

سید مهدی حسینی (متولد ۱۳۵۸ - تهران) از سال ۱۳۷۷ نزد فرهاد فخرالدینی تئوری موسیقی ایرانی و دروس آهنگسازی را فرا گرفت بطوری که خود وی می‌گوید ایده‌هایی که از فخرالدینی یاد گرفتیم تا بدین روز از آن در آثارم استفاده می‌برم. در ۲۲ سالگی به سن پیترزبورگ عزیمت کرد و در آغاز به تحصیل در رشته آهنگسازی پرداخت که به درجه دکترا در این رشته نائل شد. بطور همزمان به دلیل علاقه به تئوری موسیقی در این حوزه هم نیز تحصیل کرده و در حال حاضر به تألیف تز دکترای موزیکولوژی خود در کنسرواتوار ریمسکی کورساکوف مشغول است. از دیگر فعالیت‌های وی در کنار آهنگسازی، می‌توان اشاره‌ای داشت به: تدریس در کنسرواتوار، بنیانگذار مرکز موسیقی معاصر سن پیترزبورگ و فستیوال بین‌المللی موسیقی مدرن "reMusik".



گفت‌وگویی اختصاصی گزارش موسیقی با سیدمهدی حسینی به بهانه برگزیده شدن آلبوم وی در جشن خانه موسیقی

پیوند سنت و مدرنیته

طی مراسم جشن خانه موسیقی در مهر ۱۳۹۲ در تالار وحدت بود که آلبوم "مونودیزم" به آهنگسازی سید مهدی حسینی در شاخه‌ی موسیقی کلاسیک به عنوان آلبوم برتر معرفی شد؛ مجموعه آثاری که محصول آهنگسازی حسینی بین سال‌های ۱۳۸۴ تا ۱۳۸۹ است و در سال ۱۳۹۱ از سوی نشر موسیقی ارغنون انتشار یافت. مجموعه آثار آلبوم مونودیزم که مبتنی بر موسیقی نواحی ایران ساخته و پرداخته شده است فضای آنان در راستای جریان موسیقی کلاسیک معاصر قرار می‌گیرد. شایان ذکر است که این آثار توسط ارکستر فیلارمونیک دولتی و آنسامبل‌های برجسته‌ی سن پیترزبورگ اجرا و ضبط شده‌اند. مهدی حسینی که حدود ۱۲ سال بواسطه تحصیل و سپس فعالیت‌های موسیقایی در سن پیترزبورگ اقامت گزیده است به مناسب برگزیده شدن آلبوم خود به ایران سفری کوتاه داشت که فرصتی دست داد تا با وی به گفت‌وگویی اختصاصی بنشینیم. | گزارش موسیقی |

خصوص بیشتر توضیح بدهید؟

باید اشاره کنم که موزیکولوژی یک بهانه بود تا فرصتی داشته باشم که بتوانم به مسائل تئوریکي بپردازم که برای فعالیت آهنگسازی‌ام احتیاج داشتم و صرفاً بخاطر این نبوده که بخواهم موزیکولوگ باشم و اعتقادی هم ندارم که موزیکولوگ هستم. من حدود ۱۰ سال نزد یکی از برجسته‌ترین موزیکولوگ‌های روسیه، خانم پروفیسور "تاتیانا برشادسکایا" تحصیل و تحقیق کردم که اینها یک آلترناتیو و تلاشی بود که بتوانم به موضوعات تئوریکي بپردازم که قصد داشتم در زمینه

• آقای حسینی، با مروری بر آثار منتشر شده در آلبوم "مونودیزم" و آثار بعد از آن (که البته در ایران منتشر نشده‌اند)، متوجه می‌شویم که شما روند متنوعی در خلق آثارتان در پیش گرفته‌اید و تغییرات زیادی نیز در آنها مشاهده می‌شود. برای شروع مایلیم در مورد دو گرایش تحصیلی‌تان بیشتر بدانیم. شما در دو رشته‌ی متمایز اما هر دو مرتبط با موسیقی یکی مقطع دکترای آهنگسازی و دیگری موزیکولوژی تحصیل کرده‌اید. در این

آهنگسازی‌ام بصورت آکادمیک و نظام مند به شکل عملی استفاده کنم.

۱- در زمان دوران تحصیلم در رشته آهنگسازی تا قبل از مقطع دکترا، همزمان نزد خانم برشادسکایا در باره یکی از نظریه‌های ایشان راجع به نوع طیفه بندی ساختار فونکسیون موسیقی، شکل و یا نوع فونکسیون و ارتباط آنها با موضوع متریال صدا در موسیقی مشغول تحقیق بودم. البته در مورد واژه «لاد» و تفسیر آن همچنین تحقیقاتی داشتم که بعدها در مقطع دکترا، این موضوعات در مجموع به سمت موسیقی ایرانی هدایت شد. لاد، یک واژه روسی بوده که متأسفانه نادرست در ترجمه‌ها به انگلیسی و یا فارسی از آن بعنوان «گام» و یا «مد» تفسیر شده است. فکر می‌کنم ترجمه پیشنهادی برای «لاد» در زبان فارسی اصطلاح «دستگاه» است.

در این دوره فقط ذهنم را روی موسیقی ایرانی متمرکز کردم، یعنی بیشتر روی ساختارشناسی و مطالعه بر روی نقاط مشترک موسیقی قدیم و امروز ایران و نقاطی که این دو را متمایز می‌کند. اتفاقاً من ترم را روی همین موضوعات موسیقی ایرانی تا یک سال پیش تقریباً به پایان رسانده بودم که بخشی از آن بصورت مقاله در مجله گزارش موسیقی چاپ شد. ولی کمی که جلوتر آمدم پی بردم این هم مرا قانع نمی‌کند چراکه من تمام مسائل تئوریک و ساختارشناسی که با پروفیسور برشادسکایا کار کرده بودم را روی موسیقی ایرانی انتقال داده و از موسیقی‌های شرقی دیگر غافل شده بودم. روند شکل‌گیری تحقیق بر روی موسیقی ایرانی و همزمانی آن با تدریس اتنوموزیکولوژی در کنسرواتوار



حوزه نیز به حوزه‌ی اتنوموزیکولوژی وابسته نیست؟

خیر، در واقع اتنوموزیکولوژی آشنایی با فرهنگ موسیقی‌های مناطق است. یعنی شما به لحاظ تاریخی و ارتباطش با آئین‌های آنها بررسی می‌کنید و خیلی کار کلی‌تر است. اما در موزیکولوژی ما موسیقی‌ها را به لحاظ تئوری بررسی می‌کنیم؛ بطور مثال ملودی مورد نظر چه فونکسیون دارد، یا به لحاظ ساختاری چه نوع از موسیقی است یا چه نوع گستره‌ی صوتی دارد، یا چه ارتباطی با هارمونی، ریتم و... می‌تواند داشته باشد، یا این نوع از موسیقی به لحاظ متریال صدا چه کاراکترهایی دارد. اینها هیچکدام ربطی به اتنوموزیکولوژی ندارند.

