



## تو فقط خودت و در همین زمان باشی سلام ریاضی

متأسفانه در دانشگاه‌های موسیقی ایران به آن دقت نمی‌شود. این مهمترین مطلبی بوده که در موسیقی قبل از انقلاب کبیر فرانسه وجود داشته است، بی‌جهت نیست که بعد از انقلاب فرانسه، آهنگ‌سازی مثل بتهوون، به طور مثال سمفونی شش - پاستورال - را خلق می‌کند، چرا؟ برای اینکه قصد دارد موسیقی را از آن فیگورها خالی کند. اگر ما بخواهیم یک معنی را تغییر دهیم یک معنی دیگر را جایگزین قبلی می‌کنیم و این بهترین شکل تغییر است.

برخی از دانشجویان من تصور می‌کنند چون من آثار آهنگ‌سازان قدیمی را رهبری می‌کنم که از ساختار تونال برخوردار هستند این سبک از موسیقی را برای آهنگ‌سازی تدریس می‌کنم، در حالیکه اینطور نیست. زمانیکه من آثار آن دسته از آهنگ‌سازان را اجرا می‌کنم تنها می‌توانم آنها را تفسیر کنم و قرار نیست به خلق آنگونه آثار بپردازم. من واقعا از کاری که قبلا تجربه شده است پرهیز می‌کنم. شما در نظر بگیرید کاری که آهنگ‌ساز ۱۵۰ سال پیش به شکل بسیار عالی انجام داده که موی لای درزش نمی‌رود، من حالا هلاک‌هلاک آدم یک سمفونی ۴ بخشی خلق کنم که بخش سوم آن هم با متر ۳/۴ است و حتی برخی از آهنگ‌سازان دلیل استفاده بخش سوم سمفونی با متر ۳/۴ یا منوئت را نمی‌دانند و از فلسفه سمفونی بی‌اطلاعتند. فلسفه سمفونی یک ویژگی ادبی است، رتوریک "Rhetoric" است که با ذهنیت سروکار دارد و آن سه بخش ذهنی است و در این بین نیاز فیزیکی در فضای ذهنی دیده می‌شود. در آن زمان به عنوان یک ضرورت این نیاز دیده شد که بخشی از سمفونی رقص گونه باشد، چون تمام سمفونی ذهنی بود و یک بخش حالت فیزیکی. این خود یک توجیه فلسفی دارد، یک توجیه اجتماعی دارد و ما نمی‌توانیم به رغم آنکه منوئت متر ۳/۴ دارد قسمت سوم سمفونی را با این متر بگیریم. تاکیدهای آن بسیار مهم است، این تاکیدهاست که قطعه حالت منوئت می‌گیرد و یا تاکیددی حالت اسکرتسو و بهمین طریق.

• «برونو والتز» می‌گوید: «در هر قطعه موسیقی فقط یک نقطه اوج وجود دارد». از لحاظ رهبری و آهنگ‌سازی این گفته را چگونه تحلیل می‌کنید؟

• نقطه اوج برای ۱۵۰ سال موسیقی اروپا اساسی است و شکی در آن نیست. ولی شما می‌بینید که دوره باروک اولیه اینگونه نیست و مسائل دیگری مطرح است و حتی در آثار باخ هم بعضی وقتها عواملی وجود دارد که نقطه اوج را تحت الشعاع قرار می‌دهد. اگر توجه داشته باشید تمام فوگ‌های باخ، قالب رتوریک دارد که غالبا در شش قسمت بوده. در واقع آهنگ‌سازی مانند باخ نیز برای شناختش از رتوریک تحسین می‌شده نه فقط به خاطر موسیقی‌اش. به راستی تا دوره بتهوون

با تشکر از آقایان علی رضا تفضلی، علی رضا احمدی فر و سروش ریاضی که با ارائه‌ی سؤالاتی، در این گفت‌وگو مرا همراهی کردند.

• تجربه‌ی آهنگ‌سازی برای یک رهبر ارکستر تا چه اندازه می‌تواند موثر باشد؟ کما این که رهبری مثل برنشتین ممکن است بخشی از موفقیتش به دلیل آهنگ‌ساز بودنش باشد.

• صد درصد همینطور است. آهنگ‌سازی و رهبری دوطرف یک مرز واقع شده‌اند. یک طرف این مرز، موسیقی‌هایی وجود دارند که ساخته شده‌اند و رهبر در آن سمت قرار دارد و در طرف دیگر موسیقی وجود ندارد آنجا آهنگ‌ساز قرار دارد. آهنگ‌ساز همیشه آنجایی است که موسیقی وجود ندارد، یعنی اینکه موسیقی باید خلق شود ولی رهبر کارش تفسیر آثار خلق شده است.

• در صورت امکان فرآیند آهنگ‌سازی را برای علاقه‌مندان به این رشته توضیح دهید.

• من همیشه به دانشجویانم می‌گویم آهنگ‌سازی را باید به این شکل فرض کنید که چندین غار وجود دارد که برخی از آنها روشن است، یعنی قبلا کسی (آهنگ‌سازی) به آن غارها رفته و مشعلی را روشن کرده است، ما با آن غارها کاری نداریم. شما باید به غارهای تاریکی بروید که تاکنون کسی به آنجاها نرفته و مشعل روشن کنید، این کار سختی است ولی ارزشش را دارد؛ مگر ما چند بار زندگی می‌کنیم تا کاری که دیگری کرده است تکرار کنیم. من شخصا مایلم فقط کاری را انجام دهم که برای نخستین بار اتفاق می‌افتد و رغبتی ندارم که از دیگران کپی کنم.

• آیا می‌توان تنها با اختیار فنون آهنگ‌سازی به نتیجه مطلوب در خلق یک اثر رسید؟

• متأسفانه در ایران هنر آهنگ‌سازی با فن آهنگ‌سازی اشتباه شده است. توجه داشته باشید فن نجاری با هنر نجاری هم دو چیز متفاوتی است، ممکن است یک نجار هزار میز را خیلی عالی درست کند ولی هنرمند نیست، چونکه الگوی این میزها را کسی دیگر خلق کرده است. برخی از دوستان آهنگ‌ساز تصور می‌کنند با تعدادی موتیف می‌توانند یک اثر موسیقی خلق کنند، در صورتیکه اینطور نیست کما اینکه ممکن است این موتیف‌ها متعلق به آهنگ‌سازان دیگر باشد و تعلق ذهنی آنان باشد و ما مجاز به استفاده از آنها نیستیم. اگر در موسیقی سمفونیک، بخصوص قبل از دوران بتهوون، جریاناتی وجود دارد که به یکدیگر شباهت دارند، به این دلیل نبوده که آهنگ‌سازان از همدیگر کپی می‌کرده‌اند، بلکه بخاطر این است که به فیگور و آفکت توجه بسیاری داشته‌اند. فیگورها معانی کاملا دقیقی دارند. چیزی که

بصورت عام واژه نابغه برای موسیقیدان بکار نمی‌برند و از آن زمان به بعد تازه پی به سطحی از خلاقیت در موسیقی می‌برند که به آن نبوغ می‌گویند. موسیقیدان یک خدمتکار بود و مثلا با درشکه چی‌ها سر میز غذا می‌نشست، فکرش را بکنید موتسارت منزلت یک درشکه چی را داشته است!!!

