التوزيع الأوركسترالي ما بين الكلاسيكية والقرن العشرين

أ.م.د / فيصل خليفة العربيد

رئيس قسم النظريات والتأليف – المعهد العالي للفنون الموسيقية بالكويت

المجلة العلمية المحكمة لدراسات وبحوث التربية النوعية

المجلد العاشر – العدد الرابع – مسلسل العدد (٢٦) – أكتوبر ٢٠٢٤م

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٤٢٧٤ لسنة ٢٠١٦

ISSN-Print: 2356-8690 ISSN-Online: 2974-4423

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jsezu.journals.ekb.eg

البريد الإلكتروني للمجلة E-mail JSROSE@foe.zu.edu.eg

التوزيع الأوركسترالي ما بين الكلاسيكية والقرن العشرين

أ.م.د / فيصل خليفة العربيد

رئيس قسم النظريات والتأليف – المعهد العالي للفنون الموسيقية بالكويت

تاريخ الرفع ٣-٩-٢٠٢٤م **تاريخ المراجعة ١٩-٩-٢٠٢٤م**

تاريخ التحكيم ١٦-٩-٢٠٢٤م **تاريخ النشر ٧-١٠-٢٠٢٤م**

الملخص العربي

تعتبر الموسيقى انعكاسا لحالة الشعوب من الناحية الإجتماعية والثقافية لما لها من تأثير كبير فى الوجدان فقد عرف الإنسان الموسيقي منذ نشأته وإستخدامها للتعبير عن حاجاته وإنفعالاته . وتكمن متعة الموسيقى في فهم المقطوعة الموسيقية وموضوعها الرئيسى ومعناها ومن المهم التعرف على المؤلف الموسيقي . وفهم الآلات الموسيقية المؤدية لأى عمل موسيقى من حيث أصواتها وأشكالها وأنواعها وأساليب الأداء المختلفة لكل مجموعة آلية.

وينطبق مفهوم التوزيع الأوركسترالي لفظا فقط علي فن الكتابة لآلات الأوركسترا بهدف إستخلاص ألوان نغمية للمؤلفة الأوركسترالية، وذلك عن طريق مزج الآلات الموسيقية بشكل أو بآخر.

تكون هذا البحث من:

مشكلة البحث، أهداف البحث، أسئلة البحث، عينة البحث، منهج البحث، أدوات البحث،

أما مصطلحات البحث الإطار النظري للبحث فيتضمن:

١. الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث.
٢. العصر الكلاسيكي.
٣. القرن العشرين.
٤. التوزيع الأوركسترالي.

الجزء الثاني تطبيقي ويشمل:

- إجراء دراسة تحليلية وصفية لعينة البحث وتناولها بالتحليل النظري والهارموني.
- نتائج البحث وتفسيرها.

Orchestration between classical and twentieth century

Abstract

Music is considered a reflection of the social and cultural situation of people because of its great influence In the conscience, man has known music since his inception and used it to express his needs and emotions.

The joy of music lies in understanding the piece of music, its main theme and meaning, and it is important Getting to know the composer.

And understanding the musical instruments that perform any music work in terms of The different sounds, shapes, types, and performance styles of each instrumental group.

The concept of orchestral arrangement applies verbally only to the art of writing for orchestral instruments with the aim of extracting the tonal colors of the orchestral composition, by mixing the musical instruments in one way or another.

The research includes

Introduction - research problem - Research objectives - the importance of research - research questions - Sample Search - Research Methodology - search tools - search terms.

The research is divided into two parts:

The first part, theoretical, includes:

1- Previous studies
2- Classical era
3- The twentieth century
4- The orchestration

The practical framework includes:

1 - Conducting an analytical and descriptive study of the research sample and dealing with it in theoretical and hormonal analysis.

2 - Research results and their interpretation.

مقدمة

تعتبر الموسيقى انعكاسا لحالة الشعوب من الناحية الإجتماعية والثقافية لما لها من تأثير كبير فى الوجدان فقد عرف الإنسان الموسيقي منذ نشأته وإستخدامها للتعبير عن حاجاته وإنفعالاته . وتكمن متعة الموسيقى في فهم المقطوعة الموسيقية وموضوعها الرئيسى ومعناها ومن المهم التعرف على المؤلف الموسيقي . وفهم الآلات الموسيقية المؤدية لأى عمل موسيقى من حيث أصواتها وأشكالها وأنواعها وأساليب الأداء المختلفة لكل مجموعة آلية.

(آ رون كوبلاند: ١٩٦١: ص ٤٧)

وينطبق مفهوم التوزيع الأوركسترالي لفظا فقط علي فن الكتابة لآلات الأوركسترا بهدف إستخلاص ألوان نغمية للمؤلفة الأوركسترالية، وذلك عن طريق مزج الآلات الموسيقية بشكل أو بآخر.

(سيدرك ثورب ديفى: ٢٠٠٠: ٢٠٥)

مشكلة البحث:

بشكل عام، يُطلق مصطلح التوزيع الأوركسترالي تحديدًا على التأليف من أجل الأوركسترا وبشكل حصري، بينما ينطبق مصطلح التوزيع الآلي على الآلات المستخدمة في بنية القطعة الموسيقية.

وبالرغم من أن مادة "التوزيع الآلي" هي دراسة ومران على الكتابة الموسيقية للأوركسترا (أو بالأحرى لأي مجموعة موسيقية)، أو إعادة صياغة عمل أعد مسبقا لوسيط آخر، إلا أنه لم تقدم أبحاث ودراسات أكاديمية سابقة تتناول التوزيع الأوركسترالي بين عصرين مختلفين، لذا رأى الباحث القيام بدراسة تحليلية لبعض من المؤلفات الأوركسترالية لعصرين مختلفين للتعرف على كيفية تناول هذا النوع من المؤلفات من خلال التحليل والتوزيع الأوركسترالي وهو المجال الذي تندرج فيه الدراسة.

هدف البحث:-

١. التعرف على أساليب التوزيع الأوركسترالي في العصر الكلاسيكي والقرن العشرين.

أهمية البحث:-

ترجع أهمية البحث إلى أنه بالتعرف على أساليب التوزيع الأوركسترالي العصر الكلاسيكي والقرن العشرين يمكن الاستفادة منه بشكل كبير في الإبداع الموسيقي إذا أنه بدراسته يتيح لنا الربط بين الدراسة الأكاديمية والحياة العملية.

سؤال البحث:-

١. ما هي أساليب التوزيع الأوركسترالي في العصر الكلاسيكي والقرن العشرين ؟

عينة البحث:-

اختيار عينة من كل عصر هما

- الحركة الأولي من السيمفونية رقم ١، في سلم دو الكبير (مصنف ٢١).
- مقطوعة (The Shire) من فيلم سيد الخواتم رفقة الخاتم (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring)

منهج البحث:

اتبع الباحث فى هذا البحث المنهج الوصفى (تحليل المحتوى). ويُعد هذا المنهج مصدرًا مهمًا للبيانات فى كثير من مجالات البحث وطرق التحليل مشابهة لتلك التى يستخدمها التاريخيون، ويهتم التحليل بشرح الوضع وتفسيره لبعض الظواهر فى وقت معين، أو تطورها عبر فترة من الزمن، وربما يصنف النشاط على أنه بحث وصفى فى تحديد المشكلة، وتكوين الفروض، وأخذ العينات، والملاحظة المنهجية لعلاقات المتغير التى قد تؤدى إلى تعميمات، فهو يخدم هدفًا مفيدًا فى إضافة معرفة لمجالات الإستفهام، ولتفسير أحداث إجتماعية معينة.

(جون و. بست: الكويت: ١٩٨٨م: ١٣٦)

أدوات البحث:-

١- مدونات موسيقية ل عينة البحث

٢- وسائل سمعية وبصرية لعينة البحث

مصطلحات البحث:

١- الأوركسترا Orchestra

عبارة عن تشكيل متنوع المجموعة من الآلات الموسيقية المختلفة وتنقسم إلى أربع مجموعات وهي مجموعة الآلات الوترية – مجموعة آلات النفخ الخشبية – مجموعة آلات النفخ النحاسية – مجموعة الآلات الإيقاعية.

(Ameer, 2004, 282: 285), (Apel, 1979, 604), (Kennedy, 2007, 549) (معجم الموسيقى: القاهرة ٢٠٠٠م – ص ١٠٧).

٢- التوزيع الأوركسترالي Orchestration

فن الكتابة لآلات الأوركسترا بهدف إستخلاص ألوان نغمية للمؤلفة الأوركسترالية، وذلك عن طريق مزج الآلات الموسيقية بشكل أو بآخر. (معجم الموسيقى: القاهرة ٢٠٠٠م – ص ١٠٧) (سيدرك ثورب ديفى: ٢٠٠٠: ٢٠٥).

٣- الهوموفونية Homophony :

تجانس صوتي. نوع من النسيج الموسيقي، يقوم على مجموعة من الأصوات المصاحبة لفكرة موسيقية أساسية، دون أن ترقى في فكرتها إلى أهمية هذه الفكرة. (معجم الموسيقى: القاهرة ٢٠٠٠م – ص ٦٩)

٤- البوليفونية Polyphonic :

نوع من النسيج الموسيقي القائم على أكثر من خط لحني، كل صوت عن الأصوات الأخرى وإيقاعا منها له كيانه المستقل لحنا. (معجم الموسيقى: القاهرة ٢٠٠٠م – ص ١١٩)

٥- **التونالية: Tonality** تنضبط حركة الميلودي كنوع من التنظيم الصوتي وأساسها ما يعرف بالسلم الموسيقي وهو مجموعة من النغمات الموسيقية ذات تنظيم متعارف عليه تتسلسل من الغلظة إلى الحدة في إطار الأوكتاف. (هدى إبراهيم سالم: ص٢)

٦- هارموني Harmony :

أحد عناصر الموسيقى الغربية، يقوم على فن تجميع النغمات الموسيقية بحيث تسمع في آن واحد. ولهذا التجميع قوانينه التي تحدده، كما تحدد طرق انتقال تجميع ما إلى تجميع آخر. وهذا العنصر منوط به مصاحبة الألحان أو الأفكار الأساسية آلية مؤلفة موسيقية. (معجم الموسيقى: القاهرة ٢٠٠٠م – ص ١١٩)

٧- **الميزان الموسيقي: Meter**

الميزان الموسيقي هو الذي يحدد ترتيب بين الوحدة القوية والضعيفة فقد تتحرك في تجميعات ثنائية (قوي- ضعيف) أو ثلاثية (قوي- ضعيف- خفيف) أو تركب هذه التجميعات رباعيات وخماسيات وهكذا حسب ميزان المقطوعة أما اختلفت الضغوط عن الوصف السابق ذكره تكون الضغوط غير طبيعية وهذا الأسلوب مستخدم بكثرة في موسيقى القرن العشرين. (هدى إبراهيم سالم: ص٢)

الدراسات السابقة المرتبطة بالبحث

أولا: الدراسات العربية

الدراسة الأولي بعنوان "الأوركسترا و التوزيع الأوركسترالي عند برليوز وليست وفاجنر".

(أحمد مصطفى كمال ١٩٨٧م)

وتهدف هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب صياغة المؤلفات والتكوين الأوركسترالي و أساليب التوزيع الأوركسترالي عند برليوز وليست وفاجنر من خلال دراسة أهم التطورات التي دخلت على كل من الأوركسترا والتوزيع الأوركسترالي خلال القرن التاسع عشر

تعليق الباحث:

يتفق البحث الراهن مع البحث الحالي من حيث الأهداف الخاصة بأسلوب التوزيع الأوركسترالي و التكوين الأوركسترالي.

