ضربانگ

نگاهی دوباره به آلبوم «دل‌های شب» با صدای رضا محمدمهر

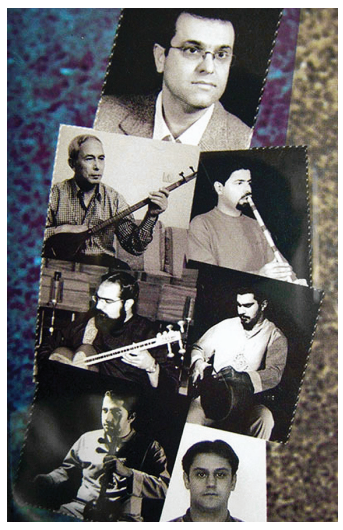
پاسداشت زبان پارسی در موسیقی

هوشنگ سامانی

■ آلبوم «دل‌های شب» نخستین تجربه رضا محمدمهر به عنوان خواننده موسیقی دستگاهی ایران است که با تنظیم امیرعباس ستایشگر از سوی شرکت آوای خورشید به بازار آمده است. وی که اینک ۴۵ سال دارد، آلبومش را در ۴۰سالگی خوانده و چنانکه خود می‌گفت سفارش استادش در این گام نخست، نقش مهمی داشته است. محمدمهر از سال ۱۳۶۸ آموزش آواز را نزد استاد گرانسنگ موسیقی آوازی ایران، حاتم عسگری آغاز کرده و همچنان این شاگردی را افتخار خویش می‌داند؛ چرا که باور دارد حاتم عسگری تنها میراث گذشتگان را به وی عرضه نمی‌کند، بلکه او همواره تولیدگر نغماتی نو براساس همان داشته‌های قدیمی است.

آنچه مرا واداشت یادداشتی بر این اثر منحصر به فرد بنویسم، تفاوت بارز آن با سایر آلبوم‌های موسیقی دستگاهی در ۲۰سال اخیر است. شاید غلو نباشد اگر بگوییم حدود ۹۰درصد آثار موسیقایی از الگوهای تثبیت‌شده‌ای پیروی می‌کنند که اگر بنا را بر آهنگسازی بگذاریم، همواره رد پای محمدرضا لطفی، پرویز مشکاتیان، حسین علیزاده، محمدعلی کیانی‌نژاد و حمید متبسم را می‌بینیم و اگر معیار قضاوت را روی خوانندگان بگذاریم، عموما دو خوانش محمدرضا شجریان (خیلی بیشتر) و شهرام ناظری (کمی کمتر) شنیده می‌شود. گویی موسیقی دستگاهی ایران همین است که نسل امروز عرضه می‌کنند و نه چیز دیگر. اما به گواه اهل فن، گوهرهای ذی‌قیمتی در موسیقی آوازی این دیار هستند که به دلایل گوناگون در پیشخوان فرهنگی ایران امروز چندان جایگاهی ندارند و این نه دلیل کم‌ارزش بودن هنر آنها، بلکه سند گمگشتگی نسل امروز است.

ارزش و اهمیت خوانده‌های رضا محمدمهر از دو دیدگاه قابل بررسی است؛ اول اینکه شیوه آوازی او برگرفته از استادش حاتم عسگری است که طبیعتا شنونده چیز متفاوتی از جریان غالب در بازار موسیقی دستگاهی را می‌شنود. به ویژه آنکه افراد صاحب‌سبکی چون حاتم عسگری خود شخصا حضوری مقتدرانه در آثار تولیدی و روانه بازار ندارند و هر اثری که توسط شاگردان او منتشر



شود، در واقع گسترش و رونق شیوه آوازی وی هم محسوب می‌شود. اما نکته مهم‌تر در خوانش رضا محمدمهر، توجه کافی و حتی افزون‌تر از دیگران به بیان درست واژگان زبان پارسی است.

همه ما کم و بیش نسبت به زبان رسمی کشور حساسیت داریم و حتی اگر فارسی، زبان مادری‌مان نبوده باشد، باز هم به عنوان یک شهروند ایرانی اهمیتی ویژه برای آن در نظر داریم. بنابراین هر کسی در هر لباسی که به این زبان سخن می‌گوید یا سخن می‌پراکند، به نوعی یک سرباز جبهه فرهنگی ایران محسوب می‌شود. در این کارزار، خوانش‌های محمدرضا شجریان همان اندازه ارزش دارد که دیگر پارسی‌زبانان جهان هنرنمایی می‌کنند.

