زیبایی‌شناسی

تصویرشناسی بی‌واسطه و مستقیم درباره Kyle Gann

کایل گن، آهنگساز ۵۰ ساله دکتر کمپوزیسیون، از نسل اساتیدی چون پیتر گنا، بن‌جانستون و مورتون فلدمان آهنگسازان معاصر آمریکایی است. وی در مقام منتقد، مدرس، آهنگساز و یکی از نظریه‌پردازان مطرح امروز با پشتوانه آموخته‌های خود در فلسفه با برگزاری دوره‌های متعدد در زمینه زیباشناسی و کمپوزیسیون موسیقی معاصر در دانشگاه‌های معتبر آمریکا، یکی از راویان موسیقی معاصر بالاخص موسیقی آمریکا است که مورد توجه خبرگان فن قرار گرفته است.

روی سخن مقاله حاضر که در دسامبر سال ۲۰۰۱ به رشته تحریر «گن» درآمده با گرفتار آمده‌های قعر قرون هجدهم و نوزدهم نیست بلکه تحصیل کرده‌هایی است که به واسطه تابوهای مدرنیسم که به زعم ایشان دست‌نیافتنی هستند، آماتورها را منفعل کرده و بر اعتبار خود می‌افزایند. به خصوص جریان اسف‌باری که در این مرز و بوم به وجود آمده و بدون اینکه درک یا توجیه علمی از آثار موسیقی معاصر بالاخص یکی دو دهه اخیر داشته باشد و با ادبیات غنی و گران‌بهای آن آشنا باشد به آن از دید تحقیر و یا تردید می‌نگرد. آثاری که در ارتباط با مخاطبان نسبت به گذشته مخصوصاً میانه قرن بیستم و آثاری مدرنیست‌های متأخر بسیار موفق‌تر نشان داده‌اند و نیز با توجه به پیشرفت‌های تاریخ‌نگاری، نام خالقان این آثار برجسته که عظمتی به بزرگی تاریخ موسیقی در ذهن آثارشان نهفته، از شرق تا غرب و از شمال تا جنوب جهان در کتب تاریخ موسیقی معاصر ثبت شده و استیل‌های هر یک جداگانه قابل بررسی است. به هر تقدیر، کنتراست میان نگرش حاکم بر دنیای هنر موسیقی امروز که این مقاله گوشه‌ای از این جریان است و این سخن شوئنبرگ: «اثر هنری برای همگان نیست چون اگر باشد، هنری نیست.» سخنی که ادبیات آثار بسیاری از آهنگسازان میانه قرن بیستم، مدرنیست‌های متأخر، مخاطبان مدارس دارمشتات و تنگل وود و همچنین نخبه‌گزین‌های دنیای هنر امروز را تحت تأثیر قرار داده است تأمل‌برانگیز است. در همین راستا شاید ذکر این سخن پیر بولز آهنگساز آوانگارد در یکی از نمادهای بی‌چون و چرای هنر موسیقی مدرن که در مصاحبه با مجله BBC Music در ماه مارس سال ۲۰۰۰ چنین عنوان کرده است خالی از لطف نباشد: «اکنون در سال ۲۰۰۰ من در حال اجرای موسیقی قرن گذشته هستم، پس دیگر آن‌قدرها هم آوانگارد نیستم.»

تصویرشناسی بی‌واسطه و مستقیم درباره زیبایی‌شناسی به شیوه Kyle Gann

در سال ۱۹۸۹ جان راکول کنسرتی از آثار مرا در مجله نیویورک تایمز مورد انتقاد قرار داد. وی موسیقی مرا مانند تصویری ساده ترسیم کرد. به گمان من او آن را مورد تقبیح قرار داد. وقتی آن را خواندم خیلی برانگیخته شدم، زیرا ثابت کرده بود که با اصل و جوهره موسیقی من مواجه شده و آن را یافته است.

سعی من همیشه بر این است که جوهره اساسی و عمده موسیقی‌ام را «بی‌واسطه و مستقیم» بنا نهم و اغلب در این ارتباط داستانی که برای مخاطب قابل درک باشد بگویم.

