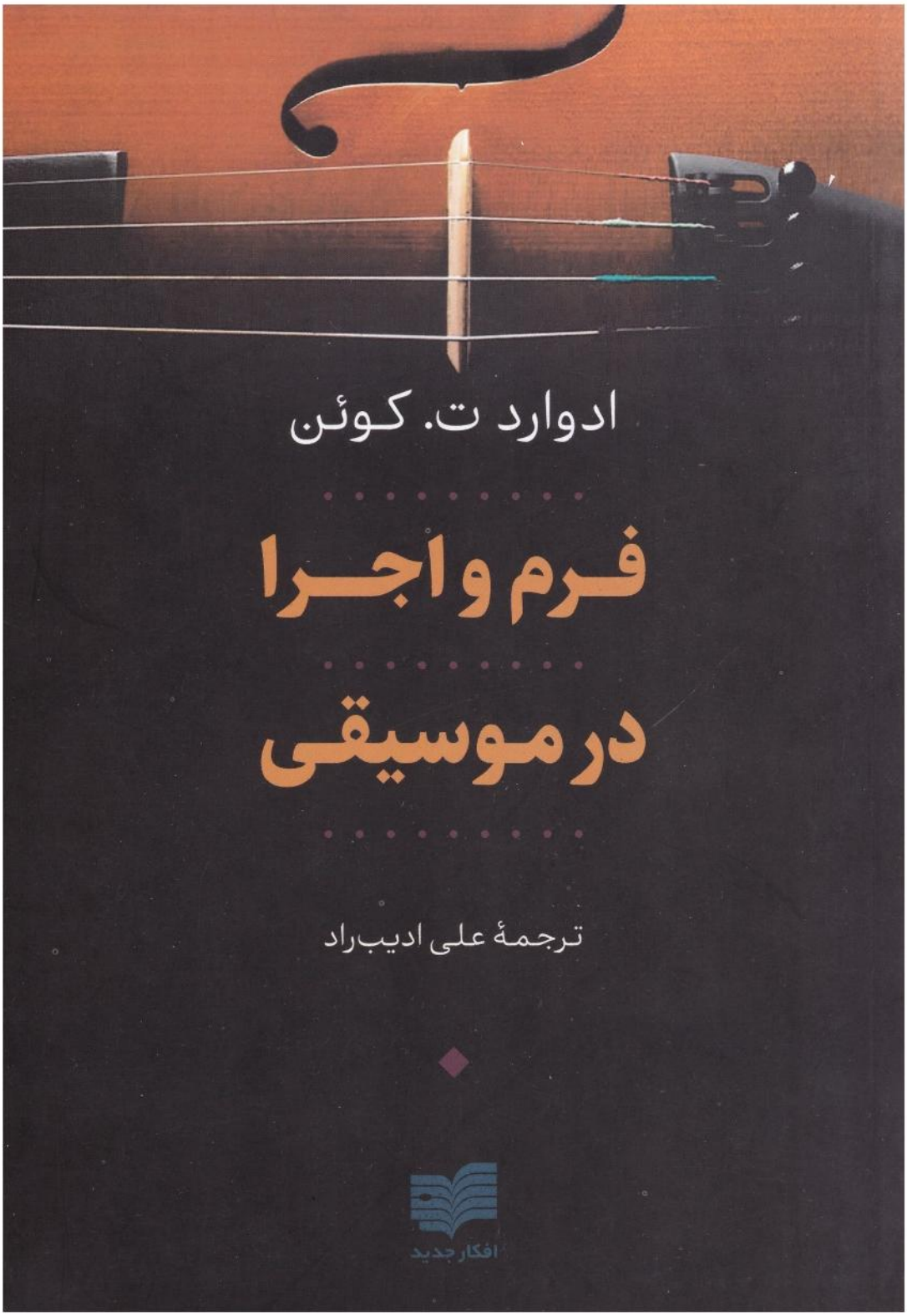
بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز



ادوارد ت. کوئن

فرم و اجرا در موسیقی

ترجمهٔ علی ادیب‌راد

افکار جدید

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

افکار جدید

فرم و اجرا در موسیقی

موسیقی جهان - ۳

نویسنده: ادوارد ت. کوئن
مترجم: علی ادیب‌راد

نمایه‌ساز: احسان طالبی
دبیر گرافیک: سیده سمانه حسن‌زاده

چاپ و صحافی: پردیس دانش
تیراژ: ۵۰۰ نسخه
نوبت چاپ: اول ۱۴۰۰
شابک: ۱-۲۵-۷۷۹۷-۶۲۲-۹۷۸
بها: ۴۰،۰۰۰ تومان

نشانی: تهران، خیابان نواب صفوی شمال، نبش آذربایجان، جنب ایستگاه متروی نواب، برج گردون، ورودی شمال، طبقه‌ی نهم، واحد ۹۰۳
کدپستی: ۱۳۱۹۶۵۳۸۸۶
تلفن دفتر و دورنگار: ۰۲۱۶۶۳۸۳۳۱۸

حق چاپ برای ناشر محفوظ است.

nashreafkar@gmail.com
@nashrafkar
nashreafkar
Fidibo.com/nashreafkar
Taaghche.ir/nashreafkar

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست مطالب

پیش‌گفتار	۱
تصویر و چارچوب: ماهیت فرم موسیقایی	۳
درون تصویر: مسائل اجرا	۲۵
گالری تصاویر: فرم و سبک	۵۱
پی‌گفتار: پیرامون دو وجه از دریافت زیبایی‌شناسانه	۸۳
برابرنامه‌ی واژگان [فارسی - انگلیسی]	۹۳
نمایه	۹۵

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

تصویر و چارچوب: ماهیت فرم موسیقایی

گفته شده است که تعدادی از مهم‌ترین اکتشافات علمی حاصلِ جدی گرفتن پرسش‌هایی هستند که عموماً کم‌اهمیت دانسته می‌شوند. از این رو، پاسخ کامل به این سؤال که «چرا شب همه‌جا تاریک می‌شود؟» به نظریه‌ی انبساط عالم می‌انجامد. اما بیم آن می‌رود که پرسش‌هایی که من قرار است مطرح کنم، با وجود کم‌اهمیت بودن، به چنین نتایج آنی‌ای نینجامند. فقط امیدوارم این پرسش‌ها، در صورت جدی گرفتن، روشن‌گرِ مسئله‌ای شوند که هرگز کم‌اهمیت نیست: چگونه می‌توان به اجرایی مؤثر و قابل قبول دست یافت؟

اولین و آخرین واژه در این باره را از زبان «شاهِ دل»[1] هم شنیده‌ایم. با آن‌که او درباره‌ی نحوه‌ی خواندن شعر با **خرگوش سفید** سخن می‌گوید، اندرزش به همه‌ی هنرمندان اجراگر ربط می‌یابد: «از سرآغاز شروع کنید،.. و ادامه دهید تا وقتی که به پایان رسیدید: سپس توقف کنید.» و این مرا به اولین دسته از سؤالات ابلهانه‌ام می‌رساند: آغاز یک قطعه‌ی موسیقی کجاست؟ پایان آن چطور؟

حال، وقتی می‌کوشیم این سؤالات را جدی بگیریم متوجه می‌شویم که آنها مناسبِ گونه‌های خاصی از موسیقی هستند، گونه‌هایی که، به‌اصطلاح، آغاز و پایانی مشخص دارند؛ یا چون هر چیز به‌هرحال آغاز و پایانی دارد، از این رو، جهان، به هر شکلِ ممکن، و موسیقی در آن به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از این قاعده به‌دور نیستند. برای بخش قابل ملاحظه‌ای از موسیقی آغازها و پایان‌ها (بگذارید این‌ها را «کرانه‌ها» بخوانیم) نه تنها

