بررسی جنبه‌هایی از هنر گروه‌نوازی فرامرز پایور[1]

آروین صداقت‌کیش

> اگر تمرین[های] این ارکستر ادامه پیدا کند از لحاظ هنری و مخصوصاً [برای] حفظ خصایص موسیقی ملی در ارکستر شایان اهمیت بسیار [است]. (خالقی ۱۳۹۱: ۱۰۶)

این چند جمله که اول دهه‌ی ۱۳۴۰[2] به قلم روح‌الله خالقی نوشته شده گرچه درباره‌ی ارکستر مورد اشاره (ارکستری به رهبری نصرت‌الله گلپایگانی که به آن بازمی‌گردیم) به دلیل مرگ زودرس رهبرش مصداقی نیافت اما نتیجه‌ای که استاد کهنه‌کار موسیقی ایرانی برای آن متصور شد در هیئت خلف آن ارکستر، ارکستری پاینده‌تر محقق شد؛ ارکستر سازهای ملی وزارت فرهنگ و هنر به سرپرستی فرامرز پایور. از پایور در جامعه‌ی موسیقی ایرانی گاه با عنوان «پدر گروه‌نوازی ایرانی» یا عنوان‌های مشابه نیز یاد کرده و به‌راستی بر نقش و جایگاه مهمی که او در یک روند چند دهه‌ای تاریخی اشغال می‌کند صحه می‌گذارند. پس می‌توان و می‌باید پرسید چه چیز او را لااقل از نظر اکثریتی قابل توجه در جامعه‌ی موسیقی ما شایسته‌ی این عنوان‌ها می‌کند؟ گذشته از ظاهر عنوان که در نظر بسیاری به تشرف حضور در این میدان تعبیر می‌شود –و به زودی خواهیم دید از لحاظ تاریخی دقیق نیست– آیا نکاتَ ناگشوده و ناگفته‌ی دیگری هم ورای آنچه مکرر در مکرر سال‌های پس از درگذشت او در قالب مقاله‌ها و سخنرانی‌های معطوف به جمع‌بندی گفته شده وجود دارد که او را جایگاهی ممتاز می‌بخشد؟

به طور عمده نویسندگانی که کار گروهی پایور را بررسی کرده‌اند (قریب به اتفاق، شاگردان مکتب آموزشی خود او) اهمیت کارش را از یک سو در تازگی دیده‌اند (جنبه‌ی تأسیسی) و از سوی دیگر تا حدودی در کیفیت چشمگیر (شکل اولیه‌ای از جنبه‌ی تثبیتی). بنابراین برای آن که تصویر روشن‌تر و دقیق‌تری از آن ارزیابی‌ها به دست آید ناگزیر باید هرچند گذرا نخست تاریخ هم‌نوازی را تا رسیدن به دوران فعالیت‌های «پدر گروه‌نوازی» موسیقی ایرانی مرور کنیم و سپس بر بستر چشم‌اندازی تاریخی کارش را از نو بسنجیم و تحلیل کنیم.

مرور مختصر تاریخ هم‌نوازی در موسیقی ایران
به عنوان بستر درک فعالیت‌های گروه‌نوازی معاصر

پس از اسلام تا پیش از قاجار

فقدان تقریباً کامل نغمه‌نگاری و اسناد صوتی از موسیقی قدیمی‌تر از حدود ۱۲۰ سال پیش سه دسته از منابع را به عنوان تنها اسناد قابل دسترسی برای بررسی هم‌نوازی در موسیقی ما مطرح می‌کند: ۱– رساله‌های موسیقی (اعم از نظری یا جز آن) ۲– گزارش‌های موجود در تاریخ‌های عمومی، سفرنامه‌ها، سرگذشت‌نامه‌ها و آثار ادبی و ۳– تصاویر باقی‌مانده.

در نخستین گونه از منابع تقریباً هیچ اشاره‌ای به هم‌نوازی نیست جز چند ردّ پراکنده. ازجمله الاغانی ابوالفرج اصفهانی که در روایتی مشهور اشاره‌ای به هم‌نوازی گروه همگن متشکل از ۲۰ عودنواز می‌کند و با یادآوری توانایی افسانه‌ای اسحاق موصلی استاد برجسته‌ی عصر عباسی در تشخیص ناکوکی تک‌سیمی در میان آن همه ساز (و به نظر از طریق دلالت تمثیلی آن، تصریح مؤلفه‌ی مهم و البته بدیهی هم‌کوکی) (اصفهانی ٦٨: ۵۸۹–۵۸۸) یکی از قدیمی‌ترین اسناد مکتوب وجود یک گروه بزرگ موسیقی در سنت موسیقاییِ شامل

---

[1] در به سرانجام رسیدن این مقاله سپاس‌دار دوستان و همکاران بسیاری هستم ازجمله علی صمدپور برای اعتماد فراوان به من و فراهم آوردن امکان بررسی بایگانی کم‌نظیر آثار دست‌نویس و انجام کار پژوهشی به سفارش و در محل خانه‌ی پایور، وحید تهرانی آزاد به دلیل یاری‌های بی‌دریغش در یافتن بعضی دست‌نویس‌ها در میان اسناد بر جا مانده از فرامرز پایور و شناخت قابل تقدیرش از آن کارگان و نیز در اختیار گذاشتن برخی منابع صوتی، سجاد پورقناد به خاطر در اختیار گذاشتن منابع صوتی مؤثر و نیز مباحثات سودمند درباره‌ی محتوای مقاله و فرستادن متن پایان‌نامه‌ی منتشرنشده‌اش، رامتین نظری جو برای معرفی یک منبع مهم نوشتاری که تأثیری به‌سزا در شکل دادن به بخش تاریخی مقاله داشت، نرگس ذاکر جعفری برای در اختیار گذاشتن بخش‌هایی منتشرنشده از کار پژوهشی‌اش که به همین بخش شکلی قابل اتکاتر داد، بابک خضرایی برای مشورت درباره‌ی رسالات و یادآوری بیتی از مولانا و نهایتاً محمدرضا شرایلی برای اطلاعات دقیق صفحه‌شناسانه‌اش درباره‌ی چند منبع صوتی قدیمی. بدون یاری این دوستان و همکاران هنردوست این نوشته احتمالاً از حدود کلی‌گویی‌های تکراری فراتر نمی‌رفت.

[2] کتاب موسیقی ایران خالقی در سال ۱۳۴۲ منتشر شد و محتوای آن نیز پیش‌تر در قالب مقالاتی از مهر ۱۳۴۱ تا شهریور ۱۳۴۲ در مجله‌ی پیام نوین منتشر شده بود.

موسیقی ایرانی[۳] را به دست می‌دهد. و نیز رد دیگری از تقویم الصحه که در نقلی منسوب به اسحاق موصلی قدری موسیقایی‌تر در ارزش هم‌نوازی استدلال کرده است (نقل از ابن بطلان در (ذاکرجعفری ۱۳۹۸الف: ۷))[٤]. و از هر دوی اینها مهم‌تر تنها رساله‌ی نظری برجسته یعنی الکبیر فارابی با هدف هم‌کوک‌سازی (یافتن نغمه‌های هم‌نواک بر دو ساز) اشاراتی به هم‌نشینی بعضی سازها با یکدیگر (عود با همه‌ی سازها و گاه گونه‌هایی از تنبور با سازهای دیگر) می‌کند (فارابی ۱۹٦۸: ۸٤۷–۷۷۱) بی آن که بتوان از خلال توضیحات او به مسائل تکنیکی (بافت، گونه‌های رنگ‌آمیزی و ...) چنان هم‌نوازی‌هایی –به شرط آن که بپذیریم آنچه او شرح می‌دهد نه صرفاً یک مدل نظری بلکه بازتابی از یک عمل موسیقایی است– پی برد.

چنین سکوتی را معمولاً به اهمیت کم هم‌نوازی در این سنت موسیقایی و نیز ارتباط کم مسائل عملی با محتوای رساله‌های موسیقی نسبت می‌دهیم. وگرنه هیچ توجیهی نمی‌توان یافت آنگاه که رساله‌های تخصصی موسیقی به امری حقیقتاً موجود در موسیقی بی‌توجه مانده باشند.

به عکس، در منابع نوع دوم اکثراً در شرح رخدادهای درباری یا محفل اشراف صحنه‌های گروه‌نوازی متعددی نقل شده است. اطلاعات موجود در این منابع اغلب جز نام سازها (تا حدودی ترکیب گروه) هیچ نکته‌ی موسیقایی دیگری را روشن نمی‌کند. در بعضی نمونه‌ها حتا نمی‌توان با اطمینان گفت صحبت تنها از حضور چند ساز در یک محل است که برای مثال به نوبت تک‌نوازی می‌کنند یا هم‌نوازی‌ای هم صورت می‌گیرد. توصیف یا یادکرد از هم‌نوازی در ادبیات حتا از این هم گنگ‌تر است برای مثال این بیت از دیوان شمس مولانا: «به میان بیست مطرب چو یکی زند مخالف/همه گم کنند ره را چو ستیزه شد قلاوُز»[٥] تنها گواهی کمکی بر آشنایی اهل فرهنگ زمانه با گروه‌نوازی بزرگ و الزاماتی چون هم‌خوانی/سازگاری کوک و احتمالاً ملایمت نغمات را در اختیار می‌گذارد. با توجه به کارکرد و هدف اصلی این نوع منابع و احتمال تخصص نداشتن (یا حتا آشنا نبودن) مؤلفان در موسیقی انتظاری جز این غیرطبیعی جلوه می‌کند. بااین‌همه فراوانی این نوع روایت‌ها نوعی نشانه‌ی قوت‌بخش به دیگر اسناد حضور هم‌نوازی در دوره‌های گذشته را فراهم می‌آورد، حتا در بعضی نمونه‌های نادر شواهدی از وجود گروه‌های بزرگ با ۱۵ نوازنده و بیشتر[٦].

سومین دسته از منابع با وجود آن که قاعدتاً ساکت‌تر از دو دسته‌ی پیشین است، به دلیل تعداد زیاد (نسبت به آن دو دسته) منبع اطلاعات قابل پردازش مطمئن‌تری در مورد هم‌نشینی (حضور هم‌زمان) سازها و هم‌نوازی به شمار می‌آید. حاصل چنین پردازشی در یکی از پژوهش‌های اخیر درباره‌ی گروه‌نوازی (ذاکر جعفری ۱۳۹۸الف) به‌خوبی منعکس شده است. بدون آنکه بتوانیم به ماهیت موسیقی (مخصوصاً مسائل مربوط به بافت) اجراشده پی ببریم، اطلاعات تصویرها حکایت از حضور کمّی حدوداً ۳۰ درصدی هم‌نوازی می‌کند (همان‌جا: ۱۵) و نشان می‌دهد اکثر هم‌نوازی‌ها میان دو ساز رخ داده است. از سوی دیگر در تصویرهای بررسی‌شده هیچ هم‌نوازی‌ای را هم با شرکت بیش از پنج ساز نمی‌توان یافت.

بدین‌ترتیب با تکیه بر این سه دسته از منابع بی آن که بتوان چیزی درباره‌ی محتوای موسیقایی هم‌نوازی‌های پس از اسلام[۷] تا آغاز دوره‌ی قاجار دریافت تنها می‌توان با اطمینان متوسطی از اولویت هم‌نشینی‌های تک‌نوازانه (بدون آنکه بشود نتیجه‌ای خاص از هم‌نشینی رنگ‌ها گرفت جز آن که حضور دست‌کم یک ساز زخمه‌ای عمومیت دارد) و نیز ترکیب‌های نامتقارن به سود سازهای زخمه‌ای در گروه‌های سه سازی و بالاتر سخن گفت[۸] (همان‌جا: ۱٤–۱۱) و نتیجه گرفت جز گروه‌های همگن بزرگ که در تصاویر مورد بررسی پژوهش‌های تاکنون منتشرشده ردی از آنها نیست (برای مثال مانند گروه ۱۵۰ نفره‌ای که گاسپار دروویل در سفرنامه‌اش نقل می‌کند (۱۳٦٤: ۲۱۱)) و این موضوع نیز به آنها ارتباطی پیدا نمی‌کند، در باقی نمونه‌ها نوعی تصور مبتنی بر رنگ‌آمیزی بخش‌بندی‌شده به چشم نمی‌خورد. پس به اعتبار مطالعه‌ی این منابع گروه‌نوازی به معنای نحوی از هم‌نشینی سازها در فرهنگ موسیقایی ما موضوعی کاملاً بیگانه نیست البته با یادآوری اولویت کم‌ترش نسبت به تک‌نوازی.

