

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

سهراب کاشف*

کارشناس ارشد رهبری ارکستر از کسر و اتوار 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 پارتيتور اثر و نیز با استفاده از تجربیات چندین ساله نگارنده در زمینه رهبری ارکستر، خصوصاً تجربه تمرینات این قطعه با ارکسترها م مختلف انجام پذیرفته است. تمرکز اصلی این مقاله، بریافتن عوامل موثر در پیچیدگی‌های ریتمیک این باله با استناد به شواهد موجود است و در این راستا، پارتيتور اثر به عنوان نزدیک‌ترین منبع به ذهن آهنگساز مورد استفاده قرار گرفته است. به منظور درک عمیق تر 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 دقیق تر 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 پارتيتور را شامل می‌شود که برای نزدیک شدن به اجرایی صحیح از این باله ضروری است.

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

مقدمه

بخش‌های برجسته آن باشد. زمانی که استراوینسکی در مورد قصد دیاگلف^۱ برای ایجاد برش‌هایی برای اجرای ۱۹۱۳ در لندن شنید عکس العمل شدیدی از خود نشان داد^۲ (Hill, 2000, 142). از نظر اجرایی، دستیابی به تفسیری با کیفیت بالا از یک پارتیتور^۳ ارکستری، پیش از هر چیز نیازمند مطالعه پارتیتور در سطوح مختلف بوده و اشراف به مندرجات پارتیتور و مطالعات جانبی در این زمینه، این ارتباطی بین مندرجات پارتیتور و مطالعات جانبه در این زمینه، این امکان را در اختیار مفسری اجرا کننده 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 گستردگی 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 ارکسترها 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.

بعد تکنیکی موسیقی ایگور استراوینسکی^۴ و ظرایف بسیار زیاد قطعات وی از لحاظ تکنیک آهنگسازی و نیاز 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 در پیچیدگی‌های فوق الذکر آسان ترمی کند. باله پرستش بهار، عنوان 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، پیشینه‌ی آهنگسازی و آثار وی بوده است. اگرچه اثر مورد بحث به عنوان باله شناخته شده ولی اجرای کنسرتانت آن نیز در سراسر جهان همواره مورد استقبال گستردگی قرار گرفته است. پیتر هیل^۵ 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^۶ بسیار قوی است و فاصله بسیاری از یک فرم رها و یا ساختار اپیزودیک^۷ دارد. تا آنجا که می‌تواند به تنها بی و بدون هیچ برنامه[صحنه‌ای]^۸ به عنوان یک قطعه کنسرتی اجرا شود بی آنکه نیاز به ساخت سویتی از

پرستش بهار

و گاهی بطور غیرمنتظره‌ای نظم آنها دچار دگرگونی می‌گردد رانیزدر همین موضوع دانست. جسارت مثال زدنی 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 کلان شهرها، برادران انسان مدرن تأثیر 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 تأمل است. استفاده خاص از موتیوها^۹ و متريال تماييك^{۱۰} نه در توالی یکدیگر، بلکه در ترکیبی موازی و بافتی پیچیده به مجموعه‌ای صوتی منجر می‌شود که با پیچیده شدن زندگی و پیدایش کلان شهرها در این زمان شباهت دارد و در زمان خود بدیع و بعدها راهگشای تغییراتی مهم در روند رشد آثار ارکسترال می‌باشد.

