درنالار رودکی

پری صفا

درمیان برنامه‌های فروردین‌ماه **تالار رودکی**، «دون ژوان»، اثر موتسارت آشناترین نامی است که به چشم می‌خورد. **دون ژوان** مردی است که برای معیارهای اخلاقی و مذهبی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند ارزشی قائل نیست و به راحتی می‌تواند همه چیز، از عشق گرفته تا سنتها و قراردادهای اجتماعی را زیر پا گذارد. گفته‌اند که هیچ آهنگسازی جز **موتسارت** نمی‌توانسته است با چنین قدرتی زندگی این مرد را در قالب یك اپرا جان بخشد؛ و به راستی «دون ژوان» از بهترین آثار **موتسارت** است.

در نخستین اجرای این اپرا در تالار رودکی، **آلبرتو اردو** که از رهبران مشهور جهان است، رهبری «دون ژوان» را برعهده داشت. تخصص **اردو** بیشتر در زمینهٔ رهبری ارکسترهای اپرا و فیلارمونیك است و در سابقهٔ هنری‌اش می‌توان رهبری ارکستر-های بسیاری از جمله ارکسترهای زیر را دید:

ارکستر فیلارمونیك برلن، ارکستر سانتاچچیلیای رم، ارکستر اپرای کاونت گاردن، **اپرای متروپلیتن نیویورك**، **اپرای اسکالای میلان** ودر حال حاضر **اپرای جدید دوسلدورف**.

رهبری برای **اردو**، با بیش از ۴۵ سال سابقه، هنوز کاری قراردادی نشده است. او هربار کار خودرا به دنبال مکاشفه‌ای عرضه می‌کند.

می‌گوید:

«اگربرای یك رهبرروزی فرا رسد که تنها نت‌ها و نوشته‌ها کافی به نظرآیند، آن روز زمانی است که همه‌چیز در او تمام شده است. رهبری چیزی‌نیست که بتوان‌شیوهٔ آنرا ازروی کاغذ خواند و مطابق دستور عمل کرد. رهبر باید در جستجوی چیزی باشدکه هرگز در لابلای نوشته‌ها نمی‌توان آنرا جست. واین، چیزی‌نیست جز حسی که آهنگساز به هنگام تصنیف یك اثرداشته

است ؛ احساس و برداشتی که مصنف قادر نبوده آنها را به‌صورت نوشته‌درآورد، و این آن چیزی است که در روح موسیقی جاری است ؛ و من درجستجوی این روحم .»

آلبرتوارده به راستی دراین کار موفق است و شهرت خودرا تا حدود زیادی مدیون این شیوهٔ اجرائی حسی است . بارها در بارهٔ او گفته شده است که آثار **باخ** ، **موتسارت** را به گونه‌ای رهبری می‌کندکه‌اگرخودباخ یا **موتسارت** می‌خواستند رهبری آثار خود را برعهده گیرند ، چنین می‌کردند. ارده در دوست داشتن موسیقی متعصب است و معتقد است که خلاقیت یك آهنگساز وقتی بروز می‌کند که زبان خاص خودرا یافته باشد و بداند از کدام مجراست که باید پیام خود را به گوش مردم برساند . ازاین روی **ارده** به آثار آهنگسازانی که کار تجربی می‌کنند اعتقاد چندانی ندارد :

«من موسیقی معاصر را ــ که نمی‌دانم چرا بعضی‌ها آنرا موسیقی مدرن می‌نامند ــ زیاد دوست ندارم . این موسیقی‌زبان خودرا نیافته و مرتب در حال تجربه است ، تجربه‌ای که هنوز به یك نتیجهٔ قطعی منجر نشده و نتوانسته‌است زبان خاصی‌به‌موسیقی معاصر ببخشد . دراین موسیقی چگونه می‌توان در انتظار خلاقیت بود ؟»

ارده در پاسخ این سؤال که آثار کدام دوره را ترجیح‌می‌دهد می‌گوید : نمی‌توان موسیقی را محدود کرد و در یك محدودهٔ زمانی خاص ، حصاری به دورش کشید. موسیقی به هر حال‌موسیقی است ؛ اما ، به اعتقاد من ، موسیقی خوب از مرز اوائل قرن بیستم ، یعنی از **استراوینسکی** و **ماهلر** و تاحدودی **پندرسکی** این‌طرفتر نمی‌آید . من موسیقی معاصر ــ موسیقی این سوی مرز را ــ بیشتر کلیشه‌ای می‌دانم تا خلاقه ، و به جرأت می‌گویم که موسیقی زمان ما بسیار فقیر است .

●

در فروردین ماه گذشته غیر از اپرای «**دون ژوان**» اپراهای «**ازدواج پنهانی**» اثرچیماروزاو «**هنزل وگرتل**» اثرهومپردنیك نیز به روی صحنه آمد .