ويكمن الاختلاف في أنها تناولت مؤلفين موسيقيين من العصر الرومانتيكي و هم برليوز وليست وفاجنر اما البحث الحالي تناول التوزيع الأوركسترالي ما بين الكلاسيكية والقرن العشرين ولقد استفاد الباحث من تلك الدراسة أنها وجهة نظره الى أهمية دور التوزيع الأوركسترالي فى التأليف الموسيقي.

الدراسة الثانية بعنوان " بعنوان "أسلوب ريتشارد شتراوس في التوزيع الأوركسترالي للقصيد السيمفوني".(صادق ربيع علي بدران: ٢٠٠٤م)

وتهدف هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب التوزيع الأوركسترالي للقصيد السيمفوني عند ريتشارد شتراوس و ذلك من حيث تكوين الأوركسترا و التوزيع الأوركسترالي وأساليب الأداء المستخدمة والقوى التعبيرية والمساحة الصوتية للآلات و السمات الغالبة عند ريتشارد شتراوس في الكتابة الأوركسترالية في المساحة الصوتية لأي آلة من الأوركسترا و إستخراج ألوان صوتية جديدة.

تعليق الباحث:

يتفق البحث الراهن مع البحث الحالي من حيث الأهداف الخاصة بأسلوب التوزيع الأوركسترالي و التكوين الأوركسترالي.

ويكمن الاختلاف في أنها تناولت مؤلف موسيقي من العصر الرومانتيكي و هو ريتشارد شتراوس اما البحث الحالي تناول التوزيع الأوركسترالي ما بين الكلاسيكية والقرن العشرين.

ولقد استفاد الباحث من تلك الدراسة أنها وجهة نظره الى أهمية دور التوزيع الأوركسترالي فى التأليف الموسيقي

الدراسة الثالثة بعنوان " التوزيع الأوركسترالي لإفتتاحية الكونسير عندٍ كل من هكتور برليوز وديمتري شوستاكوفيتش" (دراسة تحليلية مقارنة)(حسن ممدوح محمود محمد غانم)

هدفت الدراسة إلى إلقاء الضوء على عناصر التوزيع الأوركسترالي لإفتتاحية الكونسير عند كل من هكتور برليوز في القرن التاسع عشر وديمتري شوستا كوفيتش في القرن العشرين. وإتبع الباحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى)

تعليق الباحث:

يتفق البحث الراهن مع البحث الحالي من حيث الأهداف الخاصة بأسلوب التوزيع الأوركسترالي و التكوين الأوركسترالي.

ويكمن الاختلاف في أنها تناولت التوزيع الأوركسترالي لإفتتاحية الكونسير عندٍ كل من هكتور برليوز وديمتري شوستاكوفيتش" (دراسة تحليلية مقارنة) اما البحث الحالي تناول التوزيع الأوركسترالي ما بين الكلاسيكية والقرن العشرين.

ولقد استفاد الباحث من تلك الدراسة أنها وجهة نظره الى أهمية دور التوزيع الأوركسترالي فى التأليف الموسيقي.

الدراسة الرابعة بعنوان "أسلوب فرانز ليست في التوزيع الأوركسترالي من خلال القصيد السيمفوني" (إيمان جبريل)

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب فرانز ليست في التوزيع الأوركسترالي (المقدمات)، والتعرف على أسلوب ليست في توظيف لغته الموسيقية لخدمة البرنامج، وترجع أهمية البحث إلى فهم الدارسين المتخصصين لأسلوب فرانز ليست في التوزيع الأوركسترالي وعلاقته ببرنامج القصيد السيمفوني

تعليق الباحث:

يتفق البحث الراهن مع البحث الحالي من حيث الأهداف الخاصة بأسلوب التوزيع الأوركسترالي و التكوين الأوركسترالي.

ويكمن الاختلاف في أنها تناولت أسلوب فرانز ليست في التوزيع الأوركسترالي (المقدمات)، والتعرف على أسلوب ليست في توظيف لغته الموسيقية لخدمة البرنامج اما البحث الحالي تناول التوزيع الأوركسترالي ما بين الكلاسيكية والقرن العشرين.

ولقد استفاد الباحث من تلك الدراسة أنها وجهة نظره الى أهمية دور التوزيع الأوركسترالي فى التأليف الموسيقي.

ثانيا: الدراسات الأجنبية

الدراسة الخامسة بعنوان " دراسة عن التوزيع الأوركسترالي لموسيقى الرئيسية لفيلم "سوبرمان" لجون ويليامز" (Kil Jung,Tae-Seon, 2012)

هدفت الدراسة إلى التعرف على التحليل الأوركسترالي والتقنيات التي إستخدمت في التحليل، والتي ظهرت في "العنوان الرئيسي لسوبرمان"

تعليق الباحث:

يتفق البحث الراهن مع البحث الحالي من حيث الأهداف الخاصة بأسلوب التوزيع الأوركسترالي و التكوين الأوركسترالي.

ويكمن الاختلاف في أنها تناولت موسيقى فيلم "سوبرمان" اما البحث الحالي تناول التوزيع الأوركسترالي ما بين الكلاسيكية والقرن العشرين .

ولقد استفاد الباحث من تلك الدراسة أنها وجهة نظره الى أهمية دور التوزيع الأوركسترالي فى التأليف الموسيقي.

أولا: العصر الكلاسيكي

تعريف كلمة كلاسيك

كلمة كلاسيك مشتقه من الكلمة اللاتينيه " كلاسيكوس " ومعناها الطبقة الراقية.

(Jean Massin: 1983: 613)

ولقد رأى الكاتب الانجليزى (trave) سنة ١٦١١م في موسوعة عن اللغة الفرنسية و الانجليزية ان كلمة كلاسيك معناها النظام العام وهى تعاكس الرومانتيكية التي اتصفت بالحرية وعدم النظام في البناء،

وكلمة الكلاسيكي تطلق في مجالات متعددة مثل مجال الفنون المعمارية والهندسية والآدب وغيرها.

(Sadie, Stanley: 450)

المسميات المختلفة للعصر الكلاسيكى:

١ _ عصر العقل والتنوير:

ويقصد به سيطرة العقل على السلوك من خلال استخدامه للعقل بصفة عامة ، فقد سيطر التفكير العقلاني على كل سلوك وفكر في ذلك العصر واتبع المؤلفين الموسيقيين حتى في كتاباتهم الأسلوب العلمي في تأليف مؤلفاتهم كما ظهرت الأفكار التي نادى بها الكتاب والفلاسفة.

٢ _ عصر هايدن وموتسارت:

ذلك لأنهما كانا من أهم مؤلفى هذه الفترة وجاءت أعمالهما توحى بذوق العصر وما يتصف به من الصفاء والبساطة ، كما أنها كانت أيضاً قمة في كمال البناء والأسلوب الكلاسيكى .

(أحمد المصرى: ١٩٧١: ٢٣٨)

٣ _ العصر الفيناوى:

نسبة إلى مركز الإشعاع الفنى طوال العصر اللاسيكى وهى (فينا) والتي ساهمت بتطور كبير في جميع المؤلفات.

(أحمد المصرى: ١٩٧١: ١٧٥)

٤ _ عصر الصوناتا:

كان قالب الصوناتا هو القالب البنائي الرئيسي للعصر الكلاسيكي فأغلب المؤلفات الموسيقية الكبيرة في ذلك العصر كان أساسها قالب الصوناتا فإما صوناتا لآلة هارمونية كالبيانو ،أما عند كتابتها لآلتين عرفت باسم ثنائية، وإذا كتبت لثلاث آلات عرفت باسم ثلاثية ، وإذا كتبت لأربع آلات عرفت باسم رباعية أما إذا كتبت الصوناتا للأوركسترا فهي السيمفونية إما إذا كتبت لآلة مع الأوركسترا فهي كونشيرتو.

(أحمد المصرى: ١٩٧١: ١٨١)

خصائص موسيقى العصر الكلاسيكى:

اللحن Melody:-

تميز اللحن في العصر الكلاسيكي بوضوح الخطوط اللحنية وأصبحت الجمل اللحنية قصيرة تتشابه في بساطتها ووضوحها في الألحان الشعبية والإقلال من البوليفونية والزخارف اللحنية والتركيز على الالتزام بالأسلوب العلمي وقواعد اللحن على أن تكون العبارات والجمل الموسيقية واضحة محددة كما أصبح لنهايات العبارات والجمل قفلات موسيقية صريحة بأفكار لحنية بارزة.

(ابتسام محمد نصر العادلى : ١٩٨٣)

الإيقاع Rhythm:-

أصبح الإيقاع المستخدم لموسيقى العصر الكلاسيكي أكثر وضوحاً وبساطة بعيداً عن التشابك اللحنى في الأسلوب البوليفوني مع إنتهاء العبارات والجمل والقفلات الموسيقية صريحة واستخدام وسائل التعبير مثل السكتات والسنكوب. (أحمد المصرى: ١٩٧١: ٨١)

الهارمونى Harmony:-

استخدمت اللغة الهارمونية بساطتها في العصر الكلاسيكي وقد كانت التآلفات السائدة هي التألفات الأساسية للدرجة الأولى (Tonic) وتآلف الدرجة الرابعة (Subdominant) وتآلف الدرجة الخامسة (Dominant) أما تآلف الدرجة السابعة فقد كان نادر استخدامه واستخدمت الهارمونية الدياتونية أكثر من الكروماتية.

(Willi Apel: 1983: 116)

النسيج Texture:-

اتجه النسيج في العصر الكلاسيكي إلى النسيج الهوموفوني ذي الخط الميلودي الواحد الذي يصاحبه أصوات أو عناصر غير ميلودية أو أقل ميلودية وبذلك ابتعد عن النسيج البوليفوني المعقد التركيب لعصر الباروك الذي قام عليه أسلوب الكونتربوينت والفوجة. (أحمد المصرى: ١٩٧١: ١٨٧)

القالب Form:-

اتسم العصر الكلاسيكي بقالب الصوناتا وفيه تطورت الصيغ الموسيقية المشتقة من قالب الصوناتا كالكونشيرتو والرباعي الوتري والسيمفونية حيث تميز قالب الصوناتا بوضوح طريقة صياغتة الموسيقية ودقة بناؤه وبما يحتويه من صراع درامي ينشأ بين التقابل بين الألحان الأساسية وقد اكتمل صياغة هذا القالب في العصر الكلاسيكي. (احمد بيومى: ١٨٨)

المصاحبة Accompaniment:-

تميز العصر الكلاسيكي بأسلوب جديد في المصاحبة وهو المسمى بالباص ألبرتي " Albert Bass" وهو مصاحبة اللحن الأساسي بتآلفات مفرطة تسمع مفرداتها متتالية هذا بالإضافة إلى استخدام المصاحبة الهارمونية واستخدام المصاحبة البوليفونية. (أحمد المصرى: ١٩٧١: ١٨٨)

التظليل Dynamic:-

نظراً لظهور آلة البيانو في العصر الكلاسيكي بإمكانياتها الواسعة فقد صاحب ذلك إمكانيات كبيرة في التعبير كالتدرج في شدة الصوت (Crescendo) والتدرج في خفوت الصوت (Dimenuendo) كما ظهر التباين الواضح بين شدة الصوت (Forte) وخفوت الصوت (Piano) ولقد ساعدت إمكانيات آلة البيانو في العناية الفائقة بالتأثيرات الديناميكية أي المداولة

بين القوة والضعف وتتمثل هذه المداولة في الضغط بقوة(Sforzundo) والتدرجات المختلفة في العلو من القوة العنيفة (Fortissimo) إلى الهدوء (Pianissimo) وقد أثر ذلك تأثيراً كبيراً في التعبير الموسيقي في العصر الكلاسيكي.

