نگاهی به موسیقی و ترانه در

عصر پهلـــوی

داریوش افراسیابی

****

مرتضـی حنانـــه

مرتضی حنانه در سال ۱۳۰۱ متولد شد. پدرش از مشوقین او در آموزش موسیقی بود و مرتضی را برای فراگیری این هنر زیبا روانه هنرستان عالی موسیقی نمود. اولین استاد او «اوربانتس» از معلمینی بود که توسط دولت از چکسلواکی دعوت به همکاری شده بودند. وی آموزش «هورن» را نزد «اوربانتس» آغاز نمود و ذوق خود را در آهنگسازی از سال دوم دبیرستان به آزمون گذراند. اولین اثر قطعه‌ای برای چهار کُر و پس از آن منوئه برای ارکستر را با ویراستاری پرویز محمود در سال ۱۳۲۰ نوشت. او به خاطر چند درسی که به طور خصوصی از پرویز محمود می‌آموزد مجبور می‌شود پارتیسیون‌های سمفنونی‌های موزارت و بتهون را که در ایران یافت نمی‌شد برای ارکستر سمفونیک تهران کپی کند، که خوشبختانه این عمل سبب شد روشهائی از اصول ارکستراسیون را بدین طریق بیاموزد.

در این زمان ارکستر سمفونیک تهران به رهبری «پرویز محمود» تاسیس گردید، و پس از چندی در طی سالهای ۱۳۳۱ و ۱۳۳۲ مرتضی حنانه به رهبری این ارکستر انتخاب و هنگام برگزاری مراسم هزاره «ابن سینا» ارکستر سمفونیک «سوئیت شهر مرجان» از ساخته‌های وی را به اجرا درمی‌آورد. و در نتیجه رهبری خوب او و زیبائی قطعه، سفیر وقت ایتالیا یک دوره مطالعاتی یک ساله در ایتالیا را در اختیار وی می گذارد.

او در سال ۱۳۳۳ راهی ایتالیا می شود و در مدرسه موسیقی مذهبی واتیکان به فراگیری سطوح عالی‌تر موسیقی می‌پردازد. پس از اتمام دوره مذکور، به اقامت خود در ایتالیا ادامه می دهد و برای ایجاد امکانات مادی به کارهای متفاوت روی می‌آورد، که از جمله ترجمه فیلم‌های ایتالیایی به فارسی بود که می‌توان از جاده فدریکو فلینی و طلای ناپل از ویتوریودسیکا و نان و عشق‌های مختلف نام برد.

مرتضی حنانه در سال ۱۳۴۰ به ایران بازگشت و به تدریس در هنرستان عالی موسیقی مشغول شد. در سال ۱۳۴۱ ارکستر فارابی را تشکیل داد و این ارکستر در طول فعالیت خود قریب به ۸۰ قطعه از آهنگسازان مختلف ایرانی را به اجرا درآورد.

او در مصاحبه‌ای می‌گوید: «بایستی اصالتهای خودمان را پیدا کنیم من مخالف این هستم که راه موسیقی ایرانی بسته است، یک تصنیف جوری باید تنظیم شود که بتوانیم زیرش «پلی فونی» به کار بریم که در حد همان ملودی ایرانی باشد. زمان دیگر اجازه نمی‌دهد یک موسیقی «ملودیک» تنها و یکنواخت اجرا کرد. «پلی فونی» نمی‌شود گفت مال غربی هاست، دست کم در موسیقی فولکوریک گرگان، شما به خوبی دو صدائی را گوش می‌کنید، همچنین در موسیقی بلوچستان، چون دانش موسیقی ما از بین رفته بود و موسیقی فقط علمی بود موسیقیدانها نمی‌توانستند تصور بازی با اصوات را بکنند از زمان وزیری به بعد روشن شدند روی اصوات و فواصل و ارزشهای فواصل».

از آثار اجرایی وی: «کاپریست برای پیانو و ارکستر»، «خواب یک شیطان»، «اوراتوریو یا دعا برای کُر و ارکستر»، «بزرگداشت فردوسی برای پیانو و آواز تنها»و قطعه‌ای برای «پیانو تنها» تقدیم به نیما یوشیج، «نزاع عزرائیل و شیطان»، «کاکوتی، رقصی برای او» را می‌توان نام برد.

