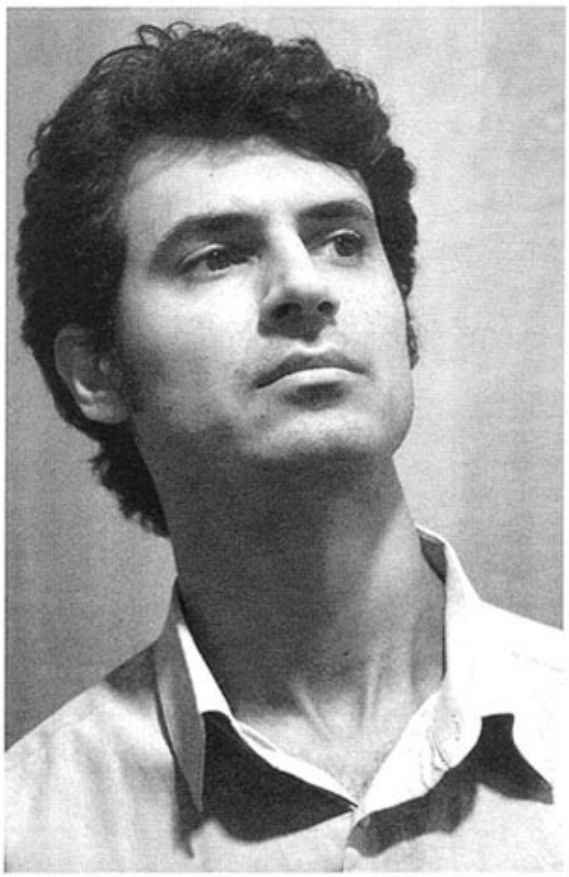
پیدار

- گفت‌وگو/ سیامک آقایی: هیچ چیز برایم مهم‌تر از پرداختن نو به موسیقی سازی نبود
- سرک/ تازه‌های آثار صوتی، کتاب، نشریات
- نقد/ اسطوره زدایی از مرکب خوانی
- معرفی/ مونیکا جلیلی: موسیقی ایرانی: تسخیر قلب و خیال
- یادمان/ حاج قربانعلی سلیمانی: باید با ساز مهربان و نکیسا بود



سیامک آقایی متولد اهواز نواختن سنتور را ابتدا نزد خانم رویا حلاج در مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایران آغاز کرده و سپس به منظور گسترش تکنیک نوازندگی و آشنایی با ظرایف موسیقی سنتی از محضر اساتیدی از قبیل آقایان مسعود شناسا، پرویز مشکاتیان، محمدرضا لطفی و مجید کیانی بهره برده است. وی فارغ التحصیل رشته موسیقی از دانشگاه تهران می باشد. او از سال ۱۳۷۵ تاکنون با تفکیک فعالیت‌هایش به دو حیطه موسیقی محلی ایران و مکاتب سنتورنوازی مشغول گردآوری و نمایه‌سازی اطلاعات در این دو زمینه بوده است؛ که در ارتباط با موضوع اول از گردآوری آرشیو صوتی تصویری فرهنگ واژگان و سازهای رایج در موسیقی شمال خراسان (با همکاری سازمان میراث فرهنگی کشور) و در رابطه با موضوع دوم ایراد سلسله بحث هایی بر مکاتب سنتورنوازی و ساختارشناسی نوازندگی (با همکاری برنامه نیستان – رادیو فرهنگ) را می توان نام برد. در زمینه اجرای صحنه ای کنسرت های متعددی با گروه آفتاب، پروژه جاده ابریشم (با همکاری کیهان کلهر) و گروه اطلس (در نیویورک، واشنگتن، دانشگاه های برکلی وucla ، سیاتل، دالاس لوس آنجلس ، شیکاگو، هامبورگ، لیون، پاریس) در کشورهای آسیایی، اروپایی و آمریکا داشته است. او به منظور شناخت قابلیت های اجرایی و ترکیب صوتی ساز سنتور گروه «سنتورنوازان» را تشکیل داده است.

گفتگو

سیامک آقایی: هیچ چیز برایم مهم‌تر از پرداختن به موسیقی سازی نبود

نوید توسلی

به بهانه‌ی انتشار DVD تصویری سنتورنوازان «ز بَعد ما»، دقایقی را در منزل سیامک آقایی سرپرست این گروه گذراندیم تا در مورد این اثر و شکل‌گیری آن گفتگویی داشته باشیم. در این جا لازم می‌دانیم از هومن سیامنصوری به عنوان کارگردان و سیاوش کردجان به عنوان تدوینگر این اثر قدردانی شود.

