KSU
Kafrelsheikh University
جامعة كفر الشيخ

مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا

(بحوث علمية وتطبيقية)

العدد الثاني – يونيو ٢٠١٨م

مجلة علمية محكمة

تصدر عن كلية التربية النوعية جامعة كفر الشيخ

(ISSN 2314-7458) (Print)
(ISSN 2314-7466) (Online)

لائحـــــة

مجلة كلية التربية النوعية-جامعة كفرالشيخ

(مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا (بحوث علمية وتطبيقية)

Journal of Specific Education and Technology

(Scientific and Applied Research)

(مجلة علمية دولية دورية محكمة نصف سنوية)

(ISSN 2314-7458) (Print)

(ISSN 2314-7466) (Online)

مقدمة

المجلة العلمية لكلية التربية النوعية هي مجلة دورية نصف سنوية محكمة تصدرها كلية التربية النوعية جامعة كفرالشيخ.وهى تعد استمرار للنشاط العلمى الذى تقوم به الكلية ومنفذاً جاداً يخرج منه الأبحاث العلمية المتميزة فى مجالات (التربية الموسيقية ـ التربية الفنية ـ الإقتصاد المنزلى ـ الإعلام التربوى ـ تكنولوجيا التعليم ـ العلوم التربوية والنفسية والتربية الخاصة) وجميع المجالات المرتبطة بها والتي يجريها أو يشترك في إجرائها أعضاء هيئات التدريس والباحثين في الجامعات والمعاهد العلمية ومراكز وهيئات البحوث من داخل مصر وخارجها باللغتين العربية والانجليزية.

أهداف المجلة:

تهدف المجلة إلى:

- نشر الثقافة العلمية بين الباحثين وتوثيق الروابط الفكرية من خلال نشر البحوث العلمية المبتكرة. .
- إيجاد قنوات اتصال بين العاملين فى المجالات النوعية المختلفة والمؤسسات الأكاديمية
- لارتقاء بمستوى التعليم النوعي والعمليات الإنتاجية المرتبطة به فى المؤسسات التعليمية المختلفة وتطويرها باستحداث الأساليب والوسائل المستخدمة
- توطيد العلاقات العلمية والفكرية بين الجامعات والمراكز البحثية والجهات المتخصصة وتبادل الإصدارات العلمية بين الجامعات.

التنظيم الإداري للمجلة

مادة (1)

تصدر كلية التربية النوعية – جامعة كفرالشيخ مجلة علمية محكمة دوليا باسم : " مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا (بحوث علمية وتطبيقية) " Journal of Specific Education and Technology (Scientific and Applied Research) .

مادة (2)

يشكل مجلس ادارة المجلة من

1. الأستاذ الدكتور /عميد الكلية (رئيسا للتحرير)
2. الأستاذ الدكتور /وكيل شئون الدراسات العليا والبحوث (مديرا للتحرير)
3. الأستاذ الدكتور /وكيل شئون التعليم ةالطلاب عضوا
4. الأستاذ الدكتور /وكيل شئون خدمة المجتمع وتنمية البيئة (عضوا)
5. السادة رؤساء الأقسام العلمية بالكلية (أعضاء)
6. 2 عضو من السادة اعضاء هيئة التدريس بالكلية

مادة (3)

تشكيل هيئة تحرير المجلة من السادة:

1-الأستاذ الدكتور /عميد الكلية رئيسا للتحرير
2-الأستاذ الدكتور /وكيل الكلية للدراسات العليا والبحوث مديرا للتحرير
3- يجوز لمجلس إدارة المجلة اختيار نائبا لمدير التحرير من هيئة التدريس بالكلية .
4- أربعة اعضاء من هئية التدريس بالكلية يختارهم مجلس ادارة المجلة.

مادة (4)

- **يكون للمجلة سكرتير ادارى يتم اختياره من بين العاملين الإداريين المتميزين بالكلية بموجب قرار من عميد الكلية (رئيس التحرير)**
- **وكذلك مشرف مالي يختص بتنظيم حسابات المجلة ويجوز ندب احد العاملين بالكلية أو أكثر للعمل بالمجلة.**

مادة (5)

يختص مجلس ادارة المجلة بما يلى-:

1-تحديد موعد إصدار المجلة والإعلان عنها والموضوعات العلمية التي تنشر بها.
2-اختيار قوائم المحكمين المعتمدين لديها من بين أعضاء هيئة التدريس المتخصصين المصريين أو الأجانب من داخل الجامعة وخارجها أومن خارج الوطن.
3-تحديد عدد المحكمين لكل بحث بحيث لا يقل عن اثنين على أن يكون أحدهما على الأقل من خارج الجامعة.
4-تحديد رسم الاشتراك السنوي فى المجلة أو النشرة وكذلك رسوم النشر وثمن بيع الأعداد للأفراد والهيئات.
5-تحديد نظام تبادل المجلة على أساس اتفاقيات التبادل مع الهيئات المحلية والأجنبية.
6-وضع القواعد فيما يتعلق بتقديم البحوث للمجلة ونظام التحكيم والمراجعة وأعمال الطباعة بما يكفل جدولة هذه الإجراءات فى مواعيد ثابتة وإمكانية تعديلها.
7-وضع قواعد صرف المكافآت للمحكمين والمراجعين والقائمين على أعمال المجلة.
8-تحديد عدد النسخ التي تطبع بكل عدد وكذلك مستخلصات الأبحاث المنشورة.
9-اقتراح قبول التبرعات والمنح.

مادة (6)

يدعو الأستاذ الدكتور رئيس التحرير مجلس الادارة وهيئة التحرير للاجتماع مرة على الأقل كل شهرين – أو بناء على طلب ثلثي أعضاء مجلس الادارة للنظر فى الأمور المعروضة وما يتعلق بكل من أعداد المجلة وتسجل الاجتماعات و تعتمد من مجلس الكلية فى موعد غايته عشرة أيام من تاريخ كل اجتماع.

مادة (7)

- يتم إصدارها بصفة دورية "نصف سنوية "وتختص بنشر الأبحاث العلمية المتخصصة فى الفنون التطبيقية، المقدمة من أعضاء هيئة التدريس و الباحثين و المتخصص بالجامعات والمعاهد والمراكز البحثية و الفنية والمتاحف داخل مصر أو خارجها باللغة العربي أو الانجليزية، ويجب عند نشر الأبحاث باللغة العربية نشر ملخص مختصر لها باللغة الانجليزية وبالعكس

مادة (8)

-يجوز أن تصدر المجلة أعدادا استثنائية متخصصة في موضوع يري مجلس الادارة أهميته للنشر، وتحدد عدد النسخ التي تطبع بكل عدد.

مادة (9)

-ترسل الأبحاث باسم السيد) (مدير تحرير المجلة) حسب القواعد والشروط والضوابط الفنية التي تحددها هيئة التحرير للبحوث المقدمة للتحكيم ولا تلتزم المجلة برد الأبحاث أو الدراسات التي لا يتقرر نشرها أو تكون غير مقبولة للنشر.

مادة (10)

-يجب على الباحث عند تقديم البحث للنشر بالمجلة تقديم إقرار بأنه لم يسبق نشره كاملا في مجلة أخرى أو مؤتمر سابق.

مادة (11)

-يتم تحكيم البحث من اثنين من السادة المحكمين المتخصصين بطريقة سرية خلال شهر من تاريخ استلام البحث وللمجلة الحق في حالة التأخر عن الموعد المحدد يتم ارسال البحث لمحكم آخر .

مادة (12)

-فى حالة اختلاف المحكمين للبحث من حيث "قبوله " او" عدم قبوله"يتم إرسال البحث لمحكم ثالث لإبداء الراى الذي سوف يرجح الموافقة على نشر البحث من عدم نشره.

قواعد النشر

1- تقدم البحوث بإحدى اللغتين العربية أو الانجليزية على أن يصاحب كل بحث ملخصين (باللغة العربية والانجليزية) فيما لا يزيد عن صفحة واحدة لكل ملخص.

2- يرسل البحث عبر البريد الالكتروني الخاص بالمجلة نسخة Word وأخري PDF

3- في حالة الرغبة لارسال البحث ورقي ؛ يرسل أصل البحث إلى سكرتارية تحرير المجلة وتخصص صفحة للعنوان تحتوي علي عنوان البحث يليه إسم الباحث ثم المسمى الوظيفى. يقدم أصل البحث مع ثلاث نسخ مكتوبة بصيغة الورد Word على وجه واحد فقط ويرفق مع البحث CD

وتسلم الابحاث بالمواصفات الاتية

تنسيق الصفحة

- حجم الصفحة A4
- الهامش 3سم من جميع جوانب الورقة.
- نوع الخط Times New Roman فى حالة اللغتين العربية والانجليزية.
- حجم خط العناوين 16 Bold
- حجم خط العناوين الفرعية 14 Bold

- حجم النص الكتابى 14
- التباعد بين الأسطر (1) مفرد.
- حجم خط الهوامش " رأس وتذييل الصفحة " 11
- حجم خط العناوين أسفل الصورة أو الشكل أو أعلى الجداول 12

تتبع الطريقة العلمية لكتابة المراجع حسب اسلوب محدد

- بالنسبة للكتب: أسم المؤلف – التاريخ – عنوان الكتاب " تحته خط " – جهة النشر – دار النشر.
- بالنسبة للمقال: أسم المؤلف – التاريخ – عنوان المقال – أسم المجلة " تحتها خط " – رقم المجلد " إن وجد " – صفحات النشر – جهة النشر.
- بالنسبة للرسائل العلمية : أسم صاحب الرسالة – التاريخ – عنوان الرسالة (ماجستير – دكتوراه) – أسم الكلية – أسم جامعة.

ملاحظات هامة

1. يجب أن تكون جميع البحوث مطابقة مع أصول وقواعد البحث العلمى، ويعتبر الباحث "مقدم الورقة " تحت طائلة المسؤلية فى حالة مخالفة هذا الشرط ويكون ذلك دون أدنى مسؤلية علي المجلة.
2. تنشر الابحاث بالمجلة بحسب أسبقية الموافقة على النشر بعد إعدادها فى صورتها النهائية طلقا للنموذج المرفق.
3. في حالة وجود تعديلات ، يعاد البحث لصاحبه لإجراء التعديلات عبر الايميل او بالبريد لاعادة كتابته بنفس نظام المجلة على نفقته مع تسليم النسخ الأصلية والنسخ المعدلة إلى سكرتير تحرير المجلة .
4. لا يحصل الباحث على خطاب " شهادة قبول النشر" إلا بعد سداد كامل الرسوم (تحكيم - طبع - نشر)
5. في حالة رفض البحث من المحكمن جميعهم يتم رد مبلغ الاشتراك المدفوع بعد خصم مصاريف التحكيم.
6. في حالة رغبة الباحث في ارسال مستلات أو مجلة كاملة يكون ذلك علي نفقته الخاصة.

رسوم النشر:

مؤلف واحد

- **للمصريين**
  - 500 جنيه مصرى
  - ما زاد عن (15) صفحة يسدد مبلغ (20) عشرون جنيهات مصرية عن كل صفحة.
- **لغير المصريين**
  - 200 دولار أمريكى للمصريين العاملين بالخارج ولغير المصريين، حتى ولو كان ضمن الباحثين من هو موجود بداخل مصر.
  - ما زاد عن الـ (15) صفحة يسدد مبلغ (5) خمسة دولار أمريكى عن كل صفحة.

أكثر من مؤلف

- **للمصريين**
  - 600 ستمائة جنيها مصريا
  - ما زاد عن (15) صفحة يسدد مبلغ (20) عشرون جنيهات مصرية عن كل صفحة.

- **لغير المصريين**

- **250دولارا أمريكيا للبحث المشترك للمصريين العاملين بالخارج ولغير المصريين ، حتى ولو كان ضمن الباحثين من هو موجود بداخل مصر.**
- **ما زاد عن الـ (15) صفحة يسدد مبلغ (5) خمسة دولار أمريكى عن كل صفحة زائدة.**

- **من حق أى باحث الحصول على أى عدد من فصلات بحثه (المستلات) سعر الفصلة الواحدة علي حسب ما يتم تحديده من المجلة .**
- **يقدم للباحث نسخة مجاناً من المستلة الخاصة ببحثه، وفى حالة رغبة الباحث فى الحصول على أى نسخ إضافية عليه سداد ثمن النسخة.**

أسرة التحكيم

تخصص اقتصاد منزلي

م	الاسم	التخصص	الجامعة
1	Prof. Dr. Abdel-Fattah Mohamed Seyam	Textile - Clothing	College of Textiles, NCSU, USA
2	Prof.Dr. Eun Jin	Fashion Merchandising	Indiana University of Pennsylvania, USA
3	Prof. Dr. Lavinia Ban	Fashion Design	Jeddah International College, KSA
4	Prof. Dr. Galina Mihaleva	Design and Media	School of Art, Design and Media at Nanyang Technological University, Singapore
5	Prof. Dr. Alexandra Cabral	Fashion Design/ fashion as art and costume design	Lisbon School of Architecture Universidade de Lisboa
6	Prof.Dr. B.K Behera	Textile - Clothing	Indian Institute of Technology Delhi, India
7	Prof. Tae Jin Kang	نسيج - ملابس	كوريا
8	أ.د/ أماني محمد شاكر	نسيج	جامعة كفر الشيخ
9	أ.د/ أحمد سالمان	نسيج - ملابس	جامعة حلوان
10	أ.د/ عادل هنداوي	نسيج - ملابس	جامعة طنطا
11	أ.د/ السيد أحمد النشار	نسيج - ملابس	جامعة كفرالشيخ
12	أ.د/ يوسف الحسانين	تغذية	جامعة حلوان
13	أ.د/ مصطفي عون	صناعات غذائية	جامعة كفرالشيخ
14	أ.د/ سمير متولي	صناعات غذائية	جامعة كفرالشيخ
15	أ.د/ سمير محمد علي	صناعات غذائية	جامعة اسكندرية

16	أ.د/ طلعت سحلول	تغذية	جامعة دمياط
17	أ.د. فاتن كمال لطفي	ادارة المنزل	جامعة الاسكندرية
18	أ.د/ سميرة أحمد قنديل	ادارة المنزل	جامعة الاسكندرية
19	أ.د/ ربيع محمود نوفل	ادارة المنزل	جامعة المنوفية
20	أ.د/ نعمة مصطفي رقبان	ادارة المنزل	جامعة المنوفية
21	ا.د/ ميرفت ابراهيم الدميري	تغذية	جامعة كفرالشيخ
22	أ.د / مهجة عبد العزيز	تغذية علاجية	جامعة كفرالشيخ
23	أ.د/ محمد ماهر محمد		عميد فنون تطبيقيةجامعة 6 اكتوبر

تخصص التربية الفنية

م	الاسم	التخصص	الجامعة
1	Prof. Abdel-Fattah Mohamed Seyam	Textile - Clothing	College of Textiles, NCSU, USA
2	Prof. B.K Behera	Textile - Clothing	Indian Institute of Technology Delhi, India
3	Prof. Dr. Tauheed Mehtab	Design	Sharda University, Delhi, India
4	أ.د/ أماني محمد شاكر	نسيج	جامعة كفر الشيخ
5	أ.د/ أحمد سالمان	نسيج	جامعة حلوان
6	أ.د/ سيد علي السيد	نسيج	جامعة حلوان
7	أ.د/ حماد عبدالله حماد	نسيج	جامعة حلوان
8	أ.د/ محمد متولي عامر	نسيج	الأردن
9	أ.د/ جميلة المغربي	نسيج	جامعة حلوان
10	أ.د/ غادة الصياد	نسيج	جامعة دمياط
11	أ.د/ مرفت زكي شرباس	تصوير	جامعة حلوان
12	أ.د/ السيد عبده سليم	النحت	جامعة كفرالشيخ
13	أ.د/ محمد اسحاق	النحت	جامعة حلوان
14	أ.د/ محمد رسمي	النحت	جامعة حلوان
15	أ.د/ سعيد عنان	الخزف	جامعة طنطا
16	أ.د/ حسان راشد	الخزف	جامعة طنطا
17	أ.د/ أحمد وحيد مصطفي	تصميم معادن وحلي	جامعة بدر
18	أ.د/ حامد البذرة	معادن	جامعة حلوان
19	أ.د/ سهام عفيفي	معادن	جامعة حلوان
20	أ.د/ السيد مزروع	معادن	جامعة طنطا
21	أ.د/ منير حسن	معادن	جامعة بنها
22	أ.د/ شريف مسعد عارف	معادن	جامعة حلوان
23	أ.د/ حكمت بركات	تاريخ الفن	جامعة حلوان
24	أ.د/ محسن عطيه	تاريخ الفن	جامعة حلوان

25	أ.د/ أحمد حاتم	تكنولوجيا تعليم التربية الفنية	جامعة حلوان
26	أ.د/ محمد حافظ الخولي	تصميم	جامعة حلوان
27	أ.د/ عبلة حنفي عثمان	علم نفس التربية الفنية	جامعة حلوان
28	أ.د/ سرية صدقي	مناهج وطرق تدريس تربية فنية	جامعة حلوان
29	أ.د/ زينب صبره	أشغال فنية	جامعة حلوان
30	أ.د/ حسين حجاج	طباعة	جامعة دمياط
31	أ.د/ مها عامر	طباعة	جامعة طنطا
32	أ.د/ سلوى شعبان	طباعة	جامعة حلوان
33	أ.د/ حسن الفار	طباعة	جامعة حلوان
34	أ.د/ رانيا الامام	طباعة	جامعة طنطا
35	أ.د/ محمد ابراهيم محمد ابراهيم	طباعة	المعهد العالي للهندسة والتكنولوجيا بالمحلة الكبري
36	ا.د/ سعد السيد العبد	رسم وتصوير	جامعة حلوان
37	ا.د/طارق حسن أحمد على -	الرسم والتصوير	جامعة حلوان
38	أ.د/ اشرف اسماعيل العريني	الرسم والتصوير	جامعة القاهرة

تخصص تربية موسيقية

م	الاسم	التخصص	الجامعة
1	أ.د/ سهير عبد العظيم محمد	موسيقي عربية	جامعة حلوان
2	ا.د/ داليا حسين فهمي	موسيقي عربية	جامعة عين شمس
3	ا.د/ داليا عمادالدين المصري	موسيقي عربية	جامعة كفرالشيخ
4	ا.د/ يونس بدر	بيانو	جامعة حلوان
5	أ.د/ ابتسام مكرم ابراهيم	بيانو	جامعة حلوان
6	ا.د/ شريف زين العابدين	بيانو	جامعة حلوان
8	أ.د/ شريف علي حمدي	صولفيج غربي	جامعة حلوان
9	أ.د/ دليلة رفيق سلامة	صولفيج غربي	جامعة
10	أ.د/ كاميليا جمال الدين	صولفيج غربي	جامعة حلوان
12	أ.د/ رشا طوموم	تأليف ونظريات	جامعة حلوان
13	ا.د/ محمد عبدالله	تأليف ونظريات	جامعة حلوان
14	ا.د/محمود الليثي	أوركسترالي	جامعة حلوان
15	ا.د/ محمد عصام	أوركسترالي	جامعة حلوان
16	ا.د/سمير رشاد	أوركسترالي	جامعة حلوان
17	ا.د/ سعاد عبدالعزيز محمد	مناهج وطرق تدريس	جامعة القاهرة
18	ا.د/ أميرة سيد فرج	مناهج وطرق تدريس	جامعة حلوان
19	ا.د/ سوزان عبدالله	مناهج وطرق تدريس	جامعة حلوان

تخصص الاعلام التربوي

م	الاسم	التخصص	الجامعة
1	أ.د/ حسن عطية	مسرح	اكاديمية الفنون
2	أ.د/ كمال حسين	مسرح	جامعة القاهرة
3	أ.د/ محمود علم الدين	صحافة - اعلام	جامعة عين شمس
4	أ.د/ جمال النجار	صحافة - اعلام	جامعة الازهر

تخصص تكنولوجيا التعليم

م	الاسم	التخصص	الجامعة
1	أ.د/ عبداللطيف الجزار	تكنولوجيا التعليم	جامعة عين شمس
2	أ.د/ رضا القاضي	تكنولوجيا التعليم	جامعة حلوان
3	أ.د/ محمد عطيه خميس	تكنولوجيا التعليم	جامعة عين شمس
4	أ.د/ محمد ابراهيم الدسوقي	تكنولوجيا التعليم	جامعة حلوان
5	أ.د/ نبيل جاد عزمي	تكنولوجيا التعليم	جامعة حلوان
6	أ.د/ عبد العزيز طلبه	تكنولوجيا التعليم	جامعة المنصورة
7	أ.د/ الغريب زاهر اسماعيل	تكنولوجيا التعليم	جامعة المنصورة
8	أ.د/ عادل سرايا	تكنولوجيا التعليم	جامعة المنصورة
9	أ.د/ حمدي شعبان	تكنولوجيا التعليم	جامعة الزقازيق
10	أ.د/ خالد علي عويس	تكنولوجيا التعليم	المعهد العالي للفنون التطبيقية بأكاديمية القاهرة الجديدة
11	أ.د/ زينب أمين	تكنولوجيا التعليم	جامعة المنيا
12	أ.د/ أماني فوزي الجمل	علوم الحاسب الألي	جامعة المنصورة
13	أ.د/ محي الدين اسماعيل العلامي	علوم الحاسب الألي	جامعة المنصورة
14	أ.د/عطا ابراهيم الألفي	علوم الحاسب الألي	جامعة المنصورة

للتواصل:

البريد الالكتروني: Secon@spe.kfs.edu.eg

موقع المجلة: http://www.kfs.edu.eg/specific/index_dep.aspx?dep=389

الفاكس:0473109509 **الهاتف** 01060556200 & 01007260763

العنوان : كفرالشيخ - شارع الجيش- جامعة كفرالشيخ – كلية التربية النوعية

مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا (بحوث علمية وتطبيقية)

Journal of Specific Education and Technology (Scientific and Applied Research)

العدد الثاني يونيو 2018

م	الفهرس	الصفحة
	تخصص التربية الموسيقية	
1	**تنمية تذوق الموسيقى العربية لدى الطفل المصري في مرحلة رياض الأطفال باستخدام الألحان الشعبية (دراسة تطبيقية)** **أمل الطيب** مدرس الموسيقي العربية – كلية التربية النوعية – جامعة عين شمس	11
2	**المستحدثات التكنولوجية في التعليم الموسيقي وتأثيرها على المعلم والمتعلم دراسة نقدية تحليلية** **أ.د/ بهية جلال الإخريطى** أستاذ بقسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة الإسكندرية	27
3	**الاداء العزفى والصولفائى على اله العود لموسيقى (حدوته ارض العنب) نبيل شورة** **أميرة محمد هشام عكاشة** مدرس الموسيقي العربية بقسم التربية الموسيقية، كلية التربية النوعية، جامعة كفر الشيخ	43
4	**تمرينات مقترحة لتدريب الإصبع الرابع (الخِنصَر) على مهارة الزحلقة (glissando) لأداء مسافة النصف تون على آلة العود** **د/ داليا عماد الدين سلامة المصري** أستاذ مساعد بقسم التربية الموسيقية، كلية التربية النوعية، جامعة كفر الشيخ	58
5	**أسلوب أداء أرابيسك البيانو عند " كلود ديبوسي "** **د . دينا عبد الحميد الصلاحي** مدرس بكلية التربية النوعية - جامعة كفر الشيخ	72
6	**الثقافة الموسيقيّة الأردنيّة.. جدليّة التّراث والاستحداث** **صفاء هلال حداد** قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن	93
7	**رؤى مقترحة لتصحيح بعض مصطلحات ومفاهيم الموسيقي العربية المستخدمة في الواقع الأكاديمي، في ضوء أصولها التاريخية (دراسة نقدية)** **أ.د/ فاطمة أحمد إبراهيم غريب** أستاذ الموسيقي العربية (تاريخ ومخطوطات) – بقسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية بالمنصورة وفرعيها ميت غمر ومنية النصر – جامعة المنصورة.	107

8	**إعداد بعض الأغاني النوبية كمقطوعات للعزف على آلة البيانو** **د/ هانى محمد جمال** مدرس آلة البيانو كلية التربية النوعية جامعة عين شمس	**126**
9	**دور الموسيقي والغناء في تحسين سلوكيات طفل الروضة** **أ.د/ كاميليا محمود جمال الدين** أستاذ دكتور بكلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان	**139**
10	**أسلوب أداء سكرتزو البيانو عند ألكسندر بورودين** **د/ ندى نور الدين العشري** مدرس بكلية التربية النوعية – جامعة كفر الشيخ	**153**
11	**فلسفة بيتهوفن في التأليف وتأثير ذلك على اسلوب الأداء** **د/ هبه محمد الخياط** مدرس البيانو – كلية التربية النوعية- جامعة كفر الشيخ	**170**
12	**الأغاني الشعبية القبرصية للمصاحبة الثنائية آلة البيانو** **د/ يسرا عبد الله محمد** مدرس البيانو – قسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة المنيا	**196**
13	**الدراسة رقم (4) للمؤلف جورجى ساندرو ليجتى بعنوان "نفخ البوق" - دراسة تحليلية** **د/ يسرا عبد الله محمد** مدرس البيانو – قسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة المنيا	**208**

مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا (بحوث علمية وتطبيقية)
Journal of Specific Education and Technology (Scientific and Applied Research)
KSU Kafrelsheikh University جامعة كفرالشيخ

أسلوب أداء سكرتزو البيانو عند ألكسندر بورودين

The Performing Style of Alexander Borodin's Piano Scherzo

د/ ندى نور الدين العشري
مدرس بكلية التربية النوعية – جامعة كفر الشيخ

الملخص:
يعتبر المؤلف الموسيقي الروسي ألكسندر بورودين من أشهر رواد الموسيقي الروسية القومية، والذي تعد أعماله الموسيقية العظيمة، من أهم الإضافات إلى موسيقى القرن التاسع عشر.
ويهدف هذا البحث إلى التعرف على أسلوب أداء سكرتزو البيانو عند ألكسندر بورودين، وتحليلها عزفياً، من أجل مساعدة الدارس العازف على أدائها بالشكل الفني المطلوب.
ويشتمل هذا البحث على:
المقدمة – المشكلة – الأهداف – الأهمية – الفروض – المنهج المستخدم – العينة – الحدود – الأدوات - المصطلحات – الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث.
وينقسم البحث إلى قسمين:
أولا: الإطار النظري ويشتمل على: حياة ألكسندر بورودين – أسلوبه – أعماله الموسيقية.
ثانياً: الإطار التطبيقي ويشتمل على :
دراسة تحليلية عزفيه لسكرتزو البيانو عند ألكسندر بورودين ، من أجل تحديد الصعوبات العزفية التي قد تقابل الدارس العازف ، والعمل على تذليلها ، من أجل الوصول إلى الأداء الفني الجيد والصحيح لها.
وأخيراً أختتم البحث بالنتائج والتوصيات والمراجع العربية والأجنبية.

