Shiraz-Beethoven.ir

فهرست مطالب

سرمقاله ۵

نقد موسیقی و تاریخچه‌ی آن

از فرهنگ جدید موسیقی و موسیقیدانان گُرُوْ/ ترجمه‌ی حمید خداپناهی

نقد موسیقی ۱۱
فرد اِورِت مُس

تاریخ نقد تا سال ۱۹۴۵

آلمان و اتریش ۲۰
گلن سْتَنلی

فرانسه و بلژیک ۳۰
کاتارین اِلیس

بریتانیا ۳۶
لین لَنگلی، نایجل شکِیف

ایتالیا ۴۵
مارچلّو کُناتی، مارکو کاپرا

روسیه ۵۱
ستیوآرت کَمپبل

ایالات متحده‌ی آمریکا و کانادا ۵۴
مارک گرَنت

نقد از سال ۱۹۴۵ تا امروز ۶۳
ادوارد راتستین

Shiraz-Beethoven.ir

نقد اثر موسیقایی

مرجعیت نقد موسیقی ۷۵
ادوارد تی. کُن/ ترجمه‌ی علیرضا سیداحمدیان

چگونه وارد تحلیل شدیم، چگونه از آن خارج شویم ۹۵
جُزف کِرمَن/ ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

چگونه از تحلیل خارج شدیم و چگونه دوباره به آن برگردیم ۱۱۹
لزلی کینتُن/ ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

پاسخ به مقاله‌ی لزلی کینتُن ۱۳۵
سَندی ثربرن/ ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

آهنگساز در مقام ناقد موسیقی ۱۴۳
پی‌یر بولز/ ترجمه‌ی امید رهنمایی

نقد سبک و تفکر موسیقایی

گفتگو در باب موسیقی قدیم و جدید (۱۵۸۱) ۱۵۱
وینچِنتسو گالیلئی/ ترجمه‌ی هومان اسعدی

رقیمه در باب موسیقی فرانسوی (۱۷۵۳) ۱۵۷
ژان-ژاک روسو/ ترجمه‌ی ساسان فاطمی

دفاعی از موسیقی جدید و نخبگان اهل عمل آن (۱۷۸۸) ۱۶۳
وینچِنتسو مانفردینی/ ترجمه‌ی هومان اسعدی

موسیقی حاویِ بیان احساسات نیست (۱۸۵۴) ۱۷۱
ادوارد هانسلیک/ ترجمه‌ی ساسان فاطمی

بازخوانی یک مفهوم قرن نوزدهمی در نوشته‌های نظریِ ریشارد واگنر ۱۷۷
علیرضا سیداحمدیان

خاطرات یک فراموشکار (۱۹۱۲-۱۹۱۴) ۱۹۹
اریک ساتی/ ترجمه‌ی هومان اسعدی

بافت صدا ۲۰۳
رُلان بارت/ ترجمه‌ی ساسان فاطمی

اولویت‌های نقد موسیقی در ایران

تصلب سنت، انجماد ردیف: پرسشی از سنت موسیقایی ۲۰۹
هومان اسعدی

چگونه به رکود رسیدیم، چگونه از آن خارج شویم ۲۲۱
ساسان فاطمی

سی‌دی‌های تازه

..... ۲۳۳

Shiraz-Beethoven.ir

واجد این معنای محصّل باشد که دیگر نمی‌توان صادقانه به کار نقدنویسی سنّتی در موسیقی ادامه داد. خوانندگانی که تشخیص‌های این دو را حاکی از بصیرت ولی مبالغه‌آمیز یافته‌اند، مشغول سبک و سنگین کردن این مسئله هستند که به‌راستی چگونه می‌توان در پرتو بهترین بخش از تفکرات آدُرنو و بوردیو به نوعی از گفتمان نقّادانه ادامه داد.