رضا محمدمهر در این اثر، واژگان آوازی را با چنان دقتی خوانده که اگر یک خارجی در حال آموزش زبان فارسی به آنها گوش بدهد، به نیکویی مفهوم را درک می‌کند ولی این اتفاق درخصوص بسیاری از خوانش‌های موسیقی دستگاهی زمانه ما رخ نمی‌دهد؛ چنانکه گاهی خود ما هم در فهم اشعار خوانده‌شده حضرات استاد و نیمچه استاد دچار مشکل می‌شویم! چه رسد به یک زبان‌آموز خارجی. پدیده شفاف‌خوانی که امروزه با جبهه‌گیری‌های روشنفکرانه برخی فرنگ‌رفته‌ها نیز روبه‌رو است، دیر زمانی در این دیار یک ویژگی ارزشمند برای هر خواننده‌ای به حساب می‌آمد. ولی اکنون گنگ‌خوانی به مد روز تبدیل شده و هر چقدر خواننده واژگان پارسی را در لابه‌لای ملودی‌ها همانند چرخ‌گوشت بچرخاند، هنری‌تر و حرفه‌ای‌تر به نظر می‌آید! اندک اساتید این شیوه درست آوازخوانی همچون زنده‌یاد دکتر حسین عمومی روی در نقاب خاک کشیده‌اند یا همانند استاد فرهیخته احمد ابراهیمی در کنج خلوت خویش با شاگردانی اندک به سر می‌برند.

گفت‌وگوی اختصاصی «شرق» با پی‌یر بولز آهنگساز و رهبر ارکستر فرانسوی

حلقه‌های زحل

نیما توسلی

عکس: Getty Images

پی‌یر بولز، آهنگساز و رهبر ارکستر متولد بیست‌وششم‌مارس ۱۹۲۵ در مون بریسون (لوآر) بی‌تردید یکی از برجسته‌ترین موسیقیدانان نیمه دوم قرن بیستم است. وی نه‌تنها تصنیف قطعات مشهوری چون پتک بدون استاد (۱۹۵۵)، پاسخ‌ها (۱۹۸۴)، دیالوگ سایه‌های دوگانه، مالارمه و رهبری بسیاری از آثار آهنگسازان چون واگنر، آلبان برگ، شوئنبرگ و استرا وینسکی را برعهده داشته، بلکه با مشارکت در فعالیت‌های تحقیقی مراکزی چون رادیو بادن بادن، کولونی، دوناشینگن و بی.بی.سی عرصه‌های جدیدی را در زمینه پیوند موسیقی و فیزیک آکوستیک گشوده است.

بولز در سال ۱۹۶۴ با تالیف کتابی کم‌نظیر به نام «موسیقی امروز» ایده‌ها و نظریات بدیعی را در زمینه موقعیت موسیقی در جهان امروز بیان می‌کند. در سال ۱۹۷۴، وی به خطیرترین و ارزشمندترین اقدام خود دست می‌زند: تاسیس «موسسه پژوهش‌های تطبیقی آکوستیک و موسیقی» (IRCAM)؛ پژوهشگاهی کم‌نظیر که بولز تا سال ۱۹۹۲ ریاست آن را برعهده داشت. در ۱۹۷۵ به دعوت میشل فوکو کرسی‌هایی را در کولوژ دوفرانس در زمینه فلسفه و موسیقی مدرن برگزار می‌کند. در ۱۹۷۶ بولز تصمیم می‌گیرد به یکی دیگر از ایده‌هایش صورتی واقعی دهد: Ensemble inter contem porain یا همان EIC. این گروه (آنسامبل) در کنار گروه‌هایی چون شوئنبرگ و ارکستر کولونی از مشهورترین گروه‌های موسیقی مدرن است. در این گفت‌وگو تاریخ و سابقه تاسیس IRCAM و EIC و نیز رابطه بین موسیقی و علوم‌پایه را با بولز بررسی کردیم که اینک پیش‌روی شماست.

◣ شما در ۱۹۷۶ به تشویق میشل گای [۱] دست به تاسیس EIC زدید. ایده شما در ابتدا تشکیل یک ارکستر بزرگ بود اما بعدها این ارکستر کوچک‌تر شد.

