أسلوب أداء مصاحبة البيانو في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند جان بابتيست أكولاي Jean - Baptiste Accolay

أ.م.د/ أحمد سيد محمود محمد •

مقدمة البحث:

اكتملت مراحل تطور فن المصاحبة في العصر الرومانتيكي من خلال التدوين الكامل للمصاحبة واعطائها أهمية ودور واضـح بالمؤلفات الموسـيقية، وبدء ظهور ذلك في أعمال المؤلف النمسـاوي فرانز شـــوبيرت Franz Schubert (1797–1828) والتي تميزت بالنواحي العاطفية، ثم أخذت المصـاحبة جزءاً رئيسـياً في العديد من الأعمال الموسـيقية في ألمانيا عند كلاً من روبرت شـومان Schumann Robert (1810–1856) ويوهان برامز Johannes Brahms (1833–1897)، وفي تلك الحقبة الزمنية إتجه العديد من المؤلفين الموسـيقيين للإسـتفاده من البيانو كآلة مصـاحبة وبرعوا في المؤلفات الأوركستراليه والأغاني وموسيقى الحجرة بمصاحبة آلة البيانو. [1]

يعتبر الكونشـرتو Concerto من أهم القوالب التي أبدع أعلام الموسـيقى في تأليفها إبتداء من عصر الباروك وحتى العصر الرومانتيكي وأصبح الكونشرتو هو القالب السائد لإستعراض مهارات العـازف المنفرد، ومن هؤلاء المؤلفين جـان بـابتيســـت أكولاي Jean - Baptiste Accolay (1833–1900) المؤلف الموسيقي البلجيكي الذي إهتم بتأليف قالب الكونشرتو للفيولينة بمصاحبة البيانو، ومن أهم أعماله كونشرتو الفيولينة بمصاحبة البيانو رقم (1) سلم (لا) الصغير، الذي حظى بشـــهرة واســـعة لإحتوائه على قدر كبير من التقنيات العزفية والتعبيرية عند عازف الفيولينة بجانب أسـاليب المصـاحبة المتنوعة عند عازف البيانو المصـاحب، وجاء الكونشـرتو في حركة أولى كُتبت عام 1868 ونُشرت في بروكسل عام 1876. [2]

مشكلة البحث:

تتميز مصـاحبة البيانو في كونشـرتو الفيولينة رقم (1) سـلم (لا) الصـغير عند "أكولاي" بأسـاليب مصاحبة متنوعة قائمة على نماذج إيقاعية جذابة بالإضافة إلى مقدمة شيقة للبيانو المنفرد، وبالرغم من ذلك لا يوجد دراسـه تناولت كيفية أدائها، لذا رأى الباحث أهمية تناولها بالدراسـة والتحليل وتقديم

• أستاذ مساعد بقسم البيانو والمصاحبة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان.

[1] Alison Latham: "**The Oxford Companion to Music**", Oxford University Press, New York, 2002, P.79.

[2] Stanley Sadie: "**The New Grove Dictionary of Music and Musicians**", Macmillan Publishers Limited, U.S.A, 2001, P.220.

الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب، لتساعد دارسي البيانو والمصاحبه في مرحلة الدراسات العليا بكلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان في الوصول إلى أسلوب الأداء الجيد لها.

أهداف البحث:

1- تحديد سمات العناصر الفنية لمصاحبة البيانو في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند أكولاي.

2- توضيح دور البيانو المصاحب في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند أكولاي.

3- الوصول إلى أسلوب أداء مصاحبة البيانو في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند أكولاي من خلال تقديم الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب.

أهمية البحث:

الوصول إلى سمات العناصر الفنية لمصاحبة البيانو في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند أكولاي، ودور عازف البيانو المصاحب، وأسلوب الأداء الجيد لمصاحبة البيانو من خلال الإرشادات الأدائية، ليستفيد من ذلك دارسي البيانو والمصاحبه بمرحلة الدراسات العليا في كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان عند إختيار أداء مصاحبة كونشرتو الفيولينة عند أوكولاي.

أسئلة البحث:

1- ما سمات العناصر الفنية لمصاحبة البيانو في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند أكولاي؟

2- ما دور عازف البيانو المصاحب في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند أكولاي؟

3- ما أسلوب أداء مصاحبة البيانو في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند أكولاي؟

إجراءات البحث:

أ) منهج البحث:

يتبع البحث "المنهج الوصفي" في تحليل المحتوي، وهو المنهج الذي يقوم على وصف الظاهرة موضوع البحث، وتحليل بنيتها الأساسية وبيان العلاقة بين مكوناتها. [1]

ب) عينة البحث:

مصاحبة البيانو بالحركة الأولى في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند أكولاي.

ج) حدود البحث:

- الحدود المكانية: الدراسات العليا بكلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان.

[1] آمال صادق وفؤاد أبو حطب: "**مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائى**"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1991، ص102.

- الحدود الزمنية: 2024م.

د) أدوات البحث:

المدونات الموسيقية لمصاحبة البيانو بالكونشرتو، آلة البيانو، المراجع العربية والأجنبية والإنترنت.

مصطلحات البحث:

1- **أسلوب الأداء** Performance Style:

الصفه المميزه لكل مؤلف موسيقى والتى تعبر عن الغرض الذي يريد أن يوضحه في المؤلفة، كما أنه يرمز إلى النظام المتبع في المعالجه للقالب واللحن والهارمونى والإيقاع. [1]

2- **المصاحبة** Accompaniment:

هى خلفيات الألحان الآلية أو الغنائية والتي تؤدى بواسطة البيانو أو الأوركسترا. [2]

3- **المصاحبة المقيدة** Obbligato Accompaniment**:**

نوع مصاحبة ظهر في فرنسا بالقرن السابع عشر بالموسيقى الدنيوية والألحان الشعبية، وفيها اللحن المصاحب له دوره ثانوي بالنسبة للحن الأساسي، حيث تؤديه آلة منفردة ودورها مساند للحن الأساسي، والتي تطورت فيما بعد وأصبحت عنصراً هاماً بالتكوين الفني للمؤلفة الموسيقية. [3]

4- **كونشرتو** Concerto**:**

مصطلح إيطالي مشتق من الكلمة اللاتينية "كونشرتارى" Concertary ومعناها المشاركة أو المباراة، وهو مؤلفه تؤديها آلة منفردة أو أكثر بمصاحبة الأوركسترا أو البيانو في حوار بين الآلة الموسيقية المنفردة والأوركسترا أو البيانو، حيث تظهر مهارة العازف المنفرد وقدراته في الأداء. [4]

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث الراهن:

الدراسة الأولى: أهمية دور مصاحبة البيانو في الحركة الأولى من كونشرتو جاك أيبير للفلوت والبيانو". [*] **(يناير 2019م)**

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على العناصر الموسيقية التي اشتملت عليها مصاحبة البيانو في الحركة الأولى من كونشرتو الفلوت والبيانو عينة البحث، وتحديد الصعوبات الأدائية لمصاحبة

---

[1] فؤاد ذكريا: "**التعبير الموسيقي**"، مكتبة مصر لطباعة الأوفست، القاهرة، 2020، ص20.

[2] Eric Blom: "**Every Man's Dictionary of Music**", (2nd –Ed), Lightning Source Incorporated Publisher, London, 2005, P.22.

[3] ليلي زيدان: "**أهمية مصاحبة البيانو ودور المصاحب**"، بحث منشور، دار الفكر العربي، القاهرة، 1983، ص7.

[4] Cedric Thorpe Davie: "**Musical Structure and Design**", Dover Publication, INC, New York, 1966, P.103.

[*] **باسنت عادل:** بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد الأربعون، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 2019.

البيانو التي توجد في الكونشـرتو عينة البحث، ووضــع الإرشــادات العزفية والأدائية التي يمكن أن تساهم في الوصول إلى أداء جيد لمصاحبة البيانو وتذليل الصعوبات الأدائية في الكونشرتو عينة البحث، واتبعت تلك الدراسة المنهج الوصفي في تحليل المحتوى، وتناولت تلك الدراسة في الإطار النظري نبذة عن مؤلفة الكونشـرتو وعازف البيانو المصـاحب بالنصـف الأول من القرن العشـرين، وتوصلت تلك الدراسة من خلال الدراسة التحليلية العزفية إلى سمات العناصر الموسيقية لمصاحبة البيانو في الكونشرتو عينة البحث والإرشادات العزفية للوصـول إلى الأداء الجيد لمصـاحبة البيانو بعينة البحث، وأوصـت تلك الدراسـة أن تتضـمن مناهج المصـاحبة بالدراسـات العليا على مؤلفات بمصاحبة البيانو على المستوى التقني لكونشرتو الفلوت والبيانو عند جاك أيبير.

الدراســة الثانية: "تطور كونشــرتو الكمان (مقارنة بين كونشــرتو الفيولينة رقم 5 عند موتســارت وكونشرتو الفيولينة رقم 35 عند تشايكوفسكي)". [*] **(مايو 2019م)**

The Evoluation of the Violin Concerto (Companing Mozart Violin Concerto No. 5 and Tchaikovsky Violin Concerto No. 35).

هدفت تلك الدراســة إلى الوصــول إلى أهم التغيرات الموسـيقية التقنية والبنائية التي طرأت على كونشرتو الفيولينة من موتسارت إلى تشايكوفسكي، وتحديد الأسباب الرئيسية وراء التغييرات التي طرأت على الكونشـرتو، وتوضـيح العلاقة بين العازف المنفرد والمصـاحبة سـواء الأوركسـترا أو آلة البيانو، واتبعت تلك الدراسة المنهج الوصفي (مقارنة) في تحليل المحتوى، وتناولت تلك الدراسة في الإطار النظري تأثير موتســارت على الكونشــرتو وخصــائصــه في العصــر الكلاســيكي وتأثير تشايكوفسكي على الكونشرتو وخصائصه في العصر الرومانتيكي، وتناولت بالإطار التطبيقي دراسة تحليلية عزفية لكونشرتو الفيولينة رقم 5 عند موتسارت ورقم 35 عند تشايكوفسكي من أجل المقارنة بينهما من حيث الصــيغة البنائية والتقنيات العزفية والمصــاحبة، وتوصــلت تلك الدراســة إلى تقديم أوجه الشـبه والإختلاف بين كونشـرتو الفيولينة عند موتسـارت وتشـايكوفسـكي، وأظهرت تطور دور المصاحبة في مؤلفة الكونشرتو من العصر الكلاسيكي إلى الرومانتيكي.

الدراســة الثالثة: "أهمية دور مصــاحبة البيانو في كونشــرتينو الفيولينة مصــنف 21 عند أوســكار ريدينج". [**] **(يونيو 2020م)**

---

[*] **Sheila Fernandez Ballester**: Master degree, Malmo Academy of Music, Sweden, May, 2019.

[**] **بسمة صلاح الدين محمد:** بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد الثالث والأربعون، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، يونيو 2020.

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على أسلوب أداء المصاحبة كونشرتينو الفيولينة عند أوسكار ريدينج مصنف 21، وتحديد التقنيات العزفية للمصاحبة التي اشتمل عليها كونشرتينو الفيولينة عند ريدينج، والوصول إلى مستوى الأداء الجيد لعازف البيانو المصاحب للفيولينة في كونشرتينو ريدينج مصنف 21 عن طريق تحديد الصعوبات الأدائية بالمصاحبة واتباع الإرشادات العزفية، واتبعت تلك الدراسة المنهج الوصفي في تحليل المحتوى، وتناولت تلك الدراسة في الإطار النظري نبذة عن مؤلفة الكونشرتو بأنواعها وبعض المهارات الأساسية الواجب توافرها في عازف البيانو المصاحب، وتوصلت تلك الدراسة من خلال الدراسة التحليلية العزفية إلى مستوى الأداء الجيد لمصاحبة البيانو للفيولينة في مؤلفة عينة البحث، وأوصت تلك الدراسة بتشجيع دارسي مرحلة الماجستير على أداء مصاحبة البيانو في كونشرتينو ريدينج للفيولينة لما يتميز به من أساليب مصاحبة متنوعة.

تعليق الباحث على الدراسات السابقة

استفاد الباحث من الدراسة الأولى في الإطار النظري والتطبيقي من خلال التعرف على النبذة التاريخية عن الكونشرتو بجانب أسلوب التحليل البنائي والعزفي لمصاحبة البيانو للفلوت في الحركة الأولى من كونشرتو جاك أيبير، ومن الدراسة الثانية في التعرف على التطور الذي طرأ على دور المصاحبة في مؤلفة الكونشرتو من العصر الكلاسيكي إلى الرومانتيكي من خلال الدراسة التحليلية العزفية لكونشرتو الفيولينة عند كل من موتسارت وتشايكوفسكي، ومن الدراسة الثالثة في التعرف على أنواع الكونشرتو بجانب أسلوب التحليل العزفي لمصاحبة البيانو للفيولينة في الحركة الأولى من كونشرتينو أوسكار ريدينج.

الجزء الأول: الإطار النظري

نبذة تاريخية عن الكونشرتو:

- تعريف الكونشرتو:

تشتق كلمة كونشرتو من الكلمة اللاتينية (كونشرتارى) Concertary ومعناها المشاركة أو المباراة، وهى مؤلفه موسيقيه تؤديه آلة منفردة أو أكثر بمصاحبة الأوركسترا أو آلة البيانو. [1]

- بداية ظهور الكونشرتو:

ظهرت مؤلفة الكونشرتو في بداية القرن السادس عشر لوصف المقطوعات الخاصة بالغناء والأورغن والوتريات، وجاء ذلك في الأعمال المتنوعة لباخ حيث أستعمل الكونشرتو في الأعمال الخاصة بأوركسترا الوتريات فقط، والأعمال الخاصة بأوركسترا الوتريات مع أداء أجزاء لآلة منفردة

[1] أحمد بيومي: "**القاموس المصري**" وزارة الثقافة المصرية، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، القاهرة، 1992، ص93.

