تحلیل جامعه شناختی متون آوازی سوگ آواهای کرمان

شهاب جعفری

مقدمه | «هیچ کس از روزگار باستان تاکنون ارجاع عناصر هنری به عناصری از واقعیت اجتماعی یا آگاهی مشترک ملت با گروه اجتماعی خاص را منکر نیست» (گلدمن و همکاران، ۱۳۹۰: ۶۹)، از آن رو که هنر همواره، به خصوص در آغاز، با همه فعالیت‌های زندگی انسانی همراه بوده است، «هیچ گاه نمی‌توان پویش‌های هنری را برکنار از سایر جلوه‌های زندگی بررسی کرد» (آریان پور، ۱۳۸۰: ۱۵)، به اتکای دستاوردهای علوم اجتماعی، باید گفت که شعر و موسیقی و رقص و پیکرنگاری و پیکرتراشی و دیگر فعالیت‌هایی که امروزه مدلول لفظ هنر به شمار می‌روند، با زندگی انسانی آغاز شده است. هنر زبان روح بشر و موسیقی زبان دل و عالی‌ترین تجلی قریحه انسانی است. «موسیقی وسیله‌ای است برای بیان با انتقال احساس و ادراک به وسیله اصوات که این احساس و ادراک در میان ملودی‌ها، ریتم‌ها یا سایر عناصر موسیقی مستتر است» (فرخ نیا و محمدی، ۱۳۸۹: ۲۹).

جامعه‌شناسی موسیقی، به عنوان شاخه‌ای از جامعه‌شناسی هنر، به دنبال یافتن روابط متقابل بین موسیقی و ساخت اجتماعی است. مطالعه موسیقی و بررسی ارتباط متقابل آن با جامعه، ما را به سوی مطالعه هم زمان شرایط اجتماعی و موسیقی و تأثیر متقابل آنها بر یکدیگر، به ویژه تأثیر شرایط اجتماعی بر موسیقی، سوق می‌دهد. «جامعهشناس، موسیقی را پدیده‌ای فرهنگی می‌نگرد که در درون نظام فرهنگی با سایر عناصر فرهنگی در ارتباط است و در شبکه تأثیرگذاری متقابل قرار دارد» (قاسمی و میزایی، ۱۳۸۵: ۹۹). لذا، موسیقی قومی به منزله موضوع مورد مطالعه ابزار مناسبی برای دستیابی به این نوع از هم تأثیری‌هاست.

از آنجا که در ایران اقوام مختلفی به لحاظ فرهنگی و اجتماعی وجود دارد، هر یک از این اقوام آیین‌های مخصوص به خود و در نتیجه موسیقی خاص خود را نیز داراست. موسیقی محلی و قومی در حکم بستر اولیه موسیقی ملی کشورها و بخشی از فرهنگ فولکلور[۱] و میراث بر جای مانده از گذشته تاریخی هر ملت است که زمینه دستیابی به اطلاعاتی ناب و متنوع از سایر تحقیقات، در جهت شناخت وضعیت بومی اهالی یک منطقه یا قوم خاص تلقی می‌شود. کرمان در طول تاریخ به دارالامان شهره بوده و هست. همین امر باعث شده که اقوام و نژادهای گوناگون در دوره‌های تاریخی مختلف به کرمان بیایند و در این استان سکنی گزینند. تاریخ بعضی از این اسکان‌ها و اقامت‌ها به بیش از هزار سال می‌رسدو وجود این اقوام و نژادها باعث شده شاخصه‌های فرهنگی و از جمله موسیقی آنها در استان نهادینه شده و دچار تاثیر پذیری و همچنین تاثیرگذاری بر سایر فرهنگ‌های موجود در استان شود. استان کرمان در ناحیه ای متمایل به جنوب شرقی ایران قرار دارد و وسعت نسبتا زیاد و پراکندگی جمعیت به ویژه در مناطق شمال شرقی و جنوب شرقی، و مجاورت آن با بخش‌هایی از کویر لوت باعث پراکندگی موسیقی در این ناحیه شده است. در این میان منطقه ی شمال شرق (مجاور جنوب خراسان و شمال غربی بلوچستان) کم‌ترین تمرکز موسیقایی و جمعیتی را دارد. علاوه بر این، ارتباط میان مناطق مختلف استان کرمان به ویژه مناطق جنوبی، جنوب شرقی و جنوب غربی با سه

---

۱ . فولکلور بر گرفته از واژه folk به معنی توده و lore به معنی دانش است. فرهنگ عامه، مجموعه عقاید، اندیشه‌ها، قصه‌ها، آداب و رسوم، ترانه‌ها و هنرهای ساده و ابتدایی یک ملت را فولکلور می‌گویند.

ناحیه ی هرمزگان، بلوچستان و فارس باعث تاثیر پذیری موسیقی کرمان از این سه حوزه‌های فرهنگی به ویژه بلوچستان شده است.

موسیقی در بین مردم کرمان از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، به طوری که در تمام لحظات زندگی با آنان همراه است؛ «آواها و نواهایی که طنین پرشکوهشان در لحظه لحظه زندگی، یاری دهنده تنهای خسته است. از تولد تا سوگ در فراق و وصال، زیباترین واژه‌ها را سروده‌اند یا هنگام کار و تلاش در مشکزنی، درو، خرمنکوبی، شیردوشی و حتی به گاه خواب و آرمیدن، نغمه‌های زیبای شبانه را فراموش نکرده‌اند». (منظمی، ۱۳۸۷ :۱۲۴).

کرمان به عنوان پهناورترین استان کشور با تمدنی کهن و با دارا بودن اقوام، قبایل و طوایف مختلف و با گویش، لهجه و فرهنگ‌های خاص خود، منبعی عظیم و بکر از ملودی‌ها و سازهای نواحی و آداب رسوم به شمار می‌رود. وجود تعداد زیادی از عشایر در استان کرمان و وجود اقوام و نژادهای مختلف کرد، عرب، ترک و بلوچ در استان به همراه وسعت زیاد این منطقه، سبب تنوع موسیقی این استان شده است این موسیقی سرشار از مضامین حماسی، اعتقادی، اجتماعی و توصیفی است و احساسات و ارزش‌های اخلاقی- انسانی را تبلیغ می‌کند. لالایی‌ها، ترانه‌ها، سوگ آواها، موسیقی صوفیانه، مذهبی و زورخانه ای از انواع موسیقی قومی کرمان است.

پیشینه پژوهش

در مورد سوگ آواهای کرمان می‌توان به کتاب نگاهی به موسیقی نواحی کرمان نوشته فواد توحیدی (۱۳۹۷) اشاره کرد. از آنجا که تحقیقی با این رویکرد و متد در زمینه موسیقی قومی کرمان صورت نگرفته به سایر تحقیقات مرتبط صورت گرفته در ایران اشاره می کنیم، مقصودی و شیرمردی (۱۳۹۳) بررسی مفاهیم سوگ در قوم بختیاری با تاکید بر تحلیل محتوای موسیقی گاگریو. پژوهش‌هایی که فرخنیا و محمدی (۱۳۸۹:۲۷) در زمینه موضوعات محوری در موسیقی قومی کردهای ایران انجام دادند. یافته‌های این پژوهش نشان داد که نظام موسیقیایی این مردم تحت تأثیر عوامل محیطی، اجتماعی،

فرهنگی و اقتصادی است. غفاری (۱۳۸۸: ۱۷۴) تحقیقی را در زمینه موسیقی سوگ در ایل بختیاری در جهت شناسایی نتنگاری سوگ آوازه‌های مردانه و زنانه و ساز چپی[۲] (ساز وارونه) انجام داد. . کوثری (۱۳۸۸، ۱۵۶) در زمینه موسیقی زیرزمینی در ایران به بررسی گروه‌های زیرزمینی راک و رپ پرداخته است. یافته‌های تحقیق نمایانگر این است که مضمون عمده این نوع موسیقی‌ها مسائل مبتلا به جوانان است.

روش پژوهش

هدف پژوهش حاضر بررسی و تجزیه و تحلیل مفاهیم به کار رفته در سوگ آواهای کرمان و پاسخ به این پرسش است که مفاهیم استخراج شده، از حیث معنایی و محتوایی، از چه تنوع و گستردگی برخوردارند و اینکه علت این تفاوت‌های معنایی در چیست؟ از این رو در این پژوهش، از روش توصیفی و تکنیک تحلیل محتوا جهت دستیابی به اهداف تحقیق استفاده شده است، «تحلیل محتوا شامل هرگونه فن نظاممند و عینی برای استخراج ویژگی‌های پیام است». (خواستار و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۰۱). همچنین، روش تحلیل محتوا به کارگیری روش‌های علمی برای بررسی محتوای مدارک اسنادی است. به عبارت دیگر، «تحلیل محتوا یکی از روش‌های کلاسیک تحلیل داده‌های متنی است بیآنکه به این توجه داشته باشد که از کجاآمده‌اند» (حسینی و دشتی، ۱۳۹۱: ۳۹).

به منظور تحلیل محتوای سوگ آواهای کرمان، تعدادی از سوگ آواهای کتاب نگاهی به موسیقی نواحی کرمان انتخاب شد. در ابتدا متن تعدادی از آهنگ‌ها و اصطلاحات به کار رفته در آن به صورت تحتالفظی به زبان فارسی ترجمه شد. پس از انتخاب واحدهای تحلیل (کلمات، اصطلاحات و جملات به کار رفته در این نوع موسیقی)، به استخراج مفاهیم به کار رفته در سوگ آواها پرداخته شد؛ لذا، با استخراج مفاهیم مورد نظر، مقوله‌هایی کلی بر اساس مفاهیم به دست آمده انتخاب شده به گونه‌ای که هر کدام از این مقولات کلی، در بر گیرنده مفاهیم مختص به خود است. فرایند دسته‌بندی مفاهیم

---

۲ . نامی است برای گونه‌ای موسیقی که هنگام عزا در ایل بختیاری با دهل و سرنا نواخته می‌شود.

در زیر مجموعه مقولات انجام گرفت و در نهایت به گونه‌ای بود که هر کدام از مفاهیم در زیر مجموعه مقولات کلی جای داده شد

مبانی نظری

محققان حوزه جامعه‌شناسی هنر به طور کلی قائل به نوعی تأثیر و کنش متقابل بین آثار هنری و شرایط اجتماعی و در شکل کلی آن، اجتماع‌اند.

جورج لوکاچ[۳] معتقد است که آثار هنری هر عصر، متأثر از شرایط اقتصادی و اجتماعی همان عصر است؛ اما این تأثیر به طور غیر مستقیم و از طریق جهان بینی‌ها اعمال می‌شود. در نتیجه اگر چه شرایط اجتماعی و اقتصادی هنرمند یا به عبارت دیگر طبقه اقتصادی و اجتماعی وی تعیین کننده سبک و مضمون انتخابیاش است، اما باید توجه داشت که این رابطه مستقیم نیست و به واسطه جهان‌بینی و ایدئولوژی برقرار می‌شود. پس، «یک اثر هنری تنها در شرایط اجتماعی که در آن به وجود آمده قابل فهم است و وجه مشخصه این شرایط اجتماعی، جهان‌بینی غالب در آن است». (راودراد، ۱۳۸۲: ۱۱۳).

شلر[۴]، برخلاف لوکاچ، معتقد است که شرایط اقتصادی و اجتماعی عامل تعیین کننده نیست، بلکه شرط وقوع هنر است و آن را از حالت بالقوه به حالت بالفعل در می‌آورد؛ یعنی، «شرایط اجتماعی خاص، شرط بروز و ظهور هنر است نه به وجود آورنده آن» (همان: ۱۵). بنابراین، در رویکرد شلری معرفت و هنر وجودهای نابانند، از قبل در حوزه ذهن وجود دارند و جامعه فقط شرایط محقق شدن آنها را فراهم می‌کند یا اینکه مانع تحقق آنها می‌شود.

تیا دینورا[۵] موسیقی را بیشتر «تکنولوژی خود» می‌داند. منظور از تکنولوژی خود، موسیقی به مثابه منبعی برای معانی زندگی روزمره و مدیریت خود است. به عقیده دینورا مردم از موسیقی برای هماهنگ ساختن زندگی روزمره خود استفاده می‌کنند. «موسیقی آمادگی ذهنی برای کار روزانه، تمرکز برای انجام وظایف دشوار، آرامش و حذف استرس، سازمانی برای به خاطر آوردن لحظات رمانتیک زندگی و . . . فراهم می‌آورد» (فاضلی، ۱۳۸۴: ۳).

---

۳. George Lukacs

٤. Max Scheler

۵. Tia Denora

آرنولدهاوزر[۶] معتقد است که با جدا کردن هنر از زمینه احساس، ارزش و نفی نقش آن در زندگی فرد که همان کارکرد آن است، هنر تبدیل به چیزی بیمعنا و بیفایده می‌شود و معنای انسانی خود را از دست می‌دهد، صرف‌نظر از اینکه چقدر جذاب باشد. لذا، استدلال وی این است که هنر تنها در ارتباط با شرایط اجتماعی معاصرش می‌تواند تامیت داشته باشد. وی معتقد است که «هنر وابسته به زمان باقی می‌ماند، بنابراین ویژگی اصالت، بیهمتایی و غیرقابل تکرار بودن خود را حفظ می‌کند و این به گفته وی، عام‌ترین ویژگی معتبر هنر است». (راودراد، ۱۳۸۲: ۴۶).

با توجه به نظریات این جامعه شناسان می‌توان سوگ آواهای کرمان را در این قالب قرار داد و محتوای آن را در شرایط اقتصادی، اجتماعی و فرهنگیاش بررسی و تحلیل کرد.

سوگ آواها

آوازهایی هستند که در ماتم عزیزان یا معشوق از دست رفته خوانده می‌شوند و چند نوع دارند: شرمه، غریبی خوانی، خرمی، بیابونی، فارغونی، سرکوهی، بالایی، گودی، حاجی آبادی، دشتی، بالاوِلاتی، سوغونی، کَهنویی، سرحدی، سرآوردی، سالک، کِسرکندی، رودباری، دهو، جزوناتی، مورک خوانی، کُنار زنگیان، مُجیران، لاله کَلمُرز، سرچاهی، روی قهر و آشتی. سوگ آواها در تمام مناطق استان با اشعار و فرم‌های آوازی متفاوت و همان طور که ذکر شد؛ به همراه نی محلی، چنگ و سرنا اجرا می‌شوند. این آوازها ناله‌هایی ست از دل که هر شنونده ای را تحت تاثیر قرار می‌دهد.

شرمه، نوعی موسیقی است که نوازندگان محلی در اطراف سیرجان با نی چوپانی اجرا می‌کنند. و دارای متر آزاد است. این آواز که غالبا با اشعار فایز دشتستانی و باباطاهر عریان خوانده می‌شود، از هر لحاظ یادآور آوازهای دشتستانی متداول در جنوب ایران است.

خُرمی، از انواع آوازهای متداول در منطقه ی کهنوج کرمان است که از متر آزاد برخوردار بوده و در برخی حالات با آواز کردی (چوپانی) مشابهت دارد. این مقام توسط یکی از اساتید بزرگ موسیقی کهنوج به نام خرمی، اجرا و ثبت شده است.

---

۶. Arnold Hauser

غریبی خوانی[۷]، هم در بعضی مناطق استان به آن «چاربیتو» می گویند، از مقام‌های اصیل و بکر ایرانی است. به گفته محمد رضا درویشی، روستاهای کرمان از خواستگاه‌های اصلی و ناشناخته ی شَروه خوانی مناطق جنوب به خصوص بوشهر بوده است. به گفته ایشان، شواهد زنده ای در دست است که شَروه ابتدا در کرمان و مناطق دیگری که پارسیان اصیل می زیسته اند، رواج داشته و اکنون هم به نام غریب خوانی رایج است.

دِهو[۸] **(لیکو)**، از کوتاه‌ترین سروده‌های شفاهی ایران اند. دِهوها در نواحی رودبار زمین (جنوب کرمان) همراه با سازهایی مثل چنگ، زال، چنگ قُطی، یَروتی و سرنا خوانده می‌شود. محتوای دِهوها را بیشتر درد و غم‌های عاشقانه، جوان مرگی و سوگ، فراق و هجران، درد و دوری از سرزمین مادری و توصیف محبوب تشکیل می‌دهد. دِهو به معنای دلتنگی است. دهوها معمولا چهارکلمه ای و پنج هجایی هستند. دهوها به انواع زهیرکی، تسکین، دیکن و دهو زهرا تقسیم می‌شوند.

زهیروکی[۹]، نوعی دِهو و آواز غمگینی است که در استان کرمان و شهرستان‌های منوجان، قلعه گنج و رودبار اجرا می‌شود. این آواز بیش تر با همراهی نی محلی (زال)، قیچک محلی (چنگ)، سرنا، یَروتی و چنگ قُطی اجرا می‌شود.

مقام تسکین، نوعی دهوست که در جنوب کرمان اجرا می‌شود. این مقام در نواحی جنوبی با نی و چنگ و چنگ قُطی اجرا می‌شود. **دیکن**، به دهو در مناطق کهنوج و فاریاب، دیکن گفته می‌شود، با اندکی تفاوت در شیوه ی اجرا. **دهو زهرا**، زهرا یکی از همسران کامران از حاکمان قلعه گنج بوده است که کامران بعد از مدتی او را رها می‌کند. دهو زهرا، نوعی غریبی ست که در فراق او و از زبان زهرا خوانده می شده است.

---

۷. غریبی ناله‌های زار داره، غریبی درد دل بسیار داره / غریبی می کَنه بنیاد ما را، به پای گلشنش صد خار داره.

۸. مودُن شُلیلت (شلال موهایت)، ووست کنم سیلت (بگذار ببینمت) / هوا بِهارن (هوا بهاریه)، چشمم گَهارن (چشمم نگهبان) / تا زنده هستم،

سلام ت ارستُم (دعا گوی توام)، جنگل پیچاکی (جنگل انبوه پیچک).

۹. پُشت مَدهَ غِیزی، جَگرمِه سوزی / دَم دَم بیومِن، خواَوَم حرومن. ترجمه: (با من قهر نکن و نرو، جگر من را می سوزانی / صبح داره می شه ، و خواب بر من حروم شده.)

مورک خوانی[۱۰] **(مورِکن)**، نوع خاصی از سوگ آوای مناطق جنوبی استان است که معمولا بالای جنازه توسط زنان و دختران و در ماتم از دست رفتگان خوانده می‌شود. مورک خوانی معمولا به صورت دسته جمعی اجرا می‌شود. در جیرفت به مورک، مور گفته می‌شود.

کهنویی[۱۱]، آوازی ست با اشعار عاشقانه که به همراه نی، سرنا و چنگ اجرا می‌شود. این آواز اصالتا مربوط به کهنوج است و در استان‌های سیستان و بلوچستان و هرمزگان نیز رایج است.

یافته‌های پژوهش

سوگ و عزاداری یکی از مهم‌ترین، عمومی‌ترین رسم و سنت در کرمان قلمداد می‌شود، یافته‌های به دست آمده در این پژوهش نشان دهنده آن است که مفاهیم به کار رفته در موسیقی سوگ کرمان عمدتاً در وصف خانواده، نزدیکان و معشوق از دست رفته خوانده می‌شود. و دلتنگی و داغدار شدن آنان در از دست دادن متوفی، به خصوص در باب ویژگی‌های ظاهری، اخلاقی، منزلت و جایگاه شخص متوفی در ایل و طایفه‌اش سروده می‌شود. مفاهیم مورد استفاده در این سوگ آواها عمدتاً بر اساس یک سری شاخصه‌ها متفاوت است؛ بدین معنا که اساساً این مسئله که متوفی چه جنسیتی (زن یا مرد) دارد یا در چه سنی فوت کرده از اهمیت قابل توجهی برخوردار است. به همین دلیل در استخراج و دسته‌بندی مفاهیم سعی شده است این تمایزات مفهومی (از لحاظ سنی و جنسیتی) به دقت شناسایی و تجزیه و تحلیل شود. یافته‌های زیر بر اساس جنسیت و سن متوفی به صورت مجزا آورده شده است.

---

۱۰. ماری بحُوا زبونم (مار زبانم را بزند)، تمری بحُوا دندونم (کرمی دندانم را بخورد) / که نُم تَببِرم به مورِکن (که نام تو را در مورک ببرم).

۱۱. چشمت به من و دلت ز جای دگر است، آن جا که تو دل داده ای ما را خبر است / آن جا که تو دل داده ای ما را غم نیست، ما مرغ پرنده ایم و درخت از ما کم نیست.

محتوای سوگ آواهای مردان

یافته‌های به دست آمده نشان می‌دهد که از جمله مفاهیم مهم مورد استفاده در سوگ آواهای مردان در ارتباط با شرح یا توصیف بزرگی متوفی در میان مردمان کرمان است

در بسیاری از موارد مفاهیم مورد استفاده شامل بیان دلتنگی متقابل متوفی و افراد طایفه (اعضای خانواده، نزدیکان) و دلتنگی طبیعت از جدایی ایجاد شده است، بیان دلتنگی نشان دهنده غم و اندوه فراوانی است که هم برای خود متوفی و هم برای طایفه وی حاصل شده است.

محتوای سوگ آواهای زنان

مفاهیم سوگنامهزنان ویژگی‌ها و خصیصه‌های است که در ارتباط با زنان معنا پیدا می‌کند. بدینگونه که مفاهیم استفاده شده غالباً در خصوص ارتباطی است که متوفی زن با اعضای خانواده شوهر و فرزندان و نزدیکان دارد. مفاهیم مورد نظر عمدتاً در رابطه با اظهار دلتنگی و دلبستگی‌های متقابلی است که میان فرزندان و مادرشان به وجود می‌آید. لذا، این نوع وابستگی‌ها نشأت گرفته از احساسات و عواطف مادرانه است. اگر چه در بسیاری موارد از کلیشه‌ها و ویژگی‌هایی مانند خانهداری و بانوی نمونه بودن، حس غمخواری و مهر و وفای مادرانه استفاده می‌شود که عمدتاً خاص زنان پنداشته می‌شود. به طور معمول این چنین مفاهیمی در ارتباط با متوفی مرد به کار برده نمی‌شود.

بسیاری از مفاهیم استخراج شده در سوگ آواهای زنان از لحاظ مقوله کلی تشابه زیادی با مقولات کلی استخراج شده برای مردان دارد، اما به لحاظ نوع مفاهیمی که در زیر مجموعه این مقولات استفاده می‌شود تفاوت‌های زیادی مشاهده می‌شود. برای مثال، برای بیان بزرگی و مورد احترام بودن زنان از مفاهیم استفاده شده برای مردان استفاده نمی‌شود، بدینگونه که عمدتاً بزرگی مردان با ویژگی‌هایی مانند جنگجو، خان و کدخدا، شکارچی ماهر، مجلسنشین بودن و نیز تشبیه کردن متوفی به حیواناتی که در طبیعت نماد قدرت و صلابت‌اند نشان داده می‌شود، در صورتی که بزرگی زنان عمدتاً در ارتباط با

مفاهیم و واژه‌هایی مانند مهمانوازی و خانهداری نشان داده می‌شود، کما اینکه در بعضی موارد برای شرح بزرگی متوفی زن به ذکر بزرگی برادری پدر یا خوانین طایفه متوفی اشاره می‌کنند. این نوع بزرگی منتسب به خود متوفی نیست بلکه از بزرگی برادر و پدر وی حاصل می‌شود.

محتوای سوگ آواهای جوانان

یافته‌های استخراج شده از سوگ آواهای جوانان نشان می‌دهد که غم از دست دادن جوان در میان مردم کرمان از شدت زیادی برخوردار است. غالباً سوگ آواهای جوانان با سوز و غم زیادی سروده می‌شود و حتی گاهی برای فرد جوان فوت شده یا کودک لالایی می خوانند. و نوع مفاهیم استفاده شده در این زمینه نیز بیشتر مربوط به غم ناکام ماندن متوفی و عدم توفیق وی به کام گرفتن از زندگی بوده است. در بیان غم و اندوه از دست دادن متوفی علاوه بر اعضای خانواده و نزدیکان، طبیعت نیز در سوگ و ماتم فرو می‌رود که این خود نشان دهنده همه‌گیر بودن اندوهی است که در از دست دادن متوفی جوان حاصل می‌شود.

با توجه به آنکه جوانان برخلاف بزرگسالان به دلایل خاصی (بیماری، تصادف، نزاع و . . .) فوت می‌کنند، در سوگنامه جوانان معمولاً به اتفاق و یا علت خاصی اشاره می‌شود که منجر به فوت متوفی شده است. همچنین، به مفاهیمی درباره وصیت متوفی و چگونگی برگزاری مراسم عزاداریاش اشاره می‌شود. از آنجا که غم از دست دادن جوانان بسیار سنگین است، متوفی از اعضای خانواده و نزدیکانش درخواست می‌کند که برایش گریه و زاری نکنند.

نتیجه‌گیری

اقوام مختلف با توجه به شرایط محیطی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی خود، اشکال متفاوتی از موسیقی را ابداع کرده‌اند. با این وصف موسیقی را باید از مقولات پیچیده نظام فرهنگی به حساب آورد، همان گونه که به عقیده لوکاچ هنر و موسیقی تحت تأثیر شرایط حاکم بر جامعه شکل می‌گیرد و رشد می‌کند. از این قبیل موسیقی، می‌توان به

سوگ آواهای کرمان اشاره کرد، آوازهایی که در ماتم عزیزان یا معشوق از دست رفته خوانده می‌شوند. مفاهیم استخراج شده از سوگ آواها مملو از اصطلاحات و اشعاری در باب دلتنگی، فراق، غم و اندوه خانواده و مظاهر طبیعت در از دست دادن متوفی، بزرگی و شخصیت والای متوفی است.

سوگ آواها عمدتاً بر اساس ویژگی‌های فرد متوفی متفاوت است. بدین منظور، بر اساس اینکه متوفی زن یا مرد و پیر با جوان بوده و اینکه از چه جایگاه و منزلتی در طایفه‌اش برخوردار بوده است نوع مفاهیم به کار رفته متفاوت است. برای مثال، مفاهیم استفاده شده در سوگنامه یک زن بسیار متفاوت از مفاهیم مورد استفاده برای یک مرد است؛ اگر چه ممکن است به صورت مشترک، مفاهیم استفاده شده، در بیان بزرگی و شخصیت والای شخصی متوفی باشد، اما نوع مفاهیم استفاده شده برای بیان این گونه ویژگی‌ها بسته به اینکه متوفی مرد باشد یا زن متفاوت است.

یافته‌های تحقیق نشان دهنده این است که غالب مفاهیمی که در وصف متوفی مرد استفاده می‌شود، ویژگی‌هایی از قبیل شجاعت و دلیر بودن متوفی، از بزرگی خود شخص صحبت به میان می‌آید و در بعضی موارد وی را در جایگاهی همسان با بزرگان قوم قرار می‌دهند. اما، در مورد زنان اینگونه نیست. عمده مفاهیم استفاده شده برای متوفی زن، مفاهیم و کلیشه‌های جنسیتی است؛ بدین معنا که در وصف والایی زن از کدبانوی نمونه بودن، خانه داری، غمخواری، با مهر و محبت بودن، اهل درد و دل بودن، حس دلسوزی مادرانه داشتن، فرزند پروری و دل بستگی به فرزندانش صحبت می‌شود و این در حالی است که بزرگی و والا بودن چنین بازنمایی می‌شود که با رفتن متوفی خانه دیگر بی سر و سامان شده است.

علاوه بر تفاوت‌هایی که در رابطه با جنسیت متوفی وجود دارد، سن متوفی نیز عامل تأثیرگذاری است و بسته به اینکه متوفی بزرگسال با جوان باشد و نیز اینکه به مرگ طبیعی فوت کرده باشد یا در نتیجه بیماری یا واقعه‌ای خاص، نوع مفاهیم استفاده شده برای متوفی متفاوت خواهد بود. محور اصلی مفاهیم در رابطه با سوگ آواهای جوانان، غم و اندوه بسیار فراوانی است که برای خانواده، نزدیکان به وجود می‌آید و بیان این غم و اندوه بسیار پررنگتر از غم و اندوهی است که در سوگنامه‌های متوفی بزرگسال ابراز می‌شود. از آنجا که داغ از دست دادن یک جوان برای مردم بسیار غمانگیز است، حتی

گاهی برای فرد جوان فوت شده یا کودک لالایی می خوانند.

به همین دلیل این مرثیه‌ها شرح گفته‌ها، فضایل، رشادت‌ها و دلاوری‌های عزیزان و از دست رفتگان است و در جهت پاسداشت مقام و منزلت متوفی و تسلی بازماندگان سروده می‌شود. همانگونه که گفته شد مردم کرمان در سوگ هر مردهای، با توجه به موقعیت اجتماعی، جنسیت، سن و سال، حرفه، ویژگی‌های اخلاقی و علت مرگ متوفی، سوگ آوازهای ویژه‌ای دارند.

منابع

۱. آریانپور، امیرحسین (۱۳۸۰). *جامعه شناسی هنر*، تهران، گستره، نشر ۴.

۲. حسینی، سیدحسن دشتی، منصوره (۱۳۹۱). «بازنمایی کلیشه‌های جنسیتی در رسانه: مطالعه و ادبیات داستان آل احمد»، مجله جهانی رسانه، دوره ۷، شماره ۱.

۳. خواستار، حمزه و همکاران (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی جایگاه خلاقیت و نوآوری در راهبردهای آموزشی دانشگاه‌های اسلامی سطح جهان»، مجله مدیریت در دانشگاه اسلامی ۲، سال اول، شماره و ۲، تابستان.

۴. راودراد، اعظم (۱۳۸۲). *نظریه‌های جامعه شناسی هنر و ادبیات*، تهران، دانشگاه تهران.

۵. کوئری، مسعود (۱۳۸۸). «موسیقی زیر زمینی در ایران»، جامعه شناسی هنر و ادبیات، سال اول، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۸۸.

۶ . فاضلی، محمد (۱۳۸۴). «نگاهی به هفت نسل پژوهش در جامعه شناسی موسیقی»، نشر هنر و معماری، شماره ۶ مرداد.

۷. فرخنیا، رحیم محمدی، ابراهیم (۱۳۸۹). «موضوعات محوری در موسیقی شناسی قومی کردهای ایران»، نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۴۰، بهار.

۸. غفاری، عیسی (۱۳۸۸) «موسیقی سوگ در ایل بختیاری، نگاهی به آواز گاگریو و سازچپی در موسیقی بختیاری»، فصلنامه هنر، شماره ۸۲، زمستان.

۹. قاسمی، وحید؛ میزایی، سید آیتالله (۱۳۸۵). «جوانان و هنرهای رسمی و غیررسمی

موسیقی پاپ»، نامه علوم اجتماعی، شماره ۲۸، پاییز.

۱۰. گلدمن، لوسین و همکاران (۱۳۹۰). *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران، نقش جهان، چاپ دوم.

۱۱. توحیدی، سید فواد (۱۳۹۷)، *نگاهی به موسیقی نواحی کرمان*، کرمان: سوره مهر.

۱۲. جاوید، مجید (۱۳۸۱)، *کرمان در یک نگاه*، کرمان: مرکز کرمان شناسی.

۱۳. درویشی، محمدرضا (۱۳۸۴)، *دایرهٔ المعارف سازهای ایران*، جلد اول، تهران: ماهور

۱۴. علیمرادی، منصور (۱۳۹۴)، *اشعار و ترانه‌های شفاهی مردمان حوزه ی هلیل رود*، جلد اول، تهران: فرهنگ عامه.

۱۵. اسدی گوُکی، محمدجواد (۱۳۷۹)، *فرهنگ عامیانه گلبافت، کرمان*: مرکز کرمان شناسی.

۱۶. صفا، عزیز ا. . . (۱۳۹۰) تاریخ جیرفت و کهنوج، کرمان: مرکز کرمان شناسی.

نگاهی به سازهای موسیقی استان کرمان

سید فواد توحیدی

مقدمه | کرمان سرزمینی است پهناور و نغمه‌خیز. تنوع موسیقی و به طور کلی فرهنگ شفاهی این ناحیه هر پژوهشگر را به حیرت وا می‌دارد. استاد محمدرضا درویشی ابر پژوهشگر موسیقی نواحی ایران در مقدمه کتاب نگاهی به موسیقی نواحی کرمان، این استان را یکی از خاستگاه‌های مهم فرهنگی و موسیقی ایران و جهان می‌داند. او در همین مقدمه می‌گوید: یکی از جالب‌ترین نکاتی که صرف‌نظر از بکر بودن نغمات و تنوع اقوام در این استان عجیب وجود دارد، سازهاست. در این ناحیه نه تنها از همه گروه‌های متعارف خود صدا، پوست صدا، زه صدا و هوا صدا نمونه‌های متنوع و بدیعی وجود دارد، بلکه شاهد نمونه‌هایی از همه گروه‌های یاد شده هستیم که نه تنها در کل ایران که در سطح جهان بی‌همتایند.

در این نوشتار سعی شده انواع سازها و مختصری از ویژگی‌های آنها بیان شود.

از نظر سازشناسی می‌توان سازها را به انواع زیر تقسیم کرد:

۱- سازهای کوبه‌ای که خود به دو دسته خود صدا (بدون پوست) و پوست صدا تقسیم می‌شوند.

۲- سازهای زهی که خود به دو دسته زهی زخم‌های و زهی کمانی تقسیم می‌شوند.

۳- سازهای دمیدنی که به دو دسته بدون زبانه و زبانه‌دار تقسیم می‌شوند.

۱- سازهای کوبه‌ای استان کرمان

الف) سازهای کوبه‌ای خود صدا (بدون پوست) شامل:

کوزک، کرب، سنج، سنجک، چوسر، چلیک، خلخال، کمربند ر، استکان

کوزک: سازی است سفالی که بیشتر در نواحی شرقی کرمان نواخته می‌شود. این ساز در دو نوع کوچک و بزرگ کاربرد دارد. نوع کوچک آن شبیه کوزه‌های گاو گرد است و نوازنده با کمک انگشتان شست و اشاره یک دست آن را گرفته و با سه انگشت دیگر همان دست به اضافه چهار انگشت اشاره تا کوچک دست آزاد و قسمت انتهایی آن دست (نزدیک مُچ) به ساز ضربه می‌زد. گاهی نوازندگان دو حلقه فلزی بر انگشتان ماقبل اشاره دو دست می‌کنند تا صدای نافذتر و زیرتری ایجاد کند. کوزک‌های بزرگتر روی زمین قرارمی‌گیرند و یک دست با کوبه‌ای شبیه به دمپایی ابری بر دهانه آنها می‌کوبد و با دست دیگر بر بدنه آن ضربه وارد می‌شود. نوازندگان برای اینکه فرکانس سازشان با سازهای همراه (سرود و تنبورک) مأنوستر باشد گاهی درون کوزک آب میریزند تا حدی که زیر و بمی ساز با کوک سازها همخوانی داشته باشد.

کَرب: دو کوبه معمولاً از جنس چوب درخت کاج که در مراسم عزاداری‌های روستای کَهن (kahn) کوهبنان مورد استفاده قرار می‌گیرد. این سازها در مراسمی به نام سنگ زنی به کار می‌روند و در سر ضرب نوحه‌ها به یکدیگر کوبیده می‌شوند. نوازندگان این سازها با رقص پایی مشخص و البته پیچیده حرکت می‌کنند.

