فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دورهٔ سوم، شمارهٔ۹، پاییز ۱۴۰۲

گفت‌وگویی دربارهٔ بداهه‌نوازی، آهنگسازی و اجرا: در باب یکتایی، پیچیدگی و زمینه‌ها[1]

مارسل کابوسن[2]، راجریو کاستا[3]

ترجمه: محمدرضا عزیزی[4]

کاندیدای دکتری تخصصی پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران.

چکیده

این گفت‌وگوی مجازی که دو موضع ظاهراً متضاد را به کار می‌گیرد، در واقع ایده‌های مکمل را دربارهٔ بداهه‌نوازی آشکار می‌کند. مارسل کابوسن به پیچیدگی محیط‌های تعاملی و منحصربه‌فرد می‌پردازد و به دنبال گسترش دامنهٔ مفهوم است و به حضور اجتناب‌ناپذیر درجهٔ خاصی از بداهه‌نوازی در هر اجرای موسیقی اشاره می‌کند. برای او، بداهه‌نوازی همیشه وجود دارد. راجریو کاستا به نوبهٔ خود بیان می‌کند که از یک سو، این دیدگاه گسترده می‌تواند به غلبه بر طبقه‌بندی‌های سخت و ساده کمک کند؛ اما در نهایت می‌تواند قدرت محیط‌هایی که به‌طور خاص بر بداهه متمرکز شده‌اند را کاهش دهد. به‌همین منظور، او بر اهمیت اجتماعی بداهه‌نوازیِ آزاد در زمینه‌های خاص موسیقایی در برزیل اشاره می‌کند. تفاوت‌های ظاهری بین این دو رویکرد عمدتاً ناشی از دیدگاه‌های متفاوتی است که در دیدگاه هرکدام از این محققان بازتاب می‌یابد. مسائل مختلفی که در طول گفت‌وگو مطرح گردید –باوجود بی‌پاسخ بودنِ ظاهری برخی از آن‌ها– می‌توانند نقطهٔ شروعی باشند بر بحث و تبادل نظراتی جدید که به تحقیقات بیشتر در راستای این موضوع کمک می‌کنند.

کلیدواژه‌ها: بداهه‌نوازی، اجرا، آهنگسازی، سیستم‌های پیچیده، تعامل.

[1]. DIALOGUE ON IMPROVISATION, COMPOSITION, AND PERFORMANCE: ON SINGULARITY, COMPLEXITY AND CONTEXT by ***Marcel Cobussen, Rogério Costa.*** Revista Música 15(1):149. Doi: 10.11606/rm.v15i1.114707

[2] Leiden University (Netherlands). Email: M.A.Cobussen@umail.leidenuniv.nl

[3] Universidade de São Paulo. Email: rogercos@usp.br

[4]. **maazizi4321@gmail.com**

معرفی

مارسل کابوسن (دانشگاه لیدن) و راجریو کاستا (دانشگاه سائوپائولو) از طریق وب‌سایت Academia.edu با هم آشنا شدند و خیلی زود متوجه شدند که ایده‌های مشترک زیادی با یکدیگر در باب بداهه‌پردازی و فلسفهٔ ژیل دُلوز[1] دارند. پس از اولین تماس، آن‌ها شروع به تبادل نظر در باب تحقیقاتِ هنری، آموزشِ موسیقی، فناوری و فرهنگ کردند. آن‌ها این فرصت را پیدا کردند که در سال ۲۰۱۴ در کنفرانسی دربارهٔ بداهه‌نوازی که توسط بنیاد آگوستو در پراگ برگزار شده بود، با یکدیگر ملاقات کنند. در پایان سال ۲۰۱۴ مارسل برای شرکت در یک سری رویدادهای دانشگاهی به برزیل آمد. در دپارتمان موسیقی دانشگاه سائوپائولو (USP)، مارسل کابوسن در دورهٔ تحصیلات تکمیلی که توسط راجریو کاستا تدریس می‌شد، سخنرانی ارائه کرد و در مورد تحقیقات هنری با برخی از اهالی دانشگاه USP گفت‌وگو کرد. او همچنین در تمرین بداهه‌نوازی ارکستر اِرانته[2] که توسط راجریو کاستا هماهنگ شده بود، شرکت نمود. در طول مدتِ این بازدید لذت‌بخش، زمانی هم برای ملاقات با خانوادهٔ راجریو، گفت‌وگوهای جدی، صرف شام و برخی سفرهای اطراف شهر به‌وجود آمد. بنابراین، دوستی بین این دو محققِ موسیقی ادامه پیدا کرد. در اینجا به گفت‌وگوی کوتاه آن‌ها دربارهٔ بداهه‌نوازی و زمینه(های) آن می‌پردازیم.

مقدمه

در گام‌هایی برای بوم‌شناسی بداهه‌نوازی[3] که در Sound weaving منتشر شده است، نوشته‌هایی در باب بداهه‌نوازی[4] –ویرایش‌شده توسط فرانزیسکا شرودر و مایکل اُ هاودا[5] (انتشار محققان کمبریج، ۲۰۱۴)– و حوزهٔ بداهه‌پردازی موسیقایی[6] –مونوگرافی که در سال ۲۰۱۵ توسط انتشارات دانشگاه لیدن منتشر شد– مارسل کابوسن این ایده را ارائه می‌کند که می‌توان بداهه‌نوازی را به‌عنوان سیستمی پویا و پیچیدهٔ غیرخطی در نظر گرفت که در آن هر بداهه از طریق شبکه (یا میدان) متنوعی از کنشگران انسانی و غیرانسانی به‌وجود می‌آید (اصطلاح کنش‌گر برگرفته از برونو لاتور است که برای اجتناب از به‌کار بردنِ کلمهٔ «بازیگر»[7] که مفهومی منحصراً انسان‌محور دارد، معرفی شد). به عبارت دیگر، علاوه بر نوازندگان، بازیگران بیشتری در حین بداهه‌نوازی «دست‌اندرکار» هستند؛ مثل سازها، مخاطبان، تکنسین‌ها، پس‌زمینه موسیقی، فضا، آکوستیک، تکنولوژی و غیره. با این حال، همهٔ این دست‌اندرکاران به یک اندازه در بداهه مشارکت ندارند؛ برخی از آن‌ها می‌توانند در موقعیت‌هایی خاص (دوره‌ها، سبک‌ها، فرهنگ‌ها و همچنین شرایط منحصربه‌فرد) از دیگران برجسته‌تر و فعال‌تر باشند. بنابراین، کابوسن با بداهه "در معنای کلیِ آن" سروکار ندارد؛ در عوض، او به‌طور خاص تأکید می‌کند که هر بداهه‌پردازی شبکه‌ای از کنش‌گران، تعامل‌ها، پیکربندی‌های مختلف و یک اجتماعِ متفاوت را شامل می‌شود. علاوه بر این، از آنجایی که این کنش‌گران در تمامِ موسیقی با یکدیگر ارتباط دارند، کابوسن مدعی می‌شود که بداهه‌نوازی بخش جدایی‌ناپذیرِ آفرینشِ موسیقی است.

