کتابخانه مجلس شورای ملی

مجلّه موسیقی

شماره ۱۰۴-۱۰۵ دورهٔ سوم خرداد و تیر ماه ۱۳۴۵

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حاشیه‌ای بر اپرا

از عنایت‌الله رضائی

مقدمه

از سالها قبل اهالی هنردوست پایتخت با علاقه فراوان بـا موسیقی علمی و بخصوص با موسیقی اپرا طی کنسرها و برنامه‌های کوتاه دیگری آشنا شده‌اند. هرچند از آغاز فعالیتهای موسیقی علمی در ایران هنوز نیم قرن هم نمیگذرد معهذا

هرسال بر تعداد دوستداران موسیقی افزوده می‌شود و رغبت بیشتری بر فتن کنسرهای ارکستر سنفونیك و رسیتالها مشاهده می‌گردد. تعداد رسیتالها و کنسرها نیز افزایش یافته و اکنون وقت آنست که قدم مشکلتر و بلندتری بسوی آتیه برداریم و جهت پایه‌گذاری اپرای ملی بکوشیم.

نمیتوان انکار نمود که سنتهای چهارقرن اپرا در کشورهای اروپائی نمیتواند یکروزه پایه سنت جدید در ایران بشود و از طرفی چون وضعیت اجتماعی- نحوهٔ تأثیر و شماره علاقمندان اپرا در ایران با اروپا مشابه نیست، پس باید اپرای ایران راهی جداگانه در پیش بگیرد و از این که ما از اروپائیان در رشته موسیقی اپرا قرنها عقب مانده‌ایم نباید هراس داشته باشیم. درست است که اپرا با سنتها و فورمهای موسیقی ملی ما آشتی ناپذیر است و آثار اپرائی برای اکثریت ما شگفت انگیز و بیگانه مینماید اما مگر ترکها، ژاپونیها و یونانیها موسیقی ملی مخصوص بخود ندارند و با وجود این با آموزش موسیقی کلاسیك غربی به فرهنگ و هنر خود توسعه نداده وحتی جائی در میان دیگران نگشوده‌اند؛ آنهائیکه موفقیتهای ترکها را در این زمینه از نزدیك مشاهده کرده‌اند میدانند که چگونه یکباره در اجرای اپرا و در تغییر و تکامل آن بنفع دانش جدید در ترکیه قدمهای شایسته برداشته شده است. اگر نظری به فعالیتهای کشورهای غیر اروپائی بیندازیم مشاهده میکنیم که آنها نیز با استفاده از وسائلی که در قدیم وجود نداشته بخوبی از موسیقی اپرائی استقبال مینمایند و حتی در بعضی کشورها شهر پرجمعیت و بزرگی نیست که در آن ساختمان اپرا همچون تاجی درخشان در میان ابنیه دیگر خودنمائی ننماید.

تضمین کمکهای معنوی و مالی دولتها نخستین شرط برای بوجود آمدن اپرا است، چون اپرا نه فقط به همکاری کلیه هنرهای زیبا محتاج است بلکه بهمان نسبت نیز باید دارای تشکیلاتی وسیع و پایه‌ای مستحکم باشد تا متزلزل ومتلاشی نگردد. در ایران نخست باید پایه‌ای جهت فعالیتهای اپرائی گذاشت وسپس رفته رفته سطح آنرا بالا برد یعنی نخست عوامل وعناصری را که شرط تأسیس یك اپرا در تهران است فراهم آورد و سپس درباره توسعهٔ آن صحبت کرد. برای دسترسی باین منظور اروپا را که محل تولد و رشد اپراست در نظر میگیریم و روشهای مختلف اپرائی و شرایطی را که در آن رشد میکند بررسی مینمائیم. درطی این مقاله سعی نموده‌ام چگونگی فعالیت یك اپرا را بخصوص در آلمان غربی شرح داده و به اختصار از نحوه کار قسمتهای هنری مختلف ذکری بنمایم تا از نتایج آن هرچند جزئی هم که باشد در برداشتن

نخستین گام جهت ایجاد یك اپرا درایران استفاده‌شود . بیشك نخستین گام درراه فراهم‌ساختن هردانش جدیدی خالی ازاشکال نیست ولی افتخاراتی دربر دارد.

فعالیت یك اپرا ازلحاظ حجم خود به تشکیلات و تجهیزات‌وسیعی محتاج است . دراینجا تنهاهنرمندان‌نیستند که چرخ‌یك‌اپرا را میگردانندبلکه صدها نفر دیگر درپشت صحنه مشاغلی برعهده دارندکه نام آنان هرگز روی اعلانات ثبت نشده و تماشاچیان نیزکمتر با طرز و نوع فعالیت آنان وبارسنگینی‌که تا شروع برنامه یك اپرا بردوش دارند آشنا میشوند .

نخست‌ببینیم‌اداره اپرا درکشورهای‌مترقی‌بعهده کیست ؛ درامریکا برخلاف کشورهای‌اروپائی‌اپراازطریق‌انجمن‌های‌ملی گردانده‌میشودواغلب‌اشخاصی‌پر نفوذو ثروتمنددراداره وادامه‌کار اپرا سهیم‌میباشند. باکمك‌مالی‌این‌اشخاص بودجه‌مالی اپراتنظیم‌گشته وهمین‌اشخاص رئیس‌کل ، مدیر- نایب‌رئیس، مدیر مالی ومنشی‌را که جمعاً هسته اصلی تشکیلات اپرائی درامریکا میباشند انتخاب مینمایند.دراکثر کشورهای اروپائی و منجمله در آلمان این هیئت اصلی را دولت منصوب مینماید و بودجه و اعتبارات مالی‌را تنظیم و دراختیار مدیر اپرا میگذارد .

تضمین بودجه اپرا

هرخارجی‌که به‌آلمان سفر میکند اگر بموسیقی علاقمند باشد دروهله‌اول از تعداد بیشمار ساختمانهای اپرا و تالارهای‌کنسر در شهرهای‌کوچك و بزرگ این‌کشور دچارتعجب میشود .کاروفعالیت این اپراها برای تمام مدت‌سال ازطرف دولت یا شهرداری آن منطقه تضمین شده و بودجه هنگفتی‌که جهت‌فعالیت‌آن‌کافی باشد دراختیار مؤسسه اپراگذاشته‌میشود . درقرون پیشین نجبا واعیان‌ازاپراهای منطقه خود حمایت و پشتیبانی مینمودند . درهرایالتی (گراف)ها سعی مینمودند در دربارخود اپرای‌کوچکی نیزساخته وگروهی ازهنرمندان را تحت‌حمایت‌خود درآورند . اعیان و نجبا در اپرا لژ مخصوص بخود داشتند و همه افراد خانواده وآشنایان خودرا برای مشاهده نمایش‌ها دعوت مینمودند .

درقرن‌نوزدهم وبیستم رفته رفته این‌سنت متروک گردید واپراهای‌کوچك به شهرداری یا دولت سپرده شد و بدین ترتیب هرایالتی مسئولیت مالی و هنری اپرای‌منطقه‌خودرا بعهده‌گرفت و برای توسعه «کادر» آن‌کوشید تاجائیکه‌باوجود اینکه جنگ جهانی شهرهای آلمان را با خاك یکسان نمود ، از جمله نخستین ساختمان‌هائی‌که توسط شهرداریها‌تجدید بنا گردیدساختمان‌اپراها وتالارهای‌کنسر

بود . علاقه مردم آلمان به موسیقی و اپرا چنان وافر است که‌کافیست ذکر شود فقط درایالت «رور» درشمال غربی آلمان چهارده اپرا وجود دارد وفاصله مابین دو ساختمان اپرا از یکدیگر گاهی حتی از ۱۰ کیلومتر نیز تجاوز نمیکند هریك ازاین‌اپراها مدت ده‌ماه‌ونیم درسال‌فعالیت‌نموده‌وبلیطهای ورودی‌آن ازماهها پیش بفروش میرسد واگرشخص ناواردی بخواهددرشب‌نمایش اقدام بخرید بلیط نماید غیرممکن است جای مناسبی بیابد .

رویهمرفته در آلمان (شرقی و غربی) صدونه ساختمان اپرا وجود دارد . پنجاه و دو ساختمان به نمایشهای اپرا ، اپرت موزیکال و باله و درام تعلق دارد وتنهاهشت‌اپرامنحصراً نمایشهای‌اپرائی اجرامینمایند.درشهرهای‌پرجمعیت مانند برلن،هامبورگ و مونیخ حتی‌گاهی بیش‌ازسه تماشاخانه اپرا وجود دارد. مابقی این تماشاخانه‌ها برنامه‌های نمایشی بروی صحنه میآورند و یا برای نمایشهای اپرائی ازگروه‌های اپرائی شهر مجاور کمك میگیرند .

ازمجموع تماشاخانه‌ها ۴۶ اپرا دولتی، ۱۶ اپرا ایالتی و مابقی ازطرف متنفذین وتجار شهر اداره میشوند.

مطابق آماری که بتازگی ازطرف‌سازمان یونسکو انتشاریافته رویهم‌تعداد هنرمندان اپرا در آلمان از خواننده تا متخصص فنی پشت صحنه ۱۶۰۳۰ نفر میباشند. کمك‌هزینه‌ای که‌شهرداری‌برلن‌به‌اپرای‌شهرمیدهدسالیانه ۱۴ میلیون‌مارك و کمك‌هزینه شهرداری هامبورگ شش‌میلیون‌وهفتصد هزار مارك میباشد . اپرای شهر گلزن‌کیرخن که ایالتیست ، سالیانه شش میلیون مارك واپرای کلن سالیانه ده میلیون مارك کمك‌هزینه دریافت میکنند . البته ذکر آمارمربوط به‌کمك‌مالی دولت آلمان به اپراها طولانیست و نویسنده‌گمان میکند همین‌چندمثال کافی‌باشد تا خوانندگان از علاقه شدید آلمانیها به سنت اپرائیشان باخبرشوند.

کمك‌هزینه‌کلیه این اپراها رویهمرفته درسال ۲۵۰ میلیون مارك میباشد وهفده‌میلیون‌تماشاچی درعرض‌سال‌بدیدن‌نمایشهای‌اپرائی‌میروند، بیست‌وهفت‌درصد تماشاچیان‌بلیط‌را‌قبلا« آبونه»میشوند. ده‌درصدبلیطهارا محصلین‌با‌تخفیف‌خریداری نموده و ۲۹ درصدتماشاچیان شب نمایش اقدام به‌خریداری بلیط مینمایند . فقط چهاردرصد بلیطها افتخاریست . اینرا ناگفته نگذاریم‌که با وجود اینکه لژهای مربوط به اعیان و نجبا ازبین رفته درهراپرائی درسمت راست صحنه لژ یا ردیف مخصوصی قرار دارد‌که میهمانان ، منقدین وهنرمندان ازآن استفاده مینمایند .

