موسیقی معاصر
« این موجود ناشناخته » . . .
۲

در شماره گذشته : مقدمه ـ اهمیت موسیقی معاصر ـ مشکل کار بررسی آن ـ صفات وخصوصیات مشترك ـ « صدای ناهنجار » ـ انحطاط تونالیته ـ شونبرگ وموسیقی آتونال . دراین شماره : دوبوسی ـ موسیقی مودال ـ « آکادمیسم » و تمایل برگشت بسبك های گذشته ـ « اونگر » و « ستراوینسکی » ـ تازگیهای دیگر ـ فاصله بین موسیقی معاصر وعامه مردم ـ علل آن ـ قضاوت موسیقی ـ اهمیت عادت .

گفتیم که موسیقی آلمانی ، لااقل از باخ تا واگنر یعنی در حدود دوقرن بر دنیای موسیقی بین‌المللی حکمروائی داشت واین دوره‌ایست که حدود آن تقریباً از پیدایش سیستم تونال تا نخستین آثار انحطاط آن بسط می‌یابد . و نیز گفتیم که این سیستم جزء لاینفك سنن موسیقی آلمان بوده است . از این نقطه نظر این نکته پرمعنی است که «هیندمیت» (Hindemith) بزرگ‌ترین موسیقی دان آلمانی معاصر، هنوز در پی کشف نقاط مجهول موسیقی تونال و استفاده از آنهاست . ولی در اینمدت موسیقی فرانسه ، با همه وابستگی که باین سیستم داشت ، هرگز از یاد مقامات (Modes) قدیمی و نیز کلیسائی خاص خود غافل ننشسته و چه بسا که این دلبستگی بمقامات ملی از سوئی و ناسازگاری آن با اصول قراردادی تونال از سوی دیگر موسیقی دانان فرانسوی را وا داشته است که حتی گاهی از برخی از ارکان آن چشم پوشند . « دوبوسی » فرانسوی ترین موسیقی دانان قرن اخیر که ازموجدین موسیقی مدرن میباشد نیز راهی جزاین نپیموده است .

عوامل مهم « انقلابی » که به « دوبوسی » نسبت میدهند در حقیقت

چیزی جز استعمال مقامات از یاد رفته و متروك قرن پانزدهم و شانزدهم فرانسه و نیز مد های قدیمی کلیسائی نیست که با پیدایش موسیقی «تونال» از یاد رفته و متروك شده بود ، و این « انقلاب » درواقع سیری‌قهقرائی است . (دوبوسی برخی از گامهای یونان قدیم را نیز بکار میبرد و نسبت بگام متشکل از پرده های کامل هم علاقه بسیاری نشان میداد .)

بدینترتیب نه فقط دوبوسی راه سنن موسیقی فرانسه را باز یافت و آنرا بسرچشمه اصلی خود بر گرداند بلکه موسیقی دیگر کشورهای غربی را نیز از زیر بار قیمومت و برتری موسیقی آلمان رهائی بخشید . بدینمعنی که بسیاری از آهنگسازان کشورهای اروپا به پیروی از او ، بمقامات ملی خود روی آوردند و بکاوش درسنن وخصوصیات‌موسیقی‌ملی خود پرداختند . این،مصادف با زمانیست که در سالهای آخر قرن نوزدهم ، مکاتب ملی موسیقی ـ کم و بیش متشکلی ـ از گوشه و کنار اروپا پدید میآمد که آهنگسازانی چون « آلبنیز » و « دوفایا»ی اسپانیولی و « بارتوك » و « کدالی » مجار در آن جای دارند . در اینمورد البته مطلبی را نباید نادیده گرفت و آن تأثیر و اهمیت « گروه پنج نفری » مشهور روسی و بخصوص « موسرگسکی » است که قبلا بدینکار دست زده بودند .

