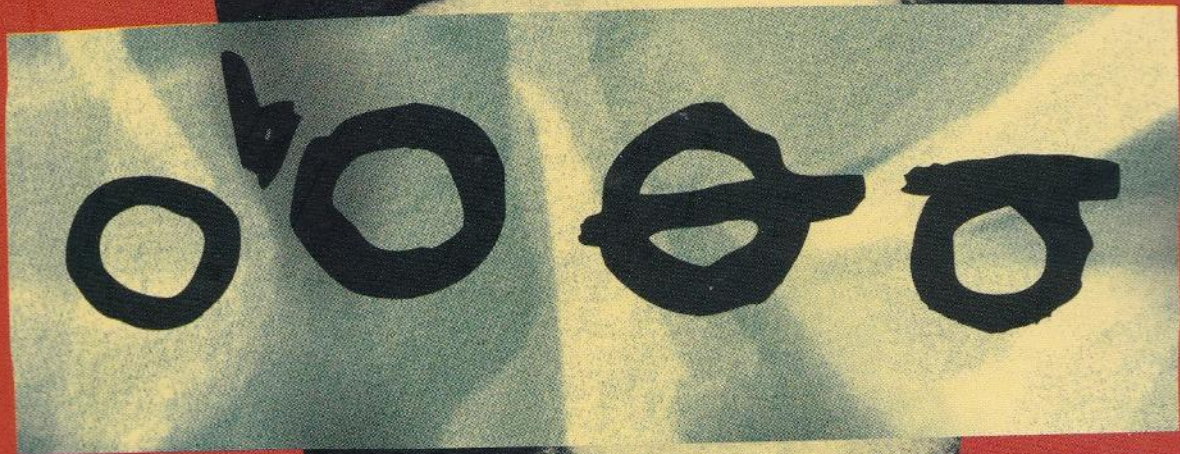



سمفونی‌ها و کنسرتوهای
دمیتری شستاگویچ






سازمان
نشریات

دیوید هرولتز
امیرحسین جزء رضانی

پته‌هون
مرکز موسیقی پته‌هون شیراز

نشر نای و نی	ناشر تخصصی موسیقی
 بسمفونی‌ها و کنسرتوهای دمیتری شستاگویچ	
دیوید هرویتز امیرحسین جزء رضاتی	
<p>ویراستار: مریم تهرانداری - محسن نورانی نتنگاری: نوید شیخ صفحه‌آرایی: علیرضا غفوری طرح جلد: نوید شیخ نوبت چاپ: اول - ۱۴۰۰ شمارگان: ۲۵۰ نسخه</p>	
<p>سرشناسه: جزء رضاتی، امیرحسین- ۱۳۶۸ عنوان: سمفونی‌ها و کنسرتوهای دمیتری شستاگویچ ویراستار: مریم تهرانداری، محسن نورانی مشخصات نشر: تهران نای و نی ۱۴۰۰ مشخصات ظاهری: ۶۵۲ صفحه، پارتیسیون شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۸۴-۲-۱-۴ وضعیت فهرست نویسی: فیبا شناسه افزوده: هرویتز، دیوید، ۱۹۶۱م موضوع: سمفونی‌ها - تحلیل و شناخت موضوع: شستاگویچ، دمیتری - نقد و تفسیر رده‌بندی کنگره: ML۴۱۰ رده بندی دیویی: ۷۸-۱۹۲ شماره کتابشناسی ملی: ۸۴۶۷۴۵۰</p>	
<p>فروشگاه نشر نای و نی: تهران، خیابان انقلاب، مقابل دانشگاه تهران، مجتمع تجاری روزنگار، طبقه همکف شماره ۳۰۸ تلفن پخش: ۶۶۴۶۷۱۴۰ تلفن فروشگاه: ۶۶۴۶۷۴۰۵</p>	
<p>تمامی حقوق مادی و معنوی این اثر منطبق به نشر نای و نی است. هر گونه تکثیر و تولید (کلی و جزئی) به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوتی، تصویری و الکترونیکی یا دیجیتال) بدون مجوز کمی ناشر، ممنوع بوده و پیگرد قانونی دارد.</p>	
<p>فروشگاه اینترنتی: www.nayoney.com</p>	

	<p>دریافت مجموعه صوتی کتاب با اسکن بارکد زیر یا با ورود به وبسایت «نای و نی» از فروشگاه فایل مجموعه صوتی کتاب را خریداری نمایید.</p>	
 <p>www.nayoney.com</p>		

فهرست

۷بیشتگفتار
	بخش اول: زبان موسیقایی شستاکویچ
۱۰درک شستاکویچ
۲۲کوش سپاری به شستاکویچ
۲۴سمفونی شماره ۵ (۱۹۳۷)
۲۲نمونه‌های خلاصه شده از سمفونی شماره ۵
	بخش دوم: آثار دوره‌ی آغازین
۶۸سمفونی شماره ۱ (۱۹۲۴-۲۵)
۷۸نمونه‌های خلاصه شده از سمفونی شماره ۱
۹۳سمفونی شماره ۲ «برای اکتبر» (۱۹۲۷)
۹۹نمونه‌های خلاصه شده از سمفونی شماره ۲
۱۰۵سمفونی شماره ۳ «اول ماه مه» (۱۹۲۹)
۱۱۱نمونه‌های خلاصه شده از سمفونی شماره ۳
۱۲۰کنسرتو پیانو شماره ۱ (۱۹۲۳)
۱۲۷نمونه‌های خلاصه شده از کنسرتو پیانو شماره ۱
	بخش سوم: آثار دوره‌ی میانی
۱۳۸سمفونی شماره ۴ (۱۹۳۵-۳۶)
۱۵۱نمونه‌های خلاصه شده از سمفونی شماره ۴
۱۶۸سمفونی شماره ۶ (۱۹۳۹)
۱۷۸نمونه‌های خلاصه شده از سمفونی شماره ۶

