دراسة تحليلية للتوزيع الأوركسترالي لمقدمة الفصل الثاني من أوبرا "عايدة"

م. د. أحمد السيد يحيي شعيب[١]

أولاً: مقدمة:

تعتبر مادة التوزيع الأوركسترالي هي دراسة ومران على الكتابة الموسيقية للأوركسترا (أو بالأحرى لأيّ مجموعة موسيقية)، أو إعادة صياغة عمل أُعدّ مسبقا لوسيط آخر. ويعتبر فن الكتابة للأوركسترا نتاج عن التطور التدريجي لتاريخ الموسيقى وأصبح فناً تخليقياً في حد ذاته.

وينطبق مفهوم التوزيع الأوركسترالي لفظاً فقط على الكتابة للأوركسترا، بينما ينطبق لفظ التوزيع الأوركسترالي على كل المجموعات الأوركسترالية، بالإضافة إلى أن التوزيع الأوركسترالي مقترن أيضاً بتوضيح الخصائص المنفردة لكل آلة مخالفاً لفن التجميع الأوركسترالي المرتبط بالتوزيع الأوركسترالي"[٢].

ويعتبر فن الأوبرا من الفنون الشاملة المركبة، فهي تجمع بين فنون الشعر والموسيقي والغناءوالفنون التشكيلية، والمسرح والتمثيل والباليه، وفن الاضاءة والأزياء وغيرها،وتطور فن الأوبرا بتطور المجتمعات على مختلف العصور، وكان له صوراً وأشكالاً وأنواعاً وأساليب مختلفة نتيجة للجهود العظيمة التي قام بها كثير من كاتبي النصوص الأوبرالية، والمؤلفين المبدعين في مجال التأليف والتوزيع الأوبرالي، ومن أهم الأوبرات ذات الدراما الموسيقية الهائلة والتي تدور أحداثها حول موضوع فرعوني أصيل هي "أوبرا عايدة" Aida، والتي يتناول البحث تحليلاً أوركسترالياً لمقدمة الفصل الثاني(مارش النصر) منها.

ومن هنا جاءت مشكلة البحث التي تكمن فيما يلي:

مشكلة البحث:

نظراً إلى الحاجة إلى الارتقاء بمستوى مادة التوزيع الآلي، وتطوير مناهج المادة التي تعتبر من أهم وأصعب المواد الدراسية والتخصصية، فقد رأى الباحث أنه تحليل أسلوب فيردي في التأليف والتوزيع الأوركسترالي قد يسهم إلى حد كبير في تحقيق ذلك، وقد تجلى ذلك في مقدمة مارش

١. مدرس النظريات والتأليف – قسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة القاهرة.
٢. موقع الانترنت http://www.wikipedia.org/wiki - ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

النصر في الفصل الثاني لأوبرا "عايدة" والتي تعتبر من أشهر أعماله لما فيها من براعة في التعبير وعبقريته في الكتابة للمجموعات.

أهداف البحث:

- الاستفادة من أساليب التأليف الأوركسترالي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.
- الاستفادة من أساليب التوزيع الأوركسترالي عند فيردى في مادة التوزيع الآلي والغنائي.

فرض البحث:

يفترض الباحث أنه يمكن الاستفادة من الدراسة التحليلية للتوزيع الأوركسترالي لمقدمة مارش النصر في الفصل الثاني من أوبرا عايدة لفيرديفي الارتقاء بأساليب التوزيع الآلي والصياغة للمجموعات الأوركسترالية.

عينة البحث:

مقدمة مارش النصر من الفصل الثاني لأوبرا عايدة.

أدوات البحث:

١. استمارة تحليل المحتوى للبيانات الموسيقية لمقدمة مارش النصر من الفصل الثاني لأوبرا عايدة لفيردى.
٢. المدونة الموسيقية للفصل الثاني لأوبرا عايدة لفيردى.
٣. تسجيل صوتي للفصل الثاني لأوبرا عايدة لفيردى.

إجراءات البحث:

يتبع هذا البحث المنهج التحليلي، حيث سيقوم الباحث بتحليل مقدمة مارش النصر من الفصل الثاني لأوبرا عايدة لفيردى.

مصطلحات البحث:

الأوبرا[١] Opera:

مسرحية غنائية موسيقية حواراتها مغناه تتخللها حوارات غير مغناه. هذا ويطلق على الأوبرا أم الفنون، حيث تتكامل فيها العديد من الفنون مثل الدراما وهي لب الأحداث والمواقف، والديكور والحركة المسرحية والإضاءة والملابس وغيرها.

١. فيكتور سحاب: السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة- دار العلم للملاين- الطبعة الثانية- بيروت ٢٠٠١.

هارموني[1] 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 لأية مؤلفة موسيقية.

الهوموفونية[2] *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.

البوليفونية[3] *Polyphonic*:

نوع من النسيج الموسيقي القائم على أكثر من خط لحني، كل صوت منه له كيانه المستقل لحناً وإيقاعاً عن الأصوات الأخرى.

القوة التعبيرية *Expression*:

هي سمه التعبير الموسيقي الذي ينتج من خلال التنوع في مستوي الصوت، وهي تشتمل على رموز وعلامات تعبر عن حجم الرنين الصوتي وتسمى أدوات التظليل *Dynamics* (الأداء شديد الخفوت *pp*، والأداء الخافت *p*، والأداء متوسط القوة *mf*، والأداء القوي *f*، والأداء القوي جدا *ff*) كما يشتمل المصطلح أيضا على مصطلحات التعبير والتي تعبر عن طابع وروح أداء الألحان ومن أمثلتها: بحلاوة *Dolce*، الريستاتيف *Recitative*.

بالقوس[4] *Arco*:

اصطلاح إيطالي يدل على العزف بالقوس. وهو اختصار للمصطلح *con arco*.

النبر[5] *Pizzicato*:

مصطلح إيطالي يقصد به نبر الأوتار في الآلات الوترية ذات القوس ويختصر إلي *.Pizz*، وفيه ينبر العازف عادة الوتر بإصبع السبابة، ويشبه صوت النبر رنين (قطرات الماء) ذا نغمات متقطعة غير ممتدة زمنياً.

---

١. معجم الموسيقى – مجمع اللغة العربية – القاهرة ٢٠٠٠م – ص٦٩.
٢. معجم الموسيقى – مرجع سابق – ص ٧١.
٣. معجم الموسيقى – مرجع سابق – ص ١١٩.
٤. معجم الموسيقى – مرجع سابق – ص ٧.
٥. محمد عبدالوهاب عبدالفتاح: فن التوزيع الأوركسترالي ـــ مؤسسة روزاليوسف – القاهرة ٢٠٠١ – ص٧٤.

التقطع[1] *Staccato*:

مصطلح إيطالي يستخدم في الأداء بوجه عام يشير إلى أداء النغمات الموسيقية متقطعة منفصلة وقد يستبدل برسم نقط فوق النغمات المطلوب أداؤها متقطعة.

الموتيف[2] *Motif*:

هي قوة دافعة للبناء الموسيقي تلعب دوراً محفزاً ومحركاً في تكوين النسيج والبناء الموسيقي، والموتيف وحدة موسيقية أكبر تتألف من نموذجيين أو ثلاثة أحياناً.

النموذج[3] *Figure*:

هو أصغر تتابع موسيقي له معنى، ويستمر مساره اللحني بدون مقاطعة، والنموذج عادة قصير ويتألف من نغمات محدودة (اثنين عادةً) ولا يزيد عدد نوتاته على ثلاثة غالباً.

ثانياً: الإطار النظري:

أولاً: الرومانتيكية:

اتسم القرن التاسع عشر بثورة علميه وصناعية كبيرة تلازمت وتزامنت مع ثورة أخرى شملت النواحي الثقافية والاقتصادية والاجتماعية فنوقِشت كل القضايا في كل الاتجاهات دينية وسياسية وفلسفية وفنية ومن هنا ظهرت الحركة الرومانتيكية في أوروبا فاهتمت بالإغراق في الخيال والعاطفة والتعبير عن الذات، فعرف المبدعون الموسيقيون الرومانتيكيون عما حولهم عن الثورة القائمة والحرية الجديدة والعاطفة الداخلية من خلال قوالب حرة جديدة أدت إلي تراجع القوالب الكلاسيكية الرصينة وازدهار القوالب الحديثة والحرة معطية للفنان الرومانتيكي كامل الحرية في التعبير عن ذاته.

وعلى الرغم من التغيير الثوري الذي حدث في الفنون عامة والموسيقى والأوبرا بشكل خاص إلا أن الفنان الإيطالي كان أقل من انفعل بهذا الأسلوب الجديد فاحتفظت الأوبرا الإيطالية بشكلها التقليدي لفترة طويلة من القرن التاسع عشر لكن الأوبرا الجادة سيريا "seria" قد استجابت بشكل أو بآخر بالتجديد، من حيث الاهتمام بالكورس وتوظيفه وإدخال بعض الفواصل الهزلية

١. معجم الموسيقى – مرجع سابق – ص ١٤١.
٢. سدريك ثورب ديفي – ترجمة سمحة أمين الخولي، حسين فوزي - التحليل الموسيقي – ص ١٢٦.
٣. التحليل الموسيقي – المرجع السابق – ص ٢٣١.

وأغاني المجموعات الخفيفة وزيادة الاهتمام بالغناء الجميل "Bel canto"المفرط في العاطفة والاهتمام بالبراعة في الغناء وإظهار أجمل إمكانياته[1].

- **سمات العصر الرومانتيكي[2]:**

أ. أهم القيم الجمالية العامة في العصر الرومانتيكي:

- التعبير عن الذات وإطلاق العنان للعواطف والانفعالات بدلاً من الموضوعية والعقلانية الكلاسيكية.
- الهروب إلى كل ما هو غامض ومثير وغريب *Exoticism*.
- إحياء التراث.
- الاهتمام بالطبيعة.
- الإغراق في الخيال.
- التأكيد على القومية.

ب. أهم التغيرات الموسيقية بشكل عام:

- **اللحن:**

حدثت تغيرات موسيقية في هذا العصر هي: تطور اللحن في شخصيته من الوضوح والتوازن والتأكيد على النهايات كما كان في العصر الكلاسيكي إلى الغنائية الشديدة والاسترسال وعدم الالتزام بمبدأ التوازن بين عباراته مع تميع نهاياته – ويتضح ذلك عند "برليوز"، "فاجنر"، "ريتشارد شتراوس" – كما تميز أيضاً بدفء التعبير الذاتي وقوته.

- **الهارموني:**

توسع المؤلف الموسيقي في العصر الرومانتيكي في استغلال التجميعات الهارمونية واستخدام هارمونية كروماتية قائمة على اللمس والتطعيم، كما تحول إلى استغلال أكثر جرأة في التعامل مع التنافر، يتضح ذلك عند "برليوز"، "شوبان"، "ليست"، "فاجنر"، "برامز".

- **التونالية:**

وقد استغل المؤلف الموسيقي الرومانتيكي نفس التونالية التي استخدمت في العصر الكلاسيكي وهي التونالية الوظيفية القائمة على نظام السلالم الكبيرة والصغيرة ولكن بدون

١.مها محمد ابراهيم: الكورال بين الكلاسيكية والرومانتيكية-كلية التربية الموسيقية–القاهرة-٢٠٠٦

٢.عواطف عبدالكريم: تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي – الطبعة الثانية ١٩٩٧ – ص١٤.

استقرار، أي مع وجود رغبة في الانتقال السريع من تونالية إلى أخرى في نطاق علاقات الميديانت *Mediant* وليس علاقات الخامسة *Dominant* كما كان متبعاً في العصر الكلاسيكي من قبل، وشهدت نهاية العصر محاولات للتحرر والخروج من هذه التونالية الوظيفية.

ولقد انصب اهتمام مؤلفي هذا العصر في كيفية استغلال القدرات التعبيرية الكامنة في العناصر الموسيقية ومدى تأثيرها النفسي (السيكولوجي) على المستمع.

- **أساليب الأداء:**

سيطرت أربعة منوسائل الأداء على موسيقى العصر الرومانتيكي وهي:

١. آلة البيانو بعد أن وصلت إلى شكلها النهائي واكتملت لها إمكانيات الأداء والتعبير.
٢. الأغنية الفردية بمصاحبة البيانو.
٣. الأوركسترا السيمفوني الضخم بعد أن وصل لشكله الموسع على يدي "برليوز" من حيث الكم والكيف.
٤. الأوبرا ثم الدراما الموسيقية.

وقد تأرجحت نوعية المؤلفات الموسيقية بين "الانطوائية" وتتمثل في "المقطوعات الصغيرة *Miniatures*" مثل المقطوعات الوصفية، والمقطوعات ذات الطابع الخاص كالمازوركا والليلية والمقدمة والدراسة وكلها لآلة البيانو، إلى جانب الأغنية الفنية، وبين الاستعراضية والرغبة في الإبهار وتتمثل في السيمفونية الوصفية والقصيد السيمفوني والافتتاحية والمتتالية الوصفية والدراما الموسيقية.[١]

ثانياً: الأوركسترا *Orchestra*:

أتت كلمة "أوركسترا" من لفظ اليونانية القديمة "*Orkhestra*". وهي المنطقة أو المساحة نصف الدائرية التي تقع أمام المسرح. حيث كان يقف الكورال للغناء والرقص أثناء أداء العمل الدرامي.

