نقد موسیقی: پژوهش یا داستان‌سرایی؟

دومقاله از پاول هنری لانگ
ترجمهٔ ناتالی چوینه

توضیح مترجم:

پاول هنری لانگ (۹۱-۱۹۰۱)، موسیقی‌دان مجارستانی، در سال ۱۹۲۸ به‌عنوان نخستین پژوهشگر خارجی برای تدوین یک برنامهٔ آموزشی برای رشتهٔ موسیقی‌شناسی به دانشگاه‌کلمبیا در آمریکا دعوت شد. در آن روزگار، صرف واژهٔ «موسیقی‌شناسی» تصویری آمیخته با بهت و کینه را القا می‌کرد: بهت و حیرت در برابر یافته‌های جدیدی که نگرش‌های گذشته، به‌خصوص در رابطه با مردمان «بی‌تمدن»، را یکسره دگرگون می‌ساختند، و کینه ازاشخاص دارای دانش و بینشی رشک‌انگیز، یا کسانی که با تظاهر به عضویت در این گروه به جلوه‌فروشی می‌پرداختند. یکی از نخستین دستاوردهای لانگ، علمی کردن این رشته ودور کردن آن از هرگونه داستان‌پردازی و شایعه و اطلاعات بی‌پایه بود. لانگ خواهان پژوهش بر مبنای داده‌های صحیح و دقیق علمی بود و فرهنگ تحقیق را بین دانشجویان موسیقی که به قصه‌های شیرین این عرصه خو گرفته بودند رواج داد؛ ضمن اینکه اصرارداشت موسیقی، ورای همهٔ گفته‌ها و دانسته‌ها، با هر شکل و قالبی که دارد به روح و جان مخاطب عام نفوذ کند.به دنبال فراهم آوردن مبنایی علمی برای پژوهش‌های دانشگاهی، نوبت به علمی کردن نقدها رسید. لانگ به‌عنوان یکی از برترین منتقدان موسیقی در آمریکا به معرفی اصول نقد صحیح پرداخت و به‌گزافه‌گویی‌های افراد کم اطلاعی که سعی در جلب توجه عموم داشتند حمله کرد. مردم‌پسند کردن یافته‌های علمی برای عدهٔ بسیاری وسیلهٔ کسب درآمد و موقعیت اجتماعی شده بود، و پژوهشگران واقعی یا سکوت اختیار کرده بودند و یا به عمد به زبانی غیر قابل فهم برای مردم صحبت می‌کردند تا مگر جایگاه علمی خود

ورشته‌شان را به برتری شایسته‌ای برسانند، غافل از اینکه با ارائهٔ این تصویر دست‌نیافتنی ازدانش موجب دلسردی مخاطب می‌شوند و بدین ترتیب راه «مردم‌پسند سازها» را هموارترمی‌سازند. لانگ با پرورش دانشجویان اهل تحقیق و تشکیل گروه‌های پژوهشی با این‌جریان به مقابله پرداخت و موفق شد ارزش حقیقت را در ذهن مردم تثبیت کند، بی‌آنکه به زیبایی تخیل هنری خدشه‌ای وارد آورد. به‌خاطر همین حقیقت‌دوستی بود که با وجود ایمان عمیق به علم، ارزش واقعی آن را در کاربردی بودن آن می‌دانست و در همین راستا کوشید تا طرز اجرای صحیح موسیقی دوره‌های تاریخی مختلف را احیا کند، و در زمرهٔ کسانی باشد که مسئلهٔ «اعتبار» (authenticity) در اجرای موسیقی را مطرح کردند. بدین ترتیب نقد علمی صحیح در ترکیب با هنر و خلاقیت راهگشای بهبود اجرا و نیز بالا رفتن سطح آموزش در کنار سطح توقع و پسند جامعه شد.لانگ از بنیان‌گذاران انجمن موسیقی‌شناسی آمریکا و رئیس انجمن بین‌المللی موسیقی‌شناسی بود.

موسیقی‌شناسی و نوشته‌های موسیقایی*

گسترش تدریجی قلمرو دانش موسیقی در طول قرن بیستم با ضرب‌آهنگی فزاینده پیشروی کرده، و دورانی که در آن تاریخ‌های موسیقی تک نویسنده‌ای از نوع سنتی می‌توانستند خواننده را با مبانی اصلی تمام مراحل تاریخ موسیقی آشنا کنند دیگر سپری شده است. بنابراین تعجبی ندارد که کسانی که امید دارند چنین مطالبی را به‌معنای محترمانهٔ کلمه مردم‌پسند سازند، ناگزیر توجه خود را به شکل‌هایی از خلاصه‌پردازی معطوف می‌کنند که‌از همان آغاز طرح و نقشه‌ای گلچین شده با قصد و غرض و افق دیدی محدود دارند. با این‌همه، این تغییر اجباری در روش کار نه تنها آن را ساده‌تر نکرده بلکه به دشواری‌هایش نیز افزوده است. میزان توافق بر سر اینکه کدام قسمت‌ها را باید اساسی دانست و کدام‌ها را جانبی، از حد معمول کمتر است. البته مسئلهٔ مبهم بودن دستاوردهای علمی مطرح نیست؛ بلکه خط مقدم جبهه‌ای که دانش در امتداد آن پیشرفت می‌کند هم پیچ در پیچ و پرجنب و جوش است و هم دود آتش تضاد و ناسازگاری از آن زدوده نشده است مقتضیات روشنفکرانهٔ روزگار ما گزارشی فوری از رویدادهای آن عرصهٔ آشفته می‌طلبند. برای رسیدن آخرین اخبار به دست ما، تفسیرگران ویژه‌ای لازم آمده‌اند و مردم پسند کردن دانش، بدین معنا، حرفهٔ جدیدی شده است.

کتاب‌های خاصی که برای برانگیختن و ارضای علاقهٔ همگان نسبت به علوم طبیعی نوشته شده‌اند، مدت‌هاست که در عرصه ادبیات جایگاهی شایسته به‌دست آورده‌اند. مؤلفان این کتاب‌ها ضمن آشنایی بی‌واسطه با پیچ و خم‌های دستمایهٔ خود، درک کاملی نیز ازعملکرد ذهن‌های ناوارد و تعلیم‌ندیده داشتند. آنها اغلب در یکی از سبک‌های ادبی استاد بودند، و در ساده‌سازی و مقید کردن مضمون والای خود به‌میزان مناسب مهارت داشتند. از سوی دیگر، بسیاری از فرهیختگان اطمینان دارند که نتایج کاوش‌های شان هرگز به ذهن‌آن سوم شخص مفرد کند ذهن، یعنی «خوانندهٔ عام»، راه نخواهد یافت. همان صرف‌کوشش برای قابل فهم کردن یافته‌های علمی برای غیرحرفه‌ای‌های ناوارد به چشم‌کسانی که در بلندی‌های المپی پژوهش علمی سکونت دارند، رنگ و بوی حقه‌بازی دارد. عدم تحقیر عامه‌پسندسازی از جانب برخی از غول‌های روزگار گذشته- همچون گالیله، بوفُن، فارادی و مانند آنها - امری پذیرفته و مجاز

به‌شمار می‌رود، اما ادعای کلی بر این است که جهان دانش، که موسیقی‌شناسی را نیز دربردارد، اکنون چنان تخصصی شده که رهیافتی از این دست دیگر امکان تحقق ندارد. یکی از نتایج ضمنی تقسیم پژوهش علمی‌به شاخه‌های فرعی این است که متخصص یک رشته برای همکاران خود در بخش دیگرحکم همان «خوانندهٔ عام» را پیدا می‌کند. در مقابل، پژوهشگرانی که در یک عرصه بسیارخوش درخشیده‌اند اغلب بر این باور هستند که دانش ایشان تمامی عرصه‌های دیگر را نیز دربرمی‌گیرد. متأسفانه موسیقی در این میان یکی از قربانیان دائمی به‌حساب می‌آید؛ فیلسوف‌ها، فیزیک‌دان‌ها، روان‌شناسان، حتی اقتصاددانان و افراد دیگر دوست دارند به قلمرو آن تجاوز کنند، و وقتی به خود می‌آیند که درگیر و دار مسائل هنری بنیادین موسیقی گرفتار شده‌اند.

اما البته همه چیز به هم مربوط است. هیچ دانشمند نوبل گرفته‌ای نمی‌تواند به عنوان یک طبیعی‌دان روی دست یکی از بومیان تاسمانیا بلند شود، چون شخص اخیر به خاطر تلاش عملی برای یافتن غذا با راه و روش زندگی تک‌تک موجودات زندهٔ اطراف خود از دید یک طبیعی‌دان تجربی آشنایی دارد. دستگاه‌های اندازه‌گیری یک فیزیک‌دان هر قدر هم دقیق باشند، باز نمی‌توانند با گوش هنری یک موسیقی‌دان خوب برابری کنند. اگر موسیقی‌شناسانی که قصد پژوهش دارند بخش تفسیرگرانهٔ کار خود را انجام نشده باقی بگذارند، نباید تعجب کنند که دیگرانی با تجهیزات و مهارت کمتر به سراغ این بخش می‌روند. تاوقتی پژوهشگر جرأت بر عهده گرفتن رهبری را نداشته باشد، انبوه مطالبی که خود وهم‌قطارانش گرد آورده‌اند یا حجم مرده‌ای از دانستنی‌های متروک خواهد بود یا ابزاری خطرناک در دست افراد غیر متخصص. اگر حق را به دانشمندانی بدهیم که در تفهیم‌ناپذیری حرف‌شان برای مردمانی آمادهٔ جذب نظر ایشان تردیدی روا نمی‌دارند، پس چشم‌انداز روشنفکری ما واقعاً هم تیره و تار است. پس هر قدر دانش بیشتر پیشرفت‌کند و تخصصی‌تر شود، دست‌یابی به آن برای حلقهٔ تنگ‌تری از مردم امکان‌پذیر خواهدبود. در پایان هر کاوشگری فقط خودش می‌فهمد که چه می‌گوید؛ هیچ میراث علمی‌ای ازاو به‌جا نخواهد ماند، و کل نظام علم ویران خواهد شد. خوشبختانه چنین سرانجامی برمبنای وهم و خیال شکل گرفته است.

