موسیقی تکز ـ مکز

نوشتهٔ مانوئل پنیا

موسیقی مکزیکیان تکزاس نمایانگر تنشهای جامعه‌ای است که عمیقاً به ریشه‌های فرهنگی‌اش وابسته است اما در عین حال می‌خواهد جزو جامعهٔ امریکایی باشد.

جنوب غرب امریکا، یعنی ایالتهای تکزاس، نیو مکزیکو، آریزونا و کالیفرنیا، زمانی جزو مکزیک بودند. از الحاق این سرزمینها به ایالات متحده تقریباً صدوپنجاه سال می‌گذرد، اما امریکاییان مکزیکی جنوب غرب هنوز پیوند محکمی با فرهنگ مکزیکی بخصوص در زمینهٔ موسیقی دارند. این پیوند در میان مردم نیو مکزیکو بسیار چشمگیرتر است و اما امریکاییان مکزیکی لوس‌آنجلس به سنت موسیقایی جدیدتری که البته قویتر است گرایش نشان می‌دهند. با وجود این، در بین امریکاییانی که اصل و نسب مکزیکی دارند، فقط در تکزاس است که با سنتهای فولکلوریک عمیق و نیرومندی نظیر سنتهای موسیکاتخانا یا موسیقی «تکز ــ مکز» روبه رو می‌شویم. درواقع امریکاییان تکزاس دو سنت موسیقایی متمایز را در میان خود پرورش داده‌اند که هر کدام سازها و اسلوب خود را دارد و دامنهٔ تأثیرشان از مرزهای تکزاس بسی فراتر می‌رود: یکی کونخونتو (نیز معروف به موسیکانورتنیا) و دیگری اورکستاتخانا یا به زبان ساده‌تر اورکستا.

البته فقط کونخونتو برای مکزیکیان تکزاس جنبهٔ بومی دارد، اما هردو فرم موسیقی ویژگیهایی پرقدرت و اصیل دارند. اگر محبوبیت و مردم پسندی را معیار کیفیت بگیریم، انتشار گستردهٔ کونخونتو و اورکستا در سراسر جنوب غرب امریکا و پیرامون آن گواه نبوغ موسیقایی مکزیکیان تکزاس است.

چرا موسیقیدانان تکزاس پیشتاز نوآوری در میان امریکاییان مکزیکی جنوب غرب بوده‌اند و چه عواملی در اهمیّت فرهنگی سنت «تکز ــ مکز» دخالت داشته است؟ پاسخ این سؤال را در نوع مراودهٔ امریکاییان انگلو (انگلوها) با امریکاییان مکزیکی باید جست. خلاصه آنکه قدرت فرهنگی و نوآورانهٔ کونخونتو و اورکستا از نقش خاص آنها در شکل‌گیری ستیز متقابل فرهنگی میان این دو جامعهٔ تکزاس و میانه‌گیری آنها در این ستیز ناشی می‌شود.

شک نیست که مکزیکیان تکزاس در برابر ورود انگلوها زیاد مقاومت نکردند اما به سادگی هم تسلیم سیطرهٔ آنان نشدند. در فضای حاصل از تخاصم و مقاومت متقابل فرهنگی شکلهایی از

راست، کونخونتو برنال (در حدود ۱۹۶۵)، و (راست دور) نارسیسو مارتینس و سانتیاگو آلمیدا دو جهرهٔ بیشتاز موسیقی کونخونتو (۱۹۳۸).

بالا، بتو ویلا و اورکستای او (در حدود ۱۹۴۸). بالاتر: یک اورکستای کارگری (در حدود ۱۹۱۵).

مانوئل پنیا

انسان‌شناس امریکایی، کارشناس در موسیقی و فولکلور امریکاییان مکزیکی، استاد علوم انسانی در دانشگاه ایالتی کالیفرنیا، فرسنو. کونخونتوی مکزیکی ـ تکزاسی: تاریخ یک موسیقی کارگری تألیف اوست.

کشتزارها و خرده‌فروشیها به کارهای ساده و نیمه ماهرانه اشتغال داشتند. طبقه‌ای که نه تنها از جانب جامعهٔ ستمگر انگلو بلکه از جانب طبقهٔ متوسط (ولو کوچک) بیرحم مکزیکی تکزاس نیز در معرض مشقت و تبعیض قرار داشت، اسلوبی موسیقایی برای خودش پدید آورد به نام کونخونتو که از لحاظ تاریخی در شعور کارگری ریشه داشت. کارگران تخانو در انتخاب اسلوب فولکلوریک یگانه‌ای که خود پدید آورده بودند، عمیقترین هویت فرهنگی و استتیک خود را فریاد کردند و این هویت را در انتخاب سازها، ژانرها و اسلوبها (که همه خصلت مکزیکی داشتند) و زمینه‌ای که برای اجرای آنها لازم بود به منصهٔ ظهور رساندند.

