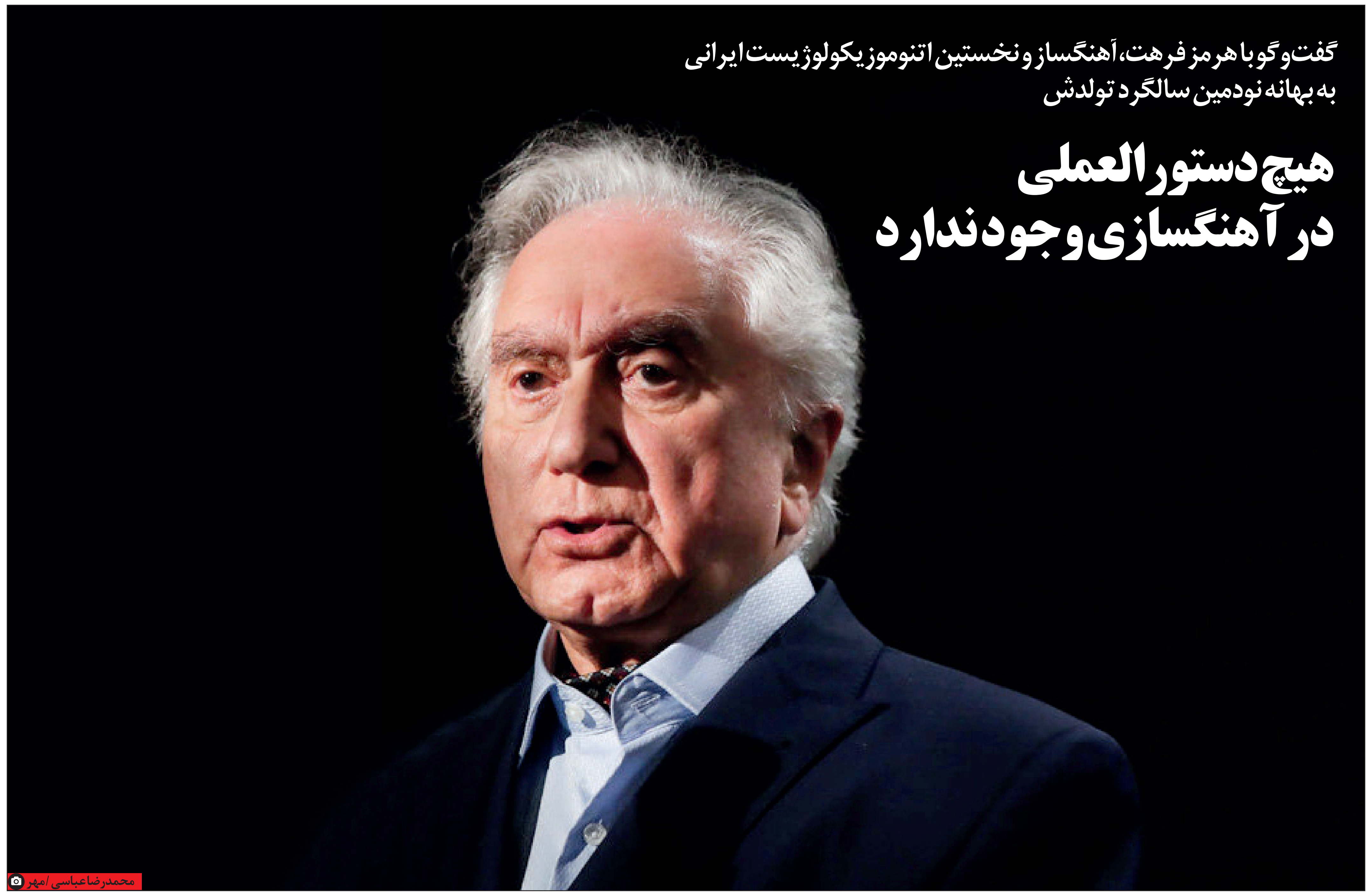
موسیقی

گفت‌وگو با هرمز فرهت، آهنگساز و نخستین اتنوموزیکولوژیست ایرانی
به بهانه نودمین سالگرد تولدش

هیچ دستورالعملی در آهنگسازی وجود ندارد


محمدرضا عباسی/ مهر

علی عظیمی‌نژادان

۱۸ مردادماه امسال برابر است با نودمین سالگرد تولد دکتر هرمز فرهت از مهم‌ترین موسیقیدانان ایرانی در عصر حاضر. اهمیت دکتر فرهت در تاریخ موسیقی ایران از چند جهت است یکی اینکه او نخستین ایرانی است که در رشته اتنوموزیکولوژی به سال ۱۹۶۵ از یک دانشگاه معتبر بین‌المللی (یعنی یو.سی.ال.ای) دکتری گرفته است و پژوهش دقیق و مفصل او تحت عنوان دستگاه در موسیقی ایرانی (که در ضمن رساله پایان‌نامه دکترای اوست) در زمره نخستین تحقیق جدی یک ایرانی درباره موسیقی دستگاهی در سطح بین‌المللی بود که تا سال‌ها مهم‌ترین منبع در این زمینه به زبان انگلیسی محسوب می‌شد. این رساله سال‌ها بعد به زبان فارسی توسط مهدی پورمحمد نیز ترجمه شد. فرهت همچنین پس از آهنگسازانی چون پرویز محمود و روبیک گریگوریان و مرتضی حنانه در زمره پیشگامان آهنگسازی به شیوه ارکسترال و بین‌المللی در ایران محسوب می‌شود که از اوایل دهه ۳۰ شمسی تاکنون به صورت مداوم به امر آهنگسازی اشتغال داشته و کارهای متنوعی را در این عرصه ساخته است. او دارای مدرک فوق‌لیسانس آهنگسازی از دانشگاه میلز است. او برخلاف پسرعمویش شاهین فرهت علاقه‌ای به ساختن کارهای طولانی به فرم سمفونیک و... در امر آهنگسازی ندارد و بر این اعتقاد است که این گونه آثار برای دنیای امروز امری خسته‌کننده، تمرکززدا و وصله‌ای محسوب می‌شوند که کمتر حاوی مطالب عمیقی در بطن خودشان هستند. در میان آثار متعدد او از جمله ۶ کوارتت زهی وی از جذابیت و عمق خوبی برخوردارند که کوارتت‌های شماره ۱ و ۲ و ۳ حدود ۳ سال پیش توسط موسسه «راوی» و کوارتت شماره ۵ و ۶ وی حدود ۱۰ سال پیش توسط انتشارات مجله گزارش موسیقی (که به همراه گفت‌وگوی مفصل سروش ریاضی چاپ شده بود) منتشر شد. البته بیشتر اهالی فرهنگ ایران فرمز فرهت را به عنوان آهنگساز موسیقی متن فیلم‌های گاو، آقای هالو و پستچی (از ساخته‌های مهرجویی) و آرامش در حضور دیگران و صادق کرده (از ساخته‌های تقوایی) می‌شناسند. فرهت که در دوران پیش از انقلاب از جمله مدتی ریاست دپارتمان موسیقی در دانشگاه هنرهای زیبای تهران، ریاست شورای موسیقی رادیو و تلویزیون ملی و معاونت هنری دانشگاه فارابی را برعهده داشت، در سال ۱۳۵۸ ایران را ترک کرد و اکنون نیز در کشور ایرلند به سر می‌برد. او سال‌ها استاد و رییس بخش موسیقی دانشگاه دوبلین بود و در سال ۱۹۹۵ بازنشسته شد. فرهت در اردیبهشت ۱۳۹۶ پس از ۴۰ سال دوری از وطن برای مدت کوتاهی به ایران بازگشت که در این مدت مراسم تجلیلی نیز برای او در خانه هنرمندان ترتیب داده شد. او علاوه بر آهنگسازی و نوشتن کتاب صاحب مقالات فراوانی به زبان فارسی و انگلیسی در نشریات گوناگون است که از جمله آنها می‌توان به مقالات متعدد او در مجلات موزیک ایران، موسیقی و مجله تماشا در دوران پیش از انقلاب اشاره کنیم. گفت‌وگوی زیر قسمتی از گفت‌وگوهای مفصلی است که اینجانب از حدود ۶ سال پیش تا امروز به صورت تلفنی با ایشان داشته‌ام و سعی کرده‌ام که به صورت مختصر به قسمت‌هایی از زندگی، آرا و آثار این استاد برجسته اشاراتی شود.