۱. King of Hearts. اشاره به داستان آلیس در سرزمین عجایب (**Alice in Wonderland**)، اثر لوئیس کارول (Lewis Carroll). م.

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

ناقص شنیده می‌شوند، محتوایشان تا حدی به هدر می‌رود. برای چنین کاربردی چه بسا بتوان پرلودی بدون آغاز، و پُست‌لودی بدون پایان ساخت، یا به‌احتمال قطعه‌ای ترتیب داد که نیمه‌ی دوم آن در ابتدا و نیمه‌ی اول آن در آخر بیاید.)

به‌رغم این موارد بینابینی، تمایز میان موسیقی‌ای که بدان گوش باید داد و موسیقی‌ای که شنیده می‌شود، بسیار مهم است. این مطلب را هر بار که ایستگاه رادیویی «موسیقی خوب» را به‌عنوان پس‌زمینه‌ای برای مطالعه یا گفت‌وگو روشن می‌کنیم، باید به یاد داشته باشیم. همچنین این امر باید در خاطر کسانی نیز بماند که به‌گونه‌ای جدی و خاموش به انتظار شنیدن یک دیورتمِنتو[1] می‌نشینند، موسیقی‌ای که برای هنگام صرف شام اجرا می‌شود.

وقتی از کلمه‌ی هنر برای مشخص‌کردن موسیقی‌ای که بدان گوش می‌دهند، استفاده می‌کنم، نمی‌خواهم مقایسه‌ای حساسیت‌برانگیز را به میان آورم؛ تنها می‌خواهم موسیقی‌ای را تعریف کرده باشم که از این به بعد با آن سروکار خواهیم داشت. همچنین، اگر یک «اثر هنری» یا «ساخته»‌ای حقیقی قرار است به چنین جایگاهی برسد، نه فقط باید دارای کرانه باشد، که باید این کرانه‌ها توسط خود آن پدید آمده باشند؛ آن هم نه منحصراً از روی ضرورت‌های کاربردیِ بیرونی. سرانجام، اگر قرار است ساخته‌ای - یعنی قطعه‌ای که کار هنری به شمار می‌آید - چنین باشد، کرانه‌های آن باید در اجرا مد نظر قرار گیرند.

بدین خاطر، اجرای درست باید دراماتیک باشد، حتی همچون رخدادِ تئاتری که در آن کنش با آغاز، میان و پایان - یعنی کنشی کامل در درون خود - مشخص می‌شود. این سرشتِ دراماتیک باید هم در صورتی موجود باشد که اجرا کاملاً در فضایی خصوصی، مثل خواندن یا نواختن برای خود، انجام می‌پذیرد، هم در حالتی که جمع شنوندگان حضور دارند و تعداد آنها می‌تواند از یک تن تا کل شنوندگان یک تالار کنسرت تغییر کند. با وجود این، اجرا اجراست؛ چه آن را برای خود انجام دهیم، چه بر روی صحنه برای دیگران.

حال به پرسش پیش‌پاافتاده‌ی اول بازمی‌گردیم، پرسشی که می‌توانیم آن را کمی روشن‌تر ساخته و بسط دهیم: اگر اجرا باید کرانه‌های قطعه را در نظر گیرد، چگونه این کرانه‌ها به‌دقت

1. Divertmento

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

می‌سازد؛ مرز دیواری که کار بر روی آن آویزان است. قراردادهای تئاتری نیز - مثل کاهش شدت نور چراغ‌ها، و پایین‌آوردن پرده - کارکرد چارچوب را دارند؛ و طرح کلی چاپ کتابِ شعر یا داستان نیز حکایت از وجود چارچوب دارد. در هر مورد، کاربرد آن دوجانبه است. نخست، این عامل سوژه‌ی مورد نظر را از محیطی که برای خود آن تصور شده است جدا می‌کند؛ چیزی که می‌توانم آن را «محیطی درونی» بخوانم؛ دوم، این عامل اثر را از دست‌درازی «محیط بیرونی»، یا جهان واقعیِ زمان و مکان که بیننده در آن است، به‌دور نگاه می‌دارد. چارچوب به‌روشنی می‌گوید: این‌جا جهان واقعی تمام می‌شود و اثر آغاز می‌گردد، این‌جا اثر تمام می‌شود و جهان واقعی دوباره شروع می‌شود.

