چکیده :

اثر ساخته شده در سه موومان می باشد. این اثر در دو نسخه نوشته شده است.نسخه اول برای ۲پیانو ساخته و تنظیم شده است و سپس با مطالعه و شناخت کافی از سازها برای ارکستر سمفونیک نوشته شد.

از آن جا که سمفونی عرصه مناسبی برای تجربه فرم ها و تکنیک های مختلف می باشد و بستر مناسبی را برای به کار گیری خلاقیت ها ی فردی و اندوخته های فرا گرفته شده در طول تحصیل فراهم می آورد به ساخت سمفونی در سه موومان مبادرت ورزیدم.

این پایان نامه دارای دو قسمت می باشد:

قسمت اول شامل تجزیه و تحلیل اثر می باشد و در قسمت دوم پارتیتور اثر و نسخه تنظیم شده سمفونی برای دو پیانو ارائه گردیده است.

کلید واژه :

سمفونی ، پیانو ، هارمونی ، سونات ، اسکرتسو ، تریو ، پاساکالیا ، فوگاتا، ارکستراسیون

فهرست **صفحه**

چکیده مطالب ۲

۳

مقدمه

۴

بخش نظری (تجزیه و تحلیل آثار)

۲۲

منابع و مآخذ

بخش عملی (پارتیتور آثار)

سمفونی شماره ۱ برای ارکستر سمفونیک

سمفونی شماره ۱ برای دو پیانو

قطعه آزاد (تریو برای پیانو- ویولن – ویولن سل)

مقدمه:

در زمان تحصیل در رشته کارشناسی مهندسی مواد(متالورژی) بیشترین توجه من به موسیقی معطوف بود که درحین تحصیل در این مقطع متوجه امکان تحصیل در رشته کارشناسی ارشد موسیقی برای تمامی مقاطع کارشناسی شدم که باعث انگیزه ای جدی در من برای ورود به این مقطع شد لذا در کنار رشته تحصیلی دوره کارشناسی به یادگیری دروس هارمونی و کنترپوان و اصول آهنگ سازی نزد استاد عزیزم جناب آقای دیبازر پرداختم. پس از ورود به دانشکده موسیقی با حضور در کلاس های استادان عزیز و بزرگوارم از دانش و تجربیاتشان بسیار بهره برده و با مطالعه ی کتب موسیقی و پارتیتورهای آهنگ سازان بزرگ تلاش خود را در فراگیری ذره ای از این علم بی کران به کار بستم.

بخش نظری

در مورد این پایان نامه:

چرا سمفونی را برای پایان نامه برگزیدم؟

یکی از مهمترین دلایل این انتخاب ، یافتن عرصه ای بود که بتوانم تمام آموخته های خود را در دوران تحصیل مورد ارزیابی قرار دهم و بهترین عرصه برای ارزیابی توانایی های به دست آمده در دوران تحصیل نوشتن سمفونی بود. چرا که هم از نظر فرم ، چگونگی برخورد با مصالح موسیقیایی، به کارگیری مناسب ترین ایده ها و موتیف ها (که قابلیت بسط و گسترش داشته باشد)و همچنین نحوه-ی رویارویی با عامل وحدت در هر موومان به طور جدا و سپس در سراسر اثر(به طوری که تمام موومان ها در زیر چتری از یک واحد مطلق قرار گیرند) مناسب ترین شرایط را برای محک توانایی به دست آمده بعد از دوران تحصیل فراهم می آورد.

همان طور که می دانیم سمفونی ها دارای موومان های مستقل از یکدیگر است و هر موومان فرم ، هارمونی،کنترپوان و ارکستراسیون خاص خود را دارا می باشند. بنا بر این با وجود این تنوع، آهنگ-ساز باید بداند که چگونه از امکاناتی که در اختیار دارد برای یکپارچه شدن اثر استفاده نماید که این مهمترین ویژگی سمفونی به حساب می آید و دیگر نکته گزینش می باشد که مهمترین عامل در پیشبرد کار آهنگ ساز است همان گونه که استراوینسکی می گوید:

«هر اثر هنری محصول نوعی انتخاب گری است . من معمولا بدون در نظر گرفتن هدفی معین مشغول کار می شوم. اگر از من بپرسند در این مرحله از روند خلاق ، می خواستم به چه چیز برسم ، خیلی باید

به خودم فشار بیاورم تا جوابی پیدا کنم . اما اگر بپرسند چه چیز را نمی خواستم ، همیشه پاسخ دقیقی دارم که بدهم.))