• به چه دلیل و نگرشی به سراغ گروهی رفتید با ترکیب خاص و نامرسوم که تمام اعضاء سنتور می‌نوازند؟

○ آن چیزی که در حال حاضر یا حداقل در طول ساخت و پرداخت آلبوم «ز بَعد ما» بخش عمده‌ای از حواسم را به خود جلب کرده بود، یکی از وجوه مرسوم و متعدد هنر در میان هزاران تعریف گوناگون است: بیان احساسات شخصی ناشی از یک اتفاق به طریقی غیرمستقیم که در امتداد آن به شیوه بیان خاص و نسبتا متفاوتی انجامید. از طرف دیگر هر ساز در هر فرهنگ موسیقایی دارای ویژگی‌هایی است که اگر شناخته شود بهتر و مؤثرتر می‌تواند در خدمت آهنگسازان قرار بگیرد. در مورد سنتور هم مسلماً چنین چیزی صادق است. یکی از این ویژگی‌های سنتور یا دقیق‌تر بگویم مهم‌ترین ویژگی صدای ساز سنتور ماندگاری نسبی بیشتر طنین این ساز است که متأسفانه کمتر از آن در موسیقی ایرانی استفاده می‌شود البته قطعاً چنین گروهی با این ترکیب خاص با مشکلات بسیاری مواجه است. به عنوان مثال معضل پوشش و حل اصوات نسبتاً تیز حاصل از همنوازی ۵ سنتور و تلاش به منظور دستیابی به صدایی گرد و گوش‌نواز و یا معضل تنظیم کوک پنج ساز ۱۱ خرک و حدود ۴۸۰ سیم در این مجموعه.

• راه مقابله بر چنین مشکلاتی چیست؟

○ من از بین حدود ۱۲ گونه سنتوری که در آرشیو شخصی موجود بوده جمعاً ۴ گونه سنتور را انتخاب کردم. روش کار نیز آزمون و خطا بود مثلاً بجای سازهایی که به نوعی سولیستی صدا می‌دادند – مانند سازهای استاد مهدی ناظمی– از سازهای بزرگتر و بم‌تر استفاده شد. علاوه بر آن اضافه کردن یک سنتور ۱۸۰ سانتی‌متری به این ترکیب نیز بستر صوتی گروه را وسعت و گرمای زیادی بخشید. مشخصات سازهای منتخب از حدود سنتی ساز کاندید مختصراً از این قرار است: ۲ سنتور سُل کوک بم ۹ خرک ، ۳ سنتور دو کوک ۱۱ خرک، ۴ سنتور لاکوک ۱۱ خرک، ۲ می‌کوک ۱۱ خرک

در این انتخاب، هماهنگی شیوش صدای سازها با یکدیگر در عین استقلال شخصیت صوتی هر کدام بطور مجزا هدف اصلی بود. همچنین با استفاده از سازهای می‌کوک و انتقال شاهد گام به یک چهارم پایین‌تر از آن تیزی صدای پیش گفته را تا حدود قابل توجهی کاهش داد.

• لطفاً در مورد روزهای ابتدایی و مقدمات پیدایش گروه توضیح دهید.

○ حدود سال‌های ۷۳-۷۲ و در فضای نسبتاً پرانگیزه و با جنب‌وجوش دانشگاه تهران آن روزها، حرف و بحث رواج زیادی داشت. تقریباً هر گوشه و کنار را که می‌گشتید جمعی از دانشجویان علاقه‌مند و پرشور سرگرم جر و بحث بودند. یکی از نمونه‌ها و یا به عبارتی دیگر یکی از معضلات کشف شده در آن روزها بحث «خواننده سالاری» و «آواز مداری» در نظام موسیقی ایرانی بود که ظاهراً با انواع برخوردهای نامناسبی که معمولاً از قشر خوانندگان سر می‌زد ترکیب شده، به مذاق نوازندگان جوان خوش نمی آمد! از طرفی خود موسیقی سازی هنوز قابلیت و استعداد بسیاری برای رشد و تجربه‌های تازه در همه‌ی عرصه‌ها دارد که خود سوژه‌ی بسیاری ارزشمندی است.

خاطرم هست که در همان حدود زمانی که هیچ چیزی برایم مهم‌تر از پرداختی نو به موسیقی سازی نبود و از فکر چگونگی اجرای آن بیرون نمی آمدم. نهایتاً تجربه‌ی اولیه گروه سنتورنوازان را با دو سنتور سُل کوک «ناظمی» – با دعوت از دوست عزیزم روزبه رحیمی – شروع کردم. تقریباً تا حدود یکسال بعد دیگر دوستانم نیز تدریجاً به گروه دعوت شدند و حدود دو سال بعد از آن ترکیب فعلی تثبیت شد. فضای کاری نحوه تمرین، انتخاب سازها و طیف برنامه‌ریزی برای گروه تا تابستان ۸۲ وقت زیادی را به خودش اختصاص داد. از طرفی چون امر نوازندگی با این سازهای عجیب و غریب و متفاوت امری جدید محسوب می‌شد بخش زیادی از تمرین‌ها به آشنایی همکارانم با تکنیک‌ها، سونوریته و شیوه‌های گوناگون اجرایی این سازها گذشت که خود حال و هوایی بسیار انگیزه‌بخش و تازه راه به فضای تمرین بخشید.

