

گفت‌و‌گوی سلام ریاضی با آذین موحد

موسیقی

نباید اجرا شود،

مگر اصول بیان

در آن رعایت شود

گفت‌و‌گو | آذین موحد را می‌توان یکی از افراد دانشگاهی مؤثر در حوزه‌ی آموزش موسیقی کلاسیک دانست. طی سلسله گفت‌و‌گوهای اختصاصی گزارش موسیقی با موسیقی‌دانان ایرانی داخل و خارج از کشور، قریب به دو سال بود که آذین موحد را به طور جدی برای یک گفت‌و‌گوی تخصصی دنبال کردم که متأسفانه هر بار این امر میسر نشد. اسفند ماهی که گذشت در خصوص دغدغه‌های ایشان و مسایل آموزشی، نشست صمیمانه و طولانی با وی داشتم که در پی می‌آید. از سروش ریاضی نیز برای همراهی و طرح برخی سوالات تشکر می‌کنم.

• آیا نوع آموزش و پرورش، به شرایط و بستر فرهنگی و اجتماعی جامعه بستگی دارد؟

طبیعی است که هر چیزی در بستر فرهنگی خودش معنا دار است و اهداف راز از روزی که برنامه‌ی ریزی می‌شود تا رسیدن به هر نتیجه‌ای، نمی‌توان از بستر فرهنگی منفک دانست. پس مقوله‌ی آموزش صدرصد باید متوجه مسائل فرهنگی باشد و پیش‌بینی مراحل آموزش، نقصان‌های فرهنگی، گرایش‌های خاص یادگیری و رفتاری که در هر جامعه است، باید منظور کرد. درارتباط با موسیقی کلاسیک، مکرراً با این دیدگاه روبرو هستیم که نباید سخت‌گیری کرد، چون این‌جا ایران است. من معتقدم با چنین دیدگاهی، فرهنگ معنا ندارد، ایرانی بودن ملاکی نیست تا استانداردهای آموزشی، اجرا و یا رویکرد آکادمی در موسیقی کلاسیک را رعایت نکنیم. ولی می‌توانم بگویم با توجه به گرایش‌ها و قابلیت‌های یادگیری که در دوران رشد افراد تحت فشارها و کمبودهای فرهنگی بوجود می‌آید، روش آموزش موسیقی کلاسیک در ایران را طوری برنامه‌ریزی کنیم که منطبق با کمبودهای جوانان و فرهنگ یادگیری در ایران باشد و این چالش را ایجاد کند تا نقصان‌هایی که طبیعتاً در فرهنگ ایران در این رابطه وجود دارد را برطرف کند. به همین خاطر، بخش اعظمی از مطالعاتم، مرتبط با همین نکته طرح گردیده که چون موسیقی کلاسیک از ارکان فرهنگ بومی ایران نیست، برای آموزش موسیقی کلاسیک در ایران باید به چه زوایا و نکاتی و حوزه‌هایی توجه کنیم که نتیجه‌ی امر یک استاندارد بین‌المللی باشد. شاید مواردی که من در آموزش نوازندگی بر آن تأکید دارم در دانشگاه‌های اروپایی یا آمریکایی صدرصد این چنین به آن نگاه نکنند. ولی من اعتقاد دارم با شرایطی فرهنگی که در ایران وجود دارد، ما حوزه‌های آموزش در موسیقی کلاسیک و موضوعاتی را که بدان می‌پردازیم باید به گونه‌ای باشد که به نتیجه‌ی مطلوب دست بیابیم و هم‌پای نظام‌های بین‌المللی باشد. بنابراین به عقیده‌ی من نظام آموزشی باید تحت شرایطی بومی‌سازی شود البته نه بدین معنا که استانداردها را

بومی‌سازی کنیم، خیر، استاندارد در موسیقی مشخص است که چیست، ولی روش تدریس و حوزه‌های یادگیری را منطبق با نیازهایمان کنیم که همان نتیجه‌ای که در کشورهای دیگر به آن رسیده‌اند به دست آید. برای رسیدن به آن استانداردها، ما باید حوزه‌های یادگیری در موسیقی کلاسیک را خیلی متنوع ببینیم و وارد موضوعات تخصصی‌تری شویم که می‌دانیم اثر بهتری در رفع نقصان‌های هنرجویان ایرانی می‌گذارد. مثلاً عدم آگاهی‌های فرهنگی نسبت به هنر اروپا و در حقیقت تکامل‌اندیشه در بستر تاریخی-اجتماعی اروپا یکی از نقصان‌های بزرگ بچه‌های ایرانی است. هنرجویان ایرانی باید، زیبایی‌شناسی و اصول زیبایی هنر که دائماً متحول شده و در دوره‌های مختلف تکامل اجتماعی در اروپا سبب پیدایش تفکرات و سبک‌های نو بوده و مشخصاً بر موسیقی تأثیرگذار بوده‌اند، آگاهی پیدا کنند و این اطلاعات کمک کرده تا معیار هنری پیدا کنند. ولی این‌ها به این‌جا ختم نمی‌شود. وقتی یک هنرجوی ایرانی به این موارد آگاهی پیدا کند باید چیزی‌تر، با فنون خاص نوازندگی هر دوره‌ی تاریخی آشنایی پیدا کند. اصول اجرایی هر دوره و زوایای زیبایی‌شناسی آن کمک کرده تا دنبال صدا و سونوریت و حال و حس صحیح موسیقی بروند.

همین ارتباط اولیه، بستری را می‌طلبد که همان شرایط اجتماعی و فرهنگی است. شما در آموزش‌هایتان در مورد تاریخ موسیقی صحبت می‌کنید و از آهنگ‌سازان دوره‌های معاصر نام می‌برید. به طور مثال هنرجویی که از شهرستانی دور آمده و در کلاس حضور پیدا می‌کند، نهایتاً از بین آهنگ‌سازان موسیقی کلاسیک، چایکوفسکی را بشناسد. در این حالت، فاصله‌ی فرهنگی اتفاق می‌افتد و ممکن است این‌گونه بسترسازی‌ای که شما از آن صحبت می‌کنید، عامل بازدارنده‌ای برای من هنرجوی نا آشنا باشد.

این دقیقاً به همان مسئله‌ای اشاره دارد که بارها تأکید داشته‌ام گسترش بی‌رویه‌ی موسیقی و خصوصاً موسیقی کلاسیک، به عنوان یک موعودا که به طرز غلطی در اذهان عمومی جا افتاده است. همه فکر می‌کنند یادگیری موسیقی باید از بستر موسیقی کلاسیک باشد. چرا؟ این بزرگ‌ترین نقصان فرهنگ موسیقی در ایران است. در واقع بزرگ‌ترین دشمن موسیقی در ایران، به خصوص پس از انقلاب، شیوع بی‌رویه‌ی آن می‌دانم. من اعتقاد دارم با توجه به مطلبی که به آن اشاره کردید، هر چه قدر گزینش اشخاصی که وارد دوره‌های تخصصی در این رشته می‌شوند، خاص‌تر انجام شود و به همان میزان آموزش آن‌ها دقیق‌تر صورت بگیرد، این افراد متولی بسترسازی صحیح خواهند بود. رادیو و تلویزیون قادر نیست در ایران درباره‌ی موسیقی کلاسیک بسترسازی کند و قاصر است، چون فاقدان‌دیشه‌ی هنری است. بنابراین از بین افراد علاقه‌مند و دارای سابقه غنی، باید برترین‌هایشان وارد دانشگاه شوند و تحت آموزش قرار گرفته و اصول و استانداردها را فرا بگیرند و سپس در اشاعه‌ی این نگاه آکادمیک کمک کنند، چون ما به عنوان نوازنده، تولیدکنندگان موسیقی هستیم و ما هستیم که جامعه را آموزش می‌دهیم و تعیین‌کننده‌ی سطح درک موسیقی هستیم و تعیین می‌کنیم استاندارد و نحوه برقراری ارتباط با این موسیقی چگونه است. با این شیوه‌ی برخورد، موسیقی کلاسیک برای قشر خاصی تعریف و خیلی محدود می‌شود و به نظر من هیچ اشکالی ندارد. موسیقی معنای خاصی دارد و واقعا برای خودش جایگاه و مفهومی دارد که از آن نمی‌توانیم افول کنیم. صدا و سیما، موسیقی‌ای که موسیقی عام و همگانی است را اشاعه می‌دهد ولی موسیقی هنری جایگاه دیگری دارد و ما که داعیه‌ی هنر کلاسیک را داریم باید تلاش مان را کرده تا حداقل، استانداردها را رعایت کنیم. پس اگر لازم باشد موقعیت‌های موجود را محدود کرده و افرادی را که جذب این رشته می‌شوند کم کنیم تا کیفیت را بالا ببریم، به مراتب مؤثرتر است تا این‌که بی‌رویه کمیت را رشد دهیم.

دارند؟ مفهوم موتیف‌ها، ریتم‌ها، رنگ‌های آن در سبک آهنگ‌ساز چگونه است؟ ببینید امروز بحث‌هایی در آموزش نوازندگی وجود دارد که همین بحث‌ها، استاندارد مدنظر من است. در این جا باید به سه مقوله، خیلی خیلی تأکید کنم: ۱- مقوله استراکچرال (ساختار)، البته درک ساختاری بدین معنا نیست که قطعه را آنالیز کنیم. درک ساختاری دقیقاً تنگاتنگ با تفسیر موسیقی و استفاده از صدا، آرتیکولاسیون و دینامیزم است. قابلیت فنی تان روی ساز به طوری که بتواند آن زوایای بیان و تفسیر را در ساز نشان دهد از اهمیت زیادی برخوردار است. ۲- مقوله‌ی "dynamic-static" یا پویایی و سکون که روند انرژی را در یک اجرا در برمی‌گیرد. ما وقتی اجرا می‌کنیم باید دقیقاً بدانیم پویایی قطعه چگونه بوجود می‌آید، گسترش‌های صوتی بر مبنای چه اتفاقات ساختاری، صورت می‌گیرد. این امر ریتم را در برمی‌گیرد، هارمونی را در برمی‌گیرد، یافت را در برمی‌گیرد، تنش و حل تنش را در برمی‌گیرد و می‌تواند انواع و اقسام عناصر موسیقی را در بر بگیرد، این‌ها به چه صورت در کنار هم قرار گرفتند و باعث فراز و نشیب صوتی می‌شوند. در نظام آموزشی ایران، به ندرت اساتید موسیقی کلاسیک، روی

همه‌ی همکاران من طی این سال‌های بعد از انقلاب تلاش کرده‌اند که موسیقی را فقط زنده نگه دارند، ولی به چه نحی؟ به نرخ این که پدر موسیقی دربیاید؟ در هنرستان موسیقی ما چه تفکر و اندیشه‌ی موسیقی کلاسیکی آموزش داده می‌شود؟ ارکستر سمفونیک ما به عنوان اولین نماد موسیقی کلاسیک در ایران، چه اندیشه‌ای از موسیقی کلاسیک را ارائه می‌دهد؟ یا شورای سیاست‌گذاری وزارت ارشاد، چه اندیشه‌ای را در مورد موسیقی کلاسیک هدایت کرده است؟ اساتید و بزرگان موسیقی که طی این سال‌ها همیشه در خط اول، تنگاتنگ دست در دست دولت، سیاست‌گذاری می‌کردند چه کرده‌اند؟ عده‌ای مانند ما بیرون از گود هستیم، ولی آن اساتید که تفکر موسیقی را به معاون فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد دیکته می‌کردند، چه کرده‌اند؟ آیا برای اشاعه و درک‌اندیشه صحیح موسیقی کلاسیک تلاش کردند یا این که خواستند از موسیقی کلاسیک در بسترهای دیگر استفاده بکنند؟ متأسفانه وقتی بررسی می‌کنید انگیزه‌ها فقط تجاری و سیاسی بوده و به هیچ‌وجه انگیزه‌های هنری نبوده است. به همین خاطر، اعتقاد دارم ما به عنوان دانشگاهی وظیفه داریم حداقل دانشگاه را علی‌رغم عدم شرایط مناسب، مکان‌اندیشه برای موسیقی کنیم و موظفیم که دانشگاه را آکادمیک نگه داریم. موسیقی کلاسیک در تمام دنیا از بستر آکادمیا یا لااقل تفکر علمی - هنری بیرون می‌آید.

بنابراین من بحث آموزش را شدیداً با استانداردسازی یکی می‌دانم و احساس می‌کنم کسانی که در امر آموزش فعالیت می‌کنند استانداردهای هنری و زیبایی‌شناسی و نظری، و کلان‌اندیشیدن را باید پیاده کنند. هرچه قدر این استانداردها بالاتر برود درک عموم بالاتر رفته و سطح سلیقه‌ی هنری آنان به استانداردهای مناسب می‌رسد.

• پس در حال حاضر بیش تر به بستر سازی معتقدید تا تولید دقیقاً.

• تأکیدتان به استاندارد موسیقی بسیار است. لطفاً در این خصوص توضیح بیش تری بفرمایید.

