ثانياً: بحوث التربية الموسيقية

جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)
المشهرة برقم (٥٣٢٠) سنة ٢٠١٤
مديرية الشئون الإجتماعية بالجيزة

دراسة تحليلية لمؤلفة " مقدمة أمسية الفون " لكلود ديبوسى

An Analytical Study of the Prelude to the Afternoon of A Faun by Claude Debussy

بحث مقدم من

أبرار مصطفى إبراهيم علي

أستاذ مساعد النظريات والتأليف – قسم التربية الموسيقية

كلية التربية النوعية – جامعة أسيوط

مقدمه

المقدمة Prelude هي مقطوعة موسيقية تستخدم كتمهيد لعمل موسيقي كبير ، تسبق مؤلفة الفوجة ، المتتابعات الموسيقية والقصيد السيمفوني (Apel Willi – 1972 – p 692) وتكون عادة من نفس مقام المقطوعة التي تليها ، كما يطلق هذا المسمى أيضا على بعض المقطوعات الموسيقية الطويلة ذات القالب الحر ، يستعرض فيها العازف براعته في الأداء وكان من أهم مؤلفيها في القرن العشرين كلود ديبوسى(١٨٦٢– ١٩١٨Debussy) .C. (أحمد بيومي – ١٩٩٢ – ص ٣٢٤)

أما الموسيقى البروجرامية Programme Music فهي نوع من التأليف الموسيقي الذي يحاول المؤلف من خلاله أن يُوحي للمستمع بحوار ما مثل قصيد شعري ، سيرة ذاتية أو قصة (عواطف عبد الكريم وآخرون – ٢٠٠٠ – ص ١٢١) وهي مذهب وليد العصر الرومانتيكي ، ولقد ظهرت بوادره في مادريجال القرن السادس عشر في مؤلفات جوهان كيناو(١٦٦٠– ١٧٢٢)J. kuhnau عندما قام بتأليف مجموعة من الصوناتات مرتبطة بقصص مأخوذة من التوراة ، كذلك حاولت مدرسة الكلافيسان الفرنسية تصوير أصوات الحيوانات والطيور في مؤلفات كل من فرانسوا كوبران(١٦٦٨ – ١٧٣٣) F. Couperin ، جان فيليب راموJ.PH. Rameau(١٦٨٣–١٧٦٤)وكلود لويس داكان(١٦٩٤ – ١٧٧٢ C.L.)Daquin ، ولكن من أهم الأعمال الموسيقية التي تمثل هذه البوادر هي مُؤلفة الفصول الأربعة لأنطونيو فيفالدي A.Vivaldi (١٦٧٨ – ١٧٤١)والتي تتكون من أربع كونشيرتو للكمان كل مقطع منهم يُشير إلى فصل من فصول السنة لمحاكاة الطبيعة المختلفة مثل نسمات الهواء ، شدة الرياح والعواصف ولقد تم تأليف هذا العمل عام (١٧٢٣) ونشرت عام (١٧٢٥) (ar.cyclopaedia.net)

وفى العصر الكلاسيكي ظهر هذا النوع من التأليف في الأسماء التي كان يطلقها جوزيف هايدن (١٧٣٢ –١٨٠٩) J. Haydn على سيمفونياته مثل سيمفونية الساعة Clock والتي ألفها في الفترة من عام (١٧٩١ – ١٧٩٣)، وكـذلك مؤلفـات بيتهـوفن (١٧٧٠ – ١٨٢٧ L.V.) Beethoven الذي أطلق على سيمفونيته السادسة اسم السيمفونية الريفية pastoral والتـي

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

أتمها عام(١٨٠٨) وقام بوضع اسم لكل حركة من حركاتها. (عواطف عبد الكريم – ١٩٩٧ – ص ٤٩)

وفي العصر الرومانتيكي جاء هيكتور برليوز ١٨٠٣ – ١٨٦٩ H. Berlioz والذي يرجع إليه الفضل في معالجة الموسيقى البروجرامية بشكل أكثر واقعية وبتوسع شديد ويظهر ذلك في السيمفونية الخيالية Symphonic Fantastique والتي قام بتأليفها عام ١٨٣٠ حيث حاول الربط بين حركاتها الخمس باستخدام فكرة لحنية ثابتة تعاود الظهور ما بين كل حركة من حركات السيمفونية مما مهد الطريق أمام فرانز ليست (١٨١١ – ١٨٨٦) F. Liszt إلى إلغاء الفواصل بين حركات السيمفونية (ثيودور م . فيني – ١٩٧٢ – ص ٥٤٦) والذي أدى إلى ظهور ما يعرف باسم القصيد السيمفوني Symphonic Poem وهو مُؤلف موسيقي يتكون من حركة واحدة متصلة ترتبط فيما بينها بالفكرة البروجرامية العامة وترتبط أقسامها الداخلية بواسطة فكرة لحنية تظهر باستمرار ولكن بشكل محوّر ومنوّع (عواطف عبد الكريم – ١٩٩٧ – ص ٤٩ ،٥٠) ، ولقد ازدهر القصيد السيمفوني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن العشرين ونال اهتماماً كبيراً لدى العديد من المؤلفين الموسيقيين من بينهم ديبوسى المؤلف الموسيقي الفرنسي ورائد المذهب التأثيري في الموسيقى والذي ظهر حوالي عام ١٨٧٤ (Hugh Macdonald – 1980 – p 428) وهو مذهب يهتم بما هو زمني وليد اللحظة العابرة وبما تتركه الانطباعات الوهلية لمظهر شيء ما ، أي أنه يهدف إلى نقل انطباعات الفنان للمتلقي. (عواطف عبد الكريم – ١٩٩٧ – ص ١٢٨)

ويعتبر ديبوسى بخروجه عن التونالية المقامية التقليدية واستخدامه للمقامات الكنسية والأسيوية من أهم المؤلفين الموسيقيين الذين بدأو الخطوات الأولى نحو موسيقى القرن العشرين والبحث عن أُسس ومفاهيم جديدة لموسيقى هذا العصر فنجد أن هارمونياته كانت بداية لتطور الهارمونية الموسيقية حيث ألغى الفروق بين التألفات المتوافقة والمتنافرة مع عدم التقيد بالتصريف الهارموني التقليدي الذي يحتم تصريف تألف إلى آخر، واتجه إلى التحرر من النظام التونالي الهارموني التقليدي الذي يعتمد على السلالم الكبيرة والصغيرة باستخدام المقامات

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

الكنسية والسلالم الخماسية والسداسية في حركة تونالية وإيقاعية متطورة ومتحررة.)
Dagubert .D. Runes – 1999 – p 32)

ومن أهم أعمال ديبوسى البروجرامية القصيد السيمفوني مقدمة أمسية الفون Prelude to the Afternoon of A Faun عام(١٨٩٢- ١٨٩٤)، القصيد السيمفوني الليليات Nocturnes عام(١٨٩٩)، القصيد السيمفوني البحر La Mer عام(١٩٠٥)، والقصيد السيمفوني صور Images عام(١٩١٢.) (كورت زاكس – ١٩٦٩ – ص ٥١١)

مشكلة البحث:

من خلال عمل الباحثة بمجال التدريس الموسيقي لاحظت عدم تدريس مؤلفات ديبوسي عامةً ومؤلفة مقدمة أمسية الفون خاصةً ضمن منهج مادة تحليل الموسيقي العالمية لطلاب مرحلة الدراسات العليا هذا رغم أنه مُؤَلف موسيقي يعتمد على أسلوب صياغة خاص فهو يقدم قراءةً ووصفاً موسيقياً لقصيدة شعرية على المسرح ، لذلك رأت الباحثة أن تقوم بإجراء دراسة تحليلية لهذا العمل الموسيقي في محاولةً منها للتعرف على أسلوب ديبوسي الانطباعي والرمزي للإيحاء بأجواء القصيدة الشعرية ، محاولة تفهم اللغة الهارمونية ، المصادر التونالية والتوزيع الأوركسترالي وذلك من خلال التحليل العام والتفصيلي والتوزيع الأوركسترالي مع الأخذ في الاعتبار أن موسيقى ديبوسى تمثل مرحلة انتقالية بين عصرين مختلفين هما العصر الرومانتيكي والقرن العشرين.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على:

١- أسلوب ديبوسى الانطباعي في بناء مؤَلفة مقدمة أمسية الفون.
٢- التركيبات الهارمونية التي استخدامها ديبوسى في البناء.
٣- المصادر التونالية المستخدمة.
٤- التوزيع الأوركسترالي.

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

أهمية البحث:

تتركز أهمية هذا البحث في:

١- إلقاء الضوء على مُؤَلفة مقدمة أمسية الفون لديبوسي مما قد يساعد الدارسين المتخصصين على تفهم أسلوبه الانطباعي ، اللغة الهارمونية ، المصادر التونالية والتوزيع الأوركسترالي.

٢- إثراء مادة تحليل الموسيقى العالمية بالقصيد السيمفوني بوجه عام والقصيد السيمفوني عند ديبوسى بوجه خاص.

تساؤلات البحث:

١- ما هو أسلوب ديبوسى في بناء مُؤَلفة مقدمة أمسية الفون؟

٢- ما هي التركيبات الهارمونية المستخدمة في بناء المُؤَلفة؟

٣- ما هي المصادر التونالية المستخدمة في بناء المُؤَلفة؟

٤- كيف استخدم ديبوسى التوزيع الأوركسترالي بالمُؤَلفة؟

حدود البحث:

تقتصر حدود البحث على التحليل الموسيقي لمُؤلفة مقدمة أمسية الفون والذي قام ديبوسي بتأليفه عام ١٨٩٤.

إجراءات البحث:

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) وهو المنهج الذي يهدف إلى وصف الظاهرة وصفاً علمياً دقيقاً ويشمل ذلك تحليل بياناتها وبيان العلاقة بين مكوناتها ، فالوصف يهتم أساساً بالوحدات أو الشروط أو العلاقات أو الفئات ، وقد يشمل ذلك الآراء حولها والاتجاهات إزاءها وتأتى مهمة الباحث فيها إلى أن يصف الوضع الذي كانت عليه الظاهرة أو التي هي عليه بالفعل أو التي ستكون عليه. (آمال مختار – ١٩٦٦ – ص١٠٢ : ١٠٤)

أدوات البحث:

- المدونة الموسيقية للقصيد السيمفوني.
- التسجيلات السمعية للقصيد السيمفوني.

عينة البحث:

القصيد السيمفوني مقدمة أمسية الفون والذي قام بتأليفه ديبوسى عام (١٨٩٤).

