خبرها

انتشار آلبوم موسیقی خراسان با صدای «علیرضا قربانی»

فارس: «فردین خلعتبری» آهنگساز و پژوهشگر، موسیقی خراسانی را با صدای «علیرضا قربانی» منتشر می‌کند.

«فردین خلعتبری» آهنگساز موسیقی فیلم گفت: در این آلبوم که به موسیقی خراسان اختصاص دارد، فضای جدیدی را در موسیقی ایرانی ایجاد کرده‌ام که یک بخش از آن با صدای «علیرضا قربانی» به موسیقی سنتی و بخش دیگر با صدای «غلامعلی پورعطایی» در قالب موسیقی مقامی به گوش می‌رسد. وی افزود: این آلبوم که هنوز نامی برای آن در نظر نگرفته‌ام تلفیقی از صدای «پورعطایی» و «قربانی» و نوای دوتار «پورعطایی» است، سعی کرده‌ام روند کارهای گذشته‌ام را دنبال کنم. این آهنگساز در خاتمه با بیان اینکه هم اکنون در مرحله ساخت این آلبوم هستم، خاطرنشان کرد: در حال حاضر در حال نوشتن و ضبط برخی قسمت‌های این آلبوم هستم که تلفیقی از موسیقی سنتی و مقامی با رویکرد جدیدی است.

کنسرت گروه کر نوری در سالن رودکی

فارس: گروه کر «محمد نوری» به سرپرستی «علیرضا شفقی‌نژاد» ۲۷ تا ۳۰ اردیبهشت ماه در سالن رودکی به اجرای برنامه می‌پردازد. «علیرضا شفقی‌نژاد» با اعلام این خبر گفت: در این برنامه که در دو بخش برگزار می‌شود قطعاتی چون مس تاجگذاری و مس گنجشک‌ها از موتسارت، قطعاتی از دوره باروک و چند قطعه ایرانی و فولکلور را اجرا خواهیم کرد، همچنین در این فکر هستیم که بعد از این اجرا کنسرتی را نیز به همراه ارکستر و به خوانندگی «محمد نوری» برگزار کنیم. کنسرت گروه کر نوری به سرپرستی «علیرضا شفقی‌نژاد» ۲۷ تا ۳۰ اردیبهشت ماه در سالن رودکی برگزار می‌شود.

