الرمزية الصوتية والتعبير الدرامي عند جورج كرامب من خلال المقطوعة الأولى من كتاب المادريجال الثالث

إعداد

أ.م.د محسن فكري محمد الخطيب

أستاذ النظريات والتأليف المُساعد قسم التربية الموسيقية كلية التربية النوعية

جامعة المنوفية

مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية

معرف البحث الرقمي DOI: 10.21608/JEDU.2025.438169.2323

المجلد الحادي عشر العدد 61 . نوفمبر 2025

الترقيم الدولي

E- ISSN: 2735-3346 P-ISSN: 1687-3424

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jedu.journals.ekb.eg/

موقع المجلة http://jrfse.minia.edu.eg/Hom

العنوان: كلية التربية النوعية . جامعة المنيا . جمهورية مصر العربية

مُقدمة

شهدت موسيقى القرن العشرين تطوراً جذرياً في استخدام العناصر الموسيقية، حيث ابتعد المؤلفون عن الأُطر التقليدية للهارموني والإيقاع والصياغة لاستكشاف أساليب جديدة تعكس التحولات الثقافية والتكنولوجية في القرن العشرين، فقد أدخل مؤلفون مثل شونبيرج* Schoenberg نظام الدوديكافونية، الذي أعاد تعريف الهارموني بعيداً عن المركزية المقامية، بينما تجلى التجريب في أعمال كيج** Cage الذي استخدم العناصر العشوائية والصمت كجزء من التجربة الموسيقية، كما ساهم استخدام الآلات غير التقليدية والتدوين الموسيقي التصويري في أعمال جورج كرامب*** Crumb، في توسيع مفاهيم الصوت والتعبير، هذه التطورات عكست رغبة المؤلفين في تجاوز الحدود التقليدية وخلق لُغة موسيقية جديدة تتماشى مع السياقات الفنية والاجتماعية المُتغيرة [1].

وفي موسيقي القرن العشرين تحررت الموسيقى من القيود التقليدية للنظام المقامي، مما أتاح للمؤلفين استكشاف أبعاد جديدة في التعبير الفني، برزت اللامقامية كبديل للنظام المقامي، مُتيحة حرية هارمونية غير مسبوقة، بينما ساهمت التقنيات الموسعة، مثل استخدام الآلات بطُرق غير تقليدية والتلاعب باللون الصوتي، في خلق أنسجة صوتية مُبتكرة. كما أدت حركات مثل الطليعية Avant-Garde Music –نوع من الموسيقى يتميّز بالتجريب الجذري والابتكار، حيث يتحدى المؤلفون الأعراف والتقاليد الموسيقية التقليدية من خلال استكشاف تقنيات وأفكار جديدة، سواء في (التأليف، الأداء، أو استخدام الأدوات الموسيقية)–، والتجريبية إلى دمج عناصر غير موسيقية، مثل (الشعر، المسرح، والرمزية) لتعزيز التجربة الدرامية [2].

ويُعد كرامب أحد أبرز مُمثلي الموسيقى الطليعية والتجريبية في القرن العشرين، حيث تميّزت أعماله بابتكارات في التعبير الموسيقي والتدوين التصويري، والتركيز على الرمزية والشعرية الصوتية، يعكس نهجه التجريبي تأثره بالموسيقى الآسيوية والشعر الإسباني، مما منحه صوتاً مُميزاً ضمن الموسيقى الطليعية. وتكمُن أهمية كرامب في الموسيقى الأمريكية في قُدرته على دمج التقاليد مع التجريب، مما ساهم في إثراء المشهد الموسيقي الأمريكي وتأثيره على أجيال لاحقة من المؤلفين،

* أرنولد شونبرج Arnoldus Schoenberg: (1874- 1951)، مُؤلف موسيقي، رسام، ومُعلم، نمساوي الجنسية، ثُم حصل على الجنسية الأمريكية في عام 1941م.

** جون كيج Johannes Cage : (1912- 1992)، مُؤلف موسيقي، فيلسوف موسيقي، شاعر، وفنان بصري، أمريكي الجنسية.

*** جورج كرامب George Crumb : (1929- 2022)، مُؤلف موسيقي، أُستاذ جامعي، أمريكي الجنسية.

[1] Morgan, Robert P (1991): Twentieth Century Music, W.W. Norton & Company, U.S.A., p. 12-15.

[2] Nyman, Michael (1999): Experimental Music (Cage and Beyond), 2nd edition, Cambridge University Press, U.K., p. 1-2.

وأعماله التي تستحضر أبعادًا روحية ودرامية، عززت مكانته كرائد في إعادة تعريف حدود الموسيقى المُعاصرة [1].

وشهد المادريجال في القرن العشرين التي ارتبطت تاريخيًا بالموسيقى الصوتية البوليفونية في عصر النهضة، إعادة تفسير جذرية ضمن سياق الموسيقى الطليعية، حيث ابتعد المؤلفون عن الطابع التقليدي للمادريجال، الذي ركّز على النصوص الشعرية والهارموني الغنائي، ليستكشفوا أشكالًا تجريبية تعتمد على الرمزية الصوتية والتلاعب بالنصوص، مثل استخدام كرامب في كُتب المادريجال (Madrigals, Books I-IV) تقنيات غير تقليدية مثل الأصوات المُمتدة والتدوّين التصويري لخلق تجارب درامية مُكثفة، مع الحفاظ على الجوهر الشعري للنصوص، وعكس هذا التطور رغبة مؤلفي القرن العشرين في دمج التراث الموسيقي مع الابتكار الطليعي، مما أعاد تعريف المادريجال كوسيلة للتعبير المُعاصر [2].

ورغم تعدد الدراسات التي تناولت أسلوب جورج كرامب من حيث الهارموني والتقنيات الموسعة، فإن جانب الرمزية الصوتية ودورها في خلق التعبير الدرامي في أعماله لا يزال محدود التناول، خاصة في المقطوعة الأولى من (Madrigals, Book III) الذي يُعد نموذجاً لتجسيد رُؤيته الفنية، من هنا تنبع أهمية هذا البحث في تحليل العلاقة بين الرمزية الصوتية والتعبير الدرامي من خلال منظور وصفي تحليلي يجمع بين البنية النغمية واللون الصوتي والتقنيات الأدائية.

مشكلة البحث

يُعد جورج كرامب أحد أهم المؤلفين المُعاصرين في القرن العشرين، اللذين واجهوا تحدي في تحقيق التوازن بين الرمزية الصوتية والتعبير الدرامي، خاصة عند التعامل مع نصوص أدبية تحمل أبعادًا رمزية وعاطفية عميقة مثل أشعار لوركا*، ويرى الباحث إلقاء الضوء علي كيفية تحقيق جورج كرامب للتوازن بين الرمزية الصوتية والدراما التعبيرية في مُؤلفاته الصوتية، وخاصة في المقطوعة الأولى بعنوان "الليل يُغني عارياً فوق جسور مارس" la noce canta desnuda sobre los

[1] Gillespie, Don C. (1986): George Crumb (Profile of a Composer), Cimarron Music Press, U.S.A., p. 3-5
[2] Strunk, Oliver, and Leo Treitler, eds. (1998): Source Readings in Music History (The Twentieth Century), W.W. Norton & Company, U.S.A., p. 112-114.

* فردريكو جارسيا لوركا Federico García Lorca : (1898-1936م)، شاعر وكاتب مسرحي إسباني من أبرز أعلام الأدب الإسباني في القرن العشرين، أحد رموز الأدب الحديث، حيث جمع بين التراث الشعبي الغجري والرمزية السريالية في أعماله، مما جعله مصدر إلهام للعديد من المؤلفين المُعاصرين مثل جورج كرامب، كتب قصائد تعكس الصراع بين الحياة والموت، والصمت والصوت، وأثرت أشعار لوركا تأثيرًا عميقًا على جورج كرامب، حيث استخدم كرامب نصوصه في أكثر من عمل، وأبرزها كتاب المادريجال الثالث.
Adamenko, V. (2007), p.191.

puentes de marzo من كتاب المادريجال الثالث Madrigals Book III، من خلال توظيف الرمزية الصوتية واللون الصوتي لخدمة النص الشعري.

أسئلة البحث

1- كيف يُوظف جورج كرامب اللامقامية واللون الصوتي لخلق رمزية صوتية تُعبّر عن النص الشعري في المقطوعة الأولى من Madrigals Book III؟

2- ما التقنيات الموسيقية التي استخدمها جورج كرامب في المقطوعة الأولى من Madrigals Book III وتُسهم في تحقيق التعبير الدرامي؟

3- كيف تتكامل هذه العناصر (اللامقامية، اللون الصوتي، والتقنيات الموسيقية) في بناء الصورة الرمزية الكلية في المقطوعة الأولى من Madrigals Book III عند جورج كرامب؟

أهمية البحث

تكمُن أهمية البحث في كونه يُسهم في إثراء الدراسات العربية حول الموسيقى الطليعية من خلال تقديم نموذج تطبيقي لتحليل الرمزية الصوتية في أعمال جورج كرامب، كما يتيح هذا التحليل فهمًا أعمق للتفاعل بين النص الشعري والبنية الموسيقية في مؤلفات القرن العشرين، وإبراز الأهمية الفنية للمقطوعة الأولى من كتاب المادريجال الثالث كعمل يُجسد تفرد كرامب في المشهد الموسيقي المُعاصر، مما يفتح آفاقًا جديدة لتطوير المناهج التحليلية في تدريس التأليف المُعاصر.

إجراءات البحث

عينة البحث

كتاب المادريجال الثالث (Madrigals, Book III) يحتوي على ثلاثة مقطوعات يتضح فيها سمات أسلوب كرامب في التأليف الموسيقي، وتم اختيار المقطوعة الأولى بعنوان "الليل يغني عارياً فوق جسور مارس" la noce canta desnuda sobre los puentes de marzo والتي تم تأليفها في عام 1969م، كنموذج من كتاب المادريجال الثالث يتضح من خلاله استخدم كرامب لعناصر اللون الصوتي واللامقامية كأدوات للرمزية الصوتية والتعبير الدرامي عن النص الشعري.

منهج البحث: يتبع البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى) للإجابة عن أسئلة البحث.

أدوات البحث: -المُدوّنة الموسيقية (لعينة البحث) -مقطع فيديو (لعينة البحث).

مُصطلحات البحث

الموسيقى الطليعية Avant-Garde Music

نوع من الموسيقى يُركّز على التجريب والابتكار، يسعى المؤلفون فيه إلى تحدي الأعراف الموسيقية التقليدية واستكشاف أساليب وتقنيات جديدة، وكسر الحدود التقليدية من خلال تجربة أشكال وأصوات وهياكل جديدة، بهدف إعادة تعريف العلاقة بين المؤلف والمُستمع والسياق الثقافي[1].

الإيقاع المتساوي Isorhythm

تقنية موسيقية تستخدم نمطًا إيقاعيًا مُتكررًا، يُطلق عليه talea باللغة الإيطالية وتعني (قطع)، يُستخدم لوصف تقنية تركيبية تستخدم الأنماط الإيقاعية المُتكررة، كان مُستخدمًا في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، حيث يتكرر نمط إيقاعي ثابت، مما ينتُج عنه تراكيب إيقاعية ولحنية مُعقدة ومُتجددة باستمرار رغم بساطة المادة الأصلية، ويُعد من أهم التقنيات في موسيقى القرن الرابع عشر وأعيد استخدامه بكثافة في الموسيقى المُعاصرة [2].

الرمزية الصوتية (Sonic Symbolism)

استخدام الأصوات الموسيقية لنقل معانٍ رمزية أو تمثيلية، حيث تُستخدم عناصر مثل (النغمة، الإيقاع، والديناميكيات) لإثارة صُور أو أفكار أو عواطف مُعينة، غالبًا من خلال مُحاكاة أنماط صوتية طبيعية أو ثقافية، هدفها استخدام الأصوات لخلق دلالات درامية أو نفسية تُعزز المعنى الشعري دون مُحاكاته بشكل مُباشر[3].

النسيج الموسيقي Texture

العلاقة بين الأصوات أو الخطوط الموسيقية المُختلفة في قطعة موسيقية، والتي تُحدد كيفية ترتيب الألحان والتآلفات معًا، سواء كانت في شكل نسيج أُحادي (Monophonic)، أو مُتعدد الأصوات (Polyphonic)، أو هوموفوني (Homophonic)، أو غيرها من الأشكال [4].

---

[1] Auner, Joseph (2013): Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries, W. W. Norton & Company, U.S.A., p.9.

[2] Ammer, Christine (2004): The Facts on file Dictionary of Music, 4th Edition, Acid-free paper, New York, U.S.A., p.249.

[3] Shephard, Tim& Anne Leonard (2013): The Routledge Companion to Music and Visual Culture, Routledge, U.S.A., p. 167.

[4] Kamien, Roger (2011): Music (An Appreciation), (7th ed.), McGraw-Hill, New York, U.S.A., p. 34.

اللامقامية (Atonality)

نظام تأليف موسيقي يرفض المركزية النغمية (Tonal Centricity) المُميّزة للموسيقى الغربية التقليدية، أي أنها لا تعتمد على السلالم التقليدية، حيث يتم استخدام النغمات بطريقة لا تُبرز نغمة مُعينة كمركز جاذب، مما يخلق إحساسًا بعدم الاستقرار النغمي أو الحُرية النغمية الكاملة [1].

اللون الصوتي (Timbre)

الخاصية الصوتية التي تُميز صوت مصدر مُعين عن غيره، حتى عندما تكون النغمة والشدة مُتماثلتين، وتعتمد الألوان الصوتية على عوامل مثل تركيبة الهارمونيات، وطريقة إنتاج الصوت، والخصائص الفيزيائية للمصدر الصوتي، وفي سياق الموسيقى الطليعية، تُستخدم الألوان الصوتية كعُنصر تعبيري أساسي، حيث يتلاعب المؤلفون بها لخلق تأثيرات درامية وجمالية جديدة [2].

التقنيات الموسعة (Extended Techniques)

مجموعة الطرق غير التقليدية في إنتاج الصوت على الآلة الموسيقية، والتي تتجاوز التقنيات القياسية التي طُورت خلال الفترة الكلاسيكية–الرومانسية (حوالي 1600–1900م)، وتهدف إلى توسيع الإمكانيات (الصوتية، النغمية، والإيقاعية) للآلة، وغالباً ما تُستخدم في الموسيقى المُعاصرة (مُنذ أوائل القرن العشرين فصاعدًا) لخلق ألوان صوتية جديدة، أو لكسر التوقعات التقليدية للجمهور والعازف على حد سواء [3].

الميكروتونالية (Microtonality)

استخدام فواصل صوتية أصغر من النصف درجة (semitone) الموجودة في النظام المقامي الغربي التقليدي، مما يُتيح تقسيم الأوكتاف إلى درجات أدق من الـ12 نغمة القياسية، تُستخدم هذه التقنية لتوسيع الإمكانيات التعبيرية والجمالية في الموسيقى، وغالبًا ما تظهر في الموسيقى الطليعية والتجريبية [4].

---

[1] Christensen, Thomas (Ed.). (2002): The Cambridge history of Western music theory, Cambridge University Press, U.K., p. 773.

[2] Levitin, Daniel J. (2006): This Is Your Brain on Music (The Science of a Human Obsession), Dutton, New York, U.S.A., p. 36-38.

[3] Nonken, M. (2020): The Spectral Piano: (From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age), 2nd ed., Cambridge University Press, UK, p.145-147.

[4] Sethares, William A .(2005): Tuning, Timbre, Spectrum, Scale, (2nd ed.), Springer, Germany, p.45-47.

الدراسات السابقة المُرتبطة بموضوع البحث

الدراسة الأولى (1994م): بعنوان "بيروت لوناير لشونبرج: الرمزية الصوتية والجمالية التعبيرية " [1]

يهدف البحث إلى استخدام شونبرج الرمزية الصوتية في Pierrot Lunaire للتعبير عن الجمالية التعبيرية (Expressionist aesthetic)، حيث يُحوّل العناصر الصوتية والتلاعب بالألوان الصوتية إلى رموز تعكس التوتر النفسي، ويستخدم البحث إطارًا جماليًا لربط الصوت بالدلالات النفسية، وتهدف إلى إعادة تعريف Pierrot Lunaire كمسرحية صوتية رمزية تُعبّر عن الاغتراب الحديث، مع مُقارنات بأعمال كرامب اللاحقة التي تستخدم رموزًا صوتية تعبيرية مُشابهة. وتمثلت العينة تحليل موسيقي لـ 21 قطعة في Pierrot Lunaire الكاملة، مع التركيز على 15 رمزًا صوتيًا رئيسيًا كتداخل ألوان صوتية.

ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة أن الرموز الصوتية التعبيرية في Pierrot Lunaire تعمل كرموز مُتعددة الطبقات تعكس التوتر النفسي، مما يُعزز التأثير الدرامي في نقل الدلالات غير اللفظية مُقارنة بالموسيقى التونالية، حيث يُفسر التداخل كرمز للقمر، والتأثير الجمالي حيث تعكس الرموز الجمالية التعبيرية، فيصبح الصوت مثل الزحلقة والتآلفات المُتراكمة clusters رمزًا للصراع الداخلي، وهذه الرموز مُستمدة من الشعر التعبيري، مما يُميّز شونبرج عن المؤلفين مثل كرامب الذي يدمج الرموز مع الكونية، ويتمثل الاستنتاج العام في أن الرمزية الصوتية تمثل تحولًا تعبيريًا للموسيقى.

الدراسة الثانية (2015م): بعنوان "الافتراضات الصوتية في الملائكة السوداء لجورج كرامب: دراسة فعالية التدوين والنص في توصيل الاستعارات الصوتية" [2]

يهدف البحث إلى التعرف على كيفية استخدام كرامب للصمت كرمز صوتي في عمله **Black Angels** (1970م)، من خلال تحليل فعالية الرموز الموسيقية والنصوص التوضيحية في نقل الاستعارات الصوتية بشكل رمزي، حيث يُركّز على تحول الصمت من مُجرد غياب الصوت إلى عُنصر درامي رمزي يعكس مواضيع فلسفية، مُستوحى جزئيًا من فلسفة كيج Cage، ويستكشف

[1] Auner, J. (1994). Schoenberg's Pierrot Lunaire: Sound symbolism and the Expressionist aesthetic. Volume 12, Issue 1, Journal of Musicology, Journal of Musicology, University of California Press, United States.

[2] Myers, A. E. (2015): Sound assumptions in George Crumb's Black Angels: Examining the effectiveness of notation and text in communicating sound metaphors, Doctoral dissertation, ProQuest Dissertations and Theses Global, University of Kansas in Lawrence, United States.

كيف يُساهم الصمت في بناء التوتر الدرامي والرمزية، ويقارن ذلك بتأثير كيج على الموسيقى الحديثة، وتمثّلت عينة الدراسة (رُباعي وتري لكرامب) **Black Angels**، الذي يتكون من 13 جزءًا، مع التركيز على خمس أجزاء تحتوي على صمت بارز مثل "Devil Music".

ومن أهم النتائج: الصمت كرمز فعّال حيث الصمت في أعمال كرامب ليس سلبيًا، بل يعمل كرمز صوتي (مثل الظلام أو الفراغ الكوني)، ويحقق فعالية في نقل التوتر الدرامي، التأثير المُتبادل حيث يُطور كرامب فكرة كيج عن الصمت كغياب إبداعي، لكنه يدمجه مع عناصر رومانسية، مما يجعله أكثر درامية مُقارنة بالصمت الفلسفي عند كيج، التحديات في التنفيذ فالرموز غير التقليدية مثل الزحلقة داخل الصمت تتطلب عازفين مُدربين، وتزيد من التأثير العاطفي، لكنها قد تفشل في التواصل إذا لم يُفهم السياق الرمزي، و**الاستنتاج العام** أن الصمت يُعيد تعريف الموسيقى كتجربة حسية، ويؤكد دور كرامب وكيج في تحول الموسيقى الحديثة نحو الرمزية الصوتية.

