تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۲۷
تاریخ چـاپ مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۳۱

سهراب کاشف[۱]

چگونگی تأثیر مطالعات جانبی بر درک محتوای پارتیتور، تفسیر و بازخلق در اجرای ارکستر (با تمرکز بر «باله‌ی پتروشکا»[۱] اثر ایگور استراوینسکی)

چکیده

تفسیر در اجرای موسیقی موضوعی بسیار پیچیده و تحت‌تأثیر عوامل بسیار است. در اجرای یک اثر موسیقایی توسط مجری هم مکتوبات پارتیتور[۲] و هم نانوشته‌های آن به صدا درمی‌آیند. پس مجری اثر نه‌تنها با دقت به جزییات نوشته‌شده توسط آهنگ‌ساز می‌پردازد، بلکه برای ارایه‌ی اجرایی خوب به کشف نکات نانوشته بسیاری در اثر نیز نیازمند است که معمولاً این نانوشته‌ها ازنظر کمی در مقایسه با مکتوبات بسیار بیشتر هستند. سؤال کلیدی این است که اجراکننده چگونه می‌تواند درراستای کشف لایه‌هایی عمقی‌تر و درک پارتیتور بر مسیری که هنوز تجربه نکرده، پرتو افکند؟ چطور از نت‌های نوشته‌شده در پارتیتور به بخش نانوشته آن نزدیک شود؟ دراین‌راستا به چه اطلاعات تکمیلی نیاز است و چگونه می‌توان آن را به‌دست آورد؟ هدف این مقاله نه آنالیز اثر بلکه پاسخ به سؤالات فوق با تمرکز بر «باله‌ی پتروشکا»» اثر ایگور استراوینسکی است. بدین‌منظور مکتوبات مختلف در مورد آهنگ‌ساز و آثار او در کنار پارتیتور و نوشته‌های دیگر از او مورد بررسی قرار گرفته‌اند. این مقاله نشان می‌دهد 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 هیأت‌علمی دانشگاه‌تهران، پردیس‌هنرهای‌زیبا، گروه موسیقی، تهران، ایران

مقدمه

در اجرای یک اثر موسیقایی از مهم‌ترین 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 همچون دانش گسترده و خلاقیت و تصور صوتی پررنگ است. ازاین‌رو قبل از اجرای یک اثر، مطالعه جزییات آن در پارتیتور در کنار شناخت محیط آن اثر، اندیشه‌های موسیقایی آهنگ‌ساز - که قطعه مورداجرا محصول مستقیم آن است- شناخت شرایط خلق اثر و ویژگی‌های اجرایی آن ازمنظر سبک‌شناسی حایزاهمیت بسیار است.

اگر آهنگ‌سازی را خلق یک اثر موسیقایی قلمداد کنیم، اجرا، فرایندی است که می‌توان آن را نوعی بازخلق دانست. درحقیقت نت‌های نوشته‌شده بر روی کاغذ حکایت از اصواتی دارد که در ذهن آهنگ‌ساز تبلور یافته ولی هنوز قابل شنیدن نیست. پارتیتور به‌خودی‌خود صدا نمی‌دهد! تبدیل شدن نوشته‌های آهنگ‌ساز به اصوات قابل‌شنیدن توسط مجری فرآیند پیچیده‌ای را شامل می‌شود. به هر موسیقی خلق‌شده در این فرآیند ظرایفی اضافه می‌شود. در اجرای موسیقی قبل از هرچیز پایبندی به خواسته‌های آهنگ‌ساز (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 تاحدی است که اجرای دو رهبر ارکستر از یک اثر هیچ‌گاه یکسان نخواهند بود حتی اگر هردو کامل به پارتیتور وفادار باشند. تفاوت مجریان در نگرش، دانش، مهارت، تجربه و محیط موسیقایی متفاوتی که از آن تأثیر می‌پذیرند، به تفسیرهای متنوعی از یک اثر می‌انجامد و جست‌وجوی فرمولی یکسان برای رسیدن به تفسیر اثر بی‌معنا خواهد بود. این‌جا است که اطلاعات تکمیلی در مورد تفکر آهنگ‌ساز و شرایط خلق اثر اهمیت ویژه پیدا می‌کند و بر عمق درک اجراکننده‌ها مؤثر است. داشتن اطلاعات متناسب هرچه‌بیشتر از اثر مورداجرا، داشتن تصویر صوتی ناشی از پرواز تخیل در چهارچوب پارتیتور نوشته‌شده و تأثیرگرفته از اطلاعات مکمل در مورد اثر، می‌تواند در دستیابی به لایه‌های عمیق‌تر اثر موسیقایی در اجرا راه‌گشا باشد.

