

پیانوی شاعر

ژوزف لوین، ژوزف هوفمان و...

گردآوری و برگردان

هوشیار خیام

Hooshyar KHAYAM

The Poet Piano

کتابی از ژوزف لوین

مقاله‌ای از ژوزف هوفمان

زندگی‌نامه‌ی مختصر نوازندگان بزرگ مکتب روس :

برادران روبینشتاین، سرگئی راخمانینوف، لئوپولد گودوفسکی،

ژوزف لوین، ژوزف هوفمان، ولادیمیر هوروویتز،

امیل گیلز، سویاتوسلاو ریختر و ...



عنائ

ISBN : 964-313-578-0



۱۲۰۰ تومان

هوشيار خيام

بيانوى شاعر

۶۰۰

۲۶

(۱۵)

۶۴۵۳۶

کتابخانه



برای هنرآموزان کلاس‌های پیانو
هوشیار خیام

پیانو شاعر

ژوزف لوین، ژوزف هوفمان...

مرد آوری و برگردان
هوشیار خیام



عطائی



مؤسسه انتشارات عطائی

بنیان: ۱۳۱۵

بنیانگذار: احمد عطائی

دفتر مرکزی و امور اداری:

خیابان ولیعصر - مقابل بیمارستان دی

خیابان دوم گاندی

کد پستی - ۱۵۱۶۷

تلفن: ۸۷۷۱۶۵۷ - ۸۷۷۰۰۳۰

دورنگار: ۸۸۸۵۸۶۹

E.mail: Ataipub@Hotmail.com

شماره نشر: ۵۷۹

خیام، هوشیار ۱۳۵۷ گردآورنده و مترجم.
پیانوی شاعر: ژوزف لوین ژوزف هوفمان... / گردآوری و برگردان
هوشیار خیام - تهران: عطائی، ۱۳۸۱.
۲۰۲ ص: مصور پارتیسیون. - (انتشارات عطائی؛ ۵۷۹)
ISBN 964-313-578-0

فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا
پشت جلد به انگلیسی:

Hooshyar Khayam. The poet Piano.

کتابنامه: ص. ۱۸۰.

۱. پیانو. ۲. پیانو - تاریخ. ۳. پیانو - راهنمای آموزشی. الف. عنوان.

۹ پ ۹ / ۶۵۰ ML ۷۸۶/۲۱

۸۰-۲۵۱۴۹ م

کتابخانه ملی ایران

پیانوی شاعر

ژوزف لوین ژوزف هوفمان / هوشیار خیام

چاپ اول، ۱۱۰۰ نسخه، خدمات چاپی آشیانه

تهران - ۱۳۸۱



آنچه در **پیانو شاعر** می خوانید:

کتابی از ژوزف لَوین^۱

مقاله‌ای از ژوزف هوفمان^۲

زندگی نامه‌ی مختصر نوازندگان بزرگ مکتب روس:

برادران روبینشتاین^۳ سرگئی راخمانینوف^۴ لئوپولد گودوفسکی^۵

ژوزف لوین، ژوزف هوفمان، ولادیمیر هوروویتز^۶ امیل گیللز^۷

سویاتوسلاو ریختر^۸

و...

-
- 1 - Josef Lhevinne
 - 2 - Josef Casimir Hofmann
 - 3 - Rubinstein
 - 4 - Sergey Vasilyevich Rakhmaninov
 - 5 - Leopold Godowsky
 - 6 - Vladimir Horowitz
 - 7 - Emil Gilelz
 - 8 - Svyatoslav Richter

فهرست

۱	پرلود	۸	
۲	تاریخچه‌ی پیانو	۱۳	
	دلچسپ - کلاویکورد - ویرژنال و اسپنت - هارپسیکورد - نخستین پیانو - پیانوی سیلبرمن - پیانوی چهارگوش زامپ - پیانوی اشتاین - پیانوی برادوود - پیانوهای دیواری - پیانوی ژیراف - پیانوی ارارد - پیانوی امروز		
۳	ساختار داخلی	۲۱	
۴	مکاتب نوازندگی پیانو	۳۹	
	مکتب اسلاو		
۵	نوازندگان بزرگ	۴۵	
	آنتون روینشتاین - نیکولای روینشتاین - ژوزف لوبن - ژوزف هوفمان لئوپولد گودوفسکی - سرگئی راخمانینوف - نوازندگان متأخر - ولادیمیر هوروویتز - امیل گیلز - سویاتوسلاو ریختر		
۶	پیانو در ایران	۶۱	
۷	استعداد جوانان	۶۹	
۸	اصول اجرا	۸۶	
	مقدمه - نت‌های نوشته نشده - سونوریت (ویراتو، آواز، سازها، قدرت) - ارتفاع - کوک - تمپو - ریتم - جمله بندی و آرتیکولاسیون - نوانس		
۹	پدال	۱۰۴	
۱۰	آموزش روینشتاین	۱۱۱	

شعر درونی پیانو..... ۱۲۰

پیش گفتار ناشر - پیش گفتار روسینا لوین

فصل اول..... ۱۲۵

پیانوی امروز - نکات غیرقابل چشم پوشی - بی توجهی به سکوت - استاکاتو
پرورش ریتم - شنیدن موسیقی ریتمیک

فصل دوم..... ۱۳۴

اصول مهارت و درک موسیقایی - ارزش تربیت گوش - ذات تاش خوب -
آماورهایی که به طور طبیعی تاش خوبی دارند

فصل سوم..... ۱۴۴

راز طنین خوش - طنین آوازی و زنگ دار - نقش میج در طنین خوش

فصل چهارم..... ۱۵۲

ظرافت و اقتدار - تکنیک - شناور در هوا - انرژی - کمک فرهای طبیعی -
نت های غلط

فصل پنجم..... ۱۶۱

دقت در اجرا - دست چپ - انگشت گذاری و شیب دست - میج در استاکاتو -
اساس لگاتوی زیبا

فصل ششم..... ۱۷۱

حفظ کردن موسیقی - تمرین روزانه - تنوع در تمرین روزانه - ریتم -
سرعت - خطر براوورا - خطر پدال

۱

پرلود

موسیقی مانند تأثر و برخلاف نقاشی، از هنرهایی است که «در لحظه» خلق می‌شود و واسطه‌ی بین تولید و مصرفش کسی است که به او نوازنده یا «اجرا کننده» می‌گویند.

در نگاه عمومی، اجرا کننده یا مجری کسی است که در انجام هنرش، واسطه‌ی زمانی بین تولید و مصرف از بین رفته، در نتیجه فرصت و اجازه‌ی ویرایش ندارد. بازی‌گران تأثر و رقصندگان باله مشمول همین تعریف‌اند و از همین رو، هنر آنان را «زنده» می‌خوانند. خلبان و جراح نیز فرصت ویرایش کار خود را ندارند.

اجرا کننده یا نوازنده یا به تعبیر دیگر «تفسیر» کننده‌ی موسیقی، پل بین آهنگ‌ساز و شنونده است اما این کار چه‌گونه صورت می‌گیرد؟ به بیان دیگر چه روند درونی خاصی باید طی شود تا آن‌چه روزی در دنیای ذهنی اصوات پنهان، با گوش جان آهنگ‌ساز شنیده شده، به طور ملموس و علنی به گوش شنونده برسد به طوری که شنونده نه تنها آن را درک کند، که با آن ارتباط نیز گرفته و حرف دل

خود را در آن بیابد.

با آنکه امروزه جهان موسیقی گسترده‌تر از حدود قابل تصور شده اما، کلمه‌ی موسیقی قبل از هر چیز تصویر «ساز» و نوازنده یا اجرا کننده را به ذهن می‌کشاند. «ساز» امتداد بدن نوازنده است و نوازنده با ساز یکی می‌شود یا به وحدت می‌رسد. اگر ترمینولوژی عرفان شرقی را در مورد موسیقی کلاسیک غربی کارآمد نمی‌دانیم در این صورت می‌توانیم ساز را امتداد نوازنده بدانیم همان گونه که عینک یا میکروسکپ یا تلسکوپ قلمرو انسانی را می‌گستراند. رفتار انسان با عینک خویش رفتاری طبیعی و شبیه به رفتارش با یکی از اعضاست. ساز اما، برای بسیاری، فراتر از این مقوله است و نقش قلب را بازی می‌کند. به راستی رابطه‌ی انسان با قلب مصنوعی‌اش چیست؟

آن چه رویه‌روی اجرا کننده قرار دارد و به اسم قطعه‌ی موسیقی شناخته می‌شود، چیزی جز دفترچه‌ای قطور با هزاران علامت قراردادی نیست. دفتر موسیقی، حاوی تعداد بسیار زیادی علامت‌های سیاه ریز و درشت است که به مفاهیمی به شدت انتزاعی دلالت می‌کند. مفاهیمی که به ناچار وابسته به سلیقه‌ی شخصی هستند. حرف f زیر پارت فلوت یا حرف p در پارت نوازندگان ویولنسل، قراردادی است که مفهومی انتزاعی از بلند نواختن فلوت یا آرام نواختن گروه ویولنسل‌ها القا می‌کند، اما چه کسی می‌تواند ادعا کند که از منویات آهنگ ساز، در لحظه‌ای که این علامات را گذاشته مطلع است. این جا است که نقش اجرا کننده به عنوان «مفسر» موسیقی آغاز می‌شود.

سال‌ها بین رهبران ارکستر این بحث جریان داشت. ریچارد واگنر معتقد بود وظیفه‌ی رهبر، اجرای موسیقی با توجه به شرایط اجتماعی، اصول اجرای روز، سلیقه‌ی مردم و برداشت‌های شخصی رهبر از کار است و هکتور برلیوز به اجرای مقید به پارتیتور اعتقاد داشت.

امروزه این بحث کهنه شده، هیچ جوابی نیز در طول سالیان به دست نیامده است. بارها شاهد اجرای آداجیوهای بتهوون توسط مشهورترین رهبران و پیانیست‌ها در نصف تمپوی علامت‌گذاری شده‌ی خود بتهوون بوده‌ایم. یا از آن بدتر، اجرای خشک و تعمداً خشن پرلودهای باخ، با حذف تمام نت‌های زینت و پرهیز بیمارگونه از پدال و رویاتو، با این دلیل که «چون باخ نت‌های زینت را نوشته، پس نباید نواخته شوند». این اشتباهات، به هر دو شکلش، ناشی از بی‌توجهی به اصول اجرایی و سلاقی و تعلیمات سینه به سینه‌ی زمان می‌شود، همان چیزی که موتزارت به «ذوق خوش» و «لازمه‌ی هر اجرای خوب» تعبیر می‌کند.

لئونارد برنشتاین، رهبر و فیلسوف آمریکایی راه حلی برای این مسأله ارائه کرده که مشکلات و سردرگمی‌های این بحث را برطرف می‌کند:

در روند اجرای صحیح، صرف دست‌نوشته‌ی آهنگ‌ساز نیست که به دنیای اصوات می‌آید. چنین چیزی اصولاً امکان ندارد. سلیقه و برداشت اجراکننده نیز صرفاً قابل تکیه نیست. اجرای صحیح، ناشی از درکی است که من به عنوان «مفسر» فکر می‌کنم موقع نوشته شدن، مد نظر آهنگ‌ساز بوده است. به عبارت دیگر این که «من» فکر می‌کنم «بتهوون» می‌خواسته اثرش را «این‌گونه» بشنود، تفکری است که به اجرای صحیح منتهی می‌شود.

در این نوع برخورد ما با مجموعه‌ای سروکار داریم که در آن تمام موارد گفته شده، از جمله درک و سلاقی نسل جدید شنوندگان موسیقی لحاظ شده است. هر اجراکننده نماینده‌ی نسل و فرهنگ خود بوده و لاجرم مقدار زیادی سلاقیش را تعلیم گرفته و یدک می‌کشد. برداشت‌های شخصی‌گرای ناپذیر اجراکننده و احترام به آهنگ‌ساز و درک صحیح پارتیتور و تمامی نوشته‌های

آهنگ ساز، با توجه به اصول اجرایی زمان آهنگ ساز، تماما در این مجموعه دخالت می کنند.

پس از آهنگ ساز و اجرا کننده، نقش بعدی را «پداگوگ» ها یا استادان موسیقی به عهده دارند. هدف آنان تدریس صحیح ترین مکاتب نوازندگی، با توجه به آخرین شیوه های مورد قبول تمام دنیا، به منظور به دست آوردن تکنیک استفاده از کم ترین مقدار انرژی و انقباض عضلانی برای بیشترین بازده بیرونی است. آنان در آموزش های خود، از تمامی سیستم هایی که امتحان خود را پس داده اند، مثلا تکنیک آلکساندر، بهره می برند.

اطلاع از دانش ضروری و ریزه کاری های فنی موسیقی مانند هارمونی، کنترپوان، فرم، اصول اجرا و تاریخ موسیقی و آرائه های صادقانه ای آن به شاگرد، تنها بخشی از وظیفه ی پداگوگ است. وظیفه ی بزرگ تر و عمیق تر او برانگیختن حس مسئولیت و احترام عمیق فرزند موسیقایی اش به تمامی جنبه های موسیقی است. شاگرد باید در مورد آنچه انجام می دهد عمیقا احساس مسئولیت کند.

اجرای درست هنری به طور اعم و موسیقی به طور اخص، از چهار مرحله تشکیل شده است: انگشت، مغز، قلب و روح. پداگوگ راستین، فرزند معنوی اش را از پیچ و خم این چهار سلسله ی تعالی عبور می دهد.

بعد از پداگوگ نوبت به موزیکولوگ یا به طور خاص منتقدین بزرگ موسیقی می رسد. در حالات ناصحیح می بینیم که نوازندگان به متقدها به چشم زنبورهای مزاحم می نگرند، متقدها نیز «تیر ترکش» خود را متوجه این می سازند که در فلان جا بادی ها «ژوست» زدند یا زهی ها تمپو را بالا بردند. این از شأن منتقد واقعی به دور است.

در بین تمام اقشار موسیقی دان که تاکنون از آنها نام بردیم، منتقد بیشترین نقش را در نزدیک ساختن دوطرفه ی مردم و موسیقی دانان به عهده

دارد. این منقد است که شنوندگان را از واقعی موسیقایی آگاه کرده، آن‌ها را از جزئیات درونی قطعه آگاه می‌کند و دانش درک دقیق موسیقایی به آن‌ها می‌دهد. از طرف دیگر، منقد به موسیقی‌دان می‌آموزد که شنوندگان را آگاه داشته باشد و به آن‌ها احترام بگذارد: «همواره برادر بزرگ‌تری در جست‌وجوی من نگاهت می‌کند.» در چنین حالتی است که نوازنده به خود اجازه می‌دهد که شنوندگان را منقد چراغ است. این وظیفه‌ی اوست.

بعد از منقد نوبت به «شنونده» می‌رسد که در این مرحله به نوازنده می‌نویسد، اول و حتماً پیش از آهنگ‌ساز قرار دارد. چرا که موسیقی، در «تربیت» و «تعبیر» برای شنونده متولد شده است. مسئولانه‌ترین وظیفه‌ها برای شنونده آگاهی، دوست داشتن، حمایت. شنونده تنها حامی موسیقی است. برای این مسأله به رنجی که برای شادی او کشیده شده، وظیفه‌ی بزرگ می‌کند.

نمی‌تواند بی تفاوت بماند. او باید نقش خود را در این بازی بازی کند. به نوازنده حداقل نیم این ساختمان متعلق به شنونده است. شنونده باید سلیقه و ذوق خود را باید خود به تنهایی منقد باشد. باید دیگران را تشویق کند، ناشی از خود می‌آید و می‌بیند چه سرزمین عظیمی در پیش دارد. شنونده باید هدایت‌گر و پدیدآورندگان موسیقی نیز باشد.

اوضاع کنونی موسیقی در ایران، به گونه‌ای است که ذهن تمامی دست‌ورکاران موسیقی علمی است. برای پرتو افکندن شای از مسایل آموخته‌ای این‌جا، به انعکاس بخشی از نظرات دو نوازنده بزرگ اتریشی که هر دو نفر از آموزگاران شناخته شده‌ی موسیقی هستند، در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، هیچ کتاب موسیقی که به زبان فارسی نوشته شده باشد، نمی‌تواند و نباید خود را از اشاره به اوضاع موسیقی در این سرزمین دریغ دارد. آن‌چه امروز پی می‌ریزیم روزی سنت می‌شود.

دلچیمر^۱

تنها یک بار باز کردن پیانو و کمی نگاه به مکانیزم درون آن ما را به یاد سازی بسیار قدیمی می‌اندازد که بی‌شبهت به سنتور خودمان نیست. نام این ساز دلچیمر است. (شکل ۱)

دلچیمر سازی زهی است که با دو مضراب بر سیم هایش ضربه زده می‌شود. شباهت این ساز به پیانو به دلیل مکانیزم دقیقاً مشابه شیوه‌ی تولید صوت آن است. در این شیوه صوت از ضربه به سیم به وجود می‌آید. سنتورهای اولیه در قرن یازدهم میلادی از خاور میانه به اروپا آورده شد. در ۱۴۴۰ دلچیمر با صفحه‌ی کلایه اختراع شد. در فاصله‌ی قرن ۱۷ تا ۱۹ از محبوبیت و رواج فوق‌العاده‌ای برخوردار بود. به آن ساز دختران جوان می‌گفتند و هنوز در موسیقی فولکلور اروپا رواج دارد.

کلاویکورد^۲

در قرن ۱۴ کلاویکورد ساخته شد. این ساز به یکی از محبوب‌ترین سازهای دوره‌ی رنسانس تبدیل گشت. در مکانیزم کلاویکورد، هنگامی که نت‌ی از کلایه نواخته می‌شود، تیغه‌ی برنجی واقع در انتهای کلایه و مماس بر سیم، بر یک جفت سیم هم‌کوک زخمه وارد کرده و صدا تولید می‌گردد. کلاویکورد تا قرن ۱۸ از محبوبیت زیاد برخوردار بود. (شکل ۲)

1 - Dulcimer

2 - Clavichord

ویرژینال^۱ و اسپینت^۲

این دو، سازهای کلاویه‌ای کوچکی هستند. شیوه‌ی تولید صوت در آن‌ها مشابه هارپسیکورد^۳ است. ویرژینال، ساز مشهور خانگی قرن ۱۶ و ۱۷ انگلستان بود. آهنگ‌سازان شهیر آن دوره، مانند برد^۴ و گیبونس^۵ قطعات فراوانی برایش نوشته‌اند. (شکل ۳)

هارپسیکورد

هنگامی که کلاویه‌ی هارپسیکورد فشرده می‌شود، صوت از «زخمه» بر سیم تولید می‌گردد. مضراب پریاچرمی واقع بر جک چوبی، در عبور از کنار سیم آن را کنده و صوت زخمه‌ای تولید می‌کند.

هارپسیکورد به دلیل همین مکانیزم زخمه‌ای از انعطاف نوانس پایین برخوردار بوده و فقط قادر به تولید دینامیک پله‌ای است.

نخستین نمونه‌های موفقیت‌آمیز هارپسیکورد در دهه‌ی نخست قرن ۱۶ در ایتالیا ساخته شد. بعدها مراکز دیگری در فرانسه، آلمان، فلاندرز^۶ و انگلستان به تولید هارپسیکورد پرداختند. این ساز در قرن ۱۷ و ۱۸ به اوج شهرت خود رسید. هارپسیکورد نزدیک‌ترین ساز به پیانوهای نخستین است. مکانیزم سیم‌هایش، تخته‌ی صوتی^۷ و شکل ظاهری آن شباهت بسیاری به پیانوهای اولیه دارد. (شکل ۴)

1 - Virginal

2 - Spinet

3 - Harpsichord

4 - William Byrd (1543-1623)

5 - Orlando Gibbons (1583-1625)

6 - Flanders

منطقه‌ای بین غرب بلژیک و مرز فرانسه.

7 - sound board

نخستین پیانو

بارتولومئو کریستوفری، هارپسیکورد ساز ایتالیایی مخترع اولین پیانو است. او در سال ۱۷۰۹ مکانیزم جدیدی اختراع کرد که در آن، صوت به جای زخمه‌ی مضراب، توسط ضربه‌ی چکش بر سیم تولید می‌شود. این سیستم جدید، در مقایسه با هارپسیکورد قادر به تولید صوتی نرم‌تر، کنترل‌پذیرتر و دینامیک پیوسته و غیر پله‌ای بود. کریستوفری نام این ساز را «گراوی چمبالو گل پیانو» فورته» نهاد. «هارپسیکوردی با صداهای ظریف و قوی». گرچه خود کریستوفری نیز نمی‌دانست قابلیت دست‌آوردش چه قدر بیش از فقط تولید اصوات قوی و ضعیف است. این نخستین پیانوی تاریخ است. (شکل ۵)

پیانوی سیلبرمن^۱

شیوه‌ی کریستوفری در آلمان ادامه یافت. در این میان گوتفرید سیلبرمن پیانوهای بسیار ممتازی ساخت. در ۱۷۴۵ او یکی از پیانوهای خود را به فردریک کبیر امپراطور پروس هدیه داد. این همان پیانوی مشهوری است که باخ بر آن نواخته و ستایشش کرده است.

با این که مکانیزم پیانوهای او همان مکانیزم کریستوفری است، سیلبرمن تغییرات کوچکی اما تأثیرگذاری در جزئیات کار انجام داده که در پیشرفت ساز نقش بسیار داشته است. (شکل ۶)

شرکت آلمانی تولیدکننده‌ی ارگ، هارپسیکورد Gottfried Silbermann - 1 و پیانو. توسط آندریاس سیلبرمن (۱۶۷۸-۱۷۳۴) و برادر کوچکش گوتفرید (۱۶۸۳-۱۷۵۳) در استراسبورگ تأسیس شد. گوتفرید اولین پیانو ساز آلمانی بوده است.

پیانوی چهارگوش زامپ^۱

زامپ انگلیسی مخترع کلاویکورد با سیستم چکشی است. او سیستم چکشی پیانوهای کریستوفری و سیلیرمن را به شکلی ساده شده و برای استفاده همگانی بر کلاویکوردهای آن زمان مونتاژ کرد. این ساز به «پیانوی چهارگوش» مشهور شد.

برای نخستین بار در ۱۷۶۸ در انگلستان یوهان کریستین باخ^۲ با این ساز رستال پیانوی سولو داد. این ساز در اواسط قرن ۱۹ ناپدید شد. (شکل ۷)

پیانوی اشتاین

در نیمه‌ی قرن ۱۸ پیانو ساز آلمانی یوهان آندریاس اشتاین^۳ همراه با دخترش نانیت^۴ سیستم جدیدی ابداع کرد که به مکانیزم «آلمانی» یا «وینی» شهرت یافت.

این سیستم به سلیقه‌ی آن زمان بسیار خوش می‌نشست، چراکه خصوصیت اصلی آن، طنین سُبک، روشن و شفاف آن بوده است. موتزارت طنین روشن و یک‌دست این پیانو را بسیار دوست داشت. قطعات پیانوی زیبای موتزارت برای این ساز خلق شده‌اند. (شکل ۸)

1 - Johannes Zumpe

2 - Johann Christian Bach (1735-1782)

آهنگ‌ساز آلمانی مشهور به «باخ انگلیسی». او هجدهمین فرزند یوهان سباستیان باخ است. در ۱۷۶۴ با موتزارت کودک سونات‌های چهار دستی نواخته و کنسرت داده‌اند. موتزارت، هایدن و بتهوون او را ستوده‌اند و در موسیقی خود از او تأثیر پذیرفته‌اند.

3 - Johann Andreas Stein

4 - Nanette

پیانوی براود وود^۱

جان براود وود انگلیسی، غیر از گسترش مکانیزم انگلیسی ابداعی زامپ، سیم‌های سنگین‌تر و قالب سخت‌تری را جای‌گزین سیم‌های نازک و بدنه‌ی شکننده‌ی قبلی کرد.

پیانوهای او از آکشن^۲ سنگین‌تری برخوردار بوده و صوت قوی‌تری تولید می‌کردند. آن‌ها اجداد پیانوهای کنسرتی امروز بودند. کنسرتوها و سونات‌های پخته‌ی بهوون روی این پیانو نوشته شده‌اند. (شکل ۹)

پیانوهای دیواری

در قرن ۱۸ هارپسیکوردی با سیم‌های عمودی اختراع شد. نام این ساز کلاویستریوم^۳ بود. گفته می‌شود که ایده‌ی پیانوی دیواری از این هارپسیکورد الهام پذیرفته است. جان ایزاک هاوکینز^۴ در ۱۸۰۰ در ویلادلفیا موفق به ساخت اولین پیانوی دیواری شد. این ساز ارزان قیمت و جمع و جور بسیار زود به عنوان ساز خانگی جا افتاد. (شکل ۱۰)

شرکت پیانو سازی لندن. Broadwood, John & Sons Ltd. 1
در اصل توسط بورکات شودی (Burkat Shudi ۱۷۰۲-۱۷۷۳) هارپسیکورد ساز سوویسی در سال ۱۷۲۸ تأسیس شد. دختر او به همسری جان براود وود (۱۷۳۲-۱۸۱۲) نجار و کابینت ساز در آمد. او کارآموز پدر زن خود شد. اولین پیانوهای کنسرتی براود وود در ۱۷۸۱ تولید شد. پیشرفت و شهرت این پیانوها به حدی رسید که هایدن در ۱۷۹۴ به بازدید کارگاه او رفت. این شرکت در ۱۸۵۰ به سقف تولید ۲۵۰۰ پیانو در سال رسید.

2 - Action

3 - Claviciterium

4 - John Isaac Hawkins

پیانوی ژیراف^۱

در ابتدای قرن ۱۹ پیانوهای دیواری تزئینی بسیار متنوعی در بین مردم رواج داشت. یکی از انواع مشهور آن پیانوی ژیراف است. (شکل ۱۱)

پیانوی ارارد^۲

در قرن ۱۹ فرانسه نیز خود را تبدیل به یکی از مراکز تولید پیانو کرد. پیانوی پیر ارارد در سال ۱۸۲۱ اختراع شد. این پیانو با داشتن مکانیزم گریز دوپل دقیق تر شده و اجرای بسیاری پاساژهای تکنیکی مثل انواع تریل ها ممکن شد. عصر طلایی پیانو در قرن ۱۹ آغاز شد. عصری که در آن شوپن، لیست، شومان و برامس زیستند. موسیقی پیشرفته و غنی این نوازنده - آهنگ سازان، سازندگان پیانو را وادار به پیشرفت و بهینه سازی هرچه بیشتر پیانو کرد. پیانوی مدرن آن گونه که امروز می شناسیم، شامل شکل منحنی گونه و افزایش نت ها تا ۸۸ کلاویه است. این ساز در اواخر زندگی لیست به تکامل رسید. (شکل ۱۲)

پیانوی امروز

امروزه پیانو یکی از محبوب ترین سازهای جهان موسیقی است. مکانیزم آن در بین تمام سازهای آکوستیک پیچیده ترین است. نیروی کشش در هر تک سیم به ۹۰ کیلوگرم می رسد. از ۳۱۸ عدد سیم ۲۰ تن نیرو وارد می آید. این فشار عظیم توسط چارچوب چدنی و بدنه ی سخت چوبی آن مهار می شود. ابعاد غول

1 - Giraffe

2 - Pierre Erard (1796-1855)

پیر ارارد، برادر زاده ی

سیاستیان ارارد (۱۸۳۱-۱۷۵۲) نخستین پیانو فرانسه را ساخت.

آسای آن به ۲۷۰ سانتی متر طول و ۵۰۰ کیلو گرم وزن می‌رسد.
هر کلاویه از تعداد زیادی قطعه‌ی مجزا ساخته می‌شود که موجد دقت و
سرعت عمل حیرت‌انگیز امروز آن است. پیانو دارای ۸۸ کلاویه است اما بعضی
پیانوهای دست ساز را با ۹۹ کلاویه درست می‌کنند.

۳

ساختار داخلی

داخل پیانو دارای بخش‌های متعدد است. صفحه‌ی صدا، سیم‌ها و قاب حایل آن‌ها، مکانیزم و سیستم عامل یا آکشن از آن جمله است. ساختار داخلی پیانو، در طول زمان دچار تحولات فراوان گشته است.

هر قدر اندیشه‌ی غنا و تنوع نوانس در ذهن کریستوفری و معاصرانش بیش‌تر ریشه می‌دواند، مشکلات عظیم‌تری در راه آنان خود نمایی می‌کرد. امروز مشکل می‌توان درک کرد که این ایتالیایی مبتکر و خلاق چه رنج جان‌فرسایی برای بهبود این ساز متحمل شده است. گویا تصویر دلچیمر و شیوه‌ی نواختنش، صاعقه‌ی نبوغ‌آمیزی بر او فرود آورده که در تمام این سالیان در ذهن او بوده است.

کوشش او در جهت ابداع شیوه‌ی جدیدی برای نواختن سیم بود به طوری که عدم دقت و اطمینان ضربه‌ی دستی دلچیمر را نداشته و مانند هارپسیکورد از نقطه نظر نوانس محدود نباشد.

تعجب‌انگیز است که سیستم اختراعی کریستوفری، با اصول بنیادین آن تا

به امروز تغییر چندانی نکرده است. کریستوفری تا پیش از مرگ موفق شد احتمال کمانه کردن و بازگشت کلاویه را به طور کامل مهار کند. سیستم «گریز»^۱ اختراعی وی تا مدت ها دست نخورده باقی مانده و در پیانوه های چهارگوش اکشن انگلیسی استفاده می شد.

اختراع پشتیبانی کننده ها^۲ نیز که توسط جان براود وود گسترش یافت امروزه پایه ی مکانیزم بسیاری پیانوهای کنسرتی انگلستان و دیگر قسمت های اروپا است. افزون بر این، تا پیش از جا افتادن سیستم فوق حساس اشتاین وی^۳، سازندگان پیانو در آلمان، پیانوهای کنسرتی نسبتاً ارزان خود را از روی سیستم پیانوهای مشهور نانت اشتاین، بعدها با نام مادام اشتراشر^۴، طرح ریزی می کردند. همان سیستمی که روزگاری با نام «اکشن وینی» شهرت زیاد داشته است.

مشخصه ی اصلی این سیستم قدرت تحرک انتهای چکش و ایستایی جک است. این مکانیزم های ابتدایی تا همین چند سال اخیر بین نوازندگان از محبوبیت برخوردار بودند که به دقت و کارایی بالای مکانیزم شان دلالت می کند. این جا به تشریح جزئیات این اکشن های اولیه نخواهیم پرداخت. نقشه های رسم شده احتمالاً برای نمایش اصول و کارکرد اساسی هر کدام از این سیستم های اجرایی کافی خواهند بود.

تفاوت های اساسی بین دو سیستم اکشن وینی (اشتاین - اشتراشر) و براورد وود (مشهور به اکشن انگلیسی) به زودی باعث عکس العمل و ناراحتی نوازندگان شد. افزایش تکنیک نوازندگی پیانیست ها و ظهور مکتب

1 - escapement

2 - Backer

3 - Steinway

4 - Streicher

«ماهرنوازی»^۱ پیانو، سازندگان را وادار به تجدیدنظرهای کلی کرد: پیشرفت‌های سیم‌کشی و ریخته‌گری - برای قالب‌های چدنی محکم - به تدریج پیانوهای براود وود را از اکشن‌های سبک و شکننده‌ی وینی محبوب‌تر کرد.

ظهور سیستم جدید ارارد عرصه را تنگ‌تر کرد. ارارد جانشین سیستم انگلیسی شد و پیانوهای براود وود از مد افتادند. نام اکشن جدید «اکشن گریز دوپل» بود. نامی که به راستی شایسته‌ی این سیستم است. در این سیستم، اهرمی که بین چکش و کلاویه قرار گرفته چنان ماهرانه طراحی شده که کوچک‌ترین تماس انگشت با کلاویه، چکش را وادار به انتقال نیرو می‌کند.

همان‌طور که در شکل دیده می‌شود اکشن ارارد به طرز محسوسی با اکشن براود وود متفاوت است: پاشنه‌ی چکش دارای زائده‌ی چوبی نیست که این در اکشن انگلیسی برای عمل‌کرد جک لازم است. در این‌جا پاشنه‌ی چکش در ابعادی کوچک خلاصه شده و تنها به عنوان تکیه‌گاه عمل می‌کند. بر دور آن نیز ورقه‌ای از نم‌به شکل دایره کشیده شده است تا با مهار مماس شود.

بین جک و غلتک اهرمی بلند قرار دارد. در یک انتهای این اهرم شکافی وجود دارد که جک از بین آن عمل می‌کند. انتهای دیگر بر روی ریل محور شده است. این همان «اهرم گریز» است که پیشرفت اصلی مکانیزم ارارد بر آن استوار شده. توجه کنید که غلتک بر روی این اهرم قرار دارد و طبیعتاً هنگام فشار کلاویه آن را بالا می‌برد به طوری که جک با آن تماس پیدا نمی‌کند. جک، که در قسمت شیاردار اهرم گریز قرار گرفته، تنها هنگامی عمل می‌کند که اهرم گریز، چکش را اندکی حرکت داده باشد.

فتر دوپل و بلندی که بین اهرم گریز و مهار جک است به دو منظور به کار رفته.

این فنر هم بر اهرم گریز عمل می‌کند و هم باعث حرکت جک می‌شود. در نتیجه فشرده شدن کلاویه همواره باعث فعال شدن اهرم گریز می‌شود و این سرعت عمل و بازگشت چکش و کلاویه را زیاد می‌کند. علاوه بر این مزیت دیگر اهرم گریز در این است که محور چکش همواره در بهترین وضعیت برای ضربه‌ی بعدی قرار بگیرد، بدون این که موقعیت زاویه‌ای کلاویه در آن دخالت داشته باشد.

می‌توان حدس زد چنین تغییر عظیمی در مکانیزم ساز نمی‌توانسته به راحتی رایج و محبوب شود. بسیاری از پیانیست‌ها از جمله شوپن و کالکبرنر^۱ به «گریز دوبل» اعتراض داشته‌اند. این دو همراه با فرانس لیست مشهورترین پیانیست‌های آن روزگار پاریس بوده‌اند. شوپن پیانوهای را که به قالب براود وود طرح شده بودند ترجیح می‌داد.

پیانوهای ارارد و مکانیزم اختراعی هیجان‌انگیزش در دنیای موسیقی آن روز سر و صدا برانگیز اما نارایج بوده است. تا ش آن برای پیانیست‌ها گاه ناراحت و دست‌پاچه‌کننده بوده است، تا این که ظهور پیانیست و پیانو سازی به نام هنری هرتز^۲ قضیه را کاملاً تغییر داد. جرح و تعدیل او در سیستم ارارد از چنان اعتباری برخوردار شد که امروز نیز در اشتاین‌وی، چیکرینگ^۳، نابه^۴ و سایر تولیدی‌های بزرگ پیانوهای کنسرتی ایالات متحده استفاده می‌شود.

در انگلستان توسط براود وود، کولارد^۵ و برینزمد^۶ و سایرین مورد بهره

1 - Kalkbrenner

2 - Henri Herz

3 - Chickering

4 - Knabe

5 - Collard & Collard

6 - Brinsmead

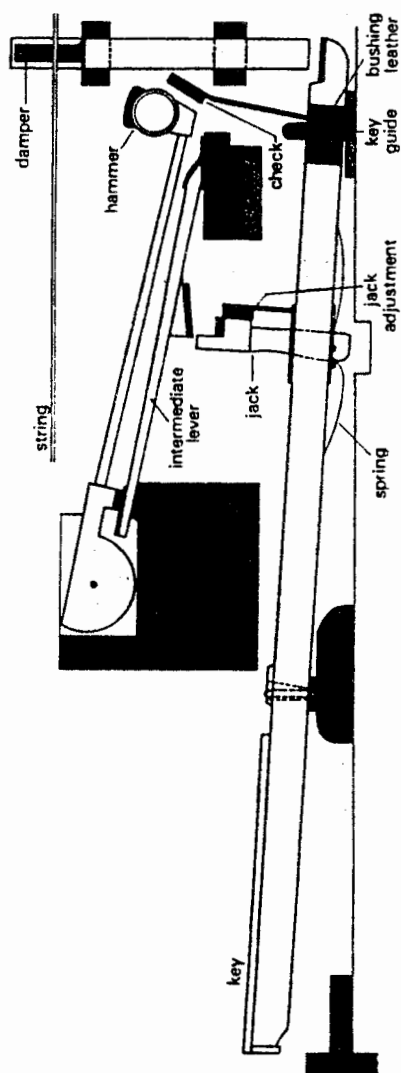
برداری قرار گرفت. در آلمان توسط بکشتاین^۱ و بلوتنر^۲ و در فرانسه توسط بسیاری سازندگان ممتاز پیانو استفاده می‌شود. این امر فقط یک استثناء دارد که آن هم در خانه‌ی خودِ ارارد است! از ۱۸۲۱ که اختراع سیستمِ ارارد - هرترز ثبت شد تا امروز سیستم اکشن پیانوهای کنسرتی به جز در ریزه کاری‌های استادکارانه و مصالح تغییر دیگری نکرده است.

در این جا سیر تحولات تاریخی اکشن پیانو به روایت تصاویر ارائه می‌شود.

