اپرا در سینما

نوشتهٔ دو مینیک ژامو

هر چند که اپرا و سینما ممکن است در نگاه نخست چندان شباهتی به هم نداشته باشند ولی این دو شکل هنری دارای ویژگیهای مشترکی هستند.

هر دو نمایش دراماتیکی را به ما عرضه می‌کنند که به «هنر کامل» بسیار نزدیکند. این دو بر شالودهٔ یک متن ادبی (فیلمنامه یا اپرانامه) و در یک فضای معین، ترکیب پرشکوه نور، رنگ، اشیاء و لباسها، و نیز ترکیب صدا و بازی بازیگر را به هم پیوند می‌دهند. و اگر سینما امروز عرصهٔ نمایش دیدار ــ شنیداری را قبضه کرده است، اپرا می‌تواند مدعی باشد که جلوهٔ قدیمی‌تر آنست. پیوند بین این دو هم طبیعی است و هم همیشگی، هر چند که گاهی مسئله‌انگیز بنماید.

استفادهٔ صنعت سینما از اپرا سابقه‌ای دراز دارد. در سالهای اخیر شاهد فیلمهایی چون دون‌ژوان «لوزی»، فلوت سحرآمیز «برگمان»، لاتراویاتا و کارمن «زفیرلی» بوده‌ایم. منظور از داخل گیومه نهادن آن اسامی، نشان دادن نوعی تصرف است؛ و این بر حق و منطقی می‌نماید، زیرا واقعیت فیلم ــ اپرا در اقتباس کارگردانی بزرگ از یکی از آثار معروف یک مجموعهٔ غنایی و در برداشت او از «دید»ی است که عملاً به آفریننده‌ای کاملاً متفاوت تعلق دارد، پدیده‌ای که بعد به آن خواهیم پرداخت.

امانوئل دکو در یک تحقیق عالی که چند سال پیش انتشار یافت،[1] به ریشه‌های دیرین این گونه بارگیری متقابل بین دو شکل هنری اشاره می‌کند. در آغاز این قرن کارگردانان دوران سینمای صامت، فیلمهایی بر اساس داستان اپراهای معروف ساختند و آنها را به درجات متفاوت تغییر دادند. رجینا بارت و مکس دیرلی در سال ۱۹۰۹ در روایتی از کارمن بازی کردند؛ در ۱۹۱۵ تداپارا در ایالات متحده در کارمن دیگری نقش اصلی را به عهده گرفت و جرالدین فاراد در همان سال، در محصول سیسیل ب. دومیل نقش کارمن را بازی کرد.

این نمونه‌های نخستین این نوع هنری تازه، از دوران صامت، به ما نشان می‌دهد که سازندگان فیلم ــ اپراها از آغاز از وضعیتی که موسیقی به تمامی در پس زمینه قرار می‌گرفت کاملاً خشنود بودند. به این ترتیب دوران نوزادی این نوع تازه، بی‌آنکه قصدش را داشته باشد، از پیش به ما نشان می‌دهد که در زمان پختگی‌اش چگونه چیزی خواهد بود. مثلاً در ۱۹۴۳ و یویان رومانس و ژان ماره قرار بود در روایتی از کارمن به کارگردانی کریستیان ــ ژاک بازی کنند که عملاً یک روایت «گفتاری» بود.

۱ ــ *افسون غیرواقع* Fascination de l'Irréel، نوشتهٔ امانوئل دکو، نشریهٔ *سینما نوگراف*، نوامبر ۱۹۷۹.