در کنار شاهین فرهت

جالب است که در همان دورانی که موسیقی در ایران دچار رکود شد، موسیقی درباری خلافت عثمانی رشد پیدا کرد به‌خصوص دوران سلطنت سلطان سلیم سوم که خودش آهنگساز بود و گروهی متشکل از همسرایان خوانندگان زن در دربار تشکیل داده بود و خلاصه موسیقی در این دوره رونق بسیاری داشت.

■ جناب دکتر فرهت تا آنجایی که اطلاع دارم شما آموزش جدی موسیقی را از ۱۵ سالگی و حدودا ۳-۲ سال پیش از عزیمت به امریکا از طریق نوازندگی ویولن و نزد واهه جینکوزیان آغاز کردید. می‌توانید درباره شیوه آموزشی ایشان مطالبی را برای خوانندگان ما بیان کنید؟

مرحوم جینکوزیان از شاگردان نوازندگی قلمیان در اکول نرمال پاریس بود. قلمیان از استادان مسلم آموزش ویولن کلاسیک غربی محسوب می‌شد که شیوه آموزشی خاصی داشت و بنابراین من در دو، سه سالی که نزد جینکوزیان آموزش می‌دیدم به همان شیوه ویولن کار می‌کردم. به هر حال توضیح دقیق جزییات این روش در اینجا ممکن نیست.

■ من فکر می‌کنم شما و بسیاری از آهنگسازان هم‌نسل تان (مانند مرحوم باغچه‌بان، ناصحی، استوار، حنانه و دیگران) در زمینه آهنگسازی مستقیم یا غیرمستقیم از پرویز محمود تاثیر پذیرفتید. چرا که محمود ضمن اینکه در دهه ۱۳۲۰ مدتی ریاست هنرستان عالی موسیقی را برعهده داشت و ارکستر سمفونیک تهران را پایه‌گذاری کرد در زمینه آهنگسازی کارهای ارکسترال به شیوه غربی پیشگام بود. آیا شما این تاثیرپذیری را تایید می‌کنید؟

بله، حتما همین گونه است که می‌فرمایید. به هر حال من در دورانی که در سال‌های آخر دبیرستان تحصیل می‌کردم ضمن اینکه نزد جینکوزیان ویولن آموزش می‌دیدم، برخی مواقع برای دیدن برنامه‌های ارکستر سمفونیک تهران به رهبری پرویز محمود به تالار دبیرستان تاج بخش (رضاشاه بعدی) می‌رفتم. این ارکستر چیزی حدود ۵۰-۴۰ نفر نوازنده داشت که ضمن اجرای برخی قطعات موسیقی کلاسیک غربی قطعاتی از خود پرویز محمود را هم اجرا می‌کرد.

■ کدام قطعات پرویز محمود به خاطرتان مانده است؟

من دو قطعه او را که با این ارکستر به اجرا درآمد، کاملا به‌خاطر دارم؛ یکی «راپسودی نوروز» و دیگری موسوم به «کنسرتو ویولن». در آن زمان با توجه به اینکه من موسیقیدان نوپایی محسوب می‌شدم شنیدن این قطعات برایم خیلی آموزنده و اثرگذار بودند؛ ضمن اینکه من در آن دوران نسبت به آموختن ظرایف موسیقی کلاسیک غربی بسیار تشنه بودم و اینکه یک آهنگساز ایرانی در تلاش بود که با استفاده از متد غربی، آهنگسازی کند برایم بسیار اهمیت داشت. البته نمی‌دانم که اگر با رویکرد امروزی‌ام بار دیگر به این قطعات گوش دهم باز هم آنها را تحسین می‌کنم یا خیر.

■ آیا شما در سالیان اخیر به قطعه کنسرتینو برای ویولن و ارکستر ساخته پرویز محمود که توسط آقای منوچهر صهبایی رهبری شده است، گوش داده‌اید؟

متاسفانه خیر.

■ با توجه به اینکه هم پدر و هم عموی تان از شاگردان نوازندگی تار درویش‌خان بودند آیا در آن زمان به موسیقی ایرانی نیز گرایشی داشتید؟

خیر، توجه من به موسیقی ایرانی سال‌ها بعد به وجود آمد؛ زمانی که تحصیلات خود را در رشته اتنوموزیکولوژی در دانشگاه کالیفرنیا آغاز کردم که حاصلش نگارش کتاب «دستگاه در موسیقی ایرانی» بود. همچنان که گفتم در دوران نوجوانی و جوانی به‌شدت شیفته موسیقی کلاسیک غرب بودم و اصلا دغدغه‌ام موسیقی ایرانی نبود. در ضمن این را هم باید توضیح دهم که حضور پدر و عمویم در کلاس موسیقی درویش‌خان به این معنا نبود که آنها قصد داشتند که در زمینه نوازندگی تار حرفه‌ای شوند. در واقع آنها از سر تفنن و برای اینکه نسبت به موسیقی ایرانی فهم بیشتری پیدا کنند نزد درویش‌خان می‌رفتند و اصولا در دوران قدیم و به خصوص در میان خانواده‌های اشرافی رسم بر این بود که تا اندازه‌ای فرزندان‌شان را با موسیقی مانوس کنند و البته در برخی موارد خود فرزندان نیز به موسیقی علاقه‌مند می‌شدند. یادتان باشد که داریم از دورانی صحبت می‌کنیم که نه هنوز رادیویی وجود داشت و نه صفحه به آن معنا در دسترس بود.

■ شما در سال ۱۹۴۹ (۱۳۲۸) برای ادامه تحصیلات در رشته موسیقی، به کشور امریکا رفتید. چه شد که این کشور را انتخاب کردید با توجه اینکه به لحاظ موسیقایی کشورهایی چون فرانسه، آلمان و اتریش مناسب‌تر به نظر می‌رسیدند؟

ببینید من در ایران ابتدا در رشته حقوق قضایی تحصیل می‌کردم و زمانی که به این نتیجه رسیدم تا از کشور خارج شوم در ابتدا تصمیم من این بود که برای تحصیل موسیقی به فرانسه بروم. ولی زمانی که من به این تصمیم رسیدم که به این کشور بروم مصادف با پایان جنگ جهانی دوم بود و در آن زمان اروپا وضعیت بسیار آشفته‌ای داشت و آثار جنگ به صورت بارزی در خیلی از کشورهای اروپایی دیده می‌شد. همچنین چون خانواده‌ام در اصول با تحصیلات موسیقایی من موافق نبودند ناچار باید به نحوی هزینه‌های زندگی خودم را تامین می‌کردم و چون امکان کار کردن و دانشگاه رفتن در اروپا وجود نداشت روی همین اصل تصمیم گرفتم به امریکا بروم و اکنون نیز از این انتخاب بسیار راضی هستم.

■ شما در سال ۱۹۵۳ (۱۳۳۲) لیسانس موسیقی خود را از دانشگاه کالیفرنیا دریافت کردید استادان شما در این دانشگاه چه کسانی بودند؟

از میان استادان برجسته‌ای که داشتم، می‌توانم به کسانی چون: «بوریس کلمندیُف»، «یان پاپر»، «توماس ماروکو» و «رابرت سیونسون» اشاره کنم. کلمندیف، استاد آهنگسازی بلغاری‌الاصل بود که مدتی نیز با بلا بارتوک (آهنگساز و موسیقی‌شناس معروف مجارستانی) کار کرده بود و به همان سبک آهنگسازی می‌کرد. یان پاپر، استاد دیگر آهنگسازی ما اهل چک بود که از دوران پیش از جنگ جهانی دوم به امریکا مهاجرت کرده بود و در ضمن رهبر اپرا و موسیقی‌شناس برجسته‌ای هم بود. مارو کو استاد ویولن من بود که در ضمن موسیقی‌شناس معتبری محسوب می‌شد و به خصوص در زمینه موسیقی ایتالیا در قرن ۱۴ و ۱۵ تبحر داشت و درباره این موضوع آثاری را هم تالیف کرده بود. اما رابرت سیونسون موسیقی‌شناس خیلی مهمی بود که بعدها در همین دانشگاه کالیفرنیا همکارم شد. چون خود من نیز پس از فارغ‌التحصیلی مدتی در همین دانشگاه تدریس می‌کردم. او حدود ۵ سال پیش در سن نود و چند سالگی درگذشت و می‌توان گفت که مهم‌ترین موسیقی‌شناس در زمینه موسیقی کلاسیک در امریکای لاتین بود و نوشته‌های او درباره این موضوع بالاترین اعتبار را داشت.

