صفحات ۴۱ - ۴۸
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۳، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۷

ژرفای موسیقایی باله پرستش بهار نسخه ۱۹۴۷ اثر ایگور استراوینسکی با تاکید بر عنصر ریتم درشماره تمرینی ۱ تا ۵۵

سهراب کاشف*

کارشناس ارشد رهبری ارکستر از کنسرواتوار وین، اتریش.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۸/۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۰/۲۹)

چکیده
در مقاله حاضر، عنصر ریتم و برخی ظرایف اجرایی باله پرستش بهار مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است. این بررسی با مطالعه تطبیقی رسالات و کتب مربوطه و پارتیتور اثر و نیز با استفاده از تجربیات چندین ساله نگارنده در زمینه رهبری ارکستر، خصوصاً تجربه تمرینات این قطعه با ارکسترهای مختلف انجام پذیرفته است. تمرکز اصلی این مقاله، بر یافتن عوامل موثر در پیچیدگی‌های ریتمیک این باله با استناد به شواهد موجود است و در این راستا، پارتیتور اثر به عنوان نزدیک‌ترین منبع به ذهن آهنگساز مورد استفاده قرار گرفته است. به منظور درک عمیق‌تر ریتم در کنار تحلیل و بررسی موردی عنصر یاد شده، در بخش‌هایی از این اثر، بطور ضمنی به برخی ابعاد شخصیتی و هنری استراوینسکی بعنوان آهنگساز- که بر نگاه وی به عنصر ریتم موثر است - پرداخته و به صورت دقیق‌تر تاثیر آن در باله پرستش بهار نسخه ۱۹۴۷ مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این مقاله سعی شده تا تصویری قابل درک از نحوه برخورد با محتوای اثر از زاویه‌ای معین ارائه گردد و با توجه به پیچیدگی‌های فراوان اثر، نکات مطرح شده در این راستا، تنها بخش بسیار کوچکی از مطالعه پارتیتور را شامل می‌شود که برای نزدیک شدن به اجرایی صحیح از این باله ضروری است.

واژه‌های کلیدی
ایگور استراوینسکی، باله پرستش بهار، پارتیتور، ریتم.

* تلفکس: ۶۶۴۱۲۹۲۰-۰۲۱، E-mail: sohrab.kashef@ut.ac.ir.

مقدمه

بُعد تکنیکی موسیقی ایگور استراوینسکی[۱] و ظرایف بسیار زیاد قطعات وی از لحاظ تکنیک آهنگسازی و نیز از نظر اجرایی، اگرچه در وهله‌ی اول نظرها را به خود معطوف می‌دارد، اما با تعمق بیشتر در آثار وی می‌توان به لایه‌های دیگری از موسیقی او دست یافت که درک پیچیدگی‌های فوق‌الذکر را آسان‌تر می‌کند. باله پرستش بهار[۲]، بعنوان یکی از مهم‌ترین آثار استراوینسکی نمونه‌ای بارز از این نظر است که در مورد آن تا به امروز پژوهش‌های بسیار صورت گرفته و با مطالعه‌ی بخشی از آنها این نکته برمی‌آید که بسته به زمینه تخصصی پژوهشگر، بیشتر تمرکز این تحقیقات بر نکات اجرایی، بررسی ساختاری، بررسی ظرایف آهنگسازی، پیشینه آهنگساز و یا آثار وی بوده است. اگرچه اثر مورد بحث به عنوان باله شناخته شده ولی اجرای کنسرتانت آن نیز در سراسر جهان همواره مورد استقبال گسترده قرار گرفته است. پیتر هیل[۳] در کتاب *استراوینسکی: پرستش بهار*، این موضوع را به فرم منسجم قطعه مرتبط دانسته و چنین آورده است:

"پرستش بهار از نظر فرم دارای ساختاری[۴] بسیار قوی است و فاصله بسیاری از یک فرم رها و یا ساختار اپیزودیک[۵] دارد. تا آنجا که می‌تواند به تنهایی و بدون هیچ برنامه[صحنه‌ای] به عنوان یک قطعه کنسرتی اجرا شود بی آنکه نیاز به ساخت سوییتی از بخش‌های برجسته آن باشد. زمانی که استراوینسکی در مورد قصد دیاگلف[۶] برای ایجاد برش‌هایی برای اجرای ۱۹۱۳ در لندن شنید عکس‌العمل شدیدی از خود نشان داد" (Hill, 2000, 142).

از نظر اجرایی، دستیابی به تفسیری با کیفیت بالا از یک پارتیتور[۷] ارکستری، پیش از هر چیز نیازمند مطالعه پارتیتور در سطوح مختلف بوده و اشراف به مندرجات پارتیتور در اولویت قرار دارد. ایجاد پل ارتباطی بین مندرجات پارتیتور و مطالعات جانبی در این زمینه، این امکان را در اختیار مفسر یا اجراکننده موسیقی قرار می‌دهد که علاوه بر نکات نوشته شده در پارتیتور به نکات نانوشته بسیاری نیز دست یابد و از آن در راستای رسیدن به اجرایی مطلوب استفاده کند. با مطالعه گسترده منابع موجود در کتابخانه‌ها و فضای مجازی، منبعی که از این منظر به موضوع ریتم در اجرای پارتیتور پرستش بهار پرداخته باشد، یافت نشد. لازم به ذکر است که به همین دلیل بخش قابل توجهی از نکات مطرح شده در این مقاله مستقیماً بر اساس پارتیتور اثر و حاصل تجربیات نگارنده از تمرینات آن با ارکسترهای مختلف است. با توجه به حجم بالای مثال‌ها، استفاده از پارتیتور اصلی در هنگام مطالعه مقاله پیشنهاد و از آوردن بسیاری از بخش‌های پارتیتور در مقاله خودداری می‌گردد.

