التناول الأوركسترالي عند إيبوليتوف إيفانوف من خلال مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) المشهد الثاني (في القرية)

أسماء عبد الرحمن عبد الستار موسى*

مقدمة البحث

حفلت الحياة الموسيقية الروسية في مُستهل القرن العشرين بعدد وفير من مشاهير المؤلفين الموسيقيين أمثال سكريابين Alexander Scriabin (١٨٧٢-١٩١٥م)، رحمانينوف Sergei Rachmaninoff (١٨٧٣-١٩٤٣م)، جلازونوف Alexander Glazunov (١٨٦٥-١٩٣٦م)، إيفانوف Ippolitov-Ivanov (١٨٥٩-١٩٣٥م)... وغيرهم، من أبناء الجيلين التاليين للخمسة الكبار(*). وهم جميعاً قد نشأوا في ظل التقاليد الرومانسية الغربية، وتمكنوا من استخدام أساليبها ببراعة، ومنهم من ترك بصمات واضحة على مسار الموسيقي الروسية.

القومية في الموسيقي السوفيتية الروسية كانت محور رئيسي في سياسة الدولة الثقافية التي تهدف للحفاظ على الطابع القومي للجنسيات المُتعددة وتشجيع جنسيات الأقليات (غير السلافية) على التعبير عن ذاتها موسيقياً بتطوير تراثها الشعبي في إطار ثقافي وموسيقي شامل، قادراً على احتواء كل الثقافات واللهجات المُتعددة التي تذخر بها البلاد وفي ظل السياسة استطاعت قوميات الأقليات مثل جمهوريات القوقاز (جورجيا، آرمنيا، وآذربيجان) والجمهوريات ذات الأصول الشرقية الاسلامية في أواسط وجنوب شرق آسيا، لتلعب دوراً في إثراء الموسيقي السوفيتية الروسية بروافد ثقافية جديدة[١].

ونجد أن إيفانوف شارك بدور فعّال في تطوير الموسيقي الجورجية، حيث كتب العديد من المؤلفات التي تحمل طابع وأسلوب التأليف الموسيقي للفترة القومية الثانية في روسيا، ومن أشهر مؤلفاته في

---

*مدرس النظريات والتأليف بقسم التربية الموسيقية، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية.

(*)الخمسة الكبار The Mighty: في الفترة (١٨٥٦-١٨٧٠): تشير إلى دائرة من المؤلفين الموسيقيين إلتقوا في سانت بطرسبورج، روسيا، وهم ميلي بلاكيرف Mily Balakirev، سيزار كوي César Cui، مودست موسورسكي Modest Mussorgsky، نيكولاي ريمسكي كورساكوف Rimsky-Korsakov، وألكسندر بورودينAlexander Borodin)، كان للمجموعة هدف تقديم نوع واضح من الفن الموسيقي، بدلاً من فن يقلد الموسيقى الاوروبية، وكانوا أساس الحركة الوطنية الرومانسية في روسيا.

[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 -ص(١٠٠-١٠٤).

مجال التناول الأوركسترالي البراق مُتتالية مشاهد قوقازية الأولى والثانية، بالاضافة إلى بعض الأعمال القومية الأخرى مثل الرابسودية الآرمنية[1].

مشكلة البحث:

التأليف الموسيقي في الحركة القومية الروسية يعتمد بشكل كبير على الألحان الشعبية القومية، والمؤلف الموسيقي إيبوليتوف إيفانوف من الجيل التالي لجماعة الخمسة الكبار، ودرس وتأثر بالمؤلف الموسيقي ريمسكي كورساكوف، ومن أشهر وأهم أعماله مُتتالية مشاهد قوقازية الأولى والثانية، ونجد أنه في المُتتالية الأولى قام باستخدام مقام يُشبه المقامات العربية في المشهد الثاني (في القرية)، حيث أن المشهد يُصوّر الحياة اليومية في القرية القوقازية ولم يتناوله أحد من قبل بالدراسة والتحليل، ومن ثم رأت الباحثة إلقاء الضوء على التناول الأوركسترالي عن إيفانوف وأساليب الأداء الفنية التي استخدمها من خلال مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) المشهد الثاني (في القرية).

أهداف البحث:

١- التعرف على أسلوب الصياغة والتونالية التي استخدمها إيبوليتوف إيفانوف في مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) المشهد الثاني (في القرية).

٢- التعرف على بعض سمات أسلوب التناول الأوركسترالي عند المؤلف الموسيقي إيبوليتوف إيفانوف من خلال مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) المشهد الثاني (في القرية).

٣- التعرف على أساليب الأداء الفنية التي استخدمها المؤلف الموسيقي إيبوليتوف إيفانوف في مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) المشهد الثاني (في القرية).

أهمية البحث:

١- دراسة التناول الأورسكترالي والأساليب الفنية والقوة التعبيرية للأوركسترا التي استخدمها المؤلف الموسيقي إيبوليتوف إيفانوف من خلال مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) المشهد الثاني (في القرية) في التعبير عن الأحداث اليومية التي تدور في القرية القوقازية.

[1] Findeizen, Nikolai. History of Music in Russian from Antiquity to 1800. Eds. Miloš Velimirović and Claudia R. Jensen. Trans. Samuel William Printing, 2 vols. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2008-p.219.

٢- دراسة بعض سمات أسلوب المؤلف الموسيقي إيبوليتوف إيفانوف في التأليف الموسيقي من خلال مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) المشهد الثاني (في القرية) ولا سيما التونالية والجانب الإيقاعي، وتأثره بالموسيقي العربية.

إجراءات البحث:

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

-**عينة البحث:** مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) المشهد الثاني (في القرية) عند المؤلف إيبوليتوف إيفانوف.

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

-**حدود البحث:**

الحدود الزمانية: الفترة (١٨٥٩-١٩٣٦م) فترة حياة المؤلف الموسيقي إيبوليتوف إيفانوف، ١٨٩٤م العام الذي أتم فيه تأليف عينة البحث مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) المشهد الثاني (في القرية).

الحدود المكانية: روسيا منشأ المُؤلف الموسيقي إيبوليتوف إيفانوف.

مُصطلحات البحث

الأوركسترا Orchestra

كلمة يونانية الأصل وتعني الرقص والغناء، ثُم أُطلقت على المكان المُخصص لجلوس الفرقة الموسيقية، ومع نشأة فن الأوبرا أُطلقت على مجموعة العازفين الذين يعزفون العمل الموسيقي، والأوركسترا الحديث يتكون من حوالي مائة عازف أو أكثر[١].

التوزيع الأوركسترالي Orchestration

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 المعرفة التفصيلية لتقنيات الأداء لكل آلة والمساحة الصوتية والرنين النغمي لكل آلة[٢].

[1] Hopkins G., W.: Orchestration "Article in the new Grove's Dictionary of music and Musicians, editor Stanley Sadie-New York-2nd edition- vol.13- Macmillan publishing-1980-p.691.

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

علم الآلات الموسيقية Instrumentation

علم دراسة سمات الآلات الموسيقية، بالاضافة إلى أساليب الأداء المُختلفة على الآلات وكيفية دمج مجموعة من الآلات معاً في التناول الأوركسترالي للمؤلف الموسيقي[١].

الدراسات والبحوث المُرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولى: أعدها الباحث كاربنتر Carpenter بعنوان " نظرية الموسيقى في روسيا والاتحاد السوفياتي، كاليفورنيا ١٦٥٠-١٩٥٠م"[٢].

تهدف الدراسة إلى عمل مسح شامل للموسيقى الروسية والسوفيتية في الفترة (١٦٥٠-١٩٥٠م). ومُناقشة الأفكار التي شكلت تاريخها وتأثير ذلك على الموسيقي الروسية في القرن العشرين. ومن بين المؤلفين الموسيقيين الذين تم إدراجهم في الدراسة (ريمسكي كورساكوف، أنطون أرينسكي Anton Arensky (١٨٦١-١٩٠٦م)، وإيبولوتوف إيفانوف).

وتتفق الدراسة السابقة مع الدراسة الحالية في دراسة النزعة القومية الروسية من خلال عمل مسح شامل للموسيقي السوفيتية والروسية ودراسة المؤلف إيفانوف دراسة تاريخية، وتختلف من حيث اهتمام الدراسة الحالية بدراسة التناول الأوركسترالي عند إيفانوف من خلال مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) المشهد الثاني.

الدراسة الثانية: أعدها الباحث ستروومان Strauman بعنوان " دراسة تحليلية لسويت الرقص للأوركسترا عند بيلا بارتوك Bela Bartok (١٨٨١-١٩٤٥م)- وتحليل سويت الرقص لأوركسترا الجاز"[٣].

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل سويت الرقص للأوركسترا، وهي عمل لا يُقصد أن يكون رقصات، والتمييز بين العمل الموسيقي في القرن العشرين وأعمال الرقص في القرن العشرين، ووصف العلاقة بين هذه التصنيفات. وتستعرض الدراسة موسيقى الرقص من جذورها الأولى في العالم

---

[1] Ibid, Apel, Willi: Harvard Dictionary of Music-1972-p.604.

[2] Carpenter, Ellon De Grief :The theory of music in Russia and the Soviet Union, ca. 1650-1950- Degree Ph.D.- University of Pennsylvania- publication Ann Arbor- United States- Dissertation ProQuest document- 1988.

[3] Strauman, Edward J.: An analysis of Dance Suite for Orchestra by Béla Bartók and an analysis of a dance suite for jazz orchestra- Degree: Ph.D.- Publication Ann Arbor-United States- New York University- ProQuest Dissertations & Theses Global- 2003.

القديم، من خلال تطوير السويت في شكله الأكثر تمييزًا خلال عصر الباروك، إلى القرن العشرين، ومعلومات تاريخية تضع مُتتالية الرقص للأوركسترا في سياق أعمال القرن العشرين.

وتتفق تلك الدراسة مع الدراسة الحالية في دراسة مُتتالية للأوركسترا دراسة تحليلية، وتختلف في أن الدراسة الحالية تهتم بدراسة التناول الأوركسترالي عند إيفانوف من خلال مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) المشهد الثاني.

الدراسة الثالثة: أعدها الباحث آرنز Ahrens بعنوان"التأليف الموسيقي في الموسيقى الشعبية الروسية: دراسة مُتعمقة للخصائص المُميّزة للموسيقى الشعبية الروسية كما هو معروف وتوزيعها في أواخر القرن التاسع عشر"[1].

