

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۱۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۲۷

سهراب کاشف^۱

چگونگی تأثیر مطالعات جانبی بر درک محتوای پارتیتور، تفسیر و بازخلق در اجرای ارکستر (با تمرکز بر باله پتروشکا^۱ اثر ایگور استراوینسکی)

چکیده

تفسیر در اجرای موسیقی موضوعی بسیار پیچیده و تحت تأثیر عوامل بسیار است. در اجرای یک اثر موسیقایی توسط مجری هم مکتوبات پارتیتور^۲ و هم نانوشته‌های آن به صدا درمی‌آیند. پس مجری اثر نه تنها با دقت به جزئیات نوشته شده توسط آهنگ ساز می‌پردازد، بلکه برای ارایه اجرایی خوب به کشف نکات نانوشته بسیاری در اثر نیز نیازمند است که معمولاً این نانوشته‌ها از نظر کمی در مقایسه با مکتوبات بسیار بیشتر هستند. سؤال کلیدی این است که اجراکننده چگونه می‌تواند در راستای کشف لایه‌هایی عمقی‌تر و درک پارتیتور بر مسیری که هنوز تجربه نکرده، پرتو افکند؟ چطور از نت‌های نوشته شده در پارتیتور به بخش نانوشته آن نزدیک شود؟ در این راستا به چه اطلاعات تکمیلی نیاز است و چگونه می‌توان آن را به دست آورد؟ هدف این مقاله نه آنالیز اثر بلکه پاسخ به سؤالات فوق با تمرکز بر «باله پتروشکا» اثر ایگور استراوینسکی است. بدین منظور مکتوبات مختلف در مورد آهنگ ساز و آثار او در کنار پارتیتور اثر و نوشته‌های دیگر از آهنگ ساز مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در نهایت این مقاله نشان خواهد داد که چگونه می‌توان در کنار مطالعه پارتیتور با استفاده از اطلاعات جانبی به درک بهتری از محتوای اثر که ضرورت انکارناپذیری در رسیدن به اجرایی مطلوب است، دست یافت.

واژگان کلیدی: تفسیر^۳، پارتیتور، ایگور استراوینسکی، پتروشکا

^۱ عضو هیأت علمی دانشکده موسیقی دانشگاه هنر تهران، ایران.

مقدمه

در اجرای یک اثر موسیقایی از مهم ترین دغدغه‌ها دستیابی به جانمایه آن و ارایه اجرایی دقیق و تفسیری مناسب با عمق مطلوب است. به باور نگارنده این مهم در گرو مجموعه‌ای از عوامل هم چون دانش گسترده و خلاقیت و تصور صوتی پررنگ است. از این رو قبل از اجرای یک اثر، مطالعه جزئیات آن در پارتیتور در کنار شناخت محیط آن اثر، اندیشه‌های موسیقایی آهنگ ساز - که قطعه مورد اجرا محصول مستقیم آن است - شناخت شرایط خلق اثر و ویژگی‌های اجرایی آن از منظر سبک‌شناسی حایز اهمیت بسیار است.

اگر آهنگ سازی را خلق یک اثر موسیقایی قلمداد کنیم، اجرا فرایندی است که می‌توان آن را نوعی بازخلق دانست. در حقیقت نت‌های نوشته شده بر روی کاغذ حکایت از اصواتی دارد که در ذهن آهنگ ساز تبلور یافته ولی هنوز نمود صوتی ندارد. پارتیتور به خودی خود صدای نمی‌دهد! تبدیل شدن نوشته‌های آهنگ ساز به اصوات قابل شنیدن توسط مجری فرآیند پیچیده‌ای را شامل می‌شود. به هر موسیقی خلق شده در این فرآیند ظرایفی اضافه می‌شود. در اجرای موسیقی قبل از هر چیز، پایبندی به خواسته‌های آهنگ ساز (در پارتیتور) مدنظر است. این قسمت بخش عیان در پارتیتور و اجرا است. در کنار این امر همواره در مقایسه اجراهای گوناگون از یک اثر موسیقایی به تفاوت‌های بسیاری در سطوح مختلف برمی‌خوریم که ناشی از بخش مستتر و نانوشته در میان نت‌ها و ادراک مجری از آن است. این اختلافات تا حدی است که اجرای دو رهبر ارکستر از یک اثر هیچ‌گاه یکسان نخواهند بود حتی اگر هردو به پارتیتور وفادار باشند. تفاوت مجریان در نگرش، دانش، مهارت، تجربه و محیط موسیقایی متغیری که از آن تأثیر می‌پذیرند به تفسیرهای متنوعی از یک اثر می‌انجامد و جست‌وجوی فرمولی یکسان برای رسیدن به تفسیر اثر بی‌معنا خواهد بود. این جا است که اطلاعات تکمیلی در مورد تفکر آهنگ ساز و شرایط خلق اثر اهمیت ویژه پیدا می‌کند و بر عمق درک اجراکننده‌ها مؤثر است. داشتن اطلاعات متناسب با اثر مورد اجرا، داشتن تصویر صوتی ناشی از پرواز تخیل در چهارچوب پارتیتور نوشته شده و تأثیر گرفته از اطلاعات مکمل در مورد اثر، می‌تواند در دستیابی به لایه‌های عمیق‌تر اثر موسیقایی در اجرا راهگشا باشد.

قطعا بررسی آنچه مطرح شد در اثر پیچیده‌ای مانند پتروشکا به دلیل گستردگی موضوع در یک مقاله نمی‌گنجد و آنچه در ادامه تبیین می‌شود تنها گوشه‌ای از مطالعه پارتیتور پتروشکا می‌تواند باشد نه همه چیز درباره آن. هدف این مقاله بررسی پارتیتور اثر نیست. با ذکر چند مثال از قسمت‌هایی کوچک‌تر از این باله و بررسی مکتوبات مرتبط با آن و ارتباط مطالب با یکدیگر، به آن می‌پردازیم. نگارنده از تجربیات خود در مطالعه پارتیتورهای مختلف و اجرای آن‌ها در پیوند مطالب استفاده کرده است. در این مقاله با ذکر مثال‌هایی از آثار مختلف آهنگ ساز و بررسی سایر اطلاعات در مورد اندیشه‌های موسیقایی او، راه‌هایی برای نزدیک شدن به محتوای پارتیتور جست‌وجو می‌شود. لازم به ذکر است همان‌طور که هیچ دو اثری یکسان نیستند، مسیر یاد شده در نزدیک شدن مجری به محتوای اثر نیز در مورد دو اثر یکسان نیست و باید توجه داشت تا از رویکرد کلیشه‌ای در این رابطه اجتناب شود.

روش تحقیق

درک نوشته‌های پارتیتور به‌طور مستقیم با مطالعه پارتیتور صورت می‌پذیرد در حالی که دستیابی به نانوشته‌های پارتیتور و بسیاری مفاهیم موسیقایی و کیفیت اجرایی نمی‌تواند مستقیم باشد. چگونه می‌توان به ارتباط اصوات و مفاهیم موسیقایی پی برد و به تفسیری مطلوب دست یافت؟

برای پاسخ به این سؤال و سؤالات مرتبط با آن در این مقاله از پارتیتور پتروشکا به عنوان منبعی قبل از تفسیر استفاده شده است. با توجه به گسترده بودن مبحث و پیچیده بودن قطعه بخش‌هایی از آن به عنوان

نمونه جهت بررسی موضوع انتخاب شده است. هم‌چنین از مکتوبات پیشین مرتبط با استراوینسکی و آثارش، به‌ویژه نوشته‌های خود او در مورد اندیشه‌های موسیقایی‌اش در درک تفکر استراوینسکی و لایه‌های مستتر در میان‌نت‌ها و موسیقی او استفاده شده است. هم‌چنین از تجربیات شخصی نگارنده در موضوع رهبری ارکستر و فرآیند مطالعه پارتیتور و ملزومات آن تا قبل از رسیدن به صدادهی نهایی ارکستر در اجرا برای تبیین ارتباط بین مطالب، استفاده شده است.