برخی نوشته‌های متأخر به پنداشت‌های مشخص از ذهنیت پرداخته و گفتمانی خلق کرده است که به نقد شباهت دارد، بی‌آنکه سودای اعتبار کلی آن را در سر بپروراند. به طرزی مناقشه‌انگیز، نقدی که ادعای بازنمایی تجارب مشترک یک جامعه‌ی موسیقایی را دارد، در واقع، بیشتر این است که بازنمایی ذهنیت گروهی ممتاز در داخل آن جامعه باشد. ناقدان فمینیست اظهار کرده‌اند که دیدگاه ممتاز گفتمان نقّادانه دیدگاهی «مذکر» است؛ ناقدان همجنس‌گرا نیز اظهار کرده‌اند که گفتمان نقّادانه غالباً جهت‌گیریِ دگرجنس‌گرا دارد. نویسندگان فمینیست و همجنس‌گرایانِ مرد و زن معمولاً نسبت به بحث در خصوص ارتباط بین شخص و تجربه‌های جمعی از خود حساسیت نشان داده‌اند. آنها درحالی‌که می‌گویند گفتمان‌های مسلط صداهایی را نادیده می‌گیرند، دیدگاه‌های جایگزینی، بین اظهارات منفرد و تصوری کلی‌تر از اقلیتی که آنها انتظار دارند از طرفش صحبت کنند، پیشنهاد می‌کنند.

نقد موسیقی مردم‌پسند تاکنون یکی از کمال‌یافته‌ترین و زایاترین حوزه‌ها در نقد حرفه‌ای بوده است. چندین نویسنده، از مهمترین آنها سایمن فریث و گُریل مارکِس، با سهولت و موفقیت قابل‌توجهی بین نقد روزنامه‌نگارانه و نوشتار پژوهشگرانه درحال نوسان بوده‌اند. به‌زعم فریث، ارزیابی موسیقی مردم‌پسند معطوف به طیفی از معیارهای مختلف است، که مشتمل‌اند بر استانداردهای فردگرایانه‌ی موسیقی هنری (کلاسیک)، استانداردهای جمعی‌ترِ موسیقیِ مردمی و استانداردهای خودِ موسیقیِ پاپ که به زبان تجارت و قواعد بازار صرف می‌شوند. چنین گفتمانی ممکن است، با دردست داشتن ملغمه‌ای از معیارهای متفاوت، نمونه‌ی باارزشی از گسترش نقد در ورای نقد سنتی موسیقی باشد. مارکِس چند مطالعه‌ی جسورانه انجام داده که به‌صورت تحریک‌کننده‌ای در حدفاصل توصیفات شخصی، داوری نقّادانه و روایات تخیلی تاریخی درحال آمدوشد بوده‌اند.

سیمای جداافتاده و آبرومند ناقد حرفه‌ای موسیقی، درحالی که با جنبه‌های فردباورانه‌ی برخی فرهنگ‌های موسیقی همنواست، تا حدی محصول محدودیت‌های فنّاوری‌ها نیز هست. باتوجه به‌اینکه فنّاوری‌های جدید اهمیت ارتباط چاپی را کاهش می‌دهند، مفهوم نقد موسیقی نیز ممکن است دچار تغییر موضع شود. ارتباط الکترونیک از طریق سایت‌های شبکه‌ی جهان‌گستر (World Wide Web)، لیست توزیع پست الکترونیک و گروه‌های خبری تاکنون امکان افزایش عظیم ارتباطی بین مردمانی با علائق موسیقایی مشترک را فراهم ساخته‌اند. پیآمدها به‌خصوص برای هواداران موسیقی مردم‌پسند که مشتاقانه رسانه‌ی جدید را پذیرفته‌اند چشمگیر بوده است. آنها می‌توانند از طریق اینترنت به تبادل آراء و اطلاعات بپردازند، می‌توانند از مقاله‌ها نقل‌قول کنند و

