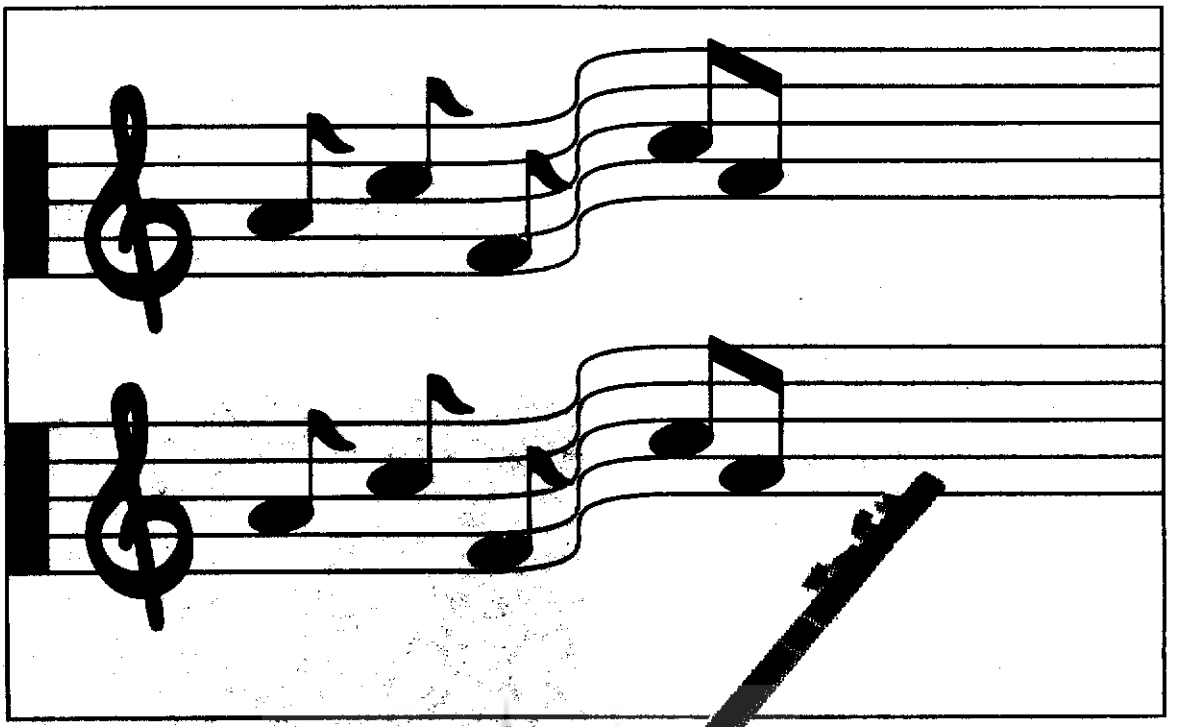


سیدعلیرضا میرعلی‌نقی

شهرنشینی و موسیقی درایران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نخستین خاستگاه موسیقی، طبیعت است. همچنانکه خاستگاه انسان است. طبیعت، پدیده‌ای است قدیمی‌تر از انسان و شهر، پدیده‌ای است بعد از انسان و ساختهٔ دست و ذهن او. در این بین انسان و موسیقی او همیشه در متن و بطن طبیعت و زندگی وجود داشته‌اند، با آن زیسته‌اند، با آن تغییر و تحول پیدا کرده‌اند و هر دو با یکدیگر، دالان بی‌نهایت «زمان» را در نوردیده‌اند.

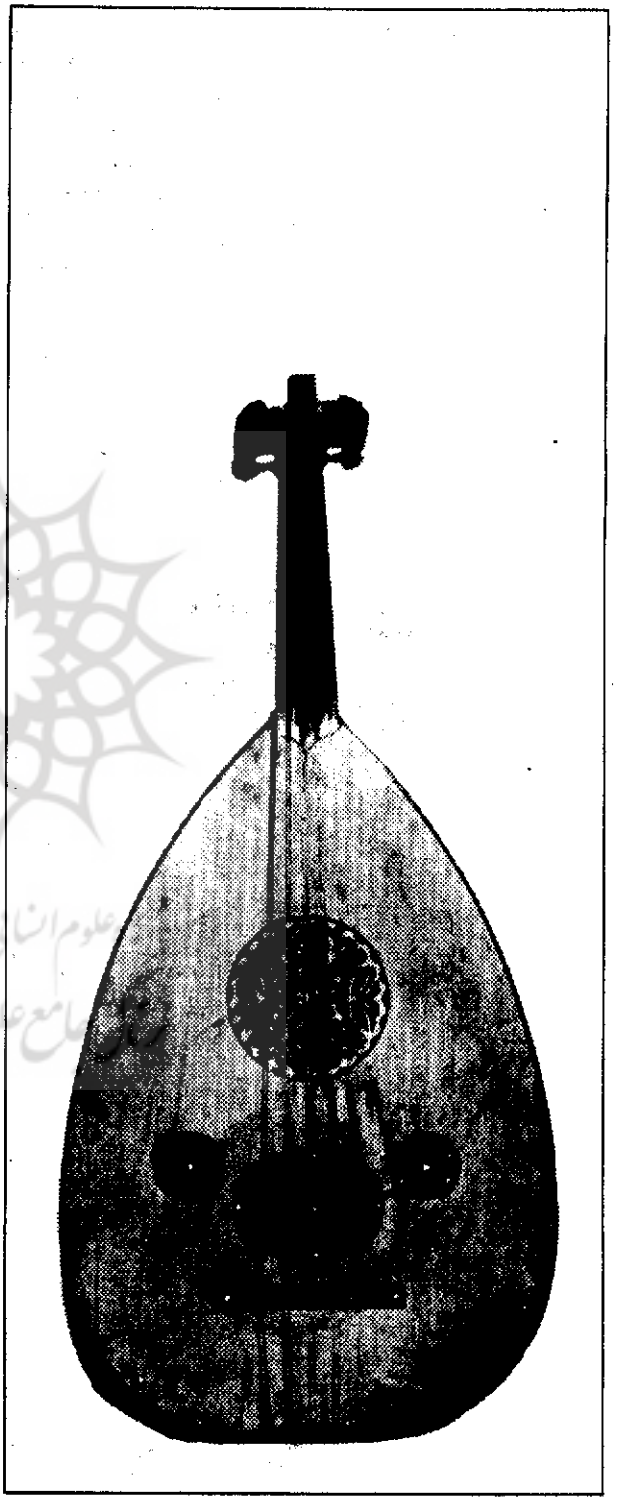
موسیقی، طبیعت و انسان
مفهوم «شهر» در شرق و غرب
بررسی ریشه‌های موسیقی شهری در ایران
اختلافات موسیقی‌های شهری و روستایی