منظور من از استاندارد نتیجه‌ی امر است. ممکن است رویکردهای مختلفی مثل روش اروپایی یا روش آمریکایی اعمال شوند، ولی نهایتاً تولیدی که صورت می‌گیرد تولیدی در حد استاندارد است. حالا این تولید استاندارد در موسیقی کلاسیک چیست؟ واقعاً وقتی بررسی می‌کنید، در ایران بخش عظیمی از اجراهای ما به جز اجرای نت چیز دیگری نیست. اگر به‌جز نت، زوایای دیگری هم رعایت بکنند مشخص نیست آیا استاندارد بین‌المللی هست یا خیر. مثلاً ممکن است به غیر از این که نت‌ها صحیح نواخته می‌شود تولید صدا در اجرای یک قطعه‌ی باروک با معیارهای قرن نوزدهم باشد یا ویراسیون و دینامیزم‌ها رعایت اصول دوره را نکند، در صورتی که چنین چیزی دیگر مرسوم نیست. مثلاً «ویوالدی» را نباید با ویراسیون‌های قرن نوزدهم اجرا کرد. بیان موسیقی ایجاب می‌کند تا اجرا مطابق با اصول و ضوابط زیبایی‌شناسی هر دوره باشد و نمی‌توانید هر طور که دلتان می‌خواهد هنر نمایی بکنید. باید زوایای هنر دوره‌ی باروک را بشناسید و طبق آن اصول اجرا بکنید. باید نحوه‌ی "Projection" (رسانی و انعکاس) صدا و تلفیق هماهنگ‌ها روی سازتان را بدانید که در دوره‌های مختلف چگونه است. مثلاً در سونات باخ معیارهایی چون تمپو، موتیف و کادانس باید رعایت شود. به همین ترتیب یکی از استانداردهای مهم امروز، رعایت اصول سبک‌شناسی است، یا مقوله‌ی دیگر، درک مفاهیم ساختاری موسیقی در اجراست. باید ساختارها را در روند اجرا و در بیان سازمان نماد به آن دهیم. آیا فقط نت می‌زنیم یا می‌دانیم دو موتیفی که در کنار هم قرار گرفتند چه تفاوتی با هم



مقوله‌ی صدا با دانشجو‌یانشان کار می‌کنند. معمولاً مقوله‌ی صدا مورد بحث قرار نمی‌گیرد. خیلی‌ها پیانو می‌زنند، اما آیا زوایای صوت و گسترش صوت و حجم و اهمیت کیفیت صوت را در بیان موسیقی می‌دانند؟ همه ویلن می‌زنند و بسیار دقیق نت‌ها را اجرا می‌کنند، معمولاً هم بسیار کوک می‌زنند، ولی چند نفر واقعاً رابطه‌ی تنگاتنگ آرشه با دست چپ در راستای بیان موسیقی استفاده می‌کنند، چند نفر در این باره صحبت می‌کنیم و در روش آموزش خود سیستم، الگو و معیار برای آن داریم؟ روی فلوت هم به همین صورت است. شما نمی‌توانید فقط نت را اجرا کنید و زبان بزنید. نقش هوا و نقش آن انرژی که از هوای شما برای بیان صحیح جمله پشتیبانی می‌کند، چیست؟ مقوله‌ی دینامیک - استاتیک در واقعیت وارد بحث کنترل و اشراف بر بدن می‌شود. بحث دینامیک - استاتیک آن جاست که نوازنده توانسته آن موسیقی را در وجود خود درونی کند، همانند یک خواننده که زمان خواندن، فراز و نشیب‌های صوتی‌اش از احساسات وجود او بیرون می‌آید، نوازنده هم بایستی قابلیت کنترل روی سازش پیدا کرده تا انرژی‌های وجودش در صدایی که از سازش بیرون می‌آید نقش داشته باشد و یک بیان واقعی ارائه دهد. ۳- مقوله‌ی "Referential" یعنی تأثیر دوطرفه شنوندگان بر نوازندگان یا تأثیر موسیقی بر محیط و برعکس، بحث‌های خیلی خیلی



زیادی در مورد تأثیر مخاطب بر کیفیت اجرا و برعکس می‌شود. بزرگ‌ترین محقق یا عالم موسیقی در این حوزه «لئونارد بی‌مایر» از دانشمندان بزرگی بوده که در حوزه‌های روانشناسی و آنالیز و بیان و احساس کار کرده و اولین کسی است که «احساس و معنی» «emotion & meaning» در نوازندگی را مطرح می‌کند و جزو طرفداران تئوری‌های «گشتالت» است و خیلی از آموزش‌ها و تحقیقاتش بر مبنای فلسفه «جان دویی» فیلسوف تعلیم و تربیت معاصر آمریکایی بوده است. مایر در طبقه بندی‌های خود ماهیت موسیقی و تأثیر بیان را به حوزه‌های مختلف تقسیم می‌کند. مثلاً در یک دسته‌بندی، آیا موسیقی خودبه‌خود از طریق عناصر درونی خود معنا دارد و یا مسائل جانبی به آن معنی می‌دهند؟ آیا درک ساختارهای موسیقی و عناصر آن تهییج ایجاد می‌کند یا موسیقی خودبه‌خود احساسات را بر می‌انگیزد؟ آیا موسیقی خود به خود هیجان برانگیز و تحریک‌آمیز است یا صرفاً اگر منجر به تجربه‌ی هنری و زیبایی‌شناسانه باشد این چنین است؟ آیا همه‌ی موسیقی‌ها جهان‌شمول هستند یا درک موسیقی نتیجه‌ی تجربه و یادگیری فرهنگی است؟ همه این سوال‌ها بسیار چالش برانگیزند و ما را متوجه این نکته می‌کنند که زوایای مختلفی در اجرا اهمیت دارند. زوایای ساختاری، زوایای روان‌شناسی، زوایای ارتباطی، زوایای فرهنگی و غیره و غیره، چون همه‌ی این‌ها در تأثیرگذاری بر جامعه، مخاطب، هنرمند و فرهنگ دخیل هستند. در ایران، موسیقی خیلی اجرا می‌کنیم ولی آیا موسیقی‌مان کیفیت و استانداردها را رعایت می‌کند؟ بسیاری از این‌ها در یک نظام غربی خودبه‌خود به‌وجود می‌آید. یک بچه از سنین ۴-۵ سالگی که در آن سیستم پرورش یافته و مرتباً آن موسیقی را شنیده، با این مقولات آشناست. در حالی که متأسفانه ما در جامعه خود نمی‌توانیم با این مقوله آشنا شویم، چون معذورات وجود دارد. در نگاه غربی اصول زیبایی‌شناسی صدها کاملاً با زیبایی‌شناسی صدا در فرهنگ ما متفاوت است ضمناً دانشجویان و هنرجویان موسیقی کلاسیک کمتر فرصت این را می‌یابند که قابلیت و امکانات صدای سازشان را پی ببرند زیرا معمولاً در مکان‌های نامناسب و در آکوستیک بد تمرین می‌کنند. یا نگران همسایه‌ها و یا نگران خانواده هستند. برای همین تأمین مکان تمرین خوب با استانداردهای صحیح از وظایف کلیدی و غیرقابل‌مصلحه دانشگاه‌ها و آموزشگاه‌ها است که اتفاقاً در دانشگاه‌ها که به آن اصلاً توجهی نشده مدیران آن‌ها هم که اصلاً برایشان مهم نیست. شاید چون خود نوازنده نیستند اهمیت آن را نمی‌دانند.

• تمام این مواردی که اشاره داشتید مربوط به معلم موسیقی است و همان طور که همه‌ی ما در جریان هستیم این مبحث یکی از معضلات موسیقی در ایران است که برای آن، راه‌کارهایی باید اعمال شود. آیا لازم است اساتیدی از خارج از کشور به ایران دعوت کنیم یا این که در قالب بورسیه و اعزام دانشجویان به خارج از کشور را برای فراگیری، راه‌کار می‌دانید؟

به مسئله‌ی خیلی خوبی اشاره کردید. من اعتقاد دارم، همان طور که در نظام آمریکایی هم جا افتاده است نوازندگی و پداگوژی نمی‌توانند دو چیز منفک باشند. اعتقاد خیلی زیادی دارم که یک معلم نمی‌تواند نوازنده نباشد. یک معلم موسیقی باید یک نوازنده‌ی توانا باشد. ممکن است که تمام عشق و علاقه‌اش برای اجرا روی صحنه نباشد ولی بالاخره باید معلم دوره‌های عالی و تجارب عالی نوازندگی را طی کرده باشد تا بتواند تدریس کند. همان طور که در ابتدا اشاره کردم نوازندگی تنها به بحث فنی ساز و مهارتی ساز، و از طرف دیگر به بحث نظری موسیقی محدود نمی‌شود، بلکه واقعاً به زوایای روان‌شناسی و ظرافت‌های آن در مقوله‌ی اجرا وارد می‌شود. اجرای زنده

زوایایی دارد که بسیار بسیار پیچیده هستند و در هر شخصی نماد متفاوتی می‌توانند داشته باشند. بنابراین معلم باید آن تجارب را کسب کرده و با آن چالش‌ها روبرو شده باشد تا بتواند به حل آن‌ها، رفع مشکلات و یا ارائه‌ی آموزش‌های صحیح در این راستا باشد.

خیلی جای تأسف است که این را مطرح می‌کنم، اما باید بپذیریم که چون موسیقی کلاسیک یک مقوله‌ی وارداتی است افراد برای رسیدن به سطوح عالی آن باید در بستر آن یعنی در غرب به آن بپردازند تا آن را بخوبی درک کنند. چرا؟ چون درک یک فرهنگ مستلزم غوطه‌ور شدن در آن فرهنگ است، همان طور که این بحث در امر آموزش زبان سال‌ها صورت گرفته است و «چامسکی» روندهای خودجوش را که از بستر فرهنگی شکل می‌گیرند در امر آموزش زبان مهم می‌داند. امروزه همین زوایا در بسترهای آموزش موسیقی هم مطرح می‌شود و اهم تحقیقات عالی در ارتباط با حوزه‌ی روان‌شناسی موسیقی به تئوری‌های چامسکی وابسته هستند که بسترهای فرهنگی را بسیار اهمیت می‌دهد. بنابراین باز هم می‌گویم چون موسیقی کلاسیک وارداتی است واقعاً برای درک آن لازم است لااقل در مقاطع عالی، دوران نسبتاً طولانی در دل آن فرهنگ سپری کرده تا بتوانیم آن را از هر جهت درک کنیم. آیا تا کسی به ایران نیاید می‌تواند به فارسی شیوا و گویا سخن گوید؟ می‌تواند حافظ را صحیح بیان کند؟ البته این امر واقعاً دشوار است زیرا دانشجویان به‌خاطر مشکلات مالی و برخی مشکلات دیگر، مثل اخذ ویزا یا سربازی قادر به سفر نمی‌باشند. دورانی بود که اعتقاد داشتم حضور افراد خارجی در ایران و برگزاری مستر کلاس‌ها می‌تواند راه‌گشا باشد اما دیگر این گونه فکر نمی‌کنم، مگر این که طبق برنامه‌های هدف‌مند که هم دقیق برنامه‌ریزی شده و هم بسیار دقیق مدیریت گشته برگزار شوند. متأسفانه مقوله‌ی مستر کلاس‌ها در ایران عجیب شده‌اند. از طرفی برگزارکنندگان این کلاس‌ها مقصردند و از طرفی، خود شرکت‌کنندگان. مفهوم مستر کلاس از خود لغت مشخص است، یعنی کلاسی که در سطح استادی باشد. پس شخصی که تدریس آن را تقبل می‌کند باید آن قدر قابل و هنرمند باشد که بتواند راه‌کارهایی ارائه کند یا مطالبی را مطرح کند که با رعایت آن‌ها، اجرای هنرجو و مشکلات اساسی یا حداقل بخش اعظم آن‌ها رفع شوند. خب چنین شرایطی مستلزم آن است شخصی که تدریس را به‌عهده می‌گیرد خود ماهر باشد و حرف برای گفتن داشته باشد، همچنین هنرجویی که برای درس گرفتن حاضر می‌شود از شرایط بسیار بالا و خوبی برخوردار باشد تا در



به ایران دعوت کنیم. این امر به انگیزه و نگاهی متعالی برای جوانان باعث می‌شود تا جوانان ما ببینند که آن نوازندگان، چه قدر بی‌غل و غش تلاش می‌کنند و برای هنرشان سختی می‌کشند و با وجود قابلیت‌های بسیار تنها به هنرمتعهد هستند و با زرق و برق، و هیاهوی هنر کاری ندارند. این می‌تواند آموزش بسیار خوبی باشد. خصوصاً که در ایران هنرجو به مجرد این که ساز در دستش می‌گیرد انتظار دارد سالن‌های بزرگ اجرا را فتح کند.

• آموزش فلوت برای کودکان را از چه سنی و با چه شرایطی - جمعی یا انفرادی - مناسب می‌دانید؟

با توجه به نکاتی که اشاره کردم موسیقی مطلبی است که باید در آن غوطه‌ور شویم. طبیعی است هنرجو هر چه قدر زودتر و از سنین پایین‌تر در رابطه با موسیقی قرار بگیرد بهتر است. ولی در این جا روش آموزش مطرح می‌شود و این که آیا برنامه‌ریزی به گونه‌ای که برای هنرجوی کودک و جوان مناسب باشد صورت می‌گیرد؟ وقتی در سنین خیلی کم شروع به آموزش می‌کنیم نمی‌توانیم بر مهارت‌های فنی تأکید کنیم، بلکه بیش‌تر بر توسعه‌ی قابلیت‌های درک و شناخت کودک باید تأکید کنیم. این دوران مهم‌ترین دورانی است که کودک با صدای صحیح و با بیان صحیح موسیقایی آشنا شود، یعنی دورانی که سلیقه‌ی او را شکل می‌دهیم. به همین خاطر است که من همیشه انتقاد شدیدی نسبت به نحوه‌ی هدایت کلاس‌های ارف در ایران دارم که بعداً به آن اشاره خواهم کرد. به نظر من کودکان از سنین پنج-شش سالگی می‌توانند تحت آموزش‌های هدف‌مند قرار بگیرند ولی معتقدم که شروع آموزش در سنین پایین اجبار نیست، چون برای دستیابی به نتیجه‌ی مطلوب بسیار مهم است که معلم از یک آگاهی و اشراف به روان‌شناسی رشد برخوردار باشد و بداند در چه حد، در چه مقولاتی کودک را پیش ببرد که در کنار یادگیری اصولی علاقه‌ی او را بارور کند و نه این که او را از موسیقی بترساند یا بیزار کند. یک مشکل عمده و بزرگ در خصوص آموزش موسیقی به کودکان مطرح می‌شود این است که آیا از همان آغاز، بیان زیبا و صدای خوش و سلیقه‌ی خوب را به کودک بیاموزیم یا نه؟ مثلاً در قالب کلاسهای ارف، از آن جا که تأکید بر مسائل غیرموسیقی است اصلاً توجه‌ای به زوایای موسیقی نمی‌شود؛ این که کودک در کوک بنوازد، ساختار موسیقی را بفهمد، در کار گروهی به تلفیق صدا، به ضرب‌آهنگ فکر کند، موارد این چنینی اصلاً آموزش داده نمی‌شود، چون ارف هدفش آموزش موسیقی برای تربیت نوازنده نبوده است بلکه برای توسعه‌ی قابلیت‌های یادگیری و تقویت هماهنگی لایه‌های عمیق‌تر شناخت است. پس این نگاه که با آموزش موسیقی کودکان، مثل ارف، می‌توان تربیت نوازنده داشت اشتباه است و در واقع ارف مدخل ورودی به رشته‌ی نوازندگی نیست. کودکانی که با ارف شروع می‌کنند و وارد نوازندگی ساز می‌شوند اکثراً مشکلات اساسی در مراحل میانی و جدی نوازندگی پیدا می‌کنند زیرا که عادت صحیح را برای رعایت دقیق مفاهیم موسیقی یاد نمی‌گیرند و هدف چیز دیگری بوده است.