بررسی آن‌چه مطرح شد در اثر پیچیده‌ای مانند «پتروشکا» به‌دلیل گستردگی موضوع در یک مقاله نمی‌گنجد و آن‌چه در ادامه تبیین می‌شود تنها گوشه‌ای از مطالعه پارتیتور پتروشکا می‌تواند باشد نه همه‌چیز درباره آن. به همین دلیل هدف این مقاله بررسی کامل پارتیتور اثر نیست. بلکه با ذکر مثالهایی از پارتیتور، به بررسی مکتوبات مرتبط با آن قسمت‌ها و تاثیر این بررسی بر درک اثر 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 آهنگ‌ساز و بررسی سایر اطلاعات در مورد اندیشه‌های موسیقایی او، راه‌هایی برای نزدیک شدن به محتوای پارتیتور جست‌وجو می‌شود. لازم‌به‌ذکر است همان‌طور که هیچ دو اثری یکسان نیستند، مسیر یادشده 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 به‌طورمستقیم با مطالعه پارتیتور صورت می‌پذیرد درحالی‌که 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 به‌عنوان منبعی قبل از تفسیر استفاده شده است. با توجه به گسترده بودن مبحث و پیچیده بودن قطعه بخش‌هایی از آن به‌عنوان‌نمونه 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 میان نت‌ها و موسیقی او استفاده شده است. افزون‌براین از تجربیات شخصی نگارنده در زمینه رهبری ارکستر و فرآیند مطالعه پارتیتور و ملزومات آن تا قبل از رسیدن به صدادهی نهایی ارکستر در اجرا برای تبیین ارتباط بین مطالب بهره‌گیری شده است.

پیشینه تحقیق

در این پژوهش مطالعه جزییات پارتیتور پتروشکا به‌عنوان منبع اصلی و بی‌واسطه‌ترین منبع در رابطه با موسیقی پتروشکا اثر ایگور استراوینسکی درنظر گرفته می‌شود. 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 درزمینه‌های مختلف است – به‌منظور درک بهتر اندیشه‌های موسیقایی آهنگ‌ساز در پس‌زمینه اثر موردمطالعه بهره برده شده است. همچنین با بررسی پژوهش‌های انجام‌گرفته تاکنون در مورد آثار استراوینسکی و تکیه‌بر تجربیات شخصی نگارنده در مقوله مطالعه پارتیتور، رهبری ارکستر و موضوع بازخلق در اجرا، تأثیر مطالعات جانبی بر درک محتوای اثر تبیین می‌شود.

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 قابل‌بررسی است.

در مطالعه پارتیتور از دو جنبه در نوشته‌های آهنگ‌ساز عمیق می‌شویم:

۱. فراگیری مندرجات پارتیتور با تمام جزییات 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 آن‌چه 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 موردبررسی قرار می‌دهیم با تصورات صوتی مجری در ارتباط است که تحت‌تأثیر عوامل بسیاری قرار دارد و با استفاده از مطالعاتی جانبی به‌غیراز 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 این‌جا «باله‌ی پتروشکا»» اثر ایگور استراوینسکی را به‌عنوان‌نمونه 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 (در این‌جا ایگور استراوینسکی)
۲. درک فضای هنری و موسیقایی پیرامون آهنگ‌ساز و دیدگاه و رویکرد وی نسبت به آن
۳. آشنایی با محتوای موسیقی آهنگ‌ساز و رجوع به سایر آثار وی و نوشته‌های دیگران برای درک بهتر اثر
۴. بررسی ظرایف اجرایی موردنظر آهنگ‌ساز در مورد اجرای آثارش
۵. هنرمندان هم‌عصر، بازتاب ابعاد دیگر
۶. پل ارتباطی میان مطالعات جانبی و رویکرد عمل‌گرایانه در رابطه با اجرا

فهرست فوق قابل‌بسط است و در رابطه با آثار گوناگون و آهنگ‌سازان مختلف ممکن است با تغییراتی در محتوا یا اولویت‌بندی نیز همراه باشد.
در رابطه با اولویت منابع همان‌طور که ترجمه مستقیم از زبان‌اصلی محتوای متن را بهتر حفظ می‌کند و ترجمه از ترجمه یک متن گزینه مناسبی نیست، بهترین منابع جهت دستیابی به محتوای یک اثر منابع بی‌واسطه و دست‌اول هستند، مانند پارتیتورها، دست‌نوشته‌ها و نامه‌های آهنگ‌ساز که اطلاعاتی را در مورد او یا اثر به ما می‌دهند. سایر منابع را می‌توان در اولویت بعدی قرار داد. وقتی راجع به تفسیر صحبت می‌کنیم همان‌طور که ترجمه از ترجمه گزینه مناسبی نیست، تفسیر از تفسیر نیز احتمال دور شدن از اصل مطلب را موجب می‌شود. برای دور نشدن از اصل اثر، پیش از مطالعه دقیق پارتیتور به‌عنوان اصلی‌ترین منبع، رجوع به سایر تفسیرها پیشنهاد نمی‌شود.

