التلوين الصوتي كعنصر رئيسي في مؤلفة "بوليرو *Boléro*" لموريس راڤيل "دراسة تحليلية"

م.د. هالة فؤاد مخلوف*

مقدمة:

تعتبر مؤلفة "*بوليرو Boléro*" هي مقطوعة راڤيل الأكثر شهرة حتى وقتنا الحاضر، فقد حقق العمل نجاحًا باهرًا منذ عرضه الأول في أوبرا باريس في ٢٢ نوفمبر ١٩٢٨. وبالرغم من تأليف هذا العمل في الأصل كعرض للباليه من فصل واحد، إلا إن نجاحه غير المسبوق جعله عادة ما يتم تقديمه كعمل أوركسترا بحت، ونادرًا ما يتم عرضه على شكل باليه كما كتب في الأصل.

يُصنف راڤيل واحداً من أعظم المؤلفين الفرنسيين على الإطلاق. وقد جاءت هذه الشهرة نابعه من كونه واحدًا من أكثر الموسيقيين إبداعًا وتطويراً في أوائل القرن العشرين؛ فهو مؤلف متنوع الاتجاهات وموزع وقائد أوركسترا كان متمكنا بشكل كبير من أدواته في التلوين الأوركسترالي. حيث رأى راڤيل أن عنصر التلوين الأوركسترالي هو العنصر القادر على خلق التنوع والتجدد في أي عمل موسيقي دوناً عن العناصر الفنية، الأمر الذي دفعه في التعامل مع عنصر التلوين الأوركسترالي باعتباره المحرك الرئيسي في بناء أعماله الموسيقية المتنوعة بشكل عام، ومؤلفة "بوليرو *Boléro*" بشكل خاص.

في مقابلة أجريت مع راڤيل بعد أقل من ثلاث سنوات من العرض الأول لمؤلفته الشهيرة "بوليرو *Boléro*" (١٩٢٨)، وصف راڤيل العمل بأنه "نسيج أوركسترالي بدون موسيقى"[١]. وعلى الرغم من أن هذا الوصف جاء في محاولة منه للتأكيد على تفرد العمل، إلا أن هذه المقولة قد وجّهت أغلب الأبحاث التي أجريت عن المؤلفة، حيث تبنت معظم الأبحاث وجهة نظر محددة مفادها أن راڤيل قام من خلال مؤلفة "بوليرو *Boléro*" بترقية عنصر التلوين الأوركسترالي إلى موقع ذي أهمية مركزية في التأليف الموسيقي، مع تحييد العناصر الموسيقية الآخرى للعمل، ليصبح هو العنصر الأهم والأكثر تميزاً لهذا العمل. وقد وتم وصف مؤلفة "بوليرو" من قبل بعض الباحثين بأنها "أحد المؤلفات الموسيقية الأولى التي يكون فيها النسيج الأوركسترالي هو الموسيقى في حد ذاتها[٢]".

---

* **مدرس دكتور بقسم النظريات والتأليف. كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان.**

[1] Michel-Dimitri Calvocoressi. 'M. Ravel Discusses His Own Work: The Boléro Explained,' A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews, comp., transl. & ed. Arbie Orenstein (New York: Columbia UP, 1990) 477,

[2] Patricia Shaw. *Ravel's Boléro Factory: The Orchestration of the Machine Age*. (2008), 5.

إلا أن الباحثة ترى أن التلوين الصوتي الذي استخدمه راڤيل في مؤلفة "بوليرو *Boléro*"، تجاوز مفهوم التلوين الأوركسترالي، وجاء بمنطق أوسع وأعمق من فكرة التعامل مع نسيج أوركسترالي أو مع عناصر التوزيع الموسيقي. وهو ما يهتم هذا البحث بإثباته.

هدف البحث:

الدراسة التحليلية لأسلوب تناول راڤيل لعنصر التلوين الصوتي في مؤلفة "بوليرو *Boléro*"، بأسلوب جعله العنصر الأساسي المحرك لبناء هذا العمل الموسيقي. فيتم تحليل العمل من حيث العناصر التالية:

١. مستويات التلوين الصوتي في المؤلفة.
٢. أسلوب وأدوات راڤيل في تطويع عنصر التلوين الصوتي من خلال تنمية وزخرفة الطبقات الموسيقية للعمل.
٣. أسلوب وأدوات راڤيل في تناول عنصر التلوين الصوتي من خلال عنصر التوزيع الأوركسترالي.

أهمية البحث:

التعرف على الأساليب والأدوات المختلفة التي اتبعها راڤيل في تناول عنصر التلوين الصوتي في بناء العمل، وفهم الأساليب المتبعة لتكثيف وزخرفة النسيج الأوركسترالي والطبقات الموسيقية المختلفة، قد يسهم فى توسيع فهم الباحثين للإمكانيات المختلفة للتلوين الصوتي، والتي يمكن الإعتماد عليها بشكل كامل كعنصر محرك للعمل، وتطويع أدواتها لإثراء العمل الموسيقي.

أسئلة البحث:

- ما مستويات "التلوين الصوتي" التي استخدمها راڤيل في مؤلفة "بوليرو *Boléro*"؟
- ما الأساليب والأدوات التى استخدمها راڤيل في تناول عنصر "التلوين الصوتي" في مؤلفة "بوليرو *Boléro*" لجعله عنصر رئيسي ومحرك؟

إجراءات البحث:

منهج البحث المتبع: المنهج الوصفي التحليلي.

عينة البحث:

- موريس **راڤيل** *Maurice Ravel*: بوليرو *Boléro* (١٩٢٨).

حدود البحث:

- القرن العشرين فى فرنسا.

أدوات البحـث :

- استمارة تحليل العينة
- تسجيلات صوتية لعينة البحث.
- المدونات الموسيقية لعينة البحث

مصطلحات البحث:

- **التلوين الأوركسترالي Orchestration:** من المصطلحات الشائعة، الذي يستخدم للتعبير عن عنصر التوزيع الموسيقي على وجه الخصوص. فهو فن الكتابة لآلات الأوركسترا بهدف استخلاص ألوان نغمية للمؤلفة الأوركسترالية، وذلك عن طريق مزج الآلات الموسيقية بشكل أو بآخر
- **اللون الصوتي (Tone- colour (Timbre:** هو طابع الرنين الصوتي الصادر من أي مصدر نغمي، سواء كان خالصاً كصوت آلة منفردة، أو مخلوطاً كصوت أكثر من آلة موسيقية مختلفة.

قامت الباحثة بتناول مصطلح "التلوين الصوتي Sound color" بمفهوم أوسع وأكثر شمولاً. حيث أرادت استخدامه للدلالة على أي (تلوين، أو زخرفة صوتية، أو تنويع) يطرأ على الأفكار الموسيقية الرئيسية للعمل. وبالتالي لا يقتصر مصطلح "التلوين الصوتي" على عنصر التوزيع الموسيقي الآلي أو الغنائي فقط، وإنما يتسع ليشمل العناصر الموسيقية المختلفة المُكونة للعمل، مثل التلوين في التونالية أو الزمن.. إلى آخره. فعلى سبيل المثال، نجد أن فكرة "التلوين الصوتي" من منظور الباحثة من الممكن أن تتحقق من خلال عملية تكثيف أو زخرفة للأفكار الموسيقية المختلفة، سواء أفكار لحنية أو إيقاعية أو هارمونية، وليس فقط من خلال توزيع الأفكار الموسيقية على الآت مختلفة.

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى :

"موسيقى راڤيل من حيث الصوت والأسلوب والبراعة الفنية والتأليف الموسيقي والكونتربوينت[1]":

Music of Maurice Ravel: Sound, Style, Music composition Counterpoint and Virtuosity

[1] Zank Stephen: DMA, Duke University, TODD-R. Larry,1996.

تهدف هذه الدراسة إلى التوصل لأسلوب راڤيل في التأليف الموسيقي وشرح أسلوبه التأثيري في استخدام الصوت. حيث تناولت الدراسة أسلوب موريس راڤيل في التأليف الموسيقي والذي يتميز بأنه خليطاً من الأساليب الفنية المتنوعة، فهو يهتم بالبراعة الفنية الآلية التي تختص على وجه التحديد بالآلة ذات لوحة المفاتيح.

كما ألقت الدراسة الضوء على بعض الأفكار التي تكمن وراء سيطرة راڤيل على الصوت. ولقد ناقشت هذه الدراسة استخدام راڤيل للصوت من خمسة زوايا مختلفة، وهما:

١. الصوت البيسط: من حيث اللإستخدامات البنائية وأسلوب استخدام المصطلحات التعبيرية الخاصة بالتدرج في الصوت من الخفوت إلى القوة.
٢. الصوت المضاد: مثل الكونتربوينت.
٣. الصوت المستبدل: كالتدوين في الطبقات الصوتية المختلفة.
٤. الصوت المدمج أو المركب: كما في معالجات راڤيل في استخدام الدخيل.
٥. الصوت وتأثيره المتزامن للحواس: ويُقصد بها تأثير انسجام الأصوات مع بعضها البعض.

وتناولت هذه الدراسة العديد من مؤلفات راڤيل ومنها مؤلفات (لآلة البيانو المنفرد، موسيقى حجرة، موسيقى أوركسترالية وغنائية، وعمل غير منشور لراڤيل في مسابقة جائزة روما ١٩٢٠).

ويرتبط هذا البحث بالدراسة الراهنة في تناوله لأسلوب راڤيل في التأليف الموسيقي بشكل عام وخاصة في الأعمال الآلية، وكيفية تعامله مع الأصوات المختلفة في أعمال متنوعه من بينها عمل للأوركسترا.

الدراسة الثانية :

" صور من معرض لموسورسكى بين أسلوب التوزيع الأوركسترالى لكل من راڤيل وستوكفسكى "دراسة تحليلية مقارنة"[١]

يهدف هذا البحث إلى الدراسة التحليلية المقارنة لعينة من حركات متتابعة "صور من معرض" لموديست موسورسكي التي ألفها في الأصل للبيانو ١٨٧٤ وكان من أهم من وزع هذا العمل للأوركسترا المؤلف الفرنسى الشهير موريس راڤيل Maurice Ravel (١٨٧٥ـــ١٩٣٧)، وكذلك قائد الأوركسترا الإنجليزى المعروف ليوبولد ستوكفسكى Leopold Stokowski (١٨٨٢ـــ١٩٧٧). فقد قام كل منهما بتقديم رؤيته الأوركسترالية التى اختلفت فى بعض الجوانب واتفقت فى جوانب أخرى. وهو ما يمكن أن يفتح لدارسى التوزيع الأوركسترالى آفاقا واسعة لفهم

[١] رشا طموم " صور من معرض لموسورسكى بين أسلوب التوزيع الأوركسترالى لكل من راڤيل وستوكفسكى "دراسة تحليلية مقارنة" بحث منشور في مجلة *علوم وفنون الموسيقى* المجلد الثامن عشر (القاهرة: كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان، يناير ٢٠٠٨).

الإمكانات المختلفة لتوزيع نفس العمل وخاصة بعد شرح العمل الأصلى والتعريف بمبدعه وظروف تأليفه. وكذلك التعريف بموزعيه وظروف تقديم رؤيتهما الأوركسترالية للمؤلفة.

ويرتبط هذا البحث بالدراسة الراهنة في تناوله لأسلوب التوزيع الأوركسترالي عند راڤيل في واحد من أشهر الأعمال التي وزعها للأوركسترا تبرز أسلوبه المميز وقد كان من ضمن أسلوب التحليل رسم منحنى لتوزيع اللحن يستخلص مسار انتقال اللحن الأساسي خلال كل مقطوعة ويبرز أحد عناصر التلوين الأوركسترالي عند راڤيل .

الدراسة الثالثة:

"مصنع البوليرو لراڤيل: التوزيع الأوركسترالي في عصر الميكنة[1]"

Ravel's Boléro Factory: The Orchestration of the Machine Age

يهدف هذا البحث إلى الدراسة التحليلية لعنصر التلوين الأوركسترالي لمؤلفة بوليرو لراڤيل باعتباره العنصر المحوري الذي يشكل جوهر النسيج الموسيقي لهذا العمل. وقد اتخذ البحث منهجاً مبني على أساس أراء وحجج عالم الموسيقى الألماني "كارل دالهاوس Carl Dahlhaus"، إلى جانب تعليقات وتفسيرات راڤيل نفسه على العمل، والذي اعتبره انعكاسًا موسيقيًا للعصر الحديث، عصر الآلات. فقد اهتم البحث بدراسة تأثير العصر الحديث للآلة على الفنون، وظهور ما يُعرف ب"الجمالية الميكانيكية"، المتمثلة في الإنبهار بالصفات الجمالية للآلات وطبيعتها ووظائفها وعملياتها وأصواتها، والتي حاول العديد من الفنانين ترجمتها من خلال أعمالهم الفنية، مثل راڤيل في مؤلفته "بوليرو".

فجاءت أهداف البحث متمحوره حول تفسير أراء راڤيل حول العمل، وكيف أن مؤلفة "بوليرو" هي بمثابة تعبير جوهري عن عصر الآلة الذي عاش فيه راڤيل والذي اعتنقه بحماس. وذلك من خلال الدراسة التحليلية لعنصر التلوين الأوركسترالي وكذلك دراسة تكوين النسيج الموسيقي للعمل، والذي تم اعتباره نسيجاً ميكانيكيًا وأوركستراليًا تمامًا في نفس الوقت.

ويرتبط هذا البحث بالدراسة الراهنة في تناوله لعنصر التلوين الأوركسترالي لمؤلفة "بوليرو" راڤيل ، ولكن من منظور مختلف يهدف في المقام الأول إلى دراسة مظاهر تأثير عصر الآلة الحديث و"الجماليات الميكانيكية" على عنصر التوزيع الأوركسترالي والنسيج الموسيقي للعمل.

[1] Patricia Shaw. Article, *Context: Journal of Music Research*, No. 33, 2008: 5-23. Accessed in 10/10/2023. https://bpb-ap-se2.wpmucdn.com/blogs.unimelb.edu.au/dist/6/184/files/2016/09/33_Shaw-20vhmx8.pdf

الدراسة الرابعة:

" النسيج الأوركسترالي، طابع الألحان الأرابيسكية والتحول الداخلى فى مؤلفة بوليرو لموريس راڤيل [١]"

Orchestral Tissue, Subordinate Arabesques, and Turning Inward In Maurice Ravel's Bolero

جاء هذا البحث رداً على وصف موريس راڤيل المحير لمؤلفة "بوليرو" بأنها "نسيج أوركسترالي بدون موسيقى"، ليستكشف كيف يقوم راڤيل بتمييز عنصر اللون الصوتي على التقنيات والعناصر الآخرى المرتبطة تقليديًا بالتصعيد والتطوير الموسيقي لأي عمل.

يهدف هذا البحث إلى دراسة أسباب ودوافع راڤيل نحو التأكيد على غياب الموسيقى في هذه المؤلفة، من خلال إجراء دراسة تفصيلية حول ثراء الرنين الصوتي والألوان الأوركسترالية لمؤلفة "بوليرو". واسلوبه في استخدام الآلات الأوركسترالية لنسج الألوان الصوتية المختلفة بطريقة تسهم في تعزيز الطبيعة الطبقية للنسيج الموسيقي للمؤلفة. وكذلك قام بتصنيف الأفكار اللحنية للعمل إلى فكرة لحنية زخرفية وفكرة لحنية أرابيسكية يتم التحويل بينهم إما بالتحويل الداخلى أو الخارجي، مع شرح كيفية إعتماد راڤيل على الألحان الزخرفية والأرابيسكية المتناوبة لتسليط الضوء على عملية التنويع في الألوان الصوتية في مقابل الأفكار اللحنية، مؤسساً بذلك علاقة تنافسية لونية مع الأفكار اللحنية، والتي تستمر في التصاعد تدريجياً وصولاً إلى لحظة الاضطراب اللحني والانهيار البنائي في نهاية المؤلفة.

ويرتبط هذا البحث بالدراسة الراهنة في تناوله لمؤلفة "بوليرو" راڤيل ، ولكن من منظور مختلف يهدف في المقام الأول إلى تفسير وصف راڤيل لمؤلفته، من خلال دراسة العلاقة التنافسية التي قام راڤيل بخلقها بين الألوان الصوتية والأفكار اللحنية التي تم بناء العمل عليها سواء الفكرة اللحنية الزخرفية أو الفكرة اللحنية الأرابيسكية.

[1] Gurminder K. Bhogal. Article, "*A journal of the society for music theory"*, Wellesley College. Vol. 26 No. 2 (2020). Accessed in 27/11/2023.
https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.bhogal.html

الإطار النظري

أولا: البوليرو Bolero:

يُعرّف "البوليرو" لغوياً بأنه اسم مشتق من الكلمة الأسبانية volar بمعنى "الطيران"[1]. أما عن مصطلح البوليرو، فهو يعتبر من المصطلحات الواسعة ذات المدلولات والأوجه المتنوعة. حيث إقترن المصطلح عبر الزمن بمناطق مختلفة من العالم وبأعمال فنية متنوعة وارتبط كذلك بفنانين بعينهم. الأمر الذي أدى إلى إختلاف وتنوع مدلول البوليرو بإختلاف اللفظ المقرون به – سواء كان هذا اللفظ هو منطقة، بلد، إسم مؤلف أو عمل فني بعينه–. وبالتالي أصبح من الصعب أن نضع لفظ "بوليرو" المجرد تحت مظلة واحدة للتعريف الشامل الدال، فعلى سبيل المثال نجد البوليرو في أسبانيا هو مصطلح يعبر عن رقصة، أما في كوبا[2*] فيعبر عن صيغة غنائية، وفي مواضع كثيرة نجده عنوان لعمل فني شهير. لذلك سوف تقوم الباحثة باستخدام مصطلح "البوليرو الأسبانية" بدلاً من مصطلح "البوليرو" لاعتباره أكثر دقة ودلالة لما يهتم به موضوع البحث.

- **البوليرو الأسبانية Spanish Bolero:**

هي رقصة أسبانية اشتهرت في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. يتم أدائها في ميزان ثلاثي بسيط ، $\frac{3}{4}$ وعادة ما تُصاحب بآلتي الجيتار والكاستنيت. تتميز البوليرو بكونها رقصة مليئة بالتوتر الدرامي الذي يتم التعبير عنه من خلال أداء الراقصين لخطوات شديدة الإحكام تتسم بالانعطافات الحادة والتوقفات المفاجئة مع ضرب الساقين (حيث يتم ضرب الساق المرفوعة على الساق الواقفة). ويمكن القول بأن الخطوات الأدائية لرقصة البوليرو الأسبانية هي إلى حد كبير بمثابة تقليد أو محاكاة للحركات التي يقوم بها مصارع الثيران، بينما يتناوب شريكه بين الحركات التي توحي بالثور أو بعباءة مصارع الثيران[3].

---

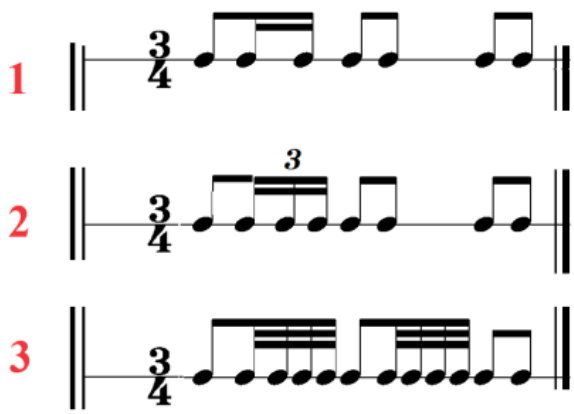
[1] Willi Kahl, Israe J. Katz."Bolero", *The New Grove Dictionary f Music and Musicians*. Editor Stanley Sadie and John Tyrrell. 2nd ed. Vol. 23. (New York: Oxford University Press, 2001), 819.

[*] **البوليرو الكوبي**: لا علاقة له بالرقصة الأسبانية التي تحمل نفس الاسم، إنما هو في الأصل نوع من الأغاني التي نشأت في شرق كوبا (سانتياغو) في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وانتشرت من خلال مجموعة من الموسيقيين المتجولين الذين يتنقلون لكسب عيشهم من خلال الغناء والعزف على الجيتار. وقد أُطلق عليها اسم "الأغنية الرومانسية المثالية لأمريكا اللاتينية في القرن العشرين". ويتم أداء البوليرو الكوبي في ميزان ثنائي $\frac{2}{4}$ أو $\frac{4}{4}$، ويؤدى عادةً بسرعة معتدلة Allegretto (١٢٠ نبضة في الدقيقة).

Daniel Party, David Horn. *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 9: Genres: Caribbean and Latin America*. (2014), 62–67.

[3] Maureen Buja. "Dance, Dance, Dance: The Bolero" Article, "*interlude*, (2022). Accessed in 10/11/2023. https://interlude.hk/dance-dance-dance-the-bolero/

وكما هو موضح في الشكل رقم (١)، فإن إيقاع رقصة بوليرو يمكن يأتي بأكثر من شكل. ولكن هذه النماذج المختلفة ما هي إلا تنويع على مضمون واحد، فلا يوجد اختلافات جوهرية بين النماذج الإيقاعية الثلاثة، فجميعهم في ميزان ثلاثي بسيط، ومحتفظين بنفس مواضع الضغوط القوية للإيقاع.



الشكل رقم (١)

أشكال إيقاع رقصة البوليرو

- **تاريخ رقصة البوليرو الأسبانية:**

بدأت نشأة رقصة البوليرو الأسبانية في الفترة ما بين عامي ١٧٥٠ و١٧٧٢، وارتبطت بداية نشأتها برقصة السجديللا* seguidilla. ثم انتشرت البوليرو إلى أن أصبحت ذات شعبية كبيرة في معظم أنحاء أسبانيا في ثمانينيات القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر[١]. ووفقًا لما أشاره المؤرخ والكاتب الأسباني زاماكولا وأوسيرين Zamácola y Ocerín (١٧٥٦– ١٨٢٦): "إن الفضل في ابتكار رقصة البوليرو يعود إلى الراقص الأسباني سيباستيان سيريزو* Sebastián Cerezo حيث جاءت طريقته الخاصة في الرقص بمثابة الانتقال النهائي من رقصة السجديللا seguidilla إلى

---

* **السجديللا seguidilla:** لغوياً هي تصغير للكلمة الأسبانية seguida، والتي تعني التسلسل "سيكوانس". وهو مصطلح يُطلق على رقصة وأغنية شعبية قشتالية قديمة – نسبة إلى مملكة قشتالة في شبه الجزيرة الأيبيرية - تنتمي لفترة العصور الوسطى. وعادة ما تكون موسيقى أغنية أو رقصة "seguidilla" في مقام موسيقي كبير وميزان ثلاثي وغالباً ما تبدأ بأناكروز.
Jack Sage,Susana Friedmann. "Seguidilla", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editor Stanley Sadie and John Tyrrell. 2nd ed. Vol. 23. (New York: Oxford University Press, 2001).

[1] Elvira Carrión Martín. "El origen de la escuela bolera: Nacimiento del bolero" Article, "*Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga"*, No. 12 (2019), 30-44.

* **سيباستيان سيريزو Sebastián Cerezo**: راقص باليه في البلاط الأسباني، جمع بين الرقص الشعبي وتقاليد الباليه الأوروبية. ويعد واحدًا من أوائل وأفضل راقصي البوليرو الأسبانية.
Teresa Newman. Bolero: Dance, Music, Culture, "*Study.com"*. (2023*)*. Accessed in 13/11/2023. https://study.com/academy/lesson/what-is-the-history-of-the-bolero.html.

البوليرو"[1]. ومن الجدير بالذكر إنه في بداية الأمر كانت البوليرو رقصة ثنائية لفردين، لكنها فيما بعد أصبحت من الممكن أن تؤدى بأعداد أكبر من الراقصين مع المزيد من التصميمات والحركات الفنية المتنوعة والمبتكرة.

خلال القرن التاسع عشر، بدأ رقص البوليرو في التطور واكتساب الشهرة بسبب افتتاح مدرسة البوليرو في أسبانيا، فبدأ الراقصون الإسبان نشر الرقصة في أرجاء أسبانيا وفي جميع أنحاء أوروبا. وسرعان ما أصبح رقص بوليرو معروفًا في العديد من العواصم الأوروبية. وقد أثر اتصال البوليرو الأسبانية مع الباليه الأوروبي بين عامي ١٨٣٥ و١٨٨٠ على تطوره وانتشاره بشكل ملحوظ وواضح[2].

وقد ذاع صيت رقصة البوليرو حتى القرن العشرين فى العالم. حيث توسعت مدرسة البوليرو بإفتتاح المزيد من المدارس في جميع أنحاء أسبانيا. وبدأت شركات الرقص الأسبانية والراقصون بإدراج عروض البوليرو في عروضهم خاصة من عامي ١٩٤٠ إلى ١٩٦٥[3].

السيرة الذاتية لموريس راڤيل Maurice Ravel (١٨٧٥- ١٩٣٧):

مؤلف موسيقي، عازف بيانو وقائد أوركسترا فرنسي. يُعد واحدًا من أكثر الموسيقيين إبداعًا وتطويراً في أوائل القرن العشرين. أصبح بعد تخرجه من كونسيرفتوار باريس أحد رواد المذهب التأثيرى Impressionism متأثرا بديبوسى ومعارضا لأسلوب فاجنر الألمانى. اشتهر راڤيل بمؤلفاته للبيانو مثل بافان لأميرة متوفاة *Pavane pour une infante défunte* (١٨٩٩)، وجاسبار الليل *Gaspard de La nuit* (١٩٠٨)، وكذلك فى أعماله الأوركسترالية مثل الرابسودية الأسبانية *Rhapsodie Espagnole* (١٩٠٨)، وبوليرو *Bolero* (١٩٢٨) وغيرها[4]. كما اشتهر بأسلوبه المبهر فى التلوين الأوركسترالى بألوان براقة صارخة متأثرا بأسلوب ريمسكى كورساكوف. وكان يُنظر إليه عالميًا في عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي على أنه أعظم مؤلف موسيقي فرنسي على قيد الحياة[5]، أما الآن فهو واحدًا من أعظم المؤلفين الفرنسيين على الإطلاق.

---

[1] Martín, Elvira Carrión. "El origen de la escuela bolera: Nacimiento del bolero", *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*. (2019), 30–44.

[2] Mary Ellen. *The Encyclopedia of World Folk Dance*, (Rowman & Littlefield: 2016), 28.

[3] Aaron Sorkin. "Boléro Dance Styles: A Brief History of Boléro Dancing" Article, "*MasterClass".*(2021). Accessed in 13/11/2023. https://www.masterclass.com/articles/bolero-dance-guide

[4] Barbara L. Kelly. "Ravel, (Joseph) Maurice" art. in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editor Stanley Sadie and John Tyrrell. 2nd ed. Vol. 23. (New York: Oxford University Press, 2001), 432.

[5] Ravel, Maurice". Lexico UK English Dictionary. Oxford University Press. Archived from the original on 26 February 2021.

- **نشأته ودراسته الموسيقية:**

ولد راڤيل في بلدة سيبور الباسكية Basque بجنوب غرب فرنسا، وهي بلدة تقع على بعد ١٨ كيلومترًا من الحدود الأسبانية. ثم انتقلت العائلة إلى باريس عندما كان راڤيل يبلغ من العمر ثلاثة أشهر فقط. نشأ راڤيل في أسرة محبه للموسيقى، فقد كان والده، بيير جوزيف راڤيل ، مهندسًا ومخترعًا ناجحًا وعازف بيانو هاو، وُلد في بلدة فيرسوا Versoix بالقرب من الحدود الفرنسية السويسرية. أما والدته ماري ني ديلوارت Marie née Delouart، فكانت في الأصل من إقليم الباسك* لكنها نشأت في "مدريد" أسبانيا[١]. كان موريس مخلصًا بشكل خاص لوالدته، فعلى الرغم من نشأته الباريسية، إلا أن تراث والدته الباسكي الأسباني كان له تأثير قوي على حياته وموسيقاه. حيث ترسخت داخله وبين طيات ذكرياته الأولى الأغاني الأسبانية الشعبية التي غنتها له[٢].

شجع والد راڤيل ميول ابنه الموسيقية المبكرة، حيث قام بإرساله وهو في عمر السابعة إلى مدرس البيانو الأول له، هنري غيس Henri Ghys، وفي عام ١٨٨٧ بدأ راڤيل دراسة الهارموني على تشارلز رينيه Charles-René، وأنتج محاولاته الأولى في التأليف، وكان من بينها حركة سوناتا، وتنويعات على لحن أغنية "*Peer Gynt*" للمؤلف النرويجي إدفارد جريج Edvard Grieg (١٨٤٣–١٩٠٧)[٣].

في نوفمبر ١٨٨٩ التحق راڤيل بكونسرفتوار باريس. وفاز في عام ١٨٩١ بالجائزة الأولى في مسابقة البيانو في الكونسرفتوار، لكنه بخلاف ذلك لم يبرز كطالب. فبالرغم من أن هذه السنوات تمثل فترة تقدم كبير في تطور راڤيل كمؤلف موسيقي، إلا إنه في عام ١٨٩٥ تم فصله من كونسرفتوار باريس، بعد أن لم يفز بأي جوائز أخرى[٤]. في هذه المرحلة قرر راڤيل أن يكرس نفسه للتأليف، فكتب بعض الأعمال كان من بينها منويت أنتيك Menuet antique (١٨٩٥). وفي عام ١٨٩٧ عاد راڤيل إلى الكونسرفتوار، حيث درس التأليف الموسيقي على فوريه Faure، والكونتربوينت على جيدالج Gédalge. ووصف لاحقًا كلا المعلمين بأنهما كان لهما تأثير حاسم على أسلوبه وموسيقاه. وعلى الرغم من أنه أنتج بعض الأعمال الجوهرية خلال هذه الفترة، بما في ذلك افتتاحية شهرزاد (١٨٩٨)،

---

* **إقليم الباسك:** هي منطقة تقع على ساحل خليج بسكاي وتمتد على أجزاء من شمال وسط أسبانيا وجنوب غرب فرنسا. يسكنها مجموعة عرقية وتتميز باللغة الباسكية.

[1] Roger Nichols. "Ravel". *New Haven and London*: Yale University Press, (2011), 1- 6.
[2] Arbie Orenstein. *Ravel: Man and Musician*. Mineola: Dover. (2014).
[3] Barbara L. Kelly. "Ravel, (Joseph) Maurice" art. in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editor Stanley Sadie and John Tyrrell. 2nd ed. Vol. 23. (New York: Oxford University Press, 2001), 432.
[4] Rollo H. Myers. Maurice Ravel: French composer, *Britannica*. (2023). Accessed in 10/11/2023. https://www.britannica.com/biography/Maurice-Ravel/additional-info#history

وصوناتا الڤيولينة وغيرها، إلا أنه تم فصله من فصل التأليف الموسيقي في عام ١٩٠٠ لأنه لم يفز بجائزة الفوجا ولا جائزة التأليف. ولكنه ظل مرافقاً لفوريه كطالب مستمع حتى ترك الكونسرفتوار في عام ١٩٠٣[1].

- **حياتــه الفنيــة:**

انضم راڤيل في حوالي عام ١٩٠٢، إلى مجموعة من الشباب المعاصرين الأدبيين والموسيقيين والفنيين المعروفين باسم "المشاغبون[*] Les Apaches"، والتي ضمت عازف البيانو "ريكاردو فينيس Ricardo Viñes" (١٨٧٥-١٩٤٣)، والناقد الموسيقي الفرنسي "كالفوكوريسي Michel-Dimitri Calvocoressi" (١٨٧٧- ١٩٤٤)، والفنان التشكيلي "بول سورديس Paul Sordes" (١٨٧٧- ١٩٣٧)، والمؤلف الموسيقي الأسباني "مانويل دي فاليا Manuel de Falla" (١٨٧٦-١٩٤٦)، والمؤلف الفرنسي "شميت Florent Schmitt" (١٨٧٠- ١٩٥٨)، وكلا من الكاتب "ليون بول فارغ Léon-Paul Fargue" (١٨٧٦- ١٩٤٧)، والكاتب "تريستان كلينجسور Tristan Klingsor" (١٨٧٤- ١٩٦٦)، وقائد الأوركسترا "إنغلبريشت Désiré-Émile Inghelbrecht" (١٨٨٠- ١٩٦٥). اجتمعت المجموعة بانتظام لتبادل الأفكار حول الأدب المعاصر والموسيقى والفن، وكان الأعضاء يحفزون بعضهم البعض بالنقاش الفكري وعروض أعمالهم[2].

في عام ١٩٠٩ التقى راڤيل مع المؤلف الموسيقي الروسي "إيجور سترافنسكي Igor Stravinsky"، الذي كان قد قام حينها بإعداد التوزيع الأوركسترالي للعديد من مؤلفات البيانو ل"جريج Edvard Grieg"، و"شوبان Frédéric Chopin" وغيرهم من المؤلفين. توطدت علاقة راڤيل وسترافنسكي، خاصة خلال إقامتهما عام ١٩١٣ في سويسرا، وجمعتهم صداقة قوية، فانضم "سترافنسكي" مع راڤيل إلى مجموعة "المشاغبون Les Apaches"، إلى جانب تعاونهم الفني في أعمال مختلفة مثل، إعداد التوزيع الأوركسترالي لأوبرا "خوفانشتشينا Khovanshchina" للمؤلف الروسي موديست موسورسكي Modest Mussorgsky.

رغب راڤيل في خدمة بلاده قوية، حيث قام بعدة محاولات للتجنيد في القوات الجوية كطيار، لكن تم رفضه لأسباب صحية. وأخيرًا، في مارس ١٩١٦، أصبح سائقًا في هيئة النقل بالسيارات، وأطلق على سيارته اسم "أديلايد" على اسم فرقة الباليه الخاصة به. في تلك الفترة شعر راڤيل بالإحباط لعدم

---

[1] Roger Nichols. Ravel. *New Haven and London: Yale University Press*. (2011), 15.

[*] وهو الاسم الذي صاغه عازف البيانو الأسباني "ريكاردو فينيس Ricardo Viñes" لتمثيل وضعهم كـ "فنانين منبوذين".

[2] Barbara L. Kelly. "Ravel, (Joseph) Maurice" art. in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editor Stanley Sadie and John Tyrrell. 2nd ed. Vol. 23. (New York: Oxford University Press, 2001), 433.

قدرته على التأليف الموسيقي، وكان أيضًا قلقًا بشأن كونه بعيدًا عن والدته. وفي يناير ١٩١٧توفيت والدته فجأة. ومع اختفاء أساسه العاطفي، دخل راڤيل في حالة حزن شديدة. حيث كانت علاقته بوالدته هي أقرب ارتباط عاطفي شهده راڤيل على الإطلاق[١].

أثرت آثار الحرب والمرض ووفاة والدته على إبداع راڤيل بشكل واضح، فأضافت كل هذه التجارب لمسة من الحزن إلى موسيقاه. ويجسد عمل البيانو القصير "Frontispice"، الذي كتبه مباشرة بعد الحرب، حالة راڤيل العاطفية والإبداعية المشوشة في افتقارها إلى بنية واضحة أو مركز نغمي.

وعلى الرغم من معرفة راڤيل للمؤلف الموسيقي "ديبوسي" منذ تسعينيات القرن التاسع عشر، إلا أن الصداقة التي جمعتهما لم تكن قريبة أبدًا. فقد أعجب ديبوسي في البداية بموهبة راڤيل ، لكنه أصبح فيما بعد باردًا إلى حد كبير تجاه مواطنه الأصغر سنًا، نتيجة للجدل في الصحافة وبين أنصار كل منهما. فقد وقفت العلاقة الودية بينهما في منتصف العقد الأول من القرن العشرين، لأسباب موسيقية وربما شخصية. حيث بدأ المعجبون بهم في تشكيل فصائل، فقام أتباع أحد الملحنين بتشويه سمعة الآخر، ثم نشأت الخلافات حول التسلسل الزمني لأعمال كلاً من ديبوسي وراڤيل ومن أثر واقتبس من الآخر. فأدت هذه الحالة من التوتر العام إلى القطيعة الشخصية بينهما[٢].

وبعد وفاة ديبوسي، وجد راڤيل نفسه على قمة المشهد الموسيقي الفرنسي. وقد ساعدت جولاته الفنية في الخارج –في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية– والتي كانت قد لقت نجاحاً كبيراً على تعزيز سمعته في فرنسا، حيث اعترافت به الدولة الفرنسية ومنحته وسام الشرف في عام ١٩٢٠، وعلى الرغم من أن راڤيل رفض معظم الأوسمة الفرنسية، إلا أنه حصل على تقدير كبير في الخارج، بما في ذلك الدكتوراه الفخرية من جامعة أكسفورد في عام ١٩٢٨، ودبلومات مختلفة من أسبانيا وبلجيكا وإيطاليا والدول الاسكندنافية[٣].

بين عامي ١٩٢٠ و١٩٢٤، أنتج راڤيل ثلاثة أعمال تكريمًا لأسلافه (ديبوسي، فوريه ورونسار) وجاءت الأعمال على النحو التالي: " ثنائي في ذكرى ديبوسي a Duo in memory of Debussy"، وهو العمل الذي أصبح فيما بعد صوناتا للڤيولينة والتشيلو[٤]. وعمل آخر للڤيولينة والبيانو أهداه راڤيل لأستاذه فوريه بعنوان "اغنية مهد بإسم جابريال فوريه Berceuse sur le nom

[1] Arbie Orenstein. *A Ravel Reader*. Mineola: Dover. (2003), 180.
[2] Roger Nichols. *Ravel remembered*. London: Faber, 1987.
[3] Barbara L. Kelly. “Ravel, (Joseph) Maurice” art. in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editor Stanley Sadie and John Tyrrell. 2nd ed. Vol. 23. (New York: Oxford University Press, 2001), 434.
[4] John Henken. Maurice RAVEL : Sonata for Violin and Cello, *Laphil*. (2021). Accessed in 15/11/2023. https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3417/sonata-for-violin-and-cello

de Gabriel Fauré". وأغنية بمصاحبة البيانو أهداها راڤيل للشاعر الفرنسي – أو كما أطلق عليه "أمير الشعراء"– "بيير دي رونسار Pierre de Ronsard" ، العمل قائم على شعر لرونسار، وهو بعنوان "إلى روح رونسار Ronsard à son âme".

في عام ١٩٢٩–١٩٣٠، وبناءً على طلب عازف البيانو بول فيتجنشتاين* Paul Wittgenstein، قام راڤيل بتأليف كونشيرتو البيانو لليد اليسرى، دون السماح للقيود الجسدية لفيتجنشتاين بتقييد المتطلبات الفنية للأداء والتعبير[١].

عانى راڤيل في السنوات الأخيرة من حياته من تدهور عقلي تدريجي غامض (خرف) يرجع لمسببات غامضة وغير مؤكدة. فمنذ حوالي عام ١٩٢٧، عندما كان يبلغ من العمر ٥٢ عامًا فقد تدريجياً قدرته على التحدث والكتابة والعزف على البيانو، مع عدم القدرة على قراءة المدونات الموسيقية، وعزف مؤلفاته عن ظهر قلب، وكذلك تسمية أو كتابة النغمات المسموعة. وقد شخّص طبيب الأعصاب الفرنسي الشهير والمتابع لحالة راڤيل "ثيوفيل ألاجوانينTheÂophile Alajouanine" حالته بأنها ضمور دماغي مع تضخم البطين الثنائي[٢].

وفي عام ١٩٣٢ تعرض راڤيل لحادث سيارة في نيويورك وأصيب بضربة قوية في الرأس وجروح طفيفة. ومنذ تلك اللحظة ساءت حالته، وتم تشخيص حالته على أنه يعاني من ترنح وفقدان القدرة على الكلام. تكشف بعض الرسائل ا–لمكتوبة بجهد شديد عن إحباطه لعدم قدرته على الالتزام بحفظ الموسيقى في رأسه. واصل شقيقه إدوارد وأصدقاؤه زيارته واصطحابه إلى الحفلات الموسيقية. توفي في باريس في ٢٨ ديسمبر ١٩٣٧، بعد تسعة أيام من خضوعه لعملية جراحية في الدماغ[٣].

---

* بول فيتجنشتاين Paul Wittgenstein (١٨٨٧– ١٩٦١): عازف بيانو أمريكي من أصل نمساوي، تم بتر ذراعه اليمنى خلال الحرب العالمية الأولى. ولكنه لم يتوقف عن عزف البيانو، بل ابتكر تقنيات عزفية جديدة لتذليل الصعوبات والتحديات التي تواجهه بسبب العزف باليد اليسرى فقط.

Ronald Kinloch Anderson, Katherine K.preston. "Wittgenstein, Paul". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editor Stanley Sadie and John Tyrrell. 2nd ed. Vol. 23. (New York: Oxford University Press, 2001).

[1] Michael Davidson. *Concerto for the Left Hand: Disability and the Defamiliar Body*. (Oxford University Press),(2000), 2.

[2] Amaducci, L., Grassi, E. & Boller, F. Maurice Ravel and right-hemisphere musical creativity: influence of disease on his last musical works?. *European Journal of Neurology* **9,** 75 - 77 (2002).

[3] Georg Predota. On This Day 28 December: Maurice Ravel Died, *interlude.* (2021). Accessed in 18/11/2023.
https://interlude.hk/on-this-day-28-december-maurice-ravel-died/

- **أسلوبه الموسيقي:**

يُعتقد على نطاق واسع أن ديبوسي هو مؤلف موسيقي تأثيري، وهي تسمية لم تعجبه. ثم بدأ العديد من محبي الموسيقى في تطبيق نفس اللقب على راڤيل، وكثيرًا ما تم اعتبار أعمال كلا من راڤيل وديبوسي جزءًا من مذهب موسيقي واحد. اعتقد راڤيل أن ديبوسي كان بالفعل تأثيرياً، لكنه هو نفسه لم يكن كذلك. وكان يرى الكثير من النقاد المعاصرين لهم، أن ديبوسي كان أكثر عفوية وتلقائية في مؤلفاته الموسيقية، بينما كان راڤيل أكثر اهتمامًا بالشكل والحرفية[١].

غالبًا ما أكد راڤيل على أهمية الحرفية في عملية التأليف الموسيقي أكثر من الهيمنة العاطفية والتدفق الغير مسيطر عليه للتعبير العاطفي، سعياً منه إلى – ما أطلق عليه– الكمال الفني. حيث تأثرت آراء راڤيل حول الحرفية بكتابات الكاتب والشاعر الأمريكي "إدجار آلان بو Edgar Allan Poe" (١٨٠٩– ١٨٤٩)، الذي اعتبره معلمه الثالث بعد فوريه وجيدالج. فقد انجذب بشكل خاص إلى فكرة " آلان بو" المتمثلة في تصور مجمل العمل في رأسه قبل كتابته، وإلى التركيز على عملية التأليف الموسيقي والتخطيط لها جيداً بشكل محسوب ومنطقي، الأمر الذي ذكره راڤيل وركز عليه بشكل واضح في مقالته "فلسفة التأليف الموسيقي" (١٨٤٦). وعلى الرغم من أن فكرة التعامل مع التأليف الموسيقي كحرفة شيئًا يقدره راڤيل كثيرًا في أعماله وأعمال الآخرين، إلا أن هذا الرأي لم يلغ اهتمامه تماماً بالجانب العاطفي في موسيقاه، بل اعتبر راڤيل أن العاطفة هي الجوهر التعبيري لأي عمل فني[٢]، ولكن لابد من التعامل مع عنصر التعبير العاطفي ببعض السيطرة في إطار حرفية التأليف.

اهتم راڤيل بالتلوين الأوركسترالي بشكل كبير، وبرع في التعامل مع أدواته المتنوعة. وكان يعتبر أن التوزيع الأوركسترالي هي مهمة منفصلة عن التأليف الموسيقي، فكان يرى أن التلوين الصوتي يتطلب مهارات فنية كبيرة ومتميزة. وقد أشار المؤلف الموسيقي والناقد الفني "رولاند مانويل Roland-Manuel" إلى أنه على الرغم من أن طلاب راڤيل لم يروه وهو يؤلف أبدًا، إلا أنهم شاهدوه وهو يقوم بالتوزيع الموسيقى في الكثير من المناسبات[٣].

ارتبط راڤيل بالموسيقى الفرنسية بشكل واضح، إلا أن هذا الارتباط لم يحد أو يقلل من اهتمامه بالتقاليد الأوروبية الأوسع. فخلال الحرب، تم تشكيل الرابطة الوطنية للدفاع عن الموسيقى الفرنسية، والتي كانت قد سعت إلى حظر أداء الموسيقى الألمانية والنمساوية. ولكن أعلن راڤيل في العديد من

[1] Arbie Orenstein, [1989]. *"A Ravel Reader*". Mineola: Dover (2003).
[2] Barbara L. Kelly. "Ravel, (Joseph) Maurice" art. in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Editor Stanley Sadie and John Tyrrell. 2nd ed. Vol. 23. (New York: Oxford University Press, 2001), 434.
[3] Barbara L. Kelly. "Ravel, (Joseph) Maurice" art. in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Editor Stanley Sadie and John Tyrrell. 2nd ed. Vol. 23. (New York: Oxford University Press, 2001), 434.

كتاباته أنه وطني في الموسيقى ولكن ليس في السياسة، ورفض الانضمام إلى الرابطة الوطنية للدفاع عن الموسيقى الفرنسية، ومن ثم جاء رد الرابطة بحظر موسيقى راڤيل من حفلاتها الموسيقية.
كان لمعرض باريس عام ١٨٨٩ تأثير دائم وكبير على راڤيل – كما كان له تأثير على ديبوسي– فقد أعجب هو أيضاً كثيراً بالجاميلان*، وكذلك عروض الموسيقى الروسية التي قدمها ريمسكي كورساكوف في المعرض، وبشكل عام أظهر راڤيل افتتاناً واضح بالثقافات المتنوعة. وقد كشفت أعماله المبكرة مثل "افتتاحية شهرزاد *Shéhérazade*" (١٨٩٨)، وهابانيرا *Habanera* (١٩٠٧)، و"الرابسودية الأسبانية *Rapsodie espagnole*" (١٩٠٨)، عن انشغاله بالثقافات الموسيقية المختلفة. وكان لإتصال راڤيل بالموسيقى الأسبانية المتجذرّة في أصول والدته الباسكية الأسبانية، أثر كبير في قدراته على التعبير عن الروح الأسبانية، وإظهار سماتها المختلفة في أعماله. فنجد أن الإيقاع لعب دورًا حاسمًا في أعماله ذات الأصل الأسباني، وذلك من خلال استخدام نماذج إيقاعية متكررة في كثير من الأحيان. وقد صف المؤلف الموسيقي وعازف البيانو الأسباني "مانويل دي فايا Manuel de Falla" موسيقى راڤيل الأسبانية بأنها "موسيقى أصيلة تتسم بالمهارة".

أما عن الثقافة الروسية، فكان لها تأثير شخصي أقل عليه، على الرغم من إدراكه للتقارب بين الثقافة الفرنسية والروسية بشكل عام، وإدراكه أيضاً لمدى التأثير الذي أحدثته الموسيقى الروسية الحديثة على جيله. وقد ظهرت تأثيرات ريمسكي كورساكوف واضحة على افتتاحية شهرزاد، من خلال استخدام راڤيل المتكرر لسلم الأبعاد الكاملة whole-tone scales، الأمر الذي استحضر عالمًا صوتيًا كان مألوفًا وغرائبياً في نفس الوقت. وقد اعترف راڤيل بأن هذه الغرابة كانت تمثل جانب الموسيقى الروسية الذي يقدره ويؤثر فيه[1].

مؤلفة "بوليرو *Boléro*": لموريس راڤيل *Maurice Ravel* (١٩٢٨):

يعتبر هذا العمل واحداً من أشهر مؤلفات راڤيل. وكان أيضًا أحد آخر أعماله المكتملة قبل أن يقلل المرض من قدرته على كتابة الموسيقى. تم تأليف هذا العمل في الأصل كعرض للباليه من فصل واحد لراقصة الباليه الروسية الشهيرة إيدا روبنشتاين Ida Rubinstein، حيث أرادت روبنشتاين عملاً ذو طابع إسباني، وبالفعل بعد العديد من التجارب توصل راڤيل إلى لحنه الشهير أثناء أجازته في مدينة سان جان دو لوز Saint-Jean-de-Luz في فرنسا، حيث كان جالساً مع صديقه

* هي الموسيقى الجماعية التقليدية لشعوب إندونيسيا، وتتكون في الغالب من الآلات الإيقاعية.

[1] Barbara L. Kelly. "Ravel, (Joseph) Maurice" art. in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editor Stanley Sadie and John Tyrrell. 2nd ed. Vol. 23. (New York: Oxford University Press, 2001), 435.

جوستاف سامازيويله Gustave Samazeuilh، ثم ذهب راڤيل إلى البيانو وعزف لحنًا بإصبع واحد فقط، وعلى الرغم من بساطته إلا أن راڤيل تأثر بالطبيعة الملحة لهذا اللحن، وقرر أن يحاول تكراره مرارًا وتكرارًا دون تطويره مع زيادة حجم الأوركسترا تدريجيًا قدر الإمكان والتركيز على التلوين الصوتي*. وبعد انتهائه من كتابة المؤلفة أراد راڤيل أن يتم عرض هذا العمل على مسرح مفتوح في الهواء الطلق مع وجود مصنع في الخلفية، حيث رأى أن هذا العمل يعكس بشكل واضح الطبيعة الميكانيكية للموسيقى[1]. فقد كان أعرب من قبل في العديد من كتاباته ورسائله، أبرزها "العثور على الألحان في المصانع" (١٩٣٣)، عن رغبته في الجمع بين التأليف الموسيقي وعالم المصنع الآلي. وقد جاء وصف سترافنسكي الشهير لراڤيل بأنه "صانع ساعات سويسري"، على الرغم من أنه لم يكن مقصودًا أن يكون مجاملة، إلا أنه يحتوي على بعض الحقيقة فيه. فقد تجلى بالفعل ولع راڤيل بالحركة ذات الأنماط الصارمة، مثل النغمات المستمرة والمتكررة في أشهر مؤلفة آلية ميكانيكية له؛ "*بوليرو* *Boléro* "[2].

حققت مؤلفة "*بوليرو* *"Boléro* نجاحًا باهرًا في عرضها الأول في أوبرا باريس في ٢٢ نوفمبر ١٩٢٨. وقد قام بتصميم الرقصات، راقصة الباليه الروسية لبرونيسلافا نيجينسكا Bronislava Nijinska ، وكتب السيناريو الناقد والفنان الروسي ألكسندر بينوا .Alexandre Benois، وقام بقيادة أوركسترا الأوبرا الإنجليزي "والذر ستراram Walther Straram".

أصبحت "*بوليرو*" هي مقطوعة راڤيل الأكثر شهرة حتى وقتنا الحاضر. ومن الجدير بالذكر أن هذا العمل عادة ما يتم تقديمه كعمل أوركسترا بحت، ونادرًا ما يتم عرضه على شكل باليه كما كتب في الأصل.

---

* يرى بعض الباحثون إن مرض الدماغ الذي أصيب به راڤيل أثر على مؤلفاته الموسيقية، بما في ذلك مؤلفة البوليرو. حيث هيمن عنصر التلوين الأوركسترالي على موسيقاه المتأخرة بشكل واضح، وذلك على حساب التعقيد اللحني في بناء الجمل الموسيقية. ويرجع ذلك إلى أن النصف الأيسر من دماغه كان قد تدهور، على عكس نصف الكرة الأيمن في الدماغ وهي المنطقة المسؤولة بشكل أساسي عن عنصر التلوين الموسيقي. ولكن من الجدير بالذكر أن هناك رأي آخر مضاد ومعارض لهذا الرأي، حيث جاء تفسير بعض الباحثين لعنصر التكرار في مؤلفة "بوليرو"، إنه نابع من إهتمام راڤيل بالميكنة والآلات الحديثة في نهاية حياته. وبشكل عام ترى الباحثة أن كلا الرأيين يحتملان الصحة، وإنه من الصعب أن نحدد على وجه اليقين ما الذي دفع راڤيل للكتابة بهذا الأسلوب.

[1] René Chalupt, Marcelle Gerar. *Ravel au miroir de ses lettres*, Collection Musicale (Paris: Robert Laffont, 1956); transl. in Mawer, 'Ballet' 237-238.

[2] Barbara L. Kelly. "Ravel, (Joseph) Maurice" art. in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editor Stanley Sadie and John Tyrrell. 2nd ed. Vol. 23. (New York: Oxford University Press, 2001), 434

الإطار التحليلي

مؤلفة "بوليرو *Boléro"*: لموريس راڤيل *Maurice Ravel*:

أولاً: التحليل العام:

- المقام: مركز تونالي "دو".
- الميزان: ثلاثي $\frac{3}{4}$ بسيط
- السرعة: سرعة البوليرو، معتدل جدا " Tempo di Bolero, moderato assai".

فكرة العمل:

قام راڤيل ببناء العمل بأكمله على تراكم ثلاثة طبقات موسيقية رئيسية، تمثل هذه الطبقات حجر الأساس لهذا العمل، حيث يتم التعامل معهم بالتكرار والتلوين الصوتي طوال المؤلفة. ويمكن تقسيم الطبقات الرئيسية الثلاثة كالآتي:

١. الطبقة الأولى (الإيقاع):

جاءت الطبقة الأولى للعمل في شكل نموذج إيقاعي رئيسي يتكون من مازورتين، قائم على إيقاع رقصة البوليرو (شكل رقم ٢)، يتم أداء هذه الطبقة بشكل أوستناتو ثابت ومتكرر في خلفية عمل، ليأخذ شكل بناء حلقي Loop.

شكل رقم (٢)

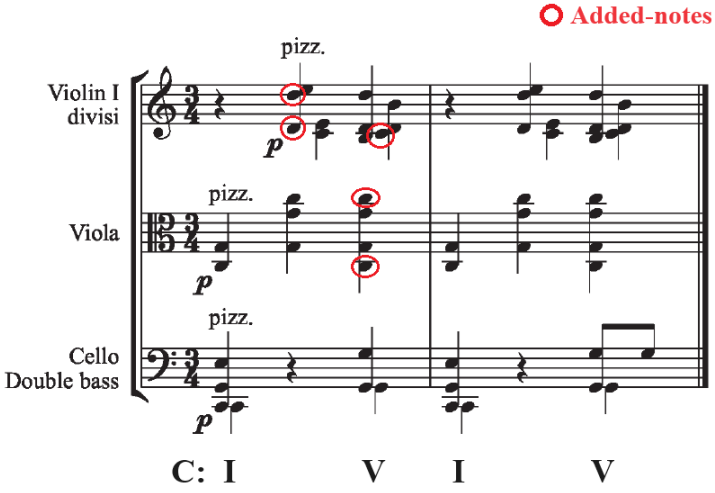
إيقاع رقصة البوليرو الأسبانية* (الفكرة الإيقاعية)

٢. الطبقة الثانية (الهارموني):

جاءت الطبقة الثانية للعمل متمثلة في تتابع هارموني في صوت الباص يتسم بالبساطة الشديدة، ويتم تكراره طوال العمل في شكل حلقات Loops، فيأخذ شكل الباص أوستيناتو أيضاً. ويتكوّن هذا التتابع من ثلاثة أضلع هارمونية رئيسية قائمين على درجتي الأساس والخامسة (دو، صول) في مقام دو الكبير مع وجود بعض الدرجات المضافة Added-notes. ومن الجدير بالذكر، أن راڤيل قد إعتمد

* نلاحظ وجود اختلاف طفيف بين إيقاع بوليرو الأصلي الذي تم عرضه في شكل رقم (١) وإيقاع بوليرو الذي استخدمه راڤيل في المؤلفة. ولكن هذا الإختلاف بمثابة تنويع أو زخرفة على النموذج الإيقاعي الأصلي. ولا يوجد أي تغير في مضمون الإيقاع الأصلي.

في بناء هارمونيات العمل على فكرة "وحدة المركز التونالي" أكثر من الوحدة المقامية، حيث قام بتثبيت التتابعات الهارمونية الرئيسية الموضحة في (الشكل رقم ٣). فبالرغم من التنقل بين المقامات المختلفة في الأفكار اللحنية، إلا إنه التزم بالتأكيد على مركز تونالي واحد من خلال الهارمونيات، وهو درجة "دو"، –وسوف تقوم الباحثة بشرح هذه الفكرة لاحقاً–.



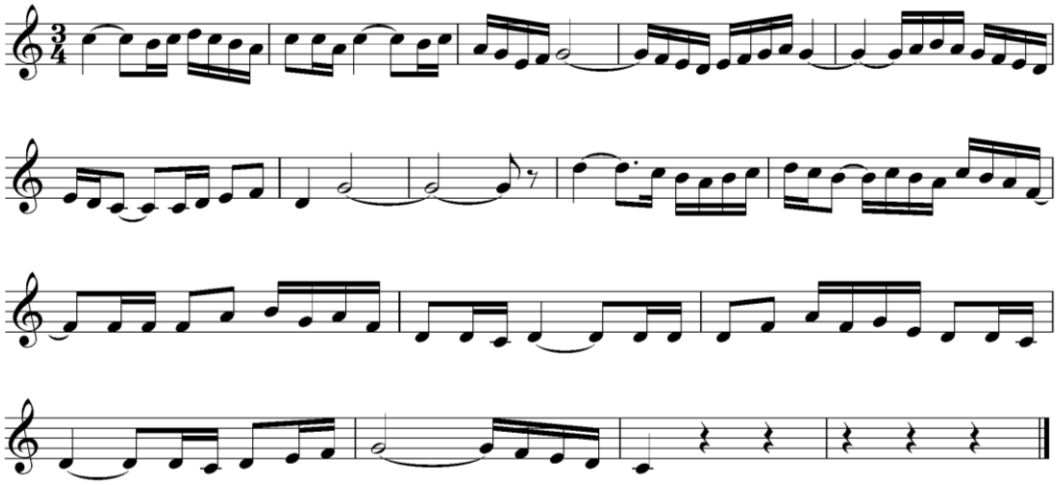
الشكل رقم (٣)

النموذج الهارموني الأساسي في المجموعة الوترية

٣. الطبقة الثالثة (اللحن):

أما بالنسبة للطبقة الثالثة، فهي تمثل العنصر اللحني للعمل. فنجد أن العمل بأكمله يتكون من جملتين لحنيتين رئيسيين يُعزف كل منهما مُكرر مرتين بالتناوب منذ بداية العمل وحتى نهايته. ومن الجدير بالذكر أن الجملتين اللحنيتين وإن بدوا مختلفتين، إلا أنهم لا يتسمان بالتضاد التام، بل جاءت الجملة اللحنية الثانية في شكل إمتداد وتطوير للجملة اللحنية الأولى.

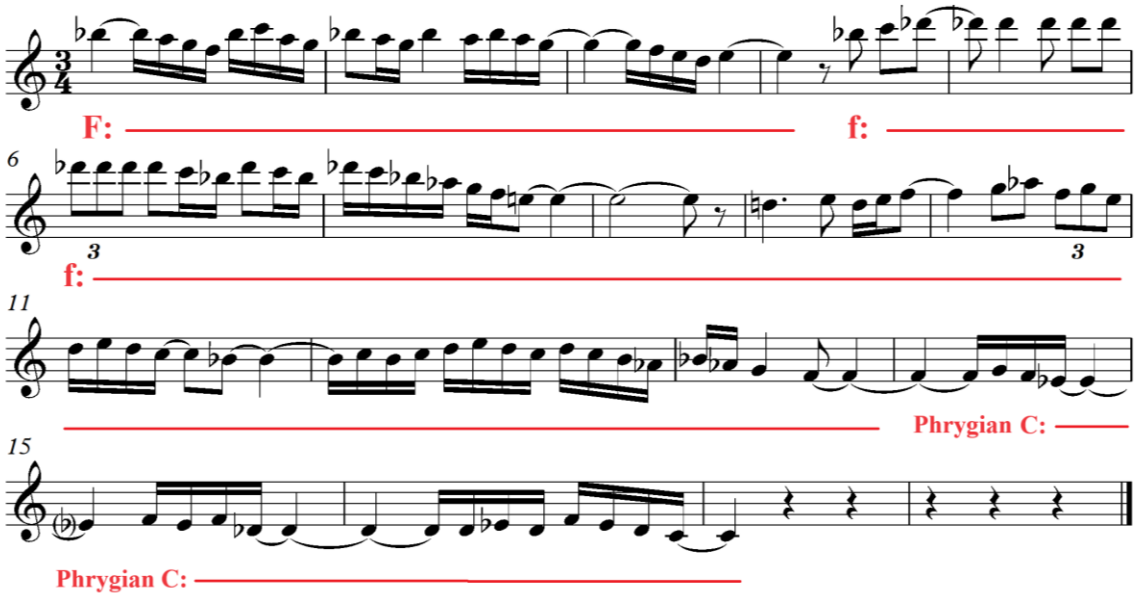
- اللحن الأول Theme A:

هو لحن في مقام دو الكبير، يمتد طوال ١٨ مازورة. يمكن القول بأن هذا اللحن يحمل روح وشخصية القومية الأسبانية ويتميز بطبيعه ملحة. يأخذ شكل التسلسلات السلمية الصاعدة والهابطة مع وجود بعض القفزات، ويدور في نطاق أوكتاف واحد فقط مع وجود السيكوانس في بعض الأجزاء.

شكل رقم (٤)

اللحن الأول A Theme

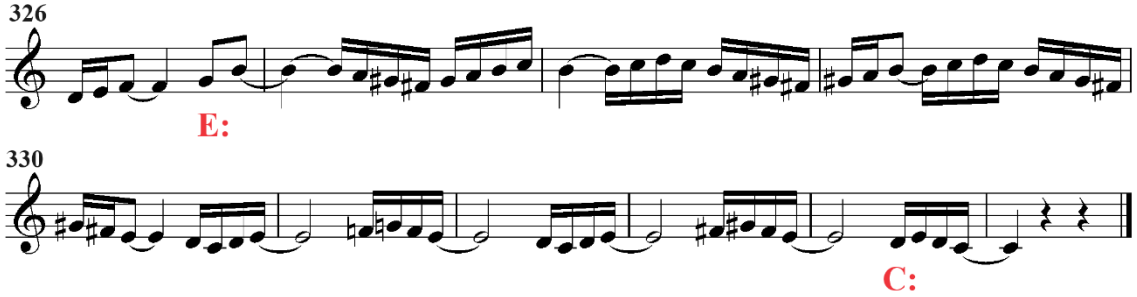
- اللحن الثاني Theme B:

هي الجملة اللحنية الثانية للعمل، والتي تمتد أيضاً طوال ١٨ مازورة. بالرغم من تشابه هذا اللحن إلى حد ما مع روح وشخصية اللحن الأول، إلا إنه يتميز عنه بكثرة استخدام الرباط الزمني (السينكوب)، ويتسم أيضاً بنطاق صوتي أوسع عند مقارنته باللحن الأول، حيث يمتد هذا اللحن في نطاق ٢ أوكتاف، منتقلا من المنطقة الحادة هبوطاً إلى المنطقة الوسطى.

وأهم ما يميز الجملة اللحنية الثانية هو البعد عن الشخصية المقامية للّحن الأول (دو الكبير)، وذلك من خلال إستخدام نغمات مُلونة مثل (سيβ، ريβ، لاβ، ميβ). فنجد أن اللحن الثاني يتميز بتونالية أكثر تنوعاً من اللحن الأول، من خلال التنقل بين مقامات أو تونالیات مختلفة من بداية اللحن وحتى النهاية، فبدأ اللحن في مقام فا الكبير، ثم انتقل إلى "فا الصغير الهارموني والميلودي"، لينتهي بتسلسلات نغمية تعطي لتونالية اللحن طابع مقام فريجيان الدو. ومن الجدير بالذكر، أن الهارمونيات المصاحبة للحن الثاني انفصلت بشكل ما عن الرحلة التونالية للجملة اللحنية الثانية، واتسمت بنوع من الإزدواجية.

شكل رقم (٥)

اللحن الثاني Theme B

ومع اقتراب نهاية العمل من آنا كروز ٣٢٧، يتم عمل تحويل تونالي مفاجئ على بعد ثالثة صاعدة تبرز علاقة ال Mediante مع المقام الأصلي للعمل "دو الكبير". حيث يظهر لحن في مقام مي الكبير قائم على نماذج لحنية تتشابه مع شخصية اللحن الأول إلى حد ما (شكل رقم ٤). ثم يعود مرة أخرى إلى المقام الأصلي من آنا كروز ٣٣٥، محدثاً نهاية مفاجئة وغير تقليدية في م٣٤٠.

شكل رقم (٦)

اللحن التحويلي في مقام مي الكبير

ثانياً: التحليل التفصيلي:

بالرغم من أن الهيكل البنائي العام للعمل قائم على التكرار الثابت والمستمر لثلاثة طبقات موسيقية رئيسية، إلا إن النسيج الصوتي للعمل اتسم بالثراء والتنوع الواضح. وقد تم تحقيق ذلك من خلال اعتماد راڤيل على عنصر "التلوين الصوتي" كعنصر رئيسي في بناء العمل. حيث لم يقتصر التلوين الصوتي في مؤلفة "بوليرو *Boléro"* على عنصر التوزيع الأوركسترالي فحسب، بل إمتد لكل عناصر أو طبقات العمل. فنجد أن التلوين الصوتي ظهر خلال المؤلفة على مستويين:

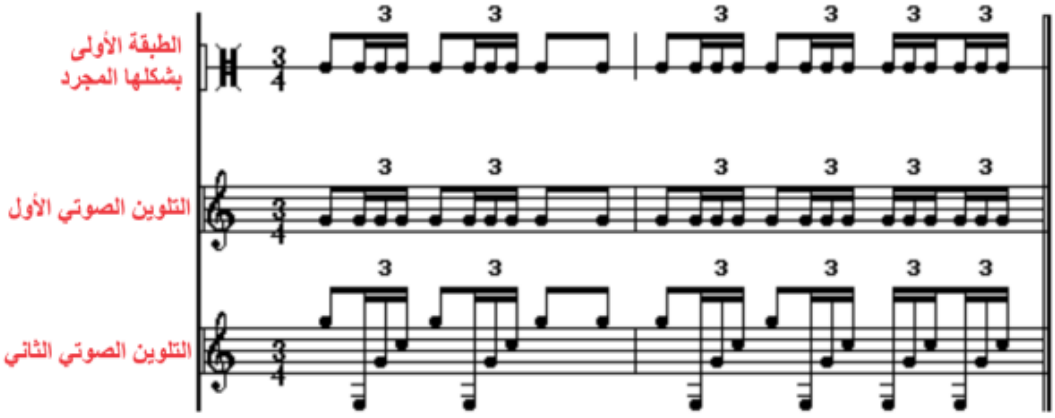
المستوى الأول: تلوين صوتي من خلال تنمية وزخرفة الطبقات الموسيقية الثلاثة المُكررة.

المستوى الثاني: تلوين صوتي من خلال عنصر التوزيع الأوركسترالي.

١. المستوى الأول للتلوين الصوتـــي:

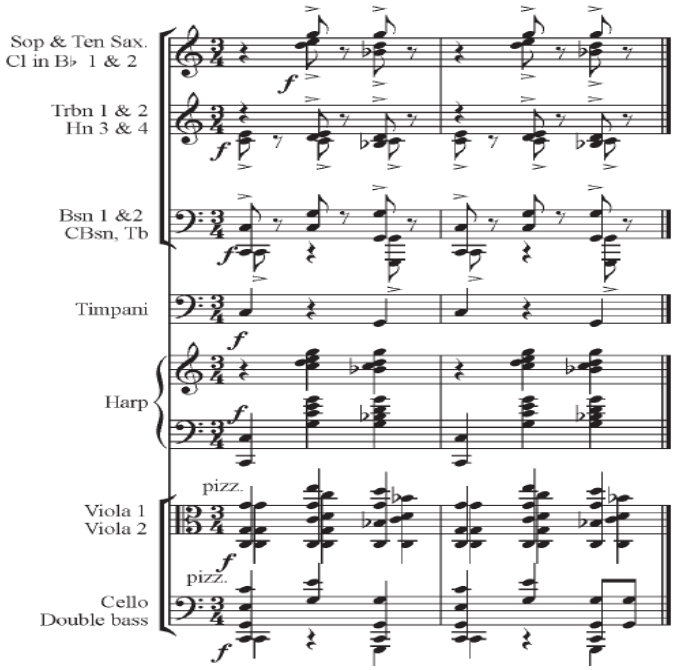
اهتم راڤيل بشكل واضح بزخرفة وتطوير العناصر الموسيقية المختلفة للعمل، حيث قام بالتعامل مع الطبقات الرئيسية الثلاثة طوال العمل بأساليب متنوعة تبرز عنصر التلوين الصوتي في كل طبقة موسيقية على حدى. فقد بدأ العمل بعرض كل طبقة من الطبقات الرئيسية الثلاثة – سواء الإيقاع، أو الهارموني، أو اللحن– في شكلها المجرد، ثم قام بتطوير أسلوب عرضها من خلال أدوات التلوين الصوتي المتنوعة.

- التلوين الصوتي للطبقة الأولى (الإيقاع):

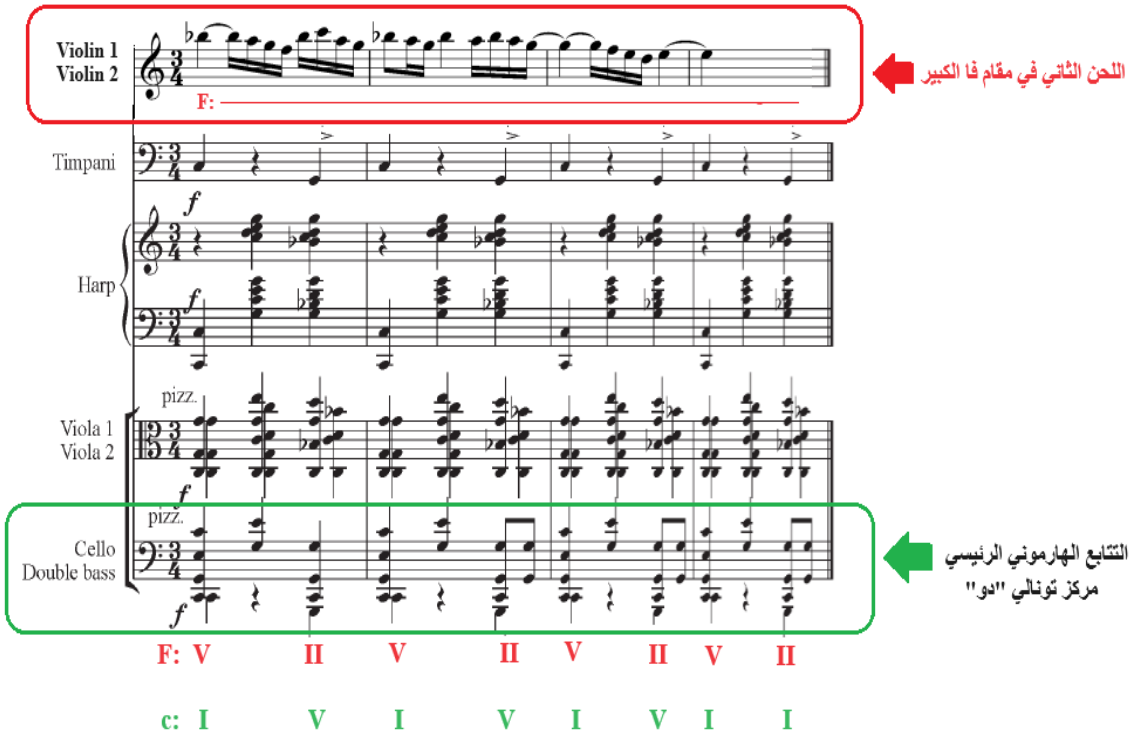
كما هو موضح في الشكل رقم (٧)، تم عرض الطبقة الأولى للعمل المتمثلة في النموذج الإيقاعي الرئيسي في بداية العمل بشكلها المجرد، ثم تم التعامل مع هذا النموذج بأشكال مختلفة من التلوين الصوتي، فجاء الشكل الأول للتلوين الصوتي متمثل في عرض النموذج الإيقاعي بشكل منغم ولكن بدرجة صوتية واحدة ثابتة. ثم جاء الشكل الثاني للتلوين الصوتي لنفس الطبقة مُتمثل في أداء النموذج الإيقاعي لرقصة بوليرو مُنغم أيضاً ولكن في إطار حركة أربيجات.

الشكل رقم (٧)

أشكال التلوين الصوتي لطبقة الإيقاع

➢ التلوين الصوتي للطبقة الثانية (الهارموني):

ظهر التلوين الصوتي لطبقة الهارموني الأوستناتو المتكرر طوال للعمل بأسلوبين رئيسيين، الأول من خلال تطوير راقيل للتتابع الهارموني الرئيسي السابق عرضه في شكل رقم (٣)، عن طريق زيادة كثافة التكوينات الهارمونية وزخرفتها بنغمات مضافة ليصبح أكثر تنافراً (كم هو موضح في الشكل رقم ٨).

الشكل رقم (٨)

الشكل الأول للتلوين الصوتي لطبقة الهارموني

أما عن الأسلوب الثاني الذي اتبعه راڤيل في التلوين الصوتي للهارموني، فجاء بشكل مميز وغير تقليدي اعتمد فيها راڤيل على فكرة تثبيت وتأكيد مركز تونالي واحد من خلال طبقة الهارموني. وجاء ذلك من خلال الفصل إلى حد ما بين الرحلة الهارمونية والرحلة التونالية أثناء عرضه للحن الثاني Theme B. فنجد إنه قام بتثبيت التتابع الهارموني الرئيسي للعمل القائم على تألف (I V) في مقام دو، بالرغم من أن اللحن الثاني بدأ في سياق تونالي مختلف يدور حول مقام "فا الكبير" و "فا الصغير"، لينشأ عن هذا العرض لحن أفقي في مقام فا الكبير تدعمه هارمونيات تؤكد على أن المركز التونالي مازال درجة "دو". مما أدى إلى خلق حالة من الإزدواجية في اللون الناتج من الإندماج بين طبقة اللحن والهارموني، الشكل رقم (٩).

الشكل رقم (٩)

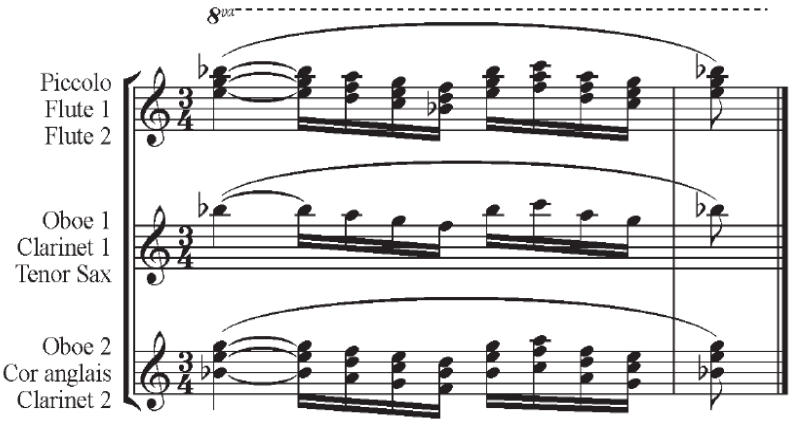
التلوين الصوتي للهارموني من خلال تثبيت المركز التونالي "دو" من م٢٥٧

➢ التلوين الصوتي للطبقة الثالثة (اللحن):

قام راڤيل بعمل تلوين صوتي أيضاً على الطبقة الرئيسية الثالثة للعمل والمتمثلة في العنصر اللحني. فقد قام بتحقيق هذا التلوين على مستويين: الأول جاء من خلال الرحلة التونالية للمواد اللحنية للعمل ككل (الشكل رقم ١٠). بداية من التبادل بين اللحن الأول واللحن الثاني وصولاً إلى الجملة اللحنية التحويلية، وإنتهاءاً بجملة لحنية خاصة بقفلة العمل. فنجد أن اللحن الأول بدأ في مقام دو الكبير، ثم تبعه اللحن الثاني القائم في ذاته على إنتقالات تونالية متنوعة من مقام فا الكبير، ثم فا الصغير ثم مقام فريجيان الدو. واستمر تكرار التبادل بين اللحنين من بداية العمل وحتى م٣٢٦، ليتبعهم بعد ذلك الجملة اللحنية التحويلية في مقام مي الكبير، التي تنتقل في النهاية إلى جمله لحنية نهائية قائمة على نفس المركز التونالي الأساسي للعمل دو، ولكن في مقام فريجيان، لينتج عن هذه الإنتقالات التونالية حالة من التنوع والتلوين الصوتي لطبقة اللحن.

الشكل رقم (١٠)

التلوين الصوتي من خلال الإنتقالات التونالية بين المواد اللحنية المختلفة

وقد جاء التلوين الصوتي أيضاً للطبقة الخاصة باللحن في العمل من خلال التكثيف الأفقي والبناء التراكمي للألحان. حيث قام راڤيل بعرض الفكرة اللحنية من بداية العمل في شكل خط لحني منفرد، تقوم بأدائه آلة واحدة أو أكثر ولكن من نفس المنطقة الصوتية. ثم من بعد منتصف المؤلفة، قام راڤيل بتطوير الناتج السمعي للفكرة اللحنية، حيث قام بالتكثيف الأفقي للحن الرئيسي من خلال عرضه في منطقته الصوتية الأصلية ومصاحبته بنفس اللحن ولكن مُصور على أبعاد مختلفة. لينتج عن ذلك خطوط لحنية أفقية لنفس اللحن، بإتحاد إيقاعي وحركة متوازية تعمل على التلوين الصوتي للناتج السمعي للفكرة اللحنية، وتلوين التونالية دون أن نفقد الإحساس بالمركز التونالي المسموع (كما في شكل رقم ١١).

الشكل رقم (١١)

التلوين الصوتي للحن الثاني من خلال التكثيف الأفقي للحن في م٢٠٣

فنلاحظ في المثال السابق أن راڤيل قام بعرض اللحن الثاني من منطقته الصوتية الأصلية (من درجة سيβ) في صوت البيكولو، الأبوا والكلارينت الأول والساكسفون التينور، وقام بتكثيف هذا اللحن من خلال عرضه مُصور على بُعد ثالثات أسفل اللحن الرئيسي (على درجتي مي، صول)، فنتج عن ذلك فكرة لحنية واحدة ولكن ذات كثافة صوتية أعلى، نتيجة تراكم الخطوط اللحنية الثلاثة بشكل أفقي. ففي هذه الحالة لا يمكن القول أن هذا التكثيف هو نتاج تفكير رأسي يهدف إلى خلق تتابعات هارمونية قائمة على تألفات ثلاثية في وضع متقارب تتحرك في حركات متوازية ومتشابهه، فتبدأ من تألف ناقص على درجة مي، إلى تألف صغير على درجة ري، يليه تألف كبير على درجة دو ثم سيβ.. وما إلى ذلك. ولكن يُنظر إلى هذا التكثيف بمنظور أفقي، يتعامل مع كل خط لحني على حدى في إطار نسيج تراكمي Layers. وبالتالي فأن هذه الأنواع من المضاعفات الصوتية للحن الرئيسي لا ينشأ عنها مراكز تونالية مضادة أو مختلفة عن المركز التونالي الأصلي، ولكنها تعمل على تطوير الناتج السمعي للحن الرئيسي من خلال التلوين الصوتي للنغمات التوافقية بطرق محسوبة بدقة وعناية.

وسوف تستعرض الباحثة جدول يوضح مواضع وطبيعة تكثيفات الفكرة اللحنية التي استخدمها راڤيل خلال المؤلفة لتحقيق فكرة التلوين الصوتي لطبقة اللحن.

الموازير	اللحن المُستخدم	تكثيف اللحن الرئيسي	الآلات المؤدية للحن الرئيسي	الآلات المؤدية للتكثيف (الألحان الموازية)
م١٤٩: ١٦٥	اللحن الأول Theme A	اللحن الأول مُصور على بُعد الثالثة وعلى بُعد الخامسة	شليستا + كورنو ١	بيكولو + فلوت ٢
م١٦٧: ١٨٣	اللحن الأول Theme A	اللحن الأول مُصور على بُعد الخامسة	أبوا ١+ كورانجليه + كلارينت ١،٢	أبوا ٢
٢٠٣: ٢٠١٩	اللحن الثاني Theme B	اللحن الثاني مُصور على بُعد ثالثة وعلى بُعد خامسة (أسفل اللحن)	بيكولو+ أبوا ١+ كلارينت ١،٢+ تينور ساكسفون	فلوت ١،٢+ أبوا ٢+ كورانجليه
م٢٣٩: ٢٥٥	اللحن الأول Theme A	اللحن الأول مُصور على بُعد الثالثة وعلى بُعد الخامسة	بيكولو+ أبوا ١+ كورانجليه+ كلارينت ١+ تينور ساكسفون القيولينة الأولى والثانية (Div.1)	فلوت ١،٢+ أبوا ٢+ كلارينت ٢+ القيولينة الأولى والثانية (Div.2)
م٢٧٥: ٢٩١	اللحن الثاني Theme B	اللحن الثاني مُصور على بُعد ثالثة وعلى بُعد خامسة (أسفل اللحن)	بيكولو+ أبوا ١+ ساكسفون فا+ ترمبون ١ القيولينة الأولى والثانية (Div.1)+ شيللو	فلوت ١،٢+ أبوا ٢+ كورانجليه + كلارينت ١،٢+ القيولينة الأولى والثانية (Div.2)+ فيولا
م٢٩٣: ٣٠٩	اللحن الأول Theme A	اللحن الأول مُصور على بُعد الثالثة وعلى بُعد الخامسة	بيكولو+ ٢ ساكسفون + ترومبت١،٢ + القيولينة الأولى (Div.1)	فلوت ١،٢ + ترومبت٣،٤+ القيولينة الأولى (Div.2)
م٣١١: ٣٢٤	اللحن الثاني Theme B	اللحن الثاني مُصور على بُعد ثالثة وعلى بُعد خامسة (أسفل اللحن)	بيكولو+ ساكسفون فا+ تينور ساكسفون+ ترومبت١،٢+ ترمبون ١+ القيولينة الأولى (Div.1)	فلوت ١،٢ + ترومبت٢،٣+ القيولينة الأولى (Div.2)

٢. المستوى الثاني للتلوين الصوتي:

ظهر التلوين الصوتي أيضاً من خلال عنصر التوزيع الأوركسترالي، حيث اهتم راڤيل بشكل واضح بالتلوين الأوركسترالي للطبقات الموسيقية المختلفة. وقام بكتابة العمل لأوركسترا كبيرة، اختار راڤيل آلاتها بدقة وعناية شديدة، فجاءت تتكون من:

- مجموعة النفخ الخشبي:
  - ١ بيكولو، ٢ فلوت.
  - ١ أبوا، ١ أبوا دي مورا oboe d'amore، ١ كورانجليه.
  - ١ كلارينت بيكولو مي بيمول، ٢ كلارينيت سي بيمول، ١ باص كلارينت.
  - ١ ساكسفون صغير (Fa)، ١ ساكسفون (Siβ)، ١ تينور ساكسفون (Siβ).
  - ٢ فاجوت، ١ كونترافاجوت.
- مجموعة النفخ النحاسي:
  - ٤ كورنو.
  - ١ ترومبيت صغير (ري)، ٣ ترومبيت (دو).
  - ٢ تينور ترمبون، ١ باص ترمبون.
  - ١ توبا.
- مجموعة الآت الطرق الإيقاعية:
  - ٣ تيمباني.
  - ٢ طبل أوتار.
  - ١ طبل باص
  - صنوج، تام– تام.
  - شيليستا.
- هارب.
- مجموعة الآلات الوترية.