ریتم "در باله پرستش بهار

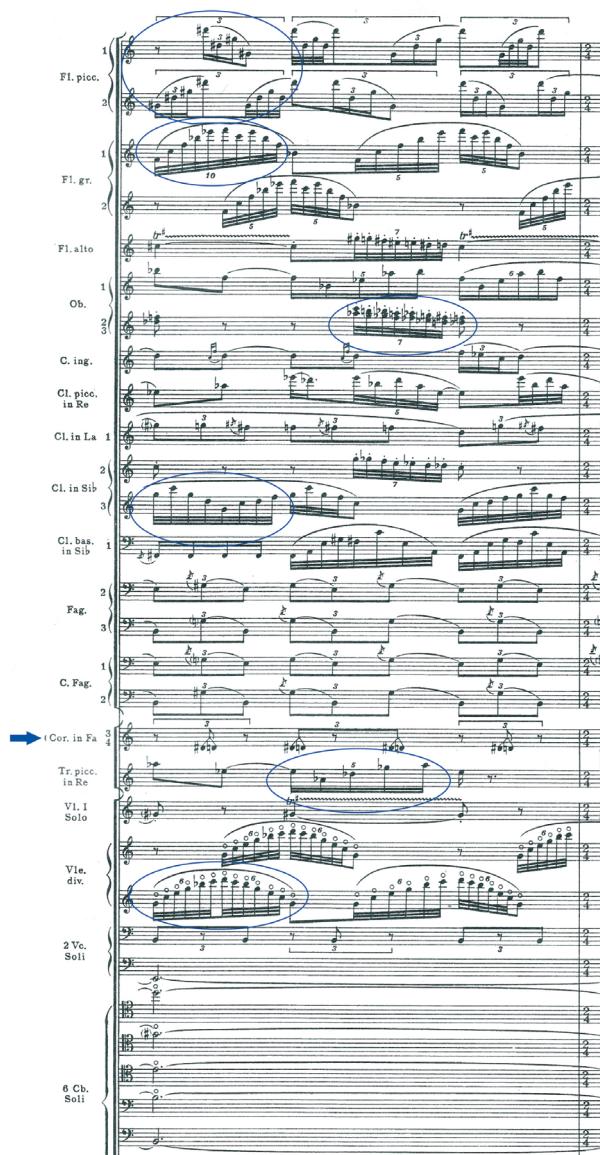
در این باله برخلاف آثار پیش از آن که به طور خاص مبتنی بر گسترش ملودیک و هارمونیک بودند و از آغاز پیدایش فرم

باله پرستش بهار، یکی از آثار مهم ایگور استراوینسکی بوده که از جایگاه ویژه‌ای در رپرتوار ارکسترها حرفاً 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 بدبوی! (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. اگرچه 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 رپرتوار^{۱۱} موسیقی ارکسترال به شمار می‌رود (استراوینسکی، ۱۹۷۵، ۱۹۷۰، ۲۷۰).

از نظر نگارنده، ردپای شیفتگی استراوینسکی به نواختن بداهه پیانو در کودکی و عدم علاقه‌اش به نواختن آنودها و تمرینات معمول این ساز، در کنار شیفتگی وی به کنترپوان، به نوعی در پارتیتور پرستش بهار متبلور شده، بطوريکه می‌توان ریشه ایده‌های موسیقایی که با خواص بداهه‌گونه با دقت بسیار با ارکستری بزرگ رنگ آمیزی شده‌اند

ممتد کنترباس‌ها و تریل‌های نامنظم قرار گرفته است. طبیعی است که چنین تقسیماتی در اکسترناوزندگان را بویژه در تمرین اول با چالش‌هایی در آسمابل روبرو خواهد کرد که لازم است در مرحله مطالعه پارتیتور بررسی شود (تصویر ۲).



تصویر ۲- پلی ریتم در میزان سوم از شماره تمرینی ۱۱.
(Stravinsky, 1997, Rehearsal Number: 11)

مأخذ: (Stravinsky, 1997, Rehearsal Number: 11)

سونات تا دوران ملودی‌های غنی واگر 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 درسته‌های طولانی در طول قطعه تبدیل کرده است. از این‌رو، تأمل بر علت انتخاب الگوهای ریتمیک و مفهوم آنها، در کنار اجرای صحیح، از اهمیت بالای در راهه تفسیر^۳ مناسب از قطعه برخوردار است. ”به اعتقاد تئودور آدورنو^۴ 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]^۵ از تبدیل شدن به ”نیروی مکانیکی شیطانی“^۶ 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 بدوي 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 بدوي‌گونه موسیقی را تقویت می‌کند. با توجه به توضیحات یادشده در ابسطه با این قسمت، اگرچه سولوی فاگوت آزادانه به گوش می‌رسد، لیکن توجه به اجرای دقیق پلی ریتم‌ها در اضافه شدن سایر سازها اهمیت بسیار دارد (تصویر ۱).