Abstract:

The Russian composer Alexander Borodin is considered one of the most famous Russian national music enterpreneurs, and his leading compositions , considered one of the most important additions to the 19th century music.
This research aim to know the performing style of Alexander Borodin's Piano scherzo, and musical analysis of it, for the seek of help the musician scholar , for its performance , with the desired crafty qualities.
This research contains:
The introduction , the problem, the presumptions, the objectives , the importance , the sample , the hypotheses, the scope , the method of the research , the terminology – the previous studies that connected to this research.
This research divided into Two sections:
The first section:
Theoretical frame contains: Alexander Borodin's life, his style in composition , and his musical works.
The second section:
The application system contains: musical analysis study of Alexander Borodin's Piano scherzo , to solve the piano technical problems ,for its performance with the desired crafty qualities.
Finally, this research ends with the impacts, recommendations , Arabic and English references.

المقدمة:

بحلول القرن التاسع عشر بدأت تحدث الكثير من التغيرات في جميع نواحي الحياة ، سواء السياسية أو الاقتصادية ، أو الاجتماعية أو العلمية أو الصناعية ، مما أدى إلى إزالة جميع الحواجز التي توجد بين البلاد الأوروبية ، وذلك ساعد على التقارب السياسي والثقافي بينهم ، مما ساعد على إنبعاث القوميات المختلفة ، والتي ظهرت بوضوح في الفنون المختلفة عامة والموسيقى خاصة ، مما أدى إلى ظهور المدارس الموسيقية القومية ، ومنها على سبيل المثال المدرسة الروسية والمجرية والاسكندنافية ، والتي تميز كل منها بطابع مختلف عن الآخر (10-286) ، ولقد اعتمدت مؤلفات هذه المدارس على استلهام التراث الموسيقي الشعبي القومي(6 - 102) .

ولقد شهدت روسيا خلال القرن التاسع عشر نهضة موسيقية غير مسبوقة ، فبعد أن كانت معزولة إلى حد ما عن البلاد المحيطة بها بسبب قيود اللغة والموقع الجغرافي ، أخذت مكانا قياديا في عالم الموسيقى ، حيث ظهر نشاط موسيقى فذ في منتصف ذلك القرن تمثل في حدوث تفرقة واضحة داخل الوسط الموسيقى الروسي بين المؤلفين الموسيقيين الذين يرغبون في فن موسيقى روسي متميز من جانب ، وبين المؤلفين الموسيقيين الذين أحسوا بالحاجة إلى الاتصال بأوروبا الغربية من جانب آخر ، وبذلك نشأت منافسة بين هاتين المجموعتين (4-612، 614) وأحد رواد الموسيقى القومية الروسية نجد ألكسندرو بورودين ، والذي يعد من فطاحل الموسيقيين الروس الذين ساهموا في نشر الحركة القومية الروسية الموسيقية ، والذي كانت الموسيقى رسالته الحقيقية منذ نعومة أظافره ، ولقد ترك العديد من المؤلفات الموسيقية ، التي شهدت على عبقريته الموسيقية(8-309).

مشكلة البحث:

على الرغم من أن الأعمال الموسيقية عند ألكسندر بورودين ، تمتاز بالمهارات التقنية والتعبيرية المتميزة ، إلا أنها لم تحظ بالبحث والدراسة الكافية ، من قبل الدارسين والعازفين ، لذا رأت الباحثة أن تلقي الضوء على أحد أعماله الموسيقية لألة البيانو ، وتناولها بالدراسة والتحليل ، لتحديد ما بها من صعوبات عزفيه والعمل على تذليلها.

أهداف البحث:

1- إلقاء الضوء على ألكسندر بورودين كأحد أهم المؤلفين الموسيقيين في المدرسة القومية الموسيقية الروسية.
2- التعرف على التقنيات العزفية التي اشتملت عليها سكرتزو البيانو عند ألكسندر بورودين ، والعمل على تذليل ما بها من صعوبات ، للوصول إلى الأداء العزفي الجيد.

أهمية البحث :

التعرف على الأسلوب الموسيقي عند ألكسندر بورودين في مؤلفة سكرتزو البيانو ، وذلك من خلال تقديم دراسة تحليلية عزفيه لها ، مما يساعد الدارس العازف على أدائها بالشكل الفني المطلوب .

فروض البحث :

تفترض الباحثة ان تذليل الصعوبات العزفيه الموجودة بسكرتزو البيانو عند السكندر بورودين ، يساعد الدارس العازف على إجادة عزفها.

منهج البحث :

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى).

عينة البحث :

سكرتزو البيانو في سلم (لا) بيمول الكبير عند ألكسندر بورودين .

أدوات البحث :

المدونات الموسيقية.

حدود البحث :

سكرتزو البيانو عند ألكسندر بورودين عام (1885م) .

مصطلحات البحث :

1- أسلوب الأداء Performance style :

هي الصفة التي تميز المؤلفة الموسيقية ، والتي توضح الهدف الذي يريد المؤلف الموسيقي توصيلة إلى المستمع ، وهذا ما يميز كل مؤلف موسيقي عن غيره(11-108).

2- سكرتزو (دعابة) Scherzo :

حركة نشيطة حيوية ، ذات ميزان ثلاثي ، ظهرت كبديلا لحركة المينويت داخل المؤلفات الآلية رباعية الحركات ، كالسيمفونية والصوناتا والرباعي الوتري وغيرها من المؤلفات ، منها مؤلفات مستقلة بذاتها(7-164).

3- المهارة Skill :

هي الأداء السهل الدقيق القائم على الفهم لما يتعلمه الإنسان حركيا وعقليا ، مع توفير الوقت والجهد والتكاليف(1-249).

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث :

الدراسة الأولى بعنوان :

((متتابعة البيانو عند ألكسندر بورودين))* :

وتهدف هذه الدراسة إلى التحليل العزفي ، وتحديد الصعوبات التكنيكية والتعبيرية الموجودة بمتتابعة البيانو عند بورودين ، وإلقاء الضوء على بورودين أحد رواد الموسيقى الروسية القومية ، والذي كتب العديد من المؤلفات الموسيقية لآلة البيانو ، وعلى الرغم من ذلك لم يتم تناولها بالتحليل والدراسة من قبل الباحثين بكلية التربية الموسيقية ، وقد توصل الباحث إلى إحتواء متتابعة البيانو عند بورودين على العديد من المهارات التقنية والتعبيرية ، والتي عمل على تذليلها بالإرشادات العزفية والتمارين المقترحة ، وقد أوصى الباحث بضرورة الاهتمام باختيار مقطوعات متتابعات البيانو Suite عند بورودين ضمن مقطوعات البيانو لطلبة الدراسات العليا ، والعمل على مواصلة البحث لمعرفة المؤلفين الموسيقيين المعاصرين لبورودين.

وتتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول الإطار النظري لحياة ألكسندر بورودين وأعماله الموسيقية ، وأسلوبه في التأليف الموسيقي ، وتختلف في أختيار العينة موضوع البحث ، حيث أن البحث الراهن يتناول سكرتزو البيانو عند ألكسندر بورودين.

الدراسة الثانية بعنوان :

((دراسة تحليلية لبعض أعمال ألكسندر بورودين لآلة البيانو وإمكانية الاستفادة منها في التأليف الموسيقي))* .

ويهدف هذا البحث إلى التعرف على مميزات أسلوب ألكسندر بورودين في استخدام عناصر التأليف الموسيقي ، الصياغة ، اللحن ، الإيقاع ، الهارموني ، المصاحبة ، من خلال بعض مؤلفاته لآلة البيانو ، والاستفادة من تحليل تلك المؤلفات في مادة التأليف الموسيقي وكانت عينة البحث هي: Not turho ، Mazourka No.3 ، Polovtsian Dance ، Stranger in Paradise .

وتتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في دراسة شخصية ألكسندر بورودين ، وتختلف عنه في أن هذه الدراسة تهدف إلى تحليل أسلوب وسمات التأليف الموسيقي من خلال أعمال بورودين لآلة البيانو ، من أجل الاستفادة منها في مادة التأليف الموسيقي ، أما البحث الحالي فيهدف إلى التحليل

* شريف زين العابدين : بحث منشور ، علوم وفنون الموسيقى ، المجلد العاشر ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، يناير 2004م.
* أسماء عبد الرحمن عبد الستار موسى : بحث منشور ، علوم وفنون الموسيقى ، المجلد الثاني والعشرون ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، يناير 2011م.

العزفي لسكرتزو البيانو عند بورودين من أجل التغلب على الصعوبات العزفية التي قد تواجه الدارس العازف ، وتذليل تلك الصعوبات من أجل الوصول إلى الأداء الفني المطلوب.

ينقسم البحث إلى جزئين :

أولا: الجانب النظري ، ويشمل : حياة ألكسندر بورودين – أهم أعماله الموسيقية – مميزات أسلوبه الفني – نبذة مختصرة عن مصطلح السكرتزو.

حياة ألكسندر بورودين Alexander Borodin's life :

ولد ألكسندر بورودين في مدينة سانت بيتر سبورغ St. Petersburg في 12 نوفمبر عام 1833م ، وتوفى فيها في 27 فبراير عام 1887م ، والده الحقيقي هو الأمير (لوكا ستيبانوفيتش جيديانوف Luka Stepanovich Gedianov) ، ووالدته (أفدوت باكونستانتينوفنا أنتونوفا Avdot'ya Konstantinovna Antonova) ، والتي تزوجت فيما بعد من (بورفيري إيونوفيتش بورودين Profiry Ionovich Borodin) ، والذي حصل منه ألكسندر بورودين على لقبه ، حيث كان والد متميز وحنون على ألكسندر ، ولذلك كان الأخير يدين له بالفضل والشكر على إحساسه وعاطفته تجاهه وتجاه والدته(11-905) : قامت والدة بورودين بتعليمه في المنزل ، لفترة طويلة مع قريبة لهم كانت معهما في نفس المنزل ، حيث أظهر الطفل بورودين ذكاءاً شديدا وعبقرية (13-205)

وفي سن التاسعة قام بكتابة أولى مؤلفاته الموسيقية ، وكانت بولكا Polka لألة البيانو تحت عنوان (هيلين Helene) ، وكان يذهب هو ومربيته للاستماع إلى موسيقى الفرقة العسكرية ، وعند عودته للمنزل كان يعيد عزف ما استمع إليه من نغمات على آلة البيانو ، ولذلك قامت والدته باستئجار أحد العازفين من هذه الفرقة ليقوم بإعطائه دروس للعزف على آلة الفلوت ، وفي عام 1846م تلقى دروس العزف على ألة البيانو على يد موسيقي ألماني يدعى (بورمان Pormann)(11-906).

وفي سن المراهقة بدأ اهتمامه بدراسة الكيمياء ، وبناء على توجيهات والدته التحق بالأكاديمية الطبية للجراحة في عام (1850م) وذلك من أجل دراسة الطب في سانت بيترسبورغ ، وهناك تلقى محاضرات على يد العالم الكيميائي البارز (نيوكلاي نيكوليفيتش زينيه Nikolay Nikolaievich Zinin) ، والذي عمل بورودين في المعمل الكيميائي تحت إشرافه ، وهناك لاحظ زينين عبقرية ونشاط بورودين العلمي ، ومن هنا جاء اعتراض زينين على اهتمامات بورودين الموسيقية(13 -205).

في 25 مارس عام 1856م بدأت حياته المهنية كطبيب ، حيث كتب العديد من الأبحاث العلمية والأكاديمية ، وتعددت رحلاته العلمية إلى خارج البلاد ، ومع ذلك لم يتوقف شغفه وحبة للموسيقى ، والذي كان يزداد يوما بعد يوم ، حيث كان يلتقي بأصدقائه ويقومون بالعزف معا الرباعيات الوترية والخماسيات الوترية ، وثنائي البيانو والتشيللو ، وفي عام 1860 م قام بتأليف صوناتا للتشيللو Sonata في سلم سي الصغير ، تريو للبيانو Piano trio في سلم ري الكبير ، وسداسي وتري في سلم ري الصغير ، وفي 20 مايو عام 1861م إلتقى بورودين بعازفة البيانو الروسية (إيكاترينا سيرجيفنا بروتوبوبوفا Yekaterina Sergeyenva Protopopova) واللذان جمعتهما صداقة قوية واهتمامات موسيقية مشتركة ، لذلك وقعا في حب بعضهما وتزوجا وعاشا حياة سعيدة(11-906 ، 907).

في عام 1862م التقى بورودين بـ(ميلي بالاكيريف Mily Balakirev) (1837 – 1910م) ، والذي انضم سريعا لدائرة الموسيقيين الذين أطلق عليهم الخمسة الكبار ، والتي تكونت من بورودين وبالاكيريف ، (سيزار أنطونيفيتش كوي Cui) (1835 -1918م) ، (موديست بتروفيتش موسورجسكي Musorgsky) (1839 – 1881م) ، و(نيقولاي أندريفتش ريمكسي كورساكوف Rimsky Korsakov) (1844 – 1908م) ، واستطاعت هذه المجموعة أن تعزل نفسها عن الحياة الموسيقية في روسيا ، والحرص الشديد على تحقيق القومية في الموسيقى ، ولم يتحدد الاتجاه الذي تتبعه محاولاتهم بسبب عدم وحدة الهدف فيما بينهم(3 ، 479 -480) في عام 1863م

أنهى سيمفونيته في سلم مي بيمول الكبير ، وتم عرضها أمام الجمهور في 16 يناير عام 1869م ، وفي عام 1867م قام بكتابة أول أغنياته التي اتسمت بنضجه الفني وهي (الأميرة النائمة The sleeping princess) ، أما في عام 1869م فقد تبنى هو وزوجته طفلة تبلغ من العمر سبع سنوات تدعى (يليزافيتا جافريلوفنا بالانيفا Yelizaveta Gavrilovna Balaneva) ، واستطاع في عام 1868م إنهاء كتابة أكثر من أربع اغنيات منها على سبيل المثال أميرة البحر The Sea Princess ، الغابة المظلمة The dark Forest ، وخلال عشرة سنوات من إنهاء كتابته سيمفونيته في سلم مي بيمول الكبير كتب العديد من المؤلفات الموسيقية ، ومن أهم تلك الأعمال (أوبرا الأمير إيجور Prince Igor)[11-908].

ويذكر أن تلك الأوبرا قد أظهرت عظمة بورودين الموسيقية بوضوح ، على الرغم من أنها الأوبرا الوحيدة التي لم يكملها ، وأكملها كلا من ريمكسي كورساكوف وجلازونوف ، وقد انشغل بورودين بتأليفها منذ عام 1871م وحتى وفاته[3-484].

في عام 1877م جاءت بورودين الفرصة لمقابلة المؤلف الموسيقي الألماني (فرانز ليست Franz Lizst) (1811 -1886م) في ألمانيا ، حيث قابله الأخير بحرارة وود شديدين ، ونصح بورودين بأن يظل يكتب أعماله الموسيقية بطريقته الخاصة ، دون إعطاء انتباه لأي أحد ، فهو موسيقي ذكي وموهوب تماما[11-910].

في عام 1872م قامت الحكومة الروسية بافتتاح مدرسة لتعليم النساء الطب في تخصص النساء والتوليد ، وهناك أخذ بورودين الدور القيادي وكان مسئول عن الإشراف وتعليم الدارسات الكيمياء[12-120].

وابتداءا من عام 1880م فصاعدا بدأت الصعوبات تزداد بالنسبة لبورودين ، حيث ازدادت واجباته والمهام المكلف بها في الأكاديمية الطبية للجراحة ، وبدأ يجد صعوبة في إيجاد الوقت من أجل التأليف الموسيقي ، كذلك بدأت صحة زوجته في التدهور تدريجيا ، والذي كان يشغل مرضها تفكيره كثيرا ، وفي ذلك العام كتب عمله الموسيقي العظيم القصيد السيمفوني الذي جاء تحت عنوان (في أسيا الوسطى In Central Asia) ، وبعد عام 1881م لم يكمل بورودين أي أعمال موسيقية ، وفي أخر خمس سنوات من عمره بدأ في كتابة سيمفونية أخرى في سلم لا الصغير ، وفي عام 1885م كتب متتابعته الصغيرة للبيانو Petite Suite ، وأغنية بكلمات فرنسية ، وسكرتزو البيانو في سلم لا بيمول الكبير ، وفي عام 1887م وبينما كان يحضر بورودين حفلة راقصة فاجئته أزمة قلبية أنهت حياته في دقائق معدودة ، ولحقت به زوجته بعد وفاته بستة أشهر [11-911].

لقد ترك بورودين الكثير من الأعمال الموسيقية العظيمة ، ومن أقواله أن الموسيقى نشيد وغناء وما تبقى لا أهمية له ، فقد كانت عبقريته الموسيقية الجبارة تكشف عنها مؤلفاته الموسيقية[8-309]، لقد كان بحق فنانا موسيقيا عظيما ، فسيطرته على الكتابة الأوركسترالية وواقعيته ، وتصوره الموسيقي ، جعلت من أعماله الموسيقية إضافات هامة إلى جزء من موسيقى القرن التاسع عشر ، الذي أنار طريق المستقبل الموسيقي[4-616].

أعماله الموسيقية Works :

أولا : أهم أعماله الأوركسترالية Orchesrtal :

- سيمفونية رقم (1) في سلم مي بيمول الكبير (1862 -1867م).
- سيمفونية رقم (2) في سلم سي الصغير (1869 -1876م).
- القصيد السيمفوني (في أسيا الوسطى) (1880م).
- سيمفونية رقم (3) في سلم لا الصغير (1882 – 1887م).

ثانيا: أهم أعماله لموسيقى الحجرة Chamber Music :

- كونشرتو Concerto في سلم ري الكبير (1847م).
- تريو Trio في سلم صول الكبير (1847م).
- تريو Trio في سلم صول الكبير (1850 -1860م).
- خماسي وتري في سلم ري الكبير (1852 -1856م).
- رباعي وتري في سلم فا الصغير (1853 – 1854م).
- تريو في سلم صول الصغير (1854 – 1855م).
- تريو كبير في سلم صول الكبير (1859 -1862م).
- صوناتا في سلم سي الصغير (1860م).
- بيانو تريو في سلم ري الكبير (1860 -1861م).
- سداسي وتري في سلم ري الصغير (1860 -1861م).
- خماسي بيانو في سلم دو الصغير (1862م).
- رباعي وتري في سلم لا الكبير (1879 -1884م).
- سكرتزو (رباعي وتري) في سلم ري الكبير (1882م).
- سيرينادا في سلم ري الصغير (رباعي وتري) (1886م).

ثالثا: أهم أعماله لألة البيانو Piano Works :

- بولكا Polka في سلم ري الصغير (1843م).
- أداجيو Adagio في سلم لا بيمول الكبير (1849م).
- دراسة Etude (1849م).
- فانتازيا Fantasia (1849م).
- سكرتزو Scherzo في سلم سي بيمول الصغير (1852م).
- أليجرتوه Allegretto في سلم ري بيمول الكبير (1861م).
- سكرتزو في سلم مي الكبير (1861م).
- تارانتيللا Tarantella في سلم ري الكبير.
- بولكا Polka (1874م).
- متتابعة صغير Petite Suite (1885م).
- سكرتزو في سلم لا بيمول الكبير (1885م).

رابعا: أهم أعماله الغنائية Vocal :

- أغنية الله الرحيم (1852م).
- أغنية عروسة البحر الجميلة (1854م).
- أغنية الفتاة الجميلة التي أحبتني (1854م).
- أغنية إستمع إلى أغنيتي أيها الصغير (1854م).
- أغنية الأميرة النائمة (1867م).
- أغنية الغابة المظلمة (1868م).
- أغنية أميرة البحر (1868م).
- أغنية البحر (1870م).
- أغنية من دموعي (1873م) . (915-11)

مميزات أسلوبه الفني :

- كانت لنشأته الهادئة أكبر الأثر في تشكيل طابعه الموسيقي الفني ، فقد كانت شخصيته تتسم بالهدوء والرقة والرقي.
- تميز أسلوبه الموسيقي بالواقعية التي ميزت مجموعة الخمسة الكبار.
- تمسك بورودين بالتراث الموسيقي الفلولكلوري الروسي(11-908).
- حقق بكل نجاح القدرة على الجمع بين الدراما والغناء في أعماله الغنائية وتحديدا في أوبرا الأمير إيجور ، مما يدل على عمق الشعور الموسيقي وقوة الابتكار لديه.
- تميزت أعماله الموسيقية بتعدد الألوان الموسيقية ، والأصالة القومية ، والتي ظهرت بوضوح في المسافات السلمية والإيقاعات والحليات التي ميزت الأغاني الشعبية الروسية ذات الطابع الشرقي والتوزيع الأوركسترالي الباهر (3-483، 484).

نبذة مختصرة عن مصطلح السكرتزو (دعابة) Scherzo :

لقد تم إطلاق مصطلح سكرتزو على عدد من نماذج المقطوعات الموسيقية منذ بداية القرن السابع عشر وتعني الدعابة ، لما تتميز به من طابع مضحك ومرح ، وغالبا ما تستخدم كحركة داخل عمل موسيقي كبير (11-486).

بدأ استخدام هذا المصطلح في الموسيقى على يد المؤلف الموسيقي الإيطالي مونتفردي Monteverdi (1567 – 1643م) ، والذي قام في عام 1628م بنشر بعض من المقطوعات الكورالية الشعبية الخفيفة تحت عنوان (ضحكات موسيقية Musical Joke) ، ويعتبر المؤلف الموسيقي النمساوي هايدن Hayden (1732 -1809م) هو أول من قام بإبدال رقصة المينويت Minuet بالرقصة البسيطة الوقورة والتي أطلق عليها دعابة(12 -931).

قام المؤلف الموسيقي الألماني بيتهوفن (1770 -1827م) بإبدال رقصة المينويت بالدعابة في مؤلفات الصوناتا عنده(11-846) ، حيث يعتبر بطريقة ما هو (والد الدعابة The father of Scherzo) كما نفهم اليوم ، فقد جعل منها مقطوعات تتسم بالنشاط والحركة والتشويق حيث قام بزيادة سرعتها ، مع طابعها الذي يتسم بالضحك والهزلية ، ويجب أن لا ننسى الأربعة دعابات المشهورة التي كتبها المؤلف الموسيقي البولندي شوبان Chopin (1810 – 1849م) ، والذين اتسم طابعهم بالحزن والكآبة مع القوة والنشاط في الأداء(12 -931).