مطابق‌آماریونسکو درجهان۳۰۵ تماشاخانه اپرا موجوداست. بعدازآلمان

ازلحاظ کثرت اپرا روسیه با ۳۱ اپرا ، ایتالیا با ۲۶ اپرا، وفرانسه‌ویوگوسلاوی هریك با ۱۱ ساختمان اپرا قرار دارند .

همانطور که‌ذکرشد دراین کشورهادولت‌یاشهرداری مستقیم‌برکلیه فعالیتهای اپرا نظارت دارد و ریاست کل را که در آلمان « Intendant » و در امریکا «General Manager» نام دارد برمیگزینند .

هیئت مدیره

ریاست کل برمجموع کارهای هنری و مالی نظارت دارد و با تشریك‌مساعی وزارت فرهنگ ودرنظرگرفتن‌بودجه ، برنامه فصل اپرائی راکه اغلب ده‌ماه‌است تنظیم و مدیران هریك ازقسمتها را چه فنی و هنری انتخاب مینماید .

دراروپااغلب‌اپراها برنامه‌های درام، باله ، اپرت و اپرا وگاهی کنسرتهای سنفونیك‌را درهمان تالار اپرا اجرا می‌نمایند واگر یك اپرای معمولی‌را درنظر بگیریم بطور متوسط سالیانه درآن ۶ برنامه اپرا ، سه نمایش باله ، چهار اپرت یا نمایش موزیکال وده‌نمایش درام‌اجرا میشوند. و بعلاوه هردوهفته‌یکبارارکستر سنفونیك شهر نیز برنامه‌های‌مختلف درآنجا برگزارمیکند. ازطرف‌دیگر ریاست اپرا با همکاری هیئت مدیره بامجامع وکانونهای هنری شهر تماس‌گرفته‌وبرتعداد آبونمان اپرا با استفاده از اعضاء این مجامع می‌افزایند . تعیین قیمت کارتهای ورودی بعهده هیئت مدیره‌است وبا مشورت این هیئت تقریباً شش ماه‌قبل‌ازافتتاح فصل جدید نام آثار مختلفی که میبایست بروی صحنه بیاید تعیین شده وباستحضار مردم میرسد تا مشترکین بتوانند‌از نمایشهائی‌که درانتظارشان است مطلع گردند. همچنین تاریخ شروع نمایش و تاریخ خاتمه آنرا نیز این هیئت معین مینماید . ناگفته‌نماندکه هنگام انتخاب‌آثاربه‌توصیه‌های ناقدین جراید وتماشاچیان‌علاقمند اپرا نیز اهمیت داده میشود ، چه بسا تنظیم برنامه‌هائی که مطابق ذوق و سلیقه اکثرطبقات‌شهرنباشدبه‌ورشکستگی اپرا منجر میگردد وکلیه‌زحمات‌بهدرمی‌رود.

«جوزپه‌وردی» بسال۱۸۹۹ به‌رئیس آن‌زمان اپرای متروپولیتن‌نیویورك چنین توصیه میکند «نخست با دقت و اعتنای هرچه بیشتری گزارش بلیط‌فروش اپرارابخوانید . این‌گزارش چه مطابق‌میل‌شما باشدچه نباشدیگانه ترازوئیست که موفقیت یا شکست یك اثر را میسنجد . فقط به نظر خودتـان اکتفا نکنید بلکه قبل‌از شروع بکار باین ترازو روی‌آورید ، زیرا او دارای عقیده‌نیست‌بلکه‌حقیقت محض است . هنگامیکه تماشاچیان بخوبی از اثری استقبال نمودندشما نیز بمقصود

خود رسیده‌اید وگرنه صندلیها را برای پرشدن ساخته‌اند نه برای خالی‌ماندن .»

این‌سخنان «وردی»را رؤسای اپراها پیوسته بیاد دارند زیرا آنها مسئول موفقیت نمایشهای اپرائی میباشند . درضمن ناگفته نماندکه انتخاب‌آثاربه‌قدرت وتعداد خوانندگان میباشد. زمانی بودکه اثر اپرائی‌را برای خوانندگان معینی مینوشتند ولی این دوره سپری شده و اکنون خواننده را برای نمایش اثراپرائی انتخاب مینمایند . در ایران متأسفانه چون تعداد خوانندگان معدود است اینکار بسختی‌امکان‌پذیرمیباشد ولی درکشورهای‌دیگرکه سالیانه تعدادکثیری‌برنسل‌جدید خواننده‌افزوده‌میشود ومدارس موسیقی مملو ازهنرجویان این‌فن میباشند انتخاب خوانندگان چندان مشکل نیست . هیئت مدیره به سابقه ، تحصیلات ، موفقیتها ـ انتقادات و «رپرتوار» خوانندگان موردنظر توجه میکنند و درصورت کمی‌بودجه ازبرخی خوانندگان دعوت میشود تا فقط برای اجرای یك یا چند نقش‌مخصوص از شهر یاکشور نزدیکی استخدام شوند . برای اجرای نقشهای اصلی دوخواننده درنظر میگیرند تا درصورت کسالت یا حوادث پیش‌بینی‌نشده دیگر ، فعالیت اپرا مختل نگردد .

یکی دیگر از وظایف ریاست کل ، استخدام رهبران‌ارکستر، کارگردان ، کمك‌کارگردان ، رهبر گروه آوازجمعی ، کارگردانان فنی واستاد باله میباشد . همچنین هریك از این افراد معاونانی دراختیار دارند تا درصورت غیبت‌مسئولین اصلی بخصوص درتمرینها کار آنان را دنبال کنند . رهبر ارکستر مکلف‌است کادر نوازندگان ارکستر را تکمیل نماید. رهبر گروه آوازجمعی و استاد باله در کار استخدام هنرمندان گروه‌خود دست باقدام میزنند وکارگردان نیز بامشورت‌استاد وطراح دکور ولباس‌کار خود راکه عبارت از بصحنه‌آوردن اثر است‌آغازمینماید. هیئت اداری فنی نیزکادر کارمندان و مسئولین بخشهای مختلفی از قبیل نجاری ، آهنگری ، کلاه‌گیس‌سازی ، خیاطی و غیره را تکمیل مینماید.همچنین‌تعدادزیادی رختکن وکارگران‌پشت‌صحنه لازمست‌که راجع به فعالیت هریك ازاین بخشها بعداً گفتگو خواهد شد . علاوه براین‌کارمندان اداری و ماشین‌نویسان، کارمندان‌دفتری و مسئولین خرید ،کادر اپرا را تکمیل مینمایندکه استخدام آنان ازطریق آگهی درجرایدصورت‌میگیرد. جمع‌آوری کلیه‌مسئولین‌این‌بخشها بعهده‌ریاست‌کل‌میباشد . بـا توجه بآنچه گذشت سخنان مدیر اپـرای متروپولیتن مبالغه‌آمیز نیست که میگوید : « رئیس یك اپرا میبایست هم دون‌کیشوت و هم سانخوپانسا ـ یعنی هم «ایده‌آلیست» و هم «رئالیست» باشد . وی در حین گوش‌دادن به توصیه دیگران

از تنقید نمیهراسد و ازهمه مهمتر با ازحقیقت فرا نمیگذارد . دراپرا نیز مانند صحنه سیاست هرکس برای‌موفقیت‌افکارخود تکاپو مینماید . هرکس مایلست عقاید ونظرات خودرا بدیگران تحمیل‌نماید ومدافع پروپاقرص نظر خود میباشد بااین فرق‌که اداره صحنه اپرا مشکلتر ، پردغدغه‌تر وپرمانعتر ازصحنه سیاست‌است .»

دنیای هنرمندان ، بقول « هربرت‌گراف » کارگـردان مشهور ، مخلوطی از «ایده‌آلیسم» و خودپرستیست . داهیان و نادانان‌کنار یکدیگرند و خونگرمی هنری با بی‌حوصله‌گی و تنبلی توأم میباشد . توطئه ، تواضع وغرور همه در بنای اپرا درهم فشرده شده‌اند . خلاصه دنیائیست‌که‌کسی قادر بدرك آن نیست .

اپراترکیبی‌ازکلیه‌هنرهاست .گوئی‌موسیقی، نمایش، رقص‌وهنرهای‌تجسمی هرکدام میخواهند بیش‌از دیگران درنمایش اپرا سهیم‌باشند وطبیعیست‌که‌هیچیك از آنها حاضرنیست بخاطر دیگری صحنه را خالی نماید یا تحت‌الشعاع‌قرارگیرد و خود را برای دیگران‌فداکند . بدون‌شك هریك ازاین عناصر سعی‌دارد خود را بیشتر جلوه‌گر ساخته و نمایش اپرا را تحت‌الشعاع قرار دهد وسحرهنری‌خود را بتماشاچی‌بنمایاند.برای‌این‌عناصر بیتفاوت است‌که‌دیگران‌چه‌میکنند،چه‌میخواهند و یا درحقیقت خود اثر چه لازم دارد .

ریشاردواگنر نخستین‌سازنده ورهبر اپرا بود که موفق‌شد تشکیلاتی بوجود آورد‌که همه این هنرها درجهت یك مقصد وهدف یگانه با یکدیگر همکاری کنند و هرهنر مسئولیت این وحدت را بردوش خود تحمل نماید . واگنر باذکاوتی‌که داشت توانست «بایرویت» را بعنوان نخستین نمونه این‌وحدت‌هنری تأسیس‌نماید. هنرمندانی‌که‌آنزمان‌باوی‌تشریك‌مساعی‌مینمودنداز‌قبیل‌هانس‌ریشتر، هرمان‌لوی، فلیکس موتل و آنتون زایدل نظرات واگنر را پس‌ازمرگش در سراسر اروپا و امریکا بکار بستند ونه تنها بااجرای آثار واگنر بلکه با نمایش‌آثارموسیقیدانان دیگری‌مانند موتسارت، وردی و اشتراوس‌نیز کوشش‌نمودند تا کلیه عناصرهنری را زیر یك پرچم واحدگرد آورند . اندیشه‌های‌گوستاو مالر را برونووالتر دروین بسط وتوسعه داد وسپس به‌سالسبورگ‌آورد . توسکانینی‌نیز عقاید جدیدی به‌میلان برد. این‌نظرات تاآنموقع درایتالیاناشناس‌بود وانقلابی درمجامع هنری بپاساخت همچنین فریتس راینر و فریتس‌بوش‌نیز اقداماتی‌نظیرکار توسکانینی درشهردرسدن انجام دادند و رهبران ارکستر وکارگردانان نامداری این سنت‌هارا بسوی‌امریکا بردند چنانچه دراپرا نظم‌دیگری‌ایجادشد ومفهوم دیگری‌یافت‌تاآنجا که‌توسکانینی خطاب به «پریمادونائی» دراسکالا فریاد میکشید‌که «خانم من درآسمان ستارگان

بسیاری سراغ دارم اما نه برروی زمین.»