(محمد شفيق غربال وآخرون: ١٩٦٥)

القوالب الموسيقية في العصر الكلاسيكى:-

اعتمدت القوالب الموسيقية المستخدمة في العصر الكلاسيكي إما على ابتكار قوالب موسيقية جديدة تلائم الأسلوب الجديد وتتماشى معه أو على تطوير النماذج القديمة وطريقة صياغتها تفى باحتياجات التطور الفني الجديد.

(محمد محمود عمار: ١٩٩١ : ١١٥)

صيغ موسيقية جديدة :-

هناك ثلاث صيغ موسيقية أكثر تحرر بصيغة المتتابعات القديمة بأقل جدية من قالب الصوناتا الذي يسيطر على المؤلفات الموسيقية في العصر الكلاسيكي وهذه الصيغ هي:

(احمد بيومى: ١٢٠)

الديفرتيمنتو Divertimento :-

وهي مؤلفة آلية خفيفة وبسيطة الآداء ذات طابع نشط و مكونة من عدة ألحان أو رقصات مختارة متنوعة الآداء وهدفها التسلية والترفيه.

السرناد Serenade :-

وهي أغنية ليلية غرامية قصيرة تصاحبها بعض الآلات كالجيتار و الماندولين وقد ازدهرت في العصر الكلاسيكي ومعناها لحن المساء.

الكاساسيون Cassation :-

وهي مؤلفة آلية من عدة حركات وتعزف عادة في الهواء الطلق ويعتبر موتسارت من أهم مؤلفيها ومعناها الوداع.

القوالب الموسيقية التي تم تطويرها :-

قالب الكونشيرتو Concerto :-

عبارة عن عمل كبير لآلة منفردة مع الأوركسترا سواء كانت هذه الآلة منفردة مثل البيانو أو الفيولينة أو الأبوا أو غير ذلك فإنها تقوم بالدور الرئيسي في حوارها وصراعها مع الأوركسترا أو بمعنى آخر تستعرض الآلة إمكانياتها العزفية بأقصى طاقتها في يد عازف بارع متمكن من آداء كل ما يكتب لآلة مهما كانت صعوبته وقد يتضمن الكونشيرتو ثلاث حركات تختلف في سرعتها وصياغتها وطابعها الموسيقي فما يتمكن المؤلف من التعبير عنه في موسيقى سريعة جادة

يختلف عن ما يعبر عنه في موسيقى بطيئة غنائية حالمة كما هو الحال في الحركة الثانية البطيئة وفي الحركة الثالثة يلتقي المؤلف بإمكانيات السرعة البراقة الناشطة في صيغة دائرية استعراضية تسمى صيغة (الروندو) Rondo أو (الصوناتا روندو) Sonata Rondo أو(الصوناتا) Sonata.

(يوسف السيسى :١٦٤)

السيمفونية Symphony :-

هي عمل موسيقى كبير للأوركسترا الكامل وينقسم إلى أربعة حركات وتختلف كل حركة من حركات السيمفونية عن الأخرى في السرعة والسلم والطابع فتكون :

الحركة الأولى:

في صيغة الصوناتا وتكون سريعة (أليجرو Allegro) .

الحركة الثانية:

بطيئة غنائية.

الحركة الثالثة:

تكون في صيغة (المينويتو والتريو) Minuetto Trio أو السكرتزو عند بيتهوفن.

الحركة الرابعة:

سريعة في صيغة الروندو _ صوناتا أو صوناتا روندو . (يوسف السيسى : ١٧٢.)

قالب الروندو Rondo:

هو قالب موسيقي انتشر في العصر الكلاسيكى وهو تكرار اللحن الرئيسى عدة مرات في نفس المقام بعد كل لحن في المقام القريب للمقام الأصلى ، مع أجزاء تنويعات مختلفة على اللحن الأساسى في كل مرة يعيد فيها ، وتنتهى المقطوعة ويتبع قالب الروندو النظام التالى A–B–A2–C–A3–Coda)) ويستخدم هذا القالب غالباً في الحركة الأخيرة الختامية النشطة للمؤلفات الآلية كالسيمفونية والكونشيرتو والصوناتا ومؤلفات موسيقى الحجرة. (احمد بيومى: ٣٥٥)

قالب الصوناتا Sonata Form:

مؤلف موسيقى آلى تؤديه آلة واحدة كاملة الهارمونية كالبيانو أو آلة وترية أو آلة نفخ بمصاحبة آلة البيانو كآلة البيانو كآلة هارمونية ، وقديماً كانت الصوناتا تتكون من مجموعة من الرقصات المتتالية التي تميزها السرعة والإيقاعات المختلفة .

وفى العصر الكلاسيكى تطور قالب الصوناتا وأصبح يتكون من ثلاث أو أربع حركات وتختلف كل حركة عن الأخرى في سرعتها وزمنها وطابعها.

(محمد طه غريب: ٢٠١٠)

الحركة الأولى:

سريعة نشطة وقد يسبقها تمهيد بطيء وتؤلف في قالب الصوناتا ولها ثلاث أقسام :

قسم العرض

قسم التفاعل

قسم إعادة العرض.

الحركة الثانية:

بطيئة وهادئة وصياغتها لحم وتنويعات عليه _ ثلاثية مركبة _ قالب الصوناتا.

الحركة الثالثة:

متوسطة بسرعة وتتكون من رقصة المينويت تريو ثم أصبحت عند بيتهوفن الإسكرتزو.

الحركة الرابعة:

سريعة نشطة في قالب الروندو أو قالب صوناتا الروندو أو قالب الصوناتا.

(Willi Apel: 426.)

ثانيا: موسيقي القرن العشرين

موسيقى القرن العشرين :

الموسيقي التعبيرية

استُخدم مصطلح التعبيرية» للمرة الأولى في الموسيقى ربما في عام ١٩١٨، خصيصًا على شوينبيرغ»، نظرًا إلى أنه تجنّب، شأنه شان الرسام فاسيلي كاندينسكي» (1866–1944) أنماط الجمال التقليدية» لإيصال أحاسيس قوية في موسيقى هـ (سادي ١٩٩١، ٢٤٤)

ينظر ثيودور أدورنو إلى الحركة التعبيرية في الموسيقى، بوصفها سعيًا «إلى إزالة جميع العناصر النمطية للموسيقى التقليدية، كل ما هو جامد في تفاعله». ينظر إلى هذا كنظير «للمثال الأدبي عن 'الصرخة'». ينظر أدورنو أيضًا إلى الموسيقى التعبيرية بما هي سعيٌ إلى «صدق الإحساس الذاتي دون أوهام أو خداع أو عبارات ملطفة». يصفها أدورنو أيضًا بأنها معنية باللاوعي، ويذكر أن «وصف المخاوف يقع في أساس» الموسيقى التعبيرية، مع غلبة للتنافر «فينتفي العنصر المتناغم الإيجابي للفن» (أدورنو ٢٠٠٩، ٢٧٥–٢٧٦).

عادةً ما تُبرز الموسيقى التعبيرية مستوى عالٍ من التنافر وتباين شديد للديناميات وتغيراتٍ دائمة في البنيان وألحانًا وأنغامًا «مشوّهة»، وألحان خشنة مع قفزات واسعة.

الشخصيات الثلاث الرئيسية في الموسيقى التعبيرية هي آرنولد شوينبيرغ (١٨٧٤–١٩٥١) وتلامذته، أنتون ويبيرن (1883–1945) وألبان بيرغ(1885–1935) ، المسمّاة مدرسة فيينا الثانية. ارتبط بالتعبيرية مؤلفون آخرون هم إرنست كرينيك (١٩٠٠–١٩٩١) (السمفونية الثانية

١٩٢٢) وبول هيندميث (1895–1963) (دي يونغي ماغد قطعة ٢٣ب ١٩٢٢ ملحّنًا ستّ قصائد لجورج تراكل) وإيغور سترافينسكي (1882–1971) (ثلاث كلمات يابانية) وأليكساندر سكريابين (١٨٧٢–١٩١٥) (سوناتات بيانو متأخرة) (أدورنو ٢٠٠٩، ٢٧٥). كانت بيلا بارتوك موسيقية تعبيرية بارزة أخرى (١٨٨١–١٩٤٥) في أعمالها الأولى، التي أُلِّفت في العقد الثاني من القرن العشرين، مثل بلوبيرد كاسل (١٩١١) (غاني ٢٠١١، ٩٢) ذا وودين برينس (١٩١٧) (كليمينتس ٢٠٠٧)، وميراكيليس ماندارين (١٩١٩) (بايلي ٢٠٠١، ١٥٢). كان كارل رغلز ودين روديار و«إلى حد ما» تشارلز إيفيز الذي تمثل أغنيته «وولت وايتمان» مثالًا واضحًا بشكل خاص (كارتير ١٩٦٥، ٩) من بين المؤلفين الأمريكيين الذين امتلكوا «رغبةً بتكثيف كهذا للتعبير» والذين كانوا ناشطين في الفترة ذاتها مثل مؤلفات شوينبيرغ التعبيرية اللانغمية الحرة (بين عامي ١٩٠٨ و١٩٢١). أسلاف التعبيرية البارزين هم ريتشارد فاغنر (١٨١٣–١٨٨٣) وغوستاف مالر (١٨٦٠–١٩١١) وريتشارد شتراوس (١٨٦٤–١٩٤٩) (أنون ٢٠٠٠، ميتشيل ٢٠٠٥، ٣٣٤). المؤلفون اللاحقون، مثل بيتر ماكسويل ديفيز (١٩٣٤–٢٠١٦) «اعتُبروا ديمومة الفن التعبيري الخاص بشوينبيرغ وباخ وويبيرن» (غريفيثس ٢٠٠٢) وكانت خاصية هاينز هوليغر (ب ١٩٣٩) الأكثر تميزًا «استحضارًا منهمكًا بشدة ... بالتعبيرية العاطفية الأساسية التي توجد عند شوينبيرغ وبيرغ وخصوصًا ويبيرن» (ويتال ١٩٩٩، ٣٨).

الدوديكافوني

الموسيقى الدوديكافونية، أو الدوديكافونية الثانية، هي نوع من التقنيات الموسيقية المتقدمة يتم فيها استخدام مجموعة معقدة من الأصوات والإيقاعات والتناغمات. تتميز هذه الأعمال بتوزيع النغمات بشكل متساوٍ على مدار العمل الموسيقي، دون تمييز لأي نغمة على حساب الأخرى، مما يخلق توازنًا وتنوعًا فريدًا في الصوت.

الموسيقى الدوديكافونية تعتمد على نظام موسيقي يسمى "المقياس الدوديكافوني"، والذي يتكون من ١٢ نغمة مختلفة يتم ترتيبها بشكل متساوٍ. يعني هذا أنه لا يوجد أي نغمة تميز عن الأخرى في الأهمية أو التأثير. يتم تطبيق هذا المقياس على جميع عناصر الموسيقى، بما في ذلك اللحن، والهارمونيا، والإيقاع. يعمل الملحنون الذين يستخدمون هذه التقنية على تنويع الأنماط الإيقاعية والهارمونية واللحنية لتحقيق تجربة موسيقية متكاملة ومتوازنة. يشتهر الموسيقيون مثل أرنولد شوينبرج وأنطون فيبرانت بتطوير وتطبيق هذه الأساليب في أعمالهم الموسيقية.