راجریو کاستا در تاریخ دهم ژانویه ۲۰۱۵، ساعت ۲۱:۵۷ نوشت:

مارسل عزیز، مقالهٔ شما را بسیار دوست داشتم و تقریباً با همهٔ ایده‌های شما موافقم؛ به‌خصوص وقتی که شما این را بیان می‌کنید که بداهه به‌عنوان یک شبکهٔ پیچیده، یک محیط تعاملی، یک وسیلهٔ زیست محیطی و یک مجموعهٔ دُلوزی عمل می‌کند. اتفاقاً عنوان رسالهٔ دکتری من نوازنده به مثابه محیط و قلمروهایِ بداهه‌نوازیِ آزاد است. من در آن رساله به‌دنبال این هستم که مفاهیم دلوزی مثل ریتم، قلمرو، ریشه، فرایندهای قلمروسازی (باز/دوباره)، صورت و ساختار، برگردان‌ها، سطوحِ سازگاری، سازماندهی و غیره را به بداهه‌پردازیِ آزاد مرتبط کنم. من شدیداً با توجه شما به کیفیت بداهه‌نوازی، هم به‌لحاظِ درونی و هم به‌لحاظِ بیرونی، موافقم. من هم زمانی که شما می‌خواهید از مواضع به‌ظاهر متضاد دریدا و بنسون نتیجه بگیرید که هردو سهم مهمی در بحث بداهه‌نوازی دارند، موافقم؛ اما، کار درست این است که آن را از نظر ارتقاء و منحصربه‌فرد بودن در نظر بگیریم. چیزی که من کمی با آن مشکل دارم، نسبی‌سازیِ ظاهراً فراتر از تعریفِ بداهه‌پردازی است؛ زمانی که شما به نقل از بنسن و اینگاردن می‌گویید که «هر اجرا (همچنان) یک بداهه است». از یک نقطه نظر من با این پیشنهاد موافقم ولی با این‌حال، من فکر می‌کنم که نمی‌توانیم برخی از ویژگی‌های سیاسیِ مشکل‌ساز که در محیط‌های موسیقایی نهادینه‌شده را فراموش کنیم، ویژگی‌هایی که تحت سلطهٔ ساختارهای ایدئولوژیک و اقتصادیِ قدرتمند هستند که با موارد زیر شکل گرفته:

- تأکید بر بازتولید (در مقابل تولید)
- حفظ سلسله‌مراتب سفت و سخت (توجه به ارکستر سمفونیک به‌عنوان یک شرکت یا کارخانهٔ بزرگ) و تقسیم کار (آهنگساز – رهبر ارکستر – تنظیم‌کننده – مردم)
- حمایت از همگن‌سازیِ فنی (از طریق یک سیستم آموزشیِ سفت و سخت غالب در هنرستان‌ها) و سرکوب‌های مختلف
- ستایشِ استعدادِ خالص[8]
- تماشابرانگیز و کالاسازیِ موسیقی و غیره.

[1] Gilles Deleuze

[2] Orquestra Errante

[3] *Steps to an Ecology of Improvisation*

[4] *Writings on Improvisation*

[5] Micheál Ó hAodha

[6] *he Field of Musical Improvisation*

[7] Actor

[8] sterile virtuosity

به نقل از دلوز و گاتاری: «هرچه دایره‌های بیشتری در اطراف یک حفره وجود داشته باشد، منجر به عملکردِ بیشترِ جلوهٔ مرزی برای افزایش سطحی که سوراخ روی آن می‌لغزد و به آن سطح نیرویی برای تسخیر می‌دهد، می‌گردد [...] مجموعه‌های بی‌تحرک و دستگاه‌های دولتی به تسخیر اجتماع می‌پردازند، ویژگی‌های بیانی را در قالب یا رمز قرار می‌دهند، حفره‌ها را با هم طنین‌انداز می‌کنند، خطوط نور را می‌بندند، عملیات فناوری را تابع مدل کار کرده و سازمانی کامل از پیوندهای شاخه‌شاخه را بر ارتباطات تحمیل می‌کنند» (DELEUZE; GUATTARI, 1987,p. 182, 415). چنانچه که می‌دانیم، سرمایه‌داری یک ماشین تسخیرکنندهٔ عظیم است. با این همه، من معتقدم که بداهه‌پردازیِ آزاد می‌تواند به‌عنوان بخشی از جنبشِ بزرگِ پرسشگری از این ساختارهای قدرت تلقی شود که به‌نوعی اتوپیا (مدینهٔ فاضله) اشاره می‌کند: اجتماعی‌شدن خلاقیت هنری. در این مدینهٔ فاضله نیازی به «آهنگساز» نیست؛ همه می‌توانند و باید خلاق باشند. اینجاست که ناگزیر به یاد کنسرت دِرِک بِیلی با عنوان شما نمی‌توانید همیشه منتظر باشید تا آهنگساز موسیقی مورد نظرتان را بنویسد می‌افتم (PARKER in SCHROEDER; O' HAODHA, 2014, p. 5).

جنبهٔ دیگر بداهه‌نوازی آزاد این است که بر خلاقیتِ مشارکتی تأکید کرده و از چهرهٔ آهنگساز به‌عنوان یک نابغهٔ ابهام‌زدایی می‌کند. من در کار آموزشیِ خود مرتباً با نوازندگانی سروکار دارم که به‌طور بسیار سفت و سختی [گویا] شرطی شده‌اند که باید به‌عنوانِ نوازندگان غیر خلاق عمل کنند؛ به‌طوری که تنها رشد مهارتی آن‌ها منجر به تبدیلِ‌شان به [اجراگرانِ] خوبِ سازهایشان می‌شود. آن‌ها همیشه منتظرند که بهشان گفته شود که چه کاری انجام دهند. آن‌ها به‌عنوان هنرمندان خلاق رفتار نمی‌کنند؛ آن‌ها به "صدای" منحصربه‌فردِ خود دست نیافته‌اند. اگر نت‌نوشت را از جلوی آن‌ها بردارید، نمی‌دانند باید چکار کنند. در این زمینه، برگزاریِ یک کارگاه آموزشیِ خوب با بداهه‌پردازیِ آزاد ممکن است به‌عنوان نوعی رهایی یا نوعی «درمان» عمل کند. البته در هر اجرا یک عملِ خلاقانه وجود دارد، همیشه تصمیماتی (در سطح خُرد) هستند که در زمانِ واقعی توسط یک نوازنده گرفته می‌شوند که مثلاً در حال نواختن سونات آپاسیوناتای بتهوون است؛ اما نمی‌توانیم این واقعیت را انکار کنیم که خالقِ این گفتمان، لودویگ وان بتهوون است.

همچنین، نمی‌دانم با شما که می‌گویید «بداهه‌پردازی باید در درون یک سیستمِ قراردادی گنجانده شود و تنها از طریق قوانین از پیش موجود، قوانین زبانی و یا موسیقایی قابل درک است» موافقم یا خیر. این موضوع باعث می‌شود که به تفاوت بین یک بازی قانونمند (بداهه‌پردازیِ مُصطلح) و بازیِ ایده‌آل از نظر دلوز و گاتاری فکر کنم: «ماشینِ انتزاعیِ زبان، جهان‌شمول و یا حتی عام نیست؛ بلکه منحصربه‌فرد است، بالفعل نیست؛ بلکه مجازی–واقعی است، نه دارایِ قواعد تغییرناپذیر یا اجباری؛ بلکه قوانین اختیاری‌ای دارد که پیوسته با خودِ ناپایداری تغییر می‌کند، مانند بازی که در آن هر حرکت قوانین را تغییر می‌دهد» (DELEUZE; GUATTARI, 1987, p. 100).