## فرهنگ پویاست و مثال رودخانه می‌ماند که باید جاری باشد

پیرو کسی باشیم، من کار خودم را می‌کنم. شنونده جدی موسیقی علاقه‌مند است قطعه‌ای بشنود که از کس دیگری نشنیده است. ما یک زنجیر در تاریخ نداریم، بلکه زنجیره‌های کوچک داریم. می‌توانیم بگوئیم مالر پیرو واگنر بوده، یا واگنر پیرو بتهوون اما آیا می‌توان گفت «کیچ» پیرو چه کسی

بوده است؟ آیا پیرو معلمش «شوئنبرگ» بوده است؟ خیر! در این مورد نمی‌توانیم بگوئیم کی پیرو کی است. ما زنجیره‌های مختلفی داریم. امپرسیونیسم ربطی به اکسپرسیونیسم ندارد. هر کدام مستقل از هم شکل گرفته‌اند. ما در ایران، تاریخ را بصورت زنجیروار می‌بینیم که واقعیت ندارد و تنها تصور ماست. ما سعی می‌کنیم آدمها را به هم دیگر متصل کنیم، بدون اینکه ارتباط عمیقی بین آنها وجود داشته باشد. من بچه‌های بسیاری می‌شناسم که همه معاصر فکر و کار می‌کنند. خیلی از آنها دانشجویانی هستند که تا پیش از ورود به دانشگاه اندیشه معاصر داشته‌اند و جسارت خلق آثار معاصر، ولی پس از ورود به دانشگاه بدلیل سیستم آموزشی منسوخ شده دچار سردرگمی می‌شوند و حتی از اندیشه‌های ناب دور می‌شوند. دروس هارمونی و کنترپوانی که در ایران تدریس می‌شود مثل خودروهای کوبایی‌اند که مال دهه ۵۰ و ۶۰ هستند. این هارمونی و کنترپوان‌ها سمبل غربزدگی در ایران هستند. در حالیکه فرهنگ پویاست و مثال رودخانه می‌ماند که باید جاری باشد، همین دروس در اروپا دائما در حال تغییر و بازنگری است. ممکن است موتسارت تغییر نکند ولی این مائیم که در حال تغییر هستیم. من شخصا در ۱۷ سالگی از مالر یک برداشت داشتم، در ۳۰ سالگی برداشتی دیگر و الان گونه‌ای دیگر. مالر که تغییر نکرده است، این من هستم که تغییر می‌کنم. این باعث می‌شود که نسبت به هارمونی دیدی متفاوت داشته باشیم.

۵ از نظر شما بطور عام ویژگی موسیقی معاصر به خصوص قرن ۲۱ چیست و یا چه باید باشد؟ و آیا می‌توانیم خصوصیت مشخصی را برای آهنگ‌سازی در این دوره زمانی با توجه به تنوع و گستره موجود معین کنیم؟

• فعلا نمی‌توان نظر قطعی داد. وقتی یک عکس خیلی بزرگ را از نزدیک می‌نگریم تنها یک سری نقاط رنگی از آن می‌بینیم، ولی هنگامی که عکس را از دور نگاه می‌کنیم یک تصویر می‌بینیم. یعنی

۵ منظور؛ از نقطه‌ی اوج در یک قطعه موسیقی است.

• به نظر من برونو والتز و بسیاری از رهبران پس از او (تا دهه ۸۰ میلادی) در اجرای قطعات و تفسیر آنها رویکردی مخالف مسیر تاریخ داشتند و از رومانیتیک متأخر به سمت کلاسیک و باروک برگشتند که این خود یک نگرش است و یک نگرش دیگر این است که جهش کنی به رنسانس و از رنسانس در مسیر تاریخ به سمت جلو بیایی، که نتیجه‌ی دیگری گرفته می‌شود. در هر برهه از زمان یک نگرش دیگر وجود دارد. از دیدگاه رومانیتیک، مثلا به اپرای «تریستان» توجه کنید قسمت «فور اسپیل» (vor-spiel) صحنه اول یک نقطه اوج خیلی مشخص دارد. ولی موسیقی مینی‌مال نقطه اوج ندارد. موسیقی زار که موسیقی بی‌نظیری است نقطه اوج ندارد. تمام موسیقی‌هایی که با خلسه ارتباط دارد، نقطه اوج ندارند، چرا؟ اصلا نقطه اوج چیست؟ نقطه اوج انتظار ما را زیاد می‌کند. فرصت می‌دهد تا زمان را حس کنیم. برعکس موسیقی خلسه سعی می‌کند تکرار بوجود آورد تا تصور کنیم که گذشت زمان کند شده است، نقطه اوج کاملا متضاد با این دید فلسفی است.

۵ از چه نقطه‌ای باید به موسیقی معاصر پرداخت؟

• یک بار نقاشی نزد «سالوادور دالی» می‌رود و از او می‌خواهد که او را راهنمایی کند که چگونه می‌تواند یک نقاش مدرن باشد. دالی تنها چیزی که به جوان می‌گوید این است که «توقف خودت باش، در همین زمان باش». تو نمی‌توانی نقاشی باروک یا کلاسیک بکشی، تو خودت را فریب می‌دهی و تنها تقلید می‌کنی. دو نگرش وجود دارد که با همدیگر مرتبط هستند و اینها سبب سردرگمی موسیقیدانان در ایران شده است. می‌دانید چند بار از من سوال شده است که شما پیرو کدام آهنگ‌ساز هستید؟ و من گفتم: «هیچکس!» آهنگ‌سازانی را دوست دارم ولی دلیلی نمی‌بینم که





• ما در آنجا آهنگ‌سازان مختلفی داشتیم که اساتید بودند. هر کدام به یک طریق تدریس می‌کردند. آهنگ‌سازی که استاد من بود بصورت انفرادی تدریس می‌کرد. برای اینکه مسائلی که با من مطرح می‌کرد فقط به من مربوط می‌شد. می‌دانید در زمانهای قدیم، چگونه آهنگ‌سازی را تدریس می‌کردند؟ خیلی جالب بوده است. آهنگ‌ساز به هنرجوی خود می‌گفت پارتیتور آثارش را برای بخشهای مجزای ارکستری بازنویسی کند. می‌دانید یعنی چه؟ یعنی کپی کردن. با کپی کردن گامهای اولیه آهنگ‌سازی را فرا می‌گرفتند، یعنی همان متد "Mimesis" می‌میسس. مثل بچه‌ای که از بزرگتر تقلید می‌کند تا بالاخره زمانی فرا می‌رسد که راه خودش را پیدا می‌کند، ولی برخی از اساتید ایران در بچگی می‌مانند و دایم به تقلید کسان دیگر می‌پردازند و فکر می‌کنند آهنگ‌ساز هستند.

• شما در قسمتی از گفت‌وگو ایراد گرفتید که هنرجویان در گیر فراگیری علوم پایه‌ای منسوخ شده هستند، اما در این جا این مسیر را لازم و ملزوم همدیگر می‌دانید.

• من نمی‌گویم آن راه را نرویم. آن راه را برویم، ولی نه چهار سال. با دیدگاه امروزی، نه دیدگاه غریزه و بازمانده‌ی ۴۰ سال پیش. من معمولاً با دانشجویانم با سکوت آغاز می‌کنم. چونکه تنها در سکوت است که انسان می‌تواند بشنود. به نظر من تقلید برای یادگیری مهم است البته تنها برای یادگیری و بعد از اینکه فرد فرا گرفت باید کار خودش را انجام دهد و ادای دیگران را در نیورد.