تهدف هذه الدراسة إلى دراسة ألحان الأغنية الشعبية الروسية من ثلاث مجموعات أواخر القرن التاسع عشر الملحنين، وتوفر الدراسة نموذج تحليلي لهذه المجموعات، وتسعى الدراسة إلى فهرسة وتوضيح خصائص وسمات هذه الألحان وإرتباطها بالموسيقي الشعبية الروسية.

وتتفق تلك الدراسة مع الدراسة الحالية في دراسة الألحان الشعبية الروسية، وتختلف في أن الدراسة الحالية تهتم بدراسة الألحان الشعبية القوقازية الروسية من خلال دراسة التناول الأوركسترالي عند إيفانوف من خلال مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) المشهد الثاني.

ويشتمل البحث على جزئين:

الجزء الأول: الجانب النظري ويشتمل على: نشأة وحياة المُؤلف الموسيقي إيبوليتوف إيفانوف، وبعض أهم أعماله، ومؤلفة مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) عند إيفانوف.

الجزء الثاني: الجانب التطبيقي ويشتمل على: الدراسة التحليلية لعينة البحث من حيث العناصر الموسيقية (الصياغة، العنصر الزمني، العنصر الهارموني، التناول الأوركسترالي، وأساليب الأداء الفنية المُستخدمة) للوصول إلى بعض سمات أسلوب إيبوليتوف إيفانوف في التناول الأوركسترالي من خلال عينة البحث.

[1] Ahrens, Emily Jean: The composition of Russian folk music: An in-depth study of the distinctive characteristics of Russian folk music as known and distributed in the late 19th century-publication Ann Arbor- United States- Texas Christian University Department College of Fine Arts- Degree M.Mus.- ProQuest Dissertations & Theses Global-2009.

الجزء الأول: الجانب النظري

ميخائيل إيبوليتوف إيفانوف Mikhail Ippolitov-Ivanov (١٨٥٩-١٩٣٥م)

نشأته وحياته

إيبولتوف إيفانوف مؤلف موسيقي روسي الجنسية، (ولد في ٧ نوفمبر من عام ١٨٥٩م بمدينة جاتشينا Gatchina، روسيا – وتوفي ٢٨ يناير من عام ١٩٣٥م بمدينة موسكو Moscow، روسيا)، وإشتهر كمؤلف موسيقي للأعمال الأوركسترالية والأوبرا بشكل خاص، والأكثر في الموسيقى الشعبية القوقازية والجورجية. وأضاف إلى اسمه اسم والدته حتى لا يتم الخلط بينه وبين المؤلف والناقد الموسيقي الروسي الجنسية ميخائيل إيفانوف Mikhail Ivanov (١٨٤٩-١٩٢٧م)[١].

والعديد من أعماله مُشبعة بالألوان اللحنية والإيقاعية المُكدسة بالأصوات الشرقية إلى حد ما، حيث عاش إيفانوف طرفاً من العصر الفضي للموسيقي الروسية، على الرغم من أنه مُدرج كعضو في الجيل الانتقالي السوفيتي، إلا أنه كان أيضاً عضواً في الجيل الثاني بعد جماعة الخمسة الكبار في تطوير الموسيقى الروسية أواخر القرن التاسع عشر. وله دوراً كبيراً في الحياة الموسيقية الروسية، وعكف على دراسة الموسيقي الشعبية للقوقاز، وشارك بدور فعّال في تطور الموسيقي الجورجية[٢].

واختياره لمصادره اللحنية الشعبية أشبه بهواة جمع التحف، وربما كان استجابة لاتجاه السلطات السوفيتية في تشجيعها للتعبير عن الأقليات، وهو مُتأثراً إلى حد كبير بالمؤلف الموسيقي ريمسكي كورساكوف وكذلك المؤلف الموسيقي تشايكوفسكيPyotr Tchaikovsky (١٨٤٠-١٨٩٣م) في تلوينه الشرقي الباذخ، وإن أُخذ عليه نزوع موسيقاه للمُحافظة وتركيزها على تلوينات قومية خارجية[٣].

في شبابه كان جزءاً من كورال كاتدرائية القديس إسحاق، حيث تلقى بها أيضاً تعليمه الموسيقي الأول، ودخل معهد سانت بطرسبرغ St. Petersburg الموسيقي في عام ١٨٧٥م، ثُم حصل على دبلوم في التأليف عام ١٨٨٢م تحت إشراف ريمسكي كورساكوف، الذي أثر أسلوبه بشكل

---

[1] Maes, Francis. A History of Russian Music: from Kamarinskaya to Babi Yar. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002-p.307.

[2] Frolova-Walker, Marina. Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin. New Haven; London: Yale University Press, 2007-p.279.

[3] Ridenour, Robert C. Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry in Nineteenth Century Russian Music. Ed. Malcom Hamrick Brown. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981-p.118.

كبير على إيفانوف، وأصبح قائداً للأوركسترا السيمفونية ومديراً لمدرسة الموسيقى في تيفليس Tiflis (تبليسي Tbilisi الآن في جورجيا Georgia)[1].

وبعد دراسته الموسيقي في معهد موسكو الموسيقي، أوصى تشايكوفسكي أن يُعين أستاذاً للتأليف الموسيقي في المعهد في عام ١٨٩٣م، وكان من بين تلاميذه المؤلفان راينهولد **جلييـر** Reinhold Glière (١٨٧٥–١٩٥٦م) وسيرجي **فاسيلينكو** Sergei Vassilenko (١٨٧٢-١٩٥٦)، وفي ١٨٩٥م تولى إيفانوف إدارة جمعية الكورال الروسية، حتى عام ١٩٠١م. وشغل منصب مدير معهد موسكو في الفترة (١٩٠٦–١٩٢٢م)، وكان قائد أوبرا مامونتوفا Mamontova في الفترة (١٨٩٩–١٩٠٦م). وفي ١٩٢٤م أعاد تنظيم المعهد الموسيقي الحكومي الجورجي، الذي كان يعرف سابقاً بمدرسة تبليسي، وبعد عام ١٩٢٥م أصبح قائداً للأوركسترا في مسرح بولشوي Bolshoi[2].

وأعطته السنوات التي قضاها إيفانوف في القوقاز اهتماماً كبيراً بالموسيقى الشعبية الجورجية، وانعكاساً للتقاليد الموسيقية للأقليات (غير السلافية) والسكان المُجاورة، فقام إيبولتوف إيفانوف برحلات في الجبال لتسجيل ودراسة الموسيقى الشعبية بهدف إثراء سكان تلك المناطق موسيقياً من خلال الاستعانة ببعض سمات الموسيقية الأوروبية، ومن أبرز تلاميذه في تبليسي قائد الأوركسترا إدوارد جريكوروف Eduard Grikurov (١٩٠٧-١٩٨٢م)[3].

وفي عام ١٨٨٦م قاد أول أداء للنسخة الثالثة والأخيرة من روميو وجولييتRomeo and Juliet لتشايكوفسكي أوركسترالياً، حيث ألهمته تلك الفترة التي قضاها في القوقاز العديد من مؤلفاته الأوركسترالية مثل متتالية مشاهد قوقازية Caucasian Sketches (١٨٩٤م) ورابسودي أرمني Armenian Rhapsody (١٩٠٩م)[4]. وأعيد افتتاح معهد موسكو الموسيقي مع إيبولتوف إيفانوف كمدير له، وتم تغيير لقبه إلى رئيس الجامعة في ١٩١٧م. وباستثناء مشاهد قوقازية، نادرا ما تم تنفيذ هذه الأعمال بعد منتصف القرن العشرين. وبدأ العمل للحصول على دبلوم في التأليف تحت

[1] Findeizen, Nikolai. History of Music in Russian from Antiquity to 1800. Eds. Miloš Velimirović and Claudia R. Jensen. Trans. Samuel William Printing. 2 vols. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2008-p258.

[2] Campbell, Stuart, ed. and trans. Russians on Russian music, 1880-1917: An Anthology. 2 vols. Cambridge; New York; Port Melbourne; Madrid: Cambridge University Press, 2003-p.89.

[3] Modes." The Oxford Dictionary of Music, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. Oxford Music Online. 3 Nov. 2008-p.386.

[4] Stisky, Larry. Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900 – 1929. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1994-p.147.

قيادة ريمسكي كورساكوف في المعهد الموسيقي، حيث كانت إمكانات إيفانوف الموسيقية وطاقته مُثيرة للإعجاب، ورأى تشايكوفسكي شيئا مُلفتاً للنظر في موسيقي إيفانوف، مما ساعد على تعزيز موسيقاه في موسكو وسانت بطرسبرغ حتى وفاته[1].

ونجد أن بعض أعماله تتطلب آلات صعب الحصول عليها مثل شظاياه تركية Turkish Fragments التي تم تسجيلها لأوركسترا كبيرة، حيث تأتي المارش التركي Turkish March والشظايا التركية في الفترة (١٩٢٩-١٩٣٠م)، مثل المشاهد القوقازية، ويبدو أن كلاً قد كُتب لجذب جمهور واسع بالنسبة للموسيقى المكتوبة في ذلك الوقت، وشارك بنشاط ملحوظ في إعادة تنظيم الحياة الموسيقية في الاتحاد السوفيتي، عندما أعلنت الواقعية الاشتراكية Socialist Realism كمذهب موسيقي في عام ١٩٣٢م، فكان واحداً من أكثر المُتمسكين بهذه الأيديولوجية اقتناعاً، لأن هذا المفهوم للفن كان مُتوافقا تقريبا مع مفهومه، ومن المؤكد أن مؤلفات إيفانوف تُثبت براعة كبيرة في التأليف.