فنجد أول ثلاثة دعابات كان طابعها عنيف وصاخب بصورة كبيرة ، ما عدا الدعابة الرابعة في سلم مي الكبير ، والتي اتسم طابعها بالطف والود ، وجميعهم كتب في صيغة راقصة ، مع صعوبة الأداء الذي يحتاج إلى تحكم تقني كبير مع السرعة الكبيرة جدا (9- 231، 232).

ثانيا : الجانب التطبيقي:

ويشتمل الجانب التطبيقي على التحليل البنائي والعزفي لسكرتزو البيانو ألكندر بورودين.

التحليل البنائي :

ويشتمل على : السلم – الميزان – السرعة – الطول البنائي – الصيغة – الأفكار اللحنية كما يلي :

اسم المؤلفة : سكيرتزو Scherzo

السلم : لا الكبير

الميزان: 12/8

السرعة : Allegro Vivace

الطول البنائى : 97 مازورة

الصيغة : ثلاثية مركبة A - B - A2

م1 - م25 الجزء الأول A
م26 – م60 الجزء الثاني B
م60 – م92 إعادة الجزء الأول **A2**
م92 – م97 Coda

م1 - م25 الجزء الأول صيغة ثنائية حيث يتكون من فكرتين ويمكن تحليلهما على النحو التالي :
م1 - م11[4] الفكرة الأولى وهي جملة مطولة تطويلا داخلياً حيث اعتمدت على اللحن الأساسي للمدونة الذي يبدأ من م2 وينتهي بنهاية م 3

شكل رقم (1)
اللحن الأساسي للمدونة

حيث عاده مرة أخرى بداية من م4 حتى نهاية م5 ثم بدأ يتفاعل بهذا اللحن بتصويره على بُعد 4 تامة صاعدة بداية من م6 حتى نهاية م7 ، وينتهي الجزء الأول من هذا اللحن بلمس لسلم فال الصغير ويبدأ الجزء الثاني منه بسلم ري ♭ الكبير ، ثم تفاعل بالجزء الأول من اللحن الأساسي في م 8 و م 9 والتي لمس في نهاية م8 سلم صول الصغير كما استخدم الحركة الكروماتية في نهاية م9 والتي تفاعل بها في اليد اليسرى في م10 و 11 واللينك الخاص م12 كما هو مبين بالشكل التالي :

شكل رقم (2)
استخدام الحركة الكروماتية

ثم أكمل الجملة بلحن جديد في م10 وتصويرها في م11 على بُعد أوكتاف اخفض من م12 إلى نهايتها وصلة لحنية Link
من م13- 25 الفكرة الثانية وهي جملة مطولة تطويلا داخلياً ، حيث بدأ في م13 بتآلف مفرط وهو تآلف الدرجة الأولى بالثانية المضافة سلم لا ♭ الكبير ثم بدأ لحن في م14 و15 ، حيث بدأ م14 بسلم مي ♭ الكبير وفي نهاية المازورة عاد للا ♭ الكبير ، وفي م15 استخدم الحركة الكروماتية بصوت السبرانو ليبدأ بتكراره هذا اللحن في م16 و17 ، ومع بداية م18 بدأ استكمال باقي الجملة بجزء لا تونالي يعتمد على ايقاع

الذي كان الأداه للحركة الكروماتية ، كما استخدم هذا الإيقاع في الوصلة Link بين الفكرة الأولى و الثانية الممتدة من م21 حتى م25 .

من م26- م60 الجزء الثاني في صيغة ثلاثية بداية بسلم سي الكبير ونهاية بسلم لا♭ الكبير حيث بدأت الفكرة بلحن مستمد من اللحن الأساسي للفكرة الأولى ، ويكمن تقسيمه على النحو التالي :

من م26- 32 الفكرة الأولى و هي عبارة مطولة مبنية على فكرة اللحن الأساسي للمقطوعة شكل رقم (1) ولكنه مصور بداية بسلم سي الكبير م26 ثم سلم فا# الكبير حيث كرر في بدايتها اللحن الأساسي م27 ، م28 في مازورة 29 ، 30 ليعود إلى سلم سي الكبير بداية من م29 حتى م30 ومع بداية م 31 بدأ استخدامه للتنويع على الجزء الأول من اللحن الأساسي من م31 إلى م34 بداية بسلم سي الكبير ونهاية بجزء لا تونالي يستخدم الحركات الكروماتية باستمرار كما هو مبين بصوت السبرانو ثم صوت الألطو بالشكل التالي :

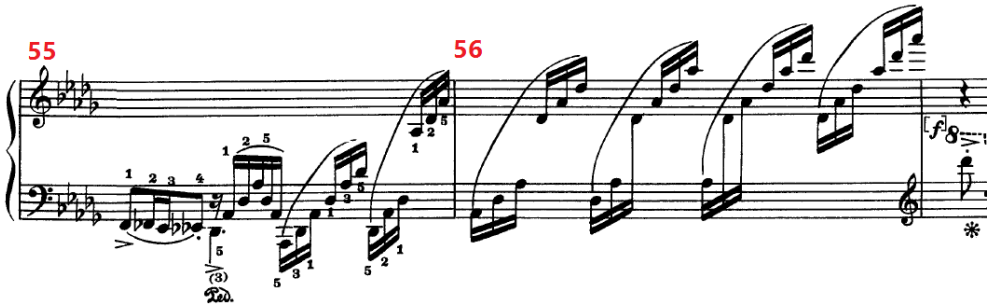
شكل رقم (3)
الحركة الكروماتية لصوت السوبرانو والألطو

من م33- م39 الفكرة الثانية و هي عبارة مطولة تطويلا داخليا حيث أعاد م35 في م36 بالتصوير كما أعاد م37 في م38 ، وقد اعتمد في المصاحبة بداية من م35 على الحركة الكروماتية في صوت الباص كما هو مبين بالشكل التالي :

شكل رقم (4)
الحركة الكروماتية بالمصاحبة في صوت الباص

من م40- 53 إعادة الفكرة الأولى مرة أخرى بداية بسلم سي الكبير ونهاية بسلم ري♭ ، فقد اعتمد على الجزء الأول من اللحن الأساسي في م40 ثم تفاعل به في م41 و هو أيضا مأخوذ من قبل من م18 ثم إعادة لتلك المازورتين في م42 و 43 ثم استخدم ذلك التفاعل بتكملة هذا الجزء حيث أعاد كل من م44 و 45 في م46 و 47 بالتصوير وبالتكرار في م48 و 49 ، وبالتصوير في م50 و 51 ، ثم تكرار م50 في م52 لينتهي هذا الجزء في م53 على تآلف الدرجة الأولى سلم رى♭ الكبير .

من م53- 60 وصـــلة لحنية Link اعتمدت على الحركة الكروماتية لإيقاع كما اســتخدم الحركة الأبيجية لأساس السلم والخامسة التي سيرتكز عليها بعد ذلك كأساس للسلم التالي من خلال تآلفات مفرطة كما هو مبين بالشكل التالي:



شكل رقم (5)
استخدام الحركة الأربيجية

لينتهي هذا الجزء في م60 على تآلف الدرجة الأولى سلم لا♭ الكبير .

من م60- 92 إعادة للفكرة الأولى مرة أخرى A2 بداية بسلم لا♭ ونهاية بنفس السلم .
من م92- 97 كودا Coda مأخوذة من الوصـــلة اللحنية التي ظهرت قبل ذلك في الفكرة B حيث اعتمدت في اســتخدامها للحركة الكروماتية حتى م94 لإيقاع ثم حركة اربيجية لأســاس وخامســة ســلم لا♭ ليســتقر على تآلف الدرجة الثانية الرباعي المطعمAlteration قلب أول Agotic Six المصرف على تآلف الدرجة الأولى كما هو مبين بالشكل التالي :

شكل رقم (6)
تآلف الدرجة الثانية رباعي مقلوب قلب أول المطعم المصرف على تآلف الدرجة الأولى

التحليل العزفي :

ويشتمل على الصعوبات العزفية التي اشتملت عليها سكرتزو البيانو عند ألكسندر بورودين وكيفية التغلب عليها.

استخدم المؤلف الموسيقي المصطلحات التعبيرية الآتية :

- (Allegro vivace) : سريع بحيوية .
- (Cresc) : التدرج في أداء شدة الصوت من الخافت إلى القوي ، في كلا من م (9 ، 16 ، 18 ، 44 ، 45 ، 69 ، 73 ، 75 ، 77).
- (Simile) : وتعني أنه يجب الأداء حسب الإرشادات في كلا من م(10 ، 11 ، 12 ، 14 ، 35 ، 78).

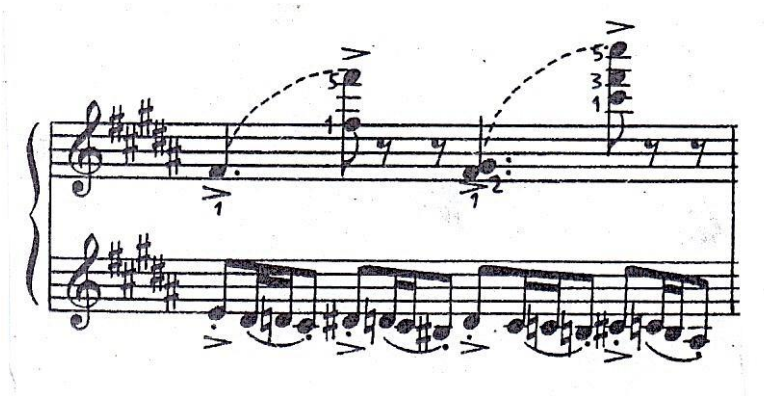
- (Poco a Poco) : رويدا رويدا ، في كلا من م (14 ، 37) .
- (Ten) : وتعني عزف النغمة بثقل ووضح مع إعطائها مدتها الزمنية كاملة ، وظهرت في م (18).
- (Marcato) : بوضوح ، في م(19) ، في اليد اليسرى.
- (Sempre Energico) : أداء مفعم بالقوة والطاقة باستمرار ، في م(40).
- (Una Corda) : استخدام الدواس الأيسر من أجل الحصول على صوت خافت ، ظهر في م (48 ، 50 ، 52).
- (Tre Corda) : إزالة القدم عن الدواس الأيسر ظهر في م (49 ، 51 ، 53) ، وبذلك يعود الصوت إلى طبيعته الرنانة العادية.
- (dolce) : برقة وعذوبة ، ظهر في م (58).
- (meno mosso) : بحياة وانتعاش ، ظهر في م (58) .
- (rall) : إبطاء الحركة تدريجيا ، ظهر في م (59).
- (tempo 1) : العودة إلى السرعة الأصلية ، ظهر في م (60).
- (sempre leggiero) : الأداء بخفة ورشاقة باستمرار ، ظهر في م (60)
- (ped) : استخدام الدواس الأيمن ، ظهر طوال السكرتزو ما عدا من م (48) : م (53).
- (P) : بصوت خافت ، (mf) بصوت متوسط القوة ، (f) : بصوت قوي ، (ff): بصوت شديد القوة ، (sf): العزف بقوة مفاجئة ، (>): التدرج في شدة الصوت من القوى إلى الخافت ، (<) : يتم وضعها أعلى وأسفل الصوت الموسيقي وتدل على أداء النغمة بقوة يتبعها ضعف مباشر ، (0) وتعني الأداء المتقطع .
- استخدام المؤلف الموسيقي الأقواس اللحنية ، بكثرة طوال السكرتزو في كلا من اليدين اليمنى واليسرى ، والتي تعطي الإحساس بالترابط والأداء المتصل ، لذلك يجب مراعاة إظهار بداية القوس عن طريق الاهتمام بنغمة البداية ، وأداء النغمة الأخيرة بخفة وهدوء مع رفع الرسغ قليلا إلى أعلى.
- أما بالنسبة للحليات فقد استخدم المؤلف الموسيقي حليتي الأربيجيو ، والأتشيكاتورا كالتالي:
  - حلية الأربيجيو والتي ظهرت في م (96 ، 97) ، حيث تقوم اليد اليمنى بعزف الحلية من ثلاثة نغمات ، بينما تؤدي اليدي اليسرى الحلية من أربعة نغمات في مفتاح صول مع اليد اليمنى ، مع وجود إشارة الثمانية (....8) والتي تعني ان تؤدي النغمات في أوكتاف أعلى والتي تنتهي عند الكروش الثامن في (96) ، وتؤدي الحلية في نهاية المازورة (96) ، م (97) في مكانها الأصلي على المدرج الموسيقي ، وعند أدائها يجب مراعاة ما يلي:
    1. الالتزام بترقيم الأصابع المقترح من قبل الباحثة.
    2. التدريب على أداء الحلية ببطء في البداية حتى يتم اتقانها.
    3. أداء الحلية بحيث لا يتم ترك النغمات حتى الانتهاء من آخر نغمة مع استخدام الدواس ، ومراعاة أن تقوم اليد بعزف خط لحني واحد بدون انقطاع مع تساوي قوة ضغط الأصابع على النغمات ، والحفاظ على مرونة الرسغ والأصابع وسرعتها عند الركوز على النغمات المكونة للحلية (كما هو موضح في الشكل التالي).

شكل رقم (7)
حلية الأربيجيو

- اما حلية الأتشيكاتور فقد ظهرت في اليد اليمنى في م (3 ، 5 ، 7 ، 28 ، 30 ، 62 ، 64 ، 66) ، ولقد جاءت بسيطة مكونة من نغمة واحدة وعلى العازف مراعاة الحفاظ على سرعة الأصابع ومرونتها أثناء العزف ، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (8)
حلية الأتشيكاتورا

- ظهرت صعوبة عزفية أخرى تمثلت في وجود قفزات لحنية في كلا من اليدين اليمنى واليسرى ، وهذه القفزات قد تعدت مسافة الأوكتاف ، فنجدها بين نغمة منفردة ونغمتين في صورة اوكتاف ، أو بين نغمتين مزدوجتين وتألف ثلاثي المسافة بين أول وثالث نغمة فيه مسافة أوكتاف كما في م (36 ، 37 ، 38) في اليد اليمنى كما في الشكل رقم (4) ، اما في اليد اليسرى فقد كان هناك قفزات بين نغمتين تعدت المسافة بينهما أيضا مسافة الأوكتاف كما في م (6 ، 7) ، أو بين نغمة منفردة ونغمتين مزدوجتين في صورة أوكتاف في م (17) ، كما هو موضح في الشكل التالي :



شكل رقم (9)
القفزات اللحنية

لذا تقترح الباحثة ما يلي :

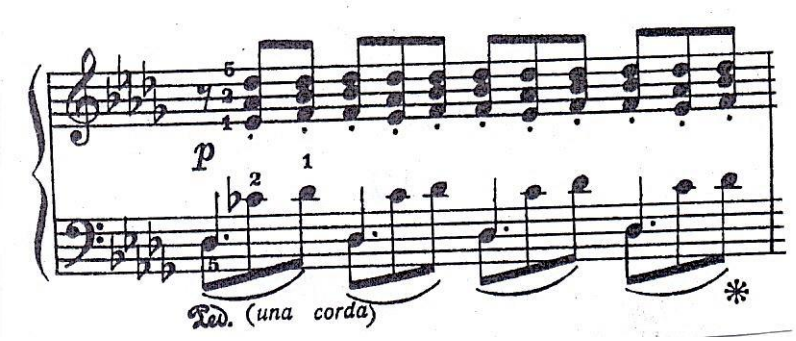
1. استخدام الدواس من أجل الحفاظ على الترابط الصوتي بين النغمات.
2. عزف النغمات بنفس القوة.
3. القيام بعمل حركة دائرية ثم لأسفل من الذراع ، على أن تكون اليد في استدارة كاملة ، بحيث يكون الساعد والأصابع في حالة مرنة تسمح بانتقالها للنغمة الواسعة المراد عزفها.

ظهر في هذه المؤلفة الموسيقية تألفات هارمونية مفرطة ، يتم عزفها في صورة أربيجية ، في م (56 ، 94 ، 95) ، كما في شكل رقم (5) ، وعند أدائها يجب مراعاة ما يلي:

1. استخدام الحركة الجانبية للعضد مع مساعدة مفصل الكتف.
2. استخدام الدواس من أجل الحفاظ على الترابط الصوتي.
3. مرونة الأصابع والرسغ الذي يساعد على حرية حركة الذراع ، من أجل الحصول على الحركة بسهولة وإنسابية.
4. الالتزام بالأقواس اللحنية التي جمعت ما بين مفتاحي صول وفا عن أداء هذه المهارة ، والتي تم ذكرها سابقا عند استخدام الأقواس اللحنية.

- استخدام المؤلف الموسيقي نغمات ممتدة مع أصوات متحركة ، في كلا من اليدين اليمنى واليسرى ، حيث نجد أنه قد استخدم علامة (>) الأكسينت أسفل النغمة الممتدة ، لذا يجب مراعاة عزف النغمة الممتدة بقوة ، أما الأصوات المتحركة بصوت أقل قوة بحيث يظهر صوت النغمة الممتدة أثناء عزف الأصوات المتحركة ، لذا يجب مراعاة ما يلي:

1. التدريب على النغمة الممتدة أولا بدون الأصوات المتحركة ، ثم التدريب على الأصوات المتحركة بدون النغمة الممتدة ، ثم الجمع بينهما.
2. مراعاة عزف النغمة الممتدة بصوت قوي بحيث يستمر رنينها الصوتي حتى نهاية عزف الأصوات المتحركة والتي تساوي زمن النغمة الممتدة بحيث تكون واضحة وغنائية ، مع الإلتزام بالأقواس اللحنية.
3. أن تكون اليد بها مرونة وارتخاء بالقدر المطلوب أثناء العزف للمحافظة على عذوبة اللحن الداخلي ، مع استخدام الدواس للحفاظ على استمرار الصوت الممتد ، كما يظهر في الشكل التالي :



شكل رقم (10)
نغمة ممتدة مع أصوات متحركة

- ظهرت تألفات هارمونية بكثرة في اليد اليمنى طوال عزف السكرتزو ، لذا يجب على العازف مراعاة التدريب على هذه التألفات ببطء شديد مع الالتزام بترقيم الأصابع ، و أدائها بحركة بسيطة من الرسغ لأنها تألفات متقطعة سريعة ، مع مراعاة نزول ثقل اليد بالتساوي على النغمات ، حتى تسمع بنفس القوة ، كما في الشكل التالي :

شكل رقم (11)
التآلفات الهرمونية

- قام المؤلف الموسيقي بجعل اليد اليمنى تتحول من العزف في مفتاح (صول) إلى العزف في مفتاح (فا) في م (71) في أول ستة كروشات في المازورة ، ثم رجع إلى مفتاح (صول) في باقي المازورة ، وكرر نفس الشيء في م (81) ، و م(82) ، أما بالنسبة لليد اليسرى فقد تحولت من العزف في مفتاح (فا) إلى العزف في مفتاح (صول) في م (57) حتى م (69) ، ثم عاد إلى مفتاح (فا) في م (70) ، كرر نفس الشيء في م(71) في الثلاث كروشات الأخيرة حيث رجع إلى مفتاح (صول) واستمر ذلك حتى نهاية م (76) حيث رجع إلى مفتاح (فا) ، ثم عاد إلى مفتاح (صول) في م (79 ، 80) ، ثم رجع إلى مفتاح (فا) في م (81) ، وأخيرا رجع إلى مفتاح صول من م (85 : 93) حتى نهاية الكروش الثالث من م (93) حيث رجع إلى مفتاح (فا) ، كما في الشكل التالي :

شكل رقم (12)
الانتقال من مفتاح صول إلى مفتاح فا

- يجب مراعاة عزف النغمات أوكتاف أعلى عند وجود إشارة الثمانية (.....8) والتي ظهرت في م (57) ، و م (73 : 78) حتى نهاية الكروش التاسع ، وفي م (95) في الثلاث كروشات الأخيرة في كلا من اليدين اليمنى واليسرى ، وفي م (96) حتى نهاية الكروش التاسع ، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (13)
إشارة الثمانية

- ظهرت صعوبة في أداء الأوكتافات المتتالية، والتي وضع عليها علامة الضغط (<) من أجل إبرازها ، حيث ظهرت في اليد اليسرى في م (17 ، 76 ، 82 ، 83) ، وظهرت في اليد اليمنى في م (35 ، 36 ، 39) لذا يجب مراعاة ما يلي:
  1. الالتزام بترقيم الأصابع المقترح من قبل الباحثة.
  2. عزف نغمتي الأوكتاف بنفس القوة.
  3. أداء الحركة الجانبية للساعد بمساعدة الذراع.
  4. مرونة الرسغ واليد.
  5. الحفاظ على مرونة أصبع الإبهام عند الانتقال من أوكتاف لآخر .
  6. استخدام الدواس.

شكل رقم (14)
الأوكتافات المتتالية

نتائج البحث :

- استخدم المؤلف الموسيقي حلية الأربيجيو في الختام من أجل إثراء هذه الخاتمة ، والتي أعطت الإحساس بالنهاية.
- أكثر من استخدام الأقواس اللحنية.
- استخدام علامتي الضغط (- ، >) من أجل إبراز اللحن الأساسي .
- انتقل ما بين مفتاحي (صول) و (فا) والعكس.
- استخدام التألفات الهارمونية والأوكتافات والقفزات اللحنية والنغمات الممتدة مع الأصوات المتحركة بكثرة طوال عزف السكرتزو.
- استخدم المصطلحات التعبيرية التي أعطت السكرتزو طابعها المميز ، الذي يتسم بالسرعة والرشاقة والخفة والقوة.
- استخدام الدواس الذي ساعد على إعطاء النغمات رنينها المتميز ، المطلوب الحصول عليه أثناء أداء المهارات العزفية المختلفة.
- تنوعت المهارات العزفية في كلا من اليدين اليمنى واليسرى.
- تغيير السلم الموسيقي ، حيث انتقل من سلم لا بيمول الكبير إلى سلم سي الكبير وفا # الكبير ، ثم عاد مرة أخرى إلى سلم لا بيمول الكبير.
- إن اكتساب الطالب العازف لتلك المهارات العزفية التي اشتملت عليها سكرتزو البيانو عند ألكسندرو بورودين ستمكنه من أداء المؤلفات الموسيقية المختلفة عند مؤلفين موسيقيين أخريين بسهولة ويسر.

التوصيات

توصي الباحثة بما يلي :

1. إضافة المؤلفات الموسيقية لمؤلفي المدرسة الموسيقية الروسية القومية ، وتحديدا ألكسندر بورودين إلى برامج العزف لطلبة كلية التربية النوعية ، من أجل التعرف على أسلوب أدائها.
2. توفير المدونات الموسيقية والاسطوانات التسجيلية لأعمال مؤلفي المدرسة الموسيقية الروسية القومية ومن بينهم ألكسندر بورودين بمكتبة الكلية.
3. تنظيم ندوات موسيقية بالكلية تتضمن الشرح والاستماع إلى المؤلفات الموسيقية التي كتبها ألكسندر بورودين ، حتى يتعرف الطلاب على مؤلفاته وأسلوب أدائها

4. اتباع الإرشادات العزفية التي اقترحتها الباحثة من أجل الوصول إلى الأداء الجيد لسكرتزو البيانو عند ألسكندر بورودين .
5. العمل على مواصلة البحث من أجل التعرف على المزيد من المؤلفين الموسيقيين الذين لم تنال مؤلفاتهم الموسيقية القدر الكافي من البحث التحليل.

قائمة المراجع

1- أحمد حسين اللقاني : المنهج المدرسي معالم تربوية – مؤسسة الخليج العربي – القاهرة – 1984
2- أسماء عبد الرحمن عبد الستار : دراسة تحليلية لبعض أعمال ألكسندر بورودين لآلة البيانو وإمكانية الاستفادة منها في التأليف الموسيقي – بحث منشور – علوم وفنون الموسيقى – المجلد الثاني والعشرون – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – 2011.
3- ألفرد إينشتين : الموسيقى في العصر الرومانتيكي – ترجمة دكتور أحمد حمدي محمود – مراجعة دكتور حسين فوزي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – دار التأليف والنشر 1973.
4- ثيودورم م. فيني : تاريخ الموسيقي العالمية – ترجمة سمحه الخولي ، ومحمد جمال عبد الرحيم – دار المعرفة – القاهرة – 1977.
5- شريف زين العابدين : متتابعة البيانو عند ألكسندر بورودين - بحث منشور – علوم وفنون الموسيقى – المجلد العاشر – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – 2004.
6- عواطف عبد الكريم : تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي – دار كوين للطباعة – الطبعة الثانية – القاهرة – 1997 .
7- عواطف عبد الكريم : معجم الموسيقى – مجمع اللغة العربية – القاهرة – 2000 .
8- محمد محمود سامي حافظ : موسيقى الشعوب ، مكتبة الأنجلو المصرية – الطبعة الأولى – القاهرة – 1978 .
9- Hutcheson, Ernest : The literature of the piano – Third edition – New York 1971.
10- John, Gillespie : Five century of keyboard music – dover publication – inc – New York – 1972.
11- Sadie, Stanley : The new grove dictionary of music and musician – Oxford university press – London , volume (3) (18)(22), second edition – 1980.
12- Scholes, Percy A. : The Oxford companion to music , tenth edition , Oxford university press , Oxford , New York , 1970.
13- Slonimsky, Nicolas: Baker's biographical dictionary of musicians – collier macmillan publishers – Six edition – London – 1978.

مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا (بحوث علمية وتطبيقية)
Journal of Specific Education and Technology (Scientific and Applied Research)

فلسفة بيتهوفن في التأليف وتأثير ذلك على اسلوب الأداء
Beethoven's philosophy of authorship and its impact on performance

د/ هبه محمد الخياط
مدرس البيانو – كلية التربية النوعية- جامعة كفر الشيخ

الملخص:
يتطلب الوصول الى مستوى الاداء المتميز لأى مؤلفه وخاصة مؤلفات بيتهوفن لآلة البيانو الى انتباه العازف للكثير من المهارات الفنية التى تحتويها المؤلفة و كذلك الفلسفة التى اتبعها المؤلف عند كتابتها . و قد تميزت صوناتا رقم (8) مصنف (13) للمؤلف الألمانى لودفيج فان بيتهوفن و المعروفة باسم الباتيتيك (الحركة الأولى) بالكثير من هذه المهارات كما أن بيتهوفن عند عزف مؤلفته هذه لابد من دراسة فلسفته فى كتابتها و ذلك من خلال تحليلها . ومعرفة ما تتميز به هذة المؤلفه من فنيات جعلتها من أشهر و أجمل صوناتات بيتهوفن للبيانو التى يحب كل عازف أن يضمها لقائمة معزوفاته ، و كذلك معرفة الفلسفة التى استند اليها المؤلف عند كتابتها ومدى تأثير ذلك على أسلوب الأداء .
ويشمل البحث على: المقدمة - مشكلة البحث :– و تمثلت فى عدم تناول الباحثين لصوناتا الباتيتيك بالدراسة و التحليل رغم شهرتها بين العازفين وكونها محببة لديهم لأدائها فوجدت الباحثة ضرورة تناولها بالتحليل و الدراسة لمعرفة خصائصها الفنية و الفلسفة التى استند اليها المؤلف عند كتابتها واعكاس ذلك على أسلوب أدائها . أهداف البحث :–هدف البحث للتعرف على الخصائص الفنية و فلسفة بيتهوفن فى كتابتها و تأثير ذلك على أسلوب الأداء - أهمية البحث – أسئلة البحث – اجراءات البحث – مصطلحات البحث – الدراسات السابقة.

كما اشتمل الجانب النظرى للبحث على نبذة للجانب النفسى والاجتماعى الذي يعتبر مكون أساسى لتكوين بيتهوفن الفنى، وتعريف بالصوناتا فى العصر الرومانتيكى، ونبذة عن خصائص العصر الرومانتيكى الفنية.
واشتمل الجانب التطبيقى على تحليل الحركة الأولى من صوناتا رقم (8) مصنف (13) لبيتهوفن والمعروفه باسم الباتيتيك. لمعرفة ما تحتويه من خصائص وسمات فنية مميزه والوقوف على الطريقة المثلى لأسلوب أدائها والأسباب التى جعلتها من أهم صوناتات بيتهوفن للبيانو.
و اختتم البحث بالنتائج و كانت كالتالى :- بنى المؤلف الحركة الأولى على قالب الصوناتا و لكنه أضاف اليها مقدمة فى البداية تضمنت الطابع العام للصوناتا . واعتمدت الحركة الأولى على لحنين متقابلين فى قسم العرض وقد كان المؤلف يحاول ابراز حالة الحب ثم حالة الصراع بين الرجل والمرأة وعند إدراك العازف لتلك الفلسفة يساعده ذلك على رسم الإطار أو الصوره الخيالية الصحيحة التي تساعده على أداء العمل بشكل جميل ومفهوم وهذا ما يفتقده بعض العازفين والطلاب عند اختيارهم أحد أعمال بيتهوفن لأدائها. كما ظهر بوضوح فى ألحان العمل تأثر بيتهوفن بالمؤلف (كليمنتى) وخاصة فى التراكيب اللحنية والايقاعية مع استخدامها فى طابعه الخاص. استخدم المصاحبة البسيطة والأسلوب الميلودي. واستخدم التيمات اللحنية عن طريق التصوير فى سلالم مختلفة. ثم جاءت التوصيات والمراجع.

Abstract:

Requires access to the level of outstanding performance of the author, especially Beethoven's piano works to the attention of the player to many of the technical skills contained in the author as well as the philosophy followed by the author when writing. (8) of the German author Ludwig van Beethoven, known as the battek (the first movement), was characterized by many of these skills. Beethoven, in the play of his work, must study his philosophy in writing and analyze it. And the knowledge of what is characterized by this author of the art made it one of the most famous and most beautiful Beethoven genres of the piano, which each lover likes to include for the list of his compositions, as well as knowledge of the philosophy on which the author relied when writing and how it affects the method of performance.

The research includes: - Introduction - The problem of research: - The researchers did not deal with the Batnetic Sonata study and analysis, despite the fame among the players and the fact that they liked the performance of the researcher found the need to address the analysis and study to know the technical characteristics and philosophy on which the author relied when writing and reflect on the method Performance. Research Objectives: - The purpose of the research to identify the technical characteristics and the philosophy of Beethoven in writing it and its effect on the method of performance - the importance of research - research questions - research procedures - search terms - previous studies.

The theoretical aspect of the research also included an overview of the psychological and social aspect, which is a fundamental component of the artistic composition of Beethoven, a definition of the Romans in the Romantic era, and a description of the characteristics of the Romantic era.

The applied side included the analysis of the first movement of Sonata No. (8) (13) of Beethoven, known as the Batitech. To know what it contains characteristics and features of the distinctive technical and to determine the best way of performance and the reasons that made it one of the most important Beethoven's pianos.

The research concluded with the results and was as follows: - The author built the first movement on the form of the sonata, but added to the introduction at the beginning included the general nature of the tonnage. The first movement was based on two parallel melodies in the section of the show. The author was trying to highlight the state of love and then the state of conflict between men and women and when the player realized that philosophy helps him to draw the right imaginary frame or picture that helps him to perform the work beautifully and comprehensively. What some of the musicians and students miss when choosing one of Beethoven's works. As clearly demonstrated in the compositions of the work, Beethoven was influenced by the author (Clemente), especially in melody and rhythmic compositions with their use in his own character. Use the simple accompaniment and the melodic method. And used in the melody by shooting in different ladders. Then came the recommendations and references.

مقدمة:

يتطلب الوصول إلى مستوى متميز فى الأداء (العزف) على اله البيانو الى انتباه العازف للكثير من المهارات الفنية وإلمامة بها بشكل جيد.

وهى المهارات الخاصة بتحسين وتطوير الأداء العملى والفكر الموسيقى لأداء كل مؤلفة وفلسفة كل مؤلف عندما يؤدى له عمل معين.

ولذلك على قدر اهتمام العازف بالقواعد التطبيقية لاسلوب الاداء والمهارات العزفية لابد من اهتمامه ايضاَ بالقواعد التطبيقية لاسلوب الاداء والمهارات العزفية لابد من الاهتمام أيضاً بالجانب الذى لا يقل أهمية وهو دراسة حياة كل مؤلف وكيف تشكل وجدانه وكيف اثر ذلك على فلسفته فى التاليف وأسلوبه فى تناول الالحان وتكوينها.

يعتبر بيتهوفن(Beethoven) (1770-1827) خير مثال لذلك المؤلف الذى لا يستطيع العازف اداء مؤلفاته بشكل سليم وجميل الا بعد ان يكون فهم فلسفته فى اداء تلك المؤلفات وحالته النفسية اثناء كتابتها، ولذلك دائما ما يشاع عن مؤلفاته انها صعبة الاداء بينما يعود ذلك ربما لعدم المام الدارسين بجانب وفير عن حياته وطبيعة شخصيته او لانه بالفعل كان شخصاً صعب الوصول لفهم ما يعنية من مجرد الاستماع مثلاً لبعض اعماله.

صوناتا(الباتيتك – المؤثرة) مصنف (13) رقم (8) ، تعتبر احد أعمال بيتهوفن التى يجب الاطلاع لكامل على اجواء تاليفها حتى يستطيع العازف ادائها وكذلك من يريد تحليلها وتذوقها فنياً.

مشكلة البحث:

لاحظت الباحثة ان الكثير من مؤلفات اله البيانو التى يتناولها الباحثين والدارسين بالتحليل والدراسة لا يتم تناولها من الجانب الفلسفى او من جانب معرفة الظروف المحيطة بتأليفها وتأثير ذلك على تناول المؤلف للالحان والنغمات فيها وأسلوب أدائها، وهذا ما يعتبر عنصراً هاماً ناقصاً فى فهم العمل الذى يتم تناوله بالتحليل او بالعزف وذلك ما جعل الباحثة تهتم 11بهذا الجزء الجديد فى التناول والبحث لكى يكون استفاده لمن يريد ان يعزف مؤلفات بيتهوفن وخاصة (صوناتا- الباتيتك) مصنف(13) رقم (8) وخاصة ان قالب الصوناتا من أهم القوالب التى يعزفها طالب قسم الاداء حتى مرحلة الدكتوراه، كما يؤدية عازفين البيانو فى حفلاتهم.

أهداف البحث:

1) التعرف على الفكر الفلسفى لبيتهوفن اثناء تأليفة صوناتا (الباتيتيك).
2) التعرف على تاثير الظروف النفسية والاجتماعية التى كانت مسيطرة على المؤلف اثناء تاليف الصوناتا موضوع البحث؟.
3) التعرف على مدى تاثير ما سبق على اسلوب اداء صوناتا البيانو مصنف (13) رقم (8) موضوع البحث

أسئلة البحث:

1) ما الفكر الفلسفى لبيتهوفن فى التأليف ؟
2) ما تأثير الظروف النفسية والاجتماعية التى كانت مسيطرة على بيتهوفن اثناء تأليفة الصوناتا موضوع البحث؟
3) ما مدى تأثير ما سبق على اسلوب أداء صوناتا البيانو مصنف (13) رقم (8)

أهمية البحث:

1) توفير المعلومات الكاملة حول فلسفة بيتهوفن فى التاليف عامة وفى صوناتا (الباتيتيك) خاصة .
2) جذب انتباه الباحثين والعزفين لاهمية البعد الفلسفى فى التاليف للوصول إلى أسلوب الأداء الجيد والتحليل الجيد.

إجراءات البحث:

- منهج البحث: يتبع هذا البحث المنهج الوصفى (تحليل محتوى) وهو المنهج الذى يحاول الاجابة عن الظاهرة الخاصة بموضوع البحث ويشمل تحليل مكوناتها وبيان العلاقة بين تلك المكونات(1).
- عينة البحث: صوناتا (الباتيتيك) المعروفة باسم المؤثره-مصنف (13) – رقم (8) للمؤلف (لودفيج فان بيتهوفن- L.v.beetthoven الحركة الاولى.

حدود البحث:

أتم بيتهوفن تأليف صوناتا(الباتيتيك- المؤثرة) عام 1798

- أدوات البحث: المدونه الموسيقية للعمل عينة البحث وتسجيلات صوتية لها.

مصطلحات البحث:

1) الصوناتا(Sonata):

هو اسم يطلق على قالب موسيقى، وهو مشتق من الكلمة اللاتينية(sonate) بمعنى معزوفة تقوم بادائها اله منفرده مثل البيانو، أو اله أخرى بمصاحبة البيانو وتتكون من ثلاث أو أربع حركات والحركة الأولى فيها تبنى على صيغة الصوناتا(2).

2) باتيتيك(Pathetique):

هى كلمة مشتقة من الكلمة الاغريقية " باثوس" وتعنى الالم والوجع، اى ان المقصود بها صفه تثير الاشجان وعلى ذلك فهى كعنوان للصوناتا تعنى انها مؤلفة تثير الشجن.(3)

3- قالب الصوناتا (sonata- form)

هذا القالب هو التكوين اللحنى الذى تتكون منه الحركة الاولى فى الصوناتا وهو ينقسم الى ثلاثة اجزاء رئيسية تبدأ بقسم (العرض) وهو اللحن الاساسى الذى يستعرضة المؤلف فى السلم الاساسى للصوناتا ثم يلية قسم (التفاعل أو النماء) ويكون غالباً ارق من اللحن الاساسى وفى سلم من عائلة السلم الاساسى، ثم يعود المؤلف الى اللحن الاول(الاساسي) ويمكن ان يكون بشئ من التغيير فيما يسمى قسم (إعادة العرض)(4)

---

(1) فؤاد أبو حطب – آمال صادق (1991): مناهج البحث في العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية – الطبعة الأولى – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة – ص 104.

(1) أحمد بيومى- (1992) القاموس الموسيقى- الهيئة العامة للمركز الثقافى القومى – دار الاوبرا المصرية – ص 383.

(2) د/ حسين فوزى (1971) – بيتهوفن- دار المعارف- القاهرة – مصر – ص 160.

(3) كورت زاكس-(1964) تاريخ الموسيقى العالمية- ترجمة سمحة الخولى- دار النهضة العربية- القاهرة – مصر – 402

الدراسات السابقة المتعلقة بموضوع البحث:

أولا: دراسات عربية

1) التقنيات العزفية فى صوناتا البيانو عند رخمانينوف(*)

هدف هذا البحث إلى التعرف على التطورات الهامة التى طرأت على قالب الصوناتا لالة البيانو فى القرن العشرين والتعرف على اسلوب رخمانينوف فى التأليف لصوناتا البيانو من خلال الدراسة والتحليل العزفى.

ويتفق البحثات فى تناول قالب الصوناتا فى العصر الرومانيتكى بالدراسة وتوضيح السمات والتقنيات التى تميزت بها فى ذلك العصر ولكنهما يختلفان في عينة البحث.

2- بيتهوفن من خلال دراسة وتحليل صوناتا البيانو مصنف (57)(**) .

هدفت هذه الدراسة لتحليل أسلوب أداء صوناتا البيانو مصنف (57) لبيتهوفن والتعرف على أسلوبه في تأليفها والتقنيات العزفية الموجودة بها وتختلف مع البحث الحالي في عينة البحث وكذلك أسلوب التناول في التحليل.

3- دراسة تحليلية عزفية لكونشرتو البيانو مصنف(15) لبيتهوفن

هدف هذا البحث الى تحليل الحركة الاولى من كونشرتو البيانو مصنف (15) لبيتهوفن تحليلاً بنائياً عزفياً، وتحديد الصعوبات العزفية ووضع الحلول المناسبة لها.(*)

ويتفق البحثان فى تناول المؤلف الالمانى بيتهوفن بالدراسة، ولكنهما يختلفان فى عينة البحث وأسلوب التناول.

ثانيا: دراسات اجنبية:

4- السمات المميزة لموسيقى بيتهوفن-تحليل الاداء(**)

Characteristic articulation in Beethoven's piano music performer's approach

هدفت هذه الدراسة إلى تحليل طريقة المؤدى (العازف) لبعض مؤلفات بيتهوفن فى مراحل حياته وخاصة كيفية اداء الاقواس اللحنية (slurs) والجمل اللحنية (phrasing) وتوضيح اهمية ترقيم الاصابع عند أداء مؤلفاته، ونبذه عن تاريخ الة البيانو.

وتتفق هذه الدراسة مع البحث الحالى فى تناول نفس المؤلف الموسيقى ولكنها يختلفان فى طريقة التناول حيث يهتم البحث الحالى بفلسفة بيتهوفن والظروف المحيطة به وتأثيرها على أسلوب أداء مؤلفاته.

5- كونشرتو البيانو الرابع لبيتهوفن مصنف(58) واستراتيجية وتكوينة :
دراسة تحليلية لأسلوب الأداء(***)

Bethoven's fourth piano concerto op.58- It's strategy and design an analytical and performance practice study

---

(*) سوسن محمود عبد الستار عطية : رسالة ماجستير غير منشورة كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان 2012

(**) عامر جعفر، مصطفى جرانه : 2006 – بحث منشور – مجلة علوم وفنون – مجلد 16 – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – مصر

(*) عمرو ابراهيم عمار: رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان

(**) Reds haw Michael john-1990- mus university of Alberta Canada

(***) Fiery Charles Patrick - 1984 D.M.A. Stanford university

هدفت هذه الدراسة لدراسة التطور التاريخى لقالب الكونشرتو فى القرن الثامن عشر ، ثم عمل تحليل للكونشرتو الرابع لبيتهوفن وتوضيح أسلوب أداءه وهى تتفق مع الدراسة الحالية فى اختيار أحد أعمال بيتهوفن ولكنهما يختلفان فى التناول وفى عينة البحث أيضاً.

ينقسم البحث الى جزأين:

الأول: الإطار النظرى للبحث:

- الصوناتا(Sonata):

إذا حاولنا التأمل فى القوالب الموسيقية الألية، نجد أن قالب الصوناتا له الغلبة أى أنه فرض نفسة على تلك القوالب من حيث التكوين والبناء اللحنى.

فقالب (الكونشرتو - concerto) فى طريقة تأليفة ما هو الا صوناتا قد تم كتابتها لاله منفرده بمصاحبة الاوركسترا، بينما (السيمفونية- symphony) هى صوناتا للاوركسترا مجتمعه.

وهذا ما يوضح أهمية بناء هذا القالب الموسيقى، والصيغه الموسيقية التى تحمل نفس الاسم والتي يتم تأليف الحركة الأولى من هذه القوالب على أساسها.

والصوناتا هى القالب الذى بدأ فى الظهور بوضوح مع عصر (الباروك-Baroque[*]) فى كراسة المؤلف الموسيقى (سالومونى روسى ابريو S.R. Ebreo[**]) الثالثه التى صدرت عام (1623) وكانت مكتوبة لثلاث آلات (صوناتا تربو- trio) وهى آلات الفيولينه، إثنين منها تعزفان اللحنى الاساسى والاله الثالثة تؤدى المصاحبة على شكل (الباص المتصل).

وتعتمد تلك الصوناتات على ألحان (مونودية-monophony) أى ألحان منفرده قوية التعبير فى اسلوبها الغنائى وأيضاً تحتوى على قدر كبير من المحاكاه بين الخطوط اللحنية لتلك الالات.

ثم بلغت صيغة الصوناتا ذروتها الاولى فى عصر الباروك عندما الف (بياجو مارينى – marine) (1600-1655) صوناتا للفيولينه بعنوان (انفعالات موسيقية Affetti musicali عام (1617) ويعتبر ذلك العمل هو أقدم صوناته وضعت لفيولينه منفرده مع مصاحبة[1]. ثم تطورت الصوناتا بعد ذلك ومرت بمراحل عديدة واضافات على طول مراحل عصر الباروك مروراً ب (سكارلاتى Domenici Scarlatti 1685 - 1757 ثم (كارل فيليب ايمانويل باخ- C.ph.Bach (1714 - 1788) حتى وصلت إلى قمتها سواء كانت مؤلفة (قالب موسيقى) أو صيغه فى العصر الكلاسكى على يد (جوزيف هايدن Franz Joseph Hayden) (1732 - 1809) و(فولفجانج أماديوس موتسارت Wolfgang Amadeus Mozart) (1756 - 1791)

وتكونت صوناتا العصر الكلاسيكى والتى كانت تكتب للبيانو المنفرد غالباً، وفى بعض الأوقات للبيانو بمصاحبة(الفلوت، التشيلو، الفيولينه) من ثلاث حركات:

الحركة الأولى: سريعه، فى صيغة الصوناتا.

الحركة الثانية: بطيئة غنائية وتكون فى صيغة الصوناتا احياناً

(*) عصر الباروك (Barogue) هو أحد العصور الموسيقية ظهر في القرن السابع عشر وامتد حتى منتصف القرن الثامن عشر (1600–1750) ومن أهم اعلامه مونتفردي، هنرى برسيل، يوهان سبستيان باخ.

(**) سالمونى روسى ابريو ebreo – (1572– 1630) وكان عازف فيولينة ومؤلف وهو الذى لحن مزامير داوود ونشيد الانشاد لسليمان فى اطار بوليفونى واول من ظهرت الصوناتا فى مؤلفاته.

(1) كورت زاكس – (1964): تراث الموسيقى العالمية ترجمة سمحه الخولى دار النهضة العربية – القاهرة – مصر – 293–294.

الحركة الثالثه: سريعه وتكون فى صيغة الروندو او التنويعات[1].

- صوناتا بيتهوفن:

مع نهاية العصر الكلاسيكى ومع ظهور الموهبة العبقرية(بيتهوفن) اهتم هو ايضاً اهتماماً كبيراً بالصوناتا التى كانت متربعه فى ذلك الوقت.

عمل بيتهوفن على تطوير قالب الصوناتا فأصبحت أربع حركات، وذلك لكى يتمكن من إضافة التعبيرات والانفعالات التى كانت تحملها موسيقاه والتى مثلت إضافة من أهم إضافاته الموسيقية.

فقد جعل بعض الصوناتات بشكلها الأصلى مكونه من ثلاث حركات، بينما أضاف حركة رابعه تاتى غالباً فى صيغه (المينويت- minuet[*]وقد كانت تحل محل الحركة الثالثه فى الصوناتا بينما تنتقل الحركة الثالثه لتكون الأخيرة فى البعض الأخر من الصوناتات وكان يؤدى ذلك طبقاً لإقتناعه بإكتمال الفكرة والموضوع الذى يريد التعبير عنه ومن هنا بدأ بيتهوفن فى وضع العناصر الدرامية العميقة التى كان يعبر بها عن معانى صوناتاته، وأحياناً أخرى scherzo السكرتزو الفكاهي الضاحك بدلاً من المينويت، وأحياناً أخرى[**] يتجه لإضافة مقدمة للصوناتا لا تنفصل عن الحركة الأولى وكأنه يود أن يترك إنطباع لدى المستمع عن مضمون وفلسفة الصوناتا التى سيسمعها[2].

أعمال بيتهوفن للبيانو:

بلغت عدد أعمال بيتهوفن الموسيقية والتى تحمل رقم مصنف (138) عمل متنوع بينما أعماله التى لا تحمل رقم مصنف بلغت (205) عمل متنوع وقد تم نشرها بعد وفاته مع الاشاره إلى أنها لا تحمل رقم مصنف.

وفيما يلى تستعرض أعماله للبيانو ثم أعماله من قالب الصوناتا.

- (32) صوناتا للبيانو المنفرد.
- (6) صوناتات سهلة الأداء، صوناتين.
- (1) تنويعات على لحن ڤالس للمؤلف دياببللى.
- (32) عمل من قالب التنويعات للبيانو.
- مقطوعات الباجاتيل (*)[3].
- صونات بيتهوفن للبيانو:

---

(1) سوسن محمد عبد الستار – 2012 – التقنيات العزفية في صوناتا البيانو عن رخمانينوف – رسالة ماجستير غير منشورة كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ص 35: 43.

(*) المينويت minuet هى رقصة تتكون من مقطعين صغيرين يعاد كل منهما مرتان عند الاداء (العزف) وتشتق كلمة مينويت من الكلمة الفرنسية (menu) وتعنى الخطوة الصغيرة وذلك توافقاً مع طريقة الرقصة التى تتميز بالخطوات الصغيرة

(**) السكرتيزو scherzo كلمة ايطاليه تعنى اداعب وكانت تستخدم فى الحركة الثالثه للصونات فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر وايضاً تاتى على المدونة الموسيقية scherzando بمعنى الاداء برشاقة ومرح.

(2) بثينة فريد – (1972) – 10 من أساطين النغم – دار الكتاب الحديث – القاهرة – مصر – ص 17–19.

(*) الباجاتيل : هى مؤلفة الية تكتب لالة البيانو ، وليس لها قالب محدد ظهرت فى عصر الباروك.

(3) David Ewan (1966) great composers-the h.w Wilson company new York

قسم المؤرخون والباحثون الموسيقيون حياة بيتهوفن الفنية إلى ثلاث مراحل، وبالتالى تم تقسيم أعماله من قالب الصوناتا تبعاً لتلك المراحل.