• شما اشاره کردید یکی از اهدافی که در موزیکولوژی داشتید بررسی تئوریک ارتباط ارگانیک و مشترکات و اختلافات بین فرهنگ‌های مختلف مانند هند و ایران و ترکیه بوده است، منهای تز مونودیزم که مستقیماً در مورد ایران بود. فارغ از این موضوع آیا شما درباره ارتباط میان موسیقی شرق به دستاورد جدیدی رسیده اید، بطور مثال در مورد تفاوت و تشابه میان سیستم راکاهای هند با موسیقی مقامی ایران؟

کار اصلی من همین است، ولی من مجدداً این موضوع را تاکید می‌کنم که اگر من دنبال دستیابی به مطالب جدیدی بودم به این دلیل نبوده است که در زمینه تئوری موسیقی برای آیندگان یا همکاران خود دریچه‌ای باز کنم. این موضوع کاملاً بدلیل استفاده شخصی بود که بتوانم نگرش بهتری در کار آهنگسازی پیدا کنم. موزیکولوژی یک علم وسیعی است و زمان زیادی را می‌طلبد. در خصوص پرسشی که شما بیان کردید که آیا من به نکات جدیدی رسیده‌ام، بله صد در صد، چون اولین مطلبی که باعث شده مقاداری با برخوردی که در ایران با موسیقی می‌شود فاصله پیدا کنم، این است که ببینید من چه نوع از موسیقی ایران را در کار آهنگسازی‌ام انتخاب کرده‌ام، قطعاً موسیقی سنتی نبوده است، بلکه موسیقی‌ای بوده که حداقل برای اجرا با ارکستر سمفونیک یا سازهای مرسوم

سن پترزبورگ و آشنایی بیشتر با دیگر موسیقی‌های شرقی، زمینه کار بیشتری را برای من بوجود آورد که این سرآغازی بود برای برقراری ارتباط بین موسیقی قدیم ایران؛ موسیقی دوران صفی‌الدین ارموی و طرح‌های مربوط به مقام با موسیقی ترک، عرب، هند، چین و... این سبب شد که من موضوع برنامه کاری‌ام را روی موسیقی ایرانی عوض کرده و بر روی تز جدیدی به نام «مونودیزم» شروع به تحقیق کنم که اسم آلبوم و یکی از قطعاتم نیز همین است. حالا چرا اسمش را مونودی یا موسیقی تکصدایی نگذاشتم، چون موسیقی تکصدایی همه جا هست و خیلی از مواقع ممکن است مفهوم اشتباهی از آنچه مدنظرم بود دریافت شود، در واقع منظورم از «مونودیزم» سیستمی بوده که اساس آن بر موسیقی تکصدایی استوار است و بدین گونه بسط و گسترش پیدا می‌کند و از داخل موسیقی تکصدایی می‌توان هارمونی و موسیقی چندصدایی مختص به خودش را استخراج کرد. بنابراین اسم تز جدیدم را «مونودیزم» (Monodies) گذاشتم که در حال حاضر مشغول نوشتن و بررسی آن هستم. البته با تمرکزگرایی بر روی موسیقی ایرانی که این بررسی‌ها را بصورت عملی و تجربی بتوانم در کار آهنگسازی‌ام استفاده کنم چون به هر حال موسیقی اول و آخرش هنری‌ست که ما باید شنیده شود و من کارم آهنگسازی‌ست و موسیقی که می‌نویسم دوست دارم هویت ایرانی داشته باشد، این موضوع برایم خیلی مهم است.

• تحقیقات مورد اشاره شما و ارائه تز "مونودیزم" به نظر می‌رسد وابسته به اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی - قومی) باشد تا موزیکولوژی. در این خصوص بیشتر توضیح دهید.

اشتباه نشود، من از طریق اتنوموزیکولوژی با موسیقی‌ها آشنا شدم ولی کار موزیکولوژی تئوری است یعنی ساختار و اصول بنیادی موسیقی را بررسی و تحلیل می‌کند.

• با توجه به اینکه تمرکز شما بر موسیقی اقوام ایرانی بوده آیا گرایش تئوریک این

جهانی صورت می‌گیرد. درست است که پیدایش ارکستر سمفونیک از کشورهای اروپایی بوده ولی اکنون در اکثر نقاط دنیا ارکسترهای سمفونیک خوبی با قابلیت‌های اجرایی بسیار بالا وجود دارد. در حقیقت من نخواستم به لحاظ سازی خودم را محدود کنم چون سازهای ایرانی گرچه صدای بسیار زیبایی دارند ولی خُب، خیلی محدودیت اجرایی و صدایی برایم ایجاد می‌کنند. درست است که شرایط مملکت مان به گونه ای‌ست که متأسفانه امکان استفاده از ارکستر سمفونیک به آن صورت وجود ندارد که ما بتوانیم کار بنویسیم و اجرا شود، ولی امیدوارم در آینده مهیا شود و من در واقع موسیقی را برای سازهایی نوشتیم که قابل دسترس‌تر هستند. بدین صورت تنها شنونده داخل ایران را در نظر نگرفتم و مخاطب من می‌تواند غیرایرانی هم باشد. اینکه حالا در تحقیقاتم به چه موارد جدیدی دست یافتم می‌توانم چند نمونه را بطور مختصر بیان کنم؛ برای مثال در یکی از بررسی‌های موسیقی ایرانی به این نتیجه رسیدم که ما در اکثر موارد اکتاو (Octave) (هنگام) نداشتیم، اینکه ما می‌گوییم اکتاو، این برگرفته از موسیقی غرب است، در واقع ما نت هشتم داشتیم که به مفهوم آن اکتاوی نیست که در تئوری موسیقی غرب استفاده می‌شود. آن به عنوان یک فونکسیون دیگر بوده و حتی در هند و در جاهای دیگر که جنس موسیقی شرقی دارند نیز همینطور است. شما وقتی سوناتای از بتهوون را می‌زنید، می‌توانید آن را دو اکتاو بالاتر یا پایین‌تر هم بزنید و فرقی نمی‌کند، ولی در موسیقی شرق کلاً همه چیز بهم می‌ریزد، اگر شما با تار قطعه‌ای را بالاتر یا پایین‌تر اجرا کنید در بعضی مواقع انگار مُدگردی صورت گرفته و وارد گوشه‌ای دیگر شده‌اند. بنابراین اگر دقت کنید نت‌های بالا،

اغلب اکتاو نیستند بلکه فونکسیون‌های جدید هستند، یعنی موسیقی ما دارای فقط ۷ فونکسیون نیست بلکه می‌تواند دارای ۴، ۵، ۸، ۹، ۱۰ و... باشد و اگر دقت کنید چرا در دو اکتاو اجرا نمی‌شود. حالا ممکن است سازهای ما که امروزه یک مقدار قابلیت هایشان به لحاظ اجرایی بیشتر شده و در مواردی حتی یک اکتاو یا بیشتر به گستره صوتی‌شان افزوده شده، امکان اجرای خط ملودی را با یک رنگ آمیزی صوتی بیشتر به نمایش بگذارند اما این موضوع نباید در اصل و هویت تئوری موسیقی ایرانی تأثیری بگذارد. دوم اینکه حتی در زمان مثلاً صفی‌ارموی، ابن‌سینا، مراغه‌ای‌ها کاربرد ریاضیات در موسیقی بسیار رایج بوده و نکته مهم و سوال من اینجاست که چرا از «فاکتور» برای نامگذاری نت‌ی که به اصطلاح امروزی همه بعنوان اکتاو اسم می‌برند استفاده نشده است؟ یعنی مثلاً نت «دو» (ا یا الف - در نت نگاری‌های موسیقی قدیم) چرا در اکتاو، نُت «دو» یا ۲ «الف» استفاده نشده و از «بج» استفاده می‌شود؟ جواب: بدلیل اینکه آن اکتاو نیست و در مواردی فونکسیون هشتم است یا تکرار فونکسیون چهارم است، یعنی نت فا (ح) که به ابتدای آن، حرف «ی» بعنوان فاکتور اضافه شده است.

مطلب دیگری که می‌توانم اینجا اشاره کنم، موضوع فونکسیون در موسیقی ایرانی است. موسیقی چندصدایی، هارمونی، روابط نت‌ها و مُدگردی و... بر مبنای ارگانیزم فونکسیون شکل می‌گیرد. کلنل وزیر

سعی داشت هاله‌ای از موسیقی غرب را وارد موسیقی ایرانی کند ولی این تلفیق جواب نداد، چون بحث فونکسیون مربوط به سیستم تنال (ماژور و مینور) است و ربطی به موسیقی شرق ندارد تا بدین روز که به بطور غیر مستقیم اغلب این موضوع مدنظر تئوریسین‌های ایرانی بوده، متأسفانه از جایگاه فونکسیون در موسیقی مقامی و دستگاهی ایران خیلی طبقه بندی (Classification) درست و گسترده‌ای صورت نگرفته، و در بیشتر مواقع یک تلاشی بوده برای قیاس و یا نزدیکی آن به تئوری موسیقی غرب که در ادامه می‌توان به نظریه‌ها و تصورات اشتباهی برخورد کرد که آنها نشأت گرفته از همین عدم شناخت درست ارگانیزم فونکسیون و صدا در موسیقی ایرانی است. بطور مثال ربط دادن موسیقی ایرانی به سیستم مدال و...