مطالعه پیشینه و ریشه‌های افکار و اندیشه‌های موسیقایی ایگور استراوینسکی

ایگور استراوینسکی بی‌شک از آهنگ‌سازان تأثیرگذار بر موسیقی زمان خود و بعدازآن 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 می‌کرد. اصواتی را که استراوینسکی در ارکستر جست‌وجو می‌کرد تا آن‌زمان در آثار هیچ آهنگ‌ساز دیگری نمی‌توانیم بیابیم. تأثیرات موسیقی او بر دوران پس از خودش غیرقابل‌انکار است. او نه‌تنها با شکستن بسیاری از مرزهای زمان خود باعث انبساط گستره رنگ‌های ارکستری شد، بلکه درعین‌حال زبان منحصربه‌فرد خود را پیدا کرد و خیلی‌زود به نقطه‌ای رسید که توانست آثار ماندگاری را برای آیندگان از خود به‌جای بگذارد. «باله‌های پرنده آتشین»، «پتروشکا» و «پرستش بهار» تنها قسمتی از آثار شناخته‌شده این آهنگ‌ساز هستند که بارها توسط ارکسترهای مختلف در سراسر دنیا اجرا شده و می‌شوند.
سرژ کوسویتسکی[۵] در نامه‌ای به استراوینسکی «باله‌ی پتروشکا» را به‌لحاظ محتوا، منطق و اتصالات ریتمیک، ماهیت هیجانی خود داستان، و تجسم تنال آن، به‌واسطه نوآوری در دستاوردها درزمینه‌ی ریتم، تمبر، رنگ‌آمیزی و ازنظر طراوت و شوخ‌ترین ترکیب‌های کنترپوانی و هارمونیک یکی از برجسته‌ترین آثار معاصر برمی‌شمرد (ویکتور یوسفوویچ – مارینا کستالوسکی ۲۰۰۲: ۷۷۱ – ۷۷۲).
هدف ما در این مقاله نه پرداختن به بیوگرافی آهنگ‌ساز که ذکر نکاتی در مورد اوست تا ما را در درک بهتر موسیقی‌اش یاری کند. شناخت پیشینه آهنگ‌سازی با چنین سطحی از توانایی نکته‌ای است که در درک موسیقی او اهمیت دارد.
در کتاب *زندگی من* به قلم آهنگ‌ساز «باله‌ی پتروشکا» او پیش از هرچیز به خاطراتی از دوران کودکی خود اشاره می‌کند که در آن صحبت از بازی‌های کودکانه نیست. زمانی‌که تنها ۳ سال داشت و آواز زنان

روستایی او را تحت‌تأثیر قرار داده بود. او به‌صراحت عنوان می‌کند که ترانه‌های عامیانه روسی همواره تأثیر و کششی عظیم در او داشته‌اند (استراوینسکی، ۱۹۷۵: ۱۱-۱۲ و ۹۳).

ذکر این نکته از زبان آهنگ‌ساز از دو جهت حایزاهمیت 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 قابل‌توجهی را در مورداجرا روشن می‌کند و می‌تواند راهگشای مناسبی در درک برخی ابعاد آثار 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.

نکته‌ی مستتر: توجه به شکل اجرایی عبارات، نقطه اوج، روح ایده موسیقایی و پیشبرد آن همه مواردی هستند که با درنظر 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 به‌نظر می‌رسد. استفاده از پلی‌کوردها، پلی‌تنالیته، استفاده از گام‌های اکتاتونیک، پلی‌ریتم‌های پیچیده، که درعین‌حال 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 به‌سرعت فراگرفتم و آن کار (نواختن پیانو) را چنان جدی گرفتم که به‌زودی نسبت به بداهه‌نوازی در خود احساس علاقه کردم... امروز می‌فهمم که باید به یک پسرک نه‌ساله نظم‌وترتیب آموخت اما باوجوداین 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**[۶]، 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 نظمی خاص 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 ازاین‌طریق در درک نحوه شکل‌گیری قطعه به مفسر کمک می‌کند.

۲. **جایگاه نظم‌وترتیب در شخصیت استراوینسکی.** نظم که اگرچه استراوینسکی در کودکی از آن سر باز می‌زد ولی در سال‌های بعد جزء ویژگی‌های بارز او می‌شود. چنان‌که چارلز فردیناند راموز[۷] از

معدود افراد مورداعتماد و نزدیک به استراوینسکی در توصیفی مفصل از اتاق کار وی، آن را اتاقی با نظم ویژه و دارای میز کاری با همه‌ی ابزار نوشتار، انواع جوهر و کاغذ، انواع ابزار برش و هر آن‌چه موردنیاز آهنگ‌ساز است توصیف می‌کند و بر چیدمان و نظمی شفاف در اتاق و میز کار او تأکید دارد. (Loeffler, 1994: 11–12). با توجه به توضیح راموز به‌نظر می‌رسد که نظم و دقت استراوینسکی در پیشبرد اثر نه‌تنها به مهارت وی بازمی‌گردد، بلکه شاید بتوان آن را تاحدی مربوط به روحیات و شخصیت وی دانست که در پارتیتور این‌گونه نمود می‌یابد.

پیچیدگی موسیقی استراوینسکی از درهم تنیده شدن پلی‌کوردها[۸]، پلی‌تنالیته[۹]، پلی‌ریتم‌ها[۱۰] و ارکستراسیون وی ناشی می‌شود که در سایه نظم‌وترتیب فکری او قابل‌درک می‌شود.

درراستای درک محتوای پیچیده آثار استراوینسکی جست‌وجوی نظم میان عناصر گوناگون هنگام مطالعه پارتیتور نکته‌ای کلیدی است. اگرچه به گفته استراوینسکی نظم برای او اکتسابی بوده ولی به نظر می‌رسد که در طی سال‌ها به بخشی از وجودش تبدیل شده و در آثارش نمود یافته است. برای دستیابی به تصویر صوتی مناسب از این پیچیدگی‌ها ضروری است تا هنگام مطالعه پارتیتور نظم و روابط میان عناصر ساختاری جست‌وجو، درک و در اجرا اعمال شود.