الإنطباعية

الانطباعية في الموسيقى بالإنجليزية: (Impressionism in music) هي حركة شاعت بين مجموعة متنوعة من ملحني الموسيقى الكلاسيكية الغربية (في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل

القرن العشرين بصورة أساسية) تركّز موسيقاهم على المزاج والجوّ، «إيصال الأمزجة والمشاعر التي يثيرها الموضوع بدلًا عن صورة نغمية مفصّلة. الانطباعية «هي مصطلح فلسفي وجمالي مستوحًى من الرسم الفرنسي المُنتج في أواخر القرن التاسع عشر وسمّي تيمنًا بلوحة مونيها انطباع، شروق الشمس .وُسم الملحنون بالانطباعيين قياسًا بالرسامين الانطباعيين الذين استخدموا ألوانًا متباينة على نحو صارخ، تأثير الضوء على جسم ما، أمامية وخلفية ربداء، منظورًا مسطحًا، إلخ. لدفع المُشاهد إلى تركيز انتباهه على الانطباع الكلّي.

.(Michael Kennedy, "Impressionism, 2006,50)

السمة الأكثر بروزًا في الانطباعية الموسيقية هي استخدام «اللون»، أو باستخدام مصطلحات موسيقية، الجرس، الذي يمكن تحصيله عبر التوزيع الآلي، استخدام التناغم، التركيب. تنطوي العوامل الأخرى للموسيقى الانطباعية على توليفات الأوتار، النغمية المبهمة، التوافقيات الموسعة، استخدام الأنماط والموازين الغريبة، التناغم المتوازي، الميوزيكالية المفرطة، والعناوين المثيرة للعواطف مثل (انعكاس على الماء، ١٩٠٥)، (ضباب، ١٩١٣).

.(J. Peter Burkholder, and Claude V. Palisca, 2010, 45)

يُعتبر كلود ديبوسي وموريس رافيل من الشخصيات القيادية في الانطباعية، رغم أن ديبوسي رفض هذه العنونة (كتب في عام ١٩٠٨ «يُسمي البلهاء {ما أحاول كتابته في هيئة صور { »انطباعيةً»، وهو مصطلح طُبق بغاية انعدام الدقة، خصوصًا من قبل نقاد الفن الذين يستخدمونه كعلامة يلصقونها على تيرنر، أفضل صانع ألغاز في الفن كله!) وأعرب رافيل عن عدم ارتياحه للمصطلح، وزعم في أحد المراحل أنه لا يمكن تطبيقه بصورة ملائمة على الموسيقى أبدًا. تعطي انطباعية ديبوسي مفعولًا نموذجيًا «تستجلب مزاجًا، إحساسًا، جوًا أو مشهدًا» عبر خلق صور موسيقية من خلال محفزات نوعية، تناغم، موازين غريبة (مثلًا، موازين الأبعاد الكاملة أو الموازين خماسية النغمات)، جرسًا آلاتيًا، أوتار عالقة ضخمة (التاسع، والحادي عشر، والثالث عشر)، حركة متوازية، نغمية مبهمة، تلوينية متطرفة، استخدام مفرط لدواسات البيانو، وعناصر أخرى. يُوسم بعض الملحنين الانطباعيين، ديبوسي ورافيل على وجه التحديد، بالملحنين الرمزيين أيضًا. أحد الخاصيات المشتركة بين النزعات الجمالية هي «شعور بمراقبة متجردة: بدلًا عن التعبير عن إحساس عميق أو سرد قصة»؛ كما في الشعر الرمزي، الإعراب العادي معطل عادة والصور الفردية التي تحمل معنى العمل مُستحضرة.

(J. Peter Burkholder, and Claude V.Palisca, 2010, 60)

مع أن الانطباعية لم تنشأ بصفة حركة إلا بعد العام ١٨٩٠، يُعزى ابتكار الأسلوب إلى إرنست فانيلي في بداية ثمانينيات القرن التاسع عشر. مع ذلك، لم تؤدى أعماله قبل العام ١٩١٢. قاد

أداء أعماله في ذلك العام إلى مزاعم بأنه كان أبو الانطباعية الموسيقية. كتب رافيل: «هذه الانطباعية مختلفة للغاية بالتأكيد عن قرينتها خاصة ملحني أيامنا هذه ... تنحدر انطباعية السيد فانيلي بصورة أكثر مباشرةً من بيرليوز». وأضاف أن أسبقية فانيلي المزعومة لا تقلل من قيمة إنجازات الملحنين اللاحقين بأي شكل: «لا يمكن لتحقيقات فانيلي الشاب أن تقلل من قيمة تحقيقات زملائه ... أمر عجيب أن هذه التحقيقات اتخذت أهمية فجأة لأن مضغتها اكتُشفت في عمل كُتب منذ ٣٠ عامًا

(Maurice Ravel, A Ravel Reader, 1990, 421)

يتضمن مؤلفون أُخر ربطوا بالانطباعية ماري بولنجي،وإسحق ألبينيز، وفريدريك ديليوس،وبول دوكا، وأليكساندر سكريابين، ومانويل دي فايا، وجون ألدن كاربينتر، وأوتورينو ريسبايي، وتشارلز تومليسون غريفيس، وفيديريكو مومبو.

الملحن الفنلندي جان سيبيليوس مشترك بالانطباعية أيضًا، وقصيدته النغمية بجعة تونيلا (1893) سابقة لقصيدة ديبوسي مقدمة لعصر إله من آلهة الغابات (تُعتبر عملًا إبداعيًا في الانطباعية الموسيقية) بعام واحد. استقى الملحن الأمريكي هاورد هانسن أيضًا من كل من سيبيليوس والانطباعية عامةً في أعماله مثل سمفونيته الثانية.

موسيقى الـ"Jazz":

ليس هناك مصدر محدد لكلمة Jazz، ولكن البعض يرجع أنها مشتقة من كلمة "Jaser" الفرنسية وتعني (الثرثرة أو الدردشة)، والبعض يرجح أنه مشتق من اسم " Charles Baddy" اختصارًا "Ches" وهو من أهم رواد الـ"Jazz" الأوائل. (Griffith Ben Jamin 1991: 83)

يعد الـ"Jazz" أحد أهم إسهامات الولايات المتحدة الأمريكية في مجال الموسيقى. كما أنه ظاهرة القرن العشرين الأمريكية والتي أصاب فنانوها وأنواعها شهرة عالمية، وقد اشتقت منه العديد من أنواع الموسيقى والتي تختلف في أهدافها بين ما هو للتسلية وما هو للفن.

(Willoughby David: 1990. P. 72)

جذوره وتطوره:

بدأت موسيقى الـ"Jazz" في "نيو أوليانز New Orleans" من جذور (أفريقية – أمريكية) وقد كان ذلك في بدايات القرن العشرين عام ١٩٠٢م تقريبًا، ولقد كان الـ"Jazz" فن خاص بالزنوج إلى حد كبير، حيث ابتكره الزنوج وأداة أيضًا الزنوج. (Willoughby David: 1990. P. 78)

ثم بدأ الـJazz"" ينتشر بين البيض عام ١٩١٧م عندما بدأت فرق من البيض في عزف موسيقى الـ"Jazz" ينتشر بين البيض عام ١٩١٧م عندما بدأت فرق من البيض في عزف موسيقى الـ"Jazz" في نادي "Reisen Weber" بنيويورك وحققت تسجيلاتهم نجاحًا، وعلى الرغم من محاكاتهم للأساليب (الأفريقية – الأمريكية) إلا أنهم أطلقوا على أنفسهم "مبتكري الـ"Jazz" "Creators of Jazz".(Griffith Ben Jamin: 1991, P. 87)

في عام ١٩٢٤م قدم أوركسترا "Paul Whiteman" عملاً سيمفونيًا يستخدم إيقاعات وصيغ الـ"Jazz" وكان ذلك لأول مرة في قاعة "Aeolian" في نيويورك.

الـ"Stride" هو أسلوب لعزف البيانو تطور عن أحد أنواع الموسيقى الشعبية المكتوبة المعروفة بـ"Ragtime" ولكنه أكثر ارتجالاً وحيوية، تميز الـ"Stride" بأداء اليد اليسرى بأسلوب الباص السائر "Walking bass" بإيقاعات قوية، مع لحن يغلب عليه تأخير النبر في اليد اليمنى، وكان هذا عام ١٩٢٩م تقريبًا.

الـ"Boogie Woogie" هو صيغة البلوز ذو الـ١٢ مازورة مصحوبة بأسلوب فريد في عزف البيانو تقوم فيه اليد اليسرى بأداء نموذج إيقاعي متكرر، تتميز نغماته تبعًا لتآلفات متوالية البلوز الهارمونية، ذلك مع نماذج لحنية حيوية في اليد اليمنى تتغير مع تكرار الـ١٢ مازورة.

في الثلاثينيات انتقل الـ"Jazz" إلى قاعات الاحتفالات وصالات الرقص الكبيرة وأصبح يؤدي بواسطة فرق كبيرة "Big Bands"، وفي هذه الآونة أخذ الـ"Jazz" اسم آخر هو الـ"Swing" وكان له نوعان "Hot Swing" للرقصات السريعة، "Sweet Swing" وهو أبطأ وأكثر نعومة وكان يستخدم للرقص أيضًا.

بعد الحرب العالمية الثانية ظهر نوع جديد من الـ"Jazz" طوره عازف الـ" Dizzy Gillespie Trumpet" ومجموعته وقد سمي هذا النوع "Bop" أو "Bebop" وقد تميز هذا الأسلوب بالسرعة العالية ووجود مسارين متكررين يعزفهما الـ"Trumpet" والـ"Saxphone" في تناغم.

ثالثا: التوزيع الأوركسترالي Orchestration

مفهوم التوزيع الأوركسترالي Orchestration :

هو فن توظيف واستخدام النوعيات المختلفة للآلات الموسيقية المختلفة في توافق وانسجام وذلك تبعا للسمات الشخصية والفردية لكل آلة وأيضا تبعا لمدى معرفة المؤلف والموزع الموسيقي للتأثيرات المختلفة للرنين الصوتي داخل العمل ، وهو يتضمن أيضا المعرفة التفصيلية لتكنيكات الأداء لكل آلة والمساحة الصوتية والرنين النغمي لكل آلة. (Apel, will:1944: p 607)

التطورات التي حدثت على الآلات الموسيقية في القرن التاسع عشر

لقد أدى التطور التكنولوجي خلال القرن التاسع عشر إلى حدوث تغيرات في مجموعة الات النفخ النحاسية بشكل خاص حيث ظهرت آلات السربنت والأوفيكلايدة والتي أضيفت لتحسين ودعم المنطقة الغليظة لمجموعة آلات النفخ النحاسية والتي جاءت كاستعاضة عن آلة التوبا بأشكالها المختلفة وذلك بدءا من عام ١٨٣٠م ، وأيضاً إضافة الصمامات لألتي الترومبيت والهورن والتي أتاحت لها العزف في المناطق المنخفضة والمتوسطة بالإضافة إلى العزف في مفاتيح متعددة

وقد شاركت الآلات الطبيعية والآلات ذات الصمامات في نفس الأوركسترا في النصف الأول من القرن التاسع عشر في أوبرا رينزي لفاجئر عام ١٨٤٢م حيث صاحبت اثنين من الترومبيت الطبيعية اثنين من الكورنيت ذات الصمام واثنين من السربنت والأوفيكلايدة، وقد تم إضافة مفتاح جديد في مجموعة آلات النفخ الخشبية والذي مكن العازفين من العزف في أي منطقة صوتية بشكل كبير من الثقة والانسجام وفي بعض الأحيان تعزف آلات البكيولو – الهورن الانجليزي – الباص كلارينيت – الباسون المزدوج في المناطق القصوى فقط عند الحاجة لعمل مؤثرات خاصة ومنذ عام ١٨٢٠م اشتملت الأوركسترا على اثنين من آلات الهارب والتي غالبا ما كان يعرفها السيدات. (John Spitzer, 2004: 539)

حجم الأوركسترا

بسبب عمل الأوركسترا الواحدة في العديد من الأماكن فمن الصعب إجراء تعميم على حجمها، ولكن هناك بعض الفرق الأوركسترالية التي كانت محددة الحجم في تلك الفترة مثل: أوركسترا المحكمة في دريسدن وأوركسترا الفلهارومونية في لندن وأوبرا باريس وكانت حوالي ٦٠ عازف في عام ١٨٩٠م، وأوركسترا الوحش في الاحتفال بذكرى هاندل ١٧٨٤م حوالي ٤٠٠ عارف وأوركسترا فيينا احتفالا بذكرى هاندل أيضا فكان عند الفرقة حوالي ٣٠٠، وأوركسترا برليوز في باريس التي أقامت العديد من الحفلات الموسيقية الضخمة وخاصة في الأوبرا التي عرضت في ١٨٤٠ م حيث بلغ عددها ٤٥٠ عازف ومغني ولقد وضع برليوز الشكل المثالي للأوركسترا ليصل العدد إلى ١١٥ مؤدي.

