

تغییر ذائقه با طعم هارمونی زوج

مطالعه‌ی موردی: تلاش‌های مرتضی حنانه در چندصدایی کردن موسیقی ارکسترال ایرانی

محسن نورانی^۱

پیشگفتار

در یک سده‌ی اخیر، روند علمی شدن موسیقی ایران با گشایش مراکز علمی نظیر هنرستان موسیقی شکل جدی بخود گرفت. به نحوی که اشخاص صاحب‌نظر و متخصص هر کدام به نوعی سعی در گسترش و ارتقای سطح کیفی این هنر داشتند. از این میان علینقی وزیری، به سبب تخصص در تئوری و نوازندگی موسیقی ایرانی و تحصیل در آلمان به مدتی محدود، در میان موسیقی‌دانان به چهره‌ای قابل اعتماد مبدل شد و این رخداد موجب شکل‌گیری مکتبی خودجوش از طرف طیفی از شاگردان و طرفداران او، به‌ویژه روح‌الله خالقی شد. البته، اینان با توجه به ماهیت موسیقی ایرانی و اصالت آن سعی نمودند تا تغییراتی در سبک و سیاق و اجرای موسیقی ایرانی در مفاهیم جدید ارائه دهند و به نوعی تلاش‌شان جست‌وجوی راه‌هایی برای انطباق موسیقی ایرانی با الگوهای غربی محسوب می‌شد؛ البته بدون ورود به تغییرات در اصل و محتوای موسیقی ایرانی.

از سویی دیگر، با ورود سازهای غربی، تشکیل ارکستر سمفونیک و متخصصانی نظیر موسیو لومر (به عنوان نفرات اول) با رویکرد کاملاً غربی به ایران؛ و جذابیت این موسیقی و صداهای جدیدی که برایشان تازگی داشت، این موسیقیدانان خارجی را مجاب می‌کرد که علاوه بر اهداف مأموریتی خود با صداها و موسیقی جدیدی که آشنا شده بودند و برای آن‌ها جنبه‌ی اتنیک نیز داشت، درصدد رهیافت‌های جدیدی برای استفاده از این صداهای نو در بافت موسیقی غربی باشند. «لومر در کنار تدریس در دارالفنون به تألیف کتاب و تصنیف قطعات موسیقی با گرایش موسیقی ایرانی نیز پرداخت» (مرادیان، ۱۳۹۳: ۱۳).

حال، اگر هر دو رویکرد را در نظر داشته باشیم، در خواهیم یافت که هر دو جریان - موسیقی سنتی با گرایش به سمت نوعاً مدرن و غربی‌شدن، و نگاه موسیقی‌دانان خارجی با مقوله موسیقی ایرانی درنهایت به یک مسیر رهنمون می‌شوند؛ و هدف هر دوی اینها تلفیق موسیقی غرب و شرق (در اینجا منظور ایران) است. اما، در این نوشتار گروه دوم، نگاه از بیرون^۱، مدنظر نبوده و مسئله‌ای که دغدغه نویسنده نگرش گروه اول، نگاه از درون^۲، به موسیقی ایرانی است که با داشته‌های موسیقی غربی به نوعی در تلاش برای این اختلاط و امتزاج بودند که در ادامه‌ی تحقیق این موضوع به بحث و بررسی گذاشته می‌شود.

۱. کارشناس ارشد آهنگسازی، دانشگاه تهران، ایران؛ و کارشناس ارشد اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر، تهران، ایران. E-mail: Nourani.cello@gmail.com

مقدمه

موسیقی ایران، موضوع مورد بحث با طرح چند سؤال بنیادین در یک رهیافت تاریخ‌نگارانه ادامه می‌یابد.

- الف) چرا حنانه خود را ملزم به تغییر در ساختار موسیقی ایران می‌دانست؟
 ب) حنانه با چه رویکردی پا به این عرصه نهاد؟
 ج) آیا برای ورود به این مباحث صرفاً دانش غربی نیاز است؟ یا دانش ایرانی. تلاش‌های حنانه را در این مسیر چگونه می‌توان ارزیابی نمود.

تحقیقات پیشین

درباره‌ی موسیقی ایرانی و تلاش برای نظام‌مند کردن آن در تقابل با موسیقی غرب از سوی حنانه، عده‌ای از موسیقی‌دانان و پژوهشگران این عرصه را در طول این چند دهه بر آن داشته تا اقدامات او را مورد سنجش قرار دهند و نوعاً درصد نقد آثار و نظریه‌هایش برآیند. در این میان، محقق نیز با توجه به نقش حنانه در پیشبرد کلیت موسیقی در ایران و نگاه دو وجهی او به مقوله آهنگسازی و پژوهش، همچون سایرین در تلاش است تا به سهم خود تحقیقی مختصر را برای تبیین ابعاد این رویکرد انجام دهد.

از نوشته‌های پراکنده‌ای که درباره حنانه و نظریات وی موجود است، می‌توان به چند عنوان اشاره کرد که البته همگی از منابع پژوهش محقق محسوب می‌شود.