مصطلحات البحث:

الموسيقى البروجرامية programme music

هى نوع من المؤلفات الموسيقية التي يحاول فيها المؤلف أن يُوحي للمستمع بحوار معين مثل قصيد شعري ، سيرة ذاتية ، قصة ما (عواطف عبد الكـريم وآخـرون – ٢٠٠٠ – ص ١٢١) ، أو لوحة خارجية تعتمد في تأثيرها على السامع عن طريق الإيحاء التخيلي ، ولاتقدم وصفا مباشراً كاملاً إنما تصور دائماً انفعالات وأحاسيس عامة. (أحمد بيـومي – ١٩٩٢ – ص ٣٢٧)

المقدمة Prelude

مقطوعة موسيقية تستخدم كمقدمة تمهيدية لعمل موسيقي كبير ، تسبق مؤلفـة الفوجـة ، المتتابعات الموسيقية وغيرها من المقطوعات الطويلة يستعرض فيها العازف براعته في الأداء. (Apel Willi – 1972 – p692)

القصيد السيمفوني symphonic Poem

أو القصيد اللحني وهي صيغة موسيقية ظهرت فى العصـر الرومـانتيكي تتجـه إلـى البروجرامية فى الموسيقي السيمفونية ، وهى عبارة عن مقطوعة أوركسترالية متكاملـة مـن حركة واحدة فى قالب حر ، يستوحي المؤلف فيها عملاً شـاعرياً لقصـيدة أو لقصـة مـا أو لموضوع يعبر فيه عن تخيلاته ومشاعره. (أحمد بيومي – ١٩٩١ – ص ٣١٨)

التأثيرية Impressionism

هي حركة حديثه فى الأدب والموسيقى تهدف إلى نقل الإنطباعات الذاتيـة للفنـان إلـى المتلقى بدلاً من تصوير الواقع كما هو

(محمد حنانا – ٢٠٠٨ – ص ١٥٢) ، وقد تميزت بالتخلي عن الميلودية ، النسيج البوليفوني. (أحمد بيومي – ١٩٩٢ – ص ٢٠٠)

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

الرمزية Symbolism

هي حركة فنية وأدبية في الشعر وسائر الفنون ظهرت في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر هدفت إلى التعبير عن سر الوجود عن طريق الرمز واعطاء القارئ انطباعاً عن وعيـــة الباطن ، ويعد ستيفان مالارمية(١٨٤٢– ١٨٩٨)S. Mallarme مؤسس الرمزية فـــي الأدب أما الرمزية الموسيقية فيمثلها ديبوسي. (ar.wikipedia.org)

التونالية Tonality

هو المناخ النغمي الهارموني الذي يدور حول مركز أساسي ويُحدد المقام الأصلي للمؤلفة الموسيقية ، وعلاقته بالمقامات الموسيقية الأخرى التي تظهر خلال هذه المؤلفة. (عواطف عبد الكريم وآخرون – ٢٠٠٠ – ١٥٢)

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

قامت الباحثة بتقسيم الدراسات السابقة إلى ثلاث محاور مع ترتيبها ترتيباً زمنيـــاً مـــن الأقدم إلى الأحدث متضمنة الدراسات العربية والأجنبية معا وهما على النحو التالي:

المحور الأول : دراسات اهتمت بالقصيد السيمفوني.

المحور الثاني : دراسات اهتمت بالتأثيرية في الموسيقي.

المحور الثالث : دراسات اهتمت بأعمال ديبوسي.

أولا : المحور الأول: دراسات اهتمت بالقصيد السيمفوني:

دراسة بعنوان

" **المعالجة اللحنية في القصائد السيمفونية عند ريتشارد شتراوس** "

هدفت الدراسة إلى إجراء دراسة تحليليه نقدية للتناول اللحني في الأعمال الأوركسترالية السبعة من القصيد السيمفوني والتي ألفها ريتشارد شتراوس ما بين عامي(١٨٨٨ – ١٨٨٩) للتعبير عن قصيدة ماكبث "حياه بطل" وقد توصلت النتائج إلى عرض أسلوب ريتشارد شتراوس في المعالجة اللحنية للقصائد السبعة من حيث الأشكال اللحنية، كيفية ابتكار الأفكار اللحنية

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

وتطورها ، المعالجة والتفاعل اللحني سواء من خلال التطور الدرامي للبرنامج أو بعيداً عنه ومقارنة الشكل النهائي للفكرة اللحنية المتولدة من الشكل اللحني الأصلي. [١]

دراسة بعنوان

" دراسة تحليلية للعلاقة بين البرنامج والهارموني والصياغة في القصائد السيمفونية عند فرانز ليست "

هدفت الدراسة إلى تحديد العلاقة بين العناصر الثلاثة البرنامج ، الهارمونى والصياغة في القصائد السيمفونية عند ليست ويشير الباحث إلى أن هذه الصياغة قد فسرت من قبل في ضوء شكلين الأول أنها في صيغة الصوناته والثاني أنها قائمة على أساس البرنامج المبنية عليه.

ولقد اخضع الباحث كلا الشكلين في بحثه للاختبار والنقد من خلال القصائد السيمفونية التي ألفها فرانز ليست ، وقد توصلت النتائج إلى عدم جدوى تفسير البناء في القصيد السيمفوني عند ليست في صيغه الصوناتا واتضح أيضاً أن لكل قصيد سيمفوني بناءاً منفرداً ، وكان من أهم النتائج التي توصل إليها الباحث أن البناء الموسيقى يعتمد على الخلايا اللحنية المصاحبة باستخدام هارمونى مناسب ومنظم. [٢]

دراسة بعنوان

" أسلوب ريتشارد شتراوس في التوزيع الأوركسترالي للقصيد السيمفوني "

هدفت الدراسة إلى التعرف على أسلوب ريتشارد شتراوس فى التوزيع الأوركسترالي للقصيد السيمفونى ، وقد أتبعت المنهج الوصفى(تحليل المحتوى) ، وكانت العينة هى قسم العرض من قصيدة دون جوانDon Juan مصنف رقم ٢٠عام(١٨٨٨- ١٨٨٩)، القسم الأساسي والفاصل الأول ، الثاني والثالث من قصيدة تل المهزار Till Eulenspiegels Lustinge Streiche مصنف رقم ٢٨ عام(١٨٩٤- ١٨٩٥)والتنويع الأول ، الثانى والسابع

[1] Gerard Denis Wilde : **Melodic Process in The Tone Poems of Richard Strauss – PH.D** - Catholic University – America – 1984.

[2] Johns Keith Thomas : **Astructural Analysis of the Relationship between Programme, Harmony and Form in the Symphonic Poems of Franz Liszt** – PH.D – Wollongong University – Australian – 1986 .

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

من قصيد دون كيشوت Don Quixote مصنف رقم ٣٥ عام(١٨٩٦– ١٨٩٧)، وقد توصلت النتائج إلى التعرف على أسلوب ريتشارد شتراوس فى التوزيع الأوركسترالي للقصيد السيمفوني من خلال التحليل العام (التونالية ، العنصر الزمني ، الصياغة ، النسيج وبرنـــامج القصـــيد) والتحليل التفصيلي للتوزيع الأوركسترالي من حيث (تكوين الأوركسترا ، توزيـــع الألحـــان ، أساليب الأداء ، مضاعفه الأداء والقوى التعبيرية). [١]

دراسة بعنوان

" أسلوب فرانز ليست في المعالجة الهارمونية للقصيد السيمفوني المقدمات "

هدفت الدراسة إلى التعرف على أسلوب فرانز ليست في صـــياغة الخطـــة الهارمونيـــة للقصيد السيمفوني ، أسلوب المؤلف في المعالجة الهارمونية للقصيد السيمفوني المقدمات ، كذلك التعرف على أسلوبه في الانتقالات التونالية وتوظيف عناصر لغته الموسيقية لخدمه البرنـــامج ، وقد أتبعت المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) ، وكانت العينة هى القصيد السيمفوني المقـــدمات لفرانز ليست ، وقد توصلت النتائج إلى كثرة استخدام سلسة من التآلفات الرباعية الناقصة وذلك للتعبير عن الجو النفسي الغير مستقر ، استخدام التآلفات القائمة على المزج بأنواعه ، اســـتخدام نغمات مضافة للتآلف ، استخدام تآلف السادسة الزائدة بأنواعه ، استخدام الكروماتيكية من خلال الألحان والتي تظهر في جميع الأصوات ، الانتقالات التونالية عن طريق الحركة الكروماتيكيـــة والقراءة المتعادلة وتوظيف العناصر الموسيقية لخدمة البرنامج من خلال الصياغة ، القفـــلات ، النسيج ، العنصر الزمني، التوزيع الأوركسترالى والقوى التعبيرية. [٢]

---

[١] صادق ربيع على زيدان: **أسلوب ريتشارد شتراوس فى التوزيع الأوركسترالي للقصيد السيمفوني** _رسالة ماجستير غير منشورة ـ كلية التربية الموسيقية ـ جامعة حلوان ـ القاهرة –٢٠٠٤.

[٢] إيمان عبد الباقي : **أسلوب فرانز ليست في المعالجة الهارمونية للقصيد السيمفوني المقدمات**– رسالة ماجستير غير منشوره– قسم التربية الموسيقية– كلية التربية – جامعة عين شمس – القاهرة ٢٠٠٩ .

ثانيا: المحور الثاني: دراسات إهتمت بالتأثيرية في الموسيقي:

دراسة بعنوان

" هارمونيات المذهب التأثيري في أعمال ديبوسى لآلة البيانو "

هدفت الدراسة إلى إلقاء الضوء على المذهب التأثيري فى الموسيقى من خلال رائد المدرسة التأثيرية كلود ديبوسي ، وقد أتبعت الدراسة المنهج الوصفى (تحليل المحتوى) ، وكانت العينة هى خمسة مقطوعات لآلة البيانو ، وقد توصلت النتائج إلى استخدام الألحان فى السلالم الدياتونية بالشكل التقليدي من حيث تكوين درجات السلم ، لم تكن المقامية المزدوجة أو المتعددة من الأساليب التي أهتم بها ديبوسي فى موسيقاه ، استخدام المقامات الجريجورية القديمة ببساطة وتلقائية شديدة كما كانت تستخدم من قبل ، استخدام السلم الخماسي الدياتوني الأصلي والفرعي والسلم السداسي كاملاً ومجرداً مع استغلال البيدال للتلوين فقط وإظهار أعمق المشاعر وكذلك استغلال الباص أوستيناتو فى معظم أعماله. [1]

دراسة بعنوان

" أسلوب التعبير عن التأثيرية في أغنية ديبوسى "

هدفت الدراسة إلى التعرف على أسلوب التعبير عن التأثيرية فى أغنية ديبوسى من خلال تحليل عينة البحث وقد أتبعت المنهج الوصفى (تحليل المحتوى) ، وكانت العينة هى اغنيتان لديبوسي بعنوان (إنها النشوة وأمسية جميلة) ، وقد توصلت النتائج إلى أن ديبوسي قد استخدم مصطلحات التعبير بكثرة ، الألحان فى السلالم الدياتونية الكبيرة والصغيرة ، السرعات المختلفة داخل الأغنية الواحدة طبقاً لحاجة النص ، استخدم فكرة إيقاعية محددة في مقدمة الأغنية والالتزام بإيقاعها أو التنويع فيه طوال العمل ، الكروماتيكية فى المصاحبة لإعطاء تأثير معين ، التألفات الهارمونية الدخيلة مثل الخامسة الدخيلة ، المسافات المتقاربة فى الألحان ، الصيغة الثلاثية البسيطة والصيغة الحرة ، الكودا ، القفلات التامة والمفاجئة وانتهاء المؤلفة الغنائية فى السلم الذي بدأت فيه. [2]

---

[1] ناصر عبد الغنى الشال : **هارمونيات المذهب التأثيرى من خلال أعمال ديبوسى لآلة البيانو** – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ١٩٩٥

[2] - رامي رضا كامل : **أسلوب التعبير عن التأثيرية فى أغنية ديبوسي**–مجلة علوم الموسيقى – المجلد السادس – كلية التربية الموسيقية– جامعة حلوان – ٢٠٠١

دراسة بعنوان

" التأثيرية في موسيقى القرن العشرين والاستفادة منها في الجانب الهارموني لمادة الصولفيج وتدريب السمع للدارس المتخصص "

هدفت الدراسة إلي التعرف على التركيبات الهارمونية المستخدمة في بعض أعمال المدرسة التأثيرية في القرن العشرين لآلة البيانو وتنمية الإدراك السمعي الموسيقي للجانب الهارموني لمادة الصولفيج وتدريب السمع للدارس المتخصص باستخدام التركيبات الهارمونية الجديدة المستخرجة من هذه المؤلفات ، وقد إتبعت المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) ، وكانت العينة هى خمس مؤلفات لآله البيانو من مجلدات مختلفة لكل من كلود ديبوسى، إريك ساتي ، وموريس رافيل وتشارلز جريفيس ، وقد توصلت النتائج إلى التعرف على التركيبات الهارمونية المستخدمة فى بعض أعمال مؤلفى المدرسة التأثيرية لآلة البيانو ، كذلك إلى كيفية تنمية الإدراك السمعي للجانب الهارموني من مادة الصولفيج وتدريب السمع للدارس المتخصص باستخدام التركيبات الهارمونية المستخرجة من بعض أعمال مؤلفى المدرسة التأثيرية. [١]

ثالثا : المحور الثالث: الدراسات التي إهتمت بأعمال ديبوسي:

دراسة بعنوان

" النسيج والحليات في موسيقى ديبوسي "

هدفت الدراسة إلى توضيح أن ديبوسي لم يتجاهل الحركة الموسيقية من أجل التلوين الصوتي بل يوضح رؤية جديدة للحركة في الموسيقى عن طريق استخدامه للتونالية ، المقامات المزدوجة ، اسلوب القفلات الغير تقليدية وكيفية استخدامه للحليات واختيارها ، وكانت العينة مجموعة مختارة من أعمال ديبوسي من الأغاني ومقطوعات البيانو التي نشرها خلال فترة ٢٥ عاماً مثل صور للبيانو، وقد توصلت النتائج إلى رؤية جديدة لهذه العناصر في التعامل معها فى ضوء الربط بين البناء التونالي والتخطيط اللحني. [٢]

---

[١]- أحمد محمد عبد الحميد : **التأثيرية في موسيقى القرن العشرين والاستفادة منها في الجانب الهارموني لمادة وتدريب السمع للدارس المتخصص** – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة ٢٠٠٦ .