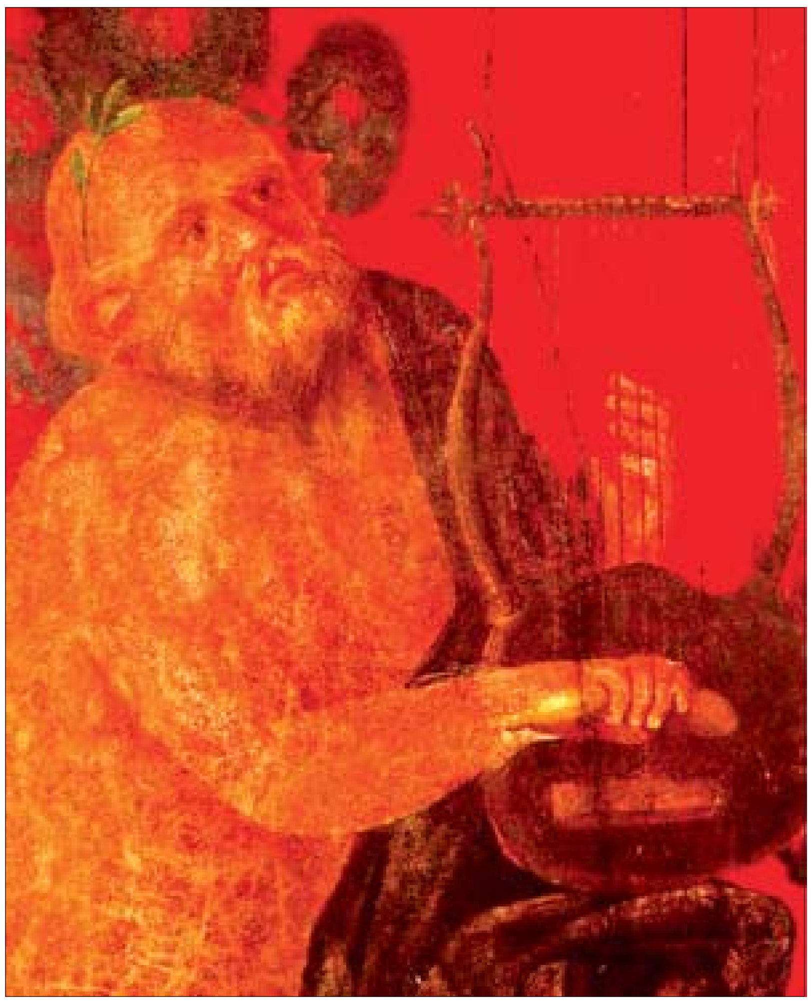
بهنام سامانی و ساز جدید ضربانگ

بی‌بی‌سی: بهنام سامانی از جمله نوازندگان سازهای کوبه‌ای در خارج از کشور است. او ۲۰ سال پیش به آلمان مهاجرت کرده و در دهه گذشته در فستیوال‌ها و کنسرت‌های متعدد همراه با خوانندگان مشهوری همچون پریسا، شهرام ناظری و سیما بینا برنامه اجرا کرده است. بهنام سامانی همچنین از اعضای گروه دستان، گروه ضربانگ و گروه برادران سامانی است و تاکنون بسیاری از برنامه‌های او در رادیو و تلویزیون‌های اروپا پخش شده و به صورت CD نیز در دسترس علاقه‌مندان قرار گرفته است. وی که از اهالی چهارمحال و بختیاری است تا سن ۱۸ سالگی در اصفهان به آموزش تنبک پرداخت و پس از آن در اروپا نوازندگی سازهای دیگری همچون دف، تنبک، نقاره، دمام و دهل را ادامه داد. حاصل تجربیات بهنام سامانی ساخت یک ساز کوبه‌ای جدید به نام UDU-Zarbang (اودوی-ضربانگ) است که توانسته نظر موزیسین‌های ایرانی و غیرایرانی را به خود جلب کند. ساز UDU در آفریقا و بیشتر در نیجریه نواخته می‌شود. نواختن این ساز بیشتر در بین زنان آفریقایی معمول است و مردان نیز در مراسم آئینی خود از این ساز استفاده می‌کنند و در غارها به نواختن این ساز می‌پردازند. آنها طنین این ساز را وسیله‌ای برای ارتباط با مردگان و نیاکان خود می‌دانند. جنس ساز UDU از سرامیک است و سه حفره روی آن وجود دارد. بزرگترین حفره با پوستی که روی آن کشیده شده در وسط ساز قرار گرفته است. دو حفره کوچک و بزرگ دیگر تغییراتی در صدا و فرکانس این ساز به‌وجود می‌آورند. به عقیده بهنام سامانی UDU می‌تواند جانشین چندین ساز ضربی باشد و کار او را در سفرهای دور و نزدیک آسان کند: «من از مدت‌ها پیش ساز UDU را در اجراهایم به کار می‌بردم. اصل این ساز بدون پوست بود و فقط از بدنه سرامیکی آن استفاده می‌کردم. بعد از چند سال تمرین و اجرا با این ساز فکر کردم اضافه کردن یک پوست به این ساز امکان تولید صداهای مختلف مثل دربوکه، تنبک، طبلا، کنجیره و ریتم‌های عربی، هندی، ایرانی، آفریقایی و ترکیبی از ریتم‌ها را به‌وجود می‌آورد. بر این اساس یک سوراخ دیگر به بالا و در قسمت چپ این ساز اضافه کردم که باعث عوض شدن نت‌ها می‌شود. در واقع به خاطر اینکه در سفر به کشورهای مختلف همیشه مجبور بودم چند ساز را همراه خود ببرم تصمیم گرفتم سازی را طراحی کنم که جانشین همه آنها باشد و خوشحالم که موفق بودم. هم خودم بیشتر لذت می‌برم و هم استقبال خوبی از این ساز شده است.» ساز آفریقایی UDU شباهت زیادی به ساز کوزه در موسیقی بلوچستان دارد. نوازندگان بلوچ یک طشت و دو کوزه را همزمان به کار می‌برند. در یکی از کوزه‌ها مقداری آب می‌ریزند و با این عمل دو صدای متفاوت از کوزه‌ها تولید می‌کنند. اما با وجودی که ساز کوزه در ایران وجود دارد، چه چیز باعث شده که این نوازنده ایرانی یک ساز آفریقایی را الگوی خود قرار داده و تغییراتی روی این ساز به‌وجود آورد: «چون در سازهای کوبه‌ای ایرانی Bass کار کم است و صدای بیشتر سازها تیز است. به نظر من در ارکسترهای ما حتی زمانی که چهار تنبک با هم اجرا می‌شوند حجم صدا کم است. در واقع Bassی که پشت ارکستر را پر کند نداریم. وقتی این ساز را اجرا می‌کردم متوجه شدم که Bass خیلی خوبی دارد و صدای آن باعث شد که بعد از چند سال نوازندگی با این ساز به فکر تغییراتی در آن باشم.» تغییر در اندازه، اضافه کردن پوست بر روی بدنه سرامیکی، و افزودن یک حفره کوچک بر ساز UDU باعث شده که این وسیله از نظر تولید صدا غنی‌تر شود و به‌راحتی نه تنها ریتم و تکنیک‌های آفریقایی، بلکه ریتم‌های ایرانی، هندی و عربی بر روی پوست و بدنه این ساز قابل اجرا باشند: «از محاسن این ساز، اجرای تکنیک‌های مختلف است. تکنیک‌های هندی، ایرانی، حتی آفریقایی. حتی یک نوازنده معمولی هم می‌تواند با کف دست روی ساز بزند و صدای مطلوب از آن تولید کند. اما برای اجرای بعضی سازها حتماً باید تکنیک آن را به طور دقیق به کار برد تا صدای درست شنیده شود. مثلاً در تنبک برای ایجاد صدای تم باید شش ماه تلاش کرد. اما به قول دوست افغانم که اصطلاح غار را به کار می‌برد، این ساز با گرفتن غار بالا یک صدا و با برداشتن آن یک صدای دیگر تولید می‌کند. حتی امکان دارد کسی نوازنده هم نباشد اما با یک تکنیک ساده بر روی پوست یا بدنه این ساز اجرای خوبی داشته باشد. مثلاً من تکنیک تنبک و طبلا را ترکیب کردم و هیچ محدودیتی در آن نیست.» پس از تکمیل ساز UDU، بهنام سامانی در کنسرت‌های متعدد گروه ضربانگ شو پانتئون از آن استفاده کرد. اما بی‌شک به‌کارگیری این ساز در تازه‌ترین تور اروپایی گروه دستان، تائید این ساز در موسیقی سنتی ایرانی است.