Shiraz-Beethoven.ir

J. Sully: *Sensation and Intuition: Studies in Psychology and Aesthetics* (London, 1874, 2/1880)
C.K. Salaman: 'On Musical Criticism', *PMA*, ii (1875–6), 1–15
E. Gurney: 'On Music and Musical Criticism', *Nineteenth Century*, iv (1878), 51–74; v (1879), 1060–78
E. Gurney: *The Power of Sound* (London, 1880/R)
J. Stainer: 'The Principles of Musical Criticism', *PMA*, vii (1880–81), 35–52
J. Stainer: *Music in its Relation to the Intellect and the Emotions* (London, 1892/R)
C.H. Parry: *The Art of Music* (London, 1893, enlarged 2/1896/*R* as *The Evolution of the Art of Music*, 2/1934/R)
J.F. Runciman: 'Musical Criticism and the Critics', *Fortnightly Review*, lxii (1894), 170–83
C.V. Stanford: 'Some Aspects of Musical Criticism in England', *Fortnightly Review*, lxi (1894), 826–31
J.F. Runciman: 'The Gentle Art of Musical Criticism', *New Review* [London], xii (1895), 612–24
J. Bennett: *Forty Years of Music, 1865–1905* (London, 1908)
H. Davison: *From Mendelssohn to Wagner: being the Memoirs of J.W. Davison* (London, 1912)
J.A. Fuller-Maitland: *A Door-Keeper of Music* (London, 1929)
M.C. Boyd: *Elizabethan Music and Musical Criticism* (Philadelphia, 1940, 2/1962/R)
S.A.E. Betz: 'The Operatic Criticism of the *Tatler* and *Spectator*', *MQ*, xxxi (1945), 318–30
M. Graf: *Composer and Critic: Two Hundred Years of Musical Criticism* (New York, 1946/R)
N. Demuth: *An Anthology of Musical Criticism* (London, 1947/R)
H.M. Schueller: 'Literature and Music as Sister Arts: an Aspect of Aesthetic Theory in Eighteenth-Century Britain', *Philological Quarterly*, xxvi (1947), 193–205
H.M. Schueller: '"Imitation" and "Expression" in British Music Criticism in the 18th Century', *MQ*, xxxiv (1948), 544–66
M. Winesanker: 'Musico-Dramatic Criticism of English Comic Opera, 1750–1800', *JAMS*, ii (1949), 87–96
H.M. Schueller: 'The Pleasures of Music: Speculation in British Music Criticism 1750–1800', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, viii (1950), 155–71
E.D. Mackerness: *The English Musical Sensibility: Studies in Representative Literary Discussion and Periodical Criticism from Thomas Morley to WJ. Turner* (diss., U. of Manchester, 1952)
H.M. Schueller: 'The Use and Decorum of Music as Described in British Literature, 1700–1780', *Journal of the History of Ideas*, xiii (1952), 73–93
H.M. Schueller: 'Correspondences between Music and the Sister Arts, According to 18th-Century Aesthetic Theory', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, xi (1953), 334–59
F.H. Teahan: *The Literary Criticism of Music in England, 1660–1789* (diss., Trinity College, Dublin, 1953–4)
J. Wilson, ed.: *Roger North on Music* (London, 1959)
H.M. Schueller: 'The Quarrel of the Ancients and Moderns', *ML*, xli (1960), 313–30
R. Lonsdale: *Dr. Charles Burney: a Literary Biography* (Oxford, 1965/R)
C. Grabo: 'The Practical Aesthetics of Thomas Busby's Music Reviews', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, xxv (1966), 37–45
W.E. Houghton and J.H. Slingerland, eds.: *The Wellesley Index to Victorian Periodicals, 1824–1900* (Toronto, 1966–89, 2/1999 as electronic database)
L. Lipking: *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England* (Princeton, NJ, 1970)
L.M. Ruff: 'The Social Significance of the 17th Century English Music Treatises', *The Consort*, no.26 (1970), 412–22