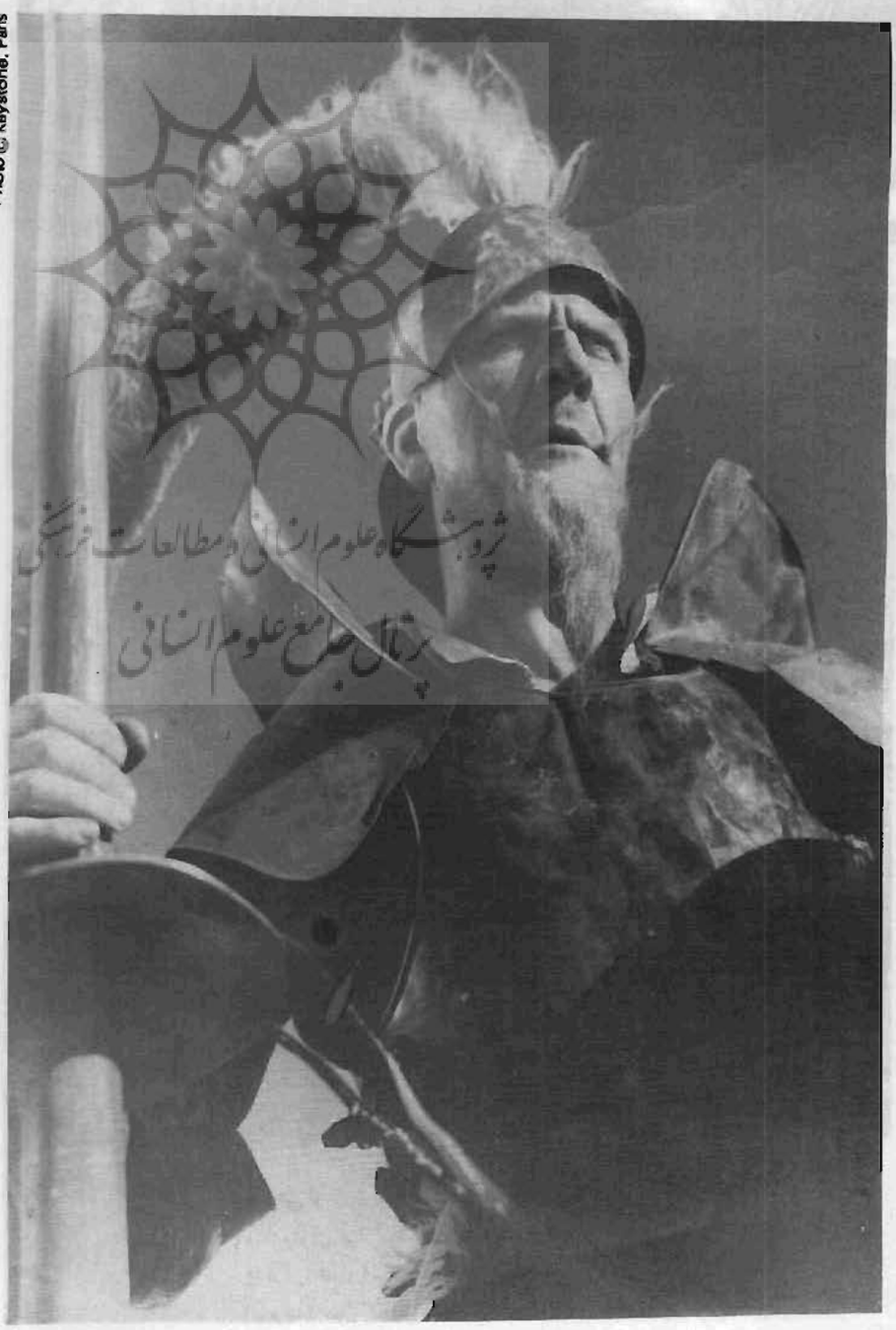

Photo © Keystone, Paris

نخستین روایتهای سینمایی از اپراها، خود را از اپرانامه‌ها و حتی متن موسیقایی آنها، زیادی فارغ کردند. تصویر سمت راست: فیودور ایوانوویچ چالیاپین (۱۸۷۳ ــ ۱۹۳۸)، آوازخوان بزرگ باس روس که در ۱۹۱۰ در نقش دون کیشوت اپرای ماسنه به همین نام، آواز خواند و در ۱۹۳۳ در روایت سینمایی این اثر به کارگردانی ج. و. پابست، کارگردان آلمانی، ظاهر شد. این فیلم مرکب از بخشهای آوازیی بود همراه با موسیقی که مخصوص همین فیلم ساخته شده بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در همان حال دنیای سینما از آوازخوانان معروف دعوت می‌کرد تا سند پایایی از هنرنمایی خود بر جای بگذارند. یک نمونهٔ درخشان آن چالیاپین، خوانندهٔ بزرگ باس، است که در ۱۹۳۳ در یک روایت سینمایی از دون کیشوت به کارگردانی ج. و. پابست نمایان شد. این فیلم به این قصد تهیه می‌شد تا از تصویر همه‌پسند او بهره بگیرد (او در سال ۱۹۱۰ نقش اصلی اپرای دون‌کیشوت اثر ماسنه را با آفرینندگی استادانه اجرا کرده و بعدها بارها و بارها در همان نقش ظاهر شده بود)، اما به عکس، در آن فیلم او نه با موسیقی ماسنه آواز خواند و نه از اپرانامهٔ هانری کین (بر اساس کتاب سروانتس) پیروی کرد. به عوض آن، پابست در یک فضای طبیعی در پروانس، داستان تازه‌ای آفرید که مرکب بود از بخشهایی که همراه با موسیقی، اختصاصاً ساخته شده به توسط ژاک ایبر برای متن فیلم، به آواز خوانده می‌شد.

فیلم ــ اپرا به این شیوه، جای خود را اندک اندک باز کرد. چنان می‌نمود که کارگردانها می‌دانستند که گرچه اپرا مادهٔ خامی با قابلیت دراماتیک فراوان در اختیار آنان قرار می‌دهد (و بی‌تردید بر عامهٔ تماشاگر تأثیر دارد)، ولی سرشت خود این شکل هنری (اپرانامهٔ غیر عملی، ظاهر جسمانی غیر جذاب بسیاری از خوانندگان، خمیرهٔ ساختگی آوازهای اپرایی و دیگر موانع فنی) تلاشی برای تهیهٔ یک فیلم ــ اپرای واقعی را کاملاً عبث می‌نماید.

