كيفية حل الصعوبات التكنيكية والتعبيرية في
"الرابسودية الأولى مصنف (٧٩) ل برامز ومقطوعات البيانو مصنف (١١٨)"

* أ.م.د. غادة عبد المجيد شاكر [١]

مقدمة

لا شك أن المؤلف الألمانى يوهانيس برامز Johannes Brahms (١٨٣٣-١٨٩٧) من أهم المؤلفين الرومانتيكيين الذين كتبوا مؤلفات هامة لآلة البيانو، تميزت بالتعبير الرومانتيكي المتدفق إلى جانب ابراز مهارات الأداء الفائقة على الآلة ، والاستفادة من الامكانيات الهائلة للعزف والقوى التعبيرية التى اختصت بها آلة البيانو وخاصة بعد اكتمال صناعتها فى القرن التاسع عشر وهو القرن الذى عاش فيه أهم مؤلفى آلة البيانو أمثال شوبان وشومان ومندلسون وليست ومنهم برامز (موضوع البحث).

ويمثل برامز اتجاه الرومانتيكية الكلاسيكية وهو الاتجاه الذى ظهر فى منتصف العصر الرومانتيكي ليضاد مذهب البروجرامية فى الموسيقى وروادها هيكتور برليوز وفرانز ليست . حيث اهتم برامز فى أعماله بحبكة البناء الموسيقى وتماسكه وكتابة أعمال تكون فيها الموسيقى هى الغاية فى ابراز صنعة المؤلف دون أن يكون هناك برنامجا خارج الموسيقى تطوع العناصر المختلفة للتعبير عنه لذا اعتبره الكثيرون خليفة لبيتهوفن ، وتميزت أعماله الموسيقية بقوة البناء والكتابة الموسيقية المتعمقة واتصفت بالتعبير الرومانتيكي الدافئ مع ابراز لمهارة الأداء وهو ما اتسمت به أعماله السيمفونية وكذلك المنفردة التى كتبها للبيانو والتى تعد من أشهر مقطوعات البيانو التى يؤديها عازفو البيانو فى حفلاتهم وان اتسمت ببعض المشكلات والصعوبات العزفية التى تحتاج لبعض الارشادات والحلول حتى تؤدى بطريقة سليمة تناسب أسلوب المؤلف وطريقة العزف الملائمة للعصر وهو ما يهتم هذا البحث بتناوله من خلال الدراسة التحليلية لبعض مقطوعات برامز المنفردة لالة البيانو وابراز الصعوبات العزفية واقتراح حلول لأدائها بشكل سليم .

[١] * أ.م.د. غادة عبد المجيد شاكر - قسم بيانو معهد الكونسر فتوار - اكاديمية الفنون

يوهانيس برامز (١٨٣٣-١٨٩٧):

أولاً: حياته[١]:

- وُلد برامز في ٧ مايو ١٨٣٣ في هامبورج "Hamburg" بألمانيا، وعاشت عائلته في أحد الأحياء الفقيرة ، تلقي برامز أول دروسه الموسيقية على يد والده الذى كان عازفاً لآلة الكونترباص في أحد مسارح هامبورج المتواضعة.
- درس فن آداء وتصوير "Transpose" كل مقدمات وفوجات باخ على يد كوسل "Cossel" وماركسين "Marxen" كما أبدى آداءاً واعداً فى العزف على البيانو.
- كان شغوفاً بأشعار مجموعة الشعراء الألمان أمثال: هاينه وأيخندورف وهوفمان وتيك وريشتر، كما كان محباً للطبيعة والتجوال في الغابات والجبال وكثيراً ما انبثقت شرارة الإلهام الأولى عنده أثناء هذا التجوال[٢].
- بدأ التأليف الموسيقى في مرحلة مبكرة جداً من حياته حيث عزف سوناتا للبيانو وهو في سن الحادية عشرة من عمره ويُقال أنه إرتجلها إرتجالاً حينها.
- بدأ في سنين شبابه الأولى في قيادة الجوقات الموسيقية حتى أصبح فيما بعد قائد أوركسترا من الطراز الرفيع.
- في سنة ١٨٥٣- عندما بلغ برامز سن العشرين من عمره – ذهب مرافقاً عازف الفيولينة المجرى ريميني "Remeny" في عدة جولات موسيقية حيث التقى بـ يواكيم "Joachim" عازف الفيولينة في هانوفر "Hannover" وتابع إلى بلاط فايمار "Weimar" وهناك التقى بفرانز ليست وشوبان وقد قام "ليست" بعزف مقطوعة دعابة "Scherzo" مصنف (٤) لبرامز وكانت تقدم للمرة الأولى.
- أعجب شومان "Schumann" بمؤلفات برامز إعجاباً شديداً وقدمه للمجتمع الموسيقى الألماني في دوسلدورف "Düsseldorf"، واستمرت الصداقة مع عائلة شومان حتى بعد وفاته، واستمرت كلارا شومان "زوجة شومان" في عزفها لمؤلفات برامز العديدة للبيانو.
- أثناء مكوث برامز في دوسلدورف تعلق كثيراً بزوجة شومان المؤلفة وعازفة البيانو "كلارا شومان" والتي كانت تكبره بـ أربعة عشر عاماً، وأحبها حباً أفلاطونياً غَمَرَ قلبه مدى الحياة

