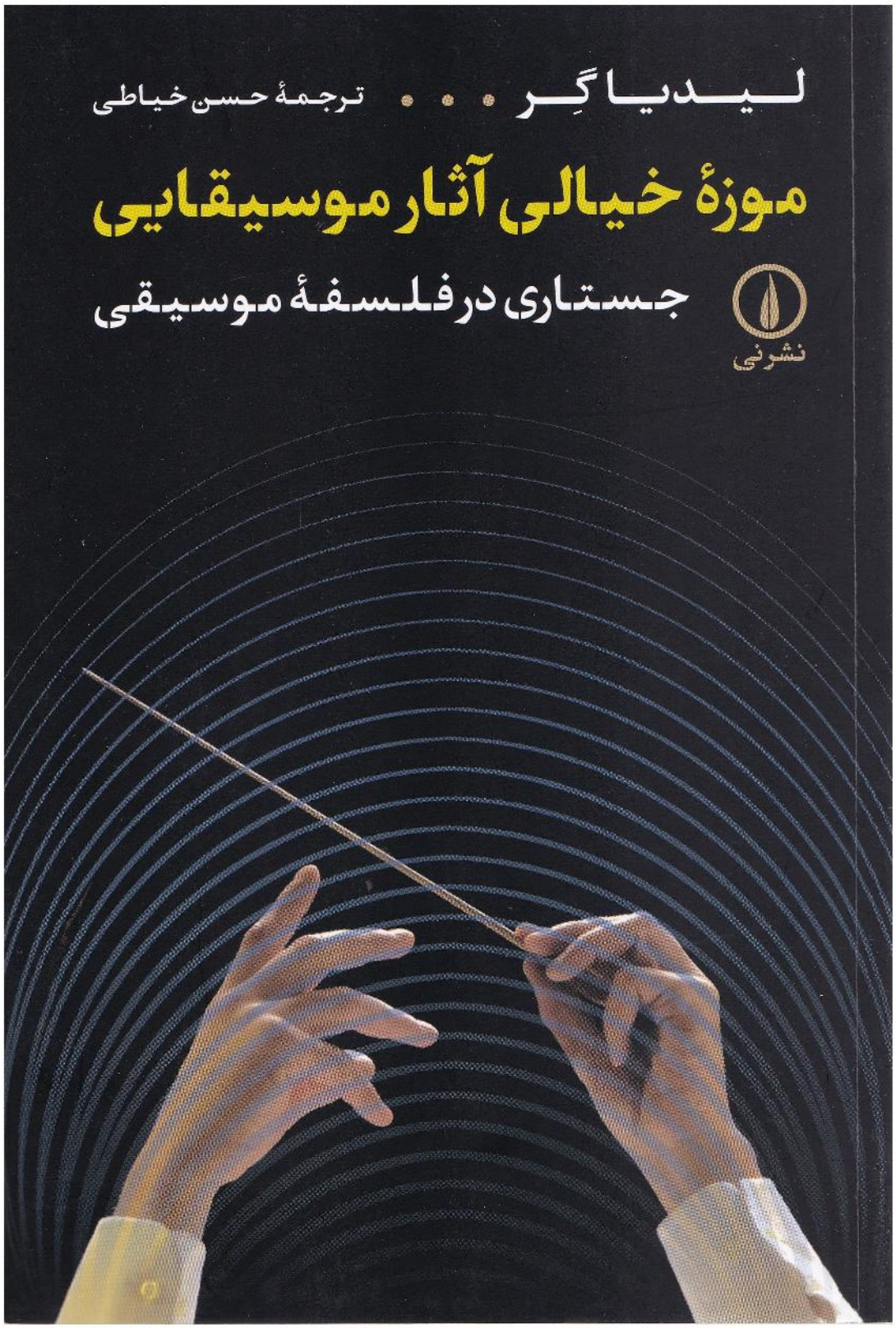
لیدیا گِر ... ترجمهٔ حسن خیاطی

# موزهٔ خیالی آثار موسیقایی

## جستاری در فلسفهٔ موسیقی

نشر نی



بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

**سرشناسه:** گر، لیدیا، ۱۹۶۰- م. Goehr, Lydia, 1960- • **عنوان و نام پدیدآور:** موزهٔ خیالی آثار موسیقایی: جستاری در فلسفهٔ موسیقی/ لیدیا گر؛ ترجمهٔ حسن خیاطی؛ ویراستار نازنین خلیلی‌پور. • **مشخصات نشر:** تهران، نشرنی، ۱۴۰۲ • **نوبت چاپ:** چاپ اول، ۱۴۰۲ • **مشخصات ظاهری:** ۳۸۳ص • **شابک:** ۹-۰۶۰۷-۰۶-۶۲۲-۹۷۸ • **وضعیت فهرست‌نویسی:** فیپا • **موضوع:** موسیقی ــ فلسفه و زیبایی‌شناسی Music -Philosophy and aesthetics • **یادداشت:** عنوان اصلی: The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music, 1992. • **یادداشت:** کتابنامه: ص. [۳۷۳]-۳۸۳. • **عنوان دیگر:** جستاری در فلسفهٔ موسیقی. • **شناسه افزوده:** خیاطی، حسن، ۱۳۶۴- ، مترجم • **رده‌بندی کنگره:** ML۳۸۰۰ • **رده‌بندی دیویی:** ۷۸۰/۱ • **شمارهٔ کتابشناسی ملی:** ۹۴۳۳۲۹۹

نشرنی

**موزهٔ خیالی آثار موسیقایی**
**جستاری در فلسفهٔ موسیقی**

لیدیا گِر

مترجم: حسن خیاطی
ویراستار: نازنین خلیلی‌پور
صفحه‌آرا: سینا اسمعیل‌نیا
چاپ و صحافی: پردیس دانش
چاپ اول: تهران، ۱۴۰۲، ۷۰۰ نسخه
شابک: ۹-۰۶۰۷-۰۶-۶۲۲-۹۷۸

نشانی: تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، تقاطع خیابان فکوری، شمارهٔ ۲۰
کد پستی: ۱۴۱۳۷۱۷۳۷۱، تلفن دفتر نشر: ۸۸۰۲۱۲۱۴، تلفن واحد فروش: ۹-۸۸۰۰۴۶۵۸، نمابر: ۸۹۷۸۲۴۶۴
www.nashreney.com • email: info@nashreney.com • nashreney