نه دقیقا. در همان دوره زمانی تاسیس IRCAM (موسسه پژوهش‌های تطبیقی آکوستیک و موسیقی) به این نتیجه رسیدم که آثاری که در این موسسه تمرین و برای مخاطبان اجرا می‌شود احتیاج به یک گروه ورزیده اجرایی دارد؛ گروهی که تمام‌وقت در اختیار موسسه باشد. پس از اینکه تصمیم گرفتیم EIC را تشکیل دهیم، به کمک نیکولاس اسنومن [۲] تلاش کردیم به تعریفی مشخص از اندازه (size)، محتویات و تناسبات بین سازهای بادی چوبی، برنجی، سازهای زهی، کوبه‌ای و شستی‌دارها برسیم. در انتها نیز اسنومن با مطالعه بخش اعظمی از قطعات و آثار قرن بیستم توانست چگونگی و چیستی کار را مشخص کند.

◣ ترکیب اصلی چه بود؟

سازهای بادی چوبی به همراه یک کلارینت باس، یک گروه سازهای بادی برنجی، گروه سازهای زهی شامل سه ویلن، دو ویلن آلتو، دو ویلن سل و یک کنترباس، همچنین سه نوازنده سازهای شستی‌دار یک هارپ و سه نوازنده سازهای کوبه‌ای. گرچه این ترکیب ایده‌آل نبود اما حداقل قابلیت آن را داشت که بسیاری از آثار قرن بیستم را اجرا کند. البته قصد محدود کردن آنسامبل را نداشتیم. مثلا وقتی به نوازندگان دیگری احتیاج می‌شد گروه پذیرای آنان بود. اما یک هسته دایمی وجود داشت. بعد تصمیم گرفتیم یک آنسامبل تکمیلی برای EIC تشکیل دهیم. یک گروه کوچک سازهای زهی به اضافه چند ساز بادی چوبی، بادی برنجی و یک تمپونیست [۳] این‌گونه آنسامبل به آنسامبل موازاتی معروف است.

◣ استخدام و عضوگیری در EIC چگونه بود؟ چطور برای یک آنسامبل که خود را کاملا وقف موسیقی معاصر کرده بود و افراد آن باید یک تعهد دقیق می‌دادند، نوازنده انتخاب می‌کردید؟

آنچه باعث پیوستن نوازندگان به EIC می‌شد خود دلیلی است بر تمایل و علاقه زیاد آنان به موسیقی معاصر. ما اهداف‌مان را پنهان نمی‌کردیم و نوازندگان هم کاملا آگاهانه عمل می‌کردند. قبول دارم که موسیقی معاصر برای EIC امری بنیادین است اما نوازندگان فرصت خواهند داشت که به سایر سبک‌ها و دوره‌ها هم توجه کنند. نوازنده برای عمیق و غنی کردن دیدگاهش نیاز دارد با سبک‌ها و تکنیک‌های دیگر آشنا شود.

◣ نحوه انتخاب چگونه بود؟

به‌طور سنتی نوازندگی آنان را می‌شنیدیم. ما یک روش کاملا تجربی برای انتخاب داشتیم و آن هم استفاده از مدیریت هنری و اخذ رای است. یک هیات گزینش به شکلی مشورتی صلاحیت نوازندگان را مورد بررسی قرار می‌داد و نظر خود را اعلام می‌کرد. اما تصمیم نهایی به وسیله شخص مدیر هنری گرفته می‌شد و مسوولیت همه چیز هم به گردن او بود.

◣ چرا چنین روشی را برگزیدید؟

فکر می‌کنم این بهترین راه گزینش است چون از تمامی مخاطرات، سازش‌ها و پنهان‌کاری‌ها جلوگیری می‌کند. من در موقعیت‌هایی خاص نوازندگانی را استخدام کردم که تا قبل از آن هیچ‌گونه تجربه اجرایی نداشتند و در ۲۰،۱۹سالگی تنها توانسته بودند تحصیلات خود را تمام کنند. جوانان در این سن بسیار انعطاف‌پذیر هستند و به راحتی می‌توان آنان را تربیت کرد. در این شرایط نمی‌توان به شکل سیستماتیک دست به انتخاب زد. اگر نوازنده جوانی با استعداد و علاقه‌مند باشد به بی‌تجربه بودنش توجه نمی‌کنم. خودم هم مسوولیتش را می‌پذیرم.

◣ یعنی به‌تدریج تجربه کسب می‌کنند.

آنها تجربه را به شکلی متداوم و طی مواجهه با آثار کسب می‌کنند. وظیفه من این است که مطمئن شوم این تجربه به دست آمده.