1) صوناتات المرحلة الأولى:

- (op.2) ويضم ثلاث صوناتات فى سلالم (فالصغير - لا الكبير - دو الكبير) وتم نشرها فى عام (1805).
- (op.7) صوناته فى سلم (مى بيمول الكبير) وتم نشرها عام 1798).
- (op.10) ثلاث صوناتات فى سلالم (دو الصغير - فا الكبير - رى الكبير) وتم نشرها عام (1798)
- (op.13) صوناته فى سلم (دو الصغير) ومعروفة باسم (الباتيتيك) pathetique وهى عينه البحث وتم نشرها عام (1799)
- (op.14) 2 صوناتات فى سلالم (مى الكبير - صول الكبير) وتم نشرها (1802).
- (op.22) صوناتا فى سلم (مى بيمول الكبير) وتم نشرها (1802)

2- صوناتا المرحلة الثانية:

-(op.26) صوناتا فى سلم (لابيمول الكبير) وتم نشرها (1802)
- (op.27) 2 صوناتا فى سلالم (مى بيمول الكبير)، (دو بيز الصغير) وتم نشرها (1802)
- (op.28) صوناتا فى سلم (رى الكبير) تم نشرها (1802).
- (op.31) ثلاث صونات فى سلالم (صول الكبير - رى الصغير - مى بيمول الكبير) وتم النشر فى (1804).
- (op.53) صوناتا في سلم (دو الكبير) وتم نشرها فى (1805)
- (op.54) صوناتا فى سلم (فا الكبير) وتم نشرها فى (1806).
- (op.57) صوناتا فى سلم (فا الصغير) وتم نشرها فى (1807).
- (op.78) صوناتا فى سلم (فا دينز الكبير) وتم نشرها(1810).
- (op.79) صوناتا فى سلم (صول الكبير) وتم نشرها (1810).
- (op.81) صوناتا فى سلم (مى بيمول الكبير) وتم نشرها (1811)
- (op.90) صوناتا فى سلم (مى الصغير) وتم نشرها (1815)

3- صونات المرحلة الثالثه (المتأخرة):

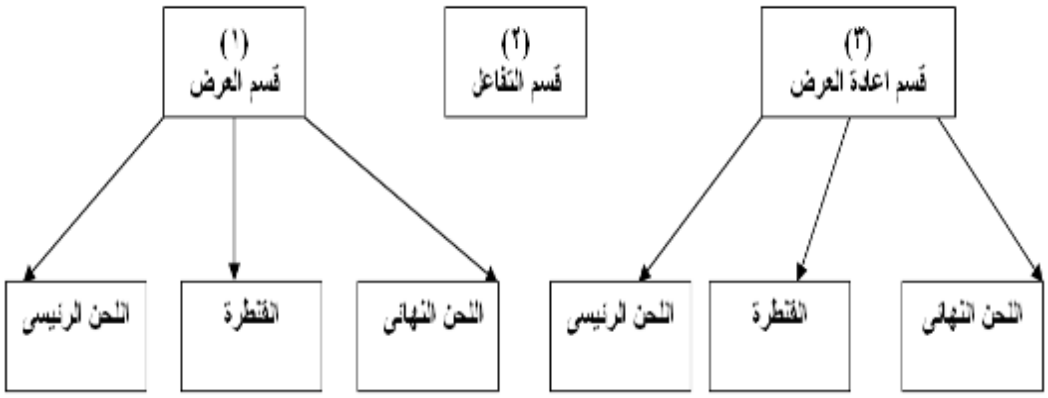
-(op.101) صوناتا فى سلم (لا الكبير) وتم نشرها (1817)
- (op.106) صوناتا فى سلم (سى بيمول الكبير) وتم نشرها (1819).
-(op.109) صوناتا فى سلم (مى الكبير) وتم نشرها (1821)
- (op.110) صوناتا فى سلم (لا بيمول الكبير) وتم نشرها (1822).
-(op. 111) صوناتا فى سلم دو الصغير وتم نشرها فى (1823)[1]

صيغة الصوناتا:

هذه الصيغة البنائية التى ظهرت فى بعض المؤلفات الالية لتتكون منها الحركة الاولى لتلك المؤلفات مثل(الصوناتا - الكونشرتو - السيمفونية)، قد اكتملت السيمفونية خصائصها البنائية مع ظهور العصر الكلاسيكى واحياناً تستخدم أيضاً فى بناء الحركة الثالثه أو الرابعه من العمل.

وهذه الصيغه تتكون من ثلاث اقسام رئيسية هى كالاتى:

(1) عمر ابراهيم عمار (2006) دراسة تحليلية عزفية لكونشرتو البيانو مصنف (15) لبيتهوفن –رسالة ماجيستير غير منشورة– كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان ص34: 36.



قسم العرض:

هو الجزء الأول فى الحركة الأولى للصوناتا ويتكون من اللحن الأساسي: للصوناتات وغالباً يكون فى السلم الأساسى ويتحدد طابعة من البداية ، ويكون ركيزة أساسية لبناء الأكان التاليه له.

القنطرة: أو اللحن الواصل بين اللحن الأساسى فى قسم العرض واللحن النهائى، ويتم بنائة على اساس بعض التنويع للحن الأساسى وإدخال بعض الموتيفات والتركيبات اللجنه كنوع من التمهيد لبداية اللحن النهائى، ولكنه لا يتسم بوضوح الموضوع وذلك لكثرة التطور والتحول النغمى فيه.

اللحن النهائى: أو الموضوع الثانى وهو أخر جزء فى قسم العرض ويمكن أن يتم بنائة فى أحد السلالم المناسبة لسلم الموضوع الاول.

قسم التفاعل:

هو الجزء الثانى من التكوين البنائى للحركة الأولى من الصوناتا وتكتسب فيه ألحان قسم العرض تطوراً ونماء وذلك بهدف إثراء اللحن وتطوره وإعادة تشكيلة ومن هذه الطرق تغيير وتنويع الإيقاع تنويع الماده اللحنية أو تغيير طابع اللحنى كله قسم إعادة العرض.

وفيه يعاد قسم العرض مع قسم التفاعل أو أجزاء منه ولكن بتطور وإبراز التقابل الموجود فى ألحان قسم العرض ثم التفاعل على أن تتحد هذه الألحان فى نهاية قسم إعادة العرض ليتم التأكيد على السلم الرئيسى ويكسبة طابع الاستقرار (1ص 113: 136) ، (2- 46- 47)

الجزء الثانى:

الاطار التطبيقى للبحث:

يتبع الجزء التطبيقى لهذا البحث المنهج (الوصفى) أى المنهج الذى يهتم بوصف الظاهرة موضوع البحث:

ولما كانت صوناتا بيتهوفن (الباتيتيك- المؤثرة) مصنف(13) رقم (8) هى موضوع عينة البحث) فإننا فى هذا الجزء سوف نقوم بتحليلها وصفياً وذلك بهدف الوصول الى فهم فلسفه بيتهوفن فى كتابتها وذلك لمساعدة العازف عند إدائها على أن لا تكون مدونة موسيقة يؤديها على البيانو وفقط وإنما يفهم المعنى الحقيقى الذى كان يريد المؤلف التعبير عنه، مما يساعد العازف أن يؤدى العمل بشكل فنى حقيقى.

وهذا ما يميز عازف هو يعتبر مؤدى، عازف أخر هو متذوق العمل.

أولاً: التحليل البنائى لعينة البحث

عناصر التحليل	التحليل
السلم(المقام)	دو الصغير
الميزان	4 4
السرعة	Grave –بطئ وعريض – Allegro Mol toe con brio (مرح وسريع مع المهارة)
الطول البنائى	308 مازورة مقسمة كالتالى
مقدمة Introduction	من م (1) : م(10)
قسم المعرض m.t. (التيمة) الأساسية	من م(11) : م(50) Main Theme
S,t. التيمة الفرعية	من م(51) : م(88) sub the me
C l.t التيمة النهائية	من م(89): م(136) closing theme
النهائية D.G قسم التفاعل	من م(137) : م(252) Development group
cl.t قسم اعادة العرض	من م(253):م(284) closing theme
Coda الذيل أو الختام	من م(285) : م(308)

التحليل الفنى:

- ألف بيتهوفن تلك الصوناتا فى عام (1798) فى الفترة الاولى من حياته الفنية قبل بلوغة سن الثلاثين، وكتب عليها إهداء للأمير(كارل فون ليتشنوفسكى- Carl von lichnowsky ويقال إن أسم (باتيتيك أى المؤثرة) لم يكن اختيار بيتهوفن ولكنه من اختيار الناشر، ولم يظهر بيتهوفن اعتراض على هذا الاسم عند اختيارة.

ولكن لكى ندرس فلسفة بيتهوفن فى تاليف ذلك العمل لابد ان نلقى نظرة عامة أولاً على تكوينة الفكرى والنفسى.

كان بيتهوفن جزأ لا يتجزأ من الحركات التحررية التى كانت تسود أوروبا واحده تلو الاخرى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر وخاصة فى المانيا والتى سميت (عصر الانتفاضة العاصفه) وهى التى هيأت الجو لظهور حركات تحررية فكرية ملأت مجالات الفن والأدب والشعر وحسمت الصراع بين مطالب الإنسان الطبيعية والأوضاع والتقاليد المتعارف عليها والتى تحتوى على مبادئ طبقية لصالح الطبقة المتوسطه فأصبحت شريكة فى الحكم وانتهى عصر سيطرة النبلاء ورجال البلاط إلى إعلان حقوق المواطنين(1).

كما تأثر بيتهوفن بأحداث الثورة الفرنسية التي أطاحت بطبقة النبلاء والإقطاعيين وآخرهم لويس الرابع عشر، وذلك لأن بيتهوفن كان قريب جداً من هذه الطبقات، إلا أنه لم يكن واحداً منهم

(1) بول هنرى لانج (2012): الموسيقى في الحضارة الغربية من بيتهوفن إلى أوائل القرن العشرين – الهيئة المصرية العامة للكتاب – مكتبة الأسرة – ترجمة د. أحمد حمدى المصري – ص 28–29.

وإنما كان من الطبقات العامله لدى النبلاء فى قصورهم، فأنه كان أبوها رئيس طهاه فى قصر أحد الأمراء، وأبوه كان من ضمن منشدين كنيسة (بون) وقد كان سكيراً . وهكذا فإن طفولة بيتهوفن كانت بين مغنيين وتجار نبيذ وطهاه فى قصور أمراء مدينة (بون) الالمانية ولو ان طفولته كانت غير سعيدة بسبب غرق والده دائماً فى السكر.

ومن هذا نستخلص ثلاث حقائق مهمة تعتبر هى المكون الرئيسى لشخصية بيتهوفن وثقافته.

- أنه كان ضمن آخر جيل يرتدى لباس الخدم من الموسيقيين كما لبسها والده وجده ولكنه لم يتخلى عنها إلا عندما ذهب إلى الإقامة والتعليم فى فينيا وبالتأكيد أن لحظة تحرره من هذا الزى كانت بمثابة تحررة من قيود اجتماعية تربى عليها ولم يكن راضى عنها.
- كان داخلة شخصاً ثورياً تأثر بالأحداث السياسية من حوله فى فرنسا وبالحركات التحررية فيمكن أن نطلق عليه أنه شخص تقدمى ثورى يرفض افكار تقسيم المجتمع الى طبقات كما يرفض البروتوكولات أو القيود التى كانت فتعرضها طبقة النبلاء على طريقة الحياة بشكل عام (وقد كان دائم التعبير عن هذا الرفض بعد ذلك مع اصدقائة من نبلاء فينيا وكان سليط اللسان بشكل من السخرية من القيود الاجتماعية لديهم، كنوع من فرض شخصيته ورغبته فى الافصاح عنها بشكل حر).

أنه كفتان منها شخصيته وثقافته، فليس بالضرورة ان يكون اشترك بالفعل فى احداث الثورات ولكن يكفى ان يكون وجدانه قد صدقها وعقله تنفس افكارها ووافق عليها، حتى يستطيع ان يعبر عنها فى مؤلفاته بعد ذلك(1).

وليس أدل على ذلك من قصة تأليفه (السيمفونية الثالثه) إعجاباً بشخصية نابليون بونابرت الذى حرر فرنسا من سنوات طغيان النبلاء والامراء وكتب على السيمفونية إهداء خاص لبونابرت ولكنه عندما جاءه خبر تنصيب بونابرت نفسه امبراطور على فرنسا من جديد كاد ان يصيبه الجنون وأسرع لتمزيق صفحة الاهداء قائلاً (أنه واحد مثل من سبقوة، جاء يدرس على حقوق الناس ليحقق مجده الشخصى) وأعاد تسمية السيمفونية الثالثه (البطولة فى ذكرى رجل عظيم).

اذن فهو فنان يشغله الشأن العام وصاحب قضية فكرية دائماً.

- وهذا هو ما جعل التاريخ الموسيقى يعتبر ان موسيقى بيتهوفن هى فصل جديد فى التاريخ وحقبة مستقله ولها سمات مستقلة فهو لا يشبه الكلاسيكين ولا ينتمى الى الرومانيتكيين.
- كان يفكر فى الكون من حولة وفلسفة خلقة، بل كان مهموم بالبحث عن الله ويراة فى كل شئ حولة بالرغم من كونة شخص غير مهتم بالطقوس الدينية أو منتظم على أدائها.
- ويقول عن نفسة فى احد جلساتة مع تلميذته (بتينا) موصيا إياها أن تنقل كلامة الى الفيلسوف الألمانى (جوته).
- "إننى أتحسر كلما فتحت عينى الآن، كل ما أراه من الناس يخالف عقيدتى الدينية، وأكاد احتقر العالم الذى لا يعرف بأن الموسيقى إلهام أرفع من الفلسفة، وأنا أعرف الله، وأقرب إلية من فنانين أخرين، عرفتة وادركتة فاطمأنت نفسى أن موسيقاى لن يصيبها ضرر أبدا، وكل من يفهموها يرتفعون عن الدنيا التى يعبث فيها البشر. "الموسيقى وسط بين الاحساس والفكر".
- كما يقول لنفسة لأحد أصدقائة: "عندما أتامل قبه السماء تتألق فى الليل بنجومها، تحلق روحى الى ما وراء الأفلاك، الى النبع الذى تتدفق منه الخليقة. كل واصل الى القلب يجئ من أعلى عليين، وما لا يجئ من هناك لغو لا روح فية ولا حياة، كل ما يخرج من بنات

(1) حسين فوزي – (1971): بتهوفن – دار المعارف – مصر، ص 17: 21.

أفكارنا يجب أن نعمل فية بكل ما آتانا الخالق من جهد وصبر حتى يتهيأ العمل الفنى جديرا بخالق الخلق، الحافظ، ومن بكل شئ عليم[1]."

- ومن ذلك نجد الإجابة عن الكثير من الأسئلة حول موسيقى بيتهوفن التى تتميز عن الموسيقى السابقة لها بالجدية الشديدة، فهي موسيقى تحمل معانى ورسائل وافكار، موسيقى لها ابعاد فلسفية حقيقية وغنية.

لذلك هى ليست موسيقى تهتم بوصف الطبيعة، أو بالزخارف اللحنية والتكوين البنائى البوليفونى الذى يعبر عن مهارة مؤلفة فى علوم الكونترا بونيت وفقط، إنما هى تجمع تلك المهارات إلى جانب معانى خاصة بفلسفة وثقافة مؤلفها نفسة.

- ولذلك قال المؤلف الموسيقى الشهير (هكتور برليوز- H-Berlioz (1803- 1869) الفرنسى بعد مناقشة حول موسيقى بيتهوفن مع استاذة (ليزوير): إطمئن يا سيدى الأستاذ، لن يؤلف أحد كثيراً من مثل هذه الموسيقى.
- اعترافاً منه بأنها موسيقى لا تشبه إلا صاحبها، فهى بمثابة، ترجمة لكل ما يدور بداخلة هو إلى جانب القضايا العامة التى شكلت جزءاً من وجدان بيتهوفن، نجد حياته الشخصية منذ نشأته كما ذكرنا ثم صباه ومرحلته الثورية ثم بعد ان بدأ المرض الذى أصاب أذنية يظهر عليه ويؤثر على قدرته على السمع منذ عام (1798) وأدى به تدريجياً إلى الصمم الكامل كانت حياته لا تخلو من تعاسة فى الطفولة لوجود أب سكير، وقلق وعدم استقرار متأصلين فى شخصيته، ووجود أخ سبب له الكثير من المتاعب.

ولكنه مع ذلك لم يفقد يوماً الأمل فى الشفاء، ولا الثقه فى الله الذى كان دائم الحديث عن عطاياه له. فمع ان حالة الصمم فرضت عليه صعوبة فى الاتصال مع الناس وعزلة إجتماعية، إلا أنها لم تمنعه من مواصلة التأليف وقد ألف سيمفونية التاسعه (الكوراليه) وهو أصم وهى تعد واحده من أعظم وأهم أعماله، وقد أستغرق إتمامها ثمانى سنوات منذ عام (1815) حتى عام (1823)[2].

وتوفى فى هدوء فى مارس عام (1827) على فراشة بمدينة (فينيا) فى ليلة رومانتيكة حيث الثلج يغطى كل شئ بينما ينعم المنزل بالدفء والهدوء.

صوناتا البيانو مصنف (13) رقم (8) المعروفه باسم (الباتيتيك):

العازف الذى يريد ان يؤدى (يعزف) صوناتا من صوناتات بيتهوفن الاثنين وثلاثين، عليه أن يعرف أن تلك الصوناتات ترجمة للحب ومعانيه وإنفعالاته فى حياة بيتهوفن، فعندما تستمع إلى صوناتا (ضوء القمر) أو (الباتيتك) أو الاسيوناتا) فإنك تفهم كيف يترجم الحب الى موسيقى ثائرة كالبحر، لا إلى تنعتم بسيط أو تطريب.

السر فى حياة بيتهوفن العاطفية ليس له علاقة بامراة بعينها، إنما بسلوكة نحو النساء فنسطيع أن نقول أنه كان دائم البحث عن المرأه المثاليه دون جدوى" ولم يلقاها حتى اخر حياته . وتعتبر صوناتات البيانو من أهم أعمالة التى تترجم إنفعالاته بالحب.

كما ان صوناتا الباتيتيك هى إحدى الأعمال التى ألفها بيتهوفن عندما بدأ مرض الصمم يطارده ومع ذلك فإنه برع فى تصوير معانيها وألحانها.

- صوناتا الباتيتيك مكونه من ثلاث حركات.

الحركة الاولى: فى قالب الصوناتا.

الحركة الثانية: فى قالب غنائى " ليريك".

---

(1) حسين فوزي (1971) مرجع سابق ص 30-33.

(2) كورت زاكس – (1964): تراث الموسيقى العالمية – مرجع سابق ص 418-420.

الحركة الثالثه: فى قالب المرجعات " روتدو".

الحركة الاولى:

تبدأ الحركة الأولى بمقدمة فى نفس السلم الموسيقى للحركة الأولى (دو الصغير) ويجب ان تؤدى بجدية وبطيئة السرعه كما هو مدون عليها، أعتمد المؤلف فيها على استخدام الايقاعات التقليدية، ولم يكثر فى استخدام الايقاعات المختلفه (غير متنوعه) كما لم تحتوى على تنقلات فى المساحات الصوتية، والمصاحبة هارمونية على شكل ايقاعى ويتكرر.

اعتمد على (التالف الصغير) فى أجزاء كثيرة من المقدمة، ولا يوجد مقابلات إيقاعيه فى المقدمة.

ونستنتج من ذلك:

اللحن المعتمد على التآلفات الصغيرة المتكرره يوحى بالحزن الشديد والشجن.

- المقدمة قصيرة من م(1) : م(10) مما يوحى بتحديد الفكرة وتركيزها.
- التآلفات المتكرره فى صيغة هارمونية تاتى لتؤكد المعنى الحزين فلا مجال للغنائية الشديدة وانسياب الالحان، وينتهى اللحن بقفلع نصفيه فى سلم (دو الصغير) .
- السرعه البطيئة مع مصطلح(grave) المدون على مدونة المقدمة يؤكد فكرة الجدية فى الاداء وهى متوافقة مع باقى عناصر كتابة اللحن، وباتمام اداء المقدمة يكون تهيأ المستمع الى روح وطابع الصوناتا التى سيستمع إليها.
- قسم العرض:

ولكن وكعادة بيتهوفن فانه يفاجئ المستمع بالدخول فى اللحن الاول لقسم العرض حيث لا فواصل بين لحن المقدمه وقسم العرض.

يبدأ اللحن الاول من قسم العرض من م(11):م(50).

تفاجئ المستمع ببداية قوية، لحن سريع وقوى ويعبر عن شئ من العنف فى إبداء الفكرة، مثل شخص نابض بالحياه ولكن بشئ من الحده والغضب.

- الاداء المتقطع فى الجزء الاول من اللحن (staccato) فى اليد اليمنى يعطية رشاقة وحيوية ويجذب الانتباه الى الفكرة.
- المصاحبة تتنوع ما بين مسافة (الاوكتاف) اللحنيه، والهارمونية البسيطه، وهى تتكرر كنوع من تأكيد الفكرة التى يريد المؤلف توصيلها.
- انتقل سريعاً لسلم (صول الصغير) فى م(15، 16) ثم عاد الى (دو الصغير) فى م(17) والانتقال بين السلالم بكثرة من اهم مميزات الخصائص الفنية لموسيقى بيتهوفن ثم يعيدها مرة اخرى فى م(25، 26، 27) .
- ينتهى اللحن على قفله نصفية فى سلم (مى بيمول/ الكبير).
- لحن القنطرة:

يبدأ من م(51): م (88)، أو ما يسمى (اللحن الفرعي) وفيه محاكاة للتركيب الإيقاعي للحن الأساسي مع بعض التفاعل واستخدام حلية الموردنت متكررة لإعطاء اللحن بعض الرشاقة مع الانتقال لسلم (صول b/ الكبير) ثم العودة مرة أخرى لقفله اللحن على قفله نصفية في سلم (مي b/ الكبير).

- اللحن النهائي:

يبدأ اللحن النهائى من م(89) : م(136)، نجد طابع اللحن هو النقيض للحن الجزء الأول، فإن كان اللحن الأساسي عنيف يعبر عن فكرته بكل وضوح، فإن اللحن الختامى لقسم العرض يعتبر لحن مؤنث، رقيق، فيه استعطاف للمقابلة الموجودة بين اللحنين.

وهنا نذكر كلاماً لبيتهوفن نفسه يصف به موسيقاه: "إن اللحنين الأساسين فى قالب الصوناتا جوهرهما التعارض: فكرة تقاوم ، والاخرى تستعطف وتسترضي". ثم أشار أن الألحان المتقابله فى صوناتاته وسيمفونايته يمثل أحدهما عنصر (الرجل)، والآخر عنصر (الأنثى) أى أنه حوار وصراع بين رجل وإمراه[1].

- ينقسم اللحن الختامى الى مقطعين الاول ينتهى بقفلة تامه فى سلم صول/ الكبير فى م(131) ثم مع الإعادة ينتهى بقفله نصفية فى سلم (صول/ الكبير) والمقطع الثانى هو محاكاة وتصوير للحن المقدمة وفيه عودة لسرعته البطيئة من م (133): م(136).
- وهنا يتهيأ للمستمع ان النقاش يحتدم ويدل على ذلك تقابل الألحان وإعادتها بشئ فى اختلاف السلالم وبعض الإضافات على اللحن، فى سلم (صول/ الصغير) .
- قسم التفاعل يبدأ من م(137): م(252) .
- تناول فية المؤلف نفس إيقاعات وأسلوب مصاحبة قسم العرض) ويعود فيه بيتهوفن ليؤكد لحن المقدمة ومعانى الألم والشجن قبل بداية التفاعل، ومع تناولة اللحنين الأساسيين فى تطورات وتحويلات لحنية وسلمية، تعطى المستمع تأثير الصدامات العاطفية المؤثرة التى تدور حولها فكرة الصوناتا.
- واستخدام حليته (التريل) فى م(182، 184، 186) لإضفاء النماء والتباين بين اللحنين المتقابلين وتاكيد فكرة اللحن الغاضب واللحن الناعم الهادئ المرح.
- من م(194) يبدأ فى مغازلة اللحن الأساسى مرة أخرى وفى إعادة له بشكل بسيط ولا يوجد فيه تغيرات كثيرة وهذا ما يعتبر تهيئته لقسم إعادة العرض، وينتهى فى قفله نصفيه فى سلم (دو/ الصغير).