درباره موسیقی قرون وسطی

آهنگ های سرزمین شب

علیرضا سعادتمند



مردم اروپا غرب را سرزمین شب و شرق را سرزمین صبح می‌نامیدند. بنابراین تعریف هرگاه سخن از موسیقی به میان می‌آید آن را به موسیقی سرزمین شب و یا سرزمین صبح تقسیم‌بندی می‌کنند. در اینجا گذری کوتاه بر موسیقی سرزمین شب یا به‌طور کلی اروپا خواهیم داشت.

تاریخ‌نگاران موسیقی در ارزیابی خود نسبت به موسیقی اروپا به منتهای زمان، مکان، آهنگساز و برنامه موسیقی توجه خاصی داشته‌اند. گیلبرت رانی یکی از تاریخ‌نگارانی است که اعتقاد دارد موسیقی پولیفون (چندصدایی) در اروپای قرن ۹ آغاز شده است. او همچنین کشورهای آلمان، سوئیس، فرانسه، انگلیس، ایتالیا و سوئد را از پیشگامان این هنر می‌داند. دست‌نویس آثار او از قرن ۱۱ و ۱۴ به سال ۱۹۹۶ در شهر مونیخ به چاپ رسیده است. با وجودی که موسیقی پولیفون یا چندصدایی ساده ابتدا در قرن ۹ به وجود آمده اما در قرن ۱۲ شکل و قوام گرفته است.

۴۰۰ سال پس از تولد مسیح کشیش شهر میلان (ایتالیا) فردی به‌نام آمبرسیوس برای اولین بار آوازهای شرقی را وارد کلیسا کرد. این موسیقی ترکیبی از موسیقی ساده دوران باستان و سرودهای معابد یهودی بود. همین‌طور پاپ گرگوآر اول در پایان قرن ۶ سرودهایی را جمع‌آوری کرد و در مجموعه‌ای به‌نام آنتی فونال جای داد. آنتی فونال همان کرال دوصدایی بود که گروه اول می‌خواند و گروه دوم پاسخ می‌داد. این مجموعه تک‌آوایی، یک‌اکتاوی، بدون ریتم، با زبان لاتین، دارای ملودی بسیار ساده و پیرو سیستم مدال بود.

در این زمان گروه‌هایی نیز بودند که از شهری به شهر دیگر می‌رفتند و برای مردم کارهای آکروباتیک انجام می‌دادند و طبل می‌زدند. تروبادور و تروور: این موسیقی در مراسمی که در آن شوالیه‌ها و جنگجویان زبردست شرکت می‌کردند به‌اجرا در می‌آمد. تاریخ ظهور آن را قرن یازدهم و اتمام آن را به قرن سیزدهم در کشور فرانسه نسبت می‌دهند. می‌گویند که در مدح و ستایش خانم‌ها اجرا می‌شد و مردم عامی نیز این موسیقی شاعرانه را دوست می‌داشتند. از این موسیقی صفحاتی وجود دارد و مقدار قابل‌توجهی شعر و ۲۶۰ ملودی باقی مانده است. مارکا برو کاسکونی نماینده مهم این بخش از موسیقی است. تروور نیز در شمال فرانسه رایج بود که از آن حدود ۴۰۰ شعر که ۱۴۰ تای آن نیز ملودی هستند باقی مانده است. نماینده مهم این بخش از موسیقی فردی به‌نام آدام دلاهاله است. در این دو نوع موسیقی آهنگساز همزمان شاعر نیز بوده و آوازهای عاشقانه و گاه سیاسی می‌خوانده است.