پیشینه تحقیق

در این پژوهش مطالعه جزئیات پارتیتور پتروشکا به‌عنوان منبع اصلی و بی‌واسطه‌ترین منبع در رابطه با موسیقی پتروشکا اثر ایگور استراوینسکی در نظر گرفته شده است. در ادامه از بررسی منابع نزدیک در رابطه با نوع نگرش آهنگ‌ساز مانند زندگی‌نامه و سایر نوشته‌ها به قلم خود آهنگ‌ساز - که بیان‌گر نگرش وی در زمینه‌های مختلف است - به‌منظور درک بهتر اندیشه‌های موسیقایی آهنگ‌ساز در پس‌زمینه اثر مورد مطالعه بهره برده شده. هم‌چنین با بررسی پژوهش‌های انجام‌گرفته تاکنون در مورد آثار استراوینسکی و تکیه بر تجربیات شخصی نگارنده در مقوله مطالعه پارتیتور، رهبری ارکستر و موضوع بازخلق در اجرا، تأثیر مطالعات جانبی بر درک محتوای اثر تبیین شده است.

مطالعه پارتیتور

فرایند مطالعه پارتیتور حاوی چالش‌هایی توأم با لذت کشف لایه‌های مختلف اثر از فراگیری مندرجات پارتیتور تا عمیق‌ترین مفاهیم موسیقایی و انسانی است که در سطوحی مختلف قابل بررسی است. در مطالعه پارتیتور از دو جنبه در نوشته‌های آهنگ‌ساز عمیق می‌شویم:

۱. فراگیری مندرجات پارتیتور با تمام جزئیات آن در مورد سازها (فراگیری نوشته‌ها)
۲. تعمق در لایه‌های بعدی اثر که نانوشته هستند.

در مورد اول اجراکننده (رهبر ارکستر) مهارت‌های لازم را در امر خواندن پارتیتور، اجرای آن روی پیانو، تحلیل عوامل ساختاری و آنالیز فرم، هامونی، ارکستراسیون^۴ و کنترپوان و هرآنچه به نت‌های نوشته‌شده مربوط می‌شود را در تحصیلات خود فراگرفته و با استفاده از همین مهارت‌ها به مطالعه این موارد می‌پردازد.

مرحله دوم که در این مقاله بیشتر آن را مورد بررسی قرار می‌دهیم با تصورات صوتی مجری در ارتباط است که تحت تأثیر عوامل بسیاری قرار دارد و با استفاده از مطالعاتی جانبی به‌غیر از پارتیتور قطعه می‌تواند عمیق‌تر شود. این مطالعات می‌تواند در موضوعات مختلفی در ارتباط با اثر باشد و با پیچیده‌تر شدن دنیای ما گستره مطالب گاهی آن‌قدر زیاد است که در صورت هدفمند نبودن ممکن است موجب سردرگمی نیز بشود.

فراتر از پارتیتور

در این جا به پتروشکا اثر ایگور استراوینسکی را به‌عنوان نمونه انتخاب و اطلاعات جانبی مؤثر در درک بهتر اثر را در چند دسته طبقه‌بندی می‌کنیم:

۱. مطالعه پیشینه و ریشه‌های افکار و اندیشه‌های موسیقایی آهنگ‌ساز (ایگور استراوینسکی)
۲. درک فضای هنری و موسیقایی پیرامون آهنگ‌ساز و دیدگاه و رویکرد وی نسبت به آن

۳. آشنایی با محتوای موسیقی آهنگ ساز و رجوع به سایر آثار وی و نوشته های دیگران برای درک بهتر اثر

۴. بررسی ظرایف اجرایی مورد نظر آهنگ ساز در مورد اجرای آثارش

۵. هنرمند هم عصر، بازتاب ابعاد دیگر

۶. پل ارتباطی میان مطالعات جانبی و رویکرد عمل گرایانه در رابطه با اجرا

طبیعی است که فهرست فوق قابل بسط است و در رابطه با آثار گوناگون و آهنگ سازان مختلف ممکن است با تغییراتی در محتوا یا اولویت بندی نیز همراه باشد.

در رابطه با اولویت منابع همان طور که ترجمه مستقیم از زبان اصلی محتوای متن را بهتر حفظ می کند و ترجمه از ترجمه یک متن گزینه مناسبی نیست، بهترین منابع جهت دستیابی به محتوای یک اثر منابع بی واسطه و دست اول هستند، مانند پارتیتورها، دست نوشته ها و نامه های آهنگ ساز که اطلاعاتی را در مورد او یا اثر به ما می دهند. سایر منابع را می توان در اولویت بعدی قرار داد. وقتی راجع به تفسیر صحبت می کنیم همان طور که ترجمه از ترجمه گزینه مناسبی نیست تفسیر از تفسیر نیز احتمال دور شدن از اصل مطلب را موجب می شود. برای دور نشدن از اصل اثر، پیش از مطالعه دقیق پارتیتور به عنوان اصلی ترین منبع، رجوع به سایر تفسیرها پیشنهاد نمی شود.

مطالعه پیشینه و ریشه های افکار و اندیشه های موسیقایی ایگور استراوینسکی

ایگور استراوینسکی بی شک از آهنگ سازان تأثیرگذار بر موسیقی زمان خود و بعد از آن است. آثار وی در رپرتوار بسیاری ارکسترها در سراسر دنیا از جایگاهی ویژه برخوردارند و اگر آثار وی از تاریخ موسیقی حذف شده بود، سیر تکامل ارکسترها مسیر دیگری را غیر از آنچه امروز شاهد آن هستیم طی می کرد. اصواتی را که استراوینسکی در ارکستر جست و جو می کرد تا آن زمان در آثار هیچ آهنگ ساز دیگری نمی توانیم ببینیم. تأثیرات موسیقی او بر دوران پس از خودش غیر قابل انکار است. او نه تنها با شکستن بسیاری از مرزهای زمان خود باعث انبساط گستره رنگ های ارکستری شد، بلکه در عین حال زبان منحصر به فرد خود را پیدا کرد و خیلی زود به نقطه ای رسید که توانست آثار ماندگاری را برای آیندگان از خود به جای بگذارد. باله های پرنده آتشین، پتروشکا و پرستش بهار تنها قسمتی از آثار شناخته شده این آهنگ ساز هستند که بارها توسط ارکسترهای مختلف در سراسر دنیا اجرا شده و می شوند. سرژ کوسویتسکی^۵ در نامه ای به استراوینسکی باله پتروشکا را به لحاظ محتوا، منطق و اتصالات ریتمیک، ماهیت هیجانی خود داستان، و تجسم تنال آن، به واسطه نوآوری در دستاوردها در زمینه ریتم، تمبر، رنگ آمیزی و از نظر طراوت و شوخ ترین ترکیب های کنترپوانی و هماهنگ یکی از برجسته ترین آثار معاصر بر می شمرد. (ویکتور یوسفوویچ - مارینا کستالوسکی، ۲۰۰۲: ۷۷۱-۷۷۲)

هدف ما در این مقاله نه پرداختن به سرگذشت آهنگ ساز که ذکر نکاتی در مورد اوست که ما را در درک بهتر موسیقی اش یاری می کند. شناخت پیشینه آهنگ سازی با چنین سطحی از توانایی نکته ای است که در درک موسیقی او اهمیت دارد.

در کتاب زندگی من به قلم آهنگ ساز باله پتروشکا پیش از هر چیز به خاطراتی از دوران کودکی خود اشاره می کند که در آن صحبت از بازی های کودکانه نیست. زمانی که تنها ۳ سال داشت و آواز زنان روستایی او را تحت تأثیر قرار داده بود. او به صراحت عنوان می کند که ترانه های عامیانه روسی همواره تأثیر و کششی عظیم در او داشته اند. (استراوینسکی، ۱۹۷۵: ۱۱-۱۲ و ۹۳)

ذکر این نکته از زبان آهنگ ساز از دو جهت حایز اهمیت است: اول آنکه او از این موضوع زمانی سخن

می‌گوید که به‌عنوان آهنگ‌سازی موفق در سراسر دنیا شناخته شده است و خود به عمق دلایل این موضوع واقف است. دوم آنکه کلام استراوینسکی همانند موسیقی او کلامی شفاف و مشخص است و خود بارها به ریشه‌های موسیقی روسی اشاره می‌کند که نشان از اهمیت موضوع برای او دارد. این جمله از آهنگ‌ساز نکته قابل توجهی را در مورد اجرا روشن می‌کند و می‌تواند راه‌گشای مناسبی در درک برخی ابعاد آثار او و یافتن شیوه اجرایی مناسب موسیقی او باشد. چنان‌که خود او به‌صراحت عنوان کرده است جوهره موسیقی استراوینسکی با ترانه‌های عامیانه روسی ارتباط نزدیکی دارد. ترانه‌های عامیانه روسی از ویژگی‌های ریتمیک و دینامیکی معینی برخوردار هستند. شکل عبارت‌ها و جمله‌بندی‌ها در اجرا با موسیقی آلمانی یا فرانسوی تفاوت بسیار دارد.

