حرکت ناپیوسته، ضعیف و زودگذری که در اوایل سلطنت ناصرالدین شاه برای طرح بعضی زمینه های فراموش شدهٔ سنّت های فرهنگی ـ از جمله موسیقی ـ پیش آمد، در نهایت به غرب زدگی ای از نازل ترین نوع آن، منجر شد! تشکیل ارکستر موزیک نظام و شعبه موزیک نظام مدرسه یا معلمخانهٔ دارالفنون به رهبری و سرپرستی آلفرد ژان باتیست لومر فرانسوی، ورود ناگهانی سازهای فرنگی از قبیل پیانو و ارگ و ویولون و فلوت و کلارینت به ایران و جایگزینی تدریجی آنها به جای سنتور و کمانچه و نی، کنسرت های خارج از شمارهٔ دسته های موزیک فرنگی و کلاس تعلیم آنها در تهران، ورود سایر مظاهر تمدن جدید و رفت و آمدهای متعدّد ایرانیان کنجکاو به بلاد اروپا، موجبات کثرت زدگی موسیقی معاصر را فراهم کرد که مشخص ترین وجه آن، تغییر اساس اجرای موسیقی از تکنوازی بداهه سرایانهٔ خلاّق به جمع نوازی های ابتدایی و بعضاً متوسط است. تحقیق در پیرامون این تغییر سترگ، تشکیل می دهد که در اولین بخش از آن، با گفتار و اساس تحقیق ما را بدان پرداختیم.

قبلاً دربارهٔ ارکسترهایی سخن راندیم که همگی جنبه ای رسمی ودولتی داشتند و منبع اصلی تغذیهٔ روحی و معنوی آنها از فرهنگ غرب بود. (از ارکسترهای موزیک نظام شاهی به رهبری لومر تا ارکستر بزرگ مدرسه عالی موسیقی به رهبری، سرپرستی و سازندگی علینقی وزیری)، حال می خواهیم از مجامعی سخن بگوییم که خاستگاهی غیردولتی و در واقع «مردمی» داشتند. از لحاظ تحلیلی ـ تاریخی، اینان را می توان زمرهٔ افرادی به شمار آورد که هرچند در برابر عظمت تمدّن و فرهنگ مهاجم غرب در آن زمان، خود باختگی هایی داشتند، لیکن ارتباط سالم و فزایندهٔ خود را با سرچشمه های فرهنگ سنتی نیز قطع نکرده و در حقیقت، در حواشی همان ساحت قدیم می زیستند. روی آوردن این افراد به غرب، پاسخ به نیازهای اجتماعی ای بود که با ظهور مشروطیت پیش آمد و موسیقی آیینی قدیم، باماهیّت درونگرایانهٔ خود، در آن شأن نبود که چنین بلندگوی عامه پسندی برای این مقاصد باشد. از این رو، تغییراتی چند در چند بخش موسیقی داده شد که عبارتند از فرم موسیقی، ابزار موسیقی ونحوه اجرای موسیقی. در فرم، سابقاً نزد اساتید و شاگردانشان. ارجح از همه، ردیف آوازی مورد نظر بود که سالها وقت شاگرد به ممارست و تمرین آن می گذشت و سایر فرم های دیگر از قبیل چهار مضراب، رنگ و تصنیف چندان مورد نظر نبود. این قطعات، بسیار کم مدت و کوتاه اجرا می شدند و نقش اساسی در تعیین موسیقی ردیف نداشتند. از اوان مشروطیت به بعد، این قطعات صورت مشخص و مستقل به خود گرفتند و با این که از لحاظ زیباشناسی کلّی هنری، اصالتاً ارزش زیادی نداشتند، در سطح بسیار وسیعی مطرح شدند. تصنیف، بسط یافت و اشعار مستقلی برایش سروده شد که گاهی ادبای بزرگ نظیر ملک الشعرای بهار و ادیب الممالک فراهانی این وظیفه را به عهده می گرفتند. اشعار تصانیف در بیان مظالم دربار و دردهای اجتماعی آن روز ایران بود و کمتر حالت بزمی داشت. عارف قزوینی، ترکیب زیبا و هنرمندانهٔ کلام و نغمه را به اوج زیبایی و لطافت رساند و درویش خان با ساختن نغمات روح نواز و به یاد ماندنی، این ترکیبات را جاودانه کرد. از طرفی، درویش خان که پل رابط دنیای قدیم و دنیای جدید در هنر موسیقی ایران شمرده می شد، با ابداع فرم پیش درآمد که برگرفته از او ورتورهای غربی بود، نوعی آماده سازی ذهنی لازم را برای شنوندگان کنسرتهای «ترقی خواهانه» اش فراهم کرد. در آن زمان، انجمن اخوت به ریاست میرزا علی خان ظهیرالدوله، که مرید حاج میرزاحسن اصفهانی ملقب به صفی علیشاه بود، مأمن موسیقیدانان شریف و خوشنام محسوب می شد. یکی از نخستین جمع نوازی های موسیقی ایران، در همین انجمن اخوت تشکیل شد. در مراسم گاردن پارتی و دعوت از موسیقیدانان زبده ای که عبارت بودند از: درویش خان نوازندهٔ استاد تار و سه تار، باقرخان رامشگر و حسین خان اسماعیل زاده اساتید مسلم کمانچه، نایب اسدالله اصفهانی خداوندگار نای، به همراه آواز دلکش و رسای سید حسین طاهرزاده، حسینعلی عراقی تفرشی ملقب به نکیسا، حاج غلامرضا نیستی و بسیاری دیگر که ذکر نامشان از حوصلهٔ این مقاله خارج است.