پرستش بهار

باله پرستش بهار، یکی از آثار مهم ایگور استراوینسکی بوده که از جایگاه ویژه‌ای در ریپرتوار ارکسترهای حرفه‌ای در سراسر جهان برخوردار است. استراوینسکی، زبان و بیانی را در این اثر بکار گرفته است که تا آن زمان کسی نظیرش را ندیده و نشنیده بود، یک موسیقی قوی و شدید و بی‌ترحم سرشار از یک قدرت جنجالی و در عین حال ابتدایی و بدوی! (ناصری، ۱۳۷۹، ۲۶۷).

پیچیدگی‌های ساختاری و اجرایی این اثر در کنار مفاهیم موسیقایی عمیق آن، این باله را به اثری چالش برانگیز برای رهبران ارکستر و نوازندگان تبدیل کرده است. اگر چه استراوینسکی خود را مبشر "موسیقی آینده" نمی‌دانست، ولی امروزه با گذشت سال‌ها از خلق اثر می‌توان گفت باله پرستش بهار، اثری انقلابی و تاثیرگذار بر موسیقی در زمان خود و دوران بعد از آن است که از نظر ساختار و همچنین تکنیک نوازندگی مورد نیاز برای اجرای آن دارای پیچیدگی‌های بسیار بوده و همچنان از قطعات مهم ریپرتوار[۸] موسیقی ارکسترال به شمار می‌رود (استراوینسکی، ۱۹۷۵، ۲۷۰).

از نظر نگارنده، ردپای شیفتگی استراوینسکی به نواختن بداهه پیانو در کودکی و عدم علاقه‌اش به نواختن اتودها و تمرینات معمول این ساز، در کنار شیفتگی وی به کنترپوان، به نوعی در پارتیتور پرستش بهار متبلور شده، بطوریکه می‌توان ریشه ایده‌های موسیقایی که با خواص بداهه‌گونه با دقت بسیار با ارکستری بزرگ رنگ‌آمیزی شده‌اند و گاهی بطور غیرمنتظره‌ای نظم آنها دچار دگرگونی می‌گردد را نیز در همین موضوع دانست. جسارت مثال‌زدنی در آزمودن روش‌های نو در ارکستراسیون که در این اثر به چشم می‌خورد، آن را به نمونه‌ای با رنگ آمیزی‌های جدید در صدادهی ارکستر بدل کرده است که در دنیای موسیقی ارکسترال آن زمان قابل تصور نبود.

تحولات اجتماعی و صنعتی در آغاز سده بیستم و پیدایش کلان‌شهرها، بر ادراک انسان مدرن تاثیر بسیار داشت و مفاهیم زمان و مکان در این دوره متحول شده و معنایی جدید به خود گرفتند. تبلور این تغییرات در ریتم‌ها و اصوات آثار صحنه‌ای ایگور استراوینسکی از جمله باله پرنده آتشین و خصوصاً پرستش بهار قابل تامل است. استفاده خاص از موتیوها[۹] و متریال تماتیک[۱۰] نه در توالی یکدیگر، بلکه در ترکیبی موازی و بافتی پیچیده به مجموعه‌ای صوتی منجر می‌شود که با پیچیده شدن زندگی و پیدایش کلان‌شهرها در این زمان شباهت دارد و در زمان خود بدیع و بعدها راهگشای تغییراتی مهم در روند رشد آثار ارکسترال می‌باشد.

ریتم[۱۱] در باله پرستش بهار

در این باله بر خلاف آثار پیش از آن که به طور خاص مبتنی بر گسترش ملودیک و هارمونیک بودند و از آغاز پیدایش فرم

سونات تا دوران ملودی‌های غنی واگنر به بلوغی شگرف رسیده بودند، تاکیدی ویژه بر قدرت ریتم شده است. ارزش‌گذاری مجدد استراوینسکی بر عنصر ریتم در پرستش بهار، آن را به عاملی پیش‌برنده در بسته‌های طولانی در طول قطعه تبدیل کرده است. از این رو، تامل برعلت انتخاب الگوهای ریتمیک و مفهوم آنها، در کنار اجرای صحیح، از اهمیت بالایی در ارائه تفسیر[۱۲] مناسب از قطعه برخوردار است. "به اعتقاد تئودور آدورنو[۱۳] در قطعه پرستش بهار، رهایی ریتم در روند آهنگسازی از طریق چینش و پاشیدن، تکه تکه کردن، شکستن و همزمانی احیا شده و بدین ترتیب[عنصر ریتم] از تبدیل شدن به "نیروی مکانیکی شیطانی"[۱۴] محفوظ مانده است" (Woitas, 2010, 5).

شروع سولوی فاگوت در میزان‌های آغازین قطعه، از یک سو دارای ریتمی دقیق از نظر نوشتاری است و از سوی دیگر، به دلیل تغییرات بسیار در زمان کوتاه و فرمان روباتو با حالتی بداهه‌گونه به گوش مخاطب می‌رسد. این در حالی است که انتخاب فواصل ساده و تکرار آنها با نظمی که با دقت دچار دگرگونی می‌شود، در ترکیب با ریتم یاد شده، اصواتی بدوی و طبیعی را تداعی می‌کند. ملحق شدن سایر سازهای بادی به سولوی فاگوت، به گونه‌ای است که تعویض نت‌های آنها با ریتمی غیرهمزمان با فاگوت حالت بدوی‌گونه موسیقی را تقویت می‌کند. با توجه به توضیحات یادشده در رابطه با این قسمت، اگرچه سولوی فاگوت آزادانه به گوش می‌رسد، لیکن توجه به اجرای دقیق پلی ریتم‌ها در اضافه‌شدن سایر سازها اهمیت بسیار دارد (تصویر۱).

