متطلبات اداء "الحركة الأولى من سويت سكاراموش مصنف ١٦٥ لثنائي بيانو" عند داريوس ميو

ياسمين احمد احمد طه صالح*

أ.د/ محمد على عبد المنعم**

أ.د/ ماجد صموئيل إبراهيم**

مقدمة:

السويت "المتتابعة" Suite: مؤلفة آلية تتكون من عدة حركات أو أجزاء لكل جزء فيها شخصيتة المستقلة ولكن كل اجزائها في سلم واحد، ويمكن القول بأنها سلسلة من القطع الصغيرة التي تعزف الواحد تلو الأخرى وكانت في عصر باخ تعتمد على ألحان الرقصات.

تسمى السويت متتابعة الرقصات ومبدأها الجمع بين رقصتين متباينتين في السرعة والخطوات مثل رقصة البافان "Bavan" ورقصة الجاليارد Galliard وتطورت فيما بعد إلى رقصة الألماند Allemande والكوارنت Courante.

وبتتبع المراحل التي مرت بها المتتابعات الى أن وصلت الى ما كانت عليه عند باخ J.S.Bach (****) نلمس مشاركة مختلف البلاد في تكوين هذا النوع الشيق من أنواع التأليف. (١)

ومع نهاية القرن الثامن عشر أصبحت السويت متحررة من أسلوبها التقليدي حيث تحولت إلى مجموعة قطع صغيرة وصفية، أما في القرن التاسع عشر جاءت كرقصات منفردة، وفي القرن العشرين لاقت السويت شهرة كبيرة بين مؤلفين هذا العصر. (٢)

ومن أهم المؤلفين الذين ألفوا للسويت في القرن العشرين المؤلف الفرنسي داريوس ميو Darius Milhaud وهو مؤلف فرنسي من مواليد ٤ سبتمبر ١٨٩٢، مارسيليا Marseille، توفي في ٢٢ يونيو ١٩٧٤، جنيف Geneva، على الرغم من ولادته في مرسيليا نشأ ميو في بلدة قريبة من آكس أون بروفانس Aix-En-Pravence. (٣)

---

* **طالبة ماجستير بقسم الأداء – شعبة بيانو – كلية التربية الموسيقية**

** **أستاذ دكتور بقسم الأداء – شعبة بيانو – كلية التربية الموسيقية**

** **أستاذ دكتور بقسم النظريات والتأليف – كلية التربية الموسيقية –**

(****) يوهان سباستيان باخ J.S.Bach (٣١ مارس ١٦٨٥ – ٢٨ يوليو ١٧٥٠): عازف أرغن ومؤلف موسيقي وملحن باروكي ألماني.

(١)الخولي، سمحة. محيط الفنون،الجزء الثاني. دار المعارف. القاهرة، ٢٠٠٧، ص (١٢٤).

(2) Friskin, James & Irwin,Freudlich. Music for the Piano,Dover Publication. Inc, New York, 1965.

(3) Stanly, Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. (16), An imprint of Oxford University Press, P.(674).

تنتمي الأعمال الكاملة لداريوس ميو إلى أكثر الأعمال الفرنسية تنوعًا، فقد كتب ميو ٤٤٣ عملاً وهذا يفسر الاجتهاد الهائل للملحن وقدرته على تكوين موقف ويدل أيضآ على خياله الموسيقي الهائل. [١]

تأثر داريوس ميو أيضًا بشكل كبير بالموسيقى من الثقافات الأخرى ويعتبر سويت سكاراموش Scaramouche مصنف ١٦٥ مثال واضح على هذا التأثر، استعار ميو العديد من الأفكار من الموسيقى البرازيلية أثناء إقامته في ذلك البلد من عام ١٩١٦ إلى عام ١٩١٨. [٢]

اسم سكاراموش مأخود من مسرح سكاراموشThéâtre Scaramouche، وهو مسرح متخصص في الإنتاجات الموجهة للأطفال، أعاد ميو تدوير كتابة بعض الأجزاء من مسرحية الطبيب الطائر Le medécin volant لموليير Moliere [*] لتشكيل الحركات الخارجية للسويت، وبالنسبة للحركة الوسطى الأبطأ استخرج قطعة مكتوبة لمسرحية Bolivar للشاعر والكاتب جوليس سوبيرفيل Jules Supervielle [**] لعام ١٩٣٦ ليصبح الهيكل النهائي كما يلي "Vif" 2. "Modéré" 1. (Mouvement de Samba) "Brazileira" 3. . [٣]

مشكلة البحث:

تفتقر مادة ثنائي البيانو في مرحلة الدراسات العليا إلى مؤلفات ذات ألحان شيقة تجذب الطالب وبإمكانيات تناسب طالب الداراسات العليا وتفتقر أيضا إلي مؤلفات جديدة بتكنيكات وإيقاعات متطورة.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث الى:

١- التعرف على مؤلفة السويت.

٢- التعرف علي المؤلف الفرنسي داريوس ميوDarius Milhaud .

٣- التعرف علي سويت سكاراموش Scaramouche مصنف ١٦٥ لثنائي بيانو ومتطلبات أدائها.

---

(1) I. Allihn (Hrsg.). Kammermusikführer. © Springer-Verlag GmbH. Deutschland, 1998, P. (412).

(2) Stone, Jason Alexander. Brazilian influences on Milhaud's "Scaramouche", Op. 165. United States, 1999.

(*) موليير Moliere (١٥ يناير ١٦٢٢ – ١٧ فبراير ١٦٧٣): مؤلف كوميدي مسرحي وشاعر وممثل ومخرج مسرحي فرنسي.

(**) جوليس سوبيرفيل Jules Supervielle (١٦ يناير ١٨٨٤ – ١٧ مايو ١٩٦٠): شاعر وكاتب فرنسي.

(3) https://www.allmusic.com/composition/scaramouche-suite-for-2-pianos-op-165b-mc0002364142.

أهمية البحث:

تتضح أهمية البحث فيما يلي:

مساعدة طلبة الدراسات العليا في التعرف على كيفية أداء مؤلفات ثنائي بيانو بشكل سليم وبالأخص المؤلفة عينة البحث وذلك لأهمية العزف الثنائي بالنسبة لعازف البيانو وما يضيفه إليه من مهارات فنية كثيرة وكذلك تظهر أهمية البحث في إلقاء الضوء علي المؤلف الفرنسي داريوس ميو Darius Milhaud أحد المؤلفين الحداثيين الرئيسيين، ومن أكثر الملحنين إنتاجاً في القرن العشرين ورائد في تقنيات الإيقاع والإيقاع المتعدد والجاز والذي أبدع أيضاً في العديد من أشكال التأليف وبشكل خاص في مؤلفة السويت التي قدمها بشكل شيق ومتطور للغاية.

أسئلة البحث:

١- ما هي مؤلفة السويت؟

٢- من هو داريوس ميو Darius Milhaud؟

٣- ما هي متطلبات أداء الحركة الأولى من سويت سكاراموش مصنف ١٦٥ لثنائي بيانو؟

حدود البحث:

حياة المؤلف داريوس ميو Darius Milhaud.

منهج البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفي " تحليل المحتوي " وهو المنهج الذي يقوم علي وصف الظاهرة موضوع البحث وتحليل بنيتها الأساسية وبيان العلاقة بين مكوناتها.

أدوات معينة للباحث:

١- المدونة الموسيقية للحركة الأولى من سويت سكاراموش مصنف ١٦٥ لثنائي بيانو.

٢- إسطوانات سمعية للحركة الأولى من سويت سكاراموش مصنف ١٦٥ لثنائي بيانو.

٣- تطبيق ترجمة جوجل Google Translate.

عينة البحث:

الحركة الأولى Vif من سويت سكاراموش Scaramouche مصنف ١٦٥ لثنائي بيانو عند داريوس ميو.

مصطلحات البحث:

مؤلفة السويت Suite: هي مؤلف خاص بالآلات ، يتكون من عدة حركات كل منها ذات طابع خاص وميزان مختلف كانت تأتي جميعها في مقام واحد عند بداية الظهور ومع انتشارها وتقدمها علي أيدي بعض المؤلفين تغير شكل السويت. (١)

ثنائي البيانو Piano Duet: مؤلفة يقوم فيها عازفان بالعزف معآ إما علي آلة بيانو واحدة أو علي آلتي بيانو في نفس الوقت . (٢)

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

أولا الدراسات العربية:

الدراسة الأولي بعنوان: " تنمية المهارات الفنية لعازف البيانو من خلال العزف الثنائي والجماعي" (٣)

هدفت تلك الدراسة إلي:

١- تنمية المهارات والقدرات الموسيقية للدارس عن طريق العزف الثنائي والجماعي.

٢- إلقاء الضوء علي تاريخ العزف الثنائي والجماعي.

٣- التعرف علي انواع العزف الجماعي لعازف البيانو.

المنهج: استخدمت الدراسة المنهج التاريخي (عدا التمارين المبتكرة من قبل الدارس)

العينة: تمارين تكنيكية من ابتكار الدارس.

وتوصلت تلك الدراسة إلي عدة نتائج من أهمها:

من خلال التمارين المبتكرة للعزف الثنائي زادت مهارات الدارس الفنية وكذلك ساهمت هذه التمارين في ارتباط الدارسين بزمن واحساس موحدين .

وترتبط تلك الدراسة مع البحث الراهن في تناولها لأهمية وفوائد العزف الثنائي من خلال مؤلفات ثنائي البيانو وتختلف معه في العينة المختارة .

الدارسة الثانية بعنوان: " محاولة الوصول بتكنيك البيانو إلي مستوي لائق عن طريق العزف الثنائي " (٤)

هدفت تلك الدراسة إلي:

١() الخولي، سمحة. محيط الفنون،الجزء الثاني. مرجع سابق، ص (١٢٤).

(2) Stanly, Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. (1), An imprint of Oxford University Press, P.(55,56).

(٣) علي ابراهيم: رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٨ م.

(٤) فتحية محمد فايد: بحث انتاج غير منشور، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨١ م.

١- تقوية العناصر الموسيقية لدى الدارس من خلال العزف الثنائي.

٢- تنمية المهارات الفنية للدراس من خلال العزف الثنائي.

المنهج: استخدمت الدراسة المنهج الوصفي – تحليل محتوي.