نوشتن موسیقی «بی‌واسطه و مستقیم» ریسک بزرگی را می‌طلبد به گونه‌ای که احتمالاً آهنگسازانی مانند شما در خاتمه یکه می‌خورند (و اذعان می‌دارند) که این موسیقی تا چه اندازه بی‌واسطه و مستقیم است اما این همان ریسکی است که باید پذیرفت با آنکه شاید کسانی چون شما جا خورده و به آن حمله کنید.

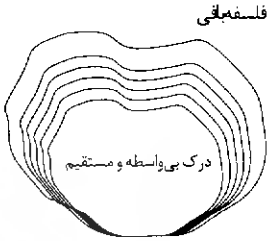
دست نیافتن به موسیقی «بی‌واسطه و مستقیم» بدبختی بزرگ موسیقی قرن بیستم بود. گرداب و ورطه‌ای پهناور و وسیع میان موسیقی مدرن و بقیه دنیا ایجاد شده بود و آن برانگیختگی ایدئولوژیک بود که برای انسانیت غیرضروری می‌نمود. هر یک از ما به دنیا می‌آید و به‌سرعت به جایی می‌رسد که مانند یک کودک می‌خواهد در موسیقی «بی‌واسطه و مستقیم» مشاهده و اظهار عقیده کند. آنچه می‌تواند صریح و روشن باشد و اینکه کیفیت و تأثیرپذیری مردم از موسیقی به چه صورت است، دغدغه فکری این کودک است.

درک بی‌واسطه و مستقیم

برخی از ما از موسیقی بسیار لذت می‌بریم به گونه‌ای که یا برای ارتباط برقرار کردن با آن خیلی به دردسر می‌افتیم و یا اینکه شیفتهٔ آن می‌شویم. تحصیل موسیقی را آغاز می‌کنیم، شاید به مدرسه موسیقی برویم که در این صورت در این پروسه، ادراک و دریافت ما از موسیقی مستلزم دقت، هوشیاری و تیزبینی چندوجهی بیشتری است.

ما شنیدن ترکیب و خویشاوندی زیر و بمی اصوات موسیقی، ساختمان گام‌ها، اشکال متعدد درجات هارمونیک، تمهیدات موسیقایی سبک‌های متعدد و دوره‌های تاریخی مختلف را در مقیاس وسیع می‌آموزیم. ما مشاهده تکرار مدولاسیون‌های سوم ماژور در سمفونی‌ای از مالر، کانن‌های آینه‌ای وبرن، استحکام هارمونی پیچیده قطعه‌ای از بولز را می‌آموزیم ـ *لایه روی لایه* ـ ما به طور وسیعی به مغلطه و فلسفه‌بافی‌هایمان به صورت لایه‌لایه به میزان تفصیلاتی که در موسیقی می‌توانیم بشنویم می‌افزاییم البته همه این موارد ارزنده و معتبر است.

فلسفه‌بافی



اما این مسئله‌ای است که سهواً موزیسین‌های جوان را به اشتباه می‌اندازد. ایشان ایده‌ای را گرفته و اغلب استادانه با روشی که به آن اعتقاد دارند این ایده را می‌پرورند به گونه‌ای که وقتی به لایه بعدی فلسفه‌بافی می‌روند، لایه اخیر را ترک کرده و آن را انکار می‌کنند. همان‌طوری که ایشان قدردانی از مالر را می‌آموزند فراموش می‌کنند که چرا مردم هنوز شیفته دورژاک هستند. ایشان گوش دادن به آخرین آثار وبرن را که نمونه‌ای عالی از نظم کلاسیک است می‌آموزند اما هرج و مرج و بی‌نظمی بسیار واضح ظاهر موسیقی وبرن را مشاهده نمی‌کنند. ایشان حس ریتم‌های ۱۸ ضربی در مقابل ۱۹ و در مقابل ۲۰ ضربی را در آثار نانکاروف می‌آموزند اما فراموش می‌کنند که چرا مردم حس حرکت بخش میزان ۴/۴ را دوست دارند. ایشان تمرکز بر ساختار پروسه‌های موسیقی را می‌آموزند *اما فراموش می‌کنند که چرا برای هویت خیال وسیع بشر خاکی، ساختار، در پس پرده قرار می‌گیرد.* مسئله حرفه‌ای و تخصصی‌ای که آهنگسازان خود را دلواپس آن نپنداشته‌اند حال آنکه محیط نظم و بی‌نظمی ریتم و ارتفاع‌های صوت در ارتباط با گام‌های مختلف بسیار بدیهی و واضح است. این موزیسین‌های امروزی، در حقیقت در لایه بیرونی فلسفه‌بافی قرار گرفته و دستیابی به هسته مرکزی موسیقی را فراموش کرده و از دست داده‌اند.