نکته مستتر: توجه به شکل اجرایی عبارات، نقطه اوج، روح ایده موسیقایی و پیشبرد آن همه و همه مواردی هستند که با در نظر گرفتن نحوه اجرای جملات در موسیقی عامیانه روسی، می‌توانند به شکل‌گیری تصور صوتی مناسب از قطعه در ذهن اجراکننده کمک کنند. بنابراین در مورد استراوینسکی چنین نتیجه‌گیری دور از ذهن نیست که بررسی موسیقی عامیانه روس و ظرایف اجرایی آن به‌عنوان عاملی ریشه‌ای و تأثیرگذار بر موسیقی استراوینسکی می‌تواند در دستیابی به اجرایی عمیق‌تر از آثار وی مؤثر باشد.

پیانو، ارکستر، پیچیدگی و سادگی در موسیقی ایگور استراوینسکی

موسیقی استراوینسکی در نگاه اول بسیار پیچیده به نظر می‌رسد. استفاده از پلی‌کوردها، پلی‌تنالیت، استفاده از گام‌های اکتانویک، پلی‌ریتم‌های پیچیده، که در عین حال منطقی و ساختارمند به گوش می‌رسد از خصایص موسیقی اوست.

بهترین سرگرمی و تفریح استراوینسکی نواختن قطعاتی فی‌البداهه با پیانو بود. از هارمونی جدا نفرت داشت و برعکس نسبت به کنترپوان شور و علاقه‌ای پایان‌ناپذیر داشت (ناصری، ۱۳۷۹: ۲۵۵). وی در مورد شروع شکل‌گیری افکار و اندیشه‌های موسیقی‌اش چنین می‌گوید:

«خواندن نت را به سرعت فراگرفتم و آن کار (نواختن پیانو) را چندان جدی گرفتم که به‌زودی نسبت به بداهه‌نوازی در خود احساس علاقه کردم... امروز می‌فهمم که باید به یک پسرک نه‌ساله نظم و ترتیب آموخت اما با وجود این باید بگویم که این کار مداوم بداهه‌نوازی کاملاً هم بی‌ثمر نبود... این کار به ثمر رسیدن افکار و اندیشه‌های موسیقی را در من ممکن ساخت.» (استراوینسکی، ۱۹۷۵: ۱۳-۱۴)

در این جملات با دو واژه کلیدی روبه‌رو می‌شویم:

۱. **بداهه‌پردازی**؛ به‌عنوان عنصری که در به ثمر رسیدن افکار و اندیشه‌های موسیقایی آهنگ‌ساز نقش مؤثری را ایفا کرده است. خلاقیت او به کمک توانایی بداهه‌پردازانه‌اش پشت پیانو در شکل‌گیری اولیه آثارش نقش دارد- که با نظم خاصی جمع‌بندی می‌شود- برای مفسری که خود به امر بداهه‌نوازی تسلط دارد این موضوع پلی برای ارتباط بهتر با آهنگ‌ساز و لمس بهتر تفکر او می‌شود و از این طریق در درک نحوه شکل‌گیری قطعه به مفسر کمک می‌کند.

۲. **جایگاه نظم و ترتیب در شخصیت استراوینسکی**. نظم که اگرچه استراوینسکی در کودکی از آن سرباز می‌زد ولی در مهر و موم‌های بعد جزء ویژگی‌های بارز او می‌شود. چنانکه چارلز فردیناند راموز^۷ از معدود افراد مورد اعتماد و نزدیک به استراوینسکی در توصیفی مفصل از اتاق کار وی، آن را اتاقی با نظم ویژه و دارای میز کاری با همه ابزار نوشتار، انواع جوهر و کاغذ، انواع ابزار برش و هرآنچه مورد نیاز آهنگ‌ساز است توصیف می‌کند و بر چیدمان و نظمی شفاف در اتاق و میز کار

او تأکید دارد. (Loeffler, 1994, p.11-12). با توجه به توضیح راموز به نظر می‌رسد که نظم و دقت استراوینسکی در پیشبرد اثر نه تنها به مهارت وی بازمی‌گردد، بلکه شاید بتوان آن را تاحدی مربوط به روحیات و شخصیت وی دانست که در پارتیتور این گونه نمود می‌یابد. پیچیدگی موسیقی استراوینسکی از درهم تنیده شدن پلی کوردها^۸، پلی تنالیت^۹، پلی ریتم‌ها^{۱۰} و ارکستراسیون وی ناشی می‌شود که در سایه نظم و ترتیب فکری او قابل درک می‌شود. در راستای درک محتوای پیچیده آثار استراوینسکی جست‌وجوی نظم میان عناصر گوناگون هنگام مطالعه پارتیتور نکته‌ای کلیدی است. اگرچه این نظم برای استراوینسکی اکتسابی بوده ولی در طی مهر و موم‌ها جزء ذاتی وجودش شده و در آثارش قابل تشخیص است. برای دستیابی به تصویر صوتی مناسب از این پیچیدگی‌ها ضروری است تا هنگام مطالعه پارتیتور نظم روابط میان عناصر ساختاری جست‌وجو، درک و درنهایت در اجرا اعمال شود.

ارکستر

اولین قطعه ارکستری که استراوینسکی با آن روبه‌رو می‌شود اپرای «زندگی به‌خاطر تزار» است. مهر و موم‌ها بعد استراوینسکی تأثیر عمیقی را از ارکستر گلینکا می‌پذیرد. بعدها در اتوبیوگرافی خود موسیقی گلینکا و ارکستراسیون آن را یکی از یادبودهای کمال یافته موسیقی به‌شمار آورده و آن را از برکت تعادل در اصوات، و هم از نظر ظرافت سازبندی و تنوع آن می‌داند و معتقد است: «این کمال برای آن است که سازها خوب انتخاب شده‌اند و هم‌نوایی آن‌ها درخشان است.» (استراوینسکی، ۱۹۷۵: ۱۵) این توضیحات استراوینسکی مهر و موم‌ها بعد از این تجربه دوران کودکی‌اش در مورد ارکستراسیون گلینکا، حقایقی از دیدگاه وی نسبت به مقوله ارکستراسیون را در خود مستتر دارد. به عبارت دیگر مطالب فوق نه تنها دربردارنده نظر او نسبت به ارکستر گلینکا هستند، بلکه در سطحی عمیق‌تر اندیشه‌ها و سلاقی ارکستری او را نیز بیان می‌کنند. اگرچه تأثیر ارکستر گلینکا و کورساکف بر تفکر ارکسترال استراوینسکی مشهود است، ولی دستیابی وی به زبان ارکستری خود نکته‌ای است که نباید از نظر دور داشت. بر این باور هستیم که نحوه توصیف استراوینسکی از ارکستر گلینکا با زبان ارکستراسیون وی بی‌ارتباط نیست. تعادل در اصوات، ظرافت سازبندی و تنوع آن کلماتی هستند که او در ستایش ارکستراسیون «زندگی به‌خاطر تزار» اثر گلینکا به کار می‌برد و به نوعی ارزش‌ها و حساسیت‌های خود را در ارتباط با ارکستراسیون به‌طور مستتر عنوان می‌کند. انتخاب سازها و محدوده‌های آن‌ها آن‌چنان با دقت انجام شده که تعادل صوتی در بسیاری قسمت‌ها به راحتی به دست می‌آید. دقت هرچه بیشتر در مورد تعادل اصوات و رنگ‌ها در اجرا با موشکافی آهنگ‌ساز در این مورد هم‌راستا است. بدین ترتیب با آگاهی از پیشینه آهنگ‌ساز و ریشه‌های تفکرات ارکستری او می‌توان در اجرا به صورت هدفمند بر مواردی متمرکز شد که با درون‌مایه موسیقی وی تطبیق دارد و از پراکندگی ایده‌های اجرایی دور از ماهیت اثر در مورد سونوریت^{۱۱} ارکستر - که با رویکرد استراوینسکی در تضاد است - هم در امان ماند.

درک فضای هنری و موسیقایی پیرامون آهنگ‌ساز و دیدگاه و رویکرد وی نسبت به آن

بررسی فضای محیطی آهنگ‌ساز و دیدگاه وی نسبت به آن موضوع دیگری است که می‌تواند به دستیابی به لایه‌های عمقی‌تر اثر کمک کند. ایگور استراوینسکی در روزگاری متولد شد و رشد کرد - اواخر قرن نوزدهم میلادی و نیمه اول قرن بیستم - که دوران تحولات اجتماعی و هنری عظیمی بود. دنیایی که در حال تغییرات اساسی بود بر هنرمندان آن زمان تأثیر می‌گذاشت و در ضمن از آنان تأثیر می‌پذیرفت.