[2]- Friedman Edward Artinure: **Texture and Ornaments in the Music Of Claude Debussy** – PH.D – Connecticut university – America – 1987

دراسة بعنوان

" الأوكتاتونية ، الكروماتية ، المقامية والقوالب السيمترية التي حلت محل التونالية في خمسة مقدمات لآلة البيانو لكلود ديبوسي "

هدفت الدراسة إلى التعرف على السلالم الأوكتاتونية ، الكروماتية والمقامات والقوالب السيمترية التي استخدامها ديبوسي والتي حلت محل النظام التونالي التقليدي ، كما تعرضت إلى أسلوب ديبوسي في صياغتة للنماذج اللحنية بأسلوب معقد وبتونالية غير متوقعة وكيفية تناولة للهارمونيات المركبة والمتنافرة ، وقد أتبعت الدراسة المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) ، وكانت العينة هى خمس مؤلفات مختلفة من مجلد المقدمات الأول والثاني لآلة البيانو، وقد توصلت النتائج إلى التعرف على السلالم الأوكتاتونية ، الكروماتية ، السلم الخماسي ، السلم السداسي وأيضاً العلاقات المقامية المركبة. [١]

دراسة بعنوان

" أسلوب أداء رابسودي الكلارنيت لكلود ديبوسى "

هدفت الدراسة إلى مساعدة دراسي آلة الكلارنيت للوصول إلى أداء جيد من خلال دراسة الصعوبات التقنية والأدائية لهذا العمل وتحليلها حتى يسهل على دارسى الآلة عزفها ، وقد إتبعت الدراسة المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) ، وكانت العينة هى رابسودي الكلارنيت Premiere Rhapsodies لديبوسي ، وقد توصلت النتائج إلي أن الألحان غير واضحة قائمة على مقتطفات نغمية تتحرك فى معظم الوقت فى تونالية غريبة (سلالم خماسية ، سداسية ومقامات كنسية) ، الاهتمام بأخف أنواع التظليل الأدائي (PPP) وإستخدام الطبقات الحادة فى آلة الكلارنيت لأداء الألحان ، استخدام إيقاع ناعم وتكوين الأوركسترا الرومانتيكي مع تفضيل مجموعة آلات النفخ الخشبية والهارب ، استخدام الصيغة الحرة المستخدمة فى القرن العشرين وإستخدم معظم المساحة الصوتية لآلة الكلارنيت. [٢]

---

[1] Anthony Aubrey Tobin : **Octatonic , Chromatic , Modal and Symmetrical Forms that Supplant Tonaality in Five Piano Preludes by Claude Debussy** – PH.D –Texas University at Austin – 2002.

[٢] - علاء سيد أحمد سلامه : **أسلوب أداء رابسودى الكلارنيت لكلود ديبوسي** ـ مجله علوم وفنون الموسيقى - المجلد التاسع عشر - كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان - القاهرة٢٠٠

دراسة بعنوان

" دراسة مقارنة لأسلوب أداء سويت البيانو عند كل من بيلا بارتوك وكلود ديبوسي "

هدفت الدراسة إلى التعرف على الخصائص الفنية فى مؤلفه السويت عند كل من كلود ديبوسي وبيلا بارتوك، التعرف على الصعوبات والمشاكل التكنيكية من خلال الدراسة والتحليل النظري والعملي مع وضع الحلول المناسبة لتسهيل أداءها ، عمل تدريبات وإرشادات تساعد على تذليل صعوبات هذه المؤلفات وكذلك عمل دراسة مقارنة بينهما لتحديد أوجه التشابه والاختلاف ، وقد إتبعت الدراسة المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) ، وكانت العينة هى سويت (برجاميسك) لكلود ديبوسي وسويت (op.14) لبيلا بارتوك ، وقد توصلت النتائج إلى أنه بالرغم من الفترة الزمنية المختلفة بين التأثيرية والقرن العشرين واختلاف المذاهب بين كلود ديبوسي وبيلا بارتوك إلا أن هناك تشابه واختلاف بينهما في أسلوب العزف والتأليف ، اختلاف البناء ، تكوين الرقصات ووجود الحليات التي تضمنتها الرقصات وقد توصلت الباحثة من خلال التحليل النظري والعملي إلي حل المشاكل التكنيكية بطرق مبسطة تناسب إمكانيات كل دارس في الأداء وتُسهل أدائها والوصول بتلك المؤلفات إلي أداء سليم ، ومعرفة العناصر والمذاهب الموسيقية لكل منهما ومدى تأثيرها على مؤلفاتهما. [١]

أولا : الإطار النظري

التأثيرية Impressionism

يتميز القرن العشرين بأنه عصر الاتجاهات التجديدية في الموسيقى في كل عناصرها (عواطف عبد الكريم – ٢٠٠١) ففي بدايته عام (١٩٠٠)تقريبا بدأت تظهر أهم الأعمال الرائدة التي تؤذن بنهاية عهد وبداية عهد جديد في تاريخ الموسيقى ، (عواطف عبد الكريم – ١٩٧١ – ص ٣١٦) ويعتبر ديبوسي أهم مؤلف رومانتيكي خطى الخطوات الأولى نحو موسيقى القرن العشرين وذلك من خلال اتجاه التأثيرية Impressionism وهي حركة فنية ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في فرنسا وتعد من أهم التيارات

[١] بسمه صلاح الدين محمود : **دراسة مقارنة لأسلوب أداء سويت البيانو عند كل من بارتوك وكلود ديبوسي** ـ رسالة ماجستير غير منشورة ـ القاهرة ـ كلية التربية الموسيقية ـ جامعة حلوان ـ ٢٠١١ .

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

المضادة للرومانتيكية في الشعر والتصوير والموسيقى ، ومناهضة في جوهرها للكلاسيكية التي يهدف مؤلفوها إلى تجريد ماديات الحياة والطبيعة من كل ما هو ثانوي أو خارجي. (Antony Hoppkin – 1982 – p 370)

والتأثيرية تهتم بالتعبير وليد اللحظة العابرة وبما هو زمني ، وكذلك تفادي الكشف عن العواطف والانفعالات واللمس الدقيق المتحول للأجواء النفسية أكثر من اهتمامها بالخطوط ، التكوينات أو الشخصية الواضحة المحددة وتعتني بالحركة أكثر مما تعتني بالاستقرار أو الركود. (Apel Willi – 1970 – p 184)

ولقد كان ديبوسي هو رائد هذا الاتجاه بالموسيقي حيث استطاع أن يجمع بين المبادئ الكلاسيكية والمبادئ الجمالية للرمزيين من الشعراء وساعده على ذلك (هدى إبراهيم سالم – ١٩٨٢– ص ٥٣ : ٦٦) تخليه عن البناء التقليدي، النسيج البوليفوني والتسلسل المنطقي للتآلفات الهارمونية تبعاً للسياق الهارموني ، (ar.wikipedia.org) وخروجه عن التونالية المقامية التقليدية في مؤلفاته ، استخدام تونالية غير تقليدية مثل استخدام المقامات الكنسية الأسيوية (عواطف عبد الكريم – ١٩٧١ – ص ٣٢٢) ، السلم السداسي ، السلم الخماسي والسلالم غير المألوفة، استخدام البدال الأيسر بأسلوب جديد لإعطاء الاحساس بالغموض ، استخدام الهارمونيات بتآلفات جديدة تعطي جواً من التظليل ، كما كان يعطي بتعبيراته الجديدة أشكالاً لأفكار تبدو وكأنها قاتمة وفي أحيان أخرى تبدو ضبابية أو غامقة. (Antony Hoppkin – 1970 – p 370)

<u>كلود ديبوسي</u>

ولد ديبوسي في ٢٢ أغسطس عام(١٨٦٢) في قرية سان جيرمان (Roger Nichols – 1998 – p 56) وكان والده يمتلك متجراً لبيع الأواني الخزفية اضطره إفلاس محله التجاري إلى الانتقال إلى باريس عام(١٨٦٥).

(Paul Landormy – 1935 – p 336) تلقى تعليمه الأول على يد والدته وهذا بسبب الفقر الذي لم يستطيع أن يقضى على عبقريته وحبه الشديد للأعمال الفنية والموسيقى لذا تولت عمته مسؤلية تعليمة الموسيقي.

(ناصر عبد الغني الشال – ١٩٩٥ – ص ٦٩)

في سن التاسعة من عمره بدأ تلقي دروسه على آلة البيانو لأول مره عند المدرس الإيطالي كيروتي Cerutte، ثم التحق بكونسيرفتوار باريس عام(١٨٧٣) وقضى به الفترة مابين عامي(١٨٧٣ - ١٨٨٤)وكان لم يتجاوز الحادية عشر (Leon Vallas – 1986 – p 23) ، كما كان يدرس البيانو في نفس الوقت على يد الأستاذ أنطوان فرانوا مارمونتيل A.F.Mormontel (نيبال محمد فاروق – ١٩٧٩ – ص ١٢٢) ، ولقد أثبت خلال سنواته الأولى نجاحه وتفوقه وذكائه فقد فاز في عام ١٨٧٤ بالمرتبة الثالثة في الصولفيج والمرتبة الثانية في العزف على آلة البيانو ، وفي العامين التاليين حصل على الترتيب الثاني ثم الأول في الصولفيج ، والترتيب الأول في المصاحبة على آلة البيانو عام(١٨٨٠). (Roger Nichols – 1998 – p 12)

عام(١٨٧٦) درس الهارموني في فصل إميل دوران E. Durand وأستمر في هذا الفصل لمدة أربع سنوات ألف خلالها بعض الأغاني على شعر تيردور دي بانفيل T–de Banville وأغنيتان هما مدريد أميرة إسبانيا Madrid prienceses de Espangnes ، وبالاد للقمر Ballade ala Lun . (نيبال محمد فاروق – ١٩٧٩– ص ١٢٢)

في إحدى الإجازات الصيفية أرسله عميد الكونسرفتوار إلى قصر مدام فون ميك M.V. Meck راعية تشايكوفسكي(١٨٤٠–١٨٩٣) P. Tchaikovsky والذي عاش به لبضعة أسابيع كعازف ومدرس للبيانو، وسافر معها واسرتها عام ١٨٨١ إلى روسيا مما أتاح له فرصة التعرف على البلاد وموسيقى وأعمال المؤلفين الروس. (John Horton – 1950 – p 80)

عام ١٨٨٤ نال جائزة روما الكبرى عن مؤلفة كانتاتا الابن الضال Cantata l'enfant prodigue (Robert Orledge – 2003 – p 10) وكان على الفائز بهذه الجائزة الإقامة في العاصمة الإيطالية فترة دراسية مدتها ثلاث أعوام فقضى وقته في القراءة ودراسة أوبرات فاجنر وكان يعزف موسيقى أوبرا تريستان وايزولدا Tristan and Isolde على البيانو ساعات متواصلة (صلاح الدين البستاني – ٢٠٠٧ – ص ١٩٨ : ١٩٩) ، كما قرأ لشكسبير

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

Shakespeare ، وروزيتي Rosetti وفيرلين Verlanne، وقابل ليست وفيردي Verdi ، ودرس أعمال الأورغن لباخ (١٦٨٥- ١٧٥٠) J.S.Bach والسيمفونية التاسعة لبيتهوفن.