تمایز دل به خواهی میان پژوهش «محض» و «کاربردی» که هنوز در بسیاری اذهان وجود دارد به سختی می‌تواند ادامه یابد. یک دلیلش این است که کاربرد عملی یافته‌های پژوهشی موسیقی در زندگی موسیقایی ما چنان دگرگونی‌های بنیانی و پرشماری ایجادکرده که تأثیری عمیق بر سبک و سیاق و جوهرهٔ آن گذاشته است. سازهای قدیمی ومدت‌ها متروک مانده بار دیگر احیا شده و استقبال فزاینده‌ای به خود دیده‌اند. شیوه‌های اجرای موسیقی در دوره‌های پیش از رمانتیک توسط هنرمندان مورد مطالعه و بررسی قرار می‌گیرند، و خطاهای گاه‌شناختی که تا همین دو سه دههٔ پیش قانون همیشگی کنسرت‌های عمومی بودند اکنون به‌ندرت دیده می‌شوند. آشنایی فزاینده با موسیقی «قدیم» کارکنان کنسرت‌ها را به طرز قابل توجهی غنی ساخته - سی سال پیش چه کسی‌تصور می‌کرد تلمان و ویوالدی روزی در شمار آهنگ‌سازان محبوب مردم درآیند؟ اما درنوشتن دربارهٔ موسیقی برای مردم ناموفق بوده‌ایم؛ حتی نتوانسته‌ایم به آن درخششی‌دست پیدا کنیم که در علوم طبیعی، هنرهای تجسمی و ادبیات عیان است. استفاده از علم موسیقی‌شناسی در راه هدف‌های عملی زندگی موسیقایی‌مان وضعیتی بحرانی را به‌وجودآورده که عاشق سر سپردهٔ

موسیقی را در ورطهٔ آن سرگردان کرده‌ایم. درست است که روندهای تکاملی موسیقی به‌راحتی قابل درک و شناخت نیستند؛ در دنبال کردن‌شان باید جدیت فراوانی به خرج داد. تنها راه سنجش یک ساختهٔ موسیقایی این است که آن را به‌صورت قطعه‌قطعه در نظر بگیریم. همین مشکل است که گریبان‌گیر نویسندهٔ مطالب موسیقایی می‌شود: او باید تحلیل کند، و در همین حال متوجه می‌شود دارد توجه مخاطب خود را از تمامیت اثر که روح حیات‌بخش آن است، منحرف می‌کند. اما درک ودریافت واقعیت‌ها بستگی زیادی به تجربهٔ زندهٔ تمامیت موسیقی دارد. موسیقی گوش‌دادن تمرین حساسیت به حساب می‌آید نه حواس، چون «گوش دادن» خیلی فراتر از «شنیدن» است؛ با این حال بسیاری از خبرگان فن و هنرمندان هنوز بر این باور هستند که‌موسیقی نباید حتی به ذره‌ای آموزش آلوده شود؛ و بی‌وقفه، هر چند با بهترین نیت‌ها،تلاش می‌کنند تا محتوای هنر را از شکل بیندازند و پایین بیاورند، تا جایی که خوانندهٔ بی‌گناه از خود بپرسد اگر با صدمه‌زدن به ناآگاهی خود خطر ویرانی اشتیاقش را بپذیرد کارعاقلانه‌ای کرده یا نه. ولی در نهایت بیشتر آدم‌ها تمایل دارند دربارهٔ موضوع مورد علاقه‌شان چیزهایی بدانند؛ در این حال ما به جای آنکه برای‌شان راهنمای قابل اطمینانی‌فراهم آوریم، آنها را در چنگ نویسندگانی رها می‌کنیم که افتخارشان دست‌یابی به راه‌کاری است که نیاز بسیار اندکی به مشاهده و مطالعه را ایجاب می‌کند.

تاریخ‌دان با امروز سر و کار ندارد، که هر ارزشی برای آن قائل شویم باز هم به لحاظ ذهنی‌تازگی دارد. سر و کار او با دیروز است، که خاطره‌اش همواره با ابهام درآمیخته است. تاریخ‌دان هنر تکلیف دشوارتری بر عهده دارد، زیرا باید به جانبداری، تحسین، و تشریح‌خلاقیت هنرمندانی برخیزد که نه یک صد سال بلکه شاید هزار سال پیش از اومی‌زیسته‌اند و این کار را هم با چنان شفافیتی انجام دهد که گویی همگی آنها معاصرخودش هستند. این نخستین سنگ بزرگ سر راه ماست، زیرا انسان امروزین آشنا با علم وفن‌آوری عادت کرده با واژگان مربوط به «پیشرفت» بیندیشد. او در علوم طبیعی یا اجتماعی هر اندیشه یا مفهومی را که صد سال قدمت داشته باشد، سر تا پا عتیقه به‌حساب می‌آورد. مردم‌پسندترین نوشته‌ها موسیقی «قدیم» را تا حد یک استخوان‌بندی، یا حتی مشتی استخوان، تحلیل می‌برند؛ آدم می‌تواند صدای ترق‌تروق‌شان را هم بشنود.وظیفهٔ ما این است که نه تنها خوانندهٔ علاقه‌مند را مجاب به گوش کردن این موسیقی بکنیم، بلکه روح و جانی هم به آن استخوان‌های خشک و از هم گسیخته ببخشیم. اما این کار چگونه انجام می‌شود؟

هیچ هنری تنها از روی تاریخ شناخته نمی‌شود؛ این شناخت را باید از تجربه، از روی سبکی به دست آورد که مثل یک تراشهٔ چوب به گوشت تن فرو می‌رود؛ اول چندان متوجه‌آن نمی‌شویم، ولی به‌تدریج دردش را حس می‌کنیم. استمرار تاریخی نیز تقریباً همین قاطعیت را دارد، و باز هم واقعیت‌های تاریخی و پیوندهای تاریخی در این میان اهمیت چندانی ندارند. ما درست در همان لحظه‌ای که تلاش برای کشف پیوندهای تاریخی را آغاز می‌کنیم وارد عرصه عقاید می‌شویم، و عقیده هر قدر هم نسبی باشد به معنای سبک‌است. این نکته کاملاً درک و پذیرفته شده است، با این حال به صراحت می‌توان گفت که‌بسیاری از موسیقی‌شناسان جوان امروز نه تاریخ‌دان بلکه عتیقه‌شناس‌اند، و به علاوه به‌چشم آنان این عتیقه با آن یکی چندان فرقی ندارد. آنها نقص تفسیر

را اعتبار و صحت می‌نامند؛ روی هم انباشتن واقعیت‌ها را مهم‌تر از استنباط اندیشهٔ کلی‌ای می‌دانند که‌شاخص آن واقعیت‌ها به حساب می‌آید. این شیفتگی نسبت به کندوکاو شدید در تک‌تک جنبه‌های یک مسئله ممکن است چشم پژوهشگر را بر فراز و نشیب‌های زندهٔ تاریخ ببندد. کمبود قوهٔ تشخیص و نداشتن توان قیاس دیگر جنایت به حساب نمی‌آیند؛ تنها گناه کبیره نادیده گرفتن جزئیات است. به‌علاوه، بسیاری از پژوهشگران موسیقی تمایل دارند سبک خوب نگارش را زینت پر زرق و برق تفکر بدانند. یک موسیقی‌شناس جوان اعتقاد دارد که باید از داستان‌گویی پرهیز کرد. و جای شخصیت‌های داستانی را به داده‌های علمی سپرد.موسیقی و موسیقی‌دانان واحدهایی را تشکیل می‌دهند که به درد ارائهٔ آمار می‌خورند، و بنابراین باید آنها را وارد رایانه کرد. بدین‌ترتیب تاریخ‌دان تبدیل به یک مشاهده‌گر صِرف‌می‌شود، شاهدی بی‌دخالت. رایانه می‌تواند مفیدترین خدمت‌ها را انجام دهد، و کارمندی نمونه باشد؛ ولی آمار و ارقام به روان‌شناسی و نیز ارزش‌های معنوی کاری ندارند و بنابراین راه به جایی نمی‌برند و نمی‌توانند تصویر کاملی از ماجرا به‌دست دهند.

تکه‌های موسیقی که می‌توان در لوله‌های آزمایش یا زیر عدسی‌های میکروسکپ قرار داد هیچ شباهتی به خود موسیقی ندارند. دیگر وقت دریافتن نکته‌ای رسیده که دانشمندان آزمایشگاهی مدت‌ها پیش کشف کرده‌اند، اینکه علم آنها بر مفاهیم مجرد متمرکز شده و به جنبه‌های هر چیز می‌پردازد نه خود آن؛ به ابزار می‌پردازد نه به خرد. واژه‌شناسی موسیقی‌تا وقتی این حقیقت در ذهن باشد شایستهٔ آن همه احترامی است که نثارش می‌کنیم. ولی ازآنجا که مقاصد انسان و هنرمند خلاق از مرزهای این مفاهیم مجرد فراتر می‌رود، روش‌علمی به تنهایی برای رویارویی با مشکلات ظریف و دقیق هنر و هستی کافی نیست. جدی‌ترین رویدادها در تاریخ اغلب با پیش‌آمدهای حاشیه‌یی خنده‌آور همراه‌اند، و این پیش‌آمدها حتی اگر دربردارندهٔ خود تاریخ هم نباشند، باز در تعریف داستان نقش مهمی ایفا می‌کنند. مهم‌تر از همه، در تحلیل یک اثر هنری، رعایت اصل علمی وفاداری کورکورانه نسبت به هر چیز اصیل کافی نیست؛ اثر ممکن است از هم متلاشی شود و به‌صورت توده‌ای از مواد اولیه درآید. رمز و راز تخیل شاعرانه تحلیل علمی را توجیه می‌کند و می‌تواند بر شیوه‌هایی که زیر عنوان سلیقه‌هایی یا زیبایی‌شناختی مردود شده‌اند، پرتوی بیفکند. این رهیافت اغلب به‌عنوان یک چیز خیال‌پردازانه و غیر علمی مورد انتقاد قرار می‌گیرد، ولی بیشتر وقت‌ها بی‌اندازه ثمربخش است، و پویشی انسانی و انگیزه‌ای روشنفکرانه ایجاد می‌کند.

