پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مینی مالیسم، جان کیج و اسپکترال

گفتگو با **پیمان سلطانی**

برخی معتقدند که مینی‌مالیسم در موسیقی از جان کیج آغاز شده، اما کیج تأکید فراوانی دارد تا خودش را به پیش‌آمدها بسپارد.

تفکر مینی‌مالیستی بیش‌تر در پی مطیع ساختن و فریفتن است تا متقاعد کردن؛ موضوع اصلی مینی‌مالیسم، ساده کردن و تکرار عناصر است. یک نوع مسحورشدگی بر آن حاکم است. اما کیج موسیقی‌دانی آزاد است و دوست دارد با صدا و سکوت آزادانه ملاقات کند. پیروان این نگرش (تجربی)، با به خطر انداختن خود و کنار گذاردن وسواس‌ها، معیارها، عرف‌ها و به هم ریختن آن‌ها، سعی داشتند تا به یک واقعیت ناپیدا و یک یوتوپیا و چیزی غیر قابل انتظار دست پیدا کنند.

چرا آن ها (پیروان این نگرش) از هر نوع شباهت‌سازی احتراز می‌کنند؟ مگر هر نوع شباهت‌سازی به نوآوری لطمه می‌زند؟

البته نوآوری عنصری است که در آهنگ‌سازان آغازین مینی‌مال به ندرت یافت می‌شود! در ذهنیت مینی‌مالیستی، یک نوع مراقبت دائمی از آنچه آفریده‌اند یا تجربه کرده‌اند، وجود دارد. آن‌ها تجربه‌ی مینی‌مالیستی را برای رسیدن به یک تجربه‌ی نامعمول موسیقایی، ورای تصور موسیقایی غالب عصر خود آغاز نکردند و این همان نقطه‌ای است که آن‌ها را از تجربیات موسیقایی کیج جدا می‌کند. آنچه کیج را در راستای تجربه‌های نوآورانه‌اش، استوار و محکم ساخت، مقاومتی بود که در برابر ستیزهای عمومی انجام می‌داد؛ ستیز نسبت به آثار، تجربیات و ابداعاتش. به تصور من، فرایندهای تصادف و اتفاق، تأثیرهای کاول، پشتیبانی‌های شوئنبرگ، موضع گرفتن در برابر بیان و اظهار اصطلاح هنری، تأثیرهای ادگار وارز و حتا هدایت شدن

به سوی اله آ توار سبب شده تا کیج بتواند موسیقی را به سوی صوت‌های سازماندهی شده (صوت ناب) هدایت کند. کیج نهایتاً در آثار منتهی شده از "پیانوی مهیا شده" اش می گوید که چیزی به نام اصطلاح مقدس وجود ندارد، که البته این تفکر، نتیجه‌ی تغییر در کیفیت صوت است. به تصور من، سیزده سونات و چهار انترلود، نه تنها بر موسیقی‌دان مینی‌مالیست، بلکه بر آهنگ سازان کُنکرت هم تأثیر گذاشته است.

فکر نمی‌کنید که دیدگاه و نگاه کیج به صوت مبتنی بر شرایط اجتماعی پس از جنگ باشد؟

نه صرفاً، البته کیج عنوان می‌کند که با فرق گذاشتن بین پارتسیون های causal و effect، انهدام چهره و هستی پیانوی مقدس، موسیقی مغرب زمین را با فقر تکنولوژیک روبه‌رو کرده و بر پایه‌ی همین ذهنیت، با آهنگ‌سازانی چون فلدمن و براون، طرح موسیقی برای نوار مغناطیسی را به عنوان اولین گروه در آمریکا راه اندازی می‌کنند.

کیج با همین تفکر، قطعه‌ی بحث برانگیز خود، "۴'۳۳" ، را می‌نویسد و البته تا منتهای پیامدهایش هم پیش می‌رود. گرچه در این قطعه، سکوت بیش از هر چیز دیگر مداخله می‌کند، اما تلاش کیج این است که بگوید: «مطمئن باشید هیچ چیز جای خود را نمی‌یابد، اگر صوتی وجود نداشته باشد». در واقع، همان صوتی که توسط کیج بر پارتیتور نوشته شده و بر پایه‌ی جوّ حاکی از آن، اجرا می‌شود؛ سر و صدای تهویه‌ها، ورق خوردن بروشورها، همهمه‌ی تماشاچیان و سپس خنده‌ی حضار. می‌بینیم که هر صوتی از دیدگاه او موسیقی است، چگونگی سازماندهی آن‌ها، نقش آهنگ‌ساز را نشان می‌دهد.

با این همه درگیری و توجه به صوت، کیج با مینی مالیسم تفاهم می‌کند؟

جست و جو در پی کیفیت‌های صوتی، در بعضی از مقاطع، کیج را با تکرار مواجه کرد. البته این ایده موازی شد با جریان مینی‌مالی که در دهه‌ی شصت میلادی توسط فرانک استلا در حال رشد بود. من تنها ارتباط کیج با موسیقی مینی‌مال را در همین نقطه می‌بینم. موسیقی کیج در آثاری چون «پیانوی مهیا شده»، بیش‌تر از آن که به تکرار موتیف‌ها و تم‌ها در پس زمینه‌ای هارمونیک بپردازد، نماینده‌ی یک احساس ناب فیزیولوژیکی است که در هم‌جواری سکوت واقع می‌گردد. کیج اساساً از روش‌های آهنگ‌سازی، که در آن هارمونی موضع مشخصی را به عنوان خط عمودی به خود اختصاص می‌دهد، گریزان است؛ زیرا اعتقاد دارد آهنگ‌سازی که در پی به دست آوردن گونه‌ای قلمرو صوتی است، در این حیطه ناپایدار و ضعیف

جلوه خواهد کرد.

شما فکر نمی‌کنید عکس‌العمل آهنگ‌سازان مینی‌مال در برابر چنین نگرشی، رهایی کامل از قید و بندها باشد؟

واکنش مینی‌مالیست‌ها مستقیماً موضع‌گیری در مقابل کیج نبوده، آن‌ها در پی ایجاد یک جو موسیقایی ضد روشنفکری بودند؛ اما در سایر مقاطع هنری، مینی‌مالیست ها در مقابل پیچیدگی اکسپرسیونیزم انتزاعی، به عنوان دوره‌ی هنری درون‌گرا، موضع گرفتند. از اثر معروف ۱۴۴ قطعه آلومینیوم کارل آندره تا آثار لامونت یانگ، این موضوع قابل رؤیت است. استفاده از اصوات بم در آثار یانگ و بداهه سازی کردن بر اساس بُردُن، نمونه‌ای است از یک موسیقی سهل‌الوصول، که در برابر جدیت یک تفکر نخبه واقع می‌گردد، تفکری که نهایتاً در دارمشتات به اوج می‌رسد. موسیقی مینی‌مال یک نوع بازگشت به خاستگاه مفاهیم آغازین موسیقی را در خود دارد. این موسیقی با همه‌ی آن تکرارهای مازوخیستی و لجوجانه‌ای که از تیپ‌های ملودیک و انگاره‌های ریتمیک و همچنین اشباع بیش از حد عناصر دست‌مالی شده، همین طور واریاسیون‌های مشابهی که مدام به رخ کشیده می‌شوند، می‌کوشد تا پروسه‌ی دریافت ما را از زمان، به کلی خدشه دار کند. فلدمن در رابطه با موسیقی مینی‌مال اعلام می‌کند:«آن قدر همه‌ی عناصر سهل شده‌اند که آهنگ‌ساز را برای انجام کار به تکاپو و تلاش بیش‌تری وادار می‌کند» (منظور فلدمن آهنگ سازانی هستند که توانستند مستقل و دور از نئورمانتیست‌ها عمل کنند).