خلق آثاری انقلابی مانند « باله‌های پرنده آتشین »، « پتروشکا » و « تقدیس بهار » بر روند تحولات موسیقی در این دوران بسیار تأثیرگذار بود.

زمانی که هنرمند راجع به موضوعی سخن می‌گوید در کنار اطلاعاتی که راجع به آن موضوع به ما می‌دهد اطلاعات ارزشمندی را در مورد خودش در اختیار می‌گذارد. به‌عنوان مثال استراوینسکی در مورد گروه پنج‌نفره روس چنین می‌گوید:

« گروه پنج‌نفری با سرسختی پایبند نوعی زیبایی‌شناسی ملی بود... این‌ها و هم‌چنین فولکلوریست‌های جدید اسپانیایی، چه نقاش و چه موسیقیدان، همواره دارای این تمایل ساده‌لوحانه و درعین‌حال خطرناک‌اند که می‌خواهند هنری را که از دیرباز وجود داشته است و منشأ و مبدأ آن غریزه و دهای مردم ساده و بی‌پیرایه است از نو بیافرینند... از آن گذشته نفوذ تمدن و فرهنگ مغرب‌زمین در این هر دو گروه که از آن‌ها اکنون یاد کردم همواره کارگر بوده است... بلی درست است که چایکوفسکی هم تحت تأثیر و نفوذ موسیقی آلمانی بود. اما برای آنکه مثالی زده باشیم می‌گوییم هرگاه شومان بر چایکوفسکی نیز مانند گونو تأثیر کرد باز در هر حال او یک روسی باقی ماند همان‌طور که گونو نیز در هر حال جنبه فرانسوی خود را حفظ کرد. (استراوینسکی، ۱۹۷۵: ۱۵۱ و ۱۵۲)

قدری تأمل در این جملات انتقادی چند نکته را برجسته می‌کند: اول اینکه استراوینسکی هنر موسیقی را دارای منشأ غریزی و اصیل می‌داند که نباید به‌طور مصنوعی از نو آفریده شود و به این ویژگی نگاه هم‌عصران خود به دیده انتقاد می‌نگرد. اوج این تفکر در قطعه « تقدیس بهار » مشهود است و به‌نظر می‌رسد موفقیت استراوینسکی در خلق اصوات اصیل و گاه از عمد بدوی ریشه در این نگاه او دارد. دوم آنکه روس ماندن برای او یک ارزش به‌شمار می‌رود. به بیان بهتر آن‌جا که از گونو سخن می‌گوید به‌طور ضمنی « خود-ماندن » را در آن روزگار - و احتمالاً همیشه - ارزشمند می‌بیند. تأثیرات موسیقی عامیانه روس در کودکی در کنار این تفکر از او آهنگ‌سازی می‌سازد که اصواتی را پدید آورده که ضمن بدیع بودن ریشه‌های قوی در موسیقی و فرهنگ روس دارد.

آشنایی با محتوای موسیقی آهنگ‌ساز و رجوع به سایر آثار وی و نوشته‌های دیگران برای درک بهتر اثر

مطالعه پارتیتور می‌تواند به‌صورت نقطه‌ای در مورد جزئیات و یا از منظر هارمونی یا کنترپوان باشد و تنها چند میزان را شامل شود و یا از دور به‌منظور درک فرم و روند پیشبرد قطعه باشد. اما همه موارد در بستر رشد آهنگ‌ساز و بسته به دوره‌ای که در آن قرار دارد ممکن است رویکردهای متفاوتی را دربر داشته باشد. به‌عنوان مثال وقتی از بتهوون به‌عنوان آهنگ‌سازی در گذر از دوران کلاسیک به رمانتیک یاد می‌کنیم این موضوع نه‌فقط یک کلیشه بلکه یک واقعیت عیان در پارتیتور است که از آثار اولیه بتهوون تا آثار متأخر او به شکل یک روند تکامل مشهود است. بدین ترتیب آهنگ‌ساز در هر دوره‌ای از مسیر هنری خود ممکن است رویکردهایی داشته باشد که لزوماً در همه آثار دوران مختلف او دیده نشود. بنابراین ضمن ایده گرفتن از سایر آثار در کنار اثر مورد مطالعه باید مراقب بود تا از این بابت دچار سوء تفاهم نشویم. این مهم در مورد برخی آثار پررنگ‌تر بوده و تفاوت‌ها چشمگیرتر است. درک مناسب از آهنگ‌ساز و تفکر او در زمان خلق اثر مورد اجرا با مطالعه آثار قبلی و بعدی آن و درک سیر تغییرات اندیشه‌های موسیقایی وی عمیق‌تر می‌شود.

بوریس دشلوتزر^{۱۱} نقش پتروشکا را در تاریخ موسیقی چنین بیان می‌کند: « پرنده آتشین با هارمونی و

ارکستراسیونی که داشت در زمان خودش بسیار درخشید، اما با پتروشکا ناگهان همه چیز عوض شد، چون استراوینسکی از کروماتیزم، به یک سبک یا شیوه دیاتونیک رفت، این سبک یا شیوه‌ای است که از این تاریخ به بعد در همه آثار او شنیده می‌شود و آهنگ ساز بدان وفادار مانده است... این جا دیگر از آکوردهای مختلف که بر روی هم قرار می‌گرفتند اثری نبود، در عوض از گام‌هایی استفاده می‌شود که از فواصل پرده کامل ترکیب شده‌اند، پنجم‌های افزوده فقط در موقع لزوم به گوش می‌رسند.» (ناصری، ۱۳۷۹: ۲۶۲)

«به‌طور کلی معنا و مفهوم آکورد در پتروشکا تغییر پیدا کرده است چون استراوینسکی از سیستم عمودی هماهنگ چشم‌پوشی کرده و از یک سیستم افقی ملودیک پیروی کرده است. مسأله مهم تر و حساس تر آن است که در پتروشکا هیچ خطی و تلفیقی، خاصیت تنال ندارد و تن مشخص را القا نمی‌کند. به این ترتیب برای اولین بار استراوینسکی به‌طریقه ساختمانی جدیدی دست یافته که باید آن را «پلی تنال» نامید.» (ناصری، ۱۳۷۹: ۲۶۲).

این موارد تغییراتی در رویکرد استراوینسکی و اندیشه‌های موسیقایی وی در خلق پتروشکا را نشان می‌دهند. بخش قابل توجهی از این تغییرات در پتروشکا نو بودند که البته در آثار بعدی استراوینسکی مانا و قسمتی از زبان موسیقایی وی می‌شوند. به عقیده من می‌توان گفت که آهنگ ساز بخش قابل توجهی از زبان موسیقایی خود را در سه باله «پرند آتشین»، «پتروشکا» و «پرستش بهار» یافته است.

چند نکته در مورد ارکستراسیون استراوینسکی

استراوینسکی جهان تخیل اصوات ارکستری را نه تنها متحول که درعین حال منبسط کرد. رنگ صوتی بخشی جدایی‌ناپذیر از آثار استراوینسکی است. تأثیرگذاری ریتم‌ها، آکوردها و ملودی‌ها بسیار به ارکستراسیون او وابسته است. (کیمین، ۲۰۰۰: ۴۷۲) استفاده او از سازها با شناخت دقیق از مختصات صوتی هر ساز و توانایی‌ها و قدرت صوتی آن‌ها مثال‌زدنی است. اگرچه برخی عبارات در آثار او وجود دارد که در زمان خود برای ساز مورد استفاده‌اش در نگاه اول نامتعارف تلقی می‌شده مانند استفاده از محدوده بسیار زیر فاگوت در سولوی آغازین باله تقدیس بهار و یا ترکیبات سازی نوآورانه، اما به‌زودی همه این ابداعات از سوی نوازندگان نه تنها پذیرفته شدند، بلکه بعدها آثار استراوینسکی در رپرتوار ثابت ارکسترهای سراسر دنیا جای گرفتند. اجراهای مکرر آثار ارکسترال استراوینسکی با وجود پیچیدگی‌هایی از این دست خود گواه ریشه‌دار بودن ابداعات اوست که باعث گسترش مهارت‌های نوازندگی شد و در زمان‌های بعد بر گسترش مکانیزم سازها نیز مؤثر واقع شد.

