# الكتابة الأوركسترالية لقوالب التأليف الآلي العربية "السماعي إنموذج"

# Orchestral for Arabic Instrumental Forms Sama'e as a Model

**هيثم سكرية**

**Haitham Sukkarie**

قسم العلوم الموسيقية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، الأردن

بريد الكتروني: h_sukkarieh@yahoo.com

تاريخ التسليم: (2013/8/18)، تاريخ القبول: (2014/3/6)

**ملخص**

تتميز الموسيقى العربية بتنوع ألحانها ومقاماتها الكثيرة بينما تتميز الموسيقى الغربية بثراء الهارموني والتوزيع الآلي في حدود سلمين (الكبير والصغير)، ولقد اتجه العديد من المؤلفين القوميين العرب الى دمج الموسيقى العربية بالغربية من خلال الإستفادة من علوم الهارموني والكنتربوينت بهدف إثراء الموسيقى الشرقية وتقديمها بحلّه تتناسب مع أصحاب الذوق الرفيع ، وبارغم من وجود عدد كبير من مؤلفات عربية أوركسترالية إلا ان غالبيتها كتبت في قوالب التأليف الغربية ، وهذا يتناقض مع مباديء المدرسة القومية التي اعتمدت على استخدام ملامح محلية تبرز الهوية ، فقوالب التأليف العربية لا تقل في أهميتها عن الغربية اذا تم استخدامها بالشكل الذي يحقق التوازن بين الحداثة والأصالة.

**الكلمات المفتاحية:** موسيقى، قالب السماعي، الكتابة الأوركسترالية، المدرسة القومية، هارموني، كنتربوينت.

## Abstract

Arabic music is characterized by a variety of melodies and a lot of modes, While Western music is characterized by richness of Harmony and Orchestration in two scales (Major and Minor), most of Arabs National composers combined Oriental and western music together by utilizing theories of harmony and counter point to enrich the music of East and present it in a new style Commensurate with the audience high taste. Although there are a large number of orchestral works for Arab composers, but the Majority was in western forms, this contrasts with the

principles for the school of nationalism which relied on the use of local styles, Arabic musical composing forms not less important than western if we use it correctly to save the balance between the Modernity and originality.

**Keywords:** Music, Asamai template, writing orchestral, National School, Music, Harmonaa, Kintrboynt.

**مقدمـة**

لقد كتب العديد من المؤلفين القوميين العرب العديد من المؤلفات التي ترتقي بمستواها إلى المستوى العالميّ من خلال استخدام علوم الهارموني والكنتربوينت والتوزيع الآلي، وحَرَص معظمهم على إظهار الجانب القوميّ في موسيقاهم من خلال استخدام عناصر المدرسة القومية، فاستخدموا المقامات الشرقيّة والضروب والألحان الشعبية وحاولوا إضفاء النكهات المحلية على مؤلفاتهم، وكانت غالبية مؤلفاتهم في قوالب التأليف الغربيّة سواءً الآلية أم الغنائيّة، وابتعدوا عن قوالب التأليف العربيّة، وقد يُعزى ذلك إلى أنّ أهم القوالب الآليّة العربيّة تعتمد على موازين مركّبة مثل: السماعي، البشرف، وكذلك تعتمد على تقنيات ومهارات العزف كقالب اللونجا، ومنها ما يعتمد على الارتجال مثل التقاسيم، وقد يُعزى السبب أيضًا إلى حبّ المؤلف لكتابة عمل أوركسترالي يكون أقرب ما يكون إلى المؤلفات العالمية مستخدمًا القوالب الغربيّة لتحقيق هذا الهدف، فهل قوالب التأليف العربيّة لا تصلح في الكتابة الأوركسترالية ؟ وهل تحدّ من إمكانية الإبداع ونماء الأفكار اللحنية للوصول بها إلى الذروة كما في قسم التفاعل في قالب السوناتة ؟ وهل التقيّد بعدد الموازير في السماعي الذي يقتضي استخدام 4 أطقم من ضرب السماعي الثقيل في كلّ جزء من أجزاء السماعي الخمسة (التسليم وأربع خانات) يحدّ من استخدام فنون التنويعات التي تعتمد على التكرار؟ سأحاول في هذا البحث إثبات إمكانيّة وصلاحية استخدام قوالب التأليف العربيّة في الكتابة الأوركسترالية من خلال كتابة سماعي بعنوان "عروس الشمال" للأوركسترا الكلاسيكية المضاف إليها بعض الآلات الشرقية تحقيقًا لأهداف البحث.

**أهميّة البحث:** إمكانية تقديم قوالب التأليف العربيّة في الكتابة الأوركسترالية شأنها شأن قوالب التأليف الغربيّة، من خلال قالب السماعي كأنموذج، وذلك بكتابته للأوركسترا الكلاسيكية مضافًا إليها بعض الآلات الشرقية مستغلًّا علوم الهارموني والكنتربوينت الغربيّة، في محاولةٍ لتقديم عمل أوركسترالي في قالب تأليف عربي شأنه شأن القوالب الغربيّة، للمساهمة في تأكيد الهُويّة العربيّة من خلال الكتابة الأوركسترالية.

**مشكلة البحث:** بالرغم من وجود كثير من الأعمال الأوركسترالية للمؤلّفين العرب إلا أنّ هناك مشكلة تكمن في ندرة استخدام قوالب التأليف العربيّة في الكتابة الأوركسترالية، الأمر الذي يستدعي التأمّل والبحث.

**أهداف البحث**

1. الاستفادة من تطوير قالب السماعي العربي الذي كُتب للأوركسترا الكبير بأسلوب جديد يتحرّر من القيود التقليديّة فيما يتعلّق بالشكل السائد للسماعي ونماء أفكاره اللّحنيّة.
2. تحقيق إمكانية استخدام قوالب التأليف العربيّة في الكتابة الأوركسترالية مع المحافظة على الهُويّة.
3. استغلال علوم الهارموني والكنتربويت والتوزيع الآلي الغربيّة في خدمة الموسيقى العربيّة، وتقديم قوالب التأليف العربيّة من خلال مؤلّفات تجمع بين الأصالة والحداثة في أوركسترا تجمع بين الآلات الكلاسيكية الغربيّة والآلات الشرقية الأصيلة.

**الإطار النظري:** ظهرت فنون الكتابة الأوركسترالية واستخدام علوم الهارموني والكنتربوينت الغربي في التأليف العربي عند معظم المؤلّفين القوميين العرب منذ مطلع القرن العشرين الماضي، حيث استخدموا بعض المقامات والضروب العربيّة في مؤلفاتهم الأوركسترالية، بهدف البحث عن منابع جديدة مستقاة من روح موسيقاهم وبيئتهم، وابتكار آفاق جديدة تجمع بين علوم الكتابة الأوركسترالية الغربيّة وخصائص الموسيقى العربيّة ذات الطابع الخاص المتميّز، فكتبوا العديد من الأعمال التي تحمل في طيّاتها نكهاتٍ محليّة من خلال استغلال منابع الموروث الشعبي المحلّي من ألحانٍ وضروب، وهذا ما صنّفه النقّاد ضمن المدرسة القوميّة، أو الاتجاه القومي *Nationalism*، وبذلك فإنّ كتابة سماعي للأوركسترا يعدُّ شكلًا من أشكال المدرسة القوميّة، حيث تُستخدم الضروب والمقامات العربيّة الأصيلة في قالب عربي من خلال صياغة أوركسترالية.

