تصور مقترح لتذليل الصعوبات العزفية في مقدمات البيانو المنفرد في القرن العشرين عند جان روجر دوكاس

*راجي ابراهيم عبده المقدم[١]

مقدمة البحث:

يُعتبر القرن العشرين عصر التجديد في الحياة الموسيقية بشكل عام حيث ظهرت الحاجة إلى إستخدام أساليب جديدة في التأليف الموسيقي والثورة على الأساليب الرومانتيكية لخلق موسيقى جديدة تعبر عن أحداث القرن الجديد وتطور الحياة فيه، وقد تجلى ذلك في الفترة الزمنية من عام ١٩١٠ وحتى عام ١٩٢٠ حيث ظهر مجموعة من المؤلفين الموسيقيين الذين عملوا على التجريب الموسيقي لإحداث التطور المنشود.

وقد كان للتطورات الإقتصادية العالمية وتقدم المذهل في مجال الصناعة في القرن العشرين أكبر الأثر في تغير الإتجاهات الموسيقية وخاصة بعد العام ١٩٢٠ والذي يُعد البداية الحقيقة لموسيقى القرن العشرين حيث أظهر المؤلفين الموسيقين خروجاً عن قواعد التأليف المألوفة وابتكار مفاهيم موسيقية جديدة تساير روح القرن العشرين.[٢]

ومن أهم المؤلفين الموسيقيين الفرنسيين في حقبة الرومانتيكية المتأخرة والذين كانت مؤلفاتهم تُبشر بموسيقى القرن العشرين المؤلف الموسيقي كلود ديبوسي Cloude Debussy (١٨٦٢ – ١٩١٨) الذي إستطاع في موسيقاه الخروج عن التونالية المقامية والإستخدام الموسع للمقامات الكنسية بالإضافة إلى تأسيسة للمدرسة الإنطباعية في الموسيقى.[٣]

وخلال النصف الأول من القرن العشرين كان المؤلفين الموسيقيين يعملون على إستخدام قوالب عصر الباروك بعد إعادة صياغتها بأسلوب حديث متطور يناسب روح القرن العشرين ويعبر عنها، وبالتالي ظهرت مجموعة من المؤلفات الموسيقية من نوع التوكاتا والمقدمات والتنويعات والدراسات والفوجا وغيرها.[٤]

---

[١] مدرس دكتور بقسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية جامعة بورسعيد

[2] https://en.wikipedia.org/wiki/20th_century_music#Modernism

[3] https://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Debussy

[4] **The Concise Encyclopedia of Music and Musicians**: Martin Cooper, hutihirson (publishers) ltk, London, 1971, p295

ومن بين المؤلفين الموســـيقيين الذين ألفوا المقدمات Preludes للبيانو المنفرد في القرن العشرين المؤلف الموسيقي الفرنسي جان روجر دوكاس (١٨٧٣ – ١٩٥٤)
Jean Roger-Ducasse على غرار مذهب الكلاسيكية الحديثة مع إبراز طابع القرن العشرين.

مشكلة البحث :

على الرغم من احتواء مؤلفات المقدمات للبيانو المنفرد في القرن العشرين عند المؤلف الموسـيقي الفرنســي روجر دوكاس على قدر كبير من التقنيات العزفية التعبيرية والتكنيكية المتعددة التي تساعد في صقل مهارات عازفي البيانو إلا أنها لم تحظى بالبحث والدراسة الأكاديمية من قبل الباحثين.

أهداف البحث :

١. التعرف على حياة المؤلف الموسيقي روجر دوكاس وأسلوبه وأهم مؤلفاته الموسيقية لآلة البيانو.
٢. تحليل التقنيات العزفية في مقدمات البيانو عند روجر دوكاس.
٣. تذليل الصـــعوبات العزفية التي تحتوي عليها مقدمات البيانو عن طريق وضـــع التمرينات والإرشادات العزفية المقترحة من قبل الباحث للوصول إلى الأداء الجيد لتلك المؤلفات.

أهمية البحث :

١. الوقوف على السمات الفنية التي تميز مقدمات البيانو في القرن العشرين للوصول إلى الأسلوب الأمثل لأدائها أداءً فنيا صحيحاً .
٢. تحقيق الإسـتفادة من أسـلوب أداء مقدمات البيانو في القرن العشـرين من خلال مؤلفات روجر دوكاس.

تساؤلات البحث :

١. ما هى خصائص الصياغة اللحنية في مقدمات البيانو عند روجر دوكاس؟
٢. ما هى أهم التقنيات العزفية التي اشتملت عليها مقدمات البيانو عينة البحث؟
٣. ما هى التمرينات العزفية والإرشـــادات المقترحة لتذليل الصـــعوبات الأدائية في مقدمات البيانو عند روجر دوكاس للوصول بها إلى الأداء الجيد؟

حدود البحث :

- القرن العشرين عام ١٩٠٧ بفرنسا.

- مقدمات البيانو عند روجر دوكاس وعددهم ســـتة (٦) مقطوعات وهي مهداة إلى والدة الســياســـي الفرنســـي المعروف جان كروبي Jean Cruppi (١٨٥٥-١٩٣٣) إبَّان فترة الجمهورية الفرنسية الثالثة.[١]

إجراءات البحث :

١. منهج البحث: يتبع البحث المنهج الوصفي(تحليل محتوى).
٢. عينة البحث: قام الباحث باختيار المقدمات أرقام (١، ٤، ٥، ٦) والتي تشتمل في مجملها على معظم التقنيات العزفية لمقدمات البيانو عند روجر دوكاس.
٣. أدوات البحث والوسائل المعينة:
   - المدونات الموسيقية لمقدمات البيانو الستة لروجر دوكاس.
   - آلة البيانو.
   - التسجيلات الصوتية للمقدمات.

مصطلحات البحث :

❖ **المقدمة Prelude :**

هي كلمة فرنسية مستمدة من الكلمة اللاتينية Praeludium وهي عبارة عن مقطوعة موسيقية قصـــيرة تُعزف قبل كمقدمة موســـيقية لعمل كبير، وعادة تكون في ذات مقام العمل، كما يطلق اللفظ أيضاً على المقطوعات الطويلة ذات القالب الحر.[٢]

❖ **التكنيك Technique :**

هو عبارة عن تمارينات وتدريبات وضـــعت بشـــكل مقصـــود لإكســـاب الأصـــابع والرســـغ واليد والساعد والكتف المهارة والمرونة المطلوبة لأداء المؤلفات الموسيقية.[٣]

❖ **المقابلات الإيقاعية:**

عبارة عن أداء شكل رقم رقمين إيقاعيين مختلفين عن بعضهما في عدد نقراتهما متشابهين في قيمتهما الزمنية ويكون أدائهما معاً في آنٍ واحد.[٤]

---

https://imslp.org/wiki/6_Pr%C3%A9ludes_(RogerDucasse%2C_Jean(

[2] **The New Grove Dictionary of Music and Musicians:** Stanley Sadie, Oxford University Press, Second Edition, Vol. 20, USA, 1980, p291 – 293

[٣] **الطريق إلى عزف البيانو:** نادرة هانم السيد، نشر بمعرفة المؤلفة، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢١

[٤] **المقابلات الإيقاعية:** سعاد على حسنين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١، ص١

❖ **الثلاثية Triplet :**

عبارة عن مجموعة من ثلاث علامات إيقاعات تعادل في زمنها زمن إثنين منها أو ما يقابلها من سكتات موسيقية.[١]

- **يشتمل البحث الحالي على مبحثين :**

○ **المبحث الأول : الإطار النظري ويشمل :**

- الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث.
- مسح لأهم مؤلفي مقدمات آلة البيانو في القرن العشرين.
- الموسيقى الفرنسية في القرن العشرين.
- الموسيقي الفرنسي روجر دوكاس "حياته وأسلوبه".
- أهم الأعمال الموسيقية لآلة البيانو عند روجر دوكاس.

➢ **المبحث الثاني : الإطار التطبيقي ويشمل :**

- التحليل النظري والعزفي لمقدمات البيانو عينة البحث مع تقديم التدريبات والإرشـــادات العزفية المقترحة لتذليل صعوبات أداء التقنيات العزفية.

➢ **المبحث الأول : الإطار النظري ويشمل :**

- **الدراسات السابقة :**
- **دراسة بعنوان " البريليود عند كل من باخ – شوبان – ديبوسى "**

أُنجزت هذه الدراسة عام ١٩٧٨ وكانت من أولى الدراسات البحثية التي تناولت أحد قوالب التأليف الهامة في الموسيقى الكلاسيكية الغربية، هدفت إلى إلقاء الضوء على مقدمات البيانو كنوع من المؤلفات الهامة التي كُتبت لآلة البيانو ولجميع آلات لوحات المفاتيح على مر العصور والتي أختلف مفهومها من عصر إلى آخر، كما تناولت أهم التطورات التى مرت بها المقدمات وأبرزت اختلاف مفهوم المقدمات عند كل من باخ وشوبان وديبوسى بالإضافة إلى سرد السيرة الذاتية لكل منهم وتناولت أيضاً أسلوب أداءاتهم والتقنيات المستخدمة في عزف المقدمات لديهم.[٢]

---

[1] http://www.dolmetsch.com/musicalsymbols.htm

[٢] **البريليود عند كل من باخ – شوبان – ديبوسى:** سيسيل تادرس يعقوب، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٨

- **دراســة بعنوان " تصــور مقترح لتذليل الصــعوبات العزفية في مؤلفات البرليود عند كاراييف لتناسب دارس البيانو المصري من منطلق التعددية الثقافية "**

أُنجزت هذه الدراسة عام ٢٠١٠ وكانت أولى الدراسات البحثية التي تناولت المدرسة الموسيقية القومية الأذربيجانية كأحد نماذج مدارس الشرق كونها تذخر بالعديد من المؤلفين الموسيقيين العظام أمثال المؤلف الموســـيقي عبد الحافظ أوغلو كارا كاراييف والتي تتميز مؤلفاته للبيانو بالعديد من العناصــر الموســيقية التكنيكية والتعبيرية الشــيقة، هدفت الدراســة إلى التعريف بالمدرســة القومية الأذربيجانية ومؤلفيها الموســـيقيين، وكذلك التعريف بالمؤلف الموســـيقي كارا كاراييف وأهم مؤلفاته الموسيقية وخاصة لآلة البيانو، بالإضافة إلى تحديد التقنيات والصعوبات العزفيه للمقدمات والعمل على تذليلها ووضع التمرينات والإرشادات العزفيه المقترحة من الباحث.[١]

- **التعليق العام للباحث :**

إتفقت الدراســـتان الســـابقتان مع البحث الراهن من حيث تناول مؤلفات المقدمات لآلة البيانو وتحليل الصعوبات العزفية بها وطرق تذليها، وكذلك إستخدام المنهج الوصفي كمنهج بحثي، ولكن اختلفتا عنه من حيث تناول مقدمات البيانو عند كل من باخ وشوبان وديبوسى وكارا كاراييف بينما البحث الراهن يتناول مقدمات البيانو عند المؤلف الموسيقي الفرنسي جان روجر دوكاس.

- **مقدمات البيانو وتطورها:**

مقدمة البيانو Prelude كلمة مســـتمدة من الكلمة اللاتينية Praeludium ولها العديد من المسميات في اللغات الأخرى فتسمى بالفرنسية prélude وتسمى بالإيطالية Preludio وبالألمانية Präludium وهي مقطوعة موســـيقية تتميز بالقِصـــر وتعزف قبل مؤلفة موســـيقية أو مجموعة مؤلفات متتالية وتعتبرمقدمة للأعمال الموســـيقية وفي صـــياغة حرة، وقد ظهرت أولى مؤلفات المقدمات لآلات لوحات المفاتيح في القرن السابع عشر في فرنسا ومن بين المؤلفين الموسيقيين الفرنسي لويس كوبران L.Couperin (١٦٢٦ – ١٦٦١) حيث تُرك تحديد القيمة الزمنية الإيقاعية للنغمات للعازفين بدون أي إشارة للإيقاع أو الميزان، كما كان المؤلف الموسيقي فيشر Fischer (١٦٥٦ – ١٧٤٦) على رأس المؤلفين الموســـيقيين الألمان الذين اســـتبدلوا الإفتتاحية الفرنســـة التقليدية بالمقدمة ذات الإيقاع الحر.

---

[١] **تصور مقترح لتذليل الصعوبات العزفية في مؤلفات البرليود عند كاراييف لتناسب دارس البيانو المصري من منطلق التعددية الثقافية:** حسام جمال الدين حافظ، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المؤتمر الدولي الأول العلمي الثامن "التعليم الموسيقي رؤية مستقبلية"– كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ٢٠١٠

وظل عزف المقدمات على آلة الهاربسيكورد مستمر حتى منتصف القرن الثامن عشر من خلال العديد من المؤلفين الموسيقيين ومنهم الفرنسي كوبران Couperin (١٦٦٨ – ١٧٣٣) وقد كُتبت أخر مقدمة حرة الإيقاعات للهاربسيكورد عام ١٧١٠ أما في النصف الثاني من القرن السابع عشر بدأ اقتران إسم المقدمات بمؤلفات الفوجا حيث كانتا تصاغ في ذات المقام على يد العديد من المؤلفين الموسيقيين أمثال باخيلبل Pachelbel (١٦٥٣ – ١٧٠٦) و يوهان سباستيان باخ Bach (١٦٨٥ – ١٧٥٠) ، كما إهتم العديد من المؤلفين الموسيقيين على مختلف العصور بتأليف مقدمات لآلة البيانو أمثال بتهوفن Beethoven (١٧٧٠ – ١٨٢٧) ، ألكان C.Alkan (١٨١٣ – ١٨٨٨) وكلود ديبوسي C.Debussy (١٨٦٢ – ١٩١٨) وفريدريك شوبان F.Chopin (١٨١٠ – ١٨٤٩) وأرنولد شونبرج A.Schoenberg (١٨٧٤ – ١٩٥١)[1]

- **مسح لأهم مؤلفي مقدمات آلة البيانو المنفرد في القرن العشرين:**[2]

قام الباحث بعمل مسح لأهم مؤلفي مقدمات آلة البيانو المنفرد في القرن العشرين وأيضاً المؤلفين الذين لحقوا بالقرن العشرين من حيث (الإسم، تاريخ الميلاد والوفاة، الجنسية، المصنف) والذي يوضح إهتمام المؤلفين الموسيقيين على مختلف جنسياتهم بهذا النوع من التأليف الموسيقي وجدول (١) التالي يوضح ذلك:

جدول (١) يوضح مسح لأهم مؤلفي مقدمات آلة البيانو المنفرد في القرن العشرين

إسم المؤلف	الميلاد/ الوفاة	الجنسية	المصنف
Klami, Uuno آونو كلامي	١٩٠٠ – ١٩٦١	فنلندي	Op.5
Ravel, Maurice موريس رافيل	١٨٧٥ – ١٩٣٧	فرنسي	Op. 103
Schoenberg, Arnold أرنولد شونبيرج	١٨٧٤ – ١٩٥١	نمساوي	Op. 25
Shostakovich, Dmitri ديمتري شوستاكوفيتش	١٩٠٦ – ١٩٧٥	روسي	Op. 87

[1] **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**: Stanley Sadie, Oxford University Press, Second Edition, Vol. 20, USA, 1980, p165 – 166

[2] https://en.wikipedia.org/wiki/Prelude_(music (

John Cage جون كاج	١٩١٢ – ١٩٩٢	أمريكي	بدون
Mâche, François-Bernard فرانسوا بيرنارد ماش	١٩٣٥	فرنسي	بدون
Sakač's, Branimir برانيمير ساكاتش	١٩١٨– ١٩٧٩	كرواتي	بدون
Olsen, Ole أولي اولسن	١٨٥٠ – ١٩٢٧	نرويجي	بدون

إسم المؤلف	الميلاد/ الوفاة	الجنسية	المصنف
Olsen, Ole أولي اولسن	١٨٥٠ – ١٩٢٧	نرويجي	بدون
Grünfeld, Alfred الفريد جرونفيلد	١٨٥٢ – ١٩٢٤	نمساوي	Op.21,24,38
Chabeaux, Paul بول شابو	١٨٥٤ – ١٩٠١	فرنسي	Op.15
Moszkowski, Moritz موريتز موسكوسكي	١٨٥٤ – ١٩٢٥	ألماني	بدون
Lyadov, Anatoly أناتولي ليادوف	١٨٥٥ – ١٩١٤	روسي	Op.44
Martucci, Giuseppe جوسيبي مارتوسي	١٨٥٦ – ١٩٠٩	إيطالي	Op.20
Chaminade, Cécile سيسيل شاميناد	١٨٥٧ – ١٩٤٤	فرنسية	Op.7
Ladukhin, Nikolay نيكولاي لادوخين	١٨٦٠ – ١٩١٨	روسي	بدون
Albéniz, Isaac ايزاك البينيز	١٨٦٠ – ١٩٠٩	أسباني	Op.23

Alió, Francisco فرانسيسكو اليو	١٨٦٢ – ١٩٠٨	أسباني	بدون
Pierné, Gabriel جابريل بيرني	١٨٦٣ – ١٩٣٧	فرنسي	Op.26
Collin, Hélène هيلين كولين	١٨٦٤ – ١٩٣٠	فرنسية	Op.5
Delafosse, Léon ليون ديلافوس	١٨٧٤ – ١٩٥٥	إيطالي	بدون
Hofmann, Józef جوزيف هوفمان	١٨٧٦ – ١٩٥٧	أمريكي	بدون
Nikolayev, Leonid ليونيد نيكولاييف	١٨٧٨ – ١٩٤٢	روسي	Op.7
Palmgren, Selim سليم بالمجرين	١٨٧٨ – ١٩٥١	فنلندي	Op.14

إسم المؤلف	الميلاد/ الوفاة	الجنسية	المصنف
Casella, Alfredo الفريدو كازيللا	١٨٨٣ – ١٩٧٤	إيطالي	Op.15
Viëtor, Alba Rosa الباروزا فيتور	١٨٨٩ – ١٩٧٩	إيطالية	بدون
Ravina, Jean Henri جان هنري رافينا	١٨١٨ – ١٩٠٦	فرنسي	Op.24
Mason, William ويليام ماسون	١٨٢٩ – ١٩٠٨	أمريكي	Op.15
Gayrhos, Eugen يوجين جيرهوس	١٨٤٣ – ١٩٠٩	سويسري	Op.32
Mason, William ويليام ماسون	١٨٢٩ – ١٩٠٨	أمريكي	Op.15

Gayrhos, Eugen يوجين جيرهوس	١٨٤٣ – ١٩٠٩	سويسري	Op.32
Fauré, Gabriel جابريل فورية	١٨٤٥ – ١٩٢٤	فرنسي	Op.10,17,103
Scharwenka, Xaver زافير شاروينكا	١٨٥٠ – ١٩٢٤	ألماني	Op.14

- **الموسيقى الفرنسية في القرن العشرين.**

ظهر بفرنسا مذهب جديد في بدايات القرن العشرين في الفترة من عام ١٩٢٠ – ١٩٥٠ سمى بالكلاسيكية الجديدة (الحديثة) والذي دعا إلى إعادة إحياء القوالب القديمة ذات النسيج الكونترابنطي في عصر النهضة وعصر الباروك ومذجها بهارمونيات وإيقاعات القرن العشرين [١]

وقد ساعد في ظهور الكلاسيكية الحديثة عوامل عدة منها العواطف الجياشة وعدم الإهتمام بالقالب الموسيقي بالإضافة إلى حالة التخبط التجريبي الذي سادت أواخر العصر الرومانتيكي والعقدين الأولين من القرن العشرين، وكان للكلاسيكية الحديثة إتجاهان رئيسيان سائدان: الأول يسير على هدي الفرنسي اريك ساتي E.Satie (١٨٨٤ – ١٩٢٥) والثاني يسير على هدي الإيطالي فروكيو بوزوني F.Busoni (١٨٦٦ – ١٩٢٤). [٢]

ومن أهم المؤلفين الموسيقيين الذين ساهموا في ظهور الكلاسيكية الحديثة في فرنسا ألبرت روسيل Albert Roussel (١٨٦٩ – ١٩٣٧) وجماعة الستة الفرنسية Les Six التي نشات عام ١٩٢٠ والتي ضمت المؤلفين الموسيقيين:

١. جيرمين تيلفير G.Tailleferre (١٨٩٢ – ١٩٨٣)
٢. جورج أورك G.Auric (١٨٩٩ – ١٩٨٣)
٣. لويس دوري L.Durey (١٨٨٨– ١٩٧٩)
٤. أرثر هونجر A.Honegger (١٨٩٢ – ١٩٥٥)
٥. داريوث ميلود D.Milhaud (١٨٩٢ – ١٩٧٤)
٦. فرانسيز بولنس F.Poulenc (١٨٩٩– ١٩٦٣). [٣]

---

[1] **History of Western Music**: M. Huge & Cockell Miller, N.V Harper Collins Publishers, 5th Ed, New York, 1991, p189

[2] http://en.wikipedia.org/wiki/Neoclassicism_(music)

[3] https://en.wikipedia.org/wiki/20th_century_music#Modernism

كما ظهر في أواخر القرن العشرين بشكل عام مجموعة من المؤلفين الموسيقيين الذين إكتسبوا شهرة على المستوى العالمي في مجال التأليف الموسيقي ومنهم المؤلفين الموسيقيين الفرنسيين أوليفر ميشيان O.Messiaen (١٩٠٨– ١٩٩٢) وهنري دوتيلوكس H.Dutilleux (١٩١٦– ٢٠١٣) وبيير بوليز P.Boulez (١٩٢٥– ٢٠١٦) مؤسس مذهب السريالية في الموسيقى.