موسیقی فولکلور: این کلمه نخستین بار توسط گودفرید هردر به سال ۱۷۷۸ آفریده شد اما این موسیقی به سال ۱۵۰۰ به اوج شکوفایی رسید. موسیقی فولکلور انعکاس روابط انسانی است که در ملودی‌های ساده تبلور پیدا می‌کند. ارتباط انسان با طبیعت و اجتماع در این موسیقی نمایان می‌شود آفرینندگان یعنی شاعران و آهنگسازان این موسیقی ناشناس مانده‌اند و در تاریخ تنها به ذکر قرنی که در آن این موسیقی به ظهور رسیده اشاره شده است. اینکه به‌طور دقیق در چه تاریخی حضور باثبات‌تری داشته‌اند چندان روشن نیست در هر صورت این موسیقی بسیار ساده و قابل خواندن برای هر فردی بوده است و گاه نیز بداهه و چندصدایی نیز خوانده شده است.

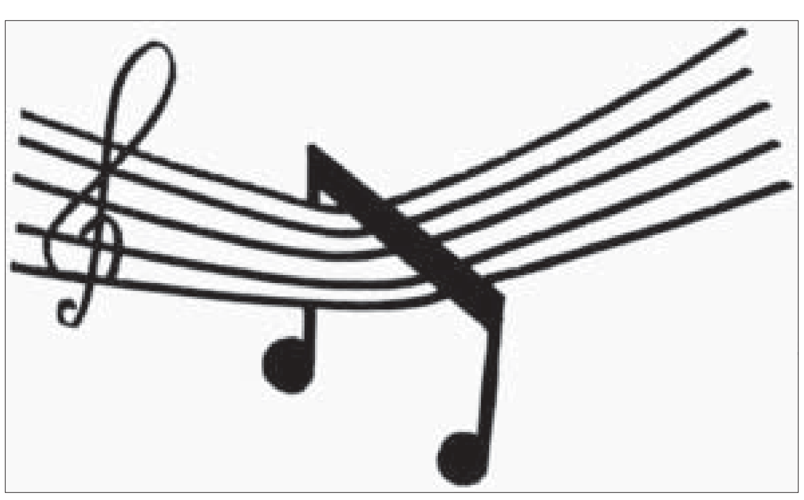
مینه زانگ: این موسیقی شاعرانه در آلمان رایج بود و اشعار غنایی، سیاسی، اخلاقی و مذهبی را نیز شامل می‌شد. از نیمه قرن ۱۲ بسط و گسترش پیدا کرد و تحت‌تاثیر تروبادور و تروور قرار گرفت و با اشعار خود به مدح و ستایش خانم‌ها برآمد و همین‌طور در مراسم جنگجویان و شوالیه‌ها اجرا شد. اولین فاز این موسیقی به‌نام مینه زانگ‌های دانوبی (تقریبا ۱۱۷۰-۱۱۵۰) که توسط شاعرانی که در مکان‌هایی در نزدیکی دانوب مانند کورنبرگ و رگنزبورگ زندگی می‌کردند به ثبت رسید و یکی از برجسته‌ترین و معروف‌ترین آنها دیتمار فون آیست بود و دومین فاز مینه زانگ‌ها موسیقی ستایش زنان که اولین‌بار در مکان‌هایی در راین شکل گرفت و از معروف‌ترین نمایندگان آن فریدریش فون هازن و هاینریش فون فلدکه بودند. زن در اینجا یک موجود دست‌نیافتنی و یک ایده‌آل برای شوالیه‌ها به حساب می‌آید. سومین فاز این موسیقی به سال ۱۱۹۰ با آوازهایی از هاینریش فون مورنگن شکل گرفت. همچنین والتر فون در فوگل وایده که بین سال‌های ۱۱۷۰ تا ۱۲۳۰ زندگی کرد آوازهای شاعرانه و سیاسی سروده است.

آرس آنتیک و آرس نوا: قرون وسطی به دو دوره هنری تقسیم می‌شود. آرس آنتیک که حدود ۴۰۰ سال و آرس نوا که حدود ۱۰۰ سال طول کشید. به سال ۱۲۳۰ آرس آنتیک در شهر پاریس متولد شد و احتمالاً تا سال ۱۳۲۰ ادامه پیدا کرد. در این مکتب هنری موسیقی پولیفون گسترش پیدا کرد و از میان آن موتت شکل گرفت. موزیسین و تئوریسین معروف یاکوب فون لوتیش از استمرار و بقای آری آنتیک در مقابل آرس نوا به سال ۱۳۳۰ حمایت کرد. پاپ یوهانس اجازه داد تا آرس آنتیک به عنوان موسیقی پولیفون در کلیسا مورد استفاده قرار بگیرد. یاکوب فون لوتیش معتقد بود که این مکتب هنری در اواسط قرن ۱۳ وجود داشته و نمایندگان بارز آن فرانکو فون کلن، لامبر توس و پتروت د کروس بوده‌اند. بنابراین آرس آنتیک موسیقی منزورال-پولیفون بود که در شمال فرانسه و به‌خصوص در پاریس بین سال‌های ۱۲۳۰ تا ۱۳۲۰ به منصه ظهور رسید و به‌دنبال آن مکتب هنری آرس نوا شکل گرفت. کلمه آرس نوا ابتدا روی یک دست‌نویس که از فیلیپ دویتری به سال ۱۳۲۰ در پاریس باقی مانده دیده شده است. این نشان می‌دهد که در آن زمان یک جریان هنری تازه‌ای شکل گرفته و رواج پیدا کرده است. کتاب‌هایی که از ریاضی‌دان پاریسی یوهان د موریس به‌نام آرس نوا میوزیکا به سال ۱۳۱۹ و همچنین از یاکوب فون لوتیش با نام اسپکلوم موزیک وجود آرس نوا را مورد تایید قرار می‌دهند. این نیز یک مکتب هنری بوده که تا صدسال دوام یافته است.

