

نگاهی برمکتب نوازندگی فلوت فرانسه و تاثیر آن بر سبک نوازندگی فلوت در دوران معاصر

چکیده

سبک نوازندگی فلوت در دوران معاصر که معیارها و استانداردهای جهانشمولی را در بر می گیرد تحت نفوذ مکتب فرانسه توسعه یافته و کنسرواتوار پاریس طی سالهای متمادی در پایه ریزی رویکردهای پداگوژیک در نوازندگی این ساز نقش کلیدی داشته است. این مطالعه جریان نوازندگی و آموزش ساز فلوت را از سال ۱۸۹۲ که پل تافانل مسئولیت آموزش کلاس فلوت در کنسرواتوار پاریس را به عهده گرفت تا دوران معاصر که نوازنده شهیر ژان پیر رامپال هنر نوازندگی فلوت را در سطح جهان اشاعه داد بررسی می کند. در این میان تاثیرات مارسل موئیس، پدر آموزش فلوت در دوران معاصر که عهده دار اشاعه تفکرات این مکتب به خارج از فرانسه بوده است نیز بررسی می شود. با مطالعه ی کتب و بررسی تحلیلی متدهای فلوت و مقایسه تطبیقی روش و سیاستهای آموزشی این سه چهره شاخص مکتب نوازندگی فلوت فرانسه، ویژگیهای کلاس فلوت در کنسرواتوار پاریس و آنچه امروز باید در آموزش فلوت از آن بهره جست استدلال می گردد. در این بررسی عناصری که شالوده ی مکتب نوازندگی فلوت فرانسه را تشکیل داده است معرفی و نتیجه می گیرد که توجه به کیفیت صدای ساز و اهمیت بکارگیری آن در خدمت معنا و بیان موسیقی مهمترین اصل پداگوژی این ساز در این مکتب بوده است و معلم این مکتب این اصل را متضمن دستیابی به تمامی مهارتهای دیگر همچون مکانیزم، آرتیکولاسیون و سرعت انتقال در اجرای ظرافتهای موسیقی بر می شماردند.

کلید واژه: فلوت، مکتب کنسرواتوار پاریس، پداگوژی فلوت، تافانل، موئیس، رامپال

خانه فلوت ایران

WWW.IRANFLUTEHOME.COM

اهمیت نوازندگان فرانسوی را بر توسعه سبک نوازندگی ساز فلوت نمیتوان منکر شد. آنچه مسلم است جریان کنسرواتوار پاریس که از سالهای پایانی قرن نوزدهم^۱ در فرانسه شکل میگیرد تاثیر به سزایی در اشاعه نوازندگی این ساز در جهان داشته است و مهمتر از آن به پایه ریزی رویکردهای مهم پداگوژیک در نوازندگی فلوت منجر شده است. سبک نوازندگی دوران معاصر که معیارها و استانداردهای جهانشمولی را دربر میگیرد اساساً تحت نفوذ مکتب فرانسه توسعه یافته و همواره پرچمداران صاحب نام این رشته نوازندگان فرانسوی بوده اند. علیرغم ازدیاد نوازندگان موفق در اقصی نقاط جهان اهم این نوازندگان سبک نوازندگی خود را به گونه ای وابسته به مکتب فرانسوی می پندارند و تاثیر روش و منش آن را در هنر خود پر اهمیت می شمارند.

درگویی (۱۹۸۶) در مطالعه ای که نسبت به تاریخ مکتب نوازندگی فلوت در فرانسه انجام داده است می نویسد اتلاق نام مکتب به این جریان بسیار مبهم و دشوار است زیرا در بررسی که او از کتب و روایت‌های اساتید و کلاسهای فلوت در کنسرواتوار پاریس از سالهای ۱۸۶۰ تا ۱۹۵۰ انجام داده است^۲، هیچگونه دستورالعمل یا روشی متحد و لازم الاجرا که طی این سالها به آن اشاره مستقیم و آموزشی شده باشد بدست نیاورده است، مضافاً، همه ی نوازندگان فلوت به این نکته واقفند که اساتید صاحب نامی که در جریان تاریخ مسئولیت تدریس کلاس فلوت را در کنسرواتوار پاریس به عهده داشته اند، هر یک خود شهرت بسزایی در تدوین و نگارش متد آموزشی شخصی خود را داشتند و رسم بر انتقال موروثی روشها و تفکرات از یک کلاس به کلاس دیگر نبوده. بدین ترتیب، این سوال پیش میآید که آنچه که نوازندگی فلوت را در فرانسه صاحب نامی پر آوازه می کند چیست و چه معیارها و یا اصولی است که علیرغم روشها و متدهای مختلف و شخصی، در این مدرسه پیگیری می شده که اطلاق نام مکتب را به این سنت دیرینه و اما کماکان زنده و پویا جائز می دارد.

این نوشتار به بررسی جریان نوازندگی و آموزش ساز فلوت در کنسرواتوار پاریس از سال ۱۸۸۳ که تافانل کلاس نوازندگی فلوت را به عهده گرفت تا دوران معاصر که نوازنده شهیر ژان پیر رامپال، هنر نوازندگی فلوت را در سطح جهان اشاعه داد، می پردازد و با مطالعه روشها، متدها و سیاستهای آموزشی سه تن از معلمان و نوازندگان برجسته کنسرواتوار پاریس که چهره های شاخص

^۱ کنسرواتوار پاریس پس از انقلاب فرانسه در سال ۱۷۹۵ با هدف تربیت خوانندگان اپرا و نوازندگان ارکستر نظامی تاسیس می شود اما از سالهای ۱۸۶۰ به دلیل سیاست توسعه فرهنگی کانون پیشرفت هنر موسیقی در کلیه رشته ها می شود و سیاستهای آموزشی آن با دآوری های جدی در امتحانهای نهایی، تاکید بر تربیت هنروارانه و فرهنگی نوازندگان جوان می کند. بخش بادی این مؤسسه از سالهای ۱۸۷۰ دچار تحول و تغییر در نگرش های نوازندگی می شود و ساز فلوت خصوصاً به گونه ای شاخص از دهه ۱۹۸۰ با استخدام تافانل به عنوان استاد فلوت رو به شکوفایی گام بر میدارد.

^۲ Dorgeuille, 1986

مکتب فرانسه بوده اند به استدلال و شفاف سازی ویژگیهای این مکتب و آنچه امروز باید در آموزش فلوت از آن بهره ببریم می پردازد. در بخش آغاز فعالیتهای تافانل مد نظر قرار میگیرد و با بررسی متد روزانه او، نامه ها و دست نوشته ها، علیرغم عدم دستورات عملیهای شفاف، نکات کلیدی در آموزش طرح می شود.

سپس به بررسی تاثیرات مارسل موئیس نوازنده و معلم صاحب نام قرن بیستم که پدر آموزش فلوت در دوران معاصر به حساب می آید می پردازد و با کنکاش و مقایسه تطبیقی اتودها، کتابهای آموزشی و دیگر کتب نوشته او بعلاوه مطالعه خاطرات، نامه ها و کتابها و متدهای گوناگون موسیقی تحت پیرامون تفکرات او، نقش او را در استمرار و تثبیت معیارهای امروزی در نوازندگی فلوت جستجو می کند. از آنجا که مارسل موئیس اولین کسی است که با هدف آموزش و تربیت نوازندگان جوان، فرانسه را ترک و به آمریکا مهاجرت می کند^۳، در اشاعه تفکرات مکتب نوازندگی فرانسه به دنیای نو (آمریکا) پس از جنگ جهانی دوم نقش بسزایی ایفا می کند.

در پایان، این مطالعه به معرفی جایگاه نوازنده پر آوازه و شهیر قرن بیستم، ژان پیر رامپال می پردازد که با آغاز صنعت ضبط هنر نوازندگی فلوت را در سطح بین المللی به جهانیان معرفی می کند. رامپال به رغم تعهدی که به اشاعه این هنر در تمامی عرصه های اجتماعی و فرهنگی داشت، گذشته از تاثیر بسزای خود در کنسرواتوار پاریس، به تربیت نوازندگان جوان از کشورهای مختلف جهان می پردازد و به همین سبب، تأثیر نوازندگی او بعنوان اولین فلوتیست قرن معاصر که ارمغان مکتب کنسرواتوار پاریس را در اقصی نقاط جهان معرفی می کند، بررسی می شود. در این راستا نکات کلیدی در معیارهایی هنری او که تفکر معاصر در نوازندگی فلوت را ترسیم کرده است ارائه می شود و نقش او در تبدیل مکتب نوازندگی فلوت فرانسه به زبان بین المللی نوازندگی فلوت بررسی می شود.

تافانل و آغازی نوین در عرصه آموزش ساز فلوت

جنبشی که در جهان به عنوان مکتب نوازندگی فلوت فرانسه شهرت دارد جریان موسیقایی است که در سال های پایانی سده ی نوزدهم میلادی توسط پل تافانل و هنرجویانش در کنسرواتوار پاریس بنا شده است. آنچه این جریان را از جریان های قبل از خود

^۳ قبل از موئیس دو نوازنده دیگر Georges Barrere و Geroges Laurent که از نوازندگان بنام و چیره دست کنسرواتوار پاریس بودند با هدف یافتن فرصتهای جدید برای اجرا و عضویت در ارکسترهای نوپای آمریکایی به آمریکا سفر کرده بودند.

متمایز می کند رویکرد آن نه تنها به نوازندگی بلکه به آموزش ساز فلوت است که این رویکرد بدون شک تحت تاثیر جریان های فرهنگی و هنری پیرامون خود که در اواخر قرن نوزدهم فرهنگ فرانسه را تحت ساطه خود قرار داده بود شکل گرفته است. در این دوران اپرا ، تاتر و تاتر موزیکال در صدر فعالیتهای هنری در پاریس قرار داشتند و اکثر نوازندگان ، فعالیت شاخصشان حضور در ارکسترهای مربوط به این هنرها بود.