در قطب مخالف عتیقه‌شناس، موسیقی‌شناسی قرار دارد که پیوسته و به شکلی منطقی سرگرم آزمایش و سنجش مواد است اما فقط به قالب‌ها و سبک‌های مورد استفادهٔ هنرمند می‌پردازد و نه به دلایل انتخاب آنها یا تغییر و تبدیل‌شان. با این وجود کار هر دوی آنهاگریزناپذیر و پر ارزش است ـ به شرط آنکه سرانجام کاوش‌های‌شان به بایگانی‌ها یا تالارهای سخنرانی ختم نشود. تحقیق هم مثل پول، خدمتکاری خوب اما اربابی بد است، و یکی از بدبختی‌های زمانهٔ ما این است که شرایط زندگی دانشگاهی موجب‌گرایشی شدید به بهره‌کشی از آن می‌شود. این وضعیت انواع و اقسام سوءتفاهم‌ها را به‌وجود آورده، و برخی از ناموسیقی‌شناسان، به‌خصوص در آمریکا، بی‌تردید با لذت تمام‌نسبت به آن ابراز نفرت می‌کنند. شاید جامعه ـ و موسیقی‌دانان

اهل عمل - به پیروان خاک‌آلود مکتب پژوهش منحصر به بایگانی‌ها بخندند، اما کار همین دانشجویان زیربنایی قابل اطمینان برای برپایی یک مقولهٔ خاص را فراهم می‌کند، و هیچ عقل سلیمی نمی‌تواند دستاوردهای افسانه‌یی موسیقی‌شناسی امروز را از این جریان مستثنی بداند. می‌گویند بسیاری از این نوشته‌ها سرشار از عطر کتابخانه است. خوب، عدهٔ بسیار کمی از این رایحه خوششان می‌آید، ولی بی‌تردید در این عرصه به نیروی انسانی بیشتری نیاز است.

پژوهشگر باید قادر باشد رنگ و بوی کار خود را به زبان کلمات مکتوب ترجمه کند. کاردیگر او این است که اثر هنری را از خوابی که از سر آشنایی قراردادی ما دچارش شده بیدارکند، و آن نیروی زندگی را که با روح خلاقش سرشته شده بدان بازگرداند. در این راه،جزییات باید روشن شوند نه اینکه به هم بریزند، و اندیشه باید انسجام یابد - یعنی هم با موضوع خود و هم با هدفش هم‌خوانی داشته باشد. همچنین باید دانست که شرایط پیوسته در حال تغییراند. تاریخ، در هر زمینه‌ای که باشد، باید همچون درام بافتی محکم وفشرده داشته باشد. باید جریانی زنده باشد که نرم و روان در حرکت است؛ آبگیرهای‌تحریف اغلب انباشته از خطرهای فرو خفته هستند. تاریخ‌دان نباید ابداع کند؛ این کار، درصورت تمایل، با خود خواننده است تا از این کوشش خود لذتی بی‌پایان ببرد. اما تاریخ‌دان برای بخشیدن توانایی ابداع به خوانندگان خود، باید آنها را به آن حالت خجسته برساند. لحظاتی پیش می‌آیند که مفاهیم تازه واقعیت‌های کهنهٔ پر ارج و نیز برخی واقعیت‌های سراپا بی‌فایده را ویران می‌کنند.

موسیقی‌شناسی را اغلب حجمی از دانستنی‌ها به‌شمار می‌آورند. اما بازتاب آن ما را به این‌نتیجه می‌رساند که ماهیت حقیقی آن چیز دیگری است. تاریخ بارها نشان داده که هرحجمی از دانستنی‌های پژوهشی اگر از رشد بازبماند خیلی زود جنبهٔ پژوهشی خود را نیز از دست خواهد داد. پژوهشگری یک نسل اغلب برای نسل بعدی بی‌معنا شده است. یک ناشر هر قدر هم مشتاق و آزاداندیش باشد اگر نتواند مؤلفانی پیدا کند که با نوشته‌های‌شان بدیل‌هایی ارزشمند بر مقاله‌های پژوهشی بزرگ برای خوانندهٔ عام فراهم کنند، ناتوان خواهد بود. مردم‌پسندساز، که بدین دلیل کار را به دست‌گرفته که موسیقی‌شناس حرفه‌ای نمی‌تواند یا نمی‌خواهد به آن تن دهد، با نابینایی حاصل از واقعیت‌های سطحی و بی‌خبر از گام‌های عظیم و دگرگونی‌هایی که برخی کاوش‌ها ایجاد کرده‌اند، با زور و زحمت و فقط از روی داده‌های دست دوم شناختی از موضوع به دست می‌آورد و در نتیجه محکوم به سرگردانی در حاشیه‌های بیرونی پژوهش می‌شود. ولی روی هم رفته نباید او را سرزنش کرد؛ بار عظیم مسئولیت همچنان بر دوش عالم پژوهشگر است. تحقیق کاری پر زحمت ولی آسان است؛ تفسیر از روی تخیل کاری دلنشین اما دشوار. چون کارکرد خرده‌گیرانهٔ تخیل اجازه نمی‌دهد. هیچ‌چیز بی‌ربطی وارد تحقیق شود؛ قسمت آسان تحقیق همان قسمت بی‌ربط آن است، و علت آسان بودنش هم همان بی‌ربطی است. این‌جاست که مردم پسندساز قدم به میدان می‌گذارد، و از بی‌ربط‌ها به‌عنوان نقطهٔ شروع استفاده می‌کند. پژوهشگر، برخلاف مردم‌پسندساز، همواره کم و بیش‌از چهارچوب محدودهٔ خود خبر دارد: چه وقت باید از مثال و قیاس استفاده کرد، و چه وقت از منطق و نتیجه‌گیری. پژوهشگر باید با تخیل روشنفکرانهٔ خود سعی کند کلماتی به کاربرد که منظورش را درست و دقیق برسانند و فقط هم همان منظور را برسانند، در حالی که موسیقی‌شناسان غیرحرفه‌ای اغلب از کلمه‌ها برای

حاشیه‌پردازی دربارهٔ مسئلهٔ مور د بحث استفاده می‌کنند بدین ترتیب سرانجام به مسیری از خیال‌بافی می‌رسیم که جزیره‌های کوچک واقعیت در جای‌جای آن پراکنده‌اند، و تاریخ و مفهوم موسیقی دردست چنین افرادی به نوع سبکی تبدیل می‌شود. کم نیستند کسانی که خود را پژوهشگرمی‌دانند و موضع‌شان این است که هیچ مطلب بی‌اساسی نیست که نشود به آهنگسازان گذشته نسبت داد و به عنوان منظور و مقصود واقعی با اطمینان از آن حمایت کرد.

گرایش به ساختن چهره‌هایی نمادین از آهنگسازان در این صد سال اخیر افزایش یافته، تاجایی که حقیقت یکسره از دست رفته است. به این مطلب باید لغزش‌های فراوان ناشی ازنوشته‌های میهن‌پرستانه و تجسم ملی‌گرایی در وجود یک فرد را نیز اضافه کرد. مسئولیت این وضع متوجه هر دو گروه -مردم پسند سازها و پژوهشگران -است. برخی ازچهره‌های دنیای موسیقی یا ادبیات در مملکت خود یا ارج و احترامی ندارند یا بیش ازحد بالا برده می‌شوند. ویوالدی را خارجی‌ها خیلی بیشتر از ایتالیایی‌ها تحسین می‌کنند؛ پفیتسنر و رِگر، با تمام ارج و قرب خود در آلمان، در هیچ کجای دیگر مطرح نیستند؛ و بایرون تا همین روزگار هم در سراسر دنیا بیش از انگلستان اعتبار دارد. آنگاه برخی آهنگسازان محبوب، مثل فرانک یا سیبلیوس، با هاله‌ای از تردید احاطه شده‌اند. یادآوری‌پیشگویی سِسیل گری لبخندی دردناک به همراه می‌آورد، که همین یک نسل پیش اعلام کرد آیندهٔ موسیقی در قرن بیستم را تأثیر برلیوز، سیبلیوس، و فان دیرن رقم خواهد زد! تمامی این اشکال‌ها و بی‌پایگی‌ها به ناراحت‌کننده‌ترین شکل ممکن در زندگی‌نامهٔ موسیقی‌دانان، گونهٔ محبوب «خوانندهٔ عام»، خودنمایی می‌کنند. امروزه باب شده که زندگی‌نامه‌ها را در قالب داستان ارائه کنند، که به نوعی شرافتمندانه‌تر از آن است که کتابی در واقع مملو ازگفتگوهای خیالی و احساساتی‌گری‌های فرضی را زندگی‌نامه بنامیم. زندگی‌نامه‌ای که از واقعیت‌ها خالی باشد داستان محض است، و زندگی‌نامه‌ای که چیزی‌جز واقعیت‌ها نباشد یک منبع اطلاعاتی صرف. اگرچه در زندگی‌نامه خط مرزی میان واقعیت متقن و تخیل احساساتی باید به دقت مشخص شده باشد، این مرز نباید به‌شکل‌دیواری جدا کننده درآید.

مشکل واقعی مردم‌پسندساز عادت کردن به یک روش فکری است که با طرز فکر خود اوخیلی فرق دارد. او از آنجا که فاقد ابزارها و مطالعهٔ صبورانهٔ یک پژوهشگر واقعی است، که‌می‌داند چگونه سره را از ناسره تشخیص دهد، متوجه نمی‌شود چه موقع از مرز میان«سرزمین اصل» و «سرزمین بدل» عبور کرده است. بادرک این مطلب به آن گونهٔ ادبی‌می‌رسیم که خوانندهٔ عام مشتاقانه در پی آن است: راهنمای تجزیه و تحلیل شاهکارها. دراینجا بار دیگر ما پژوهشگران حرفه‌ای عرصهٔ موسیقی با مسئولیت سنگین افراط و تفریط‌در تفسیر علمی موسیقی مواجه می‌شویم. هر چند این گزافه‌گویی‌ها برای گذشتگان ما بیش از خودمان جذابیت داشته‌اند، اما با این حال عقاید شوایتسر یا کرتسش‌مار و برخی پیروان‌شان مبنی بر اینکه در پس هر نت ممکن است رمز و رازی روحانی به کمین نشسته باشد، با نوعی لج‌بازی مورد اقتباس مؤلفان کتاب‌های راهنما و بروشورهای برنامه قرارگرفته است. امروزه بیشتر ما می‌دانیم با اینگونه متن‌های انباشته از تفسیر علمی باید با نهایت دقت و احتیاط برخورد کرد؛ این یک رهیافت ارزشمند است، اما نباید فراموش کرد که تاحد زیادی حکم بازسازی مصنوعی صحنهٔ حادثه را دارد. در ادبیات مردم‌پسند (ومتأسفانه در ادبیات حرفه‌ای نیز) به مقایسه‌هایی دور از ذهن و نسنجیده میان چیزهایی کاملاً

بی‌شباهت برمی‌خوریم. برخی از این چیزها ممکن است در جهان خصوصی ذهن آهنگساز، به عنوان تصوراتی کاملاً شخصی، پدید آمده باشند. ولی از خواننده یا دانشجویی که پارتیتور را مورد مطالعه قرار می‌دهد انتظار می‌رود نه تنها آنها را دریابد، بلکه کارکرد ذهنی خود را نیز در همان مسیر به جریان اندازد و هنگام شنیدن آرایمان خاصی ازنت‌ها بی‌چون و چرا به یاد، مثلاً، نور شمع بیفتد، در حالی که آن آرایمان به چنین چیزی اشاره ندارد و در واقع نمی‌تواند هم داشته باشد.