مارسل کابوسن در تاریخ دوازدهم ژانویه ۲۰۱۵، ساعت ۱۴:۳۲ نوشت:

راجریوی عزیز، اول از همه خوشحالم که شما بداهه‌نوازی را به مثابهٔ یک پیکربندی پیچیده، پویا و زیست‌محیطی می‌شناسید. به‌جای سنّت معمولاً تقلیل‌گرای آکادمیک –تلاش برای تفکیک یک پدیده به اجزای سازنده‌اش– لازم است اذعان کنم که این بخش‌ها باید در ارتباط متقابلشان مورد مطالعه قرار گیرند. با این حال، ایدهٔ من که بداهه‌بخش جدایی‌ناپذیری از آفرینشِ موسیقی است، قطعا به معنای "نسبی‌سازی بیش از حد" این مفهوم نیست. حتی برعکسِ آن، با این ادعا که هر بداهه شبکهٔ پیچیده‌ای از کنشگران است که در یک صورت فلکی بسیار خاص با یکدیگر در تعاملند، صراحتاً می‌خواهم که توجه شما را به این ایده که بداهه در موسیقی‌های مختلف شکل‌های متفاوتی به خود می‌گیرد جلب نمایم. به عبارت دیگر، بداهه‌نوازی در نوازندگیِ مداوم قرن هفدهم، با شیوهٔ بداهه‌پردازیِ جیمز براون در حین اجرای زندهٔ ماشین جنسی، یا نحوهٔ اجرای موسیقیِ سنتیِ گاملان (gamelan) توسط نوازندگانِ جاوه‌ای (Javanese) متفاوت است.

با این ادعا که آفرینشِ موسیقی همواره حاوی عناصری از بداهه‌پردازی است؛ من (همچنین) یک بیانیهٔ "سیاسی" ارائه می‌کنم. البته که من هم از تعصباتِ نهادی و ایدئولوژیکی که شما به آن‌ها اشاره می‌کنید، آگاهم؛ ولی با این‌حال و به‌طور همزمان بر این عقیده‌ام که آن‌ها مرتباً توسط موسیقیدانانِ مبتکر و پیشرو به چالش کشیده می‌شوند. من تغییر دیدگاهی را برای روشنگری در این باب پیشنهاد می‌کنم که بداهه «همواره از قبل» وجود داشته و تفکر در درون و از طریق این تعصبات منجر به مکتوم ماندن و بی‌توجهی به جنبه‌های مهمی از هر موسیقی می‌گردد. به نظر من تقابلی که شما بین بداهه‌نوازی (آزاد) از یک طرف و موسیقی ساخته شده از طرف دیگر ایجاد می‌کنید، نیاز به تقویت بیشتری دارد: همان‌طور که برونو نتل[9] قبلاً در اواسط دههٔ ۱۹۷۰ بیان کرد؛ باید این دو مفهوم را به‌جای کمیت‌های انحصاریِ متقابل، به‌عنوان قطب‌هایی در یک پیوستار در نظر گرفت و این دقیقاً همان چیزی است که من سعی می‌کنم در نوشتارهایم انجام دهم. مثل مطلبی که در گام‌هایی برای بوم‌شناسی بداهه‌پردازی می‌نویسم: «بداهه‌پردازیِ موسیقایی با موسیقیِ بداهه یکی نیست» (COBUSSEN in

[9] Bruno Nettl

SCHROEDER AND O' HAODHA, 2014, p. 17). این ادعا که تنها موسیقیِ واقعاً بداهه، بداهه‌نوازیِ آزاد است، من را قانع نمی‌کند. در واقع، من تلاش می‌کنم که علیهِ برخی از ایده‌های «کلیشه‌ای» دربارهٔ اصطلاح «بداهه‌پردازیِ آزاد» بحث کنم. اول، من فکر می‌کنم که «بداهه‌پردازیِ آزاد» اغلب شامل رهبران مشخصی می‌گردد که به نوازندگانِ خود می‌گویند که چه کاری انجام دهند (حداقل تا حدی). دوم، خودِ واژهٔ «آزاد» فقط در حدود معینی «آزاد» است. به عبارت دیگر، «بداهه‌پردازیِ آزاد» –یا» آن‌طور که درک بیلی[10] آن را «بداهه‌پردازیِ غیرِ مُصطلح» تعریف می‌کند– از آزادی به‌دور است، موسیقی‌دانان در این سنّت دارای انبوهی از دانش‌ها، ادراک، پیشینهٔ موسیقایی و قوانینِ زیبایی‌شناسانهٔ مشترک هستند. سوم، این نکته که بداهه‌پردازی به قوانین و قراردادهایی بستگی دارد، نباید به‌عنوان یک نکتهٔ منفی برداشت شود؛ بلکه این‌ها صرفاً ساختارهایی هستند که می‌توانیم به‌وسیلهٔ آن‌ها با بداهه ارتباط برقرار کنیم. به همین دلیل است که دریدا می‌گوید: «بداهه‌پردازیِ واقعی» ممکن نیست؛ ما حتی نمی‌توانیم آن را چنین چیزی بدانیم –این نکته فراتر از طرح‌های شناختی و مفهومی ماست. چهارم، من با شما موافقم که «قوانین» باید موقتی و مقید به شرایط خاص باشد؛ اما یک بار دیگر، من فکر می‌کنم که این امر باید هم در مورد بداهه‌پردازی و هم در مورد آهنگسازی (اگر بخواهیم آن تمایز را حفظ کنیم) صدق کند: شاید بتوانیم آهنگسازی را به‌عنوان بداهه‌پردازی روی قواعد، سنّت‌ها، دستاوردها، قراردادها و همه‌چیزهای [از پیش] موجود در نظر بگیریم و در نتیجهٔ آن‌ها را دگرگون می‌کند. به عبارت دیگر، آهنگسازان نیز از پرداختن به بداهه مستثنی نیستند.

راجریو کاستا در تاریخ پانزدهم ژانویه ۲۰۱۵؛ ساعت ۱۷:۰۶ نوشت:

مارسل عزیز، همان‌طور که گفتم تقریباً با همهٔ چیزهایی که نوشتید موافقم. به‌خصوص وقتی که می‌گویید بداهه می‌تواند در بسیاری از موسیقی‌های مختلف، شکل‌های متفاوتی به خود بگیرد. فکر می‌کنم سؤالاتی که در آخرین ایمیلم از شما پرسیدم، ارتباط نزدیکی با این واقعیت دارد که من هنوز براساس مدل‌های بسیار سنّتی به‌عنوان یک معلم کار می‌کنم و از نزدیک با واقعیت دوره‌های کارشناسیِ موسیقی در برزیل درگیر هستم. در این مدل‌ها، تقسیم‌بندیِ سفت و سختی میانِ دو دسته افراد حاکم است؛ یکی، کسانی که می‌توانند و باید خلاق باشند (آهنگسازان) و دیگری، کسانی که باید برای اجرای آثار این آهنگسازان، تخصص‌های فنّی را –معمولاً تحت هدایت یک رهبر ارکستر که مسئول ترجمهٔ ایده‌های آهنگسازان "به شیوه‌ای مناسب" است– کسب نمایند و این تنها زمانی رخ می‌دهد که محلی برای "موسیقی جدید" وجود داشته باشد. در بیشتر موارد، نوازندگان در برزیل این‌طور "آموزش" می‌بینند تا فقط رپرتوار (کارگانِ) سنّتی را اجرا کنند (مثلاً تا دبوسی). بنابراین، موسیقی به‌عنوان چیزی که در گذشته و «پیشاپیش انجام شده» توسط اساتید بزرگ، به هنرجویان ارائه می‌شود و تنها وظیفه یا جاه‌طلبی آن‌ها باید این باشد که آن موسیقی را به‌خوبی اجرا نمایند. در این زمینه اغلب هنرجویان همیشه تمایل دارند تا به آن‌ها گفته شود که چه چیزی درست است و چه چیزی اشتباه.