العينة: بعض التمرينات المختارة والمتنوعة من تكنيك (لونجو Longo) من الناحية التكنيكية وكذلك من ناحية السرعة والميزان.

وتوصلت تلك الدراسة إلي عدة نتائج من أهمها:

١- بتطبيق تمرينات لونجو المتنوعة زادت المهارات التكنيكية للدارس.

٢- ساهم التمرين المبتكر من قبل الدارس في زيادة تحقيق التوازن بين التكنيك والمصاحبة للدارسين.

وترتبط تلك الدراسة مع البحث الراهن في تناولها لأهمية وفوائد مؤلفات ثنائي البيانو وتختلف معه في الفترة الزمنية والعينة.

ثانيآ : الدراسات الأجنبية:

الدراسة الأولى بعنوان: " منابع الكلاسيكية الجديدة في القرن التاسع عشر من خلال مؤلفة السويت والسرينادة "

" The Wellsprings of Neo – Classicism in Music the Nineteeth Century Suit and Serenade " [١]

الهدف من الدراسة:

هدفت الدراسة إلي تتبع تيار الكلاسيكية الجديد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث تناولت الباحثة السويت والسرينادة في الفترة ما بين (١٨٥٠-١٩١٤ م) والتي ظهرت قبل ذلك حيث ظهرت في القرن الثامن عشر ثم فقدت الإهتمام بها في النصف الأول من القرن التاسع عشر ولكن تم إحيائها من جديد في النصف الأخير من القرن التاسع عشر علي يد مجموعة من أهم المؤلفين الموسيقيين أمثال برامز وشومان وتشايكوفسكي ودفورجاك وأدولف جنسن وتوضيح الإختلاف بين السويت والسرينادة من حيث المحتوي والأسلوب والوظيفة.

(1) Allan Scott Morri : The Wellsprings of Neo – classicism in music, The Ninteenth Century Suite and Serenade, Published Research Universuty of Toronto, 1998.

تتفق الدراسة مع البحث الراهن في تناول مؤلفة السويت وتطورها بينما تختلف الدراسة مع البحث الراهن حيث تناولت الدراسة المؤلف أدولف جنسن وتوضيح سمات أسلوبه وأعماله بينما يتناول البحث المؤلف الفرنسي داريوس ميو.

الدراسة الثانية بعنوان: " متتالية ثنائي البيانو لسيرجي رخمانينوف – دراسة تحليلية " [1]

" The Due – Piano Suites of Rachmaninoff – Analysis Study "

هدفت تلك الدراسة إلي:

إلقاء الضوء علي حياة سيرجي رخمانينوف كمؤلف موسيقي وعازف بيانو.

المنهج: استخدمت الدراسة المنهج الوصفي – تحليل المحتوي.

العينة: متتاليتين لثنائي البيانو مصنف (١٧ ، ٢).

وتعتبر هاتين المتتاليتين من أهم مؤلفات ثنائي البيانو في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

وتوصلت تلك الدراسة إلي عدة نتائج من أهمها:

إن هاتين المؤلفتين احتوتا علي صعوبات عزفية بالغة من الناحية التكنيكية وكذلك من حيث حجم اليد مما دفع الباحث إلي ابتكار تمارين تحتوي علي تكنيك لتذليل هذه الصعوبات العزفية.

وترتبط تلك الدراسة مع البحث الراهن في إلقاء الضوء علي مؤلفات ثنائي البيانو وتختلف معه في العينة المختارة والمؤلف وكذلك في الفترة الزمنية.

ينقسم هذا البحث إلى جزئين:

أولا: الإطار النظري: ويشمل:

١– مؤلفة السويت.

٢– المؤلف الفرنسي داريوس ميو ويشمل:

ثانيآ: الإطار التطبيقي ويشمل:

١– التحليل البنائي للحركة الأولى من سويت سكاراموش مصنف ١٦٥ (b) لثنائي بيانو

٢– التحليل الأدائي للحركة الأولى من سويت سكاراموش مصنف ١٦٥ (b) لثنائي بيانو

(1) Faigen, Susan: Periodical Second Edition, University of Miami, 1996.

أولآ: الإطار النظري:-

١- مؤلفة السويت:-

- **تعريف السويت:**

السويت بشكل عام هو أي مجموعة مرتبة من المقطوعات الموسيقية يُقصد إجراؤها في جلسة واحدة خلال فترة الباروك، ويتألف من عدة حركات في نفس المفتاح بعضها أو كلها تستند إلى أشكال وأنماط موسيقى الرقص ثم وبعد ذلك أصبح السويت مجموعة من القطع المستخرجة من عمل أكبر وخاصة الأوبرا أو الباليه مثل سويت كارمن Carmen Suite أو سويت كسارة البندق Nutcracker Suite.[١]

- **أول ظهور لصيغة الرقصات:**

يعد أول ظهو لصيغة الرقصات كان في عصر النهضة عند مؤلفي الفرجينال فقد تغيرت على أيدي مؤلفي الفرجينال أمثال ويليام بيرد William Byrd [*] ، جون بل John Bull [**] [٢] وأورلاندو جيبونز Orlando Gibbons [*] فبعد أن كانت تتميز بالصنعة والحرفية على أيدي من سبقوهم نجد أنها تطورت في عهدهم لتتسم بالفنية الابتكارية. [٣]

- **الحركات الأساسية للسويت:**

بحلول أوائل القرن الثامن عشر أصبحت أربع رقصات هي المعيار الأساسي في السويت بهذا الترتيب: ألماند، كورانت، سراباند وجيج، تم إنشاء هذه المجموعة الأساسية في ألمانيا في أواخر القرن السابع عشر بعد أن بدأ يوهان جاكوب فروبيرجر Johann Jakob Froberger [**] في تضمين رقصة الجيج قبل أو بعد الكورانت في الترتيب الألماني الشائع آنذاك وهو ألماند وكورانت وساراباند، ثم أعاد ناشر فروبيرجر لاحقآ ترتيب الرقصات بالتسلسل الذي أصبح قياسيًا.

---

(1) Stanly, Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. (24), An imprint of Oxford University Press, P.(665).

(*) ويليام بيرد William Byrd (١٥٤٣ – ١٦٢٣): ملحن وعازف أورغن وموسيقي من مملكة إنجلترا.

(**) جون بل John Bull (٦٣/١٥٦٢ – ١٣/١٢ مارس ١٦٢٨): مؤلف موسيقي وعازف أورغن إنجليزي.

(٢) الخولي، سمحة. محيط الفنون،الجزء الثاني. مرجع سابق، ص (١٢٤).

(*) أورلاندو جيبونز Orlando Gibbons (٢٥ ديسمبر ١٥٨٣ – ٥ يونيو ١٦٢٥): ملحن إنجليزي وعازف على لوحة المفاتيح.

(٣) الخولي، سمحة. المرجع السابق، ص (١٢٤).

(**) يوهان جاكوب فروبيرجر Johann Jakob Froberger (١٨ مايو ١٦١٦ – ٧ مايو ١٦٦٧): ملحن وعازف أرغن ألماني.

- **الحركات الإضافية للسويت:**

بحلول منتصف القرن الثامن عشر كان استخدام الحركات الإضافية أمرًا شائعآ مثل: الجافوت gavottes، والبوريه bourrées، والمينويت minuets، وحتى الآير Air وهي حركة غنائية غير مشتقة من رقصة، كما كان من الشائع وجود حركة تمهيدية معنونة بأشكال مختلفة على سبيل المثال: مقدمة Prelude، عرض Overture، فنتازيا Fantasia، سنفونيا Sinfonia، ومن الأمثلة على هذه التوسعات للحركات الأربع الأساسية في السويت الفردية: السويت الفرنسية French Suite والسويت الإنجليزية English Suite ومجموعة البارتيتا Partita لباخ.

- **تطوير السويت:**

خارج فرنسا وألمانيا، كان ترتيب واختيار الرقصات أقل توحيدًا، وفي إيطاليا كان يطلق على السويت لموسيقى الحجرة أو الأوركسترا اسم صوناتا الحجرة Sonata da camera، وقد تم تطوير نوع آخر من السويت بشكل خاص في ألمانيا في أواخر القرن السابع عشر و أوائل القرن [١] الثامن عشر، شمل هذا النوع الرقصات الحديثة بدلاً من أنواع الرقص التقليدية الأربعة، والتي بحلول ذلك الوقت فقدت طابعها الراقص المباشر، افتتحت بمقدمة على الطراز الفرنسي وبالتالي غالبًا ما كانت تسمى السويت من هذا النوع أوفرتيورز Ouvertures. [٢]

- **السويت في القرن العشرين:**

في أواخر القرن التاسع عشر كانت قد ظهرت بالفعل جميع العوامل التي أدت إلى إعادة ظهور السويت كمؤلفة رئيسية في القرن العشرين كالعوامل التاريخية والقومية والرغبة في التجربة والجمعيات الأكاديمية للصوناتا والسيمفونية وفي نهاية القرن ازدادت حدة كل عامل من هذه العوامل وبدأ علم الموسيقى في تسليط الضوء على بعض مؤلفات السويت المنسية في فترة الباروك كما أصبح البحث عن أنماط وأشكال جديدة أكثر وعيآ ومنهجية.

ظهرت بعض مؤلفات السويت المميزة التي استمرت في تقليد أواخر القرن التاسع عشر المتمثل في السويت القومية والجغرافية وكان هناك أيضآ السويت البروجرامية والتي غالبآ ما كانت مخصصة للأوركسترا.

يعد ساتي من أوائل المؤلفين الذين قاموا بترتيب مجموعة من المقطوعات الخاصة بهم في شكل سويت في القرن العشرين فقد خدمت مؤلفة السويت في الخمسة وسبعون سنة الأولى من القرن

(2) https://www.britannica.com/art/suite.
(1) https://www.britannica.com/art/suite.

العشرين الملحنين بعدة طرق ولأسباب عديدة حيث ساعدتهم في ترتيب المقطوعات الموسيقية الخاصة بهم في مؤلفة واحدة. (١)

يعد داريوس ميو أيضآ من أهم مؤلفين القرن العشرين الذين كتبوا لمؤلفة السويت وقاموا بترتيب مقطوعاتهم الموسيقية في شكل مجموعات ومن أهم أعماله لمؤلفة السويت هي مؤلفة سكاراموش التي إختارها الباحث لتكون عينة هذا البحث.