موسیقی، نخست خود طبیعت بود و انسان، به‌عنوان تابعی از طبیعت و پیرامون خود، بازتاب صدای محیط را در خود جستجو می‌کرد. تقلید صدای پرندگان و حیوانات و آبشار و طوفان، در او کم‌کم تغییر و تطور یافت و به تدریج، رنگ و بوی درون خود او را به خود گرفت و این هنگامی بود که انسان، انسان روبه تکامل، خود وجود و خویشتن خویش را باز می‌یافت. تا دیروز، تا پیش از این، حنجره، حنجره او بود و صدا از طبیعت، ولی پس از این، حنجره، حنجرهٔ او بود و صدا، صدای خود او. این سیر تطور در جهت مشخص شدن، که نهایتاً به یافتن «فُرم» منجر می‌شود، آسان به دست نیامد و مدت زمان بسیاری را صرف کرد. این جا سخن از انسانی است که مراحل مختلف تکامل بشری را می‌پیماید و تدریجاً به حوزهٔ تعریف انسان متعارف می‌رسد. در پژوهش‌های ریزبینانه‌تر، باز هم دنبالهٔ این سیر تکاملی عجیب را در روند تغییر انسان در پروسه‌های مختلف آن شاهد هستیم. موسیقی زمان تمدن یونان و حکومت روم مسلماً با موسیقی زمان بعد، قرون وسطی، تفاوت‌های آشکار داشته و موسیقی بعد از رنسانس، حکایت بسیار متفاوتی با موسیقی قرون شانزدهم، هفدهم، هجدهم و نوزدهم دارد. همچنانکه اختلاف دنیای درونی موسیقی‌های این قرون نیز دنیا تا دنیا با دنیای درونی موسیقی قرن بیستم تفاوت دارد. در جهان غرب، تکامل موسیقی روند مشخص و معینی داشته است و با دستیابی به دریای انبوه اسناد و مدارکی که در بایگانی‌های بازمانده نگهداری می‌شود می‌توان خط سیر معین و مشخصی را برای تحقیق درباره آن ترسیم کرد. ولی در مشرق‌زمین و به‌خصوص ایران، چنین نیست. انهدام مدارک تاریخی و آثار هنری در طی حوادث بی‌شمار، دوره‌هایی از تاریخ هنر این سرزمین را برای همیشه در تاریکی فرو برده و کارمحققان را دشوار، بلکه غیرممکن کرده است. بسیاری از پژوهشگران، تنها در سایه قیاس و روش‌های منطقی تحلیل و تحقیق، توانسته‌اند به نتایج قابل درک نسبتاً قابل قبولی برسند. نتایجی که هم‌اکنون نیز در این برنامه از آنها سود می‌بریم و بحث خود را براساس آنها استوار می‌سازیم.

در فرهنگ و تمدن مغرب زمین، مفهوم «شهر»، تعریف جامعه‌شناسانه و حتی تعریف فلسفی معین و روشن دارد. سابقه آن به زمان افلاطون و ارسطو می‌رسد و تعریفی که آنها از «شهر» یا «پولیس» Polis از خود بر جا گذاشته‌اند. در نظام روشن و دقیق و به‌هم پیوستهٔ تفکر درخشان یونان باستان، تکلیف موسیقی در «شهر» آرمانی حکما و فلاسفه نیز روشن شده و افلاطون حکیم بحث مفصلی را به آن اختصاص داده است. از جمله، درباره «مُدها» یا Mode یا مقام‌های موسیقی بحث کرده، بخشی از آنها را برای تربیت جوان‌ها و پاکیزه‌سازی اخلاق جامعه و تشویق روحیهٔ حماسی، مفید و مجاز دانسته و بخشی دیگر را به خاطر تأثیرات مخربی که می‌توانسته‌اند داشته باشند، ممنوع شمرده و قدغن کرده است. بحث‌های افلاطون