ونلاحظ من تكوين الأوركسترا، اهتمام راڤيل الواضح بالتكوين الداخلي للمجموعات الآلية المختلفة – وخاصة في مجموعتي النفخ الخشبي والنحاسي–، والتركيز على التكثيف الصوتي للآلات. وكذلك الدقة المتبعة في اختيار طبقات صوتية مختلفة للآلة الواحدة، مثل اختياره لآلة: الأبوا دي مورا مع

الكورانجليه والأبوا، كلارينت صغير بيكولو مي بيمول، كذلك اختياره لثلاثة طبقات مختلفة للساكسفون، وترومبيت صغير (ري)، وشيليستا مع الآلات الإيقاعية.

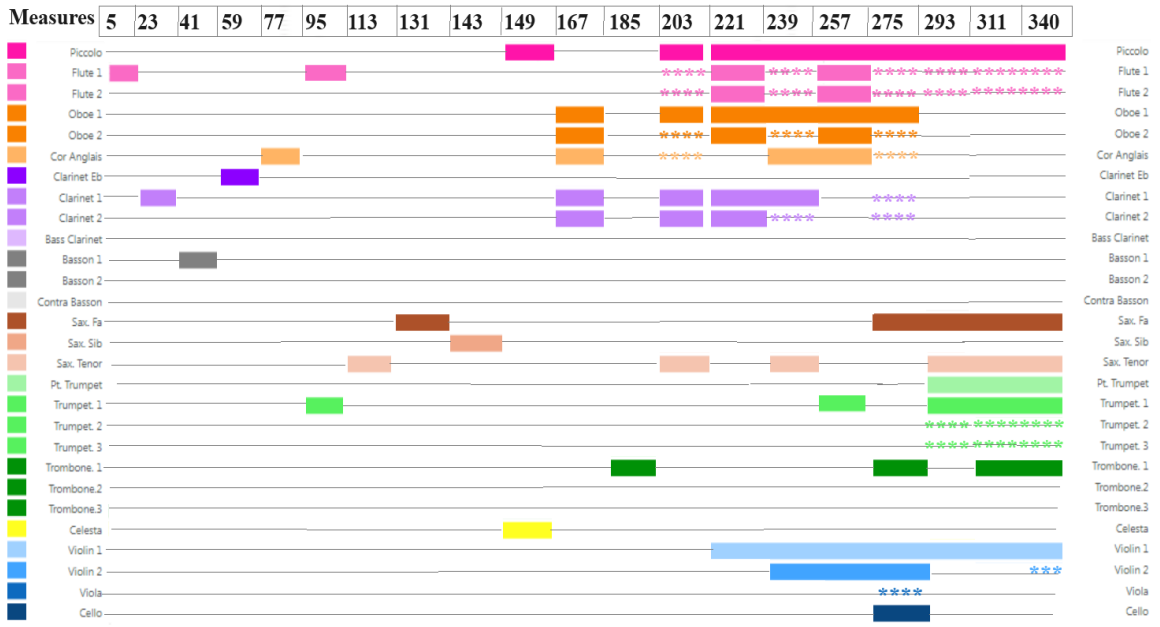
تحليل عنصر التوزيع الأوركسترالي:

لعب عنصر التوزيع الأوركسترالي دوراً محورياً في أعمال راڤيل بشكل عام، وفي هذا العمل على وجه الخصوص. فقد قام راڤيل في هذا العمل بالتركيز على تنمية وتطوير النسيج الأوركسترالي بشكل واضح من بداية العمل وحتى نهايته. فجاء النسيج الأوركسترالي لهذا العمل في شكل نسيج تراكمي Layers، قائم على التصاعد التدريجي "Crescendo"، في عرض وتكثيف الطبقات الرئيسية الثلاثة للعمل. وقد قام راڤيل بالتعامل مع الطبقات الرئيسية الثلاثة في شكل خطوط أفقية يتم تكثيفها بشكل متصاعد تدريجياً، بحيث يبدأ العمل بنسيج أوركسترالي بسيط، ثم يتحول تدريجياً إلى نسيج أوركسترالي ذو كثافة عالية نتيجة لتراكم الطبقات الموسيقية المختلفة.

وقد ظهر اهتمام راڤيل أيضاً بعنصر التوزيع الأوركسترالي جليّ في هذا العمل من خلال اختياره للعنصر اللحني والهارموني القائم على التكرار طوال العمل. لتأتي آلات الأوركسترا بألوانها المتنوعة لتكسر حدة التكرار والثبات والطبيعة المُلحّة التي تتسم به عناصر العمل الآخرى –سواء العنصر اللحني أو الإيقاعي، أو الهارموني–.

وبالرغم من تكرار تناوب اللحن الأول والثاني من بداية العمل وحتى م٣٢٦ (كما هو موضح في شكل رقم ١٠)، إلا أن توزيع هذا التكرار على آلوان صوتية مختلفة –بأساليب مزج متنوعة–، أضفت حالة من التجدد في العنصر اللحني، وأثارت حالة من التشويق في إنتظار سماع اللحن باحتمالات لونية وصوتية متعددة.

ويوضح الرسم البياني التالي (شكل رقم ١٢)، التسلسل المُتبع في توزيع الألحان الرئيسية على الألوان الصوتية المختلفة.



شكل رقم (١٢)

رسم بياني يوضح توزيع توزيع الطبقة الرئيسية الثالثة (اللحن) على آلات الأوركسترا المختلفة

من تتبع الرسم البياني، نلاحظ أن راڤيل اهتم في بداية العمل بعرض الطبقة اللحنية بلون صوتي منفرد، فبدأ بآلة الفلوت من (م٥)، تبعتها الكلارينت من (م٢٣)، ثم الفاجوت من (م٤١) يليها كلارينت ميβ من (م٥٩)، وما إلى ذلك. ثم تبدأ كثافة التوزيع الأوركسترالي للحن الرئيسي في الزيادة التدريجية من م١٦٧، فقد تم عرض اللحن بصوت الأبوا الأولى والثانية، والكلارينت الأول والثاني مع آلة الكورانجلية. وتزيد الكثافة مرة آخرى من مازورة ٢٢١ بمشاركة الآلات السابقة مع آلات الفلوت الأول والثاني مع البيكولو والڤيولينة الأولى. إلى أن تصل كثافة الألوان الصوتية التي تؤدي اللحن الرئيسي إلى ذروتها في م٢٥٧.

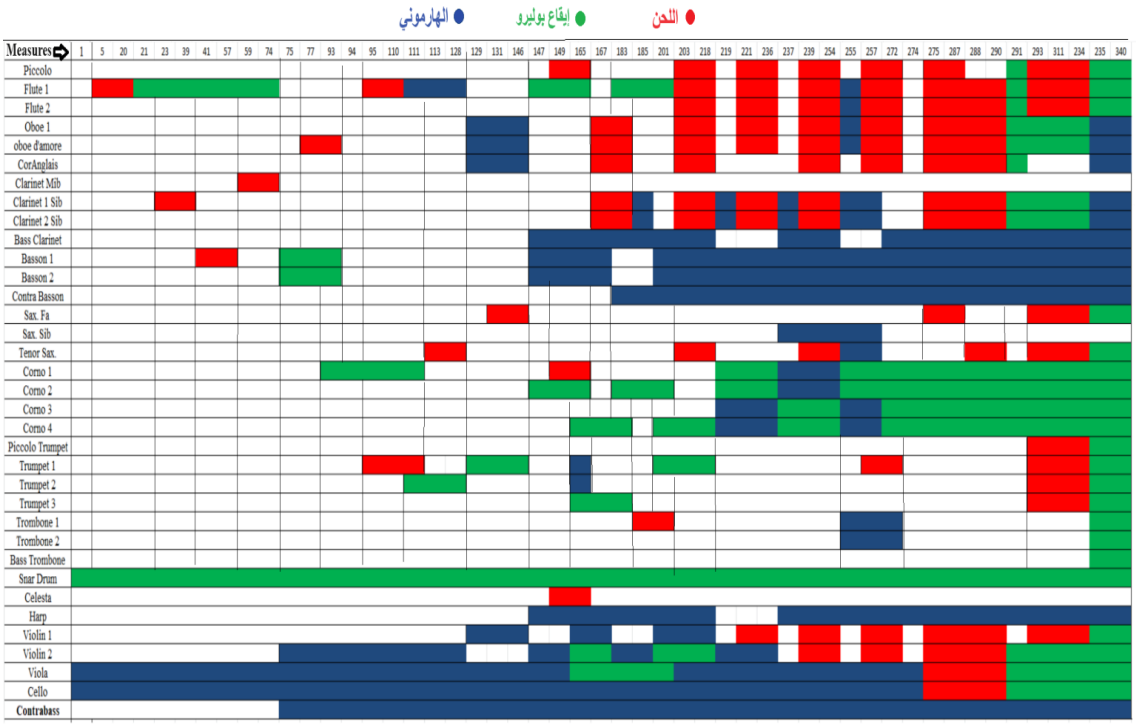
ونلاحظ تكرار ظهور علامة (****) في الرسم البياني الموضح في (شكل رقم ١٢)، وذلك بداية من م٢٠٣، حيث تشير هذه العلامة إلى مواضع تكثيفات اللحن الرئيسي*. ومن الجدير بالذكر، أن راڤيل ولم يكتف فقط بالإهتمام بتكثيف ومضاعفة الألحان الرئيسية من درجات صوتية مختلفة، إنما

* الأسلوب الذي اتبعه راڤيل في التلوين الصوتي للطبقة اللحنية للعمل (الشكل رقم ١١). من خلال أداء نفس اللحن الرئيسي ولكن مُصور على درجات صوتية مختلفة، على بُعد الثالثة أو الخامسة أعلى أو أسفل اللحن الرئيسي.

اهتم بشكل كبير بكيفية توزيع هذه الألحان الموازية على الآلات المختلفة، والتعامل بدقة كبيرة في التلاعب بديناميكية الصوت لكل آله من الخافت جدا *(PP)* وصولاً إلى الصوت القوي *(FF)*، بشكل يعكس التوازن الدقيق للمستويات الديناميكية وفقًا لأهمية كل آلة بالنسبة لمزيج الألوان الصوتية المستخدم، مبلوراً بذلك مزيج من التعبيرات المتناقضة لنفس اللحن المُكرر.

وبالرغم من أن هذه المؤلفة قائمة على ثلاثة طبقات رئيسية ثابتة يتم تكرارهم طوال العمل، إلا أن التنويع بالتبادل بين الألوان الصوتية من خلال التوزيع الأوركسترالي لعب دوراً محورياً في تشكيل شخصية هذا العمل. فنجد أن راڤيل قام بعرض الطبقات الرئيسية الثلاثة (الإيقاعية، الهارمونية، واللحنية) بالتناوب مع توزيعهم على آلات الأوركسترا المختلفة، واهتم بشكل واضح بالتنويع في الألوان الصوتية المستخدمة سواء من خلال مزج ألوان صوتية متباينة باستخدام آلات من مجموعات مختلفة، أو من خلال تكثيف الألوان الصوتية الخالصة.

وكما وهو موضح في الشكل رقم (١٣)، نلاحظ منهجية راڤيل في توزيع الطبقات الرئيسية الثلاثة على آلات الأوركسترا المختلفة. فنجد أن الطبقة الإيقاعية للعمل (اللون الأخضر) –المتمثلة في إيقاع بولير– قام بتوزيعها بشكل رئيسي وثابت طوال العمل على آلة طبل الأوتار، ولكن لم يقتصر أداء الطبقة الإيقاعية على المجموعة الإيقاعية فقط، بل قام بتوزيعها طوال العمل بالتناوب تقريبا بين كل آلات الأوركسترا، فعلى سبيل المثال وليس الحصر، قامت كلاً من آلة الفلوت من م٢١، وآلة الباصون الأول والثاني من م٧٥ بأداء التلوين الصوتي الأول لإيقاع بوليرو (الموضح في شكل رقم ٧). أما آلة الفيولا والشيللو من م١٦٥ فقد قاما بأداء التلوين الصوتي الأول لإيقاع بوليرو القائم على حركة أربيجات.



شكل رقم (١٣)

توزيع الطبقات الرئيسية الثلاثة على الأوركسترا

أما عن الطبقة اللحنية للعمل (اللون الأحمر)، فنلاحظ أن في أغلب الأمر يقوم بأدائها آلات النفخ المختلفة، وخاصة آلات النفخ الخشبية. وإن ظهرت في آلة الترومبيت الأول من م٩٥، ومن م٢٩٣، وفي أجزاء آخرى. وظهرت أيضاً في المجموعة الوترية في بعض أجزاء العمل، على سبيل المثال: من م٢٢١ في الڤيولينة الأولى، وم٢٧٥ في كل المجموعة الوترية ماعدا الكونترباص.

وجاءت الطبقة الهارمونية من بداية العمل بشكل رئيسي في المجموعة الوترية، لتدعمها من منتصف العمل بعض آلات النفخ الخشبي: مثل آلتي الباصون الأول والثاني، وآلة الكونترباصون، والباص كلارينت وغيرهم من م١٤٧، وكذلك آلات النفخ النحاسي مثل آلات الكورنو من م٢١٩، وآلة الترمبون من م٢٥٥.

وقد ساهم النسيج الأوركسترالي التراكمي القائم على التكثيف في إبراز كثافة التلوين الأوركسترالي للمؤلفة، والذي نتج عن تراكم الألوان الصوتية المختلفة لآلات الأوركسترا. فبشكل عام نجد أن كثافة التوزيع الأوركسترالي جاءت متصاعدة تدريجياً من بداية العمل. حيث يبدأ العمل بكثافة بسيطة من خلال عرض الطبقة الرئيسية الأولى (إيقاع رقصة بوليرو) تؤديها آلة طبل الأوتار فقط، بمصاحبة الطبقة الرئيسية الثانية (الهارموني) التي تؤديها كلا من الفيولا والشيللو. ثم من م٥ يبدأ ظهور الطبقة

الثالثة المتمثلة في اللحن الأول بصوت آلة الفلوت، فتكون كثافة النسيج الأوركسترالي بسيطة مُكونة من ثلاثة ألوان صوتية فقط (فلوت، طبل، وتريات).

