۱ : اسکاروایلد می گوید : «آنجا که باستانشناسی آغاز می شود، هنر به پایان می رسد.» چنین است که وی وجهی از شبهات و بدگمانی های هر هنرمند اصیل در خصوص گذشتهٔ مردهٔ تاریخ را بیان می کند. این امر به ویژه در موسیقی مصداق دارد. موسیقی برخلاف هنرهایی تجسمی و ادبیات، بطور پیاپی در زمان حال خلق می شود. با این حال حیات موسیقایی امروز ما بویژه بواسطهٔ تاریخ روزهای گذشته و زمانهای پیش از آن تعریف می شود.

۲ : این امکان را اختراع نبوغ آمیز برلینر (Berliner) و ادیسون در اختیار بشر قرار داد : «صفحهٔ گرامافون». این پدیده با طی سرسام آور دورهٔ تکامل، دیری است که نقش اول را در تحول تاریخ موسیقی ایفا کرده است و تصویر موسیقائی ما را از جهان تغییر داده است. امروزه صدای پیانو، دیگر در سالن های کنسرت تجلی نمی یابد، بلکه به وسیلهٔ رسانه ای گروهی و از طریق ادوات الکترونیکی حاصل می شود.

۳ : معهذا، دوستداران موسیقی جدّی، با دو گونه دلتنگی (نوستالژیا) ثبت شده نسبت به گذشته مواجه هستند. از یک سو ضبط های تاریخی آرشیوها، و از سوی دیگر اشتیاق معاصر برای اجرای موسیقی کهن به شیوه ای که می توانسته در دوران خود بگوش برسد. چنین است که بعضی طالب سنت گذشته عظمت ارکستری اواخر دوران رمانتیک و نام های افسانه ای هستند، و برخی دیگر در جستجوی سحر و جادوی اصوات «اصیل» و لطیف که پیش از دوران گرامافون هرگز نمی توانسته بگوش کسی برسد.

۴ : اگرچه صدای تیره و زمزمه مانند استوانه های صوتی اوایل قرن، و آنچه از صدای کاروزو، لاند ووسکا، توسکانینی، یا فورت وانگلر باقی مانده چیزی جز ارائهٔ اسنادی بی ارزش از تاریخ شیوه های اجرای موسیقی در آن دوران نیستند، لیکن عملکرد این رسانهٔ صوتی در عصر دیجیتال تکوینی بنیادین را می گذراند. این امر را به وضوح در نقش آن در انتشار موسیقی کهن و سبکها و شیوه های تاریخی اجرای آثار موسیقی می توان مشاهده کرد.

در دههٔ ۱۹۳۰ اولین فصل از این باب رقم خورد. در پی اولین اجراهای موسیقی قرن ۱۳ و ۱۴ میلادی (ویلی بالد گرلیت Willibald Gurlitt) مرحله ای نوین در آن تاریخ گرایی در موسیقی که در قرن نوزدهم نوین بخش تولد دوبارهٔ اصوات محو شدهٔ باخ و پالسترینا شده بود، آغاز شد. رنسانس باخ - در رأس این گرایش تاریخی - به سرعت کنسرت های عمومی را تسخیر کرد، امّا موسیقی پیش از عصر باخ، با آن رایحهٔ افسونگرش، بیشتر در فضای سمینارهای موسیقی شناسی جلوه گر شد. اما عجیب تر آنکه این موسیقی بلادرنگ ارتباط بسیار نزدیکی با رادیو و صفحهٔ گرامافون پیدا کرد. نیروهایی که مقدر بود فرهنگ موسیقائی ما را محدود کنند، پیشرفت آن را تضمین کردند. از اوایل سال ۱۹۲۶، رادیوی بی بی سی کنسرت های آرنولد دولمش (Aruold Dolmelsch) از موسیقی کهن، بنام فستیوال هاسلمر (Haslemere Festival) را پخش می کرد؛ استودیوئی بنام «استودیوی موسیقی باستانی» در سال ۱۹۳۰ در WDR در کلن آلمان تأسیس شد؛ و دو سال بعد «سفورد کیپ» (Safford Cape) و گروهش بنام «Pro Musica Antiqua» در رادیوی بلژیک شهرتی پیدا کردند. آثار منتخب تاریخی، مثل «تاریخ موسیقی سمعی و بصری» شرکت صفحه پرکنی کلمبیا، یا «دو هزار سال موسیقی» شرکت پارلوفون به استفاده از صفحهٔ گرامافون به منظور حصول تجربه و ادراك تاریخ موسیقی مشروعیت بخشید.

