

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 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 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 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: ۰۰۲۱-۶۶۴۱۲۹۲۰، E-mail: sohrab.kashef@ut.ac.ir

مقدمه

بخش‌های برجسته آن باشد. زمانی که استراوینسکی در مورد قصد دی‌گلف^۶ برای ایجاد برش‌هایی برای اجرای ۱۹۱۳ در لندن شنید عکس‌العمل شدیدی از خود نشان داد^۷ (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.

بعد 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 آهنگسازی 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 بی‌آنکه نیاز به ساخت سوپیتی از

پرستش بهار

و گاهی بطور غیرمنتظره‌ای نظم آنها دچار دگرگونی می‌گردد را نیز در همین موضوع دانست. جسارت مثال زدن در آزمون روش‌های نو در ارکستراسیون که در این اثر به چشم می‌خورد، آن را به نمونه‌ای با رنگ آمیزی‌های جدید در صداهای 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، برداراک 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^۸ و متریال تماتیک^۹ 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 "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 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. اگرچه استراوینسکی خود را می‌شهر "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^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

متند کنترباس ها و تریل های نامنظم قرار گرفته است. طبیعی است که چنین تقسیماتی در ارکستر نوازندگان را بویژه در تمرین اول با چالش هایی در آنسامبل 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
مأخذ: (Stravinsky, 1997, Rehearsal Number: 11)

سونات تا دوران ملودی های غنی واگنر به بلوغی شگرف رسیده بودند، تاکیدی ویژه بر قدرت ریتم شده است. ارزش گذاری مجدد استراوینسکی بر عنصر ریتم در پرستش بهار، آن را به عاملی پیش برنده در بسته های طولانی در طول قطعه تبدیل کرده است. از این رو، تامل بر علت 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" (Woitats, 2010, 5).

شروع سولوی فاگوت در میزان های 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 بداهه گونه به گوش مخاطب می رسد. این در حالی است که انتخاب فواصل ساده و تکرار آنها با نظمی که با دقت دچار دگرگونی می شود، در ترکیب با ریتم یاد شده، اصواتی بدوی و طبیعی را تداعی می کند. ملحق شدن سایر سازهای بادی به سولوی فاگوت، به گونه ای است که تعویض نت های آنها با ریتمی غیرهمزمان با فاگوت حالت بدوی گونه موسیقی را تقویت می کند. با توجه به توضیحات یاد شده در رابطه با این قسمت، اگرچه سولوی فاگوت آزادانه به گوش می رسد، لیکن توجه به اجرای دقیق پلی ریتم ها در اضافه شدن سایر سازها اهمیت بسیار دارد (تصویر ۱).

تنوع الگوهای ریتمیک در این اثر از یک سو و همزمانی تقسیمات ریتمیکی که تا آن زمان نامتعارف به شمار می رفتند، نهایتاً به بافتی پیچیده می انجامد که ضمن ایجاد حس شفافیت مورد نظر در دوران نئو کلاسیک، از نظر نحوه ایجاد، به نوعی "آشفتگی" دارای نظم^{۱۵} منجر می شود. به عنوان مثال در شماره تمرین ۱۱^{۱۶} همیولای نوشته شده در ساز کنترباس و همیولای موجود در ساز هورن به نحوی در کنار یکدیگر قرار گرفته اند 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 در ساز ابوا، کلارینت و گروه ویولا که البته از نظر صدادهی برجستگی کمتری نسبت به سایر بخش ها دارد، تقسیمات ۷ تایی در فلوت آلتو، ابوا و کلارینت و نیز تقسیمات ۸ تایی در ساز کلارینت و ۱۰ تایی در ساز فلوت و نت های

تصویر ۱- سولوی فاگوت آغاز اثر.
مأخذ: (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 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 اضافه شدن ریتم‌های متنوع همزمان با رویه‌ای افزایشی، نه تنها نآرامی 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، تأکیدهای 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

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 تأکید 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 تأکیدهای 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 تأثیرگذاری حرکت درونی چنگ‌ها در این بخش کمک شایانی می‌کند (تصویر ۳).