1 - Bechstein

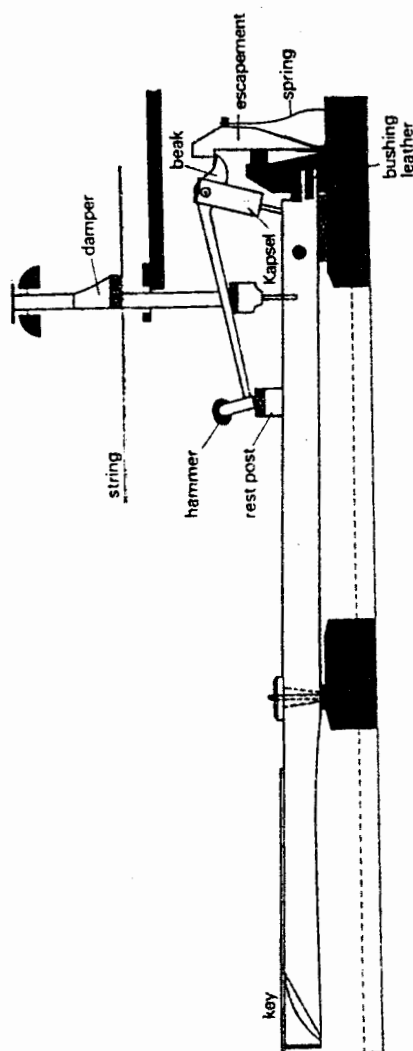
2 - Bluthner

پیانو بارتولوميو کريستوفري (۱۷۲۶)

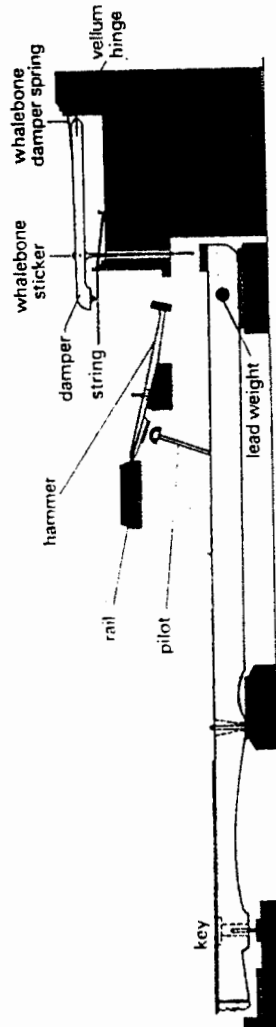


پیانو هایلمن

اولین بار به وسیله‌ی جان آندریاس اشتاین به کار گرفته شد (۱۷۸۵)

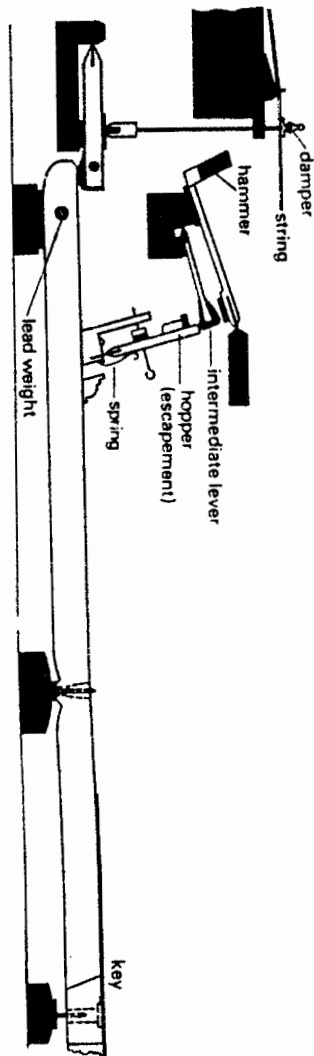


پیانو زامپ (۱۷۷۵)



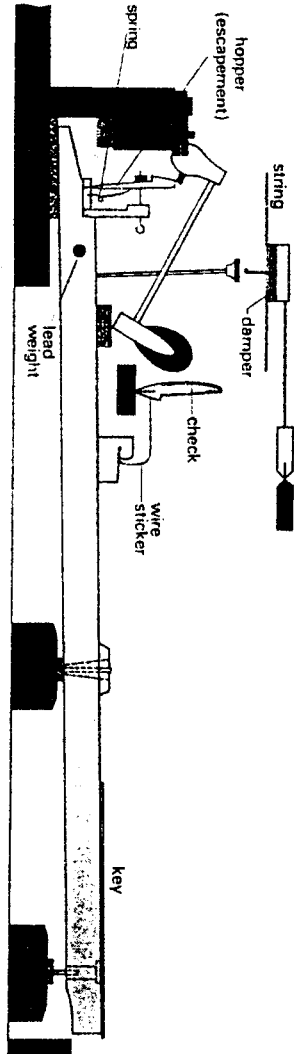
پیانو اکشن دوئل، برودریپ و ویلکینسون (۱۸۰۰)

Broderip & Wilkinson



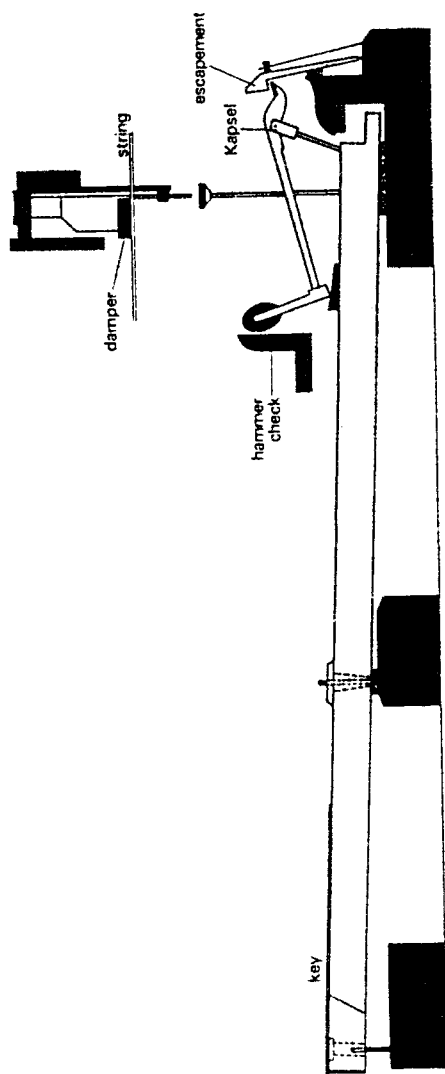
جان اشتراشر اتریشی (۱۸۴۵)

Johann Streicher

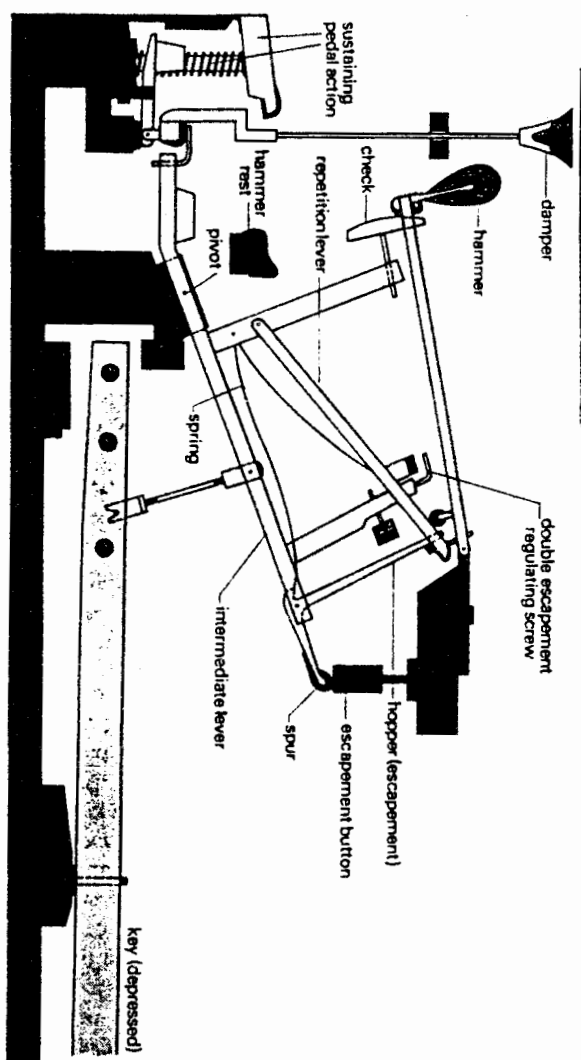


پیانوگراف (۱۸۲۶)

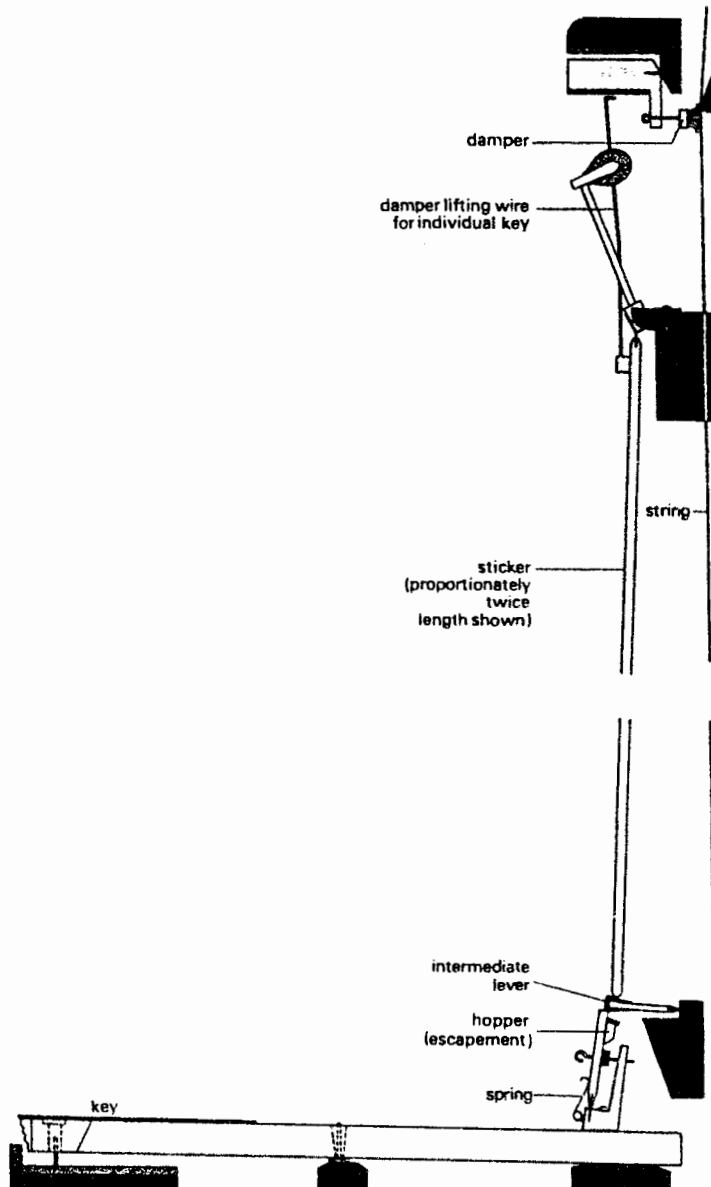
Graf



پیانو ارارد (۱۸۲۲)

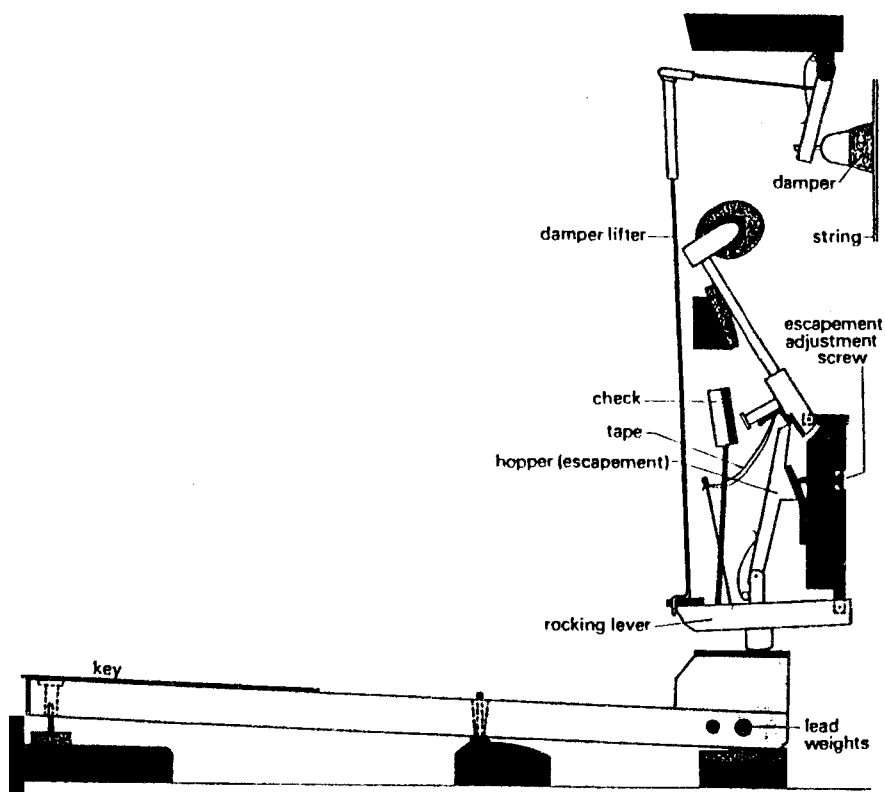


پیانو دیواری انگلیسی (۱۸۱۰-۶۰)

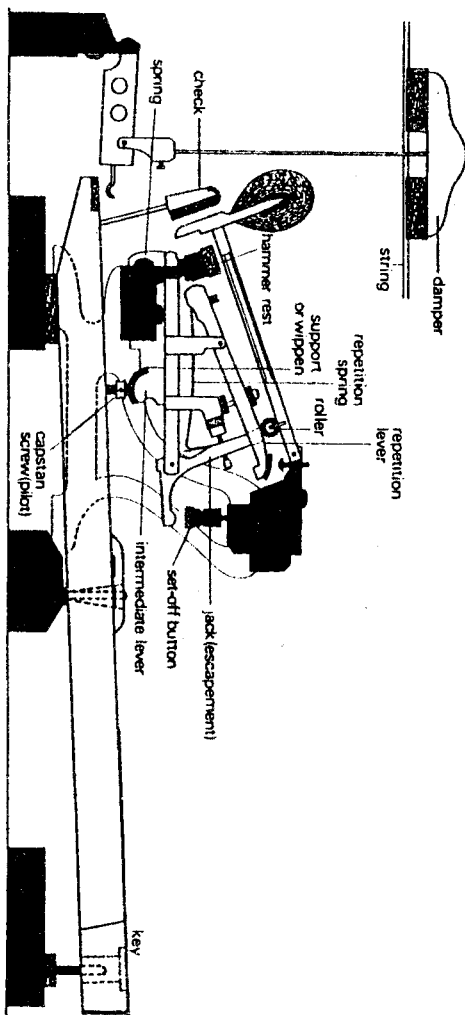


پیانو دیواری وورنوم (۱۸۴۲)

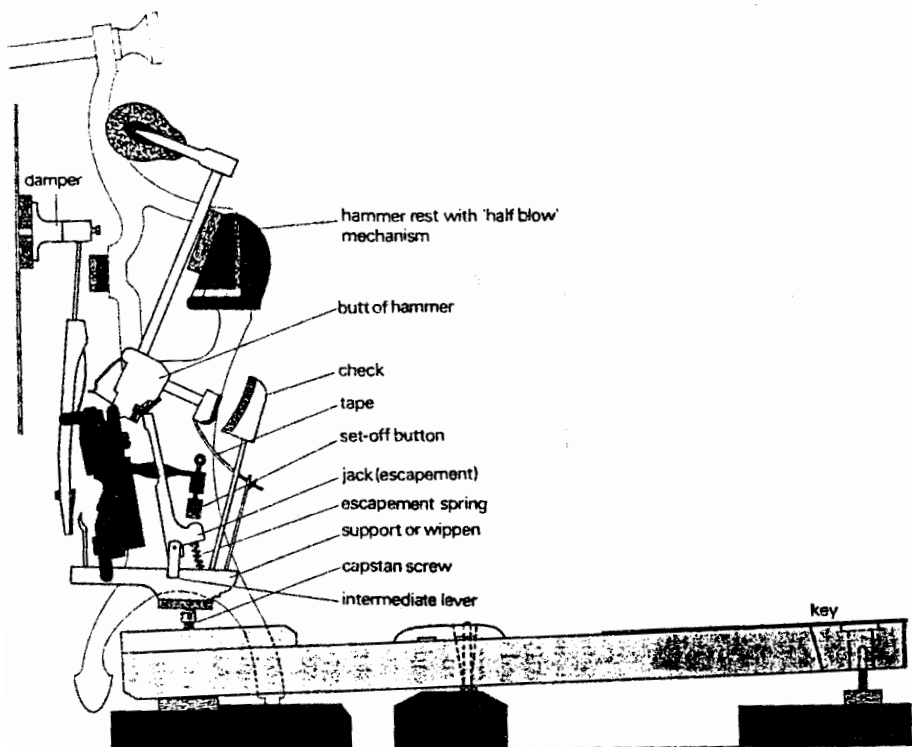
Wornum



پیانو مدرن رویال



پیانو مدرن دیواری



۴

مکاتب نوازندگی پیانو

نوازندگی پیانو نیز، مانند تاریخچه‌ی تکامل این ساز، به دوره‌های مختلف و مشخص تقسیم می‌شود. دوره‌هایی که اختلاف‌شان نه فقط در تفاوت تکنیک و شیوه، که همچنین در اصول اجرا^۱، تفسیر و برداشت از موسیقی^۲ و فلسفه‌ی اجرا است. در این دوره‌ها حتا موسیقی انتخاب و اجرا شده و آداب برخورد با شنوندگان متفاوت است.

دوره‌های نوازندگی پیانو به شرح زیر است:

۱- پیانوی کلاسیک، از آغاز تا لیست

۲- فرانس لیست و معاصرین

۳- مکتب لختیتسکی^۳

1 - Performance Practice

2 - Interpretation

3 - Lechetizky

۴- مکتب اسلاو (روس)

۵- مکتب آلمان

۶- مکتب فرانسه

۷- بیانو بعد از جنگ جهانی اول

۸- بیانو بعد از جنگ جهانی دوم

هرکدام از این مکاتب به شاخه‌های متعدد تقسیم می‌شود و هریک، پیانیست‌های بزرگی پرورانده‌اند. در این کتاب تنها به مکتب چهارم یعنی مکتب اسلاو یا همان مکتب بزرگ پیانوی روس می‌پردازیم.

مکتب اسلاو

آنتون روینشتاین خالق مکتب روس در نوازندگی پیانو است. بعدها برادرش نیکولای در مسکو راه او را ادامه داد. پیش از روینشتاین چیزی به نام پیانیست روس وجود نداشت.

آنتون روینشتاین پس از فرانس لیست، بیش از هر پیانیست دیگری توجه شنوندگان را به خود جلب کرده و برایش افسانه ساخته شده است. چهره‌ی شیرگونه، رفتار خشن و موهای بلند و ژولیده‌اش شخص را به این فکر می‌انداخت که بتهوون دوباره متولد شده! بعضی‌ها حتا او را فرزند نامشروع بتهوون می‌پنداشتند.

گرچه روینشتاین به تکنیک و سونوریت‌ی عظیمی دست یافت اما امکان داشت پیانیست بی‌دقت و شلخته‌ای شود یا هنگام کنسرت تعداد بی‌شماری نت‌های غلط تحویل شنوندگانش دهد. به گفته‌ی معاصرانش، هنگامی که هیجان زده می‌شد هر چیزی می‌توانست اتفاق بیافتد. با این وصف عصاره‌ای جادویی در

روح عنان گسیخته و نوازندگی مهیب او وجود داشت که شنونده را در جای خود میخ کوب می کرد. هرگز کنسرتی بی شکوه و کم فروغ از رویشتاین دیده نشده است. رویشتاین قادر به اجرای مسحور کننده ترین پیانیسموها و غنی ترین رنگ های صوتی بود.

کنسرت های رویشتاین به راحتی می توانست تا سه ساعت به طول بیانجامد. او چهار موومان سونات سی بمل مینور شوپن را به عنوان «آنکور»^۱ نواخته سپس با هفت قطعه از آلبوم «کاراکتر اشتوک»^۲ مندلسون «بیز» را ادامه داده است.

او در سال های ۳-۱۸۷۲ در تور کنسرت خود در شهرهای مختلف آمریکا، تنها در ظرف ۲۳۹ روز ۲۱۵ کنسرت داد.

اگر در طول تاریخ نوازندگی پیانو، لیست «رستیتال» را به وجود آورد، رویشتاین اولین پیانیستی بود که رسم «کنسرت در سفر» را ابداع کرد.

۱ - Encore کلمه ای فرانسوی است. اما شکل رایج آن در موسیقی، صورت تحریف شده ای از مترادف ایتالیایی آن ancora به معنای «دوباره» است. این کلمه از سال های آغازین قرن ۱۸ توسط مستمعین اپراهای ایتالیایی در لندن استفاده شده و در انگلیسی نیز به همین صورت جا افتاده است.

آنکور موقع درخواست تماشاچیان برای اجرای «دوباره» ی قطعه به کار می رود. در گذشته، در وسط کنسرت، بلافاصله پس از اتمام قطعه، حتا گاهی نیز پس از یک موومان زیبای سمفونی، برای اجرای دوباره ی آن، در همان لحظه به صورت فریادی تشویق آمیز ادا می شده است. شبیه به آن چه در مورد شعر خود داریم. در آن زمان رسم تشویق بین موومان ها خیلی عادی بوده است. تنها نوآوری های انقلابی فرانس لیست باعث شد که این رسم به تدریج از بین برود.

این تنها کلمه نبوده و گاه همراه با سایر کلمات مورد استفاده ی آن زمان مانند *altra volta* به معنای «یک بار دیگر» و کلمه ی دیگر فرانسوی *Bis* به معنای «دوبار» به کار می رفته است.

آنکور و بیز امروزه جزو اصطلاحات جهان موسیقی به شمار می روند.

2 - Characterstucke

بارها کنسرت‌هایش شکل و شمایل کنسرت‌های تاریخی - پژوهشی گرفته است. یک بار تمامی ادبیات موسیقی آهنگ‌سازان دوره‌ی الیزابت را در هفت رسی‌تال اجرا کرده است.

در ۱۸۶۱ کنسرواتوار سنت پترزبورگ را تأسیس کرد. برادرش نیکولای پنج سال بعد کنسرواتوار مسکو را بنیاد نهاد.

مکتب اسلاو، معروف به مکتب روس را می‌توان خون گرم، برون گرا، رنگین، سخاوت‌مند و بلند نظر توصیف کرد. این مکتب به شهادت ضبط‌های پس از دهه‌ی ۱۸۷۰ از نقطه نظر احساس و ریتم کنترل شده است.

به راستی عجیب است که در این مکتب «رویاتو» جای چندانی ندارد. عجیب‌تر آن‌که با استناد به ضبط‌های پیانیست‌های مکتب آلمان که آن نیز از قرن ۱۹ شروع شده می‌بینیم که مکتب آلمان بسیار بیش‌تر رویاتو می‌نوازد. مکتب روس رویاتو نمی‌نوازد، در عوض از نوسانات تمپو در قالب ریتارداندو برای مشخص کردن بخش‌های متفاوت ساختاری قطعه و اجرا راندو برای برجسته کردن نقاط دراماتیک استفاده می‌کند.

همواره تمرکز پیانیست‌های اسلاو بر زیبایی طنین موسیقی بود. هر قدر هم نوانس و دینامیک قطعه پر قدرت بوده، هرگز صوت کوبشی یا زننده در اجرای این استادان دیده نشده است.

برجسته‌ترین نوادگان آنتون روبینشتاین را می‌توان سرگئی راخمانینوف (۱۸۷۳-۱۹۴۳) و ژوزف لُوین (۱۸۷۴-۱۹۴۴) از روسیه و لئوپولد گودوفسکی (۱۸۳۸-۱۸۷۰) و ژوزف هوفمان (۱۸۷۶-۱۹۵۷) از لهستان دانست.

راخمانینوف و هوفمان تا اواخر عمر خود فعال بودند. این دو را می‌توان مشهورترین پیانیست‌های رمانتیک متأخر دانست. آنان ویژگی‌های مشترکی با دیگر رمانتیک‌ها داشتند از آن جمله طنین زیبا، ملودی آوازی، ریتم مصون از

خطا، درک شاعرانه‌ی موسیقی که مطلقاً به دور از سانتی مانتالیزم قرار می‌گرفت، توانایی سازمان دهی و حرکت خطوط باس به گونه‌ای که رنگی اضافه و حتا بافتی پولی فونیک به قطعه می‌بخشید و توانایی برجسته ساختن خطوط داخلی^۱ که تقریباً همواره توسط آهنگ ساز مشخص و منظور شده اما متأسفانه امروزه اغلب نادیده گرفته می‌شود.

این دو استاد هردو رپر تواری مشابه داشته‌اند - اندکی باخ، هایدن یا موتزارت، مثنی سونات بتهوون و تمام ادبیات پیانوی قرن ۱۹ منهای برامس. البته هوفمان واریاسیون‌های هندل وی را نواخته است، اگر بتوان از این قطعه به عنوان یکی از معرف‌های برامس نام برد.

با وجود شباهت‌های اجرایی راخمانینوف و هوفمان، تفاوت‌های برجسته‌ای نیز بین سبک‌های این دو وجود دارد. راخمانینوف نمونه‌ی بارز طراح موسیقایی است. در طول سال‌ها به ندرت تفسیرهایش از قطعه‌ای تغییر می‌کرد. ایده آلیستی که معتقد بود فقط و فقط یک روش صحیح در اجرای قطعه‌ای وجود دارد و آن هم احتمالاً اجرای خود او است!

نمی‌شد دید هوفمان قطعه‌ای را دوبار به یک شکل بنوازد. همواره حسی بداهه پردازانه در اجرایش حضور داشته است. هوفمان تا آخرین سال‌های زندگی، همواره یکی از خون‌سردترین پیانیست‌های مکتب رماتیک و نماینده‌ی مکتب نئو - کلاسیک شناخته می‌شد. بعضی متخصصین که به آزادی‌های رماتیک‌های قدیمی‌تر عادت داشتند در ابتدا اجراهای هوفمان را خیلی خشک قلمداد می‌کردند.

او جزو اولین رماتیک‌هایی بود که بر وفاداری به پارتیتور تأکید داشت. گرچه این موضوع مانع نمی‌شد که هنگام نیاز، تغییرات ظریف و زیرکانه انجام

1 - inner voices

دهد. در طول تاریخ پیانو یکی از برجسته‌ترین مکانیزم‌های انگشتی را داشت و گام‌ها و تریل‌هایش شفاف‌تر و سریع‌تر از هر پیانیست دیگری بود. آکوردها و اکتاوهای او تُرد و تازه و بسیار با اراده نواخته می‌شد.

لورین نیز یکی از بزرگان جهان موسیقی است، هنرمندی اشرافی با تکنیکی معجزه آسا. او فرمان‌روای مطلق طنین و رنگ بود. انعطاف او در تفسیر و بیان زبان‌زد معاصرانش بوده است.

گودوفسکی سال‌ها به پیانیست پیانیست‌ها مشهور بوده است. گفته‌اند که در صحنه، اندکی بیش از حد معمول بی‌حرکت می‌نشست. نوازندگی وی به نظر اندکی خون‌سرد می‌آمد. با این حال پیانیست‌های زیادی به کلاس‌هایش می‌آمدند تا با شگفتی ببینند وی در تنظیم‌های غیر عادی و «غیر قابل اجرا»ی خود از ریپرتوار پیانو، چه‌گونه اتودهای شوپن را با یک دست نواخته یا کلافی سردرگم از خطوط کنترپوانتیک غیر ممکن بر والس یوهان اشتراوس می‌پیچد.

۵

نوازندگان بزرگ

آنتون روبینشتاین^۱

۲۸ نوامبر ۱۸۲۹ - ۲۰ نوامبر ۱۸۹۴

پیانست و آهنگ‌ساز روس از ابتدا یک «کودک نابغه» بوده است. تا پیش از رسیدن به سن نوزده سالگی در تمام خاک اروپا نواخته است. تحت حمایت دوشس النا پاولونا^۲ در سال ۱۸۵۹ انجمن موسیقی روس را و سپس در ۱۸۶۲ کنسرواتوار سنت پترزبورگ را بنیاد نهاد. خود تا سال ۱۸۶۷ و سپس مجدداً از سال ۱۸۸۷ تا ۱۸۹۱ ریاست آن را به عهده داشته است. استادی برانگیزاننده، تشویق‌کننده اما گاهی نیز طاقت فرسا بوده است. چایکوفسکی و هوفمان این مطلب را تأیید کرده‌اند.

رابطه‌اش با آهنگ‌سازان مکتب سنت پترزبورگ، خوش آیند نبوده است. این آهنگ‌سازان به «گروه پنج نفره» یا «هسته‌ی مقتدر» معروف بودند. اینان

1 - Anton (Grigorievich) Rubinstein

2 - Elena Pavlovna

گروهی از آهنگ‌سازان قرن نوزدهم روسیه با هدف مشترک خلق مکتب ملی موسیقی روس بودند. اعضای رسمی گروه بالاکیرف^۱ بورودین^۲ کوبی^۳ موسورسکی^۴ و ریمسکی کورساکف^۵ بودند. سرشاخه‌های اصلی گروه پنج نفره را نزد گلینکا^۶ و دارگومیژسکی^۷ باید جست‌وجو کرد.

در ۱۸۸۹ بالاکیرف از شرکت در جشن‌های سال‌گرد روبینشتاین خودداری کرد و نامه‌ای نوشت و در آن روبینشتاین را محکوم به تأثیر منفی در موسیقی روس کرد. اعضای گروه پنج نفره در مبارزات خود بر علیه وی حتا اقدام به اسم‌سازی نیز کردند و «روبینشتاین» برگرفته از لغت روسی به معنای گوساله و «دوبینشتاین» معادل کله پوک به کار بردند.

روبینشتاین نیز گروه پنج نفره را «آن آماتورها» می‌خواند. این امر چنان موسورسکی را برآشفته که با زبان قزاقی نه چندان مؤدبانه‌ی خویش روبینشتاین را محکوم به تولید «کمیت به جای کیفیت» کرد و به سمفونی عظیم «اقیانوس» یعنی سمفونی شماره ۲، ۱۸۵۱، بازنگری ۱۸۶۳ و ۱۸۸۰ لقب «حوضچه» داد.

این منازعه باعث کم‌رنگ شدن نقش مهم روبینشتاین به عنوان آهنگ‌ساز شده است. وی متهم به تباه کردن موسیقی روسیه با قطعات سهل و مردم‌پسندانه‌ای چون «ملودی در فا» (۱۸۵۲) شده، اگر به راستی بتوان این امر را به تباه کردن تعبیر کرد.

برخی قطعات بزرگ‌تر روبینشتاین شایسته‌ی نگاه عمیق‌تری هستند.

1 - Balakirev

2 - Borodin

3 - Cesar Cui

4 - Mussorgsky

5 - Rimsky Korsakov

6 - Glinka

7 - Dargomyzhsky

سمفونی شماره پنج (۱۸۸۰) و اپرای ملی گرایانه‌ی «کالاشنیکوف تاجر»^۱ (۱۸۸۰) و برتر از همه، ملودرام «شیطان» (۱۸۷۵) که اولین اپرایی است که خارج از روسیه (لندن ۱۸۸۸) به زبان روسی اجرا شد.

این اپرا تحت تأثیر سنت اپرای فرانسه نوشته شده و نمایانگر استعداد تغزلی درخشان رویینشتاین به ویژه در آریای مشهور پرده‌ی دوم به نام «اقیانوس آسمان» بوده است.

او در مجموع دارای ۲۰ اپرا است. تعدادی از آن‌ها در واقع اپرای مذهبی با شکل و ساختار اوراتوریو هستند.

از رویینشتاین تعداد چشم‌گیری قطعات پیانو، مجلسی، آواز و همچنین پنج پیانو کنسرتو باقی مانده است. با این وصف رویینشتاینی که به راستی ستایش می‌شود، به خاطر نقش عظیمی است که به عنوان پداگوگ موسیقی در کنسرواتوار سنت پترزبورگ و به عنوان بانی مکتبی داشت که امروز به «مکتب پیانوی روس» مشهور است.

نیکولای رویینشتاین^۲

۱۴ ژوئن ۱۸۳۵ - ۲۳ مارس ۱۸۸۱

پیانست و آهنگ‌ساز روس، مانند برادر بزرگ‌ترش آنتون، در جوانی به عنوان پیانیستی با لیاقت‌های فراوان شناخته شد. او به مرور زمان به کلید دنیای موسیقی مسکو تبدیل شد. در ۱۸۶۰ شعبه‌ی مسکو را برای «انجمن موسیقی روس» بنیاد نهاد. پنج سال بعد این انجمن چنان ارتقاء یافت که ضرورت تغییر نامش به خوبی احساس می‌شد: «کنسرواتوار مسکو». کنسرواتواری که نیکولای

1 - Kupets Kalashnikov

2 - Nikolay (Grigoryevich) Rubinstein

تا پایان عمر ریاست آن را به عهده داشت.

او دوست نزدیک و حامی چایکوفسکی بود اما عجیب است که نام او به خاطر داستانی در مورد کنسرتوی یک چایکوفسکی به وجود آمد بر سر زبان‌ها افتاد. نیکولای این کنسرتو را «بی‌ارزش و غیر قابل اجرا» خواند و با این اشتباه تاریخی مشهور شد. با این وصف در اولین اجرای این کنسرتو نقش رهبری ارکستر را خود به عهده گرفت. بعدها نیز در یکی از مشهورترین اجراها در نقش سولیست ظاهر شد. چایکوفسکی اجرای نخست بسیاری کارهای بزرگش، از جمله اپرای «اوژن اونگین» (۱۸۷۹) را مدیون اوست.

نیکولای روبینشتاین مدافع مهم و بانفوذ گروه پنج نفره بود. نخستین اجرای «فانتزی اسلامی» بالاکیرف نیز به دست او انجام شد. نیکولای نسبت به برادرش آنتون، شخصیت برون‌گرایانه‌تری داشته است. چایکوفسکی ملاقاتش با او را در ۱۸۷۰ چنین به خاطر می‌آورد: «آخرین روبل جیبش را در رولت باخته است» در بستر مرگش در پاریس ده‌ها پوست صدف خورده شده پیدا شد. احترام عمیق چایکوفسکی به نیکولای در تریوی طولانی و زیبایش با این جمله در آخرین صفحه منعکس است:

«به یاد هنرمند بزرگ»

ژوزف لوین

۱۳ دسامبر ۱۸۷۴ - ۲ دسامبر ۱۹۴۴ آمریکا

«ماهر نواز» پیانو مکتب رماتیک و از سرشاخه‌های مکتب روس بعد از روبینشتاین است. شهرتش به خاطر تکنیک استادانه، طنین زیبا و دانش عمیق موسیقایی است. در کنسرواتوار مسکو تحصیل کرده و در ۱۸۸۹ در مسکو تور موسیقی داشته است. در ۱۸۹۵ جایزه‌ی رشک‌انگیز روبینشتاین را از آن خود

کرد. از ۱۹۰۲ تا ۱۹۰۶ مدرس کنسرواتوار مسکو بود. تور موسیقی آمریکا در ۱۹۰۶ منجر به ۱۵۰ کنسرت در فصل کنسرت ۱۹۰۷-۱۹۰۸ شد. همزمان با تدریس در برلین به برگزاری کنسرت در سراسر اروپا و آمریکا ادامه داد. در زمان جنگ جهانی اول در آمریکا مستقر شده و به تدریس خصوصی و تدریس در مدرسه‌ی موسیقی جولیارد^۱ نیویورک پرداخته است. همسر وی روسینا لوین نیز از چهره‌های شاخص نوازندگی و تدریس پیانو است. از میان شاگردان او می‌توان به ون کلیبرن^۲ اشاره کرد. به کرات در رستال‌های دو پیانو به همراه همسرش شرکت کرده است.

ژوزف هوفمان

۲۰ ژانویه ۱۸۷۶ لهستان - ۱۶ فوریه ۱۹۵۷ لوس آنجلس

یکی از بزرگ‌ترین پیانیست‌های تاریخ است که به ویژه به خاطر اجراهای درخشان موسیقی شوپن شهرت دارد. اولین کنسرت خود را در سن شش سالگی برگزار کرده و در یازده سالگی تور موسیقی در آمریکا داشته است. چند سال بعد با دو تن از بزرگ‌ترین پیانیست‌های قرن نوزده، موریس موسکوفسکی^۳ و آنتون روبینشتاین کار کرده است. در هیجده سالگی حضور در صحنه را از سر گرفت. از ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۸ ریاست انستیتو موسیقی کرتیس فیلادلفیا را به عهده داشته است. نوازندگی هوفمان را اشرافی و شاعرانه، دور از احساساتی‌گری و دور از یک‌نواختی توصیف می‌کنند.

او یک سمفونی، پنج کنسرتو پیانو و مقادیر زیادی قطعه‌ی پیانویی ساخته

1 - Juilliard

2 - Van Cliburn

3 - Moritz Moszkowski

و سه کتاب در زمینه‌ی نوازندگی پیانو نوشته است.

لئوپولد گودوفسکی^۱

۱۳ فوریه ۱۸۷۰ لیتوانی - ۲۱ نوامبر ۱۹۳۸ نیویورک

«ماهرنواز» مشهور پیانو و آهنگ‌ساز، که استانداردهای جدیدی در «محدودیت تکنیکی» نوازندگی به وجود آورده است.

دز ۱۴ سالگی وارد مدرسه عالی برلین شد. سپس به آمریکا مهاجرت کرد. در سال ۱۸۸۴ در آمریکا تور موسیقی داشت. در فیلادلفیا و شیکاگو و سپس از ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۴ در وین تعلیم گرفت. تا سال ۱۹۳۰ شهرت جهانی خود را حفظ کرد تا این‌که از بد حادثه نوازندگی او متوقف شد. از دوستان نزدیک او می‌توان از تروتسکی، اینشتین، دیاگیلِف^۲ (امپراطور باله) آندره ژید و آهنگ‌سازان بزرگ موریس راول و ایگور استراوینسکی نام برد.

گودوفسکی «ماهرنواز» از تکنیک غیر عادی فوق انسانی برخوردار بود. برخوردش با رپرتوار کلاسیک پیانو و مقوله‌ی محدودیت تکنیکی، محققانه بوده و در نسخه‌های جدیدش از اتودهای شوپن و قطعات دیگر منعکس است.

در کارهایش به دنبال حد نهایی تکنیک و توانایی انسانی در نوازندگی پیانو می‌گشت. در میان بیش از چهارصد قطعه‌ای که از ساخته‌های خودش و تنظیم‌های دوباره‌ی رپرتوار کلاسیک باقی مانده است، تعداد زیادی نمایانگر چیره دستی خوف‌ناک تکنیکی اوست که حتا با این وصف از نظر موسیقایی محافظه‌کارانه است.

1 - Leopold Godowsky

2 - Diaghilev

احتمالا مهم‌ترین ساخته‌ی او در این بین، آلبوم تریاکنتامرون^۱ (۱۹۲۰) با مجموعه‌ی سی قطعه است که پس از مرگ او کم‌تر کسی اقدام به نواختن قطعاتی از آن می‌کند.

سبک آهنگ‌سازی او بر راول و پروکوفیف^۲ تأثیر داشته است. از نقش وی در تدریس همین بس که آموزگار یکی از مهم‌ترین پداگوگ‌های دنیای موسیقی یعنی هاینریش نیوهاوس^۳ بزرگ است. همان کسی که بعدها ریختر و امیل گیلز و هورویتز از کلاسش بیرون آمدند.

آرتور روینشتاین به گفته‌ی خودش در دوستی با او از حمایت بزرگی برخوردار شده است. معروف است که گودوفسکی نوشتن کنسرتو پیانویی را به آرتور روینشتاین سفارش داد. «کنسرتویی ساخته‌ی روینشتاین جوان با اجرای گودوفسکی پیر!» سفارشی که هیچ‌گاه برآورده نشد.

سرگئی راخمانینوف^۴

۱ آوریل ۱۸۷۳ روسیه - ۲۸ مارس ۱۹۴۳ کالیفرنیا

آهنگ‌ساز، پیانیست و رهبر روس. خانواده‌ی راخمانینف ثروت‌مند بود اما پس از جدایی پدر و مادر و شکسته شدن خانواده، مجبور به تکیه به کمک‌های تحصیلی برای ادامه‌ی تحصیل موسیقی شد. در آغاز به کنسرواتوار سنت پترزبورگ و سپس به کنسرواتوار مسکو رفت. استادانش در کنسرواتوار مسکو نیکولای زورف^۵ و آلكساندر زیلوتی^۶ در پیانو، تانیف^۷ در کنترپوان، آرنسکی^۸

1 - Triakontameron

2 - Prokofiev

3 - Heinrich Neuhaus

4 - Sergey (Vasilyevich) Rakhmaninov

5 - Nikolay Zverev

در هارمونی و آهنگ سازی بودند.

بیشترین تلاش او در این زمان روی نوازندگی پیانو متمرکز بود. در سال ۱۸۹۱ امتحانات را با درجه‌ی ممتاز گذراند. در طول تحصیل اشتیاق آهنگ سازی روز به روز بیش تر می شد. در این زمان به تصنیف قطعاتی می پردازد که از آن جمله تعدادی قطعات پیانو، اسکرتزوی ارکسترال کوچکی در سبک و سیاق مندلسون (۱۸۸۷) و کنسرتو پیانو شماره‌ی یک (۱-۱۸۹۰، تجدید نظر ۱۹۱۷) شاخص هستند. ابرایی در یک پرده به نام آلیکو^۹ برای فارغ التحصیلی رشته‌ی آهنگ سازی (۱۸۹۲) تصنیف کرد که به گرمی توسط چایکوفسکی - که تأثیراتش به وضوح در قطعه محسوس است - تشویق شد.

اما راخمانینوف خیلی زود سبک شخصی خود را در آهنگ سازی کشف کرد. روح مالیخولیایی، استعداد ذاتی کشف ملودی های تغزلی، خمیره‌ی پر آشیان درد روسی، هارمونی های خون گرم و بافت های پُر از ویژگی های اصلی سبک اوست. برای مثال می توان از پرلود دو دیز مینور (۱۸۹۲)، فانتزی تابلو اپوس ۵ برای دو پیانو (۱۸۹۳)، پوئم سمفونیک شاهزاده روستیسلاو^{۱۰} (۱۸۹۱) و صخره^{۱۱} (۱۸۹۳) نام برد.

شامه‌ی قوی خود برای تشخیص آواز خوب را با تصنیف دو مجموعه‌ی آوازی اپوس ۴ (۳-۱۸۹۰) و اپوس ۵ (۱۸۹۳) نمایش داد. در ۱۸۹۵ اولین قطعه‌ی بزرگ خود را شروع کرد. سمفونی شماره یک در ر مینور. قطعه‌ای پر احساس و

6 - Alexander Ziloti

7 - Taneyev

8 - Arensky

9 - Aleko

10 - Knyaz Rostislav

11 - Utyos

جسور که سزار کویی در نخستین اجرا در ۱۸۹۷ آن را به استهزاء به «سمفونی برنامه‌ای در وصف هفت طاعون مصر» تشبیه کرد.

برخورد سرد شنوندگان و نقد مغرضانه‌ی این سمفونی، کار راخمانینوف را به مرحله‌ای از افسردگی کشاند که سه سال طول کشید. در این زمان آهنگ‌سازی غیر ممکن شد و تنها فعالیت او به رهبری ارکستر مسکو محدود شد. سرانجام به سفارش دوستان به معالجات روان پزشکی مشهور دکتر نیکولای دال^۱ متخصص هیپنوتیزم تن داد. این معالجات چنان مؤثر واقع شد که سلامت خود را بازیافت و حاصل آن تبدیل به کنسرتو پیانو شماره دو (۱۹۰۰-۱) گشت. موفقیت عظیم این کنسرتو، شهرت آن را تا حد کنسرتو لا مینور گریگ و کنسرتو شماره یک چایکوفسکی بالا برد و باعث اعتبار نویسنده‌اش شد. این سه کنسرتو به استناد آمار، که بیش‌ترین تعداد اجرا را در طول تاریخ داشته‌اند. نام نیکولای دال برای همیشه بر صفحه‌ی نخست این کنسرتو نوشته خواهد شد.

موفقیت کاری پس از امنیت احساسی که در اثر ازدواج در ۱۹۰۲ به وجود آمد رو به افزایش گذاشت. راخمانینوف پانزده سال بعدی را با اشتیاق و ایمان به رسالت هنری‌اش آهنگ ساخت و روز به روز مهارت و پختگی بیش‌تری در آثارش پدیدار شد. از آثار این دوره می‌توان از دو مجموعه‌ی پرلود برای پیانو اپوس ۲۳ (۱۹۰۳-۱۹۰۱) و اپوس ۳۲ (۱۹۱۰)، دو سونات پیانو (۱۹۰۷-۱۹۱۳) بازنگری (۱۹۳۱)، دو مجموعه‌ی اتود تابلو اپوس ۳۳ (۱۹۱۱) و اپوس ۳۹ (۱۹۱۶-۱۷)، سمفونی شماره‌ی دو (۷-۱۹۰۶)، کنسرتو پیانو شماره‌ی سه (۱۹۰۹) و پوئم سمفونی جزیره‌ی مردگان (۱۹۰۹) نام برد.

دو اپرای نه چندان موفق نیز محصول این دوره است. شوالیه‌ی خسیس^۲

1 - Nikolay Dahl

2 - Skupoy Rytzar

(۱۹۰۶) و فرانچسکا دا ریمینی^۱ (۱۹۰۶) که موسیقی آن لحظات زیبایی داشته و مانند آوازهای این دوره (اپوس ۱۴، ۲۱، ۲۶، ۳۴ و ۳۸) گویای درک تصویری و زیبایی شناسانه‌ی راخمانینوف از شعر روسی است و او را در ردیف‌های جلوی آواز نویسان اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ روسیه قرار می‌دهد.

در این دوره کار خود به عنوان کنسرت پیانیست را ادامه می‌داد و به سفر در روسیه و خارج می‌پرداخت. تور موسیقی آمریکای او در سال ۱۹۰۹ با اجرای کنسرتو پیانو شماره سه به رهبری گوستاو مالر اعتبار فراوان به ارمغان آورد که در سالیان بعد از نظر حرفه‌ای کمک کننده بود.

پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ همراه با همسر و دو دخترش روسیه را ترک کرد و مقیم آمریکا شد. به دلیل نیاز مالی برای اداره‌ی خانواده مجبور به کم کردن فشار آهنگ‌سازی و تمرکز روی اجرای کنسرت‌ها و رسییتال‌ها شد. از هنگام ورود به آمریکا در ۱۹۱۸ در هر فصل مجبور به نوشتن قرارداد کنسرت‌های مفصل با برنامه‌ها و رپرتوارهای طولانی بود. از اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ پس از استقرار در خانه‌ی ویلایی خود کنار دریاچه‌ی لوسرن سوییس، آزادی خیال پیدا کرد تا دوباره به آهنگ‌سازی پردازد. این بار با سبکی بسیار زنده، اصیل و پربار به میدان آمد.

آشیان‌درد ویژه‌ی تصنیفات مشهورش در این دوره نیز حضور دارد اما به سبک فاخر و اشرافی سمفونی شماره‌ی دو یا کنسرتو پیانوهای دو و سه نیست، بل که بیانی موجز و خشک و طنینی خشن و گزنده به خود گرفته که به شدت در موسیقی این دوره محسوس است. کنسرتو پیانو شماره‌ی چهار (۱۹۲۶)، بازنگری (۱۹۴۱)، سه آواز روسی (۱۹۲۶)، واریاسیون‌های کورلی^۲ برای پیانوی تنها

1 - Franceska da Rimini

2 - Arcangelo Corelli

(۱۹۳۱)، راپسودی بر روی تمی از پاگانینی (۱۹۳۴)، سمفونی شماره‌ی سه (۱۹۳۶-۱۹۳۵ بازنگری ۱۹۳۸) و رقص‌های سمفونیک (۱۹۴۰) مربوط به این دوره‌ی آفرینش هستند.