کلیه‌این‌مردان‌اطمینان‌داشتند که‌اندیشه‌ها و نظرات واگنر راجع به‌همکاری رشته‌های مختلف هنری تنها راه موفقیت میباشد و برای رسیدن به چنین مقصدی ازیکطرف آواز و ارکستر و ازجانب دیگر دکور ، بازی ، لباس، ماسك(گریم) و نور میبایست قدرت و امکانات صحیح‌خود را نشان دهند و همه‌اینها برای‌رسیدن به‌یك‌هدف که در «پارتیتور» اثر نهفته است بکار روند . بعقیده واگنر«پارتیتور» سند یگانه و اصلی نمایش یك اپراست وکارگردان با مطالعه وتجزیه وتحلیل‌آن قادراست نکات‌برجسته ومهم‌را برای‌زمینه‌کارخودبیابد وبدین ترتیب بطرز صحیحی اثر را بروی صحنه بیاورد .

توسکانینی که درامریکا موفق‌شد جان‌تازه‌ای‌باپراهای کلاسیك‌بدمد نمونه‌ای انکارناپذیر برای این ادعاست . توسکانینی در رهبری ارکستر تنها یك‌موجودیت رومانتیك را ضروری‌نمیدانست بلکه عقیده داشت که رهبر ارکسترهنرمندیست که اثررا ازآهنگسازبامانت‌میگیرد وبنابراین‌خواستهای‌آهنگسازرابایدبی‌چون‌وچرا انجام‌دهد. آنانکه صداقت توسکانینی را دراجرای این قاعده بچشم دیده‌اندهرگز این مرد بزرگ را فراموش نمیکنند .

بیشك درایران‌نمیتوان اپرا را بی‌کم‌وکاست مانندکشورهای اروپائی‌بروی صحنه آورد . ما ازطرفی نمیتوانیم سنت ۳۵۰ ساله اروپائیان را ندیده بگیریم و ازطرف دیگر اوضاع و احوال اجتماعی ما نیز با مغرب تفاوت فراوان دارد و خواه ناخواه نمایشهای اپرائی درایران با تغییراتی همراه باید باشدکه مناسب با وضعیت اجتماعی ماباشد و فرهنگ وهنر ملت ما را منعکس میسازد.

شاید عده معدودی گمان کنند که برای سرگرمی یا تفریح باپرا باید رفت. این عده به نقش‌مهم فرهنگی‌که اپرا بعهده دارد بی‌توجهند و غافلند ازاینکه‌اپرا معرف خصوصیات و سطح هنری ملتی تلقی می‌شود . نمایش «آرایشگر سویل» یا «تراویاتا» نماینده‌سطح‌هنری ملتیست که این اپرا را نمایش میدهد. این نمایشها دریونان ، انگلستان ، ایتالیا و فرانسه بکلی با یکدیگر اختلاف دارند وهریك نشان‌دهنده استعداد ، سطح فکر و دید هنرمندان وتماشاچیان‌آن‌ملل است وحتی آئینه‌ای از وضع اجتماعی آن ملل .

همچنانکه خاطرنشان شد برای شروع فعالیتهای اپرائی درایران‌نمی‌توان به‌اروپای ۳۵۰سال‌پیش‌برگردیم‌واپرای‌آن‌زمان‌را مبداء قراردهیم وازطرف‌دیگر نمی‌توان از این سنت صرفنظر نمود . اگر تاریخ اپرا را ورق بزنیم میبینیم که

چگونه نمایشهای همراه با نور شمع و گاز با تجهیزات الکتریکی کنونی تحول و تبدیل یافته. وسائل و طرز نمایشهای قدیم مناسب با پیشرفت فن و هنر و وضع اجتماعی خاص آنزمان بوده است بنابراین اکنون لازمست قبلا مطالعه‌ای در طریقه‌های مختلف اپرائی اروپا بنمائیم و در نتیجه روش مناسبی با در نظر گرفتن وضع "هنرمندان و سطح فکر تماشاچیان ایرانی برگزینیم.

طریقه‌های مختلف اپرائی

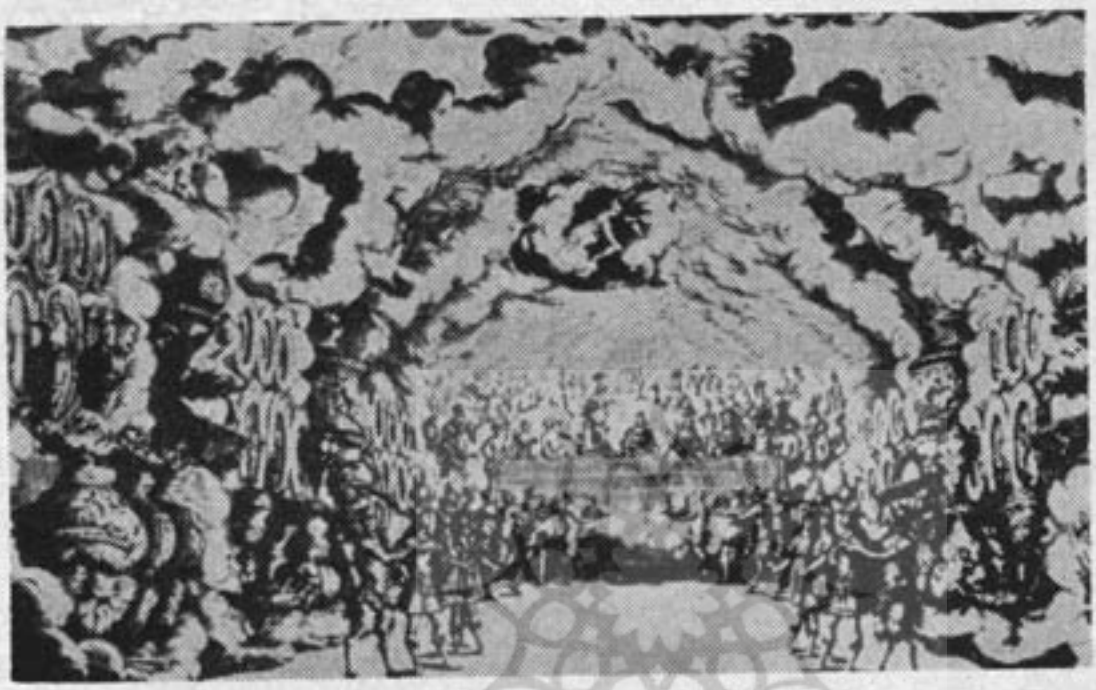
در حال حاضر چهار طریقه مختلف اپرا موجود است که بترتیب عبارتند از طریقهٔ «رپرتوار»، طریقهٔ فصلی یا بقول ایتالیائیها «استاجیونه» طریقه «ستار» (STAR) و طریقه یکرنگ (EN-SUITE)

۱ ـ طریقه «رپرتوار».

بجز ایتالیا ما بقی ممالك اروپائی طریقه رپرتوار را انتخاب نموده‌اند که عبارت است از داشتن یك «آنسامبل» معین و اجرای آثار معین و همیشگی توسط این آنسامبل. در این مورد قراردادهائی با خوانندگان گاهی برای بیش از یك سال بسته و می‌توان با استفاده از این طریقه هم بر تعداد نمایشها و هم بر کیفیت آن افزود بشرط اینکه اپرا خوانندگان زیاد و مستقری داشته باشد. در این طریقه یك اپرا

منظره‌ای از نخستین شب نمایش اپرای (آلست) در قصر ورسای

مثلا ریگولتو شاید ده‌تا پانزده سال بهمان نحوه البته بافواصل طولانی‌بروی‌صحنه بیاید و تنها گاهی خوانندگان نقشهای اصلی آن تغییر میکنند . در این طریقه ۱۰ ماه‌ونیم درسال اپرا نمایش داده میشود و چه اعضاء ارکستر وچه‌خوانندگان سی‌وپنج روز درسال مرخصی داشته و همه ازحق بازنشستگی درموقع سالخوردگی استفاده مینمایند . برنامه‌های اپرائی درطی هفته متفاوت است وگاهی‌تاپنجاه اثر مختلف دربرنامه سالانه‌گنجانیده میشود.



یك نمونه ازنمایشات اپرائی درقرن هفدهم ـ ونیز

۲ ـ طریقه فصلی

این روش همانطور که ذکر شد درایتالیا متداول است و خوانندگان‌برای مدت‌کوتاهی و برای اجرای‌آثار معدود و مشخصی استخدام میشوند. فعالیت اپرا درحدود شش تاهفت‌ماه‌درسال‌است . تعداد آثار برگزیده اغلب از ده اثر تجاوز نمیکند و این‌آثار درسالهای‌بعدی‌نمایش‌داده‌نمیشوند. بدین‌ترتیب هرسال برنامه اپرا تغییر پیدامی‌کند وچون‌دوره‌فعالیت اپرا کوتاه است میتوان درآن از بهترین خوانندگان و رهبران ارکستر وکارگردانان مشهور برای مدت معینی دعوت‌کرد که پس‌ازاتمام‌مدت‌قرارداد به‌شهرهای‌خود بازگردند.چنین‌فصلهای‌اپرائی مخارج گزافی دربردارد و قیمت بلیطها نیز بتناسب اهمیت خوانندگانی‌که درشب‌نمایش هنرنمائی میکنند پیوسته درتغییر است . این طریقه مورد قبول‌کشورهای اروپای مرکزی نیست زیرا اپرا بجزچند شب درهفته قادر بفعالیت نیست وهمچنین‌اغلب

برنامه‌های باله ، درام و یا کنسر قبل یا بعداز شروع فصل اپرائی انجام میگیرد چنانچه فصل ارکسترسنفونیك اپرای اسکالای میلان یکماه قبل‌ازشروع‌برنامه‌های اپرائیست و بعداز آن ارکستر اپرا تا شروع فصل بعدی برنامه‌ای‌اجرا نمیکند.