أو أكثر، وكذلك للأعمال الخاصـــة بالكورس والغناء، ثم أصـــبحت كلمة كونشـــرتو تعنى الحوار المتبادل في العزف بين آلات الأوركسـترا والآلة المنفردة، وفي نهاية القرن السـابع عشـر ظهر من خلال الأوركســـترا الوترى في كونشـــرتات قليلة لآلة الفيولينة، ولكن التاريخ الحقيقي لبداية ظهور الكونشـرتو الآلي في العام الأخير بالقرن السـابع عشـر بإيطاليا في أعمال كلاً من عازفي الفيولينة أركانجلو كوريللي Arcangelo Corelli(1653–1713) وجوزيبي توريللي Giuseppe Torelli (1658–1709) والمؤلف الموسـيقي توماسـو ألبينوني Tomaso Albinoni (1671–1751)، وكان هؤلاء المؤلفين البداية التى إتبعها المؤلف الموســيقى أنطونيو فيفالدى Antonio Vivaldi (1678–1741)، والذي يعتبر من أهم مؤلفي الكونشـــرتو في بداية هذا القرن، وكذلك مؤلفين مثل المؤلف الألماني يوهان سـباسـتيان باخ Johann Sebastian Bach (1685–1750)، والمؤلف وعازف الفيولينة جوزيبي تارتيني GiuseppeTartini (1692–1770)، والمؤلف وعازف الفيولينة أنطونيو لوكاتيللي Antonio Locatelli (1695–1764) والمؤلف وعازف الفيولينة الفرنسي جان ليكلير Jean Leclair (1697–1764). [1]

يحظى الكونشرتو بأهمية بين المؤلفات الموسيقية الكبيرة ولا يقل أهمية عن السيمفونية إن لم يزد عنها، فهو بجانب إحتياجه في الأداء الى أوركسـترا ذى مسـتوى عال في الكفاءة فإنه يتطلب خبرة خاصـة ومهارة فائقة لابد وأن تتوافر بدرجة ظاهرة في عازف الآلة المنفرده بالكونشـرتو بحيث يكون هناك تكافؤ بين الآلة وهذا الحشد من الآلات الأوركستراليه يصاحب الآلة المنفرده في الأداء. [2]

- أنواع الكونشرتو:

1- كونشرتو جروسو:

ظهر الكونشـــرتو جروســـو على يد كوريللي في إيطاليا وعلى يد باخ وجورج فريدريك هاندل George Fridric Handel (1685–1759) في ألمانيا، وهو يقوم على مبدأ التناوب في العزف بين مجموعة صـــغيرة من الآلات تســمى كونشـــرتينو Concertino ومجموعة أخرى كبيرة يطلق عليها إسم المجموعة الكلية Tutti، وتتكون هذه المؤلفة من أربع أو خمس حركات. [3]

2- كونشرتو لآلة منفردة بمصاحبة الأوركسترا:

[1] David Crystal: "**Cambridge Paperback Encyclopedia**", Cambridge, New York, 1999, P.332 .

[2] Leopold Aure: "**Violin playing as I teach it**", Dover publication, Inc, New York, 1980, P.120.

[3] محمد محمود سامى حافظ: "**قواعد الموسيقى الغربية وتذوقها**"، القاهرة، مكتبة الأنجلو، 1967، ص179.

يعتبر الكونشـــرتو جروســـو بما يحمله من فكر الحوار بين المجموعتين البداية الحقيقة لظهور مؤلف الكونشرتو المنفرد، وإنبثق من ذات فكرة التضاد في الحوار ولكن بين الآلة والأوركسترا. [1]

- تكوين الكونشرتو في العصر الكلاسيكي والرومانتيكي:

كان تكوين الكونشرتو في العصر الكلاسيكي والرومانتيكي يحتوى على ثلاث حركات:-

الحركة الأولى: جاءت في صيغة الصوناتا وتتكون من ثلاثة أقسام رئيسية وهى كما يلى:-

القسم الأول: يسمى قسم العرض Exposition ويتكون من فكرتين أساسيتين:-

الفكرة الأولى: تأتى في السلم الأساسى للكونشرتو.

الفكرة الثانية: تأتى في أحد السلالم القريبة من السلم الأساسي للكونشرتو وتأتى هاتان الفكرتان في تناسق وتوازن في المعنى وكذلك أيضاً في السلالم ويستمد القسم الأوسط في هذه الحركة (قسم التفاعل) مادته اللحنية من هاتين الفكرتين.

القســـم الثانى (الأوســـط): ويســـمى قســـم التفاعل Devlopment وفي هذا الجزء ينمى المؤلف الألحان التى ظهرت من خلال الفكرة الأولى والثانية في قسم العرض بواسطة الإنتقال إلى سلالم مختلفة وكذلك تصوير تلك الأفكار في مناطق صوتية متنوعة.

القسم الثالث: ويسمى قسم إعادة العرض Recapitulation ويحتوى على إعادة للحن الأساسي للحركة الأولى مع وجود بعض التنويع والتغيير الذي تتقبله أذن المستمع، وفي قسم إعادة العرض تظهر الفكرة اللحنية الثانية في قسم العرض في السلم الأساسى للكونشرتو، وقبل نهاية هذا القسم يتوقف أخر جزء لأداء جزء إرتجالى يبرز من خلاله مهارات الأداء والبراعة للعازف المنفرد ويسمى هذا الجزء بالكادنزا Cadenza وهى من أهم ما يميز الكونشرتو في العصر الكلاسيكي، والكادنزا عبارة عن مقطع حر تعزفه الألة المنفردة في الكونشـــرتو دون أن يصـــاحبها فيه باقى الأوركســـترا وذلك بقصد إظهار مهارة العازف أو الإنتقال الى لحن أو تونالية جديده.

الحركة الثانية: تكون غنائية، وتعتبر فاصل هادىء بين الحركة الأولى والثالثة النشيطتين، وتكون الحركة الثانية خاليه من الأجزاء الإستعراضيه وتصاغ عادة في شكل لحن وتنويعاته.

الحركة الثالثة: تصاغ غالباً في صيغة الروندو أو الصوناتا وهى حركة إستعراضيه سريعة ونشطة وقد توجد في نهايتها كادنزا أخرى.

---

[4] Rey Morgan Longyear: "**Nineteenth Century Romanticism in Music**", Prentinga Hell, New York, 1988, P.10.

في العصـــر الكلاســيكي كتب الكونشـرتو الآلات منفردة متعددة مثل الفيولينة والفيولا والتشـيللو والكونترباص والبيانو والفلوت والأوبوا والكلارنيت والباصـــون والهورن والترومبيت والهارب والجيتار والمندولين، لكن كونشـرتو الفيولينة المنفرد قد إحتل الصـدارة في الأهمية لما تتميز به هذه الآلة من صـوت يجمع بين الرقة والقوة واللمعان وتأثير واسـع على المسـتمعين، حيث قيل أن أحسن وأفضـل الكونشـرتات المنفردة المنفردة هى فقط كونشـرتات آلة الفيولينة، ويعتبر المؤلف الموسـيقى النمسـاوي موتسـارت Mozart (1756–1791) والذي ألف أكثر من خمسـين كونشـرتو لمختلف الآلات تميز في تأليف الكونشرتو الذي وصل في هذه المرحلة ذروة الإتقان على يديه.

في العصـــر الرومانتيكي إزدهر الكونشـــرتو وفي عام 1820 أطلق عليه الكونشـــرتو المهاري Virtuso Concerto، وكان يؤدى في الحفلات الموســـيقية الأوركســـترالية في أماكن أكبر من الريسـتال المنفرد، وهو يعتمد على عرض المدى الكامل لتكنيك الآلة المنفردة بمصـاحبة الأوركسـترا بشـكل جيد وفي إطار مفيد، حيث تقوم الأوركسـترا بإعطاء خلفية للحن الأسـاسـي للآلة المنفردة لتستطيع الآلة عرض إمكانيتها الفنية والتكنيكية.

تكون الكونشـرتو المهاري من ثلاث حركات مثل كونشـرتو العصـر الكلاسـيكي، حيث تسـتعرض الحركة الأولى القوة الدرامية والجاذبية والعمق وتحتوى على لوحة ألوان عريضـــة من الصـــوت، وتستعرض الحركة الثانية الألحان الغنائية والأداء التعبيرى، وتستعرض الحركة الثالثة الأداء السريع والمهارة والرشاقة والدقة. [1]

نبذة تاريخية عن المصاحبة:

- تعريف المصاحبة:

الموسـيقى المصـاحبة لآلة المنفردة وتختلف في بنائها الموسـيقي عن اللحن المخصـص للآلة المنفرده من حيث اللحن والهارموني والإيقاع، والتي تؤدى بواسطة البيانو أو الأوركسترا. [2]

- بداية ظهور المصاحبة:

جاءت بدايات المصـاحبة في العصـور القديمة عبارة عن مسـاندة آلة موسـيقية للغناء واعتمدت على آلة الأورغن، واقتصـــر دورها على إعادة اللحن الأســـاســـي في نفس الطبقة أو أوكتاف أعلى وأسفل أو إضافة زخرفة بسيطة.

- تطور المصاحبة:

[1] Rey Morgan Longyear: **Ibid**, 1988, P.28.

[2] Kurt Adler: "**The Art of Accompanying and Coaching**", Da Capo Press, U.S.A, 1980, P.15.

في العصور الوسطى Middle Eras (850–1050) ظهرت مصاحبة الغناء بأشكال مختلفة مثل مصاحبة للغناء الشعبي والغناء الكنائسي، وأغاني التروبادور Troubadour * والميني سينجر Minne Singer ** التي كانت تصاحب بآلات الفيول*** أو بنوع من الصنج**** علاوة على الأجراس والطبول[3] ، وفي القرن الرابع عشر اعتمدت المصاحبة الآلية الثانوية على الإرتجال في فرنسا وكان أهم مؤلفاتهم البالاد Ballade التي كتبت لصوت واحد يصاحبه آلتين، وفي إيطاليا كانت تؤدى أغلب المؤلفات الغنائية على الآلات بدلاً من الغناء ومن أهم أشكال التأليف في تلك الفترة المادريجال Madrigal والكاتشيا Caccia[1] ، وفي القرن الخامس عشر استمرت المصاحبة حرة ثانوية عشر واعتمدت على الإرتجال اللحظي واستخدم الكلافيكورد في المصاحبات الآلية والغنائية، وفي عصر النهضة (1450–1600) جاءت المصاحبة كمساندة للحن الأساسي بتجميعات رأسية نغمية، وكانت آلة العود Lute هى الآلة المفضلة التي تقوم بدور المصاحبة للأغنية المنفردة في إيطاليا، بجانب الأغاني الأوبراليه التي تتكون من أربع أصوات حيث يؤدى صوت واحد بالغناء والأصوات الأخرى بمصاحبة آلة العود. [2]

في عصر الباروك (1600–1750) شكلت بداية الباص المستمر Bass Continous لمصاحبة اللحن الأساسي وظيفة هامة لنمو حجم الأوركسترا من أجل تزويدها بخلفية هارمونية، وينسب إبتكاره إلى المؤلف الموسيقى الإيطالي "لودفيكو فيادانا" Lodovico Viadana (1560–1627) حيث استخدم في تدوينه أرقاماً أسفل صوت الباص، والذي انتشر في جميع المصاحبات المصاحبات الآلية والغنائية الدينية والدنيوية. [3]

في العصر الكلاسيكي (1750–1820) ظهرت الحاجة إلى مصاحبة مكتوبة غير مرتجلة وتمكن المؤلفون من كتابة بوليفونية ملائمة للآلات وهو ما يسمى المصاحبة المقيدة، واستمر أيضاً الباص المستمر وتطور أسلوب العزف، وفي منتصف العصر الكلاسيكي ظهر الباص ألبرتي

---

* **تروبادور**: أغاني ظهرت في القرنين الثالث عشر والرابع عشر في جنوب فرنسا لعدد كبير من الشعراء الموسيقيين.

** **الميني سنجر**: شعراء موسيقيين من نبلاء ألمانيا إزدهروا في القرن الثانى عشر والرابع عشر.

*** **آلة الفيول**: أحد الآلات الوترية التى ظهرت قبل آلة الفيولينة.

**** **آلة الصنج (الهارب)**: آلة ذات صندوق صوت عدد أوتارها يتجاوز العشرين وتراً.

[3] حسين فوزى: "**محيط الفنون 2**"، دار المعارف، القاهرة، 1971، ص27.

[1] Willi Apel: "**The Harvard Biographical Dictionary of Music**", 2nd Ed, the Belknap Press, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1996, P.7.

[2] حسين فوزى: **مرجع سابق**، 1971، ص29.

[3] Jacquelyn Kuehun: "**The Basics of Accompanying**", Clavier Magazine, Vol.34 No.9, 1995, P.32.

Alberti Bass الذي برع في اســـتخدامه هايدن وموتســـارت وهو يعتمد على نماذج متكررة من التألفات البسيطة المنفرطة تعزفها اليد اليسرى على لوحات المفاتيح تعطي إحساساً بالإستمراريه، وفي الربع الأخير من العصر الكلاسيكي إنتشرت آلة البيانو وأصبحت الآلة الرئيسية في المصاحبة لما لها من إمكانيات صوتية وبيدال، وتميزت المصاحبة بحرية أكثر في إستخدام الهارمونيات. [1]

في العصـــر الرومانتيكي (1820–1910) اكتملت مراحل تطور المصـــاحبة المقيدة من خلال التدوين الكامل لها وإعطائها الأهمية التي حولت كلمة مصاحبة من مجرد مساندة إلى جزء أساسي لا يقل أهمية عن الغناء المنفرد أو الآلة المنفردة بالمؤلفات، وظهر ذلك في مؤلفات شـــوبيرت التي تميزت بالنواحي العاطفية والتصـويرية والشـاعرية، وأصـبحت المصـاحبة المقيدة جزءاً رئيسـياً من العمل الفني في العصر الرومانتيكي على يد كلاً من شومان وبرامز في ألمانيا. [2]

جان بابتيست أكولاي Jean - Baptiste Accolay (1833–1900)

- نشأته وحياته:

أســتاذ وعازف فيولينة وقائد فرقة موســيقية ومؤلف موســيقى في العصــر الرومانتيكي، ولد في باريس 17 أبريل عام 1833 في بروكسل العاصمه البلجيكيه، ودرس الفيولينة في المعهد الموسيقى الملكى في بروكسـيل Royal Conservatory of Brussels على يد عازفي الفيولينة والمؤلفين الموســـيقيين نيكولاس لامبرت ويري Nicolas Lambert Wery (1789–1867) ولامبرت جوزيف ميرتس Lambert Joseph Meerts (1800–1863)، وبدأ حياته العمليه بالعزف على آلة الفلوجل هورن Flugel Horn لفترة في أوركســترا بروج Bruges، ثم أصـــبح عازف الفيولينة الأول في أوركسترا نامور Namur وبروج، وفي عام 1860 تم تعيينه أستاذاً للصولفيج في المعهد الموسـيقى ببروج، وفي المعهد قام بتدريس الفيولينة والفيولا في الفترة من عام 1861 وحتى 1864، وتدريس الرباعي الوتري في عام 1865، وتدريس الهارموني في عام 1874، وظل يعمل بالتدريس في المعهد حتى قبل وفاته في 19 أغسطس 1900. [3]

كتب المؤلف البلجيكي أكولاي عدة مؤلفات لآلة الفيولينة تميزت بألحانها الشيقة، وخاصةً مؤلفاته لكونشرتو الفيولينة بمصاحبة آلة البيانو والرباعي الوتري، وكان أهمهم كونشرتو الفيولينة الشهير رقم (1) سلم (لا) الصغير، بالإضافة للعديد من المقطوعات ذات الإنطباع االتعبيري. [4]

---

[4] سمير عزيز: "**تطور فن المصاحبة الموسيقية**"، مقال منشور بمجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، الجيزة، 1988، ص115.

[1] Alison Lathem: "**op.cit**", 2002, P.68.

[2] Stanley Sadie: "**op.cit**", 2001, P.545.

[3] Charles Osborne: "**The Dictionary of Composers**", Macmillan Publishers, London, 1981, P.285.

- أعمال جان بابتيست أكولاي الموسيقية:

قام أكولاي بكتابة مقطوعة تعبيرية للفيولينة وثلاث كونشـــرتات للفيولينة بمصـــاحبة البيانو كما يلي:-

1- كونشـرتو رقم 1 سـلم (لا) الصـغير للفيولينة بمصـاحبة البيانو كتبه عام 1868 (عينة البحث الراهن).