حکیم برخلاف بحث‌های حکمای شرقی حتی تا قرن‌های بعد «کلی بافی‌های مفهوم زده» نیست و با لفاظی صرف نیز رابطه‌ای ندارد. بلکه با تحلیل دقیق موقعیت‌ها و مشخص ساختن مقام‌های رایج موسیقی است. تا جایی که امروز بعد از چند هزارسال می‌توانیم، تا حدّی، آراء او را عملاً پژوهش کنیم و به گوش بشنویم. البته تا جایی که فرم ظاهری و استخوان بندی صوتی اولیهٔ آن مقام‌ها را می‌توان استخراج کرد و با سازهای بازیافته از آن زمان نواخت. وگرنه جزئیات درونی و متافیزیک و موسیقی آن زمان مثل سایر موسیقی‌های باستانی و قدیمی، برای همیشه در تاریکی زمان فرورفته و از دست ما خارج شده است. برای ما، دیگر حرکت نغمه و لحن بیان، نه در انداختن مقام «لی دی ین» Lydian یونانی قابل بازیابی است و نه در ساخته‌های عبدالقادر مراغی درچند صدسال پیش از این.

□ برای بررسی مسأله شهرنشینی و موسیقی، در فرهنگ و تمدن ایرانی،ما ناگزیر بودیم مقدمه‌ای مختصر در این باب بگوییم و به‌خصوص، مفهوم «شهر» را به صورت درست و علمی آن بازگویی کنیم. ازدیدگاه علمی، «شهر» به تودهٔ در هم فشردهٔ انسان‌هایی که کنار یکدیگر زندگی می‌کنند و روابط ظاهراً غیر روستایی دارند گفته می‌شود. کما این که جبراً مقداری از تبعات زندگی شهری بر این توده درهم فشرده حاکم است. قبل از هر سخنی باید این نکته را گفته باشیم که مفهوم «شهر» را باید در چارچوب اقتضائات و شرایط زندگی مشرق زمینی بررسی کنیم.



نه مفهومی که در پژوهش‌های غربی حاکم است. باز هم با توجه به این نکته که معیارهای غربی، خواه‌ناخواه معیارهای بین‌المللی نیز شده‌اند. هر چند که در گفتار حاضر، مصداق درستی نداشته باشند.

□ از سیر تحول و تطوّر موسیقی ایران در قرون گذشته، اطلاع درستی در دست نیست و هنگام تحقیق دربارهٔ مسائل جامعه‌شناختی در ارتباط با شهرنشینی و موسیقی مربوط به جوامع روستایی و موسیقی مربوط با تمدن‌های شهری، با نبود مدارک پژوهشی، کمبود نوشته‌ها و قحط تحلیل مواجه هستیم. براساس پژوهش‌های فراگیر تاریخی و اجتماعی در قرون اخیر ایران، تا زمان قاجار، زندگی در جوامع روستایی و جوامع شهری، بر روالی تقریباً همسان و همانند، سیر می‌کرده و راه می‌سپرده است. قدمت و ریشه‌دار بودن زندگی روستایی در فطرت پارسی اهمیت نقش تاریخی و اجتماعی «دهقان» ایرانی در انتقال میراث اسطوره و تاریخ و تبدیل تاریخ به اسطوره، پرورش بزرگان علم و ادب و این در بستر روستاها و تلقی تاریخی از روستا به‌عنوان مأمن و پناهگاه انسان ایرانی در طوفان حمله‌ها و لگدکوب‌های دشمن، نه تنها پیوند دائمی زندگی بین شهر و روستا را باعث شده بلکه همخوانی کلّی و شباهت‌های ضرباهنگ زندگی شهر و روستا در فرهنگ ایرانی، موجب شده که موسیقی شهرها، نه تنها فرق خیلی فاحشی با موسیقی روستاها نداشته باشد، بلکه در نظر اول با موسیقی روستاها نیز یکی گرفته شود. در حالی که اگر از شباهت‌های ظاهری صرف‌نظر کنیم و به درک ماهیّت درونی هر یک از این موسیقی‌ها برسیم. متوجه اختلافات عمیق بین این دو خواهیم شد. این اختلافات، تنها در سازهای موسیقی و یا روش اجرا نیست، بلکه تنها در یک مسأله است که مهم‌ترین مسأله هم هست و آن فرم درونی است. رسیدن به مفهوم «فرم» و استفادهٔ آگاهانه از آن، تنها دستاورد هنرمند ایرانی در موسیقی و در سایر هنرهاست که ارزشمندترین دستاورد است و شاید تمام هدف هنر در تمام طول تاریخ وقف رسیدن به همین است.