۱- از آثار چاپی او: جلد اول جزوه دوم سازهای کوبی، سازهای کلاویه‌دار، سازهای مضربی و انگشتی از «شارل کوکلن»

۲- جلد اول جزوه سازهای بادی از شارل کوکلن

۳- تئوری موسیقی کنونی ایرانی

۴- رساله پولیفونی بر مبنای موسیقی ایران

۵- فرهنگ موسیقی ایران

۶- گامهای گمشده

۷- جزوه سوم، صدای انسانی، شارل کلوکن در دست چاپ

۸- جزوه چهارم، سازهای قدیمی و کاملا جدید شارل کلوکن در دست چاپ

۹- راه و روش ساختن ملودی، از جولیو باس، انتشار بوسیله زیراکس

۱۰- ترجمه و تفسیر مقاصد الحان، عبدالقادر مراغی دردست چاپ

۱۱- صبورا

مرتضی حنانه در موسیقی فیلم نیز فعالیت داشت و برای تعدادی از فیلم‌ها از جمله «راز درخت سنجد»، «تله» و «صمد و فولادزره دیو» از جلال مقدم و «قلندر و بابا شمل» و فیلم دنباله‌دار «هزار دستان» ازعلی حاتمی موسیقی فیلم نوشت.

مرتضی حنانه در دوشنبه ۲۴ مهرماه ۱۳۶۸ بدرود حیات گفت.

***

حسیـن دهلـــوی

حسین دهلوی ازموسیقیدانانی است که آثار خود را براساس موسیقی هنری می‌نویسد. او بر این اندیشه است که موسیقی سنتی را باید، از دایره تنگ و محدود خود بیرون آورد و با اجرای ارکستری و همنوازی، امکانات و بیان موسیقی را گسترده‌تر ساخت و موسیقی ملی را از موسیقی تک صدایی تا چند صدایی گسترش داد.

او متولد ۱۳۰۶ تهران است، اولین آموزگارش در موسیقی پدر بود که او را با نواختن ویولن آشنا ساخت. بعدها بنزد «ابولحسن صبا» می‌رود و به فراگیری موسیقی ایرانی می‌پردازد. هارمونی و کنتر پوان را از حسین ناصحی فرا می‌گیرد و پس از چندی در رشته آهنگسازی از هنرستان موسیقی فارغ‌التحصیل می‌شود.

در سال ۱۳۳۶ پس از درگذشت «ابوالحسن صبا» به رهبری ارکستر صبا انتخاب می‌شود. از آنجا که دهلوی در اندیشه به کارگیری سازهای ملی در ارکستر بود، و بعلت اینکه سازهای ملی رشدی متناسب با تکنوازی داشتند، و در گذشته اجرای قطعات گروهی در ارکستر معمول نبود. او را بر آن داشت تا بعضی از محدودیت‌ها را که امکان رفع آن بود برطرف سازد، لذا تغییراتی در «سنتور» داد و اجرای «کروماتیکی» و وسعت صدای ساز را توسعه بخشید.

دهلوی در مقدمه قطعه سبکبال (در شور) که مایه اصلی آن ملهم از قطعه (رقص چوبی قاسم‌آبادی) اثر ابوالحسن صباست و آن را برای ارکستر می‌نوشت:

«... از آنجا که در (سنتور معمولی) تامین (فواصل کروماتیک) به هنگام اجرای مایه‌ها و گام‌های گوناگون که دنبال هم می‌آیند، بدون تغییر کوک یا جابه جا کردن (خرک) ممکن نیست، چندین سال پیش (با توجه به علاقه‌ای که به استفاده از سنتور در ارکستر داشتم) با همکاری چند تن از صاحبنظران (آقایان صبا، فرامرز پایور، ابراهیم قنبری) سنتوری با افزودن تعدادی خرک به نام «سنتور کروماتیک» طرح ریزی کردیم که امکان اجرای برخی از صداهای کروماتیک را به دست داد. همچنین در جهت ایجاد وسعت بیشتر و توسعه بخشیدن به فواصل این ساز، سنتور دیگری با فاصله یک پنجم پائین‌تر، به نام (سنتور کروماتیک بم) ساخته شد که تا حدودی مکمل سنتور پیش گفته بود».