از برنامه های دیگری که در این ماه اجرا شد و لازم است به آن توجه بیشتری شود ، برنامهٔ آموزشی ارکستر سنفونیك تهران بود . این برنامه مخصوص هنرجویان و دانش‌آموزان ترتیب یافته بود و جنبه‌های آموزشی ــ چه از لحاظ شناخت آلات‌موسیقی وچه ازجهت آشنائی‌باآهنگسازان وآثارشان و نیز فرم‌های مشخص موسیقی ــ در آن رعایت شده بود. ترتیب دادن‌این‌گونه‌برنامه‌ها از مفیدترین اقداماتی است که تالار رودکی می‌تواند انجام‌دهد. درهمین ماه چندین برنامهٔ‌موسیقی و رقصهای بومی ایران وهمچنین بالهٔ «**کوپلیا**» اثر **لئودلیب** اجرا شد .

کارل مونشینگر رهبرارکستر مجلسی اشتوتگارت ، دراردیبهشت ماه به ایران آمد و به همراه این ارکستر برنامه‌ای در تالاررودکی اجرا کرد .

ارکسترمجلسی اشتوتگارت ۲۷ سال پیش در آلمان به وسیلهٔ **مونشینگر** تأسیس شد و از آن زمان تاکنون‌به‌هرکجاکه رفته‌است آثاری ازباخ ، **موتسارت** ، **هایدن** وسایر آهنگسازان باروك را به ارمغان برده است . **مونشینگر** تاکنون از سولیستهای برجسته‌ای چون **یهودی منوهین** ، **ریختر** ، **هرمان پری** و **کریستین فراس** در ارکستر خود استفاده کرده است، اما همواره به موسیقی باروك

وفاداربوده وازهنر این‌نوازندگان نیز در راه اجرای آثار این دوره بهره‌برداری کرده است . هنگامی که از او دربارهٔ شیفتگی‌اش به موسیقی باروك و وفادار بودن به این نوع موسیقی ، آنهم در زمانی که بسیاری از رهبران وموسیقی‌دانان معاصربه‌موسیقی مدرن روی آورده‌اند ، سؤال‌می‌شود می‌گوید: «مردم زمان ما هیچگاه نخواهند توانست خودرا از موسیقی سنتی بی‌نیاز حس کنند . ما تا روح‌این نوع موسیقی را نشناسیم هرگز نخواهیم توانست از یك قطعهٔ مدرن چیزی بفهمیم یا از آن لذت ببریم . ما اکنون می‌بینیم که باوجود گذشت سالیان دراز ، موسیقی‌سنتی هنوزچون‌گنجینه‌ای درتاریخ موسیقی می‌درخشد . من خود شاهد بوده‌ام که در تمام سفرهایم اغلب مردم از من می‌خواستند قطعاتی از آهنگسازان باروك را اجرا کنم . شاید باور نکنید ولی به هرکجا که رفتم ، از آمریکای جنوبی تا آفریقا ، از شمال اروپا تا ژاپن ، مردم را شیفتهٔ باخ یافتم .»

مونشینگرجاودانگی باخ‌را به این شکل توجیه می‌کند :

«دراین نوع موسیقی معنویت وخلوصی نهفته است که در هر زمان گرامی است . این موسیقی به مفاهیمی می‌پردازدکه امروزه در حال از دست رفتن است و به همین جهت مردم پیش ازهرزمانی به آن نیازمندند . درست در لحظه‌ای که اغتشاش همهٔ زندگی مارا فرا گرفته است و از هرسو به انسان فشار وارد می‌شود ، موسیقی باخ شنونده را به آرامشی کاملاً رؤیائی وخواستنی رهنمون می‌شود، وهمین معنویت وآرامش است که این موسیقی را جاودانه می‌سازد .» مونشینگر دربرابر این سؤال که اجراهای مدرن آثار دورهٔ باروك را چگونه می‌بیند پاسخ‌می‌دهد : «این اجراها همیشه مرا در برابر این سؤال قرار می‌دهد که آیا مثل **ژاك لوسیه** (یکی ازمشهورترین‌اجراکنندگان آثار باخ به شیوهٔ جاز) می‌تواند مفاهیم تازه‌ای از موسیقی باخ به دست دهد ؟ آیا با این اجرا چیز تازه‌ای به این موسیقی اضافه می‌گردد ، و آیا مردم آنرا بیشتر می‌فهمند و از آن لذت بیشتری خواهند برد ؟ من به راستی‌برای یافتن پاسخی قطعی به این سؤال تردید دارم .

