نزدیک به صد سال از تأسیس نخستین ارکستر بزرگ به سبک اروپایی در ایران می گذرد. مسیو ژان باپتیست لومر، فرانسوی پشت کارداری که نخستین «موزیک ارتش» و موزیکچی ها را در تهران «دارالخلافه ناصری» برپا ساخت، شاید هیچگاه فکر نمی کرد که روزی همین تهران، مفتخر به داشتن «ارکستر سمفونیکی» هم باشد. امّا مدّت کوتاهی پس از مرگ او، به تدریج گروههای کوچک همنوازی (آنسامبل) از گوشه سالن سفارتخانه های دول بیگانه و منازل فراخ شاهزادگان متجدد قاجاری سر به در آورد و به صحنه سالن عمومی چون گراندهتل، سینما فاروس و کافه های روشنفکری در خیابان لاله زار راه یافت. نخستین ارکستر سمفونیک را نیز در حقیقت شاگردان همان «موزیکچی»های ارتش پی ریزی کردند. نوادگان سالار معزّز، نوازندگانی از ارامنه، مهاجرین روس و گاه اروپای غربی. نخستین «ارکستر سمفونی بلدیه» را تیمسار مین باشیان مبدع اعلامیه مشعشانهٔ «موسیقی کشور» پی ریخت و شاگردان او، راه را دنبال کردند: راهی پر فراز و نشیب که تا امروز هم ادامه دارد.

امّا در حال حاضر، به دور از هرگونه بحث تاریخی و تفاصیلی از این دست، باید گفت که ارکستر سمفونیک تهران همان مشکلاتی را دارد که حدود پنجاه سال قبل داشته است! مهم ترین آنها، کمبود نوازنده است. نگارنده هنگامی که خاطرات مرحوم مرتضی حنانه را در حضور او یادداشت می کرد، به یاد دارد که زنده یاد تا چه حد از ذکر ناتوانی های مربوط به نیروی انسانی و مالی ارکستر سمفونیک در دوره دانشجوئیش عذاب می کشید و با چه تأثری تعریف می کرد از کمبود نوازنده، بی پولی در دوران جنگ، کار نوازنده ها در «کافه» های معتبر تهران، بی اعتنایی دولت وقت، ششماه تمرین برای یک هفته اجرا و این که پس از تقسیم پول، تنها چهارده «تک تومانی» به هر کدام از اعضای ارکستر می رسید. البتّه آن موقع زمان دیگری بود و عشق و علاقه خیلی چیزها را جبران می کرد، و هم او بود که پس از مهاجرت تلخ پرویز محمود و رویبک گریگوریان به آمریکا با

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلیات موسیقی در ایران

سخنی تازه درباره دردهای کهنه

کمک یارانش، ارکستر سمفونیک تهران را نگهداشت و بعدها شاهد اجرای آثارش توسط آن ارکستر شد. امّا همیشه نمی توان به عشق و علاقه متکی بود و کمبودهای مسلّمی که با قدری توجه و بذل عنایت رفع می شود، نادیده انگاشت.

کمبود نوازنده، همواره مشکلی جدی برای انواع موسیقی هایی است که به هر نحوی، شکل اجرای هنری آنها در «همنوازی» است. آنهم نه با نوازنده های موقت و «کرایه» ای. بلکه نوازنده هایی ثابت و خو گرفته به یکدیگر، تا بتوانند انسجام و یکدستی لازم را ارائه دهند. مرحوم حنانه تعریف می کرد که ابا روحیهٔ نظامی گری «مین باشیان» و رودولف اوربانتس (معلم «هورن» حنانه) سرپرستان ارکستر، بخشهای مختلف از تعادل لازم صوتی برخوردار نبودند و همیشه صدای سازهای بادی (که بیش از انواع سازهای دیگر در موزیک ارتش به کار می روند) در ارکستر به صدای سازهای دیگر غلبه داشت و اثری نامطلوب ایجاد می کرد. کوششهای مسئولین به جایی نرسید و در عوض این شوخی تلخ بین حنانه و استادش پرویز محمود مصطلح شد که هر وقت می خواست اثری بنویسد، می گفت: برای «ارکستر سمفونیک» بنویسیم یا برای «ارکستر سمفونیک تهران؟!»