در همان حال، و حتی پیش از آنکه صنعت فیلم ــ اپراسازی صحیح به وجود آید، شرایط عمدهٔ کار، اجزاء سازنده‌ای که امروز هم مورد استفاده است، داشت فراهم می‌آمد ــ فیلمبرداری خارج از استودیو برای واقع‌نمایی بیشتر؛ استفاده از پخش صدا که برای فیلمبرداری فضاهای خارجی ضروری می‌نمود و علاوه بر آن موجب می‌گشت تا آوازخوانها بتوانند نیرویشان را بر بازیگری خود متمرکز سازند؛ حقی که کارگردانها برای تعدیل کردن اپرانامهٔ اصلی و تبدیل آن به یک فیلمنامهٔ درست و حسابی پیدا کردند.

و در این میان موسیقی چه می‌شود؟ در جواب می‌توان این اطمینان تناقض‌آمیز را داد که: جز در مورد موسیقی، باقی مشکل فیلم ــ اپرا می‌توانست مدتها پیش حل شده باشد!

ارزش والای فیلم ــ اپرا در این است که آوازخوانهای معروف را به جماعتی بسیار گسترده‌تر از کسانی که به اپراخانه‌ها می‌روند می‌شناسانند و در عین حال سندی جاودانی از هنر شکننده و میرای آنها به وجود می‌آورد. اما آیا فیلم ــ اپرا برای دستیابی به این هدفها ضروری است؟ فیلمهایی از آوازخوانهای معروف در دست است که در آنها آریاهای دلپذیر خود را در چارچوبی می‌خوانند که به همین منظور فراهم آمده و غالباً خالی از داستانهای اپراهاست و به طور کلی سهمی از شرح حال‌پردازی رمانتیک را الگو قرار داده است. اما چه اهمیتی دارد؟ ریشار تاوبر Richard Tauber، پان کایپورا، لیلی پونز Lily Pons، جورج تیل Thill آندره بوزه، ماریا چیوتاری، آنریکو کاروزو و بسیاری دیگر از این راه فیلمها و نوارهایی بر جای گذاشته‌اند که امروز هم با یک موفقیت زیرکانه می‌توانند تبدیل به آثار موفق تجاری و به یادماندنی شوند. به این ترتیب داستان دراز مناسبات بین این دو شکل هنری به مرحله‌ای رسیده است که در آن فیلم ــ اپرا همچنان هم یک چشم‌انداز افسون‌انگیز باقی مانده است و هم یک هدف دست نیافتنی.

