...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

موزیسین‌های غیر این سبک تأثیر گذاشته‌اند؟

خُب، حتماً این طور است اما مشکل بتوان گفت چگونه. این اواخر موزیسین‌های جوان زیادی یافته‌ام که به موسیقی آوانگارد دهه‌های ۵۰ و ۶۰ گوش می‌کنند ولی به نظرم می‌آید که اصلاً این نحوهٔ گوش کردن ربطی به اهدافی که این موسیقی به خاطرشان ساخته شد نداشته باشد. مثلاً آن Dj هایی که در دیسکوتک‌ها موسیقی پخش می‌کنند اشتوکهاوزن، بوله و ریچ گوش کرده و آن‌ها را با موسیقی رقص میکس می‌کنند. این تازگی‌ها هم علاقهٔ عجیبی به Bohor1 اثر زناکیس پیدا کرده‌اند. آثار یاد شده حتی از جهت مفاهیم ریاضی‌یی که باعث به وجود آمدنشان شدند نیز جلب توجه نمی‌کنند. به نظر می‌آید که این جوان‌ها موسیقی آوانگارد ۵۰ و ۶۰ را اکسپرسیو می‌بینند که اگر به گوش سازندگان آن‌ها برسد مطمئناً از تعجب شاخ در خواهند آورد. البته این مسأله جزیی از مسأله وسیع‌تر ارتباط پذیری و سهل‌الوصول بودن موسیقی است اما معلوم نیست جنس این ارتباط‌پذیری و قماش آن سهل الوصولی چیست. الان در وضعیتی قرار داریم که زمینه و متن اجتماعی Context حرف اول را می‌زند.

ممکن است دربارهٔ زمینه‌های مهم فلسفی موسیقی الکترونیک و حساسیت هایی که این پدیده در تاریخ خود دارد توضیح دهید؟

چیزی که همیشه برایم جالب بوده قابلیت انکارناپذیر تکنولوژی الکترونیک در تغییر دادن صداهایی است که بشر همواره بدان‌ها خو کرده. همیشه آن نوشته لوک فِراری به نام Presque Rien مد نظرم است که روزی زیبا از ساحل دریا تبدیل به کولاژی سوررئال می‌گردد بنابراین معتقدم که هنوز جا برای صداسازی‌های بیشتر از عناصر صدایی‌یی که فعلاً در اختیار دارم وجود دارد و این کوشش‌ها دنیاهای فانتزی‌وار زیبایی را به ارمغان خواهد آورد. اما این عقیده صد و هشتاد درجه با عقیده‌یی که معتقد به‌خلق «اصوات جدید» از طریق الکترونیک است متفاوت می‌باشد یعنی عقیده‌یی که می‌خواهد مداوماً هر صدای تازه تولید شده نه تنها بخش‌پذیر باشد بلکه این بخش پذیری از جهات گوناگون نیز تبلور یابد. البته ادامه دادن به‌این بحث کمی مشکل است زیرا امروزه دیگر نمی‌توان واقعاً فرقی بین Samplerها و سینتی‌سایزرها قائل شد. بهتر است این امور را به ارگان‌های رسمی و آکادمیک واگذار کنیم تا تفاوت‌ها را معین کنند. عجالتاً به عنوان کمپوزیتور بگویم که دیگر اعلام نمی‌کنم که موسیقی الکترونیک می‌سازم زیرا این امر انتظاراتی را از طرف مخاطب بر من اعمال می‌کند که قادر به برآوردن آن نیستم ولی در عوض به آنان این چنین می‌گویم که موسیقی من برای سازهای آکوستیک ساخته می‌شود که تاکنون وجود خارجی نداشته‌اند و تا زمانی که می‌توانیم هر نوع تغییر و تحول در ساختار کوک را روی سازهایی که ساخته سینتی‌سایزر است پیاده کنم پس از این طریق می‌توان موسیقی الکترونیک را تعریف و تولید کرد. فعلاً درگیر کمپوزیسیون روی ۳۱ نت اُکتاو هستم و به ۲۴ نت در اُکتاو نیز فکر می‌کنم و برای تولید این نوع صداها و نت‌های غیرمعتدل و غیر استاندارد راهی به‌جز استفاده از سینتی‌سایزر نمی‌شناسم. البته ریتم‌های پیچیده و فوق‌العاده‌یی نیز هستند که بدان‌ها علاقه‌مندم ولی تولیدشان برایم مشکل است. از نظر من کارهای بسط یافته زیادی موجود است که به راحتی نمی‌توانند روی سازهای آکوستیک معمول پیاده گردند.

پس دامنهٔ فرهنگ لغات شما از این طریق اضافه خواهد شد؟

این درست همان چیزی است که همیشه برای موسیقی فکر می‌کنم و اگر نتوانم در فضاهایی که صحبت آن را کرده‌ام جلو روم اصلاً فکر همچو موسیقی غیر ممکن را هم نخواهم کرد ولی در حال حاضر و با امکانات موجود می‌توانم موسیقی‌یی تولید کنم که هرگاه خواستم آن را به کناری بگذارم و به ژانری دیگر فکر کنم مثلاً ناگهان تصمیم بگیرم از سینتی‌سایزر دست کشیده و برای پیانو قطعه‌یی بنویسم پس اساساً مقید به این هستم که زبان موسیقی‌ام را بتوانم تغییر دهم.