□ با این همه، ما نمی‌توانیم به تعریف و تشریح مفهوم فرم در موسیقی ایرانی و اختلاف فرم در انواع شهری و روستایی آن بپردازیم. این بحث پیچیده و مفصّل، ویژه یک برنامهٔ کاملاً تخصصی موسیقی ایرانی است که برای متخصصین ساخته شود نه مردم علاقه‌مندی که از موسیقی، حظ روحی می‌برند. ما در این جا به اختصار و اشاره برگزار می‌کنیم و در عوض به گفت‌وگو دربارهٔ سابقه تاریخی مسأله موسیقی شهری و موسیقی روستایی خواهیم پرداخت که ذهن‌های مشتاق و کنجکاو را به مطالعهٔ پیگیر علاقه‌مند کند و از این راه، شاید دیدگاهی جدید در پژوهش‌های مربوط به این مسأله فرا دست آید.

■ در بررسی‌های موسیقایی، ما مجبور هستیم به اسناد شنیداری و مدارک صوتی متوسل شویم و از آنها برای درک مطلب یاری بخواهیم. سابقهٔ نخستین ضبط‌های موجود از موسیقی در ایران، مدت زمانی در حدود نود و پنج الی صد سالی است . یعنی از سال‌های اواخر دوره ناصرالدین شاه قاجار به بعد، که دقیقاً مقارن با شروع تحولات بزرگ ایران از لحاظ سیاسی و اجتماعی است. قدیمی‌ترین اسناد شنیداری از موسیقی ایرانی، ابتدا در لوله‌های فونوگراف و در انحصار صاحبان انگشت شماری بود که از خانواده‌های اعیان، دربار و یا اهل فرهنگ بالا و عالی بودند. در دوره مظفرالدین شاه با ورود کمپانی‌های ضبط صفحه و شایع شدن گرامافون درخانه‌ها، تیراژ چشمگیری نصیب آثار موسیقی شد و بهترین اساتید حاضر در موسیقی ایرانی، عمدتاً در حوزهٔ تهران وگاه از اصفهان ـ که مهم‌ترین شهر ایران از لحاظ حکومتی بعد از تهران محسوب می‌شد به ضبط رسید و برای همیشه در سینه تاریخ باقی‌ماند. اینها، قدیمی‌ترین اسناد موجود از موسیقی رسمی ایران هستند یعنی همان موسیقی شهری، یا موسیقی تمدن‌های مهم شهری ایران ولی از گنجینه موسیقی‌های مقامی مربوط به مناطق مختلف ایران چیزی ضبط نشد. گذشته از مشکلات ضبط و عدم دسترسی به هنرمندان بومی مناطق ایران و

پیش‌بینی فروش اندک برای صفحات مزبور از لحاظ تجاری، مهم‌ترین دلیل آن بود که این موسیقی‌ها را اساساً چندان حیاتی تلقی نمی‌کردند به درستی پیش‌بینی می‌کردند که برای آثار ضبط شده از این موسیقی مشتری قابلی پیدا نخواهد شد. بدویت بیش از حد تصوری که مردم و اقوام مختلف مناطق ایران داشتند، فکر ضبط صفحه را از بُن و ریشه، مهمل جلوه می‌داد. با این همه، گمان نمی‌رود که این مسأله چندان هولناک و خسارت بار تلقی شود. زیرا موسیقی‌های مقامی مناطق ایران، تا ده‌ها سال بعد و حتی تا همین پانزده سال پیش اکثریت قریب بالاتفاق میراث هنری خود را کماپیش حفظ کرده بودند و از حیث بافت و ساخت کار، شبیه نواهای شهرهای صد سال پیش می‌توانستند در نظر گرفته شوند. شباهت عجیبی که بین بعضی آثار ضبط شدهٔ از نوازندگان امروز موسیقی‌های مقامی با بعضی صفحات اساتید موسیقی شهری در نود سال قبل شنیده می‌شود، این فرضیه را تأیید می‌کند.