دوره‌ی قاجار تا پایان دهه‌ی ۱۳۳۰

از دوره‌ی زندیه تغییراتی در سازهای مرسوم در ایران پدید آمد. بعضی سازهای مرسوم پیشین مانند چنگ و عود از تصویرها (و به همان قرینه احتمالاً به‌تدریج از زندگی موسیقایی نیز) ناپدید و بعضی سازها مانند تار پدیدار شدند. این دگرگونی‌های تدریجی در دوران قاجار

---

[۳] پیوند میان «موسیقی ایرانی» و آنچه در این رسالات از آن سخن گفته می‌شود نه‌تنها به مفهوم امروزی بلکه به مفهوم تاریخی (موسیقی‌ای که در عمل در جغرافیای ایران امروزی نواخته می‌شده) نیز چندان روشن نیست. بااین‌حال چون به گمان اغلب متخصصان بخش اعظم این رسالات درباره‌ی سنت موسیقایی‌ای نوشته شده که در مناطق وسیعی از غرب آسیا (شامل ایران امروزی و همچنین ایران دوره‌های گذشته) به نحوی از انحاء رواج داشته است، کاربرد روایات آنها در تأیید موضوع مقاله‌ی حاضر بی‌اشکال می‌نماید.

[٤] تقویم الصحه یک رساله‌ی موسیقی نیست اما چون مستقیماً نقلی موسیقایی منسوب به یک استاد برجسته‌ی عصر عباسی آورده در این دسته قرار داده شد.

[٥] این بیت را بابک خضرایی از محسن حجاریان به عنوان شاهد موضوع گروه‌نوازی به راهنمایی نقل کرد.

[٦] برای مطالعه‌ی دقیق‌تر بعضی از این نوع روایت‌ها رک. (ذاکر جعفری ۱۳۹۸).

[۷] متأسفانه به پژوهش مستقلی درباره‌ی دوره‌ی هم‌نوازی در دوره‌ی پیش از اسلام دست پیدا نکردم. هرچند به نظر نمی‌رسد چنان پژوهشی هم تغییر بنیادینی در آنچه مربوط به مطالعه‌ی حاضر است بدهد.

[۸] انواع دیگری از هم‌نوازی در هیئت ترکیب‌هایی چون تشکیلات رسمی نقاره‌زنی وجود دارد که به‌رغم بزرگی گروه‌ها به دلیل کاربرد فراموسیقایی‌شان در تشریفات و ... در این جمع‌بندی کوتاه نیامده است.

تقریباً به شکلی رسید که امروزه برای ما آشناست[۹]. در این روند آرام‌آرام شکلی از گروه موسیقی ایرانی تثبیت شد که آن را فراوان در نگاره‌های آن دوره و سپس در عکس‌ها و گزارش‌ها و از آن مهم‌تر اسناد صوتی که از دوره‌ی مظفرالدین شاه به بعد را تقریباً برای محققان از لحاظ موسیقایی قابل لمس کرده است، می‌بینیم؛ یعنی گروهی مرکب از تار و سنتور و کمانچه و تنبک و گاه دایره و دف[۱۰] و به‌ندرت نی. ارتباط این نوع گروه با تشکیلات موسیقایی هنری دربار مخصوصاً در اوج دوره‌ی قاجار مؤید دیگری بر تثبیت این ترکیب است.

گروه‌ها یا با اصطلاح مخصوص این دوره «دسته»هایی که به یاری تصویرهای این دوره یا گزارش‌های مکتوب از آنها یاد می‌شود همه شکل‌های متفاوتی از همین ترکیب را داشتند و همچنان آن برتری نسبی پیشین سازهای زخمه‌ای بر سازهای کششی را در ساختار خود حفظ کرده بودند. تنها تفاوت در این است که در این دوره نشانه‌های آشکار آشنایی با فرهنگ و موسیقی غرب در ایران ظاهر شد[۱۱] و با واردکردن مفهوم ارکستر (جریان گسترنده و تدریجی شکل‌گیری و فراگیرشدن ارکسترهای نظامی و تشریفاتی) امکان طرح ایده‌ی هم‌نشینی چند ساز برای محقق کردن بافت‌های چندصدایی (Polyphonic) یا هم‌صدایی (Homophonic) نه آن‌چنان که احتمالاً پیش‌تر مرسوم بود (تک‌صدایی یا حداکثر نوعی دگرصدایی (Heterophonic) [۱۲]) را در دوره‌های بعدی فراهم آورد.

از اواخر این دوره هم‌زمان دو جریان در گروه‌نوازی موسیقی ایرانی پدیدار شد و با این که گاه بعضی موسیقی‌دانان مربوط به هر یک از دو جریان مشترک بودند درنهایت شروع به فاصله گرفتن از یکدیگر کرد[۱۳]. نخستین جریان هم‌نشینی تک‌نوازان است که چیزی نبود جز اجرای یک قطعه‌ی تک‌صدایی با چند ساز و تفاوت‌هایی در بیان و گاهی اندکی فاصله‌گیری در زینت‌ها بدون آن که توجیهات آکوستیکی معمول (گسترش دامنه‌ی زیرایی، تقویت در بخش خاصی از دامنه، بهبود حجم، شدت‌وری و رسایی صدا، و ترکیب‌های رنگی یا بهره‌گیری از خطوط مستقل در موسیقی) در شکل‌گیری گروه‌های بزرگ یا کوچک موسیقی موجب آن شده باشد. در این فقره نوعی اراده‌ی معطوف به هم‌نوازی محض باید در کار بوده باشد[۱۴]. دومین جریان که اولین حضور رسمی‌اش ارکستر انجمن اخوت به ریاست غلامحسین درویش با نوازندگانی گاه تا بیست نفر است (خالقی ۱۳۷٦: ۸۷) در دهه‌ی ۱۲۸۰ (سپنتا ۱۳۸۲: ۱۵۵) پدیدار شد. اگر عکس‌های باقی‌مانده از جشن‌های انجمن را به عنوان وضعیت حقیقی هم‌نوازی ارکستر بپذیریم (مانند تصویر مشهور کنسرت ۱۵ رجب سال ۱۳۳۱ قمری/۱۲۹۳ شمسی که آشکارا کنترباس و پیانویی را در پیش‌زمینه و دست‌کم یک نی و تار را در پس‌زمینه نشان می‌دهد (خالقی ۱۳۷٦: ۸۸)) عملاً ترکیب نیازموده و آشکارا در ابتدای راهی بود از سازهای غربی و ایرانی در دسترس بر بستر شکل‌های اولیه‌ی تفکر غالب زمانه در قلمرو موسیقی یعنی همان تجدد. بررسی ضبط‌های موجود مربوط به پایان دوره‌ی قاجار از مجموعه‌ی سیری در نیم قرن آثار ارکستری موسیقی ایرانی (۱۳۳٤–۱۲۸٤) [۱] و [۲] از ارکسترهای نظامی که صرف‌نظر کنیم نیز همین دو گرایش را تأیید می‌کند و چیزی بر آن نمی‌افزاید.

تحولات تجددخواهانه در گذر از دوره‌ی پهلوی اول به سال‌های آغازین پهلوی دوم را با دشواری‌های کم‌تری می‌توان پی گرفت زیرا رد پای آن این بار نه‌تنها در منابع تصویری و مکتوب بلکه در ضبط‌ها و حتا نغمه‌نگاری‌ها و اسناد رسمی و غیر مستقیم از موسیقی نیز قابل ردیابی است. تنها دگرگونی، جایگزینی بعضی از سازها در رویکرد نخست (تبدیل ترکیب غالب به تار، ویلن، پیانو و تنبک) برای گروه کوچک و ظهور نوعی ترکیب نسبت به گذشته از لحاظ صوتی آزموده‌تر، متوازن‌تر و با خطوط مستقل‌ترِ سازهای زهی غربی با بعضی

---

[۹] نباید فراموش کرد که در عمل سیستم موسیقایی هم به احتمال زیاد در میانه‌ی دوره‌ی قاجار گردش خود را به سیستم دستگاهی کامل کرد و شکل‌های اولیه‌ی ردیف را پدید آورد. تقارن زمانی تغییر سازهای مرسوم با جابه‌جایی سیستم موسیقایی مستقر ممکن است معنی‌دار باشد.

[۱۰] قدیمی‌ترین ضبط از یک گروه‌نوازی که گزارشی از آن در دست است مربوط به تار آقا حسینقلی، سنتور محمدصادق خان سرورالملک و نی نایب اسدالله است که به همراه آواز صادق خان در سال ۱۲۷۹ روی لوله‌ی فونوگراف ضبط شده (سپنتا ۱۳۷۷: ۸۱–۸۰) و قدیمی‌ترین ضبط گروه‌نوازی از این نوع که انتشار عمومی یافته مربوط به تار آقا حسینقلی، کمانچه باقر خان، تنبک باقر لبو در دستگاه نوا است که در سال ۱۲۸٦ ضبط شده (از مجموعه‌ی سیری در نیم قرن آثار ارکستری موسیقی ایرانی ۱ [۱]).

[۱۱] برای مطالعه‌ی دقیق‌تر دراین‌باره رک. (فاطمی ۱۳۹۳).

[۱۲] بر اساس اولین شواهد صوتی از اواخر این دوره می‌توان حدس به صائبی دراین‌باره دست یافت. منتها باید در گستراندن این حدس به عمق تاریخ احتیاط بسیار کرد.

[۱۳] در مقالات و کتاب‌های دیگری نیز با اهداف متفاوتی گونه‌شناسی هم‌نوازی در موسیقی ایرانی موضوع بحث بوده و مؤلفان تقریباً به نتایج مشابهی نیز رسیده‌اند. ازجمله محمدرضا درویشی (۱۳۷۳: ۹۳–۹۱)، که ایده‌ی پایه‌گذاری ارکسترها را بر اساس نوع نسبتشان با فرهنگ موسیقی غربی و ابزارهای مورد استفاده به سه دسته تقسیم‌بندی می‌کند. همچنین علی ادیب (۱۳۷۸: ۹۸) که آنها را بر اساس نسبت سازبندی و تمهیدات موسیقایی‌شان با ارکستر انجمن اخوت به دو دسته تقسیم می‌کند و برمی‌شمارد و درنهایت علی خاکسار (۱۳۹٤) که دست به گونه‌شناسی امکانات هم‌نوازی بر اساس نسبت سه عامل «سازها»، «آثار موسیقایی» (کارگان) و «قواعد موسیقایی» با غربی یا ایرانی بودن می‌زند و درنهایت حتا به گونه‌هایی از هم‌نوازی می‌رسد صرفاً تصوری نظری‌اند. هنوز محقق نشده‌اند و هیچ مابه‌ازای موسیقایی نمی‌توان برای آنها یافت.

[۱۴] تنها توجیه موسیقایی که از روایت دیگری ممکن است استنباط شود آنجا است که خالقی در تشریح «داستان پیش‌درآمد» می‌گوید: «[...] برای شروع کنسرت، آهنگ‌های دیگری لازم بود که مفصل‌تر باشد و چند دقیقه‌ای به طول انجامد تا مردم را برای شنیدن ساز و آواز تنها آماده کند.» (خالقی ۱۳۷٦: ۳۰۹). اگر این روایت به روایت دیگری از رکن‌الدین خان مختاری اضافه شود که پیشنهاد می‌دهد برای کنسرت قطعه‌ای را با هم بنوازند و در جواب همکاران که می‌پرسند کدام قطعه؟ پیش‌درآمد خود را پیش می‌نهد (همان: ۳۱۱)، نوعی توجیه صوتی مربوط به جلب توجه زیباشناختی شنونده به بخش اصلی اجرا (در نقش عامل تمرکزبخش) از طریق کیفیت هم‌نوازی به ذهن می‌آید.

سازهای ایرانی مانند تار، تنبک و گاه سنتور برای گروه بزرگ است (برای مثال در کارهای وزیری از ۱۳۰۳یک خط تارها، یک خط ویلن‌ها و یک خط تارهای آلتو و باس همه به شکل تقسیم‌شده (خالقی ۱۳۷٦ ب: ۳٤) و بعدها فلوت، ویلن‌سل و کنترباس)[۱۵].

هم‌زمان گرایش دیگری نیز در کنار و حتا در جوف این دو گرایش در حال رشد بود: گرایش به تشکیل گروه‌هایی از سازهای ایرانی با توجیهات آکوستیکی و توجه (هرچند ابتدایی) به استقلال خطوط موسیقی‌ای که نوازندگان گروه می‌نواختند. به احتمال قریب‌به‌یقین اولین نمونه‌های این گرایش را باید در تلاش‌های وزیری برای نوشتن دوئت‌های تار (که تاریخش را دست‌کم تا زمان چاپ دستور تار در ۱۳۰۱می‌توان ردیابی کد) و سپس تأسیس چهارگانی (کوارتتی) از تار با گستره‌های صوتی مختلف جست که نخستین اجراهای آن در قالب «چند دوئت تار» و «یک تریوی تار، تار آلتو و تارباس» به سال ۱۳۰٤ بازمی‌گردد (سپنتا ۱۳۸۲: ۱۸۳). گرایش یادشده در یک دگرگونی تدریجی به این سو متمایل شد که ترکیب یک گروه موسیقی ایرانی را پیش از هر چیز متشکل از جمع «سازهای ایرانی»[۱٦] می‌خواست.