الدراسة الثالثة (2018م): بعنوان "الرمزية الصوتية في الموسيقى المُعاصرة: من سكريابين إلى الطيفية" [1]

يهدف البحث إلى استكشاف كيفية تطور مفهوم الرمزية الصوتية في الموسيقى المُعاصرة بعد 1945م، من خلال تحليل كيف يُحوّل المؤلفون الصوت من عنصر مُجرد إلى رمز يحمل (دلالات نفسية، فلسفية، وثقافية). يُركّز على الانتقال من الرمزية الرومانسية (مثل سكريابين) إلى الرمزية الطيفية* في أعمال المؤلفين الحديثين، مع النظر في كيف يعكس الصوت المعاني غير اللفظية (non-verbal meanings) مثل التوتر العاطفي أو الرموز الكونية. وتهدف إلى إعادة تعريف "الرمزية" في الموسيقى الحديثة كأداة للتعبير عن اللاوعي الجماعي. وتمثّلت العينة في تحليل موسيقي لثُمانية أعمال موسيقية رئيسية بعد 1945م، مثل Makrokosmos لجورج كرامب (1972–1974م)، مع التركيز على الرموز العددية والصوتية.

ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث التطور الرمزي حيث تحولت الرمزية الصوتية بعد 1945م من الرمز الشخصي إلى الرمز الطيفي مما يُعزز التعبير العاطفي بنسبة كبيرة في نقل

[1] Emmery, L. (2018): Sound symbolism in contemporary music: From Scriabin to spectralism, Volume 40, Issue 2, Music Theory Spectrum, Society for Music Theory, Oxford University Press, University of California, Berkeley, United States.

* الطيفية Spectralism مدرسة موسيقية مُعاصرة نشأت في فرنسا خلال السبعينيات (حوالي 1973م)، وتُركّز على الطيف الصوتي (spectral analysis) كأساس للتأليف بدلاً من النغمات التقليدية أو الإيقاعات. ويُستخدم تحليل فوريه (Fourier analysis) عبر الحواسيب لتفكيك الصوت إلى مُكوناته الجزئية (partials/overtones)، ثُم إعادة بناء الموسيقى من هذه المُكونات لخلق تجربة صوتية مُستمرة، مُتدفقة، وغالبًا غير تقليدية.

المعاني غير اللفظية مُقارنة بالموسيقى التقليدية، دور الصوت كرمز (الصوتيات عند كرامب تعمل كرموز صوتية تعكس التوتر النفسي)، التحديات والتأثيرات (الرموز غير التقليدية تتطلب تفسيرًا ثقافيًا لتجنب الالتباس، وتؤثر على الأداء الحي (live performance) بزيادة التفاعل بين العازف والجمهور، الاستنتاج العام يتمثل في أن الرمزية الصوتية أصبحت لُغة جديدة في الموسيقى الحديثة، تُساهم في فهم كيف يعكس الصوت التحولات الاجتماعية والفلسفية بعد 1945م، مع إمكانية تطبيقها في التعليم الموسيقي.

الدراسة الرابعة (2019م): بعنوان "**تصميم الرقصات والتقنيات الموسعة في القطع الخمس لجورج كرامب للبيانو**" [1]

وتهدف إلى إلقاء الضوء على لغة كرامب الموسيقية من خلال تحليل مؤلفة القطع الخمس للبيانو Five Pieces for Piano كعمل مُبكر يُظهر نهج كرامب الفريد في التأليف الموسيقي، حيث تتكامل الجوانب الموسيقية وغير الموسيقية مثل (الحركة، والدراما) لخدمة فكرة موضوعية، بالإضافة إلى التقنيات الموسعة التي تُبرز التلوين الصوتي المُبتكر لكرامب، والجوانب الحركية للأداء، حيث تتطلب التقنيات الموسعة حركات جسدية دقيقة من العازف، واستخدام صيغة القوس مع نقطة انعكاس مركزية، مع إلقاء الضوء على التأثير على الأعمال اللاحقة.

وتتفق الدراسات السابقة مع البحث الحالي في الاهتمام بالرمزية الصوتية كما في الدراسة الأولى والثالثة، وبالمؤلف الموسيقي جورج كرامب وأسلوبه في التأليف الموسيقي كما في الدراسة الثانية والرابعة، وتختلف في اهتمام البحث الحالي بدراسة الرمزية الصوتية والتعبير الدرامي والاستخدام اللامقامي عند جورج كرامب من خلال المقطوعة الأولى من كتاب المادريجال الثالث.

وينقسم البحث إلى جانبين كالتالي:

الجانب النظري: ويشتمل على استخدام العناصر الموسيقية في القرن العشرين، الرمزية الصوتية، جورج كرامب (حياته وبعض أهم أعماله)، المادريجال (نشأته وتطوّره).

الجانب التطبيقي: ويشتمل على الدراسة التطبيقية لعينة البحث من حيث تحليل (الصياغة، التكوين النغمي، الجانب الإيقاعي، اللون الصوتي والتقنيات، البُعد الرمزي الدرامي).

[1] Lee, Alexander B. (2019): Choreography and Extended Techniques in George Crumb's Five pieces for piano, DMA Master of Music Concentration in Instrumental Performance, California State University, Long Beach, Published by ProQuest Dissertations and Theses Global, U.S.A.

أولا: الجانب النظري

استخدام العناصر الموسيقية في القرن العشرين

طرأت على موسيقي القرن العشرين تغيّرات في استخدام العناصر الموسيقية، حيث تحرر المؤلفون من القيود التقليدية، وسعوا إلى استكشاف أبعاد جديدة في التعبير الفني، وفيما يلي نظرة عامة على أبرز تلك التغيّرات:

اللامقامية والتحرر من النظام المقامي

في أوائل القرن العشرين، بدأ مؤلفون مثل شونبرج في التخلي عن النظام المقامي التقليدي، مُقدمين اللامقامية كنظام هارموني يتجنب مركزية نغمية مُحددة، سمح بحرية أكبر في بناء الهياكل الهارمونية واللحنية، ثُم تطورت اللامقامية إلى النظام الدوديكافوني (الاثنا عشري)، حيث استخدم المؤلفون جميع النغمات الاثني عشرة بتساوٍ [1].

التقنيات الموسعة (Extended Techniques)

أدخل المؤلفون تقنيات جديدة للعزف على الآلات التقليدية، كما في أعمال جورج كرامب وجون كيج، هذه التقنيات وسّعت إمكانيات اللون الصوتي وأنتجت أنسجة صوتية غير تقليدية، واستخدمت الآلات الإيقاعية والإلكترونية بطرق مُبتكرة، مما أضاف أبعادًا جديدة للصوت والإيقاع [2].

اللون الصوتي (Timbre)

أصبح اللون الصوتي عنصراً مركزياً في التأليف الموسيقي، حيث ركز المؤلفون على جودة الصوت وتنوع الأنسجة الصوتية، في أعمال بعض المؤلفين أمثال ديبوسي* وجورج كرامب تُبرز هذا التركيز من خلال استخدام أصوات غير تقليدية وتأثيرات سريالية، ظهرت أساليب مثل الموسيقى الطيفية (Spectral Music) أواخر القرن، وركزت على تحليل طيف الصوت لبناء التراكيب الموسيقية [3].

---

[1] Ibid, Morgan, R. P. (1991), p. 45.

[2] Lee, Alexander Byungho (2019): Choreography and extended techniques in George Crumb's Five Pieces for Piano, Johannes Müller Stosch, D.M.A., Presented to the Bob Cole Conservatory of Music California State University, Long Beach, ProQuest Dissertations and Theses Global, U.S.A., p.15.

* كلود أشيل ديبوسي Claude Achille Debussy: (1862-1918م)، مُؤلف موسيقي فرنسي الحنسية، من أبرز رواد الموسيقى الانطباعية.

[3] Ross, Alex (2007): The rest is noise: Listening to the twentieth century, Farrar, Straus and Giroux, U.S.A., p. 67.

عُنصر الإيقاع

تحرر عنصر الإيقاع من الأنماط المُنتظمة، حيث استخدم بعض المؤلفون أمثال سترافينسكي* وبارتوك** إيقاعات غير مُتماثلة وتغيرات مُفاجئة في الميزان الموسيقي لخلق توتر درامي، وفي الموسيقى التسلسلية، طُبقت التسلسلية على الإيقاع والديناميكيات، مما زاد من تعقيد الهيكلية الموسيقية [1].

دمج العناصر غير الموسيقية

تأثرت الموسيقى بكل من (الشعر، المسرح، والفنون البصرية)، حيث دمج المؤلفون عناصر رمزية ودرامية، مثل استلهام جورج كرامب من شعر لوركا في كتاب الماديريجال الثالث، بينما استخدم جون كيج أفكار فلسفية في أعماله، والموسيقى مُتعددة الوسائط، التي تجمع بين (الصوت، الحركة، والإضاءة)، ومع تطور التكنولوجيا، استخدم بعض المؤلفون أجهزة مثل الثيرمين بواسطة شايفر***، وأعمال شتوكهاوزن****، مثل Gesang der Jünglinge، والتي تجمع بين الأصوات الإلكترونية والصوتية، هذه الابتكارات وسّعت إمكانيات التأليف والأداء [2].

التجريبية والطليعية

تبنت الحركة الطليعية، بقيادة مؤلفين مثل جورج كرامب، الذي يدمج عناصر لوركا الشعرية مع اللامقامية لتعزيز التأثير الدرامي، وظهرت الموسيقى العشوائية (Aleatoric Music)، حيث ترك المؤلفون بعض القرارات للعازفين، كما في أعمال جون كيج [3].

الرمزية الصوتية في الموسيقى

الرمزية الصوتية (Sonic Symbolism) في الموسيقى تشير إلى الروابط غير الطبيعية بين خصائص الصوت (مثل التردد، الشدة، الإيقاع، أو الجرس) وبين المعاني العاطفية، الرمزية، أو الدلالية التي يُثيرها هذا الصوت لدى المُستمع، على عكس الرموز اللغوية التي تكون طبيعية، وتعتمد الرمزية الصوتية في الموسيقى على آليات نفسية وبيولوجية، مثل ارتباط الأصوات

---

* إيجور سترافينسكي Igor Stravinsky: (1882-1971م)، مُؤلف موسيقي روسي الجنسية، من أهم مؤلفي في القرن العشرين.
** بيلا بارتوك Béla Bartók: (1881-1945م)، مُؤلف موسيقي وعالم مجري الجنسية، من أهم مؤلفي في القرن العشرين.
[1] Taruskin, Richard (2010): Music in the early twentieth century: The Oxford history of Western music, (Vol. 4), Oxford University Press, U.K., p. 123
*** بيير شايفر Pierre Schaeffer: (1910-1995م)، مُؤلف موسيقي ومُهندس ومُذيع وعالم صوتيات فرنسي الجنسية.
**** كارلهينز شتوكهاوزن Karlheinz Stockhausen: (1928-2007م)، مُؤلف موسيقي ألماني الجنسية، من أهم رواد الموسيقى الإلكترونية والطليعية في القرن العشرين.
[2] Ibid, Morgan, R. P. (1991), p. 48.
[3] Ibid, Auner, Joseph (2013), p.39.

المُنخفضة بالقوة أو الغموض، والأصوات العالية بالفرح أو التوتر، هذه الرمزية تظهر في (اللحن، الهيكل، والتأثيرات الصوتية)، وتُساهم في بناء الدلالات الثقافية والعاطفية للعمل الموسيقي. والرمزية الصوتية ترتبط بالسيميائية الموسيقية* (musical semiotics)، ويُفسر الصوت كعلامة رمزية تتجاوز الوصف الحرفي لتُعبّر عن مفاهيم مُجردة مثل (الحجم، الشكل، أو العواطف) [1].

الرمزية الصوتية في موسيقى شونبرج Schoenberg

استخدام شونبرج للرمزية الصوتية في موسيقاه هو جانب رئيسي من نهجه المُبتكر في التأليف الموسيقي، تقنية الاثني عشر نغمة الخاصة به هي مثال رئيسي على ذلك، حيث نظم جميع النغمات الاثني عشر للسلم الكروماتيكي في ترتيب مُحدد، يُعرف بصفوف النغمات أو السلسلة، سمحت هذه الطريقة باعتماد نهج أكثر تجريدية ومنهجية في التأليف، حيث اعتُبرت كل نغمة على قدم المُساواة، وتم التلاعب بالسلسلة من خلال تقنيات مُختلفة مثل (القلب، والعكس)، وتُظهر أعمال شونبرج استخدام الرمزية الصوتية لخلق تجارب موسيقية مُعقدة ومشحونة بالعاطفة [2].

الرمزية الصوتية في موسيقى ميسيان Messiaen

موسيقى ميسيان مُعقدة من الناحية الإيقاعية واللحنية وتعكس الجمال المُعجز لخلق الله، بحلول أوائل أربعينيات القرن العشرين، كان قد طوّر لُغة موسيقية تعتمد على الرمزية الدينية، وتتألف من مجموعة مُتنوعة من المكونات كانت اللبنات الأساسية التي ترتكز عليها هذه اللُغة، والمحتويات التي أراد ميسيان أن تُمثلها مُحددة بوضوح، ولم تتغير تقريبًا خلال حياة المؤلف الطويلة [3].

الرمزية الصوتية في موسيقى جون كيج John Cage

تتميّز مُقاربة جون كيج للموسيقى باستخدامه للرمزية الصوتية، والتي تتضمن استخدام الرموز والأصوات لتمثيل المفاهيم والمشاعر، وغالبًا ما تتضمن مقطوعات كيج عمليات الصدفة وعدم اليقينية، مما يسمح بمجموعة واسعة من الاحتمالات وعدم القدرة على التنبؤ في عملية التأليف، وقد

*السيميائية الموسيقية (Musical Semiotics) هي العلم الذي يدرس كيف تنتج الموسيقى المعنى، وكيف تعمل كلُغة من الرموز، تمامًا كما تدرس السيميائية اللُغة أو الصورة أو السينما.

[1] Cuskley, C., & Kirby, S. (2017): What drives sound symbolism? Different acoustic cues underlie sound-size and sound-shape mappings, Scientific Reports, vol.7, Nature Publishing Group, Published by Springer Nature, London, United Kingdom, p.9.

[2] Schoenberg, A. (2010): Composition with Twelve Tones (I). In L. Stein (Ed.) & L. Black (Trans.), Style and idea: Selected writings of Arnold Schoenberg, University of California Press, (Original work published 1975), Berkeley and Los Angeles, California, U.S.A., p. 223.

[3] McHugh, S. (2023). Messiaen's musical language of religious symbolism. In C. Dingle & N. Simeone (Eds.), Messiaen in context Chapter 16, Cambridge University Press, Cambridge, England, United Kingdom, p. 139.

أصبحت هذه الطريقة في التأليف الموسيقى من خلال عمليات الصدفة وعدم اليقين حجر الزاوية في مُقاربة كيج التأليفية، وأثّر عمل كيج على مجالات مُختلفة، بما في ذلك (الفنون البصرية، فن الصوت الحديث، تكنولوجيا الموسيقى، الفلسفة، والتعليم)، مما يُبرز التأثير العميق لأفكاره على إعادة تعريف الفن والإبداع. ولا يزال إرثه يُلهم الجمهور والموسيقيين على حد سواء، مُثبتًا أن الموسيقى يُمكن أن تتجاوز الحدود التقليدية وتحتضن الطيف الكامل للتجربة الإنسانية [1].

الرمزية الصوتية في موسيقى ليجيتي Ligeti

استخدم ليجيتي كل من الصدفة، مثل اختيار مقاطع الصوت، وخطة عامة، وكل ذلك مُرتبط بالصوتيات، (جزء تسلسلي، جزء تجريبي، وجزء عشوائي)، واستخدم ليجيتي التكنولوجيا بما في ذلك (الضوضاء البيضاء، ومُولدات النبضات) ذات خصائص جماعية مُتنوعة وأنواع مُختلفة من التنظيم الداخلي، مثل (المواد الحبيبية، القابلة للتفتت، الليفية، اللزجة، اللاصقة والمضغوطة)، وأظهرت دراسة النفاذية النسبية لهذه الخصائص أي منها يُمكن خلطه وأيها يُقاوم الخلط [2].

جورج كرامب George Crumb (1929–2022م)

مُؤلف موسيقي كلاسيكي مُعاصر ولد في ٢٤ اكتوبر عام ١٩٢٩م بمدينة تشارلستون Charleston غرب ولاية فرجينيا Verginia بالولايات المُتحدة الأمريكية، وينتمي لعائلة موسيقية، حيث والده عازف كلارينيت وقائد موسيقي في الأوركسترا السيمفوني المحلي وناسخ ومُحرر موسيقي، أما والدته فيفيان كرامب Vivian Crumb فكانت عازفة مُحترفة لآلة التشيللو في أوركسترا تشارلستون السيمفوني، وقد كان لنشاة كرامب في ذلك الوسط الموسيقي دورًا كبيرًا جعل الموسيقي هي النقطة المحورية في حياته مُنذ طفولته.

تزوج من إليزبيث ماي براون Elizabeth may Brown عام ١٩٤٩م وهي عازفة البيانو ومُعلمة الموسيقى، أنجبت ثلاث أبناء آن كرامب An Crumb عام ١٩٥٠م المُغنية والمُمثلة التي سجّلت ثلاث أغاني عام ١٩٩٩م بمناسبة الاحتفال بعيد ميلاد والدها السبعين، وديفيد كرامب David Crumb عام ١٩٦٢م مُؤلف موسيقي ويعمل مُنذ عام ١٩٩٧م أستاذ مُساعد في جامعة ولاية أوريجون Oregon، وبيتر كرامب Peter Crumb عام ١٩٦٥م.

[1] Nicholls, D. (2020). ntroduction: John Cage's life and work, In D. Nicholls (Ed.), The Cambridge companion to John Cage, Cambridge University Press, Cambridge, England, United Kingdom, p. 9.

[2] Ligeti, G. (1997). On my electronic music (D. Delijo, Interviewee). In E. Schwartz & D. Childs (Eds.), Contemporary composers on contemporary music (expanded ed., Da Capo Press, New York, NY, United States, pp. 309-310.

وفي سن السابعة من عمره بدأ تعليمه الموسيقي مع والدته بعزف آلة الكلارتينيت (مى^{b})، وعندما بلغ العاشرة ألّف مقطوعات بسيطة على غرار موتسارت Mozart * خلال المرحلة الثانوية درس العزف على آلة البيانو والفلوت، ودرس التأليف الموسيقي وشارك كعازف للعديد من الحفلات [1].

وفي عام ١٩٥٠م حصل على درجة البكالوريوس من كلية ماسون للموسيقى Mason بمدينة تشارلستون وتلقّى دروس آلة البيانو فيها، انتقل إلى جامعة إلينوي Illinois بمدينة أوربانا تشامبين Urbana Champaign للحصول على درجة الماجستير في الموسيقى، وأخيرًا إلتحق بجامعة ميتشجان Michigan للحصول على درجة الدكتوراه في الفنون الموسيقية، وخلال تلك الفترة حصل على منحتين دراسيتين. وفي عام ١٩٥٩م درس الموسيقى على يد المُؤلف **فينـي** ** Finney " كان لأسلوبه في التأليف والتدوين تأثيرًا كبيرًا على كرامب، والذي أكد أن التدوين الدقيق كان سمة مُميّزة بمؤلفات كرامب، ثُم درس في مدرسة الموسيقى لمدة عام مع بلاخر *** Blacher.

مُنح كرامب عدة جوائز دولية ووطنية منها جائزة بوليتزر في الموسيقى Pulitzer عام ١٩٦٨م عن مؤلفة الأوركسترا بعنوان أصداء الزمن والنهر Echoes of Time and River، وجائزة جرامي Grammy عام ٢٠٠١م لأفضل مُؤلفة أوركسترالية كورانية مُعاصرة بعنوان الطفل النجم Star- Child، كما حصل على كل من جائزة اليونسكو وجائزة التسجيلات الدولية، وأخيرًا جائزة أفضل مُؤلف موسيقي بأمريكا لعام ٢٠٠٤م [2].