© تمامی حقوق این اثر برای نشر نی محفوظ است. هرگونه استفادهٔ تجاری از این اثر یا تکثیر آن کلاً و جزئاً، به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی) بدون اجازهٔ مکتوب ناشر ممنوع است.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست مطالب

پیشگفتار ..... ۷
مقدمه ..... ۱۵

## بخش اول: رویکرد تحلیلی

۱. نظریه‌ای نام‌انگارانه در باب آثار موسیقایی ..... ۲۷
۲. نظریهٔ افلاطونی آثار موسیقایی ..... ۶۷
۳. محدودیت‌های رویکرد تحلیلی و ضرورت رویکرد تاریخی ..... ۹۷

## بخش دوم: رویکرد تاریخی

۴. دعوی محوری رویکرد تاریخی ..... ۱۲۳
۵. معنای موسیقایی: از دوران باستان تا دوران روشنگری ..... ۱۶۳
۶. معنای موسیقایی: استعلای رمانتیک و اصل تفکیک‌پذیری ..... ۱۹۹
۷. تولید موسیقایی بدون «مفهوم اثر» ..... ۲۳۵
۸. پس از ۱۸۰۰: الگووارهٔ بتهوون ..... ۲۷۳
۹. تصدیق و به چالش کشیدن اصل وفاداری به اثر در جنبش‌های معاصر ..... ۳۲۱

منابع ..... ۳۷۳

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

# مقدمه

## یکم

ارنست هوفمان[1] که از زبان شخصیت داستانیِ خود به نام یوهانس کرایسلرِ[2] کاپل‌مایستر[3] از قانونی قدیمی سخن به میان آورد، که «کارگران پرسروصدا را از زندگی در کنار نجیب‌زاده‌های تحصیل‌کرده» برحذر می‌داشت، هدف خاصی از این کار در سر می‌پروراند. می‌خواست بداند چرا «آهنگسازان فقیر و مظلوم» روزگار وی (اوایل دههٔ ۱۸۰۰)، که مجبور «به فروش منابع الهام خویش» بودند، نتوانستند با استفاده از این قانون «خود را از همسایگی با آدم‌های روده‌دراز و کسل‌کننده برهانند». هوفمان پس از توصیف چگونگی فائق آمدن کرایسلر بر گروهی از این دست آدم‌های پرچانه و خسته‌کننده پیشنهاد کرد که دیگر نباید موسیقی‌دانانِ صادق را با تقاضاهای فراموسیقاییِ رایج در مناسک اجتماعی، خانگی و دنیوی شکنجه داد.[4]