از آغاز دهه‌ی ۱۳۳۰ به‌تدریج فراوانی آن تلاش‌های جسته‌وگریخته که بیشتر در آثار وزیری قابل ردیابی بود افزون شد. از سال ۱۳۳۱ که «ارکستر تار و سه‌تار» هنرستان موسیقی ملی به رهبری نصرالله زرین‌پنجه (خالقی ۱۳۹۱: ۱۰٦)[۱۷] تشکیل می‌شود تا ۱۳۳۳ که از یک سو به ساخت «دوئو سه‌گاه» حسین دهلوی و از سوی دیگر به نخستین اجرای ارکستر سازهای ملی[۱۸] به رهبری نصرالله زرین‌پنجه (تقی‌پور ۱۳۹۷: ۲٦۳) می‌رسیم و تا سال‌های پایانی همین دهه که خالقی در سال ۱۳٤۱ آن را چنین توصیف می‌کند[۱۹]:

> نخستین ارکستر سازهای ملی با نام ارکستر تار و سه‌تار در سال ۱۳۳۱ شمسی در هنرستان موسیقی ملی شروع به کار کرد که رهبر آن نصرالله زرین پنجه بود. سپس ارکستر سازهای ملی به رهبری مهدی مفتاح شروع به کار کرد که علاوه بر تار، سه‌تار، کمانچه، عود، قانون و سنتور از قیچک هم که نوعی کمانچه‌ی قدیمی است [در این ارکستر] استفاده می‌شد. چندی پیش نیز ارکستری به رهبری نصرت‌الله گلپایگانی در برنامه‌های [اداره کل] هنرهای زیبا در تلویزیون نوازندگی کردند که از قیچک آلتو و باس استفاده کرده بودند و ارکستر خوش‌صدا و منظمی بود. [این سازهای] قیچک آلتو و باس در کارگاه سازهای [اداره کل] هنرهای زیبا تهیه شده بود و [اجرای ارکستر حکایت از] زحمات رهبر آن [داشت] و با درگذشت [او] معلوم نیست [ارکستر] در آینده چه سرنوشتی خواهد داشت. شک نیست اگر تمرین[های] این ارکستر ادامه پیدا کند از لحاظ هنری و مخصوصاً [برای] حفظ خصایص موسیقی ملی در ارکستر شایان اهمیت بسیار [است]. (خالقی ۱۳۹۱: ۱۰٦)

آنچه پس از گذر شش دهه‌ای از همه‌ی آن رویدادها از دورنمایی امروزی می‌توان دید نوعی تلاش مستمر است که از ابتدای دهه‌ی ۱۳۳۰ به دلایل گاه غیر موسیقایی مانند برآمدن مفهوم‌های تازه‌ای از ملی‌گرایی و پیشرفت، رقابت گفتمان‌های موسیقایی در فضای بعد از شهریور ۱۳۲۰ که گاه به حد تضاد کامل می‌رسید و توجه بیشتر به امکانات مستقل و درونی خود موسیقی ایرانی و ... برای به وجود آوردن ارکسترهایی کاملاً ایرانی در ابعاد تربیت نوازندگان، تولید کارگان، آزمایش قواعد و گسترش امکانات سخت‌افزاری جریان داشت. پایور و جایگاه او در این حوزه را از سال ۱۳۳۷ که سرپرستی ارکستر سولیست‌ها، ارکستر شماره‌ی ۲۰٦ اداره‌ی کل هنرهای زیبای کشور (با ترکیب سنتور، تار، سه‌تار، ویلن، ویولا، فلوت و تنبک) (اطرائی ۱۳۹۰: ۲٦) را بر عهده گرفت تنها در بستر تاریخی حضور

---

[۱۵] ازجمله بهترین نمونه‌های این گرایش، پیش‌درآمد و رنگ سه‌گاه از ضبط‌های کمپانی بایدافن در تهران به سال ۱۳۰۸ تهران، با شماره قالب‌های B090235 و B090236، و رنگ دشتی از ضبط‌های کمپانی پولیفن در تهران به سال ۱۳۰۷ با شماره قالب FD232 (همه اجرای ارکستر مدرسه‌ی وزیری) است که در مجموعه‌ی سیری در نیم قرن آثار ارکستری موسیقی ایرانی ۲ [۲] بازنشر شده است.

[۱٦] باید این امر را در نظر گرفت که در ابتدای راه مسئله‌ی گروه ترکیب‌یافته از گروه ساز ایرانی خالص چندان اهمیتی نداشت و به‌تدریج بر اهمیت آن افزوده شد. از سوی دیگر خود مفهوم «ساز ایرانی» هم در طول چند دهه تا برهه‌ی آغاز و پس از آن اوج فعالیت‌های گروهی فرامرز پایور دگرگونی‌هایی را از سر گذراند.

[۱۷] علی تقی‌پور از ارکستری با عنوان «ارکستر کوچک» به رهبری زرین‌پنجه یاد می‌کند که «قطعات ساده‌ای را به شیوه‌ی یک‌صدایی اجرا» می‌کرده است (تقی‌پور ۱۳۹۷: ۲٦۳). ارکستر یادشده احتمال زیاد همان است که خالقی در سال ٤۲-۱۳٤۱ نام برده. متأسفانه مشخص نیست مؤلف از چه منبعی بر محتوای کار این ارکستر آگاه شده است.

[۱۸] ظاهراً این نخستین بار است که از این نام استفاده شده و ارکستر ترکیب «تار، سه‌تار، عود، سنتور، ضرب، و بعدها قانون» (تقی‌پور ۱۳۹۷: ۲٦۳) داشته است. ارتباط این ارکستر با ارکستر کوچک (همان) و ارکستر تار و سه‌تار (خالقی ۱۳۹۱: ۱۰٦) نیز روشن نیست. احتمال دارد این نام‌ها مراحل تحول یک ارکستر بوده باشد.

[۱۹] با توجه به این که در منابع مختلف سال شروع فعالیت‌های گروه‌نوازی پایور ۱۳۳۷ ذکر شده است (اطرائی ۱۳۹۰: ۲٦) و فعالیتش هم از طریق همان رسانه‌هایی عمومی شده که مفتاح و گلپایگانی، احتمالاً به دلیل ترکیب سازی ارکستر شماره‌ی ٦ که مرکب از سازهای ایرانی و غیر ایرانی بود خالقی در سال ۱۳٤۱ اشاره‌ای به نام و کار او نمی‌کند.

[۲۰] فیلمی (احتمالاً) از همین دوره وجود دارد که تهیه‌کننده‌ی آن اداره تولید فیلم سازمان سمعی و بصری هنرهای زیبای کشور و عنوان ارکستر شماره‌ی ۷ قید و از تلویزیون پخش شده است [٦]. ترکیب ارکستر همان است که ارفع اطرایی در کتابش به همراه تصویر بروشور اجرا آورده (۱۳۹۰: ۲٦) منتها بدون حضور داریوش صفوت. در فهرست‌های دستمزد باقی‌مانده در اسناد پایور هم فهرست‌های دستمزدی با عنوان ارکستر شماره‌ی ٦ (به تاریخ فروردین ۱۳۳۸) و ارکستر شماره ۷ (بدون تاریخ اما با شماره‌ی مسلسل چاپ مشابه که احتمالاً خبر از هم‌زمانی تقریبی می‌دهد) دقیقاً با ترکیب‌های یادشده وجود دارد. ظاهراً هر دو ارکستر به سرپرستی فرامرز پایور در آن دوره فعالیت داشته است. بااین‌حال ارتباط (مخصوصاً تفاوت محتوای کار) ارکستر شماره‌ی ۷ با ارکستر شماره‌ی ٦ در آن دوره از خلال منابع موجود چندان روشن نشد.

ارکسترهای شماره‌ی ۵ به سرپرستی مفتاح و شماره‌ی ۸ به سرپرستی گلپایگانی[۲۱] و برخی فعالیت‌های دیگر می‌توان به‌درستی درک کرد. درست آنجا که نه‌تنها برآیند یک تلاش چند دهه‌ای جامعه‌ی موسیقی شد بلکه چنان که خواهیم دید پل پیشاپیش در حال شکل‌گیری بر دو گرایش گروه‌نوازی و گروه‌سازی مرسوم از دوره‌ی مشروطه در موسیقی ایرانی را نیز کامل کرد. به‌هرَروی پایور بخشی مهم از جریان زمانه بود که پیش از او شروع شدهَ و چنان که می‌بینیم بخشی از امکانات تحقق ترکیب‌های گروهی بعدی او را نیز پیشاپیش مهیا کرده بود[۲۲].

نقش او به گواه مستندات تاریخی در بعضی از جاها نه لزوماً نقش یک بنیان‌گذار که نقش بااهمیت تثبیت‌کننده‌ی پایدار و تداوم‌بخش بود. پایور موفق شد در جریان یک دگردیسی دو دهه‌ای (از حدود ۱۳۳۷ تا ۱۳۵۷) برخی ویژگی‌های َمثالی بستر تاریخی زمان خودش را به سرانجام برساند و به درجه‌ی اعلایی در کار گروه‌نوازی‌اش متجلی کند. درنتیجه او در زمان اوج کار خودش بدل به مهم‌ترین سرمشق مفهوم گروه‌نوازی ایرانی شد و تا اکنون نیز یکی از مهم‌ترین سرمشق‌های تعریف‌کننده‌ی این مفهوم باقی مانده است.

تأثیر بر مدل توزیع قدرت در یک گروه موسیقی ایرانی

در نگاه نخست به نظر می‌رسد کار موسیقی‌دانی چون فرامرز پایور بیش از همه بر مؤلفه‌های موسیقایی گروه‌نوازی ایرانی مثل ترکیب و رنگ‌آمیزی و ... تأثیر گذاشته (در بخش بعد به آن هم خواهیم پرداخت) ولی پیش و شاید بیش از آن او بر مؤلفه‌ای در ظاهر پیراموسیقایی اثر گذاشت. تأثیرش چیزی نبود جز مدل توزیع قدرت در یک گروه ایرانی. پایور در گذر زمان بدل به نشان یک الگوی سازگار با مقتضیات موسیقایی و اجتماعی ایرانی شد که پایداری و ثبات زیادی ایجاد می‌کرد[۲۳].

این مدل را مخصوصاً آن‌چنان که از دید ناظر بیرونی دیده می‌شود[۲۴] می‌توان در جایی از طیف تشکیل‌شده میان دو حالت «مبتنی بر قدرت» و «مبتنی بر تبادل نظر» (Adenote 2015) قرار داد و قدرت را نیز به معنای «مجموعه روابطی که در هر لحظه در سراسر جامعه گسترده است» (راغفر و فدوی اردکانی ۱۳۹۳: ۱۰۰) دریافت. یعنی شبکه‌ی پیچیده‌ای از ارزش و اعتبار با منشأهای مختلف که «جایگاه» هر فرد را در جامعه‌ی موسیقی معین می‌کند و به تناسب آن به او امکان شرکت در ساختار قدرت می‌بخشد یا حتا اجازه می‌دهد در موقعیت‌های تأسیسی ساختار قدرت تازه‌ای را شکل دهد.

پایور چنان که در مورد ترکیب گروه نیز یاد شد در خلأ مطلق به این الگو دست نیافت بلکه کار او بر بستر مجموعه‌ی بزرگی از تجربیات دیگر بنا شد و ویژگی‌های هم‌خوان آنها را در یک سنتز کاملاً کنار هم جای داد. اگر تا پیش از او بر این نوع ویژگی‌های مدیریت گروه جز در حرف‌وحدیث‌های خود موسیقی‌دانان آن هم به صورت ناقص تأکیدی نمی‌شد پس از تجربه‌ی طولانی‌مدت او و گروه(های)ش در عمل این ویژگی‌ها بارز شده بود. به‌این‌ترتیب او گروه‌نوازی ایرانی را حول محور نوعی الگوی مدیریت اجتماعی قویاً مرتبط با الزامات موسیقی ایرانی و باز به همان اندازه قویاً برآمده از دل جامعه (نوعی مدیریت عمودیِ تک‌سطحیِ تک‌فردی که از سطح خانواده[۲۵] تا سطوح بالاتر در جامعه‌ی ما رواج دارد) سازمان داد.

---

[۲۱] دقیقاً روشن نیست ارکستری که خالقی در گزارشش از آن با رهبری گلپایگانی یاد می‌کند چه ارکستری است. آیا این همان ارکستر شماره‌ی ۵ بوده که ترکیبش گسترش پیدا کرده است؟ یا اجرای خاصی از ارکستر شماره‌ی ۸ که می‌دانیم گلپایگانی رهبرش بود اما در ترکیبش سازهای غربی هم داشت؟ آیا گروه سازهای ملی به سرپرستی پایور بوده که به دلیل مسافرت او به انگلستان موقتاً به گلپایگانی سپرده شده است؟ با توجه به این که از یک سو نام گلپایگانی به عنوان همکار مفتاح در مسائل مربوط به ارکستر هنرستان برده شده و از سوی دیگر نام او به عنوان همکار با پایور هم در بعضی اسناد به چشم می‌خورد (علی‌اکبری بایگی و محمدی ۱۳۷۹: ۷۱۳–۷۱۲) احتمال این هست که بعضی از واحدهای اوایل دهه ۱۳۴۰ عملاً یکی بوده یا همپوشانی قابل توجهی داشته باشند. تنها سندی که بر جدایی کامل این ارکسترها از هم گواهی می‌دهد نوشته‌ی هوشنگ ظریف است (ظریف ۱۳۸۵: ٤٠).