K.G. Ruttkay: 'The Critical Reception of Italian Opera in England in the Early Eighteenth Century', *Angol és amerikai filológiai tanulmányok* [Studies in English and American philology], i (Budapest, 1971), 93–169
T. Fenner: *Leigh Hunt and Opera Criticism: the 'Examiner' Years, 1801–1821* (Lawrence, KS, 1972)
J.W. Binns: 'John Case and *The Praise of Musicke*', *ML*, lv (1974), 444–53
J.C. Kassler: *The Science of Music in Britain, 1714–1830: a Catalogue of Writings, Lectures and Inventions* (New York, 1979)
P. Lovell: '"Ancient" Music in Eighteenth-Century England', *ML*, lx (1979), 401–15
C. Kent: 'Periodical Critics of Drama, Music & Art, 1830–1914: a Preliminary List', *Victorian Periodicals Review*, xiii (1980), 31–55
R.B. Larsson: *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century Musical Thought in Britain* (diss., SUNY, Buffalo, 1980)
S. Banfield: 'Aesthetics and Criticism', *Music in Britain: the Romantic Age, 1800–1914*, ed. N. Temperley (London, 1981/R), 455–73
D.H. Laurence, ed.: *Shaw's Music: the Complete Musical Criticism* (London and New York, 1981)
W.J. Gatens: 'Fundamentals of Musical Criticism in the Writings of Edmund Gurney and his Contemporaries', *ML*, lxiii (1982), 17–30
K.S. Grant: *Dr. Burney as Critic and Historian of Music* (Ann Arbor, 1983)
L. Langley: *The English Musical Journal in the Early Nineteenth Century*, ii: *A Descriptive Catalogue of English Periodicals Containing Musical Literature, 1665–1845* (diss., U. of North Carolina, 1983)
R. Bledsoe: 'Henry Fothergill Chorley and the Reception of Verdi's Early Operas in England', *Victorian Studies*, xxviii (1984–5), 631–55
T. McGeary: *English Opera Criticism and Aesthetics, 1685–1747* (diss., U. of Illinois, 1985)
C. Kent: 'More Critics of Drama, Music and Art', *Victorian Periodicals Review*, xix (1986), 99–105
J. Neubauer: *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics* (New Haven, CT, 1986)
L. Langley: 'Italian Opera and the English Press, 1836–1856', *Periodica musica*, vi (1988), 3–10
D. DeVal: 'The Aesthetics of Music in 18th and Early 19th-Century Britain: a Bibliography and Commentary', *A Handbook for Studies in 18th-Century English Music*, ed. M. Burden and I. Cholij, ii (Edinburgh, 1989), 62–81
L. Langley: 'The Musical Press in Nineteenth-Century England', *Notes*, xlvi (1989–90), 583–92
M. Chan and J.C. Kassler, eds.: *Roger North's 'The Musicall Grammarian: 1728'* (Cambridge, 1990)
T. McGeary: 'Music Literature', *Music in Britain: the Eighteenth Century*, ed. H.D. Johnstone and R. Fiske (Oxford, 1990), 397–421
R. McGuinness: 'Writings about Music', *Music in Britain: the Seventeenth Century*, ed. I. Spink (Oxford, 1992), 406–20
T. Fenner: *Opera in London: Views of the Press, 1785–1830* (Carbondale, IL, 1994)
L. Langley: 'Music', *Victorian Periodicals and Victorian Society*, ed. J.D. Vann and R.T. VanArsdel (Toronto, 1994), 99–126
R. Smith: *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought* (Cambridge, 1995)
P. Olleson: 'Samuel Wesley and the *European Magazine*', *Notes*, lii (1995–6), 1097–1111
S. McVeigh: 'London Newspapers, 1750 to 1800: a Checklist and Guide for Musicologists', *A Handbook for Studies in 18th-Century English Music*, ed. M. Burden and I. Cholij, vi (Edinburgh, 1996), 1–60
T. Muir: *Wagner in England: Four Writers before Shaw* (diss., CUNY, 1997)
R.T. Bledsoe: *Henry Fothergill Chorley: Victorian Journalist* (Aldershot and Brookfield, VT, 1998)
C. Bashford: 'The Late Beethoven Quartets and the London Press, 1836–*c*1850', *MQ*, lxxxiv (2000), 84–122