عام ١٨٨٧ عاد إلى باريس والتي كانت في هذه الفترة تزخر باتجاهات فنية عديدة وفي الفترة ما بين عامي (١٨٨٨- ١٨٨٩) سافر إلى بايرويث Bayreuth لحضور مهرجان فاجنر الذي كان محب له في البداية. (Paul Griffiths – 1986 – p 60)

كان ديبوسي أقوى من أن يتأثر بأحد من الموسيقيين فقد كانت له أفكاره الخاصة التي تتجه إلى الانطباعية ، وبالرغم من إعجابه بفاجنر إلا أن وجهة نظره نحو موسيقاه قد تغيرت بعد فترة قصيرة واقترب أكثر من الروح الفرنسية التي لم يتخل عنها واتجه إلى الفن الانطباعي من خلال لوحات الفنانين أمثال كلود مونيه (١٨٣٢ – ١٨٨٢) C. Monet والتي كان يريد أن يحولها إلى لغة موسيقية ، كما كان يعشق الأدب ويقرأ أشعار الرمزيين أمثال مالارميه الذي كانت داره ملتقى للكتاب والرسامين فأنساق بغريزته نحو الفنانين الذين ما كادوا يكتشفون مواهبه حتى مدوا له يد المساعدة ، كما تعرف على المؤلف الموسيقي إيريك ساتى E. satti عام ١٨٩١ والذي كان يعمل عازفاً لآلة البيانو ونشأت بينهما صداقة استمرت حوالي ثلاثون عاماً. (بسمة صلاح الدين محمد – ٢٠١١ – ص ٧١ : ٧٢)

عمل ديبوسي بالنقد الفني والصحف كما عمل أيضا عازفاً لآلة البيانو وأعطى دروساً خاصة لهذه الآلة وذلك لتغطية نفقات معيشته وعقب بلوغه سن الأربعين منحته الحكومة الفرنسية نيشان صليب الشرف تكريما له. (عفاف عبد الحفيظ – ١٩٧٨ – ص ٦٢ : ٦٣)

عام ١٨٩٢ بدأ في كتابه أوبرا بلياس وميليزندا Pelleas et Melisanda وهى أوبرا مأخوذة عن مسرحية لميترلنك Maeterlinck ويقتصر دور الموسيقى فيها على خلق الجو العاطفي فقط وعرضت لأول مره على المسرح عام ١٩٠٢ (كورت زاكس – ١٩٦٩ – ص ٥١١) وكانت ثورة في الأسلوب الموسيقى وتمثل مرحله من مراحل تاريخ المسرح الغنائي فهي أول مثل للوحدة بين الدراما والموسيقى التي كان الثوريون في عالم الأوبرا يسعون جاهدين

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

لتحقيقها من عصر جلوك(١٧١٤ – ١٧٨٧) C.W. Gluck إلى عصر فاجنر. (صلاح الدين البستاني– ٢٠٠٧ – ص ١٩٩)

في الفترة من عام (١٩٠٦ – ١٩٠٨) كتب ديبوسي لابنته مجموعه من المؤلفات الموسيقية الشهيرة والمسماة ركن الأطفال children's Coner ، كما ألف العديد من الأغاني التي بلغت من الرقة مبلغاً لا عهد للموسيقى به من قبل ، والعديد من مؤلفات البيانو ، ومن أهم مؤلفاته الأوركستراليه مقدمة أمسية الفون والتي ألفها في الفترة من(١٨٩٢– ١٨٩٤)عن قصيدة مالارميه الريفية Eclogue ، الليليات Nocturnes عام ١٨٩٩ ، البحر la mer عام ١٩٠٥ وصور Images عام ١٩١٢ ، وفي ٢٢ مايو عام ١٩١١ قدم العمل الدرامي استشهاد القديس سباسيتان ، وفيما بين عامي (١٩١٠ – ١٩١٣) ألف أربع وعشرون مقدمة Preludes والتي تضم العمل الشهير والمعروف باسم الكاتدرائية الغارقة La Cathe'drale engloutie. (كورت زاكس ١٩٦٩ – ص ٥١١)

في عام ١٩٠٩ عانى ديبوسي من مرض السرطان والذي أوشك أن ينهي حياته ولكنه استطاع خلال السنوات القليلة التالية تألف الكثير من أعماله منها 1986 – Paul Griffiths) (p 60 –مقطوعات للبيانو عام ١٩١٥، ثلاثة مقطوعات للأوركسترا ، صوناتا التشيلو والبيانو عام ١٩١٥ ، صوناتا الفلوت والفيولا والهارب عام ١٩١٥ وصوناتا الفيولينه والبيانو عام ١٩١٦ ، وتوفى ديبوسى في باريس في يوم ٢٥ مارس عام ١٩١٨. Don Michal Randal) – 1999 – p 180)

<u>أسلوب ديبوسي</u>

كان ديبوسي من الموسيقيين الذين يرسمون لوحات تعبر عن مشاعر لا يمكن وصفها في نفس وعقل المستمع وقد وصفه النقاد بأنه رائد التأثيرية في العالم بلا منازع فقد كانت مؤلفاته تعبر عن نظرته للطبيعة وتثير في ذهن المستمع مشاهد من المناظر والصور الحية ، وتتميز موسيقاه بسحرها ونضارتها ومحاولة امساك الضوء واللون والجو في لحظة معينة كمحاولة منه لإعادة خلق الفروق الدقيقة في اللون من خلال ظلال اصوات نغماته وهذا ما جعل موسيقاه متفردة ولقد قال الناقد كميل موكلير عن موسيقاه " إن المناظر الطبيعية في لوحات مونيه هي في

الحقيقة سيمفونيات من الأمواج المضيئة وموسيقى ديبوسي تحمل شبهاً ملحوظاً مع تلك الصور اعتماداً على القيم النسبية للأصوات التي تتحول في موسيقاه إلى بقع وألوان ذات رنين وإيقاع " (www.prom2000.blogspot.com) ، وكان يهدف إلى أن توحي موسيقاه بالأحاسيس والعاطفة دون تحديد في الميلودية أو في بناء النموذج الموسيقى مثلما حاول مصوري الانطباعية أن يوحوا بالأحاسيس المرئية للمشاهد دون تحديد في الخطوط أو الأشكال ، ووجه اهتمامه إلى العناصر التي تتركب منها التآلفات النغمية فكان يضمها في مجموعات خارجة عن المألوف ويكثر من استعمال التنافرات ولا يعطى إلا القليل من عنايته إلى القواعد التقليدية والتي تصل التآلفات الهارمونية بعضها البعض ، بل يتبع منها ما كان يمليه عليه حسه الفطري الدقيق ، ويلجأ إلى معظم ما كان محرماً في القواعد الهارمونية التقليدية ويستخدم هارمونيات غير مألوفة لإشاعة وتأكيد التأثير الغامض ، كما تأثر بالنزعات الغريبة الوافدة من آسيا وأفريقيا والمجتمعات البدائية كذلك تأثرت توزيعات ديبوسي الاوركسترالية بأسلوبه التأثيري ليوحي بالجو الغامض الملائم ويأسر المستمع بأصوات الآلات التي تحفزه على إطلاق العنان لخياله. (ثروت عكاشة – ١٩٨٠ – ص ٢٦٢ : ٢٦٤)

الهارموني

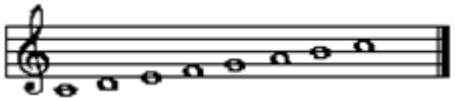
أثارت هارمونيات ديبوسى ضجة كبيرة في بادئ الأمر ولم يستطع الجمهور والنقاد أن يتذوقوا هذا اللون الجديد من الموسيقى والوصول إلى ما استحدثه من تجديد وإثراء حيث رأو أن اسلوبه كُتب عفوياً فهو يلغى كل القواعد والنظم السابقة المتعارف عليها واتسم بالعشوائية واللانهائية والغموض ، ولقد عمل على تطوير لغته الموسيقية كي تخدم التأثيرات المتغيره التي يرجع اتساعها الكبير إلى الفهم والإدراك المختلف لطبيعة أى صوت يقابله سواء كانت متوافق أو متنافر وقد ساعد هذا في إبداع إمكانيات هائلة في التلوين الهارمونى والتعامل مع الأصوات بشكل شامل والوصول إلى مستوى عالي من الصياغة الموسيقية تختلف تماماً عن كل من سبقوه. (Robert .E. Schmitz – 1962 – p 24)

التونالية

استخدم ديبوسى الدياتونية بإحساس ومهارة رغم أنه في معظم الأحيان كان يبعد عن التآلف الأساسى للسلم Tonic chord وينتقل بين تآلفات درجاته الأخرى بشكل جديد ومختلف متخذاً إحدى هذه الدرجات محوراً Tonal مما يبعد إحساس المستمع عن السلم الاصلى ، كذلك كان يجمع بين أكثر من سلم دياتونى فى الجملة الموسيقية الواحدة احياناً يكون أحداهما كبير والآخر صغير فينشأ عن ذلك ازدواج تونالي bitonality أو تعدد في التونالية المستخدمة polytonality (بسمة صلاح الدين محمد – ٢٠١١ – ص ٨١) ، كما احدث ثورة فنية في استخدامه للمقامات الكنسية التي كانت تأتى بشكل أساسي في النسيج الموسيقى وليس للتلوين العابر، وقد اخضعها لمفهومه الفنى وخدمة أفكاره الموسيقية مع استخدامه أيضاً للمقامات المصورة (بسمة صلاح الدين محمد – ٢٠١١ – ص ٨٢ : ٨٣) ، وتتكون هذه المقامات من: (سعاد علي حسانين: ١٩٧٧ – ص ٢٠٨ : ٢١١)

المقامات الكبيرة التي تكون ثالثتها كبيرة وتألف الأساس كبير وهي:

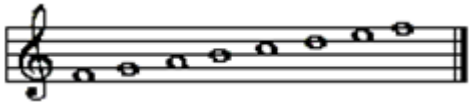
– مقام الأيونيان Ionian وهو سلم دو الكبير.



شكل (١)

مقام الأيونيان Ionian

– مقام ليديان Lydian ويختلف عن السلالم الكبيرة برابعته الزائدة.

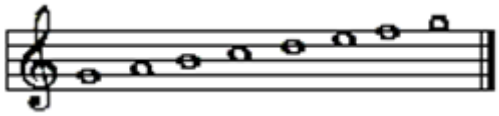


شكل (٢)

مقام ليديان Lydian

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

- مقام مكسوليديان Mixolydian ويختلف عن السلالم الكبيرة بسابعتة الصغيرة.

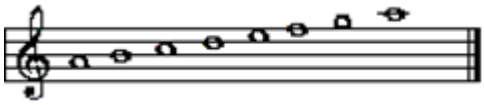


شكل (٣)

مقام مكسوليديان Mixolydian

المقامات الصغيرة التي تكون ثالثتها صغيرة وتألف الأساس صغير وهي:

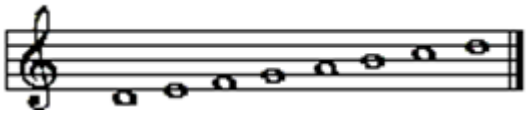
- مقام الأيوليان Aeolian وهو السلم الصغير الطبيعي.