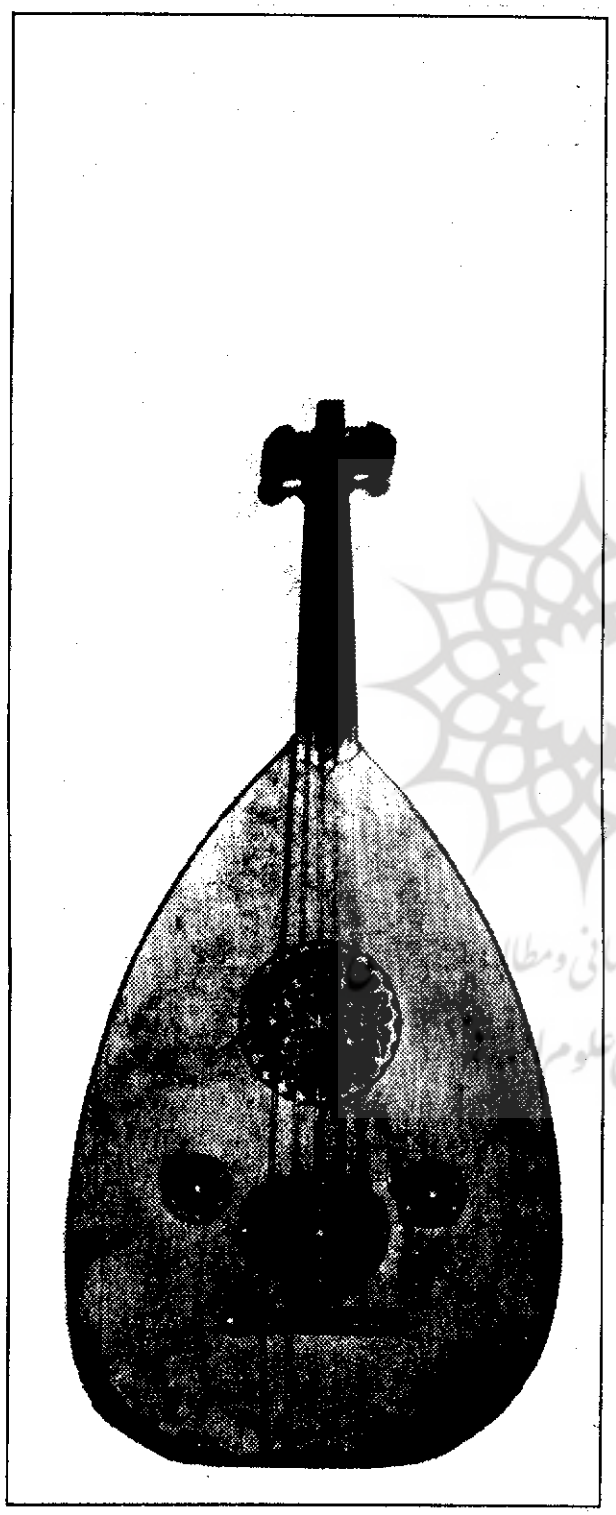
□ بعید به نظر می‌رسد که ما بتوانیم به این زودی به تعریف روشن و همه فهمی از موسیقی شهری و موسیقی مقامی در ایران دست پیدا کنیم. ما تنها می‌توانیم اختلافات بین این دو را توضیح دهیم و از راه توضیح دقیق این تفاوت‌هاست که می‌توانیم احساسی مبتنی بر درک هر کدام از آنها پیدا کنیم.

در ایران نیز مثل همه جای دنیا، موسیقی روستایی، سرچشمه و خاستگاه موسیقی شهری است. یعنی سرچشمهٔ دومی را در اولی می‌توان یافت. بدون این که لزوماً، مطابق با یکدیگر باشند. موسیقی شهر، حیات متمدن نواها و نغمه‌هایی است که در محیط طبیعی به بدویت خود نزدیکترند. موسیقی در ایران، مثل تمام مشرق زمین، موسیقی‌ای مقامی یا مودال Modal است که براساس مقام یا مُد Mode استوار شده و در اصول نظری ویژهٔ خود را دارد. ما از موسیقی قبل از دورهٔ زندیه جز مقداری اطلاعات تئوریک یا ارزش، چیزی دیگری نمی‌دانیم و می‌توان به درستی حدس زد که موسیقی‌های شهری و روستایی با یکدیگر اختلاف چندانی نداشته‌اند.

از اواخر دورهٔ زندیه و اوایل قاجاریه، نظام یا سیستم موسیقی شهری ایران به حالت دستگاهی یا ردیفی در می‌آید. بانیان نظری و عملی این حرکت، در تاریخ شناخته شده نیستند و تصور می‌رود ارادهٔ جمعی هنرمندان گمنام ایرانی این حرکت تاریخی را سامان داده باشد. تحول موسیقی شهری ایران از حالت مقامی محض به حالت دستگاهی، آخرین تحول بزرگ تاریخی موسیقی در چارچوب سنّت قدیم است. در نظام ردیفی، مقام‌ها استقلال خود را تا حدی از دست می‌دهند و با پذیرش بعضی جرح و تعدیل‌ها و صیقل‌کاری‌های هنرمندانه، در زنجیرهٔ ردیف و چارچوب دستگاه به دنبال یکدیگر قرار می‌گیرند. اسلوب نواختن و خواندن آنها نیز از بدویت طبیعی فاصله بیشتری می‌گیرد، سازهای آنها تغییرات اساسی پیدا می‌کند و تا جایی پیش می‌رود که از انواع بومی خود کاملاً متمایز می‌شود. تا جایی که گاه انواع جدیدی پیدا می‌کند. و نیز صاحب سازهایی می‌شود که در موسیقی‌های مقامی کوچک‌ترین مورد مشابهی ندارند. سنتور، چنین‌سازی است. از طرف دیگر، شیوه‌های میانی در آنها تغییر می‌کند: ملایمت بیشتر، پختگی افزونتر، کاهش حالات تهاجمی و رزمی و در عوض، درونی‌تر شدن حالات حماسی در آن‌ها به نفع بیان مؤثرتر و اندیشمندانه‌تر، چشمگیر می‌شود و تشخص آشکار پیدا می‌کند.