**المدرسة القومية:** ظهر الاتجاه القومي في أوروبا خلال القرن التاسع عشر عندما شعر بعض الأوروبيين بقوّة إلى حاجة بلادهم إلى الولاء والتضحية، فازدادت لديهم مشاعر الارتباط باللّغة والثقافة والتاريخ، وتضاعف عندهم الشعور الوطني الذي جسّده الحب تجاه التراث القومي للفرد (Kamien, 2000, P 367-368).

كان الهدف الأساسي من هذه الحركة هو التخلص من سيطرة الموسيقى الألمانية والأوبرا الإيطالية، والرغبة في تأكيد الذات وتوضيح الانتماء إلى وطن محدّد، والعمل على إحياء تراثه، وقد ظهر هذا الاتجاه في روسيا على يد جماعة الخمسة الكبار[1]، ثم انتقل الاتجاه القومي إلى كثير من البلاد الأوروبية، ومنها: تشيكوسلوفاكيا، رومانيا، المجر، النرويج، بولندا، وفنلندا، وقد كانت هناك إرهاصات لهذا الاتجاه ظهرت في أعمال بعض الرومانتيكيين دون وعي منهم لتوضح أحاسيسهم القومية تجاه بلادهم (Nassar, 1999, P94).

(1) ميلي بالاكيريف Mily Balakirev (1937 – 1910)، اليكساندر بورودين Alexander Borodin (1833 – 1887)، سيزار كوي Cesar Cui (1835 – 1918)، موديست موسورسكي Modest Mussorgsky (1839 – 1881)، رمسكي كورساكوف Rimsky Korsakov (1844 – 1908).

وللحقّ أنّ شوبان كان- في الأغلب- أوّل ممثل للموسيقى القوميّة، وأعظم هؤلاء الموسيقيين شأنًا، ولقد تجسّمت روح بولندا في موسيقاه أكثر من تمثّلها في مؤلّفات أيّ موسيقي آخر. ما من شكٍّ في أنّ موسيقى شوبان حققت معنىً وطنيًّا لا ينكر، وذلك في كلّ الأوقات التي عاصرت المحنة الوطنيّة ببولندا (Einstein, 1973, P313).

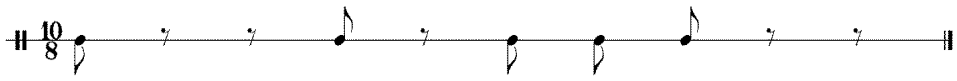
أمّا مدارس الموسيقى القوميّة في القرن 19 فهي تمثل تحوّلًا كبيرًا في مسار الموسيقى الغربيّة، بما أضافته إليها من قيم موسيقيّة جديدة مستمدَّة من تراثها، ومميّزة لكلٍّ منها، وقد نشأت هذه المدارس في ظلّ رومانسيّة *Romanticism* القرن التاسع عشر مدفوعة بشوق الرومانسيّين للعودة للماضي، وحنينهم لبساطة الريف وبدائيّته، وحبّهم للوطن، وعشقهم للطبيعة ولكلّ ما يهربون به من واقعهم المصطنع المُفرط في التمدّن، وكان لا بدّ لهم من الغوص بحثًا عن الجذور، فاكتشفوا منابعهم في أحد مصدرين، هما:

1. الموسيقى الشعبية أو الفلكلور الموسيقي.
2. الموسيقى الدينيّة المحليّة.

ومن هذه المنابع الأصيلة استقى المؤلّفون القوميّون ألحانًا ذات مقامات تختلف عن المقامين الكبير والصغير، واكتشفوا آفاقًا في التكثيف النغمي – هارمونيًّا وبوليفونيًّا تختلف بل وتتعارض أحيانًا مع اللغة التقليدية للموسيقى الأوروبية، وأدهشتهم الإيقاعات الشعبيّة بموازينها الأحاديّة، وتكويناتها المركّبة والمزدوجة، ووجدوا في آلات موسيقاهم الشعبيّة ألوانًا مميّزة من الرنين الموسيقي تصلح لتطعيم التلوين الآلي (Alkhouli, 1990, P8-9).

أمّا في الوطن العربي فيتجلّى هذا الاتجاه بعفويّة وتلقائيّة بسبب الجانب الوطني والقومي للمواطن العربي، خصوصًا شريحة المثقفين والفنّانين والمبدعين، وذلك بحكم الظروف السياسية والاجتماعية التي يفرضها الواقع، وانعكس ذلك على إبداعاتهم التي حرصوا من خلالها على إظهار النكهات المحلية التي تمثل هويّتهم، ففي مصر ظهر كلٌّ من: أبو بكر خيرت، عزيز الشوان، رفعت جرانة، عطية شرارة، جمال عبد الرحيم، كامل الرمالي ... وغيرهم، وفي سوريا: نوري اسكندر، صلحي الوادي (العراقي الأصل) وفي لبنان ظهر توفيق الباشا، وفي الأردن ظهر يوسف خاشو، عبدالحميد حمام، صاغ جميعهم أعمالًا متعدّدة التصويت أو أوركسترالية مستخدمين فنون الكتابة الآلية وعلوم الهارموني والكنتربوينت، وكانت صياغاتهم في القوالب الغربيّة كالسيمفونية والمتتالية والكونشيرتو، ولم يكترث بعضهم بالالتزام بقالب محدّد، وصاغوا أفكارهم وأطلقوا العنان لمخيّلتهم في القالب الحُرّ.

**قالب السماعي:** يطلق لفظ السماعي على صيغة تأليف آلي تتفق وصيغة البشرف، إنّما يختلف عن البشرف بأنّ هذا القالب لا يوزن إلا على إيقاع السماعي الثقيل $\frac{10}{8}$ أي ارتبط هذا القالب باسم الإيقاع الذي يوزن عليه اللحن، كما في الشكل رقم (1) الآتي:



وهو صورة مصغّرة من البشرف يتكون من أربعة أجزاء رئيسة يسمّى كلٌّ منها (خانة) ويفصل بينها جزء أصغر يسمّى (التسليم)، الخانة الأخيرة تكون في ميزان ثلاثي (Nassar, 1998, P313).

يعاد التسليم بعد كل خانة، وتلحّن الخانة الأولى والثانية والثالثة، والتسليم على إيقاع السماعي، أمّا الخانة الرابعة فتلحّن على إيقاعات سريعة أو مركّبة وغالبًا تكون من الفالس، اهتم الملحّنون بهذا القالب ولحّنوا عليه كثيرًا، ونذكر من أهمّهم: سماعي هزام لمحمد عبد الوهاب، سماعي حجاز كار كردي لمنير بشير، سماعي عجم عشيران للشيخ علي الدرويش، سماعي عشيران للشيخ علي الدرويش، سماعي نهاوند لنديم الدرويش، وكان السماعي والبشرف يستخدمان كاستهلال للوصلات الغنائيّة، ومع مرور الوقت وتقدُّم الزمن حلّ السماعي محلّ البشرف، وذلك قبل البدء بالوصلة الغنائية ليتمّ تهيئة أذن المطرب على المقام الذي سيغنّي منه وصلته الغنائية، وفي هذا الباب نجد أنّ المقابل للسماعي في الموسيقى الغربيّة هو افتتاحية الكونسيرت *Concert Overture* وهي مقطوعة موسيقيّة من حركة واحدة، ذات جوٍّ نفسيٍّ مركّز، تؤدّيها الأوركسترا، وكانت من قبل تؤدَّى قبل عرض الأوبرا لتلخيص أحداثها، وسمّيت في ذلك الوقت افتتاحية Overture، إلى أن انفصلت عن الأوبرا، وأصبحت تُعرض مستقلّة في الحفلات الموسيقية، ومن هنا جاء اسم افتتاحية الكونسير (Matar, 1998, P26).

