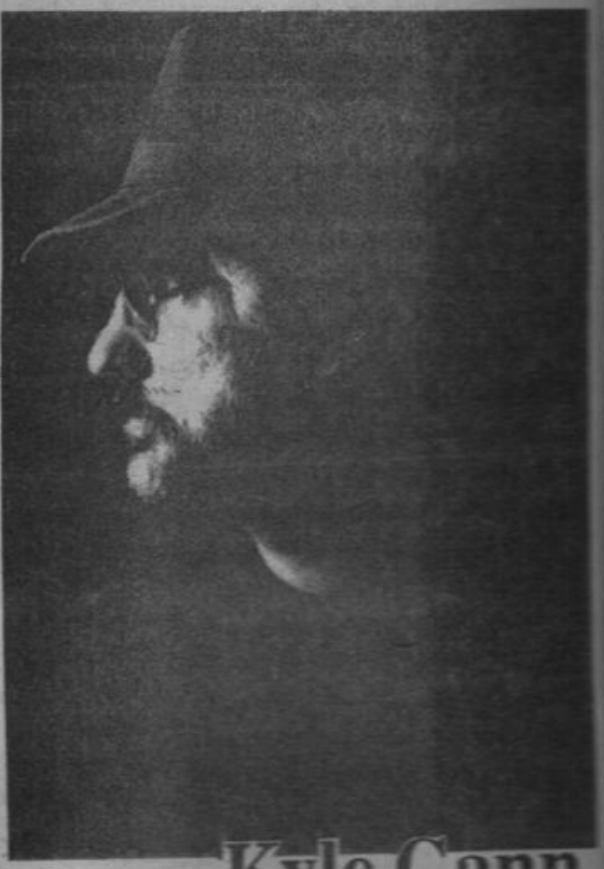

Kyle Gann
کایل گن

کیوان میرهادی

جنگلی که از بذر می‌نیمالیسم روئید

موسیقی پست می‌نیمال ـ موسیقی توتال

مقالهٔ حاضر و گفت و گویی که به دنبال می‌آید حاصل تجربیات و تحقیقات کایل گن Kyle Gann موسیقیدان آمریکایی است که به نوعی نسل سوم موسیقیدانان آن دیار قلمداد می‌گردد. چه اگر نسل اول را آیوز، پریس، هانسون و بارِبر و نسل دوم راکِیج، جانستون، لمونت یانگ، ریچ و گلاس به حساب آوریم، نقش کایل‌گن به عنوان موزیکولوگ، منتقد و مدرس که کمپوزیتوری درجهٔ یک نیز به حساب می‌آید بیش از پیش رخ می‌نماید. وی در آثار بی‌شمار خود به آمیزه و ترکیبی غریب و بی بدیل از صداسازی و ترکیب اصوات الکترونیک و سازهای طبیعی استاندارد و یا سازهای اقوام بدوی و بومی دست یافته و یکی از جدیدترین آثار وی به نام Custer's Ghost (کنل کاستر در زمان حیات قتل عام‌های فجیعی از سرخپوستان آمریکاکرد و جمله‌یی معروف دارد، بدین مضمون:... سرخپوست خوب سرخپوست مُرده است) در محافل موسیقی بسیار بحث بر انگیزه بوده است. نظر به اهمیت مقاله و گفت و گو، توجه کمپوزیتورها و علاقه‌مندان موسیقی جدی را به ارزیابی دقیق این دو نوشتار جلب می‌کنیم.

شوخ طبعی و مزاح نثر کایل گن گاه با تعابیر فلسفی و دید عمیق وی از کمپوزیسیون در می‌آمیزد که نشان از تیزهوشی ذهنی خلاق دارد. مقاله موسیقی پست‌می‌نیمال متن سخنرانی کایل گن در کنفرانس موسیقی مینی مال در برلین به سال ۱۹۹۸ میلادی بوده و حاوی نکات و فاکت‌های مهم تاریخی است و متن دوم گفت و گوی مجله "OHM" با کایل گن است تحت عنوان قطب‌های جدید موسیقی الکترونیک. از اقای علی احمدی فرکه این متون را در اختیار اینجانب قرار دادند کمال تشکر را دارم.

ترسیم وضعیت و موقعیت کنونی می‌نیمالیسم در موسیقی، درست مانند آن است که حال وروز همسرتان را بعد از این که کتک مفصلی از شما خورده است ترسیم کرده و شرح دهید! اینجانب بدین وسیله نهایت تشکر خویش را از جست‌وگزاران محترم فستیوال موسیقی نوین برلین ابراز می‌دارم که باعث شدند تا در این مقاله تناقض گویی‌های عصبیه‌یی مرتکب شوم! پس فرصت را غنیمت شمرده اعلام می‌دارم که می‌نیمالیسم به عنوان محملی برای عبور از یک مرحله موسیقی به مرحلهٔ دیگر به پایان کار خود رسیده است ولی همین می‌نیمالیسم دهلی لرزه‌یی به راه انداخت که هنوز پس‌آوازه‌هایش احساس می‌شود.