همگی این قطعات گویای ظهور هارمونی جدید گزنده و نیش‌دار اما در عین حال فرح بخش هستند. ظهور پتانسیل قوی ریتمیک در قطعات ارکستری و صرغه‌جویی در ارکستراسیون و محدودیت ساز در پارتیتور که با دوره‌های پیشین در تضاد است از مشخصات این دوره به شمار می‌رود.

رقص‌های سمفونیک آخرین کار اوست. با بیماری و ضعف جسمانی که در این دوره برایش به وجود آمده بود تصمیم گرفت که فصل کنسرت ۳-۱۹۴۲ آخرین برنامه‌اش بوده و سپس استراحت کند اما خستگی و ضعف جسمانی غیر عادی که در این بین پیش آمد زنگ خطر را به صدا در آورد. در فوریه ۱۹۴۳ پس از کنسرتی در ناکسویل^۱ با ضعف به خانه آورده شد. کم‌تر از شش هفته بعد راخمانینوف از سرطان خون درگذشت.

او از خود میراثی عظیم به جای گذاشت که نزدیکی خود را به عامه‌ی مردم اثبات کرده و اهمیت بسیاری در تاریخ رپرتوار اواخر دوره‌ی رمانتیک دارد. افزون بر این، در دو دهه‌ی آخر زندگی تعداد زیادی ضبط گرامافون انجام داده که سبک زیبای نوازندگی روسی او را نمایش می‌دهد: طنین مرواریدگون، آرتیکولاسیون درخشان و زنده‌ی ریتم، لگاتوی تراش خورده، شور و حرارت زندگی و در عین حال نوازندگی درست و دقیق و دور از احساسات (گاه حتا خشک مقدس) و عمق اعجاب‌انگیز گویش و تفسیر، از مشخصات اصلی شیوه‌ی نواختن اوست.

1 - Knoxville

نوازندگان متأخر

سه پیانیستی که نام‌شان این‌جا می‌آید، از نقطه نظر زمانی به دوره‌ی دیگری تعلق دارند اما هر سه پرورش یافته‌ی مکتب روس و درس خوانده‌های کنسرواتوارهای مسکو و سنت پترزبورگ هستند. تحولات هنری پس از جنگ دوم که رو به سوی استاندارد کردن موسیقی داشت نتوانست در این سه پیانیست بزرگ تأثیر مشهودی بگذارد و آنان عطر نوازندگی اسلاو را حفظ کرده‌اند.

ولادیمیر هوروویتز

کیف ۱۹۰۳ - ۱۹۸۹ نیویورک

در ۱۹۲۵ ولادیمیر هوروویتز جوان از روسیه به تسخیر غرب شتافت. گویا آنتون روینشتاین در این چهره‌ی جوان تناسخ یافته بود، اما این بار با مهارتی مطلق و بی‌خدشه. تکنیک هوروویتز بر خلاف روینشتاین در طول سالیان دراز مصون باقی ماند.

سخت‌ترین قطعات پیانو در دستان او، بدون حتا یک نت غلط، مثل موم نرم می‌شدند. با این وجود چیزی فراتر از تکنیک در نوازندگی وی موج می‌زد. در آن سال شنوندگان شنیدند که طنینی نو از دستان او تولید می‌شود، سونوریتی رنگینی که تا به آن روز نشنیده بودند. فورتیسیموهایش فراتر از محدودیت صوتی آشنای آن روزگار بود اما هرگز احساس کوبش یا خشونت ایجاد نمی‌کرد.

در هامبورگ هنگامی که کنسرتوی یک چایکوفسکی را می‌نواخت، با شروع نخستین آکوردهای پیانو، رهبر خشک ارکستر هامبورگ، اوژن پابست^۱ بی‌اختیار جای‌گاه رهبر را ترک کرد و به پیانو نزدیک شد تا با چشم خود ببیند این صدای قوی و خارق‌العاده چه‌گونه از دست‌های این جوان لاغر و ساکن تولید

1 - Eugen Pabst

می شود.

از همان ابتدای کار در شخصیت هورویتز روی صحنه کیفیتی مغناطیسی وجود داشت که شنوندگان را شدیداً تحت تأثیر قرار می داد. تا سالیان دراز دست هیچ منتقدی به او نمی رسید. اما نسل جدید منتقدین تعلیم دیده ی مکتبی بودند که نمی توانست رمانتیسزم هورویتز را قبول کند. این نسل بر علیه او برخاست. نوازندگی وی غیر موسیقایی قلمداد شد. شیوه ی «افتوزو»^۱ وی استهزاء شد. گفتند که: «جمله های موسیقی در دست او آزار و شکنجه می شوند. او قصد دارد که چیزی شنیده نشود!»

گذشته از این ها روحی عصیان زده و روانی پریش در نوازندگی هورویتز وجود داشت که بسیاری تحمل آن را نداشتند. کسانی که اجراهای آرتور روبینشتاین پیانیست مشهور لهستانی را شنیده بودند نمی توانستند این بار شوپن را با چنین کیفیت غریب گریشی تحمل کنند.

این وضع اما نزد حرفه ای های پیانو صورت دیگری داشت. به نظر می رسید که هورویتز در نظر پیانیست های سراسر جهان از اعتبار و حرمت برخوردار باشد. به راستی کدام پیانیست می تواند اجرای هورویتز از آثار آهنگ سازان رمانتیک روس، مانند راخمانینوف و اسکریابین را نادیده بگیرد.

دست آورد عظیم تکنیکی، طیف وسیع رنگ و ترکیب اندیش مندانه ی قدرت و ظرافت در اجراهای هورویتز چنان است که پیانیست ها - مستمعین حرفه ای - به ارزش آن به خوبی واقف اند.

برای بسیاری ولادیمیر هورویتز افسانه ای بی پایان است. همان گونه که قبل از او آرتور توسکانینی و یاشا هایفتز^۲ بودند.

1 - Affetuoso

2 - Jascha Heifetz

امیل گیللز

۱۹۸۵-۱۹۱۶

دهه‌های پس از جنگ جهانی دوم سال‌های تغییر بودند. نیاز به جهانی شدن، بین‌المللی شدن و دوری از بوم‌گرایی در همه چیز موج می‌زد. در موسیقی تشخیص تفاوت بین آهنگ‌سازان دودکافونیک آلمان، فرانسه یا آمریکا آسان نبود. در عصر سرعت، تشخیص تفاوت پیانیست‌های آمریکا، آلمان و در جدیدترها روسیه مشکل شد.

اما این روند بعضی‌ها را متأثر نکرد. در ۱۹۵۶ اولین گروه نوازندگان روس پس از سالیان متمادی به غرب رفتند. اما این سفر مانند نسل گذشته فقط به منظور مهاجرت یا فرار نبود.

امیل گیللز و سویاتوسلاو ریختر همراه با ویولونیست‌ها، ویلنسلست‌ها و خوانندگان بزرگ که روح بومی در کارشان و حتا شیوه‌ی زندگی حرفه‌ای‌شان حفظ شده بود همگی از روسیه آمدند.

گیللز هنرمندی سرزنده و برون‌گرا بود. مانند دیگر روس‌های معاصر یا قبل از خود «ماهر نواز» واقعی بود. اما گویا بالاترین سطوح مهارت نیز نزد روس‌ها چندان خاص و غریب نیست. از سوی دیگر گیللز هیچ‌گاه نیاز نمایش مهارتش را در خود حس نمی‌کرد. او موسیقی را بسیار جدی تلقی می‌کرد و برخوردش با قطعات موسیقی سخت‌گیرانه و محققانه و فلسفی بوده است. در میان غول‌های روس مشهور به «منضبط‌ترین و قابل اعتمادترین» است.

سویاتوسلاو ریختر

۱۹۹۷-۱۹۱۵

ریختر زندگی غریب و خشنی داشت. پدرش در روسیه‌ی کمونیستی به

طرز مرموزی کشته شد و عمویش برای امنیت جانی نام خانوادگی او را به نام آلمانی ریختر تغییر داد. در مصاحبه‌ای که در ۸۰ سالگی با ریختر شد به تلخی از این دو واقعه یاد کرد.

در جوانی به‌جای تمرین ساز یا گسترش ریپرتوار وقت خود را با خواندن پارتیتورهای پیانو می‌گذرانید. شروع زندگی موسیقایی‌اش با رهبری ارکستر بود. بسیار دیر، در بیست سالگی وارد کنسرواتوار مسکو شد. اما شاگردی کلاس پداگوگ بزرگ مکتب روس هاینریش نیوهاوس مسیر زندگی حرفه‌ای او را یک‌سره تغییر داد: «من پیانیست هستم».

ریختر به تکتاز خیل عظیم پیانیست‌های آن روزگار تبدیل گشت. او مردی درون‌گرا و تند مزاج بود که تکنیکی خارق‌العاده در غلاف پنهان داشت. ریپرتواری عظیم، شیوه‌ی تفسیر غریب، تمپوهای نامتعارف، ایده‌های موسیقایی گاه بسیار تکان دهنده و شخصیتی جادویی روی صحنه داشت. اشکنازی گفته است در رستالی از ریختر هر شنونده‌ای، حرفه‌ای یا غیر حرفه‌ای بی‌اختیار با موسیقی او از دنیای عادی کنده می‌شود.

در ریپرتوارش از هر دوره‌ای، از باخ و هندل گرفته تا آخرین نوگرایان روس قطعه‌ای دارد. به این ترتیب دشوار بتوان ریختر را متخصص دوره‌ی خاصی خواند.

در دستان ریختر یک سونات بتهوون یا یک پرلود راخمانینوف به همان اندازه به کمال رسیده است که سونات‌ی از شوبرت یا پروکوفیف. هنگامی که پرلودها یا کنسرتوی دوم راخمانینوف زیر دستان او زندگی دوباره می‌یابند نفس شنونده به شماره می‌افتد.

او از شبکه‌ی شعبده‌بازان اسلاو، رویینشتاین، لنین و نیوهاوس بیرون آمده است. ریختر آخرین نماینده‌ی مکتب پیانوی روس است.

روند جدید زندگی بین‌المللی که نوازندگان و رهبران بزرگ این روزگار
پیشه کرده‌اند، اصول اجرایی را در تمام نقاط دنیا وحدت بخشیده است.
تأثیر عظیم این اجراکنندگان بزرگ، همراه با سفرهای بی‌شمار،
ضبط‌هایی با تیراژ یک‌صد میلیون و رسانه‌های همگانی عظیم، شبکه‌ای متصل با
میلیاردها گره به دور جهان کشیده است که جا را برای «ملیت» تنگ کرده است.
امروز سمفونی چایکوفسکی دیگر کم‌تر «روسی» اجرا می‌شود، دورژاک کم‌تر
«چک» و برلیوز کم‌تر از روزگار خود «فرانسوی» است.

۶

پیانو در ایران

گفت‌وگو با پروفیسور گرتشلگر^۱

پروفیسور گرهارد گرتشلگر اتریشی، استاد پیانو کنسرواتوار وین، در هر دو زمینه‌ی نوازندگی و تدریس پیانو دارای دیپلم تخصصی است. تاکنون چندین بار به ایران آمده، کلاس‌ها و کارگاه‌های مختلف پیانو برپا کرده و کنسرت‌ها و رسییتال‌های مختلف برگزار کرده است. فرازهایی از سخنان او در ارتباط با مسایل آموزشی موسیقی در ایران نقل می‌شود.

□: با توجه به تجربه‌ی اخیر شما در آموزش موسیقی و پیانو در ایران، تعلیمات هنرآموزان ما چه گونه است؟ آیا نقطه‌ی ضعفی هم در کار هست؟ اهل موسیقی در

1 - Gerhard Geretschläger

این مصاحبه در سال ۱۳۷۲ انجام شده و در زمان چاپ این کتاب (۱۳۸۰) اوضاع کاملاً بهبود یافته و انتقادهای ایشان دیگر وارد نیست!

ایران چه می‌کنند؟ چه یاد می‌دهند؟ چه یاد می‌گیرند؟ آیا خانواده‌ها وقت و پول‌شان را هدر می‌دهند یا این آموزش‌ها نتیجه‌ی مثبتی هم بار خواهد آورد؟

گرتشلگر: باید بگویم که هنرآموزان ایران در مورد ریزه‌کاری‌های مهم موسیقی به اندازه‌ی کافی کار نکرده‌اند و به طور جدی و عمقی مسایل اصلی پیانو را فرا نگرفته‌اند. در واقع به نظر می‌رسد این مشکل بزرگ پیانو در ایران است. من نمی‌خواهم حرف ناراحت‌کننده‌ای بزنم اما تجربه‌ای که با تمام شاگردان داشته‌ام نشان می‌دهد با آن‌ها به طور عمقی کار نکرده‌اند و آن طور که لازم است با مسأله‌ی نوازندگی جدی برخورد نشده است.

برای اولین بار در ایران با مشکلات بسیار مهم و جدی برخورد کردم. مثلاً در مورد پدال: هنگامی که دیدم هیچ کدام از هنرآموزان پیانو قادر به پدال‌گیری صحیح نیستند بسیار متعجب شدم. آنان به طور کلی علت وجودی پدال و شیوه‌ی کار با آن را نمی‌دانند در حالی که این جزو اولین درس‌های پیانو است. نوازندگان این جا پدال را خیلی زود فشار می‌دهند و خیلی زود رها می‌کنند. آن‌ها بین پا و پدال به اندازه‌ی کافی فضا ایجاد نمی‌کنند. بدون تخیل می‌نوازند و هیچ فکر نمی‌کنند وقتی پا را بر می‌دارند باز هم صدا وجود دارد. پدال را باید یک لحظه‌ی کوتاه پس از نواختن آکورد یا نت گرفت، به طوری که اولاً هیچ هارمونیک اضافی ایجاد نشود و در ضمن خدشه‌ای به اجرای صحیح لگاتو وارد نشود.

ماجرای به‌همین یک نکته ختم نمی‌شود. مسایل بسیار مهم دیگری هست که بدون توجه عمقی و جدی به آن نمی‌توان نوازنده‌ی پیانو شد. تقریباً هیچ کدام از هنرآموزان تهران از مسایل لگاتو، پدال، آرتیکولاسیون، تمپو و از همه مهم‌تر ملودی اصلی یا upper voice هیچ نمی‌دانند.

به این ترتیب در واقع همه چیز بسیار غلط اجرا می‌شود. در تهران فقط

انگشتان می نوازند و پشت سر انگشتان هیچ چیز دیگری قرار ندارد. انگشتان اغلب به سرعت روی کلایه حرکت می کنند اما در اغلب موارد به طرز صحیح بلند نمی شوند که این خلاف اجرای صحیح لگاتو است. در نوازندگی پیانو بخش بسیار مهمی از موسیقی در سکوت یا به قولی در «متا» نواخته می شود و این هنگامی است که دست ها از روی کلیدها بلند شده اند اما این نکته در آموزش این جا وجود ندارد.

در مورد مسایل تکنیکی باید بگویم که همه، به ویژه پسران، خیلی با قدرت می نوازند اما اصلا روی تکنیک انگشت شان کار نشده در نتیجه انگشتان آنان تکنیکی کار نمی کند. به نظر می رسد که تقریبا هیچ کس با تکنیک صحیح انگشتان آشنا نیست.

تقریبا همه ی کسانی که در تهران با آنان کار کردم مقدار زیادی فشار به بازوی شان اعمال می کنند و راحت و روان نیستند. آنان نیروی زیادی روی دست شان وارد می آورند و با زور و قدرت، انگشتان را به نواختن و انجام عملیات وادار می کنند. در این حالت انگشتان چنگ می شود.

شما می توانید با قدرت به پیانو حمله کرده چیزهایی بنوازید اما این خوب نیست و دست شما آزاد نیست. با این کار تنها می توانید در آغاز یک اجرای قوی نشان بدهید اما بعد کار خراب می شود. این باعث می شود که در اول کار و خیلی زود یک مقدار نتیجه ظاهر بشود و هنرآموز بتواند با قدرت به یک مقدار موسیقی اجرایی دست پیدا کند و یکی دو قطعه بنوازد اما به زودی از این کار خسته می شود و به محدودیت های خودش می رسد و تکنیک خراب می شود. وقتی که شما تا ۲۰ سالگی با تکنیک غلط بنوازید دیگر هرگز درست نخواهید شد.

در تهران دیدم که شاگردان قطعات بسیار سختی را برای امتحان ورودی انتخاب کرده بودند در حالی که این وظیفه ی معلمین است که قطعات آسان تر را

که شاگرد می‌تواند بهتر بنوازد توصیه کنند. این خیلی بهتر خواهد بود و بیش‌تر کمک خواهد کرد که معلمین از شاگردان بخواهند قطعات آسان‌تر بردارند و با میج و ساعد و بازوی آزاد، راحت و روان بنوازند. بعد شاید تا دو سه سال در این شیوه صبر کنند تا ماهیچه‌های دست به اندازه‌ی کافی قوی بشود آن‌گاه می‌توان تکنیک را رشد داد و سراغ قطعات تکنیکی‌تر رفت.

بسیاری از قطعاتی که هنرآموزان انتخاب کرده بودند به بالاترین سطح تکنیکی و به انگشتانی با قدرت میخ فولادی احتیاج داشت که بدون این تکنیک و چنین انگشتان قوی، قطعه به درستی به اجرا در نخواهد آمد و اجرای قطعه فقط ضعیف نوازنده را نمایان خواهد کرد و نمایش‌گر ضعف قضاوت معلم پیانو خواهد بود.

در شرایط کنونی تکنیک نوازندگی رشد نکرده و ملکه‌ی ذهن نمی‌شود بل‌که به زور اجرا می‌کنند. تکنیک به این صورت رشد نکرده و بسط پیدا نمی‌کند. باید توجه داشت که تکنیک پیانو برای جا افتادن به زمان و به سال‌ها کار احتیاج دارد. هیچ‌کس نمی‌تواند با زور تکنیک را فرا بگیرد. به همین جهت باید آموختن پیانو را از کودکی آغاز کرد. اگر شما با تکنیک غلط پیر بشوید و مثلاً به بیست سالگی برسید دیگر هرگز نکات تکنیکی را فرا نخواهید گرفت. به همین جهت مهم است که در کودکی شروع کنید.

باید بسیار صبور باشید و زمان بسیار زیادی را با حوصله‌ی تمام به این کار اختصاص دهید. هر روزی که تمرین کنید برده‌اید، هر روزی که تمرین نکنید باخته‌اید. باید مقدار زیادی تمرین کنید و تمرینات بسیار زیادی را به انگشتان و به دست اختصاص بدهید.

باید بسیار آزاد تمرین کرد. باید انگشتان راحت، اما بسیار قوی باشد. باید میج دست، ساعد و بازو بسیار آزاد و راحت باشد و دست، حرکات چرخشی و

درست خود را انجام بدهد. باید شانه‌ی نوازنده خیلی آزاد و راحت باشد و حرکات چرخشی دست را پشتیبانی کند. باید تمام بدن شما بسیار آزاد و راحت و روان باشد. با پیروی از این روش، در آغاز قدرت زیادی ندارید و باید قطعات سبک‌تر را بنوازید اما فقط پیروی از این دستورالعمل است که به شما امکان می‌دهد تکنیک خود را بهتر کنید. در غیر این صورت شما سد راه پیشرفت خودتان می‌شوید.

تقریباً تمامی کسانی که این‌جا نزد من امتحان دادند زیر فشار شدید قرار داشتند. البته همان‌طور که گفتم در آغاز می‌توانند کمی بهتر و با قدرت‌تر بنوازند اما زود به مرزها و محدودیت‌ها می‌رسند و دیگر نمی‌توان کاری کرد. با این روش آنان بهبود نخواهند یافت.

مهم‌ترین ضعف همه‌ی نوازندگان این‌جا صوت اصلی یا ملودی است که هیچ‌کس قادر به نواختن آن نیست. در یک آکورد، معمولاً مهم‌ترین و مشخص‌ترین نت بالاترین نت است. به نظر می‌رسد هیچ‌کس این را درک نمی‌کند. ببینید این برخلاف طبیعت است. روی دست راست، انگشت سبابه که قوی‌ترین است نت‌های پایین‌تر را اجرا می‌کند و باید بسیار نرم‌تر و لطیف‌تر عمل کند. انگشت کوچک آخری که ضعیف‌ترین است، نت‌های بالاتر را اجرا می‌کند. این انگشت باید بسیار قوی و با وزن عمل کند. به نظر می‌رسد هیچ‌کس این نکته را در نیافته است.

شاگردان این‌جا فقط می‌نوازند. آنان فقط کلیدها را لمس می‌کنند و صدا در می‌آورند اما هیچ فکری پشت نوازندگی آنان نیست و هیچ میل و آرزویی برای این که به زیبایی اجرا کنند وجود ندارد. هیچ تکنیکی هم ندارند که باعث شود انگشت کوچک قوی شود و انگشت قوی به سبکی و نرمی اجرا کند. اما نوازنده به این تکنیک احتیاج دارد. بدون این تکنیک شاید بتوانید ارگ یا هارپسیکورد

بنوازید اما هرگز قادر به نواختن صحیح و زیبای پیانو نخواهید بود. در پیانو باید به این ظرایف دقت کرد و این یکی از مهم‌ترین کم‌بودهای این جاست.

یکی دیگر از مشکلات هنرآموزان، لگاتو است. هیچ‌کس لگاتو نمی‌نوازد شاگردان شیوه‌ای از انگشت‌گذاری به کار می‌برند که اصلاً اجازه‌ی لگاتو نمی‌دهد. اگر شما بخواهید یک عبارت موسیقی بنوازید، باید اطلاعات صحیح و کافی در مورد انگشت‌گذاری داشته باشید به شیوه‌ای که اجازه‌ی لگاتو بدهد. بدون لگاتو شما در واقع خارج از حیطه‌ی نوازندگی قرار می‌گیرید زیرا دستان شما قادر به نواختن صحیح نخواهند بود بنابراین خیلی مهم است که شما برای اجرای لگاتو انگشت‌گذاری صحیح داشته باشید.

جمله‌بندی‌ها و شیوه‌های اجرایی استاکاتو - پرتاتو - لجر و - بد اجرا می‌شد. آرتیکولاسیون به اندازه‌ی کافی تدریس نشده هنرآموزان از این جمله‌بندی‌ها به کلی بی‌اطلاعند.

این از تکنیک. اما در مورد مسایل موسیقی همان گونه که قبلاً گفتم در این جا به اندازه‌ی کافی جدی کار نکرده‌اند و وارد ریزه کاری‌های بسیار ضروری موسیقی نشده‌اند. باید توجه داشت که مقدار بسیار زیادی نکات مهم روی صفحه‌ی نت موسیقی نوشته شده است، نکاتی مانند: تأکید، نفس‌گیری، جمله بندی و بیان احساس و تفسیر شخصی، که هنگام اجرا باید به آن‌ها توجه کرد. اصول اجرا ناشناخته است و اجرای سونات هایدن با پرلود راخمانینوف فرق چندانی نداشت.

تمامی این نکات تکنیکی و موسیقایی باید حضور داشته باشد و هم‌آهنگ شود و همه چیز تبدیل به یک واحد کل واحد و منسجم بشود تا بتوانید خوب بنوازید.

این‌ها ریزه کاری‌های مهمی است که باید مورد توجه قرار گیرد. در واقع

آن چه این جا می گذرد غیر قابل مقایسه با اروپاست. البته من از کنسرواتوار وین می آیم که سطح بالایی دارد.

□: در وین چه جوری کار می شود؟

گرتشلگر: به طور معمول در وین شیوهی کار به این صورت است که پنج یا شش سال تمام در مورد این جزئیات با شاگرد کار می شود. این مهم ترین بخش کار است که در شش سال اول انجام می گردد. در وین پنج مرحله آموزش پیانو وجود دارد که جمعا حدود ۱۵ سال طول می کشد: سه سال مقدماتی، سه سال ابتدایی، سه سال متوسطه، سه سال سطح بالا و سه سال نهایی.

کنسرواتوار در سطح متوسطه شروع می شود. ما مبتدی نمی گیریم و شما باید قبل از ورود به کنسرواتوار به خوبی قادر به نواختن پیانو باشید. به طور معمول دو مرحلهی اول به طور خصوصی یا در هنرستان های موسیقی تدریس می شود.

ما در حدود ۱۶ هنرستان موسیقی در وین داریم که وظیفه و هدف شان آموزش موسیقی به مبتدی ها و به شاگردان با استعداد موسیقی است. این مدارس تا انتهای سه سال ابتدایی آموزش می دهند. کنسرواتوار از متوسطه شروع می کند و بقیه ی دوره را درس می دهد. البته ما تعداد اندک و محدودی کلاس آمادگی داریم که برای شاگردان بسیار جوان تر و استثنایی است. نوجوان بسیار با استعدادی که هنوز به متوسطه نرسیده اما خارق العاده باشد جذب کنسرواتوار می شود. در این شرایط ما با معلمین ویژه و به طور اختصاصی او را پرورش می دهیم.

□: فرض کنیم تمامی کلاسی که این جا زیر نظر شما تشکیل شد همگی در امتحان

ورودی کنسرواتوار وین شرکت کنند. نتیجه ی این امتحان چه خواهد شد؟

گرتشلگر: در حال حاضر هیچ کدام از اینان در حد ورود به کنسرواتوار وین نیستند

و تمامی این افراد در امتحان ورودی کنسرواتوار وین مردود می‌شوند. البته بعضی از آنان خوب می‌نوازند اما آنان که خوبند خیلی مسن هستند. در حدود بیست ساله یا بیش‌ترند و در سن بالای بیست سال دیگر مسأله فقط این نیست که انگشت‌گذاری‌ها خوب باشد و تمام نت‌ها به درستی اجرا شود بل که در این سن، توقع درک صحیح موسیقی و موزیکالیت‌های کامل داریم. به محض این که شما از بیست سال بیش‌تر داشتید ما توقع یک اجرای پخته و بالغ و کامل از هنرآموز داریم. نه فقط مسایل تکنیکی بل که کامل. در این سن نوازنده باید ایده‌های موسیقایی خود را به نمایش بگذارد. در این صورت هیچ کدام قادر به قبول شدن در امتحان ورودی کنسرواتوار وین نخواهند شد. شاید جای دیگر قبول شوند اما نه در وین.



استعداد جوانان

اگر موسیقی همان عشق
است پس بنواز
شکسپیر

گفت‌وگو با پروفیسور ویتوشینسکی^۱

پروفیسور لئو ویتوشینسکی استاد کرسی گیتار دانشگاه موسیقی گراتس در سال ۱۹۴۱ در وین به دنیا آمد. او تحت نظر لوئیز واکر^۲ در آکادمی موسیقی وین تحصیلات خود را با درجه‌ی ممتاز به پایان رسانید سپس در درس‌های آندره سه‌گویا^۳ و نارسیسو یپس^۴ شرکت کرد. در سال ۱۹۶۸ جایزه‌ی اول مسابقه‌ی

1 - Leo Witoszynskyj

2 - Luise Walker

3 - Andres Segovia

4 - Narciso Yepes

بین‌المللی آلساندریا^۱ ایتالیا را برد و اکنون در دانشگاه موسیقی گراتس به تدریس مشغول است.

کنسرت‌ها و رسییتال‌های بی‌شمار و فعالیت‌های عمده‌ی هنری و شرکت در برنامه‌های متعدد رادیو و تلویزیون و ضبط‌های بسیار، باعث شهرت عالم‌گیر این استاد درخشان موسیقی شده است.

پروفسور ویتوشینسکی به دعوت انجمن فرهنگی اتریش به تهران آمد و کلاس پیش‌رفته‌ی گیتار برگزار کرد. تعداد بسیار زیادی از علاقه‌مندان به عنوان شاگرد فعال و شاگرد غیر فعال و ناظر از این کلاس‌ها بهره بردند.

□ ایران را چه گونه یافتید؟

● متأسفانه چیز زیادی ندیدم. اولاً در زمانی کوتاه برنامه‌ی فشرده‌ای داشتم ثانیاً سرما خوردم و نتوانستم زیاد حرکت کنم در نتیجه مجبور شدم در تمام مدت در انجمن فرهنگی اتریش باقی بمانم. اما در عوض با جوانان مهربان و گشاده‌رو ملاقات کردم. من شانس دیدار جوانان علاقه‌مند به موسیقی را داشتم. جوانانی که آمدند و مشکلات موسیقایی خود را با من در میان گذاشتند. این باعث شد احساس کنم آمدن و اقامت چند روزه‌ام در این‌جا کاملاً به زحمتمش می‌ارزید. من موسیقی را برای کسانی آوردم که آن را دوست دارند، قدر آن را می‌دانند و از آن لذت می‌برند.

□ در تهران چند وقت مانده‌اید؟

● کمی بیش از یک هفته.

□ برنامه‌ی شما چه بود؟

● یک کلاس پیش‌رفته و دو برنامه‌ی رسییتال انفرادی و دو برنامه‌ی دوئت و کنسرت نهایی هنرآموزان را برگزار کردم. شرکت کنندگان کلاس پیش‌رفته را اداره

کردم. تمرینات و ملاقات‌های ضروری نیز داشتم که این همه عملاً هیچ وقت اضافه برای من باقی نگذاشت.

□ بلافاصله پس از یک مسافرت نسبتاً طولانی داشتن چنین برنامه‌ی فشرده‌ای در عرض یک هفته خسته کننده نبود؟

● من یک حرفه‌ای هستم و هیچ دلم نمی‌خواهد در باره‌ی دشواری‌های حرفه‌ی خودم صحبت کنم. دشواری‌های حرفه‌ای برای مردم جالب نیست. مردم کار خوب می‌خواهند. نمی‌خواهم در مورد خستگی‌های خودم صحبت کنم. در واقع وقتی شما کار خودتان را دوست داشته باشید با علاقه و جدی کار می‌کنید و وقتی با چنین عکس‌العمل و استقبال زیبا و مقبولی مواجه می‌شوید دیگر به خستگی نمی‌اندیشید شما به هیچ منفی دیگری هم نمی‌اندیشید. با علاقه کار می‌کنید و از کار لذت می‌برید. می‌توانم بگویم که از سفر به ایران بسیار لذت بردم.

□ شما برای انتخاب شاگردان فعال در همان مرحله‌ی اول نوعی امتحان ورودی یا کنکور برگزار کردید. نوازندگی اینان چه گونه بود؟ در مقایسه با استانداردهای بین‌المللی اینان را چه گونه یافتید؟

● از این‌که در این‌جا استاندارد نسبتاً مقبول و بالایی از نوازندگی گیتار وجود داشت تعجب کردم. من از قبل چنین چیزی را پیش‌بینی نمی‌کردم و آمادگی برخورد با این صحنه را نداشتم. اصلاً حدس نمی‌زدم که در این کشور چنین نوازندگان ظریف و خوب وجود داشته باشند. در واقع استاندارد کار را پایین‌تر می‌پنداشتم به ویژه با توجه به این‌که می‌دانستم در این‌جا جریان اصلی موسیقی قطع شده سیر طبیعی توقف کرده است. در جایی که به هر حال از کل موسیقی به دور افتاده، چنین نوازندگانی چه گونه پرورش یافته‌اند؟

□ این ملت قدیمی هروقت مشکل سیاسی داشته راهش را پیدا کرده، مانند یک جریان آب سطحی که به مانعی برمی‌خورد، زیرزمینی شده، با تدریس خصوصی

راهش را ادامه داده، هر مقدار از فرهنگش را که توانسته حفظ کرده است. در آغاز حمله‌ی اعراب به ایران حدود ۱۴ قرن پیش، استفاده از زبان فارسی برای سرایندگان ممنوع بود و گوینده‌ای که به فارسی می‌سرود یا می‌نوشت با مجازات‌های خطرناک مواجه می‌شد. در این شرایط ما تقریباً به مدت سه قرن هیچ نداریم. یعنی کشوری که سرشار از شعر و ادب بود یک‌باره تهی شد. بعد در شرایط مناسب ناگهان شاعری بزرگ به نام «رودکی» از وسط «هیچ‌کجا» به وجود آمد. شاعری که مطالعه‌ی دقیق کارش نشان می‌دهد که چنین شاعر بزرگی نمی‌تواند ابتدا به ساکن و خلق الساعه پدید آمده باشد. اگر چه مانند مظهر یک آب زیر زمینی از هیچ‌کجا و از دل سنگ به بیرون می‌تراود اما این شاعر بدون تردید سوار بر هزار سال شعر پیش از خود است که باید در موردش مخفی کاری پیشه کند. هزار سال شعری که به هر حال از بین رفته اما به هر حال آموزش‌های آن زیر زمینی شده است. در ورزش‌های زورخانه‌ای ما، شیوه‌ی حفظ تمرینات رزمی را می‌توانید ببینید. موسیقی ما نیز با همین شیوه در طول تاریخ حفظ شده است. در مورد موسیقی در دوران انقلاب همان طور که می‌دانید و خودتان اشاره کردید ما با تحریم‌های جدی مواجه بودیم. در اوایل، موسیقی زیرزمینی شد و خانواده‌های بسیاری فرزندان خود را مخفیانه آموزش موسیقی دادند. تدریس خصوصی تمام بار را حمل کرد. ما معلمین بزرگی داریم. در هر حال، در آکادمی‌های ما گیتار تدریس نمی‌شود. اکنون شما نظرتان را در مورد شاگردان به ما بگویید.

● بعضی از شاگردان این کلاس مرا به طور جدی غافل‌گیر کردند و باعث حیرت شدند.

□ آیا می‌دانستید تعداد زیادی از «مدرسین گیتار» در کلاس شما به عنوان ناظر حضور یافتند و موقعی که شما تدریس می‌کردید به شیوه‌های تدریس شما توجه می‌کردند.

توصیه‌ی شما برای این استادان چیست؟

● امیدوارم که برای آنان نیز مفید واقع شده باشم. یک معلم خوب موسیقی

شاگردانش را برای آموزش دروس تئوری تشویق می‌کند.

□ گفته‌اند موسیقی و رقص هم‌سایه‌اند و در خانه‌ی موسیقی باید حضور هم‌سایه‌ی رقص احساس شود.

● کاملاً. اگر بدن شما حرکت نکند شما زیر کشش عصبی هستید و ناگزیر می‌شوید با ساز خودتان کشتی بگیرید و با فیزیک خودتان جنگ خواهید داشت. چون ماهیچه‌ها زیر فشار هستند و ماهیچه‌ها به سرعت خسته می‌شوند. این یکی از اصول اولیه‌ی موسیقی است که نرم و راحت بنوازید و استادان موسیقی باید این را به شاگردان بیاموزند. نوازنده نباید با ساز سر ناسازگاری داشته باشد. بدن اگر در حرکت رفت و آمدی درست باشد خسته نمی‌شود و نواختن راحت می‌شود. در این کلاس‌های پیش‌رفته پوزسیون نشستن گیتاریست را گفتم و این که چه‌گونه باید گیتار را در دست گرفت. شیوه‌ی صحیح نشستن و دست گرفتن ساز بسیار مهم است زیرا روی شیوه‌ی‌های نواختن او تأثیر جدی می‌گذارد. اگر بدن درست قرار بگیرد و درست حرکت کند بدن راحت و نرم می‌شود و کار خوب در می‌آید. اگر بدن حرکت نکند و سفت و چوب باشد در این صورت ماهیچه‌ها منقبض و زیر فشار خواهند بود ناگزیرید با ساز بجنگید و نتیجه‌ی کار بد در می‌آید. اگر بدن درست حرکت کند شما می‌توانید نرم و آرام و راحت بنوازید. یکی از اصول اولیه‌ی موسیقی این است که بدن همراه موسیقی حرکت کند. بدن وقتی حرکت می‌کند خسته نمی‌شود. بدن باید درست حرکت کند. حرکات بدنی و تنفس درست جزو اصول اولیه و بسیار مهم موسیقی است. در مورد تنفس، آواز خوانان و نوازندگان سازهای بادی مانند فلوت که بلافاصله به نوعی تقلید آواز است مشکلی ندارند و تنفس صحیح را به طور طبیعی انجام می‌دهند اما همه‌ی نوازندگان تمام سازها باید حرکات بدنی و تنفس را به خوبی یاد بگیرند.

از همه مهم‌تر این که موسیقی که نرم و راحت نواخته شود حتماً تأثیر درمانی نیز خواهد داشت. در این مورد باید به اثر تریابی موسیقی نیز توجه کرد، که در سرتاسر دنیا به موسیقی درمانی معروف است. موسیقی نه فقط روی نوازنده تأثیر می‌گذارد و او را تحت تأثیر قرار می‌دهد بل که هر کس دیگری را که به موسیقی گوش فرا می‌دهد آرام می‌کند. اخیراً معلوم شده است که موسیقی در مورد کودکان سرطانی نقش معجزه‌آسایی بازی می‌کند.

□ موسیقی درمانی کار جدیدی نیست که به علوم امروزه مربوط باشد. ریشه‌هایش در نزد ملل قدیمی دیده می‌شود. به عنوان مثال ما نیز موسیقی درمانی داریم که در جنوب ایران به «زار» معروف است. در ضمن در موسیقی کُردی، تأثیرات حیرت‌انگیز و شگفت‌روانی را داریم که می‌تواند انسان را تا سر حد انجام کارهای محیرالعقولی که انجامش در شرایط عادی غیر قابل تصور است پیش ببرد. در این مورد ما در اویش را در کردستان داریم که نمونه‌های بارز و باور نکردنی این قضیه هستند. البته ما در این زمینه از دانش‌گاه‌ها و مراکز تحقیقاتی مهم دنیا خبر داریم و می‌دانیم که موسیقی درمانی تا سطح دکترا تدریس می‌شود.

● شما می‌توانید خودتان آزمایش کنید. اگر سردرد دارید و از موسیقی استفاده کنید مثلاً موسیقی بنوازید موسیقی شما را درمان می‌کند و سر درد شما خوب می‌شود. مغز آرام و راحت می‌شود و شما از سر درد خلاص می‌شوید. بنابراین موسیقی دانی که نرم و آرام و راحت می‌نوازد مانند یک پزشک می‌تواند کارهای درمانی نیز انجام دهد.

□ توصیه‌های شما به هنرآموزان جوان این‌جا چیست؟

● قبل از هر چیز بگویم که از استعداد جوانان این‌جا تعجب کردم. جوانان شما بسیار با استعداد هستند اما آنان باید بدانند که برای شکوفایی استعداد باید کار کرد. برای آنان قصه‌ای دارم. به دو برادر مقدار معین و مساوی پول رسید. یکی

پول را برای حفظ آن در باغچه دفن کرد و دیگری با پول تولید و تجارت کرد. پس از چندی دومی که با پول کار کرده بود بسیار موفق شد اما اولی که پول را در باغچه دفن کرده بود متوجه شد پول‌ها پوسیده‌اند و کرم آن‌ها را خورده است.

استعداد جوانان مانند همان پول است. برای شکوفایی و تبلور استعداد باید سخت کوش بود. اما در مورد موسیقی نکات مشخص‌تری هست که باید به آن توجه کرد. اصلاً کافی نیست که این جوانان تمرین کنند و ساز را به خوبی بنوازند. آنان باید دانش موسیقی خود را بالا ببرند.

□ در سیستم موسیقی ما اکثریت موسیقی‌دانان حرفه‌ای نیستند و موسیقی کار دوم آنان محسوب می‌شود. حتا شاغلین موسیقی به آن به صورت کار دوم نگاه می‌کنند، در نتیجه انگشت‌گذاری‌ها و سایر مسایل تکنیکی ذهن آنان را اشغال می‌کند و کم‌تر با خود موسیقی درگیر می‌شوند.

● در هر حال راهی نیست و آنان باید پایه‌های اصلی موسیقی را یاد بگیرند. باید «گوش» خود را آموزش بدهند و تقویت کنند و باید با ریتم به خوبی آشنا شوند. بعضی از هنرآموزان این‌جا مشکل ریتم دارند. این کافی نیست که آنان فقط بنوازند، آنان باید دانش موسیقی خود را بالا ببرند. باید تئوری و تاریخ موسیقی را هر چه بیش‌تر بیاموزند.

آموزش موسیقی بسیار پیچیده و مفصل است و نمی‌تواند کار دوم یا کار جنبی باشد. آموزش‌های تئوری، آکوردشناسی، هارمونی و اصول اجرا که بعضاً بسیار بغرنج هم هست به نواختن صحیح کمک می‌کند. هر چه بیش‌تر بدانید کمک می‌کند که بهتر بنوازید. اگر بخواهید یک موسیقی‌دان جدی باشید ناگزیرید همه‌ی این‌ها را یاد بگیرید. در مراکز پیش‌رفته‌ی موسیقی، دروس تئوری جزو لاینفک کار محسوب می‌شود.

□ انتخاب قطعات چه گونه باید باشد؟

● بعضی‌ها این کار را خیلی آسان بر می‌دارند. فقط چند قطعه‌ی سهل و مردم‌پسند که مورد توجه تماشاچیان باشد انتخاب می‌کنند و گمان می‌برند کار تمام است. اگر چنین کنید از داشتن یک رپرتوار گسترده محروم می‌مانید و در این صورت حرف زیادی برای گفتن نخواهید داشت و مردم به زودی از شما خسته خواهند شد.

بعضی از شاگردان هم اشتباه می‌کنند و قطعات بسیار دشوار را بر می‌دارند و بعد نمی‌توانند درست اجرا کنند و احياناً در امتحان رفوزه می‌شوند آن‌گاه در می‌مانند که چه باید بکنند.

شاگردان باید به تدریج ساختمان را بسازند و کم‌کم قطعات دشوارتر را بردارند تا این که از پایه محکم شود. اگر شما قطعه‌ای پولی فونیک با سه صدا می‌نوازید باید هر سه صدا قابل شنیدن باشد. باید آن را به گونه‌ای بنوازید که هر کس بتواند هر کدام از صداها را تعقیب کند و این ممکن نیست مگر این که شما عمیقاً قطعه‌ی خود را بشناسید. هنر آموز باید موسیقی را عمیقاً درک کند تا بتواند قطعاتی را که ساختار بفرنجی دارد بنوازد.

به همه‌ی هنرآموزان جوان توصیه می‌کنم که سراغ قطعات بسیار دشوار نروند و قطعه‌ای را بردارند که پس از آموزش و تمرین بتوانند آن را به راحتی بنوازند. وقتی آنان ساختار درونی موسیقی را ندانند قادر به نواختن صحیح آن نیز نخواهند بود.