شكل (٤)

مقام الأيوليان Aeolian

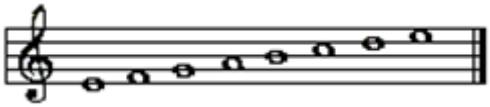
- مقام دوريان Dorian ويختلف عن السلم الصغير الطبيعي بسابعته الكبيرة.



شكل (٥)

مقام دوريان Dorian

- مقام فربجيان Phrygian ويختلف عن السلم الصغير الطبيعي بثانيته الصغيرة.



شكل (٦)

مقام فربجيان Phrygian

- مقام لوكريان Locrian ويختلف عن السلم الصغير الطبيعي بخامسته الناقصة وثانيته الصغيرة.

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

شكل (٧)

مقام لوكريان Locrian

أما السلم الخماسي Pentatonic Scale فقد كان له سحره وتأثيره الخاص عند كتابة الكثير من أفكاره الموسيقية فلم يقتصر استخدام ديبوسي له على الخط اللحني ولكنه استخدمه بأشكال مختلفة ومتعددة وكان يجمع أكثر من سلم في الجملة الموسيقية الواحدة أو يقوم بتصويره وجمع درجاته في هارمونية واحدة أو يُكون منه لحناً تصاحبه تألفات دياتونية (Robert .E. Schmitz – 1962 – 44) ، وهو سلم يتكون من خمس نغمات تحصر بينها مسافة ثانية كبيرة وثالثة صغيرة وله عدة أنواع هي: (Vincent Presichitti – 1978 – p 50)

- السلم الخماسي الدياتوني Diatonic ويتميز بمسافات الثانية ، الثالثة والسادسة الكبيرة.

شكل (٨)

السلم الخماسي الدياتوني Diatonic

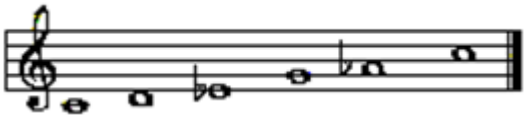
- السلم الخماسي البيلوج Pelog ويتميز بمسافات الثانية ، الثالثة والسادسة الصغيرة.

شكل (٩)

السلم الخماسي الدياتوني Diatonic

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

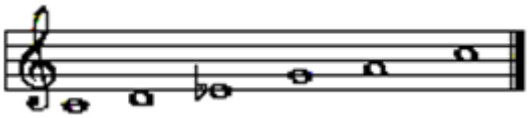
- السلم الخماسي الهيراجوشي Hirajoshi ويتميز بمسافة الثالثة والسادسة الصغيرة.



شكل (١٠)

السلم الخماسي الهيراجوشي Hirajoshi

- السلم الخماسي الكوموي Kumoi ويتميز بمسافة الثالثة الصغيرة والسادسة الكبيرة.



شكل (١١)

السلم الخماسي الكوموي Kumoi

كما استخدم ديبوسي السلم السداسي Hexacord عن طريق تكوين سلسلتين لهما نفس عدد الدرجات وتحملان نفس الأبعاد وقد استخدمهما إما كاملتين أو بجزيئات منها أو في كتابة لحنية أو تآلف هارمونى وعمل ديبوسى على مزج السلسلتين معاً في آن واحد مما يحدث نوعاً من الازدواج السلمي ، وبسبب الأبعاد المتساوية بين درجات السلم فقد زال الإحساس بأي ارتباط بين الدرجات بعضها البعض فصارت درجات السلم كأصوات مستقلة فانعدمت العلاقات بينهما مما أتاح إمكانيات غير محدودة في الصياغة والتحويلات، وهو عبارة عن تجمع سداسي متسلسل النغمات تحصر بينها مسافة ثانية كبيرة وتنتهي بمسافة ثالثة ناقصة ، وقد تظهر هذه المسافة بين أي درجتين من درجات السلم عند تغيير درجة الركوز مما ينتج تكوينات أخرى وله عدة أنواع هي: (Vincent Presichitti – 1978 – p 50)

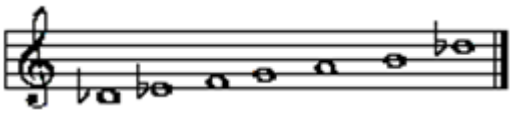
(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

- سلم الأبعاد الكاملة Whole – Tone Scale وبه يقسم الأوكتاف إلى ستة أصوات كاملة ويوجد منه نوعين مختلفين الأول يبدأ من نغمة دو.

شكل (١٢ أ)

سلم الأبعاد الكاملة Whole – Tone Scale (دو)

والثاني يبدأ من نغمة ريb.



شكل (١٢ ب)

سلم الأبعاد الكاملة Whole – Tone Scale (رى)

- سلم متماثل التكوين Six – Tone Symmetrical ويتميز بمسافة الثانية الصغيرة والخامسة الزائدة.

شكل (١٣)

سلم متماثل التكوين Six – Tone Symmetrical

- السلم البروماثي Prometheus ويتميز بمسافة الثالثة الصغيرة بين الدرجة الرابعة والخامسة ومسافة الثانية الصغيرة بين الدرجة الخامسة والسادسة.

شكل (١٤)

السلم البروماثي Prometheus

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

- السلم النابوليتاني البروماثي Prometheus Neapolitian ويختلف عن السلم البروماثي بوجود مسافة الثانية الصغيرة بين الدرجة الأولى والثانية.

شكل (١٥)

السلم النابوليتاني البروماثي Prometheus Neapolitian

التعبير الموسيقي

يتطلب عزف مؤلفات ديبوسي قدرة تكنيكية كبيرة وحساسية موسيقية مرهفه والتعرف على الخصائص الأساسية لأسلوبه التعبيري مثل استخدام التعبير الأدائي fff أو ppp بنطاق واسع مع اختياره للتناسب الصوتي بين القوتين ، استعمال النسيج الهارموني بأسلوب أعطى طابعاً مميزاً لمؤلفاته ، استخدام النغمات اللحنية القصيرة وعدم الاهتمام بالنغمات اللحنية الطويلة ، استخدام خط لحني سلس مع خلفية شفافة ليعطى تعبير جديد نقي يظهر شخصيتة ، استخدام التحويلات الهارمونية للسلالم المتكاملة الأبعاد ، استخدام اسلوب الغموض في موسيقاه وإتباع الأسلوب الوصفي وعدم الاهتمام بوضع علامات إرشادية في مقطوعاته. .Robert .E) Schmitz – 1962 – p 38)

المقدمة الموسيقية Prelude

يطلق هذا الاسم على الموسيقي التي لا تنتمي إلى صيغة أو قالب معين فهي مقطوعة موسيقية تعزف كمقدمة تمهيدية تتقدم عمل موسيقي كبير أو كمقدمة لمسرحية أو أوبريت Overture لكي تهيئ المستمع إلى لحن العمل الموسيقي التالي (Apel Willi – 1972 – p 692) ، كما أنها استخدمت أيضا للتعبير عن العمل الموسيقي المستقل. (منال حامد عامر – ١٩٩٤– ص ٤٢)

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

نبعت فكرة المقدمة الموسيقية في العصور المبكرة من الارتجالات القصيرة التي كان يؤديها عازفو آلات العود لضبط أوتارهم أو عازف الأورغن في الكنيسة الذي كان يؤكد مقام المؤلفة الموسيقية التي سيغنيها الكورال وبهذا يمهد للاستماع للعمل المكتوب لآلته (نادية عبد الرحيم – ١٩٩١ – ص ٢٩) ، وفي بداية القرن السابع عشر تحول التمهيد إلى مؤلفة موسيقية أخذت في النمو حتى تولدت منها مؤلفات موسيقية آخرى مثل الافتتاحية المسماة السينفونيا Sinfonia ، الفانتازيا Fantasia ، التوكاتا Tocata ، الدراسة Etude والبادرة Impromptu وغيرها حتى عام ١٦٦٧ حيث نجد أن مسمى المقدمة أو البريليود قد فرض نفسه في المجال الموسيقي ، وكان في ذلك الوقت بفرنسا نوع مرن جدا من الارتجال غير المقيد والذي اكتسب على يدي باخ بناء أكثر صلابة وأكثر تنوعا وبعد باخ ظلت المقدمة تمهد لفصول الأوبرا (ماكس بنشار – ١٩٧٣ – ص ١٨٦ : ١٨٨) ، وفي العصر الرومانتيكي أغرى هذا القالب المرن العديد من المؤلفين الرومانتيكين أمثال فردريك شوبان ١٨١٠ – ١٨٤٩ F. Chopin ، ديبوسي ، ألكسندر سكريابن ١٨٧٢ – ١٩١٥ A.Scriabin ، سيرجي راخمانينوف ١٨٧٣ – ١٩٤٣ S. Rakhmaninov ، سيرجي بروكفييف ١٨٨١ – ١٩٥٣ S. Prokofiev ، بول هندميث ١٨٩٥– ١٩٦٣ P. Hindemith وديمتري شوستاكوفيتش ١٩٠٦ – ١٩٧٥ D.Shostakovich (ماكس بنشار – ١٩٧٣ – ص ١٨٨) وهناك ثلاث أنواع رئيسية من البريليود:

<u>البريليود غير المتصلة Unattached Prelude</u>

هي مقطوعات موسيقية كتبت للتمهيد إلى مقطوعات أخرى في نفس المقام الموسيقي ، وأغلب المقدمات الموسيقية المبكرة غير متصلة وأقدمها خمس مقطوعات للأرغن ظهرت عام ١٤٤٨ ثم عرف المزيد من أنواع المقدمات منذ القرن السادس عشر فقد وجدت في ألمانيا مدونات لآلات لوحات المفاتيح تتكون من مازورة (عواطف عبد الكريم – ١٩٧١ – ص ٢٠) ، وفي عام ١٥٩٣ كانت المقدمة في ايطاليا عبارة عن مقطوعات عامة للآلات ذات لوحات المفاتيح لها عناوين ، كما وجدت في لندن في أعمال عازفي آلة الفرجينال التي تعتبر آخر ما توصلت إليه إمكانات العازف المنفرد في ذلك الوقت. (Sadie Stanley – 1980 – p 210 : 212)

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

البريليود المتصلة Attached Prelude

هي مقدمة موسيقية واحدة محددة وثابتة مثل المقدمة الموسيقية التي تتقدم الفوجة ولقد ظهرت في قوالب الآلات ذات لوحات المفاتيح الألمانية خلال عصر الباروك ، ثم نمت فكرة ضم المقدمة والفوجة بواسطة العديد من المؤلفين الموسيقيين على رأسهم باخ الذي قام بتأليف ثماني وأربعون بريليود وفوجة للكلافيير المعدل عامي ١٧٢٢ و ١٧٤٤ ، واستمر ذلك خلال القرن السابع عشر والنصف الأول من القرن الثامن عشر ، وفي النصف الثاني استمر المؤلفون يبدعون المقدمات بنفس الأسلوب لتحضير وتهيئة المستمع للعمل التالي لها ، وفي نهاية القرن ظهرت المقدمة لمؤلفات ثنائي الوتريات ، وظل الاهتمام بالمقدمة المتصلة خلال القرن التاسع عشر ويظهر ذلك في مؤلفات ليست ، كما ظهرت في أعمال مؤلفي القرن العشرين مثل شونبرج ١٨٧٤ – ١٩٥١A.Schoenberg . (Apel Willi – 1972 – p 692)

البريليود المستقلة Independent Prelude

هي مقطوعة موسيقية قصيرة لآلة البيانو تتكون من حركة واحدة تهدف إلى إظهار مهارة الأداء ومن أهم مؤلفي هذا النوع من المقدمات في العصر الرومانتيكي روبرت شومان ١٨١٠– ١٨٥٦ R. Schumann ، أما في القرن العشرين فقد أصبحت المقدمة المستقلة نوع هام من التأليف الموسيقي واستخدمها العديد من المؤلفين أمثال سكريابين وديبوسي الذي قام بتأليف مجلدين يحتوي كل منهما على (٢) بريليود لكل منهما عنوانا وصفيا. (نادية عبد الرحيم – ١٩٩١ – ص ٢٩ : ٣١)

مقدمة أمسية الفون

قام ديبوسي بتأليف هذا القصيد عام ١٨٩٤ وهو يحمل رقم ٨٦ في أعماله استمد فكرته في تأليف هذا القصيد السيمفوني من قصيدة للشاعر ستيفان مالارمية ، ولقد استقبل هذا العمل بنجاح كبير مما شجعه على المضي في ترجمة القصائد الشعرية بالموسيقى.