ارکستر

اولین قطعه ارکستری که استراوینسکی با آن روبه‌رو می‌شود اپرای« زندگی به‌خاطر تزار» است. سال‌ها بعد استراوینسکی تأثیر عمیقی را از ارکستر گلینکا می‌پذیرد. بعدها در اتوبیوگرافی خود موسیقی گلینکا و ارکستراسیون آن را یکی از یادبودهای کمال‌یافته موسیقی به‌شمار آورده و آن را از برکت تعادل در اصوات و هم ازنظر 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 سال‌ها بعدازاین تجربه‌ی دوران کودکی‌اش در مورد ارکستراسیون گلینکا، حقایقی از دیدگاه وی نسبت به مقوله ارکستراسیون را در خود مستتر دارد. به‌عبارت‌دیگر مطالب فوق نه‌تنها دربردارنده نظر او نسبت به ارکستر گلینکا هستند، بلکه در سطحی عمیق‌تر اندیشه‌ها و سلایق 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 ازنظر دور داشت. بر این باور هستم 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 به‌نوعی ارزش‌ها و حساسیت‌های خود را در ارتباط با ارکستراسیون به‌طورمستتر عنوان می‌کند. انتخاب سازها و محدوده‌های آن‌ها آن‌چنان با دقت انجام شده که تعادل صوتی در بسیاری قسمت‌ها به‌راحتی به‌دست می‌آید. دقت هرچه‌بیشتر در مورد تعادل اصوات و رنگ‌ها در اجرا با موشکافی آهنگ‌ساز در این مورد هم‌راستا است. بدین‌ترتیب با آگاهی از پیشینه آهنگ‌ساز و ریشه‌های تفکرات ارکستری او می‌توان در اجرا به‌صورت هدفمند بر مواردی متمرکز شد که با درون‌مایه موسیقی وی تطبیق دارد و از پراکندگی ایده‌های اجرایی دور از ماهیت اثر در مورد سونوریته 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 قرن‌نوزدهم میلادی و نیمه اول قرن‌بیستم – که دوران تحولات اجتماعی و هنری عظیمی بود. دنیایی که در حال تغییرات اساسی بود بر هنرمندان آن‌زمان تأثیر می‌گذاشت و درضمن 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.

زمانی‌که 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. به‌عنوان‌مثال 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 ساده لوحانه 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 مغرب زمین در این هر دو گروه که از آن‌ها اکنون یاد کردم همواره کارگر بوده است... بلی درست است که چایکوفسکی هم تحت‌تأثیر و نفوذ موسیقی آلمانی بود. اما برای آنکه مثالی زده باشیم می‌گوییم هرگاه شومان بر چایکوفسکی نیز مانند گونو تأثیر کرد باز درهرحال او یک روسی باقی ماند همان‌طور که گونو نیز درهرحال 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 به‌طورمصنوعی 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 بدوی ریشه در این نگاه او دارد. دوم آن‌که روس ماندن برای او یک ارزش به‌شمار می‌رود. به‌بیان‌بهتر آن‌جا که از گونو سخن می‌گوید به‌طورضمنی « 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 جزییات و یا ازمنظر هارمونی یا کنترپوان باشد و تنها چند میزان را شامل شود و یا با نگاهی کلی‌تر 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. به‌عنوان‌مثال وقتی از بتهوون به‌عنوان آهنگ‌سازی در گذر از دوران کلاسیک به رومانتیک 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. بدین‌ترتیب آهنگ‌ساز در هر دوره‌ای از مسیر هنری خود ممکن است رویکردهایی داشته باشد که در همه آثار دوران مختلف او دیده نشود. بنابراین ضمن ایده گرفتن از سایر آثار در کنار اثر موردمطالعه باید مراقب بود تا از این بابت دچار سوءتفاهم نشویم. این مهم در مورد برخی آثار پررنگ‌تر بوده و تفاوت‌ها چشمگیرتر است. درک

مناسب از آهنگ‌ساز و تفکر او در زمان خلق اثر مورداجرا با مطالعه آثار قبلی و بعدی آن و درک سیر تغییرات اندیشه‌های موسیقایی وی کامل‌تر 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 همه‌چیز 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 آهنگ‌ساز بدان وفادار مانده است... اینجا دیگر از آکوردهای مختلف که بر روی‌هم 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).

به‌طورکلی معنا و مفهوم آکورد در پتروشکا تغییر پیدا کرده است. چون استراوینسکی این‌جا از سیستم عمودی هارمونیک چشم‌پوشی کرده و از یک سیستم افقی ملودیک پیروی کرده است. مسأله مهم‌تر و حساس‌تر آن است که در پتروشکا هیچ خطی و هیچ تلفیقی خاصیت تنال ندارد و تن مشخص را القا نمی‌کند. به‌این‌ترتیب برای اولین‌بار استراوینسکی به‌طریقه ساختمانی جدیدی دست یافته که باید آن را « پلی‌تنال» نامید (ناصری ۱۳۷۹: ۲۶۲).

این موارد تغییراتی در رویکرد استراوینسکی و اندیشه‌های موسیقایی وی در خلق پتروشکا را نشان می‌دهند. بخش قابل‌توجهی از این تغییرات در پتروشکا نو بودند که البته در آثار بعدی استراوینسکی مانا و قسمتی از زبان موسیقایی وی می‌شوند. می‌توان گفت که آهنگ‌ساز بخش قابل‌توجهی از زبان موسیقایی خود را در سه باله « پرنده آتشین»، « پتروشکا» و « پرستش بهار» یافته است.

چند نکته در مورد ارکستراسیون استراوینسکی

استراوینسکی جهان تخیل اصوات ارکستری را نه‌تنها متحول که درعین‌حال 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 مورداستفاده‌اش 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 ازسوی نوازندگان نه‌تنها پذیرفته شدند، بلکه بعدها آثار استراوینسکی در رپرتوار ثابت ارکسترهای سراسر دنیا جای گرفتند. اجراهای مکرر آثار ارکسترال استراوینسکی باوجود پیچیدگی‌هایی ازاین‌دست خود گواه ریشه‌دار بودن ابداعات اوست که باعث گسترش مهارت‌های نوازندگی شد و در زمان‌های بعد بر گسترش مکانیزم سازها نیز مؤثر واقع شد.