---

[1] Deryck Cooke *The New Grove Late Romantic Masters*,.

[٢] عواطف عبدالكريم . *تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي*،(القاهرة : حقوق الطبع محفظة للمؤلف، ١٩٩٧). ص١٢٣

ولكنه لم يتزوج أبداً بالرغم من إعجابه ببعض الفتيات، وبعد محاولة شومان للانتحار ومكوثه في المصحة العقلية قرب مدينة بون "Bonn" في فبراير ١٨٥٤ أصبح برامز صلة الوصل بين كلارا وزوجها، ووجد نفسه رباً فعلياً للأسرة حتى وفاة شومان سنة ١٨٥٦.

- كان برامز مديراً للموسيقى في بلاط مدينة ديتمولد "Detmold" سنة ١٨٥٤، بينما في سنة ١٨٥٩ قدم الكونشرتو الأول له للبيانو والأوركسترا مصنف (١٥) بعد قيامه بجولة في مختلف مدن ألمانيا للعزف المنفرد، وبعد فترة انتقل إلى سويسرا حيث أقام بها سنتين ووجد هناك ناشراً لمؤلفاته الموسيقية كما كان له العديد من الطلاب هناك.
- قام بزيارة فيينا للمرة الأولى سنة ١٨٦٢ وسرعان ما قرر أن يستقر فيها، وعمل قائداً لأكاديمية الغناء "Singakademie" في فيينا بالإضافة إلى اهتمامه بالتأليف لموسيقى لحجرة والأعمال الكورالية ومؤلفات البيانو والغناء، ولكنه رفض أن يستمر طويلاً في وظيفة تستنفذ كل طاقاته لكي يحتفظ بالحرية الضرورية للإبداع الفني.
- كان العرض الأول لتحفة برامز الخالدة "القداس الألماني" في بريمين سنة ١٨٦٨ الذى يعد من أضخم أعماله الكورالية على الإطلاق والذى أثبت للعامة في كل أرجاء أوروبا(*) بأن نبوءة شومان قد تحققت بالفعل.
- في الفترة بين عامي "١٨٧٢-١٨٧٥" عمل مديرا للحفلات في "جمعية أصدقاء الموسيقى" في فيينا وبعدها لم يستلم أي وظيفة رسمية أخرى.
- قُدمت السيمفونية الأولى له سنة ١٨٧٦ في فيينا لأول مرة بعد أن انشغل بالعمل لمدة أربعة عشر عاماً، فكان يشعر أنها يجب وأن تكون انطلاقة نحو عالم جديد من وحي روح أعمال بيتهوفن الأخيرة ولكن في أجواء أواخر القرن التاسع عشر، وقد أطلق عليها هانس فون بيلو "السيمفونية العاشرة" أي أنها عاشرة سيمفونيات بيتهوفن إشارة إلى أسلوبها وأهميتها الفنية.
- في عام ١٨٧٧ رفض الدكتوراه الفخرية من جامعة كامبريدج حيث كان قلقاً من المبالغة في الترحيب به في إنجلترا، فقد كانت موسيقاه مشهورة للغاية وذائعة الصيت هناك.
- قرر برامز سنة ١٨٩٠ التخلي عن التأليف الموسيقى وعمره سبعة وخمسون عاماً ولكنه لم يلتزم بقراره ، فقد أنتج عدداً من الروائع منها عدة مقطوعات للكلارينيت وسلسلة مؤلفات للبيانو إضافة إلى سلسلة من الأغاني.