تنوع الگوهای ریتمیک در این اثرازیک 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^۷ منجر می‌شود. به عنوان مثال در شماره تمرین ۱۱ همیولای نوشته شده در ساز کنترباس و همیولای موجود در سازهای هورن به نحوی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند که مکمل یکدیگر بوده، ضمن آنکه اتفاقی واریاسیونی و مشابه درین 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 در ساز ابوا، کلارینت و گروه ویولا که البته از نظر صداده‌ی برجستگی کمتری نسبت به سایر بخش‌ها دارد، تقسیمات ۷ تایی در فلوت آلت‌تو، ابوا کلارینت و نیز تقسیمات ۸ تایی در ساز کلارینت و ۱۰ تایی در ساز فلوت و نت‌های

تصویر ۱- سولوی فاگوت آغازگر اثر.
(Stravinsky, 1997, Rehearsal Number: 1)

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 تمرين ۲۵ توسط سازهورون نواخته می‌شود، با استفاده از دیرنهای به کارفته 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 تمرين ۳۶ تا ۳۲، بار دیگر با اضافه شدن ریتم‌های متنوع همزمان با رویه‌ای افزایشی، نه تنها نارامی بخش آغازین مجددًا تداعی می‌گردد، بلکه بطور ضمنی زمینه برای ورود به قسمت مناسک جدایی (مراسم ربودن^{۱۷}) فراهم می‌گردد. از نظر اجرایی، اینکه نوازندهان 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 کتاب اجرای دقیق جزئیات اثر، همواره مورد توجه باشد. تنها بدین ترتیب می‌توان هیجان موردنظر استراوینسکی که از نظر آهنگسازی با ظرافت طراحی شده را در اجرای نیز بازآفرینی نمود. تئودور آدورنو در کتاب خود تحت عنوان *فلسفه موسیقی مدرن* در رابطه با واریاسیون ریتمیک در این اثر چنین می‌گوید:

”ابتدا ای ترین 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 تمرين ۳۷، الگویی که توسط گروه ویلن‌ها نواخته

چارلز فردیناند راموز^{۱۸}، از معدود افراد مورد اعتماد و نزدیک به استراوینسکی، در توصیفی مفصل از اتفاق کار ایگور استراوینسکی، آن را تافقی 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 اتفاق 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 کامل‌آدیق و حساب شده دارد که شاید بتوان آن را، تا حدی مرتبط با روحیات و نظم ذاتی وی دانست که در پارتیتور این گونه 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 نمایان تر خواهد گردید.

در شماره تمرين 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 پلای که از طریق کم و زیاد کردن سازهای ارکستر به گوش می‌رسد، به تاثیرگذاری حرکت درونی چنگ‌ها در این بخش کمک شایانی می‌کند (تصویر ۳).

از شماره تمرين ۱۳ تا ۳۲، عموماً پلای ریتم در بین سازها از احساس ثبات بیشتری نسبت به شماره‌های ۱ تا ۱۲ بخوددار است چراکه وزن‌های غیرهمگون، بطور همزمان در کنار یکدیگر قرار نگرفته‌اند (مانند ۶ تابی همزمان با هفت تابی). در مواردی نیز که تریوله‌ها در مقابل تقسیمات دوتابی و یا چهارتابی قرار می‌گیرند،

تصویر ۳- آکسان‌های غیرمنتظره در چنگ‌های تکرارشونده شماره تمرينی ۱۳.
مأخذ: (Stravinsky, 1997, Rehearsal Number 13)

است. این نازاری موسیقی، با ضربات غیرمنتظره متعدد به پیش می‌رود و با فشرده شدن 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 ذکر شده، به دقت حساب شده است و برای اجرای منطقی از اثر، به نوعی مدیریت هیجان و تنش در تفسیر نیاز است.

شماره تمرين ۴۸ که بازگشت بهار را تداعی می‌کند، هرچند از نظر میزان نما دارای تغییر است، اما از نظر صداده، بسیار روان و پایدار به گوش می‌رسد. از شماره تمرين ۴۹ تا ۵۴، احساس ریتمیکی کاملاً پایدار القا می‌شود که با توضیح اجرایی سوستنتو پژانته^{۲۰} در مقابل اضطراری 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 ریتارданدو^{۲۲} قبل از شماره تمرينی ۵۴ به اوج می‌رسد.