در منابع معتبر ارکستراسیون به مثال‌هایی از آثار استراوینسکی به‌ویژه باله‌های مشهور مانند پتروشکا استناد می‌شود که خود گواه استفاده منطقی از توانایی‌های سازها و بدعت در ترکیب‌های صوتی مختلف توسط آهنگ ساز است.

نوآوری‌های یادشده از چند جنبه قابل تبیین هستند:

۱. نحوه استفاده از هر ساز به‌تنهایی (مناطق، تکنیک و ...)

استراوینسکی از مناطق صوتی‌ای در سازها استفاده کرد که تا آن زمان مرسوم نبود. او به‌طور بسیار مؤثری از نت‌های بالای فاگوت به‌صورت سلو استفاده کرده است. یا از صدای خیلی تیز و جیغ مانند منطقه صوتی بالای کلارینت برای ایجاد افه‌های فکاهی و عجیب و غریب در باله پتروشکا در صحنه رقصیدن خرس استفاده کرده است. (کنان، ۱۳۸۲: ۱۴۸ و ۱۵۲)

این‌ها نمونه‌های غیرمعمول ولی ممکن رپرتوار سازهای نامبرده محسوب می‌شوند که اگرچه چالش برانگیزند ولی منطقی و پذیرفته شده‌اند.



شکل (۱)

۲. در نظر گرفتن نقش‌هایی نامتعارف برای سازها که قبلاً معمول نبود. مثلاً ساز توبا معمولاً بخش بم گروه زهی یا بادی چوبی را تقویت می‌کند و استفاده از آن به صورت سولو نادر است. (کنان، ۱۳۸۲: ۲۳۷) یکی از موارد سولوی این ساز در باله پتروشکا شماره تمرینی ۱۸۹ به چشم می‌خورد که با همراهی زهی‌ها و فاگوت‌ها و در مقابل دو کلارینت به گوش می‌رسد.



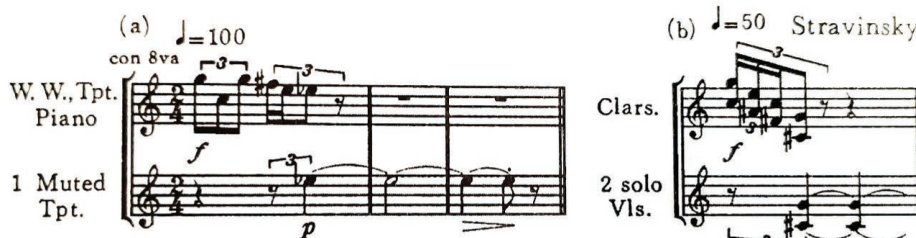
شکل (۲)

۳. چیدمان سازها در ارکستراسیون ترکیبات نامعمول مانند سولوی فاگوت که با فلاژوله هارپ همراهی می‌شود (پرنده آتشین) و یا ترکیب سولوی کلارینت با نوانس بسیار قوی (فورتیسیمو) با ۴ سولوی ویلنسل با نوانس ضعیف (پیانو) در پتروشکا شماره تمرینی ۱۱۲ تنها نمونه‌هایی از پرواز تخیل استراوینسکی را در خلق ترکیب‌های بدیع نشان می‌دهند.

بدیهی است آهنگ‌سازی که در استفاده دقیق از توانایی‌های سازها مهارت شاخص دارد چنین نمونه‌هایی را کاملاً آگاهانه خلق کرده و برای اجراکننده دستیابی به اجرای منطبق با خواسته آهنگ‌ساز نکته بسیار مهمی است.

یکی از ایده‌های موردعلاقه استراوینسکی در ارکستراسیون قطع کردن یک یا گروهی از سازها با نوانس قوی (فورته) در یک نقطه و ورود ساز یا گروه سازی دیگر با نوانس ضعیف (پیانو) روی آخرین نت قبلی است. (کنان، ۱۳۸۲: ۴۴۹) که اگرچه توسط دیگرانی نیز مورد استفاده قرار گرفته است، ولی نمونه‌های این تفکر در آثار استراوینسکی از اصالت خاصی برخوردارند.

Petrouchka



شکل ۳ - همه سازها اوت هستند

دقت آهنگ ساز در آرشه گذاری و آرتیکولاسیون نکته دیگری است که با سازبندی او درهم تنیده شده است. مثلاً از آرشه های راست متوالی زهی ها و وقفه های قاطع بین نت ها برای دریافت افه « پرشور و قوی (در پتروشکا) و گاه وحشی و تقریباً بدوی (در پرستش بهار)» استفاده کرده است. (کنان، ۱۳۸۲: ۱۰۹)



(شکل ۴)

نکته: این موضوع در کنار توزیع متوازن آکورد در سایر بخش ها ترکیبات درخشان و نابی را پدید آورده که در اجرا به سرعت به نتیجه متعادل می رسد. ولی نباید از تناسب میان گروه های سازی مختلف غافل شد و تلاش برای توازن اصوات در سطح حساس تر می تواند در اجرایی مطلوب تأثیر به سزا داشته باشد. پل کلار^{۱۲} در مورد ارکستر اسیون پتروشکا هنر به کار گرفتن سونوریت یا مجموعه های صدایی در این قطعه را در انتها درجه دقت ارزیابی می کند و معتقد است استراوینسکی دقیقاً قدرت هر ساز، صدای هر ساز و مناطق مختلف هر ساز را با شخصیت مخصوصی که هریک از این سازها دارند، به کار گرفته است و هر ساز را آنچنان می شناسد که واقعاً می تواند باشد نه آنچه گمان می کنند هست. به این دلیل کمترین قدرت هر ساز نیز برای او مطرح است و بامتان خاصی از همه این سازها استفاده می کند.

«هر جمله ای را به هر سازی که داده در نهایت هوشیاری و آگاهی بوده و رابطه مستقیمی دارد با قدرت صدایی همان ساز، و این رابطه در خطوط افقی و عمودی ارکستر اسیون او به خوبی آشکار است و به همین دلیل است که هنگام اجرای آثار او بدون اینکه رهبر ارکستر هیچ مداخله خاصی از جهت نوانس داشته باشد و یا هیچ بریدگی احساس بشود، در اولین بار نواختن صداهای قاطع اصلی از ارکستر بیرون می آید.» (ناصری، ۱۳۷۹: ۲۶۳)

نکته مهم: در جملات یاد شده از پل کلار باید قدری محتاط و بادقت بود، چرا که نکته ای هست که ممکن است ناقص و یا اشتباه دریافت شود و باید روشن شود. اگرچه آنچه در مورد شنیده شدن صداهای قاطع اصلی در اولین بار نواختن صحت دارد، ولی به نظر می رسد پل کلار بیشتر از دریچه خلق اثر به موضوع پرداخته است. یک نوازنده و یا رهبر ارکستر باید این موضوع را مدنظر قرار دهد تا به خلق اثر آشنا شود اما موضوع بازخلق در اجرا دریچه دیگری است که نباید از آن غفلت کرد. این هنر آهنگ ساز در به کارگیری سازها بدان معنی نیست که نیازی به کوشش برای بالانس مناسب در اجرا نیست و رهبر ارکستر به بالانس ظریف اصوات نباید توجه کند. درست برعکس. این موضوع حاکی از حساسیت بالای آهنگ ساز به تعادل اصوات در ارکستر است و اجراکنندگان نیز باید به همین دقت و حساسیت به تعادل اصوات در اجرا توجه داشته باشند. این موضوع از آن جهت مطرح شد که به عنوان اجراکننده باید هوشمندانه از مطالعات جانبی بهره برد و اسیر اولین معنایی که از این گونه جملات در ذهن متبلور می شود نشد تا نتیجه مطلوب حاصل شود.

با توجه به آنچه در بالا گفته شد بدیهی است که در مرحله مطالعه پارتیتور باید به تصویری شفاف از مسایل هر ساز منفرد، در گروه سازی و همچنین در ترکیب کل ارکستر اشراف داشت تا بتوان ظرایف مستتر در ارکستر اسیون اثر را شناسایی کرده و در اجرا نیز به آن ها پایبند ماند.