وظل إيفانوف مُستقلا خلال حياته المهنية، وتطوّر أُسلوبه مُتأثراً بالمؤلف كورساكوف، وخاصة إهتمامه بموسيقى جورجيا القوقازية الشعبية، وينعكس هذا التناول الأوركسترالي السيمفوني لألحان الأغنية الشعبية على استخدم الفلكلور كأساس لأعماله الموسيقية، ولم يُركز فقط على الفولكلور الروسي، بل على الموسيقى الشعبية القوقازية أيضاً بسبب إقامته في تبليسي. وكان لدى إيفانوف شعوراً أكيداً بالدراما، ومؤلفاً مُتميّزاً للأعمال الأوركسترالية، وظل اعتناقه للرومانسية الوطنية الروسية واضحاً من خلال أعماله الموسيقية المُختلفة، ولا يبدي أي اهتمام إلى الابتكارات الموسيقية المُختلفة في موسيقي القرن العشرين. حيث بدا إيفانوف وكأنه يصمد أمام الثورة الشيوعية وضمن ترحيبه بالنظام الجديد قام بتأليف بعض القطع العرضية مثل مسيرة اليوبيل The Jubilee التي سُميت على اسم كليمنت فوروشيلوف Clement Voroshilov (١٨٨١-١٩٦٩م) – ضابطاً وسياسياً عسكرياً سوفياتياً بارزاً في عهد ستالين روسي قام بتحديث الجيش الأحمر –، والمارش الذي يفتتح هذا المؤتمر أكثر مرحاً مما قد يتوقعه المرء لعرض القوة العسكرية[٢].

[1] Abraham, G: Essays on Russian and East European Music- A re print of essays written between (1966-1975)- Clarendon Press, Oxford-1985-p.234.

[2] Sadie, Stanley: The New Grove's Dictionary of Music and Musicians-Executive editor John Tyrrell-Oxford University press-vol.16-second edition-1980-p.418.

بعض أهم أعمال المؤلف الموسيقي إيبوليتوف إيفانوف

كتب إيفانوف العديد من المؤلفات الموسيقية روسية الطابع تعتمد في مُجملها على الألحان الشعبية الروسية والقوقازية والتركية وغيرها ومنها: عدد من الأوبرات، وكانتاتات للكورال والأوركسترا، ومؤلفات موسيقي الحجرة، وعدد كبير من الأغاني، وتُعد أهم مؤلفاته هي أعماله الأوركسترالية، فهي تنطلق بإنشغاله المُتصل بتحقيق تلوينات قومية مُختلفة المصادر، فنجد في مؤلفاته عناصر من الموسيقي الشعبية الروسية الأرمنية والتركية والأزبكستانية والأذربيجانية، ولازمه هذا الاتجاه طوال حياته وظل مُميّزا لأسلوبه[١].

وأشهر مؤلفاته هي مُتتابعة مشاهد قوقازية عام ١٨٩٤م التي استغل فيها مقاماً أشبه بمقام الحجاز في الموسيقي العربية، وهي التي وطدت شهرته، ثُم كتب مجموعة من الأعمال القومية الأخرى منها رابسودية أرمنية وشذرات تركية، بالإضافة إلى أعماله الأصلية، أكمل إيفانوف أوبرا موسورسكي Mussorgsky (١٨٣٩-١٨٨١م) الزواج The Marriage، وفي عام ١٩٦٤م قام إيفانوف بتأليف قطعة مُثيرة يمكن سماعها في الأفلام وهي لعنة قبر المومياء The Curse of the Mummy's Tomb[٢].

مؤلفة مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) عند إيفانوف

ذكر اسم إيبوليتوف إيفانوف على الإطلاق، كان دائماً فيما يتصل بمُتتالية المشاهد القوقازية رقم (١، ٢)، فغالبا ما يتم اختيار المُتتالية رقم (١) التي تحتوي على أربعة مشاهد (في ممر جبلي In a Mountain pass، في القرية In the Village، في مسجد In a Mosque، وموكب ساردار Procession of the Sardar)، حيث حاول إيفانوف إيجاد مزيد من استكشاف الألحان الجورجية في المُتتالية مشاهد قوقازية رقم (٢)، ونشرت في عام ١٨٩٦م، وقد اكتمل هذا العمل بعد عودة الملحن إلى موسكو[٣].

ومشاهد قوقازية هو إثنان من المُتتاليات الأوركسترالية كُتبت في الفترة (١٨٩٤-١٨٩٦م) التي زُينت الآن بألوان أوركسترالية براقة، بعد أن أمضى سنوات كقائد أوركسترا ومدير مدرسة موسيقية، حيث طوّر إيفانوف اهتمامه بالموسيقى الشعبية في منطقة القوقاز وجورجيا، ويعتمد أسلوبه في تأليف تلك المشاهد بشكل كبير على موسيقى مُعلمه ريمسكي كورساكوف، والقسم الأكثر شهرة من

[1] Ibid, Campbell, Stuart, ed. and trans.: Russians on Russian music, (1880-1917)-2003-p.90.
[2] Ibid, Maes, Francis.: A History of Russian Music-2002-p.309.
[3] Ibid, Frolova-Walker, Marina: Russian Music and Nationalism (from Glinka to Stalin)-2007-p.281.

المشاهد القوقازية نهاية المشهد الأول "موكب ساردار"، وغالباً ما يتم أدائها كقطعة مُستقلة في الحفلات[1].

الجزء الثاني: الجانب التطبيقي

أولاً: تحليل الصياغة

جدول رقم (١)

يُوضح بيانات المشهد الثاني (In a Village) من مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠)

اسم المُؤلفة: مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) المشهد الثاني (في القرية) Caucasian Sketches suite no.1, op.10 (Dans L'aoule) (In a Village)	اسم المُؤلف: إيبولتوف إيفانوف Mikhail Ippolitov-Ivanov
اسم السلم: فا#/ص	نوع التأليف: آلي.
الميزان: $\frac{2}{4}$ م(١-٢١)- $\frac{3}{8}$ م(٢٢-١١٨) - $\frac{2}{4}$ م(١١٩-١٢١) مُتغيّر.	السرعة: بطيئ إلى حدٍ ما Larghetto
الأداء الآلي: مجموعة أوركسترالية من إختيار المؤلف سيتم توضيحها فيما بعد.	نوع النسيج: نسيج هوموفوني.
الصياغة: فكرة لحنية واحدة مع التكرار.	الطول البنائي: ١٢١ مازورة.

[1] Ibid, Sadie, Stanley: The New Grove's Dictionary of Music and Musicians-1980-p.418.

والجدول التالي يوضح المجموعة الأوركسترالية المُشاركة في أداء المشهد الثاني (In a Village) من مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠):

جدول رقم (٢)

يوضح المجموعة الأوركسترالية المُشاركة في أداء المشهد الثاني (In a Village) من مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠)

اسم الآلة باللغة العربية	اسم الآلة باللغة الإيطالية
إثنين من آلة الفلوت	2 Flauti
أوبوا	Oboi
هورن إنجليزي (كورانجليه)	Corno Inglese
إثنين من آلة الكلارنيت (لا)	2 Clarinetti in A
إثنين من آلة الفاجوت	2 Fagott
إثنين من آلة الكورنو	2 Corni
تمباني شرقي صغير	Piccoll timpani orientall
تامبورين	Tamburine
مُثلث	Triangolo
هارب ميكسيكي	Arpa jarocha*
فيولينة أولى وثانية	Violini I, II
فيولا	Viole
شيللو	Celli
كونترباص	Contra Bassi

* Arpa Jarocha: القيثارة الخشبية الكبيرة التي لعبت عادة أثناء الوقوف، على الرغم من أن الأمثلة المُبكرة من ١٦ من خلال العقود الثلاثة أو الأربعة الأولى من القرن التاسع عشر كانت أصغر ولعبت بينما كان جالسا. لديها إطار خشبي، ورنانة، ولوح صوت مسطح، وأوتار من النايلون ٣٢–٣٦ وتراً، وليس لديها دواسات. يتم ضبط القيثارة على مدى خمسة أوكتافات، الجزء العلوي من لوحة الصوت في بعض الأحيان مُقوّس إلى الخارج، وعلى عكس القيثارات المكسيكية الأخرى فإن Arpa Jarocha لها ثقوب موجودة على الجزء الخلفي من لوحة الصوت.

والجدول التالي يوضح تحليل الصياغة في المشهد الثاني (In a Village) من مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠):

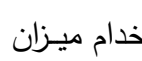
جدول رقم (٣)

يوضح تحليل الصياغة في المشهد الثاني (In a Village) من مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠)

الفكرة أو الجملة	الطول البنائي	القفلة والسلم
مقدمة	م(١'-٢٦)	تنتهي بقلة تامة في سلم فا#/ص.
الجملة الأولى	أناكروز م(٧-١'٢١)	تنتهي بقفلة تامة في سلم فا#/ص.
مقدمة للجملة الثانية	م(١'٢٢-٣٢٥)	تنتهي بقفلة تامة في سلم فا#/ص.
الجملة الثانية	م(١'٢٦-١'٤٣)	تنتهي بقفلة نصفية في سلم فا#/ص.
الجملة الثالثة	م(١'٤٤-١'٥٩)	تنتهي بقفلة غير تامة على تآلف II_7.
تكرار الجملة الثانية	م(١'٦٠-٢٦٧)	تنتهي بقفلة نصفية في سلم فا#/ص.
تكرار الجملة الثانية	م(١'٦٨-١'٧٧)	تنتهي بقفلة نصفية في سلم فا#/ص.
تكرار الجملة الثالثة	م(١'٧٨-١'٩٣)	تنتهي بقفلة نصفية في سلم فا#/ص.
تكرار الجملة الثانية	م(١'٩٤-١'٩٨)	تنتهي بقفلة تامة في سلم فا#/ص.
نموذج قفلة تمهيدا للكادينزا	م(١'٩٨-٢١١٥)	تنتهي بقفلة تامة في سلم فا#/ص.
كادينزا	م(٣١١٥-١'١١٩)	تنتهي بقفلة تامة في سلم فا#/ص.
كودا	م(١'١١٩-١'١٢١)	تنتهي بقفلة تامة في سلم فا#/ص.