۱۸۸.....	سمفونی شماره ۷ «لنینگراد» (۱۹۴۱).....
۲۰۷.....	نمونه‌های خلاصه شده از سمفونی شماره ۷.....
۲۲۹.....	سمفونی شماره ۸ (۱۹۴۳).....
۲۴۵.....	نمونه‌های خلاصه شده از سمفونی شماره ۸.....
۲۷۳.....	سمفونی شماره ۹ (۱۹۴۵).....
۲۸۱.....	نمونه‌های خلاصه شده از سمفونی شماره ۹.....
۲۹۱.....	کنسرتو ویولن شماره ۱ (۴۸-۱۹۴۷)، بازیابی در سال ۱۹۵۵.....
۳۰۷.....	نمونه‌های خلاصه شده از کنسرتو ویولن شماره ۱.....
۳۲۵.....	سمفونی شماره ۱۰ (۱۹۵۳).....
۳۴۱.....	نمونه‌های خلاصه شده از سمفونی شماره ۱۰.....
بخش چهارم: آثار دوره‌ی متأخر	
۳۶۴.....	سمفونی شماره ۱۱ «سال ۱۹۰۵» (۱۹۵۷).....
۳۷۷.....	نمونه‌های خلاصه شده از سمفونی شماره ۱۱.....
۳۹۵.....	کنسرتو پیانو شماره ۲ (۱۹۵۷).....
۳۹۹.....	نمونه‌های خلاصه شده از کنسرتو پیانو شماره ۲.....
۴۰۸.....	کنسرتو ویولنسل شماره ۱ (۱۹۵۹).....
۴۱۸.....	نمونه‌های خلاصه شده از کنسرتو ویولنسل شماره ۱.....
۴۳۳.....	سمفونی شماره ۱۲ «سال ۱۹۱۷» (۱۹۶۱).....
۴۴۵.....	نمونه‌های خلاصه شده از سمفونی شماره ۱۲.....
۴۶۱.....	سمفونی شماره ۱۳ «بابی یار» (۱۹۶۲).....
۴۷۸.....	نمونه‌های خلاصه شده از سمفونی شماره ۱۳.....
۵۰۸.....	کنسرتو ویولنسل شماره ۲ (۱۹۶۶).....
۵۱۸.....	نمونه‌های خلاصه شده از کنسرتو ویولنسل شماره ۲.....
۵۳۶.....	کنسرتو ویولن شماره ۲ (۱۹۶۷).....
۵۴۲.....	نمونه‌های خلاصه شده از کنسرتو ویولن شماره ۲.....
۵۵۵.....	سمفونی شماره ۱۴ (۱۹۶۹).....
۵۶۹.....	نمونه‌های خلاصه شده از سمفونی شماره ۱۴.....
۶۰۳.....	سمفونی شماره ۱۵ (۱۹۷۱).....
۶۱۲.....	نمونه‌های خلاصه شده از سمفونی شماره ۱۵.....
۶۲۷.....	پرده‌ی آخر.....
۶۴۰.....	ضمیمه‌ی ۱: گاه‌شناسی آثار.....
۶۴۵.....	ضمیمه‌ی ۲: جدول خلاصه‌ی فرم موومان‌ها.....
۶۴۶.....	ضمیمه‌ی ۳: مشخصات اجراهای صوتی موجود در فایل فشرده‌ی همراه کتاب.....
۶۵۰.....	کتاب‌شناسی برگزیده.....
۶۵۲.....	منابع و مآخذ.....

پیشگفتار

دمیتری شستاکویچ را بدون شک باید یکی از برجسته‌ترین آهنگسازان اتحاد جماهیر شوروی و البته قرن بیستم دانست. آهنگسازی که وامدار میراث موسیقایی گذشتگان تاریخ‌سازی چون باخ و مالر بود. کسی که هدفش زنده نگه داشتن سنت‌ها و صد البته در جای خود رها کردن آن‌ها قلمداد می‌شود. آهنگسازی که تمرکز و بیان موسیقایی منحصر به فردش، نیش و کنایه‌های موسیقی‌هایش، مارش‌ها و پارودی‌هایش و شاید از همه مهم‌تر موتیف مشهور برگرفته از نامش یعنی DSCH (ر، می بمل، دو، سی)^۱ برای مخاطبان جدی موسیقی کلاسیک یادآور دوران اختناق و سختی‌های قرن بیستم است. کسی که در زندگی شخصی و زندگی موسیقایی دوران پرفراز و نشیبی را تجربه کرد و ماحصل این تلاش‌ها خلق پانزده سمفونی، پانزده کوآرتت زهی، شش کنسرتو، چندین اپرا، موسیقی‌های فیلم و ده‌ها اثر پیانویی، آوازی، ارکستری و غیره است که بسیاری از آن‌ها همچنان بخش قابل توجهی از رپرتوار اجرایی برترین نوازندگان و رهبران ارکستر را در سراسر دنیا به خود اختصاص می‌دهند. و بالاخره باید عنوان کرد که همه و همه این آثار را آهنگسازی خلق کرده است که از گزند نظام استالینی شوروی سابق بی‌نصیب نماند و چنان‌که خواهید خواند، تلخی‌ها و تنگ‌نظری‌های رژیم استبدادی و دیکتاتوری زمانش را تحمل نکرد. آهنگسازی که گرچه کلامش به دلیل عواقب حتمی از اعتراض تهی بود اما، با نگارش موسیقی‌های کنایه‌آمیز، بنا بر تأیید همگان، مخالفت خود را در لابه‌لای نغمات موسیقی‌هایش پنهان می‌کرد و این یعنی: اعتراض به نامالیقات روزگار از جنس موسیقی.