D: 1890–1945

P.C. Buck: 'Prolegomena to Musical Criticism', *PMA*, xxxii (1905–6), 155–77
M.M. Paget: 'Some Curiosities of Musical Criticism', *PMA*, xlii (1915–16), 69–88
M.D. Calvocoressi: *The Principles and Methods of Musical Criticism* (London, 1923, rev. and enlarged 2/1931/R)
E. Newman: *A Musical Critic's Holiday* (London and New York, 1925)
E. Newman: 'A Postscript to a Musical Critic's Holiday', *MT*, lxvi (1925), 881–4, 977–81, 1076–9
A.J. Sheldon: 'On Criticism', *MO*, xlviii (1924–5), 1113–15, 1211–13; xlix (1925–6), 44–5, 151–2
B. Maine: *Behold these Daniels: being Studies of Contemporary Music Critics* (London, 1928)
P.A. Scholes: 'Criticism of Music', *The Oxford Companion to Music* (London, 1938, rev. 10/1970 by J.O. Ward, enlarged 1983 by D. Arnold as *The New Oxford Companion to Music*)
A.H. Fox Strangways: 'The Criticism of Music', *PMA*, lxv (1938–9), 1–18

همان‌طور که در تحلیل‌های شِنکِری بسیار پیش می‌آید، محتوای هنریِ شکننده‌ی این ترانه بستگی کاملاً آشکاری به ویژگی‌هایی دارد که در عملکرد تحلیل مورد کم‌لطفی قرار گرفته‌اند. چشم‌گیرترین ویژگیِ این ترانه ــ می‌توان گفت عملاً علت وجودیِ آن ــ مجموعه‌ای از زوج‌فرودها در بخش آوازی و سپس در بخش پیانو در انتهای سطرهای ۲ و ۴ و ۸ـ شعر است. این وقفه‌های نسبتاً گیرا و مخالف‌خوان در دو نقطه از پیکره‌ی ترانه را چگونه باید فهمید (یا به‌زبان مورد علاقه‌ی موسیقیدان‌ها، «شنید»)؟ و قرار است در پایان چگونه شنیده شوند؟ از روی طرح پیش‌زمینه‌ی شِنکِر می‌توان دریافت که او در میزان‌های چهارم و هشتم نیم‌فرودهای بخش آوازی را اصل قضیه دانسته، درحالی‌که در میزان هفدهم فرود کامل پیانو را مهم‌تر از همه به‌حساب آورده است. ولی برای این تفسیر قراردادیِ نومیدکننده توضیحی وجود ندارد، برداشتی از کل این وضعیتِ بی‌اندازه اصیل و تفکرانگیز هم درکار نیست، درحقیقت هیچ بازمانده‌ای از آن نیز در سطح‌های میان‌زمینه و پس‌زمینه یافت نمی‌شود. جمله‌ی اصلی مطلب را خلط می‌کند، چون در میزان‌های چهارم و هشتم فرودها جایگاهی ندارند، زیرا فقط جزئی از تطویل، در کنار بسیاری اجزای دیگر، درنظر گرفته شده‌اند و در میزان‌های شانزدهم و هفدهم بی‌اهمیت به‌شمار آمده‌اند، چون اختتامیه‌ی حقیقی یک میزان زودتر تصور شده است.

فُرته و کُمار، با بازنگری‌های خود روی جمله‌ی اصلی، هیچ کمکی به بهبود وضعیت نکرده‌اند. ابهام‌هایی مثل آنچه فرودهای شومان ایجاد می‌کند به‌احتمال زیاد نظر یک منتقد را به‌عنوان محور مناسبی برای کندوکاو جلب می‌کند، نقطه‌ی شروعی برای دیدن جنبه‌های خاص و زیبای این ترانه. اما غریزه‌ی تحلیل‌گر این ابهام‌ها را به‌کلی نادیده می‌گیرد.