• شنیده می‌شود کسانی که در آزمون ورودی کنسرواتوارهای اروپایی شرکت می‌کنند و بطور مثال قطعاتی به فرم سونات به هیئت ژوری ارائه می‌دهند، آنها را مردود می‌کنند و هیچ ارزشی برای آن آثار قائل نمی‌شوند. این شنیده تا چه حد صحت دارد و آیا این موضوع تنها به جای خاصی مربوط می‌شود و یا اینکه در تمام آکادمی‌های مطرح دنیا عمومیت دارد؟

• خیر. بستگی به هیئت ژوری دارد. عموماً آنها به این توجه دارند که آیا شما قریحه آهنگ‌سازی دارید و یا اینکه تقلید می‌کنید و مهم نیست که شما چه نوع و چه فرمی موسیقی نوشته‌اید. مدرک برای آنها مهم نیست. شما که روی صحنه نمی‌روید که مدرکتان را نشان دهید. شنوندگانی هم که به کنسرت می‌آیند قصد ندارند که مدرک دکترای کسی را ببینند، آنها می‌خواهند بدانند این آهنگ‌ساز چه نگرشی دارد و با موسیقی او آشنا شوند. به نظر من، مسئله اساسی

الان با اتفاقات امروز دست به گریبان هستیم ولی ۳۰ سال بعد همین اتفاقات را در یک بافت تاریخی طور دیگر تفسیر می‌کنیم.

ما چه بخواهیم، چه نخواهیم آدمهای پست مدرن هستیم، بخصوص ما ایرانی‌ها. ما الان در شرایطی هستیم که هیچوقت در هیچ دوره تاریخی مشابه‌اش نبوده است. تکنولوژی امروز دستیابی به اطلاعات را خیلی آسان کرده و این سبب شده که خواه ناخواه در آن واحد در یک اتاق کوچک در معرض داده‌هایی قرار بگیریم که از زمان‌ها و مکان‌های مختلف برخاسته است، بهمین منظور است که می‌گویم پست مدرن هستیم. این دید که از ارتباط دادن وقایع نا همگون یک دید کاملاً جدیدی بدست می‌آید، ادغام آنها و کنار هم قرار دادن آنها، رابطه‌هایی که بوجود می‌آید رابطه‌هایی هستند که به ما دیدگاه و پرسپکتیو جدیدی می‌دهند و به این صورت که جهان را طور دیگری ببینیم، این اساساً مهمترین مطلبی است که در فلسفه‌ی آهنگ‌سازی مطرح است.

• موسیقی معاصر با گرایش‌های تونال و تونال آزاد و نگرشهای پلی استیلیستیک چگونه باید در مدارس عالی موسیقی تدریس و معرفی شود؟

• تدریس آهنگ‌سازی مطلبی است که نمی‌توان برای آن پداگوژی عمومی در نظر گرفت، چرا؟ بدلیل اینکه ممکن است مطالبی که برای یک هنرجو ضروری است برای دیگری نباشد. آهنگ‌سازی، مثل رقص ۲ نفره می‌ماند که یکی آهنگ‌ساز و دیگری ماتریال آهنگ‌سازی است. این ماتریال است که آهنگ‌ساز را می‌چرخاند. شما باید با ماتریال به اینصورت روبرو شوید و ببینید که ماتریال شما را به کجا می‌برد. «نونو» می‌گوید: «ماتریالی را که انتخاب می‌کنم ابتدا سعی می‌کنم پتانسیلی که درون آن ماتریال است درآورم و بعد سعی می‌کنم آنرا تقلید کنم».

تمام آهنگ‌سازان بزرگ افرادی بودند که استعداد این را داشتند تا پتانسیل ماتریال را کشف کنند. آموزش آهنگ‌سازی زمانی به هدف می‌رسد که این عمل بصورت انفرادی باشد و نمی‌توان برای همه نسخه یکسانی پیچید.

• بنابراین شما اعتقاد به تعلیم آهنگ‌ساز به شیوه‌ی مکتب خانهای دارید و با توجه به این که خود شما تعلیم یافته مراکز علمی اروپایی هستید آیا این تفکر در آنجا پذیرفته شده است؟



به سینه را خیلی می‌پسندم، می‌دانید چرا؟ چونکه همان روزهای اول که هنرجو نزد استاد می‌رفته بلافاصله فراگیری موسیقی را آغاز نمی‌کرده است. مدتی باید مثلا چای سرو می‌کرد. این خیلی مهم است و آنچه که به ما می‌آموزد این است که باید سرت افکنده و پائین باشد تا وقتیکه سرت در مقابل آن ماتریال افتاده نباشد نمی‌توانی موسیقیدان خوبی باشی.

• آیا این نظر که موسیقی ما به موسیقی بلوک شرق اروپا و بالخصوص روسیه نزدیک تر است و بهتر است ساختار موسیقی آنها را الگوی آهنگسازی آثار خود قرار دهیم را تأیید می‌کنید؟

• بهمین نسبتی که موج شدید و زیادی از اطلاعات توسط اینترنت، ماهواره و ... به ما می‌رسد دیگر فرقی نمی‌کند که روسیه کنار ما هست یا کشور دیگری. الان همه به هم نزدیک شده اند. شاید مطلبی را که می‌گوئید برای زمانهای قدیم مصداق داشته باشد.

• از حیث فرهنگی و هویت، این قرابت را اینترنت نمی‌تواند ایجاد کند. ممکن است دستیابی به فرهنگها را سهل الوصول و سریع تر کرده است ولی نمی‌توان آن را ملاک قرار داد.

• ممکن است اینطوری که شما می‌گوئید باشد، ولی به نظر من بیشترین تاثیر را فلسفه ذهنی است که می‌گذارد. من اعتقاد ندارم که موسیقی محلی می‌تواند روی موسیقی هنری تاثیر بگذارد. اتفاقا این برعکس است. شما شعر هنری را در نظر بگیرید. یک شعر هنری از شعر مردمی تاثیر نگرفته برعکس شعر هنری روی شعر مردمی تاثیر گذاشته است. من موسیقی فولکلوریک را جزء موسیقی هنری نمی‌دانم. موسیقی فولکلوریک یک لهجه است، نحوه زندگی است.

• بنابراین هویت در این مبحث چه معنایی پیدا می‌کند؟

• به نظر من هویت، فلسفی است. من تا الان یک بار هم نشده که در موسیقی‌ام از فاصله‌های شبه ایرانی مثل فاصله دوم افزوده استفاده کنم، ولی تمام دوستان اروپایی من می‌گویند قطعاً کاملاً شرقی است. قبل از انقلاب اگر از من می‌پرسیدند که یک فیلسوف

ایرانی را می‌شناسم، حتی یک نمونه هم نمی‌شناختم در حالیکه تعداد بیشماری از فلاسفه غربی را می‌شناختم. چشم همه ما به اروپا بود و

این است که ما می‌خواهیم یک پرسپکتیو، یک دیدگاه جدیدی را در زندگی ببینیم. بهمین خاطر دنبال هنر می‌رویم. من می‌خواهم ببینم که شما زندگی را چگونه می‌بینید و من هم از شما یاد بگیرم.