فون هو مخلوق خرافي نصف انسان والنصف الآخر حيوان متبلد الذهن بطئ التفكير ، استيقظ في صبيحة أحد الأيام من نومة ليسترجع حلما لذيذا فقد خيل إليه أنه رأى حوريات يتراقصن أمام عينيّة حول ينابيع المياه فأخذ يسأل نفسه في حيرة أحقيقة ما رأيت !!! ، هل أنا

ذلك المخلوق المحظوظ !!! ، فاستعصى على ذهنه المتبلد حل هذا اللغز ، وزادت اشعة الشمس المسلطة عليه عدم فهمه ، ويعود الفون ليجمع شتات افكاره من جديد فيرجح أن رؤياه أقرب للحقيقة منها للخيال ، وعاش فترة سعيدة في عالم الخيال ولكن سرعان ما عاد لشكوكه من جديد وأصبح فريسة للأوهام وتسائل مرة أخرى أكانت حوريات أم بجع أم زهرة زنبق ، من يعلم ، من يدري ، ويعود الفون لينام من جديد. (www.classiccomposers.forumegypt.net)

واللحن الأساسي في هذا القصيد يظهر في صوت آلة الفلوت ليرمز إلى المخلوق فون وهو يحاول أن يستعيد رؤياه هل هي حقيقة ما أرى أم هو حلم من أحلام اليقظة وتسرع ألة الكورنو لتردد صدى تساؤله ، بينما تعبر آلتى الأبوا والكلارينت عن آمال هذا المخلوق بأن يصبح الحلم حقيقة ، وتظهر آلات الهارب والوتريات المكتومة لترمز إلى سطوع الشمس وهي ترسل أشعتها فتبعث الدفء إلى المخلوقات والطبيعة ، ويعود اللحن الأساسي مرة أخرى من جديد ويتكرر عدة مرات ليعبر عن تشكك فون المخلوق الخرافي في حقيقة رؤياه ، وتقترب الرؤيا رويداً رويداً حتى تصبح حقيقة مؤكدة ، ويعيش فون في سعادة ويظهر ذلك في لحن جميل يؤدى بآلة الفلوت.

ثم يأتي اللحن الثاني والذي تتراقص فيه الأنغام بين أوتار آلة الهارب في طبقات ترتفع وتنخفض في سرعة وغموض لتعبر عن الحوريات والبجع التي حيرت فون وجعلته فريسة للأوهام ، ثم يظهر اللحن الأساسي عدة مرات في غموض تجاوبه نغمات من آلة السيمبال القديمة والتي تجعل المستمع يعيش في عالم الأحلام ، وتردد آلة الكورنو صدى اللحن الأساسي عدة مرات في بطء وغموض ليعبر عن النعاس الذي يداعب أجفان الفون وتنتهي الموسيقى ببطء تاركة فون نائما. (www.classiccomposers.forumegpt.net)

ثانيا: الإطار التطبيقي

العمل : مقدمة Prelude

الصيغة : ثلاثية مركبة (A B A2 Coda)

السلم : مي الكبير

الميزان : متغير

أولا القسم A

من م ١– م ٥٤ : يبدأ في سلم مي الكبير وينتهي بقفله نصفية في سلم ريb الكبير ويتكون من فكرتين (a ، b).

الفكرة الأولى a

من م ١(١) – م ٣٠(٣) : تبدأ في سلم مي الكبير وتنتهي بقفله تامة في سلم سي الكبير وتنقسم إلى فكرتين موسيقيتين:

الأولى

من م ١(١) – م ٢٠(١) : تبدأ في سلم مي الكبير وتنتهي في مقام لوكريان مي# على تآلف (مي# – صول# – سي – رى#)

تعتمد هذه الفكرة على جملة موسيقية ظهرت أولا من (م ١ – م ١٠) في سلم مي الكبير بألحان كروماتية في آلة الفلوت من (م١ – م ٤) بميزان $\frac{6}{8}$ لتكتمل بميزان $\frac{9}{8}$ في آلات الهارب والكورنو حتى تنتهي بتآلف (سيb – رى – فا L – لاb) وهو تألف v7 ل مي b غير مصرف لاضفاء نوعاً من الغموض والضبابية للتعبير عن احساس الحلم والواقع عند مخلوق الفون والذي يشعر بعدم قدرتة على التمييز بين ما حلم به وبين الواقع الذي يعيشه وكذلك $\frac{9}{8}$ الانتقال بين المحاور التونالية بشكل غير منتظم ، ثم تعاد هذه الجملة مرة أخرى في آلة الفلوت بميزان من (م١١ – م ٢٠(١)) ولكن مع وجود بعض التحوير في (م ١٥ – م ٢٠) عن (م ٥ – م ١٠) وفي تونالية أخرى حيث انتقل إلى مقام لوكريان مي# لينتهي على تآلف الدرجة الأولى ، واكتملت الفكرة في آلات الأوبوا ، الكلارنيت والفيولينة الأولى.

الثانية

من م ٢١(١) – م ٣٠(٣) : تبدأ بنفس لحن الجملة الأولى (م١ – م٢) لتعاد في (م٢١ – م ٢٢) ، ثم تكرر مرة أخرى في (م ٢٣ – م ٢٤) ولكن مصورة على بعد مسافة ثالثة هابطة في آلة الفلوت ، ثم تعاد مرة أخرى في (م ٢٦ – م ٢٧) في آلة الفلوت أيضا وفي نفس الطبقة الصوتية الأصلية ، ثم تكتمل الجملة في نفس الآلة مع التغيير والتطوير إيقاعيا من (م ٢٨ – م ٣٠(٣)) لتنتهي بقفله تامة في سلم سي الكبير.

الفكرة الثانية b

من انكروز ٣١ – م ٥٤ وهي تتكون من فكرتين موسيقيتين:

الأولى

من انكروز ٣١ – م ٤٣(١) : تبدأ في سلم سي الكبير بنغمة (صول L) وهي السادسة المطعمة لسلم مي الكبير وبنفس لحن الفكرة الأولى (a) من القسم الأول (A) مصور في (م ٣١ – م ٣٣) في آلة الكلارنيت ثم ينتقل إلى سلم الابعاد الكاملة السداسي من نغمة (فا) في (م ٣٢) في آلة الكلارنيت ، ثم آلة الفلوت في (م ٣٣) ، ثم يعاد اللحن مرة أخرى في آلة الكلارنيت من (م ٣٤ – م ٣٦) ولكن مصور على بعد مسافة ثالثة صاعدة لتنتهي في (م ٣٥ – م ٣٦) في سلم (لاb) السداسي ، وتكتمل الفكرة في (م ٣٧ – م ٤٣) بلحن أساسي في آلة الأوبوا مع آلة الفيولينة الثانية لتنتهي الفكرة في مقام دوريان سي.

الثانية

من م ٤٤– م ٥٤ : تبدأ في مقام دوريان وتنتهي بقفله نصفية في سلم رىb الكبير.

تعتمد هذه الفكرة على لحن جديد يظهر في آلة الكلارنيت وآلة الكورانجليه بمصاحبة الآلات الوترية ، ثم تعاد مرة أخرى في (م ٤٦) بنفس الأسلوب ، ثم الآلات الوترية وآلة الكورنو في (م ٤٧) حتى (م ٥٠) لتكتمل الفكرة بالحن الأساسي في آلة الفيولينة الأولى والثانية في سلم دو الخماسي (الهيروجوشي) ابتداً من (م ٥١ – م ٥٢) ، مع ظهور لحن أساسي آخر في آلة الكلارنيت من (م ٥١ – م ٥٤) لتنتهي الفكرة في سلم رى الكبير بقفله على الدرجة الخامسة.

ثانيا القسم B

من م ٥٥ – م ٧٨ : يبدأ في سلم رىb الخماسي وينتهي به ويتكون من فكرة موسيقية واحدة.

في هذا القسم يبدأ اللحن في سلم رى b الخماسي في آلات النفخ الخشبي مع استخدام نغمتي (صول L ، لا L) في آلات التشللو والكونترباص والوتريات ، ظهور نغمة (دوb) في (م ٥٨) في آلة الفلوت مما يكون سلم رىb السداسي ، أي أن هذه الفكرة خليط بين سلميين رىb الخماسي ، رىb السداسي ويتضح ذلك في (م ٥٥ – م ٥٨) ، وفي (م ٥٩ – م ٦٠) لمس لمقام مكسوليديان (سي) ، ثم في (م ٦١ – م ٦٢) انتقل إلى مقام مكسوليديان

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

رى في الآلات الوترية مع استخدام سلم لا الصغير في آلات النفخ الخشبي والنحاسي ، ثم تعاد نفس الفكرة التي ظهرت من (م ٥٥ – م ٦٢) مرة أخرى في الآلات الوترية من (م ٦٣ – م ٧٤) ولكن مع التحوير والتطويل حيث بدأت في سلم رىb الخماسي وسلم رىb السداسي لتنتهي في (م ٧٤(١)) في سلم رىb الكبير ليعاد نفس اللحن مرة أخرى في آلة الفيولينة الأولى من (م ٧٥ – م ٧٨) في سلم رىb الخماسي و سلم رىb السداسي مع ظهور بعض الملامح للحن الفكرة (a) من (م ٧٥ – م ٧٨) في آلات النفخ الخشبي.

ثالثا القسم A2

من م ٧٩ – م ١١٠ : يبدأ في سلم مي الكبير وينتهي به بقفله تامة.

في هذا القسم تتم إعادة الجملة الأولى من القسم (a) من القسم الأول (A) وذلك من (م ٧٩ – م ٨٥) ولكن مصورة على بعد مسافة ثالثة صاعدة من اللحن الأساسي في آلة الفلوت من (م ٧٩ – م ٨٣) في سلم مي الكبير ، ثم تكتمل في آلة الأوبوا من (م ٨٣ – م ٨٤) ، ثم في آلات النفخ الخشبي والنحاسي على التوالي من (م ٨٥) ، ثم تعاد نفس الجملة مرة أخرى من (م ٨٦ – م ٩٣) ولكن مصورة مسافة ثانية صغيرة هابطة في سلم مي الكبير ، وظهرت هذه الجملة أيضا في آلة الفلوت وذلك من (م ٨٦ – م ٨٨) لتكتمل في آلة الأوبوا في (م ٨٩) ، ثم آلة الكلارنيت في (م ٩٠) ، ثم في آلة الكورانجليه في (م ٩١) ، ثم في آلتي الفلوت والكلارنيت في (م ٩٢ – م ٩٣) ، ثم تعاد الجملة للمرة الثالثة من (م ٩٤ – م ١١٠) في سلم مي الكبير ، ويظهر اللحن أولا من (م ٩٤ – م ٩٩) وينتهي بقفله تامة في سلم مي الكبير ، ثم تعاد (م١) عدة مرات في (م ١٠٠) ، (م ١٠١) بإلحاح وتستكمل حتى (م ١٠٦) وتنتهي في سلم مي بقفله تامة.