در یک چنین سناریویی است که شیوه‌های بداهه‌نوازی، پتانسیلِ عمل به‌عنوان نوعی رهایی را در خود دارند. البته، محیط‌هایی نیز برای توسعهٔ کارهای خلاقانه، تجربی و مشارکتی در داخل و خارج از مدارس و دانشگاه‌ها وجود دارد؛ اما اکثریت قریب به اتفاق هنرجویان هنوز در مدل قدیمیِ هنرستان شکل می‌گیرند. تقریباً همین مطلب را نیز می‌توان در مورد آموزشگاه‌های موسیقیِ اینجا که با موسیقیِ جاز و عامه‌پسند سروکار دارند، گفت. من کاملاً با شما موافقم که تمایز بین بداهه‌پردازی و آهنگسازی آنقدرها هم سخت نیست. در واقع، در میانِ حدودِ این دو مقوله، موقعیت‌های میانیِ بسیاری وجود دارد. بدیهی است که هردو ویژگی‌های بسیاری را به اشتراک می‌گذارند و با انواع یکسانی سروکار دارند: جریان‌های صوتی، اُبژه‌های صوتی و یا لحظاتی که با شیوه‌های بیانیِ متمایز شده در اجزای صوتیِ آن (تراکم، گستردگی و...) مشخص می‌شوند. هردو با ایده‌های ساختار، فرم، محتوا، اجزاء، تداوم، همگنی، وحدت، تضاد، ناهمگونی، کثرت، مکمل بودن، تکرار، شباهت، تفاوت، جهت، تراکم، تنوع، توسعه، دگرگونی، افزایش، انباشت، اشباع، تثبیت، شکافت، تفکیک، برش، قالب، ژست، بافت و... سروکار دارند.

من همچنین فکر می‌کنم که کلمهٔ «آزاد» کافی نیست و با دریدا هم موافقم که بداهه‌پردازیِ واقعاً «آزادانه» غیرممکن است؛ اما همچنین معتقدم که می‌توان به‌طور مداوم به‌عنوان یک افق آرمان‌شَهرگون به آن نزدیک شد. این تقریباً در محیطی امکان‌پذیر است که به نفع یک عملِ موسیقایی بوده و "قوانینِ" آن درونی هستند. وقتی که من در حال بداهه‌نوازی با همکارانم هستم، قدردان کسی که به من بگوید چکار کنم، نخواهم بود. من [درآن لحظه] صرفاً می‌خواهم که با روش مشارکتی، "چیزی" معنادار (به معنای گستردهٔ آن) خلق کنم و آن "چیز" نیازی به دوام بیشتر نسبت به اجرا ندارد؛ می‌توانم آن را به نوعی گفت‌وگو یا آیین تشبیه کنم.

اگرچه من نیز علاقه‌ای به ایده‌های کلیشه‌ای دربارهٔ اصطلاح «بداهه‌پردازیِ آزاد» ندارم؛ اما باید پذیرفت که همواره برخی از فرم‌های بسیار رادیکال در عملِ موسیقایی وجود دارند. در اینجا به برخی از اشکال بداهه‌نوازی اشاره می‌گردد که نوازندگان تقریباً در همهٔ آن‌ها، به تصمیم‌گیری در زمانِ واقعی، صرف نظر از قوانین صریح از پیش تعیین شده، اصطلاحی و «دستوری» (مربوط به مصالح یا فرایندهای موسیقایی) می‌پردازند. در این اشکال بداهه‌نوازی (همان بداهه‌نوازیِ آزاد) قواعدی ضمنی وجود دارد؛ از جمله: تمرکز، سازگاری، انعطاف‌پذیری، گوش‌دادن عمیق، احترام به مشارکت دیگران، ادغام هر نوعی از صدا، استفاده از تکنیک‌های سنّتی و مُضاف[11] بر ساز، تجربه‌گرایی و... (که شما از همهٔ این‌ها آگاهید). بدیهی است که

[10] Derek Bailey

[11] Extended

چیزهای بیشتری نیز در این حیطه از پیش تثبیت شده‌اند: تاریخچه و بیوگرافی شرکت‌کننده‌ها و نوعی توافق ضمنی مابینِ اجراکنندگان که به مثابه نوعی اخلاقِ تعامل شکل می‌گیرد.

من به یاد جلسهٔ فوق‌العاده‌ای بین جولی لندر[۱۲]، جورج لوییس[۱۳] پائولین اولیوروس[۱۴] در پراگ می‌افتم. ما باهم آنجا بودیم، درست است؟ آن‌ها هرگز با هم همنوازی نکرده بودند، هیچ نت‌نوشت یا آهنگی تنظیم نکرده بودند؛ ولی اجرای‌شان برای کسانی که به آن‌ها گوش می‌دادند همچون یک آرام‌بخشِ صوتیِ فوق‌العاده بود. چند روز قبل از آن رویداد، من در کنفرانسی در برلین شرکت داشتم که توسط راینهارد گاگل[۱۵] که در آن چندین "جلسهٔ بداهه‌نوازیِ غافلگیرکننده" میانِ نوازندگانی که یکدیگر را [از پیش] نمی‌شناختند و از جاهای بسیار متفاوتی (همچون ایتالیا، آلمان، مکزیک، برزیل، هلند، کلمبیا و...) آمده بودند، سازماندهی شده بود. ترکیب‌بندی‌ها بسیار غیرمعمول بود: ساکسیفون، گیتار، لوت، و هورن؛ گیتار، آواز، ترومبون و چنگ؛ ترومپت، ویولن، دو بیس و... . نتایج بسیار درخشان بود. من مطمئنم که این نوع رادیکال از عمل موسیقاییِ مشارکتی، به ایجادِ تغییراتی بسیار مهم در افکار ما در مورد آفرینشِ موسیقی کمک می‌کند (همان‌طور که نشانهٔ این تغییرات آشکار نیز است). در همین راستا، من این متن جذاب دیوید بورگو[۱۶] را می‌بینم که متن شما را در صداسازیِ تجربه‌محور دنبال می‌کند: «درحالی‌که به تقویت رابطه‌ام با دنیای دیجیتال ادامه می‌دهم... می‌توانم اضافه کنم که از طریق همکاریِ مداوم با سایر انسان‌های گوشتی و خونی –دیدگاه من نسبت به خودم کمتر یکپارچه‌تر شده است... من ترجیح می‌دهم استدلال کنم که دوران نامزدی و توسعهٔ کارِ بداهه‌پرداز می‌تواند راه متفاوتی از بودن در جهان را به ما نشان دهد؛ مفهومی که در آن تصورات ما از خودمان و روابطمان با دنیای اجتماعی ـ مادی که در آن زندگی می‌کنیم، دائماً در معرض دید و تحت گفت‌وگوی مستمر هستند» (BORGO in SCHROEDER; Ó HAODHA, 2014, p. 48).