برخی آثار جدیدی که می‌شنویم، متوجه می‌شویم که آهنگ سازان متاخر بازگشتی به آثار تونال به علاوه‌ی دستاوردهای موسیقی معاصر داشته‌اند و این سبب شده است که ما یک عدم قطعیتی را در فرم و تکنیک‌های آهنگسازی شاهد باشیم. از سوی دیگر آهنگ‌سازی که در ایران به این شکل کار می‌کنند نهایتاً آن چیزی که از آثار آنان می‌شنویم بیشتر شبیه به تمرینات هارمونی و کنترپوان و مشق موسیقی است.

کنسرواتوار یعنی چه؟ یعنی چیزی را بگونه‌ای نگه داری که محفوظ بماند و خراب نشود. ولی متأسفانه کنسرواتوار خراب شده است و مثل این می‌ماند که در زورق‌های جدید گوشت مانده می‌پنجیم. «اورسون ولز» می‌گوید: «تکنیک را یاد بگیر و سپس بنداز دور»، یعنی اینکه تکنیک باید در وجود تو شکل بگیرد و دیگر فکرش را نکنی مثل دستور زبان که ما وقتی حرف می‌زنیم دیگر به آن فکر نمی‌کنیم. موسیقی باید جزئی از تفکر یک آهنگ‌ساز شود تا بتواند به بعد موسیقی وارد شود و هر کس که بتواند به آن بعد برود به هیچ قیمتی حاضر نیست از آن بیرون بیاید. شما فقط به تنهایی می‌توانید به آن بعد بروید. کسانی که نمی‌توانند به آن عالم بروند همیشه در تقلید می‌مانند و همیشه کاری می‌کنند که تکراری است. از این دسته متأسفانه در ایران خیلی خیلی زیاد هستند.

• طی چند دهه اخیر آهنگ‌سازان اروپایی رویکردی به موسیقی تونال داشته و از آتونال پرهیز می‌کنند. نظر شما در این خصوص چیست؟

• اشاره خوبی داشتید، اینکه خیلی از موسیقی‌های مطرح امروزه آتونال نیستند، ولی تونال هم نیستند. به عنوان نمونه «کیچ» به دنبال نظم دیگری است، خاستگاه او فرق می‌کند و به تونال و غیرتونال توجه‌ای ندارد و وقایع دیگری را جایگزین وقایع علی تونال میکند. فقط می‌توانیم بگوئیم موسیقی کیچ احتیاج به کادانس ندارد. کادانس یعنی شکل دهنده، فرم دهنده موسیقی در موسیقی تونال.

آهنگ‌سازی، مثل رقص ۲ نفره می‌ماند که یکی آهنگ‌ساز و دیگری ماتریال آهنگ‌سازی است... تمام آهنگ‌سازان بزرگ افرادی بودند که استعداد این را داشتند تا پتانسیل ماتریال را کشف کنند

• شما از سیستم آموزش موسیقی در ایران چه تصویری دارید؟  
• من سیستم آموزش سینه

از ایران اطلاعی نداشتیم. من تازه در اروپا پی بردم که ایرانی‌ام و تا زمانیکه در ایران بودم مفهوم ایرانی بودن را نمی‌دانستم. در حالیکه هویت من همان است که در آثارم مشهود است.

ه هویت در آثار شما چگونه نمود پیدا می‌کند؟

• من میل ندارم در این رابطه چیزی بگویم. این را باید دیگران بگویند. من حتی روی آثارم نام ایرانی نگذاشته‌ام مثلاً بگویم سوئیت ایرانی.

ه برخی از موسیقی دانان ایرانی بر این عقیده‌اند که موسیقی ایرانی برای جبران عقب ماندگی‌اش از اروپا، لازم است میان بُر زده و از علوم هارمونی قرن بیستم با امکانات گسترده‌اش استفاده کنیم و در این خصوص نیازی به تجربه کردن و دستیابی به علوم هارمونی مختص به موسیقی ایرانی نیست. برخی از موسیقی دانان هم معتقدند که بایستی همان تجارب را بطور مجرد داشته باشیم تا به علوم هارمونی مختص به خود دست یابیم. در این خصوص نظر شما چیست؟

• این مطلب خیلی پیچیده تر از آن است که بتوان در زمان کوتاهی به آن پرداخت. در این موضوع چند مطلب مختلف باید مد نظر قرار داد. بطور کلی من اعتقادی ندارم که باید تجربه اروپائیان را داشته باشیم. ما مسائل خودمان را داریم. شاید چند صدایی زیبایی که آقای حسین علیزاده تجربه می‌کنند می‌تواند توسط موسیقیدانان دیگر ادامه یابد و قطعاً به جریانهای دیگری منجر می‌شود که در موسیقی اروپایی نیست.

ه دقیقاً منظور از این سوال همین است. آیا شما اعتقاد دارید ما باید به یک هارمونی ویژه‌ی موسیقی ایرانی دست یابیم یا این که نیازی نیست، و هارمونی قرن بیستم پاسخگوی این نیازها هست.

• اولاً من اصلاً لازم نمی‌بینم که ما سعی داشته باشیم تا موسیقی ایران جهانی شود، دوم اینکه شما اگر به قطعه «فیه مافیه» گوش دهید موسیقی اصیل ایرانی در مایه بیات ترک در بستر سمفونیک. هرکدام کار خودشان را در کنار هم می‌کنند. اتفاق جالب این است که، بقول فرانک شفر  $3=1+1$  یعنی یک چیز جدید بوجود آمده است. شنوندگان در اروپا بسیار از این قطعه استقبال کردند. برای اینکه من سعی نکردم این دو موسیقی را با هم تلفیق کنم چون نمونه مناسبی از تلفیق تاکنون بدستم نیامده است. در تلفیق موسیقی ایرانی با موسیقی سمفونیک معمولاً این موسیقی شرقی است که ضرر می‌کند. موسیقی ایرانی باید تمام فواصل مختص خودش را از دست بدهد تا بتواند اجرا شود. زیباترین و ظریفترین نکات را باید از دست بدهد. مگر ما در موسیقی دنبال چه چیزی هستیم؟ ما به دنبال همین ظرافت‌ها هستیم. کلیات در موسیقی بی اهمیت‌اند فقط جزئیات هستند که برای ما جالب هستند. من اعتقاد دارم موسیقی اصیل ایرانی نیازی به هارمونیزه شدن ندارد. ظرافت‌هایی که در موسیقی اصیل ایرانی است برای این است که یکصدایی است و اگر این موسیقی چند صدایی شود مشکل است که این ظرافت‌ها را تشخیص داد. تمام این تزئین‌ها از بین می‌رود و از زیبایی کاری می‌کاهد.

## شنونده جدی موسیقی علاقه‌مند است قطعه‌ای بشنود که از کس دیگری نشنیده است

ه این صحبت، تناقض دارد با تأیید شما روی کار آقای علیزاده. چون آقای علیزاده به چند صدایی توجه دارند.

• ولی آقای علیزاده با موسیقی ایرانی کنترپوانتیک برخورد می‌کنند که از ظرافت‌ها نمی‌کاهد و ایشان بعنوان یک استاد مسلماً به زیبایی موسیقی اصیل واقفند. در این مقوله آقای متبسم نیز شیوه‌ی خوب و زیبایی دارند. بخاطر اینکه آنها در این امر هیچ کاری با

موسیقی اروپایی و غربی ندارند و کار خودشان را می‌کنند. حتی کنترپوانتی که آقای علیزاده ساخته‌اند تا جایی پیش رفته که در آن واحد از مقام‌های متفاوت استفاده می‌کنند. این کار شروع خیلی خوبی است.