اگر می‌نیمالیسم را به عنوان استیلی موسیقیایی مرکب از گامها و توالی‌های نتی پائین‌رونده ـ فواصل دیاتونیک و الگوهای ریتمیک تکرار شونده در نظر بگیریم که در دههٔ شصت میلادی سر بر آورد و به زعم بنده در همین حدود تعریف نیز می‌گنجد باید متذکر شد که این سبک از کمپوزیسیون موسیقی هنوز نیز این جا و آن جا دیده می‌شود، یعنی از یک سو اگر از جنبهٔ توجه عام بدان نگریسته شود خیلی هم با نشاط و دلربا خود را می‌نمایاند، زیرا در حال حاضر «فستیوریچ» و «فیلیپ گلاس» طلایه داران بی چون و چرای این مکتب‌اند و طرفداران بیشمار آن‌ها نیز مؤید این نظر است. ولی اگر از جنبهٔ موسیقی دانان حرفه‌یی به موضوع دقت شود، برعکس، با پیکر نیمه جان می‌نیمالیسم روبرو خواهیم شد؛ در حقیقت این استیل بی نهایت سادهٔ مکتب مذکور است که عملاً باعث گردیده تا نسل‌های جوان‌تر کمپوزیتورها از آن طرفی نبسته و به سویش گرایش تام پیدا نکنند. بدون هیچ‌گونه تعصب و از حسن ظن خویش اعلام می‌دارم که «گلاس» به عنوان نمونه عالی (پارادایم) این مکتب جای خویش را تثبیت کرده است زیرا موسیقی خود را برای عموم مردم می‌نویسد و در همان حال این هنر را دارد که شنونده حرفه‌یی را هم به خود جلب کند. «ریچ» نیز تنوع زیاد و رنگ‌آمیزی گوناگونی در بافت موسیقی مجلسی خویش پدید آورد و به یادگار گذاشت و اکنون در زمرهٔ نسل مردان بزرگی در آمده که اگر چه احترام تاریخ را به دنبال خود یدک می‌کشند ولی در نهایت مرده‌یی بیش نیستند.

از این رو شاید بتوان منصفانه‌تر بر می‌نیمالیسم نظر افکند بلکه مشترکات چندی حاصل گردد. برای مثال می‌توان تاریخ ظهور می‌نیمالیسم را ورودگذری و سریع نوعی جدید از موسیقی که به یک باره همه چیز را شست و در ضمن اقبال عمومی را نیز به دنبال داشت یکی دانست. با نظری کوتاه می‌توان نه تنها یک دوجین بلکه صدها کمپوزیتور جوان را یافت که می‌نیمالیسم بر

آن‌ها تأثیری صاعقه بار و شوک‌آمیز ایجاد کرد. انتشار آلبوم Drumming اثر فریپ در سال ۱۹۷۳ توسط کمپانی دوچه گرامافان و فروش فوق العاده Einstein on the Beach در اپرای متروپولیتن نیویورک در سال ۱۹۷۶ همان صاعقه و شوک الکتریکی بودند که بر پیکر موسیقی زمان وارد شدند. آن موقع یک نسل در سراسر دنیا تازه آموزش موسیقی را شروع کرده بود. در تمام مدارس موسیقی، موسیقی دقیقاً رسمی و تثبیت شده و اکادمیسین به جوانان دانشجو این طور تعلیم می‌دادند که برای این که موسیقی تان معتبر و معاصر باشد باید پیچیده، سخت فهم و نامطبوع کمپوز بکنید. دیدیم که سرتاسر موسیقی دهه ۶۰ میلادی شاهد فروپاشی استیل‌های آهنگسازی بود و این فروپاشی‌ها از جانب آن گروه از افراد جامعه که ظاهراً خارج از گود بودند حمایت می‌شد لذا جو آن سال‌ها سرد و بی روح و فضا، فضای رقابت بود و کسی نیز جرأت نداشت تا مردم معمولی را به بارگاه آوانگارد راه دهد.

در این موقع بود که فنری رایلی، قطعهٔ C را نوشت که این کمپوزیسیون به همراه Drumming اثر فریپ و موسیقی در فواصل پنجم اثر واگلاس، بسیار گوش نواز و سهل الهضم بوده و کاملاً مخالف جریان موسیقی رسمی و مسلط زمان، خودی نمایاندند و در اولین بار شنیده شدن، شنونده را جذب می‌کردند به زعم بنده موسیقی آکادمیک آن دوره در آثار سریالیست‌ها و کلاسیوالیست‌های بعد از جان کیج خلاصه می‌شود. به علاوه این که موسیقی یاد شده بسیار متفاوت و نو نیز صدا می‌داد؛ یعنی، همان چیزی که موسیقی دربه‌در دنبال آن بود و هر چه بیشتر می‌جست کمتر می‌یافت.

اولین ظهور موسیقی مینیمالیسم بسیار دمی، پرویا و گستاخانه صورت گرفت. انگار کسی جلو روبتان ایستاده و به شما نفسرا بگوید و تفاوت‌های عمومی خویش را به رخ‌تان بکشد اما آن چه که مسلم شد این بود که برای اولین بار از قرن نوزدهم و یا با کمی مسامحه، از قرن هجدهم تاکنون هر دو صنف موزیسین و غیرموزیسین به یکسان از موسیقی نوین زمانه لذت بردند و تنها حقیقتی که عریان بر نسل جوان کمپوزتورها تابید این بود که، موسیقی حتماً نباید مثل داروهای جهاز هاضمه تلخ باشد تا درمان کنند و چه ناگوار بود این حرف که کاملاً بر خلاف نظرات و عقاید بزرگترهای آکادمیسین‌شان بود.