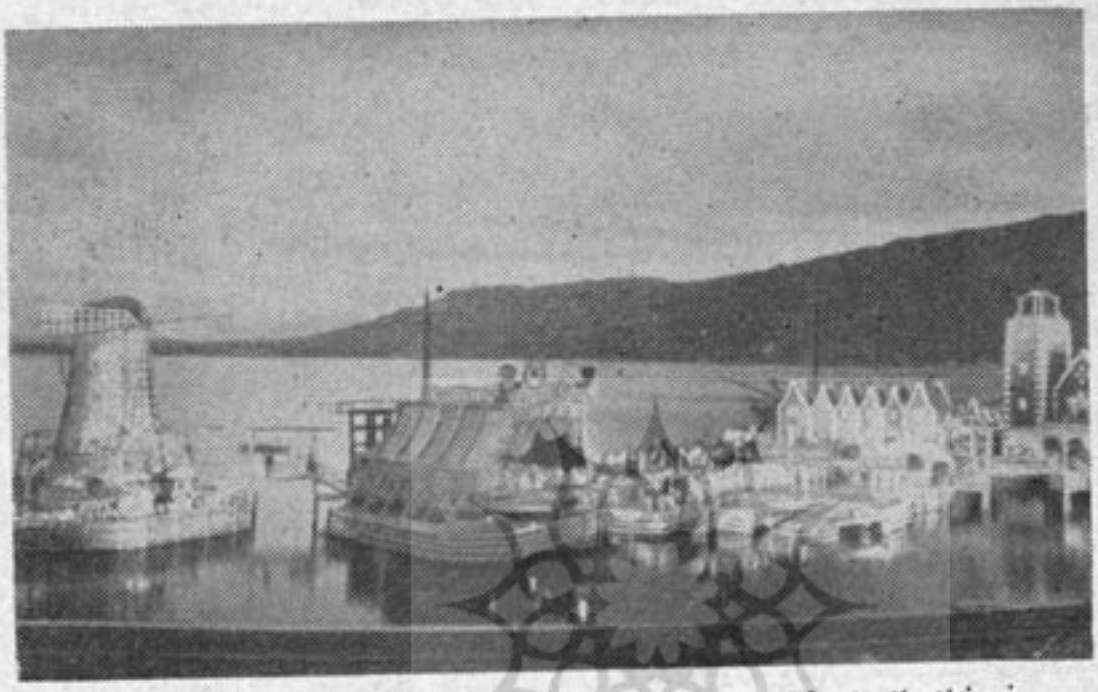
۳ ـ طریقه «ستار» (STAR) .

در اروپا این‌طریقه رونق‌خودرا ازدست‌داده و روبزوال‌میرود.اپراهائیکه با طریقه‌ای سیستمی کارمیکردند متوجه‌شده‌اند که‌باندا‌شتن‌یك گروه خواننده‌مستقر و یك تالار معین برای‌نمایشها نمیتوان برای‌مدت‌مدیدی فعالیت‌نمود. ازاینگونه دسته‌های اپرائی هنوزهم بخصوص درانگلستان مشاهده میشود . این‌گروه اپرائی پس‌ازآماده‌نمودن یك‌نمایش‌وجمع‌آوری‌دکورهای‌مختلف‌آن بااتوبوسهای‌مخصوص بنواحی‌مختلف‌کشورمسافرت می‌کنند ودرشهرهائی‌که دارای تالاری تقریباً مناسب برای نمایشها باشد چندروزی توقف‌مینمایند و پس‌از نمایش دوباره بشهردیگری عزیمت می‌کنند . این‌گروه‌ها اغلب سالیانه فقط یك اثر اپرائی را اجرا میکنند و طرزکارشان‌بی‌شباهت به‌سیرك نیست . تعداد خوانندگان این‌گروه‌ازپنج،شش‌نفر تجاوز نمیکند (البته تعداد خوانندگان به اثری‌که برای نمایش مهیا شده است بستگی‌دارد . ولی اغلب‌آثار اپرائی‌کوچك است.)این‌گروه‌ها اداره‌ای دریك‌شهر معین دارند و پس‌ازخاتمه‌سفرهاشان‌بآنجا بازمیگردند وهیئت‌مدیره‌برای‌استخدام خوانندگان‌جدیدی‌دست‌باقدام‌میزنند. درایتالیا، آلمان‌وفرانسه‌نیزدسته‌های‌کوچکی از این‌قبیل اجراکنندگان اپرا موجود است که در آلمان آنرا «گاست‌شپیل‌اپر» (Gastspiel Oper) مینامند و مراکزی‌درمونیخ، برلن‌وفرانکفورت دارند.

٤ ـ طریقه یکرنک یا «EN_SUITE».

بنظر نگارنده استفاده از این طریقه درشرایط فعلی ایران که‌هم‌کادرهنری کافی و هم سابقه اپرائی نداریم صحیح‌تر است . ناگفته نماند که تا چند سال قبل درترکیه نیزازاین طریقه استفاده‌میشد وهنوز هم دربسیاری ازکشورهای امریکا و برخی‌ازکشورهای اروپائی از این طریقه استفاده میشود . بعقیده اینجانب طریقه رپرتوار یافصلی حتی‌درآینده‌نزدیکی هم‌میتواندرایران قابل‌قبول و اجرا باشد. و اما راجع به طریقه یکرنک . دراین طریقه اولا احتیاج به خوانندگان کثیری نیست‌وثانیاً‌خوانندگان‌معدود بعلت‌سبکی‌کاربزودی ازپادرنمی‌آیند . دراین‌طریقه یك‌اثر پس‌از آمادگی هفته‌ای دو یا سه‌بار یعنی تا هنگامیکه استقبال تماشاچیان

روبکاهش نرفته نمایش داده میشود ودرصورت امکان دواثر مختلف را متناوباً می توان نمایش داد . هراثرچندماه قبل باگروه مشخصی تمرین شده وتاشروع تمرین اثر بعدی نمایش اولی ادامه دارد . ازطرفی درایران میتوان در فواصل دو نمایش اپرائی ازکنسر ارکستر سنفونیك، نمایشات درام وباله در همان تالار اپرا استفاده نمود چنانچه فقط درهفته یك یا دوبار نمایش اپرا دائر باشد .



نمونه‌ای از یك نمایش روباز درساحل هلند. این تصویر مربوط به‌فستیوال « برگنز » (Bregenz) میباشد

یادآوری این موضوع نیز بیفایده نیست که دراروپا همراه با نمایشهای معمولی اپرا درتاریخ معینی فستیوالهای اپرائی دائرمیشود. نخستین نمایشها بشکل فستیوال بسال ۱۸۷۶ توسط واگنر درشهر «بایرویت» اجرا گردید وسپس در ۱۹۲۲ درشهر سالسبورگ نیز فستیوالی که دراوائل اختصاص به‌آثار موتسارت داشت بوجودآمد. استقبال شدید تماشاچیان ازنمایشهای زبده فستیوالها، کشورهای دیگررا برانگیخت تا برای نمایش‌دادن قدرت هنری خود فستیوالهای مشابهی برپا کنند و امروزه درمونیخ ، برلن ، پراگ . وین ، رم ، فلورانس ، ناپل و شهرهای دیگر چنین جشنهائی برپامیشود که‌در برخی ازشهرهای مزبور درتالارهای روباز درهوای آزاد اجرا میشود و ناگفته نماند که‌قیمت بلیطهای این نمایشها بسیار گرانتر ازنمایشهای معمولیست وگاهی قیمت یك بلیط ازمعادل صد تومان تجاوز میکند .

خواننده اپرا

سالهای دراز مردم گمان میکردند خواننده تنها عنصر قوی و باارزشی است که سنگینی اپرا برروی اوست . مردم از دو هنری که دریك خواننده جمع است یعنی هنرخوانندگی وهنربازی فقط به نخستین اعتنامینمودند وحتی هنگامیکه از «روسینی» پرسیدند چه چیزی باعث موفقیت یك اپراست در جواب گفته بود « آواز ـ آواز وبازهم آواز» بیشك هیچ آهنگساز یامدیراپرائی امروزه چنین جوابی باین سئوال نمیدهد. شایدازوقتی که فیلم وسینما پدیدار گشته مردم اینگونه تغییر عقیده داده اند . درهرصورت تماشاچی همدوره ما انتظار دارد که خواننده خوش صدا ـ خوش قامت ، خوش قیافه وقادر به بازی با ادراك باشد .

در زمان موتسارت خواننده زنی در شهر وین میزیست که با وجود صدای زیبایش، زشتی صورتش ضرب المثل عام بود ولی بااینحال هربار که این زن پا بروی صحنه اپرا میگذاشت مردم ازشنیدن آوازش ازخود بیخود میشدند ودرپایان هرپرده چنان استقبالی از او بعمل میآوردند که تا سالها نظیر آن دیده نشده بود . امروز چنین خواننده ای را کمتر احتمال موفقیت می رود یا لااقل باید دارای چنان بازی قوی باشد که تماشاچی صفات دیگر را نادیده بگیرد .

تنها علاقمندان بموسیقی میدانند که دراپرا صداهای خوانندگان زن ومرد بغیراز سوپرانو ، آلتو ، تنور وباس بازبقسمتهای بیشتری تقسیم میشود .

سوپرانو خود باشکال سوبرت ، کلراتور ، لیریك و دراماتیك پرقدرت (Hoch-Dramatik) ازیکدیگر مجزا میشود وصدای بمترزنها متسوسوپران، کلراتورآلت وآلتوی دراماتیك میباشد . ترجمه صحیح آلتو (Vox alta) صدای بالا میباشد. اما چطور بصدای بم زن صدای بالا میگویند خود مسئله جالبی است. اگر نظری به دسته کر کلیسای پاپ دررم بیفکنیم مشاهده مینمائیم که خوانندگان زن حق شرکت در مراسم آوازی را ندارند و این نقش به خوانندگان مرد بخصوص به باریتونهائی که صدای بالای حامل بی حدی داشته باشند واگذار میشود . ولی درصدای زنها آلتو پائین ترین حد صداست . در اینجا لازم به تذکر است که صدای کنترآلتو درایتالیا اغلب به صدای متسوسوپرانو خطاب میشود درصورتیکه دراپراهای آلمانی کنترآلتو به آلتوئی میگویند که صدای پائین بیحد و دراماتیکی داشته باشد و آنرا میتوان با «باس جدی» مقایسه نمود .

تنور به سه دسته لیریك ، دراماتیك یا (قهرمانی Held) (بوفو ـ کمیك)

تقسیم میشود وصداهای بمتر مردان عبارتند از باریتون وباس .

باریتون صدای مابین‌باس‌وتنور است و درادبیات‌اپرا باریتونهای مختلفی وجود داردکه به باریتون لیریك یا ایتالیائی ، «شپیل‌باریتون»، کاوالیرباریتون ، و باریتون قهرمانی معروفند . گاهی نیز به صدای «باس- باریتون» برمیخوریم که به خواننده‌ای‌که وسعت صدای بیحدی چه درحدود زیر و چه درناحیه‌بم‌داشته‌باشد اطلاق میشود .

بمترین صداهای مردیعنی باس دو نوع است : باس بوفو (کمیك) و باس جدی (کاراکترباس).