ازاین پس و اندك اندك اصطلاح « موسیقی مدال » بوجود آمد . موسیقی‌های ملی و عامیانه ، با اصول موسیقی تونال ـ که براساس و برای دو مقام بزرگ و کوچك وضع شده است ـ بالطبع ناسازگارند و همین ، مشکلات تازه‌ای ، بخصوص ازلحاظ « آرمونی » موسیقی « مدال » پدید میآورد. لازم‌می آمد که برای‌هرمشکلی‌جداگانه وبادرنظر گرفتن‌خصوصیت هرمقامی راه حل خاصی یافت . تجربیاتی که دراین راه بدست آمد ، از بسیاری جهات بحدود دنیای موسیقی افزود .

استعمال موسیقی مودال در آثار موسیقی گذشته بیسابقه نیست ولی اغلب یا ناهشیارانه صورت میگرفت و یا منشاء الهامی بیش نمیبود که بهرحال بحدود مقررات فنی چندان لطمه‌ای وارد نمیساخت . ولی امروزه موسیقی مودال مفهومی فوق‌العاده وسیع تردارد ، درآن نه فقط ازمقامات و وزنهای موسیقی‌های بومی‌ناشناس استفاده میشود بلکه حتی آهنگسازان جدید خود مقاماتی میسازند و آنرا اساس کار قرار میدهند . فی‌المثل « مسییان » (Messiaen) فرانسوی که ازجالب‌ترین‌استادان‌موسیقی‌معاصر است عوامل مختلفی چون مقامات موسیقی هندی ، فواصل ربع پرده و آوازپرندگان را ابزارکارخود میسازد .

موسیقی مودال بیشتر از آن لحاظ در بحث حاضر جای دارد که میتوان گفت هیچکدام از استادان بزرگ معاصر از تأثیر آن کاملا بر کنار نمانده‌اند.

برخی را، بخطا، عقیده بر اینست که موسیقی معاصر در مرحله بن بستی قرار گرفته است. اینان برای اثبات مدعای خود استناد باین میجویند که شیوهٔ کار برخی از استادان معاصر، به «بر گشت» بسبك های قدیم شهرت یافته است. درست است که اینروزها اصطلاحاتی چون «نئو کلاسیسیسم»، «نئورمانتیسم» «بر گشت به باخ» و «بر گشت به بتهوون» در بحث های مربوط بموسیقی معاصر زیاد بگوش میرسد. باز هم درست است که برخی از موسیقی دانان معاصر تنی چند از استادان گذشته را علناً سرمشق کار خویش قلمداد میکنند ولی، این دو حقیقت را دلیل محکومیت موسیقی معاصر دانستن حاکی از بی خبری از تحولات تاریخی هنر و نیز مفهوم «آکادمیسم» بمعنی صحیح آن است که جز تقلید صرف میباشد.

تمایل به «بر گشت»، بحق یا بخطا، بعنوان یکی دیگر از صفات مشخص موسیقی معاصر شهرت یافته است و بیمناسبت نیست که دو تن از استادان معاصر موسیقی را، فقط از این نقطه نظر، مورد بررسی قرار دهیم تا شاید مطلب روشنتر شود.

یکی از این دو تن، «اونگر» (Honegger) آهنگساز اصلا سوئیسی

. . . «دوبوسی» که از بزرگترین موجدین و پیشقدمان موسیقی جدید است نه فقط راه سنن موسیقی فرانسه را باز یافت و آنرا بسر چشمهٔ اصلی خود برگرداند بلکه موسیقی دیگر کشورهای غربی را نیز از زیر بار قیمومت و برتری موسیقی آلمان رها ساخت. . .

وازلحاظ هنری‌فرانسوی است که چند ماه پیش در گذشت . وی‌یکی‌ازچند آهنگساز جدید بود که آثارشان درمیان عامه‌هم شهرت‌ومحبوبیت فراوان دارد .

«اونگر» را ، بسیاری ازمنقدان صاحب‌نظر ، «نئورمانتیك» بشمار میآورند . خود وی نیز درطی یك رشته مصاحبه که چندی پیش در رادیو پاریس بعمل‌آمد خودرا آهنگسازی که از«بتهوون» پیروی میکند،معرفی میکرد . ولی این مطلب قابل بحث و تأمل است که « پیروی از بتهوون » چه معانی وصورتهائی میتواند داشته باشد .