مبحث بعدی دراین گروه انتخاب و تنظیم قطعات بود. ما ابتدا چندین قطعه‌ی ارکسترال مانند داروک (محمدرضا لطفی)، پیش درآمد حجاز (فرامرز پایور) موسیقی متن فیلم‌های ابن سینا و سربه‌داران (فرهاد فخرالدینی) را انتخاب کرده سپس تلاش بسیاری را بر نحوه تنظیم مجدد این قطعات برای گروهی این چنینی و با توانایی‌های محدود و خاص متمرکز کردیم. در پی آن به تناوب نتایج بدست آمده را در چندین کنسرت آزمایشی ارزیابی کردیم و تدریجاً بعد از طی زمانی در حدود ۲ سال، امکانات بالقوه آهنگ سازی برای چنین گروهی شناسایی شدند و در قالب انواع قطعات از قبیل کیجا، دور و در اعماق اجرا شد.

• و سرانجام کنسرت ۹ خرداد ماه ۱۳۸٤ و DVD تصویری آن؟

• در همین فضا و در هنگامی که ما مشغول ساختن قطعات و اتدها برای این گروه بودیم، دو حادثه ی دلخراش زلزله بم و با اختلاف زمانی بسیار کم زرند حادث شد.

• استفاده آرم دانشگاه تهران در ابتدای DVD به چه منظور است؟

• دانشگاه تهران در مراحل مختلف این کنسرت چه از لحاظ مکان برگزاری و چه در هنگام گرفتن مجوز مساعدت‌های زیادی کرد.

• چرا این کنسرت را به صورت تصویری ارائه کردید؟

• از همان بدو تصمیم‌گیری ما مبنی بر ضبط تصویری کنسرت – علاوه بر ضبط صوتی آن – با مجموعه‌ای از پرسش‌ها و نظرات مخالف نسبت به این گونه ضبط به علت مشکلات و موانع اجرایی آن مواجه شدیم. نگاه ما به برپایی چنین مجموعه‌ای نسبتا پر دردسر و پر دغدغه به خواست و آرزوی دیرینه‌مان در گذشته بی ارتباط نیست. سال‌هایی که همه ما به نحوی آن را تجربه و لمس کرده‌ایم که در پی نشر آثار صوتی آن زمان – نوارکاست به این در و آن در می‌کوفتیم، در آن میان ویدیوی یک کنسرت با کیفیت معلوم الحال آن گنج و غنیمتی بزرگ تلقی می‌شد و هنوز هم تماشای ساز، نوازنده و نوازندگی چه زیباست. بحث نوازندگی، تأکید بر جزییات آن و به تصویر کشیدن آن را شاید بتوان نوعی فرهنگ‌سازی قلمداد کرد. متأسفانه متولی اصلی ارائه، اشاعه و نمایش فرهنگ سی سال است آن را وظیفه اصلی خود می‌خواند و دریغ که کوچکترین وقعی به این بخش جذاب و جوان‌پسند و آینده‌ساز فرهنگ ایرانی – با تمام کشش و جذبه ذاتی توده‌ی مردم به آن – نمی نهد. به عنوان نمونه، من نوازنده‌ی سنتور، در عمر خود بیاد ندارم که تصویر نواخته شدن ساز سنتور را از تلویزیون دیده باشم و اگر احیانا در زمان و مکان مورد نظرشان نواختن سازی موقتا مجاز اعلام شده بنا بر نحوه‌ی نمایش آن جز احساس توهین و حقارت چیزی نصیبم نشده است. بدین سان است که در میان انواع فعالیت‌ها در زمینه اجرایی موسیقی ایران، نمونه‌های تصویری در جهت یادآوری و آشناسازی اذهان عمومی جایگاهی مهم و پس حساس و روشنگر دارند.

• دلیل استفاده از سنتور افکتیو در منوی ابتدایی و انتهایی چیست؟

• اصرار عجیبی داشتم تا در این اثر تنها از صدای سنتور و انواع افکت‌های برآمده از آن استفاده شود و صرفا صورت‌های مختلف صوتی این ساز هم چون دنباله‌ی صوت، کشش و طنین خاص آن زینت‌بخش قسمت‌های گوناگون این DVD باشد. اگر دقت کنید اصواتی که به صدای سینتی سایزر شبیه شده‌اند صرفاً طنین اصوات سنتور هستند پس از ضربه‌ی اولیه‌ی مضراب. امتحانش مجانی است.

• بازگردیم به قطعات؛

• قطعات را از حیث حال و هوا و زمان تنظیم می‌توان به ۲ بخش تقسیم کرد. بخش اول برگزیده‌ی قطعات مجزا شامل «پایباز»، «چشم انداز» ، «گریز و صبح» که بیانگر بخشی از فعالیت‌های گروه تا مقطع زلزله هستند و بخش دوم شامل (۶/۱) مقدمه، «شالی‌زار» ، «شب زَرَند» ، «واقعه» و ۶/۱ (کامل) که متأثر از آن دو زلزله بودند و به بیان بخشی از حال و هوای آن روزها پرداخته است. نحوه‌ی چیدمان و ترتیب قطعات نیز از پراکندن و جابه جایی قطعات مجموعه دوم در دو سوی مجموعه اول حاصل شده است.

• به نظر می‌رسد قطعات مجموعه اول تا حدود زیادی بر اساس الگوهای آهنگ‌سازی ساخته شده است، آیا اینگونه است؟

• این قطعات حاصل از اُتُدهایی است که دوستان برای تمرین‌های گروه تنظیم می‌کردند و آقایان بهمن بهرام و بهرامی برای آنها زحمت زیادی کشیدند.

• و قطعات مجموعه دوم؛

• ۶/۱ افکتی است که از تقابل و تضاد دو صدا شکل گرفته است. ترکیب‌های صوتی دیسونانس اجرای گروه شامل نواخت همزمان کوک‌های متنوع «می» موجود در شش منطقه صوتی دارای این نُت که تداعی‌کننده صدای مرگ است به هر دو مفهوم؛ صدای مرگ می‌دهد منظور بسیار بد صدا، دیستورت و دیسونانس. هم چنین اشاره به توهم صوتی است که بر یک حاضر واقعه در صحنه در مقابل صد و چند هزار جسد سفیدپوش دست می‌دهد. این صوت که از اجرای تمام «می‌ها – بمل، بکار، کُرن» در ۶ اکتاو موجود در ترکیب گروه بر آمده است. صدای دوم نُت شاهد گام (ر بکار) که در نقطه مقابل صدای اول، بر سکون و نمی دلالت دارد و تلاش‌شده تا زهی – کششی صدا دهد. این دو صدا با زمان بندی‌های متفاوت چهار بار تکرار شده‌اند که به نوعی چهار لرزه آغازگر و ویران گر کلیت ماجرا را در منطقه یادآوری می‌کنند. ۶/۱ مقدمه و شالی‌زار در بخش نخست اجرا، فضای نسبتاً کند و روایی آغازین را تا حدود ۱۵ دقیقه می‌گستراند و مقدمه‌ای دور و جدا افتاده برای قسمت نهایی اجرا محسوب می‌شوند. شب زرند ادامه‌ی مجموعه‌ی دوم قطعات و آغازگر بخش بعدی کنسرت است. مقدمه این قطعه همان قسمت آغازین شالی‌زار است و در ادامه با تکنوازی‌های کوتاهی در بستر صوتی یا واخوان ممتد گروه به شعر «بیدل» وصل می‌شود. در میان نفس‌های آخر شب زرند قطعه‌ی واقعه با تأکید بر درجه هفتم گام آغاز شده است. شعر قطعه‌ی واقعه براساس وزن موسیقی آن و هم چنین تصویر روایت‌های زلزله همزمان با تمرین‌های اولیه بوسیله شاعر و نویسنده‌ی جوان «امیر احمدی آریان» تصنیف شد. در این قطعه تکرار عمدی «مارا» در اول و آخر قرار است به چرخش و آغازی دوباره بیانجامد. موسیقی این قطعه با رعایت حداکثر سادگی در فرم، مابین ۲ فضای متریک ۶/۸ و ۱۰/۱۶ معلق است و حرکت لخت، تدریجی و صعودی خود شرایط را برای حرف آخر – اوج – مهیا می‌کند. دو قطعه اخیر که در پی آن حوادث ساخته شده در جهت القای شرایط خاص و روحی از عنصر «آوا» به جای آواز ایرانی بهره گرفته اند.

۶/۱ کامل، صرفاً حرکت چند فاصله‌ی پنجم است بر یک ریتم ساده. حاصل کار کمی غیرایرانی صدا می‌دهد. جای‌گیری آن در اتمام کنسرت تلاشی است برای زدودن بخشی از تیرگی‌ها و سیاهی فضای پیشین.

