Web Site: https://ejos.journals.ekb.eg
Email: egyjournal@sedu.asu.edu.eg
ISBN: 1687-6164
ISNN: 2682-4353

مقدمة

بالرغم من أن موسيقي القرن العشرين تمثل اتجاهات حديثة إلا أنها لم تنس القوالب الموسيقية المستخدمة في العصور السابقة ، وقام المؤلفون الموسيقيون بصياغة مؤلفاتهم في تلك القوالب ولكن بأساليب هارمونية حديثة عما كانت عليه في عصر الباروك ولكن بأسلوب حديث ومن أمثال هؤلاء المؤلفين الموسيقيين على سبيل المثال ديبوسي Claude Debussy الذي ألف كتابين للمقدمات التأثيرية للبيانو بكل كتاب إثنا عشر مقدمة و جيناسترا Alberto Ginastera اثنا عشر مقدمة أمريكية و شوستاكوفيتش Dmitri Shostakovich أربع وعشرون مقدمة وفوج و أورباخ Lera Auerbac أربع وعشرون مقدمة وسوف يقوم الباحث بتناول تحليل بعض مقدمات ديبوسي لبيان الأسلوب الذي اتبعه في هارمونياته والتونالية المستخدمة .

مشكلة البحث

لاحظ الباحث أن هناك بعض القصور في الاهتمام بتحليل مؤلفات موسيقا القرن العشرين بالقدر الكافي بالرغم مما تحمله من تيارات واتجاهات حديثة في مجال التأليف الموسيقي يمكن الاستفادة منها في مجالات العمل الموسيقي المختلفة وخاصة المقدمات ليكون تواجدها ثابت ببرامج التحليل الغربي بمرحلة البكالوريوس والدراسات العليا .

هدف البحث

ـــ التعرف على التونالية المستخدمة في بعض مقدمات ديبوسي .

ــ التعرف على الهارمونيات المستخدمة في بعض مقدمات ديبوسي.

أسئلة البحث

١ . ما هي المصادر التونالية التي اعتمد عليها ديبوسي في العينة المختارة .

٢ . ما هي التركيبات الهارمونية التي استخدمها ديبوسي في العينة المختارة .

عينة البحث

عينة لم يتم تناولها بالتحليل من الكتاب الأول وهي المقدمة التاسعة والحادية عشر والثانية عشر.

منهج البحث

المنهج الوصفي التحليلي .

وينقسم هذا البحث إلى جزئين

الجزء الأول : الإطار النظري ويتكون من :

١ . الدراسات المرتبطة بالبحث الحالي

الدراسة الأولى بعنوان : المقدمات عند كل من باخ وشوبان وديبوسي (١)

١ . سيسيل تادرس : رسالة ماجستير ، بحث غير منشور كليــة التربيــة الموســيقية ــ جامعة حلوان ١٩٧٨

هدفت تلك الدراسة إلى إبراز اختلاف مفهوم المقدمات عند كل من باخ وشوبان وديبوسي للطالب وذلك من خلال تناول بعض مؤلفاتهم في هذا النوع بالدراسة والتحليل لتساعد الطالب على تفهم دقائق فنياتها العزفية ، فقد قُسمت تلك الدراسة إلى أربعة أبواب حيث تم سرد أهم التطورات التي مرت على المقدمات من ١٤٥٠ إلى ١٧٥٠ وما بعدها وذلك بالباب الأول ، أما الباب الثاني فكان لباخ والمقدمات وأثنائه تم التعامل مع نصف العينة ١٢ مقدمة أما الباب الثالث فكان لشوبان والمقدمات وأثنائه تم التعامل مع ربع العينة ٦ مقدمات ، أما الباب الرابع فكان لديبوسي والمقدمات وأثنائه تم التعامل مع ربع العينة ٦ مقدمات وهم على النحو التالي الأولى رقصات دلفي ، الثانية الحجاب ، الثالثة الريح في الوادي ، الرابعة الأصوات والروائح العصرية تموج في نسيم المساء الثامنة الفتاه ذات الشعر الذهبي ، التاسعة لم تذكر اسم الدراسة . وكان الحديث عن المقدمات التسع في نقطتين فقط هما (أسلوب الأداء ــ العناصر الأساسية الواجب إتباعها في العزف .

الدراسة الثانية بعنوان : دراسة للمدرسة التأثيرية في الموسيقا من خلال مؤلفات ديبوسي ورافيل للبيانو (١)

هدفت تلك الدراسة إلى إلقاء الضوء على المدرسة التأثيرية في الموسيقا وذلك من خلال بعض مؤلفات كل من ديبوسي ورافيل من خلال عناصر التأليف المكونة من الهارموني والمقامات والسلالم والإيقاع والحليات من خلال خمسه عشر مؤلفة للبيانو بالاضافة إلى عدد خمس مقدمات

١ . عفاف عبد الحفيظ : رسالة ماجستير ، بحث غير منشور كلية التربية الموسـيقية ــ جامعة حلوان ١٩٧٨

لديبوسي وهي : رقصات ديلف ، الأصوات والروائح تدور في هذا الليل ، آثار على الجليد ، الفتاه ذات الشعر الحريري ، الكاتدرائية الغارقة .

الدراسة الثالثة بعنوان : هارمونيات المذهب التأثيري من خلال أعمال ديبوسي لآلة البيانو (١)

هدفت تلك الدراسة إلى تحديد المصادر التونالية المستخدمة في المذهب التأثيري والتركيبات الهارمونية المستخدمة في بعض أعمال ديبوسي لآلة البيانو ، وكانت عينة تلك الدراسة مكونة من خمس مؤلفات لآلة البيانو وهي كما يلي :

١. أغنية المهد من مجلد ركن الأطفال
٢. الراعي الصغير من مجلد ركن الأطفال
٣. سارابند من مجلد البيانو
٤. الكاتدرائية الغارقة من مجلد المقدمات
٥. الشراع من مجلد المقدمات

وخلُصت تلك الدراسة ببيان نتائجها من خلال جداول لتحليل كل مقطوعة من خلال التونالية المستخدمة والتركيبات الهارمونية واستخدام البيدال والباص أوستيناتو .

١ . ناصر الشال : رسالة ماجستير ، بحث غير منشور كلية التربية الموسيقية ــ جامعة حلوان ١٩٩٥

الدراسة الرابعة بعنوان : " أسلوب أداء المقدمات عند رخمانينوف"(١)

هدفت تلك الدراسة إلى تحديد خصائص مؤلفات المقدمات والوصول إلى الأداء الجيد لها عن طريق الدراسة التحليلية وتذليل المشاكل العزفية والتعبيرية الموجودة بها . وقد احتوت العينة مصنف ٣ رقم ٢ ، ومصنف ٢٣ رقم ١ ، ٢ ، ٥ ، ٧ ومصنف ٣٢ رقم ٦ ٧ وانتهت تلك الدراسة ببعض النتائج منها استخدام السلالم الصغيرة أكثر من استخدامه للكبيرة ، كما يغلب الميزان الرباعي كما أنه لم يلتزم بسرعة واحدة في بعضها ، كما غلب استخدام لقالب الثنائي والأحادي والقالب الحر بِقِلّة ، كما غلب استخدامه للتآلفات والثالثات والأكتافات الهارمونية بكثرة مع استخدام النغمات السلمية والأربيجية أحياناً .