(*) في سنة ١٨٥٣ تنبأ شومان بموهبة برامز الفترة وكتب عنها في مقالة "Neuen Bahmen" أي المسار الجديد.

- يعتبر برامز من أبرز المؤلفين الموسيقيين للقرن التاسع عشر، ربما هو آخر من تنطبق عليهم سمات الكلاسيكية من المؤلفين العظماء واستطاعت موسيقاه فرض نفسها كعلامة قوية في تاريخ الموسيقى، اذ يعد أحد من أطلق عليهم مصطلح الباءات العظيمة: "باخ وبيتهوفن وبرامز".
- كان إنساناً بسيطاً لا يسعى وراء الدعاية لنفسه أو لأعماله، يحب الطبيعة ومجالسة الأصدقاء بشرط ألا يشغلوا وقته عن التأمل والتفكير فيما يكتب من موسيقى.
- ساءت حالته الصحية تدريجياً حتى توفى في ٣ أبريل سنة ١٨٩٧ ودُفن في فيينا.

ثانياً: أسلوب برامز بشكل عام:

- إن برامز من بين مؤلفي القرن التاسع عشر الذى لم يبلغ الكلاسيكية المطلقة ولا الرومانتيكية المطلقة ولكنه حقق توازناً بين الاثنين كاد أن يبلغ الكمال وهو سر عظمة برامز[١].
- اتبع برامز المثالية في مجال الموسيقى البحتة التي تربط بين العاطفة الرومانتيكية والبناء المتين الكلاسيكي[٢].
- توجد علاقة قوية بين أسلوب برامز وأسلوب بيتهوفن في موسيقى الآلات من خلال استخدامهم للألحان العريضة الطويلة تعبيرا عن العواطف الرومانتيكية الدفينة كما تتميز ألحانه باللون القاتم نتيجة لكتابته في المساحات الصوتية المنخفضة وخاصة في كتابته للأوركسترا.
- تجمع موسيقى برامز بين التعبير العاطفي المتأمل العميق والتلوين الهارموني غاية في الثراء والذى يميز الروح الرومانتيكية وبين متانة البناء الكلاسيكي والسيطرة على الكتابة البوليفونية، وقد أبدع في جميع أشكال التأليف الموسيقى ما عدا الأوبرا والأوراتوريو.

_ تقوم موسيقاه على التعبير عن حالات نفسية مزاجية بعيداً عن فكرة ربط موسيقاه بأعمال أدبية أو أي شيء خارج عن الموسيقى لذا كان يرفض رفضاً قاطعاً مبادئ المستقبليين أمثال: ليست وفاجنر.

---

[١] ثيودور فينى . *تاريخ الموسيقى العالمية* ترجمة: سمحة الخولي وجمال عبد الرحيم (*القاهرة : دار المعرفة* ، ١٩٧٢). ص٢٥٤

[٢] عواطف عبدالكريم . *تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي*،(القاهرة : حقوق الطبع محفظة للمؤلف، ١٩٩٧). ص١٢٥

وأهم مميزات أسلوبه الموسيقى:

١- اللحن:

- تتميز ألحانه بالغنائية الشديدة التي تحمل كثيراً من المعاناة والعاطفة الجياشة وهي إما ألحان غنائية أو قائمة على تجميع وتوسيع خلايا لحنية ، وقد لا تسمعها إلا الأذن المرهفة لأنها كثيراً ما تكون مختفية داخل نسيج إيقاعي متشابك ومعقد وقد تظهر على هيئة ثالثات وسادسات متوازية.

٢- الهارموني:

- هارمونية برامز غاية في الثراء زاخرة بالتآلفات المطعمة لربطه المستمر بين السلم الكبير والسلم الصغير، بالإضافة إلى اللمس المتواصل للتآلفات الأساسية بشكلها الدياتوني أو المطعَّم وكثرة استخدامه للزخارف اللحنية الملونة كما يميل إلى استعمال مسافات الثالثات والسادسات والأوكتافات المتوازية بهدف إظهار رنين صوتي يبدو كتلوين خلفي للعديد من الألحان مما يضفي عليها كثافة في النسيج الهارموني وأيضاً صبغة موسيقية قاتمة.