اکنون می‌توانیم به تفاوت مهم میان موسیقی و سایر هنرها نظر افکنیم: موسیقی دارای محیط درونی نیست. ساخته‌ی موسیقی را نمی‌شود همچون پاره‌ای محدودشده از سیری طولانی‌تر قلمداد نمود. این ساخته دارای درآمد و پیامد نیست. موسیقی از هر چیزی که بگوید - مسئله‌ای که مایل نیستم در این‌جا به آن بپردازم - این «هر چیز» تنها وقتی شروع می‌شود که موسیقی آغاز شود و وقتی پایان می‌پذیرد که موسیقی تمام می‌شود. شاید از این رو است که پایان در موسیقی چنین کامل است و بسیاری اپرا را خیلی ارضاکننده‌تر از تئاتر می‌دانند.

ممکن است کسی بکوشد ادعا کند موسیقی - یا دست‌کم بخشی از آن - حقیقتاً دارای شکلی از محیط درونی در قالب نظامی انتزاعی - چه به صورت تونال[1]، آتونال[2] یا دوازده‌صدایی[3] - است که تا حدودی پیش و پس از اثرِ واقعی وجود دارد. اما این فقط مثل آن می‌ماند که بگوییم دستور زبان، یا زبان به‌خودی‌خود، پیش از گزاره‌ها وجود داشته و پس از آن نیز وجود خواهد داشت. اگر این مثال را بپذیریم، خواهیم دید که دو بُعد زمانی متفاوت را با یکدیگر اشتباه گرفته‌ایم. «دستور زبان» پیش، در حین، یا پس از گزاره وجود ندارد؛ بلکه ضرورتاً بی‌زمان است. همانندِ نظام‌های ریاضی یا منطق می‌توان این عامل را نیز ابدی تلقی کرد. به همین صورت، می‌توان چنین گفت که نظام موسیقایی به‌گونه‌ای است که مستقل از تجلی خود همیشه وجود دارد، نه آن‌که در پیوستار زمان پدید آید. (از سوی

1. tonal 2. atonal 3. twelve-tone technique

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

کـه چنان هیجان‌انگیز بوده‌اند که شـور و نیـروی حاصل از آنها به‌یکبـاره به جمعیت حاضر سرایت کرده و کف‌زدن آنیِ آنها را سبب شده است؛ اما من از خود می‌پرسم آیا این اجراها به دلیلی که پیش‌تر آمد، تا حدی غلط‌انداز و فریبنده نیستند. لئو استاین[1] می‌گوید موسیقی‌ای که به حرکت جسـمی شـنونده برای ایجاد لذتِ کامل نیاز دارد، یعنی بخش قابل ملاحظه‌ای از موسـیقی رقص مردم‌پسـند، بر این اسـاس از نظر هنری ناقص خواهد بود[2]؛ شـاید همین اصل را نیز بتوان درباره‌ی اجرا روا دانست.