٢- داريوس ميو:-

- **نشأته :-**

داريوس ميو Darius Milhaud هو مؤلف فرنسي من مواليد ٤ سبتمبر ١٨٩٢، مارسيليا Marseille، توفي في ٢٢ يونيو ١٩٧٤، جنيف Geneva، على الرغم من ولادته في مرسيليا نشأ ميو في بلدة قريبة من آكس أون بروفانس Aix-En-Pravence ، كان والده تاجر لوز ثري عاش وعمل في براس دور Bras d'Or، وهو مكان سابق تأسست فيه عائلة ميو منذ عام ١٨٠٦. (٢)

- **دراسته الموسيقية :-**

بدأ داريوس تعلم الكمان في سن السابعة علي يد ليو بروغيه Leo Bruguier والتحق بالمدرسة الثانوية في سن العاشرة وحصل داريوس على شهادة البكالوريا الكلاسيكية في أكتوبر عام ١٩٠٨ وفي عام ١٩٠٩ اتجه إلى باريس ليحضر الإمتحان التنافسي للإلتحاق بالمعهد الموسيقي Conservatoire.

مع تطور موهبة داريوس الموسيقية بدأ يجد دراسة الكمان مملة بشكل متزايد وأعلن عن نيته للتخلي عن مسيرته كعازف كمان من أجل أن يكون مؤلفآ وقد كان جايمس وجيد Gide وكلوديل Claudel هم أفضل ثلاثة مؤلفين لدى داريوس. (٣)

- **تأثر ميو بالثقافات الأخرى :-**

تنتمي الأعمال الكاملة لداريوس ميو إلى أكثر الأعمال الفرنسية تنوعًا، فقد كتب ميو ٤٤٣ عملآ وهذا يفسر الاجتهاد الهائل للملحن وقدرته على تكوين موقف ويدل أيضآ على خياله الموسيقي الهائل. (٤)

(1) Stanly, Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. (24), Ibid, P.(682).
(2) Stanly, Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. (16), An imprint of Oxford University Press, P.(674,675).
(3) Milhaud, Darius. Notes without Music, Alfred A. Knopf. New York,1953, P. (15-38).
(4) I. Allihn (Hrsg.). Kammermusikführer. Ibid, P. (412).

ميو ليس فقط مؤلفًا موسيقيًا شديد الوعي بالتقاليد الفرنسية لكنه كان أيضًا يمارس صناعة الموسيقى غير الفرنسية فقد كان منفتح جدا وكان يقوم بجولات مستمرة للحفلات الموسيقية وذلك يعني الكثير من السفر. (١)

كان ميو مفتونًا بالإيقاعات المجمعة الأفروبرازيلية التي شكلت الموسيقى البرازيلية الشعبية،(2) فقد تأثر بشكل كبير بالموسيقى من الثقافات الأخرى واستعار العديد من الأفكار من الموسيقى البرازيلية التي اختبرها أثناء إقامته في ذلك البلد من عام ١٩١٦ إلى عام ١٩١٨، (٣) وفي عام ١٩١٩ عاد إلى باريس حيث ساعد في تأسيس مجموعة الستة Les Six. (٤)

- **سمات موسيقى داريوس ميو :-**

يعد داريوس رائد في استخدام أشكال الإيقاع العديدة بمهارة وكذلك الجاز، وتتعاون موسيقاه الغنائية مع هارمونياته المتقدمة في كثير من الأحيان، على الرغم من أن مصادر إلهامه كانت عديدة ومتنوعة، إلا أن موسيقاه تتمتع بوحدة أسلوبية مقنعة. (٥)

من خلال دراسة الرباعيات يمكننا بوضوح أن نلاحظ تطور لغة ميو الموسيقية، يمكن للمرء أن يتتبع فيها تطور الكونتربوينت المتعدد الألوان الخاص به وإتقانه المتزايد لتقاليد عريقة متعددة الألحان مثل التآلف الزائد والتآلف الناقص والانعكاس والتذييل وما إلى ذلك. (٦)

سمع ميو موسيقى الجاز لأول مرة في هارلم Harlem ولندن London والتي ألهمته تمامًا ليس فقط بسبب زخمها الإيقاعي ولكن أيضآ بسبب النغمات المتدرجة بدقة، لا يرى ميو نفسه أي تطور في أعماله ولكنه يقارنها بنهر واحد له أذرع كثيرة، حيث أن كل شيء له نفس الأهمية فقد أنتج بلا كلل وبدلاً من تصحيح العمل كان يفضل العمل على كتابات جديدة. (٧)

أعلن ميو عن حاجته للرجوع إلى الموسيقى التجريدية البحتة كعلاج لكثرة الموسيقى البروجرامية فهو لا يحب أن يكشف عن أفكاره الداخلية أو أن يشرح موسيقاه بالكلمات.

---

1) I. Allihn (Hrsg.). Ibid, P. (413).
(2) Musgrave, Monty Roy. (D.M.A) A wind ensemble adaptation and conductor's analysis of selected movements of Darius Milhaud's "Saudades do Brazil", with an examination of the influences of Ernesto Nazareth. United States, 2005.
3) Stone, Jason Alexander. Brazilian influences on Milhaud's "Scaramouche", Op. 165. Ibid.
4) I. Allihn (Hrsg.). Kammermusikführer. Ibid, P. (411).
5) Stanly, Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. (16), Ibid, P. (675).
(6) Collaer, Paul. Darius Milhaud. © San Francisco Press, Inc, 1988, P. (189).
(7) Weber, Horst (Hrsg.). Metzler Komponisten Lexikon. © Springer-Verlag GmbH. Deutschland, 1992, P. (494-495).

ميو مؤلف موسيقي لجميع الفصول والأوقات ولكن هذا لا يعني أنه كان بعيداً عن عصره بل على العكس تماماً فموسيقاه نموذجية في كل من عصره وبيئته ومع ذلك فقد رفض إتباع البدع البسيطة والتوجيهات الفنية سريعة الزوال. (١)

موسيقاه لا تتبع أي مسار زمني للتطور فقد تصور إبداعه الفني منذ سنوات المراهقه وحتى نهاية حياته ككيان كامل يمكن استخلاص عناصره المختلفة في أي لحظة ولأي غرض كان وبعبارة أخرى لم يكن هناك تقدم متعمد فقد تضمنت رؤيته الفنية منذ البداية مجموعه كاملة من العلاقات الممكنة وطرق تحقيقها ثم يتكيف بعد ذلك مع المقطوعات المختلفة حسب ميوله أو حسب ما يتطلبه الموقف الحالي.

- **مؤلفات داريوس ميو لآلة البيانو:-**

استخدم ميو آلة البيانو للتعبير عن مشاعره الحميمية بدلاً من استخدامها في حل المشكلات، التأثيرات اللونية عنده ضئيلة، لتوصيل معني ومنطق لغة داريوس الموسيقية يجب عزف مقطوعات البيانو الخاصة به بوضوح ودقة شديدة مع الحد الأدنى من استخدام الدواسات وبدون إطالة في مدة النغمات بما يتجاوز ما هو مذكور في المدونة الموسيقية، يتم توضيح الاختلاف في الخطوط اللحنية من حيث أهميتها النسبية عن طريق الصياغة والتحكم الدقيق بوسائل التعبير.

Scaramouche (1937)، سويت مكونة من ثلاثة أجزاء كُتبت في الأصل لمرافقة إنتاج مسرحية الطبيب الطائر لموليير Molière's Médecin Volant، بحركتها الأولى المفعمة بالحيوية والخاتمة رقصة السامبا Braziliera، اكتسبت مكانة لا تضاهى في أدب البيانو في القرن العشرين. (٢)

البداية الساطعة المتدلية للحركة الأولى فيف أحيانًا ما تكون مرّة بتأثيرات ثنائية اللون وأحياناً أخرى تكون دياتونية بشكل قوي فهي تدق الآذان منذ البداية وتشبه بيانو الشارع الباريسي خارج النغمات أما بالنسبة للحركة الثانية موديري فهي رشيقة وبسيطة وتذكرنا بالكثير من الموسيقى الشعبية أما الحركة الثالثة برازيليرا فهي مثل مقتطفات من الشوق للبرازيل Saudades do Brasil عام١٩٢١، ويلجأ مبرمجو البرامج الإذاعية الكلاسيكية إلى سحر سكاراموش كثيرًا فهي تجذب انتباهك بشكل كبير في وقت قصير. (٣)

(1) Collaer, Paul. Darius Milhaud. Ibid, P. (188-207).
(2) Collaer, Paul. Ibid, P. (185-208).
(3) https://www.allmusic.com/composition/scaramouche-suite-for-2-pianos-op-165b-mc0002364142.

فيما يلي قائمة ببعض أعمال داريوس ميو لآلة البيانو:

جدول رقم (١)

بعض أعمال داريوس ميو للآلات ذات لوحات المفاتيح

م	عام	مصنف	اسم العمل	وصف العمل	أول أداء	الناشر
١	١٩١٥–١٩	٢٥	الربيع Printemps	٣ مقطوعات، بيانو	///	La Sirene–Eschig
٢	١٩٢٠	٦٦	الربيع Printemps II II	٣ مقطوعات، بيانو	باريس عام ١٩٢٠	La Sirene–Eschig
٣	١٩٢٠–٢١	٦٧	الشوق للبرازيل: سويت راقص Saudades do Brasil: Dance Suite	بيانو أو أوركسترا، أو بيانو وكمان، أو بيانو وشيلو	باريس عام ١٩٢٠	Desmets–Eschig
٤	١٩٢٠	٦٨	كراميل ناعم Caramel Mou	بيانو أو فرقة جاز صغيرة Jazz band وصوت	باريس عام ١٩٢١	Eschig
٥	١٩٣٧	b ١٦٥	سكاراموش Scaramouche	ثنائي بيانو Two Pianosأوساكسفون Saxphone (أو كلارينيت Clarinet) وأوركسترا	باريس عام ١٩٣٧	Deiss–Salabert
٦	١٩٤٤	٢٤٨	سويت فرنسية Suite Francaise	٥ مقطوعات، باند سيمفوني (أربع أيدي) أو أوركسترا	نيو يورك عام ١٩٤٥	Leeds
٧	١٩٥٠	٣٠٩	كونشرتو الخريف Concertino d'Automne	ثنائي بيانو، ٨ آلات	نيو يورك عام ١٩٥١	Heugel