العنصر الزمني:

الميـزان: يستخدم المؤلف إيفانوف تغيير الموازين، حيث يستخدم ميزان $\frac{2}{4}$ في المقدمة واللحن الأساسي م(١'-٢١)، ثُم يتغير الميزان إلى $\frac{3}{8}$ في م(١'٢٢-٣١١٨) والذي يُعطي الاحساس

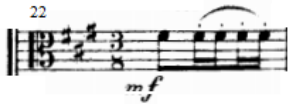
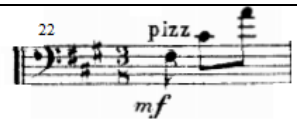
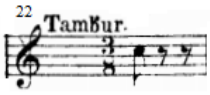
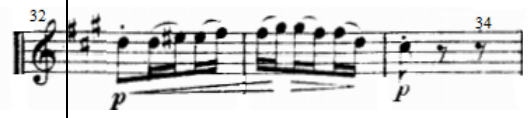
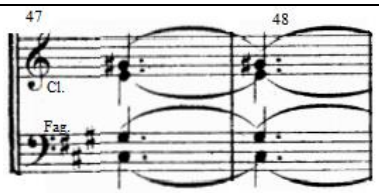
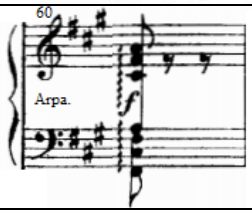
بضرب السرابند في الموسيقي العربية  ، ثُم يعود لإستخدام ميزان $\frac{2}{4}$ في م(١١٩[١]–١٢١[٢]).

النماذج الإيقاعية:

استخدم المؤلف الموسيقي إيفانوف نماذج إيقاعية مختلفة بالنسبة للحن الأساسي، تعتمد على التقاسيم الداخلية على وحدة الكروش، بالاضافة إلى استخدام النماذج الإيقاعية المُتكررة في المُصاحبة بالنسبة للمجموعة الإيقاعية المُشاركة وكذلك المجموعة الوترية عدا آلة الفيولينة الأولى، والجدول التالي يوضح النماذج الإيقاعية المُتكررة المُستخدمة في كل آلة على حدة:

جدول رقم (٤)

يوضح النماذج الإيقاعية المُتكررة المُستخدمة في الآلات الموسيقية المؤدية للمشهد الثاني من مؤلفة مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١)

الموازير	الآلات	النموذج الإيقاعي
م(٢٢–١٠٢)	تمباني شرقي، الفيولينة الثانية، الفيولا.	
م(٦٠–١٠٢)	الكلارنيت (لا) الأول والثاني.	
م(٢٢–١١٤)	الشيللو.	
م(٢٢–٥٩)	تامبورين، الهارب الميكسيكي.	
م(٦٠–١٠٦)	تامبورين، المثلث، الكونترباص.	
م(٣٢–٣٤) م(٤٠–٤٢) م(٥٠–٥٢) م(٥٨–٦٠)	الفيولينة الأولي.	
م(٤٣–٥٩)	الكلارنيت (لا) الأول والثاني.	
م(٤٣–١٠٢)	الفاجوت الأول والثاني، الكورنو الأول والثاني.	
م(٦٠–١٠٢)	الهارب الميكسيكي.	

استخدم المؤلف إيفانوف بعض مُصطلحات السرعة، والجدول التالي يُوضح مُصطلحات السرعة المُستخدمة في المشهد الثاني من مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠):

جدول رقم (٥)

يُوضح مُصطلحات السرعة المُستخدمة في المشهد الثاني (In a Village) من مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠)

الموازير	المُصطلح باللغة العربية	مُصطلح السرعة
م(١)، م(١١٥)، م(١١٩)	بطيئ إلى حد ما	Larghetto
م(١، ٢، ٢١، ١١٥، ١١٦)	التدرج في السرعة	Accelerando
تابع جدول رقم (٥)		
م(١، ٢، ٤، ٢١، ١١٥، ١١٦، ١١٨)	التدرج في البطء	Rallentando
م(٢٢)	سريع بحيوية إلى حد ما	Allegretto grazioso

العنصر الهارموني:

استخدم المؤلف الموسيقي إيفانوف التآلفات الأساسية في م(١[١]–٢١[١]) بالاضافة للتآلف الثانوي للدرجة السادسة م(١٩)، الباص المُتكرر (المُستمر) على تآلفات الأساس والخامسة والرابعة في الجزء م(٢٢[١]–١١٥[٢])، مع استخدام تآلف الثانية المُخفضة في م(١٠٠)، وكذلك استخدام تآلف السادسة الزائدة الألمانية بالقراءة المُتعادلة (الانهارمونية) (سي#، ري، فا#، لا) بتعادل نغمة (دو♮) مع نغمة (سي#) في م(١٠٢[١]–١٠٨[٣]).

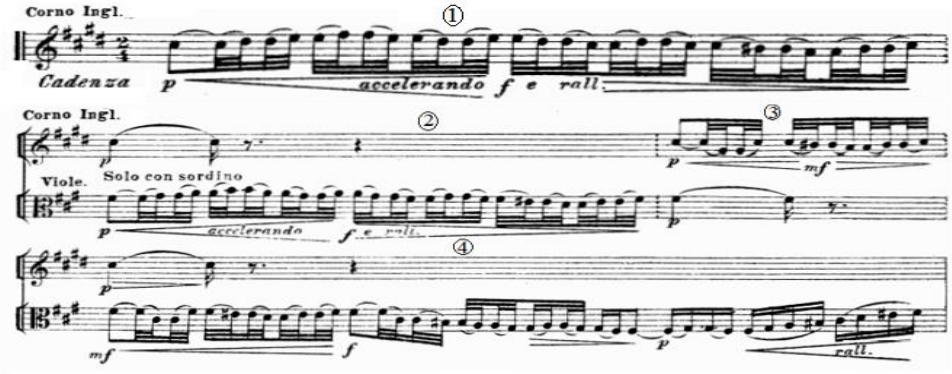
التناول الأوركسترالي:

المشهد الثاني من مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠)، يُصور الحياة اليومية في القرية القوقازية وما تحمله من سمات وخصائص، حيث يُصور الحياة اليومية في القرية مُستغلاً للألحان الشعبية القومية الروسية وما تحمله من طابع شرقي باستخدام السلم الصغير مرفوع الرابعة والسابعة فيُعطي الاحساس بطابع مقام النوآثر (النكريز).

شكل رقم (١)

يوضح سلم فا#/ص مرفوع الرابعة والسابعة وتتطابق أبعاده مع مقام النوآثر (النكريز)

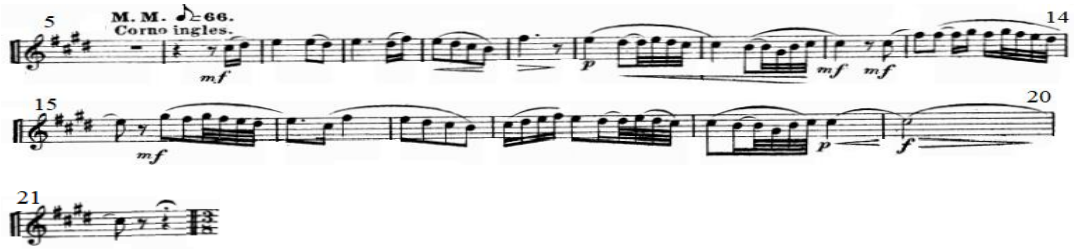
ويبدأ المشهد بأداء آلات الكورانجليه المُنفرد والفيولا المُنفردة بالتناوب في المقدمة م(١[١]–٦[٢]) على شكل كادينزا بأسلوب الأدليب (ad-lib) في الموسيقي العربية، بلحن غنائي الطابع حيث التقارب

في الطابع الصوتي بين الآلتين تعبيراً عن بداية اليوم في القرية وكأنهم في توقيت الصباح الباكر وتغني الطيور، فيُعبّر عن ذلك بهذا اللحن بتركيز أكبر على جنس الأصل الذي يحتوى على البعد الزائد من عقد النوآثر، ويُختتم بمقام النوآثر كاملا في نهاية المقدمة تمهيداً لبداية اللحن الأساسي. ويُؤدى اللحن بأداء موزون بدون الالتزام بالميزان المُدون كما يتضح في الشكل رقم (١)، ويستخدم التكرار بمضمون الحركة السُلمية بالاضافة إلى قفزة الرابعة الهابطة من أساس المقام إلى V .

شكل رقم (٢)

يوضح لحن المقدمة التي يؤديها آلات الكورانجليه المُنفرد والفيولا المُنفردة على شكل كادينزا م(١'-٤')

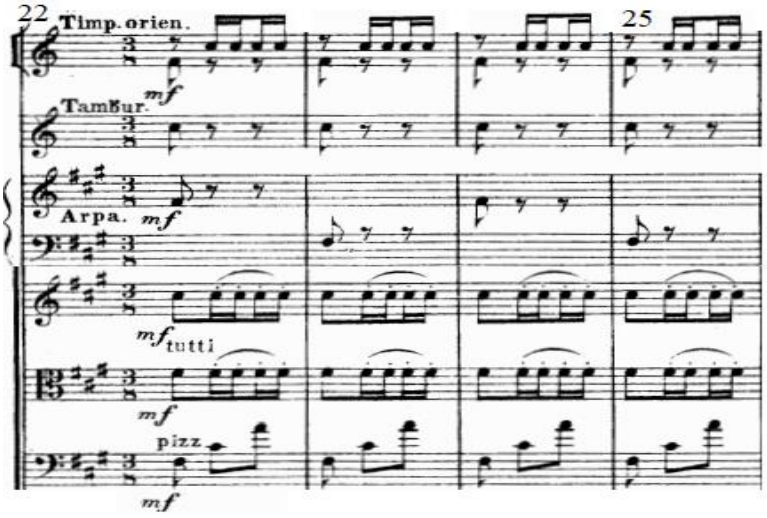
أناكروز م(٧- ٢١')

اللحن الأساسي يحمل طابع الفلكلور الروسي القوقازي ويستخدم الحركة السُلمية الصاعدة والهابطة، بالاضافة إلى استخدام قفزة الثالثة والخامسة والرابعة الصاعدة على الترتيب والثالثة الهابطة، بمُصاحبة لحنية من آلة الفيولا المُنفردة تعتمد على النغمات المُمتدة على نغمة (فا#)، وتنتهي بتآلف مُفكك في م(١٣') (فا#، لا، دو#)، مما يُضفي على المُصاحبة طابع النسيج البوليفوني.