از سالهای ۱۸۷۰ نوازندگان سازهای ارکستر به دلیل سیاست توسعه فرهنگی جمهوری سوم ، نه تنها در ارکسترهای بزرگ حضور فعال داشتند، بلکه به دنبال تقویت فرهنگ موسیقی کلاسیک در اهم ارکان فرهنگی فعالیت می کردند. بدین ترتیب به مطالعه و آشنایی با موسیقی آهنگسازان بزرگ قدیم روی آورده و در شناساندن آنها به جامعه هنری پاریس به جستجوی قطعات قدیمی باخ، موتزارت و بتهوون پرداخته و اجرای قطعاتی از این بزرگان در هر کنسرت را مهم می پنداشتند. انجمن های موسیقی مجلسی، انجمن کلاسیک، انجمن نوازندگان سازهای بادی که همه شروع و اوج فعالیتهايشان به همین دوران بازمی گردد ، نمونه ای از تلاش هنرمندان این دوره برای ترسیم فضای هنری نوین در پاریس به شمار می آیند، فضایی که تنوع و گوناگونی شخصیتها و سبکهای هنری قرن نوزدهم را پذیرفته اما در عین حال نگاهی بسیار جدی به سنت موسیقی کلاسیک دارد و از بردگی کورکورانه از اپرا کمیک و یا موسیقی های سالنی یا ویرتوزیک گریزان بود. آنچه جالب است توجه نوازندگان سازهای ارکستری در این دوران به قابلیتهای صدای آوازی در میان خوانندگان برتر اپرا است که اعتقاد داشتند قادر به بیان احساسات موسیقی و توجه واقعی به مفهوم و معنای متن از طریق آواز است. (Blakeman,2005) از آنجا که تصور می رفت این امر به راحتی بر روی سازهای ارکستری قابل اجرا نباشد و بسیاری از نوازندگان، خصوصاً نوازندگان سازهای بادی حتی قادر به بهره گیری از این تفکر نبودند، این نوازندگان به غیر از نوازندگی در ارکستر فعالیتهای دیگر خود را محدود به اجرای قطعات پرتحرک با حرکتهای زیاد هارمونی و سرعتهای بالا در سالنهای خاص کرده بودند و موسیقی این سازها نه توسط آهنگسازان بنام بلکه توسط خود این نوازندگان با کیفیتی نازل نوشته می شد

در سالهای پیش از این ، با اوجگیری سبک و سیاق موسیقی رومانئیک و حاکمیت بی چون و چرای سازهای زهی و پیانو، جامعه هنری پاریس بر این تصور بود که سازهای بادی اجباراً مستثنی از جریان هنری موسیقی هستند و جز اجرا در باب موسیقی سالنی و تند و تیز ویرتوزیک و هیجانی قابلیت دیگری ندارند. روش نوازندگی فلوت در این دوران مورد تایید هنرمندان پاریس که دنبال مفهوم و معنی و رنگ آمیزی در موسیقی بودند نبود زیرا فلوت با مشکلات عدیده از نظر مکانیزم، تساوی در حجم اصوات، کوک متغیر و کم رنگ بودن صدا و عدم قابلیت تلفیق با سازهای دیگر سازی مورد اعتماد برای بیان هنری نبود. با اینکه فلوت نقره از

سال ۱۸۶۰ از علائم مشخصه ی نوازندگان پارسی شده بود^۴ اما هنوز بسیاری از نوازندگان روش دمیدن در آن، تولید تمبر و صدای صدای درست آن را بلد نبودند و کماکان با معیارهای فلوت چوبی آن را می نواختند.^۵ علی رغم اینکه دورو^۶ که در آن زمان استادی کلاس فلوت کنسرواتوار پاریس را به عهده داشته و از حامیان فلوت نقره و اشاعه آن در کنسرواتوار بوده، اما روش آموزشی او هیچ گونه تلاشی در ارائه راه حل بمنظور رفع مشکلات صدا و کوک نوازندگان فلوت نقره نمی کند و اساساً کیفیت صدا و سونوریتته از ارکان آموزشی او نبودند. بلیکمن (۲۰۰۵) در بررسی دلائل انتقال نوازندگان پارسی از فلوت چوبی بوهم به فلوت نقره بوهم اظهار می دارد که در این دوران با اینکه شاگردان کلاس فلوت کنسرواتوار پاریس همچون تافانل همگی فعالیت نواختن فلوت را بر روی فلوت بوهم چوبی آغاز کرده بودند و تبحر بالایی در آن داشتند به اصرار دورو که روابط نزدیکی با لوئی لات^۷ داشت، ساز خود را به فلوت نقره تغییر داده بودند. اما نکته جالب این است که با وجود این تغییر، تفاوت‌های بسیار بارزی که فلوت نقره در عرصه صدا، آرتیکولاسیون، کوک و تلفیق دارد در این کلاس در نظر گرفته نمی شده و نوازندگان کماکان رویکردشان متناسب با فلوت چوبی بوده.

تافانل از شاگردان قدیمی و وفادار دورو بود که پس از کسب مقام اول کنسرواتوار پاریس در سال ۱۸۶۰ موفقیت زیادی را بعنوان فلوتیست کسب کرده بود و با اجراهای بسیار خود در ارکستر اپرا، انجمن نوازندگان سازهای بادی و حتی اجرا با خوانندگان صاحب نام معروف ترین و پرطرفدارترین فلوتیست پاریس بود. (Blakeman, 2005) در این دوران آلتز^۸ معلم کلاس فلوت در کنسرواتوار پاریس شده بود ولی تافانل به دلیل تبحرش نه تنها بعنوان فلوتیست بلکه به دلیل شهرت زیادی که در میان هنرمندان صاحب نام و جوائزی که در آهنگسازی^۹ کسب کرده بود، به دعوت رسمی رئیس کنسرواتوار ، به عضویت در هیئت ژوری سازهای بادی این مؤسسه درآمد و نقش به سزایی در ترسیم استانداردهای نوازندگی نه تنها در فلوت ، بلکه در دیگر سازهای بادی ایفا کرد. یادداشتهای باقیمانده از داوری های تافانل همگی به اهمیتی که او به سونوریتته و صدای ساز می داده اشاره دارد بطوریکه عناصر دیگر نوازندگی هیچ یک از نظر او تا زمانی که کیفیت صدای ساز و کوک آن زیبا و معنی دار نباشند قابل داوری نبودند. بلیکمن

^۴ در این زمان لوئی لات فرانسوی برای اولین بار فلوت چوبی بوهم را از جنس نقره ساخته بود و با اضافه کردن سوراخهایی بر روی کلیدهای که انگشت آنان را می پوشاند کیفیت صدا را بزرگتر کرده بود و لات فلوت‌های خود را در دسترس نوازندگان در کنسرواتوار پاریس قرار داده بود (Toff, p.56).
^۵ متد فلوت Jean Remussat که در سال ۱۸۶۰ به چاپ می رسد بعنوان روشی برای انتقال از فلوت چوبی به فلوت نقره محسوب می شود و در آن نویسنده اشاره ای دارد به چالش‌های فلوت نقره و از دست رفتن تأسف بار صدای لطیف و سبک فلوت چوبی و لذا جایگزین شدن احساس با ژیمناستیک موسیقایی. Blakeman, p. 23

^۶ Dorus

^۷ Louis Lot ساز ساز معروف فرانسوی ، اولین کسی است که فلوت چوبی بوهم را از جنس نقره می سازد.

^۸ Altes

^۹ بین سالهای ۱۸۶۰ تا ۱۸۶۳ تافانل چندین جایزه دیگر را نیز در هارمونی ، فوگ و آهنگسازی برنده شده بود

(۲۰۰۵) در بررسی‌هایی که از اوراق داوری و دست نوشته های او در آرشیو کنسرواتوار پاریس کرده است می نویسد با وجود اینکه چهار عنصر صدا، تفسیر، مکانیزم و منش^{۱۱} را برای داوری در نظر داشته اما اساس نکاتی را که در داوری برجای گذاشته است مسائل مربوط به صدا بوده مسائلی همچون "بزرگی یا کوچکی صدا، کوک زوست یا خارج، تغییر کوک در رژیسترهای مختلف، رنگ صدا و تغییر تمبرها، یکنواختی صدا، برد صدا، صدای صحیح در زبان زدن، حرکت در صدا، مشکلات گلوپی در صدا، تغییر رنگ و کوک در اکتاوهای مختلف، کوک متغیر، صدای پرطبع، صدای خوش تفسیر، صدای پر طنین ولی بی سلیقه، صدای کم طنین اما زیبا"^{۱۱} بطوریکه به نظر می رسد تمامی عناصر دیگر خصوصاً تفسیر و مهارت انگشت را به این امر یعنی مربوط به موفقیت و یا عدم موفقیت کاربرد صدا وابسته می دانسته.

این نگرش تأثیر خود را در طی بیست سالی که تافانل نه بعنوان معلم، بلکه بعنوان فلوتیست موفق و داوری مورد احترام مشغول ترسیم روش و منش جدید نوازندگی فلوت بوده، بخوبی در فضای فرهنگی و موسیقایی پاریس بر جای می گذارد بطوری که زمانی که در سال ۱۸۹۳ پست استادی کنسرواتوار پاریس به او محول می شود بدون شک او ابعاد صحیح نوازندگی به روی فلوت نقره را در ذهن خود طراحی کرده بوده و بخوبی می دانسته چگونه این ابعاد را باید بعنوان ارکان اصلی نوازندگی این ساز در کنسرواتوار پاریس آموزش دهد. در این دوران تلاشهای بسیاری در شناساندن واقعی فلوت نقره می کند و قابلیت‌های آن را که نه تنها از سازهای زهی محدودتر نبود بلکه در تولید صدا و رنگ ها و تمبرهایی که به صدای انسان نزدیک تر است قوی تر هم بود با قطعاتی که خود برای فلوت می ساخت و اجرا می کرد معرفی می کند و کاربرد جدیدی از فلوت را برای بیان احساسات گوناگون و ایجاد فضاهای متنوع موسیقی در قطعات خود معرفی می کند.^{۱۲}

وقتی دبوسی در سال ۱۸۹۴ در تقابل و مخالفت با تفوق موسیقایی آلمان ها نگاهی کاملاً نو را در قطعه ی بعد از ظهر یک دیو معرفی می کند بدون شک این ساز فلوت و ذهنیتی که تافانل از آن ترسیم کرده بود است که شخصیت امپرسیونیسم در موسیقی را به علاقمندان این هنر معرفی می کند، نگاهی متمایز که در آن ساز فلوت برای اولین بار در ترسیم ملودی نه تنها از اصوات کاملاً

^{۱۱} در اوراق امتحانی این ۴ عنصر son به مفهوم کیفیت صدا و کوک، style به مفهوم تفسیر موسیقایی، mecanisme به مفهوم تکنیک انگشت، و vue به مفهوم نحوه ایستادن و تأثیر کلی نوشته شده اند. Blakeman, p. 47
^{۱۱} Blakeman, p.48

^{۱۲} در سال ۱۸۸۵ تافانل یکی از مهمترین و تأثیرگذارترین قطعات خود را به چاپ و اجرا رسانده بود. قطعه Sicilienne-Etude که در آن ملودی فلوت توسط خود فلوت در حالتی دو صدایی هارمونیزه می شود، ملودیهای آوازی در تلفیق با هارمونی های پیانو به رنگ و تمبر در فلوت توجه دارند و پاساژهای تند و گامی تنها در اکمپانیمن ملودیهای پیانو استفاده شده اند. به گفته خود تافانل این قطعه "حد و نساب آوازی نواختن نه اغرار شاعرانه، در تعادل با ویرتوزیک نواختن، نه اقرار نمایشی" به نمایش گزارده شده. Andrew, p.112