گفتید بیان این‌که شما موزیسین الکترونیک هستید در مخاطبان شما توقعاتی برمی‌انگیزد. ممکن است در این مورد بیشتر توضیح دهید؟

مثل این‌که نمی‌بایست لفظ «مخاطبان» و یا «مردم» را در حالت عام استفاده می‌کردم. به هرحال مشخصاً این امر را به کمپوزیتورهای الکترنیک ارجاع می‌دهم. مردم فکر می‌کنند وقتی موسیقی الکترونیک می‌سازید پس اثر شما حالتی سیال و لغزنده داشته و از هیچ قید وبند متعارف هم برخوردار نیست و کاملاً متکی بر نرم‌افزارهای موجود در بازار است. ولی کاملاً برعکس، موسیقی من ریتم، ملودی و هارمونی دارد و پارتیتوری است و کاملاً یا اکثر موسیقی‌های الکترونیک موجود که عناصر نحوی دیگری دارند و از قواعد متعارف پیروی نمی‌کنند فرق دارد. عمدتاً، استنباط من این است که موزیسین‌هایی که فعلاً با برنامه‌های Macs , C کار می‌کنند تصورشان بر این است که آثار ما عقب‌افتاده و قهقرایی است و اصلاً نباید با ساز آکوستیک و معمولی کار کرد. به هر حال من به شیوهٔ خود همچنان وفادارم و این راه را ادامه می‌دهم. تنها مانع همان محدودیت‌های فردی ذهنی است. کمپوزیتورهای الکترونیک به خود می‌بالند که هیچ استیل قطعی برای ساخت آثار موجود نیست و صرفاً به وجود انواع گوناگون سبک‌های الکترونیک معتقدند. از این‌جاست که برخی از مردم تصور می‌کنند که هر چه بسازید الکترونیک صدا می‌دهد. البته این‌ها همان‌هایی هستند که از Midi هم بدشان می‌آید که به هر حال تفکر الکترونیک بالاخره باعث شد که فکر نکنند دنیای موسیقی فقط روی ۱۲ نت استانداردِ تعدیل شده استوار است و می‌توان از طریق دستکاری کردن فرکانس‌ها و تغییرات سیال و آزاد نُتی و الگوریتم سازی به موسیقی نوینی دست یافت. حتی می‌توان به پیچیدگی‌های صدایی‌یی دست یافت که نیاز به کنترل جزءجزء آن‌هانبوده و در عین حال بتوان بر تمام امکانات عمومی واقع تسلط داشت.

میراث کمپوزیتورهای دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی برای کمپوزیتورهای متأخر الکترونیک چه بوده است؟

این مسأله خیلی شبیه مورد سنت کلاسیکی است. موزیسین‌های نسل اول به فضاهای غریب و پیچیده‌یی از آنالوگ موسیقی الکترونیک دسترسی پیدا کرده بودند که این امر امروزه نیز برای متأخرین صادق و مؤثر است و در جاهایی مورد استفاده قرار می‌گیرد اگر Midi همان اوایل کار در دسترس بود خدا می‌داند که حالا چه مرزهایی را کشف نکرده بودیم و این قدر این شاخ و آن شاخ نمی‌پریدیم ممکن بود از نوع موسیقی تیپ باخ با قوانین مربوط فراتر رویم اما این‌که بگوییم آوانگاردهای نسل اول موسیقی‌یی خلق کردند که به گوش مردم عادی غریب بود یعنی این‌که موسیقی پیچیدهٔ الکترونیکی درست کرده‌ایم که از نقطهٔ خاص و معلوم کرده اما نمی‌توان تا ابد مقررات را لازم‌الاجرا و فقط وجه تسمیه آن این است که واسطهٔ الکترونیکی همیشه به ما یاد آور می‌شود که می‌توان به نت‌ها به صورت مادهٔ خام نگریست و این نت‌ها همیشه استحاله صوری و شکلی به خود می‌گیرند که این مطلب غیر قابل بازگشت است.