ثانياً: الإطار التطبيقي:-

١- التحليل البنائي ويتضمن العناصر الموسيقية الآتية:

السلم Scale – السرعة Speed – الميزان Meter – الطول البنائي Structural Length – الصيغة Form

٢- التحليل الأدائي:

ستقوم فيه الباحثة بتوضيح متطلبات أداء الحركة الأولى من سويت سكاراموش مصنف ١٦٥(b) لثنائي بيانو لأداء المؤلفة بشكل سليم لتخرج لنا بالطابع الذي أراده المؤلف لها **ويتضمن الآتي:-**

- **النموذج الإيقاعي Rhythm**
- **النموذج اللحني Melody**
- **نماذج المصاحبة Accompany**
- **متطلبات الأداء وتشمل:**

١- متطلبات أدائية Performance

٢- متطلبات تعبيرية Expression

١- التحليل البنائي:-

- السلم : دو الكبير
- السرعة : Vif سريع بحيوية
- الميزان : $\frac{4}{4}$
- الطول البنائي : ٢٧٥ مازورة
- الصيغة : ثلاثية مركبة ABA_2

٢-التحليل الأدائي للحركة الأولى من م (١ – ٩٢):

- **الفكرة A:** من م (١ – ٣١) والتي تنقسم إلى مجموعة من الأفكار الصغيرة $a–b–a_2$
- **الفكرة (A) a** من م (١-٨): وهي عبارة عن جملة لحنية

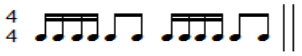
- **النموذج الإيقاعي للفكرة a:**

يظهر في الفكرة a النموذج الإيقاعي الأساسي الذي يتكرر طوال الفكرة لدى العازف الأول في م (١) ولدى العازف الثاني في م (٢)، وتكرر في م (٤–٥) ولكن تبادلت الأدوار بين العازفين، ثم في م (٧–٨)، والشكل التالي يوضح النموذج الإيقاعي الأساسي للفكرة a في م (١):

شكل رقم (١)

النموذج الإيقاعي الأساسي للفكرة a في م (١)

الناتج السمعي للعازفين معآ في م (١):



شكل رقم (٢)

الناتج السمعي للعازفين معآ في م (١)

- **النموذج اللحني للفكرة a:**

يظهر النموذج اللحني الأساسي للفكرة a الذي يتكرر طوال الفكرة لدى العازف الأول في م (١) ولدى العازف الثاني في م (٢) ويعتمد على التآلفات، ثم تكرر في م (٤–٥) ولكن تبادلت الأدوار بين العازفين، ثم في م (٧–٨) مرة أخرى، توجد أيضآ في هذه الموازير محاكاة بين العازف الأول والثاني، والشكل التالي يوضح النموذج اللحني الأساسي للفكرة a في م (١–٢):

شكل رقم (٣)

النموذج اللحني الأساسي للفكرة a في م (١–٢)

- **نماذج المصاحبة للفكرة a:**

العازف الثاني في م (١): جاءت المصاحبة في شكل تآلفات ثلاثية في اليد اليمنى وفي شكل أوكتافات في اليد اليسرى والشكل التالي يوضح المصاحبة في م (١) لدى العازف الثاني:

شكل رقم (٤)

المصاحبة في م (١) لدى العازف الثاني

المصاحبة في م (٤-٥): اختلفت لدى العازف الذي يقوم بدور المصاحبة حيث جاءت لدي العازف الأول في م (٤) في شكل كروماتيك صاعد في الثلاث أصوات العليا في اليد اليمني مما أدي إلى وجود إزدواجية مقامية وفي شكل أوكتافات كروماتيك هابط في اليد اليسرى وبالمثل لدى العازف الثاني في م (٥)، والشكل التالي يوضح المصاحبة في م (٤-٥):

شكل رقم (٥)

المصاحبة في م (٤-٥)

- **متطلبات أداء الفكرة a:**

١- متطلبات أدائية:

العازف الأول في م (١): اللحن في المنطقة الحادة من البيانو لكلا اليدان لذلك يميل العازف بجزعه ناحية اليمين ويخرج الذراع الأيمن كاملاً خارج الجسد ناحية المنطقة الحادة من البيانو بمساعدة مفصل الكتف بينما يدخل الذراع الأيسر كاملاً داخل الجسد ناحية المنطقة الحادة من البيانو بمساعدة مفصل الكتف مع استخدام مفصل الرسغ بشكل مرن بحيث تكون الأصابع موجهة جيداً ناحية النغمات الحادة.

يعتمد اللحن على التآلفات في اليدين ويراعى في عزف التآلفات استخدام اليد مع مفصل الرسغ بمساعدة الساعد مع التوجيه الجيد للاصابع، يراعى أيضاً تثبيت الأصابع جيداً حسب وضع التآلف والضغط من الذراع على كل نغمة من نغمات التآلف إلى آخر درجة حتى تكون قوة نغمات

التآلف واحدة فيسمع كأنه صوت واحد، ويراعى أيضآ أن تكون الأصابع قريبة من مفاتيح البيانو للتمكن من أدائها بالسرعة المطلوبة، والشكل التالي يوضح التآلفات في م (١) لدى العازف الأول:

شكل رقم (٦)

التآلفات في م (١) لدى العازف الأول

العازف الثاني في م (١): يعتمد اللحن في اليد اليمنى على التآلفات والتي سبق شرح كيفية أدائها لدى العازف الأول ويعتمد في اليد اليسرى على الأوكتافات ويراعى في عزف الأوكتافات أن تستعمل اليد كمركز إرتكاز مع استخدام كامل الذراع بمساعدة مفصل الكتف مع التوجيه الجيد للأصابع، والشكل التالي يوضح التآلفات والأوكتافات في م (١) لدى العازف الثاني:

شكل رقم (٧)

التآلفات والأوكتافات في م (١) لدى العازف الثاني

العازف الأول والثاني في م (٣): استخدم المؤلف فيها النغمات السلمية الصاعدة والهابطة حيث يقوم العازفان بأداء نفس اللحن وبنفس الإيقاع في كلتا اليدين مع استخدام تأخير النبر Syncope عن طريق السكتة وجاء الإختلاف في الأوكتاف فقط ويراعى في ذلك أن تكون جميع الأصوات الأربعة واضحة للمستمع وقد جاءت م (٣) في نطاق صوتي واسع حيث تحصر أربعة أوكتافات وهذا يدل على استغلال المؤلف لكل مساحة البيانو الصوتية ثم جاءت م (٦) كإعادة ل م (٣) ولكن على مسافة ٢ هابطة، والشكل التالي يوضح النغمات السلمية في م (٣) لدى العازف الأول والثاني:

شكل رقم (٨)

النغمات السلمية في م (٣) لدى العازف الأول والثاني

العازف الأول في م (٣): يخرج الذراع الأيمن من الجسد ناحية المنطقة الحادة من البيانو بمساعدة مفصل الكتف بينما يظل الذراع الأيسر في وضعه الطبيعي حيث يقوم بالعزف في المنطقة الوسطي من البيانو.

يعتمد اللحن على النغمات السلمية الصاعدة والهابطة في كلتا اليدين ويتطلب ذلك المساواة بين الأصابع في القوة بحيث تعزف كل النغمات بنفس القوة كما يجب تدريب كل يد بشكل منفرد أولآ مع مراعاة التدريب عليها ببطء من خلال طريقة العزف الواضح articuler ثم طريقة العزف المتقطع Staccato ثم بالعزف المتصل Legato مع مراعاة زيادة سرعتها تدريجيآ وذلك للتمكن جيدآ من سرعتها، والشكل التالي يوضح النغمات السلمية في م (٣) لدى العازف الأول:

شكل رقم (٩)

النغمات السلمية في م (٣) لدى العازف الأول

العازف الثاني في م (٣): تكون كلتا اليدين بمنتصف البيانو حيث يقوم العازف بالعزف في الأوكتاف الأوسط من البيانو ويعتمد اللحن أيضآ على النغمات السلمية الصاعدة والهابطة في كلتا اليدين والتي سبق شرح كيفية أدائها لدى العازف الأول، والشكل التالي يوضح النغمات السلمية في م (٣) لدى العازف الثاني:

شكل رقم (١٠)

النغمات السلمية في م (٣) لدى العازف الثاني

٢- متطلبات تعبيرية:

يجب على كلا العازفين مراعاة الأداء التعبيري كالآتي:

الأداء بصوت قوي جداً من م (١-٦) حيث استخدم المؤلف التعبير Fortissimo (FF).

الأداء بصوت خافت من م (٧-٨) حيث استخدم المؤلف التعبير Piano (P).

مراعاة انتقال اللحن الأساسي بين العازفين وتبادل الأدوار بينهما بشكل جيد وأن يستمع كل منهما للآخر.

مراعاة ألا يطغي العازف الذي يقوم بدور المصاحبة على العازف الذي يقوم بأداء اللحن الأساسي.