ه برخی از آهنگ سازان معتقدند استفاده تماتیک یا ریتمیک از مواد موسیقی محلی و یا آثار تصنیف شده قدیمی از قوه‌ی خلاقیت آهنگ‌ساز می‌کاهد و ماهیت خلق یک اثر هنری کم رنگ می‌شود. نظر شما در این خصوص چیست؟

• من خودم اصلاً استفاده نمی‌کنم. چون من ملودیک فکر نمی‌کنم. مثلاً بارتوک از موسیقی محلی استفاده می‌کرد و لی آنرا به موسیقی خودش تبدیل می‌کرد. موسیقی بارتوک، موسیقی محلی نیست بلکه موسیقی بارتوک است. بارتوک قصد نداشته که روی موسیقی‌اش مَهرمجارستانی بزند. او از موسیقی محلی به عنوان ماتریال استفاده می‌کند و آن را تبدیل به ماتریال بارتوک می‌کند.

ه شما برای ارائه موسیقی ایرانی در بستر موسیقی کلاسیک غربی، آیا موافق با تعدیل فواصل ایرانی هستید؟

• خیر. موافق نیستم که فواصل، تعدیل یابند. تعدیل فواصل ایرانی، ماهیت موسیقی ایرانی را تغییر می‌دهد. حتی در حال حاضر در تمام دنیا پذیرفته شده است که سازها را به گونه‌ای طراحی کنند که امکان اجرای موسیقی با فواصل غیرتعدیل شده را بدهد.

ه پیرو همین بحث، اگر به نگرش تعدیل فواصل موسیقی غربی در اروپا توسط باخ توجه داشته باشیم به این نتیجه می‌رسیم که الزاماً فواصل دیز و بمل پیش از تعدیل نبوده که گردش ملودی را جهت دار می‌کرده بلکه به اعتقاد باخ با یکسان گرفتن این دو فاصله در بستر هارمونیک می‌توان دیز و بمل بودن نت را هدفمند کرد. آیا این تفکر در موسیقی ایرانی برای فواصل مربوطه مصداق پیدا می‌کند؟

• خیر. دلیل باخ برای تعدیل به منظور مدولاسیون بوده است. دیدگاهی که باخ در مورد تونالیت‌ها داشته با دیدگاه امروز ما فرق می‌کند. او به تونالیت‌ها خیلی ساده تر فکر می‌کرد، او با هگزاکورد سر و کار داشت که بحث خودش را دارد. ولی بطور مثال اگر فاصله بیات ترک را تعدیل کنیم ظرافت نهفته در آن را از بین برده ایم. الان در اروپا بسیار تلاش می‌کنند تا از این فاصله‌ها بصورت ساختاری و نه بعنوان افکت یا رنگ بخصوص استفاده کنند. مردم ما می‌توانند این فاصله‌ها را بشنوند. این یک حسن است. پس چه لازم است این ظرافت‌ها را تغییر دهیم، ما باید با یک فکر پویا از اکتاو موزی یا پنجم موزی در جای خودش استفاده کنیم. در موسیقی هیچ چیز را دور نمی‌ریزند و هرچیزی یک موقعی مورد استفاده قرار می‌گیرد باید ببینیم که چه چیزی را کجا استفاده کنیم.

• در شماره‌های پیشین گزارش موسیقی دو گفت‌وگو با آقایان رضا والی و بهزاد رنجبران داشته‌ایم که دو نگرش متفاوت از استفاده و بهره‌گیری از مواد موسیقی ایرانی داشتند که منجر به زیبایی‌شناسی متفاوتی شده است. می‌خواستم در صورت امکان نظراتان را در مورد نگرش این آهنگ‌سازان بفرمایید.

• متأسفانه آثار این دوستان را تاکنون نشنیده‌ام و گفت‌وگوها را نخوانده‌ام. مسئله اصلی این است کاری که قبلاً شنیده شده و شما از آن استفاده می‌کنید در حکم تأیید اثر خودتان استفاده کنید مثل اینکه شما در حین صحبت‌هایتان برای تأکید بیشتر، از یک بیت شعر استفاده می‌کنید تا مَه‌ری برای تأیید گفته‌هایتان باشد. بنابراین استفاده از ماتریال دیگر تداعی‌های دیگری ایجاد می‌کند. من معمولاً استفاده نمی‌کنم و اگر قصد داشته باشم استفاده کنم برای ایجاد تداعی خاصی است. اصولاً ۲ نگرش فلسفی وجود دارد. یکی خودش را با آنچه که در بیرون اتفاق می‌افتد وفق می‌دهد و یکی درون‌گرا یعنی اینکه واقعیت با آنچه که دریافت می‌کنید متفاوت است، مثل یک میله مستقیم که در آب فرو می‌برد شکسته دیده می‌شود در حالیکه واقعیت آن صاف است.

• شما در گفت‌وگویی جداگانه اشاره کرده‌اید که هر موسیقی‌دان ایرانی با هر ابزاری و هر نوع سبکی موسیقی خلق کند، بالاخره ایرانی است. برخی از موسیقی‌دانان با شما هم عقیده نیستند. چگونه این گفته را توجیه می‌کنید؟

• من فکر می‌کنم هر کدام از ما خصوصیتی در نحوه زندگی‌مان داریم که این در هر کاری که می‌کنیم نقش بازی می‌کند همینطور برای یک آهنگ‌ساز در موسیقی‌اش نمایانگر ملیت و هویت اوست. من حتی یک بار ملودی ایرانی ننوشته‌ام، برای اینکه لازم نمی‌بینم روی خودم مَه‌ریزیم، یا ما ایرانی هستیم یا نیستیم. اگر ایرانی هستیم پس نیازی نیست روی پیشانی خودمان مَه‌ریزیم. بنابراین لازم نیست برای اینکه موسیقی مان ایرانی باشد از فواصل شبه ایرانی - مثلاً دوم افزوده - استفاده کنم و تصویری را که اروپایی‌ها از موسیقی ما داشته‌اند ملاک قرار دهیم و از آن استفاده کنیم این یک فاجعه فرهنگی است. بدترین نوع غربزدگی است.

**موسیقی، امروز به من این امکان را می‌دهد که بتوانم سرعت این قطار سریع و سیر زمان را طوری کند کنم که بدون مشکلی پیاده شوم.**

• دقیقاً رضا والی همین عقیده را داشته که موسیقی مدرن این امکان را به ما می‌دهد که بتوانیم موسیقی مان را با حفظ همان ظرافت‌ها اجرا کنیم بطوریکه این آهنگ‌ساز نوازندگان غربی را وادار کرده است تا فواصل ایرانی را بنوازند.