البته مدتها پیش از آنکه آکوردئون دیاتونیک دکمه‌دار، گیتار دوازده زهی، باس الکتریکی و طبل در ارکستر کونخونتو جا بیفتد. آکوردئون در میان کارگران هردو سوی مرز تکزاس با مکزیک ساز محبوبی بود. مدلهای چپ جرمن با یک ردیف دکمه‌های ملودی، برای رقصهای تخانو و نورتنیوها (مردم شمال مکزیک) در دسترس بود.

اما آکاردئون همیشه یکه‌تاز صحنه نبود. انگلوها و بعداً مکزیکیان نیمه مرفه تکزاس خیلی زود موسیقی کونخونتو را طرد کردند. مثلاً در سال ۱۸۸۰ نشریهٔ سان آنتونیو اکسپرس دربارهٔ فاندانگوهایی که در آنها تخانوها معمولاً با موسیقی آکاردئون می‌رقصیدند این تفسیر حقارت بار را نوشت: «تعداد این فاندانگوها چنان زیاد شده که باعث بدنامی مملکت می‌شود. مکزیکیان آبرومند در آنها شرکت نمی‌کنند.»

به رغم این خواریاریها چه از جانب انگلوها و چه از جانب «مکزیکیان آبرومند»، آکاردئون و رقصهای آن رونق بیشتری یافت. و حضورش چنان قدرتی کسب کرد که تا به امروز هم احساس می‌شود. بخصوص در دوران پر برکت سالهای پس از جنگ (۱۹۶۴ ـ ۱۹۶۰)، کونخونتوی مدرن در تکزاس و جاهای دیگر به پختگی سریعی رسید و رواج بسیار یافت. به همت افراد با استعدادی چون نارسیسو مارتینس، والریو لونگوریا، تونی دلا روسا، پاولینو برنال، رامون آیالا، فلاکو خیمنس، و استابان جوردان، کونخونتو موقعیتی بلا منازع در میان طبقهٔ کارگر مکزیکیان تکزاس پیدا کرده است.

استراتژی اجتماعی اورکستا

برخلاف کونخونتو، اسلوب اورکستای موسیقی، دست کم از دههٔ ۱۹۲۰ به بعد جنبهٔ «آبرومندانه»تری داشته و با عناصر فوقانی جامعهٔ مکزیکی تکزاس پیوند قویتری برقرار کرده است. البته اورکستاها از اواخر قرن نوزدهم در میان طبقهٔ کارگر هم محبوبیت داشتند اما اینها گروههای نامجهزی با سازهای موقتی بودند. به خصوص در نواحی روستایی، فقدان منابع اجتماعی و اقتصادی، نگهداری یک ارکستر مجهز را ناممکن می‌نمود.

در اواخر دههٔ ۱۹۲۰، نوعی جدید از اورکستای رقص طبق الگوی گروههای موسیقی امریکایی رفته رفته رواج یافت و در شهرهای بزرگتر که طبقهٔ متوسط در آنها پرشمار بود طرفداران بیشتری پیدا کرد. اورکستاهای جدید که حداقل از یک ترومپت، بیان پدید آمد که دو گروه را از هم متمایز می‌کرد ـ مثلاً کلیشه‌های متفاوتی پدید آمد که هر کدام از آنها هنوز در برابر دیگری خود می‌نماید.

نحوهٔ پیشرفت کونخونتو و اورکستا را بعنوان توجه به این فضای فرهنگی نمی‌توان توضیح داد، اما ساده‌اندیشانه است که توانمندی آنها را صرفاً به این ستیز نسبت دهیم. از آغاز قرن حاضر، عامل دیگری هم دخالت کرده و بر بغرنجی امر افزوده است، و آن مقابلهٔ دو گروه متمایز اجتماعی ـ اقتصادی در جامعهٔ مکزیکی تکزاس بوده است: یکی طبقهٔ کارگر و دیگری گروه اجتماعی سیالی که رو به بالا داشت و می‌کوشید منزلت طبقهٔ متوسط را بیابد.