اقبال عمومی در برابر چنین واکنشی چه‌گونه بود؟

آهنگ‌سازان مینی‌مال تلاش زیادی انجام دادند تا ابتدا آثارشان را از اصلی‌ترین اجزا پاک کنند، و بر همین اساس بود که توانستند توجه مخاطبین‌شان را به جزییات انگشت‌شمار جلب کنند.

به نظر می‌آید که مینی‌مال‌ها تنها در ابتدای فعالیت‌شان در پی یک تفکر عمومی در سطحی گسترده بوده‌اند، و گر نه زمان در این موسیقی تنها یادآور آغاز موسیقی است که یک بدویت بر آن حاکم است و همین طور یک ساده لوحی که نتیجه‌ی عدم رشد و تفکر است؟

البته نتیجه‌گیری شما هم کمی ساده‌لوحانه است. مینی‌مال ضرورتی بود که ابتدا در نقاشی و مجسمه‌سازی احساس شد و در دهه‌ی ۱۹۷۰ به محرکه‌ی مهمی در موسیقی معاصر بدل شد. یکی از مشخصه‌های بارز موسیقی مینی‌مال، تکرار الگوهای

ملودیک، ریتمیک و هارمونیک است- البته با تنوع بسیار اندک- و دقیقاً همین‌جاست که هر گونه تصویری از کیج و هر ردپایی از او مخدوش می‌شود و روی همین اصل، به هیچ وجه نمی‌تواند با تفکر پیشرو و گرایش به عدم قطعیت کیج همخوانی پیدا کند. گرایش کیج به فلسفه‌ی آسیای شرقی، ذِن بودایی و اگزوتیسم آن قدر عمیق است که او را در جستجوی توضیحی به احساسات دائمی موسیقی سنتی هندوستان سوق می‌دهد؛ حس‌ها و حالات حماسی، اروتیسم، رمز و راز، شادی، اندوه، وحشت، عصبانیت و حتا گرایش عمومی به آرامش. بنابراین، من این حرکت در مینی‌مالیست‌ها را آرامش می نامم و انتقال آن به سطح عمومی را یک جُستار، نه ساده لوحی. بشر هر قدر هم که رشد کرده باشد، باز هم در پی آرامش است. جست و جوی آرامش، حتا کیج را هم در سراسر زندگی و کار، به خود مشغول کرده بود.

موسیقی مینی‌مال، به خصوص در آغاز، به سوی یک عدم آرامش پیش می‌رود.

احساس نیاز به آرامش به نظر شما مربوط به آرامش موجود در خودِ موسیقیِ مینی‌مال نیست؟

اتفاقاً من بر خلاف شما تصور می‌کنم که موسیقی مینی‌مال، به خصوص در آغاز، به سوی یک عدم آرامش پیش می‌رود؛ در عین حال خود آن‌ها چنین اعتقادی ندارند. بسیاری از صاحب‌نظران عقیده دارند که تغییراتِ عناصر موسیقایی در آثار موسیقی مینی‌مال به قدری کند است که می‌توان آن را موسیقی خلسه‌آور نامید. اما غالب مینی‌مالیست‌ها این برچسب را هم قبول ندارند. آن ها معتقدند که باید به دقت و با روندهای نظام‌مند مواضع‌شان را تنظیم کنند. مینی‌مال‌ها لفظ آرامش را برای موسیقی‌شان منطقی نمی‌دانند. می‌گویند که در موسیقی مینی‌مالیستی، زمان با ریتم متفاوتی نسبت به آنچه عادت کرده‌ایم، حرکت می‌کند و با تکیه به همین استدلال، از سبک پیچیده و متفکرانه‌ی سریالیست‌ها فاصله می‌گیرند. مینی مالیست‌ها همچنین نظریه و میراث شوئنبرگ و پیروانش را هم رد می‌کنند، به دغدغه های بولز و بیبت توجهی نمی‌کنند و ذهن خود را به حالت‌های فکری جهان سوم معطوف می‌کنند و از موسیقی هند و هنر اندیشمندانه‌اش و همین‌طور برخی از فرهنگ‌های آفریقایی، به‌خصوص آن‌هایی که حالتی نیمه وسواسی دارند، تأثیر می‌گیرند. در مقاطعی هم تحت تأثیر موسیقی جَز پاپ، و راک (در موارد اخیر، آهنگ‌سازان آغازین مینی‌مال آمریکایی بیش‌تر تحت تأثیر قرار گرفته‌اند) قرار می‌گیرند. اگر چه تحت تأثیر ایده‌های اولیه‌ی جان کیج هم بوده‌اند، اما در اکثر موارد، ایده‌های مبتنی بر عدم قطعیت، شانس، آی چینگ و ... کیج را رد می‌کردند، چرا که ترجیح می‌دادند که

موسیقی مینی‌مال یک نوع بازگشت به خاستگاهِ مفاهیم آغازین موسیقی را در خود دارد.

صدای موسیقی‌شان را کنترل کنند.

کیج در این ارتباط چه نظری دارد؟ چرا که او به اتمسفر فضای فون و سکوت و عدم کنترل آن ها از سوی خود، حداقل در "۴'۳۳" می‌اندیشید؟

بله، درست است او اعتقاد داشت که آهنگ‌ساز نباید اصوات را کنترل کند؛ و باید روح خود را از موسیقی جدا سازد و بتواند صوت را در نقطه ای قرار دهد که مبین تئوری ها و احساسات انسان نباشد. به همین دلیل، در سال ۱۹۸٤ در پاسخ به سؤالات آهنگ‌سازان مینی‌مال اعلام می کند که اندیشه‌ی غربی در حال زوال و نیستی است. اما کیج به این نکته اشاره می‌کند، که نگذارید اصوات هدر روند، به خصوص اصواتی که روی پارتیتور نوشته نشده‌اند. پس زمان و فضای خالی‌ای وجود نخواهد داشت. همیشه چیزی برای شنیدن وجود دارد؛ آن ها را بشنوید؛ آن وقت است که سکوت، حضوری حیرت انگیز می‌یابد. کیج می‌گوید: لحظه‌ای متأسف شدم که به مخاطبان خود این امکان را دادم تا "۴'۳۳" سکوت را تجربه کنند و ناشنیده‌ها را در خلال آن بشنوند، دریافتم برخی از آن‌ها، موسیقی دلخواهشان را در تخیل شناور خود، هوشیارانه دنبال می‌کنند و توجهی به سکوت و اصوات برآمده از آن ندارند.

مگر توقع اولیه از سکوت، خودِ آن نیست، یعنی سکوت برای سکوت؟ نَفْسِ سکوت در کنار صدا چندان قابل لمس نیست!