سنج: سنج‌های استان در انواع مختلفی بکار می‌روند. جنس بعضی‌ها از آلیاژهای برنجی

یا جام هستند مانند سنج‌های ساخت کرمان که در عزاداری‌های کرمان و اطراف مانند اختیارآباد و جوپار استفاده می‌شوند و نمونه‌هایی کوچکتر که مانند سنج‌های مناطق جنوبی کشور از جنس آهن می‌باشند این سنج‌ها در مراسم سنج و دمام ارزوئیه، خَبر و منوجان بکار می‌روند. سایر سنج‌های مورد استفاده ایرانی نیستند.

سنجک یا همان سنج انگشتی: این سازها هم مانند سنج به صورت جفتی به هم برخورد می‌کند و سنجک‌ها مانند دو دایره کوچک هستند که قسمت میانی آنها برآمده است و از سوراخی که در مرکز دایره وجود دارد بندهایی عبور داده و گره می‌خورد تا در انگشت فرو رود. معمولاً یکی از سنجک‌ها در انگشت شست و دیگری در انگشت اشاره فرو می‌رود. از این سازها در مراسم‌های شادیانه و پایکوبی‌ها استفاده می‌شود. اکثر نوازندگان این ساز کولی (لولی) هستند.

چوسِر: چوبی به ارتفاع حدود دو متر که با قفل زنگوله تسبیح، خرمهره، خرده فلز، دعا نوشته و پارچه‌های رنگی تزئین شده است. این ساز در بعضی منشعبات ایل قرایی (قره‌ای) و به وسیله فردی بنام مُلاّ به صدا در می‌آید. از نظر این شخص کوبیدن این ساز در ریتم‌های نامشخص و گاهی منظم باعث دور کردن شیاطین و ارواح خبیث می‌گردد.

چلیک: این ساز نوعی حلبی است که با بندی به شانه نوازنده متصل می‌شود و با کوبه‌ای چوبی در اعلان‌ها نواخته می‌شود. این ساز در روستاهای رفسنجان و برای بیدار کردن مردم در شهرهای ماه رمضان استفاده می‌شده است.

خلخال: این ساز در دو صورت حلقه کامل و گاهی ناقص ساخته می‌شود. خلخال‌هایی که به مُچ پا بسته می‌شوند از زنگوله‌های کوچکی ساخته شده‌اند که با حرکت پا به صدا در میآیند و نمونه‌هایی که به مُچ دست متصل می‌شوند استوان‌های شکل هستند که داخل آن با پودر فلز یا ماسه پر شده است و از اتصال آنها با بدنه استوان‌های خلخال صدا تولید می‌شود. این ساز بیشتر در رقص‌ها و پایکوبی‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. کولیان کرمان بیشتر از سایرین از این ساز استفاده می‌کنند.

کمربند زنگوله‌دار: نوازندگان شاخص هر منطقه و خصوصاً نواحی جنوبی استان کرمان معمولاً کمربندی چرمی را که زنگوله‌های بسیاری بر آن آویزان شده را بر دور کمر می‌بندند و با تکان دادن کمر آن را به صدا در می‌آورند. تمام کمربندهای قدیمی چرمی بودند ولی امروزه حتی فانوسقه‌های نظامی را زنگوله می‌بندند و استفاده می‌کنند.

استکان: در رقص‌های محلی از رقص استکان هم استفاده می‌شود و در حالت‌های گوناگون از برخورد دو استکان و یا استکان به نعلبکی در سر ضرب‌ها بهره می‌برند. این رقص در نواحی مختلف استان رایج است.

ب: سازهای کوبه‌ای پوست صدا شامل:

جوغ، چوغُرو، جاریگ، دُرَک، دایره و دَپ، تاس، دهل و جُرّه، دمام، نقاره، تمبک محلی، تمپو.

جوغ: این ساز دارای بدنه‌ای سنگی است که روی دهنه آن را با پوست بز پوشاندهاند این ساز تا چند دهه پیش سازبانان کرمان رواج داشت. این ساز را با طناب به روی شتر راهنما (شتر سرآهنگ) می‌بستند و در طوفان‌های شن روی آن می‌کوبیدند تا بقیه شترداران با شنیدن صدای آن از قافله عقب نمانند. در بعضی از روستاها هم شتر سوار با نواختن جوغ مردم را برای روزه گرفتن در سحرهای ماه رمضان بیدار می‌کرده است. به گفته استاد درویشی این ساز از معدود سازهای سنگی دارای پوست در جهان است. علت سنگی بودن بدنه ساز این است که در طوفان‌ها از روی شتر کنده نشود.

چوغُرو: این ساز شاید تنها ساز چهارگوش دو طرف پوست در جهان باشد. این ساز در روستای بیدخون مَرغَک بم استفاده می‌شود. پوست ساز از جنس پوست بز می‌باشد دو زنگوله در دو طرف کمانه ساز تعبیه می‌شود و تعدادی حلقه فلزی هم در چهار چوبی آن آویزان است. نوازنده با تکنیک خاص به دو طرف پوستی ساز ضربه وارد می‌کند.

جاریگ: به معنای مکان ریگ و خرده سنگ است. این ساز هم جزو سازهای منحصر به فرد استان است که در هر دو گروه خود صدا و پوست صدا جای می‌گیرد. جاریگ‌هایی که کلاً فلزی هستند در گروه خود صدا و جاریگ‌هایی که بدنه چوبی دارند و دو طرف آن با پوست گوسفند پوشیده می‌شود در گروه پوست صداها قرارمی‌گیرند. داخل بدنه هر دو ساز ریگ‌هایی ریخته می‌شود که با بالا و پایین کردن ساز به جداره و پوست‌ها برخورد می‌کنند. بعضی از جاریگ‌های چوبی با دو لایه پوست پوشیده می‌شوند.

دُرک: این ساز در بین بعضی از کولیان کرمان رایج است. این ساز سازی بین سازهای دایره و دهل است و با هر دو گروه خویشاوند است. دُرک شبیه دو دایره است که روی هم

چسبیده‌اند و سازی شبیه به دهل را تشکیل داده‌اند. این ساز با تسمه‌ای چرمی به گردن نوازنده وصل می‌شود و با انگشتان دست نواخته می‌شود. هم روی پوست بالا و هم پوست پایین. گاهی هر دو دست روی پوست بالا نوازندگی می‌کند و گاهی هر دو دست روی پوست پایین و گاهی به صورت ضربدری روی هر دو پوست. معمولاً زنگوله‌ای به وسیله نخی کنفی به کمانه ساز متصل است و در بعضی مواقع نوازنده زنگونه را روی پوست بالا می‌گذارد تا با تکان خوردن پوست مرتعش شود و صدای زنگداری ایجاد نماید. ساز دُرک به جز استان کرمان در هیچ جای کشور نظیر ندارد.

دایره و دپ: دایره و دپ در ابعاد و اندازه‌های گوناگون و تکنیک‌های نوازندگی متنوع در بیشتر نواحی استان اجرا می‌شود. دایره‌های ده ضلعی نهر کرمان، دایره رودهای روستای ده نهو و دایره‌های سیم کشی زرند از شاخص‌ترین دایره‌های استان محسوب می‌شوند. استفاده از دَپ و دایره در استان قدمتی دیرینه دارد. در نقوش دوره صفوی در معماری و ظروف کرمان نوازندگان دایره و دایره زنگی حضور پررنگی دارند که نشان از کاربرد وسیع این ساز در آن دوره دارد. بیشتر نوازندگان دایره و دَپ در کرمان را زرتشتیان و دراویش نعمت الهی تشکیل می‌دهند. البته خانم‌ها نیز در مراسم‌های شادیانه از این ساز استفاده می‌کرده‌اند.

زرتشتیان کرمان در مراسم گوناگون از جمله جشن‌های تیرگان، مهرگان، تندرستون، و سده از ساز دایره بهره می‌برده‌اند. دراویش کرمان دَپ را به صورت یک دست آزاد می‌نواختند و یک دست کمانه را می‌گرفته و با دست دیگر به نواحی مختلف پوست و حتی بدنه چوبی آن ضربه می‌زدند. در روزگاری نه چندان دور هم دایره‌های سهگان‌های در رفسنجان رایج بوده است با ابعاد کوچک برای نوجوانان، متوسط برای جوانان و بزرگ برای بزرگسالان که در مراسم‌های شادیانه برای خوش یمنی همگی دایره را در دست گرفته‌اند تا خشنودی خود را از موضوع شادیانه اعلام کنند. دایره‌های ده ضلعی شهر کرمان متاسفانه دیگر مورد استفاده قرار نمی‌گیرند و نوازندگان به علت ارزانی ساز و تکنیک نوازندگی راحتتر از دایره‌های گرد استفاده می‌کنند.

تاس: سازی مسی است که دهنه آن را با پوست می‌پوشانند و با دو کوبه چوبی بر پوست‌ها می‌کوبند. این ساز در بین دراویش نعمت الهی کرمان رایج بوده است.

دُهل و جُرّه: در مناطق مختلف استان به دو صورت بدنه فلزی و بدنه چوبی، با ابعاد گوناگون به کار می‌روند. به جز دهلی که با چوب و ترکه نواخته می‌شود بقیه دهل‌ها به همراهی نوع کوچکتر خود که صدای زیرتری ایجاد می‌کنند نواخته می‌شوند که به این دهل‌های کوچکتر جُرّه گفته می‌شود.

دُهل نوع اول: دارای بدنه‌ای کم ارتفاع است و با چوب و ترکه نواخته می‌شود. جنس بدنه این دُهل اکثراً چوبی است ولی با بدنه فلزی هم یافت می‌شود. این دُهل در بیشتر نقاط سیرجان، بافت، شهربابک، رفسنجان، رابر و بردسیر استفاده می‌شود.

دُهل و جُرّه نوع دوم: بدنه این دهل‌ها و جُرّه‌ها دارای ارتفاع زیادی می‌باشد و بشکه‌ای شکل هستند. این سازها با یک چوب و یک دست نواخته می‌شوند. دو طرف دهانه پوست‌ها هم اندازه می‌باشند و جنس پوست‌ها برای ایجاد صدای بم و زیر متفاوت است. این دُهل‌ها و جُرّه‌ها دارای طوقه می‌باشند و نوازنده با کشیدن طناب‌های متصل به طوقه می‌تواند صدای هر دو پوست را زیرتر نماید. این دُهل و حُرّه‌ها در فخرآباد حمزهپور سیرجان، راین، ده بکری، جیرفت، عنرآباد، رودبار، کهنوج و قلعهگنج رایج است. در حال حاضر بدنه این دهلی و جُرّه‌ها فلزی است ولی در سابق چوبی بوده است.

دهل و جُرّه نوع سوم: این دُهُل‌ها شبیه دهل‌های نوع دوم هستند ولی طوقه ندارند و پوست‌ها به بدنه فلزی چسبانده می‌شوند. این دهل‌ها در منطقه ارزوئیه استفاده می‌شوند.

دهل و جُرّه نوع چهارم: این دُهُل و جُرّه مخروطی شکل است یعنی دهانه یک قسمت کوچکتر از قسمت دیگر است و صدای زیرتری را ایجاد می‌کند. بدنه این دُهل و جُره چوبی است این سازها در نهرستان منوجان استفاده می‌شوند و با یک چوب و یک دست نواخته می‌شوند.

دُهل و جُرّه نوع پنجم: این ساز چیزی بین دهل و جره بدنه مخروطی و دهل و جَرّه بدنه استوان‌های است. تفاوت اندازه دهنه دهل و جُرّه خیلی زیاد نیست و بدنه این سازها چوبی است و با یک دست و یک کوبه نواخته می‌شوند. این سازها در شهرستان بم رایج هستند.

دُهل و جُرّه نوع ششم: این سازها در قنات ملک بافت کاربرد دارند دقیقاً مانند دهل‌های

نوع دوم هستند. فقط تفاوت در این است که گاهی با چوب و ترکه نواخته می‌شوند بجای چوب و یک دست بدنه این سازها هم در حال حاضر فلزی است.

دَمّام: این ساز در مراسم سنج و دَمام ارزوئیه، خَبر و منوجان به کار می‌رود. بدنه این ساز فلزی است و دارای طوقه می‌باشد. شبیه دهل‌های نوع دوم. دمام هم با چوب و دست نواخته می‌شود و هم با دو دست و بدون کوبه.

نَقاره: به دو نوع بدنه فلزی و بدنه سفالی تقسیم می‌شوند. بدنه فلزی در شهر کرمان، شهربابک و شهداد استفاده می‌شود و بدنه سفالی در شهرستان‌های بافت، سیرجان، رابُر و ارزوئیه کاربرد دارند. در سابق تمام نقاره‌ها بدنه فلزی بوده‌اند و به تدریج در بعضی مناطق بدنه سفالی شده‌اند نمونه‌های قدیمی فلزی هنوز در این مناطق یافت می‌شود.

نقاره‌ها در شهداد با ترکه‌های نازک نواخته می‌شود ولی در بقیه مناطق با چوب‌های کُلفت و با قطر زیاد نواخته می‌شوند. در سیرچ هم نواختن نقاره بدنه فلزی رایج بوده ولی به علت از بین رفتن نقاره‌ها هم اکنون بر روی بشکه‌ای فلزی ریتم‌های نقاره را اجرا می‌کنند. به نقاره‌های بزرگ معمولاً نقاره یا ناقاره گفته می‌شود و به جفت کوچکترش زیل گفته می‌شود. اگر به جای زیل یک نقاره هم شکل قرار بگیرد به آن نقاره جفتو میگویند.

تمبک محلی: معمولاً به لفظ تُمپک به کار می‌رود. تمپک‌های کرمان یا بدنه سفالی و یا بدنه چوبی هستند یا در نواحی کولی نشین بدنه فلزی این سازها و خصوصاً نوع بدنه چوبی با تسمه‌ای به شانه نوازنده وصل می‌شود. در شهرستان راور از تمبک‌هایی با بدنه سفالی استفاده می‌کنند. به طور کلی تُمپک از اکثر نقاط کرمان کاربرد دارد.

تمپو: این ساز اکثراً دارای بدنه سفالی است ولی نمونه‌های بدنه فلزی و بدنه پلاستیکی آن هم رایج شده است تمپو فقط با ساز نیانبان و یا تکی اجرا می‌شود.

۲- سازهای زهی استان کرمان

الف) سازهای کمانی شامل:

چنگ، چنگ قطی و یروتی

چنگ همان ساز زهی بلوچی است که در بلوچستان و البته ریگان کرمان به سرود مشهور

است. در نواحی جنوبی کرمان به این ساز چنگ و به نوازنده آن چنگی یا پهلوان گفته می‌شود در بردسیر کرمان نوع بزرگتری از چنگ نواخته می‌شود با تعداد سیم کمتر که به کمونچه مشهور است و در نواحی بافت تا ارزوئیه به این ساز چِگِر گفته می‌شود.

تعداد سیم‌های این ساز بین ۴ تا ۱۲ عدد متغیر است. جنس بدنه معمولاً از چوب گُل فرح، چیت یا توت و پوست روی آن از جنس پوست بز است. کمان این ساز هم از جنس چوب درخت انار و موی اسب است که به دسته چنگ شهره است.

استان مانند تنبورک بلوچستان است و در منوجان و قلعهگنج هم این ساز مشابه به نمونه بلوچستان رایج است. علاوه بر این تبورک، تبورکی دیگر در منوجان مورد استفاده قرار می‌گیرد که ابعاد کوچکتری دارد و روی قسمتی از صفحه آن پوست کشیده می‌شود. این سازای داری ۳ سیم می‌باشد.

۳- سازهای دمیدنی استان کرمان

الف) سازهای دمیدنی بدون زبانه شامل:

نی محلی (نی کُردی، زال، نی شش بوق، نی شش بُن، نی لبی) سفید مهره، بوق شاخی، کُفکو (سوتاکو، لَبَک، فوتک، سوتک اناری) سوتک گِلی

نی محلی که در جنوب استان به زال مشهور است و در سایر نواحی به نی کُردی (چوپانی) نی لبی، نی شش بوق و نی شش بن نامیده می‌شود. این ساز در بیشتر نواحی استان نواخته می‌شود. ابعاد و تعداد سوراخ‌های آن در نقاط مختلف استان متفاوت است. به‌ترین و مرغوب‌ترین نی‌های استان از محلی به نام تنگه کندر بین شهرستان‌های کهنوج و منوجان و تنگ موردان بین صوغان و فاریاب تهیه می‌شود. بیشتر نی‌ها دارای چهار یا پنج سوراخ در جلوی ساز و یک سوراخ در پشت ساز (پَس کُت) می‌باشند. اجرای تکنیک نفس گردان در نینوازی نشان از توانایی بالای نوازنده دارد. عشایر و ساربانان از به‌ترین نوازندگان نی در استان می‌باشند. رُهایی برای فرمان به گله گوسفندان و یا شترها به وسیله نواختن نی انجام می‌شود. برای مثال فرمان حرکت دادن گله، نگهداشتن گله، آب خوردن گله به وسیله نواختن نی انجام می‌شود. قوی‌ترین و مشهورترین نوازنده نی لبی کشور قربانشاه نی زن است که اهل شهداد کرمان بوده و مرقد او در اندوهجرد و شهداد است.

سفید مهره: این ساز نوعی بوق صدفی است که دراصل برای اعلان موضوعی نواخته می‌شود. در برخی نواحی استان اعلان مراسم عزاداری محرم، در بعضی نواحی برای بستن دروازه شهر یا روستا برای محافظت در مقابل حمله راهزنان و دشمنان در برخی مناطق نواختن سه بار در آن نشان فوت یکی از ساکنان و در برخی مناطق برای بیدار کردن مردم در ماه رمضان می‌باشد.

سفید مهره در مناطقی مانند بَم، چترود، شهداد، سیرچ، اندوهجرد، گودیز، جَهَر، جوشون، پشوئیه، دُرّان، ده زیار، ده دُر و کشیت نواخته می‌شود. این ساز در بین اهالی از حرمتی خاص برخوردار است و برخی دور کردن این ساز از روستا و یا شهر خود را بد یُمن میدانند. تعدادی از سفید مهره‌های کرمان قدمتی بالای چهارصد سال دارند و اکثراً در امامزاده‌ها و یا تکایا نگهداری می‌شود.

بوق شاخی (شاخ نفیر): این ساز از جنس شاخ کَل می باشد و سابقه طولانی در استان کرمان دارد. نقوش نوازندگان شاخ نفیر در معماری بناهای تاریخی شهر کرمان مشهور است. این ساز بیشتر توسط دراویش دورهگرد نواخته می‌شده است. گاهی برای دور کردن حیوانات وحشی در مسیر مسافرت‌ها و گاهی برای جمع‌آوری نذورات از محله‌های مختلف. این ساز در مراسم سنج و دمام برخی نواحی استان هم رایج است و نمونه‌هایی پلاستیکی هم بجای نوع شاخی آن به این مراسم راه یافته است.

کَفکو (سوتاکو، سوتک اناری، فوتک، لَبَک): نوعی سوتک است که از میوه‌های خشک شده به خصوص انار ساخته می‌شود البته از پرتقال و کدو هم برای ساخت این ساز استفاده می‌شود. این ساز در مناطقی از جبال بارز، ارزوئیه و خَبر رایج است.

معمولاً یک سوراخ برای دمیدن روی این ساز تعبیه می‌شود و بین یک تا چهار سوراخ برای انگشت گذاری این ساز از سازهای منحصر به فرد استان کرمان است.

سوتک گلی: نمونه چند هزار ساله این ساز در حفاری‌های قلعه اردشیر کرمان یافت شده است. این ساز در اکثر نقاط استان از جمله شهر کرمان ساخته و نواخته می‌شود نمونه‌ای از سوتک گلی را با آب پُر می‌کنند و می‌نوازند که به آن فیقو بلبلی یا بلبلو گفته می‌شود.

ب: سازهای دمیدنی زبانه‌دار شامل:

سُرنا (ساز)، کَرنا، نی جفتو، نی مشکی (نی همبونه ، نی انبان) فیقو، نی فیقو، (بِلبِوُن)

سُرنا (ساز): شاخص‌ترین ساز محلی استان کرمان سُرنا است که جایگاه ویژای در میراث موسیقایی استان دارد. به علت حضور پررنگ سُرنا در موسیقی نواحی کرمان به آن اصطلاحاً ساز گفته می‌شود و به نوازنده سُرنا سازی گفته می‌شود. یکی از قدیمی‌ترین سُرناهای دنیا سُرنایی است از جنس گل پخته که در حفاری‌های رَمشک کرمان بدست آمده است و تاریخ آن حدوداً به پنج هزارسال پیش بر می گردد. واژه سُرنا از دو کلمه سور به معنی شادی و نای به معنی نی به وجود آمده است. تنوع انواع سُرنا در استان کرمان حیرت آور است و شاید از تنوع انواع سُرنا در کشور بیشتر باشد.

سُرنای نوع اول: این ساز به صورت یک تکه تراشیده می‌شود یعنی شیپوری ساز و دسته ساز به هم متصل است و دو شاخه و میل و پیک و پولک (بیش لپوزی) در داخل دسته به ترتیب قرارمی‌گیرند. این سُرنا تقریباً مشابه بیشتر سُرناهای کشور است. این سُرنا معمولاً به همراه دهل نوع اول و در برخی نواحی به همراه دهل نوع اول و نقاره نواخته می‌شود. این ساز در شهر کرمان، بردسیر، بافت، بیشتر نقاط رابر، ارزوئیه، بیشتر نقاط سیرجان، رفسنجان، شهداد و شهربابک نواخته می‌شود و یا می‌شده است. در ارزوئیه دهل نوع سوم با این سُرنا نواخته می‌شده به همراه نقاره.

سُرنای نوع دوم: به این سُرنا، سُرنای نَرِلاس گفته می‌شود و قسمت شیپوری آن از دسته جدا می‌شود. این سُرنا در قنات ملک رابُر، فخرآباد حمزهپور سیرجان، جیرفت، کهنوج، رودبار، راین، عنبرآباد، دهبکری بم و قلعه‌گنج اجرا می‌شده به همراه دُهُل و جُره نوع دوم.

سرنای نوع سوم: شبیه سُرنای نوع اول است ولی با طولی زیاد به طوریکه جزو بلندترین سُرنای کشور محسوب می‌شود و یکی از بم‌ترین انواع سُرنا در کشور این سُرنا در منوجان کرمان و قسمت‌هایی از استان هرمزگان رایج است. دُهُل و جره همراهی کننده این ساز دهل و جره نوع چهارم است به همراهی ساز تُمپک.

سُرنای نوع چهارم: سُرنای نَرلاس مضاعف، به گفتگوی استاد محمدرضا درویشی این سُرنا جزو کامل‌ترین سُرناهای جهان به حساب می‌آید.

این ساز در فهرج و نرماشیر رایج است و علاوه بر قسمت شیپوری زائده‌ای در بالای

شیپوری هم از ساز جدا می‌شود و عملاً ساز به هفت قسمت تقسیم می‌شود. شیپوری، زائده بالای شیپوری، دسته ساز، دوشاخه، میل ساز، پیک ساز و پولک (پیش لپوزی)وقتی که از سُرنا استفاده نمی‌شده زائده‌ای چوبی و یا فلزی در داخل پیک قرار داده می‌شود که باعث نچسبیدن لبه‌های پیک در هنگام خشک شدن می‌شود به این زائده دوک گفته می‌شود. این سُرنا به همراه دُهُل پنجم نواخته می‌شود.

سُرنای نوع پنجم: این سُرنا نمونه‌ای منحصر به فرد است و شاید تنها نمونه سُرنای گِلی در جهان باشد. این ساز در سبلوئیه زرند کرمان رایج است. کُل ساز به صورت یک تکه از گِل پخته ساخته می‌شود. پیک ساز به جای نی از جنس پوست ترکه درخت بید است. این ساز فاقد میل، دو شاخه و پولک است. بعد از نوازندگی پیک ساز را در داخل آب قرار می‌دهند تا خشک نشود این ساز به همراهی دایره نواخته می‌شود.

کَرنا: از واژه کارنای به معنی نای جنگ گرفته شده است و در مناطقی مانند ارزوئیه، بافت، رابُر، سیرجان و شهربابک رایج است. شیپوری کرنا فلزی است و کل ساز نسبت به سرنا بزرگتر است و صدایی بمتر ایجاد می‌کند. معمولاً کرنا به همراهی نقاره و دُهُل نوع اول نواخته می‌شود.

نی جُفتو: این ساز بیشتر در نواحی جیرفت، منوجان، روبدار، کهنوج، عنبرآباد، بافت و ارزوئیه نواخته می‌شود. معمولاً دو نی تکی را با روده و یا موم به هم متصل می‌کنند وبا دمیدن در قمیش‌ها و زبانه‌ها ایجاد صوت می‌کنند. معمولاً نی جفتوهای کرمان شش سوراخه هستند. سازهای همراه نی جفتو تمپک، تمپو و دهل به روش نواختن تمبکی است.

نی مشکی (نی همونه، نی انبان): این ساز مشترکاً بین استان‌های کرمان، هرمزگان، بوشهر و خوزستان به ثبت ملی رسیده است.

این ساز در مراسم شادیانه و بیشتر در زیر سقف و یا پلاسی نواخته می‌شود و از سرنا و کرنا در فضاهای باز. جنس مشک از پوست گوسفند و یا بز می‌باشد. این ساز در کرمان، جیرفت، عنبرآباد، کهنوج، منوجان، قلعهگنج، بم، بردسیر، بافت، رابر، ارزوئیه، راین، سیرجان و شهربابک نواخته می‌شود. سازهای همراه نی انبان دهل و جُرّه و تمپو و تمپک چوبی است.

فیقو: این ساز در اکثر نواحی استان ساخته و اجرا می‌شود در برخی نقاط با نی و در برخی نقاط با ساقه جو و یا گندم فیقو فاقد سوراخ است و فقط با ایجاد زبانه صدای واحدی را تولید می‌کند.

نی فیقو (بِلبِوُن): همان نی تکی است. یک نی دارای سوراخ‌های انگشت گذاری که نی دیگری به عنوان زبانه در آن فرو رفته است. در بزنجان بافت برای این ساز شیپوری هم درست می‌کنند. در سابق شیپوری نی فیقو از جنش شاخ حیوانات بوده ولی درحال حاضر از جنس ظروف پلاستیکی است. در جنوب استان به این ساز بلبون گفته می‌شود. اکثراً نوازندگان زال قبل از فراگیری زال نوازنده بلبون بوده‌اند تا راحتتر نواختن زال را فرا بگیرند.

تصویر۱:از سمت راست نوازنده پیشکسوت دایره زنگی شهربابک و نوازنده دایره علی آباد راور

تصویر۲:خلخال‌های قدیمی استان کرمان

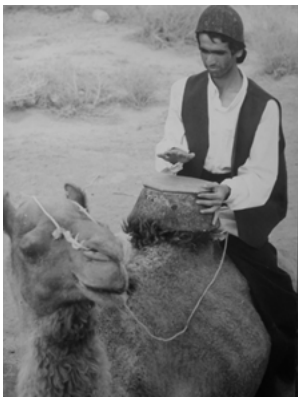
تصویر۳:دایره قدیمی سیم کشی شده جلال آباد زرند

تصویر۴:نوازنده چوسر

تصویر۵:از سمت راست نوازنده دایره روده ای دهنه بم و نوازنده دایره یزدان آباد زرند

تصویر۶:از سمت راست نوازنده دایره راور و طرز نواختن دایره

تصویر۷: دهل ارزوییه



تصویر۸:عکس قدیمی از نواختن جوغ

تصویر۹:چهار دایره از رفسنجان

تصویر۱۰: دهل نرماشیر

ر

تصویر۱۱:نوازنده پیشکسوت و زرتشتی دایره کرمان

تصویر۱۲:دهل نوع اول سیرجان

تصویر۱۴:نقاره‌های قدیمی شهر کرمان

تصویر۱۳:نوازنده پیشکسوت تنبک عنبرآباد

تصویر۱۵:دُرک قدیمی سیرجان

تصویر۱۶:جاریک فلزی

تصویر۱۷:تمبک بدنه فلزی رفسنجان

تصویر۱۸: دهل‌های نوع اول و دوم عنبرآباد

تصویر۱۹:طرز نواختن با استکان در مراسم رقص استکان

تصویر۲۰:نوازنده چوغروبید خونمَرغکبم

تصویر۲۱:تمپو سیرجان

تصویر۲۲:نقاره وزیل قدیمی امیرآباد شول

تصویر۲۳:نوازندگان سرنا و دهل خرمنده بردسیر

تصویر۲۴:چلیک

تصویر۲۵:طرز نواختن جاریگ

تصویر۲۶:نوازنده پیشکسوت نقاره، شهداد

تصویر۲۷:چنگ، جنوب کرمان

تصویر۲۸:چنگ ساخت طایفه داوودی، کرمان

تصویر۲۹:علیشاه جوشن پور نوازنده چنگ قُطی

تصویر۳۰:از بالا تنبورک بلوچی منوجان، تنبورک محلی منوجان

تصویر۳۱:سوتک

تصویر۳۲: نوازنده نی

تصویر۳۳:نوازنده سفید مهره

ر

تصویر۳۴:سوتک

تصویر۳۵:کرنای قدیمی ارزوییه

تصویر۳۶:نوازنده سرنا منوجان

تصویر۳۷:نوازنده سرنای گلی سبلوییه زرند

تصویر۳۸:نی مشکی

تصویر۳۹:جفتو منوجان

یاد بزرگان

نگاهی به زندگی و شیوه نوازندگی استاد داریوش برهانی

سیاوش برهانی

داریوش برهانی در ۲۴ شهریورماه سال ۱۳۱۷ در یک خانواده فرهنگی و آشنا با هنر موسیقی در شهر کرمان به دنیا آمد. پدرش محمدعلی برهانی از عارفان و شاعران و فرهنگیان زمان خود بود که در آن دوران مدیریت مدرسه «عصمتیه» کرمان را به عهده داشت و مادرش فخرالسادات آدم حسینی دبیر ادبیات فارسی و ادبیات فرانسه بود و که بعدها به سمت بازرس مدارس دخترانه کرمان گمارده شد. از آنجائی که مادر با ساز تار آشنا بود و گاهی می‌نواخت، فرزندان نیز به موسیقی علاقمند شدند و از همان کودکی استعداد خود را نشان دادند و سه تا از پسران بنام‌های هوشنگ و داریوش و خلیل نواختن ساز را آغاز کردند. داریوش سه برادر و پنج خواهر داشت که خودش فرزند سوم خانواده بود. اولین معلم داریوش کوچک برادر بزرگترش هوشنگ بود که از شاگردان علی اکبر خانه نوائی و درآن زمان از نوازندگان بسیار خوب و متبحر و توانا بود که گاهی برنامه‌هایی را با خوانندگان آن زمان از جمله داریوش رفیعی اجرا می‌کرد و همه را مسحور پنجه و مضراب خود می‌نمود. داریوش تحت تاثیر نوازندگی هوشنگ نواختن را آغاز کرد و بعدها

نیز در مدرسه از تجربیات جناب صدیق بهره برد. در آن دوران در مدارس ساعت‌هایی در هفته را برای یادگیری موسیقی و آشنایی بیشتر دانشآموزان با هنر موسیقی قرار داده بودند که معروف بود به زنگ موسیقی هر چند ممکن بود از طرف همه دانشآموزان جدی تلقی نشود ولی برای داریوش که عاشق موسیقی بود به‌ترین کلاس، زنگ موسیقی بود. آموزش موسیقی در مدارس، سیاستی بود که از طرف آموزش و پرورش در آن زمان بدرستی بکار گرفته شده بود با تشکیل کلاس‌های موسیقی، شور و نشاط بیشتری برای آموختن ایجاد می‌شد.

مسلماً شناخت هنر جدی و معرفی آن به بچه‌ها از سنین پایین و در دوران تحصیل کمک به بالا بردن سطح فرهنگی در جامعه می‌کند و حداقل اینکه حتی اگر موسیقی را جدی دنبال نکنند می‌توانند شنونده‌های آگاهی باشند به قول استاد فرامرز پایور ما بیشتر از اینکه بخواهیم نوازنده و یا خواننده خوب داشته باشیم نیازمند شنونده‌های آگاه هستیم.

داریوش نوجوان که به علاقه و استعداد خود پی برده بود از هر فرصت برای یادگیری و بالا بردن سطح آگاهی خود استفاده می‌نمود یکی از افرادی که بسیار تأثیرگذار بود درویشی بود بنام «قربون شاه» نوازنده بی بدیل نی که ساز نی را با لب می‌نواخت و از اولین استادان این شیوه از نی نوازی در ایران بود. قربون شاه که از او بسیار گفته و نوشته‌اند با بعضی از خانوده‌های کرمانی معاشرت و هم نشینی داشت و در این بین گاهی به منزل پدری داریوش می‌رفت از داریوش برهانی نقل قول است که قربون شاه نوازنده شوریده‌ای بود که بسیار به ردیف موسیقی آشنا بود و گاهی نغمه‌ها و گوشه‌های مهجور را چنان با سوز می‌نواخت که همه را تحت تأثیر خود قرار می‌داد از او بیاد می‌آورد که بعضی مواقع با صدار نی قربون شاه از خواب بیدار می‌شدند و بیشتر مواقع در دم سحر آواز بیات ترک می‌نواخت هم نشینی و معاشرت با این بزرگان باعث شده بود که داریوش نوجوان بتواند بیشتر بیاموزد و با نغمه‌های اصیل و گوشه‌های ردیف موسیقی آشنا شود و با عشق و علاقه روی ساز تار پیاده کند و بنوازد. مسلماً قرار گرفتن در چنین موقعیتی برای هر هنرجو و طلب‌های که عاشق موسیقی است موهبتی به حساب می‌آید. پسر کوچک خانواده خلیل اله برهانی نیز این شانس را داشت که بتواند از شرایط بوجود آمده استفاده کند. خلیل هم از کودکی موسیقی را با نواختن سنتور آغاز می‌کند و بعدها به تار علاقمند

می‌شود و او هم تار را نزد برادر بزرگتر هوشنگ مشق می‌کند هر چند سال‌های بعد به تهران می‌آید و نزد بزرگان موسیقی حبیب اله صالحی و استاد برجسته و صاحب مکتب علی اکبر خان شهنازی ادامه می‌دهد در اوایل دهه چهل داریوش جوان که چند سالی به استخدام وزارت بهداری درآمده و مشغول به کار گشته به شهر قزوین مهاجرت می‌کند و در آنجا نیز به کار تدریس و همکاری با گروه‌های وزارت فرهنگ می‌پردازد حاصل این همکاری کنسرت‌ها و برنامه‌های متعددی است که از آنها دو صفحه به آهنگسازی وی بجا می‌ماند و تعدادی از اجراهای گروهی و تکنوازی نیز در آرشیو رادیو و تلویزیون ضبط و ثبت می‌گردد حتی قبل از مهاجرت به قزوین و سکنوتش در کرمان هم با رادیو کرمان همکاری داشته و قطعات زیادی در قالب تکنوازی و گروهی اجرا می‌نماید بخصوص در دوره ریاست جناب یاسائی در رادیو کرمان. داریوش جوان در همان سنین جوانی که مضراب و پنجه‌اش به پختگی و نواخته‌هایش دلنشین شده بود آثار زیادی را اجرا می‌کند و بدلیل تجربه بیشتر نسبت به هم دوره‌ای‌هایش و علاقه جناب یاسائی به نوازندگی وی بعضی از اجراها بصورت زنده از رادیو پخش می‌شود.