تعیین و شناخت طبیعتِ زمانِ میان موومان‌ها[3] در اثری بلندتر اغلب دشوار است، زیرا دسـت‌کم سـه امـکان را باید در نظر گرفت. اگر اتصالات به‌روشـنی در حالـت آتاکا[4] برقرار شوند، مثل سوناتی شبیه یک فانتزی بتهوون، اپوس ۲۷، شماره‌ی ۱[5]، زمان میان موومان‌ها تـا حد زیـادی به‌عنوان وقفه‌یِ درونی بخشـی از قطعه خواهد بود، درسـت مثـل وقفه‌ای که بی‌درنگ و با شدت موومان اول فانتزی شومان، اپوس ۱۷[6]، را قطع می‌کند. در مورد دیگر، می‌توان چنین برداشت کرد که، با وجود جدا بودن موومان‌ها، اجراکنندگان و شنوندگان باید هیچ زمانِ «آزاد»ی بین موومان‌ها نداشته باشند؛ یعنی این لحظه‌ها نمایان‌گر چارچوب‌اند، مثل چارچوب‌های میانی یک نقاشـی سه‌لته. یا می‌شود به اجراکنندگان فرصتی داد تا سازها را کوک کنند و به شنوندگان نیز مجالی داد تا کمی استراحت داشته باشند: در این وضعیت، بخش‌های این نقاشـی سـه‌لته[7] جدا شـده‌اند و در فواصلی در امتداد دیوار قرار گرفته‌اند. این موقعیتی اسـت که در اکثر کنسـرتوهای کلاسـیک پیش می‌آید - که نیازمند تشویق در پایانِ دسـت‌کم موومان اول هسـتند - و به دلایل روشن، در اکثر سمفونی‌های بروکنر[8] و مالر[9] نیز دیـده می‌شـود. دو نوعِ اول از اجرا کم‌وبیش امروزه کامـلاً رواج یافته و اغلب به‌رغم مقاصدِ آهنگساز به کار گرفته می‌شوند. نیازِ حالت‌مندانه به سکوت میانِ موومان‌ها نه فقط نمودهای آنی لذت را محدود می‌سـازد، که اغلب سـبب می‌شـود شنونده احسـاس کند که نمی‌تواند به‌درستی به بخش بعدی یک سمفونیِ بلند گوش دهد.

1. Leo Stein (1872 - 1947)
2. Leo Stein, **The ABC of Aesthetics**, New York: Horace Liveright, 1927, pp. 197-98.
3. movement
4. attacca
5. *Piano Sonata No. 13, Op. 27*
6. *Fantasie in C, Op.17*
7. triptych
8. Anton Bruckner (1824 - 1896)
9. Gustav Mahler (1860 - 1911)

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

دیگر، موسیقی به دلیل فرم‌ناپذیری ذاتی‌اش، یعنی آن‌که دلیلِ موسیقایی روشنی برای آغاز و پایان آن در زمان در دست نیست، ممکن است همچون بخشی قالب‌یافته از پیوستارِ بدون مرز صدا به نظر رسد. در حقیقت، تأثیربخش اعظمِ موسیقیِ «تماماً نظام‌یافته»ی سبک سریال[1] و موسیقی تصادف[2] مدیون همین نکته است.)

پس، برای موسیقی محیط درونی اغلب مفهومی بی‌معنا خواهد بود. اما با این‌وجود، یا شاید به دلیل آن، موسیقی نیاز شدیدی به چارچوبی می‌یابد تا آن را از محیط بیرونی جدا سازد؛ تا زمانِ موسیقایی از زمان عادیِ قبل و بعد از اجرا جدا شود. بدون چنین چارچوبی، جریان نامشخص و آشفته‌ی زمانِ معمول کرانه‌های ساخته را درهم خواهد ریخت. نبودِ این چارچوب باعث می‌شود در آغاز ما از شیوه‌ی کنترلِ زمانیِ موسیقی بر خودِ آن آگاه نگردیم و در پایان تخلیه‌ی انرژی آن را به‌درستی نیابیم. در این نقطه است که شما بی‌شک باید حدس بزنید که چارچوب چیست. چارچوب سکوت است.