◣ لطفا مراحل انتخاب را شرح دهید.

در ابتدا داوطلبان قطعات کلاسیک می‌نوازند. این به ما اجازه می‌دهد تا به ارزیابی شیوه نوازندگی، مهارت‌ها و نیز توجه آنان به روابط بین مجموعه آثار استاندارد و آثار معاصر بپردازیم. پس از این مرحله آنان به دلخواه قطعات مدرن می‌نوازند. پس از این باید یک یا دو قطعه از موسیقی کلاسیک قرن بیستم را بنوازند و در نهایت باید در آزمون روخوانی پارتیتور (صفحه نت‌نوشت) شرکت کنند. پس از این مراحل هیات داوری بررسی و بحث را آغاز می‌کند.

◣ همزمان با فعالیت‌های EIC گروه‌های موسیقی مدرن دیگری هم وجود داشتند. چگونه توانستید بین خود و آنان تمایزی ایجاد کنید؟

سه نوع موضوع پیش‌روی ما بود. اول یکپارچه‌سازی مجموعه آثار نیمه اول قرن بیستم که بسیار مهم هستند. این غیرممکن است که بدون در نظر گرفتن سیر و روند زبان موسیقایی به کار بپردازند. شما نمی‌توانید بدون آشنایی با شوئنبرگ [۴] و آنتون وبرن [۵] ناگهان از موسیقی هایدن به اشتوکهاوزن [۶] برسید. بنابراین برای اجرای موسیقی قرن بیستم باید ریشه‌های اصلی آن را بررسی و اجرا کرد. دومین مساله موضوع کشف بود؛ کشف نوازندگی نوین، ابداع شیوه‌ای جدید برای آثاری که به تازگی تصنیف شده.

◣ و سومین موضوع؟

رابطه نوازندگان با IRCAM یا به زبان دیگر رابطه بین سازهای نوازندگان با تکنولوژی. هیچ چیز مهم‌تر از این موضوع نیست. به‌طور کل نوازندگان تمایل دارند بدانند تکنولوژی امروز چه چیز جدیدی برای سازهایشان به ارمغان آورده. بسیاری از نوازندگان نوعی علاقه و همفکری با IRCAM احساس می‌کنند و با مشارکت در فعالیت‌های این پژوهشگاه تجربیات زیادی را حاصل کرده‌اند.

اما موضوع چهارمی هم بعدها به میان آمد: «آموزش». این امر از سه زاویه قابل بررسی است. اول از سمت نوازندگانی که به تازه‌واردها مطالبی را در زمینه تسلط بر تکنیک‌های مدرن و چگونگی تکمیل نوازندگی یاد می‌دهند. دومین زاویه، شرکت جوانان در رهبری ارکستر است. به‌طور کلی رهبران جوان هرگز یا به ندرت فرصت رهبری کردن یک ارکستر را پیدا می‌کنند چون مدیران ارکستر از ریسک و هزینه آن می‌ترسند.

سومین زاویه، آموزش و سهیم کردن آهنگسازان است. موسیقیدانان جوانی که هنوز در کلاس‌های آهنگسازی شرکت می‌کنند و به ندرت فرصت شنیدن آثار خود را به‌وسیله یک آنسامبل حرفه‌ای دارند. در EIC بارها آثار دانشجویان به‌وسیله خودشان اجرا و رهبری شده است. از زمانی که سه بخش نوازندگی، آهنگسازی و رهبری در جدول فعالیت‌های ما قرار گرفت موسیقیدانان جوان توانستند آثار جدید خود را با کیفیتی عالی، اجرا کرده و مورد بررسی قرار دهند.

◣ این ایده از کجا آغاز شد؟

از کلاس‌های تابستانی موسیقی قرن بیستم که توسط بنیاد بزرگ Cite de la musique برپا می‌شد و همچنین کلاس‌هایی که با مشارکت کنسرواتوار پاریس تشکیل داده بودیم بسیاری از دانشجویان کنسرواتوار پس از این کلاس‌ها جذب IRCAM و آنسامبل می‌شدند.

◣ اجازه دهید به برنامه‌هایتان در زمینه موسیقی قرن بیستم بازگردیم. شما در EIC همه چیزی را اجرا نمی‌کردید، بلکه دست به انتخاب می‌زدید...