■ پس داریوس میو (آهنگساز مشهور فرانسوی) در دوره فوق لیسانس استادتان بود؟

بله، اصلا من به خاطر اینکه «میو» در دانشگاه میلز تدریس می‌کرد به این دانشگاه وارد شدم و به مدت دوسال در این دانشگاه در مقطع فوق لیسانس تحصیل کردم.

■ تز فوق لیسانس شما چه بود؟

قطعه‌ای بود به نام «سیمفونیا کنسرتانت» که برای هفت ساز سولو، ارکستر و سوپرانو نوشته شده بود. می‌دانید که فرم مرسوم «سیمفونیا کنسرتانت» یک نوع پیوندی میان سمفونی و کنسرتو است که بسیاری از آهنگسازان مشهور موسیقی غربی در چارچوب این فرم قطعاتی نوشته‌اند مثلا سیمفونیا کنسرتانت موتسارت برای دو ساز ویولن و ویولا همراه با ارکستر است. به هر حال نسخه‌ای که از کار خودم برای دانشگاه ارایه دادم توسط داریوس میو امضا شد.

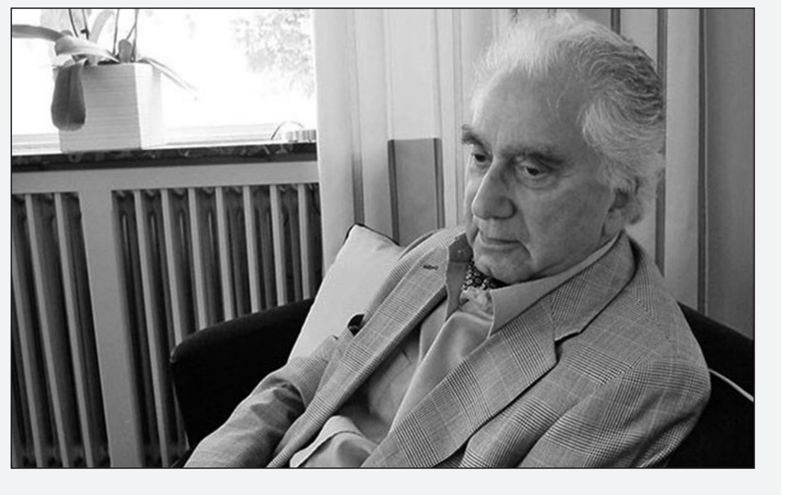
■ تا آنجایی که اطلاع دارم شما بعدها قسمتی از این قطعه را برای دو پیانو تنظیم کردید.

ببینید برای اجرای این کار به ارکستر بزرگ احتیاج داشتیم و چون دانشگاه امکانات کافی را در این زمینه نداشت به ناچار آن را برای دو پیانو تنظیم کردم که بتوان آن را اجرا کرد.

■ شما که داشتید در رشته آهنگسازی تحصیل می‌کردید چه شد که به رشته اتنوموزیکولوژی علاقه‌مند شدید؟

ببینید من پس از اینکه در سال ۱۹۵۵ از دانشگاه میلز در مقطع فوق لیسانس فارغ‌التحصیل شدم و بار دیگر برای ادامه تحصیل به دانشگاه کالیفرنیا بازگشتم. در آنجا به مدت دو سال زیر نظر «لوکوس فاس» تحصیلاتم را در زمینه آهنگسازی ادامه دادم و بعد هم سه سالی را زیر نظر «روی هریس» آهنگساز معروف امریکایی آموزش دیدم. لوکوس فاس متولد آلمان بود که پس از روی کار آمدن هیتلر مانند بسیاری دیگر از اهالی فرهنگ و هنر آلمان به امریکا مهاجرت کرد. فاس بدون تردید هم یک آهنگساز حرفه‌ای و هم یک پیانیست برجسته‌ای بود و در زمینه رهبری ارکستر نیز فردی متبحر محسوب می‌شد و می‌توانم بگویم که تا اندازه زیادی به «لئونارد برنشتاین» شباهت داشت. به هر حال در همین دوران بود که به رشته جدیدالتاسیس «اتنوموزیکولوژی» گرایش پیدا کردم و پس از مدتی که روی موسیقی‌های فرهنگ‌های مختلف مطالعاتی انجام دادم، توجهم به موسیقی کشور خودم جلب شد و با علاقه زیاد تصمیم گرفتم که از آن پس درباره این موسیقی تحقیقاتی انجام دهم. البته در ابتدا قصد داشتم تز دانشگاهی خود را درباره ویکتوریا، آهنگساز بزرگ اسپانیایی در قرن شانزدهم بنویسم اما «منتل هوود» که یکی از استادان برجسته و از پیشگامان این رشته در دانشگاه کالیفرنیا بود و به صورت تخصصی بر موسیقی کشور اندونزی پژوهش می‌کرد چندین بار با من صحبت کرد و گفت تو به‌هرحال ایرانی هستی چرا درباره موسیقی کشور خودت کار نمی‌کنی؟ او مرا قانع کرد که این کار از نظر یک رشته تحقیقاتی می‌تواند ارزش خیلی بیشتری داشته باشد. من نیز با یک بررسی جامع به این نتیجه رسیدم که پژوهش بر موسیقی ایرانی باید در خود ایران انجام شود چون در آن زمان هیچ گونه مرجع تحقیقاتی یا نشریات معتبر درباره این موضوع در جهان غرب و از جمله در امریکا وجود نداشت. به این ترتیب پس از اینکه این طرح تحقیقاتی من از سوی دانشگاه کالیفرنیا تایید شد و با حمایت مالی بنیاد فورد یک بورسیه تحقیقاتی به من تعلق گرفت و در آغاز سال ۱۹۵۷ (۱۳۳۶) درست پس از هشت سال دوری از وطن به ایران بازگشتم، نزدیک به دوسال بر موسیقی سنتی شهری هم به لحاظ نظری و هم به صورت عملی متمرکز شدم.

■ ظاهرا شما در این دوسال مدتی نزد شادروان حسین صبا سنتور کار کردید و مبانی نوازندگی سه تار را هم نزد مرحوم نصرالله زرین پنجه آموزش دیدید؟



اگر هدف‌مان اجرای موسیقی سنتی یا دستگاهی شهری باشد دیگر احتیاجی به ارکستر بزرگ نداریم و بهتر است که آن قطعات به صورت سلو و تک‌نوازی ایجاد شوند. حتی قطعات ضربی اگر با یک یا دو ساز ایرانی به همراه تنبک اجرا شوند، زیبایی و اصالت بیشتری خواهند داشت.

بله، من در این مدت به خصوص با مرحوم روح‌الله خالقی بسیار نزدیک شدم و او در زمینه انجام تحقیقاتم خیلی به من کمک کرد و مرا با بسیاری از استادان موسیقی ایرانی آشنا کرد. در آن دوران علاوه بر دو نفری که نام بردید من با موسیقیدانان برجسته دیگری مانند علی‌اکبر شهنازی، احمد عبادی، فرامرز پایور، مهدی مفتاح، موسی معروفی، نورعلی خان برومند و حسین دهلوی نیز آشنا و از مصاحبه و راهنمایی ایشان بهره‌مند شدم. طی این مدت همچنین هر آنچه از کتاب‌های قدیم و جدید در دسترسم بود، مطالعه کردم و جمعا چیزی حدود صد ساعت از اجراهای موسیقی اصیل ایرانی (که توسط نوازندگان معتبر اجرا شده بودند) روی نوار ضبط کردم و هنگامی که در سال ۱۹۵۹ به امریکا رفتم تمامی آن مدارک گردآوری شده و نوارهای ضبط شده را با خودم به آنجا بردم؛ مطالعاتم را روی آنها ادامه داده، بسیاری از آن قطعات ضبط شده را نت‌نگاری کردم و آنها را مورد تجزیه و تحلیل قرار دادم که تمامی آنها برای دستیابی‌ام به مفاهیم اصول ساختمانی مقام‌ها و پایه‌های موسیقی ایرانی بسیار کمک کرد.