البته، نسل جوان، می‌نیمالیسم را خیلی با آغوش باز و چشم و گوش بسته نیز نپذیرفتند. آخر، مگر کسی هم یافت می‌شود که ۵۰ صفحه در رجسل مازور بنویسد؟ مثلاً کاری که فریپ در اکتت خویش کرد. آیا کسی چز واگلاس، هست که هشت نُت را پشت سر هم برای مدت زمانی بی پایان بزند و بزند و بزند؟ یعنی اکثری که وی در قطعهٔ موسیقی روی فواصل پنجم خویش کرده است. چه کسی پیدا می‌شود که فقط به یک آینه و فقط هم یک ایدهٔ موسیقایی بچسبد، یک بافت انتخاب کند و حتی خود را محدود به یک و فقط یک مفهوم موسیقی کند؟ راستی کیست که حاضر بشود در تمام کارهایش به یکسان این سادگی را به کار برد؟ گمان نمی‌کنم تعداد افرادی که موفق به این کار شوند زیاد باشد و همین امر نیز باعث شد تا نسل بعدو استراتژی‌های مینیمالیسم را موشکافانه و با ظرافت در خورچین توشه کرده و در عین حال طرح‌ها و نقشه‌های خود ساختمانی بر آن بگذارند.

در این برزنگاه بود که پست مینیمالیسم متولد شد. حال، سؤال پیش رو این است که آیا می‌نیمالیسم واقعاً در نقش تمام‌کنندهٔ دورهٔ سریالیسم ظاهر گشته یا خلاصه بگوییم آیا می‌نیمالیسم شروع مرحله‌یی نوین در زبان موسیقایی است؟

باید اذعان داشت که اولین بارقه‌های تکامل پست‌مینیمالیسم در اوایل دههٔ ۸۰ میلادی سر بر آورد. یعنی سال‌های ۸۴ و ۸۶. ویلیام داک بوورث (متولد ۱۹۴۲) مجموعهٔ ۲۴ قسمتی برای پیانو تصنیف کرد بنام The Time Curve که فرم پراید دارند از جهات عدیده‌یی، این آثار همان می‌نیمالیسم ناب بودند. یعنی، عملاً تغییر شد (متولوژیس) در آن‌ها مشهود نیست ولی که گاهی اصوات دیسوناس (نامطبوع) نیز در خلال قطعه به چشم می‌خورد. نیز این دسته افراد جمله بندی‌های A شیوی می‌نیمالیسم را در پاره‌یی موارد به خدمت گرفتند اما فقط تعدادی قلیل از قطعات به تکرار می‌نیمالیستی وفادار ماندند. پست‌می‌نیمالیست‌ها در ضمن، از لحاظه و گیم گرفتن می‌نیمالیستی نیز بهره بردند یعنی به جملهٔ A، جمله B را اضافه کردند که می‌شد AB. سپس دلازم ABC و بعد ABD و در آخر A. مهم این جاست که موسیقی مکتب نوظهور بسیار دقیق‌تر و مرموزتر از می‌نیمالیسم صدا می‌دهد و از ظاهر کار نمی‌توان راحت به باطن رسید. به عبارت دیگر موسیقی پست‌می‌نیمال با یک بار شنیده شدن قابل هضم نیست. لازم به تذکر است که «داکیومنتا» یکی از بهترین شاگردان فاریس، مسیان بود که از ریتم‌های خرون‌زای مینیمالی بسیار بهره برد و البته در پرلودهایش این نزا به صورت غیر می‌نیمال نیز به کار برده است که در ضمن حالت مرموزی دارد که با مرزگونگی می‌نیمالیسم متفاوت است.

دیگر می‌توان از «جنیس گینگ» (متولد ۱۹۴۶) نام برد که در اثر خود به نام Breathing Songs from a Turning Sky نوشته شده به سال ۱۹۸۰ از تأثیرات موسیقی الپنی و جاوه‌یی بسیار بهره جسته. وی همچنین آثاری شاخری مملو از اصوات پالایش نشیافته و غیر استودیویی ساخته است که مفهوم از موسیقی سرخپوستان آمریکاست. وی اکنون توجه خود را به سوی شرق دور و جزیرهٔ بالی معطوف داشته و آن نواحی را به عنوان منبع الهامات خود در موسیقی برگزیده است و از این طریق موفق به خلق ملودی هایی با بافت دیالونیک گردیده که تا مدتها در خاطر بالی می‌ماند از طرفی دیگر به مقابل (استره (متولد ۱۹۴۲) پرسی خوریم که در اولین گام خود به صورتی می‌نیمالیستی وظاهر و متعصب ظاهر می‌شود. اوی گرایش به می‌نیمالیسم را حتی قبل از گلاس و ریچ بروز داده بود؛ وی در قطعهٔ خویش به نام Crack in the Bell که به سال ۱۹۸۶ بر اساس شعری از واکاماتسو تصنیف نموده از مارش‌های حماسی و موتیف‌های رئالیستی کمال استفاده را می‌برد. شاید ذکر این نکته خالی از فایده نباشد که یک قطعه می‌نیمال صوتاً تمایل به ماندن طولانی مدت در یک تنالیته (مثلاً فامینور) و یک تمپوی (سرعت) ثابت دارد اما در قطعهٔ Crack، شاهد آریزهای شبه می‌نیمال و یا حتی آکوردهای گوش نواز و مطبوع هستیم که در سراسر قطعه به طور مناسبی توزیع شده‌اند.