مارسل کابوسن در تاریخ بیست‌ویکم ژانویه ۲۰۱۵، ساعت ۱۳:۲۷ نوشت:

راجریوی عزیز، همان‌طور که قبلاً نوشتم؛ دغدغه‌های شما در رابطه با سیستم آموزشیِ هنرجویان «موسیقیِ کلاسیک» را می‌شناسم و درک می‌کنم. مدل موسوم به استاد–شاگردی[۱۷] نیز همچنان در برنامه درسیِ آموزش هنرِ هلندی (در سطح حرفه‌ای) ریشه دارد. با این حال، من در حال حاضر بر کار پنج نوازندهٔ آموزش‌دیده در «موسیقی کلاسیک» که محققان هنری هستند، نظارت می‌کنم که نه تنها نقش بداهه‌نوازی را در موسیقی قرن‌های ۱۶، ۱۷، ۱۸ و ۱۹ بررسی می‌کنند، کنسرت‌هایی را به روی صحنه می‌برند که در آن‌ها، مثلاً به سبک شامبونیر[۱۸]، چرنی[۱۹] و شومان[۲۰] بداهه‌پردازی می‌کنند (البته این نظارتِ من تقریباً تا همین اواخر مورد توجه قرار نگرفت). آن‌ها به شاگردانِ خود نیز بداهه‌پردازی را آموزش می‌دهند. البته، این‌ها (عمدتاً) بداهه‌پردازی‌های بسیار مصطلح هستند که اغلب به قوانین و قراردادهای نسبتاً سخت‌گیرانه وابسته‌اند؛ اما این ابتکارات و شیوه‌های تحقیقاتی جدید بر طرز فکر مردم –چه افراد حرفه‌ای و چه مردم عوام– دربارهٔ موسیقی «کلاسیک»، حفظ و ارائهٔ آن تأثیر می‌گذارند. به نظر من این نوع نوازندگی و تفکر در مورد آن را نباید از گفتمان‌های پیرامون بداهه حذف کرد؛ بداهه‌نوازی یک بازی یا مسابقه نیست که برندهٔ آن با این سؤال تعیین شود که چه کسی بیشتر بداهه می‌زند؟ درک بیلی یا رابرت لوین؟ جان کولترین یا رابعه ابوخلیل؟ کیتی پری یا "چیکو" بوآرک؟[۲۱]

یک بار دیگر تأکید می‌کنم که من منکر تفاوت شیوه‌های موسیقاییِ این نوازندگان و میزان آزادیِ آن‌ها در انتخاب نت، ریتم، ساختار موسیقی و... نیستم. برعکس، همه چیز دربارهٔ تفاوت‌هاست؛ تفاوت بین اجرای اولیوروس/ لوئیس/ لئاندر و برانفورد مارسالیس، لد زپلین، یا لا پتیته باند و همچنین تفاوت بین اجرای اولیوروس/ لوئیس/ لئاندر با دیگری.[۲۲] اما من نمی‌خواهم در «استراتژی‌های بودن و نبودنی» که در بالا ذکر شد شرکت کنم. برای من، این سؤال که بداهه‌نوازی چیست، اهمیت کمتری دارد تا اینکه بداهه‌نوازی چکار می‌کند یا چگونه کار می‌کند؟ روی صحنه، استودیو، خانه با ساز شما یا پشت رایانه، برای یک نوازنده و همچنین برای یک شنونده چه کاری انجام می‌دهد؟

من هم مانند شما با نقل قول دیوید بورگو احساس همدلی می‌کنم (در واقع، بسیاری از افکار من در مورد بداهه‌پردازی و پیچیدگیِ آن از کتاب او گرفته‌شده یا شکل گرفته است). من همچنین می‌خواهم به این موضوع فکر کنم که کسی که آگاهانه با بداهه سروکار دارد، روش خاصی برای حضور در جهان ایجاد می‌کند. با این حال، من به‌طور همزمان معتقدم که باید در طرح این نوع ادعاهای استقرایی بسیار

12 Joëlle Léandre

13 George Lewis

14 Pauline Oliveros

15 Reinhard Gagel

16 David Borgo

17 Master-Apprentice

18 Chambonnières

19 Czerny

20 Schumann

21 Derek Bailey or Robert Levin, John Coltrane or Rabih Abou-Khalil, Katy Perry or “Chico” Buarque

22 Oliveros/Lewis/Léandre and Branford Marsalis, Led Zeppelin, or La Petite Bande

محتاط باشیم. اولاً، اعتقاد من این است که «همه» در یک گفت‌وگوی کم‌وبیش ثابت با محیط مادی–اجتماعی خود هستند، به‌ویژه پس از افول آنچه لیوتار روایت‌های اصلی (les grandes récits) نامید. به نوعی می‌توانم از این تز دفاع کنم که ما هرگز نمی‌توانیم بداهه‌پردازی نکنیم. دوماً، من تمام تمرکزم را روی این ایده نمی‌گذارم که لزوماً کسی که بداهه‌نواز بزرگی در موسیقی است، در سایر جنبه‌های زندگی نیز ذهن روشنی دارد.

خب، پس از توضیح و دفاع از افکارم در باب بداهه تا اینجا، اجازه دهید یک سؤال از شما بپرسم: آیا فکر می‌کنید که گفتمان‌های پیرامون این به اصطلاح «بداهه‌پردازیِ آزاد» می‌توانند به نحوی از روش‌های تحقیق (تاریخی) دربارهٔ بداهه‌پردازی در دهه‌های گذشته، در ارتباط با موسیقی کلاسیک، پاپ و غیرغربی بهره ببرند؟ یا به عبارتی دیگر، با توجه به رشد بسیار زیاد چاپ تحقیقات مرتبط با بداهه‌نوازی، اندیشیدن به این پدیدهٔ موسیقایی چه جهتی را باید طی کند؟ پس از پایانِ این حرکت رهایی‌بخش، چه چیزی لازم است؟

راجریو کاستا در تاریخ سی‌اُم ژانویه ۲۰۱۵، ساعت ۲۰:۲۲ نوشت:

مارسل عزیز، من کاملاً با این گفتهٔ شما موافقم که «هر بداهه شبکهٔ پیچیده‌ای از کنشگران است که در یک صورت فلکی بسیار خاص با یکدیگر تعامل دارند» و «این بداهه در بسیاری از موسیقی‌های مختلف شکل‌های متفاوتی به خود می‌گیرد». متأسفانه، من نمی‌توانم با این جمله موافق باشم که بداهه «همیشه از پیش» موجود است – باتوجه به تجربهٔ من به‌عنوان معلمی که با دانشجویان در یک دانشگاه سروکار دارم (که می‌توان آن را نیز به‌عنوان یک صورت فلکی بسیار خاص در نظر گرفت). در بیشتر موارد، آنچه در مورد نوازندگان مشاهده می‌شود (در مناطق برزیل معروف است به «موسیقی کلاسیک»)، این است که بسیاری از آن‌ها به انجام یک تفسیرِ «درست» از موسیقی‌های ساخته شده توسط آهنگسازان «برجسته» محدود می‌شوند. در اغلب موارد، آن‌ها به تفسیر و اجرا به‌عنوان یک عمل خلاقانه نگاه نمی‌کنند. بدیهی است، همان‌طور که شما نیز می‌گویید، آن‌ها باید در هنگام عملِ موسیقاییِ واقعی انتخاب کنند؛ اما این انتخاب‌ها و تصمیم‌ها عموماً کلیشه‌ای بوده یا توسط دانش‌های سخت و «پایدارِ» دانشگاهی و نهادینه شده، دیکته می‌شوند. در نتیجه، این امر به‌عنوان یک مهارت فیزیکی در نظر گرفته می‌شود. چنین محیطی تنها به خودِ عمل اجرا و تمامیِ مقدمات مربوط به آن به‌عنوان روشی پویا و خلاقانه می‌نگرد. حتی، در این محیط سنّتیِ موسیقیِ «کلاسیک»، به‌ندرت می‌توان نوازندگانی را یافت که بتوانند به‌اصطلاح و یا «آزادانه» بداهه‌نوازی کنند. من شخصاً فقط یکی را می‌شناسم (البته به‌جز خودم).

می‌دانم که این موضوع ممکن است یکی از ویژگی‌های آموزشِ سنّتیِ موسیقی در برزیل باشد؛ اما برای من بسیار معنادار است و به شکل بسیار پیچیده‌ای، به نابرابریِ شدیدِ اقتصادی و سیاسی کشور ما مربوط می‌شود. بنابراین، برای من غیرممکن است که این بازتابِ بداهه را از محیط اجتماعی، هنری و سیاسی که در آن زندگی می‌کنیم، جدا کنم. به این معنا، فکر می‌کنم چیزی که شاید در بحث من همچنان روشن نشده، این است که من مخالفِ بداهه‌پردازی با آهنگسازی نیستم؛ بلکه به نوع خاصی از محیطِ نهادینه‌شدهٔ آفرینشِ موسیقی و آموزش آن که تمرکزِ آن بر «تمرین» بوده و تقسیم سنّتی مابینِ موسیقی‌دانانی که خلق می‌کنند (آهنگسازان) و موسیقی‌دانانی که می‌نوازند (اجراگران) تأکید می‌کنم. من کاملاً با شما موافقم که می‌گویید بداهه‌پردازی و آهنگسازی «باید به‌عنوان قطب‌هایی در یک پیوستار در نظر گرفته شوند»، تا جایی که ممکن است هردوی این فعالیت‌ها به‌عنوان شیوه‌های موسیقیِ خلاقانه تلقی شوند. با این حال، به نظر می‌رسد که تفاوت اساسی بداهه‌نوازی با آهنگسازی این است که در اولی، قوهٔ آهنگساز فردی به تدریج به نفع یک عملِ خلاقانه که به‌طور فزاینده‌ای جمعی است، از بین می‌رود. بدیهی است که این یک موقعیت رادیکال در پیوستاری است که شما ذکر کردید. می‌دانیم که آثار آهنگسازیِ «گشوده» هم وجود دارند که مشارکت مؤثر اجراکنندگان را می‌طلبند؛ ولی با این حال، حداقل در برزیل، موانع و مرزهای بسیاری میانِ این دو نوع عمل موسیقایی وجود دارد.

شاید در واقع هیچ اختلافی بین ما وجود نداشته باشد، این فقط یک موضوع مورد تأکید از زاویهٔ من است. به نظر می‌رسد که شما در اروپا وضعیت قطبی‌شدهٔ کمتری را تجربه می‌کنید و خوشبین‌تر هستید. همچنین با تکیه بر تجربیاتم به‌عنوان نوازندهٔ «موسیقیِ نوشتاری» (ازآنجا که با ویولُنم در گروه‌ها و ارکسترها آثاری از برامس، بتهوون، موتزارت، راول، ویوالدی و... را می‌نواختم) و آن را با تجربه‌ام به‌عنوان بداهه‌پرداز مقایسه می‌کنم، می‌توانم بگویم که این موقعیت‌ها کاملاً متفاوت هستند. نگرش من نسبت به موسیقی در اجراهای بداههٔ مشارکتی کاملاً متفاوت است. در آن، احساس می‌کنم بخشی از یک صدای جمعی هستم که به روشی مشترک ایجاد شده است. کل تعامل گروه به‌عنوان ماشینی پیچیده عمل می‌کند که شامل پیشینه‌های بیوگرافی مختلف، سازها، فناوری‌ها، تکنیک‌ها و... است (به هرحال، من عاشق نواختن آثار برامس هستم...).

من نگفتم و فکر نمی‌کنم که تنها موسیقی واقعاً بداهه، بداههٔ آزاد است و با شما هم موافقم که برخی از ایده‌های «کلیشه‌ای» در مورد به اصطلاح «بداهه‌پردازیِ آزاد» وجود دارد. همان‌طور که شما می‌گویید، واژهٔ "آزاد" البته، تنها در محدودهٔ خاصی "آزاد" است. هیچ‌کس در شایسته‌سازیِ بیوگرافیِ خود و– بنابر اصطلاحات دُلوزی– در انکارها، چهره‌ها و قلمروهایش آزاد نیست؛ اما اگر پیوستاری بین آهنگسازی و بداهه‌نوازی وجود داشته باشد، من می‌گویم که بداهه‌نوازیِ آزاد در جایگاه رادیکال‌تری قرار می‌گیرد. اگر آن را به‌عنوان نوعی بازی در نظر بگیریم (همان‌طور که توسط هیکمن و ریبلو پیشنهاد شده است (in SCHROEDER; Ó HAODHA, 2014, p. 131-149)، میزان عدم قطعیت و عدم ثبات در این نوع عمل بسیار بیشتر است. "مرجع" آن تقریباً پراکنده است است (cf. Jef Pressing)؛ یعنی هیچ‌چیز خاصی را نمی‌توان براساسِ نتایج صوتی پیش‌بینی کرد.