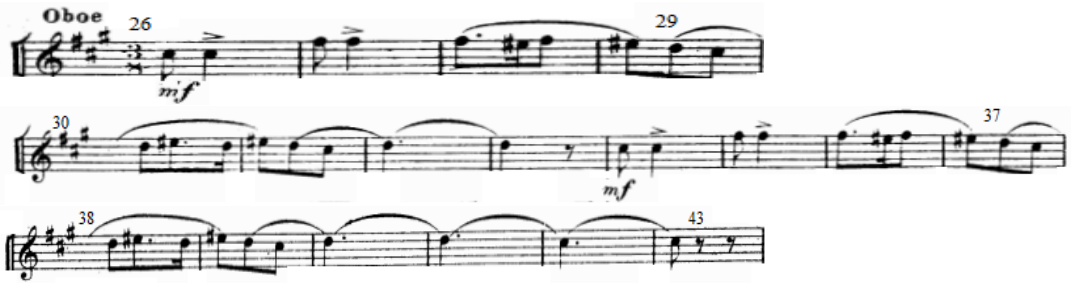
ثُم تُتابع آلة الكورانجليه أداء اللحن الأساسي مُعتمداً على الحركة السُلمية وقفزة الرابعة والثالثة الصاعدة، بمُصاحبة هارمونية من المجموعة الوترية عدا الكونترباص، وتعود الفيولا للأداء الجماعي عن طريق المُصطلح Tutti والاستغناء عن كاتم الصوت Senza Sordin في م(١٤)، وتعتمد المُصاحبة الهارمونية على التآلفات الأساسية، بالاضافة إلى استخدام تآلف ثانوي للدرجة السادسة في م(١٩')، وتُؤدي آلة الشيللو المُصاحبة اللحنية على نموذج إيقاعي مُستمد من اللحن الأساسي استكمالاً للحن في م(٢٠)، والشكل التالي يُوضح الفكرة اللحنية الأساسية التي تُؤديها آلة الكورانجليه في سلم فا#/ص:

شكل رقم (٣)

يوضح اللحن الأساسي أداء آلة الكورانجليه أناكروز م(٧-٢١)

في م(٢١) تعود آلة الفيولا المُنفردة لاستخدام كاتم الصوت solo con Sordin بأداء كادينزا في السلم الأساسي فا/ص، وتنتهي بسلم صاعد لمقام النوآثر (سلم فا#/ص مرفوع الرابعة والسابعة) تمهيداً للجملة اللحنية الثانية، ويتم في نهاية الكادينزا تغيير الميزان إلى $\frac{3}{8}$ في م(٢٢).

م(٢٢-٢٥) استخدام ميزان $\frac{3}{8}$ والذي يُعطي الاحساس بضرب السرابند في الموسيقي العربية والذي يتناسب مع التدفق اللحني المستخدم، حيث الطابع الشرقي للحن الأساسي ومقام النوآثر العربي، ويبدأ بمصاحبة إيقاعية أداء آلات المُصاحبة (التمباني الشرقي، التمبورين، الهارب الميكسيكي، الفيولينة الثانية، الفيولا، والشيللو) كمُقدمة تُعطي المُستمع الاحساس بالضرب المُستخدم (السرابند) وتستخدم فيها الآلات الوترية كآلات إيقاعية، ويُعد ذلك من مُستحدثات استخدام الآلات الوترية في القرن العشرين، ويُصوّر إيفانوف في هذا اللحن وطريقة المُصاحبة وقت العمل والنشاط الذي تقوم به سُكان القرية، والشكل التالي يُوضح ذلك:

شكل رقم (٤)

يوضح المّدمة الإيقاعية لمجموعة آلات المُصاحبة في م(٢٢-٢٥)

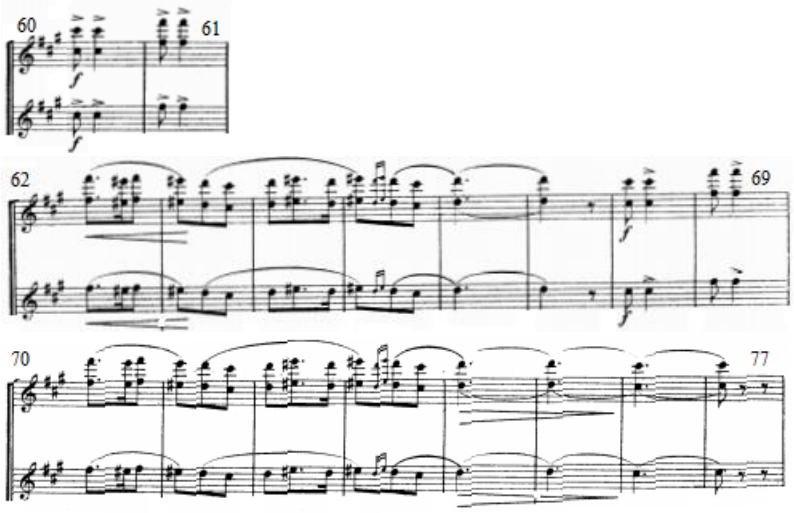
م(١٢٦'-٣٤٣) يؤدي اللحن الأساسي آلة الأوبوا بلحن روسي ذا طابع شرقي (من خلال المقام واستخدام ضرب السرابند)، مع مُصاحبة هارمونية إيقاعية بنفس أسلوب المقدمة الإيقاعية في م(١٢٢'-٣٢٥) وبنفس الآلات، ويعتمد اللحن على التكرار وقفزة الرابعة والتتابعات السُلمية على شكل الحلية المُتغيرة، وهي عبارة عن جملتين الثانية تكرار للأولى مع اختلاف الركوز في نهاية كل جملة، ففي الجملة الأولى يتم الركوز على نغمة (ري) في تآلف الدرجة الثانية م(١٣٣')، والجملة الثانية يتم الركوز على نغمة (دو#) في تآلف الدرجة الخامسة بسابعتها المُتسلطة، وتُؤدي الفيولينة الأولى مُصاحبة لحنية مُتكررة في نهاية كل جملة لحنية في م(١٣٢'-١٣٤')، م(١٤٠'-١٤٢') على الترتيب.

شكل رقم (٥)

يوضح اللحن الأساسي الذي تُؤديه آلة الأوبوا في م(١٢٦'-٣٤٣)

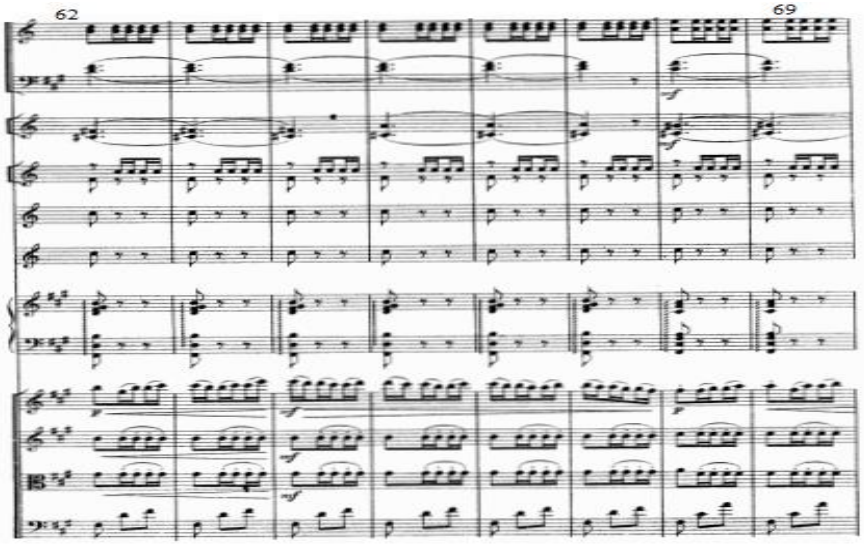
م(١٤٤'-١٥٩') يُؤدي اللحن الأساسي آلة الأوبوا أيضاً مع استمرار المُصاحبة الهارمونية الإيقاعية بنفس الأسلوب السابق، ويعتمد اللحن على التكرار والحركة السُلمية الهابطة والصاعدة على شكل الحلية المُتغيرة، ومُصاحبة لحنية مُتكررة من آلة الفيولينة الأولى م(١٥٠'-١٥٢')، م(١٥٨'-١٦٠') على الترتيب، مع اشتراك آلات الكلارنيت (لا) والفاجوت مع المجموعة السابقة بمُصاحبة هارمونية عن طريق أداء نغمات مُمتدة لتآلفات الخامسة والأولى والشكل التالي يُوضح جزء من مُصاحبة الكلارنيت (لا) والفاجوت:

شكل رقم (٦)

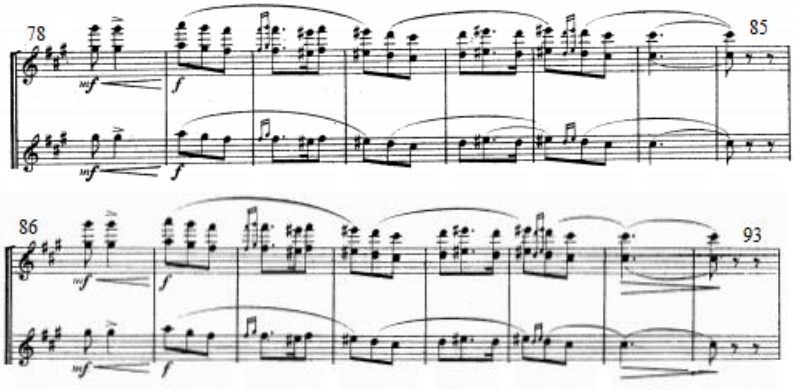
يوضح أسلوب المُصاحبة لآلات الكلارنيت (لا) الأول والثاني والفاجوت الأول والثاني في م(١٤٦'-٣٥٣')

م(١٦٠-١٧٧) يُؤدي اللحن الأساسي آلات الفلوت الأول والثاني على مسافة الأوكتاف بينهما، وآلة الأوبوا على مسافة الأولى التامة (يونسون)، حيث يقومون بأداء لحن الجملة الثانية التي ظهرت في م(١٢٦-١٤٣) والذي كانت تُؤديه آلات الأوبوا، ويعتمد اللحن على التكرار والحركة السُلمية، بالاضافة إلى قفزة الثالثة الصاعدة والهابطة والشكل التالي يُوضح اللحن الأساسي:

شكل رقم (٧)

يوضح اللحن الأساسي الذي تُؤدية آلات الفلوت الأول والثاني والأوبوا م(١٦٠-١٧٧)