تنوع الگوهای ریتمیک در این اثر از یک سو و همزمانی تقسیمات ریتمیکی که تا آن زمان نامتعارف به شمار می‌رفتند، نهایتاً به بافتی پیچیده می‌انجامد که ضمن ایجاد حس شفافیت مورد نظر در دوران نئو کلاسیک، از نظر نحوه ایجاد، به نوعی "آشفتگی دارای نظم" منجر می‌شود. به عنوان مثال در شماره تمرین[۱۵] ۱۱ همیولای نوشته شده در ساز کنترباس و همیولای موجود در ساز هورن به نحوی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند که مکمل یکدیگر بوده، ضمن آنکه اتفاقی واریاسیونی و مشابه در بین سازهای فلوت پیکولو در جریان است و در عین حال این مجموعه، در کنار تقسیمات ۵ تایی در ساز فلوت و ترمپت، تقسیمات ۶ تایی درساز ابوا، کلارینت و گروه ویولا که البته از نظر صدادهی برجستگی کمتری نسبت به سایر بخش‌ها دارد، تقسیمات ۷ تایی در فلوت آلتو، ابواو کلارینت و نیز تقسیمات ۸ تایی در ساز کلارینت و ۱۰ تایی در ساز فلوت و نت‌های ممتد کنترباس‌ها و تریل‌های نامنظم قرار گرفته است. طبیعی است که چنین تقسیماتی در ارکستر نوازندگان را بویژه در تمرین اول با چالش‌هایی در آنسامبل روبرو خواهد کرد که لازم است در مرحله مطالعه پارتیتور بررسی شود (تصویر۲).

تصویر۲- پلی ریتم در میزان سوم از شماره تمرینی ۱۱.
مأخذ: (Stravinsky, 1997, Rehearsal Number: 11)

تصویر۱- سولوی فاگوت آغازگر اثر.
مأخذ: (Stravinsky, 1997, Rehearsal Number: 1)

چارلز فردیناند راموز[۱۶]، از معدود افراد مورد اعتماد و نزدیک به استراوینسکی، در توصیفی مفصل از اتاق کار ایگور استراوینسکی، آن را اتاقی با نظم ویژه و میز کاری دارای کلیه ابزار نوشتار، انواع جوهر و کاغذ، انواع ابزار برش و هر آنچه مورد نیاز آهنگساز است توصیف می‌کند و بر چیدمان و نظمی شفاف در اتاق و میز کار او تاکید دارد (Loeffler, 1994, 11-12).

به باور نگارنده، از توضیح فوق می‌توان استنباط کرد که نظم و دقت استراوینسکی، در پیشبرد اثر به ویژه از نظر ریتم نه تنها به مهارت وی در این کار بر می‌گردد، بلکه نشان از طراحی کاملاً دقیق و حساب شده دارد که شاید بتوان آن را، تا حدی مرتبط با روحیات و نظم ذاتی وی دانست که در پارتیتور اینگونه متبلور می‌شود. این باور با بررسی قطعات دیگر استراوینسکی قوت بیشتری می‌گیرد. با مثال‌های مشخص بیشتری از پارتیتور پرستش بهار که در ادامه ارائه می‌شود، ارتباطی که ذکر شد نمایان‌تر خواهد گردید.

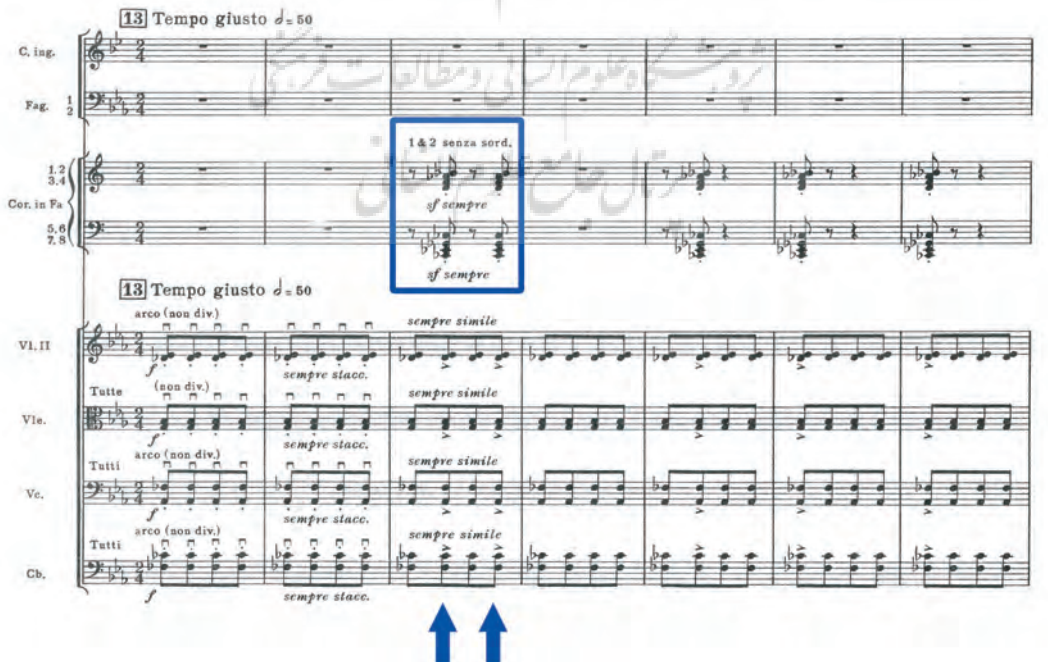
در شماره تمرین ۱۳، استراوینسکی در تضاد ریتمیک با آنچه در آغاز اثر شنیده شده، از چنگ‌های تکرارشونده استفاده کرده که به وسیله تاکیدهای غیرمنتظره و تقویت آکسان آنها به کمک آکوردهای نواخته شده توسط ۸ هورن، احساس پایداری و خصلت تکراری آنها را تضعیف نموده است. همچنین دینامیک پله‌ای که از طریق کم و زیاد کردن سازهای ارکستر به گوش می‌رسد، به تاثیرگذاری حرکت درونی چنگ‌ها در این بخش کمک شایانی می‌کند (تصویر۳).