و این در حالی بود که ارکستر سمفونیک تهران آروز با وجود داشتن قوی ترین نوازندگان روسی تبار، ارمنی تبار و ایرانی، شاید قادر به اجرای مشکل ترین آثار آهنگسازان بزرگ دنیا می توانست باشد و حالا در وضعی است که حتی به اجرای آثاری که چهل سال قبل ارائه می داده است، قادر نیست!!

در سالهای بعد، اوضاع فرق زیادی نکرد. بعد از یک دوره فترت، به مدد عنایات خالصانه مستشاران بیگانه و ابواب جمعی ادارهٔ «هنرهای زیبا»، اندك توجه بیشتری به امور ارکستر شد. سازهای نو خریدند، هنرستان عالی موسیقی را رنگ و روغن زدند، بودجه اختصاص دادند، معلم از خارج آوردند و رهبر هم. هایمونویر، رهبر ارکستر اطریشی الاصلی که تا چندین سال رهبری و سرپرستی ارکستر سمفونیک پایتخت را به عهده داشت، گذشته از

شغل اصلی خود (و تعلیم گهگاهی به جوانانی که امروز از موسیقیدانان شناخته شده «ایرانی» هستند)، حاکم بلامنازع قلمرو خود بود. پس از او، حشمت سنجری که با تحصیلات کافی و تجربهٔ بسیار به میدان آمده بود کار را به دست گرفت و در حد توان خود تا سالها با دلسوزی و جدیّت در بهبود امر اجرای موسیقی کوشش کرد. اگر روزی تاریخچه اجرای موسیقی کلاسیک در ایران نوشته شود، بی شک بخش مهمی از آن اختصاص به مساعی سنجری خواهد داشت. برادر او هوشنگ (نوازنده ویولنسل) و پسر او فرشاد (نوازنده پیانو و رهبر ارکستر) نیز گهگاه در این کار ظاهر می شدند. بعدها، لوریس چکناواریان (موسیقی دان، آهنگساز و رهبر شایسته ایرانی) و فرهاد مشکوة به میدان آمدند. تصدی فرهاد مشکوة که همزمان با اجرای برنامه های داخلی و سیاست های خارجی دوران آخر رژیم پهلوی بود، انجام عملکردهایی در همان روال را در پی داشت. جالب توجه ترین آنها، وعده ای بود که او به اولیای امور دربارهٔ «بین المللی کردن» ارکستر سمفونیک تهران داده بود. با راهی بسیار ساده: تعویض نوازندگان ایرانی و جایگزینی آنها توسط نوازندگانی که از خارج استخدام شده بودند! اکثریتی خارجی در حدود هشتاد درصد، تمام نقشهای کلیدی و سیاستهای اجرایی ارکستر را در دست داشتند ـ درست همانند بخشهای دیگر ایران آن روزگار. در این سالها، آثار بسیار از آهنگسازان بزرگ موسیقی کلاسیک اروپا و موسیقی آمریکا اجرا شد، و از آثار آهنگسازان «کلاسیک کار» ایرانی همچون پرویز و محمود، مرتضی جنانه، حسین ناصحی و ... بسیار کمتر. در حقیقت، همان هنگامی که زرق و برق آن دستگاه، چشم مرعوبین «ژاندارم منطقه» را خیره می کرد، در پشت پرده خبرهایی دیگر می گذشت: دعوت از ارکستر سمفونیک برلین و رایش سوم موسیقی: «هربرت فون کارایان» با صرف مخارج هنگفت و تشریفات خیره کننده، دعوت از یهودی منوهین و نظارهٔ کوشش ناکامانهٔ او برای تصرّف «استرادیواریوس» گرانقیمتی که می خواست ببرد و در آخر موفق نشد. دعوت از پیانیست های خارجی و ریخت و پاشهای بسیار، در همان زمانی که نوازنده های ایرانی خوب ارکستر سمفونیک و هنرستان برای امرار معاش شبها در کافه ها نوازندگی می کردند، اکثراً پول خرید وسایل موسیقی لازم را نداشتند و حتی گاه «فراك» شب اجرای خود را از سمسارهای خیابان منوچهری کرایه می کردند!