کونخونتو، روح فرهنگ مردم

تکامل سریع کونخونتو به اسلوبی پخته و نظم و نسق‌دار در بین سالهای ۱۹۳۵ و ۱۹۶۰ با استراتژیهای فرهنگی تخانوها بی‌ارتباط نبود. تخانوها توده زحمتکشانی بودند که در مراتع،

یک ساکسوفون، و چند گیتار، باس، طبل، و گاه پیانو تشکیل می‌شد، ویژگی مکزیکی ـ تکزاسی خاصی کسب کردند و در اواخر دهۀ ۱۹۳۰ پایگاه محکمی یافتند.

این گروهها سخنگوی طبقۀ متوسط کوچک اما رشد یابنده‌ای بودند که بعد از رکود بزرگ دهۀ ۱۹۳۰ نفوذ بسیار یافته بودند. این طبقۀ متوسط می‌خواست از کارگران مکزیکی فاصله بگیرد و شیوۀ طبقۀ متوسط امریکاییان انگلو را تقلید کند. از این رو طالب موسیقی امریکایی بود که در برنامۀ اورکستا با فاکستروتها، و موسیقی بوگی ـ ووگی و سوینگ ارائه می‌شد.

اما اورکستاها به موسیقی امریکایی اکتفا نکردند. اورکستای مکزیکی ـ تکزاسی خیلی زود ویژگی بارزی یافت که همان تنوع اسلوبی‌اش بود. جنبه‌های موسیقایی آن به مراتب بیش از اسلوبهایی بود که بر آن تأثیر گذاشته بودند (از جمله کونخونتو). حتی با شنیدن سریع صفحه‌های دهۀ ۱۹۴۰، این درآمیختگی که از سوینگ امریکایی تا آوازهای فولکلوریک کونخونتو را شامل می‌شد و رقصهای امریکای لاتینی مانند دانسون و بولرو را دربر می‌گرفت ، کاملاً مشهود است. اورکستا گرایش خاصی به استحالۀ بولروی مکزیکی در پولکای تکز ـ مکز دارد و این ژانر منحصر به فردی است که با تقطیع مکرر ضربه‌های امریکای لاتینی به کمک خطوط میزان سوینگ، بین ضرب امریکایی و ضرب مکزیکی در نوسان است.

ستارگان اورکستای تکز ـ مکز عبارتند از بنوویلا که واضع این اسلوب به شمار می‌آید و لیتل جو هرناندس که ابداعاتش باعث انقلابی در سیر تکامل آن شد. ویلا که پس از پخش اولین صفحه‌هایش در سال ۱۹۴۶، در سراسر جنوب غرب پرآوازه شد به خاطر پولکاهای فولکلوریک و «رانچرو» شهرت خاصی یافت، هرچند که او با موفقیت این پولکاهای خانه‌زاد را با ریتمهای فراگیرتر فوکستروت امریکایی و بولرو و دانسون امریکای لاتینی تلفیق کرد.

لیتل جو در اوایل دهۀ ۱۹۷۰ با وارد کردن جاز و راک امریکایی در پولکاهای تکز ـ مکز بنوویلا موج تازه‌ای از ابداع‌گری به راه انداخت. این صدای تازه که به گونه‌ای طوفانی جامعۀ مکزیکی ـ امریکایی را فرا گرفت، خیلی زود به *لا اونـدا چیکانا* («موج چیکانو») معروف شد. کامیابی لیتل جو چنان بود که اورکستای او عملاً با موسیقی چیکانو در دهۀ ۱۹۷۰ مترادف شد. در سراسر جنوب غرب، اورکستاهای آماتور می‌کوشیدند اسلوب اصیل او را تجدید کنند.

اهمیت فرهنگی اورکستا هم به ریشه‌های کارگری مکزیکیان نیمه مرفه تکزاس برمی‌گردد و هم به میل آنها برای امریکایی شدن.

اورکستا، با آگاهی از این موجودیت دوفرهنگی، بین اسلوبها و ژانرهای مکزیکی و امریکایی، بین ریشه‌های فولکلوریک و تجدد شهری تازه‌اش، و بین خاستگاههای کارگری و رفاه فزاینده‌اش، نوسان دارد. به این ترتیب شاید بتوان گفت که اهمیت تاریخی اورکستا در میل طبقۀ متوسط مکزیکی به غلبه بر تضاد میان تلاش برای جذب و حفظ پیوندهای قومی نهفته است.