- قسم إعادة العرض:

يبدأ م(253) : م(284)

يبدأ تكرار ألحان قسم العرض وتعتبر نتيجة لتطور قالب الصوناتا فى قسمى العرض والتفاعل ، فان كل المقابلات فى الألحان والسلالم وعدم الأستقرار الذي يسود قسمى العرض والتفاعل يتحول إلى ثبات الفكرة والاستقرار تماماً مع إعادة العرض والإعادة إلى اللحن الرئيسى والسلم الرئيسى للعمل.

- والإعادة فى هذه الصوناتا تتسم بالتغير فى الموسيقى فهى ليست اعادة بسيطة مثلما نجد فى الصوناتا الكلاسيكية التقليدية، وإنما هى تتسم بالتغيير، فنجد هنا بيتهوفن يستخدم اللحن الرئيسى مع بعض التغيرات كلحن وأصل.
- ولا يوجد بقسم إعادة العرض تغيرات إيقاعية أو تغيرات فى المصاحبة تمثل صعوبات إدائية.
- الكودا(coda) قسم التذييل كما هى ترجمة الكلمة وهى فيما تعنى خاتمة العمل من م(285) : م(308) :- وهى هنا تبنى على جزأين الأول هو عودة للحن الأساسى وذلك للتأكيد عليه مع ختام العمل والثانى هو إعادة التيمه الأساسية للمقدمة وبنفس سرعتها البطيئة الحادة ثم العوده مرة أخرى لسرعة العمل فى الختام مع إعادة للحن الأصلى مرة أخرى وثبت فكرة التباين بين الفكرتين.

(1) حسين فوزي (1971) مرجع سابق – ص162.

نتائج البحث:

- بعد تناول عناصر البحث نظرياً وتطبيقياً توصلت الباحثة الى الاتى:

1- اعتمدت فلسفة بيتهوفن فى تآليف الصوناتا رقم (8) مصنف (13) والمعروفة باسم (الباتيتيك- المؤثرة) على الآتى:

1- عمل مقدمة قبل بداية الحركة الاولى لكى يفهم منها المستمع وكذلك العازف الذى يؤدى العمل الطابع العام للعمل ويستطيع من خلالها ان يلمس الاسلوب الصحيح لأداء المدونة الموسيقية للعمل.

2- اعتمدت الحركة الأولى مثل أى صوناتا على لحنين أساسيين فى قسم العرض ولكن مع التحليل الفنى للصوناتا نجد أهمية أن يفهم العازف أو الطالب قبل أن يؤدى العمل ما الذى كان يقصدة بيتهوفن من تأليف اللحنين (وهو كما أوضحنا فى الجانب التطبيقى) وأنه كان يبرز حالة الحب الصراع فى الجد بين الرجل والمرأه وهذا ما سوف يساعده على إبرز اللحنين أثناء الأداء، وكذلك التعبير عن حالة الصراع بطريقة سليمة أثناء الأداء على البيانو.

3- ولكنة أخضعها إلى طابعة الخاص الذى كان يحرص دائما إبرازة فى كل عمل يؤلفة وهنا كان التأكيد على الرومانسية وما تحملة من تباين (عنف وصبر) وهذا التضاد يتجلى بوضوح فى صوناتا (الباتيتيك).

4- يظهر بوضوح تأثر بيتهوفن فى هذا العمل بالمؤلف (كليمنتى) (1752- 1832) وخاصة فى بعض التراكيب اللحنية والإيقاعية ولكنة كان يضعها فى طابعة الخاص.

5- كان يميل بتهوفن للأسلوب المليودى فى التأليف، لم يميل إلى إستخدام الهارمونيات المعقدة.

- إستخدم المصاحبة البسيطة فتنوعت ما بين مسافة الاوكتاف اللحنية وبعض التالفات البسيطة.
- لم يستخدم مقابلات إيقاعه أو تركيبات لحنية معقدة.
- استخدم حلية (التريل) وحلية (الموردنت) ولكن ليس بكثرة.
- استخدم التيمات اللحنيه عن طريق التصوير فى سلالم مختلفة.
- الاجابة على اسئلة البحث:

1- ما الفكر الفلسفى لبيتهوفن فى العمل(صوناتا البيانو مصنف 13 رقم (8)؟

- واتضح من خلال التناول النظرى والتطبيقى للمؤلف وعينة البحث ان بيتهوفن كان يقصد فى هذه الصوناتا إخراج حالة رومانسية شديدة بكل ما تحملة من انفعالات يتبعها لحظات حب صافية هادئة – ويميل الى اظهار التباين فى الانفعالات ومن خلال تضاد الألحان بكل وضوح.

2- ما تأثير الظروف النفسية والاجتماعية للمؤلف والتى انعكست على هذا العمل؟

- بعد الدراسة يتضح لنا أن المؤلف كان دائم البحث عن المرأه المثالية، والتى لم يجدها حتى وفاته، فتستطيع القول أنه فى هذه المرحلة من حياته كان يعيش حالة حب تلو الأخرى ولذلك جاءت صوناتاته للبيانو معظمها رومانسية ومليئة بالمشاعر وخاصة الصوناتا عينة البحث حتى إن إسمها يعنى التأثير (أى تأثير المشاعر).
- فى هذا الوقت كان الصمم قد بدأ تدريجيا يظهر على بيتهوفن وهذا ما فرض عليه شيئاًمن العزلة الاجتماعية جعلته ينشغل أكثر فى التأمل والتعمق فى معانى الأشياء مما جعلة يعبر عنها بفلسفة عميقة هى ما جعلت موسيقاه خالده بهذا الشكل الواسع حتى الأن.

3- ما مدى تأثير ما سبق على أسلوب أداء صوناتا البيانو رقم (8) مصنف(13)؟

- من خلال التحليل توصلنا أن الحركة الأولى من الصوناتا تميل الى التكوين البنائى الكلاسيكى ولا تحمل صعوبات أدائية حقيقية بإستثناء المقدمة التى تحتاج إلى تدريب أكثر ، وإنما تتمثل الصعوبات العزفية التى تحتويها الصوناتا ولا يمكن ادائها أداء سليماً بدون التغلب عليها فى فهم المعانى الفلسفية والرسائل والصور الدرامية التى تحملها الصوناتا بين تكويناتها اللحنية وتركيباتها الإيقاعية.
- فإنه بدون فهم تقابل الألحان وما تعنية لا يمكن للطالب العازف أن يؤدى هذه الموسيقى بطريقة سليمة، بدون معرفة شخصية مؤلفها والفكر الذى كان يعبر عنه من خلالها لن تستطيع الوصول لأدائها أداء جيداً على البيانو.
- ومن هنا نستنتج أن أسلوب الأداء لا يتمثل فقط فى كيفية أداء المدونات الموسيقية بأسلوب التقنيات العزفية، وإنما لابد من تحليل الفكر والفلسفة للمؤلف للوصول إلى الأداء الجيد على البيانو.

توصيات البحث:

1) توصى الباحثة الطلاب والعازفين باداء صوناتا البيانو مصنف (13) رقم (8) بعد الاطلاع على فلسفة بيتهوفن فى تأليفها.
2) توصى الباحثة بإدراج مدونة صوناتا البيانو مصنف (13) رقم (8) لبيتهوفن ضمن مناهج البيانو وأيضاً مناهج التذوق الموسيقى لأنها مثالاً حياً لأهمية تذوق أى مؤلف موسيقى قبل أدائة على البيانو.

المراجع

- أحمد بيومى- (1992) القاموس الموسيقى- الهيئة العامة للمركز الثقافى القومى –دار الاوبرا المصرية.
- بثينة فريد – (1972) –10 من أساطين النغم –دار الكتاب الحديث –القاهرة –مصر.
- بول هنرى لانج (2012): الموسيقى في الحضارة الغربية من بيتهوفن إلى أوائل القرن العشرين – الهيئة المصرية العامة للكتاب –مكتبة الأسرة –ترجمة د. أحمد حمدى المصري.
- حسين فوزي – (1971): بتهوفن –دار المعارف –مصر.
- سوسن محمد عبد الستار – 2012 – التقنيات العزفية في صوناتا البيانو عن رخمانينوف –رسالة ماجستير غير منشورة كلية التربية الموسيقية –جامعة حلوان.
- عامر جعفر، مصطفى جرانه : 2006 – بحث منشور – مجلة علوم وفنون – مجلد 16 – كلية التربية الموسيقية –جامعة حلوان - مصر
- عمر ابراهيم عمار (2006) دراسة تحليلية عزفية لكونشرتو البيانو مصنف (15) لبيتهوفن –رسالة ماجيستير غير منشورة- كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان
- فؤاد أبو حطب – آمال صادق (1991): مناهج البحث في العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية – الطبعة الأولى – مكتبة الأنجلو المصرية –القاهرة.
- كورت زاكس – (1964): تراث الموسيقى العالمية ترجمة سمحه الخولى دار النهضة العربية – القاهرة – مصر.
- David Ewan (1966) great composers-the h.w Wilson company new York.
- Fiery Charles Patrick - 1984 D.M.A. Stanford University.
- Reds haw Michael john-1990- mus university of Alberta Canada.

الملاحق

attacca subito l'Allegro.
Allegro di molto e con brio.
cresc.
dim.
agitato.

SONATE PATHÉTIQUE.

Op. 13.

To Prince CARL von LICHNOWSKY.

Abbreviations: M.T. signifies Main Theme; S.T., Sub-Theme; Cl.T., Closing Theme; D.G., Development-group; R., Return; Tr., Transition; Md.T., Mid-Theme; Ep., Episode.

Grave. (♩ = 66.)

L. van BEETHOVEN.

(Introduction.)

8.

cresc. dim. ten. espress. sostenuto.

sf
p
sf
dolce
sf
dolce
poco cresc.
decresc.
(poco slentando)
pp
(a tempo) legato
meno legato
cresc.
f
sf
p legato
meno legato
cresc.

cresc.
In tempo.
poco ritenuto.
S.T.
marcato,
a) ma piano.
ten.
tenuto sempre.

p cresc.
f
p
dimin.
poco
cresc.
dim.
mf
espress.
mar.
più diminuendo
pp
cresc.

cresc.
R.(Tr.)
più f
1.
2.
Grave. (Tempo I.)
legatissimo.
(lunga)
decrese.

cresc.
poco riten.
rinfz.
S.T.
ten.
tenuto sempre
cresc.
dim.

f
marcatissimo
pp
fp
pp
cresc.
sf
f
sf
f
sf
fp
sempre piano e legato
M.T.
ten.
p
dimin.
senza rit.
cresc.
dim.
p
sf
p
cresc.

147
Coda.
marcato.
pin f
Grave.
cresc.
dimin.
pp
ten.
Allegro molto e con brio.
cresc.
secco.

poco cresc.
decrese.
pp
Ben tenuto il basso
a tempo
poco rit.
p legato
meno legato
cresc.
f

مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا (بحوث علمية وتطبيقية)
Journal of Specific Education and Technology (Scientific and Applied Research)

الأغاني الشعبية القبرصية للمصاحبة الثنائية آلة البيانو

د/ يسرا عبد الله محمد
مدرس البيانو – قسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة المنيا

الملخص:

القت هذه الدراسة الضوء على نوع اخر من الاغانى الشعبية مأخوذة من الثقافة التركية القبرصية والتى اعدها للعزف الثنائى على آلة البيانو المؤلف بيركانت جينكال *Berkant Gençkal* ، وقد تم استخدام ستة من الاغانى الشعبية الشهيرة في الموروث الغنائى التركى القبرصى، وكان الهدف من هذه الدراسة اثراء المناهج الدراسية لآلة البيانو بمؤلفات موسيقية من ثقافات اخرى ذات تقنيات عزفية مختلفة.

ولقد خلصت الدراسة بعد تحليل الاغانى الشعبية القبرصية المعدة للعزف الثنائى على آلة البيانو أن بيركانت في اعداده لهذه الاغانى قد استخدام تقنيات التأليف للقرن العشرين بمهارة لا تخل بقالب الاغنية أو طابعها الشعبى، وانتهت الدراسة ببعض التوصيات ذات العلاقة.

الكلمات المفتاحية: الاغانى الشعبية القبرصية، العزف الثنائى لآلة البيانو، بيركانت جينكال، الفن الرقيق، التعدد المقامى، اللامقامية، القالب الثلاثى، تعدد التصويت، دوديكافونى، ايقاع اكساك.

Abstract:

This research addresses another type of folk songs taken from the Turkish Cypriot culture, Six Bursa Folk Songs- were arranged for fourhands piano by composer Berkant Gençkal, This research aims to enrich the curriculum of The piano with different musical techniques from other cultures.

The research concluded, after analyzing the Cypriot folk songs which arranged for fourhands piano, that Perkant's arranged these songs using 20th century techniques without disturb the template of the songs or its folklore, and this research ended up with some relevant recommendations.

Key words: Bursa Folk Songs arrangement, fourhands piano, Berkant Gençkal, Ars Subtilior, Polymodality, Atonal Elements, Ternary Form, Polyphony, Dodecaphony, Aksak.

مقدمة البحث:

تمثل المصاحبة الثنائية على الة البيانو نوعا من التحديات الصعبة التي تواجه عازفى البيانو، حيث ان المهارة التكنيكية لكل عازف منفردا لا تعد كافية لإظهار العمل بالشكل المطلوب، اذ انها تتطلب التزامن والتناغم من كلا العازفين لاظهار العمل كوحدة واحدة، ولقد بدأ تأليف مقطوعات للمصاحبة الثنائية على آلة البيانو منذ بداية القرن الثامن عشر على يدي كل من: هايدن، موزارت، شوبرت وبيتهوفن لاغراض تعليمية في البداية ثم اضيفت بعد ذلك الى فقرات الحفلات الموسيقية.

مشكلة البحث:

عدم تناول موسيقي الشعوب المختلفة مثل الموسيقي القبرصية ضمن المناهج الدراسية.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى:

- إثراء مناهج البيانو لمرحلتى البكالوريوس والدراسات العليا.
- التعرف على التقنيات العزفية الذي يتطلبها اداء المصاحبة الثنائية للرقصات الشعبية القبرصية على آلة البيانو.

اهمية البحث:

تنمية القدرة على تفهم الحقائق المرتبطة بالأداء العزفى للمصـــاحبة الثنائية للرقصـــات الشعبية القبرصية على آلة البيانو.

اسئلة البحث:

- من هو بيركانت جينكال *Berkant Gençkal* ؟
- ما هى الاغانى الشعبية القبرصية ؟
- ما هو اسلوب بيركانت جينكال في اعدادا الاغانى الشعبية القبرصية لكى تلائم العزف الثنائى على البيانو ؟
- ما هى الارشادات العزفية اللازمة للاداء الثنائي على آلة البيانو لهذه المقطوعات؟

اجراءات البحث:

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي.

أدوات البحث:

المدونات الموسيقية.

عينة البحث:

الرقصات الشعبية القبرصية والتى اعدها للمصاحبة الثنائية على آلة البيانو المؤلف بيركانت جينكال *Berkant Gençkal* .

مصطلحات البحث:

- **الفن الرقيق** [1] *Ars Subtilior*:

وجد هذا المصطلح في كتابات القبارصة الفرنسيين وهو أسلوب موسيقي يتميز بالتعقيد الإيقاعي والنغمى ظهر في نهاية القرن الرابع عشر وتركز فى باريس وجنوب فرنسا، وشمال إسبانيا.

- **التعدد المقامى** [2] *Polymodality*:

هو استخدام مقامين كنسيين أو اكثر خلال المقطوعة الواحدة.

[1] Apel, Willi: "***The Development of French Secular Music During the Fourteenth Century***". Musica Disciplina 1973, p.41–59. (Online)

[2] Kennedy, Michael: ***" The Oxford Dictionary of Music"***. Oxford & New York: Oxford University Press (1994). ISBN 0-19-869162-9. (Online)

- **اللامقامية** [1] *Atonal Elements*:

هو شكل مفرط من الكروماتيكية يمنع الأذن من تمييز أو معرفة المركز المقامي للمقطوعة.

- **القالب الثلاثى** [2] *Ternary Form*:

احد اشكال التركيب البنائى الموسيقي و احيانا يطلق عليه قالب الاغنية، و هو مكون من ثلاثة اجزاء **A B A2** ويتم تكرار الجزء الاول **A** بعد نهاية الجزء الثانى **B**.

- **تعدد التصويت** [3] *Polyphony*:

هو مصطلح موسيقي يستخدم لوصف اى بناء موسيقي متعدد الاصوات؛ حيث يتحد كل من اللحن و الايقاع و الهارمونى لتكوين خطين لحنيين يمكن سماعهم بشكل متزامن وفى نفس الوقت، ولقد استخدم هذا المصطلح لوصف الموسيقي في اواخر العصور الوسطى وعصر النهضة وبعض قوالب عصر الباروك.

- **الاثني عشر نغمة أو الدوديكافونى** [4] *Dodecaphony*:

هى احد اشكال التأليف الموسيقي ابتكرها المؤلف النمساوى ارنولد شونبيرج، وفى هذه التقنية يتم استخدام الاثني عشر نغمة المكونة للسلم الكروماتيكى داخل المؤلفة مع عدم التركيز على نغمة مركزية.

- **ايقاع اكساك** [5] *Aksak*:

مصطلح تركي يشير إلى الجمع بين الإيقاعات غير المتماثلة التي كثيرا ما توجد في الموسيقى الشعبية في أوروبا الشرقية، مثل التقسيم الايقاعى: 2 + 2 + 2 + 3 و 2 + 2 + 3 خلال المازورة والتى استخدمها بارتوك فى ست من رقصاته *Six Dances* على الايقاع البلغارى، او التقسيم الايقاعى 3 + 2 + 3 فى دراسة نفخ البوق للمؤلف ليجيتى هذه الإيقاعات يمكن أن يتراوح طولها ما بين بين اثنين إلى سبعة أو أكثر.

الدراسات السابقة:

تناول كل من وائل حنا حداد وشريف على حمدى فرع الصولفيج الغنائي (الغربي والعربى) في قسم الموسيقي بجامعة اليرموك في بحث عن تمرينات صولفيج غنائي للمبتدئين مستوحاة من بعض الأغاني الشعبية الأردنية والمصرية*، إذا لاحظ الباحثان احتياج المناهج الموضوعة إلى تمرينات تقنية من شأنها الإسهام في تقدم مستوى الدارس المبتدئ في هذه المادة، مما دعاهما للقيام بهذه الدراسة التي تهدف إلى وضع تمرينات تقنية للصولفيج الغنائي (الغربي والعربي) مستوحاة من بعض الأغاني الشعبية الأردنية والمصرية، وتكمن أهمية الدراسة في تحسين مستوى الدارس الأردني المبتدئ في هذه المادة مع ربطه بتراثه الشعبي وتعريفه أيضا بالموروث الشعبي المصري مدا لجسور الثقافة والعلم بين البلدين، وقد خَلُصَتْ الدراسة إلى وضع ستة عشر تمريناً غنائياً مستوحى من بعض الأغاني الشعبية الأردنية والمصرية.

---

[1] Kennedy, Michael: *"The Oxford Dictionary of Music"*.

[2] Apel ,Willi : ***"The Harvard Dictionary Of Music"***, 2nd ed. rev. and enlarged, ed. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press(1969) (Online)

[3] Werf ,Hendrik: "***Early Western polyphony***", Companion to Medieval & Renaissance Music. Oxford University Press (1997). ISBN 0-19-816540-4. (Online)

[4] Perle, George: "***Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern***", fourth edition, revised. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press (1977). ISBN 0-520-03395-7(Online)

[5] Fracile, Nice:"***The 'Aksak' Rhythm, A Distinctive Feature Of The Balkan Folklore***." Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae (2003) (Online).

* وائل حنا حداد وشريف على حمدى: **تمرينات صولفيج غنائي للمبتدئين مستوحاة من بعض الأغاني الشعبية الأردنية والمصرية**، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6 ،عدد 1 ،2013، 279 -296، جامعة اليرموك-اربد (2013)..(Online)

وفي دراسة عن استخدام الخصائص الايقاعية للاغانى الشعبية فى التعليم الموسيقي* لكل من فيردا جورجان اوزتورك *Ferda Gürgan Öztürk* و اجدا سينول ساكن *Ajda Şenol Sakin* هدفت الى توضيح الخصائص والمميزات الإيقاعية لبعض الأغاني الشعبية التركية من أجل استخدامها في تعليم الموسيقى، وقد تم تطبيق هذه الدراسة على الاغانى الشعبية المتداولة وتم الاستقرار في النهاية على ستة اغانى شعبية مشهورة، وبالتحليل تم التوصل إلى أن تلك الاغانى كانت كلها في موازين مركبة 8/5، 8/7، 8/8، 8/9، 8/10 و 16/9، وكان تقسيم الموازير بناءاً على التحويلات المقامية والايقاعية المختلفة.

وفى دراسة نديم يلدز ** *Nedim Yıldız* واخرون عن استخدام الأغاني الشعبية القبرصية فى مادة تدريب الصوت بقسم التربية الموسيقية بتركيا، تم اختيار (35) اغنية شعبية تركية- قبرصية من الموروث الغنائى ام تقسيمهم إلى مجموعتين تبعا للطبقة الصوتية، وقد استخدم البيانو المعد لعمل المصاحبة لعشر اغان منهم، ومن اهم النتائج إلى توصل اليها الباحثون أن استخدام الاغانى الشعبية في مادة تدريب الصوت قد ساعد في تحسين الكفاءة الغنائية الفردية للطلاب، وان استخدام البيانو المعد في المصاحبة قد ساعد على اثراء هذه الاغانى من الناحية اللحنية والايقاعية، ولذلك اوصى الباحثون في النهاية إلى ضرورة اعداد وتداول هذه الاغانى على المستوى المحلي والاقليمى وتسويقها على المستوى الدولى من خلال المهرجانات والحفلات الموسيقية وغيرها من الأنشطة التى يمكن أن تساهم بشكل كبير في التفاعل بين الثقافات المختلفة.

التعليق على الدراسات السابقة:

استفادت الباحثة من الدراسات السابقة مجتمعة في بلورة موضوع البحث واختيار الأدوات وتحديد آلية بنائها واستخدامها.

الإطار النظرى:

الموسيقى القبرصية:

تدخلت عدة عوامل خلال العصور الوسطى لتغيير قبرص حيث انها كانت بؤرة مهمة للحضارة المسيحية وحضارة أوروبا الغربية خلال الحروب الصليبية، وما بين عامى 1359 إلى 1432 اصبحت قبرص عاصمة للثقافة الأوروبية، وخلال تلك الفترة قام بيير الأول دي لوسيغنان *Pierre I de Lusignan* - ملك قبرص وحامل لقب ملك بيت المقدس- بجولة لمدة ثلاث سنوات في أوروبا، جلب معه حاشية من الموسيقيين التي أعجبت تشارلز الخامس *Charles V*- ملك إسبانيا وإمبراطور الإمبراطورية الرومانية المقدسة- كثيرا حيث أنه تبرع لهم بـ80 فرنكا من الذهب، وعند عودته إلى قبرص احضر بيير الاول فن الأرس نوفا *Ars Nova* الفرنسية التى سميت في وقت لاحق آرس سوبتيليور *Ars Subtilior*، وبذلك ترسخت الموسيقي الفرنسية فى قلب قبرص وأصبحت مدينة نيقوسيا *Nicosia* عاصمة فن الآرس سوبتيليور، وفى عهد ملك قبرص جانوس الأول دي لوسيغنان

* Öztürk,Ferda Gürgan& Sakin ,Ajda Şenol:"***Folk Songs Used In Music Education And Their Rhythmic Properties***", WEI International Academic Conference Proceedings, Prague, Czech Republic (2015) (Online).

** Yıldız, Nedim& GüL ,Gülnıhal (eds):***" Using Bursa Folk Songs For Voice Training In Departments Of Music Education In Turkey"***, Educational Research and Reviews, Vol. 11(16), pp. 1527-1532, 23, ISSN 1990-3839, Uludag University (2016) (Online).