تأثیر کشفیات وتحولات موسیقی جدید ـ وحتی انقلابی‌ترین آنها ـ در موسیقی « اونگر» بارزاست . ولی اومیکوشد که ازاین عوامل وافزار کار ، بر خلاف دیگر آهنگسازان جدید ، بشیوه استادان گذشته ـ وحتی کلاسیك ـ استفاده نماید . آنچه او را باستادان گذشته و بخصوص باخ و بتهوون نزدیك و شبیه میسازد ، طبع و شخصیت هنری اوست ولی این امرمانع ازآن نیست که هنراوکاملا تازه وشخصی باشد .

« اونگر » به‌جنبه «معماری» موسیقی (Architecture musicale) علاقه ودلبستگی زیادی نشان میدهد . ازطرف دیگر درموضوع، قالب و وسائل اجرای آثار او یکنوع تمایل بعظمت ووسعت احساس‌میشود. ریشهٔ این‌صفات‌را باید در«نئورمانتیسم»اونگروردرموسیقی‌رمانتیك آلمانی‌جست. ولی اعتدال وتوازنی که هنر «اونگر» بدانها می بخشد ، بیشك از خواص هنر وطبع فرانسوی است .

مهمترین‌چیزی که،بعقیده نویسنده،تنی‌چندازعالیقدرترین‌موسیقی‌دانان معاصر درموسیقی دوره های گذشته میجویند ، «روح وحالت صنعتگری » (Esprit artisanal) هنرمندان گذشته است . « اونگر» ، این معنی را درجمله‌ای پرورانده است که خود وصیت نامه هنری‌پربهائی است : «...من میخواستم یك‌کار گرشرافتمند موسیقی باشم که کار خود را از روی وجدان انجام میدهد . باید اندیشه « صنعت » را که بیش ازحد فراموش شده است ازسر نوزنده کرد وایمان‌آورد که هنرمند ، که غرورزیادی یافته وبسهولت خود را موجودی‌بکنارتصورمیکند ، اصلا یکنفرصنعتگراست وباید باشد»

ازاین نقطه نظر ـ و فقط از این نقطه نظر ـ « اونگر » بی‌شباهت به «ستراوینسکی» (Strawinsky) یکی‌دیگراز بزرگترین آهنگسازان معاصر نیست . ستراوینسکی اصلا روسی‌است که چندی ملیت‌فرانسوی داشت واکنون تبعه امریکاست . طرزکارصنعتگرانه اورا حتی « قرون وسطائی»

نام داده‌اند . برای دریافتن این‌وجه تسمیه باید دانست که دراستتیك قرون وسطی ، معنی هنروصنعت تقریباً یکی بوده است .

همانگونه که صنعتگران درساختن‌شیئی، پیش ازهرچیزی دقت‌میکنند که جنس وماده اولیه ، متناسب با مصرف ومورد استعمال‌آن شیئی‌باشد ، در آثارستراوینسکی هم موضوع و مصرف هرقطعهٔ موسیقی ، سبك وقالب ووسیلهٔ اجرای آنرا تعیین میکند و درآن اصولا این عوامل ازهم جدائی ناپذیرند . این‌خود دلیل تنوع فوق‌العاده‌آثاراوست چه،درحقیقت هر کدام ازآثاراو طرح وحل‌کامل مسئله جدیدیست .

« ستراوینسکی » از بسیاری جهات یکی ازپرمایه ترین ومهمترین موسیقی دانان اینقرن است (و منجمله از لحاظ مسائل مربوط به وزن (Rythme)وترکیبات‌آن‌بصورتی که‌کاملا بیسابقه‌است) وپس‌از«پیکاسو» مشهور ترین هنرمندان زنده معاصر میباشد . ولی در بحث ما فقط جنبه باصطلاح « آکادمیك » و « نئوکلاسیك » او بعنوان مثال مورد مطالعه قرارمیگیرد .