دیگرویژگی مهم این موسیقی که مورد کم‌لطفی شِنکِر قرار گرفته نقطه‌ی اوجی بر کلماتِ "Und vor deinem Fenster soll klingen" در سطر هفتمِ شعر است. شومان به‌کمک تلاقی کلاسیکِ بافتِ ضخیم‌شده‌ی پیانو، خدّتِ ریتم، یک کرِشندو و غنی‌کردن هارمُنی با کرُماتیسم به این اوج رسیده است؛ برای یک لحظه گرمای عاطفی تا منطقه‌ی خطر یا نزدیکی آن برمی‌جهد. طرح پیش‌زمینه‌ی شِنکِر، که به‌هیچ‌وجه «توضیحی» برای کرُماتیسم ارائه نمی‌دهد، تقریباً منکر وجود آن می‌شود. او باردیگر، از همان نخستین مرحله‌ی حذف، چنان غربال درشتی به‌کار می‌گیرد که چیزهای مهم همگی از سوراخ‌هایش درمی‌روند. اغلب به‌نظر می‌رسد شِنکِر از اینکه وانمود کند حتا متوجه برخی جزئیات پیش‌زمینه‌ایِ آشکار در موسیقی مورد تحلیل خود نشده است به‌طور ترسناکی لذت می‌برد.

در این مورد، ظاهرسازی او خیلی به فُرته گران آمده است و فُرته توجه خود را به آنچه به‌درستی خط کرُماتیکِ «مبهوت‌کننده» می‌نامد و یکی از خط‌های داخلی است، و نیز به توازی آن با سایر خط‌های این ترانه معطوف کرده است. بااین‌حال، نه دمای عاطفی و نه نمادپردازی (که بعداً درباره‌اش بیشتر می‌گوییم) علاقه‌ی او را جلب نمی‌کنند؛ او تنها به این واقعیت علاقمند است که این خط حکم «یک وسیله‌ی وحدت‌بخش اضافی» را دارد. فُرته در سل‌بکارِ میزان‌های دوازدهم و

حرکات، کمیّت و کیفیّتِ صدا، و ریتمِ مناسب برای چنین عملی و چنین شخصی بیان می‌شد. به همین دلیل، درباره‌ی تیموتئوس، که به عقیده‌ی سوئیداس نوازنده‌ی ائولوس و نه نوازنده‌ی کیثارا بود[۱۴]، چنین می‌خوانیم که آنگاه که وی با نواختنِ مُدِ دشوارِ میزِروا اسکندر کبیر را به نبرد با سپاهیان دشمنانش برانگیخت، نه‌تنها شرایط مذکور در ریتم‌ها، کلمات و تصوّراتِ کُلِّ آهنگ هماهنگ با خواسته‌اش خود را آشکار گردانیدند، بلکه به‌زعمِ من، حداقل، خویِ وی، وجهِ سیمایش، و تمامی‌اعضاء و حرکاتِ خاصِ وی در آن موقعیت بایستی نمایانگرِ اشتیاقِ سوزانِ او برای نبرد، پیروزی و ظفر بر خصم بوده باشند. به همین دلیل، اسکندر وادار به سردادنِ فریادِ طلبِ نیرو و گفتنِ این جمله شد که این همانا آهنگِ شاهان است.[۱۵] و، به‌درستی، چنانکه موانع از سرِ راه برداشته شده باشند، اگر موسیقیدان قدرتِ معطوف‌ساختنِ اذهانِ مستمعین به مصلحت‌شان را نداشته باشد، همانا علم و دانش‌اش باطل و بیهوده است، چرا که هنرِ موسیقی به هیچ منظورِ دیگری جز این در شمارِ مقدماتِ هنرها و علوم قرار نگرفته است.

یادداشت‌ها

1. Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica, et della mederna*, 1581.
2. Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti musicali*, 1588.
3. Vincenzo Galilei, *Discorso intorno all'opere di Messer Gioseffo Zarlino*, 1589.

