تاریخ دریافت مقاله: ۱۶/ ۰۲/ ۱۳۹۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۰۸/ ۱۰/ ۱۳۹۷

محمدرضا زینعلی[۱]

شیوهٔ نوازندگی استاد حسن کسایی

چکیده

حسن کسایی یکی از مشهورترین نوازندگان نی موسیقی ایران محسوب می‌شود. او شیوهٔ متفاوتی در نی‌نوازی به وجود آورد. در این مقاله تلاش گردیده ساختار شیوهٔ نوازندگی او مورد بررسی قرار گیرد. برای دستیابی به این منظور تقریباً تمامی آثار صوتیِ به‌جامانده و همچنین درس‌های گرفته‌شدهٔ نگارنده از محضر ایشان، مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است؛ علاوه بر این، برای نمایان‌شدن افتراق بین شیوهٔ نوازندگی او با نوازندگان قبل، آثار یکی از مطرح‌ترین نوازندگان نی در گذشته یعنی نایب اسدالله اصفهانی، نوازندهٔ صاحب سبک دورهٔ قاجار، مورد مقایسه قرار گرفته و اغلب آثار صوتی این دو استاد نی‌نواز، قبل از نگارش این تحقیق توسط نگارنده مشق و اجرا شده است. نتیجهٔ این مقایسه نشان می‌دهد که در عرصهٔ نوازندگی ساز نی دو شیوهٔ متفاوت و شاخص وجود دارد: یکی شیوهٔ نایب اسدالله متأثر از ردیف سازی مکتب آقا حسینقلی و میرزا عبدالله، و دیگری شیوهٔ کسایی متأثر از مکتب ابوالحسن صبا و مکتب آوازی اصفهان که الگوهای ملودیک و اغلب متریک‌ـریتمیک آن بر اساس هجاهای شعری شکل می‌گیرد و نسبت به نوازندگان قبل در پایبندی به ساختار ردیف و اجرای سلسله‌مراتب و تداوم گوشه‌ها، بداهه‌پردازی آزاد است.

کلیدواژه‌ها: حسن کسایی، نی‌نوازی، شیوهٔ نوازندگی کسایی، نوازندگی نی، نی

[۱] مدرس دانشکدهٔ موسیقی دانشگاه هنر، تهران، ایران.
E-mail: Mil.zeynali@gmail.com

مقدمه

به‌طورکلی بررسی مسائل فیزیکی، فنی و عملی نوازندگی را می‌توان زیرمجموعهٔ مطالعات سبک‌شناسانه محسوب نمود. وسعت حوزهٔ مطالعاتی آن را هر یک از نوازندگان شاخص و مطرح سازهای موسیقی ایران در محدودهٔ زمانیِ حدود یک قرن و نیم، یعنی از تاریخ شروع ضبط آثار موسیقی تاکنون، تشکیل می‌دهند. در این مقاله تلاش گردیده شیوهٔ نوازندگی استاد حسن کسایی بررسی گردد. آثار صوتی کسایی را می‌توان از چند وجه مختلف مورد بررسی قرار داد. منبع این مطالعه، آثار ضبط‌شدهٔ او در محدودهٔ بین سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۸ است که دوران اوج نوازندگی استاد محسوب می‌شود. برای این منظور سعی شده نحوهٔ اجرا و حتی‌الامکان موارد فنی به‌کارگرفته‌شده در نوازندگی او مورد بررسی قرار بگیرد و به تغییر و تحولات صورت‌گرفته توسط ایشان در نوازندگی نی پرداخته شود؛ لذا برای شناسایی نکات مشترک و همچنین نکات مورد افتراق شیوهٔ نوازندگی کسایی با نوازندگان قبل از ایشان، شیوهٔ نوازندگی نایب اسدالله اصفهانی به‌عنوان مطرح‌ترین و قدیمی‌ترین نوازندهٔ نی در دورهٔ قاجار که از وی آثار صوتی به جا مانده است، مورد مطالعه و مقایسه قرارگرفته است. آثار به‌جای‌مانده از دیگر نوازندگان نی در دورهٔ قاجار و بعد از آن نشان می‌دهد شیوهٔ نایب در نوازندگی طوری بوده است که اغلب نوازندگان هم‌عصر او و بعد از او همواره سعی داشتند از آن تقلید کرده و شیوهٔ خود را به آن نزدیک کنند. از نایب اسدالله هفت صفحهٔ گرامافون باقی مانده است که تنها منبع صوتی در اختیار برای این منظور بوده است.

دوره‌های تاریخی نی‌نوازی در ایران

بر اساس آثار مستند در یک برههٔ صدساله، می‌توان به یک تقسیم‌بندی کلی در خصوص نوازندگان نی موسیقی ایران دست یافت. از آنجایی که آثار هنری در هر دورهٔ تاریخی، متناسب با شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی تولید می‌شوند آثار نوازندگان نی را می‌توان به سه دورهٔ مشخص تقسیم کرد: ۱. دورهٔ قاجار ۲. دورهٔ پهلوی ۳. دورهٔ انقلاب اسلامی. در اولین دوره نوازندگانی مانند سلیمان اصفهانی، ابراهیم آقاباشی، عبدالخالق اصفهانی، حسین اصفهانی، حسین نی‌زن، مشهدی محمدعلی اصفهانی، موسی خان، سرمستی، یدالله‌میرزا، حاجی مقبل، حسینعلی، علی‌خان نایب‌السلطنه، سرمست عراقی، اسدالله کرمانی، عباسعلی محجوبی پدر مرتضی و رضا محجوبی و... وجود دارند که البته آثاری از آن‌ها در دست نیست و تنها نقل‌قول‌هایی دربارهٔ شیوهٔ نوازندگی برخی از آن‌ها وجود دارد و همچنین قلی خان شاهی، اکبر خان رشتی، صفدر خان و نایب اسدالله اصفهانی که خوشبختانه آثاری از نوازندگی آن‌ها باقی است و بیشتر می‌توان دربارهٔ شیوهٔ نوازندگی آنان تحقیق کرد. دورهٔ دوم نوازندگانی مانند مهدی نوایی، حسین یاوری، حسن کسایی، محمد موسوی، حسن ناهید. دوره سوم نوازندگانی مانند عبدالنقی افشارنیا، محمدعلی کیانی نژاد، جمشید عندلیبی، بهزاد فروهری و....