(٣) الكونترابنط:

- ظهرت عبقرية برامز في استخدامه للكونترابنط حيث استعمل أكثر من لحن في آن واحد، وقد كان بارعاً في تأليف الألحان المتداخلة مع بعضها في مقطوعات عديدة له.

(٤) الإيقاع:

- من أقوى العناصر الموسيقية في مؤلفات برامز مليء بالحيوية والحركة المستمرة ، ويغلب على كثير من أعماله النسيج متعدد الإيقاعات ويميل بكثرة إلى استخدام المقابلات الإيقاعية "Hemiola" وتأخير الضغوط القوية عن مواضعها الأصلية "Syncope" بالإضافة إلى إظهار تقسيمات وزنية ثلاثية داخل الميزان الثنائي والعكس صحيح.

ثالثاً: أسلوب برامز في الكتابة لآلة البيانو:

- كان برامز مهتماً اهتماماً خاصاً بآلة البيانو طوال حياته ، وقد قام بتأليف الصيغ الكبيرة في الثلاث سوناتات للبيانو مصنف (١، ٢، ٥) والاثنين كونشرتو للبيانو والأوركسترا، أما بقية أعماله للبيانو فقد قام بتأليفها كلها في صيغ صغيرة مثل: التنويعات "Variations"، والفالسات "Walzes"، والكابرتشيو "Capriccios"، والإنترمتسو "Intermezzo" ، والرابسودي "Rhapsody".

- يظهر بوضوح فى سوناتات البيانو الثلاثة لبرامز ومقطوعات البالاد الأربع مصنف (١٠) – والتي تقترب من مؤلفات شوبان المبكرة – الطابع اليسربي القاتم القريب من الروح الشعبية ، أما أعماله المبكرة المكتوبة في صيغة تنويعات – مثل التنويعات على لحن لشومان مصنف (٩) – تهيئ للدور الهام الذى سيلعبه في كتابة التنويعات فيما بعد، فالتنويع الإيقاعي للحن الرئيسي وتأخير الضغوط "Syncope" للمادة اللحنية والهارمونية وابتكار مواد لحنية جديدة بواسطة التكبير "Augmentation" والإنقلاب "Inversion"، والتفنن في إثراء النسيج الموسيقى بواسطة "إخفاء الألحان في الأصوات الداخلية"، كل هذه دلائل على السيطرة التكنيكية الهائلة التي اتسم بها فن برامز، كما يعتبر فن التنويع أساساً لأسلوبه في التأليف وتتجلى بوضوح تام في أقسام التفاعل في أعماله الكبيرة.
- كان يميل إلى الألحان الشعبية الألمانية والموسيقى الشعبية بشكل عام والذى يظهر في كثير من مقطوعاته للبيانو، كما تتميز ألحانه بالرومانتيكية المتناهية والتي بلغت حد التعبير عن صفاته الشخصية.

- تتميز جمله الموسيقية بالبساطة بينما يتغير جوها تغيراً سريعاً كالبرق الخاطف التي تدل على تأثره بالموسيقى الشعبية وأيضاً بأسلوب بيتهوفن الدرامي، كما يلاحظ المستمع لمؤلفات برامز أن تعقيد أسلوبه ليس إلا وسيلة لبلوغ غاية هي: التعبير عن عمق وصدق عن تجربة عاطفية في جوهرها.
- يعتبر كونشرتو البيانو الأول مصنف (١٥) وكونشرتو البيانو الثاني مصنف (٨٣) من الأعمال الموسيقية التي لها مكانة هامة في التاريخ الموسيقى والتي يمكن أن يطلق عليها سيمفونيات للأوركسترا والآلات المنفردة.
- كان برامز فناناً في استخدام الصيغ الصغيرة وبخاصة في مقطوعات البيانو، ودائماً كان هدفه هو الكمال المطلق في استخدام أدواته الفنية وقد تجدد اهتمامه بتأليف المقطوعات الصعبة ذات التلوين القاتم المميز في أواخر حياته – وإن كانت معبرة في صدق عن روح برامز مثل: الرابسودي والبالاد والرومانس ، وتُظهر هذه الأعمال المتأخرة للبيانو – مصنف (١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩) – شخصية مختلفة لبرامز فَقَدَ فيها كل اهتمام بالفرتيوزية واستعراض التكنيك كهدف في حد ذاته، ولكنه أبدع أسلوباً فنياً جديداً أو مميزاً لشخصيته العميقة.
- يمتد تأليف برامز لمقطوعات البيانو خلال مراحل إنتاجه الفني الثلاث من حوالي عام ١٨٥٠ وحتى وفاته ، وهذه المؤلفات لا تميل إلى استعراض مهارات الآداء السطحية ولكنها عميقة دافئة مليئة بالإيقاعات الثرية المتشابكة ، تتميز بكثير من مسافات الثالثات الهارمونية المتوازية كذلك السادسات الهارمونية المتوازية ، وأيضاً الأوكتافات المتوازية مع استخدام النغمات المتنافرة داخل التآلفات ، مع ألحان غاية في الغنائية وإن اتسم بعضها بالمسافات اللحنية الواسعة(*).

وتقسم مؤلفات البيانو إلى ثلاث مجموعات:

المجموعة الأولى:

- في الفترة الزمنية من (١٨٥٣–١٨٥٤) وهي عبارة عن ثلاث سوناتات مصنف (١، ٢، ٥) ، ثم أربع بالادات مصنف (١٠) ، ثم دعابة "Scherzo" مصنف (٤).

المجموعة الثانية:

- ظهرت بين (١٨٥٤–١٨٧٣) وهي فترة نضجه وأهمها التنويعات "Variations" على ألحان له أو ألحان مأخوذة من شومان وهندل وباجانيني وأخرى على لحن مجري.

(*) تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي، تأليف أ.د.: عواطف عبدالكريم سنة ١٩٩٧.

المجموعة الثالثة:

- وهي أشهر مجموعة لمؤلفات البيانو فهي تحتوى على مجموعة الفواصل "Intermezi" والفانتازيا "Fantasien" والبالادات "Ballades" والرابسوديات "Rhapsodies" والكابريسات "Caprices" الموجودة في مقطوعات البيانو مصنف (١١٦) ، (١١٧) ، (١١٨) ، (١١٩).

رابعا: أعماله : **(١) أعمال برامز للبيانو المنفرد:**

سنة التأليف	رقم المصنف	اسم العمل
١٨٥٣	Op.1	- Sonate no. 1 in C major. - سوناتا رقم (١) في سلم دو الكبير.
١٨٥٣	Op.2	- Sonate no.2 in f sharp minor. - سوناتا رقم (٢) في سلم فا دييز الصغير.
١٨٥٣	Op.5	- Sonate no.3 in f minor. - سوناتا رقم (٣) في سلم فا الصغير.
١٨٥٤	Op.9	- Variations on a Thema by Robert Schumann in f sharp minor. - تنويعات على لحن ل : روبرت شومان في سلم فا دييز الصغير.
١٨٦٠	Op.18b	- Thema and variations in d minor after the second movement of the string sextet no.1 in B flat major. - لحن وتنويعات في سلم ري الصغير مأخوذ من الحركة الثانية من السداسي الوتري رقم (١) في سلم سي بيمول الكبير.
١٨٥٧	Op.21	- Two Sets of Variations - مجموعتين من التنويعات. (1) Eleven Variations on an original Theme in D major.
١٨٥٤		- إحدى عشر تنويعات على لحن أصلي في سلم ري الكبير. (2) Fourteen Variations on a Hungarian Melody in D major.

سنة التأليف	رقم المصنف	اسم العمل
		– أربعة عشر تنويعات على لحن مجرى في سلم ري الكبير.
١٨٦١	Op.24	– Variations and Fugue on a Theme by Handel. – تنويعات وفوجة على لحن لـ : هندل.
١٨٦٣	Op.35	– Variations on a theme of Paganini. – تنويعات على لحن لـ : باجانيني.
١٨٥١	Op.4	– Scherzo in E flat minor. – دُعابة في سلم مي بيمول الصغير.
١٨٥٤	Op.10	– Four Ballades. – أربع بالادات.
١٨٦٥	Op.39	– Sixteen Walzes: Two Versions (difficult and simple) arranged from the four-hand version. – ستة عشر فالس: نسختين. (واحدة صعبة وأخرى سهلة) تم توزيعها من نسخة الأربع أيادي.
١٨٧٨	Op.76	– Eight Piecesثماني مقطوعات (1) Capriccio in F sharp minor. (١) نزوة في سلم فا دييز الصغير. (2) Capriccio in B minor (٢) نزوة في سلم سي الصغير. (3) Intermezzo in A flat major. (٣) فاصل في سلم لا بيمول الكبير. (4) Intermezzo in B flat major. (٤) فاصل في سلم سي بيمول الكبير. (5) Capriccio in C sharp minor. (٥) نزوة في سلم دو دييز الصغير. (6) Intermezzo in A major. (٦) فاصل في سلم لا الكبير. (7) Intermezo in A minor. (٧) فاصل في سلم لا الصغير.