در موسیقی نوین اصوات فقط در نقش تُن ظاهر نمی‌شوند، همه گونه صوت به عنوان مواد مورد مصرف قرار می‌گیرند، به همین دلیل کیج به بررسی نقش سکوت می‌پردازد. البته او در نهایت درمی‌یابد که حتا اگر بخواهد سکوت را ایجاد کند، قادر نخواهد بود. سال ۱۹۵۲ که داوید تادور، پیانیست، اجرای "۴'۳۳" را بر عهده گرفت، کیج هم تلاش کرد تا در کنفرانس خود - درباره‌ی "هیچ" و درباره‌ی "چیزی" - مفهوم غربی اثر هنری را در هم بریزد. در واقع زیر سؤال بردن نظام اجتماعی و خصوصیت عقلانی موسیقایی و معنای مقدس صوت و همچنین تمامی آداب موسیقی کنسرت مد نظرش بود. تادور پس از ترک کردن صحنه، به همراه کیج، مورد تمسخر و خنده ی حضار قرار گرفت، اما کیج از آن اتفاق خرسند و راضی بود. او دقیقاً به خواسته‌اش رسیده بود، زیرا رادیکال‌ترین بیانیه‌ی خود را به کرسی نشاند. بیانیه‌ای که علیه سنت‌های موسیقی غربی صادر شده بود و سؤالات زیادی را در پی داشت، این که موسیقی چیست؟ صدای موزون چیست؟ سکوت چه کمکی به موسیقی می‌کند؟ و نهایتاً "۴'۳۳" به ما می‌آموزد که نسبت به محیط پیرامون خود هوشیار باشیم. کیج معتقد بود که برای شناساندن ناشناخته‌ها باید آن ناشناخته‌ها را به کار برد.

تصور نمی‌کنید برخورد کیج با موسیقی، نتیجه‌ی یک بی توجهی است به چیزی که مردم به آن دلبستگی دارند؟

در کتاب آفرینش آمده است که انسان ها برج بابل را ساختند تا خود را به آسمان نزدیک‌تر کنند. خدایان به آن ها حسادت کردند و تنوع زبان‌ها را به وجود آوردند و از این رو نژادها پراکنده گشتند. کیج در پی یک نظام انسانی مستقل از برتری‌ها و اختلاف‌ها بود. آن قدر که حتا به ساختار اثر "۴'۳۳" هم اکتفا نکرد و اثر بی‌صدایی را با عنوان "۰'۰" در ۱۹۶۲ (با اجراهای متعدد) خلق کرد. در این اثر هیچ چیزی را مشخص نمی‌کند. یکی از آن اجراها در یک شب نشینی اتفاق می‌افتد که کیج با جدیت زیاد و جسارت همیشگی‌اش میکروفونی را به گردن خود می‌آویزد، ولوم آمپلی فایر را تا ته باز می‌کند و لیوانی پر از آب را می‌نوشد. صدایی عجیب در محوطه‌ی میهمانی می‌پیچد و پس از آن اعلام می‌کند:« هنر زمانی که بین صحیح و غلط تفاوت نگذارد، خواهد توانست در رابطه با واقعیات تاریخی، ناظر به حوادث آینده باشد».

این صحیح است که شاخص‌ترین چهره‌های موسیقی مینی‌مال، به فرهنگ شرق گرایش دارند؟ و آیا این درست است که همه‌شان از یک تئوری سود می‌جویند و تنها تفاوت‌شان احساس‌های شخصی‌شان است؟

نه، این طور نیست! در حال حاضر مینی‌مالیست‌های زیادی در حوزه‌ی موسیقی در تمام جهان فعالیت می‌کنند و به هیچ وجه با هم قابل مقایسه نیستند، حتا قابل مقایسه با مینی‌مالیست‌های دهه‌ی شصت و هفتاد میلادی هم نیستند؛ اما به هر حال می‌توان به چهره‌های شاخص و تأثیرگذاری اشاره کرد که بعضی‌شان به شرق هم گرایش داشته‌اند. تری رایلی نخستین آهنگ‌ساز این جریان است که محبوبیت زیادی هم به دست آورده است. این‌جا باید یادآوری کرد که موسیقی مینی‌مال به انواع مختلفی تقسیم می‌شوند. در برخی از آثار، پالس بدون به هم زدن نظم تکرار می‌شود و در انواع دیگر، پالس در سطح می‌ماند، هر چند هارمونی ها و طنین ها دچار تغییرات اندکی می‌شود. تری رایلی کسی است که عنصر پالس و مفهوم موتیف‌های کوچک را مطرح می‌کند. او تحت تأثیر موسیقی خاور دور، رگ تایم، جَز و تئوری‌های جان کیج است و در آثارش از عناصر انتخاب نوازنده در موسیقی الکترونیک به همراه بداهه پردازی استفاده می‌کند.

کیج به این نکته اشاره می‌کند، که نگذارید اصوات هدر روند، به خصوص اصواتی که روی پارتیتور نوشته نشده‌اند.

استیو ریچ یا با تلفظی دیگر استیو رایش، شناخته‌شده‌ترین و به تصور من با استعدادترین و اصلی‌ترین شخصیت موسیقی مینی‌مال آغازین آمریکایی است. استیو ریچ از شیوه‌ی اجرای مرحله‌ای با عنوان "فازبندی" استفاده می‌کند. در این شیوه او از قطعه‌ای صوتی به دفعات نامحدود استفاده می کند و از دهه‌ی ۱۹۷۰ مدولاسیون

های هارمونیک را وارد ساختارهای "تکرار" در آثار خود می‌کند. موسیقی ریچ عمیقاً تحت‌تأثیر برخی از تعالیم موسیقایی غیر سنتی است، مانند بررسی درام‌نوازی در انستیتو مطالعات آفریقای دانشگاه غنا (۱۹۷۰)، بررسی اجرای گملان بالیایی در برکلی (۷۴-۱۹۷۳) و ... و سرودهای مذهبی یهودی و انجیل در نیویورک و اورشلیم (۷۷-۱۹۷۶). ریچ درام نوازی غنایی، به خصوص درام‌نوازی قبیله‌ی EWL را در ذهنیت موسیقایی خود در بخش ریتم، بسیار مؤثر می‌داند. در این‌باره می‌گوید: «گروه به وسیله‌ی یک آلمان ریتمیک اصلی با هم هماهنگ می‌شوند که به آن "تایم لاین" می‌گویند، و هر نوازنده الگوی ریتمیک و تکراری خود را بر اساس آن می‌نوازد، که در این بین، پیچیده‌ترین الگوی ریتمیک بر عهده‌ی رهبر گروه یا درام نواز اصلی خواهد بود. این سازماندهی چند لایه‌ای، یک الگوی ساده را معرفی می‌کند، که نتیجه‌اش یک بافت پیچیده از اجزا است.