• خیلی خوب. ولی تنها مسئله فواصل موسیقی نیست، خیلی بیشتر از این مسائل است. برای من بیات ترک فقط «سی کرن»

نیست بلکه یک فرهنگ است. من یک بار قطعه «مرغ سحر» را برای یک نوازنده فلوت آلمانی تنظیم کردم تا در مجلسی اجرا کند، وقتی قطعه را نواخت مثل این بود که قطعه‌ای از «هایدن» اجرا می‌کند و حالت غربی داشت. از سوی دیگر ما یک اثر بنام سمفونی «منوتون» اثر «ایو کلاوین» توسط ارکستر سمفونیک تهران در وین اجرا کردیم. در این قطعه باید آکورد سل ماژور به مدت بیست دقیقه بصورت مستمر و کشیده اجرا می‌شد و بعد از آن بیست دقیقه سکوت. بعد از اجرا نظر یکی از موسیقیدانهای اتریشی را جویا شدم و وی با اظهار خرسندی گفت که آکورد سل ماژور شما ایرانی بود. در اجرای سمفونی هفت بتهوون توسط ارکستر سمفونیک تهران در اتریش، من تفسیرهای خودم از سمفونی را استفاده می‌کردم تا شکل تازه‌ای پیدا کند در یکی از تمرین‌ها یکی از نوازندگان ارکستر یک CD از همین سمفونی را با اجرای «کارایان» را به من داد و از من درخواست کرد که آن را بشنوم. من که منظور او را دریافته بودم با خنده به وی گفتم این کارایان است و من مشایخی، شما هم ارکستر سمفونیک تهران هستید و نه ارکستر فیلارمونیک برلین. ما قرار نیست که اروپایی‌ها را تقلید کنیم. من می‌خواهم نادر مشایخی باشم و از این بابت هم راضی هستم.

• آیا مخاطبین شما نیز با این دیدگاه آشنایی دارند و یا اینکه به تصور آنها اجرای این ارکستر را از ضعف آن می‌دانند؟

• فکر نمی‌کنم. چون آنها می‌دانند کسی که قصد دارد اثری را از بتهوون اجرا کند سعی دارد به گونه دیگری اجرا کند و تفسیری که خودش از آن دارد را اجرا کند و شنونده هم قرار نیست کارایان بشنود. شنونده مایل است بداند برداشت ما از این اثر چگونه است. بنابراین ما دنبال اروپایی برویم مردود است و همین فعالیت‌هایی که آقای علیزاده



و موسیقیدانان دیگر انجام می‌دهند یک دید پست‌مدرن ارائه می‌دهند.  
**۵ برای توسعه موسیقی جدی، چه راهکارهایی پیشنهاد می‌کنید؟**

• به نظر من مشکل ما مشکل شنیداری است. ما چگونه موسیقی می‌شنویم. خلق موسیقی مشکل نیست، بلکه شنیدن موسیقی است که مشکل است. شنیدن موسیقی در ایران به عنوان یک کار جنبی و حاشیه‌ای محسوب می‌شود. شما چند نفر را می‌شناسید که نیم ساعت از وقتش را برای شنیدن موسیقی بگذارد و هیچ کار دیگری همزمان با شنیدن موسیقی نکند، نه کتاب بخواند، نه صحبت بکند، و نه کارهای دیگر، فقط و فقط موسیقی بشنود. من که کسی را نمی‌شناسم. منظور من موسیقیدانها نیست بلکه افراد عادی است. آنها برای دیدن سریالهای تلویزیونی و خیلی کارهای دیگر وقت می‌گذارند. سوار آسانسور می‌شویم یک موسیقی بی سر و ته پخش می‌شود، سوار تاکسی می‌شویم مجدداً موسیقی بی سر و ته می‌شنویم. در همین گیر و دار چند دانشجوی موسیقی گرد من جمع می‌شوند و از من می‌پرسند پیام شما در خلق «فیه مافیه» چیست؟ اینجا پیام برای آنها مهم جلوه می‌کند نه خود موسیقی، یعنی اینکه موسیقی فقط جنبی است. متأسفانه در جمعی شرکت داشتیم و شخصی که خود شاعر نیز بود رو به من کرد و گفت، می‌دانید حُسن موسیقی چیست؟ حُسن موسیقی این است که می‌توانی همزمان با آن کار دیگری کرد. من با جمله معترضه گفتم: نه، این استنباط اشتباه است! شما زمانیکه به سمفونی مالر گوش می‌دهید قادر نخواهید بود به کار دیگری بپردازید و هر کاری مزاحم خواهد بود، چونکه آن موسیقی می‌گوید که فقط به من توجه داشته باش. من بر این عقیده هستم که کشورهایی که صحرا دارند سکوت را کشف کردند نه جان کیچ. زمانیکه ما سکوت را کشف می‌کنیم تازه می‌فهمیم که موسیقی چیست.

**۵ آیا تاکنون آثار خودتان را دسته‌بندی و یا دوره بندی کرده اید؟**

• زمانیکه من در وین بودم کارهایی می‌کردم که بیشتر در ارتباط با ریاضیات و اعداد اول بودند. چونکه اعداد اول نظم مشخصی ندارند. در واقع نظم آنها برای ما غیرقابل درک است و خیلی پیچیده است. هر چقدر که به سمت اعداد اول بالاتر می‌رویم تعداد آنها کم و کمتر می‌شود تا جائیکه به نظر می‌رسد که دیگر عدد اولی وجود ندارد به یکباره سر و کله یکی از آنها پیدا می‌شود. این مطلب برای من خیلی جالب بود و از سال ۱۹۸۵ اساس کارم شد. من سعی کردم سیستم اعداد اول در تمام پارامترهای موسیقی بکار ببرم. یک قطعه برای سلوی فلوت از اولین کارهای من با اعداد اول بود. اپرای «ملکوت» قسمت اول آن که حدود ۱۰۰۱ میزان است تماماً با اعداد اول تصنیف شده است.

• لطفاً از ترکیب این تفکر در موسیقی بیشتر توضیح دهید.

• داستان «ملکوت» اثر «بهرام صادقی» در واقع سه تا داستان است. این اولین داستان پست‌مدرنیست که من می‌شناسم. جالب نیست؟ سه مطلب مختلف با هم پیش می‌روند و در آخر به هم می‌رسند. فصل اول یک داستان مستقل بوده و فصل دوم نه تنها داستان دیگری است بلکه از لحاظ ادبی هم ساختاری متفاوت دارد و دوباره فصل سوم ادامه فصل اول است، فصل چهارم ادامه فصل دوم و بهمین طریق.

من در این قطعه به هر کدام از اعداد اول یک کیفیت موسیقایی داده‌ام. مثلاً به یکی ریتم می‌دهم یا یک زیر و بمی صدا، یا یک دینامیک، و یا یک واقعه موسیقایی می‌دهم. تمام این اپرا با اعداد اول ساخته شده است. قسمت اول آن تا حدودی ساده تر است ولی بتدریج پیچیده و پیچیده تر می‌شود. اگر به پارتیتور این اپرا دقت کنید، ملاحظه خواهید کرد اولین فیگور را برای عدد اول ۵ در نظر گرفته ام، چونکه اگر اعداد ۲ و ۳ استفاده می‌کردم بدلیل تکرار نزدیک بهم آنها موسیقی را شلوغ می‌کرد.