در شماره تمرين 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 تمرين ۵۴ و ۵۵، در واقع مشکل از دو پرداخت ریتمیک در هم تنیده است: مورد اول از دلاچنگ‌های زهی‌ها و بادی‌ها تشکیل شده که چون در زهی‌ها،

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 تشبیت میزان نمای^{۲۳} به لحاظ شنیداری می‌شوند از یک سو و کاراکتر صوتی ناشی از فرمان non div. و انتخاب دیرند دلاچنگ به جای چنگ درویلن‌ها از سوی دیگر، به هیجان ریتمیک قوی منجر می‌شود که مورد نیاز صحنه در این قسمت از اثراست. 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 مطرح شده سرجشمه می‌گیرد و آجیتانو^{۲۴} اغراق شده می‌تواند بجای آنکه در خدمت ایده آهنگساز قرار گیرد، به آن لطمہ وارد کند (تصویر ۴).

در شماره تمرين ۴۳، تنوع الگوهای ریتمیک کاهاش 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، نایابی‌داری احساس ریتم را که حاصل تغییرات میزان نما است در بطن خود دارد.

شماره تمرين ۴۶، نمونه اغراق شده و بیزگی ذکر شده در شماره تمرين ۴۳ می‌باشد. در این بخش، تقسیمات لگ‌یا مختلط و دو قسمتی بودن ارکستر و تقابله آنهاست که موجب این حسن اغراق

تصویر ۴- تنش صوتی و احساس نازاری مستر در شماره تمرينی ۳۷.
ماخذ: (Stravinsky, 1997, Rehearsal Number: 37)

تصویر ۵- تغییر وضعیت هیجانی موسیقی و گذر به اتمسفری نازارم در شماره تمرينی ۵۴.
ماخذ: (Stravinsky, 1997, Rehearsal Number: 54)

است. در کنار آن، نکته حائز اهمیت دیگر، دستیابی آهنگساز به وحدتی قوی در کنارت نوع مذکور است بطوریکه شنونده، سرنشته شنیداری را از دست ندهد. از این رو تمرکز بر اجرای دقیق جزئیات ریتمیک در کنار فراهم آوردن کمان‌های بزرگ اجرایی است که در رسیدن به نتیجه صوتی مطلوب، تاثیر به سزاپی خواهد داشت. بیان داستانی بربگونه و ایجاد اتمسفری بدوفی 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 ظاهري اصوات که در واقع با نظمی ویژه ایجاد شده‌اند و نیز این حجم از محاسبات در قالب ساختاري 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 شماره رود و برسی ارکستراسیون چنین اثری به طور مفصل در حوصله این مقاله نبوده و به مقامهای دیگر موكول می‌گردد. اما از آنجا که ارکستراسیون در بسیاری از میزان‌های پرستش بهار در خدمت تأثیرات 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 ابطه 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 صدای بسیار بم کنترفاگوت تا صدای زیرفلوت پیکولو در کنار سایر سازها و البته گاهی در محدوده‌های صوتی نه چندان متداول آنها، گسترهای وسیع

دولاجنگ‌ها 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 مختلف و تغییرات بسیار میزان نما از دل ۱۱ ضربه قوی بیرون می‌آید و در حقیقت خود منشاء ایدهای ریتمیک می‌شود که بعداً در شماره تمرین ۱۴۲ با دگرگونی در نغمات و ارکستراسیون و تغییرات بیشتر ریتمیک و البته با مضمونی متفاوت گسترش یافته و نهایتاً در شماره تمرین ۱۷۱ و ۱۸۶ زمینه پایانی تأثیرگذار را فراهم می‌آورد. نکته قابل تأمل اینست که استراوینسکی توانسته با وجود تمام پیچیدگی‌های یاد شده در تمام طول اثر به وحدتی خارق العاده دست یابد که از نظر اجرایی نیز دارای اهمیتی ویژه است و سختی‌ها و پیچیدگی‌های اجرایی این قطعه از نظر ریتم نباید براین 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 جزیئات آن در حوصله یک مقاله نیست. از این رو، جمع‌بندی مبحث ریتم در حوصله قرار گرفت، انجام می‌پذیرد (تصویر ۶).