□ گفته‌اند مرحله‌ی اول نوازندگی با انگشت است. در مرحله‌ی دوم با مغز می‌نوازیم. سپس وقتی یک استاد کامل شدیم با قلب خواهیم نواخت و هنگامی که شاعر موسیقی شدیم، روح ما خواهد نواخت.

● امروزه اجرای انگشتی به درد نمی‌خورد. جوان‌ترها نباید قطعات دشواری را که از درک دقیق موسیقایی آن عاجزند انتخاب کنند.



□ در کلاس‌های شما دیدیم که به مسایل تکنیکی بسنده نمی‌کردید بل که تکیه‌ی اصلی شما بیش‌تر به روح موسیقی بود. در یک جمله‌ی کوتاه جسم را کم اهمیت‌تر از روح انگاشتید. آیا این عمومیت دارد؟ چیزی که شما بیان می‌کردید درک عمیق موسیقی و اراده‌ی روح آن است. البته شما بدون تردید در مورد مسایل تکنیکی اشاره‌های دقیق و صریحی داشتید. مهم‌ترین کم‌بود نوازندگان ما چیست؟

● دانش موسیقی. در موسیقی همه چیز به این بستگی پیدا می‌کند که شما روح کار را به دیگران منتقل کنید و این به دانش عمیق موسیقی نیاز دارد. مسایل تکنیکی اصلاً برای مخاطبین و شنونده‌ها مهم نیستند. برای آنان جالب نیست که شما از نظر تکنیکی چه قدر کار کرده‌اید. یا قطعه‌ی شما چه قدر دشوار یا سریع یا آهسته است. برای مخاطب شما این مهم است که آیا روح موسیقی جریان دارد یا ندارد. آیا موسیقی شما با قلب و روح آنان گفت‌گو می‌کند یا نمی‌کند.

□ ممکن است لطفاً بحث خود را بازتر کنید؟

● برای مسافرانی که در یک اتوبوس یا هواپیما نشسته‌اند اصلاً اهمیت ندارد که خلبان از نظر تکنیکی چه جور کارهایی را انجام می‌دهد. آنان می‌خواهند نرم و ایمن از مبدا به مقصد بروند. این تنها چیزی است که اهمیت دارد. خلبان باید قبلاً آموزش‌هایش را دیده باشد و تمرین‌هایش را کرده باشد.

موسیقی‌دان قبلاً خودش را کاملاً آماده می‌کند و نزد تماشاچیان، نرم و راحت همه را به مقصد رسانده موسیقی ارائه می‌کند. اما این که از نظر تکنیکی شما چه گونه این کار را می‌کنید اصلاً جالب نیست. خلبان در اتاقک خودش نشسته و کسی او را نمی‌بیند. بسیاری از تماشاچیان و حضار و شنوندگان موسیقی چشمان خود را می‌بندند و به موسیقی گوش فرا می‌دهند در این صورت تمام ظرایف تکنیکی یک‌باره کنار می‌رود و فقط روح موسیقی باقی می‌ماند.

□ حتا آنان که با چشم باز به موسیقی گوش می‌کنند گوش‌شان به مراتب بیش از

چشم‌شان مشغول است.

● البته ما باید تکنیک را به خوبی بلد باشیم اما باید از موسیقی درک عمیق داشته باشیم. به تجربه می‌دانم که یک قطعه‌ی آرام و بدون مسایل تکنیکی دشوار، وقتی خوب و راحت به اجرا در آید به مراتب بیش از یک قطعه‌ی تکنیکی که به آن خوبی و راحتی اجرا نشده تأثیر می‌گذارد.

مسایل تکنیکی برای نوازنده جالب توجه است و باعث خوش آیندی و ارضاء نوازنده می‌شود اما به شنونده ربطی ندارد. حل مسایل تکنیکی خود به خود برای نوازنده دل‌پذیر و لذت‌بخش است اما هیچ ربطی به موسیقی ندارد.

همه جا همین طور است. چه در جراحی چه در ورزش. شما به نتیجه‌ی ایمن و آرام و موفق و مثبت کار نیاز دارید نه به تکنیکی که جراح یا خلبان به کار برده است. در یک کوه‌نوردی شما مسلماً به تکنیک نیاز دارید اما اصل قضیه این است که این تکنیک‌ها برای کوه‌نورد باقی خواهد ماند و از نظر سایرین فقط فتح سلامت قله اهمیت دارد. تکنیک از نظر دیگران مهم نیست. کسی کار ندارد که جراح بیمارش را با چه تکنیکی عمل می‌کند مهم سلامتی و ایمنی مریض است.

چیزی که مردم را دور هم جمع می‌کند خود موسیقی است. مردم برای روح موسیقی جمع می‌شوند نه برای تکنیک. مردم برای ارتباط گرفتن جمع می‌شوند. موسیقی یکی از وسایل اصلی ایجاد ارتباط بین انسان‌هاست.

موسیقی یک زبان است یا بهتر بگوییم یک زبان ذهنی است. زبانی که بدون کلمات به بهترین نحو انسان‌ها را به هم مربوط می‌کند. زبانی که بدون کلمه کار می‌کند.

دانش‌مندان اخیراً کشف کرده‌اند که بیش از ۷۵٪ اطلاعات ما از طرق غیر کلامی منتقل می‌شوند. اطلاعات کلامی انسان ۲۵٪ و اطلاعات غیر کلامی ۷۵٪ است. اطلاعات غیر کلامی شامل اطلاعات چشمی، گوشی و اطلاعات حرکات

بدنی یا ژست‌هاست. شما از طرق غیر کلامی اطلاعاتی به مراتب بیش از آنچه فکر می‌کنید دریافت می‌دارید و منتقل می‌کنید.

□ نویسندگان صحت این سخن را در طول زندگی حرفه‌ای بارها تجربه می‌کنند.

● همین‌طور است. موسیقی یکی از وسایل خیلی مهم زبان ذهنی و غیر کلامی است که شما به وسیله‌ی آن می‌توانید احساسات و عواطف را بر انگیزید و با تحریک حس‌ها و عاطفه‌ها سخن حسی و دلی خود را منتقل می‌کنید.

□ معروف است که موسیقی‌دان قدیمی ایران، فارابی یا الفاروس، می‌توانست با نواختن موسیقی همه را بگریاند و بلافاصله با تغییر لحن همه را بخنداند. این همه احساسات رزمی و حماسی یا شادی یا غمی که از طریق موسیقی پدید می‌آید شاهد گفتار شماست.

● نکته‌ی مهم این است که در جامعه‌ی ماشینی و تکنیکی معاصر، مردم دچار فقدان عاطفه شده‌اند. اینان به موسیقی عاطفی نیازمندند. در جامعه‌ای که به شدت ماشینی شده و اکنون با به‌کارگیری کامپیوتر به مراتب تکنیکی‌تر هم می‌شود، مردم با احساسات و عواطف بیگانه شده‌اند.

در جامعه‌ای که بر مبنای تکنیک پایه ریزی شده و شما دایما با کمک ابزارها زندگی می‌کنید، مردم باید احساسات و عواطف را درک کنند و باید بتوانند آن را از جایی به دست بیاورند. باید حس را به آنان برگرداند و این به وسیله‌ی موسیقی ممکن می‌شود. ما برای این که دریابیم دارای روح هستیم به موسیقی نیاز داریم. موسیقی روح انسان را لمس می‌کند.

□ مهم‌ترین چیزی که موسیقی به جوانان می‌دهد چیست؟

● وقتی به موسیقی گوش می‌کنید چیزی را درون خودتان کشف می‌کنید. چیزی که شما را به حرکت می‌آورد. نیروی محرکه‌ی شما. و چه چیزی جوانان را به حرکت می‌آورد؟ عشق و موسیقی. ما این را به خوبی می‌دانیم. همگی در این

مورد تجربه داریم. عشق و موسیقی که هر دو تا یک چیزند. شکسپیر می‌گوید اگر موسیقی همان عشق است پس بنواز. موسیقی عشق است و بدون آن زندگی معنای زیادی ندارد. موسیقی و عشق هر دو با همدن و این چیزی است که جوانان تشنه‌ی آن هستند. جوانان به موسیقی احتیاج دارند و ما باید این را بدانیم.

فکر می‌کنم موسیقی برای روح لازم است. فکر می‌کنم ما هنوز خیلی پیر نیستیم و هنوز باید رشد کنیم و بزرگ شویم. این ما را جوان نگاه می‌دارد. فکر می‌کنم کسانی که هنوز به موسیقی رو می‌آورند و گوش می‌کنند و کسانی که عاشق موسیقی هستند از زندگی لذت می‌برند. آنان حس می‌کنند همه‌ی زندگی به موسیقی مربوط است و موسیقی به همه‌ی زندگی مربوط است.

دوست‌داران موسیقی چیزی دارند که از زندگی شان لذت ببرند. همان طور که گفتیم ما با موسیقی می‌توانیم به مردم شادی و عشق ببخشیم. امیدوارم که ما هر روز بتوانیم به موسیقی گوش کنیم.

□ در کلاس شما نکات بسیار مهمی مطرح شد که در نظر اول به موسیقی ربطی نداشت اما در تدریس موسیقی شما متوجه شدیم که همه‌ی این‌ها به موسیقی مربوطند. نکات بسیاری که شما در مورد مسایل روان‌شناسی و جامعه‌شناسی و نظیر این‌ها طرح کردید. شما حتا به مسایل اقتصادی نیز اشاره کردید و موسیقی را به عنوان نوعی نظم و نظام معرفی کردید.

● کسانی که نواختن یک ساز را فرا می‌گیرند خواهند آموخت که خودشان را ارگانیزه کرده به کارشان نظم ببخشند. برای نواختن ساز شما باید نظم و ترتیب داشته باشید و زمان خودتان را بخش‌بندی و تنظیم کنید. شما ناگزیرید نظم خاصی پیدا کنید و از زمان خودتان بهترین استفاده را ببرید. با یاد گرفتن موسیقی شما عملا بسیاری چیزهای دیگر خواهید آموخت. شما تاریخ یا کمتر بتوان یا ریاضیات موسیقی و بسیاری چیزهای دیگر خواهید آموخت.

□ موسیقی دروازه‌ی عظیم فرهنگ بشری است.

● بله. تحقیقات نشان می‌دهد بچه‌هایی که موسیقی یاد می‌گیرند در مدرسه بهتر از دیگران هستند. موسیقی باعث تقویت ذهن می‌شود. بچه‌های اهل موسیقی یاد می‌گیرند خودشان را منظم بکنند. آنان هیچ وقتی برای تلف کردن ندارند و در نتیجه بیهوده نمی‌گردند. آنان در زندگی چیزی دارند که راضی‌شان می‌کند. هنر شگفت‌انگیزی که آنان را سرشوق می‌آورد و در نتیجه به مراتب بهتر کار می‌کنند. بعضی از جوانان بلا تکلیف می‌مانند و نمی‌دانند با خودشان چه کنند اما بچه‌هایی که کار موسیقی می‌کنند این مشکل را ندارند. موسیقی عامل مهمی است که به جوان‌ها یک سرگرمی مهم و خلاق می‌دهد و از انواع انحرافات و آلودگی‌ها جلوگیری می‌کند.

□ با چند نفر از معلمین در مورد کلاس شما صحبت کردم. آنان متفق القول بودند که چیزهای زیادی از شما یاد گرفته‌اند. چه در مورد مسایل تکنیکی و چه در موارد دیگر موسیقی. آیا می‌توان به کلاسی ویژه‌ی معلمین برای آموزش شیوه‌های تدریس اندیشید؟

● قطعاً. و این برای بالا بردن سطح موسیقی نظر خوب و مناسبی است. چون وقتی معلمی چیزی را یاد می‌گیرد به طریق اولی به شاگردانش خواهد آموخت. اگر معلمی عقاید و نکات خوب و تازه‌ای را یاد بگیرد می‌تواند به شاگردانش منتقل کند. معلمین موسیقی باید همه چیز را به شاگردان‌شان آموزش دهند. خیلی خوب و مهم است که معلمین هم دوست دارند وضعیت خود را بهبود ببخشند. در هر حال فراموش نکنیم که معلم نوعی «تکثیر کننده» است که آن‌چه یاد بگیرد به شاگردانش یاد خواهد داد. آنان باید شاگردان را برای رفتن روی صحنه آماده کنند و به آنان آداب صحنه را نیز بیاموزند. مثلاً حتا عکس‌العمل‌های مناسب را در مقابل تشویق شدن بیاموزند.

□ آیا شما هرگز فرصت شنیدن موسیقی ایرانی را پیدا کردید؟

● در زمان ناهار که رادیو باز بود یک مقدار موسیقی ایرانی از رادیو شنیدم. قبلاً هم اندکی موسیقی ایرانی شنیده بودم اما دانش من در مورد این موسیقی بسیار اندک است و در مورد آن هیچ نمی‌توانم بگویم.

□ شما کار بسیار پسندیده‌ای کردید که دو تا از قطعات موسیقی ایرانی را برای این کنسرت پذیرفتید و این خیلی مناسب بود که در کنسرتی که در ایران برگزار می‌شود قطعاتی هم از موسیقی دانان ایرانی به اجرا در آید. این قطعات، گونه‌ای از موسیقی معاصر ایران بود.

● خوش‌حالم که اشاره کردید. دو قطعه از آهنگ‌سازان جوان ایرانی در کنسرت گنج‌انیده شده بود. فکر می‌کنم گیتار سازی است که این شانس را می‌دهد که هر نوع موسیقی با آن اجرا شود. حتا موسیقی ایرانی. گیتار دارای طیف گسترده‌ای از امکانات است که با آن می‌توان موسیقی ۱۲ تنی را با آن اجرا کنید شما می‌توانید موسیقی پاپ یا موسیقی فولکلوریک یا یک فوگ باخ را با آن اجرا کنید. کم‌تر سازی مانند گیتار دارای این قدرت انطباق است که در هر نوع موسیقی بتواند حضور داشته باشد. گیتار بازتاب پلورالیزم یا تعدد عقاید و سلاقی در جامعه است. در هر حال باید دانست که راه‌های متعددی برای تولید موسیقی وجود دارد.

□ در دنیای امروز، ما با انواع موسیقی روبه‌رو هستیم. آیا در تولید موسیقی چیزی هست که بتوان به تمامی هنر بسط داد؟ به نظر می‌رسد این بحث از زمان یونان باستان شروع می‌شود.

● یونانیان باستان کشف کرده بودند که دو نوع موسیقی وجود دارد و دو راه برای ساختن موسیقی هست. یونانیان این دو نوع موسیقی را به دو الهه مربوط

می‌دانستند. موسیقی که به وسیله‌ی آپولون^۱ داده می‌شود مربوط به ذهن و مغز است و نزد کسانی است که دارای ذهن شفاف هستند. موسیقی آپولونی بیش‌تر بر مبنای علم و قواعد است. موسیقی نوع دوم موسیقی عاطفی است که به وسیله‌ی دیونیزوس^۲ داده می‌شود و مربوط به احساسات و عواطف است.

در یونان باستان گروه دیونیزوس دوست داشتند فی‌البداهه بنوازند و احساسات خلق‌الساعه یا غریزی را نمایش دهند. یکی از راه‌های رسیدن به آزادی این بود که نوازنده احساس‌های خود را بیرون بریزد.

شما وقتی به بتهوون گوش می‌کنید هر دو نوع موسیقی را در او تشخیص می‌دهید. خدایان پیشانی بتهوون را بوسیده‌اند. موسیقی او دو جنبه دارد که البته نمی‌توانید آن‌ها را از هم جدا کنید. موسیقی خوب مانند قطعات خوب موسیقی کلاسیک دارای هر دو جنبه‌ی موسیقی است. در این نوع موسیقی شما هم با عاطفه سر و کار دارید هم با یک ذهن منظم از پیش نظم یافته و ساخته شده.

□ با این تعریف به نظم می‌رسد موسیقی ایرانی فقط متعلق به دیونیزوس است.

● بعضی انواع موسیقی فقط از یکی از این دو نوع ساخته شده‌اند و فقدان نوع دیگر در آن‌ها به شدت احساس می‌شود. در موسیقی روشن‌فکرانه‌ی معاصر فقدان عنصر دیونیزوس به شدت محسوس است و در موسیقی‌هایی که فقط بر مبنای بداهه نوازی کار می‌کند فقدان عنصر آپولونی به موسیقی به شدت لطمه زده است.

□ در مورد محدودیت استفاده از موسیقی در تاریخ موسیقی چه می‌گویید؟

● در مورد محدودیت‌های هنری نکات بسیاری وجود دارد. شما نمی‌توانید هنر را متوقف کنید. هیچ‌کس نمی‌تواند. هر چه بیش‌تر جلو هنر را بگیرید مردم

1 - Apollo

2 - Dionysus

تشنه‌تر می‌شوند و راه‌های مخفی رسیدن به هنر را پیدا می‌کنند. در تمام جوامعی که محدودیت هنری وجود داشته مردم تشنه‌تر شده‌اند و خودشان راهش را پیدا کرده‌اند. ورود موسیقی را ممنوع می‌کنند؟ بسیار خوب. جوانان به جای خریدن صفحه یا نوار، خودشان موسیقی را تکثیر می‌کنند. جایی که نمی‌توانی دیسک را بخری کپی می‌کنی. هنر ممنوع شده به زیر زمین می‌رود و به مراتب گسترده‌تر می‌شود.

در مورد ممنوعیت موسیقی مثال جالبی در وین داریم. در وین «والس» ممنوع شد و به شدت مورد انتقاد قرار گرفت زیرا زنان و مردان با آن می‌رقصیدند. این برای اولین بار بود که زن و مرد با هم می‌رقصیدند و در نتیجه این موسیقی ممنوع اعلام شد. از آن پس آهنگ‌سازان والس ننوشتند و والس اجرا نشد بل‌که مینوئت یا اسکرزو نوشتند که بی‌آزار بود اما مردم این‌ها را والس شنیدند و با آن رقصیدند. هر چیز را ممنوع کنی بدتر می‌شود مخصوصاً اگر آن موضوع مورد علاقه جوانان باشد، ممنوع کردن کارساز نخواهد افتاد.

□ پس از موسیقی ۱۲ تنی شوئنگ، ما با وقفه‌ی غریبی در موسیقی مواجه شده‌ایم. چه اتفاقی برای موسیقی علمی افتاده؟

● موسیقی خیلی روشن فکرانه شده. اگر در هنر عنصر اصلی روشن فکرانه بشود که متعلق به یک گروه قلیل است مخاطب اندک هم خواهد داشت. به هر حال دیونیزوس یک الهه‌ی اصلی است.

□ آینده‌ی موسیقی دنیا را چه گونه می‌بینید؟

● موسیقی آینده‌ی دنیا از تلاقی فرهنگ‌های مختلف موسیقایی پدید خواهد آمد. این فقط موسیقی اروپایی یا آمریکایی نخواهد بود که آینده را می‌سازد بل‌که برخورد دست‌آوردهای زیبای سایر فرهنگ‌ها با آن، ما را به سرزمین موسیقی بهتر و جدیدتر خواهد برد. فکر می‌کنم آینده‌ی موسیقی دنیا از تلاقی فرهنگ‌ها

یعنی از سنتز فرهنگ‌های دنیا به وجود خواهد آمد.
راه روشن فکرانه‌ی موسیقی اروپا و آمریکا تنها راه آینده نیست. ما
دریافته‌ایم که در سایر بخش‌های دنیا موسیقی بسیار خوبی وجود دارد که نزدیک
شدن این انواع موسیقی به یک‌دیگر می‌تواند خون تازه‌ای وارد رگ‌های موسیقی
کند. در فرهنگ‌های دیگر ایده‌های درخشانی از موسیقی هست.
فکر می‌کنم در ایران هم ممکن است آهنگ‌سازی باشند که بتوانند در
این مهم نقش داشته باشند. امیدواریم که در موسیقی ایران نیز آهنگ‌سازی
باشند که بتوانند به موسیقی آینده‌ی دنیا کمک کنند.



اصول اجرا^۱

۱ - مقدمه

اصطلاح اصول اجرا برگرفته از کلمه‌ی قدیمی آلمانی^۲ به همین معنی است و به علمی دلالت می‌کند که در قرن ۱۹ برای پوشش سنت‌ها و شیوه‌های اجرایی تشریح‌کننده‌ی سبک قطعه وضع شده است. تحقیق جدی در مورد اصول اجرا از قرن بیستم در انگلستان و به پیش‌گامی آرنولد دلمچ^۳ شروع شد. اما کار اصلی و تلاش جدی قشر وسیع موسیقی‌دان‌ها در این زمینه، به همین چند دهه‌ی اخیر برمی‌گردد. رپرتوار اجراکنندگان امروز بسیار وسیع‌تر از هر روزگار دیگر شده، هر چه رپرتوار گسترده‌تر می‌شود، علاقه‌ی تحقیق در مورد اصول اجرا نیز افزایش می‌یابد.

1 - Performance Practice

2 - Aufführungspraxis

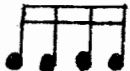
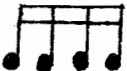
3 - Arnold Dolmetsch

هنوز در مورد حدود آزادی موسیقی دان در پیروی از این اصول توافق عام وجود ندارد. اجراکننده‌ی آگاه این انتخاب را دارد که از عرف و سنت اصلی سبک رپرتوارش تبعیت کند یا این که به منظور رسیدن به نتیجه‌ی مشابه برای شنوندگان امروز، این سنن را تغییر و تحول داده یا حتا کاملاً نادیده بگیرد. اجراکننده‌ی ناآگاه آگاه به ناآگاهی خود نیز این شانس را دارد که با تقلید از خلاقیت دیگران به احساسات درونی خود برسد.

موسیقی پیش از اختراع ضبط صوت، در قالب نوشته‌ها و به شکل نت موسیقی برای ما به میراث رسیده است. شاید این نوشته‌ها بتواند در انتقال مفاهیم قراردادی ریتمیک و فاصله‌ای قابل درک باشد اما هرگز در مورد عرف و سنن اجرا یا تفاوت‌های ظریف آن گفت‌وگو نمی‌کند. آن چه به ما ارث رسیده فقط کالبد موسیقی است، اصل قضیه اما «حروف سفید» یا نوشته نشده‌ها یا همان جان موسیقی است که باید در جای دیگر یافت.

گستره‌ی دانش نت‌نویسی در طول زمان به وضوح قابل قبول رسیده، ارزش نت‌نویسی امروز در صراحت بیان آن است. مقایسه‌ی کنسرتو گروسوی هندل با سمفونی‌های مالر این نکته را نشان می‌دهد اما امروز نیز بسیاری از نکات مشخص نشده باقی مانده‌اند.

آیا دویست سال دیگر نیز موسیقی دان‌ها در ضمیر ناخودآگاه‌شان گام تامپره و «لا»ی فرکانس ۴۴۰ را برای موسیقی ما فرض خواهند کرد؟ آیا ویراسیون در سنت آن روز نیز خواهد بود؟ آیا تمام سازهای ارکستر - اگر ارکستری باقی مانده باشد - شخصیت امروز خود را حفظ کرده‌اند؟

ما حتا در موسیقی معاصرین، چندان مطمئن نیستیم که کلمه‌ی Violin I به یک ساز سولو یا به گروهی خاص از سازهای ارکستر اشاره می‌کند. یا درست نمی‌دانیم چه موقع  به مفهوم  بوده و چه موقع به مفهوم

ترمولوجی شمرده نشده است.

هدف تحقیق در اصول اجرا، تعیین دگرگونی و تحولات سبک، عرف و شروط نوازندگی، خوانندگی و رهبری زمانه است به گونه‌ای که اجرا کننده واضح‌ترین تصویر را از اهداف و انتظارات آهنگ‌ساز داشته باشد.

دانش اصول اجرا لازم هست اما کافی نیست، به طوری که حتا مفصل‌ترین دانش تاریخی از اصول اجرا به تنهایی باعث پدیداری اجرای خوب نمی‌شود، برعکس گاهی نیز پیش می‌آید که اجراهایی درخشان از تغییر یا حتا بی‌توجهی به نظرات آهنگ‌ساز به وجود می‌آید. اما اکثر موسیقی‌دانان به این اصل معتقدند که هر چه بیش‌تر به تفکرات آهنگ‌ساز نزدیک‌تر باشند شانس موفق بودن اجرای آنان بالاتر می‌رود.

آرزوی بزرگ اجراکنندگان، رسیدن به اجرایی است که کمال ذهنی آهنگ‌ساز باشد. با این حال مشاجره‌ای همیشگی بر سر این موضوع وجود دارد که کدام انشعاب از شیوه‌ی اصلی کار، مورد قبول و کدام مردود است. کدام ضروری و کدام نمایشی است.

بحث مشهور «گوش‌های ما تغییر یافته و موسیقی گذشته برای رسیدن به تأثیر مشابه باید متحول شود» این احتمال واضح را در نظر نگرفته است که گوش‌های تغییرپذیر ما می‌تواند توانایی بازآموزی نیز داشته باشد.

نخستین قدم در روند مکتوب کردن اصول اجرا به ویراستاران موسیقی باز می‌گردد یعنی به کسانی که مسئول پخش مجدد دست‌نوشته‌ی آهنگ‌ساز هستند.

ویراستار در بازبینی قطعه‌ی آهنگ‌سازی زنده که وسواسی نیز هست مشکلات خاص خود را دارد. حتا در رپرتوار مشهور موسیقی قرن ۱۹، پارتیسیون‌های تحریف‌شده و پرغلط بسیار است. تحریف‌هایی که احتمالا به

خاطر سلايق اجرا كنندگان زمانش صورت گرفته و امروزه به صورت عرف در آمده است.

در مورد موسيقي قديم ترها كه بلافاصله سوال هاي اساسي و بزرگ ظاهر مي شوند: آيا موسيقي كليسايي قرن ۱۶ به منظور صدادهي نزديك تر به اصلش بايد انتقال^۱ داده شود؟ اگر بله، چه قدر؟ اگر نه، چرا؟ آيا ما قوانين موزيكا^۲ را مي فهميم يا خير؟ آيا آواز تروور^۳ بايد متريك اجرا شود؟ اگر بله، چه گونه؟ اگر نه، چه گونه؟

حال كه نت نرسي تا اين اندازه مبهم است چه گونه مي توانيم اطلاعات مكممل ضروري موسيقي مکتوب را به دست آوريم؟ منابع به طرز گيج كننده اي متفاوت اند. برخي رفتارهاي مردمی حاوی سنت های قدیمی هنری است. مسلما بخشي از شيوهی نوازندگی و تدریس پیانوی امروز مستقيما به لیست و برامس برمی گردد. اما طبیعت خیالی و غیر واقعی چنین «سنت» هایی اغلب با استناد به ضبط اصوات زمانه ثابت شده است.

این اختراع قرن بیستم، دست یاری گران قدر برای پارسیون و كمکی ارزش مند برای نمایش تصورات شخصی آهنگ ساز است. برای مثال ضبط های خود استراوینسکی میراث ارزش مندی است كه نشان می دهد ایده های آهنگ ساز با شیوه ای كه امروزه موسيقي او اجرا می شود تفاوت چندانی ندارد. از طرف دیگر ضبط كنسرتوهای راخمانینوف با اجرای خود راخمانینوف تفاوت اجرایی غریب او را با اجراهای امروزه نشان می دهد. اما شنوندگان اجرای ریختر را از كنسرتوی شماره دو به اجرای خود راخمانینوف ترجیح می دهند. ضبط های

1 - transposition

2 - musica

3 - trouvere

الگار نیز سبکی متفاوت با سنت اجرایی دهه‌ی ۱۹۸۰ نشان می‌دهد.

در اجرای موسیقی دوران قدیمی‌تر، مجبور به تکیه به سازهای باقی مانده، بررسی تصاویر سازها و نوازندگان و بیش از همه تکیه به کلام مکتوب هستیم که همگی جانشینانی ضعیف برای خود موسیقی به شمار می‌روند. یک ویولن استرادیواریوس^۱ سیم‌زده در وضعیت اصیل خود به خوبی منعکس‌کننده‌ی شخصیت و پیش‌پندارهای موسیقی روزگار خویش است.

در این‌جا هر نشانه و علامت کوچک اغلب مشکلی ظریف و پیچیده در تفسیر دارد. یک نقاشی قرون وسطایی از فرشتگان موسیقی‌دان نشان نمی‌دهد که ریک‌ها^۲ و چنگ‌ها و لوت‌های زیبای آنان جایی در موسیقی کلیسایی آن زمان داشته، بل که به نوعی به فعالیت‌های موسیقایی هم‌تایان زمینی‌شان اشاره می‌کند. در میان منابع مکتوب، رسالات بیش‌ترین وعده را داده و کم‌ترین فایده را داشته‌اند. رساله‌ی «مقدمه‌ای آسان و روشن بر موسیقی عملی» (۱۵۹۷) اثر مورلی^۳ فقط و فقط دانش نت‌نویسی و اصول پایه‌ای آهنگ‌سازی را تشریح می‌کند. گاهی نیز از خواننده دعوت می‌شود که «سلیقه‌ی خوش» تعریف نشده را تمرین کرده و بیاموزد. با این وصف از قرن ۱۶ مجموعه‌ای از اجراکنندگان موسیقی راه‌نمایی‌های ارزش‌مندی از هنرشان برای ما باقی گذاشته‌اند:

گاناسی^۴ برای ویول و ریکوردر نوشته است، پراتوریوس^۵ تقریباً در مورد همه‌ی سازها نوشته است. میس^۶ برای لوت، هوتتر^۷ برای بادی‌های چوبی

1 - Stradivarius

2 - rebec

3 - Morley

4 - Ganassi

5 - Praetorius

6 - Mace

7 - Hotteterre

نوشته است. جمینانی^۱ و لئوپولد موتزارت برای ویولن، کوانتز^۲ برای فلوت و زهی‌ها، فرانسواز کوپرن^۳ برای سازهای کلاویه‌ای نوشته، آلتنبورگ^۴ برای ترومپت نوشته و کلی اطلاعات اجرایی دیگر از قرن ۱۹ تا امروز در اختیار گذاشته است.

از قرن ۱۷ گاه آهنگ‌سازان نیز ضمیمه‌ای بر آثار چاپی خود افزوده‌اند از آن جمله می‌توان از وفات^۵ شوتز^۶ فرسکوبالدی^۷ ویادانا^۸ و کاجینی^۹ نام برد. از قرن ۱۹ به این طرف نیز زیاد پیش می‌آمد که در رسانه‌های جمعی در مورد موسیقی خود نوشته و صحبت کنند که از آن جمله می‌توان از برلیوز، واگنر و استراوینسکی نام برد.

از طرف دیگر نامه‌های خصوصی موته‌وردی^{۱۰} موتزارت و بتهوون گویای مقادیر زیادی اصول اجرایی زمانه هستند. هر نویسنده‌ای به گونه‌ای ناخودآگاه، نماینده و سخن‌گوی نسل و زمانه‌ی خود خواهد بود.

آرشیو هزاران کلیسا و دربار و نهاد عمومی که در طول سالیان زیاد موسیقی‌دان‌ها را استخدام و حمایت کرده‌اند حاوی اطلاعات تاریخی موسیقی هستند. لیست حقوق و مخارج آن‌ها می‌تواند نمایش دهنده‌ی اندازه و نوع ترکیب

-
- 1 - Geminiani
 - 2 - Quantz
 - 3 - Francois Couperin
 - 4 - Altenburg
 - 5 - Muffat
 - 6 - Schütz
 - 7 - Frescobaldi
 - 8 - Viadana
 - 9 - Caccini
 - 10 - Monteverdi

ارکسترها و گروه‌گر آن زمان باشد. صورت حساب‌های سازهای جدید و سیم‌ها و تعمیرات هنوز موجود است. قراردادهای و تعیین شرط‌های ورود ارگی جدید به کلیسا یا تقاضانامه‌ها و گزارش‌های دادرسی‌های انضباطی که به تعیین دقیق وظایف و مسئولیت‌های موسیقی‌دانان می‌پردازد همه و همه در بر دارنده‌ی اطلاعات موسیقایی روزگار خویش است.

از چهار سوی دنیای موسیقی آن روز داستان‌های افسانه‌ای موسیقی و موسیقی‌دانان‌ها با جزئیات و دهان به دهان نقل شده است. داستان‌هایی که شاید به تنهایی و جدا جدا از اهمیت تحقیقاتی اندکی برخوردار باشند اما ارتباط‌شان با یک‌دیگر گاه تصویری روشن از برخی اصول اجرایی عصر در اختیارمان گذاشته است.

۲- نت‌های نوشته نشده

پیش از این که درگیر بسیاری مسایل ظریف در تفسیر نت‌های نوشته شده بشویم، خوب است ابتدا به طور خلاصه به مسأله‌ی نت‌های نوشته نشده بپردازیم. حدسی‌ترین و نامطمئن‌ترین بخش مبحث نت‌های نوشته نشده مربوط به ضرورت افزودن پارت همراهی در آوازهای مونوفونیک قرون وسطاست. هیچ چیز بیش از این نمی‌دانیم که این آواها با سازهای زهی همراهی می‌شده‌اند.

پارت همراهی موسیقی پولی فونیک قرن ۱۶ احتمالاً چیزی بیش از توالی ساده‌ی آکوردی نبوده است. احتمال بسیار زیادی نیز وجود دارد که پیش‌گام سبک کنتینو^۱ باروک بوده باشد. سبک قرن ۱۷ و ۱۸ کنتینو نوازی اما، به نسبت به خوبی حفظ شده‌اند. گرچه هر ساز، هر آنسامبل و هر اجرا شیوه‌ی کنتینو خود را دارد.

علامت‌هایی که دستور اجرای تزئینات خاص یا مناسب می‌دادند از قرن ۱۷ شروع شدند. با این وجود تا آخر قرن ۱۸ از نوازنده‌ی خوب انتظار می‌رفت توانایی افزودن خوش سلیقه‌ی تزئینات و ملودی‌های پرشاخ و برگ به بافت قطعه داشته باشد. آهنگ‌سازان آن دوره به طور طبیعی و با ذهن باز و راحت این گونه اجرا را می‌پذیرفتند. برخی اجراهای ملانقطی امروز نشان دهنده‌ی ناآشنایی اجرا کنندگان با اصول اجرایی قرن ۱۷ و ۱۸ است. کادانس^۱ نیز به سادگی بخشی از همین هنر بداهه‌نوازی محسوب می‌شد.

۳- سونوریت

الف) ویراتو^۲

امروز ویراتویکی از بخش‌های اصلی عرف صدادهی زیبا است. از قرن ۱۶ و قبل از آن هم اسنادی دال بر وجود آن موجود است اما فراتر از ویراتوی گهگاهی و ملاحظه‌کارانه در موسیقی پیش-کلاسیک درست نخواهد بود. مسلماً در موسیقی آن روزگار جایی برای آواز پُر قدرت یا گویشی^۳ یا بل‌کانتو^۴ که همگی اغلب با ویراتوهای غلیظ همراه می‌شوند نمی‌توانسته وجود داشته باشد. هر شیوه‌ی اجرایی که مانع ظرافت و وضوح صدا دهی می‌شده محکوم

1 - cadenza

2 - vibrato

3 - espressivo

4 - bel canto

آواز زیبا. اصطلاحی که نمایان‌گر کیفیات ممتاز آوازی خوانندگان ایتالیایی قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹ است. در اصل به معنای خواندن قطعات تغزلی است که در آن پیش از این که به وضوح کلمات آواز توجه شود به زیبایی صدا، جمله‌بندی لگاتو و تکنیک بی‌نقص اهمیت داده می‌شود. امروزه این اصطلاح و بسیاری اصطلاحات آوازی دیگر مانند «پورتامنتو» در موسیقی سازی نیز استفاده می‌شود.

بوده است. ویبراتو قسمی از اقسام تزئینات محسوب شده و استفاده‌اش بنابر اصول بوده است. ویبراتو تدریجا از قرن ۱۸ به کندی رواج پیدا کرد. حتا در نامه‌ای از واگنر می‌خوانیم که خواننده‌ی خود را لرزاننده‌ی سانتی ماتتال صدا خواننده و او را استهزاء می‌کند.

ب) آواز

در آواز رنسانس و باروک بیش از هر عامل دیگری وضوح و چابکی بیان ستایش می‌شد. این به ویژه در اجرای تزئینات مشهود بود. گاه بین شیوه‌ی مطلوب برای خواندن موسیقی کلیسایی از یک طرف و نرم خواندن مناسب موسیقی مجلسی فرق گذاشته می‌شد. این سلیقه تا مدت‌ها رواج داشت. حتا برلیوز معتقد بود صحنه‌پردازی‌های عظیم تأثیری و ارکسترهای غول‌آسا هنر خوانندگی را خدشه‌دار کرده و ظرافت آن را از بین برده است.

قدرت صدای محض، که برای چنان ساختاری ضروری است، به قیمت تضعیف چابکی و تلفظ طبیعی کلمات آواز تمام می‌شود. افزایش محدوده‌ی دینامیک در موسیقی دوران جدیدتر با افزایش وسعت محدوده‌ی صوتی همراه شد. قسمت اعظم رپرتوار آوازی قرون وسطا و رنسانس محدود به فاصله‌ی دهم می‌شود و پارت سولو در اکثر قسمت‌ها در محدوده‌ی وسط صدای خواننده باقی می‌ماند.

فالسٹو^۱ خوانی که امروزه - در علاقه‌ی روزافزون به احیای هنر گذشته - به اشتباه، اغراق آمیز فهمیده می‌شود در آن روزگار نقش متفاوتی داشت. نقش آن ایفای بالاترین صدا در موسیقی پولی فونی رنسانس و عمل کرد آن بیش‌تر وسعتی و کم‌تر طنینی بود. بعدها فالستوخوانی به عنوان صدایی خاص به پارت آلتو گره

1 - Falsetto

خورد. و بعد در قرون ۱۷ و ۱۸ خوانندگان اخته و صدای پسران جوان به عنوان طنینی درخشان و از نظر گویش پر قدرت، توجه آهنگ سازان را به خود جلب کرد.

ج) سازها

تحول ساز در طول تاریخ موسیقی، فقط رو به سوی تکامل و بهبود ساز نداشته است. باید همواره توجه داشت که ارزش های زیبایی شناسانه در طول زمان تغییر کرده اند. یک ساز با شکوه و درباری دوران قدیم مثل نی انبان^۱ در طی چند صد سال به سازی منحصرا مناسب موسیقی بومی تنزل یافت. در حالی که سازی مانند ویولن که استفاده ای جز برای همراهی رقص نداشت امروزه به عنوان مادر سازهای جهان شناخته می شود.

نیاز برای سازهای قوی، با توجه به هر چه مردمی تر شدن موسیقی و خروج آن از دربار، طنین سازها را پخته تر و اصطلاحا گردتر کرده است. افزایش کروماتیسیم و ظهور هارمونی های غنی تر باعث به وجود آمدن سازهای مطمئن تر و از نظر صوتی نرم تر شده است. اکنون شفافیت و صراحت سازهای وسطایی و رنسانس به گوش ما گزنده و لخت می رسد. گوش هایی که به نرمش بی نهایت طنین واکنری خو گرفته است. در تضاد با این بحث باید از ویولنسل برامسی نام برد که احتمالا به طرز طاقت فرسایی در مقابل ویول باروک، ثقیل و نفس بُر شنیده می شده است.

فقط تعداد کمی از سازهای پیش رفته نسبت به اجدادشان هیچ گونه کم و کسر نمی آورند. به اعتقاد واگنر، هورن جدید پیستون دار (هورن پیستون دار در زمان واگنر اختراعی نو بود) در برخی نقاط قادر به القای زیبایی های هورن طبیعی نیست. ترومپت طبیعی باخ چنان قدرت ظریف نوازی داشته که می توانسته متعادل

1 - Bagpipe

با ریکورد در قرار گیرد. سراسازهای بزرگ و سرگشادتر و خمیده‌تر شده‌ی ترومبون‌های مدرن، در فورته، صوتی قوی و برنجی و در پیانو طنینی مخملی دارند. شهرت اجداد این ترومبون‌ها در زمان باروک به خاطر شفافیت و وضوح طبیعی طنین‌شان بوده است. سازهای زهی امروز نیز که کشش بالای سیم‌شان آن‌ها را قادر به نمایش قدرت صوتی زیاد کرده، رزونانس طبیعی سیم‌ها را از دست داده‌اند. آرشه‌های امروز توانایی و انعطاف خود را در اجرای آکوردهای سه صدایی و چهار صدایی، آن‌گونه که آرشه‌های قبل از تورته^۱ داشته از دست داده‌اند. برخی سازهای ارکستر، مانند اوفی‌کله‌ئید^۲، میندلسون و ترومبون پیستون‌دار وردی، بی‌سر و صدا با سازهای دیگر جای‌گزین شده‌اند.

ظهور موسیقی دانان برجسته و درخشان نیز می‌تواند به همان سرعت، اصول اجرایی را تغییر دهد. در روزگار خود ما، با این‌که سازها هنوز خصوصیات بومی و ملی خود را حفظ کرده‌اند - مثلاً ابواهای خوش‌آهنگ وینی هنوز دل‌نشین‌تر از ابواهای جیغ‌جیغی پاریسی هستند - اما خود موسیقی دیگر محدود به ملیت نیست.

(د) قدرت

اجرای کوارتت‌های کوچک و خودمانی هایدن با ارکستر زهی بزرگ یا اجرای سرناد چایکوفسکی با یک گروه کوارتت مقبول نیست. این موارد را همگی می‌دانیم و قبول کرده‌ایم اما برای اجرای قطعات پیش کلاسیک همیشه هم مجهز به اطلاعات ضروری در مورد اندازه‌ی آن‌ها نیستیم.

گاه در موسیقی پیش از قرن ۱۹ نیز شاهد گرد هم آمدن گروه‌های

1 - Francois Tourte

2 - Ophicleide

غول آسای آوازی و سازی بوده ایم که همواره به آسانی میسر نبوده است. ارکسترهای مونتوردی و کاوالی^۱ معمولاً از زهی های سولو تشکیل می شد. در لایپزیک بزرگ ترین ارکستر باخ شامل ۲۰ زهی و در بهترین وضعیت بین ۱۶ تا ۲۰ نفر در گروه کُر بوده است. گویا در آن زمان فکر نمی کردند که پاسیون باخ با ارکستری بزرگ تر از این ممکن است تأثیر متفاوتی ایجاد کند.