داریوش برهانی در طول سال‌های ۴۰ الی ۵۷ در قزوین و تهران سکونت می‌کند و در کنار کار اداری که داشته به تدریس نیز مشغول می‌گردد اما بدلیل بیماری همسر به کرمان بر می‌گردد و ادامه فعالیت خود را با تجربه بیشتر ادامه می‌دهد اما پس از انقلاب و روی کار آمدن حکومت اسلامی بسیاری از فعالیت‌های موسیقی و هنری متوقف می‌شود و بسیاری از هنرمندان خانه نشین می‌شوند .

با روی کار آمدن نظام جدید کار هنری و مخصوص موسیقی متوقف و هنرمندان مورد بی‌مهری و ظلم قرارمی‌گیرند تا آنجایی که بسیاری از هنرمندان به اتهام فعالیت هنری بازداشت و مورد بازخواست قرارمی‌گیرند و حتی از بعضی هنرمندان تعهدمی‌گیرند که دیگر کار هنری نکنند اما در همان روزگار غریب و در آن شرایط سخت هنرمندان و دوستداران فرهنگ و ادب و علاقمندان به موسیقی با جلسات شبانه و گردهمایی‌های کوچک و جلسات، سعی در حفظ این هنر اصیل و مظلوم می‌نمودند در دهه ۶۰ اساتید و مدرسین موسیقی با تشکیل کلاس‌های موسیقی به صورت خصوصی در منزل به کار خود ادامه دادند. داریوش برهانی نیز همانند بسیاری از همکاران خود کلاس‌های آموزش تار را در خانه دائر کرد و تا سال ۶۸ و اوایل دهه ۷۰ به صورت پنهانی و مخفیانه در منزل

تدریس می‌کرد ولی پس از باز شدن فضا و شرایط این رویه تغییر می‌کند و بستر برای فعالیت بیشتر فراهم می‌شود.

داریوش برهانی فضا و شرایط متفاوتی را تجربه کرده است هم قبل از انقلاب و هم بعد از انقلاب . در اوایل دهه هفتاد که فضا برای فعالیت هنرمندان کمی مهیا می‌شود به همت برادر کوچک خود خلیل برهانی گروهی بنام «حافظ» تشکیل می‌دهند اعضای این ارکستر متشکل از چند تن از یاران قدیمی از جمله «محمد سعید» نوازنده ویلن و عطاالله مشرف زاده نوازنده تمبک که گاهی خوانندگی گروه را نیز به عهده داشت و چند تن از جوانان آن زمان و از جوانان هنرمند شهر است.

این گروه به مدت چند سالی فعالیت می‌کند اما پس از درگذشت استاد خلیل برهانی سال ۷۵ اجراهای گروه کمتر و کمتر می‌شود هر چند اجرای کنسرت‌ها در آن دوران برای هنرمندان بسیار سخت و دشوار بود اما برای عاشقان و شیفتگان موسیقی غنیمت به شمار می‌آمد بخصوص در آن دوران که همه ارتباطات و دسترسی به شنیدن موسیقی جدی و بطور کلی موسیقی، دشوار و سخت و گاهی محال می‌نمود. این کنسرت‌ها و اجراها پل ارتباطی بین هنرمندان و مردم و هنرجویان بود . در طول تاریخ می‌بینیم هر گاه حاکمان و زمامداران از هنرمندان حمایت کرده‌اند و متولیان فرهنگی و هنری بوده‌اند. باعث رشد و شکوفائی هنر و باعث تولید آثار فاخر و در نتیجه رشد فرهنگی در جامعه و بالا بردن سطح آگاهی و شعور جمعی در جامعه شده است و به همین علت است که دهه‌های سی و چهل و پنجاه را برای موسیقی، دوران طلائی موسیقی می‌نامند.

استاد داریوش برهانی در طول سالیان سال که به کار تدریس و آموزش موسیقی مشغول بوده شاگردان زیادی تربیت نموده که از این بین می‌توان به پسرانش (کیانوش و سیاوش برهانی) و همچنین آقایان محسن آبفروش (در قزوین) ، فواد توحیدی، رضا کامکار، نیما خیری، سینا نجمالدینی و . . . . اشاره کرد. بیشتر شاگردان هم اکنون به کار موسیقی مشغول هستند. استاد داریوش برهانی هم اکنون در کرمان سکونت دارد برای این استاد گرانقدر که همیشه او را مردی متواضع، نجیب، شریف، صبور و انسانی به معنای واقعی میشناسیم، آرزوی سلامتی و تندرستی میکنیم.

نگاهی به شیوه نوازندگی استاد داریوش برهانی

آنچه که به عنوان مشخصه‌های نوازندگی ایشان برخواهیم شمرد همه از نواخته‌هایی است که در طول سالیان سال از دوران جوانی تا به امروز اجرا شده.

برای بررسی شیوه نوازندگی افراد و نگاهی دقیقتر به سبک نوازندگی آنها باید به عوامل مختلفی پرداخت ازجمله: موزیکالیته، سونوریته، محتوا، کوک و فواصل و ریتم.

موزیکالیته و سونوریته

اگر موسیقی را هنری برای بیان احساسات انسانی به وسیله صداها بدانیم پس باید ابتدا هنر با احساس نواختن (موزیکالیته) را یاد بگیریم و سپس به سراغ هنر تولید صدای درست و واضح یعنی (سونوریته) برویم هر چند لازمه موزیکالیته خوب داشتن سونوریته خوب است. موزیکالیته به معنی با حس نواختن است این برمی‌گردد به شناخت نوازنده از قطع‌های که میخواهد بنوازد. اگر قطع‌های باشد که نوازنده با الهام از پیرامون و یا لحظ‌های خاص را بخواهد توصیف کند مثلاً بخواهد احساس تنهایی و یا دوری و غم و یا شادی را بیان کند اگر نوازنده‌ای که بخواهد آن قطعه را بنوازد شناخت دقیق و خوبی داشته باشد می‌تواند با موزیکالیته صحیح احساس آهنگساز را با نواختن آن قطعه به دیگران انتقال دهد و زیبا نواخته شود و به درستی و با احساس با آن برخورد کند.

اما سونوریته در موسیقی به مفهوم صدا دهی خلاصه می‌شود در زبان لاتین «سونو» به معنای صدا است و هر اسمی که در ابتدای آن «سونو» بیاید به نحوی مربوط می‌شود به صدا مانند: سونوگرافی، در سونوگرافی امواج صوتی با سرعت بسیار بالا ساطع می‌شود و با محاسبه سرعت برگشت آن می‌توان تصویر مورد نیاز را به دست آورد اما سونوریته در موسیقی به این معناست که هر نوازنده باید بتواند صدای ساز خود را به به‌ترین شکل و به‌ترین نحو در بیاورد مثلاً اگر یک قطعه موسیقی را به چند نوازنده بدهیم و از آنها بخواهیم تک تک آن قطعه را اجرا کنند متوجه خواهیم شد که هر کدام از این‌ها به سبک و شیوه خودش مینوازد و هیچ کدام از نواخته‌ها دقیقاً مانند یکدیگر نمی‌شود با اینکه یک قطعه و یک ملودی را اجرا کرده‌اند ولی هر کدام به اصطلاح رنگ صدایی خودش را دارد و مانند یکدیگر نمی‌شود.

سونوریته مربوط به نحوه صدادهی خوب است اینکه چه مسائلی را باید رعایت کنیم تا بتوانیم یک صدای زیبا از ساز خود در بیاوریم بهتر است بگوئیم هر ساز زیبایی خاص خود را دارد و قابلیت‌های سازها با هم متفاوت است سونوریته به ما کمک می‌کند که قادر به شناخت آن زیبایی باشیم و بتوانیم به به‌ترین نحو با یک ساز بنوازیم عوامل مختلفی در سونوریته تاثیرگزار است. مثلاً در ساز تار هر دو دست به اصطلاح پنجه و مضراب در تولید صدا موثر هستند. زاویه انگشت‌ها وعملکرد دست چپ و قدرت و شدت مضراب در دست دیگر و تکنیک‌های مضرابی و تکنیک‌های انگشت گذاری و کنده کاری و ویبرهای هر دو دست تاثیرات بسیار مهمی در نحوه اجرا و تولید صدا و جنس صدا می‌گذارد. بخش مهمی از این عوامل در مراحل آموزشی رقم می‌خورد اگر به نواخته‌های استاد برهانی توجه کنیم موزیکالیته خوب را در سازش می‌شنویم چه زمانی که قطعه دیگران را مینوازد و چه از ساخته‌های خودش و این نشان از دریافت و احساس، درک عمیق و دقیق اوست که البته سونوریته نقش مهمی در بیان این احساس ایفا می‌کند. سونوریته ساز استاد برهانی به دلیل دارا بودن مضراب‌های با صلابت و قوی در جملات و حرکت دست راست به طرف کاسه کوچک و گاه به سمت حرکت و بازی با مضراب، صدایی متفاوت را ایجاد می‌کند و گفتنی است زاویه مضراب در ساز ایشان به طرف بالا و کمی متمایل به طرف دسته ساز است به همین دلیل صدای ساز را مختص به خود می‌کند و به اصطلاح دارای امضای شخصی است البته گرفتن مضراب و انگشت گذاری ایشان بیشتر تحت تاثیر استادانش بخصوص استاد علی اکبر خان شهنازی قرار گرفته. شاید هم عصر بودن با استادان بزرگی مانند لطف الله مجد و جلیل شهناز، فرهنگ شریف و هوشنگ ظریف و شنیدن ساز این بزرگان تاثیر بسزائی در شیوه نوازندگی هنرمندان دیگر داشته است که داریوش برهانی ر از این ماجرا مستثنی نمیکند.

ولی شباهت و نزدیکی به مکتب استاد شهنازی بیشتر مشهود است به خصوص بازی با خرک و تولید ویبرهایی بوسیله دست راست با فشار روی خرک از ویژگی‌های دیگر ایشان و این مکتب است در نواخته‌های ایشان بعضی مواقع صداهای بلند و پرطنین شنیده می‌شود که این صدا بدلیل نزدیکی دست راست و نزدیکی مضراب به خرک می‌باشد.

البته قدرت دست راست و مچ هنگام نواختن مضراب راست (حرکت مضراب از بالا به پایین) بسیار مهم و تعیین کننده است در شفافیت و زلالی صدا و صافی و پرطنین بودن

آن بعضی از ویژگی‌های این شیوه نوازندگی را می‌توان در نوازندگان دیگر دید ولی بدلیل تفاوت‌هایی جزئی رنگ صداها متفاوت می‌نماید.

محتوا و فرم

مطالبی که یک هنرمند با تکیه بر دانش و معرفت و شناخت و برداشتی که از آموخته‌هایش ارائه می‌دهد محتوا و سر و شکل دادن به این مطالب و نظام دادن به آنها بحث فرم است. معمولاً مفاهیمی که در ذهن هنرمندان شکل می‌گیرد بسیار انتزاعیتر و گستردهتر از مفاهیم طبیعت هستند برای همین هنر در طول تاریخ دستخوش تغییر شده است و می‌شود چون این پدیده‌های انسانی هستند که تغییر می‌کنند و یکی از خاصیت‌های هنر هم بیان این پدیده‌هاست به زبان خودش.

مضمون، زیر مجموعه فرم است فرم باید باشد تا محتوا به وجود آید. بدون فرم محتوا معنا ندارد واضح است اگر یک موزیسین مضمونی در ذهن داشته باشد و ایده‌ای داشته باشد حتماً به فرم آن هم فکر می‌کند و این محتوا به یک شکل نظاممند پدیدار می‌شود و بهتر است بگوئیم محتوا برای ظاهر شدن و نمایان شدن نیاز به یک پیکره دارد و بعد از اینکه در پیکره جدیدی قرار گرفت فرم خودش را می‌گیرد.

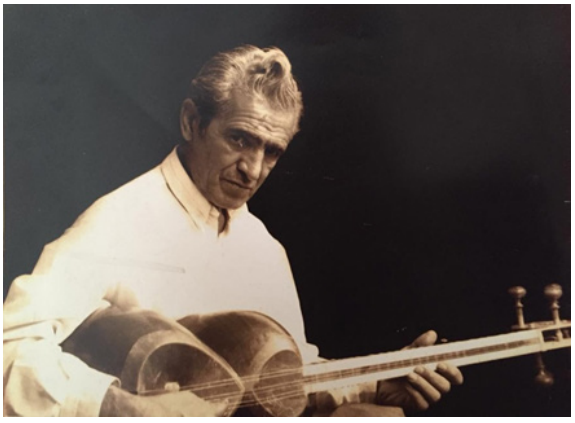
محتوا و مطالبی که در موسیقی استاد داریوش برهانی می‌بینیم و می‌شنویم همه برگرفته از برداشت آزاد ایشان از ردیف موسیقی ایران در چهارچوب ردیف دستگاهی است که در فرم‌های مختلف مثل پیش درآمد، تصنیف، چهار مضراب، رنگ و قطعات ضربی و آواز بیان می‌شود ولی بیش‌ترین فرمی که در نواخته‌های این هنرمند می‌توان شنید ضربی‌های متعدد با تکیه بر دانش او از دستگاه‌ها و آوازهای مختلف است و بیشتر دو ضربی‌های ساده ۲/۴ و دو ضربی‌های ترکیبی ۶/۸ نواخته و اجرا شده البته در اجراهایی که روی صحنه داشته‌اند رپرتوار مانند موسیقی اصیل ایرانی است یعنی به ترکیب نخست پیش درآمد و بعد آوازی و چهار مضراب و تصنیف و رنگ اجرا شده است که این روند در بیشتر اجراهای برنامه‌های موسیقی ایرانی متداول است یعنی برای شروع یک پیش درآمد می‌شنویم که معمولاً با ضرب آهنگ کند نواخته می‌شود و پس از آن جملاتی با ریتم آزاد و بعد ممکن است تصنیف خوانده شود و بعد چهار مضراب به عنوان یک قطعه تند

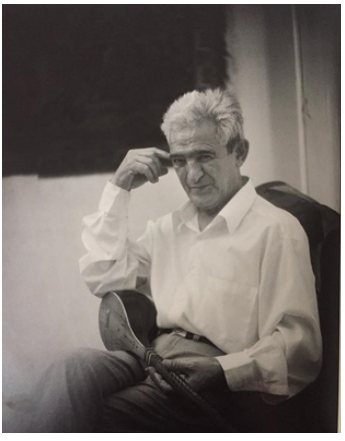
و بیکلام و در آخر رنگ که یکی از فرم‌های قدیم موسیقی ایران بوده است این ترتیب در اجرا سالیان سال است که جا افتاده است هر چند امروزه فرم چهار مضراب بدلیل تحرک بیشتر طولانیتر و رنگ‌ها کوتاهتر اجرا می‌شوند بر خلاف قدیم که چهار مضراب‌ها کوتاه و رنگ‌ها طولانیتر بوده است. در بحث محتوا در نواخته‌های استاد داریوش برهانی جمله بندی‌ها محکم و استوار و متکی بر ردیف با ترتیبی منطقی پشت سر هم قرارمی‌گیرند هر چند جملات برگرفته از ردیف هستند ولی در عین حال، عین ردیف نیستند و جملات در عین لطافت و زیبایی گاهی پرطنین و گاهی زمزمهوار از پس هم شنیده می‌شوند و این ویژگی در ایشان بدلیل حافظه موسیقایی اوست که به سازش غنا می‌بخشد. پرواضح است برای بیان و ارائه و اجرای مطالب نقش تکنیک و توانایی در نوازندگی را نباید نادیده گرفت و از سوئی دیگر نقش خلاقیت بسیار مهم است ساز استاد برهانی هر دو این ویژگی را دارد.

یکی از قطعات ساخته استاد برهانی قطعه‌ایست بنام «طلوع در بیات ترک DO که با الهام از قطعه معروف صبحگاهی استاد حسن کسائی ساخته شده این قطعه هم مانند قطعه صبحگاهی یک قطعه دو ضربی ساده در میزان ۲/۴ است که دارای یک انسجام و یک استحکام در محتوا و یک پیوستگی زیبا در جملات.

با اینکه صبحگاهی در چهارگاه است ولی الهام بخش قطعه طلوع در بیات ترک شده است. استاد برهانی چندین پیش درآمد و رنگ و تصنیف و چهار مضراب در دستگاه‌های سه گاه، شور، همایون، چهارگاه و آوازهای دشتی و بیات ترک و بیات اصفهان و افشاری دارد. وی همانند بعضی از موسیقیدان‌های قدیم بر این باورند که هر دستگاه و آواز ایرانی مختص به زمان خاصی در روز است و هر دستگاه را در ساعت‌های خاصی در روز باید اجرا کرد مثلاً اگر قبل از ظهر است و یا صبح باشد دستگاهی مانند ماهور و اگر یک غروب و یا شب همایون و یا آواز دشتی مناسبتر است. گذشته از مواردی که درباره ویژگی‌های نوازنده و همچنین محتوا در موسیقی اشاره شد نباید نقش محیط و شرایط زمانی هنرمند را نادیده گرفت. بر این باورم جامعه و شرایط اجتماعی در بوجود آمدن آثار هنری نقشی پر رنگ دارند اگر به آثار هنرمندان دوره گذشته و یا کسانی که هم دوره با جناب برهانی بوده‌اند نگاه کنیم می‌توان دریافت ملودی‌ها و قطعاتی که در گذشته ساخته شده غالباً همراه با مفاهیم و مضامینی است از عشق و مهرورزی و محبت و ایثار و گذشت و

جوانمردی و صداقت و همه صفات خوب انسانی چرا که در محیطی که پرورش یافته‌اند این واژه‌ها به معنی واقعی کلمه به عنوان ارزش تلقی می‌شده از لابلای همین ملودی‌ها و اشعار می‌توان دریافت دوره‌ای که آنها پشت سر گذاشته‌اند همراه با مهربانی و دوستی و آرامش سپری شده و این صفا و صمیمیت و زلالی که در نواخته‌هایشان شنیده می‌شود در واقع آیینه تمام نمای قلب و صفای درون خودشان است که در موسیقیشان متبلور می‌شود کسانی که از نزدیک با استاد داریوش برهانی برخورد و معاشرت داشته‌اند همه به اتفاق میدانند او دلی دارد به وسعت دریا که باید الگوی همه بخصوص طالبان هنر و عاشقان موسیقی باشد. براستی که او مردیست نجیب، شریف، متواضع، اصیل و صبور و همیشه عاشق و فارغ از همه حاشیه‌های جامعه هنری با آرزوی سلامتی و طول عمر برای این استاد بزرگ و اسطوره اخلاق و ادب.





تصویر ۴۰و۴۱:استاد داریوش برهانی

قطعـه طلـوع

داریـوش برهـانی

اسطوره گیتارالکتریک کرمان: همایون مجدزاده

بیوگرافی| در دهه‌های اخیر در عرصه ی هنر، افراد کمی را می‌توان یافت که خود جریانی را ساخته، آن را پرورانده، به ثمر نشانده و در نهایت به نسل‌های بعد از خود منتقل کرده باشند. افراد کمی را می‌توان یافت که در ابعاد مختلف، در قالب خالق، مجری، تهیه کننده، آموزگار و مفسر، حضوری مداوم، پربار و از همه مهم تر تاثیرگذار را رقم زده باشند. افراد کمی را می‌توان یافت که در خلق هنر خویش, امضای شخصی و منحصر به فردی را ارائه کرده و به مدد آن، تعالی آثار خویش را، در راستای آنچه که در دل و ذهن دارند، پدید آورده باشند. اگر بنا بر آن باشد تا چهره‌های جریان ساز در موسیقی «گیتار الکتریک-محور» کشور ایران را لیست کرد، بی شک نام استاد مجدزاده، در میان آنها، پررنگ بوده و جایگاهی ویژه را به خود اختصاص می‌دهد.

استاد همایون مجدزاده، متولد سال ۱۳۵۳، در شهر کرمان، برآمده از خانواده‌ای فرهنگی و کهن، را می‌بایست آغازگر راهی دانست که از کرمان زمین آغاز شد، تا پایتخت، کل کشور و خاورمیانه پیش رفت و نقاط عطف بیاد ماندنی ای را در عرصه موسیقی ایران برجای گذاشت.

در باب زندگی نامه و برشمردن فعالیت‌های هنری ایشان از دیدگاه کلان، کمی و تاریخی، مطالب خواندنی قابل ملاحظه ای در قالب یادداشت، مصاحبه و گزارش، در فضای مجازی موجود بوده و در دسترس می‌باشد و چه بسا فرصت خوبی برای علاقمندان است تا برای پی بردن و درک عمیق تر جایگاه این استاد گرانقدر کرمانی در عرصه ی کشوری، جستجویی در اینترنت داشته و مطالب موجود را مطالعه فرمایند. شاید بتوان موثق‌ترین منبع در دسترس، برای شناخت دقیق و عمیق استاد مجدزاده را مستند «مرزهای خاموشی» ساخته ی امیدهاشملو دانست که با کوشش بسیار و در طی مدت تقریبی شش سال ساخته شده است. در این مستند، زندگی شخصی استاد مجدزاده، از کودکی تا اکنون و همچنین زندگی هنریشان و سیر شکل گیری و تکامل آن، به نحو شایسته ای به تصویر کشیده شده است. لذا دیدن این مستند نیز خالی از لطف نبوده و می‌تواند پس زمینه ی ذهنی مناسب و دقیقی را برای علاقمندان و پژوهشگران پدید آورد.

در نوشته ی پیش رو، بنا بر آن گذاشته شده تا با نگاهی تخصصی و تازه، به سراغ جنبه‌های بکر تر رفته و کوشش بر آن است تا شناختی نو از ایشان و هنرشان، در اختیار مخاطبان قرار گیرد. آنالیز فنی آثار، تفسیر روش تدریس و رویکرد پداگوژیکال، ویژگی‌های منحصربفرد در نوازندگی، تبیین ابعاد مختلف کاری در جایگاه تهیه کننده و مهندس صدا و همچنین تاثیر ایشان بر جریان موسیقی «گیتارالکتریک-محور» در ایران، از دیروز تا امروز، از مواردی هستند که به آنها پرداخته خواهد شد.

کَهت‌مَیان

غالب آثار استاد مجدزاده، در قالب آلبوم و تحت عنوان گروه «کهت‌میان» ساخته و منتشر شده‌اند. نامی آشنا برای مخاطبان، که خود به طور مشخص، فراتر از نام بوده و هر آنچه که تحت عنوان «کهت‌میان» ساخته شده است، ویژگی‌های منحصربفردی را داراست.

تنوع هنری و زیبایی‌شناختی آثار استاد مجدزاده، همواره مرزهای مختلفی را از میان برداشته و المان‌های مختلفی را از ژانرهای گوناگون موسیقی در خود گنجانده است. تبلور

این شناخت چند بعدی را می‌توان در آلبوم‌های مختلف «کهت‌میان» بخوبی مشاهده نمود. از آنجایی که ایده ی اصلی «کهت‌میان» همواره موسیقی برای بیان احساس درونی بوده و جنبه ی تجاری هدف غایی آن نبوده است، از همان ابتدا از قالب‌های مرسوم و رایج فاصله داشته و در نتیجه، موسیقی «کهت‌میان» در طول زمان و با گذشت سال‌ها، دستخوش تغییر شده و به فراخور المان‌هایی که به منظور بیان شالوده ی هنری مورد نظر، به قطعات اضافه و یا از آنها کم شده، تغییر یافته است.

گویی «کهت‌میان» تکامل درونی خالق خود را می‌جوید. با وجود آنکه بسیاری از ایده‌های اولیه و تم‌های اصلی قطعات، در همان سال‌های ابتدایی شروع موسیقی و در دل کویر کرمان، توسط استاد مجدزاده بوجود آمده اند، سال‌ها سپری شده و زمان برده است تا همین ایده‌های اولیه و تم‌ها، تکمیل شده و از دلشان، آثاری منسجم و باب میل خالقشان پدید آید. باید بر این نکته تاکید داشت که مقصود از تکامل، نه پیچیدگی، بلکه ایده آل سازی آثار، منطبق با احساس درونی هنرمند است.

سبک موسیقی «کهت‌میان» را می‌بایست»کهت‌میان» دانست؛ چرا که این نام هیچگاه بنا بر آن نداشته تا در قالب ژانری مشخص و از پیش تعیین شده اعلام موجودیت کند. المان‌های مختلف، از ژانرهای مختلف، به خدمت گرفته شده‌اند تا هویت درونی خالق آثار، به منصه ی ظهور رسد و از همین روست که استاد مجدزاده، آثار موخر «کهت‌میان» را حرف‌های اصلی تر خود در عرصه ی موسیقی میدانند.

از دیدگاهی کلان، می‌توان استفاده از ریتم‌ها، گام‌ها و فضاسازی‌های منتسب به منطقه ی خاورمیانه، استفاده از فواصل ربع پرده رایج در موسیقی ایرانی، استفاده از علم‌هارمونی موسیقی غربی، استفاده از گام‌های رایج در بداهه نوازی در موسیقی غربی، استفاده از مدهای هفت گانه، استفاده از کروماتیسیزم، ارکستراسیون موسیقی‌های «گیتارالکتریک-محور» غربی، آرنجمان‌های متنوع و ترکیبی، ایده‌های ریف-محور، ریف‌های تماتیک، ایجاد فضاهای دراماتیک، موتیف‌های باشکوه و چند لایه و ملودی‌های احساسی برگرفته از حافظه ی تاریخی و بیانگر تعلق خاطر به سرزمین مادری در کنار سولوهای تکنیکال با توجه ویژه به علم آکوردشناسی را از ویژگی‌های قابل ملاحظه در موسیقی «کهت‌میان» دانست.

درباره سیاق نوازندگی

در میان نوازندگان ایرانی گیتارالکتریک، تعداد بسیار اندکی را می‌توان یافت که دارای امضای شخصی و بیان منحصر بفرد بوده و در نتیجه بتوان ایشان را بعنوان آغازگر نوع خاصی از نوازندگی معرفی نمود. استاد مجدزاده را می‌بایست پیش گام در این مسئله دانست. فردی که نوازندگی گیتار الکتریک را به روایتی شخصی، بدور از رویکردی تقلیدی از نوازندگان غربی مبدل ساخته و داستان خود را با آن بیان می‌نماید. در این بخش سعی بر آن است تا ابعادی که گواه بر این موضوع بوده و ویژگی‌های منحصربفرد نوازندگی استاد مجدزاده را تشکیل می‌دهند، مورد معرفی و بررسی قرار گیرند.

در نوازندگی استاد مجدزاده، هر دو جنبه ی تعیین کننده ی ملودی و تکنیکالیته، در روند جمله بندی، مورد توجه می‌باشند. از همین روست که می‌توان سولوهای متنوعی - از احساسی و ملودیک گرفته تا تکنیکال و پیچیده - را در آثار ایشان یافت. در پروسه ی ملودی پردازی، استاد مجدزاده غالبا رویکردی احساسی را پیش گرفته و گویی به بیان نواهای سرزمین مادری، ملهم از احساسات درونی و حافظه ی شنیداری خودآگاه و ناخودآگاه می‌پردازند. ملودی‌هایی که با وجود سادگی، گیرایی بسیار داشته، قابل نجوا بوده و تاثیر عمیقی بر شنونده می‌گذارند. از سوی دیگر، در بحث تکنیکالیه می‌بایست ایشان را یکی از پیشگامان نوازندگی تکنیکال گیتار الکتریک در ایران دانست. اشراف مکفی بر تکنیک‌های دشوار سولیستی و همچنین نگاه دقیق به‌هارمونی عمودی قطعات، برای انتخاب نت‌ها، از نکات بسیار مهم نهفته در نوازندگی استاد مجدزاده است. توجه به گام‌های متنوع نظیر انواع مینورها (طبیعی،هارمونیک، مجارستانی، پنتاتونیک)، مدهای کلیسایی بویژه مدهای دارای کیفیت تاریک (فریژین، لوکرین)، گام‌های خاص تر نظیر جود، دبل‌هارمونیک، فریژین دامینانت و شورعرب و گام‌های متقارن (کاسته و یک پرده ای) در قالب جملات، سکانس‌ها و ران‌ها، از نکات مهم دیگر در سولوهای ایشان است. همچنین استفاده از آرپژیوهای سه صدایی و چهار صدایی، در قالب تکنیک‌هایی همچون سویپ پیکینگ، اس‌ترینگ اسکیپینگ و اسکیپ تپینگ از اتفاقات تکنیکال مشهود در سولوهاست. در کنار این موارد، شمارش‌های نامتعارف نیز در قسمت‌های سرعتی سولوها نشان از توجه ویژه و در عین حال متفاوت به موضوع زمانبندی نت‌ها دارد.

علاوه بر دو حالت ملودیک و تکنیکال حاکم بر سولوها، می‌بایست بخش مجزای دیگری

را نیز در رویکرد استاد مجدزاده برای ساخت سولوها در نظر گرفت که بیشتر در آلبوم «رستاخیز» به چشم می‌خورد و آن، جمله پردازی‌هاییست که بجای توجه به گام‌ها و نگاه کلید محور، با نگاهی ریزتر و تمرکز بر مبحث فواصل شکل‌می‌گیرند. جملاتی که نه سادگی ملودی‌های آشنا و نه پیچیدگی بخش‌های تکنیکال را دارند؛ بلکه چون جریان سیال ذهن و احساسات، پیش رفته و شکل‌می‌گیرند. لازم به ذکر است که توجه استاد مجدزاده در کنار رویکرد رایج در سولونوازی، یعنی سیستم مرکز تونال، به سیستم گام-آکورد نیز معطوف بوده و از آن نیز در خلق آثار بهره برده اند.

موضوع دیگری که توجه به آن اهمیت بسیار دارد، لحن بیان و روند استفاده از آرتیکولاسیون‌ها در سولوهای استاد مجدزاده است. اولین نقطه ی تمایز نوازندگی ایشان در این مبحث را می‌توان توجه ویژه به فلوید رُز و استفاده ی منطقی و متبهرانه از آن دانست. این موضوع باعث شده است تا علاوه بر ویبره‌های انگشت، ویبره‌های متفاوت تری نیز در آثار ایشان شنیده شود. بطور کلی تکنیک‌های بندینگ و ویبره در نوازندگی استاد مجدزاده بحثی فراتر از آرتیکولاسیون بوده و گاها از آنها برای رسیدن به ربع پرده‌هایی که اجرایشان بر روی فرت بُرد گیتار امکان پذیر نیست استفاده می‌شود. این امر موجب شده تا ملودی‌ها، احساسی کاملا شخصی و در عین حال اصیل و ایرانی را با خود بهمراه داشته باشند. در تکمیل این موضوع باید اضافه کرد که ربع پرده‌ها هم در مقام تزیین نت اصلی و هم در مقام نت هدف مورد استفاده قرار گرفته اند.

بطور کلی ساخت ریف خوب در موسیقی‌های گیتار الکتریک محور، مستلزم توان ریتمیک بالا، ذهن ملودیک قوی و نگاهی تماتیک و دراماتیک به موسیقیست. در آثار استاد مجدزاده، علاوه بر توجه ویژه به این المان، شخصی سازی آن نیز به نحوی مشهود، صورت گرفته است. ریف‌های خلوت و کم نت و سنکپ دار، ریف‌های تکنیکال، سرعتی و پیچیده، ریف‌های لنگ، ریف‌های اولد اسکول، ریف‌های ادواری و انواع دیگری از ریف را می‌توان در آثار کهت‌میان بخوبی شنید. توجه به حرکات کروماتیک در کنار استفاده از گام‌های غالبا شرقی و تاریک، توجه به فواصل نامطبوع، توجه به ربع پرده‌ها و همچنین لحن لرزان و ویبره ی باظرافت نت‌ها، از ویژگی‌های دیگر این ریف‌ها محسوب می‌شود.

در پایان این بخش، اشاره به این موضوع واجب است که ذهنیت موزیکال استاد مجدزاده، تمام و کمال از دانش تئوری،هارمونی، آکوردشناسی و گام شناسی موسیقی غربی

سرچشمه گرفته است. این بدان معناست که اتفاقات شرقی و ایرانی نیز متکی بر دانش موسیقی غربی و بواسطه ی احساس درونی رخ داده اند.

درباره شیوه تدریس

تاثیرگذاری استاد مجدزاده بر علاقمندان جنبه‌های مختلف دارد و می‌بایست جدا از تاثیرگذاریشان بواسطه ی خلق و تولید آثار، پررنگ‌ترین و مداوم‌ترین جنبه ی موثر حضور ایشان در عرصه را، موضوع تدریس موسیقی دانست. امری که در طی سالیان سال، روز به روز گسترده تر شده و جنبه‌های جامع تر نظری و عملی به خود گرفته است. پیش از شرح موضوع، پیشنهاد می‌شود تا برای درکی جامع از رویکرد ایشان در امر تدریس، به متد آموزشی ایشان تحت عنوان «لیدگیتار راک» که توسط موسسه ی «خنیاگر» و در سه بخش تصویری تولید و عرضه شده است رجوع شود.

فراگیری خودآموز نوازندگی و تئوری موسیقی از ابتدا تا انتها (اگر بتوان انتهایی را برای آن قائل بود) امری بسیار سخت و دشوار است. راهی که استاد مجدزاده آن را با تمام سختی‌ها پیموده اند و نتیجه اش، نه تنها موفقیت خودشان، بلکه نشان دادن راه به بسیاری دیگر بوده است.

کلاس استاد مجدزاده، تنها کلاس گیتار نیست؛ بلکه کلاس موسیقی است. چند بعدیست و بنا را بر آن دارد تا هنرجو در چندین جنبه ی مختلف رشد کند و در نهایت امر به چیزی فرانر از یک نوازنده و به یک هنرمند تبدیل شود. فراگیری مهارت‌های تکنیکال و تاکتیکال در نوازندگی، شناخت هنرمندان برجسته و یادگیری آثار حائز اهمیت، فراگیری تئوری و علم‌هارمونی بصورت کاربردی، بدست آوردن قدرت تحلیل هنری و آنالیز فنی آثار، آشنایی با سبک‌های مختلف موسیقی و فراگیری نکات کاربردی آنها در راستای نوازندگی در استایل باب میل، شناخت سازهای مهم و پرکاربرد و همچنین فراگیری ارنجمان و روند ساخت و خلق موسیقی، همه از جنبه‌های مختلفی می‌باشند که در کلاس استاد مجدزاده بر آنها تمرکز می‌شود.

آموزش نوازندگی در هر دو جنبه ی ریتم گیتار و لید گیتار، از بیسیک‌ترین مطالب گرفته تا پیشرفته‌ترین آنها، بخش کوچکی از روند آموزش ایشان در کلاس‌هاست. بخشی که در کنار محوریت تجربه ی شخصی خودشان، با اشرافی مکفی بر متدهای آموزشی متعدد و به روز نیز همراه بوده و مرتبا در حال بروز شدن است. نکته بسیار مهم در روند کلاس‌های ایشان در جنبه ی نوازندگی آن است که هنرجو علاوه بر آموختن تکنیک‌ها، تاکتیک‌های استفاده ی بهینه و خلاق از آنها در بستر موسیقی را نیز فرا می‌گیرد.