اگر صداهای بمی به‌حدود صوتی یك سوپرانولیریك اضافه‌شودواین‌صداها قدرت‌پیدا کند این‌سوپرانو تبدیل‌بسوپرانودراماتیك‌میشود ودرعین‌حال‌ممکن‌است یك متسوسوپرانو نیزصدای‌خود را به سوپرانوی دراماتیك‌تبدیل‌نماید. دراینباره میتوان بحث‌مفصلی کرد وعقایدراجع‌بنوع‌صداها بسیار است ولی‌قدرمسلم اینست‌که طبیعت‌صداهای‌متفاوت‌ورنگارنگی‌بانسان‌داده وادبیات اپرا مملوازصداهائیست‌که نمیتوان بدرستی مرز آنراتعیین‌نمود . امروزه در روی صحنه اپرا صداهای آلتو و تنور دراماتیك روبزوال‌میرود . علت‌کمبود این دوصدا چیست؟ پاسخ‌آن‌مشکل است و شاید تنها یك پزشك متخصص قادر بباشد این موضوع را بررسی نماید . وسعت صدا را با زور و فشار نمیتوان‌تغییرداد . در قرن هجدهم باتوسل به‌جراحی (کاستراسیون) تنورهای بسیار ماهری پا بعرصه نهادند ولی خوشبختانه این عمل وحشیانه امروزه ممنوع شده و اینگونه خوانندگان نیز بدین ترتیب ازصحنه‌اپرا ناپدید شده‌اند .

نگارنده لازم میداند در زیر تقسیم‌بندی صداها را با ذکر نمونه‌هائی بیاورد تاخوانندگان‌مجله‌بهتربتوانندتقسیمات‌مختلف صدا را ازیکدیگر تشخیص داده و راجع بآن قضاوت‌نمایند .

سوپرانو

۱ ــ سوبرت تسرلینا ، (دون‌ژوان) اسمرالدا ، (نامزدفروخته‌شده) موزتا ، (لابوهم)

۲ ــ کلراتور کنستانسا ، (دستبرد ازحرمسرا) ویولتا ، (لاتراویاتا) لوچیا ، (لوچیادی‌لامرمور)

۳ ـ لیریك — پامینا ، (فلوت سحرآمیز) می‌می ، (لابوهم)
لاورتا ، (جانی‌سکیکی) لیو ، (توراندخت)

٤ ـ دراماتیك — توسکا ـ سنتا ، (هلندی‌پرنده) آگاته ، (فرایشوتز)

۵ ـ دراماتیك‌پرقدرت — ایزولده ـ توراندخت ـ لیدی ماکبث

متسوسوپرانو — کارمن ـ کروبینو ، (عروسی فیگارو)
دورابلا ، (کوزی‌فان‌توته) سوتسوکی ، (باترفلای)

آلتو

۱ ـ شبیل‌آلتو — مارچلینا ، (آرایشگر سویل) فراورایش ،
(بیوه‌های خوشحال)

۲ ـ آلتوی دراماتیك — آمنریس ، (آئیدا) آتسوچنا ، (ایل‌تراواتور)
دلیله ، (سامسون و دلیله) کنتس ، (بی‌بی‌پیك)

تنور

۱ ـ بوفو(کمیك) — داوید ، (خوانندگان استاد) جاکینو ، (فیدلیو)
کیلیان ، (فرایشوتز)

۲ ـ لیریك — آلفردو ، (لاتراویاتا) تامینو ، (فلوت سحرآمیز)
رودلفو ، (لابوهم)

۳ ـ دراماتیك (هلد) — سامسون ـ تانهویزر ـ لوهنگرین ـ زیگفرید ـ تریستان

باریتون

۱ ـ شبیل باریتون — گولیامو ، (کوزی فان‌توته) فیگارو ، (آرایشگرسویل)

۲ ـ لیریك یاکاوالیر — دون‌ژوان ـ کنت‌آلماویوا ، (عروسی فیگارو)
سیلویو ، (پالیاچو) مالاتستا ، (دون پاسکوال)

۳ ـ کاراکتر یاهلد — ریگولتو ـ فالستاف ـ اسکارپیا ، (توسکا)
سیمون بوکانگرا ـ تونیو ، (پالیاچو)

باس

۱ ـ بوفو (کمیك) — بارتولو ، (آرایشگر سویل) دون پاسکوال ـ اسمین ،
(دستبردازحرمسرا)

۲ ــ جدی یا کاراکتر فیلیپ ، (دون کارلوس) کاسپار ، (فرایشوتز)
آنجلوتی ، (توسکا)

علاوه بر نمونه‌های بالا در اپراهای آلمانی «سوبرت» خود بدو نوعست : سوبرت آلمانی (Deutsche Soubrette) و کلراتورسوبرت (Koloratur Soubrette) همچنین بنقش‌هائی مانند ابولی (دون کارلوس) و آنجلینا (چنرنتولا) وروزینا (آرایشگر سویل) نیز در آلمان کلراتور آلت میگویند .

صفاتی که به انواع صدا علاوه شده معرف لحن کیفیت وامکانات و «تمبر» آنست مثلا سوپرانوی لیریك صدای شیرین و راحت‌تری از سوپرانوی دراماتیك دارد .

موفقیت یك صدا بستگی به وجود دو عنصر که یکی وجود صدای طبیعی یا باصطلاح خام ودیگری صدای تربیت‌شده و تعلیم‌یافته باشد دارد . درصورتیکه خواننده‌ای از لحاظ عنصر آخری کم‌قدرت باشد این ضعف او فوراً تشخیص داده نمیشود زیرا چه بسا خوانندگان دارای صدای طبیعی جذاب وخوبی هستند وشنونده را تحت تأثیر قرار میدهند . ضعف تکنیك آواز اینگونه خواننده‌ها در مراحل بعدی برشنونده آشکار میشود . هنرجویان آواز که استعداد وصدای خام خوبی دارند درطی سالها تعلیم و تربیت صدای خود موفق میشوند یکنوع انعطاف ، استحکام، سلاست وحساسیت درصدای خود بوجود بیاورند ودر نتیجه امکانات پرش‌های سخت ، تغییر رنگ وازهمه مهمتر عمری طولانی بصدای طبیعی خام عطا میکنند . اینرا نباید نادیده گرفت که خوانندگان هنگام اجرا قدرت فراوانی صرف نموده و خواه‌ناخواه بخود فشار وارد میسازند . مقصود اینست که برای یك خواننده مشکلست یك نقش اپرائی مانند تریستان ، ریگولتو ، توسکا وهانس زاکس را تاپایان نمایش باهمان قدرت وشفافیت در مقابل ارکستری که بیش از یکصد نوازنده دارد اجرا کند و از پای درنیاید . یك چنین خواننده‌ای باید قدرت ومقاومت غول آسائی داشته باشد وبتواند صدایش را همیشه در «رزونانس» نگاه دارد . نخستین خواننده‌ای که نقش «تریستان» را بعهده داشت بعداز نخستین شب نمایش درگذشت زیرا خوانندگان آنروزی به اشکالات و زحمت چنین نقشهائی بدرستی واقف نبودند .

بموازات صدا، داشتن استعداد وقدرت بازی نیز عنصر مهم موفقیت خواننده بشمار میآید . کارگردانان ازخوانندگان انتظار دارند که نقش خودرا بدرستی درك کنند و هنگام خواندن قوانین درام را ازیاد نبرند . اگر خواننده‌ای تا پایان «آریا»ی خود یکجا ایستاده و تا آنجا که ممکن است نزدیك «رامپ» بدون هیچگونه

عکس‌العمل روانی آوازبخواند انعکاس‌خوبی‌بین‌تماشاچیان هنرشناس نخواهدداشت زیراخواننده‌هرنقشی درایرا مانند نمایش‌دهنده درام‌انسانیست باتمام‌احساسات و روحیه مخصوص بخود نه یك عروسك خواننده . دراینجا نباید اهمیت‌خوانندگان قدیمی را تکذیب ، یاآنها را بی‌ارزش قلمداد نمود . بیشك میان آنها بازیکنان بسیار ماهری بودند و تماشاچیان دیروزی‌نیز ازخواننده انتظار نداشتند که‌ازفن درام مانند یك‌هنرپیشه ممتاز اطلاع داشته باشد .

ارکستر اپرا

ارکستر اپرا باارکستر سنفونیك که‌خوانندگان مجله موسیقی‌باطرزکارآن آشناهستندفرقی‌ندارد . نوع‌سازها وتعدادنوازندگان ارکستراپرابسته‌به‌اثریست که اجرامیشود ، البته‌توجه به‌شیوه‌آهنگساز ومکتبی که‌جزوآن‌بوده نیز درخوراهمیت است . بعضی از آهنگسازان هنوز ازارکستربزرگ دوره اواخر رومانتیك‌برای اثرشان استفاده میکنند . این شکل ارکستر را واگنر و اشتراوس به اوج‌عظمت رساندند . برخی از آهنگسازان نیز ارکستر کوچك را ترجیح میدهند و حتی به یك ارکسترموسیقی‌مجلسی‌برای‌همراهی‌خوانندگانشان اکتفا مینمایند.سازهای ارکستر اپرا نیز مانند ارکستر سنفونیك به سه دسته تقسیم‌میشود سازهای بادی، سازهای‌زهی وسازهای‌ضربی (این ترتیب پارتیسیونیست که دراختیار رهبرارکستر قراردارد) سازهای‌بادی‌عبارتنداز فلوت، ابوا ، کلارینت، فاگوت ، کر ، ترومپت، ترومبون و توبا . برای آثار مدرن ساکسفون ، باس‌کلارینت و کنترفاگوت نیز بکار برده میشود و دربرخی ازآثارواگنرنیزسازی‌بچشم‌میخوردکه به‌توبای‌واگنر معروف است .

بجزسازهای‌ضربی‌مانندطبل ، تریانگل ، دهل ، تام‌تام ، زنگوله وگونگ در برخی از اپراها که سرزمین جریان واقعه اسپانیاست (مانند اپرای کارمن) از آلتی بنام « کاستانیت » نیز استفاده میشود و در بعضی از اپراهای ایتالیائی «تامبورن» (Tambourin) بکار برده میشود .

سازهای‌زهی‌عبارتند ازویولون (اول ودوم) آلتو ، ویولنسل وکنترباس که برحسب دوره‌های مختلف موسیقی تعداد این سازها نیز کم و زیاد میشود . مثلا موتسارت سازهای‌زهی‌راکمترازواگنر بکاربرده و روسینی کمتراز وردی‌ازسازهای مزبور استفاده کرده است . در بعضی ار ارکسترهای اپراهای مدرن از سازهای

الکترونیك استفاده میشود . «هونگر» از اینگونه سازها دراپرای « ژاندارک» (Jeanne au bûcher) استفاده نموده‌است. نخستین اپرائی که با استفاده از سازهای الکترونیك نوشته شده اپرای آنیارا (Aniara) اثر بلومدال (Blomdahl) موسیقیدان سوئدیست . هرچند اعضای ارکستر نوازندگان ماهری باشند بهمان اندازه سطح اجرای اپرا نیز بالا میرود . کیفیت ارکستر در کشورهای اروپائی بدو عنصر بستگی دارد یکی بزرگی ساختمان اپرا و دیگری بنیه مالی آن. در آلمان در تالارهای کوچك ارکسترهای بزرگ (مقصود ارکستر بزرگتر از چهل نوازنده) بکار برده نمیشود و در غیر این صورت طبیعیست که چنین ارکستری قادر نخواهد بود بعضی آثار مانند سالومه ، الکترا ، پلئاس وملیزاند را اجرا نماید . درچنین موردی اغلب از نوازندگان اضافی برای چند شب دعوت میشود .اما از دیاد اعضاء ارکستر درچنین تالارهای کوچکی خالی از اشکال نیست واز آنجا که هرمحل ارکستر گنجایش تعداد معینی نوازنده را دارد در برخی از تالارهای کوچك محل متحرك ارکستررا بسوی تالار تماشاچیان گسترش میدهند و بدین صورت از تعداد صندلیهای «پارکت» میکاهند.

محل ارکستر درساختمانهای مختلف متفاوت است. دراپرای بایرویت محل ارکستر چنان زیر صحنه قرار دارد که تماشاچیان قادر بدیدن نوازندگان نیستند و دراین اپرا حتی دیدن رهبر ارکستر نیز از سالون ممکن نیست وفقط خواننده او را میبینند . مشاهده اعضاء ارکستر از تالار تماشاچیان امروزه زیان آوراست. زیرا اگر صحنه قصر ، صحرا یا یك شهر قرون وسطائی را نشان دهد نمیتوان در جلوی این منظره ده‌ها نوازنده را با چراغهای روشن (که برای خواندن نوتها در تاریکی ضروریست) نشان داد . چنین منظره‌ای با دکور اپرا مغایرت دارد و تصور حالت طبیعی که با زحمت بروی صحنه تطبیق شده بی‌تأثیر میماند. باوجود این هنوز در بسیاری از کشورها تالارهائی موجود است که جای ارکستر در گودی قرار نداشته و جلوی صحنه قرار دارد .

رهبر ارکستر اپرا درزمان واحد رهبر نمایش نیز میباشد وبدون استثناء همه افراد روی صحنه تابع رهبری وی میباشند .

در زمان هایدن و موتسارت نقش رهبر اهمیت امروزی را نداشت و آنموقع اپرا را ازپشت کلاوسن رهبری مینمودند . هرخواننده آزادانه مطابق دلخواهش آواز میخواند و گاه‌گاه به آکورهای کلاوسن نیز گوش میداد . البته آنزمان اپراها باین اندازه مشکل نبود و برای نگاهداشتن یك نوت «پواندروگ» (نقطه‌توقف)

رهبر ارکستر کافی بود سرش را فقط تکان دهد و یا با رسیدن یك « ریتارداندو » حرکت یك‌دست‌رهبر کافی بود و وی میتوانست با دست دیگرش‌نواختن کلاوسن‌را ادامه دهد .

ارکستر و نمایش یك اپرا درزمان هایدن
خود هایدن دراین تصویر در سمت چپ پشت کلاوسن دیده میشود

در اوائل‌قرن‌نوزدهم‌این‌رسم‌ازمیان‌رفت زیرا ازیکطرف برتعداد سازهای ارکستر ونوازندگان افزوده شد و ازطرف دیگر صدای ضعیف کلاوسن‌میان‌همهمه سازهای دیگر شنیده نمیشد لذا تصمیم گرفتند رهبر ارکستر را روی‌سکوئی‌وسط نوازندگان جای دهند تا هرکس بتواند حرکات او را تعقیب کند . باوجود این اهمیت‌رهبرارکسترچندان‌نبود چنانچه‌ازدرج‌نام‌رهبرارکستردربرنامه‌های‌چاپ‌شده خودداری‌میشد . امروزه نه‌تنها نام‌وی دررأس برنامه بچشم میخوردبلکه باحروف درشت‌تری نیز چاپ میشود .

برخلاف آنچه در ارکستر سنفونیك مشاهده میکنیم‌کار رهبرارکستر اپرا تنها رهبری اثرنیست بلکه جلوی سه‌پایه مخصوصش دگمه‌های الکتریکی مختلفی مشاهده میشودکه با فشار هریك ازآنها بنحوی با پشت صحنه ، میز«انسپکسیون» و اطاق مخصوص نور تماس میگیرد . یکی ازاین دکمه‌ها مخصوص اشاره به‌مأمور کشیدن پرده است زیرا بعداز خاتمه اوورتور وظیفه رهبر است که با فشار دکمه

فرمان بالارفتن پرده را صادر کند. یکی دیگر از دکمه‌های الکتریکی که در ساختمانهای بزرگ تاتر بچشم میخورد مخصوص روشن شدن لامپهائی با فاصله معینیست که در پشت صحنه (کولیس) قرار دارد و با خاموش و روشن شدن این لامپها اگر احیاناً در پشت صحنه بایستی صدای یك موسیقی مجلسی شنیده شود ارکستر میتواند با کمك این اشارات بدون اینکه تأخیری در اشارات رهبر ارکستر رخ دهد ، موسیقی را دنبال کند . نمونه اینگونه احتیاجات در اپراهای فراوانی مانند دون ژوان (صحنه رقص در کاخ دون ژوان) اوتللو (در تابلوی اول که صدای شیپورها و غرش توپ از پشت پرده شنیده میشود) و همچنین در اپرای « کوزی فان توته » که آواز مارش سرباران در خارج از صحنه بگوش میرسد بچشم میخورد . اپراهای مدرن از چند فرستنده تلویزیون که حرکات رهبر را ضبط و به پشت صحنه انتقال میدهد استفاده نموده حتی در بعضی اپراها (مانند اپرای جدید مونیخ) رئیس اپرا میتواند با کمك تلویزیون هرشب در اطاقش نمایش روی صحنه را ببیند بدون آنکه در تالار حضور پیدا کند . موفقیت رهبر ارکستر بستگی به تکرار تمرین‌هائی که قبلا با ارکستر نموده است دارد . بطور کلی یك اپرا از یکماه و نیم قبل از نمایش تمرین میشود . البته تعداد تمرینها بستگی به وضعیت آنسامبل و کوچك و بزرگی اپرا دارد . «فلزن شتاین» برای بصحنه آوردن اثر جدیدی گاه تا شش ماه متوالی با خوانندگان تمرین میکند. البته یك اپرای بزرگ مانند بوریس گودونوف تمرین بیشتری احتیاج دارد تا یك اپرای تك پرده‌ای مانند «تلفون» منوتی .

کار رهبر ارکستر منحصر و محدود به تمرینها نیست و تعیین نحوهٔ اجرای موسیقی اثر بعهده اوست که فقط و فقط با مطالعه ، تمرین و سابقه ممتد بدست میآید. یك قسمت اپرای موتسارت را حتی رهبران مشهور نیز بشکل‌های متفاوتی اجرا میکنند . بعضی با استفاده از « رآلیسم » موسیقی و دیگری بشکل « روکوکو » یکی تند و دیگری آرامتر از آنچه در پارتیسیون ذکر شده . اجرا یا « انترپرتاسیون » اثر نباید بعهده خواننده واگذار شود بلکه وظیفه هرخواننده سولیست، خواننده گروه کر ، رقاص باله و نوازنده ارکستر است که به نحوهٔ کار رهبر ارکستر پی برد و بی‌چون وچرا از وی تبعیت کند . البته لازم بتذکر است که نحوهٔ اجرای اثر باید با موافقت کارگردان صورت گیرد زیرا چه بسا ممکن است رهبر ارکستر اثر را ناتورالیست درك کند در صورتیکه کارگردان برای کارش از امپرسیونیسم الهام گرفته باشد .

تعیین قسمتهای حذف‌شده نیز بعهده رهبر ارکستر اپراست. بخصوص در آثار قدیمی لازم است از تکرار یک بند یا موسیقی مابعد یک آریا صرفنظر نمود. به‌این ترتیب تنها رهبر خواننده‌را راهنمائی نمیکند. بهترین رهبر کسیست که خواننده بوی اتکاء داشته باشد ودرعین حال تماشاچی احساس نکند که خوانندگان متکی به رهبرند و ازخود آزادی عمل ندارند.

کارگردان اپرا

کارگردان مسئول تمام وقایعیست که روی صحنه اتفاق میافتد. ازآنجا که در دوره‌های اولیه رشد هنر اپرا کارگردان وجود نداشت، خوانندگان یا بازیگران تنها به‌مهارت واستعدادخود اتکاء میکردند وبدون توجه به‌جنبه نمایشی ودراماتیک اثر سعی مینمودند تا باحرکاتی آنچه‌را که بآوازمیخوانند نمودارسازند. باوجوداین تماشاچیان ازدیدن اپراها محظوظ شده وبا علاقه به‌اپرا هجوم میآوردند. هرگاه خواننده‌ای درضمن خواندن آریایش به «رامپ» جلوی صحنه نزدیک میشدو باحرکت دادن دستهایش توجه تماشاچیان را بخود جلب مینمود اطمینان داشت که درپایان آریا مردم از او استقبال میکنند و موفقیت خود را حتمی میدانست، اماامروز ذوقها فرق کرده و تماشاچی به‌بازی درچهارچوب فکر اصلی اثر باتیزبینی بیشتری توجه مینماید و توقع دارد که خواننده یک هنرپیشه حقیقی نیز باشد. تماشاچی امروزی حاضر نیست صحنه‌ها را ازیکدیگر گسیخته وبی‌ارتباط مشاهده کند وعلت کوچکترین حرکت و جنبشی را روی صحنه ازهنرمند جویاست.

شاید بتوان گفت که به‌اهمیت کارگردان در اپرا ازصدسال پیش پی‌برده‌شده است وبیشک یکی‌ازپیشقدمان این‌هنررامیتوان واگنر دانست. وی‌درپارتیسیونش هرحرکت، اشاره، نگاه، روشنائی یا رنگی را بادقت‌روی‌نوتهای موسیقیش توضیح داده و هماهنگی و ارتباط این موارد با موسیقی‌اش غیرقابل انکار است. واگنر ازنخستین آهنگسازانی‌بود که خواننده‌را دریک جمله موسیقی‌معینی وادار بحرکت معینی مینمود مثلا دراپرای زیگفرید روی نوت مخصوصی به‌خواننده تذکر داده شمشیرش‌را ازقبضه درآورد واین موقعیست که ارکستر موتیو «شمشیر» رامینوازد. «برونهیلده» دریک میزان معینی به‌خلاصی خواهرش ازچنگ «وتان» اقدام‌میکند وحتی روشنائی مخصوصی برای صحنه‌هایش ازکارگردان خواسته است.

کارگردان اپرا باید دارای ذوق و قریحه باشد و درکارش مانند یک‌استاد

باله یا پانتومیم ، موشکافی و دقت نماید و با بکاربردن بهترین فرم هنری واستفاده از کلیه وسائل ممکنه تماشاچی را مسحور نماید ودرعین حال به ریتم وصراحت بیان نیز توجه کند .

برونو والتر رهبر مشهور ارکستر ، کارگردان اپرا را به شخص بیچاره‌ای تشبیه ساخته که به هرفکر تازه‌ای که رجوع میکند موسیقی دست وپایش را بسته سنگ در راهش میریزد . وی مینویسد «چگونه میتوان خواننده یا بازیگری را مجبور به حرکتی کرد در حالیکه متن اثر مغایر آن حرکت بوده و موسیقی صحنه نیز این حرکت را همراهی ننماید . کارگردان واقعاً مرد بیچاره‌ایست وی حتی مجبور است یك جمله موسیقی را در دقایق بیشماری پر کند در حالیکه همین یك جمله درنمایش درام فقط یك یا دوثانیه طول میکشد . چه بسا کارگردانان تا آنرکه بدون اطلاع ازچگونگی وضع بخیال کارگردانی یك اپرا می‌افتند ویکباره سردوراهی گیج و بی‌اراده مانده از ادامه کار صرفنظر مینمایند، زیرا اپرا با یك نمایشنامه درام فرق دارد و آشنائی به موسیقی شرط اصلی کارگردانی اپرا است .» هنگام تمرین یك اپرا گاهی مشاهده میکنیم که کارگردان برای اینکه وقت کافی برای تعویض لباس یا بازگشت به خواننده‌ای بدهد به موسیقی اثر دست برده و برخی ازسکوتهای ارکستر را مطابق میل خود ادامه میدهد یا مجبور میشود قسمتی از موسیقی را دوباره تکرار نماید تا خواننده وقت کافی دراختیار داشته باشد . تسلط برموسیقی اثر یا مطالعات قبلی همیشه نمیتواند موفقیت کارگردان را تضمین نماید ، کارگردانان برجسته اغلب دارای استعدادخاصی هستند که درمواقع ضروری بکمکشان میآید وگره‌ها را میگشاید همانگونه که رهبر ارکستر با پیروی ازروح درام اثر را رهبری میکند کارگردان نیز بایستی عناصر صحنه را با پیروی از روح موسیقی اثر پی‌ریزی نماید .

نخستین گام برای بصحنه آوردن یك اثر تحلیل عمیق آن است. چه متن وچه موسیقی اثر باید بخوبی مطالعه شود تا آنجا که کارگردان قبل از شروع بتمرین با اپرا آشنا و مأنوس باشد . بخصوص دراپراهای قدیمی مراجعه به نسخه‌های اصلی وخطی اولیه متن وپارتیسیون کمك بزرگی به فراهم‌ساختن معلومات اساسی مینماید . اگر نامه یا دستوراتی از نویسنده اثر باقی‌مانده باشد مراجعه بآنها ضروریست (حتی وردی، واگنر و اشتراوس نوشته‌هائی برای استفاده کارگردانان تهیه نموده‌اند) مثلا نخستین طرحهای واگنر برای اپرای «خوانندگان استاد» به کارگردان کمك میکند تا دانش عمیقتری از طرز تفکر آهنگساز و افکار او داشته باشد . وردی حتی تصاویری از دکورهای دلخواهش ترسیم نموده است .

از وظایف بعدی کارگردان بررسی مآخذ تاریخی ، زمینه ، عادات و رسوم زمان واقعه است. هنگامیکه بسال ۱۹۳۰ توسکانینی تصمیم گرفت اپرای «خوانندگان استاد» را در زالسبورگ رهبری کند یکسال قبل از اجرا جهت مطالعه اثر فرصت خواست و به کارگردان اثر دستور داد تا به نورنبرگ رفته و از طرز زندگی و عادات و نوع لباسهای نورنبرگیها اطلاعاتی کسب کند .

کارگردان مزبور با بازدید آثار نقاشی « دورر » Dürer نقاش مشهور نورنبرگی و با مراجعه به اسناد تاریخی که از خوانندگان استاد در کتابخانه و شهرداری نورنبرگ باقی مانده بود حتی از طرز جلسات و مسابقات آوازی آنزمان اطلاع یافت .

«هربرت گراف» که یکی از برجسته ترین کارگردانان امروزی بشمار میرود در کتابش بنام «دنیای اپرا» مینویسد :

هنگامیکه قرارشد در اپرای متروپولیتن «بالماسکه» وردی را نمایش دهیم برای مطالعه سرزمین واقعه به سوئد سفر نمودم (چون سانسور زمان وردی با نمایش این اپرا مخالفت میکرد وردی ناچار تصمیم گرفت سرزمین واقعه را به شهر بوستون انتقال دهد) البته این تغییر نام اصالت اثر را بکلی از بین برد زیرا در این اپرا «سام» و «تام» برای گرفتن انتقام از فرمانروای سوئد همقسم میشوند تا جامعه محافظه کار واشرافی آنزمان سوئد را که همزمان با انقلاب کبیر فرانسه است متزلزل سازند . کارگردانی که قبل از شروع بتمرین اپرای ریگولتو اثر ویکتور هوگو را که وردی از روی آن موسیقی ساخته است مطالعه کند حتماً بمنابع تاریخی بیشماری دست خواهد یافت .

مطالعه سوابق تاریخی اثر نیز گاه ممکن است سبب گمراهی یا اشتباه کارگردان شود زیرا همیشه میان لیبرتو و موسیقی اثر از یك طرف و درام اصلی از طرف دیگر اختلافاتی شگفت پدید میآید . یك مثال بارز و گویا در تأیید این مدعا اپرای «الکترای» اشتراوس میباشد که در آن خصوصیات اشخاص و قهرمانان با درام اصلی سوفوکلس از زمین تا آسمان اختلاف دارند . لیبرتوئی «که هوفمانستال» از روی این درام نوشته تحت تأثیر شیوه روانکاوی زیگموند فروید قرار گرفته و بدین ترتیب افرادی که در این اپرا نقشهای اصلی را بعهده دارند بیك نوع بیماری روحی دچارند و موسیقی اشتراوس نیز همین بیماری را بازگو میکند . درچنین مواردی استناد به درام اصلی کافی نبوده و کارگردان چه از لحاظ دکوروچه در دادن شخصیت به خوانندگان میبایست این دو اختلاف را پیوسته در نظر داشته باشد .

نمونه دیگر - اگر کارگردان و طراح دکورهای اپرای سالومه فقط به سبک اسکاروایلد توجه نماید در نتیجه تناقضی حاصل میشود زیرا سبک موسیقی اپرا با سبک درام اسکاروایلد تشابهی ندارد وموسیقی این اثر پررنگتر و بشکل سنفنی نوشته شده است. همچنین «عروسی فیگارو»ی موتسارت نیز در بسیاری از موارد با نمایشنامه «بومارشه» یکی نیست وبا اینکه لیبرتو نویس این اپرا «داپونته» از این نسخه اصلی بسیار استفاده کرده باوجود این سبک صوفیانه «بومارشه» درزمان انقلاب کبیر فرانسه با سبک موتسارت که تلخی‌ها را با یکنوع راحت‌طلبی مخصوص اطریشیها تجزیه وتحلیل میکند متفاوت است .

ازآنجا که قبل ازهرچیز درروی صحنه، موسیقی حکمفرمائی میکند کارگردان میبایست به خوانندگان آزادی حرکات لازم را بدهد تا آنها بتوانند به رهبر ارکستر نیز توجه نمایند. این موضوع بخصوص در صحنه‌هائی که به بازی گروه کر و باله محتاج است بیشتر بچشم میخورد ولذا گروه کر را تا آنجا که ممکن است درپشت سولیست‌ها جای میدهند یا اینکه روی سکوهائی کنار خوانندگان متفرق میسازند تا مزاحم دید سولیست‌ها نشوند . بخصوص برای یك دسته کر یا باله که گاهی مجبورند دردو قسمت مختلف به‌خواندن ورقص مشغول شوند باید جای کافی روی صحنه در نظر گرفت . در فینال دوم اپرای «فیدلیو» طراح دکور نه تنها باید شش سولیست را روی صحنه جای دهد بلکه باید محوطه بازی برای شصت تانود عضو دسته کر، سیاهی لشکر (فیکوران) نیز درنظر بگیرد زیرا اینها گروه کثیری از زندانیان ، اهالی شهر سربازان و زندانبانان را مجسم میسازند وباید طوری آنان را روی صحنه پراکنده نمود که همگی در مقابل دید تماشاچی باشند. اپرای فیدلیو تنها داستان رهائی فلورستان از زندان اسپانیا توسط معشوقش لئونور نیست بلکه اپرا تم دراماتیك پیروزی عشق را درمبارزه برظلم واستبداد نشان میدهد و این تم درسبك اوراتوریو مانند موسیقی بتهوون ساخته وپرداخته شده است . تنها کارگردانی که باین فکر موسیقی عالی توجه داشته باشد بروح بزرگی که در اپرای بتهوون نهفته است پی خواهد برد. شکل بنا وساختمان تآتر اپرا نیز درنحوه کارگردانی مؤثر است برای مثال اپرای عروسی فیگارورا میتوان درتآتر پرگولا (Pergola)ی فلورانس که بسال ۱۷۵۵ ساخته‌شده وگنجایش ۱۶۰۰ تماشاچی رادارد نمایش داد. این اپرارا درمتروپولیتن نیویورك که گنجایش ۳۴۱۷ تماشاچی را دارد نیز میتوان بروی صحنه آورد ، با این فرق که در تآتر فلورانس میتوان از شکل قدیمی صحنه‌سازی موتسارت و از تصاویر نقاشی شده و دکورهای با پرسپکتیو سبك قرن هجدهم استفاده نمود

درصورتیکه چنین‌عملی‌در اپرای متروپولیتن‌شایسته‌نیست و باید راهی انتخاب کرد تا دراین تالار بزرگ وقایع بچشم تماشاچی مأنوستر گردد .

طرح بازی خوانندگان

شبی هنگام‌نمایش‌اپرائی خواننده تنور که مجروح بروی صحنه‌درازکشیده بود با شنیدن صدای کف‌زدن‌تماشاچیان‌ازجابرخاست وپس‌ازتعظیم دوباره خود را ببیهوشی‌زده وسط صحنه درازکشید . تماشاچیان‌بادیدن این‌منظره‌خنده‌راسردادند و زمزمه تمسخر وگفتگو چند دقیقه ادامه یافت . شکی نیست که اینکار خواننده تأثیر دراماتیك آن صحنه را ازبین‌برد و زحمات‌کارگردان را پایمال‌نموده بود .

نظیر چنین وقایعی دراپراها بسیارا‌تفاق‌افتاده وبگانه‌علت‌آن‌سهل‌انگاری کارگردان وتازه‌کاری وسادگی‌خواننده‌بوده‌است. آهنگسازان‌ماقبل وردی وواگنر بندرت به حرکات بازی خوانندگان توجه داشتند ولی در اواخر دوره رومانتیك آهنگسازان اغلب خواست‌های خود را درپارتیسیون اثر باجراکنندگان گوشزد مینمودند . با وجود این برخی از خوانندگان و حتی کارگردانان گمان میکنند این‌تذکرات‌قدیمی شده وبحرکات دیگری‌غیرازآنچه آرزوی آهنگسازاست‌مبادرت مینمایند . اگر بدقت به موسیقی اپرا نظرکنیم مشاهده خواهیم کرد که درچنین مواردی آهنگساز بحالتی خاص توجه داشته و موسیقی نیز ایـن نظر او را بیان نموده‌است .کارکارگردان‌موقعی‌مشکلترمیشود که‌بخواهدخود طرح بازی را بریزد. بخصوص درقسمتهای موسیقی ماقبل و مابعد یك آریا طرح‌بازی‌مناسب باموسیقی مشکل و تجربه بسیاری میخواهد . البته بطور قطع نمیتوان گفت که این جملات مابین‌آواز پیوسته با بازی‌توأم‌باشد ، چه‌بسا اگردربرخی‌موارد خواننده‌بیحرکت بماند یادرفکرفرورفته وگوش وحواس‌تماشاچیان‌را‌به‌نغمه‌موسیقی‌منعطف‌سازدتأثیر بیشتری‌حاصل‌میشود . برای مثال پیش‌درآمد آریای ارفئوس(Che puro ciel) که قبل‌از ورودش به عالم «الیزه» میخواند یا پیش‌درآمد آریای‌کنتس ازاپرای عروسی فیگارو از چنین مواردیست .

خصوصیت زمان در آثار اپرائی

«آدولف‌آپیا» درکتابش بنام موسیقی و میزانسن مینویسد«موسیقی‌نه‌تنها شخصیت اشخاص داستان را تشریح میکند بلکه جریان اثر ، صحنه‌سازی، لبـاسها، کلمات و حتی روشنائی صحنه را نیز تعیین میکند . لذا از این عناصر در اپرا برخلاف آنچه درنمایش درام مشاهده میشود نمیتوان آزادانه استفاده نمود زیرا

این عناصر وسیله‌ای جهت بیان موسیقی اپرا میباشند .

همانگونه که درنمایش‌درام متن‌نمایشنامه زمان معین وخاصی‌راشرح‌میدهد و زمانی که‌با کلمات‌پرنشده‌باشد (مقصود سکوت‌هاست) مدت‌معینی ندارندمیبایست در اپرا سکوت‌هارا همراه با احساسات وحرکات زنده‌ای بروی‌تصاویری که‌با آنها تضاد نداشته باشند منعکس نمود .

درهریك‌ازفرمهای‌مختلف‌موسیقی‌درجه‌انطباق یانزدیکی بادرام‌متفاوتست میان « سکورچیتاتیو » (Secco Recitativo) و یك آریای سولو (برای مثال آریای اتاویو Della Sva Pace از اپرای دون‌ژوان) و یك آنسامبل که در آن چندنفر در زمان‌واحدی احساسات خود را بزبان میآورند (فینال پرده‌سوم‌اتللو) زمانهای موسیقائی متفاوتی برصحنه اپرا حکمروائی می‌کنند. زمان حقیقی یك «رچیتاتیو» نزدیك بابیان متن یك‌نمایشنامه‌برابری‌می‌کند درصورتیکه درفرمهای بعدی‌زمان‌آهسته‌تر پیش‌میرود یااصولا عقربه‌زمان‌بیحرکت‌ایستاده وفقط احساسات خوانندگان عشق، ترس یا هیجان‌آنانرا بصورت‌آواز میشنویم. یك شخص‌معمولی برای ادای جمله‌ای فقط به چند ثانیه وقت احتیاج دارد و همین جمله هنگامیکه بصورت موسیقی درآید شامل دقایق بسیاریست .

تکرارجملات موسیقی بین دوجمله‌آوازی ازعناصرغیرواقعی وغیرمنطقیست که وقت محدودی را دریك آریا یا دوئت پر می‌کنند . برای روشن شدن این ادعا کافیست به‌آریای مشهور « دی‌کولاپیرا » (Diguella Pira) درپایان پرده سوم اپرای « ایل تراوواتور » نظر بیندازیم . این آریا در استخوان بندی اپرا مهره مهمیست. «مانریکو» باشروع این صحنه از دوست صمیمیش «رویز» میشنود که دشمن‌خونینش مادر اورا باسارت خود درآورده وباعدام محکوم ساخته‌است. مانریکو درحالیکه ازشنیدن این خبر بتلاش افتاده دستور میدهد تا هوادارانش برای‌آزادی مادرش‌ازچنگ‌دشمن‌دست‌به‌اسلحه‌برند ولی‌خودش درحساسترین‌دقایق زندگیش وسط اطاق ایستاده و شروع بخواندن آریای طولانی میکند (در این آریا مانریکو احساسات درونی خود را دربارهٔ تصمیمی که گرفته بیان میکند) جای هیچگونه تردیدی‌نیست که چنین‌صحنه‌ای دریك نمایشنامه درام حتی‌ثانیه‌ای نیز طول نمیکشد زیرا منطقاً مجال تامل و فکر نیست و هرثانیه‌ای که میگذرد ساعت اعدام مادررا نزدیکتر میسازد و در درام چنین وضعیتی احمقانه وبی‌دلیل جلوه میکند درصورتیکه همین صحنه که نظیر آن در اپراها بسیار بچشم میخورد لحظه‌ای حساس وحتی اوج جریان موسیقائی یك پرده است .

«کوینتت» اپرای « خوانندگان استاد » ، تریو و دوئت در صحنه آخر اپرای « شوالیه گل‌سرخ » ، کوارتت پرده اول «فیدلیو» مثالهای دیگری برای اثبات این مدعا میباشند. درهمه این صحنه‌ها جریان زمانی اپرا یکباره متوقف شده وفقط موسیقیست که رهبری محیط خاص روی صحنه را دردست دارد .

بدین ترتیب خواننده میباید باقبول فرمهای قراردادی اپرا که مخالف و مغایر باحقیقت است بادرك صحیح قبلی به‌حرکات وبازی واقعی اقدام کند و بجای خود ازسکوتهای «استلیزه» شده برای نشان دادن کیفیتی استفاده نماید.

یادآوری این نکته خالی از فایده نیست که این « توقف زمان در اپرا » نباید باکنسر و اراتوریو اشتباه شود بلکه برعکس خواننده میبایست با تکیه به فرم مخصوصی موضوع جریان حادثه را ببهترین وجه ممکنه نشان دهد تا رشته حوادث درام ازیکدیگر گسیخته نشود وهمچنین نباید پا از مرز این فرمهای قراردادی بامبالغه بیرون نهاد .

کارگردانانی که بااین قوانین آشنائی ندارند اغلب بادخالت دادن حرکت و« آکسیون» تصورمیکنند که ازصحنه‌های خسته‌کننده حوادث‌روی‌صحنه‌جلوگیری نموده‌اند . آنان سعی میکنند باحرکات بی‌مورد جان دروغین بصحنه بدمند ولی غافلند که تماشاچی مطلع ازدیدن این‌حرکات که باموسیقی تطبیق نمیکند ناراضی ومتعجب میشود.

در این مورد برونو والتر نیز درکتابش « راجع بموسیقی و نوازندگی» اشاره‌ای نموده که شایسته است ذکر شود : « ظاهراً به هنرپیشگانی که با شروع بخواندن آریایشان دست روی قلب‌خود گذاشته تاپایان آریا بیحرکت‌میمانند گاهی باید حق‌بدهیم. ازلحاظ اصول بعضی‌ازاین‌خوانندگان خودبخود بچنین‌کاری که در نمایش درام بیسابقه است دست میزنند واین عملشان تابع روح موسیقی اثراست. کارگردان باتجربه همیشه‌سعی‌میکند درآنسامبل اپرای «لوهنگرین» خوانندگان بی‌حرکت با نگاهداشتن همان حالت چهره اولیه تا پایان آنسامبل‌آواز بخوانند. فقط بدین ترتیب تماشاچی قادر خواهد بود به نغمه های موسیقی عمیق این صحنه بادقت گوش فرا دهد .

چگونگی ووضع حرکات‌وزمان را دراپرا موسیقی برعهده داردکه میتوان به سه شکل مختلف گروه بندی نمود .

۱ ـ حرکات میتواندآئینه موسیقی صحنه باشد . دراپراهای قرن هفدهم و هجدهم به نوعی ازموسیقی برمیخوریم که درآن یکنوع راحت‌طلبی یا بهتربگوئیم

تنبلی برفرم موسیقی حکمفرمائی میکند. دراین اپراها حرکات و اشارات اجباراً تحت فرمان زمان واحد ومعینی نیستند . صحنه اندوه ارفئوس وسه حالت مختلف نفرت، امیدوعزم که در موسیقی این صحنه مشاهده میشود و همچنین آریای لئونور دراپرای فیدلیوی بتهوون جزو این گروهند وهمانطور که گفته شد موسیقی به‌بازی یکنوع آزادی مخصوصی می‌بخشد.

۲ ـ واگنربرای اینکه نظرکارگردانانرا برای منظورات خاصی که‌داشت جلب کند حرکات‌وحتی‌نگاههارا روی تشدید(آکسان) مخصوص موسیقی‌پارتیسیون توضیح داده است دراینگونه مواردکارگردان ازخودآزادی ندارد و مجبوراست مطابق میل‌آهنگساز رفتارکند . واگنر در پانتومیم «بك‌مسر» (Beckmesser) درقسمت اول پرده سوم اپرای خوانندگان استاد حتی حرکات «میمیك» خواننده را روی موسیقی پارتیسیون ذکرنموده است . پس ازواگنر مصنفان بیشماری این عمل اورا تقلید نمودند بدین‌ترتیب یك‌شکل‌کارگردانی رهبرارکستر که بآلمانی آنرا «کاپل‌مایستر-رزی» مینامند بوجود آمد . «فلزن‌شتاین» در این‌باره عقیده داردکه «باوجود اینکه لازم است خواستهای مصنفان را در نظرگرفت بهتر است گاهی‌کارگردانان را برای جستجوی راه متنوعتری‌آزادگذاشت » .

۳ درموسیقی اپرا مواردی یافت میشود که بدون اینکه حرکات بازیگر قبلا تعیین شده باشد خود موسیقی این حرکات را تلقین کرده و زمینه‌آنرا آماده میسازد. صحنه‌های اپرای عروسی فیگارو یا اتللو نمونه‌های جالبی برای‌اینگونه موارد است واگر فقط به متن وموسیقی اثر توجه‌کنیم به حرکات ضروری نیز پی میبریم و حرکات بخودی خود واقعیت میبابد، مثلا هنگامیکه کنتس به سوزانا میگوید نامه‌را بخوان یا اسکارپیا به‌توسکا صندلی‌را نشان داده اورا دعوت‌بنشستن میکند .

پرتال جامع علوم انسانی

دنباله وپایان درشماره آینده