مکتب و سبک

مکتب، سبک و شیوه اصطلاحاتی هستند که همواره در نقد و بررسی و تجزیه و تحلیل آثار نوازندگان و خوانندگان موسیقی اغلب به آن‌ها برمی‌خوریم. در لغت‌نامه معین چنین آمده است: واژهٔ «مکتب»: جای درس خواندن، مدرسه، نظریهٔ فلسفی، هنری، ادبی، و به‌طورکلی پیروی از نظریه‌هایی در فلسفهٔ هنر و غیره، مجموعه معتقدات یک استاد را که شایع شده مکتب آن استاد گویند. واژهٔ «شیوه»: طرز، راه و روش، خوی، عادی، ناز، کرشمه. مکر. واژهٔ «سبک»: طرز، شیوه، روشی خاص که هنرمند ادراک و

احساس خود را بیان می‌کند. اما در موسیقی، در خصوص تعریف مکتب بین اغلب محققان این اتفاق‌نظر وجود دارد که «مکتب دارای رپرتوار مشخص است و این رپرتوار دارای سیلابس درسی مشخص. مکتب به تربیت شاگرد پرداخته و می‌تواند مفاهیم سنت شفاهی را به شاگرد منتقل کند. رپرتوار موسیقایی مکتب از مشخصه‌های فنی، اجرایی، مضراب‌گذاری، انگشت‌گذاری، ملودی‌پردازی، زمان‌بندی، ریتم و متر موسیقی معین و خاصی تشکیل شده است» (پیرنیاکان، ۱۳۸۷، ۱۲۰). همچنین سبک یا شیوه عبات است از «روش و چگونگی ارائه و بیان موسیقی (نمود بیرونی و به‌فعلیت‌رسیدهٔ مطالب و داشته‌های ذهنی، به‌علاوهٔ ابداعات و تمایلات شخصی)» (راحتی، ۱۳۸۸، ۳۳). لذا یک مکتب می‌تواند دارای سبک و شیوه‌های مختلف نوازندگی باشد.

مکتب و شیوه در دوره‌های مختلف نوازندگی نی

بررسی‌های انجام‌شده نشان می‌دهد در بین نوازندگان دوره‌های مختلفِ تاریخی نی، دو نوازنده به‌عنوان شاخص‌ترین آن‌ها وجود دارند: یکی نایب اسدالله اصفهانی در دورهٔ قاجار و دیگری حسن کسایی در دورهٔ پهلوی. نایب اسدالله اصفهانی در نوازندگی نی استادی بی‌بدیل بوده است. «او را در فن خود با استادان بزرگی چون سماع حضور و آقا حسینقلی در یک ردیف گذارده‌اند» (خالقی، ۱۳۳۳، ۲۹۰). ولی به‌طور حتم بنا به تعریف ارائه‌شده از مکتب، وی را نمی‌توان دارای مکتب نی‌نوازی در موسیقی دانست. تنها نوازندهٔ دارای مکتب در دورهٔ قاجار میرزا حسینقلی نوازندهٔ نامی تار است که «دارای رپرتوار مشخص موسیقی است که برای ارائهٔ آن از سیلابس درسی مشخصی استفاده نموده و در طول نزدیک به چهل سال به طرز همان مکتب آن را به شاگردان انتقال داده است» (پیرنیاکان، ۱۳۸۷، ۱۲۱). به همین علت اغلب نوازندگان آن دوره تحت تأثیر این مکتب قرار دارند هرچند که اغلب شیوهٔ متفاوتی را برای نوازندگی برگزیده‌اند. با شنیدن آثار نایب می‌توان به‌راحتی پی به تأثیر مکتب میرزا حسینقلی و میرزا عبدالله در نوازندگی او برد. نوازندگی نایب تحت تأثیر ردیف موسیقی سازی و جمله‌بندی‌های ساز تار است که با شیوهٔ خاص او اجرا شده است. «نایب اسدالله در هم‌نوازی با استادان برجستهٔ عصر ناصری مانند میرزا محمدصادق خان (سرور الملک) و آقا حسینقلی و سماع حضور و سایر استادان موسیقی شرکت داشته است. موسیقی وی ازلحاظ فرم تابع سبک میرزا عبدالله و سماع حضور است» (سپنتا، ۱۳۹۶، ۶۶-۶۸). حسن کسایی را نیز علی‌رغم داشتن رپرتوار نمی‌توان آن‌گونه که در تعریف مکتب آمده دارای مکتب در موسیقی دانست. او شیوه‌ای را در نوازندگی نی ارائه داده که با شیوهٔ نوازندگان قبل کاملاً متفاوت است. او بارها از ابوالحسن صبا به‌عنوان استاد بزرگ موسیقی ایران یاد می‌کرد که از شاگردی وی قبل از هر چیز، درک و نگرش موسیقی ایرانی را آموخته است. «تنها افتخار من از شاگردی صبا درک فرهنگ موسیقایی صبا بوده است» (کسایی، ۱۳۶۴، ۱۶۴) که تأثیر آن در آثارش به‌خوبی مشهود است. ابوالحسن صبا دارای مکتب در موسیقی است، زیرا علاوه بر رپرتوار آن را به‌صورت مدون به شاگردان خود آموزش داده و این روند همچنان از طریق شاگردان این مکتب ادامه دارد. نوازندگی صبا بر اساس جمله‌های آوازی و هجاهای شعری است به‌طوری‌که حتی ردیف سازی خود را به همراه شعر روایت کرده است. کسایی در مکتب صبا و مکتب اصفهان سبک و شیوه‌ای بدیع در نی‌نوازی ارائه نمود. در این صورت شاید بتوان نایب را در مکتب میرزا حسینقلی و کسایی را در مکتب ابوالحسن صبا قرارداد که هر یک با سبک و شیوه‌ای متفاوت نوازندگی می‌کردند. سایر نوازندگان نی نیز همواره از این دو شیوه تأثیر گرفته‌اند. اغلب نوازندگان در دورهٔ نایب و بعد او ازجمله قلی خان شاهی، صفدر خان و مهدی نوایی به شیوهٔ او نوازندگی

می‌کردند که خوشبختانه آثاری از نوازندگی آن‌ها باقی است. مهدی نوایی آخرین نسل از شیوهٔ نوازندگی نایب است و نوازندگان بعد او همواره از شیوهٔ کسایی بیشترین تأثیر را گرفته‌اند.

وضعیت گرفتن نی

کسایی سر نی را بین دو دندان فک بالا در طرف چپ دهان قرار می‌داد و با لب طرف چپ نی را می‌پوشاند و سمت راست دهان حدود یک‌ونیم سانتیمتر باز و لب پایین آزاد بود، چون از پلاک دندان مصنوعی در قسمت جلوی فک بالا استفاده می‌نمود. هر موقع قرار بود جدی ساز بزند پلاک را خارج می‌کرد. دست چپ سوراخ‌های پایینی نی و دست راست بالاتر از آن، سوراخ‌های بالایی نی را می‌پوشاند و سر نی به دندان به‌راحتی تکیه داده می‌شد. قراردادن نی در سمت چپ و یا راست دهان تأثیر خاصی در نوازندگی ندارد و به چپ‌دست یا راست‌دست بودن نوازنده بستگی دارد.