شیوه ی منحصربفرد آموزش علم‌هارمونی و به همراه آن آنالیز، ارنجمان و آهنگسازی، از جنبه‌های بسیار مهم کلاس استاد مجدزاده می‌باشد. ایشان‌هارمونی را فراتر از تئوری و کلمات، مبتنی بر کاربرد ملموس آن توسط فرد و پیاده کردن آن بر روی ساز آموزش می‌دهند. نکته ی بسیار حائز اهمیت، شیوه ی تدریس روان و قابل درک ایشان در قبال این بخش مهم و پیچیده از علم موسیقیست. شیوه‌ای که نتیجه ی آن، نه تنها درک بهتر و توانمندی هنرجو در بحث آنالیز بوده، بلکه این امکان را به او می‌دهد تا دست به خلق آثار خود و تکمیل ایده‌های فردی نیز بزند. توجه به امر بداهه نوازی، و بکار بردن مسائل تکنیکال و تئوریک در راستای ارتقای آن، از جنبه‌های مهم دیگرست که از یادگیری موازی نوازندگی و تئوری در کنار یکدیگر، در کلاس‌های ایشان حاصل می‌شود.

دیگر ویژگی مهم استاد مجدزاده در امر پداگوژی، رویکرد خلاقیت محور ایشان در قبال مباحث درسیست. این بدان معناست که اتفاقات کلاس، بسیار فراتر از متدنوازی، قطعه نوازی و یا تبیین مسائل تئوریک است و در کنار یادگیری هر تکنیک و یا موضوع تئوریک، نحوه ی استفاده ی از آن و همچنین بسط دادن موضوع و مرتبط ساختن آن با دیگر مطالب در پروسه ی خلق موسیقی نیز تبیین می‌شود. نتیجه ی چنین رویکردی است که منجر به پرورش یک هنرمند با ذهن خلاق می‌شود. این بدان معناست که دانش و مهارت انتقال یافته به هنرجو، تنها محدود به قالب‌های خشک و از پیش تعریف شده نیست و او می‌تواند مسیرهای فردی خود را خلق و طی کند.

از همین روست که می‌توان از رویکردهای مهم استاد مجدزاده در روند تدریس را حفظ هویت و فردیت هر هنرجو در عین ارتقای سطح تکنیکال و تئوریک وی دانست. این بدان معناست که در روند تدریس ایشان، بنا بر آن گذاشته نشده تا هنرجو، هم سلیقه و هم نظر و بطور خلاصه یک نسخه ی کپی از استاد خویش باشد. توانمندی استاد مجدزاده

در این است که هنرجو را در راهی که خود در ذهن ترسیم کرده و به آن علاقه دارد، پیش برده و همراهی می‌کنند. قوه ی تحلیل و داشتن دیدگاه هنری را به وی می‌آموزند؛ در عین اینکه استقلالی هنری و فکری را برای وی قائل هستند. با نگاهی به آلبوم‌های افرادی چون کاوه دولت‌نیا، میلاد ملک‌زاده، عبدی اوحدی،هامد بابائی و امین ایوبی که جملگی از هنرجویان استاد مجدزاده بوده اند می‌توان بخوبی به این موضوع پی برد که هر یک راه و رویکرد شخصی خود را نسبت به موسیقی پیش گرفته و داستان شخصی خود را روایت کرده‌اند.

هنرجویان استاد مجدزاده محدود به حوضه ی جغرافیایی مشخصی نشده و افراد از سراسر ایران، برای یادگیری موسیقی نزد ایشان می‌آیند. تهران، کرمان، گیلان، آذربایجان و بوشهر را می‌توان مثال‌های برجسته ی این موضوع دانست. نتیجه این امر آن شده است تا نوازندگان زیادی از ایشان موسیقی آموخته و یا خود دست به خلق موسیقی زده و گروه موسیقی خود را تشکیل داده اند و یا گروه‌های موسیقی دیگر، نوازندگان خود را از میان هنرآموختگان استاد مجدزاده برگزیده اند. در کنار این تنوع جغرافیایی مستمر، می‌توان به کارگاه تئوری کاربردی برای نوازندگان گیتار الکتریک در تهران (۱۳۹۳ -۱۳۹۴) و همچنین ورکشاپ تئوری موسیقی در آمل (۱۳۹۴) که توسط ایشان برگزار شد اشاره کرد که موزیسین‌های متعددی از شهرهای مختلف کشور در آنها شرکت کردند.

در نهایت امر باید به این مسئله ی مهم اشاره کرد که این عملکرد معلم، فن بیان و کلام تاثیرگذار اوست که می‌تواند روند آموزش را به ثمر نشانده و موثر واقع شدن آن را تضمین کند. استاد مجدزاده را به معنای واقعی کلمه می‌بایست یک معلم حقیقی دانست. معلمی که خود هیچگاه از آموختن دست نمی‌کشد و همیشه برای بیشتر دانستن کنجکاو است. معلمی که از هر جمله اش می‌توان آموخت و در عمل و کلام، سخاوت شایسته ی یک معلم حقیقی را داراست و بی‌دریغ دیگران را به سرمنزل مقصود می‌رساند.

درباره اجراهای زنده

کهت‌میان از همان ابتدا با اجرای زنده ی قطعات اورجینال گروه به روی صحنه رفته و هیچگاه یک گروه بازنواز نبوده است. این موضوع یکی از مهم‌ترین خاصه‌های گروه محسوب شده و نقطه‌ی تمایز بزرگ آن با بسیاری از گروه‌های داخل کشور در بحث اجراهای زنده می‌باشد. تاثیر فرهنگی این موضوع نیز جای بحث دارد و می‌بایست آن را تاثیری مثبت دانست؛ چرا که با اجرای آثار اورجینال، هنری که خاستگاه آن، دل و روح موزیسین ایرانیست و مختصات وجودی، محیطی و فرهنگی خود او را در بر می‌گیرد به مخاطبان عرضه می‌شود. در نتیجه ی این موضوع، هنرمندان دیگر نیز به این خودباوری می‌رسند که می‌توان با هنر خود به روی صحنه رفت؛ هم حرف خود را زد و هم بر مخاطب تاثیر خوشایند گذاشت.

از نکات بسیار مهم درباره ی آلبوم‌های موسیقی، قابل اجرا بودن آنها در قالب گروهی و همنوازیست. نکته ای کلیدی که درباره ی تمام آلبوم‌های کهت‌میان صدق می‌کند و در نتیجه اکسیر، وجود مجازی، برخاسته از خاکستر و رستاخیز، همگی تبدیل به اجرای گروهی شده‌اند.

قطعات بیاد ماندنی ای از آلبوم اکسیر، نظیر «ایستگاه آخر»، «یادآوری» و «بیگانه‌هراسی» پای ثابت کنسرت‌های کهت‌میان هستند. نکته بسیار ارزشمند دیگر، اجرای زنده ی استودیویی کامل این آلبوم است که در قالب دی‌وی‌دی تصویری و تحت عنوان «ایستگاه آخر» منتشر شده است. حضور «اسکات ایّن» از نوازندگان شهیر گیتار الکتریک در این دی‌وی‌دی و نظر مثبت وی پیرامون گروه کهت‌میان نیز از اتفاقات مهم دیگر آن می‌باشد. کیفیت اجرای قطعات در این دی‌وی‌دی، از نکات برجسته ی آن است. دقت بالای نوازندگی و هماهنگی گروهی بالا در اجرا باعث شده است تا حتی در مواقعی، اجرای زنده ی قطعات از اصل آن‌ها نیز شنیدنی تر باشد.

آلبوم وجود مجازی بطور کامل به روی صحنه برده شده و چندین بار اجرا شده است. پیچیدگی قطعات این آلبوم، آن را برای اجرای زنده چالش برانگیز می‌سازد. موضوعی که گروه کهت‌میان بخوبی از عهده ی انجام آن برآمده و قطعات را به به‌ترین نحو و با دقتی بالا به اجرا رسانده است. قطعاتی نظیر «وجود مجازی»، «بازگشت ناپذیر» و

«بخشایش» از قطعاتی هستند که در اجراهای دیگر کهت‌میان نیز بطور مداوم اجرا شده‌اند. نکته ی جالب درباره این قطعات، تنظیم مجدد آنها توسط استاد مجدزاده، با توجه به ارکستراسیون گروه و مناسب برای اجرای با دو گیتار و بدون کیبورد است.

آلبوم برخاسته از خاکستر، با وجود آنکه کمتر از دیگر آلبوم‌ها به روی صحنه رفته است اما نقطه ی قدرت‌نمایی موزیکال گروه در اجرای خارج از کشور (در امارات متحده) بوده است. قطعه ی «برخاسته از خاکستر» در اجراهای موخر گروه، مرتبا اجرا شده و در ست لیست اجراها حضور مداوم داشته است. فارغ از بحث اجرای صحنه ای، این آلبوم نیز بطور کامل و با کیفیت بالایی اجرای استودیویی شده و در قالب ویدیوهای مجزا در دسترس مخاطبان قرار گرفته است.

آلبوم رستاخیز، در اجراهای موخر گروه، هسته ی اصلی ست لیست‌ها را تشکیل داده و قطعات باکلام آن، بعنوان محور اجراهای جدیدتر گروه محسوب می‌شوند. علاوه بر آن، قطعات بی‌کلام این آلبوم نیز بطور منتخب در اجراهای سال‌های اخیر کهت‌میان اجرا شده‌اند. از قطعات باکلام اجرا شده از آلبوم می‌توان به «رستاخیز»، «غلام قمر» و «درخت» اشاره کرد. همچنین از میان قطعات بی‌کلام اجرا شده از این مجموعه، می‌توان به قطعات «گواتی» و «لوار» اشاره کرد. قرار گرفتن گیتارهای هشت سیم در کنار وکال ایرانی و آوازگونه، ترکیب یونیکی را در اجراهای زنده گروه ایجاد و ارکستراسیون متفاوت و نویی را به مخاطبان معرفی کرده است.

اجراهای زنده استاد مجدزاده تا سال ۱۳۹۷

۱۳۸۱/۷/۱۰ ۱۳۸۱/۷/۱۲ ۱۳۸/۷/۱۳	اکسیر – تالار فارابی (روز اول یک اجرا و روزهای بعد ۲ اجرا)

۱۳۸۲/۲/۱۸ ۱۳۸۲/۲/۱۹	تالار فارابی (هر روز ۲ اجرا) – Choose Your Progress
۱۳۸۲/۱۰/۳ ۱۳۸۲/۱۰/۴ ۱۳۸۲/۱۰/۵ ۱۳۸۲/۱۰/۱۳ ۱۳۸۲/۱۰/۱۵ ۱۳۸/۱۰/۱۶	تالار فارابی (هر روز ۲ اجرا) – Virtual Existence
۱۳۸۴/۶/۵	فستیوال کیش
۱۳۸۴/۱۰/۲۵	Live in Studio: Last Station
۱۳۹۳/۲/۱۶	دانشگاه شریف
۱۳۹۳/۶/۲۸	ایوان شمس (۲ اجرا)
۱۳۹۳/۷/۵	Dubai - The Music Room, Majestic Hotel
۱۳۹۳/۷/۱۳	ایوان شمس (اجرا لغو شد)
۱۳۹۳/۱۲/۳	برج آزادی (۲ اجرا)
۱۳۹۴/۷/۸	برج آزادی
۱۳۹۴/۷/۹	برج آزادی (۲ اجرا)
۱۳۹۴/۷/۱۷	سالن هلال احمر کرمان
۱۳۹۵/۶/۲۷	استدیو سرنا – VOX
۱۳۹۵/۷/۶	برج آزادی (۲ سانس)
۱۳۹۵/۱۰/۴	شب شنبه‌ها - تئاتر مستقل تهران
۱۳۹۷/۱۱/۲۶	جشنواره موسیقی فجر (برج آزادی)
۱۳۹۷/۱۱/۲۸	جشنواره موسیقی فجر - تئاتر شهر سمنان

تنظیم و گردآوری جدول: امیدهاشملو

درباره تولید موسیقی

دغدغه ی ضبط و تولید موسیقی در میان هنرمندان، امری تعیین کننده و حیاتیست. دست اندرکاران عرصه، نسبت بدین موضوع واقف بوده و بخوبی حس کرده‌اند که گاه، یک ایده ی خوب، سال‌ها درهارد کامپیوتر باقی می‌ماند و در نهایت، هیچکس بجز خود خالق اثر، مخاطب آن نبوده و کم کم به فراموشی سپرده می‌شود. استاد مجدزاده نیز چنین تجربه‌ای را داشته و طعم تلخ آن را چشیده‌اند. همین امر باعث شده است تا به سمت خودکفایی در امر تولید موسیقی رفته و در این مسیر، نه تنها موفق بوده و بسیاری از آثار خود را به ثمر رسانده‌اند، بلکه آثار هنرمندان دیگر را نیز تولید کرده‌اند.

تسلط اصولی و علمی بر مبحث مهندسی صدا، در کنار دیدگاه هنری جامع و چند بعدی، اشراف بر کارکرد سازهای متنوع و مهم بطور خطی و همچنین گروهی و تجربه ی شنیداری غنی و گسترده در ژانرهای مختلف موسیقی، موجب شده است تا استاد مجدزاده بتوانند امر تولید را به نحوی شایسته و منطبق با استانداردهای روز و معیارهای جهانی انجام بدهند.

آلبوم‌های «برخاسته از خاکستر» و «رستاخیز» از کهت‌میان هر دو توسط استاد مجدزاده تولید شده‌اند. از جمله آلبوم‌های دیگری که اثر هنرمندان دیگر بوده و ایشان در پروسه ی تولید آنها دست اندر کار بوده اند، می‌توان به آثار زیر اشاره کرد.

پروژه‌های دیگر و نوع همکاری استاد مجدزاده

نام آلبوم	آرتیست	سال انتشار	سمت استاد مجدزاده
گل مرداب	کاوه دولت نیا	۲۰۱۴	نوازنده مهمان در یک قطعه میکس و مسترینگ

اسکیزوتراپی	آئورت	۲۰۱۵	عضو گروه نوازنده در تمام آلبوم میکس و مسترینگ
سقوط سکوت	میلاد ملک زاده	۲۰۱۷	میکس و مسترینگ
آدمآبی	عبدی اوحدی	۲۰۱۹	نوازنده مهمان در چهار قطعه میکس و مسترینگ
هُمرگ	بارامانت	۲۰۱۹	نوشتن خط درامز میکس و مسترینگ
پاکباز	محمدامین ایوبی	۲۰۲۱	میکس و مسترینگ

از موارد دیگر نیز می‌توان به آلبوم گروه تُندر اشاره کرد که صداسازی‌ها و میکس و مسترینگ آن توسط استاد مجدزاده انجام شده است. همچنین آثار اوژن محمدی نیز توسط ایشان ساخته و تولید شده‌اند. در کنار این موارد، باید به این نکته نیز اشاره کرد که آلبوم‌ها و تک‌آهنگ‌های دیگری نیز توسط ایشان در دست تولید بوده و یا تولید شده‌اند که یا بطور غیررسمی انتشار یافته و یا هنوز منتشر نشده‌اند.

درباره اکسیر

آلبوم «اکسیر» اثری به یاد ماندنی برای طرفداران می‌باشد که با وجود گذشت سال‌ها از انتشار آن، هنوز هم فروش داشته و مورد توجه قرار می‌گیرد. آلبومی جریان ساز، که می‌تواند رفرنسی بسیار مهم و نقطه عطفی حائز اهمیت در موسیقی معاصر کشورمان تلقی شود. اکسیر شامل هشت قطعه ی بدون کلام، با ارکستراسیون متشکل از دو گیتار الکتریک - که گاها یک لاین مکمل‌هارمونی نیز به آن اضافه می‌شود - یک گیتار بیس و یک درامز ساخته و اجرا شده است.

در لایه‌ی ریتم، اکثر قریب به اتفاق قطعات اکسیر از شمارش چهارضربی پیروی می‌کنند و فیگورهای ریتمیک خط درامز و همچنین پاساژهای بکار رفته در این لایه - که توسط خود استاد مجدزاده نوشته شده‌اند - غالبا با الگوهای بکار رفته در موسیق «ترَش» همخوانی دارند.

نقش ریتم گیتارها در آلبوم اکسیر بسیار مهم بوده و می‌بایست این آلبوم را منبعی غنی از «ریف» دانست. المانی که در موسیقی‌های ساخته شده در کشورمان - فارغ از ژانر - کمتر به آن توجه شده؛ حال آنکه آلبوم اکسیر را می‌تواند نمود بارزی از کارآمدی این المان تعیین کننده دانست.

ساختارهارمونیک آلبوم اکسیر، غالبا برآمده از تناسب و تقابل میان ریف‌ها، خط بیس و پارت‌های لید گیتار می‌باشد. نکته ی جالب توجه آن است که با وجود ریف-محور بودن آلبوم، معدود توالی آکوردهای موجود در این اثر، به یاد ماندنی و تامل برانگیز هستند.

و در نهایت، لایه ی ملودیک آلبوم را می‌بایست نقطه عطفی مهم در عرصه ی ملودی پردازی با ساز گیتار الکتریک و همچنین کارکرد تکنیکال این ساز در میان آثار تولید شده در کشور دانست.

قطعه اول آلبوم اکسیر «یاداوری» نام دارد. فرم این قطعه ترکیبی از فرم زنجیره‌ای و کمانیست. آغاز قطعه با آرپژیوی گیتار کلین از آکورد سی مینور که با نت‌های عبوری دیاتونیک، تزیین شده و بعد ملودی گیتار بیس به آن اضافه می‌شود، پیش می‌رود و بگونه‌ای می‌توان آن را مقدمه ای باوقار برای کل آلبوم دانست. پس از مقدمه، با تغییر تمپو، ریتم و همچنین کلید قطعه از سی به فاصله ی پنجم درست آن (فا دیز) فضای قطعه از حالت آکورد-محور به ریف-محور تغییر می‌یابد. استفاده از مُد فریژین در ریف این قسمت و همچنین نت‌های سریع و میوت شده، منجر به ایجاد فضایی سنگین و در عین حال تاریک می‌شود. در این میان، ریف دیگری اجرا می‌شود که برای چند میزان کوتاه، فضا را تغییر می‌دهد. استفاده از دو نت پدال «لا و رِ»، و همچنین حرکات کروماتیک و مبتنی بر فاصله ی سوم کوچک، منجر به دامن زدن به فضای تاریک قطعه می‌شود. سپس بیس سولوی سرعتی و همچنین خط لیدگیتار بعد از آن، که هویتی ترکیبی از سولو و ریف را در خود دارد، قطعه را پیش می‌برند. نکته منحصربفرد این قسمت از قطعه،

آن است که پارت لیدگیتار، همچون یک ریف بلند، خطی و بدون تکرار پیش می‌رود، از رجیستر صدایی بم - که در ریف نوازی متداول است - خارج شده و کم کم هویتی سولو گونه را به خود می‌گیرد. در قسمت بعد باز هم تنالیته تغییر کرده و به سی بازمی‌گردد و این‌بار گام قطعه به مینورهارمونیک تغییر میابد و در مواردی با جابجایی به تنالیته ی می رفته و دوباره به سی بازمی‌گردد.

قسمت اوج و سولوی اصلی این قطعه می‌تواند نمونه‌ای بارز از سبک نوازندگی منحصر بفرد استاد مجدزاده باشد. جمله بندی‌های نرم و شناور، استفاده از گام مینورهارمونیک، توجه ویژه به نت‌های خاتمه دهنده ی جملات، استفاده از فلوید رُز، اجرای آرپژیوها با تکنیک سویپ پیکینگ از جمله ویژگی‌های این سولوی بیاد ماندنیست.

بازگشت به ریف ابتدایی در فا دیز فریژین و اشاره به ریف کروماتیک بعدی، فضای قبلی آهنگ را دوباره تداعی می‌کند و در نهایت امر، قسمت پایانی قطعه بازگشت به سی مینور و فضای کلین است. این بار آرپژیو توالی تزیین شده این از آکوردهای سی مینور و لا ماژور را مینوازد. این توالی که کادانس آکورد زیرتونیک به تونیک را تشکیل می‌دهد، از کادانس‌های برجسته ی گام مینور طبیعی بوده و حس نوستالژیک خاصی را به خود بهمراه دارد.

قطعه دوم آلبوم اکسیر «دهلیز» نام دارد. قطعه‌ای تماما ریف-محور، با فرم زنجیری و واریاسیون گونه، که در آن از مُد هفتم گام ماژور - یعنی مُد لوکرین - استفاده شده است. شاید حتی در عرصه ی موسیقی جهانی نیز قطعات بسیار کمی را بتوان یافت که در آنها از این مُد نامتعارف، استفاده ای تماتیک و شنیدنی شده باشد. دهلیز با ریف در می لوکرین آغاز شده و واریاسیون‌هایی از آن را معرفی می‌کند. سپس نوبت به قسمت سولو می‌رسد که بجای همراهی با تنالیته ی اصلی قطعه - در روندی پُلی تُنال - ملودی پردازی را از سُل آغاز کرده و پیش می‌برد. در جمله پردازی لیدگیتار، گام ایستا نبوده و گام‌های مختلفی نظیر بلوز، میکسولیدین(مد پنجم گام ماژور) و دورین جَز استفاده می‌شوند.

توانایی استاد مجدزاده در کنار هم قرار دادن این گام‌های متنوع و ایجاد جمله بندی‌های منطقی با آنها، از نکات بسیار ارزشمند و مهم این قطعه محسوب می‌شود.

بعد از خروج پارت لیدگیتار و بازگشت دوباره ی آن، این‌بار گام «جود» که مُد چهارم گام مینورهارمونیک می‌باشد استفاده می‌شود و در نهایت قطعه با واریاسیونی از ریف می لوکرین به پایان می‌رسد.

قطعه سوم «فساد تدریجی» نام دارد. یکی دیگر از قطعات آلبوم که با آرپژیوی کلین گیتار الکتریک آغاز می‌شود. نکته جالب این آرپژیو، شمارش نامتداول آن است و قسمت اول آن را می‌توان در کسر میزان هفده/شانزدهم گنجاند. هرچند که به گفته ی خود استاد مجدزاده، این شمارش نامتعارف محاسبه شده نبوده و حسی اتفاق افتاده است. این توالی در گام می‌هارمونیک مینور ساخته شده و آکوردهای تشکیل دهنده ی آن چهارصدایی (هفت) می‌باشند. سولوی اضافه شده بر این آکوردها، یکی از ملودی‌های بیادماندنی استاد مجدزاده است که در آلبوم «رستاخیز» نیز به آن اشاره شده و حضور دارد. تغییر فضا به حالت ریف-محور در گام سی فریژین دامینانت و چند واریاسون از آن تا پایان قطعه، بار دیگر ملودی ابتدایی لیدگیتار را فرا می‌خواند و آن تم بیادماندنی، بار دیگر اجرا می‌شود، با این تفاوت که در پس زمینه، بجای توالی آکورد، ریف در حال اجراست. در نهایت و در قسمت پایانی، باز هم پارت گیتار کلین تکرار شده و قطعه با صدای نت‌های کشیده ی گیتار پایان میابد. فرم این قطعه را می‌توان نوعی ترکیبی از فرم سه بخشی دانست. نکته جالب درباره ی این قطعه، صدای تیک تاک ساعت در پایان آن است که از لحاظ مفهومی، تناسب تامل برانگیزی با نام قطعه (فساد تدریجی) دارد.

قطعه چهارم «بیگانه‌هراسی» نام دارد. قطعه‌ای که بخوبی بیانگر اضطراب درونی و همزادپنداری عمیق خالق اثر، با نام انتخاب شده برای قطعه می‌باشد. فرم این قطعه زنجیره ای و اپیزود گونه است و تا پایان قطعه، می‌توان منتظر اتفاقات تازه بود. در آغاز، «بیگانه هراسی» با تاکید بر فاصله پنجم کاسته موجود در ریف‌ها و آکوردها، بنا را بر آن گذاشته تا حس ناخوشایند اضطراب را در مخاطب نیز برانگیزد. با ورود قسمت آرپژیوی کلین و لیدگیتار، یکی از امضاهای ویژه‌ی استاد مجدزاده در سولونوازی را می‌توان بخوبی مشاهده کرد. اضطرابی منحصربفرد، فضایی تاریک، جمله‌های لیدگیتاری که آرام و قرار از آنها رفته و به هر دری می‌کوبد تا از اضطراب بگریزند، اما در نهایت، خانه ی امن آنها پنجم کاسته است. همه چیز از حرکت بازمی‌ایستد و اینار، ریف‌ها با سرعت و قدرتی مضاعف بازمی‌گردند. ترنسپوز ریف اصلی به کلیدهای زیرتر، اضافه شدن گیتار اکتاو،

نت‌های کشیده ی لید گیتار، همه و همه ادامه ی اضطراب نهفته در اثر را به تصویر می‌کشند. ریف در قسمت بعد با حرکات سریع نت‌های کروماتیک همراه بوده و بعد از آن، خط گیتار در استایل جلورونده‌ای که پیش تر در «یاداوری» نیز شبیه به آن استفاده شده بود، به ریف اضافه می‌شود. در قسمت بعد با رفتن ریف‌ها به سمت پاورکوردهای سنگین و معرفی ریفی پر از سنکپ، لیدگیتار سولونوازی در گام فریژین دامینانت را آغاز کرده و در پایان این بخش هم، فواصل پنجم کاسته، ابتدا در قالب آکسان‌های دارای سنکُپاسیون، و بعد از آن در قالب آرپژیوی گیتار کلین، بازمی‌گردند. قسمت بعد با ریف موکد بر گام می دیمینیشد پیش می‌رود. سپس می فریژین در ریف بکار رفته و بعد از آن لیدگیتار، با جمله‌ای تکرار شونده و سرعتی اضافه می‌شود و در نهایت، باز هم ریف در گام می دیمینیشد، تکرار می‌شود. بخش پایانی بیگانه‌هراسی، در بگکراند، پاورکوردهای توالی محور را دارا بوده و استفاده از کادانس پرفکت(حل آکورد سی ماژور بر روی می مینور) در آن بخوبی قابل مشاهده می‌باشد. سولوی پایانی قطعه با محوریت گام مینورهارمونیک، جملاتی غمگین را روایت کرده و قطعه با کاهش تدریجی صدا به پایان می‌رسد.

قطعه ی پنجم «کهنه‌پرست» نام دارد و به گفته استاد مجدزاده، ایده ی اولیه و قسمت‌هایی از آن، ساخته ی اردوان انزبی‌پور (نوازنده بیس وقت گروه کهت‌میان) می‌باشد. فرم این قطعه را می‌توان به نوعی، سه بخشی ترکیبی دانست. در آغاز کهنه‌پرست، ریف در گام سی مینور و سی فریژین اجرا شده و سپس بر اثر ترنسپوز، همان ریف در گام سل مینور اجرا می‌شود. با بازگشت به کلید اصلی(سی)، گیتار سولو در گام‌های سی مینور طبیعی،هارمونیک و پنتاتونیک اضافه می‌شود. در قسمت میانی قطعه، محوریت موسیقی را گیتار بیس با ریفی در گام فریژین در دست گرفته و پیش می‌برد. با اضافه شدن ریتم گیتار فضا کم کم به سمت محوریت گیتار الکتریک پیش رفته و در ادامه ی قطعه، با ورود فاصله پنجم کاسته و تغییر تمپو، این روند تثبیت می‌شود. در ادامه با ایجاد واریاسیون‌هایی در ریف اصلی قسمت میانی، موسیقی با هیجان بیشتری پیش رفته و در نهایت به ریفی در گام سی و بر مبنای توالی معروف «سری اسپنیش» منجر می‌شود.

در پایان، قطعه به ریف فریژین ابتدای قطعه بازگشته و در تنالیته ی سی به پایان می‌رسد.

قطعه ششم «سرطان ذهن» نام دارد که به گفته ی استاد مجدزاده، در ساخت این قطعه نیز، اردوان انزبی‌پور مشارکت داشته است. فرم در این قطعه، حالتی زنجیره ای و اپیزود

گونه را داراست. در آغاز قطعه، ریف در تنالیته‌ی می و با محوریت توالی اجرا می‌شود. بعد از آن با اجرای ریفی کروماتیک، تمپوی قطعه تغییر یافته و با سرعت بیشتری پیش می‌رود. ریف در قسمت بعد نیز توالی-محور است و در آن واریاسیون‌هایی اتفاق می‌افتد. در قسمت میانی قطعه، گیتار بیس محوریت را در دست گرفته و فضایی مبتنی بر آکوردهای کلین و تاریک را پدید می‌آورد. پس از آن، بازگشت فضا به سمت ریف اتفاق می‌افتد. توجه ویژه به گام فریژین و حرکات کروماتیک، از ویژگی‌های این قسمت قطعه می‌باشد. با اضافه شدن لید گیتار، ریف‌های پیشین به حرکت خود ادامه می‌دهند. در پایان، قطعه به ریفی مبتنی بر مدهای دورین، آئولین و حرکات کروماتیک منتهی می‌شود و پس از اضافه شدن چند نت کشیده ی لید گیتار، قطعه با کاهش حجم صدا به تدریج به پایان می‌رسد.

قطعه ی هفتم «گره کور» نام دارد و در قیاس با قطعات دیگر آلبوم، از فرمی روتین تر پیروی کرده و بیشتر با فرم سه بخشی استاندارد تطابق دارد. این قطعه با ریف در گام سل مینور آغاز می‌شود و پس از اضافه شدن لید گیتار در قسمت بعد، ریتم‌گیتار به اجرای ریفی مبتنی بر توالی آکورد در گام سل مینور طبیعی می‌پردازد. لیدگیتار در این بخش، بیشتر تداعی کننده ی فضایی اولد اسکول و استاندارد تر است و استفاده از فلوید رُز نیز بخوبی ملموس می‌باشد. در پایان این قسمت، با اشاره به نت محسوس در پس زمینه و ایجاد تنش بیشتر در آکوردها، فضای خوبی برای کادانس پدید می آید و در ادامه، ریف تازه ای این‌بار در مُد سل لیدین(مد چهارم گام ماژور) معرفی می‌شود. این قسمت از این قطعه را می‌توان جز اندک لحظاتی از آلبوم اکسیر دانست که در آن، از گام‌های ماژوری (آیونین، لیدین، میکسولودین بخاطر فواصل تنال مشترک سوم و ششم بزرگ) در پس زمینه استفاده شده است. قسمت میانی قطعه در فا دیز فریژین و با ریفی سنگین و دارای سنکوپاسیون ساخته شده است. یکی دیگر از سولوهای یونیک استاد مجدزاده در این قسمت و در گام فا دیز فریژین دامینانت ساخته شده است. ملودی‌های بسیار خاورمیانه ای، ویبره‌های خاص، استفاده از فلوید رُز و همچنین تکنیک‌های سرعتی، از ویژگی‌های این سولو می‌باشند. در قسمت پایانی قطعه، ریف ابتدای آهنگ بار دیگر تکرار شده و قطعه به پایان می‌رسد.

پایان آلبوم اکسیر نقطه‌ی عطف بزرگی در موسیقی معاصر ایران است. قطعه ی

«ایستگاه آخر» که قریب به اتفاق افرادی که در کشورمان - چه در مقام مخاطب و چه در مقام سازنده - با گیتارالکتریک آشنایی دارند، آن را می‌ستایند. اغراق نیست اگر این قطعه را شاخص‌ترین اثر بی کلام با محوریت گیتار الکتریک دانست که تا کنون توسط یک هنرمند ایرانی خلق و اجرا شده است. جایگاه ایستگاه آخر در آلبوم اکسیر را می‌توان متقارن با قطعات «پاور بَلد» در آلبوم‌های کلام-محور غربی دانست. قطعه‌ای آرام با تمپوی پایین و بکگراند مبتنی بر توالی آکورد. آغار این قطعه با آرپژیوی گیتار آکوستیک در گام لا مینور طبیعی(آکورد لا مینور و معکوس اول آکورد فا ماژور) و نت‌های کشیده ی لیدگیتار همراه است. ملودی بیاد ماندنی ایستگاه آخر، بعد از آغاز قطعه و با تغییر توالی آکورد شروع می‌شود. نکته ی خاص و جالب توجه این قسمت از قطعه، شناور بودن حس ملودی و بکگراند بین فضای مینور و ماژور است و می‌توان توالی را متعلق به هر یک از گام‌های دو ماژور و لا مینور (مینور نسبی آن) دانست و همین ویژگی باعث می‌شود تا ملودی، شنونده را با خود همراه کرده و به تامل بنشاند. در قسمت دوم قطعه و با اجرای استرامینگ آکوردها، ملودی پردازی جدیدی آغاز می‌شود که در ادامه ی ملودی اصلی، احساس خاص برانگیخته شده در مخاطب را تقویت می‌کند. جملات پراحساس، با آرتیکولاسیون‌های متعدد و حرکتی بسیار نرم، لطافت مثال زدنی‌ای را از نوازندگی استاد مجدزاده به تصویر می‌کشد. با تغییر آکوردها و توالی، گویی توفانی رخ داده و ملودی شورانگیز تر از پیش به حرکت ادامه می‌دهد و در نهایت، مدلاسیون بسیار متبهرانه ای اتفاق افتاده و قطعه را که در پایان این قسمت، به سمت توالی ای با محوریت آکورد ر مینور رفته است، به آکورد و در نتیجه گام دو مینور می‌رساند(حل آکورد سل ماژور بکمک کادانس پرفکت، به آکورد دو مینور). داستان با غمی مضاعف ادامه پیدا می‌کند و ملودی پردازی، گویی با بغضی در گلو پیش می‌رود. رفته رفته این بغض، فضایی تکنیکال تر بخود می‌گیرد و سولو، جنب و جوش بیشتری را از خود بروز می‌دهد تا در نهایت، ملودی ابتدایی و اصلی قطعه باز می‌گردد. لحظه ای باشکوه و شنیدنی که با اضافه شدن گیتار سوم و ملودی‌های تکمیلی، بیقراری وصف ناپذیری در سولو را نشان می‌دهد.

این شور و هیجان در پایان با کم شدن حجم صدا، در سکوت محو شده و احساس خالصی را برای شنونده برجای می‌گذارد.

درباره وجود مجازی

آلبوم «وجود مجازی» جنبه ی دیگری، متفاوت از آثار دیگر استاد مجدزاده را به تصویر می‌کشد. اثری که در نوع خود و در میان آثار تولید شده در کشور، فضای خاص خود را داشته و داستان متفاوتی از موسیقی کهت‌میان را روایت می‌کند. این آلبوم که شامل نُه قطعه ی بدون کلام می‌باشد، با ارکستراسیونی متفاوت از آلبوم پیشین و متشکل از گیتار الکتریک، کیبورد، گیتار بیس و درامز ساخته و اجرا شده است. لازم به ذکر است که آلبوم «وجود مجازی» در زمان اجراهای زنده اش توسط گروه، تاثیر بسزایی بر جریان روز موسیقی کشور داشت.

در لایه ی ریتم آلبوم «وجود مجازی»، خط درامز با ظرافت و تکنیکالیته ی قابل توجهی اجرا شده و رنگ‌آمیزی‌هایی را بکار برده است که می‌توان آن را بیشتر متاثر از موسیقی «پراگرسیو» دانست. شمارش‌های نامتعارف، شکست میزان‌ها و استفاده از میزان‌های لنگ و همچنین ساختارهای ریتمیک پیچیده را می‌توان از ویژگی‌های لایه ی ریتم این آلبوم دانست. .