یادداشتهایی دربارهٔ سابقهٔ تاریخی ارکستر کلیّات

بخش دوم

موسیقی در ایران

● علیرضا ادیب

برنامه های سالانه و ماهانهٔ انجمن اخوت، به چند بخش تقسیم می شد. موسیقی ایرانی در وجه خالص آن با تکنوازی و تکخوانی اساتید، موسیقی اروپایی به صورت ارکستر نظامی و ارکستر بالا لایکا و دوئت و کوارتت و امثالهم، و بالاخره اجرای جمعی موسیقی ایرانی که مخلوطی از سازهای اصیل ایرانی و سازهای فرنگی بودکه متأسفانه به علت فقدان وسایل ضبط اصوات در محوطهٔ آزاد، هیچ اثر مصوتی از آن زمان برای ما به یادگار نمانده و فقط می توانیم از روی عکسهایی که از آن دوران به یادگار مانده، ترکیب سازهای این جمع را بررسی کنیم: تار، پیانو، کنترباس، کمانچه، ویولون، گیتار، نی، فلوت، تمبک، کلارینت و ارگ دستی چنین ترکیب غریب و ناهمگونی که صرفاً از ناآشنایی هنرمندان ایرانی به فرهنگ صحیح گروه نوازی مایه می گرفت، دستهٔ دوم، ادامهٔ منطقی ارکستر مدرسهٔ عالی موسیقی و مکتب علینقی وزیری هستند و با همهٔ گرایشهای غرب گرایانه و ترکیبات صوتی غریب بالسمع صوتی، در چهارچوب موسیقی ایرانی جای می گیرند و مهم ترین خصیصه در آنها، ایجاد هارمونی ای خفیف و ابتدایی است که نخستین کوششهای منورالفکران موسیقی، در تقلید از علم هارمونی موسیقی اروپا محسوب می شود. یکی از نمونه های این نوع گرایش در دوران حکومت پهلوی اول ارکستر پرویز ایرانپور است که از آن صفحات متعددی پر کرده اند. سایر گروههای موسیقی نیز، هر کدام «جمع نوازی» را حداقل به عنوان بخشی از کار خود، در صفحات: گرامافون رعایت کرده اند. از جملهٔ صفحات مرتضی نی داود با ویولون برادرش موسی و تمبک برادر دیگرش سلیمان و پیانوی محجوبی و ویولون ابوالحسن صبا همراه پیانوی محجوبی و ضرب اصغر آکمپا نیمان. ارکستر جامعه باربد و دست آخر، گروههای دیگری که صرفاً به ارایه موسیقی یک صدایی پرداختند.