بعضی از نام‌ها و آثار به علت اهمیت‌شان خود را بیش از سایرین به ما تحمیل می‌کنند. در ابتدا سعی کردیم یک ارتباط و انسجام موضوعی در آنسامبل ایجاد شود. آثار سه آهنگساز بزرگ وینی (شوئنبرگ)، آلبان برگ و آنتون وبرن) بخش اصلی کارمان را تشکیل می‌داد، همچنین آثار بارتوک [۷]. تعداد زیادی از آثار مجلس بارتوک که احتیاج به رهبری نداشت در برنامه قرار گرفت. روی آثار ادگار وارز [۸] نیز به صورت جدی کار کردیم چون اکثر آثار وارز دقیقا با اندازه و قابلیت‌های EIC منطبق بود.

◣ بیشتر آثار ارایه‌شده به‌وسیله EIC، موسیقی مجلسی است. شما کمتر به اجرای موسیقی حاشیه‌ای مانند مینی‌مالیسم تمایل داشتید.

اصلا درست نیست. ما آثار مینی‌مالیست‌ها را نیز اجرا کرده‌ایم. اما شخصا نمی‌توانم تظاهر کنم که موسیقی مینی‌مال را دوست دارم. با این وجود تمایلات شخصی من در برنامه‌ریزی EIC تاثیر منفی نداشته.

امکان توانایی داشتن یک دانشمند برای وارد شدن به ذهن یک موسیقیدان و درک او بیشتر است. یعنی دانشمند هم می‌تواند درک کند که موسیقیدان «چه می‌خواهد» و هم می‌تواند بفهمد که «چرا می‌خواهد». همچنین دانشمند توانایی آن را دارد که این مسایل را در سامانه علمی اندیشه خود ترجمه کند

برای مثال دیوید رابرت سون [۹] به‌طور مرتب آثار استیو رایچ [۱۰] را اجرا کرده است. چون خیلی خوب موسیقی رایچ را می‌شناسد.

◣ از یانیس گزناکیس (۱۱) چطور؟

آثار گزناکیس از همان اول با قاعده و نظمی خاص به اجرا گذاشته می‌شد. شخصا مجموعه Jalons او را رهبری کردم. این اجرا برای دهمین سالگرد تاسیس EIC ارایه شد. آثار هنرمندانی چونی لوسیانو بریو، پوسور، اشتوکها وزن، لی گتی نونو، دوناتونی و نیز الیویه‌مسیانو... . من فکر نمی‌کنم هیچ‌کدام از قطعات مهم قرن بیستم توانسته باشند از چنگ ما فرار کنند.

◣ موسسه پژوهش‌های تطبیقی را قبل از تشکیل EIC تاسیس کردید. سال ۱۹۷۰. این اولین مرکز پژوهش موسیقی بود که...

دقیقا. IRCAM مرکزی است برای پژوهش. من در آن زمان به این نتیجه رسیدم که سهم پژوهش از کیک موسیقی بسیار اندک است. در آمریکا پژوهش غالبا در قلب دانشگاه‌ها صورت می‌گیرد. یک جایی مثل دژ نظامی که ارتباط کمی با دنیای خارج دارد. در لندن تنها یک مرکز پژوهشی وجود دارد و در آلمان هم تا قبل از دهه ۶۰ اصلا چیزی وجود نداشت. تمامی استودیوهای موسیقی فرسوده بودند و اکثرا وابسته به سازمان‌ها و شبکه‌های رادیویی که به دلیل گسترش تلویزیون مرتبا بودجه‌هایشان کم می‌شد. این استودیوها به عنوان چیزی بی‌مصرف معرفی شده بودند و هر روز هم وضع اقتصادی‌شان بدتر می‌شد.

طرح یک موسسه مستقل در ذهن من از مدت‌ها پیش وجود داشت. فقط منتظر یک فرصت بودم. می‌خواستم یک موسسه بی‌همتا تاسیس کنم. وقتی ژرژ پمپیدو [۱۱] از من برای کار در مرکز فرهنگی - هنری‌اش دعوت کرد، احساس کردم که رویاهایم به واقعیت تبدیل شده است. تلاش‌هایی در زمینه تاسیس نهادهای پژوهشی قبل از IRCAM نیز وجود داشت اما تقریبا همگی به شکست منجر شده بود.