نقش ریف‌ها در آلبوم «وجود مجازی» که توسط گیتارالکتریک و گیتار بیس اجرا می‌شوند بسیار مهم بوده و لحظات بیاد ماندنی ای را رقم زده است. غالب ریف‌های این آلبوم، ملودیک بوده و بجای تکیه بر پاورکود و فواصل‌هارمونیک، سکانس نوازی و کانتور نوازی در گام‌های مختلف، مورد توجه بیشتری قرار گرفته است.

نقش‌هارمونی در قطعات آلبوم «وجود مجازی» بسیار حائز اهمیت بوده و تمامی سازها - بغیراز درامز - را می‌بایست در شکل‌گیری آن موثر دانست. استفاده از کادانس‌ها در قطعات این آلبوم، در راستای مدگردی، بسیار ملموس می‌باشد و در قیاس با آلبوم اکسیر، ساختارهای آکورد محور بیشتری را می‌توان در این اثر مشاهده نمود.

خط ملودی در آلبوم «وجود مجازی» در کنار خلق جملات بیاد ماندنی و شنیدنی، به تکنیکالیته نیز توجه دارد. نکته ی متفاوت مشهود در آلبوم «وجود مجازی» آن است که پاس‌کاری‌های جالبی میان گیتار و کیبورد اتفاق افتاده و روندی سوال و جواب گونه را پدید آورده است. این امر موجب آن شده تا فضای متنوع تری را بتوان بر لایه ی ملودیک آلبوم حاکم دانست.

قطعه اول آلبوم همنام با خود آلبوم و «وجود مجازی» نام دارد. قطعه‌ای با فرم سه بخشی ترکیبی، که در آن کیبورد نقش بسیار پررنگی را ایفا می‌کند. با این حال، همچنان استخوان اصلی قطعه را می‌بایست ریف گیتار الکتریک در نظر گرفت که در گام می لوکرین ساخته شده است. آغاز قطعه با آکسان‌های گروهی اتفاق افتاده و سپس، موتیف کیبورد در کلید می با شمارش هشت ضربی آغاز می‌شود. با اضافه شدن ریف بیس و گیتار الکتریک، این شمارش هشت ضربی به دو ضرب و شش ضرب تقسیم بندی می‌شود. در ادامه سولوی کیبورد نقش ملودی پردازی را بر عهده گرفته و با مدگردی به کلید سل فریژین نیز به کار خود ادامه می‌دهد. در این قسمت با تغییر مد از فریژین به آئولین و استفاده از پاورکورد لا، کادانسی پرفکت بر روی آکورد ر مینور اتفاق می‌افتد و فضای قطعه به حالتی آکورد محور تغییر یافته و سولوی کیبورد همچنان ادامه میابد. با اجرای ریفی عبوری در می فریژین و با میزان لنگ، قسمت سوال و جواب میان گیتار و کیبورد آغاز می‌شود. در این قسمت به ترتیب از کلیدهای می، دو ، سی ، دو در بکگراند و در سولوپردازی‌ها از گام‌های فریژین دامینانت، بلوز، کروماتیک و فریژین استفاده شده است. در پایان، قطعه با تکرار آکسان‌های آغازین، این‌بار بر روی نت دو به پایان می‌رسد.

قطعه دوم آلبوم «عهد شکسته» نام دارد. این قطعه ارنجمانی شبیه به قطعه پیشین داشته و به نوعی از فرم سه تایی ترکیبی پیروی می‌کند. در آغاز قطعه، آرپژیوی آکورد ر مینورهفت توسط کیبورد اجرا شده و سپس گیتار بیس با تاکید بر روی نت لا وارد می‌شود و در نهایت همه ی سازها بر روی نت می ایست می‌کنند. شاید بتوان این قسمت را بعنوان نقطه‌ای مهم از آلبوم دانست که در آن، دیدگاهی پلی تنال بکار گرفته شده است. با ورود به قسمت بعد و بعد از ریف کروماتیک و متحرک بیس، ریتم گیتار ریفی در گام لا فریژین دامینانت را آغاز می‌کند. نکته ی خاص درباره این ریف آن است که برخلاف روال متداول که در یک ریف، نت تونیک بعنوان نت پدال استفاده می‌شود، در اینجا نت می که فاصله ی پنجم تونیک است، بعنوان نت پدال در حال تکرار است. در ریف بعدی قطعه که واریاسیونی از ریف اول تلقی می‌شود، اشاره ی کوتاه به نت کروماتیک سی مشهود بوده و حسی متفاوت را در قطعه‌ایجاد می‌کند. با معرفی ملودی، فضای قطعه بسمت و سویی آکورد-محور می‌رود؛ با این تفاوت که آکوردها بصورت آرپژیو و توسط بیس اجرا می‌شوند. پروگریشن معروف یک مینور-پنج ماژور در گام ر مینور در حال اجراست و ملودی، با رویکرد گام-آکورد توسط استاد مجدزاده اجرا می‌شود و در

آن هم از گام ر مینور و هم ر مینورهارمونیک برای جمله بندی استفاده می‌شود. ملودی گسترش میابد.

بار دیگر ریف پیشین باز می‌گردد و بار دیگر پروگریشن و دوباره سولوی گیتار، با تغییراتی جزئی به تکرار ملودی بیاد ماندنی خود می‌پردازد. در ادامه این‌بار نوبت گیتار بیس است که محوریت را در اختیار گیرد و به ملودی پردازی مشغول می‌شود (در گام ر فریژین) پس از آن سولوی کیبورد و تغییرات شمارش ریتم، فضای قطعه را تغییر می‌دهند. در نهایت با برگشت به کلید اصلی و تکرار ریف ابتدایی، قطعه به پایان می‌رسد.

قطعه سوم آلبوم «بخشایش» نام داشته و می‌توان آن را ملایم‌ترین قطعه در این مجموعه دانست. فرم در این قطعه حالت استانداردتری داشته و بصورت چهاربخشی ترکیبی می‌باشد. آغاز قطعه با آرپژیوی آکورد می مینور اد ناین انجام می‌شود و کیبورد وظیفه ی فضاسازی را برعهده می‌گیرد. با تغییر تمپو و ورود صدای دیستورشن، باز هم آرپژیو تکرار می‌شود. با برگشت به فضای قبلی، این‌بار کیبورد به ملودی پردازی مشغول شده و قطعه را پیش می‌برد. با تغییر پروگریشن، فضا کمی اوج گرفته و تامل برانگیزتر می‌شود. پس از معرفی آرپژیوی دیستورشن جدید، این‌بار به کمک کادانس پلاگال، فرودی از روی آکورد سی بر فا دیز اتفاق می‌افتد و گام به فریژین تغییر میابد. در ادامه با حفظ تونیک پیشین و ریتم درامز مشابه، فضا به سمت سولویی جدید در فضای موسیقی جز می‌رود. سولویی که می‌توان در آن یکی دیگر از جنبه‌های متفاوت نوازندگی استاد مجدزاده را شنید. در پایان، باز هم آرپژیوی ابتدایی بازگشته و با ملودی‌های کیبورد و کاهش حجم صدا، قطعه به پایان می‌رسد.

قطعه چهارم آلبوم «باور» نام داشته و با فرمی ترکیبی و کمانی ساخته شده است. آغاز قطعه با فضایی محزون و در گام مینورهارمونیک پیش می‌رود. روند تکنوازی گیتار، رفته رفته جای خود را به ریف می‌دهد تا در نهایت ریف بیاد ماندنی قطعه که در گام می دبل‌هارمونیک ساخته شده است از راه می‌رسد. سولو نوازی در قسمت بعدی قطعه با بکار گیری گام فریژین و همچنین حرکات کروماتیک پیش می‌رود. قسمت میانی قطعه با تقابل زیبایی میان پیانو و گیتار بیس رقم می‌خورد و بعد از آن، با اضافه شدن لیدگیتار، ابتدا فضایی مرموز و بعد از آن فضایی محزون شکل می‌گیرد. با معرفی پروگریشنی تازه، سولوی کیبورد نواخته می‌شود و در پایان قطعه، ریف مبتنی بر نت پدالی که در ابتدای

قطعه نیز حضور داشت ، بهمراه واریاسیونی از آن، بار دیگر تکرار می‌شود.

قطعه پنجم آلبوم «انعکاس سرد» نام دارد. قطعه‌ای که در آن، فضاهای ملودیک و سرعتی، به خوبی با یکدیگر ادغام شده‌اند و پلی مدالیته نیز بخوبی در آن محسوس می‌باشد. در آغاز، ملودی گیتار در سل لوکرین آغاز شده و سپس بکمک پاساژ کروماتیک به سمت کلید لا می‌رود. ریف تازه ای در لا مینور معرفی می‌شود و به لید تغییر میابد. قسمت بعدی آهنگ فضایی آرام تر را تداعی می‌کند. آرامشی که به هیچ عنوان ایستا نمانده و بواسطه ی رویکرد گام-آکورد لیدگیتار، به حرکت ادامه داده و تا انتها، تازه باقی می‌ماند. این قسمت از آهنگ انعکاس سرد را می‌توان نمونه‌ای گوش نواز و در عین حال نو، در مقوله ی رویکرد گام-آکورد دانست. در ادامه با افزایش تکنیکالیته در خط لیدگیتار، هیجان بیشتری بر قطعه حکم‌فرما می‌شود. پس از معرفی آکوردهای جدید، سولونوازی توسط کیبورد ادامه پیدا می‌کند و گیتار، وظیفه ی ریتم را برعهده می‌گیرد. در پایان قطعه، ریف مینور ابتدایی بار دیگر بازمی‌گردد و بعد از آن، با تبدیل ریف به لید، این‌بار نیز سرعت و تکنیکالیته محوریت را در اختیار گرفته و قطعه در اوج تحرک به پایان می‌رسد.

قطعه ششم آلبوم «آرمان‌شهر» نام دارد و با فرم زنجیره ای و واریاسیون گونه ساخته شده است. توجه ویژه در ابتدای قطعه به ملودی ای متکی بر نت پدال، المانیست که تا پایان قطعه نیز اتفاق افتاده و همانطور که پیشتر گفته شد، در دیگر قطعات آلبوم نیز مشهود بوده و هم در قالب ملودی و هم در قالب ریف، از آن استفاده شده است. از نکات مهم دیگر این قطعه، خط بیس پویا و ملودیک آن است. قسمت سوال و جواب گونه ی بعد از شروع قطعه، با حالتی آزادتر از یک سوال و جواب عادی، فضای متفاوت و غیرقابل پیش بینی ای را به شنونده معرفی می‌کند. در ادامه، گیتار الکتریک با کانتورهای سریع قطعه را پیش می‌برد. با فرود موسیقی بر نت فا دیز، گیتار سولوی احساسی ای اجرا می‌شود. در قسمت بعد یکی از ریف‌های بیاد ماندنی آلبوم که در گام بلوز ساخته شده است، وارد می‌شود. سوال و جوابی میان کیبورد و گیتار شکل می‌گیرد. در ادامه، الگوی ریتمیک و پدال نت از ریف بلوز به گام مینور حرکت کرده و در انتهای قطعه، با ران‌های سریع گیتار الکتریک، کادانسی بر روی نت فا دیز اتفاق می‌افتد. پس از خروج صدای گروه، فضاسازی کیبورد در گام لیدین، قطعه را در حالت رویایی - که با نام قطعه نیز تطابق دارد - به پایان می‌برد.

قطعه هفتم آلبوم «برگشت ناپذیر» نام دارد. این قطعه در فرم ترکیبی و با توجه به فرم‌های زنجیره ای، واریاسیونی و کمانی ساخته شده است. قطعه‌ای ریف محور با آغازی توفانی، در گام سی مینور. در ادامه واریاسیون‌هایی از ریف معرفی می‌شود که با مدگردی همراه هستند. لید گیتار با آرپژیوهایی که با تکنیک سویپ پیکینگ اجرا می‌شوند، به قطعه اضافه می‌شود. پس از سولوی کیبوردی کوتاه، ملودی اصلی قطعه که تا پایان قطعه، باز هم تکرار می‌شود، اجرا می‌شود. در ادامه سولوی گیتار گسترش میابد و با تکرار ریف اول قطعه، دوباره ملودی اصلی اجرا می‌شود. ریف در پس زمینه، با حرکاتی سکانس‌گونه در گام، در کنار نت‌های کشیده ی لیدگیتار، ترکیب و تضاد جالبی را رقم می‌زنند که توجه شنونده را مرتبا از لید به ریتم و برعکس آن جلب می‌کند. با پویا تر شدن سولو، ریتم گیتار به اجرای پاورکوردهای کشیده و ریف کم نت با پالم میوتینگ می‌پردازند. در ادامه، با ورود سولوی کیبورد نیز این رند ادامه میابد و سوال و جوابی میان لیدگیتار و کیبورد شکل می‌گیرد. با سکوتی کوتاه، قسمت بعدی قطعه، با آرپژیوهای گیتاری که به مرور دچار آلتریشن شده و تغییر شکل می‌دهند، همراه است. بار دیگر ملودی اصلی قطعه بازمی‌گردد و در پایان، قطعه با تکرار ریف ابتدای قطعه - که در میزان‌های آخر در موقعیت اکتاو اجرا می‌شود - به پایان می‌رسد. شاید بتوان ویژگی منحصربفرد قطعه «برگشت ناپذیر» را، بیان احساسی عمیق، در اوج تکنیکالیته و سرعت دانست.

قطعه هشتم آلبوم «انتقال شوم» نام داشته و یکی از برجسته‌ترین قطعات آلبوم محسوب می‌شود. فرم این قطعه زنجیره ای بوده و همچون جریال سیال ذهن، پیش رفته و اپیزودهای جدیدی را به شنونده معرفی می‌کند. در آغاز قطعه، آرپژیو و ملودی‌های پیانو در گام «جود»، فضایی مرموز را معرفی می‌کنند. در ادامه با اضافه شدن گیتار، فضای شوم و تاریک قطعه بخوبی تثبیت شده و نظر شنونده را به خود جلب می‌کند. وجود فاصله چهارم افزوده در گام جود، یکی از عوامل این احساس شوم نهفته در این گام است. در اپیزود دوم قطعه، فضایی ریتمیک تر معرفی شده و با جابجایی‌های مرکز تونال ریف، از لا به سی، احساس تحرک جذابی بر قطعه حکمفرما می‌شود. با تبدیل ریف به ملودی ای بلند و سپس سولو، حال و هوای تازه ای در قطعه‌ایجاد شده و دوباره به فضای ریتمیک پیشین باز می‌گردد. در ادامه، سولوی کیبورد وارد شده و پس از آن سولوی گیتار اجرا می‌شود. در قسمت بعد از آن، پروگریشنی از نت سی آغاز شده و با رفتن به سمت بالا و رسیدن به فا دیز، شرایط خوبی را برای کادانس پرفکت فراهم می‌سازد. حضور پررنگ

فاصله ترایتون، همچنان ملموس بوده و بر فضا حاکم است. در پایان ملودی‌های پراکنده لید گیتار با کمک اسلاید اجرا شده و قطعه در فضای شوم حاکم، با فضاسازی کیبورد و نت‌های کشیده ی لیدگیتار و در نهایت یک آکسان بیس و درامز، خاتمه میابد.

قطعه ی آخر آلبوم «واهی» نام دارد. فرم در این قطعه ترکیبی از حالت واریاسیون گونه و زنجیره ای می‌باشد. شروع قطعه با درامز بوده و بعد از آن، ریفی سرعتی در گام می فریژین اجرا می‌شود. ریفی که به نوعی یاداور ریف قطعه ی ابتدایی آلبوم یعنی «وجود مجازی» بوده و می‌توان آن را واریاسیونی از آن ریف دانست. نت‌های کشیده ی کیبورد در ادامه اضافه شده و فضایی تفکر برانگیز را ایجاد می‌کنند. ریف بعدی در گام سی مینور اجرا می‌شود و حالتی توالی گونه دارد. با بازگشت ریف اول، ملودی کیبورد اضافه شده و بعد از تکرار ریف دوم، با اجرای نت‌های کشیده گیتار، موسیقی وارد اپیزود بعدی که سولوی گیتار است می‌شود. در ادامه کیبورد، فضایی تازه و متفاوت را معرفی می‌کند و جنبه ای امبینت به قطعه می‌دهد. با برگشت ریف، سولوی کیبورد آغاز می‌شود. جابجایی در کلید قطعه همچنان اتفاق می‌افتد. ریف دوم که در سی مینور ساخته شده بود باز هم تکرار می‌شود. سپس ریف جدیدی با تکیه بر نت پدال در گام دبل‌هارمونیک اجرا می‌شود. در نهایت و پایان، قطعه بر روی نت می به پایان می‌رسد.

درباره برخاسته از خاکستر

شاید بتوان یونیک‌ترین و در عین حال استانداردترین اثر استاد مجدزاده را آلبوم «برخاسته از خاکستر» دانست. علت یونیک بودن این آلبوم امضاهای شخصی متعدد استاد مجدزاده در لایه‌های ریتم و لید است. همچنین حضور المان کلام در این اثر، موجب آن شده تا ارنجمان‌ها بیشتر بسمت موسیقی‌های استاندارد غربی رفته و برای مخاطبان بیشتری جالب توجه و شنیدنی باشند. برخاسته از خاکستر شامل نُه قطعه ی باکلام به زبان انگلیسی می‌باشد. ارکستراسیون این آلبوم متشکل از وکال‌هارش، دو گیتار الکتریک(لید و ریتم)، یک گیتار بیس و یک درامز بوده و کوک قطعات، ر و یا دراپ دو هستند. فضای به کلی متفاوت از دو آلبوم پیشین و همچنین روح اصیل حاکم بر آلبوم، این اثر را نزدیک تر به ایده ی اصلی «کهت‌میان» کرده و می‌توان بگونه‌ای، این

آلبوم را بیانه ی هنری اصلی گروه دانست. برخاسته از خاکستر، مملو از تصاویر دراماتیک بوده و می‌توان لحظات زیادی را در آن یافت که همچون موسیقی‌های پرعظمت دوران رومانتیک، تصاویر تکان دهنده ای در ذهن مخاطب تداعی می‌شوند.

در لایه ی ریتم این آلبوم، درامز به اجرای پارت‌های تکنیکال و در عین حال گرووی می‌پردازد. در مواقعی، ریتم‌هایی ملهم از موسیقی‌های خاورمیانه نیز به گوش خورده و رنگ منحصربفردی را به آلبوم می‌دهند.

در لایه ی ریف، برخاسته از خاکستر را می‌توان منبعی غنی از ریف‌های خاص در گام‌های شنیدنی دانست، که بیشتر با مدد گرفتن از نت پدال، تداعی کننده ی فضایی آشنا برای گوش ایرانی و همچنین رمزآلود و در عین حال جذاب برای گوش غربی می‌باشد. نکته ی مهم دیگر آن است که تقریبا در هر نُه قطعه ی آلبوم، می‌توان ریفی تماتیک و بیاد ماندنی را شنیده و بخاطر سپرد.

لایه ی‌هارمونیک آلبوم را می‌توان بیشتر در دست لیدگیتار دانست. این بدان علت است که در قسمت‌های سولوی قطعات، ریف‌ها حالتی کم نت تر را به خود گرفته و این اجازه را به لیدگیتار می‌دهند تا فضای قطعه را تعیین سازد. با وجود آنکه در قیاس با ریف‌ها، پروگریشن‌های کمتری در این آلبوم استفاده شده است اما با این حال، ساختار منطقی و مبتنی بر کادانس این توالی‌ها، نقش تعیین کننده‌ای را در قطعات ایفا کرده است.

ملودی پردازی‌های آلبوم برخاسته از خاکستر، تماما امضاهای شخصی استاد مجدزاده اند. سولوهایی که حال، با نگاهی متعادل و تقسیم هوشمندانه ی ملودی و تکنیکالیته در قسمت‌های مختلف قطعات، نه تنها فضایی شخصی سازی شده، بلکه استاندارد را رقم زده اند. بلاشک می‌بایست علت اصلی این تناسب را، حضور وکال دانست که باوجودهارش بودن، باز هم بار بر دوش لیدگیتار را کاهش داده و این اجازه را به آن داده است تا بتواند گزیده تر سخن بگوید.

قطعه اول آلبوم « کهن افلاک کدر» نام دارد. فرم این قطعه، با وجود آنکه حالت کمانی دارد، اما از اجزای رایج در موسیقی غربی، نظیر ورس، پری-کورس، کورس و بریج، بهره برده و بر مبنای آنها شکل گرفته است. آغاز این قطعه، که یکی از یونیک‌ترین فضاهای خلق شده در آثار کهت‌میان می‌باشد، با تمی در گام مینورهارمونیک ساخته شده است.

نکته ی جالب در این قسمت، ظرافت در نوازندگی و صدای خاص گیتار کلین است که صدایی همچون تار ایرانی را تداعی می‌کند. با اضافه شدن ریتم استیناتوی درامز به ریف کلین، قطعه تغییر فضا داده و این بار، موتیف آغازین بصورت گروهی و با افکت دیستورشن ادامه میابد و گام آن به مینور مجارستانی تغییر میابد. ریف بعد با استفاده از سه میزان لنگ پنج/چهارم و یک میزان چهار/چهارم ساخته شده و خط درامز در این قسمت به جابجایی اسنیر پرداخته و تقابل جالبی را با ریتم گیتار بوجود می‌آورد. با اجرای یک پروگریشن که مربوط به قسمت کورس قطعه شده و در گام ر مینور ساخته شده است، قطعه وارد قسمت بعد شده و با تغییر تمپو و اجرای ریفی تازه ای همراه است. این ریف در گام ر مینور مجارستانی ساخته شده و در میزان لنگ یازده/هشتم می‌گنجد. وکال‌هارش اضافه می‌شود. در قسمت پری-کورس، ریف با محوریت نت ر دیز پیش رفته و عملا ساختاری کروماتیک دارد. با تکرار کورس - این‌بار با حضور وکال - قطعه به ورس دوم می‌رسد. شمارش سه تایی درامز بهمراه با واریاسیونی از ریف اول و وکال، این ورس را تشکیل می‌دهند. پس از اضافه شدن گیتارهارمونی، قطعه وارد قسمت سولو می‌شود. آرپژیوی شش سیم، ران سریع در قالب سکانس و همچنین ملودی‌های کوتاه در کنار آرپژیوهای سه سیم، که توسط سویپ پیکینگ اجرا می‌شوند، اجزای تشکیل دهنده ی این سولوی شنیدنی می‌باشند. پس از تکرار ورس اول و کورس، موتیف ابتدای قطعه‌این‌بار با حضور گیتار دوم که فاصله‌های اکتاو را مینوازد تکرار شده و قطعه به پایان می‌رسد.

قطعه ی دوم آلبوم «اولاد ایمان، اکراه» نام دارد. با وجود استفاده از قسمت‌های روتین ارنجمان‌های استاندارد، این قطعه فرمی زنجیره ای را نیز دارا می‌باشد. کوک این قطعه، دراپ دو است. در ابتدا، قطعه با تمی بسیار شرقی و گرووی، در گام دو فریژین آغاز می‌شود. در این قسمت، با ورود ریتمی که با دف اجرا شده است، فضایی بسیار ایرانی برای شنونده تداعی می‌شود. با تبدیل همین موتیف به ریف دیستورشن، درامز و بیس اضافه شده و قطعه پیش می‌رود. در قسمت ورس، بار دیگر فضای کلین وارد شده و وکال، با حالتی زمزمه گونه و تغییرات مقطعی به وکال‌هارش، اضافه می‌شود. در پری-کورس واریاسیون تازه ای از ریف ابتدایی معرفی می‌شود و در کورس نیز، واریاسیونی پر نت تر اجرا می‌شود. با تکرار ریف اصلی بهمراه ریتم درامز تازه، فضا بار دیگر به کلین بازمی‌گردد و پس از ملودی کوتاه لیدگیتار، بار دیگر وکال اضافه می‌شود. روند پیشین تکرار می‌شود و پس از کورس دوم، در قسمت بعدی، واریاسیونی تازه و شلوغ تر از ریف اصلی اجرا شده

و قطعه را پیش می‌برد. نکته جالب توجه آن است که قسمت سولوی گیتار، در انتهای قطعه و بر روی ریفی گرووی و پر سنکپ و کم نت اجرا می‌شود.

قطعه سوم آلبوم «سرزمین پارس» نام داشته و در فرمی استاندارد و متشکل از ورس، کورس و بریج ساخته شده است. به گفته استاد مجدزاده، متریال اصلی و ایده ی اولیه ی این قطعه که آرپژیویی در گام‌های مینور طبیعی وهارمونیک است، در سال‌های دور و در کرمان خلق شده است. این آرپژیو، در قسمت آغازین، کورس، بریج و همینطور پایان قطعه، تکرار شده و ستون فقرات قطعه را تشکیل می‌دهد. ورس، ریفی در گام ر جود بوده و در پری-کورس، جابجایی مرکز تونال و مدلاسیون به نت می اتفاق می‌افتد و آرپژیویی تازه، درآمیخته با ریف اجرا می‌شود. در قسمت سولوی قطعه، ملودی‌های زیبایی به گوش می‌رسد که به گفته ی استاد مجدزاده، ابتدا نجوا شده و سپس بر روی ساز اجرا شده‌اند. قسمت پایانی این قطعه را می‌توان یکی از دراماتیک‌ترین لحظات آلبوم دانست که با وجود سرعت و شلوغی، غمی عظیم را در دل داشته و روایت می‌کند.

قطعه ی چهارم آلبوم «آنِ انتقام» نام دارد. این قطعه با فرمی ترکیبی و بهره گیری از ورس، کورس و بریج، بگونه‌ای سه بخشی ساخته شده است. استفاده از فواصل نامطبوع دوم کوچک و هفتم بزرگ در ریف ابتدایی قطعه، احساسی شوم توام با هراس را با خود بهمراه دارد. در ادامه با تغییر گام، فضای گام فریژین بر قطعه حکمفرما شده و در ورس از مد لوکرین استفاده شده است. کورس در گام ر فریژین می‌باشد. در ریف میانی قطعه، از گام ر فریژین دامینانت، با نت پدال سل استفاده شده است. سولوی این قطعه، کوتاه و تکنیکال اجرا می‌شود. در قسمت پایانی، ریفی در تقارن با ریف اول، اما این‌بار در گام فریژین دامینانت اجرا می‌شود.

قطعه ی پنجم آلبوم «نار قدسی» نام داشته و کوک آن دراپ دو است. فرم این قطعه نیز، با بهره گرفتن از بخش‌های ورس، کورس و بریج، بگونه‌ای سه بخشی ترکیبی محسوب می‌شود. این قطعه از همان ابتدا با ریف ورس آغاز می‌شود. ریفی که نیمی از آن، از گام فریژین و نیمه ی دیگر آن از گام آئولین پیروی می‌کند. در قسمت پری-کورس و کورس، با معرفی واریاسیون تازه ای از ریف ورس، این‌بار گیتار دوم است که نقش کلیدی ای را ایفا کرده و با توجه به فواصل ربع پرده ای، فضایی ایرانی را در قطعه‌ایجاد می‌کند. خط سولوی گیتار روندی ملودیک را پیش می‌گیرد. در ادامه و در قسمت بریج، یکی از

ایرانی‌ترین پارت‌های آلبوم اجرا می‌شود. در این قسمت، قطعه با تغییر کلید، از تونیک دو به تونیک لا می‌رود. فضای کلین، با صدایی تار گونه و اضافه شدن خط درامز استیناتو و کلمات دکلمه گونه و تکرار شونده پیش می‌رود. در قسمت انتهایی قطعه، بار دیگر ورس و کورس تکرار شده و در انتها، ریف تازه ای معرفی شده و قطعه به پایان می‌رسد.

قطعه ششم آلبوم «تک‌گزیده» نام دارد. قطعه‌ای با فرم نسبتا استاندارد تر، با استفاده ای متداول از کورس، ورس و بریج در ساخت آن. موتیف اصلی قطعه، که در آغاز، پایان و قسمت‌های کورس آهنگ تکرار می‌شود، ریفی ملودیک بر روی دو سیم اول و دوم گیتار و با نت پدال ر است. با اضافه شدن ریفی در گام فریژین دامینانت، این قسمت از آهنگ تکمیل می‌شود. در قسمت ورس، ریف با مرکزیت تونال نت ر و با توجه بیشتر به حرکات کروماتیک ساخته شده و از ریف‌های پرتحرک آلبوم محسوب می‌شود. در قسمت پری-کورس، ریف پروگریشن محوری ساخته شده و فضای کروماتیک ورس را کمی به سمت ثبات بیشتر هدایت می‌کند. قسمت سولوی این قطعه، توجه بیشتری به حرکات ملودیک در گام فریژین دامینانت داشته و با الهام از موتیف اصلی طراحی شده است.

قطعه هفتم «آمین» نام دارد. یکی از برجسته‌ترین قطعات آلبوم، که با وجود پیروی از فرمی نسبتا استاندارد و استفاده از اجزای روتین ارنجمان غربی، فضایی بسیار اختصاصی از موسیقی کهتمیان را به تصویر می‌کشد. موتیف اصلی قطعه در قالب یک ریف دو میزانی، متشکل از یک میزان هفت/هشتم و یک میزان چهار/چهارم ساخته شده و در کورس از آن استفاده شده است. نکته جالب این ریف، استفاده از بند ربع پرده ای در آن است که فاصله ی سوم را چیزی مابین سوم کوچک و بزرگ قرار می‌دهد. همچنین توجه ویژه به فاصله ی ترایتون، فضای شومی را بر ریف مذکور حاکم ساخته است. بدلیل استفاده از کوک دراپ دو در این قطعه، اتمسفر نسبت سنگینی بر آن حکمفرماست. ریف ورس واریاسیونی از ریف اصلی است. ورس دوم با توجه به گام فریژین و باز هم همچون واریاسیونی از ریف اصلی ساخته شده است. در قسمت بریج، استفاده از فواصل نزدیک بهم، احساسی پراضطراب و مرموز را بوجود آورده است. سولوی این قسمت، از امضاهای بیاد ماندنی استاد مجدزاده بوده و در گام مینور مجارستانی ساخته شده است. استفاده ی استادانه از دسته ویبره و ملودی‌های حزن آلود و مرموز را می‌توان از ویژگی‌های برجسته ی این سولو دانست. در انتهای قطعه، پس از اجرای دوباره ی کورس، ریفی شوم و تاریک،

با توجه ویژه به فواصل دوم کوچک و هفتم بزرگ وارد شده و در نهایت، قطعه با ملودی گیتار بیس، در گام دبل‌هارمونیک به پایان می‌رسد.

قطعه هشتم، همنام آلبوم بوده و «برخاسته از خاکستر» نام دارد. قطعه‌ای بدون کلام، که با فضایی بکر و بسیار فردی ساخته شده است. گویی مرثیه ایست مملو از بغض نهفته در وجود خالق و می‌توان شوری اشک‌های پنهان شده در پس نت‌ها را بخوبی چشید. فضای غالب قطعه با اتکا بر گام مینورهارمونیک شکل گرفته و فرم آن، حالتی روایی، جلو رونده و اپیزود گونه را داراست. شکست میزان‌ها، تغییر تنالیته از سل به ر و همچنین مدگردی از اتفاقات مهم موجود در برخاسته از خاکستر هستند. این قطعه را باید شنید و با صور خیال خالق همراه شد. بگفته ی استاد مجدزاده، روزهای خلق این اثر بسیار روزهای پرفشاری بوده و تولد این ققنوس، برای خالقش نیز جانکاه بوده است. در میان آثار بدون کلام گیتار-محور خلق شده در ایران، می‌توان این اثر را نیز در کنار «ایستگاه آخر» بعنوان اتفاقی تاریخ ساز دانست. این دو قطعه می‌توانند معرف گیتار الکتریک ایران به مخاطبان داخلی و خارجی تلقی شوند و شاخص بودنشان بر هیچ شنونده ای پوشیده نیست. برخاسته از خاکستر توجه ویژه‌ای به ریف دارد. به گفته ی خود استاد مجدزاده، ریف آخر قطعه بر مبنای ملودی ای که در رویایی به گوششان رسیده است، ساخته شده. برخاسته از خاکستر در سوگ و غم به پایان می‌رسد و گیتارها تا آخرین لحظه دست از مویه نمی‌شویند.

قطعه ی آخر آلبوم «وحی غایی» نام دارد و به گونه‌ای در فرم یک پاکر بَلد ساخته شده است. آرام‌ترین قطعه ی آلبوم که در آن از وکال کلین استفاده شده است. آرپژیوی محزون، ملودی‌های محزون و کلمات تاثیرگذار، همه و همه ندا دهنده ی پایانی دراماتیک برای این اثر هنری هستند. ریف اصلی این قطعه، پروگریشن محور بوده و با این حال، حالتی ملودیک را نیز داراست. اتفاقات پلی ریتمیک قسمت بریج و تقابل میان ریف گیتار و درامز، تصویر مهیبی را بوجود می‌اورد. سولوی پایانی این قطعه، هرآنچه که می‌توان از یک خط سولو انتظار داشت را برآورده می‌سازد. از ملودی‌هایی که بر قلب مخاطب داغ می‌زنند گرفته تا ران‌های سرعتی، همه در کنار هم سولوی گیتار ایده آلی را بوجود آورده‌اند. ملودی پایانی سولو، بگفته ی استاد مجدزاده، ایده ی اولیه ی این قطعه بوده و تمام قطعه برای به ثمر رسیدن این ملودی تکان دهنده ساخته شده است.

درباره رستاخیز (بخش اول)

موخرترین اثر شنیده شده از کهت‌میان «رستاخیز» نام دارد. آلبومی که روندی بسیار متفاوت از آثار پیشین گروه داشته و استاد مجدزاده، در آن دست به تجارب جدید و جسورانه ای زده اند. این آلبوم شامل دو بخش - یکی باکلام و دیگری بی‌کلام - می‌باشد و در ارکستراسیون آن تغییر بزرگی، در قیاس با آثار پیشین گروه رخ داده است. تغییر گیتارها از گیتار الکتریک استاندارد به گیتار الکتریک هشت سیم و همچنین وکال آوازی با کلام فارسی و مبتنی بر شعر فارسی، از اتفاقات یونیک این اثر محسوب می‌شوند.

لایه ی ریتمیک رستاخیز، بیش از هر آلبوم دیگر کهت‌میان به ساختارهای خاورمیانه ای و استیناتوهای یونیک توجه دارد. این در حالیست که همچنان، خط درامز با در نظر داشتن رویکردها و فیگورهای استاندارد و رایج این ساز، تلاش بر آن دارد تا نهایت تطابق را با فضای قطعات داشته باشد. این به معنای انعطاف بالا در کنار استفاده ی حداکثری از پتانسیل خط درامز در آلبوم رستاخیز است.

ریف‌های آلبوم رستاخیز، بیش از پیش سنگین و دراماتیک بوده و همچون درامز، انعطاف زیادی را در خود جای داده اند. توجه ویژه به گرووی بودن ریف‌ها، استفاده از حرکات ادواری، شکست میزان‌ها، واریاسیون‌ها و همچنین توجه به سرعت و تکنیکالیته در مواقع لزوم، باعث شده است تا نوای آلبوم در لایه ریف نیز بسیار شخصی و بکر باشد.