کتاب حاضر سفری موسیقایی به اعماق خاص‌ترین آثار شستاکویچ یعنی تمامی سمفونی‌ها و کنسرتوهای او خواهد بود. اما خود کتاب هم از جهاتی خاص است. این سفر موسیقایی سفری شنیداری خواهد بود. تجربه‌ای ویژه که می‌تواند شناخت و آگاهی مخاطب موسیقی شستاکویچ را به مراتب فزونی بخشد. در کتاب «سمفونی‌ها و کنسرتوهای دمیتری شستاکویچ» علاوه بر این‌که در متن به توصیف و بررسی کامل آثار پرداخته شده است، چینش و ترتیب توضیحات متن نیز به نحوی است که کاملاً با نسخه‌ی شنیداری هراثر مطابقت دارد. برای هر سمفونی و کنسرتویک نسخه‌ی شنیداری برجسته انتخاب شده است و ثابته‌ها و دقایق

توضیحات و تشریح قطعات در متن، متناسب با نسخه‌ی شنیداری از طریق اعداد داخل پرانتز (به عنوان نمونه دقیقه‌ی ۱۰:۰۵) مشخص شده است. علاوه بر این، نمونه‌های متعددی از پارتیتور هر اثر (بیش از هزار و بیست نمونه از بیست و یک اثر) به هدف مطالعه و درک مطالب به صورت خلاصه شده انتخاب و نُت‌نگاری شده‌اند که این موضوع می‌تواند در کنار تحلیل شنیداری، به درک بهتر متن و شناخت هرچه عمیق‌تر از آثار بینجامد. این نمونه‌ها که در متن از طریق اعداد کوچک داخل کروشه مشخص شده‌اند (به عنوان مثال ۲۳۳)، در انتهای فصل مربوط به هر اثر گنجانده شده است. در این نمونه‌ها به هدف درک صریح محتوای موسیقایی، سازهای انتقالی در صدادهی حقیقی نوشته شده‌اند. به منظور سهولت در پیدا کردن نمونه‌ها در پارتیتور اصلی، شماره تمرین (Rehearsal Number) هر نمونه نیز ذکر شده است. همراه با کتاب یک فایل الکترونیکی فشرده ارائه شده که در آن تمامی نسخه‌های شنیداری بیست و یک اثر که بر اساس آن‌ها ثانیه‌ها و دقیقه‌ها معین شده است و همچنین پارتیتور کامل تمامی پانزده سمفونی و شش کنسرتوی شستاکوویچ موجود است. پیشنهاد این است که ابتدا کتاب با نمونه‌های خلاصه شده و با گوش سپردن هم‌زمان به نسخه‌ی شنیداری مطالعه شود و پس از کسب آگاهی‌های لازم، بار دیگر به پارتیتور اصلی هر اثر مراجعه شود و هر یک جداگانه، به طور کامل و از روی پارتیتور شنیده شود.

در پایان لازم است از تمامی عزیزانی که در مراحل مختلف آماده‌سازی این کتاب با دلسوزی و دقت نظر مرایاری کردند صمیمانه تشکر کنم. از نوید شیخ عزیز که با دقت و حوصله‌ی مثال‌زدنی بیش از هزار و بیست نمونه‌ی سمفونی‌ها و کنسرتوها را نت‌نگاری کامپیوتری کرد؛ از سرکار خانم مریم تحویل‌داری و دوست و همکار گرامی ام محسن نورانی که در ویراستاری کتاب زحمت فراوان کشیدند؛ از سرکار خانم منیر غفوری که با صبر و دقت فراوان صفحه‌آرایی کتاب را به نحو احسن انجام داد؛ و از جناب آقای مجید وطنیان مدیرمسئول انتشارات وزین نای‌ونی که در به چاپ رسیدن این کتاب از هیچ تلاشی دریغ نکردند، سپاس ویژه دارم. امید است کتاب حاضر مورد توجه علاقه‌مندان واقع شود.

دکتر امیرحسین جزء رمضانی

مهر ۱۴۰۰

درک شستاکویچ

۱۹۷۵-۱۹۰۶

تمامی آثار موسیقی مویّد بیانگری که ادعای روایت داستانی را ندارند و یا به چیزی فراتر از هیجان‌ات ابتدایی انسان، اشاره‌ی مشخصی ندارند - از جمله اغلب سمفونی‌ها و کنسرتوهای دمیتری شستاکویچ (۱۹۷۵-۱۹۰۶) - به‌طور طبیعی این سؤال را مطرح می‌کنند که مسئله‌ای که آهنگساز می‌خواهد بگوید چیست؟ به‌ویژه در مورد شستاکویچ، این مسئله به‌صورت بسیار دشواری نمایان می‌شود. در واقع، این مسئله به قدری مورد توجه قرار دارد که یک رشته‌ی دانشگاهی بدین‌منظور ایجاد شده تا کوشش نماید تمامی زمینه‌های مرتبط با زندگی‌نامه‌ی او و معانی پنهان نهفته در بیشتر آثارش استخراج شود. در این‌که چنین معانی پنهانی وجود دارند، تردیدی نیست. این را خود آهنگساز هم اقرار کرده است. با این همه، این‌که چقدر می‌توان به گفته‌های شفاهی او اعتماد کرد و این‌که گفته‌هایش با چه دقتی به ما انتقال یافته‌اند، همچنان در بسیاری از کتاب‌ها و مقالات مورد بحث است و موجب تضادهایی میان نظرات پژوهشگران و محققان شده است.