◄

یک روش روی پرده آوردن اپرا، فیلمبرداری از اجرای زنده است که هم «شاهدی عینی از یک رخداد و سندی برای آرشیوها» فراهم می‌کند و هم تعادلی ایجاد می‌کند «بین کیفیتی که آدم از یک سو از یک اجرای هنرمندانه توقع دارد و ظرائف پیش‌بینی ناشدنی که از سوی دیگر همیشه در یک اجرای اپرایی پیش می‌آید». بهترین نمونهٔ این نوع فیلم همان است که از روی اجرای دون ژوان موتسارت در جشنوارهٔ سال ۱۹۵۳ سالزبورگ (تصویر بالا) برداشته شده است.

Photo © Cahiers du Cinéma collection, Paris

«از آنجا که تلویزیون بخشی از زندگی روزانهٔ ما شده است، فیلم ــ اپرا غالباً برای نمایش در پردهٔ کوچک ساخته می‌شود». یکی از معروفترین نمونه‌های فیلم ــ اپرا که در استودیو برای تلویزیون ساخته شده، فلوت سحرآمیز موتسارت به کارگردانی برگمان، کارگردان سوئدی است (۱۹۷۵) که بعد آن را برای سینما آماده کرد. تصویر سمت چپ: جوزف کوستلینگر در نقش تامینو.

Photo © Cahiers du Cinéma Collection, Paris

فیلمسازی از روی اپرا در استودیو، همراه با بازیگران با استعداد و در فضایی شبیه اجرای صحنه‌ای اپرا، به ویژه در آلمان قدرال، گسترش بسیار یافته است. تصویر سمت چپ: میرلاقرنی (سوزان)، ماریا ایوینگ (کروبین) و کیری‌ته کانارا Kiri Te Kanawa (کنتس)، در اپرای عروسی فیگارو اثر موتسارت که در سال ۱۹۷۶ به کارگردانی ژان ــ پیر پونل به فیلم در آمد.

چنین می‌نماید که نخستین فیلم ــ اپرای واقعی، روایتی از پالیاچی اثر لئون کاوالو است که در سال ۱۹۳۰ طی یک سفر گروه سان کارلوی ناپل به ایالات متحده تهیه شد. در سالهای پس از جنگ جهانی دوم کار تهیهٔ فیلم ــ اپرا گسترش بیشتر یافت. از آن میان سه نام بیشتر به چشم می‌خورد: وردی به عنوان آهنگساز، گالون به عنوان کارگردان و تیتوگبی Tito Gobbi به عنوان خواننده ــ بازیگر. در سال ۱۹۴۸ روایت تازه‌ای از پالیاچی به فیلم درآمد که در فضای بساز اتفاق می‌افتاد و در آن تیتوگبی خواننده ــ بازیگر و جینالولو بریجیدای بازیگر شرکت داشتند و در آن بهنگام دوبله از صدای یک آوازخوان برای بازیگر زن استفاده شده بود. این فیلم مسئله‌ای را پیش آورد و راه حلی را به دست داد ــ بازیگران سینما، برخلاف بسیاری از خواننده‌ها، خوب بازی می‌کردند و حتی در نماهای درشت بازیشان بسیار خوب بود. حال آنکه خواننده‌های اپرا عموماً بهتر از بازیگران آواز می‌خوانند. بنابراین دوبله، راه حل بود، و این روش در سال ۱۹۸۳ به توسط سایبربرگ برای تهیهٔ فیلمی از اپرای پارسیفال به کار گرفته شد.

در اینجا شاید بهتر باشد که سه روش تهیهٔ فیلم ــ اپرا و مشکلاتی را که در پیش رو دارند، و هر کدام تا حدی به حل آنها پرداخته‌اند، با دقت بیشتری مورد بررسی قرار دهیم.