Janus I de Lusignan الموسيقى القبرصية تتطور وتصبح موسيقي لها طابعها واسلوبها الخاص والذى يميزها عن غيرها.[1]

وكان إيرونيموس تراغوديستيس *Ieronimos O Tragodistis*- قائد جوقة التراتيل- أحد الشخصيات الرئيسية في عصر النهضة، حيث ساعد على ازدهار الموسيقي القبرصية ما بين عامي 1550-1560، حيث اقترح نظاما جعل التراتيل البيزنطية تتوافق مع احد طبقة صوتية للغناء البوليفونى من حيث الاداء الكونترابوينتى، ولذا فإن الموسيقى التقليدية القبرصية تشبة الموسيقى الشعبية اليونانية والتركية؛ حيث انها تستخدم المقامات التركية والاصوات البوليفونية البيزنطية، ويستخدم كلا من القبارصة اليونان والقبارصة الأتراك الكمان كألة منفردة رئيسية يصاحبها العود، كما أن الموسيقى الشعبية القبرصية اليونانية هي الأكثر ارتباطا بالموسيقى الشعبية لجزر بحر ايجه، ومنذ السبعينات جرت محاولات إما لتعميم أو دمج الموسيقى التقليدية مع الأنواع الأخرى لتطوير الموسيقى التقليدية القبرصية وإعادة صياغة الأغاني الشعبية القبرصية.[2]

بيركانت جينكال *Berkant Gençkal* :

بيركانت جينكال (1977) مؤلف موسيقي بلغارى لموسيقي ما بعد الحداثة، تلقى تعليمه الموسيقي في البداية على يد والده يوسف جينكال *Yusuf Gençkal* ثم علي يد استاذة البيانو نرجس ساكيرزاد *Nergis Şakirzade*، درس الهارمونى مع ظريف باكيهانوفا *Zarife Bakihanova* والتأليف مع إلهان باكيهانوف *Elhan Bakihanov* ثم مع بيتر-جان واجمانز *Peter-Jan Wagemans*، ثم أخذ دورات عن الموسيقى الإلكترونية من رينيه ايلنهوت *René Uylenhoet* ودرس النظريات الموسيقية المتقدمة مع مايكل إليسون *Michael Ellison* وموسيقي الشعوب مع روبرت ريجل *Robert Riegle*.

وفي عام 2000 فاز بجائزة بأولى جوائزه فى مسابقة موسيقي العام *The Musician of the Year* الذى ينظمها المجلس الثقافى البريطانى عن مقطوعته "رقصة للبيانو والالات الوترية والايقاعية" *Suite for Piano, Strings and Percussion*، في عام 2002 فاز بالجائزة الثانية في مسابقة إزاكيباشي *Eczacıbaşı Competition* عن مقطوعته "قصص العذراء" *Virgin Stories*، وفي عام 2006 حصل على المركز الأول من نفس المسابقة عن مقطوعته "رقصة تركية" *Suite Trakia*، وفي عام 2008 حصل على المركز الثالث في مسابقة نظمتها مؤسسة سويسرية عن مقطوعته "أغنية من كهف الخلود" *A Song from the Cave of Eternity*، في عام 2014 حصل على الجائزة الرابعة عن مقطوعته للمصاحبة الثلاثية "الحلق والطفل" *The Earring and the Child*، ولقد حافظ بيركانت جينكال فى اعماله على التقنيات التقليدية مع إضافة اللمسات الحديثة والعصرية فى نسيج لحنى متكامل حيث يشكل الخط اللحنى هو المرجع والاساس لجميع اعماله.[3]

---

[1] Brewin, Christopher: ***"European Union and Cyprus"***, Eothen Press (2000). ISBN 0-906719-24-0. (Online)

[2] Samson, Jim & Demetriou, Nicoletta (eds): "***Music in Cyprus"***, Ashgate Press (2015). ISBN 978-1-4094-6573-7. (Online)

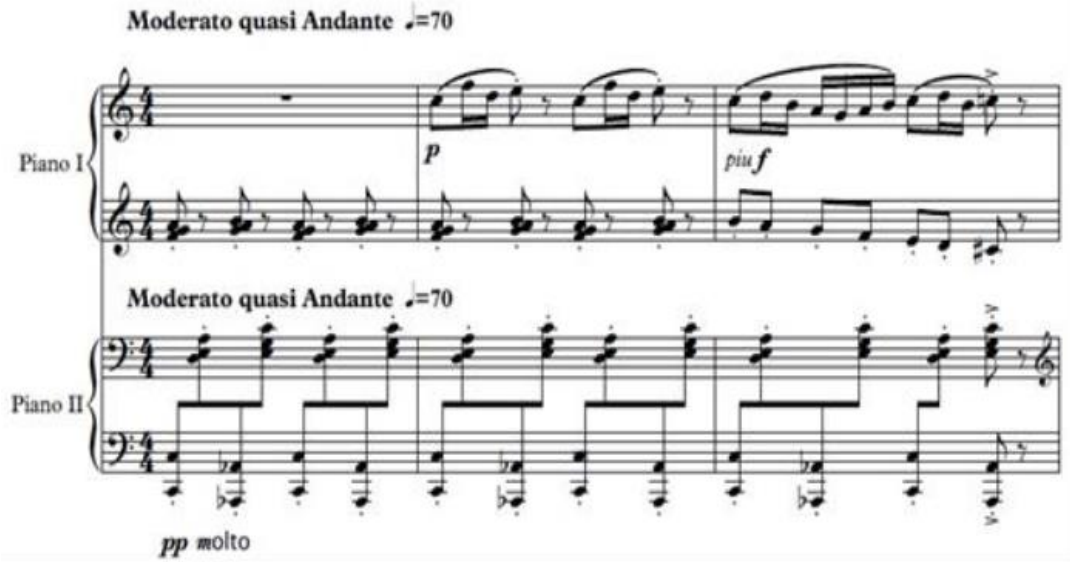
[3] Demirci ,Şirin Akbulut: "***Arranged Bursa folk songs for four hands piano and their practice in music education departments***", Department of Music Education, Faculty of Education, Uludag University Bursa, Turkey (2016), p.1987 (Online).

الإطار التطبيقى:

اعد هذه الاغانى المؤلف بيركانت جينكال وقدمها لوحدة المشاريع الخاصة بجامعة اولداج *Uludağ University* بتركيا عام 2014، وقد كتبت هذه الاغانى في قالب راقص لذا اقترحت الاستاذ المساعد بنفس الجامعة سيرين اكبولوت ديميرسى *Şirin Akbulut Demirci* ترتيب هذه الاغانى الشعبية الستة للمصاحبة الثنائية على الة البيانو لكى تمثل رقصة واحدة *Suite* مكونة من ست حركات، الا أن هذا الترتيب لا يعد ثابتا حيث يمكن أن يتغير تبعا لذوق العازف، وفيما يلى وصف للاغانى التي تمثل حركات السويت:

اغنية حرث قبرص *Bursa Guvende*:

تعد هذه الاغنية من الرقصات السهلة في بعض قرى قبرص اذ تتميز بالقوة والحيوية، وعادة ما يتم رقصها في شكل دائري، فالنساء يرقصن ببطء ويقوم الرجال بضرب اقدامهم فى الارض بقوة، وقد حاول المؤلف أن يترجم هذه الحركات في ميزان 4/4 ، فبدأ بداية قوية في اليد اليسرى لكى تدل على ضرب الارجل بالارض، ثم يدخل اللحن في اليد اليمنى من المازورة (2) لكى يدل على حركة النساء، واستمرت مصاحبة العازف الثانى لكى تؤكد الايقاع الراقص والقوى، كما في الشكل التالى:



الشكل رقم (1) يوضح م(1-3) من اغنية حرث قبرص Bursa Guvende

ويتم تكرار اللحن الاساسى مرتين مع عمل تنويع عليه باستخدام التعدد المقامى *Polymodality* وفى النهاية يختم بكودا أو تذييل.

اغنية الاحجار الصغيرة في قبرص *Bursa'nin Ufak Tefek Taslari*:

هى أغنية قبرصية تستند إلى قصة حب المراهق لفتاة صغيرة، وتتكون من عدة ابيات شعرية تتكرر طول الاغنية حتى نهايتها، وقد كتبت هذه الاغنية في الميزان المركب 8/9 في قالب راقص تقليدى كما في الشكل التالى:

الشكل رقم (2) يوضح م(1-3) من اغنية الاحجار الصغيرة في قبرص Bursa'nin Ufak Tefek Taslari

ولقد تم اعداد هذه الاغنية لكى تلائم شكل القالب ثلاثى *Ternary Form* فى التركيب البنائي A B A2، وقد استخدم في الجزء الثانى B الاسلوب اللامقامي بعكس الجزء الاول والثالث الذي تميز بوجود عنصرين اساسيين هما الخط اللحنى الواضح والمصاحبة.

اغنية يا فاديم *Ah My Fadime*:

هى أغنية قبرصية رومانسية تحكى قصة حب للفتى المراهق فاديم *Fadime*، وتتكون من عدة ابيات شعرية تتكرر طول الاغنية حتى نهايتها، وقد كتبت هذه الاغنية في الميزان المركب 8/9 كما في الشكل التالى:

الشكل رقم (3) يوضح م(1-4) من اغنية يا فاديم Ah My Fadime

وفى هذه الاغنية يتحرك اللحن ما بين اليد اليمنى واليسرى على التوالى مع استخدام لكل الامكانيات تعبيرية وصوتية للبيانو.

اغنية ابواب قبرص *Sekme Of Bursa* :

عادة ما تغنى هذه الاغنية في حفلات الزفاف والحناء حيث يقمن النساء بالغناء والرقص باستخدام الملاعق الخشبية، ولقد كتبت هذه الاغنية في ميزان 8/9 وكان القالب الاصلى لها B+ A + B + A وقد تم استبدال هذا النموذج بالقالب الثلاثي، وقد تميزت هذه الاغنية بالحيوية الايقاعية كما في الشكل التالى:

الشكل رقم (4) يوضح م(1-4) من اغنية ابواب قبرص Sekme Of Bursa

في الجزء الاول والثالث استخدم مقام الدوريان مما اوجد نوع من الاستقرار اللحنى، وفى الجزء الثانى **B** يتم تكرار اللحن في عدة مقامات مختلفة بشكل متوالى بشكل يوحى بعدم الثبات على درجة ركوز بعينها، ولمحاكاة ايقاع الطرق بالملاعق الخشبية للمحافظة على شكل التراث الغنائي يتم طرق البيانو باليد اليمنى واليسرى في بعض الاجزاء كما في الشكل السابق والتالى:

الشكل رقم (5) يوضح م(66-68) من اغنية ابواب قبرص Sekme Of Bursa
وفيها اشار المؤلف للطرق على البيانو باليد اعلى المازورة

اغنية النعناع والبقدونس من منزلها *Evlerin Onu Nane Maydanoz* :

اعدت هذه الاغنية في قالب ثنائى ولكن يتم فيها تكرار العبارة الثانية مرتين A + B + B، فعندما يقوم العازف الاول باداء الجزء الاساسى من الاغنية يقوم العازف الثانى بغنائه وفقا لاسلوبه او ذوقه، كما في الشكل التالى:

الشكل رقم (6) يوضح م(4-12) من اغنية
النعناع والبقدونس من منزلها Evlerin Onu Nane Maydanoz

ويتم التنويع على الفكرة الرئيسية (12) مرة على النحو التالى:

التنويع الاول يتم فيها عرض الفكرة الرئيسية بدون اى اضافات مع استخدام تالفات في الطبقة الغليظة للبيانو، وفى التنويع الثانى يتم تسريع اللحن قليلا مع استخدام تألفات بسيطة، وفى التنويع الثالث يتم استعراض اللحن مع مصاحبة كلاسيكية تقليدية للميزان الثنائى استخدم فيها النغمات المزدوجة مع ادخال لبعض العناصر الكونترابونتية، اما في التنويع الرابع فيقوم العازف الثانى باداء الفكرة الاساسية تنويع العازف الاول عليه باستخدام تعدد التصويت *Polyphony* بين الصوتين، وفى التنويع الخامس استخدم تقنية الاثني عشر نغمة أو الدوديكافونى *Dodecaphony*، واستمر في التنويع السادس على نفس التقنية ولكن صور اللحن من نغمة (صول) إلى نغمة (فا) مع تسارع لوتيرة اللحن، وفى التنويع السابع قطع اللحن إلى وحدات صغيرة مع استخدام نغمات مفردة بعيدة كل البعد عن اللحن الاصلى، ولقد استخدم في التنويع الثامن اللامقامية مع تقليل السرعة واللحن إلى النصف كما استخدم الباص المستمر، وفى التنويع التاسع استخدم الاسلوب الكونترابونتى، ولقد غير في التنويع العاشر مركز اللحن من نغمة (فا) إلى نغمة (سي) مما اعطى الاحساس بسلم (سي♭) الصغير، ثم جاء التنويع الحادى عشر على النقيض من التنويع السابق استخدم السلم الكبير، وجاء التنويع الثانى عشر كتذييل للمؤلفة باستخدام السلم الخماسى في البداية وانتهى بالسلم الثمانى مع تسارع للايقاع.

اغنية باقة البنفسج *Menekşesi Tutam Tutam* :

اعدت هذه الاغنية فى القالب الثلاثي بالسرعات التالية: سريع - بطيئ - سريع، ولقد استخدم ميزان 16/9 مع وضوح للحيوية الإيقاعية فى الجزء الاول والثالث، كما في الشكل التالى:

الشكل رقم (7) يوضح م(5-8) من اغنية باقة البنفسج Menekşesi Tutam Tutam

اما الجزء الأوسط فهو على النقيض من الجزئين الاول والثالث، فهو بطيء نوعا ما ويحمل الطابع الصوفي حيث استخدم خمس نغمات (ري- مي- فا- فا#- صول) تمثل جنس مقام الصبا في الموسيقي الشرقية.

نتائج البحث:

هذه المؤلفة مكونة من ستة اغاني شعبية قبرصية اعدها للاداء الثنائي على الة البيانو المؤلف بيركانت جينكال واقترح ترتيبها الاستاذة سيرين اكبولوت ديميرسي لكى تمثل رقصة مكونة من ستة حركات وقد يتغير هذا الترتيب وفقا لذوق العازف، وبعد أن قامت الباحثة بعرض مشكلة البحث والدراسات السابقة والمفاهيم النظرية المرتبطة ثم الإطار التطبيقي وإجراءاته، وبعد أن انتهت الباحثة من تحليل عينة البحث، تقوم الباحثة فى هذا الجزء بعرض النتائج التي توصلت إليها للاجابة على اسئلة البحث وكانت الاجابة على النحو التالى:

السؤال الاول:

من هو بيركانت جينكال *Berkant Gençkal* ؟

وقد تمت الاجابة عن هذا السؤال من خلال الإطار النظرى.

السؤال الثانى:

ما هى الاغانى الشعبية القبرصية ؟

وقد تمت الاجابة عن هذا السؤال من خلال الإطار النظرى.

السؤال الثالث:

ما هو اسلوب بيركانت جينكال في اعدادا الاغانى الشعبية القبرصية لكى تلائم العزف الثنائى على البيانو ؟

بتحليل الاغاني الشعبية القبرصية وكيفية اعداد المؤلف بيركانت جينكال لها لكى تلائم العزف الثنائى على البيانو يمكن حصر اسلوبه في النقاط التالية:

1- استخدم الموسيقي اللامقامية مع التألفات الهامونية وتعدد التصويت.
2- استخدم ايقاعات سهلة وبسيطة.

3- استخدم تقسيم الموازير بطريقة اكساك *Aksak*.
4- استخدم المقامات الكنسية.
5- تنوع في الموازين ما بين 16/9و 8/9 و 4/4.
6- استخدم القالب الثلاثى لاعطاء الاحساس الراقص والغنائي للمؤلفة.
7- استخدم تقنية البيانو الممتد أو البيانو المعد لمحاكاة بعض الاصوات الطبيعية مثل: طرق الملاعق.
8- استخدم بعض عناصر التأليف الخاصة بالقرن العشرين مثل الدوديكافونى.
9- استخدم الغناء كنوع من التنويع.
10- استخدم جنس من مقام الصبا الشرقى لاعطاء الطابع الصوفى للمؤلفة الاخيرة.

السؤال الثالث:

ما هى الارشادات العزفية اللازمة للاداء الثنائي على آلة البيانو لهذه المقطوعات؟

1- التدريب في البداية على اداء الكوردات باساليب مختلفة مثل: الاداء المتصل- المتقطع..... وغيرها من اساليب الاداء.
2- التدريب على الاسلوب الدوديكافونى للحرص على اداء اللحن بالبساطة المطلوبة.
3- يجب أن يتدرب العازفان معا لفترة طويلة قبل الاداء النهائى لمراعاة الفروق الدقيقة في السرعة والاداء بينهم.
4- الحرص على اظهار طابع الاغانى الشعبية باداء المصطلحات التعبيرية المكتوبة.
5- يجب أن يستخدم المترونوم مع السرعة البطيئة في البداية لكي يستمع كلا العازفين لبعضهما لتحديد الوقفات والبدايات والنهايات وفقا لتقسيم اكساك للموازير.
6- يجب الالتزام بترقيم الاصابع الذي وضعه المؤلف لتيسير الاداء.

توصيات البحث:

1- يجب الاستفادة من هذا النوع من الموسيقي وادراجه ضمن بنود منهج البيانو للفرقة الرابعة أو مرحلة الماجستير لما تمنحه من نتائج تكنيكية جيدة.
2- ضرورة ادراج مؤلفات من ثقافات مختلفة ضمن بنود منهج البيانو نظرا لاهميتها للتعرف على موسيقي الشعوب المختلفة ولتوسيع قاعدة الثقافة الموسيقية لدى الطلبة.

مراجع البحث

1- Apel, Willi: "***The Development of French Secular Music During the Fourteenth Century***". Musica Disciplina 1973, (Online)
2- ……..: ***"The Harvard Dictionary Of Music"***, 2nd ed. rev. and enlarged, ed. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press(1969) (Online)
3- Brewin, Christopher: ***"European Union and Cyprus"***. Eothen Press (2000). ISBN 0-906719-24-0. (Online)
4- Demirci ,Şirin Akbulut: ***"Arranged Bursa folk songs for fourhands piano and their practice in music education departments"***, Department of Music Education, Faculty of Education, Uludag University Bursa, Turkey (2016), (Online).

5- Fracile, Nice:"***The 'Aksak' Rhythm, A Distinctive Feature Of The Balkan Folklore***." Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae (2003) (Online).
6- Kennedy, Michael*: "**The Oxford Dictionary of Music**"*. Oxford & New York: Oxford University Press (1994). ISBN 0-19-869162-9. (Online)
7- Perle, George: "***Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern***", fourth edition, revised. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press (1977). ISBN 0-520-03395-7(Online)
8- Samson, Jim & Demetriou, Nicoletta (eds): ***"Music in Cyprus"***, Ashgate Press (2015). ISBN 978-1-4094-6573-7. (Online)
9- Werf ,Hendrik: "***Early Western polyphony***", Companion to Medieval & Renaissance Music. Oxford University Press (1997). ISBN 0-19-816540-4. (Online)

الدراسة رقم (4) للمؤلف جورجى ساندرو ليجتى

بعنوان "نفخ البوق" – دراسة تحليلية

د/ يسرا عبد الله محمد
مدرس البيانو – قسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة المنيا

الملخص:

تعد الدراسة الرابعة للمؤلف جورجى ساندور ليجتى *György Sándor Ligeti* بعنوان نفخ البوق *Fanfares* والتي تم تأليفها حوالي عام 1985م امتداداً للتقنيات العزفية الحديثة لعازفي البيانو في العقد الأخير من القرن العشرين؛ حيث أنها تعد دمجاً كليا للعديد من التقنيات، فلقد حاول ليجيتى فمن خلال تأليفه لهذا العمل أن يدفع عازف البيانو في اتجاهات جديدة خارجة عن المألوف.

ولقد خلصت الدراسة بعد تحليل مؤلفة نفخ البوق *Fanfares* للوقوف على تقنياتها وتركيبها اللحنى والايقاعى إلى بعد ليجيتى عن التقليدية فى البناء باستخدامة الفوضى المنظمة من خلال المصطلحات التعبيرية غير التقليدية، كما اظهرت المؤلفة قدرة المؤلف في كيفية اظهار كل خط لحنى والتأكيد على دوره الموسيقي في المقطوعة، وانتهت الدراسة ببعض التوصيات ذات العلاقة.

الكلمات المفتاحية: جورجى ساندور ليجتى، دراسات البيانو، نفخ البوق، ايقاع اكساك، التعدد الإيقاعي، اللحن المتكرر.

Abstract

Ligeti's etude Fanfares extends the technical skills demand of the modern pianist and many incorporate completely new techniques. This etude, which was composed around 1985, consists of some of the most technically demanding issues composed for the piano in the last decades of the 20th century. Through the study of this work the pianist is pushed in new directions as Ligeti extends the limits of the pianistic borders.

The research concluded with that Fanfares undergo chordal and intervallic analysis, revealing Ligeti's preference for tertian consonance and patterns of traditionally tonal vertical structures placed within a tonally non-functional syntax. Fanfares etude dissonance is shown to be clearly regulated, used to convey various facets of musical expression like tension, humor, emphasis, or disarray. This treatise also briefly examines Ligeti's varied. approaches to layering melodies in Fanfares etude, with an emphasis on the musical role of each voice, and this research ended up with some relevant recommendations.

Keywords: Ligeti, Piano Etudes, Fanfares, Aksak, Polyrhythm, Ostinato.

مقدمة البحث

كتب جورجى ساندور ليجتى *György Sándor Ligeti* ثلاثة كتب لدراسات البيانو وحصلت على أهمية كبيرة منذ أن حصل على جائزة غراويمير *Grawemeyer* لكتابه الأول عام 1986، إذ لاقت القبول والاستحسان من عازفي ومؤلفي البيانو واساتذة النظريات والتأليف، إذ لم تكن هناك أعمال أخرى كتبت للبيانو المنفرد خلال الخمسين عاما التي سبقت تأليف الكتاب الأول، ولذا فإنها تشكل أهم عمل للبيانو المنفرد في النصف الأخير من القرن العشرين.

مشكلة البحث:

عدم تناول التقنيات الحديثة التي يتطلبها أداء مؤلفات البيانو في القرن العشرين ضمن المناهج الدراسية.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى:

- التعرف على احد مؤلفى البيانو للقرن العشرين جورجى ساندور ليجتى *György Sándor Ligeti*.
- التعرف على التقنيات العزفية الحديثة الذي يتطلبها أداء مؤلفات البيانو في العقد الأخير من القرن العشرين من خلال مؤلفة نفخ البوق *Fanfares* للمؤلف جورجي ساندرو ليجيتى.

أهمية البحث:

تنمية القدرة على تفهم الحقائق المرتبطة بالأداء العزفى لمؤلفة نفخ البوق *Fanfares* كأحد المقطوعات الموسيقية لآلة البيانو والتي تمثل العقد الأخير من القرن العشرين من خلال التفكير والتحليل والربط بين الخبرات التي سبق تعلمها والخبرات الجديدة المراد اكتسابها.

أسئلة البحث:

- من هو جورجى ساندور ليجتى *György Sándor Ligeti*؟
- ما هي دراسات البيانو *Piano Etudes*؟
- ما هو أسلوب جورجى ليجيتى في تأليف الدراسة رقم (4) نفخ البوق *Fanfares*؟

إجراءات البحث:

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي.

أدوات البحث:

- المدونات الموسيقية.

عينة البحث:

- مؤلفة نفخ البوق *Fanfares* للمؤلف جورجي ساندرو ليجيتى.

مصطلحات البحث:

- **دراسات البيانو** [1] *Piano Etudes*:

كلمة فرنسية وتعنى الدراسة، وهى مؤلفة موسيقية آلية تكون عادة قصيرة وذات درجة صعوبة كبيرة، حيث أنها مصممة لإمداد العازف بالتقنيات العزفية لإتقان مهارة موسيقية معينة.

[1] Czerny, Carl: ***School of Practical*** ,Composition London: R. Cocks & Co., [1848]; Reprint, New York: Da Capo Press, 1979. (Online)

- **التعدد الايقاعى** *Polyrhythm* [1]**:**

هو استخدام اثنين أو أكثر من الإيقاعات المتعارضة بشكل متزامن، والتي لا تكون مستمدة من بعضها البعض. هذا التضارب أو التعارض الايقاعى قد يكون أساس قطعة موسيقية كاملة من خلال الإيقاع، وقد تكون جملة إيقاعية سريعة لإحداث نوع من الإرباك اللحظي للخط اللحني أو الايقاعى.

- **نفخ البوق** *Fanfares* [2]**:**

في اللغة الفرنسية تعني بدء الصيد، وفى كل من فرنسا وإيطاليا أعطي هذا الاسم في القرن 19 إلى فرق العزف النحاسي سواءاً كانت مدنية أو عسكرية، ، أما المعنى المستخدم في الفرنسية ولا يزال حتى وقتنا الحاضر فأنه يطلق لتمييز فرق آلات النفخ النحاسية عن الفرق التي تمزج بين آلات النفخ النحاسية والخشبية، وهى زخرفة موسيقية قصيرة تؤديها عادة آلة الترومبيت أو غيرها من الآت النفخ النحاسية، وغالبا ما يصاحبها آلة زخرفة إيقاعية كمقدمة مرتجلة للأداء الالى.