[۲۲] پایور خود در یک مصاحبه‌ی منتشرشده یکی از این تأثیرپذیری‌ها را چنین نشان می‌دهد و تاریخ آغاز کار گروه‌نوازی خود را نیز حین آن مشخص می‌کند: «اما اوایل کار من به سال ۱۳۳٤ برمی‌گردد. بعد از دوره‌ی تحصیلی که من خدمت استاد صبا داشتم، مدت کوتاهی در ارکستر مجید وفادار به عنوان نوازنده‌ی سنتور، همکاری می‌کردم و این کار برای من از لحاظ دشیفر و هم‌نوازی در ارکستر، خیلی کار خوب و مفید – البته مدت این همکاری کوتاه بود.» (پایور و فروزنده ۱۳٥٤)

[۲۳] از یک سو نقش ثبات و پشتکار شخصی خود او و از سوی دیگر نقش ثبات مدیریت فرهنگی (به تبع ثبات اقتصادی و سیاسی) در یک دوره‌ی طولانی را به‌هیچ‌وجه در این موضوع نمی‌توان دست‌کم گرفت.

[۲۴] هم به دلیل در دسترس نبودن داده‌های دقیق مربوط به ارتباط اعضا درون یک گروه موسیقی و هم به دلیل نقش بااهمیت‌تر «نمود» (در مقایسه با واقعیت‌های پنهان از چشم) در تأثیرگذاری یک الگو، بررسی این جنبه نیز به‌خودی‌خود توجیه‌پذیر است. از سوی دیگر فقدان مطالعات میدانی انسان‌شناسانه و جامعه‌شناسانه در مورد این گروه خاص هم بررسی جنبه‌های داخلی را جز آنجا که اطلاعات در مصاحبه‌ها و روایت‌های بازیگران اصلی بازگو شده، دشوار می‌کند.

[۲۵] در میان نوشته‌ها و سخنان اعضای گروه که عمدتاً در فاصله‌ی بیش از ده ساله‌ی بیماری تا درگذشت پایور منتشر شده با همدلی زیاد نوعی تصویر خانواده–پدر برای توصیف بخشی از روابط گروه–سرپرست به کار رفته است (برای مثال (صالح ۱۳۸۵)) یا به خانواده به معنای دربردارنده‌ی شکلی از پیوستگی موسیقایی اشاره شده است (ظریف ۱۳۸۵)) که تنیدگی ساختار واحدهای عمومی اجتماعی با ساختار گروه موسیقی را حداقل در ذهنیت خود نوازندگان گروه بیشتر تأیید می‌کند.

اگر بخواهیم ویژگی‌های این الگو به بیان روشن درآید باید ابعاد مختلف آن یعنی «میزان مشارکت در حوزه‌های تصمیم‌گیری»، «روابط مبتنی بر قدرت» و «شیوه‌های اعمال قدرت» را بکاویم و در پس ذهن الگوهای دیگر هدایت فعالیت جمعی موسیقی را نیز داشته باشیم[۲۶]. حوزه‌های اصلی تصمیم‌گیری در این نوع گروه موسیقی ایرانی دو حوزه‌ی موسیقایی و غیر موسیقایی را در بر می‌گیرد که اولی شامل انتخاب کارگان و مسائل اجرا (در کلی‌ترین حالت خود) می‌شود و دومی مسائل مالی و ارتباط با سازمان‌ها و واحدهای دیگر. ازاین‌رو گویی در این نوع گروه موسیقی دو جایگاه شناخته‌شده در سازمان گروه‌های موسیقی با یکدیگر ترکیب شده است: سرپرست گروه و مدیر هنری–اداری گروه.

حوزه‌ی نخست که بیشتر به مقاله‌ی حاضر ربط دارد تا آنجا که به نمود گروه بازمی‌گردد هم آنگاه که روند کار را در یک دوره‌ی بلندمدت بررسی کنیم و هم آنگاه که رفتار افراد (حالت چهره، حرکت‌های بدن، تاییدگرفتن–دادن و حتا در بعضی اجراها چیدمان گروه و طریق موضع گرفتن سرپرست و ...) را در اجراها زیر ذره‌بین قرار دهیم حاکی از مدیریت عمودی سرپرست گروه است. او تصمیم‌گیرنده‌ی اصلی و نهایی است. میزان مشارکت یا به عبارتی مسئولیت او در این حوزه‌ی مهم تصمیم‌گیری حداکثر است و سایر اعضای گروه سهم حداقلی در آن دارند. مسائل موسیقایی مختلفی چنین وضعیتی را ایجاد بلکه ایجاب می‌کند. ترکیبی از کمبود کارگان آماده و مناسب برای گروه سازهای ایرانی و تصویر آرمانی/تلقی مثالی از موسیقی‌دان ایرانی یعنی آمیخته‌ای از آفریننده و نوازنده موجب می‌شود سرپرست در موقعیتی قرار گیرد که سهم بزرگ‌تری از بعد «میزان مشارکت در حوزه‌های تصمیم‌گیری» به خود اختصاص دهد و ساختار گروه را فوق‌العاده مرکزگرا کند. نشانه‌ی واضح این امر بیش از هر جا در کارگان خود را نشان می‌دهد، همان‌جا که بخش بزرگی از کارگان را قطعات پایور به خود اختصاص می‌دهد و باز بخش کوچک‌تر دیگر هم همه تنظیم‌های خود او است[۲۷]. درنتیجه جایگاه سرپرست گروه به عنوان مسئول اجرای موسیقی با آهنگساز و تنظیم‌کننده‌ی (احتمالی و اصلی) آن به عنوان مسئول آفرینش موسیقی ادغام می‌شود[۲۸]. در عوض گزارش‌هایی از شیوه‌ی مبتنی بر تبادل نظر در مسائل (عمدتاً) مربوط به اجرا مثل کوک می‌بینیم که در آن سرپرست نظر نوازندگان را خواسته و البته درنهایت با نوعی واگذاری اختیار آن را پذیرفته است، مثلاً در جواب نوازندگان که گفته بودند: «[کوک] مقداری زیاد است» گفته است: «خوب، با تار میزان کنید» (ظریف ۱۳۸۵: ٤٠). در تنظیم نیز (احتمالاً نادرتر) همچنین (همان: ٤١). همچنین نشانه‌هایی در دست است که نشان می‌دهد مسائلی مربوط به تزئینات (که گاه در نغمه‌نگاری‌ها نمی‌یابیمشان) یا مفصل‌بندی خط هر ساز بخشی از حوزه‌ی تصمیم‌گیری نوازندگان و بنابراین قلمرو مشارکت آنها بوده است. نمونه‌ی روشنش را می‌توان در جملات آغازین مقدمه‌ای که پایور برای تصنیف هنگام می قزوینی ساخت، آنجا دید که نی دو ملودی مشابه نوشته‌شده را به دو طریق متفاوت نفس‌گیری و مفصل‌بندی می‌کند [۷]. طبیعتاً مرزهای قلمرو این مشارکت به پذیرش سرپرست محدود است. یعنی باز نوعی واگذاری مشروط اختیار در کار است.

براین‌اساس اولاً سهم غالب تصمیم‌گیری درباره‌ی کارگان و مسائل مربوط به تفسیر قطعات (تمپو، حالت‌ها و ...) بر عهده‌ی سرپرست است و ثانیاً چنان که دیدیم بسیار منطبق بر مجموع شرایط موجود در موسیقی ایرانی. به دلیل همین سهم بزرگ مسئولیت است که گروه از آغاز به نام سرپرستش شناخته می‌شود یا در فرآیندی نام نهادی گروه (مثلاً گروه سازهای ملی وزارت فرهنگ و هنر یا گروه اساتید) در خاطر مخاطبان با نام سرپرست یکی شده و به گروه پایور تغییر نام می‌دهد و انتساب نتیجه‌ی کار گروه به یک فرد قابل پذیرش می‌شود[۲۹]. چنین انتسابی خودبه‌خود تکلیف تصمیم‌گیری در حوزه‌های مرتبط را روشن می‌کند.

حوزه‌ی دوم بیشتر از سر الزامات اجتماعی چون حضور در تمرین، تصمیم‌گیری درباره‌ی آداب صحنه، پذیرفتن یا رد پیشنهادهای اجرا[۳۰]، مسائل مالی و ... پدید می‌آید. گرچه تصمیم‌گیری‌های این حوزه کم‌تر نمود بیرونی دارد اما با بررسی روند کار گروه که از خلال خود اجراها و مصاحبه‌ها و ... نمودی جانبی می‌یابد درمی‌یابیم که به‌سختی می‌توان نسبت مشارکتی جز آنچه در حوزه‌ی موسیقایی محض در نظر گرفتیم تصور کنیم. باز هم امکانی برای جداسری نوازندگان به چشم نمی‌خورد مگر آن که به کلی منجر به عدم همراهی با گروه (در یک برنامه یا کلی) شود.

با چنین زمینه‌ای از مدیریت عمودی، «روابط مبتنی بر قدرت»ی که درون چنین گروهی می‌توان تصور کرد ارتباط مستقیم یک سرپرست با تک‌تک اعضای گروه است بدون آن که درون گروه سازمان سلسله‌مراتبی‌ای جز نزدیکی به سرپرست (آن هم احتمالاً بر اساس چیره‌دستی هنری و طول سابقه‌ی کار مشترک) به وجود آمده باشد. درنتیجه قدرت بیشتر از طریق همین ارتباط فردبه‌فرد جریان پیدا می‌کند در عین آن که انفراد افراد تا حدودی حفظ می‌شود و در هیئت دخالت کم‌تر سرپرست و آزادی نسبی اعضا در بخش‌های تک‌نوازی آوازی خود را متبلور می‌کند. از سوی دیگر خود سپردن تک‌نوازی و میزان و کیفیت تک‌نوازی سپرده‌شده و گاه (البته با

---

[۲۶] گرچه در مقاله‌ی حاضر قصد بررسی تطبیقی میان دو یا چند روش کار گروهی موسیقی نیست اما با توجه به الگوهای تثبیت و استانداردشده‌ای مثل ارکسترسمفونیک–رهبر خودبه‌خود و به تلویح در فرآیند هویت‌یابیِ روش حاضر جداسری از آن دیگری نیز مد نظر قرار می‌گیرد؛ تبیین مرزها خود از طریق آگاهی بر مرزهای دیگری.

[۲۷] این جنبه از الگوی گروه موسیقی ایرانی در نمونه‌های پیش از پایور هم دیده شده است. برای مثال از خلال گزارش‌های خالقی دست‌کم می‌دانیم که وزیری هم چنین نسبتی با ارکستر مدرسه‌ی خود داشت.

[۲۸] نباید فراموش کرد که داشتن هم‌زمان این توانایی‌ها بخش مهمی از مهارت‌های لازم برای رهبری یک گروه موسیقی ایرانی است.

[۲۹] از این موضوع که واقعاً در برهه‌ای نام گروه گروه پایور بوده یا این استدلال که به‌هرحال در ذهن مخاطبان اشتباه پیش آمده کاملاً آگاهم اما بحث اصلی اینجا این است که چرا به فرض اشتباه بودن چنان اشتباه‌هایی آن‌قدر تثبیت و حقیقت‌نما شده است، مخصوصاً آنگاه که به یادآوریم انتساب نام سرپرست به گروه عمومیتی نیز در موسیقی ایرانی داشته و به‌هیچ‌وجه مختص گروه پایور نبوده است.

[۳۰] این مورد تنها مربوط به گروه‌هایی است که خودسامان‌اند. وگرنه گروه‌هایی مانند ارکستر شماره ٦ که بخشی از یک سازمان دولتی بوده‌اند در چنین مواردی کم‌تر امکان تصمیم‌گیری داشته‌اند.

درجات پایین‌تری از اهمیت و تعیین‌کنندگی) نقشی که در تنظیم بر عهده‌ی هر ساز/هر یک از نوازندگان گذاشته می‌شود، ساختار سلسله‌مراتب مبتنی بر جایگاه هنری و مهارت هر عضو گروه را نمایان می‌کند[۳۱].