■ شما با استاد صبا حدود ۲۰ روز پیش از فوتش دیداری داشتید که خاطره آن دیدار را در مجله موسیقی شماره ۱۶ (بهمن ۱۳۳۶) شرح دادید. با توجه به اینکه در بیشتر دیدارهای تان با استادان موسیقی ایرانی برخی از ظرایف موسیقی ایرانی را از آنها می‌پرسیدید، آیا در آن دیدار فرصتی پیش آمد که نکته‌ای را از استاد صبا بیاموزید؟

ببینید در قسمتی از صحبت‌هایم با شادروان صبا ایشان به ضرب‌های طاق در موسیقی ایرانی اشاره‌ای داشتند. من تا آن زمان از وجود ضرب‌های طاق در موسیقی کشورهای بالکان و ترکیه باخبر بودم ولی اصلا اطلاع نداشتم که در موسیقی ایرانی نیز ترکیبات پنج یا هفت مضربی وجود دارد. استاد صبا از جمله در آن دیدار توضیح دادند که بیش از آنچه اشخاص تصور می‌کنند، ضرب‌های طاق در موسیقی محلی ایران وجود دارد و چه بسا که موسیقیدانان، میزان‌های ۵/۸ یا ۷/۸ را به صورت ۶/۸ نت‌نویسی می‌کنند و این تصور را دارند که خواننده یا نوازنده محلی اشتباه می‌کند و به خیال خود آن را تصحیح کرده‌اند و آنگاه چند مثال از این نوع ضرب‌ها را در نوشته‌های خودش پیدا کرد و نشانم داد. حتی یک ترانه‌ای را که نُتش را در اختیار نداشت با صدای گرمش برایم خواند.

■ شما از سال ۱۹۵۹ پس از انجام تحقیقات‌تان درباره موسیقی ایرانی بار دیگر ایران را ترک کردید و برای ادامه تحصیلات به امریکا بازگشتید اما اطلاع دارم که پیش از عزیمت به امریکا، مدتی را در ترکیه سپری کردید و در آن مدت با عده‌ای از موسیقیدانان ترکیه نیز مراوداتی داشتید و مدتی بعد گزارشی از این سفر کوتاه را در مجله موزیک ایران (شماره اسفند ۱۳۳۷) منتشر کردید. آیا این مسافرت به دلیل داشتن پروژه‌ای از پیش تعیین شده بود یا اینکه به صورت اتفاقی پیش آمد و اگر امکان دارید خلاصه‌ای از دستاوردهای خود را در این سفر کوتاه برای خوانندگان توضیح بفرمایید.

بله، کاملا درست گفتید. من پس از اینکه در سال ۱۹۵۹ از ایران خارج شدم پیش از ورودم به امریکا چند هفته‌ای نیز در ترکیه و بیشتر در شهر آنکارا اقامت داشتم با این هدف که مطالعاتی درباره موسیقی سنتی ترکیه و رابطه آن با موسیقی ایرانی داشته باشم. در آنجا با تعدادی از موسیقیدانان برجسته ترکی مانند «کمال ایلریجی» و مرحوم «گازینی هال» آشنا شدم و از دانش آنها در زمینه موسیقی سنتی ترکیه بهره‌مند شده و از جمله متوجه شدم که در موسیقی این کشور، حدود ۷۰ مقام وجود دارد که بیشتر اسامی آن مقام‌ها فارسی و با مقام‌های موسیقی ایرانی دارای نام‌های مشترکی هستند از جمله: «عشاق»، «بوسلیک» و «حسینی» که البته ممکن است از نظر اصواتی که در آنها به کار می‌رود شباهت‌هایی با مقام‌های ایرانی داشته باشند ولی در کل یک شکل نیستند و ما دقیقا نمی‌دانیم که آیا ریشه‌های آنها یکی بوده‌اند یا خیر؟ اما به نظر می‌رسد که مثلا میان مقام حجاز ترک‌ها با بیات اصفهان خودمان و یا میان مقام چهارگاه ترک‌ها با ماهور و در عین حال میان مقام کردی آنها با دشتی ما شباهت‌هایی وجود دارد. کمال ایلریجی مقام حسینی را به عنوان مقام اصلی موسیقی ترک قلمداد می‌کرد و معتقد بود که سایر مقامات دیگر از آن سرچشمه گرفته‌اند. او در این باره مطالعات و نوشته‌های بسیاری داشت و در آن نوشته‌ها به صورت تفصیلی روشن می‌کند که رابطه تمامی مقامات با مقام حسینی چگونه است. همچنان که در قسمتی از کتابم موسوم به «دستگاه در موسیقی ایرانی» توضیح داده‌ام فرضیه من درباره پیدایش سیستم دستگاهی ایران از درون سیستم مقامی (در قرن نوزدهم و در دوران قاجار) این است که این سیستم به خاطر محرومیت‌های شدید فعالیت‌های موسیقی در قرون ۱۷، ۱۸ و ۱۹ میلادی در ایران به وجود آمد. در آن زمان فعالیت‌های جمعی، اجتماعی و کلا فعالیت در زمینه موسیقی بسیار دشوار شده بود و به نظر می‌رسد که قابلیت اجرایی در یک مقام - در مدت زمانی که قابل توجه باشد - کم بوده و نوازندگان پس از مدتی به این نتیجه رسیدند که اگر به ناچار، مقام‌ها را به یکدیگر متصل و به شکل مجموعه‌ای ایجاد کنند که در ضمن میان آنها وحدتی هم برقرار باشد، کار مفیدتری خواهد بود. اما جالب است که در همان دورانی که موسیقی در ایران دچار رکود شد، موسیقی درباری خلافت عثمانی رشد و پرورش پیدا کرد به‌خصوص دوران سلطنت سلطان سلیم سوم (۱۸۰۷-۱۷۸۹) که خودش آهنگساز بود و گروهی متشکل از همسرایان خوانندگان زن در دربار تشکیل داده بود و خلاصه موسیقی در این دوره رونق بسیاری داشت. به هر حال می‌توان گفت که از جمله رویدادهای مهم قرون گذشته به وجود آمدن یک مکتب آهنگسازی در ترکیه بود که از درون موسیقی سنتی این کشور و از قرن هفدهم ایجاد شد و به این ترتیب از آن زمان تاکنون آثار نت‌نویسی شده گوناگونی را از آهنگسازان مختلف ترک با شیوه‌های نگارش منحصربه‌فردی شاهد هستیم و بعدها به پیروی از سیستم نت‌نویسی غرب آثار بسیار زیادی برای سازهای مختلف و برای گروه‌نوازی و گروه‌خوانی به وجود آمد که تمامی آنها بر اساس مایه‌های سیستم مقامات استوار هستند. به هر حال آنچه باعث شد موسیقی ایرانی در چارچوب سیستم دستگاهی متمرکز شود در ترکیه مصداق ندارد و در آنجا سیستم اجرایی تحت عنوان «فصیل» است. فصیل از یک سلسله قطعات به فرم‌ها و کیفیت‌های مختلف است که در یک مقام معین تشکیل می‌شود و تا اندازه‌ای شبیه سبک سوییت غربی است. این قطعات برخی آوازی و برخی بدون آواز هستند. به طور کلی فصیل با قطعه‌ای به نام تقسیم شروع می‌شود که بدون وزن و با بداهه‌سرایی اجراکننده نواخته می‌شود و حالت مقام اصلی فصیل را اعلام و تثبیت می‌کند. اگر تقسیم با آواز توام باشد غزل نامیده می‌شود و در اینجا مانند موسیقی ایرانی، خواننده در نقش هدایت‌کننده ظاهر می‌شود و نوازنده نیز از آواز، تقلید و پیروی می‌کند. در اصول این غزل‌ها قطعات کوتاهی هستند و معمولا حدود سه دقیقه طول می‌کشند در صورتی که اجرای سایر قطعات فصیل (یعنی قطعات غیرآوازی) که تماما به وسیله آهنگسازان ساخته می‌شوند گاهی از یک ساعت تجاوز می‌کنند. همین مطلب اهمیت ضرب و وزن را در موسیقی ترک نشان می‌دهد.

■ با این توضیحاتی که دادید به نظر شما در مقام یک اتنوموزیکولوگ، تفاوت‌های ریشه‌ای موسیقی ایرانی با موسیقی ترکیه را در چه مواردی می‌شود جست‌وجو کرد؟

ببینید همچنان که گفتم موسیقی ترک مانند موسیقی کشورهای عربی بر پایه مقامات قدیمی که دارای ریشه‌های ایرانی هستند استوار است در حالی که این مقامات در موسیقی ایرانی اغلب به عنوان گوشه در ساختمان ۷ دستگاه و ۵ آواز فعلی گنجانده شده‌اند. دیگر اینکه مکتب مسلط موسیقی ترک به بداهه‌سرایی اهمیت کمتری می‌دهد و بیشتر از رویه کمپوزیسیون روی مایه مقامات پیروی می‌کند در حالی که موسیقی ایرانی بر اصول آزادی نوازنده در اجرای قطعات استوار شده است و می‌توان گفت که در این موسیقی نوازنده و خواننده در عین حال سازنده آن چیزی است که اجرا می‌کند و مساله آخری که در اینجا می‌توانم به آن اشاره کنم این است که موسیقی ترک بیش از موسیقی کلاسیک ایرانی بر عوامل موسیقی محلی تکیه می‌کند و در نتیجه از نظر ضرب و وزن موسیقی کلاسیک ترک دارای تنوع، جلوه و قدرت بیشتری است.

■ آیا شما در مدت اقامت در ترکیه با کارهای آهنگسازان بنام موسیقی ارکسترال ترکیه مانند نجیل کاظم آکسیس هم آشنا شدید؟ این را از این جهت می‌پرسم که شباهت‌هایی میان فضای کلی برخی از کوارتت زهی‌های شما و کوارتت زهی‌های ایشان ملاحظه می‌شود.

خیر، با توجه به مدت اقامت کوتاهم در ترکیه و تحقیقاتم در زمینه‌ای مشخص دیگر چنین ارتباط‌هایی مقدور نبود؛ ضمن اینکه اثری از ایشان هم به خاطرم نمانده است و اگر شباهت‌هایی حس می‌کنید شاید کاملا اتفاقی باشد.

■ شما در برخی مقالاتی که در دهه ۱۳۳۰ در مطبوعات تخصصی موسیقی آن زمان نوشتید بر این نکته تاکید می‌کردید که پروژه چندصدایی کردن موسیقی سنتی ایرانی به خاطر ویژگی ملودیک و تک‌صدایی و فاقد وزنش امری اشتباه است که تنها خاصیتش از میان بردن لطایف و ظرایف این موسیقی است و به همین علت در دیدگاه آن زمان شما موسیقی سنتی ایرانی به صورت سلو و تک‌نوازی بیشتر به دل می‌نشیند و اصالت خود را بیشتر حفظ می‌کند تا اینکه به صورت گروهی و ارکسترال اجرا شود. از جمله این مقالات شما می‌توانم به مقاله این موسیقی عجیب (مجله موزیک ایران، مهرماه ۱۳۳۷) و ارکستر در موسیقی ایرانی (مجله موسیقی، خرداد ۱۳۳۸) اشاره کنم. آیا دیدگاه فعلی شما نیز این گونه است؟

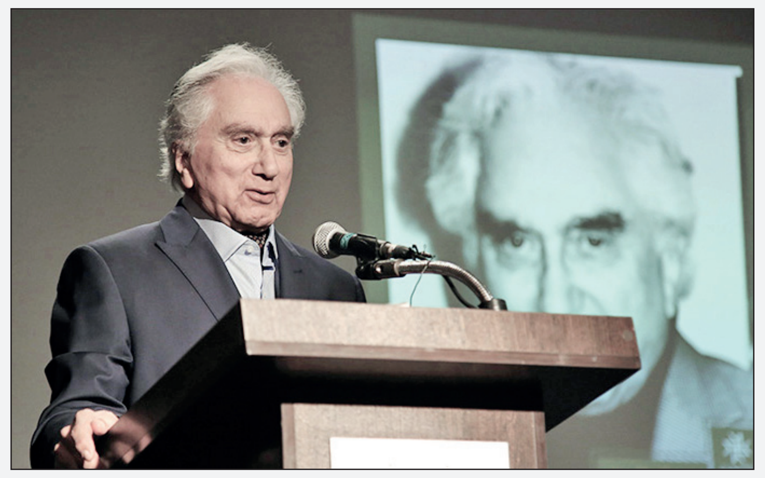
ببینید اگر منظورتان از موسیقی سنتی همان گوشه‌هایی باشد که در ردیف موسیقی ایرانی وجود دارد اینکه به این نتیجه برسیم که به بهانه به‌روز کردن آنها از علوم مختلف آهنگسازی مانند هارمونی و کنترپوان در جهت چندصدایی کردن نغمه‌ها و گوشه‌های مختلف دستگاه‌های ایرانی استفاده کنیم به نظر من تفکر کاملا نادرست و اشتباهی است و درست به آن می‌ماند که یک روز تصمیم بگیریم برخی آثار مینیاتوری مربوط به عصر صفوی را با توجه به زیبایی‌شناسی عصر حاضر تغییر دهیم یا اینکه اشعار مولوی را به سبک و سیاق اشعار سهراب سپهری مدرن کنیم. پس توجه داشته باشید که موسیقی سنتی ارثیه‌ای است که به همین صورت به دست ما رسیده است و ما باید آن را به همان صورتی که هست و با همان کیفیت اجرایی که دارد و با همان زمینه‌های ملودیکی که به صورت شفاهی و از طریق گوش می‌شنویم فرا بگیریم نه اینکه آنها را دستکاری کنیم. اما اگر منظورتان این باشد که با الهام و بهره‌گیری از موسیقی ملی (اعم از موسیقی‌های شهری و محلی‌مان) و با استفاده از مقام‌ها، ملودی‌ها و ریتم‌های آنها آهنگسازی کنیم و اثری بیافرینیم مسلم است که مخالفتی با آن ندارم و اساسا بسیاری از آهنگسازان خوب کشور ما نظیر آقای دهلوی و علیزاده نیز چنین کرده‌اند. توجه داشته باشید که امثال این هنرمندان به هیچ‌وجه نیامده‌اند که با استفاده از هارمونی یا کنترپوان، نغمات و گوشه‌های موجود در دستگاه‌های ایرانی را چندصدایی کنند بلکه آنها با رجوع و الهام از ماتریالی که در موسیقی سنتی وجود دارد قطعاتی را ساخته‌اند که آن محصول دیگر با دستگاه‌ها و آوازهایی نظیر سه‌گاه، افشاری، ماهور و... ارتباطی ندارد بلکه صرفا مطالبی برگرفته از ردیف موسیقی ایرانی است. در عین حال باید به این نکته هم توجه داشته باشید که این گونه آهنگسازی تماما به نفوذ فرهنگ غرب در ایران از اواخر قرن نوزدهم مربوط می‌شود یعنی پس از تاسیس مدرسه موسیقی (برای تربیت گروه نظامی سلطنتی) در دوران ناصرالدین شاه، مسافرت‌های گوناگون به فرنگ، ورود صفحات گوناگون موسیقی کلاسیک غربی و اتفاقات دیگر ما ایرانیان ضمن آشنایی با وجوه مختلف فرهنگ غربی با مبانی موسیقی غربی و شیوه‌های نوین آهنگسازی نیز آشنا شدیم وگرنه تا پیش از این آشنایی و برخورد با فرهنگ غرب، موسیقی ایرانی هرگز با هیچ گونه نت‌نویسی ارایه نشده است. نمونه‌هایی از گونه‌های نت‌نویسی هم که در برخی نوشته‌های دوران گذشته در کتاب‌هایی نظیر کتاب الموسیقی الکبیر فارابی و رسالات اشرفیه و الادوار صفی‌الدین ارموی آمده است هرگز جنبه اجرایی نداشته و تنها وسیله‌ای برای ارایه مسایل نظری موسیقی بوده است. نوازندگان و خوانندگان همواره این موسیقی را از راه گوش فرا می‌گرفتند و بداهه‌سازی نیز براساس جذب انگاره‌های ملودیک و مقامی - که از طریق تجربه و تمرین به دست می‌آمد - انجام می‌شد. به این دلیل که آهنگسازی در ایران هیچگاه به صورت جدا از نوازندگی موجودیت پیدا نکرد بنابراین آفرینش موسیقی پیوسته، جنبه‌ای از اجرای آن به شمار می‌آمد و فارغ از هر نیاز و خواسته‌ای، این موسیقی به نت‌نویسی درنیامد. به عنوان مثال قطعاتی که شادروان مرتضی نی داوود مانند پیش‌درآمد اصفهان ساخته است به لحاظ ملودیک بسیار زیبا هستند ولی او در درجه اول نوازنده توانای تار بوده است و آهنگساز به مفهوم نوین و غربی کلمه نبوده است.