اما قطعه «اینگمار مارشال» (متولد ۱۹۴۲) و برخورد اولیه وی با نوار، ریل و اهمیت نوار و تکنیک‌های تابع موسیقی الکترونیک و شناسی درست مانند کارهای می‌نیمال «فنری رایلی» بود. وی در قطعهٔ محبوب و معروف Fog Tropes نوشته شده بین سال‌های ۲۹ تا ۸۲ و رکوئیم (۷۹ تا ۸۱) فاقد به ایجاد بافت‌هایی نامتشخص و مبهم گردیدکه از میراث می‌نیمال به یادگار گذاشته شده بود و نیز به نوعی موسیقی تصویری نزدیک می‌گردد که فرسنگ‌ها با می‌نیمالیسم فاصله دارد. جاناتان کریر (متولد ۱۹۴۲) نیز موزیسینی دوده کاتولیست بود که به وسیلهٔ می‌نیمالیسم تکاملی به خود داد ولی سر آخر از سادگی بیش از حد آن برید و در قطعهٔ خود برای سیزده کلارینت (۷۶) تا آخر قطعه در پنج تنالیته گردش کرد و در قطعه دیگر خود Moments In and Out of Time (۸۱ تا ۸۲) که کناری از کنسرتال به سبک پست‌می‌نیمال می‌باشد مشخصاً تونال کار نموده است ولی هیچ قید و بند می‌نیمال با ساختار تکرار شونده مستمر در کار وی دیده نمی‌شود.

نکته غریب این جاست که اسامی‌یی مانند آسوشیاتیو رایلی، ریچ و گلاس واقعاً مشهور و شناخته شده‌اند اما اگر در مقام مقایسه بر آنیم اسامی داکیومنتالیستی، لنتز و کرمر هنوز ناشناس مانده‌اند. چرا این طور است؟ به یک دلیل ساده چون جنرالیای می‌نیمالیسم مشخص و محدود بود یعنی همهٔ آن‌ها تقریباً در نیویورک و سانفرانسیسکو فعالیت می‌کردند و بین سال‌های ۱۹۶۴ تا ۱۹۷۳ واقعاً تبدیل به گروهی منسجم و یکپارچه شده بودند به طوری که

می‌شد کاملاً در مورد آثار به عنوان جنبشی مستقل تحلیل نمود.

اما فرعنی که از این ریشه قوی و مستحکم بهبار آمد شاخه‌هایی مجزا و مستقل داد. ماک وبورت در پیتسبورگ آموزش دید. گینگ در سیاتل زندگی می‌کرد. آنتر از سانفرانسیسکو راهی آتلانتس کوچ کرد. مارشال در سانفرانسیسکو و کرمر در کلیولند اقامت گزیدند. سایر پست مینیمالیست‌ها از قبیل پیترسن (متولد ۴۷) بودند که در شیکاگو آموزش دید و با یگ ایستاین (متولد ۱۹۸۳) که در فیلادلفیا (بودی لوتن (متولد ۱۹۵۰) نیز یک خواننده پانک راک بود که در ضمن در دیسکوتک‌های زیر زمینی شبانه در نیویورک کیبورد می‌نواخت. تمام این اشخاص بی هیچ برو برگردی از پانک، راپلی، ریچ و گلاس متأثر بودند و اغلب آن‌هایم تا مدت‌ها از وجود آن دیگری بی‌خبر بودند. پس پیدایش مینیمالیسم هیچوقت صفر تاریخ و مشخصی نداشته و این وضع حتی دهۀ ۸۰ میلادی که در دهۀ اعلام ظهور این مکتب بود نیز ادامه داشت و مشکلاته هنوز بسیاری از موسیقیدان در تشخیص آن اعمال ورزیده و نمی‌خواهند قبول کنند که درخشی تازه و محکم از هنر مینیمالیسم ریشه و نسلی نوین در جهت تکامل و پخته‌تر نمودن هر چه بیشتر سبک می‌نیمال عمل کرده و هم به تصویری می‌نیمالیسم را از آب و گل درآورده است. حال با معرفی این نسل جدید به نظر می‌آید که آن دسته از منتقدان بتوانند تعدیلی در نظرات تند خود نموده و این طور که از واقعیت امر برمی‌آید پایان می‌نیمالیسم را قاطعاً به دلیل نداشتن نمود روشنفکری باب روز به سال ۱۹۷۸ میلادی اعلام کرده و روی این امر به توافق رسیده‌اند. از آن تاریخ به بعد هر کمپوزیتوری که موسیقی مینیمالیستیک دنبال یا ریتم یکنواخت تصنیف می‌کرد ناگهان از جانب حضرات انتقاد جمعه به مکتب رفته باشد و در سه شماره طرد می‌شد. پر واضح است که نه تنها این منتقدان قدرت تمیز بین آثار می‌نیمال و همتای پست می‌نیمال آن را نداشتند بلکه از درک این مطلب که حتی استیلی خوش ترکیب و پیچیده نیز به منصه ظهور رسیده غافل ماندند.