- به رهبری حنانه، نویسنده تورج زاهدی سال ۱۳۶۹.
- ۱۰ قطعه ۱۰ آنالیز، نویسنده حمید مرادپان سال ۱۳۹۳.
- گام‌های گمشده نوشته‌ی مرتضی حنانه سال ۱۳۸۳ چاپ دوم.
- یادواره‌ی حنانه، نوشته‌ی شهین حنانه سال ۱۳۶۹.

ذکر این نکته ضروری است که با کمبود منابع قابل مطالعه

مرتضی حنانه را باید از آن دسته موسیقی‌دانانی به شمار آورد که در طول زندگی نگاه منحصرأ به مقوله‌ی آهنگسازی نداشت و او را پس از افرادی همچون «پرویز محمود» و «روبیگ گریگوریان» باید از بانیان موسیقی ارکسترال غربی در ایران به شمار آورد. حنانه که با همکاری محمود به تشکیل ارکستر سمفونیک تهران همت گمارد، پس از محمود و گریگوریان سکان هدایت این ارکستر را بر عهده گرفت. اما، موضوعی که راه حنانه را متمایز از همکاران پیشین خود کرد، دغدغه‌ی نظام‌مند کردن موسیقی غربی در چهارچوب‌های ارکستری ایران، حفظ، نگهداری و ارتقاء آن در جامعه به شدت سنتی موسیقی در ایران بود؛ و حتی مهمتر از آن سامان‌دهی تئوری موسیقی کلاسیک ایرانی در انطباق آن با تئوری‌های غربی بود.

«حنانه تا پایان عمر، و با صدق و ایمان فوق‌العاده‌ای، بر آن بود که خودش، راهی در پیش گرفته است که برخلاف روش استادش محمود است. و تصور می‌کرد آنچه انجام می‌دهد در راستای موسیقی سنتی است؛ و اگر موفقیتی حاصل می‌کند، باری بر فرهنگ کشورش، و بخصوص به موسیقی سنتی می‌افزاید» (زاهدی، ۱۳۶۹: ۱۰۸).

حنانه این راه دشوار و چالش‌برانگیز را با محمود و گریگوریان آغاز کرد؛ اما، در ادامه هر کدام از آن‌ها مسیر خود را در پیش گرفتند. محمود و گریگوریان ایران را به مقصد امریکا ترک کردند که حفظ و ادامه‌ی این رسالت سنگین با تلاش‌های حنانه پیوند خورد (حنانه خود را ملزم به اجرای این تعهد شخصی یا الزام نموده بود).

تا اینجای بحث کلیتی از موارد اولیه این تحقیق برای درک عمومی خواننده محترم مطرح شد. اما، برای مشخص شدن جزئیات رویکرد حنانه در مورد تغییرات پایه‌ای و لازم‌الاجرا در

• و تلاش برای تغییر در بافت تکصدایی موسیقی ایران به بافت چندصدایی با نظریه‌ی هارمونی زوج. به بحث و بررسی گذاشته خواهد شد.

اقدامات آغازین

با سپردن مسئولیت رهبری ارکستر سمفونیک تهران به حنا، او خود را بالاترین مقام مجری موسیقی غربی در ایران دید و شاید بتوان گفت یکی از دلایل مهم و شاید از اولین بذره‌های نگرش تحول در موسیقی ایران از این نقطه در وی شروع به رشد کرد. زیرا بیشتر فعالیت‌های حنا مقارن بود با بورسیه تحصیلی که وی در همین دوران گرفت و رهسپار غرب - ایتالیا - برای یادگیری موسیقی علمی شد؛ که پس از بازگشت به ایران، عطش این کمبودها و تحول در نگرش‌هایش برای تغییر موسیقی در ایران بیشتر احساس شد. حتی در این خصوص می‌گوید: «وقتی که از ایتالیا برگشتم در انتخاب ارائه‌ی موسیقی دچار تردید بودم که موسیقی مدرن همچون شوئنبرگ^۲ بنویسم یا به موسیقی مملکت‌م‌بیردازم و اگر در چهارچوب الگوی موسیقایی آنها همچون دوده کافونیک که باب روز آن دوران بود گام بردارم که ربطی به موسیقی ایران نداشته، چیزی به فرهنگ آنها افزوده‌ام در حالی که ما می‌خواهیم آهنگسازانمان آثاری بسازند که به فرهنگ خودشان چیزی بیفزایند» (زاهدی، ۱۳۶۹: ۱۲۵). بنابراین، با این نگرش شروع به جست‌وجو و کاوش در عرصه‌ی موسیقی ایران نمود. اما، مشکل اساسی که سد راه حنا بود، عدم وجود یک نظام دقیق تئوریک از موسیقی دستگامی و چندصدایی، نظیر: تئوری و هارمونی غربی با پشتوانه‌ی چند صدساله بود. این دوگانگی‌ها و رویارویی با موسیقی سرشار از نظریه‌های علمی و منطقی غربی - که او چندین سال در بطن آن مشغول تحصیل و کنکاش بود - با موسیقی مملکت خود که دارای چندپارگی در تئوری (عدم وجود تئوری آکادمیک شفاف و دقیق تا آن زمان) او را بر آن داشت تا در کنار فعالیت ارکستری در

در مورد حنا و عدم دسترسی به برخی از پارتیتورها و کتاب‌های دست‌نویس و چاپ نشده از ایشان، تحقیقات به سمت کارمیدانی و گفتگو با برخی از شاگردان و همکاران ایشان متمایل شد که به عنوان منابع کمکی در تحلیل‌ها مورد استفاده قرار گرفته است.