نخبه‌گزینی

به طورکل به سر بردن در لایه آخر فلسفی‌بافی جایی که هرگز مرکز «بی‌واسطه و مستقیم» لمس نمی‌شود تعریف درستی از نخبه‌گزینی است. وقتی عمه جان شما می‌تواند اصوات نگران، بی‌نظم و خارق‌العاده «سینکرونیزم» اثر ماریوداویدوفسکی را بشنود و شما نمی‌توانید، شما نخبه‌گزین شده‌اید با آنکه مسئله این نیست که شما یک شنونده حرفه‌ای هستید. «مستقیم و بی‌واسطه» پادزهر نخبه‌گزینی است. موزیسین‌های نخبه‌گزین به طور سرسختانه و غیرمتغیری تلخ و تیز می‌شوند برای اینکه از باقی دنیا جدا شده‌اند. وقتی ایشان موسیقی ژوژمان‌های‌شان را می‌سازند ایشان ذی‌حق هستند اما ذی‌حق بودن ایشان تسلای شوره‌زاری بی‌ثمر و خشک است به این خاطر که ۱. شرایطشان را آن چنان محدود، تعریف و معین کرده‌اند که کسی نمی‌تواند با ایشان به بحث و استدلال بپردازد ۲. ایشان آن‌قدر در پناه معانی اختصاصی و محدود، گوشه عزلت گزیده‌اند که فقط بعضی از هم‌قطارانشان می‌توانند ایشان را بفهمند و اعتقاد دارند در بسیاری از جریانات موسیقایی مورد بی‌عدالتی قرار گرفته‌اند همان‌طور که نخبه‌گزین‌ها حق دارند بر این روش خود اصرار ورزند که موسیقی الیوت کارتر و میلتون بابیت هدفش پیچیده نشان دادن ساختار اثر است. جهانیان نیز به عنوان مخاطب حق دارند موسیقی نخبه‌گزین‌ها را هر چند سهوی، با کمی اختلاف مختصر، درهم برهم و مغشوش تعبیر کنند. موزیسین‌های فلسفه‌باف که از دستیابی به (ارتباط) «بی‌واسطه و مستقیم» بازمانده‌اند ادعا می‌کنند: «نه، نه، موسیقی فقط مجموعه‌ای از نت‌هاست و نمی‌تواند بر اضطراب و اشتیاق دلالت داشته باشد.» پس ایشان به‌سادگی مرتکب اشتباه شده‌اند. اشتباه برای اینکه ایشان مطلقاً درک و احساسی عالم‌گیر و جامع را تکذیب می‌کنند (با آنکه بر فرهنگی مشروط و مقید از قوه درک و احساس ممکن است تأکید کنند اما آیا امکان دارد هنر در یک فرهنگ خاص و محدود واقع شود؟) در حقیقت این اشتباه، نخبه‌گزین‌ها را به شکل مضحکی ظاهراً و ذاتاً «بی‌واسطه و مستقیم» جلوه می‌دهد.