سنة التأليف	رقم المصنف	اسم العمل
		(8) Capriccio in C major. (٨) نزوة في سلم دو الكبير.
١٨٧٩	Op.79	- Two Rhapsodies: - اثنين رابسودي (1) Rhapsody in G minor. (١) رابسودي في سلم صول الصغير. (2) Rhapsody in E flat major (٢) رابسودي في سلم مي بيمول الكبير.
١٨٩٢	Op.116	- Seven Fantasias - سبع فانتازي (1) Capriccio in D minor. (١) نزوة في سلم ري الصغير. (2) Intermezzo in A minor. (٢) فاصل في سلم لا الصغير. (3) Capriccio in G minor. (٣) نزوة في سلم صول الصغير. (4) Intermezzo in E major. (٤) فاصل في سلم مي الكبير. (5) Intermezzo in E minor. (٥) فاصل في سلم مي الصغير. (6) Intermezzo in E major. (٦) فاصل في سلم مي الكبير. (7) Capriccio in D minor. (٧) فاصل في سلم ري الصغير.
١٨٩٢	Op.117	- Three Intermezzi: - ثلاثة فواصل: (1) Intermezzo in E flat major. (١) نزوة في سلم مي بيمول الكبير. (2) Intermezzo in B flat minor. (٢) فاصل في سلم سي بيمول الصغير.

سنة التأليف	رقم المصنف	اسم العمل
		(3) Intermezzo in C sharp minor. (٣) فاصل في سلم دو دييز الصغير.
١٨٩٣	Op.118	- Six Pieces - ستة مقطوعات (1) Intermezzo in C major. (١) فاصل في سلم دو الكبير. (2) Intermezzo in A major. (٢) فاصل في سلم لا الكبير. (3) Ballade in in G minor. (٣) بالاد في سلم صول الصغير. (4) Intermezzo in F minor. (٤) فاصل في سلم فا الصغير. (5) Romanze in F major. (٥) رومانس في سلم فا الكبير. (6) Intermezzo in E flat minor. (٦) فاصل في سلم مي بيمول الصغير.
١٨٩٣	Op.119	- Four Pieces - أربع مقطوعات (1) Intermezzo in B minor. (١) فاصل في سلم سي الصغير. (2) Intermezzo in E minor. (٢) فاصل في سلم مي الصغير. (3) Intermezzo in C major. (٣) فاصل في سلم دو الكبير. (4) Rhapsody in E flat major. (٤) رابسودي في سلم مي بيمول الكبير.
١٨٥٥	Wo03	- Two Gavottes - اثنين جافوت (1) Gavotte in A minor ١) جافوت في سلم لا الصغير

سنة التأليف	رقم المصنف	اسم العمل
		(2) Gavotte in B minor ٢) جافوت في سلم سي الصغير
١٨٥٥	Wo04	– Two Giguesاثنين جيك (1) Gigue in A minor١) جيك في سلم لا الصغير (2) Gigue in B minor٢) جيك في سلم سي الصغير
١٨٥٥	Wo05	– Two Sarabandes – اثنين ساراباند (1) Sarabande in A minor (١) ساراباند في سلم لا الصغير. (2) Sarabande in B minor. (٢) ساراباند في سلم سي الصغير.
١٨٥٠–١٨٩٣	Wo06	– 51 Exercises for Piano. – إحدى وخمسون دراسة للبيانو
١٨٥٣		– “Albumblatt" in A minor – مقطوعة "البوم بلات" في سلم لا الصغير.