در حقیقت مطالعه درباره‌ی زندگی شستاکویچ موضوع جذابی است و شاید فرصت مهمی برای بررسی رابطه‌ی پیچیده میان نبوغ هنری و سیاست‌های فرهنگی حکومتی شوروی و تمامیت خواه باشد. این‌که به‌طور دقیق موسیقی چگونه در این معادله می‌گنجد، معمایی است که به‌آسانی نمی‌توان حل کرد. هرچه باشد، هدف اصلی معانی پنهان همین است که پنهان باقی بمانند. اکنون شستاکویچ نیست و رازهایش را با خود به خاک برده است. دوستانی که افکار خصوصی‌اش را می‌دانستند (یا دست کم ادعایش را دارند)، صحبت‌هایی داشته‌اند. مجموع حرف‌هایشان، هر قدر هم که از نظر زندگی‌نامه‌ای جالب یا تکان‌دهنده باشد، نه تنها از منظر کمک به درک موسیقی او روشن‌گر نبوده‌اند، بلکه در برابر قدرت و فصاحت درونی آثار گوناگون او رنگ می‌بازند. از میان متن‌هایی که درباره‌ی این آهنگساز به زبان انگلیسی در دسترس است و به قلم افرادی نوشته شده‌اند که او را واقعاً خوب می‌شناخته‌اند، فقط یک استثناء به ذهن می‌رسد و آن، تصویری است که

گالینا ویشنیفسکایا^۱ از شستاکویچ ارانه داده است. وی بزرگ‌ترین خواننده‌ی سوپرانوی روسیه در قرن بیستم و همسر میستیسلا و روستروپوویچ^۲، نوازنده‌ی ویولنسل و رهبر ارکستری است که شهرت جهانی دارد. خودزندگی‌نامه‌ی ویشنیفسکایا، با نام گالینا: یک داستان روسی^۳، همچنان و به‌طور قطع برترین شرح حال زندگی هنری شخصی در رژیم شوروی است و شرح اجمالی او بر «درک شستاکویچ»، در عین اختصار، قانع‌کننده و کامل می‌نماید و آن قدر زمینه‌ساز بحث موسیقایی و کاربردی است که شایسته است نقل قولی طولانی از آن آورده شود. ویشنیفسکایا داستان را از سال ۱۹۳۵ آغاز می‌کند؛ یعنی زمانی که شستاکویچ بیست و نه ساله در موفقیت اپرایش، بانومکبث از ناحیه‌ی متسنسک^۴ غرق بود:

«دمیتری شستاکویچ در حال رسیدن به اوج شهرت بود. جوان بود، با استعداد بود و نه تنها در روسیه، بلکه در تمام دنیا او را می‌شناختند. اولین سمفونی او که هنگام نوشتن، نوزده سال بیش نداشت، در بیست‌سالگی‌اش از مرزهای شوروی عبور کرد و در بهترین ارکسترها و به رهبری بزرگ‌ترین رهبران ارکستر مانند آرتورو توسکانینی^۵، برونو والتیر^۶، لئوپولد استوکوفسکی^۷، سرگئی کوبیوتسکی^۸ اجرا می‌شد. خصوصاً در آن سال‌های شوم، آثار او اغلب در آمریکا اجرا می‌شد. علاوه بر سمفونی‌ها، بانومکبث نیز نخستین بار در اپرای متروپولیتن نیویورک در کلیولند اوهایو و در فیلادلفیا اجرا شد. این اثر در سراسر اروپا نیز شنیده شد؛ از ارکستر رادیو لندن با رهبری آلبرت کوئس^۹ تا براتیسلاوا در چکسلواکی.»

اما چنین شهرتی را چگونه در سرزمین «برابری و برادری» تحمل می‌کردند؟ چرا آثار شستاکویچ را همه جا اجرا می‌کنند؟ چه چیزی در او تا این حد خاص است؟ به رسمیت شناختن این آهنگساز شوروی در جهان، به‌طور حتم در کشور خودش برایش گران تمام شده است. و حریت کرده بود از مقیاسی که جُزب با آن ارزیابی‌اش می‌کرد، بزرگ‌تر شود. باید

1. Galina Vishnevskaya (1926-2012)
2. Mstislav Rostropovich (1927-2007)
3. Galina: A Russian Story
4. Lady Macbeth of Mtsensk
5. Arturo Toscanini (1867-1957)
6. Bruno Walter (1876-1962)
7. Leopold Stokowski (1882-1977)
8. Serge Koussevitsky (1874-1951)
9. Albert Coates (1882-1953)

او را به اندازه‌ی کافی کوچک می‌کردند و به سطح عمومی فرهنگ شوروی و به اصطلاح رئالیسم سوسیالیستی تنزلش می‌دادند. اتحادیه‌ی آهنگسازان - به غیر از آهنگسازان معدود برجسته‌ای همچون سرگئی پروکوفیف^۱، آرام خاچاتوریان^۲، راینهولد گلییر^۳ و نیکولای میاسکوفسکی^۴ - از نفرات کم‌مایه‌ای تشکیل می‌شد که اهداف حزب را مورد توجه قرار می‌دادند و با اشعار غنایی و مارش‌های بی‌ارزش، چاپلوسی استالین و حزب را می‌کردند. نبوغ و شخصیت شستاکویچ، به هیچ‌وجه در چنین اجتماعی جای نداشت. در میان آن افراد کم‌مایه و جریانی خفقان‌آور، درخشش، استعداد و صداقت او بی‌شک ناخوشایند می‌نمود. در ۲۸ ژانویه‌ی سال ۱۹۳۶، یک ماه پس از اولین اجرای بانومکبث در تالاربولشوی^۵، آهنگساز در روزنامه‌ی *پراودا* مقاله‌ای خردکننده و شدیداً شرورانه‌ای با عنوان «ملغمه به جای موسیقی» درباره‌ی اپرایش خواند. چند روز بعد در پنجم فوریه، مقاله‌ی تند دیگری با عنوان «باله‌ی فریبنده» درباره‌ی باله‌ی چشمه‌ی زلال^۶ نوشته شد:

«از همان دقیقه‌ی اول اپرا، جریانی عامدانه از صداهای نامطبوع و مغشوش، شنونده را گیج و مهیوت می‌کند. در بخش‌های آغازین، فرازهای ملودی با حالتی محوارانه می‌شوند؛ ناگهان، به شکلی ناپایدار شدت می‌گیرند و بار دیگر در میان غوغا و هیاهو، با صداهایی کوبنده و گوش‌خراش ناپدید می‌شوند. دنبال کردن این موسیقی، سخت و به‌خاطر سپردنش ناممکن است.