ما در دوره ای قرار داریم که موسیقی به شکل های بسیار گوناگون و متنوعی ارائه می شود. بنابر این نوع آوری بدون فراگیری دقیق و آگاهی از دانش گذشتگان امکان پذیر نمی باشد.

بنا به گفته استراوینسکی ((یک شیوه جایگزین شیوه ی دیگر می شود،یک سنت به پیش برده می شود تا چیز تازه ای به وجود آید. بنابر این سنت ، ضامن تداوم خلاقیت است.))

استفاده به جا و درست از مصالح و امکانات به درستی صورت نخواهد گرفت مگر در سایه ی شناخت تاریخی اثر هنری. در زمان دانشجویی و هنگام رویارویی با هنر قرن بیستم و معاصر به دنبال پاسخی بودم به این سوال که با موسیقی قرن بیستم و معاصر چگونه باید روبه رو شد و دیدگاه های این هنر چگونه شکل گرفته است؟ که با راهنمایی استاد عزیزم کتاب های متعددی را در این باب مطالعه کردم لذا بعد از شنیدن آثار شاخص قرن بیستم و مطالعه ی کتب در زمینه تاریخ هنر و تاریخ موسیقی تصمیم گرفتم که از مصالح و امکانات موسیقی معاصر بهره مند شوم. یکی از مهمترین واژه هایی که در زمان مطالعه کتب مربوط به هنر قرن بیستم با آن روبه رو شدم واژه مدرنیسم بود که در باب هنر قرن بیستم یکی از مهمترین مسائل می باشد . لذا نکاتی از آن را لازم می دانم که در اینجا باز گو نمایم. با نقل قول از بابک احمدی[1] در باره ی مدرنیسم: ((مدرنیسم مسائل و معضل هایی تازه آفرید. مدرنیسم برداشتی جدید است از واقعیت ، برداشتی که یکسر با ادراک زیبایی شناسی کهن تفاوت دارد. .مدرنیسم مسائلی را مطرح کرد که به هیچ رو به این معضل های هنری جدید از راه زیبایی شناسی کلاسیک نمی شود پاسخ داد. هنر مدرن بیانگر نیست. یعنی نکته ی مرکزی در آن بیان واقعیتی در دنیای بیرون ، یا حس و عاطفه و هیجانی در روح هنرمند نیست و همچنین مقلد واقعیت هم نیست. چشم اندازی که

[1] حقیقت و زیبایی-

بنا به زیبایی شناسی کلاسیک در تمامیت خود معنا داشت در هنر مدرن به اجزاء خود تقسیم می شود و هر یک از این اجزاء ، زندگی مستقل خود را می یابند.

مهمترین اتفاق در هنر قرن بیستم برداشت جدیدی است که هنرمند از واقعیت دارد برداشتی که با ادراک زیبایی شناسانه ی گذشته تفاوت دارد . نکته ی مرکزی در هنر مدرن بیان واقعیتی در دنیای بیرون نمی باشد و آن چه بیشتر مورد توجه هنرمند مدرن قرار دارد چیزی است قرار دادی که قطعیت وجود ندارد.)) این نکات به نوعی برخورد آگاهانه با هنر قرن بیستم را آشکار می کند که در این هنر به دنبال چه چیز باید باشیم و چگونه با مصالح و عوامل به کار رفته در این هنر روبه رو شویم.

باز هم سخنی از استراوینسکی که می گوید ((اگر دقیق بگوییم و بخوانیم می توانیم اثر هنری را در بستری تاریخی قرار دهیم تا به اطلاعات بیشتری از آن دست یابیم .نباید اثری را به صرف این که اطلاعات و لذت آنی را فراهم نمی آورد دیر یاب و پیچیده به شمار آوریم و رد کنیم .از هنر قرن بیستم باید با کوشش لذت برد.))