كودا Coda

من م ١٠٧ – م ١١٠ تبدأ في سلم مي الكبير وتنتهي به بقفله تامة.

دور الأوركسترا

من م ١ – م ١٠ : يبدأ العمل بأداء شديد التعبير don.r el e.rpressif من آلتي الفلوت بأداء تعبيري خافت (p) ، مع استخدام نفس الأداء في آلات الأوبوا والكلارنيت (p) من (م ٤) ثم آلة الكورنو مع استخدام الضغط (<) ، مع أداء الزحلقة على الأوتار glissando فى

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

آلة الهارب ، ثم تبدأ الوتريات بأداء تعبيري أكثر خفوتاً (pp) مع استخدام كاتم الصوت sourdine ، ثم تقسم الوتريات (div) في (م ٧) مع الاحتفاظ بنفس الأداء السابق في آلات النفخ الخشبي (p) والزحلقة على الأوتار gliss في الهارب حتى (م ١٠).

من م ١١ – م ١٤ : يستمر الأداء التعبيري الخافت (p) في آلة الفلوت ، مع أداء تعبيري أكثر خفوتاً (pp) في آلة الكلارنيت ، ثم استخدام الترعيد Trimollo في الآلات الوترية ما عدا ألة الكونترباص مع العزف بالقوس قريبا من لوحة المفاتيح (Sur la Touche) بأداء تعبيري أكثر خفوتاً (pp) ، مع استخدام التقسيم إلى مجموعتين (div) في آلة الفيولينة ، واستخدام الأداء المتصل Legatto في آلة الكونترباص بتدرج من الخفوت إلى الشدة ثم العودة إلى الخفوت > ، ثم في (م ١٥) استخدم أداء شديد التعبير Expressif في آلة الأوبوا لإظهار اللحن الأساسي.

من م ١٦ – م ٢٠ : يستمر نفس أداء الترعيد في الآلات الوترية عدا آلة الكونترباص ، وآداء تعبيري خافت (p) في آلات النفخ ثم التدرج من اللين إلى الشدة .

من م ٢١ – م ٢٢ : أداء خافت شديد التعبير (p) في آلة الفلوت ، وأداء شديد الخفوت (pp) في آلة الكورنو ، مع تقسيم آلة الهارب إلى مجموعتين الأولى تعزف بأداء أربيجي والثانية تعزف بأداء الزحلقه على الأوتار gliss ، وأداء شديد الخفوت (pp) في الآلات الوترية ما عدا آلة الكونترباص الذي يستخدم به النبر pizz ، مع استخدام التقسيم إلى مجموعتين (div) في آلة التشللو في (م ٢٢).

من م ٢٣ – م ٢٥ : يستمر بنفس الأداء السابق مع تجميع الآلات الوترية (unis) مرة أخرى في (م ٢٣ – م٢٤) ثم الأداء بالنبر pizz في (م ٢٥) بأداء تعبيري شديد الخفوت (pp) يقابله أداء تعبيري خافت (p) في آلات النفخ الخشبي.

من م ٢٦ – م ٢٧ : استخدام الأداء بالقوس في الآلات الوترية ثم تقسم إلى مجموعتين (div) في (م ٢٧) ، مع استخدام أداء تعبيري خافت (p) في آلة الفلوت والذي يقسم إلى مجموعتين في (م ٢٧) ، مع استخدام أداء أربيجي في آلة الهارب الأولى وأداء الزحلقة على الأوتار gliss في آلة الهارب الثاني.

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

من م ٢٨ – م ٣٠ : تقسم آلات الفيولينة الثانية (div) في (م ٢٨) ثم يتم تجميعها في (م ٢٩ ، م ٣٠) مع استخدام الأداء بالقوس في آلة الكونترباص ، مع استخدام أداء تعبيري قوي (F) في آلة الفلوت وتقسيمه إلى مجموعتين يقابله أداء تعبيري خافت (P) في آلة الأوبوا.

في (م ٣١) يتم استخدام كاتم الصوت في الآلات الوترية ، النفخ الخشبي والكورنو مع استخدام أداء تعبيري خافت (P) في جميع الآلات ماعدا آلة التشللو يستخدم بها أداء تعبيري شديد الخفوت (PP) ثم خافت (p) .

من م ٣٢ – م ٣٤ : استخدام الأداء بالنبر pizz مع الضغط (>) على النغمة في (م ٣٢) ثم استخدام القوس حتى (م ٣٤) في الآلات الوترية ، مع استخدام الأداء المتصل Ligatto في آلات الفلوت والكلارنيت ، وأداء تعبيريي خافت (p) في آلة الهارب الأول باستخدام النبر بنغمات مزدوجة ثم الزحلقة على الأوتار gliss في (م ٣٤) مع تقسيم آلات الكونترباص (div) في (م ٣٤).

من م ٣٥ – م ٣٧ : يتم تجميع آلات الكونترباص في نفس الطبقة الصوتية unis مع استخدام الأداء بالنبر pizz في الآلات الوترية بأداء تعبيري شديد الضغط على النغمات (sfz) ، وأداء تعبيري متصل Ligatto في آلة الكلارنيت وأداء نغمات مزدوجة في صوت آلة الهارب الأول بأداء تعبيري خافت (p) ، مع تقسيم الآلات الوترية (div) في (م ٣٦) وأداء متقطع في آلات التشللو والكونترباص stacto ، مع أداء شديد التعبير في آلة الأوبوا exepressif.

من م ٣٨ – م ٤١ : استخدم الأداء بالقوس في الوتريات مع تقسيم آلات الكونترباص (div) بأداء متدرج في الشدة $<$ بأداء تعبيري خافت (p) ، يقابله في آلات النفخ أداء متصل Ligatto بأداء متدرج في الشدة $<$

.

من م ٤٢ – م ٤٤ : يتم تقسيم آلات التشللو ثم آلات الكونترباص (div) مع تغيير آلة الكلارنيت إلى كلارنيت (سيb) في (م ٤٣) بدلا من كلارنيت (لا) ، مع أداء متصل Ligatto في آلات النفخ الخشبي وأداء تعبيري خافت (p) في آلة الكورانجليه ، مع التدرج في

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

الشدة Cresc في باقي آلات النفخ الخشبي ، وأداء من نفس الطبقة الصوتية (unis) في آلة الكونترباص.

من م ٤٥ – م ٥٠ : استخدام أداء تعبيري قوي (F) في الآلات الوترية ماعدا آلة الفيولينة فالأداء متوسط الشدة (mf) مع باقي آلات الأوركسترا ، ثم ينتقل في آلة الكلارنيت إلى أداء تعبيري قوي (F) فى (م ٤٦ ، م ٤٧) ، ثم التدرج في الضعف (dim) في (م ٤٨) في جميع الآلات حتى (م ٤٩) لينتقل للأداء التعبيري الخافت جداً (PP) في جميع آلات الأوركسترا ماعدا آلة الفلوت التي يستخدم بها أداء تعبيري خافت (P) في (م ٥٠).

من م ٥١ – م ٥٣ : استخدم أداء الزحلقة على الأوتار gliss في آلة الهارب الثاني ، مع أداء تعبيري خافت جداً (PP) في الآلات الوترية وأداء خافت (p) شديد التعبير في آلة الكلارنيت وأداء تعبيري خافت جداً جداً في آلة الفلوت (ppp) في (م ٥٢) ثم خافت في (م ٥٣).

من م ٥٤ – م ٥٨ : يظهر اللحن الأساسي في آلات النفخ الخشبي بأداء خافت (p) شديد التعبير Expressif ، مع استخدام الأداء الخافت جداً (pp) في آلة التشللو والكونترباص وأداء متصل Ligatto في جميع الآلات ثم التدرج في الخفوت $>$ مع الأداء المتقطع في آلة الفيولينة الأولى والثانية.

من م ٥٩ – م ٦٢ : يتم تقسيم آلات التشللو (div) مع الأداء المتصل Ligatto في آلة الفيولينة الثانية ، الفيولا ، الكونترباص وآلات النفخ الخشبي ، ثم أداء متقطع Stacatto في آلة الفيولينة الأولى ، الثانية والفيولا مع التدرج في الشدة في آلات النفخ الخشبي .

من م ٦٣ – م ٦٥ : أداء شديد التعبير خافت جدا (pp) في الآلات الوترية مع أداء أربيجي في آلة الهارب وأداء متصل Ligatto في آلات النفخ الخشبي ، ثم أداء متدرج في الخفوت $<$ لكل نغمة في آلات النفخ الخشبي والنحاسي ، مع تقسيم آلات الكونترباص (div) في (م ٦٤).

من م ٦٦ – م ٧١ : يستمر نفس أسلوب الأداء السابق مع استخدام أداء تعبيري قوي جداً (FF) في الآلات الوترية والهارب في (م ٧٠) ثم الأداء التعبيري القوي (F) في الآلات الوترية في (م ٧١).

من م ٧٢ – م ٧٥ : يظهر اللحن الأساسي في آلة الكورنو بأداء شديد التعبير (p) مع استخدام أداء تعبيري متوسط الشدة (mf) في الآلات الوترية متدرج في الخفوت حتى (p) في (م ٧٣) ثم أداء خافت جداً (pp) في (م ٧٤) مع استخدام كاتم الصوت Sourdines في (م ٧٥) ، يقابله نفس القوى التعبيرية في باقي آلات الاوركسترا.

من م ٧٦ – م ٧٨ استخدام الأداء المتصل Ligatto في آلة الفيولينة ، الكلارنيت ، الكورنو والأوبوا بأداء تعبيري خافت (p) ، ثم بأداء تعبيري خافت جداً (pp) في آلات النفخ الخشبي والكونترباص في (م ٧٧) ثم خافت جداً جداً (ppp) في آلات النفخ الخشبي في (م ٧٨).

من م ٧٩ – م ٨١ : يتم تقسيم الآلات الوترية (div) واستخدام أداء أربيجي في آلة الهارب بأداء تعبيري خافت جداً (pp) مع أداء خافت (p) شديد التعبير في آلة ~~الفلوت~~ و~~التدرج~~ في الشدة والخفوت

من م ٨٢ – م ٨٣ : استخدام نفس الأداء السابق بتعبير خافت جداً (pp) ماعدا آلة الأوبوا فأدائها التعبيري خافت (p) ثم استخدام الأداء بالنبر pizz في الآلات الوترية في (م ٨٣).

من م ٨٤ – م ٨٥ : يعود العزف بالقوس arco في الآلات الوترية ثم بالنبر pizz ثم بالقوس مرة اخرى ، مع التقسيم (div) في آلة التشيللو والعزف بالقرب من لوحة المفاتيح sur la touché في آلات الفيولينة الأولى ، الثانية ، الفيولا والتشيللو ، يقابله أداء متقطع في آلات النفخ الخشبي بأداء تعبيري خافت جداً (pp) ، مع استخدام الضغط (<) على النغمة الأولى في آلات الأبوا والكورانجلية وتقسيم آلة الفلوت إلى مجموعتين.

من م ٨٦ – م ٨٨ : استخدام أداء شديد التعبير في آلة الأبوا بأداء تعبيري خافت (p) والأربيج في آلة الهارب الأول بأداء تعبيري خافت جداً(pp) مع تقسيم آلة الفيولا والكونترباص (div) واستخدام نفس الطبقة الصوتية في آلة التشيللو.

من م ٨٩ – م ٩٠ : يتم تغيير آلة الكلارنيت مرة أخرى إلى كلارنيت (لا) بأداء تعبيري شـــــديد الخفـــــوت (pp) ، مع استخدام الأداء بالنبر pizz في الآلات الوترية والزحلقة على الأوتار gliss في آلة الهارب الثاني في (م ٩٠) واستخدام أداء خافت

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

جدا (pp) في آلتي الكورنو والكلارنيت ، وتقسيم آلة الفلوت إلى مجموعتين بأداء تعبيري خافت (p) متقطع مع الضغط (<) على النغمة الأولى.