2- كونشرتو رقم 2 سلم (رى) الصغير للفيولينة بمصاحبة البيانو كتبه عام 1895.

3- كونشرتو رقم 3 سلم (مى) الصغير للفيولينة بمصاحبة البيانو كتبه عام 1899.

4- مقطوعة "فرسان المعبد" Les Templiers. [1]

الجزء الثاني: الإطار التطبيقي

أولاً: التحليل البنائي

السلم: لا الصغير.

السرعة: سريع بإعتدال Allegro Modareto .

الميزان: ثنائى بسيط C .

الطول البنائي: 210 مازورة.

الصيغة: حركة أولى في صيغة صوناتا أليجرو فورم Sonata Allegro Form التي يمكن تقسيمها على النحو التالي:

❖ **قسم العرض Exposition : من م1-97** ويتكون مما يلي:-

- مقدمة منفردة للبيانو Introduction: من أناكروز1- م20 تتكون من جملتين كما يلي:
  - الجملة الأولى: من أناكروز1- م10 [3] تنتهي بقفلة تامة سلم لا/ص.
  - الجملة الثانية: من أناكروز11 – م20 تنتهى بقفلة نصفية سلم لا/ص.
- الموضوع الأول First Subject: من م21- 44 [3] يتكون من جملتين كما يلي:
  - الجملة الأولى: من م21- 32 تنتهي بقفلة نصفية سلم لا/ص.
  - الجملة الثانية: من م33-44 [3] تنتهي بقفلة نصفية سلم رى/ص.
- قنطرة لحنية: من أناكروز45- م57 [1] تنتهي بقفلة نصفية في سلم لا/ص.
- وصلة لحنية Link منفردة للفيولينة: من م57 [1]-58 تنتهى بقفلة نصفية سلم لا/ص.

[4] Https://**Imslp**.org/wiki/Jean Baptiste Accolay.

- الموضع الثاني Second Subject: من م59 – 97 ويتكون من فكرتين كما يلي:
  - الفكرة الأولى: من م59–81 تتكون من ثلاث جمل:
    - الجملة الأولى: من م59– 66 تنتهي بقفلة نصفية سلم دو/ك.
    - الجملة الثانية: من م67–74 تنتهي بقفلة تامة سلم صول/ك.
    - الجملة الثالثة: من م75–81 تنتهي بقفلة نصفية سلم دو/ك.
  - الفكرة الثانية: من م82–97 تتكون من جملتين:
    - الجملة الأولى: من م82– 89 تنتهي بقفلة نصفية سلم دو/ك.
    - الجملة الثانية: من م90–97 تنتهي بقفلة نصفية سلم دو/ك.

❖ **قسم إعادة العرض Recapitulation : من م98–210** ويتكون مما يلي:–

- إعادة مقدمة للبيانو المنفرد: من م98– 117 تنتهى بقفلة نصفية سلم لا/ص.
- إعادة الموضوع الأول: من م118– 132 ينتهي بقفلة نصفيه سلم لا/ص.
- إعادة القنطرة اللحنية: من م133– 151 [2] تنتهي بقفلة نصفية في سلم لا/ك.
- إعادة الوصلة اللحنية للفيولينة المنفرده: من م151 [3]–152 تنتهى بقفلة نصفية سلم لا/ك.
- إعادة الموضوع الثاني: من م153 – 205 ويتكون من فكرتين كما يلي:
  - الفكرة الأولى: من م153–175 تتكون من ثلاث جمل:
    - الجملة الأولى: من م153– 160 تنتهي بقفلة نصفية سلم لا/ك.
    - الجملة الثانية: من م161–168 تنتهي بقفلة نصفيه سلم لا/ك.
    - الجملة الثالثة: من م169–175 تنتهي بقفلة نصفية سلم لا/ك.
  - الفكرة الثانية: من م176–205 تتكون من ثلاث جمل:
    - الجملة الأولى: من م176– 187 تنتهي بقفلة نصفية سلم لا/ك.
    - الجملة الثانية: من م188–195 تنتهي بقفلة نصفية سلم لا/ك.
    - الجملة الثالثة: من م196–205 تنتهي بقفلة نصفية سلم لا/ك.
- **كودا Coda**: من م206–210 تنتهي بقفلة تامة سلم لا/ك.

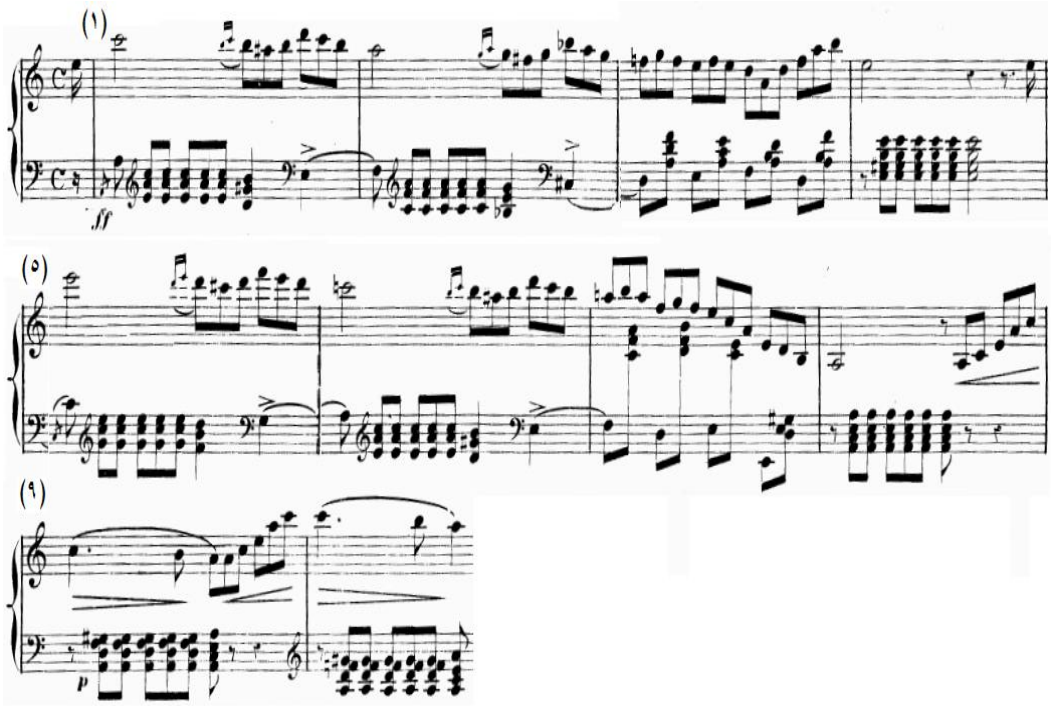
ثانياً: التحليل العزفي لمصاحبة البيانو:

❖ **قسم العرض : من م1–57** [1] ويتكون مما يلي:–

- **مقدمة للبيانو المنفرد: من أناكروز1– م20** تتكون من جملتين كما يلي:
  - **الجملة الأولى: من أناكروز1– م10** [3].

– من أناكروز 1– م4: تؤدى آلة البيانو حوار لحني بين اليدين في صوت قوي ff قائم على مسافة لحنية صاعدة ترتكز على نغمة ممتدة باليد اليمنى يصاحبها نغمة منفردة باليد اليسرى يسبقها حلية الأتشيكاتورا على مسافة أوكتاف يليها تألف هارموني ثلاثي متكرر على الدرجة الأولى سلم لا/ص يرتكز على تألف الدرجة الخامسة مع تغيير مفتاح اليد اليسرى، ثم ينتقل اللحن لليد اليمنى لتؤدي مسافات لحنية هابطة وصاعدة تنتهي بنغمات سلمية هابطة ويسبقها حلية الأبوجاتورا من نغمتين وتصاحبها اليد اليسرى بنغمة ممتدة خاضعة للضغط القوي aacent مع تغيير مفتاح اليد اليسرى، ويتكرر ذلك في م2 بالتصوير على مسافة ثالثة لحنية هابطة، وفي م3 تؤدي اليد اليمنى مسافات لحنية صاعدة وهابطة تنتهي بأربيج صاعد وتصاحبها اليد اليسرى بنموذج إيقاعي يحتوي على نغمة منفردة يليها تألف هارموني ثلاثي بالتبادل، وفي م4 تنتهي العبارة بنغمة ممتدة باليد اليمنى ترد عليها اليد اليسرى بتألف هارموني رباعي متكرر.

– من أناكروز 5– م8 [3]: جاء لحن اليدين تصوير للعبارة الأولى السابقة على الدرجة الخامسة في سلم لا/ص، وتغير إتجاه الأربيجات إلى هابطة مع اقتراب النطاق الصوتي بين اليدين في م7.

– من أناكرز 9– م10 [3] : تؤدي اليد اليمنى أربيج صاعد يرتكز على نغمة ممتدة وترد عليها اليد اليسرى بتألف هارموني رباعي متكرر على الدرجة الخامسة في سلم لا/ص ويرتكز على تألف الدرجة الأولى في صوت خافت P، ويتكرر ذلك بالتصوير أوكتاف أعلى في م10.

شكل رقم (1) الجملة الأولى بمقدمة البيانو المنفرد من أناكروز1– م10 [3]

الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب:

– أن يتفق العازفان قبل بدء المقدمة على السرعة المناسبة للكونشرتو.

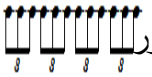
– من م1–10: أن يحافظ عازف البيانو أثناء أداء الحوار اللحني بين اليدين في المقدمة على استمرار صوت النغمات الممتدة باليد اليمنى، وأن يظهر التألفات الهارمونية الثلاثية والرباعية باليد اليسرى دون أن تطغى على النغمة الممتدة باليد اليمنى.

– في م1، 2، 5، 6 أن يؤدى عازف البيانو حلية الأبوجاتورا من نغمتين باليد اليمنى بخفة ورشاقة، وأن يأخذ زمنها من النغمة الممتدة التي تسبقها، بينما في م1، 5 باليد اليسرى أن يأخذ زمن حلية الأتشيكاتورا من النغمة التي تليها، ويقترح الباحث إستخدام الدواس Pedal في المقدمة.

– في م7 الإنتباه من إقتراب النطاق الصوتي بين اليدين خاصةً لوجود مقابلة إيقاعية بين اليدين.

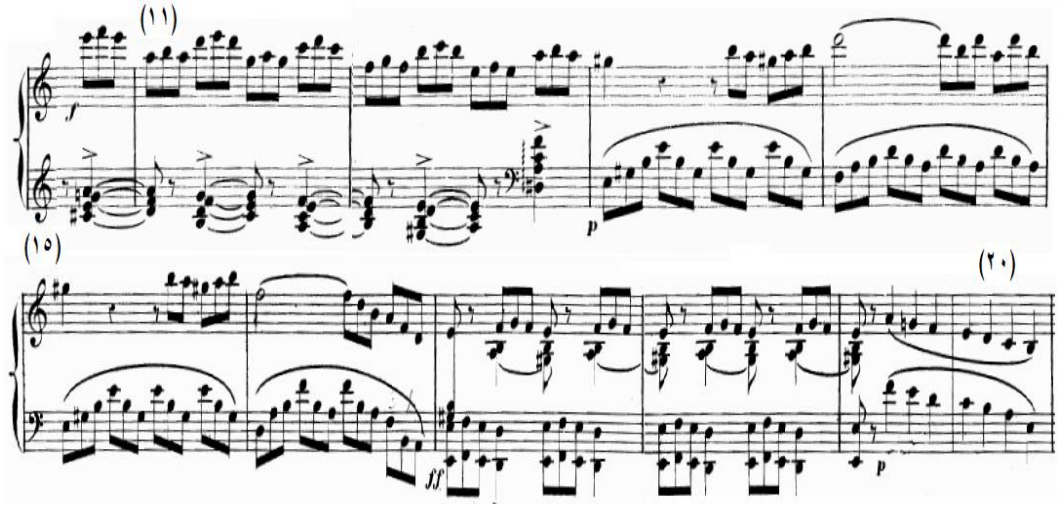
– في م1، 2، 5، 6، 10 أن ينتبه عازف البيانو لكثرة تغيير المفتاح باليد اليسرى.

- **الجملة الثانية: من أناكروز11 – م20.**

– من أناكروز 11– م12 تؤدى اليد اليمنى في صوت قوي f نموذج إيقاع الثلاثية المتكرر  يحتوي على مسافة ثانية لحنية صاعدة وهابطة في تتابع لحني هابط وصاعد، وتؤدي اليد اليسرى نموذج إيقاعي متكرر يحتوي على تألفات هارمونية رباعية وثلاثية على الدرجة الخامسة والأولى في سنكوب وتتابع لحني هابط في سلالم رى/ص، دو/ك، سى/ص، لا/ص وتنتهي المصاحبة بتألف رباعي بحلية الأربيجيو مع الضغط القوي accent.

– في م13، 14 تؤدي اليد اليمنى في صوت خافت P نغمة منفردة يليها نغمات سلمية هابطة وصاعدة ويليهما نغمة ممتدة يليها مسافات لحنية صاعدة وهابطة، وتؤدي اليد اليسرى مصاحبة تعتمد على أربيجات متصلة Legato صاعدة وهابطة، ويتكرر ذلك بالتصوير في م15، 16.

– في م17، 18 يؤدي البيانو في صوت قوي جداً ff نموذج إيقاعي ينتقل بين اليدين يحتوي على أوكتافات هارمونية صاعدة وهابطة باليد اليسرى، ومسافة ثانية لحنية صاعدة وهابطة تنتهي بتألف هارموني ثلاثي باليد اليمنى مع التبادل والتكرار باليدين.

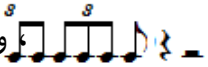
– في م19، 20 تؤدي اليدين في صوت خافت نغمات سلمية هابطة على بُعد ثالثة لحنية بينهما.