• این اهداف چیست؟

در دوره ارف بحث رشد، خلاقیت، ایفای نقش، همکاری گروهی، مسئولیت‌پذیری فردی در قبال جمع است. البته اگر به این مقوله‌ها به درستی پرداخته شود باز هم خیلی خوب است که متأسفانه نه تنها به درستی پرداخته نمی‌شود بلکه مشکلات بعدی برای دوره‌های تخصصی نوازندگی هم ایجاد می‌شود.

• آیا ایرادی که به این سیستم می‌گیرید به اصل سیستم وارد است یا نواقصی که در ایران دیده می‌شود؟

فرصت کم بتواند به نکات کلیدی که تفسیر یک قطعه را زیر و رو کند بپردازد و یا بیان موسیقایی خود را با پیشنهادهای کوچک تغییر دهد. اما می‌بینیم هیچ یک از این موارد مورد توجه نیست. برگزارکنندگان به ندرت شرایط و ضوابطی را برای شرکت افراد مشخص می‌کنند و می‌بینیم حتی هنرجویی که یک‌سال پیش نیست فلوت می‌نوازد ناگهان در مستر کلاس شرکت می‌کند، قطعانی که توسط شرکت‌کنندگان اجرا می‌شوند از نظر ملزومات بیان و تفسیر استاندارد نیستند، یا در سطح هنرجو نیستند، یا آکمپانیان ندارد و یا اگر دارد می‌لنگد و غیره و غیره. از طرف دیگر، مدرس کلاس هم نه برنامه‌ای دارد، نه قطعانی را که سطح هنری آن‌ها مشخص باشد اجبار می‌کند و نه حتی سابقه‌ی نوازندگی هنرجو را برای حضور در کلاس مدنظر قرار می‌دهد. خُب چنین چیزی کاملاً مسخره است. از طرف دیگر متوجه شده‌ام از آن جا که در برنامه‌ریزی و مدیریت این کلاس‌ها سخت‌گیری نمی‌شود معلمین خارجی طی اقامت کوتاه مدت خود نمی‌توانند کارایی لازم را داشته باشند چون هم بستر فرهنگی ما را نمی‌شناسند و هم حوصله به خرج نمی‌دهند. آن‌ها بیش‌تر برای تماشا به ایران می‌آیند و شاید هم چون کفگیرشان در اروپا به ته دیگ خورده است. در پراتنز جای قدردانی می‌دانم که در جشنواره‌ی موسیقی فجر امسال، مدیریت بخش بین‌الملل توسط آقای فرزین بسیار عالی انجام شده بود. گروه‌های خارجی شرکت‌کننده در جشنواره هدف‌مندتر و طبقه‌بندی شده دعوت شده بودند که ما توانستیم در حاشیه‌ی کنسرت‌شان از حضور آنان برای مستر کلاس در دانشگاه تهران بهره ببریم. این مستر کلاس‌ها با هدف مشخص و آموزشی برنامه‌ریزی شده بود بسیار خوب برگزار شدند. به‌طور نمونه نوازنده ویلن هلندی که ویلن باروک می‌نواخت طی این مستر کلاس مشخصاً با چند هنرجو که توجه و مطالعات خاص در ارتباط با موسیقی باروک دارند کار کرد و اطلاعات بسیار خوبی به دانشجویان این رشته ارائه داد و هم چنین نوازنده‌ی فلوت هم وطن مان آقای «سمیعیان» که در اتریش اقامت دارند بر روی قطعانی با دانشجویان کار کردند که از قطعات مهم رپرتوار فلوت بودند و توانستند در شرایط اصولی نکات خوبی را از نظر تفسیر مطرح کنند.

متأسفانه در جشنواره‌های گذشته، از آن جا که در انتخاب گروه‌های خارجی دقت لازم نمی‌شد حضور آنان (منظورم نوازندگان فرنگی است) ثمره‌ی آنچنان مثبتی برای دانشجویان نداشت. به نظر من از آن جا که چالش‌های فرهنگی ما در رابطه با موسیقی کلاسیک بسیار است تنها باید بهترین‌ها را

در تمام دنیا، آرف ربطی به نوازندگی ندارد و حتی در اروپا به خصوص اتریش که این سیستم همچنان وجود دارد در مراحل پیش از دبستان یا نهایتاً سال اول دبستان استفاده می‌شود. این که بچه‌ها در سنین بالاتر در این دوره‌ها شرکت کنند و بعد ساز انتخاب کنند بیش تر مختص ایران است چون درآمد خوبی دارد. آموزش صحیح ساز کار دشواری است. آموزش صحیح آرف هم که به دنبال عناصر فرهنگی از طریق بازی و موسیقی درک و تشخیص کودکان را فعال بخشد کار دشواری است، پس همه‌ی کودکان را در یک روند درهم و برهم به طرف ساز سوق می‌دهیم بدون این که به اصول کار توجه کنیم. اگر کودکی قصد دارد ساز فرا بگیرد باید مستقیماً با معلم تخصصی آن ساز شروع به کار کند. مگر در ونزوئلا و تربیت نوازندگان سیمون بولیوار چه کردند؟ آیا آرف به آن‌ها درس دادند، نه خیر ساز را در دل آن‌ها ریختند و آموزش اصولی دادند.

• چه متدی در حال حاضر مطرح است؟

متدی که بهترین پاسخ و نتیجه را داده، سوزوکی است که مشخصاً برای نوازندگی طرح شده است. البته روش سوزوکی هم طی این سال‌ها دچار نقصان‌هایی بوده، کم‌اینکه هر روش آموزشی در هر رشته‌ای می‌تواند دچار مشکلاتی شوند چون وقتی اشاعه داده می‌شوند، نمی‌دانید آیا اشاعه دهندگان واقعاً به اصول آن متعهد می‌مانند یا خیر. مسائل سلیقه‌ای و یا فرهنگ بومی می‌تواند دخیل شود و اثراتی بگذارد. این که هر معلمی زمانی که دوره‌های سوزوکی را به پایان می‌رساند تا چه میزان به آن اصول که سوزوکی معرفی کرده است اشراف دارد و متعهد است، نمی‌توان معلوم کرد. به علت این که یکی از مهم‌ترین مسائل آموزش سوزوکی بحث صدادهی ساز است که در سوزوکی، خود ایشان به آن «تونالیزاسیون» می‌گویند، از همان ابتدا کودک فرا می‌گیرد چگونه صدای سازش با صدای دیگر تلفیق شود، رسایی صدای ساز چگونه باشد، هنگام هم نوازی با پیانو چه زوایایی باید منظور شود، زمانی که با ارکستر می‌نوازند چگونه ادغام شود.

• آموزش گروهی یا انفرادی چگونه؟

این بحث به متد سوزوکی هم مرتبط است چون سوزوکی اولین کسی بوده که آموزش موسیقی به کودکان در قالب کار گروهی را مطرح کرده است. خیلی افراد این اشتباه را کرده که فکر می‌کنند متد سوزوکی یعنی آموزش موسیقی به صورت گروهی، در صورتی که چنین چیزی نیست. سوزوکی در کنار آموزش بسیار منسجم و هدف‌مند انفرادی، آموزش گروهی را نیز مطرح کرده و آن را هم در قالبی هدف‌مند مهم می‌داند. به همین منظور معتقد آموزش انفرادی و گروهی به موازات هم هر دو لازم است، چون هر کدام زوایای متفاوتی را در روند یادگیری شامل می‌شوند. آموزش گروهی حتی در سطوح دانشگاهی نیز امروزه اهمیت دارد. کما این که در حال حاضر در تمام دانشگاه‌های خوب جهان افراد به غیر از درس انفرادی که از استادشان می‌گیرند حتماً در طول هفته در یک یا دو کلاس گروهی با هم کلاسی‌هایشان قرار می‌گیرند. فراموش نشود که این کلاس گروهی با کلاس ارکستر یا موسیقی مجلسی فرق می‌کند و به‌طور مشخص کلاس گروهی مربوط به مهارت‌های نوازندگی ساز است و استاد ساز موظف است فعالیت‌هایی به هنرجویان داده تا بتوانند در بستر کار گروهی به توسعه‌ی بعضی فنون نوازندگی بپردازند مثلاً با یک‌دیگر دسیفر کنند یا به انجام تمرینات با کمک همدیگر برای توسعه‌ی سرعت انتقال، اجرای موسیقی‌های چند صدایی به منظور تمرین‌های کوک و انتوناسیون و مواردی از این قبیل، به هر حال موسیقی یک فرآیند چند نفری است و با در بر گرفتن مخاطب و تعامل و تبادل معنای خود را پیدا می‌کند. پس در همان دوره‌های آموزش اولیه‌ی کودک باید از آموخته‌ها و دقت‌هایی که در تمرینات انفرادی فرا می‌گیرد در شرایط جمعی استفاده کند.

• شیوه‌های دیگر از آموزش انفرادی، گاهی با حضور هنرجویان در سطوح

مختلف صورت می‌گیرد. آیا این شیوه را صحیح می‌دانید؟

کلاً نظام‌های آموزشی پیچیده که مهارت‌های بسیار بسیار بالایی را از معلم طلب می‌کند در دنیا به دنبال تلفیق سنین مختلف هستند. روان‌شناسی رشد ایجاب می‌کند که بچه‌ها در محدوده‌های مختلف سنی مثل پنج تا هشت سال در کنار یک‌دیگر آموزش ببینند. مثلاً

فرانسه بیش تر معطوف به تکنوازی بوده است. کما این که توسط افرادی مثل «دبوسی» فلوت ناگهان به عنوان ساز سُلُو در مجموعه‌ای ارکستر نیز اهمیت پیدا می‌کند. البته فلوت را همیشه در ارکستر داشته‌ایم و به‌عنوان یکی از سازهای بادی خیلی مواقع هم تکنوازی‌هایی داشته ولی به این صورت که در مقایسه‌ای یک‌سان و در رابطه‌ی هم تراز با سازهای دیگر ارکستر ایفای نقش بکنند، این را مدیون موسیقی امپرسیونیستی به بعد هستیم که شاید مهم‌ترین قطعه «بعد از ظهر یک دیو» دبوسی است که برای اولین بار فلوت ملودی اصلی را می‌نوازد و نه تنها یک موتیف کوتاه یا یک جمله کوتاه بلکه یک فراز بسیار طولانی و یک ملودی پر تحرک و مملو از کروماتیک‌ها، مملو از حرکتهای اساسی که با تلفیق رنگ‌ها و ابهام هارمونی روند موسیقی را به جلو هدایت می‌کند.

این سُلُو هم از لحاظ جمله خیلی طولانی است و هم از مکانی خوب برای نَفَس برخوردار نیست و هم از نَت دشواری روی فلوت آغاز می‌شود و همچنین رنگ مایه‌های مختلفی را می‌نوازد که در تلفیق صداها و ارکسترآسیون کاملاً بدیع است. این‌ها همه نکات نوینی بوده که از بستر موسیقی امپرسیونیست و مکتب کنسرواتوار پاریس آغاز می‌شود. نمونه دیگر مثلاً بعد از سویت لاهینور باخ برای فلوت تک اولین قطعه‌ی اساسی در رپرتوار فلوت سُلُو قطعه «سیرنکس» دبوسی است که این قطعه نیز با نگاهی نو به قابلیت‌های ساز فلوت تفکری نو را ارائه می‌کند. اما واقعیت نگاه سولیستی به فلوت در قرن ۱۹ سبب می‌شود، مکتب کنسرواتوار پاریس مُجدَّه و با یک درایت هنری به طرف توسعه رپرتوار فلوت برود و به خاطر امتحان‌های تکنوازی که در پایان هر سال در کنسرواتوار پاریس برگزار می‌شده مرسوم می‌شود که هر سال به یک آهنگ‌ساز معاصر یک قطعه‌ی امتحانی برای ساز فلوت سفارش بدهند و این سنت تا کنون ادامه‌یافته است. به‌طوری که بسیاری از نوازندگان فلوت که شهرت پیدا می‌کردند به‌خاطر مهارت اجرای شان و برنده شدن مقام اول با اجرا بر این قطعات نو بوده است. مثلاً ژان پیر رامبل در سال ۱۹۴۶ برنده‌ی این جایزه بر روی شان دولینوس ژولیه می‌شود و یا «پتر لوکوس کرافت» نوازنده‌ی معروف سویسی-آلمانی در سال ۱۹۴۹ برنده‌ی این جایزه با اجرای کنسرتو باسانی می‌شود و یا استاد خود من «الکساندر موری» در ۱۹۵۲ با اجرا بر قطعه‌ی «مرل نوار» ساخته مسیان برنده‌ی جایزه اول می‌شود. بنابراین این قطعات نقش بسیار کلیدی در رپرتوار فلوت ایفا می‌کنند و به آن مکتب دامن زدند. چرا؟ چون در این قطعات نه تنها به مقوله‌ی صدادهی ساز (تمبر)، نوانس‌های مختلف و واقعا قابلیت‌های تونالیزاسیون و زوایای رنگ آمیزی توجه شده بلکه همه‌ی آن‌ها وارد مقوله‌ی سرعت می‌شوند و بازی‌های انگشتی و زبان زدن و هیجان و سرعت‌های خیلی بالا را در موسیقی به کار می‌برند. اکثر این قطعات نه تنها یک قسمت اول آوازی دارند که از نظر رنگ آمیزی، جریان صدا، کوک و نوانس‌ها و کنترل آمبوشور بسیار سنگین است بلکه در قسمت دوم، قسمت تند، مهارتی دشواری که زبان و انگشت و تنفس نوازنده به چالش کشیده می‌شود به نمایش می‌گذارند. همین مکتب است که سپس آمریکایی‌ها به آن دامن می‌زنند و نوازنده‌ی فلوت معروفی از مکتب کنسرواتوار پاریس به نام «مارسل مویس» که بعضی‌ها او را پدر فلوت در فرانسه می‌پندارند در حدود دهه‌های ۳۰ به آمریکا عزیمت می‌کند و با نگاه مکتب فرانسوی در آمریکا مشغول می‌شود و بسیاری از نوازندگان معروف آمریکایی را که بنیان‌گذاران مکتب آمریکایی هستند تربیت می‌کند. مویس کار بسیار مهمی که در مکتب کنسرواتوار پاریس انجام داد یعنی قبل از عزیمت به آمریکا، تدوین یک متد آموزشی بود. مهم‌ترین کتاب‌های متد برای فلوت توسط مویس نوشته شده است و وقتی به آمریکا می‌رود فعالیت‌های آموزشی‌اش در پشتیبانی موسیقی در نظام دانشگاهی آمریکا شروع می‌شود. زیرا در آمریکا تفاوتی بین دانشگاه و کنسرواتوار نیست

روش آموزش «مانته سوری» ازبستر چنین تفکری برمی‌آید چون اعتقاد بر این است که وقتی یک فرآیندی را افراد در سطوح مختلف شناخت با هم انجام می‌دهند و با برخوردی‌های گوناگون در سطوح مختلف درک روبرو می‌شوند، همین خودبانی درک عمیق‌تر و موثرتری در روند آموزشی می‌شود. نظام‌های آموزشی تأکید زیادی روی تجربه در امر یادگیری دارند. افرادی مثل «جان دویی»، «فرویل»، «ماریا مونته سوری» اعتقاد دارند مهم‌ترین کلید یادگیری تجربه‌اندوزی و تکرار تجربه‌های مثبت است. این که برنامه‌ریزی کلاس چگونه باشد که فرصت تجارب این گونه را ایجاد کند به معلم مربوط می‌شود و مهم‌تر اینکه معلم چگونه تجربه‌های متفاوت را به نکات یادگیری منتهی کند.