۵ : در عین حال بیش از پیش آشکار شد که همزیستی بین اجراهای تاریخی موسیقی و رسانه های الکترونیکی صرفاً از سر اتفاق نیست، بلکه اجتناب ناپذیر است. بطور ساده. این رسانه جایگزین آکوستیک درونی و عمیقی شده که

● نوشته: کلاوس پیتر ریختر
● ترجمه: سید عبدالرضا مجدی

واقعیت (حقیقت)

کلیّات

صفحه گرامافون

آگاهانه در ساختمان سازهای آن اعصار بکار رفته بود، و متأسفانه در سالنهای کنسرت امروزی کاریکاتوری از آن باقی مانده است. غریب‌تر اینکه، این رسانه نوعی کمال در صوت ـ تصویر (Sound-image) را موجب می شود که به نحو غیرقابل مقایسه ای حصول آن در کنسرت واقعی مگر با سازهای متأخرتر بسیار دشوار است، زرادخانهٔ ضمائم و دستگاههای الکترونیکی تخفیف خامدستی ها و دشواری های اجرا را آسان می کند، چنین است که تکامل بطنی قرن نوزدهمی مفهوم ارکستر از پیش منحط و مقلوب فرض شده است.

۶: با این اوصاف، این تازه ظاهر قضیه است، طبعاً متعهد شدن نسبت به قواعد و مبانی علم الکترونیک، موسیقی را نیز مطابق بر همان قوانین دگرگون می سازد. برای مثال در «واریاسیون های گلدبرگ» اثر باخ ـ علیرغم اهمیت انتخاب هارپسیکورد خاص و وسواسی که در تصنیف هرتریل (Trill) منظور شده است. تکرارها (و طبعاً عنصر متقارن و بنیادین در ساختار این اثر) مطابق صلاحدید حذف می شوند، که نه با ملاحظات و موازین هنری منطبق است (چنانکه برخی از متون [داخل] جلد صفحه ها با فضاحت تمام از آن دم زده اند) و نه ادعاهای مبنی بر «سندیت» قضیه را تأیید می نماید، بلکه جز محدودیت و قید و بند حاکم بر این رسانه عامل دیگری در میان نیست. اگر قرار باشد تکرارها را هم بیاورند به دو عدد صفحه (LP) نیاز است؛ و بدون تکرار، فقط یک صفحه می خواهد، که ارزان تر است و آسان تر به فروش می رسد. هرکس به خیال این که در عصر CD (دیسک) تکرارها را جدی تر می گیرند دل خوش کند به سیاق همان منطق ـ امّا به شیوهٔ نرم و ملایم سیستم دیجیتال ـ

مأیوس خواهد شد. واقعیت این است که در ضبط آثار، تکرارهای اصیل را آنطور که باید در عمل و در کمال اجرا شوند در نظر نمی گیرند، بلکه قطعه را دوباره ضبط کرده، قسمت تکراری را در پی آن مونتاژ می کنند.

۷: هرکس می پندارد واقعاً سازهای کهن و اصیل در ضبط این آثار به کار گرفته شده، در اشتباه است. این سازها معمولاً کپی های جدیدی از سازهای کهن می باشند به طوری که به کارگرفتن آنها برای نوازنده های معاصر و مسئولانشان آسان تر باشد. یکی از نوازندگان مشهورها پسیکورد برای ضبط کردن سویت های هندل با یک هارپسیکورد "Ruckers" قدیمی، نیاز به یک هفته تمرین اضافی پیدا کرده بود. زیرا با انگشت گذاری معمول او صدا گرفتن از ساز قدیمی امکان نداشت.

۸: در عین حال، حرکتی که به سوی «وانمودسازی» ایجاد شده به عنوان مثال در مورد باخ، موجب شده که در آثار کرال وی، گروه کُر را در هر قسمت (پارت) تا به دو خواننده تقلیل دهند. امّا نه نسخ اصلی زمان باخ و نه شیوهٔ اجرای دورهٔ معاصر، هیچیک دستورالعملی چنین مشخص را ارائه نمی دهند. چیزی که کاملاً مشخص است این است که این افراط کاری [زیبائی شناختی] را بدون تردید بی استفاده از صفحهٔ گرامافون نمی شد اعمال کرد، همین امر در مورد برخی تمپوهای "Par Force" صادق است. بطوریکه سرعت و یا کندنی آنها به سختی قابل انطباق با سابقهٔ تاریخی آن است. پس چه کسی از تحول (انسانی) تاریخی خواننده های آلتوی مذکر، که به خوبی با گرایش ذهنی فزایندهٔ ما به تصویر دوجنسی جهان سازگار است، متعجب خواهد شد؟