از شماره تمرین ۱۳ تا ۳۲، عموماً پلی ریتم در بین سازها از احساس ثبات بیشتری نسبت به شماره‌های ۱ تا ۱۲ برخوردار است چراکه وزن‌های غیرهمگون، بطور همزمان در کنار یکدیگر قرار نگرفته‌اند (مانند ۶ تایی همزمان با هفت تایی). در مواردی نیز که تریوله‌ها در مقابل تقسیمات دوتایی و یا چهارتایی قرار می‌گیرند، به دلیل نحوه بکارگیری سازها و محدوده اجرایی آنها، به گونه‌ای برجسته می‌شوند که جدا از بخش همراهی به گوش می‌رسند. از این رو، ثبات این قسمت از نظر ریتمیک به جهت استفاده از این پلی ریتم دچار خدشه نمی‌شود. ملودی‌ای که در شماره تمرین ۲۵ توسط ساز هورن نواخته می‌شود، با استفاده از دیرندهای به‌کاررفته در بخش همراهی ساخته شده و جاری و روان به گوش رسیدن آن در تضاد با سلول‌های آشفته موسیقایی در بخش ناپایدار آغازین از لحاظ ریتم قرار می‌گیرد.

از شماره تمرین ۳۲ تا ۳۶، بار دیگر با اضافه‌شدن ریتم‌های متنوع همزمان با رویه‌ای افزایشی، نه تنها ناآرامی بخش آغازین مجدداً تداعی می‌گردد، بلکه بطور ضمنی زمینه برای ورود به قسمت مناسک جدایی (مراسم ربودن)[۱۷] فراهم می‌گردد. از نظر اجرایی، اینکه نوازندگان به دلیل پیچیدگی‌های ریتمیک ذکرشده و دشواری‌های آنسامبل، روند حرکتی مطرح شده را از نظر دور ندارند، بسیار حائز اهمیت است و این موضوع می‌بایست در کنار اجرای دقیق جزئیات اثر، همواره مورد توجه باشد. تنها بدین ترتیب می‌توان هیجان مورد نظر استراوینسکی که از نظر آهنگسازی با ظرافت طراحی شده را در اجرا نیز بازآفرینی نمود. تئودور آدورنو در کتاب خود تحت عنوان *فلسفه موسیقی مدرن* در رابطه با واریاسیون ریتمیک در این اثر چنین می‌گوید:

"ابتدایی‌ترین اصل واریاسیون ریتمیک- که اساس تکرار است- این است که موتیف به گونه‌ای ساخته شده باشد که اگر به طور ناگهانی باز ظاهر شود، تاکیدهای روی آکورد آنها روی نتی غیر از نتی که در ظهور اول موتیف قرار گرفته بود جای می‌گیرد (مثال: Jeu de Rapt)" (Adorno, 2003, 151).

در شماره تمرین ۳۷، الگویی که توسط گروه ویلن‌ها نواخته



تصویر۳- آکسان‌های غیرمنتظره در چنگ‌های تکرارشونده شماره تمرینی ۱۳.
مأخذ: (Stravinsky, 1997, Rehearsal Number: 13)

می‌شود، اگرچه در نگاه اول الگویی دو میزانی است، ولی با تعمق بیشتر در ساختار آن، این نکته برمی‌آید که در حقیقت الگویی دوضربی است که در میزانی سه ضربی تکرار می‌شود و دور آن پس از شش ضرب یا همان دو میزان، کامل می‌گردد. این موضوع در کنار سنکوپ‌های غیرمنتظره‌ای که توسط کوبه‌ای‌ها نواخته می‌شود و نیزنت‌های موجود در سازهای بادی که مانع از تثبیت میزان نمای ۹/۸ به لحاظ شنیداری می‌شوند از یک سو و کاراکتر صوتی ناشی از فرمان non div. و انتخاب دیرند دولاچنگ به جای چنگ در ویلن‌ها از سوی دیگر، به هیجان ریتمیک قوی منجر می‌شود که مورد نیاز صحنه در این قسمت از اثر است. با توجه به آنچه مطرح شد، اجرای دقیق، کنترل شده و بدون عجله ریتم‌ها در این بخش بسیار کلیدی است و احساس عجله موجود در این میزان‌ها از ساختار مطرح‌شده سرچشمه می‌گیرد و آجیتاتو[۱۹] اغراق شده می‌تواند بجای آنکه در خدمت ایده آهنگساز قرار گیرد، به آن لطمه وارد کند (تصویر۴).