لکه سه‌تار بر دامن لیوتار

درباره مقاله «نیروهای منفی موسیقی پست‌مدرن»

حامد یوسفی



چند سال پیش نویسنده زبردست و نام‌آشنای روزگار ما، سرکار خانم رویا صدر مقاله‌ای درباره فمینیسم نوشته بود که به خاطر آن موفق شد جایزه ارزنده‌ای در جشنواره مطبوعات به دست آورد. با خواندن مقاله «نیروهای منفی موسیقی پست‌مدرن: یادداشتی به مناسبت کنسرت گروه کامه‌راتا» نوشته آقای پیمان سلطانی (روزنامه شرق، صفحه موسیقی، شنبه، ۱۶ اردیبهشت) بی‌اختیار به یاد آن مقاله افتادم. اگر کسی اندکی انصاف داشته باشد تصدیق خواهد کرد که چنانچه مقاله «نیروهای منفی...» در همان سالی منتشر شده بود که مقاله خانم صدر جایزه گرفت، آن وقت هیات داوران جشنواره مطبوعات در رشته طنز قطعاً مجبور می‌شدند جایزه خود را به نویسنده «نیروهای منفی موسیقی پست‌مدرن» اهدا کنند که از جمیع جهات گوی سبقت از خانم صدر ربوده است. می‌توان سطر به سطر این مقاله را دنبال کرد و نشان داد چگونه تکنیک‌هایی که رویا صدر برای دست انداختن نوشته‌های بسیار مغلق ولی فاضلانه به کار می‌برد، این جا حتی با مهارت بیشتری به کار رفته‌اند. فی‌المثل رویا صدر بیشتر تلاش می‌کرد طرز نوشتن و واژگان ابداعی دکتر میرشمس‌الدین ادیب سلطانی (مترجم کانت) را دستمایه کار خود قرار دهد، اما پیمان سلطانی ظاهراً بدون اتکا به سبک‌های نوشتاری دیگران، خود مبدع سبکی در اینگونه نوشتار شده است. هر چند اگر از این یک مورد تفاوت بگذریم، در باقی موارد تکنیک‌ها مشابه هم است، جز این که احتمالاً در مقاله «نیروهای منفی...» نویسنده اجرای بهتری از آنها ارائه داده است. می‌توان به لف و نشر مرتب از ابتدای مقاله یک به یک برخی از این تکنیک‌ها را برشمرد. من فقط با نیم‌ستون از این مطلب که کل صفحه موسیقی شرق را پر کرده کلنجار رفته‌ام و تقریباً تمام جملات این نیم ستون را ذیلاً خواهم آورد. هر چند من فقط شش تکنیک برای این بخش از نوشته آقای پیمان سلطانی برشمرده‌ام، بی‌شک می‌توان تکنیک‌های بی‌شمار دیگری برای آن برشمرد.

۱- جملات بی‌ربط به هم: در ابتدای مقاله آمده است که «من انتظار ندارم که ژانر به اثر تشخص دهد، اما برایم مهم است قراردادی که با مخاطب گذاشته می‌شود، درست اجرا شود.» خب احتمالاً توقع داریم در ادامه این جمله چیزهایی بخوانیم درباره قرارهایی که کنسرت گروه کامه‌راتا با مخاطب گذاشته است. اما اصلاً چنین نیست. هر چه قدر در مقاله پیش رویم کمتر پاسخی به این انتظار می‌یابیم. جملات بعدی مقاله هم به همین ترتیب‌اند. تقریباً هیچ کدام به جملات قبل و بعد از خودشان ربط ندارند. نقطه اوج این تکنیک در همان شروع مقاله است که بعد از جمله فوق‌الذکر چند جمله دیگر می‌آید که آنها هم نه به جمله قبلی‌شان ربط دارند، نه به جمله بعدی: «این که واژه پست‌مدرنیسم از نوعی ابهام معنایی برخوردار است، نشان می‌دهد که درک ما از مدرنیسم آن قدر متفاوت است که حتی بعضی از افراد دچار تردید می‌شوند. آیا واقعاً کسانی که به نظریه‌پردازی پست‌مدرنیسم می‌پردازند، دارای فرهنگ مشترکی هم هستند یا خیر؟ پست‌مدرنیسم آنقدرها هم ضدمدرنیسم نیست. در عین این که مدعی ضدنخبه‌گرایی هم است و همزمان که می‌کوشد تاریخ را پذیرا باشد، با آن نیز مخالفت می‌کند.»