در پایان بر خود لازم می دانم ضمن سپاسگزاری از استادان گران قدر تاکید نمایم که آن چه ارائه شده است تنها پاسخگویی به درس های آموخته شده از استادان است نه بیشتر که امید است مورد قبول واقع شود.

مراحل شکل گیری اثر:

۱- شکل گیری ایده های اولیه اثر:

مشخص نمودن تم های اصلی و فرعی- استفاده از سازماندهی سلولی-ردیف های چند تنی

۲-نحوه ی بسط وگسترش ایده ها:

با استفاده از روش های مرسوم آهنگ سازی نظیر ریتروگراد[۱] – اینورژن[۲] – واریاسون[۳] و همچنین بهره گیری از تنوع در بافت ، هارمونی ، کنترپوان

۳- هارمونی:

در این اثر به جز در موارد استثنایی که با آگاهی صورت گرفته است در سایر موارد از آکردهای نقش دار به صورت آگاهانه پرهیز شده است و نحوه ی استفاده از هارمونی تا حدودی زیادی متاثر از آهنگ سازان قرن بیستم به بعد و تا حدودی حاصل از اعتماد به سلیقه و گوش درونی[۴] خود می باشد.

۴-فرم:

[1] -Retrograde
[2] - Inversion
[3] -Variation
[4]-Inner voice

در این سمفونی فرم موومان ها تا حدودی تابع فرم های کلاسیک می باشد ولی مصالح صوتی و نظام فواصل تفاوت زیادی نسبت به موسیقی کلاسیک دارد.

۵- ارکستراسیون :

ابتدا سمفونی برای دو پیانو نوشته شد و بعد از اطمینان درباره ی ایده های کمپوزیسیون و لایه ها و بافت ها با توجه به اصول علم ارکستراسیون و بهره گیری از کتب مختلف در این زمینه برای ارکستر سمفونیک تنظیم گرددید.

آثار بررسی شده برای نوشتن این اثر:

برای نوشتن این اثر پارتیتور ها و آثار شنیداری متعددی از آهنگ سازان دوره ی کلاسیک تا معاصر را با هدایت استاد راهنما مورد مطالعه قرار دادم که تعدادی از آن ها عبارتند از:
سمفونی ۴۰ و ۴۱ موتسارت- سمفونی شماره ۱-۳-۵-۹ بتهون- سمفونی ۳ و ۷ بروکنر- سمفونی ۵ و ۶ چایکوفسکی – سمفونی ۱ اسکریابین- سمفونی ۳ و۵ پروکفیف- کنسرتو برای ارکستر بلابارتوک- تورانگالیلا[1] مسیان- سمفونی ۱ و ۵ شوستاکویچ- سمفونی شماره ۳ هونگر[2] و ...

[1] -Turangalila
[2] -Honegger

تجزیه و تحلیل ساختار سمفونی :

این اثر دارای سه موومان می باشد.

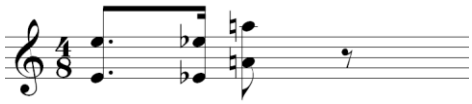
موومان اول در فرم سونات

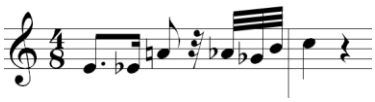
موومان دوم در فرم دو بخشی

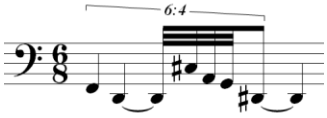
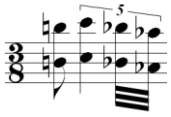
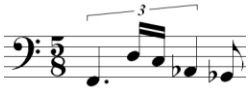
موومان سوم در فرم اسکرتزو[1] - تریو

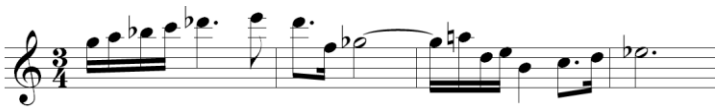
[1] - scherzo

بررسی عوامل ساختاری موومان اول:

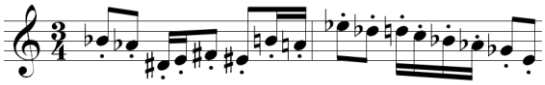
مبانی شکل گیری ایده های اولیه بر اساس موتیف ها (سلول)، اشل های صوتی و فیگور های ریتمیک که در نمونه های زیر آورده شده است می باشد.