در شماره تمرین ۴۳، تنوع الگوهای ریتمیک کاهش یافته و پلی‌ریتم ساده می‌شود تا آنجا که جز چنگ‌ها و ضربات بخش‌هایی از ارکستر، الگوی ریتمیک دیگری باقی نمی‌ماند و احساس هیجان ایجاد شده تا به این لحظه، تنها با تغییرات پیاپی میزان نما پیش گرفته می‌شود. از این رو این بخش، ضمن وضوح و شفافیت صوتی از نظر مجموعه صدای ارکستر، ناپایداری احساس ریتم را که حاصل تغییرات میزان‌نما است در بطن خود دارد.

شماره تمرین ۴۶، نمونه اغراق شده ویژگی ذکرشده در شماره تمرین ۴۳ می‌باشد. در این بخش، تقسیمات لنگ یا مختلط و دوقسمتی بودن ارکستر و تقابل آنهاست که موجب این حس اغراق است. این ناآرامی موسیقی، با ضربات غیرمنتظره متعدد به پیش می‌رود و با فشرده‌شدن این ضربات در طول زمان، در اوج تنش با ضرباتی که این بار فلوت پیکولو نیز به آن ملحق شده، پایان می‌یابد. همانطور که در مثال‌های فوق بررسی شد، روند گسترش و پیش‌روی ریتمیک موسیقی در قسمت‌های ذکرشده، به دقت حساب شده است و برای اجرایی منطقی از اثر، به نوعی مدیریت هیجان و تنش در تفسیر نیاز است.

شماره تمرین ۴۸ که بازگشت بهار را تداعی می‌کند، هرچند از نظر میزان نما دارای تغییر است، اما از نظر صدادهی، بسیار روان و پایدار به گوش می‌رسد. از شماره تمرین ۴۹ تا ۵۴، احساس ریتمیکی کاملاً پایدار القا می‌شود که با توضیح اجرایی سوستنوتو پزانته[۲۰] در مقابل اضطرابی که پیش از این در ریتم القا می‌شد، قرار می‌گیرد. این بخش از نظر روند تکامل اجرایی، با افزایش سازها و دینامیک، به صورت پله‌ای از یک سو و با فرمان پزانته[۲۱] که با افزایش حجم ارکستر دارای کششی افزایشی است از سوی دیگر، هیجانی رو به رشد را ایجاد می‌کند که با فرمان پوکو ریتاردندو[۲۲] قبل از شماره تمرینی ۵۴ به اوج می‌رسد.

در شماره تمرین ۵۴، ایده‌ای جسورانه توسط گروه فلوت‌ها نواخته می‌شود که در قبل و بعد از آن شنیده نمی‌شود. این فیگور ساده، بدون افت هیجان ایجاد شده‌ی پیش از آن، اتصال سریع دو بخش متفاوت قبل و بعد از خود به یکدیگر را میسر و تغییر ناگهانی تمپو را به خوبی به انجام می‌رساند. شماره تمرین ۵۴ و ۵۵، در واقع متشکل از دو پرداخت ریتمیک در هم تنیده است: مورد اول از دولاچنگ‌های زهی‌ها و بادی‌ها تشکیل شده که چون در زهی‌ها،

تصویر۴- تنش صوتی و احساس نا آرامی مستتر در شماره تمرینی ۳۷.
مأخذ: (Stravinsky, 1997, Rehearsal Number: 37)

تصویر۵- تغییر وضعیت هیجانی موسیقی و گذر به اتمسفری نا آرام در شماره تمرینی ۵۴.
مأخذ: (Stravinsky, 1997, Rehearsal Number: 54)

دولاچنگ‌ها دو به دو نتی یکسان را می‌نوازند، از این رو بیشتر مانند چنگ‌های ناآرام به گوش می‌رسند، و مورد دوم، ضربات کوبنده و غیرمنتظره تمام ارکستر با دیرند سیاه می‌باشد (تصویر ۵).

شماره تمرین ۱۰۴، با میزان‌های مختلط و تغییرات بسیار میزان نما از دل ۱۱ ضربه قوی بیرون می‌آید و در حقیقت خود منشاء ایده‌های ریتمیک می‌شود که بعدها در شماره تمرین ۱۴۲ با دگرگونی درنغمات و ارکستراسیون و تغییرات بیشتر ریتمیک و البته با مضمونی متفاوت گسترش یافته و نهایتاً در شماره تمرین ۱۷۱ و ۱۸۶ زمینه پایانی تاثیرگذار را فراهم می‌آورد. نکته قابل تامل اینست که استراوینسکی توانسته با وجود تمام پیچیدگی‌های یادشده در تمام طول اثر به وحدتی خارق‌العاده دست یابد که از نظر اجرایی نیز دارای اهمیتی ویژه است و سختی‌ها و پیچیدگی‌های اجرایی این قطعه از نظر ریتم نباید بر این موضوع سایه بیفکند. کل این بخش دارای پیچیدگی‌ها و ظرایف فراوانی است و نسبت به بخش اول از نظر ریتمیک، سرعت تغییرات و دگرگونی‌ها افزایش می‌یابد که پرداختن به همه جزییات آن در حوصله یک مقاله نیست. از این رو، جمع‌بندی مبحث ریتم در این اثر، با تمرکز بر بخش اول و مواردی که مورد بررسی قرار گرفت، انجام می‌پذیرد (تصویر ۶).