۲- به کار بردن کلمات معنی‌دار به صورتی که معنی ندهند: همه ما از کلمات زبان فارسی معنایی در ذهن داریم. در علوم نظری نیز واژگان تخصصی معنایی قراردادی برای خود دارند. اما در مقاله «نیروهای منفی...» کلمات بعضاً به گونه‌ای به کار می‌روند، که هیچ ربطی به معنی قراردادی‌شان ندارد. به عنوان نمونه‌ای از تکنیک بی‌معنی کردن کلمات غیرتخصصی می‌توان به این مورد اشاره کرد که در آن فعل «صدا دادن» هیچ معنایی ندارد: «بسیاری از منتقدان و مفسران موسیقی، موسیقی پست‌مدرن را به هر قطعه‌ای اطلاق می‌کنند که در زمان حال نوشته شده باشد، اما چنان صدا دهد که به زمان حال مربوط نباشد.» نمونه‌های بی‌معنی کردن کلمات تخصصی هم آن قدر در همین چند جمله‌ای که تا این جا نقل کردیم فراوانند که نیاز به ذکر دوباره نیست.

۳- پاسخ‌های فاضلانه به پرسش‌هایی که هیچ کس مطرح نکرده است: البته این تکنیک را می‌توان ذیل تکنیک نوشتن جملات بی‌ربط به هم قرارداد، اما خود هویت مستقلی دارد. در همان نقل قولی که در بند یک آوردیم نمونه‌ای از این تکنیک وجود دارد. نویسنده گفته است: «پست‌مدرنیسم آنقدرها هم ضدمدرنیسم نیست» اما معلوم نکرده چه کسی گفته پست‌مدرنیسم آنقدرها (چه قدرها؟) ضدمدرنیسم است که ایشان می‌گویند آن قدرها ضدمدرنیسم نیست.

خلاصه مطلب

۱-در مقاله «نیروهای منفی...» کلمات بعضاً به گونه‌ای به کار می‌روند، که هیچ ربطی به معنی قراردادی‌شان ندارد.

۲-نویسنده مقاله «نیروهای منفی...» ظاهراً بدون اتکا به سبک‌های نوشتاری دیگران، خود مبدع سبکی در اینگونه نوشتار شده است. هر چند اگر از این یک مورد تفاوت بگذریم، در باقی موارد تکنیک‌ها مشابه هم است، جز این که احتمالاً در مقاله نویسنده اجرای بهتری از آنها ارائه داده است. می‌توان به لف و نشر مرتب از ابتدای مقاله یک به یک برخی از این تکنیک‌ها را برشمرد.

۴- نام آوردن از فیلسوفان و متفکرانی که تقریباً هیچ ربطی به هم ندارند: مصادیق این تکنیک در نوشته آقای سلطانی فراوان است. من (همچون موارد دیگر) فقط به اولین مورد آن اشاره می‌کنم: «آیا این صحیح است که برای رسیدن به نگرش پست‌مدرنیستی در موسیقی باید به نظریه‌های پست‌مدرنیست‌هایی چون «لیوتار»، «گادامر» و «بودریار» تکیه کرد؟» که در این مورد نام گادامر هیچ ربطی به دوتای دیگر- و البته به کل جمله - ندارد.

۵- قاطی کردن ایده‌های فلسفی متفاوت و متباین: جمله‌ای را که در بند چهار نقل کردیم دوباره نقل می‌کنیم و جمله بعد از آن را هم می‌آوریم تا یکی از نخستین کاربردهای این تکنیک در مقاله آقای سلطانی را نشان داده باشیم: «آیا این صحیح است که برای رسیدن به نگرش پست‌مدرنیستی در موسیقی باید به نظریه‌های پست‌مدرنیست‌هایی چون «لیوتار»، «گادامر» و «بودریار» تکیه کرد؟ یعنی بر تمایز آشکار سوژه و ابژه تاکید کرد، آن هم در موسیقی.» اگر این جمله را با حذف اضافات بخوانیم به این جمله کوتاه می‌رسیم که «اگر برای رسیدن به نگرش پست‌مدرنیستی در موسیقی بر نظرات لیوتار و گادامر و بودریار تأکید کنیم، یعنی تأکید بر تمایز آشکار سوژه و ابژه». در حالی که به لحاظ فلسفی قضیه درست برعکس است. اگر از گادامر صرف نظر کنیم که به این قضیه ربطی ندارد و نامش فقط من‌باب تکنیک شماره چهار این میان آمده، هرگز تأکید بر نظرات لیوتار و بودریار به معنای تأکید بر تمایز سوژه از ابژه نیست. تمایز سوژه از ابژه دستاوردی است مربوط به فلسفه دکارت که او را پدر مدرنیته می‌دانند. طبعاً یکی از دغدغه‌های پست‌مدرنیست‌ها (از جمله لیوتار و بودریار) به چالش کشیدن این تمایز است، نه تأکید بر آن.