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،

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

است. این ناآرامی 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 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 پزانتته^{۲۰} در مقابل اضطرابی که پیش از این در ریتم القا می‌شد، قرار می‌گیرد. این بخش از نظرونند تکامل اجرایی، با افزایش سازها و دینامیک، به صورت پله‌ای از یک سو و با فرمان پزانتته^{۲۱} که با افزایش حجم ارکستر دارای کششی افزایشی است از سوی دیگر، هیجانی رو به رشد را ایجاد می‌کند که با فرمان پوکوریتارداندو^{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 تمپورا 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،

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 نیز نت‌های موجود در سازهای بادی که مانع از تثبیت میزان نمای^{۱۸} 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 مطرح شده سرچشمه می‌گیرد و آجیتاتو^{۱۹} اغراق شده می‌تواند بجای آنکه در خدمت ایده آهنگساز قرار گیرد، به آن لطمه وارد کند (تصویر ۴). 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 میزان نما است در بطن خود دارد.

شماره تمرین ۴۶، نمونه اغراق شده ویژگی ذکر شده در شماره تمرین ۴۳ می‌باشد. در این بخش، تقسیمات لنگ یا مختلط و دو قسمتی بودن ارکستر و تقابل آنهاست که موجب این حس اغراق

تصویر ۴- تنش صوتی و احساس ناآرامی مستتر در شماره تمرینی ۳۷.
مأخذ: (Stravinsky, 1997, Rehearsal Number: 37)

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

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 فراهم آوردن کمان‌های بزرگ اجرایی است که در رسیدن به نتیجه صوتی مطلوب، تاثیر به سزایی خواهد داشت. بیان داستانی بربگونه 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 موقوف می‌گردد. اما از آنجا که ارکستراسیون در بسیاری از میزان‌های پرستش بهار در خدمت تاثیرات ریتم قرار گرفته 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 بيم کنترل‌گوت تا صدای زیرفلوت پیکولو در کنار سایر سازها و البته گاهی در محدوده‌های صوتی نه چندان متداول آنها، گستره‌ای وسیع

دولانچنگ‌ها دو به دو نتنی 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 برای 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 جزئیات 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 آسامبلی 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

تصویر ۶- تغییرات بسیار زیاد و غیر منتظره ریتمیک و زمینه سازی پایانی بر هیجان در شماره تمرین ۱۷۱. مأخذ: (Stravinsky, 1997, Rehearsal Number: 171)

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

در اجرای برنشتاین کلا پارتته^{۲۸} در آغاز اثر با ظرافت بسیار هدایت شده و در مقایسه با اجرای پیربولز از دقت بالاتری در پلی ریتم ها در این قسمت نیز برخوردار است. این موضوع در حقیقت نتیجه دو نگاه متفاوت نسبت به میزان آزادی عمل ساز سولو و سایر سازهای همراهی کننده و نحوه هدایت آنها از نظر تکنیک رهبری ارکستر است. در شماره تمرینی ۲، برنشتاین، نقطه اوج جمله را در سکوت های کرانگله می داند و بیانی منحصر به فرد و در عین حال قانع کننده را ارائه می کند و در مقابل از نگاه پیربولز ساختاری یکنواخت تر در جمله ها مدنظر است. بطور کلی در تمام طول دو اجرا موارد مشابهی دیده می شود که نشان از دو دیدگاه متفاوت به مقوله جمله بندی دارد و آنچه در بین این موارد با اندکی اغماض قابل دسته بندی می باشد اینست که برنشتاین در اکثر میزان ها بیانی متنوع تراز سلول های کوچک تر را در کنار هم آورده و در نهایت همه آنها را در زیر یک کمان وحدت اجرایی می بخشد. ولی پیربولز برای تکه های اجرایی طولانی اولویت قائل بوده و در زیر کمان های اجرایی طولانی به سلول های کوچک تر موسیقایی معنا می بخشد. شاید بتوان دقت بیشتر پلی ریتم ها در اجرای برنشتاین در آغاز اثر را به همین موضوع مرتبط دانست اگر چه این موضوع صد درصد قابل اثبات نیست.

در اجرای برنشتاین، اتصال بسته های موسیقایی از نظر اجرایی به خوبی انجام گرفته است و سولوها 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 دگرشوند و بر روی نت سیاه که توسط کرانگله نواخته می شود و موج های دینامیکی بسیار ظریف در میزان بعد تفسیر شخصی اوست و توسط استراوینسکی نوشته نشده که البته بسیار قانع کننده به گوش می رسد و تناقضی با پارتیتور ندارد. مواردی از این دست در طول اجرا شنیده می شود که بدون خودنمایی در خدمت اثر قرار دارد و این اجرا را نسبت به بسیاری از اجراهای دیگر برجسته می نماید.