بخش عظیمی از موسیقی اصطلاحاً کورال باخ یا موسیقی کلیسایی قرن ۱۷ مونتوردی یا کارسمی^۲ از آنسامبل های کوچک آوازی، بعضاً حتی خوانندگان سولو تشکیل می شده اما از گروه کُر به مفهوم امروزی خبری نبوده است. در رنسانس، تشکیل گروه کر بیش از ۲۵ خواننده، واقعه ای استثنایی بوده است. اکثریت گسترده ای از مادرینگال های^۳ آن زمان فقط آنسامبل مجلسی کوچکی از خوانندگان سولو همراه با کوارتت زهی بوده است.

حجم صحیح آنسامبل برای اجرای درست کافی نیست. گروه کُر کینگز کالج کمبریج ممکن است از نظر تعداد خوانندگان دقیق باشد، اما تعادل درونی آن به هم خورده است. در کُر کینگز کالج تمام پسران سوپرانو هستند، در حالی که در آخر قرن ۱۵ پسران به دو بخش سوپرانو و آلتو تقسیم می شدند. جالب تر این که قطعه ای مانند میس ماشوت^۴ اغلب با همراهی مجموعه ای متنوع و رنگین از سازهای وسطایی خوانده و اجرا می شد. قطعه ای که مشخص است تنها برای چهار خواننده ی سولو، بدون همراهی نوشته شده است.

در موسیقی باروک سازهای گروه کنتینو بسیار به ندرت مشخص و نامیده می شدند. ترکیب هارپسیکورد با ویولنسل تنها یکی از چند امکان بوده

1 - Cavalli

2 - Carissimi

3 - Madrigal

4 - Machaut

است. در بعضی حالات حتا وجود سازهای آکوردی (هارپسیکورد، کلاویکورد...) برای همراهی غیر ضروری تشخیص داده می شد. علاوه بر این، ساز زهی ۱۶ فوتی همیشه حاضر زمان ما، کنترباس، برای لولی^۱ و حتا احتمالا برای پرسل^۲ ناشناخته بوده است.

سونوریتته همچنین از موقعیت مکانی تمبرهای مختلف صوتی در ارکستر تأثیر می گیرد. موسیقی دانان سنت مارک و نیز^۳ در گروه کُر خود نسبت به پیشینیان کم تر جداسازی می کردند. در رپرتوار دوره ی کلاسیک، بافت موسیقی بر اساس قرار گرفتن روبه رو و خلاف جهت ویولن های اول و ویولن های دوم ساخته شده است. ارکستر گود ابرای واگنر در بایروت پایین تر از سطح زمین قرار می گیرد. این ارکستر که به «نقاب دار» مشهور شده بهتر از سایر اپراهای دنیا تعادل صوتی ارکستر و خواننده را حفظ می کند.

۴- ارتفاع

انتخاب استاندارد جهانی برای ارتفاع، توفیقی بسیار جدید است. مسلم است که ارتفاع بالاتر یا پایین تر به کلی رنگ آمیزی موسیقی را تغییر می دهد. ارکستر باروک فرانسوی با کوک پایین یعنی تقریبا یک پرده پایین تر از $A = 440$ احتمالا به گوش های آن روزگار نیز اختلاف زیادی با ارکسترهای سایر سرزمین ها داشته است.

این مقوله در موسیقی آوازی تبدیل به مسأله ای حساس می شود. از نقطه نظر پرسل یک قطعه ی آوازی باید در محوطه ی سخن گویی خواننده قرار داشته

1 - Lully

2 - Purcell

3 - St Mark, Venice

باشد تا کلمات خوب و طبیعی تلفظ شوند. امروز در اجرای آوازهای باخ و بتهوون مشکل کم‌طاقتی خوانندگان کُر را داریم چرا که امروز ارتفاع موسیقی بالاتر از آن زمان گرفته می‌شود.

در اجرای پولی فونی قرن ۱۶ اگر انتخاب ارتفاع - که ناچار براساس فرض و گمان است - اندکی نادرست باشد در سازبندی نیز اشتباه خواهیم کرد. در پولی فونی قرون وسطا نیز همین مسأله وجود دارد. از آنجایی که انتخاب ارتفاع برای این موسیقی اغلب دل‌خواه بوده، احتمال این که در مفاهیم پایه‌ای موسیقی این دوران مانند سازبندی، تمپو و تعادل صوتی و سایر موارد اشتباه کرده باشیم زیاد است.

۵- کوک

موسیقی‌دان امروز با صدای گام معتدل بزرگ شده و آن را پذیرفته اما این گام در گوش موسیقی‌دان رنسانس به طرز آزار دهنده‌ای ناکوک صدا می‌داده است. «کلاویه معتدل شده» ی باخ اثبات حقانیت گام معتدل نیست بل که نمایشی درخشان از سیستمی است که به دنبالش آمد و خصوصیات فردی هر گام را در خود حفظ کرد. اجرای این مجموعه‌ی عظیم بر روی سازی با گام معتدل، نادیده نگاشتن تمامی ظرایف منحصر به فرد این مجموعه است. خصوصیات متنوع گام‌های متفاوت، خصوصا در موسیقی نمایشی، یکی از مشخصات حیاتی موسیقی باروک است. دیزونانس‌های موسیقی قرون وسطا هنگامی مفهوم و مؤثر می‌شوند که فواصل گام فیثاغورث رعایت شده باشد.

۶- تمپو

آشنایی دنیای موسیقی با مترونوم از اوایل قرن ۱۹ بود. مترونوم از دو جنبه خدمات فراوان کرد. از یک طرف به اجرا کننده امکان داد که در مورد رپرتوارش از اطلاعاتی بهره ببرد که تا پیش از اختراع مترونوم هرگز ممکن نبود. از طرف دیگر قادر به ترویج این اندیشه شد که همواره یک تمپو صحیح‌ترین است. واگنر مترونوم را نادیده می‌گرفت. او همواره از تعریفات عمومی‌تر تمپو بهره می‌برد. بعضی از آهنگ‌سازان مانند استراوینسکی در حین اجرا از مترونوم‌های خودشان سرپیچی می‌کرده‌اند. مترونوم‌های بتهوون اغلب گیج‌کننده است. «آیا مترونوم او خراب بود؟» نادر دیده شده که حتا خشک مقدس‌ترین اجرا کننده‌ها به مترونوم‌های بتهوون وفادار بمانند. مارش عزای ارویکا تقریباً همواره آرام‌تر از تمپوی کاملاً موجه و قابل قبول خود بتهوون $\text{♩} = ۸۰$ اجرا می‌شود، تمپویی که به راستی در القای شخصیت «مارش» نیز مؤثرتر است.

پیش از بتهوون موارد نادری از علامت‌گذاری مترونوم وجود دارد اما در مورد آن‌ها اطلاعات کمی باقی مانده است. نقل کرده‌اند که باخ، درست خلاف آن چیزی که امروز از موسیقی او برداشت می‌شود، تمپوهای تند و فرز را ترجیح می‌داده. فرم‌های رقص نیز در اصل به گونه‌ای اجرا می‌شده‌اند که با سرعت طبیعی قدم‌های رقص همخوان باشند.

از قرن ۱۷ اصطلاحاتی مانند آلگرو و آداجیو رواج پیدا کردند. از آن زمان تا امروز معنی آن‌ها بارها تغییر کرده است. آندانتی شومان آرام‌تر و درون‌گرایانه‌تر از آندانتی هندل است. برای قرون وسطا، رنسانس و حتا بخش اعظم باروک، نشانه‌ی اصلی تمپو کسر میزان بود و تغییرات متعاقب تمپو با علامت تناسبی نمایش داده می‌شد.

همان‌گونه که موسیقی به تدریج دامنه‌ی هارمونی و دینامیک خود را

گسترده، دامنه‌ی تمپو نیز گسترش یافت. عرض تمپو و انعطاف آن در مومنان‌های سمفونیک قرن ۱۹ به اوج خود رسید.

طبیعت «روباتو» نیز تغییرات عمده‌ای به خود دید. موتزارت پیانیست در دست راست آزادی ریتمیک خرج می‌کرد، در حالی که در دست چپ تمپو را به دقت نگه می‌داشت. شوپن نیز در اجرای قطعاتش دقیقاً همین رویه را داشت. امروزه برخی پیانیست‌ها این اقتدار را نادیده گرفته و در قطعات شوپن، ضعف تمپو و ناتوانی کنترل ریتم را زیر لعاب «روباتو» و «با احساس» مخفی می‌کنند.

۷- ریتم

ریتم در بین تمام عناصر یاد شده یعنی نوانس، تمپو، فاصله، سونوریت و سایر عناصر دقیق‌ترین نگارش را داشته است. البته تمام آوازهای کلیسایی قرون وسطا که تماماً از نت‌های برابر ساخته شده، قابلیت و حتا نیاز به تغییرات ظریف ریتمیک دارند. تغییر موتیف اولین بار اواسط قرن ۱۶ ظهور کرد و در موسیقی باروک به ویژه در فرانسه، اصل حیاتی اجرای خوب به شمار آمد.

مورد دیگر اصل دوبل نقطه^۱ است. در موسیقی قبل از کلاسیک به ندرت به موردی برمی‌خوریم که در نت‌نویسی دوبل نقطه نوشته باشد. فیگورهای تضاد آفرین به کرات در موسیقی باروک ظاهر می‌شوند و مفهوم‌شان برای امروز گنگ است. باخ به شاگردانش می‌آموخت که این تفاوت‌ها را در نظر بگیرند. برخی نیز یکی را به دیگری تبدیل کرده و مساوی اجرا می‌کردند. حتا در آوازهای شوپرت، شومان و برامس نیز روند اجرای چنین فیگوری دقیقاً معلوم نیست.

1 - double-dotting principle

۸- جمله‌بندی و آرتیکولاسیون

جمله‌بندی و آرتیکولاسیون دو رکن اصلی هستند که در تثبیت شخصیت قطعه حتا از تمپو نیز مهم‌ترند. متأسفانه هیچ مدرکی از رویه‌ی اجرای این دو رکن در موسیقی قرون وسطا و آغاز رنسانس وجود ندارد.

انگشت‌گذاری سازهای کلاویه‌ای آن زمان نشان می‌دهد که شیوه‌ی دتاشه نوازی قرن ۱۶ بسیار تدریجی به لگاتوی بی‌خداشه‌ی قرن ۱۹ رسیده است. آرشه‌گذاری‌های باروک نوازنده را به اجرای غیرلگاتوی طبیعی تشویق می‌کند که با آرشه‌های آن زمان بسیار جور می‌آمد.

ظهور آرشه‌های تورن از ۱۸۰۰ کیفیتی کاملاً متفاوت تولید کرد. اجرای موسیقی زهی پیش از این تاریخ باید با توجه به کیفیت آرشه‌های خودش باشد. مشابه ناموزونی تعمیدی و آگاهانه‌ای که در انگشت‌گذاری پاساژهای کلاویه دیدیم در شیوه‌ی زبان زدن بادی‌های چوبی آن زمان نیز وجود دارد. سیلاب‌هایی که آن زمان یاد داده می‌شد (مانند le-re و le-re) نرم‌تر و منعطف‌تر از همتهای دیرترشان (مانند te-ke و te-ke) بودند، همان‌طور که بسیار به ندرت پیش می‌آمد که آرشه در شروع نت ضربه‌ای ناگهانی به سیم وارد کند. لئوپولد موتزارت چنین نوشته: «هر نت در شروع نرمشی کوچک دارد».

در قطعات آوازی مجبوریم به حدس و گمان بیش‌تری متوسل شویم، اما به نظر می‌آید تزئینات پرزرق و برق پارت‌های آوازی کاجینی و موته‌وردی در گلو آرتیکوله شده و در نتیجه سریع و سبک اجرا می‌شده است. علامات و نشانه‌های آرتیکولاسیون مانند خطوط جمله از قرن ۱۷ شروع شده و با رماتیک‌ها رواج یافته است. با این حال ابهاماتی وجود دارد زیرا خط جمله و دیگر علامات جمله‌بندی از نماد مشترک استفاده می‌کنند.

۹- نوانس

موسیقی سمفونیک و اپراهای رمانتیک ما را به گستره‌ی عظیم توانایی‌های دینامیک معتاد کرده که چنین چیزی در موسیقی قرون وسطا و رنسانس وجود نداشت. غیبت نشانه‌های دینامیک در موسیقی قدیم ما را به این حقیقت می‌رساند که به استثنای تغییرات ظریف دینامیکی محصول جمله‌بندی، به طور کلی نوانس با دسته‌بندی‌های «قدرت» یا همان «حجم آنسامبل» کنترل می‌شده است. هر تغییر واضح نوانس در قطعه‌ای بزرگ مثل مَس، پیامد طبیعی تغییر یافت است.

تغییر از گروه کُر پنج پارتی به تریوی سولو یا در موسیقی ارگ، از تغییر دانگ بین بخش‌های متفاوت ساختاری به وجود می‌آمد. دامنه‌ی نوانس سازهای مختلف عموماً خیلی کوچک بوده است. برخی قطعات لوت قرن ۱۶ دارای علامات نشان دهنده‌ی نوانس هستند، اما با طلوع شهرت ویولن و خانواده‌اش، علاقه به نوانس به عنوان ابزاری در دست آهنگ‌ساز افزایش یافت.

توانایی‌های منحصر به دینامیک مثل تضادهای ناگهانی و تأثیرات اِکو گونه، توسط آهنگ‌سازان باروک ایتالیا بهره‌برداری شد. درست در این زمان بوده است که علامات اختصاری F (فورته) و P (پیانو) رواج پیدا کرد. افزایش روزافزون تالارهای موسیقی و سالن‌های بزرگ اپرا در قرن ۱۸ ارکسترها و کُرهای بزرگ را به وجود آورد. علاقه‌ی روزافزون اجتماع به قدرت‌های بیش‌تر دینامیکی در این تحول محسوس بود. افزایش دامنه‌ی دینامیک موسیقی این دوران، آهنگ‌سازان را وادار کرد در بیان مقصود خود دقیق‌تر شده و نوانس را با وسواس بیش‌تری نمایش دهند.

۹

پدال

به عنوان قانونی کلی توصیه می‌کنم پدال را سریع و قاطع و همواره پس از نواختن نت فشار دهید. تکرار می‌کنم: پس از نواختن نت. از تعلیمات غلط که در گذشته آموزش داده می‌شد، یکی هم این بود که پدال باید همزمان با نت فشرده شود.

برای جلوگیری از اختلاط اصوات باید پیش از گرفتن پدال، صوت قبلی را از بین ببریم. برای توقف کامل نت قبلی، به طوری که هیچ صوتی باقی نماند، صدا خفه‌کن باید زمان کافی برای توقف لرزش سیم داشته باشد. اگر فشار پدال با فشار کلاویه همزمان شود عمل توقف صوت درست انجام نمی‌شود.

برای یادگیری، هنرجو باید حس کند که گویا حرکت کلاویه و پدال مخالف هم قرار می‌گیرند. برای اجرای صحیح دو نت لگاتو آموخته‌ایم که نت اول پس از نواخته شدن نت دوم برداشته می‌شود.

پیانو قادر به اجرای لگاتوی حقیقی نیست. به دلیل ساختار خاص پیانو این تنها شیوه‌ای است که پیانو می‌تواند لگاتویی شبیه سازهای کششی، مانند ویولن یا

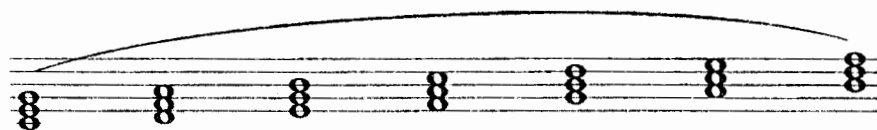
ابوا، اجرا کنند. به عبارت دیگر، آن چیزی که در دستان نوازنده‌ی قوی پیانو به اسم لگاتو اجرا می‌شود تنها تقلیدی ماهرانه از لگاتوی حقیقی سازهای کششی است.

پس نوازنده‌ی پیانو فیگور را به شکلی مانند

اجرا می‌کند که تأثیر لگاتوی سازهای آرشه‌ای یا بادی را به وجود می‌آورد.

همین قضیه در مورد پدال صادق است. روی پیانو جمله‌ی زیر بدون پدال

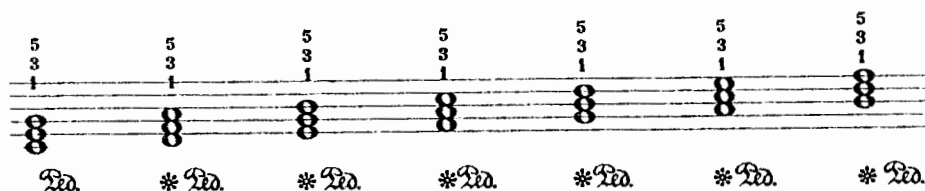
به هیچ وجه قابل اجرا به صورت لگاتو نیست:



حال اگر همین پاساژ را با پدال به شیوه‌ی گفته شده اجرا کنیم یعنی

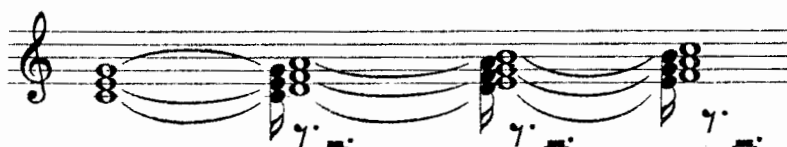
همزمان با فشردن پدال برداشته شود و دوباره با فاصله‌ی زمانی خیلی

کم فشرده شود:



چیزی به شکل پایین خواهیم داشت که در عمل شبیه به لگاتوی حقیقی

صدا می‌دهد.



پرلود ۴ شوپن



گرچه این تنها نوع پدال نیست اما این پدالی است که به «لگاتوی صحیح» منجر می‌شود. با وجودی که شفافیت هارمونیک مقوله‌ی اصلی پدال‌گیری است، همه‌ی اجرای درخشان به شفافیت هارمونیک بستگی ندارد. گاهی در پاساژی مانند مثال زیر لازم است برای ایجاد حد نهایی هارمونیک‌های طبیعی ساز، که برای درخشش طنین ضروری است، پدال را همزمان با اولین نت یا حتی پیش از آن فشار دهیم:



در بسیاری قطعات موقعیتی پیش می‌آید که هدف، ترکیب انواع طنین هارمونیک متفاوت با یکدیگر است. این امر در نت‌های بیگانه، به ویژه وقتی بیش از یک اکتاو از بم‌ترین نت و هارمونی ساخته شده بر آن فاصله دارند دیده می‌شود. در چنین پاساژی باید بدانید که پدال تنها به منظور امتداد صوت، تأثیر لگاتو یا پیوستگی هارمونیک نیست بل که در خدمت رنگ‌آمیزی اصوات و

تأثیرات اضافی طنینی قرار می‌گیرد.

بخش وسیعی از آنچه در نوازندگی پیانو به «اجرای زیبا» و «طنین خوش» مشهور شده به استفاده‌ی هنرمندانه از پدال وابسته است.
کنسرتو ۱ برامس موومان ۲



گاه می‌توان با تجمع تدریجی اصوات به وسیله‌ی پدال و قطع ناگهانی آن بر روی نقطه‌ی آکسان، تأثیر آکسان را به مراتب قوی‌تر کرد. تأثیر حاصل از این شیوه شبیه تأثیری است که در کرشندوی ارکستر پیش می‌آید. بسیار زیاد پیش می‌آید که کرشندوی ارکستر با «رول» تیمپانی تقویت می‌شود. با شروع کرشندو، رول تیمپانی شروع می‌شود و ادامه پیدا می‌کند تا در نقطه‌ی آکسان با ضربه‌ای ناگهانی قطع شود. در این جا پدال عملی مشابه انجام می‌دهد. به عبارت دیگر در این نوع کرشندو نقش تیمپانی را پدال پیانو ایفا می‌کند.

اکنون که از ارکستر صحبت شد، هورن‌ها نیز کاری مشابه انجام می‌دهند. زیاد پیش می‌آید که هورن‌ها در ارکستر نقش ملودیک نداشته و به منظور تقویت هارمونی‌های معلق به کار می‌روند. تأثیر هورن در چنین پاساژی، به گونه‌ای مات و محوکننده، یادآور طنین سازهای دیگر است. هورن، وحدت بخش انواع متفاوت رنگ آمیزی ارکستر است. همین تأثیر با استفاده‌ی حساب شده از پدال حاصل می‌شود. هنگامی که هورن‌ها در ارکستر متوقف شده و زهی‌ها به تنهایی ادامه

می دهند، نوعی برجستگی آکسان گونه به وجود می آید که در پیانو با رها کردن پدال می توان تأثیری مشابه ایجاد کرد.

اما پدال بیش از این می تواند انجام دهد. گاه می توانیم با اختلاط هارمونی های بیگانه یا نت های غیر هارمونیک تأثیرات شیشه گون ایجاد کنیم. تنها کافی است به یکی از هزار مورد نبوغ آمیزی که شوپن بر بوم نقاشی خود ترسیم کرده اشاره کنیم. کنسرتو می مینور (آنداته، م. ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳).

چنین ترکیباتی تأثیرات چندجانبه و متنوع ایجاد می کنند، خصوصاً وقتی از نفوذ انتقالات تدریجی دینامیک نیز استفاده شود: تأثیر باد، تأثیر پاشیده شدن و غرش موج، تأثیر بازی فواره یا خش خش برگ و...

مخلوط کردن اصوات می تواند گاه تا حد اختلاط تمامی هارمونی یک بخش پیش رود. طرز عمل این گونه است که هارمونی اصلی در حالت پایه و پدال قرار می گیرد آن گاه تمامی هارمونی های دیگر در دل آن جای گرفته و با آن مخلوط می شوند.

پدال وسط را پدال سوستنوتو^۱ می نامند. پیانوهای کنسرتی معمولاً پدال وسط دارند. این پدال مانند پدال راست عمل کرده اما فقط نت هایی را نگه می دارد که در لحظه ی فشردن نواخته می شوند. استفاده ی ماهرانه از پدال راست با پدال وسط نیز چنین تأثیری را به خوبی نمایش می دهد.

در چنین مثالی به هیچ وجه ضروری نیست پدال را آکورد به آکورد تعویض کنیم بل که باید طبقات متفاوت دینامیکی را آشکار کنیم و هارمونی اصلی را بین هارمونی های گذرا مشخص کرده و تثبیت کنیم. به بیان دیگر، آکورد اصلی باید از نقطه نظر دینامیکی آن قدر قوی باشد که در تمام طول کشش زمانی خود باقی بماند.

1 - sostenuto

آکوردهای فرعی نیز با این که باید قابل شنیدن باشند نباید از طول کشش زمانی خود فراتر روند، بل که باید آن قدر ضعیف باشند که در عبور، چیزی از آن ها باقی نماند. در اجرای پیانیست های روس این اولین چیزی است که شنونده را به خود جلب می کند.

این طریقه ی پدال گیری به خاطر طبیعت ناپایدار طنین پیانو، محدودیت خود را دارد. بسته به دقت شنوایی نوازنده است که این نقاشی زیبای نت های بیگانه، چه موقع و در کجا هارمونی کلی و زیبایی تونال قطعه را به مخاطره انداخته و باید قطع یا تعویض شود. این جا گوش حاکم است. فقط گوش قادر به تصمیم گیری در مورد پدال است.

تا وقتی که گوش خودمان به راستی ارضاء نشده باشد نمی توانیم طنین زیبایی به گوش شنوندگان برسانیم. باید تمام سعی مان در جهت ارتقاء سطح حساسیت شنوایی خودمان باشد. باید تأیید گرفتن از گوش خودمان سخت تر از تأیید شنوندگان باشد. ممکن است شنوندگان در ظاهر متوجه نقصان اجرای شما نشوند اما یادتان نرود که بی اعتنائی یا بی توجهی نشانه ی رضایت نیست!

همواره به اجرای خود گوش دهید. هنگامی که پدال را به منظور لگاتوی صحیح به کار می برید، گوش فرا دهید که آیا توانسته اید به هدف اصلی خود دست یابید و هارمونی پایه ی قطعه را مشخص کرده، نگه داشته و تمایز دهید؟ چه پدال را پس از رسیدن به انتهای توانایی های انگشت به کار برید چه از آن به عنوان قلم رنگ آمیزی استفاده کنید، هرگز نمی توانید پدال را سرپوش خطاهای نوازندگی تان کنید. گناهان با عبا پوشیده نمی شود.

پدال را نمی توان برای جبران کم بود قدرت به کار برد. فورته نواختن، با وزن یا بی وزن، وظیفه ی انگشت است نه پدال. این این مطلب با جرح و تعدیل لازم در مورد پدال چپ هم صادق است. در آلمانی برای پدال چپ از کلمه ی

ورشیونگ^۱ با معنای تقریبی «دیگرگونه» استفاده می‌کنند.

در پیانوهای کنسرتی، پدال چپ باعث تغییر مکان کلایدها شده تا به جای ضربه زدن به سه سیم، فقط به دو سیم ضربه زنند. در پیانوهای پنجاه سال پیش به قبل که هر نت از دو سیم تشکیل می‌شد، پدال چپ چکش را به یک سیم هدایت می‌کرد. اصطلاح «تک سیم»^۲ از آن پیانوها رواج پیدا کرد.

سوای کاهش نوانس، استفاده از این پدال بیشتر به خاطر رنگ آمیزی است. هنگامی که چکش به دو سیم ضربه می‌زند، به دلیل هم فرکانس بودن این دو با سیم آزاد سوم، سیم سوم رزونانس کرده و طنین خاصی ایجاد می‌کند که طنین ساز را تغییر می‌دهد. استفاده‌ی همزمان پدال‌های چپ و راست در حالت یک چهارم یا حتاکم‌تر - به طوری که دمپرها تماس خود را با سیم کاملاً از دست نداده باشند، صوتی بلوری و هارپ مانند ایجاد می‌کند که بسیار زیبا بوده و در پیانوی رمانتیک زیاد استفاده می‌شود. مهارت این کار نیاز به تمرین دارد.

شنوایی خود را تربیت کرده و پدال را آگاهانه فشار دهید! پدال‌ها را برای همان منظوری که به وجود آمده‌اند به کار بگیرید. به یاد داشته باشید که پرده نیز برای مخفی کردن پشت پرده به وجود نیامده بل که برای تزئین یا حفاظ به کار می‌رود. آنان که پرده را برای خفاکاری انتخاب می‌کنند، باید چیزی برای اختفا داشته باشند.

1 - Verschiebung

2 - una corda

آموزش روینشتاین

ژوزف هوفمان

خارج از کلاس‌های پیانو کنسرواتوار سلطنتی سنت پترزبورگ، روینشتاین فقط و فقط یک شاگرد پذیرفت و این افتخار مهم نصیب من شد. هنگامی که پیش روینشتاین رفتم شانزده سال و زمانی که او را ترک کردم هیجده سال داشتم. از آن زمان به بعد و تا امروز موسیقی را نزد خود فرا گرفته‌ام. آخر پس از روینشتاین نزد چه کسی می‌توانستم بروم؟

شیوه‌ی تدریس وی به گونه‌ای بود که هر استاد دیگری را در نظرم تبدیل به معلم مدرسه‌ی ابتدایی می‌کرد. روشی که انتخاب کرد تعلیم غیرمستقیم بود. از تشبیه و مقایسه و تمثیل بهره می‌برد و با پیش‌نهادهای مناسب، تصاویر درست را به ذهن می‌کشاند. تنها در موقعیت‌های نادر ممکن بود صرفاً به خود موسیقی بسنده کند. با این روش، می‌خواست ذات موسیقی را در من بیدار کند. یعنی موسیقی عینی و ملموس و واقعی را موازی با تعمیم‌های خود، در من به حرکت

در آورد و از این راه فردیت موسیقایی مرا حفظ کند.

هرگز برایم نمی‌نواخت، فقط سخن می‌گفت و من پس از آن‌که سخنانش را خوب می‌فهمیدم مقصودش را به زبان موسیقی بیان می‌کردم.

بدیهه سرایی سرزننده و همیشه نو بود. گاه پیش می‌آمد که پاساژی را دوبار به یک شکل می‌نواختم. در این حالت مثلاً می‌گفت: «در هوای خوب می‌توانی این‌طور بنوازی اما وقتی باران می‌آید طور دیگری بنواز.»

شور و حرارت بسیار داشت و خیلی تند بود. از برداشتی مشخص سراپا آتش می‌شد، زیرا برداشتی را که روز قبل شنیده بود بیش‌تر می‌پسندید. با این وصف در هنر خویش منطقی بود. هرگز به من اجازه نداد قطعه‌ای را دو جلسه‌ی متوالی برایش بنوازم. می‌گفت که به خاطر نمی‌آورد جلسه‌ی پیش به چه نکاتی اشاره کرده و می‌ترسد با دادن تفکری کاملاً متفاوت ذهن مرا مغشوش و سردرگم کند. هرگز اجازه نداد از قطعات خودش برایش بنوازم اما دلیل آن را نگفت.

در این دوران در برلین زندگی می‌کردم. او در هتل اروپا می‌زیست. معمولاً هنگامی که نزدش می‌رفتم، او را پشت میز تحریرش می‌یافتم. نشسته بود و سیگار روسی می‌کشید. پس از خوش‌آمدی گرم فقط یک سؤال می‌کرد: «در دنیا تازه چه خبر؟»

من به ناچار جواب می‌دادم که چیز تازه‌ای در دنیا نمی‌شناسم به همین خاطر این‌جا آمده‌ام.

روینشتاین لب‌خندی زده کلاس آغاز می‌شد.

خیلی کم او را تنها می‌یافتم. همواره ملاقات‌کنندگان متعددی حضور داشتند. چند خانم مسن روس، چند دختر جوان و گاه یکی دو مرد آن‌جا بودند. با حرکت دست مرا به سوی پیانو در گوشه‌ی اتاق هدایت می‌کرد. یک بکشتاین زهوار در رفته که به شدت از کوک هم خارج بود. با آرامش و خیالی راحت به

وضع پیانو بی اعتنا بود.

در طول اجرا پشت میز تحریرش نشسته و نت‌های قطعه را از نظر می‌گذراند. مرا وادار به آوردن و استفاده از نت می‌کرد. اصرار داشت که باید دقیقاً هر تکه از جزئیات را همان طور که در صفحه‌ی نت نوشته شده اجرا کنم!

محو صفحه‌ی نت، تک به تک نت‌هایی را که می‌نواختم دنبال می‌کرد. ملائقطی خشک مقدسی که رفتاری دوگانه داشت. هنگام اجرای همین قطعات، خود را کاملاً آزاد می‌دانست و به راحتی جزئیات را تغییر می‌داد. یکبار توجه او را به این دوگانگی جلب کردم. با خون‌سردی جواب داد: «عزیزم، تو نیز هنگامی که به سن من برسی، همین کار را خواهی کرد.»

یکبار یکی از راپسودهای لیست را بسیار بد نواختم. پس از دقایقی سکوت که بسیار به سنگینی سپری شد گفت: «این اجرا برای عمه‌ات خوب است» سپس برخاسته در حالی که به آرامی به سوی من می‌آمد گفت: «حال بگذار ببینم چنین چیزی را چه‌گونه باید اجرا کنیم». دوباره عرق‌ریزان شروع به نواختن کردم. هنوز چند میزانی جلو نرفته بودم که مرا قطع کرد و پرسید: «آیا شروع کردی؟ به نظرم می‌رسد که نشنیدم...»

جواب دادم: «بله استاد، مسلم است که شروع کردم!»

با حالت گیج و مبهم گفت: «عجیب است که متوجه نشدم!»

«منظورتان چیست؟!»

«عزیزم، پیش از آن‌که انگشتان بر روی کلایه قرار بگیرند باید موسیقی را در ذهنت شروع کرده باشی و به تثبیت تمپو، نوع تاش و مهم‌تر از همه، طرز شروع اولین نت برسی. در ضمن باید بدانی شخصیت قطعه‌ای که می‌زنی چیست؟ دراماتیک است؟ تراژیک است؟ لیریک است؟ رمانتیک است؟ خنده‌دار است؟ قهرمانی است؟ شگفت‌انگیز است؟ مرموز است؟ پس چرا

حرف نمی‌زنی؟!»

معمولا در چنین لحظاتی در نهایت درماندگی سعی می‌کردم توجیهی از کارم ارائه کنم که زیر شخصیت خردکننده و قدرت ترسناک وجود الهام دهنده‌اش به زمزمه‌ای نامفهوم یا به جمله‌ای بی‌سر و ته و احمقانه با غلط‌های دستوری تبدیل می‌شد. در آخر، پس از چند بار تعویض درس‌ها و راهنمایی‌های خودش به خال می‌زدم و درست جواب می‌دادم که بلافاصله می‌گفت: «خب، بالاخره رسیدیم، خدا شما را بیامرزد! خنده‌دار است، نه؟ راپسودی‌گونه و پرشور اما غیرمتعارف، آره؟ می‌فهمی یا نه؟!» و من می‌گفتم: «بله!» سپس در حالی که آرامش خود را باز یافته بود: «خیلی خوب، حالا دوباره از اول بزن!»

خاطراتی که از او به ذهنم می‌آید تکرارناپذیرند. کنار من می‌ایستاد و هرگاه تأکید مشخصی بر نت ویژه‌ای در ذهن داشت انگشتان قدرت‌مندش روی شانه‌ی چپ من چنان فشار غیرقابل تحملی وارد می‌کرد که مجبور به چنگ زدن به پیانو می‌شدم. من به خاطر ادب قادر به فریاد نبودم اما پیانو به جای من فریاد می‌کشید. او گویا هیچ توجهی به این موضوع نداشت! هنگامی که تنبیه بدنی جواب مطلوب نمی‌داد، دستان غول‌آسایش را روی دستان من گذاشته، انگشتانش روی ده‌ها کلایه پخش می‌شد. مثل پتک شروع به کوبیدن نت‌ها کرده و قیل و قال واقعا ترسناکی به راه می‌انداخت، آن‌گاه با عصبانیتی که انگار من این‌ها را نواخته‌ام داد می‌زد: «اما تمیزتر، تمیزتر، تمیزتر!»

چنین لحظاتی فاقد جنبه‌ی طنزآمیز خود نبود. من معمولا سکوت اختیار می‌کردم. تجربه ثابت کرده بود که این بهترین کار است زیرا با همان سرعتی که آتشی می‌شد، فروکش می‌کرد. در آخر قطعه، هنگامی که کلاس پایان می‌یافت نظر همیشگی خود را این‌گونه بیان می‌کرد که: «تو جوان محشری هستی.»

و من چه زود با همین یک جمله‌ی تکراری، شکنجه‌هایش را فراموش

کرده و غرق در رؤیا بیرون می آمدم.

یادم هست که یک بار برایش «شاه ارل» شوهرت - لیست را نواختم. هنگامی که به قسمت مشهور قطعه که شاه ارل به پسر بچه می گوید «فرزند دل بندم، با من بیا» رسیدم آن را با آریژی بسیار بد با نت های غلط نواختم. روینشتاین پرسید: «آیا متن این قسمت را خوانده ای؟»

به عنوان جواب، آن قسمت را نقل قول کردم.

گفت: «بسیار خوب. پس شاه ارل در این جا با یک کودک سخن می گوید. شاه ارل یک روح است، یک جن، پس آن را به شکلی روح باورانه و مرموز بنواز اما نه این گونه جنی با این همه نت غلط!»

شیوه ی بیان و بازی با کلمات اش مرا به خنده انداخت و باعث شد که خود روینشتاین نیز شنگول شده و قطعه و نوازنده هر دو نجات پیدا کنند. هنگامی که دوباره آن قسمت را نواختم خیلی خوب از آب درآمد و او نیز بدون ایجاد وقفه گذاشت که تا آخر پیش برود.

یک بار از او درباره انگشت گذاری پامازی دشوار سوال کردم.

گفت: «با دماغ بنواز اما خوب بنواز!»

لحن بسیار جدی او در چنین لحظاتی مرا به شدت سردرگم می کرد به طوری که تا مدت ها بر روی معنی سخنش فکر می کردم.

مفهوم سخنش امروز برایم بسیار اغوا کننده است: «خداوند به کسانی که به کمک خود برمی خیزند کمک می کند.»

هرگز برایم قطعاتی را که تدریس می کرد نمی نواخت. توضیح می داد و تمام آن چیزی را که می خواست من بیاموزم تجزیه و تحلیل ادبی می کرد اما پس از آن، برداشت از سخنانش را به خودم واگذار می کرد. با برداشت خوب یا بد من به این اکتفا می کرد که آیا برداشتی اصیل و درونی و غیر قابل بحث هست یا خیر.

با این شیوه از او این حقیقت ارزش مند را آموختم که برداشت های طنینی - تصویری که از اجرای نوازندگان دیگر در دلم به وجود می آید تنها نقشی گذرا بازی می کند. این تصاویر می آیند و می روند، در حالی که برداشتی که خود خلق می کنی باقی می ماند و همواره به تو تعلق خواهد داشت.

اکنون که به گذشته نگاه می کنم می بینم که او آن قدر به من نیاموخت که من از او فراگرفتم. او اصلاً پداگوگ به معنی دقیق کلمه نبود. او افق های جدید و مرتفع را به روی من گشود اما این که چه گونه می باید این ارتفاع را بیمایم به خودم مربوط بود. گویا هیچ اهمیتی هم به این موضوع نمی داد!

مسلم است که این شیوه برای تمام هنرجوها جواب نمی دهد اما در پرورش فکر خلاقه ی شاگرد و بیرون آوردن آن چه شَم موسیقایی اش حکم می کند آزمون خود را پس داده است.

اگر شاگردی این مرحله ی سخت را پشت سر بگذارد و کار عاشقانه ی خود را ارائه کند، به آن نقطه ی رؤیایی که شعبده بازان بزرگ به فراست چشمانش را به آن جا خیره کرده اند می رسد. او مطمئن خواهد بود که حتا اگر در لحظاتی راه خود را گم کند، دوباره به آن نقطه خواهد رسید.

به یاد می آورم یک بار به من گفت: «می دانی چرا نوازندگی پیانو تا این حد مشکل است؟ زیرا ممکن است تحت تأثیر ادا و اطوار قرار بگیرد یا ممکن است با ادا و اطوار، در دیگران تأثیر کند. در غیر این صورت اگر شانس یار باشد که بتوان از این دو چاله در امان ماند، تازه این احتمال را دارد که خشک باشد! اجرای حقیقی آن است که بین این سه منبع شر قرار گیرد.»

هنگامی که قرار شد در هامبورگ، کنسرتو پیانوی ریمنور روبینشتاین را به رهبری خودش اجرا کنم، به این نتیجه رسیدم که دیگر زمان آن فرا رسیده که لااقل یکی از قطعات خودش را با من کار کند. به او پیش نهاد کردم اما او باز هم رد

کرد! ردِ پیش‌نهادی که این بار می‌توانست خطرناک شود.

هنوز او را می‌بینم. انگار که همین دیروز بود. در اتاق پشت صحنه‌ی فیلارمونیک برلین در آتِراکت کنسرت نشسته و در حالی که یکی از سیگارهای روسی خود را می‌کشید گفت: «ما باید با هم روز دوشنبه در هامبورگ روی صحنه برویم». آن روز شنبه بود.

زمان به راستی کوتاه بود، اما من کنسرتو را به خوبی می‌شناختم و هنوز این امید را داشتم که در طول دو روز باقی مانده با یک‌دیگر مروری بر قطعه خواهیم کرد. از او اجازه خواستم یک‌بار کنسرتو را برایش بنوازم. جواب داد: «احتیاجی نیست، ما یک‌دیگر را می‌فهمیم!»

حتا در چنین موقعیت حساسی مرا به امید خودم گذاشت. پس از تمرین نهایی با ارکستر - که تنها تمرین نیز بود - این استاد بزرگ مرا جلوی تمام نوازندگان در آغوش گرفت و ظالمانه به بهشت پرتاب کرد! همه چیز خارق‌العاده بود. به خود گفتم روبینشتاین راضی است. وقتی روبینشتاین راضی است، تماشاگر چاره‌ای جز این ندارد که راضی باشد!

کنسرت به یادماندنی هامبورگ، در تاریخ ۱۴ مارس ۱۸۹۴ به طرز بی‌نظیری برگزار شد. پس از کنسرت، مستقیم به دیدنش رفتم، بدون این‌که حدس بزنم این آخرین باری خواهد بود که چشمانم او را می‌بیند. با خود عکس بزرگی از او را همراه داشتم. با وجودی که از بی‌زاری‌اش از عکس آگاه بودم، آرزویم برای مالکیت عکسی از او با امضای خودش مرا وادار به مرزشکنی کرد. خواسته‌ی خود را بیان کردم. دو مِشت خود را بالا برده و نیم‌ی عصبانی، نیم‌ی خندان فریاد کشید: «مگر تو خری!» اما آرزویم برآورده شد و من این عکس را در این مقاله می‌آورم.

سپس از او پرسیدم که کی باید دوباره برایش بنوازم؟ با بهت و ناباوری و

ترس شنیدم که: «هیچ وقت!»

«برای چه؟»

بزرگی که او بود، مهربان جواب داد: «پسرم، تمام آن چه در مورد نوازندگی
موجه و خلق موسیقی می دانستم به تو گفته ام» و سپس با تغییری در لحن صدایش
افزود: «و اگر تا کنون هنوز نیاموخته ای، خوب، برو به جهنم!»

لب خندی که در صورتش بود خبر از واقعیت بی رحمانه ی سخنش می داد
و من به خوبی آن را دریافتم.

دیگر آنتون روینشتاین را ندیدم. خیلی زود، پس از بازگشت به ویلایش
در پترهوف در نزدیکی سنت پترزبورگ در نوزدهم نوامبر ۱۸۹۴ زندگی را ترک
گفت.

تأثیر مرگش را هرگز فراموش نخواهم کرد. ناگهان جهان بی وجود او در
چشم خالی و بی هویت جلوه کرد، خالی از هر گونه دل بستگی. غم بزرگم
چشمانم را باز کرد. دانستم که تا چه حد قلبم او را پرستیده است، نه فقط هنرمند
برتر را، که آن مرد بزرگ و مهربان را. که من چه قدر او را دوست داشتم که گویا
پدر من بوده است.