يُعد كرامب مثال للمؤلف الموسيقي الأمريكي المُبدع خلال النصف الثاني من القرن العشرين، تلقي مُعظم تدريباته الموسيقية فى الكثير من الجامعات الأمريكية، وموسيقاه عبارة عن مزيج غني من التكنيكيات الجديدة والمُبتكرة، وغالباً ترتبط بمجال المسرح والحفلات الموسيقية، ويُمكن تقسيم حياته الفنية إلى ثلاث مراحل فنية كالتالي:

---

* فولفجانج أماديوس موتسارت Wolfgang Amadeus Mozart: (1756-1791م)، مُؤلف موسيقي نمساوي الجنسية.

[1] Cohen, David (2005): "George Crumb's Madrigals: A Study in Poetic-Musical Synthesis." Music & Letters, Oxford University Press, U.S.A., pp.7-8.

** روس لـي فينـي Ross Lee Finney: (1906-1997م)، مُؤلف موسيقي أمريكي الجنسية، ويُعتبر من الشخصيات البارزة في الموسيقى الطليعية والحديثة في القرن العشرين.

*** بوريس بلاخر Boris Blacher: (1903-1975م)، مُؤلف موسيقي ألماني الجنسية، وله دوره البارز في الموسيقى الطليعية والحديثة في القرن العشرين.

[2] Sadie, Stanly, & John Tyrrell, (2001): Crumb, George. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume n.6 Oxford University Press, U.S.A., p.664.

المرحلة الأولي: (تعليمه الموسيقى) (١٩٦٠-١٩٧٠م)

بدأ كرامب دراسته الأكاديمية في جامعة ميسون للموسيقى في تشارلستون، وهناك حصل على درجة البكالوريوس في الموسيقى عام 1950م، خلال هذه الفترة، ركّز على دراسة التأليف الموسيقي والعزف على آلة البيانو، وكان مُتأثرًا بتقاليد الموسيقى الكلاسيكية التقليدية، لكنه بدأ في استكشاف أفكار جديدة من خلال التعرّض لأعمال مؤلفين حداثيين.

أهتم كرامب في هذه الفترة بالجمع بين التقنيات التقليدية والتجريبية، فقد ظهرت في هذه الفترة مُعظم تجاربه واستحداثاته على آلة البيانو بطريقة غير تقليدية، وظهرت أعماله الناضجة الأولى حيث قام بتأليف الموسيقي الليلية Night Music عام ١٩٦٣م. وفي عام ١٩٦٥م تم تعيين كرامب فى وظيفة التأليف في جامعة بنسلفانيا Pennsylvania، وظل فيها حتى تقاعده [1].

أهم أعمال جورج كرامب في المرحلة الأولى

أنتج أربعة كُتب للماديجال Madrigal في الفترة (١٩٦٥-١٩٦٩م)، وليلة من أربعة أقمار Night of the four moons في عام ١٩٦٩م، مُستوحاه من رحلة الفضاء (أبوللو)، وفي عمله الملائكة السوداء 1970م، الذي كتبه لرباعي وتري باستخدام مُكبرات صوتية، عزفت معها آلات إيقاعية مُختلفة، بالإضافة إلى صوت نفخ هواء في ماء موضوع داخل كاسات زجاجية، وهو يطلب من العازفين والمُغنين استخدام أساليب وطُرق مُختلفة لإصدار الأصوات (التقنيات الموسعة)، وتشمل (التعامل غير التقليدي مع الآلة، الأصوات غير النغمية، العزف داخل الآلة... وغيرها) [2].

المرحلة الثانية المرحلة الوسطى: (ذروة الابتكار الطليعي) (1960–1980م)

بعد حصوله على البكالوريوس، انتقل كرامب إلى جامعة إلينوي Illinois لمواصلة دراسته، حصل هناك على درجة الماجستير في الموسيقى، وبدأ في التعمق أكثر في التأليف الموسيقي، وتأثر بأعمال مؤلفين مثل بيلا بارتوك Bartók الذي اشتهر باستخدامه للإيقاعات الشعبية والفواصل المُتنافرة [3].

وتُعد ذروة إبداع كرامب، حيث طوّر أسلوبه الفريد الذي جعله رمزاً للموسيقى الطليعية، وتأثّر بالموسيقى غير الغربية مثل (إندونيسيا، واليابان)، والشعر، حيث استخدم نصوص شعرية خاصة

[1] Johnson, Edward (2010): "Timbre and Texture in George Crumb's Music." Contemporary Music Review, Volume 29, Issue 3, Taylor & Francis, U.S.A., p. 323.
[2] Cohen, David (2002): Biography "George Crumb" A Biography Westport, Greenwood press, U.S.A., pp. 63-75.
[3] Ibid, Sadie, Sadie, & John Tyrrell, (2001), p.664.

لوركا، ورموز بصرية في المُدونات الموسيقية مثل (كتابة المُدونات على شكل دوائر أو لولبيات)، بالإضافة إلى تأثّر كرامب بالروحانية والطبيعة، فأصبح أكثر وضوحًا، مما أدى إلى مرحلة أخيرة تركّز على التوازن بين التجريب والتقاليد.

ركّز كرامب على الألوان الصوتية والرمزية، لخلق مناظر صوتية غريبة ومُؤثرة، مثل استخدم تقنيات غير تقليدية كالعزف داخل البيانو، والغناء المسرحي بأساليب مثل (الهمس، الغناء، أو الحركات المسرحية)، فكانت أعمال كرامب تحمل طابعًا مسرحيًا، مع تعليمات دقيقة للعازفين، وركّز كرامب على خلق مناظر صوتية غريبة باستخدام آلات غير تقليدية (مثل الزجاج المطحون، أو الأجراس) وتوزيع دقيق [1].

أهم أعمال جورج كرامب في المرحلة الثانية

- أصداء الزمن والنهر (1967م) وهو عمل أوركسترالي فاز بجائزة بوليتزر للموسيقى عام 1968م، ويُظهر استخدامه للتقنيات الموسعة مثل (الهمس، والغناء من العازفين)، وطابعه التأملي حول الزمن والموت.

- الليل القديم (1970م)، عمل صوتي مُستوحى من قصائد لوركا، يجمع بين (الغناء، الآلات الإيقاعية، والبيانو المُجهز)، ويُعتبر من أشهر أعماله بسبب أجوائه السريالية.

- الليل الأسود (1970م)، رُباعي وتري، يُعبّر عن القلق من حرب فيتنام، ويستخدم تقنيات موسعة مثل العزف بالأقواس على الآلات الوترية وأصوات إلكترونية مُعدّلة.

- الطفل النجم (1977م)، عمل أوركسترالي ضخم فاز بجائزة جرامي عام 2001م، ويجمع بين (الأصوات، الكورال، والأوركسترا)، مع طابع روحاني مُستوحى من النصوص الدينية [2].

المرحلة المُتأخرة: (التأمل والعودة إلى البساطة) (1980–2022م)

أكمل كرامب دراسته العليا في جامعة ميشيجان، حيث حصل على درجة الدكتوراه في التأليف الموسيقي، ودرس تحت إشراف المؤلف **فيني**، وهو مؤلف أمريكي معروف بأسلوبه الحداثي الذي يجمع بين التقاليد الأمريكية والموسيقى الأوروبية الحديثة، تعرّض كرامب لأعمال مؤلفين مثل **فيبرن*** Webern، الذي ألهمه باستخدامه للنسيج المُتفرق (sparse texture) والفواصل المُتنافرة (dissonant intervals)، ساعدت هذه التأثيرات كرامب على تطوير أسلوبه الخاص الذي يُركّز

[1] Ibid, Johnson, Edward (2010), p. 324.
[2] Ibid, Cohen, David (2002), pp. 76-110.
* أنطون فيبرن Anton Webern: (1883-1945م)، مُؤلف موسيقي نمساوي الجنسية، يُعتبر أحد أبرز أعضاء المدرسة الفيينية الثانية.

علـى الألـوان الصـوتية (timbre) والتعبيـر العـاطفي بـدلًا مـن الهيكليـة الصـارمة للسلاسـل الدوديكافونية.

بعد حصول كرامب على الدكتوراه انضم إلى جامعة بنسلفانيا كأستاذ للتأليف الموسيقي، وهو المنصب الذي شغله حتى تقاعده في عام 1997م، وخلال هذه الفترة، أثّر على أجيال من المؤلفين الشباب، واستمر في تطوير أسلوبه الطليعي من خلال أعماله مثل (الليل الأسود، وكُتب المادريجال الأربعة)، كما تأثّر خلال مسيرته بأعمال مؤلفين مثل ديبوسي لاستخدامه الألوان الصوتية، وفاريز * لتجاربه مع النسيج والإيقاع [1].

أسلوب كرامب في التأليف والتأثيرات في المرحلة المُتأخرة

في هذه المرحلة، أصبح كرامب أكثر انعكاسًا، مُتأثراً بالشيخوخة والتغيرات في المشهد الموسيقي العالمي، فبدأ يدمج عناصر من الموسيقى التقليدية الأمريكية (مثل الأناشيد الشعبية) مع أسلوبه الطليعي، بالإضافة إلى تأثره بالموسيقى الآسيوية والروحانية، مع التركيز على التوازن بين التجريد والتعبير العاطفي.

أصبحت أعماله أقل تعقيدًا هيكليًا، مع تركيز على الألحان البسيطة والأنسجة الشفافة، وأصبحت أعماله تحمل الطابع التأملي، مُستوحى من الطبيعة والفلسفة الروحية، واستمر في استخدام التقنيات الموسعة ولكن باعتدال أكبر، مع التركيز على الألوان الصوتية الدقيقة، ودمج عناصر من الموسيقى الشعبية الأمريكية، مثل الأناشيد والترانيم [2].

أهم أعمال جورج كرامب في المرحلة المتأخرة

-رحلة روحية (2003م) A Journey Beyond Time، وهي جزء من سلسلة الأغاني الأمريكية، وتعتمد على أناشيد روحية أمريكية مع ألوان صوتية حديثة.

-أصوات الماضي (2007م) Voices from a Forgotten Past، وهو عمل يستحضر الموسيقى الشعبية الأمريكية، مع طابع تأملي.

* إدجار فاريز Edgard Varèse: (1883-1965م)، مُؤلف موسيقي (فرنسي-أمريكي) الجنسية، يُعتبر من رواد الموسيقى الطليعية والإلكترونية في القرن العشرين.

[1] Ibid, Sadie, Sadie, & John Tyrrell, (2001), p.665.

[2] Eisenberg, Christine Lynn (2005): Accessing the Spirit: A Methodology for the Preparation and Performance of George Crumb's 'Zeitgeist' Based on the Practices of Quattro Mani, Ph.D., University of Northern Colorado, U.S.A., p.28.

-كتاب الألحان الأول والثاني (2017-2020م) Metamorphoses, Book I & II، وهما للبيانو المُنفرد، مُستوحى من لوحات فنية، يُظهر أسلوبه المُتأخر البسيط والشاعري.

في المرحلة المُتأخرة أصبح كرامب رمزًا للموسيقى الطليعية الأمريكية، مع تأثير كبير على المؤلفين الشباب الذين يستكشفون الألوان الصوتية، وأعماله المُتأخرة تُظهر توازنًا بين التجريب والتقاليد، مما جعلها أكثر سهولة للجمهور مُقارنة بأعماله السابقة [1].

مُميّزات أسلوب التأليف عند جورج كرامب

اتسمت موسيقي كرامب بالعديد من المُميّزات التي تُميزه عن غيره من المؤلفين، حيث جمع كرامب بين التقاليد التي اكتسبها من دراسته المُبكرة مع والده وبين التجريبية التي تشكّلت لديه من تأثيره الواضح بموسيقاهم، وهذا مع جعله أحد أهم المؤلفين الأمريكين، فأضاف أسلوب خاص يستخدم تقنيات جديدة في طابع درامي، وجسّد كل مفاهيم ومعاني الشعر مثل (الحياة، الموت، الحب، وأصوات الرياح) بمزجها معًا لاصدار لُغة موسيقية تمتاز بالدقة والاتقان. كما قدّم ألوان صوتية مُتنوعة باستخدام وسائل غريبة في عزف الآلات مثل استخدامه لعُنق زجاجة لأداء الزحلقة علي أوتار الجيتار الالكتروني [2].

واستطاع كرامب مُحاكاة بعض الأصوات الطبيعية، فكان يري أن الموسيقي مُرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالطبيعة، فصوّر صوت طائر النورس علي آلة الشيللو، واستخدم أساليب وطُرق مُختلفة وجديدة لإصدار الأصوات، فهو يسمح للمُغنية أن تُحوّل صوتها إلي العديد من أصوات الآلات الموسيقية المُختلفة باستخدام التكتكات مثل (الضحك، والصراخ) لخلق حالة درامية مُؤثرة، أو بإضافة ألوان مقامية للأصوات البشرية أثناء الغناء.

اتسمت مُدوّناته الموسيقية بالحس الفني للمسرح والرمزية، فالأجزاء المُتكررة لابد أن تُكتب في مُدرجات موسيقية وبشكل دائري، وموسيقاه مليئة بالتداخلات المرئية (البصرية)، كما ابتكر كرامب عناوين جذابة لمؤلفاته، جعلت العديد من مُحبي موسيقاه يجدون فيها فكرًا جديدًا يستمعون له بذهن واع واهتمام بالغ، فربط أسماء المؤلفات بعدة عناصر مثل (ألوانها الصوتية، الطبيعة، الزمن، شعائر دينية، أو قصص وأساطير)، كما استخدام كرامب الميكروفون داخل آلة البيانو (لتضخيم

[1] Ibid, Cohen, David (2002), pp. 111-130.
[2] Ibid, Eisenberg, Christine Lynn (2005), pp.29-30.

صوت البيانو)، فكان يتوسع في استخدام أدوات التظليل، وجاء في أجزاء كثيرة من مؤلفاته تعبير شديد الخفوت (.pppp) [1].

شخصيات موسيقية تأثّر بها جورج كرامب

تأثّر كرامب بأسلوب وموسيقى العديد من المؤلفين وأصبح مهتم باستكشاف المساحات الصوتية الجديدة وغير المألوفة، وكثيرًا ما يطلب من الآلات أن تُعزف بطرق غير مألوفة، ويُشير كرامب لمدي تأثّره بموسيقي ديبوسي في تعامله مع اللون الصوتي، والبيدال المُمتد Extended pedal، والسلم كامل الأبعاد والتآلفات المُتماثلة Symmetrical Chord، وموسيقي بارتوك فى استخدامه للأصوات الطبيعية وخاصة في الموسيقى الليلية والسلالم الصغيرة المُتنوعة، وقالب الروندو Rondo وقالب القوس Arch، وأكد أنه لم يقبل تقنية التصنيف Serial Technique، أما كاول* Cowell فكان له تأثير واضح على موسيقي كرامب فى إنتاجه أصوات مُختلفة مُبتكرة من آلة البيانو من خلال استخدام تقنيات مُختلفة وجديدة مثل تقنية النبر على الأوتار الداخلية للبيانو، وتأثّره بجون كيج في إعداده لآلة البيانو، وإن اختلف معه في طريقة الإعداد، وكان لتلك الشخصيات وغيرها تأثيرها الواضح على موسيقاه بأفكارها وفلسفتها وألوانها الصوتية المُتنوعة [2].

تأثير شونبرج، ميسيان، كيج، وليجيتي على جورج كرامب في الرمزية الصوتية والعددية

أثّرت أعمال المؤلفين الأوروبيين والأمريكيين البارزين في القرن العشرين مثل (أرنولد شونبرج، أولفييه ميسيان، جون كيج، وجيورجي ليجيتي) تأثيرًا عميقًا على جورج كرامب، خاصة في استخدامه للرمزية الصوتية (التي تعتمد على الأصوات كرموز عاطفية وروحية) والعددية (التي تستخدم الأرقام كرموز هيكلية وكونية). حيث رفض التسلسلية الصارمة لشونبرج، لكنه استلهم منه الرمزية الصوتية، حيث يُعامل الصوت كعنصر درامي [3]. أما الرمزية العددية، فقد تأثّرت بشونبرج من خلال استخدام الـ12 نغمة كسلسلة رياضية، مما ألهم كرامب لاستخدام الأرقام في Black Angels1970م كرموز للصراع الكوني، مثل الـ13 كدلالة على الخيانة والموت [4].

[1] Ibid, Cohen, David (2005), pp. 238-241.

* هنري ديكسون كاول Henry Dixon Cowell: (1897-1965م)، مُؤلف موسيقي أمريكي الجنسية.

[2] Ibid, Cohen, David (2002), pp. 41-50.

[3] Tommasini, A. (1975, May 11). Crumb, the tone poet. The New York Times, Arts and Leisure (Section 2), The New York Times Company, New York, NY, United States, p. 20.

[4] Adamenko, V. (2007). Neo-mythologism in music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb, Interplay: Music in Interdisciplinary Dialogue, No. 5, Pendragon Press, Hillsdale, New York, United States, p. 188.

بالنسبة لميسيان، يُعد تأثيره الأبرز في الرمزية الصوتية، حيث استلهم كرامب أساليب ميسيان في استخدام الألوان الصوتية والإيقاعات غير المُنتظمة للتعبير عن الروحانية، كما في Quatuor pour la fin du temps، مما انعكس في Makrokosmos (1972–1979م) حيث يُعامل الصوت كنغمات إلهية [1]. أما الرمزية العددية، فتظهر في تأثر كرامب بالأنماط المحدودة للانتقال لدى ميسيان، التي استخدمها كرامب في تسلسلات عددية تُرمز للكمال الكوني، مثل الـ7 في Night Music (1964م) كرمز للخلق الإلهي [2].

أثر جون كيج على كرامب بشكل مُباشر في الرمزية الصوتية من خلال تقنيات* الـ prepared piano، التي طوّرها كيج في Sonatas and Interludes (1946–1948م)، مما ألهم كرامب لاستكشاف أصوات غير تقليدية في Ancient Voices of Children (1970م)، حيث يُعامل الصوت كعُنصر عشوائي يعكس الفوضى الروحية [3]. أما الرمزية العددية، فكانت أقل تأثيرًا، إذ رفض كرامب العشوائية الكاملة لكيج، لكنه استلهم منها استخدام الأرقام في هياكل غير خطية، كما في الدورات الدائرية في Makrokosmos التي ترمز للدورة الكونية، هذه التأثيرات جميعها ساهمت في تشكيل لُغة كرامب كشاعر صوتي يجمع بين الرياضيات والروحانية [4].

الرمزية والتعبير الدرامي

أصبحت الرمزية عُنصر أساسي في أعمال بعض المؤلفين الحداثيين، حيث استخدموا الموسيقى لنقل أفكار فلسفية وشعرية، مثل استلهام كرامب من الشعر الإسباني لخلق أجواء رمزية في كتاب المادريجال الثالث، وعزز التعبير الدرامي من خلال التوقفات، التغيرات المُفاجئة في الديناميكيات، والتفاعل بين الأصوات البشرية والآلات [5].

ارتباط جورج كرامب بالتطورات التي طرأت على استخدام العناصر الموسيقية في القرن العشرين

جورج كرامب استفاد بشكل كبير من هذه التطورات، وبالأخص في كتاب المادريجال الثالث (1969م):

---

[1] Bruns, S. (2012). The mystical symbolism in George Crumb's Madrigals. In George Crumb: A composer's journey, University of Illinois Press, Urbana-Champaign, Illinois, United States, p. 115.

[2] Griffiths, P. (1985): Olivier Messiaen and the music of time Faber & Faber, London, United Kingdom, p. 56.

*تقنيات الـ Prepared Piano (البيانو المُعدّ أو البيانو المُجهّز) هو أسلوب موسيقي تجريبي ابتكره المؤلف الأمريكي جون كيج في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، وأصبح من أهم التقنيات في الموسيقى المعاصرة والطليعية.

[3] Strickland, E. (1993). American composers: Dialogues on contemporary music, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, Indiana, United States, p. 112.