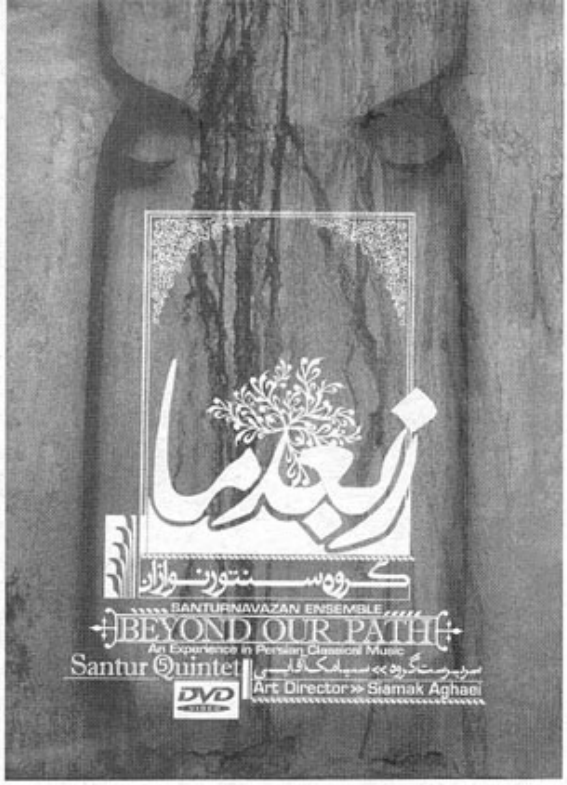
• دلیل نامگذاری قطعه ٦/١ چیست؟

• معنی و مفهوم ۶/۱ و دلیل نامگذاری آنرا بگذاریم برای دوستانی که در منطقه‌ی زلزله از نزدیک به واقع، شاهد ماجرا بوده‌اند. آنها خود در جریانند و نیازی به توضیح نیست.

• یکی از وجوه متفاوت این اجرا استفاده از آوا به جای آواز مرسوم ایرانی است شیوه‌ای که تاکنون در تلفیق شعر و موسیقی بندرت با آن برخورد کرده ایم و حداقل برای خود من (اگر نگوییم افراد بسیاری) بار عاطفی – روحی عجیبی داشت. کمی در مورد دلیل استفاده از آن توضیح می‌دهید؟

• من شخصاً جای حالات روحی و تصاویر بسیاری را در موسیقی ایران خالی می‌بینم. تصاویری مانند ثانیه‌های نخستین زلزله و شب اول حادثه زرند و ... و یا چهره میلیون‌ها ایرانی هنگام تماشای صحنه‌های واقعه یعنی دقیقاً همان اتفاقی که برای ما در آن روزها افتاد. در این لحظات شما با چیزی فراتر از پدیده ی غم سر و کار دارید. چیزی بسیار دورتر و عمیق‌تر از آنچه غم تلقی می‌کنیم. مکانیسم روحی – عاطفی بشر شکل بسیار عجیبی به خود می‌گیرد زمانی که عمق فاجعه بزرگتر از حجم عاطفی اوست، در انواع دیگر موسیقی، نمونه‌های صوتی بسیار برای این حالت انسانی ساخته و در دسترس اند. متأسفانه در صاحت موسیقی مینیاتوری دستگاهی ایران جای خالی یک چنین تصویر و تصوری از آن بسیار خالی به نظر می‌رسد. شخصاً بی‌هیچ ادعایی لحظاتی از دو قطعه شب زرند و واقعه را اولین نمونه‌های تداعی‌گر چنین شیوه‌ای می‌دانم و این نکته‌ای است که بعد از دو سال و نیم کار مُداوم برای تدوین و تهیه‌ی این کار هنوز مرا به هیجان می‌اندازد و در واقع برایم بسیار خوشایند است که با وجود تمام محدودیت‌هایی که در یک گروه با چنین ترکیبی وجود دارد در لحظات پایانی قطعه واقعه به

عکس‌ها از مهرداد امینی



بیان آن نکته پیش گفته (گذر از غم مرسوم به بیان لحظاتی که همه‌ی ملت ایران در دقایق اول حادثه به نوعی دچار آن بودند. نوعی حیرت سرگشتگی در مقابل فاجعه‌ای چنین وسیع) نزدیک شدیم. البته ناگفته نماند که از سال‌های پیشتر جای این نحوه بیان را که بیان رودرو و بدون اعمال خود سانسوری و یا تلطیف هنری مرسوم در مقابل چنین رخدادهایی است را در موسیقی ایران بسیار خالی می‌دیدم.

• چطور به این بیان رسیدید؟

○ در ساخت شب زرند و واقعه از آزمون و خطا استفاده کردم و به دنبال شیوه‌ای از بیان مستقیم و بی‌واسطه بودم که بتواند عمق فاجعه را که در ظرف چند دقیقه صد و اندی هزار جان را به کام مرگ کشاند برای حداقل دقایقی به تصویر کشد.

ببینید! هنگامی که با کلام سر و کار پیدا می‌کنیم به دو صورت می‌توان برای آن موسیقی نوشت، یکی شیوه مرسوم از نوع عروضی که موسیقی ما بیشتر به این جنس از ارتباط عادت کرده است و نگرش دوم که در آن ما می‌توانیم با هر کلمه برخودی از جنس و معنای خودش داشته باشیم. در این روش از طریق تکرار، تأکید، ساختن موتیف‌های مجزا می‌توان روی مفاهیم درون شعر بیشتر ماند و حس کرد و دقیق شد. در این نوع ارتباط موسیقی و کلام، تصویرسازی و روایت‌گری بیشتری وجود دارد و ما به همین دلیل از این فرم استفاده کردیم. البته انتخاب چند شاه بیت از حضرت بیدل دهلوی، شاعر ایماژها، اشارات و اوهام حرف اول و افتخار آخر این مجموعه است که کمک شایانی به درک تصویر مورد نظر و قدرت تخیل شنونده می‌کند.

• دلیل عدم استفاده از خواننده در اجرا چیست؟

○ بحث استفاده از خوانندگان در این گروه اصولاً منتفی بود. چرا که ذهنیت غالب در آن بر پایه موسیقی سازی و نوازندگی استوار شده است. این یکی دو قطعه‌ای نیز که در آن از آوا – نه آواز ایرانی – بهره برده ایم را صرفاً یک وُرک‌شاپ یا کارگاه تجربی، آن هم به منظور بیان حال و هوای آن روزها – روزهای زلزله – تلقی کنید. تازه اگر هم خواننده‌ای هم پیدا شود که با ما صرفاً دو قطعه از مجموع ۹ قطعه‌ی این کنسرت حاضر به همکاری باشد بعید می‌دانم که می‌توانست بخوبی از عهده‌ی «انتقال بی‌واسطه ی» و بدون سانسوری که در این کنسرت با جسارت نسبتاً بالایی شاید برای بار اول با آن مواجه هستیم برآید. تمرین با خوانندگان امروز ایران با آن ذهنیت صددرصد تثبیت شده‌شان کار بس دشواریست که برای ۲ قطعه این کنسرت نمی ارزید و احتمالاً اجرا را ماه‌ها به تعویق می‌انداخت.

• درباره‌ی قطعات بخش اول لطفاً توضیح دهید.

○ پایباز سرآغاز قطعات پر تحرک و متنوع و تکنیکی است و فرم آن نوعی روندو است. فضای مذکور در شیوه و فرمی دیگر توسط قطعه‌ی چشم انداز ادامه می‌یابد که در بخش‌هایی به سئوال و جواب دو سنتور می‌کوک اختصاص یافته است. قطعه‌ی بعدی «گریز» توسط ارائه فضای ریتمیک ۱۱ تایی و بسط و گسترش آن به ۱۳ تایی اوج می‌گیرد. در مقابل فضای اخیر قطعه صبح به شیوه‌ای غیرآوازی – غیر ریتمیک به بیان یکی دیگر از مجموعه رنگ‌های صوتی گروه پرداخته است. که در آن به جز سنتور بم، سونوریته چهار سنتور دیگر مقایسه و به احتضار نمودار شده اند.

• مقام‌ها و مُدگردی‌ها در قطعات مختلف به چه شکل است؟

○ محور اصلی بر پایه شور «ر» بنا شده است. بنابراین دشتی‌ها از نت «لا» و نواها از نت «سُل» اجرا شده‌اند و اگر جزیی‌تر بخواهید با ذکر نام قطعات بدین صورت می‌باشد. ۶/۱ مقدمه: شور سُل، شالی‌زار: دشتی لا، پایباز: دشتی لا، گریز و چشم‌انداز: نوای سُل، صبح: در سُل مینور که در اواسط آن به فواصل سی بمُل ماژور مُدگردی شده و در ادامه به سُل مینور بازگشته است، شب زرند در نوای «ر» البته درجه دوم این نوا (نت می) در آغاز این قطعه تحت تأثیر یکی از گام‌های باستانی تنبور و آواز کرمانشاهی گه‌گاهی در فرودها تغییر کرده و حدود ۲۰ سِنت کمتر خوانده می‌شود.

• آیا در تجربه‌ی آهنگ سازی خود به فکر گریز از سیستم دستگاهی هم بوده‌اید؟

○ بله. در صورتیکه توجه بیشتری به روند مُدگردی و نحوه‌ی انتخاب فواصل متغییر اجرای حاضر مبذول کنید به وضوح متوجه تغییرات بنیادین شیوه‌ی انتخابی با سیستم دستگاهی خواهید شد. بخصوص در قطعات دوست عزیزم علی بهرامی‌فرد و بالاخص قطعه صبح. البته گریز از سیستم دستگاهی و مقامی، معانی و تعابیر گوناگونی را شامل می‌شود ولی اگر درست حدس زده باشم منظورتان احتمالاً مربوط به نوعی سرسپردگی آهنگسازان شرقی و استفاده از شیوه رایج آهنگسازی مُدرن و یا شیوه‌های کهنه‌شده آهنگسازی در چند دهه اخیر موسیقی معاصر غرب است. این نحوه‌ی تفکر که در روند پیشرفت فرد در غرب بانی متونی از جمله مُدولاسیون شده، قرن‌ها پیش در موسیقی مقامی منطقه‌ی ایران یکی از سر فصل‌ها و موضوعات اصلی بحث مقام و یا به اصطلاح آن زور «ادوار» بوده است گو اینکه این شیوه بنابر انتروپی سیستم مقامی در سیستم دستگاهی (و تبدیل ذائقه‌ی ایرانی به آن چیزی که در قرن معاصر به عنوان «ردیف دستگاهی» و به عنوان اصل اولیه و جوهره‌ی بنیادین موسیقی کنونی مورد پذیرش خاص و عام واقع شده است، دیگر کارکرد و استقبال ۷-۶ قرن پیش را از دست داده است.

آخرین بازمانده‌های این تفکر را تحت عنوان مرکب خوانی – نوازی می‌شناسیم که فعلاً حضور چندانی ندارد. به این نحو این مسئله تا آنجا که به ذوق و حال و هوای خاص گروه ما مربوط می‌شد تا حدود قابل قبولی استفاده شده است.

• آیا در تمرین‌ها و اجرای قطعات ملزم به استفاده از پارتیتور هم شده‌اید؟

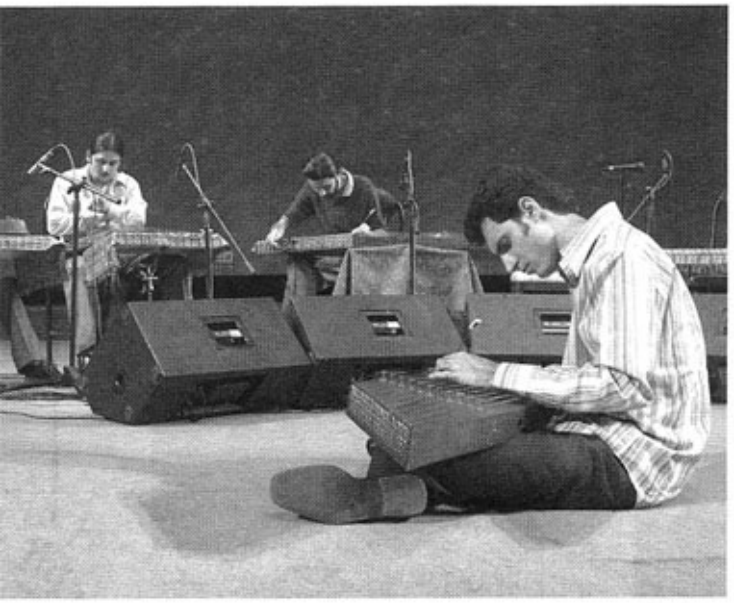
○ بله، دوست عزیزم جناب بهمن بهرام با تسلط بی‌نظیری که در نرم‌افزارها و هم چنین نت‌نگاری موسیقی دارد کمک شایانی به اجرا و چاپ پارتیتور قطعات کردند که نظم خاصی را به تمرین‌ها بخشید.

• علیرغم آن که در این اجرا از ٤ طیف صوتی سنتور استفاده شده است، به نظر می‌رسد کمتر به تنظیم‌های جداگانه برای این سازها پرداخته‌اید خصوصاً سنتور بَم، اینطور نیست؟

○ اگر آلبوم را بار دیگر با دقت بیشتر گوش کنید متوجه تک‌نگاری و شیوه‌ی ارائه اصوات هر چهار نوع سنتور استفاده شده در گروه به صورت مجزا خواهید شد. خصوصاً با توجه به علاقه‌ای که همه‌ی ما به سنتور بَم داشته‌ایم و همچنین با توجه به در اختیار داشتن نوازنده‌ای درجه یک و توانا هم چون بشیر فرامرزی و تخصص ویژه‌ای که در این چند سال بر روی این ساز پیدا کرده بود همه بچه‌ها در تنظیم قطعات‌شان حساب ویژه‌ای برای این ساز و صدای گرم و عمیقش باز کرده بودند. البته می‌شد گه‌گاهی با تکنوازی کوچک این تک‌نگاری را وضوح بیشتری بخشید ولی نحوه تنظیم‌ها و اصولاً فضای این یک ساعت اجرا، اهداف و حال و هوایی دیگری را در سر می‌پروراند و بیشتر معطوف این حال و هوا بودیم تا انواع تکنیک‌های اجرایی و متون آهنگسازی و دیگر تحولات کهنه و پوسیده‌ی آن طرف و پر رنگ و لعاب این طرف.