مبانی نظری

تحول در فرهنگ و هنر هر کشوری جزء دغدغه‌های مسئولان و هنرمندان در طی زندگی به‌شمار می‌آید. در ایران هم از دوره‌ی قاجار که حکما و هنرمندان به جهان غرب متصل شدند، این مسئله رنگ و بویی جدی به خود گرفت و موسیقی هم از این اتفاق بی‌بهره نماند. اما، دغدغه همواره تمام متخصصان و صاحبان اندیشه در علوم اجتماعی این است که این تحول چگونه و به چه صورت اتفاق بیفتد که به دستاوردهای خوبی داشته و بحران‌آفرین نباشد و در نقطه مقابل، آیا در جهت حفظ میراث فرهنگی - هنری این تحول و یا مدرنیته لازم به شکل‌گیری است؟ یا نه! و بایستی شاکله‌ی اصلی کلاً تغییر کند؟

در اهمیت این موضوع باید گفت که در فرهنگ و هنر کشورهای نظیر ایران با دیرینگی چند هزار ساله این رخداد کمی نامحتمل و غیرقابل تصور است. اما، تحول و تغییرات در آن محتمل بوده و باید در نظر داشت که در اینگونه فرهنگ‌های ریشه‌دار و قدیمی، تغییر و تحول از کجا و چگونه رخ می‌دهد. سؤالی که شاید مرتضی حنا نیز در برخورد با مقوله‌ی تحول در نظام موسیقی ایران با آن روبه‌رو شد و در طول زندگی در پی دستیابی به آن مرارت‌های زیادی را متحمل شد.

در این تحقیق تلاش‌های حنا برای دستیابی به برخی فرضیه‌ها در موسیقی قدیم ایران و نظریه‌پردازی درخصوص تحول موسیقی کلاسیک ایران نظیر:

• پی‌جویی تشکیل دستگاه‌های موسیقی ایرانی و ریشه‌یابی فرهنگی واژگان در کارکرد موسیقایی نظام دستگامی.

۱۶). حنانه با رد و تایید کردن برخی از موضوعات رسالات قدیم ایران کتاب گام‌های گمشده را به نگارش در می‌آورد که می‌توان نقدهای مختلفی را بر آن وارد کرد. وی در ابتدای کتاب دو موضوع را متذکر شده و بیان می‌دارد که از ورود به آن اعراض می‌کند. اول تحقیقات آکوستیکی و دوم جست‌وجو از راه عرفان که در کارکرد موسیقی ایران دخیل است (۱۰). در واقع حنانه بر خلاف واقع و در برخی قسمت‌ها از منظر علم آکوستیک انتقاداتی را به نظریات برکشلی در کتاب گام‌های گمشده ایراد می‌نماید.

«گام زیربنائی موسیقی ایران به طوری که از تحقیقات ما [من] روشن شده است، نه ۲۴ قسمتی و نه دارای تقسیمات ثلث پرده‌ایست، بلکه بالتحقیق و لاعتماد گامی است که هر پرده آن ابتدا به دو نیم‌پرده تقسیم شده و سپس نیم‌پرده دوم آن نیز به دو ربع‌پرده تقسیم می‌شود و در صورت لزوم یک پرده می‌تواند به دو قسمت نامساوی تقسیم شود، یعنی ابتدا از یک فاصله‌ی سه چهارم پرده و سپس از یک فاصله‌ی ربع‌پرده استفاده شود. همین موضوع سبب شده است که غلط‌های بی‌شماری در تئوری‌ها و رساله‌های اساتید ارجمندی چون علینقی‌خان وزیری، روح‌الله خالقی، دکتر برکشلی و دیگران وارد شود... در اینجا لازم است جمله‌ای را که دلیل وجود این فاصله [در حد یک ربع‌پرده] در موسیقی ایران است و سبب اغفال آقایان اساتید بخصوص آقای دکتر برکشلی شده است و ایشان را مجبور کرده است در کتاب «گام‌ها و دستگاه‌های موسیقی ایرانی» اشکال غلط متعددی را به صورت گام‌های ایران به مثال درآورد، در ذیل نقل می‌کنم» (۵۳)..