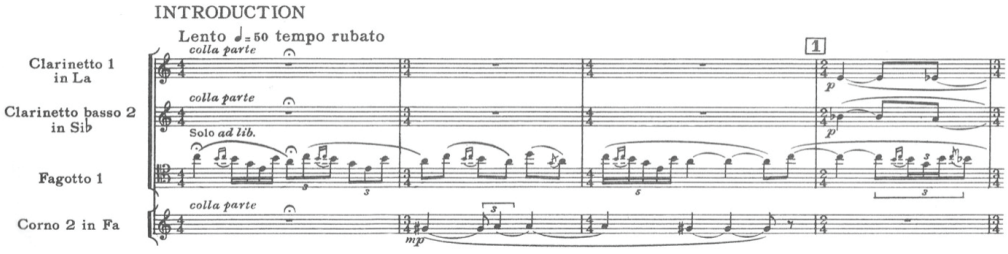
در منابع معتبر ارکستراسیون به مثال‌هایی از آثار استراوینسکی به‌ویژه باله‌های مشهور مانند پتروشکا استناد می‌شود که خود گواه بهره‌گیری از توانایی‌های سازها و بدعت در ترکیب‌های صوتی مختلف توسط آهنگ‌ساز است.

نوآوری‌های یادشده از چند جنبه قابل‌تبیین هستند:

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

«استراوینسکی از مناطق صوتی‌ای در سازها استفاده کرد که تا آن‌زمان 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 عجیب‌وغریب در «باله‌ی 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 چالش‌برانگیزند ولی پذیرفته شده‌اند.

(شکل ۱)

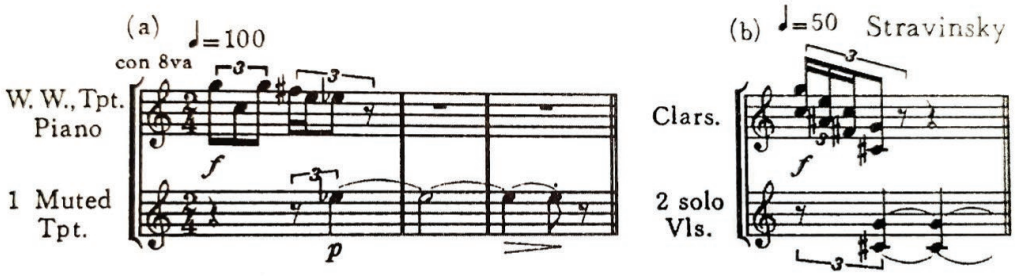
۲. درنظر گرفتن نقش‌هایی نامتعارف برای سازها که قبل‌تر معمول نبود. مثلاً ساز توبا معمولاً بخش بم گروه زهی یا بادی چوبی را تقویت می‌کند و استفاده از آن به‌صورت سولو نادر است (کنان ۱۳۸۲: ۲۳۷). یکی از موارد سولوی این ساز در «باله‌ی پتروشکا» شماره تمرینی ۱۸۹ به چشم می‌خورد که با همراهی زهی‌ها و فاگوت‌ها و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

(شکل ۲)

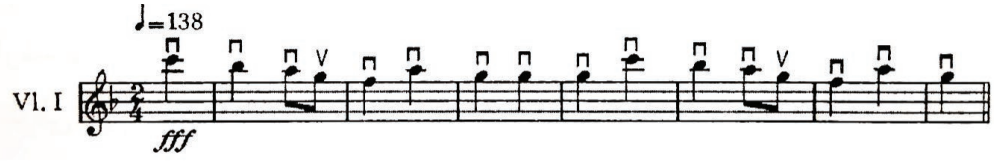
۳. چیدمان سازها در ارکستراسیون

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 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 مورداستفاده قرار گرفته است، ولی نمونه‌های این تفکر در آثار استراوینسکی از اصالت خاصی برخوردارند.



(شکل ۳ – سازها اوت هستند)

دقت آهنگ‌ساز در آرشه گذاری و آرتیکولاسیون نکته دیگری است که با سازبندی او درهم تنیده شده است. برای‌مثال از آرشه‌های راست متوالی زهی‌ها و وقفه‌های قاطع بین نت‌ها 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 بخش‌ها ترکیبات درخشان و نابی را پدید آورده که در اجرا به‌سرعت به نتیجه متعادل می‌رسد. ولی نباید از تناسب میان گروه‌های سازی مختلف غافل شد و تلاش برای توازن اصوات در سطح حساس‌تر می‌تواند در اجرایی مطلوب تأثیر به‌سزا داشته باشد.
پل کلار در مورد ارکستراسیون پتروشکا هنر به‌کار گرفتن سونوریته یا مجموعه‌های صدایی در این قطعه را در منتهادرجه‌ی دقت ارزیابی می‌کند و معتقد است استراوینسکی قدرت هر ساز، صدای هر ساز و مناطق مختلف هر ساز را با شخصیت مخصوصی که هریک از این سازها دارند، به‌کار گرفته است و هر ساز را آن‌چنان می‌شناسد که می‌تواند باشد نه آن‌چه گمان می‌کنند هست. به‌این‌دلیل کمترین قدرت هر ساز نیز برای او مطرح است و با متانت خاصی از همه این سازها استفاده می‌کند.