وسعت و صداهای سنتورکروماتیک

در سال ۱۳۳۶ «حسین دهلوی» بنا به دعوت زنده یاد روح الله خالقی، مدیر وقت هنرستان موسیقی ملی، به تدریس موسیقی در هنرستان پرداخت، و پس از چند سال در سال ۱۳۴۱ خود به سمت مدیریت هنرستان برگزیده می‌شود، که ۹ سال در این سمت باقی بود و شاگردانی در سطح خوب تربیت کرد.

او در یادنامه «مرتضی حنانه» می‌گوید: ...از سالها قبل، برخی از موسیقیدانهای ایرانی که در زمینه موسیقی غربی تحصیل کرده‌اند، اظهار عقیده نموده‌اند که به کار بردن هارمونی غربی با همان فواصل و نسبتها و رابطه آکوردها با یکدیگر و غیره، برای موسیقی ایرانی مناسب نیست. این موضوع در اصل، عقیده صحیحی است، ولی بدون آنکه بخواهیم دستخوش جاذبه‌های هنر غرب شویم، یک نکته را نباید از نظر دور داشت که کلیشه وار هم نمی‌توان اصول و امکانات هارمونی اروپایی را در مورد موسیقی ایرانی نادیده گرفت و مردود دانست. چه بسا صداهایی که ممکن است از مجموع نتهای ایست و یا شاهد گوشه‌های یک دستگاه، آکوردی را تشکیل دهند که لزوما فاصله آنها سوم باشد. در این صورت ما نباید به خاطر مشابهت آن با بعضی از ویژگیهای هارمونی غربی آن را با ترکیبات صوتی مورد نیاز موسیقی خودمان بیگانه انگاریم و به طور مصنوعی صداهای دیگری را جایگزین آنها کنیم.

ممکن است بعضی‌ها از نظر دستور زبان فارسی ترکیب (بزرگ پدر) را اقتباسی از برخی زبانهای خارجی بدانند، ولی ترکیبی مانند (بزرگمهر) و امثال آن را هم آیا می‌توان یک ترکیب خارجی دانست؟ به همین ترتیب در ترکیبات صوتی هم ممکن است تشابهاتی پیش آید، ولی نباید این تشابه مانع استفاده از موارد اصلی آنها بشود.

این موضوع را کسانی بیشتر متوجه می‌شوند که به جز شناخت هارمونی غربی، با خصوصیات و زیر و بم موسیقی ایرانی نیز کاملا آشنایی دارند و نزدیکی این گونه ترکیبات صوتی را با شیوه موسیقی ملی حس می‌کنند.

با وجود محدودیت‌های زیادی که برای سازهای ایرانی در اجرای گروهی وجود دارد حسین دهلوی، در آثار خود از سازهای ملی استفاده نموده و در کنار سازهای بادی چوبی و زهی، تعدادی از سازهای ایرانی را به شکل گروهی و مستقل به گونه‌ای ویژه به کار گرفته است، که از نظر رنگ، حالت و کیفیت صدا با لحن موسیقی ایرانی سازگار باشد.

از آثار حسین دهلوی، دوئو سنتور «در سه گاه» (۱۳۳۳)، سبکبال در شور برای ارکستر (۱۳۳۲)، شورآفرین در ابوعطا برای ارکستر (۱۳۳۳)، چهار نوازی مضرابی در اصفهان (۱۳۴۳) کنسرتینو برای سنتور و ارکستر (۱۳۳۷)، بندباز برای تار و ارکستر (۱۳۴۴)، بیژن و منیژه، سوئیت برای ارکستر سمفونیک (۱۳۵۴).

در این زمان انواع گوناگون موسیقی، متناسب با نیازهای جامعه رشد یافتند، و مردم گرایش به هنر موسیقی پیدا کردند و آموزش آن بیشتر از گذشته رایج گردید.

