد، ولی‌ازآنجاکه بحث مابه‌جنبه تجارتی‌این تصمیم توجهی‌نمی‌کند، کار او را فقط از نقطه نظر فنی واجتماعی موردقضاوت وقبول قرار داده،تحسین می‌کنیم.

سازهای زهی ـ آرشه‌ای (ویلون ، کمانچه و غیره) ـ این سازها اساساً فاقد دستان‌اند و ازینرو حصول اصوات بینابینی به‌یاری تکنیك‌اجرائی متناسب وتربیت‌گوش به‌سادگی امکان پذیر وعملی است.

سازهای زهی ـ کوبی (سنتور، قانون و شبیه آنها) ـ یعنی سازهائی که هرسیم نقش حصول یك صوت را برعهده‌گرفته و به‌این دلیل فاقد دستان و تکنیك « انگشت‌گذاری » است . در این سازها تأمین « پرده‌های اضافی فقط با تعبیه سیم‌ها وخرك‌های اضافه تحقق می‌پذیرد . از آنجاکـه هرردیف سیم‌های سازهای زهی ـ کوبی حائز اصواتی نزدیك به دواکتاو است،ظاهراً باید به‌هرردیف سه‌تاچهارسیم (وخرك) افزود وتعداد خرك‌هاوسیم‌های‌ردیف را از ۱۲ به ۱۵ تا ۱۶ رساند . این افزایش نه چندان شکل و ترکیب ساز را تغییر می‌دهد ونه اجرای آنرا مشکل‌تر می‌کند .

سازهای بادی ـ چوبی (فلـوت ـ کلارینت و غیره) ـ حصـول صداهای بینابینی هم از راه تغییر وضعیت لبها (واحیاناًبه‌یاری تغییر انگشت گذاری) تا اندازه‌ای عملی است و هم باتعبیه یك دستگاه محاسبه شده اضافه برروی ساز،این تمهید نیزبهرحال ازنظر کارخانه سازنده می‌تواند به‌سهولت انجام‌گیرد.

سازهای بادی ـ مسی (ترومپت، ترومبون و غیره) ـ باهمان روش بادیهای چوبی حصول‌اصوات‌بینابینی‌ساده وعملی است. گروهی‌ازآهنگسازان تحصیل‌کرده ایرانی معتقدندکه استفاده‌ازین دسته سازها برای‌موسیقی‌ایرانی متناسب نیست. صرف نظر از آنکه نمی‌توان ونباید در مقابل «اعتقادات و سلایق» هیچ آهنگسازی جنبه مخالف‌گرفت ، ضمناً باید این اصل اساسی را همواره مد نظر داشت‌که : قوانین تا حدامکان نباید محدودیتی در استفاده از این یا آن ساز ایجادکند. در هیچ‌کتاب و دستور ارکستراسیون، نظری مبنی براینکه در موسیقی فلان ملت نباید ساز فلان یا بهمان را بکار برد ، ابراز نشده است. در هرحال در این نقشه پیشنهادی و زمینه‌ای ، سازهای مذکور را ـ ولو باب سلیقه این یا آن آهنگساز نباشد ـ باید برای اجرای موسیقی ایرانی آماده‌کرد. چه بسا ممکن است در آینده آهنگسازی بخواهد آنها را مورد استفاده قرار دهد.[1]

۱ـ مثلا می‌توان اجرای «تم اصلی» مثال ۴۳ (و۴۱) را از آغاز یا از میزان پنجم آن نمونه، یك یا چندبار درطی‌تمام قطعه به‌بادی‌های مسی‌داد.بدون شك ازین تمهید، تأثیر زیبائی حاصل خواهد آمد.

وبالاخره درمورد **سازهای کوبی** کافی است که نوازندگان حائز گوشهای تربیت‌شدهٔ متناسب بااین موسیقی باشندتا بتوانند هنگام تنولاسیون ومشاهده این فرمان در روی پارتی خود، به سرعت ساز را کوك کنند.

بنابراین مشاهده می‌شود که تعبیه اصوات اضافی بینابینی برروی سازهای ارکستر بزرگ کاری نیست که زیاد دشوار باشد. در تمام ارکستر ، این فقط بادی‌های مسی (و احیاناً چوبی) است که تهیه‌شان مستلزم بررسی‌ای کامل، تهیه جدولی روشن وسفارش به کارخانه‌های سازنده است. اینکارممکن است مدتی وقت بگیرد واحتمالاً گران تمام شودکه البته این اشکالات نبایدمانعی در اجرای نقشهٔ فوق ایجادکند . ولی مادام‌که بادیهای مسی برسیستم‌جدید هنوز آماده نشده‌اند، می‌توان قطعات بزرگ برای ارکستر نوشت و اجرای اصوات بینابینی‌را به‌ترکیب‌های دیگرسازها واگذارکرد. درواقع هرآهنگساز درموقع تصنیف و ترکیب یك قطعه ارکسترال بسهولت می‌تواند بروسعت، امکانات و اشکالات هرسازبرای هرنقش احاطه ووقوف داشته باشد و اوست که باید در انتخاب سازهای مختلف برای اجرای این یاآن خط ملودی ، از فراگرفته‌ها وتجربیات خود استفاده‌کند.