نکتهٔ جالب اینست که نخستین آثار ستراوینسکی از انقلابی ترین آثار قرن بیستم میباشند و علائم تمایلات به « برگشت » و آکادمیسم از آثار دوره های بعدی وی نمودارمیشود . اوخود دراینباره مینویسد : « ما میتوانیم فورمهای آکادمیك را بکار بریم بی آنکه خود در معرض خطر « آکادمیست » شدن قرار بگیریم . کسیکه ازاستفاده ازاین فورمها خودداری میورزد درحالیکه خود را بدان نیازمند می‌یابد جز نشان دادن ضعف خودکاری نمیکند » دراینمورد میتوان گفت که آنچه « والری » درباره « لئونار دووینسی » گفته است درموردستراوینسکی هم صدق‌میکند : « او بآنچه شناخته‌است میپردازد . آنچه را همه جاهست بترتیبی ناشناخته بکار میبرد . »

آخرین و شاید بزرگترین مظهر این تمایل به برگشت ، بیشك اپرای (The Rake's Progress) اوست که چند سال بیش از عمرش نمیگذرد . دراین اپرا ، که سر و صدای فوق‌العاده‌ای دردنیای موسیقی بپا ساخت ، ستراوینسکی فورمولها و سبك های اپرای ایتالیائی وسنن آنرا ازقرن هفدهم ببعد با فصاحت و استادی بی نظیری بکارمیبرد .

از« کنسرتوویلن » ستراوینسکی نیز باید دراینجایاد کرد چه ، اگر یکی از مفاهیم « کلاسیسیسم » ، موفقیت دریك‌فورم روشن‌وصریح باشد ، این کنسرتورا باید اثری براستی کلاسیك‌شمرد . دراین کنسرتوازخصوصیات

فنی ساز ویلن حد اکثراستفاده شده و گوئی اصلا تکنیك ویلن منبع الهام این اثر بوده است . با اینحال سبك نویسندگی آن هیچگونه پیچیدگی و پیرایه‌ای در بر ندارد .

قصد ما این بود که در میان آثار آهنگسازان معاصر ، جنبه های مشترك و صفات مشخصی بیابیم تا از اینراه شاید کلیدی برای دریافتن موسیقی جدید و معاصر بدست آید . توفیق در اینراه البته بآسانی میسر نیست و گرچه با توجه بدانچه گذشت میتوان از موسیقی معاصر لااقل یك آگاهی خیلی کلی یافت با اینحال نویسنده خود اذعان دارد که دراینخصوص مطلب ناگفته بسیارمانده است و فی‌المثل ازتأثیر موسیقی جاز ، از سازها و افزار جدید موسیقی ـ و منجمله امواج رادیو الکتریك ـ و از موسیقی « ذاتی » (Concrète) و « الکترونیك » (که ازتجزیه وترکیب صدا-های مختلف وضبط آنها بوجود میآید) وهمینطوراز بحران فورم ـ که از مشکلات اساسی موسیقی‌معاصراست ـ سخنی بمیان نیامده است .

علت مهم این‌خودداری اینست که ازطرفی بحث دراین موارد ممکن بود مارا قهراً ازموضوع منحرف سازد وسوء تفاهماتی‌درباره اصل‌موسیقی جدید ایجاد کند وازطرف دیگرما را ببحث و استنتاجاتی مربوط بموسیقی آینده بکشاند که ازصلاحیت و حوصله این مقاله خارج است . ولی ازلزوم یك آگاهی کلی از اصول موسیقی معاصر که بگذریم مسئله دریافتن ولذت بردن از آن ، بعقیده ما ، بیشتر مربوط بمسائل بدیهی‌تر وکلی‌تری‌میشود که اهمیتش قابل اهمال نیست . یك نظر اجمالی بدین مسائل ، آخرین بخش بحث‌ماخواهدبود .