از دیگر کسانی که با سابقهٔ تنفس و تمرین در فضای سنت محض، رو به کارهای ارکستری آوردند، استاد فقید حاج علی اکبر خان شهنازی را باید نام برد. استاد شهنازی، سالها نزد پدرش میرزا حسینقلی استاد بلامنازع تار در دورهٔ ناصری، به آموختن تار و ردیف نوازی و تکنوازی اشتغال داشت و در هیچ یک از فضاهای تجددگرایی که در همان زمان، مشغول آزمایشهای نوگرایانه خود در زمینهٔ جمع نوازی بودند، زندگی نکرده بود. اولین صفحهٔ او که در چهارده سالگی به همراه آواز جناب دماوندی پر شده، معرّف نوع شخصیت موسیقایی اوست. با این حال، شهنازی نیز تقریباً هم زمان با علینقی وزیری، نوازندهٔ نوگرا، به سوی تجدّد خواهی موسیقی متوجه شد و کوششهایی به عمل آورد. با این حال، غریزه پویی مفرط شهنازی که توأم با کم سوادی و بی اطلاعی او در زمینه های غیر ایرانی موسیقی بود، عدم موفقیّت او را در تحقق این آرزو باعث شد. استاد شهنازی یک تکنواز بلامنازع تار بود که مانند استادان نسل پیشینش در انجمن اخوت، کمترین اطلاعی از عملکرد متقابل «سازهای نشسته به دور یکدیگر» نداشت و از کوچکترین قواعد تعادل سازی صوتی، بخش نویسی و سایر امور بی اطلاع بود و به اندازه درویش و مختاری و اسمعیل زاده و حتی به اندازه صبا و محجوبی نیز، در اداره کردن ارکستری که عهده دار نغمه های یک صدایی باشد، تبحّر نداشت. انجمن کم عمری که با نام «هیأت مروجیّن موسیقی ایرانی» در سال ۱۳۰۵ به دست او تأسیس شد، نشان دهندهٔ تمایل استاد شهنازی به جمع، بین سنت قدیم و ضروریات جدید است که صد البته در ذهن اصیل و بنیادگرای این هنرمند سنت پرورده، می بایست «رنگ و بوی ایرانی» داشته باشد. با این حال تجدد پذیری استاد شهنازی در امر موسیقی، خیلی درونی تر از آن بود که به مخلوط کردن سازهای ایرانی و غربی ختم شود. تأثیر پذیری های استاد، البته در همان محدودهٔ اصالت خواهی آشکار، محدوده شده بود به نواختن فواصل تی پرس ویژهٔ موسیقی فرنگی، تریل ها، آپژها و ساختن قطعاتی بود که هیچ ربطی به ریشه های فرهنگ موسیقی ایران نداشت. در همان زمانی که علینقی وزیری با خودآگاهی اجتماعی و تحصیلات قانع کننده برای جامعه ایران آن روز، مدرسه عالی موسیقی خود را بنیان نهاد، شهنازی نیز با تأسیس انجمن کم عمر «هیأت

مروجین موسیقی ایرانی» و تأسیس «مدرسه موسیقی شهنازی» تقلید او را می کرد که البته موفق هم نبود و این امتیاز و حسنی است برای استاد بزرگی که امروزه روز، با عنوان پیر و مراد تارنوازان سنتی شناخته می شود. او برای مدرسه موسیقی خود، آهنگی هم ساخت و آن را «مارش افتتاح مدرسه موسیقی شهنازی» نامید. قطعه ای که مارش نیست و با تار هم نواخته شده و نمونهٔ بسیار گویایی است از تأثیر پذیری ابتدایی و خام این موسیقیدان سنتی از پدیدهٔ ارکستر، موسیقی غربی و قطعاتی که فی نفسه با ارکستر باید اجرا شود. استاد شهنازی در مصاحبه ای که مربوط به سال ۱۳۵۴ می شود، گفته بود: «ما در آن زمان، سازهای غربی را هم وارد سازهای ایرانی می کردیم و به نظر خودمان نه تنها هیچ مشکلی نداشت بلکه به وسعت صدا و زیبایی کار هم خیلی کمک می کرد. ما ویولون و پیانو و فلوت و ویولنسل را می آوردیم و حاصل کار خیلی هم خوب می شد. امّا خودم به تکنوازی معتقدم و حالا هم در سن کهولت، فقط تکنوازی می کنم». در اینجا، بخشی از قطعات آغازی صفحات او که همراه آواز ابوالحسن خان اقبال آذر است، مورد نظر است. ویولون همراهی کنندهٔ استاد شهنازی در این صفحهٔ قدیمی، نوازندهٔ شناخته شده ای نیست.

با این تفاصیل، می توان کوششهای ایرانیان موسیقیدان در اوایل قرن شمسی حاضر را، در ارکستره کردن موسیقی، به چند دسته تقسیم کرد و از آن میان، دو دسته هستند که شایان تذکرند: اوّلی، دسته ای است که ادامهٔ منطقی و اصلاح شدهٔ ارکسترهای انجمن اخوت محسوب می شود و در آنها، نغمات یک صدایی با وضعی جمع و جور و جذاب و ملیح و دلنشین، اجرا می شد. بعضی ارکسترهای مربوط به سالهای حکومت پهلوی اوّل از این دسته اند. مانند ارکستر مرتضی خان محجوبی که اولین پاسخ ابتدایی به هجوم فرهنگی غرب بود. فرهنگی که شکلهای پیچیده ای از اجرای موسیقی را به ارمغان می آورد. آن هم برای کسانی که کمترین پس زمینه فکری و فرهنگی در درک و حل و جذب و فهم این قضیه نداشتند. امّا با همهٔ این احوال، قوّت زایدالوصف روح فرهنگ و هنر سنتی در همان زمان، باعث می شد که گاه گاهی تأثیرهای نیکویی در ذهن مردم شنونده بر جای نهد و این با فقدان وسایل فنی در آن زمان بسیار قابل توجه است. مرحوم روح اللّه خالقی در یکی از مقالاتش می نویسد در کنسرتهای مهمّی که غالباً با حضور درویش خان و عارف و رکن الدین خان و مشیر همایون شهردار برگزار می شد، از آنجا که نوازندگان و خواننده هیچ کدام به خط موسیقی آشنا نبودند، برای اجرای صحیح و تسلّط به کارها بارها و بارها تمرین می کردند و از آنجا که هر کدام نوازنده های زبردستی بودند و عشق هم به کار خویشتن داشتند، نوعی وحدت و پیوستگی مطلوب در کارشان شنیده می شد که در کار امروزیها نیست. این افراد، دو ماه قبل از شب کنسرت، هر روز، دور هم جمع می شدند و نغمه ای را که سرپرست شان، «درویش خان به آنها آموخته بود، تمرین می کردند و این تمرین آنقدر استمرار داشت تا شب کنسرت فرامی رسید و همان نغمه ای که با تار درویش و پیانوی شهردار و ویولون مختاری و کمانچه اسمعیل زاده و ضرب حاج خان، به همان صورت یک صدایی اجرا می شد، بسی ملیح و جذاب به گوش می رسید و شنوندگان نیز استقبال فراوان می کردند».

البته استاد خالقی شاید فراموش کرده بود خاطر نشان کند که ملاحت و دلنشینی این اجراها، بیشتر به این خاطر بود که تک تک هر کدام از این نوازندگان، در مکتب قدما، آموزشهای متعالی و پیچیده ای را در کسب فنون و هنر تکنوازی گذرانده بودند و برای همین هم در اجرای خوب و القای احساسات خود موفق بودند، وگرنه در نسل بعدی نوازندگان، که از آن آموزشهای متعالی قدیم بی بهره بودند و تنها دوره های کوتاهی را در تمرین فنون سادهٔ نوازندگی گذرانده اند، هیچ گاه چنین پیوستگی و مطلوبیتی احساس نمی شد و هم اکنون که سطح آموزشی نوازندگی بسی بیشتر از قبل تنزّل کرده، سردی و بی احساسی مفرط در گروه نوازی های ضبط شده، بیش از پیش احساس می شود.

■ البته، مورد اخیر که مربوط به جمع نوازی تکنوازان بزرگ اوایل مشروطیت است، قابل تعیین ملاك و معیار برای کار امروز نیست. هر زمانی به اقتضای وسایل و امکاناتی که آن عصر در اختیار می نهد، باید پیش برود و پیش هم می رود. امکانات فراوان آموزش و اجرا و ضبط که در ۳۰ سال گذشته فراهم آمد، مکان بسیاری تجربیات را برای نوازندگان با استعداد کنونی فراهم می کند که نوازندگان چیره دست سابق از آنها محروم بودند.

در این که پیدایی ارکستر در موسیقی ایرانی، پدیدهٔ طبیعی ناشی از ورود غرب و گرایشهای غرب گرایانهٔ است، جای انکار نیست. حرف در این است که چنین تقلید و اقتباس، همراه هوشیاری و تحقیق وُنقد نبود. بلکه با پذیرش محض و رونویسی کورکورانه توأم بود. جمع نوازی، تبدیل به نوعی «اپیدمی» شد که به سرعت سرایت کرد و حتی بسیاری از موسیقیدانان که اصولاً هیچ گونه سابقه ای در این گستره نداشتند، به پیروی از رسم رایج روز، یک یا چند ساز دیگر را با خود همنوا کردند؛ بدون این که سایر جوانب چنین کاری را در نظر بگیرند. البتّه جوانبی از قبیل استاندارد بودن سازها، اصول بخش نویسی، همکوکی سازها و هارمونی مناسب، اصلاً مورد نظر نیست. بلکه تنها جنبه های ساده ای همچون همخوانی سادهٔ سازها در همان حالت یک صدایی. در این میان، افرادی که از ترکیب متعادل سازهای سنتی نظیر تار و تمبک استفاده می کردند موفق تر بودند. امّا این نیز ملاك نمی توانست باشد. افرادی نیز بودند که چنین ترکیب متعادلی داشتند. مانند استاد مرتضی نی داود که با سابقهٔ

تعلیم در محضر درویش خان، خود به استادی تار می نواخت و در صفحاتش، ویولون برادرش موسی نی داود و تمبک برادر دیگرش سلیمان نی داود را در کنار ساز خود به کار می گرفت. امّا به خاطر اختلاف سطح چشمگیری که از لحاظ مهارت نوازندگی بین او و برادرش موسی بود، حاصل کار چندان مطلوب از کار درنمی آمد.