ومن م٢٣ تبدأ كثافة النسيج الأوركسترالي في التزايد البسيط من خلال تكثيف الفكرة الإيقاعية لتؤديها آلتين بدلا من آلة واحدة وهم: طبل الأوتار والفلوت، فيصبح النسيج الأوركسترالي مُكون من أربعة ألوان صوتية (فلوت، كلارينت، طبل أوتار، وتريات). ليتبعها تكثيف آخر للألوان الصوتية في م٧٥ بأداء آلة الباصون الأول والثاني للفكرة الإيقاعية. ويستمر تكثيف النسيج الأوركسترالي تدريجياً، فتظهر كثافة عالية بدأ من م١٤٩، وذلك من خلال عرض الطبقة اللحنية في ثلاث آلات بدلا من آلة واحدة (بيكولو، كورنو، وشيليستا)، مع تكثيف واضح للألوان الصوتية المؤدية للفكرة الهارمونية، فتؤديها آلات الباص كلارينت، والباصون الأول والثاني مع المجموعة الوترية. ثم من م١٦٧، نلاحظ زيادة ملحوظة آخرى في كثافة النسيج الأوركسترالي، تتبعها زيادة واضحة من م٢٠٣. ويستمر التصاعد التدريجي في تكثيف الألوان الصوتية، إلى أن تصل كثافة النسيج الأوركسترالي إلى ذروتها في نهاية العمل، من خلال تراكم تكثيفات الطبقات الرئيسية الثلاثة وتوزيعها على الألوان الصوتية المختلفة للآت الأوركسترا.

ومن هنا يمكن ملاحظة بأن التصاعد التدريجي في كثافة التلوين الأوركسترالي لم يقتصر على مجموعة آلية بعينها، بل شمل كل مجموعات الأوركسترا. فعلى سبيل المثال وليس الحصر، نجد المجموعة الإيقاعية بدأت الظهور من م١ بآلة إيقاعية واحدة "طبل الأوتار"، ثم يضاف إليها آلة التيمباني من م٢١٩، ثم يصل تصاعد الآلات الإيقاعية إلى ذروته في م٣٣٥ بدخول آلتي الصنوج والتام- تام. الأمر نفسه في التصاعد التدريجي لكثافة المجموعة الوترية، حيث بدأت بظهور مجموعتي الفيولا والشيللو فقط، ثم تبدأ الكثافة بالتصاعد تدريجياً بدخول مجموعتي الڤيولينة الثانية والكونترباص من م٧٥، وأخيراً تظهر مجموعة الڤيولينة الأولى من م٩٣. فبشكل عام تأخذ كثافة النسيج الأوركسترالي بالتصاعد تدريجياً "Crescendo" من بداية العمل لتصل إلى ذروتها في نهاية العمل، وذلك من خلال تكثيف الألوان الصوتية المختلفة لآلات الأوركسترا.

نتائج البحث :-

يمكن أن نستخلص من الدراسة التحليلية لهذا العمل ما يأتي:

- بالرغم من وصف راڤيل نفسه للعمل بأنه "نسيج أوركسترالي بدون موسيقى"، إلا أن الباحثة ترى إنه وصف غير دقيق أو غير مكتمل. لأنه من الصعب أن نختزل عوامل النجاح الكبير لمؤلفة "بوليرو Bolero" في عنصر واحد فقط متمثل في التلوين الأوركسترالي.
- لعب عنصر "التلوين الصوتي" بشكل عام دوراً محورياً في مؤلفة "بوليرو"، حيث لم يقتصر ظهوره من خلال التلوين الأوركسترالي فحسب، بل امتد التلوين الصوتي ليظهر في كل العناصر الموسيقية للعمل.
- ترى الباحثة أن عنصر التلوين الصوتي بمفهومه الواسع الذي تم تناوله في البحث، والذي امتد لكل العناصر المُكونة للعمل، كان هو العنصر المحوري الحقيقي لتحقيق التكامل لمكونات هذا العمل، وتحويله من مجرد عمل موسيقي تتسم كل عناصره بالثبات النسبي والتكرار المستمر، إلى عمل موسيقي أيقوني، يعتبر اليوم أحد أشهر الأعمال الموسيقية العالمية.
- قام راڤيل ببناء العمل بأكمله على تراكم ثلاثة طبقات موسيقية رئيسية، تمثل هذه الطبقات حجر الأساس لهذا العمل، حيث يتم التعامل معهم بالتكرار المقرون بالتلوين الصوتي طوال المؤلفة.
- عمل عنصر التلوين الموسيقي على تحويل الطابع التكراري المُلح للطبقات الموسيقية الثلاثة، إلى نسيج صوتي مميز وجذاب، من خلال تحويلهم لرحلات موسيقية قصيرة تتناوب في الظهور، ويتم التعامل بمعها بأدوات التلوين الصوتي المتنوعة.
- ظهر التلوين الصوتي في المؤلفة على مستويين: المستوى الأول كان من خلال تنمية وزخرفة الطبقات الموسيقية الثلاثة المُكررة، أما المستوى الثاني فكان من خلال التلوين الصوتي الناتج من خلال عنصر التوزيع الأوركسترالي.
- يمكن الاعتماد على أدوات وأساليب التلوين الصوتي المختلفة لإضفاء التنويع وكسر حدة التكرار والثبات التي من الممكن أن يتسم بها العناصر المُكونة لأي العمل–سواء العنصر اللحني أو الإيقاعي، أو الهارموني–.

- اهتم راڤيل بعنصر التكثيف الأوركسترالي بشكل واضح، وكان أحد مظاهر هذا الاهتمام هو تقسيمه لمجموعة الآلات الوترية تقريباً طوال العمل: الڤيولينة الأولى والثانية، ڤيولا والشيللو (.Div).
- لم يهتم راڤيل بتجسيد روح رقصة بوليرو الأسبانية من خلال تطويع عناصر التكوين الأوركسترالي، حيث لم يتضمن تكوين الأوركسترا أى من الآلات المميزة للرقصة الأسبانية، مثل: الكاستنيت، أو الجيتار.
- اعتمد راڤيل بشكل عام في محاولة تجسيد الروح الأسبانية لرقصة بوليرو، على عنصرين رئيسين، هما: العنصر الإيقاعي في اختيار إيقاع الرقصة ليكون بمثابة باص أوستناتو طوال العمل، وكذلك العنصر اللحني، من خلال اختياره لفكرة لحنية تحمل إلى حد كبير طابع الروح والشخصية الأسبانية.
- لم يقتصر تقديم راڤيل لإيقاع رقصة بوليرو على مجموعة الآلات الإيقاعية فقط، بل قام بتوزيع أيقاع الرقصة على مجموعات آلية وألوان صوتية متنوعة بهدف التلوين الصوتي، والذي من الممكن أن نطلق عليه "التلوين الإيقاعي".
- يتميز النسيج الموسيقي للعمل بأنه ميكانيكي أوركسترالي تمامًا في نفس الوقت، فهو بمثابة تعبير جوهري عن عصر الآلة الذي عاش فيه راڤيل والذي اعتنقه بحماس.
- بالرغم من شهرة راڤيل كأحد أهم رواد المذهب التأثيري، إلا أن الباحثة ترى أن هذا العمل يبرز إرهاصات لأسلوب التأليف المينيمالي في أعمال راڤيل، وذلك من خلال اعتماده الكثير من تقنيات التأليف المينيمالي في هذا العمل على وجه الخصوص، والمتمثلة في: تقنية التكويم أو التراكم Layering، تقنية التكرار Repetition، الهارموني الثابت Static Harmony، والباص المستمر Bass Ostinato.

قائمة المراجع:

أولا: المراجع الأجنبية:

1. **Amaducci, L., Grassi, E. & Boller, F**: Maurice Ravel and right-hemisphere musical creativity: influence of disease on his last musical works?. *European Journal of Neurology* 9**,**(2002).
2. **Calvocoressi, Michel-Dimitri:** 'M. Ravel Discusses His Own Work: The Boléro Explained,' A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews, comp., transl. & ed. Arbie Orenstein (New York: Columbia UP, 1990).
3. **Chalupt, René. Gerar, Marcelle:** Ravel au miroir de ses lettres, Collection Musicale Paris: Robert Laffont, 1956.
4. **Davidson, Michael:** Concerto for the Left Hand: Disability and the Defamiliar Body. (Oxford University Press), (2000).
5. **Ellen, Mary:** The Encyclopedia of World Folk Dance, (Rowman & Littlefield: 2016).
6. **Martín, Elvira Carrión:** "El origen de la escuela bolera: Nacimiento del bolero" Article, "Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga", (2019).
7. **Nichols, Roger:** Ravel remembered. London: Faber, 1987.
8. **Nichols, Roger:** Ravel. New Haven and London: Yale University Press. (2011).
9. **Orenstein, Arbie:** A Ravel Reader. Mineola: Dover. (2003).
10. **Orenstein, Arbie:** Ravel: Man and Musician. Mineola: Dover. (2014).
11. **Sadie, Stanely**: The Grove Dictionary of Music and Musicians New York: Oxford University press, 2001.
12. **Shaw, Patricia:** Ravel's Boléro Factory: The Orchestration of the Machine Age. (2008).

ثانياً: المواقع الإلكترونية:

1. Aaron Sorkin. "Boléro Dance Styles: A Brief History of Boléro Dancing" Article, "*MasterClass"*.(2021). https://www.masterclass.com/articles/bolero-dance-guide
2. Georg Predota. On This Day 28 December: Maurice Ravel Died, *interlude.* (2021). https://interlude.hk/on-this-day-28-december-maurice-ravel-died/
3. John Henken. Maurice RAVEL : Sonata for Violin and Cello, *Laphil.* (2021). https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3417/sonata-for-violin-and-cello
4. Maureen Buja. "Dance, Dance, Dance: The Bolero" Article, "interlude, (2022). https://interlude.hk/dance-dance-dance-the-bolero/
5. Rollo H. Myers. Maurice Ravel: French composer, *Britannica*. (2023). https://www.britannica.com/biography/Maurice-Ravel/additional-info#history
6. Teresa Newman. Bolero: Dance, Music, Culture, "*Study.com"*. (2023*).* https://study.com/academy/lesson/what-is-the-history-of-the-bolero.html.

ملخص البحث

التلوين الأوركسترالي كعنصر رئيسي في مؤلفة "بوليرو *Boléro*" لموريس راڤيل "دراسة تحليلية"

يُصنف راڤيل واحدا من أعظم المؤلفين الفرنسيين على الإطلاق. وقد جاءت هذه الشهرة نابعه من كونه واحدًا من أكثر الموسيقيين إبداعًا وتطويراً في أوائل القرن العشرين؛ فهو مؤلف متنوع الاتجاهات وموزع وقائد أوركسترا كان متمكنا بشكل كبير من أدواته في التلوين الأوركسترالي.

وتعتبر مؤلفة "*بوليرو Boléro*" هي مقطوعة راڤيل الأكثر شهرة حتى وقتنا الحاضر. وبالرغم من تأليف هذا العمل في الأصل كعرض للباليه من فصل واحد، إلا إن نجاحه غير المسبوق جعله عادة ما يتم تقديمه كعمل أوركسترا بحت، ونادرًا ما يتم عرضه على شكل باليه كما كتب في الأصل.
وفي مقابلة أجريت مع راڤيل بعد أقل من ثلاث سنوات من العرض الأول لمؤلفته الشهيرة "بوليرو *Boléro*" (١٩٢٨)، وصف راڤيل العمل بأنه "نسيج أوركسترالي بدون موسيقى"، حيث أراد أن يلفت الانتباه إلى السمة الأكثر تميزاً لهذا العمل. وعلى الرغم من أن هذا الوصف جاء في محاولة منه للتأكيد على تفرد العمل، إلا أن هذه المقولة قد وجّهت أغلب الأبحاث التي أجريت عن المؤلفة، حيث تبنت معظم الأبحاث وجهة نظر محددة مفادها أن راڤيل قام من خلال مؤلفة "بوليرو *Boléro*" بترقية عنصر التلوين الأوركسترالي إلى موقع ذي أهمية مركزية في التأليف الموسيقي، مع تحييد العناصر الموسيقية الآخرى للعمل، ليصبح هو العنصر الأهم والأكثر تميزاً لهذا العمل. وقد وتم وصف مؤلفة "بوليرو" من قبل بعض الباحثين بأنها "أحد المؤلفات الموسيقية الأولى التي يكون فيها النسيج الأوركسترالي هو الموسيقى في حد ذاتها".

إلا أن الباحثة ترى أن التلوين الصوتي الذي استخدمه راڤيل في مؤلفة "بوليرو *Boléro*"، تجاوز مفهوم التلوين الأوركسترالي، وجاء بمنطق أوسع وأعمق من فكرة التعامل مع نسيج أوركسترالي أو مع عناصر التوزيع الموسيقي. وهو ما يهتم هذا البحث بإثباته.

Summary

Sound Color as main element in Ravel's *Boléro* "An analytical study"

Ravel is considered one of the greatest French composers of all time. He is a versatile composer, arranger, and conductor who were highly proficient in his tools in orchestration. Ravel himself claimed that the orchestration is the 'only element of variety' in the 'absolutely uniform' melody, harmony and rhythm, and thus constitutes the essence of the musical fabric

Boléro remains Ravel's most iconic work, even after decades. Although this work was originally composed as a one-act ballet, its unprecedented success made it is usually performed as a musical orchestral work, and rarely as a ballet as originally written.

In an interview less than three years after the première of his famous *Boléro*, Maurice Ravel described it as an 'orchestral tissue without music.' This description, although uttered somewhat facetiously and in an effort to stress the work's uniqueness, However, this description has guided most of the researchs, as most researches have adopted a specific point of view that Ravel, through Boléro, promoted the elevation of orchestration to a position of central importance to a musical composition, While neutralizing the other musical elements of the work.To become the most important and distinctive element of this work. Also "*Bolero*" has been described by some researchers as "one of the first compositions where orchestral tissue *is* music".

However, the researcher believes that the vocal coloring that Ravel used in "Bolero" went beyond the concept of orchestration, and came with a broader and deeper logic than the idea of dealing with an orchestral texture or with the elements of musical arrangement. This is what this research is interested in proving.