جمع‌بندی موضوع ریتم در بخش آغازین باله پرستش بهار

بانکاتی که مطرح شد و حجم بالای پیچیدگی‌های ریتمیک در هرساز و دشواری‌های آنسامبلی و پلی ریتمیک یاد شده، بدیهی است که این باله از نظر اجرایی، اثری چالش برانگیز برای نوازندگان است که اجرای دقیق آن، سطح بالای توانایی‌های نوازندگی را می‌طلبد. در کنار بررسی جزئیات ریتمیک در قسمت‌های مختلف، نگاهی کلی تر به بسته‌های موسیقایی این نکته را نمایان می‌کند که بلوک‌های^{۳۳} طراحی شده توسط استراوینسکی در طول اثر حس هیجان، بی‌ثباتی ریتمیک و ثبات نسبی در آن را با عماری از پیش تعیین شده به گونه‌ای در کنار یکدیگر قرار می‌دهد که هم‌توانی بخش‌ها از نظر حرکت درونی ریتم و ارکستراسیون حفظ شده

تصویر ۶- تغییرات بسیار زیاد و غیرمنتظره ریتمیک و زمینه سازی پایانی پر هیجان در شماره تمرینی ۱۷۱.
مأخذ: (Stravinsky, 1997, Rehearsal Number: 171)

که بررسی همه جزیيات آنها از حوصله این مقاله خارج است و در ادامه به ذکر مواردی که برجسته‌تر هستند، بسنده خواهد شد.

در اجرای برنشتاین کلا پارتیه^{۲۸} در آغاز اثر با ظرافت بسیار هدایت شده و در مقایسه با اجرای پیربولزا دقت بالاتری در پلی‌ریتم‌ها در این قسمت نیز برخودار است. این موضوع در حقیقت نتیجه دو نگاه متفاوت نسبت به میزان آزادی عمل ساز سلو و سایر سازهای همراهی‌کننده و نحوه هدایت آنها از نظر تکنیک رهبری ارکستر است.

در شماره تمرينی ۲، برنشتاین، نقطه اوج جمله رادر سکوت های کرانگله می‌داند و بیانی منحصر به فرد و در عین حال قانع‌کننده رالائنه می‌کند و در مقابل از نگاه پیربولزا ساختاری یکنواخت‌تر در جمله‌ها مدنظر است. بطور کلی در تمام طول دو اجراموارد مشابهی دیده می‌شود که نشان از دودیدگاه متفاوت به مقوله جمله‌بندی دارد و آنچه در بین این موارد بالندکی اغماس قابل دسته‌بندی می‌باشد اینست که برنشتاین در اکثر میزان‌ها بیانی متنوع تراز سلول‌های کوچک‌تر را در کنار هم آورده و در نهایت همه آنها را در زیریک کمان وحدت اجرایی می‌بخشد. ولی پیربولز 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 اگرچه این موضوع صدرصد قابل اثبات نیست.

در اجرای برنشتاین، اتصال بسته‌های موسیقایی از نظر اجرایی به خوبی انجام گرفته است و سولوها بیان و تفسیری منحصر به فرد دارند که بعضی ظرافت موجود در این اجراد را پریتور درج نشده است. به عنوان مثال دو میزان دو و میزان چهار قبل از لتر^{۲۹} دکرشند و بروی نت سیاه که توسط کرانگله نواخته می‌شود و موج‌های دینامیکی بسیار طریف در میزان بعد تفسیر شخصی اوست و توسط استراوینسکی نوشته نشده که البته بسیار قانع‌کننده به گوش می‌رسد و تناظری با پریتور ندارد. مواردی از این دست در طول اجرا شنیده می‌شود که بدون خودنمایی در خدمت اثر قرار دارد و این اجرا نسبت به بسیاری از اجراهای دیگر برجسته می‌نماید.

در اجرای پیربولز در شماره تمرينی ۴، توجه به فرمان استاکاتو برای سازابو و برجستگی آن بیشتر است که این امر احساس شادابی صوتی را ایجاد کرده است در صورتی که اجرای برنشتاین ورود ابوا را با بالائی متفاوت در نظر گرفته و ورود کلارینت را بیشتر مورد توجه قرار داده است. نمونه‌های مشابه بسیاری را می‌توان در این اجراهای یافت که مربوط به برداشت‌های مختلف مفسرین از نقش سازها در ترتیب با یکدیگر است که گاه‌آبه وضعیت‌های تعادلی صوتی متنوعی می‌انجامد. در ضمن اینگونه تفاوت‌های اجرایی می‌توانند بدون تناقض با مندرجات پریتور در خدمت بازآفرینی اثر در اجراء قرار گیرند. در شماره تمرينی ۹، ورود کلارینت و تک تک ورودهای پس از آن در هر دو اجرا با تأکید ویژه همراه است و شلوعی حاصله در لتر ۱۱ با دقت بسیار بالائی در پلی‌ریتم‌ها اداره شده است.