[4] Ibid, Adamenko, V. (2007), p. 190.

[5] Ibid, Taruskin, Richard (2010), pp. 126-127.

- **اللامقامية:** استخدم كرامب اللامقامية لتحرير النص الموسيقي، مما سمح له بتجسيد المعاني الشعرية لنصوص لوركا دون قيود النظام المقامي.

- **التقنيات الموسعة:** في Five Pieces for Piano وأعمال أخرى مثل Vox Balaenae، استخدم تقنيات مثل النبر على الأوتار والعزف داخل البيانو، وهي تظهر أيضًا في كتاب المادريجال الثالث من خلال الغناء المسرحي وتأثيرات صوتية على آلة الهارب (سيتم ذكرها بالتفصيل في الجانب التطبيقي).

- **اللون الصوتي:** ركّز كرامب على خلق أنسجة صوتية غنية، مُستخدمًا الآلات والأصوات البشرية لإبراز الأجواء السريالية والرمزية.

- **الرمزية والدراما:** دمج كرامب الشعر مع الموسيقى لخلق تجربة درامية، كما في كتاب المادريجال الثالث، حيث تعكس التوقفات والتغيرات الديناميكية التوتر العاطفي للنصوص [1].

المادريجال (Madrigal)

شكل موسيقي صوتي نشأ في إيطاليا خلال عصر النهضة (القرنين الرابع عشر إلى السادس عشر)، وتطوّر عبر العصور ليُصبح أحد الأشكال المُؤثرة في الموسيقى الغربية، يتميز بالغناء مُتعدد الأصوات (بوليفوني) بدون مُصاحبة آلية تقليديًا، مر بمراحل تطور حتى القرن العشرين، حيث أعاد مؤلفون مثل كرامب استحضاره بأساليب حديثة، وفيما يلي تاريخ مُختصر لتطور المادريجال، مع التركيز على المراحل الرئيسية والمؤلفين البارزين:

بدايات المادريجال: عصر النهضة (القرن الرابع عشر – أوائل القرن السادس عشر)

نشأ المادريجال في إيطاليا خلال القرن الرابع عشر كشكل شعري وموسيقي بسيط، يُؤدى عادةً بصوت واحد أو صوتين مع مُصاحبة آلية، وكان يرتبط بالشعر الإيطالي، وكان يُركّز على مواضيع الحب والطبيعة، وذو صياغة بسيطة، مع لحن غنائي وكلمات تُعبّر عن مشاعر عاطفية، وكان الأداء فردي أو بأصوات قليلة، مع طابع غنائي أحادي (Monophonic) أو بوليفوني خفيف، ومن أبرز المؤلفون فرانشيسكو لانديني* Landini (1325–1397م)، ويُعد من أوائل

[1] Ibid, Johnson, Edward (2010), p. 323-324.

* فرانشيسكو لانديني Francesco Landini: (1325-1397م)، مُؤلف موسيقي وشاعر وعازف أرغن إيطالي الجنسية.

المؤلفين الذين ساهموا في أشكال غنائية تُشبه المادريجال المُبكر، وبحلول أواخر القرن الخامس عشر، بدأ المادريجال يتحوّل إلى شكل بوليفوني أكثر تعقيدًا [1].

ذروة المادريجال: عصر النهضة المُتأخر (1520–1600م)

أصبح المادريجال مدعومًا بالطباعة الموسيقية التي سهّلت نشر الأعمال، وارتبط بالشعر الإيطالي الرفيع، مع التركيز على التعبير عن المشاعر من خلال الكلمات والموسيقى، وكان ذو بوليفونية مُعقدة مع 4 إلى 6 أصوات، تُؤدى بدون مُصاحبة آلية A cappella، مع استخدام التصوير الكلامي Word Painting، حيث تعكس الموسيقى معنى الكلمات (مثل صعود الأصوات للتعبير عن "السماء")، ويتميز المادريجال في تلك الفترة بالهارموني الكروماتي لتعزيز التعبير العاطفي، وانتشر المادريجال في إنجلترا، حيث طوّره بعض المؤلفون مثل توماس مورلي Thomas Morley –(1557–1602م) مؤلف موسيقي إنجليزي– في شكل أخف وأكثر شعبية، وتأثر المادريجال في فرنسا وألمانيا بالأشكال المحلية [2].

المادريجال في عصر الباروك (1600–1750م)

مع الاهتمام بالأوبرا والموسيقى الآلية في عصر الباروك، تراجع المادريجال كشكل مُستقل، وتحوّل إلى شكل درامي أكثر ارتباطًا بالأوبرا والكانتاتا، مع إضافة مُصاحبة آلية، وإدخال الباص المُستمر Basso Continuo كمُصاحبة، مع التركيز على التعبير الدرامي بدلًا من البوليفونية المُعقدة، وأصبح جُزءًا من أعمال أكبر مثل (الأوبرا، أو الأوراتوريو)، ومن أهم المؤلفون شوتز* Schütz حيث استخدم المادريجال في أعمال دينية مع مُصاحبة آلية، وبحلول مُنتصف القرن السابع عشر، اندمج المادريجال في أشكال أُخرى مثل (الكانتاتا، والأوبرا)، وفقد هويته المُستقلة [3].

المادريجال في العصور اللاحقة (1750–1900م)

في العصور الكلاسيكية والرومانتيكية، تراجع المادريجال كشكل إبداعي، لكنه ظل موجودًا كجُزء من التقليد الكورالي، خاصة في إنجلترا، وأُعيد إحياء المادريجال في القرن التاسع عشر كجُزء من حركة الإحياء التاريخي، حيث أُعيد أداء أعمال مؤلفي النهضة، وأصبح المادريجال شكلًا كُورالِيًا

[1] Bank, Katie (2020): Knowledge Building in Early Modern English Music, (Historiography and the English Madrigal), Routledge, U.K., p. 32.

[2] Privitera, Massimo (2018): Competition, Cultural Geography, and Tonal Space in the Book of Madrigals L'amorosa Ero (1588), vol.37 Early Music History, Cambridge University Press. U.K., p.153-154.

* هاينريش شوتز Heinrich Schütz (1585–1672م)، -مُؤلف موسيقي ألماني الجنسية.

[3] Kurt, von Fischer, and others (2001): The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Madrigal), Grove Music, 2nd Edition, vol.15, Oxford University Press, U.S.A., pp. 27-29.

فـي إنجلترا، واستخدم كجُزء من التدريب الكورالي بدلًا من التأليف الجديد، ومن أهم المؤلفون (شومان*، وبرامز**) كتبوا أعمالًا مُستوحاة من المادريجال، لكنها كانت أقرب إلى الأغاني الكورالية الرومانتيكية [1].

المادريجال في القرن العشرين: إحياء وإعادة تفسير (1900م حتى الآن)

في القرن العشرين، أُعيد إحياء المادريجال كجُزء من الاهتمام بالموسيقى القديمة، مدعومًا بدراسات موسيقية وبحثية، حيث دُمج المادريجال مع (الهارموني الحديث، الكروماتية، واللامقامية)، مع استخدام تقنيات صوتية موسعة (مثل الهمس، الصياح، أو التأثيرات المسرحية)، والتركيز على النصوص الشعرية مع تعبير درامي أو رمزي، ومن أهم المؤلفون الحديثون، سترافينسكي حيث استخدم أشكالًا مُستوحاة من المادريجال في أعمال مثل "كانتاتا" (1952م)، مع هارموني حديث، وهيندميث*** فكتب أعمالًا كورالية مُستوحاة من تقاليد عصر النهضة، لكن بأسلوب حديث [2].

ومن المؤلفون البارزون جورج كرامب، بأسلوبه الطليعي، حيث أعاد تفسير المادريجال بطريقة مُبتكرة، مُستخدمًا تقنيات موسعة وألوان صوتية غريبة، فتم استخدام المادريجال كإطار للتجريب، بتقنيات حديثة مع التقاليد البوليفونية.

جورج كرامب والمادريجال

اشتهر كرامب بأسلوبه الطليعي، حيث أعاد تفسير المادريجال في أعمال مثل "مدريجالات، الكُتب الأربعة"، وهي سلسلة من الأعمال الصوتية للسوبرانو مع مجموعات صغيرة من الآلات، أما النصوص فمُستوحاة من قصائد لوركا، مع التركيز على الرمزية والتعبير العاطفي، واستخدام التقنيات الموسعة مثل استخدام تقنيات غنائية غير تقليدية (الهمس، الترديد، والغناء المسرحي)، مع آلات مثل الفيبرافون، الهارب، والبيانو المُجهز، بالإضافة إلى الألوان الصوتية مثل خلق مناظر صوتية غريبة تُحاكي الأجواء السريالية لشعر لوركا، وعلى عكس المادريجال التقليدي، تُركز أعماله على الأنسجة والتأثيرات الصوتية بدلًا من البوليفونية المُعقدة.

---

* روبرت شومان Robert Schumann (1810–1856م)، مُؤلف وعازف بيانو وناقد موسيقي ألماني الجنسية.

** يوهانز برامز Johannes Brahms: (1833–1897م)، مُؤلف موسيقي ألماني الجنسية.

[1] Fenlon, Iain& Richard Wistreich (2019): The Cambridge History of Sixteenth-Century Music, Cambridge University Press, U.S.A., p. 295.

*** باول هندميث Paul Hindemith: (1895–1963م)، مُؤلف موسيقي (ألماني–أمريكي) الجنسية.

[2] Fenlon, Iain (1980): The Madrigal in Venice: A Study of Social and Musical Interactions, Early Music, Volume 8, Issue 4, Oxford University Press, London, U.K., pp.475-478.

وتُعد مدريجالات كرامب جسرًا بين تقليد موسيقي عصر النهضة والموسيقى الطليعية، حيث حافظ على التركيز على النصوص الشعرية والتعبير العاطفي، لكنه أدخل لُغة موسيقية حديثة، وتُظهر كيف يُمكن لشكل قديم أن يُعاد تفسيره بطرق مُبتكرة [1].

نظرة عامة على كتاب المادريجال الثالث (1969م)

كتاب المادريجال الثالث هو الجزء الثالث من سلسلة مُكوّنة من أربعة كُتب ألفها كرامب في الفترة (1965– 1969م)، مُستوحاة من قصائد لوركا، مكتوب لثلاثي يتكون من صوت غنائي سوبرانو (soprano)، آلة الهارب (Harp)، وعازف إيقاع (percussion)، ويستمر حوالي (7 دقائق،30 ثانية)، النص المُستخدم في المقطوعة الأولى، "الليل يُغني عارياً فوق جسور مارس" La noche canta desnuda sobre los puentes de marzo، وينتمي إلى مجموعة قصائد لوركا التي تتسم بالغموض والشاعرية العاطفية، وهو ما يتماشى مع أسلوب كرامب في خلق أجواء حالمة ومُقلقة في آنٍ واحد [2].

جورج كرامب في المقطوعة الأولى من كتاب المادريجال الثالث (1969م) يقدم مثالًا رائعًا على استخدام اللامقامية كأداة تعبيرية تخدم النص الشعري، من خلال تجنب المركز المقامي، والتركيز على الفواصل المُتنافرة، وتمكّن كرامب من خلق تجربة موسيقية تعكس (الغموض، الهشاشة، والتوتر الكامن) في نص لوركا، مثل استخدامه للتقنيات الموسعة والألوان الصوتية، وعزز الطابع اللامقامي، مما جعل هذا العمل نموذجًا لأسلوبه الطليعي الفريد، وتُعد وسيلة للتعبير العاطفي العميق الذي يتجاوز حدود الموسيقى التقليدية [3].

ثانيا: الجانب التطبيقي

دراسة تحليلية للمقطوعة الأولى من كتاب المادريجال الثالث (يحتوى الكتاب على ثلاث مقطوعات) عند جورج كرامب من حيث (الصياغة، التكوين النغمي، الجانب الإيقاعي، اللون الصوتي والتقنيات، البُعد الرمزي الدرامي) بهدف الاجابة عن تساؤلات البحث، وقام المؤلف جورج كرامب بوضع تعليمات* تفسيرية خاصة بأداء المؤلفة (المادريجال الكتاب الثالث) جاءت كالتالي:

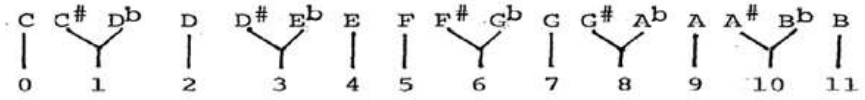
[1] Ibid, Cohen, David (2005), pp. 224-225.
[2] Ibid, Fleming, Amy Elizabeth (2014), pp. 38-40.
[3] Ibid, Cohen, David (2005), p. 225.
* قام الباحث بتجميع التعليمات والإرشادات التي تهتم بكتاب المادريجال الثالث في المقطوعة الأولى فقط.

جدول رقم (1) يُوضح التعليمات التي نوه إلها المؤلف لأداء المادريجال (الكتاب الثالث)

التعليمات باللغة الإنجليزية كما وردت بالمؤلفة	الترجمة إلى اللغة العربية
The performers read from score.	يقرأ العازفون من المُدونة.
Each note is preceded by an accidental, except in case(s) of an immediate repetition of pitch or a pattern of pitches.	تُقدَّم كل درجة بعلامة تحويل عرضية، ما عدا عند التكرار المُباشر للدرجة نفسها أو لتتابع مُتكرر للنغمات.
The metronome indications are approximate and may vary slightly, depending on the acoustics of the hall	مؤشرات العداد الإيقاعي تقريبية وقد تختلف قليلًا، حسب صوتيات القاعة.
All whispered sounds must project! The soprano and instrumentalists may slightly voice the whispered passages if the acoustics of the hall require this.	كل الأصوات الهمسية يجب أن تُطلَق بقوة وتُحمَل إلى أبعد مسافة في القاعة، يُسمَح للسوبرانو والعازفين بإضافة لمسة صوتية خفيفة (تلوين صوتي) للمقاطع الهمسية إذا كانت صوتيات القاعة تتطلب ذلك.
All harp harmonics are notated at actual pitch.	يتم تدوين جميع هارمونيات الهارب في درجة الصوت الفعلية.
S. tav. = sulla tavola. m.o= modo ordinario.	S. tav. = على الطاولة، m.o= الوضع العادي.
a quarter tone lower than written pitch 𝄲	رُبع نغمة أقل من درجة الصوت المكتوبة
The four books of Lorca Madrigals may be performed: as separate works (Books I, II, and III are perhaps most suitable for performance as self-contained works);	يمكن أداء الكتب الأربعة ل Lorca Madrigals: كأعمال مُنفصلة (ربما تكون الكتب الأول والثاني والثالث هي الأنسب للأداء كأعمال قائمة بذاتها)
If Madrigals, Book III is performed separately, the following stage positioning is recommended: 	إذا تم تنفيذ Madrigals ، Book III بشكل مُنفصل ، يوصى بتحديد موضع المرحلة التالية: فبرافون، صوت سوبرانو، هارب.

التعليمات باللغة الإنجليزية كما وردت بالمؤلفة	الترجمة إلى اللغة العربية
The percussionist alternates between two positions.	يتناوب عازف الإيقاع بين موضعين.

جدول رقم (2) البيانات الأساسية للمؤلفة (عينة البحث)

المؤلفة	مادريجال الكتاب الثالث Madrigal Book III
رقم المؤلفة	1.la noce canta desnuda sobre los puentes de marzo (Italy) (Night sings naked above the bridges of march) (English) (الليل يغني عارياً فوق جسور مارس)
المؤلف	جـورج هنـري كرامـب George Henry Crumb
المقامية	لامقامية تعتمد على مجموعة من النغمات (التكوينات الأولية)، (ري#، فا، لا، سي) بتكوين أولى [(6)25–4]، حيث يُعبّر رقم 4 عن الأربعة نغمات المُستخدمة، ويُعبّر رقم 25 عن ترتيب التكوين الأولى المُستخدم في تصنيف Allen forte structure of atonal music، ويُعبّر الرقم (6) عن أن هذا التكوين الأولى له ستة أشكال. مُعظم المفاهيم تُشرح وتُوضح في علاقتها بمقام دو الكبير، وجميع الأشكال الأولية (Prime Forms) تُنقل بحيث تبدأ بدرجة دو = (0). 
الميزان	5
السرعة	Allegro molto ritmico; deciso, quasi meccanico (Italy) سريع جدًا وراقص إيقاعيًا، حاسم وقاطع، بطابع آلي صلب ومُنتظم.
الصيغة	حُرة ABC Coda، ترتبط إرتباط مُباشر بالنص الشعري.
المجموعة المُشاركة في العمل	صوت السوبرانو، آلة الهارب،3 من آلة التيمبال يتم التدوّين لها على الخطوط (الأول، الثاني، والثالث) على الترتيب، 2 من آلة البونجز ويتم التدوين لهما على الخطوط (الرابع والخامس).
النسيج الموسيقي	نسيج مُتفرق sparse texture وسيتم توضيح ذلك في الدارسة التطبيقية.
عدد الموازير	51 مازورة

بعض الاختصارات تم استخدامها في الجانب التطبيقي

جدول رقم (3) يُوضح بعض الاختصارات التي تم استخدامها في الجانب التطبيقي

الاختصار	يُشير إلى
Ns.	Notes (التكوين النغمي المُستخدم)
N.	Normal Form (الترقيم الطبيعي للنغمات) حسب: (Allen forte structure of atonal music)
T.	Transpose (تصوير التكوين النغمي إلى دو= 0)
I.	Inverse (مقلوب المسافات بعد اتمامها إلى 12)
P. F.	Prime Form (النموذج الأوّلى) حسب كتاب: (Allen forte structure of atonal music)
Flat Fingers وتُختصر إلى **(FF)**	وتعني الأداء بالأصابع المُسطحة لعازف الإيقاع.
Fingertips وتُختصر إلى **(FT)**	وتعني الأداء بأطراف الأصابع لعازف الإيقاع.
The side of the thumb وتُختصر إلى **(TH)**	وتعني الأداء بجانب إصبع الابهام لعازف الإيقاع.
m.o.	وتعني الأداء العادي لعازف آلة الهارب.

وفيما يلي يتم توضيح كيفية استنتاج التكوين الأولى من مجموعة من النغمات التي يستخدمها المؤلف في المؤلفة، وسيتم استخدام التكوين الأوّلى الأول في المقطوعة الأولى كنموذج للتعرف على كيفية استنتاج التكوين الأوّلى، حيث استخدم نغمات (ري$^{\#}$، فا، لا، سي):

جدول رقم (4) يُوضح كيفية استنتاج التكوين الأولى من مجموعة من النغمات

Ns.	$D^{\#}$	A	C^{b}	F	التكوين النغمي المُستخدم
N.	3	9	11	5	وضع النغمات بالترتيب الطبيعي، باعتبار نغمة دو=0 حسب كتاب Allen forte structure of atonal music
T. 9	0	6	8	2	تصوير التكوين النغمي إلى دو =0، وكلما زاد الرقم عن (12) يتم طرح (12) ووضع النتيجة بالترتيب الطبيعي.
P. F.	(0268) 4-25 (6)				يكتب النموذج الأوّلي بين قوسين بدون فواصل بعد وضعها بالترتيب التصاعدي (من الرقم 0).