نحوهٔ تولید صدا

برای ایجاد صدای بم: لبهٔ نی را بین دو دندان پیشین فک بالا قرار می‌داد، به‌طوری‌که با لثه در تماس نباشد، بلکه لبهٔ نی در حدود نصف ارتفاع دندان قرار می‌گرفت. حالت زبان را کمی محدب و سفت می‌کرد، به‌گونه‌ای که نی را نگه دارد و به کمک لب، از بالاتررفتن لبهٔ نی ممانعت می‌کرد. همچنین انتهای نی را کمی متمایل به سمت راست می‌گرفت تا سر نی بین دو دندان تکیه کند. در این حالت نوک زبان را روی لبهٔ نی قرار می‌داد ولی دهانهٔ نی را نمی‌پوشاند. در این حالت به‌شدت در نی می‌دمید. برای ایجاد صدای زیر، غیث و بم نرم: لبهٔ نی را به‌طور کامل بین دو دندان پیشین فک بالا قرار می‌داد به صورتی که لبهٔ نی با لثه تماس داشته باشد و حالت زبان کمی مقعر و شل بود. زبان را روی لبهٔ نی قرار می‌داد به صورتی که مقدار کمی از دهانهٔ نی را می‌پوشاند و به‌آرامی در نی می‌دمید. وی به کمک پردهٔ دیافراگم نفس‌گیری می‌نمود به‌نحوی‌که در هنگام دم حجم شکم افزایش می‌یافت و در بازدم به حالت طبیعی بازمی‌گشت. این عمل باعث افزایش مدت بازدم می‌شود و اجرای جملات طولانی تنها با این روش امکان‌پذیر است.

صدای ساز

تولید صداهای مختلف نی و ارائهٔ هر یک از آن‌ها به نحو مطلوب برای نوازنده کار دشواری است. یکی از مشکلات اساسی برای تولید صدای نی این است که علی‌رغم اینکه صدای بم با صدای اوج یک اکتاو اختلاف دارد ولی به‌طور طبیعی فواصل صدای بم نسبت به فواصل دیگر صداهای نی که در اکتاو بالاتری قرار دارند کاملاً منطبق نیست، یعنی بسامد صدای بم دقیقاً نصف بسامد صدای اوج نیست و قدری بسامد کمتری دارد به‌طوری‌که گاهی این اختلاف به چندین سنت می‌رسد. این مشکل در روشی که کسایی برای ایجاد صدای نی استفاده می‌کرد بیشتر هم می‌شد، زیرا برای ایجاد صدای اوج، غیث و پس غیث، سر نی را در بین دو دندان فک بالا به لثه متصل می‌کرد تا زاویه بسته‌تر و صداها شفاف و بدون پارازیت با کمترین فشار دمیدن به‌راحتی تولید شوند ولی برای صدای بم، جهت افزایش حجم صدا و بهترشدن رنگ صوتی، سر نی را به لثه متصل نمی‌کرد و حدود ۵۰ میلی‌متر بین سر نی و لثه فاصله ایجاد می‌کرد که در این صورت در صدای بم، طول نی به مقدار این فاصله افزایش‌یافته و چون طول نی با بسامد آن نسبت عکس دارد، صدای بم قدری بسامد پایین‌تری پیدا می‌کرد. جهت رفع این مشکل علاوه بر اینکه برای انتخاب نی وسواس زیادی به خرج می‌داد و سعی می‌کرد نی‌هایی را برای نوازندگی انتخاب کند که حتی‌الامکان

اختلاف بسامد بین صدای بم با دیگر صداهای نی حداقل باشد، موقع نوازندگی در صدای بم زاویهٔ نی را بیشتر و عضلات لب و زبان را منقبض می‌کرد و با شدت بیشتری در نی می‌دمید در این صورت علاوه بر اینکه به خاطر افزایش سرعت هوا در درون نی بسامد قدری بیشتر می‌شد، دینامیک صدای بم هم افزایش پیدا می‌کرد؛ به همین علت صدای بم در ساز او دارای قدرت و حجم زیاد بود. همچنین در صدای بم نرم، اوج، غیث و پس غیث، عضلات لب و زبان راحت و بدون انقباض بود و به‌آرامی در نی می‌دمید، لذا این صداها صاف، شفاف، با حجم کم و کنترل‌شده تولید می‌شد تا بسامد افزایش پیدا نکند؛ به همین دلیل صدادهی نی او به لحاظ دینامیکی شرایط ویژه‌ای پیدا می‌کرد. کسایی در اجرا گاهی برای رفتن به صداهای اوج و غیث به جای صدای بم از صدای بم نرم استفاده می‌نمود. اهمیت صدای بم نرم به این است که چون رنگ صدای بم با دیگر صداهای نی تضاد شدیدی دارد، عملاً اتصال رنگ صوتی بم با دیگر صداهای نی وجود ندارد، اما اتصال دامنهٔ صوتی بم نرم به صدای اوج به لحاظ رنگ صوتی تناسب بهتری پیدا می‌کند. در آثار به‌جاماندهٔ نوازندگان قبل از کسایی، صدای بم حجم کمی دارد و قدری از صدای بم نرم امروزی بیشتر است، لذا حجم صدای بم در ساز آن‌ها در حدی نیست که صدای بم نرم در کنار آن قرار بگیرد و شاید به همین دلیل صدای بم نرم در آثار به‌جامانده از نوازندگان گذشته شنیده نمی‌شود.

نقش لب

در هنگام نوازندگی فاصلهٔ لب‌های او از یکدیگر زیاد نبودند زیرا این موضوع بر روی صدای مطلوب‌تر ساز تأثیر دارد. از لب‌ها برای اجرای دقیق نت‌ها استفاده می‌کرد و برای رفتن به نت بالاتر و یا پایین‌تر با منبسط و منقبض کردن لب‌ها این کار را انجام می‌داد؛ همچنین با استفاده از حرکت لب‌ها به‌صورت متناوب، بر روی نت‌ها، خصوصاً نت‌های کشیده ویبراسیون ایجاد می‌نمود. در هنگام این کار از حرکت سریع لب‌ها اجتناب می‌کرد زیرا اعتقاد داشت ویبراسیون سریع در موسیقی غربی رواج دارد.

دینامیک

کسایی برای جبران پایین‌بودن بسامد صداهای بم نسبت به دیگر صداها، صدای بم را باقدرت و پرحجم و سایر صداها را ملایم و کم‌حجم اجرا می‌نمود. این موضوع برای دینامیک ساز او محدودیت خاصی را ایجاد می‌کرد، زیرا اگر صداهای اوج، غیث و پس غیث را قوی اجرا می‌کرد این صداها، زلالی و شفافیت خود را از دست داده و با رگه‌هایی از هوا همراه می‌شدند، به همین دلیل به‌طور معمول صداهای اوج، غیث و پس غیث را تا حدی قوی اجرا می‌کرد که صدا صاف و زلال باقی بماند و دورگه نشود، البته گاهی در اجرای قطعات محلی حجم صدا را علی‌رغم دورگه‌شدن عمداً بالا می‌برد، گاهی نیز این صداها را به‌قدری آهسته و ظریف اجرا می‌نمود که لازم بود گوش خود را نزدیک‌تر کرد تا صدای نی را شنید. در صدای غیث هر چه نت‌ها بالاتر می‌روند، او از شدت دمیدن در نی کاسته است تا شفافیت صدا حفظ شود. برعکس صدای بم را ضعیف اجرا نمی‌نمود تا ماهیت صدای بم از بین نرود و صدای بم به صدای بم نرم تبدیل نشود و تا حد امکان صدای بم را قوی اجرا می‌نمود. لذا دینامیک در صدای بم می‌توانست افزایش پیدا کند ولی خیلی امکان کاهش در آن وجود نداشت و در سایر صداها امکان افزایش حجم خیلی مقدور نبود ولی کاهش حجم صدا وجود داشت، لذا در هنگام اجرا با صدابَر (میکروفن) در موقع نوازندگی با صدای بم قدری فاصله می‌گرفت و در موقع نوازندگی با صداهای اوج، غیث و پس غیث به صدابَر نزدیک‌تر می‌شد. علی‌رغم این محدودیت‌ها، دینامیک صداها در طول نوازندگی وی ثابت نیست، بلکه