أمّا افتتاحيات الحفلات الأخرى التي ظهرت في بداية القرن التاسع عشر، فكانت افتتاحيات عرضية مثل افتتاحية *"Die Weibe des Hauses"* لبيتهوفن، أو مجرّدة مثل الافتتاحية التي كتبها شوبرت بأسلوب الأغاني (Alison 2002, p 919).

يعدُّ المؤلِّف القومي عطية شرارة (1923 - ) صاحب التجربة الرائدة في كتابة السماعي للأوركسترا، حيث كتب سماعي نهاوند شرارة (1978) ولقد كتبه المؤلف أولًا لفرقة الموسيقى العربيّة، ثم أعاد كتابته للأوركسترا، كما كتب سماعي كرد شرارة (1983-1984). (Nassar, 1990, P111-112).

بينما نجد أنّ معظم المؤلِّفين القوميّين لم يتطرّقوا إلى المحاولة في الكتابة الأوركسترالية في قالب السماعي، حيث كتب غالبيتهم السيمفونية والمتتالية والأوبرا والكونشيرتو. ولقد تم تصنيفهم كالآتي:

**الجيل الأول:** يوسف جريس (1899-1961) أبو بكر خيرت (1910-1963) حسن أحمد رشيد (1896-1969)، بهيجة رشيد (1899-1987) أحمد عبيد (1916-1980) محمد حسن الشجاعي (1899-1963). (Alkhouli, 1998, P:82, 62, 112, 126, 136, 150).

**الجيل الثاني:** جمال عبد الرحيم (1924-1988) رفعت جرانة (1924- ) عزيز الشوان (1916-1993) عطية شرارة (1923- ) عواطف عبدالكريم (1931- ) كامل الرمالي

(1922- ) علي إسماعيل (1922-1974) فؤاد الظاهري (1916-1988) سيد عوض (1926-2000) عبد الحليم نويرة (1916-1985). (Alkhouli, 2003, P:33, 85, 107, 135, 161, 177, 193, 209) 213)

**الإطار العملي:** التحليل التفصيلي لسماعي "عروس الشمال" من خلال معايير التحليل العلميّة الآتية:

- **المقاميّة** *Scales*.
- **النسيج** *Texture*:
  1. الكنتربنطي *Counterpoint* .
  2. الهوموفوني *Homophone* .
  3. المونوفوني *Monophony* .
- **التلوين الأوركسترالي** *Orchestration Color*: من خلال هذه المعايير سنتمكّن من معرفة إمكانيّة استخدام قوالب التأليف الآلي في الكتابة الأوركسترالية، والتعرف عن قرب إلى مدى تطبيق هذا الدمج بين الشرق والغرب، الأمر الذي يصبّ في خدمة الموسيقى العربيّة وتقديمها إلى العالم بأسره في حلّةٍ تجمع بين الأصالة والحداثة.

**تحليل سماعي عروس الشمال**

1. شكل التأليف: قالب السماعي.
2. المقام: حجازكاركرد .
3. السرعة: معتدل moderato $\varepsilon$=110
4. الميزان $\frac{10}{8}$
5. عدد الحقول (الموازير): 100 مازورة .
6. تكوين الأوركسترا:
   - **آلات النفخ الخشبية:** 2 فلوت، 2 أبوا، 2 كلارينيت $B^b$ ، 2 باصون .
   - **آلات النفخ النحاسية:** 4 كورنو فا (القرن الفرنسي) $F$ ، 2 ترومبيت $B^b$ .
   - **الآلات الإيقاعية:** رق، سيمبال.
   - **الآلات الوترية:** الكمان الأول، الكمان الثاني، فيولا، تشيللو، كنترباص.
   - **الآلات العربيّة:** عود، قانون، ناي.

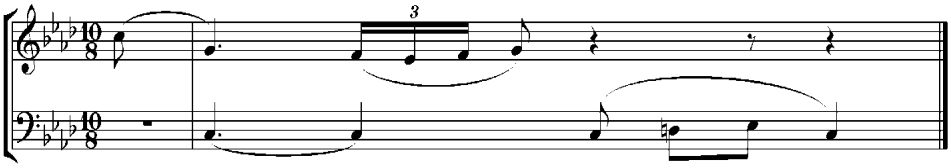
**الخانة الأولى: انكروز[1] م1 – م10[2]:** تعتمد الخانة الأولى على فكرتين:

**الفكرة الأولى:** انكروز م1 – م4: وتنقسم إلى عبارتين:

**العبارة الأولى: انكروز م1 – م2 (الضلع التاسع):** تعتمد على الفكرة اللّحنية المبنيّة على قفزة مسافة الرابعة التامّة الهابطة من أساس المقام (دو) إلى الخامسة (صول) مع حركة تغيير *changing note* والانتهاء على الخامسة، وذلك كما في الشكل (2) الآتي:

**شكل (2):**

يصاحب هذه الفكرة لحن كنتربنطي في التشيللو والكنترباص والباصون، يعتمد هذا اللحن على البدء من الدرجة الأولى (دو) في تسلسل صاعد للدرجة الثالثة (مي بيمول) مستخدمًا الدرجة الثانية المرفوعة (ري بيكار) بدلًا من (ري بيمول) ما يعطي الإحساس بمقام نهاوند على درجة راست. كما في الشكل رقم (3) الآتي:



**شكل (3):**

**العبارة الثانية: انكروز م3 – م 4:** وتعتمد على التنويع للفكرة السابقة واستخدام التلوين اللّحني باستخدام الدرجة الثالثة المرفوعة(مي بيكار) والدرجة الثانية المرفوعة(ري بيكار)، مع الوقوف على الدرجة السابعة المرفوعة (سي بيكار) بدلًا من (سي بيمول) ما يعطي الإيحاء بمقام حجازكار، وذلك كما في الشكل رقم(4) الآتي:

**شكل (4):**

(1) أنكروز: وهو مصطلح يدل على النغمة أو النغمات التمهيدية التي تبدأ قبل المازورة الأولى.
(2) الحرف (م) هو اختصار لمازورة كنوع من الاختصار في الكتابة عند التحليل، وهو أمر متّبع في معظم كتب التحليل الموسيقي المتخصصة.

**الفكرة الثانية: م5 – م6:** وهي دمج للفكرتين السابقين، مع استخدام التلوين اللحني الكروماتي واستخدام الدرجة الرابعة الزائدة (فا دييز) كحساس *Leading note* مصرّفة للدرجة الخامسة (صول)، كما في الشكل رقم (5) الآتي:

**شكل (5):**

**انكروز م7 – م10:** إعادة للفكرة الأولى بالكامل مع تغيير في التلوين الأوركسترالي، وتنتهي الخانة بتآلف السادسة الزائدة *Aug6* على الدرجة الثانية (ري بيمول)، مع استمرار النغمة باستخدام الكرونا.