واقعیت غیر قابل انکار این است که استیلی جمعی مفهوم از مجموع آثار و کوشش‌های مستقل کمپوزیتورها پدید آمده است. ماک وبورت، گینگ، آنتر، کومر، مارشال، لوتن، کیج، زایستاین - پیتر گلاس، بل دوشر، مری چین لیچ، استفن اسکات، مری آن چاپلین، دیوید بورتن، گای کلیولیک، فیل وینسور، جوزف کوپکار، تلمی الیوت، ساندامنسون و وین بورک هر کدام به اشتهایی سبک شخصی خود را به طریقی پرورش داده‌اند که هیچ شخصیت مستقل شان در کمپوزیسیون‌ها مشاهده می‌شود و هم وجه اشتراکی جمعی با یکدیگر و با پست می‌نیمال پیدا می‌کنند. موسیقی این گروه عموماً تونال بوده دارای اصوات مطبوع است و اگر دیسونانس هم طرفه شنیدن غالب نیستند و صرفاً تزئینی نیستی ثابت است و در ضمن سعی می‌شود تا در این آثار از مکتب فراتر رفته شده فراتر رفته و اغلب نیز از صوتی‌سازی استفاده می‌شود. کمپوزیتورهای پست مینیمال هیچ علاقه می‌نیمالیست‌ها تمایل به کار روی فرمهای کوچکتر داشته و مدت زمان ۱۵ دقیقه‌ای را به ۷۵ یا ۱۲۰ دقیقه ترجیح داده‌اند که با این اوصاف بالاجبار معمولاً در بافت تغییر می‌دهند. این گروه، همچنین، همانند ریچ و گلاس از سیستم مجلسی را بر دیگر فرمها ترجیح داده‌اند اما آن را در حالت پولیسون (همصدا) یعنی کاری که می‌نیمالیست‌ها می‌کردند به کار نبرده‌اند راه دیگر مشخص نمودن کار اکثر موسیقی پست می‌نیمال از جنبه منفی گرایانه قضیه است پست می‌نیمال درست ۱۸۰ درجه برخلاف سبک سریال است. یعنی با وجود تشابه پست می‌نیمال و سریال در انتخاب زبان مشخص موسیقایی و نحو یکپارچه و یکدست برای کمپوزیسیون، مشاهده می‌گردد که استیل سریال سرشار است از حرکات ناگهانی و قوی، عدم تداوم و این شاخ و آن شاخ پریدن، آریتمی، و بزرگ نمودن بیش از حد (پیک). اما پست می‌نیمال از جنبه‌های نرمی و مطبوعیت صدا، خطی و ساده بودن جملات، بافت ملودیک روان، ریتم مطبوع و قابل درک و کلاً بافت درک‌پذیر وارد کار را شد. نسل پست می‌نیمالیست انقلاب در دهۀ ۲۰ میلادی به دنیا آمده و تحصیلات سی‌ولیستی نموده و آثار و تمایلات نیکو و پسندیدۀ این مکتب را نیز نهادینه کردهاند اما تفکر مفهوم پذیری موسیقی در ابتدای با شصت سریال ۱۲ اثر... تا آسمان تفاوت می‌کند. به یک کلام پست می‌نیمال زبانی است دارای قواعد که این قواعد ضامن شفافیت درونی یکپارچه آن است.

اما آن چه که در دهۀ ۹۰ میلادی بر پست می‌نیمال رفت این بود که حامل مخرن آثار (پرتوان) زیبا و دلفریبی گشت که یکسر با می‌نیمال تفاوت داشت. سوای آثاری که در اول مقال ذکر آن رفت می‌توان از بهترین آثار پست می‌نیمال در فهرست زیر بهره جست:

۱. Southern Harmony اثر ماک وبورت (۸۱-۱۹۸۰) بر اساس کورال‌ها و آوازهای گرگوریا

۲. Imaginery Dances اثر ماک وبورت (۸۸-۱۹۸۵) برای پیانو سولو

۳. Om Shanti اثر گینگ (۱۹۸۶) دعا به زبان سانسکریت برای شفای بیماران مبتلا به ایدز، متن به زبان مردم بالی (جزیره‌ی در اندونزی)

۴. Apologetica اثر اینتز (۹۵-۱۹۹۲) هوماژ در سپاس از مردمان بومی جهان

۵. The Death of Don Juan اثر لوتن (۱۹۸۷) اپرای ویدئویی

۶. Ironic Involutions اثر لوتن (۱۹۹۳) برای سینتی‌سایزر دوپله شده

۷. Mckinely اثر گینا (۱۹۸۳) بر اساس ترانه‌های فولکلور با مضمون سیاسی

۸. Double Ikat for Trio اثر فریشر (۹۰-۱۹۸۸)

۹. Gertrude Steinish Chamber Music اثر ایستاین (۱۹۸۶) مشتمل بر سه ترانهٔ میهنی

۱۰. Mountain Echoes اثر ایچ (۱۹۸۷) واکنش‌های طریف دیگر برای گر زبان

۱۱. Minerva s Web اثر اسکات (۱۹۸۵) برای پیانوی آرشمی

۱۲. Carte Blanche اثر چاپلد (۱۹۹۱)

۱۳. The Cotinuing Story of Counterpoint اثر بورتن (۸۲ تا ۱۹۷۴)

۱۴. پارتیسیون‌های تصنیف Vlevy Rose اثر کلیولیک (۱۹۸۹) براساس ملودی‌های ماداگاسکار.

به عقیده اینجانب این نمونه‌ها لازم و کافی است برای اثبات این‌که پست می‌نیمالیسم در موسیقی اصلاً پدیده‌ی زودگذر و ثمزوی و حقیر نبوده و نیست و این

منتقدان قدرت تمیز بین آثار می‌نیمال و همتای پست می‌نیمال آن را ندارند بلکه از درک این که حتی استیلی خوش ترکیب پیچیده نیز به منصهٔ ظهور رسیده غافل ماندهاند

سیاهه شامل آثار کمپوزیتورهایی است که همزمان از شمال تا جنوب و از شرق تا غرب آمریکا را در برگرفته و شامل گنجینه آثار این مکتب است که در قیاس با مینیمالیسم هنجون نولی از لحاظ کمیت خودنمایی می‌کند و در بسیاری موارد از لحاظ کیفیت بر بهترین آثار مینیمالیستی پیشی می‌گیرد.