■ البته از میان قدما می‌توانیم به عبدالقادر مراغه‌ای اشاره کنیم که از معدود موسیقیدانانی در گذشته بوده که با شیوه نگارش مخصوص به خود آثاری را نت‌نویسی و تصنیف کرده است و در سالیان اخیر نیز برخی از آهنگسازان کشور ما نظیر آقای فخرالدینی و درویشی با الهام از این ساخته‌ها قطعاتی را بازسازی و تصنیف کرده‌اند.

ببینید مطالعه نوشته‌های مراغه‌ای موضوع جدیدی نیست. وی فعالیتش در دوران عثمانی بود و البته یگانه موسیقیدانی بوده که هم در حوزه نظری موسیقی آثاری را بر جای گذاشته است (مانند آثاری چون جامع‌الالحان و مقاصدالالحان) و هم، آهنگ‌های نت‌نویسی شده دارد. بنابراین آثار او تنها نمونه‌هایی هستند که می‌توانیم از آنها تحت عنوان موسیقی‌های نت‌نویسی شده مرتبط با ایران قلمداد کنیم. هرچند که فراموش نکنید که ترک‌ها نیز او را از خود می‌دانند و تمام نوشته‌های مراغه‌ای را نه تنها چاپ کرده‌اند بلکه حتی ساخته‌های او را ضبط هم کرده‌اند. البته همت موسیقیدانان ایرانی در بازسازی این آثار قابل ستایش است.

■ شما بارها در نوشته‌های تان موسیقی ایرانی را ذاتا تک‌صدایی با فواصل انعطاف‌پذیر و متکی بر بداهه‌سرایی تلقی کرده‌اید و اصولا چندصدایی را تنها مختص موسیقی‌های غربی می‌دانید. فکر نمی‌کنید که نمی‌توان به صورت مطلق این مرزبندی‌ها را میان موسیقی‌های غربی و شرقی ایجاد کرد؟ چون که موسیقی غربی هم تا پیش از قرن نهم میلادی تک‌صدایی بوده و به تدریج به سمت چندصدایی حرکت کرده و در موسیقی سنتی شرقی و ایرانی نیز می‌توانیم مارگه‌هایی از چندصدایی را ملاحظه کنیم، مانند برخی اجراها با سازهای ضربی در آفریقا، نوعی چندصدایی در موسیقی گاملان برخی ارکسترهای موسیقی‌های جاوه و بالی در اندونزی و حتی برخی آوازهای دوصدایی در منطقه گرگان.

برای پاسخ به این پرسش شما به زمان بیشتری احتیاج است. در اینجا خیلی خلاصه می‌توانم بگویم که ما باید آن نوع چندصدایی را که در جهان غرب به صورت آگاهانه، برنامه‌ریزی شده و سیستماتیک به وجود آمده از آن نوع چندصدایی که در بسیاری از جوامع شرقی به صورت ابتدایی و ناآگاهانه ایجاد شده است جدا کنیم. مثلا چندصدایی موجود در موسیقی گاملان به خاطر ویژگی خاص و متفاوت برخی از سازها و وسایل اجرایی آن بوده است نه اینکه از سر آگاهی و حساب شده باشد. ببینید سازهای موجود در ارکسترهای مناطق بالی و جاوه دارای قابلیت‌های اجرایی یکسانی نیستند در برخی از آنها نمی‌توان بیشتر از پنج نت نواخت اما برخی دیگر قابلیت اجرای حتی ۳۰ نت را دارند. همچنین برخی از آن سازها دارای صداهای بسیار زیری هستند و برخی دیگر صداهای خیلی بمی دارند که وقتی با هم همنوازی می‌کنند از برآیند آنها صداهای متنوعی بیرون می‌آید. اصولا اکثر سازهای کوبه‌ای موسیقی گاملان از برنز و چوب یا گرز ساخته شده‌اند و در برخی از آنها هنگامی که روی گرزها، چکش زده می‌شود حدود ۳-۲ صدا خارج می‌شود. اما درباره موسیقی ایرانی توضیح دادم که اگر هدف‌مان اجرای موسیقی سنتی یا دستگاهی شهری باشد دیگر احتیاجی به ارکستر بزرگ نداریم و بهتر است که آن قطعات به صورت سلو و تک‌نوازی ایجاد شوند. حتی قطعات ضربی اگر با یک یا دو ساز ایرانی به همراه تنبک اجرا شوند، زیبایی و اصالت بیشتری خواهند داشت و با سادگی و تک‌صدایی بودن این قطعات مناسب‌تر خواهند بود وگرنه وجود یک ارکستر ۱۲ نفره که همه در عین حال یک نت را اجرا کنند چه معنایی خواهد داشت. اما اگر منظورمان ایجاد سبک پلی فونیک و سمفونیک برای آهنگسازان ایرانی باشد که ضمن تکیه بر پایه تحولات و اصول علمی موسیقی غربی از مدها، ضرب‌ها و نغمات موسیقی ایرانی الهام گیرند همچنان که گفتم عملی بسیار پسندیده است و من به‌شدت آن را تایید می‌کنم. اما همچنان که توضیح دادم دیگر نمی‌شود به چنین کارهایی از عنوان ایرانی استفاده کنیم. حرف من این است که نباید سعی کنیم در راه آفرینش موسیقی نو، موسیقی سنتی را متحول کنیم بلکه یک آهنگساز خوب باید به دنبال آفرینش بر مبنای هر آنچه می‌خواهد برود (از جمله استفاده از ماتریال موسیقی ایرانی) اما او باید در این کار هم قابلیت ذاتی داشته باشد و هم دانش کافی.



پس از اینکه در سال ۱۹۵۵ از دانشگاه میلز در مقطع فوق لیسانس فارغ‌التحصیل شدم و بار دیگر برای ادامه تحصیل به دانشگاه کالیفرنیا بازگشتم. در آنجا به مدت دو سال زیر نظر «لوکوس فاس» تحصیلاتم را در زمینه آهنگسازی ادامه دادم. لوکوس فاس متولد آلمان بود که پس از روی کار آمدن هیتلر مانند بسیاری دیگر از اهالی فرهنگ و هنر آلمان به آمریکا مهاجرت کرد. فاس بدون تردید هم یک آهنگساز حرفه‌ای و هم یک پیانیست برجسته‌ای بود و در زمینه رهبری ارکستر نیز فردی متبحر محسوب می‌شد و می‌توانم بگویم که تا اندازه زیادی به «لئونارد برنشتاین» شباهت داشت. به هر حال در همین دوران بود که به رشته جدیدالتاسیس «اتنوموزیکولوژی» گرایش پیدا کردم.

زمانی که من تصمیم گرفتم برای ادامه تحصیل به فرانسه بروم مصادف با پایان جنگ جهانی دوم بود و در آن زمان اروپا وضعیت بسیار آشفته‌ای داشت و آثار جنگ به صورت بارزی در خیلی از کشورهای اروپایی دیده می‌شد.

■ و با توجه به مثال‌هایی که از کارهای برخی آهنگسازان ایرانی نظیر آثار دهلوی و علیزاده بیان کردید و ظاهرا مورد تایید شما هستند به نظر می‌رسد که شما در زمینه آهنگسازی بر مبنای موسیقی دستگاهی ایران به استفاده از کنترپوان بیشتر اعتقاد دارید تا استفاده از هارمونی و حتی در مقدمه کتاب کنترپوان کنت کنان که توسط شما ترجمه شده است نیز چنین گفته‌اید که کنترپوان با ساختار موسیقی ایران بیشتر هماهنگی دارد.

بله، کاملا درست گفتید و من بر این گمانم که چون موسیقی ایرانی دارای فواصل غیر ثابت و متغیر است با سیستم هارمونی چندان هماهنگ نمی‌شود و استفاده از آن باعث می‌شود که آن ظرایف و جنبه‌های خصوصی موسیقی ایرانی از میان برود. توجه داشته باشید که سیستم هارمونی بر اساس ایجاد گام و فواصل تعدیل شده در قرن هفدهم به وجود آمد در صورتی کنترپوان در دوران رنسانس و روی سیستم مُدال پیاده شد و استفاده از آن به خصوص در قرن ۱۶ میلادی و در آثار آهنگسازانی چون: اورلاندو گلاسو، ژوسکن دپره فرانسوی، ویکتوریا اسپانیایی و تامس تالیس انگلیسی به اوج خود رسید. به عنوان مثال شما در قرن پانزدهم نمی‌توانستید اثری خلق کنید که دارای ۶ «دی یز» باشد چون در آن دوران به‌دلیل وجود سیستم مدال، فواصل، تعدیل شده نبودند و استفاده از آنها باعث ایجاد ناهماهنگی می‌شد. پس به نظر من به خاطر خصلت ملودیک و تک‌صدایی و در عین حال مُدال بودن موسیقی ایرانی استفاده از کنترپوان در آهنگسازی برای این موسیقی مناسب‌تر است.