اساس شکل گیری این سمفونی بر اساس این سه نت بنا شده است. بافت غالب در این اثر بافت کنترپوانتیک می باشد .

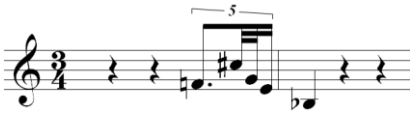
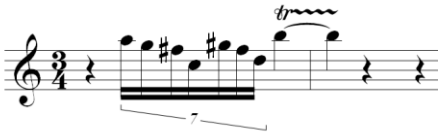
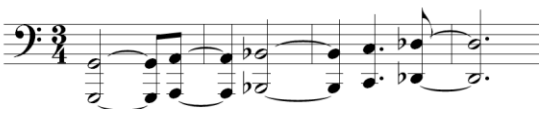
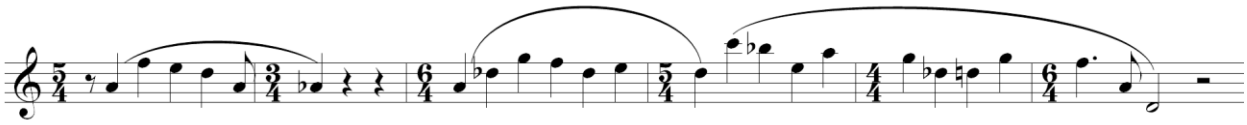
از میزان ۱ تا میزان ۱۸ شروع مقدمه می باشد که تم اصلی آن در زیر آورده شده است:

یکی از مهمترین ویژگی های این اثر استفاده از تقسیمات ریتمیک و تغییرا ت در متر می باشد.

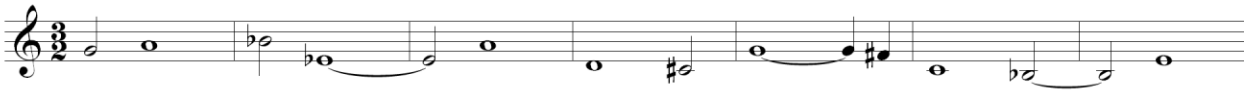
نمونه هایی از فیگور های ریتمیک به کار رفته در موومان اول :

از میزان ۱۹ تا ۲۶ استفاده از همان فیگور ریتمیک در مقدمه ولی با تمپویی تقریبا دو برابر که مقدمه را به گروه سوژه اول وصل می کند.

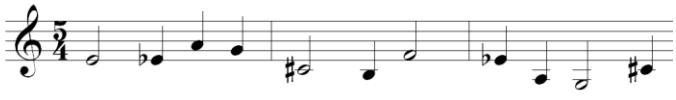
از میزان ۲۸ شروع گروه سوژه اول می باشد که تم اصلی آن در زیر نشان داده شده است:

که از فیگور های ریتمیک این بخش در قسمت دولپمان به وفور استفاده شده است و بخش زیادی از کار را در بر می گیرد.

از میزان ۳۳ تکرار تم می باشد که به فاصله ی دوم ماژور پایین تر منتقل شده است و تا میزان ۴۴ ادامه می یابد. شروع میزان ۴۴ بسط و گسترشی است از گروه سوژه اول که تا میزان ۵۵ ادامه می یابد.

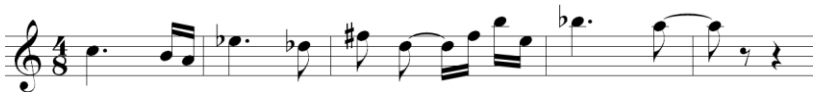
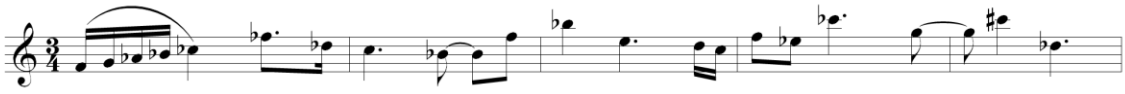
از میزان ۵۵ تا میزان ۶۵ برگرفته شده از فیگور ریتمیکی است که از تقابل تم سوژه اول گرفته شده است که به صور ت تکرار شونده در فواصل مختلف ظاهر می گردد و در آخر با ارائه تم اصلی سوژه اول به پایان می رسد:

از میزان ۷۰ تا ۸۷ رابطی است برای رسیدن به گروه سوژه دوم که قسمت اول رابط از فیگور های ریتمیک تم اصلی سوژه استفاده شده است.