افزون بر موضوعات صرفاً موسیقایی جایگاه و سلسله‌مراتب قدرت در جهان واقعیت‌های روزمره نیز بازتابی روشن دارد. یکی از نقاطی که به‌وضوح می‌توان بازتابش را دید مسائل مالی مربوط به ارکستر است. در جهان واقعی منزلت –که جایگاه یا قدرت هنری از جنس آن است– می‌تواند به منفعت مادی بدل شود و برعکس این دو به هم قابل تبدیل‌اند. همین قاعده است که اطلاعات دستمزد نوازندگان گروه پایور (عمدتاً باقی‌مانده از اواخر دهه‌ی ۱۳۳۰) را به نشانی از تفاوت در سلسله‌مراتب و جایگاه تبدیل می‌کند. اینجا هم توافقی کامل با ساختار حوزه‌ی اول پیدا است. هر کس به اندازه‌ی مسئولیت/اهمیتش یا میزان کارش (مثلاً داشتن یا نداشتن تک‌نوازی و ... که خود تابعی از کمیت اول است) دستمزد می‌گیرد یعنی سرپرست و خواننده در صدر[۳۲] و احتمالاً نوازندگانِ صرفاً هم‌نواز[۳۳] در قعر با سیر نزولی خطی که حاکی از همان رابطه‌ی عمودی بدون سلسله‌مراتب درختی است.

و سرانجام «شیوه‌های اعمال قدرت» افزون بر نمودهای وقت اجرا (که چند بند پیش گذرا اشاره‌ای به آنها شد) و روال‌های پنهان‌تر هنگام تمرین و بیش از آنها خود را در انضباط متجلی می‌کند. بی‌دلیل نیست که انضباط (با بروز در واژگانی چون «جدی»، «دقیق»، «مَنظم»، «سخت‌گیر» و مانند آن که همیشه در توصیف او گفته می‌شود) ویژگی منحصربه‌فرد و همیشه در خاطر مانده‌ی پایور بود. این علاوه بر یک ویژگی شخصیتی که به هر سرپرست گروه در رسیدن به شایستگی‌های احراز آن جایگاه کمک می‌کند، بخشی از آن الگوی گروه‌نوازی که در جریان کار پایور تثبیت شد نیز به شمار می‌آید. بسیار ساده‌انگارانه است اگر به مسئله‌ی انضباط که گاه تا نظارت بر نوع یا آراستگی پوشش (ظریف ۱۳۸۵: ٤۳) دامن می‌گستراند تنها به عنوان یک الگوی اخلاقی پسندیده نگاه[۳٤] و از دقت بیشتر در ابعاد تنیده‌ی دیگرش خودداری شود. اگر نظم تنها به مؤلفه‌هایی چون حضور در ساعت تمرین و ... محدود می‌بود می‌توانستیم آن را عاملی جانبی در نظر گرفته و بهره‌ای خردتر از شیوه‌های اعمال قدرت را به حساب آن بگذاریم. اما چنان که پیش از این هم نزدیک به تمامی نویسندگان بر آن اتفاق نظر داشته‌اند انضباط اجرایی اعم از کوک و هم‌زمانی و لحن و بیان یکپارچه‌شده‌ی گروه و «اجرای بی‌غلط» –که برتری ذاتی یک تفسیر آرمانی بر دیگر تفسیرها به عنوان یک اصل زیباشناختی در آن نهفتَه است و بر همین اساس بیشتر و عمیق‌تر از هر مؤلفه‌ی موسیقاییَ دیگر با مسئله‌ی ساختار عمودی قدرت پیوند می‌خورد[۳۵]– عنصری کلیدی در موسیقی گروه‌نوازی پایور است. بنابراین نمی‌توان آن را از ابعاد سه‌گانه‌ی ساختار قدرت در الگوی آرمانی گروه موسیقی ایرانی که کار پایور یکی تجلیات آن است، حذف کرد.

بااین‌همه حتا بررسی اجمالی تصویر ابعاد سه‌گانه را نیز نمی‌توان کامل شمرد اگر دست‌کم اشاره‌ای به «مقاومت» یا همان واکنش بخش‌های دیگر شبکه نشود. اینجا همان‌طور که میشل فوکو در جریان فشرده‌ترین تبیینش از مسئله‌ی قدرت به آن می‌رسد (Foucault 1990: 95) از مقاومتی خارجی در برابر یک قدرت قاهر صحبتی نیست بلکه صحبت از مقاومتی است که خود بخش جدانشدنی ساختار قدرت را می‌سازد. مقاومت را در ساختار یک گروه یا ارکستر به شکل‌های مختلفی ازجمله فاصله‌ی میان تفسیر موجود در تخیل رهبر با آنچه حقیقتاً اجرا می‌شود (Adenot 2015: 5) (Faulkner 1973)، امتناع آشکار، ترک ارکستر بر سر مسائل صرفاً موسیقایی[۳٦] یا ... می‌توان ردیابی کرد.

در گروه‌هایی که پایور سرپرست آن بوده بهترین راه آشکار کردن مقاومتی از این نوع بررسی تفاوت ویژگی‌های موسیقی اجراشده با گروه کوچک‌تر (مدلی نزدیک‌تر به گروه‌نوازی‌های اواخر دوره‌ی قاجار و معمولاً مرکب از استادان تک‌نواز) نسبت به موسیقی اجراشده با گروه بزرگ‌تر است. کارگان و مخصوصاً محتوای هم‌نوازی‌ها پرده از سوی دیگر شبکه‌ی قدرت برمی‌دارد. در اولی چندصدایی به نسبت دومی ساده‌تر است یا به کلی مفقود است. همخوانی سبک‌های نوازندگی و ادغام صدادهی و لحن و بیان نوازندگان در یک کل غیر قابل تفکیک در اولی تقریباً نیست و دامنه‌ی اقتدار نوازندگان از این بابت‌ها نسبت به دومی گسترده‌تر است. در مقایسه امکانات نهفته‌ی مقاومت و به تبع آن تفاوت‌های ساختار قدرت آشکار می‌شود.

---

[۳۱] با وجود این که برخی نویسندگان هنگام بررسی ویژگی‌های گروه‌نوازی پایور عوامل دیگری مانند قصد آشنایی مخاطبان با سازهای تازه یا کم‌تر شناخته‌شده را نیز به عنوان دلیل طراحی یا سپردن تک‌نوازی برشمرده‌اند (بوبان ۱۳۸٦: ۲۰) هویدا شدن ساختار قدرت از خلال این سازمان‌دهی به محتوای موسیقایی کماکان پابرجا می‌ماند زیرا خواست آشنایی مخاطب را می‌توان نوعی اعطا یا بازتعیین جایگاه نیز تعبیر کرد.

[۳۲] هم‌ترازی دستمزد سرپرست گروه و خواننده نکات دیگری از ساختار قدرت را می‌گشاید که نیازمند پژوهش مستقل و دامنه‌دار است.

[۳۳] تفاوت دستمزد اعضای گروه و حتا شأن و منزلت اجتماعی‌شان موضوعی است که پیش از پایور وجود داشته و تا امروز هم به شکل‌های مختلف تداوم یافته است.

[۳٤] باور عمومی بر بی‌نظمی و حتا گاهی نظم‌ناپذیری موسیقی‌دانان حرفه‌ای و تضادی شدیدی که آن باور با کردار پایور و همکارانش داشت نیز به این امر که مسئله‌ی نظم تنها به یک عامل ارزش اخلاقی فروکاسته شود دامن می‌زند.

[۳۵] بررسی اجراهای موسیقایی پایور از آثار دیگر موسیقی‌دانان نشان می‌دهد که تفاوت‌های تفسیری گاه بزرگی میان اجراهای او و دیگران وجود دارد. یعنی در واقعیت «اجرای بی‌غلط» به حکم سرشت موسیقی نمی‌تواند تفاوت‌های تفسیری را به‌کل از صحنه‌ی موسیقی بزداید اما وجود آن آرمان به‌خودی‌خود و همچون یک معیار ارزش‌گذاری تفسیرهایی را بر تفسیرهای دیگر برتری می‌دهد حتا اگر نقش آن ایجاد نوعی کمینه‌ی قابل قبول باشد.

[۳٦] یک نمونه‌ی به‌راستی جالب توجه که در تاریخ ارکسترهای موسیقی ایران ثبت شده مشکلی است که وزیری به آن برخورد و خالقی آن را گزارش داده است: «از این گذشته چون هر اشکالی برای وزیری روی تار آسان می‌نمود، در قطعات ارکستر چیزهای غیرعادی می‌نوشت که برای درست نواختن، تمرین بسیار لازم بود. اغلب هم تارها باید سازش‌ها (accords) را بنوازند و ملودی (melodie) نداشتند و این هم برای نوازندگان که همیشه نغمه‌های زیبا و آسان زده بودند، اشکال داشت. این بود که به‌تدریج بیشتر نوازندگان تار دنبال کار اصلی خود را گرفتند و مدرسه را ترک گفتند [...]» (خالقی ۱۳۷٦: ٦۸).

با جمع‌بندی همه‌ی ابعاد ساختار قدرت و یافتن این نکته‌ی ظریف که «شیوه‌های اعمال قدرت» در این الگوی گروه موسیقی ایرانی بازتاب موسیقایی وجه فن‌سالارانه‌ی (تکنوکراتیک) گفتمان ساری در جامعه است تضاد یا تفاوت آن دو دیگر نیز درخشش می‌گیرد. به‌این‌ترتیب سرشت سنتی‌تر «مشارکت در حوزه‌های تصمیم‌گیری»، «روابط مبتنی بر قدرت» در قیاس با وجه مدرن‌تر بُعد سوم سازگاری و ترکیب آنها در قامت الگوی گروه هم‌خوانی شایان توجهی با شرایط جامعه در دو دهه‌ی پایانی حکومت سلسله‌ی پَهلوی نشان می‌دهد: جامعه‌ای در حال گذار، آمیخته‌ای از روابط سنتی و مدرن.

ویژگی‌های فنی و زیباشناختی رنگ‌آمیزی و سازآرایی پایور

> «این گروه‌ها به عنوان ارکستر، اغلب فاقد بالانس و تعادل سازی هستند و اکثراً به شکل مونوفونیک، قطعات را می‌نوازند و چندصدایی‌های ساده‌ای که گهگاه در برخی آثار اجراشده توسط این ارکسترها شنیده می‌شود بسیار ابتدایی است و با معیارهای رایج و معمول بخش‌نویسی انطباق ندارد. موضوع کوک، استاندارد نبودن سازهای ملی، مناسب نبودن امکانات این سازها برای گروه‌نوازی، تکنیک ضعیف این دسته از نوازندگان برای اجرای کارهای گروهی و عدم تسلط کافی به مبانی نظری و علمی موسیقی از مسائلی هستند که این گروه‌ها را همیشه در تنگنا گذاشته است.» (درویشی ۱۳۷۳: ۹۲)

این تصویر انتقادآمیز از گروه‌های موسیقی ایرانی که محمدرضا درویشی در کتابش آورده است با وضوح بسیاری جنبه‌های دیگری را نشان می‌دهد از این که چرا گروه‌هایی با سرپرستی پایور (از همه مهم‌تر گروه سازهای ملی) در دوره‌ی خود سرآمد بود و بعدها هم بدل به الگو شد. گروه‌های بزرگی که او سرپرستی‌شان را بر عهده داشت از اغلب این ایرادها بری بودند[۳۷] و بخش مهمی از این کم‌ایرادی به نیروی کار پایور و همکارانش در طول زمان به دست آمده بود[۳۸]. خوشبختانه ویژگی‌های گروه‌نوازی او (ترکیبی از مسائل اجرا و مسائل آهنگسازی/تنظیم) را پیش از این چند نویسنده‌ی دیگر همگی در جریان مقالاتی که برای ترسیم چشم‌انداز کلی کار هنری پایور نوشته شده (ازجمله (بوبان ۱۳۸٦)، (بهرامی[فرد] ۱۳۸۷)، (تهرانی آزاد ۱۳۸۹)، (ستایشگر ۱۳۹۰) و (پیرگلو ۱۳۹۳))، به عنوان آخرین موضوع شایسته‌ی توجه در کارنامه‌ی هنری او کاویده، برشمرده و سرانجام درباره‌ی آنها به نتایج تقریباً مشابهی رسیده‌اند.

در بُعد اجرا، ویژگی‌هایی که همه‌ی این مؤلفان بر آن متفق‌القول‌اند دقت در کوک است و اجرای دقیق و صحیح ابعاد موسیقایی مختلف مثل ریتم و نوانس و ... –که نشان داده شد تعبیرهای فراموسیقایی هم می‌تواند داشته باشد. اما در ابعاد آهنگسازانه یا مربوط به آفرینش موسیقی با تفاوت‌هایی در صورت‌بندی یا اصطلاحات (و به‌ندرت بعضی مؤلفه‌ها) در مقالات یادشده عواملی چون گسترش دامنه‌ی صوتی گروه، گسترش شدت‌وری (دینامیک)، مهارت در به‌کارگیری از آن در بافت، بهبود/تقویت بخش‌های بم در تداوم راهی که وزیری با افزودن موفق بم‌تار گشود از طریق استفاده از سازهایی که کمی پیش از پایور استفاده از آنها آغاز شده بود، دادن نقش به سازها یا زیرگروهی از سازها، وجود حرکت‌های کنترپوانتیک یا بافت‌های هم‌صدا، از ویژگی‌های گروه‌نوازی‌های فرامرز پایور شناخته شده است که همگی از جنس رنگ‌آمیزی و سازآرایی[۳۹] یا فنون آهنگسازانه برای آفریدن بافت غیر تک‌صدایی شمرده می‌شوند.