این مقالهٔ کوتاه نمی‌تواند حق مطلب را درمورد موضوع گسترده‌ای که عنوانش بدان اشاره می‌کند، به جا آورد. هدف آن را باید محدود به جلب توجه همگان به شکاف وسیعی دانست که بین نوشته‌های موسیقایی مخصوص حرفه‌ای‌ها و نوشته‌های موسیقایی مخصوص خوانندهٔ عام ولی مطلع وجود دارد. تاریخ هنر موسیقی نوعی پیوستگی درخود دارد، پیوستگی‌ای حاصل نیروهای ظریف اما قدرتمند که موجب حفظ یگانگی درعین گوناگونی می‌شود و اجازه نمی‌دهد رویدادها از یک سو صرفاً سلسلهٔ علت و معلولی پیش آمدها باشند و از سوی دیگر سیمای پی‌آمد خشک یک قاعدهٔ خودکار را به خودبگیرند. با این حال مطالعهٔ تاریخ به‌ندرت حالت ایستا پیدا می‌کند. فعالیت‌های اهل فن‌مدام بر این دانش می‌افزاید، و کنار هم نشاندن نتایج پژوهش در قالب یک روایت کاری است که هر ازگاهی باید بدان دست زد. پژوهشگران برجستهٔ دوران قهرمانی موسیقی‌شناسی امروز، همچون اسپیتّا یا کریساندر یا ریمان، سنگ‌های خود را از معدنی عظیم کنده‌اند، بناهای خود را پایه‌ریزی کرده‌اند، و دیوارها را برافراشته‌اند. واقعیت‌ها وقصه‌هایی که به ما انتقال داده‌اند همگی غیر قابل چشم پوشی‌اند، ولی ما برای به‌دست‌آوردن یک تصویر گویا به سراغ این پیشگامان نمی‌رویم. البته نمی‌توانیم بدون کمک آنها به چنین چیزی برسیم، ولی آنها هم نمی‌توانند آن را برای ما بیابند؛ انواع و اقسام مطالب واطلاعات جدید انبوهی از پرسش‌های تازه را مطرح کرده‌اند و بر بسیاری از مسائل قدیمی پرتو جدیدی افکنده‌اند.

آثار یان و آبرت دربارهٔ موتسارت نمونهٔ عالی همین خلاصهٔ گویا از یک دورهٔ تاریخی‌هستند، در حالی که مقاله‌های سنت‌شکنانه‌ای همچون مقالهٔ شرینگ دربارهٔ اوراتوریو یا مقالهٔ رولَند دربارهٔ اپرای اولیه، هنوز موردی برای اصلاح و بازنگری پیدا نکرده‌اند. البته ازاین دست نوشته‌های ارزشمند نمونه‌های خیلی‌خیلی زیادی وجود دارد، اما همگی آنها اکنون نیاز به ارزیابی دوباره و تفسیر و تأویل مجدد دارند. می‌دانیم که این پژوهشگران بزرگ گذشته به بسیاری چیزها دسترسی نداشته‌اند؛ ما اکنون به دیدگاه همه جانبهٔ آنها و توانایی‌شان در آفرینش یک ترکیب ثمربخش نیاز داریم. این تکلیف بر عهدهٔ ماست، ونباید آن را به دست غیرحرفه‌ای‌ها بسپاریم. درضمن، هر دورانی گرایشی فطری به بیان رابطهٔ خاص خود با گذشته دارد. این گرایش گاه قربانی‌های خود را به رب‌النوع‌های دروغین تقدیم می‌کند یا ریشخند را به جای تکریم می‌نشاند، گناهان را می‌شوید یا نام نیک‌مردان را آلوده می‌کند. تاریخ را باید از روی داده‌های تاریخی نوشت، و حق مطلب درنوشتن تاریخ‌های جدید این است که یا احکام در پرتو شواهد و یافته‌های جدید اصلاح شوند یا احکام قدیمی به شکلی متفاوت اما تحریف نشده به نمایش درآیند. بدین ترتیب هر نسلی می‌تواند در این چهارچوب کار کند، اما هیچ نسلی حق ندارد دو عنصر اساسی یک نوشتهٔ تاریخی را نادیده بگیرد: روشن‌بینی و بی‌طرفی. در مرحلهٔ نهایی «سلیقه» یاهمان واکنش تولد یافته و مهار شده توسط احساس درونی نویسنده باید داوری خود را ارائه دهد؛ و تنها در این محدوده است که

سایر توانایی‌های فرد می‌توانند وارد عمل شوند.
لانگ در این مقالهٔ دوم روش صحیح کار را به موسیقی‌شناسان و تاریخ‌نویسان جوان نشان می‌دهد. همچون مقالهٔ قبلی، اگر در این مطلب نیز به جای «موسیقی‌شناس» یا «تاریخ‌نویس» از واژهٔ «منتقد» استفاده کنیم، به نکته‌های عملی ارزشمندی دست خواهیم‌یافت. در اینجا سهم کاوش علمی و سهم نگرش معنوی و هنری در یک پژوهش، یا نقد، به روشنی مشخص شده و زیبایی کار این است که هیچکدام مورد تأکید بیش از حد قرار نگرفته‌اند. هر چند جهان پژوهشی فراسوی مرزها اکنون از حد این اصول پایه بسیار فراتر رفته، و شاید بسیاری از داده‌های حاضر به چشم متخصصان موسیقی‌شناسی و تاریخ موسیقی بدیهی یا کهنه جلوه کنند، اما همان‌طور که قبلاً گفته شد، نقد موسیقی در زمان و مکان کنونی مقوله‌ای تازه و در آغاز راه خویش است و به جا است که از اصولی بهره بگیرد که در گذر سال‌ها سودمندی خود را به اثبات رسانده‌اند.
دیدگاه لانگ در مورد موسیقی‌شناسی تطبیقی، که جوانه‌های قوم موسیقی‌شناسی را در خود داشت، دیدگاهی مخالفت‌آمیز است که شاید عجیب به‌نظر برسد. ولی باید توجه داشت که در روزگار او قوم موسیقی‌شناسی چیزی جز گزارش‌های جسته گریختهٔ جهانگران اغلب ناوارد از عجایب موسیقایی سرزمین‌های دوردست نبود، و گذشته از نداشتن مبنای علمی، ممکن بود به‌خاطر گزافه‌گویی‌های معمول حتی عاری از حقیقت‌هم باشد. بگذریم از اینکه مردمان آن روزگار نیز به احتمال زیاد سنت‌های حقیقی خود را، که اغلب جنبهٔ تقدس هم داشتند، نزد بیگانگان به نمایش نمی‌گذاشتند. لانگ با نگاه تیزبین خود این همه را درمی‌یافت و دلیل نغمهٔ مخالف او نیز به احتمال زیاد همین بود.
با این حال، به خاطر اینکه بحث دربارهٔ خوبی‌ها و کاستی‌های قوم موسیقی‌شناسی به مقولهٔ مورد نظر ما مربوط نمی‌شود، بخش آخر مقالهٔ لانگ که صرفاً به این مسئله می‌پردازد حذف شده است.

موسیقی‌شناسی و رشته‌های مربوط به آن*

اعضای مختلف جامعهٔ دانشگاهیان طبعاً مجموعهٔ بسیار متنوعی از رویه‌ها، باورها، و اصول را به نمایش می‌گذارند؛ این گونه‌گونی‌ها هنگامی ثمربخش هستند که در عین ارجاع به یک کانون مشترک، ارتباطی دوجانبه با آن داشته باشند. و گرچه رشته‌هایی که تحت عنوان هنرهای آزاد آموزش داده می‌شوند بین ما جدایی می‌اندازند، آشکارا می‌بینیم که پژوهش‌های ما حتی در چهارچوب مضمون‌های گوناگون باز هم ماهیتی همبسته دارند و در مجموع به شکل دانش قابل انتقال درمی‌آیند.
فرهنگ عبارت است از جمع کل میراثی که در جریان رشد و تکامل تاریخی خود به ما رسیده است: مذهب، علم، هنر، نظم اجتماعی، آداب زندگی. ادبیات فقط جمع کل نوشته‌ها نیست، و هنر مجموعه‌ای از اشیای هنری به حساب نمی‌آید، زیرا فرهنگ چیزی فراتر از توده کردن فرآورده‌های فردی است - روحی است که در آنها جریان می‌یابد و آنهارا به هم پیوند می‌دهد. پژوهشگری که همچون راهبی هندو غوطه‌ور در بحر اندیشه‌های فردی‌اش، خود را به قلمرو تنگ تخصصی‌سازی محدود می‌کند میدان دید گسترده‌تر را از دست می‌دهد. نخستین لازمهٔ کار موسیقی‌شناس درک این نکته است که گزینش رشته‌های دیگر برای مطالعه تنها تحت فرمان

علاقه و سلیقهٔ او صورت نمی‌گیرد، بلکه ریشه در نیاز صرف دارد. علاوه بر این، موسیقی‌شناس نه تنها باید محتوای رشته‌های دیگر را جذب کند، بلکه - و این خیلی مشکل‌تر است - باید هر یک از آنها را در زمینهٔ کار خود مورد بهره‌برداری ساختاری قرار دهد. این مطلب هم در مورد ابزارهای فنی و هم در مورد دیدگاه‌های نهایی به یک اندازه مصداق دارد. فن پژوهشگری را می‌توان به جایی رساند که دیگر برای خود موجودیتی مستقل پیدا کند و تقریباً نیازی به مراجعه به مواد اولیهٔ موردکاوش نداشته باشد. از سوی دیگر، این عمل می‌تواند و باید از قلمروهای درونی روح پرده بردارد که ورای مرزهای فن قرار می‌گیرند.