از میزان ۸۸ شروع گروه سوژه دوم می باشد که از فیگور های ریتمیک و سلول های ذکر شده در بالا به صورت های ریتروگراد و اینورژن و معکوس استفاده شده است . نمونه هایی از این فیگور های ریتمیک در زیر آورده شده است:

از میزان ۹۴ در بخش باس، ویولن سل و کنتر باس سوژه اصلی را به صورت افزایش ریتمیک (Augmentation) اجرا می کنند و تا میزان ۹۹ ادامه دارد که در زیر آورده شده است:

از میزان ۱۰۰ شروع قسمت دوم گروه سوژه دوم می باشد که تا میزان ۱۰۹ ادامه دارد و به ویولن سولو داده شده است و در زیر تم اصلی نمایش داده شده :

از میزان ۱۰۹ تا میزان ۱۲۵ کدا می باشد که در این میزان بخش اکسپوزیسیون پایان می یابد.

از میزان ۱۲۵ سکوئنسی از فواصل پنجم کامل و چهارم افزوده می باشد که در زیر نشان داده شده است:

از میزان ۱۳۵ شروع دولپمان می باشد که تا میزان ۱۷۰ بسط و گسترشی از سوژه اول سمفونی است و تا میزان ۱۷۰ ادامه می یابد. از میزان ۱۷۰ شروع فوگتا با تمپویی آرام می باشد که سوژه فوگ از گروه سوژه دوم اقتباس شده است که در زیر سوژه نمایش داده شده است:



از میزان ۱۸۴ تا میزان ۱۹۵ واریاسون و استفاده از مصالحی از قسمت اول گروه سوژه دوم می باشد.

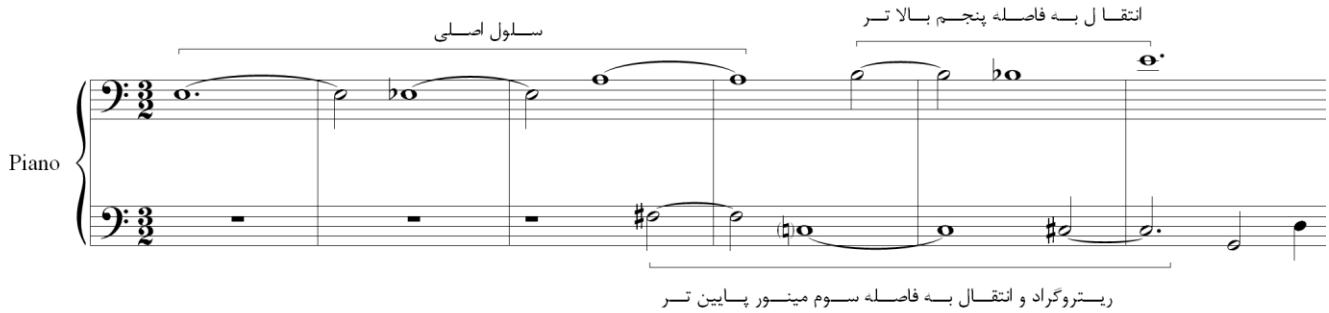
از میزان ۱۹۶ تا میزان ۲۱۲ بسط و گسترشی کوتاه از سوژه اول سمفونی می باشد و در میزان ۲۱۲ قسمتی آرام با بافتی کنترپوانتیک شروع می گردد که قسمتی از تم آن در زیر آورده شده است:

از میزان ۲۳۴ شروع فوگتا دیگری می باشد که سوژه آن از گروه سوژه اول سمفونی گرفته شده است:

از میزان ۲۵۳ شروع رپریز می باشد که برگشت به گروه سوژه اول است و تا میزان ۲۸۰ ادامه دارد.