- **إيقاع اكساك** *Aksak* [3]:

مصطلح تركي يشير إلى الجمع بين الإيقاعات غير المتماثلة التي كثيرا ما توجد في الموسيقى الشعبية في أوروبا الشرقية، مثل التقسيم الايقاعى: 2 + 2 + 2 + 3 و 2 + 2 + 3 خلال المازورة والتي استخدمها بارتوك في ست من رقصاته *Six Dances* على الإيقاع البلغاري، أو التقسيم الايقاعى 3 + 2 + 3 في دراسة نفخ البوق للمؤلف ليجيتى هذه الإيقاعات يمكن أن يتراوح طولها ما بين اثنين إلى سبعة أو أكثر.

- **لحن متكرر** *Ostinato* [4]**:**

هو مصطلح موسيقي مأخوذ من اللغة الايطالية ويعنى "العنيد" العبارة الموسيقية التى يتم تكرارها باستمرار في نفس المنطقة والطبقة الصوتية وقد تكون نمط ايقاعي أو لحنى.

الدراسات السابقة:

قام جريجور خاتشاتوريان * *Grigor Khachatryan* عام 2015 بدراسة عن الفوضى الموسيقية المنظمة في اعمال جورجى ليجيتى، وقد توصل الباحث إلى انه لإتقان أداء هذه المؤلفات لابد وان يمر العازف بأربعة مراحل، الأولى: التعرف على المؤلف، الثانية: تحليل المدونة الموسيقية، الثالثة: التدريب، الرابعة: التذكر؛ حيث أن موسيقي ليجيتى على درجة عالية من الصعوبة بالنسبة لعازفي البيانو لان المؤلف يدفع العقل اللاواعي إلى أقصى درجات التركيز، حيث أن العقل يجبر اليدين على أداء خطين مختلفين تماما في التونالية وكل يد لها ميزانها الخاص، فدراسات ليجيتى تعد تحدياً لعازفي البيانو لتدريب العقل اللاواعي على أداء التعدد الايقاعى واللحني في مؤلفة واحدة.

---

[1] New Harvard: ***Dictionary of Music***, Cambridge, MA: Harvard University Press 1986, p.646. (Online)

[2] Kennedy, Michael: ***The Oxford Dictionary of Music***, second edition, revised. Oxford and New York: Oxford University Press (2006). ISBN 978-0-19-861459-3. (Online)

[3] Fracile, Nice:"***The 'Aksak' Rhythm, A Distinctive Feature Of The Balkan Folklore***." Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae (2003) (Online).

[4] Bufe, Chaz:***An Understandable Guide to Music Theory: The Most Useful Aspects of Theory for Rock, Jazz, and Blues Musicians*** (1994), p. 59. ISBN9781884365003. (Online).

* Khachatryan, Grigor: ***György Ligeti's Désordre: Musical Chaos Achieved with Order***, Faculty of the Jacobs School of Music, Ph.D dissertation, Indiana University, May 2015(Online).

وفى دراسة لورين ب. هالسى ** *Lauren B. Halsey* عام 2012 قامت الباحثة بدراسة التركيبات الإيقاعية وتأثيراتها في أعمال البيانو لجورجى ليجيتى توصلت الباحثة إلى أن أسلوب ليجيتى في التأليف قد تغير بدرجة كبيرة في السبعينيات من القرن العشرين من النمطية الهارمونية إلى أنماط تجريبية مختلفة، ففي هذه المؤلفات لم يدمج ليجيتى أسلوب عصري الباروك والرومانتيكي فقط ولكن أضاف إليهم الأسلوب السيريالى وتقنيات الموسيقي الالكترونية لكي تتحد الأفكار المتطورة مع الرياضيات والعلوم لتشكيل هذه الأعمال الفريدة، ولقد استخدم ليجيتي ضمنيا كلمة "ميكانيكو *Mecannico*" بإضافة رمز للتكرار "أوستيانو *Ostiano*" أسفل العديد من الخطوط اللحنية، وتحتوي هذه الأعمال على تركيبات إيقاعية معقدة لا يمكن تحليلها من خلال التحليل الإيقاعي التقليدي، أما التركيب اللحني فيبدو في أنماط غير منتظمة الضغوط، حيث أنها تتكون من تيارات ذات ضغوط منتظمة تشكل سلسلة معقدة من التركيبات الإيقاعية المتعددة.

وفى دراسة سامبو الياس هاباماكى * Sampo Elias Haapamaki عام 2012 تناول فيها التركيب اللحني والايقاعى في دراسة البيانو رقم (1) لجورجى ليجيتى لاحظ أن التركيز الاساسى في هذه المؤلفة كان على الإيقاع وقد ظهر ذلك من خلال خطين إيقاعيين منفردين مبنى عليهم الخطوط اللحنية تنتقل ببراعة بين اليدين، حيث قام المؤلف بكسر وتغيير النظام طيلة المؤلفة لإيجاد توازن جديد بين النظام والاضطراب في التأليف الموسيقي.

أما يونج جين شين ** *Yung-jen Chen* عام 2007 فقد قام بتحليل وأداء دراسات جورجى ليجيتى للبيانو حيث كان الهدف من هذه الدراسة هو تحليل نموذجين من دراسات البيانو لجورجى ليجيتى من خلال تحليل التعدد الإيقاعي لليدين. وقد أوضحت المؤلفتين براعته في التعامل مع الإيقاع والسيطرة علي التركيب البنائي للقالب الموسيقي، حيث استطاع أن يدمج في التعدد الإيقاعي عناصر أخرى معقدة بما في ذلك التألفات الثلاثية والجاز وبعض العناصر الدرامية الرثائية.

التعليق على الدراسات السابقة:

استفادت الباحثة من الدراسات السابقة مجتمعة في بلورة موضوع البحث واختيار الأدوات وتحديد آلية بنائها واستخدامها.

الإطار النظري:

نبذة عن دراسات البيانو:

قبل القرن الثامن عشر ظهر نوع من القوالب الموسيقية يشبه الدراسات *Etude* ولكنها ليست بالضرورة لإبراز المهارات الفنية بالعزف، وفي أوائل القرن التاسع عشر تطورت الدراسات بشكل كبير وأصبحت تستخدم على وجه التحديد لتطوير المهارات التقنية لعازف البيانو، بدأ هذا الاتجاه لتأليف الدراسات في أواخر القرن الثامن عشر واستمر في أوائل القرن التاسع عشر، وتشمل الدراسات التي ألفها كل من تشيرني *Czerny* وكرامر *Cramer*، وقد كتبت معظم دراسات هذه الفترة بغرض التدريب فقط لإعطاء العازف تمارين عزفية مختلفة الصعوبة على السلالم، الاربيجات، الكوردات، القفزات، والأوكتافات المتتالية.

** Halsey, Lauren B. : ***An Examination Of Rhythmic Practices And Influences In The Keyboard Works Of György Ligeti***, Faculty of The Graduate School, The University of North Carolina, Greensboro, DMA dissertation (2012) (Online).

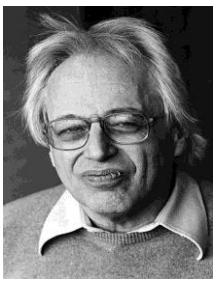
* Haapamaki, Sampo Elias: ***Order in Désordre: Rhythmic and Melodic Structure in György Ligeti's Piano Etude No. 1,*** D.M.A. dissertation, Columbia University (2012) (Online).

** Chen Y-J :***Analysis and performance aspects of Gyorgy Ligeti's Etudes pour Piano: "Fanfares" and "Arc-en-ciel"***, D.M.A. dissertation, The Ohio State University (2007) (Online).

ولقد ساعد تطور تركيب آلة البيانو في القرن التاسع عشر في تطوير مهارة الأداء على الآلة، ويعد كل من شوبان *Chopin*، ليست *Liszt*، وشومان *Schumann* من رواد المؤلفين الموسيقيين الذين نجحوا في تطوير هذا النوع من التأليف من مجرد تدريبات للعازف إلى الحرفية الفنية التي تجمع بين العبارات اللحنية والأداء على آلة البيانو، لإظهار المهارات العزفية المتقدمة للعازف، ولقد كانت مؤلفاتهم في هذه الحقبة هي الأكثر اداءاً والأكثر تذكراً لاحتوائها على الألحان الغنائية والتقنيات العزفية البراقة، في نهاية القرن التاسع عشر ظهر تيار الموسيقي الانطباعية على يد كل من ديبوسي *Debussy* وموريس رافيل *Maurice Ravel* هما المؤلفين الموسيقيين الذين وضعوا نهجا مختلفا للتأليف للآلات ذات لوحات المفاتيح مثل ابتكار السلالم الخماسية والسداسية.

أما مؤلفي القرن العشرين فقد كتبوا دراسات تهدف ابتكار المزيد من التنوع في التلوين اللحني في قوالب مستقلة ومميزه، حيث أن العازفين في هذه الحقبة يسعون إلى الكمال في الأداء.[1]

جورجي ساندور ليجتي *György Sándor Ligeti*



جيورجي ساندور ليجيتي (1923- 2006) مؤلف موسيقي مجري للموسيقى الكلاسيكية المعاصرة، وقد وصف بأنه "واحد من أهم الملحنين الطليعيين في النصف الأخير من القرن العشرين"، ولقد ولد في ترانسيلفانيا- رومانيا وعاش في المجر قبل الهجرة إلى النمسا عام 1956، وأصبح مواطنا نمساويا عام 1968، وفي عام 1973 أصبح أستاذا للتأليف الموسيقي في مسرح هامبورج للفنون المسرحية في هامبورغ حتى تقاعد عام 1989، وتوفي في فيينا عام 2006.

كانت حريته في التأليف الموسيقي مقيدة من قبل السلطات الشيوعية بالمجر، إلا انه عندما وصل إلى الغرب عام 1956 أطلق شغفه للموسيقى وطور تقنيات جديدة للتأليف للموسيقي، وبعد تجربة الموسيقى الإلكترونية في كولونيا، كتب عدة أعمال للاوركسترا مثل Atmosphères، الذي كان يستخدم تقنية أطلق عليها فيما بعد البوليفونية المصغرة Micropolyphony، وبعد أن كتب ليجيتي أوبرا الجنازة الكبرى Le Grand Macabre، تحول بعيدا عن الكروماتيكية واتجه نحو التعدد الايقاعى في أعماله الأخيرة.[2]

الإطار التطبيقي:

هذه المقطوعة مكونة من (212) مازورة مقسمة إلى قطاعات :العرض- التفاعل- إعادة العرض، مع استعراض لعناصر التطوير المستمر في قسم التفاعل، وبهذه الطريقة فإنه يشبه النموذج التقليدي لقالب الصوناتا الكلاسيكية، مع استخدام مصاحبة قصيرة تشبه الجاز من حيث التعقيد الهارموني.

---

1 Chen Y-J :***Analysis and performance aspects of Gyorgy Ligeti's Etudes pour Piano: "Fanfares" and "Arc-en-ciel"***, D.M.A. dissertation, The Ohio State University (2007), p.8-29. (Online)

2 Griffiths,Paul : **Gyorgy Ligeti, Central-European Composer of Bleakness and Humor**, The New York Times (2006). (Online)

والجدول التالي يوضح تقسيم المواضيع خلال المقطوعة:

القطاعات	الموضوع	رقم المازورة
قسم العرض	الأول ***A***	45-1
	الثاني ***B***	62 -46
	الأول ***A***	86-63
قسم التفاعل	الثالث ***C***	95-88
	الثاني/ الثالث ***B/C***	114-96
	الثالث ***C***	129-116
	الثاني/ الثالث ***B/C***	171-130
قسم إعادة العرض	الأول ***A***	199-171
	الثالث ***C***	212-202

استخدم المؤلف سبع نغمات بشكل سلمى تصاعدي مستمر في الخلفية Ostinato على إيقاع اكساك *Aksak* يتكرر 208 مرة من البداية، إلى النهاية على أن يكون مواضع الضغوط على النغمة الأولى والرابعة والسادسة، مع مراعاة أن يكون ترقيم اليد اليمنى: (1-2-1-3-2-1-3-4-5) فيكون موضع الضغط على الإصبع الأول والثالث، أما ترقيم اليد اليسرى: (4-3-2-1-4-1-2-3-1) مما يشكل صعوبة عزفية لان موضع الضغوط يكون بالإصبع الرابع والثالث، وبالتالي فأنه يجب تدريب الإصبع الثالث -الذي يعد اضعف من الإصبع الرابع- على أداء الضغوط القوية، وبالتالي تدريب الإصبع الرابع على أداء الضغوط القوية بشكل اضعف عند استخدام المصطلحات التعبيرية التي تدل على الخفوت، وهذا يفسر ما ذكره جريجور خاتشاتوريان [1] *Grigor Khachatryan* في أن المؤلف يدفع العقل اللاواعي إلى أقصى درجات التركيز في أداء الخطوط اللحنية والتركيبات الإيقاعية.

ويتكون **قسم العرض** من م (1- 86) من موضوعين يظهر الموضوع الأول (**A**) من م (1-45) ومن م (63-86) كما في الشكل التالي:

[1] Khachatryan, Grigor: ***György Ligeti's Désordre: Musical Chaos Achieved with Order***, Faculty of the Jacobs School of Music, Ph.D dissertation, Indiana University, May 2015(Online).

الشكل رقم (1) يوضح نموذج للموضوع الأول لقسم العرض من م(1-8)

يتميز هذا الجزء بالطابع اللحني والمعبر مع وجود العبارات اللحنية القصيرة والمطولة والتي يتراوح طولها ما بين (8 – 13) مازورة، هذا الجمع بين العبارات العادية والقصيرة والمطولة يؤدى إلى إحداث نوع من الارتباك وتغير لمواضع الضغوط، ولقد استخدم مصطلحات تعبيرية تعزز من هذه الفكرة.

يظهر الموضوع الثاني (B) من م (46-62) كما في الشكل التالى:

الشكل رقم (2) يوضح نموذج للموضوع الثاني لقسم العرض من م(45-48)

وهو أسرع بكثير من الموضوع الأول، ويتكون في معظمها من (8) نغمات على إيقاعات أكساك، وعلى الرغم من أن النغمة الأولى لكل عبارة تتوافق دائما مع موضع الضغط للحن المتكرر أو الخلفية المستمرة Ostinato في الموضوع الأول إلا انه يحدث العكس في الموضوع الثاني، أما الخط اللحني بشكل عام فيظهر غير منظم ومنفصل، كما نجد طول الجمل والعبارات اللحنية متماثل ولكن تجزئتها إلى عبارات فرعية من خلال القوس اللحني يحدث تغييرا في طول الخط اللحني.

إن الجمع بين الإيقاعات السريعة في الموضوع الثاني جعله أقل غنائية، إلا أن المؤلف قد أضاف اليه بعض التعبيرية الغنائية من خلال المصطلحات التعبيرية كما في م (59-60).

أما **قسم التفاعل** فيظهر من م (88- 171) ونجد فيه إن العبارات أصبحت مجزأة والجمل أصبحت أطول، والعناصر التي كونت الموضوع الأول والثاني من قسم العرض ظهرت في قسم التفاعل ولكن بشكل جديد بدءاً من م (88) والتي شكلت الموضوع الثالث (C) كما في الشكل التالي:

الشكل رقم (3) يوضح نموذج للموضوع الثالث لقسم التفاعل من م (85-92)

يظهر الموضوع الثالث في أنقى صورة له من م (88-95). وهو يتألف تماما عنصرين متناغمين مع عبارات لحنية لا تزيد عن مازورتين، كل عبارة مطولة من ثمانية نغمات أول ثلاث نغمات من كل عبارة تعد كأنها استدعاء أو إشارة إلى حدث جديد قادم، مما يشكل صوت الموضوع الثالث بما يشبه تقليدا لنفخ البوق Fanfare الصادر من الآلات النحاسية، هذا الصوت الذي يشبه نفخ البوق يتبعه بشكل مستمر زوجين أو ثلاثة من النغمات المزدوجة المتوافقة على إيقاع النوار والنوار المنقوط مثل الموضوع الأول من دون أن تكون متزامنة باستمرار مع ضغوط الخلفية المستمرة. وبالتالي هذا القسم يجمع بين النشاط والاستقلال الإيقاعي للموضوع الثاني مع غنائية الموضوع الأول.

ومع استمرار استقطاب وتطوير الموضوع الأول والثاني من خلال الموضوع الثالث نجد أن المؤلف وضع التقسيم الايقاعى للخلفية المستمرة في المازورة 8/8 على شكل (3 + 2 + 3) جنبا إلى جنب مع التقسيم الايقاعى 8/7 على شكل (3 + 2 + 2)، كما هو مبين في الشكل التالي:

الشكل رقم (4) يوضح نموذج للموضوع الثالث لقسم التفاعل من م (113-120)

ويتم تكرار هذا النمط في دورتين كاملتين على مدى (14) مازورة من الخلفية المستمرة و(16) عبارة لحنية مقسمة بين اليدين اليمنى واليسرى، بعدها يظهر اللحن في الباص على إيقاع مجزأ كما لو انه يفقد سرعته أو يتلاشى.

وفى **قسم إعادة العرض** بدءاً من م (171-212) نجد تغييرا مفاجئاً في المصطلحات التعبيرية لليد اليسرى من الخفوت الشديد pppp إلى القوة ff لكي يوحى بالعودة إلى الموضوع الأول كما في الشكل التالي:

الشكل رقم (5) يوضح نموذج للموضوع الأول لقسم إعادة العرض من م (169-172)

على الرغم من أن أطوال النغمات منذ البداية في زمن الكروش إلا انه لا يتوافق مع مواضع الضغوط للخلفية المستمرة، ولقد استخدم المؤلف في أخر عبارة من م (188-199) مصطلح التباطوء Rallentando، مما أعطى الإحساس بأن زمن النغمة يتزايد تدريجيا من ثلاثة إلى عشرة كروشات وحتى أغلظ الاوكتافات على البيانو.

لذا فأنه يجد على العازف أن ينتقل إلى المصطلح التعبيري fffffff في اليد اليسرى بينما الخلفية المستمرة لا تزال في أوجها، حيث يتم التركيز عليها حتى اللحظة المناسبة، والتي تقوم فيها اليد اليسرى بمضاعفة السرعة لكي تدعم المصطلح التعبيري Crescendo والذي يعنى التدرج من القوة إلى الخفوت والذي بدءا يختفي فجأة لكي تنتهي القطعة بالمصطلح التعبيري Pianissimo اى بمنتهى الخفوت.

نتائج البحث:

بعد أن قامت الباحثة بعرض مشكلة البحث والدراسات السابقة والمفاهيم النظرية المرتبطة ثم الإطار التطبيقي وإجراءاته، وبعد أن انتهت الباحثة من تحليل عينة البحث، تقوم الباحثة في هذا الجزء بعرض النتائج التي توصلت إليها للإجابة على أسئلة البحث وكانت الإجابة على النحو التالي:

السؤال الأول:

من هو جورجى ساندور ليجتى *György Sándor Ligeti*؟

وقد تمت الإجابة عن هذا السؤال من خلال الإطار النظري.

السؤال الثاني:

ما هي دراسات البيانو *Piano Etudes*؟

وقد تمت الإجابة عن هذا السؤال من خلال الإطار النظري.

السؤال الثالث:

ما هو أسلوب جورجى ليجيتى في تأليف الدراسة رقم (4) نفخ البوق *Fanfares*؟

بتحليل الدراسة رقم (4) للمؤلف جورجى ساندرو ليجيتى يمكن حصر أسلوبه في النقاط التالية:

1- تأثر بالإيقاعات الإفريقية من خلال التعدد الايقاعى.
2- تقسيم الميزان إلى سبع أو ثماني نبضات مقسمة إلى مجموعات كل مجموعة تحتوى على نبضتين أو ثلاثة.
3- الخط الذي يفصل الموازير لا يعنى تقسيم اللحن إلى عبارات أو جمل؛ بل انه مساعدة اختيارية للعازف لتحديد مواضع الضغوط للنغمات.
4- استخدم لحن متكررة Ostinato بشكل سلمى متصل legato مع مراعاة أن يكون موضع الضغط على النغمة الأولى والرابعة والسادسة بدون استخدام البيدال لإظهار مواطن الضغوط.
5- استخدم بيدال Unacorda للمساعدة في أداء المصطلحات التعبيرية التي تدل على شدة الخفوت.
6- استخدم مصطلحات تعبيرية غير مألوفة لكي تدل على الخفوت أو الشدة مثل: *pppp*- ppppppppp- *ffffff*.
7- الانتقال بين المصطلح وعكسه في مازورتين متتاليتين أو في نفس المازورة كما في الشكل التالي:

الشكل رقم (6) يوضح الانتقال بين
المصطلحات التعبيرية في مازورتين متتاليتين من م (201-202)

الشكل رقم (7) يوضح الانتقال بين
المصطلحات التعبيرية خلال المازورة الواحدة من م (181-184)

8- استخدم نظام هارمونى خاص والجدول التالي يوضح الهارمونيات المستخدمة خلال المقطوعة:

الموضوع	رقم المازورة	اليد المستخدمة	تألفات ثلاثية	تألفات رباعية
الأول A	9-1	اليمنى	كبير	
	17-10	اليسرى	صغير	
	26-18	اليمنى	كبير	Mm7/ mm7
	36-28	اليسرى	صغير	dm7 /dd7
	45-37	اليمنى	كبير	MM7/ mm7
الثاني B	53-46	اليمنى		
	62-54	اليسرى	صغير/ناقص	
الأول A	73-63	اليمنى		MM7/ Mm7 /mm7
	85-75	اليسرى	صغير/ناقص	
الثالث C	95-88	اليسرى	كبير/ صغير(على الدرجة الثانية)	MM7/ Mm7
الثاني B	104-96	اليمنى	كبير	Mm7
الثالث C	114-104	اليمنى	كبير/ صغير(على الدرجة الثانية)	MM7/ Mm7 /mm7
	122-116	اليمنى	كبير/ صغير(على الدرجة الثانية)	MM7 /Mm7
	129-123	كلا اليدين	كبير/ صغير/ناقص(على الدرجة الثانية)	Mm7/ dm7
الثاني B	136-130	اليسرى	صغير/ناقص	Mm7/ dm7
الثالث C	144-138	اليمنى	كبير/ صغير/ناقص	Mm7/ mm7
	154-145	كلا اليدين	كبير/ صغير/ناقص/زائد(على الدرجة الثانية)	MM7 /Mm7 /mm7
	171-155	كلا اليدين	كبير/ صغير/ناقص(على الدرجة الثانية)	MM7 /Mm7 /mm7 /dm7
الأول A	197-171	كلا اليدين	كبير/ صغير/ناقص	MM7 /Mm7 /mm7 /dd7
الثالث C	212-202	كلا اليدين	كبير/ صغير/ناقص/زائد(على الدرجة الثانية)	MM7/ Mm7 /mm7 /dm7

توصيات البحث:

1- يجب الاستفادة من هذا النوع من الموسيقي وإدراجه ضمن بنود منهج البيانو للفرقة الرابعة أو مرحلة الماجستير لما تمنحه من نتائج تكنيكية جيدة.
2- ضرورة إدراج مؤلفات القرن العشرين ضمن بنود منهج تحليل الموسيقي العالمية نظرا لأهميتها في التعلم الموسيقى ولمواكبة العصر.

مراجع البحث:

1- Bufe, Chaz:***An Understandable Guide to Music Theory: The Most Useful Aspects of Theory for Rock, Jazz, and Blues Musicians*** (1994), ISBN9781884365003. (Online).
2- Chen Y-J :***Analysis and performance aspects of Gyorgy Ligeti's Etudes pour Piano: "Fanfares" and "Arc-en-ciel"***, D.M.A. dissertation, The Ohio State University (2007) (Online).
3- Czerny, Carl: ***School of Practical*** ,Composition London: R. Cocks & Co., [1848]; Reprint, New York: Da Capo Press, 1979. (Online).
4- Fracile, Nice:"***The 'Aksak' Rhythm, A Distinctive Feature Of The Balkan Folklore***." Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae (2003) (Online).
5- Griffiths,Paul *:* **Gyorgy Ligeti, Central-European Composer of Bleakness and Humor**, The New York Times (2006). (Online).
6- Khachatryan, Grigor: ***György Ligeti's Désordre: Musical Chaos Achieved with Order***, Faculty of the Jacobs School of Music, Ph.D dissertation, Indiana University, May 2015(Online).
7- Kennedy, Michael: ***The Oxford Dictionary of Music,*** second edition, revised. Oxford and New York: Oxford University Press (2006). ISBN 978-0-19-861459-3. (Online).
8- New Harvard: ***Dictionary of Music***, Cambridge, MA: Harvard University Press 1986