■ پس شما برخلاف رویه و نظریه شادروان مرتضی حنانه به ایجاد هارمونی متفاوت برای صدادهی موسیقی ایرانی در کارهای پلی‌فونیک اعتقادی ندارید؛ همان چیزی که ایشان تحت عنوان هارمونی زوج از آن یاد می‌کرد.

ببینید، من با هر گونه دستورالعملی برای کار آهنگسازی مخالفم. هر آهنگساز باید خودش مسیر آهنگسازی خود را پیدا و به شیوه متفاوتی در خلق آثار دست پیدا کند و لازم نیست که دیگران برای او خط‌مشی و فرمولی را تعیین کنند. من اصلا متوجه نمی‌شوم که ما برای چه باید به هارمونی خاصی برای صدادهی موسیقی ایرانی دست پیدا کنیم. آیا منظور کسانی که چنین چیزی را می‌گویند این است که مثلا دستگاه همایون را با هارمونی خاصی اجرا کنند؟ یعنی آیا با این کار موسیقی سنتی را بهتر خواهند کرد؟ آیا این افراد با این نظریات موسیقی سنتی را تحریف و به شکل دیگری تغییر نخواهند داد؟ پس باز هم تکرار می‌کنم که اگر منظور شما این است که یک آهنگساز ایرانی با استفاده از فواصل موسیقی ایرانی اثری را خلق کند لازم نیست که نه شما و نه من یا هیچ کس دیگر یک دستورالعملی را برای آن ایجاد کند.

■ شما از اوایل دهه ۱۹۵۰ میلادی که با نوشتن سرناد شماره ۱ و ۲ (برای فلوت کلارینت و ویولون) رسما آهنگسازی را آغاز کردید تا به امروز آثار گوناگونی را در سبک‌های مختلف موسیقی تصنیف کرده‌اید اما با شنیدن ۶ کوارتت زهی تان به نظرم می‌رسد که این ۶ اثر نسبت به دیگر کارهای شما شخصی‌تر و حاوی مفاهیم و مطالب عمیق‌تری است، شما خودتان در این باره چگونه فکر می‌کنید؟

ببینید، در اساس فکر می‌کنم که ترکیب کوارتت زهی یک ترکیب کاملی است که با وجود هم‌خانواده بودن سازها، از بم‌ترین صداها تا زیرترین آنها را می‌تواند تولید کند. این سازها حالت اکسپرسیو دارند و چون کششی هستند هنگامی که یک نت به صدا درمی‌آید، تداوم نت و نحوه بیان آن در تداوم به دست سازنده و نوازنده انجام می‌شود؛ اما مثلا ما وقتی با پیانو نتی را به صدا در می‌آوریم به‌دلیل کوبه‌ای بودنش دیگر با آن نمی‌شود کاری کرد. به هر حال اکثرا این را قبول دارند که قابلیت بیان در سازهای زهی بیشتر از سازهای دیگر است؛ از این رو بسیاری از آهنگسازان مهم غربی بهترین ابزار درونی موسیقایی خود را از طریق کوارتت زهی انجام داده‌اند. مثلا هایدن که به یقین آفریننده واقعی کوارتت زهی - به این صورتی که امروزه می‌شناسیم - محسوب می‌شود در ۸۸ اثری که در این چارچوب نوشته است بهترین بیان موسیقایی را در این زمینه انجام داده است که با هیچ آهنگساز دیگری قابل مقایسه نیست. برخی نیز معتقدند که بهترین آثار بتهوون ۱۷ کوارتت‌های زهی او هستند نه سمفونی‌هایش یا مثلا دبوسی با اینکه در طول عمرش فقط یک کوارتت زهی نوشت اما به شخصه آن را بسیار دوست داشت به‌طوری که وقتی در اواخر عمرش از او پرسیدند که چرا بیشتر کوارتت ننوشتی؟ پاسخ داد که من هر آنچه لازم بود در همین یک کوارتت نوشتم. به‌هرحال خود من هم با وجود اینکه به ندرت از کارهای آهنگسازی‌ام راضی هستم اما به شخصه به برخی موومان‌های کوارتت‌های ساخته خودم علاقه خاصی دارم.

■ خود من هم به خصوص به موومان دوم کوارتت زهی شماره ۶ شما علاقه خاصی دارم و به نظر خودم این قطعه دارای فضایی نوستالژیک و تا حدودی برگرفته از آواز دشتی در موسیقی ایرانی است.

البته این برداشت شماست و من به هیچ وجه آگاهانه نخواستم در این اثر از موسیقی ایرانی و فضای دشتی استفاده کنم ولی اگر این گونه دریافت کردید می‌تواند قابل تامل باشد.

■ با وجود آنکه شروع کار موسیقایی تان با ساز ویولن آغاز شد و بعدها نیز حین تحصیل نزد توماس ماروکو نوازندگی ویلن را ادامه دادید و همچنان که گفته شد کوارتت‌های زهی تان در زمره مهم‌ترین کارهای شما محسوب می‌شود اما به نظر می‌رسد که از همان ابتدا علاقه خاصی هم به ساز پیانو داشتید و از زمان تصنیف توکاتای شماره ۱ و ۲ در دهه ۱۹۵۰ تا سالیان اخیر آثار گوناگونی را اختصاصا برای پیانو یا برای پیانو به همراه سازهای دیگر ساخته‌اید؛ آثاری چون: سوییت گالانته (۱۹۶۳ با نوازندگی شیرین گودرزی) و «rhetories for piano and strings» که در سال ۱۹۷۷ توسط ارکستر مجلسی رادیو تلویزیون اجرا شد.

بله، اتفاقا بیشتر کارهای من در ۱۲ سال اخیر نیز اختصاصا برای پیانو نوشته شده‌اند مانند سونات شماره ۲ که در امریکا اجرا شد و چند سال پیش هم در روزنامه نیویورک تایمز درباره آن مطلبی نوشته شد. همچنین در این زمینه می‌توانم به پنج باگاتل اشاره کنم یا می‌توانم به پیانو کویینتت (برای پیانو و ارکستر زهی) اشاره کنم که اثری است برای ارکستر بزرگ و البته بسیاری از کارهای دیگر.

■ شما دو اثر تحت عنوان توکاتا دارید که هر دو در دهه ۱۹۵۰ نوشته شده‌اند. توکاتای شماره ۱ که یک اجرای آن امروزه در دسترس است در نوع خود یکی از آثار درخشان و فنی برای پیانو در تاریخ موسیقی ایران است. می‌توان گفت که این اثر در زمره نخستین تلاش‌ها در آثار پیانویی ایران برای ادغام موسیقی ایرانی با هارمونی قرن بیستم محسوب می‌شود. در این اثر ملودی محلی «کُرِیشیم» با رویکردهای هارمونیک قرن بیستمِ نظیر آکوردهای کوارتال، کویینتال، تی‌پرس‌های غیرفونکسیونل و تریادها با نت اضافه شده همراه شده‌اند؛ ضمن آنکه در این اثر حرکت تم محلی کریشیم و تلفیق آن با کیفیت کوبه‌ای پیانو باعث ایجاد پتانسیل ریتمیک و موتیویک بالایی در فرآیند گسترش می‌شود و کیفیت کوبه‌ای مورد اشاره در ساز پیانو را تداعی می‌کند.

از توضیحاتی که دادید ممنونم ولی باید توجه داشته باشید که من از تم محلی کریشیم تنها در قسمت B این قطعه استفاده کرده‌ام و بیش از ۳-۲ میزان طول آن نیست و این امر هیچ ارتباطی به موسیقی سنتی ندارد. آن تم در ذهنم بوده و به شکل توکاتا که از قرن شانزدهم به بعد متداول بوده است، نوشتم و کاملا به سبک موسیقی قرن بیستم غربی است و اگر احیانا تمی از خودم به کار می‌بردم که ایرانی نبود این پرسش برای شما پیش نمی‌آمد. در حالی که نتیجه کار قطعه‌ای با سبک هارمونیک مشابه بود.