• لطفاً از مکاتب نوازندگی فلوت بفرمایید.

به این پرسش جواب صریحی نمی‌توان داد. برای نوازندگی فلوت، مکتب معینی را نمی‌توان معلوم کرد و امروزه به آن صورت گوناگونی ندارد. ولی می‌دانیم در دنیا خصوصاً در قدیم روش‌ها و مکاتب مختلف بوده‌اند که در طول تحول فرهنگ موسیقی کلاسیک دائماً دستخوش تغییر شده و پیشرفته و پیچیده‌تر شده‌اند. همان طور که می‌دانید فلوت شاید شاه ساز فرهنگ فرانسوی است و در یک مقطع بسیار بسیار کلیدی در تاریخ موسیقی کلاسیک غرب، مکتب فرانسه تأثیر به‌سزایی بر رشد و تکامل آن داشته و طبیعی‌ست که نوازندگان فرانسوی هم تأثیرگذار بر این روند بوده‌اند که فکر می‌کنم شاهکار همه‌ی این‌ها، موسیقیدان و نوازنده‌ی برجسته فلوت «ژان پیر رامپل» بوده است. مکتب فرانسوی فلوت از قرن ۱۹ به رگم تأسیس کنسرواتوار پاریس و تأثیر فرهنگی آن در نظام موسیقی غرب، رشد می‌کند و این فرهنگ، بسیاری از اصول را در ارتباط با نوازندگی فلوت دامن می‌زند. البته این نیست که نوازندگان خوب فلوت در دیگر کشورهای اروپایی نبوده‌اند ولی فرانسه همیشه چالش برانگیز و بدعت‌گذار بوده است. آن چیزی که در فرهنگ فرانسوی متمایز است نگاه سولیستی به فلوت بوده که کاملاً با مکاتب دیگر مغایر است. البته اگر وارد ریشه‌یابی تاریخی بشویم تمام مکاتب نوازندگی تحت تأثیر تفکر «منه‌هایم» در دوره‌ی روکو کو رشد می‌کنند. ولی اگر از این مقوله بگذریم و بخواهیم دسته‌بندی بکنم مکتب آموزش فلوت در کشورهای آلمانی زبان بیش تر معطوف به نوازندگی در ارکستر بوده، در صورتی که در

بلکه این ماهیت رشته و برنامه درسی است که اهداف آموزشی و روش یاددهی، یادگیری را مشخص می‌کند. پس منظوم پشتیبانی او از یک روند سیستماتیک و رویکرد دانشگاهی است.

• در مکاتب غربی در بر خورد با موضوع سنوریت به چه تفکیکی می‌توانیم دست پیدا کنیم؟

۱- در مکتب آلمانی که نسبتاً مکتب قدیمی‌تری است صدای ساز کمی بسته بوده و گرایش فلزی یا آهنین‌تری دارد و حالت مخملی که عمق هارمونیک‌های ساز وجود داشته باشد آن قدر رعایت نمی‌شود.

۲- مکتب فرانسوی به رغم این که بحث احساس را در بُعد سولیستی مطرح می‌کند طبیعی است که شدیداً وارد مقوله دینامیسم و حالت‌ها، نوانس‌ها، تمبرها و رنگ مایه‌های مختلف می‌شود. به علاوه این که، چون بحث سولیستی است هیجان و تعجب و پهلوانی در آن اهمیت دارد پس مهارت‌های پاکتینی وار و تکنیک‌های نوازندگی مثل زبان زدن بازی‌های سرعت، مهارت‌های انگشتی توسعه پیدا می‌کند.

۳- در مکتب آمریکایی رویکرد بسیار به صدای ساز است یعنی به طرف وسیع‌تر کردن و رسایی صدا، هماهنگی‌های بیش‌تر و تلفیق رنگ‌ها و مخملی‌تر کردن صدای آن که قابلیت شنیده شدن در کنار یک ارکستر بزرگ را داشته باشد الان این موضوع به راحتی مشاهده می‌شود، نوازندگان آمریکایی صدای سازشان خیلی بزرگ و حجیم بوده در حالی که نوازندگان فرانسوی صدای سازشان کم‌تر با ظرافت بیش‌تر است. البته امروزه به دلیل رویکردهای استاندارد این مکاتب دیگر از هم قابل تمیز نیستند.

• این مواردی را که بر شمردید آیا واقعاً مکتب هستند یا بهتر است که تحت عنوان سبک از آن‌ها یاد کنیم؟ چرا که مکتب دارای مفهومی فلسفی بوده، در حالی که توضیحات شما در خصوص تمایز نوازندگی فلوت بین آلمان، فرانسه و آمریکا پیش‌تر به سبک نوازندگی اشاره دارد.

دقیقاً درست است و این‌ها سبک هستند. البته شاید به بهانه‌ی آثار خلق شده مفهومی مکتبی بیاید ولی در واقع از لحاظ تکنیکی سبک هستند. حال اگر فرانسه را مکتب می‌گوییم به دلیل جایگاه پر اهمیت کنسرواتوار پاریس بوده که نقش مکتبی در توسعه‌ی موسیقی کلاسیک در اروپا و در تمام دنیا داشته است.

آمریکا نماد اجتماعی‌اش بر مبنای گوناگونی و تفاوت‌ها شکل می‌گیرد، پس تکثری در فرهنگش وجود دارد. واقعاً مکاتب آموزشی به خصوص در آمریکای امروز، شدیداً طرفدار آن چیزی هستند که خودشان به آن التقاطی می‌گویند. البته این نه به معنای بی‌هویت بودن بلکه به معنای غنی بودن است. پس در آمریکا نگاه‌ها چند وجهی هست. پس اشخاص منطبق با نیازها و شخصیت فردی شان آموزش می‌بینند. شاید بتوان گفت در آمریکا مکتب نوازندگی آمریکا وجود ندارد بلکه یک رویکرد التقاطی است که این التقاط بر مبنای همان استانداردی است که در ابتدا به آن اشاره کردم. در آمریکا، هدف زوایای موسیقی و بیان موسیقی است. پس از طریق هر راه و رسم و مکتبی به آن برسیم مقبول است.

• شما تحت کدامیک از مکاتب آموزش دیده‌اید و گرایش تان به کدامیک است؟

من در آمریکا درس خواندم ولی تربیت‌ام شدیداً تحت تأثیر نوازنده‌های فرانسوی نیز بوده است، چون در دورانی که درس می‌خواندم نوازنده‌های

برجسته فلوت، فرانسوی‌ها بودند حتی استاد خودم هم با این که انگلیسی بود ولی از مکتب کنسرواتوار پاریس آمده بود و همیشه آرزو داشتم صدای سازم یک لحظه هم مثل ژان پیر رامپل بشود. البته این شانس را داشتم تا در دهه‌ی هشتاد میلادی که در آمریکا بودم دوران طلایی سفرهای رامپل به آمریکا بود در دورانی که موسیقی کلاسیک و جایگاه آن در نظام فرهنگی آمریکا بسیار بسیار قوی بود و سیستم‌های جدی موسیقی یا سیستم‌های موسیقی هنری و ارکسترها و موسسات پشتیبانی در اشاعه‌ی موسیقی کلاسیک خیلی قوی بودند و دانشگاه‌های آمریکایی در تثبیت ضوابط آموزشی برای هدایت این رشته حرف اول را می‌زدند. طی آن دوران، نوازندگان فرانسوی خیلی به آمریکا سفر می‌کردند و من امکان حضور در کلاس‌های آنان و اجراهای آنان را یافتم و به این ترتیب الگوی من تماماً نوازندگان فرانسوی بودند.

• همان‌طور که بسیاری از موسیقی‌دانان و از جمله آهنگ‌ساز و بیان‌بست فقید؛ مرحوم «ملیک اصلانیان» اشاره داشتند، هر نوازنده باید بیان شخصی خود را ارایه دهد. در این خصوص، جایگاه بیان شخصی چیست؟

این موضوع وارد مقوله‌ی تفسیر می‌شود. خیلی از معلمان خارجی به من این موضوع را متذکر می‌شدند. زیرا اعتقاد داشتند به رغم شرقی بودن ظرافت و آتش بیش‌تری در نگاه من به بیان بعضی عناصر و جزئیات موسیقی است، البته استانداردهای نوازندگی یکسان است ولی بیان افراد خصوصاً در حوزه‌ی تفسیر و بحث انرژی و دینامیک-استاتیک و جذب شنونده و غیره متفاوت است، همان بیانی که پرفسور اصلانیان می‌گفتند. ایشان به فلسفه‌ی شرق بسیار اعتقاد داشتند و به خاطر نگاه معنی‌گرای، که در رویکرد شرقی هست، یعنی از کل به جزء رفتن، جامع نگریستن و از خودبی خود شدن، همان چیزی که در غرب بعدها «گشتالت» به آن می‌رسد. خیلی‌ها اعتقاد دارند که منطبق با تفکر فلسفه گشتالت؛ زمانی نوازنده می‌تواند با مخاطب خود ارتباط برقرار کند که از تمامی جزئیات از کل به جز برسد و با ساز خود یکی شود و این زوایا را آن قدر درونی کند تا بتواند به بیان موسیقایی دست یابد. پرفسور اصلانیان به این موضوع اشاره داشتند.

• آیا مباحثی که در حوزه‌ی موسیقی کلاسیک مطرح می‌کنید شامل دیگر گونه‌های موسیقی، مثلاً پاپ و جَز می‌شود؟

من اعتقاد دارم که موسیقی فرق نمی‌کند. به هر حال هر سبکی استانداردهای خودش را دارد و در ابعاد روان‌شناسی، ساختاری و ارتباطی معیارهایش مهم است. مسئله این است که هنرمند زوایای زیبایی‌شناسی کار خودش را بداند که چیست. طبیعی است که من باید متعهد به اصول زیبایی‌شناسی در موسیقی کلاسیک باشم ولی «جرتوتال» مطابق با زوایای زیبایی‌شناسی موسیقی جَز می‌نوازد. موسیقی، هنری است شدیداً متفکر، اگر اندیشه نبود موسیقی این چنین ترجمان احساسات بشری در جامعه اروپایی نمی‌شد. مثلاً تفکر موسیقی باروک که بنیان اصلی و تکامل سبک‌های امروزی موسیقی کلاسیک است از فلسفه Doctrine of Affects یعنی حس‌های گوناگون بشر سر برمی‌آورد پس هر سبکی اصول زیبایی‌شناسی و بیان موسیقایی خود را داراست و اگر به آن بیان دست یابیم بی شک آن موسیقی زیبا و دلنشین خواهد بود و شنونده را مجذوب خود خواهد کرد.

• چگونه یک قطعه‌ی جدید را باید آغاز و تمرین کرد. آیا قبل از آن لازم است که پیش زمینه‌هایی را از قبیل آنالیز قطعه و یا دش‌سفر کردن قطعه انجام داد؟

هارمونیک و درک بافت‌های موسیقی است. درک این موارد همان مطالبی است که به درک روندها (دینامیک-استاتیک) کمک می‌کند که به آنان اشاره شد. در نوازندگی باید روندها را بشناسیم که این از نگاه ساختاری پیدا می‌شود. مثلاً در قطعه‌ای ۴ میزان اول با میزان ۵ و ۶ چه رابطه‌ای دارد؟ آیا میزان ۵ و ۶ نقش انتقال دهنده دارد؟ آیا ۵ و ۶ نقش سکون یا رکود دارند؟ آیا قسمت دوم جمله پاسخ به قسمت اول است یا ربطی ندارند و ایده‌ای نو است؟ ساختار تونال در مقوله موتیفیک چگونه است؟ تازه در این مقطع این اطلاعات را باید با درک احساس یعنی جریان انرژی و پویایی قطعه همگام کنیم و در قالب صدای ساز به اجرا بگذاریم. آنگاه در این مقطع خودبه‌خود متوجه زیبایی شناسی هر قطعه می‌شوید و سپس آن را باید با ظرافت‌ها اشاعه دهیم. حالا آرتیکولاسیون متفاوت منطبق با دوره، انتقال جمله‌ها از یک نقطه تونال به نقطه‌ی دیگر، حس تعلیق، حرکت به طرف کادانس که همگی تأثیر بر صدای ساز می‌گذارند معنی پیدا می‌کنند. هر چه قدر این تکرارها با نگاه ادراکی و نگاه زیبایی شناسانه تلفیق شوند آن موقع است که بیان فردی بوجود می‌آید و استانداردها در نوازندگی رعایت می‌شود.