در بررسی روند موسیقی در دهه پنجاه، نوعی رجعت به موسیقی سنتی را می توان دید که تکرار قوالب گذشته موسیقی بود با تغییراتی کم و بیش که به هر صورت پاسخگوی قانع کننده‌ای در برابر نیازهای موسیقیائی جامعه نبود.

خوانندگان بیشماری عرضه داشتند که هر کدام چند صباحی مطرح بودند و جایشان را به دیگری دادند، آهنگسازانی نیز در این زمینه بوجود آمدند که کار گروهی تقلید از موسیقی هندی، عربی، ترکی بود و تعدادی دیگر نیز با پرداختن به روش دیگری که تلفیق نغمه‌های ایرانی با فواصل موسیقی غربی بود اقدام به ساختن آهنگ کردند.

شعر در موسیقی نیز دستخوش تغییرات شد و به همراه دگرگونی در جامعه واژه‌های جدیدی از قبیل تلفن، فرودگاه، آتش نشانی و ... نیز در ترانه سرایی مورد استفاده قرار گرفت و ترانه‌های عامیانه رایج گردید و در اثر برداشت شتابزده و منحصرا تولید و پخش حتا کار بعضی اوقات به یاوه گوئی کشیده شد، چون صرفا هدف از ساختن این نوع آهنگها ایجاد امکانات مادی برای خواننده، آهنگساز، شاعر و شرکتهای صفحه و نوار پرکنی بوده است.

گروهی از شاعران نیز با سبک نوین شعر پارسی به سرودن ترانه پرداختند، که تاثیر بهتری نسبت به اشعار متقدمین در جامعه داشت و بازتاب اندیشه‌های روز در ترانه‌ها بود. شعر هجائی چون یکنواختی وزنی اشعار کلاسیک را نداشت و دارای مصراعهای بلند و کوتاه بود، هم تنوع از نظر آهنگسازی را در برداشت و هم احساس و اندیشه‌های تازه را با خود انتقال می‌داد.

نسل جوان ترانه سرا دارای گفتاری نوین بود، ولی مشکل عمده ترانه سرایان این دوره سطحی نگریستن و نداشتن قدرت بیان بود، که این نکات ضعف باعث ناهمگونی بین ترانه و آهنگ می‌شد، و در نهایت قطعه پس از زمان کوتاهی بدست فراموشی سپرده می شد.

هنگامیکه گوش به شنیدن این گونه ترانه‌ها با واژه‌های ضعیف و غلط عادت کند، ترانه‌هایی را که دارای ارزش ادبی و از نظر آهنگسازی پیچیده‌تر باشند مشکل می‌پذیرد، و شنیدن مکرر اینگونه ترانه و آهنگ هایی که دارای ارزش ادبی و هنری ضعیفی هستند، باعث سطحی شدن ذوق و احساس می‌گردند، و ترانه‌های ادبی و دارای محتوی خوب خسته کننده و ملال‌آور می‌شوند...

***

بحث‌هایی که تا کنون در مورد جایگاه موسیقی و جدی انگاشتن این هنر و ضرورت تحول و رشد آن شده، از مسائلی است که به دلا یل گوناگون نتوانسته تحولی متناسب با ضرباهنگ فرهنگی جامعه و راهگشای فرم و بینش نوین در این هنر باشد و موسیقی ایرانی تا کنون نتوانسته از بن بست تاریخی خود رها شود تا از موقعیت خود بهره گیرد و هم از این روی این هنر و بحران حاکم بر آن به عنوان یکی از بحث‌های مهم فرهنگی کشور ما همواره مطرح بوده و موسیقیدانان و اندیشمندان به دفعات از دیدگاههای مختلف در این زمینه به بحث و پژوهش پرداخته‌اند.

موسیقی ناگزیر آن اعتباری را که ادبیات در زمینه فرهنگی داشت نتوانست بیابد و چشم انداز آن در خلق آثار هنری در فضای نابسامان امروزه نیز، نشان از تحلیل رفتن مضامین هنری جهانی و تکامل تاریخی این هنر دارد.

www.DAFRASIABI.com

منبع : ایران استار
www.IranStar.com
IRANSTAR TORONTO'S WEEKLY NEWS AND ENTERTAINMENT