کمپوزیتورهای پست مینیمال که گفتیم، اغلب در دهۀ ۶۰ میلادی به دنیا آمده‌اند و تنها نیمی از سرگذشت دوران بعد از مینیمال را بازگو می‌کنند نسل بعدی آمریکایی‌های متولد دهۀ ۵۰ موفعی ظهور کردند که دیگر مینیمالیسم به عنوان جنبش غالب تمام بازوها را تسخیر کرده بود و مجال تغییر و یا جلوتر رفتن را نیز در وجود نمی‌دید و دیدیم که پاسخ و عکس العمل نسل جدیدتر به کمپوزیتورهای متفاوت با اسلاف مینیمال در صحنه موسیقی جدی عمل نمود. این نسل بر خلاف قدما بر بستر راک سربرآورده و تعلیمات آکادمیک آن‌هاعمدتاً شامل آشنایی با موسیقی آفریقا و آسیا به عنوان دروس اصلی و استاندارد نیز می‌شد و البته از تأثیرات الکترونیک و معتبر راک بر صحنه موسیقی مردمی و انبوه نیز کاملاً متقاعد گشته بودند. درس آن‌ها از موسیقی آفریقا و آسیا این بود که موسیقی می‌تواند در عین این‌که از لحاظ ریتم پیچیده باشد در عین حال به گوش حرفه‌یی‌ها هم جذاب و شنیدنی بیاید از سوی دیگر نمی‌توانستند از تحسین مینیمالیست‌ها در هنر ارتباط برقرار کردن با مخاطب خودداری نمایند ولی دیگر لزومی به استفادۀ مداوم از آکوردهای ۳ صدایی آرام و با بافت‌های زیبا و فریبا و ریتم ساده نمی‌دیدند.

و از این‌جا بود که نسل متولد دهۀ ۵۰ شروع به نوشتن قطعاتی نمود که همان وقوح مینیمال را داشتند اما خروش پر انرژی راک و ریتم‌های غریب و پیچیدۀ موسیقی هندی، آفریقایی و سرخپوستی چاشنی کارشان شد.

پس در ابتدا می‌توان منتز مینیمالیسم و راک را متذکر شد که به این‌کارها اکنون فیوژن Fusion می‌گویند. اولین ظهور چنین کوشش هایی را می‌توان در قطعه تریوی گیتار اثر رابرت پت من (متولد ۵۲) نوشته شده به سال ۱۹۷۷ دید که مشتمل بر اصوات بلند کشتی ساطع شده از افکت‌های گیتار الکتریک بودند که در یکدیگر تداخل می‌کردند. کمی بعد، گلن برانکا (متولد ۶۰) سمفونی خود را برای گیتارهای الکتریک نوشت. لازم به ذکراست که هر دوی این کمپوزیتورها پدا را از مینیمالیسم فراتر نهاده و ریتم‌های پیچیده‌یی در آثار خویش استفاده نمودند. دیگر می‌توان از اثر دلچسب‌ترین به نام An Angle Moves Too fast to See که برای صد گیتار نوشته شده به سال (۸۶) نام برد که در قسمت هایی از این اثر گیتارها در سیکل زدنوم و کاملاً اختیاری ضربه‌های مداوم بر گیتار می‌کوبند. سمفونی دهم هرانکا (۱۹۹۴) نیز شامل کلان هایی با تمپوهای متفاوت است اما همچنان، شاهد آنیم که کمپوزیتورهای جوان‌تر پیچیدگی ریتمیک و کاربردهای آن را مداوماً بسط و گسترش می‌دهند مثلاً میکل رایو (متولد ۱۹۵۲) قطعه‌یی دونده کانونیک (۱۲ نفری) برای کوارتت راک نوشت که لایه‌های مختلف ریتمیک به صورت افقی یکسان و تابع‌عمل کرده و در عین حال در تضاد ریتمیک با رابطۀ عمودی بودند (یعنی ریتمیک طولی و عمودی) از قبیل ۳ بر ۵ و ۵ بر ۸ ، وی این قطعه را Quick Thrust نامید. (۸۲) مایکل گیردون (متولد ۱۹۵۶) نیز آسامبل خاصی از نوازندگان گرد آورده به نام فیلارمونیک مایکل گیردون و طوری آنان را تعلیم داد تا بتوانند ریتم ۸ بر ۹ را بزنند و یازده نوع ریتم در اثر خود به نام Four Kings Fight Five (۱۹۸۸) به کار برده که همزمان اجرا می‌شوند. لوئیز ویرک (متولد ۱۹۵۱) نیز نوآوری‌های پیشروندۀ مینیمالی در اثر خود به نام Go Guitars به سال ۱۹۸۱ به کار برده که کم کم صدای اثر آن‌قدر بلند می‌شود تا جلت گروه‌های راک تداعی شود.

دیگر، جان لوتر آدامز (متولد ۱۹۵۳) است با اثر خود به نام Dream of White on White که لایه‌های ظریف از توالی ریتمیک را به نمایش می‌گذارد. خود اینجانب نیز (متولد ۱۹۵۸) برای اولین بار از تکنیک تغییر و شیفت تمپو در موسیقی سرخپوستان قبایل هوپی و پوئبلو در اثر خود به نام Mountain Spirit استفاده کردم (۱۹۸۳).