(٢) أعمال برامز لـ ثنائي البيانو وأربع أيادي:

سنة التأليف	رقم المصنف	اسم العمل
١٨٦١	Op.23	– Variations for Four Hands on a Theme by Schumann. – تنويعات لأربع أيادي على لحن لشومان.
١٨٦٣	Op.34b	– Sonate for two pianos in F minor. – سوناتا لثنائي بيانو في سلم فا الصغير.
١٨٦٥	Op.39	– Sixteen Waltzes. – ستة عشر فالسات. There is also an arrangement of numbers 1,2,11,14 and 15 for two pianos. – الأرقام ١، ٢، ١١، ١٤، ١٥ موزعة لثنائي البيانو.
	Op.52a	– Liebeslieder – أغاني الحب

سنة التأليف	رقم المصنف	اسم العمل
		Arrangement of op. 52. – تم توزيعها من مصنف (٥٢).
١٨٧٣	Op.56b	– Variations on a Theme by Haydn for Two Pianos. – تنويعات على لحن لهايدن لثنائي بيانو
	Op.65a	– arrangement of op.65. Neue Liebeslieder, – أغاني الحب الجديدة معدلة من مصنف (٦٥).
١٨٦٩	Wo01	– Hungarian Dances. – الرقصات المجرية.

(٣) أعمال برامز لموسيقى الحجرة الهامة لآلة البيانو:

سنة التأليف	رقم المصنف	اسم العمل
١٨٧٨– ١٨٧٩	Op.78	1) Violin Sonats with piano ١) سوناتات الفيولينة والبيانو - Violin Sonate No.1 in G major – سوناتا الفيولينة والبيانو رقم (١) في سلم صول الكبير.
١٨٨٦	Op.100	- Violin Sonate NO.2 in A major. – سوناتا الفيولينة والبيانو رقم (٢) في سلم لا الكبير.
١٨٨٨	OP.108	Violin Sonate No.3 in D minor. – سوناتا الفيولينة والبيانو في سلم ري الصغير.
١٨٥٣	WoO2	Sherzo in C minor for violin and piano. – دُعابة في سلم دو الصغير للفيولينة والبيانو.
١٨٦٢– ١٨٦٥	Op.38	(2) Cello Sonates with piano (٢) سوناتات التشيللو والبيانو. - Cello Sonate No.1 in E minor. – سوناتا التشيللو والبيانو رقم (١) في سلم مي الصغير. - Cello Sonate No.2 in F major. – سوناتا التشيللو والبيانو رقم (٢) في سلم فا الكبير.
	Op.120	(3) Clarinet Sonates with Piano (٣) سوناتا الكلارينيت والبيانو.

سنة التأليف	رقم المصنف	اسم العمل
		- Clarinet Sonate No. 1 in F minor. – سوناتا الكلارينيت والبيانو رقم (١) في سلم فا الصغير. - Clarinet Sonate No. 2 in E flat major. – سوناتا الكلارينيت والبيانو رقم (٢) في سلم مي بيمول الكبير.
١٨٥٤، ١٨٩١	Op.8	4) Piano Trios ٤) ثلاثيات البيانو - Piano Trio No. 1 in B major. – ثلاثي البيانو والفيولينة والتشيللو رقم (١) في سلم سي الكبير.
١٨٦٥	Op.40	- Trio for Horn, violin and Piano in E flat major. ثلاثي للكورنو والفيولينة والبيانو في سلم مي بيمول الكبير.
١٨٨٢، ١٨٩١	Op.87	– Piano Trio No. 2 in C major. – ثلاثي للبيانو والفيولينة والتشيللو رقم (٢) في سلم دو الكبير.
١٨٨٦	Op. 101	– Piano Trio No.3 in C minor. – ثلاثي للبيانو والفيولينة والتشيللو رقم (٣) في سلم دو الصغير.
١٨٩١	Op.114	– Trio for Piano, Clarinet and Cello in A minor. – ثلاثي للبيانو والكلارنيت والتشيللو في سلم لا الصغير.
١٨٦١	Op.25	(5) Piano quartets: ٥) رباعيات البيانو - Piano quartet No. 1 in G minor. – رباعي البيانو والفيولينة والفيولا والتشيللو رقم (١) في سلم صول الصغير. - Piano quartet No.2 in A major. – رباعي البيانو والفيولينة والفيولا والتشيللو رقم (٢) في سلم لا الكبير.
١٨٧٥	Op.60	Piano quartet No.3 in C minor.

سنة التأليف	رقم المصنف	اسم العمل
		– رباعي البيانو والفيولينة والفيولا والتشيللو رقم (٣) في سلم دو الصغير.
١٨٦٤	Op.34	(6) Piano Quintet in F minor – خماسية للبيانو ورباعي الوتريات في سلم فا الصغير.