من موسیقی را چون زبانی می دانم که کاملاً جا افتاده‌است وخصوصیت‌ویژه‌ای‌دارد. همانطور که با تغییر دادن کلمات آثار شکسپیر نمی‌توانیم به آن شخصیت یا مفاهیم تازه‌ای ببخشیم ، باعوض کردن و تغییر دادن موسیقی باخ نیز فقط می‌توانیم به آن لطمه بزنیم .

باخ همواره یك معلم است و کار او از این نظر هیچگاه‌ارزش خودرا ازدست نمی‌دهد . بسیاری از آهنگسازان معاصر چون **هیندمیت** و **شونبرگ** آثار **دودکافونیك** خود را بر اساس اصولی نوشته‌اند که باخ برای نخستین بار آنهارا پایه‌گذارده است . موسیقی باخ نمونهٔ بزرگی از هنر انتزاعی است ، همچنانکه موسیقی **بتهوون** ، در هرزمان ، از مدرن‌ترین و انقلابی‌ترین آثار موسیقی است .»

●

در اردیبهشت ماه اپرای «پالیاچی» اثر **لئون کاوالو** و «کاوالریا روستیکانا» اثر **ماسکانی** به کارگردانی **عنایت رضائی** به روی صحنه رفت . ارکستر اپرای تهران در این دو اجرا به وسیله **مانریکو دتورا** رهبری شده بود .

درهمین‌ماه **پری‌ثمر**، خوانندهٔ ایرانی اپرای دوسلدورف ، برای ایفای نقش **کارمن** به ایران سفر کرد ودر این نقش به روی صحنه رفت . کارگردان این اثر، **لطفی منصوری** ، هنرمند ایرانی است که از اپرای ژنو به ایران دعوت شده بود .

ارکستر سنفونیك تهران در اردیبهشت‌ماه به رهبری **فرشاد سنجری وهاینس سوسنیتسا** ارائه داد و چند برنامهٔ ایرانی شامل رقصهای بومی و موسیقی اصیل

ایرانی نیز اجرا شد .

●

مهمترین رویداد خرداد ماه در تالاررودکی، برگزاری دوهفته باله بود . در مدت چهارده روز ۵ باله ــ از میان آثاری که قبلاً درتالاررودکی به‌روی صحنه آمده بود ــ به روی صحنه رفت .

« فندق‌شکن » اثر **پیتر چایکوفسکی**، اولین بالهٔ اجرا شده دراین مدت ، با طراحی **نورمن مك‌داول**، هنرمند انگلیسی که بنیانگزارورویال بالهٔ لندن است، به روی‌صحنه‌رفت. این‌طراح، توانسته بود باکمك خانم**تامارا کارساوینا**، رقصندهٔ مشهور و قدیمی روسی‌که شاهد اولین اجرای این اثر در سن‌پترزبورگ بوده است، اجرائی نزدیك به اجرای اصلی ارائه دهد . **مك داول** کوشیده بود با استفاده از گفته‌های این رقصنده، «**فندق شکن**» را ، هرچه اصیل‌تر و نزدیك‌تر به اولین اجرای آن در جهان ، به روی صحنه آورد.

در دومین برنامه ، چند بالهٔ مدرن روی ریتم های ایرانی ، باله‌ای روی یك قطعهٔ موسیقی از **گوستاوماهلر** و دو پرده از بالهٔ «افسانهٔ آفرینش»اثر**ملك‌اصلانیان** آهنگساز ایرانی ، اجرا شد .

طراحی این‌قطعات‌را **روبرتوما**، طراح‌مدرن‌سازمان بالهٔ ملی‌ایران، برعهده داشت . **توما** ازسولیستهای گروه **موریس بژار** بوده است .

سومین باله ، «ژیزل» ، اثر **آدولف آدام**، باطراحی **آناهیتون**، طراح انگلیسی‌که از بنیانگزاران تآتر سادلزرولز لندن است ، به روی صحنه آمد .

آناهیتون نیز، چون‌مك‌داول، کوشیده بود هرچه بیشتر به اجرای اصلی وفادار بماند . از همین طرح ، بالهٔ «کوپلیا» ، اثر لئودیب ، نیز طی این دوهفته به روی صحنه رفت . آخرین برنامه‌ای که دراین مدت اجراشد، « دریاچهٔ قو » اثر معروف چایکوفسکی بود . **واختانگ چابوکیانی** ، طراح و کارگردان «دریاچهٔ قو» ، از رقصندگان مشهور شوروی و فارغ‌التحصیل «مدرسهٔ رقص لنینگراد» است .

درهمین‌ماه **پری زنگنه** نخستین رسیتال آواز خودرا اجراکرد که مورد استقبال بسیار قرار گرفت.