اکنون این سؤال به ذهن متبادر می‌شود که هدف حنانه از ورود به جزئیات موسیقی ایرانی چه می‌توانسته باشد. به

رادیو، تلاشی مجدانه برای کشف ناشناخته‌های موسیقی ایرانی داشته باشد. اینگونه تصور می‌شود که حنانه در این مُحاق به دنبال اصالت می‌گشت تا شاید از گذشته‌های دور این فرهنگ بتواند پرچمی را در مقابل موسیقی غرب برافرازد. چنانکه در این خصوص در گفتگویی با برادرزاده خود می‌گوید: «هدایت با خلق بوف کور این اثر آبستره عجیب و غریب را به زبان فارسی نوشته است ولی آیا این قصه کمترین شباهتی با ادبیات کلاسیک ایران مثل شیخ صنعان، لیلی و مجنون، رستم و اسفندیار و غیره دارد. هدایت داستانی خلق کرده با زبان، تکنیک و احساس و اندیشه خودش به این دلیل هنر است. موسیقی ایرانی وقتی اصیل است ربطی به پلی‌فونی غربی نمی‌تواند داشته باشد، تقلید که هنر نیست» (حنانه، ش. ۱۳۶۹: ۲۲).

جست‌وجو در گذشته

حنانه برای رسیدن به یک تحول بزرگ، کار خود را از موسیقی دوران قدیم و نظریات عبدالقادر مراغه‌ای آغاز کرد و در جستجوی چرایی‌ها برای فقدان اصول نظری آن دوران و انطباق آن با موسیقی دستگاهی ایران برآمد. از این رهگذر با مطالعه در موسیقی قدیم ایران نظریاتی را مطرح کرد که بعد از گذشت چندین دهه همچنان نیازمند نقد و بررسی فراوانی است که در این تحقیق مجال رسیدگی به آن نیست و به تحقیقات آتی موکول می‌شود.

او در کتاب گام‌های گمشده می‌گوید: موسیقی دوران فارابی، ابن سینا و ارموی مطالبی مطرود هستند که قوانین آن‌ها برای موسیقی متداول امروز می‌تواند مفید واقع شود (حنانه، م. ۱۳۸۳: ۱۱). درحالی‌که با تناقضات در طرد و یا مفیدبودن منابع گذشته برخلاف گفته قبلی اذعان می‌دارد که «اساس تحقیق را بر مفهوم اصطلاحات متداول و متروک موسیقی ایران می‌گذاریم. شاید اینگونه اصطلاحات تعدادشان زیاد نباشد، ولی تصور می‌شود سازندگی و رسایی لازم را داشته باشند کلماتی مانند گاه، دستگاه و ...» (همان،

از این گفته‌ها چنین برداشت می‌شود که مذاقه‌ی حنانه در تاریخ موسیقی ایران نوعی انانیت را در خود به همراه دارد. هرچند که وی در برخی موارد هم از دادن حکمی کلی احتراز نمی‌کند. اما، در جاهای دیگر نظر خود را نوعاً به صورت اعتراضی بیان می‌دارد. «آنچه که در این تحقیق به رشته‌ی تحریر در آمده است، همگی بر پایه‌ی حدس و گمان بوده است و نه یقین. ولی آنچه که به‌دست آمده همگی به یقین نزدیکتر است و نه گمان» (۱۳۷).

تلاش برای چندصدایی کردن و استفاده از هارمونی زوج

اما، اصرار حنانه در معرفی هارمونی مورد نیاز و قابل استفاده در موسیقی ایران با بازگشت از ایتالیا و فراغت از تحصیل مصادف می‌شود. او برای تغییرذائقه‌ی شنیداری شنوندگان از رسانه‌ای همچون رادیو- که آن زمان در دسترس‌ترین و پرطرفدارترین رسانه محسوب می‌شد- و با ارکستری که به او سپرده بودند (ارکستر فارابی) فعالیت‌های جدی خود را آغاز کرد. با این نگرش که موسیقی غرب مسیر کمال و پیشرفت را طی کرده است. حنانه نیز در این زمان در پی راهی برای ارائه‌ی موسیقی ایرانی در ابعاد جهانی و ارکسترال بر می‌آید. او با این دلیل و برهان که موسیقی ایرانی یک موسیقی تک‌صدایی است و باید از سیطره‌ی این سادگی و تاجر درآید، در تلاش برای دستیابی به یک نظام چند صدایی در ایران به تکاپو افتاد. «آنچه امروز مرسوم است موسیقی عبدالقادر نیست و مربوط به بعد از او و من هنوز نمی‌دانم چه کسی فرم امروزی را بدان داده است و یا حتی چه کسی این نام‌ها را برای آن انتخاب کرده است... این آهنگها [گوشه‌ها] را ما نمی‌توانیم تغییر بدهیم. اینها آهنگهایی هستند که از قدیم مانده و این یک موسیقی هنری نیست، یک موسیقی ملی است و موسیقی ملی یک چیز سنتی است. هنر آن چیزی است که سنت نباشد. یعنی سنت را بشکنند» (زاهدی، ۱۳۶۹: ۲۴۷).