کروماتیک استفاده کرده بلکه با نت دو دیز ملودی را آغاز می کند^{۱۳} تا فضایی سیال و تخیلی با صدایی بسیار سبک و لطیف که تا پیش از این شنوندگان اروپایی این گونه در ساز فلوت نشنیده بودند در قطعه ایجاد کند. زمانی که اولین اجرای سمفونیک این قطعه در سال ۱۸۹۴ با اجرای ژرژ بارر که بعدها بانی نگارش قطعه ی چگالی ۲۱.۵ توسط وارز می شود^{۱۴} در پاریس رخ می دهد، جوامع اروپایی هنوز به ایفای نقش فلوت به گونه ای که دبوسی در بعد از ظهر یک دیو معرفی کرده بود، عادت نداشتند. اما با این حال تلاش دبوسی در نگارش قطعات ارکسترال همچون بعد از ظهر یک دیو و یا حتی پلناس و ملیزاند و نقش کلیدی فلوت در این قطعات که نهایتاً منجر به نگارش قطعه ی معروف سیرینکس برای فلوت سولو می شود پیامدی اساسی نسبت به رویکرد تافانل در نوازندگی فلوت بوده است. این قطعات نشان دهنده سبک نوین نوازندگی فلوت به روی فلوت نقره هستند که باعث شدند اصول نوازندگی فلوت بر اساس کیفیت صدا و تمبر صوتی پایه ریزی گردد و بدین ترتیب مشخصه این ساز کیفیت منسجم در هر صوت، تساوی بین اصوات گوناگون و استفاده از رنگهای ظریف و سیال برای بیان صحیح و تفسیر معنی دار موسیقی می شود.^{۱۵}

به غیر از نوازندگی و آهنگسازی برای فلوت، تافانل در حوزه ی آموزش هم در تمایز با دوره های قبل از خودش روش های نوینی را مطرح می کند، تغییر دادن تدریس صرف مسترکلاسی به آموزش های انفرادی، جایگزین کردن قطعات نمایشی و تکنیکی^{۱۶} با قطعات کلیدی از آهنگسازان قدیم همچون باخ و موتزارت، و مهم تر از همه تشویق آهنگسازان هم عصر خود^{۱۷} به نگارش قطعات امتحانی برای کلاس فلوت کنسرواتوار و تشویق هنرجویان در اجرای قطعات مجلسی^{۱۸} در کنار قطعات سولیستی همگی تاثیر به سزایی در همپایی ساز فلوت با دیگر سازها داشته اند.

در این میان نوعی سونورپته خاص، یعنی ایجاد حالت های تغزلی در صدای ساز و لطیف نوازی با دینامیک های گسترده که به تلفیق صدا با هارمونی زیر بیانجامد از ملزمات نوازندگی فلوت در کنسرواتوار پاریس می شود و به همین دلیل است که کتاب تمرین

^{۱۳} نت دو دیز از مشکل ترین اصوات فلوت نقره است زیرا که به راحتی با کوچک ترین تغییری در زاویه هوا، در حجم دهان و یا حالت سر کوک آن تغییر می کند

^{۱۴} چگالی ۲۱.۵ از این جهت اهمیت دارد که در سال ۱۹۴۶ به درخواست بارر برای معرفی فلوت پلاتین که تصور می رفت صدایی متفاوت از فلوت نقره ارائه کند نوشته شده. در این قطعه صدای فلوت با استفاده از تمبرها و دینامیزم شدید همان قدر در ارائه ی سبکی نو اهمیت دارد که بعد از ظهر یک دیو در سال ۱۸۹۴ استفاده ی جدید در ساز فلوت را بدعت می گذارد.

^{۱۵} آنچه معلم فرانسوی به "un joli son" اطلاق می کردند صدایی است که مکرراً در کتب آموزشی با صفاتی همچون انسجام، تساوی و انعطاف "homogène, égale, souple" توصیف می شود. همچنین خوش کوک بودن justesse از دیگر عناصری است که بدان توجه خاص می شد.

^{۱۶} مثل Tulou: Grande Solos(1866-1893), Altes: Solos(1868-1893), Demersseman: Solos(1887-1891) که در طی این سالها

قطعات اجرایی در کلاس و امتحانهای فلوت در کنسرواتوار بودند Dorgeuille, p.69-72

^{۱۷} از سال ۱۸۹۴ تا ۱۹۰۸ قطعاتی مثل Concertino, Op.107 (Chaminade), Morceau de Concert, Op.3 (Andersen)

Fantaisie, Op.79 (Faure), Andante et Scherzo (Ganne), Cantabile et Presto (Enesco)

^{۱۸} مثلاً Debussy Sonate for flute, viola, harp و یا قطعات کوئینتت بادی، اکتت بادی که به درخواست اوتوسط معاصرانش نوشته می شد

های مکانیزم روزانه تافانل و گوهر با رویکردی که مشخصاً تأکید بر کیفیت صدا در حین حرکت های مختلف زبانی و انگشتی دارد، نوشته می شود. تافانل در مقدمه این کتاب اشاره به انجام این تمرین ها در طنین های مختلف دارد. در این مقدمه تافانل تأکید می کند که همه تمرین ها باید با صدایی که او "صدای طبیعی"^{۱۹} معرفی می کند نواخته شوند و سپس با شدتهای متفاوت تمرین شوند. تافانل اشاره ای مشخص به صدای صحیح دارد به طوری که می نویسد در طی اجرای این تمرین ها که نهایتاً به نرمش و روانی مکانیزم منجر می شود، نوازنده باید همیشه "شفافیت و صافی صدا و کوک دقیق را مدنظر داشته باشد زیرا مهمترین عناصر نوازندگی هستند و تا این عناصر درست بکار گرفته نشوند، سهولت مکانیزم نا موفق است"^{۲۰}.

آنچه در ارتباط با این مقدمه جالب توجه است تأکید تافانل بر استفاده از دینامیک mf برای دستیابی به کوک صحیح و کیفیت شفاف صدا است. در تاریخ نوازندگی فلوت نوازندگان این ساز همیشه با مشکل صدا دهی منسجم و متحد ساز نه تنها بین رژیستر های مختلف بلکه در اصوات همسایه روبرو بوده اند. زمانی که تافانل در کنسرواتوار مشغول تدریس می شود، ساز فلوت نه تنها با سازهای دیگر مقایسه نمی شد بلکه به خاطر مشکلات در "فس دار" بودن صدای ساز و "زیاد بودن" همیشگی کوک آن آهنگسازان از استفاده از آن در قطعات خود سر باز می زدند. با تأکید بر صدای mf در مقدمه ی متد به عنوان صدای طبیعی ساز، تافانل نوازنده را به یافتن جریان منسجم هوا و کاربرد صحیح هوا و آمبوشور در کل عرصه فلوت تشویق می کند که این امر در صورتی که نوازنده در آن موفق شود راهگشای یافتن تمبرهای گوناگون و طنین های دیگر چه f و ff چه صداهای آرام از mp تا ppp می شود. در این باره لازم است اشاره ای شود به مقدمه کتاب متد تافانل (۱۹۲۳)^{۲۱} که پس از مرگش توسط گوهر به چاپ رسیده. در این مقدمه تافانل می نویسد "نفس روح فلوت است"^{۲۲} و بدین ترتیب اشاره مشخص به اهمیت مهارت نوازنده در کاربرد و مدیریت هوا، آنچه او، انعطاف هوا می نامد دارد. در زمان تصنیف قطعه ای که در پاورقی ۱۱ قبلاً به آن اشاره شد، تافانل در یادداشتهای شخصی می نویسد انعطاف هوا و نرم بودن آمبوشور مهمترین اولویت در پرورش تکنیک است.^{۲۳} بعدها که تافانل مشغول نگارش متد معروف خود (۱۹۲۳) می شود در متن این کتاب حجیم می نویسد:

^{۱۹} "the natural tone which is in mf degree of intensity", Taffanel et Gaubert, p.v

^{۲۰} همان "purity of tone and intonation must be carefully noticed as these qualities are of the utmost importance"

^{۲۱} Methode Complete که نگارش آن در زمان حیات تافانل به اتمام می رسد اما مقرر شده بود که پس از بررسی و بازبینی فیلیپ گوهر که در آنزمان

شاگرد تافانل در کلاس کنسرواتوار بود به چاپ برسد که این امر تا سال ۱۹۲۳ میسر نمی شود

^{۲۲} همان "the breath is the soul of the flute" p.158

^{۲۳} "flexibility of breathing and suppleness of embouchure are the priority for technical training". Blakeman, p.113

"کیفیت صدا مهم ترین چیزی است که باید در نوازندگی فلوت پرورش یابد. زمان تمرین هر یک از تمرین ها ، در هر سطحی از دشواری، هنرجو باید حکم زیر را در ذهن داشته باشد: که کیفیت تن، صافی صدا و دقت بی رحمانه در کوک، حق تقدم و اولویت بر هرگونه توجهی به تکنیک انگشتان دارند." ^{۲۴}

در ادامه این بحث، تافانل (۱۹۲۳) به امر صدادهی ساز می پردازد و در این بحث مقوله نفس را با استعاره ای به ریسمان نخ شبیه می کند و نقش لب ها را در هدایت هوا در جهت صحیح حیاتی می شمارد و در پایان مقدمه در بخش مربوط به "سبک" ، نحوه دمیدن و حرکت هوا را عامل حیاتی در بیان موسیقی و معنی دادن به قطعه بر می شمارد. ^{۲۵} از آنجا که فلوت یک ساز بادی بدون قمیش است جریان هوا و پرتاب آن به جلو امری حیاتی است. به همین دلیل نقش لبها در دمیدن در فلوت بسیار حساس است. در هوای پرحجم و قوی که نوازنده وارد ساز می کند لبها باید بدون ایجاد سد در راه خروج هوا مقاومت صحیح را در لحظه خروج ایجاد کرده و هوا با زاویه درست و در مقدار و فشار مناسب وارد ساز شود. ^{۲۶}

امروزه مقوله آمبوشور را در آموزش فلوت از مختصات بارز مکتب فرانسه می دانند زیرا اولین بار فرانسوی ها هستند که این مسئله را مورد توجه قرار می دهند. آمبوشور آزاد (relaxed) که امروز در همه کلاسهای جهان توسط نوازندگان فلوت از آن بحث می شود عینا لفظ تافانل نبوده اما تافانل با آموزشهایی که در ارتباط با نفس و هوا برای پایداری و یکرنگ ماندن صدا در اصوات وابسته به هم و حتی در پرش ها مطرح کرده بر این نکته تأکید دارد که نفس گیری صحیح و داشتن هوای پایدار به "صدای با معنی (expressive) منجر می شود و پیامد این امر لبهای نرم و منعطف است." ^{۲۷}

اینکه تافانل سونوریتته ساز را مهمترین عنصر نوازندگی معرفی می کند بدین معنی نیست که صدای ساز باید همیشه با شدت زیاد نواخته شود بلکه نشأت از درک تافانل از حجم مناسب صدا در ارتباط با معنی و حس موسیقی می گیرد. پاول (۲۰۰۸) در نقل قول از بسیاری از نقدهایی که از کنسرت های تافانل پیدا کرده، مؤکد این نکته است که "منتقدین همیشه از خوش کوک بودن صدای

^{۲۴} Taffanel et Gaubert, p.3

^{۲۵} Taffanel et Gaubert, p.185

^{۲۶} از آنجا که نتیجه این پرتاب باید صدایی صاف و خوش کوک را ایجاد کند هرگونه عنصری که راه خروج هوا را محدود کند و یا جلوی خروج، یکدست آن را بگیرد مشکل ساز است.