- **الفكرة b (A)** من م (٩-١٥): وهي عبارة عن جملة لحنية

- **النموذج الإيقاعي للفكرة b:**

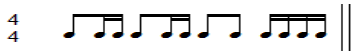
يظهر في الفكرة b النموذج الإيقاعي الأساسي لدى العازف الأول في م (٩) ثم تكرر في م (١٠-١١)، يظهر لدى العازف الثاني الإيقاع المصاحب في م (٩) ويتكرر أيضاً في م (١٠-١١)،

والشكل التالي يوضح النموذج الإيقاعي الأساسي للفكرة b في م (٩):

شكل رقم (١١)

النموذج الإيقاعي الأساسي للفكرة b في م (٩)

الناتج السمعي للعازفين معاً في م (٩):



شكل رقم (١٢)

الناتج السمعي للعازفين معاً في م (٩)

- **النموذج اللحني للفكرة b:**

يظهر النموذج اللحني الأساسي للفكرة b لدى العازف الأول في م (٩) ويعتمد على النغمات السلمية الصاعدة والهابطة في وجود أقواس لحنية صغيرة ثم يتكرر في م (١٠-١١) في شكل تتابع لحني صاعد، والشكل التالى يوضح النموذج اللحني الأساسي للفكرة b في م (٩-١١) لدى العازف الأول:

شكل رقم (١٣)

النموذج اللحني الأساسي للفكرة b في م (٩-١١) لدى العازف الأول

- **نماذج المصاحبة للفكرة b:**

العازف الثاني في م (٩): جاءت المصاحبة في شكل تآلفات ثلاثية في اليد اليمنى وفي شكل نغمات منفردة في اليد اليسرى مع وجود تأخير نبر عن طريق الرباط الزمني ثم تكررت المصاحبة في م (١٠-١١)،

والشكل التالي يوضح المصاحبة في م (٩) لدى العازف الثاني:

شكل رقم (١٤)

المصاحبة في م (٩) لدى العازف الثاني

- **متطلبات أداء الفكرة b:-**

١-متطلبات أدائية:

العازف الأول في م (٩): يعتمد اللحن على النغمات السلمية الصاعدة والهابطة والتي سبق شرح كيفية أدائها من قبل مع وجود أقواس لحنية Slurs صغيرة ويراعى في أدائها أن يكون العزف في بداية القوس اللحنى أقوى من العزف في نهايته بشكل تدريجي وبالمثل في م (١٠-١١)، والشكل التالي يوضح النغمات السلمية مع وجود أقواس لحنية صغيرة في م (٩) لدى العازف الأول:

شكل رقم (١٥)

النغمات السلمية مع وجود أقواس لحنية صغيرة في م (٩) لدى العازف الأول

العازف الثاني في م (٩): يعتمد اللحن في اليد اليمنى على التآلفات والتي سبق شرح كيفية أدائها من قبل واستخدم المؤلف في اليد اليسرى الرباط الزمني للربط بين النغمات ويراعى في أداء الرباط الزمني عزف النغمة الأولى والاستمرار حتى ينتهي زمن النغمة الثانية وبالمثل في م (١٠-١١)، والشكل التالي يوضح التآلفات والرباط الزمني في م (٩) لدى العازف الثاني:

شكل رقم (١٦)

التآلفات والرباط الزمني في م (٩) لدى العازف الثاني

العازف الثاني في م (١٢): استخدم المؤلف تأخير النبر عن طريق السكتة ثم عن طريق النبر في كلا اليدين مما أدى إلى الإحساس بالتقسيم الثلاثي على الرغم من أنه لم يستخدمه في المازورة مطلقآ ثم تبادلت الأدوار وتكرر لحن اليد اليمنى مرة أخرى في م (١٣) لدى العازف الأول في اليد اليمنى ويراعى في أداء ذلك الضغط بشكل أقوى على أول نغمة من كل ثلاث نغمات، والشكل التالي يوضح تأخير النبر عن طريق السكتة والنبر في م (١٢) لدى العازف الثاني:

شكل رقم (١٧)

تأخير النبر عن طريق السكتة والنبر في م (١٢) لدى العازف الثاني

العازف الأول في م (١٣-١٥): يراعى في م (١٤) الانتباه للتآلفات الرباعية في اليد اليمنى حيث أن صوت الباص للتآلفات مدون في مفتاح فا في السطر الثاني مع استخدام تأخير النبرعن طريق الرباط الزمني ويراعى التدريب المنفصل لكلا اليدين، يعتمد اللحن في اليد اليسرى على الأوكتافات في شكل كروماتيك هابط في الثلاث موازير والتي سبق شرح كيفية أدائها من قبل، والشكل

التالي يوضح استخدام التآلفات الرباعية مع والرباط الزمني والأوكتافات في شكل كروماتيك هابط في م (١٣-١٥) لدى العازف الأول:

شكل رقم (١٨)

استخدام التآلفات الرباعية مع الرباط الزمني والأوكتافات في شكل كروماتيك هابط في م (١٣-١٥) لدى العازف الأول

٢- متطلبات تعبيرية:

يجب على كلا العازفين مراعاة الأداء التعبيري كالآتي:

الأداء بصوت خافت في م (٩-١٠) حيث استخدم المؤلف التعبير Piano (P).

زيادة شدة الصوت تدريجياً في م (١١) حيث استخدم المؤلف التعبير Crescendo.

الأداء بقوة متوسطة في م (١٢-١٣) حيث استخدم المؤلف التعبير Mezzo-Forte (mf).

الأداء بصوت قوي جداً في م (١٤-١٥) حيث استخدم المؤلف التعبير Fortissimo (FF).

مراعاة تبادل الأدوار بين العازفين بشكل جيد وأن يستمع كل منهما للآخر.

مراعاة ألا يطغي العازف الذي يقوم بدور المصاحبة على العازف الذي يقوم بأداء اللحن الأساسي.

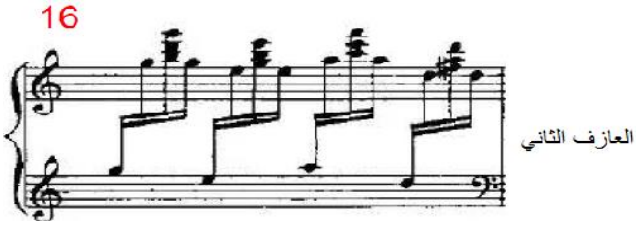
- **الفكرة (A) a_2** من م (١٦-٣١) وهي عبارة عن جملتين لحنيتين وجاءت كتنويع على الفكرة a والفكرة b معاً وجاء التنويع عن طريق الإيقاع واللحن بشكل بسيط وجاء الإختلاف فقط في بعض المتطلبات الأدائية كالآتي:

العازف الأول في م (١٦): استخدم المؤلف حلية الأتشيكاتورا في اليد اليمنى وتكون الحلية سريعة وتستقطع الأتشيكاتورا زمنها من نهاية زمن النوتة التي قبلها فيقع النبر القوي على النوتة الأساسية وليست الأتشيكاتورا، واستخدم في اليد اليسرى تآلفات تحصر مسافة ١٠ وفي حالة كانت يد العازف صغيرة يراعى عزفها في شكل أربيجات، والشكل التالي يوضح كيفية أداء حلية الأتشيكاتورا في م (١٦) لدى العازف الأول:

شكل رقم (١٩)

كيفية أداء حلية الأتشيكاتورا في م (١٦) لدى العازف الأول

العازف الثاني في م (١٦): يعتمد اللحن على التآلفات في اليد اليمنى ويراعى أن يسمع التآلف كأنه صوت واحد واستخدم المؤلف تبديل الأصابع على نفس النغمة بين اليدين وبالمثل لدى العازف الأول في م (١٧) حيث تبادلا الأدوار، وسوف تقترح الباحثة تمرين لتسهيل أداء التبديل بين الأصابع ويراعى فيه الترقيم المقترح للأصابع، والشكل التالي يوضح استخدام تبديل الأصابع على نفس النغمة في م (١٦) لدى العازف الثاني:



شكل رقم (٢٠)

تبديل الأصابع على نفس النغمة في م (١٦) لدى العازف الثاني

والشكل التالي يوضح التمرين المقترح من قبل الباحثة لأداء تبديل الأصابع في م (١٦) لدى العازف الثاني بشكل سليم مع وضع ترقيم مقترح للأصابع:

شكل رقم (٢١)

تمرين مقترح لأداء تبديل الأصابع في م (١٦) لدى العازف الثاني بشكل سليم مع وضع ترقيم مقترح للأصابع

العازف الثاني في م (٢٢): يعتمد اللحن في اليد اليمنى على التآلفات الرباعية مع تكرار صوت السوبرانو في التآلف وتثبيت الأصوات الداخلية للتآلف ثم تكرار صوت الباص في التآلف وتثبيت الأصوات الخارجية للتآلف ثم تكررت المازورة مرة أخرى في م (٢٣) ويراعى الترقيم المقترح للأصابع من قبل الباحثة،

والشكل التالي يوضح تكرار صوت السوبرانو والباص للتآلف مع تثبيت باقي الأصوات في م (٢٢) لدى العازف الثاني:

شكل رقم (٢٢)

تكرار صوت السوبرانو والباص للتآلف مع تثبيت باقي الأصوات في م (٢٢) لدى العازف الثاني

العازف الأول والثاني في م (٢٧): استخدم المؤلف تأخير النبر عن طريق السكتة لدى العازف الأول في كلتا اليدين وعن طريق الإيقاع في اليد اليسرى للعازف الثاني ولم يستخدمه في اليد اليمنى للعازف الثاني ولذلك يراعي أن ينتبه العازف الأول بسمعه إلي اليد اليمنى للعازف الثاني وكذلك أن ينتبه العازف الثاني بسمعه أيضآ لليد اليمنى له حتى يتمكن كلا العازفين من أداء الإيقاع بشكل صحيح، والشكل التالي يوضح تأخير النبر عن طريق السكتة لدى العازف الأول وعن طريق الإيقاع لدى لعازف الثاني في م (٢٧):

شكل رقم (٢٣)

تأخير النبر عن طريق السكتة لدى العازف الأول وعن طريق الإيقاع لدى لعازف الثاني في م (٢٧)

تنتهي الفكرة a_2 بتذييل هابط واعتمد فيه المؤلف على الإيقاع الشاذ في زمن وظهر لدى العازف الأول في م (٢٩) وتكرر لدى العازف الثاني في م (٢٩-٣١) ويراعى في ذلك أن يضبط العازف زمنه بإستخدام إيقاع ليتمكن من أداء الإيقاع الشاذ في زمن صحيح كما استخدم المؤلف الإيقاع الشاذ في زمن لدى العازف الثاني في م (٣١)، والشكل التالي يوضح إستخدام الإيقاع الشاذ في زمن في م (٢٩) لدى العازف الأول:

شكل رقم (٢٤)

إستخدام الإيقاع الشاذ في زمن في م (٢٩) لدى العازف الأول

والشكل التالي يوضح استخدام الإيقاع الشاذ في زمن في م (٣١) لدى العازف الثاني:

شكل رقم (٢٥)

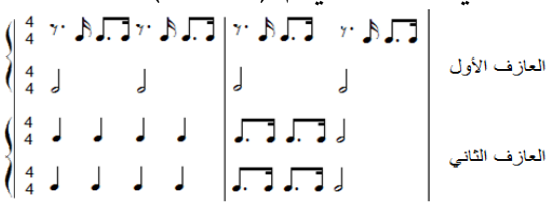
استخدام الإيقاع الشاذ في زمن في م (٣١) لدى العازف الثاني