(John Spitzer, 2004:539:540) (Laki Peter: 2003:120)

ترتيب الجلوس

خلال الربع الأول من القرن التاسع عشر تم التخلي عن نظام الصفوف الطويلة المتوازية وكان الجلوس على شكل أزواج في مواجهة المدونة الموسيقية، كما تم استبدال نظام جلوس العارفين حسب أدوارهم إلى نظام الجلوس على شكل أقسام حسب نوع الآلة ووضع نظام لترتيب أقسام الآلات في النصف الأول من القرن فكان مجموعة الوتريات في جنب – النفخ في الجانب الآخر

وفيما بعد تم تقسيم الكمان إلى كمان أول وكمان ثاني وآلات النفخ الخشبي مع النفخ النحاسي وتم تفريق آلات الكونترباص حول الأوركسترا أو وضعها خلف الأوركسترا لجعل صوتها مسموعاً لجميع العازفين وبالنسبة لفرق الأوركسترا الخاصة بالحفلات الموسيقية لم تعرض ترتيب معين وذلك بسبب اختلاف المكان والتقنيات الصوتية.

كان جلوس الأوركسترا موضوع في غاية الأهمية للموسيقيين في تلك الفترة ففي النصف الأول من القرن التاسع عشر نشرت الرسوم البيانية لفرق الأوركسترا المشهورة والتي كانت تظهر قائد الأوركسترا في منتصف الفرقة وفي مواجهة الجمهور وتظهر مجموعة الكمان في مجموعتين وجه لوجه وتوضع مجموعة آلات النفخ على روافع بحيث تكون آلات النفخ الخشبي في المقدمة يليها النفخ النحاسي وعند وجود الكورس يكون مكانهم أمام الأوركسترا

.(Spiitzer 2004: 540,541)

أهم المؤلفين اللذين أسهموا في مجال التوزيع الأوركسترالي

شوبيرت

كان الشوبيرت اثنين من السيمفونيات السيمفونية الناقصة في سلم سي الصغير عام ١٨٢٢م السيمفونية العظيمة في سلم دو الكبير عام ١٨٢٥م) التي لم يكن لها التأثير الواضح في بداية الأمر نتيجة لاختفائهما مؤقتا ولكن أصبحت معروفة ولها تأثير في العديد من المؤلفين اللذين جاءوا من بعده مثل شومان ومندلسون في أواخر عام ١٨٣٠م ، وقد جاء شوبيرت بتطويرات بسيطة وساذجة في نفس الوقت في سيمفونيته الخامسة عام ١٨١٦م فحذف آلات الكلارينيت والترومبيت والتيمباني وركز على تفصيلات خاصة (أسلوب الترعيد في الوتريات – مدخلات آلات الترومبون)، وفي سيمفونيته العظيمة كان هناك تجانس كبير بين الأصوات المختلفة بالإضافة إلى الاندماج الكامل

لالات الترومبون وفي الحركة البطيئة التي تجسدت في ثنائي الشيللو والأوبوا مع صوت رفيق لآلة الهورن (Kenneth Kreitner: 2004: 411)

برليوز وفاجنر

بالنسبة لبرليوز كان عنده حسب استطلاع وملاحظة وتحمس إلى الابتكار والتجديد ولذلك كان الأكثر تقدما حيث كان منهجه كان توزيع آلات الأوركسترا بشكل طبيعي مع اهتمامه بالتوسع في اظهار المثل العليا في سيمفونياته المتعددة أو في الأعمال الروائية والدرامية، ومن أهم وأشهر الأعمال لبر ليوز السيمفونية الخيالية عام ١٨٣٠ م وتداخل الآلات لإبراز المعاني المختلفة فعزف الشيللو معاني القلق وظهر الكونترباص ضربات القلب في البداية – وعزف الهارب في حركة الفالس – الحوار بين الهورن الإنجليزي والأوبوا في مشهد الكواليس – تصوير الرعد عن

طريق الطبول – تصوير مشهد المحبوبة بالكلارينيت في الحركة الرابعة والخامسة – وكتم أصوات. الوتريات للتأثيرات المخيفة – واستخدام حلية الجليساندو لإظهار صوت الرياح، أدت هذه الاصالات إلى الكتابة بأسلوب توزيع النغمات بالنسبة لمجموعة الوتريات والتوسع في استخدام آلات النفخ الخشبية مع إضافة البيكولو والهورن الإنجليزي والكلارينيت مي، وقد كان لبر ليوز والأوبرا الفرنسية الأثر الأكبر في فاجتر عندما استخدام الهورن الإنجليزي في أوبرا تريستان وايزولده في مشهدها الثالث، ومن أهم مميزات برليوز في التوزيع زيادة بين المغنيين من الجنسين في أوبرا هارولد في ايطاليا وأوبرا روميو وجولييت بالإضافة إلى الإهتمام بالديكورات والألون الصوتية المختلفة.

كما كان لفاجتر رأى مختلف في تداخلات الآلات الأوركسترالية مع بعضها البعض فتمز بالنسيج البولوفوني القائم على التضاد بين أصوات الوتريات واصوت الكورس أو باقي البائد، كما كان اختياره لآلات النفخ النحاسية مناسباً في دراسته الموسيقية خاتم نيبلنجNibelung's Ring لتوضيح طابع البطولة والفتنة وعلى النقيض ظهرة آلة الباسون المزدوج ومجموعة الوتريات في دراسته تريستان و ايزولده Tristan and isolde التي تميزت بالحنين والحزن وإظهار طابع الليل والعاطفة والجدير بالذكر ان اوركسترا فاجنر قد وصل إلى مائة عازف (الشكل الذي ظل قاعدة لكثير من المؤلفين اللذين أتوا من بعده). (Kenneth Kreitner: 2004: 411: 413)

الرومانتيكين المتأخرين:

بالنسبة للمؤلفين الرومانتيكيين المتأخرين مثل الاتجاهات القومية وأنواع الموسيقي البروجرامية فقد مالت إلى تقديم أوركسترا أكثر شعبية يستخدم آلات الكاستنيت – الصنوج – التمبورين – مؤثرات الجيتار الإلكترونية وأيضا آلات النفخ الخشبية القائمة على مسافات الثالثات كما سار شتراوس وماثر على نهج فاجنر ولكن بشكل أوسع فالنسبة لمالر فكانت أعمال السيمفونية تتميز بنهايات مقنعة كما هو الحال في صرخات صياح في السيمفونية الخامسة واستخدام الأناشيد التي توضح الطابع الطفولي في السيمفونية الرابعة، وبالنسبة لشتراوس فقد المتوازية والتي تهدف إلى اظهار الطابع الريفي المتميز بالبساطة.

تميزت أعماله من السيمفونيات والقصائد بالتأليف البروجرامي لإيضاح فكرة أو قصة معينة (Kenneth Kreitner, 2004, 413)

حجم الأوركسترا وترتيب الجلوس في القرن العشرين

فقد أقيم على نهج وأساس الأوركسترا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .(Spiitzer 2004:543)

أهم المؤلفين اللذين أسهموا في مجال التوزيع الأوركسترالي في القرن العشرين:

أرنولد شوينبرج

تاثر شونبيرج بتقنيات وأساليب التوزيع الأوركسترالي من قبل فاجنر وديبوسي ومالر ففي بعض أعماله الأوركسترالية مثل بالس وميلاند عام ١٩٠٣م وجور اليدر عام ١٩١١م كان أسلوب التوزيع الأوركسترالي يوضح طابع المغامرة والطموح، والأهم من ذلك أوضح شوينبرج مفهوم اللحن القائم على الوان صوتية متعددة في أوركسترا فارين رقم ٣ عام ١٩٠٩م ففيها اللحن والهارموني والايقاع ومهارته في مزج الألوان الآلية المختلفة (Kreitner: 2004: 415)

ايجور سترافنسكي

على الرغم من أن أوركسترا القرن العشرين تميز بأسلوب وطابع مميز إلى أنه قد تم مخالفة هذا الأسلوب في باليه طقوس الربيع السترافنسكي والذي لم يتم دعمه من العديد من المؤلفين بسبب عدم الاستقرار النسبي المتعارف عليه في تلك الفترة، كما تميز العديد من المؤلفين بالمحافظة وخاصة التمسك بتقاليد السيمفونية التقليدية، وأخيرا وليس بأخر من أهم الآلات التي ركز عليه المؤلفين في القرن العشرين (آلات الإيقاعية ذات الدرجة الصوتية والتي ليس لها درجة صوتية – آلة البيانو – اهمال عائلة النفخ الخشبية اقتراض الفرق العسكرية من بعض الثقافات الغربية . (Kreitner: 2004: 415)

الخلاصة:

الأوركسترا في العصر الكلاسيكي (حوالي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر):

المكونات والتركيبة: في العصر الكلاسيكي، كانت الأوركسترا تتألف بشكل رئيسي من الآلات الموسيقية التقليدية مثل الأوتار (الكمان والفيولين والتشيلو)، والنحاسيات (الترومبون والبوق والتوبا)، والخشبيات (الكلارينيت والأوبو)، بالإضافة إلى الطبول وأحيانًا الأدوات الإضافية مثل الطبلة والناي. كانت التركيبة تعتمد على الحجم والأسلوب الموسيقي.

الأسلوب الموسيقي: كانت الموسيقى في العصر الكلاسيكي تتميز بالتناغم والتوازن والبساطة. كانت القطع الموسيقية تتبع تنسيقات موسيقية محددة مثل السوناتا والسمفونية والكونشرتو، وكانت هذه التنسيقات تشتمل على حركات متعددة مع تطور وتغيير في المزامير والمواضيع.

الأداء والتوجيه: كانت الأوركسترا في العصر الكلاسيكي تقودها شخصية موسيقية معروفة باسم المايسترو، وكانت عادة تتضمن أداءً للموسيقى الشاملة، حيث كانت العروض الموسيقية تقام في القاعات الكبيرة والقصور.