^{۲۷} Taffanel et Gaubert, p.8

ساز تافانل گفته اند و اعتقاد داشتند به موقع بسیار ضمخت و خشن و یا سبک ولی پر طنین است، همه ی منتقدین همچنین بر این نکته تاکید داشتند که صدای ساز او سیال است، به ظرافت های موسیقی حساس ، و با معنی موسیقی همراه است.^{۲۸}

در دورانی که تافانل هنوز پست استادی کنسرواتوار را به عهده نگرفته بود اما در داوری ها شرکت داشت در مورد نوازندگی ژرژ بارر^{۲۹} که از شاگردان خوب کلاس فلوت آلتز بود در اوراق داوری نکته زیر را نوشته است: "chant sans intentions".^{۳۰} این نکته در سال ۱۸۹۳ نوشته شده، زمانی که تافانل بشدت مشغول اجرای کنسرت و پذیرای نقدهایی که از او می شده بوده است. بی دلیل نیست که سال بعد وقتی مسئولیت تدریس کلاس فلوت کنسرواتوار را که بارر هم یکی از اعضاء آن بود، می پذیرد، توجه به تفسیر و معنی داشتن سونوریتیه در ارتباط با جمله موسیقی را از نکات مهم آموزش خود تلقی می کند. آنجا که تافانل انتقاد خود را از نحوه نواختن بارر جوان در قالب " آواز بی هدف " طرح می کند، این بدان معنی است که در بحث صدا علی رغم کیفیت منسجم و خوش کوک، چنانچه تحرک صوت و جریان موسیقایی در رابطه با قطعه معنی دار نباشد تلاش نوازنده برای پایداری صدای خوب در مجموع بیهوده است. در تأیید این مطلب، در نامه هایی که تافانل در سالهای ۱۸۸۲-۱۸۸۴ به بسیاری از رهبران ارکسترهایی که بعنوان سولیست به همکاری با آنها دعوت شده بود می نویسد (Blakeman, 2005) ، مکرراً دغدغه ی ایجاد تعادل بین صدای فلوت و ارکستر و نمایان ساختن جمله موسیقی با اوج و پایان های ضروری را دارد و با اشاره به تحرکات هارمونیک از استیل صحیح اجرای قطعه سخن می گوید

قبل از آنکه تافانل پست استادی فلوت در کنسرواتوار پاریس را ترک کند شاگردانش به اشاعه مکتب او مبادرت ورزیده بودند. در بین این شاگردان فیلیپ گوبر که از نوازندگان خوش نام جوان و برنده جایزه اول کنسرواتوار در سال ۱۸۹۴ بود در ادامه ی مکتب او نقش بسیار موثری ایفا می کند به طوری که کتابی که در بخشهای مختلف این مقاله بدان استناد شده و امروزه بعنوان منبع اصلی آموزشهای تافانل استفاده می شود و امروز به نام متد تافانل (۱۹۲۳) شناخته شده بر اساس دست نوشته ها، حواشی ها و پاورقی های تافانل پس از مرگ او توسط گوبر ویرایش و به چاپ می رسد و برای سالیان متمادی مهمترین متد آموزش در کلاس فلوت کنسرواتوار پاریس محسوب می شده.

^{۲۸} Powell, p.222

^{۲۹} Geroges Barrere

^{۳۰} این مطلب به معنای " آواز بی هدف " به مفهوم نوازندگی بی هدف ترجمه می شود. Blakeman, p. 49.

مؤیسی و اشاعه مکتب نوازندگی فلوت فرانسه

تکامل مکتب نوازندگی فلوت فرانسه پس از تافانل بدون شک مدیون چهره‌ی درخشان و صاحب نام دیگری است که به رغم تبادلاتی که در قرن بیستم رخ داد با توجه به سفرهای مکررش به آمریکا و نهایتاً مهاجرت به آن کشور، بیش از هر نوازنده‌ی دیگری در عصر خود به اشاعه تفکری که در کنسرواتوار پاریس رایج بود همت گمارده. مارسل مؤیسی از سال ۱۹۳۲ به تدریس در کنسرواتوار پاریس مشغول شد. جنبشی که او در کنسرواتوار پاریس آغاز کرد نیروی دیگری در پیشروی و تفوق نوازندگی فلوت در مکتب فرانسوی‌ها بود. برعکس معلمان و نوازندگان هم عصر خود، و به جای تقلید و ادامه کورکورانه و بی هدف از آموخته‌های قبلی، در عوض به تعامل با نوازندگان دیگر پرداخت و با الهام گرفتن از محورهای صوتی سازهای دیگر و خصوصاً خصائص صدای آوازی به یافتن صدایی فراتر از معیارهای قبلی مشغول شد. تلاش بی نظیرش برای درک رنگ مایه‌های صوتی و تمبرهای گوناگون در نوازندگی پابلو کاسالز ویلن سلیست معروف، فریتز کرایسلر ویلنیست و انریکو کاروزو خواننده تنور سالیان متممادی نوازندگی مؤیسی و نحوی آموزش او را تحت تاثیر خود قرار داده بود.

مؤیسی با ورود به کلاس گوهر در کنسرواتوار پاریس در سال ۱۹۰۵ جزو معدود نوازندگان جوانی بود که تنها پس از یکسال حضور در کلاس به کسب مقام اول نائل آمد. مک کاچن (۲۰۰۵) رویکرد حاکم در کلاسهای کنسرواتوار پاریس (خصوصاً کلاس آواز) در زمان ورود مؤیسی به آن مؤسسه را بررسی کرده و می‌گوید " کلاسها اساساً درگیر مجادله‌ی بین تکنیک و موسیقی بودند و به همین دلیل در آن سال گابریل فوره که به دلیل رویکرد فرهیخته و هنروارانه اش احترام زیادی در بین هنرمندان داشت به ریاست کنسرواتوار برگزیده شده بود تا شاید تغییراتی را ایجاد کند. او تصمیم داشت گرایشهای پداگوژیک مؤسسه را همگام با سلیقه جامعه هنری پاریس تقویت کند و کلیه معلمان و کلاسها تشویق و ترغیب شدند که برای حرکت در راستای تحولات هنری به روشهای جدید فکر کنند."^{۳۱} در چنین شرائطی است که توجه مؤیسی به معنا و بیان موسیقی متمرکز می‌شود. مؤیسی در این سالها با اجرا در ارکسترهای مختلف خصوصاً ارکستر اپرا، اپرا کمیک و ارکستر انجمن کنسرت‌ها، با هنرمندان صاحب نام زیادی همچون کوسویتسکی رهبر و ملبا خواننده، آشنایی نزدیک پیدا کرده بود و نتیجه‌ی این همکاری مسسم شدن او در رویکرد آوازی به هنر نوازندگی اش بود.^{۳۲}

^{۳۱} Mc Cutchan, p.120

^{۳۲} همان

در این دوران دوباره در پاریس کشمکش برای تولید صدایی جدید در فلوت، نوازندگان و هنرمندان را به خود مشغول می کند. کیفیت صدای مقبول در نیمه اول قرن بیستم به دلیل توسعه صنعت ضبط و تاثیر بسیار شاخص آن بر سبک نوازندگی، همه نوازندگان را به طرف استفاده از صداهای تیز با ویبراتوی مستمر تشویق می کرد. در این باره موئیس (۱۹۷۴) می نویسد بسیاری از نوازندگان فلوت که پیشکسوتان او بودند از استفاده دائم ویبراتو در نوازندگی او گله مند و ناراضی بودند. اما موئیس با اعتقاد بر اینکه یک ویبراتوی مستمر و بدون وقفه "در حرکت از یک نت به نتي دیگر به پر احساس کردن صدا می افزاید" ^{۳۳} آنرا بخش لاینفکی از نوازندگی خود می دانست. او اعتقاد داشت که این امر را مدیون خوانندگان اپرا است. موئیس می دانست که نحوه به وجود آوردن ویبراتو در صدا و کوک ساز تاثیر بسیار دارد ولی اگر نوازنده با سلیقه از آن بهره گیرد "به صدایی شفاف و پراحساس منجر می شود" ^{۳۴} در انتقاد به نوازندگانی که با زور و صرفاً از طریق پالس زدن به هوای خود ویبراتو را به وجود می آوردند در کتاب های خود هشدار داده است که نه تنها موسیقی را فدا می کنند و بلکه احساس موسیقی را در شنوندگان از بین می برند. او ویبراتو را برده ی احساس می شناخت و می گفت "چیزی که طبیعتاً بر اثر حرکت یا انرژی به ارتعاش در می آید را نمی توان به صورت مصنوعی به ارتعاش در آورد." ^{۳۵} در تمرینهایی که موئیس (۱۹۷۴) برای نگهداری فرم و اکول خود نوشته، می بینیم که جملات طوری نوشته شده اند که کششها و روابط نت ها باعث می شوند که ویبراتو در بستر حرکت موسیقی و ساختار جمله توسط جریان هوا بدست آید. این نکته تأکید بر این دارد که چنانچه جریان هوا آزاد به داخل ساز و به جلو پرتاب شود و آمبوشور در برقراری مقاومت صحیح علیه هوا نقش ایفا کند، هنگام خروج هوا از دهان در اثر مقاومت طبیعی که لب ها علیه هوا ایجاد می کند، ویبراتو به صورت طبیعی بروز می کند. ^{۳۶}

مقوله ی ویبراتو یکی از معیارهای مشخصی است که نوازندگی و خصوصاً روش آموزش موئیس را از پیشکسوتان خود متمایز کرد. نوازندگان قبل از موئیس که نوازندگی را تنها بر اجرای قطعات ویرتوزیک سالنی با مدولاسیون ها و حرکات زیاد زبانی و انگشتی می پنداشتند ویبراتو را کورکورانه در طول اجرا به صورت مستمر استفاده می کردند زیرا این امر به ایجاد یک هیجان دائم در موسیقی کمک می کرد. اما از آنجا که تافانل (۱۹۲۳) از همان سال های آغازین در متد خود مشخصاً از اهمیت عدم استفاده از

^{۳۳} Moyse, 1974, p.18

^{۳۴} همان

^{۳۵} همان

^{۳۶} در روند آموزش فلوت باید به این امر توجه داشته باشیم که چنانچه نوازنده با مشکل ایجاد ویبراتو، انسجام ویبراتو، تغییر سرعت ویبراتو، کنترل آغاز یا پایان ویبراتو و کلاً رنگ آمیزی با ویبراتو مشکل دارد این مهم به جریان هوا و فشار پشت آن مربوط می شود.

ویراتو خصوصا در کارهای آهنگسازان بزرگ همچون موزارت و باخ صحبت کرده^{۳۷} و نوازندگانی که همچون مویس وارث سنت او بودند از استفاده بدون فکر و مستمر از ویراتو امتناع می ورزیدند^{۳۸} و ویراتو را نهایتا عنصری برای رنگ آمیزی تلقی می کردند. در این باره آنچه قابل توجه است نقل قول مویس از نحوه ایجاد ویراتو به نقل از تافانل است (Blakeman, 2005). از آنجا که بحث ویراتو در این برهه از تاریخ در پاریس باعث جدل و اختلاف نظرهای بسیاری در بین هنرمندان بوده است، آنچه مویس نقطه عطف این جدل می پندارد تأکید تافانل بر تولید یک صدای "طبیعی" است که اعتقاد داشت اگر صدای ساز با لب های آزاد که به دلیل حرکت هوا انعطاف پذیر هستند بدست آید ویراتو نیز خود به خود در اثر پرتاب صوت به جلو در مکان هایی که موسیقی بیان آوازی و احساس بیشتر می خواهد بوجود خواهد آمد.