زنگنه با آن که ازکودکی خواندن را دوست‌می‌داشت ، خیلی دیر به آن روی آورد . او می‌گوید :

«در تمام سالهای کودکیم هرگز کسی متوجه استعداد من در آواز خواندن نشد و شوق درونی من به این کار تنها به صورت آوازهائی که‌گاه درمجالس خصوصی‌می‌خواندم بروز می‌کرد. «پس از پایان دوران دبیرستان، زنگنه ، سفری به ژاپن کرد ودو سال در این کشور اقامت گزید . حاصل این سفر تألیف کتابی بود به‌نام «هنرگل آرائی» . وی‌پس‌از بازگشت از ژاپن آواز را به‌طور جدی‌تر ادامه داد . دراین باره می‌گوید :

«همزمان با یادگیری وادامهٔ موسیقی ایرانی تصمیم گرفتم در زمینهٔ موسیقی جهانی نیز مطالعاتی کنم . به همین جهت آواز را نزد خانم **اولین باغچه‌بان** آغاز کردم و دوسال به این کار ادامه دادم تا زمانی که حادثهٔ اتوموبیل رخ داد .» دراین‌حادثه تأسف‌آور **پری زنگنه** بینائی خود را از دست داد .

●

آلفرد ماردویان و **فرشاد سنجری** ارکستر سنفونیك تهران را دوبار در خرداد ماه رهبری کردند ورستیال‌پیانوی **نوین‌افروز** نیز درهمین ماه اجرا شد .

اپرای «اتللو» اثر **جوزپه وردی**درخردادماه برای‌نخستین‌بار به روی صحنه رفت (نگاه کنید به مقالهٔ آقای پرویز ممنون در همین شماره) .

●

با پایان گرفتن ماه خرداد پنجمین فصل هنری تالار رودکی نیز به پایان رسید . در آخرین روزهای این‌فصل، فرهاد مشکوة، رهبر جوان و موفق ایرانی ، به رهبری **ارکستر سنفونیك تهران**، و **لوریس چکناوریان** به رهبری

اپرای اتللو
پایان موفق
یک فصل
هنری

پرویز ممنون

ارکستر اپرای تهران برگزیده شدند با توجه به کیفیت کار این دو هنرمند ، امید می‌رود درفصل هنری آینده شاهد برنامه‌های خوب وبا ارزشی ازاین دوارکستر باشیم .

پایان موفق یك فصل هنری

تالار رودکی در خردادماه گذشته ودر آخرین شبهای‌پنجمین فصل هنری خود اپرای **اتللو**اثر **جوزپه وردی** را به صحنه آورد. این چهارمین اپرائی بود که تالار رودکی از **وردی** درایران نشان می‌داد. پیش‌ازاین در فصل‌های گذشتهٔ اپرائی ، به ترتیب «ریگولتو»، «خواننده‌دوره‌گرد» و « قدرت سرنوشت » از این آهنگسازایتالیائی به اجرا درآمده بود . اما اجرای «اتللو» ، به ویژه برای تماشاگر ایرانی ، از اهمیت دیگری برخوردار بود و نیاز دیگری را برآورد ؛ زیرا با اجرای این اثر ــ که درمقایسه با سه اثر قبلی **وردی** بسی غنی‌تر است ــ تالار رودکی توفیق یافت **وردی** را بعنوان یك اپرانویس بزرگ که ازقریحهٔدرخشان نمایشی برخوردار است در ایران بشناساند .

جوزپه‌وردی (۱۹۰۱ــ۱۸۱۳) را هرچند که باید تواناترین اپرانویس ایتالیای قرن نوزدهم دانست که آثار فراوانش هنوز جای خاصی در رپرتوار همهٔ اپراهای جهان دارد . لیکن در عین حال آثاری آفریده است که از حیث کیفیت هنری‌گاه‌اختلافی عظیم با یکدیگر دارند ؛ اختلافی که نه به طور محسوس درموسیقی این آثار ، بلکه در چهارچوب « لیبرتو » های اپراهایش باید جست .

به عبارت دیگر ، بسیاری از آثار **وردی** که تا سال ۱۸۷۱ ساخته شده‌اند (واین‌تاریخ ، آغاز دورهٔ شانزده‌ساله‌ایست‌که وردی‌در طی آن، آهنگی‌برای‌اپرا نساخت) دارای مایه‌ها ، داستانها وآدمهائی هستند که متأسفانه ارزش انسانی ونمایشی در خور توجهی ندارند و ازطرف لیبرتیست‌هائی (متن‌نویسان) نوشته شده‌اند که حتی درتاریخ ادبیات دراماتیك زمان خود هم جائی نمی‌یابند . سه‌اثری که دربالا نام بردیم ودر فصل‌های گذشتهٔ تالار رودکی از **وردی** دیدیم ، مال همان ایامند ، هرچند که از آن میان ، متن «ریگولتو» برمبنای‌اثری‌از**هوگو** نوشته شده و از آن مایه گرفته است .