لازمهٔ دوم را می‌توان پیوستگی و تداوم نام گذاشت. در اینجا نیز موسیقی‌شناس در دو مسیر موازی پیش می‌رود - مسیر فن و مسیر اندیشه. ظاهراً قانون خدشه‌ناپذیر در این مورد است که پیوستگی اندیشه زودتر از تداوم کار بر روی عناصر مورد مطالعه دچارسستی شود. در نتیجه آنچه در گرماگرم اشتیاق و انگیزهٔ آغازگران یک پژوهش پر معنا تلقی می‌شد، ممکن است در دست جانشینانی که اندیشهٔ اصلی را با کار روی مواد اولیهٔ آن بسط‌داده‌اند، دیگرگونه و حتی بی‌معنا شود. به عنوان مثال، سبک باروک به‌عنوان زبان گویای سربازان کلیسایی نهضت ضد اصلاحات مذهبی تولد یافت، اما در جریان گسترش خود ازکلیسای کاتولیک - لاتین جنوب به کلیسای پروتستان - آلمانی شمال، انگیزهٔ اولیه‌اش به‌صورت گروه متفاوتی از عقاید و اندیشه‌ها درآمد. با این حال موسیقی‌شناسی همچنان اصرار دارد موسیقی باروک را در انزوای کامل قرار دهد، و در نظر دارد آن را به کمک پژوهش‌ها و تحلیل‌های سراپا سبک‌پردازانه شرح دهد، اما محصول نهایی‌اش چیزی نیست جز یک تصویر کامل از پیشرفت‌های فنی و ساختاری بدون توجه به معنای زیربنایی آنها. این را دیگر نمی‌توان تاریخ تفکر دانست؛ پژوهش سبک‌پردازانه خود را از فرهنگ‌مستقل ساخته است. تاریخ تفکر البته به این تحلیل سبک‌پردازانهٔ شایسته نیاز دارد، اما پژوهش موسیقایی - فنی نباید به‌صورت یک دستگاه خودکار درآید. پژوهشگران عرصهٔ موسیقی باروک اندیشهٔ اولیه را گرفتند و تمامی امکاناتش را کشف کردند، که در نطفه‌معنای فرهنگی ملموسی داشت؛ اما با محدود کردن خود به گاه‌شناسی، کتاب‌شناسی، لغت‌شناسی، گونه‌شناسی، و به‌طور کلی دانش فنی، اندیشهٔ اصلی را گم کردند و سر رشتهٔ تحول آن را از دست دادند.

این مطلب ما را به نکتهٔ سوم می‌رساند. ما قادر به درک موسیقی و لذت بردن از آن هستیم حتی اگر معنای فرهنگی اصلی آن و مسائل جانبی‌اش برای ما بسیار دور از ذهن باشند. این موسیقی هر چند فرآوردهٔ فرهنگی دوردست و بیگانه برای ماست، باز هم تجربه‌ای زیبایی‌شناختی برای‌مان فراهم می‌کند. ولی اشتباه نکنید، این نگرش و این تجربه نابسنده‌است - و به گمان من متأسفانه قسمت عمدهٔ موسیقی‌شناسی ما بر مبنای نظامی از نگرش‌نابسنده شکل گرفته است. این وضعیت به تمامی زیان‌بار نیست، چون ما به کمک فنون وتحلیل‌های سبک‌پردازانهٔ خود توانسته‌ایم مطالب ارزشمندی گردآوری کنیم؛ جنبهٔ تأسف‌انگیز قضیه فقط این است که توانایی تحسین‌برانگیز پژوهشگران تربیتی بسیار بسته دارد.

در هر یک از شاخه‌های فرهنگ سیر پیشرفت تاریخی به نقطه‌ای می‌رسد که سرآغاز نوعی بیگانگی است. این بیگانگی زمانی برای فرد محسوس می‌شود که تجربه‌های تازه او را برمی‌انگیزند و او در وجود خود تمایلی درونی به دوری گزیدن از قالب‌ها و محتوای کهنه احساس

می‌کند. سپس نوبت به کوشش برای بازسازی ساختارها می‌رسد، و این‌جاست که تاریخ‌نویس‌ها، پژوهشگران، قدم به میدان می‌گذارند. مهم‌ترین نکته این است که این تفسیرگران رویدادهای متغیر باید دید روشنی از ذهنیت‌ها و مقصودهای مختلف حاکم بردوران‌های گوناگون داشته باشند. وقتی بشریت درگیر واقعیت‌های ازلی شود، وقتی دل‌مشغولی هنرمند خلاق آن روح پررمز و راز اما همیشه حاضر باشد، با فرهنگی معنوی‌سر و کار داریم. چون دوران‌هایی هستند که قوانین ذاتی فرم در آنها محسوس است، هرچند نه به‌شکلی آگاهانه یا نظری، و کار هنرمند خلاق بر شکل‌گیری بهینهٔ مواد اولیه متمرکزشده. چنین زمانی هنگام پیدایش یک تحول برجستهٔ هنری است. سومین جهت‌گیری یا وضعیت ذهنی هنگامی فعال می‌شود که احساس از خودبیگانگی نمود پیدا می‌کند، واختلاف قالب و محتوا به شکل فزاینده‌ای آشکار می‌شود. با رسیدن به این نقطه قوانین زیربنایی شکل‌گیری مواد اولیه، یا شکل‌گیری قالب، که نسل پیشین آنها را فقط و فقط با پیروی از غریزهٔ خلاقیت آفریده، حالت خودآگاه پیدا می‌کنند؛ اکنون هنرمند خلاق می‌تواند هر چه را به نظرش کم و بیش بیگانه آمده به کمک دانش نظری دریابد. در چنین دورانی پژوهش انتقادی، منطق، زیبایی‌شناسی، و تاریخ رونق می‌یابند. به‌نظر من ما اکنون در چنین دورانی زندگی می‌کنیم؛ دستاوردهای عظیم موسیقی‌شناسی در سی سال اخیر این مطلب را به روشنی نشان می‌دهند. دست‌اندرکاران هر رشته‌ای که شامل تاریخ تفکربشود وظیفه دارند ویژگی‌ها و واقعیت‌های خاص حیطهٔ فرهنگی خود را روشن کنند و به بررسی طرز حاکمیت قوانین داخلی بر روند رشد آن بپردازند. دانشجوی هوشیار متوجه خواهد شد که این حیطه‌ها تفاوت‌هایی اساسی با هم دارند، و نمودهای گوناگون فرهنگ در عین اینکه جداشدنی نیستند، به راحتی هم نمی‌توانند مورد مقایسه قرار گیرند. هر یک‌از نمودهای عینیت یافتهٔ این روح، چه فلسفه یا شعر یا موسیقی یا علوم طبیعی، دارای‌یک ساختمان متفاوت است، متناسب با رسانه‌ای که از طریق آن به بیان درمی‌آید. بنابراین ساختمان هر یک از عینیت‌های فرهنگی، خودبسندگی خاص اما بینابینی‌شان، دست‌مایهٔ مناسبی برای پژوهش به‌شمار می‌رود.

امروزه ما بیش از گذشتگان‌مان از فوت و فن تحقیق آرشیوی اطلاع داریم، و تسلط ما به ابزارها و وسایل پردازش مواد گردآوری شده حیرت‌انگیز است؛ اما از لحاظ توانایی تبدیل گردآورده‌های خود به ترکیب‌های تفسیرگرانه عقب مانده‌ایم. آگاهی از عملکرد وساز و کار موسیقی در درک و شناخت اثر هنری جنبهٔ اساسی دارد، و دانشجوی جوان موسیقی‌شناسی باید این ابزارها را بشناسد و ساعت‌های طولانی با آنها کار کند. با این حال ضروری است که به همین حد نیز بسنده نکند؛ او باید اطراف و جوانب خود را زیر نظرداشته باشد، چون دانستنی‌ها و در مکان‌هایی غریب چنان به ظرافت پدیدار می‌شوند که به زحمت می‌توان وجودشان را دریافت. تخصصی‌سازی امری گریزناپذیر و لازم است،چون تنها متخصصان هستند که می‌توانند با ظرافت‌های یک مقوله کار کنند؛ اما تخصصی‌سازی نباید در آغاز فعالیت حرفه‌ای موسیقی‌شناسی مورد تشویق قرار گیرد. نیازی به گفتن نیست که هیچ شخصی به تنهایی حتی نمی‌تواند در تمام جنبه‌های رشتهٔ خود استاد شود، چه برسد به سایر رشته‌های وابسته که برای کشف موسیقی در تمام نمودهایش ضروری هستند. به یاد این سخن نغز از یک تاریخ‌دان باشیم که گفته است حتی بیست دقیقهٔ آخر دوران رنسانس هم موضوعی گسترده‌تر از آن است که یک نفر به تنهایی بتواند آن را به‌طور دقیق

بشناسد. بین موسیقی‌دانان باب شده بود به نویسندگانی که‌عمری زحمت و تلاش و کاوش دقیق باستان‌شناسی را صرف گردآوری تاریخ موسیقی یک شهر یا یک صومعه کرده‌اند، بی‌مهابا بخندند. ولی اکنون به جایی رسیده‌ایم که ارزش بی‌حساب این شاهکارهای فروتنانه را بدانیم، و نمی‌توانیم تحسین و ستایش قلبی خود را از این مردانی دریغ کنیم که در اعماق گوشه‌های کوچک خود در تاریخ موسیقی به کندوکاو پرداخته‌اند و پرده از روی عظیم و ناچیز، یک جا، برداشته‌اند. این نوع پژوهش را نمی‌توان نادیده انگاشت، هر چند معمولاً چیزی جز مواد خام در اختیار دیگران نمی‌گذارد. چنین بررسی‌هایی دیگر تاریخ‌نگاری نیستند که به صورت بخشی از فرهنگ درآمده، زیرا آن تاریخ‌نگاری در نگاه اول ثبت گزارشی از تمدن و سهمی از آن است، و به لطف تفسیرگری و نفوذ تخیل‌پردازانهٔ خود چنین شده است. آنهایی که می‌توان موسیقی‌شناسان تطبیقی نامید اغلب واقعاً از تفاوت میان یک چیز مرده و یک چیز زنده آگاه نیستند؛ آنها می‌خواهند دانش ابزار ایجاد یک ترتیب راحت باشد. معیارهای‌شان کمیتی است، و تمام چیزهایی که‌در دسترس‌شان باشند به یک اندازه شایان توجه به حساب می‌آیند. فرض آشکار و پنهان‌شان این است که هر چیزی را می‌توان مورد پژوهش قرار داد، هر چیزی می‌توان دست‌مایه باشد، چون همهٔ چیزها در پیشگاه پژوهش یکسان‌اند. پس برای ایشان معنای‌زندگی همین است. اما رشد بیش از حد ماده، چه حقیقی و چه معنوی، و رشد بیش از حد ابزار، چه فنی، چه علمی و چه هنری، قدرت انتخاب را محدود می‌کند و به فقرانسان دوستی می‌انجامد.