درک «بی‌واسطه و مستقیم» ادیبانه توقع دارد تصورات و تعهدات شما خود به خود در سراسر موسیقی‌تان به همراه جدیتی غیرخاص در استعداد شما رخ دهد. شغل آهنگسازی هدفش دستیابی به ساختن نیات و تصورات روشن، زلال و بی‌مانعش در هنر موسیقی است. اگر شما به آفریدن بی‌نظمی، هرج و مرج و اغتشاش کوشیده‌اید و شنوندهٔ (با درک) «بی‌واسطه و مستقیم» آن را بی‌نظم و درهم برهم بشنود زیباست. اما اگر شما صرفاً در خلق تناسب، نظم، ظرافت، ذوق و خوش‌سلیقگی در به کارگیری علوم کمپوزیسیون کوشیده‌اید و این موسیقی در شنونده «بی‌واسطه» تأثیری مؤید بی‌نظمی و درهم برهمی بگذارد پس اینجاست که آهنگساز باید به عقب رجعت کند.

آنچه بی‌نظمی «آیوز»ی یا «کیج»ی است از آنچه بی‌نظمی «وبرن»ی یا «بابیت»ی است جدا می‌شود آیوز و کیج قصد دارند بی‌نظمی را گهگاهی بیافرینند و واکنش (شنونده با درک) «بی‌واسطه و مستقیم» گواه موفقیت ایشان است و برن و بابیت، گهگاهی قصد دارند نظم، ترتیب و تناسب بیافرینند اما واکنش (شنونده با درک) «بی‌واسطه و مستقیم» به کلی در تضاد است.

سمفونی وبرن شاید، به واقع، بسیار با ظرافت و با سلیقه شده باشد اما هنر درباره فلسفه بیرونی، وجودی خارجی و مجازی نیست بلکه درباره حضوری حقیقی است. اصلا آهنگساز در حصول اعتبار حضور حقیقی موسیقی خود می‌کوشد. وجود خارجی و مجازی در حقیقت برای دانش‌آموزان مدرسه اکابر است جایی که به پروراندن آهنگسازانی می‌پردازند (کسانی

که منتقد Up town[1] خواهند شد) که به طور تحت‌اللفظی در آموزش به آن‌ها بر فلسفه بیرونی، وجودی خارجی و مجازی اصرار و پافشاری می‌کنند و از حضور حقیقی چشم پوشیده و آن را بی‌اساس می‌دانند.
این آهنگسازان جوان خودشان را از پهنه هنر دور کرده‌اند و از آنجایی که هنر درباره حضوری حقیقی است، به این دلیل ایشان مدت مدیدی موسیقی‌دان قلمداد نمی‌شوند بلکه مثل ابر مرد نیچه که مغرور و متکبر از تعلیمات خود بود، مفتخر به فلسفه‌بافی خود می‌شوند. این آهنگسازان به هر موسیقی‌ای که مورد تقاضا و خواست شنوندگان (با درک) «بی‌واسطه