شكل رقم (2) الجملة الثانية بمقدمة البيانو المنفرد من أناكروز11– م20

الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب:

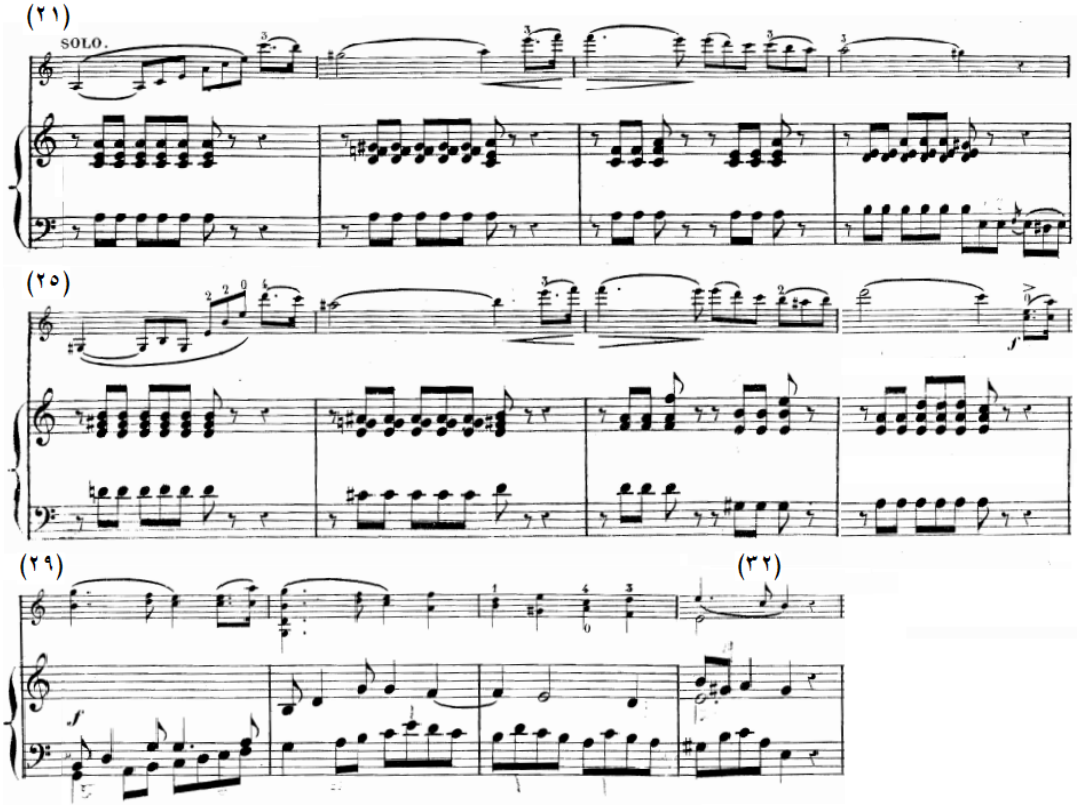
– من أناكروز 11– م12: أن يلتزم عازف البيانو بأداء الضـغط القوي على التـــألف الهارموني الرباعي على النوار الثاني والرابع لتحقيق السنكوب اللحني باليد اليسرى.

– في م17، 18: أن يظهر عازف البيانو الحوار اللحني المتداخل بين اليدين في صوت قوى جداً.

- **الموضوع الأول: من م21– 44** [3] يتكون من جملتين كما يلي:
  - **الجملة الأولى: من م21– 32.**

– من م21– 24: تبدأ الفيولينة بأداء لحن الموضـوع الأول من نغمات ممتدة وأربيجات ومسـافات لحنية ونغمات سلمية، وتدخل مصـاحبة البيانو بعد سكتة كروش حيث يؤدي مصـاحبة في نموذج إيقاعي موحد باليدين ومتكرر مأخوذ من مصاحبة اليد اليسرى بالمقدمة  وقائم على تألفات هارمونية متكررة على الدرجة الأولى والخامســة في ســلم لا/ص باليد اليمنى، ونغمة منفردة متكررة باليد اليســرى، مع حدوث تغيير بســيط في م23 بالنموذج الإيقاعي باليدين وظهور مسـافات هارمونية ترتكز على تألف هارموني ثلاثي، وتنتهي مصـاحبة اليد اليسـرى منفردة وتؤدي نغمة ثانية لحنية هابطة وصاعدة في قوس لحني متصل ويسبقها حلية الأتشيكاتورا.

– من م25–28 [3]: تؤدي الفيولينة إعادة للحن العبارة الأولى بالموضـوع الأول بالتصـوير، ويؤدي عازف البيانو إعادة للمصاحبة بالتصوير على الدرجة الخامسة سلم لا/ص مع لمس سلم سى/ص.

– من أناكروز 29– م32 تؤدي الفيولينة لحن من مسافات هارمونية مزدوجة، ويصاحبها البيانو في صوت قوي لحن مصاحب باليدين يحتوي على نغمات أربيج صاعد ونغمات منفردة ممتدة وينتهي بمسافات لحنية هابطة وصاعدة باليد اليمنى، ونغمات سلمية صاعدة وهابطة باليد اليسرى.

شكل رقم (3) الجملة الأولى بالموضوع الأول من م21– 32

الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب:

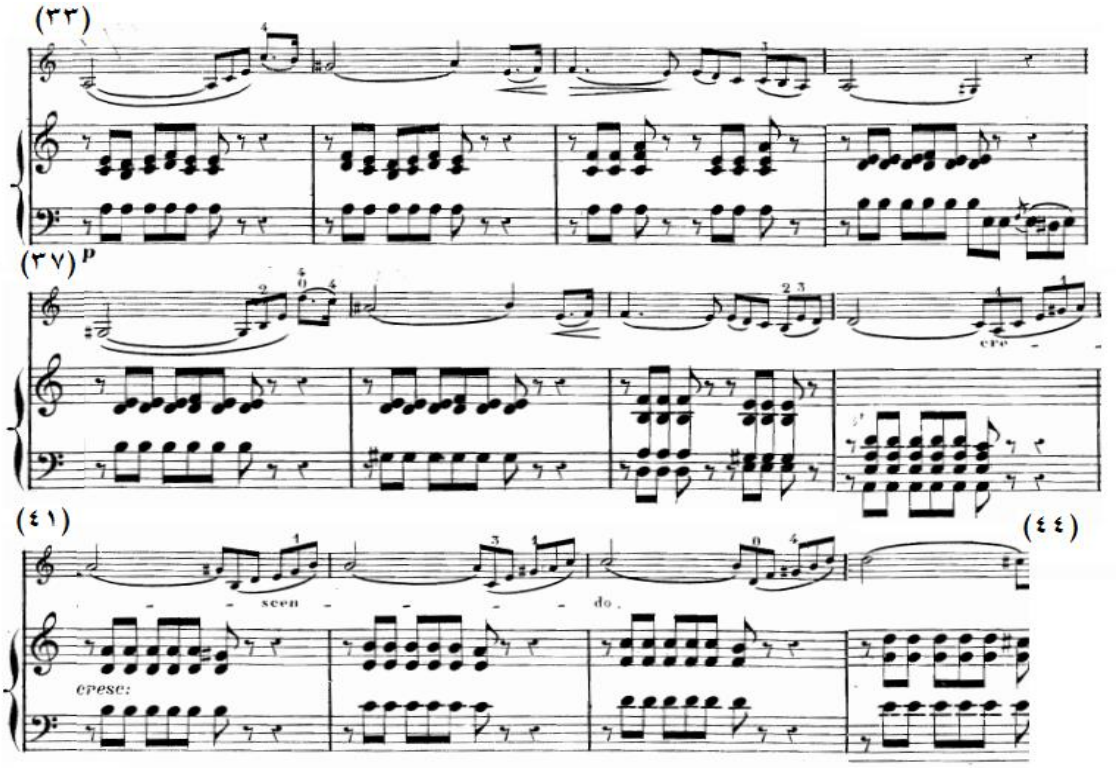
– من م21–28: أن يراعي عازف البيانو دقة أداء إيقاع المصاحبة الموحد في اليدين معاً مع أداء نغمات التألفات الهارمونية كوحدة واحدة معاً باليدين، وأن يظهر التألفات الهارمونية والمسافات الهارمونية المزدوجة دون أن تطغى على لحن الموضوع الأول عند الفيولينة.

– أن ينتبه عازف البيانو لكثرة السكتات في بداية ونهاية النموذج الإيقاعي لمصاحبة اليدين من أجل الدخول الصحيح في بداية كل مازورة، لكى لا تؤثر المصاحبة على أداء اللحن عند عازف الفيولينة، مع ضرورة إظهار الأداء المنفرد لليد اليسرى عند البيانو نهاية م24.

– من م29–32: أن يؤدى عازف البيانو لحن اليدين بقوة صوت متساوية مع لحن الفيولينة، مع مراعاة إبراز نغمات الباص باليد اليسرى.

- **الجملة الثانية: من م33–44** [3].

– من م33– 39: تؤدى الفيولينة إعادة للحن الجملة الأولى بالموضوع الأول أوكتاف أسفل، ويؤدي البيانو مصاحبة بالنموذج الإيقاعي السابق ولكنه يحتوي مسافات هارمونية باليد اليمنى.

– من م40 – 44 [3]: تؤدي الفيولينة تطويل للموضع الأول بتتابع لحني صاعد، ويستمر البيانو في أداء المصاحبة السابقة.

شكل رقم (4) الجملة الثانية بالموضوع الأول من م33–44 [3]

الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب:

– من م40 – 44 [3]: أن يتفق العازفان مسبقاً على كيفية أداء التدرج في قوة الصوت Cres معاً من م40–42، ثم التدرج في خفوت الصوت dim من م43 في نهاية الموضوع الأول.

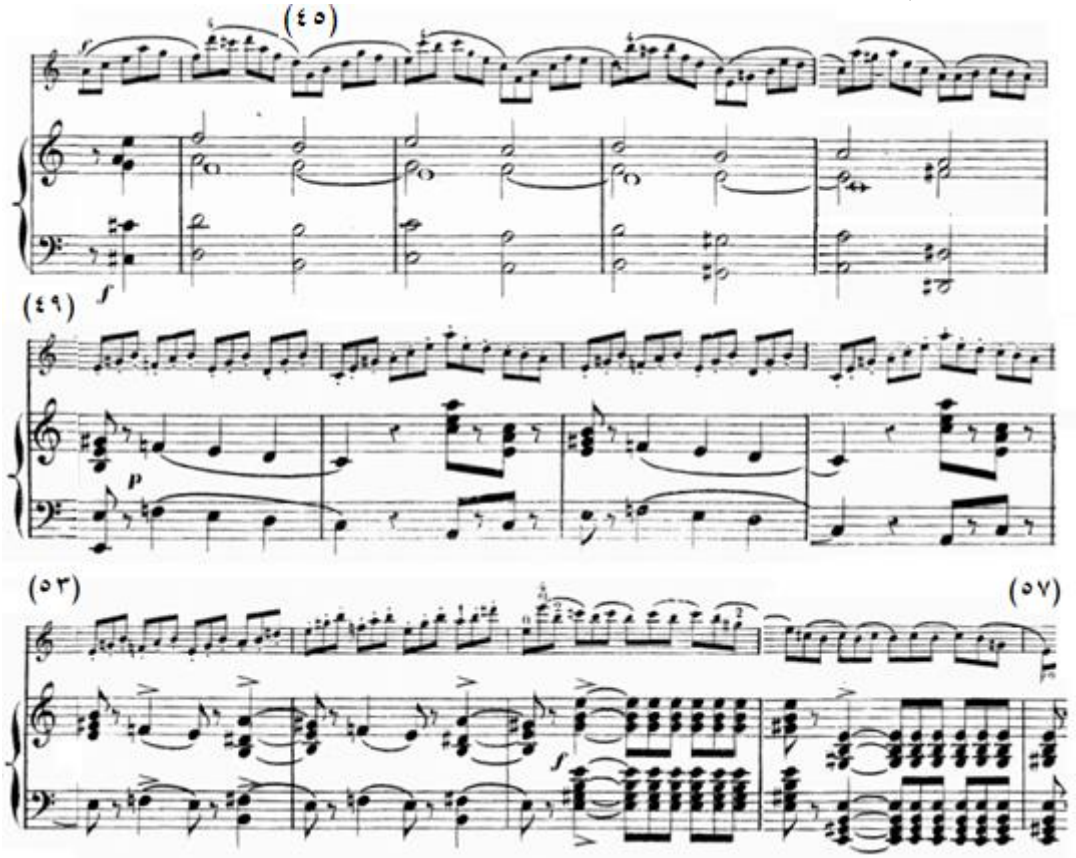
- **قنطرة لحنية: من أناكروز45– م57 [1].**

– من أناكروز 45– م48: تؤدي الفيولينة لحن القنطرة من أربيجات متصلة صاعدة وهابطة في إيقاع الثلاثية، وتدخل مصاحبة البيانو بصوت قوي f بعد سكتة كروش بتألف هارموني ثلاثي باليد اليمنى وأوكتاف هارموني باليد اليسرى، يليه مصاحبة بنموذج إيقاعي موحد باليدين ومتكرر ♩ ♩ يحتوي على مسافات هارمونية مزدوجة باليد اليمنى وأوكتافات هارمونية باليد اليسرى ممتدين كبيدال نوت، مع ملاحظة ظهور نغمات ممتده في إيقاع الروند ورباط زمني في الصوت الداخلي باليد اليمنى.

– من م49–52: تؤدي الفيولينة لحن القنطرة من أربيجات متقطعة Staccato صاعدة وهابطة، ويصاحبها البيانو في صوت خافت P بتألف هارموني ثلاثي باليد اليمنى وأكتاف هارموني باليد

اليسـرى، يليه نغمات سـلمية هابطة متصـلة على مسـافة أوكتاف بين اليدين، وتنتهي المصـاحبة بتألفين هارمونيين باليد اليمنى ونغمتين منفردتين باليد اليسرى، ويتكرر ذلك في م51، 52.

– من م53–55 [1]: جاء لحن الفيولينـة إعـادة للمـازورتين 49، 50، ولكن تغير أداء البيـانو إلى مصـاحبة مأخوذه من مصـاحبة اليد اليسـرى للبيانو في المقدمة عبارة عن سـنكوب لحني لنغمتين منفردتين يليهما تألفين هارمونيين في اليدين.

– من م55 [2]– 57 [1]: تؤدي الفيولينة لحن القنطرة من مسـافات لحنية متصـلة، ويصـاحبها البيانو في صوت قوي بنموذج إيقاعي يحتوي على تألف هارموني ثلاثي باليد اليمنى ورباعي باليد اليسرى وممتد برباط زمني مع الضغط القوي ومتكرر، ويتكرر النموذج أوكتاف أسفل بنهاية القنطرة.

شكل رقم (5) قنطرة لحنية من أناكروز 45– م57 [1]

الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب:

– من أناكروز 45–48: يقترح الباحث أن يسـتخدم عازف البيانو الدواس ليسـتمر صـوت المسـافات والنغمات والأوكتافات الممتدة باليدين، مع ضرورة أن يبرز النبر القوي على النوار الأول والثالث.

– في م50، 52: أن ينتبه عازف البيانو عند أداء التألفات الهارمونية الثلاثية التي يســـبقها ويليها ســكتات، من أجل الدخول الصــحيح في بداية إيقاع الثلاثية عند عازف الفيولينة. مع ضــرورة أن إبراز النغمات السلمية على مسافة أوكتاف بين اليدين.

– من م53–57 [1]: أن يؤدي عازف البيانو الســنكوب اللحني بخفة ورشــاقة باليدين في م53، 54 حتى لا يؤثر على أداء اللحن عند الفيولينة، مع ضرورة أداء التألفات الهارمونية المكثفة باليدين في م55، 56 بصــوت قوي ولكن دون أن تطغى على لحن الفيولينة، مع أهمية أن يراعى العازفان أداء إيقاع الثلاثية الموحد بدقة معاً في م55، 56.