یونانیان در زمینهٔ موسیقی دو مکتب فکری داشتند: آریستُکسنوس یک عمل‌گرا بود، وموسیقی را به عنوان یک هنر دوست می‌داشت، در حالی که فیثاغورثیان آن را یک علم می‌دانستند، یکی از شاخه‌های ریاضیات. مکتب آریستکسنی بر گوش موسیقایی تکیه داشت، مکتب فیثاغورثی بر اعداد. اما ذهنیت علمی و هنری هیچ با هم نمی‌سازند؛ طی‌قرن‌ها بسیاری از چهره‌های شاخص زیر همین نام‌های کلی رده‌بندی شده‌اند. برخی از بزرگ‌ترین دانشمندان اهل تخیل عینیت‌پذیر بوده‌اند؛ با انتزاع سر سازگاری نداشته‌اند. درعرصهٔ پژوهش هنری، ادبی یا موسیقایی گونه‌گونی مفرطی به چشم می‌خورد، و شاید میان انواع ذهنیت‌های علمی و ریاضیاتی مختلف و ذهنیت‌هایی که نسبت به هنر و ادب وابستگی نشان می‌دهند نوعی قرابت مستقیم وجود داشته باشد. اما بین یک دانشمند و یک انسان‌گرا نیز تفاوت سنگینی هست، و موسیقی‌شناسی که می‌خواهد رشتهٔ خود را به یک‌علم دقیق تبدیل کند باید آن را پیش چشم داشته باشد: علوم دقیق تا حد گسترده‌ای غیرتاریخی هستند. در فیزیک یا شیمی واقعیت‌ها از پیش موجوداند؛ فقط باید یک به یک کشف‌شان کنیم. قوانین ترمودینامیک برخلاف قوانین وارون‌پذیر کنترپوآن همواره وجود داشته‌اند و همواره وجود خواهند داشت، و به همین خاطر یک فیزیک‌دان یا شیمی‌دان می‌تواند پیش‌بینی‌هایی کاملاً دقیق به عمل آورد، در حالی که متخصص تاریخ هنر حتی به‌صورت تقریبی هم نمی‌تواند چنین کاری بکند. یک اثر هنری حاصل یک سرگذشت تاریخی به‌خصوص است، و هر یک از این سرگذشت‌ها اصیل، منحصر به فرد و تکرارناپذیر هستند. با این همه ما ویژگی‌های مشترکی نیز با دانشمندان داریم، که در واقع بین همهٔ پژوهشگران مشترک هستند، و مهم‌ترین آنها سازمان‌دهی تفکر است که در جهان پژوهش جایگاهی همانند جایگاه ترکیب‌بندی در دنیای هنر را اشغال می‌کند. پشت هر پژوهش، چه در زمینهٔ علوم طبیعی و چه در زمینهٔ هنر، دیدگاهی وجود

دارد که جنبهٔ حسی آن می‌تواند درست به اندازهٔ جنبهٔ هوشمندانه‌اش باشد. ما فقط باید همواره مراقب‌خطر جاودانی انجماد فوری آن در قالب یک نظام باشیم.

دربارهٔ متخصص و نقش مهم او صحبت کردم، ولی فیزیک‌دان پیش از آنکه متخصص شود دیدگاهی علمی به دست آورده، نگرشی همه جانبه و آگاهی از حد و حدود و ماهیت فیزیک به عنوان یک علم و به عنوان بخشی از آرایش فرهنگی ما. او این آگاهی را وارد مطالعات تخصصی خود می‌کند. و البته یک جراح نیز تنها پس از آنکه علم پزشکی را به‌صورت همه جانبه مطالعه کرد و تمام مفاهیم و واقعیت‌ها و حالت‌های آن را شناخت، کار تخصصی خود را به‌طور حرفه‌ای آغاز می‌کند. در علوم این آموزه از همان دانشکده و به‌یک شیوهٔ پژوهشی جدی آغاز می‌شود؛ متأسفانه در رشتهٔ موسیقی دانشجویان جوان ما اغلب می‌آموزند مثل جهانگردهای احساساتی با کتابچهٔ راهنما همواره آمادهٔ هجوم‌بردن به مکان‌های معروف باشند تا در معرض انگیزش‌های همیشگی و توصیه شدهٔ آنها قرار بگیرند.

همگی ما بر این نکته توافق داریم که موسیقی‌شناسی باید نه تنها از علوم انسانی بلکه ازعلوم طبیعی و اجتماعی نیز یاری بگیرد، گو اینکه اکنون دیگر آن توافق معمول بر سر اینکه چه چیز را باید اساسی دانست و چه چیز را می‌توان فرعی به حساب آورد کمتر یافت می‌شود. ساختهٔ تمام شده البته به خودی خود یک نهاد مستقل است که می‌توان آن را از محیط فرهنگی‌اش جدا کرد و فقط و فقط بر مبنای اصول ساختاری خودش مورد سنجش‌قرار داد. ولی موسیقی با وجود بنیادهای فیزیکی‌اش، هنری انسان ساخته است، و ما در نهایت باید سرچشمهٔ اثر هنری را نزد آفریننده‌اش جست و جو کنیم، که گذشته از انگیزه‌ها و جریان‌های نفوذی موسیقایی زیر تأثیر بسیاری چیزهای دیگر هم قرار دارد؛ بنابراین اگربه همان موسیقی بسنده کنیم فقط نیمی از ماجرا را کشف کرده‌ایم. (از سوی دیگر، اگر فقط‌به کاوش در خود فرد بپردازیم، یعنی کاری که ارنست نیومن در زندگی‌نامهٔ چهار جلدی حجیم واگنر کرده و حتی یک پاراگراف را به موسیقی اختصاص نداده، به همین یک نیمه هم نمی‌رسیم، زیرا خود اثر هنری را که بایستی نقطهٔ عزیمت ما می‌شد نادیده گرفته‌ایم.) اعتقاد به اینکه ما می‌توانیم فرآوردهٔ تخیل بشری را به‌طور کامل از آفرینندهٔ آن جدا کنیم،حتی در دنیای علم هم صحیح نیست.

دیدگاه سِر جوزیا استَمپ مبنی بر این که گرایش‌های اقتصادی درست به این دلیل که ما آنها را مطالعه و بررسی می‌کنیم دچار تغییر می‌شوند، در مورد موسیقی نیز کاربرد دارد. این تناقض هم در اقتصاد و هم در پژوهش هنری در واقع هستهٔ اصلی مخالفت با بی‌قیدی‌کامل به حساب می‌آید؛ اما پیش از آغاز مطالعهٔ خود دربارهٔ موسیقی، با برخی موانع مهم برخورد می‌کنیم. ما باید این واقعیت ناگزیر را بپذیریم که یک ساختهٔ موسیقایی یا لذت موسیقی هیچ‌کدام نمی‌توانند پیش‌فرض دانش علمی باشند. موتسارت و شوبرت حتی از ابتدایی‌ترین قوانین علم آکوستیک، فیزیولوژی شنوایی، یا روان‌شناسی ادراک اطلاع نداشتند. هیچ‌کدام‌شان هم چیزی دربارهٔ اصول سازمان‌دهی اجتماعی زمانه‌شان نمی‌دانستند مگر این واقعیت که جامعه نسبت به آنها بی‌رحم است. با این حال هم موتسارت و هم شوبرت موفق شدند پدیده‌های مادی زیرساز هنر موسیقی را در آفرینش شاهکارهایی بی‌نظیر به کار بگیرند. بدین‌ترتیب در جهان موسیقی همه چیز خوش‌آهنگ و سرورانگیز است تا وقتی که سر و کلهٔ موسیقی‌شناس پیدا می‌شود و آرامش این

شادمانی معصومانه را با مطرح کردن پرسش‌های گوناگون، چالش با دریافت‌های ذهنی دست‌اندرکاران هنر، و برقراری ارزش‌هایی کاملاً تازه در کنار یک چشم‌انداز تاریخی بر هم‌می‌زند. تا همین چند صباح پیش - و در مکان‌هایی نه چندان اندک، هنوز هم - موسیقی‌دانان، مردم، مطبوعات و حتی مقامات دانشگاهی پژوهشگر موسیقی را مزاحمی‌ناخوانده به حساب می‌آوردند، آدمی نامتعارف که تهدیدی برای روند منظم و لذت معمول موسیقی به‌شمار می‌رفت. با این حال سرانجام کاوش‌های موسیقایی و همچنین ادبی و علمی چنان آشکار است که می‌توان آن را نهایت پیش پا افتادگی دانست. با پاک‌کردن صورت مسئله نمی‌توان آن را حل کرد، و باید تأکید کنیم که هنر از منطق ساخته می‌شود و نه فقط از عنان گسیختگی احساس و الهام قلبی. بنیان اساسی همهٔ فعالیت‌های موجود در یک دانشگاه این برداشت است که جهان به عنوان یک نظام عقلایی با قوانین‌کشف شدنی کار می‌کند. بدون حضور زندهٔ عقل و خردی شکل گرفته از این برداشت ازجهان، هیچ رشتهٔ دانشگاهی‌ای در زمینهٔ هنر، ادبیات، و علوم نمی‌توانست به وجود بیاید. و چون قوانین عملکردهای این جهان از جانب متخصصان علوم بیش از پیش مورد تأکید قرار می‌گیرند، آگاهی از این قوانین در سایر رشته‌های آموزشی اهمیتی کمتر از این ندارد.در موسیقی‌شناسی از رشته‌های کمکی یا تابعی صحبت می‌کنیم که به کار ما ربط دارند؛ این رشته‌ها می‌توانند از توابع خود هنر باشند، اما در هر حال رشته‌هایی هستند که بین‌نظام عقلایی جهان و هنر نقش میانجی را ایفا می‌کنند. بدین‌ترتیب علم آکوستیک، روان‌شناسی، و فیزیولوژی جزء ابزار کار یک موسیقی‌شناس هستند، یا باید باشند؛ اما اشتباه بزرگی است که مطالعات موسیقی‌شناسانهٔ خود را با رشته‌های وابسته و کمیک آغازکنیم. متأسفانه تمامی کتاب‌های آموزش پایه در زمینهٔ موسیقی‌شناسی با علم آکوستیک و فیزیولوژی شنوایی آغاز می‌شوند، حتی پیش از آنکه دانشجو تکلیف موسیقایی خود را بفهمد. موسیقی‌شناسی با یک هنر سر و کار دارد، نه با یک علم دقیق. پژوهشگر جوان باید بیاموزد که به کیفیت یگانهٔ هنر افتخار کند؛ او باید یاد بگیرد که اندیشهٔ شاعرانه به عنوان دستور کار انتزاعی قدرت تخیل سراپا مستقل از تمامی علوم عمل می‌کندو جسمیتی فناناپذیر دارد. وقتی چنین نهالی در این جهان کاشته شد، ارزشمندی خودش آن را حفظ می‌کند. با این همه آرزوی یک پژوهشگر برای کسب دیدگاهی ادراکی از عرصهٔ کار خوددستکم در گرو یک آشنایی قابل قبول با همین زیر ساخت‌های علمی است. به علاوه آنها چیزهای جالبی هستند. موسیقی‌شناس قرار نیست با متخصص آکوستیک، روان‌شناس و متخصص فیزیولوژی در زمینهٔ کاری‌شان رقابت کند، فقط باید از روندهای مهمی اطلاع داشته باشد که موجب پیدایش، دریافت و دگرگونی پدیده‌ای مادی به نام صوت می‌شوند. در این مورد خلاصه نوشته‌هایی عالی وجود دارد، ولی از نوشته‌های موسیقی‌شناسان دربارهٔ موسیقی‌شناسان باید دوری کرد. چنین چیزهایی نمی‌توانند مطالبی چند رشته‌ای وحاصل یک همکاری مشترک باشند. موسیقی‌شناس نباید در این حوزه‌ها به دنبال تحقیق بنیانی باشد مگر این که بخواهد سنگ زیرین آسیا شود و در این کار تخصص پیدا کند، که البته کاملاً منطقی و پذیرفته است اما سرسپردگی کامل نسبت به کار را می‌طلبد.