اصطلاح « موسیقی‌معاصر» بیشك‌ازاختراعات‌قرن‌نوزدهم ونیزدوره رمانتیك است . پیش از بتهوون کمترسخنی از موسیقی معاصر بمیان میآمد بآن‌دلیل که‌جزعده بسیارمعدودی‌متخصص، کسی‌موسیقی گذشته را نمیشناخت.

هردوره‌ای ازتاریخ موسیقی ، ازقرون وسطی تا حدود سال ۱۸۰۰ را که مورد مطالعه قرار دهیم ، خود را در برابر یك موسیقی انحصاراً « معاصر » خواهیم یافت که اغلب بلافاصله پس از ایجاد ، بمرحله اجرا در میآمد و از جانب عامه نیز حسن قبول مییافت . ولی بدین نکته توجه باید داشت که « عامه » (Public) وشنوندگان این‌موسیقی باآنچه که امروزه بدین نام میشناسیم اختلاف داشت . هنرمندان اغلب یا در خدمت دربار و خانواده های غنی بودند و یا کارمندان‌کلیسا ها و تشکیلات مذهبی ، و یا هر دو و برای آنان جزاین وسیله امرارمعاش و ایجاد آثار هنری نبود . موسیقی‌ای که دراین‌شرائط بوجود میآمد البته مصرفی خاص وشنوندگانی خاص داشت . در دوره « رنسانس » و سپس کلاسیك نیز وضع کم و بیش بدینموال بود .

با پیدایش برخی تغییرات و تحولات تاریخی و اجتماعی و نیز « رمانتیسم » ، جنبه اجتماعی موسیقی نیز ، پس از هفت قرن ، دستخوش تغییراتی گشت وفاصله‌ای بین موسیقی دان و عامه بوجودآمد . چه،ازطرفی کیفیت وهم کمیت «عامه» دگرگونه شده بود وازطرف دیگرآهنگسازان رمانتیك پیش از همه بعوالم واحساسات شخصی‌خودمی‌پرداختند ودرحقیقت این‌دوطبقه- یعنی‌هنرمندان‌وعامه‌مردم-درجهت مخالف‌یکدیگر پیش‌میرفتند .

فاصله‌ای که بدان اشاره شد ، اندك اندك وسعتش افزایش‌می‌یافت تا جائیکه امروزه موسیقی معاصر همانطور که گفتیم ازجانب عامه بسردی و بی اعتنائی تلقی میگردد .

نخستین علائم آگاهی بموسیقی دوره های گذشته ازاین پس پدیدار میگردد .درتأییداین مدعا همین‌نکته‌بس که « کشف » ورستاخیزهنری باخ تقریباً یك قرن پس ازمرگ او ، در دوره رمانتیك صورت گرفت . بدو رواج اصطلاح موسیقی « معاصر » نیز تقریباً با این دوره همزمان است . ولی باید دانست که این اصطلاح از همان اوان پیدایش‌برای عامه مفهومی ناپسند داشته است .

دلبستگی عامه بموسیقی گذشته ـ که عامل اصلی ایجاد « فاصله » مزبورمیباشد ـ یك علت عمده وقابل قبول‌دارد وآن اینکه گوش وفکرش بدان‌خو گرفته است وآنچه جزاین باشد (یعنی مثلا موسیقی جدید یا خیلی قدیمی) برایش غیرعادی ونامربوط مینماید .

درباره موسیقی معاصر- چون درباره بسیاری ازمباحث هنری‌دیگر- سوء تفاهمی موجود است که منشاء آنرا باید درطبع محافظه‌کارآدمی ودر

اصل انس و عادت جست . این امر تا حدی منطقی مینماید : آدمی بآنچه از محك تجربه گذشته باشد بیشتر اعتماد می‌یابد . غرض نویسنده این نیست که هرموسیقی ، بصرف اینکه جدید ومعاصراست قدر وارزشی‌داشته باشد بلکه اینست که عادت و دلبستگی بموسیقی گذشته و مشتی قضاوت از پیش‌پرداخته ، میتواند مانع از دریافتن و لذت بردن ازموسیقی معاصر باشد .