من م ٩١ – م ٩٣ : استمرار نفس الأداء السابق.

من م ٩٤ – م ٩٥ : عودة اللحن الأساسي في آلة الفلوت مع تقسيمه إلى مجموعتين بأداء خافت (p) شديد التعبير، واستخدام أداء الترعيد tremillo في آلة الكلارنيت والآلات الوترية مع العزف بالقرب من لوحة المفاتيح sur la touché وتقسيم آلات الفيولينة الأولى ، الثانية والفيولا كل منهم إلى مجموعتين لإثراء الصوت في الأوركسترا ، مع تقسيم آلة التشيللو(div).

من م ٩٦ – م ٩٩ : استمرار نفس الأداء السابق مع استخدام كاتم الصوت في آلة الكورنو من (م ٩٨) حتى نهاية المؤلفة في (م ١١٠).

من م ١٠٠ – م ١٠٢ : ظهور اللحن الأساسي في آلتي الفلوت الأول والفيولا بأداء تعبيري خافت (p) مع استخدام الأداء المتصل Ligatto في جميع الآلات مع التدرج في الخفوت والشدة < > عند كل نموذج لحني في (م ١٠٢).

من م ١٠٣ – م ١٠٦ : ظهور اللحن الأساسي بأداء تعبيري خافت (p) متصل Ligattoفي آلة الأبوا يقابلها آلة الفلوت الأول بنفس الأداء وكذلك باقي الأوركسترا مع التدرج في الخفوت > < عند كل نموذج لحني ثم استخدام التدرج في الشدة والخفوت في (م ١٠٣).

من م ١٠٦ – م ١١٠ : ظهور آلة السيمبال القديمة مع استخدام أداء تعبيري خافت جدا جدا (ppp) في الآلات الوترية والأداء النبر pizz في آلتي التشيللو والكونترباص (م ١٠٩) مع تقسيم جميع الآلات لإثراء الأصوات في الأوركسترا.

<u>النتائج</u>

من خلال التحليل توصلت الباحثة إلى النتائج الآتية:

- استخدام الصيغة الثلاثية المركبة في بناء المؤلفة.
- استخدام موازين متغيرة.
- عدم اظهار الخطوط الميلودية وظهورها مختفية.
- استخدام هارمونيات غير مألوفة لتأكيد الإحساس بالغموض.

- عدم الاهتمام بقواعد التصريف للتآلفات.
- استخدام تونالية متغيرة غير مستقرة.
- استخدام سلالم تونالية.
- استخدام المقامات الكنائسية (دوريان ، لوكريان) مصورة على نغمات أخرى.
- استخدام السلم الخماسي (الهيروجوشي).
- استخدام السلم السداسي ذو الأبعاد الكاملة للتعبير عن جو الحيرة والغموض وعدم الاستقرار.
- استخدام الازدواج السلمي من خلال الجمع بين السلم الخماسي والسداسي في فكرة موسيقية واحدة بنفس الموازير بين آلات الأوركسترا.
- انتقال الألحان بين آلات الأوركسترا المختلفة فهي تبدأ في أحد الآلات وتنتهي في آلة أخرى.
- إعادة الألحان ولكن مصورة على آلات الأوركسترا المختلفة.
- إعادة الألحان بأسلوب محور في آلات الأوركسترا المختلفة.
- تقسيم مجموعات آلات الأوركسترا إلى تقسيمات فرعية داخلية لإثراء الصوت والإيحاء بجو الغموض وإطلاق العنان للخيال.
- استخدام كاتم الصوت للتغيير من طابع الآلة الأوركسترالية المستخدمة.
- الأداء بالقوس قريبا من لوحة المفاتيح في الآلات الوترية.
- استخدام الأداء المتصل ، المتقطع وبالنبر.
- استخدام الزحلقة على الأوتار.
- استخدام مصطلحات التعبير الأدائي بكثرة.
- الاهتمام بأخف أنواع التظليل الأدائي (ppp).
- استخدام أساليب الأداء المختلفة للتعبير عن المشاعر والعاطفة للوصول إلى أعماق فكر المستمع.

قائمة المراجع

أولا : المراجع العربية :

١- آمال صادق وفؤاد أبو حطب: **مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي في العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية** – مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٦.

٢- أحمد بيومي : **القاموس الموسيقي** – دار الأوبرا – القاهرة – ١٩٩٢.

٣- بثينة فريد : **١٠ من أساطين النغم** – دار الكتاب الحديث – القاهرة – ١٩٧٢ .

٤- بسمه صلاح الدين محمود : **دراسة مقارنة لأسلوب أداء سويت البيانو عند كل من بارتوك وكلود ديبوسي**– رسالة ماجستير غير منشورة – القاهرة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان– ٢٠١١.

٥- ثروت عكاشة : **الزمن ونسيج النغم** – دار المعارف – القاهرة – ١٩٨٠.

٦- ثيودور .م. فيني : **تاريخ الموسيقى العالمية** – ترجمة سمحة الخولي محمد جمال عبدالرحيم – دار المعارف – القاهرة– ١٩٧٢.

٧- سعاد علي حسانين : **تربية السمع وقواعد الموسيقى الغربية** – الجزء الثاني – مكتبة النهضة العربية – القاهرة– ١٩٧٧.

٨- سيسيل تادرس : **البرليود عند كل من باخ ، شوبان وديبوسي** – رسالة ماجستير غير منشوره – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ١٩٧٨.

٩- صلاح الدين البستاني : **فاجنر (اللحن الثائر)** – دار البستاني للنشر والتوزيع – الطبعة الخامسة – القاهرة – ٢٠٠٧.

١٠- عفاف عبد الحفيظ : **دراسة للمدرسة التأثيرية في الموسيقى من خلال مؤلفات ديبوسي ورافيل للبيانو**-

رسالة دكتوراة غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ١٩٧٨.

١١- عواطف عبد الكريم : **موسيقى القرن العشرين – محيط الفنون (٢) الموسيقي** – حسين فوزي –

دارالمعارف بمصر – القاهرة – ١٩٧١.

١٢- : **تاريخ وتذوق الموسيقى فى العصر الرومانتيكي** – مركز كوين للنشر – الطبعة

الثانية – القاهرة – ١٩٩٧.

١٣- : **ملزمة كُتيب التذوق الموسيقي** – وزارة الثقافة – المركز القومي الثقافي – دار الأوبرا المصرية – القاهرة – ٢٠٠١.

١٤-عواطف عبد الكريم وآخرون : **معجم الموسيقى** – مجمع اللغة العربية – القاهرة – ٢٠٠٠,

١٥- كورت زاكس : **تراث الموسيقى العالمية** – ت سمحة الخولي وحسين فوزي – دار النهضة العربية –

القاهرة – ١٩٦٩,

١٦- ماكس بنشار : **تمهيد للفن الموسيقي** – ت محمد رشاد بدران – دار نهضة مصر بالاشتراك مع

مؤسسة فرانكلين – القاهرة – ١٩٧٣ .

١٧- محمد حنانا : **معجم الموسيقا الغربية الأعلام – المصطلحات – الأعمال الموسيقية** – مكتبة الأسد

للنشر – دمشق – ٢٠٠٨ .

١٨- منال حامد عامر : **البرليود والفوجة عند شوستاكوفيتش دراسة تحليلية عزفية** – رسالة ماجستير غير

منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة ١٩٩٤ .

١٩- نادية عبد الرحيم : **دراسة تحليلية مقارنة للبرليود المستقلة والمتصلة بالفيوج عند شوستاكوفيتش** –

صحيفة التربية الموسيقية (٤٢) العدد الثالث – مارس – ١٩٩١ .

٢٠-ناصر عبد الغنى الشال : **هارمونيات المذهب التأثيرى من خلال أعمال ديبوسى لآلة البيانو** – رسالة

ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ١٩٩٥.

٢١- نيبال محمد فاروق : **دراسة مقارنة بين مؤلفات الدراسات عند كل من شوبان وديبوسي والطرق المثلى**

لتدريسها لطالب المرحلة العليا بقسم البيانو بالمعاهد الموسيقية – رسالة دكتوراة غير منشورة – كلية

التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ١٩٧٩ .

٢٢- هدى إبراهيم سالم : **الدوديكافونية في موسيقى القرن العشرين** – رسالة دكتوراة غير منشورة – كلية

التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ١٩٨٢ .

ثانياً : المراجع الأجنبية :

23-Antony Hoppkin : **Larousse Encyclopedia of Music** – Geofrey Hindley – Toronto

– London – New York 1982 .

24-Apel Willi : **Masters of the Keyboard** – Harvard University Press – Cambridg ,

Massachusetts – 1970 .

25 : **Harvard Dictionary of Music** – 2nd Edit – Harvard University Press –

Cambridge , Massachusetts – 1972 .

26- Dagubert .D. Runes : **Encyclopedia of the Art** – philosophical Library – New

York – 1946 .

27-Don Michal Randal : **The Harvard Concise Dictionary of Music and Musician**

- Harvard University – U.S.A – 1999 .

28-Hugh Macdonald : **Symphonic Poem Art in the New Groves Dictionary of**

Music and Musicians – Editor Stanely Sadie – Macmillan publ – Third Edition – Vol 18 - London – 1980 .

29-John Horton : **Some Nineteenth Century Composers** – Oxford University –

London – New York – 1950 .

30-Leon Vallas : **Claude Debussy His Life and His Work**- Dover publication –

New York – 1973 .

31-Paul Griffiths : **20th Century Music** – 1nd Edit – Thames and Hudson –

New York – 1986 .

32-Paul Landormy : **A History of Music**- Charles Scribner's Sons - New York –

London - 1935 .

33-Robert .E. Schmitz : **The Piano Works of Claude Debussy** - New York –

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

1962 .

34-Robert Orledge : **The Cambridge Companion to Debussy** – Cambridge

University – 2003 .

35-Roger Nichols : **The life of Debussy** - First Published - Cambridge University –

New York – 1998 .

36-Sadie Stanley : **The New Grove Dictionary of Music and Musicians** – Vol 15 - U.S.A. Macmillen Publishers Limited – 1980 .

37-Vincent Presichitti : **Twentieth Century Harmony** – Creative Aspects and Practice

– W.W.Norton & Company - New York – London – 1978 .

- ar.cyclopaedia.net .
- ar.wikipedia.org .
- Classiccomposers.forumegypt.net.
- prom2000.blogspot.com .

Prélude à "L'après-midi d'un faune"

[Prelude to "The afternoon of a faun"]

1

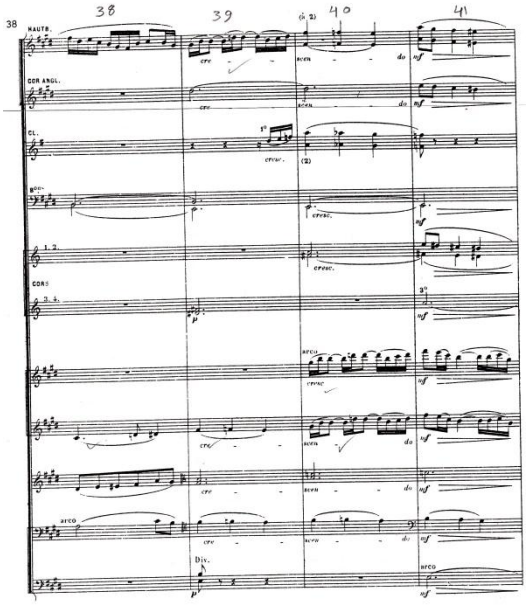
(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)



26917

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)

(AmeSea Database – me – April. 2015- 0030)