پیش از همه روش فیلمبرداری مستقیم از یک اجرای زنده است؛ فیلم به این صورت هم شاهدی عینی از یک رخداد است و هم سندی برای آرشیوها. بهترین نمونهٔ این نوع فیلم همان است که از روی اجرای دون ژوان موتسارت در جشنوارهٔ سال ۱۹۵۴ سالزبورگ به رهبری ویلهلم فورتوانگلر Furtwangler برداشته شده است. موفقیت این فیلم در درجهٔ نخست به علت کیفیت موسیقایی آن و نیز شیوهٔ سنجیده‌ایست که کارگردان، پل زینر Crinner، در برخورد با موضوع به کار گرفته است. دوربین در آن مثل تماشاگری که در بهترین جا قرار گرفته باشد، عملاً بیطرف است. در این ضبط، ارکستر ــ فیلارمونیک وین ــ مطابق معمول این گونه ضبط‌ها، حذف نشده است. دکور و لباسها رنگ و بوی سنتی دارند اما زیبا هستند. آوازخوانها در نقشهای خود ورزیده و خوب تمرین کرده‌اند و حال و هوای بازیگران سینما را به خود نگرفته‌اند. صدا، در فضایی که به همین منظور فراهم آمده، کیفیتی تحسین‌انگیز دارد.

از سه نوع فیلم ــ اپرا، این یکی به تنظرم از همه راضی‌کننده‌تر باشد. زیرا هوای اساسی‌ترین عنصر کار، یعنی موسیقی را دارد؛ به شیفتگان موسیقی تا حدی امکان این را می‌دهد که به تنهایی اندک و بدون از دست دادن خیلی زیاد کیفیت کار در جریان رخدادهای هنری زمان خودشان قرار بگیرند؛ و برای کسانی که با گذشته برخوردی احساساتی دارند، نمونه‌ای از هنر آوازخوانی آن دوره در اجرای آثار موتسارتی را فراهم می‌آورد. ضبط زنده تعادلی را نیز حفظ می‌کند. تعادلی بین کیفیتی که آدم از یک سو از یک اجرای هنرمندانه توقع دارد و ظرایف پیش‌بینی ناشدنیی که از سوی دیگر همیشه در یک اجرای ایرایی پیش می‌آید ــ و در واقع بخشی از جذبه و افسون آن نیز هست.

دومین نوع فیلم ــ اپرا آنهایی هستند که در فضای استودیو ساخته می‌شوند. این روش فیلم ــ اپراسازی در جمهوری فدرال آلمان نوعی سازمان به خود گرفته است و در آنجا کمپانیهای بزرگ و حرفه‌ای یک صنعت «کشرو اپراسازی» درست و حسابی راه انداخته‌اند. این نوع فیلم ــ اپرا معمولاً محصول جانبی یک کمپانی اپرایی است. محصول سنجیده‌ایست با شرکت هنرمندانی با استعداد، گرچه نه خیلی معروف، که در یک استودیو و در دکوری شبیه آنچه در صحنهٔ اپرا هست به فیلم درمی‌آید، منتها در اینجا محل استودیو برای ضبط مقدماتی و تهیهٔ نهائی حاشیهٔ صدا، دارای اکوستیک بهتر است و دوربین‌ها امکان تحرک بیشتر دارند. گاهی از زاویهٔ دید تماشاگر نگاه می‌کنند. گاهی روی «صحنه» این طرف و آن طرف می‌روند. نتیجهٔ کار محصولی بسیار دقیق است که در آن اهمیت کارگردانی کمابیش اندک است و در ضمن خالی از تصنع هم نیست.

فیلمهایی که در هامبورگ به همت رولف لیبرمان تهیه می‌شود و عروسی فیگارو ساختهٔ ژان ــ پیر پونل، گرچه آثاری بسیار حرفه‌ای هستند، ولی کمابیش «اپرای کم‌هزینه» می‌نمایند. یکی از مشکلات فیلم ــ اپراها این است که ملاحظات زیبایی شناختی آنها کاملاً بستگی به عوامل مالی، فرهنگی و جامعه‌شناختی دارد. همینجا جا دارد که به طور مختصر به بیتهم در «صنعت» فیلم ــ اپراسازی بحث بر سر چیست.