... آهنگساز بانومکبث از ناحیه‌ی متسنسک، مجبور شده بود موسیقی عصبی، متلاطم و متشنج خود را از سبک جزوام بگیرد تا بتواند به شخصیت‌هایش شور و اشتیاق ببخشد... در روزگاری که نقد ما - از جمله نقد موسیقی - به رئالیسم سوسیالیستی متعهد است و صحنه در اختیار ما است، اثر شستاکویچ زمخت‌ترین نوع ناتورالیسم را ارائه می‌دهد.

... و این اثر سراسر خشن، بدوی و نازیبا است... موسیقی صدای آردک

1. Sergei Prokofiev (1891-1953)
2. Aram Khachaturian (1903-1978)
3. Reinhold Glière (1875-1956)
4. Nikolai Myaskovsky (1881-1950)
5. Bolshoi Theatre
6. The Limpid Stream-op.39

می دهد، نالان است، نفس نفس می زند و به حالت خفگی می افتد تا بتواند صحنه های عاشقانه را تا حد امکان طبیعی جلوه دهد و در سراسر اپرا، عشق به سخیف ترین شکل ممکن آلوده شده است.»

در جنگ ایدئولوژیک حزب، شستاکویچ اولین موسیقی دانی بود که ضربه خورد و دریافت که این جنگ با وجدانش است؛ به عنوان یک هنرمند و خالق، جنگی تا پای مرگ. مقاله ای با این محتوا در شوروی و روزنامه ی پرآودا، همانند چنین فرمانی است: بیزیدش، خوارش کنید، تکه تکه اش کنید. به قربانی برچسب دشمن مردم می زنند و گروهک های بی ارزشی که آشکارا تحت حمایت رده های بالای حزب هستند، به صحنه می شتابند تا با تملق برای خود شغلی دست و پا کنند. افتادن از روی اسبی بزرگ، حتماً دردناک است! ضربه ی دولت، شستاکویچ را به شدت جریحه دار کرد. دولتی که او هرگز با آن مقابله نکرده بود. اما شستاکویچ نقد آن ها را نپذیرفت. او توبه نکرد. تا دو سال، پاسخی نداشت؛ هرچند که آن ها به طور کامل منتظر چنین اقدامی بودند. امروزه موسیقی شناسان شوروی که گفته های او را جزء به جزء گردآوری می کنند، هرچقدر می کوشند، نمی توانند از آن سال ها چیزی پیدا کنند. سکوت او سکوتی قهرمانانه بود؛ نماد عدم وفاداری و مقاومت در برابر حکومت. کمتر کسی جرئت چنین کاری را داشت. شستاکویچ سکوت کرد و به مدت دو سال افکارش را به زبان نیاورد. سرانجام در ۲۱ نوامبر ۱۹۳۷، در تالار فیلامونیک لنینگراد، بیانیه اش را با سمفونی پنجم اعلام کرد. آن شاهکار خارق العاده که به گفته ی دمیتری دمیتریویچ^۱ اثری خودزندگی نامه ای بوده است.

با گوش سپردن به این اثر از تحمل درد ورنج شستاکویچ در زندگی آگاه می شویم. او در این موسیقی با شور و شجاعت درباره ی وقایع آن سال ها می گوید که توصیفش از هنرنویسنده یانهش شاهد آن روزگار واضح تر است. سمفونی پنجم نه تنها در زندگی خلاقانه اش، بلکه به عنوان اثری از یک شخص روسی، نقطه ی عطف به شمار می آید. او وقایع نگار کشور شد. تاریخ روسیه ی شوروی در هیچ جای دیگری به خوبی آهنگ سازی های او توصیف نشده است. شستاکویچ به هنرش خیانت نکرد، او توبه نکرد، در میان عموم سنگ چیزی را به سینه نزد تا تعهد دهد که از این به بعد یک سوسیالیست-رنالیست معمولی و میانه رو

1. Dmitri Dmitriyevich

خواهد شد. به مخالفت نیز برخواست و آشکارا از موقعیتش دفاع نکرد. او می‌دانست که در آن سال‌های خوفناک، با این کار صرفاً درخواست نابودی خود را خواهد داد. بدون انجام دادن کارهایی که در آن‌ها نهایت توانایی را داشت و خداوند فرمان انجامش را به او داده بود، حق پذیرش این را نداشت که زندگی‌اش را به دست خدای سیری‌ناپذیر مولک بسپارد. با جست‌وجویی طاقت‌فرسا، با تقلا و رنج، فقط راه فرار را یافت؛ دروغ. اگر دروغ‌گفتن به معنای نجات‌بخاقتش بود، قادر بود که دروغ بگوید. پیش از آن که سمفونی پنجم اجازه‌ی اجرا یابد، افراد فعال حزب^۲ در لنینگراد آن را شنیدند. چندین نادان دور هم جمع شدند که یک نابغه را قضاوت کنند؛ که اعتراض کنند، برای او نطق کنند و در کل، به او یاد دهند چگونه موسیقی بنویسد! او باید نوزادش را از چنگ آن‌ها نجات می‌داد. اما چگونه؟ سعی کرد به ابتدایی‌ترین شکل ممکن فریبشان دهد و موفق شد! فقط کافی بود برای توصیف پیچیدگی عظیم شور و شوق و رنجش انسانی که در موسیقی‌اش به این مقدار آشکار است، کلمات دیگری به کار می‌برد. او برای حزب، موسیقی‌اش را شاد و مثبت‌نگرانه توصیف کرد و رضایت آنان را جلب کرد. سمفونی پنجم که از چنگال آن‌ها امان یافت، سراسر دنیا را فرا گرفت و اعلانی بود به رنج‌های روسیه‌ی کبیر که با خون هم‌عصرمان نوشته شده بود. آری، شستاکوویچ راهی یافته بود تا در آن کشور زیست کند و خلق نماید. اما این را نیز آموخته بود که تا آخر عمر نقاب بر چهره بگذارد.