از طریق روزنامه های انگلیسی از مرگ او مطلع شدم. در کنسرت تصادفی
غریب رخ داد. سونات سی مینور شوپن به طور اتفاقی در برنامه قرار داشت.
هنگامی که اولین نت های «مارش» تدفین را نواختم تماشاگران از جای خود
برخاسته، با سرهای برهنه و در سکوت، آن بزرگ تازه درگذشته را وداع گفتند.
یک روز قبل از این - روز مرگ روینشتاین - واقعه ای در کنسرت رخ داد که
عجیب است. در این روز برای نخستین بار پس از هفت سال دوری از صحنه در
لندن روی صحنه رفته بودم. در این کنسرت، پولونز می بمل مینور روینشتاین را که

به تازگی در درِسدن^۱ ساخته و به من تقدیم کرده بود در برنامه گنجانده بودم. او آن را در مجموعه‌ای به نام «خاطرات درِسدن» قرار داده بود. سرتاسر این قطعه گویای یک مارش تدفین بود. کی می‌توانستم حدس بزنم که آن روز که پولونز او را می‌نواختم به واقع او را در آخرین لحظاته‌اش همراهی می‌کنم؟ کجا می‌توانستم حدس بزنم که چند ساعتی پس از آن، در شرقِ دور اروپا، قلب استاد بزرگ من از تپش باز خواهد ایستاد و برای همیشه چشم از جهان فرو خواهد بست؟

دو سال بعد برای بار دوم و آخرین بار، این پولونز را نواختم. از آن زمان تا امروز، فقط یک بار در خانه و در تنهایی این قطعه را نواخته‌ام. آن را برای همیشه از رپرتوار خود حذف کرده‌ام زیرا با وجود تقدیم شدنش به من، زمان و واقعه‌ی اجرای نخست همواره بر این باورم می‌دارد که گویا هنوز چیزی هست که به او تعلق دارد. کلامی رمز آلود که در خلوت خصوصی بین من و اوست.

1 - Dresden

شعر درونی پیانو

پیش گفتار ناشر

کتاب کوچک «شعر درونی پیانو» در اوج زندگی هنری ژوزف لُوین نوشته شده، گزارشی از یک عمر نوازندگی و تدریس پیانو است. دنیای موسیقی، لُوین را یکی از بزرگ‌ترین استادان دوره‌ی جدید می‌داند. نوازنده‌ای که نامش همراه با راخمانینوف، اشتاُبل^۱ و هوفمان می‌آید. نخستین پیانیستی که برای تدریس در دوره‌ی عالی مدرسه‌ی موسیقی جولیارد دعوت شده است.

تکنیک با این‌که حیاتی است، نباید درک و اندیشه‌ی موسیقایی را تحت الشعاع قرار دهد. فراگیری گام، با دید زیبایی‌شناسانه و نه صرفاً مکانیکی، مشق اجباری روزانه‌ی هنرجو است. آشنایی با عمل‌کرد غریب سکوت و وقفه، آنچه موتزارت «بزرگ‌ترین تأثیر موسیقایی» می‌خواند و احساس ضرب‌آهنگ

1 - Artur Schnabel

پیانیست، آهنگ‌ساز و پداگوگ بزرگ مکتب آلمان
(سوییس ۱۹۵۱ - اتریش ۱۸۸۲)

پنهان قطعه و پرورش گوش، از مواردی است که در این کتاب با زبانی ساده تشریح شده است.

قلب این کتاب، رازِ قدیمیِ «طنین خوش» است. کسانی که توفیق دیدن لوین را داشته یا اجراهایش را شنیده‌اند می‌دانند دست‌آورد وی در این زمینه چه قدر زیاد بوده است.

کلید رمز در دو بخش است: ۱- بازوان شناور در هوا و ۲- مچ به عنوان کمک فتر طبیعی دست.

طیف گسترده‌ی اصوات، از صوت سفید تا صوت آوازی و زنگ دار، از نرم‌ترین پیانیسموها تا مهیب‌ترین فورتیسیسموها، همه و همه در دستان لوین رام شده‌اند.

در این کتاب، تجزیه و تحلیلی موشکافانه از کارکرد انگشت، دست، مچ، بازو و تمام بدن، بر صفحه‌ی سفید و سیاه کلاویه‌ی پیانو ارائه و برای اجرای بی‌نقص و شفاف استاکاتو و لگاتو راه‌نمایی شده است. در مورد پافشاری بی‌دلیل و اغراق‌آمیز در حفظ کردن موسیقی هشدار داده، نیاز به تمرینات متنوع و غیریک‌نواخت تشریح شده، در مورد استفاده‌ی صحیح پدال‌ها، که همچون کلاویه «نواخته» می‌شوند، به دقت راه‌نمایی شده است.

در طول کتاب مثال‌های موسیقایی در قالب تصاویر ارائه شده است. نویسنده‌ی کتاب نه تنها طرحی ارزش‌مند از تجربیات و شیوه‌های خود ترسیم کرده، بل که تجربیات مستقیم و دست‌اول خود از آنتون رویینشتاین و سافونوف، استادان اسطوره‌ای نسل گذشته را نیز نقل کرده است.

پیش‌گفتار روسینا لوین

با سپاس از ناشر که به تجدید چاپ «شعر درونی پیانو» همت گمارده، اعتقاد دارم که این کتاب هم برای نوازنده‌ی مبتدی و هم برای استادان دارای ارزش‌های فراوان است. پس از چهل و شش سال نوازندگی و تدریس مشترک با ژوزف لوین این فرصت کوتاه را غنیمت شمرده، نکاتی را که هنگام دوباره‌خوانی کتاب توجهم را جلب کرد برمی‌شمرم.

کسی که به راه نوازندگی پیانو گام می‌گذارد باید آگاه باشد که دانش کلی از «موسیقی» در پیش‌رفت نوازندگی وی مؤثر است. در دوران تحصیل در روسیه، یاد می‌گرفتم که از ابتدا عطش تکنیک بی‌نقص داشته باشیم. به بیان دیگر «فرمان‌روای مطلق ساز» باشیم. اما تکنیک هرگز هدف شمرده نمی‌شد بل که واسطه‌ای برای بیان مقصود آهنگ‌ساز بود. ما همچون وظیفه‌ای بزرگ آموختیم موسیقی از هنرهایی است که برای ظهور، نیاز به واسطه داشته و نوازنده مسئولیت خطیری در وفاداری به ایده‌های آهنگ‌ساز دارد. این اصل تمام زندگی موسیقایی ما را، هم به عنوان نوازنده، هم به عنوان مدرس، تحت تأثیر خود قرار داد.

در تلاش برای ارائه‌ی هر چه بهتر اندیشه‌های آهنگ‌ساز، استفاده از تمامی وسایل ممکن اجتناب‌ناپذیر است. اولین منبع، مطمئناً پارتیسیون قطعه

خواهد بود. ما همواره اهمیت چاپ‌های برتر و بهتر را مدنظر قرار داده‌ایم. بهترین چاپ معمولاً به Urtext مشهور است که نسبت به باقی چاپ‌ها کم‌ترین مقدار ویرایش را دارد. من و ژوزف هرگز توجهی به کلمات افزوده شده توسط ویراستاران نداشته‌ایم. همواره کوچک‌ترین اشاره‌ی خود آهنگ‌ساز که نمایش دهنده‌ی حالت و شخصیت جمله است به سایر سخنان ترجیح دارد. این نه تنها شامل تعریف تمپو - «آلگرو» و مانند آن - می‌شد، بل که تعریفات گویشی متعاقب تمپو - مانند «گن بریو» - را نیز دربر می‌گرفت.

تعداد قابل توجهی شاگردان با استعداد موسیقی، هفته‌ها درس می‌گیرند و تمرین می‌کنند، بدون این‌که از مفهوم ابتدایی‌ترین کلمات مورد استفاده‌ی آهنگ‌ساز برای نمایش تمپو یا شخصیت قطعه آگاه بوده باشند.

لنین همواره به ارزش مطالعه‌ی زندگی آهنگ‌سازان تأکید می‌کرد. آشنایی با محیط و شرایط اجتماعی خاصی که آهنگ‌ساز در آن می‌زیسته، برای یک تشنه‌ی واقعی موسیقی، کارساز خواهد بود. به طور نمونه، اجرای صحیح تزئینات موسیقی موتزارت را می‌توان از ربط آن با معماری روکوکو یا حتا الگوهای خاص لباس‌های مد آن روزگار، که وی به دقت از آن پیروی می‌کرد، تشخیص داد.

در میان پیش‌نهادهای خاص و راه‌کارهای عملی متعددی که لوین در صفحات این کتاب ارائه می‌کند مشکل بتوان یکی را انتخاب کرد، اما من این موضوع را پرمعنی می‌بینم که فصلی مجزا به «راز طنین خوش» اختصاص یافته است. کسانی که شانس شنیدن مستقیم اجراهای وی یا ضبط‌هایش را داشته‌اند می‌دانند دست‌آورد لوین در این زمینه تا چه حد بوده است. تأسفانگیز است که او تا این حد کم ضبط کرده است.

او در کار خود انعطاف داشت و سال‌های تدریس برای هردوی ما منبع

شادی‌های ارزشمند بود.

یکی از اصولی که ما بر آن پا می‌فشرديم این بود که شاگرد خط بلند ملودی را یافته و تحلیل کند تا دریابد نقطه‌ی اوج در کجای آن قرار دارد. ژوزف همواره می‌گفت داشتن دو نقطه‌ی اوج در یک جمله، مانند داشتن دو سر روی یک تن است. ما متفق‌القول بودیم که هر جمله دارای تنها یک نقطه‌ی اوج است، اما این که این نقطه‌ی اوج در کجا واقع شده همواره مورد توافق هر دو نبود.

یک‌بار هنگامی که ژوزف در سفر بود من به یکی از شاگردانش درس دادم. در قطعه‌ی شاگرد او جمله‌ای وجود داشت که ما ناآگاهانه در شیوه‌ی ساختار آن با هم اختلاف داشتیم. جلسه‌ی بعد، هنگامی که شاگردش آن جمله را به شیوه‌ی «من» نواخت ژوزف پرسید: «کدام احمقی به تو این را یاد داده؟» و جواب معلوم بود: «خانم لوین»!

چنین مثال بامزه‌ای را البته باید جزو استثنائات در نظر گرفت. ما همواره در این گونه موارد توافق نظر نداشتیم، اما به طور کلی به عقاید یک‌دیگر احترام می‌گذاشتیم.

حتا امروز، همراه با دوآسیستان لایقم، در تدریس خود همین شیوه را اعمال می‌کنم. هر شاگردی این آزادی را دارد که آن گونه که خود احساس و استدلال می‌کند رفتار کند. همسرم غالباً می‌گفت که یکی از زیبایی‌های موسیقی در همین است که دودوتایش الزاما چهارتا نمی‌شود.

یازدهم ژانویه ۱۹۷۱

روسینا لوین

فصل اول

پیانوی امروز

توانایی‌های نوازندگی همواره باعث پیشرفت ساز بوده است. پیانوی امروزه، با آن سیستم پیچیده و گسترده‌اش، میراث کوشش‌های عظیم و تلاش‌های طاقت فرسای کمال گرایان است.

هنگامی که بارتولومئو کریستوفری در سال‌های آغازین قرن هیجدهم در جست‌وجوی راهی برای بهبود ساز کلاویه‌ای خود بود، دریافت که باید از پایه، روش جدیدی را برای نواختن سیم ابداع کند. سازهای روزگار وی، کلاویچمبالو، هارسیکورد و مانند آن، به دلیل شیوه‌ی خاص و ابتدایی نواختن، محدودیت‌گوش و دینامیک داشتند. در این سازها سیم با مضراب زده می‌شد. شیوه به شیوه‌ای که ساز «قانون» نواخته می‌شود. کریستوفری با اختراع سیستم جدیدی که سیم به جای زخمه خوردن، با چکش ضربه زده می‌شود، تغییر اساسی در روند تکامل سازهای کلاویه‌ای آن زمان انجام داد. او این ساز را فورته پیانو نام نهاد، چرا که می‌توانست هم اصوات قوی و هم اصوات ظریف تولید کند. این نام به تدریج به پیانوفورته و سپس به پیانو تغییر کرد.

ساز جدید سوای تولید اصوات قوی و ضعیف، توانایی‌های گسترده‌ای از

خود نمایش می‌داد، این ساز قادر بود صوت با کیفیات متفاوت تولید کند. این کیفیات متنوع با تاش^۱ کنترل می‌شود که یکی از مسایل اصلی نواختن پیانو است. مسأله‌ی دیگر پدال است. روینشتاین پدال را «روح پیانو» می‌نامید. پدال می‌تواند روحی در دوزخ یا بهشت باشد. اما تا زمانی که نوازنده با اصول بنیادی تاش آشنا نباشد، زیباترین شیوه‌ی پدال‌گیری نیز سودی نخواهد داشت.

پیش از ورود به مبحث تاش باید به مهم‌ترین مسأله، یعنی اساس درک موسیقایی پردازیم. در درس‌های اولیه‌ی یک پیانیست نوجوان نکاتی را نمی‌توان نادیده گرفت زیرا در سال‌های بعد زیان جبران‌ناپذیری وارد می‌کند. بزرگ‌ترین اتلاف دنیای موسیقی، تدریس سرسری یا ضعیف در سال‌های نخستین است. استاد در تمام طول تحصیل از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است.

در روسیه، تدریس کودکان به استادانی سپرده می‌شود که از شهرت درخشانی برخوردارند و به آن مانند کاری بی‌ارزش و لایق نوازندگان شکست خورده یا مدرسین بی‌مایه، نگاه نمی‌کنند. در روسیه به این استادان حق‌التدریس مناسبی پرداخت می‌شود.

در آمریکا استادان فراوانی برای نوآموزان وجود دارند که از پیشینه‌ی خوبی برخوردار بوده به طور حرفه‌ای برای این کار تعلیم دیده‌اند. اما من با دیدن برخی شاگردان به اصطلاح «پیش‌رفته» که در مسایل ابتدایی مشکل داشتند به این نتیجه رسیدم که در گذشته، مدرسین ضعیف در سطح ابتدایی نیز وجود داشته‌اند.

پرداخت شهریه‌ی بالا به استادان کلاس‌های پیش‌رفته، برای شنیدن حرف‌هایی که می‌توانستید و باید در همان روزهای اول می‌آموختید خطاست.

نکات غیر قابل چشم‌پوشی

دانش کامل نت‌نویسی باید در جلسات اول تدریس و تمرین شود. شیرین کردن این درس برای شاگردان خردسال توصیه می‌شود، اما نه به قیمت این‌که حتا اندکی از این دارو مصرف نشده باقی بماند.

شاگرد باید بلافاصله ارزش زمانی هر نت را تشخیص دهد، نام آن را، بالا یا زیر پنج خط و در هر دو کلید سل و کلید فا بدانند. او باید به خوبی با مفهوم کسر میزان آشنا بوده ریتم‌های ساده یا ترکیبی را تشخیص دهد. سال‌ها پیش در اولین سفرم به آمریکا، در طول اقامت و تورهای کنسرت، چند جلسه‌ای نیز تدریس کردم. اکنون پس از گذشت این زمان می‌بینم که شیوه‌های تدریس موسیقی پیش‌رفت شایان توجهی کرده است اما هنوز هم شاگردان زیادی هستند که تعلیمات ابتدایی‌شان در نازل‌ترین سطح ممکن انجام شده است.

بی‌توجهی به سکوت

یکی از این مشکلات، بی‌توجهی به سکوت‌هاست. سکوت همان‌قدر مهم است که نت اهمیت دارد. موسیقی روی بوم سکوت نقاشی می‌شود. موتزارت می‌گفت: «سکوت بزرگ‌ترین تأثیر را دارد». اما مبتدی نمی‌تواند به ارزش هنری و ساختاری سکوت پی برد. نوازنده‌ی ماهری که وجودش به تهیج تعداد زیادی شنونده توسط ارزش‌های موسیقایی وابسته است، از ارزش حیاتی سکوت با خبر است.

بسیار پیش می‌آید که تأثیر سکوت از تأثیر نت نیز فراتر می‌رود. سکوت در خدمت جذب و آماده‌سازی ذهن است. ارزش وجودی دراماتیک آن ناگفتنی

است. «شالیپین»^۱ درک غریزی از سکوت را دارد. کسانی که رسییتال‌های این خواننده‌ی بزرگ را دیده‌اند می‌دانند سکوت‌های وی گاه به همان زیبایی طنین صوت باشکوهش کارساز است.

گاه به‌نظر می‌رسد اجرای صحیح سکوت نیاز به دل و جرأت دارد. شاگرد احساس می‌کند که تماشاچی بی‌حوصله است و او باید با اجرای سریع و ناقص وقفه‌ها و سکوت‌ها، بی‌حوصلگی شنونده را جبران کند. آخر مگر نه این‌که «باید صدا وجود داشته باشد؟!»

مثال ۱-۱ شوپن، بالاد، اپوس ۳۸



آهنگ‌ساز، در هنگام خلق اثر، سکوت‌ها و وقفه‌ها را با دقت و روشنی در ذهن طراحی کرده است. سکوت عامل تعادل و تقارن فرم و ساختار است. تعادل و تقارن غیرقابل انکاری که در طبیعت هنر است. شاگردی که سکوت سفید را به ارزش سکوت سیاه اجرا می‌کند تقارن هنری را از بین می‌برد. شنونده به‌طور ناخودآگاه این را حس کرده و اجرای شاگرد لذتی ایجاد نمی‌کند.

مثال‌های ۱-۱ و ۱-۲ را باید مثال‌هایی از ارزش دراماتیک سکوت ذکر

کرد. مثال اول از بالاد فاماژور شوپن انتخاب شده است. کمی در ارزش زمانی سکوت‌های آخر عجله کنید تا زیبایی و شکوه قطعه یک‌سره از بین برود. مثال دوم میزان‌های آغازین نکتورن دومینور شماره ۱۳ را نمایش می‌دهد. در این جا سکوت‌ها در دست راست واقع شده‌اند. خواهید گفت: «اما دست چپ که در حال نواختن است». بله، درست می‌گویید، اما باید سکوت‌ها را حس کنید. اگر این ملودی زیبا را می‌خواندید یا با سازی مثل فلوت یا ویولن می‌نواختید، مسلماً سکوت‌ها را حس می‌کردید. نمی‌توانم بگویم این دقیقاً چه حسی است، اما هنگامی که در ذهن‌تان حس کردید به طور طبیعی در اجرای شما به وجود خواهد آمد و زیباتر خواهید نواخت. هزارها پاساژ دیگر مشابه مثال زیر وجود دارند.

مثال ۱-۲ شوپن، نکتورن، اپوس ۴۸ شماره ۱



یک روش چاره این است که تصور کنید سازی با سونوریت‌های متفاوت مثلاً ابوا یا هورن ملودی را می‌نوازد. چاره‌ی دیگر این که ضمن احساس و اجرای دقیق سکوت‌ها، دست‌ها را مجزا بنوازید. مثال ۱-۲ نمونه‌ای عالی برای این تمرین است. هنجویی که حتا برای مدتی کوتاه آن را به طور جدی تمرین کند، درک و احترامی خاص برای سکوت خواهد یافت و با دنیایی نو آشنا خواهد شد. توجه به همین نکات ظریف و کوچک، مهم‌ترین پدیده‌های جهان موسیقی را به منصه‌ی ظهور می‌رساند.

استاکاتو

با توجه به موارد تغییرات نت می‌بینیم سه نوع استاکاتوی متفاوت وجود دارد. قشر متوسط هنرجویان به کلی از این موضوع بی‌خبرند یا غیرمسنولانه تمامی آن‌ها را به یک شیوه اجرا می‌کند.

اولین نوع که کوتاه‌ترین نیز است با یک نوک مشخص می‌شود.



در این نوع استاکاتو، که به «اسپیکاتو» نیز معروف است، سه چهارم ارزش زمانی نت از آن سلب شده و تنها یک چهارم آن باقی می‌ماند، به شکل:



دومین نوع «نقطه» است



که نیمی از زمان نت را می‌برد، به شکل



و حالت سوم با خط - نقطه مشخص می‌شود که به آن تنوتو - استاکاتو می‌گویند.



که تنها یک چهارم ارزش زمانی نت را بریده و سه چهارم باقی اجرا

می‌شود، به شکل:



این نوع تاش گاهی «پورتاتو» نامیده شده و تأثیر بسیار مشخص و مخصوص به خود را دارد. آن را به شکل زیر نیز می‌بینیم:



این تعریفات کلی‌اند و نباید با آن‌ها آیه‌ای برخورد کرد.

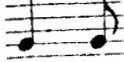
پرورش ریتم

پرورش کامل ریتم ضروری است. شاگردان آمریکایی در پرورش ریتم توانایی محدود دارند. آن‌ها از صبح تا شب به موسیقی جاز و پاپ گوش می‌سپارند، سپس به کلاس درس می‌آیند تا فقط و فقط یک ریتم بیاموزند.

در سنین پایین، آموزش ریتم‌های مختلف ضروری است. باید یاد بگیرید حتا هنگامی که حالت و تمپوی قطعه به سرعت تغییر می‌کند طراحی فیگورهای ریتمیک ثابت می‌ماند. باید مانند کولی‌ها درک درونی از ریتم پیدا کرد.

تدریس ریتم کار مشکلی است. ریتم باید احساس شود. حد مشخصی از ریتم سرایت‌پذیر است و به همین دلیل هنرجویی که در کودکی به دیدن کنسرت‌های مختلف رفته یا با اسباب بازی‌هایی که ریتم‌های متنوع تولید می‌کند سر و کار داشته، از این لحاظ برتری دارد. نواختن دوئت با نوازنده‌ای قوی و حضور در آنسامبل نیز کمک می‌کند زیرا ریتم مسری است.

تعریف ریتم تقریباً غیرممکن است. ریتم وابسته‌ی تام به آکسان نیست. من شاگردانی را می‌شناسم که تمام آکسان‌های «مارش نظامی» شویرت را در جای

صحیح اجرا می‌کنند اما اجرای آنان شبیه به مارش آدم کوکی است. طرح ریتمیک باید تقریباً به طرز غیر قابل تغییری، حتا هنگام تغییر تمپو، ثابت بماند. به طور مثال بین دو قسمت منوئه و تریوی سونات‌های کلاسیک که با افت تمپو همراه است، موتیف‌های مشترک ریتمیک نباید تغییر کنند. فیگور  اغلب در اجرای شاگردان شبیه به فیگور اجرا می‌شود که نمایش دهنده‌ی نقطه ضعف نوازنده است. بعضی هنرجویان در یک تمپوی ثابت به خوبی ریتم را حفظ می‌کنند، اما به محض تند یا کند شدن تمپو، ریتم را از دست می‌دهند.

شنیدن موسیقی ریتمیک

نمی‌توان در مورد ریتم صحبت کرد اما از بهترین روش‌های پرورش آن سخنی به میان نیاورد. هنگامی که شاگردی ریتم را نگه نمی‌دارد به شدت بدخلق می‌شوم. ریتم روح موسیقی و انسانی‌ترین عامل موسیقی است. ریتم در موسیقی همان کارکردی را دارد که موتورها در یک اقیانوس پیما دارند. به نظر می‌رسد مجارها، اسپانیایی‌ها، لهستانی‌ها و روس‌ها به طور غریزی ریتم را در خون خود دارند. موسیقی ریتمیک غنی که از کودکی با آن رشد کرده‌اند نقش به سزایی در این قدرت درونی آن‌ها دارد.

نوازندگان و خوانندگان ریتمیک را همراهی کنید. ویولونیست خوب نایاب نیست، کمی بگردید. از همه مهم‌تر، فکر نکنید «در ضرب زدن» و پیروی طوطی‌وار آکسان‌ها، همه‌ی آن چیزی است که می‌توان از ریتم دانست. یک ریتم با نشاط و سرزنده را می‌توان با تغییر زمان در هر چند میزان به دست آورد. شنونده خیلی زود در می‌یابد که آنچه نواخته می‌شود خلق زنده است. آوایی است که با ضربانی زنده، خون موسیقی را در خود جریان می‌دهد. ریتم را

در درون خود زنده کنید تا موسیقی تان زنده و به همان نسبت زیبا شود. آن‌گاه
خواهید توانست دو ریتم همزمان مثال‌های پایین را بنوازید.
مثال ۱-۳ شوپن، والس، اپوس ۴۲



مثال ۱-۴ شوپن، اتود فا مینور



فصل دوم

اصول مهارت و درک موسیقایی

پیش از این که شاگرد به مقولاتی مانند تکنیک و تاش فکر کند، مهارت صحیح موسیقایی الزامی است. دانش گام‌ها و سرکلیدشان، آکوردهای تی‌پرس اصلی و آکوردهای هفت، باید برای شاگرد مانند اسم خودش آشنا باشد. به کرات با شاگردانی برخورد کرده‌ام که با زجر بسیار، یک یا دو یا حداکثر سه قطعه‌ی نمایشی، حتا گاهی به دشواری کنسرتوی چایکوفسکی یا کنسرتوی لیست را فرا گرفته‌اند، بدون این که حتا از تونالیت‌های که در آن می‌نوازند مطلع باشند. از چنین شاگردانی، انتظار تشخیص مدولاسیون‌ها و درک تفسیری این قطعات پیچیده بی‌جاست.

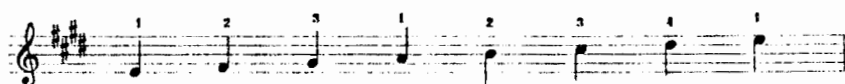
تمرین با چنین شیوه‌ای، نه تنها اتلاف وقت شاگرد بوده که به طرز نفرت‌انگیزی اتلاف وقت ارزش‌مند استاد پیش‌رفته نیز هست. استادی که به تلخی درمی‌یابد در حال تدریس به موسیقی‌دانی واقعی نیست بل که مشغول سر و کله زدن با «طوطی شبه موسیقی‌ندانی» است که دستانش محکوم به سرنوشتی بی‌مفهوم است. این شاگردان اغلب استعداد و تلاش واقعی دارند و نباید سرزنش شوند. اشکال کار این‌جاست که آنان در سال‌های آغازین نوازندگی استاد با

کیفیتی نداشته‌اند که تا پیش از آن‌که با جزئیات و به تفصیل، گام‌ها و آرپژها را نیاموخته‌اند افسارشان را محکم نگه دارد.

در این سرزمین، علم جزئی کفایت نمی‌کند. شاگرد باید تمام گام‌ها را در تمام کلیدها بداند. باید به مفهوم واقعی کلمه «از سر تا ته» آن‌ها را بلد باشد. باید از ارتباط داخلی گام‌ها مطلع باشد. به‌طور مثال باید بداند ارتباط هارمونیک بین «سل دیز مینور» و «دو بمل ماژور» چیست.

گام‌ها را باید چنان فراگرفته باشید که از هر کجای گام شروع به نواختن می‌کنید به‌طور غریزی انگشت‌گذاری صحیح آن را به‌کار ببرید. مشکل کار با بسیاری از هنرجویان در این است که خود را مشغول بسیاری «فرمول‌های پیچیده واقع در قطعات عظیم می‌کنند بدون این‌که هنوز «جدول ضرب» موسیقایی، یعنی گام آن را به‌درست یاد گرفته باشند. روشی خوب برای تثبیت در ذهن این است که به ترتیب از نت‌های مختلف گام شروع به نواختن کنید. مثلاً گام می‌ماژور را در نظر بگیرید. ابتدا به این روش و از نت تونیک شروع کنید:

مثال ۲-۱



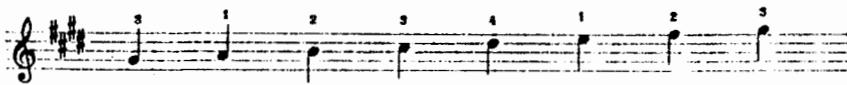
سپس با دومین نت گام و با انگشت دوم:

مثال ۲-۲



به همین ترتیب با انگشت سوم:

مثال ۲-۳



و سپس با انگشت شست:

مثال ۲-۴



این کار را در طول گام ادامه دهید، سپس به همین روش با دو دست هم‌زمان تکرار کنید. این کار را در تمام گام‌ها انجام دهید.

اکثر هنرجویان به گام به عنوان باشگاه ورزشی موسیقایی نگاه می‌کنند که هدف غایی و نهایی آن پرورش ماهیچه‌ها است. البته که گام این کار را انجام می‌دهد. تعدادی از تمرینات دیگر نیز چنین کاری را انجام می‌دهند اما بزرگ‌ترین ارزش عملی گام‌ها در این است که باعث می‌شود انگشت‌گذاری ذهنی نوازنده به حدی تقویت شود که در هر فیگور پیچیده‌ای به طور طبیعی بهترین انگشت‌گذاری ممکن را پیدا کند. این باعث می‌شود که شاگرد در نهایت خوش‌وقتی زمان زیادی را در دوران پیش‌رفته‌ی خود صرفه‌جویی کند.

گام کمک بزرگی به «دشیفر» می‌کند، چرا که به نظر می‌رسد دست به‌طور غریزی و بدون فکر کردن، تمایل به انتخاب منطقی‌ترین انگشت‌گذاری دارد. از من بپذیرید که در آینده از تمرین بیش از حد گام معنون خواهید بود، اما هرگز نمی‌توانید از تمرین کم‌تر از حد آن راضی باشید.

در نوازندگی پیانو یادگیری هارمونی صرفه جویی عظیم زمان است. آکوردها را یاد گرفتید؟ انگشت گذاری تمام آرپژها را یاد گرفته اید! البته این فقط جنبه ی تکنیکی قضیه است. برای شنیدن نکته ای که می توانستید و باید در کلاس ابتدایی فرا می گرفتید پول بسیار به استاد پیش رفته ندهید.

ارزش تربیت گوش

تربیت گوش از اهمیت بالایی برخوردار است. اغلب شاگردان می شنوند، اما گوش نمی کنند، پس به واقع نمی شنوند. برترین شاگردان کسانی هستند که آموخته اند چه گونه گوش کنند. این برای استادان پیش رفته، اصل بدیهی است. شاگردی که نمی تواند آکوردهای اصلی گام و هفتم ها را تشخیص دهد، همان قدر شانس موفقیت دارد که یک نا آشنا به زبان لاتین شانس لذت بردن از اشعار ویرژیل را دارد.

در این علم هیچ امکان طفره رفتن یا راه میان بر وجود ندارد. من در هفته صد بار مجبور به گفتن این جمله می شوم که: «آن چه را می نوازی بشنو». گوش مطلق^۱ به هیچ وجه الزامی نیست. من همواره آن را داشته ام، سافونف^۲ استاد

1 - Absolute Pitch

بعضی اشخاص، اما نه لزوما موسیقی دان ها، دارای این قابلیت هستند که بدون نیاز به نت پایه و مرجع، هر نتی را که می شنوند تشخیص داده یا هر نتی را که از آن ها خواسته می شود بخوانند. این استعداد و مهارت را گوش مطلق می نامند. چه گونگی پیدایش این استعداد به طور کامل شناخته نشده اما به نظر می آید که غیر اکتسابی است. گوش مطلق نزد نابینایان پیش تر مشاهده شده است. موازات دارای چنین گوشیه بوده به طوری که در هفت سالگی هنگام نواختن ویولون در جمع اعلام می کند که کوک آن یک چهارم پرده پایین تر از ساز دوست پدر وی شاختنر Schachtner است. ساز شاختنر را می آورند و صحت حرف موازات به طور کامل تایید می شود.

2 - Safonoff

خود من گوش مطلق نداشت. روینشتاین داشت. گوش مطلق گاهی مایه‌ی دردسر است. من نمی‌توانم به هیچ قطعه‌ی موسیقی خارج از توانالیه‌ای که در آن نوشته شده فکر کنم. گاهی که پیانو یک پرده بم یا نیم پرده زیر کوک شده به شدت سردرگم می‌شوم، گویا مشغول اجرای نت‌های غلط هستم، سپس به طور غریزی مجبور به انتقال اصوات می‌شوم که این به کلی اجرا را از هم می‌پاشد.

ذات تاش خوب

در حرفه‌ی ما تاش خوب از اهمیت بالایی برخوردار است و ما سعی می‌کنیم بخش کوچکی از آن را پوشش دهیم. تاکنون در این باره کتاب‌های متعددی نوشته شده است به طوری که امروزه بخشی از دنیای پهن‌آور موسیقی به «ادبیات تاش» اختصاص دارد. مسلماً شاگردی که اصول تاش را تحت نظر استادی مجرب کار کند با سرعت بیش‌تری خواهد آموخت اما من هیچ دلیلی نمی‌بینم که نتوان نکته‌های اصلی را از کتاب یاد گرفت.

پیش از هر چیز بگذارید به اعضای شرکت کننده در اجرا بیندیشیم. به انگشت‌ها، دست، مچ، ساعد، آرنج، بازو، شانه و تمام تن. کل آن‌چه به مسأله‌ی تاش مربوط می‌شود. از نظر من، قدم اول رسیدن به تاش خوب، حذف غیرضروری‌ها است. بزرگ‌ترین نتایج هنری با ساده‌ترین وسایل صورت می‌گیرد. قانون اصلی که در تمام هنرها جاری است. من به شاگردانم توصیه می‌کنم که هرگونه حرکت را در قسمت‌های مختلف انگشت، به جز در قسمت مفاصلِ متاکارپال^۱ حذف کنند.

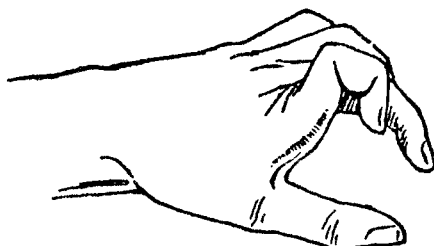
مفاصل متاکارپال مفاصلی هستند که انگشتان را به دست متصل می‌کنند. البته مسلم است که در حالات استثنایی، سایر مفاصل انگشت به خدمت گرفته

1 - Metacarpal

می شوند. در واقع باید به قانون فوق همچون یک قانون کلی نگریست. باید یاد بگیریم با کنترل حواس و آرامش دست، بدون هرگونه حمله‌ی عصبی و حرکت غیر ارادی، انگشت‌ها را فقط از جایی که به دست متصل‌اند به حرکت درآوریم. به این ترتیب گام بزرگی در پیش‌رفت تاش برداشته‌ایم.

چنین شیوه‌ی نواختنی چندان قدیمی نیست. پیش از این دورانی وجود داشته که بدترین شیوه‌ی اجرا، ملاک و استاندارد بود. در این شیوه، دست به سفتی سنگ بر روی کلاویه قرار می‌گرفت. انگشت‌ها مانند شکل پایین به بالا جمع می‌شدند، مفاصل کوچک‌تر خم و قلاب و با نهایت قدرت مانند یک پتک کوچک به پایین پرت می‌شدند. این شیوه در شکل ۱ به نمایش درآمده است.

شکل ۱



حرکت غلط دست و انگشتان

تأثیر موسیقایی این شیوه همان‌قدر بود که اگر نوازنده روی قله سنگ می‌کوبید. هیچ نوع انعطاف، هیچ نوع وزن و عمق و هیچ نوع از زیبایی‌های طیف رنگین طنین که امروزه پیانیست قادر به تولید است در این شیوه یافت نمی‌شد.

اکنون انگشت در پوزیسیونی که در شکل ۲ نمایش داده شده بلند می شود.

شکل ۲

فقط این مفصل حرکت می کند



این مفاصل حرکت نمی کند

تاش فردی است. بخشی از آن نیز استعداد طبیعی است. طبیعت دست نوازنده بیش از آن که خیلی ها فکر می کنند در آن نقش دارد. روزگاری تصور عموم این بود که دست مناسب برای پیانو دستی بلند، استخوانی، بی گوشت و با نوک انگشتان سخت است. این اشتباه است. چنین دمستی شاید بتواند در اجرای پاساژهای سریع یا در گزافه گویی تکنیکال به درد بخورد، اما می تواند در تولید طنین زیبا بسیار بد باشد.

دست های روینشتاین چاق بود. انگشتانش به قدری پهن بود که اغلب برای نتواختن دو نت به جای یکی مشکل داشت! او این نقطه ضعف را، که از انگشتان بسیار پهن ناشی می شد، با زیباترین طنین ها جبران می کرد.

یک دلیل نت های غلط، که در اجرای وی زیاد شنیده می شد، همین بزرگ بودن انگشتان بود. دلیل دیگرش روح ناآرامی که در این مرد بزرگ جاری بود. در

دوره‌ی ما به این مرد «شیر پیانو» لقب داده بودند. چه شباهت ظاهری غربی بین او و شیر وجود داشت. روینشتاین، به واسطه‌ی حجم باور نکردنی کار عظیمش قادر بود از پس موانع فنی برآمده و از سرمایه‌ی موجود خود، انگشتانی که قادر به تولید خوش‌ترین طنین‌ها بودند، بیش‌ترین استفاده را ببرد.

می‌توان این را با نوازندگی زیلوفون مقایسه کرد. وقتی نوارهای زیلوفون با باگت‌های سفت نواخته می‌شوند، طنین حاصل خشک و فلزی است. اگر آن را با باگت نمدی و نرم عوض کنید طنین یک‌سره تغییر کرده نرم و زیبا می‌شود. ممکن است فکر کنید چنین چیزی در پیانو صادق نیست اما با کمی تمرین و کسب تجربه نظرتان برخواهد گشت.

به جای کلاویه‌ی پیانو، شخصی را رویه‌روی خود فرض کنید. در حالت اول به شخص بی‌چاره ضربه‌ای با مشت فرود آورید. دست شما در این حالت مقدار معینی نیرو با سرعتی بالا وارد کرده است. در حالت دوم کف دست خود را روی بازوی شخص گذاشته، به آرامی اما با اعمال نیرو وی را هل دهید. شما در هر دو حالت مقدار معینی نیرو وارد کرده‌اید، اما از دست خود پیرسید کدام را ترجیح می‌دهد!

چکش در مکانیزم پیانو مسافتی معین را طی می‌کند تا به سیم ضربه بزند. مسافتی که به نسبت، بسیار بیش‌تر از مسافت طی شده‌ی کلاویه است. اگر انگشت شما به کلاویه ضربه زده باشد، حرکت چکش نیرویی زیاد همراه با سرعتی بسیار بالا خواهد داشت به‌طوری که سیم فرصت کافی برای لرزش مناسب نخواهد یافت و اصطلاحاً طنین پیانو خشک و نافذ خواهد شد. حال همین نیرو را نه با ضربه، که با نرمش انگشتان و با کمک وزن دست - و گاهی وزن کل تن - اعمال کنید، در این حالت حرکت چکش به سوی سیم از قدرت و نیروی بالا اما به نسبت از سرعت کم‌تری برخوردار است، به طوری که به سیم فرصت

نوسان کامل می‌دهد، به عبارت دیگر، سیم هارمونیک‌های بیش‌تری تولید می‌کند. در این حالت خواهیم گفت نت نواخته شده طنین زنگ‌دار و زیباتری دارد.

آما تورهایی که به طور طبیعی تاش خوبی دارند

آما تورهای زیادی پیدا می‌شوند که در مورد خود موسیقی اطلاعات کمی داشته، اما دارای تاش بسیار زیبایی هستند، صرفاً به این دلیل که به طور اتفاقی آموخته‌اند چه‌گونه با درست‌ترین وضعیت بازو و بهترین قسمت نوک انگشتان بنوازند. یعنی به جای وارد آوردن ضربه‌ی استخوانی به سطح عاج، کلاویه‌ها را با بالش‌هایی گوشتی لمس کرده و طنینی به راستی زیبا تولید می‌کنند، بدون این‌که از شیوه‌ی تولید آن مطلع باشند. امیدوارم با توصیه‌های مناسب در این زمینه بتوانم ثابت کنم که حتا نوازنده‌ای با تاش ضعیف نیز می‌تواند به تاش معجزه‌آسایی دست پیدا کند.

البته مسلم است که گاه تاش تُرد و شکننده نیز به همان اندازه‌ی طنین آوازی شیرین و سلیس لازم است. در هنر نوازندگی «درخشش» نیز به همان اهمیتِ پِل‌کاتو مورد استفاده خود را دارد.

برای تولید صوت پَرطنین، یک توصیه عمومی این است که «تِه کلاویه» را بزنید. خیلی‌ها این را یاد نمی‌گیرند. کلاویه‌ی پیانو باید برای تولید طنین خوش، چه پیانو چه فورته، تمام مسیر ممکن خود را تا انتها طی کند. عادت نیمه‌راه گذاشتن کلاویه همان چیزی است که باعث تولید صوت کال و خام یا در اصطلاح بی‌رنگ یا «سفید» می‌شود. این عادتِی است که خیلی زود، حتا بدون این‌که از وجودش مطلع باشید، در شخص جا می‌افتد. بیش از همه، این عادت، نوعی تردید و عدم اطمینان وارد اجرا می‌کند که اصلاً هنرمندانه نیست. به نظر می‌رسد که نوازنده از نواختن خویش مطمئن نیست.

در طول چند تمرین بعدی، نوازندگی خود را آنالیز کنید. دقیقاً توجه کنید که آیا طول کلاویه را سرسری طی کرده‌اید یا آن را با اطمینان فشار داده‌اید. اطمینان داشته باشید تا وقتی در این کار تمرکز و تمرین نکرده باشید از هر ده نت یکی را از دست می‌دهید و همین مقدار خطا کافی است تا اجرای شما آماتوری شود! اگر حس کردید چنین نقطه ضعفی در اجرای شماست، به تمرین گام با تمپوی آرام بازگردید. به قطعات کاملاً ساده دارای ملودی خوب و آکوردهای همراهی ساده بپردازید. نوازندگان آماتور زیادی وجود دارند که در اجرای آکورد، بعضی نت‌ها را تا ته کلاویه و بعضی دیگر از همان آکورد را تا نصفه می‌زنند. این عمل تمام تأثیر هارمونیک قطعه را ضایع می‌کند. بی‌شک شما هرگز عضو این دسته نیستید اما آیا به راستی مطمئنید؟

فصل سوم

راز طنین خوش

برای تشریح «راز» طنین خوش باید به فردیت هر نوازنده توجه خاص داشت. هر شاگرد پیانو که آرزوی به‌دست آوردن تشخیص و فردیت دارد، باید پیش از هر چیز تصویر دقیقی از طنین خوش داشته باشد. بعضی‌ها با این حس به‌دنیا می‌آیند و احتیاجی نیست این مفهوم را برای آنان توجیه کنید چرا که به‌طور غریزی دارای آن هستند. درست مانند کسانی که به‌طور حسی درک بالایی از رنگ‌ها داشته و آن را به‌خوبی در ذهن‌شان به‌تعادل می‌رسانند. درست نقطه‌ی مقابل کسانی که مادرزادی کوررنگ به‌دنیا می‌آیند.

اگر شما حس طنین خوش دارید و آن را می‌شنوید خوشحال باشید. اگر هم ندارید مأیوس نشوید، چرا که با سخت‌کوشی و تجربه در گوش سپردن به پیانیست‌هایی که آن را دارند، طنین خوش را در خود خواهید پروراند. من شاگردان بسیاری را می‌شناسم که تاش بسیار بدی داشته اما در طول زمان، با کار مداوم و گوش سپردن زیاد، طنین زیبایی از انگشتان خود بیرون کشیده‌اند. با این حال اگر در مقابل صوت زیبا به‌کلی ناشنوا هستید شانس اندکی برای شما وجود دارد.