در شماره تمرينی ۳۷ تا ۴۸ پیربولز با آرامش بیشتری نسبت به برنشتاین به جزیيات اصوات پرداخته و به شفافیت در صدادست یافته، حال آنکه برنشتاین در تمپویی که مقداری جزئی سریع تر

از اصوات ارکستر را در اختیار گرفته و این کار را به گونه‌ای انجام داده که اصوات ازوضوح 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 روتوجه به اجرای دقیق نکات مندرج در پاریتور، از سوی تک تک نوازنده‌گان 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 نوازنده‌گان در اجرای این اثر بوده که آگرچه امروزه با گذشت سال‌ها و رشد سطح نوازنده‌گی و تکامل سازها ساده‌تر از زمان پیدایش اثر شده ولی همچنان دارای سطح دشواری بالایی است. بعنوان مثال استفاده از ساز فاگوت برای اجرای سولودر آغاز از در محدوده‌ای زیر (تصویر ۱).

اگرچه چالش‌هایی از این دست غالبًا 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 تأمل در تنوع رنگ آمیزی ارکستر استراوینسکی 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 تمرينی ۱۰ که توسط نوازنده‌گان کترباس 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 سازیندی و محسنه‌ای دقیق برای دستیابی به اصوات ارکستری جدید دارد. اجرای دقیق ریتمیک در چنین قسمت‌هایی تاثیر بسیار در شفافیت مجموع صدای ارکستر دارد.

تعمقی بردو اجرای پیشنهادی برای شنیدن

با توجه به اینکه پرستش بهار از آثار مهم در ریتور 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 می‌گردد: یکی اجرای پرستش بهار استراوینسکی توسط ارکستر سمفونیک لندن^{۳۰} به رهبری لئونارد برنشتاین^{۳۱} در سال ۱۹۶۶ و دیگری اجرای این اثر توسط ارکستر سمفونیک بی سی^{۳۲} در سال ۱۹۷۷ به رهبری پیربولز.^{۳۳}

در این اجراهای، احترام به خواسته آهنگساز در اولین مواجهه جلب نظر می‌کند و هر دواز لحظه پاییندی به مندرجات پاریتور 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 اجراهای دارای ویژگی‌های منحصر به فردی نیز می‌باشد

قسمت، برنشتاین فرمان پزانته را با حرکتی سنگین اما پرکشش به عنوان یکی از اولویت‌های مهم خود قرار داده و تا حدودی حالت بدی گونه موسیقی را در بخش‌های مختلف سازی هم بطور مجزا و هم در برآیند صدای کل ارکستر مورد تاکید قرار می‌دهد. در ابتداء با برخی ویژگی‌های صوتی سازها و ترکیبات رنگ‌های صوتی، به سختی می‌توان اظهار نظر 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 اجراهای باید مورد توجه قرار گیرد.

است، این بخش را اجرا و در تمام مدت آجیاتو^{۲۹} پرقدرت و پرتنش را جانمایه اجرا قرار داده است که اگرچه نوشته نشده ولی از محتواهای این میزان‌ها بطور غیرمستقیم استنباط می‌گردد. نکته حائز اهمیت آن است که این مهم با مدیریت بسیار دقیق هیجان انجم گرفته و کاملاً در خدمت اثر است.

در شماره تمرینی ۴۹ تا ۵۴، پیربولز تاکیدی خاص بر بالنس و نحوه در هم رفتن اصوات دارد و مجموعه صداده‌ی ارکستر تحت رهبری او، در مقایسه با برنشتاین، در خشان ترو شفافتر است. در همین

نتیجه

نحوه عملکرد وی در پیشبرد قطعه روشن تر و درک اثر آسان تر 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 عمیق تر برای دانشجویان نوازندگی راهگشا خواهد بود.

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 موردي مثال‌هایی متناسب با این مهم از پارتیتور اثرنشان داده شد که با شناخت عمیق تراز ویژگی‌های فردی آهنگساز برخی دلایل

پی‌نوشت‌ها

- 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.

- 1 Igor Stravinsky.
- 2 Le Sacre du Printemps (The Rite of Spring).
- 3 Peter Hill.
- 4 Structure.
- 5 Episodic Structure.
- 6 Serge Diaghilev (۱۸۷۲ – ۱۹۲۹ م). مدیر و مشاور هنری تئاتر مارینسکی.
- 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.