۴. علی‌الخصوص نامه‌ی مورخ ۸ مِهِر ۱۵۷۲؛ نک.
Girolamo Mei, "Letter to Vincenzo Galilei," (1572) translated by Claude V. Palisca, *Source Readings in Music History*, edited by Oliver Strunk, Revised Edition, edited by Gary Tomlinson, Leo Treitler (General Editor), New York/London: Norton, 1998, pp. 485-495.

5. Giovanni de' Bardi, *Discorso sopra la musica, e'l cantar bene*, ca. 1578.
6. Petrarch, Rime 245, l. 1: *Aspro core et selvaggio et cruda voglia.*

به‌یاد داشته باشیم که دزارلینو در یکی از رسالات خویش (Zarlino, *Istitutioni*, 23.4) تلفیق شعر و موسیقیِ ویلارت براساس همین شعر را به‌عنوان نمونه و سرمشقی از بیانِ موسیقایی صحیح ذکر می‌کند؛ نک. ص ۴۵۹ از:
Gioseffo Zarlino, "Istitutioni harmoniche," (1558) translated by Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, edited by Oliver Strunk, Revised Edition, edited by Gary Tomlinson, Leo Treitler (General Editor), New York/London: Norton, 1998, pp. 436-462.

۷. یادداشتِ نویسنده در متن اصلی: Zarlino, *Istitutioni*, 3.66 & 4.32؛ نک. مأخذ پیشین، ص ۴۵۹–۴۵۸.

8. Ariosto, *Orlando furioso*, 8.17 & 30.15.
9. Rime 239: l. 36: *Et col bue zoppo andrem cacciando l'aura*.

گالیلئی می‌نویسد: andrà و Laura.

۱۰. گالیلئی این تمایزِ مهم را از جیرولامو مِئی برگرفته است؛ نک.
Girolamo Mei, "Letter to Vincenzo Galilei," (1572) translated by Claude V. Palisca, *Source Readings in Music History*, edited by Oliver Strunk, Revised Edition, edited by Gary Tomlinson, Leo Treitler (General Editor), New York/London: Norton, 1998, p. 491.

۱۱. «*O bel discorso* [آیا، خوش‌گفتار]، به‌راستی بزرگْ‌مرد را سزد خویشتن را چنین تصوّر کند! بدین‌سان در می‌یابیم آنچه او متمنی است همانا تقلیلِ شأن و منزلتِ موسیقی است، آنگاه که برای آموختنِ محاکات فرامی‌خوانَدمان تا برویم و به لوده‌گان در تراژدی‌ها و کمدی‌ها گوش فراسپاریم و به بازیگران و دلقکانی تمام‌عیار مبدل شویم. موسیقیدان را چه کار با آنان که تراژدی‌ها و کمدی‌ها را برمی‌خوانند؟» (Zarlino, *Sopplimenti*, 11.8).

۱۲. «بنابراین به گمانِ وی انسان‌بودن بیش از حیوان‌بودن، یا حداقل انسانِ موقر بیش از دلقک، مایه‌ی شرمساری است، چرا که ترانه‌های دلقک در زمان و مکان مناسب می‌تواند مستمعین را به خنده وادارد. التفاتی نیست به این که چنین محاکاتی