فیلیپ گلاس هم که از معروف‌ترین و در عین حال تجاری‌ترین آهنگ‌سازان مینی‌مال است و اتفاقاً در ایران هم شهرت فراوانی به دست آورده، در پاریس با راوی شانکار آشنا می‌شود و به سوی سنت‌های موسیقایی هندی و آفریقایی و هیمالیایی و همچنین تکنیک‌های راک و جَز کشیده می‌شود. فیلیپ گلاس اعتقاد دارد که باید به دنبال مهارت‌هایی باشیم که تداوم موسیقی را تضمین کنند و بر پایه‌ی همین ذهنیت، پس از بازگشت به نیویورک اعلام کرد که به دلیل سکون و فاسد شدن موسیقی مدرن، به دنبال راهی تازه خواهد گشت. او به صراحت اعلام می‌کند که موسیقی‌دانان نسل قبل از خود (که ده تا پانزده سال از او بزرگ‌تر هستند، مانند لیگتی، اشتوکهاوزن، بولز، بریو و ...) آن قدر خوب عمل کرده‌اند که امکان فراروی از آن‌ها وجود ندارد. پس می‌بایست به دنبال زبانی جدید بگردد. بنابراین به جای آن‌که موسیقی‌اش را به عناصر هارمونیک، بافت و فرم تکیه دهد، به سوی ایده‌های ریتمیک هدایتش می‌کند. گلاس در آثارش از سازهای بومی آفریقا و آمریکای جنوبی استفاده می‌کند و اختلاف رنج صوتی سازها را از طریق سمپلینگ و سیستم‌های نرم افزاری کامپیوتر اصلاح می‌کند و ترکیب فواصل همخوان را به وجود می‌آورد.

برخی از منتقدین موسیقی، ظهور یک آهنگ‌ساز را برای گسترش حوزه‌ی مفهومی موسیقی مینی‌مالیستی، که به گرایش‌های نئورمانتیک هم پاسخ دهد، ضروری می‌دانستند. جان آدامز این جایگاه را به خود اختصاص داد. او شناخته‌شده‌ترین پُست مینی‌مالیست است. موسیقی‌اش هم نسبت به پیشینیان خود شخصی‌تر شده است.

پس از جنگ جهانی، مثل این که هر "ایسمی" به دنبال

"پُست" خود می‌گردد؟

همان طور که نمی‌توانیم به قرون وسطا گله‌مند باشیم که چرا پس از آن شاهد رنسانس هستیم، پُست مینی‌مالیسم رویکرد دیگری از مینی‌مالیسم است که عمدتاً با ظهور و حضور آهنگ‌سازان اروپایی پا به عرصه گذاشته. موسیقی‌ای بدون پالس، که از عقاید مذهبی در زنجیره‌ای به ظاهر ساده - و ظاهراً بی حد و مرز- با موقعیت‌های مُدال و تُنال الهام گرفته و بیان می‌شود. یکی از آهنگ‌سازان و نمایندگان این سبک (طبق اظهار برخی منتقدین- سبک اندیشمندانه و عمیق) که از او به عنوان مینی‌مالیست معنوی یاد می‌شود، آروو پرت است؛ موسیقی‌دانی استونیایی که در آثارش به‌خصوص آثار کُرال قدسی‌اش، عرفان و آیین‌های ارتدکس مردمی را با عناصر موسیقی فولک اروپایی شرقی پیوند می‌زند. هنریک گورکی لهستانی نیز از پیروان همین جریان موسیقایی است. گورکی هم در آثارش از توده‌های صوتی مدرن در یک زبان موسیقایی تنال و تریاد و معمولاً با ریتم‌های آرام سود می‌جوید. همین‌طور جان تاونر که نئورمانتیک را با معنویتی توأم با اخلاص در هم می‌آمیزد.

آیا در حال حاضر آهنگ‌سازان مینی‌مالیست و پیروان این موسیقی، همچون ۱۹۶۰ که در آمریکا متمرکز بودند، در یک مکان خاص و یک جغرافیا متمرکز شده‌اند؟

آغاز فعالیت و گرایش فکری در این حوزه (موسیقی)، از آمریکا بود. اما در حال حاضر آهنگ‌سازان اروپایی نقش مهمی را در این حوزه به عهده گرفته‌اند. به غیر از مِردیت مونگ، که از قاره‌ی آمریکا آمده، و استفن مونتگ، دیوید لانگ، مایکل تُرک. جان کاتین، آهنگ‌ساز کانادایی هنگ‌کنگی تبار است، لوئیس اندرسین هلندی است، گوین برایارز، مایکل نیمن، استیو مرتلند و کالین متیوز انگلیسی اند، ولاتین سیلوستروف، اکراینی و فرانتز یونس دوفرت آلمانی است و ...

آهنگ‌سازان مینی‌مال درباره‌ی موسیقی‌شان از یک اندیشه و روش فکری تبعیت می‌کنند؟

طبعاً نه! همان‌طور که در مورد بعضی از آن‌ها توضیح دادم، هرکدام ایده و مبانی فکری خاص و مشخصی دارند. در واقع تنها در بیانیه‌ی فکری این جریان مشترک اند، اما آثارشان از ساختار و ایده‌ها و خلاقیت شخصی برخوردار است.

بیانیه‌ی مشترکشان مکتوب شده است؟ یعنی به یک چهارچوب تبدیل شده؟

موسیقی مینی‌مال، چکیده‌ی یک ایده‌ی کوتاه و مؤکد است. موسیقی مینی‌مالیستی بیش‌تر مورد توجه مخاطبان عام بوده و

شاید هم به همین دلیل قابل درک‌تر است، زیرا به دلیل نگرش غیر غربی در مورد زمان، حسی شگفت‌انگیز را القا می‌کند. بر همین اساس، اگر شنوندگان بر جزییات بسیار ریز تمرکز داشته باشند، می‌توانند به راحتی کلیت اثر را هم هضم کنند. همان طور که قبلاً گفتم، موسیقی مینی‌مال را می‌توان به طور مستقیم با راک و به میزان کمتر با جَز مرتبط دانست، چرا که هر دو سبک بر مبنای تکرار یک ایده‌ی هارمونیک استوار شده‌اند. گروه‌های راک دهه‌ی ۱۹۷۰، همچون پینک فلوید، و تاکینگ هدز (با آهنگ‌سازی برایان اِنو ی مینی‌مالیست) راه را برای موسیقی نسل امروز باز کردند. مینی‌مالیست ها (به‌خصوص استیو ریچ) تلاش کردند تا همچون موسیقی نسل نو، به یک کیفیت خلسه‌مانند دست یابند. بر اساس همین ذهنیت می‌بایست ساختارهای تکراری و تکنیک‌های متنوع همواره تغییر کند و با برخی از انواع موسیقی‌ها در جهان امروز هم مرتبط شوند و پیوند بخورند.