همان طور که ملاحظه می‌گردد تمدد و گوناگونی این آثار سرسام آور است و با این وجود نیازمندی ریتمیک و تعادلات خوین و سلیقه‌های مربوط به تمپو آن قدر زیاد این طیف کمپوزیتورها متفاوت است که به ناچار با نوشتن مقالاتی تحت عنوان "Downtown Beats for the 1990s" در مجله پرسی موسیقی معاصر، این حقیقت را متذکر گردیدم. (۹۱) مقالۀ خودش را کرد و استیل جدیدی که پا به عرصه وجود گذاشته و محتاج اسم بود لغتی به خود گرفت و همین جا یادآور شوم که بنده آن را اختراع ننمودم بلکه فقط به رشته تحریر در آوردم. این نام چیزی نبود جز توتالیسم (Totalism).

صریحاً بگویم که از کلمۀ توتال (Total) در موسیقی توتالیست باید به نوعی راحت الحلقومی تعبیر شود. پس راحت به صندلی تان تکیه دهید اما مواظب باشید که موزیسین‌هایی می‌خواهند با پیچیدگی‌های ریتمیک شما را به خودتان بپیچانند با این وجود، غالب حرف‌های گفتنی توتالیست‌ها مانند مواقع بزرگترشان یعنی مینیمالیست‌ها محدود به هنر موسیقی قطعه است ولی برخلاف پست مینیمالیست‌ها اصلاً به زیبایی و خوش صدایی بافت وابس نمی‌نهند و همچنین موسیقی توتال علاوه بر بهره بردن از ریتم یکنواخت در خط ملودی افقی، در روابط عمودی دارای تنوع سرگیجه‌آور ریتمیک است که همزمان با یکدیگر عمل می‌کند، مثلاً اثر 878 Streams (۱۹۹۳) ساخته بن نیل (متولد ۱۹۵۲) که با کامپیوتر کار شده ریتم راک ۶ ضربی را روی ریتم ۷ ضربی و هر دوی آن‌هارا روی ریتم ۸ ضربی استفاده نموده است. یک بار دیگر متذکر می‌شوم که موسیقی توتال از لحاظ ریتم بسیار پیچیده است اما این پیچیدگی در تقابل چند جانبۀ ریتم‌های مختلف با یکدیگر است نه آرایشی سریالیستی. توتالیسم، هم از جهت منابع انگیزه عجیب و غریب خود از پست مینیمالیسم بهتر عمل کرده و هم از لحاظ سرعت در انتقال مفاهیم و ایده‌های خود که هر دوی این عوامل لختی در جهت شناخته شدن سبک توتالیسم سهم داشتند.

در حالی که امروزه سبک‌های مختلف و تودرتوی در طیف موسیقی نوین آمریکا مشاهده می‌گردد، اما بعضی از این استیل‌ها (خصوصاً بدیهه‌سرایی آزاد) تلویحاً با مینیمالیسم در یک طرف نگنجیده تویاً آشتی‌ناپذیرند. توتالیسم سلطان بی رقیب موسیقی دهۀ ۹۰ نیویورک بوده است. مثلاً برآورد با طرح زبان مخصوص غریبی در ایراهای خود به نام Falling Kansas (۱۹۹۵) و Dennis Cleveland (۱۹۹۶) در حقیقت به ساختار گسترده‌تری در توتالیسم دست یازیده ایرای دوم فرمی کمیک داشته و به قالب Talk Show اجرا می‌گردد. «گوردون» نیز در اثر خود به نام Magnum Opus Called Trance که ۵۰ دقیقه طول می‌کشد با استیلی مینیمالیستی شروع کرده که در میانه به پیچیدگی‌های ریتمیک منجر می‌گردد و در نقطۀ اوج پایانی با آوازهای بومی ممالک اسلامی و مواضع خوانی بودایی اثر به انجام می‌رسد. از سوی دیگر «وبر» که متخصص موسیقی زاپن است به توتالیسم چاشنی شرق دور زده است و کوک در مقابل رنگ‌آمیزی سیر می‌افکند. (۱۹۹۱).

فیل‌ی نیز لغتی ماغرانه به دنیای راک زده و با قطار گلمبوتری که در Green Machine (۹۴) خلق نموده به موفقیت چشمگیری دست پیدا کرده است و جان لوتر آدامز در اثر یک ساعته خود به نام Clouds of forgetting, Clouds Of Unknowing به سال (۹۵ تا ۱۹۹۰) به ریتم‌های زیبا و پیچیده‌یی رسیده است.

جاشوا فرایز (متولد ۱۹۵۹) با ایده برگرفته از کارکرد نوار مغناطیسی نولی زبان موسیقی الکترونیک دیجیتال خلق کرده. دیوید فرشت (متولد ۱۹۵۳) با لغزش‌های مداوم بر روی سیم‌های سازهای آکوستیک

...ی به تکنیک تازه‌یی در جهت غنای ...یمال رسید که در اثر مهم وی به نام The Manhattan Book of ... مشهود است (۱۹۹۵). ...ت اس‌آنجلسی هارت یارونین، (متولد ۱۹۵۶) ...ایی مانند The Paces of Yu (۱۹۹۰) ...ی عجیب مثل صدای مدادتراش، صدای ...کردن و صدای به هم خوردن تاموش را با ...سایر حاصل از ادیت نوارهای مغناطیسی به ...است. اینجانب نیز در مینی‌ایرای میکروتنال Custer and Sitting B... (۱۹۹۵-۹۸) که به ...الکترونیک است از ریتم‌های سرخپوستان ...ه برخاسته