وفي البداية كان يطلق لفظ "أوركسترا" على كلا العازفين ومكان تواجدهم أو جلوسهم – حتى أنه في القرن الثامن عشر كان يطلق على أماكن وقوف الفرق الموسيقية المؤدية في حدائق لندن

١.عواطف عبد الكريم- معجم الموسيقى – مجمع اللغة العربية – القاهرة – ٢٠٠٠.

المبهجة لفظ أوركسترا – إلا أنه تدريجياً بدأ ينحصر إطلاق اللفظ على المؤدين أنفسهم. وبالتالي أصبح اللفظ "أوركسترا" يعنى عدد من العازفين يعزفون معاً كمجموعة منظمة، إلا أن التنظيم كان يمثل مسألة عصيبة، حيث أن المصادفة البحتة في وصول العازفين في آن واحد لم تكن مناسبة. لا يمكن القول إن الأوركسترا وجدت حتى بدأت معاملة الآلات في مجموعات أو تراكيب محددة، وكل مجموعة أعدت إسهامها والتصور المسبق الخاص بها. ولم يتوصل إلى هذه النتيجة حتى بداية القرن الثامن عشر.

ثالثاً: التوزيع الأوركستراليOrchestration:

نعني بالتوزيع الأوركسترالي: هو فن التدوين أو الكتابة الموسيقية للأوركسترا أو لمجموعة آلية، وهو فن دمج الأصوات الناتجة عن مجموعة آلية كبيرة، بتغيير الأذواق والأشكال، كما أنه يمكن دمج الآلات بطرق متنوعة لا نهائية، وبالتالي فأن صور التوزيع الأوركسترالي تختلف باختلاف عصور الإبداع الموسيقي. وهذا الأسلوب لا يتسم بالسهولة التي تميز التأليف للمجموعات الأوركسترالية المتماثلة، وذلك من خلال اكتشاف ألوان صوتية منفردة ومجمعة مختلفة[1]. وقد أظهر العديد من المؤلفين اهتماماً ومهارات خاصة في إبداع هذا الفن ومنهم "هايدن *Hayden* وموتسارت *Mozart* وبيتهوفن *Beethoven*"، بالرغم من كون "برليوز *Berlioz*، وفاجنر *Wagner*، وماهلر *Mahler*، وإلجر *Elgar*، وشتراوس *Strauss*، ورافل *Ravel*، ورمسكي كورساكوف *Rimsky Korsakov*" هم عباقرة هذا الفن[2]. وقد يستخدم لفظ "الكتابة للآلات" في بعض الأحيان كبديل للتوزيع الأوركسترالي، لكن يبقى معناه الحرفي هو دراسة الآلات في حد ذاتها وخصائصها المنفردة، ويجب على الدارس دراسة "الكتابة للآلات *Instrumentation*" قبل أن يتطرق إلى التدريب على الكتابة للأوركسترا[3].

كما أنه يمكن إطلاق لفظ "التوزيع الأوركسترالي" على إعادة صياغة مقطوعة أو مؤلفة للأوركسترا، كانت قد كتبت لوسيط آخر، مثال التوزيع الأوركسترالي الذي قام به "رافل *Ravel*" للثنائي الذي كان قد ألفه مسبقاً "*Ma Mére L'oye*"[4].

1. The Illustrated Encyclopedia of Music – Introduction by Richard Baker - Edited by Alan Isaacs and Elizabeth Martin – Gallery Books – An Imprint of W.H. Smith Publishers Inc. – New York – Page 296.
2. The Oxford Dictionary of Music – Second Edition – Michael Kennedy – Associate Editor: Joyce Bourne – Oxford University Press New York 1994 – Page 642.
3. The New Oxford Companion to Music (Volume 2) – Denis Arnold – Page 1336.
4. The Oxford Dictionary of Music – Second Edition – Page 642.

- **البدايات الأولى للتوزيع الأوركسترالي[1]:**

بالرغم من أن الآلات كانت تعزف معاً في تجميعات تقريباً، منذ بداية الموسيقى، إلا أن الاهتمام بالتوزيع الأوركسترالي بدأ فقط مع نهاية القرن السابع عشر مع نهضة الأوركسترا، ومع ذلك لم يصبح فنً مطلقاً في حد ذاته حتى نهاية القرن الثامن عشر. نادراً ما كان يتخيل المؤلفون فيما قبل القرن السابع عشر الموسيقى لمجموعة محددة من المغنيين أو العازفين حيث أرتبط الخط اللحني المنفرد بالمغنى أو العازف القادر على أداء نوتات هذا اللحن فقط أبعد من ذلك الأداء كان حراً، المقطوعات كانت تعزف وتغنى بأي طاقات متاحة.

ولكن صناعة الموسيقى انتظمت أكثر بتأثرها بجمهور يدفع المال للاستماع لها، فبدأت تجميعات الآلات أن تصبح قياسية، فتولد الأوركسترا، وبدأت مع محاولات استخدام موارده الغنية.

رابعاً: الأوبرا:

- **نشأة الأوبرا [٢]:**

تعتبر الأوبرا وسيلة من وسائل التعبير الفنية، وهي قديمة قدم أول حضارة عرفتها البشرية وتعتبر محصلة لمجهودات أجيال متلاحقة من البشر تمنح الكتاب والقراء والفنانين والموسيقيين إمكانية وصف الحياة بما تحتويه من صعوبات ومشاعر وأحلام خالدة، وذلك من خلال أنواع الفن المختلفة.

يصعب تحديد متى وأين نشأت الأوبرا، لكننا وجدنا أول وصف لعرض موسيقى منذ ٢٠٠٠ سنه ق.م.، وهو عبارة عن عرض مسرحي لتكريم الإله أوزوريس سجله الكاتب المصري "أى كى – تيفرت" من سلالة فراعنة مصر الذي يحكي لنا عن عرض أوبرالي قديم على شواطئ النيل، حيث يشيد المسرح على قوارب تسير في النيل وتقف هذه القوارب على الشاطئ بالقرب من معبد الإله "أوزوريس" وتقدم العروض المسائية على ضوء المشاعل، ويصطف الجمهور على الشاطئ لمشاهدة العرض المقدم على سطح النيل.

وانطلاقاً، فإن هذا الوصف القديم يمكن التأكد منه أن الأوبرا قد ظهرت بداية في مصر القديمة مع اعتبار ظهورها في شعوب أخري من العالم، طبقا لتقاليدهم الخاصة للعروض الموسيقية التي تمتد إلى بضعة آلاف من السنين ويجدر بنا التنويه عن الطقوس اليونانية القديمة المسماة "ديونيزيوس" التي كانت تقام لتكريم آلة شجرة الصفصاف "ديونيزيوس".

1. The New Oxford Companion to Music (Volume 2) – Denis Arnold – Page 1336.
٢.تيمور أبا شيد زى - المسرح الموسيقى، ترجمة سامية توفيق - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٩"بتصرف".

وقد كان اعتماد المسرح القديم على الموسيقى قويا منذ البداية، وهذا ما يوضحه "إسخيلوس" في إحدى أهم أعماله في الأورستيه، حيث يشغل عنصر الموسيقى مكاناً هاماً، بالرغم من أنها متعددة الأصوات، وكانت تؤدى عادة على آلة واحدة وتعزف الألحان في انسجام معا، إلا أن النبرة والسرعة تتغيران، هذا ما يكفي لاجتذاب انتباه المتفرج.

ويشتمل تطور الموسيقى العالمي على تاريخ طويل ومتواصل، وبالرغم من مرور حوالي ٤٠٠٠ عام بين الدراما الموسيقية للعالم القديم وبين الأوبرا بالمفهوم الحديث لهذه الكلمة، ظلت الأوبرا تلعب دورا مهما في حياة البشر الثقافية كوسيلة تعبير مكتملة.

ومع تغير الحياة تدريجيا وخاصة في أوروبا في القرن ال ١٥– ١٦ نشأت منظومة ظروف حياتية جديدة تطرح كالعادة الجديد. ففي هذا العصر ازداد ثراء التجار وأصحاب المصارف وازداد بناء عليه ثراء إيطاليا بشكل عام ليحقق هذا العصر الذهبي قفزة هائلة لكل أوروبا في جميع المجالات وتجلّت مظاهر النهضة في إيطاليا، وكان لابد أن يواكب هذا نشأة نوع من الفن الموسيقي الذي يستطيع أن يوجد الزخرفة وصور الاحتفال – المستيريا الدينية، والأداء المسرحي وروعة الأصوات الغنائية بالنص الشعرى.

وأصبح هذا النوع الرائع من الموسيقى لا يعرض في الميادين العامة والمدرجات، بل أصبح يقدم داخل القصور الضخمة و في حضور نخبة مختارة من الطبقات الأرستقراطية، و أطلق على هذا الطراز من المسرح الموسيقى في التاريخ مسمى "أوبرا القصور" ولم يصل إلينا الكثير من شكل تلك العروض في ذلك الوقت، لكن الباحثين قاموا بإعادة صياغة البعض منها فوجدت بعض أعمال في الكوميديا البلافت (Plaft) دون وضع مسمى لها، وأيضا شرح لشاعر إيطاليا العظيم "توركفاتوتاسو أمينتا" وقصيدة الشعر الدرامية "معركة أبوللو مع التنين" ل "باردي" بمصاحبة موسيقى "لوكامارينسيو" وإبداع المؤلف الموسيقى "جافارني" في "الراعي الأمين".

ووقف ضد تلك البنية من الدراما الموسيقية في أواخر القرن ال ١٦ أعضاء المجتمع العلمي المسماة "بالكاميراتا Kamerata" من مدينة فلورنسا. والذي يتكون من عظماء رواد الثقافة والعلم في عصر النهضة "الرينيسانس" المتأخر حيث يجتمع فيه الشعراء والمؤلفون الموسيقيون والفنانون وعلماء النظريات والتاريخ ويعتبر "فينتشو جاليليو" والد العالم الفلكي "جاليليو جاليلي" أحد المؤسسين الرئيسيين للنظرية الجديدة للأوبرا حيث قدموا طرازاً جديداً يتضمن منهجاً لتكوين العمل

الأوبرالي، حيث ينصب الاهتمام على نماذج الشعر – أي الكلمة – مع الموسيقى– أي اللحن (الميلودي) و بذلك يصبح شعار الكاميراتا هو – (Oratorio Harmonica Domina Absolutissima) أي الحديث الكلامي هو السيد الأعلى على اللحن (الميلودي) وأعطت مجهودات أعضاء الكاميراتا ثمارها، وظهرت أول أوبرا محترفة من وجهة نظرهم المعاصرة، حيث تنسب الأشعار إلي "أوتافيورينين" والموسيقى إلي المؤلف يعقوب بيرى وتسمى هذه الأوبرا "إيردوتش" Peri by ottavio Rinuccini, (Euridice) و قد كتب الأوبرا عام ١٦٠٠، وعرضت في ٦ أكتوبر عام ١٦٠٠ في قصر خاص، وقد دخل هذا الحدث التاريخ، ومن هذا التاريخ بدأ التاريخ للأوبرا.

- **الأوبرا الرومانتيكية[١]:**

كلمة رومانتيك (Romanus) تعني روماني. والمذهب الرومانتيكي هو حركة فكرية وفنية، شملت كافة مجالات الثقافة في أوروبا في بداية القرن التاسع عشر.

الأسلوب الفني الواضح الذي يميز الرومانتيكية هو علاقة المبدع بالظاهرة المصورة التي تكسب العمل الرومانتيكي ازدهاراً محددا وتأثيراً خاصاً، ويعتبر الرومانتيكي أن الانفعال المرتبط بالغاية المثلى، والحب وعبادة الطبيعة ومطامع الإنسان الدينية والسياسية هي القوة المحركة للفن ولذلك يتميز الفن الرومانتيكي بسمات خاصة منها تجلى الرقة والحب والابتهاج والتعجب وهي السمات التي وسمت الأعمال الفنية لهذه المرحلة بالجاذبية والحفظ من الذاكرة وقد لا يوجد بها ذلك العمق والجدية اللذان تأسسا وميزا المذهب الكلاسيكي، إلا أن هذه الأعمال الفنية الرومانتيكية ظلت قريبة ومفهومة من الجميع.

الأوبرا في العصر الرومانتيكي[٢]:

تأثرت نصوص الأوبرا في العصر الرومانتيكي بالحركة الأدبية، وبالذات حركه البحث عن التراث الشعبي ومحاوله احيائه التي سادت القرن التاسع عشر وهذه الحركة استهدفت إقامة فن قومي واعي، مناظر للحركات القومية السياسية، عن طريق إحياء التراث الشعبي من أساطير ومأثورات وأغاني وأقاصيص العصور الوسطى. وقد وجد الشعراء وكتاب نصوص الأوبرا والمؤلفون الموسيقيون في هذا التراث مادة جديدة للأوبرا بدلا من المادة التي كانوا يستقونها من التراث الإغريقي القديم الذي تم استهلاكه في أوبرات العصور السابقة، وعلاوة على ذلك عملت هذه المادة

١. المرجع السابق "بتصرف".
٢.عواطف عبد الكريم -مرجع سابق، ١٩٩٧، ص١٦١.