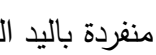
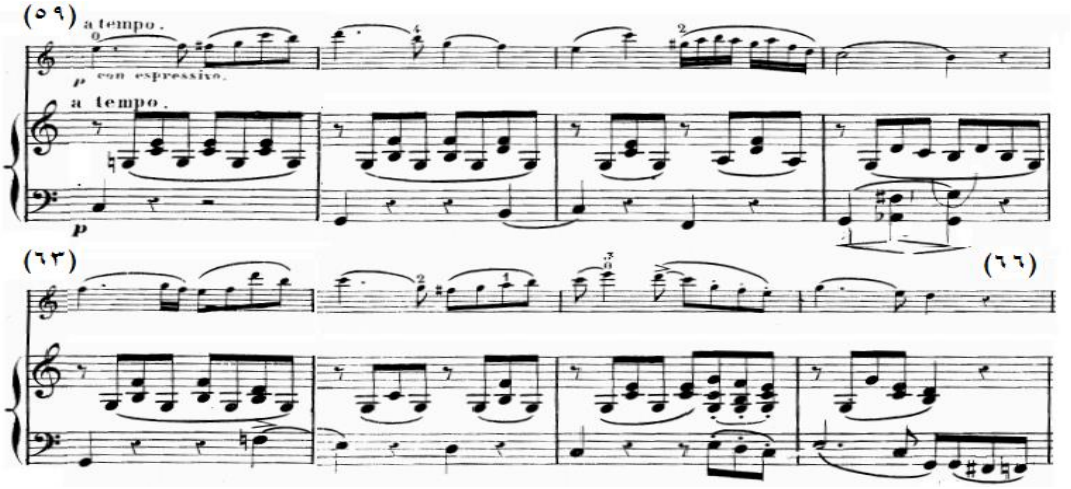
- **وصلة لحنية للفيولينة المنفرده: من م57 [1]–58.**

تؤدي الفيولينة لحن من مسافات لحنية هابطة وصاعدة متصلة مع التبطيء التدريجي Rit .

شكل رقم (6) وصلة لحنية للفيولينة المنفردة من م57 [1]–58

- **الموضوع الثاني: من م59 – 97** ويتكون من فكرتين كما يلي:
  - **الفكرة الأولى: من م59–81** تتكون من ثلاث جمل:

الجملة الأولى: من م59– 66.

– تؤدي الفيولينة لحن غنائي وتعبيري con expressivo في صـــوت خافت P من نغمة ممتدة يليها مسافات لحنية صاعدة وهابطة متصلة، ويؤدي البيانو مصاحبة في صوت خافت قائمة على نموذج إيقاعي متكرر  يبدأ بنغمة منفردة باليد اليسرى يليها نغمة منفردة ومسافة هارمونية متصــلة باليد اليمنى مع التكرار بالتبادل على الدرجة الخامســة والأولى في ســلم دو/ك، ويلاحظ في نهاية م62 أن البيانو يؤدي بمفرده أربيج هابط متصل في اليد اليسرى، وفي نهاية م66 يؤدي البيانو بمفرده نغمات سلمية هابطة متصلة باليد اليسرى.

شكل رقم (7) الجملة الأولى بالفكرة الأولى في الموضوع الثاني من م59– 66

الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب:

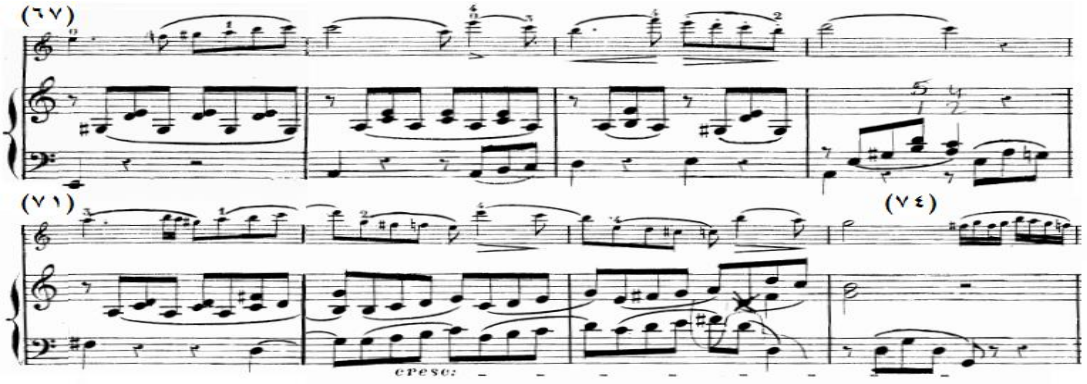
– في م59: أن يتفق العازفان مسبقاً على زمن التبطىء التدريجي Rit في نهاية الوصلة اللحنية المنفرده للفيولينة، مع دقة العودة معاً للسرعة الأصلية a tempo في بداية الموضوع الثاني.

– من م59–66: يقترح الباحث أن يستخدم عازف البيانو الدواس لإثراء المصاحبة، مع ضرورة إظهار النوار الأول في بداية كل مازورة باليد اليسرى لتعطى النبر القوى في بداية لحن الفيولينة.

– في م62، 66: أن يبرز عازف البيانو أداء اليد اليمنى نهاية م62 واليد اليسرى نهاية م66.

الجملة الثانية: من م67–74.

– من م67– 70 تؤدي الفيولينة إعادة بالتصوير للجملة اللحنية الأولى بالموضوع الثاني، ويؤدي البيانو إعادة للمصاحبة السابقة بالجملة الأولى بالتصوير في سلم لا/ص.

– من م71–74 تؤدي الفيولينة إعادة بالتصوير والتنويع اللحني للجملة الأولى بالموضوع الثاني، ويؤدي البيانو إعادة للمصاحبة بالجملة الأولى بالتصوير في سلم صول/ك، مع تغيير المصاحبة في م72، 73 وأصبحت قائمة على نغمات سلمية متصلة على مسافة ثالثة لحنية بين اليدين.

شكل رقم (8) الجملة الثانية بالفكرة الأولى في الموضوع الثاني من م67–74

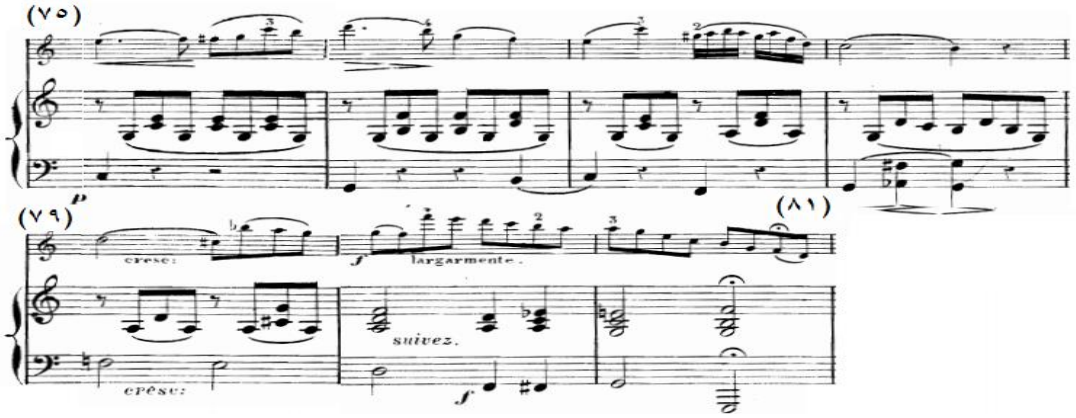
الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب:

– في م70: أن يبرز عازف البيانو المسافات اللحنية باليد اليسرى حيث أنه يؤديها بمفرده.

– في م74: إظهار الحوار اللحني بين اليد اليسرى للبيانو ولحن الفيولينة في نهاية المازورة.

الجملة الثالثة: من م75–81.

– من م75–78: إعادة حرفية للحن الفيولينة ومصاحبة البيانو للعبارة السابقة من م62–59.

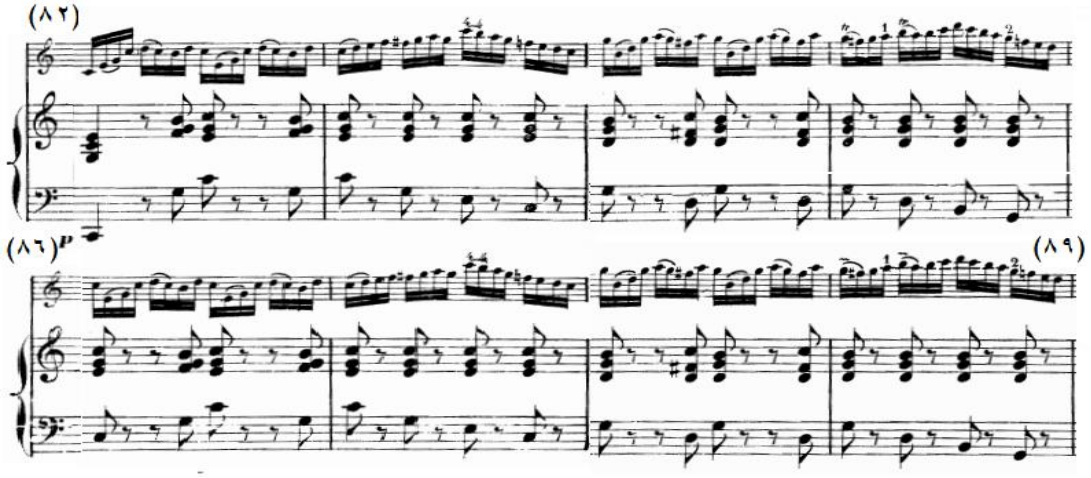
– من م79–81: إعادة بالتنويع للعبارة السابقة من م63–66 وتحضير لنهاية الفكرة الأولى وبداية الفكرة الثانية، مع ظهور علامة الإطالة (كرونا) في نهاية الجملة الثالثة.

شكل رقم (9) الجملة الثالثة بالفكرة الأولى في الموضوع الثاني من م75–81

الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب:

– في م81: أن يتفق العازفان مسبقاً على مدة إطالة الزمن لظهور علامة الكرونا في نهاية الفكرة الأولى، مع دقة العودة معاً للسرعة الأصلية في بداية الفكرة الثانية.

- **الفكرة الثانية: من م82–97** تتكون من جملتين:

الجملة الأولى: من م82– 89.

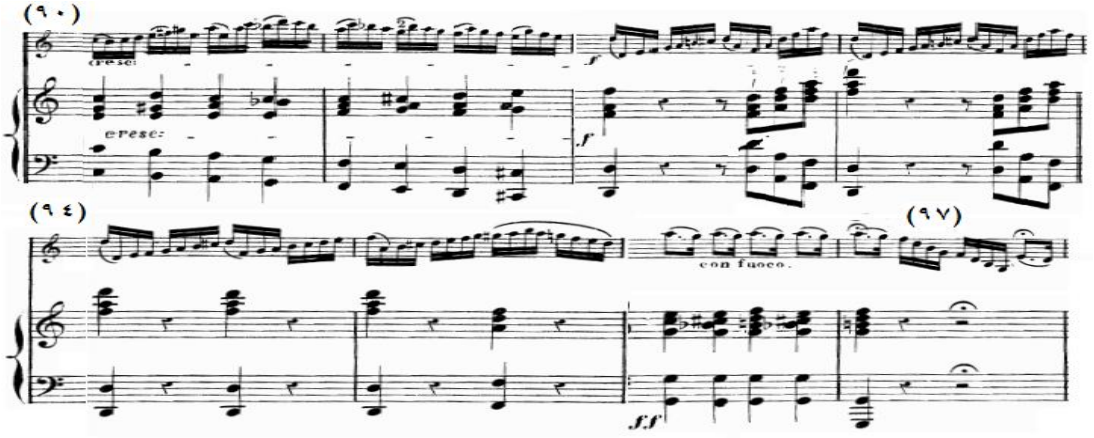
تؤدى الفيولينة لحن من أربيجات ومسافات لحنية ونغمات سلمية متصلة، ويصاحبها البيانو في نموذج إيقاعي موحد باليدين يحتوي على تألفات ثلاثية يتخللها سكتات باليد اليمنى على الدرجة الخامسة والأولى سلم دو/ك، صول/ك ونغمات منفردة ونغمات أربيج هابط باليد اليسرى.

شكل رقم (10) الجملة الأولى بالفكرة الثانية في الموضوع الثاني من م82- 89

الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب:

- من م82-98: أن يؤدى عازف البيانو نغمات التألفات الهارمونية الثلاثية في اليد اليمنى كما سبق ذكره، وأن ينتبه على أداء اليدين بدقة معاً لأنه يعطى عازف الفيولينة بداية كل موتيف.

الجملة الثانية: من م90-97.

- من م90- 95 تؤدى الفيولينة لحن من مسافات لحنية في أقواس لحنية قصيرة يليها أربيجات تنتهي بنغمات سلمية هابطة ومتصلة، ويؤدي البيانو مصاحبة من تألفات هارمونية ثلاثية متتالية صاعدة باليد اليمنى وأوكتافات هارمونية هابطة باليد اليسرى مع التدرج في قوة الصوت cres.

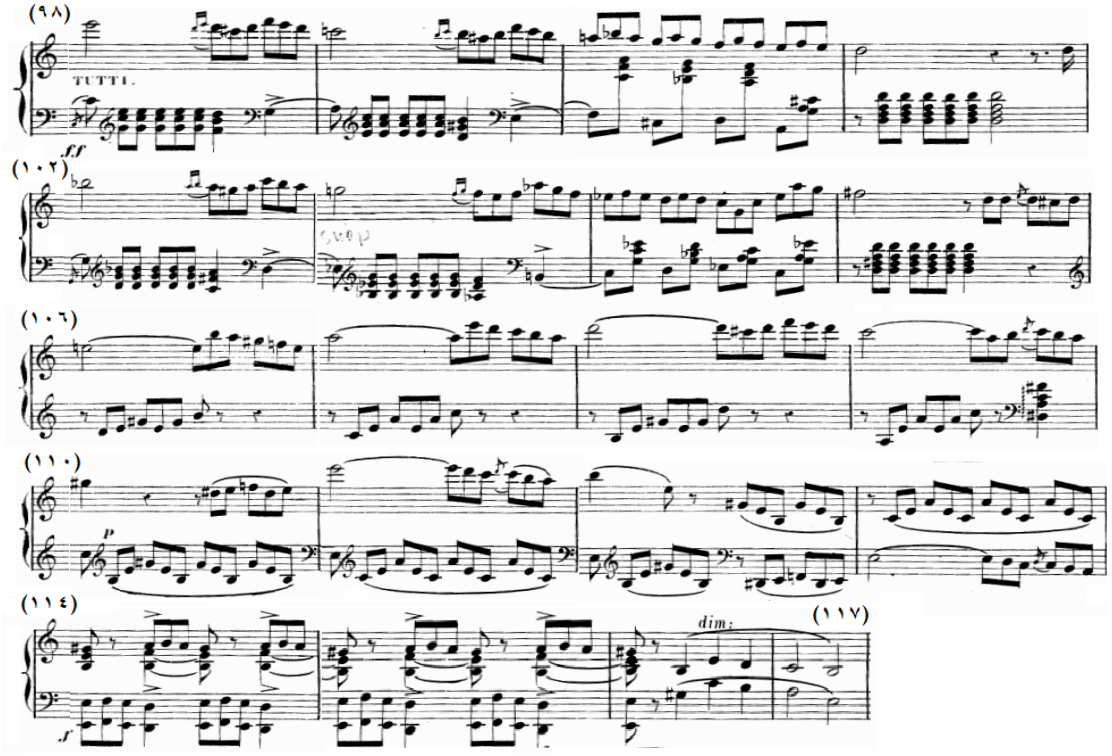
- كوديتا في م96، 97 تؤدى الفيولينة مسافات لحنية في أقواس لحنية قصيرة تنتهي بأربيج هابط مع إطالة مدة الزمن لظهور علامة الكرونا، ويصاحبها عازف البيانو في صوت قوي جداً ff بتألفات هارمونية باليد اليمنى وأوكتاف هارموني متكرر باليد اليسرى.