اغلب رویدادهایی که ویشنیفسکایا وصف می‌کند، ذاتاً از نظر تاریخی غیرعادی نیستند. نابغه‌ای جوان و گستاخ، حسادت و خصومت همکاران کم‌استعدادش را برمی‌انگیزد. در نتیجه، هدف افراد متوسط و حسودی قرار می‌گیرد که حیات فرهنگی و نظام حمایتی و اجرایی هنر در کنترلشان است. همچون داستانی قدیمی که شاید بیشترین شباهت را با موتزارت و نمایشنامه / فیلم *آمادئوس*^۳ دارد. تنها یک تغییر وجود دارد که اگر نبود، این داستان به یکی از حکایت‌های کلیشه‌ای و خونین داروینیسیم اجتماعی در حوزه‌ی هنر شبیه می‌شد که عملاً در هر عصری رایج است و آن تغییر، عوامل سیاسی است؛ دخالت دولت شوروی و

۱. خدای فنیقی‌ها و آمونیت‌های باستان که در تقدیس او کودک قربانی می‌شد.

2. Aktiv

3. Amadeus (1984)

عراق مخالفت آشکار که مسئله‌ی مرگ و زندگی بود. از این رو، بخش زیادی از جنجال‌هایی که تا امروز درباره‌ی موسیقی شستاکوویچ وجود دارد، حول محور این موضوع می‌چرخد که نقابی که ویشنیفسکایا به درستی به آن اشاره کرده، دقیقاً تا چه حد در مورد آثار منحصر به فرد این آهنگساز و بیانیه‌های متعدد عمومی و خصوصی وی درباره‌ی این آثار صادق است. حقیقت هرچه باشد، پُر واضح است که موسیقی شستاکوویچ برای معاصرانش معنایی بسیار خاص و کاملاً ویژه داشته است. حال امکان دارد آن‌گونه که ویشنیفسکایا با شور فراوان ادعا می‌کند، واقعه‌نگاری هراس‌های زندگی شوروی باشد یا پیامی شخصی‌تر. با این همه، تأکید بر این موضوع حائز اهمیت است که همه‌ی آثار عالی موسیقی در یک خصوصیت مشترک اند: در زمان و شرایطی ریشه دارند که در آن ساخته شده‌اند و در عین حال از منظر گستردگی بیانگری، جهانی هستند. در وهله‌ی اول، اساساً معنای حقیقی چیزی که می‌تواند «کلاسیک» باشد، همین است. اشتباه است که گمان کنیم چون شرایط اصلی خلق یک اثر در زمین رفته، دیگر قادر نیست با همان قدرت بی‌واسطه با مخاطبان جدید ارتباط برقرار کند. شنوندگان امروزی، به ویژه آنان که روس نیستند و دهه‌های میانی قرن بیستم را در آن کشور نبوده‌اند، قادر نیستند تا ناامیدی، ترس و رنج دوران شوروی را به جز از طریق مراجعه به نوشته‌ها و خاطرات دریابند. با این همه، عواطفی که در هر یک از آثار مهم شستاکوویچ بیان می‌شوند، چه شادی آور باشند و چه مأیوس‌کننده، ژرفا و حقیقتشان تنها وابسته به دانش پیشین درباره‌ی این آهنگساز و وقایع زمانه‌اش نیست، بلکه بیشتر متکی به توانایی او در انتقال احساسات از طریق موسیقی است. در نتیجه، این مطالعه به علل شهرت و اعتبار طولانی مدت شستاکوویچ نمی‌پردازد و تمرکز آن بر یافتن مفاهیم و اهدافی است که در آثار خود آهنگساز موجودند، اما به وضوح قابل تشخیص نیستند. همچنین تمرکز بر یافتن مفاهیمی خواهد بود که هدف حقیقی‌شان را فقط افراد معدود و خاصی می‌دانند که ز روی تقدیر به اسناد فوق ستری و به مطالعه‌ی سالیان پیش از خود دسترسی دارند و یا در برخی از تجربیات زندگی‌شان، با آهنگساز اشتراکاتی داشته‌اند.

مواردی وجود دارند (که نمونه‌ی اصلی‌اش سمفونی دهم است) که در آن‌ها رابطه‌ی میان زندگی آهنگساز و مقاصد هنری‌اش را با قطعیتی منطقی می‌توان دریافت. جایی که گواه شنیداری تا اندازه‌ای مقدار گمانه‌زنی‌هایی که یک اثر خاص به روش موسیقایی مناسب و وضوح می‌بخشد را تأیید می‌کند. هدف کتاب حاضر این است تا از چنین