**أولًا: المقامية**

المقام الأساسي لهذه الخانة هو (حجازكاركرد) مع الاعتماد على التلوين اللّحني باستخدام علامات التحويل المرفوعة والمخفّضة للمقام الأساسي (حجازكاركرد).

- استخدام الدرجة الثانية المرفوعة (ري بيكار) في م1، م2، م7، م8 الذي يعطي الإحساس بجنس النهاوند على درجة الراست.
- استخدام الدرجة الثالثة المرفوعة (مي بيكار) في م3، م9 كحساس للدرجة الرابعة (فا) ما يعطي الإحساس بجنس نهاوند على درجة جهاركاه.
- استخدام الدرجة السادسة المرفوعة (لا بيكار) في م5، ما يعطي الإحساس بجنس عجم على درجة جهاركاة.

**ثانيًا:النسيج**

**1. النسيج الكنتربنطي**

تعتمد هذه الخانة بشكل أساسي على التأليف الكنتربنطي كمحاكاة في آلات الباص (تشيللو وكنترباص وباصون وخط الباص في البيانو)، وذلك في م1 – م4، تعاد في م7 – م10.

**2. النسيج الهوموفوني**

يستخدم في هذه الخانة (وبشكل واضح في السماعي) المزج بين النسيج الكنتربنطي والنسيج الهوموفوني الذي تلعبه بشكل أساسي آلة البيانو، فلقد استخدمت التآلفات الآتية في هذه الخانة:

$Cm$ , $Fm$ , $B^{b}_{7}$ , $C_{7}$ , $F_{7}$ , $D^{b}_{Aug6}$ , $C_{sus4}$ , $E^{b}_{7}$ , $A^{b}_{M7}$ , $Fm^{(add6)}$ , $Fm_{7}$ , $A^{b}_{Aug6}$ , $G_{sus4}$

استخدم المؤلف هذه التآلفات بأسلوب تقليدي من حيث التصريف *Progression* ومن حيث لمس الدرجات والتحويل *Modulation*.

**ثالثًا: التلوين الأوركسترالي**

1. أداء اللّحن الأساسي للآلات العربيّة (عود، ناي، قانون) مع مجموعة الكمان الأول الثاني والفيولا، ودمجها مع آلتي الفلوت وآلتي الأوبوا على درجة الأوكتاف.
2. إسناد الكتابة الهارمونية الرأسية لآلات الكورنو الأربعة، وآلتي الكلارينيت.
3. المصاحبة الهارمونية بالإيقاع الثابت (أوستيناتو) *Ostinato* على إيقاع السماعي الثقيل في آلة البيانو.
4. نوتة البدال في آلات الباص: الكنترباص، التشيللو، والباصون.

**وصلة: م11 – م12:** وهي عبارة عن طقمي إيقاع السماعي الثقيل تصاحبه الوتريات والبيانو والكورنو بأسلوب المصاحبة الهارمونية الإيقاعية (أوستيناتو) تعتمد على ضغوط إيقاع السماعي الثقيل، التي اعتمدت على تآلفي: $C_{sus4}$ , $C_m$ .

**التسليم: انكروز م12 – م18:** وهي في المقام الأصلي حجازكاركرد، وهذا من ضمن تقاليد قالب السماعي، تتكوّن من عبارة مطوّلة بالتتابع: م14 تتابع على مسافة رابعة تامّة هابطة لمازورة 15، م16 تتابع على مع تنويع لمازورة 13.

تعتمد على الفكرة اللحنية السابقة مع التنويع واستخدام تسلسلات سلميّة متنوّعة، كما في الشكل رقم (6) الآتي:

**شكل (6):**

**أولًا: المقاميّة**

استخدم المؤلّف علامات التحويل كتلوين لحنيٍّ يعطي الإحساس بأجناس مختلفة، وذلك على النحو الآتي:

1. استخدام (لا بيكار) كحسّاس لنغمة (سي بيمول) ومصرّفة بالأسلوب التقليدي، ما يعطي الإحساس بجنس نهاوند على درجة سي بيمول، م 14.
2. استخدام (دو بيمول) ما يعطي الإحساس بجنس صبا زمزمة على درجة النوى.
3. استخدام نغمة (ري بيكار) كتلوينٍ لحنيٍّ يعطي الإحساس بجنس نهاوند على درجة الراست.
4. استخدم المؤلف جنس أثر كردّ على درجة الراست في نهاية التسليم.

**ثانيًا: النسيج**

**1. النسيج الكنتربنطي**

- استخدم المؤلف لحنًا كنتربنطيًّا في خط الباص من م13 – م18، يعتمد هذا اللّحن الكنتربنطي على الدرجات المصرّفة للتآلفات التي تؤدّيها آلة البيانو.
- كما استخدم المؤلف لحنًا كنتربنطيًّا يعتمد على أسلوب التغيير، وذلك في م14 – م15 يؤدّى من آلتي: الفلوت والأوبوا، مع استخدام أسلوب الترعيدةTremolo، يسانده التشيللو على مسافة أوكتاف هابط.

**2. النسيج الهوموفوني**

استخدم المؤلف التآلفات الآتية:

$Fm_7$ , $G_{sus4}{}^{(add9)}$ , $E_7$ , $A_7$ , $F_7$ , $B^bm_7$ , $Cm_7$ , $D^b{}_{Aug6}$ , $Cm$ , $Cm^{(add9)}$ , $A^b{}_{Aug6}$

استخدم المؤلف هذه التآلفات بأسلوب تقليدي من حيث التصريف *Progression* ومن حيث لمس الدرجات والتحويل *Modulation*.

**ثالثًا: التلوين الأوركسترالي**

1. أسند اللحن الأساسي للآلات العربيّة (عود، ناي، قانون) مع مجموعة الكمان الأول والثاني بنفس الأوكتاف، ومجموعة الفيولا على مسافة أوكتاف هابط.
2. المصاحبة الهارمونية لآلة البيانو بأسلوب المصاحبة الإيقاعية الثابتة.
3. يدعم خط الباص في الباص للبيانو من قبل آلة الكنترباص الذي يؤدي الخط اللحني نفسه بأسلوب النقر *Pizz*، وذلك تدعيمًا لضغوط إيقاع السماعي الثقيل.
4. الكتابة الهارمونية الرأسية لآلات الكورنو مع الباصون والكلارينيت.
5. دمج آلة الكلارينيت في اللحن في م16 – م17 مع الآلات العربيّة والوتريّة.
6. اسند اللحن الكنتربنطي للفلوت والأوبوا في الأوكتاف نفسه مدعوم بآلة التشيللو على مسافة أكتاف هابط، وذلك في م14 (الضلع السادس) وم 15(الضلع السادس).
7. استخدم المؤلف أداء القفلة التامّة في م18 (نهاية التسليم) على مسافة 3 أكتافات تؤدَّى من جميع آلات الأوركسترا.