• تجربه همکاری با موسیقیدانان مطرح غیرایرانی بخصوص یو-یوما در روند این کار چقدر تأثیرگذار بود؟

○ در پروژه جاده ابریشم هیچ چیزی مهم‌تر از «خلق چیزی که تاکنون وجود خارجی نداشته» نیست. کارهای تولید شده در این پروژه مثال واضح این سیاست است. یو-یوما با آن سابقه و تبحر ویژه‌اش در اجرای نوین موسیقی کلاسیک غربی که شهرت و جایگاه جهانی را برایش به ارمغان آورده، کنار من می‌نشیند و با علاقه هر چه تمام‌تر و حتی بیشتر از موسیقیدان‌های خودی از «چگونگی فواصل دستگاهی چهارگاه» و نسبت فواصل مُجَنّب‌هاش و تشابه و قرینگی دانگ‌ها در سیستم موسیقی ایران می‌پرسد و ساعت‌ها در مورد آن بحث می‌کند، می‌نوازد و با انرژی و انگیزه حیرت‌انگیزی نتایج بحث را بر روی ویلنسل «استرادیواریوس» مشهورش به زیبایی هر چه تمام‌تر پیاده می‌کند. ۶-۵ سال پیش دستگاه راست پنجگاه از ردیف میرزاعبدالله را از نسخه‌ی شخصی‌ام برای یو-یوما ارسال کردم تا در یکی از اجراهای پژوهشی‌اش در دانشگاه بنوازد و براساس آن مبانی بداهه نوازی ایرانی را که کمی پیشتر بحث کوچکی راجع به آن کرده بودیم را تجربه کند. حال وقتی شما به عنوان یکی از اعضای فعال در چنین پروژه‌ای با انواع بداهه‌ها قطعات تازه و بدیع تنظیم‌شده، ترکیب سازهای غریب و متنوع‌اش همیشه با فضای نو و جدیدی در موسیقی مواجه هستید باید نوازندگی‌تان را نیز با این شرایط و ترکیبات، مُدام در حال تغییر با



کارکردها و اجراهای مختلف، دگرگون و منطبق کنید. این دگرگونی درست در نقطه‌ی مقابل فضای کنونی دانشگاهی ایران است. به این معنی که سیاست امروز آموزشی و اجرایی موسیقی ایران ضدیت عجیبی را با هر آنچه که «نو» خوانده می‌شود آغاز کرده است. البته تبعات و آسیب‌شناسی این جریان موضوع بحث ما نیست، آنچه می‌خواهم به شما بگویم این است که در نتیجه‌ی همکاری با یو-یوما و دیگر نوازندگان مطرح جهانی در آن پروژه که علاوه بر اجراهای بومی و کلاسیک خودشان به دیگر تجارب نیز بها می‌دهند، ذهن و ذهنیت شما را مستعد فعالیت‌های دیگری غیر از آنچه در موسیقی امروز ما به امری روتین تبدیل شده می‌کند و حداقل اعتماد به نفس لازم را برای حرکت دو جهت کسب و عرضه تجارب جدید ایجاد می‌کند.

به عنوان مثال عرض می‌کنم نوازندگان درجه یک گروه جاده ابریشم براحتی می‌توانند در برابر قطعه «آبی چون شب های فیروزه‌ای نیشابور»، اثر دوست عزیزم کیهان کلهر (در چهارگاه) لب ورچینند و نگران تخریب فواصل تامپره شوند! و از اجرای آن امتناع کنند و یا حداقل فواصل آن را تعدیل کنند. اما آن چیزی که ما دیدیم انگیزه‌ی فوق العاده‌ی یو-یوما برای فراگیری و اجرای دقیق مجنب‌های چهارگاه بود که به تمرین های خاص دیگر اعضای گروه با سنتور به عنوان سازی با فواصل مشخص و طنین نسبتاً زیاد انجامید. ماحصل کار شاهکاری است اجرا شده توسط نوازندگان آمریکایی که به طرزی باورنکردنی ایرانی صدا می دهد. بطوریکه با استقبال بسیار غریبی که شنوندگان حرفه‌ای چنین ترکیبی در صدها اجرای اروپا و آمریکا کردند! این قطعه به تنها قطعه ثابت تمام اجراها و کنسرت‌های جاده ابریشم، آنهم آخرین قطعه در برنامه هر شب معروف و تثبیت شده است. لذا پدیدار شدن گروهی نو با ترکیب سازی غیر منتظره‌ایی هم چون گروه سنتورنوازان بدون هیچ ساقه و پیشینه قبلی، با انگیزه و اعتماد به نفس فراهم شده در آن تجارب بی‌ربط نیست.

باتشکر از شما.

من هم از شما متشکرم.