تحليل الصياغة (المقطوعة الأولى من كتاب المادريجال الثالث عند جورج كرامب)

تعتمد صياغة المقطوعة الأولى من كتاب المادريجال الثالث على العلاقة بين الموسيقى والنص الشعري حيث تتسم بالتكامل، وتسعى الموسيقى إلى تجسيد الصور الشعرية والعواطف الموجودة في نص لوركا، ويحمل النص الشعري "الليل يغني عاريًا فوق جسور مارس" طابع مليئ بالرمزية الصوتية التي تُعبّر عن الظلام والغموض أحيانًا والحُزن والتأمل في أُخرى، وكرامب يستخدم الصيغة الحرة لتعزيز هذه الرمزية من خلال (الإيقاع المُتساوي، الوسائل التعبيرية المُتغيّرة، والتدوّين التجريبي)، وتنقسم المقطوعة إلى ثلاثة أقسام وكودا (نموذج قفلة)، حيث يتكون كل جزء من مُقدمة أو (فاصل موسيقي) ثُم مقطع غنائي، ويُمثل العدد (3) دلالة رمزية في فكر كرامب، حيث يُمثل (الثالوث، التوازن، دورة الحياة) كالتالي:

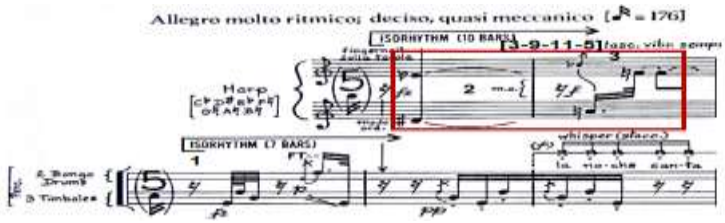
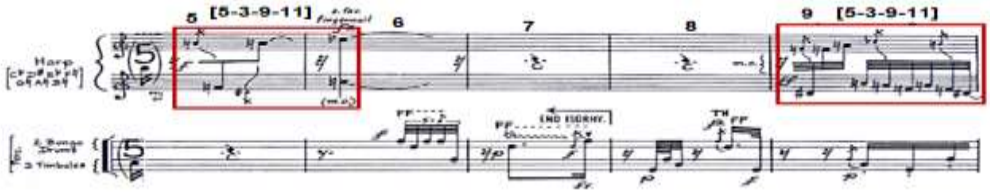
جدول رقم (5) يُوضح تحليل الصياغة الموسيقية لعينة البحث

القسم	مكوناته	ملاحظات
القسم الأول	مُقدمة موسيقية: م$(^{4}11-1)$	التكوين النغمي الأساسي (ري$^{\#}$، فا، لا، سي) بتكوين أولى [(6)25-4].
م$(^{3}18-^{1}1)$	المقطع الأول: أناكروز م$(^{3}18-12)$	
القسم الثاني B	فاصل موسيقي: م$(^{5}25-^{4}18)$	
م$(^{3}31-^{4}18)$	المقطع الثاني: م$(^{5}31-^{1}26)$	
القسم الثالث C	فاصل موسيقي: م$(^{5}39-^{4}31)$	
م$(^{5}47-^{4}31)$	المقطع الثالث: م$(^{5}47-^{1}40)$	
كودا: $(^{5}51-^{1}48)$		

النص الشعري للمقطوعة الأولى من كتاب المادريجال الثالث عند جورج كرامب للشاعر لوركا:

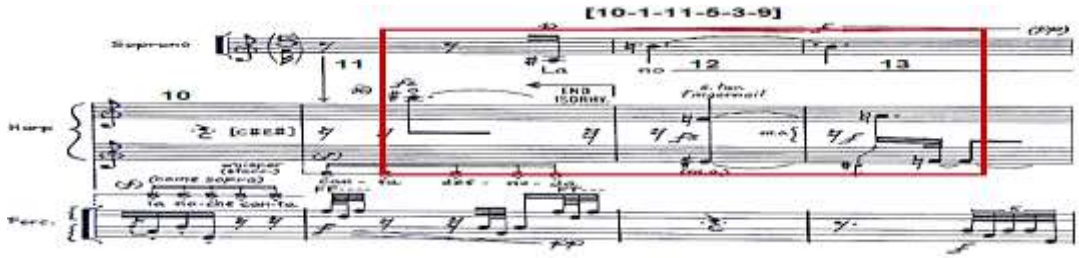
الليل يغني عاريا	La noche canta desnuda
حول عطلات نهاية الأسبوع الطويلة على جسور مارس	sobre los puentes de marzo.

التكوين النغمي في القسم الأول: م(1^{1}–18^{3})

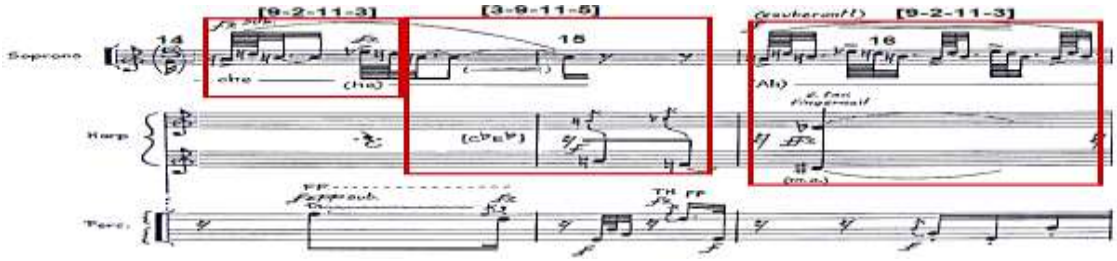
المُقدمة م(1–11^{4})

شكل رقم (1) يُوضح التكوين النغمي في م(1–3)

شكل رقم (2) يُوضح التكوين النغمي في م(5–9)

Ns.	D$^{\#}$, E^{b}	A	B, C^{b}	F
N.	3	9	11	5
I. 9	0	6	8	2
P. F.	(0268) 4-25(6)			

م(2^{1}–3^{5}) وفيها يقوم المؤلف باستخدام نغمات [(ري$^{\#}$، مي^{b})، دو^{b}، لا، فا)] بتكوين أوّلي [(0268)4-25(6)]، مع استخدام نغمات (ري$^{\#}$، مي^{b}) بتزامن في آلة الهارب في نفس الطبقة الصوتية، م(5^{1}–6^{5})، م(9^{1}–9^{5}) يستخدم المؤلف نفس التكوين الأوّلى ولكن يبدأ من نغمة (لا) حيث جاء التتابع النغمي [لا، فا، ري$^{\#}$، (سي، دو^{b})] في م5، ثُم بتتابع [فا، ري$^{\#}$، لا، (سي، دو^{b})] في م9، بنفس التكوين الأوّلى مع استخدام نغمات (سي، دو^{b}) بتزامن على آلة الهارب في نفس الطبقة الصوتية.

التكوين النغمي للمقطع الأول: أناكروز م(12–18^{3})

شكل رقم (3) يُوضح التكوين النغمي في م(10–13)

Ns.	A	B	F	$A^{\#}$	$C^{\#}$	$D^{\#}$
N.	9	11	5	10	1	3
I. 3	0	2	8	1	4	6
P. F.			(012468) 6-22			

م11^{1}–13^{5} يتم استخدام التتابع النغمي [دو$^{\#}$، لا$^{\#}$، سي، (مي$^{\#}$، فا)، ري$^{\#}$، لا] بتكوين أوّلي جديد [(012468) 6-22] مع استخدام نغمات (مي$^{\#}$، فا) بتزامن على آلة الهارب وفي نفس الطبقة الصوتية.

شكل رقم (4) يُوضح التكوين النغمي في م(14–16)

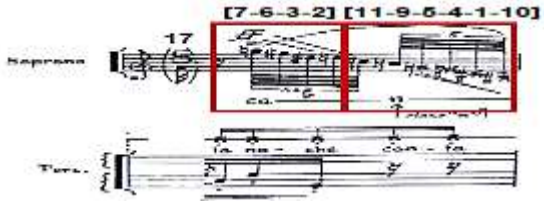
Ns.	D	A	B	E^{b}
N.	2	9	11	3
T. 9	0	7	9	1
I.3	1	3	5	0
P. F.		(0135) 4-11		

م14^{1}–14^{3} يتم استخدام التتابع النغمي (لا، ري، سي، مي^{b}) بتكوين أوّلي [4-11 (0135)]، حيث جاء مختلف عن التكوين السابق بالاستغناء عن نغمة (فا) واستبدالها بنغمة (ري).

Ns.	$D^{\#}$	A	B	F
N.	3	9	11	5
T. 9	0	6	8	2
P. F.		(0268) 4-25(6)		

م14^{3}–15^{5} عاد للتكوين الأوّلي [4-25(6) (0268)] باستخدام التتابع النغمي (سي، لا، فا، ري$^{\#}$)، مع استخدام نغمات (سي، دو^{b}).

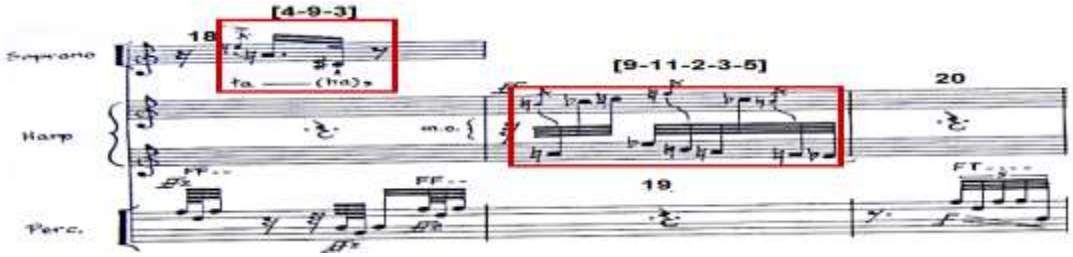
Ns.	D	A	B	E^{b}
N.	2	9	11	3
T. 10	0	7	9	1
I.3	1	3	5	0
P. F.		(0135) 4-11		

م16^{1}–16^{5} يعود للتكوين الأوّلي الذي تم استخدامه في م(14) [4-11 (0135)] بتتابع نغمي [لا، ري، سي، (ري$^{\#}$، مي^{b})]، مع استخدام نغمات (ري$^{\#}$، مى^{b}) بتزامن في آلة الهارب.

شكل رقم (5) يُوضح التكوين النغمي في م(17)

Ns.	D	$D^{\#}$	$F^{\#}$	G
N.	2	3	6	7
T. 10	0	1	4	5
P. F.	(0145) 4-7			

م17^{2}–17^{3} ويهتم المؤلف هنا بالحركة الكروماتية، حيث يستخدم التتابع النغمي (صول، فا$^{\#}$، ري$^{\#}$، ري) بتكوين أوّلي [4-7 (0145)].

Ns.	A	$A^{\#}$	B	$C^{\#}$	E	F
N.	9	10	11	2	4	5
T. 3	0	1	2	4	7	8
P. F.	(012478) 6-Z17					

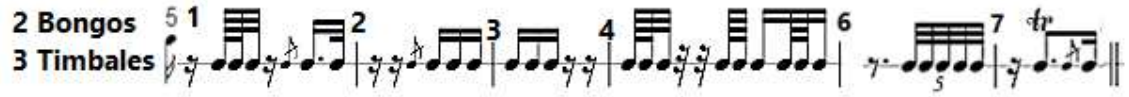
م17^{4}–17^{5} ثُم يتابع استخدام الحركة الكروماتية أيضاً باستخدام التتابع النغمي (سي، لا، فا، مي، لا$^{\#}$، دو$^{\#}$) بتكوين أوّلي [6-Z17 (012478)].

شكل رقم (6) يُوضح التكوين النغمي في م(18–20)

Ns.	$D^{\#}$	E	A
N.	3	4	9
T. 9 (0)	0	1	6
P.F.	(016) 3-5		

م18^{2}–18^{3} يُنهي المؤلف العبارة الثانية من الجملة الثانية بتتابع نغمي (مي، لا، ري$^{\#}$) بتكوين أوّلي [3-5 (016)] تمهيدًا لنموذج قفلة الجملة الثانية.

الجانب الإيقاعي في القسم الأول:

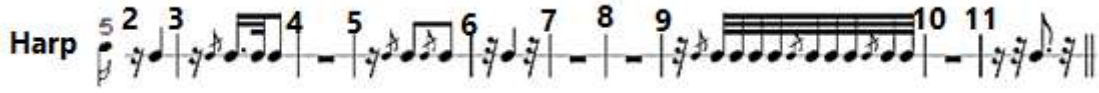
استخدم كرامب الإيقاع المُتساوي Isorhythm من خلال استخدام نموذج إيقاعي مُتكرر في آلات (الإيقاع، والهارب) واستخدم نماذج إيقاعية مُختلفة في صوت السوبرانو، ويتضح ذلك من خلال عرض للنماذج الايقاعية المُستخدمة:

بدأت المقطوعة بعرض نموذج إيقاعي يتكرر فيما بعد كتمهيد لبداية آلة الهارب في عرض النموذج الايقاعي المُتكرر لها، حيث تم استخدام المُصطلح Isorhythm في بداية أداء آلات الإيقاع (2 بونجو، 3 تيمبال) (7 موازير)، وكذا في بداية أداء آلة الهارب (10 موازير)، مع توضيح عدد الموازير التي سوف يتم من خلالها عرض النموذج الايقاعي المُتكرر، فضلًا عن استخدام المُقابلات الإيقاعية (5 مقابل 3) في م(6)، والتالي النموذج الايقاعي في آلات الإيقاع:

شكل رقم (7) يُوضح النموذج الايقاعي المستخدم في آلات الايقاع في م(1-7)

حيث يقوم كرامب باستخدام هذا النموذج الايقاعي المُتساوي المُتكرر على مستوى المقطوعة بالكامل فظهر هذا النموذج في كل من [م(8-14)، م(15-21)، م(22-28)، م(29-35)، م(36-42)، م(43-49)] كما يتضح من الشكل التالي:

شكل رقم (8) يُوضح النموذج الايقاعي المُتكرر المستخدم في آلات الإيقاع

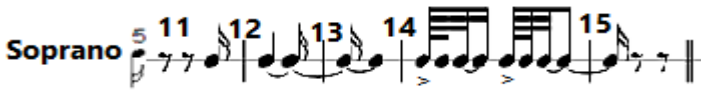
كذلك استخدام نموذج إيقاعي مُتكرر في آلة الهارب يتم استخدامه على مُستوى المقطوعة كالتالي:



شكل رقم (9) يُوضح النموذج الايقاعي المُتكرر المستخدم في آلة الهارب في م(2-11)

حيث يقوم كرامب باستخدام هذا النموذج الايقاعي المُتكرر على مُستوى المقطوعة بالكامل فظهر هذا النموذج في كل من [م(12–21)، م(22–31)، م(32–41)، م(42–51)]، والشكل التالي يوضح ذلك:

شكل رقم (10) يُوضح النموذج الايقاعي المُتكرر المستخدم في آلة الهارب

إلا أن صوت السوبرانو جاء مُتنوع في استخدام النماذج الإيقاعية مع الاعتماد بشكل كبير على التقاسيم الداخلية على وحدة الدوبل كروش والتريبل كروش، بالإضافة إلى الافراط في استخدام الحليات (الأتشاكاتورا بنبضة واحدة أحيانا، ونبضتين في أُخرى)، وجاء النموذج الايقاعي المُستخدم في صوت السوبرانو كالتالي:

شكل رقم (11) يُوضح النموذج الايقاعي المستخدم في صوت السوبرانو أناكروز م(12–15)

يبدأ صوت السوبرانو الأداء الغنائي من أناكروز م(12) باستخدام أشكال إيقاعية بسيطة ثُم يتطور الأداء سريعًا في م(14) بأداء تقاسيم داخلية على وحدة التريبل كروش بإيقاع سريع مع استخدام علامة الضغط القوي في بداية النبر الأول، ثُم في النبر الثالث حسب الميزان المستخدم.

شكل رقم (12) يُوضح النموذج الايقاعي المستخدم في صوت السوبرانو م(16–18)

ثُم تستخدم التقاسيم الداخلية على وحدة التريبل كروش أيضًا في النموذج الايقاعي المُستخدم في م(16–18)، مع استخدام المقابلات الايقاعية (7 مقابل 3) ثُم (5 مقابل 2) في م(17) بتسلسل سُلمي هابط مع استخدام الحركة الكروماتية اللحنية.

اللون الصوتي والتقنيات في القسم الأول:

المُقدمة م(1[1]– 11[4])

تبدأ المقطوعة بأداء لآلات الايقاع (التيمبال، والبونجو) من عازف الايقاع حيث تُضيف نسيجًا صوتيًا غنيًا، وإضافة طبقة تعبيرية للعمل يتراوح بين الضربات الحادة والناعمة، باستخدام المُصطلح Isorhythm في بداية المؤلفة لمدة سبعة موازير لآلات الإيقاع، وعشرة موازير لآلة الهارب للشعور بالاسترخاء والانتظام، حيث يؤدى عازف الايقاع بأطراف الأصابع على طبول البونجو مع تنويه المؤلف لأسلوب الأداء على آلات الايقاع أسفل الخط "باستخدام (FT) ويُعبّر عن الأداء بأطراف الأصابع، (FF) للأداء بأصابع مُسطحة، (TH) للأداء بجانب الابهام".

في م2 تؤدى آلة الهارب بالأظافر على سطح الآلة Fingernail, sulla Tavola لنغمة (مى^{b}) وأداء في الوضع العادى لنغمة (ري$^{\#}$) بشكل هارمونى مع استخدام الهارب للدواسات (C^{b},$D^{\#}$,E^{b},F,G,A,B) في بداية المقطوعة، حيث أن الهارب ينتج أصواتًا رنانة فيُعطي خلفية صوتية شفافة تعمل كطبقة مُساندة لصوت السوبرانو بشعور حالمًا وشاعريًا، أما آلات الإيقاع فتُعطي طبقة تعبيرية للمقطوعة، وتعمل على الإحساس بالتوتر والغموض.

وتستكمل آلة الهارب بأسلوب الاهتزاز بشكل دائم باستخدام المُصطلح Lascia vib. Sempre في م3، مع أداء عازف الايقاع بأسلوب الهمس whisper المُتقطع مع التيمبال المُتقطع لابراز العُزلة، ويستكمل عازف الايقاع الأداء بأصابع مُسطحة للجملة الايقاعية حتى نهاية م4، وبذلك تم عرض التكوين النغمي المُستخدم (ري$^{\#}$، سي، لا، فا).

ثُم في (5–8) تتناوب الأداء آلة الهارب مع استخدام الأداء بالأظافر في م6، مع مجموعة الآلات الايقاعية والتى تؤدى بالأصابع المُسطحة FF مع استخدام حلية الزغردة فى م(7) على آلات البونجو، وانتهاء الأداء بأسلوب Isorhythm، واستخدام الأداء بجانب الابهام TH والأداء بالأصابع المُسطحة FF من آلات البونجو.

وفي م(9) تؤدى آلة الهارب بأسلوب الأداء العادى modo ordinario وتنتهي من استخدام أسلوب Isorhythm، مع استكمال عازف الايقاع للجملة الايقاعية على آلات التيمبال، والأداء بالهمس المُتقطع على المقطع (La-no-che-can-ta) باستخدام الشكل الايقاعي في م(10) مُستخدمًا المُصطلح Come sopra ويعني (كما هو مذكور أعلاه) حسب التنويه الموجود

بالمُدونة الموسيقية، ثُم يستكمل عازف الهارب الهمس المُتقطع على المقطع (can-ta-des-nu-da) باستخدام الشكل الايقاعي في م(11).

واستخدام الهارب للنغمات التوافقية على نغمة (دو$^{\#}$) بتنويه يعني أداء النغمة الفعلية Actual pitch قبل بداية صوت السوبرانو في أداء الغناء مع استخدام الدواسات ($C^{\#},E^{\#}$)، لتنهى المُقدمة على نغمة (دو$^{\#}$)، وتتميّز المُقدمة باستخدام حلية الأتشاكاتورا في آلة الهارب، واستخدام آلات البونجو لحلية الزغردة Rolls بالنسبة لآلات الإيقاع.

اللون الصوتي والتقنيات في المقطع الأول أناكروز م(12–18[3])

وفيه يقوم صوت السوبرانو بغناء المقطع "La noche canta" (الليل يغني) بهدوء وبصوت أثيري، يصور الليل ككيان حي يغني، مما يحمل إحساسًا بالغموض والظلام، وتعكس الموسيقى الصورة الشعرية لليل تعبيرًا عن الحياة والغناء تعبيرًا عن العاطفة، مع الإيقاع المُتساوي (Isorhythm) الذي يُعزز التدفق الطبيعي للغناء.