**الخانـة الثانيـة: انكروز م19– م24:** المقـام الأساسـي لهـذه الخانـة هـو راسـت علـى درجـة جهاركـاه، التـي تتكـوّن مـن عبـارة مطوّلـة بالتتـابع: م21 تتـابع لمـازورة 20 مـع التنويـع، م22 تتابعات صاعدة تأخذ الفكرة اللّحنية للتسليم نفسها التي تعتمد على القفزة الهابطة، وتعتمد هذه الخانة على ثلاث أفكار رئيسة:

**الفكرة الأولى:** م19 – م19 (الضلع الثامن): تبدأ بالتسلسل السلَّمي الهابط للمسافة الثامنة من درجة (دو) خامسة مقام راست على درجة الجهاركاه، وتعتمد فكرتها اللّحنية على أسلوب التغيير واستخدام الحليات اللّحنية ترعيدة *Trill* والجروبيتّو *Gruppetto*، وذلك كما في الشكل رقم (7) الآتي:

الفكرة اللحنية الأولى للخانة الثانية

**شكل (7):**

**الفكرة الثانية:** أنكروز م20 – م20 (الضلع الثامن): تعتمد فكرتها اللّحنية على أسلوب التغيير – كما في الفكرة السابقة – واستخدام علامات التحويل المختلفة مع استخدام الحليات اللّحنيّة أتشيكاتورا *Acciaccatura*، وذلك كما في الشكل رقم(8) الآتي:

الفكرة اللحنية الثانية للخانة الثانية

**شكل (8):**

**الفكرة الثالثة:** أنكروز م21 – م22 (الضلع الأول): تعتمد فكرتها اللّحنية على التسلسلات السلَّمية الصاعدة والهابطة، مع استخدام الحليات اللّحنية الأتشيكاتورا، وذلك كما في الشكل رقم (9) الآتي:

الفكرة الثالثة في للخانة الثانية

**شكل (9):**

**أولًا: المقاميّة**

استخدم المؤلف علامات تحويل عديدة في هذه الخانة التي تميّزت بالتنويع المقامي، وذلك على النحو الآتي:

1. المقام الأساسي للخانة هو مقام راست على درجة الجهاركاة.
2. استخدم المؤلف درجة (مي بيمول) ما يعطي الإحساس بمقام سوزناك، م19.
3. استخدم الباحث جنس هزام على درجة (تك حصار)، م20 .
4. استخدم المؤلّف نغمة (صول بيمول) ما يعطي الإحساس بجنس صبا على درجة الدوكاه وبمقام دلنشين على درجة جهاركاه، م21.
5. استخدم المؤلّف جنس حجاز على درجة كردان وبذلك يتكون مقام سوزدلار على درجة الجهاركاه، 24.

**ثانيًا: النسيج**

**1. النسيج الكنتربنطي**

- لحن كنتربنطيًا في خط الباص في م19 – م24، ويعتمد هذا اللحن الكنتربنطي على الدرجات المصرفة للتآلفات التي يؤديها آلة البيانو.
- وفي م21 (الضلع الثامن) – م22: لحن كنتربنطي يؤدَّى بطريقة النقر *Pizz*، من مجموعة الكمان الأول والثاني على نفس الأكتاف، ومجموعة الفيولا على مسافة أكتاف هابط، وهو لحن مستمد من التآلفات التي يؤديها البيانو.

**2. النسيج الهوموفوني**

استخدم المؤلّف التآلفات الآتية:

$$F_{sus4}\ ,\ Cm_7\ ,\ B^b\ ,\ Cm\ ,\ C\ ,\ C_{sus4}\ ,\ G_{sus4}\ ,\ G^b$$

استخدم المؤلّف هذه التآلفات بأسلوب تقليدي، من حيث التصريف مع استخدام الانقلابات لعمل خطوط لحنيّة في الباص، التي تؤدَّى من آلة البيانو بأسلوب المصاحبة الهارمونية الإيقاعية التي تعتمد على ضغوط إيقاع السماعي الثقيل.

**ثالثًا: التلوين الأوركسترالي**

1. أسند لحن الخانة الأساسي لآلة الناي.
2. الاعتماد على آلة البيانو في المصاحبة الهارموني.

3. استخدام الألحان الكنتربنطية المُسندة لمجموعة الكمان الأول والثاني على نفس الأكتاف، وذلك لتدعيم الخط المصاحب، ومجموعة الفيولا على مسافة أكتاف هابط.

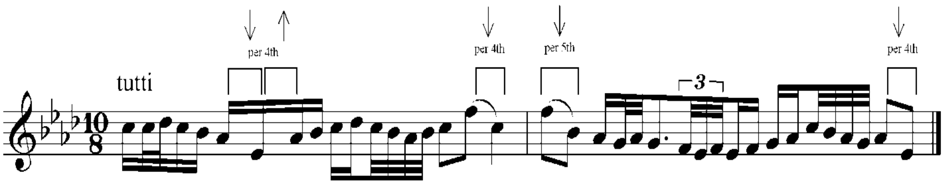
4. إسناد خط الباص في المصاحبة الهارمونية الذي تؤدّيه آلة البيانو (اليد اليسرى) إلى مجموعة التشيللو والكنترباص على مسافة أكتاف هابط.

**أنكروز م 25 – م30: إعادة التسليم:** يعاد التسليم بالكامل كما هو مع اختلاف القفلة، حيث ينتهي على الدرجة السادسة (لا بيمول) لمقام حجازكاركرد على درجة الراست، وذلك تمهيدًا للخانة الثالثة في مقام عجم على درجة الحصار.

**الخانة الثالثة: م31 – 38 (الضلع التاسع):** المقام الأساسي لهذه الخانة هو مقام عجم على درجة حصار، وتتكون من جملة موسيقية تنقسم إلى عبارتين:

**العبارة الأولى: م31 – م34:** وتنقسم إلى قسمين *Sections*:

**القسم الأول***: section* 1 م31 – م32: تعتمد على التنويع لفكرة التسليم مع قفزات الرابعة والخامسة، وذلك كما في الشكل رقم (10) الآتي:




**شكل (10):**

**القسم الثاني***: section* 2 م33 – م34: وهو إعادة للقسم الأول مع التنويع.

**العبارة الثانية: م35 – م38**

وهي إعادة للعبارة الأولى بالكامل مع تغيير في التلوين الأوركسترالي، وزيادة التكثيف السمعي بأداء المصاحبة الهارمونية من جميع آلات النفخ.

**أولًا: المقامية**

اعتمدت هذه الخانة على مقام عجم على درجة الحصار دون أيّ تحويل مقامي، مع استخدام نغمة (مي بيكار) كتلوين لحني وهارموني دون أيّ تحويل.

**ثانيا:النسيج: النسيج الهوموفوني**

استخدم المؤلف التآلفات الآتية:

$$A^b , C_7 , Fm_7 , F_7 , Bb_7 , E^b{}_7 , F^\#{}_{dim7} , Cm^{(add)9}$$

استخدم المؤلف هذه التآلفات بأسلوب تقليدي من حيث التصريف مع استخدام الانقلابات لعمل خطوط لحنيّة في الباص، التي تؤدى من آلة البيانو بأسلوب المصاحبة الهارمونية الإيقاعية التي تعتمد على ضغوط إيقاع السماعي الثقيل.