پیش از هر چیز باید اشاره کرد که فیلم ــ اپراها، جماعت غیر اپرادوست (یعنی کسانی که به اپرا نمی‌روند) یا اپرادوستهایی را در نظر دارد که دلشان می‌خواهد باز هم ستارگان اپراخوان مورد علاقهٔ خود را در حال خواندن آریاهای خاصی ببینند، و این را به قیمتی نازل و بدون رفتن به اپراخانه می‌خواهند.

دوم اینکه افزایش سرسام‌آور هزینهٔ اجرای یک اپرا در بیست‌سال گذشته، حمایت مالی فزاینده از کمپانی همگانی را ایجاب کرده است. این مسئله در اروپا و به ویژه در فرانسه، وضعیت تازه‌ای به وجود آورده است ــ مالیات دهنده‌ای که علاقه‌ای به اپرا ندارد می‌بیند که دارد

در سالهای اخیر تعدادی از اپرا ــ فیلم‌های با اهمیت به کارگردانی کارگردانان با استعداد، امکانات فنی و مالی سینما را به کار گرفته و از این راه آثار هنری به جای خود ارزنده‌ای به وجود آمده است. در اینجا تصاویری از لاتراویاتا کار زفیرلی (تصویر بالا)، کارمن کار فرانچسکو روزی (صفحهٔ مقابل، بالا) و دون ژوان کار جوزف لوزی (صفحهٔ مقابل، پائین) دیده می‌شود. این محصولات اخیر شاید نمایانگر پیدایش «شکل»ی باشد که می‌تواند «جانشین» قانع کننده‌ای از نمایش اپرای سنتی را در دسترس جمع گسترده‌تری قرار دهد.

بخشی از هزینهٔ اپرا رونده را می‌دهد. ایراد دیگر یک پدیدهٔ موردعلاقهٔ قشر برگزیده نیست بلکه تبدیل به یک دردسر مالیاتی نیز شده است.

جنبهٔ بحث‌انگیز این ناتوانی که سازمانهای اپرایی از غیر دوستداران اپرا می‌طلبند، دیدگاه ما دربارهٔ فیلم ــ اپرا را تاحدی تعدیل می‌کند؛ توجیه آن این است که به اعضاء این جماعت مالیات‌دهندهٔ غیردوستدار اپرا نیز امکان دسترسی به دنیای اپرا را می‌دهد. ولی این جماعت به رغم مالیاتی که به هر حال می‌پردازد، مبلغی هرچند ناچیز را هم باید از طریق خرید بلیت سینما برای مخارج تهیهٔ فیلم بدهد. فیلم ــ اپرا بی‌آنکه در فکر کاهش بی‌عدالتی اجتماعی و فرهنگی باشد، صرفاً بر سرشت رام‌ناشدنی خود تأکید می‌گذارد.

ورود تلویزیون برخی از عوامل در کار را تعدیل کرده است، اما مسئلهٔ اساسی فیلم ــ اپرا را تغییر نداده است. در واقع از آنجا که تلویزیون بخشی از زندگی روزانهٔ ما شده است، فیلم ــ اپرا، غالباً برای نمایش در پردهٔ کوچک ساخته می‌شود. فلوت سحرآمیز برگمان یک نمونهٔ معروف آن است.

فیلم ــ اپرای ساخته شده برای تلویزیون ویژگیهای فرهنگی، اقتصادی و زیبایی‌شناختی خود را دارد. کوچکی صفحهٔ تلویزیون به نماهای درشت و صحنه‌های جمع و جور میدان می‌دهد؛ صدا کیفیتی متوسط پیدا می‌کند؛ زیرنویسها موجب اشکال می‌شوند؛ و نورپردازی تخت و ساختگی می‌نماید. درست است که راه یافتن اپرا به دهها هزار خانه و بلکه بیشتر، به آن اعتبار می‌دهد، به ویژه که استفاده از برنامهٔ تلویزیونی در خانه، به غلط، رایگان به حساب می‌آید. اما نمی‌توان انکار کرد که از «افسونه ناشی از گردآمدن جلوی پردهٔ عریض سالن تاریک سینما ◄

Photo © Collection Cahiers du cinéma, Paris

یکی از روشهای روی پرده آوردن اپرا استفاده از بازیگران سینما و بعد صداگذاری روی آن به کمک خواننده‌های اپراست. این روش به توسط هـ. ج. سایبربرگ، از آلمان فدرال، به هنگام اجرای پارسیفال واگنر در ۱۹۸۱ به کار رفت. تصویر بالا: در صحنهٔ فیلم طی دوران فیلمبرداری.