هوفمان برای مقابله با سوءاستفاده‌ای که به گمانش موسیقی کلاً در معرض آن قرار دارد، و برای پایان بخشیدن به تحقیر عمومی موسیقی‌دانانِ «خدمتگزار»، نسخهٔ جایگزینی برای پراکتیس موسیقایی صادر کرد: آهنگسازی، اجرا، درک و ارزیابی موسیقی دیگر نباید صرفاً با ملاحظات فراموسیقایی از نوع مذهبی، اجتماعی یا علمی ــ به‌ویژه ملاحظات دخیل در استخدام کرایسلر ــ صورت گیرد. مدیریت این فعالیت‌ها حالا دیگر باید با توجه به خودِ آثار

۱. E. T. A. Hoffmann: ارنست تئودور آمادئوس هوفمان (۱۷۷۶-۱۸۲۲)، نویسنده و منتقد آلمانی.ـم.

2. Johannes Kreisler

۳. Kapellmeister: رهبر ارکستر نوازندگان یا گروه همسرایان.ـم.

4. "Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden", tr. as "Of Kapellmeister Johannes Kreisler's Musical Sorrows" by R. Murray Schafer in *E. T. A. Hoffmann and Music* (Toronto, 1975), 121–126.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

موسیقی انجام شود. هوفمان به منظور توجیه دعوی مذکور مفهوم صادق بودن یا وفاداری به اثر (که بعدتر ورک‌تروِیه[۱] نام گرفت) را مطرح کرد و در زبانِ تفکرِ موسیقایی اهمیتی بی‌سابقه به این مفهوم بخشید. او نوشت:

> هنرمند حقیقی فقط برای اثری زندگی می‌کند که آن را همان‌طور که آهنگساز درک کرده و اکنون اجرا می‌کند می‌فهمد. به‌هیچ‌وجه شخصیت خودش را در اجرا دخیل نمی‌سازد. تمام افکار و اعمالش صرف خلق کل آن تصاویر و تأثیرات شگفت‌انگیز و مسحورکننده‌ای می‌شود که آهنگساز در اثر خویش آن‌ها را با قدرتی جادویی مهروموم کرده است.[۲]

هنوز ضرورتی ندارد به توصیف ارتباط پیچیدهٔ بین سبک استخدام موسیقی‌دانان و ایدئال وفاداری به اثر بپردازیم. برای مقدمه، همین واقعیت که درک هوفمان از آثار موسیقایی دقیقاً مطابق درکی است که اکثریت ما امروزه هنوز داریم، مقتضی‌تر است. بنابراین بیشترِ ما همانند هوفمان معمولاً آثار را بیان عینیت‌یافتهٔ آهنگسازانی می‌بینیم که قبل از فعالیت آهنگسازی وجود خارجی نداشته‌اند. ما آثار را به سان ابژه‌هایی که صرفاً کسی آن‌ها را ساخته یا کنار هم قرار داده، یعنی چیزی مانند میز و صندلی، تلقی نمی‌کنیم، بلکه با آن‌ها همچون آفریده‌های اصیل[۳] و منحصربه‌فردِ فعالیتی خاص و خلاقانه رفتار می‌کنیم. افزون بر این بنا را بر آن می‌گذاریم که ویژگی‌های تُنال، ریتمیک و سازیِ آثارْ کل‌های به لحاظِ ساختاریِ یکپارچه‌ای را تشکیل می‌دهند که آهنگسازان آن‌ها را به طور نمادین در پارتیتور ترسیم می‌کنند. پس از خلق آثار، ما آن‌ها را حتی پس از مرگ خالقانشان و فارغ از این‌که در هر زمان معیّنی کسی اجرایشان کند یا به آن‌ها گوش بسپرد یا نسپرد، ابژه‌هایی موجود قلمداد می‌کنیم. ما آن‌ها را چونان مصنوعات موجود در قلمروِ عمومی می‌پنداریم که اصولاً برای هر که قصد گوش دادن به آن‌ها را داشته باشد در دسترس است و وقتی دست‌آخر نمونه‌ای از آن‌ها را از ما بخواهند، معمولاً به سنّت موسیقی غربی، اروپایی، کلاسیک و مبتنی بر «اپوس» رو می‌کنیم، به عبارت دیگر، به آثاری از نوع «صرفاً سازی» یا «مطلق». چه کسی مخالف این

۱. Werktreue. از این پس: «وفاداری به اثر».ـم.

2. "Der echte Kunstler lebt nur in dem Werke," from Hoffmann's "Beethovens Instrumentalmusik", *Musikalische Novellen und Aufsätze,* i, ed. E. Istel (Regensburg, 1919), 69.