شكل رقم (11) الجملة الثانية بالفكرة الثانية في الموضوع الثاني من م90-97

الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب:

– في م97: أن يتفق العازفان مسـبقاً على مدة إطالة الزمن لظهور علامة الكرونا في نهاية قسـم العرض، مع دقة العودة معاً للسرعة الأصلية في بداية إعادة العرض.

❖ **قسم إعادة العرض Recapitulation : من م98–210** ويتكون مما يلي:–

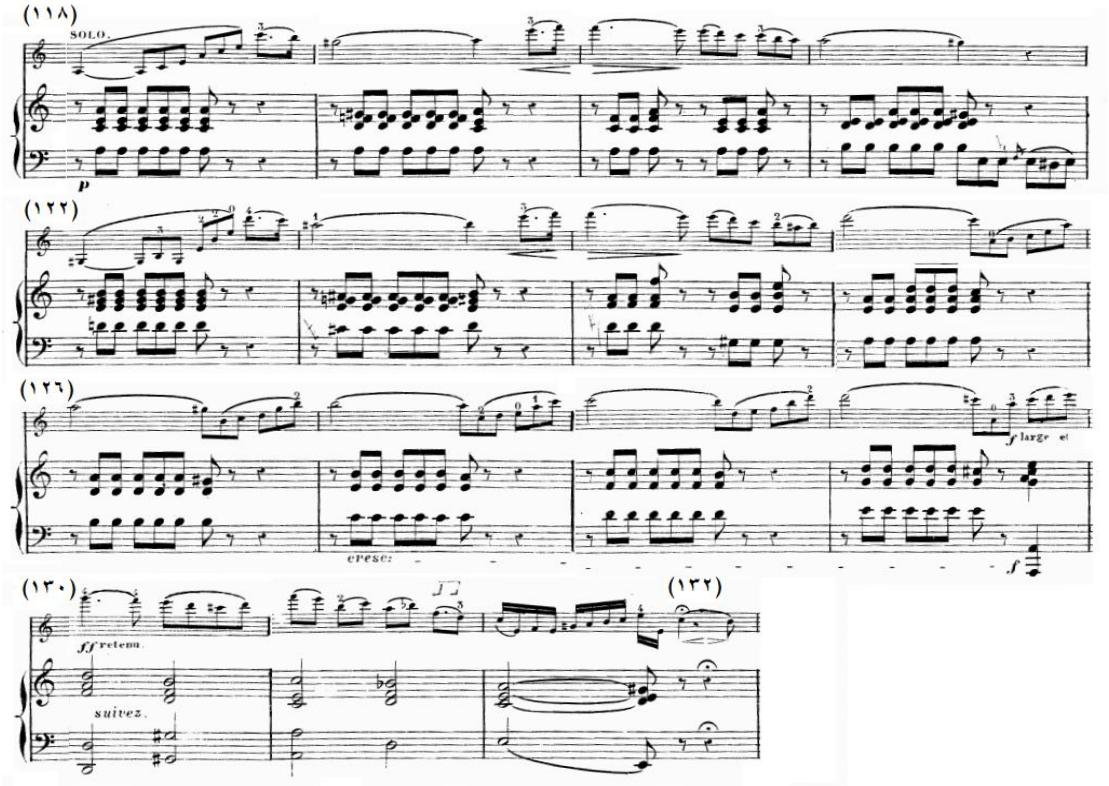
- **إعادة المقدمة للبيانو المنفرد: من م98– 117.**

إعادة حرفية بالتصوير في سلم دو/ك للحن اليدين في مقدمة قسم العرض من م1–20.

شكل رقم (12) إعادة المقدمة للبيانو المنفرد من م98– 117

- **إعادة الموضوع الأول: من م118– 132.**

– من م118– 125: إعادة حرفية للحن الفيولينة ومصاحبة البيانو من م21–28.

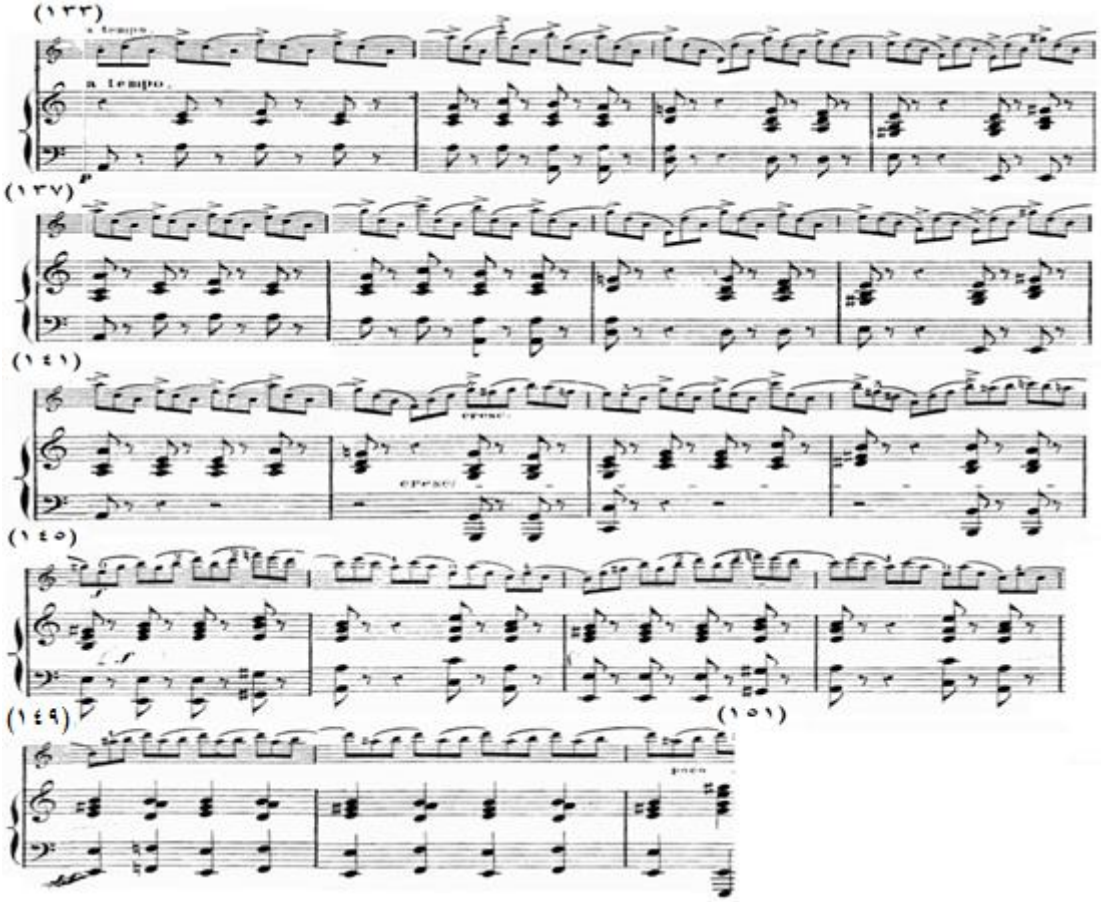
– من م126–129: إعادة بالتصوير للحن الفيولينة ومصاحبة البيانو من م40–43.

– كوديتا من م130–132: تؤدي الفيولينة لحن من مسـافات لحنية في أقواس لحنية مختلفة الأطوال، ويصاحبها البيانو بتألفات هارمونية ممتدة باليد اليمنى وأوكتافات هارمونية باليد اليسرى.

شكل رقم (13) إعادة الموضوع الأول من م118– 132

الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب:

– في م132: أن يتفق العازفان مسبقاً على مدة إطالة الزمن لظهور علامة الكرونا في نهاية الفكرة الأولى، مع دقة العودة معاً للسرعة الأصلية في بداية إعادة القنطرة.

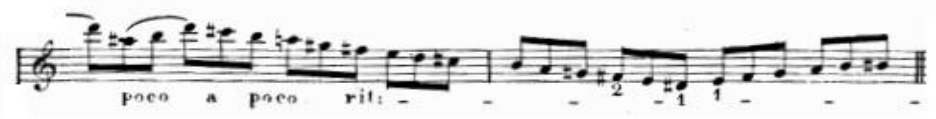
- **إعادة القنطرة اللحنية: من م133– 151 [2].**

جاءت إعادة بالتصوير للحن الفيولينة من م45–57، وتغيرت مصاحبة البيانو لتؤدى مصاحبة مأخوذه من النموذج الإيقاعي من م82–89 بالفكرة الثانية في الموضوع الثاني تحتوى على مسافات وتألفات هارمونية ثلاثية ونغمات منفردة وأوكتافات هارمونية باليد اليسرى، مع التصوير في سلم دو/ك، مى/ص وتنتهي مصاحبة القنطرة في سلم لا/ص.

شكل رقم (14) إعادة القنطرة من م133– 151 [2]

الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب:

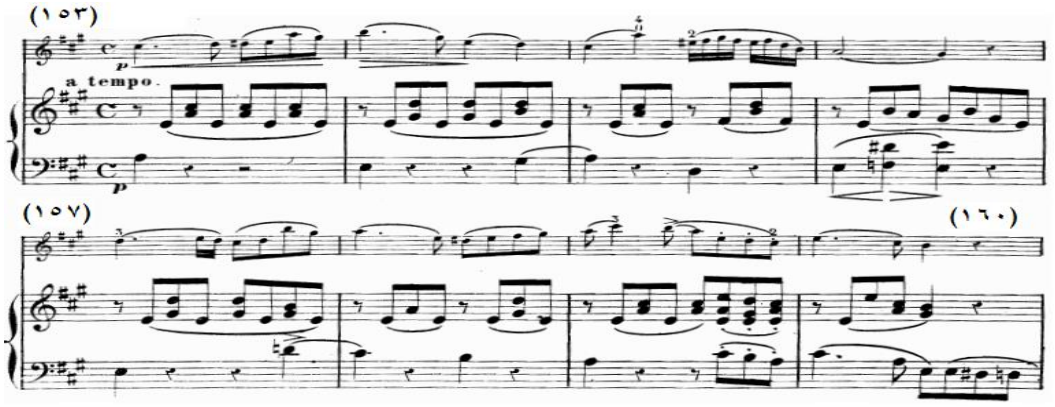
– من م133– 151 [2]: أن يراعي العازف ما قد سبق ذكره من م82–98 وينتبه لكثرة السكتات باليدين من أجل الدخول الصحيح دائماً مع لحن عازف الفيولينة، مع الإلتزام بأداء اليدين بدقة معاً.

- **إعادة الوصلة اللحنية للفيولينة المنفرده: من م151 [3] –152.**

تؤدى الفيولينة المنفرده بنغمات كروماتية هابطة وصاعدة مع التبطىء التدريجي.

شكل رقم (15) إعادة الوصلة اللحنية للفيولينة المنفرده من م151 [3] –152

- **إعادة الموضوع الثاني: من م153 – 210** ويتكون من فكرتين كما يلي:
  - **الفكرة الأولى: من م153–175** تتكون من ثلاث جمل:

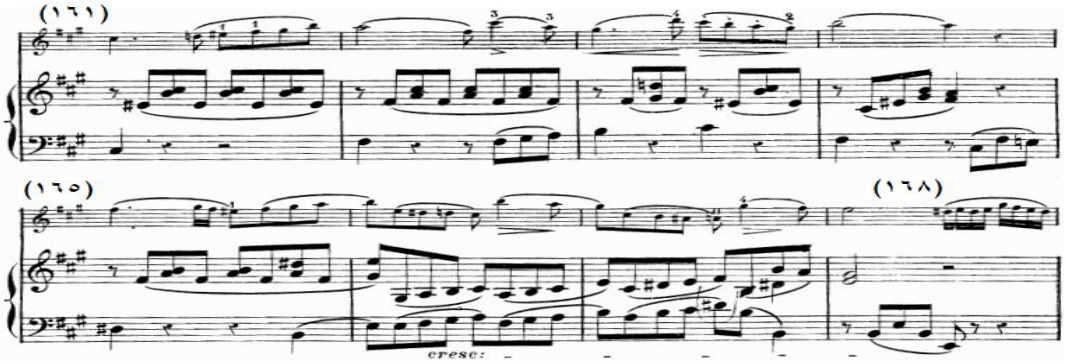
الجملة الأولى: من م153– 160

إعادة حرفية للحن الفيولينة ومصاحبة البيانو من م59–66 بالتصوير في سلم لا/ك.

شكل رقم (16) الجملة الأولى بالفكرة الأولى في إعادة الموضوع الثاني من م153- 160

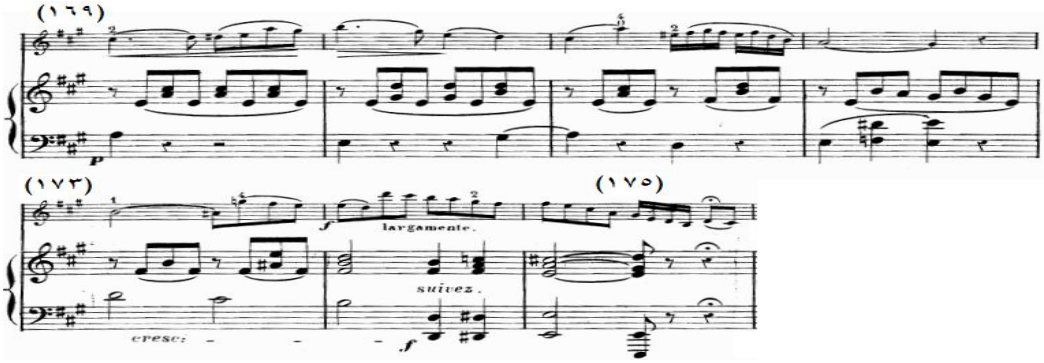
الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب:

- من م153-160: أن ينبته عازف البيانو لتغيير السلم، مع ضرورة الإلتزام بالإرشادات الأدائية السابق ذكرها.

الجملة الثانية: من م161-168.

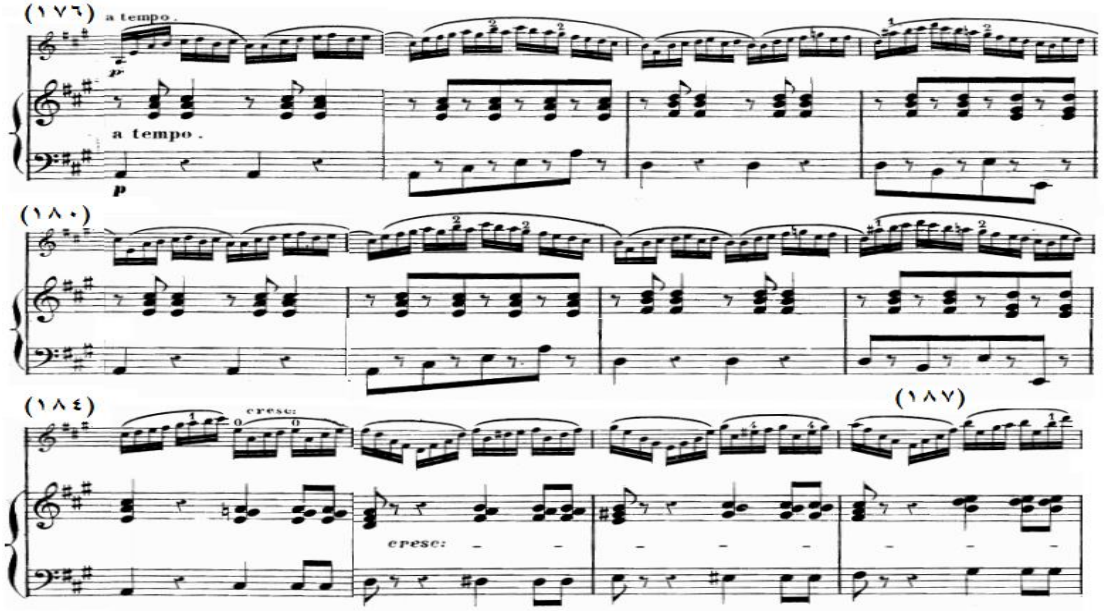
إعادة حرفية للحن الفيولينة ومصاحبة البيانو من م67-74 بالتصوير في سلم لا/ك.

شكل رقم (17) الجملة الثانية بالفكرة الأولى في إعادة الموضوع الثاني من م161-168

الجملة الثالثة: من م169-175.

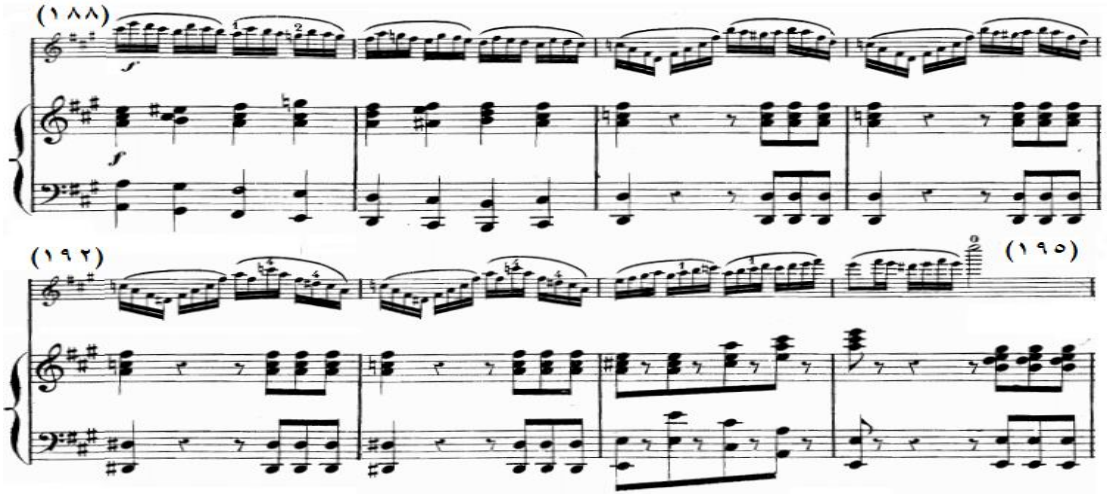
إعادة حرفية للحن الفيولينة ومصاحبة البيانو من م75-81 بالتصوير في سلم لا/ك.

شكل رقم (18) الجملة الثالثة بالفكرة الأولى في إعادة الموضوع الثاني من م169-175

- **الفكرة الثانية: من م176–205** تتكون من ثلاث جمل:

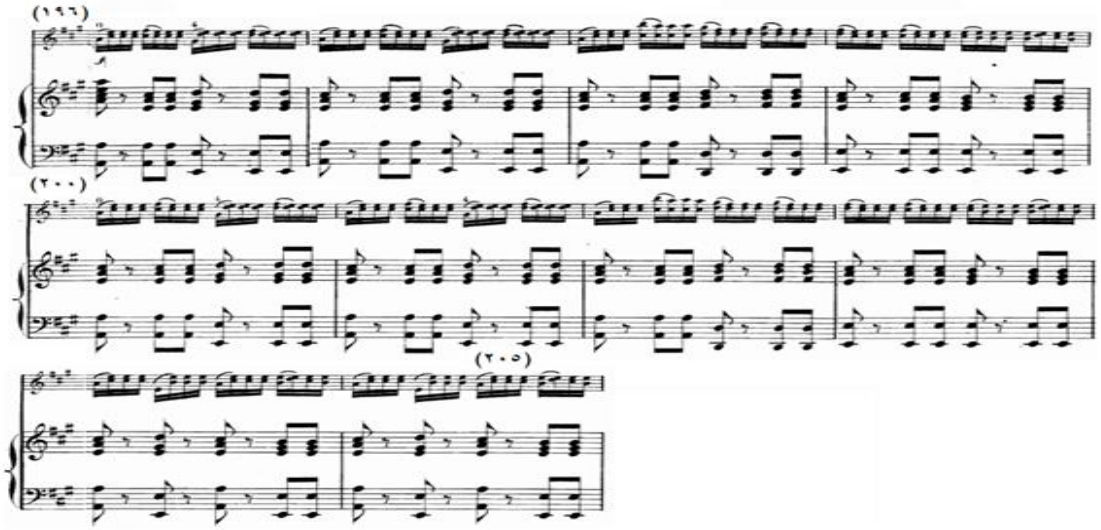
الجملة الأولى: من م176– 187.

إعادة بالتنويع على لحن الفيولينة من م82– 89 في صـــوت خافت، وتغير النموذج الإيقاعي لمصـــاحبة البيانو وتؤدي تألفات الهارمونية ثلاثية يتخللها ســـكتات باليد اليمنى ونغمات منفردة ونغمات أربيج صاعد باليد اليسرى.

شكل رقم (19) الجملة الأولى بالفكرة الثانية في إعادة الموضوع الثاني من م176– 187

الجملة الثانية: من م188– 195.

إعادة بالتنويع على لحن الفيولينة من م90– 97 في صوت قوي، وجاءت مصاحبة البيانو إعادة بالتصوير.

شكل رقم (20) الجملة الثانية بالفكرة الثانية في إعادة الموضوع الثاني من م188–195

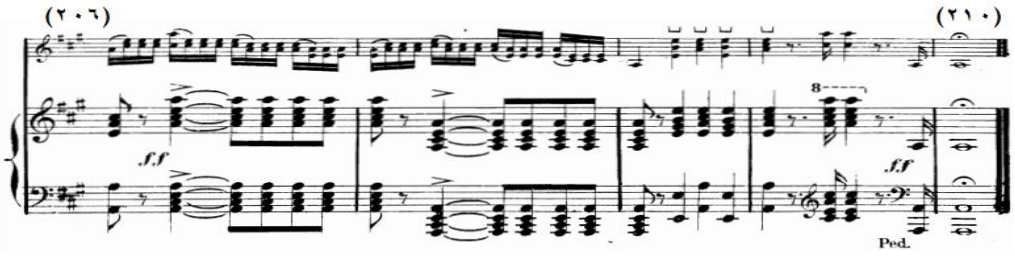
الجملة الثالثة: من م196-205.

جاءت تطويل للحن الفيولينة في إعادة الفكرة الثانية في نموذج إيقاعي متكرر يحتوي على نغمة منفردة يليها مسافة هارمونية متكررة، ويصاحبها البيانو بنموذج إيقاعي متكرر مأخوذ من مصاحبة اليد اليسرى بالمقدمة المنفردة للبيانو ويحتوي على تألفات هارمونية ثلاثية يتخللها سكتات على الدرجة الأولى والرابعة والخامسة في سلم لا/ك وأكتافات هارموني باليد اليسرى.

شكل رقم (21) الجملة الثالثة بالفكرة الثالثة في إعادة التفاعل من م196-205

- **كودا: من م206-210.**

- في م206، 207: تستمر الفيولينة في أداء النموذج اللحني بالجملة السابقة، ويصاحبها البيانو بالنموذج المأخوذ من نهاية القنطرة في م55، 56 مع التصوير في سلم لا/ك في صوت قوي جداً.

- من 208-210: يؤدي العازفان نهاية موحدة للكونشرتو، حيث يؤدوا نموذج إيقاعي موحد للختام يحتوي عند الفيولينة على على تألفات ثلاثية ومسافات هارمونية تنتهي بنغمة ممتدة مع الإطاله، ويؤدي البيانو باليد اليمنى تألفات هارمونية رباعية على الدرجة الأولى والخامسة في سلم لا/ك، وتؤدي اليسرى تألفات رباعية وأوكتافات هارمونية بالتبادل، وتنتهي المصاحبة بنغمة ممتدة باليدين في صوت قوي مع إطالة الزمن (كرونا) مع إستخدام الدواس Ped.



شكل رقم (22) كودا من م206-210

الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب:

– في م206، 207: يقترح الباحث أن يستخدم عازف البيانو الدواس لإثراء المصاحبة بالتألفات الهارمونية الرباعية، وأن تؤدى بقوة صوت دون أن تطغى على لحن الفيولينة.

– من 208–210: أن يراعى العازفان دقة الأداء الإيقاعي الموحد معاً وبقوة صوت واحدة للتعبير عن ختام الكونشرتو.

نتائج البحث:

بعد أن قام الباحث بالدراسة التحليلية العزفية لمصاحبة البيانو في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند أكولاي، وقام بتقديم الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب للوصول إلى أسلوب الأداء الجيد لمصاحبة البيانو كما جاء في الإطار التطبيقي، فقد توصل الباحث إلى النتائج التي جاءت تحقيقاً لأهداف البحث ورداً على أسئلة البحث على النحو التالي:–

السؤال الأول: ما سمات العناصر الفنية لمصاحبة البيانو في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند أكولاي؟

استطاع الباحث تحديد سمات العناصر الفنية لمصاحبة البيانو من خلال التحليل البنائي لكونشرتو الفيولينة والبيانو رقم (1) سلم (لا) الصغير عند أكولاي والتحليل العزفي لمصاحبة البيانو بالكونشرتو في الإطار التطبيقي، وجاءت سمات العناصر الفنية كما يلي بالجدول التالي:–

العناصر	سمات العناصر الفنية
السلم	– جاء الكونشرتو في سلم لا/ص. – انتقلت المصاحبة إلى السلالم المجاورة دو/ك وإلى الأقارب المجاورة سلم صول/ك، ري/ص في قسم العرض. – انتقلت المصاحبة إلى سلم لا/ك القريب المباشر في إعادة الموضوع الثاني بنهاية الكونشرتو.
الميزان	ثنائى بسيط C وظل ثابت طوال الحركة الأولى.
السرعة	– الكونشرتو سريع ولكن بإعتدال وظلت شبه ثابتة طوال الحركة الأولى. – تغيرت السرعة في نهاية الأفكار والمواضع والأقسام اللحنية لظهور التبطىء التدريجي Rit مع العودة إلى السرعة الاصلية a tempo، وظهور علامة إطالة الزمن (كرونا).
الصيغة	صوناتا أليجرو فورم تتكون من قسم عرض يبدأ بمقدمة منفردة للبيانو وقسم إعادة عرض بدون قسم تفاعل.
اللحن	– ظهر اللحن عند عازف البيانو في المقدمة المنفردة لقسم العرض وإعادتها بالتصوير في قسم إعادة العرض. – ظهرت أجزاء لحنية صغيرة عند عازف البيانو باليدين مع لحن الفيولينة في الموضع الأول.
الهارموني	اعتمد الهارموني في مصاحبة البيانو على ما يلي: – هارمونيات بسيطة في شكل مسافات هارمونية وتألفات هارمونية ثلاثية مقسمة بين اليدين وتألفات منفرطة باليد اليمنى. – هارمونيات مكثفة في شكل تألفات رباعية في اليدين في أجزاء صغيرة بالمصاحبة. – جاءت التألفات الهارمونية في المصاحبة أغلبها على تألفات الدرجة الأولى الرابعة والخامسة.
الإيقاع	اعتمد الإيقاع في مصاحبة البيانو على ما يلي: – نماذج إيقاعية موحده بين اليدين بسيطة ومتكرره يتخللها سكتات. – إيقاع الثلاثية وتنويعاته بالسكتات في اليدين الذي ظهر بكثرة في المصاحبة. – سنكوب إيقاعي باليدين ظهر في أجزاء صغيرة بالمصاحبة.
أنواع المصاحبة	جاءت أنواع مصاحبة البيانو كما يلي: – مقدمة منفرده لآلة البيانو. – مصاحبة هارمونية بسيطة ومصاحبة هارمونية مكثفة في نماذج إيقاعية ثابته ومتكرره باليدين. – بيدال نوت باليدين في مسافات هارمونية ممتدة في نماذج إيقاعية ثابته ومتكرره باليدين. – لم تظهر مصاحبة لحنية إلا قليلاً في الموضوع الأول.

العناصر	سمات العناصر الفنية
الحليات	**جاءت الحليات في مصاحبة البيانو كما يلي:** **– الأبوجاتورا من نغمتين باليد اليمنى في المقدمة.** **– الأربيجيو باليد اليسرى في المقدمة.** **– الأتشيكاتورا على مسافة أوكتاف باليد اليسرى في المقدمة.** **– الأتشيكاتورا على مسافة ثانية باليد اليسرى في الموضوع الأول.**
علامات الأداء	**ظهرت علامة الضغط القوي accent باليدين في مصاحبة البيانو بكثرة.**
التظليل الديناميكي	**– تنوعت مصاحبة البيانو بين الأداء بالصوت القوى f والخافت P ودرجاتهم المختلفة.** **– يلاحظ كثرة إستخدام التدرج في قوة الصوت Cres في مصاحبة البيانو.**
الدواس	**ظهر الدواس Ped في نهاية الكونشرتو.**

السؤال الثاني: ما دور عازف البيانو المصاحب في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند أكولاي؟

قد توصل الباحث لدور عازف البيانو المصاحب في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند أكولاي من خلال التحليل العزفي لمصاحبة البيانو بالإطار التطبيقي، وجاء كما يلى:

– يقوم عازف البيانو بأداء مقدمة مطولة منفردة وإعادتها بالتصوير في قسم إعادة العرض.

– يؤدى عازف البيانو مصاحبة لحنية في نهاية بعض الجمل اللحنية بالموضوع الأول في اليد اليمنى واليسرى كأجزاء منفردة لربط الجمل اللحنية ببعضها.

– يتداخل عازف البيانو المصاحب مع عازف الفيولينة في مصاحبة لحنية في أجزاء صغيرة بالموضوع الأول، حيث يؤدي كلاً منهما لحن مع لحن الآخر.