جمع‌بندی موضوع ریتم در بخش آغازین باله پرستش بهار

با نکاتی که مطرح شد و حجم بالای پیچیدگی‌های ریتمیک در هر ساز و دشواری‌های آنسامبلی و پلی ریتمیک یاد شده، بدیهی است که این باله از نظر اجرایی، اثری چالش برانگیز برای نوازندگان ارکستر باشد که اجرای دقیق آن، سطح بالای توانایی‌های نوازندگی را می‌طلبد. در کنار بررسی جزئیات ریتمیک در قسمت‌های مختلف، نگاهی کلی‌تر به بسته‌های موسیقایی این نکته را نمایان می‌کند که بلوک‌های[۲۳] طراحی شده توسط استراوینسکی در طول اثر حس هیجان، بی‌ثباتی ریتمیک و ثبات نسبی در آن را با معماری از پیش تعیین شده به گونه‌ای در کنار یکدیگر قرار می‌دهد که تنوع این بخش‌ها از نظر حرکت درونی ریتم و ارکستراسیون حفظ شده است. در کنار آن، نکته حائز اهمیت دیگر، دستیابی آهنگساز به وحدتی قوی در کنار تنوع مذکور است بطوریکه شنونده، سررشته شنیداری را از دست ندهد. از این رو تمرکز بر اجرای دقیق جزئیات ریتمیک در کنار فراهم‌آوردن کمان‌های بزرگ اجرایی است که در رسیدن به نتیجه صوتی مطلوب، تاثیر به سزایی خواهد داشت. بیان داستانی بربرگونه و ایجاد اتمسفری بدوی که داستان این باله طلب می‌کند، توسط ارکستری مدرن نیازمند چنین پیچیدگی‌های ریتمیک و پلی ریتم‌های سنجیده است که استراوینسکی بسیار حساب شده و با نظم و دقت ذاتی خود به خوبی به آن دست یافته است. به باور نگارنده، بی‌نظمی ظاهری اصوات که در واقع با نظمی ویژه ایجاد شده‌اند و نیز این حجم از محاسبات در قالب ساختاری منسجم در فرمی به ظاهر آزاد که به آن اشاره شد، نمی‌تواند اتفاقی باشد و تا حد زیادی با ویژگی‌های شخصیتی استراوینسکی و نظم و دقت ذاتی وی در ارتباط است. با توجه به اهمیت موارد فوق در درک اثر، بدیهی است که نوازندگان برای اجرای چنین اثری در کنار توانایی‌های فنی و اجرایی به تعمق در این نکات نیاز دارند.

نکاتی چند برای درک بهتر اثر

باله پرستش بهار، یکی از آثار پیچیده دنیای موسیقی ارکسترال به شمار می‌رود و بررسی ارکستراسیون چنین اثری به طور مفصل در حوصله این مقاله نبوده و به مقاله‌ای دیگر موکول می‌گردد. اما از آنجا که ارکستراسیون در بسیاری از میزان‌های پرستش بهار در خدمت تاثیرات ریتم قرارگرفته و به آن کمک می‌کند و نیز پلی ریتم‌های مورد استفاده در ارکستراسیون این اثر نقش مهمی بازی می‌کنند، مواردی اجمالاً در بخش ریتم مورد اشاره قرار گرفتند. در رابطه با سازبندی این باله، مختصراً در ادامه مواردی مطرح می‌شوند که از نظر نگارنده می‌تواند به درک بهتر موسیقی استراوینسکی کمک کند.

۱. استراوینسکی با استفاده از صداهای بسیار بم کنترفاگوت تا صدای زیر فلوت پیکولو در کنار سایر سازها و البته گاهی در محدوده‌های صوتی نه چندان متداول آنها، گستره‌ای وسیع

تصویر۶- تغییرات بسیار زیاد و غیر منتظره ریتمیک و زمینه سازی پایانی پر هیجان در شماره تمرینی ۱۷۱.
مأخذ: (Stravinsky, 1997, Rehearsal Number: 171)

از اصوات ارکستر را در اختیار گرفته و این کار را به گونه‌ای انجام داده که اصوات از وضوح کافی نیز برخوردارند. باید توجه داشت که کاراکتر اجرایی هر ساز در اجرا، علیرغم صدادهی شلوغ اثر، به خوبی به گوش می‌رسد و از این رو توجه به اجرای دقیق نکات مندرج در پارتیتور، از سوی تک تک نوازندگان مورد تاکید قرار می‌گیرد.

۲. استفاده استراوینسکی از سازهای گوناگون در محدوده‌های صوتی مختلف و نه چندان معمول آنها، در قسمت‌های مختلف باله پرستش بهار به طوری که در آن زمان رایج نبود، یکی از چالش‌های نوازندگان در اجرای این اثر بوده که اگرچه امروزه با گذشت سال‌ها و رشد سطح نوازندگی و تکامل سازها ساده‌تر از زمان پیدایش اثر شده ولی همچنان دارای سطح دشواری بالایی است. بعنوان مثال استفاده از ساز فاگوت برای اجرای سولو در آغاز اثر در محدوده‌ای زیر (تصویر۱).

اگر چه چالش‌هایی از این دست غالباً برای مجریان اثر از بعد تکنیکی مورد توجه است، اما باید در نظر داشت که قصد استراوینسکی از انتخاب چنین محدوده‌های نامعمول، فراتر از نوشتن اتود برای ارکستر بوده و دستیابی به نسخه اجرایی متناسب با محتوای این انتخاب نیازمند تعمق در مضامین و کلیت اثر است.