يبدأ المقطع بدخول السوبرانو بقوة (FF) لتعكس قوة "الليل" على كلمات "la noche canta"، مع لحن درامي يعكس الإحساس بالغموض والظلام في الليل، بمُصاحبة آلة الهارب وآلات الايقاع حيث يؤدي صوت السوبرانو باستخدام التقاسيم الداخلية على وحدة الدوبل كروش، ويبدأ بقفزة لحنية بمسافة 9ص (لا$^{\#}$، سي) ثُم بمسافات صغيرة (رابعة تامة صاعدة، ثالثة صغيرة هابطة، رابعة ناقصة صاعدة، ثانية صغيرة هابطة، ثالثة صغيرة هابطة) باستخدام الضغط القوى على م١٤[1]، م١٤[٣] ثُم فى المازورة (١٦) على بداية كل دوبل كروش بأسلوب مُتحمس exuberant (تُستخدم هذه الكلمة لوصف أداء موسيقي مليء بالطاقة، البهجة، والحماس الزائد)، حيث تؤدى آلة الهارب نفس الشكل اللحني المذكور فى المُقدمة م(2–3) مُصوّر (2ك صاعدة) من م (١٢–١٣) للشعور بالانتظام، وكذلك في م(١٥) أيضًا تصوير (٢ك صاعدة) لمازورة (٥) وم(١٦) تصوير، م(6) سادسة صغيرة هابطة مُستخدمًا الأداء بالأظافر فى م(١٢، ١٦)، مع استخدام آلة الهارب للدواسات (C^{b},E^{b}) في م(15).

مع استمرار عازف الايقاع بالأداء على الآلات الايقاعية المُستخدمة باستخدام الشكل الايقاعى في م(13[3])، ثُم أداء حلية Rolls في م(14[2]) في آلة البونجو، وبالإضافة إلى أداء حلية الأتشاكاتورا كما في م(15) لآلة الهارب، والأداء بالأصابع المُسطحة FF، ثُم الأداء بجانب الابهام

TH في م(15[4]) لآلة البونجو (1)، ثُم العودة للأصابع المُسطحة مُباشرة، واستخدام التقطع لآلات التيمبال في م(16).

وفي م(17) يعود للهمس على المقطع (La-no-che-can-ta)، وفي نهاية م(17[4]) يؤدي صوت السوبرانو باستخدام المُصطلح approx-pitches وتعني أداء نغمات تقريبية مع استخدام الشكل الإيقاعي وحلية الأتشاكاتورا في م(18[2])، وأداء آلات الإيقاع بالأصابع المُسطحة FF.

البُعد الرمزي الدرامي في القسم الأول:

استخدم كرامب الرمزية الصوتية والعددية في القسم الأول، ولا سيما في التكوين الأوّلي الأساسي المُستخدم، حيث لكل رقم من أرقام التكوين الأوّلي مدلول رمزي وتعبير رمزي صوتي والجدول التالي يُوضح ذلك:

جدول رقم (6) يُوضح الرمزية العددية واستخدامتها في القسم الأول ومدلولها الرمزي

الرقم	الاستخدامات والمدلول الرمزي
(3)	– المجموعة المُشاركة في أداء العمل (السوبرانو، الهارب، آلات إيقاع). –الصياغة تأتي في ثلاثة أقسام وكودا. –التكوين الأوّلي المُستخدم. ويرمز إلى الثالوث المقدس – الموت والولادة والقيامة، النص يتحدث عن الليل العاري فوق جسور في مارس يرمز إلى البعث الربيعي بعد موت الشتاء، كرمز للموت.
(5)	التكوين الأوّلي المُستخدم، ويرمز إلى الإنسان العاري المكشوف أمام الكون، وهو العدد السحري للنجمة الخُماسية البشرية (الرأس والأطراف الأربعة).
(9)	التكوين الأوّلي المُستخدم، ويرمز إلى الاكتمال السماوي، حيث مارس يتساوى مع الربيع (الذي يأتي بعد الموت).
(11)	التكوين الأوّلي المُستخدم، ويرمز إلى الحدّ الفاصل بين العالم الأرضي والعالم الآخر الرقم الشيطاني البوابة إلى المجهول.
4–25(6)	التكوين الأوّلي المُستخدم، ويرمز إلى (منطقة الثالوث المقدس)، النغمات الأربع تُشكّل صليبًا مثاليًا، حيث أن المسافة بين (ري#، لا)، وكذلك بين (فا، سي) هي مسافة تريتون، وتُعبر عن صليب الموت الأسود، وهو أقوى رمز للموت والشيطان واللانهائية عند كرامب.

الرمزية الصوتية في القسم الأول:

صوت السوبرانو يُغني«La noche canta»، فنسمع صوت الليل وهو يصلب نفسه، وهذه الرمزية الصوتية الأعمق والأكثر تكرارًا في أغلب أعمال لوركا عند جورج كرامب، والجدول التالي يُوضح ذلك:

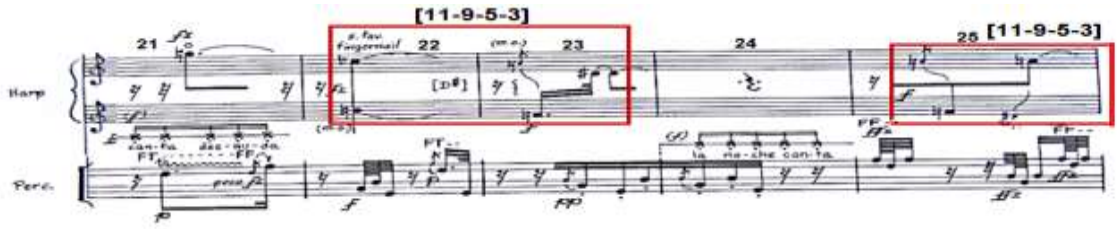
جدول رقم (7) يُوضح الرمزية الصوتية في القسم الأول م(1[1]–18[3])

الكلمة	مدلول الرمزية الصوتية
La	بداية الليل.
Noche	الليل نفسه ككائن حيّ "الليل العاري".
Canta	الليل الذي يُغني بنفسه، كائن حيّ يتنفس ويُصدر صوتًا غير بشري.
المجموعة الكلية للعبارة	الليل يُصدر صوت صليب الموت، كرمز للموت.

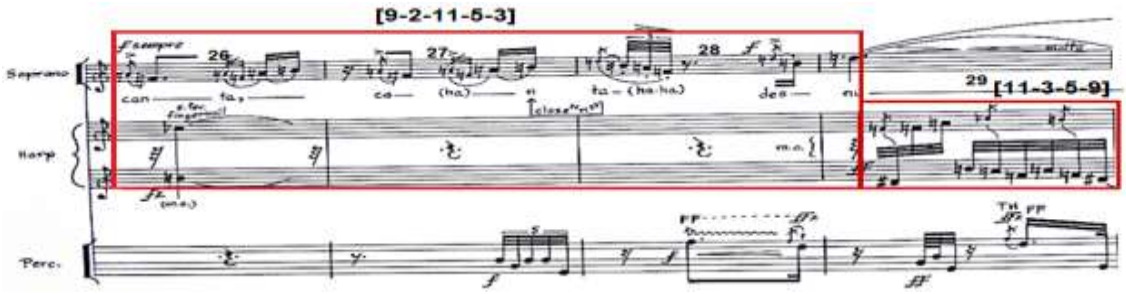
القسم الثاني م(18[4]–31[3])

التكوين النغمي القسم الثاني: م(18[4]–31[3])

Ns.	A	B	D	E^b	F
N.	9	11	2	3	5
T. 9 (0)	0	2	5	6	8
I.4	4	6	7	10	0
T.8 (0)	0	2	3	6	8
P.F.	(02368) 5-28				

م19[1]–19[5] يستخدم التكوين النغمي (سي، لا، ري، مي^b، فا)، بتكوين أوّلي [5-28 (02368)]، مع استخدام نغمات (سي، دو^b) المُتعادلتين في آلة الهارب ولكن بشكل لحني.

شكل رقم (13) يُوضح التكوين النغمي في م(21–25)

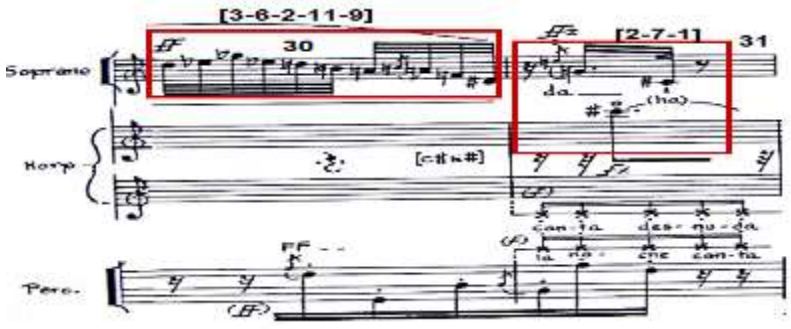
Ns.	$D^\#$	A	B	F
N.	3	9	11	5
T. 9	0	6	8	2
P. F.	(0268) 4-25(6)			

م22^{1}–23^{5}، م25^{2}–25^{5} يعود المؤلف لاستخدام النموذج الأولى الأساسي [(6)25-4 (0268)] بتتابع نغمي [(سي، دو^{b})، لا، فا، ري$^{\#}$]

شكل رقم (14) يُوضح التكوين النغمي في م(26–29)

Ns.	A	B	D	F
N.	9	11	2	5
T. 3	0	2	5	8
P. F.	(0258) 4-27			

م26^{1}–29^{1} ويقوم كرامب بتكرار نموذج لحني يتكون من أربع نغمات بتتابع [لا، فا، (سي، دو^{b})، ري] بتكوين أوّلي [4-27 (0258)] وهو يقترب من النموذج الأولى الأساسي باختلاف نغمة (ري) فقط، حيث كانت في النموذج الأساسي (ري$^{\#}$)، مع استخدام نغمات (سي، دو^{b}) بتزامن في آلة الهارب.

Ns.	D$^{\#}$	A	B	F
N.	3	9	11	5
T. 9	0	6	8	2
P. F.	(0268) 4-25(6)			

م29^{1}–29^{5} يعود للتكوين الأوّلي الأساسي بعودة استخدامه لنغمة (ري$^{\#}$) كمحور مركزي بتتابع نغمي (فا، ري$^{\#}$، لا، سي) بتكوين أوّلي [(6)25-4 (0268)].

شكل رقم (15) يُوضح التكوين النغمي في م(30–31)

Ns.	E^b	G^b	D	B	A
N.	3	6	2	11	9
T. 9	0	3	11	8	6
I.4	6	4	1	9	0
P.F.		(01469) 5-32			

م30^{1}–30^{3} استخدام التتابع النغمي (مي^b، صول^b، ري، سي، لا) وبتكوين [5-32 (01469)]، وهو تكوين جديد يظهر في أداء صوت السوبرانو يعقبه عودة التكوين الأوّلى الأساسي.

Ns.	$D^{\#}$	A	B	F
N.	3	9	11	5
T. 9	0	6	8	2
P. F.	(0268) 4-25(6)			

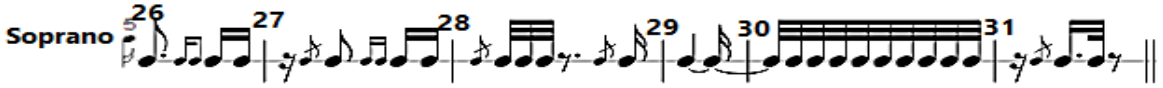
ئم30^{4}–30^{5} يعود لاستخدام التكوين الأوّلى الأساسي [4-25(6) (0268)] بتتابع نغمي (سي، لا، فا، ري$^{\#}$).

Ns.	$C^{\#}$	D	G
N.	1	2	7
T. 11	0	1	6
P.F.	(016) 3-5		

م31^{1}–31^{4} يُنهي المقطع الثاني كما انتهت العبارة الثانية من الحملة الثانية وبنفس التكوين [3-5 (016)] وبتتابع نغمي (ري، صول، دو$^{\#}$) تصوير على مسافة 2ك هابطة.

الجانب الإيقاعي في القسم الثاني:

يستمر تكرار الإيقاع المُتساوي السابق ذكره في آلة الهارب وآلات الإيقاع، وفي م(26–31) يقوم صوت السوبرانو باستخدام نموذج إيقاعي جديد يعتمد على الحليات (الأتشاكاتورا بنبضة واحدة أحياناً، ونبضتين في أُخرى)، والشكل التالي يُوضح ذلك:



شكل رقم (16) يُوضح النموذج الايقاعي المستخدم في صوت السوبرانو م(26–31)

اللون الصوتي والتقنيات في المقدمة في القسم الثاني:

فاصل موسيقي: م(18^{4}–25^{5})

تؤدي آلة الهارب فاصل موسيقي يعتمد على حلية الأتشاكاتورا واستخدام التقاسيم الإيقاعية على وحدة الدوبل كروش مع الأداء بالأسلوب العادي .m.o مع استخدام الدواسة (D) في م(18)، لينتهي الفاصل بأداء عازف الإيقاع بأطراف الأصابع FT في م(20) والاستمرار في م(21) ليعود الأداء بالأصابع المُسطحة في نهاية م(21)، مع استخدام Rolls في آلة البونجو وأداء آلة الهارب للنغمات التوافقية لنغمة (صول)، والهمس على المقطع (can-ta-des-nu-da).

تعود آلة الهارب لأداء التيمة الأساسية –للشعور بالانتظام والاسترخاء– التي ظهرت في م(2–3) وهذه المرة يبدأ بنغمات (سي، دو^{b}) بمسافة هارمونية مع مُصاحبة آلات الإيقاع باستخدام الأداء بأطراف الأصابع لآلة البونجو (2) في م(22^{4}) وحلية الأتشاكاتورا، ثُم العودة للأداء المُتقطع لآلات التيمبال في م(23–24) والهمس بالمقطع (La-no-che-can-ta)، مع استخدام آلة الهارب للدواسة ($D^{\#}$) في م(23)، ويتم استكمال النموذج الأوّلى على نغمات (لا، فا، ري$^{\#}$، سي) في م(25) باستخدام حلية الأتشاكاتورا ليبدأ المقطع الثاني في م(26)، مع أداء آلة الهارب بالأظافر في م(26).

المقطع الثاني: م(26^{1}–31^{5})

وفيه يقوم صوت السوبرانو بتكرار غناء المقطع في م(26) "la noche canta" (الليل يغني) حيث يُعزز الإحساس بالدورة الشعرية، كما لو أن الليل لا يتوقف عن الغناء، مع التركيز على الهدوء النهائي كإحساس بالاستمرارية الأبدية لليل، يليه المقطع "desnuda" (عارياً) وتحمل دلالات رمزية صوتية عن الجمال المُجرد والعزلة، وتجسد الموسيقى الجمال من خلال النعومة والتباين التعبيري، مع التركيز على الإحساس بالجمال الذي يحمله النص.

يؤدي صوت السوبرانو المقطع الثاني في م(26^{1}) بالبداية بحلية الأتشاكاتورا والاعتماد عليها بشكل أساسي في أداء صوت السوبرانو مُستخدمًا الأداء بقوة بشكل مُستمر في أداء المقطع، مع مُصاحبة لآلات الإيقاع في م(27^{4}) بإيقاع ، ثُم حلية الزغردة Rolls والأداء بالأصابع المُسطحة FF في م(28^{2}) بحلية الأتشاكاتورا مع أداء آلة الهارب بالأظافر في م(26)، ويعود الهارب للأداء العادي في م(29)، ويؤدي صوت السوبرانو أداء لحني يحمل دلالة رمزية عن الجمال في أناكروز

م(29−^{3}31)، وتستخدم آلة البونجو (1) الأداء بأطراف الأصابع FT في م(29^{4}) والعودة سريعًا للأداء بالأصابع المُسطحة FF بعدها مُباشرة، ثُم الأداء المُتقطع لآلات الإيقاع في م(30−31) مع الهمس بالمقطع (La-no-che-can-ta) لعازف الإيقاع، وكذلك الأداء بالهمس بالمقطع (can-ta-des-nu-da) لعازف آلة الهارب بالإضافة إلى استخدام الدواسات ($C^{\#}$,$E^{\#}$) في م(30)، وأداء النغمات التوافقية على نغمة (دو$^{\#}$) في م(31).

البُعد الرمزي الدرامي في القسم الثاني:

استخدم كرامب الرمزية الصوتية والعددية في القسم الثاني، ولا سيما في التكوين الأوّلي الأساسي، فاقم باستخدام التكوينات الأولية التالية (3−5), (5−32), (4−27), 4−25(6), (5−28) ولا تحمل الجديد عما استخدمه في القسم الأول، حيث نوّع على التكوين النغمي الأساسي ببعض النغمات التي بدورها أثرت في التحول إلى تكوينات أوّلية مُختلفة، إلا أن المدلول الرمزي لتلك الأرقام لا يبتعد عن القسم الأول.

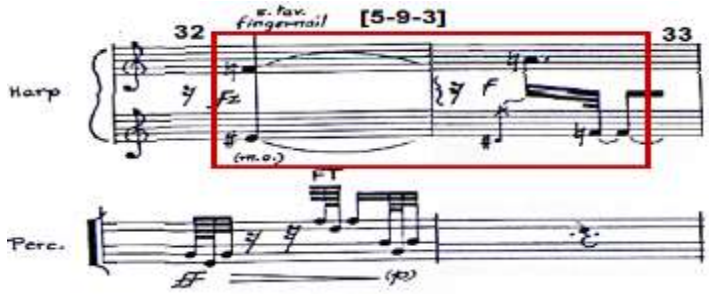
الرمزية الصوتية في القسم الثاني:

«canta desnuda» ليست مجرد كلمات من لوركا، بل هي اللحظة التي يتحول فيها الصوت البشري إلى صوت الموت العاري المصلوب، حيث أن السوبرانو لا تُغني عن العري والموت، بل تُصبح هي نفسها الليل العاري المصلوب الذي يحاول أن يُغني.

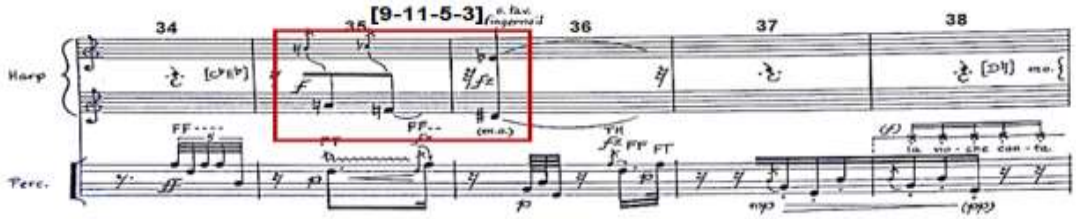
والجدول التالي يُوضح ذلك:

جدول رقم (8) يُوضح الرمزية الصوتية في القسم الثاني م(18−^{4}31^{3})

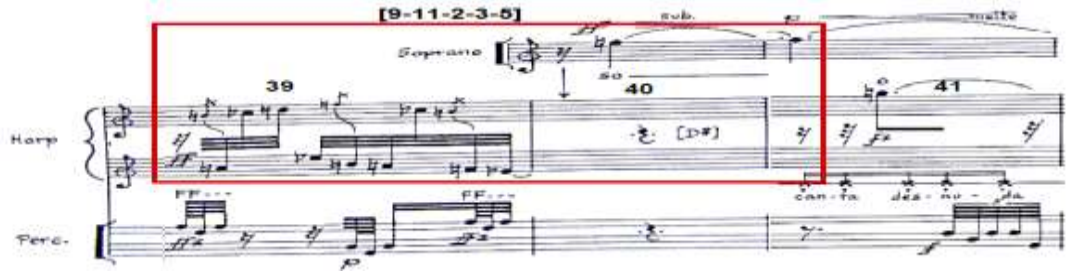
الكلمة	مدلول الرمزية الصوتية
canta	الغناء هنا ليس جمالًا، بل هو صوت الموت وهو يُحاول أن يتنفس.
desnuda	العُري الصوتي المُطلق يُجرد من كل شيء حتى يصبح صوت العظم نفسه.
المجموعة الكلية للعبارة	هذه هي الذروة الرمزية الصوتية للقطعة كلها، وكل ما قبله وبعده يدور حول هذه اللحظة الرهيبة.