لکن در عوض ، خاصه در آخرین دورهٔ فعالیت وردی (از ۱۸۸۷ به بعد) ، آثاری دیده می‌شود که از محتوایی انسانی و عمیق بهره می‌گیرند واعتبارخود را نه تنها در زمان ما بلکه در زمانهای آینده نیز همچنان نگاه می‌دارند . و «اتللو» ، اپرائی که **وردی** داستان آن را از اثر بزرگ و معروف **ویلیام شکسپیر** وام گرفته ، دراین شمار است .

اپرا و «موزیك دراما»

البته اپرا شناسان سنت‌گرا که به این هنر صرفاً از دیدگاه قرن هیجدهم و نوزدهم ، یعنی از جنبهٔ هنر موسیقی می‌نگرند و ارزشهای اپرا را با معیارموسیقی می‌سنجند ، آن آثاری را نیز که در بالا کم‌ارزش یافتیم ، ارج فراوان می‌نهند ؛ وازاین حیث نمی‌توان به قضاوتشان ایـرادی گرفت ، خاصه آن که این آثار دارای ترانه‌ها و آوازهای زیبائی هستند که خوانندگان اپرا ، به ویژه تربیت‌شدگان‌مکتب‌ایتالیائی، شیفتهٔ آنند ، چرا که این نوع آوازها برای آنها بهترین‌وسیلهٔ نمایش قدرت ، گیرندگی ، زیبائی وطنین صدایشان است . همچنین برای آن گروه از تماشاگرانی هم که عادت کرده‌اند ، یا بهتر بگوئیم ، عادت داده شده‌اند ، به‌اپرا برای شنیدن موسیقی‌وآواز آن بروند ، اپرائی‌مانند «خوانندهٔ دوره‌گرد» یا «قدرت سرنوشت» ضعفی ندارد ، زیرا چنان‌که گفتیم ضعف اساسی آنهـا در محتوای داستانشان است ، حال آن که این تماشاگران اصولاً به داستان اپرا ، آدمهای اپرا وروابط آنان با یکدیگر توجهی ندارند . اینان درجستجوی «بل کانتو»هائی به اپرا می‌آیند که در هریك ازآثار نامبردهٔ **وردی** یافته می‌شود .

اما این فقط یك جنبه از هنر اپرا و آثار وردی است . از سوی دیگر ، این نظریهٔ منطقی‌تر ونیز جوانتر وجود دارد که اپرا را باید ازدیدگاه‌هنرهای نمایشی بررسی کـرد و با ملاکهای آن سنجید . به عبارت دیگر ، اپرا ، نمایشی است که موسیقی به‌خدمت آن درمی‌آید تا حالات ، عواطف، احساسات ، لحظه‌ها و صحنه‌ها را مؤثرتر ، گویاتر و عمیق‌تربیان کند . پس دراپرا نیز باید بـه اعتبار مایهٔ داستان ، منطق داستان، زندگی آدمهای آن و واقعیت رابطهٔ آنان با یکدیگر توجـه فراوان داشت ، وگرنه (یعنی اگر همهٔاین عوامـل صرفاً وسیله‌ای برای اجـرای موسیقی و آواز باشند) ، چه نیازی است بـه کارگردانی ، تمرین ، دکور ، لباس وسرانجام همهٔ عواملی که به کاربسته می‌شوند تا «نمایش» به وجود آید ، تا «زندگی» در صحنه آفریده شود ، کافی است که خوانندگان در کنار یکدیگر بایستند وآواز خودرا بخوانند .

البته نباید فراموش کرد که **وردی** در دورهٔ خود بـا خلق «خوانندهٔ دوره‌گرد» یا «قدرت سرنوشت» گـام تازه‌ای در راه تکامل اپرا ، با هدف تقویت زمینهٔ نمایشی آن ، برداشت . کافی‌است درنظر آوریم‌که قبل از **وردی** غالباً اپـرا وسیله‌ای برای خوانندگانی بود که می‌خواستند تنها صدایشان را به مردم عرضه کنند وبه نمایش و صحنه‌سازی و پرورش داستان چندان بی‌علاقه بودند که رو در روی تماشاگر بر صحنه می‌ایستادند و صدا سر می‌دادند . این‌درست؛ لیکن‌وقتی‌ما با ملاکـی که ازآن سخن رفت پدیدهٔ اپرا را می‌سنجیم ، ونیز از دیدگاه زمان خود به این آثار می‌نگریم (و باید هم‌چنین کنیم زیر که تأثر هنرموزه‌ای نیست و قدرت اعتبارش بسته به درجـه تأثیری است که در هر زمان بر تماشاگر می‌گذارد) اپرائی مانند «قدرت سرنوشت» نمی‌تواندمقبول افتد زیر از لحظات زندگـی واقعی تهی است و پراست از اتفاقات و تصادفات تصنعی که به اصطلاح تأتری‌کشمکش‌وانتریکش می‌گویند و اینها با کشمکش‌های نهانی بشری اختلافی بزرگ دارد. برعکس ، اپرائی چون «اتللو» که از زمینهٔ غنی انسانـی و عاطفی برخورداراست ، که ازویرانـی تدریجی یك روح بزرگ‌حکایت می‌کند و سرانجام ازعمیق‌ترین احساسات و عواطف بشری سخن می‌گوید ، می‌تواند تماشاگـر امروزی را از سرگذشت قهرمان سیه چرده و ساده‌دل خود متأثر سازد و احساس همدردی با این انسان تیره‌بخت را برانگیزد . بیهوده نیست که در تاریخ اپرا، در آثار **وردی** ، به «اتللو»عنوان «موزیك‌دراما» (Music Drama)