**ثالثًا: التلوين الأوركسترالي**

1. إسناد اللّحن الأساسي لهذه الخانة لمجموعة الآلات العربيّة (عود، ناي، قانون) مع تدعيم اللحن بآلة واحدة من كل من الكلارينيت والتشيللو.
2. إسناد المصاحبة الهارمونية المكتوبة بشكل رأسي لمجموعة الكمان الأول والثاني، ومجموعة الفيولا التي تؤدي المصاحبة بأسلوب النقر *Pizz*، وذلك في العبارة الأولى من م31 – م34.
3. إسناد اللّحن الأساسي في العبارة الثانية من م35 – م38 إلى مجموعة الكمان الأول والثاني بنفس الأكتاف، ومجموعة الفيولا على مسافة أكتاف هابط، مع مجموعة الآلات العربيّة.
4. في العبارة الثانية أسند المؤلف الكتابة الهارمونية الرأسية إلى مجموع الآلات النفخيّة الخشبيّة والنحاسيّة.

**أنكروز م39 – م44: إعادة للتسليم**

**الخانة الرابعة: م45 – م88:**

الميزان: $\frac{3}{8}$

السرعة: Allegro ε =140

المقام الأساسي لهذه الخانة هو حجازكار على درجة الراست، وتنقسم الخانة الرابعة إلى قسمين:

**القسم الأول: م34 – م68:** يُعدُّ هذا القسم كقسم العرض في صيغة الفوجا *Fugue* لثلاثة أصوات (سوبرانو، ألطو، باص)، وهي بمنزلة ثلاث جمل موسيقية (أصوات):

**الصوت الأول (الجملة الأولى): م45 – م52:** يؤدّيه كلٌّ من الفلوت والأوبوا بالأكتاف نفسه مع الكلارينيت على مسافة أكتاف هابط .

**الصوت الثاني (الجملة الثانية): م53 – م60:** تؤدّيه مجموعة الكمان الأوّل والثاني ومجموعة الفيولا بنفس الأكتاف، يرافقه الكنتربوينت الأوّل من الفلوت والأوبوا والكلارينيت – تمامًا كما في قسم العرض لصيغة الفوجا.

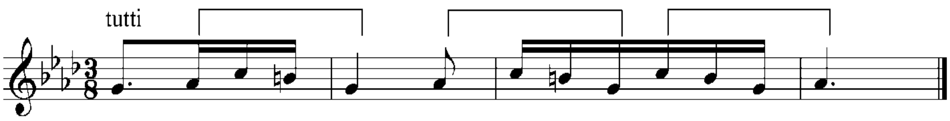
**الصوت الثالث (الجملة الثالثة): م61 – م68:** تؤدّيه آلات الباص: التشيللو والباصون بنفس الأكتاف، الكنترباص على مسافة أكتاف هابط، ومجموعة الكورنو على مسافة أكتاف صاعد، وذلك لتحقيق التكثيف السمعي وتقوية اللّحن الأساسي ليتناسب مع مرافقة صوتين من

الكنتربوينت، حيث تؤدي لحن الكنتربوينت الأول مجموعة الكمان الأوّل والثاني والفيولا، ويؤدي الكنتربوينت الثاني الفلوت والأوبوا والكلارينيت، وذلك تماشيًا مع تقاليد قسم العرض لصيغة الفوجة المكونة من ثلاثة أصوات.

**القسم الثاني: م69 – م88:** يتكوّن هذا القسم من جملتين وعبارة:

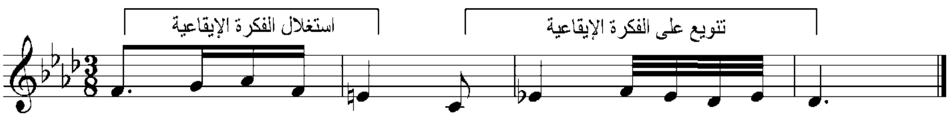
**الجملة الأولى: م69 – م76:** تنقسم هذه الجملة إلى عبارتين منتظميتن:

**العبارة الأولى: م69 – م72:** تعتمد الفكرة اللّحنية فيها على تكرار الموتيف المكوّن من أربع نغمات في جنس حجاز على درجة النوى، وذلك كما في الشكل رقم (11) الآتي:




**شكل (11):**

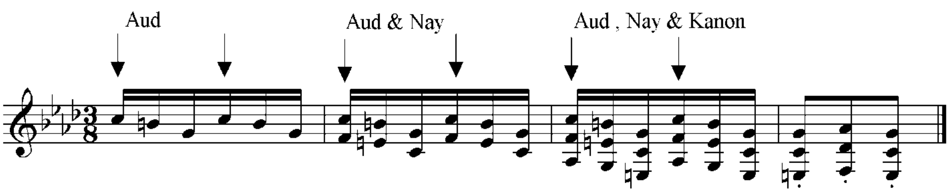
**العبارة الثانية: م73 – م76:** تعتمد على استغلال الشكل الإيقاعي لفكرة العبارة الأولى، مع التنويع للفكرة اللّحنيّة السابقة، وذلك كما في الشكل رقم (12) الآتي:




**شكل (12):**

**الجملة الثانية: م77 – م84:** وهي تكرار للجملة السابقة بالكامل، مع اختلاف التكثيف السمعي من خلال التلوين الأوركسترالي، حيث يُسند اللّحن الأساسي لمجموعة النّفخ الخشبيّ مع آلة القانون.

**العبارة من م85 – م88:** وهي عبارة منتظمة تعتمد فكرتها اللّحنيّة على التكرار، وزيادة في التكثيف اللّحني من خلال تدعيم اللّحن بمسافات مختلفة على النحو الآتي: كما في الشكل رقم (13):




**شكل (13):**

**أولًا: المقاميّة**

يستخدم المؤلّف في هذه الخانة ألوانًا لحنيّة كثيرة باستخدام علامات التحويل المتغيّرة بشكل سريع ومتتالٍ، بحيث يكثر استخدام الأجناس المختلفة، وذلك على النحو الآتي:

1. يبدأ اللحن في مقام حجاز عجمي على درجة الراست، مع استخدام جميع درجات المقام، وذلك في العبارة الأولى للجملة الأولى (م45 – م48 ).
2. ينتقل اللحن إلى مقام حجازكار في العبارة الثانية (م49 – م2 )، مع استخدام جميع درجات المقام.
3. استخدم المؤلّف جنس الحجاز على درجة النوى.
4. استخدم المؤلّف إحساس جنس نهاوند على درجة جهاركاه مع الوقوف على الحسّاس (مي بيكار)، وذلك في م73 – م74.
5. في م75 – م76: استخدم المؤلف جنس كرد على درجة الراست.

**ثانيًا:النسيج**

**1. النسيج الكنتربنطي**

اعتمد المؤلف في هذه الخانة على النسيج الكنتربنطي حيث تُعدُّ الجملة الأولى في هذه الخانة بمنزلة قسم العرض في صيغة الفوجة المكوّنة من ثلاثة أصوات (سوبرانو ألطو، باص)، وذلك على النحو الآتي:

a) اللّحن الأساسي C.F في صوت السوبرانو من م45 – م52.

b) اللّحن الأساسي في صوت الألطو من م53 – م60، مع لحن الكنتربوينت الأول C.P1 في صوت السوبرانو.

c) اللّحن الأساسي في صوت الباص من م61 – م68، مع لحن الكنتربوينت الأول C.P1 في صوت الألطو، ولحن الكنتربوينت الثاني C.P2 في صوت السوبرانو.