أما الأوركسترا في القرن العشرين:

المكونات والتركيبة: في القرن العشرين، شهدت الأوركسترا تطورًا هائلاً في التركيبة وتنوع الآلات. بدأت الأوركسترا في استخدام آلات جديدة مثل الآلات الإلكترونية والآلات المصنوعة حديثًا، مما أدى إلى توسع كبير في نطاق الأصوات الموسيقية المتاحة.

الأسلوب الموسيقي: تنوعت الموسيقى في القرن العشرين بشكل كبير، حيث شهدنا ظهور مجموعة واسعة من التيارات الموسيقية مثل الموسيقى الكلاسيكية الحديثة، والموسيقى الرومانسية، والموسيقى الحديثة، والموسيقى الشعبية، والجاز، والروك، والبلوز، والموسيقى الإلكترونية، وغيرها الكثير. كل هذه التيارات تمتاز بأساليب مختلفة تمامًا من التوزيع الموسيقي والتعبير.

الأداء والتوجيه: في القرن العشرين، تطورت طرق الأداء والتوجيه بشكل كبير. بدأ الموسيقيون في استخدام تقنيات تسجيل صوتي متقدمة، وزادت العروض الموسيقية في الأماكن المفتوحة وحتى في الهواء الطلق، وظهرت الأوركسترا الشبابية والأوركسترا المجتمعية التي تتيح للهواة والشباب فرصة للمشاركة والعزف.

باختصار، يمكن القول إن الأوركسترا في العصر الكلاسيكي كانت تتميز بتركيبة تقليدية وأسلوب موسيقي أكثر تقليديًا وتوجهًا معينًا، في حين أن الأوركسترا في القرن العشرين شهدت تطورًا هائلًا في تركيبتها وتنوعت أساليب الموسيقى والأداء بشكل كبير.

<u>الإطار التطبيقي</u>

يتناول الإطار التطبيقى للبحث والذى يقوم فيه بتحليل مؤلفات عينة البحث للإجابة على تساؤلات البحث.

و فيما يلى الاجراءات التى اتبعها الباحث:

العينة الأولي:

اختيار عينة من مؤلفات العصر الكلاسيكي وهي الحركة الأولي من السيمفونية الأولي مصنف ٢١ ل بيتهوفن

التحليل العام:

السلم: دو/الكبير

الميزان: $\frac{4}{2}$ &

السرعة :

- المقدمة Adagio molto (88= e)
- الموضوع الرئيسي .Allegro con brio (112= h)

الطول البنائي: ٢٩٧

التكوين الأوركسترالي:

آلات نفخ خشبية:

٢ فلوت / ٢ أبوا / ٢ كلارينت سي بيمول / ٢ الباسون / ٢ الفاغوت

آلات النفخ النحاسية:

٢ كورنو /٢ ترومبيت / ٢ ترومبون

الآلات الإيقاعية:

الطبول / الطبل الكبير / الثلاث الأدوات (Triangle, Cymbals, Timpani)

الآلات الوترية:

مجموعة كمان أول / مجموعة كمان ثاني / مجموعة فيولا / مجموعة شيللو/ مجموعة كونترباص

تكون الأوركسترا في هذه السيمفونية عادة مكونة من ما يقرب من ٦٠-٧٠ عازفًا، وتختلف تشكيلة الأوركسترا قليلاً بين الأداءات المختلفة استنادًا إلى التركيب المتاح ورؤية الموجه الموسيقي.

الحركة الأولي

تتبع الهيكل التقليدي للسيمفونيات الكلاسيكية، حيث تتألف من مقدمة (Exposition) ، وتطوير(Development) ، ونهاية(Recapitulation) ، مع إضافة حركة نهائية تكون عادة متنوعة في الطابع وتساهم في إكمال العمل الموسيقي بشكل متكامل.

١. **مقدمة:(Introduction)**

- تبدأ الحركة بمقدمة قصيرة تُعرف أحيانًا باسم "مقدمة الإكسبوزيشن"، حيث يتم تقديم الثيمات الرئيسية بشكل مبسط قبل الدخول في الجزء الرئيسي من الحركة.

٢. **الإكسبوزيشن:(Exposition)**

- في هذا الجزء، يتم تقديم الثيمات الرئيسية للحركة، بما في ذلك الثيمة الرئيسية (الموضوع الأول) وثيمات فرعية.
- يتم تطوير هذه الثيمات واستكمالها بشكل موسيقي متقن.

٣. **التطوير:(Development)**

- في هذا الجزء، يتم استكمال تطوير الثيمات المُقدمة في الإكسبوزيشن.
- يظهر التنوع والتطور في استخدام الثيمات والمواد الموسيقية، وقد يتم استحضار مواد جديدة أو تحويل الثيمات القائمة بطرق مبتكرة.

٤. **النهاية:(Recapitulation)**

- يتم هنا إعادة تقديم الثيمات الرئيسية التي تم تقديمها في الإكسبوزيشن، ولكن هذه المرة بشكل أكثر استقرارًا.
- يتم تطوير الثيمات في هذا الجزء أيضًا، ولكن بطرق تعكس النضج الموسيقي والاستقرار.

٥. **ختام:(Coda)**

- يُعتبر الكودا جزءًا اختياريًا قد يأتي بعد النهاية، ويُستخدم لتأكيد الختام وإبراز النهاية بطريقة قوية وجذابة.

المقدمة من م(١): م(١٢)

الإكسبوزيشن:(Exposition):

الموضوع الأول من م(١٣): م(٥٢)

الموضوع الثاني من م(٥٣): م(١٠٩)

التطوير من م(١١٠): م(٢٣٢)

الختام من م(٢٣٣): م(٣٠٠)

١. **مقدمة:(Introduction)**

من م(١): م(١٢) جملة مطولة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الكبير

تبدأ الحركة بمقدمة قصيرة تُعرف أحيانًا باسم "مقدمة الإكسبوزيشن"، حيث يتم تقديم الثيمات الرئيسية بشكل مبسط قبل الدخول في الجزء الرئيسي من الحركة.

يبدأ العمل بحركة تمهيدية قصيرة جدًا، Adagio molto.

في سمفونياته الثانية والرابعة والسابعة، أظهر بيتهوفن كيف يمكن تقديم مثل هذه المقدمات بشكل موسع ومستقل، لكن هذه القطعة، مثل العديد من أعمال هايدن، يبلغ طولها اثني عشر مازورة فقط، وليس لها شكل خاص، وهي مجرد مقدمة للعمل.

في الواقع، يمكن اعتبار السيمفونية رقم ١ نتيجة للتجربة الموسيقية الجريئة لبيتهوفن والتقدم الذي قدمه بعد خمس سنوات من سيمفونية هايدن الأخيرة واثني عشر عامًا بعد سيمفونية المشتري الأخيرة لموتسارت: سيمفونية بيتهوفن رقم ١ على نحو غير عادي.

يبدأ بتتابع سلسلة من تالفات (I–V7) التي تم التأكيد عليها بشكل متكرر، ولكن في "السلم الخاطئ" ويتم إلغاء اللمس والابتعاد عن النغمة، بحيث يدرك المستمع تدريجيًا فقط السلم الحقيقي للسيمفونية.

وعلى الرغم من قصرها، إلا أنها لا تخلو بأي حال من الأحوال من نقاط ذات أهمية تاريخية.

قد لا تبدو الافتتاحية جديدة أو أصلية بالنسبة لنا، لكنها كانت في ذلك التاريخ جريئة وكافية لتبرير الاستقبال غير المواتي الذي قوبلت به من نقاد معروفين في ذلك الوقت مثل بريندل، وأب ستادلر، وديونيس فيبر، وبعضهم ومنهم من أقام مشاجرة شخصية مع الملحن على هذا الأساس:

شكل رقم (١)

١. **الإكسبوزيشن:(Exposition)**

الموضوع الأول من م(١٣): م(٥٢)

من م(١٣): م(١٦) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الكبير

من م(١٧): م(٢٣) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم ري الكبير

من م(٢٤): م(٢٨) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الكبير

من م(٢٩): م(٣٢) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الكبير

من م(٣٣): م(٣٦) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الكبير

من م(٣٧): م(٤٠) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الكبير

من م(٤١): م(٤٤) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الكبير

من م(٤٥): م(٤٨) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الكبير

من م(٤٩): م(٥٢) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الكبير

- في هذا الجزء، يتم تقديم الثيمات الرئيسية للحركة، بما في ذلك الثيمة الرئيسية (الموضوع الأول) وثيمات فرعية.
- يتم تطوير هذه الثيمات واستكمالها بشكل موسيقي متقن.

أن المؤلفة التي تدعي أنها في سلم دو الكبير يجب أن تبدأ بخلاف سلم فا الكبير، وبحلول المازورة الثالثة تكون في سلم صول الكبير، كان بالتأكيد مذهلاً بما يكفي للآذان المعتادة على العمليات المنتظمة في ذلك الوقت.

تبدأ المؤلفة بدخيل الدرجة الرابعة ثم دخيل للدرجة الخامسة في المازورة الثالثة، كان بالتأكيد مذهلاً بما يكفي للآذان المعتادة على العمليات المنتظمة في ذلك الوقت.

بدأ هايدن الرباعي الوتري (في سلم سي بيمول الكبير، مصنف رقم ٤٢) مع تنافر ٦-٤-٢؛ وجون سيباستيان باخ، الذي يبدو أنه توقع كل ما يمكن أن يفعله الملحنون اللاحقون، يبدأ كتابه 'Church-Cantata* 4 Widerstehe doch der Siinde بالتنافر الهائل بين ٧-٥-٤-٢ مستخدما البدال (الدواسة).

كان افتتاح العمل الحالي بمثابة تجربة، الأداء المتقطع الحاد في التالفات، والتي لا يمكن أن تكون فعالة أبدًا، حتى في أكبر أوركسترا، عندما تغلب عليها النغمات العالية في آلات النفخ الخشبية، تخلى عنها في مقدمة بروميثيوس، وعندما يستخدمهم مرة أخرى (في افتتاحية السيمفونية الرابعة) يتم إسكات آلات النفخ الخشبية بعناية، ويتم وضع علامة عليها (pp) (بصوت منخفض جدا).

تكمن أهمية التنافر في حقيقة أن بيتهوفن كان حتى ذلك الحين بارزًا بدرجة كافية لوضع آباء الكنيسة كما أطلق عليهم النقاد اسم "الحياة" بسبب هرطقته.

في Allegro الذي يلي هذه المقدمة ليس هناك الكثير مما يستحق التعليق.

الموضوع الرئيسي هو كما يلي ثلاث عبارات من أربعة موازير في آلات الوترية، مطولة ببراعة بواسطة مازورتين من آلات النفخ الخشبية.