به این ترتیب، مویس دستیابی به هر گونه تحرک صوتی و تمبرهای گوناگون را مدیون استفاده از ویراتوی سبک و غیر محسوس می داند که نوازنده هوشمند خود به خود در عمل با اتکا بر تجربه آن را بدست خواهد آورد که این امر دلالت بر استفاده صحیح از کاربرد هوا و آمبوشور دارد^{۳۹}. در این راستا De la Sonorite، یکی از مهم ترین کتاب های آموزشی مویس (۱۹۳۷) که هنوز هم پس از گذشت چندین سال از ارکان مهم آموزش در کلاسهای نوازندگی فلوت به حساب می آید، بخوبی بیانگر نظریات او در ارتباط با حرکت هوا و آمبوشور است. در کتب مویس (۱۹۲۸)(۱۹۳۰)(۱۹۷۴) به دفعات در دستورالعمل هایی که در آغاز تمرین نوشته تأکید بر انسجام، تساوی و انعطاف^{۴۰} در صداها می کند. آنچه در اجرای این تمرین ها برای نوازندگان مبهم است تفاوت مفهومی این لغات است و اساساً خصلت واقعی این صفات آن گونه که در صوت نمایان می شود چیست. درک مفهوم واقعی این صفات نیازمند پشتوانه طولانی در امر نوازندگی، حساسیت بالا به نحوه تولید صوت، سنووریتته ساز، کوک، تمبر و تلفیق صدا است. در تلاش برای مفهوم بخشیدن به درک صوتی این لغات باید این سه صفت را در ابعاد عمودی، افقی و

^{۳۷} طبق بررسی یادداشت های تافانل هرگاه نت های کشیده و رو به حرکت در قطعه نواخته می شود به صورت غیر ارادی و از درون ویراتو باید به صدای ساز اضافه شود. Blakeman, p.196

^{۳۸} با توجه به مشکلاتی که در امر بکارگیری ویراتو وجود داشت، بسیاری از منتقدین در این سال ها به جای استفاده از کلمه ویراتو، به آن cache misere می گفتند به این معنی که قایم کننده ی خرابی و بدبختی ها است که اشاره به صدای بد و کوک بد نوازندگان دارد. Moyse, 1974, p.19

^{۳۹} تعاملات هنرمندان بامعقوله ویراتو در این دوران بیانگر این نکته است که افرادی چون تافانل با احساس نواختن و ویراتو را دو عنصر مجزا و متفاوت از هم می پنداشتند. "با احساس" نواختن یک نت که لحظه ای صدای ساز بازتر میشود و طبق حرکت موسیقی به جلو پرتاب میشود با بکارگیری مصنوعی و دائم از ویراتو کاملا متفاوت است.

^{۴۰} مویس (۱۹۲۸)(۱۹۲۷) در ارتباط با صدا چند صفت را مکررا در کتاب های خود استفاده کرده و با تصنیف ملودی های آوازی اشاره بر این دارد که نواختن ملودی های آوازی مفهوم این لغات را برای فلوتیست روشن می کند: *homogene* همگن، *egale* مساوی، *souple* نرم و منعطف. این لغات حرکت صوت را در سه محور درونی، افقی و عمودی توضیح می دهند. همگن بدین معنی است که هر نت به تنهایی با حضور هماهنگهای صوتی خود گرد و خوش حجم باشد، مساوی بدین معنی که در حرکت از یک نت به نتی دیگر همه در کیفیت متحد و مساوی باشند، و منعطف به معنای انتقال نرم اصوات و حرکت سیال از نتی به نت دیگر.

درونی بسنجیم و از آنجا که صوت و به طبع، موسیقی در فضای زمانی و حرکتی معنی دارد نمی توان به درهم تنیدگی این لغات بی توجه بود. از آنجا که کوک و صافی اولین عناصر سنجش صوت است^{۴۱} در تلاش برای ایجاد صدای خوش کوک بر محور کامل فلوت و دستیابی به تساوی بین نت ها، متوجه می شویم که اگر در طنین هر صوت هماهنگ های صوتی در صدا شنیده شوند^{۴۲} صدا منسجم و همگن به گوش می رسد گویی که صدا پر و خوش طنین است. سپس در حرکت از یک نت به نتهی دیگر این انسجام صوتی نباید تغییر کند و نت ها از نظر رنگ و حجم در کنار هم مساوی باشند. چنانچه در جریان و حرکت یک فراز موسیقی این انسجام و تساوی حفظ شود حرکت سیال و غلطان صوت از نتهی به نت دیگر در تحرکات مختلف ریتمیک صورت می پذیرد. در کتاب De la sonorite موئیس (۱۹۲۳) این تمرین ها را با اصوات همسایه و نزدیک به هم یعنی نیم پرده ها آغاز می کند و تدریجاً به فواصل و پرشهای بزرگتر می رود. در آغاز کتاب موئیس تأکید بر اهمیت آمادگی هوا و نواختن با صدای همگن و منسجم در کل محور فلوت دارد. نهایتاً تمام تمرین هایی که از فواصل کوچک شروع شده اندو به پرش های بزرگ و وسیع رسیده اند به گسترشهای صوتی در الگوهای متفاوت (crescendo-decrescendo) و نهایتاً به ملودی های آوازی با فراز و نشیب های صوتی منجر می شوند. در چنین شرایطی است که افت و خیزهای دینامیکی و گوناگونی تمبر در کیفیت و کوک ساز تغییر ایجاد نمی کند. حال با توجه به تأکید مکتب فرانسوی بر رنگ و تمبر و دینامیک، دلیل اصرار موئیس بر صدای منسجم، مساوی و منعطف را در میابیم. در مقدمه همین کتاب موئیس دستیابی به تن زیبا را مدیون تلاش مستمر و بی وقفه در رسیدن به حالت طبیعی لب ها که در اثر حرکت هوا شکل می گیرد می داند.^{۴۳} پس موئیس همچون تافانل اعتقاد داشت که در کنکاش برای دستیابی به تن خوش صدا و سونورپته خوب آمبوشور نوازنده باید شکل خود را پیدا کند و کاربرد لبها را در قالب صدا، البته صدایی که خصائص سه گانه ای را که در بالا بدان اشاره شد، بصورت طبیعی بیاموزد. در ادامه مقدمه این کتاب موئیس اهداف تمرین ها را این چنین ترسیم می کند:

- پردازش رنگ و ایجاد انسجام در صوت در همه رژیسترها
- دستیابی به نرمی صدا خصوصاً در اکتاو پایین
- پرتاب صدا (اتک) و اتصال تن ها پس از پرتاب
- طنین صدا
- کنترل صدا در تفسیر قطعه

^{۴۱} معلم فرانسوی justesse و puretee را مکرراً در آموزشهایشان تأکید می کنند حتی در کتابهای موئیس (۱۹۲۷) این لغات نیز به تناوب استفاده شده.

^{۴۲} برای این امر می توان تمرین زیر را انجام داد. همزمان با اجرای نت و کشش برای مدتی طولانی به ترتیب هماهنگ های صوتی آن را از دو اکتاو پایینتر تک تک به روی پیانو بنوازید تا گوش به تشخیص آن صوت در نت کشیده شده حساس شود. این امر زمانی امکان پذیر است که آمبوشور و زاویه ورود هوا به داخل ساز درست باشد. (Wye, 1985)

^{۴۳} Moyse 1934, p. 2

این اهداف^{۴۴} نشان دهنده توجه بی دریغ مؤنث به ظرافتهای نواختن است که برای دستیابی به آنها پیشنهادات بسیار دقیقی را در ارتباط با چگونگی عملکرد فک، لب ها، فشار هوا و نفس ارائه می دهد.^{۴۵} دلیل تأکید مؤنث بر انجام این تمرین ها فائق شدن بر رهایی فک بمنظور پرتاب موفق هوا به جلو است و در این راستا به نقش حیاتی تنفس و در پیامد آن همانگونه که در بالا ذکر شد، به شکل گیری طبیعی آمبوشور اشاره دارد.

در هنگام آموزش، مؤنث نگاهی فراتر از پیش کسوتان خود داشت. مؤنث بیان موسیقایی و احساس را در بستر ملودی ها می جست و اعتقاد داشت صدای ساز را همچون آواز باید از درون نوازنده بیرون کشید. یکی از آموزش های بارزی که مؤنث به آن تاکید می ورزید نقطه ثقل احساس^{۴۶} در نوازنده است که به اعتقاد او در رابطه تنگاتنگ با صدا قرار دارد. در سال ۱۹۴۸ که برای برگزاری یک مستر کلاس به آمریکا دعوت شده سخت گیری زیادی به جوانان آمریکایی در یافتن بیان موسیقی و احساس فرانسوی در قطعات امپرسیونیستی می کند در خاطرات باقی مانده از این کلاس، آنچه مؤنث مکررا در سخت گیری های خود به آن اشاره می کرده "یافتن صدای ساز که از دل بر آید" بوده. به اعتقاد او نوازنده باید برای یافتن صدای سازی که احساس موسیقی در آن نهفته باشد به جایی برسد که شش، دیافراگم، آمبوشور و هوا همگی تحت فرمان احساس او قرار گیرند.^{۴۷} امروزه مطالعات روانشناسی موسیقی و اجرا نشان داده اند که در صورتیکه انرژی حرکت هوا، صدای ساز را بخش لاینفک از وجود نوازنده کند^{۴۸}، صدا تحت تاثیر نقطه ثقل احساس به جریان موسیقایی و امیال هنری نوازنده بازخورد نشان خواهد داد و حالتهای گوناگون در آن هویدا خواهد شد. مؤنث این ارتباط تنگاتنگ صدا با احساس^{۴۹} را به گفته خود از آواز و سخنوری الهام گرفته بود.^{۵۰}

همچون معلمانش، مؤنث نیز اولویت توجه خود را به آنچه که میراث گذشته اش بود جلب می کند. او در مصاحبه ای (۱۹۶۹) می گوید بخوبی بیاد دارد که در پشت درب کلاس گوهر ساعتها شاهد تمرین گوهر بر روی یک جمله سونات باخ بوده. "وقتی از او سؤال می کند چرا تکرار بیش از حد لازم است، گوهر پاسخ می دهد که زیرا نتوانسته است صدای نت لادیز را متناسب با حل آن به

^{۴۴} همان

^{۴۵} همان 3-6 p.

^{۴۶} مؤنث اعتقاد بسیار به ارتباط صدای ساز، ویبراتو و بیان موسیقایی در نوازنده داشت. اساس آموزش خود را جهت دادن هنرجو برای یافتن آنچه centre émotionnel می نامید می پنداشت. این لفظ به معنای "مرکز یا نقطه ثقل احساس" به درون نوازنده اشاره دارد. تصور می رود با این اصطلاح مؤنث به musical expression اشاره می کند که در مباحث روانشناسی موسیقی قابلیت هنرمند در درک صحیح موسیقی و بیان هنری آن است.

^{۴۷} Powell, p.260

^{۴۸} تکنیک های روان-تنی همچون الکساندر تکنیک با بالا بردن هماهنگی در بدن نوازنده بادی، طنین صدا را در جعبه بدن به ارتعاش می آورند.