وقوع انقلاب اسلامی ۱۳۵۷، امر اجرای موسیقی را در این زمینه، تغییراتی بزرگ داد. پس از مهاجرت نوازندگان خارجی به کشورهایشان و بازنشستگی تنی چند که دیگر پیر و فرسوده شده بودند، مشکل قدیمی کمبود نوازنده بار دیگر روی نمود. وقوع «انقلاب فرهنگی» دانشگاه در سال ۱۳۵۸ و بعد از آن، تعطیل شدن تدریجی مراکز موسیقی از آن پس، طولانی ترین دوره فترت را برای ارکستر سمفونیک باعث شد. شماری از نوازندگان خوب که مانده بودند، ناامید شده به خارج از کشور مهاجرت کردند و مشکل، گستردگی بیشتری یافت. بخصوص این که با تعطیل طولانی هنرستانهای موسیقی و کمبود شدید استاد، دیگر امیدی به جایگزینی قدیمی ها توسط جوانهای تازه نفس نبود. به همهٔ اینها، مشکل کمبود رهبر مناسب، تحقیر کلّی امور موسیقایی و مغشوش بودن سیاستهای اداری و دولتی موسیقی نیز بر این آشفتگی افزود.

به موازات همهٔ اینها، معضلات دیگری پدید آمد که ناشی از اوضاع خاص بعد از انقلاب و دوران جنگ بود. به سابقهٔ تحریم های قبلی موسیقی، اولویت اجرای قطعات موسیقی تنها به «سرود» داده شد که نوعی از موسیقی آوازی (معمولاً دسته جمعی) و فاقد ارزشهای جدّی «هنری» است. گو این که می تواند نقش انکارناپذیری در تهییج و تحریک احساسات مثبت ملّی و عقیدتی داشته باشد. وفور اجرای انواع جورواجور «سرود» و قلّت اجرای قطعات پیچیده و جدی از آثار آهنگسازان بزرگ، سطح تکنیکی اجرای ارکستر را که از دهها کمبود مختلف رنج می برد تنزّل داد. دیگر اجرای معدود قطعات مشهور دنیا (همچنین اوورتور اگمونت بتهوون و ... که جزو «رپرتوار» دائمی ارکستر سمفونیک تهران است!) برای نوازندگان نه به صورت یک کار جدّی هنری بلکه به صورت نوعی عادت مکانیزه و ماشینی درآمده بود. اشکال دیگر قضیه، عدم تفکیک انواع موسیقی از یکدیگر توسط مسئولین امور بود. نوعی برخورد غیر تخصصی که با وجود مسئولانه بودنش، نتوانست اثرات مثبتی در امر اجرای موسیقی از خود به جای گذارد. عام ترین وجه مشخصهٔ این قضیه، اطلاق کلمهٔ «سرود» به کلیهٔ آثار ساخته شده و مورد اجرا بود: اعم از سرود، آهنگهای تعزّلی، حماسی، نواهایی همراه با کلام «عرفانی»، ترانه، تصنیف، قطعهٔ آوازی، قطعهٔ سازی و ... بر بسیاری از ترکیبات صوتی نام ارجمند «سرود» و «آهنگهای انقلابی» نهاده شد. اما همهٔ آنها شایستهٔ این نام گذاری نبودند. این مسأله هنوز هم به طرز پیچیده و عوامانه ای همه گیر شده و اسباب زحمت مجریان موسیقی و شنوندگان را فراهم آورده است! وجه دیگر مسأله، استفادهٔ غلط از ارکستر سمفونیک بود که خوشبختانه در این چند سال اخیر به نحو نسبتاً مطلوبی رفع شده است. استفاده غلط از مجموعهٔ دقیق و آسیب پذیری همچون ارکستر سمفونیک در ساعت ۵ صبح، بی هیچ آمادگی روحی، امکان مادی، تمرین و یا سنجش موقعیت برای اجرا در پادگانهای نظامی، میادین شلوغ و پر جمعیت، جنوب شهر و یا تیمارستانها و آسایشگاههای مبتلایان به روانپریشانی از این موارد بود. گاه اتفاق می افتاد که از ارکستر در سال بیش از سه یا چهار برنامه استفاده نمی شد و این بر عاطل بودن اوضاع می افزود.