هیچ‌چیز از پیش تعیین نشده است: ساختار، فرم، زمان، فرکانس‌ها، ریتم‌ها، نُت‌ها و... . البته، نوازندگان در این سنّت ممکن است مقدار زیادی از دانش، درک، پیشینهٔ موسیقایی و قراردادهای زیبایی‌شناختیِ را به اشتراک بگذارند؛ اما من، برای مثال، همیشه با نوازندگانی با پیشینه‌های بسیار متفاوت نواخته‌ام. همان‌طور که در مقاله‌ای از اُرکستا ارانته[۲۳] می‌گویم: "ارانته از چهره‌های متنوع استقبال می‌کند؛ یعنی بیوگرافی‌های مختلف و پیچیدهٔ موسیقایی در این محیط گشوده و غیر سلسله‌مراتبی با یکدیگر همزیستی و همکاری دارند. این ساده نیست. لازم است که هرکدامشان از دنیای صوتیِ خاصِ خود به نفع یک دنیای جدیدِ جمعی، بی‌سابقه، غیرمنتظره و غیرقابل پیش‌بینی دست بکشند. باید در سطوح عمیق‌تر زبان‌ها فرورفته و عناصر حداقلی و مولکولی آن‌ها را بررسی کرد. در این سطوح (صدای ناب و ژستِ سازی) است که یک تبادلِ سازنده بین نوازندگان با پیشینه‌های خاص و متنوع ایجاد می‌شود: پیانیست‌های رمانتیک، گیتاریست‌های جاز و راک، نوازندگان لوت آند و باروک، درامرهای سامبا و رگی، ساکسیفونیست‌ها، نوازندگان کوبه‌ایِ بلوز، بی‌باپ و «خارجی». این مشخصات در طول اجرا رقیق می‌شوند.(COSTA, 2013, p. 282) اما من با اینکه شما می‌گویید بداهه‌نوازیِ آزاد از بداهه‌نوازی «غیرِمصطلح» به دور است، موافق نیستم؛ چراکه بستگی به این دارد که ما "مصطلح" را چگونه تعریف کنیم. برای من در قلمرو موسیقی، یک "اصطلاح" همچون یک سیستم پیچیده (در زمینهٔ قیاس با زبان)، کم‌وبیش پایدار، مبتنی بر واژگانی خاص (نُت‌ها، آکوردها، فرم‌ها، صداها) و یک سیستم نحویِ خاص از بیان است (حتی دینامیک). این مورد در موسیقیِ جاز و حتی جازِ آزاد نیز صادق است. البته همهٔ این سیستم‌ها در حال تحول مداوم هستند؛ اما، تا زمانی که بتوانید آن را مثلاً جاز تعریف کنید، چیزی دارد که اتصال آن را به «جریان اصلیِ» این اصطلاح ممکن می‌سازد. شاید بتوانیم بپذیریم که بداهه‌نوازیِ آزاد، نوعی محیط/ عملِ موسیقاییِ «پان اصطلاحی» است؛ زیرا تقریباً همه چیز در آن امکان‌پذیر است، حتی استفاده از تکّه‌های قلمروزُدایی شده[۲۴] از اصطلاحات (cf. Cristian Munthe).

من با شما موافقم که می‌فرمایید این ایده که بداهه به قوانین و قراردادهایی وابسته است، نباید به‌عنوان یک تبصرهٔ منفی تفسیر شود. من فقط فکر می‌کنم که این قوانین و قراردادهایی که مطمئناً در بداهه‌نوازیِ آزاد وجود دارند؛ به‌منظور ایجادِ محیطی مناسب برای تعامل و خلاقیت فردی و جمعی، بسیار نرم و انعطاف‌پذیر هستند.

اکنون بیایید سعی کنیم به سؤالات تحریک‌آمیز شما پاسخ دهیم. بله، من مطمئن هستم که گفتمان‌های مربوط به «بداهه‌پردازیِ آزاد» می‌توانند از روش پژوهش‌هایِ تاریخیِ توسعه‌یافته در باب بداهه‌پردازی سود فراوانی ببرند. در واقع، به نظر من این امر برای جایگاه دادن به بداهه‌پردازیِ آزاد به‌عنوانِ بخشی از صحنهٔ بزرگ‌تر تاریخی، فلسفی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی، بسیار مهم است. بدیهی است که من نمی‌خواهم، چنانچه که برخی از مردم به آن اصرار دارند، فکر کنم که بداهه‌پردازی نقطهٔ اوج تاریخ موسیقیِ غرب بوده و یا پایانِ آهنگسازیِ فردی را نمایان می‌سازد. در واقع، من تلاش می‌کنم تا به این تلاشِ جمعی برای بررسیِ آثار تاریخی این پدیده کمک کنم. در یکی از آخرین مطالب منتشرشدهٔ من، بداهه‌پردازیِ آزاد و بوم‌شناسیِ صدا: رویکردی از زیبایی‌شناسیِ صدا، تلاش کرده‌ام تا بر روی ضرورتِ تاریخیِ "الگوی صدا" (بین قرن‌های ۲۰ و ۲۲ – با توجه به نگاه ماکیس سولوموس در تقابل با "الگوی نُت") و بداهه‌پردازیِ آزاد تحقیق کنم. در این نوشتار ما با «بداهه‌پردازیِ آزاد نه به‌عنوانِ یک علامت؛ بلکه به‌عنوان خطی قاطع و تعیین‌کننده –همچون سایر جنبه‌های خلاقانهٔ قرون ۲۰و۲۱ اشاره‌شده در اینجا– مواجهیم که به ایجاد تغییرات مهمی در فعالیت‌های موسیقاییِ معاصر، ناشی از گسترش و افزایش ابعادِ فضایی، غلبه بر مرزِ میانِ صدای موزیکال و غیرموزیکال و نیز، بازاندیشی به ایده‌هایی دربارهٔ زمان کمک می‌کند [...] در زمینهٔ تاریخیِ ذکر شده، بداهه‌پردازیِ آزاد از اهمیّت اجتماعی و فرهنگیِ مهمی در برزیل برخوردار گشته، به حدی که به قلمرویی می‌مانَد برآمده از آموزش و پرورش و فعالیّت‌های هنری؛ آزاد، اجتماعی، خودمختار، آزادی‌خواه و دموکراتیک» (COSTA, 2014, p. 204).

مارسل کابوسن در تاریخ سوم فبریه ۲۰۱۵، ساعت ۱۰:۴۹ نوشت:

راجریوی عزیز، من متوجه شدم که شما می‌خواهید و نیاز دارید که با ارائهٔ تمامیِ دلایلتان (اعمّ از سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، اخلاقی، زیبایی‌شناختی و...) از "بداهه‌پردازیِ آزاد" دفاع نمایید. به‌هرحال، در چهارچوبِ گفت‌وگوی مجازیِ ما، سؤال من این است که درمقابل چه چیزی؟ من تلاش نمی‌کنم تا "بداهه‌پردازیِ آزاد" را با تجلیّات و بیان‌های بداهه‌نوازی در موسیقی‌های دیگر یکی کنم: برعکس، من دائماً بر تفاوت‌های آن‌ها تأکید می‌کنم. از این نظر، من ترجیح می‌دهم که دربارهٔ "بداهه‌پردازیِ آزاد" به‌عنوان یک دسته‌بندی با قراردادها و مرزهای مشخص نیز صحبت نکنم. هدفِ کار من روی بداهه‌نوازی این است که نشان دهم بداهه‌نوازی چگونه کار می‌کند و چگونه به طُرُقِ مختلفی در شرایطِ خاص رخ می‌دهد. به همین دلیل من ایدهٔ یکتایی[۲۵] را معرفی می‌کنم (در کنار مفهوم پیچیدگی): ما باید به سراغِ نمونه‌های ملموسی از موسیقی برویم تا بررسی کنیم که بداهه‌نوازی در آن‌ها چگونه رخ می‌دهد، چگونه شکل می‌گیرد، کدام‌یک از کنش‌گرانِ[۲۶] آن‌ها فعّال‌تر و برجسته‌تر هستند. وقتی آلفرد برندل[۲۷] کنسرتوی k537

