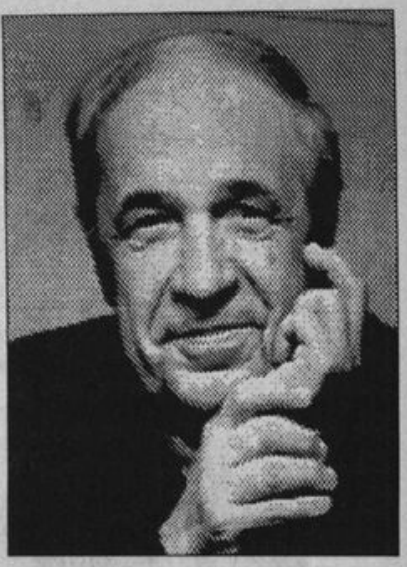
ارکی سون‌تور Erkki Sven Tüür

تصویرسازی شهودی از موسیقی

ترجمهٔ علی احمدی‌فر



ارکی سون‌تور یکی از آهنگسازان متاخر قرن بیستم و ابتدای هزارهٔ سوم میلادی حضور پرقدرت و سایهٔ وسیع خود را بر تارک کمپوزیسیون معاصر افکنده است. ارکی سون‌تور را با معرفی دوستان‌مان در ECM در شهر نیویورک دیدیم. این ملاقات حدوداً در زمان اجرای آخرین کنسرت تور (تئاتر میلر دوازدهم مه سال ۲۰۰۰) روی داد. جایی‌که موسیقی مهیج آهنگساز با عنوان Architeetonics با اجرای آنسامبل Absolute به رهبری Kristjan Jarvi برگزار شد. آنسامبل و Kristjan (اهل کشور استونی) این‌جا در نیویورک مستقر هستند. کنسرتی که به‌خودی خود به اندازهٔ کل موسیقی، مفهومی متفاوت دارد. قطعات از یکی به دیگری در هیأتی رقصان از احساسات با کنتراستی محکم و قوی بدون وقفه تغییر می‌یافتند. چیدن مواد موسیقایی، موضوع مهم کار «تور» و کشف موسیقی وی است. این آهنگساز چهل‌ودو ساله متولد Kardla از شهرهای استونی است که در علوم کمپوزیسیون عمیقاً خودآموخته است.

پیر بولز Pierre Boulez (۱۹۲۵) آهنگساز و رهبر ارکستر فرانسوی در سال ۱۹۴۲ وارد کنسرواتوار پاریس شد و تا سال ۱۹۴۵ تحت نظر مسیان آموزش دید. اهمیت و اصالت بولز به‌عنوان آهنگسازی آوانگارد و سنت‌شکن از همان ابتدا مشهود بود. با سوناتین برای فلوت و پیانو (۱۹۴۶) و سونات برای پیانو شمارهٔ یک (۱۹۴۶) خود را به‌عنوان آهنگسازی قابل توجه مطرح ساخت، اما با Marteau sans máitre برای کنترالتو فلوت، ویولا، گیتار، ویبرافون و سازهای کوبه‌یی (۵۵-۱۹۳۵) به اوج شهرت دست یافت.

بولز، تحت تاثیر جیمز جویس نویسندهٔ ایرلندی، با اعتقاد به این‌که یک قطعه موسیقی هرگز به اتمام نمی‌رسد، بسیاری از آثار خود را پس از خلق آن‌ها مرتباً مورد بازنویسی و تغییرات اساسی قرار داده است. pli selon pli و سونات برای پیانو شمارهٔ ۳، که نگارش آن‌ها از سال ۱۹۵۷ آغاز شده است دو نمونه معروف در این زمینه هستند.

وی همچنین صاحب آثاری کلیدی در زمینهٔ موسیقی سریال (Structuresl برای دو پیانو، ۵۲-۱۹۵۱)، موسیقی عدم قطعیت (سونات برای پیانو شمارهٔ ۳) و موسیقی الکترونیک و کامپیوتر (Réponse) است. اجراهای متنوع بولز از آثار اواخر قرن نوزدهم و قرن بیستم همواره از طرف بسیاری از منتقدان مورد ستایش فراوان قرار گرفته است.

ابتدا از دوران رشدتان در شهر کاردلا برایمان بگویید.

خب، در حقیقت آن‌جا شهر نبود. روستای بزرگی بود که وضعیت یک شهر را داشت با همهٔ عوامل حاکم بر آن... اما آن‌جا در حقیقت مانند شهری واقعی نبود.