همه‌ی آهنگ‌سازانی که نام بردید، این قاعده را پذیرفته‌اند؟

به هر حال آهنگ‌سازان بسیاری این روش را در موسیقی انتخاب کرده‌اند. بعضی‌ها به سبب آمیختن سادگی با موسیقی و بعضی‌ها هم برای واکنش نشان دادن به موسیقی سریال و موسیقی آوانگارد، این اصطلاح را پذیرفتند، زیرا این نوع موسیقی را، چه به لحاظ شکل و حضور عناصر - ریتم، ملودی و هارمونی- و چه به لحاظ بافت و ترکیب سازها و استفاده از موتیف‌ها و تم‌ها و نقش دولپمان، ذاتاً محدود و بی آلایش می‌دانستند. باید توجه داشت که پیروان این اصطلاح، مدیون هنرمندان بصری نیویورک هستند، آن‌ها سیکل و ساختارهای تکراری را بنیان گذاشتند و همچنین عناصر ساده‌ای چون خط و نقطه را به عنوان مشخصه‌های اصلی انتخاب کردند. بنابراین، بیانیه‌ی اصلی این است که هنر مینی‌مال در حوزه‌ی موسیقی، در امتداد شیوه‌ی آهنگ‌سازی سریال، در برابر فشارهای ناشی از ترکیب‌های صوتی، فرمی، محتوایی و تغییرات مداوم مقاومت کند.

این مربوط می‌شود به همه‌ی آهنگ‌سازان مینی‌مال یا فقط مینی‌مال‌های آمریکایی را مد نظر دارد؟

قطعاً در مورد پیشگامان آمریکایی می‌توانم بگویم که صدق می‌کند. همه‌ی آن‌ها به یک مانیفست مشترک، وابسته و متکی بوده‌اند، اما به هر حال، ابزارهای متفاوتی دارند. لامونت یانگ و تری رایلی، هر دو پیشگامانی بودند که دست به ابتکار با رسانه‌ی برقی زدند. استیو ریچ هم شیوه‌ی شبه کانونی را به وجود آورد و اسلوب‌شناسی را به عنوان مکمل انتخاب کرد، به گونه ای که روش جایگزینی و خروج از مرحله را به

تناوب انجام دهد. فیلیپ گلاس هم تأکیدش را بر اوزان ریتمی موسیقی هند، راک، ملودی، روش حضور و غیاب صوت (که به عنوان بی‌صدایی از آن یاد می‌کند) و گسترش هارمونی ساده استوار می‌کند. همچنین جان آدامز که مدام در پی آزمودن طرح‌های مختلف مینی‌مالیستی است و به سیستم جَز و وزن و اندازه در آن عشق می‌ورزد و البته کمی هم رؤیایی است.

با این حساب، آثار ساخته شده در موسیقی مینی‌مالیستی، نباید از حجم زمانی طولانی‌ای برخوردار باشند؟

البته به یک معنا می‌توان این گفته را پذیرفت، اما عنصر تکرار در آثار مینی‌مالیست‌های آمریکایی، گاهی آن قدر ادامه می‌یابد که به اشباع از خود منجر می‌شود. به یک معنا، موسیقی و آثار موسیقایی مینی مال را می‌توان چنین تعریف کرد که تلاشی است در جهت تکرار نشانه‌های کوتاه. در آثار ریچ، رایلی و گلاس به این نمونه‌ها بسیار بر می خوریم. استفاده از نشانه‌ها و تکرار نشانه‌های کوتاه، در واقع نکته‌ای است که از کیج به ارث برده‌اند (آثار کیج مملو از اشاره‌ها و شماهاست). یانگ و رایلی، به شدت تحت تأثیر آن قرار گرفتند، ریچ و گلاس هم در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ نکاتی را به آن افزودند و نهایتاً این تغییر پی در پی توانست در بافت اُستیناتو در موسیقی مینی‌مال تأثیر به سزایی بگذارد.

در تاریخ گذشته‌ی بیش‌تر فرهنگ‌ها، عنصر تکرار جنبه‌ی نمادین و در ضمن بخش مهمی از زیبایی‌شناسی آن فرهنگ را یادآور می‌شود، بنابراین به نظر می‌رسد که مینی‌مالیسم بیش‌تر از جان کیج باید تحت‌تأثیر آیین‌ها و تاریخ گذشته‌ی هنری واقع شده باشد؟

بله، می‌تواند این گونه هم باشد، اما تکرار در موسیقی مینی‌مال، مرا به شدت یاد موسیقی دستگاهی ایران و موسیقی باخ می‌اندازد. تصور من این است که ماهیت و جوهره‌ی این سه نوع موسیقی، شباهت و اشتراکات فراوانی دارند، در عین حال که ساختارشان را هم نمی‌توان از درون به هم ریخت. البته روند تکراری و ماهیت ذاتی تکرارِ درون‌گرای این موسیقی‌ها، امکان گسترش و خلاقیت را هم کم می کند و فکر می‌کنم بیش‌ترین راه رشد، خلاقیت در مورد این ژانرهای موسیقایی، چگونگی اجرا، رنگ‌های صوتی و ترکیب‌ها است، نه فرم، ساختار و جوهره‌ی خودِ موسیقی. به همین دلیل است که می‌توانند به عنوان یک موسیقی تاریخی، گاه خاطره انگیز (با منشأ ایستا) و همین‌طور به عنوان سند، سالیان سال مورد استفاده قرار گیرند، دور تسلسل را طی کنند و در عین حال به عنوان مأمنی برای تجربه‌ی موسیقی‌دانان تجربی، به تناوب

مورد استفاده قرار گیرند. لذا من فکر می‌کنم عنصر تکرار نه برای یادآوری و تکرار گذشته، بلکه بیش‌تر برای رهایی از چهارچوب پیچیده‌ی فرمال موسیقی آوانگارد و سریال و ساده‌اندیشی در حوزه‌ی فرم موسیقایی است.

موسیقی اسپکترال هم مانند موسیقی مینی‌مال در تقابل با سریالیسم واقع شده است. با این تصور که صوت منشأ اصلی موسیقی قرن بیستم است، چرا باید نقش صوت این گونه بین این دو نگرش موسیقی تغییر کند؟

بدون آمیختگی با اندیشه، گوش کردن بلاتکلیف است.

البته موسیقی اسپکترال، هم در تقابل با سریالیسم قرار گرفته و هم در تکامل آن، به گونه‌ای که همه‌ی موضوعات و عناصر درون آن از پیچیدگی فاخری تبعیت می‌کنند. تمامی مواد موسیقی اسپکترال از خصوصیات آکوستیکی صوت مشتق شده و به همین دلیل به اعتقاد هوگ دوفر (از پیروان این موسیقی و عضو گروه ایتنر به عنوان آهنگ‌ساز و تئوریسین)، اسپکترال در تقابل با سریالیسم واقع می‌شود. موسیقی‌دانان سریال گونه‌ای آهنگ‌سازی را بر می‌گزینند که منطقه‌ای و چند هسته‌ای است. اما اسپکترالیست‌ها ذهنیت و دیدگاه‌شان را بر کلیت و تداوم کاربردی استوار می کنند. موسیقی سریال به یک intention نااستوار بی فصل تکیه داده و موسیقی را یک درون‌روندگی سردرگم در فضاهای ساختاری می‌داند. اما اسپکترال به یک intention پویا و متصل متکی است و موسیقی را مجموعه‌ای از کنش‌های متقابل می‌داند. در سریال، آهنگ‌ساز مدام در پی مخفی کردن ساختار و منطق درونی اثر است و به روند آثار، یکپارچگی می‌بخشد، اما اسپکترال از طریق سازماندهی بر ساختار ایجادی خود و نظام سازنده‌اش، به یک چهره‌ی بیرونی می‌نگرد. موسیقی سریال حیات خود و تداوم ماندگاری‌اش را با ایجاز و اختصار تکمیل می‌کند، موسیقی اسپکترال با قطع، بریدگی و جدایی. موسیقی سریال تضادهای درونی‌اش را با متعادل کردن از طریق راه حل های جزئی تعدیل می‌کند، اما موسیقی اسپکترال با قاعده و اصول اقدام می‌کند. موسیقی‌دانان اسپکترالیست، آثارشان را با اصوات می‌سازند نه با نت، و به همین دلیل از برچسب‌های آکادمی‌گری هم دور شده‌اند. آن‌ها ماده را زبان نمی‌دانند. پاسکال دوسپن درباره‌ی اسپکترالیست‌ها می‌گوید که آن‌ها با خط همان کاری را انجام می‌دهند که سریالیست‌ها با نقطه. بنابراین ساختار و پروسه‌ی روشنگرانه‌ای را با خود به جلو می‌برند که مواد درون سیستم تلقی می‌شود. یعنی سیستم را می‌پذیرند و اصوات را مجدداً مواد تلقی می کنند و دوباره سیستم را از نو می‌سازند. بنابراین می‌بینیم که صوت یک وسیله برای بیان است و در ترکیب با عناصر، معانی و مفاهیم مختلفی پیدا می‌کند.