> *«هرجمله ای را به هر سازی که داده درنهایت هوشیاری و آگاهی بوده و رابطه مستقیمی دارد با قدرت صدایی همان ساز، و این رابطه در خطوط افقی و عمودی ارکستراسیون او به‌خوبی 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 می‌آید» (ناصری، ۱۳۷۹: ۲۶۳).*

نکته مهم: در جملات یادشده از پل کلار باید قدری محتاط و با دقت بود، چراکه نکته‌ای هست که ممکن است ناقص و یا اشتباه دریافت شود و باید روشن شود. اگرچه آن‌چه در مورد شنیده شدن صداهای قاطع اصلی در اولین‌بار نواختن صحت دارد، ولی به‌نظر می‌رسد 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 آهنگ‌ساز در به‌کارگیری سازها بدان‌معنی 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 آهنگ‌ساز 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 ازآن‌جهت مطرح شد که به‌عنوان اجراکننده باید هوشمندانه از مطالعات جانبی بهره برد و اسیر اولین معنایی که ازاین‌گونه جملات در ذهن متبلور می‌شود، نشد تا نتیجه مطلوب حاصل شود.

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

بررسی ظرایف اجرایی موردنظر آهنگ‌ساز در مورداجرای 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». پس استراوینسکی با رهبران ارکستری نیز برخورد داشته که به تعبیر او « مغز خود را در اثر دارند» و ازاین‌بابت ناراضی بوده است. این نارضایتی استراوینسکی در جملات دیگری از او در مورد تمپو مشهود است: «اغلب رهبران – به‌استثنای بسیار کمی ازقبیل آنسرمه[۱۴] و پیر مونتو[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 درهم‌وبرهم 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 ازنظر تکنیک رهبری ارکستر چالش‌برانگیز است و کاهش این چالش‌ها با تغییرات هرچند جزیی در علایم پارتیتور کاری نادرست است. به نظر می‌رسد که وی آن‌چه را که می‌خواهد اجرا شود، دقیق نوشته است. بنابراین همان‌گونه که خود آهنگ‌ساز نیز بر این نکته تأکید دارد غفلت از برخی تغییرات ظریف تمپو به روح اثر لطمه وارد می‌کند. تنها راه فایق آمدن بر این چالش‌ها ضمن وفاداری به محتوای اثر تسلط هرچه‌بیشتر بر پارتیتور است. براساس این جملات استراوینسکی رهبر اکستر باید پیش از به‌دست گرفتن چوب به‌صورت تمام‌وکمال «جزییات 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 مونتو 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 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 همچون برچسبی و فرمولی به‌روی آن چسبانده‌ایم (استراوینسکی،۱۹۷۵: ۵۷، ۸۶ و ۸۷).

ازآنچه استراوینسکی در مورد « بیان» مطرح می‌کند می‌توان به نکات قابل‌توجهی در مورد دیدگاه وی نسبت به اجرای مناسب از آثارش پی برد. 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 جزییات 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 باقی‌مانده و با محتوای آثار استراوینسکی لزوماً انطباق نداشته باشند. ولی آن‌چه واضح است تفسیرهای اغراق‌آمیز و تلاش برای افزودن حالات بیانی از بیرون با جوهره افکار و موسیقی استراوینسکی در تعارض است و هرچه هست باید آن‌گونه که آهنگ‌ساز مدنظر دارد، به‌طورطبیعی و از درون اثر به بیرون تراوش کند.

استراوینسکی نخستین آهنگ‌ساز 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 تحت‌نظارت او و توسط شاگردش رابرت کرافت می‌تواند بیان‌کننده سلیقه آهنگ‌ساز در اجرای صحیح و دقیق آثارش باشد و شنیدن آن‌ها بسیار توصیه می‌شود (بوک‌اسپن ۱۳۷۹: ۶۰۶-۶۰۷).

هنرمند هم‌عصر، بازتاب ابعاد دیگر

ارتباط هنری آهنگ‌ساز با سایر هنرمندان هم‌عصرش، تأثیرگذاری و تأثیرپذیری احتمالی بر / از آن‌ها و بررسی نقاط‌مشترک یا تمایز از دیگر راه‌هایی است که می‌تواند به درک بهتر آهنگ‌ساز و آثارش کمک کند. چنین اطلاعاتی ممکن است ازطرف خود آهنگ‌ساز یا دیگر هنرمند در مکاتبات یا گفت‌وگوهای آن‌ها ردوبدل شده و یا ازسوی شخص‌ثالث 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 این کلمات حاوی اطلاعات ارزشمندی در کشف لایه‌های عمیق‌تر موسیقی او هستند که می‌تواند به درک بهتر پارتیتور وی کمک کند.