- **الفكرة B:** من م (٣٢-٧٢) والتي تنقسم إلى مجموعة من الأفكار الصغيرة $a-b-a_2$
- **الفكرة a (B)** من م (٣٢-٤٧): وهي عبارة عن جملتين لحنيتين

- **النموذج الإيقاعي للفكرة a:**

يظهر في الفكرة a النموذج الإيقاعي الأساسي الذي يتكرر طوال الفكرة لدى العازف الثاني في م (٣٢-٣٣) بينما يقوم العازف الأول بأداء الإيقاع المصاحب وتكرر في م (٣٤-٣٥) وفي شكل تنويع في م (٣٦-٣٩) ويظهر لدى العازف الأول في م (٤٠-٤١) بينما يقوم العازف الثاني

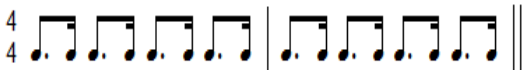
بأداء الإيقاع المصاحب ثم تكرر في م (٤٢-٤٣) وفي شكل تنويع في م (٤٤-٤٧)، والشكل التالي يوضح النموذج الإيقاعي الأساسي للفكرة a في م (٣٢-٣٣):



شكل رقم (٢٦)

النموذج الإيقاعي الأساسي للفكرة a في م (٣٢-٣٣)

الناتج السمعي للعازفين معآ في م (٣٢-٣٣):



شكل رقم (٢٧)

الناتج السمعي للعازفين معآ في م (٣٢-٣٣)

- **النموذج اللحني للفكرة a:**

يظهر النموذج اللحني الأساسي للفكرة a والذي يتكرر طوال الفكرة لدى العازف الثاني في م (٣٢-٣٣) مع استخدام حلية الأتشيكاتورا في م (٣٣) وتكرر في م (٣٤-٣٥) وفي شكل تنويع في م (٣٦-٣٩) ثم تتكرر الجملة اللحنية في م (٣٢-٣٩) مرة أخرى في م (٤٠-٤٧) ولكن كإعادة غير حرفية حيث تبادلت الأدوار بين العازفين ويظهر النموذج اللحني الأساسي لدى العازف الأول وعلى مسافة ٣ صاعدة، والشكل التالي يوضح النموذج اللحني الأساسي للفكرة a في م (٣٢-٣٣) لدى العازف الثاني:

شكل رقم (٢٨)

النموذج اللحني الأساسي للفكرة a في م (٣٢-٣٣) لدى العازف الثاني

- **نماذج المصاحبة للفكرة a:**

العازف الأول في م (٣٢-٣٣): جاءت المصاحبة في شكل نغمات مزدوجة في كلا اليدين ثم تكررت في م (٣٤-٣٥) وفي شكل تنويع في م (٣٦-٣٩)، والشكل التالي يوضح المصاحبة في م (٣٢-٣٣) لدى العازف الأول:

شكل رقم (٢٩)

المصاحبة في م (٣٢-٣٣) لدى العازف الأول

العازف الثاني في م (٤٠-٤١): اختلف شكل المصاحبة لديه في اليد اليمنى حيث جاءت في شكل تآلفات ثلاثية مع استخدام الرباط الزمني، والشكل التالي يوضح المصاحبة في م (٤٠-٤١) لدى العازف الثاني:

شكل رقم (٣٠)

المصاحبة في م (٤٠-٤١) لدى العازف الثاني

- **متطلبات أداء الفكرة a:**

١- متطلبات أدائية:

العازف الأول في م (٣٢-٣٣): يعتمد اللحن في م (٣٢) على النغمات المزدوجة في كلا اليدين وجاءت في اليد اليمنى على مسافة ٢ ثم يصعد اللحن بالنغمات المزدوجة مسافة أوكتاف ويهبط مرة أخرى مسافة أوكتاف أيضاً وبالمثل في م (٣٣) مما يشكل صعوبة في عزف النغمات المزدوجة بنفس القوة ولذلك تقترح الباحثة عزف أول نغمتين مزدوجتين بالإصبع الأول فقط للتمكن من أدائها بنفس القوة بحيث تسمع كل نغمتين كأنهما صوت واحد ويراعى الترقيم المقترح للأصابع من قبل الباحثة، والشكل التالي يوضح النغمات المزدوجة والترقيم المقترح للأصابع في م (٣٢) لدى العازف الأول:

شكل رقم (٣١)

النغمات المزدوجة والترقيم المقترح للأصابع في م (٣٢) لدى العازف الأول

العازف الثاني في م (٣٢-٣٣): يعتمد اللحن في اليد اليمنى على الأوكتافات والتي سبق شرح كيفية أدائها من قبل ويعتمد على النغمات المنفردة في اليد اليسرى، واستخدم المؤلف حلية الأتشيكاتورا في كلتا اليدين في م (٣٣) والتي سبق شرح كيفية أدائها من قبل ويراعى ترقيم الأصابع المقترح من قبل الباحثة، والشكل التالي يوضح كيفية أداء حلية الأتشيكاتورا والترقيم المقترح للأصابع في م (٣٣) لدى العازف الثاني:

شكل رقم (٣٢)

أداء حلية الأتشيكاتورا والترقيم المقترح للأصابع في م (٣٣) لدى العازف الثاني

العازف الأول في م (٣٦): يعتمد لحن المصاحبة لديه على النغمات المزدوجة والتآلفات الرباعية كتنويع على المصاحبة في م (٣٢-٣٣) ويراعى تبديل الإصبع الخامس بالإصبع الأول على صوت السوبرانو في نهاية النبر الأول من المازورة وعزف أغلظ نغمتين من التآلف الرباعي الذي يليه بإصبع واحد للتمكن من أداء جميع نغمات التآلف بنفس القوة بحيث يسمع كأنه صوت واحد ويراعى ترقيم الأصابع المقترح من قبل الباحثة، والشكل التالي يوضح لحن المصاحبة والترقيم المقترح للأصابع في م (٣٦) لدى العازف الأول:

شكل رقم (٣٣)

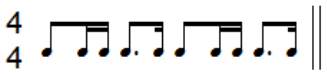
لحن المصاحبة والترقيم المقترح للأصابع في م (٣٦) لدى العازف الأول

العازف الأول والثاني في م (٣٦): توجد مقابلة إيقاعية بين كلا العازفين كتنويع علي م (٣٢) ويراعى في ذلك أن ينتبه كل منهما للآخر ويستمع له جيداً لأداء الإيقاع بشكل صحيح وليتضح الناتج السمعي بشكل صحيح أيضاً مع مراعاة أن يتدرب عليها كل عازف بمفرده أولاً ثم يتدرب العازفان عليها معاً بعد ذلك، والشكل التالي يوضح العازف الأول والثاني في م (٣٦) والمقابلة الإيقاعية بينهما:

شكل رقم (٣٤)

العازف الأول والثاني في م (٣٦) والمقابلة الإيقاعية بينهما

الناتج السمعي للعازفين معاً في م (٣٦):



شكل رقم (٣٥)

الناتج السمعي للعازفين معاً في م (٣٦)

العازف الأول في م (٣٩): يعتمد اللحن في اليد اليسرى على النغمات المزدوجة في إيقاع ♩ والتي استخدم المؤلف بينها قفزة لحنية واسعة جاءت في حدود ثلاثة أوكتافات ويراعى في ذلك استخدام البدال بعد الضغط على النوتة للتمكن من أدائها بأسلوب عزف متصل وبدون كسر الزمن، والشكل التالي يوضح القفزة اللحنية الواسعة في م (٣٩) لدى العازف الأول:

شكل رقم (٣٦)

القفزة اللحنية الواسعة في م (٣٩) لدى العازف الأول

العازف الأول في م (٤٠-٤١): يعتمد اللحن في اليد اليمنى على الأوكتافات والتي سبق شرح كيفية أدائها من قبل واستخدم المؤلف حلية الأتشيكاتورا في اليد اليمنى في م (٤١) ويراعى ترقيم الأصابع المقترح من قبل الباحثة ويعتمد اللحن في اليد اليسرى على النغمات المزدوجة والتي سبق شرح كيفية أدائها من قبل، والشكل التالي يوضح كيفية أداء حلية الأتشيكاتورا والترقيم المقترح للأصابع في م (٤١) لدى العازف الأول:

شكل رقم (٣٧)

أداء حلية الأتشيكاتورا والترقيم المقترح للأصابع في م (٤١) لدى العازف الأول

العازف الثاني في م (٤٠-٤٧): يعتمد اللحن في اليد اليمنى على التآلفات مع استخدام تأخير النبر عن طريق الرباط الزمني واستخدام الكروماتيك الصاعد ويراعى ترقيم الأصابع المقترح من قبل الباحثة ويعتمد اللحن في اليد اليسرى على النغمات المزدوجة في م (٤٠-٤٣) والتآلفات الثلاثية في م (٤٤-٤٧) مع استخدام الكروماتيك الهابط في م (٤٤-٤٧)، والشكل التالي يوضح استخدام التآلفات مع الرباط الزمني والكروماتيك الصاعد والهابط والترقيم المقترح للأصابع في م (٤٠-٤٧) لدى العازف الثاني:

شكل رقم (٣٨)

استخدام التآلفات مع الرباط الزمني والكروماتيك الصاعد والهابط والترقيم المقترح للأصابع في م (٤٠-٤٧) لدى العازف الثاني

٢- متطلبات تعبيرية:

يجب على كلا العازفين مراعاة الأداء التعبيري كالآتي:

الأداء بصوت قوي من م (٣٢-٣٥) حيث استخدم المؤلف التعبير Forte (F).

الأداء بصوت قوي جداً من م (٣٦-٣٩) حيث استخدم المؤلف التعبير Fortissimo (FF).

الأداء بصوت متوسط القوة من م (٤٠-٤٧) حيث استخدم المؤلف التعبير Mezzo-Forte (mf).

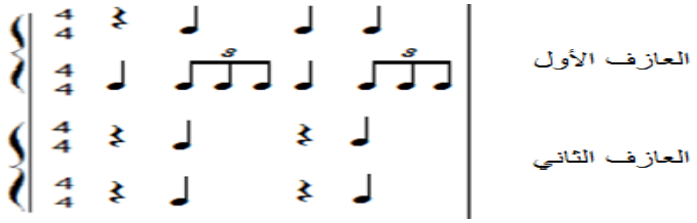
مراعاة تبادل الأدوار بين العازفين بشكل جيد وأن يستمع كل منهما للآخر.