در اجرای پیربولز 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. نمونه های مشابه بسیاری را می توان در این اجراها یافت که مربوط به برداشت های مختلف مفسرین از نقش سازها در ترکیب با یکدیگر است که گاه به وضعیت های تعادلی صوتی متنوعی می انجامد. در ضمن اینگونه تفاوت های اجرایی می توانند بدون تناقض با مندرجات پارتیتور در خدمت بازآفرینی اثر در اجرا قرار گیرند. در شماره تمرینی ۹، ورود کلارینت و تک تک ورود های پس از آن در هر دو اجرا با تاکید ویژه همراه است و شلوغی حاصله در لتر ۱۱ با دقت بسیار بالایی در پلی ریتم ها اداره شده است.

در شماره تمرینی ۳۷ تا ۴۸ پیربولز با آرامش بیشتری نسبت به برنشتاین به جزئیات اصوات پرداخته و به شفافیت در صدا دست یافته، حال آنکه برنشتاین در تمپویی که مقداری جزئی سریع تر

از اصوات ارکستر را در اختیار گرفته و این کار را به گونه ای 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 می رسد و از این رو توجه به اجرای دقیق نکات مندرج در پارتیتور، از سوی تک تک نوازندگان مورد تاکید قرار می گیرد.

۲. استفاده استراوینسکی از سازهای گوناگون در محدوده های صوتی مختلف و نه چندان معمول آنها، در قسمت های مختلف باله پرستش بهار به طوری که در آن زمان رایج نبود، یکی از چالش های نوازندگان در اجرای این اثر بوده که اگر چه امروزه با گذشت سال ها و رشد سطح نوازندگی و تکامل سازها ساده تر 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 محدوده ای زیر (تصویر ۱). اگر چه چالش هایی از این دست غالباً برای مجریان اثر از بعد تکنیکی مورد توجه است، اما باید در نظر داشت که قصد استراوینسکی از انتخاب چنین محدوده های 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 رنگ آمیزی ارکستر استراوینسکی در قسمت های مختلف اثر به این نکته پی می بریم که عنصر ارکستراسیون، ابزاری موثر در ایجاد تنوع در این اثر پیچیده می باشد. به عقیده نگارنده، تضادهایی شدید و عامدانه مانند نت های کشیده و آرام از نظر تحرک ریتمیک در شماره تمرین ۱۰ که توسط نوازندگان کنترباس و ویلنسل نواخته می شود، در تقابل با بافتی متشکل از سلول های موسیقایی کوچک که در روندی سریع و فشرده شونده به نوعی آشفستگی در سازهای بادی می رسد، نشان از جسارت در سازبندی و محاسبه ای دقیق برای دستیابی به اصوات ارکستری جدید دارد. اجرای دقیق ریتمیک در چنین قسمت هایی 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 می آید، 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 شده اند و دارای کیفیت و سطح بالایی هستند، پیشنهاد می گردند: 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 پیربولز.^{۲۷}

در این اجراها، احترام به خواسته آهنگساز در اولین مواجهه جلب نظر می کند و هر دو از لحاظ پایبندی به مندرجات پارتیتور دقیق و به علائم استراوینسکی وفادار هستند. هر دو اجرا، کمان های بزرگ و به هم متصل اثر را در بسته های طولانی به دقت تفسیر کرده و نکات مثبت مشترک بسیاری دارند. در عین حال، هر یک از این اجراها دارای ویژگی های منحصر به فردی نیز می باشند

قسمت، برنشتاین فرمان پزانتته 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 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 اجراها باید مورد توجه قرار گیرد.

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، پیربولز تاکید خاصی بر بالانس و نحوه در هم رفتن اصوات دارد و مجموعه صدادهی ارکستر تحت رهبری او، در مقایسه با برنشتاین، درخشان‌تر و شفاف‌تر است. در همین

نتیجه

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 جزئیات تکنیکی برای دستیابی به تفسیری عمیق‌تر 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 موردی مثال‌هایی متناسب با این مهم از پارتیتور اثر نشان داده شد که با شناخت عمیق‌تر از 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.
- Woitak, 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)
- 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.