بررسی ظرایف اجرایی موردنظر آهنگ‌ساز در مورد اجرای آثارش

برای یک رهبر ارکستر و یا نوازنده ارتباط مستقیم با آهنگ‌سازی که اثرش را اجرا می‌کند همیشه میسر نیست و پارتیتور تنها راه ارتباط مستقیم با خالق آن است. اما گاه منابع اطلاعات جانبی در موردنظر آهنگ‌ساز در رابطه با اجراهای مختلف قطعه در زمان حیات وی می‌تواند در دستیابی به اجرایی بهتر راهگشا باشد. استراوینسکی پس از اجرای کنسرتو به رهبری فریتس راینر^{۱۳} او را از تکنیکی خارق‌العاده برخوردار می‌داند و درباره او چنین بیان می‌کند: «درباره او این کلام مصداق داشت که: اثر را در مغز خود داشت نه مغز خود را در اثر». استراوینسکی با رهبران ارکستری نیز برخورد داشته که «مغز خود را در اثر دارند» و از این بابت ناراضی بوده است. این بی‌رضایتی استراوینسکی در جملات دیگری از او در مورد تمپو مشهود است: «اغلب رهبران - به‌استثنای بسیار کمی از قبیل آنسرمه^{۱۴} و پیر موتو^{۱۵} - با سهولت بسیار از اشکالاتی که در اوزان این اثر (تقدیس بهار) هست می‌گذرند. بسیاری می‌ترسند که مبادا با رعایت سرعت‌هایی که پشت سر هم می‌آید، و هرکدام با یکدیگر فرق دارد، مرتکب سهو و خطایی شوند و کار را بدین‌صورت برای خود آسان می‌کنند که سراسر قطعه را با سرعتی واحد اجرا کنند... دسته‌ای دیگر از رهبران ارکستر اصلاً کوششی برای حل این معضل به عمل نمی‌آورند بلکه به‌راستی آهنگ را به چیزی در هم‌و‌برهم بدل می‌کنند و می‌کوشند این عیب و نقص را با حرکات و اداهای ناهنجار از انظار بپوشانند» (استراوینسکی، ۱۹۷۵: ۱۹۱ و ۲۱۲). در توضیح باید گفت که برخی اتفاقات موسیقایی در پارتیتور استراوینسکی از نظر تکنیک رهبری ارکستر چالش‌برانگیز است و کاهش این چالش‌ها با تغییرات هرچند جزئی در علایم پارتیتور کاری نادرست است. اتفاقاً وی آنچه را که می‌خواهد اجرا شود، دقیق نوشته است. بنابراین غفلت از برخی تغییرات ظریف تمپو به روح اثر لطمه وارد می‌کند و خود آهنگ‌ساز نیز بر این نکته تأکید دارد. تنها راه فایق آمدن بر این چالش‌ها ضمن وفاداری به محتوای اثر تسلط هرچه بیشتر بر پارتیتور است. بر اساس این جملات استراوینسکی رهبر ارکستر باید پیش از به دست گرفتن چوب به‌صورت تمام‌وکمال «جزئیات پارتیتور را در مغز داشته باشد». درغیراین‌صورت تمام تلاش برای تفسیر و معنا بخشیدن به نت‌ها بیهوده خواهد بود. شفافیت ذهن و تصویر صوتی واضح از اثر مانع از اغراق‌های ناهنجار و نامطلوبی می‌شود که استراوینسکی به آن اشاره دارد.

استراوینسکی اجرای پیر موتو را در کمال دقت و صحت موسیقایی می‌دانست و هرچه فراتر از آن را تعبیر و تفسیر می‌شمرد که از آن نفرت داشت چراکه معتقد بود «کسی که چیزی را تعبیر و تفسیر می‌کند بیشتر از همه توجهش مصروف تعبیر و تفسیر دلخواه خودش است نه نفس اثر، او ترجمه می‌کند و همان‌طور که ایتالیایی‌ها می‌گویند: مترجم خائن است»^{۱۶}. استراوینسکی بیان را از خواص ثابت و پایدار موسیقی نمی‌داند و معتقد است هرگاه به‌نظر برسد که موسیقی دارد چیزی را بیان می‌کند باید گفت که این امر توهم محض است نه واقعیت. درنظر استراوینسکی بیان چیزی نیست مگر یکی از الحاقات، خصلتی است که ما خود به موسیقی نسبت داده‌ایم و بعد آن را هم چون برچسبی و فرمولی به روی آن چسبانده‌ایم. (استراوینسکی، ۱۹۷۵: ۵۷، ۸۶ و ۸۷)

از آنچه استراوینسکی در مورد «بیان» مطرح می‌کند می‌توان به نکات قابل توجهی در مورد دیدگاه وی نسبت به اجرای مناسب از آثارش پی برد. به‌شخصه معتقدم لحن انتقادی استراوینسکی نمی‌تواند به معنی آن باشد که اجرایی بدون روح و خالی از هرگونه محتوای اجرایی را می‌پسندد. بلکه احتمالاً شنیدن اجراهایی از آثار خودش به رهبری افراد مختلف که گاه بر جزئیات پارتیتور اشراف کافی نداشته و به نام تفسیر و بیان قصور خود را در دقت اجرای محتوای پارتیتور پوشانده‌اند می‌تواند دلیل این لحن انتقادی باشد. باید درنظر داشت که این کلمات و افکار استراوینسکی در خلأ نیستند و با بقایای اتمسفر رمانتیک

متأخر و محیط پیرامون او ارتباط دارند. رویکردهایی در اجرا که ممکن است از زمان گذشته باقی مانده و با محتوای آثار استراوینسکی لزوماً انطباق نداشته باشند. ولی آنچه واضح است تفسیرهای اغراق آمیز و تلاش برای افزودن حالات بیانی از بیرون با جوهره افکار و موسیقی استراوینسکی در تعارض است و هرچه هست باید آن گونه که آهنگ ساز مدنظر دارد به طور طبیعی و از درون اثر به بیرون تراوش کند. استراوینسکی نخستین آهنگ ساز بزرگ در تاریخ موسیقی است که برای اجرای آثارش به شیوه‌ای که خودش مناسب و شایسته تشخیص می‌داده، راهنمایی کرده است. اجراها و ضبط‌های آثار او توسط خودش و یا تحت نظارت او توسط شاگردش رابرت کرافت می‌تواند بیان‌کننده سلیقه آهنگ ساز در اجرای صحیح و دقیق آثارش باشد و شنیدن آن‌ها بسیار توصیه می‌شود. (بوک اسپن ۱۳۷۹: ۶۰۶-۶۰۷)

هنرمند هم عصر، بازتاب ابعاد دیگر

ارتباط هنری آهنگ ساز با سایر هنرمندان هم عصرش، تأثیرگذاری و تأثیرپذیری احتمالی بر / از آن‌ها و بررسی نقاط مشترک یا تمایز از دیگر راه‌هایی است که می‌تواند به درک بهتر آهنگ ساز و آثارش کمک کند. چنین اطلاعاتی ممکن است از طرف خود آهنگ ساز یا دیگر هنرمند در مکاتبات یا گفت‌وگوهای آن‌ها ردوبدل شده و یا از سوی شخصی ثالث مطرح شده باشد.

استراوینسکی در گفت‌وگو با روبرت کرافت^{۱۷} با ترسیم فهرستی برخی تفاوت‌ها و شباهت‌های خود و شوئنبرگ^{۱۸} را برمی‌شمرد. اگرچه خود استراوینسکی این لیست را به یک بازی ساده در اتاق میهمانی تشبیه می‌کند، اما اتفاقاً این کلمات حاوی اطلاعات ارزشمندی در کشف لایه‌های عمیق تر موسیقی او هستند که می‌تواند به درک بهتر پارتیتور وی کمک کند.