مراعاة ألا يطغي العازف الذي يقوم بدور المصاحبة على العازف الذي يقوم بأداء اللحن الأساسي.

- **الفكرة (B) b** من م (٤٨-٥٩): وهي عبارة عن جملتين لحنيتين

- النموذج الإيقاعي للفكرة b:

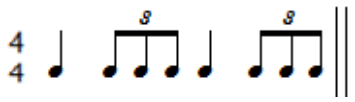
يظهر في الفكرة b النموذج الإيقاعي الأساسي الذي يتكرر طوال الفكرة لدى العازف الأول في م (٤٨) بينما يقوم العازف الثاني بأداء الإيقاع المصاحب ثم تكرر في م (٥٠) وأيضاً في م (٥٢-٥٣) ويظهر لدى العازف الثاني في م (٥٢) ثم تكرر في م (٥٣-٥٤) وفي م (٥٦)، والشكل التالي يوضح النموذج الإيقاعي الأساسي للفكرة b في م (٤٨):



شكل رقم (٣٩)

النموذج الإيقاعي الأساسي للفكرة b في م (٤٨)

الناتج السمعي للعازفين معآ في م (٤٨):



شكل رقم (٤٠)

الناتج السمعي للعازفين معآ في م (٤٨)

- **النموذج اللحني للفكرة b:**

يظهر النموذج اللحني الأساسي للفكرة b والذي يتكرر طوال الفكرة لدى العازف الأول في م (٤٨) ويتكرر في م (٥٠) ثم تتكرر الجملة اللحنية في م (٤٨-٥٣) مرة أخرى في م (٥٤-٥٩) ولكن كإعادة غير حرفية حيث تبادلت الأدوار بين العازفين ويظهر النموذج اللحني الأساسي لدى العازف الثاني في م (٥٤) ويتكرر في م (٥٦)، والشكل التالي يوضح النموذج اللحني الأساسي للفكرة b في م (٤٨) لدى العازف الأول:

شكل رقم (٤١)

النموذج اللحني الأساسي للفكرة b في م (٤٨) لدى العازف الأول

- **نماذج المصاحبة للفكرة b:**

العازف الثاني في م (٤٨): جاءت المصاحبة في شكل تآلفات رباعية في اليد اليمنى وفي شكل تآلفات ثلاثية في اليد اليسرى ثم تكررت في م (٥٠) وبالمثل لدى العازف الأول في م (٥٤)، وفي م (٥٦)، والشكل التالي يوضح المصاحبة في م (٤٨) لدى العازف الثاني:

شكل رقم (٤٢)

المصاحبة في م (٤٨) لدى العازف الثاني

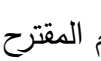
- **متطلبات أداء الفكرة b:**

١- متطلبات أدائية:

العازف الأول في م (٤٨): يعتمد اللحن على التآلفات الثلاثية في اليد اليمنى والتي سبق شرح كيفية أدائها من قبل، وعلى الأربيجات في اليد اليسرى ويراعى في عزف الأربيج المساواة بين الأصابع في القوة بحيث تعزف كل النغمات بنفس القوة ويتشابه في ذلك مع عزف السلالم ولكنه أكثر صعوبة في عزف الأربيج لأن النغمات تقع على مسافات بعيدة عن بعضها ويراعى أيضآ التدريب عليها ببطء من خلال طريقة العزف الواضح articuler ثم طريقة العزف المتقطع Staccato ثم بالعزف المتصل Legato مع مراعاة زيادة سرعتها تدريجيآ وذلك للتمكن جيدآ من سرعتها كما استخدم المؤلف علامة أكسنت Accent فوق النغمات في اليد اليسرى وهي تعني أن يتم عزف النوتة الموسيقية أو التآلف الموجودة فوقه أو تحته بشكل أكثر وضوحآ، والشكل التالي يوضح التآلفات الثلاثية والأربيجات واستخدام علامة أكسنت في م (٤٨) لدى العازف الأول:

شكل رقم (٤٣)

التآلفات الثلاثية والأربيجات واستخدام علامة أكسنت في م (٤٨) لدى العازف الأول

العازف الأول والثاني في م (٥٢-٥٣): يعتمد اللحن على الإيقاع الشاذ في زمن ♩ ويوجد تبادل في الأدوار بين العازفين في شكل حوار يرد فيه كل منهما على الآخر وسوف تقترح الباحثة تمرين لتسهيل أداء إيقاع  في زمن ♩ ويراعى فيه الترقيم المقترح للأصابع، والشكل التالي يوضح استخدام إيقاع في زمن ♩ مع تبادل الأدوار بين العازفين في م (٥٢-٥٣):

شكل رقم (٤٤)

استخدام إيقاع في زمن ♩ مع تبادل الأدوار بين العازفين في م (٥٢-٥٣)

والشكل التالي يوضح التمرين المقترح من قبل الباحثة لتسهيل أداء إيقاع في زمن في م (٥٢-٥٣) مع وضع ترقيم مقترح للأصابع:

شكل رقم (٤٥)

تمرين مقترح لتسهيل أداء إيقاع في زمن في م (٥٢-٥٣) مع وضع ترقيم مقترح للأصابع

٢- متطلبات تعبيرية:

يجب على كلا العازفين مراعاة الأداء التعبيري كالآتي:

الأداء بصوت قوي جداً من م (٤٨-٥٧) حيث استخدم المؤلف التعبير Fortissimo (FF).

الأداء بصوت قوي من م (٥٨-٥٩) حيث استخدم المؤلف التعبير Forte (F).

مراعاة تبادل الأدوار بين العازفين بشكل جيد وأن يستمع كل منهما للآخر.

مراعاة ألا يطغي العازف الذي يقوم بدور المصاحبة على العازف الذي يقوم بأداء اللحن الأساسي.

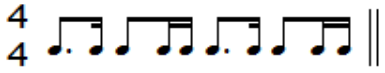
- **الفكرة a_2 (B)** من م (٦٠-٧٢) وهي عبارة عن عبارة لحنية وجملة لحنية وجاءت كتنويع على الفكرة a وجاء التنويع عن طريق الإيقاع واللحن بشكل بسيط وجاء الإختلاف فقط في بعض المتطلبات الأدائية كالآتي:

العازف الأول والثاني في م (٦٤): توجد مقابلة إيقاعية بين كلا العازفين ويراعى في ذلك أن ينتبه كل منهما للآخر ويستمع له جيداً لأداء الإيقاع بشكل صحيح وليتضح الناتج السمعي بشكل صحيح أيضاً مع مراعاة أن يتدرب عليها كل عازف بمفرده أولاً ثم يتدرب العازفان عليها معاً بعد ذلك كما استخدم المؤلف تأخير النبر عن طريق الرباط الزمني في اليد اليسرى للعازف الأول وفي اليد اليمنى للعازف الثاني، والشكل التالي يوضح تأخير النبر لدى العازفين في م (٦٤) والمقابلة الإيقاعية بينهما:

شكل رقم (٤٦)

تأخير النبر لدى العازفين في م (٦٤) والمقابلة الإيقاعية بينهما

الناتج السمعي للعازفين معآ في م (٦٤):



شكل رقم (٤٧)

الناتج السمعي للعازفين معآ في م (٦٤)

العازف الأول والثاني في م (٦٦-٦٧): توجد مقابلة إيقاعية بين كلا العازفين ويراعى في ذلك أن ينتبه كل منهما للآخر ويستمع له جيداً لأداء الإيقاع بشكل صحيح وليتضح الناتج السمعي بشكل صحيح أيضاً مع مراعاة أن يتدرب عليها كل عازف بمفرده أولاً ثم يتدرب العازفان عليها معآ بعد ذلك كما استخدم المؤلف تأخير النبر عن طريق السكتة في اليد اليمنى للعازف الثاني في م (٦٦) وفي كلا اليدين للعازف الأول في م (٦٧) ثم تكررت م (٦٦-٧٧) مرة أخرى في م (٦٨-٦٩)، والشكل التالي يوضح تأخير النبر لدى العازفين في م (٦٦-٦٧) والمقابلة الإيقاعية بينهما:

شكل رقم (٤٨)

تأخير النبر لدى العازفين في م (٦٦-٦٧) والمقابلة الإيقاعية بينهما

الناتج السمعي للعازفين معآ في م (٦٦-٦٧):

شكل رقم (٤٩)

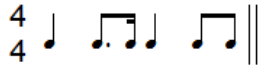
الناتج السمعي للعازفين معآ في م (٦٦-٦٧)

العازف الأول والثاني في م (٧٠): جاءت الضغوط القوية لدى العازف الأول في وضعها الطبيعي فجاءت أربعة ضغوط قوية في اليد اليسرى أما في العازف الثاني فقد جاءت الضغوط القوية في غير وضعها الطبيعي فجاءت ثلاثة ضغوط قوية فقط في اليد اليسرى أيضآ فكأنها مقابلة إيقاعية بين العازفين ويراعى في ذلك أن يستمع كل منهما للآخر جيدآ لتوصيل الناتج السمعي للمقابلة بشكل صحيح، والشكل التالي يوضح الضغوط القوية لدى العازفين في م (٧٠):

شكل رقم (٥٠)

الضغوط القوية لدى العازفين في م (٧٠)

الناتج السمعي للضغوط القوية للعازفين معآ في م (٧٠):



شكل رقم (٥١)

الناتج السمعي للضغوط القوية للعازفين معآ في م (٧٠)

- **الفكرة A_2:** من م (٧٣-٩٢) وهي إعادة للفكرة A

▪ **الإرشادات العزفية للحركة الأولى:**

- يجب على العازفين أن يراعي كل منهما الآخر ويستمع له بحيث لا يطغى العازف الذي يقوم بأداء دور المصاحبة على العازف الذي يقوم بأداء الدور الأساسي.
- يجب على كلا العازفين مراعاة استخدام المؤلف علامة الأوكتاف الأعلى 8. .

- يجب على كلا العازفين مراعاة تغير المفاتيح والذي استخدمه المؤلف بكثرة.
- يجب على كلا العازفين الإنتباه إلى إستخدام المؤلف العلامات التحويلية بكثرة للمس السلالم المختفلة.
- يجب على كلا العازفين الإنتباه إلى المقابلات الإيقاعية التي استخدمها المؤلف بينهما.
- يجب على العازف الأول مراعاة استخدام المؤلف علامة أكسنت Accent فوق النغمات.

نتائج البحث:-

قد توصل هذا البحث إلى عدة نتائج هامة والتي تجيب عن أسئلة البحث كالتالي:

إجابة السؤال الأول:

ما هي مؤلفة السويت؟

- السويت بشكل عام هو أي مجموعة مرتبة من المقطوعات الموسيقية يُقصد إجراؤها في جلسة واحدة خلال فترة الباروك
- يتألف السويت من عدة حركات في نفس المفتاح بعضها أو كلها تستند إلى أشكال وأنماط موسيقى الرقص ثم وبعد ذلك أصبح السويت مجموعة من القطع المستخرجة من عمل أكبر وخاصة الأوبرا أو الباليه مثل سويت كارمن Carmen Suite أو سويت كسارة البندق Nutcracker Suite.

إجابة السؤال الثاني:

من هو داريوس ميو Darius Milhaud ؟

- داريوس ميو Darius Milhaud هو مؤلف فرنسي من مواليد ٤ سبتمبر ١٨٩٢، مارسيليا Marseille، توفي في ٢٢ يونيو ١٩٧٤، جنيف Geneva.
- كتب ميو ٤٤٣ عملاً وهذا يفسر الاجتهاد الهائل للملحن وقدرته على تكوين موقف ويدل أيضاً على خياله الموسيقي الهائل.
- تأثر ميو بشكل كبير بالموسيقى من الثقافات الأخرى واستعار العديد من الأفكار من الموسيقى البرازيلية.
- يعد داريوس رائد في استخدام أشكال الإيقاع العديدة بمهارة وكذلك الجاز وتتمتع موسيقاه بوحدة أسلوبية مقنعة.
- ميو مؤلف موسيقي لجميع الفصول والأوقات ولكن هذا لا يعني أنه كان بعيداً عن عصره بل على العكس تماماً فموسيقاه نموذجية في كل من عصره وبيئته ومع ذلك فقد رفض إتباع البدع البسيطة والتوجيهات الفنية سريعة الزوال.
- موسيقاه لا تتبع أي مسار زمني للتطور فقد تصور إبداعه الفني منذ سنوات المراهقه وحتى نهاية حياته ككيان كامل يمكن استخلاص عناصره المختلفة في أي لحظة ولأي غرض كان.

- استخدم ميو آلة البيانو للتعبير عن مشاعره الحميمية بدلآ من استخدامها في حل المشكلات والتأثيرات اللونية عنده ضئيلة.

إجابة السؤال الثالث:

ما هي متطلبات أداء الحركة الأولى من سويت سكاراموش مصنف ١٦٥ لثنائي بيانو؟

جاءت إجابة هذا السؤال في الإطار التطبيقي للبحث حيث قامت الباحثة بتوضيح متطلبات الأداء والتعبير مع وضع الإرشادات العزفية اللازمة لأداء المؤلفة بشكل سليم.

وقد توصلت الباحثة من خلال تحليل المؤلفة عينة البحث إلى أهم السمات التي تميزها وهي كالتالي:

- استخدم المؤلف المقابلات الإيقاعية بكثرة بين كلا العازفين.
- استخدم المؤلف الإيقاعات الشاذة لدى كلا العازفين.
- استخدم المؤلف العلامات التحويلية بكثرة للمس العديد من السلالم.
- استخدم المؤلف تغيير المفاتيح بكثرة.
- استخدم المؤلف الأوكتافات في المناطق الحادة بكثرة.
- تتميز هذه الحركة بالحيوية والرشاقة حيث تعتمد على الإيقاعات السريعة والقوية في صوت السوبرانو.
- استخدم المؤلف علامة الأوكتاف لأعلى .8 أكثر من مرة حيث جاءت الكثير من الأجزاء في المناطق الحادة.
- استغل المؤلف كل مساحة البيانو الصوتية فكانت الكثير من الأجزاء تحصر حوالي أربعة أوكتافات أو أكثر.
- استخدم المؤلف وسائل التعبير لدى العازفين ولكن بشكل بسيط غير مبالغ فيه.
- لم يستخدم المؤلف الجمل اللحنية في هذه الحركة وهو ما يتناسب مع سرعة ورشاقة الحركة.

توصيات البحث:

١- توصي الباحثة بدراسة وفهم أسلوب داريوس ميو في التأليف للتمكن من أداء المؤلفة بالشكل الذي أراده المؤلف لها.

٢- توصي الباحثة بفهم التحليل البنائي للمؤلفة عينة البحث.

٣- توصي الباحثة بالتعرف والفهم الجيد لمتطلبات أداء المؤلفة عينة البحث.

٤- توصي الباحثة بالتعرف على الإرشادات العزفية لأداء المؤلفة عينة البحث.

٥- توصي الباحثة بإدراج المؤلفة عينة البحث في منهج مادة ثنائي البيانو لطلبة الدراسات العليا والتي تتناسب مع مستوى طالب الدراسات العليا ولما فيها من تكنيكات وإيقاعات متطورة.

ملحق البحث

2
SCARAMOUCHE
(SUITE POUR DEUX PIANOS)
Darius MILHAUD
I. Vif
The Library of www.piano.ru
Vif
1.
2.
ff
p

10
mf
mf
15
ff
ff
8.
mf
5
mf

20
p
p
f
mp
f
mp
25
8

5
30
35
f
ff

6
8.
40
mf
mf
45

50
55

8
60
mf
mf
f
mf
f
mf
66
f
f
8

9
70
ff
ff
75

10
8.
p
p
80
8.
mf
mf

85
ff
ff
90

المراجع:

أولآ المراجع العربية:

١- سمحة الخولي : محيط الفنون، الجزء الثاني، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٧.

ثانيآ المراجع الأجنبية:

2- Collaer, Paul. Darius Milhaud. © San Francisco Press, Inc, 1988.
3- Friskin, James & Irwin,Freudlich. Music for the Piano,Dover Publication. Inc, New York, 1965
4- I. Allihn (Hrsg.). Kammermusikführer. © Springer-Verlag GmbH. Deutschland, 1998.
5- Milhaud, Darius. Notes without Music, Alfred A. Knopf. New York,1953, P. (15-38).
6- Musgrave, Monty Roy. (D.M.A) A wind ensemble adaptation and conductor's analysis of selected movements of Darius Milhaud's “Saudades do Brazil”, with an examination of the influences of Ernesto Nazareth. United States, 2005.
7- Stanly, Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. (1), An imprint of Oxford University Press.
8- Stanly, Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. (16), An imprint of Oxford University Press.
9- Stone, Jason Alexander. Brazilian influences on Milhaud's "Scaramouche", Op. 165. United States, 1999.
10- Weber, Horst (Hrsg.). Metzler Komponisten Lexikon. © Springer-Verlag GmbH. Deutschland, 1992.

ثالثآ مواقع شبكة المعلومات:

11- https://www.allmusic.com/composition/scaramouche-suite-for-2-pianos-op-165b-mc0002364142.

ملخص البحث

متطلبات أداء "الحركة الأولى من سويت سكاراموش مصنف ١٦٥ لثنائي بيانو" عند داريوس ميو

احتلت آلة البيانو مكانة هامة في القرن العشرين كما أنها تحتل مكانة هامة أيضآ لدى المؤلفين الموسيقيين وتعد مؤلفة السويت ومؤلفات ثنائي البيانو من أهم المؤلفات الموسيقية التي كتب لها العديد من المؤلفين ومن أهمهم المؤلف الفرنسي داريوس ميو الذي أثبت نفسه كمؤلف موسيقي رئيسي بحلول نهاية العقد الثالث من القرن العشرين .

ومن هنا فإن الباحثة تحاول إلقاء الضوء على المؤلف الفرنسي داريوس ميو فهو من أكثر المؤلفين إنتاجآ في القرن العشرين وقد اكتسبت سويت سكاراموش بحركتها الأولى المفعمة بالحيوية والخاتمة رقصة السامبا مكانة لا تضاهى في أدب البيانو في القرن العشرين.

يشتمل هذا البحث على:

مقدمة – مشكلة البحث – أهداف البحث – أهمية البحث – أسئلة البحث – حدود البحث – منهج البحث – أدوات معينة للباحث – عينة البحث – مصطلحات البحث – الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث.

ينقسم هذا البحث إلى جزئين:

أولا: الإطار النظري: داريوس ميو ويشمل:

نشأته – دراسته الموسيقية – تأثر ميو بالثقافات الأخرى – سمات مؤلفات داريوس ميو – مؤلفات داريوس ميو لآلة البيانو.

ثانيآ: الإطار التطبيقي ويشمل:

١– التحليل البنائي للحركة الأولى من سويت سكاراموش مصنف ١٦٥ (b) لثنائي بيانو.

٢– التحليل الأدائي للحركة الأولى من سويت سكاراموش مصنف ١٦٥ (b) لثنائي بيانو.

واختتم البحث بالنتائج والتوصيات وملحق البحث وقائمة المراجع العربية الأجنبية.

Research Summary

The Performing Requirements of Darius Milhaud's "First Movement of Scaramouche Suite Op. 165" for Two Pianos

The Piano occupied an important place in the twentieth century and it also occupies an important place among composers. The suite composition and the piano duet compositions are among the most important musical compositions for which many authors wrote, the most important of which is the French author Darius Milhaud, who established himself as a major composer by the end of the third decade of the Twentieth century.

Hence, the researcher tries to shed light on the French author, Darius Milhaud, as he is one of the most prolific authors in the twentieth century. Scaramouche Suite, with its devilishly lively first movement and the final of the samba dance, has earned itself an incomparable popular place in the twentieth century two-piano literature.

This research includes:

Introduction – research problem – research objectives – research importance – research questions - research limits – research methodology - specific tools for the researcher - The research sample – research terms - revious studies related to the research topic.

This research is divided into two parts:

First: The theoretical framework: Darius Milhaud, which includes:

His upbringing - his musical studies - Milhaud's influenced by other cultures - Characteristics of Darius Milhaud's compositions - Darius Milhaud's compositions for the piano.

Second: the applied framework, which includes:

1- Structural Analysis for the first movement of Scaramouche Suite Op. 165 (b) for two pianos.

2- Performance Analysis for the first movement of Scaramouche Suite Op. 165 (b) for two pianos.

The research concluded with the results and recommendations, the research appendix, and the list of foreign and Arabic references.