چنان که در تاریخچه‌ی کوتاه آغازین دیدیم گروه‌نوازی در دوران مورد بحث یا به معنی هم‌نشینی چند تک‌نواز بود یا ارکستر به مفهوم تحت تأثیر موسیقی کلاسیک غربی که نمود «ملی» شده‌اش گاه یک ساز، چند ساز یا بخش‌هایی متشکل از سازهای ایرانی نیز داشت. فرامرز پایور گذشته از این که در الگوی اول فعالیت پی‌گیر داشت و در الگوی دوم نیز تجربه‌های قابل اعتنا، با کارش روی گروه‌های بزرگ‌تر دقیقاً حالتی میان این دو را هدف گرفت که در دوره‌ی آغاز فعالیتش توجه به آن رفته‌رفته در حال افزایش بود. در این روند ویژگی‌های کار گروهی او نه حاصل شبیه‌سازی یک قالب آزموده‌شده‌ی غربی با سازهای ایرانی (مثلاً کوارتت تار) بلکه با آغاز از حالت ترکیبی درنهایت برآمده از روند درونی خود موسیقی ایرانی وقت شد. در این راه پایور ترکیب‌ها و شرایط بسیاری را آزمود. از ترکیب‌های از لحاظ آکوستیکی نامتوازن‌تری مانند ارکستر شمارَه‌ی ٦ (با ترکیب سه‌تار، دو ویلن، ویولا، فلوت، سنتور و تمبک) شروع کرد (اطرایی ۱۳۹۰: ۲٦) و به ترکیب متوازن‌تر دهه‌ی ۱۳۵۰ رسید. و باز هم‌زمان از گروه‌های کوچک کلاسیک (سنتور، تار و تمبک یا سنتور، تار، کمانچه، تمبک یا ...) حداقل سه نفره گرفته تا ترکیب بیست و سه نفره در سال ٤۰۵۵ محمل کار موسیقایی او بوده است. خود تمرکز روی این حالت میانه هم نه یک‌باره که در طول زمان روندی از شکل ترکیبی تا نوسان برحسب شرایط بین شکل ترکیبی گروه ایرانی/غربی و کاملاً ایرانی و سرانجام تا تثبیت گروه کاملاً ایرانی را طی کرد. این روند از لحاظ تاریخی هم‌زمان با سیر نزولی

---

۳۷ گروه‌های کوچک‌تر مثل اساتید بنا بر ضرورت‌هایی که بعضی را در بخش قبل نشان دادم دست‌کم در بُعد سادگی چندصدایی با تصویر درویشی هم‌خوان است.

۳۸ بخش‌های دیگری مانند مشکلات فنی سازهای ایرانی برای هم‌نوازی و ... از توان یک موسیقی‌دان و حتا یک گروه خارج است. حل چنین مشکلاتی ارادی جمعی و تلاش‌های چندجانبه و عمده‌تر تاریخی می‌طلبد که هنوز هم محقق نشده است.

۳۹ در فقدان شکل هنجاری یک گروه موسیقی ایرانی همه‌ی آزمایش‌های موسیقایی صوتی هم در این سنخ می‌گنجد.

٤۰ این بزرگ‌ترین گروه به سرپرستی فرامرز پایور است که سندی از آن یافتم: تصویر نسخه‌برداری‌شده از مجله‌ی فرهنگ و آهنگ با اطلاعات سال اجرا و نام نوازندگان افزوده در (اطرایی ۱۳۹۰: ۲۹).

اهمیت سازهای غیر ایرانی پذیرفته‌شده در فرهنگ ما (ویلن، پیانو و به درجات کم‌تری فلوت و کلارینت) و جایگزینی آنها با سازهای دیگر ایرانی همچون نی و کمانچه است. پس علاوه بر تفسیرهای معمول تفسیر دیگری نیز از این تغییرات می‌توان کرد؛ در آغاز کار آن شکل‌های ترکیبی کم‌تر «غیر ایرانی» محسوب می‌شد. از آن گذشته خود «غیر ایرانی» بودن هم معنای متفاوتی داشت و احتمالاً اهمیت کم‌تری نسبت به اهمیتش در خلال یا پس از تحولات دهه‌ی ۱۳۴۰. تکه‌ای از نوشته‌ی یکی از اعضای گروه پایور در همان سال‌ها کمک می‌کند بخشی از روند طی‌شده به‌درستی روشن شود:

> «در ارکستر آقای پایور، در زمان ضبط، ساز فرنگی می‌زدیم به‌طوری که آقای رحمت‌الله بدیعی، ویلن و من. ویولا می‌نواختم. ولی در کنسرت‌ها سازهایمان تغییر می‌کرد یعنی آقای بدیعی کمانچه و من قیچک می‌نواختم.» (صالح ۱۳۸۵: ۳۸)

همچنین است نمونه‌هایی که در دست‌نویس پارتیتور آثار او یافت می‌شود. مثلاً در قطعه‌ای که عنوان عهد جدید بر خود دارد بخشی نخست عنوان فلوت داشته و سپس خط زده و به نی محول شده است. در نوشته‌ی دیگری که با عنوان مدت ۵ دقیقه از اول آواز مشخص شده و برحسب اشارات آغازی با سنتور و آواز در بیات شیراز دارد ادامه به کلارینت و ویلن‌ها سپرده شده است. با توجه به این تحولات واکاوی دقیق‌تر و گسترده‌تر ویژگی کارهای او گرچه چند بار به شکل اجمالی انجام شده اما مخصوصاً از لحاظ تاریخی هنوز ارزشمند است زیرا به انباشت تجربه‌ی موسیقایی ما یاری می‌رساند.

یکی از عمده‌ترین ویژگی‌هایی که در کار گروهی پایور می‌توان دید درجاتی از آزادی او از قید اندیشیدن در قالب ساز خودش است. این یک ویژگی عمده و بنیادی است چون بسیاری از خصوصیات بعدی کار نوشتن برای گروه که پایور بدان دست یافت بر شالوده‌ی این توانایی بنا شده است. از سوی دیگر این ویژگی بردی ژرف‌تر از ویژگی‌های دیگر مرتبط با گروه‌نوازی پایور دارد زیرا موضوعی است در مسیر تفکیک آهنگسازی از نوازندگی در موسیقی ایرانی. به طور معمول آفرینش هنری در موسیقی کلاسیک ایرانی همراه نوازندگی صورت می‌گیرد و درنتیجه هم ذهنیت و هم مرزهای آفریده‌ها از یک طرف محدود به هنجارهای ساز آفریننده و از طرف دیگر محدود به توانایی فنی فیزیکی او می‌شود (و نه لزوماً منطبق با مرزهای تخیل موسیقایی یا به عبارتی توانایی ذهنی‌اش). پس اجبار اندیشیدن به دیگر سازها و درنتیجه آزاد شدن از این قید مهم، امری کلیدی در روند تحولات آفرینش موسیقی کلاسیک ما بوده است.

این ویژگی کار پایور در سطحی‌ترین نمود به شکل غالب نبودن صدای سنتور در گروه و عدم زیاده‌روی در استفاده از این ساز ظاهر می‌شود مخصوصاً اگر کارش با بعضی موسیقی‌دانان هم‌دوره سنجیده شود. برای مثال اگر آثار فعلاً در دسترس از مهدی مفتاح را در بایگانی رادیو [۳] را در نظر بگیریم و به استفاده‌ی تقریباً همیشگی از لحظات سولوی نی (سازی که او خود می‌نواخت) و چیرگی صدای آن توجه کنیم، باوجود کمبود نمونه‌ها مقایسه امکان‌پذیر می‌شود. درست است که چنین مقایسه‌ای حدودی از استقلال ذهنی را به نمایش می‌گذارد اما دامنه‌ی آن از حدی گسترده‌تر نمی‌شود. هنوز رد ساز اصلی آهنگساز را می‌توان جایی از قطعات جست. در همان‌جا که نوازندگان گروه قاعدتاً از لحاظ مسائل فنی مانند انگشت‌گذاری و حَرکت و ... به‌وضوح لمسش می‌کردند:

> «استاد پایور قطعات خود را به روال تکنیک سنتور می‌نوشتند، و ازاین‌رو اجرای آنها با سازهای دیگر قدری مشکل بود. ما به روال کاری ایشان عادت داشتیم و گاه‌گاه پاساژهایی را که با ساز سنتور به‌راحتی نواخته می‌شود، ما به روال آشنایی که بر پایه‌ی تجربه استوار بود آنها را با سازهای خودمان می‌نواختیم.» (ظریف ۱۳۸۵: ٤٠)

از این گذشته گام‌های بعدی استقلال اندیشه‌ی آهنگسازی از ساز آهنگساز نیز در کار او دیده نمی‌شود. او تا آنجا که آگاهی امروزی ما از فهرست آثارش اجازه‌ی داوری می‌دهد هرگز قطعه‌ای برای سازِ مستقل دیگر یا ترکیبی در غیاب ساز خودش ننوشت[٤١]. بااین‌حال در روال کار او تلاش برای دستیابی به تناسب «شخصیت ساز» با الگوهای ملودیک و ریتمیک اختصاص داده‌شده به آن به عنوان یکی از اصول منطق سازآرایی به چشم می‌خورد. تفکیک گروهی کشش/مضرابی (و گاه حتا عامل تضاد موسیقایی قرار دادن این تفکیک) قاعدتاً حرکتی در همین راستا باید برآورد شود هرچند باز می‌توان محدود شدن دامنه را به انتخاب از میان مصالح موسیقایی از پیش موجود در قطعه (سپردن این یا آن پاساژ یا جمله به ساز یا سازها برحسب تناسب و نه آفریدن بخش‌های مختص آنها) را در اغلب قطعات در مقایسه با نسخه‌های تک‌نوازی مشاهده کرد.

از لحاظ زمان نقش‌آفرینی در قطعات با در نظر گرفتن توانایی‌ها تقریباً تعادلی میان سازها و بخش‌های مختلف برقرار است اما از لحاظ نزدیکی محتوَای موسیقایی به شخصیت سازها از یک سو به دلیل پاره‌ارتباطی که هنوز میان آهنگسازی و ساز او برقرار مانده است و از سوی دیگر احتمالاً به دلیل اهمیتی که سازهای مضرابی در موسیقی کلاسیک ما دارند، کفه‌ی ترازو اندکی به سود آنها می‌چربد.

فرآورده‌ی جانبی این اندازه از استقلال/وابستگی به سنتور در ترکیب با مسائل مربوط به الگوی توزیع قدرت که در بخش پیش به آن پرداختم یک نتیجه‌ی جانبی برای موسیقی ایرانی داشت. او نقش سرپرست را برای مدتی زیاد برای سنتورنوازان ذخیره کرد یا به بیانی یکی از الگوهای گروه‌نوازی ایرانی سنتورمرکز به نام او ثبت شد. چنان که گویا گروه‌هایی که به مدل او درست می‌شد/می‌شود پیشاپیش باید سرپرستی سنتورنوازی را با خود می‌داشت/داشته باشد[٤٢]. و هنوز هم این که گروهی بر اساس الگوی او یا برای اجرای کارگان باقی‌مانده از او درست شود اما سرپرستش برای مثال یک تارنواز باشد نمونه‌ای کمیاب است.

---

[٤١] نباید فراموش کرد که در موسیقی ایرانی، حتا در میان بسیاری از قطعات مختص تک‌نوازی هم تفکیک میان سازهای مختلف آن‌چنان سفت‌وسخت برقرار نبوده و هنوز هم نشده است. از همین رو بسیاری از قطعات قدیمی‌تر را می‌توان با سازهای مختلف اجرا کرد بی آن که لطمه‌ای به زیبایی آنها وارد شود.

[٤٢] این که اجرای کارگان باقی‌مانده از پایور هنوز بیشتر مورد علاقه‌ی شاگردان مکتبش است که طبیعتاً همه سنتورنوازاند، احتمالاً سهمی در عمومیت فعلی چنین الگویی دارد. میزان این سهم و تحولات بعدی‌اش پس از آن که احتمالاً کارگان باقی‌مانده از او اهمیت آموزشی متفاوتی از امروز پیدا کند هنوز به‌درستی روشن نیست.