^{۴۹} انرژی درون که هنگام صحبت کردن نیز باعث فراز و نشیب صوت می شود.

^{۵۰} همان، 16 p. 1974 "with special exercises, make your lips flexible, discipline your in those very special moments stimulated by your emotion center..... almost as that expressed by the tone quality until

نت سی پیدا کند".^{۵۱} پس بدون شک ایدآلهای مؤئیس در چنین شرائطی نمی تواند عاری از معنا و مفهوم موسیقی شکل بگیرد. بدین منظور، مؤئیس متد مقدماتی خود (۱۹۳۵)^{۵۲} را همچون تافانل به مقوله ی صدا و نفس معطوف می دارد، اما دریچه ای که مؤئیس بدین موارد می نگرد متفاوت و کاملاً جدید است. مؤئیس (۱۹۳۵) در این کتاب تمرین هایی ارائه می کند که مهارت کشش صدا در قالبی موسیقایی و آوازی مد نظر قرار می گیرد که تا پیش از این در کتب مبتدی دیده نشده است. او در مقدمه ی کتاب می نویسد "از آنجا که کیفیت صدای ساز فلوتیست مدیون تمرینات دوره ابتدایی و مراحل آغازین یادگیری است"^{۵۳}، کتاب حاضر با رویکرد سونوریتنه نوشته شده و بر خلاف روش مرسوم در متدها که "نت هایی را که در دو اکتاو فلوت انگشت گذاری مشترک دارند بی وقفه به دنبال هم ارائه می کنند"، این کتاب مکانیزم انگشت را اولویت قرار نداده و کنترل صدا در آن ارجح است.^{۵۴} در بررسی کتاب و مقایسه ی تطبیقی تمرین های آن متوجه می شویم که بجای نگارش تدریجی تمرین ها بر اساس دشواری در حرکت انگشتان، مؤئیس تمرین ها را با توجه به پختگی هوا برای صداسازی و توسعه تریجی صدا از اکتاو اول به دوم نوشته و به مرور این امر با گسترش مهارت انگشت ها ادغام می شود. همچنین جالب توجه است که همه تمرینهای این کتاب در دو الگو نوشته شده اند که دومی از نظر کششهای صوت طولانی تر ولی با تمهیداتی در نحوه نگارش سکوتها و علائم نفس گیری ارائه شده است. مؤئیس (۱۹۳۵) در بخشی از مقدمه کتاب اشاره کرده که دلیل این نگارش دوگانه کمک به هنرجوی مبتدی است که چنانچه نتواند کششهای بلند را رعایت کند، برای کمک به پیشرفت تدریجی در کاربرد نفس، درک زمان و سرعت انتقال، اول بتواند از تمرین ساده تر استفاده کند تا توجه به ظرافت های صدا را فراموش نکند و سپس تمرین های دشوارتر را که به کنترل بهتر هوا نیاز دارد بنوازد.^{۵۵}

یکی دیگر از کتاب های اتود مؤئیس (۱۹۳۲)^{۵۶} که قبل از کتاب مبتدی او نوشته شده از ویژگی خاصی برخوردار است. این کتاب با وجود سادگی و ابتدایی بودن ملودیهای مندرج در آن، به رنگ پردازی و کاربرد تمبر های گوناگون در ملودی می پردازد و از طریق ارائه واریاسیون های کوتاه روی هر یک از ملودی ها، نوازنده را تشویق می کند علی رغم تغییرات در ریتم و ضربان ملودی و تمپو،

^{۵۱} McCutchan, p. 74

^{۵۲} Le Debutant Flutiste, 1935

^{۵۳} همان، Foreword

^{۵۴} همان، هدف مؤئیس به این معنی است که تا زمانیکه صدا و به طبع آن هوا آمادگی ندارند، صرفاً به دلیل انگشت گذاری مشترک، باید از حرکت به اکتاو بالا پرهیز کرد.

^{۵۵} همان، اشاره مؤئیس به سرعت انتقال همزمان با امر نفس و ریتم جالب است زیرا تنها در تحقیقات اخیر در حوزه روانشناسی است که این مسائل در ارتباط با هم مورد بحث قرار می گیرند. این درک عمیق مؤئیس از تجربیات خود را نشان می دهد

^{۵۶} 24 Petites Etudes Melodiques, 1932

توجه به روابط اصوات، ساختار و حرکت ملودی را فراموش نکنند. مؤسس با این تمرین ها سعی بر این دارد که به نوازنده نشان دهد حرکت هوا و رنگ آمیزی در بستر ساختار قطعه شکل می گیرد و نوازنده باید با پرتاب آزاد صدا به جلو و کنترل آن با آمبوشور تمبرها و رنگ مایه های صوتی را در جریان جمله بر اساس حرکت ملودی، علی رغم تغییرات ریتمیک در واریاسونها پیدا کند. از آنجا که ملودی ها ساده اما طولانی و آوازی نوشته شده اند نحوه بکارگیری سونوریتته صحیح و مدیریت هوا و هماهنگی آن با آمبوشور از اهمیت زیادی برخوردار است.

آنچه مارسل مؤیس را از گذشتگان خود متفاوت می کند تعهد عمیق او به تعلیم و تربیت است. نه تنها متد روزانه ی او، بلکه بیش از ده ها کتاب آموزشی دیگر که با نگاهی کاملا "تجویزی" (prescriptive)^{۵۷} نوشته شده اند همه مؤکد همین واقعیت است. کتب او شامل تمرین های صدا سازی، تمرین های گام برای نفس و مکانیزم انگشت و آزادی لب ها در انواع و اقسام حرکت های موسیقایی، همچنین اتوهای ملودیک، اتوهای دشوار برای مکانیزم انگشت،^{۵۸} قطعات تنظیمی از اپراها، از قطعات پیانو و سازهای زهی و بسیاری دیگر. آنچه جالب است این نکته است که در این کتب هیچ عنصر موسیقی به اختیار هنرجو گذاشته نشده بلکه مؤیس برای همه مسائل به گونه ای بسیار دقیق و جزئی دستور العمل داده است.^{۵۹} همچنین توجه خاص او به نگارش اتوهای ملودیک با اقتباس از موسیقی اپراهایی که در ارکستر اپرا با آنها آشنایی پیدا کرده بود حائز اهمیت است. ملودی های آوازی و تغزلی که همگی از فراز و نشیب های صدا و دینامیک بسیار پرتحرک بهره می برند همگی نشان دهنده نقش کلیدی سونوریتته در روش تدریس او هستند. مؤیس در پاورقی متد تمرین های روزانه خود می نویسد "منطق باید زمان آن را داشته باشد تا بر غریزه غلبه کند به گونه ای که خصلت فردی نوازنده را هدایت کند و اینچنین است که قدرت تفسیر در نوازنده شکل می گیرد."^{۶۰}

نهایتاً مؤیس آرمانهای خود را در ارتباط با نوازندگی فلوت، وقتی کشور خود را به قصد زندگی نو در آمریکا ترک می کند صراحتاً بیان می دارد. آمریکایی ها مدت ها بود پس از شنیدن کنسرت های او در تورهای متعددی که به این کشور برگزار کرده بود منتظر ورود مؤیس و ایفای نقش او در تربیت نوازندگان جوان آمریکایی بودند. در سال ۱۹۴۹ وقتی مؤیس برای همیشه وارد خاک آمریکا می شود مجله سمفونی^{۶۱} به یمن ورود این هنرمند چیره دست و صاحب نام مصاحبه ای با او بانجام می رساند. در این

^{۵۷} مؤیس نه تنها در مقدمه همه کتاب های خود به ارائه راه و رسم و "باید و نباید ها" در نواختن می پردازد بلکه در آغاز هر تمرین نیز روش پیشروی در تمرین و نکات ضروری را گوشزد می کند.

^{۵۸} در شمارش به ۴۸۰ گونه از اشکال گام و آرپژ خلاصه می شوند. Powell, p.223

^{۵۹} همان

^{۶۰} Powell, p.223

^{۶۱} ارگان اتحادیه ارکسترهای سمفونیک در آمریکا که از سال ۱۹۴۲ تأسیس گشته

مصاحبه مؤنث مکررا از زبان موسیقی سخن می گوید و از آرزوی دیرینه اش که فلوت در اذهان عمومی همپای دیگر سازها به حساب آید. در تصویری که برای آینده ترسیم می کند سخن از صدا و سونوریت است و می گوید "اطمینان دارم که نوازندگان نسل آتی عزم خود را در جهت قدرت بیان و صدای تأثیرگذار فلوت بکار خواهند گرفت تا این دو خصیصه ی بارز و کم نظیر ساز فلوت توجه شنوندگان و هنرمندان واقعی را به خود جلب کند. تکنیک محض لازم است، اما هدف نیست بلکه وسیله است."^{۶۲}

رامپال و انتقال مکتب نوازندگی فلوت فرانسه به عرصه های بین المللی

رامپال^{۶۳} آخرین فرزند خلف مکتب نوازندگی فلوت فرانسه برخلاف پیشکسوتان خود که نوازندگی و تربیت نوازندگان را در تدوین کتب و متد و انواع و اقسام تمرین های روزانه می دیدند، به ضبط آثار بر جای ماندنی فلوت می اندیشید. وقتی رامپال در سال ۱۹۴۴ برنده جایزه اول کنسرواتوار شد هیچکس تصور نمی کرد که او چگونه خارج از روند مرسوم و سنت نوازندگان پیش از خود موفق به اشاعه مکتب نوازندگی فلوت فرانسه خواهد شد. موفقیت رامپال و شناخته شدنش در جامعه هنری پاریس همزمان با دو رخداد مهم در عرصه صنعت موسیقی بود. با پایان یافتن جنگ جهانی دوم و تقویت صنایع، نوار مقناطیسی اختراع و ضبط صفحات ال پی آغاز شده بود. از سال ۱۹۴۶ رامپال جوان با نیروی خارق العاده اش به اجرای هرآنچه که برای فلوت نوشته شده بود در استودیو های ضبط در گوشه و کنار شهر پاریس به نواختن و ضبط کردن مشغول بود. آنچه این جریان را حائز اهمیت می کند نقش رامپال در جستجو، کشف و زنده کردن حجم بزرگی از قطعات فلوت است که سالیان سال به فراموشی سپرده شده بودند و اما با تلاش او، نه تنها ضبط گردیدند بلکه، او به ویرایش تمام دست نوشته های باقی مانده از آهنگسازان قدیمی مبادرت ورزید و آنها را برای بهره برداری نسل جدید آماده کرد.^{۶۴} عشق به رپرتوار و اجرای آثار جدید تا آخرین روزهای زندگی رامپال ادامه داشت و در بین هنرمندان متعهدترین نوازنده در تشویق آهنگسازان مهم قرن بیستم به خلق آثار برای فلوت بوده است.^{۶۵}

آنچه حضور رامپال را در این مقاله توجیح می کند نه کتابهای آموزشی، نه نوشته ها و نه گواه ها و نامه ها ایست که از خود بجای گذاشته، بلکه حضور فعال و بی نظیر او در عرصه موسیقی در سالهای حساس نیمه دوم قرن بیستم که باوجود ضبط صفحات ال

^{۶۲} Dorgeuille, p.104

^{۶۳} Jean-Pierre Rampal، شاگرد Gaston Crunelle و برنده جایزه اول کنسرواتوار در سال ۱۹۴۴، از سال ۶۹ به تدریس در کنسرواتوار مشغول شد

^{۶۴} کنسرتوهای Benda, Blavet, Buffardin, Pergolesi, Stamitz و سوناتهای Frederick the Great, Quantz, Telemann, Leclair

این قبیلند

^{۶۵} از آخرین آثار نوشته شده برای او کنسرتو فلوت Penderecki است که رامپال به اجرا و ضبط در آورد. تنها قطعه ای که برای او به نگارش درآمد ولی از اجرای آن امتناع ورزید سوناتین اثر Boulez است.