• تمرین روزانه به چه میزان توصیه می‌شود و شامل چه نکاتی باید باشد؟

در مراحل مختلف، متفاوت است. از آن جا که مهم‌ترین عنصر نوازندگی و چالش برانگیزترین حوزه‌ی تمرین افراد را صدای ساز می‌دانم، بنابراین تمرین روزانه نمی‌تواند این زاویه را دربرگیرد. برای هر نوازنده در هر مقطعی باید صدای سازش در اختیارش باشد و آغاز هر تمرین طبیعی است که با گرم کردن این موضوع صورت می‌گیرد. این که می‌گویم چالش برانگیز، بدین خاطر است که اعتقاد دارم صدای ساز است که اجازه می‌دهد افراد مهارت‌های دیگری روی ساز را پیدا کنند. اگر مهارت‌های انگشتی و یا زبانی را در نظر بگیریم، هیچکدام نمی‌توانند به نتیجه برسند مگر صدای ساز پاسخ دهد و نوازنده بداند در قالب تمرین‌هایی که مربوط به توسعه‌ی این مهارت هاست از صدای سازش چگونه استفاده کند. اگر صدای ساز درست نباشد هر چه قدر تمرین مهارتی بکنید فایده‌ای ندارد، در تمامی سازها این گونه است. این که چند ساعت افراد تمرین بکنند، میزان تمرین بستگی به این دارد که در چه مرحله‌ی هستیم و اعتقاد دارم در مقاطع یادگیری از سال‌های میانی تا سال‌هایی که وارد رپر توارهای تخصصی می‌شوند باید در یادگیری متمرکز عمل کنند و هر چه قدر تمرین کنید کم است. چون این سال هاست که پشتوانه‌ی حرفه‌ای شما محسوب می‌شود و وقتی به مرحله نوازنده حرفه‌ای رسیدید آن قدر مسئولیت‌های دیگر زیاد است که با پشتوانه استمرار و مهارت‌های تقویت شده نوازندگی در دوران یادگیری است که می‌توانید عمل کنید. البته باید اشاره کنم که مشخصاً مکان تمرین هم از جهات آکوستیکی بسیار مهم است. تمرینات مادر شامل صدای ساز، ویبراسیون، دینامیک و در نوازندگی فلویت هماهنگی حرکت انگشتان با هوا، نفس کشیدن، تکنیک کنترل هوا، سرعت دم‌ویازدم تغییر نوانس‌ها، ثابت کردن کوک و اشراف به حرکت‌های سریع انگشتان در ابعاد مشخص موسیقی مثل گام‌ها، آکوردها، آرپژها، مازاد بر آن، قطعاتی که از رپراتوار برای تمرین در دست می‌گیرید به‌طور هم‌زمان لازم است در سه سطح باشند: ۱- قطعاتی که کامل کرده‌ایم و از حیث کنترل آماده شده‌اند و بایستی با همراهی پیانیست تمرین شوند ۲- قطعاتی که اساس آن‌ها را فرا گرفته‌ایم و بر لایه تفسیر و بیان آن‌ها کار می‌کنیم ۳- قطعاتی که تازه به دست گرفته‌ایم و هنوز کار فنی روی آن‌ها انجام می‌شود. اساساً تمرینات مداوم با یک پیانیست از الزامات مهم آموزش است، نوازندگان بخش مهمی از مهارت‌های موسیقی خود را در هم‌نوازی

با توجه به تأکیدی که روی بیان در نوازندگی دارم طبیعی است که اگر ما بخواهیم وارد قطعه‌های شویم و به‌طور کلی کور و نادان باشیم و نسبت به مفاهیم زیبایی شناسی آن قطعه و یا ذهنیت زیبایی شناسی آهنگ‌ساز هیچ ندانیم، پس نمی‌توانیم به آن بیان برسیم. البته این بدان معنی نیست که یادگیری یک قطعه در مراحل اول از بستر آنالیز یا مطالعه تاریخی قطعه بوجود می‌آید بلکه توسط صدا به دست می‌آید. پس اعتقاد دارم در مراحل مقدماتی و اولیه، هر قطعه‌ی جدید باید وارد نواختن شویم و تکنیک‌های آن را در بیابیم و ایده‌های آن را بشنویم. بعد از این که الگویی از آن قطعه دریافت کردیم تازه می‌توانیم نگاه زیبایی شناسانه و نظری را در آن پیدا کنیم. بحث تأثیر آنالیز بر اجرا اصلاً بحث جدیدی نیست، سالیان سال این نگاه، چالش مهم زیادی را برای هم نوازندگان و هم تئوریسین‌های غربی ایجاد کرده است. به نظر من آنالیز کور کورانه یک قطعه و حتی آنالیز میزان به میزان یک قطعه کمکی به مقوله‌ی نوازندگی و اجرا نمی‌کند، بلکه برای درک تفکر آهنگ‌ساز فنون آهنگ‌سازی و غیره خوب است اما در نوازندگی مقوله ساختارها و بافت برای درک محور دینامیک-استاتیک اهمیت دارد. پس این که چگونه وقتی ساز را در دست داریم قطعه را درک بکنیم مهم است. این به معنای آنالیز میزان به میزان مثلاً فرم و یا هارمونی نیست. بلکه درک رابطه‌ها، گوناگونی ایده‌ها، انطباق، تضادها، تنش‌ها، حل‌ها، شکل جمله، حرکت جمله، تنش‌های هارمونیک، سکون و ایست و حرکت و پویایی جملات است. در ایران اشتباهی که پیش آمده، این است که آنالیز یعنی آنالیز هارمونیک. در صورتی که آنالیز یعنی تکه‌پاره کردن موسیقی در تمامی ابعاد متفاوت آن و به دنبال این است که تمام ریزه‌کاری‌ها را پاره‌پاره و دسته‌بندی کنیم تا رابطه و مفهوم آن‌ها را بفهمیم و به شناخت و درک خودمان بیافزاییم، یعنی آگاهی داشتن و دانش پاره‌پاره کردن موسیقی در سطوح مختلف ساختاری برای رسیدن به آن نگاه جامع. پس در حینی که می‌نوازیم با توجه به نیازهایی که در بستر بیان وجود دارد از دل ساختارهای موسیقی متوجه می‌شویم که با صدای ساز چه کنیم، بحث انرژی، حرکت و پویایی، ایجاد تنش و حل تنش در قطعه همه مهم هستند و در صدا تأثیر می‌گذارند.

• بنابراین مطالعه‌ی قطعه، پیش از اجرای آن، مورد نظر شما نیست

مطالعه در حین نواختن به دست می‌آید. شما به عنوان نوازنده باید بنیان‌های نوازندگی‌تان به اندازه‌ی قوی شده باشد که با نواختن قطعه به جزئیات دست پیدا کنید. بنابراین در این جا لازم است تأکیدی به مقوله سلفژ و تربیت شنوایی کنم. در ایران خیلی رسم شده است که همه سلفژ یاد بگیرند، اما آیا درک صحیح از سلفژ دارند؟ اگر به تاریخ پیدایش سلفژ توجه کنیم آموزش سلفژ اولین بار در قرن نوزدهم در کنسرواتوار پاریس مطرح شد و دلیل آن این بود که می‌خواستند نوازندگان قوی با سرعت انتقال‌های بالا تربیت کنند. پس سلفژ در تعلیم و تربیت موسیقی برای بالا بردن درک از ساختارهای موسیقی و عملکرد سریع در پاسخ به این محرک‌هاست پس بحث، مهارت صدای آوازی نیست یا این که فواصل را جداگانه بدون ارتباط با موسیقی تند تند بخوانیم یا مثلاً اصوات را بخوانیم ولی ریتم را در نظر نگیریم. تمام‌اندیشه بنیادی برای تربیت شنوایی شناخت بهتر از ساختارهای موسیقی بوده و در حقیقت درک مفهومی در حین اجرای سریع موسیقی است. امروزه در دنیا، سلفژ و دیگته موسیقی و تئوری و آنالیز جدا از یک‌دیگر آموزش داده نمی‌شوند و همه در قالب musicianship یک‌جا طی ۴ سال دوره‌ی لیسانس در تمامی گرایش‌ها موظفند این درس را بگذرانند. این واحد شامل، تئوری، دیگته موسیقی، سلفژ، هارمونیزه کردن، آکمپانیمان، آنالیز ساختاری، آنالیز

باهم فرامی‌گیرند که در همین جا انتقاد خود را به این موضوع می‌کنم و با وجود بسیاری دانشجوی پیانو و اساتید (بالاخره پیانو قدیمی‌ترین ساز کلاسیک در ایران بوده) این اشخاص چه کمکی به فرهنگ موسیقی کلاسیک در ایران داشته‌اند؟ آیا جوان‌ها در هر گوشه و کنار ایران باهم می‌نوازند؟ بیش از نیمی از قطعات جهان در صورت هم‌نوازی و مجلسی نوشته شده که از مهم‌ترین راه‌های ارتباط با موسیقی هستند. تمام پیاپیست‌های ایران می‌خواهند سولیست شوند ولی ما نه کنسرت سلو می‌شنویم نه این افراد به درد جامعه موسیقایی خورده‌اند، پس در کنار ایرادی که می‌گیرم ضمناً اشاره به اهمیت نقش پیاپیست‌ها نیز می‌کنم. مثلاً الان همه کلاس‌های ساز در دانشگاه تهران نیاز به پیاپیست کلاسی دارند ولی آیا ما می‌توانیم افرادی را برای این کار جذب کنیم، افرادی که واقعا به مهارت‌های مورد نیاز برای آنسامیل دست یافته باشند، نه! زیرا به آن‌ها آموزش داده نشده است و می‌دانید مهارت‌هایی که برای آنسامیل و آکمپانیمان لازم است بسیار پیچیده و بالا هستند. همیشه بهترین نوازندگان که در کلاس بالایی از موسیقی دارند به‌عنوان همراهی کننده پیانو استخدام می‌شوند. البته امیدوارم که در کلاس‌های هم‌نوازی خود در دانشگاه تهران کم‌کم به زوایای والا و غنی این هنر، «همراهی پیانو» همه پی ببرند و امیدوارم در آینده‌ی نزدیکی عده‌ی خوبی از جوانان ما به این هنر متعهد شوند.

یکی از مواردی که در دانشگاه به دانشجویانم خیلی تأکید دارم در ارتباط با سرعت ما در یادگیری مهارت سریع اشراف پیدا کردن و در فرصت کم سرعت انتقال پیدا کردن، آن‌ها را موظف کردم هر هفته یک اتود از رپرتوار اتودهای فلوت را درونی کنند و جلوی هم کلاسی هایشان اجرا کنند. حالا چرا اتود؟ چون اولاً قطعات کوتاه‌اند و بعد بر یک یا دو مهارت نوازندگی تأکید دارند و تکرار می‌کنند. واقعا دانشجویی اگر در طول یک هفته بتواند یک اتود (البته اتودی که در سطح سابقه‌اش باشد) را از آغاز تا انتها به سطح اجرا برساند معلوم است که اشراف به کار دارد و می‌داند چگونه کار کرده، یعنی طوطی‌وار کار نمی‌کند.

• طی سال‌های اخیر اجرای کنسرت نداشته‌اید. دلیل آن چیست؟

حدود سه سال و نیم است که اجرایی نداشته‌ام. آخرین اجرای من، دو کنسرت در آبان ۱۳۸۴ با آقای چکنواریان و هم‌چنین با ارکستر زهی پارسیان بود. متأسفانه بدلیل بیماری پدرم و درگذشت ایشان و متعاقباً با فاصله‌ی زمانی کم، درگذشت ناگهانی مادرم در اثر غم فقدان پدر شرایط زندگی‌ام ناگهان عوض شد. با این وجود نکته‌ی دیگری را فراموش نکنید، کلاً دو-سه سال اخیر رکود هنری برای موسیقی‌دانان و نوازندگان در ایران بوده، با این که تظاهر دولت به دوست داشتن هنر وجود داشته است. اما کلاً همه‌ی ضوابط در راستای اهداف اقتصادی وزارت خانه و دیگر موسسات بسیار دشوار شده‌اند. البته تغییراتی در نظام وزارت فرهنگ و ارشاد بوجود آمده و خصوصاً در باغ سبزی به هنرمندان ایرانی که در خارج از کشور هستند نشان داده شد که البته همزمان با رکود شدید اقتصادی در اروپا و آمریکا است و بسیاری از هنرمندان ایرانی که جلای وطن کردند دقیقاً در شرایط نامساعد فرهنگی - هنری که صحبت از موسیقی فاخر و الگوهای دولتی و بسیاری سوءاستفاده‌های دیگر هنری که در جامعه ایران حاکم است، برمی‌گردند و دست در دست وزارت ارشاد دعوت او را می‌پذیرند و به فکر خدمت به وطن و جوانان همزاد خود افتاده‌اند. الان مسائل فرهنگی و موسیقی در مملکت با معضلات بزرگی روبرو هستند، در نظام موسیقی‌مان بحث از الگوسازی‌های سیاسی است، موسیقی فاخر یا مثلاً در اختیار گذاشتن یک سالن به یک نوازنده فقط بخاطر

پول نه بخاطر کیفیت کار، یا برنامه‌ریزی‌های کنسرت برای هنرمندان و یا آنسامیل‌های هنری امکان‌پذیر نیست چون پشتیبانی‌های هنری وجود ندارد، یا گروه‌های هنری از هم می‌پاشند زیرا که بودجه کافی ندارند، در این اثنا ایرانیان مقیم فرنگ با پشتوانه‌ی سفارت‌خانه‌های خارجی که در حقیقت تابعیت دوم آن‌هاست به ایران می‌آیند و فعالیت می‌کنند و سالن‌ها و فستیوال‌های جمهوری اسلامی را پر می‌کنند، البته این گفته‌ها شاید مهم نباشد ولی به نظر من اگر هنرمندی اندیشمند باشد برایش مهم است که بعد از سال‌ها به دعوت کی و در چه برنامه‌ای به ایران بیاید. حالا این که چند نفر از هنرمندان این مرز و بوم به هنر می‌اندیشند، جای خود دارد. مشاهده‌ی دیگری که داشته‌ام، ویژه برنامه‌های فجر امسال یک اجرای گروه شیدا بود و چهار اجرا از گروه‌های پاپ. این چهار اجرای گروه‌های پاپ، اکثراً توسط نوازندگان ارکستر سمفونیک پشتیبانی می‌شدند. این جریان‌ها، اتفاقات وحشتناک در موسیقی این مملکت است، چه کسی می‌خواهد مقابل این جریان‌ها موضع بگیرد؟

• خوب، این‌ها توجیهی است که شما به کار هنری تان نپردازید؟

من به عنوان فلوتیست با کدام پیاپیست همکاری کنم؟ با کدام ارکستر؟ با کدام آنسامیل؟ زیرا با آنسامیل جزو فعالیت‌های مورد علاقه‌اش نیست یا آن‌ها نیز فرصت کار با دیگری را ندارند. همه این موارد معضلات نوازندگی در ایران است. ضمناً ما به عنوان یک نوازنده و پشتوانه طلایی که از حیث مالی تأمین باشیم دچار مشکل هستیم. این که ما بتوانیم از وقت تدریس مان و فعالیت‌های درآمدزای مان بزنیم و زمانی را برای تمرین رپرتوارهای دشوار بگذاریم که اجرایی کنسرتی داشته باشیم تماماً جزء معضلات هنرمندان در ایران است. من در ۲-۳ سال اخیر هفته‌ای ۱۷-۲۰ ساعت در دانشگاه تهران درس می‌دهم، فکر می‌کنید مثلاً آماده شدن برای تدریس کلاس آنالیز «شنکر»، وقت نمی‌برد؟ فکر می‌کنید تدریس کلاس اصول اجرا، مطالعه نمی‌خواهد، برنامه‌ریزی درسی و طرح درس نمی‌خواهد؟ خوب تازه رفت و آمد در شهر را هم حساب کرده و نبودن هنرمندانی که علاقه به کار گروهی ندارند را هم حساب کنید، جواب خود را می‌یابید.

• معیار شما در انتخاب قطعات رپرتوار برای اجرا چیست؟

ابتدا آگاه کردن شنوندگان نسبت به رپرتوار گسترده فلوت و انتخاب قطعاتی که در رپرتوار اهمیت دارند اما در ایران شناخته شده نیستند. حدود پانزده سال پیش رپرتوار تخصصی فلوت شناخته شده نبود و اکثراً قطعات تنظیمی برای فلوت و نهایتاً کنسرتو فلوت‌های موتزارت یا سوئیت سی مینور باخ بود. رستال فلوت یعنی قطعات کاملاً از رپرتوار اصلی فلوت باشد، اقلایک سونات باروک، یک قطعه کلاسیک یا رومانسیک، یک قطعه از مکتب پاریس و یک اثر مدرن و یا پست مدرنیسم به‌علاوه یک قطعه از آهنگ‌سازان قرن بیستم که الزاماً در ژانر مدرنیسم و پست مدرنیسم نمی‌گنجند.

• چگونه می‌توان اجرای خوب و بد را تمیز داد؟ یعنی چه عناصری برای تمایز بین اجرای خوب و بد وجود دارد؟

بخش زیادی از آن ربط به تعهد اجرا به اصول و استانداردهای صحیح دارد و بخش دیگر آن به تجربه‌های شخصی و لحظه‌ای هر شنونده معطوف می‌شود. حتی اگر نوازنده متعهد به بیان خوب و اجرای اصولی باشد به هر حال تجربه‌ی مخاطب با گوناگونی‌هایی خواهد بود، اما این نکته مهم است که یک تجربه‌ی درست باشد، و چه کسی این‌جا مسئول است؟ نوازنده!



اعتقاد دارم در نظام دانشگاهی و دوره های عالی هیچ سازشی در کار نباید داشت، مدارک و مدارج عالی مصالحه ندارند

مشخص است که فلوت از سازهای مورد علاقه مردم ایران بوده است چون نه تنها الان افراد زیادی برای یادگیری این ساز علاقه نشان می‌دهند بلکه می‌بینیم که خیلی از هنرمندان قدیمی ایران را که اکثراً در اتریش ساکن‌اند نیز این ساز را می‌نوازند. این نشان دهنده جایگاه ویژه‌ی این ساز در بین ایرانی‌ها است. اما متأسفانه همگام با این جایگاه خوب، شبهه‌های زیاد و یا تفکرات اشتباه جا افتاده که به ضرر شکوفایی واقعی فلوت در ایران بوده‌اند، کما این که تاریخ نوازندگی فلوت در ایران نقصان‌های بسیار زیادی دارد. یکی از شبهه‌ها این است که عده‌ی زیادی از مردم به فلوت علاقه‌مند می‌شوند زیرا سازی تغزلی و عاشقانه و رومانتیک است. یکی دیگر از شبهات این است که می‌گویند ویلن خیلی سخت است و اگر می‌خواهی ساز آسان بنوازی ساز فلوت بنوازی، در صورتی که ما باید بدانیم که هر سازی در مقاطع مختلف، مشکلات خاص خودش را دارد، ممکن است ویلن در آغاز مشکل باشد ولی بعد از مدتی روی روال می‌افتد، پیانو در آغاز ساده به نظر می‌رسد ولی بعد از مدتی تازه مطلع می‌شوید که چه هیولای عظیمی است، فلوت هم شاید در آغاز ساده به نظر برسد ولی وقتی در سطوح بالاتر به کوک، رنگ و بیان و غیره می‌رسید مشخص می‌شود که ساز دشواری است و متأسفانه این تفکر غلط، حتی توسط بسیاری از اساتید موسیقی در ایران شایع شده است. کافیست آماری از نوازندگان موفق ویلن و هم‌چنین نوازندگان موفق فلوت در ایران به دست بیاوریم، نتیجه نشان می‌دهد که فلوت در مراحل تخصصی از دشوارترین سازهای کلاسیک است. شبهه دیگر این بوده که ساز ارزانی است و چون می‌توانیم آن را بخریم، پس خوب است. این‌ها دلایل کافی برای علاقه‌مندی مردم به فلوت نیست ولی متأسفانه این شبهات تفکراتی است که در جامعه وجود دارد. امیدوارم که در دراز مدت این تفکرات اصلاح شوند. تفکر اشتباهی که در آکادمی‌ها و به‌خصوص در هنرستان‌های موسیقی ما جریان دارد نواختن فلوت با ژیمناستیک روبرو است. اگر من از طریق امتحان‌ها و کنکورها تلاش می‌کنم روش امروزی نوازندگی فلوت که در تمام دنیا حاکم است مطرح کنم برای تخطئه جوانان مملکت و توسری زدن جوانان علاقه‌مند نیست بلکه برای تأکید بر تعهد و مسئولیت هنری خود است

موسیقی نباید اجرا شود، مگر اصول بیان در آن رعایت شود. در اجرای زنده بسیار پیش می‌آید که گاهی نت‌ی خارج زده می‌شود و یا مواردی که اشکال در اجرا ایجاد می‌کند. نت‌ی اشتباه شده و کمی پس و پیش می‌شود، تمامی نوازندگان این مسائل را دارند و این‌ها مسئله‌ای نیست زیرا این‌ها واقعیت‌های اجرای زنده است. البته بهتر است نباشد ولی خُب اگر هم بود خدا غلط نمی‌شود، ولی تعهد به بیان قابل مصالحه نیست. این جاست که از مخاطبین و شنوندگان کنسرت‌های کلاسیک خواهش می‌کنم سلیقه‌ی خود را دقیق کنند. شنوندگان ما بیشتر به زرق و برق و یا تحت نام موسیقی دانان مطرح به کنسرت توجه دارند و جامعه شاید درک درستی از وجهه هنری و اصول هنری ندارد. پس این‌جا نقش ما نوازندگان بسیار اهمیت دارد یعنی این وظیفه‌ی ما موسیقیدانان است که موسیقی خوب را به گوش شنوندگان برسانیم. این ما هستیم که به شنوندگان مان آگاهی می‌دهیم که موسیقی خوب چیست و اگر خراب‌کاری کنیم نباید خود را ببخشیم.

• آیا با توجه به نبودن بستر مناسب فرهنگی بهتر نیست که از شنوندگان خرده‌نگیریم؟

دولت که به قول خودش بسترسازی می‌کند و بالندگی فرهنگی - هنری را جزء شعارهای خودش می‌داند، این بالندگی در چهارچوب سیاسی نمی‌گنجد، برخی منزوی شده‌اند، و برخی هم بخاطر این که خودشان را ارئه دهند به هر کاری تن در می‌دهند و یا هر اجرای بی‌کیفیتی را به روی صحنه می‌برند و دولت هم توجه به این مسائل ندارد، این سازمان‌ها و تالارها فقط پول می‌خواهند. چرا می‌گویند هنرمند، پیش‌رو و اندیشه‌ساز است؟ چرا همیشه هنرمندان در خط اول به جریان‌های اجتماعی و سیاسی و پیشرفت‌های فلسفی دامن زده‌اند؟ آیا زمان آن نرسیده که ما هنرمندان این مرز و بوم نشان دهیم تعهد هنری و روشن فکر کردن با سیاست بازی، با ممیزی، با موسیقی فاخر و با فخرفروشی یکی نیست!

• چشم‌انداز شما در مورد نوازندگان ایرانی فلوت چیست؟

زیرا این پیشنهادات سلیقه‌ی من نیست سلیقه‌ی جهان است. این جوانان هستند که در آینده این رسالت را به دوش می‌گیرند. تنها تلاشی که می‌توان کرد از طریق نظام دانشگاهی است، ولی می‌دانید که نظام دانشگاهی دشمن زیاد دارد. طی ۱۵ سالی که در ایران هستیم، بزرگ‌ترین مخالفت‌ها را با نظام دانشگاهی متأسفانه همکارانم و هنرمندان عالی رتبه مملکت می‌کنند. البته بهتر است به این نکته اشاره کنم طی چند سال اخیر که در ژوری مرحله‌ی نهایی کنکور ورودی دانشگاه می‌نشیم به وضوح شاهد تغییر و تحول و پیشرفت نوازندگان فلوت بوده‌ام، هم در حوزه‌ی رپرتوار و هم رویکرد به تولید صدا و هم پیشرفت مهارت‌ها و مهم‌تر این که قطعات کامل اجرا شوند مثلاً قطعه‌ای که برای فلوت و پیانو است باید با پیانو نواخته شود تا ما مهارت فلوتیست را بتوانیم بسنجیم. این که اگر قطعه‌ای با آکوپانیمان پیانو نوشته شده است می‌بایست به همراهی آن اجرا شود من درآوردی نیست. چرا که بخش زیادی از مهارت‌های نوازندگی در هم‌نوازی با ساز دیگر بروز می‌کند واز این بابت خوشحالم با پافشاری‌هایی که شده امروز تعداد افرادی که با پیانیست و با قطعات صحیح در کنکور شرکت می‌کنند بیش‌تر شده‌اند و نوازندگان فلوت اهمیت به این مسائل را پی برده‌اند، چرا که رسایی صدای سازشان، کوک صحیح آن‌ها، تنوع آرتیکولاسیون و قدرت آن‌ها در دینامیزم و رُشد و رکود صدا تنها با پیانو نشان داده می‌شود.

• به نظر شما تکنیک را به همراه قطعه باید فرا گرفت یا این که تمرین تکنیک مستقل از قطعه باشد؟

سوال خیلی خوبی است چون من در مورد تکنیک همیشه یادآور نکته خاصی هستم. از این نظر که لازم است یادآوری کنم غالباً فکر می‌کنند که تکنیک یعنی ژیمناستیک انگشت‌ها، در صورتی که هرگونه مهارت و فنی که در راستای بیان موسیقی کمک کند به آن تکنیک می‌گویند. بحث صدا، کوک، ویراسیون، تمبرها و تلفیق آن‌ها با صدای زیری یا تضادهایی که با روند انرژی در صدا بوجود بیاید بخش‌های تکنیکی‌اند. حال آیا این که تمرین مستقل تکنیک بکنیم یا در دل نواختن قطعه به رئوس تکنیک بپردازیم به نظر من هر دو حالت کمک یک‌دیگرند. کتاب‌های مختلف مهارتی و متدها که نوشته شده‌اند، به نظر من استفاده‌ی کور کورانه از آن‌ها فایده‌ای ندارد. معمولاً در هر یک از این کتاب‌ها تعدادی تکنیک شاخص وجود دارد که هر نوازنده باید آن‌هایی را که سبب رشد ذهنی و بالا بردن درک زیبایی‌شناسانه روی سازش می‌شود شناسایی کند و همیشه در حیات موسیقایی خود آن‌ها را تمرین کند، مثلاً یک سبک از گام‌ها، یا تمرین صداهای کششی، یا تمرین بعضی فیگورهای موسیقی مثل آرپژها، هفتم‌ها. همچنین یک سری فعالیت‌های موسیقی در قالب اتودها هستند. اتودها به این دلیل که از مهارت‌های خاص تکنیکی و فنی در قالب قطعه استفاده می‌کنند و معمولاً فشرده و متمرکز هستند و قطعات موسیقی‌ای هستند که با اینکه از حیث آهنگ‌سازی با نگاه هنرشناسانه نوشته شده‌اند مخصوصاً تنوع و گوناگونی از همه‌ی مهارت‌هایی که صحبت کردیم در اتودها هست. اتودها و تمرینات متمرکز هستند پس با چنین دیدگاهی وقتی افراد قطعه‌ای را فرا می‌گیرند و نسبت به ایرادها و نقصان‌های خود آگاه می‌شوند در این حالت برای رفع آن ایرادها با رجوع به کتاب‌های متد و تمرین خاص و موردی مهارت‌ها، مشکلاتشان را برطرف می‌کنند. بعضی موارد هم با تمرین صرف درست نمی‌شود و نیاز به وقت دارد.