وكما أسهمت فرنسا بشكل عميق فى تراث الموسيقي الكلاسيكية العالمية قبل القرن العشرين، إلا أنها أسهمت أيضاً بشكل كبير على المستوى العالمي في الخمسة وثلاثون عاماً الأخيرة من القرن العشرين في مجال الإبتكارات الموسيقية وذلك عن طريق إستخدام الكمبيوتر والتكنولوجيا في التأليف الموسيقي والذي سمى بالموسيقى الطيفية من خلال المؤلف الموسيقي هوجو دوفورت H.Dufourt (١٩٤٣) عام ١٩٧٩ والمؤلف الموسيقي جيرارد جريسي G.Grisey (١٩٤٦– ١٩٩٨) وتريستان موريل T.Murail (١٩٤٧) ولقد انتشرت تلك المؤلفات الموسيقية الجديدة بشكل واسع النطاق في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٧٠. [١،٢]

- **الموسيقي الفرنسي روجر دوكاس "حياته وأسلوبه".**
  - **حياتة:**

جان جوليس إيمابل روجر دوكاس Jean Jules Aimable Roger–Ducasse مؤلف موسيقي ولد في مدينة بوردو Bordeaux جنوب غرب فرنسا عام ١٨٧٣ وتوفي في مدينة لو تايلان ميدوك Le Taillan–Médoc بجنوب غرب فرنسا عام ١٩٥٤.

بدأ تعليمة الموسيقي وهو في عمر التاسعة عشر حيث سافر إلى باريس للدراسة في الكونسرفتوار وهناك درس الهارموني على إيميل بيسارد Emile Pessard (١٨٤٣– ١٩١٧) ودرس الكونتربوينت على أندريه جيدالك André Gedalge (١٨٥٦– ١٩٢٦) كما درس التأليف الموسيقي على جابريل فوريه G.Fauré (١٨٤٥– ١٩٢٤) الذي سرعان ما أصبح صديق مقرب منه وتأثر به وبأعمالة كثيراً. [٣، ٤]

---

[1] http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_France#20th_century

[2] http://en.wikipedia.org/wiki/Neoclassicism_(music)

[3] **Gabriel Fauré – A Musical Life**: Jean–Michel Nectoux, Roger Nichols (translation), Cambridge University Press, England, 1991, p495 – 496

[4] http://www.bach–cantatas.com/Lib/Roger–Jean.htm/ducasse.html

قدم أولى مؤلفاتة أمام الجمهور عام ١٨٩٨ وهى عبارة عن متتابعة صغيرة للأوركسترا ثم أعيد صياغتها لآلتي بيانو، وبعد ثلاث سنوات حصل دوكاس على الجائزة الثانية بروما عام ١٩٠٢ عن مؤلفته من نوع الكنتاتا، وفي عام ١٩٠٩ عمل أستاذاً في علم التأليف الموسيقي بكونسرفتوار باريس بعد وفاة جابريل فوريه عام ١٩٢٤ ثم أصبح مديراً لفرقة كونسرفتوار باريس، ثم عمل أستاذاً للتوزيع الأوركسترالي بكونسرفتوار باريس خلفاً لبول دوكاس Paul Dukas (١٨٦٥– ١٩٣٥) وذلك في الفترة من عام ١٩٣٥ حتى عام ١٩٤٠ هذا وقد لاقت مؤلفاتة الموسيقية نجاحاً كبيراً لدى الجمهور.[١]

حاز روجر دوكاس على شـــهرة واســـعة في أمريكا وذلك من خلال مؤلفتة للأورغن بعنوان باسـتورال Pastorale والتي كتبها عام ١٩٠٩ في مقام فا الكبير في ميزان 12/8 والتي أصـبحت أكثر إنتشـــاراً بين العازفين الأمريكيين وهى بمثابة تحفة موســـيقية رائعة ونموذج غير إعتيادي لمؤلفات الأورغن ويتطلب أداءها عازف على قدر كبير من البراعة العزفية، كما اشـــتهر دوكاس بقيامة بإعداد الصـــياغة الموســـيقية للمؤلفات على النحو الذي يُطلب منه، فقد قام بإعادة صـــياغة أعمال جابريل فورية للأوركسترا بناء على طلب شخصي منه حيث أنه من الجدير بالذكر أن فوريه لم يكن شعوفاً بالكتابة للأوركسترا. [٢]

ومن المفارقات الموسيقية أن روجر دوكاس كان غير محب لموسيقى مواطنه المؤلف الموسيقي كلود ديبوسي (١٨٦٢– ١٩١٨) وكان غير مقتنع بأعمالة وفحواها. [٣]

وقد تعلم على يدي روجر دوكاس العديد من الموسيقيين ومنهم الفرنسية جيهان آلانJehan Alain (١٩١١–١٩٤٠) والأرماني ســـيرفرت كارامانك Sirvart Karamanuk (١٩١٢ – ٢٠٠٨) والاسكتلندي فرانسيس جورج سكوت Francis George Scott (١٨٨٠– ١٩٥٨).[٤]

- **أسلوبة في التأليف:**

إمتاز روجر دوكاس بأسلوب فريد في التأليف نَبَعَ من إنتقاده الدائم لأعمالة الموسيقية، فقد كان يعمل على إتلاف الأعمال التي لا يجدها تتوافق مع قيمه الذاتية وبذلك تميز بأسلوب خاص لدى المدرسة الفرنسية إمتد من هيكتور برليوز H.Berlioz (١٨٠٣–١٨٦٩) وحتى كاميل سان سانس C.Saint–Saëns (١٨٣٥–١٩٢١) فقد تميزت مؤلفاتة بقربها من الصيغ الموسيقية الكلاسيكية

---

[1] http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Roger–Ducasse

[2] www.wrightmusic.net/pdfs/jean–roger–ducasse.pdf

[3] **Jean Jules Aimable Roger–Ducasse:** Norman Demuth, The Musical Times, Musical Times Publications Ltd, Vol 95, No 1339, 1954, p259 – 370

4 **Gabriel Fauré – A Musical Life:** Jean–Michel Nectoux, Roger Nichols (translation), Cambridge University Press, England, 1991, p495 – 496

والعمل على المزج بين الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الإنطباعية واستخدم لتحقيق ذلك التقنيات الخاصة بالموسيقى الإنطباعية للعمل على إبداع تأثيرات صوتية ملونة للشعور بالجو الغامض الذي تتميز به الموسيقى الإنطباعية .

كما تميز أيضاً في مؤلفاتة باستخداماته للسلم السداسي لإضعاف الإحساس بالمركز التونالي للمقام في بعض الفقرات، كما تميز أسلوبة باستخدامة للسادسة الفرنسية بتسعتها والذي يعمل على خلق أحساس رائع بالتنافر بدون الشعور بالركوز التونالي والذي يعمل على نقل المؤلفة من طابع لحني إلى طابع لحني أخر مع إستخدام نادر لمخطط هارموني في مؤلفاته، ذلك بالاضافة إلى استخدام الهارموني المتوازي عن طريق استخدام سلاسل من الثالثة والسابعة والتاسعة والإحدي عشرة في خطوط لحنية تتحرك في حركات متوازية ومتناظرة مما يعمل على توليد ألوان انطباعية لخلق التوترات الدرامية داخل العمل الموسيقي. [١، ٢]

ويرجع الفضل الكبير في الإستماع والإستمتاع بأعمال روجر دوكاس إلى عازف البيانو البريطاني العالمي مارتن جونز (١٩٤٠) الذي قام بتسجيل وأداء أعمال دوكاس الذي وضعها في الفترة بين عامي ١٨٩٩ و ١٩٢٣ وذلك بعدما أهملت شركات التسجيلات مثل هذه الأعمال المتميزة لدوكاس، لذلك فإنه يتوجب على الشخص الذي يستمتع بالموسيقى الفرنسية في أوائل القرن العشرين أن يستمع إلى المرلفات الموسيقيى لروجر دوكاس لما تنطوى عليه من أداء رائع متميز.

وعلى الرغم من أن روجر دوكاس نفسه كان عازف بيانو ممتاز، إلا أن كتابته للبيانو بعيدة كل البعد عن البساطة أو السهولة في الأداء، لذلك يصف أدريان فارمر عازف البيانو البريطاني المعروف التقنيات المطلوبة لأداء أعمال دوكاس بأنها "تقنيات طَموحة" كما أشار إلى أنه من الواضح أن دوكاس كانت لديه يدان كبيرتان جدًا قادرة على أداء مسافة العشرة بسهولة وكذلك أداء تألفات تحتوي على سبعة نغمات في اليد الواحدة. [٣]

- **أهم الأعمال الموسيقية لآلة البيانو عند روجر دوكاس:**

ألَّف دوكاس العديد من الأعمال الموسيقية المتميزة منها أعمال للأوركسترا وأعمال للأوبرا

[1] **Roger-Ducasse, Le Musicien – L'Oeuvre, A. Durand ET Fils**: Laurent Ceillier, Editeurs Durand ET Cie, Paris, 1920, p85 - 87

[2] http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Roger-Ducasse

[3] https://www.wyastone.co.uk/the-complete-piano-music-of-jean roger-

وأعمال لموسيقى الحجرة بالإضافة إلى المؤلفات المتميزة لآلة البيانو وقد إستطاع الباحث أن يجمعها على النحو الموضح بالجدول (٢) التالي: [١]

جدول (٢) أهم الأعمال الموسيقية لآلة البيانو عند روجر دوكاس

م	إسم العمل	سنوات التأليف
١.	ستة مقدمات	١٩٠٧
٢.	ثلاثة باركارول	١٩٠٦- ١٩٢٠- ١٩٢١
٣.	تمرينات للعازفين الفورتيوزو	١٩٠٩
٤.	مقدمة من مقام لا الكبير	١٩١٣
٥.	أربعة دراسات	١٩١٥
٦.	دراسة لمسافة السادسات	١٩١٦
٧.	مؤلفة بعنوان إيقاعات	١٩١٧
٨.	دراسات لأربعة أيادي في ثلاثة كتب	١٩١٠ – ١٩١٧
٩.	مقطوعتي أرابيسك	١٩١٧ – ١٩١٩
١٠.	دراسة من مقام لاb الكبير	–
١١.	دراسة من مقام صول# الصغير	–
١٢.	رومانس	١٩٢٣

- **المبحث الثاني : الإطار التطبيقي :**

قام الباحث بعمل مسح شامل للمقدمات الستة عند روجر دوكاس للتعرف على خصائص ومميزات كل منها كما يوضح جدول (٣) ثم تم اختيار المقدمات أرقام (١ و٤ و٥ و ٦) كونها تشتمل على قدر كبير من التقنيات العزفية والتعبيرية المتنوعة.

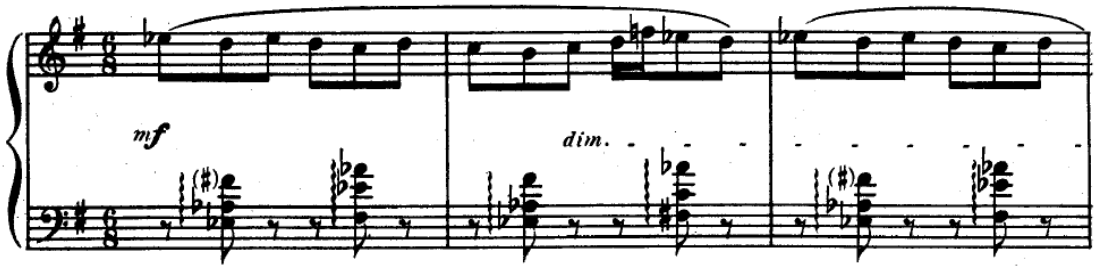
جدول (٣) يوضح الدراسة المسحية للمقدمات عند جان روجر دوكاس لآلة البيانو

رقم المقدمة	المقام	الميزان	السرعة	النسيج	الطول البنائي	سرعة الأداء
١	صول الكبير	6/8	ببطئ شديد **Très nonchalant**	هوموفوني بوليفوني	٢٢م	♏ =108

[1] www.wrightmusic.net/pdfs/jean-roger-ducasse.pdf

٢	سي الكبير	12/8	بهدوء شديد **Très calme**	هوموفوني	١٦م	♩ = 60
٣	فا الكبير	4/4	بإيقاع منضبط للغاية **D'un rythme très précis**	هوموفوني بوليفوني	٢٦م	♩ =100
٤	دو# الصغير	4/4	بحرية زائدة **Très libre**	هوموفوني بوليفوني	١١م	𝅗𝅥 =100
٥	سي الكبير	4/4 5/4 2/4	بإيقاع متنوع ونعومة **D'un rythme capricieux et tender**	بوليفوني	٢٠م	𝅗𝅥 =100
٦	لاb الكبير	12/8 6/8 3/8	بمرونة شديدة **Très souple**	هوموفوني بوليفوني	٣٣م	𝅗𝅥 =100

كما قام الباحث بإجراء دراسة تحليلية من حيث العناصر الموسيقية المختلفة من حيث (المقام– الميزان – السرعة – زمن الأداء – القالب – النسيج – الطول البنائي – اللحن – الإيقاع – المصاحبة – الحليات – التعبير) ثم تحليل المقدمات للوقوف على أهم التقنيات العزفية التي تشتمل عليها والتي تساعد على إكساب العازفين مهارات الأداء اللازمة لأدائها، ثم وضع التدريبات اللازمة واقتراح الإرشادات العزفية المناسبة لتذليل ما بها من صعوبات عزفية للوصول بها إلى الأداء الفني الجيد وذلك يتضح خلال الخطوات البحثية التالية:

أولاً : التحليل النظري للمقدمة رقم (١) من مقام صول الكبير

شكل رقم (١) يوضح السطر الأول من المقدمة رقم (١) من مقام صول الكبير

المقام : صول الكبير

الميزان : 6/8

السرعة : ببطئ شديد Très Nonchalant

زمن الأداء : 𝅗𝅥 =108

القالب : صيغة ثلاثية ABA^2

النسيج : هوموفوني بوليفوني

الطول البنائي : ٢٢ مازورة

التحليل العام :

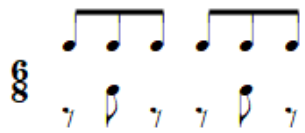
الفكرة A :

من م١ : م٦ وتنتهي بقفلة تامة على الدرجة الأولى في مقام صول الكبير.

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس النسيج الهوموفوني في الفكرة التي جائت في أداء متصل، حيث إستخدم المؤلف سياق لحني في اليد اليمنى مصاحب بتألفات هارمونية في وضع مفتوح في شكل أربيجيو على النبر الضعيف في المازورة وتحديداً الكروش الثاني والخامس، وقد جاءت الفكرة في أداء متدرج من القوة المتوسطة إلى الأداء شديد الهدوء *ppp* وببطئ شديد.

✓ **النموذج الإيقاعي المستخدم في بناء الفكرة:**

إستخدام المؤلف في هذه الفكرة النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(٢) التالي:

شكل رقم(٢) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم للفكرة A في المقدمة رقم (١)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس هارمونيات القرن العشرين من حيث إستخدام أسلوب هارموني الرابعات وتألفات السادسة الفرنسية للإنتقال بين المقامات المختلفة بالإضافة إلى إستخدام النغمات المضافة أعلي وأسفل نغمة الأساس، لذلك يجب على العازفين التقيد بالإلتزام بترقيم الأصابع المدون من قبل الباحث وعلى الرغم من عدم إشارة المؤلف في المدونات إلي إستخدام الدواس، إلى أنه من الأهمية بمكان إستخدام الدواس المتأخر Syncopated Pedal لتحقيق الإرتباط الصوتي بين النغمات وخاصة عند أداء تألفات الاربيجيو، كما استخدم المؤلف النغمات المتعادلة في م٥ والتي تُصعَّب أداء العازف كونها تتطلب مهارة قرائية متأنية للنغمات وبخاصة في أسلوب الهارموني الذي يتبعة روجر دوكاس.

الفكرة B :

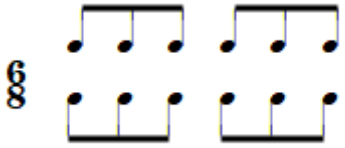
من م٧ : م١١ وتنتهي بقفلة على الدرجة الثانية في مقام ري الكبير.

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء الفكرة:**

تمتاز بنسيجها البوليفوني في أداء متصل مع إستخدام الأقواس التعبيرية الكبيرة والصغيرة، والأداء في الأوكتاف الأوسط والأوكتاف الذي يعلوه مما يضفي على اللحن بريق صوتي مميز وبنفس سرعة الأداء كما بالفكرة الأولى، كما إستخدم دوكاس العديد من وسائل التظليل كالأداء المتوسط الشدة *mf* في م٧ وحتى التدرج إلى الخفوت ثم التدرج إلى القوة والعكس حت نهاية الفكرة.

✓ **التموذج الإيقاعي المستخدم في بناء الفكرة:**

إستخدام المؤلف في هذه الفكرة النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(٣) التالي:



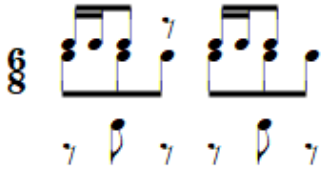
شكل رقم(٣) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم للفكرة B في المقدمة رقم (١)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء الفكرة:**

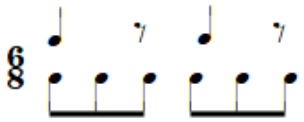
إستخدم دوكاس مخطط هارموني يتنوع بين أسلوب هارموني الرابعات في كلتا اليدين وتألفات السادسة الفرنسية وتألفات الدخيل، بالإضافة إلى إستخدام النغمات المضافة أعلي وأسفل نغمة الأساس.

الفكرة A^2 :

من م١٢ : م١٧ وتنتهي بقفلة على الدرجة الأولى في مقام ميb الصغير.

وهى إعادة للفكرة A بما إشتملت عليه من أفكار لحنية حيث ظهرت التيمة الرئيسية للمقدمة في صوت الألطو، ولكن مع إضافة لحن في صوت السبرانو بنفس هارمونيات الفكرة الأولى، وإستخدام المؤلف في إعادة الفكرة النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(٤) التالي:

شكل رقم(٤) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم في بداية تيمة الفكرة A2 في المقدمة رقم (١)

ثم ظهرت التيمة الرئيسية مرة أخرى في صوت الباص لليد اليسرى مع مصاحبة تألفات هارمونية بأسلوب أربيجيو في اليد اليمنى في م١٤ : م١٥ ثم قام المؤلف بتصوير التيمة الرئيسية على مسافة الخامسة في م١٤ في صوت الباص باليد اليسرى حتى م١٧ متأثراً بأسلوب التفويج الباروكي، وإستخدام المؤلف في تصوير تيمة الفكرة النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(٥) التالي:

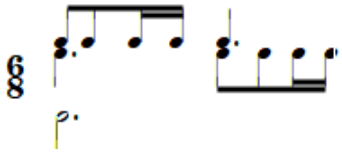


شكل رقم(٥) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم في تصوير تيمة الفكرة A2 في المقدمة رقم(١)

ختام Codetta:

من م١٨ : م٢٢ وينتهي بقفلة تامة على الدرجة الأولى في مقام صول الكبير.

وهي عبارة عن إستعراض قصير لتيمة لحنية في أداء هادئ p تؤديها اليدان في تبادل مع مصاحبة هارمونية واستعراض أربيجي في الختام لتألف الدرجة الرابعة في أداء متصل ينتهي بالركوز على الدرجة الأولى للمقام مع أهمية إستخدام الدواس لتحقيق الترابط الصوتي بين النغمات، وإستخدم فيها المؤلف الإيقاع الموضح في شكل رقم (٦) التالي :

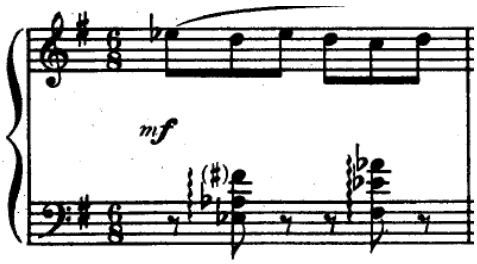
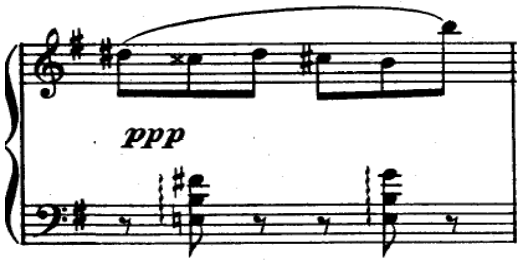


شكل رقم(٦) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم في ختام المقدمة رقم (١)

ثانياً : التحليل العزفي للمقدمة رقم (١) من مقام صول الكبير

إشتملت المقدمة على تقنيات عزفية هامة ومتنوعة وسيتناولها الباحث بالتحليل والشرح وتذليل ما بها من صعوبات عزفية موضحاً ذلك للمازورة التي تحتها خط على النحو التالي:

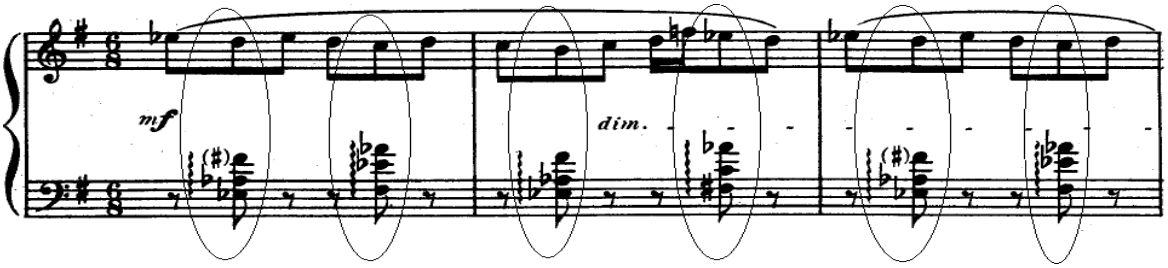
١) إستخدام أسلوب القراءة المتعادلة في التدوين:

كما في الإيقاع الأول من **مازورة (٥)** والمعادلة **لمازورة (١)** في اليد اليمنى كما يوضح شكل رقم(٧) وشكل رقم (٨) .