شما در سال ۱۹۵۹ متولد شدید قبل از پروستوریکا و قبل از...

بله، البته. آن‌جا تحت تسلط رژیم کمونیستی بود و هیچ چیز خاص بیشتری در آن‌جا وجود نداشت البته برای رشد من فضای بهتری بود برای این‌که آن ناحیه در حاشیه قرار داشت و من اجباری به شرکت در نهضت سرخ کمونیست‌ها نداشتم چون والدین‌ام مذهبی و معلم بودند. می‌دانستند که میان ایدئولوژی حاکم و ایمان مردم کشمکشی دائمی وجود دارد آن‌قدر که مرا به اندازهٔ کافی از آن بازی‌ها دورنگه دارد.

اما بعضی از دوستان‌تان درگیر این قضیه شده بودند.

بله، البته. پیوستن به این بچه اکتبری‌ها و سازمان‌های کمونیستی و همهٔ آن گروه‌های سازمان یافته خیلی عمومی و عادی بود. همه‌شان واقعاً کم‌تجربه و ناپخته بودند و البته من عضو هیچ‌کدام از آن‌ها نشدم. می‌دانید، اصلاً موضوع مهمی در ارتباط با گذشتهٔ سیاسی من وجود ندارد. برای من فضای خانوادگی‌ام مهم‌تر بود برای این‌که پدرم به بسیاری از آلبوم‌های کلاسیک گوش می‌داد و این اصالت و حقیقت ژرفی بود که کودکی مرا احاطه کرده بود و فکر می‌کنم که این، شروع علاقهٔ موسیقایی من بود. پدرم به من گفت که وقتی ۳ ساله بودم، زمانی که نمی‌توانم آن را به‌یاد بیاورم، از شنیدن سمفونی‌های بتهوون، موتزارت و هایدن لذت می‌بردم [و هنگام شنیدن] ضربه‌ها را می‌شمردم و رهبری می‌کردم. من از این موسیقی لذت می‌بردم.

آیا در استونی موسیقی زیادی از غرب در خلال دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ اجرا می‌شد؟

به‌راستی خیر. در حقیقت اواسط دههٔ ۷۰ بود که کنسرت‌های بیشتری به راه انداخته شد.

شما در آن زمان عضو یک گروه راک بودید.

بله، آن گروه در ابتدا در میانهٔ دههٔ ۷۰ با کلیسای متدیست Methodist مرتبط شده بود البته بعد از این‌که بزرگتر شدم از گروه کلیسا بیرون آمدم. در حدود سال ۱۹۷۴ به موسیقی King Crimson گوش می‌دادم. آهنگ In the Court of the Crimson King در آن زمان برای من یک‌جور شوک ایجاد کرد. بعد از آن همچنین به آلبوم‌های گروه‌های Yes، Genesis و بعدها Mike Oldfield همین‌طور Frank Zappa گوش می‌دادم، که Tubular Bells اثر Oldfield به‌واقع زنگی را در من به صدا درآورد و فکر می‌کنم که...

تاثیر زیادی روی شما گذاشت؟

آه بله. از این گذشته Tabula Rasa اثر Arvo Pärt با اجرای برجسته‌یی که در تالین [مرکز استونی] داشت، ضربه‌یی عظیم بر من وارد آورد. این فضای موسیقایی بود که مرا احاطه کرد. البته این رویدادها زمانی رخ دادند که من Inspe [گروه راک مردمی و بسیار خلاق که «تور» در سال ۱۹۷۹ بنیان نهاد] را به راه انداخته بودم.

شما آهنگساز اصلی Inspe بودید؟

بله.

پس در میان گروه این شما بودید که اعضا را تحت‌تأثیر خود قرار داده و به‌نوعی آن‌چه را می‌نوشتید برای آن‌ها تفسیر می‌کردید؟

درست است.

گروه از چند نفر تشکیل شده بود؟

من فلوت، ریکورد و کیبورد می‌زدم. نوازندهٔ دیگری هم برای فلوت و ریکوردر داشتیم همچنین یک ویلن، دو نوازندهٔ کیبورد، باس، طبل‌ها، گیتار و گاهی نوازندهٔ ویلنسل نیز با ما همراه بودند اما اساساً هفت نفر بودیم.

یعنی راک مجلسی.