– يصاحب عازف البيانو آلة الفيولينة بأغلب الجمل اللحنية في الكونشرتو بمصاحبة هارمونية بسيطة في نماذج إيقاعية موحدة باليدين ومتكرره.

– يصاحب عازف البيانو آلة الفيولينة ببعض الأجزاء اللحنية في الكونشرتو بمصاحبة هارمونية مكثفة في نموذج إيقاعي موحد باليدين.

– يصاحب عازف البيانو آلة الفيولينة ببعض الأجزاء اللحنية في الكونشرتو بمصاحبة تحتوي على مسافات هارمونية ممتدة كبيدال نوت في نموذج إيقاعي متكرر باليدين.

السؤال الثالث: ما أسلوب أداء مصاحبة البيانو في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند أكولاي؟

استطاع الباحث الإجابة على السؤال الثالث في الإطار التطبيقي من خلال التحليل العزفي لمصاحبة البيانو في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند أكولاي، وقام بتقديم الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب والتي جاءت كما بالجدول التالي:-

أرقام الموازير	الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب
قبل أداء المقدمة	أن يتفق العازفان قبل بدء المقدمة على السرعة المناسبة للكونشرتو.
من م1-10	أن يحافظ عازف البيانو أثناء أداء الحوار اللحني بين اليدين في المقدمة على استمرار صوت النغمات الممتدة باليد اليمنى، وأن يظهر التألفات الهارمونية الثلاثية والرباعية باليد اليسرى دون أن تطغى على النغمة الممتدة باليد اليمنى.
في م1، 2، 5، 6	أن يؤدى عازف البيانو حلية الأبوجاتورا من نغمتين باليد اليمنى بخفة ورشاقة، وأن يأخذ زمنها من النغمة الممتدة التي تسبقها، بينما في م1، 5 باليد اليسرى أن يأخذ زمن حلية الأتشيكاتورا من النغمة التي تليها، ويقترح الباحث إستخدام الدواس Pedal في المقدمة.
في م1، 2، 5، 6، 10	أن ينتبه عازف البيانو لكثرة تغيير المفتاح باليد اليسرى.
في م7	الإنتباه من إقتراب النطاق الصوتي بين اليدين خاصةً لوجود مقابلة إيقاعية بين اليدين.
من أناكروز11- م12	أن يلتزم عازف البيانو بأداء الضغط القوي على التألف الهارموني الرباعي على النوار الثاني والرابع لتحقيق السنكوب اللحني باليد اليسرى.
في م17، 18	أن يظهر عازف البيانو الحوار اللحني المتداخل بين اليدين في صوت قوى جداً.
من م21-28	- أن يراعي عازف البيانو دقة أداء إيقاع المصاحبة الموحد في اليدين معاً مع أداء نغمات التألفات الهارمونية كوحدة واحدة معاً باليدين، وأن يظهر التألفات الهارمونية والمسافات الهارمونية المزدوجة دون أن تطغى على لحن الموضوع الأول عند الفيولينة. - أن ينتبه عازف البيانو لكثرة السكتات في بداية ونهاية النموذج الإيقاعي لمصاحبة اليدين من أجل الدخول الصحيح في بداية كل مازورة، لكى لا تؤثر المصاحبة على أداء اللحن عند عازف الفيولينة، مع ضرورة إظهار الأداء المنفرد لليد اليسرى عند البيانو م24.
من م29-32	أن يؤدى عازف البيانو لحن اليدين بقوة صوت متساوية مع لحن الفيولينة، مع مراعاة إبراز نغمات الباص باليد اليسرى.

أرقام الموازير	الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب
من م40 – 44 [3]	أن يتفق العازفان مسبقاً على كيفية أداء التدرج في قوة الصوت Cres معاً من م40–42، ثم التدرج في خفوت الصوت dim من م43 في نهاية الموضوع الأول.
من أناكروز45– م48	يقترح الباحث أن يستخدم عازف البيانو الدواس ليستمر صوت المسافات والنغمات والأوكتافات الممتدة باليدين، مع ضرورة إبراز النبر القوي على النوار الأول والثالث.
من م49–52	أن ينتبه عازف البيانو عند أداء التألفات الهارمونية الثلاثية التي يسبقها ويليها سكتات. مع ضرورة إبراز النغمات السلمية على مسافة أوكتاف بين اليدين.
من م53–57 [1]	أن يؤدي عازف البيانو السنكوب اللحني بخفة ورشاقة في م53، 54 حتى لا يؤثر على أداء اللحن عند الفيولينة، مع ضرورة أداء التألفات الهارمونية المكثفة باليدين في م55، 56 بصوت قوي ولكن دون أن تطغى على لحن الفيولينة.
في م59	أن يتفق العازفان مسبقاً على زمن التبطيء التدريجي Rit في نهاية الوصلة اللحنية المنفرده للفيولينة، مع دقة العودة معاً للسرعة الأصلية a tempo بداية الموضوع الثاني.
من م59–66	يقترح الباحث أن يستخدم عازف البيانو الدواس لإثراء المصاحبة، مع ضرورة إظهار النوار الأول في بداية كل مازورة لتعطى النبر القوى في بداية لحن الفيولينة.
في م62، 66	أن يبرز عازف البيانو أداء اليد اليمنى نهاية م62 واليد اليسرى نهاية م66.
في م70	أن يبرز عازف البيانو المسافات اللحنية باليد اليسرى حيث أنه يؤديها بمفرده.
في م74	إظهار الحوار اللحني بين اليد اليسرى للبيانو ولحن الفيولينة في نهاية المازورة.
في م81	أن يتفق العازفان مسبقاً على مدة إطالة الزمن لظهور علامة الكرونا في نهاية الفكرة الأولى، مع دقة العودة معاً للسرعة الأصلية في بداية الثانية.
من م82–98	أن يؤدى عازف البيانو نغمات التألفات الهارمونية الثلاثية في اليد اليمنى كما سبق ذكره، وأن ينتبه على أداء اليدين بدقة معاً لأنه يعطى عازف الفيولينة بداية كل موتيف.
من م133– 151 [2]	أن يراعي العازف ما قد سبق ذكره من م82–98 وينتبه لكثرة السكتات باليدين من أجل الدخول الصحيح دائماً مع لحن عازف الفيولينة، مع الإلتزام بأداء اليدين بدقة معاً.
من م153–160	أن ينبته عازف البيانو لتغيير السلم، مع ضرورة الإلتزام بالإرشادات الأدائية السابق ذكرها.

أرقام الموازير	الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب
في م206، 207	يقترح الباحث أن يستخدم عازف البيانو الدواس لإثراء المصاحبة بالتألفات الهارمونية الرباعية، وأن تؤدى بقوة صوت دون أن تطغى على لحن الفيولينة.
من 208-210	أن يراعى العازفان دقة الأداء الإيقاعي الموحد معاً وبقوة صوت واحدة.

توصيات البحث:

1- توفير الطبعات الأصلية لكونشرتات الفيولينة المتنوعة بمصاحبة آلة البيانو في العصر الرومانتيكي بمكتبة كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان، وخاصةً كونشرتات الفيولينة بمصاحبة البيانو عند أكولاي، ليكونوا في متناول دارسي البيانو والمصاحبة في مرحلة الدراسات العليا.

2- تشجيع دارسي البيانو والمصاحبة في مرحلة الدراسات العليا بكلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان على أداء مصاحبات البيانو في كونشرتات الفيولينة عند أكولاي، لما تحتويه من أساليب مصاحبة متنوعة ومقدمات شيقة للبيانو المنفرد.

3- إجراء المزيد من الدراسات الأكاديمية عن مصاحبة البيانو في كونشرتات الفيولينة المختلفة للإستفادة من الدراسات في الوصول إلى أسلوب الأداء الجيد لمصاحبات البيانو المتنوعة.

مصادر البحث:

أولاً: المراجع العربية

1- آمال صـادق وفؤاد أبو حطب: "**مناهج البحث وطرق التحليل الإحصـائى**"، مكتبة الأنجلو المصـرية، القاهرة، 1991.

2- أحمد بيومي: "**القاموس المصري**" وزارة الثقافة المصرية، دار الأوبرا المصرية، القاهرة، 1992.

3- حسين فوزى: "**محيط الفنون 2**"، دار المعارف، القاهرة، 1971.

4- سمير عزيز: "**تطور فن المصاحبة الموسيقية**"، مقال منشور بمجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، الجيزة، 1988.

5- فؤاد ذكريا: "**التعبير الموسيقي**"، مكتبة مصر لطباعة الأوفست، القاهرة، 2020.

6- ليلي زيدان: "**أهمية مصاحبة البيانو ودور المصاحب**"، دار الفكر العربي، القاهرة، 1983.

7- محمد محمود سامى: "**قواعد الموسيقى الغربية وتذوقها**"، القاهرة، مكتبة الأنجلو، 1967.

ثانياً: المراجع الأجنبية ومواقع الإنترنت

8- Adler, Kurt**:** "**The Art of Accompanying and Coaching**", Da Capo Press, U.S.A, 1980**.**

9- Apel, Willi**:** "**The Harvard Biographical Dictionary of Music**", 2nd Ed, the Belknap Press, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1996.

10- Aure, Leopold**: "Violin playing as I teach it"**, Dover publication, Inc, New York, 1980.

11- Blom, Eric: "**Every Man's Dictionary of Music**", (2nd –Ed), Lightning Source Incorporated Publisher, London, 2005.

12- Crystal, David**: "Cambridge Paperback Encyclopedia"**, Cambridge University, New York, 1999.

13- Davie, Cedric Thorpe: "**Musical Structure and Design**", Dover Publication, INC, New York, 1966.

14- Kuehun, Jacquelyn**:** "**The Basics of Accompanying**", Clavier Magazine, Vol.34 No.9, 1995.

15- Latham, Alison**:** "**The Oxford Companion to Music**", Oxford University Press, New York, 2002.

16- Morgan Longyear, Rey**: "Nineteenth Century Romanticism in Music**", Prentinga Hell, New York, 1988.

17- Osborne, Charles**:** "**The Dictionary of Composers"**, Macmillan Publishers Limited, London, 1981.

18- Sadie, Stanley: **"The New Grove Dictionary of Music and Musicians"**, Macmillan Publishers Limited, U.S.A, 2001.

19- Https://**Imslp**.org/wiki/Jean Baptiste Accolay.

ملخص البحث

أسلوب أداء مصاحبة البيانو في كونشرتو الفيولينة رقم (1) سلم (لا) الصغير عند جان بابتيست أكولاي

مقدمة البحث:

اكتملت مراحل تطور فن المصاحبة في العصر الرومانتيكي من خلال التدوين الكامل للمصاحبة واعطائها أهمية ودور واضـح بالمؤلفات الموسـيقية، وبدء ظهور ذلك في أعمال المؤلف النمسـاوي فرانز شـوبيرت التي تميزت بالنواحي العاطفية، ثم أخذت المصـاحبة جزءاً رئيسـياً في العديد من الأعمال الموسـيقية في ألمانيا عند كلاً من روبرت شـومان ويوهان برامز، وفي تلك الحقبة الزمنية إتجه العديد من المؤلفين الموسـيقيين للإسـتفاده من البيانو كآلة مصـاحبة وبرعوا في المؤلفات

الأوركستراليه والأغاني وموسيقى الحجرة بمصاحبة البيانو، ويعتبر الكونشرتو من أهم القوالب التي أبدع أعلام الموسيقى في تأليفها إبتداء من عصر الباروك وحتى الرومانتيكي وأصبح الكونشرتو هو القالب السائد لإستعراض مهارات العازف المنفرد، ومن هؤلاء المؤلفين جان بابتيست أكولاي (1833–1900) المؤلف البلجيكي الذي إهتم بتأليف قالب الكونشرتو للفيولينة بمصاحبة البيانو، ومن أهم أعماله كونشرتو الفيولينة بمصاحبة البيانو رقم (1) سلم (لا) الصغير، الذي حظى بشهرة واسعة لإحتوائه على قدر كبير من التقنيات العزفية والتعبيرية عند عازف الفيولينة بجانب أساليب المصاحبة المتنوعة عند عازف البيانو المصاحب، وجاء الكونشرتو في حركة أولى كُتبت عام 1868 ونُشرت في بروكسل عام 1876، ويشتمل البحث على المقدمة – مشكلة البحث– أهداف البحث – أهمية البحث – أسئلة البحث – إجراءات البحث – مصطلحات البحث.

وينقسم البحث إلى جزئين: الجزء الأول: الإطار النظري ويشتمل على

1– نبذة تاريخية عن الكونشرتو. 2– نبذة تاريخية عن المصاحبة.

3– نشأة وحياة جان بابتيست أكولاي وأعماله الموسيقية.

الجزء الثاني: الإطار التطبيقي ويشتمل على

أولاً التحليل البنائي لكونشرتو الفيولينة بمصاحبة آلة البيانو رقم (1) سلم (لا) الصغير في حركة أولى عند جان بابتيست أكولاي، وثانياً التحليل العزفي لمصاحبة البيانو وتقديم الإرشادات الأدائية لعازف البيانو المصاحب للوصول إلى أسلوب الأداء الجيد لمصاحبة البيانو، ويختتم البحث بالنتائج والتوصيات والمراجع العربية والأجنبية وملخص البحث باللغة العربية والأجنبية.

Abstract of the Research
The Performing Style of the Piano Accompaniment in Violin Concerto No.1, a minor, by Jean - Baptiste Accolay

Introduction:

The stages of development of the art of accompaniment were completed in the Romantic Era through the complete documentation of the accompaniment and giving it importance and clear role in the musical compositions, this began to appear in the compositons of the Austrian composer Franz Schubert (1797-1828), which were characterised by emotional aspects, then the accompaniment took a major part in many musical compostions in Germany, such as Robert Schumann (1810-1856) and Johannes Brahms (1833-1897), during that period, many composers turned to using the piano as an accompanying instrument and excelled in the orchestral compositions , songs, and chamber music accompanied by the piano, the concerto is cinsidred one of the most

importatnt forms in which music icons have excelled in composing, starting from the Baroque era to the Romantic era, the concerto has become the prevalling from displaying the skills of the soloist, among these composers is the Belgian composer Jean - Baptiste Accolay (1838-1900), who was interested in composing the concerto form for violin accompanied by the piano, among his most important compositions is the violin concerto no. 1 a minor, which gained wide fame for contanting a great deal of performance techniqes and expressive for the violinist, in addition to various accompaniment styles for the accompanying pianist, the concerto came in a first movement composed in 1886 and published in Brussels 1876.

The research includes:

Introduction, Problem, Objectives, Importance, Questions, and Procedures, terms of the Research.

The research divided into:

First part: Theoretical Frame; it includes

- A Brief History about the Concerto.
- A Brief History about the Accompaniment.
- Jean Baptiste Accolay's Origins, life and his Compositions.

Second Part: Applied Frame; it includes

First, Structural analysis of the concerto no. 1, a minor for Violin and Piano by Jean - Baptiste Accolay, Second, performing analysis of the of the Piano Accompaniment and provide the performance techniques to the accompanying Pianist to reach The good Performing Style of of the Piano Accompaniment, then the research concluded the results, recommendations, references in Arabic and Foreign, and abstract of the research Arabic and Foreign.