از طرف دیگر، کسانی وجود دارند که به طور طبیعی از شنوایی بالایی برخوردارند اما شرایط تکنیکی لازم برای تولید طنین خوش پیانو را ندارند، روی سخن ما با این گروه است.

قرار گرفتن دست و بازو در وضعیتی که طنین درست پدیدار شود تنها نیمی از کار است. شاگرد باید عواملی را که در تولید صوت خوش پیانو مشارکت دارند به روشنی در ذهن داشته باشد. من از زمان شاگردی تا به امروز، در جست‌وجوی اصول تکنیکی بوده‌ام. من شانس حضور در اجراهای خصوصی بسیاری از استادان بزرگ و از آن جمله، رویینشتاین را داشته‌ام و احساس می‌کنم عواملی را یافته‌ام که در تمام استادان بزرگ و صاحب طنین درخشان مشترک است. عواملی که نزد دیگران یافت نمی‌شود.

پیش‌تر در مورد آن قسمت از انگشت که در تماس با کلاویه قرار می‌گیرد صحبت شد. اگر این قسمت دارای بالش گوشتی مناسب باشد، نسبت به حالتی که سفت و استخوانی باشد، طنین بسیار خوش‌تری به گوش می‌رسد. قانون اصلی این است که اگر که به دنبال طنین آوازی و زنگ‌دار و نه طنین خشک و فلزی هستید، کلاویه را با قابل ارتجاع‌ترین بخش نوک انگشت بنوازید.

مسئله این قسمت، درست بعد از ناخن قرار ندارد. تنها کمی عقب‌تر در بند اول انگشت حس خواهید کرد که بالش گوشتی انگشت کم‌تر مقاوم، بیش‌تر فنری و الاستیک است. کلاویه را با این بخش انگشت بنوازید، نه با نوک انگشتان. در این قسمت صوت تولید شده استخوانی و تأثیر ناپذیر خواهد بود. برخی شیوه‌های قدیمی اروپایی نواختن با نوک انگشت را توصیه می‌کردند.

برای انجام این تمرین توجه‌تان را به شکل فصل دوم جلب می‌کنم. در آن‌جا به تأکید گفته شد که موقع اجرا، کل انگشت، تنها در مفصل اتصال انگشت به دست حرکت می‌کند. اگر انگشتان به این روش روی کلاویه قرار گیرند خواهید

دید که سطح تماس کمی عقب‌تر از نوک انگشت قرار دارد یا به بیان دیگر کلاویه با بزرگ‌ترین سطح انگشت نواخته می‌شود.

طنین آوازی و زنگ‌دار

هر قدر ارتباط انگشت با کلاویه کوچک‌تر باشد، طنین حاصله زمخت‌تر و سخت‌تر و هر چه بزرگ‌تر باشد، صوت تولید شده آوازی‌تر و زنگ‌دارتر خواهد بود. اگر مشغول اجرای پاساژی هستید که نیاز به طنین شفاف و ترد و شکننده دارد، از بخش کوچک‌تری استفاده کنید، یعنی با نوک انگشت بنوازید. این فقط یکی از عوامل ایجاد طنین خوش پیانو است و باید توسط تمام شاگردان پیش‌رفته‌ی پیانو کار شود. این خود به تنهایی طنین شما را بسیار بهتر خواهد کرد. اکنون لحظه‌ای به طنین خوش‌آیندی که اغلب در همراهی به کار می‌رود و انگشت شست نقش زیادی در آن دارد فکر کنید. سطح وسیع و فتری شست در این مورد حرف اول را می‌زند.

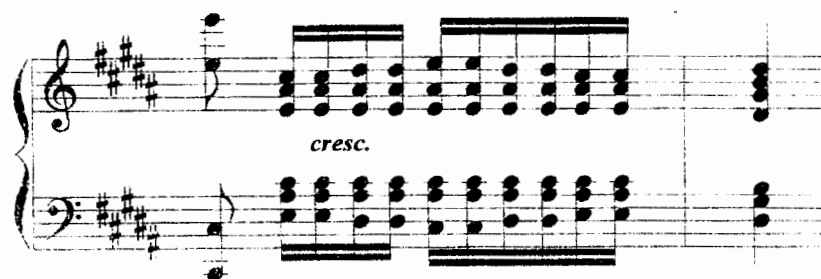
نقش مچ در طنین خوش

فقط تعداد اندکی از شاگردان به این ادراک می‌رسند که مچ چه نقش مهمی در نوازندگی پیانو بازی می‌کند. رانندگی با سرعت زیاد، در جاده‌ی پر دست‌انداز و در اتومبیل بدون کمک فتر، تجربه‌ی دردناکی است. این دقیقاً همان بلایی است که بر بسیاری شاگردان پیانو نازل شده است.

اگر بالش‌گوشتی سر انگشتان نقش تایر بادی را داشته باشد، مچ نیز نقش کمک فتر را خواهد داشت. غیرممکن است بتوان از مچ سفت، صوت آوازی به دست آورد. مچ باید همواره منعطف باشد. هر قدر نرمش کمک فتر بیش‌تر باشد دست‌انداز کم‌تر احساس خواهد شد.

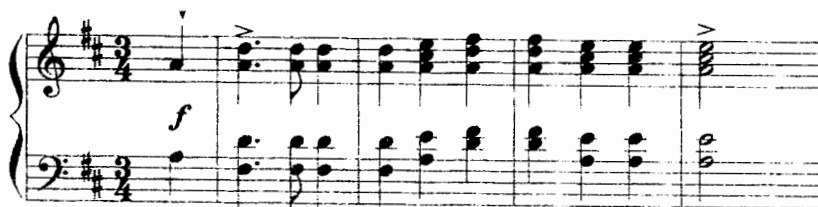
همین‌جا ضروری است در مورد استثنای این قاعده‌ی کلی و درخشان صحبت کنیم. اگر مشغول اجرای پاساژی مانند مثال ۳-۱ از «لاکامپانلا»ی لیست هستید، که به بیش‌ترین حد درخشش نیاز دارد، مچ سفت و انگشتان نوک تیز نه تنها جایز، بل که کاملاً لازم است.

مثال ۳-۱



پاساژ زیر از پایون شومان، که تقلیدی از بادی‌های برنجی است، باید با مچ سفت و نوک تیز انگشتان نواخته شود.

مثال ۳-۲



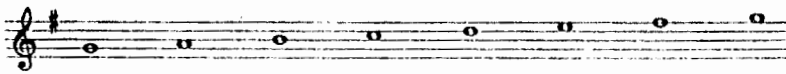
همین حرف در پاساژ زیبای مثال ۳-۳ از «اتود برای دوپل نت» موسکووسکی صادق است. این را باید با تاش سبک‌تر بنوازید.

مثال ۳-۳



پرورش طنین آوازی بخشی از تمرین روزانه است و هر شاگردی که از مرحله‌ی ابتدایی گذشته باید به طور جدی آن را در دستور کار خود قرار دهد. انواع تمرینات مختلف برای این کار وجود دارد که توسط استاد ماهر تدریس خواهد شد. یکی از ساده‌ترین مثال‌ها این که گامی آسان، مانند مثال ۳-۴ در نظر بگیرید.

مثال ۳-۴



ذهن خود، سیم‌ها را لمس و نوازش کنید. چکش‌های آهنین را جز در موارد استثنایی کنار بگذارید زیرا راز طنین خوش، نوازش باگت‌های مخملین است.

با فرود دست برای این تاش پرکرشمه، انگشت به طور طبیعی خم می‌شود. انگشت مستقیم مانند میخ یا سیخ به کار نمی‌آید. هنگامی که انگشت کلاویه را لمس می‌کند این احساس در او تولید می‌شود که گویا کلاویه را در مشت خود یا حتا در آغوش گرفته است! انگشت شما نباید به کلاویه سیلی یا مشت بزند. فرق حسی بزرگی در این بین وجود دارد. انگشتان شما باید کلاویه را دوست داشته باشند. این نوعی ارتباط و مراقبه و مکاشفه و معاشقه است. انگشت شما و کلاویه باید به وحدت برسند. آنان به یک موجود تبدیل خواهند شد همان‌گونه که شما و پیانو نیز یک موجود خواهید بود. سطح عاج سفید روزی زنده‌ی کلاویه را به دید سطح فلزی میز اداره نبینید. این برخورد غلط است. آن‌هایی که پیانو را به گونه‌ای می‌نوازند که انگار در حال ضرب گرفتن روی میز هستند هرگز به اصل درونی طنین خوش نخواهند رسید.

دوباره تمرین را تکرار کنید. این بار هنگامی که دست فرود می‌آید بزرگ‌ترین سطح تماس انگشت با کلاویه را بیاموزید. میچ تا اندازه‌ای منعطف است که معمولا در یک لحظه پس از تماس، زیرتر از سطح افقی کلاویه قرار می‌گیرد. به احساسات دست‌تان عمیقا توجه کنید. صوت، محصول آونگ به پایین دست است. تصویری بسیار آرام از این تاش نشان می‌دهد که در حرکت دست رو به پایین، هیچ نقطه‌ای در هیچ لحظه و جایی دارای وقفه یا سکنه نمی‌شود. اگر چنین توقی وجود داشته باشد ایجاد دست‌انداز می‌کند و سکنه‌ی عصبی به وجود می‌آورد. در انجام این تمرین، تنها با تمرکز عمیق و در سرعت کم قادر به عبور از هزار توی نادرست‌ها خواهید بود.

نت آغازین جمله یا فراز موسیقایی به این شکل نواخته خواهد شد.

هنگام انتقال لگاتو به جمله، انگشت‌ها را کاملاً نزدیک به کلایه قرار دهید. حرکات میچ متناسب با طرح آرتیکولاسیون و جمله‌بندی موسیقی انجام می‌شود. شاگردی که برای طنین خوش ارج قائل است صبور خواهد شد و در تمرین تمام گام‌ها، در هر دو دست، انگشت به انگشت تا هنگامی که اصول آن وارد ناخودآگاهش شود صبوری پیشه خواهد کرد، همان‌گونه که آزاد و راحت راه می‌رود پیانو خواهد نواخت، آن‌گاه در می‌یابد که در گوش خودش، نواختنش گیراتر و جذاب‌تر شده است. اما صد البته برای این مهم باید اول گوش کند! بعدها، در دنیای موسیقی خودش، هنگامی که «فورته» ای را در پاساژی می‌نوازد در خواهد یافت که بدون این که هیچ «ضربه» ای به گوش برسد، پیانو، با بالاترین قدرت درونش «می‌خواند».

اگر سکوت مهم است، پس شیوه‌ی توقف نت نیز به همان اندازه‌ی شیوه‌ی نواختن مهم است. صوت توسط یک صدا خفه کن^۱ نمدی که بر روی سیم‌ها قرار می‌گیرد از بین می‌رود. در قطعات پردرخششی مانند مثال پایین از اسکرتزوی می‌مینور مندلسون، صوت به همان سرعت و قاطعیتی که تولید می‌شود قطع می‌گردد.

مثال ۳-۵



اگر در انتهای پاساژهای تغزلی چنین قطعی داشته باشیم ناخوش آیند

1 - damper

خواهد بود. بنابراین در پاساژهای تغزلی نوازنده عکس عمل گفته شده را در «تولید» صوت انجام می‌دهد. مچ به نرمی و تدریجا بلند می‌شود تا جایی که انگشت شبیه به اوج گرفتن هواپیما کلاویه را ترک کند. مسلم است که در این حالت حرکت کلاویه نیز تدریجی و یک‌نواخت بوده و از برخورد ناگهانی و ضربه‌گونه‌ی خفه‌کن‌ها با سیم جلوگیری خواهد کرد.

تعداد بسیار زیادی از شاگردان روش صحیح «تولید» صوت را می‌شناسند اما مهارتی در اصل ساده و حیاتی «توقف» صوت پیدا نکرده‌اند. این‌ها جزئیاتی هستند که آنان که رؤیای استادی‌پیانو را در سر می‌پرورانند به آن توجه می‌کنند. به طور خلاصه در ایجاد طنین خوش، سوای نیاز به توانایی ذهنی و درونی درک زیبایی این طنین، تولید آن مستلزم توجه به موارد زیر است:

- ۱- سطحی از کلاویه که توسط بخش گوستی انگشت پوشیده می‌شود.
- ۲- «کمک فنر»های طبیعی دست که مچ نرم و منعطف را همراهی می‌کند.

فصل چهارم

ظرافت و اقتدار

چه گونه به ظریف‌ترین و قوی‌ترین تاش‌ها دست یابیم؟ در مورد ظرافت، لازم است هنجارو به هر چه در تولید این کیفیت بی‌نظیر مؤثر است توجه جدی داشته باشد. هنگامی که قطعه چنین تأثیری را ایجاد می‌کند، هدف هر شاگردی باید این باشد که به ظرافت و زیبایی تور حریر بنوازد. تور ابریشمی بهترین چیزی است که می‌توانم ظرافت را به آن تشبیه کنم. ساختاری سبک، نازک و لطیف که در طراحی آن نظم دقیق وجود دارد و با وجود آن همه ظرافت، هرگز هیچ گونه احساسی از ضعف یا عدم اطمینان به شما دست نمی‌دهد.

تکنیک

توضیح بخش تکنیکی چندان دشوار نیست. در قدم اول ساعد و بازو باید آن قدر سبک باشد که نوازنده احساس کند در هوا شناور است. دست شناور در هوا، پیش از هر نوع تمرین انگشتی مجزا و بیش‌تر به واسطه‌ی درک ذهنی صحیح از موضوع حاصل می‌شود و نحوه‌ی برخورد ذهنی در این جا بسیار مهم است. به دست آوردن ظرافت با بازوی سنگین ناممکن است. کوچک‌ترین نشانه‌ای از

سفتی یا گرفتگی عضلانی، به معنی کلمه گشنده‌ی ظرافت است. شاید بتوان گفت دست را آزاد و راحت بگذارید، اما از طرف دیگر آزاد گذاشتن واقعی دست، چیزی جز سقوط شل و بی حال آن به اطراف نخواهد بود. آنچه مدنظر است قرار دادن دست‌ها به گونه‌ای است که بدون هیچ‌گونه احساس فشار و انقباض عضلانی، حس «شناوری دست در هوا» حاصل شود. همان چیزی که اصل اول ظرافت را تشکیل می‌دهد.

زمینه‌ی ذهنی نقش مؤثری در کیفیت نوازندگی دارد. درست همان‌گونه که صدای مستقیم و آبی انسان، کیفیت احساسی خود، مانند خوشی، غم، درد، تحقیر و ترس را منتقل می‌کند، به همین ترتیب و احتمالاً با تأثیری بسیار مشابه، انگشتان و دست، کیفیاتی از این قبیل تولید می‌کنند. این تکنیک‌ها را باید چنان خوب آموخت که جزو طبیعت ثانویه شود و جزئیات تکنیکی به طور خودجوش در شما کار کند.

فقط آنان که تکنیک را آموخته‌اند قادر به تولید این کیفیات احساسی می‌شوند. هر کسی که اجرای روبینشتاین را شنیده می‌داند که پیانو می‌تواند روح را منتقل کند. نواختن شگفت‌انگیز روبینشتاین، به سرمنزل مقصود رسیده بود. هیچ شنونده‌ای نمی‌توانست در مقابل جذبه‌های حیرت‌انگیز او مصون بماند. او از نواختن با انگشت و مغز و قلب برگزیده و با روح بزرگش می‌نواخت.

شنونده‌های غیر حرفه‌ای در عمل برای درک روح موسیقی می‌آیند. آن‌ها به طور غریزی لحظه‌ی ورودش را می‌دانند و هنگامی که حادث می‌شود اجر خود را گرفته با دل راحت خانه می‌روند. آن‌ها چیزی از جزئیات موسیقایی نمی‌دانند اما روح درون را درک می‌کنند. هنگامی که پایانست اثبات می‌کند توانایی‌اش بیش از «فقط اجرای بی‌غلط نت‌ها» است، در سالن کنسرت به طرز شگفت‌انگیزی بازتاب پیدا می‌کند. درک تکنیک و دقایق حرفه‌ی اما، مختص

موسیقی دانان است.

شناور در هوا

اگر اصل «دستان شناور در هوا» را به استادی فرا گرفته باشید، قدم بعدی درک این معناست که ظرافت تنها شامل سبکی به معنای بی وزنی نمی شود. هزاران هنرجو تا حدودی قادر به سبک نواختن هستند، اما نت های بسیاری را در طول اجرا از دست می دهند یا بی هویت و کثیف اجرا می کنند، چنان که اجرای آنان حتی برای غیرموسیقی دان ها، به راستی ناراحت کننده می شود. ظرافت را هرگز نمی توان به قیمت قربانی کردن قطعه خرید. حتی در ظریف ترین پاساژها نیز، تمام نت های کلاویه، سفید یا سیاه، باید تمام راه خود را تا انتهای کلید طی کنند. این مهم ترین مسأله است. نگذارید تور حریر زیبای شما آغشته به لک یا سوراخ شود.

سومین اصل در اجرای ظریف، قرار داشتن همیشگی انگشت ها بر روی سطح کلاویه است. به این معنی که هنگام توقف نت یا بالا آوردن انگشت، سطح تماس انگشت و کلاویه از بین نرود. این اصل کوچک باعث جلوگیری از ضربه ی عصبی ناهنجار شده و اجرا یک دست می شود.

این کار، خصوصا برای شاگردان کم طاقتمشکل است. رسیدن به ظرافت، نیاز به حوصله و خصوصا تمرین متمرکز در تمپوی بسیار پایین دارد، چرا که فقط در این حالت قادر به تجزیه و تحلیل دقیق انگشتان و دست خود می شوید. باید دائما خود را بازپرسی کنید:

سوال های اساسی

«آیا دست من شناور است؟»

«آیا ته کلاویه را می زنم؟»

«آیا انگشتانم را بر سطح کلاویه نگه می دارم؟»

در اجرای ظریف، معمولاً بیش‌تر با نوک انگشتان و در اجرای رنگین و زنگ‌دار با سطح گوشتی آن نواخته می‌شود. متوجه شده‌ام هنگامی که خودم در حالت «بازوان شناور» قرار دارم، آرنج‌هایم اندکی از دو طرف بدنم فاصله می‌گیرند.

تمرین اجرای ظریف می‌تواند همراه با هزاران قطعه و اتود باشد. در زیر چند نمونه‌ی مناسب این منظور می‌آورم.

مثال ۴-۱ شوپن، برکوئز



مثال ۴-۲ راف، ریسنده





تصویری نظیری از آنتون روبینشتاین در پشت پیانو که توسط آن سعی خواهیم کرد نشان دهیم چه گونه «شیر پیانو» آن تأثیرات خارق العاده و معروف خود را تولید می کرد.

او همچون مجسمه‌ای سنگی بر روی صندلی پیانو می‌نشیند و تمام تأثیرات موسیقایی خود را از طریق ضربه و مشت نمایش می‌دهد. آنچه من از اجراهای زیبای نسل‌های گذشته دیده‌ام تماماً به شکلی دیگر صورت گرفته‌اند. به تصویر روینشتاین در صفحه‌ی قبل توجه کنید. در این تصویر، نقاش به حالتی دست یافته که تمام عکاس‌هایی که از روینشتاین عکس گرفته‌اند از دست داده‌اند. شاید به این دلیل که روینشتاین هنگامی که احساس می‌کرد کسی مشغول گرفتن عکس است ژست می‌گرفت و همین کار را خراب می‌کرد. اما این تصویر مهم نمایانگر همان روینشتاینی است که من می‌شناسم. نگاه کنید که به جای نشستن عمودی مجسمه‌وار، آن‌گونه که بیش‌تر کتاب راه‌نمای پیانو توصیه می‌کنند، چه‌گونه آشکارا میل به سوی ساز دارد. این برخاسته از میل او به ساز بود! روینشتاین در تمام فورته‌های مشهورش وزن بدن و شانه‌هایش را اعمال می‌کرد. این حرکت او بسیار مشهود بود. روینشتاین هنگام نواختن فورتیسیمو کنسرتوها بر فراز کل ارکستر قرار می‌گرفت. پیانو به طرز شکوه‌مندانه‌ای می‌گریخت تا فرمانروایی مطلق خود را بر ارکستر اثبات کند، با این وصف هرگز ضربه و تأثیری ناهنجار در طنین وی وجود نداشت.

کمک فنرهای طبیعی

مچ روینشتاین همواره در چنین پاساژهایی از هر گونه انقباض عضلانی آزاد بود. از موهبت کمک‌فنرهای طبیعی دست‌ها و بدن خود به خوبی استفاده می‌کرد. تاش اصولی و صحیح اعمال می‌کرد. نوازندگی وی نماینده‌ی عظمت و شکوهی بود که هرگز پس او ندیدم. هر بار که بر روی صحنه می‌روم نوای ساز او در گوشم طنین‌انداز است و آرزو دارم خود را به آن نزدیک کنم. هرگز پیانو را نمی‌کوفت، از آزار پیانو فرسنگ‌ها فاصله داشت. وزن طبیعی دستان و شانه‌های

خود را به ساز سرایت می‌داد و به جای زدن ساز، آن را نوازش می‌کرد.
 فرق عظیمی هست بین آماتور پیش پا افتاده‌ای که برای نمایش قدرت
 خود پیانو را می‌کوبد و هنرمند بزرگی که با وزن و فشار کنترل شده و تحت فرمان
 درآمده، طرحی زیبا از درخشش و جلا عرضه می‌کند. گشایش پولونز نظامی
 شوپن را به عنوان مثال در نظر بگیرید:

مثال ۴-۵



ابتدا آن را با مچ سفت و ساعد منقبض بنوازید، متوجه ناهنجاری صدا
 می‌شوید. اکنون با مچ منعطف نواخته و قسمت گوشتی انگشت را روی کلایه
 اعمال کنید به طوری که وزن و قدرت از شانه‌ها به سوی کلایه جریان پیدا کند.
 این قطعه‌ی زیبا اغلب به دلیل همین اجرای نادرست، خراب و ضایع می‌شود، در
 حالی که باید با طنینی خوش و کیفیتی غنی و آوازی اجرا شود.

همین مطلب در مورد «اسکرتزو سی‌بمل مینور» نیز صادق است. این از
 مهره‌های ستون فقرات هر کنسرواتوار بزرگ موسیقی است. اگر شوپن می‌شنید
 که امروزه این قطعه چه‌گونه اجرا می‌شود در گور به خود می‌لرزید! به جای اجرای
 شکوه‌مندانه‌ی آکوردهای پُر جبروت آغازین، گشایش این شاه‌کار اغلب با یک
 سری بنگ‌بنگ‌های نامربوط و آزارنده‌ی غیر قابل بخشش همراه می‌شود. این
 همان چیزی است که باعث شده در بسیاری از مسابقات پیانو، عده‌ی زیادی را از
 ادامه‌ی مسابقه محروم کنم، هر چند که نت‌ها را به راستی «صحیح» می‌نواختند.

در نواختن کلاویه‌ها قانونی آکوستیکی نهفته است. هر چه ضربه ناگهانی‌تر سخت‌تر و وحشیانه‌تر باشد، تعداد هارمونیک‌های تولید شده از رزونانس سیم‌ها کم‌تر و توخالی‌تر از زمانی است که سیم‌ها مانند تارهای صوتی حنجره‌ی انسان «خوانده» می‌شود.

نت‌های غلط

از آن‌جا که روینشتاین در سال‌های پایانی خویش، هر از گاه در طول رستال دارای نت‌های اشتباه می‌شد، بعضی شاگردان نادان فکر می‌کنند چون پیام درونی شاه‌کاری که روبه‌روی‌شان قرار دارد بسیار برتر از بعضی جزئیات «بی‌اهمیت» تکنیکی قرار دارد و چون «روینشتاین نیز نت‌های غلط می‌نواخت» پس آن‌ها نیز مختارند راه روینشتاین را ادامه و گسترش داده و نت‌های بسیار بسیار بیش‌تری را غلط بنوازند!

اجراهای روینشتاین در جوانی از نقطه‌نظر دقت به طرز خدشه‌ناپذیری دقیق بود. در سال‌های پیری اما، حجم تفکرات غنی موسیقایی و عظمت روح آن روس بزرگ، چنان سدشکن بود که برای رساندن پیام خود به شنوندگان هرگونه مرزی را می‌شکست. روینشتاین که در اواخر زندگی خود نت‌های غلط بسیاری را می‌نواخت هرگز کوچک‌ترین اشتباهی را بر شاگردان خود نمی‌بخشید. او برای شاگردانش به طرز خطرناکی دقیق بود!

ما به روینشتاین هر چیزی را می‌توانیم ببخشاییم، اما در روزگار ما، با این رقابت فشرده و نزدیک بیان‌یست‌های اقوام و ملل مختلف، هنرجو باید به هرگونه عدم دقت به عنوان گناهی نابخشدنی بنگرد. موضوع «دقت» به قدری مهم است که تمام فصل بعدی را همراه با «پایه‌ی استاکاتوی خوب» به خود اختصاص خواهد داد.

فصل پنجم

دقت در اجرا

چرا این قدر اجرای بی غلط نایاب است؟ بیشتر تر به دلیل بی ثباتی و ناپایداری ذهنی. آیا به راستی به آنچه می نوازیم واقفیم یا نت ها بی واسطه ی ذهن، مستقیم از حافظه مان بر روی ساز جاری می شود؟ هنگام اجرا آیا نام نت ها، این دوستان کوچک مان را می دانیم؟ اگر حتا نام نت ها را نیز نمی دانیم، انتظار درستی اجرا بی مورد است.

یکی از قطعات آسان خود را برداشته با تمپوی آرام و تمرکز بالا بنوازید. غلط ها محو می شوند. حال یکی از قطعات مشکل تر خود را برداشته و با تمپوی اندکی بیش تر از آنچه توانایی اجرای درست آنرا داشتید بنوازید، بلافاصله سروکله ی اجنه پیدا می شود. چرا؟ زیرا ذهن تان همراه نیست. تمام راز در ذهن است و هیچ جای دیگری نیست.

تمرین آرام و با تمپوی پایین اراده ی زیاد می خواهد. آسان تر آن است که بگذاریم شور و اشتیاق کاذب برای نواختن سریع از بین مان ببرد. شاگردی را به یاد می آورم که قادر به نواختن اتود کروماتیک شوین در تمپوی خارق العاده ای بود. در انتهای قطعه هم نوازنده هم شنونده از ترس نت های غلط به نفس نفس

می‌افتادند. در اجرای او سوای کدري‌ها و پريده رنگي‌ها، ساير اشتباهات نيز بود. هيچ لذت هنري در اجراي او وجود نداشت چرا که هيچ نقطه‌ي تنفس يا توقفي در طول قطعه وجود نداشت. زمان زيادي طول کشيد تا او متوجه نياز به تمرين با سرعت پايين شد.

مثال ۵۱



ابتدا از سرعت بسيار آرام شروع کنيد، سپس تدريجا به تند کردن قطعه بپردازيد. هرگز در تمپوي نوازيد که باعث سردرگمي ذهني و فيزيکي مي‌شود. هيچ محدوديتي در سرعت وجود ندارد مشروط بر اين که بتوانيد دقيق و صحيح بنوازيد.

آزمون مناسب براي بي بردن به ميزان توانايي در اجراي دقيق اين است که قادر به نواختن قطعه‌ي سريع در سرعت‌هاي متفاوت باشيد. غالباً نواختن چنين قطعاتي در تمپوي متوسط سخت‌تر از اجراي بسيار سريع آن است. براي اين منظور مترونوم وسيله‌اي عالي است اما استفاده از آن هميشه نيز آسان نيست. کافي است امتحان کنيد! پاساژ مورد نظر تان را با مترونوم بنوازيد. ابتدا در تمپوي بسيار آرام شروع کنيد، سپس با بالا بردن تدريجي سرعت، پاساژ را تکرار کنيد، تکرار و تکرار تا اين که به تمپوي مناسب قطعه برسيد. حتا گاهي اندکي تندتر از آن، مشروط بر آمادگي ذهني و فيزيکي بنوازيد. سپس همين کار را بدون

مترونوم انجام دهید.

هنرجو باید حس تمپو را در خود پرورش دهد. در واقع شخصیت تمام رپرتوار موسیقی را می‌توان از روی اختلاف تمپو، رده‌بندی کرد. هنرجو باید بیاموزد از روی غریزه، سرعت موومان‌های مختلف سونات‌های بتهوون یا نکتورن‌های شوپن را از بافت موسیقی حدس بزند. مسلم است که در این مورد همواره اختلافی بین انسان‌های مختلف وجود دارد، اما تمپوهای اغراق‌آمیز - چه زیاد تند و چه زیاد کند - از مشهورترین اقسام بی‌دقتی به‌شمار می‌آیند.

دست چپ

در مقوله‌ی عدم دقت، یکی از رؤسای خلاف‌کاران، دست چپ است. دست راست صدها هنرجوی موسیقی دقت بالایی دارد اما هنگامی که به دست چپ آن‌ها می‌نگرید به نظر می‌رسد خاطرشان جمع است که هرگز اتفاق ناجوری نمی‌افتد، اما می‌افتد!

دست چپ به اجرا کیفیت و شخصیت می‌بخشد. در تمام پاساژها، جز آن‌هایی که همراهی ساده‌ای برای دست دیگر محسوب می‌شود، همان نقش دست راست را با همان اهمیت بازی می‌کند.

دست چپ خود را گونه‌ای کار کنید که انگار دست راست نداشته و مجبورید تمام بار معنایی موسیقی را با یک دست نمایش دهید. پارت دست چپ خود را بارها به طور مجزا اجرا کنید. به آن فردیت و شخصیت خود را بدهید. نوازندگی شما پیش‌رفت بسیار خواهد کرد. گاه نیز فیگورهای تماتیک زیبایی را کشف می‌کنید که تا پیش از این هرگز با آن‌ها برخوردی نداشته‌اید.

اگر در مورد دست چپ خود مشکوک هستید، که مسلماً دلیل خوبی نیز

برای این کار خواهید داشت، تصور کنید که دست راست‌تان برای دو یا سه روز از خدمت معاف است. تمام توجه خود را متوجه دست چپ کنید. پس از این دوره، با افزودن دوباره‌ی دست راست، فرق بسیاری در اجرای خود مشاهده می‌کنید. قطعات و اتوهای دست چپ البته مفید هستند، اما به عنوان موجودات «عجیب‌الخلقه» هرگز نتوانسته‌اند به تنهایی تمام اطمینان مرا به خود جلب کنند.

انگشت‌گذاری و شیب دست

در این میان دو عامل دیگر نقش مهمی بازی می‌کنند و نوازنده باید در هر اجرایی پای‌بند این دو عامل باشد. اولاً باید انگشت‌گذاری متفکرانه انتخاب شود به طوری که بهترین انتخاب برای پاساژ موردنظر باشد. ثانیاً پوزسیون یا «شیب دست» برای اجرای پاساژ مربوطه باید انطباق‌پذیرترین باشد.

اغلب مواقع شاگردان در پاساژی خاص کارشان به کتک‌کاری با ساز می‌رسد. دست آخر نیز نومیدانه به غیرممکن بودن آن اقرار می‌کنند و دست از کل قطعه می‌کشند. در حالی که تغییری کوچک در پوزسیون دست، مانند اندکی بالا یا پایین بردن مچ یا دادن اندکی شیب به اطراف مشکل را به طور کلی حل می‌کند.

غیرممکن است بتوان به هنرجو دارویی تجویز کرد که درد تمام پاساژهای دنیا را حل کند! اما یک قانون خوب و کارساز این‌که: آسان‌ترین پوزسیون همیشه بهترین است. سعی کنیم برای هر دست منفرد، با کیفیات آناتومی مخصوص خود، آسان‌ترین شکل اجرای پاساژ را تجربه کنیم.

مچ در استاکاتو

استاکاتو، که به عنوان نوعی از انواع تاش در نظر گرفته می‌شود، اغلب با

سر و صدای سطحی حاصل از ضرب‌گیری انگشتان بر سطح کلایه پیوند خورده است. این صدای کوبه‌ای در بعضی پاساژها منطبق بر تأثیر درونی موسیقی به نظر می‌رسد، اما باید مراقب خطرهای آن بود. شاگردی را می‌شناسم که در طول اجرای پاساژی با بافت استاکاتو، صدای برخورد ناخن‌هایش با کلایه‌ها همچون صوت دوردست تعدادی کاستانت نامیزان، موسیقی را همراهی می‌کرد! ترفندی ساده این صدا را از بین برده و شخصیت استاکاتو را برجسته می‌کند. مچ را اندکی بالا بیاورید. با بالا بردن مچ، ضربه از زاویه‌ای دیگر وارد می‌شود. سبک‌تر و مطمئن‌تر است و در پاساژهای چابک تأثیر فراوان می‌گذارد.

میزان‌های گشایش مثال ۲-۵ از اتود استاکاتوی روبینشتاین را ابتدا با پوزیسیون معمولی مچ نواخته، سپس مچ را اندکی بالا ببرید تا سبکی آن محسوس شود.

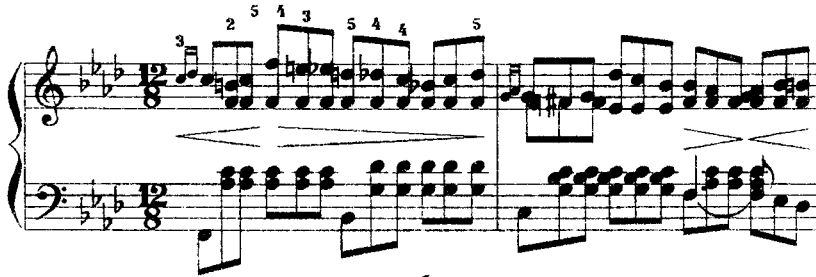
مثال ۲-۵



استاکاتوهای انگشتی نیز، که با کشیدن ضربه گونه‌ی انگشت‌ها به طرف خود یا به اصطلاح «گردگیری» کلایه‌ها تولید می‌شود، هنگامی که درست اجرا شوند تأثیرگذارند. همچنین نوع درخشان دیگری از استاکاتو وجود دارد که نمونه‌ی آن را در نکتورن اپوس ۳۲ شوپن (مثال ۳-۵) می‌توان یافت و کل ساعد در اجرای آن نقش بازی می‌کند. مچ در این نوع از استاکاتو ثابت می‌ماند، اما در تمام شرایط انگشت‌ها به پایین خمیده‌اند. به جای سقف به انگشت‌های تان نگاه

کنید!

مثال ۳-۵



اساس لگاتوی زیبا

واژه‌ی لگاتو، به مفهوم به هم بسته شده^۱ هزاران هنرجو را گمراه کرده است. بستن نت‌ها به یک‌دیگر آسان است اما چه گونه؟ همواره لحظه‌ای وجود دارد که دو صوت همزمان وجود دارند. در لگاتو، پس از آن که نت دوم را نواختیم، نت اول را رها می‌کنیم. اگر نت اول دیر رها شود، یعنی زیادتر از اندازه‌ی لازم ادامه پیدا کند، لگاتو خراب می‌شود. از طرف دیگر توقف زودتر از موقع آن نیز تأثیری مشابه پورتامنتو ایجاد خواهد کرد. توجه به این نکته ضروری است که در نوازندگی پیانو لغت پورتامنتو به مفهومی کاملاً مخالف مترادف خود در آواز و سازهای زهی بکار می‌رود^۲.

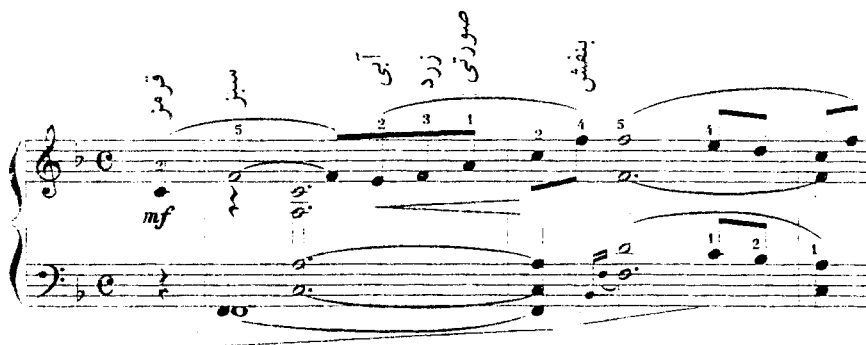
نت‌های لگاتو صحیح باید در یک‌دیگر غلت بخورند یا شناور شوند. شناور شدن نت‌ها در یک‌دیگر فقط در صورتی ممکن است که کیفیت طنینی نت‌ها مشابه باشد، به بیان دیگر تمام نت‌ها باید از یک رنگ صوتی انتخاب شوند. اگر یک جمله‌ی تماتیک را با تاش‌های متنوع اجرا کنید، تأثیر لگاتوی خود را خراب می‌کنید. نت‌های یک جمله‌ی موسیقایی دانه‌های مروارید

1 - bound

۲ - احتمالاً منظور نویسنده پورتاتو است.

گردن‌بند هستند که با نخ درونی خود، خط لگاتو، به یک‌دیگر بسته شده‌اند. بسیاری از نوازندگان نا آشنا به لگاتو صحیح، این دانه‌ها را با رنگ‌ها و تاش‌های متفاوت حتا متضاد اجرا می‌کنند، در حالی که باید آن‌ها را با یک رنگ، یک شکل، یک وزن و یک کیفیت اجرا کرد. اجرای نوازندگان تازه‌کار چنان به شدت دچار تغییر حالت می‌شود که بر فرض جمله‌ای از شومان به شکل زیر درخواهد آمد:

مثال ۴-۵



مسلم است که اگر لااقل برای یک جمله‌ی کامل از یک تاش استفاده شود تأثیر اجرا بسیار تغییر خواهد کرد. هنگامی که رنگ‌ها همانند منشور با یک‌دیگر تناسب داشته باشند تأثیر بسیار زیباتری ایجاد می‌کند.

ترومری^۱ شومان را چند بار بنوازد. سعی کنید شخصیت جملات آن را با توجه بسیار به مطالب فصول گذشته در مورد اصول تولید طنین خوش نمایش دهید.

اصل دیگر اجرای لگاتو در ساز پیانو این که، هر چه طول زمانی نت‌های یک پاساژ لگاتو بلندتر باشد، اجرای لگاتوی آن نیز مشکل‌تر می‌شود. در مورد ویولن، اوضاع کاملاً متفاوت است. «ایر بر روی سیم سل» باخ را در نظر بگیرید که

1 - Träumery

به راستی نت‌های کشیده‌ی بسیاری دارد. نوازنده‌ی ویولن می‌تواند در صورت تمایل دو برابر زمان آن‌ها، نت‌ها را بکشد. این کار بر روی پیانو، به خاطر کیفیتِ دیمینوئندو شونده‌ی نت‌ها مطلقاً محال است. بنابراین در یک پاساژ لگاتو در تمپوی پایین، هنرجو به راستی دچار مشکل می‌شود. او باید تک‌تک نت‌ها را با طنینی کاملاً درخشان و زنگ‌دار بنوازد تا پیش از اجرای نت بعدی از بین نرود. در اجرای نت بعدی نیز مقدار دیمینوئندویی را که صورت گرفته محاسبه کند، به طوری که نت جدید حالت ضربه به خود نگیرد.

مثال ۵-۵. شوپن، نکتورن، اپوس ۵۵ شماره ۱



گام‌ها موقعیت درخشانی برای تمرین استاکاتو و لگاتو در اختیار قرار می‌دهند. منتها گام‌ها بی‌فایده خواهند بود مگر این‌که هنرجو «گوش» خود را نیز با انگشتانش همراه کند.

می‌گویند موتزارت هنگام اجرای قطعه‌ای از خود که دو دست در انتهای دو طرف پیانو قرار داشته‌اند، نت وسط را با دماغ خود نواخته است! این مرا به یاد جمله‌ای از روبینشتاین بزرگ می‌اندازد که در جواب سوآلی در مورد انگشت گذاری پاساژی گفته بود: «با دماغت بنواز، اما درست بنواز!» اگر تمام هنرجویان می‌آموختند که با گوش باز نواخته و زیبایی‌ها را تشخیص دهند، شغل معلمی پیانو بسیار شیرین‌تر می‌گشت.

دقت، لگاتوی زیبا و استاکاتوی پاکیزه به قدری اهمیت دارد که توجه اساسی به آن‌ها مآجور خواهد بود. کتابی از قطعات استاندارد پیانو، پایین‌تر از سطح توانایی خود انتخاب کرده، با تمرین جدی و پرفکر، جمله به جمله را با توجه بسیار زیاد به آن‌چه «می‌شنوید» بنوازید.

تاش زیبا و لگاتوی عمیق، تنها با آرزو حتا با ساعت‌ها تمرین روزانه اما بی‌فکر به دست نمی‌آید. این در پرتو پرورش احساس شنوایی و ظرایف زیباشناسی در ساعت‌های طولانی تمرین میسر می‌شود. سعی کنید همان‌قدر برای زیبایی کار کنید که برای تکنیک کار می‌کنید. اگر تکنیک برای شما معنایی جز تبدیل دو دست به ماشین‌های مکانیکی نداشته باشد، تکنیک در اجرای شما بی‌ارزش خواهد بود. موسیقی انگشت است، ذهن است، قلب و روح است. با هر چهار تا بنوازید.

متأسفانه این اعتقاد را دارم که قرن‌ها تمرین در جهان، تنها به این خاطر که در خدمت زیبایی نبوده، به هدر رفته است. در سال‌ها هزاران رسی‌تال پیانو در بزرگ‌ترین مراکز موسیقی جهان برگزار می‌شود. آن‌ها راسپودی‌های لیست را می‌نوازند، کنسرتوها و سونات‌ها را می‌نوازند، پس چرا نامی از آن‌ها نمی‌شنویم؟ اغلب نوازندگان به راستی توانایی انگشتی بسیار بالایی از خود به نمایش می‌گذارند، سیرکی از نمایش بندبازی ده انگشت پولادین. در اجرای آنان اما، یک کیفیت بزرگ فراموش شده، زیبایی. یعنی آن‌چه جهان هنوز دوست می‌دارد و پاداش خود را برای آن نگه داشته است.

اگر این مجموعه از سخنان توان جلب توجه چند هنرجو را از گوشه و کنار این جهان داشته، به آنان نیاز به زیبایی را و تشنگی برای آن را در تمام لحظات کسل‌کننده‌ی تمرین پیانو شناسانده باشد، من اجر خود را گرفته‌ام.

اکنون صبر کن

گوش فراده

آیا تفکرات و احساسات آهنگ ساز را نشان می دهی؟

آیا آن چه را که خود احساس کرده ای و آرزو داری

نشان می دهی؟

هر چه هست

هر کجا و از هر چه

چیزی نشان ده!