بله راک مجلسی همان‌طور که شرح دادم. برای قطعه آهنگسازی می‌شد و بعد از آن گه‌گاه گیتار بداهه‌نوازی می‌کرد. نیمی از قطعه ساخته می‌شد و نیمی دیگر بافتی بداهه‌نوازانه داشت. آهنگسازی برای این گروه باعث شد من به سمت موسیقی‌یی موسوم به «موسیقی کلاسیک مدرن» کشیده شوم که در حقیقت اصطلاحی رمزآمیز و خارق‌العاده است...

بله، اصطلاح پررمزورازی است [کلاسیک مدرن پررمز و راز است و کاملاً تفکر برانگیز به‌طوری که هرکسی را با هر طرز فکری به سوی خود می‌کشاند.]

Inspe برایم پیشرفت خاصی محسوب نمی‌شد امّا می‌توان گفت تحول کوچکی صورت گرفت برای این‌که مواد موسیقایی مورد استفادهٔ من در Inspe نسبت به مصالحی که در اولین قطعات مجلسی‌ام استفاده کرده بودم خیلی متفاوت بود.

شما در استونی [زمانی که در Inspe بودید] شروع به آموختن کمپوزیسیون کردید؟

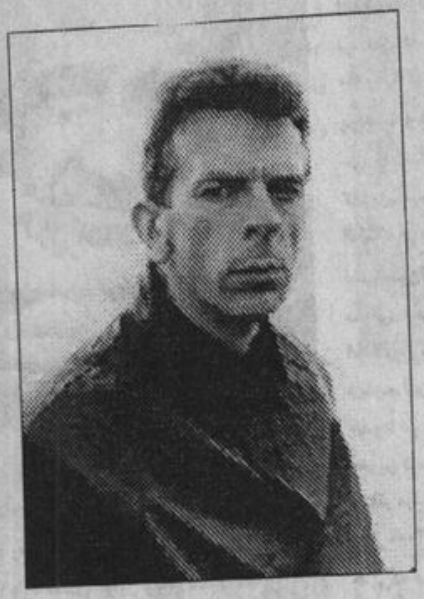
من اولین درس‌هایم را از معلمی در دورهٔ آخر مدرسهٔ موسیقی که مثل کالج موسیقی است فراگرفتم. جایی‌که نوازندگی فلوت را آموختم. جایی‌که نوازندگی سازهای ضربی را به این دلیل که قبلاً هیچ‌گونه تعلیمات موسیقی نداشتم و تنهاسازی بود که به من اجازه داده شد بنوازم، شروع کردم. البته چگونگی خواندن موسیقی و سلفژ را آموخته بودم اما مجبور شدم بعضی مبانی دروس اولیه موسیقی را فراگیرم در حالی‌که در هر صورت، بیشتر یا کمتر، قبل از مدرسهٔ موسیقی خود آموخته بودم. سپس به کنسروانوار، مدرسهٔ عالی موسیقی استونی جایی که حالا آکادمی موسیقی استونی شده رفته و هنرجوی کمپوزیسیون شدم. یکی از دلایلی که باعث شد مرا بپذیرند به اعتبار «سمفونی برای هفت نوازنده» بود که برای گروه Inspe نوشته بودم.

پس نوشتن موسیقی برای Inspe شما را به آموختن کمپوزیسیون در آکادمی سوق داد.

بله، گروه برای من یک آزمایشگاه بود. آزمایشگاهی عالی، برای این‌که مانند یک «ساندبورد»[۳] ایده‌های شخصی‌ام را می‌توانستم در آن بشنوم. قسمت‌های مختلفی که می‌نوشتم خیلی روان و آسان بود و این فرصتِ خیلی خوبی بود تا ایده‌های موسیقی‌ام را امتحان کرده و واقعاً به‌کار ببندم.

پس شما گوهی را در اختیار داشتید که به‌نظر می‌رسد در شرایط بحرانی درونی یک آهنگساز در اختیار او بود.

من هم این‌طور فکر می‌کنم برای این‌که علاقه‌ام بیشتر به صورت حقیقی، نه آن‌طور که در تئوری‌ها وجود دارد، بوده است. تفکر موسیقایی من از میراث اروپای مرکزی یعنی موسیقی نوین پیر بولز Pierre Boulez و مدرسهٔ دارمشتات[۴] و موسیقی معاصر بهرهٔ زیادی برده است. البته موسیقی ایشان برای خواندن، دیدن و بررسی آن روی کاغذ [پارتیتور] و درک دقایق ریاضی‌وار و ترکیباتِ شگرف‌شان بسیار جالب است اما متأسفانه خیلی مجذوب‌کننده و دلچسب به گوش نمی‌نشیند. همچنین صدادهی‌اش نیز آن‌قدر مرا تحت‌تأثیر قرار نمی‌دهد.