۳. با قدری تامل در تنوع رنگ‌آمیزی ارکستراستراوینسکی در قسمت‌های مختلف اثر به این نکته پی می‌بریم که عنصر ارکستراسیون، ابزاری موثر در ایجاد تنوع در این اثر پیچیده می‌باشد. به عقیده نگارنده، تضادهایی شدید و عامدانه مانند نت‌های کشیده و آرام از نظر تحرک ریتمیک در شماره تمرین۱۰ که توسط نوازندگان کنترباس و ویلنسل نواخته می‌شود، در تقابل با بافتی متشکل از سلول‌های موسیقایی کوچک که در روندی سریع و فشرده‌شونده به نوعی آشفتگی در سازهای بادی می‌رسد، نشان از جسارت در سازبندی و محاسبه‌ای دقیق برای دستیابی به اصوات ارکستری جدید دارد. اجرای دقیق ریتمیک در چنین قسمت‌هایی تاثیر بسیار در شفافیت مجموع صدای ارکستر دارد.

تعمقی بر دو اجرای پیشنهادی برای شنیدن

با توجه به اینکه پرستش بهار از آثار مهم در رپرتوار ارکستری به شمار می‌آید، طبیعی است که اجراهای بسیار زیادی از آن موجود باشد. پس از بررسی اجراهای در دسترس، از میان آنها دو اجرای زنده که ضبط صوتی و تصویری شده‌اند و دارای کیفیت و سطح بالایی هستند، پیشنهاد می‌گردند: یکی اجرای پرستش بهار استراوینسکی توسط ارکستر سمفونیک لندن[۲۴] به رهبری لئونارد برنشتاین[۲۵] در سال ۱۹۶۶ و دیگری اجرای این اثر توسط ارکستر سمفونیک بی بی سی[۲۶] در سال ۱۹۹۷ به رهبری پیر بولز.[۲۷]

در این اجراها، احترام به خواسته آهنگساز در اولین مواجهه جلب نظر می‌کند و هر دو از لحاظ پایبندی به مندرجات پارتیتور دقیق و به علائم استراوینسکی وفادار هستند. هر دو اجرا، کمان‌های بزرگ و به هم متصل اثر را در بسته‌های طولانی به دقت تفسیر کرده و نکات مثبت مشترک بسیاری دارند. در عین حال، هر یک از این اجراها دارای ویژگی‌های منحصر به فردی نیز می‌باشند که بررسی همه جزییات آنها از حوصله این مقاله خارج است و در ادامه به ذکر مواردی که برجسته‌تر هستند، بسنده خواهد شد.

در اجرای برنشتاین کلا پارته[۲۸] در آغاز اثر با ظرافت بسیار هدایت شده و در مقایسه با اجرای پیر بولز از دقت بالاتری در پلی ریتم‌ها در این قسمت نیز برخوردار است. این موضوع در حقیقت نتیجه دو نگاه متفاوت نسبت به میزان آزادی عمل ساز سولو و سایر سازهای همراهی‌کننده و نحوه هدایت آنها از نظر تکنیک رهبری ارکستر است.

در شماره تمرینی ۲، برنشتاین، نقطه اوج جمله را در سکوت‌های کرانگله می‌داند و بیانی منحصر به فرد و در عین حال قانع‌کننده را ارائه می‌کند و در مقابل از نگاه پیر بولز ساختاری یکنواخت‌تر در جمله‌ها مدنظر است. بطور کلی در تمام طول دو اجرا موارد مشابهی دیده می‌شود که نشان از دو دیدگاه متفاوت به مقوله جمله‌بندی دارد و آنچه در بین این موارد با اندکی اغماض قابل دسته‌بندی می‌باشد اینست که برنشتاین در اکثر میزان‌ها بیانی متنوع تر از سلول‌های کوچک‌تر را در کنار هم آورده و در نهایت همه آنها را در زیر یک کمان وحدت اجرایی می‌بخشد. ولی پیر بولز برای تکه‌های اجرایی طولانی اولویت قائل بوده و در زیر کمان‌های اجرایی طولانی به سلول‌های کوچک‌تر موسیقایی معنا می‌بخشد. شاید بتوان دقت بیشتر پلی‌ریتم‌ها در اجرای برنشتاین در آغاز اثر را به همین موضوع مرتبط دانست اگر چه این موضوع صددرصد قابل اثبات نیست.

در اجرای برنشتاین، اتصال بسته‌های موسیقایی از نظر اجرایی به خوبی انجام گرفته است وسولوها بیان و تفسیری منحصر به فرد دارند که بعضی ظرایف موجود در این اجرا در پارتیتور درج نشده است. به عنوان مثال دو میزان قبل از لتر ۴ دکرشندو بر روی نت سیاه که توسط کرانگله نواخته می‌شود و موج‌های دینامیکی بسیار ظریف در میزان بعد تفسیر شخصی اوست و توسط استراوینسکی نوشته نشده که البته بسیار قانع‌کننده به گوش می‌رسد و تناقضی با پارتیتور ندارد. مواردی از این دست در طول اجرا شنیده می‌شود که بدون خودنمایی در خدمت اثر قرار دارد و این اجرا را نسبت به بسیاری از اجراهای دیگر برجسته می‌نماید.

در اجرای پیر بولز در شماره تمرینی ۴، توجه به فرمان استاکاتو برای ساز ابوا و برجستگی آن بیشتر است که این امر احساس شادابی صوتی را ایجاد کرده است در صورتی که اجرای برنشتاین ورود ابوا را با بالانسی متفاوت در نظر گرفته و ورود کلارینت را بیشتر مورد توجه قرار داده است. نمونه‌های مشابه بسیاری را می‌توان در این اجراها یافت که مربوط به برداشت‌های مختلف مفسرین از نقش سازها در ترکیب با یکدیگر است که گاهاً به وضعیت‌های تعادلی صوتی متنوعی می‌انجامد. در ضمن اینگونه تفاوت‌های اجرایی می‌توانند بدون تناقض با مندرجات پارتیتور در خدمت بازآفرینی اثر در اجرا قرار گیرند. در شماره تمرینی ۹، ورود کلارینت و تک تک ورودهای پس از آن در هر دو اجرا با تاکید ویژه همراه است و شلوغی حاصله در لتر ۱۱ با دقت بسیار بالایی در پلی ریتم‌ها اداره شده است.