Shiraz-Beethoven.ir

Shiraz-Beethoven.ir

مفهوم *Gesamtkunstwerk* در چشم‌اندازی امروزی

از منظر متن و موسیقی که بنگریم، با *Gesamtkunstwerk* ارتباطی چندبعدی و چندوجهی میان این دو برقرار می‌شود. واگنر متن را عنصر مذکر (فالیک) و موسیقی را عنصر مؤنث در *Gesamtkunstwerk* می‌دانست. برای پیگیری تأثیر ژرف و بی‌سابقه‌ی آثار فراگیر واگنر بر سلسله‌ی اعصاب می‌توان از یافته‌های عصب‌شناسی هم سود جست. پژوهش‌های عصب‌شناختی در دهه‌ی ۱۹۷۰ برای نخستین‌بار ثابت کرده‌اند که نیمکره‌ی غالب (که در بیش از ۷۰٪ از انسان‌ها نیمکره‌ی سمت چپ است) جایگاه توانش‌های کلامی (verbal) و دقیقاً همان نیمکره‌ی مربوط به توانایی‌های تحلیلی (analytic) و استنتاجی‌ست. در برابر تجربه‌ی موسیقی عمدتاً در نیمکره‌ی مغلوب صورت می‌گیرد. نیمکره‌ی مغلوب در ادراک تصویر، الگوهای نمادین، و توانایی‌های ترکیبی (synthetic) برتر است. حال ترکیب این دوسویه‌ی کلام و موسیقی را در موسیقی-درام‌های واگنری در نظر آورید. برخی از مؤلفان، پس از کشفیات اِکلِس در این باب دست به کار بررسی تأثیر واگنر بر مخاطبان از این منظر شده‌اند. کسانی که تجربه‌ای عینی از آثار واگنر دارند معمولاً با عنوان «تجربه‌ای نو» درباره‌اش سخن می‌گویند. این تجربه بدون وجود کلام و موسیقی ناممکن است. هر دو نیمکره‌ی مغزی به طرز بی‌سابقه‌ای درگیر تجربه‌ای بدیع می‌شوند؛ از طریق رابط‌های دو نیمکره فرد در نوعی تجربه‌ی سرشار تحلیلی- همنهادی فرومی‌رود. این هنر، بدین‌ترتیب، قادر می‌شود کلیت تجربه‌ی بشری را انباشته سازد و چون هر دو نیمکره را درگیر خود ساخته، آگاهی نیز به‌تمامی با آن درگیر می‌شود. آنجا که آدورنو معتقد بود موسیقی واگنر توان انتقادی و سنجشگری مخاطب را دچار رخوت و حتّا ازکارافتادگی می‌کند، شاید دانسته و ندانسته به همین تأثیر اشاره کرده باشد. آن رخوت و خلسه‌ی پس از مواجهه با آثار واگنر را بسیاری از مخاطبان در روایت‌های خود به ثبت رسانده‌اند. بسیاری از مخاطبان امروزی از مشابهت تجربه‌ی برخورد با آثار واگنر و تجربه‌ی مشابه حضور در بزرگ‌ترین کنسرت‌های راک، دیدن فیلم‌های پرشکوه سینمایی، سخن به میان می‌آورند.

در واژه‌نامه‌ی بین‌المللی اصطلاحات ادبی، ذیل مدخلِ *Gesamtkunstwerk* نکات جالبی می‌توان یافت که در پایان این جستار اشاره‌ی کوتاهی به برخی از آنها خواهیم کرد. ژاکلین اوت نویسنده‌ی مقاله معناهای محصّل تاریخیِ این اصطلاح را با عطف توجه به آخرین دستاوردهای فرهنگی در سده‌ی بیستم چنین طبقه‌بندی می‌کند:

- معنای مستقیم و ایجابی: این معنا به ارتقای سطح هنرهای تک‌افتاده و دستیابی به سطحی متعالی‌تر اشاره دارد. برخی از پدیده‌های هنری اوائل قرن بیستم (به‌خصوص جنبش هنر برای هنر) در نحوه‌ی دریافت خود از *Gesamtkunstwerk* چنین معنایی را از این واژه مستفاد می‌کردند. جویس، پروست، ژایلد که همگی واگنری بودند به این معنا وابسته‌اند.
- معنای مستقیم و سلبی: این معنا نابودی هنرهای مجزا را برای رسیدن به صورتی دیگر از هنر، که درعین‌حال ضدّهنر است، منظور دارد. گروه‌هایی که به این معنا از *Gesamtkunstwerk* دلبسته بودند برای رسیدن به نوعی هنر نمایشی که در حدفاصل هنر و صحنه‌ی عمل سیاسی قرار داشت