موسیقی‌دانان اسپکترالیست، آثارشان را با اصوات می‌سازند نه با نت.

منظورتان این است که مواد در شرایط مکانی و زمانی دچار شرایط زیستی جدید می‌شوند؟

هلموت لاخنمان، مواد را وسایل می‌نامد. معتقد است که مواد موسیقایی، همان مجموعه‌ای است که از قبل شکل گرفته و از کیفیت‌ها و ساختارهای صوتی، زمانی و تمامی منابع صوتی ساخته شده و از سوی جامعه مورد پذیرش قرار گرفته است. لاخنمان در بعضی مواقع این مواد و وسایل را «دم و دستگاه زیبایی‌شناسی» می‌نامد.

پس جامعه باید نوع گوش کردن را تعیین کند؟

نه، به هیچ وجه. لاخنمان در این باره نظر فوق العاده‌ای دارد، او معتقد است: «بدون آمیختگی با اندیشه، گوش کردن بلاتکلیف است» و این را در مورد احساسات هم می‌گوید. بنابراین گوش کردن توأم با اندیشه و احساسات به اکتشاف شبیه می‌شود، پس رویکردهای ناشی از نهادهای فرهنگی فراموش می‌شود.

لاخنمان، خودش پیرو چه نوع موسیقی است؟

لاخنمان از آهنگ‌سازان برآمده از دارمشتات است که زیر نظر نونو، اشتوکهاوزن و نمپوک راویه تعلیم دیده. تحت‌تأثیر سریال، موسیقی تجربی و اله آتوار کیجی هم قرار گرفته و گرایشی جدی به موسیقی کنکرت دارد. در واقع شیوه‌ای که در آن از تونالیته پرهیز می‌شود. توجه زیادی هم به سر و صداهای روسولویی می‌کند و تلاش اصلی‌اش هم این است که مواد صوتی را از قید مفهوم رها کند.

با این تصور، مینی مالیست‌ها باید در برابر اسپکترال‌ها واکنش سرسختانه‌تری نشان داده باشند؟

عکس العمل خاصی انجام ندادند. خاستگاه اسپکترال، در مراحل اولیه، منحصراً مربوط می‌شد به لامونت یانگ و مینی‌مالیست‌های آمریکایی. هر دو گروه و حتا آهنگ‌سازان برآمده از مکتب مسیان دارمشتات، لیگتی و ... همه و همه به آن انرژی ثابتی که در اصوات مستتر است، معتقد نبوده‌اند. مینی‌مالیسم در حقیقت یک گزاره است و بسیار با خلاصه کردن تفاوت دارد. در یک اثر مینی‌مال، ما امکان فشرده‌تر کردن، کوتاه کردن و بلندتر کردن را نخواهیم داشت. در واقع همه چیز به حداقل رسیده. تحقق این امر در موسیقی با استفاده از موجزترین عناصر (موتیف و تم)، امکان پذیر است. در مینی‌مالیسم، تکرار عناصر موجز، نوعی تأکید بر عدم قطعیت هم اصرار می‌ورزند. به عقیده‌ی من، مینی‌مالیسم، در اثر تکرارهای مضاعف عصاره‌ی عناصر، بخش خلاقه‌ی فکر مخاطب را از کار می‌اندازد و ذهن را منصرف می‌کند و

در پی آن، یک نوع تنفس و آزادی را در اختیار می‌گذارد و این امکان را اصوات و آنچه درون آن‌ها واقع شده است، فراهم می‌کنند.

این موارد در سایر حوزه‌های دیگر هنری و علوم انسانی، مثلاً ادبیات مینی‌مالیستی، هم صدق می‌کند؟

آنچه که بین یک اثر ادبی مینی‌مالیستی و یک موسیقی مینی‌مالیستی تفاوت ایجاد می‌کند، تکرارِ عناصرِ به حداقل رسیده در موسیقی است. موسیقی به سبب غیر مفهومی بودنش، با تکرار بیش از حد می‌خواهد آنچه ناگفتنی است را انتقال دهد. با تکرار مرعوب می‌کند و از طریق صدا و تأثیر ژنریک‌اش، آناکرونیزم صوتی را می‌پروراند. پس در موسیقی مینی‌مال و اصولاً دیدگاه مینی‌مالیستی، موضوع بر کوتاه کردن و تکرار، بنا نمی‌شود. مینی‌مالیسم در پی ایجاز، سادگی و عمومی شدن است و در این راستا می‌کوشد تا تازگی خود را با رسوخ به فرهنگ‌های ناآشنا و بیگانه به دست آورد. برخورد در مورد ادبیات مینی‌مالیستی به این صورت نیست. در این نوع ادبیات، کوتاه کردن و گزیده‌گویی ملاک است، یعنی سوژه کوتاه بیان می‌شود.

این نگرش در مورد آهنگ‌سازان مینی‌مالی که گرایش‌هایی به موسیقی آوانگارد، سریال و ... هم داشتند، صدق می‌کند؟ یعنی کسانی که روزی سخت نویس بوده‌اند و حال گرایش به موسیقی مینی مال پیدا کرده‌اند، تمام و کمال بیانیه‌ی موسیقی مینی‌مال را پذیرفته‌اند؟

لامونت یانگ در سال ۱۹۵۹ در دارمشتات دانشجو بود. خیلی از آهنگ‌سازان غیر مینی‌مال هم از مضامین مینی‌مال و محدوده‌ی زمانی بلندتری برای القای حس تکرار مراقبه ای استفاده می‌کردند. اشتوکهاوزن در آثارش از همین مضامین استفاده کرده؛ Inori، Mantra، Stimmuny، نمونه‌هایی از آثار اشتوکهاوزن هستند که در آن‌ها از مضامین مینی‌مال و حس تکرار مراقبه‌ای استفاده شده است. در حالی که اشتوکهاوزن در بخش‌های عمده‌ای از اجراهای الکترونیکی‌اش، به شهود آنی متأثر از موسیقی آسیایی متکی شده که در آن ها اعتقادی به تکرار، ضرب‌های موزون و هارمونی، به هیچ وجه وجود ندارد. نتیجتاً باید واقف باشیم که همه‌ی آهنگ‌سازان به آزادی، آن گونه که کیج می‌اندیشیده، نمی‌نگرند و این طبیعی است که هر ایسم و هر ساختار موسیقایی یک سری چهارچوب و مرز دارد که طبعاً آهنگ‌ساز باید برای نزدیکی به آن نگرش، آن‌ها را بپذیرد.

چهارچوب‌های مینی‌مال خیلی زیاد است. بهتر نیست که ما رجعت کنیم به الگوهای اولیه‌ی مینی‌مال، این که در ابتدای فعالیت‌شان به چه

چیزهایی متکی بوده‌اند؟

مراحل اولیه‌ی مینی‌مالیسم همراه بود با روح مکاشفه و کشف مدل‌هایی از موسیقی خارج اروپا. هم‌زمان با یانگ، که مشغول آموختن دروس هنری بود، ریچ طبالی غرب آفریقا را مطالعه می‌کرد و در پی آن بود که بداند ساختارهای موسیقی ایجاد شده از ایده‌های پایه تا چه حد می‌توانند بسیط و گسترده شوند. در عین حال ریچ و حتا گلاس در حوالی ۱۹۶۰ هم مجذوب فرایندهای تغییرات تدریجی و ورود دائمی نقاط مکث از طریق استفاده از صداهای کشیده یا فازبندی و تقطیع می‌شوند، به گونه ای که دو بخش یک الگوی ساده را تکرار می‌کنند و این دو بخش در روند زمان، نسبت به یکدیگر دچار تغییر می‌شوند (البته دنیای صوتی ریچ همیشه ظریف‌تر و طبیعی‌تر بوده است). اما در این پروسه، گلاس تقویت صوتی سبک راک را توضیح می‌دهد و بسیاری از آهنگ‌سازان اروپایی، از جمله آندره سرن، را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

موسیقی به سبب غیر مفهومی بودنش، با تکرار بیش از حد می‌خواهد آنچه ناگفتنی است را انتقال دهد.

اشاره کردید که یانگ بیش‌تر تحت‌تأثیر کیج قرار گرفته و در عین حال برآمده از دارمشتات است؛ اما حتا قبل از گرایشش به مینی‌مالیسم، علاقه‌ی زیادی به مقطّع نویسی دارد و در این‌جا هیچ شباهتی به کیج ندارد.

در برخی از آثار موسیقایی کیج و اریک ساتی، پیکربندی‌های تکراری در سطحی محدودتر نمود پیدا می‌کنند، اما دغدغه‌های یانگ، حالت‌ها و فرایندهای مستمر هستند، که نه آثار قابل تعریف، بلکه محیط‌های موسیقایی، شرایطی هماهنگ برای موسیقی‌اش ایجاد می‌کردند. یانگ از دهه‌ی ۱۹۵۰ به بعد، قطعه‌هایی با نت‌های کم و کشیده می‌نویسد و به جهان موسیقایی آرام و ساکت خود، پایه‌ای از مدالیته و Intonation می‌بخشد. تلاش یانگ این است که با هماهنگ کردن هر یک از نت‌ها با نت همساز (overtone) از یک اصل خیالی به این مورد دسترسی یابد.

گرایشی که جان آدامز و به تَبَع، گلاس هم از آن پیروی می‌کرد؟!

به هیچ وجه، نه تنها در این مورد با یانگ شباهتی ندارد، حتا بر خلاف گلاس، آثار آدامز با کیفیتی از طنز، نوستالژی و لطافتی همراه است که موسیقی نسیان آور گلاس از آن غفلت کرده است. اتفاقاً نیکسون در چین [۱۹۸۷] اثر آدامز، نمایشی با شکوه از انرژی ریتمیک و هارمونیکی است که مینی‌مالیسم را از قید یک سری محدودیت‌ها آزاد می‌کند.

به نظر شما این خودش یک موضع‌گیری در مقابل مینی‌مالیسم نیست؟ برخورد آدامز را می‌گویم.

موضع‌گیری سرسختانه‌ای وجود نداشته، اما هم‌زمان با حرکت‌های پر شتاب ریچ

و آدامز در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، فلدمن که در واقع از مینی‌مالیست‌های قدیمی محسوب می‌شود، گرایشی به ایجاد چشم‌اندازهای موسیقایی بزرگ (کوارتت زهی دوم سال ۱۹۸۳ او، چهار ساعت طول می‌کشد) پیدا می کند، که در آن اصوات تک و آرام در جوار الگوسازی موسیقی جدیدتر و البته نه با پویایی آن، شکل می‌گیرند. آهنگ‌سازان دیگری هم بودند که به نسل فلدمن تعلق داشتند، ولی موسیقی آن‌ها گسترده‌تر و همراه با حوادث کم‌تری بود و البته انرژی محرک کم‌تری هم داشت. آثار متأخر لوییجی نونو میل زیادی به گریز از هیاهوی پر جوش و خروش و گرایش به جایگاهی دارد که در آن تفکر عمیق و توجه به اصوات و رزنانس‌های کشیده، حرف اول را می‌زند.

مینی‌مالیست‌های پیشرو و متأخر با این آثار چگونه برخورد می‌کنند؟

مینی‌مال موسیقایی، یک حوزه‌ی تجربی است. آهنگ‌سازی مانند ترنر، آن قدر جایگاه والا و قدرتمندی دارد که طبعاً از حوزه‌ی اندیشه و نگرشی روشن‌بینانه با موضوع برخورد می‌کند، بنابراین آثارش هم بسیار قابل تأمل خواهد بود. ضمن این که آهنگ‌سازان دیگری نظیر کورتاژ، بسیار تندروتر از نونو بودند.

کورتاژ، در واقع، مینی‌مالیستی از نوع دیگر است. البته فقط در یک مقطع زمانی گرایش‌های مینی‌مالیستی پیدا می‌کند. او به تبعیت از مینیاتورهای آتونال وبرن، فواصل موسیقایی بسیار کوچکی را با حداکثر قدرت توصیفی و تخیلی ایجاد می‌کند. به همین دلیل، مینی‌مالیسم کورتاژ را می‌توان مینی‌مالیسم جسورانه نامید؛ یعنی انجام کار بدون استفاده از تزیینات. اغلب آثار او، همچون آثار وبرن، بسیار کوتاه هستند و برای گروه‌های کوچک تنظیم شده‌اند و اغلب هم با یک صدای سولو همراه اند. در واقع، نوعی از موسیقی‌ای است که در آن نت‌ها هر کدام در جای خود هستند و با یک آنیت سخت‌گیرانه‌ی توصیفی از روی موانع و پیچیدگی‌های ارتباطات موسیقایی، پرتاب می‌شوند. جسارت کورتاژ با صراحت لهجه در ارتباط است و این صراحتِ لهجه، توضیح کیفیت تب‌دار موسیقی را دشوار می‌کند.

چه‌گونه می‌شود کَه یک مدرنیست و در بعضی مواقع پُست مدرنیست، کسانی مثل کورتاژ و یا نونو در مینی‌مالیسم غوطه‌ور شوند؟

هیچ کدامشان غوطه‌ور نشدند، اما حرکت از مدرنیسم به پُست مدرنیسم کمک خواهد کرد تا موضوعات مطرح شده در سطحی گسترده و وسیع به صورت شفاف‌تر بیان شوند. که یکی از این راه‌های بیان، خودِ مینی‌مالیسم است. برای همین مینی‌مالیسم به یک جریان شبیه می‌شود تا مکتب یا یک جنبش. موسیقی مینی‌مال در واقع نقش

یک پل ارتباطی را هم بازی می‌کند.

دو تن از منتقدان موسیقی در پی رویه‌ی مینی‌مالیستی، تفسیر را کنار گذاشتند و به آهنگ‌سازی روی آوردند، به این دلیل که می‌خواستند موضوعیت و بلاتکلیفی را در این مورد لمس کنند. زیرا بر سر این که مینی‌مال تنها یک اصطلاح است یا رویکرد یا می‌توان آن را موسیقی هیپنوتیزمی نامید، حیران و معطل مانده بودند. در عین حال، هر دو در پی پاسخی مقتدر به نوشته‌های تندروانه‌ای هم بودند که پس از انتشار اولین آثار یانگ به او حمله و گاهی توهین کرده بودند. آن‌ها می‌خواستند مشکلات مینی‌مالیسم را با به کار بردن لفظ "مختصرتر از حد معمول" سهل کنند. اما در همان زمان، آلووی بیانیه‌ی دیگری صادر کرد. این که؛ بر سر "کافی بودن" یا "بیش از حد بودن" به توافق رسید. به نظر او کسی نباید و نمی‌تواند ویژگی‌های چنین حوزه‌ی هنری را به عنوان مینی‌مال بر شمارد. در نظر او حقیقت "مینی مال" به عنوان یک اصطلاح انتقادی در مورد موضوعات مورد اشاره‌اش است، که باعث شده اهمیت چنین آثاری کم‌تر از توقع باشد.

چنین نظری هم از دید شما کمی تندروانه نیست؟

من ارتباط زیادی بین مینی‌مال موسیقایی و هنر مفهومی (کانسپچوال آرت) می‌بینم. عنصر تکرار، ساده شدن، نپرداختن به فرم و حرکت به سوی شناسه‌ها، بدوی شدن عناصر [موتیف‌ها و تم‌ها، انگاره‌های ریتمیک، تیپ های ملودیک] و اشباع شدن همه‌ی این عناصر، ما را به سوی نشانه‌ها راهنمایی می‌کند. نشانه‌هایی که موسیقی ذاتاً از آن‌ها گریزان است. آنچه انتزاع و امپرسیون را با موسیقی مترادف کرده و آنچه به عنوان تأویل و نشانه‌های حسی با موسیقی توافق داشته، در موسیقی مینی‌مال به یک سری عناصر سمبلیک بدل شده است. شاید در این مورد بهتر باشد که اصطلاح مینی‌مالیسم عمومی را به کار ببریم تا اصطلاح مینی‌مالیسم روشنگرانه را.

پس از این که فرافکنی از سال‌های ۱۹۷۰ به بعد، به عنوان یک مشخصه‌ی اصلی و بارز موسیقی در می‌آید، گروهی از آهنگ‌سازان، موسیقی مینی‌مال را در یک تعلیق و ساختار موهوم رها می‌کنند. ریم، کورتاژ، اشپلینگر، نونو و حتا فرنی هوف. ظاهراً چالش موجود را از زمانی در دست می‌گیرند که «مکتب دوم» در زمان جنگ جهانی اول آغاز کرده بود. در واقع یک چالش برهنگی زیبایی‌شناسانه و عدم سرسری گرفتن چالش‌های مربوط به بازآفرینی مداوم، می‌تواند آثار این آهنگ‌سازان را هم در مقاطعی به نوعی از مینی‌مالیسم تبدیل کند. حتا اگر نقاط اشتراک اندکی با اغلب آثار ریچ و پرت داشته باشند.

این همه تناقض و ناهمگنی ناشی از چیست؟

کل تاریخ موسیقی مدرن قرن اخیر، بیش‌تر کشمکش فزاینده‌ی نظرات مختلف بوده تا رقابت بر سر ایجاد و همبستگی. البته ناهمخوانی‌های دهه‌ی اخیر قرن بیستم تکان‌دهنده‌تر بوده است. در تاریخ موسیقی قرن، تکروهای موسیقی قرن بیستم به عنوان بخش مهمی از بافت غنی این تاریخ محسوب می‌شوند. بوسونی، شلسی، نانکارو که برای نواختن پیانو از مفهوم ریتمیک و پیچیده‌ای الهام می‌گیرد و از موسیقی جَز و همچنین طراوت موجود در امکانات سازهای مکانیکی بهره می‌برد. یا افراد دیگری مثل هریسون، شاگرد کاول، که هیچ یک از سنت‌های غربی را بر فرم‌های دیگر، به‌خصوص سنت‌های مربوط به کشورهای آسیایی حوزه‌ی اقیانوس آرام، ارجح نمی‌داند و آهنگ‌سازان اروپایی و غیر آمریکایی، که با ورودشان به دنیای غرب، هارمونی غربی را زیر سؤال می‌برند؛ تالمیت، که نه تنها از سازهای ژاپنی در کنار سازهای استاندارد ارکستر سمفونی استفاده می‌کند، بلکه احساس ژاپنی را از زمان، رنگ و سکوت در غالب کارهای بزرگ خود قرار می‌دهد، به گونه ای که در جهت سازهای غربی تنظیم شده بودند و با این کارش به تأیید و تکمیل کارهای خود می پردازد که قبلاً از طریق مسیان، بولز و کیج به دست آورده بود و همه‌ی این پارادوکس‌ها تاریخ موسیقی قرن بیستم را تشکیل می‌دهند.

اشخاصی مثل کورتاژ، نونو و ... موسیقی خود را متعلق به چه مکتبی می‌دانند؟

هنرمندان خلاق و نوآور دوست ندارند کارشان را با هیچ لفظی تعریف و یا محدود کنند. به نظر آن‌ها، آهنگ‌سازان آزاد هستند که در مقطعی هم با رویکردی خاص، به تجربه‌ی مینی‌مالیستی بپردازند و بیش‌تر از آن که به مینی‌مالیسم رو کرده باشند، ارادت خاصی به موسیقی دیکانستراکتیویستی و پست مدرنی داشته‌اند. یک نوع آزاداندیشی که جورج راشبرگ هم به آن علاقه‌ی فراوان دارد. راشبرگ با این که تاریخ عمومی سریالیسم، پساشوئنبرگی و پساوبرنی را در دهه‌ی پنجاه و اوایل دهه‌ی شصت پشت سر گذاشته بود، با ساخت چند اثر، به ادغامی سبک‌شناسانه دست پیدا کرد. به گونه‌ای که موسیقی استادان قدیمی را به عنوان یک حقیقت زنده و ارزش معنوی آثار آن‌ها را مورد ارزیابی قرار داد.