بدین منظور حنانه با نگاه به صورت‌های پیشین و داشتن

این دلیل این مسئله مطرح می‌شود که ایشان تصور داشتند که نجات موسیقی ایران در این است که توسط ارکستر بزرگ سمفونیک اجرا شود؛ تا بتواند در غرب هم قابل عرضه باشد (زاهدی، ۱۳۶۹: ۱۳۷). با این نگرش، پس استغراق در تئوری موسیقی ایرانی علی‌الخصوص نوع قدیم آن چیست؟ در کتاب گامهای گمشده، حنانه موضوع بحث را حول محور واژه‌شناسی «دستگاه» آغاز می‌کند و در آنجا با تقسیم این کلمه به دست و گاه، نظریاتی را راجع به آن می‌نویسند که به شرح زیر است.

«دستگاه» یعنی محل قرارگرفتن انگشت‌های دست نوازنده روی دسته‌ی ساز و «گاه» موقع یا در نوبت معینی که تصور می‌شود چیزی شبیه کلمه‌ی «پوزیسیون» در سازهای زهی باشد» (حنانه، م. ۱۳۸۳: ۱۷). سپس واژه‌ی گاه را وارد مباحث تحلیلی موسیقی دستگاهی کرده و چنین استنباط می‌کند که سه‌گاه، چهارگاه به پوزیسیون‌های سوم و چهارم در اجرای دستگاه‌های موسیقی کلاسیک ایرانی مرتبط است و در پی این تحلیل‌ها، واژه‌ای به نام «دوگاه» را (برای مرتبط ساختن پوزیسیون اول به پوزیسیون دوم در مسائل مطرح شده) این چنین تعریف می‌کند.

«دوگاه هم باید نام دستگاه شوری بوده باشد که شاهد* آن بوسیله‌ی سیم دوم (سل) اجرا می‌شده است. بدین معنی که چون شاهد دستگاه قبلی روی سیم دست‌باز ساز قرار می‌گرفته بنابراین طبیعی است که نام «دوگاه» که اصطلاحی است برای اشاره به نوبت دوم، به آن شوری که در مرحله‌ی دوم سیم دست‌باز (سل) قرار می‌گرفته است. (یعنی شور لا) اطلاق می‌شده است» (همان، ۵۷).

(*حنانه نت شاهد را در مفروضات خود تونیک می‌دانسته که در ادامه راجع به آن توضیحاتی داده خواهد شد).

صداهایی مغایر با نظام موسیقی غرب (یعنی فواصل ریزپرده موسیقی ایرانی)، امکان استفاده از هارمونی متعارف غرب یعنی هارمونی فرد (تریاد) را برای این موسیقی مناسب نمی‌دید و از طرفی هم از حدود و ثغور این هارمونی در تاریخ غرب به خوبی آگاه بود. به همین دلیل نظریه‌ی استفاده از هارمونی زوج را در کارکرد موسیقی ایرانی مطرح می‌کند و برای تشریح این موضوع مطالبی را به صورت یادداشت‌ها و یا در قالب گفت‌وگو در نشریات آن زمان مطرح می‌کند. به عنوان نمونه در نقد نحوه‌ی دستیابی به این هارمونی می‌گوید که من «به متون قدیمی موسیقی ایران از جمله کتاب مقاصدالاحان و جامع‌الاحان و مجمع‌الادوار مراجعه و به بعضی مسائل موسیقی خودمان پی بردم. موسیقی ما در گذشته همان موارد را داشته که موسیقی کلیسای غربیان در قرون وسطی داشته» (حنانه، ش. ۱۳۶۹: ۵۱).

البته حنانه برای نیل به اهداف خود و خلوص نظریه‌ی هارمونی زوج ترجمانی جدید از کارکرد اصوات در موسیقی ایرانی و نام‌گذاری آن‌ها ارائه می‌دهد؛ و به نقش نت‌ها و نام‌گذاری آن‌ها در موسیقی ایران و کارکرد مشخص گوشه‌ها و دستگاه‌ها که تا آن زمان هنوز نقد جدی بر آنها وارد نبوده را برای تبیین نظریه‌ی خود با تفسیری متمایز به چالش می‌کشد. از این قرار، حنانه نقش نت «شاهد» را به دلیل رجوع و تکرارهای زیاد در موسیقی ایران، منطبق با نقش «تونیک» در موسیقی غربی می‌داند و نت «ایست» را که محور توقف در موسیقی ایرانی است، با درجه‌ی پنجم در گام‌های تئوریک غرب یعنی «دومینانت» به منظور مصادره به مطلوب با تئوری خود انطباق می‌دهد (حنانه، م. ۱۳۸۳: ۳۱). با این تفاسیر حنانه تئوری‌اش را ارائه داده و به صورت عملی هم در آثارش استفاده می‌نماید.