این که موسیقی شرق و غرب در چه مواردی متمایز می‌شوند را باید در فواصل موسیقی‌شان جستجو کرد. موسیقی ایرانی به لحاظ تنوع فواصل، از یک اعتدال نامساوی برخوردار است بر خلاف موسیقی‌های غربی که اکثراً به لحاظ پرده بندی بر اساس یک ساختار اعتدال مساوی شکل گرفته‌اند که نمونه‌ی بارز آن تقسیم یک هنگام به دوازده نیم پرده‌ی مساوی می‌باشد. حتی در موسیقی آفریقا یا موسیقی‌های شرق مانند چین نیز آنها فواصل نابرابر دارند ولی نوع آن متفاوت است با شکلی که در موسیقی ایرانی یا موسیقی هند است. موسیقی ما یک موسیقی تنال است که تن مرکزی (شاهد، ایست یا تونیک) حالتی مانند آهنربا دارد که بقیه فونکسیون‌ها دور آن می‌چرخند، ولی چنین موضوعی را در موسیقی چین در خیلی از موارد نمی‌بینیم، آنها بدلیل عملکرد متفاوت فونکسیون، شکل و یا نوع فونکسیون و درجه‌ی ایست آن حالت آهنربایی ندارند. در صورتی که به لحاظ ساختار پرده بندی، همان اعتدال نابرابر یعنی دارای فواصل نامساوی هستند. پس می‌بینید که این بحث‌ها مربوط به موزیکولوژی است و ربطی به اتنوموزیکولوژی ندارد!

یکی دیگر از مواردی که در حال بررسی آن هستیم این است که در موسیقی قدیم ایران، وقتی که صفی الدین ارموی با استفاده از روش ابن زبیله اصفهانی یک بستر صوتی را شامل ۱۸ نغمه می‌کرده است، آیا واقعا این تعداد کاملاً تابدین روز در ساخت ملودی استفاده می‌شود؟ بطور مسلم خیر و این نقطه‌ی مشترک با موسیقی غرب است. مثلاً در جایی نت دو، ر، بمل، ر کرن، ر بکار، می بمل، می کرن، می بکار و فا داریم؛ اینجا معمولاً ما نهایتاً دو، ر (یکی از واریاسیون هایش)، می (یکی از واریاسیون هایش) و فا را استفاده می‌کنیم. (البته بندرت در مواردی استثناً هم داریم مثل افشاری).

• شاید در گذشته تفاوت ریشه‌ای و ذاتی وجود نداشته و مثلاً قبل از قرن دوازدهم به آن میزان متفاوت نبوده است.

به نظر من تفاوت‌ها بیشمار بوده است چون در آن زمان ارتباطات و فناوری اطلاع رسانی به گستردگی چند قرن اخیر نبوده و واضح است که پژوهشگران کمتر امکان دسترسی به منابع تحقیق داشته‌اند. ولی امروزه

تأثیرپذیری علوم بر یکدیگر به مراتب بیشتر است. در حال حاضر ما در دوره‌ای از زمان هستیم که کمتر کسی فکر می‌کند موسیقی را می‌توان شاید به زبان دیگری نوشت و نه روی پنج خط حامل!

• البته برخی قطعات آهنگسازان معاصر بصورت گرافیکی است.

بله، ولی آن قطعات را به لحاظ اجرایی و نوع کمپوزیسیون خاص‌شان به شکل گرافیکی می‌نویسند و این یک نظم فراگیر نیست و اغلب برای اصوات تثبیت نشده در کمپوزیسیون مورد استفاده قرار گرفته‌اند. بعنوان مثال نگاهی داشته باشیم به آثار جان کیچ (البته در مورد آثار او هم خیلی استثناً وجود دارد) و یا اشتو که‌وزن و دیگر متأخرین.

در موسیقی قدیم ایران، ما سیستم جالبی داشتیم مانند دورها. کافیسست دقت کنید چطور یک بستر صوتی را ترسیم می‌کرده‌اند! با نقطه گذاری بر روی یک دایره، فواصل، وتر پنجگان و چهارگان را مشخص می‌کردند و بدین وسیله سیستمی بوده برای ثبت نظام ادواری. علیرغم اینکه باید این موضوع را در نظر گرفت که با گذشت زمان در اکثر موارد موسیقی‌های مختلف اغلب با یکسری فواصل گوناگون به لحاظ سیستم پرده بندی‌شان تعدیل شده‌اند، در صورتی که در گذشته هم موسیقی تعدیل نشده شاید فراوان تر بوده است.

• ایرادی که امروز به علینقی وزیری می‌گیرند این نکته را باید در نظر داشت که در دوره‌ی ایشان، ورود مباحث تئوریک غرب به ایران سبب سردرگمی بسیار شده بود و این موضوعات پس از ژان باپتیست لومر به عنوان اولین معلم موسیقی اروپایی باب شد که برای ایرانیان جدید محسوب می‌شدند و نمی‌توان به وزیری یا دیگر موسیقیدانان آن دوره ایراد گرفت!

البته من هم اعتقاد دارم اختلاف نظر بین پرویز محمود و علینقی وزیری باعث پیشرفت موسیقی ایران شد. در آن وهله‌ی زمانی افرادی بودند که می‌خواستند موسیقی را بصورت آکادمیک ارائه بدهند. همین الان وقتی یک نظریه جدید در تئوری موسیقی معرفی می‌شود، با گذشت زمانی کوتاه سریع به حاشیه رانده می‌شود و ترها و نظریات جدید هستند که در حقیقت آن موضوع را به روزرسانی می‌کنند. بطور مثال در مورد موسیقی ۱۲ تنی (dodecaphony) نظریه‌های بسیاری از سوی موسیقی شناسان وجود دارد که می‌گویند امکان ندارد که به تساوی واقعی موسوم به «سری» برسیم، بدلیل آنکه از منظر فونکسیون، آخرین تنی که جمله ما را به پایان می‌برد به لحاظ کاراکتر و مدت زمان ایست، نت مرکزی محسوب می‌شود یعنی آن نت نقشی مهم‌تر از بقیه دارد و احساس گام یا تونالیته را ایجاد کرده است، پس چنین دلیلی ممکن است سیستم دوازده تنی را زیر سوال ببرد. در صورتی که ما داریم راجع به تئوری‌ای بحث می‌کنیم که در چند قرن گذشته مطرح شده است.

• اینکه امروز به صرف مردود شمردن نظریات علینقی وزیری و دیگر موسیقیدانان آن دوره بخواییم دغدغه‌ی آنان را زیر سوال ببریم بی‌انصافی است، چراکه آنان سعی‌شان این بود تا موسیقی ایرانی را از حالت محفلی در بیاورند و آکادمیک کرده و با موسیقی اروپایی همسنگ کنند، برای نمونه ابداع علائم ریز پرده‌ها که علینقی وزیری انجام دادند.

اتفاقاً من همیشه سعی دارم علائم سری و گرن را معرفی کنم و حتی ناشر روسی‌ام را مجبور کردم بجای علائم ریز پرده غربی از علائم سری و کرن ایرانی در پارتیتورها هم استفاده کند. به نظر من در خیلی موارد درک موسیقی ایرانی و رابطه دستگاه‌ها برای بسیاری از افراد نامفهوم بود و کار وزیری برای منطبق کردن دستگاه ماهر با مُد ماژور، یا آواز اصفهان را با مُد مینور غربی سبب شد کسانی که چندان آشنایی با موسیقی ایرانی نداشتند به آن آشنایی پیدا کنند و علاقه‌مند شوند. به هر حال قصد سیاه‌نمایی نیست و نقاط مثبت و منفی در نقد و بررسی باید بیان شود.