از میان ۲۰ تفاوت و ۹ شباهت مطرح‌شده در این لیست ۱۰ تفاوت و یک شباهت را به‌عنوان‌نمونه برای درک بهتر شخصیت و موسیقی او مرور می‌کنیم: (A composers memorial, 1971: 117 – 118)

- استراوینسکی و شوئنبرگ: تفاوت‌ها

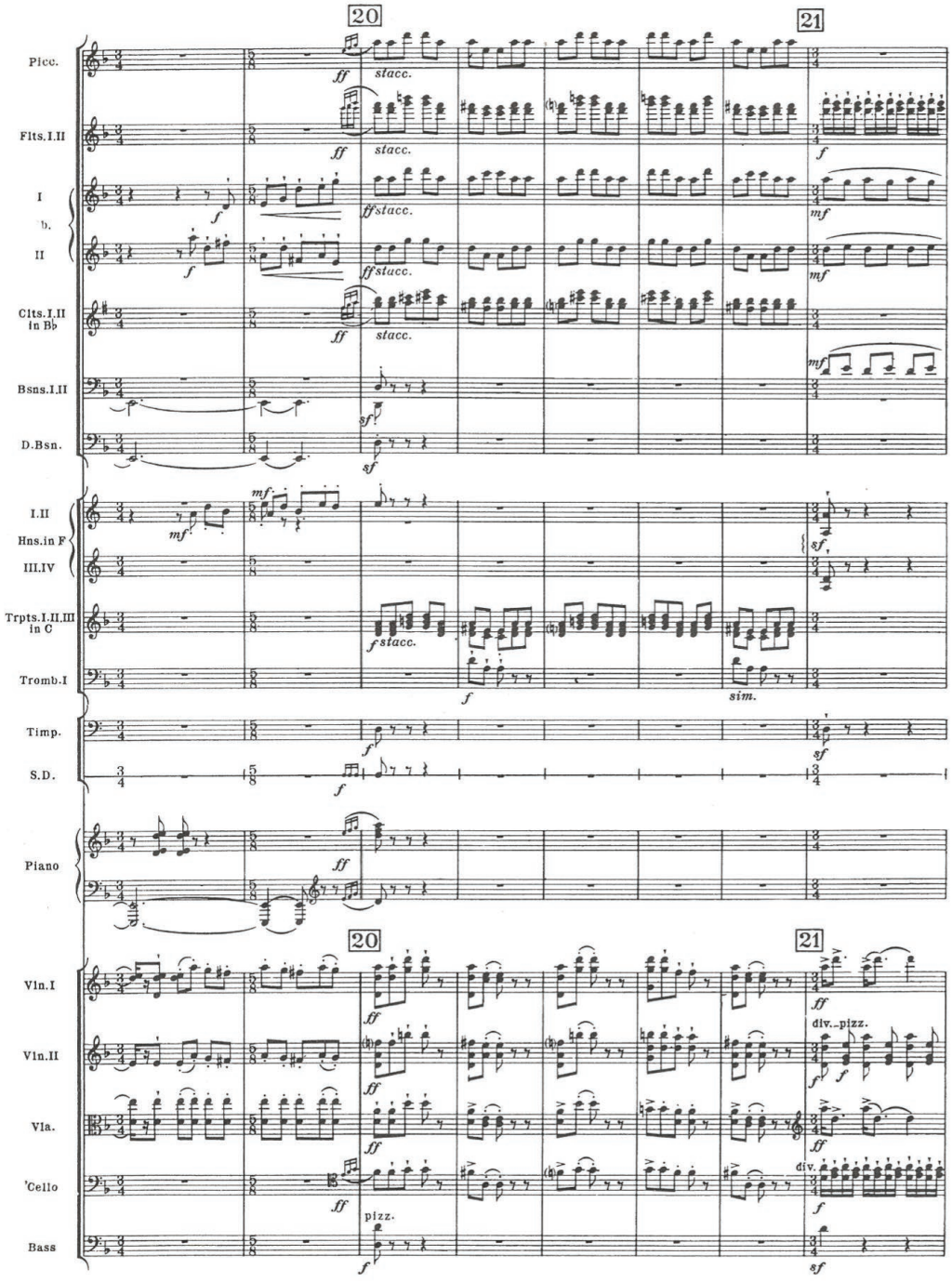
استراوینسکی	شوئنبرگ
براساس گذشته	مسیر به‌سوی آینده
فرزندخواندگی	تکامل
همو فونیک[۱۹]	پلی فونیک[۲۰]
استفاده بسیار از تکرار (استیناتو)	تقریباً بدون تکرار
آهنگ‌سازی فقط با پیانو	آهنگ‌سازی با پیانو هرگز
آهنگ‌سازی در ساعات مرتب روزانه مانند کارمند بانک، به‌ندرت باطله‌ای ناتمام یا بدون استفاده	آهنگ‌سازی سریع در پرتو الهام، آثار ناتمام بسیار
سختگیری مترونومیک[۲۱]، ایده‌آل در نظم مکانیکی	استفاده بسیار از روباتو[۲۲]
دیاتونیسیزم[۲۳]	کروماتیسیزم[۲۴]
سکو[۲۵]، پارتیتور حاوی حداقل علایم بیانی	اسپرسیوو[۲۶]، پارتیتور مملو از علایم بیانی
استاکاتو[۲۷]	لگاتو[۲۸]

شباهت: برای هردومان اعداد معنادارند

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

دیاتونیسیزم، بافت هموفونیک و استفاده از تکرار (استیناتو)، سخت‌گیری مترونومیک و ایده‌آل‌گرایی در نظم مکانیکی در موسیقی استراوینسکی در تضاد با کروماتیسیزم، موسیقی پلی‌فونیک، بدون تکرار و پر از روباتوی شوئنبرگ قرار دارد. همچنین آثار استراوینسکی حاوی حداقل علایم بیانی و دراصطلاح سکو (خشک) بوده و ازنظر آرتیکولاسیون دارای شخصیت ویژه‌ای است که استاکاتو در آن پررنگ است که ازاین‌نظر نیز با موسیقی اسپرسیو و پر از علایم بیانی و دارای شخصیت 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.