[23] Orquesta Errante

[24] deterritorialized

[25] singularity

[26] actants

[27] Alfred Brendel

موتزارت را اجرا می‌کند و یا هنگامی که سِسیل تیلور[۲۸] زبان‌های خاموش[۲۹] را می‌نوازد، بداهه‌نوازی دارای فرمِ متفاوتی است؛ یا زمانی که ولاتکو استفانوفسکی[۳۰] آهنگ سنّتی مقدونیه به‌نام جوانو یووانکه[۳۱] را اجرا می‌کند و یا وقتی که گروه مدرن قطعهٔ تئاتر موسیقی شوارتز آف ویس[۳۲] از هاینر گوبلز[۳۳] را اجرا می‌کند، به نظر می‌رسد که سازوکار متفاوتی در جریان است. تنها پیشنهاد من این است که همهٔ تصمیماتِ گرفته شده «در جریانِ اجرا» را «بداهه‌نوازی» بنامیم (cf. Bruno Nettl's book in the course of performance). چیزی که من به این ایده اضافه می‌کنم، این است که به نظر من آهنگسازان نیز هنگام ساختن موسیقی‌های جدید و هنگام نواختن، بداهه‌پردازی می‌کنند و برخی قراردادها را تغییر می‌دهند. بنابراین، آنچه من از مخاطبانم می‌خواهم، داشتنِ نگرش گشوده و آزاد به مفهوم "بداهه‌پردازی"، به جای استفاده از «بداهه‌پردازیِ آزاد» یا «جاز»، به‌عنوان معیاری استاندارد که تمام «تولیداتِ موسیقاییِ» دیگر نیز باید با آن سنجیده شوند. شورا چرکاسکی[۳۴]، پیانیست اوکراینی-آمریکایی، یک بار در مصاحبه‌ای اظهار داشت که گاهی اوقات در حین اجرا دوست دارد در لحظه تصمیم بگیرد که آیا قطعه‌ای را خیلی آرام و کُند بنوازد و یا در عوض، با نواختنِ ناگهانی و بسیار شدید آن باعث وحشت تماشاگران شود. به عقیدهٔ من، این شواهد از هوس‌بازیِ رمانتیکِ تازه را می‌توان تغییری بداهه از توپوس[۳۵] دانست. پُر کردن "جزئیاتی" مانند تمپو، طنین، شدّت، دینامیک و حتی گاهی اوقات سازها، به‌خصوص زمانی که در پارتیتورها مشخص نشده باشند، به تمرین روزمرهٔ هر نوازندهٔ کلاسیک تعلق دارد. همان‌طور که بروس الیس بنسن[۳۶] در بداههٔ گفتمان موسیقایی[۳۷] می‌نویسد «بداهه‌نوازی از این دست، به سادگی برای اجرای هر قطعه‌ای ضروری است» (BENSON, 2003, p. 26). مسئله این نیست که آیا این عمل هنوز توسط مؤسساتی مانند هنرستان‌ها نادیده گرفته می‌شود یا توسط آهنگسازانی که از نوازندگان می‌خواهند دقیقاً آنچه را که یادداشت شده بنوازند، نادیده گرفته می‌شود؛ مسئله این است که قبل از هر چیز، آیا مایلیم این عمل را در زمرهٔ بداهه بگنجانیم و بدین‌وسیله آن را از تعاریف جزمی رهایی دهیم: بداهه‌نوازی در برابر مُریدان خودش دفاع می‌شود!

ملاحظاتِ نهایی

راجریو: این گفت‌وگوی مجازی که ظاهراً دو موضع متضاد را وارد بازی می‌کند، در واقع، به نظر من، ایده‌هایی مکمل -و نه متضاد- برای پرداختن به بداهه‌پردازی را به نمایش می‌گذارد. مارسل، در درجهٔ اول به عملِ بداهه‌نوازی و به پیچیدگی فضاهای تعاملی و منحصربه‌فرد می‌پردازد و با اشاره به حضور اجتناب‌ناپذیر درجاتی از بداهه در هر اجرای موسیقایی، به دنبال گسترش دامنهٔ مفهوم آن است. برای او بداهه‌نوازی همیشه وجود دارد و من همیشه به نوعی با او موافق بوده‌ام. با این حال، من فکر می‌کنم که اگر این دیدگاه گسترده، از طرفی بتواند به غلبه بر طبقه‌بندی‌های سخت و ساده کمک کند، از سوی دیگر، در نهایت می‌تواند قدرت محیط‌هایی که به‌طور ویژه بر شیوه‌های بداهه‌پردازی تمرکز دارند را کاهش دهد. من به همین دلیل و برگرفته از تجربیات هنری و آموزشیِ خود، می‌خواستم بر اهمیت عمیقِ اجتماعی بداهه‌نوازیِ آزاد در زمینه‌های موسیقاییی خاص در برزیل تأکید کنم. بنابراین، من معتقدم که تفاوت‌های ظاهری عمدتاً ناشی از دیدگاه‌های متفاوتی است که هردوی ما به توسعهٔ تأملات خود -که در گفت‌وگوی بالا مستند شده است- می‌پردازیم. من همچنین معتقدم که موضوعات مختلفی که در طول گفت‌وگو مطرح شدند -که برخی از آن‌ها ظاهراً بی‌پاسخ ماندند- می‌توانند به‌عنوان نقطهٔ شروعی برای بحث‌ها و مذاکرات جدیدی باشند که به تعمیقِ تحقیقات در این زمینه کمک می‌کنند.

مارسل: امشب و فردا در دو کنسرت بداهه‌نوازی شرکت خواهم کرد؛ یکی موسیقیِ الکترونیک و دیگری، ترکیبی عجیب از موسیقی فولک آفریقا، نوازندگیِ آزاد و موسیقیِ کلاسیکِ مدرنِ مجلسی. با این حال، دیروز عصر، "زندگی دیگر" خود را بازی کردم -زندگی یک هوادار متعصب تیم فوتبالِ "من". آن‌ها باختند. در طول مسابقه، به شباهت‌ها و تفاوت‌های میانِ بازیِ فوتبال و بداهه‌پردازی در موسیقی فکر می‌کردم. آن‌ها چه چیزی می‌توانستند از یکدیگر بیاموزند؟ رابین ون پرسی (فوتبالیست) به نوازندگان برزیلی که این‌قدر در احترام به آهنگسازِ خداگونه محبوس شده‌اند، چه چیزی می‌تواند بیاموزد؟ ارکستر اِرانتهٔ راجریو چه چیزی می‌تواند به تیم "من"، که گاهی اوقات به نظر می‌رسد غرق در مفاهیم تاکتیکیِ ابداع شده توسط مربی است، بیاموزد.

---

[28] Cecil Taylor

[29] *Silent Tongues*

[30] Vlatko Stefanovski

[31] *Jovano Jovanke*

[32] *Schwarz auf Weiss*

[33] Heiner Goebbels

[34] Shura Cherkassky

[۳۵] یک مضمون یا فرمول سنتی در ادبیات (م)

[36] Bruce Ellis Benson

[37] *The Improvisation of Musical Dialogue*

منابع

BENSON, Bruce Ellis. he Improvisation of Musical Dialogue: a Phenomenology of Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
COSTA, Rogério L. M. Livre Improvisação e Ecologia Sonora uma aproximação a partir da estética da sonoridade. Opus, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 189-206, jun. 2014.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix, A housand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
SCHROEDER, Franziska; Ó HAODHA, Michaeál. Soundweaving: Writings on Improvisation. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014.