آیا نظرات شما به نوعی نمی‌تواند به سوءبرداشت و یا دید یک طرفه از دیدگاه‌های موسیقی الکترونیک قلمداد شود؟

ایدهٔ کنترل کامل و تمام عیار Total که کمپوزیتورها آن را وجه‌المصالحه آثار خود قرار می‌دهند آن‌قدر رادیکال و پیشرو بود که عده زیادی را زیر چتر خود جمع کند و به ویژه، این‌که تفکر فوق مانند خونی تازه به رگ‌های اجراهای اینسترومنتال دمیده شد و این درحالی‌ست که تعداد قابل توجهی از کمپوزیتورهای گندیدمغ فکر می‌کنند موسیقی ساختن یعنی تصور کامل و از پیش تعیین شده داشتن از آن‌چه قرار است صدا دهد یعنی همان حرف‌هایی از قبیل پیش طرح و غیره. اما آن‌چه تاکنون به ناحق مورد اغماض قرار گرفته این است که موسیقی‌سازی در جریان آفرینش، نوعی تعریف جدید و متمایز به شمار می‌رود مثلاً شوین هر بار «نکتورن» هایش را به طرق مختلف اجرا می‌کرد بنابراین

نوشتن روی صفحه کاغذ برای رساندن مقصود کاملاً کافی نیست. گو این‌که تجربه کردن تا بدین پایه لازمهٔ کار و اکتول است اما کاش مردم می‌توانستند به درک این مهم نایل آیند که تغییرات و بالا و پایین شدن‌هایی از قبیل آن‌چه بیشتر ذکر کردم چقدر در توسعه فکر و تصورات احتمالی شنیدنیات کمپوزیتورها مؤثر بوده است. به جرأت بگویم همین عوامل بودند که باعث شدند عملاً آهنگساز بتواند فکر خویش هم بشود زیرا نه تنها یک قطعه تصنیف می‌شود بلکه کمپوزیتور مجبور به معماری جزءبه‌جزء و شرح جنبه‌های گوناگون قطعهٔ خویش نیز می‌شود. بنابراین، در آن واحد مجبور به دو کار می‌گردید. در نتیجه این مسائل بودند که کمپوزیتورها تغییرات عظیم و وسیعی در نحوهٔ تفکر شنیدنی مردم در باب کمپوزیسیون پدید آوردند که امیدوارم توانسته باشم حق مطلب را ادا کنم. وقتی نخستین سونات می‌نوشت همه فکر می‌کردند که وی اصوری واضح و روشن و تمام‌عیار از سرعت و زیر و بمی (تمپو و دینامیسم) در ذهن دارد که فکر نمی‌کنم این طرز فکر صحیح باشد. این تصور غلط از آن جا آمد که در اوایل قرن بیستم پارادایمی (الگوی نوعی) بر تفکر مسئولین شد که به کمپوزیتور به چشم مخلوقی عالی و نابغه می‌نگریست که قادر به تصور کامل و غنائی از اجرای یک قطعه موسیقی است. به نظر من با نگاهی به قرون قبل متوجه می‌شویم که این پارادایم‌ها راحتی مسخره هم کرده‌اند. البته همین جا بگویم که به نظر من این‌طور مسخره می‌آید زیرا این پارادایم‌ها به طرز مسخره‌یی به تمام فرهنگ خوانده شده و حتی به نسل‌های بعد هم سرایت کرده است. این است که کم‌کم فهم عامه متوجه دروغ تاریخی شد و جریان موسیقی الکترونیک به سادگی وارد جریان اصلی موسیقی شد و سریعاً جذب گردید.

از سوی دیگر تفکر «تفسیر موسیقی» به عنوان نتیجهٔ طبیعی تفکر پارادایمی کم کم اعتبار خود را از دست داد زیرا وقتی دینامیسم قطعه و یا جمله بندی و آرشه‌گذاری و خطوط اتحاد و اتصال بر روی هر نت دقیقاً معین شود دیگر چیزی برای اجرا کننده باقی نمی‌ماند تا درباره‌اش تصمیم بگیرد. در محیط موسیقی الکترونیک، شما اصلاً مجبور به تصمیم‌گیری هستید و در موسیقی معمولی اینسترومنتال با التفات به مسأله پارادایمی که ذکرش رفت نیز هنوز این تصمیم‌گیری‌ها در مورد تفسیر و یا اجرای قطعه، این جا و آن‌جا دیده می‌شود. به نظر من بزرگترین مشکلی که اجرای آکوستیک دارد این است که مردم فراموش کرده‌اند که این ژانر اصولاً سنتی جداگانه و مخصوص به خود دارد و باز هم فراموش می‌کنند که موسیقی الکترونیک مجبور است که به طرقی که قبلاً بر شمردم عمل کند کما این‌که موسیقی غیرالکترونیک مجبور به این کار نیست. باز هم مردم فراموش می‌کنند که حتی سنت‌های قدیمی‌تری هم از سبک رایج اینسترومنتال وجود دارد که عملاً کنار گذاشته شده‌اند. البته نکته‌یی دیگر نیز لازم به ذکر است و آن این‌که کسانی می‌گویند که می‌توان غزلی از شکسپیر خواند که این خوانش در هر بار خواندن نظیر دفعهٔ قبل باشد و می‌توان به نقاشی‌یی نگریست و هر بار آن را مانند دفعهٔ قبل تجربه نمود پس چرا نباید این امر در موسیقی هم مرعی باشد؟ جواب این است که یک قطعه موسیقی در ذات خود مجبور است تا هر بار به یک نوع تفسیر شود گو این‌که با پیشرفت موسیقی الکترونیک دیگر باید گفت: یک قطعه موسیقی اصلاً احتیاج به تفسیر ندارد.

◇