درعین‌حال دقت به این نکته حایزاهمیت 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 روباتو 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 دقت کافی داشت. اما بااین‌وجود می‌توان بر اساس این جدول تاحدزیادی به

رویکردهای آهنگ‌ساز و محتوای موسیقی‌اش پی برد. برای‌مثال به یاد دارم هنگامی‌که برای اولین بار پاتیتور پتروشکا را مطالعه می‌کردم با تجربه‌ای که از رهبری پرستش بهار داشتم می‌دانستم که استاکاتو در موسیقی استراوینسکی به‌عنوان یک شخصیت 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 به‌طورسطحی از آن عبور و نادیده گرفته می‌شود. به‌عنوان‌مثال 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 ازسوی آهنگ‌ساز در پارتیتور منعکس شده و نمی‌توان در اجرای آن بی‌اعتنا بود.

20
21
Picc.
Flts.I.II
I
b.
II
Clts.I,II in B♭
Bsns.I.II
D.Bsn.
I.II
Hns.in F
III.IV
Trpts.I.II.III in C
Tromb.I
Timp.
S.D.
Piano
Vln.I
Vln.II
Vla.
'Cello
Bass
stacc.
sim.
div.
pizz.

(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 به‌دست‌آمده و تصویر صوتی از اجرای پیش رو موضوعی است که با دانش، تجربیات و توانایی‌ها اجراکننده درهم تنیده می‌شود. درواقع شناخت دقیق از مکتوبات اثر که با کمک مطالعات جانبی عمق بیشتری نیز یافته، در کنار دانش و مهارت‌های فرد اجراکننده ازیک‌سو زمینه را برای اجرایی هرچه دقیق‌تر و نزدیک‌تر به خواسته آهنگ‌ساز فراهم کرده و ازسوی‌دیگر 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 نانوشته‌ی میان نت‌ها. ازاین‌رو به همان اندازه که شناخت مکتوبات پارتیتور و پایبندی به آن‌ها اهمیت دارد، داشتن تصوری 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 بی‌عیب‌ونقص 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 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 به‌دلیل ضعف در مهارت‌ها و دانش و تکنیک اجرایی از برخی ظرایف غفلت می‌شود. همچنین برخی‌اوقات مشکل در تفسیر نامناسب و دور شدن از منظور آهنگ‌ساز است که به کیفیت و ارزش اجرا لطمه وارد می‌کند. به‌همین‌دلیل تعداد اجراهای موردپسند استراوینسکی در مقایسه با کل اجراهایی که از آثارش شاهد بوده اندک است. 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 نفری، مسیر یکسانی را تجربه نمی‌کنند و به‌همین‌دلیل درک هر مفسر از این فرآیند به‌گونه‌ای منحصربه‌فرد است و این نه‌تنها 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 تصوری دقیق و شفاف از آن‌چه قرار است اجرا شود بسیار مهم است. ارتباط مطالعه پارتیتور و مطالعات جانبی باید درنهایت با هدف رسیدن به همین تصویر شفاف باشد. به‌همین‌دلیل 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. نمونه‌هایی نشان داده شد که اجراکننده چگونه می‌تواند دراین‌راستا از اطلاعات جانبی برای درک اندیشه‌های موسیقایی نهفته آهنگ‌ساز در پارتیتور بهره ببرد، و چگونه از نت‌های نوشته‌شده در پارتیتور به بخش نانوشته آن نزدیک شود. این ارتباط گاه بسیار عیان است و گاهی برای دستیابی به آن به تعمق بیشتری نیاز است. همچنین اطلاعات موردنیاز این‌منظور و راه‌های کسب آن به‌صورت 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 به‌منظور پرهیز از برخورد سطحی و کلیشه‌ای با آن، نمونه‌هایی از سوءتفاهم‌های 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 با تفاوت‌ها و شباهت‌هایی همراه باشد که باید به آن توجه داشت. ازاین‌رو ذهن خلاق و با طراوت در تعمیم موضوع با پشتوانه تقویت دانش و مهارت‌ها در رابطه با اثر مورداجرا 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

فهرست منابع

- استراوینسکی، ایگور (۱۳۸۲)، *بوطیقای موسیقی*، ترجمه ناتالی چوبینه، تهران: انتشارات چنگ.
- استراوینسکی، ایگور (۱۹۷۵)، *زندگی من*، ترجمه کیکاووس جهانداری، 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 Shostakovitch, 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 Lieberson, 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: 2020/02/08
Accepted: 2022/05/05
Published: 2022/07/22

The effect of additional informations on understanding the contents of a score and interpretation in an orchestral performance

Sohrab Kashef, Lecturer, University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

Interpretation is a very 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 are not still real 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 begins. 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 well 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 elements in the work to reach a clear musical imagination to provide a fine interpretation in performance. These articles, by mentioning some aspects of the score studying and citing examples shows how the additional information relates to the conductor's musical ideas and helps them understand and prepare the piece.

The question is how can a performer discover 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 practical and how can they be obtained? The purpose of this article is not to analyze the piece, but to specifically answer the prior 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 employed his experiences in conducting and score studying to recognize the relationship between the supplemental information and how score details can be understood. This article seeks to discover 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.
Finally, this article will indicate how a more thorough understanding of the content of an undeniably necessary work for achieving the desired performance, can be reached by employing additional information.

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