را می‌بخشند ؛ چرا که دراین اثر **وردی** به واقعیت ، واقعیتی کـه نمایش دریافتن آن همواره گامی بزرگ از اپرا پیش بوده است ، نزدیك می‌شود و از موسیقی و نمایش ترکیبی آرمانی می‌سازد ــ یك ترکیب تجزیه‌ناپذیر ، یك کلیت ، یك‌تمامیت ، یك اثر کامل.

شکسپیر و «بوتیو»

در توفیقی‌که باخلق«اتللو» نصیب «جوزپه **وردی**» می‌شود ، باید سهم مهم **ارینگوبوتیو** را در نظر داشت ، چرا که در هرحال او بود کـه با تدوین و تنظیم منطقی «اتللو» برای یك داستان اپرا توانست **وردی** را کـه از اپرانویسی دوری گزیده بود بار دیگر به طرف این هنر بکشاند و اورا سر ذوق آورد . بدون ورود این متن نویس زیرك و روشنفکر در زندگی **وردی** ، هیچ معلوم نیست کـه **وردی** بعد از شانزده سال خاموشی و عزلت ، در آخرین سال‌های‌عمرمی‌توانست به خلق دوشاهکار بزرگ خود ، یعنی «اتللو» و سپس «فالستاف» (اپرائی که باز براثری از آثار شکسپیر بنا شده است) نایل آید.

خدمت بزرگ بوتیو به وردی و به سیر تکاملی اپرا به سوی « موزیك دراما » و سرانجام تفاوت بزرگ او با لیبرتیست‌های پیشین وردی این بود که **بوتیو** ، همچنان که در «اتللو» به خوبی دیده می‌شود ، یك‌باره از ماجرا آفریدن ، حادثه‌های فراوان‌ایجاد کردن ومدام به انتریك‌وکشمکش پرداختن ، دوری گزید و به‌دنبال ساختن صحنه و فضائی رفت که به‌آهنگساز امکان تحلیل‌وتوصیف روح و درون قهـرمانانش را می‌دهد . برای مقایسه ، کافی است فی‌المثل به داستان «قدرت سرنوشت» بنگریم و ببینیم که در این اثر ، حوادث آنچنان از پی هم می‌آیند کـه برای بازگفتن خلاصهٔ داستان بایـد چند صفحه نوشت . اما در «اتللو» ، ایـن متن‌نویس زیرك ، یعنی **ارینگو بوتیو** ، حتی از حوادث مقدمهٔ نمایشنامهٔ شکسپیر (قضیه دزدیدن دزدمونا ، دفاع اتللودرسنای‌ونیز وغیره) چشم پوشیده تا به اثـر ، هرچه بیشتر امکان دهد که در روح قهرمان حرکت کند . الحق کـه مشکل می‌توان از نظرفن درام‌نویسی بر بوتیو در پرداختی که از اثر شکسپیر کرده است ، ایرادی گرفت . برای آشنائی‌با کیفیت کار **بوتیو** کافـی است ساختمان پردهٔ اول «اتللو»ی او را تماشا کنیم . این پرده درآغاز، آنجا که به بازگشت قهرمانانه و پیروزمندانهٔ اتللو از جنگ بـا ترکها اختصاص دارد ، همراه با تحرکی شدید در صحنه وارکستر است . بعد ، درلابلای فریادهای پیروزی مردم ، **یاگو** را می‌بینیم که به شعله‌ورساختن آتش کینه آغاز می‌کند تا به زودی طعم‌این پیروزی را بر سردار خود تلخ کند . و سرانجام درپایان همین پرده‌است‌که **وردی** زیباترین‌دوئت عاشقانه‌اش را به اتللو ودزدمونا هدیه می‌کند ، تا دقایقی چند ، از عشقی که زمانی بعد به ناکامی می‌انجامد ، کام گیرند .