المُصاحبة لحنية نشيطة وحيوية تعتمد على الحركة السُلمية الصاعدة والتكرار من آلة الفيولينة الأولى، وتُعطي طابع النسيج البوليفوني مُتعدد التصويت، هذا بالاضافة إلى مُصاحبة باقي المجموعة الآلية المُشاركة في العمل بمُصاحبة هارمونية ذات طابع إيقاعي خاصة المجموعة الوترية والإيقاعية المُشاركة، مع اشتراك آلات الكورانجليه بنغمات مُمتدة والكورنو (فا) والمُثلث، وتُؤدي آلة الهارب الميكسيكي المُصاحبة الهارمونية ذات التجميعات الهارمونية الرأسية باستخدام حلية الجليساندو (الزحلقة)، والشكل التالي يُوضح نموذج من المُصاحبة:

شكل رقم (٨)

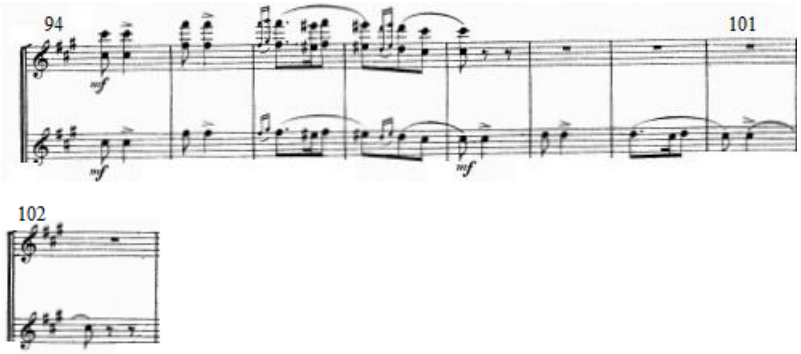
يوضح نموذج من المُصاحبة م(١٦٢-٣٦٩)

م(١٧٨-١٩٣) يُؤدي اللحن الأساسي آلات الفلوت الأول والثاني على مسافة الأوكتاف بينهما، وآلة الأوبوا على مسافة الأولى التامة (يونسون)، حيث يقومون بأداء لحن الجملة الثالثة التي ظهرت في م(١٤٤-١٥٩) والذي كانت تُؤديه آلات الأوبوا، ويعتمد اللحن على التكرار والحركة السُلمية الهابطة والصاعدة على شكل الحلية المُتغيرة والشكل التالي يُوضح اللحن الأساسي:

شكل رقم (٩)

يوضح اللحن الأساسي الذي تُؤدية آلات الفلوت الأول والثاني والأوبوا م(١٧٨-١٩٣)

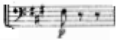
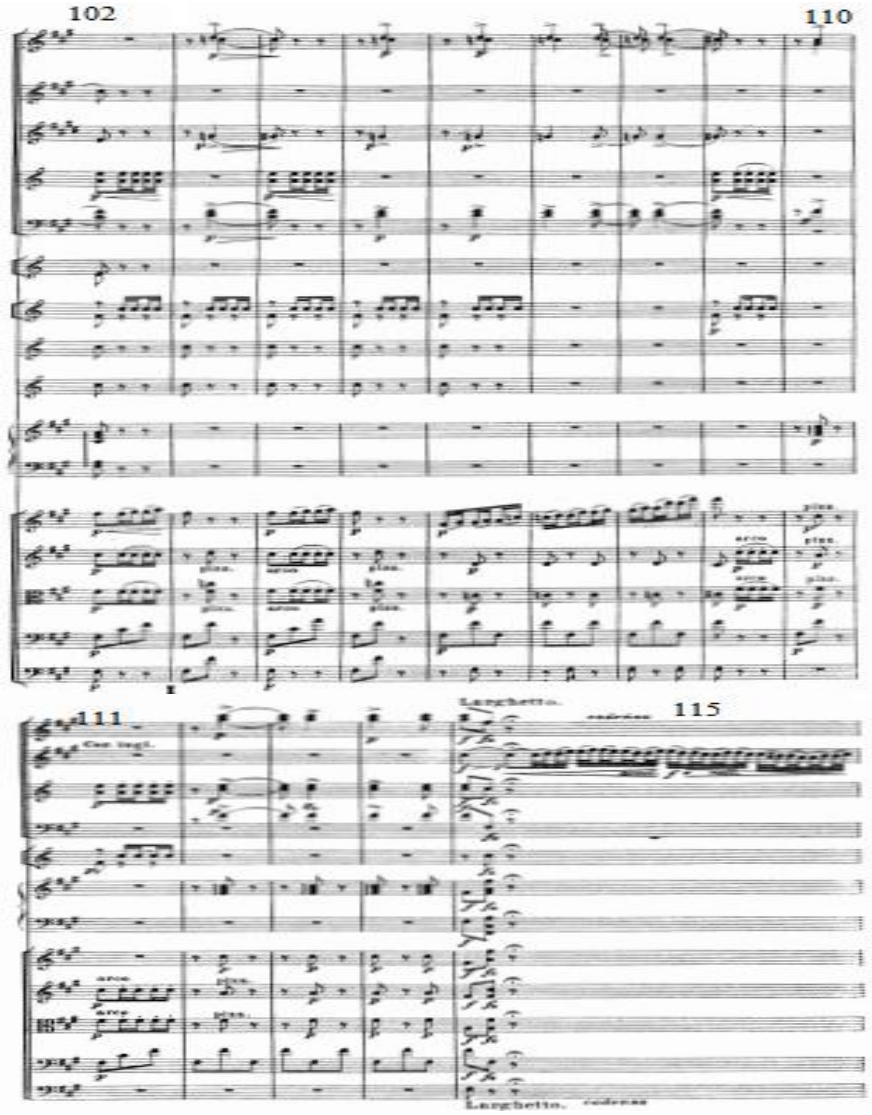
المُصاحبة لحنية نشيطة وحيوية كما في الجملة السابقة لمُصاحبة تكرار الجملة الثانية وتعتمد على الحركة السُلمية الصاعدة والتكرار من آلة الفيولينة الأولى، وتُعطي طابع النسيج البوليفوني مُتعدد التصويت، هذا بالاضافة إلى مُصاحبة هارمونية ذات طابع إيقاعي باقي المجموعة الآلية المُشاركة

في العمل خاصة المجموعة الوترية والإيقاعية المُشاركة، مع اشتراك آلات الكورانجليه بنغمات مُمتدة والكورنو (فا) والمُثلث، وتُؤدي آلة الهارب الميكسيكي المُصاحبة الهارمونية ذات التجميعات الهارمونية الرأسية باستخدام حلية الجليساندو (الزحلقة)، ولا يختلف شكل المُصاحبة عن الجملة السابقة.

م(٩٤'-١٠٢') يعود لحن الجملة الثانية الذي ظهر في م(٢٦'-٤٣') وكانت تُؤديه آلة الأوبوا، وفي هذه المرة تُؤديه آلات الفلوت الأول والثاني وكذلك الأوبوا حتى م(٩٨') وتستكمل اللحن آلات الأوبوا حتى م(١٠٢')، مع استمرار آلة الفيولينة الأولى بنفس الأسلوب في المُصاحبة اللحنية ذات الحركة السُلمية بنسيج يميل إلى البوليفونية، أما المجموعة المُصاحبة فتُؤدي المُصاحبة الهارمونية، بمُصاحبة مُستمرة من الجمل السابقة وبدون تعديل على شكل المُصاحبة والآلات المُشاركة فيها، والشكل التالي يُوضح اللحن الأساسي:

شكل رقم (١٠)

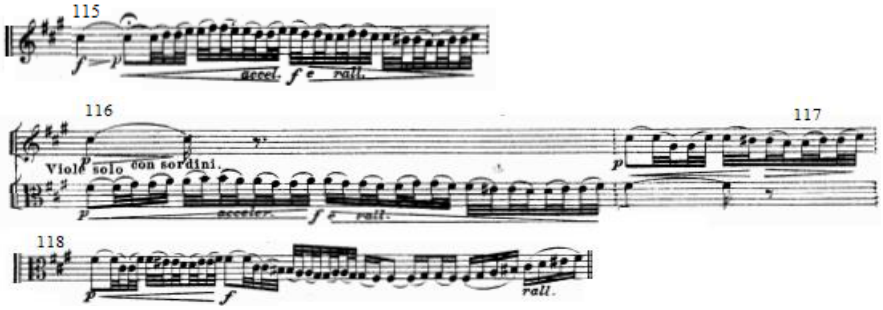
يوضح اللحن الأساسي الذي تُؤديه آلات الفلوت الأول والثاني والأوبوا م(٩٤'-١٠٢')

م(١٠٢'-١١٥') تُؤدي مجموعة الآلات المُشاركة نموذج قفلة بالتناوب، يُعبّر ويُصوّر فيه إيفانوف إنتهاء فترة النشاط والحيوية والعمل ومن ثم العودة إلى المنازل والاستقرار مرة أخرى، حيث تُؤدي آلات الفلوت تكوين مسافي لمسافة الثانية الكبيرة (دو♮ ، ري) بتعادل نغمة (دو♮) مع نغمة (سي#) فتكون مسافة ثالثة ناقصة فينتج تآلف السادسة الزائدة الألمانية تنصرف بعد ذلك إلى نغمة (دو#) في م(١٠٩') خامسة السلم فا#/ص، ثُم بعد ذلك تستكمل البناء الهارموني للمجموعة المُصاحبة، أما آلات الأوبوا فتنسحب من الأداء مع بداية الجملة، وتستكمل آلة الكورانجليه البناء الهارموني، أما آلات الكلارنيت (لا) فتُؤدي على نفس النموذج الإيقاعي للتمباني الشرقي والفيولينة الثانية والفيولا على الشكل الإيقاعي على نغمات الأولى والخامسة بشكل هارموني، وتستكمل آلة الفاجوت البناء الهارموني، أما آلات التمباني والمُثلث تُؤديان مع التمبورين والشيللو والكونترباص

على النموذج الإيقاعي حتى م(١٠٦)، وتُؤدي آلة الفيولينة الأولى مُصاحبة لحنية تعتمد على الحركة السُلمية تمهيداً للقفلة حتى م(١٠٩).