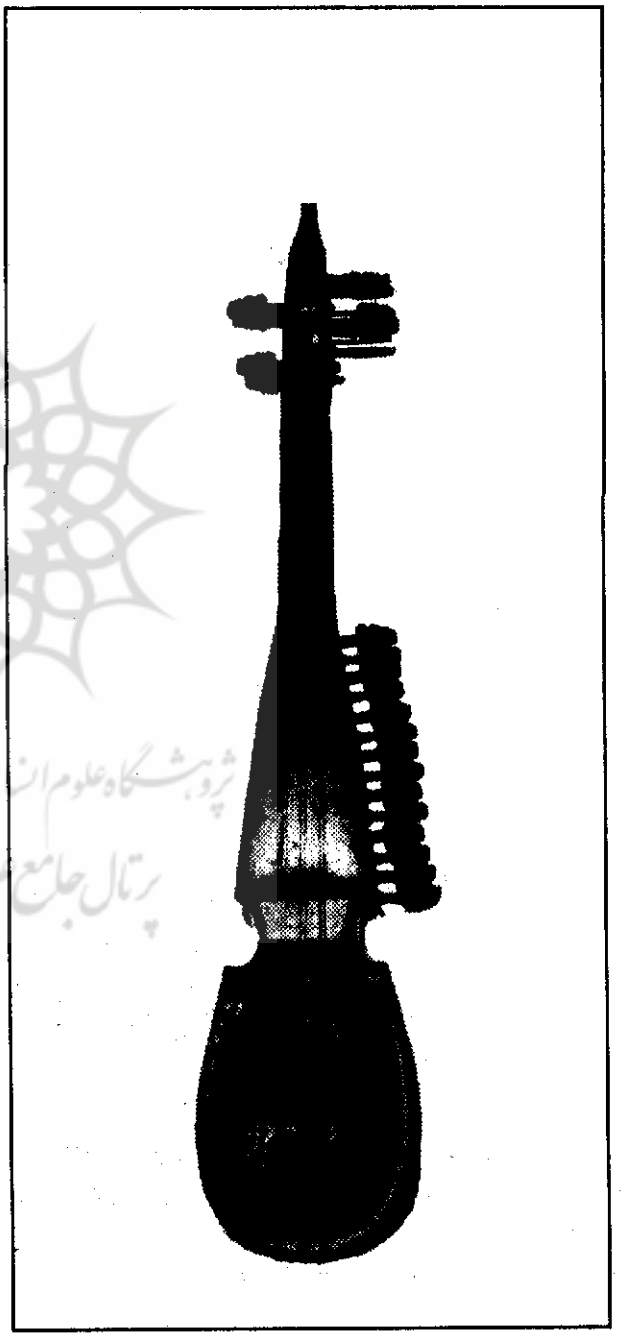
مهم‌ترین مسأله‌ای که در موسیقی شهری پیدا می‌شود، در زمینه موسیقی آوازی است و استفاده از زبان فارسی به‌عنوان فصل مشترک و حوزهٔ ائتلافی تمام خراسانی، سیستانی، لرستانی و کردستانی هنگام ورود به زنجیرهٔ ردیف، با حفظ ارزش‌های درونی خود، شکل و فرم جدیدی پیدا می‌کنند، فواصل و پرده‌هایشان جرح و تعدیل می‌شود، وزن و ضربشان با ضرباهنگ کلی ردیف‌ها همخوان می‌شود، فرمان زبان شیرین فارسی و اشعار سعدی و حافظ را می‌برند و نمایندهٔ ارزش‌های ویژهٔ خود در زنجیرهٔ ملّی موسیقی رسمی ایران می‌شوند. بدین ترتیب، موسیقی ردیف نسبت به موسیقی‌های مقامی مناطق، مثل زبان فارسی است نسبت به انبوه زبان‌ها و لهجه‌های محلی.

این موسیقی‌هایی که با همه اختلافاتشان با همدیگر و با همه تنوعی که دارند در واقع متعلق به سرزمین واحدی هستند که همان ایران است. در واقع، می‌توان بعد از مذهب و بعد از زبان رسمی کشور که فارسی است، موسیقی دستگاهی ایران را سومین عامل وحدت قومی و ملّی مردم ایران شمرد. گوشه‌های فراوان در این ردیف‌ها که هر کدام از موسیقی مربوط به منطقه‌ای در ایران هدیه گرفته شده‌اند، هر کدام سهم حیات قومی و فرهنگی بخشی از مردم ایران هستند که صدای خاطرهٔ قومی خود را در این ردیف‌ها بازمی‌یابند. مقام‌های بختیاری، گیلکی، آذربایجانی،



موسیقی شهری در دورهٔ قاجار تا مشروطیت
موسیقی شهری در دورهٔ تجدد تا رضاخان
موسیقی عصر اواخر قاجار در ارتباط با شهرنشینی جدید
پیدایش تصانیف زندگی شهری (فکاهیات، سیاسیات و...)