دوره دوم به آثار گرافیکی تعلق دارد. موسیقی گرافیکی که من کار می‌کنم انتقادی است به موسیقی آلتاتوریک "Aleotorik" که به معنی موسیقی شانس است. همه فکر می‌کنند موسیقی گرافیکی یک نوع موسیقی شانس است، در حالیکه موسیقی گرافیکی من اینطور نیست و برعکس عمل می‌کند. موسیقی آلتاتوریک به این صورت است که شما آزادی از هر جا که مایلید وارد شوید و هر جا که می‌خواهید بیرون بروید یعنی آزادی‌ها را زیاد می‌کند. ولی من عقیده دارم در واقع در یک اجرا نوازنده آنچنان آزادی ندارد. برای اینکه در نهایت آن واقعیتی که برای شنونده وجود دارد همان یک باری است که نوازنده در حال اجرا است. شما آزادی در این اتاق راه بروید ولی نمی‌توانید از این اتاق بیرون بروید. در واقع این آثار گرافیکی تاثیری گذاشت روی کارهای دیگر و یک درامی بوجود آورد و کار من را دراماتیک کرد. در کوارتت زهی من از همین چارچوب استفاده شده است. این کوارتت زهی از این جنبه با اهمیت بود که برای اولین بار دیدی کاملاً جدید را در موسیقی گرافیک مطرح می‌کند. در این آثار مثل این است که یک موسیقی را در حال عبور، سریع بشنوی و گذر کنی. در همین جا من کشف کردم که فرم یعنی نسبت اجزاء. برای من دیگر ساختارهای سنتی اکسپوزسیون، دوولیمان و غیره مطرح نبود و بیشتر به نسبت اجزاء متمرکز شدم. بهمین طریق پی بردم که فرم بطور کلی یعنی تناسب. سمفونی هم تناسب اجزاء است. سمفونی‌های بتیهون را گوش کنید، متوجه خواهید شد که در سمفونی اول سنگینی کار روی موومان اول است و بتدریج تا سمفونی ۹ که سنگینی آن روی موومان آخر می‌افتد، در واقع نسبت‌ها را تغییر داد. مهمترین کاری که بتیهون در پیشبرد فرم سمفونی انجام می‌دهد همین مطلب است، در حالیکه سمفونی‌های موتسارت سنگینی کار روی موومان اول است. حالا اینکه این دید فلسفی از کجا و از چه زمانی آمده است مطلبی جداگانه است.

در دوره سوم سعی کردم که موسیقی اصیل ایرانی هم استفاده کنم. موسیقی معنی ندارد، صدا معنی ندارد. برای من موسیقی مثل یک تونل است که ما را از ابعاد خودآگاه به ابعادی می‌برد که در حالت خودآگاه قادر به رفتن به این ابعاد نیستیم. موسیقی امروز به من این امکان را می‌دهد که بتوانم سرعت این قطار سریع و سیر زمان را طوری کند کنم که بدون مشکلی پیاده شوم. اینکه می‌گویند موسیقی آدم را به فکر وا می‌دارد، یعنی آدم اول فقط به موسیقی گوش می‌کند و بعد در موردش فکر می‌کند نه همزمان.

دوره بعد از خلق اپرای ملکوت، افکاری که در سر می‌پروراندم به این نتیجه رسیدم که لازم نیست من برای موسیقی معنایی تعریف کنم. موسیقی از اصوات تشکیل شده است و اصوات هم معنایی ندارند. موسیقی با شنونده شکل می‌گیرد و هویت پیدا می‌کند. یعنی نمی‌توان گفت آهنگ‌ساز این موضوع را می‌خواسته است. آهنگ‌ساز

هیچ چیزی جزء یک سری نُت نمی‌خواهد، زمانیکه آهنگ‌ساز، آهنگ‌سازی می‌کند وقت نمی‌کند به چیز دیگری فکر کند جزء اصوات. اینکه می‌شنوم آهنگ‌سازی می‌گوید تمام مدتی که این قطعه را می‌نوشتیم به موضوع خاصی فکر می‌کردم، بی معنا و انجام ناشدنی است. شما اگر واقعا دارید آهنگ‌سازی می‌کنید قادر نیستید همزمان به جزء اصوات به چیز دیگری هم فکر کنید.

به اعتقاد من در آهنگ‌سازی شما مجبور هستید که از دنیا و زمان حال خارج بشوید، همانطور که قبلا گفتم برای من فقط اصوات خیلی اهمیت دارند و دوست دارم در آن عالم باشم چون در آنجا تنها اصوات حضور دارند. البته این را باید بپذیریم آنچه که در ذهن مان می‌شنویم نمی‌توانیم به نُت در آوریم، چون اولین نُتی که روی کاغذ می‌نویسیم در خواهیم یافت که آن چیز دیگریست. در واقع آن چیزی که در ذهن ماست، به نگارش در نمی‌آید. همانطور که نوشتن را ادامه می‌دهیم، می‌بینیم که موسیقی ما تغییر می‌کند. بدون آنکه از طرف ما قابل کنترل باشد. در پایان آن چیزی که به شکل نت درمی‌آید؛ قطعه ماست. در واقع آن مبنای اولیه ذهنی شما از خاطراتان خواهد رفت و هیچ راهی برای دستیابی به آن نیست. «کور بوزیه» می‌گوید: «آدم طرح‌های خیلی عالی را در مغزش دارد، ولی اولین خطی را که روی کاغذ می‌کشد، فاجعه رخ می‌دهد و چیز دیگری می‌شود». از طرف دیگر «هانس هان» که با ویتگنشتاین جزء دایره وین بوده، در سلسله مقالات فلسفی خود می‌گوید: «فکر و عقل تنها قادر است ایده‌هایی را که در ناخودآگاه داریم چیدمان کند و از آن‌ها نتیجه‌گیری کند چون قادر نیست ایده‌ای جدید را خلق کند».

• در این وضعیت که تنها به اصوات فکر می‌کنید، چگونه قادرید آن را با جنبه دراماتیک پیوند بزنید و به آن بپردازید؟ چون در خلق چنین اثری لازم است به محتوای داستان نیز توجه داشت.

• این دو از هم جدا هستند، ما به عنوان آهنگ‌ساز قصد داریم توازی بین این دو برقرار کنیم، بین خود آگاه و ناخودآگاه. یعنی داستان در ذهن ناخودآگاه شما می‌نشیند و اصوات موسیقی از ناخودآگاه شما نشأت می‌گیرند.

دوباره به مسئله فن و هنر می‌رسیم. بخش‌هایی از آهنگ‌سازی فن است، بطور نمونه آهنگ‌ساز باید سازبندی بداند. ولی این آهنگ‌سازی

نیست. دانستن ارکستراسیون راول یا مالر خوب است ولی ادای آنها را در آوردن چیزی جز راول یا مالر بدل بوجود نمی‌آورد. وقتی ما آهنگ‌سازی می‌کنیم دیگر در این دنیا نیستیم. احتمالا در یک بعد دیگری غیر از ابعاد خودآگاه هستیم. من در مورد خوب و بدی خودآگاه و ناخودآگاه صحبت نمی‌کنم. من می‌گویم لازمه آهنگ‌سازی، برقراری توازن بین این دو است.

• آیا این اتفاق نیز برای آثار غیر دراماتیک ولی در قالب شعر و موسیقی مشترک است، و آیا باید شعر در ذهن ناخودآگاه بنشیند؟

• تا قبل از شروع قرن ۱۷، آثار آوازی پلی فونی و عمدتا از متون مذهبی بود و قابل فهم نبود و در واقع زیاد هم لازم نبود که متن فهمیده شود چرا که این متون را کمابیش هم می‌شناختند. ولی در زمان مونتته وردی، مادریگال فرم مهمی می‌شود که روی اشعار شاعران معاصر و در قید حیات، موسیقی گذاشته می‌شد و لازم بود که شعر، قابل فهم و شنیدن باشد. قدمی که توسط «مونتته وردی» در موسیقی اروپا برداشته شد، یکی از پنج قدم بزرگ موسیقی بود. یعنی موسیقی نسبت به متن واکنش بلاواسطه نشان می‌داد. یعنی کم کم تمام حرکات هارمونیک و ملودیک واکنشی بودند به متن مربوطه. برای من خیلی تعجب‌آور است که در اینجا کرال را بدون متن مربوطه آنالیز می‌کنند.