الدراسة الخامسة بعنوان :

مقدمات البيانو في القرن العشرين عند ريتشارد كمنج وكيفية إجادتها(٢)

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على موسيقا القرن العشرين والموسيقا في أمريكا بشكل خاص ودراسة المقدمات بشكل عام والمقدمات عند كمنج خاصة كما هدفت تلك الدراسة إلى تحديد الصعوبات التكنيكية والتعبيرية واقتراح وسائل لتذليل تلك الصعوبات . وقد خلصت تلك الدراسة

١ . نجوى إيليا ثابت : رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور كلية التربيـــة الموســيقية ــ جامعة حلوان ١٩٩٩

٢ . داليا احمد ماهر : رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور كليـــة التربيـــة الموســيقية ــ جامعة حلوان ٢٠٠٤

ببعض النتائج التالية ومنها أن المقدمات لكمنج لا تقوم على شكل تقليدي مثل سابقيه ولا تسير على نظام ثابت بل أن كمنج نضج في إخراج التعبير المطلوب ، كما يتطلب لمن يعزف هذه المؤلفات يد كبيرة لاحتوائها على مسافات واسعة ، وقد استخدم كمنج نماذج إيقاعية ثابتة ومتكررة واستخدام مصطلحات تعبيرية جديدة غير مألوفة بل وتخلو من إرشادات البيدال .

٢ ــ ١ . كلود آشيل ديبوسي Claude Achille Debussy

ولد في مدينة باريس سان جيرمان الفرنسية في الثاني والعشرين من أغسطس عام ١٨٦٢ وتوفي في السادس والعشرين من مارس ، ١٩١٨ عن ست وخمسون عاماً [٢ : ٢] .

بُعث إلى الكونسرفتوار عام ١٨٧٣ وقد تعرف مبكراً على موسيقا تشايكوفسكي P. I. Tchaikovsky * عن طريق مُدرِسَته (مدام ميك) كما أتاحت له صحبتها لروسيا للتعرف على هذه البلاد وعلى أهم الموسيقيين الروسيين بدراسة مؤلفات كل من بلاكريف Balakirev **، كورساكوف Korrsakov *، موسورغسكي Mussorgsky **،

---

* بيتر إيليتش تشايكوفسكي Peter I. Tchaikovsky ولد عام١٨٤٠ لقب بعبقري الباليه الروسي ، توفي عام ١٨٩٣ . [٤ : ٤٣٦]

** ميلي الكسفيتش بلاكريف Mily Alexeyevich Balakirev ولد في ٢ يناير ١٨٣٧ وتوفي في ٢٩ مايو ١٩٠٩ [٢]

* نيقولا اندريفتش رمسكي كورساكوف Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov ولد في ٦ مارس عام ١٨٤٤ في تشوان وتوفي في ٢١ مايو ١٩٠٩ [٣]

** موديست بتروفيتش موسورغسكي M. P. Mussorgsky ولد في مدينة بسكوف عام ١٨٣٩ وتوفي في مدينة بطرسبرج عام ١٨٨١ [٤ : ٤٢٢]

بوردين Borodin ***، [٧ : ٢٥]حيث نال وسام الدرجة الثانية للبيان عام ١٨٧٧ ووسام الدرجة الأولى للأصطحاب عام ١٨٨٠ في حين لم يحصل على أية جائزة في الهارمونية ، ثم تقلد وسام روما عام ١٨٨٤ عن كانتاتا الطفل المعجزة l'Enfant Prodige ، وفي عام ١٨٩٢ ألف أول قصيد سيمفوني له l'après-midi d'un Faune à وقد استوحاها من مالارمي* وانصرف بعدها إلى استحضار مسرحيته باليئاس وملیزاند في مدة لا تقل عن عشر سنوات وكان خلالها قد أصدر رباعيته الوترية عام ١٩٩٣ والقصائد الغنائية les Proses lyriques وكانت نصوصها من تأليفه ، ثم ظهرت بعد ذلك مقطوعاته الفريدة أغاني بيليتيس Chansons de Bilitis والأمسيات الثلاث Nocturnes للأوركسترا [٥ : ٤٩٠ – ٤٩٢] ثار ديبوسي على التقاليد المتبعة في التأليف الموسيقي وخرج على قواعدها في تأليفه ، مما أثار عليه أساتذة الأكاديمية الموسيقية فلم يأبه بآرائهم بل واتجه اتجاهاً مضاداً لقواعد الرومانتيكية بابتداعه للمذهب التأثيري Impressionism الذي سار عليه من قبله بعض الفنانين التشكيليين ، ومن أهم ما اهتم به ديبوسي هو "اكتشاف رنين النغمات التي لم يعرها المؤلفون السابقون اهتمامهم ، كما استخدم السلم السداسي والسلم الخماسي والهارمونيات المتنافرة والتآلفات المتوازية ، وهكذا بدأ ديبوسي بسلالم كانت جديدة على الموسيقا الأوروبية حيث كتب هارمونيات وجعلها تتحكم في لهجته الميلودية والهارمونية على السواء ، وكانت النتيجة النهائية لذلك أسلوباً

*** الكسندر بورودين A. P. Borodin ولد في تشرين الثاني بمدينة بطرسبرج عام ١٨٣٣ وتوفي عام ١٨٨٧ [٤ : ٤٢٥]

* Stefan Mallermi ستيفان مالارميه شاعر فرنسي (١٨٩٨-١٨٤٢) احتل مكانة متفردة في خارطة الشعر الفرنسي والعالمي، وقد أثرت كتاباته على المؤلفين الموسيقيين .

نجح نجاحا مدهشاً في تحقيق نفس التأثيرات الحسية التي حققها الرسامون التأثيريين ، كما أننا نجد أن التصميم في موسيقاه ليس ناتجاً عن الوظيفة البنائية للهارمونية أو اللحن أو الإيقاع أو التلوين بل هي هندسة معمارية وهذا التناسق البنائي مكنه من أن ينقل السامع شعوراً ليس فيه أي صبغة شخصية لاذعة ، ولكنه يأخذ السامع إلى مجال بِكر لم يكتشف من النشوة العميقة وذلك هو مجال التأثيرية [٣ : ٩٩ ، ١٠٠] . هذا وقد ألف ديبوسي أربع وعشرون مقدمة ، فلكل واحدة منها طابعها الخاص ، ومعنى ذلك أن كل مقدمة جديدة تمثل نموذجاً موسيقياً جديداً [١ : ٢٦٢]

٢ ــ ٢ . المقدمات Prelude

تعني كلمة مقدمات بصفة عامة أنها مقطوعة موسيقية مصممة لكي تعزف كمدخل لعمل موسيقي آخر فتكتب بالفرنسية Prelude وبالإنجليزية Introduction وبالإيطالية Preluodio وبالالمانية Vorspile وباللاتينية Praelludim وكلها بمعنى المقدمة [١٠ : ٢٩١ ، ٢٩٢] ، فهي لا تتقيد بقالب أو صيغة محددة بل غالياً ما تكون مستقلة عن المؤلفة باستثناء الأوبرا فهي تمهد للعمل المسرحي مباشرة [٨ : ٤٦٥] كما تعتبر حركة آلية تستخدم كتقديم في الصوناتا داكاميرا والمتتابعة (في قالب راقص) قديماً أو الفوجا (كفانتازيا حرة) أو المقدمة الأوركسترالية لأوبرا أو أوراتوريو أو كانتاتا ، وكذا المقطوعة التي يعزفها الأرغن في بداية طقوس الصلاة وتسمى Service Voluntary (المقابل الألماني Vorspiel) ، وقد أصبحت مقطوعة آلية ذات كيان منفصل ومستقل كمقدمات شوبان Chopin ورحمانينوف Rachmaninov وديبوسي Debussy للبيانو [٢ : ٤١٤] ظهرت البوادر الحقيقية للمقدمة في مؤلفات آلة العود بعصر النهضة ،