□ موسیقی شهری در دورهٔ قاجار، ادامه منطقی موسیقی روستا بود، با تغییراتی در سازها و نیز در فرم و اجرای موسیقی. این دو عامل فرم و اجرا نه تنها مهم‌ترین عوامل در تمایز موسیقی بین شهر و روستاست، بلکه مهم‌ترین عوامل در



ارزشیابی هنری موسیقی است. در دوره قاجاریه، از اوایل دوره ناصری، با ورود قائم مقام فراهانی و میرزاتقی‌خان امیرکبیر بعد از او، نخستین پایه‌های موسیقی رسمی ایران پی‌ریزی شد. خاندان آقاعلی‌اکبر فراهانی از اراک به تهران آورده شدند و آقاعلی‌اکبر در دربار ناصرالدین‌شاه درخشش پیدا کرد. همزمان با او خانوادهٔ سماع حضور از مشهد، خاندانهای دیگری از شیراز و اصفهان و تبریز برای عرضه کردن هنر خود به تهران آمدند و بین اعیان هنرپرور دربار ناصرالدین‌شاه جایی باز کردند. موسیقی تهران از همین جا رشد کرد. در آن هنگام، موسیقی «داخل شهری» تهران به چنددسته نسبتاً متمایز تقسیم می‌شد:

۱ ـ موسیقی ردیف که مخصوص رجال و نجبا و دانشمندان و اهل هنر بود
۲ ـ موسیقی روز که شامل ترانه و تصنیف و بخشی از ردیف آوازی بود و در واقع همان موسیقی طبقه طراز اول بود ولی با کمی نزول کیفیت در فرم و محتوی و اجرا.
۳ ـ موسیقی مذهبی شامل روضه، نوحه و تعزیه که دستگاه مفصلی داشت و ایام ویژه‌ای نیز داشت.
۴ ـ موسیقی نظام که تا اواسط دورهٔ ناصری به‌صورت سنتی یعنی همان نقاره‌خانه اجرا می‌شد ولی از یک دورهٔ به بعد یعنی از بدو ورود لویی فرانسوی و نخستین بارقه‌های موسیقی غرب، ارکستر نظامی به شیوه اروپایی جای نقاره‌نوازی قدیم را گرفت و خود تبدیل به یک جریان در موسیقی رسمی شد.

زندگی در شهر با موسیقی آغاز می‌شد و با موسیقی پایان می‌یافت. صبحگاه، حمّامی با بوق معروف خود مؤمنان را آگاه می‌کرد. از بام تا شام، جارچیان در شهر، اخبار حکومت را با بوق و کرنا به اطلاع مردم می‌رساندند. توپ عید با نوای هرنا شلیک می‌شد، ایام رمضان را مردم با آوای آسمانی مناجات و نیایش سرمی‌کردند.

ایام محرم دسته‌های تعزیه با انواع آلات موسیقی رزمی و اشعار مهیج ونوای استادانهٔ تعزیه‌خوانان، شوری به پا می‌شد. عروسی‌هابدون گویش دف و زمزمهٔ تار و سنتور و کمانچه و تنبک قابل تصور نبود و در مراسم عزا نیز موسیقی حضور خودش را داشت.

از اواخر دوره ناصری، دسته‌های موزیک نظام که زیر نظر افسران اتریشی و فرانسوی تحصیل کرده بودند، به امر شاه، در میادین مشهور شهر (از قبیل میدان مشق و سردر نقاره خانه و ارگ تهران) در نوبت‌های معینی نوازندگی می‌کردند. قطعات آنها اغلب فرنگی بود ولی به طرز غریزی سعی می‌شد با حال و هوای جامعه سنتی ایرانی هماهنگی حاصل کند. بسیاری از این افسران تحصیل کرده که به زبان فرانسوی هم آشنایی داشتند. موسیقی سنتی و ردیف‌های ملی خود را خوب می‌دانستند و سعی می‌کردند نواهای موسیقی خود را در قالب سازها و آهنگ‌های غربی اجرا کنند. چند یادگار از این افراد برای ما باقی مانده است. از جمله صفحه قره‌نی قلی خان یاور که در «همایون» نواخته شده است.

□ با رسیدن دوره مظفری و وقوع مشروطیت و زمزمهٔ ایجاد جامعهٔ جدید و ورود اولین مظاهر تمدن مغرب زمین در ایران، کار موسیقی نیز جدی‌تر شد. نخستین کمپانی‌های ضبط صفحات گرامافون به تهران آمدند و صفحات زیادی از ساز و آواز هنرمندان مشهور تهران و اصفهان پرشد. بسیاری از هنرمندان نیز برای ضبط صفحه به خارج سفر کردند و با زندگی اروپای آن روز آشنا شدند. ذهنیت جدید این موسیقیدان‌ها که سردسته‌شان درویش‌خان بود، تأثیر بسزایی در تشکیل ذهنیت‌های آینده موسیقی ایران داشت. در این دوران برای اولین بار کنسرت دادن باب شد. پیش از آن چنین چیزی نبود که هنرمندی برای عرضهٔ هنر خود اعلان بزند و بلیط بفروشد و عده‌ای بیایند و با خرید بلیط هنر او را تماشا کنند. این سوغات تمدن جدید برای ایرانیان بود و به حالشان هم مفید افتاد. عارف و درویش خان و

طاهرزاده و هنرمندانی که موسیقی شهری جدید را پی‌ریزی می‌کردند، کنسرت‌هایی فراوان دادند و در همین دوران، اولین گروه نوازی‌ها نیز به‌راه افتاد. گروه‌هایی که مرکب از مجموع سازهای ایرانی بودند و یا ترکیب سازهای ایرانی و فرنگی. این نوع ترکیب رواج بیشتری داشت و سازهای فرنگی که محبوب ایرانیان به‌شمار می‌آمدند، پیانو و ویولون و تِرِنی بودند. نوازندگان بزرگی از این رده برخاستند که مرتضی محجوبی و ابوالحسن‌صبا از این جمله‌اند. در تهران دوره مظفری، میرزا عباسعلی خان پیشکار، ارکستر بزرگی به راه انداخت که در کافه رستوران معروف او واقع در خیابان لاله‌زار، عصرها نوازندگی می‌کردند. پسران او: مرتضی و رضا همراه اساتیدی چون درویش‌خان و حسین خان اسماعیل زاده و نوخاسته‌هایی