**2. النسيج الهوموفوني**

دَمَج المؤلّف بين النسيج الكنتربنطي والهوموفوني، حيث استخدم التآلفات الآتية متماشية مع المصاحبات الكنتربنطية:

$$C_{sus4}(^{add)9}\ ,\ G_7^{(-5)}\ ,\ D^b{}_{Aug6}\ ,\ C\ ,\ G_9\ ,\ D^b\ ,\ Cm$$

كما استخدم المؤلّف نوتة بدال *Pedal Note* تؤدَّى في صوت الباص من مجموعة التشيللو والكنترباص على مسافة أكتاف هابط، وكذلك من صوت الباص لآلة البيانو.

**ثالثًا: التلوين الأوركسترالي**

1. أسناد اللّحن الأساسي في الجملة الأولى لآلة الفلوت والأوبوا بالطبقة الصوتية نفسها مدعّمًا بأكتاف هابط من آلة الكلارينيت.
2. أسناد اللّحن الأساسي لمجموعة الكمان الأوّل والثاني ومجموعة الفيولا بالطبقة الصوتية نفسها، مع دخول لحن الكنتربوينت الأول في الآلات السابقة.
3. أسناد اللّحن الأساسي لصوت الباص في مجموعة التشيللو والكنترباص على مسافة أكتاف هابط، مع الباصون ومجموعة الكورنو، مع دخول لحن الكنتربوينت الأول والثاني في الآلات السابقة.

**وصلة: م89 – م93 (الضلع الثاني):** وهي عبارة عن استغلال الفكرة اللّحنية الأساسية للتسليم بالتكرار التي تعتمد على القفزة، مع اختلاف مسافات القفزات والتلوين الأوركسترالي والمصاحبة الهارمونية.

**أنكروز م94 – م99 (الضلع الثامن):** إعادة للتسليم بالكامل مع فارق عدم أداء القفلة التامّة، حيث يتصل التسليم بالقفلة (م 100) بأداء أربيج تآلف *Csus4(add)9*.

**القفلة (م100):** وهي عبارة عن إعادة لآخر مازورة في التسليم مع اختلاف أسلوب الأداء في القفلة التامّة، حيث تؤدّيها جميع آلات الأوركسترا بأسلوب الأداء القويّ جدًّا(*ff*) وينتهي السماعي بالقفلة التامّة التقليدية I – V بأسلوب الأداء الصارخ بالقوّة (*Sfz*) على مسافة 4 أكتافات.

**نتائج البحث**

بعد الدراسة والبحث وإعادة صياغة سماعي "عروس الشمال" وكتابته للأوركسترا الكلاسيكية مضافًا إليها الآلات العربيّة (العود، الناي، القانون، الإيقاع الشرقي)، توصّل الباحث إلى النتائج الآتية:

1. إنّ قوالب التأليف الآلي العربيّة تصلح للكتابة الأوركسترالية.
2. إنّ استخدام فنون الكتابة الكنتربنطية في التأليف العربي مناسبة، وتتيح للمؤلف آفاقًا واسعة في عمل ألحانٍ متداخلة.
3. يمكن دمج الآلات العربيّة (عود، ناي، قانون، رق) مع الأوركسترا الكلاسيكية، وعمل توازنٍ صوتيٍّ، بحيث يتم سماعها بشكل مناسب.
4. إنّ الموازين المركّبة في قوالب التأليف العربيّة لا تشكّل عائقًا أمام الكتابة الأوركسترالية إذا استخدمت المصاحبات الهارمونية الإيقاعية بشكل يُبرز ضغوط الضرب المستخدم بشكل جيّد دون التأثير في المسار اللّحني، بل يزيد العمل خصوصيّة وتميّزًا عن الموسيقى الغربيّة.

5. لا تحدّ قوالب التأليف العربيّة من إبداع المؤلّف، وإمكانية استخدام فنون التنويعات ونماء الأفكار اللّحنية للوصول بها إلى الذروة (مثلًا) كما في قسم التفاعل في قالب السوناتة، بل تعطي آفاقًا جديدة ومميّزة للهُويّة العربيّة.
6. إنّ استخدام قوالب التأليف العربيّة يُعدُّ واحدًا من أهم عناصر المدرسة القومية العربيّة، التي تُسهم في رفد المكتبات الموسيقية بأعمال ترتقي بمستواها الأوركسترالي إلى العالميّة، مع المحافظة على الهُويّة.
7. إنّ قالب السماعي أو أيًّا من قوالب التأليف الآلي العربيّة لا يشترط فيها عدد معيّن من الموازير- الأمر الذي قيّد العديد من المؤلّفين بسبب التزامهم ب 4 أطقم لكل خانة أو التسليم - وبذلك فإنّ المؤلّف له حريّة التعبير عن أفكاره اللّحنية دون قيد، كما هو الحال في قوالب التأليف الغربيّة.

## References (Arabic & English)


- Alkhouli, S. (1990). *Nationalism in 20th century music*, The world of knowledge, Kuwait.
- Alkhouli, S. (1998). *Egyptian contemporary music composing*, 1st edition, Prezim series for music, Cairo.
- Alkhouli, S. (2003). *Egyptian contemporary music composing*, 2nd edition, Prezim series for music, Cairo.
- Einstein, A. (1973). *Music in Romantic era*, translated by Ahmad Hamdi Mahmoud, General Egyptian Book Organization, Cairo.
- Fareed, B. & Nassar, Z. (1999). *Nationalism and famous musicians in Europe and Egypt*, Madbouli library, Cairo.
- Kamien, R. (2000). *Music: An Appreciation the Mc Graw – Hill Companies*, Inc. M.S.A
- Latham, A. (2002). *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press.
- Matar, N. (1998). *Program music in Rif'at Garranah compositions-Analytical study*, Unpublished master theses, Faculty of music education, Halwan University, Cairo.

- Nassar, Z. (1990). *Developed Egyptian Music*, Cultural library, Cairo.
- Nassar, Z. (1998). *The world of music*, General Egyptian Book Organization, Cairo.

## الملاحق

السماعي
عروس الشمال
Arous AL-Shamal
Composed by
Haitham Sukkarieh
♩=110
2 Flutes
2 Oboes
2 Clarinets in Bb
2 Bassoon
Horn in F 1 & 2
Horn in F 3 & 4
Percussion
Cymbale
Piano
Aud
Nay
Kanon
tutti
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Perc.
Rid
Pno.
Mld.
Aud
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
Fl.1
Ob.1
Cl.1
Solo
tutti Pizz.
pizz.