از میان ۲۰ تفاوت و ۹ شباهت مطرح شده در این لیست ۱۰ تفاوت و یک شباهت را به عنوان نمونه برای درک بهتر شخصیت و موسیقی او مرور می‌کنیم: (A composers memorial, 1971, P. 117 – 118)

استراوینسکی و شوئنبرگ: تفاوت‌ها

شباهت: برای هر دو یمان، اعداد معنادارند

استراوینسکی	شوئنبرگ
بر اساس گذشته	مسیر به سوی آینده
فرزندخواندگی	تکامل
اساساً هموفونیک ^{۱۹}	اساساً پلی فونیک ^{۲۰}
استفاده بسیار از تکرار (استیناتو)	تقریباً بدون تکرار
آهنگ سازی فقط با پیانو	آهنگ سازی با پیانو هرگز
آهنگ سازی در ساعات مرتب روزانه مانند کارمند بانک، به ندرت باطله‌ای ناتمام یا بدون استفاده	آهنگ سازی سریع در پرتو الهام، آثار ناتمام بسیار
سختگیری مترونومیک ^{۲۱} ، ایده آل در نظم مکانیکی	استفاده بسیار از روباتو ^{۲۲}
دیاتونیسیم ^{۲۳}	کروماتیسیم ^{۲۴}
سکو ^{۲۵} ، پارتیتور حاوی حداقل علایم بیانی	اسپرسیوو ^{۲۶} ، پارتیتور مملو از علایم بیانی
استاکاتو ^{۲۷}	لگاتو ^{۲۸}

جدول فوق اطلاعات مهمی را در شناخت اندیشه‌های موسیقایی استراوینسکی بر ملا می‌کند. بیراه نیست اگر چنین جدولی را «استراوینسکی از زبان استراوینسکی» بدانیم که برای توضیح بهتر خود نقطه مقابلش را نیز پیش چشم خواننده قرار می‌دهد. براساس این جدول موسیقی استراوینسکی ریشه در گذشته دارد و فرزندخوانده موسیقی‌های پیش از خود است، حال آنکه موسیقی شوئنبرگ با شکستن آگاهانه قواعد موسیقی گذشتگان رویکردی تکاملی نسبت به آنان را در مسیری روبه آینده پیش می‌گیرد. استراوینسکی به‌وضوح در کتاب *بوتیکای موسیقی* می‌گوید: «بازسازی تنها زمانی ثمربخش است که دست‌در‌دست سنت پیش برود.» (استراوینسکی ۱۳۸۲: ۱۰۷)

دیاتونیسیم، بافت هموفونیک و استفاده از تکرار (استیناتو)، سختگیری مترونومیک و ایده‌آل‌گرایی در نظم مکانیکی در موسیقی استراوینسکی در تضاد با کروماتیسیم، موسیقی پلی‌فونیک، بدون تکرار و پر از روپاتوی شوئنبرگ قرار دارد. هم‌چنین آثار استراوینسکی حاوی حداقل علایم بیانی و به‌اصطلاح سکو (خشک) بوده و از نظر آرتیکولاسیون دارای شخصیت ویژه‌ای است که استاکاتو در آن پررنگ است که از این نظر نیز با موسیقی اسپرسیو و پر از علایم بیانی و دارای کاراکتر لگاتو در آثار شوئنبرگ در تقابل است. ویژگی نظم در زندگی استراوینسکی نیز از تفاوت‌های او با شوئنبرگ است که این موضوع در آثار هردو منعکس می‌شود و خود این موضوع در مطالعه پارتیتور نیز درک پیچیدگی‌ها را آسان‌تر می‌کند. در عین حال دقت به این نکته حایز اهمیت است که این جدول به‌طور صددرصدی در مورد همه آثار صدق نمی‌کند. مثلاً رویکرد پولیفونیک در برخی آثار استراوینسکی بسیار بارز است (بخش‌هایی از تقدیس بهار) و یا روپاتو در آغاز تقدیس بهار برخلاف جدول فوق است. بنابراین دنبال کردن چنین اطلاعاتی به‌صورت کلیشه‌ای و بدون اشراف به محتوای پارتیتور و یا شناخت عمیق از موسیقی آهنگ‌ساز ممکن است به بیراهه برود و باید در این زمینه دقت کافی داشت. اما باین وجود می‌توان بر اساس این جدول تا حد زیادی به رویکردهای آهنگ‌ساز و محتوای موسیقی‌اش پی برد. مثلاً به یاد دارم هنگامی که برای اولین بار پاتیتور پتروشکا را مطالعه می‌کردم با تجربه‌ای که از رهبری پرستش بهار داشتم می‌دانستم که استاکاتو در موسیقی استراوینسکی به‌عنوان یک کاراکتر بارز به گوش می‌رسد و در تمرینات ارکستر نیز زمانی را به کیفیت استاکاتوها اختصاص داده بودم. ولی با دیدن این جدول و توجه به این نکته که خود آهنگ‌ساز برای استاکاتو در موسیقی خود فضایی را قایل است در پتروشکا نکاتی را دیدم که برایم اهمیت دوچندان یافت. هم‌زمانی آرتیکولاسیون‌های مختلف و انواع استاکاتو در آغاز پتروشکا شخصیت خاص صوتی را می‌انجامد که متأسفانه در برخی اجراها به‌طور سطحی از آن عبور و نادیده گرفته می‌شود. به‌عنوان مثال در شماره تمرینی ۲۰ هم‌زمانی فرمان stacc. در بادی‌ها و علامت استاکاتیسیمو در زهی‌ها (عمودی) و یا تغییرات متوالی این دو علامت در زهی‌ها (افقی) نکته‌ای است که آگاهانه از سوی آهنگ‌ساز در پارتیتور منعکس شده و نمی‌توان در اجرای آن بی‌اعتنا بود.

(شکل ۵)

پل ارتباطی میان مطالعات جانبی و رویکرد عمل‌گرایانه در رابطه با اجرا

پس از مطالعه پارتیتور و مطالعه منابع دیگر ارتباط بین اطلاعات به‌دست آمده و تصویر صوتی از اجرای پیش‌رو موضوعی است که با دانش، تجربیات و توانایی‌ها اجراکننده درهم‌تنیده می‌شود. درواقع شناخت دقیق از مکتوبات اثر که با کمک مطالعات جانبی عمق بیشتری نیز یافته، در کنار دانش و مهارت‌های فرد اجراکننده از یک‌سو زمینه را برای اجرایی هر چه دقیق‌تر و نزدیک‌تر به خواسته آهنگ‌ساز فراهم کرده و از سوی دیگر در ترکیب با خلاقیت مجری امکان بازخلق اثر را با کیفیت مطلوب فراهم می‌کند. منظور

از بازخلق تبدیل نوشته‌های بی‌جان به اصوات زنده است. در اجرا هم نت‌های نوشته‌شده شنیده می‌شوند و هم مطالب نانوشته میان نت‌ها. از این رو به همان اندازه که شناخت مکتوبات پارتیتور و پایبندی به آن‌ها اهمیت دارد، داشتن تصویری عمیق و تفسیری خلاقانه در چهارچوب پارتیتور برای رسیدن به یک اجرای مطلوب مهم است.

استراوینسکی معتقد است اولین شرطی که هرکسی باید به‌جای آورد تا شایستگی عنوان تفسیرگر را بیابد، این است که پیش از هرچیز بتواند از هر اثر اجرایی بی‌عیب و نقص ارایه دهد. چراکه «ارتکاب گناه در مورد روح یک اثر همیشه با ارتکاب گناهی علیه نوشتار آن آغاز می‌شود و به بلاهت‌های بی‌پایانی می‌انجامد.» (استراوینسکی ۱۳۸۲: ۱۱۱ و ۱۱۴). رسیدن به تفسیر شخصی در چهارچوب پارتیتور ضمن وفاداری به اثر گاهی بسیار مشکل است و امکان لغزش از آن وجود دارد. مهارت‌ها و تجربه‌های موسیقایی و غیرموسیقایی اجراکنندگان و البته خلاقیت و توان تخیل صوتی آنان همه‌وهمه در این مرحله نقش قابل‌توجهی را ایفا می‌کنند. گاه کاستی‌های برخی اجراها ناشی از عدم اشراف به مندرجات پارتیتور در اثر کم‌توجهی مفسر است، گاه نیز به دلیل ضعف در مهارت‌ها و دانش پایه فراگیری پارتیتور و تکنیک اجرایی از برخی ظرایف غفلت می‌شود. هم‌چنین برخی اوقات مشکل در تفسیر نامناسب و دور شدن از منظور آهنگ‌ساز است که به کیفیت و ارزش اجرا لطمه وارد می‌کند. به‌همین دلیل تعداد اجراهای موردپسند استراوینسکی در مقایسه با کل اجراهایی که از آثارش شاهد بوده اندک است. به عقیده نگارنده همین موضوع او را وادار به نوشتن در مورد تفسیر و بیان در اجرا با لحن انتقادی کرده است که پیش‌تر نیز به آن اشاره شد.