در لایه ی‌هارمونی این آلبوم، توجه ویژه‌ای به پروگریشن‌ها و کادانس‌ها شده است و بیشتر کورس‌ها با چنین رویکردی ساخته شده‌اند. اما نکته بسیار مهم، نقش تعیین کننده ی گیتاره‌ای هشت سیم با صدای دیستورشن در این میان است. از این رو، در آلبوم رستاخیز توجه ویژه‌ای به مبحث وُیس لیدینگ شده و از آن برای گنجاندن منطقی صدای گیتار هشت سیم در پروگریشن‌ها استفاده شده است. در کنار این موضوع، کماکان تقابل جذاب سولوها با ریف‌ها پابرجا بوده و نقش مهمی را در آلبوم ایفا می‌کند.

آلبوم رستاخیز در لایه ی ملودی، متفاوت از آثار دیگر کهت‌میان می‌باشد. این موضوع به دلیل تغییر محوریت ملودیک قطعات، از گیتار الکتریک به وکال آوازی است و منجر به ایجاد فضای متفاوتی در قطعات شده است. شاید بتوان علت تمرکز بیشتر گیتارسولوها بر تجربه‌های جدید در ملودی پردازی، استفاده از گام‌ها، آکوردها و فواصل عجیب تر

و همچنین شمارش‌های ریتمیک متفاوت تر و خلق فضاهای بدیع تر را، نتیجه ی این موضوعی دانست که رسالت ملودی پردازی‌های آشنا و ملموس تر، بر عهده ی وکال بوده و بخوبی توسط آن ایفا شده است.

رستاخیز را می‌بایست حرکتی جسورانه قلمداد کرد که از محدوده ی امن مورد پسند طرفداران خارج شده و دست به برداشتن مرزهایی زده است که همیشه و برای غالب هنرمندان، خط قرمزی بوده و بنظر ناممکن می‌امده‌اند. این اثر نقطه ی عطفیست که برچسب‌های بسیاری را از کالبد کهت‌میان، کنده و این فرصت را بیش از پیش فراهم آورده تا آثار این گروه را قائم به ذات و فرسنگ‌ها دور از تقلید دانست. برچسبی نظیر سبک که به خودی خود، بر مواجهه ی مخاطبان با یک اثر تاثیر بسزایی می‌گذارد، در این اثر از میان رفته و جای خود را به هویتی کاملا فردی داده است. حضور استاد منتظری در آخرین قطعه ی آلبوم، با نوای مسخ کننده ی کمانچه ی ایشان، گواه بر آن است که رستاخیز قائم بر هنر است و نه مرز و هنجار.

قطعه اول آلبوم در سی آغاز می‌شود. ابتدا گیتار کلین و صدای دف، فضای آشنای ایرانی ای را معرفی می‌کنند و در ادامه آن را به ارکستراسیون اصلی یعنی گیتار دیستورشن و درامز و بیس می‌سپارند. فرم این قطعه بنوعی مبتنی بر ورس، کورس و بریج و کمانی شکل می‌باشد. اضافه شدن گیتار دوم کلین و نت‌هایی که مینوازد، مشخص کننده ی گام فریژین دامینانت می‌باشد. دکلمه ای به زبان انگلیسی وارد شده و پس از آن، وکال آوازی با حالتی آزاد بر روی پاورکوردهای کشیده اضافه می‌شود و در ادامه، با گروو پرتحرک قطعه همراه شده و پیش می‌رود. پس از ورس، مستقیما کورس در کلید می‌هارمونیک مینور وارد می‌شود و پروگریشن یک، هفت، شش، پنج را با در نظر داشتن کادانس پرفکت پایانی اش اجرا می‌کند. در این قسمت نت‌های کشیده ی دیستورشن، بخوبی بر فضای دراماتیک کورس دامن می‌زنند. در ادامه ی ملودی زیبای وکال، لیدگیتار به ملودی پردازی می‌پردازد و در میان نت‌های زیبا، آرپژیوهای سرعتی نیز به چشم میخورند. در بریج، کلید قطعه به فا دیز تغییر میابد و موسیقی ریف محور می‌شود. دکلمه ی فارسی با حالت زمزمه وهارش به ریف اضافه می‌شود. با تکرار کورس، قطعه به کلید می باز گشته و در انتها، با تکرار ریف آغازین به سی فریژین دامینانت باز می‌گردد و با دکلمه ای به زبان انگلیسی به پایان می‌رسد.

قطعه ی دوم در کلید سل آغاز شده و ریفی همراه با حرکات کروماتیک آن را پیش می‌برد. بعد از آن، ریف کلین با نت پدال سل و نت ایست می، ملهم از قطعه «ترکمن» استاد علیزاده، آغاز می‌شود، در ادامه تغییر به دیستورشن یافته و در ورس، باز هم به فضای کلین باز می‌گردد. وکال بهمراه سنکپ‌های گیتار دیستورشن در کلید سل، قطعه را پیش می‌برند. کورس در گام سل مینورهارمونیک و با پروگریشنی متشکل از آکوردهای یک، شش، دو، پنج ساخته شده است. رویکرد نت‌های دیستورشن در این قطعه نیز مشابه قطعه ی پیشین بوده و بر غم نهفته در پروگریشن دامن میزند. بار دیگر در ادامه ی خط وکال، ملودی گیتار به روایت ملودی ای بر روی پروگریشن کورس می‌پردازد. ورس دوم، پویا و متکی بر نت سل و واریاسونی از ریف اول قطعه است. حرکات متحرک بیس در این قسمت، بر تکمیل‌هارمونی موثر بوده و حس غم را بیشتر ملموس می‌سازد. در کورس دوم، این‌بار ملودی تازه ای در محوریت وکال قرار می‌گیرد و ملودی پیشین کورس، نقش وکال دوم را ایفا می‌کند. ریف بریج، سولوی تکنیکال و خاصی را بهمراه دارد که در آن از گام‌های دیمینیشد، جود، یک پرده ای و آرپژیوهای سرعتی بسیار استفاده شده است و مدگردی‌ها در آن بخوبی مشهود می‌باشند. این امر به مدد بکگراند ایستا و کم نت امکان پذیر شده و شکل گرفته است. با تکرار کورس، بار دیگر لیدگیتار به ملودی پردازی می‌پردازد و بهمراه نت‌های کشیده ی وکال، به قطعه پایان می‌دهند. فرم این قطعه منطبق با استانداردهای غربی و متشکل از ورس، کورس و بریج می‌باشد.

قطعه سوم با ملودی پردازی گیتار کلین در گام‌های مینور طبیعی وهارمونیک و دبل‌هارمونیک آغاز می‌شود. با معرفی ریف کلین اصلی، درامز به اجرای ریتمی استیناتو می‌پردازد. ریف دیستورشن وارد می‌شود. فضای‌هارمونیک بعدی، متشکل از آرپژیو و نت‌های کشیده ی گیتار دیستورشن است. با معرفی دوباره ریف متحرک دیستورشن، وکال اضافه می‌شود. درامز به اجرای ریتمی متعارف تر می‌پردازد. با آغاز کورس، غم نهفته در فضای سنگین قطعه بیش از پیس احساس می‌شود. این پروگریشن متشکل از آکوردهای یک، دو، یک، پنج و در گام ر مینورهارمونیک می‌باشد. نکته جالب، حل نشدن کادانس پرفکت و باقی ماندن قطعه در کلید لا در ادامه می‌باشد و ورس دوم به این نحو، همراه با نجواهای وکال و دکلمه ی تکرار شونده پیش می‌رود. پس از تکرار دوباره ی کورس در کلید ر، بار دیگر قطعه به کلید لا بازمی‌گردد و سولوی گیتار و در ادامه ی آن بداهه پردازی آواز انجام می‌شوند. در ادامه بار دیگر سولو بازگشته و این‌بار با جمله‌ای

متفاوت در گام شور عرب آغاز می‌شود و با توجه به گام مینور طبیعی و ترکیب آن با گام پیشین و گام فریژین پیش می‌رود. در انتها بار دیگر، آواز نیز با ملودی گیتار همراه شده و قطعه با آرپژیوهای مینور و معلق به پایان می‌رسد. فرم در این قطعه به نوعی ترکیبی با محوریت ورس و کورس می‌باشد.

قطعه ی چهارم آلبوم به نوعی پاور بَلد این آلبوم محسوب می‌شود. در آغاز قطعه، پروگریشنی متشکل از نت‌های کشیده ی دیستورشن و آرپژیوی کلین، در گام مینورهارمونیک و متشکل از آکوردهای یک، شش، چهار و پنج، فضایی سنگین را معرفی می‌کند. با اضافه شدن وکال، گیتار دیستورشن پرتحرک تر از پیش حرکت می‌کند. پس از دکلمه ای کوتاه، بار دیگر قسمت ورس بهمراه وکال بازمی‌گردد. پس از اجرای واریاسیونی از ریف پیشین با همراهی آواز، بخش تازه ای که می‌توان آن را تنها کورس قطعه دانست معرفی و اجرا می‌شود. پس از آن، تم جدیدی در فضای مینور معرفی می‌شود و سولویی سوزناک بر آن اضافه می‌شود. در این قسمت پروگریشن پیشین که در کورس استفاده شده بود نیز، بار دیگر تکرار می‌شود. با پایان سولوی احساسی، بار دیگر وکال با توجه به پروگریشن اول قطعه بازمی‌گردد و قسمت ابتدایی قطعه بار دیگر تکرار می‌شود و قطعه با واریاسیونی از آرپژیوی تکرار شونده ی در طول قطعه، به پایان می‌رسد. فرم این قطعه را می‌توان سه بخشی دانست.

قطعه پنجم، با شور و هیجان ریفی کلین در گام فیژین آغاز شده و فضا به سرعت به سمت دیستورشن می‌رود. در ادامه و جمله ی پیش از ورس، به شور عرب نیز اشاره ای کوتاه می‌شود. با معرفی ورس، ریف پر سنکپ و وکال آغاز می‌شوند. کورس این قطعه بر خلاف قطعه ی پیشین، ریف محور است. با تکرار موتیف آغازین پس از کورس اول، لید گیتار آغاز به ملودی پردازی کرده و توجه ویژه به گام فریژین دامینانت دارد، در حالی که در قسمت‌هایی به سوم کوچک نیز اشاره دارد. با معرفی ریف قسمت بریج، آواز به بداهه پردازی می‌پردازد و در ادامه، لید گیتار نیز با آن همراه می‌شود. ریف آغازین بار دیگر باز می‌گردد و این‌بار قسمتی ملهم از کورس که می‌توان آن را پری-کورس دانست، اجرا شده و بار دیگر کورس اجرا می‌شود و قطعه به پایان می‌رسد. فرم در این قطعه حالت چند بخشی متشکل از ورس‌ها و کورس‌ها و بریج دارد.

قطعه ششم آلبوم، با خط گیتار کلین آغاز شده و در ادامه وکال به آن اضافه می‌شود.

در این قطعه نیز همچون قطعه اول، وکال در ابتدا با حالتی آزاد تر و نت‌های کشیده تر، ورس اول را می‌خواند. قسمت کورس این قطعه با در نظر داشتن پروگریشن، بیشتر ریف محور است. ورس دوم کمی ریتمیک تر و متحرک تر توسط وکال و ریف پیش می‌رود. در قسمت بعد لیدگیتار، با جمله بندی‌های مقطع و تقسیم بندی‌های نامتعارف تر به سولونوازی می‌پردازد. با تکرار کورس قطعه به پایان نزدیک می‌شود. با اضافه شدن آواز در ادامه، ریف کورس تکرار می‌شود و قطعه با کاهش حجم صدا به پایان می‌رسد.

قطعه انتهایی بخش باکلام آلبوم با ریف کلین در گام فریژین دامینانت آغاز می‌شود. پس از اضافه شدن خط درامزی خلوت و دکلمه ی شعر، وکال وارد شده و با ریف ابتدایی همراه می‌شود. در ادامه آکوردها در پس زمینه به ریف اضافه می‌شوند. با تکرار دکلمه و بداهه پردازی وکال، لیدگیتار خاتمه ی آلبوم را با سولویی حزن‌آلود اعلام می‌دارد. سولویی که در آن گویی، نگاهی خرد به جملات شده و هر جمله مستقل از دیگری و با فضایی منحصربفرد روایت می‌شود. با اضافه شدن ریف، بار دیگر وکال با ملودی وارد می‌شود. در انتهای قطعه، سولوی گیتار به ریف پیشین اضافه می‌شود. تکنیکال پیش می‌رود و در نهایت به حالتی ملودیک تر می‌رسد و وکال، بار دیگر به آن اضافه می‌شود. گویی قطعه قصد آن را داشته که در مراحل قبل خاتمه یابد اما همچنان حرفی برای گفتن بوده و بازگشته است. در نهایت با کاهش حجم صدا، این بخش از آلبوم رستاخیز پایان میابد.

درباره رستاخیز (بخش دوم)

بخش دوم آلبوم رستاخیز، با وجود داشتن دکلمه‌ها و قسمت‌های آوازی، محوریت و هویتی بی‌کلام را تداعی می‌کند و می‌توان آن را یک قطعه موسیقی بلند و بهم پیوسته، متشکل از اپیزودهای متعدد دانست. در این بخش از آلبوم، گویی سفری درونی توسط خالق اثر روایت شده و در هر قسمت از آن، پرده ای از این سفر، با تبهری دراماتیک در تصویرپردازی، به منصه ی ظهور رسیده است. تفاوت بارز این آلبوم با آثار بدون کلام دیگر گروه، تاکید بر فضاهای تکرار شونده، چند لایه و مدیتیتیو است که بگونه‌ای جنبه ی امبیت به آلبوم داده و آن را مبدل به اثری ساخته است که شنیدنش در خلوت، بسیار

تامل برانگیز خواهد بود.

پرده ی اول آلبوم، با ریف کلین، برگرفته از گام‌های فریژین و مینورهارمونی آغاز می‌شود و می‌توان در فرم دیستورشن آن که در ادامه معرفی می‌شود، روندی کروماتیک را نیز مشاهده کرد. با تبدیل ریف به ریفی کم نت و گرووی، لید گیتار با رویکردی جمله محور و تکیه بیشتر بر فواصل تا گام‌ها، به سولوپردازی می‌پردازد. کلمات چون اوراد وارد می‌شوند و فضای مدیتیتیوی را به قطعه می‌دهند. آواز اضافه می‌شود. واریاسیون تازه ای از ریف اصلی معرفی می‌شود. با بازگشت ریف اصلی، دکلمه ای به زبان انگلیسی وارد می‌شود. بار دیگر واریاسیون ریف، اجرا می‌شود. سولوی تازه با اتکای بیشتر بر مرکز تونال وارد می‌شود و در پایان با قسمتی تکنیکال خارج شده و موتیف اولیه باز هم تکرار می‌شود. فضای کلین جدیدی معرفی می‌شود. دکلمه وارد شده و بار دیگر ریف اصلی است که به جمع پیوسته و اتمسفر را در دست می‌گیرد. دکلمه و آواز نیز در پایان قطعه اضافه شده و قطعه در باد محو می‌شود.

پرده ی دوم یکی از قطعات مهم آلبوم بوده و فضایی بزم گونه را تداعی می‌کند. جانگل گروو به همراه گیتار بیس به تشدید فضای ایجاد شده توسط گیتار کلین می‌پردازند. موتیف اصلی به دست گیتار دیستورشن می‌افتد. با معرفی ریف جدید، فضایی رزم گونه تداعی می‌شود. نت‌های لید گیتار بصورت کشیده اجرا می‌شوند و ملودی ساده ای را روایت می‌کنند. ملودی ای که با اضافه شدن فاصله ی پنجم به آن، حالتی کهنه و بدوی را به خود می‌گیرد و بخوبی تصویری منطبق با فضای حاکم بر قطعه را به تصویر می‌کشد. ریف سوم که همچون کورس عمل می‌کند، همچنان با فضای شرقی همراه است. در ادامه، ریف حالتی کروماتیک به خود می‌گیرد. گیتار کلین فضا را تشدید می‌کند. ملودی‌های بیمارگونه ی لیدگیتار در ادامه، حاکی از اتفاقی شوم در قطعه اند. بگفته ی استاد مجدزاده این قطعه با الهام از آیین گواتی ساخته شده است. با دکلمه ای کوتاه، ریف تازه معرفی می‌شود. بار دیگر موتیف اولیه قطعه تکرار می‌شود. در ادامه با تبدیل آن به واریاسیونی بم تر، لید گیتار وارد شده و با اجرای نت‌های بیمارگونه و فواصل نامطبوع‌هارمونیک، بر فضای شوم قطعه دامن میزند. ریف کورس گونه تکرار می‌شود و قطعه به خاتمه نزدیک می‌شود. پس از سکوت و وقفه ای کوتاه، با معرفی آرپژیوی تازه ای، این‌بار فضای غمگینی روایت شده و ملودی ای همچون ملودی تار، با گیتار اجرا می‌شود.

پرده ی سوم آلبوم، با ریفی هیجان انگیز و گرووی آغاز می‌شود. قسمت اسلپ گیتار کلین این قطعه که در ادامه اجرا می‌شود، از لحظات منحصربفرد آلبوم می‌باشد. ریف به گیتار اسلپ اضافه می‌شود. در قسمت بعد ملودی آشفته و حزن آلودی با تکیه بر نت‌های کشیده ریف اجرا می‌شود. ریف پیشین تکرار شده و کم کم در روندی پلی‌ریتمیک تغییر ماهیت داده و فضای ریتمیک تازه ای را پدید می‌آورد. با خروج صدای موسیقی، صدای مکالمه ای بگوش می‌رسد. در ادامه با بازگشت گروه، ریف قطعه ی «فساد تدریجی» از آلبوم اکسیر، در رجیستر صدایی تازه و بم تری اجرا می‌شود. واریاسیونی از آن استخراج شده و ملودی گیتار به آن افزوده می‌شود. واریاسیونی ریتمیک از این ریف در مقام بکگراند برای سولوهایی که بصورت سوال و جواب اجرا می‌شوند، استفاده می‌شود. قسمت سوال و جواب لیدگیتارها در این قطعه، یکی از تکنیکال‌ترین قسمت‌های آلبوم است که بی دریغ به رخ کشیدن توان نوازندگی را پیش‌می‌گیرند. با معرفی فضای تازه و سنگین تر، ملودی حزن‌آلود قطعه ی «فساد تدریجی» اجرا می‌شود. با اجرای ریف پر سنکپی که در طول قطعه مرتبا به گوش میرسید، قطعه به پایان می‌رسد.

پرده ی چهارم آلبوم با آرپژیویی در گام فا دیز فریژین آغاز می‌شود. با اضافه شدن درامز و گیتار دیستورشن با گروو سنگین خلوت، آرپژیوی تازه ای با رجیستر صدایی بالاتر معرفی و اجرا می‌شود. ریف پیشین، کم کم به تکامل رسیده و فضای اصلی را در دست می‌گیرد و با وجود حفظ محوریت گام فریژین، حرکت کروماتیک در آن تعیین کننده و مشهود است. لید گیتار با ملودی‌های ساده و مکمل‌هارمونیک قطعه، وارد می‌شود. واریاسیون تازه ای از ریف اصلی اجرا می‌شود و باز هم شاهد تغییر آن هستیم. آرپژیو بار دیگر به ریف میپیوندد.

این‌بار ملودی پردازی لیدگیتار، با جنب و جوش بیشتری آغاز شده و رفته رفته به سولویی تکنیکال مبدل می‌شود. در انتهای قطعه، با باقی ماندن آرپژیو، ریف اصلی دستخوش تغییر و تحول شده و تا کاهش حجم صدای قطعه ادامه پیدا می‌کند.

پرده پنجم آلبوم همچون غالب قطعات این آلبوم با فضای کلین آغاز می‌شود. ریف کلینی با تاکید بر فاصله ی نامطبوع دوم کوچک و اجرای آن بصورت ملودیک، از تونیک، دوم بزرگ و هفتم بزرگ، فضایی غریب را ندا می‌دهد. ریف معرفی شده با. دیستورشن اجرا می‌شود. نواهای نجوا گونه و ورد مانند به ریف اضافه می‌شوند. دکلمه به زبان عربی ادامه

میابد و پس از آن، ریف تغییر یافته و لید گیتار به آن اضافه میسود. سولویی با حرکات در لحظه و توجه به فواصل و جمله بندی‌های فاصله محور و احساسی. ریف تازه ای، شوم تر از ریف ابتدایی معرفی می‌شود. نجواها به آن اضافه می‌شوند. نت‌های کشیده ی لیدگیتار، بر فضای مسخ‌کننده ی قطعه دامن می‌زنند. واریاسیون تازه ای از ریف پیشین، با خط درامزی پویا شروع به اجرا می‌کند. واریاسیون‌های پیاپی ریف، حرکت ادواری گیتار و ملودی کوتاه گیتار کلین، شنونده را آماده ی شنیدن قسمت بسیار مهمی از آلبوم می‌کنند. با اجرای خط تپینگ توسط گیتار کلین، ریف گیتار و درامز به اجرای واریاسیون‌های متنوع و پیچیده می‌پردازند و جنبه ای متفاوت از آلبوم را به نمایش می‌گذارند. در نهایت، قطعه با آواهای کشیده ی کلامی به پایان می‌رسد.

پرده ی ششم آلبوم، قطعه‌ایست که با ریف گیتار بیس آغاز می‌شود. ریتم استیناتوی درامز به گیتار بیس اضافه می‌شود. ملودی گیتار کلین که در ابتدا به بداهه پردازی مشغول است، ملودی تکرار شونده ای را اجرا می‌کند که در رفت و برگشت به ترتیب گام‌های جود و فریژین را در دل دارد. ریف بعدی وارد می‌شود و بعد از آن لید گیتار به ملودی نوازی می‌پردازد. در اواسط قطعه، با خروج ریف و اضافه شدن آرپژیو، این‌بار آواز و نجواها به گیتار اضافه می‌شوند. با خروج آواز، لیدگیتار به نواختن سولو با رویکردی گام-آکورد محور می‌پردازد و یکی از سولوهای ملودیک و در عین حال عجیب آلبوم را می‌توان در این قسمت شنید. واریاسیونی تازه از ریف قطعه معرفی می‌شود. بار دیگر ریف اصلی باز می‌گردد. در پایان قطعه، نت‌های ریف واریاسیون این‌بار توسط لیدگیتار اجرا می‌شوند و ریتم گیتار نیز به آن میپیوندد. لیدگیتار به اجرای سولو پرداخته و قطعه با برخاستن صدای باد، در آن محو می‌شود.

پرده ی پایانی آلبوم، قطعه‌ای پر از حزن و پایان سفری پر تلاطم است. آرپژیوی سوزناک گیتار مخاطب را بفکر فرو می‌برد. ملودی جدید گیتار، همچون ملودی ای آشنا و لالایی ای جان گداز، به آرپژیو اضافه می‌شود. با خروج ملودی لالایی، آرپژیو تکرار می‌شود و این‌بار، نوای مسخ کننده ی کمانچه ی استاد منتظری است که بهمراه درامز وارد می‌شود. ملودی‌های پر از حزن و رنگ صدایی دلربای کمانچه منجر به آن می‌شود تا غمی نهفته در دل تمامی شر و شور آلبوم، به منصه ی ظهور برسد. این حزن لایتناهی، دل به باد سپرده و در باد خشک و گرم کویر گم می‌شود و آلبوم با صدای باد کویر به پایان می‌رسد.

درباره هزار و یک شب و رنگ‌ها

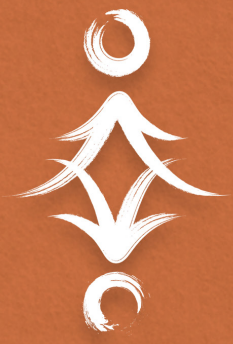
دو پروژه ی قدیمی و متفاوت استاد مجدزاده، آلبوم سولوهای «رنگ‌ها» و «هزارویک شب» هستند که در هر یک از آنها، رویکردی به کل متفاوت از آثار منتشر شده تحت عنوان «کهت‌میان» به چشم می‌خورد.

آلبوم «رنگ‌ها» بگفته ی استاد مجدزاده، بگونه‌ای تمرین برای آهنگسازی و خلق فضاهای موزیکال شنیدنی در مدهای مختلف می‌باشد. آلبومی که با نیم نگاهی به آثار خلق شده توسط سولیست‌های مطرح گیتار الکتریک نظیر جو ستریانی و امثال وی ساخته شده است. با این وجود، استایل شخصی در نوازندگی، همچنان در اولویت بوده و در قطعات مختلف آلبوم ملموس است. بعنوان مثال، می‌توان به ریف ساخته شده در مد لیدین و ملودی پردازی‌های انجام شده در همین مد، در قطعه دوم آلبوم به نام «انتظار» اشاره کرد. در این آلبوم فضاهای روشن نیز به گوش خورده و یکی از ملودی‌های بیاد ماندنی موجود در آلبوم را می‌توان ملودی اصلی قطعه ی «ترانه ی خورشید» دانست که در مد آیونین ساخته شده است. آرپژیوی فریژین قطعه ی «پیاده روی پس از باران» و سولوی آن نیز از نقاط عطف این آلبوم محسوب می‌شود.

آلبوم «هزارویک شب» شامل دو آلبوم می‌باشد. یکی از دو آلبوم در سال‌های دور خلق شده و آلبوم دیگر، در سال‌های اخیر ساخته و ضبط شده است. رویکرد استاد مجدزاده در این دو آلبوم بکلی متفاوت بوده و جنبه ی خاصی از قدرت و علاقه ی موسیقایی ایشان را به نمایش می‌گذارد. این آلبوم‌ها با رویکرد موسیقی الکترونیک و بک‌گراندهایی در این سبک ساخته شده‌اند. بکگراندهای به نسبت کم‌نت. سولونوازی بر روی این بکگراندهای کم‌نت و توجه ویژه به فضای خاورمیانه ای، از ویژگی‌های منحصربفرد این دو آلبوم محسوب می‌شود. قطعه ی «شب‌های بیزانسی» را می‌توان بعنوان مثالی بارز و معرف جانبه ای از این آلبوم‌ها دانست که در آن، فضاسازی شرقی، با ریتم‌ها و همچنین ملودی پردازی، بخوبی انجام شده و نظر شنونده را به خود جلب می‌کنند.

تصویر۴۲: **لوگو استاد مجد زاده**

تصویر۴۳:استاد مجدزاده ، عکاس: امیر خرازی



گفت‌وگو

گفت و گو با خانم دکتر لیلی افشار

به بهانه ی حضور مجدد ایشان در کرمان برای برگزاری کارگاه آموزشی گیتار کلاسیک به همت آموزشگاه موسیقی بتهوون

رسانه موسیقی کرمان (رسام)

با سلام و عرض خوش آمد به شما. درباره کارگاه تخصصی گیتار کلاسیک در کرمان بفرمایید.

* خیلی خوشحالم که برای پنجمین بار به کرمان میام و خوشحالم که هنرجویان خوبی را دیدم در این کارگاه که پیشرفت قابل توجهی نسبت به گذشته داشتند و این نوید روزهای خوبی هست برای آینده گیتار در کرمان.

شما در گفتگویی گفته بودید که در رویاهایم میبینم که روزی به تمام شهرهای ایران سفر بکنم و گیتار درس بدم آیا فکر میکنید هم اکنون به رویای خود دست یافته اید؟

* بله فردا فکر می کنم به چیزی فراتر از آن دست یافته ام من حدود ۲۱ سال هست که به ایران سفر می کنم و در شهرهای مختلف ایران کلاس و کنسرت برگزار می‌کنم. البته در دو سال گذشته به دلیل شیوع ویروس کرونا کنسرت‌ها کنسل شده بود اما حتماً پس از پایان این پاندمی حتما کنسرت‌ها را دوباره برگزار خواهم کرد.

وقتی که نوازندگی شما نگاه می کنیم این گونه به نظر می‌رسد که شما و سازتان یکی شده اید و ساز زبان بدن شماست چگونه می‌شود یک نوازنده به مهارت این چنین دست پیدا کند؟

* شاید باید با ساز زندگی کرد سال‌ها و سال‌ها و سال‌ها اگر شما هم به مدت بیش از ۱۰ سال و هر روز بیش از ۱۰ ساعت با ساز وقت صرف کنید حتماً به این مرتبه خواهید رسید.

شما به تکنوازی بیش از سایر فرم‌های نوازندگی در گیتار علاقمند هستید و اجراهای شما بیشتر تکنوازی بوده که جذابیت در این فرم یعنی تکنوازی سولو وجود دارد؟

* در تک نوازی شما مستقل هستید و شما و سازتان مسئولیت قبول می‌کنید و این هنر و اثر هنری را به مخاطب عرضه می کنید اما در نمونه‌های دیگر مثل کنسرت گروهی و ارکستر ، شما باید همیشه مراقب بقیه نیز باشید تا بتوانید کار ارزشمندی رو ارائه کنید در تکنوازی این مسئولیت فقط به دوش شماست و این گونه احساس راحتی بیشتری دارم

از چه زمانی و به چه دلیلی احساس کردید باید قطعات محلی موسیقی ایرانی را در تکنوازی‌های خودتون رو ارائه بدید و حتی در یکی از آلبوم‌ها تون چند قطعه محلی ایرانی رو با ساز گیتار اجرا کردید.

* برای اولین بار در یکی از کنسرت‌هایم برای آخرین قطعه یک قطعه‌ایرانی را انتخاب کردم و پس از اجرا یکی از مخاطبان ایرانی با احساسات زیاد از من خواست این کار را تکرار کند و بعد من به نتیجه رسیدم که برای آینده برای آلبوم‌ها و اجراهای آینده نیز قطعات بیشتری رو برای تاثیر گذاری بر روی مخاطب ایرانی خودم تنظیم و اجرا کنم. آهنگ‌های همچون جان مریم، لیلا لیلا، درنه جان و آهنگ‌هایی که در کودکی می شنیدم رو تنظیم کردم. و به خاطر همین موضوع تغییراتی بر روی دسته گیتار و فرت‌های گیتار انجام دادم و به کمک یکی از همکاران در خارج از کشور پرده‌های را به دسته گیتار اضافه کردم تا بتونم آثار محلی ایرانی را اجرا بکنم که این قضیه در خارج هم بسیار سر و صدا کرد و مورد استقبال قرار گرفت.

شما به کشورهای بسیار زیادی سفر کردید و با هنرمندان مختلف سراسر دنیا به اجرای برنامه پرداختید اگر بخواهید به هنرجوهای خودتون یکی از آثار مثبت این همنشینی‌های فرهنگی و دیدار با هنرمندان سراسر دنیا را توصیف کنید و یک نکته آموزشی بهش بگین چه هست؟

* مهم‌ترین اثری که دیدم رفاقت دوستی و تلاش برای پیشرفت در زمینه موسیقی بود در زمینه خود موسیقی خود گیتار . نه چشم و همچشمی بود و رقابت‌های مخرب و بازدارنده به‌ترین نکته بود که می تونستم ببینم و به شاگردان خودم یاد بدم که در دنیای موسیقی و گیتار با هم دوست باشند و برای پیشرفت خودشان و ساز به همدیگه کمک کنند.

شما به عنوان اولین بانوی دارای مدرک دکترای نوازندگی در گیتار شناخته شده اید . بفرمایید که چه مراحلی طی میشه این مدرک دکترا به یک شخصی اهدا می شه و اصولاً معنای مدرک دکترا و نشان دکترا در نوازندگی یک ساز به چه معنا است؟

* در درجه اول باید دارای قدرت نوازندگی بسیار بالایی باشید و سال‌ها در کنسرت‌ها و فستیوال‌های مختلفی شرکت کرده باشیم و نامتون در دنیا شناخته شده باشد. وقتی که وارد دانشگاه ایالتی فلوریدا شدم برای دریافت مدرک دکترای گیتار، چند مسابقه بین المللی را برده بودم و من را به عنوان برنده مسابقات می شناختند. همچنین باید کنسرت‌های مختلفی را در فرم‌های مختلف از جمله سلو ارکستر کنسرت گروهی و با سازهای مختلف اجرا کنید و باید در تز دکترای خودتون حرفی برای گفتن داشته باشید و به زبان خیلی ساده باید در جریان تمام وقایع موسیقایی در تمام دنیا باشید برای مثال باید بدونین که رهبر ارکستر فلان شهر و کشور چه کسی است و این باعث میشه که کار شما سخت تر بشه و البته گرفتن این مدرک کار آسانی نبود.

به نظر شما جایگاه نقد در هنر موسیقی کجاست و آیا تا به حال شما نقدی بر آثار خودتون خواندید و یا شنیدید که روی شما اثر مثبتی گذاشته باشد و اصولاً یک نقد مثبت چه ویژگی‌هایی باید داشته باشد.

* برخی از مجله‌ها و نشریه‌های معتبر دنیا مثل واشنگتن پست برای من نوشته بودند و برای من خیلی جذاب بود و آثارم را تحلیل کرده بود و من خیلی دوست داشتم اما

نباید بگذاریم که اگر کسی هم نظر منفی روی کار ما داشت ما نباید اجازه دهیم که ما را تخریب کنند ما باید آنقدر قوی باشیم و احساس ضعف نکنیم که بتوانیم خیلی قوی از کار خودمان دفاع کنیم و پاسخ نقدها رو بدیم. اگر نقدی می شنوید که اون نقد راست است یا دروغ یا درست هست یا غلط. اگر درست است که بشنویم و به کار ببندیم اگر درست نیست همچنان با قدرت به کارمون ادامه بدیم.

شما موافق اجرای قطعات اورجینال برای گیتار هستید بیشتر و یا اینکه قطعاتی که برای سازهای دیگه هست ولی برای گیتار تنظیم شده است .

* چون خارج از کشور زندگی می کنم برای مخاطبان خارج از کشور اجرای قطعات محلی ایرانی و قطعات جدید کمتر شنیده شده جذابیت بیشتری دارد و برای مخاطب‌های حرفه‌ای گیتار بسیار جذاب است . تا اینکه قطعاتی از آثار مثلاً باخ و یا قطعات اسپانیولی که قبلا با گیتار اجرا شده به همین دلیل قطعات جدیدی رو با ساز گیتار تنظیم و اجرا می‌کنم.

آیا در آینده نزدیک اثری از شما منتشر خواهد شد و در حال حاضر در حال کار کردن بر روی چه اثری از خودتان هستید؟

* در حال آماده سازی ویدیوهای آموزشی گیتار برای بچه‌های ایران هستم که هنرجویان گیتار در ایران بتوانند از این مجموعه آموزشی استفاده کنند و برای پیشرفت خودشان به

کار ببندند و همچنین یک آهنگساز امریکایی برای من یک کنسرتو برای گیتار نوشته به اسم کنسرتو ایران که در حال تمرین و آماده سازی آن هستم.

فکر می کنید روزی دوباره به ایران برگردید برای همیشه و اینجا فعالیت‌های خود را ادامه بدهید و اگر بله آن زمان کی خواهد بود.

* بله حتماً به اون روز فکر می‌کنم و البته فکر می‌کنم روزی خواهد بود که از کار دانشگاهی خودم در امریکا به طور کامل بازنشسته باشم و بتوانم برگردم به ایران البته همین الان هم یک پای من ایران و یک پایم آمریکاست و مدام در سفر هستم و با انرژی به کارم ادامه میدم و این انرژی رو خیلی دوست دارم که با بچه‌های تمام شهرهای ایران به اشتراک بگذارم.