متناسب با جملات و حالات موسیقی، صدای ساز نیز با افت‌وخیز همراه است. به‌طورکلی علی‌رغم این محدودیت‌ها، اغلب حجم صدا را در حرکت بالارونده ملودی، افزایش و در حرکت پایین‌رونده کاهش می‌داد. گاهی در اجرای نت‌های کشیده در صدای غیث خصوصاً در خاتمهٔ اجرا، صدا را تا جای ممکن کم می‌کرد. معمولاً نت‌های انتهایی جمله‌ها به‌صورت ناگهانی قطع نمی‌شوند و تدریجاً کاهش می‌یابند. سر ضرب‌ها قوی و با تأکید همراه هستند.

ساخت نی

به‌طور معمول نوازندگان حرفه‌ای نی، سازندهٔ نی‌های مورد نیاز خود هستند که بنا بر شیوهٔ نوازندگی، نحوهٔ قراردادن سر نی در سمت چپ و یا راست دهان، استفاده از سری نی و نحوهٔ به‌کارگیری فواصل موسیقی، آن را می‌سازند. کسایی سازندهٔ اغلب سازهای خود بود. ساختمان نی‌های کسایی از یک نی با شش گره و هفت‌بند که شش سوراخ در آن ایجادشده با ظاهری ساده و بدون استفاده از سری نی، ساخته می‌شد. نی بدون سری صدای طبیعی‌تری را ایجاد می‌کند ولی تولید صداها مشکل‌تر و نی به خاطر قرارگرفتن در بین دندان آسیب‌پذیر است و هرچند وقت یک‌بار لازم می‌شود به علت ترک‌خوردن و یا شکستن، بند اول آن را تعویض نمود. ساخت نی دقیق و کوک به این روش نیز بسیار مشکل است زیرا نی‌های دارای سری که معمولاً از جنس مس، برنج و طلق پلاستیکی ساخته می‌شوند را می‌توان با بالا و پایین‌کردن آن به‌طور دقیق کوک کرد. امروزه اغلب نوازندگان از سری نی استفاده می‌کنند.

فواصلِ نی

معمولاً نی‌های کسایی طوری ساخته می‌شدند که سوراخ ششم در صدای بم و اوج به‌جای نت لا بکار، لا کُرن صدا بدهد زیرا اعتقاد داشت چون دو نت لا هم‌صدا در اختیار داریم یعنی یکی در صدای اوج و دیگری در صدای غیث، پس بهتر است یکی از آن‌ها را کُرن در نظر بگیریم. با این کار در صورت نیاز به نت لا کُرن، این نت به‌طور طبیعی در اختیار است و همواره به‌طور دقیق و یکنواخت اجرا می‌شود. نت این سوراخ در نی‌های اغلب نوازندگان امروزه، لا بکار تعبیه می‌شود و نوازندگان این نت را با گرفتن حدود یک‌چهارم از سوراخ این نت در صدای غیث و یا گرفتن انگشت نت سل در صدای بم و اوج اخذ می‌کنند. علاوه بر آن سوراخ چهارم که در صدای بم و اوج معمولاً فا دیز است در نی ایشان فا سری ایجاد می‌شد یعنی قدری پایین‌تر؛ ازاین‌رو نت فا سری نیز به‌صورت طبیعی در اختیار بود و در صورت نیاز به نت فا دیز، با تغییر لب بالا و قدری دمیدن بیشتر در نی نت فا سری، فا دیز صدا می‌دهد. این فواصل در اجرای ردیف با نی لازم و ضروری است. تصویر ۱ فواصل نی کسایی در مناطق مختلف را نشان می‌دهد.

تصویر ۱- فواصل نی کسایی

اجرای فواصل

اجرای فواصل صحیح موسیقی در نی به سهولت امکان‌پذیر نیست و از دیگر سازها حتی سازهایی مانند کمانچه و یا عود که فاقد دستان هستند و با انگشت‌گذاری فواصل آن‌ها به دست می‌آید مشکل‌تر است،

زیرا نی دارای شش سوراخ است و باید با این شش سوراخ تمام فواصل موسیقی ایرانی اجرا شود و این امر ساده نیست زیرا گاهی برای نواختن جمله‌های موسیقی لازم می‌شود با دو یا سه انگشت نصف یا تقریباً یک‌چهارم سوراخ‌های نی را گرفت. نوازندهٔ نی، بدون تردید باید فواصل موسیقی را در ذهن داشته باشد تا بتواند در هنگام نوازندگی در لحظه، فواصل موسیقی مورد نیاز را ایجاد کند. از خصوصیات مهم نوازندگی کسایی گوش دقیق و حساس او در اجرای فواصل و گام‌های موسیقی ایرانی است؛ به‌طوری‌که در اجرای نت‌های مقطع و پرش به فاصله‌های زیاد و مد گردی‌ها و همچنین نواختن دستگاه‌ها از پرده‌های غیرمعمول با نی و همچنین ایجاد اصوات مختلف به‌محض شنیدن در همنوازی‌ها، در آثارش به‌خوبی مشهود است. او برای ایجاد تنوع و متناسب با جمله‌های موسیقی، تغییراتی را در بسامد برخی از نت‌ها به‌صورت صعودی و نزولی به کمک تغییر لب خصوصاً در نت‌های کشیده ایجاد کرده است که در مواقع مناسب به نت اصلی بازمی‌گردد. فواصل اجراشدهٔ او کاملاً وابسته به مایه و گوشه است. کسایی برای مرور و درذهن‌نگه‌داشتن فواصل موسیقی ایرانی در کنار نی، سه‌تار نیز می‌نواخت. در آثار وی، نواختن دستگاه‌ها از پرده‌های غیرمعمول نی، آرپژ یا آکوردهای شکسته تحت تأثیر نوازندگان موسیقی غربی و از فواصل کروماتیک استفاده شده است که در آثار نوازندگان قبل شنیده نمی‌شود.

استفاده از آکورد شکسته در بیات ترک، اجرای خصوصی (کسایی،۱۳۶۲). تصویر ۲۰

تصویر ۲- آکورد شکسته در بیات ترک

استفاده از فواصل کروماتیک، اجرای آوازی در راست‌پنج‌گاه از آلبوم راز نی (کسایی، بی‌تا ۲). تصویر ۳.

تصویر ۳- فواصل کروماتیک

جملات موسیقی

ساختار جمله‌بندی نوازندگان قبل از کسایی سازی و بیشتر متناسب با فن‌های اجرایی ساز تار و جمله‌بندی‌های ردیف است و فیگورهای جملات فشرده و سریع هستند؛ فشردگی در فیگورهای جملات موسیقی مانند سایر هنرهای دورهٔ قاجار (تراکم و فشرده‌بودن در فیگورها و اجزای تشکیل‌دهندهٔ دیگر هنرهای سنتیِ گذشته ازجمله نقاشی، قالی‌بافی، معماری و... نیز مشاهده می‌شود). از طرفی چون نوازندگان و خوانندگان مجبور بودند انواع فرم مانند پیش‌درآمد ضربی، درآمد، آواز، جواب آواز، تصنیف و قطعه ضربی را در صفحات محدود گرامافون بگنجانند، فشردگی در فیگور جمله‌ها باعث می‌شد جمله‌های بیشتری در زمان کوتاه اجرا شوند و در زمان محدود چنددقیقه‌ای صفحات گرامافون نیز موارد گفته‌شده ضبط گردد؛ در این صورت هم فشردگی در جمله‌بندی وجود داشت و هم در محتوا. جملات اجراشدهٔ نوازندگان این دوره بیشتر تحریری و سریع هستند و حرکت اغلب تحریرها در سیر حرکت نزولی است و از تحریر که گاهی با نغمه‌های کشیده مجزا می‌شود نسبتاً زیاد استفاده کرده‌اند. ولی جملات اجراشدهٔ کسایی آوازی و دارای فیگورهای باز هستند. نوازندگی او با انبساط خاطر همراه است و جملات

موسیقی را شمرده و با طمأنینه اجرا نموده. نوازندگی او مانند اجرای یک خوانندهٔ مکتب اصفهان است. به‌طورکلی جملات موسیقی او برخلاف نوازندگان قبل با آهنگ و الگوهای شعری که در ذهن تداعی می‌کند، هماهنگی دارد. او هنگام نوازندگی جمله‌بندی‌ها را بر اساس شعر و قراردادن هجاهای شعر به‌عنوان ساختار جمله در ذهن دنبال می‌نمود. جمله‌بندیِ اغلب گوشه‌هایی را که اجرا نموده از چهار بخشِ تشکیل‌شده است: ابتدا درآمد، دوم اجرای هجاهای شعری مناسب در گوشه و سوم جملهٔ تحریر و نهایتاً فرود گوشه. به‌طورمعمول درآمد و فرود یک‌بار در ابتدا و انتهای گوشه اجرا شده، ولی جمله شعر و تحریر بنا بر اقتضای هر گوشه تغییر کرده و بیش از یک‌بار اجرا شده است. هرگاه قصد داشت گوشه‌ای را با نی به‌صورت دقیق آموزش دهد شعر آن را با آواز می‌خواند و بعد آن را با نی اجرا می‌کرد. وی در انتخاب شعر از لحاظ تناسب تعداد هجاها و رعایت هجاهای کوتاه و بلند با گوشه‌ای که شعر را در آن اجرا می‌کرد دقت زیادی داشت. توجه و ایجاد سکوت در بین جمله‌ها از اهمیت خاصی در نوازندگی‌اش برخوردار است، و اعتقاد داشت سکوت باعث می‌شود جمله در ذهن مخاطب بنشیند. با اجرای یک جمله سکوت کرده و بعد جمله بعدی را می‌نواخت. گاهی جمله‌بندی یک‌گوشه و یا یک قطعه را عیناً در دیگر گوشه‌ها و یا آوازها اجرا می‌کرد. او به‌تناسب در معنا و مفهوم شعر و حال و هوای گوشه‌ای که انتخاب می‌نمود توجه داشت که شعر از هر لحاظ به گوشه بخورد. حالات خبری، پرسشی و سؤالی و... شعر را در جملات موسیقی رعایت می‌کرد. وی بر این عقیده بود که ساز نی شبیه حنجرهٔ انسان است و لذا باید با آن جملات آوازی اجرا نمود و ردیف سازی برای آن مناسب نیست و مثل این است که با آواز ردیف سازی اجرا کنید. در آثار کسایی گوشه‌های ردیف به خاطر کوتاه‌بودن جملات موسیقی آوازی نسبت به سازی و ذهنیت کم و گزیده‌کردن جملات موسیقی، در مقایسه با نوازندگان قبل، زمان کوتاه‌تری را به خود اختصاص می‌دهد، خصوصاً نوازندگان سازهایی مانند تار، سنتور، کمانچه و... که به علت وسعت صوتی بیشتر، وجود نت پایه و... می‌توانند با اجرای جمله‌بندی‌های سازی و آوازی فضای جدیدی را به وجود بیاورند و در گوشه‌های ردیف تنوع ایجاد کرده و بیشتر در آن ملودی بنوازند. جمله‌بندی او سهل ممتنع هستند، ساده به نظر می‌رسند ولی پیچیده‌اند. در اجرای یک نیم‌جمله یا جمله ادامهٔ آن اغلب برای مخاطب قابل پیش‌بینی نیست این موضوع به‌خصوص در موقع اجرای آثارش توسط دیگر نوازندگان بیشتر نمایان می‌شود و معمولاً حفظ این جمله‌ها به زمان زیادی نیاز دارد. مد گردی، مرکب‌نوازی و رفتن به دیگر دستگاه و آوازها در بین آثار او زیاد وجود دارد ولی در آثار نوازندگان قبل شنیده نمی‌شود؛ گاهی یک آکورد شکسته را به یک جمله و یا نیم‌جمله تبدیل کرده است.

استفاده از آرپژ یا آکوردهای شکسته در اجرای آوازی بیات ترک از آلبوم نای نی (کسایی، بی‌تا، ۲). تصویر ۴.

تصویر ۴- آکورد شکسته

اهمیت وی به هجاهای شعری در اجرای جملات موسیقی تا حدی است که برخی از قطعات ضربی وی نیز بر اساس شعر ساخته و اجرا شده است؛ ازجمله قطعهٔ دوضربی شوشتری با همکاری محمدرضا لطفی و... در برنامهٔ گل‌های تازه (کسایی،۱۵۱). قسمت نخست این قطعهٔ دوضربی مطابق تصویر ۵ بر وزن عروضی مستفعلتن مستفعلتن است که با شعری از مولانا به همین وزن انطباق دارد. در آثار او نمونه‌های

ضربی زیادی وجود دارد که بر اساس وزن اشعار ساخته و اجرا شده است.

با من صنما دل یک دله کن گر سر ننهم آن گه گله کن

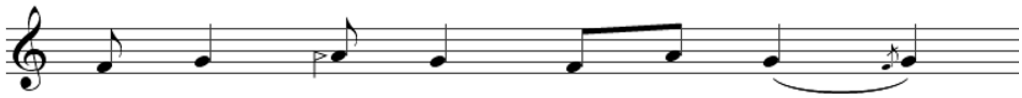
تصویر ۵- قطعهٔ دوضربی شوشتری

وی در ساختن و نواختن جمله‌های مخصوص نی ابتکار و خلاقیت داشت. انتخاب ملودی‌ها کاملاً بر فن ساز نی و صدای آن منطبق است؛ سکوت‌ها، نت‌ها، فرازها، جمله‌ها، فرودها متناسب با ساز نی و دم و بازدم نوازنده است. فن نفس‌گیری وی با کمک دیافراگم به نحوی است که در اجرای جملات طولانی آوازی و به‌خصوص ضربی تناسب دارد و بدون اینکه صدا ضعیف شود تا انتهای جمله ادامه می‌یابد. جملات موسیقی او نسبت به نوازندگان قبل به لحاظ زمانی طولانی‌تر هستند. اغلب در نوازندگی یک جمله یا نیم‌جمله را اجرا کرده و آن را بسط و گسترش داده است. گاهی در هم‌نوازی‌ها به‌محض شنیدن یک ملودی کوتاه آن را بسط و گسترش داده و به شکل‌های مختلفی ارائه می‌دهد. گاهی با دیدن و یا شنیدن یک صحنه و جمله یا کلمه‌ای آن را به‌عنوان یک موتیف موسیقی در نظر گرفته و با بسط و گسترش به یک قطعه تبدیل نموده است، به‌طور مثال قطعهٔ سلام که ایدهٔ آن با مشاهدهٔ سلام‌کردن مردم به فردی متمول و پاسخ آهنگین او به وجود آمد. تصویر ۶.

تصویر ۶- قطعهٔ سلام

به‌کارگیری الگوی ملودی باز و اجرای آن در مایه‌های مختلف، بسط و گسترش موتیف به شکل‌های متفاوت، به‌کارگیری موتیف‌های آشنا و ناآشنا از مشخصه‌های جمله‌بندی او در نوازندگی به‌حساب می‌آید.

بسط و گسترش نیم‌جمله زیر در شور از آلبوم نای نی (کسایی، بی‌تا، ۱). تصویر ۷.



تصویر ۷- بسط و گسترش موتیف و...

کسایی نسبت به نوازندگان قبل در پایبندی به ساختار ردیف و اجرای سلسله‌مراتب و تداوم گوشه‌ها، بداهه‌پردازی آزاد است و این موضوع حتی در ردیف‌های ایشان نیز مشهود است. «من نیامده‌ام که از تمام گوشه‌های موسیقی استفاده کنم. گوشه‌هایی که دیدم ارزش اجرایی دارند از آن استفاده کرده‌ام؛ گوشه‌هایی که فقط اسم دارند و محتوی آن‌ها چیزی نیست آن‌ها را رها کرده‌ام و نخواستم به دنبال آن‌ها باشم» (بهروزی، ۱۳۷۲، ۲۷۲). با این حال کسایی سه روایت مختلف از ردیف موسیقی ایران را ارائه داده که توضیح دربارهٔ آن‌ها از موضوع این مقاله خارج است.

ریتم

برخی از قطعات اجراشدهٔ او دارای میزان‌بندی دقیق و منظم است که اغلب به همراه تنبک و یا به‌صورت گروه‌نوازی و هم‌نوازی اجرا شده است؛ همچنین در هنگام تک‌نوازی و یا جواب آواز ریتم را به اقتضای حالت آهنگ آن‌گونه که احساس می‌کند، خارج از چهارچوب میزان‌بندی و وزن‌های متداول امروزی ارائه می‌دهد، به این صورت که در آن سرعت زیاد تغییر کرده و زمان نت‌ها و سکوت‌ها دقیقاً بر مبنای الگوهای میزان‌بندی‌شده حفظ نمی‌شود، بلکه به‌صورت ادوار ریتمیک است که معمولاً با اوزان شعری هماهنگی دارد. در اغلب جملات ضربی، درآمد و فرود وجود دارد و بعد از درآمد گوشه‌های اصلی دستگاه و یا آوازی را که انتخاب کرده اجرا نموده است. در آثار ضربی او گاهی سرعت و وزن تغییراتی جزئی دارد. در آثار نوازندگان قبل اجرای چهارمضراب وجود ندارد. کسایی برای اولین بار چهارمضراب زنگ‌شتر را در حضور ابوالحسن صبا در اجرای زنده رادیو می‌نوازد که بسیار مورد تعجب استاد صبا قرار می‌گیرد (زینعلی، ۱۳۷۹، ۴۵). «شاید بتوانم ادعا کنم که چهارمضراب را با مایهٔ موسیقی سنتی و یاری اساتید من با نی اجرا کردم و راهگشا شدم» (کسایی، ۱۳۶۴، ۱۶۶-۱۶۷). ساز نی اصولاً قادر به اجرای پایهٔ چهارمضراب نیست، ولی کسایی سعی کرده این نوع قطعات را به نحوی اجرا نماید تا تداعی‌کننده پایهٔ چهارمضراب باشد. مطابق تصویر ۸ اجرای چهارمضراب راست‌پنج‌گاه از آلبوم نای نی (کسایی، بی‌تا، ۶).

تصویر ۸- چهارمضراب راست‌پنج‌گاه

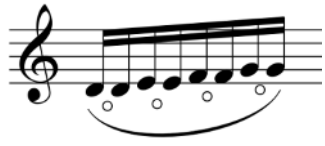
نحوهٔ ارائهٔ قالب‌های اجرایی موسیقی ایرانی

اغلب قریب‌به‌اتفاق آثار اجراشده توسط کسایی به‌صورت بداهه‌نوازی است ولی به‌طور معمول قالب‌های اجرایی موسیقی ایرانی را بر اساس طرحی که همواره در ذهن داشت اجرا می‌نمود. او بیشتر اوقات نوازندگی را با پیش‌درآمد آغاز کرده و گاهی نیز آن را با چهارمضراب ادامه داده سپس گوشه‌های آواز و یا دستگاه را نواخته، پس از اجرای چند گوشه برای تنوع، قطعهٔ ضربی کوتاهی اجرا کرده است. گاهی پس از پیش‌درآمد و اجرای گوشه‌های مختلف، چهارمضراب نواخته و سپس با یک رنگ نوازندگی خود را پایان داده است. وی اغلب نوازندگی خود را با قطعه‌ای تند به پایان برده است.

فن‌های اجرایی در نوازندگی

کسایی در اجراهای خود از نت‌های زینت، اشاره به نغمهٔ بالا و پایین، تکیه‌زدن پایین یا تکیه نزولی، ویبراسیون، تریل و باتری و... مطابق نوازندگان قبل استفاده نموده با این تفاوت که به تزئینات ملودی بیشتر توجه و اهمیت داده است و ارائهٔ تزئینات شمرده و اغراق‌آمیز بیان می‌شود. در آثار نوازندگان قبل اغلب تکیه‌ها، اشاره به نغمهٔ بالاتر دارد ولی در آثار کسایی از تکیه‌های اشاره به نغمهٔ بالا و پایین استفاده شده است. در آثار نایب نت‌های مقطع نسبت به نت‌های متصل کمتر استفاده شده است، ولی در آثار کسایی نت‌ها بنا بر ضرورت اجرای هجاهای کوتاه و بلند شعر مقطع است مگر در هنگام اجرای تحریر. در نوازندگی، نایب سعی در انتقال مطلب و اجرای گوشه‌های ردیف دارد ولی کسایی به نحوهٔ ارائهٔ جملات موسیقی و تزئینات آن تأکید بیشتری دارد. فن‌های به‌کاربرده‌شده توسط او، در خدمت ایجاد فضا و حال و هوایی است که از گوشه‌های موسیقی ایرانی درک کرده، مانند احساس غم، شادی، حماسه و.... در آثار وی از ویبراسیون‌های (ناله، مالش) عرضی و طولی معمول ساز تار استفاده شده است ولی در آثار نوازندگان قبل شنیده نمی‌شود. در نوازندگی کسایی کشیدن و جمع‌کردن لب‌ها جهت وصل دو صدای مختلف و اتصال پیوستهٔ یک نت به نت بعد یا قبل و ایجاد نت دقیق، نقش اساسی ایفا می‌کنند. کشیدن لب باعث افزایش و جمع‌کردن باعث کاهش بسامد نت می‌شود. در آثار کسایی دینامیک و فراز و نشیب دامنهٔ صوتی، کرشندو، دکرشندو، گلیساندو، لگاتو، استاگاتو و... نسبت به نوازندگان قبل به‌مراتب بیشتر رعایت شده و به‌راحتی قابل درک است. اغلب نت‌های بلند و کشیده با تغییر اندک حجم صدا و ویبراسیون‌های ملایم به کمک حرکت متناوب لب‌ها همراه است ولی حرکت لب‌ها سریع نیست. برخی از فن‌های به‌کاربرده‌شدهٔ کسایی در نوازندگی به شرح زیر است:

- تکیه به نغمهٔ بالا در حرکت صعودی:

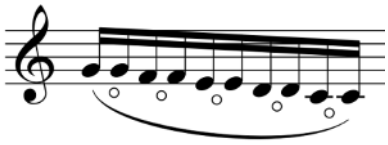


تصویر ۹- تکیه به نغمهٔ بالا

- تکیه‌های گسسته:

تصویر ۱۰- تکیه‌های گسسته

- تکیه به نغمهٔ پایین در حرکت نزولی:



تصویر ۱۱- تکیه به نغمهٔ پایین

- تکیه به نغمهٔ بالا در حرکت نزولی:

تصویر ۱۲- تکیه به نغمهٔ بالا

- تریل روی نت‌های مختلف:

تصویر ۱۳- تریل

- انواع باتری یا فواصل بیشتر از یک پرده و نیم، روی فواصل مختلف:

تصویر ۱۴- باتری

- حرکت‌های پیوستهٔ لگاتو:

تصویر ۱۵- لگاتو

- اجرای نت‌های مقطع یا استاکاتو:

تصویر ۱۶- استاکاتو

نگه‌داشتن نت پایه و ملودی‌پردازی مطابق تصویر ۱۷ در آثار وی زیاد شنیده می‌شود.

تصویر ۱۷- نگه‌داشتن نت پایه و ملودی‌پردازی

نگه‌داشتن نت پایه و ملودی‌پردازی در بیداد همایون، اجرای خصوصی (کسایی،۱۳۷۱). تصویر ۱۸.

تصویر ۱۸- نگه‌داشتن نت پایه و ملودی‌پردازی در بیداد همایون

تکیه به نغمهٔ پایین در قطعهٔ آوازی در بین دوضربی شوشتری، گل‌های تازه (کسایی، بی‌تا،۱۵۱). تصویر ۱۹.

تصویر ۱۹- تکیه به نغمهٔ پایین

تکیه به نغمهٔ پایین در آواز بیات ترک اجرای خصوصی (کسایی، ۱۳۷۱). تصویر ۲۰.

تصویر ۲۰- تکیه به نغمهٔ پایین

استفاده از تکیه در اجرای آوازی بیات اصفهان، آلبوم از کران زاینده‌رود (کسایی، ۱۳۵۶-۱۳۴۳، ۱). تصویر ۲۱.

تصویر ۲۱- تکیه

تکیهٔ نزولی روی نت پایه در اجرای آوازی بیات اصفهان، آلبوم از کران زاینده‌رود (کسایی، ۱۳۵۶-۱۳۴۳، ۱). تصویر ۲۲.

تصویر ۲۲- تکیهٔ نزولی روی نت پایه

نتیجه‌گیری

نگاهی کلی به تاریخ نوازندگی موسیقی ایران، نشان می‌دهد متأسفانه تاکنون در حوزهٔ سبک‌شناسی و شیوهٔ نوازندگی استادان بنام مطالعه، پژوهش و تحقیق مکتوب چندانی صورت نپذیرفته است. گر چه تأثیر مطالعات شفاهی در نوازندگی برخی از استادان مشهود است اما انتقال آن به نسل بعد روزبه‌روز کمرنگ‌تر می‌شود. متأسفانه نوازندگان امروزه به ساختار و بنیان نی‌نوازی نسل‌های قبل کمتر توجه نشان می‌دهند و این موضوع ضرورت پرداختن به این امر مهم را گوشزد می‌کند زیرا مطالعه و آشنایی با عناصر و ساختارهای فنی مکاتب و شیوه‌های مختلف، باعث افزایش وسعت و تنوع فنون اجرایی نوازندگان و آشنایی با فرهنگ و اصالت‌های موسیقایی گذشته و احیاء ساختارهای اصیل و روبه‌فراموشی خواهد شد و قاعدتاً این‌گونه مطالعات تخصصی باید بخشی از فعالیت‌های نوازندگان امروزه به‌حساب آید. قطعاً این مطالعات می‌تواند علاوه بر افزایش توانمندی‌های نوازندگان نسل امروز در ایجاد شیوه‌های جدید نیز راهگشا باشد، زیرا بدون شناخت کافی از شیوه‌های گذشته ایجاد شیوه‌های جدید که ضرورت آن اجتناب‌ناپذیر است به نتیجهٔ مطلوب نخواهد رسید.

فهرست منابع

- پیرنیاکان، داریوش (۱۳۸۷)، «بررسی مکتب‌های تارنوازی»، *نشریه هنرهای زیبا*، ۳۴، ۱۱۹-۱۲۵.
- بهروزی، شاپور (۱۳۷۲)، *چهره‌های موسیقی ایران*، مصاحبهٔ علی بوستان با حسن کسایی، تهران، کتاب‌سرا.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۳۳)، *سرگذشت موسیقی ایران*، جلد اول، تهران، صفی علیشاه.
- راحتی، بابک (۱۳۸۸)، «بررسی ساختار فنی تارنوازی مرتضی خان نی داوود»، *فصلنامه موسیقی ماهور*، ۴۳،۲۹-۵۱.
- زینعلی، محمدرضا (۱۳۷۹)، *نای هفت‌بند*، تهران، دانشگاه هنر.
- سپنتا، ساسان، (۱۳۶۹)، *چشم‌انداز موسیقی ایران*، تهران، مؤسسه انتشاراتی مشعل.
- صفوت، داریوش (۱۳۵۰)، *پژوهشی کوتاه دربارهٔ استادان موسیقی ایران و الحان موسیقی ایرانی*، تهران، وزارت فرهنگ و هنر.
- کسایی، حسن (۱۳۸۳)، «اسلوب نوازندگی نی»، *ماهنامه هنر موسیقی*، ۵۱، ۴-۵.
- کسایی، حسن (۱۳۶۴)، «بشنو از نی...»، *فصلنامه هنر*، ۹، ۱۶۲-۱۷۶.

آلبوم‌ها

- اصفهانی، نایب اسدالله با آواز آقا حسین تعزیه‌خوان، بیات اصفهان، تصنیف کردی، صفحهٔ گرامافون
- اصفهانی، نایب اسدالله با آواز آقا حسین تعزیه‌خوان، راک، تصنیف نمی‌دانیم با عشق، صفحهٔ گرامافون

- اصفهانی، نایب اسدالله با آواز آقا حسین تعزیه‌خوان، بیات ترک، بار فراق دوستان، صفحهٔ گرامافون
- اصفهانی، نایب اسدالله با آواز آقا حسین تعزیه‌خوان، آواز ابوایتام (ابوعطا)، تصنیف عیشم مانده است، صفحهٔ گرامافون
- اصفهانی، نایب اسدالله با آواز آقا حسین تعزیه‌خوان، آواز دشتی، تصنیف گیلک با رنگ، صفحهٔ گرامافون
- اصفهانی، نایب اسدالله با آواز آقا حسین تعزیه‌خوان، بیداد، تصنیف مژده به بلبل دهید فصل بهار آمده، صفحهٔ گرامافون
- اصفهانی، نایب اسدالله با آواز آقا حسین تعزیه‌خوان، سه‌گاه، مخالف، تصنیف الا ای ساقی مهوش، صفحهٔ گرامافون
- کسایی، حسن و افتتاح، امیر ناصر و... (۱۳۳۰– ۱۳۴۰)، *نای جان*، مؤسسهٔ آوای باربد، لوح فشرده
- کسایی، حسن و ملک، جهانگیر و... (۱۳۴۳–۱۳۵۶)، *کران زنده رود*، مؤسسهٔ آوای نوین اصفهان، ۱–۵، لوح فشرده
- کسایی، حسن و لطفی، محمدرضا و...، *گل‌های تازه*، رادیو، ۱۵۱
- کسایی حسن (۱۳۵۱)، سه‌تار و آواز، *ردیف موسیقی ایران*، رادیو اصفهان، نوار کاست
- کسایی حسن (۱۳۸۸) سه‌تار و آواز، *ردیف موسیقی ایران*، ضبط مرداد ۱۳۸۵، مؤسسهٔ آوای نوین اصفهان، لوح فشرده
- کسایی حسن (۱۳۸۹) نی، *ردیف موسیقی ایران*، تاریخ ضبط: تیر ۱۳۸۶، انتشارات: مؤسسهٔ نغمهٔ شهر با همکاری مؤسسهٔ آوای باربد، مؤسسهٔ فرهنگی هنری نغمهٔ گشایش و موزهٔ موسیقی ایران، لوح فشرده
- کسایی، حسن (۱۳۷۰)، *جشنوارهٔ نی‌نوازان*، تالار اندیشه
- کسایی، حسن (۱۳۷۱)، ضبط خصوصی، موجود در آرشیو نگارنده
- کسایی، حسن (بی‌تا)، *راز نی*، کانون پرورشی کودکان و نوجوانان
- کسایی، حسن (بی‌تا)، *نای نی*، انجمن موسیقی ایران
- کسایی، حسن (۱۳۸۶)، *ردیف موسیقی ایران*، ضبط تیر ۱۳۸۶، انتشار زمستان ۱۳۸۹، مؤسسهٔ نغمهٔ شهر با همکاری مؤسسهٔ آوای باربد و مؤسسهٔ فرهنگی هنری نغمهٔ گشایش و موزهٔ موسیقی ایران، لوح فشرده

Received: 2017/ 05/ 06
Accepted: 2018/ 12/ 29

The Playing Style of the Master Hassan Kasaei

Mohammadreza Zeynali, Lecturer, Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

Method and how to provide and state music (external and actualized manifestation of mental materials and assets plus personal inventions and tendencies) is called method or style. Study and familiarity of musicians with technical structures and elements of different schools and methods will cause increasing and varying executive techniques set for musicians and reviving past heritage. These are considered as a part of today's activities of musicians. Based on documentary works in a 100–years juncture, a general division can be achieved about Ney musicians of Iranian music. Works of Ney musicians can be divided into three clear eras: the Qajar, the Pahlavi, and the Islamic Revolution era. In these ares, two musicians are considered as the most significant ones, Nayeb Asadollah Esfahani and Hassan Kassai who provided two different styles and methods in Ney playing. According to the opinion and quotation of masters and acquaintances with music, Hassan Kassai is one of the geniuses and most capable musicians in one hundred years. Today, all Ney musicians are indebted to him, whether for his direct or indirect mastering. Kassai made a new method in Ney playing. But what are stylistic specifications of Kassai's playing? To answer this question, it has been tried to use all existing sources like left audios and visual works, both formal and private release and also, oral and written opinions of some music masters in this regard. Bass voice in musicians before Kassai is soft bass but bass sound in Kassai's playing is strong and has much volume. Kassai music is subject of Isfahan song school. He has provided three different narrations of Iranian music row. Most of his sentences have been run as songs and are based on poem syllables that he had in mind. Using elongated notes in sentences, no compression and opening figure and sentence motifs, attention and using silence between music sentences in playing have extended and spread theme or melody in different forms. He has tried to make sense and feeling of Gushehes, pieces, and cheerfulness in playing. He has extremely noted to comply with dynamics and make cases of musical pieces. His performed sentences have disconnected and connected notes, stressed on high and low melody, trail, and battery. He has used broken arpeges and accords. In performances, sometimes he has had modulation and referred to other modes. Four plectrums with Ney have been performed by Kassai for the first time. By using different lengths of Ney, he has participated in orchestras and choirs more than before, composing many pieces like City and Hope Caravan.

Key words: Hasan Kassai, Playing the Ney, Stylistics, Ney playing, Ney.