• به نظر شما وقتی از مصالح موسیقی قومی و بومی در قالب آثار موسیقی کلاسیک به هر شکل آن، اعم از ارکسترال یا گروه‌ای کوچک‌تر استفاده می‌شود آیا می‌توان به آن موسیقی تلفیقی یا جهانی اطلاق کرد؟

من فکر می‌کنم که اصلاً نباید ذهنمان را درگیر این مساله کنیم. مهم این است که شخصی اثری را بر اساس یکسری مصالح و منابع خلق می‌کند و درک و برداشت شخصی وی از موضوع مورد نظر، باعث بوجود آمدن یک اثری جدید با زبانی مستقل خواهد شد. شاید از نگاه زیبایی‌شناسی بهتر باشد به منبع اصلی همان موسیقی محلی گوش فرا دهیم که زیباترین نوع آن در روستاها توسط نوازندگان محلی اجرا می‌شود و از تئوری هم خبری نیست! ولی کار ما این است که آن را به یک موسیقی هنری و علمی تبدیل کنیم. کار ما نیز سفارشی نیست که بگوییم بخاطر آن باید اثر را بگونه‌ای بسازیم تا مورد پسند عموم قرار بگیرد. هدف اصلی در اینجا یک موسیقی محض هنری است که بر پایه‌های علمی و خلاقیت استوار شده است.

• در خصوص موضوعیت هویت استفاده از عناصر و مصالح موسیقایی بومی در ساختار موسیقی جهانی به چه میزان اهمیت دارد؟

به نظر من این مهم است که هنرمند بتواند وامدار یک فرهنگ غنی باشد و بتواند از عناصر آن در خلق آثارش استفاده بجا بکند، حال این مهم نیست که عیان باشد یا نباشد و یا به چه میزان استفاده کرده باشد.

• پس با این نگرش، استفاده از آن عناصر چه ضرورتی دارد؟

عیان و غیرعیان بودن نسبی است و تا حدی به درک

ولی در آلبوم موندیزم، یک تلاشی آگاهانه بود برای نگرشی متفاوت نسبت به موسیقی محلی ایران و گسترش قابلیت‌های آن. در این مجموعه در حقیقت کار من، موسیقی روی موسیقی بود و سعی بر این بود که از چهارچوب‌های معمول یک مقدار فاصله بگیرم.

• هر چند آهنگساز مختار است که از هر مصالحی استفاده کند و به آن نیز نمی‌توان ایراد گرفت، ولی غرض از پرسش این است که آیا نگرش و دیدگاه شما برای استفاده از عناصر بومی ایران صرفاً یک نگرش ملی‌گرایی بوده یا هنری است؟

این که من در جایی بتوانم موضوعی از فرهنگ کشور خودم را ارائه دهم می‌تواند برایم دلچسب باشد، هر چند نمی‌گویم یک اصل است ولی به عنوان یک گرایش می‌توان به حساب آورد. با وجود اینکه ما فرهنگ موسیقی غرب را یاد می‌گیریم و از طریق تجزیه و تحلیل، از خیلی تکنیک‌های آنها استفاده می‌بریم ولی من شخصا سعی کرده‌ام که فرهنگ موسیقی غرب به لحاظ لهجه و زبان روی من اثر نگذارد، این یک فن است و مثل علم پزشکی می‌ماند.

• البته در علوم محض مانند پزشکی بحث هویت وجود ندارد!

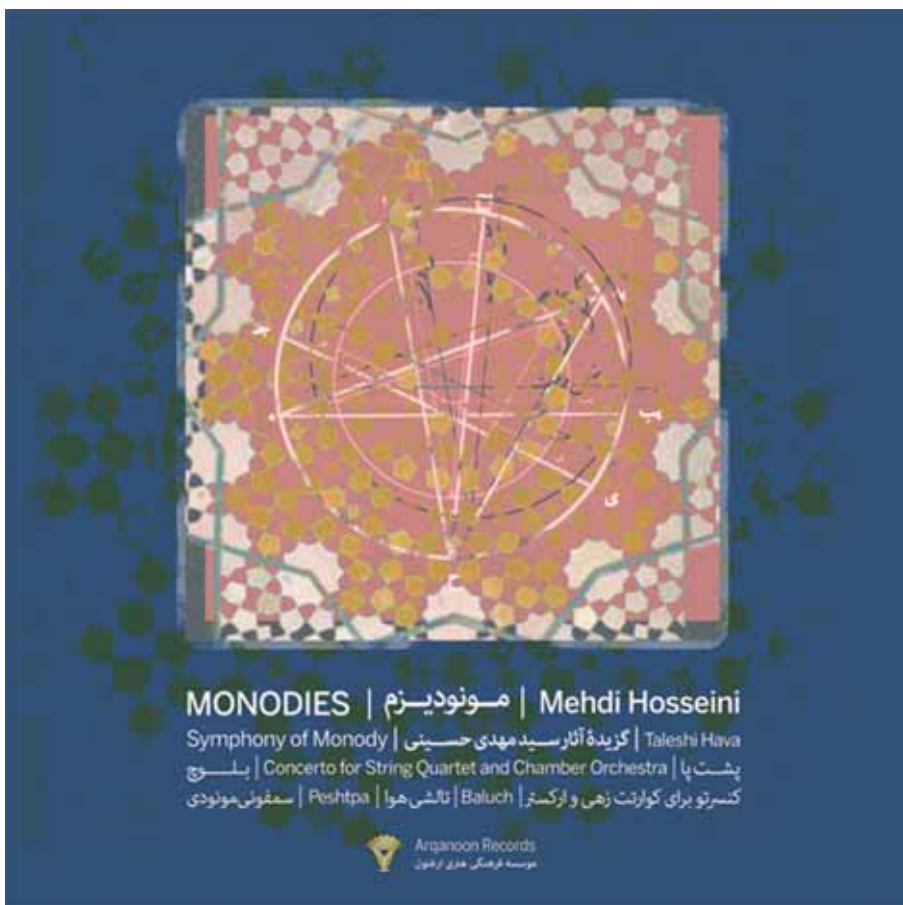
منظور من استفاده از تکنیک است نه بحث هویت. البته بومی سازی و بین‌المللی شدن در علوم محض یکی از مهمترین لوازم در عصر جهانی شدن، و رویکردی مهم برای احیای تفکر ملی در نظام علمی فرهنگی جهان است.

• موضوع این است که با توجه به تلاش‌های صورت گرفته، چون خروجی اثر شکل اروپایی است، شاید به عنوان موسیقی غربی تلقی شود، هر چند عناصر موسیقی مورد استفاده برگرفته از موسیقی بومی باشد. حال اگر از این موضوع بگذریم، در قطعات آلبوم موندیزم از عناصر مناطق مختلف ایران استفاده کرده‌اید. آیا این را به عنوان یک سفر موسیقایی منظور کرده‌اید یا تنها یک کارکرد موسیقایی است؟

تنها یک کارکرد موسیقایی بوده است، البته قبل از انتشار این آلبوم، من روی موسیقی ترکمن صحرا، بوشهر، گیلان و بختیاری و شمال خراسان نیز کار کرده‌ام که در مجموعه سی دی موندیزم نیست، و لازم است حتما اشاره کنم که اگر می‌گوییم "موندیزم" حتما بگوییم "سی دی موندیزم" بخاطر اینکه با قطعه‌ی موندیزم اشتباه گرفته نشود که قطعه‌ای مجزا از قطعات این آلبوم است.

• آیا آن آثار بومی تان نیز در همان مقطع زمانی کار شده بود؟

نه، بعضی از آنها مربوط به قبل تر و یا بعدتر بود. من دنبال مصالح برای کمپوزیسیون می‌گشتم. بدین منظور من بارها به موسیقی‌های محلی مختلفی گوش داده‌ام ولی برخی از آنان اگرچه قطعه‌ی جالبی بودند اما از



بنابراین استفاده یا عدم استفاده از آن عناصر چه تفاوتی می‌کند؟

اولا من گفتم که هویت شخصی با هویت ملی در کار متفاوت است. وقتی آهنگساز در خلق یک اثر از ایده‌های ناب خود استفاده می‌کند به کارش هویت داده و این خود، هویت شخصی صاحب اثر هم قلمداد می‌شود و الزاما این نیست که برگرفته از هویت ملی باشد.

• آیا مناسب‌تر نیست هویت شخصی را دیدگاه شخصی منظور کنیم؟

خیر، بالاخره هویت شخصی هم ناخودآگاه از هویت ملی تأثیرپذیر است. شما اگر وارد جمعی شوید ناخودآگاه نوع رفتار و آداب و معاشرت شما ... برگرفته از فرهنگ و فضایی بوده که در آن بزرگ شده‌اید. گاهی مواقع آهنگساز یک سری مواد و مصالح بکار رفته در اثر خود را بگونه‌ای معرفی می‌کند که تأکیدی است بر روی فرهنگی که مصالح را از آن به عاریه گرفته است که در مواردی هم این امر بصورت ناخودآگاه اتفاق می‌افتد!