التكوين النغمي للقسم الثالث: م(31^{4}–47^{5}) **فاصل موسيقي:** م(31^{4}–39^{5})

شكل رقم (17) يُوضح التكوين النغمي في م(32–33)

Ns.	D$^{\#}$	E$^{\#}$	A
N.	3	5	9
T. 11	0	2	6
P.F.	(026) 3-8		

م32^{2}–33^{5} يتم استخدام تتابع نغمي مكون من ثلاث نغمات بتتابع نغمي [(مي$^{\#}$، فا)، ري$^{\#}$، لا] بتكوين أوّلي [3-8 (026)]، مع استخدام نغمات (مي$^{\#}$، فا) بتزامن في آلة الهارب.

شكل رقم (18) يُوضح التكوين النغمي في م(34–38)

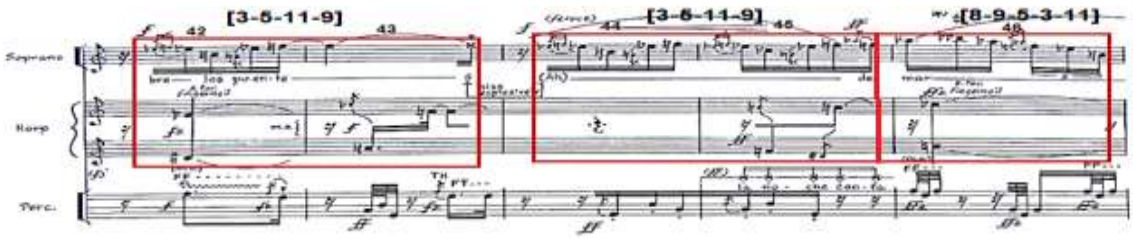
Ns.	D$^{\#}$	A	B	F
N.	3	9	11	5
T. 9	0	6	8	2
P. F.	(0268) 4-25(6)			

م35^{2}–36^{4} يعود كرامب لاستخدام النموذج الأوّلى الأساسي بتتابع نغمي [(سي، دو^{b}) ، لا ، فا، ري$^{\#}$] بتكوين أوّلي [4-25(6) (0268)]، مع استخدام نغمات (ري$^{\#}$، مي^{b}) بشكل مُتزامن في آلة الهارب م36[1].

شكل رقم (19) يُوضح التكوين النغمي في م(39–41)

Ns.	A	B	D	$D^{\#}$	F
N.	9	11	2	3	5
T. 3	0	2	5	6	8
I.4	4	6	7	10	0
T.8	0	2	3	6	8
P.F.	(02368) 5-28				

م39^{1}–41^{1} يتم استخدام النموذج الأولى الأساسي بإضافة نغمة (ري) إلى التكوين النغمي فيصبح التتابع النغمي (سي، لا، ري، مي^{b}، فا) بتكوين أوّلي [5-28 (02368)]، مع استخدام نغمات (سي، دو^{b}) بشكل لحني في آلة الهارب.

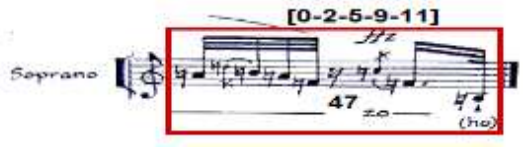
تعود آلة الهارب للأداء بالأظافر في م(32)، ثُم تعود للأداء العادي في م(33) مُستخدمًا حلية الأتشاكاتورا، حيث ظهر ذلك في تكرارًا لمازورة (12–13) ليتأخر أداء عازف الإيقاع للمازورة التالية (34) وجاءت م(34–39) تكرار لأداء عازف الإيقاع في م(20–25)، أما عازف الهارب يؤدي تكرار لمازورة (15–16) في م(35–36) حيث استخدام الدواسات (C^{b},E^{b}) في م(35) والدواسة (D) في م(38)، ويؤدي بالأظافر في م(36)، ويؤدي عازف الإيقاع في م(38) بالهمس بالمقطع (La-no-che-can-ta)، وجاءت م(39) تكرار م(19) في آلة الهارب بالأداء العادي، ويستخدم عازف الايقاع الأداء بالأصابع المُسطحة FF ما عدا في م(35^{2})، م(36^{5}) بنفس الأداء بأطراف الأصابع FT وأداء لحلية الزغردة Rolls في م(35).

التكوين النغمي للمقطع الثالث: م(40^{1}–47^{5})

شكل رقم (20) يُوضح التكوين النغمي في م(42–46)

Ns.	E^b	A	B	F
N.	3	9	11	5
T. 9	0	6	8	2
P. F.	(0268) 4-25(6)			

م42^{-2}–43^{5}، م44^{-2}–45^{5} يعود كرامب لاستخدام التكوين الأوّلى الأساسي بتتابع نغمي (مي^b، فا، سي، لا) بتكوين [(0268) 4-25(6)]، مع استخدام نغمات (ري$^{\#}$، مي^b) بشكل مُتزامن في آلة الهارب م42^{2}.

Ns.	B	B^{bb}	A^b	F	E^b
N.	11	9	8	5	3
T. 1	0	10	9	6	4
I.8	8	6	3	2	0
P.F.	(02368) 5-28				

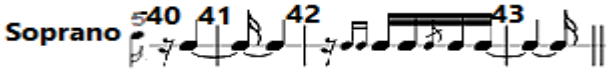
م45^{-5}–46^{5} يتم استخدام تكوين أوّلي جديد بتتابع نغمي (لا^b، فا، سي^{bb}، مي^b، سي) بتكوين [(02368) 5-28].

شكل رقم (21) يُوضح التكوين النغمي في م(47)

Ns.	A	B	D	C	F
N.	9	11	2	0	5
T. 3	0	2	5	3	8
P.F.	(02358) 5-25				

م47^{-1}–47^{5} يتم استخدام تتابع نغمي (لا، ري، سي، فا، دو) بتكوين أوّلي [(02358) 5-25]، وهو تكوين جديد يتم استخدامه في نهاية أداء صوت السوبرانو.

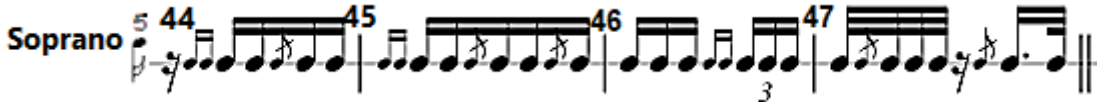
الجانب الإيقاعي في القسم الثالث:

وفي م(40–43) يعود كرامب لاستخدام نموذج ايقاعي بسيط يعتمد على الحليات (الأتشاكاتورا بنبضة واحدة أحيانا، ونبضتين في أُخرى)، وجاء النموذج الايقاعي المُستخدم في صوت السوبرانو كالتالي:



شكل رقم (22) يُوضح النموذج الايقاعي المستخدم في صوت السوبرانو م(40–43)

في م(44–47) يستخدم المؤلف نموذج إيقاعي يعتمد على الحليات (الأتشاكاتورا بنبضة واحدة أحيانا، ونبضتين في أُخرى)، لكنه لم يستخدم فيه التقاسيم الداخلية سوى على وحدة الدوبل كروش في م(47)، وجاء النموذج الايقاعي المُستخدم في صوت السوبرانو كالتالي:



شكل رقم (23) يُوضح النموذج الايقاعي المستخدم في صوت السوبرانو م(44–47)

اللون الصوتي والتقنيات في المقدمة في القسم الثالث:

المقطع الثالث: م(40^{1}–47^{5})

وفيه يقوم صوت السوبرانو بغناء المقطع "sobre los puentes" (فوق الجسور) ويحمل إحساس بالارتفاع، حيث يتحرك الليل فوق الجسور كصورة بصرية واسعة بين الهدوء والتوتر، تعكس الموسيقى الصورة البصرية للجسور من خلال الامتداد اللحني ووسائل التعبير القوية، مع الإيقاع المُتساوي الذي يُحاكي التدفق المُستمر، يليه غناء المقطع "de marzo" (من مارس) –شهر الربيع– ويحمل دلالات التجدد والصراع والتوتر، ولكنه يأتي في سياق يحمل إحساسًا بالحنين أو النهاية، حيث تجسد الموسيقى "مارس" كلحظة تأملية، مع الإحساس بالهدوء الذي يعكس بداية الربيع أو نهاية رحلة شعرية.

يبدأ صوت السوبرانو بأداء المقطع الثالث في م(40) بدون مُصاحبة من آلة الهارب أو آلات الإيقاع بنغمة (فا) مُمتدّة إلى مازورتين مع العودة إلى الديناميكية القوية (FF) مع لحن يحمل إحساس بالارتفاع والامتداد، يعكس الصورة البصرية للجسور في الانتقال بين الهدوء والتوتر، لتبدأ آلة الهارب في المازورة التالية م(41^{2}) بأداء النغمات التوافقية لنغمة (صول) بالإضافة لأداء عازف الهارب بالهمس لابراز العزلة بالمقطع (can-ta-des-nu-da) في م(41^{1}) مع استخدام الدواسة (D#) في م(41)، ومُصاحبة آلات التيمبال على الشكل الإيقاعي ويعود عازف الهارب لتكرار م(2–6) في م(42–46) مع أداء آلة الهارب بالأظافر في م(42^{2})، م(46^{2}).

ويقوم عازف الإيقاع بتكرار تقريبي لمازورة (20–25) مرة أخرى في م(41^{4}–46^{5}) مع استمرار أداء صوت السوبرانو للمقطع الثالث الذي يعتمد على المسافات القريبة (الثانية والثالثة) وقفزة (الخامسة الناقصة)، قام صوت السوبرانو بأداء (همسة بشكل مُتفجر) Hiss explosively في

م(43[5])، ونجد م(44) تكرار م(42) في صوت السوبرانو، ثُم في م(45) يؤدي نفس اللحن مع البداية من الدوبل كروش الأول بدلًا من الثاني، مع أداء صوت السوبرانو باستخدام المُصطلح Feroce أي بشراسة في م(44) تمهيدًا لانتهاء لحن المقطع الثالث في م(47) مع استخدام ربع تون (microtone) أسفل النغمة المُدونة في نغمة (سي[bb]) م(46[2]) عن طريق التنويه أسفل المدونة 𝄳 والتي تُوحي بالغموض المُستمر في الليل.

البُعد الرمزي الدرامي في القسم الثالث:

استخدم كرامب الرمزية الصوتية والعددية في القسم الثاني، ولا سيما في التكوين الأوّلي الأساسي، حيث لكل رقم من أرقام التكوين النغمي مدلول رمزي وتعبير رمزي صوتي، فاقم باستخدام التكوينات الأولية التالية:(25–5), (28–5), 25(6)–4, (8–3) ولا تحمل الجديد عما استخدمه في القسم الأول، حيث نوّع على التكوين النغمي الأساسي ببعض النغمات التي بدورها أثرت في التحول إلى تكوينات أولية مُختلفة، إلا أن المدلول الرمزي لتلك الأرقام لا يبتعد عن القسم الأول.

الرمزية الصوتية في القسم الثالث:

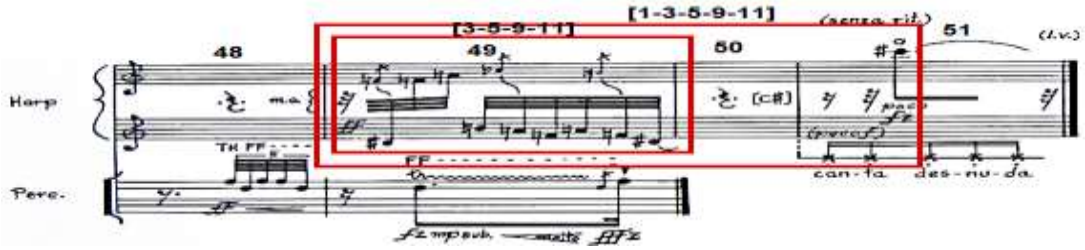
sobre los puentes de marzo هي اللحظة الوحيدة التي يُسمح فيها للنور بالدخول، كل ما قبلها كان صليب أسود (موتًا، عُريًا كونيًا)، وفجأة، عند هذه الكلمات الخمس، نسمع لأول مرة صوتًا يشبه قطرة الماء في الربيع.

والجدول التالي يُوضح ذلك:

جدول رقم (9) يُوضح الرمزية الصوتية في القسم الثالث م(31[4]–47[5])

الكلمة	الرمزية الصوتية
sobre	الارتفاع البطيء جدًا من القبر إلى السماء، كأن الروح تطفو ببطء.
los puentes	الجسر بين الموت والحياة، والجسور هي الطريق الوحيد من الموت الأسود إلى الربيع.
de marzo	مارس يتعادل مع (الربيع، البعث، أول قطرة مطر بعد موت الشتاء).
المجموعة الكلية للعبارة	هذه العبارة هي جسر القيامة الصوتي الوحيد في القطعة كلها.

كودا: ($^{5}51-^{1}48$)



شكل رقم (24) يُوضح التكوين النغمي في م(48–51)

Ns.	$D^{\#}$	A	B	F
N.	3	9	11	5
T. 9	0	6	8	2
P. F.	(0268) 4-25(6)			

م$^{1}49-^{3}49$ يعود كرامب لاستخدام النموذج الأوّلى الأساسي بتتابع نغمات (ري$^{\#}$، فا، لا، سي) بتكوين [(0268) 4-25(6)]، مع استخدام نغمات (سي، دو^{b}) بشكل لحني في آلة الهارب.

Ns.	A	B	$C^{\#}$	$D^{\#}$	F
N.	9	11	1	3	5
T. 3	0	2	4	6	8
P.F.	(02468) 5-33				

م$^{4}49-^{5}51$ وفي نهاية المقطوعة يستخدم النموذج الأوّلى الأساسي بإضافة نغمة (دو$^{\#}$) بتتابع نغمي (لا، سي، فا، ري$^{\#}$، دو$^{\#}$) بتكوين [(02468) 5-33] لتنتهي المقطوعة على نغمة (دو$^{\#}$) بأداء النغمات الهارمونية التوافقية في آلة الهارب مع تركها لتهتز.

الجانب الإيقاعي في الكودا:

جاءت الكودا استكمالا لأداء آلة الهارب وآلات الإيقاع للإيقاع المُتساوي المُتكرر، الذي تم الاعتماد عليه في آلات المُصاحبة.

اللون الصوتي والتقنيات في المقدمة في الكودا:

وجاء تكرار م(8–11) في آلة الهارب، أما آلات البونجو قامت بأداء الشكل الإيقاعي م($^{4}48$) ثُم أداء حلية الزغردة Rolls في م($^{2}49$) وحلية الأتشاكاتورا في نهاية م($^{5}49$) بأسلوب الأداء بالأصابع المُسطحة FF ليقوم الهارب في م(51) بأداء النغمات التوافقية لنغمة (دو$^{\#}$) والأداء بالهمس للمقطع (can-ta-des-nu-da)، مع استخدام الدواسة ($C^{\#}$) في م(51).

نتائج البحث وتفسيرها

قام الباحث بإجراء الدراسة التطبيقية لعينة البحث للإجابة عن أسئلة البحث، والتي تمثّلت في:

السؤال الأول: كيف يُوظف جورج كرامب اللامقامية واللون الصوتي لخلق رمزية صوتية تعبّر عن النص الشعري في المقطوعة الأولى من Madrigals Book III؟

1-بنية لامقامية تعتمد على تكوين أوّلي ومحور مركزي (ري#)، حيث قام الباحث بتحليل المقامية المُستخدمة في عينة البحث وتوصل إلى أن المؤلف كرامب اعتمد على اللامقامية، مُتمثلة في تكوينات أولية على حسب كتاب (Allen forte structure of atonal music)، واعتمد المؤلف على التكوين الأولى الأساسي (ري#، فا، لا، سي) بتكوين [4-25(6)]، والذي استخدمه بشكل أساسي في المقطوعة، إضافة إلى بعض التكوينات الأوّلية الأُخرى التي وردت في الجانب التطبيقي.

2-يستخدم كرامب تلوين صوتي كثيف يُشارك فيه صوت السوبرانو مع آلة الهارب وآلات الإيقاع:

-السوبرانو يقدم ألوانًا تتراوح بين الدراما والعُزلة باستخدام تقنيات مثل الهمس، مع صرخات خفيفة تعكس التباين بين "الليل" و"مارس".

-الهارب ينتج ألوانًا رنانة تعكس الغموض والحركة، مع تقنيات مثل العزف بالأظافر، والرنين المُمتد، حيث يُضيف خلفية حالمة تتحول إلى أصوات أكثر توتراً لتصوير "الجسور".

-الإيقاع يقدم ألوانًا إيقاعية من البونجو ومعدنية من التيمبال، مما يُعزز التباين بين الهدوء والتوتر، حيث يبدأ بخفة ثُم يتصاعد إلى أصوات معدنية حادة ليعكس الصراع في "مارس".

-التفاعل بين (السوبرانو، الهارب، والإيقاع)، يخلق تجربة صوتية تجريبية تعكس الطابع الحداثي لكرامب، مع أجواء تتراوح بين الحلم والقلق.

السؤال الثاني: ما التقنيات الموسيقية التي استخدمها جورج كرامب في المقطوعة الأولى من Madrigals Book III وتُسهم في تحقيق التعبير الدرامي؟

1-استخدام تقنيات صوتية مُعاصرة مثل (العزف بالأظافر فى آلة الهارب، الأداء بأطراف الأصابع فى آلات الإيقاع، استخدام الهمس لعازف الهارب والايقاع).

2-استخدام تقنيات موسعة وتأثيرات صوتية مثل:

أ. تقنيات موسعة وتأثيرات صوتية (السوبرانو)

-كرامب يستخدم تقنيات للسوبرانو لخلق ألوان صوتية فريدة مثل، استخدام أساليب (الهمس، والهمهمة)، هذا يُضيف إحساساً بالهشاشة والغموض يتماشى مع "الليل يغني عاريًا".

-لحظات تحول درامي عند "de marzo"، حيث يُطلب من صوت السوبرانو الوصول إلى ديناميكية عالية (ff) هذا يعني صوتًا يُشبه الصرخة الخفيفة أو النبرة الحادة لتعكس التوتر المُرتبط بـ"مارس"، حيث يُمكن للمُستمع أن يشعر بهدوء الليل، ثُم بالتوتر المُفاجئ عند ذكر "مارس".

ب. تقنيات موسعة وتأثيرات صوتية (الهارب)

-الهارب يستخدم طرق غير تقليدية لخلق ألوان صوتية مُتنوعة، مثل الرنين المُمتد، والتعليمات تُشير إلى أن الأوتار تُترك لتهتز بعد الأداء، مما يخلق ألوان رنانة تُشبه الصدى، واستخدام الأصوات الرنانة الناعمة التي تُشير إلى هدوء الليل.

-الزحلقة (glissandi): تُستخدم بشكل مُتكرر لتصوير "الجسور" كمساحة انتقالية، وتعكس الحركة، والعزف بأساليب مُختلفة (FT، TH, FF، s. fav. fingernail) وتُشير التعليمات إلى استخدام أطراف الأصابع، والإبهام بقوة (ff) أو النقر بالأظافر، هذا ينتج أصوات تتراوح بين النعومة والحدة، مما يعكس التباين بين الهدوء والتوتر.

ج. تقنيات موسعة وتأثيرات صوتية (الإيقاع)

الإيقاع يشمل آلات إيقاعية البونجو (bongos) والتيمبال (timbales)، وكل منهما يقدم ألوان صوتية مُميزة:

-البونجو: ينتج أصوات إيقاعية مع تعليمات مثل FT، مما يخلق ألوان ناعمة في البداية (.ppp)، ثُم أصوات أكثر حدة عند التصعيد (ff)، تُستخدم في الأقسام الهادئة (مثل "la noche") لتعكس الهدوء.