• در ایران از متد آموزش «اتولانگی» استفاده می‌شود که متد قدیمی است. برخی از مدرسین از متدهای مثل «مویس»

«تافانل گوبر» استفاده می‌کنند. در مورد متدهای دیگر آموزشی و جدید لطفاً توضیح دهید و متد متداول و شناخته شده‌ی روز دنیا چیست؟

متدهایی که نام بردید همه می‌توانند در تربیت نوازندگان امروزی موثر باشند. متد اتولانگی رانمی شناسم ولی مطمئنم که اگر در بستر مناسب استفاده شود همان قدر خوب است که مویس و تافانل گوبر خوبند. مسئله، مهارت معلم است. در این که مفاهیم این متدها را به شاگردها منتقل کند و در حقیقت این متدها را با جریان موسیقی همگام کند و به رپرتوار فلوت ربط بدهند، بنابراین متد به تنهایی کسی را هنرمند نمی‌کند. هر متدی می‌تواند استفاده شود به شرط آنکه مفاهیم آن را در هر صفحه بدانیم و دوم اینکه متد به تنهایی استفاده نشود. به نظر من هر استادی موظف است که برای پیشرفت شاگردش، تمام منابع موجود را به کار بگیرد تا روند آموزشی را منطبق با نیازهای شاگرد کند. هیچ متدی منسوخ نمی‌شود ولی اگر تنها از یک متد استفاده شود منسوخ است چون شاگرد تک بُعدی پرورش پیدا می‌کند و زوایای مختلف در موسیقی مثلاً نظرات «اربرت دیک» یا مثلاً «پتر لوکاس گراف» که معاصر هستند، پنهان می‌مانند. مثلاً می‌دانید همان قدر که جایگاه مویس در مکتب نوازندگی فلوت قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم اهمیت دارد، متد نوازندگی «ترور وای» که از فلوتیست‌های معاصر انگلیسی و یکی از معلمین معروف فلوت در انگلستان است به همان میزان اهمیت دارد؟ در ایران ترور وای کم‌تر شناخته شده است، چون کتاب‌هایش متأخرند. یکی دیگر از فلوتیست‌هایی که نگرشی خاص در مورد روش تدریس فلوت دارد «پتر لوکاس گراف» است. یکی از تفاوت‌های فاحش ایشان مقوله‌ی بیان موسیقایی است که شاگردانش را به چالش می‌کشاند. من در سال ۱۹۸۶ در کلاس تابستانی «دومن فرژت» Domain Forget در کانادا با او کار کردم و بی نظیر بود.

• در خصوص شیوه‌های آموزشی بین مدرسین اختلاف نظرهایی وجود دارد و گاه‌ها شنیده می‌شود که با شیوه آموزشی و گزینشی شما ایراد می‌گیرند.

بله واقعاً، به من زیاد انتقاد می‌شود، البته تنها از جانب طیفی از نوازندگان فلوت. اگر افراد مغرضانه حرف نزنند و سنجیده به واقعیتها نگاه کنند متوجه می‌شوند که اشتباه نمی‌کنم. واقعیت این است که سبک «من» سبک «او» سبک «ما» و «این و آن» نداریم. معیارهای نوازندگی فلوت در دنیا مشخص است. کسانی که به نظرات من معترض هستند کسانی هستند که فقط ژیمناستیک و شامورتی یازی را از ساز زدن یاد گرفته‌اند. اشکالی هم ندارد مگر با مخالفت‌های من چه اتفاقی افتاده؟ آیا نان و آب کسی بریده شده، یا خودم و شاگردانم شغل‌ها را در دست گرفته ایم و صندلی ارکسترها و یا کنکور دانشگاه‌ها را قبضه کرده ایم و آنها بی بهره مانده‌اند؟ البته اکثر انتقادات به من درداوری کنکورهای دانشگاهی می‌شود. من اعتقاد دارم در نظام دانشگاهی و دوره‌های عالی هیچ سازشی در کار نباید داشت، مدارک و مدارج عالی مصالحه ندارند. اگر نوازندگانی که به فعالیت در حوزه‌های آکادمیک اعتقاد دارند، برای ترفیع حقوق اداری به دانشگاه نایند، تنها با شرکت در یک کنفرانس و یا کنکور نوازندگی فلوت در دنیا متوجه می‌شوند که من مغرضانه نظر نمی‌دهم بلکه برای پیشرفت سبک نوازندگی فلوت در ایران نظر می‌دهم.

• با تأکید شما بر مبحث سنوریت، در خصوص موزیکالیت لطفاً

نظر تان را بفرمایید.

خوشبختانه شاهد هستم که مبحث موزیکالیته اخیراً مورد توجه بسیاری از هنرجویان قرار گرفته است و روز به روز نوازندگان را بیش تر به چالش می کشد. زیرا روز به روز اشخاص بیش تری متوجه می شوند که تکنیک و موزیکالیته منفک از هم نیستند و در راستای همدیگر برای بیان موسیقایی استفاده می شوند. کسی که تکنیک نداشته باشد بیان ندارد، کسی که بیان نداشته باشد نفهمیده چگونه از تکنیک باید استفاده کرد. متأسفانه چون معیارهای صدا در فرهنگ اصیل ما متفاوت است، موسیقی دانان ما درک درستی از صدای کلاسیک ندارند و نوازندگان به ندرت رابطه ساختار موسیقی را با صدا یکی می دانند و صرفاً نت را اجرا می کنند. پس انگشتان آن ها حرکت می کند بدون آنکه صدایی که بیرون می آید موسیقی را نشان دهد.

• برای رسیدن به موزیکالیته صحیح چه راهکارهایی را توصیه می کنید؟

برای بیان موسیقی، دانشجویان موسیقی کلاسیک باید در فرهنگ و تفکر و اندیشه اروپا غرق شوند. مسئله بعدی که مهم است درک ساختاری بوده که نمی توان آن را نادیده گرفت. در واقع همان مقوله ای که «لئونارد بی مایر» به عنوان اولین پله نوازندگی مطرح می کند در چنین شرایطی سپس باید ساز بزینیم، مطلبی که می باید خیلی به آن توجه داشته باشیم این نکته است که تنها دانش موثر نیست. منظورم اطلاعات محفوظ شده به تنهایی مؤثر نیست بلکه از بستر دانش و آگاهی ارتباطات و معنی را پیدا کردن. دقیقاً این مقوله منطبق است با نقصان هایی که نظام های آموزشی در همه جای دنیا در قرن بیستم به آن پی برده اند. انتقال دانش محض به هیچ وجه برای توسعه و تکامل جوامع بشری به درد نمی خورد. دانش زمانی معنا پیدا می کند که افراد در مورد آن بینش پیدا کرده و سپس عمل کنند. موسیقی هم از این مقوله جدا نیست.

• برای علاقه مندانی که در سنین جوانی و خارج از بستر فرهنگ موسیقی کلاسیک بوده و مایل به ورود به این رشته هستند چه پیشنهادی دارید؟

به نظر من کسی که تا سن جوانی با موسیقی کلاسیک سر و کاری نداشته نباید به دنبال این حرفه برود. شاید به خاطر علاقه ای شخصی به فراگیری این موسیقی و یک ساز مشغول شوند ولی بهتر است به فکر حرفه ای در این کار نیافتند مگر این که از کودکی با این فرهنگ، با این صداها و با این بیان آشنایی داشته باشند. برای یادگیری این موسیقی همیشه وقت مناسبی است ولی تصمیم گیری برای آینده حرفه ای در این رشته کمی تأمل می خواهد. البته من امیدوارم به جایی برسیم که شرایط فرهنگی اجازه دهد کودکان با این موسیقی در کنار موسیقی های دیگر طی برنامه های صحیح آشنا شوند که فرصت های مساوی در اختیار همه باشد و اگر علاقه ای خود را در آن بیابند با آن سر و کار پیدا کنند. امیدوارم با حضور زیاد جوانان در دانشگاه ها و رشته های موسیقی کم کم نگاه آکادمیک را به موسیقی بومی خود بکشیم. چه ایرادی است که موسیقی نواحی را به عنوان حوزه ای از موسیقی آکادمیک با زوایای تنوع، زیبایی شناسی، فرهنگی و تفسیر دنبال کنند. ما هنوز این مسائل را در مورد موسیقی سنتی ایران به خوبی نمی دانیم و زمان آن دیر شده که به بررسی و تدوین این گونه اطلاعات بپردازیم.

• آیا می توان اجراهایی که در گذشته انجام شده است را معیاری برای تجربه ای زیبایی شناسی جدید دانست؟

لازم است پاسخیم را با توجه به اعتقادی که به تکثر و گوناگونی دارم بدهم. افراد باید در مقابل اجراهای مختلف قرار بگیرند، برای این که بینش و وسعت دید پیدا کنند ولی نه این که کورکورانه تقلید کنند. تقلیدها در بحث روان شناسی آموزشی از بزرگ ترین دشمن های آموزش است و چون تقلید بسیار آسان است و کلاً نژاد بشری و انسان، گرایش بسیار زیاد به تقلید برای هم گرایی و اجماع دارد، تقلید خیلی راحت صورت می گیرد و همیشه در تعلیم و تربیت مسئله برانگیز است. بنابراین شنیدن اجراها را نه الگویی برای تقلید بلکه الگویی برای تطبیق، مقایسه و درک روندها می توان استفاده کرد. گوش کردن به قطعه، در وهله ای، موثر و در وهله ای، بسیار خطرناک است. قبل از این که قطعه ای را در دست بگیریم زمان خوبی است که به آن قطعه گوش کنید. وقتی یادگیری قطعه صورت می گیرد به هیچ وجه نباید به اجرای دیگران گوش کرد. زمانی که به مرحله ای اجرا رسیدید موقع مناسبی است که کار نوازنده های مختلف را گوش کنید و با تفسیر خود مقایسه کنید.

• در فرآیند یادگیری «زبان» از زمان کودکی، این امر، با تقلید به عنوان آموزش اولیه صورت می گیرد. آیا به عنوان پله ای اول می توانیم از تقلید استفاده کنیم؟

با کلمه ای تقلید در این خصوص مخالفم. یادگیری زبان مادری در بستر فرهنگ خانواده بحث تقلید نیست بلکه بحث شنیدن است، بحث غوطه ور شدن در محیط. در واقع طی سال های اولیه کلمات را می شنویم و در بستر فرهنگی آن ها را درک می کنیم، حس می کنیم و بعد از مدتی آن ها را بیان می کنیم. تقلید یعنی چیزی را به شما مکتوب بگویند و شما مثل طوطی ادای آن را در بیاورید. زبان را این طوری نمی آموزیم بلکه در محیط آن را می شنویم و درک مفهومی پیدا کرده و کم کم بازگو می کنیم.

• شما تأکید دارید آموزش در مقطع و سیستم آکادمیک دانشگاهی بسیار مهم است. چرا آموزش را در مقطع دانشگاه مدنظر قرار داده اید؟ آیا به طور مشخص منظور تان این است که هنر جو تا پیش از دانشگاه با فرهنگ خودش آشنایی پیدا کرده و از این مقطع به بعد با فرهنگ دیگری به عنوان فرهنگ دوم آشنا شود، آن را بپذیرد و آن را درونی کند؟ حال اگر این اتفاق بعد از سن ۱۸ سالگی صورت بگیرد منجر به تجربه ای زیبایی شناختی خاصی می شود که با پشتوانه ای یک فرهنگ دیگر همراه است.

سن ۱۸ سال که سن ورود به دانشگاه بوده سنی است که رویکردهای تخصصی و اندیشمند به حرفه های مختلف شروع می شود. از این جهت است که بر نظام دانشگاهی تأکید می کنم البته منظورم هر مکان آموزش عالی است. هنرستان عالی، مدرسه های عالی موسیقی و غیره. البته منظورم این نیست که قبل از آن هر اتفاقی بیافتد مهم نیست. اتفاقاً برای ورود به مرحله ای تخصصی لازم است که دیدگاه و ذهنیت علمی در آموزش های اولیه از همان آغاز باشد. آموزش اولیه باید متعهد به اصول و استانداردها باشد و زمانی که فرد وارد دوره عالی می شود آموزش هایی ببیند که مکمل باشد و طبق آن ها به پشتوانه تجربه و سابقه صحیح قضاوت هنری بکند.

• یک قطعه فلوت از چه شاخص هایی باید برخوردار باشد تا به آن بگوییم فلوتیستیک؟

پاسخ واضحی نمی توان به این سوال داد. تنها می توانم بگویم زمانی که یک

قطعه تمامی مهارت‌های نوازنده را به چالش بکشاند و تنها بسنده به تعداد معدودی تکنیک نکند. مثلاً فقط تغزلی باشد، یا تند و ریتمیک باشد و یا در یک ریژستر خاص بماند یا مثلاً نقش ساز در قطعه تغییر نکند یا از بافت‌های یکسان استفاده کند، این زیاد جالب نیست.

• تعدادی از قطعات کلیدی فلوت را در صورت امکان نام ببرید

سوئیت لامینور اثر باخ، کنسرتو «ر ماژور» اثر موتزارت، سونات «می مینور» اثر باخ، کنسرتو «ر مینور» اثر کارل فیلیپ امانوئل باخ، سیرینکس اثر دیبوسی، سونات فلوت اثر پولانک، سونات فلوت اثر مارتینو، سونات فلوت اثر پیستون، نوازندگان فلوت اثر آربرت روسل، تریو برای فلوت، ویولا و هارپ اثر دیبوسی، چگالی ۵/۲۱ اثر وارز، مرل نوار اثر مسیان، کنسرتو فلوت اثر ایبر، سین کروئیزم اثر داویدوسکی، شان دولینوس اثر ژولیو.

• آیا قطعه‌ای از آهنگ‌سازان ایرانی هست که بخواهید درباره‌ی آن صحبت کنید؟

قطعه‌ای از شاهرخ خواجه نوری که من را واقعاً به چالش کشاند «دیالوگ» برای فلوت و نوار الکترونیک بود که دو بار اجرا کردم و قطعه‌ی زیبا و بسیار سختی بوده که اتفاقاً اجرای زنده آن هم در سی دی همراه این مجله آمده است.

• نظر تان در مورد فیزیک فلوت‌های جدید که قابلیت اجرای فواصل میکرو تونال را دارد چیست و جایگاه این سازها از لحاظ استاندارد و تاریخچه‌ی فلوت کجاست؟

هیچ فرقی با فلوت‌های دیگر نمی‌کنند و استاندارد محسوب می‌شوند ضمن آنکه قابلیت اجرای فواصل پرده‌ها را دارند و از لحاظ ساختار مکانیکی چند کلید به آن‌ها اضافه شده که کمک می‌کند دوازده نت را به اندازه‌ی تغییر کوک دهند و هیچ تغییری در کیفیت صدای ساز صورت نگرفته است. یادآوری می‌کنم فلوت‌های جدید تنها روی فلوت‌های مدل فرانسوی سوراخ باز امکان تولیدشان است و نوازندگانی که عادت به نواختن فلوت‌های سوراخ باز داشته می‌توانند این فلوت‌های جدید را بنوازند. تنها چیزی که این‌جا اهمیت پیدا می‌کند چگونه برای این فلوت‌ها قطعاتی نوشته خواهد شده که نوازنده را به چالش بکشاند. آثار بسیاری توسط آهنگ‌سازان اواخر قرن بیستم با استفاده از میکروتون‌ها نوشته شده که نوازندگان با استفاده از تکنیک‌های جدید اجرا آن قطعات را می‌توانند بنوازند در حالی که فلوت‌های جدید با استفاده از سیستم مکانیکی این عمل را برای نوازندگان ساده‌تر می‌کنند. من خودم نوازندگی این فلوت‌ها را تجربه نکردم ولی مطلب در موردشان زیاد خوانده‌ام. مسئله‌ای که فرآیند آهنگ‌سازی معاصر بر روی فلوت معمولی دارد این است که اتحاد و انسجام و یگانگی در کارهایی که می‌خواستیم انجام دهیم بر روی کلیه نت‌ها و یا ریژسترها وجود نداشت. یک سری نت‌ها، دوپل نت و تریپل استاپ می‌توانستیم به وجود بیاوریم ولی بر بعضی نت‌ها نمی‌توانستیم. بعضی جاها با چرخش سر ساز و یا بازی‌هایی که با انگشتان می‌کردید قادر بودید پرده‌ها را بوجود بیاورید و بعضی جاها نمی‌توانستیم. در حالی که فلوت‌های میکروتونال، قابلیت اجرای این موارد را یک پارچه دارند. بنابراین این فلوت‌ها تکنیک‌های جدید را سیستماتیک کرده است. به نظر من این سیستم هنوز فراگیر نشده است، و صرفاً نوازندگانی که قطعات آهنگ‌سازان خاصی را که با این ذهنیت به آهنگ‌سازی پرداخته‌اند را می‌نوازند بر آن‌ها می‌نوازند آثار زیادی برای فلوت از دهه‌ی ۹۰ میلادی به بعد نوشته شده که به ندرت از تکنیک‌های دوپل نت و یا پرده در آن‌ها استفاده شده است و بیش‌تر، گرایش جدید آهنگ‌سازی در تغییر کیفیت صدا و ایجاد صداهای غیرمعمول

و ادغام آن با روندهای متداول موسیقی بوده است. خیلی تبلیغ می‌کنند که این فلوت‌ها برای اجرای موسیقی‌های بومی و فولکلور نیز مناسب است و این نشان دهنده‌ی کم بودن رپر توار برای این فلوت هاست و جز تعداد معدودی آهنگ‌ساز مثل «رابرت دیک»، خانم «لا برژ» و «جان فان ویل» و آهنگ‌ساز ایرانی «رضا والی» از پرده استفاده نکرده‌اند. بنابراین فکر نمی‌کنم هنوز فراگیر شده باشد جز کسانی که به موسیقی پست مدرن توجه دارند و یا کسانی که بخواهند از ایده‌های موسیقی ایرانی یا هندی استفاده کنند. البته این اطلاعاتی است که من دارم. شاید چون دنبالش نبودم اطلاعاتم کافی نباشد

• آیا تمایلی به ضبط استودیویی اجراهای خودتان و عرضه به بازار دارید؟

نه، من فقط ضبط زنده از کنسرت‌هایم دارم و هیچگاه ضبط استودیویی نکرده‌ام. البته چندین دفعه پیش آمده که بخاطر قراردادهای یا پروژه‌هایی که کار می‌کردم در استودیو ضبط کنم اما هیچگاه آنها را بعنوان ضبط برای تکثیر استفاده نکردم کما اینکه تمام ضبط‌هایی هم که به اصرار شما نهایتاً برای سی دی ضمیمه به مجله دادم ضبط‌های زنده از کنسرت‌هایم در دوران اقامتم در آمریکا است و از اینکه آنها را برای تکثیر حضورتان دادم در فکر هستم. آنها برای من یادگاری‌های بسیار ارزشمندی از سال‌ها تلاش و عشقم به موسیقی اند که همچون وجودم دوستشان دارم اما فکر نمی‌کنم برای مردم اینچنین باشد. اولاً همانطور که در صحبت‌هایم به آن اشاره کردم ابعاد ارتباطی موسیقی واقعاً برایم مهم هستند و من همیشه از شنوندگانم تحت تأثیر و الهام قرار می‌گیرم پس وقتی شنونده‌ای ندارم احساس کمبود یا تو خالی دارم پس در استودیو وجودم به وجد نمی‌آید و دوماً اینکه اعتقاد دارم ضبط رسالت بسیار بزرگی برای هنرمندان است. خصوصاً ضبطی که برای تکثیر و فروش انجام می‌شود. وقتی اجرایی ضبط می‌شود، ابدی است و تا ابد در طاقچه‌ها یا کتابخانه‌ها و یا به رسم امروز در ام پی ۳ یا کامپیوترهای مردم در هر گوشه و کناری از جهان می‌تواند باقی بماند. پس وقتی قرار است چیزی ابدی باشد باید از هر آنچه که قبل از خودش وجود داشته بهتر بوده و باید حرفی جدید برای گفتن داشته باشد تا ارزش آرشبو شدن را دارا باشد. من متعلق به سنت‌های قدیم هستم. شاید این برای نسل امروز بسیار هیجان انگیز باشد که با پیشرفت تکنولوژی همه دسترسی به ضبط شدن و یا هنرمند استودیویی شدن داشته باشند، اما در قدیم اینچنین بود که تنها نوازندگان نخبه و نابغه ضبط می‌شدند. دنیای هنر طوری بود که کمپانی‌های بزرگ بخاطر قدرت‌های بی‌همتایی که در یک هنرمند میاقتند از او برای ضبط دعوت می‌کردند و اینچنین بود که ابدی شدن و یا ماندگار شدن اجرایی مفهوم پیدا می‌کرد چون با سنجش بسیار تصمیم برای ابدی شدن آن گرفته می‌شد. امروزه هر کس با پرداخت مخارج استودیو خود در ابدی کردن کارش تصمیم می‌گیرد و واقعاً معیارهای عمیقی برای انتخاب صورت نمی‌گیرد. من این را افتخار نمی‌دانم کما اینکه در سی دی‌هایی که در گوشه و کنار جهان به فروش می‌رود اجراهای بد و بی‌هویت زیاد می‌شنویم و از وجود آنها دل چرکین می‌شوم.

می‌خواهیم نظر شما را در مورد تعدادی از نوازندگان فلوت از چهار جهت سننور، بته، تکنیک، موزیکالیت و رپر توار جویا شویم.

پیتر لوکاس گراف: در زمان خودش تأکید بسیار زیادی روی موزیسین بودن داشت نه روی فلوتیست بودن. این مسئله از این جهت جالب است که او وارث سنتی است که فلوت توسط کنسترواتور پاریس جایگاه یک ساز ارزشمند برای تکنوازی را پیدا کرده بود و بنابراین بسیاری از هم‌دوره‌ای‌های

رئوسی چند در باب روش نوازندگی و تدریس آذین موحد

موناظهران*

در مطلب زیر بخشی از اصطلاحاتی که از رئوس مهم روش نوازندگی و تدریس آذین موحد است و به اعتقاد وی هر نوازنده‌ای که به دنبال صدای رسا، کوک صحیح و اتحاد در کیفیت صدای ساز در کلیه رژیسترها است و باید به آن‌ها فائق شود، آمده است.

۱- انرژی: در هنگام نواختن ساز هنگامی که نفس باز می‌گردد حرکت غریزی دیافراگم یک فشار طبیعی به شش‌ها وارد کرده و کمک می‌کند هوا خارج شود. در این مرحله نوازنده نباید انرژی برای خالی کردن هوا استفاده کند ولی در آخر جمله زمانی که هوا به سطوح بالایی در شش‌ها می‌رسد و به اصطلاح نفس در حال تمام شدن است دیگر فشار طبیعی دیافراگم برای کنترل هوا کافی نیست و در اینجاست که نوازنده باید از انرژی خود استفاده کرده و هوا را پشتیبانی کند. برای انجام این امر نوازنده باید به رئوس کنترل صدا از طریق بکارگیری یک آمبوشور خوب و تثبیت شده نائل آمده باشد.

۲- جهت دادن و تجدید هوا در جریان جمله: نوازنده برای خالی کردن درست هوا باید به ساختار و فراز و نشیب‌های موتیفیک آن کاملاً آگاه باشد که در جریان نواختن یک جمله براساس ساختار جمله در حین دمیدن لحظه‌ای کوتاه، هوا را به جلو پرتاب کرده و با تجدید جهت هوا، جریان هوا را به طور صحیح در قالب جمله هدایت کند. توجه به کوک از رئوس مهم در انجام این امر است. برای انجام این امر، آمبوشور نوازنده و نحوه صحیح استفاده از حجم داخل دهان باید تثبیت شده باشد تا در جهت دادن به هوا کوک تغییر نکند.

۳- زبان زدن: در امر زبان زدن مهم‌ترین مسئله استفاده صحیح از هوا می‌باشد. معمولاً در نوازندگانی که آگاهی کافی به این امر نباشد زبان زدن باعث اصطکاک بیش از حد لازم می‌شود و این اصطکاک حرکت هوا به جلو را خدشه‌دار می‌کند و هوا هدر می‌رود در صورتیکه اگر زبان زدن بسیار نرم و سبک باشد و از حروف صدادار با کم‌ترین اصطکاک و در جلوترین مکان ابراز مثال ت نه به صورت ت آلمانی بلکه به صورت ت فرانسوی در حدی که د صدا دهد و یا ک نه به صورت ک فارسی (کاف) که در حلق پائین است بلکه به صورت گ (گور) استفاده شود جریان هوا مستمر به جلو حرکت می‌کند و زبان زدن تنها تلنگی به هوا می‌باشد. آزاد بودن فک و عضلات صورت خصوصاً لپ‌ها برای تلفظ صحیح این اصوات بسیار مهم است. بدین ترتیب نوازنده با آزادی حجم داخل دهان تلفظ صحیح را پیدا می‌کند. این آزادی نباید کنترل صحیح صدا توسط آمبوشور تثبیت شده را خدشه‌دار کند

* دانش‌آموخته مقطع کارشناسی نوازندگی فلوت از دانشگاه تهران

* منبع: بخشی از پایان‌نامه

او افرادی مثل رامپل و ماریون بیش تر بخاطر فلوتیست بودنشان احترام داشتند ولی گراف با این که از مکتب کنسرواتوار پاریس بیرون آمده بود همیشه از زمان جوانی پشتیبان موزیسین کامل بودن بود. گراف بیش تر فلوت را از جنبه‌های موسیقایی نگریسته و اولین کسی است که کتابی در باب «تفسیر در نوازندگی» فلوت نوشته است.

پاتریک گالوا: متأخرترین نوازنده‌ی معاصر است و من کار او را دوست دارم. البته در کنار او، یکی دو نفر نوازنده‌ی بسیار عالی دیگر به نامهای «امانوئل پاهود» و «دومینک اتی وان» هستند که آن‌ها هم بسیار زیبا می‌نوازند- پاهود را خیلی‌ها دوست دارند. فکر می‌کنم محبوبیت و شهرت پاهود بخاطر داشتن روحیه دونژوانی‌اش نیز هست، حتی عکس‌های روی آلبوم‌هایش این مسئله را تأیید می‌کنند. پاهود مدرن‌ها را بهتر می‌نوازد و گالوا رپر توار قدیمی فلوت را با استیل و نگاه آگاه تاریخی می‌نوازد. صدای بسیار زیبایی دارد و در ظرافت کاری‌های مدل فرانسوی شاهکار می‌کند.

جیمز گالوی: حضور گالوی در دنیای نوازندگی فلوت متفاوت و جالب است. گالوی زمانی شهرت پیدا کرد که دنیای نوازندگی فلوت توسط نوازندگان فرانسوی تسخیر شده بود. نگاه او به تفسیر بسیار متمایز از دیگر فلوتیست‌های معاصر خودش است. صدای ساز او، ویراسیون‌ها، حتی سبک نوازندگی بسیار خاصی دارد که من البته نمی‌پسندم. در رژیستر بالا خصوصاً صدا شیشه‌ای و ویراسیون‌ها تند هستند، رپر توار او جالب نیست. گالوی بیش تر به دلیل نوع آلبوم‌هایی که منتشر کرد مخاطبان عامه پیدا کرد، حتی قطعات تنظیمی که عامه‌پسند باشد می‌نواخت. در حقیقت بهتر است بگوییم گالوی بیش تر برای معرفی خودش تلاش داشت ولی رامپل برای معرفی فلوت در سطح جهان. گوپرت: گوپرت استاد کنسرواتوار پاریس در اواخر قرن نوزدهم بود. تافانل و گوپرت مثل مویس در زمان خودشان بیش تر به عنوان نوازنده ارکستر مطرح بودند و سپس مکاتب آموزش این ساز هم‌پای سازهای دیگر مثل ویلن و پیانو دامن زدند.

• با تشکر از این وقتی که در اختیار من و ماهنامه‌ی گزارش موسیقی گذاشتید.

من هم از شما تشکر فراوان دارم.

فهرست قطعات اجراهای زنده آذین موحد در سی‌دی

J.S. Bach/ BWV 1030	
هارپسیکورد / Greta Levis: اجرای زنده، دانشگاه ایلینوی 1991	
1/ andante	7:38
2/ largo e dolce	4:08
3/ presto	4:06
Cesar Franck/ Sonata in A major	
پیانو: Camilla Gollia / ایلینوی، اجرای زنده، دانشگاه 1991	
1/ allegretto ben moderato	5:21
2/ allegro	7:50
3/ recitativo fantasia	6:39
4/ allegretto poco mosso	5:55
Olivier Messiaen/ Le Merle Noir	6:23
پیانو: William E. Holt / اجرای زنده، شیکاگو 1990	
Andre Jolivet/ Chant de Linos	11:30
پیانو: William E. Holt / اجرای زنده، دانشگاه ایلینوی 1989	
Walter Piston/ Sonata for Flute and Piano	
پیانو: William E. Holt / اجرای زنده، دانشگاه ایلینوی 1989	
1/ allegro moderato con grazia	5:57
2/ adagio	5:29
3/ allegro vivace	3:35
Alireza Mashayekhi/ "A la recherche du temps perdu"	5:24
Op. 111-3b	
اجرای زنده، دانشگاه ایونین یونان 1998	
Shahrokh Khajenouri/ Dialogue for Flute and Electronic Tape	20:08
اجرای زنده، انجمن فرهنگی اتریش، تهران 2000	