از میزان ۲۸۰ قسمت پایانی و کدا می باشد که بسط و گسترشی از فیگور های ریتمیک بخش مقدمه است که از تغییرات متر و استفاده از تقسیمات ریتمیک بسط و گسترش یافته است و تا میزان ۳۱۴ که پایان موومان اول است ادامه دارد.

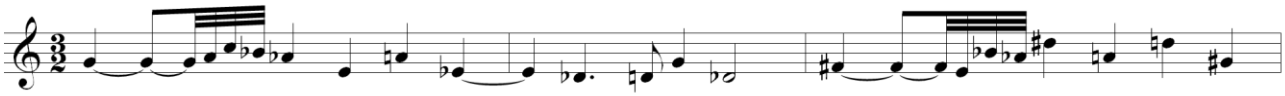
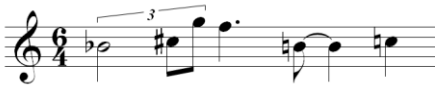
بررسی عوامل ساختاری موومان دوم :

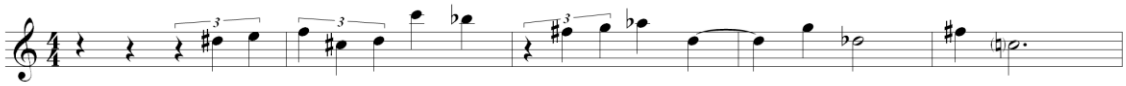
فرم موومان دوم فرم دو بخشی بزرگ می باشد که در هر بخش با بسط و گسترش هایی از تم فرم قطعه شکل گرفته است.

شروع و مقدمه موومان دوم بازگشت به سلول و فواصل ذکر شده در موومان اول است (می-می بمل-لا) که شروع تم به آلتو داده شده است و نحوه ی شکل گیری تم از حالت های مختلف واریاسیون می باشد که در زیر نشان داده شده است:

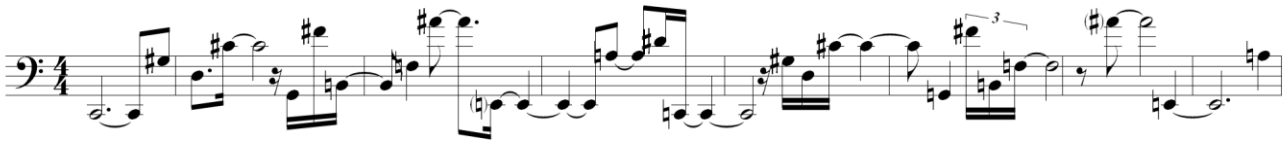
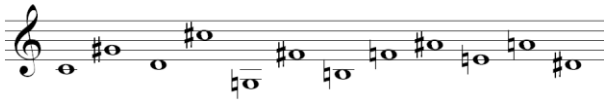
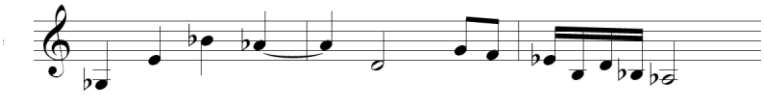


از میزان ۸ تا ۱۵ استفاده از همین مصالح می باشد با مقادیری تغییر در ریتم و فواصل.

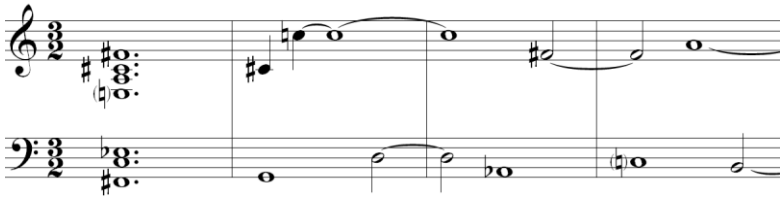
از میزان ۱۶ تا میزان ۲۴ از مصالح کنترپوانتیک به صورت کانن استفاده شده است که سوژه آن در زیر نشان داده شده است:

از میزان ۲۶ شروع تمی جدید است که به صورت کنترپوانتیک تا میزان ۳۴ بسط و گسترش یافته است.