• آیا دغدغه‌ی استفاده از عناصر موسیقی مشرق زمین غیر ایرانی دیگر هم داشته‌اید یا اینکه فقط به موسیقی ایرانی پرداختید؟

خیر. البته گهگاهی در بعضی موارد بوده قطعه‌ای که ساخته شده و موضوع کار هیچ ارتباطی با موسیقی ایرانی نداشته است ولی بطور ناخودآگاه موسیقی ایرانی با لهجه‌ای کاملا متفاوت در اثر ظاهر شده است. بطور مثال قطعه «سکوت» (Pause) و «چرک نویس ناتمام» (An Unfinished Draft).

مخاطبی بر می‌گردد که آن اثر را گوش می‌کند. من معتقدم که هنرمند نباید برای پسند مخاطب کار کند، به نظر من این کار دیگر اصلا هنری نیست و یک کار سفارشی است. آهنگسازی که موسیقی هنری می‌نویسد باید از تجربیات و ایده‌های خودش استفاده کند. اثری که ریشه در ایده‌های ناب و شخصی دارد و همراه با خلاقیت و نوآوری درهم آمیخته باشد در اینجا ما به یک هویت شخصی رسیده ایم و در مواردی هم به یک هویت ملی. هویت ملی شامل ایده‌هایی است که برگرفته از فرهنگ ملی است و این که حالا این موضوع عیان باشد یا نباشد و به چه صورتی استفاده شود بحث دیگری است.

• چالشی که با آن روبرو می‌شویم چرایی اهمیت استفاده از عناصر موسیقی ملی و بومی در شکل ساختار موسیقی جهانی بوده، به خصوص وقتی که بحث هویت مطرح است. حال وقتی مقصود ارائه‌ای از موسیقی است که قرار نیست موسیقی آن قوم عیان ارائه شود، همان بهتر که اگر فردی بخواهد موسیقی یک ناحیه‌ای را بشناسد برای نمونه به دوتار نوازی زنده یاد حاج قربان سلیمانی گوش کند. بنابراین ما در این نکته با چالش روبروئیم که اگر قصد است موسیقی دارای هویت ایرانی به جهانیان شناخته شود شایسته‌تر که آن را دست نخورده و بکر ارائه کنیم. اینکه شنونده‌ای قادر نباشد تا تشخیص دهد موتیف ارائه شده از منطقه خراسان، یا لرستان، یا فارس، و... است،

لحاظ تئوری و یا نوع حرکت ملودی مطلب جدیدی نداشتند، حتی برخی ملودی‌ها در تمام مناطق ایران با کمی تغییرات تکرار می‌شوند، بطور مثال در قطعه‌ی بلوچ در آلبوم مونودیزم از منطقه سیستان و بلوچستان، قطعه‌ی ذوالجلال گواتی دو اجرا توسط شیرمحمد اسپندار موجود است که یکی از آنها سریع‌تر است و کلاً ملودی بهم می‌ریزد. من بار نخست که گوش کردم چون شناخت کافی نداشتم با خودم گفتم هردوی آنها یک ملودی است، اما بعد که آنها را نت نگاری کردم متوجه شدم آن اجرایی که تپویی سریع‌تری دارد، ضرب‌ها را در نیمه‌ی قطعه، با تغییرات جالبی در بخش گسترش، وضعیتی را بوجود آورده که باعث بهم ریختن الگوی ریتمیک و میزان‌ها شده است.

• اگر از منظر یک شنونده غیرمتخصص به کارها توجه کنیم تناسب استفاده از مصالح و ملودی‌های ملهم از موسیقی بومی با فرم‌های مدرن امروزی، از لحاظ شنیداری در یک کار حرفه‌ای خیلی ظریف به نظر می‌رسد. آیا شما به این موضوع فکر کرده بودید و با دقت ریاضی گونه آن ملودی‌ها را با فرم‌ها در هم آمیختید یا ناخودآگاه صورت گرفته است؟

در بعضی مواقع خیلی از ملودی‌ها فرم دارند و یکی از دلایلی که من آنها را نت نویسی دقیق می‌کردم برای همین بود که فرم را از درون قطعات استخراج کنم یعنی اگر من بعداً آن را با تغییرات ریتمیک ارائه می‌دهم براساس همان مدل تغییراتی باشد که خود آن نوازنده محلی در ملودی تغییر می‌دهد است، یا هارمونی‌ها را سعی کردم حتی بر اساس واخوان‌هایی که با سازشان نواخته شده است بیرون بکشم و خیلی این قضیه برایم مهم است. هرچند من در موسیقی‌ام چند ملودی بصورت همزمان بکار می‌گیرم ولی برای من چندصدایی محسوب نمی‌شود بلکه این برای من یک مجموعه از گروه اصوات است که یک صدای واحد را تشکیل می‌دهند و بارها این را در موسیقی‌ام تکرار می‌کنم بدون آنکه حتا به لحاظ دامنه صوتی آنها را به بالا و یا پائین انتقال بدهم. یعنی سعی بر این بود تا یک سری کاراکترهایی را وارد فرم کنم که در سازهای ایرانی یا در نوع اجراها وجود دارد.

• البته این دیدگاه مدرنیستی بوده در صورتیکه ساختار کلاسیک پایبند رعایت قواعد از پیش تعیین شده است. استناد به واخوان‌ها، از جمله‌ی توجه موسیقیدانان قرن بیستمی به ذات اصوات می‌باشد که شما نیز از این دیدگاه پیروی می‌کنید.

در بیشتر کارهایم سعی کردم تا جایی که می‌توانم هارمونی را برگرفته از مصالح منبع اصلی (Original) ساخته و پرداخته شود حال چه به لحاظ اجرا، فرم اجرا، حتا دست گرفتن ساز و خود امکانات سازی باشد و جاهایی که امکانش وجود نداشته است بر اساس تئوری‌های موجود در موسیقی شرق عمل کردم. مثلاً می‌بینم یک ملودی از چه فونکسیون پی‌خوردار است

و براساس روابط فونکسیون بین نت‌ها هارمونی را استخراج می‌کنم. یکی از تصوراتی که در موسیقی شرق وجود دارد این است که حتماً باید هفت نت در یک مجموعه باشد، اما اینطور نیست. گاهی مقام چهار نتی، پنج نتی یا شش نتی است که باید قاعده‌ی هارمونی را بر اساس آنها پیدا کنیم. در مونودیزم من روی موسیقی تکصدایی کار می‌کنم و عملکرد موسیقی تکصدایی بصورت افقی است. پس این ملودی تکصدایی، خود بخود درون خودش مُدگردی، کنتراست و هارمونی دارد که همه‌ی این‌ها را باید براساس حرکت افقی در نظر گرفت.

• به نظر می‌رسد که برای دستیابی به تمامی این ساختارها، جدول می‌کشید یا شاید در قالب ذهنی تان با اجرا روی ساز بکار می‌گیرید!

اتفاقاً وقتی کار می‌نویسم خیلی کم از ساز استفاده کرده و تنها در مواقعی استفاده می‌کنم که می‌خواهم هارمونی‌ها را بشنوم اما یک سری از آنان در ذهنم جا افتاده است و می‌دانم بعضی نت‌ها با یکدیگر چه صدادهی و یا هارمونی می‌سازد.

• البته منظور بحث ساختاری است که آیا را روی کاغذ پیاده سازی می‌کنید؟

بله، باید روی کاغذ می‌آوردم و تازه بخش اصلی کار از اینجا شروع می‌شد. من قصدم نبود که موسیقی را ریاضی وار ارائه دهم، در واقع من روی موسیقی محلی کار می‌کردم که شامل عام‌ترین ویژگی‌های فرهنگی و طبیعی ایران می‌باشد. طبیعت و محیط بر رفتار و ذهنیت مردم مناطق مختلف و در نتیجه بر موسیقی آن‌ها تأثیر متفاوتی می‌گذارد. به همین دلیل مجبور بودم آنها را در فرم بیاورم و خیلی مواقع هم آن سیستم‌ها را شکسته‌ام و آنگونه نبوده است که حتماً به یک توازن ریاضی وار پایبند باشم و خیلی مواقع سعی کردم از کاراکترهای بداهه نوازی در فرم‌ها استفاده کنم که حساب و کتاب مشخصی ندارد. یعنی، فرم خیلی نظام مند جلو می‌رفته یک دفعه شکسته شده است. در بداهه نوازی وقتی به اوج می‌رسیم حس نوازنده ناخودآگاه می‌خواهد فرود بیاید و این یک پایه و اساس است که می‌تواند در معادلات مورد استفاده قرار بگیرد. مثلاً

در کنسرتو برای کوارتت زهی که سال ۲۰۰۸ نوشتم در ابتدا شبیه کنسرتو گروسو بود، بعد که تکمیل شد دوباره شروع کردم به تغییرات آن و سعی کردم حالت کنسرتویی باشد که پاینده به اصول موسیقی شرق باشد... در یک جایی این چهار ساز با هم حالت جدال داشتند و در بعضی جاها با هم ساختار یک مجموعه‌ای از اصوات را داشتند که ما می‌توانستیم از دوتار بیرون بکشیم. امروز که فکر می‌کنم درباره این اثر، می‌شد اصلاً به جای اینکه کنسرتو باشد، این نام را برای اثر گذاشت: مشق پلتن، برای کوارتت زهی و ارکستر!

• در جاهایی از کارتان از ریز پرده‌ها استفاده کرده اید، آیا در اجرا مشکلی نداشتید؟

بله، ریز پرده دارد و من برای اجرای آنها خیلی سختی کشیدم تا نوازنده‌ی را پیدا کنم که فواصل ایرانی ما را دقیقاً بزند. برای نمونه می‌توانید به تکنوازی ویولن اول در ابتدا و انتهای بخش کنسرتو برای کوارتت زهی گوش کنید که حالت کدا را دارد. در بخش آخر، در قسمتی که کل ارکستر تک به تک تم هایشان را می‌زنند و بعد شروع به بداهه نوازی روی آن می‌کنند، همچنان ویولن سلو به کار خودش ادامه می‌دهد و ملودی با ریز پرده هایش بصورت عیان ارائه می‌شود.

• در قطعه بلوچ نسبت به دیگر قطعات آلبوم به اصل قطعه خیلی پایبندتر بوده و دارای چرخه‌ی تکرار بسیاری است و نسبتاً موسیقی خلوت‌تری دارد؟

فکر می‌کنید موسیقی بلوچستان چقدر تنوع ملودیک دارد؟ خاصیت موسیقی بلوچی این است که همه‌ی آن یک ریتم تکراری است، سرعت قطعه نه زیاد می‌شود و نه کم، و گاهی می‌بینید که بطور مثال نزدیک به ۴۰ دقیقه یک چیز در حال تکرار است.

• موسیقی دوتار خراسان هم خلوت است، بنابراین چرا در قطعه خراسانی تان این اتفاق نیافتاده است؟

تنوع ملودی اش خیلی بیشتر است و در خود ملودی موضوعات بسیار زیادی وجود دارد. ورود و فرود و مُدگردی در داخل ملودی از تنوع بسیار زیادی برخوردار است.

• آیا تنها به این دلیل بوده که به قطعه‌ی تربت جام شکل ارکستری بدهید و موسیقی بلوچ ساده‌تر، ویا اینکه از منظر زیبایی شناختی برداشتی متفاوت داشتید؟

سعی کردم کارکترهایی که موسیقی بلوچی دارد در این نوع از موسیقی بیاورم. البته این سلیقه است و نمی‌تواند یک اصل باشد و یک برداشتی بوده که در آن برهه‌ی زمانی داشته‌ام. شاید اگر بخواهم آن کار را دوباره بنویسم کاملاً کار دیگری شود ولی در آن زمان این ایده مدنظرم بود.

• آیا تصمیمی برای نوشتن موسیقی مینی بر مناطق مختلف دیگر ایران مثل آذربایجان، فارس، و... دارید؟

بله، می‌خواهم ادامه بدهم، اما یک مقدار از این نوع فرم موسیقی بیرون آمده‌ام و قصد ندارم که دوباره برگردم، چون معتقدم در این زمینه همین تعداد کار کافی است و لزومی ندارد به این سبک آهنگسازی تکرار شود، و می‌توانم از موسیقی محلی استفاده کنم اما با سبک‌های دیگری.

• بر خورد تماتیک در آثارتان زیاد به چشم می‌خورد آیا خودتان را مقید به ارائه تم می‌دانید؟

بله، صد در صد. من معتقدم که باید تم وجود داشته باشد ولی آن می‌تواند مثلا یک نت باشد که در یک خط افقی بارها تکرار می‌شود. خیلی از تصورات جامعه موسیقی ما درباره ملودی و تم بیشتر بر اساس شناخت کلاسیک آن است در حالیکه امروزه با این موضوع در موسیقی معاصر غرب خیلی متفاوت برخورد می‌شود.

• در کارهایی که از شما شنیده ایم ملودی‌ها از پیش تعیین شده بوده‌اند، یعنی برگرفته از موسیقی نواحی. آیا ملودی ساخت خودتان در قالب فرم‌های آهنگسازی تان استفاده کردید؟

در تمام آثار بدون استثنا ملودی‌هایی نیز از خود من وجود دارد. اگر شما کنسرتوها را به دقت گوش دهید ممکن است در بعضی جاها فکر کنید که واریاسیون روی تم اصلی صورت گرفته که از تم خیلی دور شده است که اینطور نیست! در بسیاری جاها، این‌ها ملودی‌های جدیدی هستند که با الهام‌گیری از تم اصلی بوجود آمده‌اند.

• آیا تاکنون به این فکر افتاده اید که از دو منطقه مختلف ایران در قالب یک اثر موسیقایی همپوشانی کنید و از بستر موسیقی مدرن برای ارائه آن بهره ببرید؟

نه. البته بعضی جاها که واریاسیون‌های مختلف روی ملودی انجام داده‌ام یا ملودی از خودم بوده در گسترش آنها که حالت بداهه نوازی پیدا می‌کنند، جاهایی من با نت‌ها تغییراتی را ایجاد می‌کردم که حتا به موسیقی دستگاهی هم وارد می‌شود و یا ممکن است تداعی ملودی منطقه‌ی دیگری را کند ولی با این هدف که شما اشاره کردید کاری صورت نگرفته است هرچند ایده‌ی خوبی است و می‌شود از آن استفاده کرد.

• در برخی از آثار تان که از موسیقی نواحی دور شده اید ردپایی از آثار آهنگسازان اروپایی دیده می‌شود. آیا وام دار تفکر آنان هستید؟

من همواره سعی کردم خیلی از کارهایی که گوش می‌کنم به لحاظ فنی و تکنیکی دنبال کنم و بعید می‌دانم توانسته باشم در زبان موسیقایی من تاثیر بسزایی گذاشته باشم. کارهای من به لحاظ تکنیکی شاید مجموعه‌ای از تجربیات شخصی‌ای باشد که بخشی از آن بر اساس تجزیه و تحلیل آثار دیگر آهنگسازان بدست آمده و این را هم یک حسن می‌دانم. به هر حال موسیقی هنری قرن بیستم اروپا خیلی متفاوت‌تر از دوره‌های قبلی اش شده است و آهنگسازان این دوره که نگرش، زیبایی شناسی و شیوه آهنگسازی متفاوتی با نسل‌های گذشته خود داشتند به یک سری تجربیاتی دست یافته‌اند که نسل جدید، یعنی آهنگسازان قرن بیست و یکم، بدون فراگیری آن، عاجز از درک صحیح این نوع از موسیقی خواهند بود. بنابراین من هم از این قاعده مستثنی نبودم.