۶- نوشتن جملات مطلقاً بی‌معنی: «در این کنسرت دو اثر به رهبری کیوان میرهادی اجرا شد. یکی اثر «مسعود شعاری» با تنظیم رهبر ارکستر و یکی هم کنسرتو پیانوی «آلفرد اشنیتکه» آهنگساز دوسویه روس. اثر مسعود شعاری با تیتر پست‌مدرن مخاطب را به طرز گیج‌کننده‌ای به سوی یک تعریف کرونولوژیک از موسیقی راهنمایی می‌کند. تیتر انتخابی آقای میرهادی بیشتر از آن که شنونده را به سوی یک مقوله ایده‌آل هدایت کند و یک روش اجرا را پیش بکشد، ناهمگونی‌ای از کرونولوژی را در یک گورستان موسیقی New Age مدفون می‌کند. آکسان‌های هماهنگ، پدال‌های تعریف شده، شمایل سه تار و عود، تورقی به مولانا و انتظار کمی صدای افکت بیشتر از آن که ما را دچار توهم شبه پست‌مدرنیستی کرده باشد، دامن لیوتار را لکه‌دار کرده است. بی‌باوری به فراروایت‌ها به این معنی که در دوره عقلانیت هدفمند نمی‌توان به سلوک انسان باورمند بود.» (تأکیدها از نگارنده این سطور)

■■■

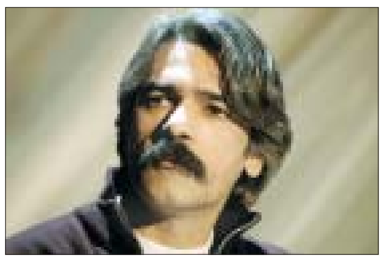
همه چیز در هاله‌ای از ابهام است. زمان می‌گذرد و ما نمی‌دانیم (و شاید هرگز ندانیم) که آیا «نیروهای منفی موسیقی پست‌مدرن» مقاله‌ای است از نظر نویسنده‌اش «جدی» یا آن که آقای سلطانی همه ما را دست انداخته است. در هر حال یک نکته روشن است و آن این که جایزه آن سال جشنواره مطبوعات را باید از خانم صدر پس گرفت و به دیگری سپرد.

ریتم

گفت و گو با کیهان کلهر

فرم مهم تر است

سمیه قاضی زاده



■ اغلب آهنگسازان ایرانی میل به ساختن قطعات ملودیک دارند، اما شما در آلبوم جاده ابریشم انگار خواسته اید عمداً از ملودی دوری کنید و به فرم نزدیک شوید، یعنی قطعه تا آمده ملودیک شود، جلوی آن را گرفته اید و البته این فرم‌ها هم بیان شفافی دارند، یعنی اگرچه گاه تکرار دو یا سه نت خاص بوده اما موفق عمل کرده‌اند.

ملودی خوب خیلی خوب است اما من همیشه به فرم اهمیت بیشتری می‌دهم و در تمام آثارم هم این موضوع را رعایت کرده‌ام. در ایران موسیقیدانان کمی هستند که برای ساخت یک اثر از تمام ابزاری که در دست دارند، استفاده می‌کنند. معمولاً موسیقی چندصدایی هم بر اساس یک ملودی خاص جلو می‌رود. اول یک ملودی را می‌سازند و آن را از عرض می‌کشند و بسط می‌دهند، اما زمانی که آهنگساز غربی با یک ملودی برخورد می‌کند، از همان اول وقتی می‌داند باید برای چند خط قطعه بنویسد، با عرض پیش می‌رود، اغلب هم هارمونی در آثارشان وجود دارد.

■ پس در واقع شما غربی پیش رفته اید؟

باید قاعدتاً اینطور بوده باشد، چون ابزار کار غربی بوده، اما نوع نگرش ما به موسیقی غربی و کلاسیک همیشه ایرانی بوده، همیشه ما یک ملودی داشتیم که آن را هارمونایز کرده‌ایم، از ابتدا با هارمونی پیش نرفتیم.