شكل رقم (٢)

الموضوع الثاني من م(٥٣): م(١١١)

من م(٥٣): م(٥٦) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير

من م(٥٧): م(٦٠) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم صول الكبير

من م(٦١): م(٦٤) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير

من م(٦٥): م(٦٨) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم صول الكبير

من م(٦٩): م(٧٢) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير

من م(٧٣): م(٧٦) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم صول الكبير

من م(٧٧): م(٨٥) جملة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم صول الكبير

من م(٨٦): م(٨٩) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم صول الكبير

من م(٩٠): م(٩٥) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم لا الصغير

من م(٩٦): م(٩٩) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الكبير

من م(١٠٠): م(١٠٥) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير

من م(١٠٦): م(١١١) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم صول الكبير

الموضوع الثاني، في المفتاح "المهيمن" لـ G وفقًا للقاعدة، رخيم ومقبول للغاية، ومرافقة التتابع الصوتي في الأوتار، مستعارة من الشريط ٤ من الموضوع الأول (انظر رقم ٢)، واللهجات المتقطعة في الموازير ٥ و ٦ تجعلها متواصلة وحيوية للغاية

شكل رقم (٣)

التطوير:(Development) من م(١١٠): م(٢٢٩)

من م(١١٠): م(١١٣) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم ري الصغير

من م(١١٤): م(١١٧) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم ري الصغير

من م(١١٨): م(١٢١) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الصغير

من م(١٢٢): م(١٢٥) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير

من م(١٢٦): م(١٣١) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم سي بيمول الصغير

من م(١٣٢): م(١٣٧) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم سي بيمول الصغير

من م(١٣٨): م(١٤٢) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم سي بيمول الصغير

من م(١٤٣): م(١٤٦) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم مي بيمول الصغير

من م(١٤٧): م(١٥٤) جملة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم صول الصغير

من م(١٥٥): م(١٦٠) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم مي الكبير

من م(١٦١): م(١٦٦) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم مي الكبير
من م(١٦١): م(١٦٦) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم مي الكبير
من م(١٦٧): م(١٧١) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم مي الكبير
من م(١٧٢): م(١٧٧) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الكبير
من م(١٧٨): م(١٨١) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الكبير
من م(١٨٢): م(١٨٦) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم ري الصغير
من م(١٨٧): م(١٩٢) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم لا الكبير
من م(١٩٣): م(١٩٧) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الكبير
من م(١٩٨): م(٢٠١) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامنصفيةة في سلم صول الكبير
من م(٢٠٢): م(٢٠٥) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير
من م(٢٠٦): م(٢٠٩) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الكبير
من م(٢١٠): م(٢١٣) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الكبير
من م(٢١٤): م(٢١٧) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الكبير
من م(٢١٨): م(٢٢١) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الكبير
من م(٢٢٢): م(٢٢٥) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الكبير
من م(٢٢٦): م(٢٢٩) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الكبير

- في هذا الجزء، يتم استكمال تطوير الثيمات المُقدمة في الإكسبوزيشن.
- يظهر التنوع والتطور في إستخدام الثيمات والمواد الموسيقية، وقد يتم استحضار مواد جديدة أو تحويل الثيمات القائمة بطرق مبتكرة.

إنه مرة أخرى أقرب إلى الموضوعات المماثلة في مقدمة إلى بروميثيوس وسلم صول الكبير، وكل هذه من النوع الذي قدمه موزارت في مقدمته لكليمنزا دي تيتو.

ينشأ من هذا الموضوع مقطع مؤثر ومبتكر للغاية يُطلق عليه تقريبًا حلقة، حيث يحتوي صوت الباص على جزء من الموضوع في السلم الصغير، مع لحن منفصل فوقه، أولاً في صوت الابوا ثم في الابوا والباسون في الأوكتافات يسبقه نهاية المازورة مؤكد في سلم صول الكبير، والتباين بين الصوت الخافض المفاجئ وتغيير الوضع فعال ومميز

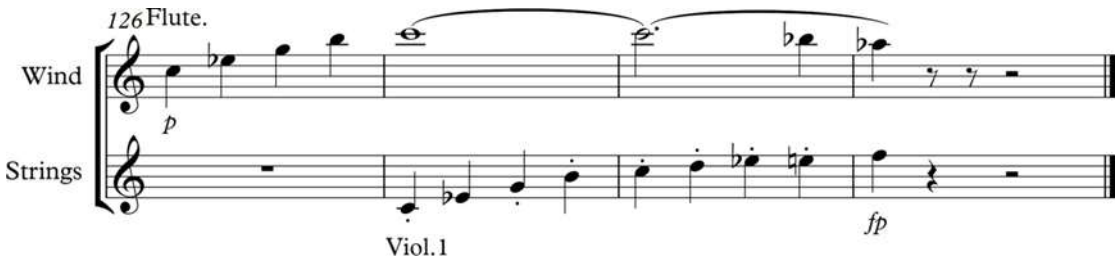
شكل رقم (٤)

التحولات الي سلالم G minor، وB flat، وE minor، و G major جديرة بالملاحظة.

ينتهي الجزء الأول من Allegro بخاتمة قصيرة مكونة من تسعة موازير تحتوي على عبارة جديدة

شكل رقم (٥)

وممراً لآلات النفخ الخشبية وحدها. ثم يُعاد الجزء الأول، وفقًا للقاعدة الممتازة التي وضعها هايدن. الذي يتبع التكرار، ليس هناك الكثير مما يدعو إلى التعليق، باستثناء انتشار التقدمات المقلدة، التي كانت ستسعد سيده، ألبريشتسبيرجر، ولكن سرعان ما أدارها بيتهوفن عندما تُركت لنفسه.



شكل رقم (٦)

شكل رقم (٧)

النهاية:(Recapitulation) من م(٢٣٠): م(٢٩٧)

- يتم هنا إعادة تقديم الثيمات الرئيسية التي تم تقديمها في الإكسبوزيشن، ولكن هذه المرة بشكل أكثر استقرارًا.
- يتم تطوير الثيمات في هذا الجزء أيضًا، ولكن بطرق تعكس النضج الموسيقي والاستقرار.

شكل رقم (٨)

- يُعتبر الكودا جزءًا اختياريًا قد يأتي بعد النهاية، ويُستخدم لتأكيد الختام وإبراز النهاية بطريقة قوية وجذابة.

هذه الأجزاء الرئيسية تشكل الهيكل التشكيلي للحركة الأولى من السيمفونية، وهو نمط معتاد في تكوين

شكل رقم (٩)

نتائج البحث

تحليل الحركة الأولىAllegro con brio :

١. **الهيكل التشكيلي:**

- الحركة تبدأ بمقدمة موسيقية قوية تعرف باسم الـ"Exposition"
- تتبعها مجموعة من الثيمات المتعددة التي تتراوح بين القوية والحيوية والحميمية.

٢. **الثيمات والمواد الموسيقية:**

- الثيمة الرئيسية تظهر في الفلوت وتتميز بنغماتها الحيوية والإيقاع المتقن.
- يتم تطوير الثيمات بشكل متناغم ومتوازن، مما يخلق تدفقًا موسيقيًا سلسًا.

٣. **التوزيع الأوركسترالي:**

- يتميز العمل بتوزيع أصوات الأوركسترا بشكل متقن، حيث يتم التركيز على التوازن الصوتي والديناميكية.
- يظهر التفاعل الديناميكي بين الآلات والأقسام المختلفة للأوركسترا.

٤. **الهارمونيا والإيقاع:**

- تستخدم الهارمونيا بشكل فعّال لإبراز التوتر والإثارة في الحركة.
- الإيقاع يظهر بقوة وحيوية، مما يساهم في دفع التقدم الموسيقي للأمام.

٥. **التوجيه الفني:**

- يظهر توجيه بيتهوفن الموسيقي القوي والفعّال، حيث يتم توجيه الأوركسترا بشكل دقيق ومتقن.
- يتميز التوجيه بالحس الديناميكي والتوجيه الفني المتقن.

٦. **الختام:**

تنتهي الحركة بطريقة قوية ومقنعة، مما يخلق شعورًا بالاكتمال الموسيقي والتوازن.

العينة الثانية:

اختيار عينة من مؤلفات هوارد شور مقطوعة (The Shire) من فيلم سيد الخواتم رفقة الخاتم (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring)

ثالثًا: الأدوات:

وهى عبارة عن:

المدونة الموسيقية لعينة البحث.

وسائل سمعية لتسجيلات العينة.

التحليل العام:

تنقسم العينة الي موضوعين

السلم: رى/الكبير

الميزان: ^{4} & ^{2}

السرعة :

الموضوع الأول q = 70

الموضوع الثاني q = 90

الطول البنائي: ٦٥

القالب: مقطوعة حرة علي شكل (صيغة ثنائية مع فكرة ثلاثية)

التكوين الأوركسترالي:

آلات نفخ خشبية:

3 بيكلو / 1 فلوت ألطو / ٣ أبوا / ٣ كورنو إنجليزي / ٣ كلارينت سي بيمول / ٣ باص كلارينت سي بيمول / ٣ الباسون / ٣ كونترا الباسون

آلات النفخ النحاسية:

٤ كورنو فا /٣ ترومبيت سي بيمول / ٣ ترومبون / ١ توبا

الآلات الإيقاعية:

تيمباني / ٤ بركشن / هارب / بيانو

الأصوات البشرية:

سوبرانو/ ألطو/ تينور/ باص

الآلات الوترية:

مجموعة كمان أول / مجموعة كمان ثاني / مجموعة فيولا / مجموعة شيللو/ مجموعة كونترباص

التحليل التفصيلي

الجزء (A): من م(١): م(٢٠) ويتكون من فكرتين

الفكرة الأولي من م(١): م(٨) وتنتهي بقفلة نصفية في سلم رى الكبير

م(١): م(٤) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم رى الكبير

م(٥): م(٨) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم رى الكبير

الفكرة الثانية: يبدأ من م(٩): م(٢٠)

م(٩): م(١٢) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم رى الصغير

م(١٣): م(١٥) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم رى الصغير

م(١٦): م(٢٠) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم رى الصغير

الجزء (B): من م(21): م(53) يتكون من فكرة لحنية

م(٢١): م(٢٨) جملة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم ري الكبير

م(٢٩): م(٣٤) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم رى الكبير

م(٣٥): م(٣٨) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم رى الكبير

م(٣٩): م(٤٢) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم رى الكبير

م(٤٣): م(٤٦) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم رى الكبير

م(٤٧): م(٥٠) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم رى الكبير

م(٥١): م(٥٣) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم سي الصغير

من م(54): م(65) إعادة للفكرة الثانية من الجزء (A) ولكن في سلم سي الصغير

الجزء (A)

لحن "الفكرة الأولى" في سلم رى الكبير

وتعتبر هي الموضوع الرئيسي واحد لـ Shire ، والذي تنوع في جميع أنحاء الفيلم إما عن طريق تغيير صوته أو آلاته، أو عن طريق تغيير لحن وأسلوب الموضوع مع الحفاظ على نفس الشعور الأساسي وهي تتكون من جملة منتظمة تبدأ من م(١): م(٨)

هنا – اللحن الأساسي قد أعطي لآلة الفلوت أسفل خط لحن الكمان للموضوع واللحن في متوسط المساحة الصوتية والطبقة الخاصة للآلة.

تظهر المصاحبة في مجموعة الكمان الثاني ومجموعة الفيولا والكونترباص بصوت خافت جدا مكونا تالفات مصاحبة للحن الأساسي مع وجود مجموعة التشيللو والباص كلارنيت وآلة الهارب بإستخدام أسلوب التآلفات المكسورة (Broken Chords) والمصاحبة هنا في غاية البساطة. ولكن الأهمية تبدو في أختيار اللون النغمي الذي يمتزج في جمال لحني مع آلتي الفلوت والكمان

شكل رقم (١٠)

لحن "الفكرة الثانية" في سلم رى الصغير الطبيعي

تظهر مجموعة آلات النفخ النحاسية مع الآلات الوترية فيما عدا مجموعة الكمان الأول وآلات الباصون بأداء سلم ري/الصغير من م(٩: ١٤) مع ظهور آلة الفلوت ومجموعة الكمان الأول مع ألة الهورن الفرنسي وإختفاء مجموعة آلات النفخ النحاسية وآلات الباصون وإستمرار المصاحبة مع مجموعة الآت الكمان الثاني والفيولا والتشيلو والكونترباص في أناكروز(١٥: ٢٠) مع ظهور آلات الترومبون والتوبا من م(١٨): م(٢٠)

شكل رقم (١١)

الجزء (B)

م(٣٥): م(٣٨) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم رى الكبير

م(٣٩): م(٤٢) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم رى الكبير

م(٤٣): م(٤٦) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم رى الكبير

م(٤٧): م(٥٠) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم رى الكبير

م(٥١): م(٥٣) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم سي الصغير

تظهر مجموعة الوتريات والكلارنيت والباصون بأداء مصاحبة إفتتاحية للجزء B وهي مصاحبة هارمونية بسيطة للغاية تتمثل في الدرجة الأولي والثالثة فقط لسلم رى الكبير كما ظهر في م(٢١): م(٢٨)

شكل رقم (١٢)

مع وجود المصاحبة من مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا والتشيللو والكونترباص مع الكلارنيت والباصون تظهر آلة الكمان "Solo Violin" تؤدي لحن استهلالي للحن الأساسي مع مصاحبة آلة الهارب "Harp" كما ظهر في م(٢٩): م(٣٤)

شكل رقم (١٣)

ليبدأ اللحن الأساسي لهذا الموضوع في م(٣٥): م(٤٢) وهوتغيير آخر (The Shire Theme)عبارة عن عزف منفرد لآلة الكمان "Solo Violin" أكثر مرحًا في حين أن أسلوب هذا الموضوع مختلف تمامًا عن الآخرين.

شكل رقم (١٤)

يظهر جزء صغير قبل إعادة جزء من اللحن الأساسي وذلك تمهيدا لقفلة اللحن الأساسي ويظهر ذلك في م(٤٣): م(٤٦)

شكل رقم (١٥)

من م(٤٧): م(٥٣) إعادة جزء صغير من اللحن الأساسي مع التنويعات البسيطة مثل إعادة المصاحبة كاملة مع إختفاء اللحن الأساسي وظهوره مكملا للحن من م(٥٥)

شكل رقم (١٦)

يحدث هنا حوار موسيقي بين مجموعات الآلات

في البداية تظهر آلات الأوركسترا جميعا فيما عدا (الفلوت، الأوبوا والكلارينيت) من م(٥٤) ليسكت مجموعة آلات الخشب مع الآلات الوترية في م(٥٦) مع بداية الحوار الثاني من من قبل مجموعة الآلات النحاسية ليظهر مرة أخرى مجموعة الآلات الخشب فيما عدا (الفلوت، الأوبوا والكلارينيت) مع مجموعة الآلات الوترية لتكملة الحوار الموسيقي في م(٥٧)

شكل رقم (١٧)

لتظهر مجموعة الآلات الوترية وحيدة للختام في أناكروز (٥٩) لتكون القفلة في م(٦٥).

شكل رقم (١٨)

نتائج البحث

بعد أن قام الباحث بعرض المشكلة والدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث، والمفاهيم النظرية ثم الاطار التطبيقى واجراءاته، يقوم الباحث بمحاولة الإجابة على تساؤلات البحث وكذلك عرض النتائج.

وقد استخدم الباحث أسلوب التحليل الأوركسترالي والهارمونى والدراسة الوصفية لعينة البحث للوصول الى الإجابة على أسئلة البحث، وقد تبين للباحث بعد ذلك ما يلى:

تتضمن النسخة الأوركسترالية من (The Shire) من فيلم سيد الخواتم رفقة الخاتم (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring) جزئين.

الجزء (A): من م(١): م(٢٠) ويتكون من فكرتين

الفكرة الأولي من م(١): م(٨) وتنتهي بقفلة نصفية في سلم رى الكبير

الفكرة الثانية: يبدأ من م(٩): م(٢٠)

الجزء (B): من م(٢١): م(٥٣) يتكون من فكرة لحنية

<u>أولا: العنصر الزمني:</u>

الميزان: $\frac{2}{4}$ &

السرعة :

الموضوع الأول q = 70

الموضوع الثاني q = 90

الأكثار من المقابلات الإيقاعية

<u>ثانيا: العنصر اللحني:</u>

لم يلتزم المؤلف بتونالية واحدة

إستخدم في (A)

لحن "الفكرة الأولى" في سلم رى الكبير

لحن "الفكرة الثانية" في سلم رى الصغير الطبيعي وذلك للشعور بالمقامية أكثر

كما إستخدم في (B)

سلم رى الكبير وسلم سي الصغير

مع الإنتقال الحر بين الصيغة الثنائية مع فكرة ثلاثية والصياغة الحرة

ثالثا: الأدوار المسندة للآلات:

لم يعتمد المؤلف على مجموعة آلات بعينها بل إعتمد علي توزيع الأدوار على الآلات بشكل مساوي حيث أن معظم الأدوار تتبادل فيما بينهم.

رابعا: أساليب الكتابة لكل مجموعة آلية:

تنوعت أساليب المؤلف في الكتابة للمجموعات الآلية الواحدة. فقد إعتمد في بعض الأحيان على مجموعة الكمان الأول والثاني في أداء الألحان مع النفخ الخشبي تاركا دور المصاحبة الهارمونية للفيولا والتشيللو والكونترباص بالإضافة إلى النفخ النحاسي وأحيانا تقوم مجموعة الآلات الوترية بأداء المصاحبة من خلال تقسيم المجموعة الواحدة مع النفخ الخشبي، مع أداء اللحن من خلال مجموعات النفخ النحاسي.

النتائج العامة

مقارنة التوزيع الأوركسترالي بين العصر الكلاسيكي والقرن العشرين تهدف إلى فهم التطورات التي طرأت على هذا الجانب الأساسي من عروض الموسيقى عبر العصور. الغرض من هذه المقارنة يمكن تلخيصه في النقاط التالية:

١. **فهم التطور التقني** :يساعد تحليل التوزيع الأوركسترالي على فهم كيفية تطور استخدام الآلات الموسيقية وتنوعها عبر العصور. في العصر الكلاسيكي، كانت التركيبة تقليدية مع تركيز على الآلات الكلاسيكية المعروفة، بينما في القرن العشرين، شهدنا توسعًا هائلًا في نوعية الآلات واستخدام التقنيات الحديثة مثل الآلات الإلكترونية.

٢. **فهم التغيرات الثقافية والفنية** :يمكن أن يعكس التوزيع الأوركسترالي التغيرات في الثقافة والفنون عبر العصور. على سبيل المثال، قد يعكس التوزيع الكلاسيكي البساطة والتناغم التي كانت سمة العصر الكلاسيكي، في حين أن التوزيع العشريني قد يعكس التنوع والتعدد في الأساليب والتأثيرات الثقافية المختلفة التي ظهرت في القرن العشرين.

٣. **تقدير التقنيات الموسيقية** :من خلال مقارنة التوزيع الأوركسترالي في مختلف العصور، يمكن للموسيقيين والمستمعين فهم التقنيات الموسيقية المستخدمة في كل فترة، وكيفية تأثيرها على التعبير الموسيقي والتجربة السمعية.

٤. **تقدير التطور الفني** :يمكن أن تساعد مقارنة التوزيع الأوركسترالي عبر العصور في فهم كيفية تطور الفن الموسيقي والتعبير الفني عبر الزمن، وكيف أثرت الظروف الاجتماعية والثقافية والتكنولوجية على هذا التطور.

باختصار، يساعدنا التركيز على التوزيع الأوركسترالي في مختلف العصور على فهم التطورات في الموسيقى والفنون والتقنيات الموسيقية عبر العصور.

التوصيات:

بعد عرض النتائج التي أسفرت عنها الدراسة، يوصي الباحث بما يلي:

- الدعوة لمزيد من الإهتمام بمجموعة المؤلفين القرن العشرين الذين لم ينالو حظا كافيا من الإهتمام بالدراسة والتحليل بالرغم من تميز إبداعهم الفني في أعمالهم.
- الإهتمام بدراسة الموسيقى التصويرية ودمجها من ضمن المناهج الدراسية.
- الإهتمام بدراسة علم الآلات والتوزيع الأوركسترالي وتشجيع المؤلفين الشباب على الإستفادة من أسلوب هوارد شور في التوزيع الأوركسترالي.

المراجع

المراجع العربية

١. ابتسام محمد نصر العادلى _ أسلوب عزف البيانو عند كل من بيتهوفن وشوبيرت (دراسة مقارنة) _ رسالة دكتوراة (غير منشورة) _ كلية التربية الموسيقية _ جامعة حلوان _ القاهرة ١٩٨٣

٢. أحمد المصرى _ محيط الفنون"٢"(القاهرة _ دار المعارف ،١٩٧١).

٣. محمد شفيق غربال وآخرون_الموسوعة العربية الميسرة_ القاهرة_دار الشعب_١٩٦٥

٤. محمد طه غريب_التوزيع الأوركسترالى من خلال إفتتاحية كوريولان لبيتهوفن_رسالة ماجيستير_كلية التربية النوعية_جامعة بنها_٢٠١٠

٥. محمد محمود عمار_الموسيقى الكلاسيكية تفهمها والتعرف عليها _القاهرة_مكتبة النهضة المصرية_ ١٩٩١

٦. منى عبدالسميع_ثلاثية البيانو _ مصنف ٩٧ رقم ٧ _ بيتهوفن _ رسالة.

٧. آ رون كوبلاند : كيف تتذوق الموسيقى _ ترجمة : محمد رشاد بدران _ مراجعة : حسن محمود _ تقديم : محمد عبد الوهاب _ الشركة العربية للطباعة والنشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر . ط ٢١ – ١٩٦١

٨. جون و. بست: مناهج البحث التربوى، ترجمة: د. عبدالعزيز غانم الغانم، مراجعة وتقديم: أ.د. عادل عزالدين الأشول، سلسلة الكتب المترجمة، ط١، الكويت، ١٩٨٨م، ص ١٣٦.

٩. سيدرك ثورب ديفى – ترجمة وتعقيب سمحة الخولى – التحليل الموسيقي – المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠.

١٠. معجم الموسيقى – مجمع اللغة العربية – القاهرة ٢٠٠٠م.

١١. هدى إبراهيم سالم: تاريخ تذوق الموسيقى العالمية، مذكرات غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهر.

المراجع الأجنبية

1. Ammer, Christine: "The Facts on File Dictionary of Music". Fourth Edition, United States of America, Christine Ammer Trust, 2004.
2. Apel, Willi: "Harvard Dictionary of music". Second Edition, revised and Enlarged, Harvard University press, 1974.
3. Jean Massin; Brigitte Massin, eds. (1983). Histoire de la musique occidentale. Paris: Fayard.
4. John Spitzer; Neal Zaslaw: "Orchestra". In The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Editor Stanley Sadie and John Tyrrell, Second Edition, Volume 18, New York, Oxford University Press, 2004.
5. Kennedy, Michael: "The Concise Oxford Dictionary of Music "Fifth Edition, New York, Oxford University Press, 2007.
6. Kenneth Kreitner and Others: "Instrumentation an orchestration". In The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Editor Stanley Sadie and John Tyrrell, Second Edition, Volume 12, New York, Oxford University Press, 2004. Orchestral arrangement of the Concert Overture by Hector Berlioz and Dimitri Shusta Kovic
7. Laki, Peter: "The orchestral repertory". In The Cambridge Companion to the Orchestra, Editor Colin Lawson, First Edition, United Kingdom, Cambridge University Press, 2003.
8. Sadie,Stanley (ED),New Grove's Dictionary of Music & Musicians, P.450.No.4
9. Willi Apel _ Harvard dictionary of music , Heinemann educationally books ltd london 1983)