نکته‌ای دیگر نیز دراینجا گفتنی است: قطعات بزرگ تصنیف شده در موسیقی ایرانی بهرحال در ارکسترهای سنفونیك جهان قابل‌اجرا نیست.این پدیده نیز نمی‌تواند مانع عملی‌کردن نقشه پیشنهادی ما باشد، زیرامی‌دانیم که مثلاً موسیقی اندونزی نیز،باآنکه در سالهای اخیر مورد توجه فراوان موسیقی شناسان جهان‌قرار گرفته است، اجرای آن فقط درهمان‌کشور ممکن وعملی است، نمونهٔ دیگر: آثار پرفسور «هبا» آهنگساز چکوسلواکی است که بخاطر وجود «ربع»،«سدس» وحتی «یك دوازدهم پرده» درآنها، درهیچ‌نقطه دیگر دنیا (جز قلمرو کار خود او) قابل اجرا نیست.[1]

●

از ارکستر بزرگ‌که بگذریم وبه«آنسامبل»های کوچك‌تر توجه‌کنیم، دیده می‌شودکه درواقع مشکلات لاینحلی وجـود ندارد. مثلاً در یك قطعه برای‌آوازوپیانو،واضح‌است‌که سازاخیر باید باسیستمی منطقی‌کوك‌شود.پیدا

۱ــ رجوع شود به «مجله موسیقی ــ ش. ۴» ص. ۵ تا ۱۷».

کردن سیستم‌منطقی،[1] باتوجه به‌تحقیقات وسیعی که تاکنون انجام گرفته‌است[1] کارمشکلی نیست واگربخواهیم‌دستگاه‌پیانورا چنان تعبیه‌کنیم که مدولاسیون وتنولاسیون برتمام اصوات دیاتونیك مقام‌های ایرانی عملی و هر«انتقال» ممکن باشد، ناگزیر از تعبیه سیم‌ها وشستی‌های اضافی درآن هستیم‌که شاید درحال حاضر چندان موردلزوم نیست. اساساً این تمهیدات بهتر است‌تدریجاً صورت‌پذیرد ورفع‌نقائص‌فنی‌سازها به‌موازات پذیرش‌وتربیت گوش‌شنوندگان تحقق یابد .

آنچه‌که از بررسی مسائل بالا برمی‌آید، آن‌که در راه مدولاسیون در مقام‌های ایرانی ، آنچنان موانعی‌که راه راسدکند یا اساساً وجود ندارد ، یا آنکه‌گذشت زمان قادر به‌رفع آنها هست، درحال حاضر، اولین‌قدم محاسبه فواصل بین اصوات درمد **دواکتاو** است، علت‌آنکه مااشل درجه‌های‌اصوات را دواکتاو پیشنهاد می‌کنیم، اینست‌که :

الف) این‌اشل وسیع‌ترین حد قدرت خوانندگی درموسیقی سنتی‌ایران بوده و سازها نیز، به‌تبعیت ازآن، تاحد همین وسعت ساخته می‌شدند ؛

ب) ازآنجاکه درفضای دواکتاو چهاردانگ قرارگرفته است، میتوان چنین انگاشت که‌تعبیه‌تغییرات جزئی درفواصل هریك از دانگ‌ها (یااکتاوها) امکان مدگردی وتنولاسیون بیشتری بدست آورد .

ج) به‌این ترتیب درمجموع وسعت ارکستر بزرگ، که بهرحال‌بیش‌از دواکتاو است، دوره‌ترتیب فواصل‌را درهردواکتاو شبیه‌گرفت وازین رهگذر در محاسبات فواصل صرفه‌جوئی نمود.

برای تنظیم فواصل درجه دواکتاو، قبلاً زمینه‌ای‌کلی درهمین‌سلسله مقالات داده شده[2] وبنظر می‌رسدکه اگر محاسبات فواصل‌برهمان زمینه‌تحقق پذیرد، نتیجه‌ای روشن‌تر وعملی‌تر بدست آید .

حاجت به تکرار تذکار این نکته نیست‌که عمل محاسبه بین درجه‌ها، حتی دقیق‌تر ازآنچه‌که فعلاً مورد احتیاج ماست، انجام‌گرفته است .[3]

۱ــ به‌عنوان‌مثال رجوع شود به‌مقدمه‌کتاب «ردیف موسیقی ایران»، ایضاً مقاله «پرده بندی تنبورخراسان» (مجله موسیقی ــ ش.۶، ص.۵تا ۱۶).

۲ــ «مجله موسیقی ــ ش. ۱۲۹، ص.۴۱».

۳ــ «همان مأخذ ش . ۶، ص.۵ تا ۱۶».