• اشعار در شکل‌گیری اصوات تاثیر می‌گذارند یا اصوات در شکل‌گیری اشعار؟

• بستگی دارد. من نمی‌توانم نسخه‌ای بیچم. هر کاری با کار دیگر فرق می‌کند. در موسیقی هیچگاه نمی‌توان بصورت کلی جواب داد. چون مجبور می‌شویم عمومیت بدهیم و این کار بخصوص در مورد آهنگ‌سازی نشان از نا آگاهی است.

• اصوات عریان و برهنه هستند که لازم است به آن‌ها فرم و شکل و رنگ بدهیم، که این خود مجددا مشغله‌های ذهنی برای شما ایجاد خواهد کرد و به ناچار از تفکر آن اصوات دور خواهید شد.

نمی‌توانم بگویم به فرم فکر می‌کنم بدون اینکه به اصوات فکر کنم. این اصلا عملی نیست. فرم به اعتقاد من تناسب است و نه هیچ





چیز دیگر. من به تناسب اجزاء موسیقی‌ام فکر می‌کنم و مانند آهنگ‌سازان دوران قدیم به بسط یک موتیف نمی‌پردازم.

• پس شما در حین ساخت موسیقی مقید به طول مدت زمان هستید.

• صد در صد. هرگونه ترکیب موسیقایی زمان یا بعضی وقتها زمان‌های مشخصی را بخودش اختصاص می‌دهد که در زمان ویرایش بارها ممکن است آن را تغییر دهیم و کم و زیاد کنیم. ما مجبور هستیم فرم موسیقی را از پیش برای خود طراحی کنیم، در غیر اینصورت با عدم وجود فرم قادر نخواهیم بود آهنگ‌سازی کنیم.

• از صحبت‌های شما این گونه استنباط می‌شود که شما نیز فرم را خلق می‌کنید و از فرم‌های ساخته خودتان و نه از فرم‌های متعارف گذشته استفاده می‌کنید.

• دقیقاً همینطور است. ما با این ماتریالی که در ذهنمان است فرم متناسب با آن را طراحی می‌کنیم. این فرم است که ساخت قطعه را ممکن می‌سازد. من هیچ میلی به بکارگیری فرم‌هایی که قبلاً ساخته شده و آهنگ‌سازان دیگر استفاده کرده‌اند ندارم و این نگرش فقط دیدگاهی معاصر نیست. شما حتی در فرم یک سمفونی برامس اختلافات عمده با سمفونی دیگران و حتی با سمفونی‌های دیگر خود می‌بینید. این اصلاً کار مسخره ایست که فرم‌های قرن ۱۹ اروپا را کپی کنیم. این بدترین نوع غرب زدگی است.

• آیا اعتقاد دارید که ما شروع به ساخت کنیم و خلق فرم، در حین ساخت، صورت گیرد؟

• خیر. بخاطر اینکه می‌دانم از آن هیچ چیزی بدست نمی‌آید.

• برای تبیین و ساخت فرم چه خصوصیتی را باید در نظر گرفت؟

• درست است که می‌گویند وقتی چراغ راهنمایی سبز است آزادید که حرکت کنید ولی شما اجازه ندارید که از خیابان خارج شوید و با خود رو به پیاده رو بروید. اطلاق فرم آزاد اساساً اشکال دارد و معتقدم کسی که آهنگ‌سازی می‌کند، باید به یک منطق فرمال برسد. بطور مثال آهنگ‌ساز اگر قصد دارد در قطعه‌ای تراکم ایجاد کند بداند که از چه عناصری می‌تواند استفاده کند و غیره.

• نام گذاری روی قطعاتتان برچه اساسی صورت می‌دهید؟

## در موسیقی هیچ چیز را دور نمی‌ریزند و هرچیزی یک موقعی مورد استفاده قرار می‌گیرد، باید ببینیم که چه چیزی را کجا استفاده کنیم

• دیگر امروزه مثل قبل از انقلاب فرانسه در اروپا فیگورهای مشخص موسیقایی برای بیان معانی وجود ندارد. بطور کلی فرمها انتزاعی هستند و هرکس برداشت خودش را دارد. من روی نام گذاری قطعه خیلی تاکید دارم و خیلی به این مسئله دقت می‌کنم. معمولاً از فرم قطعه، نام، انتخاب می‌کنم.

• در حال حاضر در اروپا از چه متدهایی برای تدریس آهنگ‌سازی استفاده می‌شود؟ و آیا لازم است که در وهله اول، به آموزش علوم

هارمونی و کنترپوان دوران گذشته بپردازیم؟

بله لازم است فراگرفته شود، ولی نه به این صورت که در ایران درس داده می‌شود. چند کتاب در حال حاضر، انجیل‌های موسیقی معاصر محسوب می‌شوند. یکی از آنها کتابی است از «پیر بولز». کتابی دیگر از «جان کیچ». من خودم متد پیر بولز را، در کتابی با عنوان «تفکر موسیقایی امروزه» در ۲ جلد دنبال کرده‌ام. در این ۲ جلد، بطور کلی به تمامی اجزاء موسیقی پرداخته می‌شود؛ فرم، هماهنگی اصوات، همزمانی اصوات، توالی اصوات، ارکستراسیون یا رنگ. علوم هارمونی و کنترپوان به ما یاد می‌دهد چگونه تکنیک‌هایی را که متعلق به خردمان است موشکافی و آناتومی کنیم اگر تنها مزیت آن این نباشد، مهمترین مزیت است.

• متد بولز از چه سرفصل‌هایی تشکیل می‌شود؟

• فصل اول، با فلسفه موسیقی جدید شروع می‌شود. چون بولز این کتاب را در پاسخ «آدرنو» می‌نویسد، ناچار است که جامعه‌شناسی و فلسفه پردازی کند. از فصل دوم به بعد وارد تکنیک‌های آهنگ‌سازی از جمله: فرم و ساختار، ماتریال و محتوا می‌شود. در این مورد کتاب‌های بسیاری موجودند که اگر ترجمه شوند خیلی مفید خواهند بود. من مصرانه پیشنهاد می‌کنم که این کتاب‌ها به فارسی ترجمه و در دانشگاه‌های ایران تدریس شوند. غالب کتاب‌های دهه ۵۰ به بعد، به چهار موضوع نامبرده (فرم و ساختار، ماتریال و محتوا) می‌پردازند. کتاب «برای پرندگان» نوشته جان کیچ نیز به این موضوعات پرداخته است که البته من در حال ترجمه آن هستم و امیدوارم هرچه سریعتر بتوانم ترجمه‌ی آن را به اتمام و پس از آن به چاپ برسانم.

• این گفت‌وگو، نکات آموزنده و قابل تأملی، به شخصه برای من داشت. از شما تشکر می‌کنم.

• خواهش می‌کنم. من هم متشکرم.

در ادامه‌ی گفت‌وگو، طبق روال همیشه در شماره‌های پیشین، مبتنی بر ارائه مقاله‌ای تحلیلی که به بررسی و تحلیل یک اثر می‌پرداختیم، مقرر شده بود قطعه‌ی «ماکولاتورن» برای تکنوازی فلوت توسط آهنگ‌ساز - نادر مشایخی - به تحریر درآید که متأسفانه علیرغم پیگیری‌های مکرر این نشریه، به دلیل مشغله کاری ایشان قادر به آماده کردن این مطلب برای چاپ نگردیدند.