باری ، توفیقی که همکاری منطقـی و نتیجه‌بخش **بوتیو** در پیروزی اپرای «**اتللو**» داشت ، بهترین‌نشانه‌برای‌تاریخ‌اپرای‌ایتالیا بود تا به نمایش و روال ومنطق و واقعیت انسانی و زیبائی بیان‌آن بیش ازپیش توجه کند و راهی راهموار سازد که فقط یك دههٔ بعد به «وریسم» ، به طرفداران «واقع گرائی در اپرا» رسید ــ مکتبی که **لئونکاوالو** ، **ماسکانی** و سرانجام **پوچینی** پرچمداران آنند و ما ، این هرسه را از راه اجرای آثارشان در تالار رودکی می‌شناسیم (از **لئونکاوالو** اپرای «پالیاچی» از **ماسکانی** اپـرای « کاوالریا روستیکانا » و از **پوچینی** چند اپرا منجمله «مادام باترفلای» و «بوهم») .

اجرای سنتی

قضاوت دربارهٔ اجرای اپرای «اتللو» در تالار رودکی کاری

است که بدون اشکال نیست. بدین معنی که این تالار، برای اجرای دونقش اول، دوتن از بزرگترین خوانندگان ایتالیا، **الدوپروتی** و **پیرمیراندوفرارو**، را که از برجسته‌ترین خوانندگان نقش‌های یاگو و اتللو دراپرا هستند، به ایران دعوت کرد وبه این ترتیب به اجرائی دست‌یافت که می‌توان همطراز با اجرای «اتللو» دراپراهای بزرگ جهان، مانند **کاونت گاردن**، یا **اسکالای میلان** و یا **اپرای دولتی وین** دانست. با این همه، کسانی که‌به چگونگی کار این اپراهای‌بزرگ واقفند، می‌دانند که منظور از همطراز خواندن اتللوی تالار رودکی با این اپراها، همه‌اش نمی‌تواند تحسین باشد و آنچه صرفاً تأئیدکردنی است، کیفیت صدا و آواز خوانندگان است و نه تلاش آنان در اجرای منطقی و واقعی نقش که متأسفانه دراین راه (در هرجای جهان باشند) نمی‌توان ازکارشان راضی بود.

به عبارت دیگر، این اصولاً بزرگترین ضعف خوانندگان‌نامی اپرا در جهان وبه‌خصوص در ایتالیاست که فقط بر صدای خود تکیه می‌کنند و اهمیتی را که باید در نمایش اپرا برای نقش خود قائل باشند، نمی‌شناسند. این خوانندگان برای بهتر ساختن طنین یك نت و آواز خودساعتها زحمت می‌کشند، اما اغلب حاضر نیستند لحظه‌ای بـرای ساختن شخصیت صحنه‌ای خود، بـرای شناختن زندگـی، احساسات و موقعیت آن آدمی که باید روی صحنه بسازند، بـه خود زحمت بدهند فکر کنند وبیافرینند. این خوانندگان غالباً به این سهل‌انگاری دچار شده‌اند کـه تمامی عواطف و حالات بشری را، با همهٔ پیچیدگی‌ها و فرازونشیبها، در قالبهای سنتی می‌ریزنـد و تحویل تماشاگر می‌دهند. این عامل مهمی است که اپرا را برای بسیاری از تماشاگران علاقه‌مندبه نمایش، تحمل‌ناپذیـر می‌سازد زیرا بازیها را مبالغه‌آمیزوتصنعی می‌یابند. متأسفانه، **الدوپروتی** که تالار رودکـی نقش «یاگو» را داشت و نیـز **پیرمیراندوفرارو** بازیگر نقش «اتللو»، از بهترین نمونهٔ ایـن خوانندگان بودند. خوانندگانـی که از لحاظ صدا یکی از غراترین و رساتریـن «باریتون‌ها» (پروتی) وهمچنین یکی از زیباترین و دلنشین‌ترین «تنورها» (فرارو) را در جهان امروز ارائه می‌دهند، اما در زمینهٔ اجرا، سالهاست که یك نقش را یکسان اجرا می‌کنند. **پروتی** بیست سال است که همیشه همین **یاگو** را بازی مـی‌کند که خبث طینت از سر و رویش می‌بارد. **پروتی** طی همهٔ ایـن سالها و با همهٔ تغییراتی که از نظر تکامل فکـری در خودش ایجاد شده، یك لحظه هم به این امر نیندیشیده است که می‌توان یك بار به این **یاگو** اندکی نیکی وام داد. همین مسأله عیناً در مورد **فرارو** صدق می‌کند. **فرارو** دراولین‌لحظاتی که آتش حسادت در وجـودش شعله‌ور می‌شود، چنان به حـرکات تند و عصبی (اما تصنعی) روی می‌آورد که باورکردنی‌نیست، حال آن‌که‌زیبا بود اگراین آتش، ذره ذره، فزونی می‌گرفت و سرانجام از پایش درمی‌آورد. با این همه، ازمیان ستارگانی که برای اجرای اتللوی **وردی** به ایران آمدند و با همکاری ارکستر اپرای تهران ــ که به رهبری **دتورا** اجرائی با تمام قدرت عرضه کرد ــ این اپرا را به صحنه آوردند، **پروتی** و **فرارو** بهترین بودند و ستارهٔ دیگر این اپرا، **اناتوولی** خواننده و ایفا کنندهٔ نقش «دزدمونـا» ضعیف‌ترین. از **اناتوولی** وصدای او دربروشور تعریف فراوان شده بود؛ حال آن‌که این خانم، هر چند از صدائی درخور توجـه برخوردار بود، نتوانست ظرافت، زینت و آن معصومیت توأم بـا جذابیت خـاص «دزدمونا» را باز آفریند. بیشك تالار رودکی می‌توانست از میان خوانندگـان طراز اول اروپـا خواننده‌ای را