از نمونه آثار در دسترس حنانه قطعه‌ی در بزرگداشت فردوسی است که به دلیل عدم دسترسی به دیگر آثار وی، متأسفانه تمامی تحلیل‌ها درباره‌ی هارمونی زوج او، در بیشتر نوشتارها، محصول این اثر است. روابط صدایی این قطعه که

بر مبنای هارمونی زوج طراحی شده، گویای زوایای نگرش آهنگسازی حنانه است. با توجه به گرایش آهنگساز به نت‌های کارکردگرا در موسیقی ایران - که آن در سطور بالا اشاره شد- فضای مدال این اثر را در دستگاه شور و آواز دشتی طراحی شده است. همانگونه که در تئوری‌های موسیقی ایران گفته شده، دشتی از متعلقات شور بوده و شروع آن از درجه‌ی پنجم شور است. طبق این کارکرد حنانه نت‌های می (ایست) و سی (شاهد) را که نسبت به یکدیگر تشکیل فاصله‌ی پنجم می‌دهند را بر اساس نظریات خود نت تونیک و دومینانت در نظر گرفته و بر این اساس سازه‌ی تحلیلی خود را سازمان‌دهی می‌کند. تا اینجای بحث این نام‌گذاری‌ها چندان بی‌ربط نیست. اما، برخورد حنانه با ربع پرده‌ها در این هارمونی چگونه است و برای آنها چه تمهیداتی می‌اندیشید. درباره‌ی نت «فاسُری» در شور می‌حنانه می‌گوید: «من در بکارگیری ربع پرده‌ها فضای اصوات را طوری ترکیب می‌کنم که حالت ربع پرده را القاء می‌کند، نه آنکه ربع پرده‌ی واقعی را بیاورم» (حنانه، ش. ۱۳۶۹: ۵۸). و مرادیان (۱۳۹۳: ۶۹) هم در تحلیل خود از این اثر و رویکرد حنانه در قبال هارمونی زوج معتقد است که استفاده از هارمونی با محوریت فاصله‌ی دوم، القای تنش در فضای موسیقی برای رسیدن به نقطه‌ی اوج قطعه است (مرادیان، ۱۳۹۳: ۶۹). اما، محقق با توجه به تحقیق و تجربه‌ی شنیداری اعتقاد دارد که استفاده از هارمونی زوج و بویژه روابط فاصله‌ی دوم به صورت توأمان قادر به ایجاد صداهای فرعی است که یک گوش کنجکاو و البته تربیت شده می‌تواند صداهای ریزپرده را در آن شناسایی و تفکیک نماید. باز هم رویکرد حنانه به مبحث هارمونی زوج و استفاده از آن را می‌توان مشحون به نظریات مختلف دانست. در گفت‌وگویی که محقق با برخی از همکاران و شاگردان حنانه داشت، هر کدام نظریات جالب توجهی را مبدول داشتند که این نظریات را می‌توان به صورت انضمامی جهت شفاف‌سازی و حصول نتیجه‌ای بهتر در اینجا بیان کرد.

کامبیز روشن‌روان که در کتاب یادنامه‌ی حنانه در سال

حنانه در ایتالیا به فعالیت دوبلاژ فیلم‌های ایرانی مشغول بود که با دقیق شدن در تصویر و صوت این اِقتران بی‌بدیل از رنگ‌آمیزی صوتی در وجودش نقش بسته بود. به نظر محقق این موضوع ارتباط خیلی دوری و یا بدون ارتباط به طرح هارمونی زوج از سوی حنانه داشته است. اما، به عنوان یک نظر از شاگردان نزدیک حنانه در اینجا عنوان شد.

جمع‌بندی

با همه‌ی تفاسیر باید آثار و نظریات مرتضی حنانه را در موسیقی ایران در چند بخش مورد تجزیه و تحلیل قرار داد: ۱. تئوری‌های او در مورد موسیقی قدیم ایران بویژه دوران عبدالقادر مراغه‌ای و برای حصول نتیجه‌ی بهتر باید کنکاش و جست‌وجویی به قبل تر از این جریان انجام پذیرد که با توجه به منابع محدود انجام این کار کمی سخت و از محدوده‌ی این تحقیق دور به نظر رسد.

۲. نگرش او در خصوص موسیقی دستگاهی و تلاش در جهت تئوریزه و مدرنیزه کردن این موسیقی. البته از دریچه‌ی نگاه خودش، با قواعد علمی موسیقی غرب برای ارائه و اجرا در مجامع غربی.

۳. بررسی ابعاد شخصیتی آهنگساز و نگاه روانکاوانه به علل انتخاب موضوع تغییر در موسیقی ایران پس از بازگشت از اروپا که دغدغه مشابه اشخاصی همچون علی‌نقی وزیری و یا پرویز محمود و دیگران نیز بوده است. همه‌ی این مسائل می‌تواند به صورت یک بحث تفسیری و تطبیقی در نوشتاری جامع‌تر در آینده مورد بررسی قرار گیرد.

نتیجه‌گیری

با تدقیق در تمام موارد گفته شده در خصوص حنانه و بازاندیشی جدی در آن‌ها، به سرعت متوجه خواهیم شد که وی دغدغه‌ی تحولی عظیم را در موسیقی ایران در سر داشت. می‌توان با صراحت اعلام کرد که کمبود افراد متخصص و پژوهشگر، به زعم حنانه، در اوایل آکادمیک شدن موسیقی ایرانی به این

۱۳۶۹ با مطلبی به نام «هارمونی زوج» نظریات حنانه را در این خصوص مورد نقد و بررسی قرار داده است. او اعتقاد دارد که هارمونی ابداعی حنانه صرفاً در یک محدوده‌ی بسته قابل ارائه و بررسی است و برای بیان بهتر موسیقی ایرانی در قالبی ارکستری بایستی تمامی عوامل دخیل در این هنر اعم از مترها، ریزپرده‌ها و تمامی آنچه که هویت این موسیقی را مشخص می‌کند را به خدمت گرفت.