تصویر۴۴:مستر کلاس گیتار کلاسیک دکتر افشار آموزشگاه موسیقی بتهوون

تصویر۴۵:از سمت راست آقای شهروز شعایی از رسانه موسیقی کرمان(رسام)،خانم دکتر افشار و آقای محمد خسروی دانش مدیر مسئول آموزشگاه موسیقی بتهوون

گفت و گو با آقای بردیا کیارس

به بهانه‌ی حضور مجدد ایشان در کرمان برای برگزاری کارگاه آموزشی ویلن کلاسیک به همت آموزشگاه موسیقی اخلاقی

رسانه موسیقی کرمان (رسام)

سلام و با عرض تشکر از اینکه وقت خودتان را در اختیار رسانه رسام قرار دادید، صحبت مقدماتی خود را بفرمایید.

* با سلام به همه شما مخاطبان محترم رسانه رسام خوشحالم که بعد از یک وقفه دو ساله برای چندمین بار در کرمان حضور دارم و برای کلاس‌ها به کرمان آمدم.

ارزیابی شما از کلاس‌های کرمان چگونه است؟

* در میان کسانی که از قبل در کلاس‌ها شرکت می‌کردند و چه افرادی که به تازگی وارد این کلاس‌ها شدند پیشرفت قابل ملاحظه ای دیدم و این نشان می‌دهد که بچه‌ها چقدر تلاش و تمرین می‌کنند و این باعث خوشحالی است.

به عنوان کسی که در زمینه آموزش موسیقی فعالیت همه جانبه دارید، تاثیر فضای مجازی و آموزش‌های موسیقی از این طریق را خصوصا در دوران همه گیری کرونا چگونه ارزیابی می‌کنید؟

* کرونا به محدودیت‌هایی که داشت باعث شد ما به فکر راه‌های تازه ای بیافتیم. مثل کلاس‌های آنلاین. البته در این بین مشکلاتی هم وجود داره مثل اشکالات سخت افزاری و سرعت اینترنت که باعث می‌شود گاهی اوقات کلاس‌ها دچار اشکال بشوند. و در مجموع می‌توان گفت که کلاس‌های آنلاین هیچ گاه نمی‌تواند دقیقا جایگزین کلاس‌های حضوری در رشته موسیقی شود.

به عنوان کسی که در هنرستان موسیقی هم تدریس کردید راه کار شما برای تفاوت و تغییراتی که گاه سلیقه ای هم هست، در اتودهای آموزشی خصوصا برای سازهای ایرانی چه هست؟ و چرا این گونه است ؟

* اولین نکته برمی‌گردد به تفاوت تاریخی در تحقیق و پژوهش در خصوص موسیقی غربی در مقایسه با موسیقی ایران. نزدیک چهارصد سال برای موسیقی غربی تحقیق و پژوهش انجام شده اما حدود صد سال است که در موسیقی ایرانی خط نت داریم. سیستم موسیقی ایرانی به صورت مکتوب نبوده و به صورت شفاهی و سینه به سینه است که ممکن است تغییر و دخل و تصرفی در آن رخ داده باشد. پس این تغییرات و تفاوت‌ها اجتناب ناپذیر است. یک مثال می‌زنم مثل ساز سازی در موسیقی ایرانی و موسیقی غربی. ممکن است در ساز سازی ایران تغییراتی در ساخت و ساز ساختمان سازها ایجاد شود اما در اروپا مثلاً در ساز ویولن سازنده ساز حق تغییر در ساختار اصلی و ریشه ساز را ندارد چون دچار مشکل خواهد شد و این نوازنده نمی‌تواند در ارکسترها و یا حتی فستیوال‌ها و مسابقات شرکت کند. همه چیز تعریف شده و مشخص است.

درباره تجربه خودتون از اجراهای موسیقی در دوران کرونا بفرمایید.

* من در اجرا کنار یک تیم بودم و همکاری این تیم باعث شد در این دوران بتوانیم برای مخاطبان خودمون اجراهای با کیفیت را آماده کنیم. البته نفس مخاطب باعث دلگرمی یک هنرمند است. صدای تشویق مخاطب برای من هنرمند همانند یک لیوان آب خنک در دل کویر به ما می چسبد. در این اجراها عدم حضور آنها کاملا محسوس بود. چون می دانستیم آنها در منزل مشغول نظاره ما هستند دلگرم بودیم.

درباره آسیب‌های مادی و معنوی هنرمندان در این دوران و پیگیری آن چه نظری دارید. ؟

* من شخصا مطالبه‌ای ندارم. بیشتر بدهکار هم هستم قطعاً موسسات و افرادی که مسئول رسیدگی به رفاه و آسایش امور صنفی هنرمندان هستند باید در این زمینه پاسخگو باشند منِ هنرمند اگر می‌توانستم که آنجا می‌نشستم در جای آنها. . ! تنها هنرمندها و نوازنده‌های ارکسترهای دولتی و صدا و سیما بودند که حقوق خود را دریافت کردند ولی سایر هنرمندان چه؟ آنها باید حقوق و مزایای خود را چگونه مطالبه کنند در برابر ۸۰ میلیون جمعیت ایران فقط ۱۲۰ نفر هستند که در ارکسترها فعالیت می‌کند و حقوقی دریافت می‌کند. به نظر می‌رسد هنرمندها باید همچنان صورت خود را با سیلی سرخ نگه دارند و این سرخی هیچگاه از بین نمی‌رود.

از نظر شما هنرمند متعهد چه کسی است؟

* به نظرم اگر هر انسانی در هر زمینه ای از زندگی و رفتار و کردارش درست و متعهد باشد حتماً هنرمند متعهدی خواهد بود چون هنرمند یک انسان است در درجه اول.

اصول نقد سازنده و موثر از دید شما کدام است؟

من خودم هیچ‌گاه نقد ننوشتم بلکه نظر دادم. این دو با هم تفاوت دارد . من ابتدا در مواجهه با یک اثر هنری می بینم که چه چیزی می‌توانم از آن اثر یاد بگیرم. اگر چیزی یاد نگیرم از آن عبور می‌کنم. موسیقی کاملا سلیقه ای است. ممکن است هرکسی هر اثری را دوست داشته باشد. ولی اصول علمی هنری را نمی‌توان منکر شد. اگر اثری هم در آن اصول علمی و فنی و هنری رعایت شده باشد و همزمان دارای ذوق هنری هم باشد آن اثر تکمیل است.

صحبت‌های پایانی شما را می‌شنویم.

* نکته ای که در پایان می خوام بگم و ذهنم را مشغول کرده و بحث آموزش است. آموزش‌های غلطی که متاسفانه بچه‌ها داده میشه و آموزشگاه‌هایی که صلاحیت تدریس ندارند و متاسفانه در تمام ایران مشغول آموزش هنر و موسیقی به بچه‌های مردم هستند که واقعاً جفا در حق این بچه‌ها هست. فقر دانش و وجود اعتماد بنفس کاذب باعث می‌شود که برخی از نکات را بعضی از افراد با اطمینان به هنرجو منتقل بکنند. وقت، عمر و هزینه افراد را هدر می‌دهند. بسیار دردآور است. خواهشمندم به وجدان خودمان رجوع کنیم و این کار را نکنیم و کار اشتباه انجام ندهیم. برای مثال در کنسرواتوارهای خارج از کشور همه چیز مشخص مکتوب است کسی نمی‌تواند بگوید من اینگونه درس می‌دهم و من اینگونه می گویم (من) وجود ندارد. وقتی یک روند آموزشی مشخص وجود دارد من نمی‌توانم در آن دخل و تصرف کنم. و بچه‌ها امروزه زیاد می فهمند و سریع می‌فهمد اشتباه معلم‌ها را تشخیص می‌دهند در عصر ارتباطات. به خودمون احترام بگذاریم تا بقیه هم به ما احترام بگذارند. و در پایان میخواهم بگویم که به‌ترین سفرهای من در کرمان بوده و دوست دارم بچه‌های کرمان و تهران ارتباط بیشتری باهم داشته باشند و روز به روز پیشرفت کنند.

تصویر۴۶: کارگاه آموزشی ویولن کلاسیک استاد کیارس، آموزشگاه موسیقی اخلاقی

تصویر۴۷:از سمت راست آقای شهروز شعایی از رسانه موسیقی کرمان (رسام)، خانم مهشید کرمی نژاد معلم ویولن و استاد کیارس

مدرسه گیتار بتهوون

گفت و گو با جناب آقای محمد خسروی دانش

شهاب جعفری

جناب آقای محمد خسروی دانش، مدیر مسئول آموزشگاه موسیقی بتهوون از نوازندگان و معلم‌های به نام گیتار کلاسیک در شهر کرمان است. محمد خسروی دانش کارشناسی ارشد نوازندگی ساز جهانی دارد. به بهانه برگزاری بیست و یکمین دوره از مسابقات مجازی گیتار کلاسیک مدرسه گیتار بتهوون سراغ جناب آقای خسروی دانش رفته ام تا با محوریت مسابقات گیتار کلاسیک با او گفت و گو کنم، ایشان با من از اهداف، دورنماها و تاثیرات مسابقات گیتار کلاسیک گفت که در ادامه می‌خوانید:

لطفا در مورد روند شکل گیری مسابقات گیتار کلاسیک مدرسه گیتار بتهوون توضیح بدهید

* قبل از برگزاری مسابقات آنلاین و مجازی حداقل چند ماهی یک بار به صورت حضوری در جریان اجراهای منظم ماهیانه مسابقه هم برگزار می‌کردیم. و من به همراهی دو تن از همکارانم آقایان میثم پشتاره و سعید باستانی راد داوری می‌کردیم و علاوه بر داوران سایر هنرجویان حاضر در مسابقه هم به واسطه یادگیری فاکتورهای نمره دهی در داوری کردن کمک می‌کردند. بعد از شروع بیماری کرونا به صورت منظم تمرین‌های روزانه ی هنرجویان و تکنیک‌هایی که قرار بود کار کنند براشون ویدئو می‌گرفتم و می فرستادم تا تمرین روزانه داشته باشند. در مرحله بعد از هنرجویان خواستم ویدئو تمریناتشون را بفرستن. که با استقبال چشمگیری روبرو شدم. از ماه بعد به هنرجویان قطعاتی را معرفی کردم که ضبط کنند و من خودم داوری کنم. از اردیبهشت ۱۳۹۹ دوستان و همکارانم آقایان میثم پشتاره، سعید باستانی راد و محمدحسین کارزاری هم استقبال کردند که شاگردهای آنها هم این کار را انجام بدهند. و این شد که مسابقه شکل گرفت.

فراخوان مسابقات به چه ترتیب است؟

* ابتدای هر ماه فراخوان مسابقه در کانال مربوط به مسابقه داده می‌شود. و این فراخوان فقط برای هنرجویان من و آقایان پشتاره، باستانی راد و کارزاری است. و هنرجویان ابتدای هر ماه قطعات را می‌بینند و در طول ماه فرصت دارند که قطعات را تمرین کنند.

نحوه انتخاب رپرتوار اجرایی چگونه است؟

* بعضی ماه‌ها فقط از یک آهنگساز استفاده می‌کردیم در هر چهار سطح و بعضی ماه‌ها فقط تکنیک‌های خاصی را مد نظر قرار می‌دادیم و قطعات را انتخاب می‌کردیم به عنوان مثال:تکنیک آرپژ، تکنیک بیان موزیکالیته و . . . با مشورت هیئت داوران تصمیم می‌گرفتیم که از چه آهنگسازانی قطعات را انتخاب کنیم.

نحوه انتخاب هنرجویان برگزیده به چه شکل است؟

* فاکتورهای مورد نظر برای انتخاب هنرجویان برتر عبارتنداز: کوک کردن و داشتن ساز مناسب. چون در سازهای مبتدی در پوزیسیون‌های بالا صداها کوک نیست و به ساختار خود گیتار ربط دارد و ارتباطی به تکنیک نوازنده ندارد. فاکتور بعدی تُن یا سونوریته مناسب است که هنرجویان باید با تلاش بسیار به آن دست پیدا کنند. چون رسیدن به صدای مناسب در گیتار کلاسیک کار بسیار دشواری است دقیقا برعکس تصور عامه مردم. فاکتور بعدی ریتم است اجرای دقیق و درست الگوهای ریتمیک و علائم تغییر تمپو. فاکتور بعدی موزیکالیته است و ویدئو و صدای مناسب است. و موارد دیگر که داوران به ترتیب می‌بینند، می شنوند و امتیاز می‌دهند و نفرات برگزیده انتخاب می‌شود.

لطفا در مورد چگونگی رسیدن به سونوریته خوب در ساز گیتار کلاسیک توضیح بیشتری بدهید.

* برعکس تصور عامه مردم که فکر می‌کنند گیتار یک ساز ساده است من می‌توانم با اطمینان بگویم نوازندگی گیتار کلاسیک یکی از سخت‌ترین سازهای دنیا است به شرطی بخواهیم خوب نوازندگی کنیم برای بد نوازندگی کردن همه سازها راحت وآسان هستند. در سازهای بادی و آرشه ای ماه‌های اول صدا در آوردن خیلی خوب از ساز مساله و

دغدغه هنرجو و معلم است. ولی متاسفانه درگیتار کلاسیک در بعضی از سیستم‌های آموزشی در ایران رایج نیست. ولی در کلاس من و خیلی از معلم‌های دیگر در ایران قضیه سونوریته خیلی مهم است و سال‌ها زمان می‌بره که نوازنده به صدای مورد نظر برسه و این نتیجه داشتن گیتار خوب، ناخن مناسب (اندازه مناسب ناخن، شکل ناخن، جهت سوهان زدن و پُلیش کشیدن ناخن است) و زاویه ضربه زدن ناخن و گوشت به سیم‌ها است.

داوران مسابقات چه کسانی هستند؟

* داوران ثابت آقایان باستانی راد و پشتاره و کارزاری هستند. و آقای علی مولایی از هنرجویان قدیم آموزشگاه که اکنون در رشته نوازندگی گیتار کلاسیک در دانشگاه وین تحصیل می‌کنند. داورای مهمان براساس شناخت از دوستان و همکاران در شهرهای مختلف انتخاب کردم که هنرجویان با نظرات و دیدگاه‌های متفاوتشان آشنا بشوند. که عبارتند از :آقایان حسین درست پور، حامد فتحی، بابک رستمی، کاوه رحمانی، پیمان شیرالی، محسن قلی پور و خانم شفق فخارزاده کنار ما بودند تا مسابقه ماه قبل و بسیار به ما کمک کردند و ازشون بسیار ممنونم و امیدوارم این همکاری همیشه ادامه داشته باشد.

در مورد اهداف برگزاری مسابقه توضیح بدهید.

* این مسابقه بخشی از جریان آموزش جدی گیتار کلاسیک در کرمان است. و هنرجویان فعال و اکتیو بودن را یادمی‌گیرند و اینکه چگونه ویدئو ضبط کنند و با فاکتورهای مسابقه آشنا بشوند و کم کم به سطحی برسن که در مسابقات بین المللی شرکت کنند. نکته ی مهم در مورد پیشرفت هنرجویان است. در این مسابقات هنرجویانی داشتیم که از سطح یک شروع کردند و در دوره اول نفر آخر در سطح خودشون شدند و با تلاش بسیار در دوره‌های بعدی نفر اول سطحشون شدند و وارد سطح بالاتر شدند. در مجموع این مسابقات در پیشرفت هنرجویان بسیار موثر بوده است.

در پایان اگر صحبتی دارید بفرمایید.

* اگر صداقت در وجود ما باشد با کارهای خوب میشه خیلی باعث رشد شد نه در گیتار کلاسیک کلا همه رشته‌ها. من فکر می‌کنم گیتار کلاسیک کرمان جایگاه خیلی خوبی در سطح کشور دارد. حداقل چهار فارغ التحصیل کارشناسی و ارش در دانشگاه تهران و دانشگاه هنر از کرمان هستند.

تصویر۴۸:هنرجویان گیتار کلاسیک آموزشگاه موسیقی بتهوون

تصویر۴۹: نتایج بیست و یکمین دوره‌مسابقات‌مجازی‌گیتارکلاسیک مدرسه گیتار بتهوون سطح ۱

نتایج بیست و یکمین دوره از مسابقات گیتار کلاسیک مدرسه گیتار بتهوون (مسابقه بهمن ۱۴۰۰)

اسامی داوران	کیهان کوهستانی	میثم پشتاره	سعید باستانی راد	مجموع
سطح یک				
کانیا سعید نامنی	۷۷	۸۵	۸۳	۲۴۵
ستایش مکی آبادی	۸۰	۸۸	۸۷	۲۵۵
آریا جوادی	۹۰	۹۳	۹۲	۲۷۵
هادی قنبری	۷۴	۹۵	۸۸	۲۵۷
آوا پورمنعمی	۷۶	۹۱	۸۹	۲۴۶
نرگس شیبانی	۷۹	۹۱	۹۴	۲۶۴
امیررضا نصرالله پور	۷۸	۹۲	۹۲	۲۶۲
مهنا هاشمی	۸۱	۹۴	۸۴	۲۵۹
ایلیا نژاد هاشمی	۷۵	۸۹	۷۹	۲۴۳
ملیکا محمودآبادی	۸۷	۹۳	۹۶	۲۷۶
امیرمحمد مدروانی	۶۷	۸۷	۹۲	۲۴۶
سبا عباسی	۸۰	۹۵	۹۴	۲۶۹
کیلدا محمدنژاد	۷۵	۹۱	۸۴	۲۵۰
شهرزاد نیکویان	۷۸	۹۳	۸۸	۲۵۹
ساینا حسنی	۸۱	۸۶	۸۲	۲۴۹
فاطمه علوی (منتخب)	۹۵	۹۷	۹۴	۲۸۶
هستی شجاعی	۷۴	۹۲	۸۲	۲۴۸
یلدا حسن زاده	۸۸	۹۴	۸۷	۲۶۹
محدثه آزادی	۸۶	۹۴	۹۴	۲۷۴
نیما جوادی	۶۸	۸۶	۷۷	۲۳۱

با آرزوی موفقیت

گزارش

چهاردهمین دوره جشنواره موسیقی نواحی ایران (کرمان)

رسانه موسیقی کرمان (رسام)

چهاردهمین دوره جشنواره موسیقی نواحی ایران در ۲۹ مهرماه سال ۱۴۰۰ در حالی آغاز شد که همچنان درگیر پاندمی کرونا بودیم، اما با تدابیری که اندیشیده شده بود هنرمندان موسیقی نواحی از سراسر ایران در کرمان گردهم آمده بودند تا روزهایی پر از آوا و نوا را برای مخاطبان خود بسازند.

یکی از نکات قوت این جشنواره، محل برگزاری بود؛ خانه ای بزرگ و قدیمی که معماری زیبایی داشت و به حال و هوای سنتی، محلی جشنواره افزوده بود، خانه وزیری.

در چهار روز جشنواره شاهد ۳۶ اجرا به صورت تک نوازی و گروه نوازی بودیم و نکته‌ای که در این جشنواره به چشم می‌آمد، حضور دو بانو، به عنوان تکنواز در این جشنواره بود که در عین جوانی، اجراهای گوش نوازی ارائه دادند. نوازندگان و گروه‌هایی که برای این جشنواره دعوت شده بودند، به دید هیئت انتخاب محترم جشنواره، از گونه‌های مختلف اقوام ایرانی بودند.

در خصوص چگونگی انتخاب و حضور یا عدم حضور برخی از هنرمندان، رسانه موسیقی کرمان گفتگویی که با یکی از اعضای هیئت انتخاب این جشنواره انجام داد، این موضوع را جویا شد که پاسخ ایشان بدین گونه بود: طی فراخوانی که برای چهاردهمین دوره جشنواره موسیقی نواحی ایران داده شده بود آثار زیادی برای دبیرخانه جشنواره ارسال شد؛ چند عامل در انتخاب این آثار برای هیئت انتخاب مهم بود، اولین موضوع اصالت موسیقی و نواهای محلی بود؛ به عنوان مثال در بین آثاری که برای ما فرستاده شده بود، خواننده اثر شاید از گویش یا زبان محلی خود استفاده می‌کرد و آهنگ‌های محلی را می‌خواند، اما سازبندی و نوع نوازندگی و حتی خوانندگی اثر، از موسیقی نواحی و اصیل محل خود فاصله داشت، و موضوع دیگر سعی بر انتخاب هنرمندانی بود که تاکنون در جشنواره حضور نداشتند یا دفعات کمی را در جشنواره حضور پیدا کرده بودند.

طبق روال هر ساله جشنواره موسیقی نواحی ایران شب‌ها به اجرای گروه‌ها و تک‌نوازی‌ها اختصاص داشت و صبح‌ها نشست‌های پژوهشی در محل هتل پارس کرمان برگزار می‌شد. اولین نشست پژوهشی صبح جمعه ۳۰ مهر ماه با موضوعیت محورهای سه گانه سنت، اصالت، آفرینش‌های درون قومی و برون قومی در موسیقی اقوام ایرانی شکل گرفت. روز بعد، شنبه یک آبان ماه نشست با موضوعیت مقوله ریتم در موسیقی اقوام، متر، ضربان، پالس، ریتم وابسته به متن و ریتم آزاد و منظم مرتبط با آثار موسیقی نواحی ایران برگزار شد.

یکشنبه ۲ آبان ماه موضوع جلسه، ترمینولوژی یا «واژه شناسی»، مقام در موسیقی اقوام ایران و رابطه آن با موسیقی دستگاهی ایران بود. نکته قابل تامل در این نشست‌ها تعداد کم شرکت کننده‌ها و نحوه برگزاری و اطلاع رسانی و کمبودهایی نظیر نبودن سیستم صوتی یا تصویری برای ارائه بهتر و مستند کردن موضوعات مطرح شده در این جلسات بود.

در این دوره، تبلیغات بسیار محدودی در شهر برای جشنواره نواحی صورت گرفته بود، که دلیل این موضوع بیماری کرونا و سیاست محدود کردن حضور مخاطب عنوان شده بود و ابلاغی که از سوی ستاد مبارزه با ویروس کرونا صادر شد. برای اینکه مردمی که نتوانستند در جشنواره حضور پیدا کنند، از آثار لذت ببرند؛ یک تیم حرفه‌ای تصویر برداری و صدابرداری در جشنواره حضور داشت که هم زمان و به صورت زنده از طریق برخی رسانه‌ها و پلتفرم‌های مجازی، آثار را پخش می‌کردند.

موضوعی که در جشنواره‌های چند سال اخیر جایش بسیار خالی بود ولی امسال در یک شب شاهد آن بودیم، اجراهای خودمانی و صمیمانه هنرمندان در محل هتل محل اقامت آنها بود؛ موضوعی که در سال‌های اول برگزاری این جشنواره بیشتر شاهد آن بودیم. حضور و همراهی و همنوازی هنرمندان مختلف از جای جای ایران زمین، لحظات به یاد ماندنی را خلق کرد. هنرمندانِ کم کم در کنار هم جمع می شدند و با سازهای خود از اتاق‌ها بیرون می‌آمدند و کاملاً به صورت بداهه در کنار هم شروع به نوازندگی و خواندن می‌کردند و مخاطبان جشنواره که تشنه این اتفاق بودند، در کنار هنرمندان جمع شده و تا پاسی از صبح در کنار آنها از هنر ناب موسیقی نواحی ایران لذت بردند. اتفاق شگفتانه شب اختتامیه جشنواره، حضور استاد مهربخش نوازنده نی انبان قدیمی بوشهر بود در کنار نوازندگان سازهای کوبه‌ای شرکت کننده در جشنواره بود که منجر به یک اجرا زیبا و دلنشین با همراهی تمام هنرمندان حضور یافته در جشنواره چهاردهم شد. با قطعی شدن ایجاد دبیرخانه دائمی و برگزاری جشنواره موسیقی نواحی در کرمان، امیدواریم هر سال شاهد حضور پررنگ‌تر و بیشتر هنرمندان در استان کرمان باشیم. ضمنا شما علاقه‌مندان می‌توانید با مراجعه به صفحه رسانه موسیقی کرمان (رسام) در جریان اجراها و گفتگوهای هنرمندان موسیقی نواحی و برگزار کنندگان آن قرار گیرید.

تصویر۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳:چهاردمین جشنواره موسیقی نواحی ایران (کرمان)، عکاس:آتنا محمدی سلیمانی

تصویر۵۴:پوستر چهاردهمین جشنواره موسیقی نواحی ایران (کرمان)

تصویر۵۵:سومین نشست پژوهشی چهاردهمین جشنواره موسیقی نواحی ایران(کرمان)

گزارشی از نحوه شکل گرفتن تیم معلمان جوان آموزشگاه دژاکام

مهناز دژاکام

در طی سالیان متمادی تدریس، همیشه در حال آموختن مطالب جدید بودم. کلاً شخصیتم طوری شکل گرفته است که عاشق یادگیری هستم و تصور من بر این است که اگر انسان بخواهد در جاده موفقیت گام بگذارد باید همیشه در حال آموختن باشد و از آن مهم تر عمل کردن به آموخته‌هایش و آموختن اطلاعاتش به دیگران.

خدای مهربان، این شانس را در زندگی من قرار داد که در کنار پدری موزیسین رشد کنم و طی سالیان متمادی آموزش موسیقی همراه با رشدم در زندگیم جاری و ساری باشد، این یکی از عللی است که مرا هدفمند ساخت تجربیاتم را به شاگردانم که برایم چون فرزند هستند انتقال دهم.

اکنون ۳۰ سال است که تدریس می‌کنم، سالیان دور برای شروع کارم به مدت دو سال نزد پدرم کارآموزی و کاربینی داشتم و آغاز کارم با نظارت کامل ایشان همراه بود، و خود این امر سبب این شد که پایه ریزی تدریس ام محکم تر شود.

عشقی که به آموزش دادن و تدریس داشتم عاملی شد که به دنبال راه‌های جدید در آموزش باشم. از مراکز نشر و پخش کتب موسیقی در تهران مرتب کتاب تهیه و مطالعه می‌کردم و آموخته‌هایم را در دفتری جمع‌آوری کردم. تحقیق و پژوهش و مطالعه بخشی از زندگیم را فراگرفته بود و من خشنود بودم که در حال آموختن هستم شاید بتوانم راه‌های درست آموختن موسیقی را به هنرجویانم پیدا کنم. سالیان زیادی طول کشید تا من به یک نتیجه عقلانی و منطقی برسم، برای ترم بندی آموزش موسیقی، چون تصورم این بود که با این روش به چندین بخش از دیدگاه اصول آموزشی دست پیدا می‌کنم و به موازات این بخش‌ها، پرورش ذوق و قریحه، ایجاد انگیزه و علاقه محک زدن توانایی و استعداد هر هنرجو را هم باید در نظر داشته باشم.

«نمی‌شد یک نسخه برای همه نوشت، این اشتباه محض است. »

لذا باز هم بررسی کردم و چند سالی دوره‌های مختلف روانشناسی آموزش، کارگاه‌های انتقال مفاهیم از دیدگاه روانشناسی را گذراندم، که بسیار نکات کلیدی و مهمی را دریافت کردم.

تفاوت یادگیری در کودکان و نوجوانان بسیار زیاد است و همینطور راه‌های یادگیری آنها و آموزش هم فراوان است، مرتب در حین تدریس ام این روش را بر عرصه آزمون و خطا گذاشته بودم که بتوانم به نتیجه قطعی و جمعبندی برسم به نگرش من همه می‌توانند موسیقی را یاد بگیرند اما چگونه آموزش دادن مهم است و اصول خاصی دارد. هر آنچه از واکنش هنرجویان در یادگیری می دیدم یادداشت می‌کردم. شاید قریب دو سال روش آموزشی خاص خودم را بر روی گروه‌های مختلف سنی با توانایی یادگیری متفاوت و تغییر در خصلت‌های جامعه شناسی گوناگون به لحاظ خانواده بررسی کردم. داشتم به نتیجه قطعی تری دست پیدا می‌کردم که تصمیم گرفتم پس از سال‌ها مطالعه و بررسی بطور مفصل با ذکر جزئیات کامل و ریزه کاری‌ها روش تدریسم را بنویسم که بعد از تدوین نهایی ، این روش را بطور جدی دنبال کردم و نتایج خوبی برایم به ارمغان آورد. و سبب هدفمندی و ایجاد انگیزه مضاعف برای هنرجویان در ادامه دادن مسیر هنریشان شد. چندین سال بدین منوال گذشت و با خود گفتم حالا که به یک روش مدون و منظم با تقسیم بندی اصولی و سیلابس کامل درسی رسیدم باید این روش به هنرجویان علاقمند و پیگیر که موسیقی را جدی دنبال می‌کنند آموزش دهم و اینکه

من که عمر نوح ندارم، پس بگذارم یاد و خاطره ای از این روش که سال‌ها برایش وقت گذاشتم به یادگار بماند.

شروع کردم به انتخاب کارآموز از میان هنرجویانم، نکاتی که برایم مهم بود نیروی صبر و شکیبایی، عشق و علاقه به تدریس، با انگیزه و هدفمند بودن در موسیقی. ابتدا با ساعات طولانی نشستن آنها در کلاس در کنار خودم آغاز کردم و خواستم آن چه را می آموزند یادداشت کنند. اولین هدفم از این کار این بود که صبر و تحملشان را محک بزنم و ببینم چقدر در این کار جدی و مصمم هستند برنامه هفتگی برای کارآموزی آنها مشخص کردم و ازشون خواستم که به هیچ عنوان غیبت در زمان کارآموزی نداشته باشند زیرا باید روند آموزش هنرجو را بطور کامل نظارهگر باشند و همه چیز را یادداشت کنند، پس از مدتی افراد ثابت قدم و صبور و عاشق را یافتم و بطور جدی بر آنچه می دانستم به آنها آموزش دادم از تدریس تا ارتباطات با هنرجو خاص، اما کار به اینجا ختم نشد، از آنها خواستم ماهیانه کارگروه آموزشی و تحقیق داشته باشند و دور هم جمع شویم از آموخته‌های جدیدشان و حل چالش‌های تدریس هنرجو صحبت کنیم و راه حل پیشنهاد دهیم.

این سبب شد که آنها هم شروع به یادگیری نکات و آموخته‌های جدید بکنند. هر چه جلوتر می رفتیم عملکرد و جدییتشان در آموزش موسیقی بیشتر شد که باعث رضایت روحی وخشنودیم می گردید. حال آغاز تدریس آنها شده است، پس نامی را برایشان برگزیدم با تعمق و تفکر «معلم جوان» نامی که من برای تیم آموزش دیده ام گذاشتم و این نام دو علت داشت هم از جهت آگاهی دادن هنرجو و خانواده که با شناخت کامل و آگاهی معلمش را انتخاب کند و هم برای خود آنها، اینکه تیم معلمان جوان بداند راه درازی در پیش دارد و باید بیاموزد و یاد بگیرد و تصور نکند به پایان راه رسیده است و چند قدم دیگر در زمان بردارد استاد شده است، نه این دیدگاه درست نیست. آنها را به لحاظ روحی طوری قوی پرورش دادم که به حاشیه‌ها توجه نکنند و هدفمند به جلو گام بردارند و همیشه در حال آموختن مطالب جدید باشند وبا تلاش و پشتکار پله‌های هنر را طی کند.

خود من برای یقین پیدا کردن به روش آموزش ام چند سال قبل در کارگاه‌های پداگوژی دکتر پویان آزاده شرکت کردم، در این دوره‌ها تمامی متدهای رایج، بررسی

می‌شود و نقاط ضعف و قوت هر کدام برجسته سازی می‌شود و همچنین سه کتاب روش آموزش نوین اروپایی (نوشته پروفسور اَمنتس) بررسی و آموزش داده می‌شود. در این دوره از استاد خواستم که روش تدریس خود را ارائه دهم که ارزیابی شود، و با این این کار اطلاعات بسیار خوبی از ایشان دریافت کردم برای بهینه سازی روش آموزشم، و در مجموع کارگاه پداگوژی بسیار پربار و سودمند بود.

هم چنین از استاد عزیزم انوشیروان روحانی آموخته‌های فراوانی بدست آوردم که بسیار ارزشمند بودند و طی ۴ دوره مستر کلاس‌های ایشان که در آموزشگاه دژاکام برگزار گردید زمانیکه هنرجویانم نزد استاد کلاس می رفتند من حضور داشتم و خیلی روشن و شفاف اشکالات تدریس ام را بررسی می‌کردم و بسیار از محضر این استاد ارزشمند آموختم و امید دارم که خداوند فرصت بدهد که باز هم از محضر اساتید خوب بیاموزم.

من سخت اعتقاد دارم که هر نوازنده‌ای نمی‌تواند معلم شود، اگر هم بشود قطعاً معلم خوبی نیست. چون نوازندگی و آموزش دیدن برای تدریس (تربیت مدرس) لازم و ملزوم یکدیگرند. در آموزش هنرجو اگر پایه ریزی خوب و محکم میخواهیم باید ابتدا تربیت معلم درستی داشته باشیم، چون با آموزش صحیح معلم، هنرجو مسلماً پیشرفت شایان توجهی می‌کند. دوره تربیت مدرس به دید و تفکر من جایگاه ویژه‌ای دارد که متاسفانه در اجتماع هنری کنونی ما به آن بی توجهی شده است. با آرزوی اینکه بتوانم نقش موثری در تربیت مدرس موسیقی در شهر خودم داشته باشم و معلمان زبده و کارآمد در جامعه هنری کرمان تدریس داشته باشند.

چهارفصل (فستیوال هنرجویان ویلن)

امید آزادگان

روند شکل گیری فستیوال

در پی مشاهدات و مطالعاتی که سال‌ها در خصوص عوامل پیشرفت در نوازندگان ویلن در سایر نقاط و مقایسه آن با شهر کرمان داشتم، به این نتیجه رسیدم که کاستی‌های گسترده ای وجود دارد که برای رسیدن به هدف (که تربیت نوازندگانی که از سطح قابل قبولی برخوردار باشند و بتوانند چه به صورت انفرادیو چه در قالب ارکسترها به درستی ساز بنوازند) بایستی آنها را برطرف نمود. پاره ای از این کاستی‌ها در سطح گسترده اجتماعی هستند و اشخاص به تنهایی و بدون حمایت‌های کلان دولتی قادر به رفع آن نیستند؛ اما، بخش‌هایی هم هستند که می‌توان در آنها، با برنامه ریزی صحیح و تلاش مناسب در مقیاس‌های کوچک تر به پیشرفت‌های قابل قبولی دست یافت.

از جمله‌این پارامترهای اجتماعی و فردی می‌توان به حمایت پیشکسوتان با دانش و با تجربه از نسل در حال آموزش، حمایت خانواده‌ها از آموزش صحیح و آکادمیک، حمایت رسانه‌های پربیننده در معرفی موسیقی فاخر و ارزشمند، فرهنگ عامه در حمایت از موسیقی فاخر، فرهنگ تلاش سخت و پشتکار برای رسیدن به اهداف بزرگ، وجود والدین اهل موسیقی و شرایط تمرین مناسب در منازل، وجود سرفصل آموزشی مناسب و هدفمند در مدارس برای آموزش موسیقی، وجود فضاهای آموزشی استاندارد و محیط مناسب با موسیقی، تشکیل ارکسترهای آموزشی با حضور اساتید کارکشته و با دانش کافی در کنار نوآموزان، وجود مربیان نخبه و خبره در کلاس‌های موسیقی، داشتن سالن‌های کنسرت مطابق استانداردهای لازم برای ژانرهای مختلف موسیقی، برگزاری تعداد کافی رسیتال‌ها و کنسرت‌های موسیقی کلاسیک با سطح کیفی مطلوب، ایجاد شرایط شغلی مناسب برای نوازندگان موسیقی نه به عنوان مربی موسیقی (زیرا که مربیگری موسیقی خود شاخه ای جدا از نوازندگی است) و بسیاری موارد دیگر.