◀ ــ که تازه به پای حضور در اپراخانه نمی‌رسد ــ در خانه خبری نیست. روشن است که حضور در محیط خانه، خود به تنهایی کافی است تا جاذبهٔ یک نمایش عظیم را ــ که تازه فاقد آن درخشندگیی است که بنا به سنت بخش ذاتی آن محسوب می‌شود ــ به کلی از میان ببرد.

با این وضع تلویزیون چگونه می‌تواند خود را از اتهام همکاری در تباه کردن تجربهٔ اصیل اپرایی ــ که تماشاگر تلویزیون را هم بمانند کسی که فیلم ــ اپرا را در سالن تاریک سینما می‌بیند، به جرگهٔ شهروندان درجهٔ دوم دنیای اپرا می‌افکند ــ برکنار نگه دارد؟

تنها راه عرضهٔ فیلم ــ اپرا به مصرف‌کننده به شیوه‌ای که خیال نکند صرفاً یک اپرای قلابی به او داده شده این است که شکلی از فیلم ــ اپراسازی به کار رود که در آن یک «عنصر اضافی» خاص سینما به کار رفته باشد تا بیننده چیزی را ببیند که نه تنها دست کمی از اپرای اصیل نداشته باشد بلکه چیزی دیگر و شاید بهتر باشد.

این را با نوع سوم تقسیم‌بندی ما از فیلم ــ اپراها می‌توان به دست آورد ــ یعنی با فیلم کارگردان. از یک کارگردان بزرگ دعوت می‌شود تا متن یک اپرای بزرگ را در دست خود بگیرد. در اینجا دیگر از کمبود منابع خبری نیست، زیرا وقتی از اپراخانه قدم در صحنهٔ فیلم می‌گذاریم، از دنیای کمک هزینه‌های همگانی وارد قلمروی می‌شویم که در آن سروری با گیشه و سود است.

وقتی همهٔ کارها برای تبدیل اپرا ــ فیلم به یک اثر اصیل انجام شد و اثری در حد خود هنرمندانه و هم‌ارزش با کار اصلی به وجود آمد، آنوقت شایستگی آن را می‌یابد که مثلاً بگوئیم *دون‌ژوان* «لوزی». در اینجا دکورهای خیره‌کننده، لباسهای پرشکوه و ستارگان اپرایی هستند که به حق از سوی مطبوعات و محافل حرفهٔ نمایش ستوده می‌شوند. کارگردان نیز خود را آزاد می‌یابد تا هرچه می‌خواهد با اپرا نامه و متن موسیقی بکند، و ولنگاری گستاخانه‌ای از خود نشان بدهد که به منزلهٔ رویکرد تازهٔ یک هنرمند امروز به یک اثر هنری دیروز، قابل توجیه است. موسیقی در این میان غالباً فدای شکوهمندی نمایشی می‌گردد، ولی اثر فیلم‌شده باز هم می‌تواند با اصل اثر کوس برابری بزند. و از این راه شکاف بین قشر برگزیده و عامهٔ مردم، بین تجربهٔ واقعی و شبه تجربه، بین اصالت و تقلید، بالاخره تاحدی کاهش می‌یابد.

در اینجا اشاره به این نکته لازم است که این نوع فیلم ــ اپراسازی هنوز دوران ابتدایی خود را می‌گذراند. فیلم ــ اپراهایی نظیر *فلوت سحرآمیز* بر گمان (که قطعاً چیزهایی از نوع اول و دوم تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ ما از فیلم ــ اپراسازی را دارد) نشان می‌دهند که می‌توانند احساس موسیقایی و دراماتیک واقعی را به ما بدهند و آنهایی که راه به دنیای ممتاز اپرا دارند دیگر با نگاه تحقیرآمیز اشراف‌منشانهٔ خود به محصولاتی نخواهند نگریست که موجب لذت چنین خیل عظیمی گشته است. در این راه چیزی نباید مانع پیشرفت بیشتر گردد.