گوته بیان داشته که ادبیات یک ملت تا زمانی که کل محتوای وجود آن به حساب آورده نشود، قابل شناخت یا تحسین نخواهد بود. اگر به جای «ادبیات» در این گفته «موسیقی» را بگذاریم به آن

گروه رشته‌هایی می‌رسیم که نه تنها نزدیک‌ترین رابطه را با موسیقی‌شناس دارند بلکه بدون آنها او هرگز نمی‌تواند کار خود را به عنوان یک پژوهشگر شایسته به‌درستی انجام بدهد: مذهب، فلسفه، ادبیات، تاریخ، جامعه‌شناسی، و هنرهای دیگر. ازآنجا که پرداختن به تمامی این مقوله‌ها در یک مقالهٔ کوتاه ممکن نیست، من فقط به سراغ تاریخ و جامعه‌شناسی می‌روم، دو رشته‌ای که در کار روزانهٔ ما حضوری همیشگی دارند.

اگر بپذیریم که شاخص پیشرفت بسیاری از شاخه‌های فرهنگ دور شدن مداوم از نقطهٔ مبدأ عزیمت است، آنگاه دید آیندگان نسبت به گذشته - یعنی تاریخ - برای‌مان اهمیتی فوق‌العاده گسترده پیدا می‌کند. اگر اضافه کنیم که این دور شدن حتی در درون یک نسل هم ممکن است رخ بنماید، اگر بدانیم که جهان هومری به چشم آتنی‌های روزگار پریکلس افسانه‌ای بسیار دوردست محسوب می‌شد، آن وقت معلوم می‌شود تفسیر دستاوردهای فرهنگی نسل‌های گذشته چه کار دشوار و خطیری است. به بیان ساده‌تر، وقتی موسیقی‌شناس یقین پیدا می‌کند که آهنگساز مورد کاوش او در یک زمان و مکانی زندگی وکار می‌کرده، این نکتهٔ ضمنی را نیز می‌پذیرد که رویدادهای محیط اطراف این موسیقی‌دان تا حد قابل توجهی در تجربهٔ او دخالت داشته‌اند. بنابراین مسئلهٔ سبک یک مسئلهٔ جامعه‌شناختی نیز به حساب می‌آید: زندگی به یک هنرمند خلاق چه می‌دهد، و چه‌چیزرا از او دریغ می‌کند؟ این مطلب، طبق عقیدهٔ یک منتقد که می‌خواست دربارهٔ یکی از کتاب‌های اخیر در مورد هندل چند کلمهٔ محبت‌آمیز هم گفته باشد، نمی‌تواند «پس زمینهٔ» مفیدی فراهم کند، ولی برای تاریخ‌نویس حکم همان نقطهٔ عزیمت اساسی را دارد؛ زیرا دریک دوران به خصوص فقط برخی برداشت‌های به‌خصوص از زندگی مصداق می‌یابند، و برداشت‌های دیگر کنار می‌روند. عامل تعیین‌کنندهٔ بیرونی و اجتماعی همان جلوه‌ای‌است که علت‌های آن هرقدر اجتماعی‌تر باشند عمیق‌تراند. اما تاریخچهٔ این جلوه بی‌درنگ به روان‌شناسی فرهنگی نیز ربط پیدا می‌کند، چون ما باید بفهمیم در هر عصری چه چیزی مطلوب و پسندیده واقع می‌شده، چه چیزهایی بیش از همه تأثیرگذار بوده، و چه‌عاملی باعث شده برخی گونه‌ها پذیرفتنی‌تر از گونه‌های دیگر از کار درآیند. در دوران‌های گوناگون تاریخ تمدن، که هر کدام بیانگر یک اصل شاخص هستند، وجدان خلاق به‌سطوح تازه‌ای رسیده و آنها را بازتاب داده است. تاریخ‌نویس باید همواره در جست‌وجوی آن کلیشهٔ تعیین‌کنندهٔ سیاسی - اجتماعی باشد؛ اگر قرار است شناختی - حتی سطحی - از تاریخ موسیقی به دست آید، علت‌ها، تأثیرها، و جلوه‌ها باید به دقت مورد توجه قرار گیرند. در واقع ما باید با کندوکاو در این که چرا یک نمود فرهنگی همچون موسیقی دارای ارتباط‌های اجتماعی است، و چرا عامل تعیین کنندهٔ بسیاری از جنبه‌های هنر فقط و فقط نظم اجتماعی‌ای است که هنر در چهارچوب آن معنی پیدا می‌کند، افق دیدخود را گسترش بدهیم.

آموختن هیچ‌گاه پر کارایی‌تر و در عین حال کم‌فایده‌تر از زمانی نیست که واقعیت‌ها راگردآوری می‌کند بی‌آنکه رابطهٔ حقیقی آنها را معین کند، بی آنکه وارد مقولهٔ چگونگی‌رابطهٔ رویدادهای متوالی با یکدیگر شود. تاریخ فقط تعیین زمان رویدادها یا خلاصه‌نویسی آنها نیست. همیشه باید سخت به دنبال مرجع حیاتی آن بود، و حتی قدیمی‌ترین و سنتی‌ترین تکیه کلام‌ها و برچسب‌های پذیرفته شده را نیز از بررسی و قضاوت به دور نداشت، چون ممکن است بازماندهٔ

نیرو و حقیقتی باشند که زمانی زنده بوده است. ما رویدادها را لایه به لایه از هم باز می‌کنیم و عقب می‌رویم، از پوسته به هسته حرکت می‌کنیم، تا به قلبی تپنده برسیم. درست است که برای تاریخ‌نویس هیچ چیز، حتی‌هوس‌های پادشاهان و آهنگسازان، دور از ذهن نیست، اما هوشیاری خرده‌بینانه باید همواره حاکم باشد. هر نابغه‌ای ممکن است جزئی‌ترین ساخته‌ها، یادداشت‌ها، یا نامه‌هایش در کنار کاغذهای مهمش نگهداری شده باشند. اما این نکته بی‌تردید بدین معنا نیست که هر کاغذ پاره‌ای ارزش مطالعه و بررسی و انتشار را دارد؛ با این حال تقریباً هر ماه در این یا آن نشریهٔ تخصصی موسیقی‌شناسی شاهد چنین پیش‌آمدی هستیم. کشف یک مینوئت کوچک بی‌ضرر از جوانی‌های موتسارت یا هایدن می‌تواند برخی ازموسیقی‌شناسان را به تب و تاب پژوهش‌های پر زحمت بیندازد؛ آنها تصمیم می‌گیرند فهرست کُشل را زیر و رو کنند تا شاید مدرکی از یک املای تاکنون گزارش نشده از فورته و پیانو به دست آورند، و شاید آن تکه کاغذ علامت مشخصه‌ای هم داشته باشد که آن را به قطعهٔ دیگری همین‌قدر کم اهمیت پیوند دهد. این کشف بی‌درنگ به همراه یک گزارش بررسی ده صفحه‌ای منتشر می‌شود - ولی ما را به کجا می‌رساند؟ به این می‌گویند موسیقی‌شناسی خوش خوراک، که باید در مقابل آن از خود محافظت کنیم وگرنه تبدیل به عادت خواهد شد. استخوان‌های خالی تاریخ به درد ما نمی‌خورند، چون کار ما جمع‌آوری خرابه‌های باستانی و گرته‌برداری از آنها نیست، بلکه یافتن چیزی است که هنوز زنده باشد و به همین خاطر جزئی از زمان حال به حساب آید. معنای واقعی تاریخ برای پژوهشگر موسیقی یافتن نقطه‌ای است که در آن بیشترین احتمال‌ها روزگاری جزء واقعیت‌ها بودند؛ تمامی فعالیت‌های دیگر او، از جمله مینوئت‌های گمشده و پیدا شده، فقط پیش‌نیازهایی ضروری محسوب می‌شوند.