سازآرایی و عنصر بنیادی آن شیوش (رنگ صوت) چنان که می‌توان انتظار داشت برای او عنصری ثانویه است. رنگ نزد او موضوع کاملاً مستقلی نیست. فارغ از تلاش اوَ برای به دست آوردن رنگ یکپارچه‌ی مخصوص به خود از کل گروه، در آثارش کم‌تر لحظاتی می‌بینیم که یک رنگ صوتی ویژه به‌صرف رنگ بودنش موضوع آهنگسازی قرار گرفته باشد. قریب به اتفاق اوقات موضوعی که باعث استفاده از یک رنگ یا ترکیب رنگی خاص شده، دامنه‌ی صدا (مخصوصاً تقویت بخش‌های بم)، دستیابی به سطح شدت‌وری مطلوب یا از آنها مهم‌تر ایجاد تضاد و دگرگونی در جریان ریتم و ملودی. درنتیجه سازآرایی (نقش‌دهی به سازها) هرچه به دوره‌ی اوج کارش نزدیک‌تر می‌شویم بیشتر نزد او موضوعی مربوط به ملودی و فرم قطعه می‌شود. رنگ‌های به‌کاررفته اغلب در ساختار تقارنی جملات (مثلاً سؤال و جواب‌ها میان بخش‌های مختلف گروه) و مرزگذاری میان جملات (تمایزهای فرمال) نقش پیدا می‌کند یا برای بخشیدن وضوح بیشتر به کاراکتر بعضی الگوهای ملودیک و ریتمیک.

همین که خیلی از اوقات قطعات گروهی پایور نسخه‌ی تک‌نوازی دارد و اجرای نسخه‌ی تک‌نوازی صدمه‌ی جبران‌ناپذیری به هویت قطعه وارد نمی‌کند نشانی از جایگاهی است که از سازآرایی نزد او ترسیم شد[۴۳]. با این که او درباره‌ی روش آهنگسازی‌اش زیاد سخن نگفته اما اگر بپذیریم قطعاتش، جز بعضی نمونه‌های خاص که تصریح یا اشاره‌ی از خود او در نقض این موضوع در دست داریم (مانند پیش‌درآمد دشتی (پایور ۱۳۵۹: ۱۹)، رنگ ماهور (همان: ٤٠)، بخش نخست مقدمه‌ی عشاق دشتی (پایور ۱۳٦۱: ٤۱) یا مقدمه‌ی شکسته (همان: ۳۷)[٤٤])، یا نخست به شکل تک‌نوازی متولد شده یا اگر هم چنین نبوده بدل کردن آنها به تک‌نوازی کاملاً امکان‌پذیر است، به آنجا می‌رسیم که بیندیشیم ناگزیر سازآرایی برای او در بیشتر اوقات موضوع تنظیم بوده و هنوز رنگ‌آمیزی در ذهنش از کل فرآیند آهنگسازی اندکی جدا بود. این کار به بُعد عمودی و رنگ‌آمیزی آثارش خواه‌ناخواه انسجام بیشتری نسبت به مدل مرسوم زمانه (همکاری نوسازها و تنظیم‌کننده‌ها) می‌دهد اما بااین‌حال هنوز به آن اندازه که نشان داده شد فاصله باقی می‌ماند؛ تفاوت در درجات است.

از ترکیب‌های سازی ممکن در گروه پایور دوپارگی گروه به کششی‌ها و مضرابی‌ها شناخته‌شده است، همین‌طور پرسپکتیوی که او با تغییر حجم صدا (پیش آوردن یا عقب کشیدن یکی از صداها) انجام می‌داد. اما جنبه‌های دیگری از کار او کم‌تر بررسی و شناخته شده است ازجمله زیرگروه‌سازی‌ها و موضعی که نسبت به نوع گروه و بافت به آنها می‌دهد. و نیز اسلوب دگرگونی رنگ در طول یک قطعه.

نوع استفاده از زیرگروه‌های سازی یا تک‌سازها در یک قطعه‌ی پایور بیش از هر چیز به بافت عمودی کارش بستگی دارد. در آثاری که بافت تک‌صدایی (یا هم‌صدای نزدیک به آن) در آن غالب است رنگ اندکی نقش مستقل‌تری می‌گیرد و تبدیل به عامل تمایز از تک‌نوازی می‌شود. در چنین قطعاتی که ازجمله بهترین مثال‌هایش مقدمه‌ی سه‌گاه از آلبوم ساز قصه‌گو [٤] و خاوران از آلبوم گروه‌نوازی در دستگاه شور و ماهور [۵] است، زیرگروه‌سازی با دو یا سه ساز یا قراردادن بخشی از گروه در برابر بخش‌هایی از تک‌نوازی سازهای مختلف بُعد هم‌نوازانه‌ی قطعه را تأمین و سراسر این دو قطعه را پر از رنگ‌های مختلف کرده است. یا در شب نیشابور موقعیت زیرگروه‌سازی و رنگ و کاراکتر لحظاتی از صدای خواننده نسبتی با هم دارد که تأمین‌کننده‌ی تصویر کلاسیک جواب آواز است در قالب نوین سازآرایی‌شده. در عوض در قطعاتی که بافت هم‌صدا یا چندصدا اهمیت دارد مانند درآمد و کرشمه از آلبوم گروه‌نوازی ... [۵] تقسیمَ کار در گروه بستگی به سرشت بافت پیدا می‌کند و جابه‌جایی میان زیرگروه‌ها بنا به توان اجرای مصالحی که در بافت مورد نیاز است صورت می‌گیرد.

به‌هرروی هرکدام از حالات که باشد در کار پایور تغییرات رنگ متناسب با سرعت تکلم و چگالی قطعه و پهنه‌ی هر تغییر منفرد معمولاً وابسته به جمله است. رنگ تغییر می‌کند و تا مدتی که یک جمله یا دست‌کم نیمی از آن تمام شود ثابت می‌ماند. تغییرات شدید و ناگهانی در رنگ‌آمیزی یا تغییرهای پیاپی روی الگوهای ریتمیک کوتاه و فشرده در کار او معمول نیست حتا آنجا که قطعه تندرو است و چگالی بالایی هم دارد (با یادآوری استثناهایی مثلاً در رنگ پایانی [۷]). پایور توانایی‌اش در کار با زیرگروه‌های کوچک‌تر و آفریدن بافت‌های پرتحرک را که در متن دونوازی‌هایش به‌خوبَی آزموده‌بود و مشهود است، هنگام زیرگروه‌سازی در گروه بزرگ‌تر به کار نمی‌گیرد. ظاهراً از یک سو به این دلیل که در کار با گروه‌های بزرگ‌تر احتمال دارد نوشتن چنان بافت‌هایی دقت را کم کند و از زیبایی نهایی مجموع بکاهد. و از سوی دیگر به دلایل تاریخی و زیباشناختی هر چه پیش رفتیم توجهش از چندصدایی غنی‌تر به سمت رنگ‌آمیزی مرتبط با موسیقی ایرانی و رسیدن به صدای یک‌پارچه و متشخص ارکستر معطوف شد. این امر احتمالاً با اصل زیباشناختی‌ای (مربوط به ارزش) که پایور همیشه مطرح می‌کرد. او در وصف موسیقی «خوب» می‌گفت آن است که «عوام بپسندند و خواص تأیید کنند». وفاداری به آرمان نوعی موسیقی که بنا بر «طبقه‌بندی موسیقی شهری» ساسان فاطمی (۱۳۹۲) و رابطه‌ی موسیقی کلاسیک و «موسیقی مردم‌پسند در فرهنگ ایرانی» (همان: ۱۳۳–۱۱۷) باید نزدیک‌تر به سر کلاسیک/نخبه‌پسندتر طیف به حسابش آورد با نیم‌نگاهی گاه معلمانه و آرزوی رساندن مخاطبان سر مردم‌پسندتر طیف به سوی سر نخبه‌تر[٤۵]، آن هم در عصری که عصر سلطنت مطلق نوازندگان ویلن و تصنیف‌سازان رادیو بر سلیقه‌ی عمَومی موسیقی ایرانی بود، قاعدتاً راه رفتن به سوی شکل‌های پیچیده‌ی سازی را در جامعه‌ی موسیقی عمیقاً آوازگرای ما دشوارتر و احتمالاً پایور را مجبور به گذشتن از برَخی قالب‌های خلاقانه‌تر کارش یا ذخیره کردن آنها برای اجراهایی خاص‌تر می‌کرده است. به‌هرروی دلیل هرکدام از اینها که بوده باشد در سایه‌ی این ضرورت‌ها سلیقه‌ی موسیقایی‌ای برمی‌آید

---

[۴۳] در این فقره دو امر دیگر هم سهم دارد. نخست این که ملودی در موسیقی ایرانی بسیار بااهمیت‌تر از عناصر عمودی (به شرط وجود) است و تا زمانی که هویت آن برقرار باشد اغلب پنداشت ما این است که هویت قطعه خدشه‌ای برنداشته. و دوم این که در آثار پایور بافت هم‌صدا یا چندصدای غامضی وجود ندارد که حذفش قطعه را به شکلی بنیادی دگرگون کند.

[٤٤] درباره‌ی این قطعات می‌دانیم که اولاً آهنگساز آنها را برای مصون ماندن از گزند فراموشی به شکل تک‌نوازی چاپ کرده و ثانیاً با اجرایشان با سنتور به دلیل این که «در اصل برای گروه نوشته شده» و «اجرایشان با تک‌ساز لطفی ندارد» یعنی از دست رفتن تمام یا بخشی از هویت قطعه موافق نبوده است (نقل از راهنمایی‌های کلاس پایور در گفتگوی شخصی با وحید تهرانی آزاد؛ این مضمون از هنرجویان دیگر وی هم پیش‌تر به شکل‌های گوناگون شنیده می‌شد).

[٤۵] این گفته‌ی مشهور پایور که «موسیقی ما آن‌قدر که به شنونده‌ی خوب نیاز دارد به نوازنده نیاز ندارد» (پایور و بنایی ۱۳۷۷: ۱۸۹)، نشانی از همین نگاه او است. او شنونده‌ای می‌خواست که بتواند با پیچیدگی‌های کار هنری‌اش همراه شود و از آن لذت ببرد نه این که برعکس، خود مجبور باشد با مخاطبان همراه شود. او صریحاً از ارزش یا «جنبه‌ی آموزشی» علاوه بر «لذت‌بخشی» (همان: ۱۸۷) سخن می‌گوید و حتا از تحول شیوه‌های اجرای موسیقی تحت تأثیر افزایش جمعیت مخاطبان یاد می‌کند.

که در آن رنگ‌آمیزی نسبت به ساختار خرد ایستا و نسبت به ساختار بزرگ‌مقیاس قطعه پویا جلوه می‌کند (یکی از معدود استثناها لحظاتی گذرا در قطعه‌ی آغازین برنامه‌ی ۱۵۰ گل‌های تازه در ماهور است که قابل تبدیل به تک‌نوازی نیز نبوده است).

با این که پایور سخت علاقه‌مند موسیقی سازی خالص بود اما در کارش به قراردادن یک یا چند ساز در برابر گروه در قامت یک تعامل محوری و سوژه‌ی اصلی (حتا ساز خودَش سنتور) نپرداخت. جز یک استثنا، قطعه برای سه‌تار و ارکستر که آن هم تنظیم ملودی‌ای از احمد عبادی است پرسپکتیو نسبتاً تخت‌تری (از لحاظ قرار گرفتن یک ساز یا گروهی کوچک از سازها بر پیشانی ارکستر) را از نسبت سازها با یکدیگر مد نظر داشت (به عکس پرسپکتیوی که با شدت‌وری ایجاد می‌کرد و چندان به این معنی تخت نبود. ضخامتی داشت، ولی باز هم پستی‌وبلندی نقطه‌ای زیاد یا عَمق هَندسی نه). تصور صوتی او یک صدای همگن بود مخصوصاً اگر در مقیاس یک قطعه بنگریم.

افزون بر روندهای عام که یاد شد، رنگ‌ها و سازآرایی‌های غیرمعمول در موسیقی ایرانی نیز گاهی در کار پایور دیده می‌شود. ازجمله در دست‌نوشته‌هایش قطعه‌ای هست که در آن نشانی از یک گروه کوبه‌ای کامل و میزان‌هایی واگذارشده (هر ساز ٤ میزان) به سازهایی مانند زیلوفون [اصل: گزیلفن]، کاستانیت [اصل: کاستنیک یا چیزی مشابه آن] و ... می‌یابیم. بااین‌که در این دست‌نوشته محتوای بخش واگذارشده به این سازها نیامده و به جای آن سکوت‌های چهار میزانی گذشته شده است اما نفس حضورشان آزمون‌گری آهنگساز را مخصوصاً در هم‌نشین کردن یک ساز کوبه‌ای با ارتفاع معین با گروه موسیقی ایرانی نشان می‌دهد.