و مستقیم» قرار می‌گیرد به دیده تحقیر می‌نگرند در حالی که ایشان بایستی شرمسار و خجل باشند که بدین پایه از منبع و سرچشمه «بی‌واسطه و مستقیم» جدا شده‌اند. به عنوان مثال نخبه‌گزین‌ها هنوز در مورد اینکه مینی‌مالیست‌ها و اخلافشان در انجام چه چیزی سعی کرده‌اند، فلسفه‌بافی کرده و گمانه‌زنی می‌کنند.
با این اوصاف چشم‌پوشی و نادیده‌انگاشتن فلسفه‌بافی‌هایمان نیز راه حل این مسئله نیست. چون همان معدود آهنگسازانی (هرچند ایشان گرایشی به استدلالات و براهین ایدئولوژیک داشته‌اند) که می‌خواهند راه حلی برای این موضوع بیابند قصد آن دارند از پیشرفت‌های درک و دریافت موسیقایی و تکنیک‌های پیشرفته قرن بیستم دست بکشند.
به عنوان مثال این‌جانب در اپرای خود به نام "Custer and Sitting Bull" از مترهای ۲/۴، ۱۱/۱۶، ۹/۸، ۵/۸ متناوباً در سراسر اثرم استفاده کرده‌ام. در میان این مترها، نت‌های دو لاچنگ در خلال ریتم سیزده ضربی که بر روی ریتم ده ضربی قرار گرفته حرکت کرده و به پلی‌ریتم شش بر روی پنج ضربی جاری می‌شوند. همچنین در این اثر که بر اساس اکتاوی ۳۱ پرده‌ای ساخته شده از تسلسل آکوردی‌ای استفاده کرده‌ام که هرگز پیش از این استفاده نشده بود. با این حال می‌توانید در توالی‌های آکوردهای میکروتونال من بنگرید و مشاهده کنید که این آثار تا چه اندازه توانسته‌اند در ارتباط با شنوندگان دون و جزیی موفق باشند. در صورتی که هیچ‌کس نمی‌تواند به این پارتیتور بنگرد و این ریتم‌ها را به دقت تشخیص دهد. حتی خود من نیز نمی‌توانم بدون یاری جستن از سکوئنس کامپیوتری آن را اجرا کنم. تا اینجا این موسیقی به غیر از فلسفه‌بافی نیست اما با این اوصاف، چه عواملی نمای ظاهری "Custer and Sitting Bull" را تشکیل می‌دهند، که آن را دارای درک «بی‌واسطه و مستقیم» می‌کنند؟
ریتم ۴/۴ طبل نظامی موسیقی ارتش آمریکا، ضربه‌های غیرموکد و ناهماهنگ طبل‌های سرخپوستان قبیله سیو، ترومپت نظامی و ملودی فلوت بومی آمریکا در کنار هم قرار گرفته، همچنین ریتم گفتار متن مفهوم ظاهری یک لالایی را بازگو می‌کند:

Yes, but do you know who I am?
Yes, but do you know who I am?
Yes, but do you know who I am?

هیچ کودک ده ساله‌ای در دنیا نیست که بتواند علائم روایی را در قطعه گم کند، ترومپت و طبل نظامی یک سواره‌نظام را تداعی می‌کنند. فلوت‌ها و تام‌تام‌ها موسیقی سرخپوستان قبیله سیو را تداعی می‌کنند، صوت کشیده طولانی، آکوردهای مرتعش و به ضربان افتادن آن‌ها در جست‌وجوی چشم‌انداز ستیز سکوت و خاموشی مرگ هستند و سرآخر در این سکوت ناگهان این ضربه طبل نظامی بدون آکومپانیمان است که محو شدن نهایی روح کاستر از این دنیا را نشان می‌دهد. خداوندا این است درک «بی‌واسطه و مستقیم»، و من شاهد مردمی که در ژرفای خود از آن متأثر شده‌اند بوده‌ام و ایشان را به این طریق خشنود ساخته‌ام. قطعه‌ای برای کلاویه اثر من موسوم به Texarkana کلاً از پلی‌ریتم ۱۳ بر روی ۲۹ ضربی و ۱۳ بر روی ۳۱ ضربی به همراه اشکال مختلف کوئینتوله به اضافه کولاژ دائمی مدولاسیون تشکیل شده است. اما مصالح اساسی قطعه، ریتم‌های رگتایم و هارمونی متأثر از سبک پیانوی کینگ جیمز پی‌جانسون است که آکوردهای تونیک و دومینانت به همراه دومینانت‌های ثانوی به فراوانی در آن به چشم می‌خورند. خویشاوندی‌های هارمونیک به طور مأنوسی شنونده را در میان ریتم‌های نامعین و روانی فرم نگه‌داشته و درک «بی‌واسطه و مستقیم» می‌بخشد.
سعی من اغلب در جهت کشف و نمایاندن المان درک «بی‌واسطه و مستقیم» قرار می‌گیرد و این کوشش همیشگی من است. برای موزیسینی کارآزموده، نائل شدن به سادگی، بی‌آلایشی حقیقی، خالصانه و حقیقت درک «بی‌واسطه و مستقیم» و پابرجا بدون زحمت و آسان به دست نمی‌آید. عوامل زیادی در کارند تا توان انجام این مهم به دست آید. یکی از آن‌ها آگاهی و آموختن بسیار زیاد است. هدف، رسیدن به سلامت و روانی ایده‌ای تئوریک است که در اثر زحمت و کار کردن حاصل می‌شود و دستیابی به روایتی صیقل‌یافته در موسیقی بسیار دشوار و مشکل است. تلاش در راستای یافتن وحدت و یگانگی غیرقابل تجزیه اثر آن‌چنان که مانند ژلاتین چسبناکی در خاطره شنونده‌اش حک شود مورد نظر است اما باید هوشیار بود که در این مسیر اضافه کردن لایه‌های پیچیده بر روی هم آن‌قدر آسان است که موضوع اصلی مبهم و نامفهوم شود، مگر اینکه اضافه کردن لایه‌های پیچیده به گونه‌ای باشد که نتیجه نهایی ساده، زلال و واضح نمایان شود تا کودکی آن را بتواند بفهمد و به اصطلاح طنین شگرف ناقوسی را ماند که در اثری پیچیده قابل لمس بوده و در گوش شنونده طنین‌انداز شود. در این راستا بررسی نتیجه نهایی و گفتن اینکه: «نه، نه نتیجه هنوز مورد دلخواهم نیست.» لازم است. استفاده از تکنیک‌های دلچسبی که در مدرسه به‌سختی اندوخته‌ایم تکنیک‌هایی که مدرسین مفهوم آن‌ها را مبهم و نامفهوم جلوه داده‌اند لازم است. استفاده متناوب از همه این آموخته‌های مشکل به شرط آنکه ابتکار، تصور و تخیل شما با پایداری و ثبات در مرکز توجه قرار گیرد لازم است. آهنگسازی شما با حس شنوایی‌تان همراه باشد و به بیان فهم و درکتان بپردازد به گونه‌ای که درگیر فنون آهنگسازی نشده و تکنیک، شما را به هر سویی می‌خواهد نکشاند بلکه این شخص آهنگساز باشد که برای تکنیک تعیین تکلیف کند. همچنین لزوم تغییر عقیده در جریان آهنگسازی در جهت کسب المان درک «بی‌واسطه و مستقیم» ضروری است زیرا هنگام پدیدار شدنش شما را از نادانی غمگنانه‌ای در لحظه آخر نجات می‌بخشد.

آیا در دنیا چیزی آسان‌تر از نوشتن موسیقی پیچیده، مبهم و معمایی وجود دارد؟ کاری که هنر جویان سال اول موسیقی هم می‌توانند انجام دهند؟

این‌جانب دوبار در زندگی شست‌وشوی مغزی شده‌ام؛ یک بار توسط

تعمیددهنده‌ها و بار دیگر توسط مجتهدان موسیقی ۱۲ نتی. در خلال دهۀ ۱۹۸۰، چندین سال پیش از گرفتن مدرک دکترا، در برزخی صعب و دشوار قرار گرفته بودم، انگار در باتلاقی فرو رفته باشم. من تربیت شده بودم از دگرگونی هگزاکورد ۱۲ نتی متابعت کنم و سلیقه شنیداری‌ام را با آن وفق دهم. با آنکه در ابتدای آموزش موسیقی می‌توانستم سمفونی شوبرت بشنوم و مدولاسیون‌هایش را تعقیب کرده و از آن لذت ببرم اما به‌تدریج موسیقی‌ای که قبلاً درک می‌کردم غیرقابل فهم شد و من به موجودِ خشکی مبدل شده بودم. سلیقه شنیداری من عوض شده بود. مثلاً هنگامی که به کاستی از بیلی هالیدی گوش می‌دادم به جای لذت بردن از موسیقی، با زیبایی طبقه‌بندی‌شده نت‌ها و جملات متشکل از ارتفاع‌های مختلف صوتی با ورزیدگی و تسلط ارتباط برقرار می‌کردم اما سرانجام با همان جدیتی که با تمرکز زیاد و توجه تحلیلی روی موسیقی همراه بود، از این روش دست کشیده و شروع کردم به برخورد مهیج و احساساتی با موسیقی؛ همان راهی که وقتی جوان بودم دنبال می‌کردم. بدین‌گونه بود که توانستم از استیل‌های مختلفی که موسیقی می‌توانست پیش روی نهد لذت ببرم و بالاخره توانستم به بهتر آهنگسازی کردن بپردازم و در میان همه این‌ها توانستم استعداد کمپوزیسیون دودکافونیک را ترک کنم؛ استعدادی که توانسته بودم با موفقیت در خود پرورش دهم. من در مدرسه موسیقی بارتوک، شوئنبرگ، وبرن، بولز، استوکهاوزن و بابیت (و مهملاتی که نه به عنوان سرلوحه کار بلکه به عنوان تجربیاتی که احتیاجی به انجام دوباره آن‌ها نیست) آموختم. من همه عوامل دخیل در این آثار گرانبها و عالی را مانند بخش‌های طلایی، سری‌های فیبوناچی و تکنیک‌های بسیار ظریفی که در سری‌های نت (موسیقی سریل) و چگونگی به کار بردن زیر و بم‌های بی‌روح و کسل‌کننده و چگونگی تغییر ساختمان موسیقایی این سبک که در آن بدون ارتباط به نوع صدادهی آن انجام می‌پذیرد آموختم و با توفیق الهی، هر چیزی را در موسیقی خود جهت تجربه تا حدود سال ۱۹۸۷ به کار بردم. اما اکنون سعی در نوشتن موسیقی‌ای دارم که وقتی پارتیتور اثر را تمام کردم بتوانم به آن بنگرم و با خشنودی تمام اظهار دارم: «هیچ چیزی در این اثر برای هنرجویان مدرسه اکابر نوشته نشده است بلکه به کل از آن شنونده‌هاست.» در این صورت موسیقی آهنگساز ورزیده با آنکه فلسفه‌بافی می‌شود اما تدابیری که به آن فلسفه‌بافی گواهی می‌دهد در زمینه موسیقی‌ای با درک «بی‌واسطه و مستقیم» قرار می‌گیرد. من بارها شعف مردمی که به موسیقی ساخته شده از اکتاو ۳۱ پرده‌ای این‌جانب (بدون آنکه دریابند میکروتونال است) گوش داده‌اند دیده‌ام. چون این‌جانب میکروتون‌ها را در جهت خارق‌العاده جلوه دادن موسیقی به کار نبرده‌ام بلکه با دقت و موشکافی بر نیرو و توانایی اثرگذاری آن افزوده‌ام. ریتم‌های پیچیده، خویشاوندی ارتفاع‌های صوت، معماری پیچیده موسیقی من وجهه عمیق‌تری از موسیقی به دست می‌دهد که در آن برای خلق فضایی وسیع سعی شده است اما تمام این عوامل در جهت به دردسر انداختن و آزار رساندن به شنونده قرار نمی‌گیرد، بلکه در ظاهر این موسیقی مبتنی بر زمینه فلسفه‌بافی، شمایل‌های درک «بی‌واسطه و مستقیم»اش مشخصاً برای شنونده به راه می‌افتند. ظاهر قطعه در حس شنوایی شنونده طنین می‌افکند و در این راستا برای ارتباط با حس درک و دریافت هر کسی موفق می‌نماید.

عجیب است اینکه برای افزودن حساسیت مردم به آنچه می‌توانند بشنوند و برای بسط و توسعه انواع متعدد ارتفاع صوت، ریتم و بستگی‌های فرمال در حوزه شنوایی ایشان که می‌توانند گوش داده و بشنوند، گوش مردم را بکشیم. حتی در انجام فعل کشیدن گوش، شما ابتدا به آن چنگ می‌زنید سپس گوش را می‌کشید نه آنکه دستتان را در هوا نگه دارید و از گوش تقاضا کنید: «به اینجا کشیده شو.»