اگر ما عضوی از شنوندگان باشیم، سکوت زمانی را به ما عرضه می‌دارد که در آن هیچ چیزی رخ نمی‌دهد. این زمان فعالیت‌های فردی یا گروهی ما را از آن فعالیتی که، در اکنون، تمامی ما را کنترل خواهد کرد، جدا می‌سازد: موسیقی. درست از این رو است که خواننده صبر می‌کند تا دیررسیدگان بر روی صندلی بنشینند و سرفه‌ها پایان پذیرند. به همین خاطر است که رهبر چوب خود را معلق نگاه می‌دارد. نیز درست از همین‌رو است که از او نمی‌خواهیم میزانی بی‌صدا را رهبری کند (هرچند رهبران آماتور ممکن است چنین کنند): این چیزی است که درست پیش از موسیقی آغاز می‌شود، و پس از آن نباید هیچ چیزی روی دهد.

به همین شکل، در پایان نیز به سکوت نیاز داریم تا به زمان عادی بازگردیم. به همین خاطر شنونده‌ی حساس کمی پیش از تشویق و کف‌زدن درنگ می‌کند؛ و اجراهای عالی پس از پایان خواهانِ سکوت‌اند تا تشویق. اما صادقانه بگویم، با توجه به این نکته، می‌توان ادعا کرد اغلب شنوندگان - و خاصه شنوندگان اپرا - یا به‌گونه‌ای عجیب بی‌احساس‌اند یا اکثر اجراها تا عالی‌بودن فاصله‌ی فراوان دارند. بدون تردید، هر کس اجراهایی را دیده است

1. serial 2. Chance music

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

MUSICAL FORM AND MUSICAL PERFORMANCE

Edward T. Cone

موسیقی جهان -۳

آموزش عملیِ اجرا غالباً به تشویق و ترویج ادراکِ بی‌درنگ گرایش دارد. زیبایی اصوات، عبارت‌بندی دقیق، توازن‌سازی و روشنی ریتم‌ها؛ این‌ها معمولاً در حکم راه‌هایی هستند که می‌توان به کمک آنها رشته‌ای از اصوات زیبا یا پاساژهای جذاب را به شنوندگانی، به‌احتمال، فاقد درکِ چکیده نشان داد. برای تعدیل این رویکرد، مقاله‌های این متن در درجه‌ی نخست به آن چیزی تأکید داشتند که می‌توان آن را «اجرای فرم» نامید. ولی این نیز درست است که نظریه‌یِ موسیقی مدرن می‌خواهد تا به‌آن‌جا بر جنبه‌های وحدت‌بخشِ فرم تأکید ورزد که تنها آن وجه از دریافت که «به بهترین شکل میل ما برای خلق ساختار را ارضا می‌کند»، قابل قبول شود. من خود بی‌تردید وجود این میل را می‌پذیرم، اما همچنین باید به وجود اشتیاقی دیگر هم اقرار کنم که در به قولِ ادموند گِرنی، «نت‌های پیاپی و کوچک‌ترین تکه‌ها، چنان‌که لحظه به لحظه در کل قطعه پدیدار می‌شوند و به گونه‌ای خاص و گیرا سبب لذت می‌شوند» وجود دارد. گرنی، در اصل، به‌کرانه‌ی نهایی دیدگاه فرمالیستیِ امروز اشاره دارد، زیرا ادعای او درباره‌ی برتری اجزا درست است: «... نتیجه‌ی کلی هر قدر هم در زمانِ ادراک کامل ارگانیک به نظر رسد، این اجزا آن هستند که به معنای واقعی مهم‌تر و برتر از کل‌اند؛ زیرا کل همچون ترکیبی از اجزا که به شکل پیاپی (یا در بسیاری موارد به شکلی مستقل و جدا از هم) مایه‌ی لذت شده‌اند، تنها تا جایی می‌تواند تأثیرگذار باشد که اجزای آن چنین باشند؛ و اثربخشی تنها می‌تواند برآمده از تمرکز بر روی هر جزء به سهم خود باشد، و نه حاصل جمعِ نگاه‌هایی جامع و گذرا.»

ISBN 978-622-7797-25-1
9786227797251
افکار جدید
طرح جلد: بهروز بیانی