گویا صدادهی آن فاقد شوروهیجان یا...

نه تنها شور و هیجان، بلکه قوهٔ تخیل نیز در آثار لیگتی Ligeti و البته دیگران، وجود ندارد. با این‌حال لزوماً فقط و فقط با این تکنیک‌های معدود و متداول که توجه مرا جلب کردند درگیر شدم. اهمیتی ندارد که من در مراحل آهنگسازی، تفکرات و تصمیمات عقلانی از پیش تعیین شده را دست‌کم می‌گیرم چون اساساً به‌پیش روی‌ام می‌نگرم. به تعادل میان تصمیم عقلانی و تصمیم شهودی و مستقیم. و فکر می‌کنم که شهود و درک مستقیم و کشف درونی چیزی است که حرف آخر را می‌زند بدین‌گونه است که قطعهٔ موسیقی خیلی خاص می‌شود، چیزی که شما نمی‌توانید بیاموزید، نمی‌توانید فراگیرید، شما باید آن‌را لمس کنید.

بنابراین شما فکر می‌کنید که مفهوم معین در مکاتب از پیش تعیین شده به نوعی به گذشته مرتبط است. اهمیت و حساسیت زیادی در این نگرش وجود دارد شما در جست‌وجوی چیزی بیش از تعادل هستید؟

من به هر دو موردی که گفتم علاقه‌مندم زیرا برای خلق بافتی معین به این تعادل نیاز دارم. بهتر است این‌گونه بگویم که واقعاً به عنصری منحصربه‌فرد در قطعه و به دگرگونی عظیم صوت با تغییر دائمی تمبر صوتی به همراه تغییر مداوم بافت کُر اعتقاد دارم و مجبورم چیزهای زیادی در مورد اصول کلاستر و یا اصول Sound Space مانند لیگتی که در اثری به‌نام Atmospheres استفاده کرده است بدانم. شما می‌توانید دنیای شخصی خود را از اصواتی که همهٔ آن تکنیک‌ها و تجربیات مختلف را که موسیقی قرن بیستم به ما داده است و با دوری نکردن از این و آن و سروکار نداشتن با تابوهای دیگر اثر خود را خلق کنید. ابتکار خالقِ درونی و توانایی ترکیب همهٔ عوامل به همراه حرکت‌هایی ساده با ضربانی که به‌راستی می‌توان آن‌را مشاهده و درک کرد، مرا به‌طرف خود می‌کشاند. ترکیب عناصر متضاد و حرکت میان این تضادها، حرکتِ

رشتهٔ صوتی از نتی کشیده و ساده که در مقابل حرکت به سوی ریتم‌های پُرتکاپو قرار می‌گیرد، چیزهایی است که مرا واقعاً تحت تأثیر قرار داده است. شما می‌توانید در آثار اخیر، دیسکِ Flux، که به این موضوع بیشتر پرداخت شده، این عوامل را بیابید و به‌خصوص قطعاتی که هنوز ضبط نشده‌اند و امیدوارم به‌ویژه کنسرتوویلن و قطعه‌یی ارکستری به‌نام Exodus که پاییز گذشته برای اولین‌بار اجرا شده‌اند، ضبط شوند. کنسرتوویلن در فرانکفورت توسط «ارکستر قرن بیستم فرانکفورت» و Exodus توسط ارکستر سمفونی شهر بیرمنگام به‌رهبری P.Jaarvi اجرا شدند.

«تور» گاه با شنوندگان آثارش با روشی منطقی و عقلانی و گاه بالعکس با درکی مستقیم و بی‌واسطه، رابطه ایجاد می‌کند. او موتیف معینی را برداشته و آن‌قدر فرم آن‌را تغییر می‌دهد تا این‌که کاملاً آن‌را به دنیای دیگری وارد می‌کند. به اوایل دههٔ ۱۹۸۰ که برگردیم می‌بینیم که «تور» تحت تأثیر مینی‌مالیست‌های امریکایی به خصوص John Adams و قطعه‌یی از او به‌نام Shaker Loops قرار گرفته بود.