از سویی دیگر اگر گه‌گاه قطعه‌ای خردمندانه برای خوش‌آمدنمان مانند «فوگ بزرگ» بتهوون یا «هدیه موسیقی» اثر باخ نوشته شود اشتباه نیست بلکه صرفاً پیروی از یک خط مشی و پرداختن به این قبیل قطعات، تسلیم شدن نخوت‌آمیز به خیال‌هایی باطل و دلخوشی‌هایی فریب‌کارانه است.

در ۲۸ دسامبر ۱۷۸۲، موتزارت درباره کنسرتو پیانوی جدیدی که داشت روی آن کار می‌کرد به پدرش نوشت: «پاساژهای زیادی در کنسرتو وجود دارد که مطمئناً نظر صاحب‌نظران را به خود جلب خواهد کرد اما غیرحرفه‌ای‌ها بدون اینکه چرایش را بدانند یا از آن سر در نمی‌آورند و یا از آن خوششان نمی‌آید.»

«هنر بی‌هنری» که موتزارت آن را عنوان کرده است صراحتاً نقطهٔ مقابل طرز تلقی من از توتالیسم[2] است، جنبشی در موسیقی نیویورک که من به آن مرتبط می‌باشم. توتالیسم مانند این است که کیکی را در دست گرفته به آن گاز بزنید بدین ترتیب که برای تطمیع آماتورها دارای ظاهری شاد و زیباست و باطناً نیز حاوی دانسته‌ها، علوم و تجربیات ما می‌باشد. به طور کل همه این پیچیدگی‌های میکروتونال و ریتم‌های غیرقابل اجرای آثار من عواملی هستند که در این سبک از لحاظ انسانی مفرح می‌باشند. موردی که فکر مرا درحالی‌که ذهن من مشغول آهنگ‌سازی است تشکیل داده است. مهم‌ترین عاملی که به موسیقی اختیار می‌دهد در میان مخاطبان طنین‌انداز شود این است که آهنگساز، موسیقی خود را قدرتمندانه به صادقانه‌ترین شکل ممکن بیان کند. این نقشی است که وظیفه خطیر شما را در مقام آهنگساز در مقابل فرضیه‌ها و قوانین خشک تحصیل کرده‌هایی که می‌خواهند بر نفوذ و تأثیر خود بیفزایند و تحقیر سردمداران فلسفه‌باف فعلی که وضع کنونی بر گردهٔ ایشان می‌چرخد، تشکیل خواهد داد. کار ما این است با عشقی که در دل داریم و با پشتوانه تجربیات پیشینیان که تا به امروز امتداد دارد سخت‌ترین و دشوارترین مرحله را به انجام برسانیم: نائل شدن به درک بی‌واسطه و مستقیم.

پی‌نوشت

۱. Uptown در مقابل Downtown عبارتی است که در تاریخ موسیقی معاصر به‌کار رفته است.

Uptown در مورد آهنگسازان مدرن و کلاسیک اطلاق شده است. آهنگسازانی که برای آنسامبلی استاندارد می‌نویسند و از حمایت‌های دولتی و رسمی سود می‌جویند. همچنین تفکر آوانگارد نیز در آثارشان دیده می‌شود. Downtown به آهنگسازان پست‌مدرن اطلاق می‌شود که آنسامبل خودشان را دارند و ممکن است موسیقی ایشان در گالری‌ها و کلوب‌ها اجرا شود، موسیقی تئاتر و موسیقی فیلم می‌نویسند، سبک آزاد را سرلوحه کمپوزیسیون آثار خود قرار داده و موسیقی، جزء لاینفک احساسات و عواطف روزمره زندگی ایشان و مخاطبان قرار می‌گیرد.

۲. رجوع کنید به مقاله «جنگلی که از بذر مینی‌مالیسم روییده» ترجمه کیوان میرهادی ش، ۳۶ و ۳۷، مجله *گلستانه*.