در شماره تمرینی ۳۷ تا ۴۸ پیر بولز با آرامش بیشتری نسبت به برنشتاین به جزییات اصوات پرداخته و به شفافیت در صدا دست یافته، حال آنکه برنشتاین در تمپویی که مقداری جزئی سریع‌تر

است، این بخش را اجرا و در تمام مدت آجیتاتو [۲۹] پر قدرت و پرتنش را جانمایه اجرا قرار داده است که اگر چه نوشته نشده ولی از محتوای این میزان‌ها بطور غیرمستقیم استنباط می‌گردد. نکته حائز اهمیت آن است که این مهم با مدیریت بسیار دقیق هیجان انجام گرفته و کاملاً در خدمت اثر است.

در شماره تمرینی ۴۹ تا ۵۴، پیر بولز تاکیدی خاص بر بالانس و نحوه در هم رفتن اصوات دارد و مجموعه صداهی ارکستر تحت رهبری او، در مقایسه با برنشتاین، درخشان‌تر و شفاف‌تر است. در همین قسمت، برنشتاین فرمان پزانته را با حرکتی سنگین اما پرکشش به عنوان یکی از اولویت‌های مهم خود قرار داده و تا حدودی حالت بدوی گونه موسیقی را در بخش‌های مختلف سازی هم بطور مجزا و هم در برآیند صدای کل ارکستر مورد تاکید قرار می‌دهد. در رابطه با برخی ویژگی‌های صوتی سازها و ترکیبات رنگ‌های صوتی، به سختی می‌توان اظهارنظر قطعی کرد چرا که فاصله زمانی قابل توجهی بین این دو اجرا وجود دارد و فناوری ضبط صدا در این زمان، تغییرات چشمگیری داشته است که طبعاً در بررسی این اجراها باید مورد توجه قرار گیرد.

نتیجه

نقش عنصر ریتم در پیشبرد قطعه پرستش بهار، نقشی کلیدی بوده و به دلیل پیچیدگی فراوان ریتمیک، درک این اثر در نگاه اول، چالشی بزرگ به نظر می‌رسد. از این رو، بخشی از ظرایف موجود در پارتیتور با استفاده از مثال‌هایی از این منظر مورد بررسی قرار گرفت. از سوی دیگر، ضمن توضیح در مورد نظم ذاتی استراوینسکی و تاثیر آن در عنصر ریتم در آثار وی به ویژه باله پرستش بهار با انتخاب موردی مثال‌هایی متناسب با این مهم از پارتیتور اثر نشان داده‌شد که با شناخت عمیق‌تر از ویژگی‌های فردی آهنگساز برخی دلایل نحوه عملکرد وی در پیشبرد قطعه روشن‌تر و درک اثر آسان‌تر می‌شود. در ضمن امکان دستیابی به تفسیری مناسب از قطعه تنها با تمرکز بر جزئیات تکنیکی ممکن نیست و نوعی نگاه عمیق‌تر به شخصیت استراوینسکی و شرایط اجتماعی در زمان او، برای درک بهتر موسیقی وی و دلایلش در انتخاب رویکرد وی در آهنگسازی می‌تواند در این راستا کمک‌کننده باشد. از این رو مطالعه پیشینه اثر و آهنگساز در کنار مطالعه جزییات تکنیکی برای دستیابی به تفسیری عمیق‌تر برای دانشجویان نوازندگی راهگشا خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

1 Igor Stravinsky.
2 Le Sacre du Printemps (The Rite of Spring).
3 Peter Hill.
4 Structure.
5 Episodic Structure.
6 Serge Diaghilev (مدیر و مشاور هنری تئاتر مارینسکی ۱۸۷۲ – ۱۹۲۹ م).
7 Partiture.
8 Repertoire.
9 Motive.
10 Thematic Material.
11 Rhythm.
12 Interpretation.
13 Theodor W. Adorno.
14 Maschinellen Dämonie.
15 Rehearsal Number.
16 Charles Ferdinand Ramuz.
17 Jeu du Rapt.
18 Time Signature.
19 Agitato.
20 Sostenuto e Pesante.
21 Pesante.
22 Poco Rit.
23 Block.
24 London Symphony Orchestra.
25 Leonard Bernstein.
26 BBC Symphony Orchestra.
27 Pierre Boulez.
28 Colla parte.
29 Agitato.

فهرست منابع

استراوینسکی، ایگور (۱۹۷۵)، زندگی من، ترجمه کیکاووس جهانداری، انتشارات خوارزمی، تهران.

ناصری، فریدون (۱۳۷۹)، *تاریخ موسیقی روس*، پژوهنده، تهران.

Adorno, Theodor W (2003), *Philosophy of Modern Music*, Continuum, London and New York.

Hill, Peter (2000), *Stravinsky: The Rite of Spring*, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom.

Loeffler, Peter (1994), *Die Geschichte vom Soldaten: L'Histoire du Soldat*, Springer, Basel AG.

Stravinsky, Igor (1997), *Le Sacre du Printemps Full orchestral score (Revised 1947)*, Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, London, UK.

Woitas, Monika (2010), Strawinsky Transformation des Urbanen, *ACT zeitschrift für music & performance*, (Bochum/München), Ausgabe 2010/1, P. 5.