چه منبع و مرجعی را شما و دیگر آهنگسازان در New Music برای خودتان می‌شناسید؟

فکر می‌کنم نمونه و مدل خاصی وجود ندارد چون آهنگساز اساساً نزدیکترین راه را برای اجرای آثارش به‌کار می‌گیرد. اغلب آهنگسازان اعتقاد دارند که برای اجرای نوع معینی از موسیقی، باید گروه خاصی را هم تدارک دید و تنها توسط چنین گروهی است که می‌توان آن نوع موردنظر از موسیقی کلاسیک را اجرا کرد. گروه‌هایی مانند Bang On A Can All Stars در نیویورک و Ensembe Modern از این گروه‌ها هستند که با اصوات، سازبندی، زیبایی‌شناسی متداول و همچنین موسیقی کلاسیک سروکار دارند و بسیار مجذوب‌کننده‌اند. تجربه به من نشان داده است مردمی که کنسرت‌های کلاسیک را پی‌گیری می‌کنند، از این موسیقی نو قطعاً شگفت‌زده می‌شوند و تمایل زیادی دارند که نام جدید، صوت جدید و موسیقی‌یی را که مستقیماً با ژرفایشان ارتباط برقرار می‌کند، کشف کنند. و فکر می‌کنم این راه دیگری برای برگزاری کنسرت‌های کلاسیک است. اعتقاد دارم آهنگسازان امروز راه‌های بسیاری برای دستیابی به حصار مردم در اختیار دارند.

متد شما برای آهنگسازی چیست البته اگر متدی دارید؟ وقتی می‌نشینید قطعه‌یی بنویسید چکار می‌کنید؟ چطور شروع می‌کنید؟

غالباً به‌طور شهودی موسیقی را تصویر می‌کنم تصوری که در آن چیزی شبیه نوعی معماری انتزاعی از مجسمه‌یی خیالی یا چیزی شبیه به آن روی می‌دهد. من می‌توانم فرم اندامی سراسر موسیقی‌ام را ببینم و این به من کمک می‌کند ایماژهای گوناگونی را به‌کار ببرم. حتی معتقدم که این الهام و تصور می‌تواند در جریان مراحل مختلف آهنگسازی تغییر کند. البته آنقدر به‌دنبال پیروی از آن نیستم که نتوانم آن را تغییر دهم چون موسیقی خودش گه‌گاه به‌جانب تصمیم دیگری هدایت می‌شود و اگر شایستگی قرار گرفتن در نظام مرا نداشته باشد به شهود و بصیرت خود متوسل می‌شوم.

بنابر آن‌چه گفتید مجموعهٔ Architectonics در واقع نگاهی وابسته به معماری را شامل می‌شود که با «مناظر» و «پرسپکتیو» سروکار پیدا می‌کند.

مناظر و پرسپکتیو، انواع ستون‌های مختلف، عمارت‌های متفاوت و مصالح [مرتبط با معماری] وسایلی هستند که شما می‌توانید به‌واسطهٔ آن تا اندازه‌یی مبهم، سراسر بافت موسیقی مرا که به شکل بصری برای من واضح‌تر است ببینید و دریابید که من سعی می‌کنم دنیای اصواتی را بیابم که با تصورات من جور درآید. چیزی که می‌توانم آن‌را به‌عنوان مثال صوت سرد، صوت گرم، صوت ملودیک یا چیزی شبیه این‌ها توصیف کنم که بعد از آن به جست‌وجوی هارمونی‌ها، موتیف‌های ملودیک و جنبه‌های ریتمیک می‌روم البته روی هم رفته تکنیک این عوامل بسیار سخت است. زیرا وحدتی در این میان وجود دارد یعنی کاری پیوسته و یکپارچه که من نمی‌توانم چگونگی روی دادن آن‌را و نیروی چیزهای خیلی عجیب را در این رویداد به شما بگویم. بدین‌گونه است که می‌توانم بگویم: «حالا آن را به‌دست آورده‌ام. ایده را در دستانم دارم.»