■ توکاتای شماره ۲ که در سال ۱۹۵۵ نوشته شد دارای چه فضایی بود؟

واقعا به خاطرم نمی‌آید. من به خاطر شرایط خاص و فراز و نشیب‌هایی که در زندگی‌ام داشته‌ام بخش زیادی از آثار قدیمی‌ام مفقود شده‌اند و نسخه‌ای از آنها را از جمله از این اثر را ندارم. این اثر به احتمال قوی دارای رنگی ایرانی بود ولی مسلما برگرفته از تمی محلی نبود.

■ استادان پیانوی شما در دانشگاه چه کسانی بودند؟

ابتدا مدتی نزد خانم لینتی کار کردم و سپس نزد هانس لامپلی پیانیست امریکایی.

■ شما با وجود آنکه به عنوان یک اتنوموزیکولوژیست روی موسیقی دستگاهی ایرانی پژوهش‌های گسترده‌ای کرده‌اید اما به لحاظ نظریات شخصی چندان به استفاده از ماتریال موسیقی ایرانی برای کارهای آهنگسازی‌تان اعتقاد نداشته‌اید و اصولا با مقوله ناسیونالیسم و هویت‌گرایی در آهنگسازی مخالف هستید. با وجود این، استفاده از عناصر موسیقی ایرانی در برخی کارهای شما قابل ردیابی است از جمله در موومان دوم کوارتت شماره ۲ در مایه ماهور، موومان دوم کوارتت شماره ۶ در دشتی، قطعه فوگ در دشتی، توکاتا ۱ (برگرفته از قطعه محلی کریشیم)، موسیقی فیلم‌های گاو و آقای هالو. به عنوان مثال در یکی از صحنه‌های عاشقانه آقای هالو از دستگاه همایون استفاده کرده‌اید. یا حتی در قسمت دوم اثر دیور تیمنتو برای ۴ ساکسیفون می‌توانیم آن اتمسفر ایرانی را ملاحظه کنیم.

ببینید، من در بیشتر کارهایم تعمدی در به کارگیری ماتریال موسیقی ایرانی نداشته‌ام ولی در بسیاری از مواقع این امر به صورت ناخودآگاه انجام شده است. البته در برخی مواقع هم این امر، آگاهانه صورت گرفته است مانند همان موومان دوم کوارتت زهی شماره ۲. البته من در زمینه استفاده از ماتریال ایرانی آثار دیگری نیز دارم مانند: مینیاتورهای آزاد ایرانی که حاوی سه قطعه پیانویی است. چند آواز روی آهنگ‌های محلی ایران مانند: مستم مستم (۱۹۵۶) که برای صدای سوپرانو، ویولونسل و پیانو تنظیم شده است یا دو قطعه برای صدای سوپرانو، ویولون و هارپ (۱۹۵۷) روی شعر سعدی و همچنین قطعه به یاد نیشابور روی اشعار خیام برای گروه کر.

■ اگر اشتباه نکنم شما در دهه ۱۹۶۰ میلادی که در دانشگاه یوسی.ال.ای یا دانشگاه کالیفرنیا، لس‌آنجلس دروس مختلفی از جمله مبانی نظری و تاریخی موسیقی ایرانی را تدریس می‌کردید در راستای پروژه‌ای که داشتید کنسرت‌هایی هم برگزار کردید که در آن کنسرت‌ها از جمله چند قطعه از ساخته‌های خود را در مایه موسیقی سنتی اجرا کردید.

بله، در آن دوران من ضمن اینکه دانشجوی دکترای اتنوموزیکولوژی بودم موسیقی ایران و جنبه‌های نظری و تاریخی آن را برای عده‌ای از دانشجویان تدریس می‌کردم و یک گروه از نوازندگان هم تشکیل دادیم که مجموعا ۵-۴ نفر می‌شدیم که آقای داریوش مهرجویی نیز در زمره آنها بود و بقیه امریکایی بودند. تا آنجایی که به خاطر دارم ما با این گروه ۲ کنسرت برگزار کردیم و من برای این گروه ۲ قطعه ساختم؛ یکی پیش‌درآمد ابوعطا و دیگری یک پیش‌درآمد بیات ترک. من در این گروه سه تار می‌نواختم و آقای مهرجویی سنتور می‌زدند و البته امروزه برای من باورنکردنی است که در آن زمان چنین کارهایی ساختم. در واقع آغاز آشنایی من با آقای مهرجویی هم از همین دانشگاه یو.سی.ال.ای آغاز شد.

■ و در موسیقی فیلم گاو هم اثری ایرانی خلق کردید که نوازندگان آن داریوش مهرجویی (سنتور)، نصرت‌الله ابراهیمی (سه تار)، عباس خوشدل (فلوت) و حسین مقدم (تنبک) نواختند.

بله

■ فکر می‌کنم شما مدتی نیز در زمینه آهنگسازی تحت تاثیر استادتان داریوس میو قرار داشتید یعنی صرف‌نظر از کوارتت زهی شماره ۱ که آن را زیر نظر ایشان نوشته‌اید حتی در دیورتیمنتو برای ۴ ساکسیفون هم این تاثیر دیده می‌شود، درست است؟

بله، شاید بتوان گفت که مخصوصا موومان اول این قطعه دارای آن حالت شوخ و سبک فرانسوی است اما موومان آخر آن که به فرم فوگ نوشته شده است اساسا آن فرمی نبود که مورد علاقه داریوس میو باشد.

■ شما در یک دورانی هم به سمت کارهای آوانگارد (البته به شیوه خودتان) در زمینه آهنگسازی کشیده شدید که فکر می‌کنم حدود ۱۵ سال طول کشید اما پیش و پس از این دوران دیگر به این سمت نرفتید. این تجربه و گسست از آن به چه دلیلی انجام شد؟

ببینید، در کل به نظرم می‌رسد که آن کارهای آوانگارد و تجربی دیگر تازگی خود را از دست داده‌اند. یعنی منادیان این سبک‌ها در ابتدا می‌خواستند کارهای متفاوت و خلاقانه‌ای را عرضه کنند و اتفاقا بر نوین بودن و شخصی بودن آثار تاکید می‌کردند اما دیری نگذشت که شباهت‌های میان این آثار به مراتب بیش از تفاوت‌های آنها شد؛ تشخص فردی آهنگسازان از میان رفت و پس از مدتی این نکته به ذهن بسیاری خطور کرد که گویی برای این دسته از آهنگسازان متحیر کردن و شوکه کردن مخاطبان به هدف اصلی تبدیل شدن تولید مطالب و مفاهیم تازه در آهنگسازی. به همین دلیل ما در کارهای آنها بیش از کار خلاقانه سر و صداهای نامفهوم را می‌شنیدیم. بله، خود من در فاصله سال‌های ۱۹۷۶ تا ۱۹۹۰ با سبک‌های سریال کار می‌کردم و سعی داشتم با موسیقی ۱۲ نتی، آثاری را به وجود بیاورم که تجسم ذهنی ملودی و ریتم مشخص را در بر گیرد. من در آن زمان سعی داشتم با این سبک دشوار بتوانم آثاری خلق کنم که از نظر ملودی و ریتم وضوح داشته باشد. به‌طوری که مثلا آلبان برگ از درون این سیستم که در ذات خود مغایر با ملودی واضح است توانست فرم‌های ملودیک قابل تشخیص ایجاد کند مانند کنسرتو ویولونش. به هر حال آثار مربوط به این دوران من شامل کوارتت‌های ۴ و ۵، پارتیتا برای سازهای بادی، کنسرتو فلوت و کنسرتو کلارینت و کنسرتو گروسو برای پیانو و ارکستر زهی بود. اما از دهه ۱۹۹۰ تا به امروز به سبک خودم پیش از ستا۱۹۷۶ برگشتم که روی سیستم تونال متحرک استوار بود. یعنی در آنها تونالیته بر قطعه حاکم نیست ولی تا آنجایی که ملودی قابل تشخیص حکمیت می‌کند به نحوی یک سیستم تونال متحرک که ثابت و حاکم نباشد در اثر وجود دارد.

در کنار شاهین فرهت

من با هر گونه دستورالعملی برای کار آهنگسازی مخالفم. هر آهنگساز باید خودش مسیر آهنگسازی خود را پیدا و به شیوه متفاوتی در خلق آثار دست پیدا کند و لازم نیست که دیگران برای او خط‌مشی و فرمولی را تعیین کنند.