در فرآیند فراگیری پارتیتور هیچ دو فردی مسیر یکسانی را تجربه نمی‌کنند و به‌همین دلیل درک هر مفسر از این فرآیند به‌گونه‌ای منحصربه‌فرد است و این نه تنها اشکالی ندارد بلکه خود از جذابیت‌های اجرا است. تصور صوتی مجری از اثر ممکن است حتی در دوره‌های مختلف از مسیر حرفه‌ای وی دچار دگرگونی‌های بسیاری در مورد اثری واحد شود و در مسیر تکامل قرار گیرد. با توجه به منحصربه‌فرد بودن این فرآیند برای هر شخص، تلاش برای یافتن فرمولی یکسان رویکرد مناسبی نخواهد بود. آنچه اهمیت دارد صرف زمان برای مطالعه دقیق پارتیتور و اطلاعات جانبی اثر و تلاش برای درک اندیشه‌های موسیقایی و انتظارات صوتی آهنگ‌ساز است که درنهایت براساس دانش، توانایی‌ها و تجربیات شخص اجراکننده به‌گونه‌ای منحصربه‌فرد در اجرا تبلور می‌یابد. داشتن تصویری دقیق و شفاف از آنچه قرار است اجرا شود بسیار مهم است و ارتباط مطالعه پارتیتور و مطالعات جانبی باید درنهایت با هدف رسیدن به همین تصویر شفاف باشد. به‌همین دلیل تفکر و تعمق برای یافتن پلی میان مندرجات پارتیتور، اطلاعات جانبی، تصویر صوتی نهایی و پیاده‌سازی آن در اجرا با رویکردی عمل‌گرایانه و با توجه به مواردی که مطرح شد در رسیدن به اجرایی مطلوب تأثیر به‌سزایی دارد.

نتیجه‌گیری

برای دستیابی به اجرایی مطلوب مطالعه دقیق پارتیتور شرط لازم است ولی کافی نیست. این مقاله با بررسی جنبه‌هایی از مطالعات جانبی پارتیتور و ذکر نمونه‌هایی از نحوه ارتباط آن با مندرجات پارتیتور، نشان داد که چگونه می‌توان ضمن فراگیری آنچه آهنگ‌ساز در پارتیتور آورده به لایه‌هایی عمیق‌تر در بین نت‌های نوشته‌شده در اجرای موسیقی دست یافت. پس ذکر نمونه‌هایی نشان داده شد که اجراکننده چگونه می‌تواند در این راستا از اطلاعات جانبی برای درک اندیشه‌های موسیقایی نهفته آهنگ‌ساز در

پارتیتور بهره برد، و چگونه از نت‌های نوشته شده در پارتیتور به بخش نانوخته آن نزدیک شود. این ارتباط گاه بسیار عیان است و گاهی برای دستیابی به آن به تعمق بیشتری نیاز است. هم‌چنین اطلاعات موردنیاز این منظور و راه‌های کسب آن به صورت مستقیم یا غیرمستقیم در چهارچوب نمونه‌هایی از بازتاب نگرش و اندیشه‌های موسیقایی استراوینسکی در آثارش تبیین شد. این موضوع زوایای بسیار گسترده‌ای می‌تواند داشته باشد و به منظور پرهیز از برخورد سطحی و کلیشه‌ای با آن، نمونه‌هایی از سوء تفاهم‌های احتمالی در پیوند مطالب در مقاله عنوان شد که با اشراف بر پارتیتور و دامنه گسترده‌تری از مطالعات جانبی می‌توان از آن اجتناب کرد. جزییات در تعمیم این رویکرد به سایر آثار ممکن است تفاوت‌ها و شباهت‌هایی همراه باشد که باید به آن توجه داشت. از این رو ذهن خلاق و با طراوت در تعمیم موضوع با پشتوانه تقویت دانش و مهارت‌ها در رابطه با اثر مورد اجرا است که می‌تواند از رویکرد کلیشه‌ای در امان بماند.

پی‌نوشت‌ها

1. Petrouchka
2. Score
3. Interpretation
4. Orchestration
5. Serge Koussevitzky
6. Improvisation
7. Charles Ferdinand Ramuz
8. Polychord
9. Polytonality
10. Polyrhythm
11. Boris Deschlozer
12. Paul Collar
13. Fritz Reiner
14. Ernest Ansermet
15. Pierre Monteux
16. traduttore e traditore
17. Robert Craft
18. Arnold Schoenberg
19. Homophonic
20. Polyphonic
21. Metronomic
22. Rubato
23. Diatonicism
24. Chromaticism
25. Secco
26. Espressivo
27. Staccato
28. Legato

هرست منابع

استراوینسکی، ایگور (۱۳۸۲)، *بوتیقهای موسیقی*، ترجمه ناتالی چوبینه، تهران: انتشارات چنگ.
 استراوینسکی، ایگور (۱۹۷۵)، *زندگی من*، ترجمه کیکاووس جهاندار، تهران: انتشارات خوارزمی.
 بوک اسپن، مارتین (۱۳۷۹)، ۱۰۱ اثر ممتاز از بزرگان موسیقی جهان، ترجمه علی اصغر بهرام بیگی، تهران: نشر آگه.
 کنان، کنت ویلر (۱۳۸۲)، *ارکستراسیون*، ترجمه هوشنگ کامکار، تهران: نشر افکار.
 ناصری، فریدون (۱۳۷۹)، *تاریخ موسیقی روس*، تهران: پژوهنده.

- Loeffler, Peter (1994), *Die Geschichte vom Soldaten: L'Histoire du Soldat*, Springer, Basel AG.
- Kamien, Roger (2000), *Music an appreciation*, seventh edition, McGraw-Hill Companies, Inc.
- Stravinsky, Igor (1997), *Petrouchka Full orchestral score (Revised 1947)*, Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, London, UK.
- Stravinsky, Igor (1997), *The Rite of Spring Full orchestral score (Revised 1947)*, Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, London, UK.
- Yuzefovich Victor and Kostalevsky Marina (2002), *Chronicle of a Non-Friendship: Letters of Stravinsky and Koussevitzky*, *The Musical Quarterly*, Vol. 86, No. 4 (Winter, 2002), Published by: Oxford University Press, pp. 750-885
- Alexei Haieff, Elliott Carter, Walter Piston, Ernst Krenek, Darius Milhaud, Paul Fromm, Roger Sessions, Dmitri Shostakovich, Soulima Stravinsky, Ben Johnston, Wolfgang Fortner, Peter Mennin, Ross Lee Finney, George Rochberg, Michael Tippett, Humphrey Searle, Vladimir Ussachevsky, Goffredo Petrassi, Robert Palmer, Ben Weber, David Diamond, Franco Evangelisti, Seymour Shifrin, Goddard Lieberman, Carlos Chavez, Andrew Imbrie..., (Spring/Summer - Autumn/Winter, 1971), Stravinsky (1882-1971): A Composers' Memorial, *Perspectives of New Music*, Vol. 9/10, Vol. 9, no. 2 - Vol. 10, no. 1, pp. 1-180

Received: 2020/02/07

Accepted: 2020/07/16

The effect of Additional information on Understanding the Contents of a Score and Interpretation in an Orchestral Performance

Sohrab Kashef, Lecturer; Department of Performing Art and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Abstract

Interpretation is an extremely complicated theme in musical performance and is influenced by many factors. The notes on the paper indicate sounds in the composer's mind, but they do not represent authentic sounds. In other words, the score does not sound by itself! Converting a composer's score to musical sounds includes a complex process full of dark points which should be discovered during the score studying and before rehearsals begin. In a musical performance, not only the written notes but also the not written parts between the notes are played by the musicians. Therefore, a musician must learn all the score details and be properly prepared for all of them and also have a clear image of the sound that he wants. Of course, to achieve the desired interpretation in a performance, it is necessary to learn the orchestral score exactly, but definitely, it is not enough. For this purpose, the performer needs to pay close attention to all of the details written by the composer, also to be able to discover the unwritten things in the work to reach a clear musical imagination to provide a fine interpretation in performance. This article, by mentioning some aspects of score studying and citing examples shows how the additional information relates to the conductors' musical ideas and helps them understand and prepare the piece.

The question is how can a performer find a way to discover deeper layers between the notes in a score and understand the piece on a deeper level? How to approach the unwritten part between written notes in the orchestral full score? Which further information could be helpful and how can they be obtained? The purpose of this article is not to analyze the piece, but to specifically respond to the above questions by focusing on Igor Stravinsky's Ballet "Petrouchka". To this end, the full score of Petrouchka, other pieces and writings by the composer, alongside various researches about the composer and his works have been studied. The author has used his experiences in conducting and score study to find the relationship between the supplementary information and how score details can be understood. This article seeks to find ways to approach the content of the score by citing examples from the composer's various works and examining other information about his musical ideas. It should be noted that as no two works are alike, how the musicians approach the content of the work is not quite the same.

Ultimately, this article will show how a better understanding of the content of a work, which is undeniably necessary for achieving the desired performance, can be reached by using additional information.

Keywords: Interpretation, Orchestral Full score, Igor Stravinsky, Petrouchka