الجديدة بما تحتويه من عجائب وغرائب على إشباع ميل هؤلاء الرومانتيكيون إلى الإسراف في الخيال، إذ يجتمع فيها الواقع مع الخيال، الجدية مع الهزل، العواطف الإنسانية مع العوالم الخفية مثل عالم الجن والسحر وقوى الطبيعة الخفية، الوطنية والبطولية مع الدسائس والمكائد.

وقد تمركز تطور الأوبرا في العصر الرومانتيكي في كلاً من إيطاليا وفرنسا وألمانيا ومجموعة المدارس القومية.

خامساً: جوزيبى فيردى[١]:

ولد فيردى أشهر وأعظم مؤلفي الأوبرا في إيطاليا عام ١٨١٣ وتوفي في عام ١٩٠١، وهو النظير الإيطالي ليتشارد فاجنر الألماني مع اختلاف مبادئهما ومعتقداتهما الموسيقية، اشتهر فردى بميله لمعالجة المواضيع الإنسانية المأسوية، أو المواضيع التاريخية السياسية بشكل واضح ومباشر.

تتسم ألحانه بالبساطة والحيوية والغنائية الشديدة مثله مثل أي إيطالي آخر. وهو متمكن من وسائله للكتابة الموسيقية بعد أن أكتسب الخبرة تدريجياً عن طريق ممارسة التأليف الموسيقى ذاته. بدأ متأثراً بكل من بللينى ودونيزتى، ولكنه استطاع بعد ذلك إيجاد أسلوبه الخاص به. يرجع تاريخ شهرته إلى عام ١٨٤٢ عندما قُدمت أوبراه "نابوكو" ولاقت الاقبال المناسب من الجماهير.

وهذه الأوبرا تقع في المرحلة الأولى من إنتاجه وتعتبر هي وأوبرا "إرنانى" التي ظهرت عام ١٨٤٤، وأوبرا "لويزا ميللر" التي ظهرت عام ١٨٤٩ من أنجح أوبرات هذه المرحلة.

تأكدت شهرته العالمية وانتشاره بمجموعة من أوبرات المرحلة الثانية من إنتاجه الفني هي "ريجوليتو" والتي ظهرت عام ١٨٥١ عن رواية فيكتور هوجو "الملك يلهو"، وأوبرا "التروفاتورى" والتي قدمت عام ١٨٥٣ (١٨٥٥) وفي نفس العام الذي قدمت فيه أوبرا "لاترافياتا" عن رواية إسكندر دوما المشهورة "غادة الكاميليا"، ثم أوبرا "عايدة" عام ١٨٧١ – ١٨٧٢ والتي كلفه بكتابتها الخديوي إسماعيل لتعزف في احتفالات القاهرة بافتتاح قناة السويس.

بلغ فيردى قمة نضجه الفني والذي ظهر في تناول متمكن للأوركسترا مع تعميق دوره في الأوبرا، مع ثراء هارموني لم يستغل في الأوبرات السابقة، في أوبرا "عايدة" وكل من أوبرا "عطيل" المأخوذة من دراما شكسبير، وأوبرا "فالستاف" هاتان الأوبرتان تمثلان المرحلة الثالثة والأخيرة من إنتاجه الفني. فالأوبرا الأولى ظهرت عام ١٨٨٧، والثانية عام ١٨٩٢ – ١٨٩٣.

١.عواطف عبدالكريم -مرجع السابق ١٩٩٧، ص١٦٤.

حياته:

في أكتوبر عام ١٨١٣ كانت أوروبا تعيش في بحر من الدماء. كان "نابليون بونابرت" يقاتل بقوة وعنف لحفظ كيان امبراطوريته الكبيرة ضد القوات البروسية والنمساوية والروسية. وانتهت معركة لينرج (١٦ – ١٨ أكتوبر سنة ١٨١٣) بهزيمة جيوش نابليون وكانت بداية النهاية لأكبر عبقرية عسكرية عرفها العالم.

وفي نفس الوقت شهد العالم مولد عبقرية جديدة، لم تعرف السيف والمدفعوانما عرفت اللحن والنغم، فقد ولد الموسيقار "جوزيبي فردى" في العاشر من أكتوبر عام ١٨١٣ في قرية "لورنكول" إحدى قرى دوقية بارما بإيطاليا.

نشأ "فيردى" في بيئة ريفية متواضعة، فأبوه "كارلو فيردى" كان يشرف على فندق القرية الصغير ويدير في نفس الوقت الحانوت الوحيد الخاص بالقرية، ولكن كل هذه الأعمال لم تباعد بين "كارلو فيردى" وبين العمل الأساسي في القرية ألا وهو الزراعة. فقد كان قروياً في تفكيره وفي طريقة حياته.

أما والدته "لويجيا فيردي" كانت سيدة متدينة لا تهتم إلا برعاية شئون أسرتها والتوجه إلى الكنيسة. ولم ينقذ فيردي الصغير إلا التجاء والدته إلى برج الأجراس فراراً من وحشية المحتل والحروب. ولقد قال فيردي فيما بعد "لقد قاسيت كثيرا في طفولتي". ولعله حين كان يتحدث عن أيام طفولته القاسية كان يتذكر ما قصته عليه والدته عن هذا الحادث.[١]

بدأ الطفل "جيوسيبى" يتعلم القراءة والكتابة والحساب على يد كاهن كنيسه رانكول واكتشف أول فنون العزف تحت يدي عازف البيانو "Pietro Baistrocchi" وما لبث وأن بدأ "جيوسيبى" بعد ذلك وإن حل محل هذا العازف في بعض الأحيان، بعد أن أكمل تعليمه الابتدائي في رانكول وجد والداه أن عليهم إرساله إلى مدينه بوسيتو لإكمال تعليمه

وفي مدينه بوسيتو لفت الصغير "جيوسيبى" انتباه ثلاثة أشخاص إلى موهبته الموسيقية، كان الأول "أنطونيو باريزي" نصير الأدباء والفنانين ويهوى الموسيقى ويعزف على الأرغن. وكان يدير الفرقة الموسيقية في مدينه بوسيتو التي كانت موضوع افتخار لسكان المدينة، كان الشخص الثاني كاهن وأستاذ للرياضة هو الراهب "Don Seletti"الذي فكر في إدخال الصبي في سلك

١.أحمد المصرى -جوزيبي فيردى- من سلسلة ثقافتك الموسيقية.

الكهنوت بعد أن لاحظ الروح المتفتحة والذكاء المتطور لدى الصبي، وكان الشخص الثالث مدير مدرسة الموسيقى في بوسيتو وعازف البيانو في كاتدرائيه المدينة "Ferdinando Provesi". كان هذا الأخير فناناً حقيقاً درس الموسيقى على يد الموسيقى المشهور "Rolla". فاتح Provesiانطونيو باريزى في أمر الصبي واتفق الاثنان على مساعدته على تعلم الفن الموسيقى.[١]

كان لسنوات التدريب هذه في حياه "فيردى" أهمية أكبر مما يمكن التفكير به وفي هذا الوقت بين الخامسة عشر والثامنة عشر تكون ما سوف يصبح في المستقبل أسلوب فيردى، وتعلم العزف على البيانو بدون أستاذ من خلال دراسة الأعمال المطبوعة وبفضل مثابرته على دراسة هذه الأعمال والتدريب اليومي على العزف حقق "فيردى" مهارته وبالفعل في أحد أيام عام ١٨٢٨ وكان عمره خمسة عشرة عاماً فقط عُزفت إحدى مقطوعاته في مسرح بوسيتو وكانت مقطوعته Sinfonia التي حققت له الشهرة محليه. ألف "فيردى" وهو في طور التدريب على العزف مقطوعات متواضعة من الرقصات والأغاني الشعبية لكي تعزفها الفرقة الموسيقية المحلية. لم يقرأ "فيردى" الكثير من كتب التأليف الموسيقي ولكنه كان يكتب الألحان بدون عناء مثل الأغنية التي ألفها في سن الخامسة عشر "De Lices De Saul" المقتبسة عن قصيده للشاعر Alfrieriوالتي رأى فيها معاصروه إشارة لأسلوبه في المستقبل.

كانت السنوات الأولى في حياه "فيردى" فريدة ولا يوجد مثيل لها في حياة أي موسيقى أخر، بعضهم مثل "موتسارت"، عرف كل شيء عن الموسيقى وعمره لا يتجاوز الخامسة دون أن يتعلم فن الموسيقى من أحد وبعضهم يتلقى دروس الموسيقى في الكونسرفاتوارات والمعاهد المتخصصة.

كان فيردى في مدينه بوسيتو أسعد حالاً وأكثر صله بالموسيقى منه في قرية لورنكول، كان يستمع إلى الأرغن في كاتدرائية المدينة وكان يحضر الحفلات الموسيقية التي تقدمها الجمعية الفيلهارمونية.

وأهم من كل ذلك من الوجهة الموسيقية هو حضوره تجارب أوركسترا المدينة التي تقام في منزل "أنطونيو باريتزى" رئيس الجمعية الفيلهارمونية بمدينة بوسيتو وأحد أصدقاء والده وكان يشرف على هذه التجربة من الناحية الفنية الموسيقار "فرديناندو يروفيزى".[٢]

1.Bonavia, Verdi, Milano 1951.
2.Gianoli,G. Verdi, Brescia, 1950.

و في يوليو ١٨٣٣ توفي أستاذه السابق Provesi مما جعل مركز رئيس الموسيقى في كنيسة بوسيتو شاغراً فسافر "فيردى" مسرعاً إلى بوسيتو ليعرض ترشيحه لهذا المنصب. وقررت حكومة ماريا لويزا دوقه بارما تعيين "فيردى" في هذا المنصب، ومع صدور قرار تعيينه الذي أمن له دخلاً سنوياً ثابتاً طلب يد الأنسة "مارغريتا باريزى" وأحتُفل بزواجهما في بوسيتو في ٥ مايو ١٨٣٦ وخلال إقامة "فيردى" في ميلانو تعرف على موسيقى مبتدئ هو "Pietro Massini". أعطى "ماسينى لفيردى" سيناريو أوبرا كتبها "Antonio Piazza". فتحت أمام "فيردى" آفاق المسرح التمثيلى. شجعته زوجته على الولوج إلى حقل الغناء المسرحي ولكن في بوسيتو فإن إقامة النشاط المسرحي محدود للغاية وليس هناك سوى ميلانو لكي يكتشف فيها "جيوسيبى فيردى" عن نبوغه الموسيقي في حقل الأوبرا.

وفي عام ١٨٣٩ انتقل "فيردى" مع زوجته إلى ميلانو للعمل فيها، وقدم فيردى العرض الأول لأوبرا Oberto في ١٧ نوفمبر ١٨٣٩ وحققت هذه الأوبرا نجاحاً كبيراً وشهرة عظيمة لـ"فيردى" بين الأوساط الموسيقية في ميلانو[١].

وتعتبر أوبرا "عايدة" دون شك من أشهر وأحب أوبرات فيردى. كُتبت الأوبرا طبقاً لأمر خديوي مصر إسماعيل باشا الذي أراد أن يشارك "فيردى" العظيم في الاحتفال بافتتاح قناة السويس، نفذ "فيردى" أمر الخديوي في فترة وجيزه للغاية، حيث كتبها في ثلاثة وثلاثين يوماً، وتم حفل الافتتاح في القاهرة ١٨٧١ باشتراك أشهر نجوم الأوبرا العالميين.

وبسبب حالة فيردى الصحية لم يستطع الحضور إلى القاهرة لقيادة حفل الافتتاح وقادها صديقه المايسترو الإيطالي والعالمي الشهير وعازف آلة الكنترباص القدير "جيوفاني بوتوسيني Giovanni Bottesini" وفاق نجاح هذا العمل المسرحي الجديد لـ "فيردى" كل النجاحات في أوبراته، فقد حضرها صفوة الجماهير المختارة، الذين يتجمعون من أجل الاحتفال بافتتاح قناة السويس.

وعندما مرض "فيردى" وكان يرقد على فراش الموت، ملأ الناس الشارع الذي يقطن فيه بالقش حتى لا تزعجه العربات والمركبات المارة. وهكذا حظي حتى نهاية حياته بهدوء وحب وتقدير من الجميع.

1.Bonavia, Verdi, Milano 1951.

ومات المايسترو والمؤلف العظيم "فيردى" وتحول يوم موته في عام ١٩٠١م إلى حداد قومي في إيطاليا وجلب حزناً عميقا لدى محبي الموسيقي في العالم أجمع. تاركاً تراثاً ضخماً يتألف من ٢٤ تحفة خالدة ستظل البشرية تتمتع بها وستظل تحقق لمؤلفها الخلود[١].

سادساً: أوبرا عايدة[٢]:

بلغ فيردى أوج الإبداع في إقامة الأثر الدرامي والمسرحي واستغلاله بأفضل الأساليب في أوبرا "عايدة Aida"، وقد قام بكتابتها بطلب من حكومة خديوي مصر في عام ١٨٧١م لكي تكون ضمن فقرات برامج الاحتفالات الكبيرة الخاصة بافتتاح قناة السويس ومن أجلها بنيت دار الأوبرا بالقاهرة.