علاوه بر موارد ذکر شده برگزاری فستیوال‌ها و رقابت‌های مدون و هدفمند خود از عوامل بسیار مهم در تشویق و ترغیب نوآموزان موسیقی به یادگیری صحیح و انجام تمرینات دشوار و طولانی مدت است. در حین تفکر و برنامه ریزی برای انجام تغییراتی در شرایط برای بهبود پیشرفت هنرجویان خود بودم که مسابقات ماهیانه گیتار کلاسیک در شهر کرمان آغاز و به صورت منظم و مدون در سطوح مختلف هر ماهه برگزار و نتایج آن اعلام می گردید. در میان مشاهده موفقیت‌های بزرگ نوازندگان گیتار کلاسیک شهر کرمان در آزمون‌های ورودی دانشگاه‌های معتبر جهانی و رقابت‌های بین المللی، مشوق خوبی برای برپایی فستیوال چهار فصل برای هنرجویان ویلن و ویولا گردید. لذا، با مشورت با جناب محمد خسروی دانش و همراهی ایشان و مجموعه خوب آموزشگاه موسیقی بتهوون از خردادماه سال ۱۴۰۰ برنامه ریزی و اعلام رپرتوار فستیوال چهار فصل آغاز گردید.

از شرایط ویژه‌این فستیوال می‌توان به این امر اشاره نمود که برخلاف سایر فستیوال‌ها یا رقابت‌های موجود دارای شرایط سنی نمی باشد و هر هنرجو بسته به شرایط آموزشی و سطح آموزشی خود، فارغ از سن و سال می‌تواند به آسانی از امکانات و اهداف آموزشی آن بهره مند گردد.

فراخوان فستیوال و نحوه انتخاب هنرجویان

بخش رقابتی فستیوال چهار فصل سالیانه چهار مرتبه در دومین جمعه آخرین ماه هر فصل برگزار می گردد. در ابتدای کار و دو دوره اول با پذیرش محدود از بین هنرجویان خودم این فستیوال برگزار گردید؛ اما، اطلاع رسانی کافی نیز از طریق صفحه اینستاگرام بنده که تعداد قابل توجهی از مربیان ویلن شهر کرمان آن را دنبال می‌کنند، انجام شده بود. رپرتوار اجرایی این فستیوال (که در بخش‌های بعدی در خصوص آن توضیح خواهم داد) حداقل سه ماه پیش از برگزاری مرحله نهایی در اختیار متقاضیان قرار داده می‌شود و هر هنرجو تا پیش از دو هفته مانده به تاریخ برگزاری فینال بایستی ویدئوی اجرای خود از رپراتوار را برای داوران بخش مقدماتی از طریق اپلیکیشن واتس اپ ارسال نماید. اجراهایی که دارای حداقل‌های موسیقایی از نظر داوران بخش نخست باشند (کسب حداقل ۶۰ نمره از ۱۰۰ نمره) به بخش نهایی فستیوال و اجرا در حضور هیئت ژوری دعوت می‌شوند.

پارامترهایی که در داوری ابتدایی مورد نظر و نسبت به سطح شرکت کننده مورد قضاوت قرارمی‌گیرند عبارتند از اینتوناسیون (کوک)، سونوریته (کیفیت صدایی)، دقت ملودیک، دقت ریتمیک، سرعت، آرتیکولاسیون (علائم و تکنیک‌ها) و موزیکالیته (تفسیر موسیقی). تمام تلاش داوران بخش مقدماتی این است که هنرجویان تا حد امکان و با رفع اشکالات اجراها در اجرای نهایی حضور پیدا کنند. معمولا ویدئوهای دریافتی در سه یا چهار مرحله اصلاح شده و به شرکت کنندگان با گوشزد کردن ایرادها فرصت اصلاح و ارسال مجدد داده می‌شود. دلیل این امر استفاده از شوق و تکاپوی مثبت هنرجویان برای پیشرفت و اصلاح نوازندگی و رسیدن به سطوح بالاتر به صورت امری تشویقی است؛ نه با اعمال سطح سنگینی از قضاوت‌های پیچیده در ابتدای مسیر نوآموزان را از ادامه راه و پیشرفت دلسرد کنیم؛ اما، نباید این حرکت با ساده انگاری و احمال کاری اشتباه گرفته شود و با ورود اجراهای بی کیفیت سطح برنامه پایین آورده شود. شرایط ورود به مرحله نهایی دوره به دوره و فصل به فصل سخت گیرانه تر و ریز بینانه تر بوده و خواهد شد.

رپرتوار اجرایی

رپرتوار اجرایی هر فصل حداقل سه ماه پیش از برگزاری فینال از طریق صفحه اینستاگرام فستیوال در اختیار عموم قرار می‌گیرد. این امر با مشورت هیئت داوران بخش نهایی صورت می پذیرد و در صورت تأیید ریاست محترم هیت داوران به متقاضیان ابلاغ می گردد. این رپرتوار از برنامه توسعه موسیقی رویال کنسرواتوار و با در نظر گرفتن الزاماتی ویژه آموزشی انتخاب و ابلاغ می گردد. برنامه توسعه موسیقی رویال کنسرواتوار که از سال ۱۳۹۵ تا کنون سرفصل آموزشی کلاس‌های بنده را تشکیل داده و به تازگی توسط آکادمی‌ها و مربی‌هایی در تهران نیز مورد توجه قرار گرفته است، علاوه بر داشتن تنوع بسیار چشم گیر و به دور از تعصبات نسبت به سایر سرفصل‌ها، به رپرتوار عمومی آموزشی در ایران نیز بسیار نزدیک بوده و امکان تطبیق با کلاس‌های آموزشی بسیاری از مربیان با متدهای آموزشی متنوع را دارد. افزون بر این به دلیل داشتن سطوح بیشتر نسبت به سایر سرفصل‌ها (مانند رویال کالج،ترینیتی کالج و . . .) درجات سختی نزدیک تری در سطوح وجود دارد و برای هنرجویانی که در آموزشگاه‌ها هم تحت آموزش هستند، سهل الوصول تر است. این اطمینان به همه شرکت کنندگان داده می‌شود که رپرتوار اجرایی برای همه دقیقاً در یک زمان اعلام می گردد و همه از یک برهه زمانی مشخصی برای آماده سازی خود برخوردار خواهند بود.

رپرتوار فستیوال هر فصل تغییر کرده و براساس آمار نسبی ما از سطح هنرجویانی که متقاضی شرکت در این فستیوال هستند سطوح مختلفی در آن تعیین می گردد. اولین دوره در ۶ سطح مختلف اعلام رپرتوار وجود داشت (سطوح آمادگی، یک، دو، سه، چهار و پنج) که شرکت کنندگان فقط در ۴ سطح موفق به راهیابی به فینال شدند (سطوح آمادگی، سه، چهار و پنج). دوره دوم در ۷ سطح مختلف اعلام رپرتوار انجام شد (سطوح آمادگی، یک، دو، سه، چهار، پنج و شش) که شرکت کنندگان در ۵ سطح موفق به راهیابی به فینال شدند (سطوح آمادگی، یک، دو، سه و چهار). در فصول بعدی رپرتوار در ۵ بخش کلی و ممکن ابلاغ خواهد شد و امیدوارم که به زودی بتوانیم در هر ۶ بخش کلی متقاضی و نوازنده برای شرکت در فستیوال داشته باشیم. بخش اول Lower Be-ginners که شامل سطوح آمادگی و یکم است. بخش دوم Upper Beginners که شامل سطوح دوم و سوم می‌شود. بخش سوم Lower Intermediate که شامل سطوح چهارم

و پنجم است. بخش چهارم Upper Intermediate که شامل سطوح ششم و هفتم است. بخش پنجم Lower Advanced سطوح هشتم و نهم و در نهایت بخش ششم Fully Advanced است که سطوح دهم و دیپلما (معدل مدرک کارشناسی در دانشگاه‌های معتبر جهان) را پوشش می‌دهد. لازم به ذکر است که بخش پیشرفته رپرتوار رسیتال‌ها و کنسرت‌های نوازندگان مطرح جهانی را تشکیل می‌دهد.

هیئت داوران

از آن جایی که در فستیوال چهار فصل هدف اصلی آموزش و ارتقای سطح نوازندگی در بین هنرجویان است، سعی شده تا روند رسیدن به فینال برای هنرجویان با استعداد و پرتلاش تا حد امکان هموار باشد. همانگونه که گفته شده داوری مرحله اول فستیوال و ارایه کارنامه اولیه و یا لیست اصلاحات به هنرجویان کاملاً رایگان و بدون هزینه است. سعی می‌شود در مرحله نخست از مربیانی که هنرجویانشان در فستیوال شرکت می‌کنند نیز همکاری و همیاری دریافت کنیم تا روند راهیابی به مرحله نهایی و اصلاحات خواسته شده براساس روند آموزشی و متد به کار گرفته شده توسط مربی و به دور هرگونه جدالی بر سر تفاوت سلیقه‌ها باشد. اما، در دوره‌های گذشته به دلیل آن که هیچ داوطلبی خارج از کلاس‌های بنده متقاضی حضور در فستیوال نبوده است، از همراهی همکار عزیزم آقای احسان ثمره طاهری نسب)که مدارک دانشگاهی خود را در رشته‌های نوازندگی ویلن و آهنگسازی کسب کرده و تعداد زیادی جوایز فستیوالی را در این سال‌ها اخذ نموده) استفاده نمودم.

دوره اول بخش نهایی که بیشتر شکلی آزمایشی داشت، هیأتی متشکل از آقایان محمد خسروی دانش (که نسبت به برگزاری این فستیوال بسیار همراهی و لطف بیکرانی داشتند)، احسان ثمره طاهری نسب و بنده مسئولیت داوری را برعهده داشتیم؛ اما، پس از برگزاری موفقیت آمیز دور اول و مشاهده تأثیرات مثبت این برنامه بر روحیه و روند پیشرفت هنرجویان و پتانسیل موجود در هنرجویان برای پیشرفت و رسیدن به اهداف مورد نظر، به اساتید خود در خارج از ایران پروفسور ستاره ناژفر-نحوی (نوازنده پرسابقه و پرفسور آموزش ویلن در دانشگاه بین المللی موسیقی و هنرهای نمایشی وین، اتریش) و

دکتر Cecilia Florencia Garcia (نوازنده ارکستر سمفونیک بوینرس آیرس و پروفسور نوازندگی ویلن در آرژانتین-فارغ التحصیل دکترای هنر در نوازندگی ویلن از دانشگاه مینسوتا آمریکا) برای عهده داری امر قضاوت در فینال‌ها درخواست عضویت ارسال کردم. پس از برگزاری جلساتی و تبیین اهداف و روند انجام فستیوال داوران با نهایت گشادگی قلب و حداقل چشم داشت رضایت به همراهی با این برنامه داده تا در رشد و پیشرفت هرچه بیشتر فرزندان این سرزمین در رشته نوازندگی ویلن و ویولا نقش قابل توجهی داشته باشند. امیدوارم با رشد چشم گیر هنرجویان بر طبق برنامه ریزی‌ها و اهداف و استقبال عمومی بیشتر از این برنامه از نوازندگان و اساتید برجسته بین المللی متعددی در بین اعضای این هیأت بهره مند شویم.

اهداف برگزاری فستیوال چهارفصل

کودکان سرزمین من بسیار با استعداد و توانمند هستند که اگر تحت آموزش صحیح و هدفمند قرار داشته باشند و امکانات کافی دریافت کنند، می‌توانند قله‌های رفیع پیشرفت و افتخار را از آن خود سازند. همانگونه که گفته شد آموزش موسیقی نیازمند زیرساخت‌های بسیار گسترده ایست تا به نتیجه مطلوب برسد. سال‌هاست که رقابت‌های بسیار معتبر بین المللی در نوازندگی ویلن را دنبال می کنم و همیشه در حسرت دیدن نامی از سرزمین مادری در بخش‌های پایانی آنها هستم. چگونه است که در رشته‌های علوم پایه و دانشگاهی سهم چشمگیری از موفقیت‌ها را از آن خود کرده ایم، اما در این بخش لااقل تا جایی که من اطلاع دارم از شهر کرمان نتوانسته ایم چهره ای موفق و شناخته شده معرفی کنیم. پس باید بخشی از شرایط برای آموزش و پرورش دادن نوازنده‌ایی که از استعداد، توان و پشتکار کافی برخوردار هستند که ما امکان تغییرش را داریم، عوض شود. به نظر من فستیوال چهارفصل بسته به پویش و همراهی کرمانی‌ها می‌تواند قدم بزرگی برای این هدف باشد.

نظارت و قضاوت در آموزش باید از سوی داوران بی طرف که مشتاق به ارایه آموزش صحیح و ارزیابی منصفانه هستند، انجام پذیرد و در کنار آن ادبیات ارایه راهکارها و داشتن متدهای روز برای اصلاح از شرایط اصلی این کار است. نوازندگی ویلن یک امر

بین المللی و با الگوها و بیان‌های مشخص و مدون است و بایستی خارج از سلیقه‌های شخصی مربیان نسبت به امر بیان و آموزش مورد توجه قرار گیرد. این امر را می‌توان به خوبی در موفقیت نوازندگان شرق آسیا در تمامی رقابت‌ها، مشاهده کرد.

در فستیوال چهار فصل هدف اصلی فراهم کردن شرایط آموزشی با حداقل هزینه ممکن برای تمام هنرجویان (به دور از هر تعصب و پیش داوری) در تمامی سطوح و تمامی سنین است. در برنامه طرح ریزی شده و توافق شده با داوران محترم، افقی ۱۰ ساله برای رساندن هنرجوها به سطحی قابل قبول از دیدگاه بین المللی برای هنرجویان و نوازنده‌های تحت آموزش در نظر گرفته شده است که در پی آن نوازندگان دارای شرایط سنی مناسب بتوانند در رقابت‌های بین المللی این ساز شرکت کرده و عرض اندام کنند و یا در صورت امکان (داشتن شرایط مالی و . . .) بتوانند از هر دانشگاهی در سطح اعتبار بین المللی پذیرش دریافت کنند. در نهایت امر اگر به تعداد کافی هنرجویانی باشند که در این روند تداوم حضور و تلاش داشته باشند، بتوان از کنار هم قرار دادن آنها ارکسترهایی درخور و شایسته ساخت.

در کنار بخش رقابتی-آموزشی این فستیوال، بخش‌های غیر رقابتی به اشکال آموزشی و تشویقی نیز در نظر گرفته شده است. برگزیدگان هر دوره توسط هیأت داوران (بخش فینال) می‌توانند از امکانات برگزاری کنسرت براساس رپرتوار اجرایی خود استفاده کنند. کارگاه‌های آموزشی در کنار بخش‌های رقابتی نیز توسط اعضای برگزارکننده فستیوال یا اساتید مدعو از ایران یا خارج از ایران برپا خواهند شد. این کارگاه‌ها بر حسب پیشرفت و نیاز شرکت کنندگان طراحی و اجرا می‌شوند.

از دیگر مواردی که این فستیوال می‌تواند به هنرجویان متقاضی کمک کند، داشتن رپرتواری بسیار خوب و متوازن و در سطح مقبول بین المللی است که دوره به دوره گسترده تر و پیشرفته تر می‌شود. علاوه بر آن امکان تجربه آماده سازی رپرتوار در محدودیت زمانی و محک زدن سطح نوازندگی را برای همه به رایگان (فقط در بخش داوری اولیه) فراهم می‌کند. شرایط شرکت در آزمون‌های ورودی دانشگاه‌های معتبر و آزمون‌های ورودی ارکسترها را در سطح مطلوب برای هنرجویان شبیه سازی می‌کند. تجربه اجرا در جمع‌های آشنا به موسیقی کلاسیک و اندوختن تجربه‌های ارزشمند در رویارویی با استرس و شرایط اجرا را چهار مرتبه در هر سال را به شرکت کنندگان

هدیه می‌کند. امکان ملاقات و آشنایی با نوازندگان تراز اول جهانی که اکثرا از اساتید دانشگاه‌های بسیار خوب خارج از ایران هستند را با هزینه ای بسیار قابل قبول برای شرکت کنندگان فراهم کرده و می‌توانند از ارایه نظرات آنها در خصوص نوازندگی خود به خوبی استفاده کنند. در صورت ارایه یک اجرای قابل قبول می‌توانند شانس شرکت در مسترکلاس‌های طراحی شده در سطوح مختلف را با اعضای هیأت داوران داشته باشند و بسیاری دیگر از مواردی که در طول پیشرفت این فستیوال به مزایا و اهداف آن افزون خواهد شد.

تصویر۵۶:شرکت کنندگان سومین فستیوال چهار فصل ویژه هنرجویان ساز ویلن.

تصویر ۵۷: برگزار کنندگان فستیوال چهارفصل. عکاس:علیرضا ثمره طاهری

نگاهی به رسیتال پیانو و ویولا وحید وردی و مصطفی طالب زاده و آنالیز فرمال سونات ویولا شماره ۲ برامس

مصطفی طالب زاده

در تاریخ جمعه ششم اسفند یک‌هزار و چهارصد شمسی، رسیتال ویولا با همراهی پیانو در محل هنرستان هنرهای زیبای پسران کرمان برگزار گردید. با وجود گذشت بیش از دو سال از شیوع همه گیری و توقف اجراهای موسیقی، این برنامه مورد استقبال علاقه‌مندان به موسیقی کلاسیک قرار گرفت. در این برنامه مصطفی طالب زاده نوازنده ویولا و وحید وردی نوازنده پیانو، قطعات متنوعی را از آهنگسازان مختلف اجرا نمودند. در قسمت اول برنامه، مصطفی طالب زاده، قسمت اول چلو سوییت شماره ۴ (پرلود) در می بمل ماژور از یوهان سباستیان باخ آهنگساز شهیر دوره باروک را اجرا نمود. و در ادامه سونات ویولا شماره ۲ اثر یوهان برامس در سه موومان را با همراهی وحید وردی اجرا نمود. در بخش دوم این برنامه، مصطفی طالب زاده موومان اول از سوییت ویولا در سل مینور اثر ماکس رگر را اجرا کرد. و در ادامه وحید وردی از مجموعه پرلودهای پیانو، کتاب اول را از آهنگساز امپرسیونیست، کلود دبوسی اجرا نمود. لازم به ذکر است که رپرتوار ارائه شده در این رسیتال، در بهمن ماه، توسط مصطفی طالب زاده برای دریافت کارشناسی ارشد، ارائه گردیده و با دریافت نمره عالی موفق به دفاع گردیده است که در ادامه بخشی از آنالیز سونات ویولا شماره ۲ برامس از نظر می گذرد.

دربارهٔ سونات:

سونات فرمی موسیقایی است که معمولاً برای یک ساز تک‌نواز یا گروه کوچکی از سازها نوشته می‌شود. سونات معمولاً در دو یا چهار موومان نوشته می‌شود. سونات، چه از لحاظ لغوی و چه از لحاظ اجرا، در تقابل با فرم کانتات است. کانتات به معنای «آواز خواندن» است و این فرم هم توسط گروه کُر و یا تک‌خوان اجرا می‌شود، اما سونات که به معنای «به صدا درآوردن» است، فقط برای اجرا به وسیلهٔ ساز تصنیف می‌گردد. این فرم به صورت فزاینده در طول تاریخ موسیقی کلاسیک اهمیت یافته است و از آن برای تفهیم اصول و قواعد آهنگسازی در مقیاس‌های بزرگ‌تر مانند سمفونی استفاده می‌شود.

در دوران باروک، سونات غالباً برای یک یا چند ساز و تقریباً همیشه به همراه قسمت باس (برای سازهای بم، نظیر کنترباس و فاگوت تنظیم می‌شد. بعد از دورهٔ باروک، آثاری که در این فرم ساخته شده بودند به‌ویژه برای تک‌نوازی و اغلب موارد سازهای شستی‌دار، یا یک ساز تک‌نواز به‌همراه یک ساز شستی‌دار نوشته می‌شدند. مثلاً در دورهٔ کلاسیک، سونات‌ها بیشتر برای پیانو نوشته می‌شدند و هنگامی که سوناتی برای ساز ویلن نوشته می‌شد، قسمتی هم برای پیانو در نظر گرفته می‌شد.

اهمیت سونات‌های ویولا:

با نگاهی اجمالی به تاریخچهٔ کارگان ویولا می‌توان دریافت تا قبل از قرن بیستم که این ساز به صورت تکنوازی در فرم‌های مختلف موسیقی از جمله کنسرتو و یا سونات نسبت به دیگر سازهای زهی خیلی کمتر مورد توجه آهنگسازان در دوره‌های مختلف موسیقی قرار گرفته است. به عبارتی می‌توان گفت در طول دوره‌های مختلف موسیقی این ساز کمتر نقش تک‌نواز در ارکستر را داشته و عمدتاً در آنسامبل‌ها و یا همراهی با پیانو ایفای نقش می‌کرده است. از جمله آهنگسازانی که زمینهٔ تغییرات مهمی را در طول دورهٔ ماقبل قرن بیستم برای این ساز فراهم کردند می‌توان به ربکا کلارک، هنری ویوتام، مکس رگر، ، هکتور برلیوز و همچنین یوهان برامس اشاره کرد. اهمیت این آهنگسازان به این علت است که همگی برای این ساز قطعاتی را در دورهٔ رمانتیک چه در قالب سونات و

چه در قالب قطعات تکنوازی را تصنیف کردند. با این حال هیچ‌یک از این آثار جایگاه این ساز را به عنوان یک ساز تک‌نواز در بین دیگر سازهای زهی نشان نداد.

معرفی سونات ویولا شماره ۲ یوهان برامس:

در میان آثار برامس سونات‌هایی برای یک ساز با همراهی پیانو نوشته شده که از این میان ۲ سونات برای کلارینت و پیانو نوشته شده که این ۲ اثر توسط برامس برای ویولا نیز تنظیم شده‌اند. این سونات‌ها در تابستان ۱۸۹۴ نوشته شده‌اند. سونات‌های مذکور، پس از تریو و کوئینتت کلارینت برامس، احساسات زیادی را نسبت به خود برانگیخته بودند. برامس بمنظور نوشتن سونات‌های کلارینت برای یکی از دوستان خوبش *ریچارد مولفلد*[۱] که یک نوازندهٔ کلارینت معروف بود، الهام‌بخش بود. برامس از مولفلد به عنوان «بلبل ارکستر» یاد می‌کرد. در حقیقت، گفته می‌شد که سونات‌های کلارینت بیش از اینکه برای «پیانو و کلارینت» نوشته شده باشند برای «پیانو و مولفلد» نوشته شده‌اند.

اگرچه سونات‌های «می‌بمل ماژور» و «فا مینور» اپوس ۱۲۰ ابتدا برای کلارینت و پیانو نوشته شده‌اند اما در کارگان ویولا از محبوبیت زیادی برخوردارند. در بررسی‌های انجام شده اینگونه به نظر می‌رسد که آهنگساز از نیروی بالقوهٔ هر ساز کاملاً آگاه بوده و هر نسخه را با تفاوت‌های بسیاری در لحن، رنگ، تغییرات صدا، گسترهٔ صوتی و همچنین تغییر در تکنیک‌هایی همچون ویبراسیون و غیره نوشته است. هرچند این سونات‌ها برای کلارینت و پیانو نوشته شده‌اند ولی بعدها بخش مهمی از کارگان ویولا را تشکیل داده‌اند. به نظر *مایکل فری‌هان* یکی از منتقدین بزرگ آلمانی «سونات‌ها چنان هدایایی برای نوازندگان ویولا هستند که حتی برخی معتقدند گرمای درخشندهٔ ویولا حتی مناسب‌تر از طنین سیال و دلنواز کلارینت است»

در ادامه برای درک بیشتر و ارتباط بهتر با مطالب فصل آینده و همچنین شناخت بهتر و دقیق‌تر اثر فوق به تحلیل اجمالی هر سه موومان آن پرداخته می‌شود.

---

۱. Richard Muhlfeld

خلاصهٔ تحلیل:

این سونات در ۳ موومان – **An- Allegro appassionato – Allegro amabile dante con moto** (با سرعت تند و با حالت اجرایی دوست‌داشتنی شاد با سرعت تند و با حالت اجرایی پُر شور و شاد با سرعت روان و با حالت اجرایی روان و باتحرک) در تونالیتهٔ «می‌بمل ماژور» نوشته شده است. متر در موومان اول ۴/۴، موومان دوم ۳/۴ و موومان سوم ۶/۸ است. موومان اول در تونالیتهٔ «می‌بمل ماژور» از دو تِم تشکیل می‌شود که دارای اکسپوزیسیون، دولپمان (که خود به ۴ قسمت تقسیم شده) و ریکاپیتالاسیون است و در انتهای این قسمت‌ها و پس از بسط و گسترش‌ها، یک کُدا نوشته شده است. موومان دوم در فرم سه قسمتی **ABA** نوشته شده است. قسمت **A** در تونالیتهٔ «می‌بمل مینور»، بسیار پرتحرک و پرانژی است و قسمت **B** در تونالیتهٔ «سی ماژور» با سرعت کندتر و بسیار آرام است که در ادامهٔ آن قسمت **A** دوباره تکرار می‌شود. موومان سوم دارای فرم تِم و واریاسیون است. تِم در این موومان به طول چهارده میزان معرفی می‌شود. پنج واریاسیون برای این تِم نوشته شده که چهار واریاسیون اول از همان طرح اصلی تِم پیروی می‌کنند و پنجمین واریاسیون متفاوت از چهار واریاسیون قبلی ظاهر می‌شود. در انتها یک کُدای پُر شور، پایانی مهیج را در این اثر رقم می‌زند.

تِم‌ها و عبارات ملودیک در موومان‌های این سونات بیشتر پیوسته هستند تا گسسته. با وجود کروماتیسم به کار گرفته شده، به طور کلی‌هارمونی استفاده شده در اثر دیاتونیک است. فیگورهای ریتمیک غالب در موومان‌های اول و دوم (تریوله‌ها) هستند. تمهیداتی مانند کَنُن، سکوئنس، تقلید، و تکرار در این سونات استفاده شده است. قابل توجه است که در تمامی موومان‌ها عبارت‌های زیادی وجود دارد که در آن تکنیک باید از طریق تکرار در تمرینات هوشمند به دست بیاید. از آنجایی که در طول تمامی موومان‌های اثر تضادهای دینامیکی بسیار دقیقی دیده می‌شود، نوازندهٔ ویولا باید کنترل کاملی به ویژه بر تُن ساز خود داشته باشد. بنابراین بدون کسب مهارت تکنیکال آن هم با تمرینات مکرر، بیان موسیقایی ناقص خواهد بود چراکه ظرافت‌های تمپو، دینامیک، و تُن را نمی‌توان به طور کامل بیان کرد.

تحلیل اجمالی سونات ویولا شماره ۲ یوهان برامس:

موومان اول:

۱. سرعت و حالت اجرا: **Allegro amabile** (دوست‌داشتنیِ شاد)

۲. متر:۴/۴

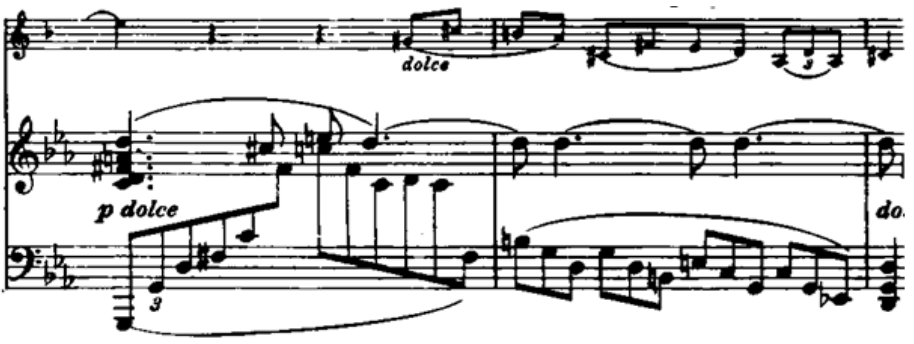
۳. تِمِ اکسپوزیسیون در «می‌بمل ماژور» شروع می‌شود. این تِم توسط ویولا معرفی شده و پیانو، با الگوهای آکوردهای شکستهٔ بالارونده، آن را همراهی می‌کند.

۴. پس از ۲۱ میزان از ادامهٔ گسترش تِمِ اول، دومین تِم در «سی‌بمل ماژور» دوباره توسط ویولا معرفی می‌شود. این تِم شخصیت متفاوتی از تِم اول دارد و به صورت **Sotto voce** به معنی (نجوا کردن) اجرا می‌شود. برامس برای بیان تِمِ دوم از یک کانن شش میزانی بین ویولا و پیانو استفاده می‌کند.

۵. بخش دولپمان این موومان توسط آهنگساز به چهار قسمت تقسیم شده است. قسمت اول با نواختن یک سکوئنس دو نُتی توسط ویولا شروع شده، تا اینکه سرانجام تِمِ اولیه را در «می‌بمل ماژور» اعلام می‌کند.

۶. سپس قسمت دومِ از این دولپمان با نواختن تِمِ دوم در «سُل مینور» توسط پیانو شروع می‌شود و ویولا نت‌های «ر» سفیدِ بَم را می‌نوازد. در اینجا، آهنگساز ویولا را به‌عنوان اجراکنندهٔ نُت پدالِ در منطقهٔ بکار گرفته است.

۷. سپس در قسمت سوم از این دولپمان، پیانو چهار نت اول از تِم اولیه را اجرا می‌کند. پس از آنکه پیانو چهارمین نتِ تِم را نواخت، بلافاصله ویولا ادامهٔ قسمت باقیماندهٔ تِم را اجرا می‌کند.



۸. به طور کلی در قسمت سوم دولپمان، ویولا و پیانو قسمت‌هایی از تِم اولیه را اجرا می‌کنند و به صورت الگوهای ریتمیک تریوله با یکدیگر گفتگو می‌کنند. در قسمت چهارم دولپمان، آهنگساز موتیف‌های تِم اولیه را برای نوازندهٔ ویولا نوشته و در مقابل آن الگوهای ریتمیک تریوله را به پیانو می‌سپارد. برامس پس از آنکه در میزان ۱۰۶ بخش دولپمان به پایان می‌رساند، این قسمت را به‌شکلی روان و ملایم به سمت ریکاپیتالاسیون هدایت می‌کند.

۹. ریکاپیتالاسیون شامل بیانی مجدد از اکسپوزیسیون اما با اندکی درجه‌های متغییر نوشته شده است. تِم اولیه دوباره در تونالیتهٔ «می‌بمل ماژور» نمایان می‌شود. سپس تِم دوم این بار نه در «سی‌بمل ماژور» بلکه در «می‌بمل ماژور» ظاهر می‌شود. پس از شنیدن تِم اول و دوم، موسیقی دوباره بسط و گسترش می‌یابد و سپس یه یک کُدا تبدیل می‌شود. در قسمت کُدا نوازندهٔ ویولا دوباره الگوهای ریتمیک تریوله و نوازندهٔ پیانو نت‌های چنگ را اجرا می‌کنند. قسمت کُدا پس از دوازده میزان در تونالیتهٔ «می‌بمل ماژور» به پایان می‌رسد.

موومان دوم:

۱. فرم سه‌بخشی **(A–B–A)** : **Allegro appassionato** (پُر شور و شاد)

۲. متر ۳/۴

۳. قسمت **A** با اعلام تِم اصلی توسط ویولا در «می‌بمل مینور» شروع می‌شود. این تِم در هشت میزان ادامه می‌یابد. این قسمت بسیار پرانرژی نواخته می‌شود. در این موومان، آهنگساز به فاصلهٔ ششم تأکید دارد؛ تا جایی که این فاصله در تِم سه بار تکرار می‌شود و در طول تمامی موومان شنیده می‌شود.

۴. در قسمت **A** آهنگساز مطلب اصلی را به دو شکل توسعه می‌دهد:

۱. ابتدا ویولا موتیف چنگ که از تِم گرفته شده را می‌نوازد.

۲. سپس ویولا بوسیلهٔ افزایش طول نت‌های موتیف، تِم را در چهارده میزان می‌نوازد.

۵. تریو یا قسمت **B** با طول پنجاه و هفت میزان ، به دنبال قسمت **A** قرار دارد. این قسمت میانی بسیار آرام و سرعت آن کندتر است. این قسمت توسط پیانو در «سی ماژور» شروع شده و پس از چهارده میزان نواختن آن توسط ویولا دنبال می‌شود.

۶. سپس به دنبال قسمت تریو، قسمت **A** دوباره تکرار می‌شود.

موومان سوم:

۱. فرم تِم و واریاسیون: **Andante con moto** (به معنی روان باتحرک)

۲. متر ۶/۸.

۳. طول تِمِ اصلی در این موومان چهارده میزان است و آهنگساز آن را به چهار قسمت تقسیم کرده است. قسمت اول تِم توسط ویولا نواخته شده و پس از چهار میزان در «سی‌بمل ماژور» کادانس می‌کند.

۴. در ادامهٔ چهار میزان بعدیِ تِم، همچنان تثبیت کادانس آن در «سی‌بمل ماژور» اتفاق می‌افتد. به صورتی که ابتدا توسط پیانو اجرا می‌شود و سپس توسط ویولا دنبال می‌شود.

۵. سپس در ادامهٔ این قسمت با اجرای دو میزان توسط پیانو، کادانس در «سُل مینور» اتفاق می‌افتد.

۶. قسمت بازگشت در چهار میزان انتهایی تِم است. این قسمت توسط ویولا اجرا شده و در «می‌بمل ماژور» به پایان می‌رسد.

۷. پنج واریاسیون پس از تِمِ اولیه قرار دارد. در چهار واریاسیون اول از همان طرح تِم پیروی می‌شود. واریاسیون پنجم از بقیه واریاسیون‌ها کمی متفاوت است؛ به صورتی که از لحاظ طول میزان‌ها نیز دوبرابر مابقی واریاسیون‌ها است و به همین منظور می‌توان آن را بخش جدایی از آنها در نظر گرفت . هر کدام از این واریاسیون‌ها با چهارده میزان

طول دارای کادانس‌های یکسانی هستند. هر یک از این چهار واریاسیون، تِم را به روش گوناگون و نوینی بیان می‌کنند و هر کدام دارای شخصیت ویژه‌ای هستند. مثال‌های زیر فقط ابتدای هر یک از واریاسیون‌ها را نشان می‌دهد:

۱. اولین واریاسیون:

۲. دومین واریاسیون:

۳. سومین واریاسیون:

۴. چهارمین واریاسیون:

۵. در پنجمین واریاسیون، تونالیته به «می‌بمل مینور» تغییر کرده و متر نیز به ۲/۴ تبدیل شده است. این واریاسیون از چهارده میزان به بیست و هشت میزان افزایش یافته است. پس از پنجمین واریاسیون، یک کُدا قرار دارد که بعد از پنجاه‌وشش میزان، پایانی مهیج را در این اثر برقرار می‌کند.

تصویر۵۸:رسیتال پیانو و ویولا از سمت چپ وحید وردی نوازنده پیانو، مصطفی طالب زاده نوازنده ویولا