پی و همچنین بدلیل پیشرفتهای بارزی که در مکانیزم و ساخت ساز شاهدش بودیم ، بعلاوه تثبیت روش نوازندگی فلوت که توسط هنرمندان فرانسوی جایگاه ارزشمند خود را در عرصه های مختلف موسیقی باز کرده بود، هنر نوازندگی فلوت را از چهار دیواری شهر پاریس به فراتر از آن برد و در اقصی نقاط جهان معرفی کرد. به غیر از حضور پر رنگ رامپال در عرصه ضبط و اجرای کنسرت‌های بسیار زیاد در اقصی نقاط جهان، رامپال از سال ۱۹۵۹ با بنیانگذاری آکادمی تابستانی موسیقی نیس درب جدیدی را در راستای اشاعه و انتقال هنر نوازندگی فلوت به نوازندگان نسل بعدی خود باز کرد. اهمیت آکادمی نیس فضای بین المللی آن بود که جوانان و علاقمندان فلوت را از کشورهای مختلف جهان به دور هم جمع می کرد و معیارهای نوازندگی فلوت را آنگونه که سنت فرانسوی با تلاش و مبارزه ی بزرگانی چون تافانل، گوبر و موئیس پایدار کرده بودند به علاقمندان این ساز معرفی می کرد.

در این کلاسها، رامپال به همراه دوستان و دستیاران خود^{۶۶} به تجویز متد و یا تمرین های جدید شخصی نمی پرداخت بلکه برای تربیت و تشویق نوازندگان جوان، به داستان سرایی بر روی ساز فلوت می پرداخت. مکتب رامپال مکتب آزادگی و خلاقیت بود، مکتب تحلیل کردن و در لحظه یافتن. توصیف روش آموزش رامپال بسیار شاعرانه است. هرگاه صحبت از مکتب آموزش او می شود نوازندگان، مورخین و متخصصین به سختی توانسته اند نکات خاص آموزش او را جمع بندی کنند زیرا رامپال هر چیزی را که در لحظه امکان داشت به کمک موسیقی و بیان نوازنده بیاید به ذهن و توصیف میکشسد تا قطعات زیبا نواخته شوند. در کلاس های درس او شعر، آواز، حرکت، خنده، غم، و همه چیز در کنار هم با دستهایی که رهبری می کرد دیده می شد، ارتباط حسی او با حرکت های ملودی، با صدا، با ریتم، با جریان های موسیقایی و حتی عناصر بسیار ساده موسیقی که هر یک تداعی احساس مشخصی بودند محور آموزشش می شد و نوازندگی او نیز همچون روش تدریسش سراسر جهت و جریان و انرژی و زندگی بود. در بستر چنین روش آزاد و سیال که توصیف آن از دیدگاه پداگوژی به نظر جدی و مرسوم نمیاید، رامپال تمرین ها و اتودهایی را که از گذشتگان برایش به ارمغان مانده بود خلاقانه و مؤثر استفاده می کرد و هر یک از آنها را بداهه وار به تمرینی جدید برای حل مشکلاتی که در آن لحظه برای هنرجو پیش می آمده بود تبدیل می کرد.^{۶۷}

^{۶۶} Raymond Guiot و Alain Marion دو تن از نوازندگان مشهور کنسرواتوار پاریس که در کلاسها همراه رامپال بودند
^{۶۷} او تمرین های روزانه تافانل و گوبر (خصوصا تمرین شماره ۴ که گام به صورتی سیال در یک فراز و نشیب تدریجی حرکت می کند) و تمرین های de la sonore را که تساوی رنگ آمیزی را در کل محور فلوت بکار می گیرد از بهترین تمرین ها برای هماهنگ کردن دیافراگم با صدا می پنداشت

رامپال پس از درگذشت کروئل^{۶۸} در سال ۱۹۶۹ به تدریس در کنسرواتوار پاریس مشغول شده بود و نسل جدیدی از نوازندگان فرانسوی را تحت تکفل خود گرفته بود. با وجود روابط نزدیکتر کشورهای اروپای غربی، آمریکا و ژاپن در ایام جنگ سرد، کنسرواتوار پاریس کعبه آمال فلوتیست های برتر جهان شده بود و نوازندگان بسیاری از کشورهای آسیایی و اروپایی و خصوصاً آمریکا جذب آن شده بودند. در این دوران دیگر کشمکش بر سر ویبراتو و یا چالش متدهای آموزشی و یا تقلید از صدای آواز یا ویرتنوزیته زیادی یا کوک بد و یا تلفیق با هارمونی و غیره و غیره نبود. اینها همه دغدغه ی گذشتگان او بودند و پس از گذشت سال ها دیگر جدالی بر سر نکات فوق نبود بلکه همه بر این مسائل توافق داشتند بنابراین، رامپال اساس آموزش های خود را تقویت درک موسیقی و آموزش هرآنچه که نواختن را معنی دار می کرد می پنداشت.

کوهن (۲۰۰۳) محور اصلی آموزش رامپال را تفکر *bel canto*^{۶۹} می نامد. البته این نام نه به منظور استفاده از تکنیک قدیمی بل کنتو آوازی در نوازندگی فلوت بلکه به معنی با صدای رسا نواختن است. از آنجا که نقطه ی عطف آموزش رامپال را "خواندن" به معنی "طنین موسیقی را در وجود یافتن" تشکیل می داد، اتلاق این نام به روش آموزش او بی دلیل نیست. در کلاسهای رامپال از لفظ خواندن بسیار زیاد استفاده می شد. کوهن نمونه های زیادی را از اصطلاحاتی که رامپال بهنگام تدریس از آنها استفاده می کرد جمع آوری کرده، نکاتی همچون "بخوان، زور نزن" و یا "اگر بخوانی کوک اصلاح می شود" و یا "صدا را بخوان تا احساس را بیابی"^{۷۰}. توجه رامپال به این امر در حدی بود که حتی در اجرای پاساژهای انگشتی که هماهنگی سرعت انگشت و زبان و هوا در آنها دشوار است، اعتقاد داشت بروز مشکلات به دلیل عدم درک نوازنده از بیان پاساژ و ضعف او در بکارگیری تحرک صحیح در صدای ساز است^{۷۱}. یکی از تمرینهایی که به وفور در کلاسهای رامپال به آن پرداخته می شد اجرای آرام پاساژهای تند و انگشتی بطوری که نوازنده هر یک از اصوات پاساژ را خوش طنین بنوازد تا حرکت موسیقایی و رابطه آوازی اصوات برایش مشخص گردد. در این باره رامپال می گفت: "پاساژهای تکنیکی را آرام بنوازید تا با درک آنها قادر به خواندن (منظور به طنین درآوردن) تک تک نتها باشید زیرا مشکل از صدا بروز می کند نه از انگشت"^{۷۲}. او تأکید بسیار زیاد نه تنها به روابط ملودیک اصوات بلکه به رابطه هارمونیک میان نتها داشت و اعتقاد داشت حتی در شلوغترین و پرپریش ترین پاساژها هم این روابط باید مد نظر قرار گیرد. به

^{۶۸} Gaston Crunelle استاد کنسرواتوار پاریس از سال ۱۹۴۱ تا ۱۹۶۹ بود. رامپال در سال ۱۹۴۴ پس از شش ماه حضور در کلاس او برنده جایزه اول شد.

^{۶۹} سبکی از آواز خواندن که در قرن ۱۸ و ۱۹ در اپرا های ایتالیا مرسوم می شود

^{۷۰} Cohen, p.8-9

^{۷۱} این امر به کاربرد صحیح هوا و ایجاد تحرک در آن مربوط می شود.

^{۷۲} همان

همین دلیل در آموزش، زمان های طولانی را صرف تشویق نوازنده به یافتن حرکت آوازی پاساژها و ایجاد ارتباط بین نت ها در قالب جمله موسیقایی می کرد. اشاره ای که در بالا به مسئله تکنیک و یا مکانیزم انگشت می شود رویکرد رامپال را در ارتباط با مسئله تکنیک نشان می دهد زیرا اعتقاد داشت که تکنیک نوازنده باید به بالاترین سطح برسد ولی فراموش نکنیم که "هدف از تکنیک خدمت به موسیقی است".^{۷۳}

در ارتباط با مکانیزم و سهولت حرکت انگشتان، این نکته قابل توجه است که در کلاس رامپال هیچگاه بطور جداگانه به این مسائل پرداخته نمی شد بلکه در تمرینهای صدا و آرتیکولاسیون بود که به این امور نیز توجه می شد. تکنیک نفس و مدیریت هوا که در این راستا تاکید زیادی بر هماهنگی بدن، ایستایی و ثبات شانه ها می کرد بنیان تمرینهای مکانیزم محسوب می شدند. رامپال بدون اشاره مستقیم به بدن، نوازنده را به کاربرد صحیح دیافراگم، حجم شش ها و هماهنگی آنها با زبان و آمبوشور تشویق می کرد.^{۷۴} از آنجا که کیفیت صدا و تخریب نشدن آن توسط زبان یا لبها در تمرین بسیار مهم است، تمرینهای مکانیزم را همیشه به نواختن به صورت لگاتو تشویق می کرد و پس از آنکه نوازنده به کاربرد صحیح جریان هوا^{۷۵} فائق می شد آرتیکولاسیون، اتک ها و کاربرد زبان خود به خود تسهیل می شد.

آنچه رامپال همیشه به آن تاکید می ورزید بیرون کشیدن موسیقی از اعماق وجود نوازنده بود^{۷۶} و اعتقاد داشت همه عناصر تکنیک از انگشت و هوا و دیافراگم و زبان و لب ها همگی باید به هماهنگی و تعادلی برسند که اجزاء جدا از هم نباشند بلکه در ارتباط تنگاتنگ با هم توسط احساس نوازنده نقش خود را ایفا کنند. در بررسی نکات کلیدی در آموزش رامپال متوجه می شویم که او مقوله صدا و تکنیک را از هم تفکیک شده نمی دید بلکه بکارگیری همه عوامل (بدن، هوا، زبان، دیافراگم، انگشت، لب) در حین تمرین را به دلیل یافتن هماهنگی لازم و ارتباط یکپارچه بین آنها از مهمترین اصول نوازندگی می پنداشت. رامپال نوازندگی و تفسیر موسیقی را با موشکافی بر نحوه استفاده از سونوریت، رنگ پردازش و حرکت صدا در لابلای فراز و نشیب جمله ها یا پاساژها آموزش می داد فرایند احساس و چیره شدن بر تکنیکی که پاسخگوی بیان احساس باشد را مدیون هوا و آنچه او "کنترل

^{۷۳} همان p.9 "You can't have too much technique yet the purpose of technique is to serve music"

^{۷۴} در مکتب رامپال یکی از مهمترین تمرینهای تکنیکی اتک هوا و نقش زبان در پرتاب هوا به جلو بویژه expressive detache لفظ مورد علاقه رامپال بود، به معنای زبان با احساس، که نشاندهنده اهمیت هدفمندی احساس از همان لحظه آغاز که اتک انجام می شود است.