در حال حاضر که لزوم توجه اندیشگرانه به اجرای صحیح

و قوی انواع موسیقی مطرح است، رفع مشکلات قدیمی ارکستر سمفونیک تهران ضروری به نظر می رسد. صورتی از آنها به قرار زیر است:

۱ـ نخست همان مشکل قدیمی که دیگر نیازی به ذکر ندارد! در این دو سال اخیر حضور تنی چند از نوازندگان جوان سال (که از شاگردان نوازندگان با سابقه تر در ارکستر به شمار می روند) تا حدود کمی این مشکل را (بخصوص در قسمت زهی ها) جبران کرده است. امّا این اصلاً و ابداً کافی نیست. بخصوص اگر بدانیم که بسیاری از اینان، به علل مختلف، فرصت کار تکنیکی دقیق، تمرین مرتب و تحصیل عمیق را نداشته اند و این، خطر «مکانیکی» نواختن و سطحی نواختن را پیش خواهد آورد. بی شک اینان افرادی مستعدند که در صورت بذل توجه و عنایت بیشتر از سوی دست اندرکاران وقت، شکوفایی مطلوبی خواهند داشت. زیرا نوازندگی در ارکستر سمفونیک تنها ساز نواختن نیست، بلکه لازمهٔ آن تحصیل دقیق و عمیق در همه رشته های مربوط به نوازندگی است، آنهم با خیال آسوده، امکاناتی در حد نصاب (نه زیادتر از حد توقع) و مدیریت صحیح. در صورت اجرای این برنامه، بسیار محتمل است که تنی چند از سفر کردگان سابق با شوق کار به میهن برگردند و دوباره کار را در همان محیطی آغاز کنند که در آن نشو و نما یافته و خاطره های بسیار از آن دارند. نوازندگانی که در میزان تجربه و ارزش آنها جای شک نیست.

۲ـ لازمه تربیت نوازنده، وجود «استاد» است. «نبود» استاد در موسیقی گاه مساوی مرگ موسیقی است. در ایران نوازندگان بسیار مجرب و ارزشمندی هستند که از وجود آنها در حال حاضر استفاده نمی شود. اینان نیز با کمال میل حاضرند تا دانسته های خود را به آیندگان انتقال دهند. طبق معمول، امکانات فوق العاده ای هم لازم نیست! تنها در حد نصاب، به اضافه مدیریت صحیح و دلسوزی. تأمین مادی و امنیت شغلی هنرمند، تأمین انسانی و امنیت هنری هنرمند را در پی خواهد داشت. (شاید نکته ای بدیهی باشد، امّا ذکر آن خالی از فایده نیست).

۳ـ شاید بتوانیم بگوئیم که در زمینهٔ داشتن اساتید خوب ایرانی تبار، غنی هستیم و نیازی به مساعدت اهل فرنگ نیست. استادانی مجرب نه تنها در نوازندگی، بلکه در آموزش فنون آهنگسازی، رهبری ارکستر، خوانندگی، گروه کر، تئوری موسیقی، هارمونی، ارکستراسیون، سازشناسی، فرم، زیباشناسی، تاریخ هنر و ... تمام اینها لازم است. وجود نوازنده بدون یادگیری و جذب این مباحث، آدم آهنی ای بیش نیست.