از میزان ۳۰ تا ۳۴ فیگور ریتمیک بالا به صورت استرتو آورده شده است .

از میزان ۳۵ یک ایده ی کوتاه کاننیک آورده شده است که در میزان ۳۹ تقسیمات هفت تایی دولاچنگ میزان ۳۵ به تریوله های دولاچنگ تبدیل شده است و تم جدید بر روی این ایده ی کانیک که در فواصل مختلف با تغییرات اندک ریتمیک صورت گرفته است ظاهر می شود. تم در زیر نشان داده شده است:

از میزان ۴۵ تا میزان ۶۸ رابطی است برای رسیدن به نقطه ی اوج قطعه که از مصالح ذکر شده در بالا و همچنین از بافت های هوموفونیک و کنترپوانتیک استفاده شده است.

از میزان ۶۹ تا میزان ۹۴ نقطه ی اوج موومان دوم می باشد که از ریتم های سنکوپ دار استفاده گردیده است.

از میزان ۹۵ شروع پاساکالیا[1] می باشد که تم پاساکالیا در زیر نشان داده شده است:

که از سری دوازده تنی برای تم پاساکالیا استفاده شده است.

از میزان ۱۱۱ تمی که در زیر نشان داده شده است ظاهر می گردد

و در زیر آن تم به صورت کنترپوانتیک همان تم به صورت افزایش یافته ادامه پیدا می کند که از میزان ۱۱۱ تا ۱۱۶ ادامه دارد.

از میزان ۱۱۹ تا پایان موومان یعنی میزان ۱۳۳ ریتروگراد مقدمه ارائه می گردد که قسمت اول آن در زیر نشان داده شده است.

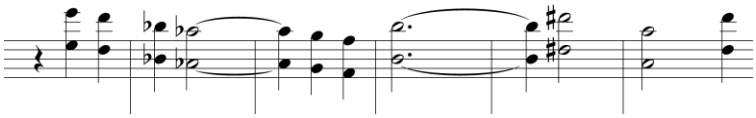
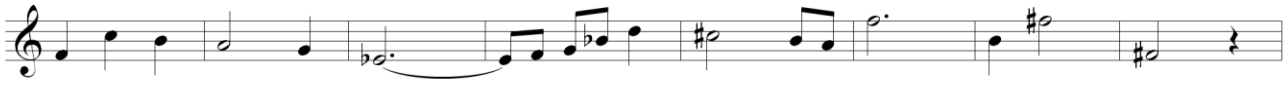


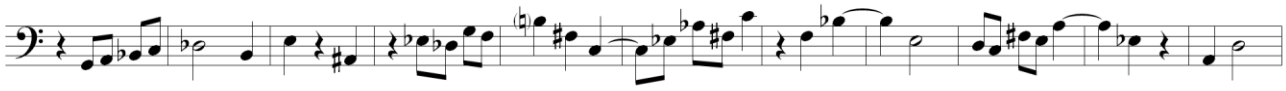
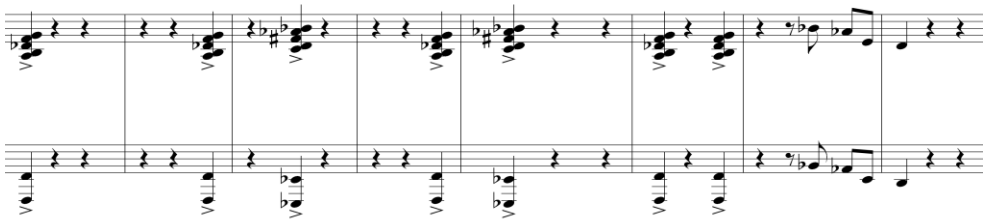
[1] - passacaglia

