

آموزش بداهه‌نوازی*

دِرِک بیلِی

برای آموزش بداهه‌نوازی، روش هندی به عنوان تنها روشی که موفقیت خود را ثابت کرده، در کلاس درس مشکلات بسیاری بوجود می‌آورد: حفظ ابعاد تجربه‌گرایانه و جنبه‌ی عملی اینگونه فعالیت؛ پرهیز از شکل‌گیری مجموعه‌ای از قوانین عام و باز نگهداشتن مجال برای گسترش رویکردهای فردی، همگی اصولی هستند که در کلاس‌های درس همواره در مخاطره‌اند.

به‌زعم من، تنها بداهه‌نوازان هستند که می‌توانند بداهه‌نوازی را در کلاس درس با موفقیت تدریس کنند. در انگلستان، نخستین نوازنده‌ای که موفق به برگزاری کلاس بداهه‌نوازی شد، جان استیونس^۱ بود. او برای اولین بار در اواسط دهه‌ی شصت میلادی، موسیقی آزاد^۲ را در لندن سازماندهی کرد. وی که همواره یک معلم بود، کافی بود تا فکر تازه‌ای را در قالب یک مقدمه به دوستان و همکارانش معرفی کند تا آنها با الهام از آن، موسیقی خود را خلق کنند. جای شگفتی نیست که کلاس‌های بداهه‌نوازی او بسیار موفق بود و بسیاری از نوازندگان حداقل یک جلسه در کلاس او حاضر بوده‌اند.

استیونس درباره‌ی اینکه تدریس بداهه‌نوازی را چگونه آغاز کرده، چنین توضیح می‌دهد:

نمی‌دانم از کجا شروع شد. خیلی قبل از فعالیت‌های موسیقی آزاد، در دوران خدمت نظام، نوازنده‌ی شیپوری را به یاد دارم که از او می‌خواستم با سازش با من همراهی کند. او می‌پرسید: چه باید بنوازیم؟ من هم می‌گفتم: هر چه که دوست داری. و با طبل همراهی‌اش می‌کردم. او می‌گفت: نمی‌توانم. و من اصرار می‌کردم که: می‌توانی، کافی است نت‌ی را بنوازی - هر نتی - آن وقت من پاسخ می‌دهم. و بعد

*. Spurge, G.(ed), Teaching Music, The Open University, 1996.

¹. John Stevens

². Free Music

پشت سر هم با سوال و جواب ادامه می‌دهیم. اینگونه بود که شروع کردم. الان هم که تدریس می‌کنم، کم و بیش همین حکایت است.

گروه‌های بزرگ همواره برایم جذاب بوده‌اند. اگر بخواهی گروهی تشکیل بدهی، نوازندگان در عین انعطاف‌پذیری باید نوازندگانی حرفه‌ای باشند. البته من با حرفه‌ای بودن خیلی میانه‌ی خوبی ندارم؛ چرا که نوازندگان حرفه‌ای غالباً دید محدودی دارند. به همین دلیل است که بیشتر به افرادی تمایل داشتم که خیلی حرفه‌ای نبودند، اما به شرکت در تجربه‌های گروهی در چارچوب بداهه‌نوازی‌های آزاد علاقه‌مند بودند. اینها همان شنوندگانی بودند که به احساس واقعی‌شان نیاز داشتم و نه چیزی بیشتر. به تجربه ثابت شد که اشتیاق و روحیه‌ی آنها در بسیاری موارد از خود نوازندگان بیشتر بود. گروه موسیقی خودجوش^۳ مثال بارز این حالت است که اعضای آن گاه اشتیاق بیشتری در مقایسه با نوازندگان ما از خود نشان می‌دادند.

باشگاه تئاتر کوچک^۴ را به خاطر دارم که در آن، یک بار به تماشاچیان پیشنهاد دادم به ما ملحق شوند. آنها هم این کار را کردند و این سرآغازی شد برای اینکه بتوانند سازی برای خود انتخاب کنند. این انتخاب از روی آشنایی با سازها، صدایشان و نحوه‌ی نواختنشان بود؛ چرا که دیده بودند و شنیده بودند که ما آنها را می‌نواختیم. از این زمان بود که من بیشتر برای مردم، سوال‌ها و نظراتشان وقت گذاشتم تا نوازندگان حرفه‌ای؛ البته بجز خود تو یا اون^۵ که با دیگر نوازندگان حرفه‌ای تفاوت داشتید.

در واقع با تماشاچیان باشگاه تئاتر کوچک شروع شد و کم‌کم یک گروه شکل گرفت. اما از آنجا که اعضای این گروه از نظر تجربه با هم متفاوت بودند؛ تمرین‌های ما فعالیت‌هایی بود مثل یک بازدم عمیق و اجرای نت‌ی با کشش طولانی، به نرمی هر چه تمام‌تر و تکرار آن توسط گروه. قبل از هر چیز، آنچه که همه به دنبالش هستیم، آسانی کار است. اگر با نت‌ی شروع کنیم و مشکل‌ساز شود، آن را تغییر می‌دهیم. هنگامیکه با فرایند دم، بازدم و نواختن یک نت مشکلی نداشته باشیم، نوازندگان می‌توانند نت‌ها را با هماهنگی بیشتری نسبت به بقیه‌ی اعضا تغییر دهند. این فعالیت به حدی ساده است که افراد با سوت‌سوتک و یا حتا استفاده از صدای خود می‌توانند در آن شرکت کنند. نکته‌ی مهم دیگری که در مورد کار با گروه به نظرم می‌رسد، ایجاد و حفظ ارتباط دائم با همه‌ی اعضای گروه است که برای من اولویت بالایی دارد. فرایند یا روشی را که برای تدریس به کار می‌بریم باید آنقدر ساده باشد که بتوانیم با همه ارتباط برقرار کنیم و تمام اعضا نیز قادر باشند با هم ارتباطی مناسب ایجاد کنند. از سوی دیگر، این روش‌ها باید آنقدر ایجاد تمرکز کنند تا نوازنده‌ی حرفه‌ای را نیز به خود جلب

³. The Spontaneous Music Ensemble

⁴. The Little Theatre Club

⁵. Evan

نمایند. به عنوان مثال، تنفس در تمرین‌های پیوسته - که به آن اشاره شد - آنچنان عامل تمرکز است که هر نوازنده‌ای آن را مفید تلقی می‌کند.

روش دیگری که بکار می‌برم استفاده از مفاهیمی است که برای تمامی انسان‌ها مشترک است؛ چیزهایی مثل اعداد، شمارش آنها و یا ادا کردن بعضی واژه‌ها. مثلاً عبارت «یک حرف» که اگر آن را تکرار کنیم، در عین این که با موسیقی همراه نیست، خیلی هم از آواز خواندن فاصله ندارد؛ چرا که به دلیل سادگی این عبارت، گویندگان احساس می‌کنند در یک فعالیت موسیقی گروهی شرکت داشته‌اند. حال اگر واژه‌ی اول این عبارت، یعنی «یک» را با تکیه‌ی بیشتر ادا کنیم، خواه‌ناخواه وزن خاصی را ایجاد کرده‌ایم و اگر بخواهیم این عبارت را کامل‌تر کنیم، نوعی بداهه‌خوانی کرده‌ایم.

قطعات و تمرین‌های بسیاری را طی چندین سال فراهم کرده‌ام که واقعا موفقیت‌آمیز بوده‌اند. البته هیچکدامشان را نوشته‌ام، بلکه به خاطر سپرده‌ام. بعضی از آنها تمرین‌های ضربی، برخی تمرین کار گروهی و برخی دیگر مربوط به فعالیت‌های بداهه‌اند که عکس‌العمل‌های لحظه‌به‌لحظه و خلق در لحظه را می‌طلبند. این تمرین‌ها باعث می‌شوند تا سرعت انتقال و حساسیت شنوایی اجراکنندگان افزایش یابد و تقویت شود. در واقع این تمرین‌ها را روشی برای انتقال تجربه‌ی خود به نوازندگان می‌دانم. اصولاً من اعتقاد دارم اگر نوازندگان، در بطن کار چگونگی آن را حس کنند، آنگاه خواهند دانست که خودشان چطور انجامش دهند.

۳

هر بار که می‌خواهم کارگاهی برگزار کنم؛ با اینکه سال‌ها این کار را کرده‌ام؛ اعتماد به نفس خود را از دست می‌دهم. از خودم می‌پرسم که چه کار کنم؟ اخیراً، یک روز همینطور که به طرف کلاس می‌رفتم، با خودم فکر کردم که این کار را کنار بگذارم. «آخر چه معنا دارد، این همه سال این کارگاه‌ها را برگزار کرده‌ای، باز هم دلواپس!» اما همین که وارد کلاس می‌شدم، همه چیز عوض می‌شد: حدود پانزده نفر با توانی وصف‌ناپذیر مشغول نواختن بودند. باور نکردنی بود. از این زیباتر نمی‌شد. این شاگردان بودند که به من انرژی می‌دادند و دیگر هیچ مشکلی وجود نداشت.

نکته‌ی مهم دیگری نیز وجود دارد. همواره سعی کرده‌ام تا به من وابسته نباشند و برای شروع کار منتظر من نمانند. به آنها گفته‌ام خودتان خواسته‌اید به اینجا بیایید تا ساز بزنید. کسی مجبورتان نکرده. پس تا از راه می‌رسید ساز را بردارید و شروع کنید، حتی اگر اولین نفر بودید. اگر تازه‌واردی هم در کلاس داریم این وظیفه‌ی قدیمی‌ترهاست تا او را به ساز زدن دعوت کنند. البته این را باید بگویم که زمان لازم بود تا این حرف‌ها به عمل برسند، اما الان این یک رویه شده و من هم از این مسئله خیلی خوشنودم.

مسئله‌ی دیگر، تازه‌واردها هستند. به عنوان مثال، سه هفته بطور مداوم کار می‌کنیم، گروه پیشرفت می‌کند و یک‌دست و منظم می‌شود. ناگهان افراد جدیدی اضافه می‌شوند. اینجا باید بتوانیم از تمامی

پیشرفت به دست آمده صرف نظر کنیم و اجازه دهیم تا ترکیب جدید، راه خود را پیدا کند. چه آنها بتوانند چه نتوانند باید از نو شروع کرد. چیزی که در این کارگاه‌ها باید بدانیم احساس آزادی برای نواختن موسیقی است؛ یک حس متقابل که هر نوازنده نه تنها از آن لذت می‌برد، بلکه زمینه‌ی ایجاد همین احساس را در دیگران فراهم می‌کند.

آموزش بطور کلی انتقال نوعی مهارت، توانایی یا تبحر است. هدف آموزش این است که بدانیم هر کاری را چگونه انجام دهیم. اما استیونس، به عقیده‌ی من، قبل از هر چیز قصد دارد اعتماد به نفس به آنهایی بدهد که بعداً می‌خواهند انجام کاری را یاد بگیرند؛ تشویق آنها به تجربه‌ی موسیقی و اعتماد به اینکه روزی با راهنمایی‌های لازم آن را خواهند آموخت:

هدف من، شرکت دادن همه‌ی افراد در یک تجربه است؛ تجربه‌ی اجرای آزاد (البته نسبتاً آزاد، چرا که حضور من به عنوان معلم خواهی نخواهی همیشه کمی مزاحم است). شاگردان خود را به این تجربه می‌سپارند و به تدریج به نتایجی هم می‌رسند. اما کار وقتی تکمیل می‌شود که کلاس پایان یابد. شاگردان می‌خواهند آن تجربه را تکرار کنند، اما نمی‌دانند چطور. مایلند بدانند چگونه می‌توانند به تجربه‌ی قبلی دست پیدا کنند، ولی نمی‌دانند چگونه. اینجا است که به عنوان معلم، آنها را گروه‌بندی می‌کنم تا به آنچه می‌خواهند دست یابند. اگرچه این فعالیت نوعی اجرای آزاد است و بدون داشتن توانایی اجرای درست هم می‌توان آن را تجربه کرد، ولی این کار گروهی باید به گونه‌ای طراحی شود تا در موقعیت‌های دیگر هم - بجز موسیقی آزاد - مفید واقع شود.

با استیونس درباره‌ی نوازندگانی که بداهه‌نوازی نمی‌کنند صحبت کردم و اینکه غالباً در تدریس آنها اثری از بداهه‌پردازی دیده نمی‌شود، روشی که حتا تلاش برای بداهه‌نوازی را مردود و ممنوع می‌داند:

کسی که می‌گوید نمی‌تواند بداهه‌نوازی کند و دست بر قضا آموزش اصولی و منظم هم دیده، بهترین مثال است. چرا که می‌دائم ظرف مدت کوتاهی، بی‌آنکه خودش هم باور بکند، قادر به بداهه‌نوازی خواهد بود. به همین سادگی!

چندی بعد، جان استیونس حاصل تجربیات خود را در زمینه‌ی آموزش بداهه‌نوازی در کتابی با عنوان جستجو و تفکر⁶ منتشر نمود؛ کتابی که هم اینک در جامعه‌ی موسیقی لندن⁷ - که ناشر این کتاب نیز هست - از بنیادی‌ترین پیش‌نیازهای آموزش موسیقی به‌شمار می‌رود.

⁶. Search and Reflect

⁷. Community Music of London

نوازنده‌ی دیگری که دیدگاه و رویکردش نسبت به بداهه‌نوازی با جان استیونس تفاوت دارد، هان بنینک^۸ هلندی، نوازنده‌ی درام^۹ است. وی با همکار و هم‌نوازش، میشا منگلبرگ^{۱۰} مدتی طولانی یک کلاس بداهه‌نوازی آزاد بطور هفتگی برگزار می‌کردند. اما شاگردان او - هنرجویان کنسرواتوار^{۱۱} در هارلم هلند - برخلاف شاگردان جان استیونس، همگی نوازندگان حرفه‌ای بودند. هان درباره‌ی کار کلاسی خود چنین می‌گوید:

- در کلاس کار خاصی نمی‌کنم. برخی اوقات با هم موسیقی گوش می‌کنیم، مثلا موسیقی کشور کره، یا درباره‌ی موسیقی جاز و تاریخچه‌ی آن بحث می‌کنیم. از شاگردان می‌خواهیم درباره‌ی خودشان صحبت کنند.
- با آنها ساز هم می‌زنید؟
- بله، از آن روش‌های قدیمی خودمان استفاده می‌کنیم. آنها را به چند گروه تقسیم می‌کنیم؛ از سازهایی که صدای بلندتری دارند می‌خواهیم آرام بنوازند و از سازهایی دیگر می‌خواهیم با صدای بلند بنوازند. پاساژهای استاکاتو^{۱۲}، خطوط طولانی و سازبندی‌های از پیش تعیین‌نشده و لحظه‌ای همگی ابزار ما هستند. ما در گذشته، هر روز را به سه بخش تقسیم می‌کردیم: بخش نظری، بخش تحلیلی و بخش عملی یعنی نواختن ساز. در حال حاضر، من و میشا با هم درس می‌دهیم. کمی ساز می‌زنیم و بعد درباره‌اش صحبت می‌کنیم. معمولا میشا آن را تحلیل می‌کند و بعضی اوقات همگی درباره‌اش حرف می‌زنیم. خلاصه همه سرگرم هستیم و همه چیز از همین نقطه آغاز می‌شود، چرا که شاگردان از ما انرژی می‌گیرند.
- چگونه به آنها انرژی می‌دهید؟
- کار مهمی نمی‌کنم. فقط از آنها می‌خواهم درباره‌ی عقیده‌ی خود فکر کنند. زیرا تصور می‌کنم هر فردی که دستی در موسیقی دارد می‌تواند عقایدی بهتر از عقاید من داشته باشد. به همین دلیل سعی دارم از اندیشه‌ی خود شاگردان استفاده کنم، مگر اینکه ببینم حرفی برای گفتن ندارند. آنوقت ترفندهای خود را بکار می‌گیرم.
- چه ترفندی؟
- اگر شاگردان موفق نشوند کاری انجام دهند، راه‌های ساده‌ای برای فعال‌کردنشان وجود دارد. مثلا هفته‌ی گذشته رادیو را برداشتم و آن را در انتهای موج اف.ام. تنظیم کردم، جایی که در

⁸. Han Bennink

⁹. Drummer

¹⁰. Misha Mengelberg

¹¹. Muziekschool

¹². Staccato

هلند سیگنال خاصی را می‌توان شنید (این سیگنال چند بار تکرار می‌شود و بعد از چند ثانیه تغییر می‌کند). ما پس از تحلیل این سیگنال، نت و ضرب آن را پیدا کردیم و با آن شروع کردیم به ساز زدن. این هفته هم قصد دارم کتری سوت‌دار به کلاس ببرم. مقصودم همان نوع کتری است که با صداهای زیر و بم غیرعادی و غیر قابل پیش‌بینی خبر می‌دهد که آب جوش آمده است.

هان پس از مکثی پر معنا ادامه داد:

هدف اصلی اندیشیدن است. این که فکر کنی صداهای مختلف کتری آب جوش از کجا می‌آید. آیا این موسیقی است؟ چه عواملی موسیقی را می‌سازند؟ باید از همه‌ی جوانب به یک مسأله نگاه کرد تا بتوان به هسته‌ی آن رسید. باید با اندیشه‌ها زندگی کرد.

شاگردان هان و میشا فارغ‌التحصیلان یا هنرجویان سال آخر کنسرواتوار هستند و علاوه بر تدریس و آهنگسازی، همگی نوازندگان چیره‌دستی هستند.

بسیاری از آنها در قالب موسیقی‌های بلوز و شبیه آن بداهه‌نوازی می‌کنند، یک موسیقی عاریه. ولی ما سعی داریم موسیقی بداهه‌ای وسیع‌تر، به وسعت زندگی هر روز، به آنها معرفی کنیم. به آنها می‌آموزیم تا موسیقی خود را خلق کنند؛ موسیقی‌ای که حاصل پیشینه‌ی خود آنهاست، نه دیگران. مقصودم نوعی خودشناسی است تا انسان‌ها با آن بتوانند ماهیت، مختصات، علایق و سلیقه‌های موسیقایی خود را بشناسند و به آنها بیاموزیم چگونه خود را جستجو کنند و دیگر هیچ.

توضیحات:

- این مقاله، در شماره‌ی ۱۰ فصلنامه‌ی موسیقی ماهر (سال سوم، زمستان ۱۳۷۹) چاپ شده است.
- این مقاله از مباحث دوره‌ی تحصیلات تکمیلی آموزش (موسیقی) موسوم به PGCE است که در The Open University Postgraduate Certificate of Education ارائه شده است.