م(١٠٩[١]–١١١[٣]) تتناوب الآلات الأداء، حيث تُؤدي المجموعة الأولى (الكلارنيت (لا) والفيولينة الثانية والفيولا والشيللو) م(١٠٩)، ثُم المجموعة الثانية (الفلوت والفاجوت والهارب الميكسيكي والمجموعة الوترية عدا الكونترباص) م(١١٠)، ثُم تعود المجموعة الأولى في م(١١١)، ثُم تعود المجموعة الثانية للأداء بختام القفلة في م(١١٢[١]–١١٥[٢]) بشكل هارموني وتجميعات هارمونية رأسية لتآلف الدرجة الأولى لتبدأ آلات الكورانجليه المُنفرد والفيولا المُنفردة في أداء الكادينزا التي بدأ بها المشهد في م(١١٥[٣]).

شكل رقم (١١)

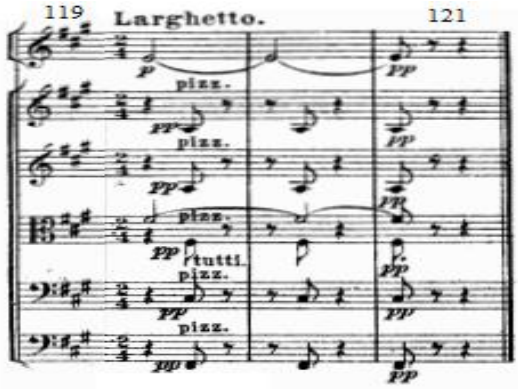
يوضح نموذج القفلة الذي تُؤديه الآلات المُشاركة في م(١٠٢[١]–١١٥[٢])

م(٣١١٥–٣١١٨) تُؤدي آلات الكورانجليه المُنفرد والفيولا المُنفردة الكادينزا الأخيرة في المشهد بالعودة إلى الكادينزا التي ظهرت بالمُقدمة م(١١–٢٤) بعد تغيير الميزان والعودة للميزان الأصلي للمشهد $\frac{2}{4}$، ويُصوّر فيه إيفانوف العودة إلى المنازل والراحة والسكون الذي بدأوا به اليوم وقام بالتعبير عن ذلك بالعودة إلى الكادينزا التي بدأ بها المشهد، حيث تُؤدي آلة الكورانجليه المُنفرد في م(٣١١٥–٢١١٦)، ثُم الفيولا المُنفردة في م(١١١٦–٢١١٧)، وتتناوب الكورانجليه المُنفرد الأداء في م(١١١٧–٢١١٨)، لتعود الفيولا المُنفردة في م(١١١٨–١١١٩).



شكل رقم (١٢)

يوضح لحن الكادينزا أداء آلات الكورانجليه المُنفرد مُتناوباً الأداء مع الفيولا المُنفردة بكاتم الصوت م(١١١٥–٣١١٨)

م(١١١٩–١١٢١) يُختتم المشهد بكودا تُؤديها آلات الكورانجليه والمجموعة الوترية باستخدام الأداء بالنبر .Pizz على شكل تجميعات هارمونية رأسية لتآلف الدرجة الأولى لسلم فا#/ص.

شكل رقم (١٣)

يوضح الكودا التي تُؤديها آلات الكورانجليه والمجموعة الوترية م(١١١٩–١١٢١)

أساليب الأداء الفنية المُستخدمة:

بشكل عام استُخدمت النغمات المُترابطة وغير المُترابطة وكذلك الرباط الزمني في الألحان الأساسية والمُصاحبة وفيما يلي يتم توضيح الأساليب الفنية للأداء على الآلات المُشاركة في المشهد الثاني (في القرية) من مؤلفة مُتتالية مشاهد قوقازية مُصنف رقم (١٠) عند المؤلف الموسيقي إيفانوف:

–تستخدم الفيولا المُصطلح solo con sordino والذي يُشير إلى الأداء المُنفرد باستخدام كاتم الصوت في م(٢)، ثُم تعود للأداء الجماعي بدون استخدام كاتم الصوت في م(١٤) عن طريق المُصطلح tutti senza sordino. وفي أناكروز م(٢٠–٢١[١]) تستخدم آلات الفاجوت الأولى والثانية والكورنو الأولى والثانية الأداء بالتقسيم، لتعاود الفيولا الأداء المُنفرد باستخدام كاتم الصوت مرة أخرى في م(٢١) عن طريق المُصطلح solo con sordino، وتُؤدي بشكل جماعي وبدون كاتم الصوت في م(٢٢) باستخدام المُصطلح tutti senza sordino، أما الشيللو يُودي باستخدام الأداء بالنبر في م(٢٢) عن طريق المُصطلح pizzicato.

–وفي م(١٢٢[١]–١٠٢[٣]) تُؤدي آلات الفيولينة الثانية والفيولا بأسلوب الأداء Slurred Staccato ويُشير إلى التقطع على الوتر –ويتميز التقطع فيه بإرتداد القوس، ويقوم العازف بعمل وقفات حادة بالرسغ ويُشار إليه بوضع نقط لنوتات عديدة تحت قوس الاتصال– ثُم يتم استخدام نفس الأسلوب في مناطق مُتفرقة بعد ذلك في م(١٠٤، ١٠٩، ١١١).

–في م(١٤٣[١]–١١٥[٢]) تستخدم آلات الكلارنيت (لا) الأول والثاني والفاجوت الأول والثاني التقسيم في الأداء بين كل آلاتين، وكذلك تستخدم التقسيم آلات الكورنو (فا) الأول والثاني في م(١٦٠[١]–١٠٢[١])، كما تُؤدي آلة الهارب الميكسيكي باستخدام حلية الجليساندو في م(١٦٠[١]–١٠٢[١])، وفي م(١٦٠[١]–١٠٩[١]) تُؤدي آلة الكونترالباص باستخدام الأداء بالنبر pizzicato.

–وفي م(١٠٣[٢]، ١٠٥[٢]، ١١٠[٢]، ١١٢[٢]) تستخدم آلات الفيولينة الثانية والفيولا الأداء بالنبر pizzicato، وتعود للأداء بالقوس arco في م(١٠٤، ١٠٩، ١١١)، وتُؤدي آلة الفيولا باستخدام الأداء المُنفرد وكاتم الصوت في م(١١٦) باستخدام المُصطلح solo con sordino وتعود للأداء الجماعي في م(١١٩) باستخدام المُصطلح tutti. وتُؤدي المجموعة الوترية بالأداء بالنبر pizzicato في م(١١٩[١]–١٢١[١]).

– في م(٢٦، ٢٧، ٣٤، ٣٥، ٤٤، ٥٢) استخدمت آلة الأوبوا الضغوط القوية Accent في أداء اللحن بالأساسي، ثُم تقوم باستخدام نفس الأسلوب مع آلات الفلوت الأول والثاني في م(١٦٠[١]–٣٦١) ثُم في م(٦٨، ٦٩، ٧٨، ٨٦، ٩٤، ٩٥، ٩٨، ٩٩، ١٠١)، ويتوالي استخدام الضغوط القوية في آلات الفلوت الأول والثاني والكورانجليه والفاجوت والكلارنيت (لا) الأول والثاني في م(١٠٣[١]–١١٤[١]).

–تستخدم آلة الأوبوا في م(٤٦، ٤٩، ٥٤، ٥٧) حلية الأتشاكتورا بنغمتين، ثُم تتابع أداء نفس الأسلوب مع آلات الفلوت الأول والثاني في م(٦٥، ٧٣، ٨٠، ٨٣، ٨٨، ٩١، ٩٦، ٩٧).

استخدم المؤلف الموسيقي إيفانوف العديد من وسائل التعبير والتظليل المُختلفة، ولعل أهمها في م(٢٢) يستخدم المُصطلح .mf والذي يُشير إلى الأداء مُتوسط القوة، ثم ينحدر الأداء ويقل في شدة الصوت إلى .p والذي يُشير إلى الأداء الخافت في م(٢٦) مع بداية اللحن الأساسي للجملة الثانية للمُحافظة على الرنين الصوتي خاصة أن الآلة التي تُؤدي اللحن الأساسي هي الأوبوا بطبيعة صوتها الأخنف، كذلك في م(٦٠) يُحافظ على الرنين الصوتي مع اتساع المساحة الصوتية للآلات المُشاركة سواء بأداء اللحن الأساسي أو المُصاحبة، حيث يستخدم .f., mf والذي يُشير إلى الأداء بقوة والأداء مُتوسط القوة على الترتيب حسب الطابع الصوتي لكل آلة، وجاء ذلك بالتزامن مع أداء الفلوت الأول والثاني والأوبوا اللحن الأساسي والذي كانت تُؤدية آلة الأوبوا منفردة في م(١٢٦'-١٤٣')، بالاضافة إلى استخدام .f ويُشير إلى الأداء بقوة في م(١١٥) حيث نهاية القفلة وبداية الكورانجليه في أداء الأدليب النهائي مُتناوباً مع الفيولا المُنفردة، واستخدام .pp ويُشير إلى الأداء شديد الخفوت في م(١١٩'-١٢١') وهي الكودا في نهاية المشهد.

نتائج البحث وتفسيرها

أولاً: نتائج خاصة بالصياغة

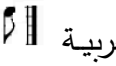
١-استخدام فكرة لحنية واحدة ذات جمل مُتكررة في سلم فا#/ص، مع استخدام تونالية تحمل الطابع الشرقي نتيجة رفع الرابعة والسابعة والتي تُعطي طابع المقام العربي النوآثر (النكريز).

٢-استخدم إيفانوف مُتأثراً بالطابع الشرقي للموسيقي الروسية وبعض المناطق في القوقاز سلم صغير مرفوع الرابعة والسابعة فينتج عنه تتابع سُلمي يُشبه طابع وأبعاد مقام النوآثر (النكريز) في الموسيقي العربية، وقام بالتركيز عليه في الكادينزا وكذلك في اللحن الأساسي.

ثانياً: نتائج خاصة بالعنصر اللحني

١-استخدم المؤلف إيفانوف الألحان الشعبية القوقازية الروسية بطابع شرقي واضح، مع استخدام الحركة السُلمية والمُتكررة مع استخدام بعض القفزات مثل الثالثة والرابعة والخامسة.