برای پیوند بی‌واسطهٔ بین هوفمان و مفهوم وفاداری به اثر، بنگرید به

F. Blume, *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey,* tr. M. D. Herter Norton (London, 1979), 112.

۳. original: با توجه به بافت، معادل‌های «نومایه»، «اصلی» و «اصیل» برای این واژه انتخاب شده است.ـم.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

پارتیتورهایی که می‌خوانیم به شیوه‌های بهتر و بدتر، به شیوه‌های کم‌وبیش دقیق و هیجان‌انگیز، به ما معرفی می‌شود. اما به نظر می‌رسد که چنین دعاوی‌ای صرفاً سردرگمی‌های فلسفی بیشتری می‌آفرینند. آثار چه نوعِ وجودی‌ای دارند، نظر به این‌که (الف) خلق شده‌اند، (ب) بارها در مکان‌های مختلف اجرا شده‌اند، (ج) کاملاً در قالب نُت فراچنگ نیامده یا تثبیت نشده‌اند، و با این حال (د) عمیقاً با اجراها و پارتیتورهایشان مرتبط‌اند؟ گرچه آثار لزوماً وجود منحصربه‌فردی ندارند، نمی‌توان آن‌ها را به‌راحتی ذیل هیچ مجموعه‌ابژهٔ مشخصی گنجاند. پس چگونه وجود دارند؟

نظریه‌پردازان دیگری که کمتر به شأن هستی‌شناختی آثار علاقه دارند، با کاوش دربارهٔ پیدایش، محتوا و کارکرد مفاهیم موسیقایی، به نحوهٔ تفکر ما دربارهٔ موسیقی ارزش فلسفی بخشیده‌اند. علاقهٔ آن‌ها به بسیاری از پیامدهای موسیقایی، فرهنگی و فلسفیِ بحث از موسیقی در چارچوب آثار ثمرات قابل‌توجهی در پی داشته است. موسیقی‌شناسان آلمانی کارل دالهوس[1] و والتر ویورا[2] از برجسته‌ترین افرادی‌اند که از این جنبه در باب موسیقی دست به پژوهش زده‌اند.[3]

آن‌ها تحقیقات خود را با الهام از چالشی انجام داده‌اند که جنبش‌های آوانگارد سدهٔ بیستم در برابر مفهوم اثر موسیقایی و زیباشناسی رمانتیک یا کالایی به وجود آوردند. آدورنو از این حیث شخصیت تأثیرگذاری بوده است. اگر مفهوم اثر خاستگاه‌های تاریخی و ایدئولوژیک خاصی داشته باشد، باید این واقعیت و آن خاستگاه‌ها را به‌وضوح مشخص کرد. شرح صریح و واضح محتوای یک مفهوم (مثل کاری که در هیئت تاریخ مفاهیم[4] یا نقد ایدئولوژی[5] انجام می‌گیرد) به معرفت، و در صورت لزوم، به تغییر اجتماعی مدد می‌رساند.

به هر روی بحث بر سر خاستگاه‌های «مفهوم اثر» (که از این پس اغلب به همین شکل

1. Carl Dahlhaus
2. Walter Wiora

۳. بنگرید به

Dahlhaus, *Schoenberg and the New Music,* tr. D. Puffett and A. Clayton (Cambridge, 1987);

و نیز اثر دیگر او:

*Nineteenth-Century Music,* tr. J. Bradford Robinson (Berkeley/Los Angeles, 1989); Wiora, *Das musikalische Kunstwerk* (Tutzing, 1983);

و برای بحثی جدیدتر و بسیار عالی، بنگرید به

W. Seidel in *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte* (Darmstadt, 1987). J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music,* tr. B. Massumi (Minneapolis, 1985).

دربارهٔ رویکردی متفاوت اما قابل‌قیاس در این زمینه بنگرید به

J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music,* tr. B. Massumi (Minneapolis, 1985).

4. Begriffsgeschichte
5. Ideologiekritik

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

منظور شناسایی دامنه و خصایص محض پرسش‌وپاسخ‌هایی است که تحلیلگران ضمن توصیف نحوهٔ وجود آثار موسیقایی تشخیص می‌دهند.[۱]

این کنکاش به نتیجه‌گیری انتقادیِ واحدی ختم می‌شود که در فصل ۳ درباره‌اش بحث خواهم کرد. آن‌جا پیشنهاد کرده‌ام محدودیت‌های رویکرد تحلیلی زادهٔ این باور فراگیر است (باوری که لزوماً همیشه کسی آشکارا آن را تصدیق نمی‌کند) که می‌توان درک فلسفی بسنده‌ای در خصوص چیستی آثار موسیقایی حاصل کرد، بی آن‌که لازم باشد بدانیم «مفهوم اثر» واقعاً چه کارکردی در عمل داشته است. این نگرشِ مبتنی بر پیشینی‌انگاری[۲] و غیرتاریخمندی در نوشته‌های فیلسوفان تحلیلی به طرق جالب، ظریف و پیچیده‌ای عیان است. با این حال بررسی انتقادی من از رویکرد تحلیلی تلویحاً به معنای آن نیست که هر گونه دعوی تاریخی در خصوص زمان ظهور «مفهوم اثر» دعوی درستی است. در خصوص رویکرد تحلیلی، تا حد امکان به گونه‌ای درونی، با سخنان و استدلال‌های (البته اغلب انتقادیِ) من و با منطق خاص خودش به قضاوت و داوری خواهیم نشست.

موضع انتقادی‌ام در قبال رویکرد تحلیلی شاید خوانندگان را به تعجب وادارد که پس دلیلِ این همه توجه به این رویکرد چیست. چرا صرفاً نظریه‌های «بهتر» را لحاظ نمی‌کنم؟ به هر حال هستی‌شناسی به روش‌هایی غیر از روش تحلیلی نیز قابل‌بررسی است.[۳] دلایل خوبی برای این کار دارم.

۱. منظورم از نظریه‌های تحلیلی به‌ویژه توصیف موردنظر گودمن از آثار موسیقی است (که گاه بخشی از توصیف کلی‌تر آثار هنری را تشکیل می‌دهد):

N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Oxford, 1969); P. Kivy, "Platonism in Music: A Kind of Defense", *Grazer Philosophische Studien*, 19 (1983), 109–129; J. Levinson, "What a Musical Work is", *Journal of Philosophy*, 77 (1980), 5–28; J. Margolis, "Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities", *British Journal of Aesthetics*, 14 (1974), 187–196; R. A. Sharpe, "Type, Token, Interpretation and Performance", *Mind*, 88 (1979), 437–440; Tormey, "Indeterminacy and Identity in Art", 203–215; K. L. Walton, "The Presentation and Portrayal of Sound Patterns", in J. Dancy, J. M. E. Moravscik, and C. C. W. Taylor (eds.), *Human Agency: Language, Duty, and Value. Philosophical Essays in Honour of J. O. Urmson* (Stanford, 1988), 237–257, 301–302; W. E. Webster, "A Theory of the Compositional Work of Music", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33 (1974), 59–66; R. Wollheim, *Art and its Objects* (Harmondsworth, Middx., 1968); and N. Wolterstorff, *Works and Worlds of Art* (Oxford, 1980).

2. apriorism

۳. بنگرید به

Ingarden, *The Work of Music*, J. P. Sartre, *The Psychology of Imagination*, tr. anon. (New York, 1965), 273–282; M. Heidegger, "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought*, tr. A. Hofstadter (New York, 1971), 17–87; M. Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, tr. E. S. Casey *et al.* (Evanston, 1973); T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, tr. C. Lenhardt, ed. G. Adorno and R. Teidemann (London, 1984); H. G. Gadamer, *Truth and Method* (London, 1979).
←

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

تا اواخر سدهٔ هجدهم کسی نمی‌گفت باخ آثاری جاودان خلق کرده است که تا ابد موضوع تحسین خواهد بود. درواقع بین سال‌های ۱۷۵۱ و اوایل سدهٔ نوزدهم هیچ قطعه‌ای از باخ را شایستهٔ تجدید چاپ به شکل کامل آن نمی‌دانستند. چه اتفاقی افتاد که باخ این‌طور حیات دوباره یافت و «آثارش» از جاودانه‌ترین شاهکارهای موسیقی شدند؟ کتاب حاضر پاسخی در خور و مفصّل به این پرسش می‌دهد.

کتاب *موزهٔ خیالی آثار موسیقایی*، که از مهم‌ترین آثار فلسفی موسیقی در سدهٔ اخیر است، علاوه بر اهل موسیقی (اعم از علاقه‌مندان به موسیقی کلاسیک و غیرکلاسیک غربی، و موسیقی‌دانان ایرانیِ درگیر با رویکردهای غربی به موسیقی) برای علاقه‌مندان به فلسفه نیز بسیار خواندنی و راهگشاست، زیرا با پیگیری نحوهٔ شکل‌گیری تاریخیِ مفهوم «اثر موسیقی» محدودیت‌های رویکرد تحلیلی و لزوم به‌کارگیری رویکرد تاریخی و پیوند جدایی‌ناپذیر بین فلسفه و تاریخ را پیش چشم خواننده عیان می‌سازد.

ISBN 978-622-06-0607-9

نشرنی

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز