به نام خدا

۱۲۹۴۵۹

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده موسیقی

پایان نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته آهنگسازی

موضوع عملی:

فصل ها برای ارکستر سمفونیک

موضوع نظری:

آنالیز قطعات بخش عملی

استاد راهنما :

دکتر کیاوش صاحب نسق

استاد مشاور :

جناب آقای اتابک الیاسی

نگارش و تحقیق:

روزبه رفیعی دهکردی

شهریور ۱۳۸۷

۱۳۸۸/۵/۱۷

مرکز اطلاعات مدارک علمی ایران
تهیه مدارک

ورود به دبیرخانه دانشگاه هنر
شماره ۱۲/۴۱۴۵
تاریخ ۱۳۸۷/۶/۱۶

۱۲۶۴۳۹

چکیده:

نورتراپ فرای منتقد پیرو نقد کهن الگویی در ادبیات نظریه ای را ابراز می دارد که بنا بر آن بر این باور است که کل ادبیات از یک داستان کامل به نام تک اسطوره تشکیل شده است. تک اسطوره ی فرای را می توان به شکل دایره ای شامل چهار مرحله ترسیم کرد که هر بخش فصلی از سال و نیز چرخه ی خاصی از تجربه ی بشری را نشان می دهد. این چهار مرحله به طور خلاصه عبارتند از: تابستان که مرحله ی رمانس و تحقق آرزوهای انسان است. مرحله ی دیگر زمستان یا مرحله ی ضد رمانس است که داستان اسارت، نومیدی و بیم را نقل می کند. مرحله ی سوم بهار یا کمدی است که بیان کننده‌ی داستانِ اوج گرفتن از نومیدی به سوی آزادی و سعادت است. در نهایت مرحله ی چهارم یا پاییز و تراژدی است که هبوط از رمانس و سعادت و آزادی انسان به بلا را روایت می کند.

این پایان نامه نخست بر اساس درون مایه اصلی این نظریه استوار شده است. بدین معنا که هر قطعه‌ی موسیقی نیر همچون هر قطعه‌ی ادبی می تواند جزئی از این تک اسطوره باشد. بر این اساس، قطعات "فصل ها" شامل بهار، پاییز و زمستان به ترتیب حاصلِ حس غالب کمدی، تراژدی و مرگ هستند.

بهار و پاییز دو قطعه برای ارکستر سمفونیک هستند. قطعه ی بهار یک موومان سمفونیک با زمانی حدود چهار دقیقه است. قطعه پاییز نیز موومان سمفونیک دیگر با زمانی حدود سه دقیقه و نیم می باشد.

بخش نظری پایان نامه شامل آنالیز قطعات نامبرده است که قطعات فوق را به لحاظ فرم، هارمونی، ارکستراسیون و عوامل ملودیک بررسی می کند.

قطعه زمستان به عنوان بخش آزاد پایان نامه برای آنسامبل کوچک و آوازه خوان سوپرانو ساخته شده است.

واژگان کلیدی:

بهار- پاییز- زمستان- موومان سمفونیک- هارمونی- ارکستراسیون- فرم پلی تنال- پلی مدال- فرم سه بخشی

فهرست مطالب :

عنوان صفحه

مقدمه ۱

فصل اول (بهار) ۴

۱-۱- پیش زمینه ۵

۱-۲- فرم ۵

۱-۳- هارمونی ۶

۱-۴- ارکستراسیون ۹

فصل دوم (پاییز) ۱۱

۲-۱-پیش زمینه ۱۱

۲-۲- فرم ۱۲

۲-۳- هارمونی ۱۳

۲-۴- ارکستراسیون ۱۵

فهرست منابع و مآخذ ۱۷

بخش عملی (فصل ها برای ارکستر سمفونیک) ۱۸

مقدمه:

گوستاو یونگ[1] روانپزشک و روانشناس سوییسی و مشهورترین شاگرد فروید، نظریات فروید را در بعضی موارد رد می کرد. او با بخش خودآگاه ذهن موافق بود اما تحلیل محتویات ناخودآگاه در شیوه فروید را رد می کرد. به نظر یونگ روان آدمی شامل سه بخش مهم است: ضمیر خودآگاه، ضمیر ناخودآگاه شخصی و ضمیر ناخودآگاه جمعی.

ضمیر ناخودآگاه فردی درست در زیر ضمیر خودآگاه انسان جای دارد و محتویات آن مربوط به همه امور شخصی است که روزانه در زندگی او رخ می دهد. اما در اعماق روان که از آگاهی انسان به دور است. ناخودآگاه جمعی او واقع شده که انباشتگاه دانش و تجربیات و تصاویر مربوط به کل بشر است. به عقیده ی یونگ مردم سرتاسر دنیا به افسانه یا داستان های خاصی واکنش مشابه نشان می دهند، به این دلیل که در اعماق ناخودآگاهی جمعی آنان، خاطرات نژادی گذشته بشر نهفته است. این خاطرات به صورت انواع کهن الگو (Archetype) موجودند. الگوها یا تصاویری از تجربیات مکرر بشر مثل تولد، مرگ، چهارفصل ، نوزایی و ... که خود را در داستان و ادیان و افسانه ها نمایان می سازند. این کهن الگوها در ادبیات در قالب الگوهای مکرر طرح های داستانی، تصاویر و یا شخصیت های تکراری، رخ می نمایند و ناخودآگاهی جمعی فرد را دچار هیجانی می کند که در بدو امر غیر قابل کنترل می نماید.

یونگ نخستین کسی بود که اظهار داشت این کهن الگوها مستقیماً نحوه‌ی واکنش ما به عناصر بیرونی را تحت تأثیر قرار می دهند. استفاده از روش ها و نظریات وی در نقد ادبی به پیدایش سبک نقدِ کهن الگویی منجر شد.

بی شک شاخص ترین منتقد پیرو نقد کهن الگویی در قرن بیستم، *نورتراپ فرای*[2] می باشد. او با انتشار کتاب **کالبد شناسی نقد** در سال ۱۹۵۷، به نخستین مدافعِ اصولِ نقدِ کهن الگویی در نظریه‌ی ادبی بدل شد.

---

[1] Carl Gustav Jung 1857-1961
[2] Northrop Frye

فرای مانند پیروان نقد نو، تأکید زیادی بر خودسالاریِ ادبیات دارد. او با پیش کشیدنِ یک همانندِ مطلوب اعلام می دارد که ادبیات ناب مانند ریاضیات ناب، حاوی معنای خویش است. او مانند پیروان نقد نو در نظر گرفتنِ زمینه‌ی تاریخی، خواستِ نویسنده، مفاهیم اخلاقی و ارجاعِ جهان واقعی را دست کم می گیرد. این گونه دلمشغولی ها، مقهورِ مفهوم یونگیِ انگیزه های ازلی شده اند که هستی جهانی دارند و در درون ریشه دوانده اند. به ویژه کار او در رد کردنِ ارجاعِ جهانِ واقعی که به صورت چالش ریشه ای با واقعگرایی و ادبیات داستانی واقع گرا در می آید، دارای اهمیت است.

فرای بر این باور است که کلِ ادبیات از یک داستان کامل و تمام به نام تک اسطوره تشکیل شده است. این تک اسطوره را در بهترین حالت می توان به شکل دایره ای شامل چهار مرحله ترسیم کرد که هر مرحله فصلی از سال و نیز چرخه ی خاصی از تجربه ی بشر را نشان می دهد.

این چهار مرحله عبارتند از: ***تابستان*** که مرحله ی رمانس و تحقق آرزوهای انسان است. مرحله ی دیگر ***زمستان*** یا مرحله ی ضد رمانس است که به نقل داستان اسارت و نومیدی و بیم می پردازد. مرحله ی سوم ***بهار*** یا کمدی است که روایت گرِ داستانِ اوج گرفتن از رمانس و نومیدی به سوی آزادی و سعادت است. در نهایت مرحله ی چهارم یا *پاییز* و تراژدی است که هبوط از رمانس و سعادت و آزادی انسان به بلا را روایت می کند.[1]

چهار مرحله‌ی فرای درون مایه‌ی اصلی فکر ساخت مجموعه ای موسیقایی شد. جذابیت ساخت آثار موسیقی با الهام از فصول، آهنگسازان بزرگِ گذشته را فریفته است. آثاری مانند **چهارفصل** از **آنتونیو ویوالدی** و فصل های **پیتر چایکوفسکی** نمونه هایی از این دست به شمار می آیند. در این آثار منبع الهام اصلی گویا طبیعت و دگرگونی های آن در چهار فصل بوده است (یا لا اقل عکس العمل انسان نسبت به این دگرگونی ها) حال آن که دستمایه قرار دادن نظریه‌ی فرای نیازمند توجه به لایه های دیگری از مفهوم فصول است. لایه ای که به نوعی با اسطوره‌ی فصول سر و کار دارد. هر چند که این دیدگاه در ذات خود ویژگی های طبیعی فصول را نیز همراه دارد.

گفتار فوق ایده‌ی اصلی کار روی مجموعه ای قطعات موسیقی شد که سه فصل آن طی پاییز ۱۳۸۶ تا بهار ۱۳۸۷ ساخته شد و قطعه‌ی ***تابستان*** به آینده موکول گشت. ***بهار*** و ***پاییز*** به عنوان بخش اصلی پایان نامه ارائه می گردند و **زمستان** به عنوان قطعه‌ی آزاد.

[1] مهرنوش هاشم بابادی، رساله ی تبارشناسیی نقد با رویکردی به نقد مدرن جامعه شناسی در تئاتر، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۶

چالش های اصلی ساخت آثار :

۱– تفاوت در سبک:

در ذهن سازنده‌ی قطعات، ساخت اثری با الهام از مفهومِ کمدی، تداعی کننده‌ی سبک خاصی در تاریخ موسیقی می باشد و ساخت اثر دیگری با الهام از مفهومِ مرگ و زوال، سبک دیگری را یادآور می شود. البته این موضوع به آن معنا نیست که نمی توان آثاری در یک سبک و سیاق موسیقی با مفاهیم فوق ساخت. چنان که بزرگان تاریخ موسیقی چنین کرده اند. لیکن علاقه‌ی شخصی سازنده‌ی اثر به سبک های گوناگون در تاریخِ موسیقی، جستجوی وی برای یافتن عوامل شخصی در موسیقی ولو لحظاتی اندک و فضای ذاتی پایان نامه که در آن نمایشِ وجوهِ متفاوتِ کاری دانشجوی در شرف فارغ التحصیلی، جذابیت بسیار دارد و همین طور ایستادن در برهه‌ای از تاریخ که گوش از گوناگونی و وسعتِ سبک ها و روش های مختلف انباشته شده است، وی را بر آن داشت که به خود اجازه‌ی استفاده از سبک ها و تکنیک های گوناگون در مجموعه‌ی قطعات بدهد.

۲– ترکیب متفاوت ارکستری در قطعات :

همان گونه که در بالا اشاره شد، نگارنده پذیرفت که از سبک ها و تکنیک های گوناگونی در مجموعه استفاده نماید. این مطلب در ذات خود، نوعی تحمیلِ ترکیبِ ارکستری را به همراه داشت. البته به طور قطع می شد تمام قطعات را برای ترکیب ثابت ارکستری نوشت. به همین دلیل آهنگساز دست به آزمایش زد و سعی نمود که چنین کند، ولی با این واقعیت مواجه گشت که در بعضی قطعات حضور شایان ذکری برای برخی از سازها نمی توان یافت و اجباراً می بایست حضور آن سازها را به قطعه تحمیل نمود. این موضوع به شدت آزاردهنده و همچون مانعی برای آزادیِ تخیل آهنگساز به شمار می آمد و در نهایت با استناد به آثاری همچون سمفونی پنج **مالر** که در موومان آهسته‌ی آن تمام سازهای بادیِ چوبی و برنجی و سازهای کوبه ای حذف می شوند و فقط زهی ها و دو هارپ به نواختن ادامه می دهند، به خود اجازه داد که از ترکیب های مختلف ارکستری استفاده کند.

با وجود توضیح دو چالش فوق، آهنگساز در نهایت آثار فوق را یک مجموعه می داند، ولی در حقیقت، نه آن گونه که یک سمفونی را یک مجموعه می دانیم. بدان معنا که قطعات از لحاظ ایده‌ی اصلی کار یک مجموعه را تشکیل می دهند، ولی می توان از آن ها به عنوان قطعاتی مستقل نیز بهره جست.

فصل ۱

بهار

۱-۱- پیش زمینه

قطعه‌ی «بهار » در بهار سال ۱۳۸۷ نوشته شد. آهنگساز برای ساخت کار، دو اثر را الگوی اصلیِ خود قرار داد.

۱- سمفونی یک شوستاکوویچ، موومان دوم.

۲- "رقص زمین" از تابلوی اول باله‌ی پرستش بهار اثر ایگور استراوینسکی.

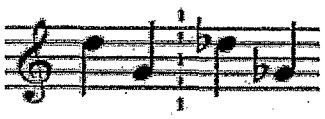
فرم کلی کار مشابه موومان دوم سمفونیِ یک شوستاکویچ است که جزئیات آن در بخشِ فرم توضیح داده خواهد شد. در کدا از رقص زمینِ پرستش بهار اثر استراوینسکی الگو برداری شده است.

۱-۲- فرم

فرم کلی قطعه‌ی بهار به صورت A B A Coda است. میزان یک و دو در حکم مقدمه هستند. مقدمه‌ی کوتاهی با تمپوی آهسته و ارکستراسیون سبُک و خلوت. از میزان سه، قسمت A آغاز می شود. در ابتدای قسمت A چیزی شبیه تم اصلی توسط کلارینت ارائه می شود و بعد از آن تمِ اصلی توسط ترومپت سولو اجرا می شود.

سه بار تم با ارکستراسیون متفاوت و در تونالیته های مختلف ارائه می شود (ابتدا در دومینور و بعد از آن لامینور و در پایان سی‌بمل مینور). پس از آن از میزان ۲۰ دولوپمانِ تم آغاز می شود. تکنیک گسترش، استفاده از تکه های تم (موتیف های تشکیل دهنده‌ی تم) و ایجاد تهییج از طریق تغییرات بی نظم وغیر قابل پیش بینی متر بوده است. تغییرات متر تا آن جا پیش می رود که در آخرین لحظات قسمت A بخش های مختلف ارکستر از نظر متر با هم همخوانی ندارند و تأکیدات سه تایی روی تأکیدات دوتایی استفاده قرار قرار می گیرند و برای پرهیز از استفاده از میزان نماهای مختلف (به صورت عمودی) در این قسمت از میزان نمای 𝄜 به همراهِ علامات آکسانی که تأکیدات مورد نظر آهنگساز را به وجود بیاورند، استفاده شده است.

قسمت B از میزان ۲۹ آغاز می شود. عامل اصلی تضاد قسمت B با قسمت A تمپو است. در حقیقت B نقش یک بخش آهسته را برای موومان ایفا می کند.

بارزترین ویژگی تمِ اصلیِ این بخش، حرکت کروماتیکی است که بین نُت های زیر اتفاق می افتد.

سازهای بادی چوبی این بخش را هدایت می کنند تا سرانجام در میزان ٤١ همراه با اندکی افزایش تمپو موتیف های قبلی، یک ملودی را می سازند که توسط ویولون ها در دینامیک **ff** اجرا می شود. این بخش با یک .accel به بخش A وصل می شود. بخش A عیناً تکرا می شود ولی این بار یک خاتمه ی کوتاه به دنبال خود دارد که از میزان ۷۵ آغاز می شود. این خاتمه با اندکی افزایش تمپو همراه است که در آن تمِ اصلی به شکل بسیار طولانی شده در بم ترین بخش ارکستر (.pizzهای ویولون سل ها و کنترباس ها) شنیده می شود.ولی این .pizzها، کم تأثیرترین خط این بخش را تشکیل می دهند. این بخش در حقیقت یک بخش پلی تونال است که در مورد جزئیات آن در بخشِ هارمونی بیشتر توضیح داده خواهد شد و سرانجام تکرار A در میزان ۸۸ به اتمام می رسد. در میزان ۸۹ و ۹۰ همان مقدمه‌ی کوتاه قطعه، نقشِ رابطِ بخش A به کدا را ایفا می کند. کدا از میزان ۹۱ آغاز می شود و تمپو بسیار تند می گردد. نمای کلی این کدا را می توان به این شکل ترسیم کرد :

یک باس اُستیناتو که در سراسر کدا ادامه دارد و برای تهییجِ بیشتر با ریتم های مختلفی در بخش باسِ ارکستر اجرا می شود.و همین طور همراهیِ ضرباتِ بی نظمِ آکوردها و تکه های کوتاهِ تمِ بخشِ A (که توسط هورن ها اجرا می شود).
در میزان ۱۱۱ دینامیک پس از یک .cresc سریع، ناگهان به شدت تقلیل می یابد و سپس یک .cresc تدریجی تا رسیدن به دینامیک **fff**، در پایان قطعه آغاز می شود. این cresc با افزایش تعداد سازهای شرکت کننده در آن تقویت می شود.

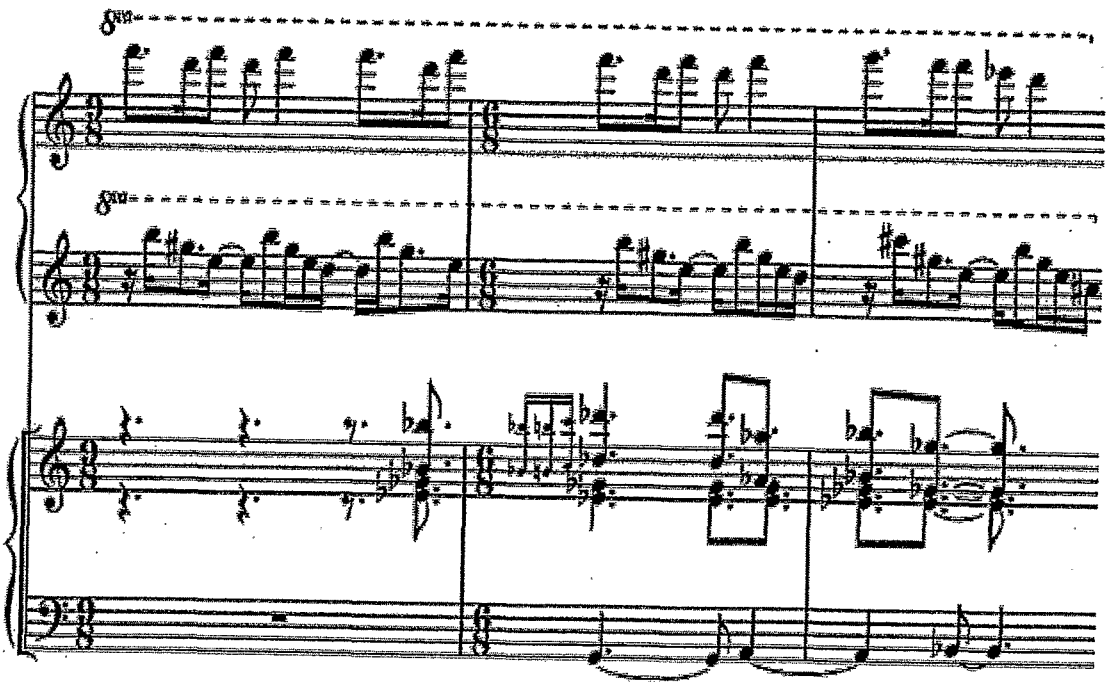
۱-۳- هارمونی:

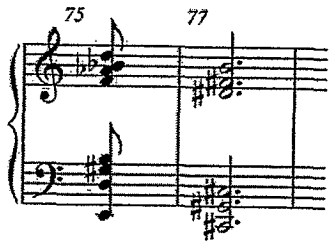
هارمونی قطعه‌ی بهار به عنوان یک بُعد از رنگ آمیزی در کنار ارکستراسیون دیده شده است. به همین دلیل به انواع مختلفی از آکوردها بر می خوریم که ابداعی نیستند و در ادبیاتِ موسیقیِ گذشته از آن ها استفاده شده است.
در بخش A و B ساختار غالب هارمونی به شکل آکوردهای هفت است که نت هایی به آن ها اضافه شده است، با وجود این که بسیاری از نتهای اضافه شده، نت های نهم، یازدهم یا سیزدهم آکورد هستند. ولی به این دلیل که از سیستم کلاسیک حل آکوردهای نهم، یازدهم و ... در آن ها استفاده نشده است. به نظر نگارنده بهتر است از واژه ی نت های اضافه شده استفاده کرد. (البته

در انواعی از هارمونی مثل هارمونی جَز به آکوردهایی که حلِ کلاسیک نمی شوند نیز آکورد نهم یا سیزدهم می گویند.)

دیگر ویژگی هارمونی بخش های A و B استفاده از پنجم های موازی به جهت ویژگی بخصوصی رنگ آمیزی آن هاست، مثل میزان های ۱ و ۲ (مقدمه) و مشابه آن در میزان های (۹۰ و ۸۹) و مثال دیگر در میزان های ۳۹ تا ٤٠ (به خطوط ویولن سل و کنترباس نگاه کنید) و همین طور استفاده از حرکت موازی تمام بخش های صوتی آکوردها مثل میزان سه و تکرار آن در میزان ٤۹، در قسمت خاتمه دهنده ی تکرار A (میزان های ۷۵ تا ۸۸) نظام عمودی اصوات را به شکل زیر می توان تفسیر کرد:

زیر ترین بخش صوتی که توسط پیکولو و پیانو اجرا می شود عبارت است از یک ملودی گیلکی در تونالیته‌ی فاماژور که با یک کنترملودی در می ماژور همراه می شود. چنان که ملاحظه می شود این خط کنترملودی فضاهای خالی ریتم ملودی گیلکی را پر می کند. تضاد تونالیته‌ی این دو ملودی و نزدیکی بسیار زیاد آن ها از لحاظ رجیستر، ملودی گیلکی را بسیار مبهم به گوش می رساند.

دو اکتاو بم تر، در محدوده اکتاو یک خطی و دو خطی یک تم پنتاتونیک روی پدالِ می بمل و سل بمل توسط ابواها و ترومپت سولو به تناوب اجرا می شود. این بخش واضح ترین قسمت برای شنونده است و در بم ترین بخش، تمِ اصلیِ قسمت A به صورت کشیده شده (افزایش دیرَندها) در تنالیته‌ی سل مینور اجرا می شود. (.pizz های ویولون سل و کنترباس)

همان طور که مشاهده می شود این بخش پلی تونال- پلی مُدال با روی هم قرار گـرفتن مترهـای مختلف نیز همراه شده است، به طوری که زیرترین بخش صوتی در میزان $\frac{6}{8}$ تعریف می شود. بخش پنتاتونیک میانی در میزان $\frac{2}{4}$ و بم ترین بخش در میزان $\frac{3}{8}$ قابل تعریف است و همین طور در بخش سازهای ضربی متر $\frac{9}{8}$ مشاهده می شود. برای پرهیز از استفاده‌ی میـزان نماهـای متفاوت که باعث دشوار شـدن اجـرای موسـیقی (بخـصوص در قـسمت کوتـاهی از قطعـه در شرایطی که باقی قطعه نیاز چندانی به چنین شکل نت نویـسی نـدارد) فقـط از میـزان نمـای تـمِ گیلکی که عنصر اولیه‌ی شکل گیری این قسمت بوده، استفاده شده است.

فضای پلی تُنالِ این قسمت با دو آکوردِ پلـی تنـال توسـط زهـی هـا ۷۵ و ۷۷ پیـشاپیش اعـلام می شود.

تضاد این بخش با بخش های قبلی موسیقی در حقیقت هجو هر آن چه تا به ایـن لحظـه شـنیده شده بود، است.

بخش کُدا که از میزان ۹۱ آغاز می شود را می توان در وصل آکورد فادیز نیم کاسته به دو مـاژور در پایان قطعه، خلاصه کرد و باقی آکوردها یا لحظاتی گذرا و تزئینی برای آکورد فادیز نیم کاسته محسوب می شوند یا مثل میزان های ۹۹ و ۱۰۰ و مشابه آن ها در خط هورن ها خطوط تقویـت کننده ی ملودی هورن I هستند. کل این مجموعه روی خط باس استیناتوی زیر بنا می شـود کـه در نهایت به نتِ دو ختم می شود.

۱-۴- ارکستراسیون

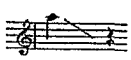
می توان گفت در ارکستراسیون قطعه‌ی بهار از تکنیک های معاصر سازها استفاده نشده و بیشتر از کاراکترِ معمول و شناخته شده‌ی سازها استفاده شده است. (منظور تکنیک های اجرایی تا اوایل قرن بیستم است.) با توجه به علاقه شخصی آهنگساز به شنیده شدن صداهای خالص سازها از دوبل هایی که منجر به رنگ های ترکیبی می شوند استفاده چندانی نشده و بیشترِ دوبل ها برای ایجاد بالانس صوتی به کار رفته اند.

به طور کلی در مورد هورن ها به توصیه های **ریمسکی کورساکوف** در کتاب **ارکستراسیون**[1] عمل شده است. به این معنی که در آکوردهایی با دینامیک قوی تر از **f** یا هر دو هورن در برابر یک ساز دیگر از خانواده‌ی برنجی قرار گرفته است یا با تمهیدات دینامیک سعی شده است که بالانس آکورد حفظ شود.

تعداد سازهای بادی چوبی و برنجی در صفحه ی اول پارتیتور نوشته شده است و بخش زهی همان ترکیب ارکستر زهی بزرگ یعنی ١٤ ویولون اول، ١٢ ویولون دوم، ١٠ ویولا، ١٠ ویولون سل و هشت کنترباس مورد نظر بوده است. البته ارقام بالا به عنوان یک قانون حتمی الاجرا نیستند، بلکه مسایل متعددی مثل شرایط سالن اجرا، شرایط دسترسی به نوازدگان و ... در این ترکیب نقش بازی می کنند. به طور کلی منظور این است که از ارکستر زهی بزرگ استفاده شود.

در تایپ پارتیتور از علایم خاص (ابداعی) خبری نیست. به جز استفاده از علامت برای ساز گانگ که به معنای کشیدن میله‌ی ضربه زننده‌ی ترای انگل در جهات مختلف روی صفحه‌ی گانگ است. (میزان ٤٥)

نکته‌ی دیگری که آهنگساز در تایپ پارتیتور مدنظر داشته این است که پارتیتور برای ارائه به رهبر ارکستر تنظیم شده است و قطعاً پارت های نوازندگان می تواند با تفاوت هایی همراه باشد. مثلاً در پارتیتور راهنمای پدال های ساز هارپ بسیار نزدیک به اتفاق مورد نظر تایپ شده است. در صورتی که در پارت نوازنده می بایست این راهنما در جایی درج شود که مدت زمان لازم برای تنظیم پدال ها را به نوازنده بدهد. در زیر به چند مورد که نیاز به توضیحات بیشتر دارند اشاره می شود.

الف- منظور از علامت که در پارت ساز هارپ و پیانو دیده می شود این است که دو نت ارائه شده، نت های مبدأ یک گلیساندوِ بدون مقصدِ مشخص هستند که جهت آن

[1] کورساکوف- ریمسکی- ارکستراسیون – ص ۴۲- ترجمه هوشنگ کامکار- ۱۳- انتشارات چنگ

گلیساندو در امتداد خطوطِ ترسیم شده می باشد. این حرکت می بایست با سرعت زیاد و با شدت انجام گیرد.

ب- در میزان های ۷۷ تا ۸۸ ممکن است فاصله ی زیاد رجیستر بخش های مختلف صوتی توجه را به خود جلب کند. این فاصله‌ی رجیسترها آگاهانه بوده و برای مجزا کردند بخش های صوتی این قسمت به کار رفته است. (توضیحات بیشتر در مورد این قسمت در بخش هارمونی ۲-۱ آمده است.)

ج- استفاده از هارپ در فضای پر سر و صدای میزان های ۱۳۵ تا انتها ممکن است این بحث را مطرح کند که در شرایطی که تقریباً کل ارکستر با دینامیک **ff** می نوازند چه تأثیری حضور یا عدم حضور هارپ می تواند بگذارد؟ در جواب دو مورد قابل بیان است. اول آن که خطوط اصلی که به صورت ممتد شنیده می شوند در زیرترین و بم ترین رجیستر شنیده می شوند و محدوده ی میانی با نت های استاکاتو و آکوردهای استاکاتو پر می شود. در نتیجه حرکت گلیساندوِ هارپ در این محدوده تأثیر خود را می گذارد و دوم آن که آهنگساز بر این باور است که همه‌ی نوازنده ها علاقه مند هستند که در لحظه‌ی پر سر و صدا و هیجان انگیزِ پایان شریک باشند.

فصل ۲

پاییز

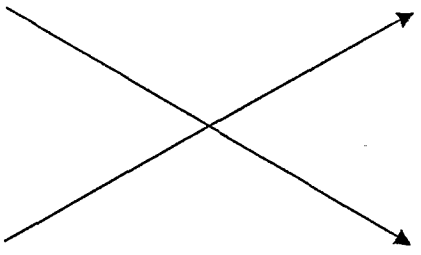
۲-۱-پیش زمینه :

وقتی که هویتِ ایرانی برای فردی تنها بتواند در محدوده‌ی یک حسِ نوستالژیکِ مبهم مطرح شود، در شرایطی که وی حتی ساکن منطقه‌ی جغرافیایی است به نام ایران، آن گاه پیدا کردن راهی برای آن که آثارش بازگو کننده‌ی هویت بومی وی باشند، تبدیل به سیری طولانی و دشوار می شود. سؤال این است که چرا باید این گونه باشد و آیا در چنین شرایطی موقعیتِ وی شبیه به یک انسان مهاجر نیست؟ آیا برای یک انسانِ مهاجر خاطراتِ فرهنگ بومی اش در برابر موقعیتِ فعلی خودش و سرزمینش تبدیل به یک تراژدی نمی شود؟

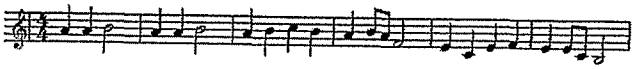
قطعه‌ی پاییز در پاییز سال ۱۳۸٦ ساخته شد.

۲-۲- فرم :

فرم قطعه‌ی پاییز به صورت ABA' است. قسمت A از میزانِ یک آغاز و در میزانِ ۲۰ به اتمام می رسد. ساختار اصلیِ بخشِ A دو گروه آکورد است که یک گروه از محدوده‌ی زیر به بم حرکت می کنند و گروهِ دیگر از محدوده‌ی بم به زیر. این دو گروه مسیری را طی می کنند و در نقطه ای با هم برخورد می کنند، از هم می گذرند و موقعیتشان عوض می شود. یعنی آکوردی که در محدوده ی بالاتر صوتی بود، از این نقطه به بعد در محدوده‌ی پایین تر قرار می گیرد و برعکس.



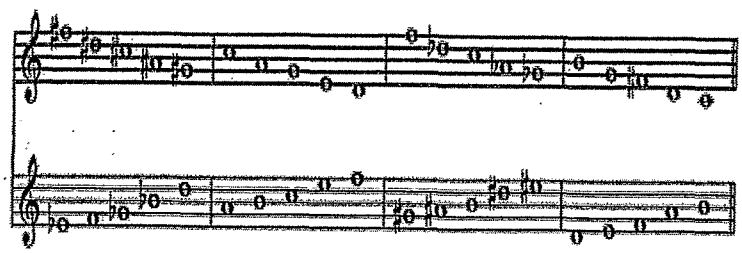
این دو گروه آکوردی به بخش های مختلفِ ارکستر سپرده می شوند و رفته رفته از نظر دینامیکی اوج می گیرند. سه میزانِ (۲۰-۱۸) نقشِ رابط به بخش B را بازی می کنند. قسمت B از میزان ۲۱ آغاز می شود. تمپو این قسمت سریع تر از بخش A است. در این جا برای نوعی تقلید از طبیعت (صدای پرندگان) از یک سریِ نت ها استفاده شده است. نقشِ اصلی را در این بخش بادی های چوبی به خصوص فلوت ها بازی می کنند. آکورد **ff** میزان ۳۵ نقطه‌ی عطفی برای این ماجرا است که از پس آن بخش بیشتری از سازهای ارکستر وارد بازی می شوند. همزمان پس از

آکورد میزان ۳۵ خط باس دو صدایی سنکوپ دار مسیر خود را به سمت محدوده‌ی زیر آغاز می کند که در میزان ٤٣ به تغییر یافته‌ی ملودی معروف Sakura می رسد که توسط هورن ها و ویولن‌سل‌ها اجرا می شود.

ملودی فوق در زمینه‌ای از حرکاتی که از بخش صدای پرندگان باقی مانده اند، ظاهر می‌شود. این زمینه لحظه به لحظه خلوت تر می‌شود، به طوری که در پایان ملودی Sakura تقریباً نابود شده است و آخرین بارقه‌های آن در تکرار A (یا بخش A') برای لحظاتی کوتاه شنیده می شود.
تکنیک مورد استفاده در بخش صدای پرندگان، نوشتن یک مجموعه ی سه صدایی از یک سری نت ها است. این سه صدایی متشکل از ریتم های کم و بیش پیچیده و پر تزئین است که در هر بار تکرار از یک غربال به خصوص عبور می کند و در نتیجه شنونده هر بار بخشی از آن را و در مواردی کل آن را می شنود.
استفاده از ملودی Sakura در پایان بخش B برای آماده کردن فضا برای بازگشت به A است. به این معنا که ملودی Sakura با ارائه‌ی یک مسیر افقی پنتاتونیک به طور ناخودآگاه، زمینه را برای ساختار پنتاتونیک عمودی بخش A فراهم می کند. (توضیح در مورد ساختار پنتاتونیک عمودی قسمت A در بخش ۲-۲ هارمونی خواهد آمد.)
در میزان ٤٩ به A' باز می گردیم. این بار A کوتاه شده و آن مسیر ضربدری را طی نمی کند، بلکه خیلی زود آکوردهایی که در بخش A پیوسته در حرکت بودند به ایستایی می رسند و زمینه ای برای ملودی فاگوت در چهارگاه تعدیل شده در میزان ۵۷ فراهم می‌آورند. قطعه با یک لحظه ی کوتاه مشابه میزان های رابط A به B به پایان می رسد.

۲-۳- هارمونی

هشت گام پنتاتونیک با فاصله‌های بخصوص دو گروه آکوردی می سازند که یک گروه از زیر به بم و دیگری از بم به زیر حرکت می کنند.

گروه اول گام های پایین رونده:



گروه اول گام های بالا رونده:

انتخاب فواصل عمودی در مورد آکوردهای اول هر گروه بر این اساس بوده است که فواصل پنجم کاسته، دوم کوچک و پنجم درست نقش عمده داشته باشند. (منظور فاصله از باس نیست، بلکه منظور همه‌ی فواصل بین همه‌ی اجزای آکورد است) پس از آن قانون حاکم بر فواصل عمودی بر اساس مسیر حرکت گام های فوق بوده است. با وجود این علیرغم پیدا شدن بعضی فواصل دیگر، غلبه با همان فواصل مذکور بوده است. از آکوردهای کلاستر برای رنگ آمیزی خاص در بعضی لحظات مثل میزان ۲۰، استفاده شده است.

همان طور که قبلاً اشاره شد، در قسمت B به این دلیل که از یک سریِ نت ها استفاده شده است، در نتیجه نظام عمودی اصوات بر اساس روی هم قرار گرفتن نت های همان سری در شکل های گوناگون به وجود آمده است. البته باید گفت که این قسمت به هیچ وجه سریل محسوب نمی شوند، بلکه استفاده از سری نت ها فقط به عنوان ابزاری به کار گرفته شده که به آهنگساز در بازسازی فضای تداعی کننده‌ی اصوات طبیعت یاری برسانند.

نکته‌ی دیگری که در بررسی ساختار ملودیک اثر حایز اهمیت است، در کنار هم قرار گرفتن فضای مُدال و فضای آتنال در کنار هم دیگر است. تلاش شده است در وصل بخش B به A این اتفاق به شکل غیر محسوس رخ بدهد.

عوامل مؤثر در حرکت آرام آرام از فضای آتُنال به مُدال عبارتند از :

۱- ساختار سری نت های استفاده شده که در لحظاتی از آن فضاهای مُدالِ لحظه ای و کوتاه ایجاد می شود. (نگاه کنید به میزان ۲۷ فلوت یک و میزان ۲۸ کلارینت می بمل.)

۲- خط باسِ سنکوپ دار که از میزان ۳۶ آغاز می شود، به لحاظ ساختار ملودیک و هارمونیک عملکرد آتُنال ندارد و زمینه را برای بازگشت فراهم می کند.

۲-۴- ارکستراسیون

به طور کلی مطالبی که در بخش ۱-۴ (ارکستراسیون قطعه‌ی بهار) گفته شد در مورد قطعه‌ی پاییز نیز صدق می کند. به جز مواردی مثل تعداد سازها و ... که این تفاوت ها را در لیست سازهای ابتدای قطعه ی پاییز می توان مشاهده کرد.

در قسمت B قطعه ی پاییز برای نزدیک تر شدن به صداهایی که تقلیدی از طبیعت به شمار می روند از تکنیک های معاصر خانواده فلوت ها استفاده شده است که در زیر به اختصار توضیح داده خواهند شد.

: Whistle tones (Whisper tones)

ویسل تن ها در حقیقت نوعی فلاژوله هستند و از طریق فوت کردن بسیار آرام ولی متمرکز روی لبه‌ی دهانی ساز به وجود می آیند. اصواتی از نظر دینامیک ضعیف هستند ویسل تن ها صدای شکسته شدن جریان هوا در لبه‌ی ستون هوای لوله ی صوتی هستند. جریان هوایی که نمی تواند ستون هوای لوله‌ی صوتی را وادار به لرزیدن بکند. ویسل تن ها در همه‌ی محدوده ی صوتی فلوت قابل اجرا هستند ولی در بم ترین اکتاو به سختی تولید می شوند.[1]

دشواری اجرای ویسل تن روی نت های بم فلوت به آن دلیل است که هارمونیک های ساخته شده روی نت های بم قابل کنترل نیستند و دایم نوسان دارند. همین موضوع هدف آهنگساز از استفاده از ویسل تن ها در این محدوده بوده است.

: Aeolian sounds

در حقیقت تغییر در سونوریته ی ساز است. بدان معنی که حجم هوای موجود در صدا بیشتر شده و تأثیر خود نت کمرنگ تر می شود.[2]

:Tongue ram

از طریق بستن کل دهانی ساز با دهان و حرکت سریع و قوی زبان در برابر دندان ها با گفتن هجای "Hit" یا "Hot" به وجود می آید. صدای حاصل شده یک هفتم بزرگ از نت انگشت گذاری شده بم تر صدا می دهد.

: Slap tongue

اسلپ تا نگ معادل .Pizz زهی ها در فلوت است و با فوت کردن شدید همراه با ضربه‌ی زبان و بدون فشار هوای شش ها به وجود می آید.

---

[1] The other flute – one development through extended techniques – volume 1 Edu- Tainment Publishing Company

[2] WWW.sfz .com

Strong air stream :

جریان شدید هوا که در لوله‌ی بدون انگشت گذاری (نت دو دیز) وارد می شود. همزمان با بستن کامل دهانی لوله با دهان.

در سازهای کوبه ای از تکنیک کشیدن ضربه زننده ی ترای انگل روی صفحه ی گانگ به شکل های مختلف استفاده شده است.