کلود دُبوسی

کالین مک‌فی

آهنگ‌های عصر ارتباطات در موسیقی تلفیقی

• مسعود بطحایی

لد زپلین

موسیقی

موسیقی تلفیقی را می‌توان خوانشی ساختارشکنانه از فرم در موسیقی و با توجه به نوع ساختارش یکی از دستاوردهای مدرنیسم دانست. این خوانش با آغاز تحول در حوزه هنرهای تجسمی همزمان بود. هرچند که این هنرها ماهیتی متفاوت از موسیقی دارند.

درمورد موسیقی تلفیقی می‌توان گفت که رفتن به سمت این نوع ساختار برگرفته از دو نگرش در دوره مذکور بوده است. یکی این‌که در دورهٔ مدرنیسم انجام هرکار نوآورانه‌ای مذموم نیست و هنرمندان دست به تغییراتی می‌زنند که به نوعی به روح آوانگاردیسم زمان خود پاسخی درخور بدهند. اگرچه همهٔ تحولات حوزه موسیقی را نباید با ساختارشکنی یکی دانست، زیرا در تحولات دوره‌ای و مثلاً گذر از کلاسی‌سیسم به رومانتی‌سیسم ساختار موسیقی تغییر نکرد ولی با ورود به دورهٔ مدرنیسم تغییر اساسی در ساختار موسیقی اتفاق افتاد. در واقع قوانینی که تا آن زمان در هنر موسیقی به‌شدت رعایت می‌شد قابلیت نقض کردن پیدا کرد. به‌طور مثال می‌توان به ایجاد موسیقی

گروه بیتلز با آوردن سیتار هندی در برخی از کارهای خود و یا کار کردن با موزیسین‌های هندی همچون «راوی شانکار» به آفرینش گونه‌ای موسیقی تلفیقی می‌پردازد. لدزپلین نیز در قطعهٔ «کشمیر» با استفاده از گام‌های مینور هارمونیک، ملودی‌های غربی می‌سازد. این سبک اینک می‌تواند در دیگر سبک‌های موسیقی اعم از کلاسیک، راک، جز، پاپ و دیگر سبک‌های موسیقی نفوذ کند

استیو رایش در مقاله‌ای تحت عنوان «چند پیش‌بینی خوش‌بینانه» به سال ۱۹۷۰ درباره آیندهٔ موسیقی غرب تحت‌تأثیر شرق می‌نویسد: «عموماً موسیقی غیرغربی و خصوصاً موسیقی آفریقایی، اندونزیایی و موسیقی هندی می‌توانند به عنوان الگوهای نوین ساختاری در خدمت موسیقیدانان غربی قرار گیرند. این موسیقی‌ها آن‌طور که پیش‌تر می‌گفتند فقط الگوهای صدایی جدید نیستند»

آتونال توسط شوئنبرگ اشاره کرد که یکی از اساسی‌ترین قوانین موسیقی که تا آن زمان پابرجا مانده و آن پایبندی به تنالیته بود را نقض کرد. حتی موسیقی بلوز و پس از آن جز، با استفاده از آکوردهای هفت به صورت متوالی و بدون حل کردن آن‌ها به‌علت مقابله با هارمونی کلاسیک به‌شدت دارای این خاصیت ساختارشکنانه هستند.

اما نگرش دوم که نزد هنرمندان جاذبه بیشتری داشت، مرتبط شدن آنان با فرهنگ‌های دیگر بود که این نیز از دستاوردهای مدرنیسم است. ارتباط با فرهنگ‌های موجود در آفریقا و یا فرهنگ‌های شرقی که از خاورمیانه تا خاور دور را دربر می‌گرفت، راه تبادل فرهنگ‌ها را هموار نمود تا هنرمندان بتوانند با هنر کشورهای دیگر آشنا شوند.

با نگاهی به رواج تندیس‌های سیاه‌پوستان که نسل جوان هنرمندان را با متفاوت‌ترین گرایش‌ها به‌هم پیوند می‌داد و راهیابی چنین اشیایی به مغازه‌های عتیقه‌فروشی که به بهای بسیار ارزانی هم فروخته می‌شد و حتی برخی نقاب‌های قبایل آفریقایی که می‌رفت جانشین تندیس «آپولون» گردد که زمانی زینت‌بخش آتلیه نقاشان آکادمیک بود، به سادگی می‌توان دریافت که به چه دلیل شاهکارهای هنریِ دیگر فرهنگ ها، برای نسلی که راه برون‌رفتی را از بن‌بست هنر غرب جست‌وجو می‌کرد، چنین جاذبه نیرومندی داشته است. در این بین هنر موسیقی نیز از این دایره بیرون نماند و در حوزهٔ تلفیق فرهنگ‌ها، روندی بسیار آرام اما پیوسته، آغاز شد که حرکت‌اش تا هم‌اکنون ادامه دارد. به گونه‌ای که هنوز برای خلق آثار بزرگ دارای قابلیت بسیار است. این ویژگی اخیر نیز به‌علت وسعت جغرافیایی و جهان‌شمولی موسیقی و هم به‌خاطر تنوع بسیار سازهای مناطق است. پس با صراحت می‌توان گفت آن‌چه سرشت این ژانر را تلفیقی می‌نمایاند بی‌شک مسئله تلفیق فرهنگ بوده است.

زمانی‌که به مدد تکنولوژی ارتباطات، نفوذ در عمق فرهنگ‌ها به‌راحتی قابل دسترس شد و هنگامی‌که موسیقیدان‌های ملل گوناگون توانستند با وجود اختلاف در فرهنگ با یکدیگر تعامل کنند، روند تلفیق سرعت گرفت و دارای شخصیت شد. آن‌ها به این درک رسیدند که موسیقی در شرق و غرب دارای نقاط مشترک است که این نقاط هم در ریتم و هم در ملودی‌هاست و با استفاده از این نقاط می‌توانند شکل تازه‌ای از اثر هنری را ارائه دهند. برای شناخت بیش‌تر درمورد این نوع موسیقی، می‌توان گفت که معمولاً تلفیق به دو صورت ایجاد می‌شود که می‌توان آثاری را که مربوط به هر یک از این دو نوع نگرش را بیابیم.

در نوع اول، موزیسین با استفاده از سازهای خودش و فقط با بهره‌گیری از ملودی‌ها یا ریتم‌های دیگر فرهنگ‌ها دست به تلفیق می‌زند که این امر به‌علت این‌که در شرق استفاده از ربع پرده‌ها رواج دارد، موزیسین‌ها فقط با برخی سازها می‌توانستند به تلفیق نائل آیند. اما در نوع دوم، در یک تلاش مضاعف برای ایجاد موسیقی تلفیقی از سازهای

مناطق دیگر استفاده می‌کنند که در این نوع معمولاً کار سخت‌تر می‌گردد زیرا آهنگ‌ساز باید تا حدودی به قابلیت‌های آن ساز که شامل نوع صدادهی و رنگ صدای ساز و همچنین گستره نتی آن است توجه ویژه داشته و جایگاه آن ساز را تعیین کند. در آن دوره‌ها همان‌طور که دیدن برخی از آثار هنری دیگر فرهنگ‌ها جذاب بود، دیدن ادوات موسیقایی ناشناخته و شنیدن صدای مرتبط با آن‌ها نیز، نزد مخاطبان دارای جذابیت بود. از این رو موزیسین‌هایی که به امر تلفیق روآورده بودند سعی می‌کردند از سازهای ملل دیگر که تا آن زمان در کنسرت‌ها دیده نشده بود بهره برند.

در روند گرایش موزیسین‌های غربی به شرق، هرچند که هیچ‌کدامشان تحصیل جدی در موسیقی شرق نداشتند ولی با به‌کارگیری ایده و صورت شرقی و درآوردن آن‌ها به هیبت و شیوه کمپوزیسیون غربی سعی در به‌وجود آوردن موسیقی تلفیقی کردند. اما تمایل به انجام این‌کار خود سرآغازی دارد که به قطعه پرلود «بعدازظهر رب‌النوع» اثر دبوسی برمی‌گردد.

دبوسی در سال ۱۸۸۹ یعنی سه سال قبل‌از نوشتن پرلود مذکور به طرزی عجیب تحت‌تأثیر موسیقی شرقی قرار می‌گیرد که در نمایشگاه پاریس شنیده بود و احتمال دارد که ملودی عربی پرلود از این تجربه فراموش‌نشدنی نشأت گرفته باشد. باوجوداین، دبوسی با به‌کارگیری گام‌ها و ریتم‌های نیمه شرقی در قطعهٔ پیانویی «پاگودس» (۱۹۰۳) و در آثار بعدی خود، علناً به موسیقی شرقی رو می‌کند و درست از همین زمان شرق، مدینهٔ فاضلهٔ برخی آهنگ‌سازان به‌ویژه فرانسویان می‌شود.

اما از دههٔ سی میلادی همه‌چیز تغییر می‌کند و موسیقی دیگر فرهنگ‌ها کاملاً از طریق ضبط و نیز گزارشات و نقدهای اتنوموزیکولوژیست‌ها به جهانیان شناسانده شده و باعث می‌گردد آهنگ‌سازان درپی یافتن واسطه‌ای برای موسیقی خود در جهان پراکنده شوند. از این رو آهنگ‌ساز و موزیکولوژیست امریکایی «کالین مک‌فی» (۶۴ - ۱۹۰۱) چندین سال از عمر خود را در بالی اندونزی می‌گذراند و موسیقی گروه‌های «گمه لان» را از نزدیک می‌آموزد و آن را در کمپوزیسیون‌های خویش به‌کار می‌برد. چنین موسیقی سرشار از الگوهای ریتمیک شاداب و ارکستراسیون ضربی، تأثیر عمیقی بر «کیج» می‌نهد و بر تمامی آثار او که در دهه‌های سی و چهل میلادی برای آنسامبل ضربی یا پیانوی دستکاری شده تصنیف کرده، سایه می‌افکند. دیگر آهنگ‌سازان امریکایی نیز به این‌گونهٔ موسیقی روی می‌آورند. «پارچ»، از موسیقی شرقی الگوهای یکپارچه نمایشی را به عاریت می‌گیرد و «کاول» نیز جست‌وجو و اکتشافی را شروع می‌کند که در آخر از سرزمین‌های دوردستی همچون ژاپن هند و ایران سردرمی‌آورد. این علاقه‌مندی تا به درجه‌ای می‌رسد که برای آهنگ‌سازی مانند کیج، مفهومی بیشتر از زیبایی‌شناسی صرف می‌یابد. «بولز» در سمت مدیریت موسیقی یک شرکت تئاتری به شرق سفر می‌کند و بسیار می‌آموزد. او می‌نویسد: «کشف آهنگ‌سازی من این بود که دریافتم موسیقی شرق می‌تواند مرا از قید و بندهای موسیقی‌سازی غربی رها گرداند.»