مثل فعالیت‌های بنیاد فیزیک ماکس پلانک در آلمان. دانشمندان این بنیاد پیشنهاد داده بودند که موسسسه‌ای پژوهشی برای موسیقی در این بنیاد تاسیس شود. یک موسسه که می‌توانست هم وسیع‌تر و هم دارای کاربردهای گسترده‌تری از IRCAM باشد. مجموعه‌ای شامل بخش‌هایی مثل: آموزش، اجرا و پژوهش. از من نیز برای مدیریت بخش موسیقی معاصر دعوت به عمل آمد. در سال ۱۹۶۷ از من خواستند گزارشی درباره نحوه فعالیت‌های این بخش تهیه کنم که به هیچ‌کدام از آن ایده‌ها عمل نشد.

◣ چرا پروژه ماکس پلانک موفقیت‌آمیز نبود؟

چون دانشمندان آلمانی به نوعی انزواطلبی دچار شده بودند و از طرف دیگر ورنر هایزن برگ [۱۲] اعتقادی به لزوم وجود چنین موسسه‌ای نداشت. به چشم آنها خلاقیت موسیقی چیزی مثل یک گیاه خودرو بود. نیازی نمی‌دیدند که پژوهشی در این زمینه انجام شود. این یکی از دلایلی است که به محدود بودن و قراردادی نگریستن دانشمندان به موسیقی منجر شده است.

◣ شما ایده خود را تا سال ۱۹۶۹ حفظ کردید...

بله، در آن سال پس از مباحثاتی که با رییس‌جمهور پمپیدو داشتم، طرح خود را مجددا مورد بررسی قرار داده و نقشه اقدامات و مدیریت موسسه را در راستایی خاص ترسیم کردم. گمان من این بود که لازم است آهنگسازان و دانشمندان مکانی داشته باشند که در آن بدون اضطراب، فشار، اجبار و قیود مختلف با بازدهی بالایی به فعالیت بپردازند.

◣ آیا توانستید در این ماجراجویی تکنولوژیک رابطه دانشمندان و موسیقیدانان را اصلاح کنید؟

من متوجه شدم که ایجاد چنین رابطه‌ای بسیار مشکل‌تر از آن است که فکر می‌کردم. پیش از این گمان من بر این بود که موسیقیدانان و دانشمندان می‌توانند شانه به شانه هم حرکت کنند. اما این فقط یک تخیل بود. اختلاف بین این دو گروه زیاد است و برقراری رابطه بسیار سخت. در این مورد دلایل متعددی وجود دارد. اول؛ چون دانشمندان و موسیقیدانان هر کدام به دو شیوه کاملا متفاوت تحصیل می‌کنند. دوم اینکه؛ تصورات و ذهنیت علمی و موسیقایی در دو جهت و با دو روش متفاوت بیان و کارکرد می‌یابند. یعنی درک مستقیم مطالب علمی با درک موسیقایی تفاوت‌های زیادی دارد. و سوم اینکه؛ به‌طور کل خیلی نادر است که یک فرد بتواند این دو مقوله را یکجا در خود داشته باشد. اگر به‌طور استثنایی دانشمندی را پیدا کنیم که عمیقا موسیقی را درک کرده باشد، به همان اندازه می‌توانیم موسیقیدانی را بیابیم که به علوم بنیادین علاقه دارد. البته مورد اول مصادیقی دارد. یعنی دانشمندان آگاه به موسیقی کم و بیش یافت می‌شوند. خیلی مشکل است یک فرد در طول زندگی‌اش بتواند به جذب اطلاعاتی بپردازد که هم تخصصی هستند و هم از دو فضای متفاوت دانایی ریشه گرفته‌اند.

البته همان‌طور که گفتم امکان توانایی داشتن یک دانشمند برای وارد شدن به ذهن یک موسیقیدان و درک او بیشتر است. یعنی دانشمند هم می‌تواند درک کند که موسیقیدان «چه می‌خواهد» و هم می‌تواند بفهمد که «چرا می‌خواهد». همچنین دانشمند توانایی آن را دارد که این مسایل را در سامانه علمی اندیشه خود ترجمه کند. این ویژگی باید به مشکل معکوس در ذهن یک موسیقیدان نیز وجود داشته باشد.