وقام بإعداد موجز قصة الأوبرا وخطوطها العريضة أحد علماء الآثار المصرية من الفرنسيين وهو "ماريت" الذي كان بخدمة الحكومة الخديوية وقتئذ. ثم كتب حوارها وكلماتها المسرحية بالإيطالية واضع الكلمات المسرحية "جيزلانزوني". وقصتها ومناظرها منتزعة من حياة الفراعنة – وهي من هذه الناحية تتبع قصص الأوبرا التقليدية التي كان موضوعها دائما إما من أساطير الخيال أو من التاريخ الماضي. كما أن حبكها المسرحي بسيط ولا يشتمل على العناصر المتشابكة ولا يعمها طابع الشعور الجارف والعواطف العنيفة والمثيرة مثل أوبرا "الشاعر المتجول تروفارى". وفي مقابل ذلك فإنها آية على الفخامة المظهرية المسرحية في مناظرها ومواكبها العظيمة ومعداتها المسرحية مما يناسب الإخراج المسرحي الكبير على نمط ما يدور بالمسارح الكبرى للأوبرا مثل دور باريس وميلانو والمتروبوليتان بنيويورك. لكنها من جهة أخرى ذات صفة عملية في الإخراج، إذ يمكن أيضا إخراجها في جلال وفخامة بالمسارح الصغيرة. ولنذكر في هذا الشأن بأن إخراجها الأول كان بدار أوبرا القاهرة ذات المسرح الصغير في ٢٤ ديسمبر سنة ١٨٧١. ولهذا السبب فهي تبرز دائما في قائمة البرامج لأية دار كبيرة أو صغيرة من دور الأوبرا دون أن يشكل إخراجها الفخم أية صعوبة من الصعوبات الفنية.

ولأوبرا "عايدة" جاذبية موسيقية فضلا عن جاذبيتها المسرحية المنبعثة من فخامتها الاستعراضية وثراء مناظرها. وتنحصر تلك الجاذبية في أن أساس هذه الأوبرا هو الغناء، إذ تعمها الألحان المسرحية الجميلة وتدور من حولها كل المقومات الموسيقية الأخرى من إلقاء ملحّن

١.تيمور أبا شيد زى-المسرح الموسيقى، ترجمة سامية توفيق - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.
٢.محمد رشاد بدران -فن الأوبرا- وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الإدارة العامة للثقافة – بتصرف.

ومقطوعات الأوركسترا، وتمتزج جميعها في وحدة موسيقية متجانسة تسترعي المستمع، وتستولي عليه، إلى جانب ما يُستعرض أمامه من مناظر فرعونية فخمة وملابس زاهية الألوان ومواكب النصر وطقوس الكهنة. ويحاول "فيردى" أن يضفي على ألحانه طابعاً شرقياً كما في اللحن الذي تنشده إحدى الكاهنات في معبد "بتاح" أثناء الصلاة التي تقام بالفصل الأول قبل رحيل القائد المصري إلي حملة الحبشة وكما يحرص على إظهار آلة "الهارب Harpe" التي تعزف مصاحبته الموسيقية داخل المعبد تماما كما يتضح استعمالها لدى الفراعنة من النقوش التي وجدت على جدران المعابد المصرية القديمة، ولكن ألحانه المسرحية مع ذلك تنطق بالإيطالية في معظم المواضع من هذه الأوبرا، فالصفة الإيطالية غالبة عليها كما هو الشأن دائماً في ألحان "فيردي" المسرحية في جميع أوبراته.

والعنصر الذي يغلب على موسيقى "عايدة" وعلى العمل المسرحي فيها على حد سواء، هو الإيجاز في التعبير والحيوية المتوقدة منذ بدايتها حتى نهايتها. فلا يوجد بها أي تأجيل أو بطء في سير العمل المسرحي سيرا منطقيا نحو نهايتها وموسيقاها تتسم بهذا الإيجاز أيضاً في عباراتها وسواء كنت تستمع إلى لحن من ألحانها المسرحية أو إلى لحن مما كتب في صيغة الحوار الثنائي أو الثلاثي أو الرباعي أو لأى عدد صغير آخر من المنشدين أو كنت تستمع إلي غناء مجموعة المنشدين أو مقطوعات الموسيقي أو موسيقى الباليه مما يدور بأوبرا "عايدة"، فإنك دون شك سوف لا تجد بين طياتها أي أثر للحشو أو المبالغة في التعبير أو الإطالة عن الحدود المنطقية للموسيقى. حتى "المقدمات" التي كتبت لتتصدر فصولها الأربعة، هي الأخرى تتوافر على رسم الجو العام الملائم لما يتلوها من حوادث الفصل الواحد في صيغة بلغت حدود البراعة في الإيجاز.

ثالثاً: الإطار التطبيقي:

أسلوب التحليل:

بنى الباحث أسلوب تحليل مقدمة مارش النصر من الفصل الثاني لأوبرا عايدة لفيردى على:

عناصر التحليل:

أولاً: التحليل العام:

١. التونالية العامة.

٢. العنصر الزمني:

أ. السرعة.

ب. الميزان.

٣. تكوين الأوركسترا.
٤. الصيغة.

ثانياً: التحليل التفصيلي:

١. البناء الداخلي.
٢. المادة اللحنية.
٣. التونالية.
٤. التكثيف النغمي:
أ. النسيج.
ب. التحليل الهارموني.
ج. الخطة الهارمونية.
٥. القوى التعبيرية:
أ. مصطلحات التعبير.
ب. أدوات التظليل.
ج. المنحنى التعبيري.
٦. التوزيع الأوركسترالي:
أ. توزيع الألحان والمصاحبة.
ب. مضاعفة الأداء.
ج. الألوان الصوتية.
٧. أساليب الأداء.

تحليل الفصل الثاني من أوبرا "عايدة" (مارش النصر) لـ "فيردي"

يمكن تقسيم الفصل الثاني من أوبرا "عايدة" إلى ثلاثة أجزاء، وهي كالتالي:

١. المقدمة الموسيقية *Overture* والكورال، من م ١ إلى م ٩٠.
٢. مارش النصر (عودة الجيش المنتصر)، من م ٩١ إلى م ١٣٣.
٣. بالية (الاحتفال بالانتصار)، من م ١٣٤ إلى م ٧٢٣.

أولاً: التحليل العام:

١. التونالية العامة:

أ. سلم ميb الكبير من م ١ إلى م ٨٣[١] (٨٢ مازورة).

ب. سلم ميb الصغير من م ٨٣ إلى م ٨٦[١] (٣ موازير).

ج.سلم ميb الكبير من م ٨٦ إلى م ٩٠ (٥ موازير).

٢. العنصر الزمني:

أ. السرعة:

- سرعة موحده من م ١ إلى م ٩٠ تبعاً لإشارة قائد الأوركسترا *All a maestoso*= 100 ♩
- **الميزان:** من م ١ إلى م ٩٠ $\frac{4}{4}$ C

٣. تكوين الأوركسترا:

أ. آلات النفخ الخشبي:

١ بيكولو – ٢ فلوت – ٢ أوبوا – ٢ كلارينت (سيb) – ١ باص كلارينت – ٢ فاجوت – ٤ كورانجلية (٢ سيb – ٢ ميb).

ب. آلات النفخ النحاسي:

٤ هورن – ٢ ترومبيت – ٣ ترومبون (ميb) – ١ توبا.

ج. الآلات الإيقاعية:

زوج من التيمبانى (ميb – سيb)،زوج من السيمبال (مي – سي)، مثلث – توم توم.

د. الوتريات:

كمان أول – كمان ثاني – فيولا – تشيلو – كنترباص.

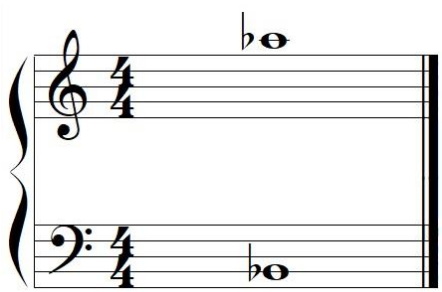
هـ. آلات إضافية على المسرح:

٢ هارب – ٣ ترومبيت (لا) – ٣ ترومبيت (سيb) – ٤ ترومبيت (دو) – ٤ ترومبون – سيمبال – مجموعة آلات النفخ الخشبي.

تكوين الأوركسترا هو تكوين القرن التاسع عشر.

الصيغة:

يتكون الفصل الثاني (مارش النصر) من ثلاثة أجزاء، وكل جزء يتكون من عدة أفكار لحنية.



النطاق الصوتي للكورال:

ثانياً التحليل التفصيلي:

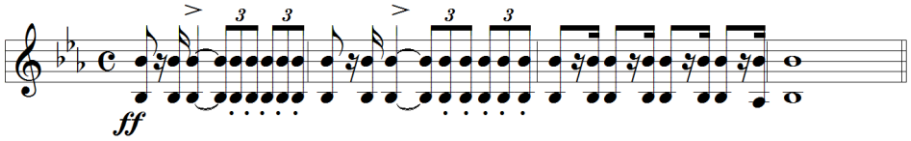
- **القسم الأول من م ١ إلى م ٩٠، ويتكون من ثلاثة أفكار لحنية أساسية هي:**
  - **المقدمة الموسيقية: من م ١ إلى م ١٢٥.**[1]

١. البناء الداخلي:

- عبارة لحنية من م ١ إلي م ٤، والمازورة الثانية تكرار للمازورة الأولي، وتمثل التحية العسكرية للجيش.
- جملة منتظمة من م ٥ إلي م ١٣[1]، والمازورتين ٧ و٨ تكرار للمازورة ٥ و٦، والمازورتين ٩ و١٠ تصوير للمازورتين السابقتين على مسافة الثالثة الكبيرة الصاعدة، والمازورة ١١ تصوير للمازورة التاسعة على مسافة الثالثة الصغيرة الصاعدة.
- جملة مطولة من عشرة موازير من م ١٣ إلي م ١٢٣[1]، بتصوير م ١٣ في م ١٤ وفي م١٥.
- لينك يتكون من سكشن منتظم من م ٢٣ إلي م ١٢٥[1].

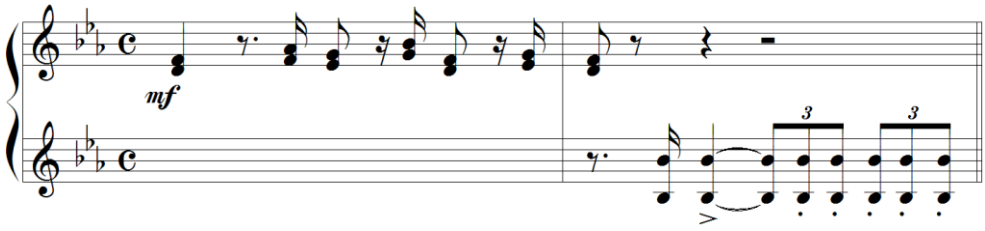
٢. المادة اللحنية:

- تؤديها آلات النفخ النحاسي يونيسون وعلى بعد الأوكتاف، على الدرجة الخامسة للمقام.



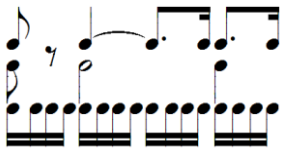
شكل رقم (١)

المادة اللحنية من م ١ إلى م٢

- حوار بين آلات النفخ الخشبي والآلات الوترية وبين آلات النفخ النحاسي والتي تستمر في أداء التحية العسكرية.

شكل رقم (٢)

المادة اللحنية للجملة من م ٥ إلى م ١٢ من المقدمة الموسيقية، الحوار بين آلات الأوركسترا.

تقوم آلات النفخ الخشبي والآلات الوترية والتيمباني بأداء تيمة الجزء الأخير من المقدمة الموسيقية المبنية على الموتيف الإيقاعي التالي:



- سلم كروماتي صاعد لمسافة أوكتاف ونصف الأوكتاف، تمهيداً لعرض الفكرة الأولي مع الغناء الكورالي.

٣. **التونالية:** سلم ميb الكبير.

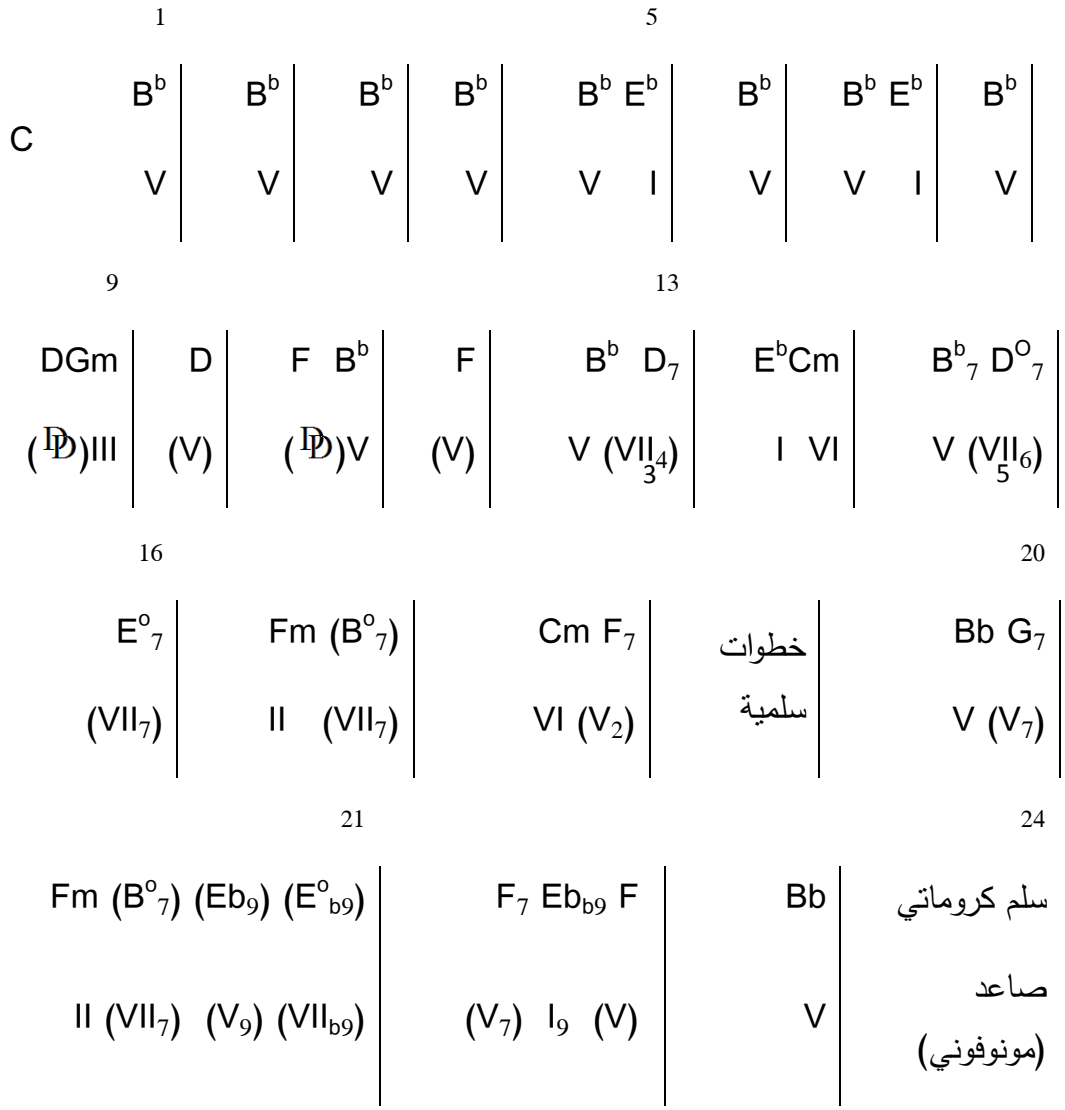
٤. **التكثيف النغمي:**

أ. **النسيج:**

- لحني *Monodic*، باستخدام اليونيسون وعلى مسافة الأوكتاف، من م١ إلى م٤.
- مونوفوني مصور على مسافة الثالثة والخامسة، ذو ناتج سمعي هارموني، من م ٥ إلى م ١٢.
- بوليفوني من م ١٣ إلى م ٢٢.
- مونوفوني في م ٢٣ وم ٢٤.

ب. التحليل الهارموني: استخدم المؤلف التآلفات الدياتونية الأساسية والفرعية، كما استخدم تآلف الـ *Double Dominant* (DD) كما استخدم التآلفات الدخيلة.

ج. الترقيم الهارموني: من م ١ إلى م ٢٤.



شكل رقم (٣)
الخطة الهارمونية للمقدمة الموسيقية

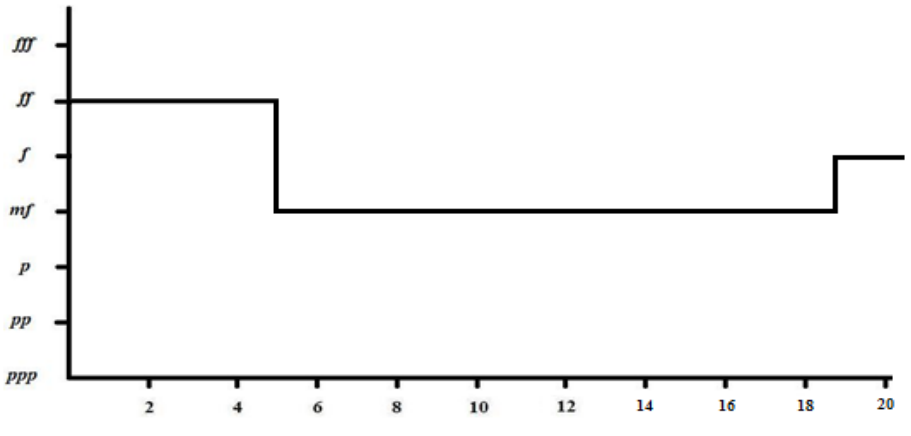
٥. القوة التعبيرية:

أ. مصطلحات التعبير:

- استخدم المؤلف المصطلح *maestoso* لجميع الآلات للتعبير عن الأداء بأسلوب مهيب.
- كما استخدم المصطلح *squillante* للآلات على المسرح للتعبير عن الأداء الواضح الرنان.
- واستخدم المصطلح *Divise* لآلات الفيولا لقسم المجموعة لنصفين.

ب. أدوات التظليل:

- بدأ الفصل الثاني باللحن الافتتاحي في القوة الشديدة *ff* في م ١ واستمر حتى م ٤، ثم انخفض إلى متوسط القوة *mf* في م ٥.
- وتحول الأداء إلي القوة *f* في م ١٨ وحتي نهاية المقدمة.



شكل رقم (٤) المنحنى التعبيري للمقدمة الموسيقية

٦. التوزيع الأوركسترالي:

أ. توزيع الألحان والمصاحبة:

- الفصل الثاني باللحن بالعبارة الافتتاحية والتي تمثل التحية العسكرية، من م ١ إلى م ٤، وتؤدي اللحن آلات النفخ النحاسي الإضافية.

- ومن م ٥ إلى م ٨ تؤدى آلات النفخ النحاسي الإضافية حوار تبادلي مع الأوبوا وكلارينت سيb والفاجوت والكورانجلية من آلات النفخ الخشبي، بالإضافة إلى كمان أول، وكمان ثاني، وفيولا، وتشيلو، وكنترباص من مجموعة الآلات الوترية، والتيمباني.
- ومن م ١٣ إلى م ٢٤ يستمر الأوركسترا كامل في الأداء.

ب. مضاعفة الأداء:

- آلات النفخ الخشبي: مضاعفة الأداء *Doubling* باستخدام اليونيسون لآلات الكلارينت والفاجوت والأوكتاف للأوبوا، كذلك استخدام مسافة الثالثة بين كل زوج من هذه الآلات، واستخدام مسافة أوكتاف هابط بين آلتي الكورانجلية في نطاقهما الصوتي (ألطوا وسوبرانو).
- آلات النفخ النحاسي: مضاعفة الأداء باستخدام الأوكتاف في الآلات الإضافية.
- الآلات الوترية: مضاعفة الأداء باستخدام مسافة الثالثة للكمان الأول والكمان الثاني والأوكتاف للفيولا، واستخدام مسافة أوكتاف هابط للتشيلو (تينور) والكنترباص يسمع أغلظ بمسافة أوكتاف.

ج. الألوان الصوتية:

- استخدم "فيردي" في عرض التحية العسكرية من م ١ إلى م ٤ اللون الصوتي لآلات النفخ النحاسي ليبرز عظمة الانتصار في المعركة، وانضباط القوات العسكرية.
- في م ٥ قدم " فيردي" لوناً صوتياً مختلفاً بدمج آلات المجموعة الوترية وآلات النفخ الخشبي والحوار مع آلات النفخ النحاسي ليعبر عن استعراض القوات العسكرية ويمهد للفكرة الأولي.

٧. أساليب الأداء:

- استخدم المؤلف الأداء المتقطع *Staccato*– رمز له بالتنقيط – لآلات النفخ النحاسي في م ١ إلى م ٣، وم ٦، ٨، ١٠، وللفيولا والتشيلو والكنترباص في م ١٣ إلي م ١٧.
- كما استخدم المؤلف أسلوب شدة الضغط *Accent* – ورمز له بالرمز (>) – لكل الآلات المؤدية في م ١٢ وحتى م ٢٢.
- ظهر مصطلح*a2* بمعنى اشتراك الآلتين في أداء نفس اللحن وذلك لآلتي الفلوت، و*a1*لآلة الترومبون في م ١٨.

❖ **الفكرة الأولي: من م ٢٥ إلى م ٥٥.**[١]

١. البناء الداخلي:

- جملة مطولة من عشرة موازير من م ٢٥ إلي م ٣٤، بتصوير م ٢٥ وم ٢٦ في م ٢٧ وم ٢٨.
- من م ٣٥ إلي م ٥٢ تكرار طبق الأصل لـ م ٥ إلي م ٢٢ من المقدمة الموسيقية.
- لينك يتكون من سكشن منتظم من م ٥٣ إلي م ٥٥[١].

٢. المادة اللحنية:

- المادة اللحنية للجملة الأولي من الفكرة الأولى قائمة على لحنين غنائيين للكورال – الذي يمثل عامة الشعب – مكونان تآلفات رأسية ناتجة عن تجميع نغمات الأصوات الأربعة الأساسية (*Bass – Tenor – Alto – Soprano*).
- الإعادة في م ٣٥ إلى م ٥٢يتخللها كلمة النصر *Gloria* الفاصل الذي يساهم في تصاعد انفعالي لمشاعر الجماهير الهاتفة بالنصر والتعبير.
- المادة اللحنية للينك مبنية على حركة كروماتية من نغمة صول وحتى نغمة دو.

٣. التونالية:

- سلم ميb الكبير.

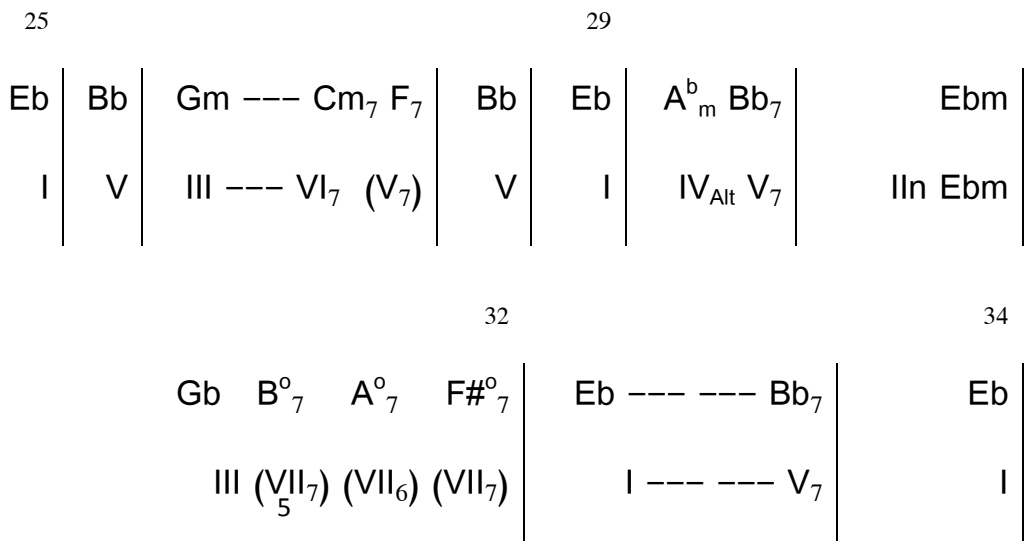
٤. التكثيف النغمي:

أ. النسيج:

- مونوفوني مصور على مسافة الثالثة والخامسة، ذو ناتج سمعي هارموني، من م ٢٥ إلى م ٣٤.
- لحني *Monodic*، باستخدام اليونيسون وعلى مسافة أوكتاف في السكشن الأخير للفكرة الأولي.

ب. التحليل الهارموني: استخدم المؤلف التآلفات الدياتونية الأساسية والفرعية.

ج. الترقيم الهارموني: من م ٢٥ إلى م ٣٤.



شكل رقم (٥)

الخطة الهارمونية للجملة الأولي من الفكرة الأولي م ٢٥ إلى م ٣٤

٥. القوة التعبيرية:

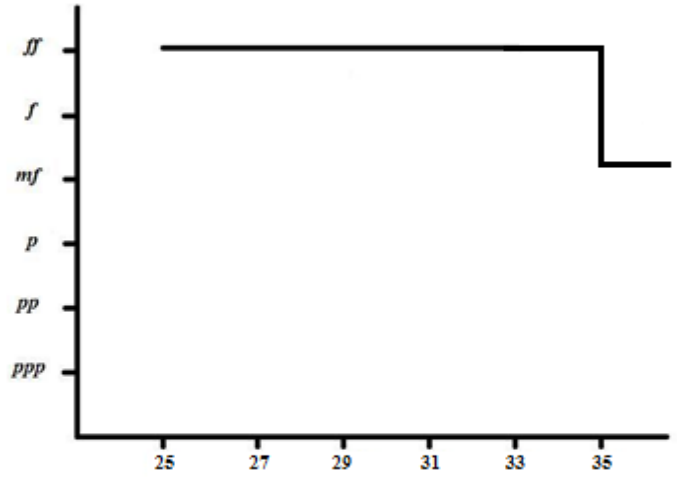
أ. مصطلحات التعبير:

- استخدم المؤلف المصطلح *pesante* للآلات الإضافية لإرشاد العازفين للأداء بثبات وثقل، وأيضاً للكورال.

ب. أدوات التظليل:

- بدأت الفكرة الثانية بالقوة الشديدة *ff* في م ٢٥ واستمرت حتى م ٣٤.
- وانتهت الفكرة في السيكشن الأخير باستخدام رمز التدرج إلى القوة *Cresendo* (<) في م ٥٣ ثم التدرج إلي الضعف *Diminuendo* (>) في م ٥٤.

ج. المنحنى التعبيري: أخذت القوة التعبيرية شكل خط أفقي مستقيم من م ٢٥ إلى م ٣٤ بشكل ثابت.



شكل رقم (٦)
المنحنى التعبيري للجملة الأولي من الفكرة الأولي م ٢٥ إلى م ٣٤

٦. التوزيع الأوركسترالي:

أ. **توزيع الألحان والمصاحبة:** يؤدى الكورال اللحن بدعم كامل من الآلات الإضافية في الجملة الأولي للفكرة.

ب. العلاقة بين آلات الأوركسترا وبعضها:

- تؤدي آلات الأوركسترا تآلفات هارمونية رأسية في شكل *accent* كرد على الكورال والآلات الإضافية في الضلع الرابع من الموازير ٢٥، ٢٦، ٢٨، ٣٠ والضلع الثاني والرابع في م ٣١.
- لحن الكورال مطابق للحن الأوركسترا في إعادة اللحن من م ٣٥ إلى م٥٢.

ج. مضاعفة الأداء: استخدم المؤلف الآلات الإضافية لمضاعفة أصوات الكورال، كما قام بمضاعفة الأداء باستخدام اليونيسون والأوكتاف بين آلات الأوركسترا.

د. الألوان الصوتية: استخدم "فيردي" في الجملة الأولي من الفكرة الثانية اللون الصوتي لآلات الأوركسترا بالكامل في النبر القوي.

٨. **أساليب الأداء:** ظهر مصطلح *a2* لأداء نفس النغمة وذلك لآلتي الكورانجلية في م٣١.

❖ **الفكرة الثانية: من م ٥٥ إلى م ٩٠.**

١. **البناء الداخلي:**

- جملة منتظمة من أناكروز م ٥٥ إلي م ٦٢.
- جملة منتظمة من أناكروز م ٦٣ إلي م ٧٠.
- جملتين متصلتين من م ٧١ إلي م ٨٦[1].
- عبارة منتظمة تمثل كودتا للجزء الغنائي الكورالي من الفصل الثاني من م ٨٧ إلي م٩٠.

٢. **المادة اللحنية:**

- المادة اللحنية للجملة الأولي من الفكرة الثانية قائمة على ثلاثة ألحان غنائية للكورال مكونه تآلفات رأسية، والقفلة تامة.
- الجملة الثانية تتكون من اثنان من الألحان للكورال، والقفلة تامة.
- الجملتين الثالثة والرابعة تتكون من أربعة ألحان للكورال – الذي يمثل الكهنة – عبارة عن سلالم هابطة في شكل كانون على بعد ثلاثة موازير مصور على الدرجة الخامسة ما بين صوتي الباص الثاني وبين التينور الثاني (دوb – صول b)، وبين صوتي الباص الأول والتينور الأول (ريb – لاb)، والقفلة نصفية يونيسون وأوكتاف.
- الكودتا تتكون من لحنين متشابهين إيقاعياً.

٣. **التونالية:**

- سلم ميb الكبير من م ٥٥ إلى م ٧٠.
- سلم دوb الكبير من م ٧١ إلى م ٨٦.
- الكودتا في سلم ميb الكبير حتى م ٩٠.

٤. **التكثيف النغمي:**

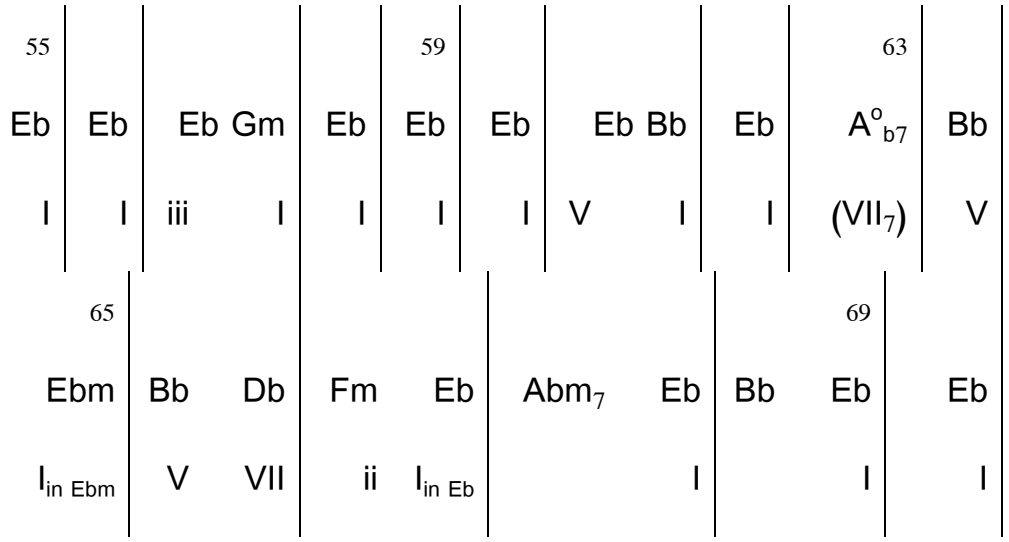
أ. **النسيج:**

- مونوفوني مصور على مسافة الثالثة، وبوليفوني ذو ناتج سمعي هارموني، من م ٥٥ إلى م ٦٢.
- بوليفوني من م ٦٣ إلى م ٧٠.
- مونوفوني بالتصوير على مسافة الخامسة التامة من م ٧١ إلى م ٨٦.

- نسيج الكودتا مونوفوني وبوليفوني وهارموني.

ب. التحليل الهارموني: استخدم المؤلف التآلفات الدياتونية الأساسية والفرعية والتآلفات الدخيلة.

ج. الترقيم الهارموني: من م ٥٥ إلى م ٩٠.



شكل رقم (٧)

الخطة الهارمونية للجملتين الأولي والثانية من الفكرة الثانية م ٥٥ إلى م ٧٠

- من م ٧١ إلي م ٨٦ تحركات سلمية في أغلبها لا تشكل تآلفات هارمونية

شكل رقم (٨)

الخطة الهارمونية للكودتا م ٨٧ إلى م ٩٠

٥. القوة التعبيرية:

أ. مصطلحات التعبير:

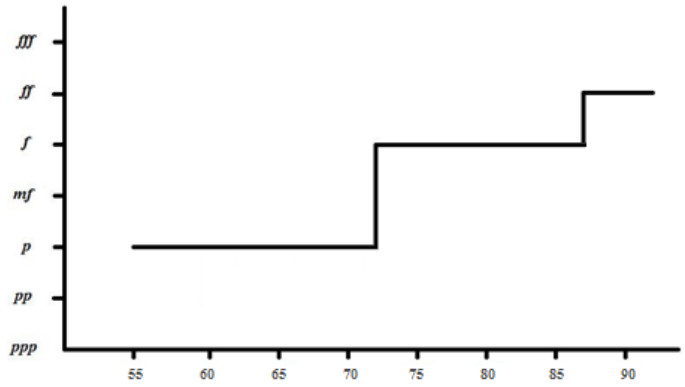
- استخدم المؤلف المصطلح *cantabile* والذي يعني بغنائية للكورال وللأوبوا والكلارينت في الجملة الأولي من الفكرة الثانية.

ب. أدوات التظليل:

- بدأت الفكرة الثانية بالضعف *p* لآلات النفخ الخشبي في م ٥٥ واستمرت حتى م ٧٠.
- ثم انتقلت إلى القوة *f* للكورال والوتريات وآلات النفخ الخشبي في الجملة الثانية والثالثة من م ٧١ وحتى ٨٦.
- وانتهت الفكرة في الكودتا بالقوة الشديدة *ff* للأوركسترا كاملاً في م٨٧ إلى م ٩٠.

ج. المنحنى التعبيري:

- أخذت القوة التعبيرية شكل خط مستقيم من م ٢٠ إلى ٢٤.
- في م ٢٥ أدى انخفاض الأداء إلى انخفاض المنحنى تبعة ثبات مشكلاً خطاً مستقيماً حتى م ٣٨.
- تكرر ثبات المنحنى ولكن على درجة أعلى من م ٣٩ إلى م ٤٣.



شكل رقم (٩)

المنحنى التعبيري للفكرة الثانية م ٥٥ إلى م ٩٠

٦. التوزيع الأوركسترالي:

أ. توزيع الألحان والمصاحبة:

- تؤدي كلاً من آلتي الأوبوا الأولي والكلارينت الأول نفس لحن صوت السوبرانو للكورال، وبمصاحبة هارمونية من آلات الكورانجلية، وبمصاحبة أربيجية من آلات التشيللو، ونغمات

على النبر القوي للميزان من آلات الباص والفيولا والكمان الأول والثاني، طوال الجملتين الأولي والثانية من الفكرة الثانية.

- وفي الجملة الثالثة والرابعة تدعم آلات النفخ الخشبي والآلات الوترية أصوات الكورال تبعاً للطبقة الصوتية لكل آلة.

ب. العلاقة بين آلات الأوركسترا وبعضها:

- يونيسون تام بين الأوبوا والكلارينت، وكذلك يونيسون على مسافة الثالثة والخامسة بين آلات الكورانجلية الثلاثة، ويونيسون على نغمات التآلف بين الآلات الوترية في الجملة الأولي والثانية.
- في الجملة الثالثة والرابعة كانون بين آلات النفخ الخشبي وكذا بين المجموعة الوترية مماثل للكانون بين أصوات الكورال بمصاحبة مونوفونية.

ج. مضاعفة الأداء:

- الآلات الوترية: مضاعفة الأداء باستخدام اليونيسون بين الأوبوا والكلارينت.
- دعم آلات النفخ الخشبي بأداء نفس لحن الكورال في نفس الطبقة الصوتية.
- مضاعفة أداء آلات الكورانجلية عن طريق أداء الدرجة الأولى والثالثة والخامسة للتآلف.
- مضاعفة أداء الآلات الوترية عن طريق أداء الدرجة الأولى والثالثة والخامسة للتآلف بين آلات الكمان الأول والثاني والفيولا والباص.

د. الألوان الصوتية:

- استخدم "فيردي" لوناً صوتياً سابقاً عن طريق دمج آلات المجموعة الوترية وآلات النفخ الخشبي.

٧. أساليب الأداء:

- ظهر المصطلح *pizz.* لاستخدام أسلوب النبر *Pizzicato* للآلات الوترية في الجملتين الأولي وحتى م ٦١.
- ثم عاد لاستخدام أسلوب العزف بالقوس *arco* في م ٦٢ وحتى نهاية الفكرة.

رابعاً: النتائج والتوصيات:

أ. النتائج:

تعرض نتائج تحليل "مارش النصر من الفصل الثاني لأوبرا عايدة لفيردى" من حيث التحليل العام والتفصيلي لأسلوب التأليف والصياغة الأوركسترالية لاستنباط أسلوبه والتي تجيب عن سؤال البحث كالآتي:

اتسم أسلوب "فيردى" بسمات الرومانتيكية في موسيقى القرن التاسع عشر، فاستغلال التجميعات الهارمونية واستخدام الهارمونية الكروماتية القائمة على اللمس والتطعيم، كما تطرق إلى استغلال أكثر جرأة في التعامل مع التنافر، كما استغل نفس التونالية التي استخدمت في العصر الكلاسيكي وهي التونالية الوظيفية القائمة على نظام السلالم الكبيرة والصغيرة ولكن بدون استقرار، أي مع وجود رغبة في الانتقال السريع من تونالية إلى أخرى في نطاق علاقات الميديانت *Mediant* والخامسة *Dominant*والسادسة. كما استغل القدرات التعبيرية الكامنة في العناصر الموسيقية ومدى تأثيرها النفسي (السيكولوجي) على المستمع.

كذلك استغل "فيردى" في كتابة "أوبرا عايدة" التطور الذي طرأ على آلات النفخ الخشبية والنحاسية، في تحريرهم من القيود التقنية وأطلقهم للمساهمة المرنة والمتعددة الجوانب كمجموعة الوتريات.

أولاً: التحليل العام:

١. التونالية العامة:

تدور تونالية الحركة الأولى في التونالية الوظيفية القائمة على نظام السلالم الكبيرة والصغيرة ولكن بدون استقرار، والانتقال السريع من تونالية إلى أخرى في نطاق علاقات الميديانت.

٢. العنصر الزمني:

استخدم "فيردى" موازين بسيطة $\frac{4}{4}$ و $\frac{2}{2}$ للفكرتين الأولى والثانية.

٣. تكوين الأوركسترا:

استخدم "فيردى" تكوين أوركسترا القرن التاسع عشر، وهو تكوين ثنائي.

ثانياً: التحليل التفصيلي:

١. البناء الداخلي:

البناء بين الأفكار الرئيسية للمؤلفة متوازن بشكل عام، وقد جمع "فيردى" بين استخدام التقسيم غير المنتظم حيث استخدم الجمل والعبارات غير المنتظمة (غالباً ما تكون مطولة)، وبين استخدام التقسيم المنتظم والمتعارف عليه كلاسيكياً.

٢. المادة اللحنية:

يتكون الفصل الثاني من ثلاثةأجزاء (المقدمة الموسيقية Overture والكورال، مارش النصر (عودة الجيش المنتصر)، بالية (الاحتفالبالانتصار)، ويتكون الجزء الاول الكورالى من ثلاثة افكار هم المقدمةوالفكرة الاولى والفكرةالثانية ويمثلوا (عودة جيش الملك منتصرا بقيادة راداميس ويستقبل الملك وابنته وكهنة معبد آمون بأنشودة من أناشيد النصر).

٣. التونالية:

تدور التونالية العامةللجزء الاول من الفصل الثاني على التونالية الوظيفيةالقائمة على نظام السلالم الكبيرة والصغيرة في سلمى مى بيمول الكبير ودو بيمول الصغير.

٤. التكثيف النغمي:

كان النسيج الغالب هو النسيج البوليفوني – الهارموني، وإن كان يتنوع أحياناً بين النسيج اللحني، ونسيج كتل الأصوات وذلك بدافع التعبير الدرامي عن أحداث القصة والتفاعل، واستخدم الهارمونيات التي تجمع بين التآلفات الدياتونية الأساسية والفرعية والتآلفات الدخيلة وتتآلف الثانية المخفضة وتآلف خامسة الخامسة، مع استخدام التطعيم واللمس والتحويل بطرق كتآلف السادسة الزائدة بتكوينها الثلاثي والرباعي.

٥. القوى التعبيرية:

أ. مصطلحات التعبير:

جاءت مصطلحات التعبير متنوعة ومختلفة ومعبرة داخل الأوبرا، غلب عليها العذوبة والحلاوة والغنائية الشديدة وتمثلت في المصطلحات: *pesante، Divise، squillante، maestoso*.

ب. أدوات التظليل:

استخدم "فيردى" مستويات متنوعة من التظليل تبدأ من الأداء شديد الخفوت *pp*إلى الأداء شديد القوة *ff*للتعبير عن الأحداث والمواقف داخل الأوبرا، والتعامل مع أدوات التظليل يتراوح بين انتقال مفاجئ من مستوى تعبيري إلى آخر، وأحياناً يستخدم التدرج في ذلك، ولم تقتصر الذروات على أجزاء التفاعل فقط بل تظهر في الأجزاء كلها، مما يعكس درامية التعبير عند "فيردى" ويظهر سمات الرومانتيكية.

٦. التوزيع الأوركسترالي:

أ. توزيع الألحان والمصاحبة:

بشكل عام يسند "فيردى" لمجموعتي النفخ الخشبي والوتريات أداء الأفكار اللحنية الرئيسية، وإن كان يوجد تركيز واضح على مجموعة النفخ الخشبي في أداء الأفكار اللحنية الرئيسية،وبذلك فقد ظهر أسلوب الرومانتيكية في التوزيع الأوركسترالي بالاهتمام بآلات النفخ وخاصة الخشبية.

ب. العلاقة بين آلات الأوركسترا والكورال:

ساوى "فيردى" بين آلات الأوركسترا بشكل متوازي وبين الكورال.

ج. مضاعفة الأداء:

استخدم المؤلف الآلات الإضافية لمضاعفة أصوات الكورال، كما قام بمضاعفة الأداء باستخدام اليونيسون والأوكتاف بين آلات الأوركسترا.

د. الألوان الصوتية:

كانت السمة الغالبة عند "فيردى" في استخدام الألوان الصوتية هي الجمع بين الألوان الخالصة واستخدام المزج بين اللون الوتري واللون الخشبي، وبين اللون الخشبي واللون النحاسي، وبين اللون الصوتي للأوركسترا الكامل مع الكورال.

٧. أساليب الأداء:

تنوعت أساليب الأداء التي استخدمها "فيردى" في المجموعات المختلفة، فاستخدم على سبيل المثال لمجموعات الوتريات والنفخ الخشبي والنحاسي الأداء المتصل والأداء المتقطع، كما

استخدم للوتريات النبر، وأداء التآلفات والترعيد لكل من آلات النفخ الخشبي والوتريات، كما استخدم الأداء المنفرد، واستخدم اشتراك آلتين أو أكثرمع صوت الكورال في أداء نفس اللحن.

جماليات التوزيع الأوركسترالي والكورال:

١. الاعتناء بالكورال قدر الاعتناء بالنغم.

٢. الاهتمام بدخول الآلات في المكان الذي يناسب تدفق السياق الدرامي بحيث يترك الانطباع النفسي المطلوب.

٣. الأثراء في استخدام الألوان الصوتية والتي تظهر في مواضع معينة تقلب معها أجواء الطابع السائد.

٤. إثراء التوزيع اللحني بأصوات الكورال واستخدامه كآلة بشرية مؤثرة في العمل الأوبرالي.

٥. وضع وسائل التعبير Expression والتظليل Dynamics في أولويات التوزيع الأوركسترالي.

٦. التحضير المسبق لمناطق الذروة لتحقيق الهدف الدرامي منها.

٧. استغلال إمكانات الآلات الاستغلال الأمثل.

٨. التعامل مع المساحة الصوتية، والانتقالات المقامية والإيقاعية دون التأثير في الأفكار الرئيسية.

٩. مراعاة عنصر توازن الألوان الصوتية داخل العمل.

نتائج مارش النصر من الفصل الثانى لأوبرا عايدة" لفيردى"

جدول رقم (١) يعرض نتائج التحليل العام لمقدمة مارش النصر من الفصل الثاني لأوبرا عايدة" لفيردى"

عناصر التحليل العام	الفصل الثانى(مارش النصر) من أوبرا عايدة
التونالية العامة	سلم ميb الكبير من م ١ إلى م ٨٣' (٨٢ مازورة). سلم ميb الصغير من م ٨٣ إلى م ٨٦' (٣ موازير). سلم ميb الكبير من م ٨٦ إلى م ٩٠ (٥ موازير).
العنصر الزمني	**السرعة:**سرعة موحده من م ١ إلى م ٩٠ تبعاً لإشارة قائد الأوركسترا *All a maestoso* ♩ =100 **الميزان:** $\frac{4}{4}$ من م ١ إلى م ٩٠

تكوين الأوركسترا	آلات النفخ الخشبي: ١بيكولو – ٢ فلوت – ٢ أوبوا – ٢ كلارينت (سيb) – ١ باص كلارينت – ٢ فاجوت – ٤ كورانجلية (٢ سيb – ٢ ميb) آلات النفخ النحاسي:٤ هورن – ٢ ترومبيت – ٣ ترومبون (ميb) – ١ توبا. الآلات الإيقاعية:زوج من التيمبانى (ميb – سيb)، زوج من السيمبال (مي – سي)، مثلث – توم توم. الوتريات:كمان أول – كمان ثاني – فيولا – تشيلو – كنترباص. آلات إضافية على المسرح:٢ هارب – ٣ ترومبيت (لا) – ٣ ترومبيت (سيb) – ٤ ترومبيت (دو) – ٤ ترومبون – سيمبال – مجموعة آلات النفخ الخشبي، تكوين الأوركسترا هو تكوين القرن التاسع عشر.
الصيغة	يتكون الفصل الثاني (مارش النصر) من ثلاثة أجزاء، وكل جزء يتكون من عدة أفكار لحنية.

جدول رقم (٢) يعرض نتائج التحليل التفصيلي لمقدمة مارش النصر من الفصل الثاني لأوبرا عايدة لـ "فيردى"

عناصر التحليل العام	المقدمة الموسيقية: من م ١ إلى م ١٢٥.
البناء الداخلي	عبارة لحنية من م ١ إلي م ٤، والمازورة الثانية تكرار للمازورة الأولي، وتمثل التحية العسكرية للجيش. جملة منتظمة من م ٥ إلي م ١٣، والمازورتين ٧ و٨ تكرار للمازورة ٥ و٦، والمازورتين ٩ و١٠ تصوير للمازورتين السابقتين على مسافة الثالثة الكبيرة الصاعدة، والمازورة ١١ تصوير للمازورة التاسعة على

	مسافة الثالثة الصغيرة الصاعدة. جملة مطولة من عشرة موازير من م ١٣ إلي م ٢٣[١]، بتصوير م ١٣ في م ١٤ وفي م١٥. لينك يتكون من سكشن منتظم من م ٢٣ إلي م ٢٥[١].
المادة اللحنية	حوار بين آلات النفخ الخشبي والآلات الوترية وبين آلات النفخ النحاسي والتي تستمر في أداء التحية العسكرية. تقوم آلات النفخ الخشبي والآلات الوترية والتيمباني بأداء تيمة الجزء الأخير من المقدمة الموسيقية. سلم كروماتي صاعد لمسافة أوكتاف ونصف الأوكتاف، تمهيداً لعرض الفكرة الأولي مع الغناء الكورالي.
٤. التكثيف النغمي: **النسيج:**	لحني *Monodic*، باستخدام اليونيسون وعلى مسافة الأوكتاف، من م١ إلى م ٤. مونوفوني مصور على مسافة الثالثة والخامسة، ذو ناتج سمعي هارموني، من م ٥ إلى م ١٢. بوليفوني من م ١٣ إلى م ٢٢. مونوفوني في م ٢٣ وم ٢٤.
ب. التحليل الهارموني	استخدم المؤلف التآلفات الدياتونية الأساسية والفرعية، كما استخدم تآلف الـ *Double Dominant*كما استخدم التآلفات الدخيلة.

٥.القوة التعبيرية: **مصطلحات التعبير:**	استخدام المصطلح *Maestoso* لجميع الآلات للتعبير عن الأداء بأسلوب مهيب. استخدام المصطلح *Squillante*للآلات الأضافيه للتعبير عن الأداء الواضح الرنان. واستخدم المصطلح *Divise* لآلات الفيولا لقسم المجموعة لنصفين.
أدوات التظليل:	بدأ الفصل الثاني باللحن الافتتاحي في القوة الشديدة *ff* في م ١ واستمر حتى م ٤، ثم انخفض إلى متوسط القوة *mf* في م ٥. وتحول الأداء إلي القوة *f* في م ١٨ وحتي نهاية المقدمة.
أ. المنحنى التعبيري:	أخذت القوة التعبيرية شكل خط أفقي مستقيم على الشدة *ff* من م ١ إلى م ٤ بشكل ثابت، ثم إنخفضت إلى الميتسوفورتي *mf*من م٥ إلى م ١٩ ثم عاد إلي الشدة *f*حتي أخر الجملة.
ب. مضاعفة الأداء:	آلات النفخ الخشبي: مضاعفة الأداء *Doubling* باستخدام اليونيسون لآلات الكلارينت والفاجوت والأوكتاف للأوبوا، كذلك استخدام مسافة الثالثة بين كل زوج من هذه الآلات، واستخدام مسافة أوكتاف هابط بين آلتي الكورانجلية في نطاقهما الصوتي (ألطوا وسوبرانو). آلات النفخ النحاسي: مضاعفة الأداء باستخدام الأوكتاف في الآلات الإضافية. الآلات الوترية: مضاعفة الأداء باستخدام مسافة الثالثة للكمان الأول والكمان الثاني والأوكتاف للفيولا،

	واستخدام مسافة أوكتاف هابط للتشيلو (تينور) والكنترباص يسمع أغلظ بمسافة أوكتاف.
ج. الألوان الصوتية:	استخدم "فيردي" في عرض التحية العسكرية من م ١ إلى م ٤ اللون الصوتي لآلات النفخ النحاسي ليبرز عظمة الأنتصار في المعركة، وانضباط القوات العسكرية. في م ٥ قدم " فيردي" لوناً صوتياً مختلفاً بدمج آلات المجموعة الوترية وآلات النفخ الخشبي والحوار مع آلات النفخ النحاسي ليستعرض القوات العسكرية ويمهد للفكرة الأولي.
٧. أساليب الأداء:	استخدم المؤلف الأداء المتقطع *Staccato*– رمز له بالتنقيط – لآلات النفخ النحاسي في م ١ إلى م ٣، وم ٦، ٨، ١٠، وللفيولا والتشيلو والكنترباص في م ١٣ إلى م ١٧. كما استخدم المؤلف أسلوب شدة الضغط *Accent* – ورمز له بالرمز (>) – لكل الآلات المؤدية في م ١٢ وحتى م ٢٢. ظهر مصطلح*a2* بمعنى اشتراك الآلتين في أداء نفس اللحن وذلك لآلتي الفلوت، و*a1*لآلة الترومبون في م ١٨.

التوصيات:

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

١. إدراج أساليب الرومانتيكية ضمن مناهج التوزيع الأوركسترالي بمرحلة البكالريوس بالكليات والمعاهد المتخصصة.

٢. أن يتعرض الباحثون إلى عقد مقارنة بين أساليب التوزيع الأوركسترالي في العصور الموسيقية المختلفة لمعرفة مدى تطور أسلوب الكتابة الأوركسترالية.

٣. الاهتمام بدراسة علم الآلات والتوزيع الأوركسترالي على مدار السنوات الدراسية بالكليات والمعاهد المتخصصة.

٤. تشجيع المؤلفين الشباب على الاستفادة من أسلوب "فيردى" في تأليف الأوبرا، لكي يتمكنوا من تأليف أعمال مشابهة بشكل يحقق المساواة بين آلات الأوركسترا.

٥. تخصيص وقت محدد لكل مرحلة على حدة لسماع القوالب الموسيقية المتنوعة والمقارنة بينها في العصور المختلفة حتى يتثنى للدارسين التوصل لتطور القوالب المختلفة.

المراجع:

١. **أحمد المصرى:** جوزيبي فيردى، من سلسلة ثقافتك الموسيقية.

٢. **تيمور أبا شيد زى:**المسرح الموسيقى، ترجمة سامية توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩.

٣. **سدريك ثورب ديفي:** ترجمة سمحة أمين الخولي، حسين فوزي، التحليل الموسيقي، ص ١٢٦.

٤. **عواطف عبد الكريم:**تاريخ وتذوق الموسيقى العالمية في العصر الرومانتيكي، الطبعة الثانية، ١٩٩٧

٥. **عواطف عبد الكريم:** معجم الموسيقى، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠.

٦. **فيكتور سحاب:** السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة– دار العلم للملاين– الطبعة الثانية– بيروت ٢٠٠١.

٧. **محمد رشاد بدران:** فن الأوبرا– وزارة الثقافة والإرشاد القومى– الإدارة العامة للثقافة – بتصرف.

٨. **محمد عبدالوهاب عبدالفتاح:** فن التوزيع الأوركسترالي– مؤسسة روزاليوسف – القاهرة ٢٠٠١.

٩. **مها محمد ابراهيم:** الكورال بين الكلاسيكية والرومانتيكية–كلية التربية الموسيقية– القاهرة–٢٠٠٦.

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

١١. موقع الانترنت http://www.wikipedia.org/wiki – ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

12.Bonavia, Verdi, Milano 1951

13.Gianoli,G. Verdi, Brescia, 1950

14. The Illustrated Encyclopedia of Music – Introduction by Richard Baker - Edited by Alan Isaacs and Elizabeth Martin – Gallery Books – An Imprint of W.H. Smith Publishers Inc. – New York – Page 296.
15. The New Oxford Companion to Music (Volume 2) – Denis Arnold – Page 1336.
16. The Oxford Dictionary of Music – Second Edition – Michael Kennedy – Associate Editor: Joyce Bourne – Oxford University Press New York 1994 – Page 642.

ملخص البحث

دراسة تحليلية للتوزيع الآلي "لمقدمة الفصل الثانيمن أوبرا عايدة"

تعتبر مادة "التوزيع الأوركسترالي هي دراسة ومران على الكتابة الموسيقية للأوركسترا (أو بالأحرى لأيّ مجموعة موسيقية)، أو إعادة صياغة عمل أعدّ مسبقا لوسيط آخر. ويعتبر فن الكتابة للأوركسترا نتاج عن التطور التدريجي لتاريخ الموسيقى وأصبح فناً تخليقياً في حد ذاته.

ويعتبر فن الاوبرا من الفنون الشاملة المركبة، فهي تجمع بين فنون الشعر والموسيقي والغناءوالفنون التشكيلية، والمسرح والتمثيل والباليه، وفن الاضاءة و لأزياء وغيرها،وتطور فن الأوبرا بتطور المجتمعات على مختلف العصور، وكان له صورا واشكالا وانواعا وأساليب مختلفة نتيجة للجهود العظيمة التي قام بها كثير من كاتبي النصوص الأوبرالية و المؤلفين المبدعين في مجال التأليف والتوزيع الأوبرالي، ومن أهم الأوبرات ذات الدراما الموسيقية الهائلة والتي تدور أحداثها حول موضوع فرعوني أصيل هي "أوبرا عايدة" Aida، والتي يتناول البحث تحليلاً آلياً لمارش النصر من الفصل الثاني لها.

مشكلة البحث:

نظراً إلى الحاجة إلى الارتقاء بمستوى مادة التوزيع الأوركسترالي، وتطوير مناهج المادة، رأى الباحث أن الأهمية تكمن في الاستفادة من تحليل أسلوب فيردى في التوزيع الآلي. وقد تجلى ذلك في مارش النصر في الفصل الثاني من أوبرا عايدةوالتي تعتبر من أشهر أعماله لما فيها من براعة في التعبير وعبقريته في الكتابة للمجموعات.

أهداف البحث:

- الاستفادة من أساليب التأليف الأوركسترالي في العصر الرومانتيكي.
- الاستفادة من أساليب التوزيع الآلي عند فيردى في مادة التوزيع الأوركسترالي.

أولاً التحليل العام:

ويشمل على التونالية العامة، العنصر الزمني (السرعة – الميزان)، الصيغة (الأقسام الرئيسية للصيغة)، تكوين الأوركسترا.

ثانياً التحليل التفصيلي:

ويتضمن البناء الداخلي، المادة اللحنية، التونالية، التكثيف النغمي (النسيج – التحليل الهارموني – الخطة الهارمونية)، القوة التعبيرية (مصطلحات التعبير – أدوات التظليل – المنحنى التعبيري)، التوزيع الأوركسترالي (توزيع الألحان والمصاحبة – العلاقة بين آلات الأوركسترا وبعضها – مضاعفة الأداء – الألوان الصوتية)، أساليب الأداء.

المنهج:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى)، وذلك من خلال المؤلفة موضع الدراسة.

وقد تضمنت هذه الدراسة أربعة أجزاء كآلاتي:

أولاً: المقدمة ومشكلة البحث.

تتناول مشكلة البحث وأهدافه وأهميته وعينته ومنهجه وفروضه وأدواته ومصطلحات البحث.

ثانياً: الإطار النظري.

ويتضمن:

الرومانتيكية، الأوركسترا، التوزيع الأوركسترالي، الأوبرا، فيردى، أوبرا عايدة

ثالثاً: الإطار العملي.

يتضمن الدراسة التحليلية لمقدمة مارش النصر في الفصل الثاني من أوبرا عايدة لـ "فيردى"

رابعاً: النتائج والتوصيات.

يتضمن نتائج البحث والتوصيات المقترحة وملخص البحث باللغة العربية والإنجليزية.

نتائج البحث:

وقد توصل الباحث إلى عدة نتائج أهمها:

١. **التونالية العامة:**

أ. سلم ميb الكبير من م ١ إلى م ٨٣' (٨٢ مازورة).

ب. سلم ميb الصغير من م ٨٣ إلى م ٨٦' (٣ موازير).

ج. سلم ميb الكبير من م ٨٦ إلى م ٩٠ (٥ موازير).

٢. **العنصر الزمني:**

أ. **السرعة:**سرعة موحده من م ١ إلى م ٩٠ تبعاً لإشارة قائد الأوركسترا *All a maestoso*= 100 ♩

ب. **الميزان:** من م ١ إلى م ٩٠ $\frac{4}{4}$ C

٣. **تكوين الأوركسترا:**

أ. آلات النفخ الخشبي:

١ بيكولو – ٢ فلوت – ٢ أوبوا – ٢ كلارينت (سيb) – ١ باص كلارينت – ٢ فاجوت – ٤ كورانجلية (٢ سيb – ٢ ميb).

ب. آلات النفخ النحاسي:

٤ هورن – ٢ ترومبيت – ٣ ترومبون (ميb) – ١ توبا.

ج. الآلات الإيقاعية:

زوج من التيمبانى (ميb – سيb)،زوج من السيمبال (مي – سي)، مثلث – توم توم.

د. الوتريات:

كمان أول – كمان ثاني – فيولا – تشيلو – كنترباص.

هـ. آلات إضافية على المسرح:

٢ هارب – ٣ ترومبيت (لا) – ٣ ترومبيت (سيb) – ٤ ترومبيت (دو) – ٤ ترومبون – سيمبال – مجموعة آلات النفخ الخشبي.

تكوين الأوركسترا هو تكوين القرن التاسع عشر.

٤. الصيغة:

يتكون الفصل الثاني (مارش النصر) من ثلاثة أجزاء، وكل جزء يتكون من عدة أفكار لحنية.

Abstract

Introduction:

Opera is considered as a complex art, as it gather different of arts as poetry, music, singing, art, theatre, acting, ballet, lightning, fashion, decor etc..., and opera had been developed by the development of communities through eras, and it had different shapes, styles, types and methods according to the great efforts done by opera's contexts writers, and creative composers, opera consists of many chapters, and usually each chapter contains several scenes, and these chapters consists of different formations according to its dramatic story, as there is solos, duets, trios, quartets, till it reaches chorus.

Opera *Aida* is considered as one of the most important operas ever, as it have a great musical drama, and its incidents about a genuine Pharaoh's story, and chorus forms a fundamental element within, different than other operas, and it's the main element of its success, and through the research the researcher found number of previous studies related to this research object. As some considered singing styles within *Verdi's* compositions, by analyzing his work not only by techniques but also by producing singing pieces as a homogeneous unit in the poet style, through a developed scientific and artistic plan, Others considered the technical style of chorus performance in *Verdi's* operas, others explained and analyzed decorations and movements in *Verdi's* operas rather than music, Others demonstrated *Verdi's* biography, where these operas were presented, his talent and intelligence.

Research Problem:

Despite of the several researches that considered *Verdi's* Operas and specially *Aida*, and some concentrated on Baritone voice in the same opera, the researcher noticed that none of them was interested specially in Chorus or drama, where the researcher thought about analyzing chorus voices in opera *Aida*, to justify voice technical exercises, which can be useful in teaching voice courses at specialized faculties.

Research Objectives:

This Research aims to:

1. Identifying Chorus roll in opera's drama.
2. Finding technical exercises of chorus voices in opera *Aida*.
3. Developing a work manual and a scientific content based on exercises for voice courses to be used for students of specialized faculties.

Importance of Research:

The Importance of this research is based on presenting technical exercises extracted from dramatic procedure of chorus voices in opera *Aida*, which can be useful in teaching Voice course for voice major, at specialized faculties. The importance can be divided into two parts:

1. **Theoretical Importance:** Adding a new reference to the Arabic library that considers analyzing the roll of chorus in

drama, to be useful for motion pictures music composers, and Egyptian drama sang introductions.

2. **Practical Importance:** Creating number of technical exercises that would be useful for the teacher student in his major.

Research Questions:

1. What is the importance of using chorus in drama of Operas?
2. What are the specifications of technical exercises extracted of chorus voices of opera *Aida*?
3. What are the results of using these exercises?

Research Procedure:

1. **Research Methodology:**
   This researchfollows theanalytical method.
2. **Research Sample:**
   Intended sample of three chorus selections of opera *Aida*, consists of all male and female voices, chosen according to experts' opinion form.
3. **Research Tools:**
   a. Audio and Visual Recordings of the sample.
   b. Sample Score Sheet.
   c. Analysis Form.
   d. Sample experts' opinion form.
   e. Exercises experts' opinion form.

4. **Research Boarders:**

The Research is about studying and analyzing selected pieces of chorus of opera *Aida* by *Verdi* on the 19th century at Italy.

This studyincludesfourchaptersas follows:

Chapter One: Researchproblemand previous studies: Includestwo sections:

*The First section*deals withthe Introduction,Research Problem, Objectives, Importance, ProceduresandResearch Terms.

The Second Section handles Previous Studiesrelated tothe research topic.

Chapter Two: *Theoretical framework Includes:*

The First section: Romanticism (Romantic era specifications, the main changed, performance styles, Introduction to romanticism, general changes).

The Second Section: Opera (Foundation of opera, romantic opera, opera at the romantic era, opera in Italy).

The Third Section: Group singing "Chorus" (difference between "Choral" and "Chrola", development of chorus, different forms of Chorus, numerical balance for a chorus group, internal balance of chorus, arranging chorus members, training chorus,

specifying breath timing, producing sound, developing singing exercises).

The Fourth Section: Gossipy Verdi (Biography, Style).

The Fifth Section: Opera *Aida* (Definition, Story Board of the four Acts).

Chapter Three:*Practical Frameworkincludes* the analysis ofthe Second act of Opera *Aida* "*Triumphal March*" Introduction by *Verdi*.

Chapter Four:*Results and Recommendations:*

Includessearch results andproposed recommendations, Arabic and ForeignReferences, ResearchSummaryin both Arabic andEnglish Languages.

Recommendations:

- Enrollment of Romanticism styles within voice courses at specialized faculties.
- Enrollment of nationalism in teaching voice courses.
- Encourage researchers to compare between singing styles development through classic and romantic eras.
- Specifying definite time for each grade separately to listen to different singing styles and comparing between them in different eras, to help students realizing the development of different singing forms.