فصل ششم

حفظ کردن موسیقی

از حفظ نواختن همهی قطعات، رسمی نسبتاً جدید است. در زمان هایدن و موتزارت و بتهوون، فقط معدودی از موسیقی دانان قطعات را حفظ می کردند. همان گونه که در روزگار خود ما فقط برخی رهبران مشهور، پارتیتور را کنار می گذارند و از حفظ رهبری می کنند. البته این رسم به تدریج در حال جا افتادن است. در بیست و پنج سال گذشته فقط معدودی از نوازندگان سطح بالا از نت استفاده کرده اند. شنیده ام که «پونو»^۱ پیانیست فرانسوی، در کنسرت های آمریکا از نت استفاده کرده است.

واضح است که ورق زدن نت جلو انبوه تماشاگران، تا چه اندازه مخل فضای سالن کنسرت است. درست به همین دلیل، حفظ کردن موسیقی تبدیل به امری اجتناب ناپذیر شده است. البته حفظ کردن تمام ادبیات موسیقی که با آن درگیر هستید ضرورت عاجل ندارد. فقط قطعاتی را حفظ کنید که حفظ کردن شان مفید و لازم است. حفظ کردن را تبدیل به حرفه نکنید.

انگشت روی کسانی نگذارید که آنا حفظ می شوند. به نظر می رسد این

1 - Pugno

اشخاص حافظه‌ی تصویری دارند. آن‌ها شبیه به دوربین عکاسی، تصاویری ذهنی برمی‌دارند اما غالباً به همان سرعتی که مطالب در ذهن‌شان نقش می‌بندد، به همان سرعت نیز پاک می‌شود. اگر احساس می‌کنید در حفظ کردن کند هستید نگران نشوید. من به تجربه دریافته‌ام هنرجویانی که به قدرت حافظه‌ی خود زیاد تکیه می‌کنند، اغلب دچار اشتباه می‌شوند. حافظه‌ی آن‌ها قابل اتکا و دقیق نیست و درست زمانی که به آن احتیاج دارند، شرمند می‌شوند! من این مطالب را از قصد بیان می‌کنم، زیرا می‌دانم تعداد کثیری از شاگردان پیانو با حفظ کردن موسیقی مشکل دارند. هر چه بیش‌تر بر روی حافظه‌ی خود کار کنید آن را بیش‌تر تقویت کرده‌اید.

موسیقی را جمله به جمله و نه میزان به میزان حفظ کنید. واحد موسیقایی میزان نیست، جمله است. آن‌چه به خاطر می‌ماند معمول نیست، فکر است. وقتی شعری را حفظ می‌شوید، سمبول‌های الفبایی آن نیست که در ذهن‌تان نقش بسته، بل که تصویر زیبای آن شعر و مفاهیم اندیشگی آن به یادتان مانده است. شاگردانی را می‌شناسم که وقت بالارزش را با حفظ کردن تک به تک نت‌ها هدر می‌دهند. این کار هیچ مفهومی ندارد. فکر و ایده‌ی آهنگ‌ساز را بگیرید، باقی کار بدون نیاز به نگرانی خود به خود انجام می‌شود.

به همان دلیلی که حفظ کردن باید جمله به جمله صورت گیرد، شخص باید دانش عمیقی از هارمونی داشته باشد. این به حفظ کردن پایه‌ی هارمونیک قطعه کمک می‌کند. آکوردها، کلمه‌های زبان موسیقی هستند. تنظیم آکوردها در جمله‌ی موسیقی به آزادی ترتیب کلمه‌ها در جمله‌ی ادبی نیست، به همین دلیل، توالی منظم آکوردها در هارمونی، گاه نیز روند سکانس گونه‌شان، به حفظ کردن موسیقی کمک اساسی می‌کند.

حافظه‌ی من انگار تا دوازده سالگی به کلی خاموش بوده است. پس از آن

نیز به سختی قادر به حفظ قطعه‌ای می‌شدم. امروز اما، با پشتوانه‌ی سال‌ها تجربه، حفظ کردن برایم کار آسانی است. حفظ کردن موسیقی به تداوم، زمان و آموزش نیاز دارد. به تمام کسانی که مشکل حافظه دارند امیدواری می‌دهم که هراس به خود راه ندهند.

آن‌چه را که حفظ می‌کنید خوب حفظ کنید. بسیاری از آماتورها قادر به از حفظ نواختن بخش بزرگی از ادبیات موسیقی هستند اما نمی‌توانند یک قطعه را از سر تا ته درست اجرا کنند. البته آن‌ها میزان اول هر قطعه‌ای را عالی اجرا می‌کنند! مسلم است که یک کنسرت‌پیانست، میلیون‌ها نت را به حافظه‌ی راکد خود انتقال داده است و قادر به لحظه‌ای بازگرداندن آن‌ها نیست. اما در برنامه‌ریزی کنسرت فصلی، اگر به وی سفارش اجرای کنسرتویی قدیمی را که مدت‌ها سراغ آن نرفته بدهند، به تمرین دوباره پرداخته و در زمانی کوتاه تمام و کمال به یاد خواهد آورد. سرعت یادآوری ثانویه بستگی دارد که از ابتدا چه قدر آن را خوب فرا گرفته است.

تمرین روزانه

مشق هر روز، حتا به مقدار کم، بسیار بهتر از تمرین هر از گاهی است. فقط تمرین منظم نتیجه می‌دهد.

چهار ساعت تمرین روزانه زمان بسیار خوبی است. تمرین زیادی به همان اندازه‌ی تمرین کم بد است. هنرجوی جوان باید هر چه سریع‌تر سطح تکنیک خود را بالا بکشد. هیچ میان‌بری وجود ندارد. برای رسیدن به قله‌ی کوه، کوهنوردی لازم است. نمی‌توان کوه را دور زد یا پایین رفت، باید مستقیم بالا رفت. در سطوح ابتدایی تأکید واقعی استاد باید بر تکنیک شاگرد باشد تا در سطوح بالاتر که تکنیک به مسأله‌ای فرعی تبدیل می‌شود و خود ذات موسیقی

حرف اول را می‌زند اشکالی پیش نیاید. دو ساعت تمرین روزانه برای تکنیک چندان زیاد نیست. نمی‌دانم چه گونه می‌توان از کوه عظیم تکنیک پیانوی مدرن با کم‌تر از روزی دو ساعت کار بالا رفت. در این روزهای رقابت بزرگ تکنیک، اگر این تمرینات جدی گرفته نشود، پیش از این که امید رقابت با دیگران را پیدا کنید به مردان و زنان مسن و از دور خارج تبدیل خواهید شد.

تکنیک، تنها وسیله‌ی بیان مقصود است و بدون این وسیله شخص به مقصد نخواهد رسید. ممکن است که در موتور بزرگ و سیاه و دوده‌ای یک اتومبیل هیچ زیبایی خاصی نهفته نباشد، اما برای به ثمر رساندن سفر به سرزمین رؤیایی با درختان بلند و گل‌های زیبا، باید وسیله‌اش را داشته باشید. پیش از رسیدن به سرزمین رؤیایی اجرا و تفسیر درخشان، باید کیلومترها گام کیلومترها آریژ و کیلومترها اکتا و سفر کنید. همواره تمرین خود را برنامه‌ریزی و قسمت‌بندی کنید. تمرینات تکنیکی را در یک زمان و تمرین روی قطعات را در زمانی دیگر انجام دهید. هر قسمت را از بُعدی متفاوت بنگرید.

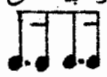
در زمان تمرین از هر گونه اضطراب و آشفتگی پرهیز کنید. ذهن شما باید به طور ثابت و بلااستثنا در طول تمرین با شما باشد و گرنه خاطر جمع باشید، کیفیت تمرین‌تان جدا پایین می‌آید. نیم ساعت تمرین با تمرکز بالا، عشق به کار و وقف روح به موسیقی، فایده بیش‌تری از دو ساعت تمرین بی‌هدف دارد. اگر حتا یک نت را در حالی نواخته‌اید که ذهن‌تان جای دیگری بوده است، تمرین نکرده‌اید. اگر با روح تمرین کنید مفهوم خسته شدن را نخواهید فهمید. من اغلب سه یا چهار ساعت تمرین می‌کنم در حالی که اصلا متوجه گذر زمان نشده‌ام.

تنوع در تمرین روزانه

تنوع در تمرین یکی از مهم‌ترین مسایل است. تکرار یک نواخت به

شیوه‌ی زندانیان با اعمال شاقه، غیر ضروری، احمقانه و بدترین نوع تمرین است. گام دو مازور را در نظر بگیرید. می‌توان آن را به صداها شیوه‌ی متفاوت با ریتم‌ها، سرعت‌ها و تاش‌های متفاوت اجرا کرد. دست‌ها می‌توانند با یک‌دیگر متفاوت باشند، یک دست لگاتو و دیگری استاکاتو بنوازد. به کار گرفتن فکر و خلاقیت باعث می‌شود در تمرین روزانه حوصله‌تان سر نرود.

ریتم

تمرین ریتم هرگز نباید کنار گذاشته شود. به ریتم درونی قطعه باید به عنوان شخصیت قطعه نگریست که با طرحی قوی و استوار، پشت صحنه‌ی اجرا قرار گرفته است. این هرگز به معنای اجرای خشک مترونومی نیست، کاملاً برعکس، این‌جا در مورد ریتمی که زنده است و نفس می‌کشد صحبت می‌کنیم. ریتمی که الگوهایش مستقیماً با درون آدمی ارتباط پیدا کرده و جریان خون را تندتر می‌کند. به طور مثال خیلی از مواقع فیگوری مانند  در دست‌تان هرنجوبی بی‌علاقه و بی‌حس و حال تبدیل به موجودی مانند  می‌شود که در بافت درونی قطعه چون موجودی ناقص‌الخلقه نمود پیدا می‌کند. در حالی که اجرایی با درک واقعی و نه صرفاً مترونومی، از فیگور  با تأکید درونی دولاچنگ آن، همچون آپاجیاتوری بر چنگ نقطه‌دار بعدی، اجرایی به شدت زنده از قطعه به وجود می‌آورد.

به نظر می‌رسد کولی‌ها، مجارها، لهستانی‌ها و روس‌ها درکی درونی و غریزی از ریتم دارند. اما تجربه به من ثابت کرده که آمریکایی‌ها معمولاً در این حس رفوزه‌اند. ریتم یکی از درونی‌ترین عوامل انسانی در موسیقی است. برای پروراندن حس ریتم، نواختن دوئت و تریو و دیگر اشکال موسیقی مجلسی و شنیدن اجراها و موسیقی‌های دارای ریتم درونی قوی و زنده کمک بزرگی است.

همراهی کردن نوازنده یا خواننده‌ای قوی نیز یکی از روش‌های بسیار خوب آگاه شدن هنرجوی خواب‌آلوده به نقایص و کمبودهای ریتمیک درونی خود است. گاهی پیانیست جوان در می‌یابد که به هیچ وجه قادر به همراهی نیست و به شدت تکان می‌خورد چرا که به نظرش می‌رسد توانایی‌اش بسیار کم‌تر از آن است که تصور می‌کرده. البته این به هیچ وجه صحیح نیست و با «گوش فرا دادن» به آن چه رخ می‌دهد، خطاهایش تصحیح می‌شود. اغلب پیانیست‌ها تجربه‌ی نخستین‌شان در همراهی خواننده یا نواختن پارت هارپ و گلوکن‌اشپیل با پیانو در ارکستر را به خاطر می‌آورند. آنان معمولاً دچار معضل شده و عرق سرد بر پیشانی‌شان نشسته است.

ریتم را نباید چون جسد موجودی بی‌جان نگریست. ریتم موجودی زنده، پرشور و رقصنده است. ریتم هر قطعه شخصیت مستقل خود را دارد. در اجرای قطعه‌ای با ریتم کشنده‌ی تاپ‌تاپ‌گونه به سبک مارش نظامی شویرت هرگز ریتم چابک و با روح اتود شوپن را نمی‌بینیم.

ریتم درونی و فیگورهای استاندارد نباید با تغییر تمپو و آرام و تند شدن قطعه یا با هر شکل آگوگیکی دیگر مانند اجراندو یا ریتارداندو تغییر کند. همواره باید حضورش محسوس باشد.

سرعت

محدودیتی فیزیکی در دستیابی به سرعت‌های بالا وجود دارد که بین انسان‌های مختلف متفاوت است. این محدودیت همان قدر که فیزیکی است ذهنی نیز هست. بعضی شاگردان محدودیت سرعت دارند. اما بیش از حد به سرعت بها ندهید. تمام مفاهیم موسیقایی در سرعت خلاصه نمی‌شود. توانایی به دست آوردن سرعت‌های خارق‌العاده به هیچ وجه تضمین‌کننده‌ی توانایی‌های

موسیقایی نیست. بعضی شاگردان به راستی «مثل برق» پیانو می‌زنند اما کار دیگری از دست‌شان بر نمی‌آید. بعضی‌ها خیلی زود امکانات سریع نواختن را پرورش می‌دهند، برخی نیز با صبر و کوشش بسیار به آن دست می‌یابند. هیچ قاعده‌ی مشخصی هم برای آن وجود ندارد. احتمالاً بهترین اصل کلی، نواختن با دستان بسیار آزاد و شناور است. انقباض ماهیچه و سرعت هرگز یک‌جا جمع نمی‌شوند.

من همواره توانایی نواختن با سرعت‌های بالا را داشته‌ام. یکی از اشتباهات بزرگی که استادم سافونوف در مورد من مرتکب شد این بود که هرگاه متوجه می‌شد من در کاری بسیار خوبم مرا در آن کار وادار به زیاده‌روی می‌کرد. او هرگز به من قطعه‌ای تدریس نمی‌کرد که موقعیتی برای براوورا، «ماهرنوازی» و سرعت نداشته باشد، گویا تنها این قطعات است که ادبیات غنی پیانو را تشکیل می‌دهد.

همواره روی نقاط ضعیف خود کار کرده و نقطه ضعف خود را بر طرف کنید. نقاط قوت خود به خود وظیفه‌شان را انجام خواهند داد.

خطر براوورا^۱

کیفیت ناشناخته‌ای درون همه‌ی ما وجود دارد که اعمال نمایشی را می‌پسندیم. هنگام کشف قطعه‌ای که چون آتش می‌جهد و می‌سوزاند، توجه‌مان جلب می‌شود. این قطعات خطرناکند، زیرا شخص را از بخش متعالی‌تر هنرش دور می‌سازند.

در اجرای براوورا، روح و شخصیت قطعه همه چیز است. براوورا نوازی جرأت می‌خواهد. شخص تصمیم می‌گیرد که پاسازی درخشان را بنوازد، شانس

1 - Bravura

خود را امتحان کرده، وارد گود شده و موفق می‌شود. سپس غرق در هیجان این موفقیت، وقت پر ارزش را در پرورش براوورا نوازی هدر می‌دهد و از سایر جنبه‌ها و دقایق تکنیک غافل می‌ماند.

براوورا خیلی پیش از موقع هنرجو را معتاد می‌کند. شاگرد پیش از آن‌که قادر به اجرای بی‌غلط حتا یک اتود چرنی باشد، می‌خواهد کنسرتوی چایکوفسکی بنوازد. یک‌بار با شاگردی آشنا شدم که هیچ چیز جز قطعات براوورا بلد نبود. او به خوبی قادر به برانگیختن تحسین خاله و عمه‌اش بود، اما حتا خواب اجرای یک برنامه‌ی کوتاه در جمع حرفه‌ای‌ها را نمی‌توانست ببیند.

یکی دیگر از خطرات براوورا این است که بسیاری در آن به چشم نوعی درگیری موسیقایی نگاه می‌کنند. با افزایش تمبو و زور دینامیکی، نت‌ها به تدریج کدرتر شده، اکتاوها قاطی و تریل‌ها بی‌ربط‌تر می‌شود. اجرای صحیح براوورا درست عکس این است. با افزایش مشکل تکنیکی، اجرا باید هر چه تمیزتر از آب دربیاید. با شروع تأثیر «اوج گرفتن و به لرزه درآوردن» باید وضوح و درخشش هر چه بیش‌تری نمایان شود.

خطر پدال

پدال به اندازه‌ی براوورا خطرناک است. آزادی و تنوع غربی در استفاده از پدال وجود دارد. هیچ‌کس نمی‌تواند قانون کاملی برای پدال وضع کند و هر جمله‌ی موسیقایی قانون پدال خود را دارد. حرفه‌ای‌ها از پدال مانند قلم‌موی جلاکاری استفاده می‌کنند تا درخشندگی نهایی را بر تابلوی خود پدید آورند.

پدال نیاز به تمرین توأم با رسواس دارد. باید با همان هوش‌مندی و قاطعیت که در مورد انگشتان گفته شد به کار رود. باید در کسری از ثانیه پدال را فشرده و درست در لحظه‌ی مقرر رها کرد.

رها نکردن به موقع پدال خطرناک است. برداشتن پا به همان اهمیت فشار دادن آن است. بهترین تأثیرات پدال در اجرای هنرمندانه هنگامی است که شنونده اصلاً متوجه پدال گرفتن نشود.

«پدال عادی» به معنای فشار پدال همزمان با اجرای نت و «پدال سنکوپ دار» به معنای فشار پدال بعد از اجرای نت است و هر دو، موارد استفاده خود را دارند. هنگامی که یک سری از آکوردها را می‌نوازید باید از پدال سنکوپ دار استفاده کنید. عمل کرد آن خیلی شبیه لگاتو است. هیچ راه دیگری برای اجرای متصل وجود ندارد و نمی‌گذارد پیانو صدای زیلوفون دهد.

من از پدال کامل، پدال نیمه، ربع پدال و پدال فقط تاش استفاده می‌کنم. در برخی از این تأثیرات، پدال به سختی، فقط اندکی خفه‌کن‌ها را از روی سیم بلند می‌کند. گاه نیز سیم‌ها با خفه‌کن‌ها در تماس مختصر قرار می‌گیرند که صدای هارپ مانند دل‌چسبی تولید می‌کند. این تأثیر، به دلیل مکانیزم متفاوت، به سختی بر روی پیانوهای دیواری قابل اجرا است.

یکی از خطرات پدال‌گیری، در تأثیرات اتمسفریک است. هر کسی می‌داند که در نقاشی‌های زیبای بسیاری از استادان، خطوط اصلی نافذ و مشخص تقریباً به طور کامل محو شده‌اند. این استادان بزرگ، خطوط مشخص را در اتمسفری زیبا گم می‌کرده‌اند. در بعضی قطعات موسیقی مدرن، می‌توان با استفاده‌ی ماهرانه از پدال، این خطوط کلی را کم‌رنگ و نرم کرد اما در پاساژی از سویت باخ به هیچ وجه چنین چیزی جایز نیست.

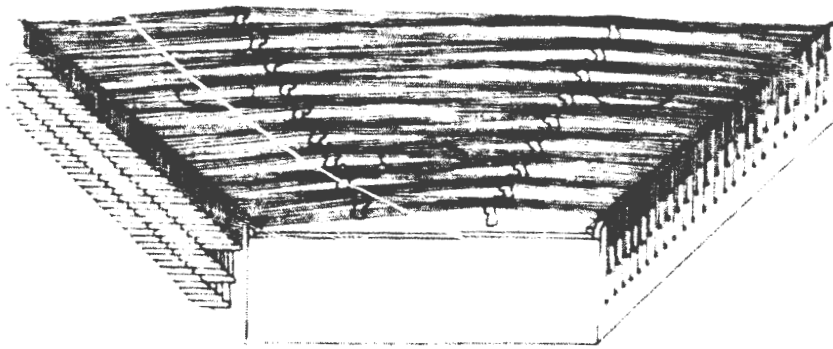
پدال‌گیری سونات‌های هایدن با پدال برکوئز شوپن همان‌قدر متفاوت است که تکنیک قلم در نقاشی‌های ماقبل رافائل با نقاشی‌های میله. آن‌ها نماینده‌ی دوران‌های متفاوت‌اند و برخورد ویژه‌ی خود را می‌طلبند.

مراجع

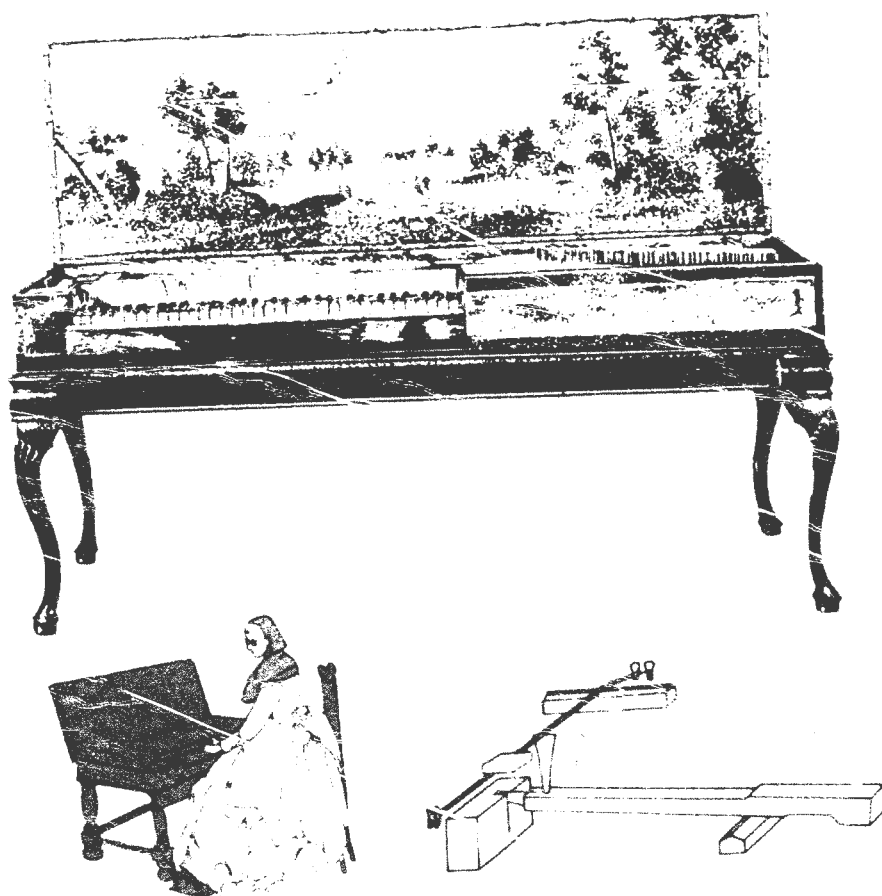
- 1) Josef Lhevinne, Basic Principles In Pianoforte Playing, Dover Publication, New York 1972
- 2) Josef Hofmann, Piano Playing, Dover Publication, New York 1976
- 3) William B. White, Theory and Practice of Piano Construction, Dover Publication, Toronto 1975
- 4) The PIANO, The New Grove Musical Instruments Series, W. W. Norton & Company, New York, 1988
- 5) Denis Arnold, The New Oxford Companion to Music, Oxford University Press, Oxford, 1955
- 6) Don Randel, The New Harvard Dictionary of Music, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1993
- 7) Encyclopaedia Britannica, 1980
- ۸) رهبری ارکستر، ماکس رودولف، راهنمای جامع فنون و شیوه‌های رهبری، هوشیار خیام، تهران، عطایی، ۱۳۷۸
- ۹) مجله‌ی زمان، شماره‌ی ۲ - صفحه‌ی ۶۵ - تهران، بهمن ۱۳۷۲
- ۱۰) مجله‌ی روزگار وصل، شماره‌ی ۵ - صفحه‌ی ۳۹ - تهران، زمستان ۱۳۷۶
- ۱۱) کاتالوگ‌های کمپانی‌های پیانو اشتاین‌وی، شیمل، یاماها
- ۱۲) منابع اطلاعاتی اینترنت



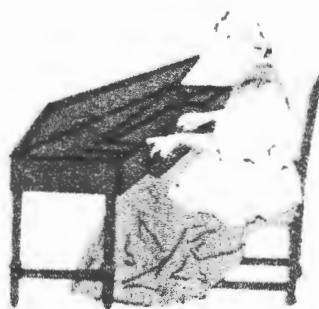
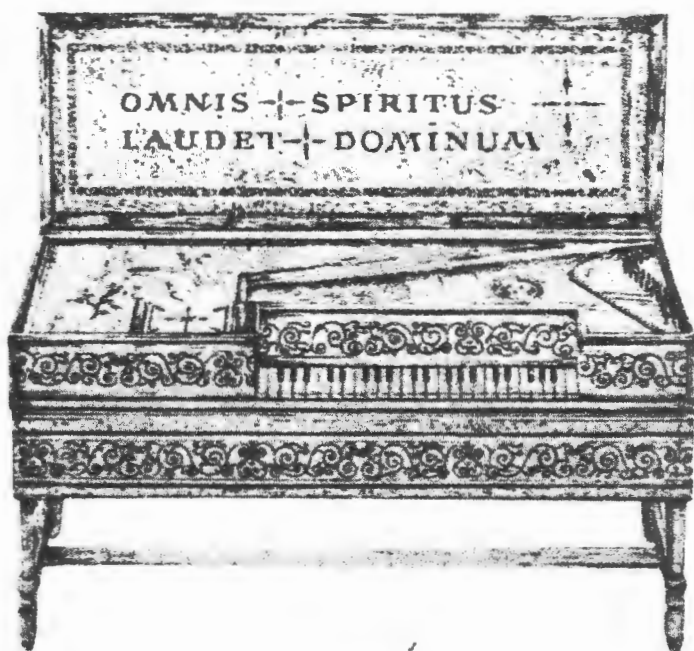
آنتون روبینشتاین و ژوزف هوفمان (نقاش: جریس چمبرز)



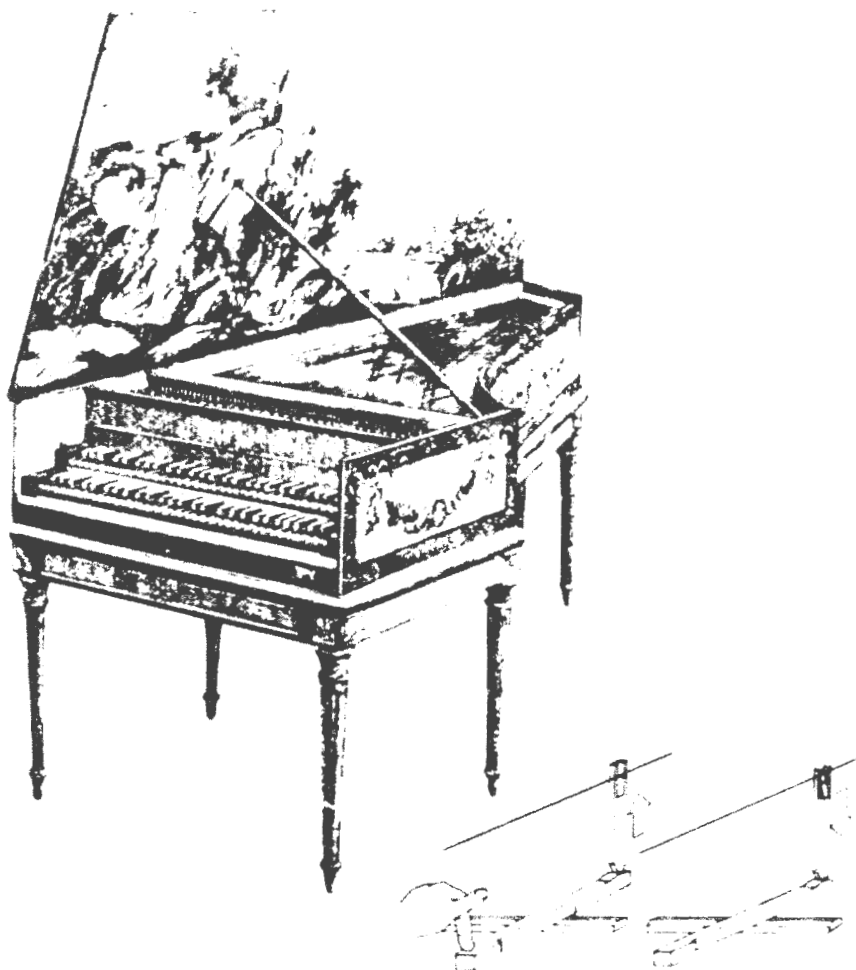
شکل ۱ - دولچیمر



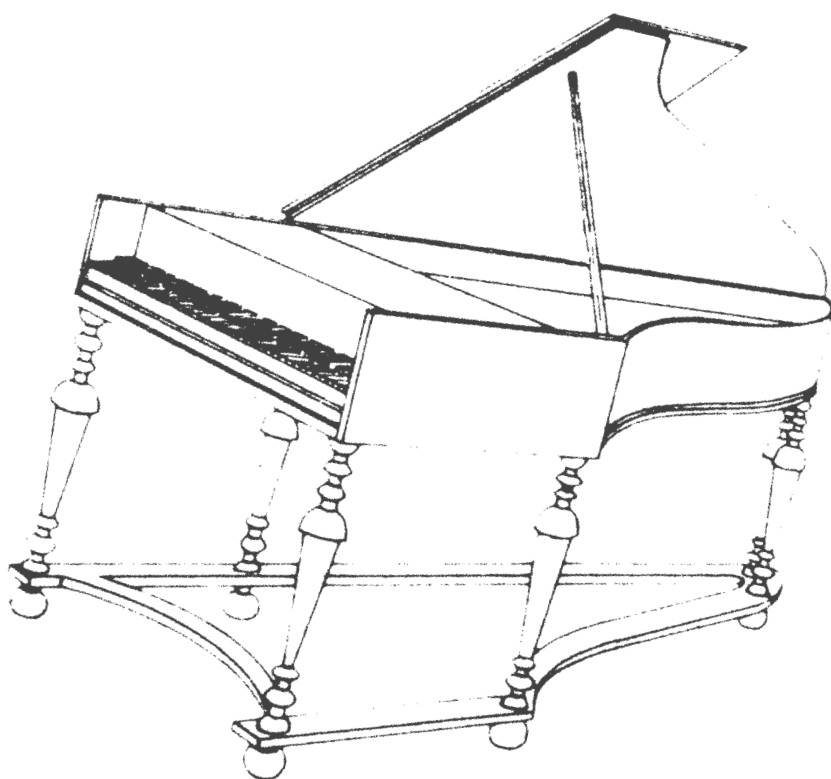
شکل ۲- کلاویکورد



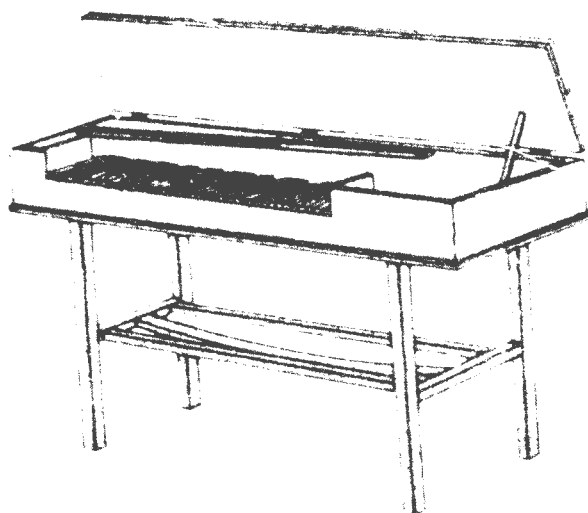
شکل ۳- ویرژینال و اسپینت



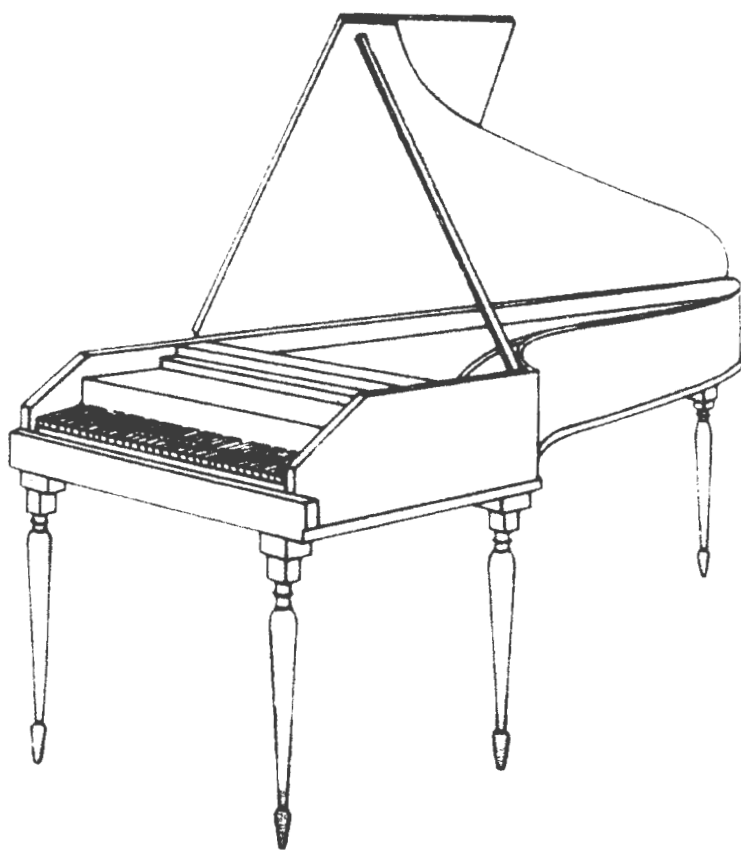
شکل ۴ - هارسیکورد



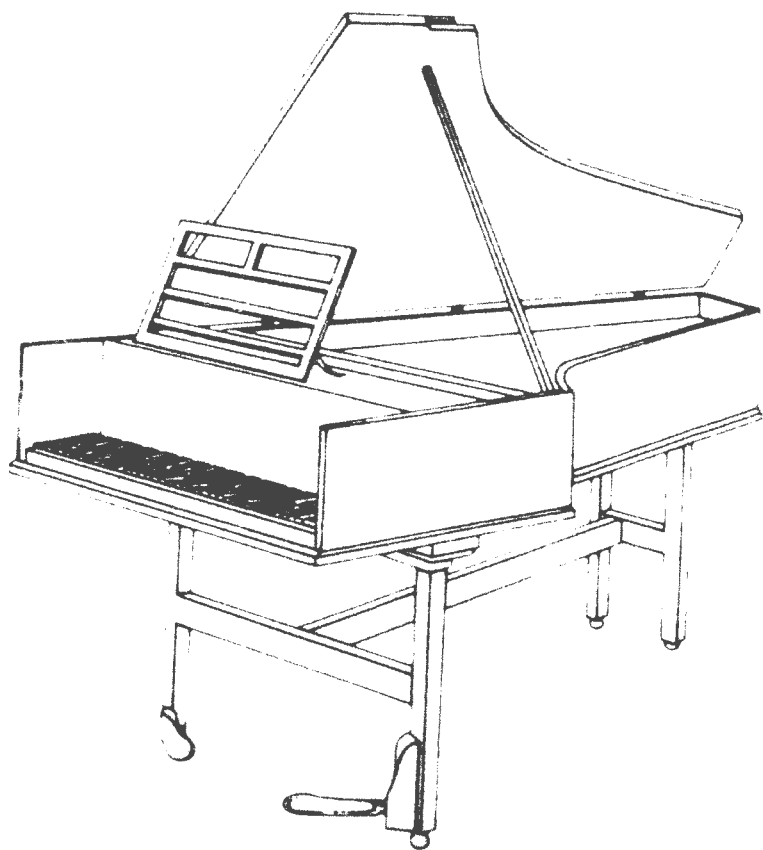
شکل ۶- پیانو سیلبرمن



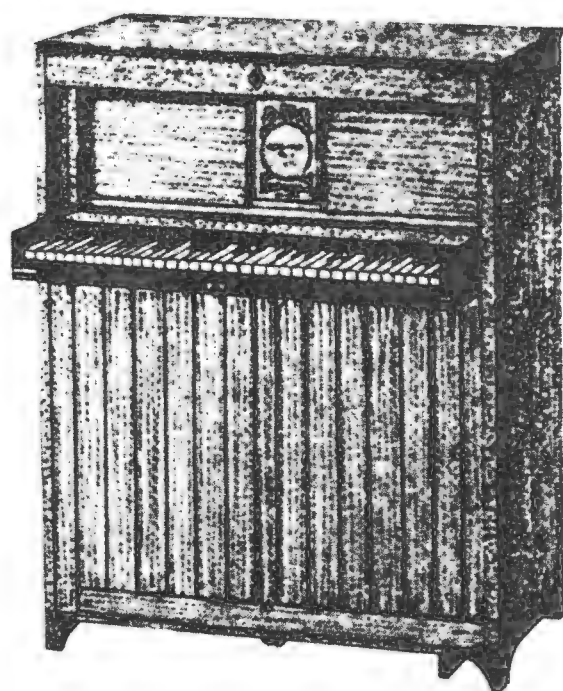
شکل ۷ - پیانو چهارگوش زامپ



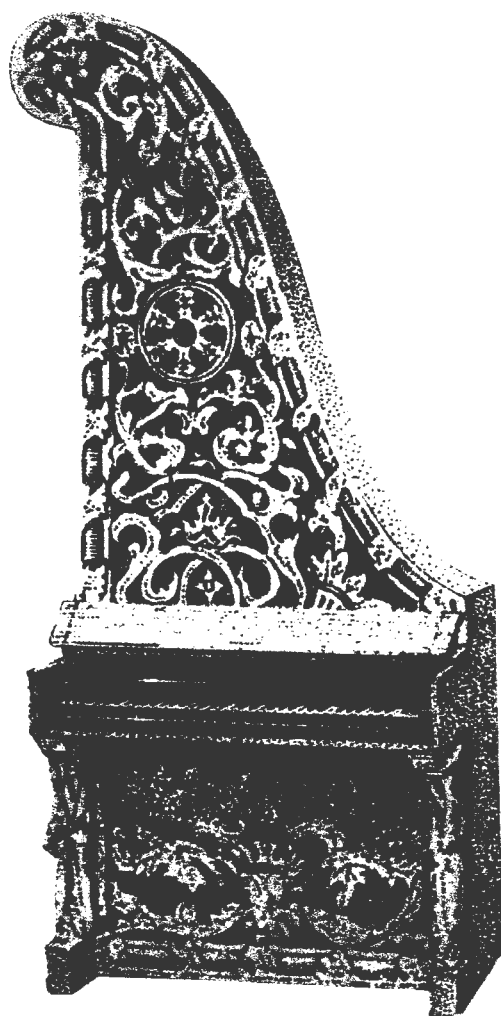
شکل ۸- پیانو اشتاین



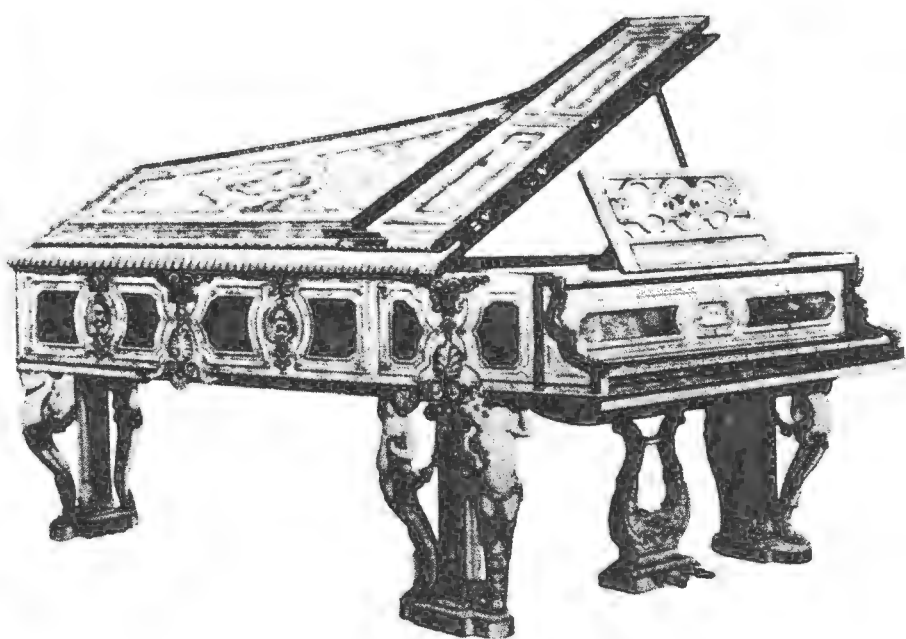
شکل ۹- پیانو براود وود



شکل ۱۰ - پیانو ایستاده



شکل ۱۱ - پیانو ژیراف



شکل ۱۲ - پیانو ارارد

از هوشیار خیام منتشر شده است

۱۳۷۸	انتشارات عطائی	ماکس رودلف	رهبری ارکستر
۱۳۷۹	شرکت نادر	۱۳۷۱-۱۳۷۸	منتخب آثار

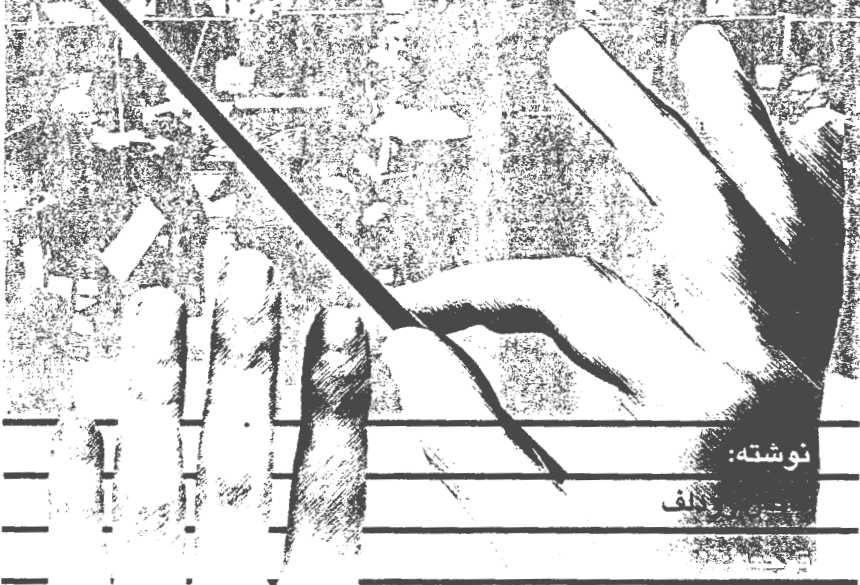




عطائی منتشر کرده است:

رهبری و راهبردی

راهنمای جامع فنون و شیوه های رهبری



نوشته:

الف

هوشیار خیام