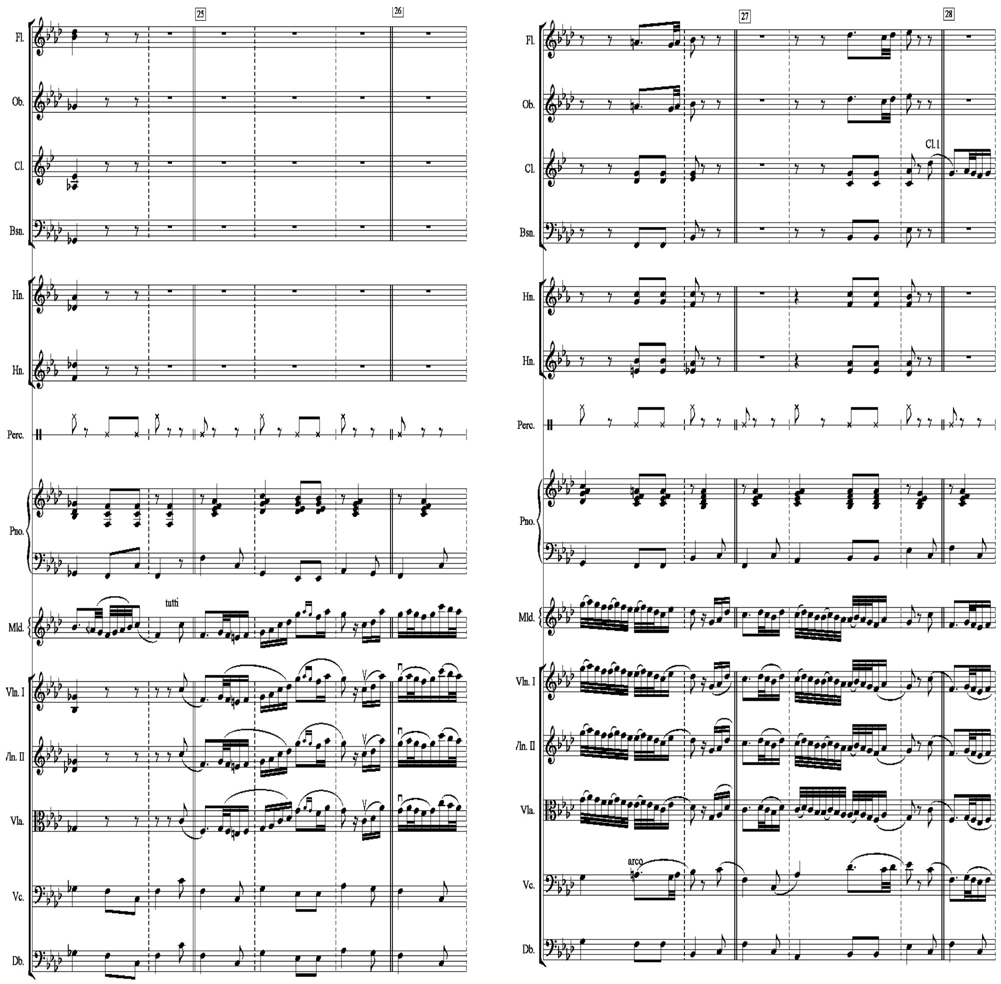
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Perc.
Pno.
Mld.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
8
9
(6)
7
a2
Cymbale
tutti
arco
arco

28
10
11
12
13
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Perc.
Riq
Pno.
Mld.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pizz.
mf

14
15
16
17
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Perc.
Pno.
Mld.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
Ob.1
Cl.1
arco

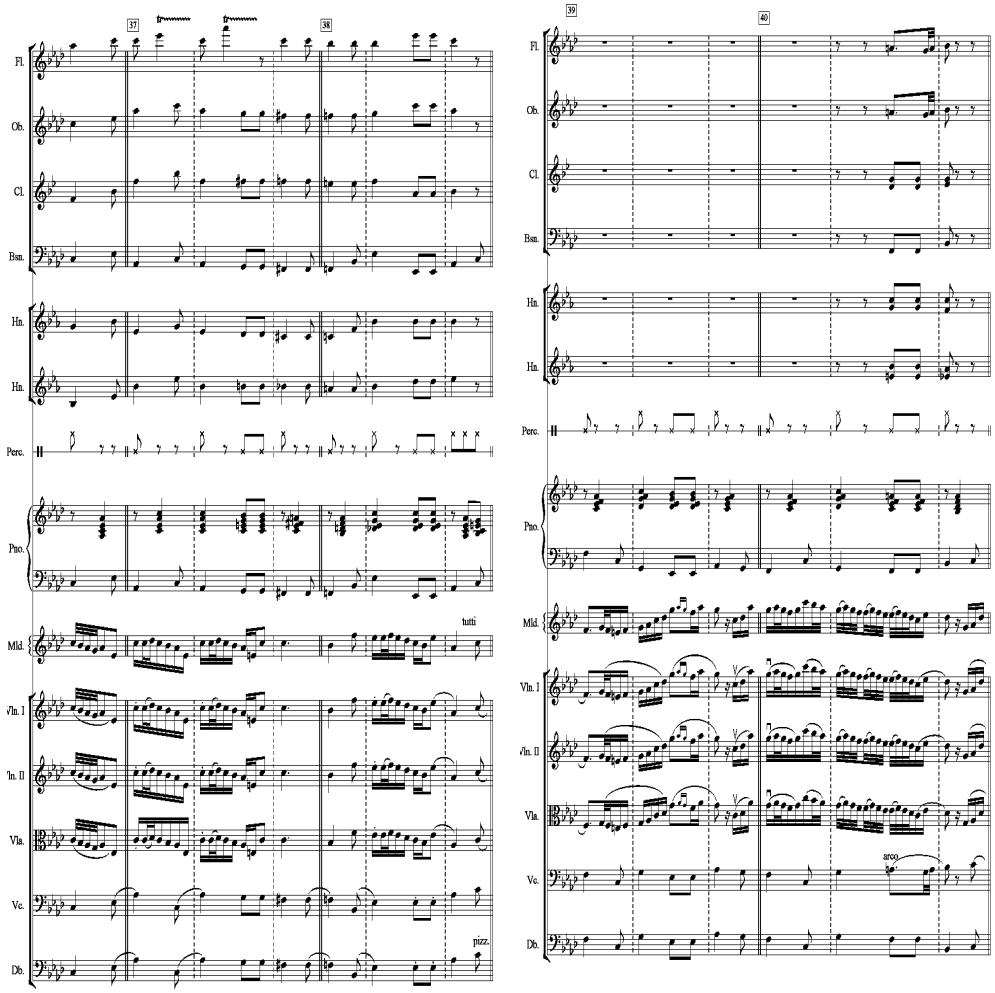
مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الانسانية) المجلد 28 (11)، 2014 ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ

21
22
23
24
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Perc.
Pno.
Mld.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco
pizz.
arco


25
26
27
28
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Perc.
Pno.
Mld.
tutti
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
Db.
Cl.1

29
30
31
32
Fl.
Ob.
Ob.1
Cl.
Cl.1
Bsn.
Hn.
Hn.
Perc.
Pno.
Mld.
tutti
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pizz.
arco
solo
tutti pizz.

33
Fl.1
34
35
a2
36
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.1
Hn.
Hn.
Perc.
Pno.
Mld.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco


37
38
39
40
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Perc.
Pno.
tutti
Mld.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pizz.
arco

41
42
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.1
Bsn.
Hn.
Hn.
Perc.
Pno.
Mld.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

43
44
45
♪ = 140
Fl.
Ob.
Ob.1
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Perc.
Tambourine
Pno.
Mld.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pizz.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Perc.
Pno.
Mld.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco
arco
Riq
tutti

76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Perc.
Pno.
Mld.
Kanon
Aud
Aud & Nay
Aud , Nay & Kanon
Aud
nay
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pizz.
pizz.
pizz.
arco
arco
arco

91
92
93
94
95
96
97
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Perc.
Pno.
Kanon
tutti
Mld.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pizz.
arco
Cl.1

96
99
100
Fl.
Ob.
Ob.1
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Perc.
Pno.
Mld.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco
f
fin