شكل رقم(٧) يوضح م١

شكل رقم(٨) يوضح إستخدام القراءة المتعادلة م٥

يعتبر إستخدام النغمات المتعادلة في التدوين الموسيقي من أهم مميزات القرن العشرين، لذلك يرى الباحث أنة من الأهمية بمكان قراءة مدونات المقدمات قراءة صولفائية بتأني شديد لظهور النغمات الملونة بكثافة نتيجة لإستخدام العلامات التحويلية التي تتأرجح بالنغمات في ظل عدم محورية السلالم الموسيقية وتلاشي المركز التونالي وبالتالي عدم تقيد النغمات بأدلة السلالم.

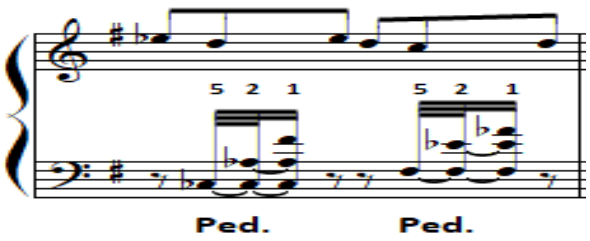
٢) <u>تقنية أداء حلية الأربيجيو Arpeggio على تألف ثلاثي في وضع مفتوح باليد اليسرى:</u>

كما هو في **<u>م١، م٢، م٣</u>** : م٦ ، م١٢ باليد اليسرى ويوضح ذلك شكل رقم(٩) .



شكل رقم(٩) يوضح تقنية أداء حلية الأربيجيو على تألف ثلاثي في وضع مفتوح باليد اليسرى

عادة ما تُستخدم حلية الأربيجيو لأداء تألف يحتوي على نغمات يفصل بينها مسافات واسعة يصعُب أدائها معاً في أنٍ واحد، إلا أن هذه التقنية من الصعوبة بمكان نظراً لمرافقتها نغمات لحنية في اليد اليمنى وتعزفان معاً، لذلك يقترح الباحث لأداء تلك التقنية ما يلي:

١. ضرورة تعرف العازف على التدوين الإيقاعي والزمني لحلية الأربيجيو ليتمكن من أدائها بالشكل رقم رقم الصحيح كما يوضح شكل رقم(١٠) التالي :

شكل رقم(١٠) يوضح التدوين الإيقاعي والزمني لحلية الأربيجيو على تألف ثلاثي في اليد اليسرى

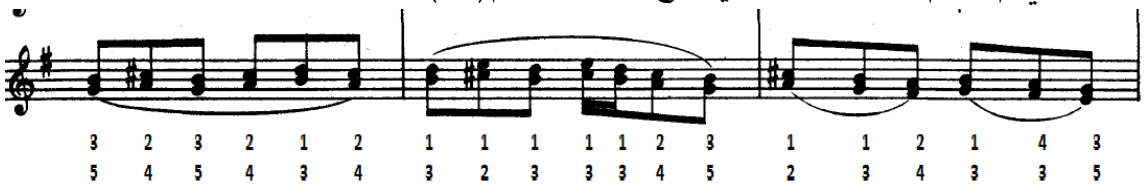
٢. عزف النغمات المكونة لحلية الأربيجيو في تتابع نغمي مع إستخدام الدواس المتأخر Syncopated Pedal للحفاظ على الرنين الصوتي للنغمات ثم يأتي أداء نغمات اليد اليمنى في نهاية التتابع النغمي كما لو أن اليد اليسرى تستكمل أدائها في (مفتاح صول).

٣. تأتي حركة اليد اليسرى من مفصل الرسغ والأصابع على أن تؤدى جميع النغمات بقوة متساوية.

٤. إستقطاع زمن حلية الأربيجيو من زمن الإيقاع السابق لها.

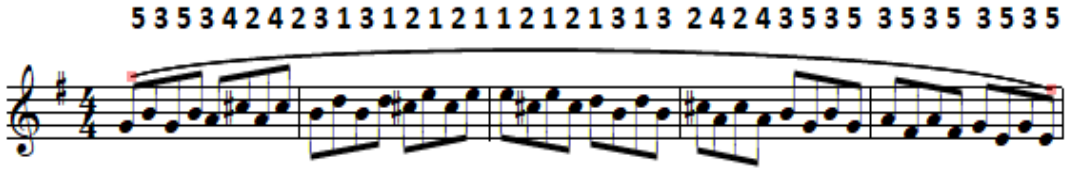
٥. ضرورة إلتزام العازف بترقيم الأصابع المقترح من الباحث.

٣) تقنية أداء فقرات من النغمات المزدوجة لمسافة الثالثة الهارمونية باليد اليسرى:

كما هو في **م٧ : م٩** باليد اليسرى ويوضح ذلك شكل رقم(١١) .

شكل رقم(١١) يوضح تقنية أداء فقرات من النغمات المزدوجة لمسافة الثالثة الهارمونية باليد اليسرى

ولأداء تلك الفقرة ينصح الباحث بالتالي:

١. التدريب على أداء مسافات الثالثة بصورة لحنية لتدريب أصابع اليد اليسرى وإكسابها المرونة الكافية للأداء كما يوضح التدريب التالي:

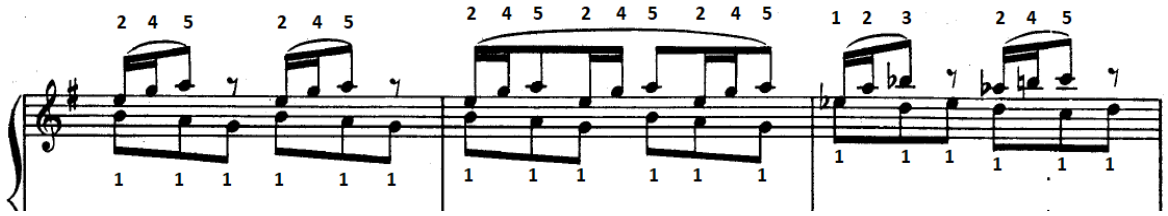


٢. ضرورة إلتزام العازف بترقيم الأصابع المقترح من الباحث.

٣. التدريب على أداء التدريب السابق بالأداء المتقطع Staccato .

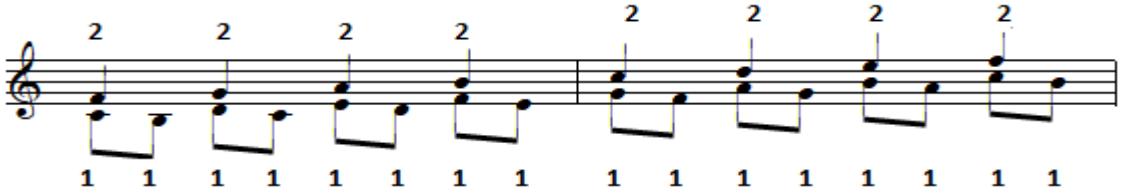
٤. أداء الفقرة كما جاءت في المدونات الموسيقية الأصلية.

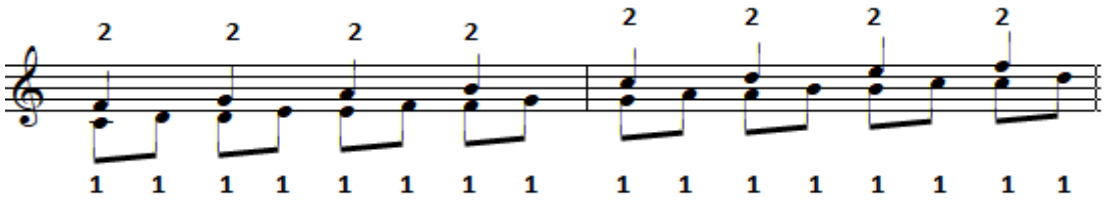
٤) تقنية أداء الحركات الجانبية لإبهام اليد اليمنى على أكثر من مفتاح:

كما هو في **م١٠، م١١، م١٢** باليد اليمنى ويوضح ذلك شكل رقم (١٢) .

شكل رقم(١٢) يوضح تقنية أداء الحركات الجانبية لإبهام اليد اليمنى على أكثر من مفتاح

لاحظ الباحث عند أداء هذه الفقرات أن الإصبع الأول في اليد اليمنى (الإبهام) يقوم بأداء حركات جانبية على المفاتيح لأسفل ولأعلى وهى حركات غير معتادة للإبهام، وهذا يتطلب وضع تدريب لإبهام اليد اليمنى على أداء الحركات الجانبية بدون شد العضلات أو الأربطة الداخلية له، لذلك يقترح الباحث ما يلي:

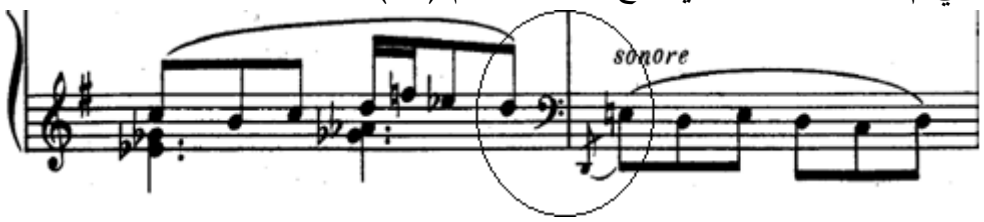
١. أداء التمرين التالي الذي يعمل على تدريب إبهام اليد اليمنى على الحركة الجانبية الهابطة:



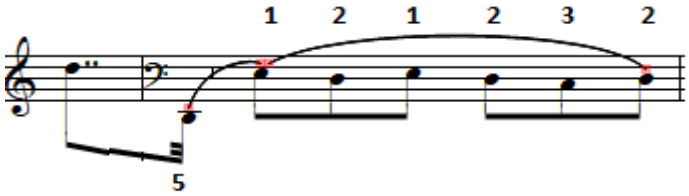
٢. أداء التمرين التالي الذي يعمل على تدريب إبهام اليد اليمنى على الحركة الجانبية الصاعدة:

٣. أداء تمرينات مستوحاة من التمرينان السابقان لتدريب إصبع الإبهام على الحركة الجانبية لثلاثة نغمات صاعدة وثلاثة نغمات هابطة لتحقيق أقصى مرونة للإصبع.

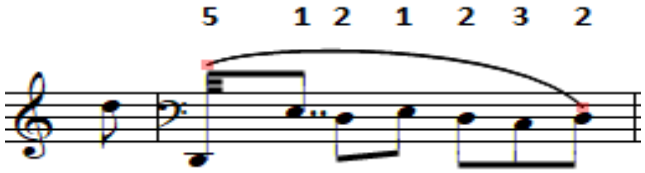
٤. الإلتزام بأرقام الأصابع المقترحة من الباحث عند أداء التدريبات وعند أداء المدونات الأصلية.

٥) <u>تقنية أداء حلية الأتشاكاتورا Acciaccatura باليد اليسرى:</u>

كما هو في **<u>م١٤</u>** باليد اليسرى ويوضح ذلك شكل رقم (١٣) .

شكل رقم(١٣) يوضح تقنية أداء حلية الأتشاكاتورا باليد اليسرى

وحلية الأتشاكاتورا يمكن أن تؤدى بطريقتين:

- الطريقة الأولى عن طريق إستقطاع زمنها من نهاية زمن الإيقاع السابق لها (نغمة رى في مفتاح صول) وبهذا يقع النبر القوى على النغمة الأساسية التى تلي الحلية كما يوضح شكل رقم(١٤) التالي :

شكل رقم(١٤) يوضح إستقطاع زمن أداء حلية الأتشاكاتورا من الإيقاع السابق لها

- أما الطريقة الثانية فعن طريق إستقطاع زمنها من بداية زمن الإيقاع التالي لها (نغمة دو في مفتاح فا) وبهذا يقع النبر القوى على حلية الأتشاكاتورا نفسها كما يوضح شكل (١٥) التالي :

شكل رقم(١٥) يوضح إستقطاع زمن أداء حلية الأتشاكاتورا من الإيقاع التالي لها

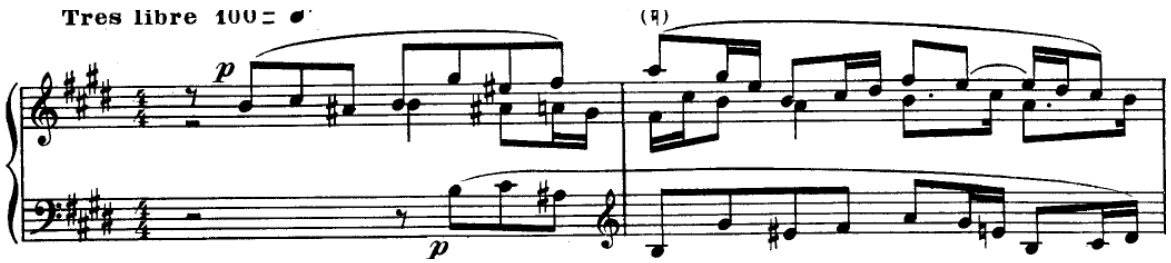
- وفي كلا الحالتين، على العازف مراعاة أن تؤدى الحلية بخفة ورشاقة.

- **مصطلحات الأداء في المقدمة رقم (١):**

١. مصطلح Très Nonchalant وهو مصطلح فرنسي ويشير إلى الأداء ببطء شديد، وقد ظهر في بداية المقدمة.
٢. مصطلح Sonore وهو مصطلح فرنسي يعني بأداء جهوري رنان وقد ظهر في م١٤.
٣. مصطلح En se perdant وهو مصطلح فرنسي يشير إلى الأداء إلى الخفوت، وقد ظهر في م٢١.
٤. مصطلح Dolce وهو مصطلح فرنسي يعني بعذوبة وقد ظهر في م١٨. [1]

[1] https://dictionary.onmusic.org/

أولاً : التحليل النظري للمقدمة رقم (٤) من مقام دو# الصغير



شكل رقم (١٦) يوضح السطر الأول من المقدمة رقم (٤) من مقام دو# الصغير

المقام : دو # الصغير

الميزان : 4/4

السرعة : بحرية زائدة Très libre

زمن الأداء : 𝅗𝅥 =100

القالب : صيغة ثنائية

النسيج : هوموفوني بوليفوني

الطول البنائي : ١١ مازورة

التحليل العام :

الفكرة A :

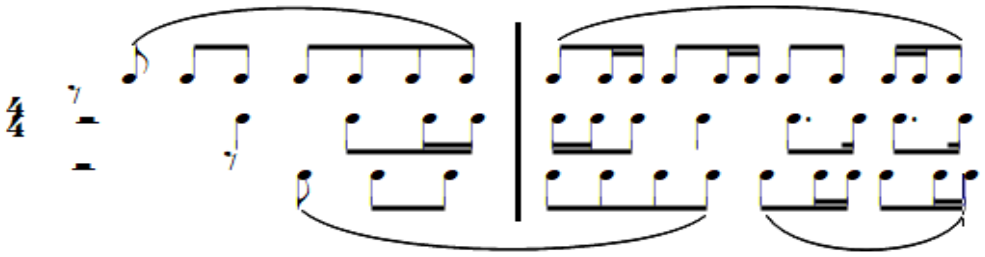
من م١ : م٦ وتنتهي بقفلة نصفية على الدرجة السابعة بسبعتها في مقام دو# الصغير.

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس النسيج البوليفوني في الفكرة التي جائت في أداء متصل حيث إستخدم المؤلف أسلوب التفويج في شكل رقم رقم كونترابنطي بين لحن اليد اليمنى ولحن اليد اليسرى على بُعد أوكتاف وفي بُعد زمني قدرة إثنان نوار ونصف في الميزان الرباعي، كما استخدم المؤلف الأقواس اللحنية الكبيرة والصغيرة Phrases للحفاظ على الإتصال الصوتي بين النغمات، كما إستخدم المؤلف أسلوب تقاطع الأيادي Cross Hands في م٣ : م٦ وقد جاءت الفكرة في أداء هادئ وبسرعة تتميز بالحرية، بمعنى أن الأداء يكون باسترخاء بدون شد من الأصابع في م١ : م٨ كما استخدم دوكاس العديد من وسائل التظليل كالأداء اللين *p* في م١ و م٢ ثم التدرج من اللين إلى القوة في م٣ : م٤ ثم العودة إلى الأداء اللين في م٥ ثم الأداء متوسط القوة *mf* في م٦ ، مع إستخدام اشارة الثمانية التي تشير إلى رفع الطبقة الصوتية أوكتاف أعلى في اليد اليمنى من م٥:م٧ .

✓ **التموذج الإيقاعي المستخدم في بناء الفكرة:**

إستخدام المؤلف في هذه الفكرة النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم (١٧) التالي :



شكل رقم(١٧) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم للفكرة A في المقدمة رقم (٤)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس هارمونيات القرن العشرين من حيث إستخدام أسلوب هارموني الرابعات وتألفات السادسة الفرنسية وفقرات من السلالم المصنوعة بالإضافة إلى إستخدام النغمات المضافة أعلي وأسفل نغمة الأساس، كما قام المؤلف بإستخدام النماذج الإيقاعية والتيمات اللحنية في شكل رقم رقم متتابع ومتداخل بين اليدين مع إستخدام مصاحبات كونترابنطية في كلتا اليدين، لذلك يجب على العازفين التقيد بالإلتزام بترقيم الأصابع المدون من قبل الباحث مع أهمية إستخدام الدواس المتأخر Syncopated Pedal لتحقيق الإرتباط الصوتي بين النغمات على الرغم من عدم وضع المؤلف أي إشارة إلي إستخدامه بالمدونات، كما استخدم المؤلف النغمات المتعادلة والتي تُصعَّب أداء العازف كونها تتطلب مهارة قرائية متأنية للنغمات وبخاصة في أسلوب الهارموني الذي ينهجة دوكاس، بالإضافة إلى إستخدام المسافات الهارمونية المتنافرة بين اليدين كما يتضح في استخداماته لمسافة التاسعة اللحنية والثانية الهارمونية الزائدة والناقصة.

<u>الفكرة B :</u>

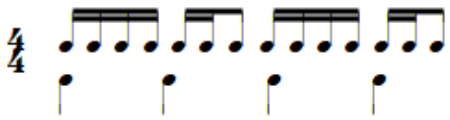
من م٧ : م١١ وتنتهي بقفلة تامة في مقام دو# الصغير.

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء الفكرة:**

تمتاز بنسيجها الهوموفوني في أغلبها مع استخدام الأقواس التعبيرية الكبيرة والصغيرة وأسلوب تقاطع اليدين، مع وجود بعض الفقرات ذات الكثافة الهارمونية، ثم تختلف سرعة الأداء وتصبح بطيئة عن السرعة الأصلية في م٩ Plus lent وحتى الوصول إلى التبطئ التدريجي في م١٠ .Rall حتى ختام المقدمة، كما استخدم دوكاس العديد من وسائل التظليل كالأداء الشديد اللين *pp* في م٧ وحتى التدرج إلى الخفوت في نهاية المقدمة، مع إستخدام اشارة الثمانية التي تشير إلى رفع الطبقة الصوتية أوكتاف أعلى في اليد اليمنى من م١٠.

✓ **التموذج الإيقاعي المستخدم في بناء الفكرة:**

إستخدام المؤلف في هذه الفكرة النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(١٨) التالي :



شكل رقم(١٨) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم للفكرة B في المقدمة رقم (٤)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء الفكرة:**

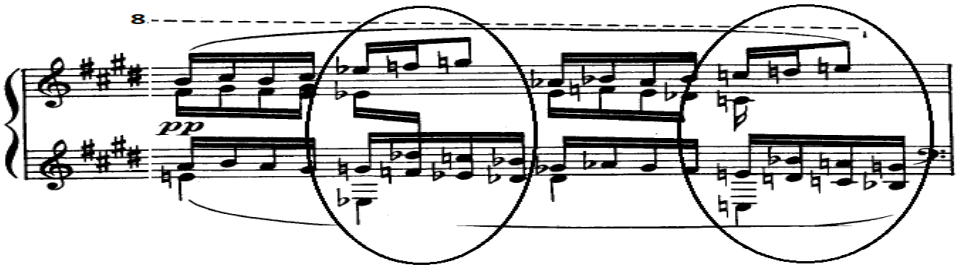
إستخدم دوكاس أسلوب هارموني الرابعات وتألفات السادسة الفرنسية بالإضافة إلى إستخدام النغمات المضافة أعلي وأسفل نغمة الأساس، كما قام المؤلف بإستخدام النغمات المتعادلة، بالإضافة إلى إستخدام المسافات الهارمونية المتنافرة بين اليدين، واستخدام الكثافة الهارمونية في بعض الفقرات.

ثانياً : التحليل العزفي للمقدمة رقم (٤) من مقام دو# الصغير

إشتملت المقدمة على تقنيات عزفية هامة ومتنوعة وسيتناولها الباحث بالتحليل والشرح وتذليل ما بها من صعوبات عزفية موضحاً ذلك للمازورة التي تحتها خط على النحو التالي:

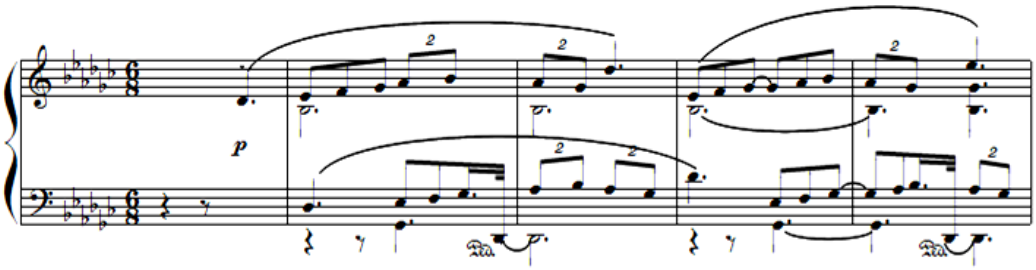
٦) تقنية أداء سياق لحني في صوت التينور مصاحب بنغمات ممتدة في صوت الباص على بُعد مسافة أكثر من أوكتاف باليد اليسرى وفي أداء متصل:

كما في م٥، م٧، م٨، م٩، م١٠ ويوضح ذلك شكل رقم (١٩) التالي:



شكل رقم (١٩) يوضح تقنية أداء سياق لحني في صوت التينور مصاحب بنغمات ممتدة في صوت الباص على بُعد مسافة أكثر من أوكتاف باليد اليسرى وفي أداء متصل

هذه التقنية على درجة كبيرة من الأهمية كونها من التقنيات التي تواجه العازفين في كثير من المؤلفات الموسيقية والتي يجب أن يتفهم العازفين أدائها بشكل علمي للوصول بها إلى الأداء الفني الصحيح، ونظراً لعدم إمكانية أداء اليد اليسرى لنغمات صوت الباص الممتدة في نفس توقيت أداء نغمات صوت التينور معاً وفي أداء متصل Connected Notes وخاصة أن المؤلف لم يضع في المدونات الموسيقية إشارة توضح إستخدام الدواس، وعليه يرى الباحث ضرورة إتباع الإرشادات التالية:

١. إستخدام العازف للدواس السنكوبي Syncopated Pedal مباشرة بعد أداء نغمة (صول) في نهاية الإيقاع الأول (التفاتيفي) في المازورة في صـــوت التينور والضـــغط عليه ثم عزف نغمة (ميb) في صـــوت الباص (في الإيقاع الثاني) عن طريق اللمس الســـريع الهادئ للنغمة مع استخدام الدواس والعودة بسرعة لاستكمال لحن صوت التينور بحيث يكون زمن نغمة (ميb) في صـــوت الباص مســـتقطع من زمن الإيقاع الســـابق لها ليقع النبر في بداية الإيقاع الثاني للمازورة مع جميع الأصوات البوليفونية العلوية، ثم تطبيق ذلك على الإيقاع الثالث في المازورة بعد أداء نغمة (فا) في نهاية الإيقاع الثالث (التفاتيفي) في المازورة في صوت التينور والضغط عليه ثم عزف نغمة (دو) في صـوت الباص (في الإيقاع الرابع) في حركة سـريعة يليها عزف الســـياق اللحني العلوي في صـــوت التينور بحيث يكون زمن نغمة (دو) في صـــوت الباص مســـتقطع من زمن الإيقاع الســـابق لها ليقع النبر في بداية الإيقاع الرابع للمازورة مع جميع الأصوات البوليفونية العلوية كما في شكل رقم (٢٠) التالي :

شكل رقم (٢٠) يوضح زمن أداء اليد اليسرى لنغمتي (ميb) و (دو) الممتدتان في منطقة الباص مع أداء سياق لحني في أداء متصل كما في م٧

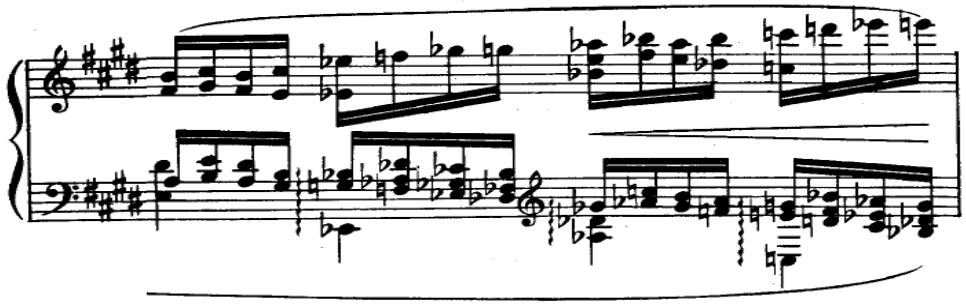
٢. أن تكون حركة اليد اليسرى من مفصل الذراع مع ضرورة الإنتباه للحركة الأفقية والرأسية والتي تعتبر المصدر الأساسي لإحداث الصوت.

٣. أن تكون اليد اليســـرى قريبة جداً من لوحة المفاتيح للعمل على تصـــغير قوس الحركة بقدر الإمكان.

٤. تفهم العازف لتكنيك حركة إنتقال اليد اليسرى فوق نغمات البيانو.

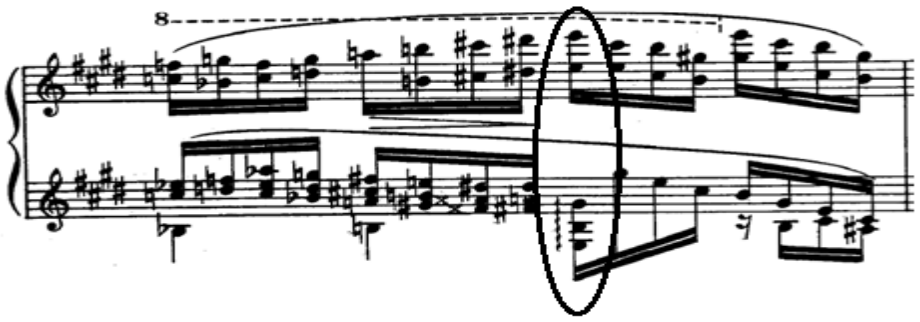
٥. تطبيق الأداء السابق على الأداءات المشابهة الموجودة في الموازير المشار إليها.

٧) <u>إستخدام فقرات من القراءة المتعادلة في التدوين :</u>

كما في م٧، **<u>م٩</u>**، م١٠ في اليدين كما يوضح شكل رقم (٢١) .

شكل رقم (٢١) يوضح إستخدام القراءة المتعادلة للنغمات في م٩ والمغايرة لدليل المقدمة

يعتبر إستخدام النغمات المتعادلة في التدوين الموسيقي من أهم مميزات القرن العشرين، لذلك يرى الباحث أنة من الأهمية بمكان قراءة مدونات المقدمات قراءة صولفائية بتأني شديد لظهور النغمات الملونة بكثافة نتيجة لإستخدام العلامات التحويلية التي تتأرجح بالنغمات في ظل عدم محورية السلالم الموسيقية وتلاشي المركز التونالي وبالتالي عدم تقيد النغمات بأدلة السلالم.

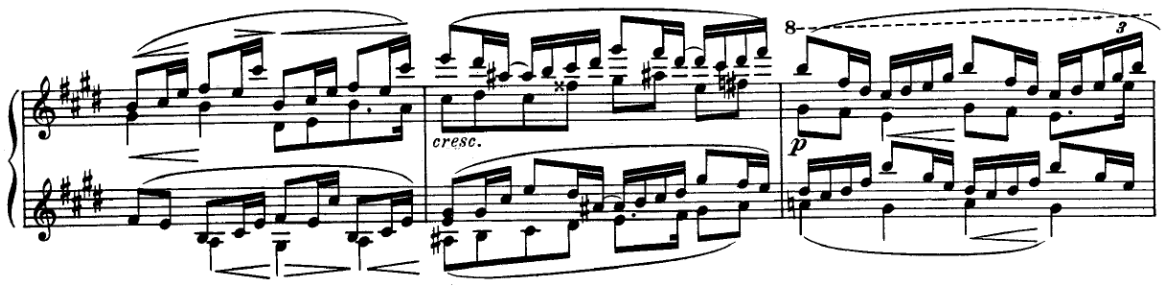
٨) <u>تقنية أداء حلية الأربيجيو Arpeggio على تألف ثلاثي في اليد اليسرى :</u>

كما هو في م٩، **<u>م١٠</u>** ويوضح ذلك شكل رقم (٢٢) .

شكل رقم (٢٢) يوضح تقنية أداء حلية الأربيجيو على ثلاث نغمات في اليد اليسرى م١٠

ولأداء تلك الفقرة ينصح الباحث إتباع الإرشادات التي سبق وأن قدمها في المقدمة رقم (١) مع دراسة التدوين الإيقاعي والزمني لحلية الأربيجيو ليتمكن العازف من أدائها بالشكل الفني الصحيح، مع مراعاة إستقطاع زمن حلية الأربيجيو من زمن الإيقاع السابق لها في المدونات الموسيقية.

٩) <u>تقنية أداء فقرات بوليفونية من أربعة أصوات في كلتا اليدين:</u>

كما في م٢، **<u>م٣، م٤، م٥</u>** : م٨ ويوضح ذلك شكل رقم(٢٣) .



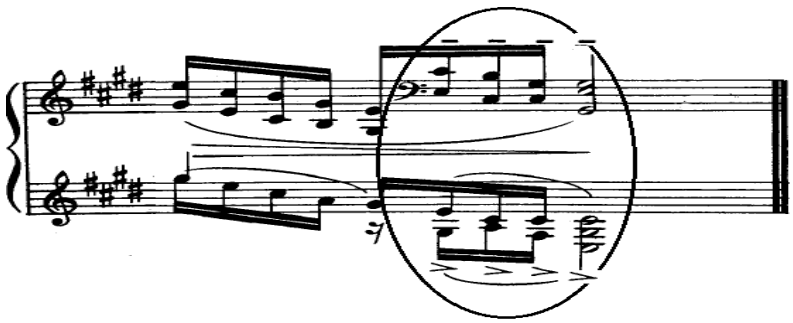
شكل رقم(٢٣) يوضح فقرة بوليفونية من أربعة أصوات في كلتا اليدين م٣ : م٥

وينصح الباحث لأداء هذة الفقرات البوليفونية ما يلي:

١. الإلتزام بترقيم الأصابع الإسترشادي المقترح من الباحث والموضح بالمدونات الموسيقية المرفقة بالبحث حيث أن المؤلف لم يضع ترقيم للأصابع بالمدونات الموسيقية المنشورة.
٢. أداء كل صـــوت من الأصـــوات اللحنية على حدى ولكل يد من اليدين على النحو التالي: أداء صـــوت الســـبرانو الذي ظهرت به فكرة العمل (Theme) باليد اليمنى ثم أداء صـــوت التينور الذي ظهر به تكرار فكرة العمل باليد اليســـرى، يلي ذلك أداء اليد اليمنى للحن المرافق في صوت الألطو ثم أداء اليد اليسرى للحن المرافق في صوت الباص.
٣. أداء اليد اليمنى لصوت السبرانو الذي ظهرت به فكرة العمل مع أداء اللحن المرافق في صوت الألطو.
٤. أداء اليد اليســـرى لصـــوت التينور الذي ظهر به تكرار فكرة العمل مع أداء اللحن المرافق في صوت الباص.

١٠) تقنية أداء النبر القوي على نغمات مزدوجة متتالية في كلتا اليدين:

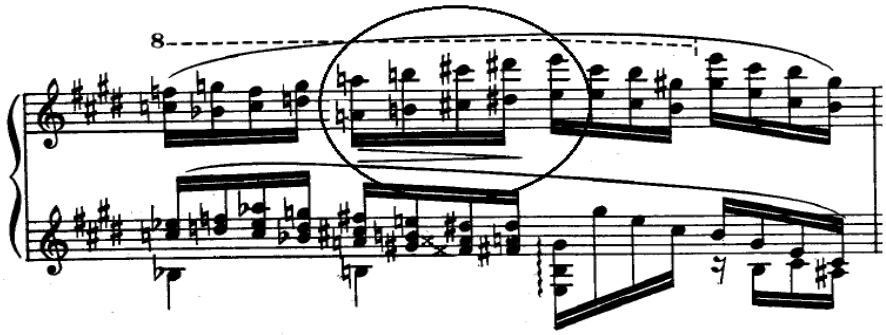
كما في **م١١** كما يوضح شكل رقم (٢٤) التالي:



شكل رقم (٢٤) يوضح أداء النبر القوي على نغمات مزدوجة متتالية في كلتا اليدين م١١

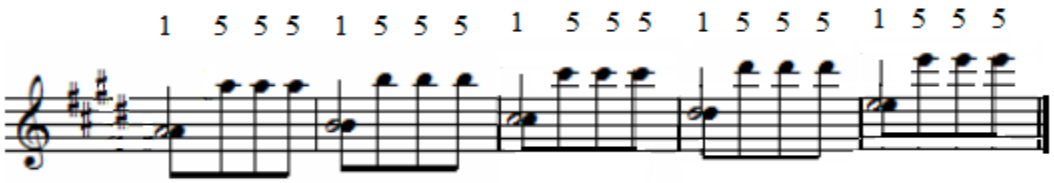
ويقترح الباحث لأداء هذه التقنية القيام بإسقاط ثُقل الذراعين على النغمات المحددة بقوة ومرونة لإحداث النبر المطلوب في نفس الوقت مع الأخذ في الإعتبار التوجيه الدقيق لأصابع اليدين على لوحة المفاتيح.

١١) <u>تقنية أداء فقرة لحنية لمسافة أوكتاف هارموني مفرغ متصل صاعد باليد اليمنى:</u>

كما في <u>م١٠</u> كما يوضح شكل رقم (٢٥) التالي:

شكل رقم (٢٥) يوضح أداء فقرة لحنية لمسافة أوكتاف هارموني مفرغ متصل صاعد باليد اليمنى

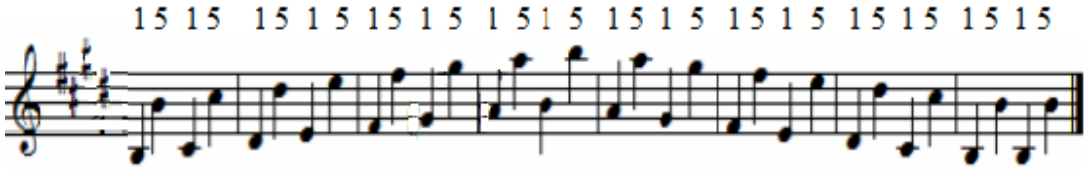
<u>ولأداء تلك الفقرة والفقرات المشابهة ينصح الباحث بالتالي:</u>

١. ثبات الإصبع الأول(الإبهام) على نغمة (لا) قرار الأوكتاف، ثم أداء نغمة الجواب بالإصبع الخامس لإكتساب المرونة والقوة اللازمين كما في التمرين التالي:

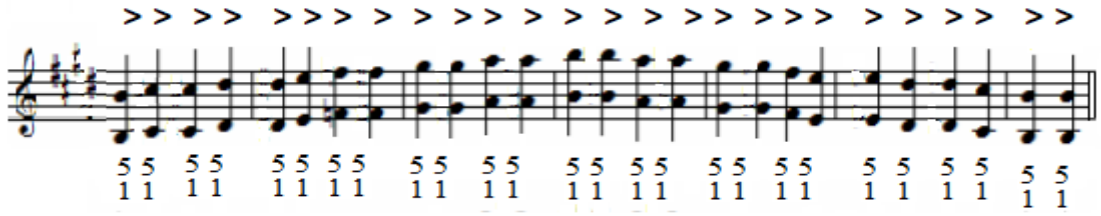


٢. الأداء العكسي للتمرين السابق عن طريق ثبات الإصبع الخامس(الخنصر) على نغمة جواب الأوكتاف ثم أداء نغمة القرار بالإصبع الأول(الإبهام) ليكتسب المرونة والقوة اللازمين.

٣. التدريب على إكتساب المرونة العضلية للإصبعين الأول والخامس في اليد اليمنى عن طريق أداء مسافة الثامنة اللحنية صعوداً وهبوطاً كما في التمرين التالي:



٤. وأخيراً التدريب على إكساب الإصبعين الأول والخامس في اليد اليمنى المرونة العضلية عن طريق مسافة الأوكتاف الهارمونية صعوداً وهبوطاً كما في التمرين التالي:



١٢) <u>تقنية إستخدام الدواس Pedal للحفاظ على الإتصال الصوتي للنغمات:</u>

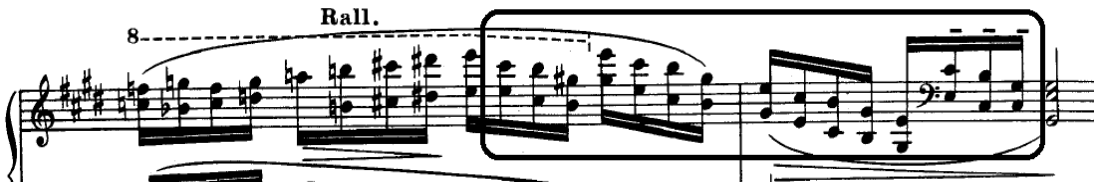
إن إســتخدام الدواس في عزف مؤلفات آلة البيانو من المهارات الهامة التي تضــفي على المؤلفات الموسيقية بريقاً خاصـاً ومؤثرات صـوتية رائعة لتحقيق أهداف محددة لدى المؤلف الموسيقي، ولعل أبرزها تحقيق الإتصــال الصــوتي بين النغمات، وعلى النقيض من ذلك فإن إســتخدامة بدون وعي يفسـد العمل الموسـيقي جملةً وتفصـيلاً (٤ : ٦٨) لذلك رأى الباحث ضـرورة إلقاء الضـوء على كيفية إستخدام الدواس لتحقيق الإستفادة المنشودة منه :

١. الدواس الإيقاعي Rhythmic Pedal وهو يستخدم أثناء عزف النغمات المرادة بهدف مساندة النبر القوي والتأكيد عليه.
٢. الدواس المتأخر Syncopated Pedal ويتم إســـتخدامة بعد عزف النغمات المطلوبة ثم يتم رفعه عند منتصـف ثم معاودة الضـغط عليه بعد عزف النغمات التالية فيحدث الترابط الصـوتي المنشود.
٣. الدواس المتوقع Accoustic Pedal وهو يســتخدم قبل عزف النغمات المرادة مباشــرة بهدف إحداث لون صوتي تأثيري معين.

لذلك يوصـــي الباحث باســـتخدام الدواس المتأخر لعزف المقدمات عينة البحث لتحقيق الإتصـــال الصوتي المطلوب للخطوط اللحنية، ثم تحرير الدواس عند إنتهاء القوس اللحني.

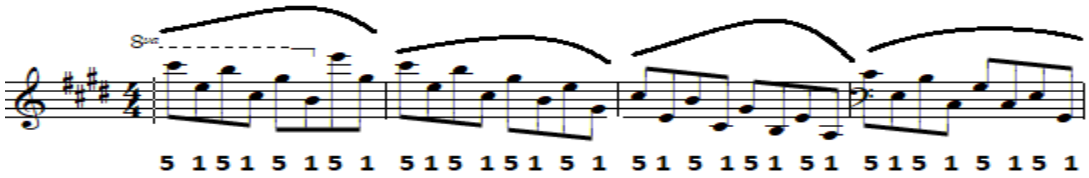
١٣) <u>تقنية أداء سياق لحني لمسافة السادسة والسابعة الهارمونية في أداء متصل هابط باليد اليمنى:</u>

كما في <u>م١٠، م١١</u> كما يوضح شكل رقم (٢٦) التالي:



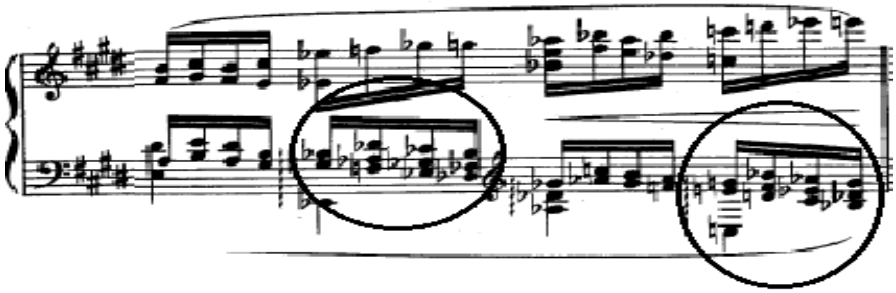
شكل رقم (٢٦) يوضح أداء سياق لحني لمسافة السادسة والسابعة الهارمونية في أداء هابط متصل باليد اليمنى

ويقترح الباحث لأداء هذه الفقرة :

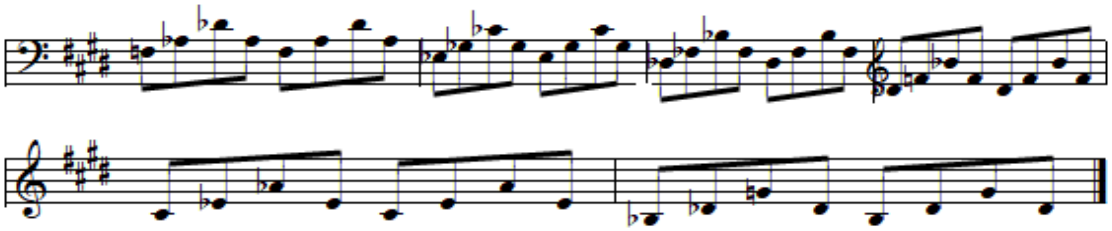
١. أداء المسافات اللحنية للنغمات بالإصبعين الخامس والأول كما يوضح التمرين التالي:

٢. إستخدام إيقاعات متنوعة في التدريب مثل إيقاع ، وغيرها من الإيقاعات التي تعمل على إكساب المرونة والقوة وإستقلالية الأصابع.

٣. أداء المسافة الهارمونية كما هي بالمدونة الموسيقية بقوة وزمن متساوي.

١٤) <u>تقنية إستخدام تألفات ثلاثية في صوت الألطو باليد اليسرى:</u>

كما هو في <u>م٩</u>، م١٠_كما يوضح ذلك شكل رقم (٢٧) .

شكل (٢٧) يوضح تقنية إستخدام تألفات ثلاثية في صوت الألطو باليد اليسرى

<u>ولأداء تلك التقنية يقترح الباحث ما يلي :</u>

١. التدريب على كل مسافة من مسافات التألف على حدى كما في التمرين التالي:

٢. التدريب على أداء التألفات بشكل أربيجي صاعد تارة وهابط تارة أخرى في أداء متصل.

٣. التدريب على التوجيه الدقيق للأصابع على لوحة المفاتيح مع وجود العلامات التحويلية الكثيرة.

٤. أداء التمرينات السابقة باستخدام إيقاعات متنوعة.

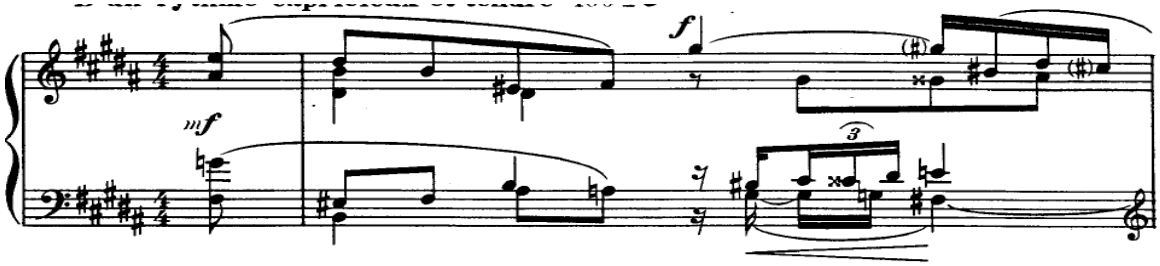
٥. إستخدام الأصابع من قبل الباحث والتي تيسر علية أداء هذه الفقرة.

- **مصطلحات الأداء في المقدمة رقم (٤):**

١. مصطلح Très libre وهو مصطلح فرنسي ويشير إلى الأداء بحرية زائدة، وقد ظهر في بداية المقدمة.

٢. مصطلح Plus lent وهو مصطلح فرنسي يعني بأداء أبطأ من سابقه، وقد ظهر في م٩. [١]

٣. مصطلح .Rall مصطلح إيطالي يشير إلى إبطاء السرعة تدريجياً وهو إختصار للمصطلح Rallentando وقد ظهر في م١٠. [٢]

أولاً : التحليل النظري للمقدمة رقم (٥) من مقام سي الكبير

شكل رقم (٢٨) يوضح السطر الأول من المقدمة رقم (٥) من مقام سي الكبير

المقام : سي الكبير

الميزان : 4/4 – 5/4 – 2/4

السرعة : بإيقاع متنوع وبرفق D'un rythme capricieux et tender

زمن الأداء : 𝅘𝅥 =100

القالب : صيغة حرة

النسيج : بوليفوني

الطول البنائي : ٢٠ مازورة

التحليل العام :

الفكرة A :

من أناكروز م١ : م٦ وتنتهي بقفلة تامة على الدرجة الأولى في مقام لا b الكبير.

[1] https://dictionary.onmusic.org/

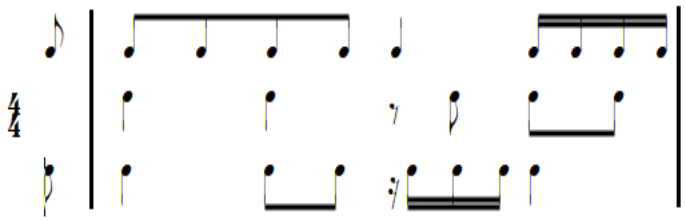
[٢] **القاموس الموسيقي:** أحمد بيومي، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، مطابع الأوفست، القاهرة، ١٩٩٢، ص٣٣٧

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس النسيج البوليفوني في الفكرة التي جائت في أداء متصل في أغلبها حيث استخدم المؤلف الأقواس اللحنية الكبيرة والصغيرة للحفاظ على الإتصال الصوتي بين النغمات، وقد جاءت الفكرة في بدايتها في أداء متوسط القوة ثم يتحول إلى أداء قوي مطعم بالتدرجات في الشدة الصوتية مستخدماً إشارات التدرج حتى يصل المؤلف لبلوغ ذروة القوة الديناميكية للأداء *ff* وذلك مع تنوع لسرعة الأداء في م٥ ثم تنتهي بإبطاء تدريجي في السرعة مع أسلوب الديمنوندو لينحدر الأداء نحو اللين الشديد في ختام الفكرة.

✓ **النموذج الإيقاعي المستخدم في بناء الفكرة:**

إستخدام المؤلف النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(٢٩) التالي :



شكل رقم (٢٩) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم في الفكرة A من المقدمة رقم (٥)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم دوكاس أسلوب هارموني القرن العشرين المتمثل في إستخدام هارموني الرابعات مع التلوين الكروماتي بشكل مستمر في أغلب فقرات المقدمة مع إستخدام النغمات المتعادلة، كما إستخدم التألفات الكبيرة والناقصة بسبعتها وتألفات السادسة الفرنسية بالإضافة إلى إستخدام النغمات المضافة أسفل وأعلي نغمة الأساس، وكذلك إستخدام المسافات الهارمونية المتنافرة بين اليدين مع الكثافة الهارمونية في بعض الفقرات وأيضاً إستخدام متميز لمسافة الثالثة الهارمونية الرأسية في أسلوب كروماتي في العديد من الفقرات كما في م٢، م٥، م٦ .

<u>الفكرة B :</u>

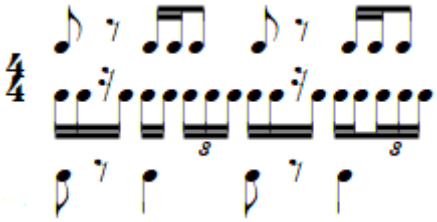
من م٧ : م١١ وتنتهي بقفلة على الدرجة السابعة بسبعتها في سلم فا الكبير.

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس النسيج البوليفوني في الفكرة التي جائت في أداء متنوع بداية بالأداء الهادئ جداً *pp* في م٧ مطعماً الأداء بحلية الأربيجيو على النوار الأول والثالث في م٧ مع إنتقال اليد اليسرى بخفة ورشاقة بين البطقات الصوتية مستخدماً تغيير المفتاح الموسيقي، بالإضافة إلى إستخدام

أسلوب تقاطع الأصابع Cross Finders في م٩ لينتقل المؤلف إلى الأداء الشديد الهدوء مستخدماً تعبير *ppp* في م٩ مع إستخدام مكثف للتألفات الهارمونية والنغمات المزدوجة التي ترافقها علامات التحويل التي توضح صعوبة الأداء والذي يترتب عليه ضرورة قراءة المدونات بتمهل شديد وبمنتهى الحذر.

✓ **النموذج الإيقاعي المستخدم في بناء الفكرة:**

إستخدام المؤلف النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(٣٠) التالي :

شكل رقم (٣٠) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم في الفكرة B من المقدمة رقم (٥)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء الفكرة:**

كما في الفكرة الاولى، إستخدم دوكاس أسلوب هارموني القرن العشرين المتمثل في إستخدام هارموني الرابعات مع التلوين الكروماتي بشكل مستمر في أغلب فقرات المقدمة مع إستخدام النغمات المتعادلة، كما إستخدم التألفات الكبيرة والناقصة بسبعتها وتألفات السادسة الفرنسية بالإضافة إلى إستخدام النغمات المضافة أسفل وأعلي نغمة الأساس، وكذلك إستخدام المسافات الهارمونية المتنافرة بين اليدين مع الكثافة الهارمونية بين اليدين في العديد من الفقرات.

الفكرة A^2 :

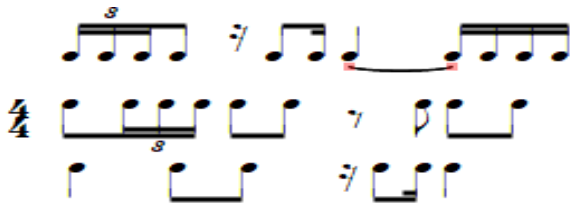
من م١٢ : م١٥ وتنتهي بلمس سلم مي الكبير.

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس النسيج البوليفوني في الفكرة التي جائت في أداء متصل في أغلبها حيث استخدم الأقواس اللحنية الصغيرة للحفاظ على الإتصال الصوتي بين النغمات لينتقل من خلال إشارات التدرج الصوتي إلى الأداء القوي *f* في م١٢ وفي إنتقالات رشيقة لليد اليسرى باستخدام تغيير المفتاح الموسيقي، ثم العودة مرة أخرى إلى الأداء الهادئ جداً *pp* والبطئ في م١٥ مع تغيير الميزان الرباعي إلى ميزان 5/4 وفي ثراء إيقاعي منوع على إيقاعات الفكرة الأولى.

✓ **النموذج الإيقاعي المستخدم في بناء الفكرة:**

إستخدام المؤلف النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم (٣١) التالي :



شكل رقم (٣١) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم في الفكرة A2 من المقدمة رقم (٥)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم دوكاس نفس المخطط الهارموني السابق إستخدامة في الفكرة الأولى.

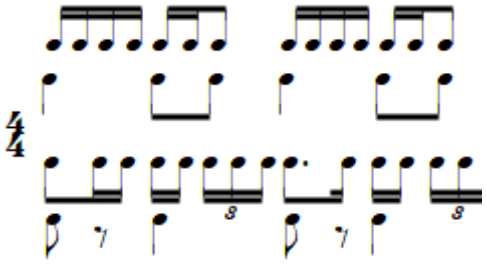
الفكرة B^2 :

من م١٦ : م١٨ وتنتهي بنغمات منفرطة تُشكل تألف الدرجة الخامسة بسبعتها (تألف السادسة الزائدة الفرنسية) لمقام سي الكبير.

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس النسيج البوليفوني والهوموفوني في بناء الفكرة اللحنية مستخدماً مواد لحنية سبق ظهورها في الفكرة B مطعماً ذلك بأسلوب تقاطع اليدين لترتفع اليد اليسرى فوق اليد اليمنى في م١٦ مع إستخدام تكنيك النغمات المنفرطة المتعاقبة (الأربيجيو Arpeggio) وقد وضع المؤلف إشارة لذلك مستخدماً مصطلح m.g. ولكن بأداء شديد الهدوء *ppp* ليتدرج منه المؤلف إلى الأداء المتوسط القوة *mf* ليعقد مرة أخرى إلى الأداء شديد الهدوء *ppp* في م١٨ وفي انتقالات رشيقة لليد اليسرى باستخدام تغيير المفتاح الموسيقي وقد أشار في تعبير أعلى المدونة الموسيقية يقصد به الأداء ببطء شديد مع المرونة، مع تنوع في لإستخدام الموازين الموسيقية ما بين الميزان الثنائي والميزان الرباعي.

✓ **النموذج الإيقاعي المستخدم في بناء الفكرة:**

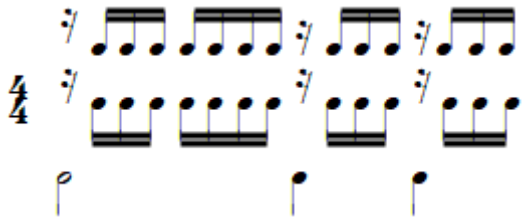
إستخدام المؤلف النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(٣٢) التالي :

شكل رقم (٣٢) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم في الفكرة B2 من المقدمة رقم (٥)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس أسلوب هارموني الرابعات مع التلوين الكروماتي بشكل مستمر في أغلب فقرات المقدمة، كما إستخدم تألفات السادسة الفرنسية بالإضافة إلى إستخدام النغمات المضافة أسفل وأعلي نغمة الأساس، وكذلك إستخدم النغمات المزدوجة على مسافات الرابعة والخامسة والسادسة في اليد اليمنى، مع زخم لتألفات ثلاثية في اليد اليمنى.

ختام Codetta:

من م١٩ : م٢٠ وينتهي بقفلة دينية على الدرجة الأولى في مقام سي الكبير.

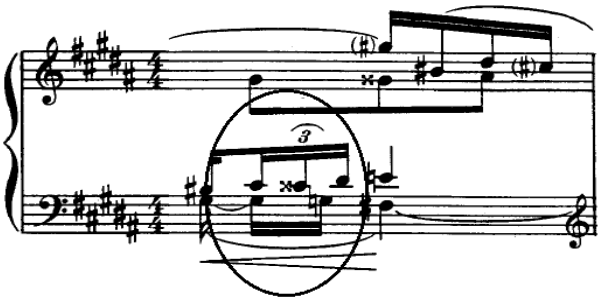
وهي عبارة عن إستعراض قصير لتألفات ثلاثية في كلتا اليدين في حركة عكسية داخلية بين اليدين، يتنوع فيه اداء اليد اليسرى ما بين مفتاحي فا ومفتاح صول بسبب تغيير المفتاح وذلك في أداء شديد الهدوء *ppp* ينتهي بتألفات في كلتا اليدين على الدرجة الأولى للمقام التي يسبقها تألف الدرجة الرابعة وبإحساس القفلة الدينية تأثراً بقالب التأليف في العصر الباروكي المتميز بقفلاتة الدينية، مع ضرورة إستخدام الدواس لتحقيق الترابط الصوتي بين النغمات في ظل الإنتقالات بين المفاتيح الموسيقية، وإستخدم فيها المؤلف الإيقاع الموضح في شكل رقم (٣٣) التالي :

شكل رقم(٣٣) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم في ختام المقدمة رقم (٥)

ثانياً : التحليل العزفي للمقدمة رقم (٥) من مقام سي الكبير

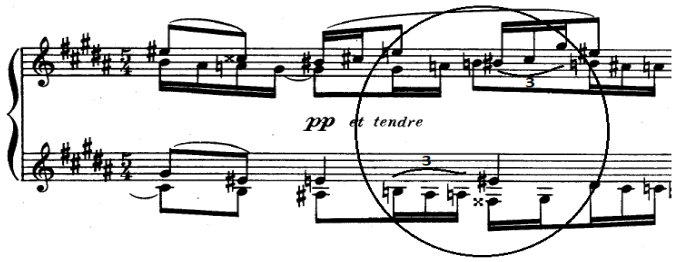
إشتملت المقدمة على تقنيات عزفية هامة ومتنوعة وسيتناولها الباحث بالتحليل والشرح وتذليل ما بها من صعوبات عزفية موضحاً ذلك للمازورة التي تحتها خط على النحو التالي:

١٥) تقنية أداء التقابل الإيقاعي للثلاثية مقابل إثنان دوبل كروش Crotchet Duration :

كما في م١، م٤، م٨، م٩، م١٠، م١٥، م١٧ ويوضح ذلك شكل (٣٤) في اليد اليسرى وشكل (٣٥) بين اليدين.



شكل رقم (٣٤) يوضح تقنية أداء الثلاثية مقابل اثنان دوبل كروش في م١ باليد اليسرى



شكل رقم (٣٥) يوضح تقنية أداء الثلاثية مقابل اثنان دوبل كروش في م١٥ بين اليدين

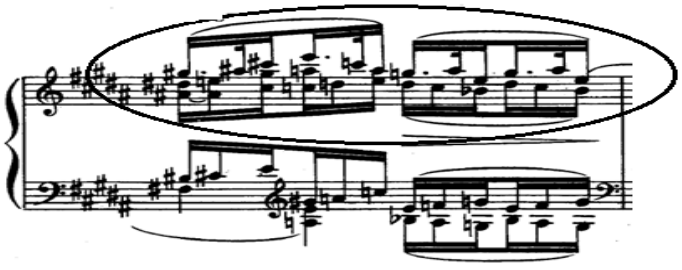
ولأداء تلك التقنية يقترح الباحث التالي:

١. تحليل أماكن التقابل الإيقاعي لتوضيح التداخل بين أضلاعه كما هو موضح في الشكل التالي:

٢. التعرف على أداء الناتج السمعي للتقابل الإيقاعي في شكلة النهائي كما في الشكل التالي:

٣. أداء التقنية على آلة البيانو باليدين كما هي في المدونات الموسيقية .

١٦) **تقنية أداء إيقاع الثلاثية على الدبل كروش مقابل ثلاثية منوعة على الدبل كروش:**

كما في م١٠، م١١ ويوضح ذلك شكل رقم (٣٦) .

شكل رقم (٣٦) يوضح تقنية أداء إيقاع الثلاثية على الدبل كروش مقابل ثلاثية منوعه على الدبل كروش

ولأداء تلك التقنية يقترح الباحث التالي:

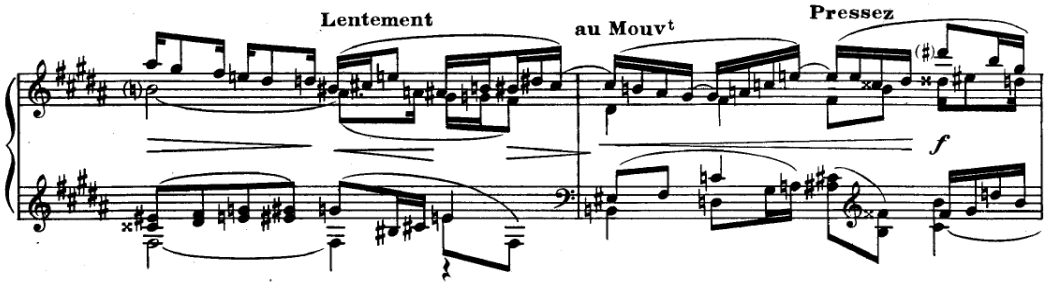
١. تحليل أماكن التقابل الإيقاعي لتوضيح التداخل بين أضلاعه كما هو موضح في الشكل التالي:

٢. التعرف على أداء الناتج السمعي للتقابل الإيقاعي في شكلة النهائي كما في الشكل التالي:

٣. أداء التقنية على آلة البيانو باليدين كما هي في المدونات الموسيقية على الدبل كروش.

١٧) تقنية أداء فقرات بوليفونية من أربعة أصوات في كلتا اليدين:

كما في **م٢، م٣**، م٤، م٥، م٧ : م١٧ ويوضح ذلك شكل رقم (٣٧) .



شكل رقم (٣٧) يوضح فقرة بوليفونية من أربعة أصوات في كلتا اليدين

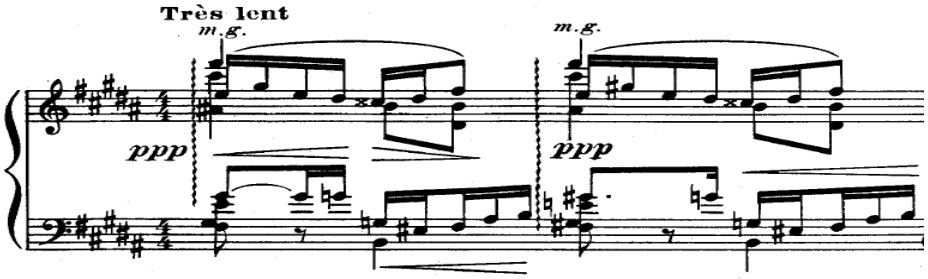
وينصح الباحث لأداء هذة الفقرات البوليفونية إتباع الإرشادات التي قدمها في التقنية رقم (٤) من المقدمة السابقة رقم (٤) وهي:

١. الإلتزام بترقيم الأصابع الإسترشادي المقترح من الباحث والموضح بالمدونات الموسيقية المرفقة بالبحث حيث أن المؤلف لم يضع ترقيم للأصابع بالمدونات الموسيقية المنشورة.
٢. أداء كل صـوت من الأصـوات اللحنية على حدى ولكل يد من اليدين على النحو التالي: أداء صـوت السـبرانو الذي ظهرت به فكرة العمل (Theme) باليد اليمنى ثم أداء صـوت التينور الذي ظهر به تكرار فكرة العمل باليد اليسـرى، يلي ذلك أداء اليد اليمنى للحن المرافق في صوت الألطو ثم أداء اليد اليسرى للحن المرافق في صوت الباص.
٣. أداء اليد اليمنى لصوت السبرانو الذي ظهرت به فكرة العمل مع أداء اللحن المرافق في صوت الألطو.

٤. أداء اليد اليســرى لصـــوت التينور الذي ظهر به تكرار فكرة العمل مع أداء اللحن المرافق في صوت الباص.

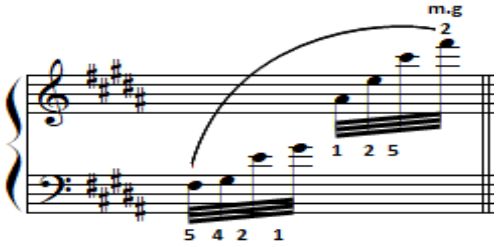
١٨) **<u>تقنية أداء أربيجيو في كلتا اليدين مع مرور اليد اليسرى أعلى اليد اليمنى في أداء نغمي:</u>**

كما في **<u>م١٦</u>** ويوضح ذلك شكل رقم (٣٨) .



شكل رقم (٣٨) يوضح تقنية أداء الأربيجيو في كلتا اليدين مع مرور اليد اليسرى أعلى اليمنى

<u>ولأداء تلك التقنية يقترح الباحث التالي:</u>

١. تعرُف العازف على الشكل الإيقاعي لنغمات حلية الأربيجيو كما يوضح شكل (٣٩) التالي :

شكل رقم (٣٩) يوضح الشكل الإيقاعي للأربيجيو في اليدين مع مرور اليد اليسرى أعلى اليمنى

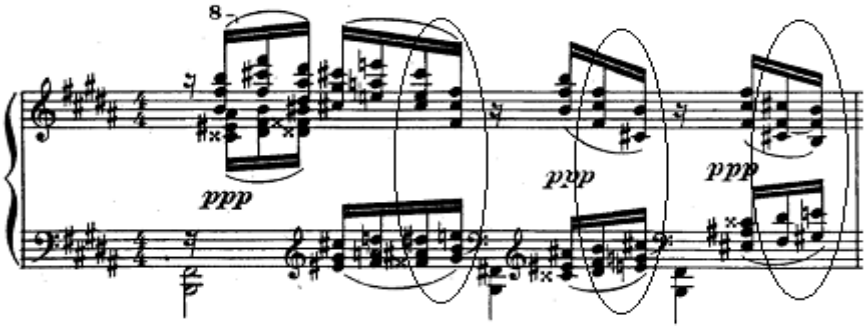
٢. عزف النغمات في تتابع مع استمرار الرنين الصوتي حتى إنتهاء زمنها، وتكون الحركة من مفصل الرسغ مع الأصابع ويكون النبر على أخر نغمة في الحلية باليد اليسرى أعلى اليمنى.

٣. على العازف أن يلاحظ إتجاه الحركة في كلتا اليدين بحيث تدور كل يد إستدارة كاملة مع المحافظة على الوضع المنحني للأصابع.

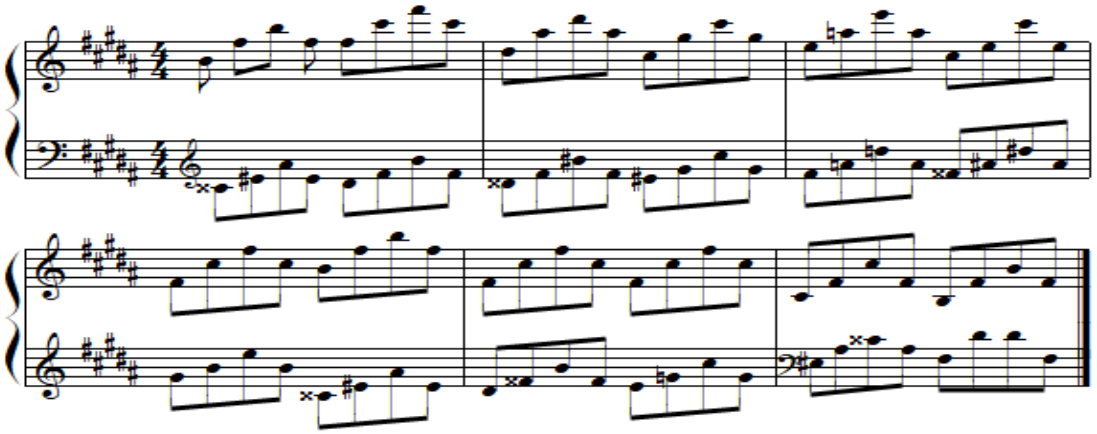
٤. يجب إستقطاع زمن حلية الأربيجيو من زمن الإيقاع السابق لها على أن يكون نبر بداية المازورة مع أخر نغمة باليد اليسرى والمشار إليها بالاختصار m.g .

٥. يفضل إستخدام الدواس المتأخر للحفاظ على الإتصال الصوتي بين النغمات.

١٩) **تقنية أداء تألفات هارمونية ثلاثية في كلتا اليدين مع تقاطع لأصابع اليدين في بعضها:**

كما في **م١٩** ويوضح ذلك شكل رقم (٤٠) .

شكل رقم (٤٠) يوضح أداء تألفات هارمونية ثلاثية في اليدين مع تقاطع لأصابع اليدين

ولأداء تلك التقنية يقترح الباحث التالي:

١. أداء كل مسافة من المسافات المكونة للتألف لكل يد على حدى كما يوضح التمرين التالي:

٢. التدريب على أداء التألفات الهارمونية بأسلوب أربيجي صاعد مرة وهابط مرة أخرى لكل يد على حدى حتى تكتسب الأصابع المرونة المطلوبة للأداء.

٣. التوجيه الدقيق لأصابع اليدين على لوحة المفاتيح في ظل هذا الكم الكبير من النغمات الملونة.

٤. أداء التمرينات السابقة باستخدام إيقاعات متنوعة تعمل على إستقلالية الأصابع.

٥. وأخيراً .. على العازف أداء الفقرة كما جاءت بالمدونة الموسيقية .

- **مصطلحات الأداء في المقدمة رقم (٥):**

١. بإيقاع متنوع وبرفق D'un Rythme Capricieux et Tender وقد ظهر في بداية المقدمة.

٢. مصطلح Souple مصطلح فرنسي ويشير إلى الأداء بمرونة، وقد ظهر في م٩.

٣. مصطلح Pressez مصطلح فرنسي يعني توجيه سرعة الأداء إلى الزيادة التدريجية في السرعة وله نفس معنى مصطلح Accelerando وقد ظهر في م٣، م٥، م١١، م١٤.

٤. مصطلح Plus Ondoyant مصطلح فرنسي يشير إلى حركة الأداء التموجي، وقد ظهر في م١٢.

٥. مصطلح Tender مصطلح فرنسي يشير إلى الرقة في الأداء، وقد ظهر في م١٥.

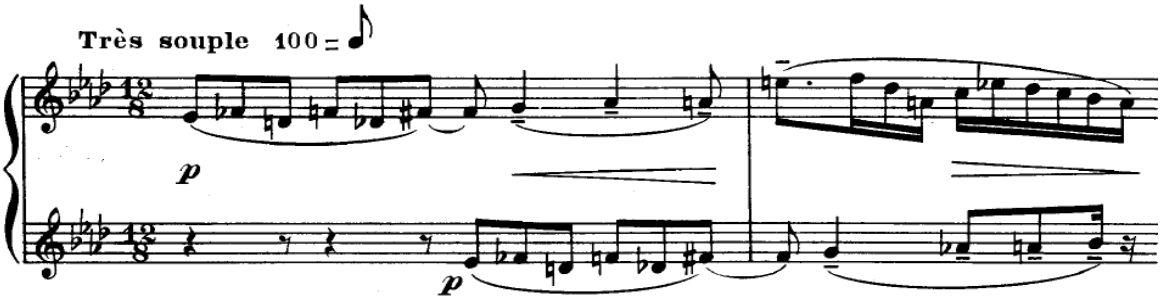
٦. مصطلح .M.g يشير إلى الأداء باليد اليسرى، وقد ظهر في م١٦.

٧. العبارة Toujours Très Lent et Très Souple تعني الأداء ببطء شديد مع المرونة، وقد ظهر في م١٧. [١]

٨. مصطلح 1er Mouvt مصطلح فرنسي مختصر من الكلمة الفرنسية Premier Movement والذي يشير إلى العودة إلى سرعة الإيقاع الأصلي للمقدمة، وقد ظهر في م١٢. [٢]

٩. مصطلح Tres Lent مصطلح فرنسي يشير إلى الأداء البطئ، وقد ظهر في م١٦. [٣]

١٠. مصطلح .Rall مصطلح إيطالي يشير إلى إبطاء السرعة تدريجياً وهو إختصار للمصطلح Rallentando وظهر في م٦، م١١، م١٥. [٤]

أولاً : التحليل النظري للمقدمة رقم (٦) من مقام لاb الكبير

شكل رقم (٤١) يوضح السطر الأول من المقدمة رقم (٦) من مقام لا b الكبير

المقام : لاb الكبير

الميزان : 12/8 – 9/8 – 6/8 – 3/8

السرعة : بمرونة زائدة Très souple

---

[1] https://dictionary.onmusic.org/

[٢] القاموس الموسيقي: أحمد بيومي، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، مطابع الأوفست، القاهرة، ١٩٩٢، ص٢٦٢

[٣] مرجع سابق: ص٢٢٧

[٤] مرجع سابق: ص٣٣٧

زمن الأداء : 100= 𝅗𝅥

القالب : صيغة ثنائية AB-A^2B^2-A^3B^3-A^4- Codetta

النسيج : هوموفوني بوليفوني

الطول البنائي : ٣٣ مازورة

التحليل العام :

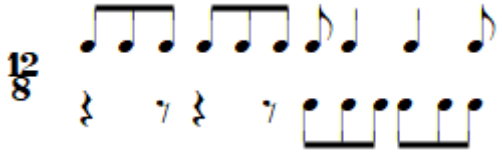
الفكرة A :

تبدأ بتيمة Theme في اليد اليمنى في م١ : م٢ وتنتهي بقفلة تامة على الدرجة الأولى في مقام لا b الكبير.

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس النسيج البوليفوني في الفكرة التي جائت في أداء متصل مستخدماً الأقواس اللحنية الكبيرة والصغيرة للحفاظ على الإتصال الصوتي بين النغمات، كما إستخدم المؤلف أسلوب التفويج في شكل كونترابنطي بين لحن اليد اليمنى ولحن اليد اليسرى حيث ظهرت التيمة الأولى في صوت السبرانو باليد اليمنى ثم ظهرت التيمة على نفس الدرجة في صوت الألطو في اليد اليسرى وفي نفس الأوكتاف الأوسط لكلتا اليدين، وفي بُعد زمني قدرة إثنان نوار منقوط في زمن الكروش، وقد جاءت الفكرة في أداء يتميز بالمرونة الزائدة Très souple وباسترخاء بدون شد من الأصابع، وقد استهل المؤلف أداء المقدمة بهدوء ولين *p* ,

✓ **النموذج الإيقاعي المستخدم في بناء الفكرة:**

إستخدام المؤلف في هذه الفكرة النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(٤٢) التالي :

شكل رقم(٤٢) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم للفكرة A في المقدمة رقم (٦)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس هارمونيات القرن العشرين من حيث إستخدام تألفات السادسة الفرنسية والألحان الكنترابنطية المرافقة للتيمة، بالإضافة إلى إستخدام النغمات المضافة أعلي وأسفل نغمة الأساس، كما عَمَد المؤلف إلى استخدام اللمس النغمي المتكرر وهو أحد أساليب موسيقى القرن العشرون.

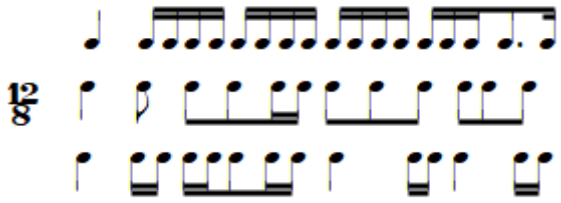
الفكرة B :

من م٣ : م٥ وتنتهي بأربيج على الدرجة الثانية في سلم لاb الكبير.

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس أسلوب النغمات المنفرطة الأربيجية في كلتا اليدين، مع استخدام النسيج الهوموفوني البولوفوني في الفكرة التي جائت في أداء متصل مستخدماً الأقواس اللحنية الكبيرة والصغيرة للحفاظ على الإتصال الصوتي بين النغمات، وقد جاءت الفكرة في أداء يتميز بالمرونة والإسترخاء وفي أداء هادئ ينسحب إلى اداء هادئ جداً *pp* في م٤، م٥ .

✓ **النموذج الإيقاعي المستخدم في بناء الفكرة:**

إستخدام المؤلف في هذه الفكرة النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(٤٣) التالي :

شكل رقم (٤٣) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم للفكرة B في المقدمة رقم (٦)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس الهارمونيات التقليدية في الفكرة، مع بعض اللمس النغمي في م٣ .

الفكرة A^2 :

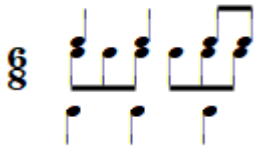
تبدأ بفكرة Theme في اليد اليمنى في م٦ وتنتهي بقفلة تامة على الدرجة الأولى في مقام لاb الكبير.

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء الفكرة:**

أعاد روجر دوكاس إستخدام التيمة الرئيسية ولكن مصورة على نغمة (فا) في صوت الألطو وباداء قوي *f* مصاحب بنغمات مزدوجة في صوت الباص، ونغمات في صوت السبرانو.

✓ **النموذج الإيقاعي المستخدم في بناء الفكرة:**

إستخدام المؤلف في هذه الفكرة النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(٤٤) التالي :



شكل رقم (٤٤) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم للفكرة A2 في المقدمة رقم (٦)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس الألحان الكنترابنطية المرافقة للتيمة، بالإضافة إلى إستخدام النغمات المضافة أعلي وأسفل نغمة الأساس، كما عَمَد المؤلف إلى استخدام اللمس النغمي المتكرر، واستخدام مسافة التاسعة والسابعة اللحنية والهارمونية والثانية الهارمونية الزائدة والناقصة.

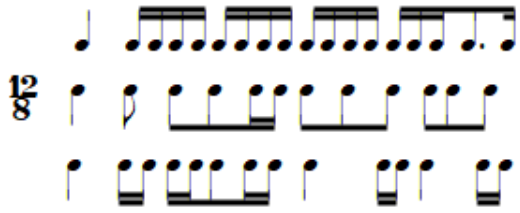
الفكرة B^2 :

من م٧ : م١٨ وتنتهي بتكوين نغمي على مسافة الرابعات.

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس النسيج الهوموفوني والبولوفوني في الفكرة التي جائت أطول أفكار المقدمة حيث جاء معظمها في أسلوب النغمات المنفرطة الأربيجية في اليد اليمنى مع مصاحبة هارمونية في اليد اليسرى في وضع مفتوح، مع الأداء المتصل مستخدماً الأقواس اللحنية الكبيرة والصغيرة للحفاظ على الإتصال الصوتي بين النغمات مع التباطئ التدريجي للأداء في نهاية م٧ وبتدرج من الاداء القوي إلى الاداء حتى يعود الأداء للهدوء مرة أخرى في م٩ ثم ينحدر إلى الأداء الشديد الهدوء *pp* في م١٠ ثم يتباطئ فى نهاية م١١ حتى يعود ألى الهدوء *p* في م١٢ ومع نفس السرعة الأصلية للإيقاع في حركة لحنية صاعدة لكلتا اليدين ويستمر الأداء بذات السرعة الأصلية حتى الهدوء الشديد *pp* في م١٥ حتى يتباطئ الأداء في م١٧ ليعود إلى السرعة الأصلية للمقدمة في م١٨ ولكن بهدوء شديد جدا *ppp* .

✓ **النموذج الإيقاعي المستخدم في بناء الفكرة:**

إستخدام المؤلف في هذه الفكرة النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(٤٥) التالي :

شكل رقم (٤٥) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم للفكرة B2 في المقدمة رقم (٦)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس المخطط الهارموني الذي يميز القرن العشرين، حيث إستخدام أسلوب هارموني الرابعات وتألفات السادسة الفرنسية مع فقرات من السلالم المصنوعة كما في م١٢ باليد اليسرى بالإضافة إلى إستخدام النغمات المضافة أعلي وأسفل نغمة الأساس، كما إستخدم النماذج الإيقاعية

والتيمات اللحنية في شكل متتابع ومتداخل بعض الشئ بين اليدين مع إستخدام مصاحبات كونترابنطية في كلتا اليدين، مع أهمية إستخدام الدواس المتأخر Syncopated Pedal لتحقيق الترابط الصوتي بين النغمات على الرغم من عدم وضع المؤلف أي إشارة إلي إستخدامه بالمدونات الأصلية، كما استخدم المؤلف فقرات من السلالم المصنوعة كما في م١٢ من النغمات (صول–سيb– سي–دو#– رى–مي–فا–صول#) باليد اليسرى.

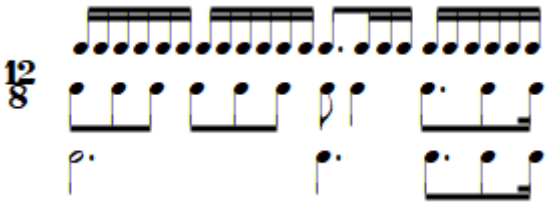
الفكرة A^3 :

ظهور الفكرة الأساسية في م١٩ وتنتهي بقفلة على الدرجة الثانية في مقام لا b الكبير.

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء الفكرة:**

تعاود الفكرة الأساسية في الظهور في اليد اليسرى في صوت الألطو مع سياق نغمي متكرر لليد اليمنى في أداء شديد الهدوء *ppp* ومصاحب بامتداد نغمي في صوت الباص مع تغيير المنطقة الصوتية لليد اليسرى إلى الأعلى عن طريق مفتاح (فا) مع إشارة المؤلف إلى ضرورة الأداء بلطف ورقَّة Doucement Marquee .

✓ **النموذج الإيقاعي المستخدم في بناء الفكرة:**

إستخدام المؤلف في هذه الفكرة النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(٤٦) التالي :

شكل رقم (٤٦) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم للفكرة A3 في المقدمة رقم (٦)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس الألحان الكنترابنطية أعلى وأسفل التيمة، بالإضافة إلى إستخدام النغمات المضافة أعلي وأسفل نغمة الأساس، كما عَمَد المؤلف إلى استخدام اللمس النغمي.

قنطرة Link : في م٢٠ .

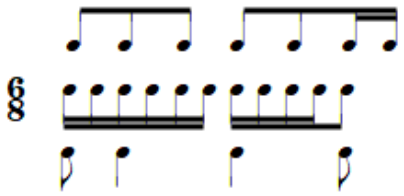
الفكرة B^3 :

من م٢١ : م٢٨ وتنتهي بتكوين نغمي منفرض على تألف لاb الكبير.

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس النسيجان الهوموفوني والبولوفوني في الفكرة التي جائت معظمها في أسلوب النغمات المنفرطة الأربيجية في اليد اليمنى مع مصاحبة هارمونية في اليد اليسرى في وضع مفتوح مع استخدام حلية الأربيجيو في بعض الموازير التي أشار إليها المؤلف مع الأداء المتصل مستخدماً الأقواس اللحنية الكبيرة والصغيرة للحفاظ على الإتصال الصوتي بين النغمات مع الأداء بهدوء شديد جدا *ppp* ويستمر الأداء الشديد الهدوء من بداية الفكرة وحتى م٢١ ثم يظهر الأداء القوي جداً *ff* في م٢٣ و م٢٤ وبشكل نغمات أربيجية في اليد اليمنى مع تألفات ثلاثية في الوضع المفتوح في اليد اليسرى، ثم يرتفع الإحساس الدرامي بقوة ديناميكية شديدة *fff* للمؤلف في م٢٥ مع رفع الطبقة الصوتية أوكتاف لأعلى عن طريق إشارة الثمانية لليد اليمنى، ثم التدرج إلى الخفوت الشديد *pp* في م٢٦ حتى الأداء الشديد الخفوت *ppp* في م٢٨ حيث يشير المؤلف إلى الأداء ببطء متوازن وبحرية مع إشارة المؤلف إلى ضرورة إستخدام دواستي البيانو .les 2 ped وإستخدام مساحات صوتية كبيرة وخاصة أعلى الأوكتاف الأوسط من خلال إستخدام إشارة الثمانية كما في م٢٥ مع إستخدام النبر القوي (>) على النغمات في م٢٣ ، م٢٤ وفي صوت السبرانو وصوت التينور في م٢٥ .

✓ **النموذج الإيقاعي المستخدم في بناء الفكرة:**

إستخدام المؤلف في هذه الفكرة النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(٤٧) التالي :

شكل رقم (٤٧) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم للفكرة B3 في المقدمة رقم (٦)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم روجر دوكاس أسلوب هارموني الرابعات وتألفات السادسة الفرنسية، بالإضافة إلى إستخدام النغمات المضافة أعلي وأسفل نغمة الأساس، كما إستخدم النماذج الإيقاعية والتيمات اللحنية في شكل متتابع ومتداخل بعض الشئ بين اليدين مع إستخدام مصاحبات كونترابنطية في كلتا اليدين، مع اللمس المتكرر والمتعدد وإسنخدام التألفات الدخيلة بكثرة .

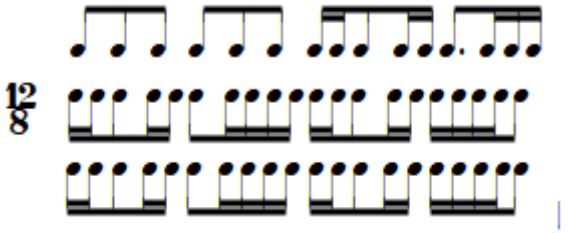
الفكرة A^4 :

ظهور التيمة الأساسية في م٢٩، م٣٠ وتنتهي بدون ركوز نغمي.

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء الفكرة:**

تعاود التيمة الأساسية في الظهور في اليد اليمنى في صوت السبرانو مصاحب بسياق نغمي في صوتي الباص والألطو في أداء شديد الهدوء *ppp* في م٢٩ كما ظهرت التيمة مرة أخرى في م٣٠ في صوت الألطو ومصاحب بسياق نغمي في صوتي السبرانو والباص وقد أشار المؤلف إلى ذلك بتدوين مصطلح en dehors والذي يشير إلى ظهور التيمة.

✓ **النموذج الإيقاعي المستخدم في بناء الفكرة:**

إستخدام المؤلف في هذه الفكرة النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(٤٨) التالي :

شكل رقم(٤٨) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم للفكرة A4 في المقدمة رقم (٦)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء الفكرة:**

إستخدم المؤلف الألحان الكنترابنطية أعلى وأسفل التيمة بالإضافة إلى إستخدام النغمات المضافة أعلي وأسفل نغمة الأساس وإستخدام اللمس النغمي مع الحفاظ على المخطط الهارموني والمرافق للتمية الأساسية.

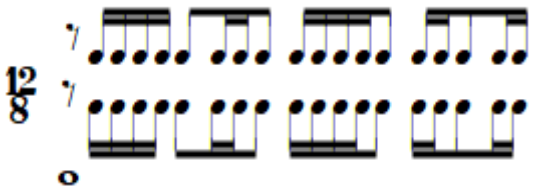
<u>تذييل Codetta :</u>

من م٣١ : م٣٣ وينتهي بقفلة تامة في مقام لاb الكبير.

✓ **العناصر اللحنية المستخدمة في بناء التذييل:**

إستخدم المؤلف فقرات أربيجية على نغمات تألف السادسة بسابعتها لكلتا اليدين مع تقابل نغمي بين اليدين في بداية م٣١ على مسافة متنافرة (ثانية كبيرة) ولمساحة صوتية تمتد صعوداً وهبوطاً لمسافة أوكتافين ونصف الأوكتاف في أداء شديد الهدوء *ppp* حتى نهاية المقدمة، وقد أشار المؤلف إلى إستخدام دواستي البيانو في هذه الفقرة حتى نهاية الاداء بمصطلح les 2 pedales jusqu'a la fin.

✓ **النموذج الإيقاعي المستخدم في بناء التذييل:**

إستخدام المؤلف في هذه الفكرة النموذج الإيقاعي الموضح في شكل رقم(٤٩) التالي :

شكل رقم(٤٩) يوضح النموذج الإيقاعي المستخدم في تذييل المقدمة رقم (٦)

✓ **العناصر الهارمونية المستخدمة في بناء التذييل:**

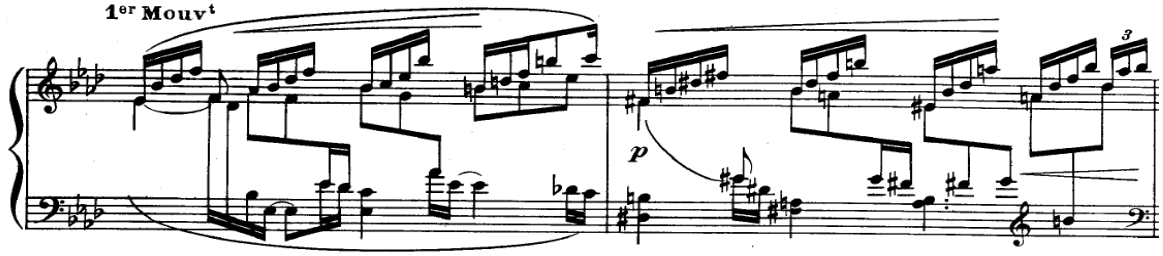
إستخدم المؤلف تألف الدرجة السادسة بسبعتها الصغيرة حتى نهاية التذييل وختام المقدمة بتألف المقام الأساسي لاb الكبير.

ثانياً : التحليل العزفي للمقدمة رقم (٦) من مقام لاb الكبير

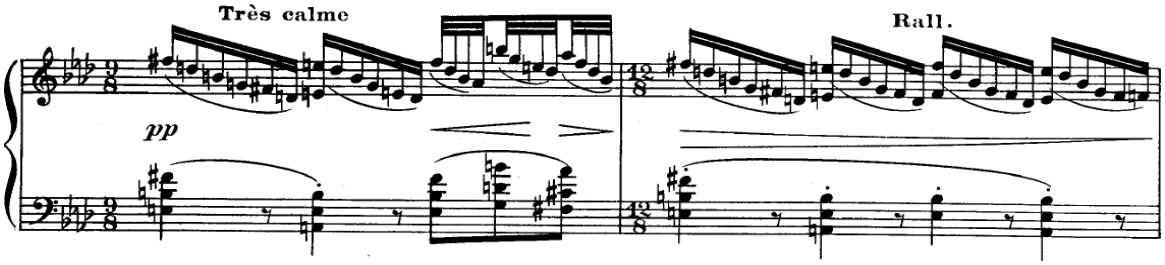
إشتملت المقدمة على تقنيات عزفية هامة ومتنوعة وسيتناولها الباحث بالتحليل والشرح وتذليل ما بها من صعوبات عزفية موضحاً ذلك للمازورة التي تحتها خط على النحو التالي:

٢٠) **تقنية أداء سياق لحني في شكل أربيجي صاعد باليد اليمنى وهابط باليد اليسرى:**

كما في **م٨، م٩**، **م١٠، م١١**، م١٥، م١٦، م٢٣، م٢٤، م٢٦، م٢٧ ويوضح ذلك شكل رقم (٥٠) للسياق الأربيجي الصاعد باليد اليمنى والهابط باليد اليسرى، وشكل رقم (٥١) للسياق الأربيجي الهابط باليد اليمنى.



شكل رقم (٥٠) أداء سياق لحني في شكل أربيجي صاعد باليد اليمنى وهابط اليمنى م٨، م٩

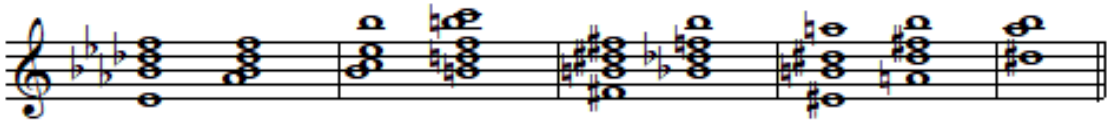


شكل رقم (٥١) يوضح سياق لحني في شكل أربيجي هابط باليد اليمنى م١٠، م١١

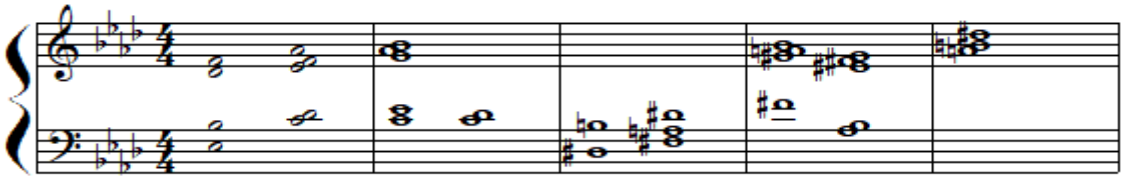
إن تقنية أداء النغمات الأربيجة Arpeggio Notes لمن أهم المهارات العزفية التي يجب أن يكتسبها عازف البيانو الماهر، كما تعتبر أيضاً من أخطر التقنيات العزفية التي يؤديها العازف لما تحتوية من مهارات متراكبة ومعقدة فهى تتطلب التالي:

١. مهارة لمس الأصابع للنغمات بشكل متساوي، فبُعد النغمات عن بعضها البعض يجعل الأمر ليس بيسير.
٢. مهارة إنتقال ثُقل الأصابع على لوحة المفاتيح واحداً تلو الأخر.
٣. من المهم أن يتفهم العازف أن نقل ثقل الأصابع يتم عن طريق إستدارة اليد والذراع من الداخل إلى الخارج.
٤. أهمية حفاظ العازف على الشكل المستدير لأصابع اليدين أثناء الأداء.

ويقترح الباحث لأداء تلك الفقرات إتباع الإرشادات التالية:

١. التعرف على النغمات والعلامات التحويلية المرافقة لها عن طريق التجميع النغمي لليد اليمنى كما يوضح الشكل التالي رقم (٥٢) :

شكل رقم (٥٢) يوضح التجميع النغمي لنغمات أربيج اليد اليمنى

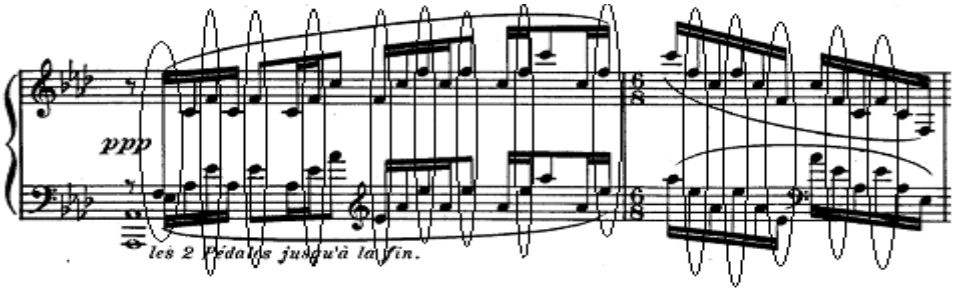
٢. التعرف على النغمات والعلامات التحويلية المرافقة لها عن طريق التجميع النغمي لليد اليسرى حيث قام الباحث بوضع التجميعات النغمية لليد اليسرى على مدرجين لتيسير التعرف على النغمات بدون خطوط إضافية كثيرة كما في المدونة الأصلية كما يوضح الشكل رقم (٥٣):



شكل رقم (٥٣) يوضح التجميع النغمي لنغمات أربيج اليد اليسرى على مدرجي فا وصول

٣. التدريب على عزف كل مسافة من مسافات النغمات الأربيجية بشكل متكرر وببطء ثم التدرج في السرعة.
٤. أداء الفقرات الأربيجية بامدونات الموسيقية الأصلية بأسلوب أدائي متقطع Staccato .
٥. التدريب على أداء الفقرات الأربيجية بالمدونة الموسيقية باستخدام إيقاعات مختلفة لإكساب أصابع اليدين المرونة والقوة الكافية.

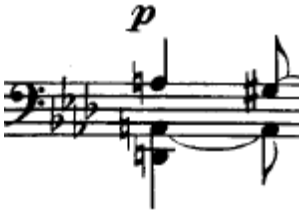
٢١) **تقنية أداء سياق لحني أربيجي غير تقليدي بإيقاع متشابة يشتمل نغمات على مسافة متنافرة في كلتا اليدين ومصاحب بايقاع ممتد في أول المازورة باليد اليسرى:**

كما في **م٣١، م٣٢** ويوضح ذلك شكل رقم (٥٤).

شكل رقم (٥٤) يوضح تقنية أداء سياق لحني أربيجي غير تقليدي بإيقاع متشابة في اليدين

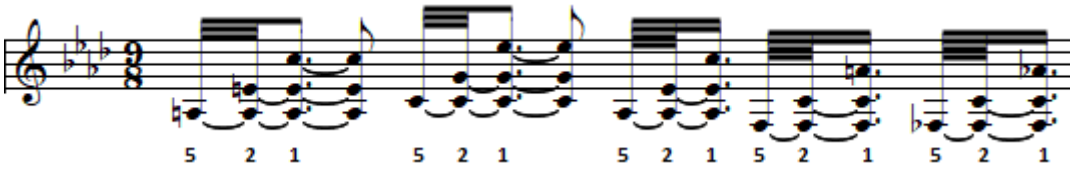
يمتد أداء السياق اللحني الأربيجي في هذة الفقرة لمساحة إثنان أوكتاف صعوداً وهبوطاً باليدين حتى ذروة الأداء في الأوكتاف الثاني فوق نغمة (دو) الوسطى، ويشكل الأداء تحدياً كبيراً أمام العازف كون اليدين يتقابلان في بداية الأداء في مسافة متنافرة (٢ك) بين إصبع إبهام اليمنى (رقم ١) وإصبع خنصر اليسرى (رقم٥) ثم يفترقان على مسافة الثالثة الكبيرة بين اليدين ويتكرر ذلك لمسافة أوكتافين صعوداً وهبوطاً، الأمر الذي يجب أن ينتبه إلية العازف والتدريب بكثرة على أداء اليدين معاً في هذا النطاق الصوتي متوخياً الحذر في عزف النغمات كون مسافات الأربيجات بين اليدين غير تقليدية، إذ تعوَّد العازفين على أن أداء الأربيجات المتوازية يكون على مسافات متوافقة بين اليدين، بينما الأمر هنا يختلف بوجود مسافة متنافرة بين اليدين، لذا ينصح الباحث بأن يتم تدريب كل يد على حدى ثم الأداء باليدين معاً وببطء مع تدقيق النظر في النغمات المعزوفة حتى تعتاد اليدين على الأداء بهذا الشكل والذي يمثل أحد صور الأداء في القرن العشرين.

٢٢) **تقنية أداء تألفات هارمونية ذات مسافات واسعة خارج نطاق الأوكتاف باليد اليسرى:**

كما في **م١٢**، م١٥، م١٦، م١٧، م٢١، م٢٣، **م٢٤** كما يوضح الشكل رقم(٥٥) والشكل رقم(٥٦) التاليين:

شكل رقم(٥٥) يوضح التقنية في م٢٤

شكل رقم (٥٦) يوضح التقنية في م١٢

وتُعد هذه التقنية من الأهمية بمكان نظراً لاحتواء المقدمة على فقرات كبيرة يستخدم المؤلف فيها تألفات باليد اليسرى تتخطى مسافة الأوكتاف، مما نستنتج منه بعد الإستماع للتسجيلات الصوتية للمقدمات أن روجر دوكاس كان يتمتع بحجم يدين كبيرتين جعلته يسيطر على النغمات ويبدع في إستخدام التألفات الثلاثية والرباعية والنغمات الأربيجية بمنتهى البساطة والسلاسة، وهو الأمر الذي لا يتوافر لكثير من العازفين فيجعل هذة المؤلفات غير مناسبة للعازفين أصحاب الأيادي المتوسطة والقصيرة، وحيث أن البحث الحالي يهدف إلى التعرف على هذة المؤلفات الشيقة التي تُعد نموذجاً جميلاً لموسيقى القرن العشرون، وكذلك ترغيب العازفين في أداء مؤلفات روجر دوكاس ومن بينها المقدمات عينة البحث الحالي، لذلك عمل الباحث على تذليل الصعوبات التي تواجة العازفين عند أداء هذه المؤلفات، وتعد هذة التقنية من بين الصعوبات التي تواجة العازفين لذلك يقترح الباحث النقاط التالية لتيسير أداء هذة التقنية:

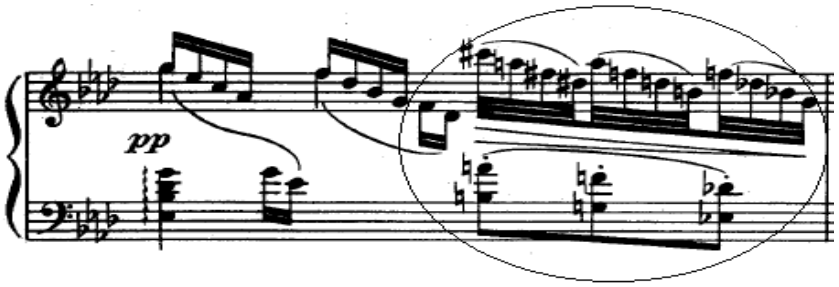
١. التعرف على النغمات المكونة للتألفات من حيث تكوينها والعلامات التحويلية المرافقة لها في ظل دليل المقام.
٢. التعرف على الشكل النغمي والإيقاعي للتآلفات بعد صياغتها في صورة أربيجيو لليد اليسرى كما يوضح شكل رقم (٥٧) التالي :

شكل(٥٧) يوضح الشكل النغمي والإيقاعي للتآلفات بعد صياغتها في صورة أربيجيو م٢٤

٣. يجب إستقطاع زمن الأربيجيو من زمن الإيقاع السابق له حتى يقع زمن الإيقاع مع أول نغمة لإيقاع اليد اليمنى، أو إستخدام أسلوب التطويع الزمني في الإيقاع والذي يسمى Tempo Rubato لتعويض زمن الأداء في بداية المازورة الجديدة كما هو واضح من التسجيلات الصوتية للمقدمة.
٤. التعرف على كيفية الأداء حيث تعزف النغمات في شكل تتابعي (منفرط) مع إستمرار رنينها حتى إنتهاء زمنها، على أن تأتى الحركة من مفصل الرسغ مع الأصابع.
٥. مراعاة أداء النغمات المكونة للأربيجيو في أداء متساوي في القوة والزمن.
٦. ملاحظة إتجاه الحركة ونقل الثقل من إصبع لأخر مع إستدارة اليد استدارة كاملة وتكون الأصابع في وضعها الطبيعي المنحنى فوق المفاتيح.

٧. من الأهمية بمكان إستخدام الدواس المتأخر للحفاظ على الإتصال الصوتي بين النغمات وبعضها البعض.

٢٣) <u>تقنية أداء سياق لحني أربيجي في اليد اليمنى مصاحب بنغمات مزدوجة على مسافة السابعة الهارمونية أو تألفات هارمونية في اليد اليسرى في أداء متصل متقطع Portamento:</u>

كما في م١١، م١٣، <u>م٢٧</u> كما يوضح الشكل رقم (٥٨) التالي:



شكل رقم (٥٨) يوضح أداء سياق لحني أربيجي مصاحب بنغمات مزدوجة على مسافة السابعة الهارمونية

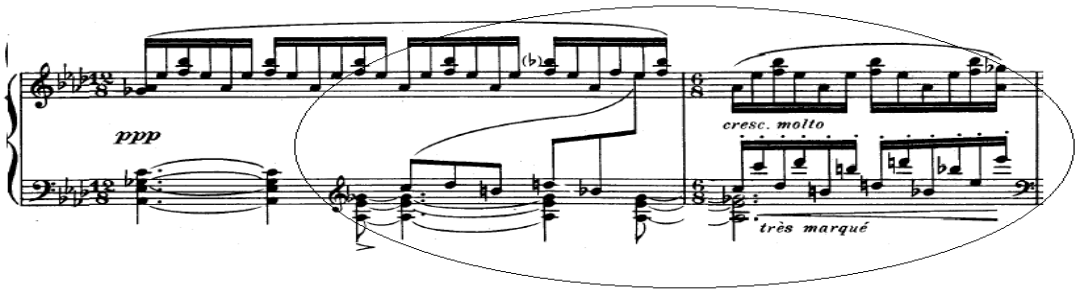
<u>ويقترح الباحث لأداء هذه الفقرة ما يلي:</u>

١. بالنسبة لليد اليسرى يجب على العازف أداء النغمات الهارمونية على مسافة السابعة بطريقة العزف المتقطع Staccato عن طريق لمس اليد Hand Touch مع الأداء البطيء المتزن للسيطرة على النغمات وخاصة في ظل وجود زخم العلامات التحويلية واللمس المتكرر لكلتا اليدين.

٢. أداء النغمات الهارمونية على مسافة السابعة بالعزف المتقطع الثقيل Portamento عن طريق ثقل الذراع أثناء العزف Arm Touch مع مراعاة أن النغمات تأخذ ثلاثة أرباع زمن الإيقاع.

٢٤) <u>تقنية أداء سياق لحني باليد اليسرى في تداخل مع سياق لحني باليد اليمنى وفي نفس المنطقة الصوتية:</u>

كما في م٢١، م٢٢ كما يوضح الشكل رقم (٥٩) التالي:

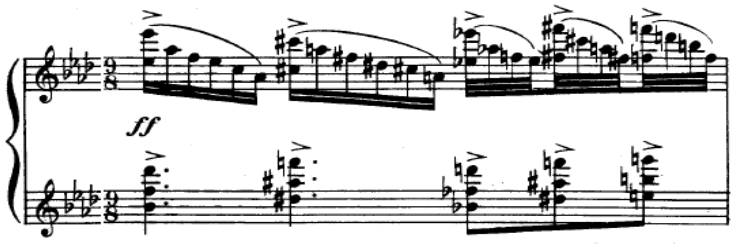


شكل رقم(٥٩) يوضح أداء سياق لحني باليد اليسرى في تداخل مع سياق لحني باليد اليمنى في نفس المنطقة

هذه التقنية تُعد من مميزات أسلوب روجر دوكاس في التأليف الموسيقي لآلة البيانو التي إطلع عليها الباحث من خلال عدة مواقع على الإنترنت ومن أهمها موقع تحميل المدونات الموسيقية والأداءات الصوتية **https://imslp.org/wiki/Main_Page** حيث يخلق ذلك الأداء جواً من الرنين الصوتي البراق ذو الأثر المميز على المستمع، لذلك يرى الباحث لأداء هذه الفقرات أداءً فنياً جيداً إتباع ما يلي:

١. عزف لحن كل يد على حدى للتعرف على النغمات والعلامات التحويلية المرافقة لها.
٢. يكون أداء اليد اليسرى أعلى اليد اليمنى في تقاطع رشيق بين اليدين وفي أداء متقطع Staccato كما جاء في التسجيل الصوتي للمقدمة.
٣. تأرجح اليد اليسرى فوق مفاتيح النغمات برقة ورشاقة وبأداء واضح كما أشار المؤلف إلى ذلك بمصطلح tres marque مع التدرج الصوتي من الخفوت إلى القوة مع مراعاة العلامات التحويلية وأماكن التداخل النغمي الإيقاعي.

٢٥) تقنية أداء النبر القوي Accent على تألفات هارمونية ثلاثية متتالية في اليد اليسرى مصاحبة بسياق لحني في اليد اليمنى تبدأ إيقاعاته بالنبر القوي أيضاً:

كما في **م٢٣**، م٢٥ كما يوضح شكل رقم(٦٠) .

شكل(٦٠) يوضح أداء النبر القوي على تألفات متتالية في اليد اليسرى

ويقترح الباحث لأداء تلك الفقرة بأن يقوم العازف بإسقاط ثُقل الذراعين على النغمات بقوة وتأتي الحركة من الذراعين بمساعدة مفصل الكتف مع التوجية الدقيق للأصباع بكلتا اليدين مع مراعاة مرونة الأصابع وعدم شدها.

- **مصطلحات الأداء في المقدمة رقم (٦):**

١. مصطلح Tres Souple وهو مصطلح فرنسي ويشير إلى الأداء بمرونة شديدة، وقد ظهر في بداية المقدمة.

٢. مصطلح Pressez وهو مصطلح فرنسي يعني توجيه سرعة الأداء إلى الزيادة التدريجية في السرعة وله نفس معنى مصطلح Accelerando ، وقد ظهر في م٦، م١٢. [١]

٣. مصطلح Tres calme وهو مصطلح فرنسي يشير إلى الأداء بهدوء شديد، وقد ظهر في م١٠.[٢]

٤. مصطلح 1er Mouvt وهو مصطلح فرنسي مختصر من الكلمة الفرنسية Premier Movement والذي يشير إلى العودة إلى سرعة الإيقاع الأصلي للمقدمة، وقد ظهر في م٧، م٨، م١٢، م١٨. [٣]

٥. مصطلح Reprenez le Mouvt وهو مصطلح فرنسي يشير إلى إستئناف الحركة والسرعة، وقد ظهر في م١٣. [٤]

٦. مصطلح Doucement Marque وهو مصطلح فرنسي يشير إلى الأداء بلُطف، وقد ظهر في م١٩ في اليد اليسرى لإظهار لحن التيمة الأصلية.

٧. مصطلح Tres Marque وهو مصطلح فرنسي يشير إلى أداء النغمات بشكل واضح، وقد ظهر في م٢٧ .

٨. مصطلح Plus Lent Balance et Flottant وهو مصطلح فرنسي يشير إلى الأداء ببطء متوازن وحرية، وقد ظهر في م٢٨.

٩. مصطلح En Dehors وهو مصطلح فرنسي يشير إلى الصوت الخارجي للحن، حيث يشير المؤلف إلى ظهور التيمة الأصلية في صوت السبرانو، وقد ظهر في م٢٩ وفي م٣٠ في صوت الألطو.

١٠.مصطلح .Les 2 Pedales Jusqu'a la Fin وهو مصطلح فرنسي يشير إلى طلب المؤلف إستخدام دواستي البيانو حتى نهاية المقدمة، وقد ظهر في م٢٨، م٣١. [٥]

---

[1] https://dictionary.onmusic.org/

[٢] **القاموس الموسيقي:** أحمد بيومي، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، مطابع الأوفست، القاهرة، ١٩٩٢، ص٢٢٧

[٣] مرجع سابق: ص٢٦٢

[٤] مرجع سابق: ص٣٤٦

[5] https://mymemory.translated.net/en/French/Arabic/doucement-marque

- **نتائج البحث :**

إستطاع الباحث من خلال التحليل النظري والعزفي للمقدمات عينة البحث الإجابة على تساؤلات البحث على النحو التالي :

<u>أولاً : ما هى خصائص الصياغة اللحنية في مقدمات البيانو عند روجر دوكاس؟</u>

ويجيب الباحث على هذا التساؤل في النقاط التالية :

١. تمتع روجر دوكاس بحجم يدين كبيرتين كما هو الواضح من تحليل مؤلفاتة للمقدمات، وساعدة ذلك على إستخدام وتوظيف كلتا يدية التوظيف الأمثل في أداء التألفات الثلاثية والرباعية على مساحات صوتية كبيرة تتخطى نطاق الأوكتاف، بالإضافة إلى أن ذلك مكَّنة من السيطرة على مفاتيح آلة البيانو وبخاصة النغمات الأربيجية صعوداً وهبوطاً كما هو واضح بتجلي في المقدمة رقم (٦) على وجه الخصوص.

٢. يتميز الأداء العام لروجر دوكاس بالهدوء والبعد عن القوة المفرطة والتدرج فيه من خلال إستخدام المصطلحات الدالة على ذلك مثل p ، pp ، ppp وذلك من سمات مؤلفي المدرسة الفرنسية حيث تنعكس حياتهم الفرنسية الرقيقة على أدائاتهم.

٣. إمتاز أسلوب روجر دوكاس في التأليف باستخدام مصطلحات الأداء والرموز الدالة عليها بكثرة.

٤. إتسم البناء اللحني عند روجر دوكاس في المقدمات بقِصَر الطول البنائي.

٥. يتميز أسلوب روجر دوكاس بوجود فقرات من التداخلات اللحنية بين اليدين وفي نفس المنطقة الصوتية.

٦. يتميز أسلوب روجر دوكاس في التأليف باستخدام فكرة لحنية صغيرة ثم العمل على تنميتها وتطويرها داخل العمل .

٧. إستخدام قوالب وصيغ التأليف الموسيقي التقليدي مثل الأسلوب البوليفوني الذي يميز الحقبة الباروكية في القرن السادس عشر وأيضاً الصيغة الثنائية والصيغة الثلاثية.

٨. إستخدام القفلات الدينية باستخدام الدرجة الرابعة والدرجة الأولى في ختام بعض المقدمات والتي تميز مؤلفات عصر الباروك.

٩. دمج عناصر الموسيقى الكلاسيكية والإنطباعية معاً لإحداث تأثير صوتي معين.

١٠. إستخدام العناصر الهارمونية المميزة للقرن العشرين من حيث إستخدام هارموني الرابعات وتألفات الدخيل وتألفات السادسة الزائدة الفرنسية ومسافات السابعة الهارمونية بشكل مكثف لإضفاء الإنطباعية على الألحان وذلك عن طريق الإمتداد الصوتي المتموج، وأيضاً إستخدام النغمات

المضافة أعلى وأسفل أساس التألفات ومسافات الرابعات والخمسات المتوازية والمسافات الزائدة والناقصة.

١١.إستخدام الهارموني المتوازي الرأسي بأسلوب كروماتي كما جاء في بعض الفقرات بشكل مفكك .

١٢.إستخدام الكثافة الهارمونية في صياغة المقدمات لإثراء الألحان.

١٣.استخدام بعض فقرات القراءة المتعادلة وهى من مميزات أسلوب القرن العشرين.

١٤.إستخدام أسلوب تقاطع الأيادي Cross Hands وتقاطع الأصابع Cross Fingers .

١٥.الإنتقال برشاقة بين الطبقات الصوتية المختلفة للبيانو عن طريق تغيير المفاتيح الموسيقية.

١٦.استخدام المقابلات الإيقاعية والتقسيمات الشاذة في العديد من الفقرات في اليد الواحدة، وبين اليدين.

١٧.إستخدام الأقواس التعبيرية الكبيرة والصغيرة لإحداث الترابط الصوتي بين النغمات.

١٨.ندرة الإشارة إلى إستخدام الدواس Sustain Pedal عدا المقدمة رقم(٦) وتحديداً المازورة رقم٢٨.

١٩.الإستخدام المتواضع للحليات الموسيقية (الزخارف) في صياغة المقدمات.

٢٠.إستخدام أسلوب النغمات الأربيجية المنفرطة على مسافة الثالثة بأنواعها.

٢١.إستخدام أسلوب تعدد الموازين داخل المقدمة الواحدة، مما يُضفي حيوية إيقاعية ونغمية على المقدمات.

٢٢.إستخدام إشارة الثمانية لرفع الطبقة الصوتية.

٢٣.إستخدام مساحات صوتية كبيرة على آلة البيانو.

٢٤.أداء بعض النغمات المزدوجة بإصبع واحد باليد اليسرى كما في المقدمة رقم (٦).

٢٥.أداء إستعراض نغمي عن طريق تذييل قصير Codetta في نهاية أغلب المقدمات.

٢٦.عدم وضع أي ترقيمات لأصابع اليدين في المقدمات.

ثانياً : ما هى أهم التقنيات العزفية التي اشتملت عليها مقدمات البيانو عينة البحث؟

إستطاع الباحث الإجابة على التساؤل الثاني في الإطار التطبيقي للبحث من خلال التحليل العزفي لعنية البحث للوقوف على التقنيات الهامة والأساسية التي إشتملت عليها.

ثالثاً : ما هى التمرينات العزفية والإرشـــادات المقترحة لتذليل الصـــعوبات الأدائية في مقدمات البيانو عند روجر دوكاس للوصول بها إلى الأداء الجيد؟

إستطاع الباحث الإجابة على التساؤل الثالث في الإطار التطبيقي للبحث بما إشتمل عليه من

تمرينات عزفية لليدين بالإضافة إلى الإرشادات المقترحة من الباحث لتذليل الصعوبات العزفية التى إشتملت عليها المقدمات.

توصيات البحث :

١. إثراء المكتبات الموسيقية المصرية والعربية بالمؤلفات والتسجيلات الصوتية للمؤلف الفرنسي جان روجر دوكاس بشكل عام وبخاصة أعمالة للبيانو.
٢. تضمين السيرة الذاتية ومؤلفات البيانو للمؤلف الفرنسي جان روجر دوكاس ضمن برامج آلة البيانو بالكليات والمعاهد الموسيقية كنموذج شيق ومعبر عن موسيقى القرن العشرين.
٣. تناول أسلوب جان روجر دوكاس في التأليف الموسيقي عن طريق التحليل العزفي لمزيد من أعمالة الموسيقية الأخرى من خلال الدراسات والبحوث الأكاديمية.

- **مراجع البحث : <u>المراجع العربية:</u>**

- **<u>الكتب:</u>**

١. أحمد بيومي : **القاموس الموسيقي**، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، مطابع الأوفست، القاهرة، ١٩٩٢

٢. سعاد على حسنين : **المقابلات الإيقاعية**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١

٣. نادرة هانم السيد : **الطريق إلى عزف البيانو**، نشر بمعرفة المؤلفة، القاهرة، ١٩٩٧

- **<u>بحوث ورسائل علمية :</u>**

٤. حسام جمال الدين حافظ: **تصور مقترح لتذليل الصعوبات العزفية في مؤلفات البرليود عند كاراييف لتناسب دارس البيانو المصري من منطلق التعددية الثقافية**، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المؤتمر الدولي الأول العلمي الثامن "التعليم الموسيقي رؤية مستقبلية"– كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ٢٠١٠

٥. سيسيل تادرس يعقوب: "**البريليود عند كل من باخ – شوبان – ديبوسى**"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٨

- **<u>المراجع الأجنبية :</u>**

6. Ceillier, Laurent: **Roger–Ducasse, Le Musicien – L'Oeuvre, A. Durand ET Fils**, Editeurs Durand ET Cie, PARIS, 1920

7. Cooper, Martin: **The Concise Encyclopedia of Music and Musicians**, London hutihirson (publishers) ltk, 1971

8. Demuth, Norman: **Jean Jules Aimable Roger–Ducasse**, The Musical Times, Musical Times Publications Ltd, Vol 95, No 1339, 1954

9. Miller, M. Huge & Cockell: **History of Western Music**, N.V Harper Collins Publishers, 5th Ed, New York, 1991

10. Nectoux, Jean–Michel: **Gabriel Fauré – A Musical Life**, Roger Nichols (translation), Cambridge University Press, England, 1991

11. Stanley Sadie: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians** (USA: Oxford University Press, Second Edition, Vol. 20, 1980)

- **<u>مواقع الانترنت :</u>**

12. https://en.wikipedia.org/wiki/20th_century_music#Modernism

13. https://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Debussy

14. http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Roger-Ducasse
15. http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_France#20th_century
16. http://en.wikipedia.org/wiki/Neoclassicism_(music)
17. https://en.wikipedia.org/wiki/Prelude_(music (
18. www.wrightmusic.net/pdfs/jean-roger-ducasse.pdf
19. https://imslp.org/wiki/6_Pr%C3%A9ludes_(RogerDucasse%2C_Jean(
20. http://www.dolmetsch.com/musicalsymbols.htm
21. https://mymemory.translated.net/en/French/Arabic/doucement-marque
22. Dolmetsch Foundation Inc, "music dictionary : Pp – Pz,"
23. http://www.bach-cantatas.com/Lib/Roger-Jean.htm/ducasse.html
24. https://www.wyastone.co.uk/the-complete-piano-music-of-jean roger-
25. https://dictionary.onmusic.org/

ملخص البحث

تصور مقترح لتذليل الصعوبات العزفية في مقدمات البيانو المنفرد في القرن العشرين عند جان روجر دوكاس

مقدمة :

يعتبر القرن العشرين عصر التجديد في الحياة الموسيقية بشكل عام حيث ظهرت الحاجة إلى إستخدام أساليب جديدة في التأليف الموسيقي والثورة على الأساليب الرومانتيكية لخلق موسيقى جديدة تعبر عن أحداث القرن الجديد وتطور الحياة فيه، وقد تجلى ذلك في الفترة الزمنية من عام ١٩١٠ وحتى عام ١٩٢٠ حيث ظهر مجموعة من المؤلفين الموسيقيين الذين عملوا على التجريب الموسيقي لإحداث التطور المنشود، وخلال النصف الأول من القرن العشرين كان المؤلفين الموسيقيين يعملون على إستخدام قوالب عصر الباروك بعد إعادة صياغتها بأسلوب حديث متطور يناسب روح القرن العشرين ويعبر عنها، وبالتالي ظهرت مجموعة من المؤلفات الموسيقية من نوع التوكاتا والمقدمات والتنويعات والدراسات والفوجا وغيرها، ومن بين المؤلفين الموسيقيين الذين ألفوا المقدمات للبيانو المنفرد في القرن العشرين المؤلف الموسيقي الفرنسي جان روجر دوكاس (١٨٧٣ – ١٩٥٤)على غرار مذهب الكلاسيكية الحديثة مع إبراز طابع القرن العشرين، وعلى الرغم من إحتواء مؤلفات المقدمات للبيانو المنفرد في القرن العشرين عند المؤلف الموسيقي الفرنسي روجر دوكاس على قدر كبير من التقنيات العزفية التعبيرية والتكنيكية المتعددة التي تساعد في صقل مهارات عازفي البيانو إلا أنها لم تحظى بالبحث والدراسة الأكاديمية من قبل الباحثين.

ويهدف البحث إلى التعرف على حياة روجر دوكاس وأسلوبه وأهم مؤلفاته الموسيقية لآلة البيانو، وتحليل التقنيات العزفية في مقدمات البيانو، وتذليل الصعوبات العزفية التي تحتوي عليها مقدمات البيانو عن طريق وضع التمرينات والإرشادات العزفية المقترحة من قبل الباحث للوصول إلى الأداء الجيد لتلك المؤلفات، وتنصب أهمية البحث على الوقوف على السمات الفنية التي تميز مقدمات البيانو في القرن العشرين للوصول إلى الأسلوب الأمثل لأدائها أداءً فنيا صحيحاً، بالإضافة إلى تحقيق الإستفادة من أسلوب أداء مقدمات البيانو في القرن العشرين من خلال مؤلفات روجر دوكاس، وقد جاءت تساؤلات البحث على النحو التالي: ما هى خصائص الصياغة اللحنية في مقدمات البيانو عند روجر دوكاس؟ ما هى أهم التقنيات العزفية التي اشتملت عليها مقدمات البيانو عينة البحث؟ ما هى التمرينات العزفية والإرشادات المقترحة لتذليل الصعوبات الأدائية في مقدمات البيانو عند روجر دوكاس للوصول بها إلى الأداء الجيد؟

وقد كانت حدود البحث الزمانية متمثلة في العام ١٩٠٧ من القرن العشرين والمكانية بفرنسا، وإختصت بمقدمات البيانو عينة البحث أرقام (١، ٤، ٥، ٦) والتي تشتمل في مجملها على معظم التقنيات العزفية لمقدمات البيانو عند روجر دوكاس، واتبع البحث المنهج الوصفي(تحليل محتوى)

وجاء الإطار النظري للبحث يشتمل على: مسح لأهم مؤلفي مقدمات آلة البيانو في القرن العشرين، الموسيقى الفرنسية في القرن العشرين، الموسيقي الفرنسي روجر دوكاس "حياته وأسلوبه"، أهم أعمالة الموسيقية لآلة البيانو.

كما جاء الإطار التطبيقي يشـــتمل على التحليل النظري والعزفي لمقدمات البيانو عينة البحث مع تقديم التدريبات والإرشـادات العزفية المقترحة لتذليل صـعوبات الأداء بها، واختتم البحث بالنتائج والتوصيات وقائمة المراجع العربية والأجنبية ومواقع الانترنت.

Abstract

A Proposed Conception to Overcome the Performance Difficulties in The Solo Piano's Preludes in the 20th Century for Jean Roger-Ducasse

The 20th Century is considered the era of renewal in musical life in general, as the need to use new methods of musical composition and revolution against romantic methods arose to create new music that expresses the events of the new century and the development of life in it. This appeared in the time period from 1910 until 1920, when a group of composers appeared who worked on musical experimentation to bring about the desired development.During the first half of the 20th Century, composers were working on the use of Baroque era molds after reformulating them in a modern and sophisticated style that suits and expresses the spirit of the 20th Century, and thus a group of musical compositions appeared such as tokata, introductions, variations, studies, fugues, etc., and among the composers who composed the introductions. For piano solo in the 20th Century, the French composer Jean-Roger Ducasse (1873-1954) modeled the doctrine of neoclassicism while highlighting the character of the 20th Century. Although the compositions of Introductions for Solo Piano in the 20th Century by the French composer Roger Ducasse contain a large number of expressive and technical playing techniques that help in refining the skills of pianists, they have not been researched and academically studied by researchers.

The research aims to identify Roger Ducasse's life and style and his most important musical compositions for the piano, and to analyze the playing techniques in the piano preludes, and to overcome the playing difficulties contained in the piano preludes by putting exercises and playing instructions proposed by the researcher to reach the good performance of those compositions, and the importance of the research is On standing on the technical features that characterize the piano preludes in the 20th Century to reach the optimal method for their correct artistic performance, in addition to making use of the method of performing piano preludes in the 20th Century through the writings of Roger Dukas. The research questions came as follows: What are the characteristics of Melodic formulation in the introductions of the piano when Roger Ducasse? What are the most important playing techniques included in the piano introductions in the research sample? What are the playing exercises and suggested guidelines for overcoming the performing difficulties in Roger Ducasse's Prelude to a good performance? The temporal limits of the research were represented in the year 1907 of the 20th Century in France, and the research sample was concerned with the piano preludes No. (1, 4, 5, 6), which includes in its entirety most of the playing techniques of the piano preludes at Roger Ducasse, and the research followed the descriptive approach (content analysis). The theoretical framework of the research includes: a survey of the most important composers of the introductions of the piano in the 20th Century, French music in the 20th Century,

the French musician Roger Ducasse, "his life and style", the most important musical works of the piano. The applied framework also includes the theoretical and instrumental analysis of the piano introductions, the research sample, with the provision of suggested playing exercises and instructions to overcome difficulties in performing them, and the research concluded with results, recommendations, a list of Arab and foreign references and websites.