...ن کلام این‌که مجموعه آثاری که از آنان نام ...نان از گوناگونی و شمار بی‌حد دارند و در ...ستی از خویارند. چه این طیف رنگین‌ ...ترین طرح‌های سینتاتوری پرلودهای ...ته باشد چه اصوات نامطبوع (دیسونانس) ...های آخر هرانکه چه بی‌کرانگی سیال Time ...ترکه باشد یا که مجاز و اختصار Transit ...ار دگردون، یا که علامه پستدی راکر Dennis Che... اثر فرآوره و یا رنگ‌های ...The Paces of Yu از دیارانی، چه باک که ...تمام این آثار زیبا سری در میرات ...ستی بانگ رایلی، ریچ و گلاس داشته و

همین‌جا بگویم هر اکثر موارد این میراث زیربنایی بوده است. منظورم همان پروسه اضافه و کم کردن جملات و گذر کردن و رو شدن ریتم‌های مکتب می‌نیمال است. بعضی وقت‌ها به نظرم می‌آید که این همه که برشمردم شاید هیپتی تنزلی و ملودیک وارنیز دارد چرا چون به خطوط عودی برجستگی خاصی اعطا می‌شود و یا این‌که به پاساژها و گذرها در کوکها و رنگ‌های معین مرکزیت خاصی قائل است. از جهت دیگر دید هارمونیک پستمی‌نیمال و تونال در بعضی مواقع خیلی شبیه دید مرکزیت تنال میراث اروپایی است و شسته رفتگی آن را تداعی می‌کند. مواقعی دیگر این درخت‌ها وابسته به ریتم اند و تمایل به خلق توهم هندسی از طریق استمارهٔ ضرب آهنگ‌های یکنواخت دارند. در حالتی دیگر نیز این بافت قطعات است که حرف اول و آخر را می‌زند. این بافت چه ارکستر اسیونی از سازهای مدرن باشد چه مخلوط سازهای مال و سازهای الکترونیک یا ارکسترسمفونیک به هر حال در حالت یونیون (همصدا) در یک صدا هم به کار برده شدهاند کم پیش می‌آید که یک قطعه پست می‌نیمال یا تونال همهٔ خواص بالا را داشته باشد اما در اغلب آنان بیش از یک خصیصه از آن چه بر شمردیم مشهود است.

حال که به این قال موسیقی گوش فرا می‌دهیم یا به البوم اسامی کمپوزیتورهای فعالی که تحت عناوین پست می‌نیمال یا تونال فعالیت می‌کنند می‌نگریم و درمی‌یابیم که اکثراً در دههٔ ۵۰ و یا ۴۰ عمر خود به سر می‌برند آیا باز هم می‌توانیم ـ مثل خیلی‌ها ـ سر در برف فرو کنیم و کبک‌وارانه بگوئیم: می‌نیمالیسم دیگر مرده است؟

ایا فقط از یک جهت جواب آری است. آری از این جهت که فی المثل به درخت صنوبر غول پیکری بنگریم و بگوئیم: «از آن نهال نوپایی که ۳۰ سال پیش این‌جا دیده بودم اثری نیست». می‌نیمالیسم نیز چنین وضعیتی دارد. اکنون، آن چه که محرز است وجود جریان‌ها و شطهای عظیم و حجیم انواع شعب می‌نیمالیسم در موسیقی است یعنی موسیقی هایی که فرسنگ‌ها از منبع اولیه خود فاصله گرفته‌اند و البته بدون اقاضات وجود می‌نیمالیسم اکنون وجود خارجی نداشتند. اکنون می‌توان جملاتی را که در کتاب‌های آینده تاریخ موسیقی در باب موسیقی اواخر قرن بیستم به نگارش در خواهد آمد پیشاپیش رقم زد:

«زبان موسیقی‌یی که امروزه با آن محاوره می‌نماییم از دههٔ ۶۰ و ۷۰ میلادی شروع شد و در تکامل خود به ساده‌ترین وجوه تکنیکی موسیقی متکی گشت ولی در اوایل ظهور به اشتباه تصور شد که استیلی پخته و کاملاً شکفته پا به عرصهٔ وجود نهاده پس نام آن را گذاشتند: «می‌نیمالیسم...»

◇

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گفت‌وگو با کایل گن

چرا موسیقی الکترونیک تا بدین پایه فراتر از ژانری که بدان تعلق دارد اهمیت یافته؟ آیا موسیقی الکترونیک اهمیت فرهنگی وسیع‌تری یافته است؟

بله، آن‌قدر این پدیده وسعت یافته که دیگر قابل کنترل نیست و از سوی دیگر مشاهده می‌شود که مرزهای بین موسیقی تولید شده به وسیلهٔ سازهای آکوستیک و سازهای الکترونیک فرو می‌ریزد. الان به نقطه‌یی رسیده‌ایم که وقتی به موسیقی فیلمی گوش می‌کنیم واقعاً نمی‌توانیم تشخیص دهیم که این موسیقی با ساز آکوستیک تولید شده یا این‌که الکترونیک است و حقیقتاً این مسأله جای تأمل دارد. اما در نهایت تکامل و پیشرفت آن‌چه که ما امروزه موسیقی الکترونیک می‌شناسیم ممکن است زیاد به این امر ارتباط نداشته باشد یعنی از جهتی پیشرفت موسیقی الکترونیک با پیشرفت تکنولوژی عجین شده و برای مثال اگر آثار الکترونیک یوساچفسکی Ussachevsky و لونینگ Leuning و وارز Varese در اوایل ظهور این پدیده ساخته نمی‌شد بسیاری از قدم‌های تکاملی و پیشرفته حاضر نیز برداشته نمی‌شد و به نظر من مفهوم موسیقی الکترونیک حتی از محدودهٔ کنترل کمپوزیتورهای جدی نیز خارج شده است.

آیا فکر می‌کنید که موزیسین‌های الکترونیک بر