ارکستر، پدیده ای بود که از یک سوی، نیازهای زمان و از دیگر سوی، الگوهایی که از تمدن و فرهنگ مغرب زمین به ایران وارد شده بود، آن را به وجود آورد. تحوّل همه جانبهٔ اجتماعی ای که در شعر، ادبیات و سیاست به وجود آمده بود، موسیقی را نیز خواه ناخواه تحت الشعاع قرار می داد و تهران آن روزگار، مرکز این تحولات بود. ابتدا ارکسترهای نظام، به سرپرستی لومر فرانسوی پدید آمدند، سپس اجتماعی از سازهای ایرانی و غیر ایرانی در باغ انجمن اخوت به سرپرستی درویش خان تشکیل شد و شکلهای بسیار ابتدایی از هنر گروه نوازی در موسیقی ایران آن روزگار را عرضه کرد. سپس با ورود علینقی وزیری به موسیقی ایران و تأسیس مدرسه و کلوپ موزیکال و ارکستر مخصوص آن، موسیقی ایران وارد جنبه ای دیگر از موسیقی ارکستری شد و علینقی وزیری را می توان اولین مؤسس جدّی موسیقی ارکستری در ایران دانست؛ زیرا از قواعد اولیهٔ بخش نویسی و رنگ آمیزی صوتی و هارمونی خفیف و رهبری پرکاری برخوردار بود و صفحه هایی که از آثار ارکستر مدرسه عالی موسیقی برجا مانده است، گواه این سخن می تواند باشد.

ارکستر مدرسه عالی موسیقی، در سالهای بعد تغییراتی کرد و با تحولی که در نظام اداری ـ دولتی موسیقی در زمان رضاشاه ایجاد شد، مدرسه عالی موسیقی به هنرستان و به مدرسه موسیقی دولتی تغییر نام و تغییر عضو داد و ارکستر جدیدی از هنرآموزان مدرسه که همگی از لحاظ دانش و مهارت در سطح متناسبی بودند، تشکیل شد. امروز که نزدیک شصت سال از آن روزگار می گذرد تنها نام و نام خانوادگی عدّه ای از آن افراد برای ما باقی مانده و به خاطر فقدان صداخانهٔ ملی و آرشیو رسمی، هیچ اثر ضبط شده ای از نواخته های آنان در دسترس نیست. از میان این افراد که بعدها خود صاحب ارکستری ویژه شدند، می توان از علی محمد خادم میثاق و احمد فروتن راد، نام برد. علی محمد خادم میثاق سازندهٔ سرودهای بسیاری بود که بعضی از آنها به چاپ رسیده است. تمایل او بیشتر به نوعی از موسیقی بود که کاملاً با اصول و قواعد و گام های موسیقی غربی منطبق باشد و کار هارمونیزاسیون و ارکستراسیون در آن به سهولت انجام گیرد. لیکن احمد فروتن راد، گرایش ایرانی تر و ملّی تری داشت و ارکستر او که عمدتاً ساخته های مکتب وزیری را اجرا می کرد، همانند ارکستر خالقی و ارکستر پرویز ایرانپور، واجد حال و هوایی ایرانی بود. فروتن راد، نوازنده ی بسیار ماهر و صاحب لحن در ساز تخصصی خود «ویولون» بود و گاه در برنامه ها تکنوازی نیز می کرد. شاگرد برگزیدهٔ او که استیل قوی و ظریف استادش را خوب دریافته بود و نیک اجرا می کرد، شادروان حسینعلی ملاح است.

■ بعد از ظهور وزیری و بالا گرفتن شهرت او، تب «جمع نوازی» به تمام موسیقیدان های زمان سرایت کرد و جز یکی دو نفر از آنها که پایه تربیت سنتی مستحکمی داشتند و به فرهنگ تکنوازی وفادار بودند، باقی، کمابیش به اجراهای غیر فردی تمایل نشان دادند. سوای شاگردان مکتب وزیری، درک عمومی این موسیقیدان های صاحب ذوق، درباره مقولهٔ

مجلس اعانه برای حریق زلزلگان بازار

۱۳۳۷

انجمن اخوت

شب ... ق سنه ۱۳۳۷ شروع بکساعت از شب رفته

نمایش منظمه ی ا زاد

... پرده

بتوسط متعلمین آقای ... الدوله

پرده اول — ... منظمه ی آزاد

پرده دوم — ... خان ما

پرده سوم — ... انجام منظمه ی آزاد

ارکست

بتوسط متعلمین آقای ... خان

پیانو

آقای ... الممالک

سینوما توکراف

بتوسط آقای روسی خان

... پرده

اول — ...

دوم — ... تبریز

سوم — ... پاریس

پرده

بتوسط آقای آقا میرزا ... تی

... میرزا ... اق

ارکستر، بسیار ابتدایی بود و فرق چندانی با موسیقیدان های دورهٔ درویش خان نداشت. مضافاً، این افراد همگی یا از شاگردان درویش بودند و یا از شاگردان موسیقیدان هایی که در دورهٔ درویش خان می زیستند. از طرف دیگر، موسیقی آوازی و ردیف آوازها که تا پیش از دورهٔ پهلوی، اصل و اساس موسیقی بود، از اهمیّت سابق افتاد و آشنایی با موسیقی غربی، موسیقیدانان را به ساختن قطعات ضربی از قبیل پیش درآمد و تصنیف و رنگ راغب کرد. تصانیف