■ ظاهراً هم استفاده از فرم باعث می‌شود تا کار همیشه تازه بماند، یعنی طوری نیست که دائم شما را به خاطره‌هایتان ارجاع دهد؟

بله، اما این کار بسیار سخت‌تر است، این جریان مثل این است که شما آرشیتکتی هستید که هربار که خانه‌ای را می‌سازد، به دنبال یک فرم جدید می‌گردید و این مسئله خیلی فرق دارد با اینکه شما آرشیتکتی باشید که ساخت یک نوع ساختمان را بلد است، اما هر دفعه تعداد اتاق‌هایش را کم و زیاد کند. اما با این همه من ساخت فرم را ترجیح می‌دهم، فکر می‌کنم بازی با فرم و به وجود آوردن آن کاری است هنری و خلاقانه. نمی‌خواهم کارهایم اینطور باشد که یک فرم را پیدا کنم و تصنیف‌ها، ملودی‌ها و قطعات مختلف را روی آن سوار کنم و در نهایت هم همیشه یک صدا شنیده شود. پیش‌درآمد عوض می‌شود، رنگ عوض می‌شود، ملودی عوض می‌شود حتی خواننده تغییر می‌کند، اما باز فرم همان فرم قبلی است. اما من تمام سعی‌ام را کرده‌ام که از این فضا دوری کنم. «شب، سکوت، کویر» خودش یک فرم است، اما آن فرم را پس از آن کار کنار گذاشتم و سراغ فرم‌های دیگر رفتم. مسئله سفارش هم وجود دارد، یعنی اینکه وقتی می‌بینیم مثلاً خیلی از آهنگسازان به واسطه سفارشی که در زمان حیاتشان به آنها داده می‌شده، مجبور بودند در فرم‌های شبیه به هم آهنگسازی کنند. سمفونی، کنسرتو، سوناتا و... فرم‌هایی بودند که موسیقیدانان چاره‌ای جز ساختن قطعات‌شان بر اساس آنها نداشتند. در موسیقی کلاسیک، رمانتیک، رنسانس تا حتی اوایل قرن بیستم همیشه یک فرم غالب بود و آهنگسازان مجبور بودند خودشان را در همان یک فرم جا بدهند، مبارزه با فرم‌گرایی یا یک فرم خاص تا اواسط قرن بیستم انجام نمی‌شود و آهنگسازان هنوز به خودشان نیامده‌اند، این موضوع در مورد موسیقی ما هم وجود داشته و دارد.

■ همزمان با آلبوم «جاده ابریشم» اثر دیگرتان از مجموعه غزل را هم منتشر کردید، به نظر می‌رسد که این کار به واسطه ضبط سر صحنه حال و هوای دیگری دارد و پخته‌تر از سه آلبوم قبلی است؟

تمام این حال و هوای جدید مدیون اجرا در حضور مخاطب است، ما به هیچ عنوان نمی‌خواستیم که این کار را در استودیو ضبط کنیم، می‌خواستیم نفس تماشاگر در آن حضور داشته باشد، اگرچه یکی از انتقادهایی که به این آلبوم وارد کردند، همین موضوع بود. نظیر این کار را هم قبلاً در همکاری‌هایی که با آقای شجریان داشتم در آلبوم‌های زمستان، فریاد، بی‌تو به سر نمی‌شود و... انجام داده بودم. همیشه هم در جوامعی که موسیقی در آنها شناخته شده‌تر است، ارج و قرب آلبومی که به صورت اجرای زنده ضبط شده است دو برابر کاری است که در استودیو ضبط شده و این موضوع به دلیل ریسکی است که در آنجا اتفاق می‌افتد.

■ در این اثر کمانچه قدرت مانور بیشتری داشته، چرا؟ یا در واقع بهتر است اینطور سئوالم را مطرح کنم که چرا در غزل چهارم، باید این اتفاق بیفتد؟

بله، همیشه عادت دارم که وقتی در کنار یک موسیقیدان قرار می‌گیرم، این من باشم که به سمت موسیقی او می‌روم و به طرف مثلاً زمان بدهم تا به سمت من کشیده شود، من هیچ‌وقت کسی را مجبور نمی‌کنم که خودش را با موسیقی من وفق دهد. سعی کردم خودم را حل کنم، قابلیت وفق دادن برایم ارزشمندتر است، دوست دارم در ترکیبی تعریف شوم که در نهایت به صورت مجموعه‌ای از صداها به آن نگریسته می‌شود.

■ حالا بعد از انتشار چهار آلبوم از همکاری با شجاعت حسین خان، فکر نمی‌کنید که عمر این همکاری به پایان رسیده است؟ بی‌شک حرف‌هایی برای گفتن مانده، اما نه آنقدرها که بشود روی آن بیش از این کار کرد.

دقیقاً همین‌طور است و این آخرین آلبوم از مجموعه غزل خواهد بود. «باران» یا همان غزل چهار هم اثری است مربوط به سه سال پیش که صرفاً الان منتشر شده است. در حال حاضر مشغول همکاری با یک نوازنده ترک که می‌نوازد، هستم. من در پروژه شجاعت حسین خان به آنچه می‌خواستم رسیدم و حالا به پایان رسیده است. الان حدود دو سال است که دیگر روی آن کار نکرده‌ام و به جز حدود ۱۰ کنسرت که در طول دو سال پیش به همراه شجاعت برگزار کرده‌ام، دیگر فعالیتی نداشته‌ایم.

بخش پایانی