وی معتقد است که برای نشان دادن حالتی از ربع‌پرده در موسیقی ایران با سازوکار موسیقی غربی نمی‌توان تنها به گرفتن یک آکورد با دخالت یک فاصله‌ی دوم کوچک یا بزرگ در آن بسنده کرد. بلکه بایستی با توجه به شرایط و فضای دستگاه و گوشه‌ها، هارمونی متناسب با آن را طراحی کرد. موضوعی که شریف لطفی هم به آن اذعان دارد و معتقد است که موسیقی همچون جامه‌ای است مخصوص ایل و قبایل. این جامه مهم‌ترین نمود هویت‌بخشی به شخص است. او در این ارتباط مثالی می‌آورد: یک شخص از فرهنگ لر با همان لباس و پیرایه، هویتش مشخص می‌شود و اگر این شخص را با جامه‌ی متداول امروزی یعنی کت و شلوار بپوشیم، دیگر آن هویت اصیل خود را ندارد و همچون دیگر افراد در جامعه دارای شاخصه‌ی معمولی است.

علی برلیانی هم از شاگردان حنانه اعتقاد دارد که حنانه همواره در تلاش برای نمایش موسیقی ایرانی در قد و قامت جهانی با ارکسترهای غربی بود و این نگرش و ظرافت طبع هرگز تن به این قید و بند نمی‌دهد که ربع‌پرده را وارد موسیقی برای اجرای استاندارد جهانی کند و این عدم استفاده به صورت تعمدی از سوی حنانه لحاظ شده است. وی همچنین اشاره می‌کند که یکی از امتیازهای بزرگ حنانه شناخت دقیق او از ارکستر سمفونیک و قابلیت‌های خوب سازها بود و با این نگرش هارمونی را به گونه‌ای به ارکستر و سازها منتقل می‌کرد که بدون ربع‌پرده هم احساسی از موسیقی ایرانی در ذهن شنونده شکل بگیرد.

او همچنین این موضوع را منوط می‌داند به دوره‌ای که

(بدون پشتوانه اجرای نوازندگی در حوزه‌ی سازهای ایرانی) که باید گفت کار بدون عمل و یا بالعکس نتیجه‌ی درخور توجه و قابل دفاعی را در پیشبرد اهداف متعالی موسیقی ایرانی در پی نداشته است. و صد البته باید این را هم در نظر گرفت که اگر تلاش‌های حنا و نظریاتش نبود، شاید این دغدغه از سوی دوستداران موسیقی ایرانی به وجود نمی‌آمد که خود را در چرخه‌ی جریان‌ی دیپالکتیکی که با حنا آغاز شده قرار داده و در پیشبرد علمی آن قدم‌هایی هر چند کوچک و آهسته را بردارند. در گفتار نهایی باید عنوان کرد که به نظر محقق نظریات حنا در کمترین مقیاس ارزش‌گذاری، باب گفتمانی را در چندین دهه اخیر در موسیقی ایران گشوده است که بخودی خود می‌تواند برای پیشبرد علمی موسیقی ایران مفید واقع شود و این جنبش شاید نشانه‌ی روشنی از مسیر پیشرفت و کمال در موسیقی ایرانی قلمداد شود که حنا یکی از آغازگران آن بود.

پی‌نوشت‌ها:

1. Outsider

2. Inside

3. Arnold Schoenberg (1874-1951): آهنگساز آلمانی

منابع و مأخذ:

زاهدی، تورج (۱۳۶۹). به رهبری حنا، تهران: انتشارات فیلم. حنا، شهین (۱۳۶۹). یادنامه‌ی مرتضی حنا، تهران: انتشارات قطره.

حنا، مرتضی (۱۳۸۳). گام‌های گمشده، تهران: انتشارات سروش، چاپ دوم.

مرادیان، حمید (۱۳۹۳). ۱۰ قطعه ۱۰ آنالیز، تهران: انتشارات هم‌آواز.

مصاحبه‌ها:

گفت‌وگو با علی برلیانی، ۳۰ آذر ۱۳۹۵، تهران: آموزشگاه موسیقی چنگ.

گفت‌وگو با شریف لطفی، ۴ دی ۱۳۹۵، تهران: دانشگاه هنر. گفت‌وگو با کامبیز روشن‌روان، ۱۶ آذر ۱۳۹۵، تهران: آموزشگاه موسیقی سرایش.