وكانت عبارة عن ارتجالات حرة لتصبح من مقدمات موجزة صغيرة إلى مقطوعات مستقلة أكبر مما كانت عليه ، كما كانت تستخدم لاختبار ضبط الآلات على بعضها البعض أو اختبار القاعات الموسيقية قبل العزف بها ، وقد ظهرت المقدمات على آلات لوحات المفاتيح في القرن ١٧ في فرنسا وكانت تستخدم كحركات تمهيدية على آلة الهاربسيكورد لمؤلفة السويت على لويس كوبران Louis Couperin ١٦٢٦ــ ١٦٦١ حيث كان أول مؤلف اعتنق فكرة تصور مشاهد من الحياة اليومية حتى النصف الأول من القرن الثامن عشر وظهور بعض المؤلفين أمثال جان هنري Jean-Henri d'Anglebert ١٦٢٩ــ ١٦٩١ ، إليزابث جاكي Élisabeth Jacquet de la Guerre ١٦٦٥ ــ ١٧٢٩ ، فرانسوا كوبران François Couperin ١٦٦٨ ــ ١٧٣٣ ، جان فيليب رامو Jean-Philippe Rameau ١٦٨٣ ــ ١٧٦٤ والذي طبع أول قطعة عام ١٧٠٦ ، تطورت المقدمات في القرن السابع عشر في ألمانيا بأشكال متشابهة على لوحات المفاتيح للتوكاتا لكل من فروبرجر Johann Jakob Froberger و فرسكوبالدي Girolamo Frescobaldi ، ومن أهم مؤلفي المقدمات في الشمال الألماني هو بكستهوده Dieterich Buxtehude ١٦٣٧ ــ ١٦٩٧ و برونز Nikolaus Bruhns ١٦٦٥ ــ ١٦٩٧ . ومن خارج ألمانيا كريكوفن Abraham van den , Kerckhoven ١٦١٨ ــ ١٧٠١ الهولندي الأصل الذي ألف شكل من أشكال المقدمات ، وخلال النصف الثاني من القرن السابع عشر بدأ المؤلفون الألمان التزاوج بين فن الفوجا والمقدمات بنفس السلم على يد باخبل Johann Pachelbel ١٦٥٣ ــ ١٧٠٦ حيث كان أول من قام بهذا

التزاوج ثم تلاه باخ Johann Sebastian Bach ١٦٨٥ ــ ١٧٥٠ وكان فيشر Johann Caspar Ferdinand Fischer واحداً من أوائل المؤلفين الألمان والذي أدخل في أواخر القرن ١٧ الأسلوب الفرنسي في الموسيقا الألمانية لآلة الهاربسيكورد مستبدلاً القواعد الفرنسية للإفتتاحية في المقدمات ، وبذلك وجد باخ المادة الملائمة التي شكل منها الثمان وأربعون مقدمة وفوجا بالكتابين Well-Tempered Clavier حيث راعى التنوع والتجانس والملائمة للرقصات الباروكية ، بالاضافة إلى أعمال كونترابنطية من صوتين وثلاثة أصوات ببراعة ليست مختلفة عن سيمفونياته ، كما قدم باخ مقدمات للسويت الإنجليزي كما كتب بيتهوفن Ludwig Van Beethoven مقدمتين مصنف ٣٩ ، كما كتب شوبان Frédéric Chopin ١٨١٠ ــ ١٨٤٩ أربع وعشرون مقدمة مصنف ٢٨ حيث اعتنق تأليف المقدمات بشكل مبتكر ومن خلال هذا العدد الذي ألفه أخذ في الاعتبار حرية كل قطعة عن الأخرى ، وقد جاء العديد من المؤلفين اللذين تشابهوا مع سابقيهم ما عدا ديبوسي Claude Debussy الذي ألف كتابين للمقدمات التأثيرية للبيانو بكل كتاب إثنا عشر مقدمة الأمر الذي أثر على لاحقيه في تأليف المقدمات ، كما ألف رحمانينوف Sergei Rachmaninoff مصنف ٣ رقم ٢ ، وعشر مقدمات مصنف ٢٣ ، و١٣ مقدمة مصنف ٣٢ ، كما ألف سكريابن Alexander Scriabin عدد أربع وعشرون مقدمة مصنف ١١ ، وقد ألف رافيل Ravel كتابه Le Tombeau de Couperin أثناء ١٩١٤ إلى ١٩١٧ ، والمؤلف شونبرج في سويت البيانو مصنف ٢٥ ، وقد ألف هيندميث Paul Hindemith عام ١٩٤٠ كتب Ludus Tonalis للمقدمات والفوجا ، وفي عام ١٩٤٦ كتب جيناسترا Alberto Ginastera اثنا عشر مقدمة أمريكية

، وفي عام ١٩٥١ كتب شوستاكوفيتش Dmitri Shostakovich أربع وعشرون مقدمة وفوج ، وفي عام ١٩٦٥ كتب أورباخ Lera Auerbac أربع وعشرون مقدمة [١] .

ثانياً : الدراسة التطبيقية أو التحليلية

يختص هذا الجزء بتحليل ثلاث مقدمات للمؤلف الفرنسي كلود أشيل ديبوسي لآلة البيانو ، وهي على النحو التالي :

١ . La sérénade interrompue

٢ . La danse de Puck

٣ . Minstrels

عناصر التحليل

قام الباحث بالتحليل من خلال العناصر التالية :

١ . الطول البنائي

٢ . السرعة والميزان

٣ . الصيغة البنائية

٤ . التونالية المستخدمة

٥ . التركيبات الهارمونية القائم عليها العمل .

المقدمة الأولى : رقم La sérénade interrompue IX

تدور أحداث هذه المقدمة عن الحياه الرومانسية التي انطلقت بأسبانيا بوجود محبوب يناجي حبيبته ناظراً لها ومولع بها محدقاً بشرفتها عندما تطل

منها ولكنها لا تبادله نفس المشاعر رافضة مشاعره بتجاهلها له تارة أو بإلقاء المياه عليه من الشرفة تارة أخرى ، ثم بدأت ومحاولاته المتكررة في الانطفاء حتى وصل في النهاية إلى فقدان الأمل في رضا محبوبته عندما أغلقت شرفتها [٩ : ١٥٢] .

الطول البنائي : ١٣٧

السرعة : Modérément auimé باعتدال وحيوية

الميزان : $\frac{3}{8}$ م١ – ٧٩ ، م٨٥ – ٨٦ ، م٩٠ – ١٣٧

$\frac{2}{4}$ م٨٠ – ٨٤ ، م٨٧ – ٨٩ .

الصيغة : Rondo

م١ ــ ٤ مقدمة

م٥ ــ ٢٤ " أ " وتتكون من فكرتين :

م٥ ــ ١٨ الفكرة الأولى وتسمى " أ "

م١٩ ــ ٢٤ الفكرة الثانية وتسمى " 2 أ "

م٢٥ ــ ٤٠ " ب "

م٤١ ــ ٤٩ إعادة " 2 أ "

م٥٠ ــ ٥٣ إعادة " أ "

م٥٤ ــ ٧٢ إعادة " ب " غير مكتمل

م٧٣ ــ ٧٩ إعادة " 2 أ "

م٨٠ ــ ٨٩ " ج "

م٩٠ ــ ٩٧ إعادة " 2 أ "

م٩٨ ــ ١٢٤ إعادة " ب "

م١٢٥ ــ ١٢٨ إعادة " 2 أ "

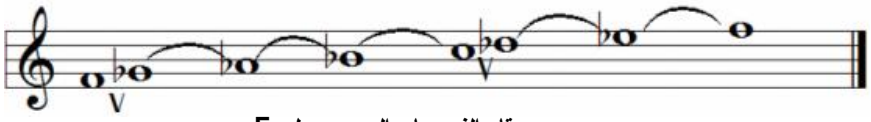
م١٢٩ ــ ١٣٧ كـــــــودا .

التونالية والهارمونية :

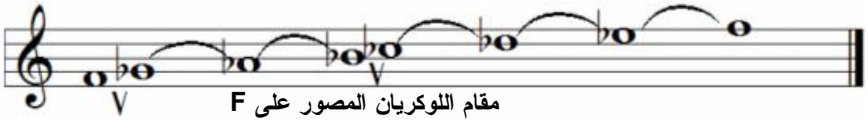
م١ ــ ٤ مقدمة عبارة قائمة على نغمتين لإيقاع واحد بمسافة ٢ص صاعدة لمازورتين مع وجود مازورتين بها سكتات دون أي إيقاع . ويظهر اعتماده منذ البداية على درجة " فا " كمركز تونالي Tonal Center .

م٥ ــ ٢٤ " أ "

م٥ ــ ١٨ مقام فريجيان مصور على " فا " كما أنه لم يستخدم نغمة "لا"



مقام الفريجيان المصور على F

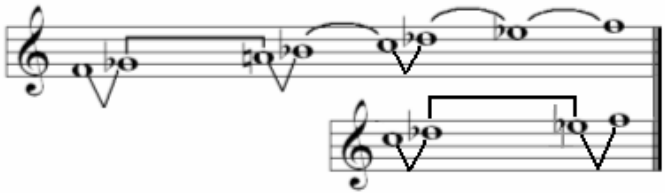
كما يقوم بالتلوين بين نغمة " دو ♭ " و "دو ♮ " والتي قد تسبب في لمس لمقام اللوكريان المصور على " فا " .

مقام اللوكريان المصور على F

م٥ ــ ١٦ عبارة مطولة تطويلاً داخلياً في مقام فريجيان مصور على "فا"

م١١ ــ ١٢ إعادة للنصف الأول من المقدمة

م١٣ ــ ١٦ عبارة منتظمة وهي إعادة للعبارة الأولى بدون تطويل

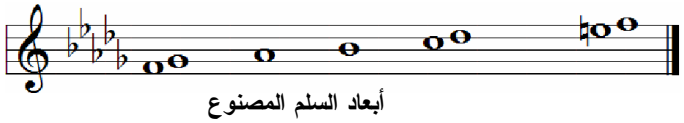
م١٧ ــ ١٨ وصلة لحنية تعتمد على المركز التونالي وخامسته

م١٩ ــ ٢٤ ازدواج مقامي حيث يعتمد اللحن بالصوت الأعلى على سلم عربي يسمى مقام حجاز بجنسيه الحجاز والنهاوند المصور على " فا " ، كما يغير جنس الفرع إلى حجاز أيضاً ويعتبر هذا الجزء عبارة مطولة .

مقام الحجاز المصور على " فا " بجنسيه

ويظهر بالشكل السابق مقام الحجاز بجنسيه ، كما يظهر جنس حجاز – بجنس الفرع – على " دو " .

أما صوت الباص فيكّون أبعاده مقام الفريجيان على نغمة " فا "

م٢٥ ــ ٤٠ " ب " سلم مصنوع *



أبعاد السلم المصنوع

* Synthetic Scale هي ترتيبات أخرى للدرجات الصوتية تعطي تكوينات بعيدة عن السلالم الكبيرة والصغيرة تسمي بالسلالم المصنوعة [١١ : ٤٣].

وتحتوي المصاحبة على بيدال للأساس مع خامسته (دو ــ فا) مع (صول♭ــ ري♭) وهي تمثل حلية الأبوجاتورا Appoggiatura ضعف الزمن بالتكبير حيث يبدأ المصاحبة لمدة سبع مازورات ثم يضيف الخط اللحني من م ٣٢ حتى م٤٠ مستخدماً نغمتين فقط (مي♮ و فا) بنوتات ممتدة .

م٤١ ــ ٤٩ إعادة " أ2 "

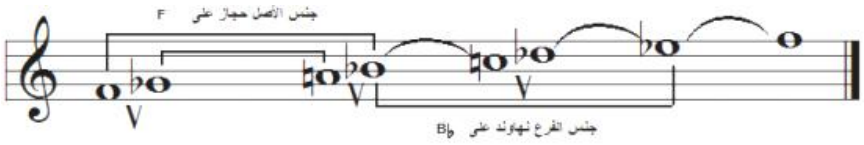
م٤٦ ــ ٤٩ في هذا الجزء ألغى الخمس علامات البيمول بالدليل ليتعامل مع سلم لا الصغير عن طريق تآلف الخامسة بالتاسعة (مي ــ صول♯ ــ ري فا) ثم استخدم مسافة الرابعة الناقصة (فا♯ ــ سي♭) دون تصريف خلال م٤٦ ، ٤٧ مرتكز على تآلف الدرجة الأولى بالكروش الثاني من م٤٧ ، من م٤٧ النوار الثاني وممتد للنوار الأول من م٤٨ إعادة للنوار الأول م٤٦ .

اناكروز ٤٨ إلى م٤٩ Link

م٥٠ ــ ٥٣ إعادة حرفية " أ "

م٥٤ ــ ٧٢ إعادة للجزء " ب " غير مكتمل

م٥٤ ــ ٦٠ يعتمد اللحن بالصوت الأعلى على سلم عربي يسمى مقام حجاز بجنسيه الحجاز والنهاوند المصور على " فا " .



مقام الحجاز بجنسيه

أما المصاحبة فتسير من البداية تقريباً على نفس النسق حيث يعتمد على استخدام الخامسة التامة ما عدا الضلع الأخير من م٥٥ ، م٥٧ فيستخدم الخامسة الزائدة .

م٦١ ــ ٦٢ سلم ري♭ حيث بدأ بتآلف الدرجة الرابعة بالثانية المضافة (صول♭ ــ لا♭ ــ سي♭ ــ ري♭) وتصوير هذه المازورة على بُعد ٢ كبيرة صاعدة مع وجود حركة كروماتيكية صاعدة في آخر ضلع في كل منهما .

م٦٣ ــ ٦٦ سلم سي♭ الصغير الهارموني بصوت السبرانو ، المصاحبة تحتوي على تحاور مسافة الخامسة الهارمونية (سي♭ ــ فا ، مي♭ ــ سي♭) مع الرابعة الزائدة الهارمونية (ري♭ ــ صول) بدون تصريف مع وجود النغمة المطعمة g♮ .

٦٧ ــ ٧٢ سلم b♭ الصغير الطبيعي ، المصاحبة تحتوي على تحاور مسافة الخامسة الهارمونية (سي♭ ــ فا ، مي♭ ــ سي♭) مع الرابعة الزائدة الهارمونية (ري♭ ــ صول) بدون تصريف .

٧٣ ــ ٧٥ مقام حجاز وهذا الجزء إعادة لجزء "2أ" حيث يبدأ بأربيجات صاعدة يتخللها تآلف ثلاثي وذلك خلال م٧٣ ، ٧٤ ثم إعادة ٧٣ في م٧٥ .

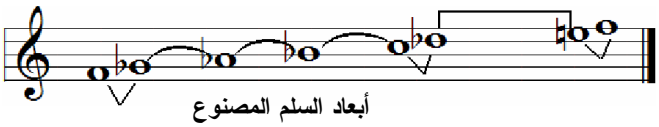
م٧٦ ــ ٧٩ Link حيث بدأ بسيكوانس هابط على بُعد ٢ هابطة .
م٧٧ استخدم تتراكورد صاعد وآخر هابط .

م٨٠ ــ ٨٩ " ج "

م٨٠ ــ ٨٤ سلم " ري " الكبير حيث بدأ بتآلف الدرجة الأولى مستخدماً ميزان $\frac{2}{4}$ والمصاحبة عبارة عن تآلف الدرجة الأولى .

٨٥ ــ ٨٦ سلم سي♭ الصغير إعادة حرفية م١٩ ، ٢٠ " أ2 " .

٨٧ ــ ٨٩ سلم " ري " الكبير إعادة م٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ .

٩٠ ــ ٩٧ عودة " أ2 " مع العودة لميزان $\frac{3}{8}$ حيث تبدأ بإعادة م١٩ في م٩٠ ثم تغير الحال بداية من م٩١ حيث اعتمد على تراكم ثالثات من أربع نغمات بالرابعة المضافة بداية من (مي♮ ــ صول♭ ــ لا♭ ــ سي♭ ــ ري♭) ، مع استخدمه الثالثة الناقصة في بداية هذا التآلف . م٩٢ ، ٩٣ تكرار م٩٠ ، ٩١ . م٩٤ تظهر المصاحبة ثابتة ومتكررة من م٩٣ حتى م١١١ حيث تصاغ في سلم مصنوع وأبعاده تظهر خلال الشكل التالي :

أبعاد السلم المصنوع

٩٨ ــ ١٢٤ إعادة " ب "

٩٨ ــ ١١١ عبارة مطولة وتكرارها من م٩٨ إلى ١٠٤ في ١٠٦ حتى م١١١ .

١١٣ــ ١١٦ سلم سي♭ الصغير وهي عبارة منتظمة لحنه قائم على ثلاثة مستويات الأول للسبرانو وهو عبارة عن خط لحني ، والثاني الأصوات الداخلية قائمة على تآلف الدرجة الأولى ويكرر من خلال العبارة كلها ، أما

الثالث بصوت الباص حيث يوجد تآلف مفرط وهو تآلف ثلاثي بالثانية المضافة على الدرجة الرابعة مع استخدامه النغمة المطعمة في المصاحبة .

١١٧ــ ١٢٠ تكرار لنفس العبارة السابقة باختلاف السلم حيث استخدم في هذه العبارة سلم مصنوع أبعاده بالشكل التالي: .

أبعاد السلم المصنوع

١٢١ــ ١٢٤ العبارة الثالثة منتظمة وهي قائمة على مصاحبة واحدة قائمة على تآلف الدرجة الرابعة بالسادسة المضافة سلم سي♭ الصغير .

م١٢٥ ــ ١٢٨ سلم سي♭ الصغير وهي عبارة منتظمة مأخوذة " أ2"

م١٢٩ ــ ١٣٧ كـــــــودا بادياً بالجزء الأول من " أ " ناهياً بتآلف الدرجة الأولى سلم سي♭ الصغير .

اعتمد المؤلف في هذه المقدمة ــ من ناحية التونالية ــ على استخدام بعض المقامات الكنيسية كمقام الفريجيان واللوكريان ، استخدامه للمقامات العربية مثل مقام الحجاز ، استخدامه للسلالم المصنوعة ، استخدام الازدواج المقامي ، استخدامه للسلالم الكبيرة والصغيرة .

أما بالنسبة للهارمونية فقد استخدم التآلفات الثلاثية والثلاثية المضاف إليها الثانية أو الرابعة أو السادسة ، استخدام التآلفات الرباعية والرباعية بالتاسعة ، استخدام تراكمات الثالثات مع وجود ثالثة ناقصة في البداية ، استخدامه لمسافات هارمونية كالرابعة الزائدة والناقصة بدون تصريف .

رقم XI بعنوان La danse de Puck

الطول البنائي : ٩٦

السرعة : Caprieieux et léger تغييرات مفاجئة

الميزان : $\frac{2}{4}$ م١ – ٣١ ، م٣٨ – ٣٩ ، م٤١ – ٩٦

$\frac{3}{4}$ م٣٢ – ٣٧ ، م٤٠ فقط .

الصيغة : Sonata

تدور أحداث هذه المقدمة عن أحد الروايات للكاتب العالمي شكسبير حيث صور خياله دور العفاريت وقدرتهم على تغيير مشاعر البشر عندما وضع سائلاً سحري من يشمه يقع في حب من أمامه ، فسولت نفسه بابتعاد حبيب عن حبيبته وجعله يحب فتاه أخرى عندما وضع هذا السائل في وردة استنشقها الحبيب أثناء نومه ثم أحضر العفريت فتاه أخرى غير محبوبته فأحبها ، وعندما علم ملك العفاريت غضب وأعطاه سائلا يشفي من هذا السحر وبوضع هذا السائل على أعين المحبوبين عادا إلى حالتهم الطبيعية [٩ : ١٥٨] .

م١ ــ ١٣ الموضوع الأول

م١٤ ــ ٢٣ قنطرة

م٢٤ ــ ٥٢ الموضوع الثاني

م٢٤– ٢٩ الفكرة الأولى

م٣٠–٤٠ الفكرة الثانية

م٤١–٤٨ الفكرة الثالثة

م٤٩–٥٢ كودا

م٥٣ ــ ٦٢ التفاعل

م٦٣ ــ ٩٦ إعادة العرض

التونالية والهارمونية

م١ – م١٣ الموضوع الأول حيث يحتوي على فكرة واحدة تتكون من : م١ إلى م٥ مقام دوريان على " فا " كما يمكن اعتباره في سلم " دو" الصغير الطبيعي ، مع استخدامه لنغمة " فا " كمركز تونالي . م٦ الضلع الثاني عبارة عن تآلف Alteration على الدرجة السادسة المطعمة سلم مي♭ الكبير . م٧ Link . م٨ تعتمد على مادة لحنية أربيجية صاعدة وهابطة مكونة تآلف الدرجة الثانية رباعي مطعم (فا ــ لا♭ ــ دو♭ " النغمة المطعمة ــ مي♭) سلم مي♭ الكبير .

م٩ تصوير حقيقي على بُعد ٢كبيرة صاعدة مكونة تآلف الدرجة الثانية رباعي مطعم (صول ــ سي♭ ــ ري♭ " النغمة المطعمة ــ فا) سلم فا الكبير .

م١٠ ، م١١ تكرار م٨ و م٩ . م١٢ الضلع الأول تكرار للنصف الأول م٩ ، ١١ ، أما الثاني فاستخدم حلية Trill وأكملها في م١٣ .

م١٤ ــ ٢٣ قنطرة

م١٤ تعتمد على مادة لحنية ثابتة للتربل كروش الثاني والرابع أما الأول والثالث فهو متغير بشكل كروماتيك ويؤدى التربل كروش الأول باليد اليسرى في المنطقة الحادة . م١٥ تصوير على بُعد أُكتاف هابط لمازورة ١٤. م١٦ و م١٧ Link وهو نفس سمة Link الأول ولكن بتطويل بحركة كروماتيكية .

م١٨ ــ ١٩ مقام مكسوليديان على مي♭ فالأصوات العليا هارمونية تعتمد على تآلف صغير في قلبه الثاني على خامسة المقام ثم تكراره على بُعد أوكتاف صاعد ، أما الباص فيعتمد على أساس المقام وخامسته حتى م٢٢ . م١٩ تآلف الدرجة الأولى للمقام رباعي محذوف الخامسة ثم تكراره على بُعد أوكتاف صاعد . م٢٠ تآلف الدرجة الثانية للمقام ثم تكراره على بُعد أوكتاف صاعد ، أما الباص يعتمد على تكرار مسافة الخامسة اللحنية م٢٠١ ثم الهارمونية ، ويتم تكرار الخامسة اللحنية في النوار الثاني من م٢٠ والنوار الأول من م٢٢ ، والخامسة الهارمونية للنوار الثاني من م٢٢ والأول من م٢٣ . . م٢٢ سلم دو الصغير الهارموني تآلف الدرجة الخامسة بسابعته ثم استخدامه للمسافة الهارمونية المعبرة عن الدرجة الخامسة وتكرارها على بُعد أُكتاف هابط ثم تكرارها على بُعد أُكتاف هابط في نهاية م٢٢ ثم تكرارها على بُعد أُكتاف هابط في م٢٣ لتنتهي القنطرة على الدرجة الخامسة قفلة نصفية سلم دو الصغير .

م٢٤ ــ ٥٢ الموضوع الثاني ويحتوي على ثلاث أفكار :

٢٤- ٢٩ الفكرة الأولى تحتوي على عبارة مطولة يعتمد نصفها الأول على تآلفات يستخدم الضلع الأول فيها حلية الأبوجاتورا Appoggiatura* المضاعفة ، حيث يعتمد في تكوين تآلفه على الضلع الثاني لاستخدامه التأخير Retardation م٢٤ استخدام بالنوار الأول كروش تآلف الدرجة الأولى سلم مي♭ أما الكروش الثاني تآلف الدرجة الأولى ، النوار الثاني تكرار للنوار الأول . م٢٥ الكروش الأول مبني على تراكم ثالثات كبيرة من أربع نغمات بداية من دو♭ (دو♭ ــ مي♭ ــ صول ــ سي) ، أما الكروش الثاني تراكم رابعات من أربع نغمات (لا ــ ري♭ صول ــ دو♭) ويكون الترتيب (٤ن ــ ٤ز ــ ٤ن) النوار الثاني تكرار للأول . م٢٦ ، ٢٧ تكرار م٢٣ ، م٢٤ . م٢٨ يوجد ازدواج مقامي بين صوت الباص والأصوات العليا . فقد استخدم بالأصوات العليا الأبعاد الأولى للسلم المصنوع Overtone أو مقام الليدي مينور ، كما يظهر التباين بين صوت الباص الذي يعتمد على مي♭ والسبرانو الذي يعتمد على مي♯ م٢٩ تبدأ بتآلف مبني على الرابعات (سي♭ ــ مي♭ ــ لا♭ ــ ري) ثم استخدام حركة كروماتيكية تنتهي بتآلف ثلاثي بالرابعة المضافة (صول ــ سي♭ ــ دو ــ ري) .

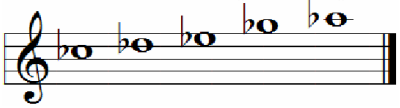
* مصطلح في الحليات والزخارف وهي نوتة مساعدة لها توضع أمام النوتة الأساسية المتآلفة وتأخذ قيمتها الزمنية [٢ : ٣٧] .

٣٠-٤٠ الفكرة الثانية وهي عبارة عن جملة مطولة حيث تبدأ م٣٠ بتراكم ثانيات لنغمتين وهي عبارة عن بيدال نوت في صوت السبرانو وتكرارهم على مسافة أوكتاف هابط ، وهذه المازورة تتكرر في صوت السبرانو لكل المازورات التالية حتى م٤١ . فالحديث التالي عن هارمونيات الباص .

٣٢- ٣٧ سلم ري♭ الصغير يبدأ بتآلف الدرجة VI ثم تآلف VII ثم عودة VI منتهياً بتآلف V . م٣٣ تبدأ بتآلف IV ثم تآلف V ثم تآلف II منتهياً بتآلف IV . م٣٤ تبدأ بسلم لا♭ بتآلف V . م٣٥ تكرار م٣٤ . م٣٦ ، ٣٧ تكرار م ٣٢ ، ٣٣ . م٣٨ يبدأ بسلم دو♭ الكبير بتآلف II ثم تآلف V مع تغير الميزان إلى $\frac{2}{4}$.

م٣٩ عودة لسلم لا♭ بتآلف V. م٤٠ تآلف الدرجة IV بأوضاعها ، تغير الميزان إلى $\frac{3}{4}$.

م٤١ – ٤٨ الفكرة الثالثة

سلم خماسي * دياتوني كما يلي :

أبعاد السلم الخماسي الدياتوني

* pentatonic scale يتكون من خمس نغمات مختلفة تحصر بينها مسافة ثانية كبيرة وثالثة صغيرة وتتابع المفاتيح السوداء على آلات لوحات المفاتيح ينطبق عليها العلاقة السلمية لتكوين السلم الخماسي [١٢ : ٤٠] .

م٤١ تراكم ثانيات وتصويرها على بُعد أوكتاف هابط ثم تكراره بقية المازورة أما المصاحبة فهي تآلف كبير ثم تصويره أوكتاف هابط ثم تغيير وضعه ، تغير الميزان إلى $\frac{2}{4}$.

م٤٢ هو عبارة عن نغمات تكوّن أبعاد السلم الخماسي . م٤٣ ،٤٤ تكرار م٤١ ،٤٦[١] . من م٤٥ ، م٤٨ هو عبارة عن نغمات تكوّن أبعاد السلم الخماسي .

م٤٩ ، ٥٢ كودتا في ســـلم فا الصغير ، م٤٩ تآلف IV . م٥٠ مسافة الخامسة بالسادسة المضافة . م٥١ تآلف الدرجة I وممتد م٥٢ ، تم رفع الحساس بصوت السبرانو وتصريفه مع عدم رفعه بصوت الباص .

م٥٣ – ٦٢ التفاعل

تم تغيير المركز إلى دو♯ حتى م٦٢ . م٥٣ ، م٥٤ تراكم خمسات من خمس نغمات بداية من سي .

م٥٥ ، النور الأول يعبر عن تتراكورد * وتصويره على أوكتاف صاعد أما النوار الثاني فيعبر أربيج هابط من أربع نغمات . م٥٦ تكرار م٥٥ . م٥٧ ، ٥٨ يعتمد على تآلف تراكم ثالثات من أربع نغمات بداية من لا . وتعاد العبارة من م٥٥ إلى ٥٨ مرة أخرى من ٥٩ إلى ٦٢ .

* Tetrachodr هي سلسلة نغمية تميزت بها الموسيقا اليونانية القديمة [٢ : ٥٢٣]

إعادة العرض

الفكرة الأولى أ2

من م٦٣ عودة إلى مقام دوريان المصور على فا مع وجود مركز تونالي سي♭ حتى م٦٦ ، ويظهر في المصاحبة تفريط نغمتين فا ، لا بإيقاع . حيث بدأ هذا الجزء بعبارة مكونة من سكشن وتكراره ينتهي مع بداية م٦٧ . م٦٩ إلى م٧٢ Link . م٧٣ ، م٧٤ التآلف الأول تراكم خمسات من ثلاث نغمات بداية من سي♭ أما صوت الباص يبدأ بمسافة الخامسة الهارمونية وممتدة للنوار الثاني ، التآلف الثاني تراكم ثالثات من ثلاث نغمات بالرابعة المضافة (مي ــ صول ــ لا ــ سي) ، صوت الباص مسافة ٥ بحركة كروماتيكية صاعدة ثم استخدامه لتتابع نغمي يدل على استخدامه تتراكورد مع وجود امتداد لمسافة الخامسة الهارمونية حتى نهاية م٧٤ في صوت الباص . ثم يكرر هذا الجزء في م٧٥ ، م٧٦ مع اختلاف السلم . م٧٧ ، م٧٨ صوت السبرانو يعتمد على تراكم الثانية وتصويرها بأكتاف أعلى أما صوت الباص فيعتمد على مسافة الثالثة وتصويرها بأكتاف أعلى ثم العودة مرة أخرى . م٧٨ بتغيير الإيقاع إسراع في الزمن . م٧٩ ، م٨٠ استخدامه تبادل الأيدي بعمل تآلف ممتد ثلاثي صغير مع مصاحبة مفرطة من نغمتين من ٣ك. م٨١ إلى م٨٦ عبارة عن كانون بين الكروش الأول والثاني يبدأ بـــ٣ك و ٤ن ويحدث أيضا بين الكروش الثالث والرابع . حيث يعاد الجزء في م٨٢ إلى ٨٦ . من م٨٧ Coda وعودة لمقام الدوريـــان المصور على فا . لينتهي في م٩٦ باســـتخدامه أبعاد ثابتـــة ١ ــ ١ ــ ½ ــ ١ لخمس نغمات للكروش الأول م٩٥ ويعبر هذا الجزء عن مقام

المكسوليديان المصور على لا ثم مي ثم لا♭ ثم مي♭ وعمل محاكاه بالكروش الثاني بنفس الأبعاد بحركة كروماتيكية ثم الرد بالكروش الثالث بنفس الأبعاد.

اعتمد المؤلف في هذه المقدمة ــ من ناحية التونالية ــ على استخدام بعض المقامات الكنيسية كمقام الدوريان والمكسوليديان ، استخدامه للسلالم المصنوعة ، استخدامه للسلم الخماسي ، استخدام الازدواج المقامي ، استخدامه للسلالم الكبيرة والصغيرة مع التطعيم ، استخدامه للكروماتيكية .

أما بالنسبة للهارمونية فقد استخدم التآلفات الثلاثية والثلاثية المضاف إليها الثانية أو الرابعة أو السادسة ، استخدام تراكمات الثالثات مع وجود ثالثة ناقصة في البداية ، استخدامه لمسافات هارمونية كالرابعة الزائدة والناقصة بدون تصريف .

الاســـــــم : XII بعنوان Minstrels

تدور أحداث هذه المقدمة عن المغنيين الجوالين مع الشعراء الجوالين " التروبادور Troubadours " و مشهد لإحدى مشاهد التراث لأصحاب البشرة السمراء ودورهم منذ قديم الأزل في خدمة ترفيه أسر السادة النبلاء والأمراء حيث كان منهم من يقوم بالعزف في فرقاً موسيقية ومنهم من يقوم بأداء بعض الرقصات لجماعات المغنيين الجوالين ، حتى لمع نجمهم في الظهور في أوروبا مع مطلع القرن العشرين في القصص الخيالية ، مستخدمين في موسيقاهم على سبيل المثال لا الحصر " الجاز Jazz " و " الراجتيم Ragtime " و " البلوز Blues " وتوصيل هذه العناصر للأوروبيين وسرعان ما اندمجت هذه التأثيرات الأمريكية على المستمع الأوروبي [٩ : ١٦٠] .

الطول البنائي : ٨٩ مازورة

السرعة : Modéré معتدل

الصيغة البنائية : Rondo

الميزان : $\frac{2}{4}$

من	١ ــ ٩	مقدمة
من	٩ ــ ٣٣	الفكرة الأول " أ "
من	٣٤ ــ ٣٧	وصلة
اناكروز	٣٨ ــ ٤٤	الفكرة الثانية " ب "
من	٤٥ ــ ٥٧	" أ "
من	٥٨ ــ ٦٣	وصلة لحنية
من	٦٣ ــ ٧٧	الفكرة الثالثة " ج "
من	٧٨ إلى ٨١	مقدمة
من	٨١ إلى ٨٥	وصلة لحنية
من	٨٥ إلى ٨٩	" أ "

التونالية والهارمونية

١ ــ ٩ مقدمة للعمل سلم صول الكبير قائمة على حوار بين تآلف الدرجة I وتآلف الدرجة V تنتهي بقفلة تامة ، وتحاور نغمات الحلية

الإحساس بالسلم الكبير بالصغير عن طريق نغمة سي و سي♭ . المركز التونالي صول .

٩ ــ ٣٣ الفكرة الأولى " أ "

تبدأ من م٩ إلى م١٨ ثم تعاد من ١٩ إلى ٣٣ .

٩ ــ ١٧ سلم صول الكبير حيث تبدأ م٩ ، م١٠ بتراكم ثانيات من نغمتين يقوم بأدائهما في طبقات صوتية بشكل زجزاجي _ غليظ وسطى ، حاد ، والعكس _ لينتهي بتآلف الدرجة VI7 . م١١ ، م١٢ وصله تعتمد على تفريط التآلف السابق لتنتهي على تآلف الدرجة IV . م١٣ تآلف II$^{6}_{5}$ Agotic Six مع وجود مركز تونالي صول حتى م١٦. م١٤ تتابع سلمي هابط من الدرجة السادسة بالثالثات ينتهي بتآلف على الدرجة V. م١٥ تآلف الدرجة II و V رباعي حتى بداية م١٦ . أناكروز١٧ استخدم في المصاحبة مسافة الثالثة لنغمتين بطريقة كروماتيكية غير كاملة . م١٨ الكروش الأول مسافة الأوكتاف بينهما مسافة الخامسة ، ثم تراكم ثالثات من ثلاث نغمات مع تكرار الأساس والخامسة ، تراكم ثالثتان بينهما مسافة الرابعة ، ثم تراكم ثالثات من أربع نغمات مع تكرار الأساس مرتين بصوت الباص على مسافة أوكتاف ومرة بالسبرانو لتنتهي هذه الفكرة في م١٩ بقفلة تامة سلم صول . م١٩ إلى م٢٩[٢] إعادة للجزء من م٩ إلى ١٦ .

م٢٦ ــ ٣٠ مقام ليديان المصور على لا♭ . م٢٧ المصاحبة تتابع سلمي هابط على مسافة الثالثة . م٢٨ إلى ٣٠ تعتمد المصاحبة على استخدام مسافة الأوكتاف مع وجود مركز تونالي لا♭ حتى م٣١ . م٣٠ ، م٣١ تكرار م٢٨ ، م٢٩ . م٣٢ ، ٣٣ تكرار م١١ ، ١٢

م٣٤ إلى م٣٧ وصلة لحنية Link .

أناكروز ٣٨ ــ ٤٤ الفكرة الثانية " ب "

من أناكروز٣٨ بدأ في التعامل مع مجموعة من التآلفات الزائدة لا تونالياً حتى م٤٤ بالأصوات العليا وأحياناً تُكَوّن تآلفات رباعية مع صوت الباص . فمثلا م٣٨ تآلف يحمل مواصفات التآلف الألماني ولكن في وضع أساسي . م٣٩ تآلف زائد مع اضافة نغمة الباص يضيف مسافة ٣ن على التآلف الزائد وأيضاً م٤٣ .

م٤٥ ــ ٥٧ عودة للفكرة الأولى أ2

م٤٥ ــ مقام المكسوليديان المصور على فا# . من م٤٩ بداية من الكروش الثاني إلى نهاية م٥٠ وصلة لحنية Link .

م٥١ ــ٥٢ مقام المكسوليديان على سي♭. المصاحبة مسافة الأوكتاف بينها مسافة الخامسة أما الأصوات العليا تراكم ثالثات مع تكرار أساس التآلف . من م٥٣ إلى ٥٦ تكرار م٤٩ إلى م٥٢ حيث وصلت في م٥٦ إلى سلم سي♭. م٥٧ تصوير على بُعد ٦ك هابطة م٥٦ .

من م٥٨ إلى م٦٣ وصلة لحنية Link مركزها ري .

م٦٣ ــ ٧٧ الفكرة الثالثة " ج "

من أناكروز ٦٤ مجموعة من المسافات بصوت الباص وتكرارها على مسافة أوكتاف صاعد وهذا الجزء قائم على الكروماتيكية ، فالكروش الأول من م٦٤ مسافة ٣ك والثاني ٢ص والثالث ٢ز وتصريفها بالكروش الرابع على رابعة تامة ، فقد وصل إلى سلم صول عن طريق الكروماتيكية

بصوت السبرانو التينور حيث بدأ بنغمة مي♭ حتى وصل إلى صول . م٦٥ النوار الأول تآلف رباعي بالتاسعة محذوف الخامسة ويعتبر دخيل على خامسة سلم صول التي جاءت بالنوار الثاني . م٦٦ تآلف الدرجة الأول بالرابعة المضافة ، م٦٧ تآلف الدرجة الأولى بالسادسة المضافة . من أناكروز٦٨ ،٦٩ تعتمد على مسافة الأوكتاف لإيقاع ♩. ♩ ♫ ومعه إيقاع ♩. ♪ الذي يأتي بتراكم خامسة في ٦٨ وبالسادسة المضافة في م٦٩ أو بتراكم الثالثات في م٧٠ . من م٧١ النوار الثاني إلى م٧٢ تكرار م٦٣ إلى م٦٤ . م٧٣ النوار الأول يعتمد على تراكم ثالثات من أربع نغمات مع تكرار الأساس مرتين بصوت الباص على مسافة أوكتاف مع تكرار السابعة أما النوار الثاني فتراكم ثالثات بالسابعة ومحذوف الخامسة . م٧٤ البلانش تراكم ثالثات بالتاسعة ومحذوفة الخامسة مع إعادة لمصاحبة م٧٠ . م٧٥ إعادة لمصاحبة م٧١ مع استخدام مسافة الأوكتاف الممتد ثم أكتاف بينه مسافة الخامسة . م٧٦ ازدواج مقامي بين الأصوات ، وقد استخدم تآلفين الأول تراكم ثالثات بالسابعة محذوف الخامسة بالسادسة المضافة (أوكتاف الباص) ثم تراكم ثالثات من ثلاث نغمات ومربوط حتى م٧٧ .

م٧٨ إلى ٨١ إعادة لجزء من المقدمة .

أناكرزو ٨٢ إلى ٨٤ وصلة لحنية Link مركزها ري مأخوذة من الوصلة اللحنية السابقة م٥٨ إلى ٦٤ .

م٨٥ إلى ٨٩ الفكرة الأولى أ3 منتهيا على الدرجة الأولى سلم صول.

اعتمد المؤلف في هذه المقدمة ــ من ناحية التونالية ــ على استخدام بعض المقامات الكنيسية كمقام الليديان والمكسوليديان ، استخدام الازدواج المقامي ، استخدامه للسلالم الكبيرة والصغيرة ، استخدامه للكروماتيكية .

أما بالنسبة للهارمونية فقد استخدم التآلفات الثلاثية والثلاثية المضاف إليها الثانية أو الرابعة أو السادسة ، استخدام تراكمات الثالثات مع وجود ثالثة ناقصة في البداية ، استخدامه لمسافات هارمونية كالرابعة الزائدة والناقصة بدون تصريف ، استخدامه للتآلفات الزائدة بشكل متكرر .

نتائج البحث

تتحقق النتائج عن طريق الإجابة على أسئلة البحث :

ما هي المصادر التونالية التي اعتمد عليها ديبوسي في العينة المختارة .

توصل الباحث من خلال تحليل العينة المختارة أن ألحانه غير واضحة الهدف في بعض الأحيان غائمة ، قائمة على مقتطفات نغمية تتحرك في معظم الوقت في تونالية غريبة (تتراكورد ، سلالم خماسية ، مقامات كنيسية ، سلالم مصنوعة ، مقامات عربية ، سلالم كبيرة ، سلالم صغيرة بأنواعها ، استخدامه لأكثر من سلم أو مقام داخل المازورة الواحدة ، استخدامه التطعيم ، استخدامه للكروماتيكية) .

ما هي التركيبات الهارمونية التي استخدمها ديبوسي في العينة المختارة .

هارمونياته غير وظيفية فقد استخدم التآلفات الثلاثية والثلاثية المضاف إليها الثانية أو الرابعة أو السادسة ، استخدام التآلفات الرباعية والرباعية بالتاسعة ، استخدام تراكمات الثالثات مع وجود ثالثة ناقصة في البداية ، استخدامه لمسافات هارمونية كالرابعة الزائدة والناقصة بدون تصريف ، استخدامه للتآلفات الزائدة بشكل متكرر .

قائمة المراجع

١. أرنولد كوبلاند : ترجمة محمد راشد بدران ، كيف تتذوق الموسيقى، الشركة العربية للطباعة والنشر ، الطبعة الثانية ، ١٩٦١ .

٢. حسام الدين زكريا : المعجم الشامل للموسيقا العالمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٤ .

٣. زين نصار : آفاق الموسيقا ، دار غريب ، ١٩٩٨ .

٤. فاضل جاسم الصفار : فن الموسيقى (نشأة تاريخاً إعلاماً) ، الدار العربية للموسوعات ،١٩٨٨

٥. مصطفى كامل الصواف : تاريخ الحياه الموسيقية ، دار اليقظة والترجمة والنشر ، سوريا ، د.ت .

6. Edward Locks peiser : Debussy Man and Mind , Chassell Company, London, 1962 ,P. 25

7. Machlis joseph : The Enjoyment of music , London ,Dennis Dobson , 1958 .

8. Sadie . Stanley : New Grove Dictionary of Music and musicans . London :MacMillan Publishers ,1980 .

9. Schmitz , Robert : The piano works of Debussy – New York , Dover Publication ,1966 .

10. Vales, Lion : Claude Debussy His Life and Works , Dover Publication , New York , 1973 P.2 .

11. Vincent , persichitte : twentineth Century Harmony , New York , 1978 .

12. White , Gary : Harmonic Dimension , USA .1991 .

مواقع على الشبكة الدولية Internet

1 .http://en.wikipedia.org/wiki/Prelude_(music)

2 . http://en.wikipedia.org/wiki/Mili_Balakirev

3 . http://en.wikipedia.org/wiki/Rimsky-Korsakov

4 . http://en.wikipedia.org/wiki/Synthetic_scale