◣ شما فکر می‌کنید موسیقیدانان این خصوصیات را ندارند؟

یک روز پیپوندی جیونو [۱۳] در این باره به من گفت: «موسیقیدانان قانع نمی‌شوند تا با کامپیوتر کار کنند، چون از توانایی‌های آن آگاهی ندارند. کار با کامپیوتر برای آنان مثل نوازندگی ویلن با شش یا هفت انگشت یک چیز غیرممکن و تخیلی است.» موسیقیدانان نیازمند چیزی بیش از این هستند، چون نمی‌دانند چگونه از آنچه وجود دارد، استفاده کنند. این یکی از مشکلاتی بود که باید حل می‌شد. ما احتیاج به اهرمی داشتیم که بتواند روابط بین افراد و فرهنگ معاصر را تغییر دهد. باید یک زمینه و حلقه‌ای مشترک بین دانشمندان و موسیقیدانان ایجاد می‌شد. البته نباید از این مساله غافل شد که فرد نمی‌تواند از یک دامنه به دامنه دیگر ارتباطی دقیق برقرار کند. هر کدام از این دامنه‌ها پارامترهای ویژه خود را دارند. یک ارتباط دوطرفه دقیق بسیار سخت و حتی بعید است که شاید به سمت کم‌مایگی و نگرش‌های سطحی سوق یابد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- وزیر فرهنگ فرانسه بین سال‌های ۸۰ - ۱۹۷۰

۲- IRCAM۹ و بنیان‌گذار Lo don Sifonieta

۳- مهم‌ترین ساز کوبه‌ای در ارکستر

۴- آهنگساز برجسته اتریشی و مبتکر شیوه آهنگسازی سریال

۵- آهنگساز اتریشی از شاگردان شوئنبرگ

۶- موسیقیدان مدرن آلمانی

۷- بلا بارتوک (۱۹۴۵ - ۱۸۸۱) آهنگساز و پیانیست مجار

۸- آهنگساز و رهبر فرانسوی که به شدت مورد توجه دادائیست‌ها بود.

۹- آهنگساز آمریکایی و یکی از موفق‌ترین مدیران هنری EIC بین ۲۰۰۰- ۱۹۹۰

۱۰- آهنگساز مدرنیست یونانی

۱۱- ژرژ پمپیدو رییس‌جمهور فرانسه، به دستور وی یکی از بزرگ‌ترین کانون‌های فرهنگی - هنری اروپا به نام «مرکز فرهنگی هنری پمپیدو» توسط رنزو پیانو معمار ایتالیایی ساخته شد. IRCAM یکی از موسسات وابسته به این مرکز است.

۱۲- فیزیکدان و مدیر بنیاد ماکس پلانک در دهه ۶۰ میلادی

۱۳- دانشمند علوم رایانه و مبتکر رایانه تحلیل گر 4X

نوانس

پروژه یک‌ساله موسیقی باب دیلن آغاز شد

سنگ زیرین آسیاب

علیرضا امیرحاجبی

■ وقتی گروه قدیمی و کهنه‌کار استیو گیبونز تصمیم گرفت تا در پروژه آهنگ‌های باب دیلن شرکت کند اعضای گروه و به خصوص گیبونز به هیچ وجه فکر نمی‌کردند حساسیت‌ها نسبت به دیلن تا به این حد بالا باشد.

گیبونز تصمیم گرفته بود بخشی از اشعار دیلن را تغییر دهد. همین تغییرات بود که باعث شد مخاطبان کنسرت پروژه دیلن در کروپردی بریتانیا گیبونز را یهودا و خائن صدا بزنند. صدایی بسیار بلند و شگفت‌آور. گیبونز در دنیای راک جایگاه مهم و تکرار ناشدنی دارد. اولین گروهی که به دعوت مردم و برگزارکنندگان جشن فروپاشی دیوار برلین به آلمان رفت و به اجرای موسیقی پرداخت. وی به همراه دیگر موسیقی‌دانان راک بریتانیایی پروژه دیلن را طراحی کرده و قرار است این پروژه به مدت یک سال سراسر بریتانیا و سپس قاره اروپا را با موسیقی راک و فولک دهه ۷۰ و ۸۰ آشنا کند. مرکز توجهات البته باب دیلن ترانه‌سرا و آهنگساز بزرگ قرن بیستم آمریکایی است. منتقدی جدی در زمینه‌های مختلف از سیاست‌های آمریکا گرفته تا فساد اجتماعی، اقتصادی و سایر مواردی که به عنوان ناهنجاری‌ها تلقی می‌شوند. دیلن از پرطرفدارترین ستارگان راک جهان است و همین خصوصیت باعث می‌شود برای بسیاری از مقامات و دولتمردان پدیده‌ای خطرناک جلوه کند. سال پیش بود که دولت چین پس از بررسی اشعار دیلن برنامه کنسرت وی در پکن را لغو کرد و در پی آن شانگهای هم از فهرست برنامه‌های دیلن خط خورد اما اجراهای موفق توکیو، تایوان و هنگ‌کنگ نشان داد که شرق و غرب جهان برای اعتقادات و هنر ساده اما تاثیرگذار دیلن احترام همسانی قایل هستند. همین‌ها باعث شد چین در سال جاری میلادی مجوز کنسرت دیلن را بدهد.