دومینیک ژامو Dominique Jameux موسیقی‌شناس، نویسنده و تهیه کنندهٔ رادیویی فرانسه است. آثار او عبارتند از: *ریشارد اشتراوس* (۱۹۸۰ و ۱۹۸۶)، *آلبان برگ* (۱۹۸۰) و *بولز* (۱۹۸۴). کتاب Lulu (d' Alban Berg) او همین امسال منتشر خواهد شد. او با همکاری میشل فانو، آهنگساز، مجموعه‌ای در معرفی موسیقی معاصر تهیه کرده است که در سال ۱۹۸۱ از تلویزیون فرانسه پخش شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ جهان موسیقی

هم‌اکنون متخصصان در زمینه‌های گوناگون از سراسر جهان به هزینهٔ یونسکو و سرپرستی شورای جهانی موسیقی سرگرم کار روی یک تاریخ جامع موسیقی هستند به نام *موسیقی در زندگی انسان*. این تاریخ که هم به درد افراد عادی می‌خورد و هم افراد متخصص، به همهٔ انواع موسیقی و به همهٔ جنبه‌های زندگی موسیقایی در طول تاریخ می‌پردازد. در آن شرحهایی از تحول تاریخی موسیقی و موقعیت فعلی آن در حوزه‌های فرهنگی ــ جغرافیایی جهان فراهم می‌آید، و به فلسفه‌ها و مفاهیم خاص تاریخ هر منطقه، عوامل مؤثر در تحول تاریخی آن و پیوندهای موسیقایی موجود بین منطقه‌ها پرداخته خواهد شد. از زمانی که این پروژه در سال ۱۹۸۲ رسماً آغاز شد، یک رشته گردهمایی‌ها برپا شده است که در آنها یک رئیس و یک هیئت سرپرستی به نمایندگی شش سازمان عمدهٔ بین‌المللی انتخاب گردیده است. یک هماهنگ کنندهٔ کلی و چند هماهنگ کنندهٔ منطقه‌ای برای مناطق اصلی نیز تعیین شده و فهرستهایی برای مجلدات مربوط به مناطق گوناگون طرح‌ریزی شده است. کار نگارش آن اکنون به خوبی پیش می‌رود. مطالب *موسیقی در زندگی انسان* به توسط خود صاحب‌نظران مناطق فرهنگی «در داخل» همان منطقه نوشته می‌شود و به توسط یک هیئت بین‌المللی از خبرگان فن ویرایش می‌گردد. این اثر قرار است در سال ۱۹۹۱، ابتدا به سه زبان (انگلیسی، فرانسوی و آلمانی) انتشار یابد، اما امید می‌رود که بعد به چندین زبان دیگر ــ روسی، چینی، ژاپنی، عربی و اسپانیایی ــ نیز منتشر شود و یک فشردهٔ دو جلدی آن به زبانهایی هرچه بیشتر، در آید. طرح فعلی برای یک دورهٔ دوازده جلدی مصور همراه با یک مجموعهٔ ضبط شده به صورت کاست یا صفحه است. ده مجلد (از دو تا یازده) به منطقه‌های فرهنگی می‌پردازد و دو مجلد دیگر (اول و دوازده) حاوی مقاله‌ها و فهرستهای کلی‌تر خواهد بود. در پایان هر مجلد منطقه‌ای، «سینمای کلی سرزمین» هر ملت در آن منطقه خواهد آمد که محتوی نکات اساسی زندگی بومی، فرهنگ، موسیقی و تاریخ آن ملت خواهد بود.

به قول یاری س. بروک، رئیس هیئت سرپرستان «آنچه این اثر را از هر تاریخ جهانی دیگر متمایز می‌کند تعهد آن در رویارویی عادلانه با همهٔ فرهنگها و بهره‌گیری از پژوهشگران چهارگوشهٔ جهان در نگارش و ویرایش آن است... تاریخشناسی جهان موسیقی با پروژهٔ موسیقی در زندگی انسان عمیقاً دگرگون خواهد شد.»