پایور زیرگروه‌های نامتعارف سازی را به دلایل مختلف به شکل مستقل در متن یک اجرا به کار نمی‌گیرد (مثلاً یک قطعه‌ی کامل به یک قیچک، قیچک آلتو و تار سپَرده نمی‌شود) اما از آزمودن نمونه‌هایی مثل دوصدایی آوازی موازی که در آثار موسیقی‌دانان هم‌سنخ او بسیار کمیاب است، ابایی ندارد. مانند آنچه در ابتدای برنامه‌ی ۱۳۹ گل‌های تازه در تصنیف می نوش! با آواز عهدیه و نادر گلچین رخ می‌دهد. یا همراهی آرپژهای سنتور و صدای خواننده در مقام جواب آواز که مانند نمونه‌ی تکامل‌یافته‌تر شب نیشابور (تطابق رنگ صدای نی و آواز در تحریرهای پایانی بخش/رباعی سوم از میزان ۱۸ به بعد (نظری‌جو ۱۳۹٦: ٦۲) در اجرای نمونه‌ی [۸])، هم جلوه‌هایی از جذب آواز به عنوان سازی از سازهای گروه در آن شنیده می‌شود هم توجه به بافت هم‌صدا در همراهی خواننده در متر آزاد.

برخی اهمیت‌های تاریخی

افزون بر جزئیات یا کلیات بسیار بااهمیت موسیقایی یا پیراموسیقایی که در تحلیل‌های حاضر به آنها اشاره شد آنچه تجربه‌ی گروه‌نوازی‌های پایور را در تاریخ موسیقی ما اهمیتی درخور می‌بخشد این است که؛ اول، او حرکتی را که بیش از سه دهه پیش از شروع کارش با کار وزیری آغاز شده بود خواه از لحاظ فنون آهنگسازی مربوط به آفریدن بافت عمودی خواه از لحاظ فنون سازآرایی به نحوی سازگار با امکانات و گفتمان زمانه‌ی خودش پی‌گرفت و در اثر این پی‌گیری خود در شکل دادن به آن گفتمان‌های غالب مشارکت کرد. این نکته به‌ویژه از آن جهت اهمیت داشت که آن رویکردهای آغاز قرن به گروه کاملاً ایرانی مخصوصاً در روزگار آغاز به کار پایور (نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۳۳۰) عمومیتی نداشت. دوم، او موفق شد نقطه‌ای مهم در روند تغییرات گروه‌نوازی ایرانی باشد که کمی پیش از او جسته‌وگریخته شروع شده بود و سنتزی بین الگوهای مختلف پیش از خود ایجاد یا لااقل ترکیبی در حال شکل‌گیری را تثبیت کند که سرانجام جامعه‌ی موسیقی ایرانی آن را به عنوان یکی از الگوهای هنجاری و معیار پذیرفت و تداوم بخشید. سوم، کارگانی شایسته‌ی توجه از لحاظ حجم (چند ده قطعه) و کیفیات هنری از آثار خودش و موسیقی‌دانان پیشین فراهم آورد که خوراک مناسب برای گروه‌های مشابه به دست می‌دهد. هرچند به دلیل در دسترس نبودن پارتیتور این آثار و نیز تغییرات سلیقه‌ی زمانه کارگان یادشده فعلاً در خط اول فعالیت‌های اجرای موسیقی نیست اما به‌هرحال شالوده‌ای قابل اتکا برای زمانی فراهم می‌آورد که اولاً این آثار منتشر شود و ثانیاً اجرای قطعات کلاسیک بخشی مهم از زندگی موسیقایی در ایران را به خود اختصاص دهد. چهارم، باقی گذاشتن الگوهای آهنگسازی برای بیش از یک ساز در موسیقی ایرانی. گرچه اصول کار وی هنوز به شکل منظم و طبقه‌بندی‌شده به بیان در نیامده اما روشن است که پژوهندگان بعدی می‌توانند این اصول را استخراج کنند و به جریان ته‌نشینی تجارب فرهنگی بیفزایند. و درنهایت پنجم، در جغرافیای فرهنگی و جامعه‌ای که گاه «کوتاه‌مدت»ش (وامی از محمدعلی همایون کاتوزیان) نیز خوانده‌اند این حد از مداومت در کار –که دیدیم بخشی از آن محصول خصوصیات شخصی پایور و بخشی دیگر مربوط به ثبات سیاسی و اقتصادی دوران اوج فعالیت او است– اهمیتی بس شایسته‌ی توجه در فرآیند نهادسازی پیدا می‌کند. آن‌چنان که سیر وقایع تاریخی نشان داد به‌مجرد افول ثبات و قطع اجباری آن مداومت، و با این که تحت تأثیر شخصیت باپشتکار پایور بالاخره بعد از مدتی فعالیت گروه‌نوازی دوباره از سر گرفته شد اما کار دیگر از لحاظ کیفیت به روال سابق بازنگشت و گسترشی نیافت.

فهرست مرجع‌ها

ادیب، علی‌رضا

۱۳۷۷ «یادداشت‌هایی درباره‌ی سابقه‌ی تاریخی ارکستر (بخش اول)»، فصلنامه مقام موسیقایی، شماره ۳: ۲۷–۲۲.

۱۳۷۸ «یادداشت‌هایی درباره‌ی سابقه‌ی تاریخی ارکستر (بخش دوم)»، فصلنامه مقام موسیقایی، شماره ٤: ۱۰۱–۹٦.

اصفهانی، ابوالفـــرج

۱۳٦۸ الاغانـــی، ترجمـــه، تلخیـــص و شـــرح از محمدحسین مشایخ فریدنی، جلد اول، علمی و فرهنگی: تهران.

بوبان، بابک

۱۳۸٦ «تصویری از زاویه‌ی دیگر؛ گذری کوتاه بر فعالیت‌های هنری فرامرز پایور»، فرهنگ و آهنگ، شماره‌ی ۱۵: ۱٦–۲۰.

بهرامی[فرد]، علی

۱۳۸۷ «تلاشی پرثمر؛ مروری کوتاه بر فعالیت‌های فرامرز پایور»، فرهنگ و آهنگ، شماره‌ی ۲۳ و ۲٤: ۵–٤.

پایور، فرامرز

۱۳۵۹ مجموعه پیش‌درآمد و رنگ، مؤلف: بی‌جا.

۱۳٦۱ قطعات موسیقی مجلسی، اصفهان: انتشارات واحد سرود و موسیقی اداره کل ارشاد و فرهنگ اسلامی اصفهان.

پایور، فرامرز و فروزنده اربابی

۱۳۵٤ «گفتگوی رادیویی به مناسبت ۳۵مین سال تأسیس رادیو (حاوی متن به همراه فایل‌های صوتی اصلی. پیاده‌سازی و لید از فرید دهدزی)»، وبلاگ تحریر، نشانی: http://tahrir.blogfa.com/post/205. آخرین بازدید: ۲۹/۱۰/۹۸.

پیرگلو، کیومرث

۱۳۹۳ «استاد فرامرز پایور؛ ابرمرد سنتورنوازی مدرن ایران‌زمین»، گزارش موسیقی، شماره‌ی ۷۰: ۲۲–۲۰.

تقی‌پور، علی

۱۳۹۷ تاریخ هنرستان موسیقی: یک قرن آموزش علمی موسیقی در ایران ۱۳۹۷–۱۲۹۷، تهران: توسعه هنرهای معاصر.

تهرانی آزاد، وحید

۱۳۸۹ «پایور و خدمات ارزشمندش»، هنر موسیقی، شماره‌ی ۱۱٤: ۲۰–۱۸.

خاکسار، علی

۱۳۹٤ «مطالعه پدیده «ارکستر» در فرهنگ موسیقایی ایران معاصر، با تکیه بر مدل‌سازی امکان تحقق صور بالقوه آن»، هنرهای زیبا–هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره‌ی ۲۰، شماره‌ی ۲: ٤۸–۳۵.

درویشی، محمدرضا

۱۳۷۳ نگاه به غرب، تهران: ماهور.

دروویل، گاسپار

۱۳٦٤ سفر در ایران، ترجمه‌ی منوچهر اعتمادمقدم، تهران: شباویز.

ذاکرجعفری، نرگس

۱۳۹۸الف «پیشینه‌ی هم‌نوازی و چگونگی هم‌نشینی سازها در تاریخ موسیقی ایران (دوره‌ی اسلامی تا پیش از عصر قاجار)»، نشریه هنرهای زیبا–هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره‌ی ۲٤: ۱٦–۵.

۱۳۹۸ب «بررسی تحولات گروه‌نوازی در موسیقی عصر قاجار»، اولین کنفرانس ملی دوسالانه باستان‌شناسی و تاریخ هنر ایران، بابلسر، دانشگاه مازندران، https://www.civilica.com/Paper-AAHI01-AAHI01_083.html.

راغفر، حسین و فدوی اردکانی، مرجان

۱۳۹۳ «چهارچوبی تحلیلی در نظریهٔ توسعه: فرهنگ، قدرت و نابرابری»، اقتصاد تطبیقی، سال اول، شماره‌ی ۲: ۱۱۵–۹۱.

ستایشگر، امیرعباس

۱۳۹۰ « نگاهی بر مقوله‌ی «تنظیم» بر گروه‌نوازی‌های فرامرز پایور»، هنر موسیقی، شماره‌ی ۱۲۱: ۲۳–۲۲.

صالح، پروین

۱۳۸۵ «دقیق‌ترین کوک در ارکستر استاد پایور»، هنر موسیقی، شماره‌ی ۷۳: ۳۹–۳۸.

ظریف، هوشنگ

۱۳۸۵ «از ارکستر خادم میثاق تا ارکستر پایور»، هنر موسیقی، شماره‌ی ۷۳: ۴۳-۴۰.

علی‌اکبری بایگی، علی‌اکبر و ایرج محمدی

۱۳۷۹ اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینما در ایران (۱۳۵۷-۱۳۰۰)، ج۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

فارابی، ابونصر محمد بن محمد

۱۹۶۷ الموسیقی الکبیر، به کوشش غطاس عبدالملک خشبه، قاهره: التراث.

فاطمی، ساسان

۱۳۹۲ پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران؛ تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند، تهران: ماهور.

۱۳۹۳ فاطمی ساسان. «سیر نفوذ موسیقی غربی به ایران در عصر قاجار»، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره‌ی ۱۹، شماره‌ی ۲: ۱۶-۵.

نظری‌جو، رامتین

۱۳۹۶ تصنیف‌های استاد فرامرز پایور، به کوشش مینا افتاده، تهران: ماهور.

Adenot, P.

2015 “Le chef d’orchestre. De la figure du pouvoir à l’ordre négocié au sein d’une profession vocationnelle.” *Transposition. Musique et Sciences Sociales*, (5): 1-19.

Faulkner, R.R.

1973 Orchestra interaction: Some features of communication and authority in an artistic organization. *Sociological Quarterly*, *14*(2), pp.147-157.

Foucault, M.

1990 *The history of sexuality: An introduction, volume I*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage, 95.

فهرست منابع صوتی و تصویری

[۱] سیری در نیم قرن آثار ارکستری موسیقی ایرانی ۱ (لوح فشرده)، تهران: آوای مهربانی.

[۲] سیری در نیم قرن آثار ارکستری موسیقی ایرانی ۲ (لوح فشرده)، تهران: آوای مهربانی.

[۳] مجموعه‌ی آثار مهدی مفتاح در پورتال بایگانی رادیو، به نشانی‌های:

http://music.iranseda.ir//detailsalbum/?VALID=TRUE&g=161954

http://music.iranseda.ir//detailsalbum/?VALID=TRUE&g=161953

http://music.iranseda.ir//detailsalbum/?VALID=TRUE&g=162006

http://music.iranseda.ir//detailsalbum/?VALID=TRUE&g=162119

http://music.iranseda.ir//detailsalbum/?VALID=TRUE&g=162118

http://music.iranseda.ir//detailsalbum/?VALID=TRUE&g=161947

http://music.iranseda.ir//detailsalbum/?VALID=TRUE&g=161946

http://music.iranseda.ir//detailsalbum/?VALID=TRUE&g=163697

http://music.iranseda.ir//detailsalbum/?VALID=TRUE&g=163680

http://music.iranseda.ir//detailsalbum/?VALID=TRUE&g=163668

http://music.iranseda.ir//detailsalbum/?VALID=TRUE&g=163663

http://music.iranseda.ir//detailsalbum/?VALID=TRUE&g=163668

[٤] ساز قصه‌گو (کاست)، تهران: دل‌آواز.

[٥] گروه‌نوازی در دستگاه شور و ماهور (لوح فشرده)، تهران: ماهور.

[٦] برنامه‌ی تلویزیونی از اجرای ارکستر شماره‌ی ۷، از بایگانی رادیو و تلویزیون ملی ایران، انتشار با دسترسی عمومی:

https://www.youtube.com/watch?v=qTjh46A6pWs&feature=youtu.be

[٧] راز دل (کاست: روی دوم)، تهران: دل‌آواز.

[٨] شب‌های نیشابور، ضبط با منشأ نامعلوم، انتشار با دسترسی عمومی:

https://www.youtube.com/watch?v=-jHOGyVAESo