شاید یکی از علت‌های راه اندازی فستیوال موسیقی نو "reMusik" در سن پترزبورگ همین بود که با آهنگسازان معاصر و آثارشان بیشتر در ارتباط باشم. برای این فستیوال معمولا از میان آثار بسیار زیادی

باید ۷۰-۸۰ اثر را برای اجرا معرفی کنم و زمان بسیار زیادی را صرف گوش کردن و آنالیز آنها صرف می‌کنم و در بعضی از موارد هم با خود آهنگسازان بحث می‌کنیم تا کار را به لحاظ اجرایی بررسی کنیم و این موضوع خیلی به من ایده می‌دهد هنگامی که با کارهای آهنگسازان برجسته و یا تازه کار آشنا می‌شوم.

• لطفا در مورد این فستیوال بیشتر توضیح دهید.

من پس از اتمام دوره دکترا در رشته آهنگسازی در سال ۲۰۱۰ با همراهی چندی از دوستان و همکارانم از کنسرواتوار ریفسکی کورساکوف، مرکز موسیقی معاصر سن پترزبورگ^۲ را تاسیس کردم. این مرکز برای حمایت آثار آهنگسازان معاصر و اشاعه موسیقی مدرن و تجربی تاسیس شده است و فعالیت گسترده‌ای را در این حوزه دنبال می‌کند که یکی از پروژه‌های آن «فستیوال بین‌المللی موسیقی نو سن پترزبورگ»^۳ است که من بعنوان مدیر هنری آن فعالیت دارم.

فستیوال به معرفی آثار نوشته شده آهنگسازان در نیمه دوم قرن بیستم و این یک دهه اخیر می‌پردازد، البته با گرایش‌های مختلف! که در فعالیت هایمان توجه خاصی به کارهای تحقیقاتی و آموزشی هم داریم. چه در طی سال و چه بعنوان بخشی از فستیوال، معمولا مستر کلاس‌های آهنگسازی، نوازندگی و سمینار، میزگردهای نقد و بررسی برگزار می‌کنیم. در همین راستا البته یک مجله آنلاین هم راه اندازی کردیم که مقالات علمی در مورد موسیقی معاصر و تئوری موسیقی را به دو زبان انگلیسی و روسی انتشار می‌دهیم و فعالیت‌های دیگری که در حوصله این بحث نمی‌گنجد.

• لطفا برخی از آهنگسازان معاصر روسیه را نام ببرید؟

ولادیمیر تارنوپلسکی، سوفیا گوبایدولینا، یوری کاسپارف، سرگئی نفسکی، الکساندر کنایفل، سرگئی اسلانیمسکی، الکساندر رادویلوویچ، آناتلی کارالف و... نسل جوان‌تر: ولادیمیر گرلینسکی، دمیتری کوردلیانسکی، نیکلای خروست، ولادیمیر رانییف، سوتلانا لاوروا، باریس فیلانفسکی و...

• وقتی می‌گوئید موسیقی معاصر، برای آن چه گستره‌ای منظور می‌کنید؟

منظور من در این گفتگو جریان موسیقی علمی و هنری است که در اروپا و آمریکا تقریبا از نیمه قرن بیستم تا بدین روز در جریان است. این نوع از موسیقی اصطلاحا به Contemporary Classical Music شناخته شده است که به خصوص بعد از دهه ۴۰ میلادی به شرق هم سرایت کرده و طیفی وسیع، همراه با زبانها و سبک‌های متنوع را شامل می‌شود.

• شما برای دستیابی به زبان شخصی در آهنگسازی، فارغ از استفاده از عناصر موسیقی ایرانی به هر شکلی، به چه گزینیهایی توجه می‌کنید که بتواند شما را به یک آهنگساز صاحب سبک تبدیل کند؟ بخشی از آن، به مباحث تئوری در موسیقی و

موضوعاتی بر می‌گردد که در تز دکترای خودم دنبال می‌کردم تا به ایده‌هایی برسم که بعدا در آهنگسازی بطور عملی مورد استفاده قرار بگیرند که این تا اندازه‌ای میسر شده، یعنی دستیابی به اصولی برای نوشتن موسیقی چند صدایی که مختص به خودم است. فرم در بسط و پرورش‌های تماتیک و تکنیک‌هایی که برای استفاده از بکارگیری بافت‌های مختلف موسیقی که سبک و فضای موسیقی مدنظرم را توجیح می‌کند.

البته این فرصت استثنایی که برای من در سن پترزبورگ ایجاد شده به لحاظ امکان دسترسی دائمی برای کار با ارکستر سمفونیک و آنسامبل‌های مختلف موسیقی در ارکستراسیون من تاثیر بسزایی داشته است. یک سری مواردی هم به سلاقی شخصی بر می‌گردد که به هر حال هر آهنگسازی یک سلیقه‌ی خاصی مثلا برای سازبندی و یا برای استفاده از تکنیک‌های نوازندگی و موارد دیگر دارد که همه دست به دست هم داده تا باعث شود هنرمند به زبان شخصی خودش دست یابد. مثلا من استفاده‌ی سکوت را خیلی دوست دارم و این برای موسیقی من یک عنصری است با ویژگی‌های بسیار خاص که باعث نفس‌گیری اثر و دگرگونی‌های پرشتاب آن را فراهم آورده است.

• بعد از آلبوم مونودیزم در تجربیات آهنگسازی اخیرتان، از موسیقی نواحی دور شدید و به سمت موسیقی دستگاهی گرایش داشتید. آیا این تغییر موضع برای پرهیز از تکرار بوده است؟

بله، می‌خواستم فضای کاری‌ام تنوع داشته باشد و تنها ملزم به کار کردن بر روی یک نوع از موسیقی نباشم به همین دلیل اخیرا به سمت موسیقی دستگاهی آمده‌ام و آن هم جذابیت‌ها و قابلیت‌های خاص خودش را دارد.

• آهنگسازان ایرانی که در عرصه موسیقی کلاسیک کار می‌کنند غالبا در حوزه‌ی آهنگسازی با دو مصالح موسیقی دستگاهی و نواحی دو برخورد متفاوت داشته و بیشتر آنان به سمت استفاده از عناصر موسیقی نواحی تمایل دارند تا موسیقی دستگاهی و معتقدند تم‌های موسیقی نواحی قابلیت کار آهنگسازی بیشتری دارند. نظر شما در این خصوص چیست؟

به نظر من موسیقی نواحی در بعضی موارد غنی‌تر است. تنوع ریتمیک بالایی دارد، همراه با رنگ‌های صوتی خاص که با توجه به احساسات نوازنده متغیر است. و شاید هم ناخواسته، خیلی قاعده مند و یا درگیر تکنیک نیست.

• به هر حال بسیاری از موسیقی‌های نواحی در بستر صوتی موسیقی دستگاهی نیز منطبق می‌شوند، بر فرض وقتی می‌روید سراغ موسیقی گیلان می‌بینیم منطبق بر ما به دشتی است، موسیقی جنوب، لرستان و... هم اینگونه است. به نظر من هر کدام قابلیت خاص خودش را دارد.

• **باتوجه به اینکه هر دوی موسیقی دستگاهی و نواحی مدال محسوب می‌شوند از یک نوع برخوردار مشابه می‌توان بهره برد.** به نظر من این دو مدال نیستند بلکه تنال‌اند.

• **نمی‌توان گفت تنال‌اند آن هم از نوع غربی آن؟**

به اشتباه جا افتاده که وقتی می‌گوییم تنال، یعنی حتما ماژور یا مینور، در صورتی که مفهوم تنال چیز دیگری است!

• **پس شما نیز از موسیقی تنال پیروی می‌کنید و آیا تلاشی هم دارید از ساختار تنال قرن نوزدهمی دور شوید؟**

موسیقی تنال بر اساس «ساختمان فونکسیون» به گونه‌های مختلفی تقسیم می‌شود که بطور مثال یک نمونه آن همین سیستم ماژور و مینور است. ولی گونه‌های دیگری هم وجود دارند که کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. موضوعاتی از قبیل درجه‌ی مرکزیت، ساختار فونکسیون، نوع فونکسیون، درجه‌ی ایست، همگی بعنوان واحدهای تشخیص و طبقه بندی در بررسی عملکرد فونکسیون موسیقی مورد نظر، زمینه‌ی دسته بندی گونه‌های مختلف تنال را هم فراهم آورده‌اند. البته قصد ورود به بحث تئوری را ندارم ولی خُب صرفاً به اختصار این چند نوع، برایتان ذکر می‌کنم:

- گونه سه فونکسیون که در این نوع موسیقی، تونیک + یک نت آنتی تز (antithesis) و نت‌های غیر پایدار وجود دارند.