^{۷۵} رامپال اعتقاد داشت لازمه جریان هوا نوعی ضربان یا پالس حرکتی است که بر اساس ساختار موسیقی هوا را پویا نگاه دارد و هر ازگاهی آن را دوباره زنده و به جلو پرتاب کند. این نکته را rhythm of the sound می نامید و اعتقاد داشت صدا را expressive می کند.

^{۷۶} Cohen, p.11 رامپال از لفظ tirez le son استفاده می کرد به معنی اینکه صدا را از درون بدن به داخل ساز بکشید.

دیافراگمی^{۷۷} می نامید می شناخت. او تنظیم هوا را کاملاً تحت نفوذ دیافراگم می پنداشت و از آنجا که ضربه های دیافراگمی، حرکت متریک دیافراگم و ضربان های هوایی را ایجاد می کنند متوجه می شویم که ضربان را از کلیدی ترین تکنیک های نوازندگی برمی شمرد. توجه به عملکرد هوا در روش او از اهمیت حیاتی برخوردار بود. نهایتاً این نکات را، رامپال با ترفندی ساده در نوازنده پیدا می کرد و این ترفند همان تلاشی است که به وفور در کلاسهایش انجام می داد تا نوازنده به "خواندن" یا آوازی نواختن فائق شود و bel canto را در اعماق وجودش بیابد. بدیهی است که این امر نشان دهنده اهمیتی است که رامپال به بیان موسیقی و احساس نهفته در قطعه می داده است. در این راه آنچه رامپال نیز بدان تأکید می ورزید، همچون پیشکسوتانش، توجه به کیفیت صدای ساز بود. او اعتقاد داشت انسجام در عناصر مختلف تکنیک زمانی رخ می دهد که نوازنده صدای طبیعی و خوانای خود را به روی ساز یافته باشد. آنچه مشهود است رامپال با تشویق نوازنده به یافتن سونوریتته ای که از عمق بدن نوازنده بر می آمد و توسط انرژی درون نوازنده پشتیبانی می شود، برآیندی موسیقایی را در او به جریان می انداخت که این برآیند برگرفته از انرژی بدن نوازنده، درک غریزی او از ساختار ملودی، احساس طبیعی در وصل کردن یا ارتباط دادن اصوات، نحوه حرکت ریتم به ریتمی دیگر، و نهایتاً درک وجودی نوازنده از موسیقی است. مطالعات کلارک (۲۰۰۲) در حوزه بیان موسیقی و روانشناسی، با وجود اینکه سال ها پس از رامپال به تحریر درآمده است، به این نتیجه رسیده است که هنر نوازندگی که اساساً دستیابی به بیان شیوا و بلاغت در موسیقی است از ذهن، بدن، تجربه احساسی، رفتار اجتماعی و گذشته تاریخی شخص نوازنده تأثیر می پذیرد و تمامی این موارد در برآیند صدا، تحرک، ضربان، آرتیکولاسیون و فراز و نشیبهایی که نوازنده در موسیقی اجرا می کند نقش خود را ایفا می کنند.^{۷۸} پس تفسیر و اجرای موسیقی ترکیبی در هم تنیده از آنچه در ذهن و بدن نوازنده اتفاق می افتد است که ما آن را نوازندگی می نامیم. این نگاه همانا، رویکردی است که رامپال در آموزش نوازندگی بدان اعتقاد داشت.

نتیجه

آنچه در صفحات پیشین به بحث گذاشته شد شرح حال جریان موسیقایی است که دوازده دهه تاریخی یعنی بیش از یک قرن را پوشش می دهد. بدون شک، توصیف بسیاری از نکات مورد بحث بصورت نوشتاری نتوانسته مفهوم واقعی آنچه در صوت و جریان موسیقی رخ می دهد را نمایان سازد. اما آنچه مسلم است، در بررسی تطبیقی این موارد، نکات کلیدی و مهمی را که در نوازندگی فلوت و آموزش این ساز مد نظر بنیانگزاران و پیشکسوتان آن بوده است، ارائه کرده و منطق پیدایش و استمرار معیارهای نوازندگی

Cohen, p.25^{۷۷}

Clarke, 2002^{۷۸}

فلوت در فرانسه را استدلال و شفاف ساخته است. آنچه در این مطالعه بدست آمد، طرز تفکر حاکم بر جریان نوازندگی فلوت در برهه ی مهمی از تاریخ است که نه تنها با گذشت زمان کمرنگ نشده است بلکه هر روز بالغ تر و پویاتر از گذشته دامنه تاثیراتش بر فرهنگ موسیقی کلاسیک حاکم شده است. در بررسیهای انجام شده عناصری که شالوده مکتب نوازندگی فلوت فرانسه را تشکیل داده اند روشن شد و با توضیح و تفسیر روش هدایت کلاسهای این ساز در دست سه تن از بزرگان این مکتب، به این نکته واقف شدیم که عنصر حیاتی نوازندگان فرانسوی که بیان آنان را متمایز از روش نوازندگی فلوت در دیگر کشورها کرده و در طول سالها نه تنها فراموش نشده بلکه توجه خاص به آن بیشتر شده است و بدین ترتیب اطلاق نام مکتب را به آنچه در کنسرواتوار پاریس رخ داده است جاز می دارد، رویکرد شفاف این مکتب به کیفیت صدای ساز و اهمیت بکارگیری آن در خدمت معنا و بیان موسیقی است.

علی رغم تفاوتها در روش های آموزش اساتید برجسته این مکتب و دگرگونی در نحوه استفاده از مصالح آموزشی، آنچه مسلم است توسعه کیفیت سونوریت و دستیابی به حجم و کوک صحیح در صدای ساز بنیادی ترین اصل پداگوژی این ساز محسوب می شده که هر سه تن با وجود تفاوتهای بارز و فعالیت در سه دوره متفاوت تاریخی بدان تاکید می ورزیدند.

از آنجا که مهارت تن و صداسازی در سازهای بادی امری نیست که به آسانی و به تنهایی قابل دست یافتن باشد و وابستگی تنگتنگ با روش دمیدن و کیفیت هوای نوازنده دارد، معلمان این رشته لازم است تکنیکهای مربوط به مکانیزم تنفس^{۷۹}، هماهنگی بدن^{۸۰}، فرم عضلات صورت^{۸۱}، و کاربرد انرژی در بدن را مورد توجه قرار دهند تا بتوانند تلاش هنرجو را برای یافتن صدای صحیح تسهیل کنند. از آنجا که در روند تاریخ پداگوژی سازهای بادی توجه مجزا بدین عناصر نمی شده و اساسا در بسیاری از متدهای آموزشی قدیمی و روش معلمان در کشورهایی که موسیقی کلاسیک از ارکان هنر بومی آن نیست این نکته بعنوان تکنیک نوازندگی به حساب نمی آید، امروزه در پداگوژی این ساز تمرین هایی که فعالیت ارگان های مربوط به تولید صدا را در هنرجو هماهنگ و متجانس کند، از اهمیت بالایی برخوردار است. کلاسهای موفق آموزش فلوت در سطح کنسرواتوار های جهان بر این نکته توافق دارند که قدرت نوازنده همانگونه که در تعاملات سه چهره شاخص و استاد مسلم فلوت یعنی تافانل، موئیس و رامپال به

^{۷۹} دم و بازدم نیازمند آزادی عضلات شکم هستند تا فعالیت دیافراگم (انقباض و رها شدن دیافراگم) را محدود نکنند

^{۸۰} نظم شانه ها دنده و لگن عملکرد شش و دیافراگم را تحت تاثیر خود می گذارد

^{۸۱} گرفتگی در فک، تنگ کردن عضلات اطراف بینی یا لب ها، فشار در گلو همگی حجم داخل دهان را تاثیر می گزارند و باعث می شوند لوله ی هوا از آغاز تا انتها آزاد و یکدست نباشد. توجه به آزاد بودن لب ها، کارکرد صحیح مکانیزم تنفس، فشار و زاویه مناسب هوا و انسجام مناسب زبان در هماهنگی با عناصر فوق اهمیت دارد.

بحث گذاشته شد، در کنترل کیفیت صدا است که متضمن دست یابی به مهارت های بالای مکانیزم ، آرتیکولاسیون و سرعت انتقال در اجرای ظرافتهای موسیقی است. علی رغم توسعه وسیعی که در دوران معاصر در ریپرتوار فلوت شاهدش بوده ایم، مثل تکنیکهای جدید صوتی که در موسیقی معاصر بکار می رود، و یا پیشرفت هایی که در مکانیزم ساز در صنعت ساز سازی شاهدش بوده ایم و پیشرفتهای حاصله در جنس ساز و برشهای مختلف سر ساز، آنچه جایگاه نوازندگی فلوت را در جهان معاصر به سطحی ارزشمند و قابل توجه رسانده است همگرایی و توافق بر کیفیت صدای ساز و بکارگیری آن در راستای تفسیر و بیان موسیقی است.

Bibliography

- Andrew, Nancy; *The Music of Paul Taffanel*; D.M.A. diss.; John Hopkins University; 1993
- Blakeman, Edward; *Taffanel, Genius of the Flute*; Oxford University Press; 2005
- Clarke, Eric; "Understanding the Psychology of Performance" in *Musical Performance* edited by John Rink, Cambridge University Press, 2002
- Cohen, Sheryl; *Bel Canto Flute: The Rampal School*, Winzer Press; 2003
- Dorgeuille, Claude; *The French Flute School 1860-1950*; translated by Edward Blakeman; Tony Bingham; 1986
- McCutchan, Ann; *Marcel Moyse, Voice of the Flute*; Amadeus Press; 1994
- Moyse, Marcel; *Comment J'ai Pu Maintenir Ma Forme*; Schott; 1998
- De La Sonorite, Art et Technique*; Alphonse Leduc; 1934
- Grandes Etudes de Virtuosite apres Chopin*, Alphonse Leduc, 1928
- Le Debutant Flutiste*; Alphonse Leduc; 1935
- Vingt Etudes d'Après Kreutzer*, Alphonse Leduc, 1929
- Powell, Ardal; *The Flute*; Yale University Press; 2002
- Rampal, Jean Pierre; *Music My Love, An Authobiography with Deborah Wise*; Random House; 1989
- Taffanel, Paul and Philippe Gaubert; *Grands Exercices Journaliers de Mechanisme*; Alphonse Leduc; 1958
- Toff, Nancy ; *The Flute Book*; Charles Scribner's Sons; 1985
- Wye, Trevor; *Practice Book for the Flute, volumes 1-6*; Novello & Co.; 1983