تا این جا که خوب بود. نحوهٔ عملکرد تاریخ‌نویس را آموختیم، و این برای ما کمک بزرگی است؛ می‌دانیم که نمودهای گوناگون فرهنگ با یکدیگر پیوند دارند، و این پیوند نیروی حیاتی آنها به حساب می‌آید. با این حال هرگز نباید فراموش کنیم که ما تاریخ‌نویس یکی ازهنرها هستیم، و با وجود تمامی ابزارهای علمی‌مان اثر هنری در واقع برای‌مان گذشته‌ای ندارد، فقط مرتبهٔ جاودانگی‌اش فرق می‌کند؛ برای ما بزرگان به این دلیل بزرگ هستند که تازگی‌شان هرگز رنگ نمی‌بازد، نه به خاطر سن و سال‌شان، نه به‌خاطر اینکه صدها سال‌پیش زندگی می‌کردند، بلکه به خاطر اینکه بعد از صدها سال هنوز هم زنده‌اند. موسیقی‌شناسان قرن نوزدهم پیشگامان بزرگ رشتهٔ ما بودند و برتری‌های بی‌نظیری‌داشتند، اما مرتکب اشتباه هم می‌شدند و بیرون راندن تصویری که در ذهن تثبیت شده بی‌نهایت دشوار است. آنها آهنگسازان کشورهای مختلف را جدا کردند و در قالب«مکتب» کنار هم جا دادند و شاهکارها را با نظم و ترتیب، دسته‌بندی شده، و در کشوهای‌مرتب برای ما به جا گذاشتند. هر یک از این مکتب‌ها قهرمانان بی‌بدیل خود را عرضه می‌داشت، که درخشان از صیقل خوردگی مفرط، با سرعتی باور نکردنی به دست تخیل انسان به شکل تصاویری اسطوره‌ای درآمده بودند. نتیجهٔ این حرص طبقه‌بندی میراثی بودکه قرن نوزدهم، با تودهٔ واقعیت‌های صنعتی‌اش، تعصب‌ورزی‌ها و برداشت‌های اشتباه‌انگیز فراوان، و نیز مقدار زیادی باورهای ملی غلط برای ما به جا گذاشت، و اکنون وظیفهٔ اساسی ما این است که همگی آنها را مورد بازبینی قرار دهیم. پیش از ادامهٔ مطلب شاید بی‌فایده نباشد که تصویری از دام‌هایی به

دست دهم که موسیقی‌شناس در صورت ناآزمودن واقعیت‌ها و نتیجه‌گیری‌های موروثی و پیشروی بدون آمادگی کافی برای نقد تاریخ، ممکن است در آنها گرفتار شود. بیایید در مرحلهٔ اول حالتی را در نظر بگیریم که درآن تمامی فرهنگ موسیقایی ملت‌های موسیقایی بزرگ تحت تأثیر رویدادهای تاریخی قرار گرفته‌اند؛ و در مرحلهٔ دوم سوء برداشتی کوچک اما بسیار آزاردهنده در طرز اجرا را که به دلیل عدم آشنایی کافی با تاریخ اقتصادی آن روزگار همچنان پایدار مانده است. کتاب‌های درسی ما دوران اصلاحات مذهبی را جنبشی همگانی معرفی می‌کنند که تأثیر نفوذی سنگینی بر تاریخ موسیقی اعمال کرده است. این مطلب حقیقت دارد، ولی تنها نیمی از حقیقت است. نهضت اصلاحات مذهبی پروتستانی طغیانی علیه حکومت استبدادی دستگاه پاپ، برخورداری از امتیازهای موروثی بود. نخستین اشتباه بزرگ ما این است که جنبش اصلاحات مذهبی را حرکتی وحدت یافته بدانیم، در حالی که اولین پایه‌های طغیان را لوتر، دومی را هنری هشتم، و سومی را کالوَن بنا نهادند. اما لوتر با اندیشهٔ قالب‌گیری شده‌اش که در نود و پنج مسئلهٔ دینی بیان شد، و زبان بی‌پروایش که جمله‌ها و عبارت‌هایی غنی و بنیان‌ساز بیرون می‌داد، توانست عواطف رمانتیک خود را به صورت مقوله‌ای نظم‌یافته در موسیقی مهار کند ـ او نمونهٔ یک آلمانی تمام عیار بود. به همین شکل، هنری نیز یک انگلیسی تمام عیار به حساب می‌آمد ـ چنان انگلیسی بود که پارلمان را فراخواند تا در رویارویی با آستان مقدس از او پشتیبانی کند؛ در حالی که ذهن سرد، مقرراتی، و سازش‌ناپذیر کالوَن انباشته از منطق خاص نژاد فرانسوی بود. نتیجه اینکه می‌بینیم نهضت پروتستان اروپایی حتی یک نمود مشترک ندارد، بلکه از سه جنبش جداگانه و سراپا متفاوت تشکیل شده: یکی آلمانی، یکی انگلیسی، و سومی حاکم برمردمانی که آرایش عواطف‌شان رو به سوی آن رفتار خشک و سختی دارد که فقط می‌تواند زادهٔ تفکر فرانسوی باشد. در مواجهه با این واقعیت‌ها، چگونه یک متخصص تاریخ موسیقی می‌تواند همچنان نهضت اصلاحات مذهبی را به عنوان یک کل در نظر بگیرد؟ تنها یکی از این سه جنبش دستاورد موسیقایی عظیم و به علاوه یک فرهنگ موسیقایی بزرگ به همراه آورد: جنبش آلمانی. بقیه هر کجا که قدرتش را یافتند، اگر عملاً خلاقیت موسیقایی را نابود نکردند، برایش مانع ایجاد کردند. پس چه پاسخی، چه توضیحی؟ خود پارتیتورها که نمی‌توانند توضیح بدهند چرا در همان آغاز قرن هفدهم یک جزوه‌نویس در انگلستان با اندوه می‌گوید که «تعداد موسیقی‌دان‌های خراب از سازهای‌شان هم بیشتر است.»

نمونهٔ دیگری که می‌خواهم ارائه دهم بخش کوچکی دارد که نشان می‌دهد نیروهای اقتصادی می‌توانند چه نفوذ عمیقی در سبک موسیقی و اجرای آن داشته باشند؛ این نمونه به حجم عظیم آثار کرال ـ ارکستری اواخر دوران کلاسیک مربوط می‌شود. پس از دوران باروک شرایط اجرای جمعی موسیقی تغییر کرد، و همین تغییر در سلسله مراتب گونه‌های موسیقی نیز رخ داد. نگهداری کر حرفه‌ای قدیمی کلیسا به خاطر هزینهٔ گزافی که داشت دشوار شد؛ از سوی دیگر جایگزینی تدریجی اما مثبت موسیقی آوازی با موسیقی سازی و اجرای فزایندهٔ کنسرت‌های عمومی موجب پیدایش ارکسترهای حرفه‌ای شد که می‌توانستند خرج خود را درآورند. اوراتوریوها و سایر آثار مشابه بازتاب‌دهندهٔ ماهیت واقعی شرایط اقتصادی ـ اجتماعی آن دوران هستند: هایدن به جای کر حرفه‌ای و ارکستر سرهم‌بندی شدهٔ موقتی روزگار پیشین برای

ارکستری حرفه‌ای و کر سرهم‌بندی‌شدهٔ موقتی آهنگ می‌ساخت. مطالب بی‌اساس فراوانی دربارهٔ آخرین آثار کرال عظیم هایدن نوشته شده، به‌خصوص دربارهٔ اوراتوریوها با آن بخش‌های ارکستری سمفونیک بی‌نهایت بسط یافته و کرهای به نسبت ساده‌شان؛ اما دگرگونی بنیادین گروه‌بندی نیروهای اجرایی‌موسیقی، و دلایل اجتماعی - اقتصادی و همچنین هنری این گروه‌بندی‌ها نادیده گرفته شده‌اند. به خاطر همین نادیده‌انگاری، نه رهبر ارکستر و نه موسیقی‌شناس نمی‌توانند برای‌برخی بی‌قاعدگی‌هایی که با سرسختی همواره تکرار می‌شوند، توضیحی پیدا کنند. رکوییم موتسارت را در نظر بگیرید، هر یک از اجراهای آن با همراه‌نوازی (Colla parte)پی دریی ترومبون‌ها تخریب و تحریف شده. چرا آنها باید همراه خوانندگان بنوازند؟ مگر به‌دست آوردن شفافیت از گروه کر به اندازهٔ کافی دشوار نیست، پس چرا آوای دلنشین کرباید این‌طور با نوای مصرانهٔ این سازهای برنجی پوشانده شود؟ بله، ترومبون‌ها در پارتیتور مشخص شده‌اند، اما موتسارت آنها را آنجا قرار نداده، و زوس مایر هم واقعاً نمی‌خواسته آنها از آغاز تا پایان بدمند، اما مجبور شده چنین حکمی صادر کند. این وظیفهٔ موسیقی‌شناس است که موضوع را برای رهبر با وجدانی روشن کند، که هیچ انتظار نمی‌رودتاریخ کلیسا در وین را خوانده و تمام یادداشت‌های خانوادگی دربار امپراتوری را مرورکرده باشد؛ این مدارک همگی موجوداند، و داستانی را بازگو می‌کنند که نمی‌توان صرفاً با مطالعهٔ پارتیتور به دست آورد. امپراتریس، کدبانویی سختگیر و صرفه‌جو، به این نتیجه رسید که نگهداری از سه نهاد موسیقایی برای دربار هزینهٔ زیادی دارد، پس کاپل مایسترامپراتوری، گِرگریوس ورنر، را احضار کرد و به او گفت از این به بعد باید با بودجهٔ ثابتی کارکند، و باید هر طور می‌داند این مبلغ را به همه چیز برساند. ورنر نمی‌توانست در مورد اپرای دربار زیاد صرفه‌جویی به خرج دهد، چون موضوع نمایش در میان بود؛ اما درکلیسای سان اشتفان می‌توانست به همان روشی برگردد که کلیساهای عادی دنبال می‌کردند: پیش از همه، کوچک کردن کر. به‌کارگیری ترومبون‌ها به عنوان جانشین خوانندگان کر راه‌حل رایجی بود، چون هر یک از این سازهای بلندآوا با پنج شش حنجرهٔ انسانی برابری می‌کرد. (از بخت بد در آن روزگار کلیسای سان اشتفان ارگ‌نواز هم‌نداشت.)وقتی زوس مایر رکوییم را تکمیل کرد و در آن ترومبون گنجاند چون گروه موسیقی‌کنت والزگ، که این اثر را سفارش داده بود، مثل گروه‌های کلیسایی حقیرانه بود: ارکستری به اندازهٔ معقول و یک مشت خواننده. پس ما با ضرورتی باستانی روبه‌رو هستیم‌که در صحنهٔ موسیقی معاصر محلی از اعراب ندارد؛ با این وصف اگر همچنان اجازه‌می‌دهیم ترومبون‌ها در کنار بخش‌های آوازی تمام مدت بیهوده ترک‌تازی کنند، دلیل آن فقط و فقط کمبود اندکی اطلاعات تاریخی است.