بسیاری در این دوره ساخته شد و می توان گفت که دو دهه اوّل قرن شمسی حاضر، زمان تولد تصنیف به معنای امروزی و دورهٔ رونق جمعی آن بود. فرم تصنیف از حالت قبلی خود خارج شد، زمان طولانی تری به آن اختصاص داده شد و گاه بین بندهای مختلف آن، قطعات ضربی کوتاه و زیبایی نیز می نواختند که این نیز از ابتکارهای وزیری است و مورد تقلید بسیاری از موسیقیدان های همدوره و هم عصر او واقع شد. از صفحات بسیاری که از این دوره باقی مانده، بسیاری حاوی آواز تنها با یک ساز همراهی کننده یا «پشتیبان» می باشند. امّا قبل از شروع آواز، چند ساز به همراه یکدیگر، قطعه ضربی کوتاهی را می نوازند و بعد از آن است که آواز شروع می شود. این قطعات گاهی تا ده ثانیه هم زمان ندارند و بسیار کوتاهند امّا برای آماده ساختن ذهن شنونده تنوع طلب، نقش مهمی را بازی می کنند. مانند قطعات کوتاهی که در اوّل صفحات آوازهای شادروان رضاقلی میرزا ظلی با پیانوی مشیر همایون شهردار و ویولون ابوالحسن صبا می شنویم و یا قطعات کوتاهی که در اوّل صفحات آوازهای استاد اقبال آذر با تار شهنازی و ویولون و تمبک شنیده می شود و متأسفانه نام نوازندهٔ ویولون و نوازندهٔ تمبک آن صفحات، بر ما آشکار نیست. ضربی نوازی اوّل صفحات، می توانست دارای حداقل تعداد نوازنده نیز باشد، مثل قطعه کوتاهی که با ویولون حسینقلی طاطایی همراه تمبک نوازی شخصی ناشناس در صفحه آواز «همایون» با صدای غلامحسین بنان، شنیده می شود.

تمام این نیازها و عادتهای رواج یافته، ابزار و اجرا و فرم های تازه ای را لازم داشت تا بتواند با خود دستهای جماعت، هماهنگ شود. از این رو، بسیاری از نوازندگان و موسیقدان هایی که فرهنگ تکنوازی بودند، بر آن شدند تا با تشکیل گروهی برای خود، خواستها و نیازهای جامعه را در موسیقی، پاسخ گویند. حال، به معرفی تعداد از این ارکسترها می پردازیم: بر روی بسیاری از صفحاتی که با آواز روح انگیز پرشده، عنوان «ارکستر پرویز» دیده می شود. این ارکستر، متعلق به پرویز ایرانپور بو دکه از اوّلین شاگردان مدرسه عالی موسیقی وزیری به شمار می آید. در کتاب سرگذشت موسیقی ایران نوشته روح الله خالقی، هنگام مرور خاطرات تحصیل در مدرسه، نام و یاد پرویز ایرانپور زنده و جاری است. او، دو سال از خالقی بزرگتر و دانشجوی دارالمعلمین عالی بود که مدرسه را ترک کرد و به موسیقی پیوست. ابتدا فلوت می نواخت و بعدها پیانو را به عنوان ساز اختصاصی خود انتخاب کرد. ولی گذشته از تحصیلات موسیقی غربی نزد فرنگی های مقیم تهران و اساتید مدرسهٔ وزیری، در پیانو نوازی شاگرد نزدیک استاد مرتضی خان محجوبی بود و مدتها با او معاشرت داشت و حتی ردیف های او را به خط نت می نوشت که متأسفانه از آنها اثری باقی نیست. پرویز ایرانپور در چهارراه حسن آباد تهران کلاس موسیقی داشت و در سالهای ۱۳۱۰ شمسی، برای خود ارکستری ترتیب داد و همراه روح انگیز، خوانندهٔ مشهور آن زمان، به ضبط صفحه پرداخت. عمدهٔ آثار ضبط شده در این صفحات، از آثار خود او هستند.

پرویز ایرانپور از اوایل دهه ۱۳۲۰ شمسی، در روستای امامه واقع در ییلاقات اوشان، کنج عزلت گزید و دیگر به موسیقی نپرداخت. روح الله خالقی بارها از او درخواست کرد که به موسیقی برگردد. امّا او قبول نکرد و علت انزوای خود را رواج مطرب صفتی در موسیقی می دانست. از نام و نشان نوازندگانی که در ارکستر او کار می کردند اطلاع دقیقی در دست نیست. می توان حدس زد که باید از شاگردان برجستهٔ مدرسه موسیقی باشند؛ زیرا کار ارکستر او یک دست و تمیز و خوش حالت است و نوازندگان با یکدیگر در تعادل فنّی هستند. در این صفحات، برای اولیّن بار صدای آشکار تمبک، در ارکستر به همراه پیانو به گوش می آید که با ذوق و سلیقه همراه است.