۴ـ یادگرفتن و اجرای موسیقی کلاسیک غربی برای ما در حکم یادگیری زبان خارجی است. به همان اندازه ارزشمند و لازم. بی شک، همه ما، آن کسی که زبان (مثلاً فرانسه یا انگلیسی را) بخوبی یاد گرفته، متون معتبرش را می خواند و ترجمه می کند و در عین حال فارسی را سلیس و روان و بی التقاط عرضه می کند را بسی بیشتر از آنی می پسندیم که مقدماتی از آن زبان را به طور سطحی آموخته، بی اندیشه و فکر، هرچیزی را با چیز دیگر مخلوط می کند و زبانش، آش شله قلمکاری از فارسی کلشوم ننه با بلغور اصطلاحات عوام فرنگ است. بی شک هیچ اهل فرهنگی و هیچ اندیشه ای، چنین ملغمه ای را خوش نخواهد داشت. تعصب مثبتی که همه ما در این باره در مورد زبان ادبی خود داریم، باید درباره زبان موسیقی خود نیز داشته باشیم. در این باره سخن بسیار است و به اشاره ای بس شد. تا اهل نظر چه بگویند!

۵ـ باید گفت که هرکسی جای خود را دارد و تنها وقتی عزیز و ارجمند و ارزشمند است که کار خود را به خوبی انجام دهد. ابزار فعل مهم نیست، فاعل و فعل مهم هستند. «دایره»نوازی که کار خود را خوب عرضه کند بسیار بیش از یک پیانیست ناشی ارزش دارد. به همین سیاق می توان گفت که نه جای کمانچه نواز در صف ویولونیست های ارکستر سمفونیک است، و نه مقامگاه نی نواز بر صندلی فلوتیست! هرچیز، به جای خویش نیکوست.

۶ـ ... و البته تعادلی باید باشد. در آن دوران، «غرب شیفتگی» حاکم بود و مرتب آثار اهل فرنگ بود که نواخته می شد. حال، رواج بازار آثار «سری ساز» و کثیرالانتشاری است که از همه مختصات هنری آثار ارکسترال، تنها «حجم ارکستر» را دارند! اجرای آثار باخ، بتهوون، برامس و چایکوفسکی بی شک برای ارکستر سمفونیک لازم و واجب است. امّا آهنگسازان ایرانی و آثار خوب آنها نیز جای خود را دارند. البته به شرط انتخاب و مرغوبیت. زیاد نگران عقاید نباشیم. زمان خود بهترین قاضی و بهترین صافی است. تعادلی در گزینش باید.

۷ـ می توان مسأله را بسیار بیش از اینها بسط داد و قلمفرسایی کرد. امّا در اینجا تنها به نقل خاطره ای بسنده می شود که مربوط به یکی از دوستان قدیم است. دوست آهنگسازی که هم اکنون نیز در همین ارکستر سمفونیک، آرام و بی ادعا ولی پر کار و قوی، ویولن می نوازد و به «آینده امیدوار» است. او می خواست اثری برای ارکستر و کر بنویسد. بعد از چند روزی او را دیدم درحال نوشتن پارتیتور، به شوخی گفتم که مشکل چیست؟ پاسخم داد که مشکل نگارش است: آیا باید برای ارکستر سمفونیک نوشت یا برای ارکستر سمفونیک تهران؟!

* در نگارش این مقاله، از نوشته های آقای محمدرضا درویش آهنگساز نامی معاصر در شماره های ۱ـ ۴ فصلنامه آهنگ (نشریهٔ رسمی مرکز سرود و آهنگهای انقلابی تهران) استفاده هایی شده که در اینجا فرصت را مغتنم شمرده از ایشان سپاسگزاری می شود:

س. ع. میرعلی نقی

چهره های زندگی ـ در فیلم «زیر درختان زیتون» ـ ساخته عباس کیارستمی ـ بگونه ای جاندار و روشن ترسیم شده اند. جولانگاه جهانشمول هستی آدمی در کنکاش های نابرابر جامعه و اسارت طبیعت، تصویرهای متفاوتی از زندگی آدمیان را رقم می زند. آنانکه می آیند و از دنیا می روند بر روی همین خاك گام می نهند، دست های خود را در همین خاك فرو می برند و کشت و کار می کنند، بر روی همان خاك مهرورزی می کنند و آسمان و ستارگان خود را که سرنوشت آنان در آن گره خورده است بر فراز همان خاك نظاره می کنند. می آیند و می روند. تار و پود هستی اشان در چنبر چرخ دود می شود و در زیر همان گنبد فیروزگون، شادمانه و اندوهگنانه، رواق طاق معیشت خود را چه سربلند و چه پست، برپا می دارند. دمی هستند و دم دیگر چون حباب در رودخانه زندگی نابود می شوند. بر همان خاك فرو می غلطند و در همان خاك هم جاودانه می خوابند، و دیگران، بر همان خاك شیون می کنند. از میان دود و سوختگی و خاکستر و خاك زندگی جوانه های دیگری سربرمی آورند تا بار دیگر شکوفائی زندگی را در زیر رنگین کمان شکوهمند هستی جشن بگیرند.

بافت های مادی و معنوی زندگی در فرهنگ های شناخته شده دارای چنان بنیادی های مشترکی است که گوئی همه روح و روان زنده آن فرهنگ از یک نیروی معین «نادیدنی» فرمان گرفته است. همه این نمادها ـ از معماری گرفته تا نقاشی و شعر و نغمه ها و زمزمه های موسیقی و رنگ لباس ها و آداب و رسوم و شعائر سنتی و افسانه ها و اساطیر و رفتار دسته جمعی مردمان ـ همگی دارای روح فرهنگی مشترکی هستند. در تاریخ، آدمیان بازیگران سرنوشت های خودند. زندگی را اجرا می کنند، اما نه باراده خود بلکه در تار و پود روابط از پیش ساخته ای ـ وارد صحنه می شوند ـ که خارج از اراده آنان است. و در مرگ، در گور خود می خوابند. فیلم سازی ـ در کار چندی از فیلمسازان ایرانی ـ همه ایرانیان ـ بالقوه هنرمندان سینمائی هستند که تاریخ سناریوی آنان را از پیش چنان رقم زده است که خود آنرا اجرا می کنند. بنا، بنا است، دانش آموز، دانش آموز است، هنرپیشه، هنرپیشه است، مادربزرگ، مادربزرگ است، مسافر مسافر است و عزاداران، همه عزاداران واقعی هستند. و اینان، همه، در کنار طبیعت، در فیلم «زیر درختان زیتون» در کنار همدیگر ایستاده اند.

در این فیلم، آنچه که به عینیت های فرهنگی و اجتماعی بخشی از مردمان شمال ایران بازمی گردد، همگی، از دیدگاه قوم شناسی آن مردمان، بی تصرف، جایگاه نهائی خود را دارند. جلوه های زندگی، از زبان و اکسانت در گویش و پوشش لباس ونگاه های روستائی به امانتی طبیعتی خودشان را نمایان می سازند. آنچه که با شیرازه «هماهنگی» آن روابط اجتماعی ناسازگار است موسیقی «هماهنگ شده» (هارمونیزه)، سازبندی شده (ارکستره) و پرداخته شده (کمپوزه) شده چند دقیقه ای است که بطور بنیادی با فرهنگ و متن اپی زود (فصل) حادثه کاملاً بیگانه است. اگر بازی ها به گونه ای طبیعی نشان داده می شوند، اگر اجرای نقش های آنان ـ تقریباً رفتارها و کردارهای طبیعی آنان است، و اگر آن رفتارها بومی و «ناپرداخته» (غیرکمپوزه) است دیگر چه ضرورتی دارد که موسیقی ای که با بافت فرهنگی حادثه بیگانه است جایگزین موسیقی همان مردمان گردد؟ گذشته از این که فضای «مُدالی» آن موسیقی از دیدگاه احساسی با حوادث صحنه خوانائی ندارد، اساساً موسیقی فولک چنین اقوامی که هنوز رابطه خود را با طبیعت نگاه داشته اند، فاقد ارکستریزاسیون ـ کمپوزیسیون است. بالاتر از این، چه نیازی هست که آن موسیقی هم به عناصر هارمونی که با

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

• م. ح. آریان

موسیقی اروپایی، زبان بین المللی موسیقی نیست!

کلیات موسیقی در ایران

موسیقی فرهنگ آن سرزمین کاملاً بیگانه است آغشته گردد. بیگانگی جایگاه موسیقی و نفوذ چند دقیقه ای آن در پایان فیلم زیر تأثیر شیفتگی رمانس درام وار داستان و میدان فراخ طبیعت زیبای جاندار اقلیم شمال ایران ناشنیده بر جای باقی می ماند. ورود این عنصر خارجی و بیگانه که خود را به جای موسیقی مردمان زلزله زده شمال ایران جازده روابط ارگانیکی فرهنگ آن مردمان را نادیده می انگاشت. هنگامیکه خانم شیوا، راهنمای بازیگران بومی، از یکی دختران بازیگر می خواهد که لباس های بومی خود را بپوشد تا همه چیز طبیعی جلوه کند، در ابتدا با رد آن پذیرش مواجه شد. اما، درست در همان زمانی که همان بازیگر لباس محلی اش را می پوشد و از لابلای درختان و کشتزارها راه را بسوی خانه خود می پیماید موسیقی که با آن لباس و طبیعت و حادثه بیگانه است شنیده می شود.

اگر توده های عامی قادرند چنان نقش های ارزنده ای را «بدیهه کاری» (اجرا) کنند، چرا موسیقی آنان که در تار و پود زندگی آنان تنیده شده و همان زندگی را با آن زمزمه می کنند نباید جانی داشته باشد؟ اگر زندگی آن دسته از مردم شمال ایران ـ همانند دیگر اقوام ایرانی و جانی ـ که در شرائط اقلیمی و فرهنگی و اجتماعی و تاریخی ویژه ای سامان یافته و اگر همه اجزاء این پیکره رابطه ارگانیکی زنده ای با همدیگر دارند، چرا موسیقی آنان برای بیان احساس موسیقائی آنان نادیده گرفته می شود.

سال ۱۹۹۶ (۱۳۷۵)، هنگامی که عباس کیارستمی ـ در سفرش به واشنگتن ـ در مقابل این سؤال که چرا از موسیقی غربی برای موزیک متن فیلمتان استفاده کرده اید، جواب می دهد که «موسیقی زبان بین المللی است.» موسیقی به هیچ روی زبانی بین المللی نیست، عدم درك این نکته در عرصه موسیقی شناسی و کاربرد عملی آن در تطبیق موضوعات فرهنگ شناسی ـ علی الخصوص در کاربرد سینمائی آن ـ یار زیانبار خواهد بود. اگر شرائط انکشاف سرمایه و گسترش علم، زبان های «علمی» اروپائی را بر سایر ملل جهان تحمیل کرده است و اگر موسیقی کلاسیک اروپا جایگاه ویژه ای را در عرصه دست آوردهای هنر به خود تخصیص داده است، این بدان مفهوم نخواهد بود موسیقی سایر ملل و اقوام زبان موسیقائی خود را با زبان موسیقائی کلاسیک اروپا جابجا کنند. کاربرد زبان در چهارچوب ارتباطات فرهنگی آدمیان غیر از کاربرد زبان موسیقائی است. با اینکه از نگاه موسیقی شناسی علمی، موسیقی زبانی بین المللی نیست، اما باز هم بگذار این سؤال مطرح گردد که اگر موسیقی زبان بین المللی است پس چرا در جمع نزدیک به چهارده هزار گونه موسیقی که در همه فرهنگ های ریز و درشت بشری موجود است تنها موسیقی کلاسیک اروپائی می تواند بموازات دیگر شئونات احساسی ایرانیان ـ در این گونه فیلم ها ـ جوابگوی درد و شادمانی ایرانیان باشد. اگر موسیقی زبانی بین المللی است چرا از موسیقی اندونزی و بومیان آمریکا و ساکنان کوههای آند و دره کنگو و قرقیزی و بشقیزی و سیلانی و یمنی برای متون موسیقی همان فیلم های ایرانی استفاده نمی شود. پاسخ آن روشناست. در اینجا شنونده و بیننده عامی هم به سرعت درمی یابد که پیوند نامناسبی زده شده است.

جا دارد کارگردانان ایران ـ که امروز عناصر فرهنگی ایرانیان را ارج می نهند ـ مسئله شناخت موسیقی اقوام ایرانی را که پیوند ناگسستنی با هستی آنان دارد از نظر دور ندارند.

ژوئن ۱۹۹۷ ـ آمریکا