برای اجرای این نقش دعوت کند که در حد **فرارو** یا **پروتی** باشد و به این اجرای طراز اول (از حیث آواز) هماهنگی و یکدستی دهد .

به هرحال ، باید پذیرفت که در مجموع ، باطرح جالب دکور به دست **لاو** و لباسهای **هلن انشا** و نیز زحمتی که خوانندگان ایرانی در نقشهای فرعی اتللو کشیدند ، اجرای این اپرا پایان موفقی برای یك فصل هنری تالار رودکی بود . و بیش‌ازاین‌فرصتی گرانبها برای همه ما که **وردی** را بعد ازاجرای آثار ضعیف‌قبلی‌اش، به عنوان خالق اپرائی معتبر بشناسیم ــ اپرائی که درآن‌نمایش و موسیقی ترکیبی آرمانی و استثنائی یافته‌اند .

یادداشتی برجشن هنرشیراز

جمشید ارجمند

برای آنکه تصویری ازششمین جشن هنر شیراز داشته باشیم ، ناگزیریم مشی متحول آن را در نظر بگیریم ، با توجه به‌هنرمندانی که در هرسال ، تعیین‌کنندهٔ مشی و تحول آن بوده‌اند : دراولین جشن، **یهودی منوهن** و **روبنشتاین** بودند که نوازنده‌های چیره‌دست موسیقی کلاسیك‌اند. ودر دومین، ازارکسترهای‌مجلسی که بگذریم ، آهنگسازیونانی ، **یانیس گزناکیس** حضور داشت که زمینه کارش در هرحال منظم و کلاسیك است . تا اینجا تآتر هنوز غایب است . در سال سوم تسلط همچنان با ارکسترهای کلاسیك است ، اما گروهایی کوچك و نوگرا سر برمی‌دارند . سال چهارم سال تحولی‌ناگهانی‌است : **گروتوفسکی** و گروه فان و عروسك ، تآتر نو را مطرح می‌کنند اما موسیقی همچنان در فرم سابق خویش‌است. سال پنجم باز نوگرایی در تآتر ، یکه تاز است . ودر جشن ششم ناگهان **اشتکهاوزن** رهبر مکتب موسیقی الکترونیك **وجان کیج** استاد دیگر این موسیقی ، معروفترین آثار خود و حتی چند اثر اجرا نشده را به شیراز می‌آورند . به راحتی می‌شد واکنش شدید جماعت شنونده را پیش‌بینی کرد . اشتکهاوزن هر چند که نام آور است ، اما به یاد داشته باشیم که حتی استراویتسکی که با وسایل موسیقی کلاسیك‌کار می‌کرد ، در اولین نوآوریهای خویش با مقاومت شدید مردم روبروشد چه‌رسدبه‌وقتی که‌شنونده به جای سازهای متداول ، با دستگاههای رادیویی والکترونیك روبرو شود ، و به جای ملودی‌ها وهماهنگی‌های منظم ، اصواتی شبیه گردش موج رادیو بشنود . عرضه موسیقی اشتکهاوزن احتیاج به زیرسازیهای مطمئن داشت . کنفرانس‌آقای‌**موریس‌فلوره** منتقد فرانسوی در اولین روزجشن‌چنین هدفی داشت و نیز پخش قطعاتی از موسیقی‌الکترونیکی‌اشتکهاوزن در فواصل برنامه‌های تلویزیون. اما با این دو وسیله نمی‌شد منتظر قبول جمعی این موسیقی ازجانب شنوندگان شد . بدین لحاظ باید واکنشهای نامساعدی را که از جانب اغلب شنوندگان برنامه‌ها و منتقدان مطبوعات به عمل آمد ،