–التيمبال: ينتج أصوات معدنية مع تعليمات مثل TH, FF، تعكس الصراع المُرتبط بـ "مارس" (إله الحرب) وتُضيف إحساس بالتوتر والدراما، فتُستخدم في الأقسام الدرامية (مثل "de marzo") لتعزيز الإحساس بالصراع.

–التعليمات مثل "la noche canta" مكتوبة مُباشرة على السطر الإيقاعي وتُشير إلى أن الإيقاع يُحاكي إيقاع النص، مما يُضيف طبقة تعبيرية إلى الألوان الصوتية.

–التعليمات مثل sempre تُشير إلى استمرارية الألوان الصوتية (مثل الرنين في الهارب)، مما يخلق وحدة صوتية بين الأقسام.

السؤال الثالث: كيف تتكامل هذه العناصر (اللامقامية، اللون الصوتي، والتقنيات الموسيقية) في بناء الصورة الرمزية الكلية في المقطوعة الأولى من Madrigals Book III عند جورج كرامب؟

الرمزية الصوتية عند جورج كرامب تهدف إلى استخدام الأصوات لخلق دلالات درامية أو نفسية تُعزز المعنى الشعري دون مُحاكاته بشكل مُباشر، وهي ليست زخرفية، بل هيكلية ودلالية، تعكس فلسفة كرامب في دمج الشعر، الصوت، والروحانية.

أما عن الرمزية العددية فإن كرامب يستخدم الأرقام كرموز كونية وروحية، مُستلهمًا من التقاليد المسيحية حيث يُعبر التكوين الأوّلي الأساسي عن الدخول إلى (منطقة الثالوث المقدس). لذلك المقطوعة كلها هي طقس رمزي كوني:

موت الشتاء←عري الإنسان أمام الكون←غموض الليل←بعث الربيع

جدول رقم (10) يُوضح كيفية تعبير جورج كرامب عن النص الشعري للشاعر لوركا موسيقياً

جزء من النص الشعري	كيف عبر عنه كرامب صوتياً بخط السوبرانو (ومع باقي الآلات)
La noche canta desnuda	السوبرانو تبدأ بهمس تقريبًا بلا اهتزاز صوتي (senza vibrato, sul pont., quasi parlato) على التكوين النغمي [4–25(6)] الهمس العاري بدون زخرفة.
canta	السوبرانو لا "تُغني" بمعنى الأوبرالي، بل تُطلق النغمات بطريقة الغناء الكلامي، كأن الليل نفسه هو الذي يُغني.
sobre los puentes de marzo	الهارب يكرر النمط 10 مرات (الدورة الكونية الكاملة).

الجانب الإيقاعي

الإيقاع الآلي المتساوي تماماً بدون أي تغيير يُسميه كرامب صوت الساعة الكونية التي لا تتوقف ولا تتغير (صوت اللانهائية)، هذا الإيقاع المُتواصل المُتساوي يُستخدم ليضع المُستمع والعازف في حالة تنويمية أو طقسية – كأننا نشارك في طقس قديم أو صلاة ليلية–. وقد استخدمه سبع مازورات مُتكررة كنمط إيقاعي لآلات الإيقاع (إيقاعية متساوية=نبض الليل الأبدي)، توقف الزمن البشري، والانتقال إلى العالم الآخر. واستخدمه عشرة ماوزرات مُتكررة كنمط إيقاعي لآلة الهارب فإن هذا الرقم ليس عشوائياً أبداً، بل هو واحد من أقوى رموزه الرقمية، حيث أنه المدلول الرمزي (الكمال الإلهي)

10 = 1 + 0 ← «الواحد يعود إلى الصفر» ← الاكتمال الكوني

العلاقة بين النص الشعري للشاعر لوركا وموسيقى جورج كرامب، وخاصة خط السوبرانو، هي علاقة عميقة ومُباشرة جدًا، تصل إلى درجة التطابق شبه الحرفي بين الكلمة والصوت.

جدول رقم (11) يُوضح العلاقة بين النص الشعري للشاعر لوركا وموسيقى جورج كرامب

الرقم	استخداماته في عينة البحث	المدلول الرمزي
(3)	– المجموعة المُشاركة في أداء العمل (السوبرانو، الهارب، آلات إيقاع). –الصياغة تأتي في ثلاثة أقسام وكودا. –التكوين الأوّلي المُستخدم.	إلى الثالوث المقدس– الموت والولادة والقيامة، النص يتحدث عن الليل العاري فوق جسور في مارس يرمز إلى البعث الربيعي بعد موت الشتاء، كرمز للموت.
(5)	–التكوين الأوّلي المُستخدم. –خمس همسات لآلة الهارب. –خمس همسات لعازف آلة الهارب م(11، 21، 31، 41، 51). –خمس تكرارات للنموذج الإيقاعي لآلة الهارب م(2–11)، م(12–21)، م(22–31)، م(32–41)، م(42–51).	ويرمز إلى الإنسان العاري المكشوف أمام الكون، وهو العدد السحري للنجمة الخُماسية البشرية (الرأس والأطراف الأربعة).
(7)	–التكوين الأوّلي المُستخدم. –سبعة همسات لعازف آلات الإيقاع	ويرمز إلى الليل والغموض في أعمال لوركا.

الرقم	استخداماته في عينة البحث	المدلول الرمزي
	م(3، 10، 17، 24، 31، 38، 45). -سبعة تكرارات للنموذج الإيقاعي لآلات الإيقـــــــاع م(8-14)، م(15-21)، م(22-28)، م(29-35)، م(36-42)، م(43-49).	
(9)	-التكوين الأوّلي المُستخدم.	ويرمز إلى الاكتمال السماوي، حيث مارس يتساوى مع الربيع (الذي يأتي بعد الموت).
(11)	-التكوين الأوّلي المُستخدم.	ويرمز إلى الحدّ الفاصل بين العالم الأرضي والعالم الآخر الرقم الشيطاني البوابة إلى المجهول.
4-25(6) التكـــــوين الأوّلـــــي المُستخدم.	هذه المجموعة النغمية واحدة من أقوى وأشهر الرموز الصوتية-الرمزية عند جورج كرامب، وتظهر مرات لا تُحصى في أعماله، ويُعبر التكوين الأوّلي عن الدخول إلى (منطقة الثالوث المقدس)، النغمات الأربع تُشكّل صليبًا مثاليًا، حيث أن المسافة بين (ري#، لا)، وكذلك بين (فا، سي) هي مسافة تريتون، وتُعبّر عن صليب الموت الأسود، وهو أقوى رمز للموت والشيطان واللانهائية عند كرامب.	

علاقة الصيغة بطبيعة مؤلفة المادريجال

كرامب في هذا العمل يُعيد تفسير المادريجال بطريقة حديثة تتماشى مع طبيعته التجريبية، نستعرضها من خلال العناصر التالية:

التعبير الشعري: يحمل النص طابعًا تجريبيًا وشاعريًا، واستخدام الإيقاع المُتساوي يسمح لكرامب بمُحاكاة التدفق الحُر للشعر من خلال إيقاعات غير مُنتظمة وديناميكيات مُتغيّرة.

التجريبية مُقابل التقليد: يعتمد على البنية الإيقاعية المُنتظمة.

اللون الصوتي: يستخدم المؤلف ثلاثة أصوات فقط (السوبرانو، الهارب، والإيقاع)، لكنه يُركّز على التباينات الصوتية بدلًا من الهارموني التقليدي.

الرمزيـة والصـور البصـرية: كرامـب يشـتهر بتدوينـه المرئـي، وهـذه المُدونـة تعكس ذلك من خـلال الرموز والتعليمات الدقيقة، وهذا يتماشى مع روح المادريجال التي تسعى لنقل الصور الشعرية، لكنه يُضيف طبقة حديثة من خلال التركيز على الجانب البصري والتعبيري.

أسلوب جورج كرامب في التأليف الموسيقي من خلال تحليل عينة البحث

–**الصيغة المُستخدمة:** (حُرة مع تدوين تجريبي) ABC Coda يسعى من خلالها إلى خلق تجربة موسيقية تعبيرية ومُتغيرة تتماشى مع الطابع التجريبي للمؤلف والطبيعة الشاعرية للمادريجال، وتعكس طبيعة مؤلفة المادريجال لدى كرامب بين التقليد والحداثة، بينما يحتفظ بجوهر المادريجال في التعبير عن النص الشعري، فإنه يكسره من خلال استخدام تقنيات حديثة مثل الإيقاع المُتساوي.

الرمزيـــة الصـــوتية: يستخدم كرامب الوسائل التعبيرية (ff إلى pp)، والتعليمات التعبيرية (exuberant، sempre) لتجسيد الصور الشعرية، حيث يرمز عن طريق صوت السوبرانو إلى الغموض والظلام في (الليل)، الجمال المُجرد والعُزلة في (عاريًا)، والحركة في (الجسور)، والصراع والتوتر بإنتهاء الرحلة الشعرية في (مارس)، وتعمل الآلات المُصاحبة (الهارب، البونجو، التيمبال) على مُسانده صوت السوبرانو بإضفاء طبقة ديناميكية تعبيرية.

الإيقـاع المُتسـاوي Isorhythm: استخدام الإيقاع المُتساوي يسمح للموسيقى بمُحاكاة التدفق الطبيعي للنص الشعري، مما يُعزز الإحساس بالحرية.

اللون الصوتي: يقود صوت السوبرانو التعبير الشعري، بينما الهارب والإيقاعات تُضيفان طبقات صوتية تُعزز الصور البصرية (مثل الرنين في الهارب لتجسيد الليل، والإيقاعات لتجسيد الحركة فوق الجسور).

التجريبيـة: التدوّين التجريبي (مثل استخدام الأظافر في الأداء على الهارب) يعكس الطبيعة التجريبية للنص، مما يجعل الموسيقى أداة بصرية وصوتية لنقل الشعر.

توصيات البحث

1– دراسة تكميلية لكتاب المادريجال الثالث عند جورج كرامب، لما يحمله من تعبير درامي، وتقنيات موسعة، وألوان صوتية مُختلفة.
2– دراسة أعمال جورج كرامب التجريبية المُختلفة، لتوضيح أسلوبه في التأليف الموسيقي.

قائمة المراجع والمصادر

1-Adamenko, V. (2007). Neo-mythologism in music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb, Interplay: Music in Interdisciplinary Dialogue, No. 5, Pendragon Press, Hillsdale, New York, United States.

2-Ammer, Christine (2004): The Facts on file Dictionary of Music, 4th Edition, Acid-free paper, New York, U.S.A.

3-Auner, Joseph (2013): Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries, W. W. Norton & Company, U.S.A.

4-Bank, Katie (2020): Knowledge Building in Early Modern English Music, (Historiography and the English Madrigal), Routledge, U.K.

5-Bruns, S. (2012). The mystical symbolism in George Crumb's Madrigals. In George Crumb: A composer's journey, University of Illinois Press, Urbana-Champaign, Illinois, United States.

6-Christensen, Thomas (Ed.). (2002): The Cambridge history of Western music theory, Cambridge University Press, U.K.

7-Cohen, David (2002): Biography "George Crumb" A Biography Westport, Greenwood press, U.S.A.

8-Cohen, David (2005): "George Crumb's Madrigals: A Study in Poetic-Musical Synthesis." Music & Letters, Oxford University Press, U.S.A.

9-Cuskley, C., & Kirby, S. (2017): What drives sound symbolism? Different acoustic cues underlie sound-size and sound-shape mappings, Scientific Reports, vol.7, Nature Publishing Group, Published by Springer Nature, London, United Kingdom.

10-Eisenberg, Christine Lynn (2005): Accessing the Spirit: A Methodology for the Preparation and Performance of George Crumb's 'Zeitgeist' Based on the Practices of Quattro Mani, Ph.D., University of Northern Colorado, U.S.A.

11-Griffiths, P. (1985): Olivier Messiaen and the music of time Faber & Faber, London, United Kingdom.

12-Fenlon, Iain (1980): The Madrigal in Venice: A Study of Social and Musical Interactions, Early Music, Volume 8, Issue 4, Oxford University Press, London, U.K.

13-Fenlon, Iain& Richard Wistreich (2019): The Cambridge History of Sixteenth-Century Music, Cambridge University Press, U.S.A.

14-Gillespie, Don C. (1986): George Crumb (Profile of a Composer), Cimarron Music Press, U.S.A.

15-Johnson, Edward (2010): "Timbre and Texture in George Crumb's Music." Contemporary Music Review, Volume 29, Issue 3, Taylor & Francis, U.S.A.
16-Kamien, Roger (2011): Music (An Appreciation), (7th ed.), McGraw-Hill, New York, U.S.A.
17-Kurt, von Fischer, and others (2001): The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Madrigal), Grove Music, 2nd Edition, vol.15, Oxford University Press, U.S.A.
18-Lee, Alexander Byungho (2019): Choreography and extended techniques in George Crumb's Five Pieces for Piano, Johannes Müller Stosch, D.M.A., Presented to the Bob Cole Conservatory of Music California State University, Long Beach, ProQuest Dissertations and Theses Global, U.S.A.
19-Levitin, Daniel J. (2006): This Is Your Brain on Music (The Science of a Human Obsession), Dutton, New York, U.S.A.
20-Ligeti, G. (1997). On my electronic music (D. Delijo, Interviewee). In E. Schwartz & D. Childs (Eds.), Contemporary composers on contemporary music (expanded ed., Da Capo Press, New York, NY, United States.
21-McHugh, S. (2023). Messiaen's musical language of religious symbolism. In C. Dingle & N. Simeone (Eds.), Messiaen in context Chapter 16, Cambridge University Press, Cambridge, England, United Kingdom.
22-Morgan, R. P. (1991): Twentieth-century music, W. W. Norton & Company, U.S.A.
23-Nicholls, D. (2020). ntroduction: John Cage's life and work, In D. Nicholls (Ed.), The Cambridge companion to John Cage, Cambridge University Press, Cambridge, England, United Kingdom.
24-Nonken, M. (2020): The Spectral Piano: (From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age), 2nd ed., Cambridge University Press, UK.
25-Nyman, Michael (1999): Experimental Music (Cage and Beyond), 2nd edition, Cambridge University Press, U.K.
26-Privitera, Massimo (2018): Competition, Cultural Geography, and Tonal Space in the Book of Madrigals L'amorosa Ero (1588), vol.37 Early Music History, Cambridge University Press. U.K.
27-Ross, Alex (2007): The rest is noise: Listening to the twentieth century, Farrar, Straus and Giroux, U.S.A.
28-Sadie, Stanly, & John Tyrrell, (2001): Crumb, George. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume n.6 Oxford University Press, U.S.A.

29-Schoenberg, A. (2010): Composition with Twelve Tones (I). In L. Stein (Ed.) & L. Black (Trans.), Style and idea: Selected writings of Arnold Schoenberg, University of California Press, (Original work published 1975), Berkeley and Los Angeles, California, U.S.A.
30-Sethares, William A .(2005): Tuning, Timbre, Spectrum, Scale, (2nd ed.), Springer, Germany.
31-Shephard, Tim& Anne Leonard (2013): The Routledge Companion to Music and Visual Culture, Routledge, U.S.A.
32-Strickland, E. (1993). American composers: Dialogues on contemporary music, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, Indiana, United States.
33-Strunk, Oliver, and Leo Treitler, eds. (1998): Source Readings in Music History (The Twentieth Century), W.W. Norton & Company, U.S.A.
34-Taruskin, Richard (2010): Music in the early twentieth century: The Oxford history of Western music, (Vol. 4), Oxford University Press, U.K.
35-Tommasini, A. (1975, May 11). Crumb, the tone poet. The New York Times, Arts and Leisure (Section 2), The New York Times Company, New York, NY, United States.

ملخص البحث باللغة العربية

الرمزية الصوتية والتعبير الدرامي عند جورج كرامب من خلال المقطوعة الأولى من كتاب المادريجال الثالث

شهدت موسيقى القرن العشرين تطورًا جذريًا في استخدام العناصر الموسيقية، حيث ابتعد المؤلفون عن الأُطر التقليدية للهارموني والإيقاع والصياغة لاستكشاف أساليب جديدة تعكس التحولات الثقافية والتكنولوجية في القرن العشرين، كما ساهم استخدام الآلات غير التقليدية والتدوين الموسيقي التصويري في أعمال جورج كرامب Crumb، في توسيع مفاهيم الصوت والتعبير. وفي موسيقي القرن العشرين تحررت الموسيقى من القيود التقليدية للنظام المقامي، مما أتاح للمؤلفين استكشاف أبعاد جديدة في التعبير الفني، برزت اللامقامية كبديل للنظام المقامي، بينما ساهمت التقنيات الموسعة، في خلق أنسجة صوتية مُبتكرة.

ويُعد كرامب أحد أبرز مُمثلي الموسيقى الطليعية والتجريبية في القرن العشرين، حيث تميّزت أعماله بابتكارات في التعبير الموسيقي والتدوين الموسيقي التصويري، والتركيز على الرمزية والشعرية الصوتية. وشهدت المادريجال في القرن العشرين ابتعاد المؤلفون عن الطابع التقليدي للمادريجال، ليستكشفوا أشكالًا تجريبية تعتمد على الرمزية الصوتية والتعبير الدرامي، ويبرز كرامب من المؤلفين الذين قدموا لُغة موسيقية تمزج بين (الرمزية الصوتية، التعبير الدرامي، والابتكارات الصوتية)، ويتمثل أحد إنجازات كرامب في عمله كتاب المادريجال الثالث، الذي يُعد نموذجًا لتجسيد رؤيته الفنية.

وينقسم البحث إلى جانبين كالتالي:

الجانب النظري: ويشتمل على استخدام العناصر الموسيقية في القرن العشرين، الرمزية الصوتية، جورج كرامب (حياته وبعض أهم أعماله)، المادريجال (نشأته وتطوّره).

الجانب التطبيقي: ويشتمل على الدراسة التطبيقية لعينة البحث من حيث تحليل (الصياغة، التكوين النغمي، الجانب الإيقاعي، اللون الصوتي والتقنيات، البُعد الرمزي الدرامي).

ويختتم البحث بقائمة المراجع العربية والأجنبية، وملخص البحث باللغة العربية واللغة الإنجليزية.

Research Summary in English

Sonic symbolism and dramatic expression according to George Crumb through the first piece of Madrigals, Book III

Twentieth-century music witnessed a radical development in the use of musical elements, as composers moved away from traditional frameworks of harmony, rhythm and phrasing to explore new styles that reflect the cultural and technological transformations of the twentieth century, and the use of non-traditional instruments and soundtrack notation in the work of George Crumb contributed to the expansion of concepts of sound and expression. In twentieth-century music, music broke free from the traditional constraints of the maqam system, allowing composers to explore new dimensions of artistic expression, non-maqam emerged as an alternative to the maqam system, while expanded techniques contributed to the creation of innovative vocal tissues.

Crump is one of the most prominent representatives of avant-garde and experimental music of the twentieth century, with innovations in musical expression, soundtrack musical notation, and a focus on symbolism and vocal poetry. In the twentieth century, Madrigal saw authors move away from the traditional character of Madrigal, to explore experimental forms based on vocal symbolism and dramatic expression, and Crumb stands out from the authors who introduced a musical language that blends phonetic symbolism, dramatic expression, and vocal innovations. One of Crump's achievements is his work The Third Madrigal, which is a model for the embodiment of his artistic vision.

The research is divided into two aspects as follows:

Theoretical aspect: It includes the use of musical elements in the twentieth century, the concept of sonic symbolism, the life and selected major works of George Crumb, and the historical origins and evolution of the madrigal.

Applied aspect: It includes the applied study of the research sample in terms of analysis on (form and structure, pitch organization and tonal design, rhythmic and metric aspects, timbre and coloristic techniques (including extended instrumental techniques), and the symbolic-dramatic dimension.

The research concludes with a list of Arabic and foreign references, and a summary of the research in Arabic and English.