استاد مرتضی محجوبی، تکنواز بی نظیر پیانو در موسیقی ایرانی نیز در اوایل نخستین دهه از قرن شمسی حاضر، ارکستری برای خود درست کرد که روی صفحات گرامافون با عنوان «ارکستر مرتضی خان» قید می شد. سرپرست و تکنواز این ارکستر خود او بود که در پیانونوازی ایرانی و در نغمه سازی، ذوقی بسیار و خلاقیّتی شگفت آور داشت و در سالهای ۱۳۳۰ به عنوان یکی از اصلی ترین ستونهای برنامه های گلها و تکنوازی های اصیل موسیقی رادیو تهران، شناخته شده بود. در صفحاتی که از او در دست است، پیانونوازی نرم و زیبا و پرحالت و ظریف این استاد برجسته به گوش می رسد که در تعادل نسبی با ارکستر است و از غنای احساسی قابل توجهی برخوردار است. نام و نشان نوازندگان ارکستر او نیز، به درستی شناخته شده نیست. یکی از موسیقیدان های معاصر او که مدتی پیش در گذشت، از اعضای اصلی ارکستر او چنین یاد می کند: حسین یاحقی نوازندهٔ ویولون، ارسلان درگاهی نوازندهٔ تار و رضا روان بخش نوازندهٔ تمبک. البتّه این قول شفاهی است. امّا شنیدن صفحاتی که از کار این ارکستر باقی مانده، مهارت نوازندگان آن را کاملاً عیان می سازد. از بهترین نمونه های آن، صفحه معروف «همایون» با آواز رسای سیّد جلال تاج اصفهانی و شعر سعدی است. این صفحه در سالهای ۱۳۰۵ تا ۱۳۱۰ ضبط شده و گویای کار ارکستر مرتضی خان و مهارت نوازندگی او در پیانو است.

سیّد جواد بدیع زاده، فرزند بدیع المتکلمین کاشی، از خوانندگانی است که با این ارکستر همکاری داشت. بدیع زاده از خوانندگانی بود که به طور پراکنده و ذوقی، گهگاه نواسازی می کرد و ساخته های خود را به آواز می خواند و به ضبط می رساند. از نمونه های قابل ذکر، صفحهٔ ضربی شور با شعر سعدی است که بدیع زاده، آن را

همراه ساز و ارکستر مرتضی خان محجوبی خوانده است.

تصنیف دشتی «خزان عشق» که سازنده آن معلوم نیست، حاصل کار مشترك بدیع زاده و مرتضی محجوبی است که در صفحات «هیزماسترزویس» ضبط شده و دارای اجرایی متین و سنگین و با کیفیت صدایی روشن است.

نباید به خاطر تشابه نام، این تصنیف را با تصنیف مشهور «خزان عشق» اشتباه کرد. این اثر که در همایون ساخته شده، با کلام رهی معیّری است و معروفترین اثر بدیع زاده به شمار می آید. بدیع زاده این اثر را، هنگام مسافرت به آلمان در کمپانی اودئون ضبط کرد. همراه و همسفر او در این مسافرتها، اسماعیل ساتری بود. اسماعیل ساتری، نوازندهٔ آماتور تار و ویولون بود که در بخش لوایح اداره مجلس شورا با بدیع زاده همکاری می کرد. از آنجا که بدیع زاده در آلمان به نوازندگان ایرانی دسترسی نداشت، یک پیانیست آماتور آلمانی را با خود همراه کرد تا با همراهی، و یا به قولی: آکمپانیمان بدیع زاده و ساتری، به ضبط صفحه بپردازند. این سلسله صفحات بدیع زاده که در کمپانی اودئون و با جلد سرمه ای رنگ پرشده، عنوان «ارکستر آلمانی» را دارد که البته فقط پیانیست فارسی مدان و ایران ندیدهٔ آن، آلمانی است!

سید جواد بدیع زاده، تصانیف متعددی در طنز و مسائل اجتماعی با بیان کمدی ساخته که تعدادی از آنها با همان ارکستر آلمانی و تعدادی دیگر به همراهی نوازندگان ایرانی ضبط شده است. او در سفر به حلب و سوریه، همراه ابوالحسن صبا و شاهزاده فرهاد معتمد بود و به همراهی آنها صفحاتی در کمپانی «سودوا» ی سوریه پر کرد. فرهاد معتمد، نوازندهٔ توانای پیانو بود و با ویولون، ابوالحسن صبا را همراهی می کرد. قطعهٔ شوخ و شنگ «رنگ شور»، حاصل همکاری این دو با یکدیگر است:

تصنیف «شوفر» از آثار فکاهی بدیع زاده است. آهنگ آن از بدیع زاده، کلام آن از غلامرضا روحانی است که با ویولون صبا و پیانوی فرهاد معتمد اجرا شده است. زمان آن، سالهای ۱۳۱۴ تا ۱۳۱۸ شمسی است و به طور آشکاری، به ناشی گری افراد جامعهٔ آن روز، در تقلید از مظاهر تمدن غرب، کنایه می زند:

روی بعضی از این صفحات نوشته شده «ارکستر جامعهٔ باربد» و این جامعهٔ باربد، مرکزی بود که در سال ۱۳۰۵ به دست اسمعیل مهرتاش در خیابان لاله زار تهران تأسیس شد. در این مؤسسه، جوانان علاقمند به نمایش و بازیگری تئاتر و موسیقی و آواز تعلیم می دیدند. اسمعیل مهرتاش، شاگرد درویش خان بود و تار را خوب می نواخت و صاحب قریحهٔ نوپردازی بود. بسیاری از آهنگهای زیبا و به یادماندنی موسیقی معاصر اثر طبع مهرتاش است. ازجمله «چه خوش صید دلم کردی» و «از عشقت ای نگارم» در چهارگاه، «من خسرو حسنم» در شور و ... آهنگهای دیگر. متأسفانه از نام و نشان دقیق نوازندگان ارکستر مهرتاش نیز خبری نداریم.

امّا صدای ساز استادانهٔ چندتن از بهترین نوازندگان که خود شخصاً صاحب ارکستری نیز بودند در لابلای جملات نواخته شده، به گوش می رسد. از جمله پیانوی استاد مرتضی محجوبی، از همین جا می توان به رابطهٔ بی ریا و با صفای هنرمندان قدیم تا حدودی پی برد و با زمان امروز قیاس کرد و تأسف خورد. خوانندهٔ مخصوص ارکستر مهرتاش، بانو ملوك ضرّابی کاشانی بود. این بانوی هنرمند که سوابقی هم در نمایشگری داشت، فرزند یکی از معمّمین توانگر و خوشنام کاشان بود و در اوان جوانی نزد استاد اقبال آذر به کسب هنر پرداخت. مهارت اصلی او در تصنیف خوانی و ضربی خوانی است و در این قسمت، صفحات بسیار متنوعی به یادگار گذاشته که همراه ساز اساتید برجسته ای چون مرتضی نی داود و ابوالحسن صبا و مرتضی محجوبی است. بانو ضرّابی، بیش از سی و پنجسال تمام، در کلیّهٔ جشنها و اعیاد مذهبی و ایام مبارکه، اشعار مناجات می خواند و بابت انجام وظیفه خود، پولی دریافت نکرد. آثار ارکستر مهرتاش در سالهای ۱۳۰۵-۱۳۱۵ پر شده است.

■ مطالعهٔ شنیداری در صفحات بازمانده از آن زمان، اهمیّت نقش یک «ساز پایه ای» را در ذهن مطرح می کند. در ارکسترهای وزیری، وجود ویولونسل و کنترباس، با صدای بم و پرقوّت خود، این نقش را به عهده می گیرد و صدای مؤثر و ناقد «بم تار» ی که لابلای جملات به گوش می رسد نیز مؤید این نقش است. این سازها، گذشته از ایجاد چهارچوب برای ساختمان صوتی ارکستر، نگه دارندهٔ پایه های وزنی اثر نیز، بودند. این نقش را در جمع نوازی های گذشته، بیشتر به عهدهٔ تمبک می گذاشتند.

مدّتی تمبک از ارکسترها حذف شد. ولی دوباره جای خود را یافت و بر ملاحت کار جمعی، اضافه کرد. تمبک نوازان جدیدی از قبیل اصغرخان آکمپانیان و مهدی غیاثی و مهم تر از همه حسین تهرانی پدید آمدند که تمبک نوازی را دارای ماهیتی جدید و متفاوت با گذشته کردند. از سالهای ۱۳۲۰ به بعد است که کم کم نام نوازنده تمبک و اکثراً نام حسین تهرانی روی صفحات چاپ می شود. به هرحال در اکثر صفحات گرامافون، پیانو و به خصوص دست چپ پیانو، نگهدار وزن قطعه و پشتیبان و پایهٔ کار است. نوازندگان چیره دست زمان از قبیل مشیر همایون شهردار، مرتضی محجوبی، جواد معروفی، حسین استوار و شاهزاده فرهاد معتمد که با نام اختصاری «ف ـ م» نوازندگی می کرد، به اجرای اثر و ضبط صفحه پرداختند و با تمرین بسیار، آثار نواخته شده را جذابیت و ملاحت می بخشیدند. از سالهای ۱۳۴۰ به بعد، نقش پیانو در ارکسترهای ایرانی کم رنگ شد و در سالهای ۱۳۵۰ تقریباً از بین رفت و اصولاً جای سازهای غربی را، سازهای ایرانی از قبیل تار و سه تار و کمانچه و سنتور و نی و تمبک گرفتند که در جای خود، به آن خواهیم پرداخت.