موقعیت‌هایی بدون تفسیر عبور نکنند. با این حال اعتقاد بر این خواهد بود که سرانجام، مهم‌ترین عاملی که عظمت شستاکویچ را حفظ می‌کند، صداقت احساس و بیان واضح در موسیقی‌اش است که به سهم خود تابع تأثیرات بی‌واسطه و بدون محدودیت موسیقی او در اجراست. گمان بر این است که ضروری ندارد که گفته شود همگان موافق‌اند که موسیقی به خودی خود با آن‌هایی که تمایل دارند آن را با دقت گوش دهند، حرف می‌زند. همان‌طور که ویشینفسکایا اشاره می‌کند، طبیعت بازی فریبنده‌ی شستاکویچ با مقامات، از نوع گمراه‌کردن کلامی بود و نه سازش موسیقایی. زیرا آن‌ها چندان باهوش نبودند و به فرهنگی سفسطه‌گرو فریبنده تعلق داشتند و در هر حال احتمالاً از اکثر موسیقی‌های جدی و خطرآفرین بدشان می‌آمده است. اهمیت موضوع در این بوده که شستاکویچ اجازه دهد تا آن‌ها راحت‌ترین کار را انجام دهند و به جای صرف زمان و تلاش لازم برای یافتن نظری مستقل درباره‌ی آن چه می‌شنیدند، هرچه که گفته می‌شد را باور کنند. با کمی تفکر درمی‌یابید که این رویکرد برای هنرمندی با موقعیت متزلزل همچون شستاکویچ، عملاً بسیار منطقی است و همچنین نمایشی است از آگاهی قابل قبول، بدبینانه و بسیار سنجش‌گر نسبت به نقاط ضعف مزدوران حزبی که برمسند قضاوت او نشسته بودند.

علی‌رغم سیاست‌های جنون‌آمیز و انحصاری پلیس هنری شوروی، حقیقت این است که امروزه کلمات، هر قدر هم که احمقانه یا نامناسب باشند، باز هم انرژی بیشتری را به برخی افراد نسبت به معنای واضح آن چه که یک قطعه‌ی موسیقی ابراز می‌کند، منتقل می‌کنند. این کلمات اگر از زبان آهنگساز بیان شوند، به‌طور قطع می‌توانند تأثیری مهلک داشته باشند و اصلاً مهم نیست که در چه زمینه و یا چه شرایطی بیان شوند. تمایل به توضیح کلامی مفهوم یک قطعه‌ی موسیقی انتزاعی به قدری زیاد است که در عمل هر حرفی زده خواهد شد. در نتیجه، خواندن تفسیر در یادداشت‌های برنامه‌ی کنسرت‌ها و نیز در بروشور سی‌دی‌ها که تقریباً تمامشان پراز افسانه و نکته‌های بی‌اهمیت زندگی آهنگساز هستند، همچنان بی‌حد و حصر رایج است؛ تا اندازه‌ای که اغلب خود موسیقی در این شلوغی گم می‌شود. بحث در مورد پیام احتمالاً پنهان یک اثر، موجب غفلت از عناصر مهم‌تری خواهد شد که دقیقاً روی سطح قرار دارند و توجه شنونده باید به سمت آن‌ها معطوف شود. در واقع، تمایل کمی به صحبت‌کردن درباره‌ی این قطعات با استفاده از

قطعه‌ی کامل، بحث در مورد فرم و سازمان‌دهی در مقیاس بزرگ‌تر را ممکن خواهد کرد؛ مبحثی که در ارتباط با موسیقی شستاکویچ معمولاً نادیده یا دست‌کم گرفته می‌شود. حوزه‌ای که در آن، تخیل و خلاقیت او، تقریباً همان قدر برجسته و موفق است که در مهارت‌های آهنگسازی مشخص تروی (مانند ارکستراسیون) نمایان است. ممکن است این مسئله برای برخی افراد نکته‌ی جنجالی باشد، زیرا پرداختن به فرم، ظاهراً جزء نقاط قوت شستاکویچ نیست؛ در حقیقت، این موضوع اغلب با استدلال و مدرک، به‌طور کلی نقطه‌ی ضعفی در مکتب روس محسوب می‌شود؛ از چایکوفسکی و ریمسکی کورساکوف تا آهنگسازان بعدی!

با این همه، شستاکویچ از معدود آهنگسازانی بود که با اِعمال ساختارهای سمفونیک کلاسیک برای نیازهای بیانی خاص آثارش، نیروی تازه‌ای به آن‌ها بخشید. با این کار از الگوهای محک‌خورده و اثبات‌شده‌ای از جمله سونات، پاساکالیا، توکاتا و روندو، نسخه‌های جدید و مؤثری خلق کرد. شاید این کار بی‌مایه و ناپسند جلوه کند. اما، در واقع اینگونه نیست. در حقیقت، مجذوب‌کننده نیز هست و بهتر است گفته شود که شنیدنشان کمک‌کننده و بسیار مفید خواهد بود. امکان بیان احساسی قوی، بدون پردازش فرمی محکم در همان ابعاد نمی‌تواند وجود داشته باشد. علتی که یک اثر بزرگ که بیش از چند دقیقه به طول می‌انجامد، زود کسل‌کننده می‌شود و انرژی و شدتش از بین می‌رود این است که برخی از راه‌های سازمان‌دهی و تضادی که برای شنوندگان به راحتی قابل درک باشند، در آن وجود ندارد. در موفق‌ترین سمفونی‌ها و کنسرتوهای شستاکویچ، فرم و محتوا همان قدر کاملاً یکسان و جدایی‌ناپذیرند که در هر اثر ساخته‌ی استادان بزرگ دوره‌ی کلاسیک (هایدن، موتزارت و بتهوون) مشهود است. شاید دلیل تا این مقدار نادیده‌گرفتن این جنبه از هنر شستاکویچ، از این رخداد کنایی سرچشمه می‌گیرد که بلوغ هنری او با دوره‌ای که برای نخستین بار مورد حمله‌ی مقامات قرار گرفت و منجر به خلق سمفونی پنجم گردید، هم‌زمان بوده است. در نتیجه، عناصر ویژه‌ی سبک او، علی‌الخصوص آن‌هایی که رویکرد سنتی‌تری نسبت به فرم دارند، گاهی آلوده محسوب می‌شوند و حاصل سازش و تطبیق مایوسانه میان بینش موسیقایی‌اش و نیاز به گام‌هایی کم‌ویش آهسته‌تر روی خط فکری حزب به‌شمار می‌روند. آن‌چه به این آتش دامن زده، این حقیقت است که در آثار بزرگ دوران بلوغ شستاکویچ، دورانی که شاید بتوان آن را دوره‌ی میانه نامید