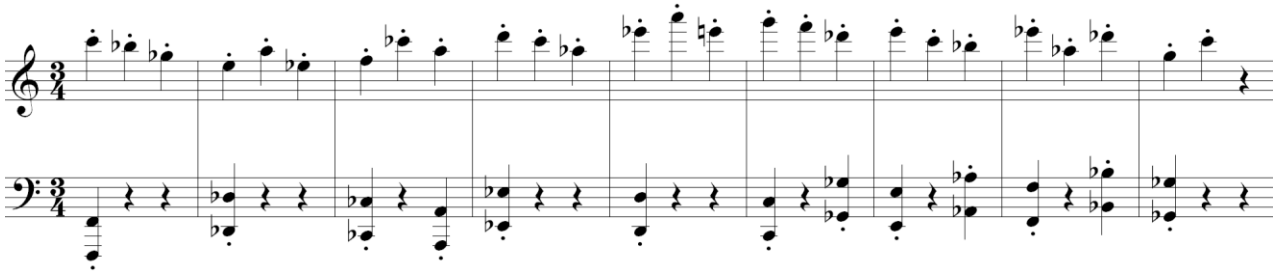
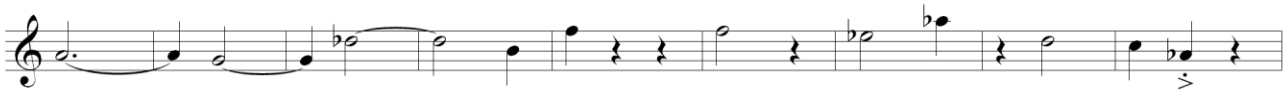
بررسی عوامل ساختاری موومان سوم :

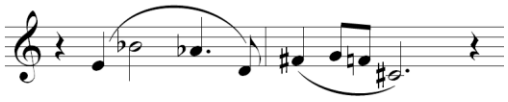
فرم این موومان همان گونه که قبلا ذکر شد به فرم اسکرتزو می باشد.

بافت قسمت ابتدایی اثر بیشتر هوموفونیک می باشد.

میزان ۱ تا ۲۲ شرو ع مقدمه می باشد که تم مقدمه در زیر به شرح زیر است:

از میزان ۲۲ تا میزان ۳۰ تم اصلی موومان می باشد که این تم به ترومپت داده شده است و در زیر تم نشان داده شده است:

از میزان ۳۰ شروع بسط و گسترش از تم می باشد که تا میزان ۸۸ ادامه دارد .

از میزان ۸۸ شروع فوگتا می باشد که تا میزان ۱۱۸ ادامه دارد و فواصل آن از فواصل گروه سوژه ی اول موومان نخست گرفته شده است و سوژه آن در زیر نشان داده شده است:

از میزان ۱۱۸ شروع بسط و گسترشی است از سوژه فوگتا که تا میزان ۱۵۱ ادامه می یابد و با ضد ضرب هایی همراه است که در بخش بادی برنجی همراهی می شود و قسمت هایی از آن در زیر نشان داده شده است:

از میزان ۱۵۱ بازگشت به قسمت دوم تم اصلی است که به فاصله ی سوم بزرگ بالاتر انتقال یافته است و تا میزان ۱۹۱ ادامه دارد.

از میزان ۱۹۱ تا ۲۰۰ توالی نت های سیاهی می باشد که حالت پاساژ و رابط را دارند که در زیر نشان داده شده است:

از میزان ۲۰۰ تا میزان ۲۰۹ بر روی نت های سیاه بالا در قسمت باس تم جدیدی ارائه می شود :

از میزان ۲۰۹ شروع رابطی است برای رسیدن به قسمت تریو که تا میزان ۲۲۷ ادامه دارد.

از میزان ۲۲۷ تا میزان ۲۴۵ استفاده از سلول ها و متریال های ذکر شده به صورت بافت کنترپوانتیک می باشد که برای ایجاد اتمسفر تعلیقی به کار رفته است و در میزان ۲۴۵ شروع تم اصلی بخش تریو می باشد که تا میزان ۲۵۷ ادامه دارد که ابتدای تم در زیر نشان داده شده است:

بافت غالب در بخش تریو بافت کنترپوانتیک می باشد.

از میزان ۲۵۷ بازگشت به تم اسکرتزو می باشد که تغییراتی اندک در هارمونی و ارکستراسیون صورت گرفته است و به فاصله ی دوم ماژور بالاتر انتقال یافته است و تا میزان ۳۳۹ که پایان موومان می باشد ادامه می یابد.