همچون اصغر بهاری (که بعدها استاد بزرگی شد) در آن می‌نواختند و بدین ترتیب، اولین ارکسترهای کافه‌ای و موسیقی زنده در تهران آن روز به راه افتاد. ارکسترهای کافه‌ها تنها موسیقی ایرانی نمی‌نواختند، بلکه ایرانی نوازها در اقلیت بودند.

ارکسترهای کافه رستورانها اکثراً از روس‌ها، قفقازی‌ها و ارامنه بودند و موسیقی مخصوص خودشان را می‌نواختند. اولین هنرمندان مشهور که از روسیه آن روز به تهران آمده بودند ابتدا در این کافه‌ها نوازندگی و خوانندگی می‌کردند.

این وضع تا اواخر دوره احمد شاه ادامه داشت و در این هنگام، موسیقی ملی خیلی رونق گرفت. نسل قدیم از کار افتاده بود و نسل جدید که شاخص آنها درویش خان و رکن‌الدین خان و طاهرزاده بودند، همان موسیقی قدیم را عرضه می‌کردند ولی با ضرباهنگ تازه و پرنشاط و کمی ساده‌تر و زیباتر. شهرنشینی به مفهوم جدید داشت مطرح می‌شد. زندگی جمعی قوانین تازهٔ خود را پیدا می‌کرد و موسیقی

هم ناخودآگاه به تبع آن تغییر می‌کرد. موسیقی از حالت تکنوازی به گروه‌نوازی میل می‌کرد و نخستین تمایلات ایرانیان موسیقیدوست نسبت به هیارمونی و چند صدایی کم‌کم مطرح می‌شد که اجرا شود، ولو در سطحی ابتدایی. ورود صفحات گرامافون حاوی موسیقی غربی و آشنا شدن گوش مردم به موسیقی چند صدایی غرب نیز در این وضع بسیار تأثیر داشت.

برای گروه‌نوازی به مفهوم واقعی، نیاز به این بود که هر نوازنده‌ای در گروه، نقش صوتی مربوط به خودش را بداند و همان را بنوازد؛ در این صورت دیگر از آزادی‌های فرهنگ تکنوازی خبری نبود و می‌بایست به قوانین تازه‌ای گردن

گذاشت که تا پیش از این پیش چشم نبود. یعنی می‌توان گفت که زندگی و موسیقی با کمی فاصله از یکدیگر، به موازات هم پیش می‌رفتند. محصول جدید موسیقی شهری، انبوه سرودهای ملی و میهنی و ترانه‌های ملی‌گرایانه بود که بسیاری از آنها ارزشهای هنری فوق‌العاده‌ای دارند.

دیگر نمی‌شد مثل دوره ناصری و قبل از آن، با لباس‌های قدیمی و کلاه و بند و لباده و قبا به اجرای موسیقی پرداخت. موسیقی جدید لباس جدید هم می‌طلبید.

ابتدا ترکیب‌هایی از لباس‌های غربی و شرقی رایج شد. مثل ترکیب قبا و سرداری با پاپیون و کفش برقی. و به تدریج عناصر غربی تسلط کامل یافتند و جریان را

یکدست کردند. اما مهمترین دستاورد موسیقی شهری برای ایرانیان، سرود و تصنیف سیاسی، میهن نبود و پاپیون بستن هم در تمام مظهر آن نیز نبود. مهم‌ترین

محصول شهرنشینی موسیقی، ورود مفاهیم و مضامین زندگی شهرنشینی به حوزهٔ موسیقی بود. موسیقی ایرانی تا پیش از این صرفاً به عوالم تجرد و ذهنی می‌پرداخت

و در پی وصل معشوق ازلی بود و به مسائل زندگی روزمره کاری نداشت. زندگی مردم نیز بسیار ساده و خاموش و بی‌ماجرا می‌گذشت و اگر هم موضوعی داشت،

قابل طرح در بافت سنتی و مجرد و کاملاً انتزاعی موسیقی قدیم ایرانی نبود. شهرنشینی، موسیقی خود را هم ساخت و عرضه کرد.

نسل جدید موسیقیدانان اواخر دوره احمدشاه، درویش‌خان و رکن‌الدین خان و طاهرزاده بودند که موسیقی قدیم را با ضرباهنگ تازه و پرنشاط عرضه می‌کردند

بخشی از این موسیقی به صورت صفحه گرامافون در اختیار ماست، بخشی به صورت نت‌نویسی و بخشی دیگر توسط افراد دیگری که آن دوران را دیده‌اند روایت شده است. ما از مجموع این اسناد و مدارک، موسیقی روزگار گذشته‌مان را تصور و تصویر می‌کنیم.