دیلن متولد ۲۴ می ۱۹۴۱ در شهر کوچکی در مینه‌سوتای آمریکاست. در ۱۸سالگی فعالیت‌های جدی موسیقی را با تشکیل دادن یک دوجین گروه‌های کوچک و موقت راک و کانتری آغاز می‌کند و در رستوران‌ها و کافه‌های کوچک به اجرای برنامه می‌پردازد. در ۱۹۶۰ از کالج مینه‌سوتا ترک تحصیل می‌کند و به نیویورک مرکز موسیقی و هنر آمریکا می‌رود. پایگاه بزرگان راک آمریکا از جمله وودی گاتری، خواننده افسانه‌ای و شگفت‌انگیز کانتری. دیلن عاشقانه به موسیقی کانتری وودی گاتری گوش می‌داد اما زمانی که به نیویورک رسید این استاد بزرگ در یک بیمارستان بستری بود. دیلن مرتبا از گاتری دیدن می‌کرد و پیوندهای عاطفی این دو هر روز بیشتر می‌شد. همان سال

با تصنیف قطعه‌ای به نام «آوازی برای گاتری» توانست هم به تجلیل از استاد بپردازد و هم توجه منتقدان را به صدا و اشعار خود جلب کند. نیویورک تاینو در زمینه معرفی دیلن در غیرسطح رسانه‌ای نقش مهمی را ایفا کرد. اولین آلبوم دیلن با نام «باب دیلن» توسط شرکت کلمبیا در سال ۱۹۶۱ وارد بازار شد. دو سال بعد آلبوم «چرخیدن آزاد» با استقبال شدید مخاطبان و منتقدان مواجه شد. حال دیلن تبدیل به نماد موسیقی مردمی آمریکا شده بود. «زمان تغییر» جاودانه‌ترین آلبوم دیلن بود که وی را به عنوان یکی از برجسته‌ترین هنرمندان معترض معرفی کرد. آشنایی دیلن با جنبش‌های اعتراضی و سیاسی اواسط دهه ۶۰ و ۷۰ از یک سو و پیوند عاطفی‌اش با جوآن بائز خواننده موسیقی فولک آمریکایی نقطه عطفی در کارنامه دیلن محسوب می‌شود. بائز با خواندن اشعار و آهنگ‌های دیلن هم دوست آهنگساز و شاعرش را به طرفدارانش معرفی می‌کرد و هم خود بهره زیادی از این آشنایی می‌برد. اعتراضات و جنبش‌های ریز و درشت اجتماعی و فرهنگی به‌خصوص در دانشگاه‌های آمریکا بستر مناسبی برای ابراز عقاید باب دیلن بود به همین دلیل وی در آن زمان به شدت فعال شده بود. وی سالانه چیزی حدود ۲۰۰ کنسرت برپا می‌کرد. کیفیت و کمیتی شگفت‌انگیز، اما محتوای آهنگ‌های دیلن همیشه نیز سیاسی نبود. آلبوم «وجه‌دیگر» در ۱۹۶۴ تمایلات عاشقانه و لطیف وی را نمایان کرد. عشق و غم تنهایی مفاهیم والای انسانی که گویا برای مدتی از صحنه موسیقی اعتراضی راک رخت بربسته بود. با اینکه کارشناسان و طرفداران موسیقی راک و کانتری، باب دیلن را به عنوان نماد اعتراض در سراسر جهان شناسایی کرده‌اند اما در لایه‌های زیرین آثارش؛ اشعار و سبک ویژه خوانندگی دیلن نمایانگر میراث بزرگ موسیقی قبل از راک در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ میلادی است. دوران موسیقی اصیل نوازندگان و خوانندگان که تنها و تنها برای مردم فقیر و رنج کشیده ترانه و آهنگ می‌خواندند. رنج مهاجران به مثابه میراثی در صدای باب دیلن جاری است.