ترجمۀ رضا رضایی

جـــ

آمیزه‌ای از موسیقی که هارمونی و سازهای خود را از جاز و درونمایه، ریتم و ضرب خود را از فرهنگهای آفریقایی ـ لاتینی برگرفته است.

در حدود سال ۱۹۲۰ که موسیقی جاز در نیواورلئان پا گرفت از طبل افریقایی خبری نبود. این ساز را در دوران برده‌داری در امریکا قدغن کرده بودند. از این رو، نوازندگان موسیقی جدید به جای آن از طبل بزرگ دسته‌های موزیک نظام استفاده کردند. طبل بزرگ با سنجی پایه‌دار در جشن و پایکوبی‌های خیابانی سیاهان یا در مراسم تشییع برای ایجاد ریتم به کار می‌رفت. طبل بزرگ اساساً کاربرد یک مترونوم (زمان‌سنج) را داشت و نوازندۀ آن بدون هیچ کوششی برای بداهه‌نوازی فقط با ضربه‌های خود زمان را تقطیع می‌کرد. سرانجام طبل نظامی جای خود را به صورت آشنای طبل در موسیقی جاز داد. اما نوازندگان امریکایی هنوز هم در نواختن این ساز کم وبیش به الگوهای ریتمیک اولیۀ جاز متداول در دهۀ چهل که از بدعتهای هارمونیک و ریتمیک پیشرفته‌ای (سبک بی‌باپ) برخوردار بود، وفادار مانده‌اند.

در کوبا اما میراث افریقایی هنوز منسوخ نشده بود و نوازندگان موسیقی آن زمان طیف گسترده‌ای از آلات ضربی سنتی را به کار گرفتند ــ کونگا، بونگو، تمبال، طبل گرد پایه‌دار، کلاو، ماراکا، گوئیرا ــ که به آنها این امکان را می‌داد تا ضربهای گوشنوازی را در یکدیگر ادغام کنند. نوازندگان جاز در سالهای چهل شروع به وام گرفتن این آلات کوبایی ـ افریقایی کردند.

البته بیشتر از آن، یعنی در پایان قرن نوزدهم پیانیست‌های سیاه دوران رگتایم در امریکا، سطر بمی را به کار گرفته بودند که اقتباسی از موسیقی *هابانرا* بود و پیانیست و آهنگساز دورگه لویی مورو گوتس چاک در دهه‌های آخر قرن این موتیف را از کوبا با خود سوغات آورده بود. از موتیف مذکور که مشخصۀ آن فاصله‌ای زمانی میان نواخت دو دست به هنگام زدن پیانو بود، د. ک. هاندی، پدر موسیقی بلوز که در سال ۱۹۱۰ با ارتش امریکا سفری به کوبا کرده بود، در کار خود استفاده کرد و بعدها آن را پیانیست‌های دیگری همچون «پروفسور لانگ هیر» که خود اهل نیواورلئان بود در موسیقی جاز پرورش دادند. جلی رول مورتون که خود را ابداع کننده موسیقی جاز می‌دانست، آنجا که از «حال وهوای لاتینی» یاد می‌کند، کاربست همین موتیف را درنظر داشته است.

در اواخر سالهای بیست که محله تفریح و خوشگذرانی معروف نیواورلئان را بستند، بسیاری از نوازندگان که کار خود را از دست دادند، راهی شمال شدند. نیویورک به صورت پایتخت جدید موسیقی جاز درآمد و فلچر هندرسن، دوک الینگتون و جمعی دیگر از نوازندگان پیانو شبهای هارلم را روشنی بخشیدند که در آن زمان در گرماگرم نوزایش خود بود. پاره‌ای از نوازندگان کوبایی از جمله آلبرتو سوکاراس فلوت‌نواز جذب این مرکز پرجنب وجوش موسیقی شدند.

پورتوریکویی‌ها نیز که در سال ۱۹۱۷ ملیت آمریکایی یافته بودند به این شهر آمدند. آنان نخست در بروکلین و سپس در هارلم شرقی گردهم جمع شدند. هارلم شرقی که سابق بر آن یک محلۀ یهودی و ایتالیایی به شمار می‌رفت در اندک زمانی به «ال باریو» مشهور شد. پورتوریکویی‌ها به اتفاق کوبایی‌ها تئاترها و کلوبهایی را دایر کردند که بازاری برای عرضۀ آهنگهای امریکای لاتینی بود. اما برآیند کار آنان محدود باقی ماند، چرا که بسیاری از نوازندگان لاتین به ناچار بایست موسیقی امریکایی را فرا می‌گرفتند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی