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

أسلوب التأليف الموسيقي عند إيجور سترافنسكي من خلال المقطوعة الأولى من مؤلفته ثلاث مقطوعات للرباعي الوتري

أسماء عبد الرحمن عبد الستار موسي

مدرس نظريات وتأليف بكلية التربية النوعية ــ جامعة المنوفية

(AmeSea Database – me – October- 2021- 553)

مقدمة البحث

تميّزت موسيقي القرن العشرين بتعدد مذاهبها واتجاهاتها، نتيجة التجديدات المُتلاحقة التي تسابق إليها مؤلفي تلك الحقبة مُحاولة منهم لنفض الحركة الرومانتيكية، فأطلقوا العنان لأفكارهم دون قيود، للبحث عن أساليب موسيقية جديدة في استخدام العناصر الموسيقية المُختلفة، وفي غمار تلك المذاهب التجديدية، أوجد بعض المؤلفين الجادين وسيلتهم في الموسيقي القومية التي تمثلت لهم كتيار رشيد مُتعقل، وعاون على تدعيم الحركة القومية في موسيقي القرن العشرين ظهور عبقريات حقيقية أمثال بيلا بارتوك* وإيجور سترافنسكي**[١].

وظهر المذهب القومي في روسيا بوضوح على يد سترافنسكي، حيث كان أكثر المُبدعين فيه، فقام باستغلال المواد اللحنية للموسيقي الشعبية الروسية بإيقاعاتها المُركبة والعرجاء التي تتميّز بنبراتها القوية لتُعطي تعبيرات عنيفة أحياناً. ويُعد سترافنسكي أحد أهم المؤلفين الموسيقيين البارزين ذو الشهرة الواسعة في موسيقي القرن العشرين، حيث نشأ في بيئة موسيقية، وتعلم التأليف الموسيقي على يد كورساكوف*** من خلال أوبراته الساحرة وتناوله الأوركسترالي البراق، كما تأثر بالعديد من المؤلفين الموسيقيين أمثال ديبوسي**** وروبرت كرافت*****[٢].

مشكلة البحث:

اهتم المؤلف الموسيقي إيجور سترافنسكي بتجديد وتطوير استخدام العناصر الموسيقية التي تُعد من أهم مفردات عملية التأليف الموسيقي، وجاء ذلك كنتيجة لاهتمامه بالموسيقي الشعبية الروسية وما تحمله من سمات وخصائص تُميّزها عن مثيلتها من الموسيقي القومية في دول أخري، ولعل المقطوعة الأولى Dance (عينة البحث) من مؤلفته ثلاثة مقطوعات للرباعي الوتري في عام ١٩١٤م تُعد أكبر مثالاً على ذلك، ولم يتطرق لها أحد بالدراسة والتحليل من

---

* بيلا بارتوك Bela Bartok مؤلف موسيقي مجري (١٨٨١–١٩٤٥م).

** ايجور سترافنسكي Igor Stravinsky: مؤلف موسيقي روسي الجنسية (١٨٨٢–١٩٧١م).

[1] Gillespie John: Five Centuries of keyboard music-The Dover edition-Dover publication Inc.-New York-1972-p.344.

*** ريمسكي كورساكوف Nikolai Rimsky-Korsakov: مؤلف موسيقي روسي الجنسية (١٨٤٤-١٩٠٨م).

**** كلود ديبوسي Claude Debussy: مؤلف موسيقي فرنسي الجنسية (١٨٦٢-١٩١٨م).

***** روبرت كرافت Robert Craft: كاتب وقائد أوركسترا أمريكي الجنسية (١٩٢٣–).

[2] Hopkin Antony: Larousse Encyclopedia of music-Geofrey Hindley-Toronto-London-New York-1982-p.387.

قبل، لذا رأت الباحثة إلقاء الضوء علي المقطوعة الأولى للوصول إلى أسلوب سترافنسكي في التأليف الموسيقي.

أهداف البحث:

١- التعرف على أسلوب إيجور سترافنسكي في التأليف الموسيقي من خلال المقطوعة الأولى Dance من مؤلفة ثلاث مقطوعات للرباعي الوتري.

٢- التعرف على أسلوب إيجور سترافنسكي في تناول العناصر الموسيقية والمُستحدثات التي طرأت عليها في القرن العشرين من خلال المقطوعة الأولى Dance من مؤلفة ثلاث مقطوعات للرباعي الوتري.

أهمية البحث:

١- إلقاء الضوء على أسلوب إيجور سترافنسكي في التأليف الموسيقي من خلال المقطوعة الأولى Dance من مؤلفة ثلاث مقطوعات للرباعي الوتري.

٢- التعرف على بعض التطورات التي طرأت على طُرق التعامل مع العناصر الموسيقية في موسيقي القرن العشرين من خلال المقطوعة الأولى Dance من مؤلفة ثلاث مقطوعات للرباعي الوتري عند إيجور سترافنسكي.

إجراءات البحث:

-**منهج البحث:** يتبع البحث المنهج الوصفي (تحليل مُحتوى).

-**عينة البحث:** المقطوعة الأولى (Dance) من المؤلفة Trois pieces pour Quatuor a Cordes ثلاث مقطوعات للرباعي الوتري عند إيجور سترافنسكي.

-**أدوات البحث:** مُدونات موسيقية، اسطوانة مُدمجة CD.

-**حدود البحث:**

الحدود الزمانية: الفترة (١٨٨٢-١٩٧١م) فترة حياة المؤلف الموسيقي إيجور سترافنسكي، ١٩١٤م العام الذي أتم فيه تأليف عينة البحث ثلاث مقطوعات للرباعي الوتري.

الحدود المكانية: روسيا منشأ المُؤلف الموسيقي إيجور سترافنسكي.

مُصطلحات البحث

التوزيع الأوركسترالي

فن توظيف واستخدام النوعيات المُختلفة للآلات في توافق وانسجام، وذلك تبعاً للسمات الشخصية والفردية لكل آلة، وأيضاً تبعاً لمدى معرفة المؤلف والمُوزع الموسيقي للتأثيرات المُختلفة للرنين

الصوتي داخل العمل. ويتضمن أيضاً المعرفة التفصيلية لتقنيات الأداء لكل آلة والمساحة الصوتية والرنين النغمي لكل آلة[١].

السلم الثُماني Octatonic scale

إن السلم الثُماني هو عبارة عن ثماني نغمات، ومع ذلك يُشير المُصطلح غالباً إلي السلم المُتماثل المُكوّن من البُعد الكامل والنصف بعد، وذلك في النظرية الكلاسيكية علي النقيض من نظرية الجاز، حيث يُطلق علي هذا السلم الثُماني علي الرغم من مجموعة من ثماني نغمات غير مُتكافئة[٢].

الكروماتية: Chromaticism

استخدام أصوات خارجة أو غير موجودة في السلم الدياتوني، وتنشأ الكروماتية نتيجة لتقسيم البعد الكامل إلى إثنين من أنصاف الأبعاد، وبناءا على ذلك يمكن تقسيم الخمس أصوات القائمة على البُعد الكامل في السلم الدياتوني إلى أنصاف أبعاد، وينتج عن ذلك سلم كروماتي مُكوّن من إثنى عشر صوتاً في نطاق الأوكتاف[٣].

التآلفات المبنية بالرابعات Chords by Fourths

يتكون التآلف بالرابعات من رابعات فوق بعضها وغالباً ما توضع النغمات بالرابعات كلٍ علي حدة، وذلك للإحتفاظ بنوعية الصوت المُميّز للرابعات، حتي لا تُحدث التركيبات بالرابعات صوتاً يشابه التآلفات الثلاثية بالحادية عشر أو الثالثة عشر أو النغمات المُضافة[٤].

التآلفات المبنية بالنغمات المُضافة Added Note Chords

النغمة المُضافة هي نغمات زائدة عن التكوين الطبيعي للتآلف وليست من تكوينه الأصلي، وتتكون من مسافة ثانية كبيرة أو صغيرة مع أي نغمة من نغمات التآلف سواء بالثالثات أو الرابعات، وهذه النغمة عادةً ما تُوضع أعلي أو أسفل نغمات التآلف، ووظيفة النغمات المُضافة هو التلوين في البناء[٥].

---

[1] Apel, Willi: Harvard Dictionary of Music-Cambridge-Harvard University Press-2nd Ed.-1972-p164.

[2] Kahan, Sylvia: In Search of New Scales-Prince Edmond de Polignac, Octatonic Explorer-University of Rochester Press-2009-p.786.

[3] Ibid Apel, Willi-1972-p164.

[4] Persichitte, Vincent: Twentieth Century Harmony-New York-Creative Aspects and Practice-1978-p.94.

[5] Ibid, Persichitte, Vincent- 1978-p.109.

الدراسات والبحوث المُرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولى: أعدتها الباحثة حنان أسامة المنشاوي، بعنوان: " مؤلفات سترافنسكي للبيانو وخصائص أسلوب تأليفها، وتذليل بعض المشاكل العزفية.[١] "

وتهدف إلي تقديم دراسة تحليلة من الناحية العزفية، لمؤلفات سترافنسكي لآلة البيانو، وإلقاء الضوء علي مجموعة مُنتقاه من مؤلفاته لآلة البيانو، وتوصلت الباحثة إلي بعض النتائج من أهمها إستخدام تعدد الموازين داخل المقطوعة الواحدة، واستخدام الإيقاع غير المُنتظم، واستخدام إزدواج المقامية في بعض مؤلفاته.

وتتفق مع الدراسة الحالية في الاهتمام بدراسة مؤلفات سترافنسكي وأسلوب تأليفها، وتختلف في أن الدراسة الحالية تهتم بدراسة أسلوبه في التأليف من خلال عناصر (البناء اللحني، العنصر الزمني، المعالجة الهارمونية، المصاحبة، والتناول الأوركسترالي) من خلال المقطوعة الأولى في ثلاث مقطوعات للرباعي الوتري عند سترافنسكي.

الدراسة الثانية: أعدها الباحث Scott Charles Lubaroff، بعنوان : " فحص لمؤلفات إيجور سترافنسكي الكلاسيكية الحديثة المُخصصة لآلات النفخ.[٢] "

وتهدف إلي دراسة اللحن في ثُماني لآلات النفخ، وكونشيرتو البيانو وآلات النفخ، كأعمال محورية من مجموعة أعمال سترافنسكي من حيث التوزيع، والتأليف الموسيقي، وتوصل الباحث إلي بعض النتائج من أهمها أن مؤلفة ثُماني لآلات النفخ تُعد نقطة تحول عن مذهب الكلاسيكية الجديدة وبداية للإتجاه إلي أفكار ومذاهب فنية جديدة.

وتتفق مع الدراسة الحالية في الاهتمام بدراسة البناء اللحني المؤلف الموسيقي سترافنسكي، وتختلف في أن الدراسة الحالية تهتم بدراسة أسلوبه في التأليف من خلال عناصر (البناء اللحني، العنصر الزمني، المعالجة الهارمونية، المصاحبة، والتناول الأوركسترالي) من خلال المقطوعة الأولى في ثلاث مقطوعات للرباعي الوتري عند سترافنسكي.

---

[١] حنان أسامة المنشاوي: مؤلفات سترافنسكي للبيانو وخصائص أسلوب تأليفها، وتذليل بعض المشاكل العزفية– رسالة ماجستير غير منشورة– كلية التربية الموسيقية– جامعة حلوان– القاهرة– ١٩٩٥م.

[2] Scott Charles Lubaroff: An examination of the neo-classical wind works of Igor Stravinsky- DMA- Michigan State University- Dissertation Abstract International-2001.

الدراسة الثالثة: أعدها الباحث Chung-Hee، بعنوان: " دراسة تحليلة لثلاث حركات من بالية بتروشكا عند إيجور سترافنسكي.[١] "

وتهدف إلي دراسة الحركات الثلاث الاولي من بالية بتروشكا لسترافنسكي، وتعد من أهم وأكثر المؤلفات الموسيقية شهرة واسعة، ومن الذخيرة الفنية لأعمال الأوركسترا، وتوضح هذه الدراسة النزعة الكامنة بداخل المؤلف للكتابة بشكل مُعقد من تراكيب إيقاعية غير مُنتظمة، وقفزات مُتطرفة وبعيدة، وتآلفات هارمونية مُعقدة.

وتتفق مع الدراسة الحالية في الاهتمام بدراسة أعمال سترافنسكي، وتختلف في أن الدراسة الحالية تهتم بدراسة أسلوبه في التأليف من خلال عناصر (البناء اللحني، العنصر الزمني، المعالجة الهارمونية، المصاحبة، والتناول الأوركسترالي) من خلال المقطوعة الأولى في ثلاث مقطوعات للرباعي الوتري عند سترافنسكي.

ويشتمل البحث على جزئين:

الجزء الأول: الجانب النظري

ويشتمل على: نشأة وحياة المُؤلف الموسيقي إيجور سترافنسكي، الإنتاج الفني عند سترافنسكي، ومؤلفة ثلاث مقطوعات للرباعي الوتري.

الجزء الثاني: الجانب التطبيقي

ويشتمل على: الدراسة التحليلية لعينة البحث من حيث العناصر الموسيقية (الصياغة، العنصر اللحني، العنصر الإيقاعي، العنصر الهارموني، المُصاحبة، والتناول الأوركسترالي وأساليب الأداء الفنية المُستخدمة) للوصول إلى أسلوب إيجور سترافنسكي في التأليف الموسيقي.

الجزء الأول: الجانب النظري

ايجور سترافنسكي Igor Stravinsky (١٨٨٢-١٩٧١م)

نشأته وحياته

إيجور سترافنسكي مؤلف موسيقي روسي الجنسية، ولد في ١٧ يونيو من عام ١٨٨٢م بقرية (أورانينبام) Oranienbaum، حيث نشأ في أسرة موسيقية، وقد حصل علي الجنسية الفرنسية في عام ١٩٣٤م، وحصل علي الجنسية الأمريكية في عام ١٩٤٥م، ويُعد سترافنسكي أحد أهم

[1] Chung-Hee: Igor Stravinsky's three movements from Petrushka (an analysis study)- DMA- The Ohio State University- Dissertation Abstract International-2002.

المؤلفين البارزين ذو الشهرة الواسعة في موسيقي القرن العشرين[١]. اتبع سترافنسكي العديد من المذاهب الموسيقية في موسيقي القرن العشرين، حيث بدأ من القومية الجديدة - Neo Nationalism في أعماله للبالية، إلي الأكثر خشونة في القومية التجريبية Experimental Nationalism، ثُم الكلاسيكية الجديدة Neo-Classicism، وأخيراً الموسيقي السيريالية Serialism في العقد الأخير من حياته[٢].

مراحل إنتاج سترافنسكي الفنية

تنقسم مراحل إنتاج سترافنسكي الفنية إلي ثلاث مراحل مختلفة حسب إعتناقه للمذاهب الموسيقية في القرن العشرين بيانها كالتالي:

المرحلة الأولي (الفترة الروسية الأولي) ١٩٠٦-١٩١٧م

ويُطلق عليها المرحلة البدائية Neo-Primitivism، وعلي الرغم من قصر تلك الفترة إلا أن سترافنسكي استطاع أن يُغيّر فيها وجه الموسيقي الغربية بجرأة أسلوبه التي صدمت العالم الموسيقي ولا سيما في أعماله المُبكرة للبالية، ولأنها فتحت أعين المؤلفين علي طاقات تعبيرية جديدة ومُذهلة لم تكتشف من قبل[٣]، وفي هذه المرحلة اتبع الأسلوب القومي لإستلهام ألحان وإيقاعات الموسيقي الشعبية الروسية، وتنتهي بتألقه في تأليف بالية بتروشكا Petrushka ١٩١١م، وبالية طقوس الربيع The Rite of Spring ١٩١٣م[٤].

المرحلة الثانية (المرحلة الكلاسيكية الجديدة) ١٩١٧-١٩٥١م

وفي هذه المرحلة إضطر سترافنسكي للكتابة للمجموعات الصغيرة من الآلات، نظراً لظروف الأزمة الإقتصادية بعد الحرب العالمية الأولي، وتتسم هذه المرحلة بالزُهد اللحني والتلويني، مع الإهتمام بإيقاعات موسيقي الجاز والراجتيم Ragtim [٥]. ثُم تحوّل إلى مذهب الكلاسيكية الجديدة

---

[1] Hosiasson Jose: "Igor Stravinsky- "Article in The New Grove's Dictionary of Music and Musicians- editor Stanley Sadie- New York- 2nd edition- Macmillan Publishing-Vol.24-2001- p.528:529.

[2] Martin R. William, and Julius Drossin: Music of the Twentieth Century- Congress cataloging in publication data-Prentice-Hall Inc.- Englewood Cliffs N.J-1980-p.105.

[٣] سمحة الخولي: القومية في موسيقي القرن العشرين- سلسلة كتب ثقافية شهرية- يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- سلسلة عالم المعرفة رقم (١٦٢)- مطابع السياسة الكويت- ١٩٩٢م -ص١٢٩.

[٤] حنان أسامة المنشاوي: مؤلفات إيجور سترافنسكي للبيانو دراسة تحليلة عزفية- رسالة ماجستير غير منشورة- كلية التربية الموسيقية- جامعة حلوان- القاهرة-١٩٩٥م -ص٤٠.

[5] Harman Alec, Anthony Milner, Wilfrid Mellers: Man, and His Music (The strong of musical experience in the West)- London-2nd Impression-1964-p.1005.

Neo-Classicism والتي بدأت بالاهتمام بالموسيقي البحتة بهدف تحقيق فكرة الموضوعية. كما برز اهتمامه بقوالب عصر الباروك وأساليبه، والكلاسيكية بلغة هارمونية جديدة وتلوين جديد يستغل ألواناً صوتية غير مطروقة ومجموعات ومناطق صوتية غريبة للآلات الموسيقية[١]. ومن أهم مؤلفاته في تلك المرحلة كونشيرتو للرباعي الوتري ١٩٢٠م، وبالية وكانتاتا الزفاف Les Noces (The Wedding) عام ١٩٢٣م، أوبرا أوديب الملك Oedipus Rex Opera ١٩٢٧م، وبالية أوفيوس Orpheus ١٩٤٧م[٢].

المرحلة الثالثة : (المرحلة السيريالية) ١٩٥١-١٩٧١م

وفي تلك المرحلة كعادته تحول إلي أسلوب آخر، فجاء بمُفاجأة كبيرة حيث طرح النظام الدياتوني جانباً وبدأ في إستخدام نظام صفوف الأصوات (السيريالية) منذ عام ١٩٥١م، وكتب بهذا الأسلوب مؤلفات عديدة، ومن أهم أعماله في تلك المرحلة Septet لثلاثة من آلات النفخ النحاسية وثلاثة من الآلات الوترية مع البيانو عام ١٩٥٣م، بالية آجون Agon ١٩٥٧م، بالاضافة إلى الكانون المُزدوج للرباعي الوتري عام ١٩٥٩م[٣].

الإنتاج الفني عند إيجور سترافنسكي

بدأ سترافنسكي في الإستكشاف بحرية وبدون تقيد أكاديمي، وإستغلال روائع الأوبرات الساحرة لريمسكي كورساكوف بتوزيعها الأوركسترالي الرائع، والهارموني المُعتمد علي السلم الثماني (الاوكتاتونيك) Octatonic scale [٤]. واستخدم سترافنسكي في بالية بتروشكا وطقوس الربيع فكرة النماذج اللحنية المُتكررة والإيقاعية أيضاً، بالاضافة إلى اللحن الدال Leit-motif الذي تبناه ريتشارد فاجنر R.Wagner مع أستخدام المقامات في كلٍ من العملين، والسلم الثُماني إلي جانب إستخدام الكروماتية [٥]. واستخدام أسلوب التكرار Ostinato في أناشيد قداس أرواح الموتي Requiem Canticles لصوت الألطو والباص مع الكورال والأوركسترا عام ١٩٦٦م ليقدم نوعاً من التناوب في الأدوار في المقدمة والفواصل الأوركسترالية [٦].

---

[١] مرجع سابق: سمحة الخولي- ١٩٩٢م -ص١٤٢.

[2] Hopkin Antony: Larousse Encyclopedia of music-Geofrey Hindley-Toronto-London-New York-1982-p.388.

[3] Mitchell Donald: The Language of Modern Music- Faber and Faber Limited-London-1963-p.103.

[4] Hosiasson Jose: "Igor Stravinsky- "Article in The New Grove's Dictionary of Music and Musicians-editor Stanley Sadie- New York- 2nd edition- Macmillan Publishing-Vol.24-2001-p.532.

[5] Harman Alec, Anthony Milner, Wilfrid Mellers: Man, and His Music (The strong of musical experience in the West)- London-2nd Impression-1964-p.1006.

[6] Ibid, Hosiasson Jose -2001-p.555.

وأهم ما حققه سترافنسكي في عنصر الإيقاع أنه طوّر الأساس الإيقاعي جوهرياً، بإستخدام (الموازين المُتغيرة، والمُتعددة) فأصبحت من أهم وسائل التعبير لدي سترافنسكي. أما الألحان فجاءت مُجرد شذرات قصيرة مُستمدة من الموسيقي الشعبية الروسية، مُتمسكا بأبعاد لحنية خاصة تُميّز مقامات الموسيقي الشعبية الروسية، وأبرزها مسافة الرابعة الزائدة وصورتها المقلوبة الخامسة الناقصة، فقادته إلي المقامية المُزودجة والمُتعددة [١].

وضم أوركسترا سترافنكسي مجموعة ضخمة من آلات الإيقاع، وإستخدام الآلات الوترية كآلات طرقية إيقاعية أحياناً، بهدف إستبدال التدفق اللحني بالتدفق الإيقاعي، مع الكتابة في مناطق صوتية غير مطروقة للآلات الموسيقية الأوركسترالية. وجاء البناء اللحني عند سترافنسكي أشد إرتباطاً بالتلوين وتسلسل الأحداث عنه بالأفكار اللحنية، مُستخدما بذلك البناء التراكمي Cumulative، –وهو عبارة عن ألحان تسير في مسار ساكن عماده تكرار أنماط أو نماذج لحنية قصيرة بتغيرات زخرفية وإيقاعية وطبقات أوركسترالية مُختلفة –[٢].

وعندما كان يقود الأوركسترا لأداء السمفونية في مقام دو الكبير عام ١٩٥٧م بمدينة برلين، أصيب بجلطة، إلا أنها لم تُؤدي إلي إنخفاض في مُعدل إنتاج أعماله الموسيقية. ثُم تدهورت حالته الصحية ولكن بدون إنحدار إبداعي، وتوفي سترافنسكي في مدينة نيويورك في السادس من إبريل عام ١٩٧١م [٣]. ويُعد كورساكوف من أوائل المُؤثرين في سترافنسكي موسيقياً، حيث تعلم على يده التوزيع الأوركسترالي والهارموني والكونتربوينت وعلم الآلات الموسيقية لمدة ثلاثة أعوام في مُقتبل حياته الفنية [٤]، كما تأثر سترافنسكي بالمؤلف الموسيقي ديبوسي تأثراً كبيراً وصل إلى المضمون والأشكال الفنية، حيث كتب بالية بتروشكا مُتأثراً بموسيقياه، كما قام الكاتب وقائد الأوركسترا الأمريكي كرافت Craft بإرشاده إلى بعض النواحي الجديدة تقنياً وفنياً في التأليف خاصة بعد ما جذبه إلى الأدب والفلسفة الأمريكية والإنجليزية[٥].

---

[١] سمحة الخولي: القومية في موسيقي القرن العشرين– سلسلة كتب ثقافية شهرية– يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– سلسلة عالم المعرفة رقم (١٦٢)– مطابع السياسة الكويت– ١٩٩٢م –ص١٥٥.

[2] Harman Alec, Anthony Milner, Wilfrid Mellers: Man, and His Music (The strong of musical experience in the West)- London-2nd Impression-1964-p.1012.

[3] Hosiasson Jose: "Igor Stravinsky- "Article in The New Grove's Dictionary of Music and Musicians- editor Stanley Sadie- New York- 2nd edition- Macmillan Publishing-Vol.24-2001-p.252:256.

[4] Ibid, Harman Alec-1964-p.1002.

[5] Ibid, Hosiasson Jose-2001-p.550.

مؤلفة ثلاثة مقطوعات للرباعي الوتري عند سترافنسكي

بعد تأليف إيجور سترافنسكي لبالية العصفور الناري وبتروشكا وطقوس الربيع في الفترة (١٩١٠-١٩١٣م) والتي تميّزت بالاهتمام بالألحان الشعبية الروسية والإقاعات العرجاء والموازين المُتعددة وغيرها من سمات التأليف الموسيقي عند سترافنسكي في المرحلة الأولى والتي تعكس مدى تأثره بمُعلمه الأول ريمسكي كورساكوف بالاضافة إلى تأثره بالتناول الأوركسترالي عند كلود ديبوسي، شرع في تأليف عمله Trois pieces pour Quatuor a Cordes في عام ١٩١٤م للرباعي الوتري -إلا أنه كُتب لأربعة آلات مُختلفة الطابع الصوتي، فكتب العمل للرباعي الوتري كفرقة موسيقية- وتعكس المقطوعات الثلاث سمات وخصائص البالية الروسي الذي كان لا يزال مُتأثراً به وبالألحان الشعبية الروسية، وكان يبحث عن التحول إلى الكلاسيكية الجديدة في المرحلة الثانية[1].

وتتميّز المقطوعة الأولى باللحن الشعبي روسي الطابع مع شعور باستقلال الآلات الموسيقية المُصاحبة، وهي عبارة عن رقصة على إيقاع مُتماثل لآلة الشيللو، يُؤدي اللحن الأساسي آلة الفيولينة الأولى، وترتبط القطعة الثانية بمُهرج فرنسي الجنسية يُدعى ليتل تيش* Little Tich كما دوّن داروين** Darwin في ملاحظاته عن تلك القطعة، ويقترب فيها سترافنسكي من المؤلف الموسيقي أنطون فيبرن Webern وتوصف بالحركة التشنجية، أما القطعة الثالثة فجاءت تتسم باللامقامية المكتوبة في أربعة خطوط صوتية، ووصفها داروين بأنها "هتاف بلا كلمات"[2].

[1] Hopkin Antony: Larousse Encyclopedia of music-Geofrey Hindley-Toronto-London-New York-1982-p.390.

* ليتل تيش Little Tich: مُهرج كوميدي في السينما، فرنسي الجنسية (١٨٨٧-١٩٢٦م).

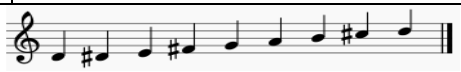
** داروين Chris Darwin: أستاذ فخري في علم النفس التجريبي، أمريكي الجنسية (١٩٦١-)

[2] Hopkin Antony: Larousse Encyclopedia of music-Geofrey Hindley-Toronto-London-New York-1982-p.391.

الجزء الثاني: الجانب التطبيقي

أولاً: تحليل الصياغة

جدول رقم (١) يُوضح بيانات المقطوعة الأولى Dance من مُؤلفة Trois pieces pour Quatuor a Cordes

اسم المُؤلفة: المقطوعة الأولى (Dance) من المؤلفة Trois pieces pour Quatuor a Cordes	اسم المُؤلف: إيجور سترافنسكي Igor Stravinsky
اسم السلم:  سلم ثُماني من وضع المؤلف إيجور سترافنسكي	
نوع التأليف: آلي	الميزان: $\frac{3}{4}$ مُتغير وسيتم توضيح ذلك.
نوع النسيج: نسيج هوموفوني.	الأداء الآلي: الرباعي الوتري.
الصياغة: أحادية.	الطول البنائي: ٤٨ مازورة.

ملحوظة: يتم استخدام الرمز .Qu للتعبير عن التآلف المبني بالرابعات.

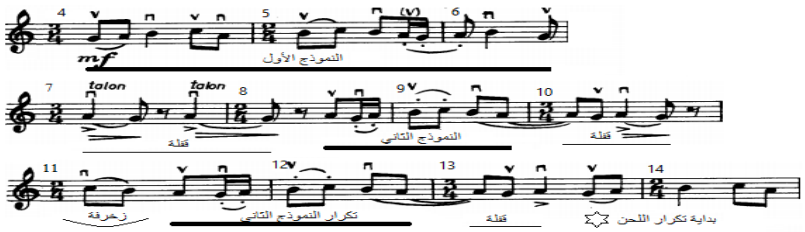
جدول رقم (٢) يوضح تحليل الصياغة لمقطوعة الرقص Dance عند إيجور سترافنسكي

الجملة اللحنية	الطول البنائي	القفلة
مقدمة	م(١-٢٣)	عبارة عن تكوين مسافي رأسي لمسافة (التاسعة) (دو#، ري) يُعبر عن .Qu بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#) بحذف (صول) تؤديه الفيولا الأولى بأسلوب العفق المزدوج.
الأولى	م(١٤-٢١٣)	اللحن الأساسي أداء آلة الفيولينة الأولى وينتهي بتآلف .Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف

		(صول) وإضافة (ري#).
تابع جدول رقم (٢)		
ع١	م(١٤'-١٨')	تنتهي بتآلف .Qu بتكوين ثلاثي وضع ثاني (ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).
ع٢	م(٢٨'-٢١٣')	تنتهي بتآلف .Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا،ري،صول،دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#).
الثانية	أناكروز (١٤-٢٣')	تكرار اللحن الأساسي أداء آلة الفيولينة الأولى وينتهي بتآلف .Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#).
ع١	أناكروز (١٤-١٨')	تنتهي بتآلف .Qu بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).
ع٢	أناكروز (١٩-٢٣')	تنتهي بتآلف .Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا،ري،صول،دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#).
الثالثة	أناكروز (٢٤-٣٣')	تكرار اللحن الأساسي أداء آلة الفيولينة الأولى وينتهي بتآلف .Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#).
ع١	أناكروز (٢٤-٢٨')	تنتهي بتآلف .Qu بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).
ع٢	أناكروز(٢٨'-٣٣')	تنتهي بتآلف .Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا،ري،صول،دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#).

الرابعة	أناكروز (٣٤-٤٣[١])	تكرار اللحن الأساسي أداء آلة الفيولينة الأولى وينتهي بتآلف .Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#).
تابع جدول رقم (٢)		
ع١	أناكروز (٣٤-٣٣٧[٣])	تنتهي بتآلف .Qu بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).
ع٢	م(٣٨[١]-٤٣[١])	تنتهي بتآلف .Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا،ري،صول،دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#).
كودا	م(٤٣[٢]-٤٨[٢])	عبارة عن نموذج قفلة تؤديه آلة الفيولينة الأولى بمصاحبة الفيولينة الثانية والفيولا والشيللو وتنتهي بتكوين مسافي رأسي لمسافة (التاسعة) كما ظهر في المقدمة أداء آلة الفيولا الأولى بتآلف .Qu بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#) بحذف (صول).

العنصر اللحني:

اللحن الأساسي يحمل طابع الفلكلور الروسي ويستخدم الحركة السُلمية الصاعدة والهابطة، بالاضافة إلى استخدام قفزة الثالثة الصاعدة والهابطة في خلال تتراكورد مُكوّن من أربعة نغمات (صول، لا، سي، دو)، والشكل التالي يُوضح الفكرة اللحنية الأساسية والتي يتم تكرارها فيما بعد ثلاث مرات مُتتالية دون تناولها بالتعديل مع استخدام الزخرفة:

شكل رقم (١) يوضح تقسيم اللحن الأساسي إلى نماذج لحنية صغيرة لآلة الفيولينة الأولى م(٤[١]-١٤[٢])

ويتضح من الشكل السابق تقسيم اللحن الأساسي والذي تقوم بأداؤه الفيولينة الأولى إلى نموذجين لحنيين غير مُتماثلين في الطول تنتهي كل منها بقفلة، مع زخرفة تكرار النموذج الثاني بنغمات (دو، سي) في م(١١) والانتهاء بقفلة أيضاً، ومن ثَم يتم تكرار اللحن بعد ذلك دون تغيير.

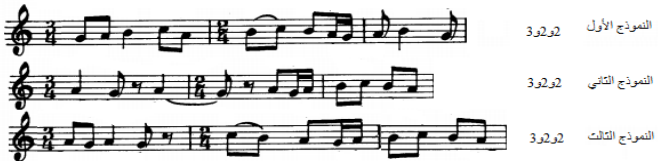
العنصر الزمني:

الميزان: استخدم المؤلف إيجور سترافنسكي الميزان المتغيّر كإحدي مُستحدثات استخدام العنصر الإيقاعي الذي طرأت عليه العديد من التطورات في القرن العشرين، حيث النمـــاذج الإيقاعيـــة المُتكررة، والميزان المُتغير، وتخطي خطوط الموازير وغيرها. وجاء الميزان المُســـتخدم فـــي المقطوعة الأولى Dance كالتالي:

جدول رقم (٣)

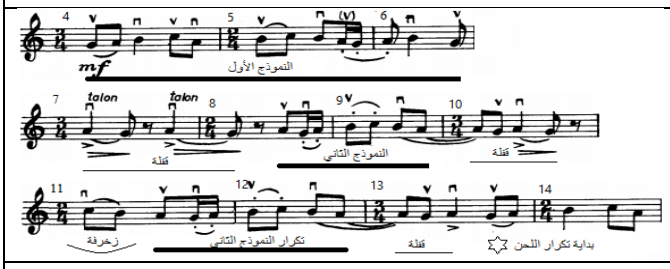
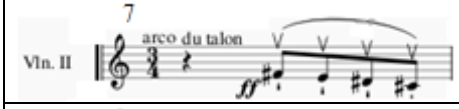
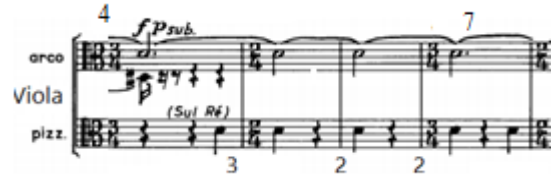
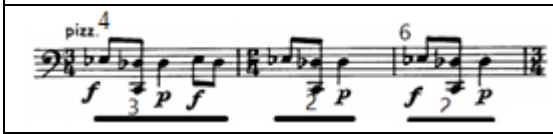
يوضح تغيير الميزان في المقطوعة الأولى Dance عند إيجور سترافنسكي

المازورة	الميزان	المازورة	الميزان	المازورة	الميزان	المازورة	الميزان
م(١)	$\frac{3}{4}$	م(٤)	$\frac{3}{4}$	م(٢)	$\frac{2}{4}$	م(٥)	$\frac{2}{4}$
م(٧)	$\frac{3}{4}$	م(١٠)	$\frac{3}{4}$	م(٨)	$\frac{2}{4}$	م(١١)	$\frac{2}{4}$
م(١٣)	$\frac{3}{4}$	م(١٦)	$\frac{3}{4}$	م(١٤)	$\frac{2}{4}$	م(١٧)	$\frac{2}{4}$
م(١٩)	$\frac{3}{4}$	م(٢٢)	$\frac{3}{4}$	م(٢٠)	$\frac{2}{4}$	م(٢٣)	$\frac{2}{4}$
م(٢٥)	$\frac{3}{4}$	م(٢٨)	$\frac{3}{4}$	م(٢٦)	$\frac{2}{4}$	م(٢٩)	$\frac{2}{4}$
م(٣١)	$\frac{3}{4}$	م(٣٤)	$\frac{3}{4}$	م(٣٢)	$\frac{2}{4}$	م(٣٥)	$\frac{2}{4}$
م(٣٧)	$\frac{3}{4}$	م(٤٠)	$\frac{3}{4}$	م(٣٨)	$\frac{2}{4}$	م(٤١)	$\frac{2}{4}$
م(٤٣)	$\frac{3}{4}$	م(٤٦)	$\frac{3}{4}$	م(٤٤)	$\frac{2}{4}$	م(٤٧)	$\frac{2}{4}$

حيث نلحظ من الجدول السابق أن المؤلف سترافنسكي اتبع نظام وأسلوب ثابت في تغيير الميزان بواقع مازورة في ميزان $\frac{3}{4}$ ومازورتين في ميزان $\frac{2}{4}$ مما يُعطي الإحساس بميـــزان أعـــرج وذا تقسيم داخلي (٢،٢،٣) $\frac{7}{4}$ كالتالي:

شكل رقم (٢) يوضح تقسيم للنماذج الإيقاعية المُستخدمة في اللحن الأساسي الذي تؤديه الفيولينة الأولى

النماذج الإيقاعية المُتكررة: حيث استخدم نموذج إيقاعي ثابت للحن الأساسي تؤديه الفيولينة الأولى، وكذلك نموذج إيقاعي ثابت مُصاحب للحن الأساسي تؤديه الفيولينة الثانية والفيولا والشيللو كل منهم بنموذج مُختلف والجدول التالي يوضح النماذج الإيقاعية المستخدمة في كل آلة على حده:

جدول رقم (٤) يوضح النماذج الإيقاعية المُستخدمة في الآلات الموسيقية المُؤديه لمقطوعة Dance

الآلة المُستخدمة	النموذج الإيقاعي المُستخدم
الفيولينة الأولى م(١٤-٢١)	
الفيولينة الثانية م(٧)	
الفيولا الأولى والثانية م(١٤-٣٧)	
الشيللو م(١٤-٢٦)	

تخطي خطوط الموازير Overlapping: استخدام سترافنسكي تخطي خطوط الموازير في مُصاحبة آلة الفيولينة الثانية، والتي تُعد من مستحدثات العنصر الإيقاعي في القرن العشرين كما في الشكل التالي:

شكل رقم (٣) يوضح استخدام سترافنسكي لتخطي خطوط الموازير م(١٢٩-٣١)

العنصر الهارموني:

استخدم المؤلف الموسيقي إيجور سترافنسكي في تلك المقطوعة هارموني ثابت في الباص مع تحرك للأصوات العليا –في اللحن الأساسي الذي تقوم بأداؤه الفيولينة الأولى– نتيجة تغيّر الميزان باستخدام التآلفات بالرابعات بأشكال مختلفة يتم توضيحها من خلال المعالجة الهارمونية.

المُعالجة الهارمونية

جدول رقم (٥) يوضح المُعالجة الهارمونية لمقطوعة Dance

المازورة	التحليل الهارموني
م(١–٣)	.Qu بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#) بحذف (صول) تؤديه الفيولا الأولى بأسلوب العفق المزدوج.
م(٤'١)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).
م(٤'٢)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي بتعادل نغمة (ريb) مع نغمة (دو#) (دو#، فا#، سي) بحذف (فا#).
م(٤'٣)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#، دو).
م(٥'١)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بتأخير (دو#) بنغمة (ميb) وحذف (فا#) وإضافة (ري#، ري، دو).
م(٥'٢)	.Qu بتكوين رباعي قلب أول (صول، دو#، فا#، سي) بحذف (فا#) وإضافة (لا).
م(٦'١)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#، سي).
م(٦'٢)	.Qu بتكوين خماسي قلب ثاني (ري، صول، دو#، فا#، سي) بحذف (فا#).
م(٧'١)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#).
م(٧'٢)	.Qu بتكوين ثلاثي قلب أول (صول، دو#، فا#).

م(٣٧)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#).
م(١٨)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع ثاني (ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).
م(٢٨)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#).
م(١٩،٢)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بحذف (فا#) وإضافة (ري#، دو).
تابع جدول رقم (٥)	
م(١٠،٢،٣)	.Qu بتكوين رباعي وضع قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).
م(١١)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بحذف (فا#) وإضافة لنغمة (ري#، دو).
م(٢١١)	.Qu بتكوين سداسي قلب رابع (مي، لا، ري، صول، دو#، فا#).
م(١٢)	.Qu بتكوين خماسي قلب ثاني (ري، صول، دو#، فا#، سي) بحذف (فا#، صول) وإضافة (ري#، دو).
م(٢١٢)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) ثُم.Qu بتكوين خماسي قلب رابع (مي،لا، ري، صول، دو#).
م(١٣،٢)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#).
م(٣١٣)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).
م(١٤)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بحذف (فا#) وإضافة (ري، دو).
م(٢١٤)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#، دو).
م(١٥)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بحذف (فا#) وإضافة (ري#، ري، دو).

م(٢١٥)	Qu. بتكوين رباعي قلب أول (صول، دو#، فا#، ســي) بحــذف (فــا#) وإضافة (لا).
م(١١٦)	Qu. بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحــذف (صــول) وإضافة (ري#).
م(١١٦،٢،٣)	Qu. بتكوين خماسي قلب أول (صول، دو#، فا#، سي، مي) بحذف (فا#) وإضافة (ري#).
م(١١٧)	Qu. بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#).
تابع جدول رقم (٥)	
م(٢١٧)	Qu. بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحــذف (صــول) وإضافة (ري#).
م(١١٨)	Qu. بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).
م(٢١٨)	Qu. بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#).
م(١١٩،١،٢)	Qu. بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بحذف (فا#) وإضــافة (ري#، ري، دو).
م(٣١٩)	Qu. بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).
م(١٢٠،١،٢)	Qu. بتكوين خماسي قلب ثالث (لا، ري، صــول، دو#، فــا#) بإضــافة (ري#، مي).
م(١٢١)	Qu. بتكوين خماسي قلب ثاني (ري، صول، دو#، فا#، ســي) بحــذف (فا#، صول) وإضافة (ري#، دو).
م(٢٢١)	Qu. بتكوين سداسي قلب رابع (مي، لا، ري، صول، دو#، فا#).
م(١٢٢)	Qu. بتكوين خماسي قلب ثاني (ري، صول، دو#، فا#، ســي) بحــذف (فا#، صول) وإضافة (ري#).
م(٢٢٢)	Qu. بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بحذف (فا#) وإضــافة (لا).
م(٣٢٢)	Qu. بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).

م(١٢٣)	Qu. بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#).
م(٢٢٣)	Qu. بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#).
م(١٢٤)	Qu. بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بحذف (فا#) وإضافة (ري#، ري، دو).
م(٢٢٤)	Qu. بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (دو).
تابع جدول رقم (٥)	
م(١٢٥)	Qu. بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بإضافة (ري)، ثُم Qu. بتكوين خماسي قلب رابع (مي، لا، ري، صول، دو#) بحذف (لا، صول).
م(٢٢٥)	Qu. بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بحذف (فا#) وإضافة (ري#).
م(٣٢٥)	Qu. بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (سي).
م(١٢٦)	Qu. بتكوين خماسي قلب ثاني (ري،صول،دو#،فا#،سي) بحذف (فا#) وإضافة (ري#).
م(٢٢٦)	Qu. بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول).
م(١٢٧)	Qu. بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).
م(٢٢٧)	Qu. بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول).
م(١٢٨)	Qu. بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).
م(٢٢٨)	Qu. بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول).
م(٣٢٨)	Qu. بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بإضافة (ري#، ري، دو).
م(١٢٩)	Qu. بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بحذف (فا#) وإضافة (ري)، ثُم Qu. بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف

	(صول).
م(٢٢٩)	.Qu بتكوين ثلاثي قلب أول (صول، دو#، فا#) بإضافة (ري، مي).
م(١٣٠)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول).
م(٢٣٠)	.Qu بتكوين ثلاثي قلب أول (صول، دو#، فا#) بإضافة (مي).
م(١٣١)	.Qu بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#، دو).
م(٢٣١)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول).
م(٣٣١)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بحذف (فا#) وإضافة (ري#، ري، دو).
تابع جدول رقم (٥)	
م(١٣٢)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بإضافة (ري#، ري).
م(٢٣٢)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#).
م(١٣٣)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#).
م(٢٣٣)	.Qu بتكوين ثلاثي قلب أول (صول، دو#، فا#) بحذف (فا#) وإضافة (لا).
م(١٣٤)	.Qu بتكوين رباعي وضع أساسي (دو#، فا#، سي، مي) بإضافة (ري).
م(٢٣٤)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#).
م(٣٣٤)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#،فا#،سي) بحذف (فا#) وإضافة (ري#، ري، دو).
م(١٣٥)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بإضافة (ري)، ثُم .Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (دو).
م(٢٣٥)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بإضافة (ري، لا).
م(١٣٦)	.Qu بتكوين خماسي قلب ثاني (ري،صول،دو#،فا#،سي) بحذف (فا#) وإضافة (ري#).

م(٢٣٦)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول).
م(١٣٧)	.Qu بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).
م(٢٣٧)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول).
م(٣٣٧)	.Qu بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).
م(١٣٨)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بإضافة (ري#).
م(٣،٢٣٨)	.Qu بتكوين رباعي وضع أساسي (دو#، فا#، سي، مي) بإضافة (ري، دو).
م(١٣٩)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بإضافة (ري، ري#)، ثُم .Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (دو).
تابع جدول رقم (٥)	
م(٢٣٩)	.Qu بتكوين ثلاثي قلب أول (صول، دو#، فا#) بإضافة (مي).
م(١٤٠)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول).
م(٣،٢٤٠)	.Qu بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#، سي).
م(١٤١)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#).
م(٢٤١)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بحذف (فا#) وإضافة (ري#، ري، دو).
م(١٤٢)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بحذف (فا#) وإضافة (ري، ري#).
م(٢٤٢)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول).
م(١٤٣)	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#).
م(٢٤٣)	.Qu بتكوين ثلاثي قلب أول (صول، دو#، فا#) بإضافة (ري#)، ثُم .Qu بتكوين خماسي قلب رابع (مي، لا، ري، صول، دو#) بإضافة (صول).
م(٣٤٣)	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بحذف (فا#) وإضافة (ري، ري#).

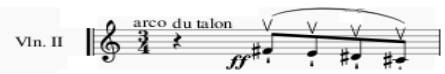
م(٤٤[١])	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#) بحذف (صول) وإضافة (ري#، دو).
م(٤٤[٢])	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#، فا#، سي) بحذف (فا#) وإضافة (ري، دو).
م(٤٥[١])	.Qu بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو#،فا#،سي) بحذف (فا#) وإضافة (ري، ري#، دو).
م(٤٥[٢])	.Qu بتكوين رباعي قلب ثالث (لا، ري، صول، دو#).
م(٤٦[١،٢،٣])	.Qu بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#).
م(٤٧[١]–٤٨[٢])	.Qu بتكوين ثلاثي قلب ثاني (ري، صول، دو#) بحذف (صول).

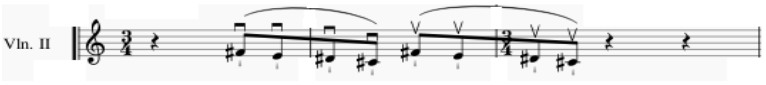
تعليق على عنصر المُعالجة الهارمونية:

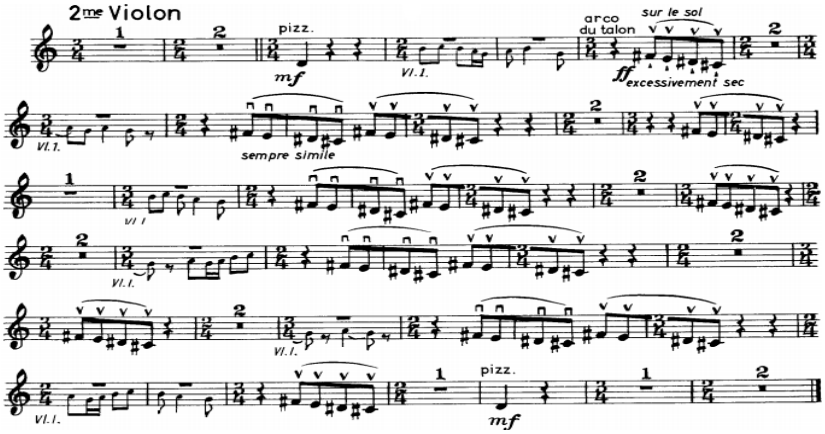
استخدم سترافنسكي هارموني ثابت في المُصاحبة قائم على التآلفات المبنية بالرابعات بتكوينات مُختلفة، حيث استخدمها بتكوين (ثلاثي، رباعي، خُماسي، وسداسي) وبمسافات مختلفة (رابعة تامة، ورابعة زائدة) مثل تآلف (ري، صول، دو#) المُستخدم على نطاق واسع في المقطوعة كتآلف تونيك للسلم الثُماني الذي استخدمه سترافنسكي، كما استخدم التآلفات المبنية بالرابعات بأوضاع مُختلفة (وضع أساسي، إنقلاب أول، وإنقلاب ثاني وهكذا)، مع استخدام النغمات المُضافة Add-note على مستوى المقطوعة بإضافة نغمات (دو، ري#) لنغمات (دو#، ري) على الترتيب.

المُصاحبة:

مصاحبة آلة الفيولينة الثانية:

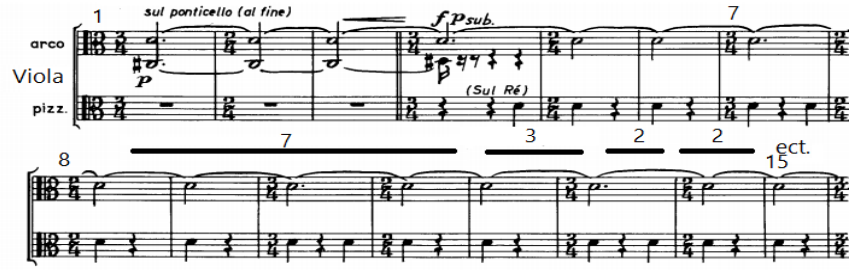
استخدمت الفيولينة الثانية مُصاحبة هارمونية لحنية ثابتة على نغمات (فا#، مي، ري#، دو#)، وتستقر في بداية المقطوعة ونهايتها على نغمة (ري) أساس السلم الثُماني الذي استخدمه سترافنسكي، حيث تم استخدامها على النموذج اللحني والإيقاعي التالي:

شكل رقم (٤) يوضح أسلوب المُصاحبة في آلة الفيولينة الثانية

حيث تم استخدام هذا المقطع مرة واحدة ثُم مرتين مُتتاليتين باستخدام تخطي خطوط المـــوازير Overlapping والتي تعد من مستحدثات العنصر الإيقاعي في القرن العشرين كما في الشـــكل التالي:

شكل رقم (٥) يوضح أسلوب المُصاحبة مرتين مُتتاليتين في آلة الفيولينة الثانية

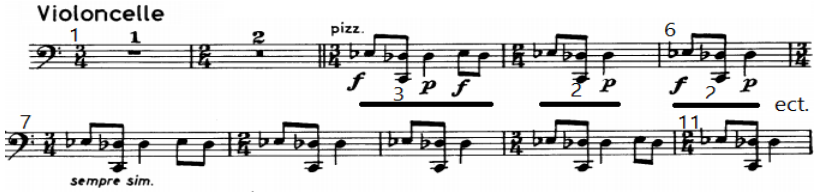
والشكل التالي يوضح مُصاحبة الفيولينة الثانية: م(١-٤٨[٢])

شكل رقم (٦) يوضح مُصاحبة الفيولينة الثانية: م(١-٤٨[٢])

مصاحبة الفيولا:

الفيولا الأولى: تؤدي باستخدام القوس وقريباً من الفرسة باستخدام المُصطلح sul ponticello al fin، حيث تؤدي في البداية نغمات هارمونية بأسلوب العفق المزدوج علـــى نغمـــات (دو#، ري) مسافة التاسعة وباستخدام الرباط الزمني، ثُم تبدأ في أداء لنغمة (ري) أساس المقام الثُماني المُستخدم، أيضاً باستخدام الرباط الزمني.

الفيولا الثانية: تؤدي بأسلوب النبر Pizzicato من البداية حتى النهاية على نغمة (ري) أســـاس المقام الثُماني المُستخدم على إيقاع النوار بتقسيم (٣، ٢، ٢) بإحساس ميزان أعرج [7/4] بعد ســـبع ضغوط سكتات من بداية المقطوعة، والشكل التالي يوضح نموذج من مصاحبة الفيولا الأولـــى والثانية م(١-١٥)

شكل رقم (٧) يوضح نموذج من مصاحبة الفيولا الأولى والثانية م(١-١٥)

مصاحبة الشيللو:

استخدم المؤلف إيجور سترافنسكي مُصاحبة ثابتة للشيللو تعتمد على نموذج إيقاعي ثابت أيضاً بتقسيم (٣، ٢، ٢) بإحساس ميزان أعرج $\frac{7}{4}$ مع بداية أداء الفيولينة الأولى للحن الأساسي الروسي الطابع في م(٤)، وباستخدام أسلوب الأداء بالنبر Pizzicato، وأدى ذلك إلى ثبات الهارموني المُستخدم في مُصاحبة اللحن الأساسي، إلا أنه ومع تغيّر الميزان واختلاف الضغوط المُستخدمة في الفيولينة الثانية أدي إلى ظهرو العديد من التآلفات المبنية بالرابعات كما اتضح سابقاً في المُعالجة الهارمونية للمقطوعة، والشكل التالي يوضح نموذج من مصاحبة الشيللو:

شكل رقم (٨) يوضح نموذج من مُصاحبة الشيللو م(١[١]-١١[٢])

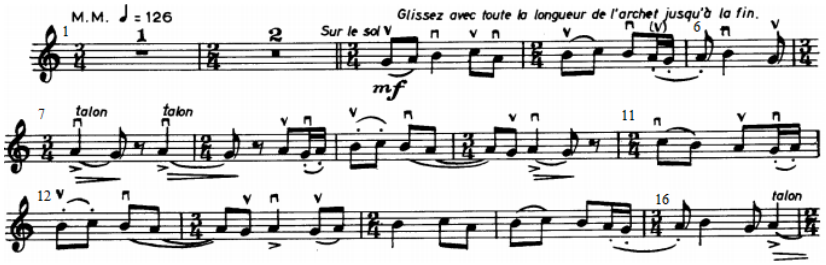
ومع وجود التنافر بين الأصوات وهي من سمات موسيقي القرن العشرين، إلا أن اللون الصوتي مُبهج ويُعطي الاحساس بالنشاط والرقص، ولذا أسمى سترافنسكي هذه المقطوعة Dance، فنلحظ حيوية ونشاط اللحن الشعبي الروسي، مع أنه لم يتعد نغمات التتراكورد (صول، لا، سي، دو)، ونلحظ ثبات المُصاحبة وأدائها بشكل مُنتظم وثابت تحت اللحن الأساسي بسيمترية واضحة تُشبه موسيقي الجاز، التي يتحرك فيها اللحن الأساسي أعلى مُصاحبة هارمونية ثابتة، ومن هنا فقد أبدع سترافنسكي في استخدام ألوان وطوابع الآلات الموسيقية في إنتاج رنين صوتي مُميز وبراق، إلا أنه استخدم آلة الفيولينة الثانية في دور مُتميز يختلف عن دورها الأساسي في الأوركسترا ليواكب التطورات المُستحدثة في موسيقي القرن العشرين ولا سيما طُرق استخدام

الآلات الموسيقية وتغيّر أدوارها، حيث أخذت الفيولينة الثانية والفيولا والشيللو على عاتقها أداء الهارموني الإيقاعي أسفل اللحن الأساسي الذي تقوم بأداؤه الفيولينة الأولى.

التناول الأوركسترالي وأساليب الأداء الفنية المُستخدمة:

الفيولينة الأولى:

تُؤدي الفيولينة الأولى اللحن الأساسي وهو لحن شعبي روسي الطابع م(١٤ – ٢١٣)، ويتم تكرارة ثلاثة مرات حتى نهاية المقطوعة، ويعتمد اللحن على الحركة السُلمية الصاعدة والهابطة بالاضافة إلى قفزة الثالثة الهابطة، حيث يتكون من نموذجين لحنيين، واستخدم المؤلف سترافنسكي أسلوب الأداء المُتصل Legato وأسلوب Jété والذي يُشير إلى التقطع البعيد عن الوتر كما في م(٥،٦).

كذلك استخدام النغمات غير المُترابطة، بالإضافة إلى استخدام الضغوط القوية Accent في نهايات النماذج اللحنية المُتكررة كما في م(٧، ١٠، ١٣، ١٦، ٣٣، ٣٦، ٣٧، ٤٠، ٤٣، ٤٥)، هذا بالاضافة إلى استخدام المُصطلح sur le sol والذي يُشير إلى الأداء على وتر (صول) والذي يُعطي رنيناً صوتياً مُميّزاً، والشكل التالي يوضح ذلك:

شكل رقم (٩) يوضح آداء آلة الفيولينة الأولى للحن الأساسي م(١٦–٣١)

ونلحظ من الشكل السابق استخدام المُصطلح Talon والذي يُشير إلى الأداء بكعب القوس كما في م(٧، ١٦، ١٧، ٢٠، ٢٦، ٢٧، ٣٠، ٣٦، ٣٧، ٤٠)، وقد أضاف تعليماً آخر لاستخدم المُصطلح Glissez avec toute la longuer de l'archet jusqu'a la fin والذي يُشير إلى تحريك القوس بالكامل لأعلى حتى النهاية في م(١)، كما استخدام المُصطلح sans ralentir والذي يُشير إلى عدم استخدام إبطاء الزمن في نهاية المقطوعة في م(٤٥)، وقد استخدم المؤلف وسائل تعبيرية خاصة بشدة الأداء مثل .mf في م(٤).

الفيولينة الثانية:

تُؤدي الفيولينة الثانية بأسلوب الأداء بالنبر Pizzicato من بداية المقطوعة في م(٤) بالاشارة إلى ذلك بالمُصطلح .pizz، ثُم يعود لاستخدام القوس بالمُصطلح arco في م(٧)، والعودة للأداء بالنبر في م(٤٥)، مع الأداء بالقوس في إتجاه واحد صعوداً للنغمات الأربعة وعندما يستخدم المُصاحبة بثمانية نغمات يستخدم القوس هابطاً أربعة مرات والقوس صاعداً أربعة أُخرى، بالاضافة إلى استخدام تخطي خطوط الموازير Overlapping كما في م(١١-١٣)، كذلك استخدم وسائل تعبيرية مُختلفة مثل .mf في م(٤)، ff. excessivement ويُشير إلى الأداء بقوة بشكل مُفرط في م(٧)، هذا بالاضافة إلى استخدام المُصطلح sur le sol والتي تُشير للأداء على وتر (صول) والذي يُعطي رنيناً صوتياً مُميّزاً، والمُصطلح talon والذي يُشير إلى الأداء بكعب القوس في م(٧)، مع استخدام sempre simile في م(١١) والذي يُشير إلى الأداء بنفس الأسلوب دائماً.

الفيولا الأولى:

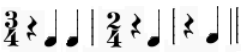
استخدم المؤلف تقسيم الفيولا بتدوين مفتاح لكل آلة، حيث تُؤدي الفيولا الأولى المُقدمة والكودا الختامية والنغمات المُمتدة في قوس واحد بينهما على نغمة (ري) أساس المقام الثُماني، فتُؤدي في المقدمة م(١-٤[١]) والكودا م(٤٦[١]-٤٨[٢]) باستخدام أسلوب العفق المزدوج Double-stops، وتؤدي نغمة (ري) بقوس إتصال زمني حتى نهاية المقطوعة م(١[١]-٤٨[٢])، مع استخدام المُصطلح sul ponticello al fin والتي تعني الأداء بالقوس أقرب ما يكون من الفرسة حتى النهاية في م(١)، وكذلك المُصطلح subito في م(٤) والتي تُشير إلى الأداء بقوة بشكل مُفاجئ، بالاضافة إلى استخدام وسائل تعبيرية مثل .p في م(١) وتعني الأداء بصوت خافت.

الفيولا الثانية:

تُؤدي الفيولا الثانية نموذج إيقاعي ثابت للمُصاحبة بتقسيم (٢،٢،٣) بعد سبعة أزمنة من وحدة النوار، حتى تُحدث نوع من الكانون بين ميزان اللحن الأساسي للفيولينة الأولى من ناحية، والمُصاحبة لآلة الفيولا الثانية بعد نوار واحد من اللحن الأساسي من ناحية أُخرى، بالاضافة إلى الإشارة إلى الأداء على وتر (ري) بالمُصطلح sul Re والشكل التالي يوضح ذلك:

شكل رقم (١٠) يوضح النموذج الإيقاعي المُستخدم لآلة الفيولا الثانية م(٤[١]-٨[٢])

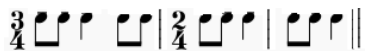
حيث يُعبر النموذج الإيقاعي المُستخدم عن التقسيم إلى (٢،٢،٣) والتي تُعطي الإحساس بميزان $\frac{7}{4}$ الأعرج والمُناسب لألحان الموسيقي الشعبية الروسية، والشكل التالي يوضح ذلك:



شكل رقم (١١) يوضح الناتج السمعى للنموذج الإيقاعي المُستخدم في مصاحبة آلة الفيولا الثانية

الشيللو:

يُؤدي الشيللو مُصاحبة ثابتة تُعطى إيقاع هارموني ثابت باستخدام أسلوب الأداء بالنبر pizzicato في م(٤[١]-٤٨[٢])، واستخدام وسائل تعبيرية f.,p.,f. بالترتيب على كل نبر في ميزان $\frac{3}{4}$ كما في م(٤)، p. على النبر الثاني في ميزان $\frac{2}{4}$ كما في م(٥)، f.,p. بالترتيب على كل نبر في ميزان $\frac{2}{4}$كما في م(٦)، واستخدام المُصطلح sempre simile في م(٧) والذي يُشير إلى الاستمرار بنفس الأسلوب الأداء، ومع تغيّر الميزان ينتج عنها تآلفات هارمونية مبنية بالرابعات في مواضع مُختلفة، على الرغم من تكرار اللحن الأساسي كما هو، ويستخدم الشيللو نموذج إيقاعي وهارموني ثابت، والشكل التالي يوضح ذلك:



شكل رقم (١٢) يوضح النموذج الإيقاعي المُستخدم في مُصاحبة آلة الشيللو م(٤[١]-٢٦[٢])

نتائج البحث وتفسيرها

أولاً: نتائج خاصة بالصياغة

١- استخدام التونالية القائمة على السلم الثُماني Octatonic من وضع المؤلف الموسيقي سترافنسكي.

٢- استخدم سترافنسكي بعض وسائل التعبير والتظليل مثل (الأداء الخافت .p، ومتوسط القوة .mf، والأداء بقوة بشكل مُفرط ff excessivement، والأداء بقوة بشكل مُفاجئ subito، والاستمرار بالأداء بنفس الأسلوب السابق sempre simile).

ثانياً: نتائج خاصة بالعنصر اللحني

١- استغلال الألحان الشعبية الروسية في بناء اللحن الأساسي، بالاضافة إلى عدم الميل إلى استخدام المسافات الواسعة واكتفى باستخدام الحركة السُلمية وقفزة الثالثة.

٢- ينحصر اللحن الأساسي في خلال نغمات التتراكورد (صول، لا، سي، دو)، ومع ذلك نشعر بالحيوية والنشاط وتُعطي طابع الموسيقي الراقصة ، ومن ثم أطلق عليها سترافنسكي (الرقص).

ثالثاً: نتائج خاصة بالعنصر الإيقاعي

١- أدخل سترافنسكي على الموسيقى الحديثة عنصرًا إيقاعيًا جديدًا حيًا، نتيجة اهتمامه بالموسيقى الشعبية الروسية والجاز الأمريكي، وبالطقوس الشعائرية البدائية، وبإيقاعات اللغات القديمة، وينبع ذلك من اهتمامه باكتشاف إمكانيات جديدة للعنصر الإيقاعي.

٢- استخدام تغيير الموازين، حيث استخدم ميزان $\frac{3}{4}$ في مازورة ثُم ميزان $\frac{2}{4}$ في مازورتين مُتتاليتين بنظام ثابت طوال المقطوعة، مما يُعطي الاحساس بميزان $\frac{7}{4}$ عرج شائع الاستخدام في الموسيقي الشعبية الروسية.

٣- استخدام النماذج الإيقاعية المُتكررة، وبشكل خاص في الآلات الموسيقية المُصاحبة للحن الأساسي، بالاضافة إلى الاحتفاظ بالأشكال والنماذج الإيقاعية المُستخدمة في اللحن الأساسي دون تعديل أو زخرفة.

٤- استخدام تخطي خطوط الموازير Overlapping كما في م(١٢٩-١٣١).

٥- ونجد اهتمام سترافنسكي باستخدام التدفق الإيقاعي كبديلاً للتدفق اللحني، من خلال استخدام الآلات الوترية المُصاحبة كآلات إيقاعية، تهتم بالإيقاع الهارموني المُستمر Ostinato-Harmony Rhythm .

٦- استخدام التآلفات المبنية بالرابعات كوسيلة لإثراء الضغوط الإيقاعية.

رابعاً: نتائج خاصة بالعنصر الهارموني

١- يميل سترافنسكي إلى أقصى استخدام للتنافر، دون الاستغناء عن المحور المقامي. كما يميل إلى مزج كلاسيكية معلمين كبار مثل باخ وتشايكوفسكي وكورساكوف.

٢- استخدام التآلفات الهارمونية المبنية بالرابعات طوال المقطوعة، بتكوينات مُختلفة (ثلاثي، رباعي، خُماسي، سُداسي) بمسافات مُختلفة من الرابعة (رابعة تامة، رابعة زائدة)، وبأوضاع مُختلفة (وضع أساسي، قلب أول، قلب ثاني، قلب ثالث، قلب رابع) حسب تكوين التآلف.

٣- استخدام التآلفات بالنغمات المُضافة Add-note بالثانية الكبيرة والصغيرة كنغمات مُضافة للتآلف المبني بالرابعات، حيث جاءت نغمات (ري#، دو) مُضافة غالباً إلى نغمات (ري، دو#) على الترتيب.

٤- استخدام التآلفات المبنية بالرابعات بحذف نغمة أو نغمتين من التآلف، مثل تآلف (لا، ري، صول، دو#) فيقوم بحذف لنغمة (صول أو ري) من التآلف ثُم يُضيف نغمة أو نغمتين غير متواجدين في التآلف عن طريق التآلفات بالنغمات المُضافة.

٥- ثبات الهارموني أسفل اللحن الأساسي ولكن مع تغيّر الميزان تظهر التآلفات المبنية بالرابعات والتآلفات بالنغمات المُضافة بتكوينات وأوضاع مُختلفة.

خامساً: نتائج خاصة بالمُصاحبة

١- استخدام أسلوب الكانون في مُصاحبة الآلات المُختلفة أسفل اللحن الأساسي، مع الحفاظ على تغيير الميزان نتج عنه أيضاً التآلفات المبنية بالرابعات.

سادساً: نتائج خاصة بالتناول الأوركسترالي وأساليب الأداء الفنية

١- استخدام العديد من أساليب الأداء الفنية للأداء على الآلات الوريه ومنها (العفق المُزدوج، الترابط، النغمات غير المُترابطة، التقطع البعيد عن الوتر، الأداء بالنبر، والضغوط القوية)، هذا بالاضافة إلى استخدام فنون الأداء بالقوس مثل (الأداء بالقرب من الفرسة، الأداء على وتر مُعين، الأداء بكعب القوس، وتحريك القوس بالكامل لأعلى).

٢- استخدام آلة الفيولينة الثانية في دور غير دورها في الأوركسترا، حيث أسند إليها مُصاحبة إيقاعية هارمونية مُتعارضة مع اللحن الأساسي، وأغفل كونها آلة ذات طابع لحني غنائي وكانت بمثابة الآلة الأساسية فيما سبق، ويعد ذلك من مُستحدثات التناول الأوركسترالي في القرن العشرين بجعل الآلات الوترية تأخذ الدور الإيقاعي في مُصاحبة اللحن الأساسي الذي يُسند في أغلب الأحيان إلى آلات النفخ الخشبية أو النُحاسية.

توصيات البحث

-دراسة مؤلفات أخرى للمؤلف الموسيقي إيجور سترافنسكي في المرحلة الفنية الثالثة (السريالية) ولا سيما الكانون المُزدوج للرباعي الوتري.

-دراسة مؤلفات سترافنسكي لآلات النفخ النحاسي مُمتزجة مع نوعية آلات مُختلفة مثل الآلات الوترية من خلال مؤلفته Septet لآلات النفخ النُحاسية وآلات وترية بالاضافة إلى آلة البيانو.

قائمة المراجع العربية والأجنبية:

أولاً: المراجع العربية

١-حنان أسامة المنشاوي: مؤلفات إيجور سترافنسكي للبيانو دراسة تحليلة عزفية- رسالة ماجستير غير منشورة- كلية التربية الموسيقية- جامعة حلوان- القاهرة-١٩٩٥م.

٢-سمحة الخولي: القومية في موسيقي القرن العشرين- سلسلة كتب ثقافية شهرية- يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- سلسلة عالم المعرفة رقم (١٦٢)- مطابع السياسة الكويت- ١٩٩٢م.

ثانياً: المراجع الأجنبية

3-Apel, Willi: Harvard Dictionary of Music-Cambridge-Harvard University Press-2nd Ed.-1972.

4-Gillespie John: Five Centuries of keyboard music-The Dover edition-Dover publication Inc.-New York-1972.

5-Harman Alec, Anthony Milner, Wilfrid Mellers: Man, and His Music (The strong of musical experience in the West)- London-2nd Impression-1964.

6-Hosiasson Jose: "Igor Stravinsky- "Article in The New Grove's Dictionary of Music and Musicians- editor Stanley Sadie- New York- 2nd edition- Macmillan Publishing-Vol.24-2001.

7-Hopkin Antony: Larousse Encyclopedia of music-Geofrey Hindley-Toronto-London-New York-1982.

8-Kahan, Sylvia: In Search of New Scales-Prince Edmond de Polignac, Octatonic Explorer-University of Rochester Press-2009.

9-Martin R. William, and Julius Drossin: Music of the Twentieth Century-Congress cataloging in publication data-Prentice-Hall Inc.-Englewood Cliffs N.J-1980.

10-Mitchell Donald: The Language of Modern Music- Faber and Faber Limited-London-1963.

11-Persichitte, Vincent: Twentieth Century Harmony-New York-Creative Aspects and Practice-1978.

مُلخص البحث باللغة العربية

أسلوب التأليف الموسيقي عند إيجور سترافنسكي من خلال المقطوعة الأولى من مؤلفته ثلاث مقطوعات للرباعي الوتري

تميّزت موسيقي القرن العشرين بتعدد مذاهبها واتجاهاتها، نتيجة التجديدات المُتلاحقة التي تسابق إليها مؤلفي تلك الحقبة، فأطلقوا العنان لأفكارهم للبحث عن أساليب موسيقية جديدة في استخدام العناصر الموسيقية المُختلفة، وفي غمار تلك المذاهب التجديدية، أوجد بعض المؤلفين الجادين وسيلتهم في الموسيقي القومية التي تمثلت لهم كتيار رشيد مُتعقل أمثال بيلا بارتوك في المجر وإيجور سترافنسكي في روسيا. واهتم سترافنسكي بتجديد وتطوير استخدام العناصر الموسيقية التي تُعد من أهم مفردات عملية التأليف الموسيقي، والمقطوعة الأولى Dance (عينة البحث) من مؤلفته ثلاثة مقطوعات للرباعي الوتري في عام ١٩١٤م تُعد أكبر مثالاً على كيفية استغلال المواد اللحنية الشعبية الروسية، ومن ثم يتضح فيها أسلوب سترافنسكي في التأليف الموسيقي. وقامت الباحثة بالدراسة التحليلية لعينة البحث من حيث كيفية استخدامه للعناصر الموسيقية المُختلفة للوصول إلى أسلوب سترافنسكي في التأليف الموسيقي.

واشتمل البحث علي: (مقدمة البحث– مُشكلة البحث– أهداف البحث– أهمية البحث–حدود البحث–منهج البحث– عينة البحث– أدوات البحث –مُصطلحات البحث– الدراسات السابقة المُرتبطة بموضوع البحث).

ثُم عرض **للجانب النظري** الذي اشتمل علي:

–نشأة وحياة المؤلف الموسيقي إيجور سترافنسكي.

–الإنتاج الفني للمؤلف الموسيقي إيجور سترافنسكي.

–مؤلفة ثلاث مقطوعات للرباعي الوتري عند إيجور سترفنسكي.

ثُم عرض **للجانب التطبيقي** الذي اشتمل علي:

الدراسة التحليلة لمُؤلفة الرقص Dance عند إيجور سترافنسكي من حيث:

–تحليل الصياغة. –العنصر اللحني.

–العنصر الزمني. –العنصر الهارموني.

–المُصاحبة. –التناول الأوركسترالي وأساليب الأداء الفنية المُستخدمة.

واختتم البحث بالنتائج وتفسيرها، والتوصيات، وقائمة المراجع، ومُلخص البحث باللغتين العربية والإنجليزية.

Research Summary

Igor Stravinsky 's Style of composition through his first piece of three pieces for String Quarter

Twentieth century music has been distinguished by having different methods and approaches. Because of the consequent renewal of the Twentieth century's musical composers, there has been new musical styles which employ. several different musical elements. Through the Twentieth century, the serious musical composers (such as Igor Stravinsky and Bella Bartok) have used the national music as means to show up new music methods and approaches. about developing and innovating the musical elements which are considered as the most important base of the composition. the first piece" Dance" which is the study 's sample is originally part of his master piece " three pieces for string quartet " which has been released in 1914. It has been considered as a model on how to use the national Russian musical elements. The researcher has attempted to examine some of the style of Igor Stravinsky composition by analyzing his employment of different musical elements.

The study included: (research introduction- research problem- research aims-research significances and limitations-research methodology-research sample-research tools-search terminology-previous studies.)

Then presented the theoretical aspect that included :

-Biography of composer Igor Stravinsky.

-Musical production of Igor Stravinsky.

-Three pieces for the string quartet by Igor Stravinsky.

-Practice includes:
The analytical study of' Dance' by Igor Stravinsky through:

-Form analysis. -Melodic element.
-Rhythm element. -Harmony element.
-Accompaniment. -Orchestration.

The research concluded by the results, interpretation, recommendations, a list of references, and abstract of the research in both Arabic and English.