از میان نسبت های ناروائی که بموسیقی معاصر میدهند و ایرادات نادرستی که ازآن میگیرند هیچکدام تازگی ندارند و اغلب آنها در مورد تقریباً همه موسیقی دانان پرقدروارزش دوقرن اخیر نیز بکار رفته است . از آنجمله اینکه میگویند موسیقی جدید برپایه اصول وسیستمهای « غیر‌طبیعی » استواراست . غافل ازاینکه هرسیستمی قراردادی وبنابراین غیر طبیعی است و با استفاده از عوامل موجود درطبیعت ، نظم و ترتیبی در طبیعت پدید میآورد . هنرمند میتواند ـ وگاهی باید ـ بمقتضیات احتیاجات شخصی و زمانی ، سیستم و اصولی جدید وضع نماید و تاریخ موسیقی‌خود مؤید این‌مدعاست . اغلب قضاوتهای نادرستی که ازموسیقی‌معاصرمیشود از غفلت ازاین اصل مسلم ریشه میگیرد . اصولا قضاوت کلی دربارهٔ موسیقی معاصرمفهومی ندارد چه ، بدلائلی که گذشت این موسیقی مجموعه‌ایست از سبك ها و روش های مختلف وگاهی متناقض که هر کدام در خور بررسی خاص و جداگانه ایست . تازه ایـن سئوال پیش میآید کـه آیا قضاوت و تشخیص خوب و بد موسیقی امکان پذیرهست یانه . چه ، میدانیم که در دنیای هنرمعیار و مقیاس مطلقی درمیان نیست وحتی گاهی قضاوت تاریخ نیز جائز الخطاست . البته با تجزیه وتحلیل عواملی که یك قطعه موسیقی را تشکیل میدهند میتوان دریافت که قطعه مزبورتا چه حد از روی اصول مورد نظرساخته شده است ویا اینکه این اصول تاچه حد با نیات ومقاصد آهنگساز مناسبت دارد . ولی این مطلب غیر از قضاوت درباره خود این اصول است .

بنابرآنچه گذشت ودرچنین شرائطی،آنچه میتوان بخواننده علاقمند توصیه نمود اینست که بکوشد تابآثارموسیقی معاصرعادت کند ویا درمورد موسیقی‌ای که بدان خوی گرفته است تعصب نورزد تا بدینگونه بتواند از موسیقی جدید و معاصر لذت برد و یا لااقل آنرا دریابد . این کاریست که مسلماً بزحمتش میارزد چه ، برحدود لذت های هنری اوخواهد افزود .

« کودروستان » ازموسیقی دانان ارجمند فرانسوی ، درمقدمه کتاب « موسیقی معاصرفرانسه » مینویسد که :

« ریمسکی کرساکف به ستراوینسکی جوان میسپرد که بموسیقی دوبوسی گوش ندهد و گرنه بیم آن میرود که بدان خو گیردوحتی آن رادوست بدارد ، و«ویدور» چون ازترکیبات صوتی ناخوش آیند (Dissonances) « داریوس میبو » یکی ازشاگردان جوانش برمیآشفت میگفت بد ترازهمه اینست که آدم بدانها عادت میکند ! »

و سپس میپرسد که :

« آیا لازمست بدانچه گذشت چیزی افزود ؟ »

ما نیز بی‌مناسبت نمیدانیم بحث خود را با همین پرسش بسررسانیم .

ه .

بخش خبری مجلهٔ موسیقی ، شامل : « اخبار و اطلاعات» (فعالیت‌های موسیقی‌وهنری درایران) و «دنیای‌موسیقی » (منتخبی از اخبار موسیقی در کشورهای دیگر) ، و

« گفتگو باخوانندگان » : انعکاس‌نظریات و پاسخ به پرسش های خوانندگان مجله را درصفحات آخرمجله بخوانید .