موضوع دامن زده است. این همان گره تاریخی‌ای است که حنا مترصد آن بود که تمامی این رسالت چندین‌ساله یا بهتر است گفته شود چند صد ساله را به‌تنهایی انجام دهد. همچنان که وی در ابتدای فعالیت در این عرصه معتقد بود که نوعی دترمینیسم (جبر) در کار است که در جهت مخالف منافع او گام بر می‌دارد که شاید نظریات مخالف خود را در این مسیر نوعی جبر تلقی می‌کرد. و صد البته باید خاطر نشان کرد، تجربه‌ی تاریخی ثابت کرده افرادی که یک‌تنه بخواهند دگرگونی علمی، فرهنگی یا هنری را در یک جامعه انجام دهند، امکان به خطا رفتن و ساده‌انگاری‌شان بیشتر خواهد بود.

با خوانش این پژوهش و تأمل در بطن ماجرا، خواننده در خواهد یافت که نظریات حنا در برخی قسمت‌ها امکان درست بودن و تحقق یافتن دارد. اما، در برخی موارد به کژراهه رفته است. همگام با جنبش‌های حنا در موسیقی ایران و تفکر دیگر تئوریسین‌های موسیقی ایران نظیر برکشلی، مسعودیه، منصوری، پورتراب، هرمز فرهنگ از سوی، و اقدامات عملی در حوزه‌ی نوازندگی و اجرا نظیر وزیری، خالقی، برومند و موسی معروفی از سوی دیگر، متوجه می‌شویم که دیگران هم در این حوزه تحقیقاتی داشته و هر کس به زعم خود در پیشبرد علمی موسیقی ایران تلاش‌هایی را انجام داده است. اما، حنا خود را مجاب می‌داند که این مسئولیت را با ارائه نظریاتی بدیع در تطبیق با مفاهیم غربی عملی نماید. در پایان باید گفت، با نگرش در نظریات وی و همکارانش باید به صراحت گفت که این مسئله با تحقیقات اندک در یک یا دو دهه تحقق پذیر نخواهد بود. کما اینکه سیر تحول موسیقی غرب هم یک‌روزه یا یک‌ساله اتفاق نیفتاده و موسیقی آنها نیز پشتوانه‌ی کار و تحقیق چندصد سال را در کارنامه‌ی خود دارد. از رهگذر همه‌ی این تلاش‌ها و نظریات در موسیقی ایران در خواهیم یافت که برخی از هنرمندان بدون در نظر گرفتن تحلیل تاریخی، صرفاً تحقیقات خود را در حوزه‌ی عملی-اجرایی تحلیل کرده‌اند و برخی دیگر فقط در حوزه‌ی تئوری.

Changing taste with even of harmonious flavors

Case Study: Morteza Hannaneh's Attempts to Multiplex Iranian Orchestral Music

Mohsen Nourani¹

Abstract

Since the first generation of Iranian music, in the twentieth century, went to European countries to learn music, they have sought to change the structure of music. One of these changes was the theory of adjusting the Iranian distances by Ali-Naqi Vaziri and harmonizing it. This approach was so welcomed that other composers, such as Morteza Hannaneh, also attempted to incorporate Iranian music into Western classical orchestral structures and to consider the harmony of interest of it. Thus, by studying Western music and various harmonies, he concluded that Iranian music could benefit from paired harmonies such as second and fourth harmonics because of the special structures. And in this approach Iranian music will be able to preserve its identity and be seen and heard in global structures.

Therefore, he presented his couple's theory of harmony with a functional representation in his works and then in the structure of scientific texts such as writing a book with themes like missing steps, believing that, according to his experiences, the harmonies used by him meet the needs of Iranian harmonic music. And he was trying to make this theory universal. In this way he even criticized the theories of the acoustic and underlying sciences of Iranian music that were in the works of Farabi and others, and believed that all these theories should be criticized in the scientific and practical structures of Western music so that Iranian music could be modeled on the Western and Symphonic orchestra to adapt. Of course, Hannaneh embarked on this difficult and challenging path initially with the likes of Parviz Mahmoud and Rubik Gregorian. But in the middle of this way, with the separation and departure overseas, the responsibility was left to Hannaneh's, who also struggled with the sense of responsibility and somehow the mission of this great change, with great opposition. Whether it was criticized at the time or until his ideas and practices were criticized.

1. MA in Composing, University of Tehran, Tehran, Iran; and MA in Ethnomusicology, University of Art, Tehran, Iran. (E-mail: Nourani.Cello@gmail.com)

Whatever the case, this is so important that it is occasionally dealt with. Of course, he was also aware that this was accompanied by some kind of historical and religious determinism, which did not allow his approaches to the field of music to operate. But upon reading this research and pondering within the story, the reader realizes that the theories of humanness are possible in some parts. However, in some cases they have gone astray. In keeping with the movements of Hannaneh in Iranian music and the thinking of other Iranian music theorists such as Barksheli, Masoudieh, Mansouri, Pourtorab, Hormoz Farhat on the one hand, and practical measures in the field of musicianship and performance such as Waziri, Khaleghi, Boroumand and Musa Maroufi on the other hand, we note that others have done research in this field, and everyone has tried to advance the science of Iranian music, but he has been persuaded to do so by creating innovative theories in a Western scientific sense.

Key words: Morteza Hannaneh, Even Harmony, Iranian Orchestral Music, Musighi Dastgâhi