شامل سمفونی های شماره ۵ تا ۱۰)، هارمونی ها محافظه کارانه اند. در نتیجه، هضم شان راحت تر از قطعه های پیشین آهنگساز است که اغلب به شدت دیسونات و بکر هستند. بیترین مفسران، خصوصاً روس های در تبعید که در موضع نارضایتی قرار می گیرند، اعتقاد ویژه آثاری که اعتبار جهانی شستاکویچ غالباً بر آن ها استوار است، نیازمند موشکافی هستند. به دلیل این که این آثار بخشی از موفقیت خود را مدیون سازشی هستند که به طور خمیش پذیرفته اند. به عبارت دیگر، مقامات شوروی کاملاً هم در اشتباه نبوده اند!

بر دیگر اشاره های ویشنیفسکایا کلید حل این معما است. او روی تفاوت اصلی میان آثار اولیه شستاکویچ و موسیقی دوره بلوغش دست می گذارد؛ احساس گرایی آشکار و فزاینده. این رویدادی نبود که یک شبه رخ دهد و حاصل رسوایی سال ۱۹۳۶ نیز نبود. سمفونی چهارم و لیرای باتومکبث از ناحیه ی متسنسک، هر دو به روشنی نشان می دهند که او رو به این سو دارد. متأسفانه، ابراً بعداً بازیبنی و پاک سازی شد تا مطلوب تر باشد (نسخه ای که انتشارش به خاطر نسخه اصلی تا مدت ها به تأخیر افتاد) و سمفونی چهارم تا دهه ی ۱۹۶۰ سرکوب شد و موجب شد که موضوع ارزیابی رشد آهنگساز از درخشندگی آرام آثار اولیه تا شخصیت کاملاً دگرگون شده و رمانتیک آثار بعدی اش از آن چه که باید و شاید باشد، پیچیده تر شود.

این که بدون توهین ها و ترس هایی که دقیقاً پیش از ساخت سمفونی پنجم به او وارد شد این اثر به شکل کنونی درمی آمد یا خیر، جای بحث دارد. از نظر سبک، ترکیب ماتریال به کمر رفته در آن هر چه باشد، فقط شستاکویچ قادر بوده آن را بنویسد. خارج از موضوع، تاریخ موسیقی قرن بیستم، قانون تغییرناپذیری را به ما می آموزد: آهنگسازان می توانند در هر سبکی که بخواهند موسیقی بسازند. اما اگر بخواهند موسیقی شان احساسات انسانی را چگونه ای بیان کند که مخاطبان فهمیده و به طور جدی درکشان نمایند، باید سبک شان را حداقل تا حدی) به زبانی پذیرفته شده تر در میان عموم جامعه انطباق دهند که تا حدی به برخی از قراردادهای آزموده و اثبات شده پایبندی داشته باشد. به عبارت دیگر، موسیقی باید به صورت عمده ثنالی بوده و اساسش ارائه و بسط ایده ها، موتیف ها و ملودی هایی کاملاً مشخص باشد. هر قدر که موسیقی جذاب یا درست جلوه نماید و یا مسیرهایی کاملاً متفاوت داشته باشد هم از این حقیقت اساسی راه گریزی ندارد.

دمیتری شستاکوویچ را بدون شک باید یکی از برجسته‌ترین آهنگسازان اتحاد جماهیر شوروی و البته قرن بیستم دانست. آهنگسازی که وامدار میراث موسیقایی گذشتگان تاریخ‌سازی چون باخ و مالر بود. کسی که هدفش زنده نگاه داشتن سنت‌ها و صد البته در جای خود رها کردن آن‌ها قلمداد می‌شود. آهنگسازی که تمبر و بیان موسیقایی منحصر به فردش، نیش و کنایه‌های موسیقی‌هایش، مارش‌ها و پارودی‌هایش و شاید از همه مهم‌تر موتیف مشهور برگرفته از نامش یعنی DSCH (ر، می بمل، دو، سی) برای مخاطبان جدی موسیقی کلاسیک یادآور دوران اختناق و سختی‌های قرن بیستم است. کسی که در زندگی شخصی و زندگی موسیقایی دوران پرفراز و نشیبی را تجربه کرد و ما حاصل این تلاش‌ها خلق پانزده سمفونی، پانزده کوارتت زهی، شش کنسرتو، چندین اپرا، موسیقی‌های فیلم و ده‌ها اثر پیانویی، آوازی، ارکستری و غیره است که بسیاری از آن‌ها همچنان بخش قابل توجهی از رپرتوار اجرایی برترین نوازندگان و رهبران ارکستر را در سراسر دنیا به خود اختصاص می‌دهند. و بالاخره باید عنوان کرد که همه و همه‌ی این آثار را آهنگسازی خلق کرده است که از گزند نظام استالینی شوروی سابق بی‌نصیب نماند و چنان‌که خواهید خواند، تلخی‌ها و تنگ‌نظری‌های رژیم استبدادی و دیکتاتوری زمانش را تحمل نکرد. آهنگسازی که گرچه کلامش به دلیل عواقب حتمی از اعتراض تهی بود اما، بانگارش موسیقی‌های کنایه‌آمیز، بنا بر تأیید همگان، مخالفت خود را در لابه‌لای نغمات موسیقی‌هایش پنهان می‌کرد و این یعنی: اعتراض به ناملایمات روزگار از جنس موسیقی.

«برگرفته از پیشگفتار کتاب»