از سوی دیگر موسیقی «اشتوکهاوزن» یعنی آن آثاری که از اواخر دهه شصت و در طول دهه هفتاد میلادی تصنیف می‌کند، مشتاقانه‌تر به موسیقی اگزوتیک آغوش گشوده و از مطالعهٔ موسیقی ژاپن به سال ۱۹۶۶ در توکیو ناشی می‌شود. او می‌کوشد تا خود را با آداب و رسوم فرهنگ ژاپن آشنا کند. و در جایی می‌نویسد: «تأثیر موسیقی ژاپن در وجودم به ساخت موسیقی الکترونیکی انجامید که در توکیو نوشتم و صادقانه بگویم که این موسیقی، موسیقی من نبود بلکه موسیقی تمام کره زمین و سرزمین‌ها و نژادهای آن بود».

این حرکت روبه گسترش باعث می‌شود که برخی از آهنگ‌سازان نواختن سازهای مناطق دیگر را نیز یاد بگیرند. یکی از مثال‌های بارز این آهنگ‌سازان «استیو رایش» است که در مقاله‌ای تحت عنوان «چند پیش‌بینی خوش‌بینانه» به سال ۱۹۷۰ درباره آیندهٔ موسیقی غرب تحت‌تأثیر شرق چنین می‌نویسد: «عموماً موسیقی غیرغربی و خصوصاً موسیقی آفریقایی، اندونزیایی و موسیقی هندی می‌توانند به عنوان الگوهای نوین ساختاری در خدمت موسیقیدانان غربی قرار گیرند. این موسیقی‌ها آن‌طور که پیش‌تر می‌گفتند فقط الگوهای صدایی جدید نیستند. در میان ما موسیقیدانانی یافت می‌شوند که خیلی ساده و امیدوار رخت سفر بر تن کرده و به این دیارها رفته‌اند و موسیقی ممالک دور را از نزدیک تجربه و اجرا می‌کنند».

جاذبه و وسعت این تأثیرات فرهنگی به‌حدی‌ست که موزیسین‌های راک را نیز در دهه‌های شصت و هفتاد به خود جلب می‌کند. از آن جمله می‌توان به گروه بیتلز اشاره کرد که با آوردن سیتار هندی در برخی از کارهای خود و یا کار کردن با موزیسین‌های هندی همچون «راوی شانکار» به آفرینش این گونه موسیقی می‌پردازند و یا گروهی دیگر موسوم به «لد زپلین» که در قطعهٔ «کشمیر» با استفاده از گام‌های مینور هارمونیک، ملودی‌های عربی می‌سازد و حتی در اجرای زنده خود از آنسامبل سازهای ضربی خاورمیانه‌ای استفاده می‌کند. این حرکت روبه جلو امروزه به صورت یک سبک کاملاً جا افتاده در بین موزیسین‌ها خودنمایی می‌کند و دارای شخصیت مختص به‌خودش شده است که می‌تواند در دیگر سبک‌های موسیقی اعم از کلاسیک، راک، جَز، پاپ و دیگر سبک‌های موسیقی نفوذ کند. آن‌چه می‌توان به‌عنوان نقطه عطف برای این پدیده ذکر کرد این که امروزه نه تنها موسیقیدان‌های غربی به دنبال ایجاد این ژانر از موسیقی هستند، بلکه موزیسین‌های دیگر فرهنگ‌ها از جمله شرقی و آفریقایی نیز به این سمت گرایش پیدا کرده‌اند و در واقع آن را تبدیل به یک راه دو طرفه کرده‌اند که این خود به شتاب برای دستیابی به آثار بزرگ در حوزه این ژانر می‌افزاید. البته این موضوع در حال حاضر که صحبت از دهکده جهانی است امری واضح است ولی آن‌چه دارای اهمیت بیش‌تری است سر منشأ و علت این پدیده است که بی‌شک با فلسفه جاری در دورهٔ مدرنیسم همخوانی دارد و برگرفته از روح عصر ارتباطات است. □