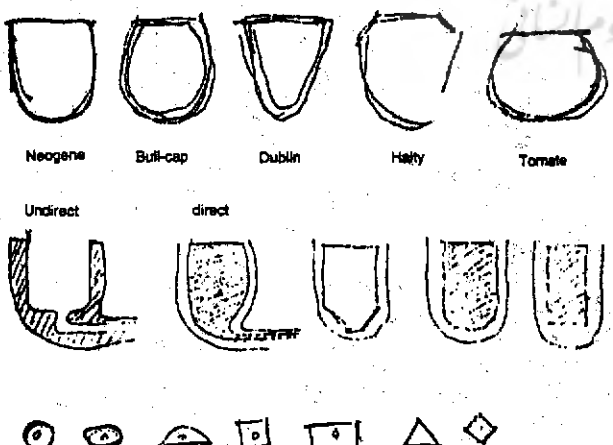
۹: موسیقی قرون وسطی هم به طلسم افراط گرایی های نوین دچار شده است. یکی از گروه ای معتبر انگلیسی تعبیر خود از پلی فونی اوایل قرن ۱۳ را عملاً با موسیقی مینیمالیستی (Minimal) «استیورایش» (Steve Reich) مرتبط دانسته و بدین طریق خود را به شدت از خیطهٔ اصلی تأثیرات موسیقی مرتبط با آئین [نمازهای] کلیسائی دور کرده است.

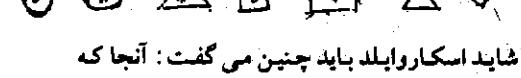
۱۰: این کیمیای تنال که با هوشمندی تصنیف شده، دلیلی برای واکنش باقی می گذارد. در واقع این فقط حاصل انتزاعی بطئی از یک بافت تاریخی موافق با رهیافتی کاملاً نوین نمی باشد؛ بلکه همچنین ریشه در تکامل ارکستر در اواخر عصر رمانتیک دارد. معروف است که وجه احساساتی صوت در موسیقی دوران معاصر تنها خود را در چارچوب رنگ آمیزی های پیچیدهٔ ارکستری واگنر، اشتراوس و مالر از قید و بند رهانیده. و شاید هنوز در حال طی مرحلهٔ کوتاه امّا خطیر «انتزاع» به «مصنوع» است.

۱۱: با این وجود، درست همین جا معلوم می شود که چگونه عملکرد صفحه گرامافون از ثبت مستند فراتر رفته و مبدل به جایگزینی مستقل [برای موسیقی] شده است. شاهد و گواه گویا یک باره به منبع و سرمنشاء [موسیقی] مبدل گشته است. از اولین پیامبران این دگرگونی، گلین گولد (Glenn Gould) را می توان نام برد. وی با خودپسندی از کنسرت ها کناره گیری کرد و فلسفه تعبیرگر خودمختار خانگی را با استفاده از دستگاه های فی (Hifi) باب کرد؛ گرایش افراطی و وابستگی شدید کارایان نیز به رسانه های گروهی نتیجهٔ همین طرز فکر است در این حال، اجرای کنسرت زنده غیرقابل استناد و در نهایت مبدل به تلاشی خسته کننده در یک نمایش استودیوئی باشکوه می شود.

۱۲: اگر در اجرای موسیقی کهن بتوان به «سندیت» و اصالت مدّعی شد، جز از طریق تفکر محققانه نمی توان به علائم این جابجایی قدرت رسید و این غایت نمی تواند نتیجهٔ خود اثر هنری باشد. علامت (تشان) دیگر، تغییر خودآگاه از «موسیقی» به «صوت» (Sound) است. در واقع در این شرایط شخص نسبت به تعابیر مدرن موسیقی کهن دچار سوءظن می شود و این سؤال پیش می اید که آیا این سوء ظن ناشی از خصوصیات فنی استودیوی ضبط است یا روح هنری گذشته مجسّم [شده] در عصر حاضر و روح زمان معاصر، زیرکانه فضاهای خالی این موسیقی را پر می کند و تحت عنوان گستاخانهٔ ادعای سندیت، موسیقی کهن را با معیارهای معاصر به اجرا می گذارد. قدرت مطلق فنون استودیوئی، امروزه نه تنها معیارهای شنیداری ما را بدون ملاحظه، بر اصول جهانشناختی عصر دیجیتال استوار ساخته است؛ بلکه به آسانی هرگونه صدای غیرواقعی پشت صحنه را که بخواهند، بوسیلهٔ نمونه برداری (Sampling)، اکو، و مونتاژ (doubling) ایجاد می کنند.

۱۳: طراحان علم اکوستیک دیری است که موسیقی پاپ را هم مبتلا نموده؛ همانگونه که رسانه های تصویری واقعیتی تصنعی را بر تخیل دیداری ما تحمیل کرده اند.





پس شاید اسکاروابلد باید چنین می گفت: آنجا که باستانشناسی (موسیقائی) آغاز میشود، حرکت هنر مدرن (فنی)، تازه شروع می شود.

موسیقی در ایران