ثالثاً: نتائج خاصة بالعنصر الإيقاعي

١- يستخدم إيفانوف تغيير الموازين، حيث يستخدم ميزان $\frac{2}{4}$، ثُم يتغير الميزان إلى $\frac{3}{8}$ في م(١٢٢'-٣١١٨) والذي يُعطي الاحساس بضرب السرابند في الموسيقي العربية  ، ثُم يعود لإستخدام ميزان $\frac{2}{4}$ في م(١١٩'-٢١٢١).

٢-استخدام نماذج إيقاعية مُختلفة في اللحن الأساسي، تعتمد على التقاسيم الداخلية على وحدة الكروش، هذا بالاضافة إلى استخدام النماذج الإيقاعية المُتكررة في المُصاحبة بالنسبة للمجموعة الإيقاعية المُشاركة وكذلك المجموعة الوترية عدا آلة الفيولينة الأولى.

٣-استخدم المؤلف إيفانوف بعض مُصطلحات السرعة، مثل Larghetto وتعني بطيئ إلى حد ما في م(١'-٢٢١)، Allegretto grazioso وتعني سريع بحيوية إلى حد ما في م(١٢٢'-٣١١٤).

٤- استخدم إيفانوف ميزان $\frac{3}{8}$ بالنموذج الإيقاعي في م(١٢٢'-٣١١٨) والذي يُعطي الاحساس بضرب السرابند في الموسيقي العربية .

رابعاً: نتائج خاصة بالعنصر الهارموني

١-استخدم المؤلف إيفانوف التآلفات الأساسية، بالاضافة للتآلف الثانوي للدرجة السادسة م(١٩)، والباص المُتكرر (المُستمر) على تآلفات الأساس والخامسة والرابعة في الجزء م(١٢٢'-٢١١٥)، مع

استخدام تآلف الثانية المُخفضة في م(١٠٠)، وكذلك استخدام تآلف السادسة الزائدة الألمانية بالقراءة المُتعادلة (الانهارمونية) م(١٠٢[١]-١٠٨[٣]).

خامساً: نتائج خاصة بالمُصاحبة

١-المُصاحبة اللحنية التي تُؤديها آلة الفيولينة الأولى تُعطي طابع النسيج البوليفوني مُتعدد التصويت.

٢-استخدم المؤلف الموسيقي إيفانوف العديد من وسائل التعبير والتظليل المُختلفة، ولعل أهما في م(٢٢) يستخدم المُصطلح .mf والذي يُشير إلى الأداء مُتوسط القوة، كذلك في م(٦٠) يُحافظ على الرنين الصوتي مع اتساع المساحة الصوتية للآلات المُشاركة سواء بأداء اللحن الأساسي أو المُصاحبة، حيث يستخدم .mf ,.f والذي يُشير إلى الأداء بقوة والأداء مُتوسط القوة على الترتيب حسب الطابع الصوتي لكل آلة، بالاضافة إلى استخدام .f ويُشير إلى الأداء بقوة في م(١١٥) حيث نهاية القفلة وبداية الكورانجليه في أداء الأدليب النهائي مُتناوباً مع الفيولا المُنفردة.

سادساً: نتائج خاصة بالتناول الأوركسترالي وأساليب الأداء الفنية

استخدم المؤلف بعض أساليب الأداء الفنية للأداء على الآلات الموسيقية المُشاركة في الأداء الأوركسترالي ومنها:

١-استخدام الفيولا المُصطلح solo con sordino والذي يُشير إلى الأداء المُنفرد باستخدام كاتم الصوت في م(٢ ،٢١)، ثُم تعود للأداء الجماعي بدون استخدام كاتم الصوت في م(١٤، ٢١) عن طريق المُصطلح tutti senza sordino.

٢-استخدام آلات الفاجوت الأولى والثانية والكورنو الأولى والثانية الأداء بالتقسيم أناكروز م(٢٠-٢١[١]). ٣-استخدام الشيللو أسلوب الأداء بالنبر في م(٢٢-١٠٦) عن طريق المُصطلح pizzicato.

٤-تُؤدي آلات الفيولينة الثانية والفيولا بأسلوب الأداء Slurred Staccato في م(١٢٢[١]-١٠٢[٣]) ويُشير إلى التقطع على الوتر.

٥-تُؤدي آلة الهارب الميكسيكي باستخدام حلية الجليساندو م(١٦٠[١]-١٠٢[١]).

٦-تُؤدي آلة الكونترباص باستخدام الأداء بالنبر pizzicato م(١٦٠[١]-١٠٩[١]).

٧-استخدام الأوبوا الضغوط القوية Accent في أداء اللحن الأساسي كما في م(٢٦، ٣٤، ٤٤).

٨-استخدام الآلات الوترية كآلات إيقاعية، ويُعد ذلك من مُستحدثات استخدام الآلات الوترية في القرن العشرين.

٩-أداء حلية الأتشاكاتورا من آلات الفلوت الأول والثاني والأوبوا في م(٤٦-٩٧).

توصيات البحث

-دراسة بعض الأعمال الأوركسترالية للمؤلف الموسيقي إيبوليتوف إيفانوف ولا سيما موكب الساردار (المشهد الرابع) من المُتتالية مشاهد قوقازية رقم (٢).

-دراسة بعض الأعمال الغنائية للمؤلف الموسيقي إيبوليتوف إيفانوف، حيث تميّزه في هذا المجال أيضاً.

قائمة المراجع العربية والأجنبية:

أولا: المراجع العربية

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.

ثانيا: المراجع الأجنبية

2-Abraham, G: Essays on Russian and East European Music- A re print of essays written between (1966-1975)- Clarendon Press, Oxford-1985.

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

4-Campbell, Stuart, ed. and trans. Russians on Russian music, 1880-1917: An Anthology. 2 vols. Cambridge; New York; Port Melbourne; Madrid: Cambridge University Press, 2003.

5-Findeizen, Nikolai. History of Music in Russian from Antiquity to 1800. Eds. Miloš Velimirović and Claudia R. Jensen. Trans. Samuel William Printing, 2 vols. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2008.

6-Frolova-Walker, Marina. Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin. New Haven; London: Yale University Press, 2007.

7-Hopkins G., W.: Orchestration "Article in the new Grove's Dictionary of music and Musicians, editor Stanley Sadie-New York-2nd edition- vol.13- Macmillan publishing-1980.

8-Maes, Francis. A History of Russian Music: from Kamarinskaya to Babi Yar. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002.

9-Modes." The Oxford Dictionary of Music, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. Oxford Music Online. 3 Nov. 2008.

10-Ridenour, Robert C. Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry in Nineteenth Century Russian Music. Ed. Malcom Hamrick Brown. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

11-Sadie, Stanley: The New Grove's Dictionary of Music and Musicians-Executive editor John Tyrrell-Oxford University press-vol.16-second edition-1980.

12-Stisky, Larry. Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900 – 1929. We

مُلخص البحث باللغة العربية

التناول الأوركسترالي عند إيبوليتوف إيفانوف من خلال مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) المشهد الثاني (في القرية)

حفلت الحياة الموسيقية الروسية في بداية القرن العشرين ببعض المؤلفين الموسيقيين أمثال (سكريابين، رحمانينوف، جلازونوف، إيبوليتوف إيفانوف) وغيرهم، من أبناء الجيلين التاليين للخمسة الكبار، والقومية في الموسيقي السوفيتية الروسية كانت محور رئيسي في سياسة الدولة الثقافية التي تهدف للحفاظ على الطابع القومي للجنسيات المُتعددة وتشجيع جنسيات الأقليات (غير السلافية) على التعبير عن ذاتها موسيقياً مثل جمهوريات القوقاز (جورجيا، آرمنيا، وآذربيجان) لتلعب دوراً في إثراء الموسيقي الروسية. ونجد أن إيفانوف شارك بدور فعّال في تطوير الموسيقي الجورجية، حيث كتب العديد من المؤلفات التي تحمل طابع وأسلوب التأليف الموسيقي للفترة القومية الثانية في روسيا، ومن أشهر مؤلفاته مُتتالية مشاهد قوقازية الأولى والثانية، ويهدف البحث إلى دراسة تحليلية للتناول الأوركسترالي عند إيفانوف من خلال مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) المشهد الثاني.

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:
–نشأته وحياته –بعض أهم أعمال المؤلف الموسيقي إيبوليتوف إيفانوف.
–مؤلفة مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) عند إيفانوف.

ثُم عرض **للجانب التطبيقي** الذي اشتمل علي:
الدراسة التحليلة لمُؤلفة مُتتالية مشاهد قوقازية رقم (١) مُصنف رقم (١٠) عند إيفانوف من حيث: تحليل الصياغة، العنصر الزمني، العنصر الهارموني، التناول الأوركسترالي، أساليب الأداء الفنية المُستخدمة.

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

Summary

Orchestration of Ippolitov-Ivanov through Caucasian Sketches suite no.1, op.10 The second piece (Dans L'aoule)

Russian musical life at the beginning of the twentieth century was filled with some composers (Scriabin, Rachmaninov, Glazunov, Ippolitov Ivanov) and others from the next two generations to the Big Five. Nationalism in Soviet-Russian music was a major focus of the state's cultural policy, which aims to preserve the national character of multiple nationalities and encourage (non-Slavic) minority nationalities to express themselves musically, such as the Caucasus republics (Georgia, Armenia, and Azerbaijan) to play a role in enriching Russian music, We find that Ivanov took an active part in the development of Georgian music, Where he wrote many compositions bearing the character and style of musical composition of the second national period in Russia, Among his most famous compositions are Caucasian Sketches suite no.1,2. The research aims at an analytical study of Ivanov's orchestral approach through a Caucasian Sketches suite no.1, op.10 The second piece (Dans L'aoule).

The research paper includes: an introduction, Research problem, Research objectives, Importance of the research, Limits of the research, Methodology, data sample, analysis tools, Research terminology, and previous studies related to the topic of research.

Then the theoretical part presents:

Ippolitov-Ivanov, his upbringing and life, Caucasian Sketches suite no.1, op.10 The second piece (Dans L'aoule).

Followed by, the practical part which includes the analytical study of the research sample, Caucasian Sketches suite no.1, op.10 The second piece (Dans L'aoule) by Ippolitov-Ivanov in terms of: (Form, Rhythm element, Harmony element, orchestration, performance techniques used).

Finally, the research concluded with the results and their interpretation, recommendations, a list of references, and a summary of the research in both Arabic and English.