- گونه دیگر از سه فونکسیون که عبارتست از:

T-S-D (تونیک-سودومینانت-دومینانت)

- گونه دو فونکسیون که شامل یک تن مرکزی + همراهی مجموعه‌ای از نت‌ها که بصورت تکصدایی (مونودیک) حول تن مرکزی قرار گرفته‌اند.

- گونه دو فونکسیون که شامل یک آکورد + همراهی مجموعه‌ای از آکوردها که بصورت چند صدایی حول آکورد مرکزی قرار گرفته‌اند.

- گونه تن فونکسیون (یعنی یک صدا یا چند صدا که در یک مجموعه قرار دارند و در حقیقت یک رنگ صوتی ثابت مشخصه اصلی آن است) + همراهی مجموعه‌ای از آکوردها (بصورت چند صدایی) و یا مجموعه‌ای از نت‌ها بصورت تکصدایی (مونودیک) بنابراین شما می‌بینید که چقدر ما متفاوت نسبت به موسیقی تنال فکر می‌کنیم!

موسیقی من از سال ۲۰۱۱ تا بدین روز نه تنال است و نه مدال و نه آتنال! در اینجا قصد ندارم زود قضاوتی داشته باشم نسبت به ترم با توجه به اینکه برای شناخت آن احتیاج به زمان بیشتری است و آثاری هم که در این زمینه خلق می‌شوند به مرور زمان بهتر ساخته و پرداخته می‌شوند. ولی برای اینکه جواب سؤال شما را داده باشم باید بگویم که سعی من همواره بر ارائه یک سیستم نو در آهنگسازی بنام «مونودیزم» (Monodies) ^۴ است. ساختمان آن براساس گسترش روابط فونکسیون شکل گرفته‌ای است که در

موسیقی تک صدایی (مونودی) که در تنال و یا حتی آتنال موجود است. در مونودیزم ما حتی امکان استفاده از موسیقی تعدیل نشده را هم داریم و یا استفاده از تونیک که قابلیت ایستایی ندارد! یعنی در مواقعی شاید حس یک موسیقی آتنال را بدهد ولی در درون کاملاً پایدار است. در سیستم مونودیزم، سعی من در انتقال خطوط افقی به عمودی است و چند صدایی بودن در طول زمان بگوش می‌رسد و نغمه‌ها بصورت عمودی و در یک زمان معرفی می‌شوند.

• **آیا اعتقادی به موسیقی برنامه‌ای دارید؟**

بله، البته تمرکز بر موسیقی برنامه‌ای نیست، ولی در پروژه‌ی چخوف یا در پروژه دیگری شرکت کردم که به سفارش بنیاد آرت مدرن در روسیه برگزار شد و در آن پروژه هر آهنگسازی باید روی اشعار ولادیمیر ناباکوف قطعه‌ای می‌نوشت.

• **وقتی به آثار موسیقی برنامه‌ای برخی آهنگسازان از قدیم تا امروز نظری اجمالی می‌اندازیم، می‌بینیم که آنان سعی داشته‌اند با موسیقی برخوردار تصویرپردازی داشته باشند، مانند برخی آثار سمفونی بتهوون، پوئم سمفونی‌های فرانسیس لیست، چایکوفسکی، و بسیاری موارد مشابه. وقتی شما می‌گویید که روی پروژه چخوف کار کرده اید، آیا برخوردار شما به عنوان موسیقیدان معاصر و مدرن نیز با این دست آثار ادبی تصویرپردازی است؟**

نه، تصویری نیست. چون من روی داستان چخوف کار نکردم بلکه بر عنصر سکوت در ادبیات چخوف کار کردم. ولی در پروژه ولادیمیر ناباکوف روی شعر "چرک نویس ناتمام" کار کردم و سعی کردم مفهوم و پیام شعر را برسانم اما به آن مفهومی که اشاره کردید تصویرسازی نکردم.

• **آیا آثار ادبی روس را هم دنبال می‌کنید؟**

بله برخی آثار، ولی اصولاً هر چقدر جلوتر می‌روم موسیقی را در درون خود موسیقی جستجو می‌کنم، برخلاف برخی آهنگسازان که سعی دارند یک مفهوم فلسفی یا یک ایدئولوژی، یا یک رویداد تاریخی را توسط موسیقی‌شان معرفی کنند، ولی من روی عناصر موسیقایی تمرکز دارم و مایلم به خود موسیقی محض بپردازم. اتفاقاً هم اکنون درگیر سفارش یک اپرا در کشور لیتوانی با موضوع آزاد هستم که تصمیم دارم روی شعر "کتیبه" از اخوان ثالث کار کنم.

• **آیا تحقیقات نظری موسیقی ایرانی توسط محققین مانند گام‌های گمشده مرتضی حنانه، موسیقی دستگاهی هر مز فرهنگ مطالعه داشتید؟**

بله آنها را مطالعه کرده و حتا نقدی هم روی کتاب آقای فرهنگ داشتیم که از طریق یکی از دوستانم نقطه نظرات من به ایشان منعکس شده بود. کتاب آقای حنانه بسیار عالی‌ست ولی باید این نکته را

یادآوری کنم که بعضی از موضوعات مطرح شده صرفاً نظریه‌ی ایشان است. از دیگر محققین ایرانی که من از نظریاتش استفاده کردم تحقیقات آقای محمدتقی مسعودیه است به خصوص کتاب مبانی اتنوموزیکولوژی ایشان.

• **آیا آثار آهنگسازان ایرانی را دنبال می‌کنید؟**

بله، من اکثر آثار آهنگسازان ایرانی را دنبال می‌کنم که برخی از آثار به من نزدیک ترند. من فکر می‌کنم موسیقی کلاسیک اروپایی در ایران شروع خیلی خوبی داشته است نسبت به شروعی که مثلاً در تاریخ موسیقی روسیه می‌بینیم، گرچه با تاخیر وارد عرصه‌ی موسیقی کلاسیک شدیم یعنی از آغاز قرن بیستم، ولی جسارت آهنگسازان ایرانی مانند پرویز محمود نسبت به جسارت آهنگسازان اول روسیه خیلی خوب بوده است در صورتی که روسیه بعد از دو قرن تازه در انتهای قرن ۱۹ پر بار می‌شود.

• **نظر تان درباره آثار علیرضا مشایخی چیست، به خصوص در عرصه موسیقی مدرن در ایران خیلی تلاش کردند؟**

سمفونی تهران و کنسرتو ویولن ایشان را دوست دارم گرچه آثار ایشان با ذهنیت آهنگسازی من نزدیک نیستند ولی معتقدم ایشان فضای جدیدی را در ایران به جریان انداخت.

• **در خصوص باغ‌های نیشابور برای ارکستر و پیانوی ناکوک چطور؟**

به نظر من آن کار اصلاً آوانگارد نیست. آن کار یک نوع فضاسازی صوتی است. به هر حال علیرضا مشایخی کسی بوده که آن سنت‌ها را شکسته یعنی در یک برهه‌ی زمانی با یک زبان و بیان دیگر ایده‌های خود را با موسیقی ایرانی تلفیق کرد که اینها یک نوآوری بوده و قابل تقدیر است.

• **از شما برای وقتی که گذاشتید متشکریم.**

من هم از زحمات شما سپاسگزارم.

۱- از آنجایی که مباحثی چون فرکانس، طول موج و یا دامنه صوتی برای موسیقی دانان قدیم شناخته نشده بود، معمولاً موسیقیدانان قدیم ایران برای مشخص کردن نت‌ها یک رشته یا سیمی را در نظر می‌گرفتند و محل هر نتی را روی آن مشخص می‌کردند که معمولاً این نغمه‌ها (نت‌ها) و نغمه نگاری با حروف ایجاد نشان داده می‌شده است.

۲- Saint-Petersburg Contemporary Music Center "reMusik.org"

۳- Saint-Petersburg International New Music Festival www.remusik.com

۴- Монодийность