آیا شما روی ایده‌ها کار می‌کنید و آیا به کمک پیانو آثارتان را می‌نویسید؟

در برخی موارد من فقط به واسطهٔ صدای درونی و گوش باطنی خود می‌نویسم، بعد از نوشتن آن را روی کاغذ درک می‌کنم. البته از کامپیوتر نیز استفاده می‌کنم. انواع بسیاری از بافت‌ها را امتحان کرده و به‌واسطهٔ اجرای کامپیوتری آن که ابزاری مهم برای من است به آزمودن آن می‌پردازم و چون پیانو نواختن‌ام آن‌قدر خوب نیست کامپیوتر در کنترل موسیقی مرا یاری می‌دهد. باید به شما بگویم که از امکان شنیدن اثرم در خلال دورهٔ ساختن آن لذت می‌برم و می‌توانم برای حس حرکت در قطعهٔ موسیقی خود تصمیماتی بگیرم. البته می‌توانم موسیقی‌ام را در سرم و توسط گوش باطنی‌ام بشنوم که این کار انرژی بیشتری به من می‌دهد. وقتی به پارتیتور نگاه می‌کنم و یا خودم (در تنهایی) آن‌را رهبری می‌کنم سعی می‌کنم به آن‌چه در هر جایی اقتضاء می‌کند، تجسم ببخشم: مثلاً «اوج جملهٔ موسیقی بهتر است این‌جا باشد و یا باید بعد از آن جمله قرار گیرد؟» نتیجه، بسیار مهم است. البته من با این روش بسیار کار کرده‌ام و می‌دانم که کامپیوتر به من در ذخیرهٔ انرژی‌ام کمک می‌کند. در این‌صورت است که می‌توانم این‌طوری [دست به سینه شده و تکیه می‌دهد] بنشینم، دکمه‌یی را بفشارم و گوش فرا دهم و با حالت و ذهنی نقاد نظر بدهم که این مورد یا آن یکی می‌تواند کاملاً موافق نظرم باشد یا نه. انتظار من از کامپیوتر این است.

آیا از کامپیوتر یا سینتی‌سایزر به همراه اصوات مختلف استفاده کرده‌اید؟

خیر، نه زیاد. برای این‌که من معتقدم سینتی‌سایزر هرگز نمی‌تواند به پای سازهای آکوستیک برسد.

اما مگر شما از این صدادهی استفاده نکرده‌اید؟

چرا. اما اصوات الکترونیک تنها بخشی از این جریان را تشکیل می‌دهند. من با Sampleهای مختلف کار کرده و در کامپیوتر آن‌ها را ترکیب کرده‌ام. و تهیه آن در استودیوی الکترونیک بسیار عالی شده است اما اکنون با آن‌که می‌توانم به گذشته برگردم، آن‌قدرها علاقه‌مند به کار [در استودیوی الکترونیک] نیستم بلکه بیشتر به اجرای الکترونیکِ زنده علاقه‌مندم. همان‌طور که در Crystallisatio می‌بینید به چگونگی رهنمون شدن به آن علاقه‌مندم. باتوجه به آن‌چه شرح داده شد من با تغییر ارتفاع صدا، به اضافهٔ Digital Delay و سپس با پالایش موادخام نوعی تودهٔ صوتی غیرمعمول می‌سازم و سپس آن توده را درهم ریخته و از طریق تدابیری گسترش می‌دهم. بی‌هیچ مانعی با این عوامل ارتباط برقرار کردن و یافتن فضایی جدید در حوزهٔ شنوایی گوش خود چیزی است که به هرحال برای رسیدن به منظور خود در نظر دارم و با آن‌که تمایل دارم ایده‌های آهنگسازی‌ام را برای شما تعریف کنم اما اغلب انجام این‌کار آسان نیست.

[دیسکِ جدیدی از آثار تور به رهبری Kristjan Jarvi و اجرای Absolute Ensemble به‌زودی در سال آینده برای اولین‌بار منتشر می‌شود.]

پانوشت‌ها:

۱. رجوع کنید به مقالهٔ «معماری فضاهای اتیری» کیوان میرهادی مجلهٔ گلستانه شمارهٔ ۲۵.

۲. رجوع کنید به مقالهٔ «پیام‌آور نواهای مسیحی» کیوان میرهادی مجلهٔ گلستانه شمارهٔ ۱۹.

۳. Sound board بخش چوبی تشدیدکنندهٔ صوت در سازهایی مانند ارگ، پیانو و... که حجم صوت حاصله از ارتعاش نتها را می‌افزاید.

۴. محلی در آلمان که سخنرانی‌ها و کنفرانس‌هایی از سال ۱۹۴۶ در مورد «موسیقی نوین» به‌طور سالانه در آن برگزار می‌شد و اوانگاردها را جذب می‌کرد البته این همایش‌ها از سال ۱۹۷۰ هر دو سال یک‌بار برگزار می‌شود. از پیشروان این همایش‌ها ادگار واروز، لوچیانو بریو، هانس ورنر هنزه، کارل هاینز اشتوکهاوزن و جان کیج را می‌توان نام برد.