(١) نبذة مختصرة عن رابسودية برامز مصنف ٧٩ رقم ١: قام برامز بتأليفها سنة ١٨٧٩ وأهداها الى اليزابيث فون هيرتسوجنبرج "Elisabeth von Herzogenberg" ، وتعد من أكثر أعماله للبيانو حيوية وتفاوتا فى المزاج ، كما تتميز بالطابع الدرامى للبالاد "Ballade" مما يجعلنا نعتقد أنها من أعمال برامز المبكرة ، ولكن عند القاء نظرة أعمق للعمل نجد فرقا جوهريا فبالرغم من اختيار برامز لقالب ضخم مثل الرابسودى العميقة الا أن هناك محاولة واضحة تجاه طابع الجدية والوضوح لم يصل له برامز قبل نضوجه ، كما أنه عند مقارنة السوناتا مصنف ١ والرابسودى الأولى مصنف ٧٩ نلاحظ بوضوح تأثير العشرون عاما التى تتوسط تلك الأعمال تجاه البساطة والتركيز والعمق الدرامى ، وتعتقد الباحثة أن أسلوب برامز فى كتابة الرابسودية الأولى متميز جدا وفريدة من نوعه ، مما يعطى للعمل مكانة مميزة بين عازفى البيانو يدفعهم لتقديمها بحفلاتهم لما تتميز به من كمال فنى فى عناصر التعبير المختلفة من : ابهار تكنيكى وألحان غنائية مؤثرة وايقاعات ملفتة تشد أذن المستمع والمتذوق الموسيقى .

خامسا : التحليل البنائى للرابسودية مصنف ٧٩ رقم ١

السلم: سى الصغير

الميزان: 𝄵

السرعة: بتوتر" Agitato "

الصيغة: صيغة استطرادية " Episodical Form " مكونة من ثلاثة أقسام : ($A - B - A^2$)

ثم تختتم بكودا .

القسم الرئيسى (A) من م (١– ٩٣)	وهو مبنى فى صيغة ثلاثية كالآتى :
	ج أ : من م (١ – ٢٩) وينتهى فى قفلة دينية فى سلم رى الكبير **ج ب :** من م (٣٠ – ٦٦) وهو فى سلم رى الصغير وينتهى على الدرجة الخامسة (فا #) فى سلم سى الصغير الاساسى **ج أ٢ :** من م (٦٧ – ٩٣) اعادة العرض للجزء (أ) ولكن يتطور

	من م (٧٠) بتحويلات سلمية استطرادية تنتهى باندفاعة تنازلية درامية من م (٨٧ – ٨٨) تنتهى فى م(٨٩) على الدرجة الأولى من سلم سى الصغير الأساسى ثم تتوقف فى(٩٣) على الدرجة الخامسة مع وجود نغمة (سى) فى الباص
القسم الاوسط (B) "الاستطراد" من م(٩٤–١٢٨)	فى سلم سى الكبير و هو مبنى أيضا على صيغة ثلاثية كالآتى :
	ج أ : من م(٩٤– ١٠٤) ويوجد اعادة له تنتهى على الدرجة الخامسة لسلم سى الكبير من م (١٠٤) **ج ب :** من م (١٠٥ – ١١٣) وهو فى سلم سى الصغير وينتهى على الدرجة الخامسة ليرجع مرة اخرى الى سلم سى الكبير فى الجزء (أ) **ج أ٢ :** من م (١١٣– ١٢١) وهو يبدأ مشابها للجزء ب من م (٩٤) ثم يتطور بالتدرج فى اتجاه قفلة تامة فى سلم سى الكبير الأساسي ثم اعادة للجزءين (ب ، أ٢) **كوديتا :** من الضلع الثانى فى م (١٢١ – ١٢٨) و هى مأخوذة من (أ٢) وتنتهى فى سلم سى الصغير الاساسى
القسم (A^2) من م(١٢٩–٢١٧)	وهو اعادة حرفية للقسم (A)
كودا:	من م (٢١٧– ٢٣٣) وهى مبنية على نفس لحن ج (ب) من القسم (A) ولكن فى صوت الباص وتنتهى بقفلة تامة فى سلم سى الكبير.

تحليل الصعوبات التكنيكية والتعبيرية وكيفية التغلب عليها فى الرابسودية مصنف ٧٩ رقم ١ :

من م (١ – أول ١٦) : تتلخص الصعوبة فى كيفية توضيح الخط اللحنى فى اليد اليمنى الموجود فى السوبرانو وتقترح الباحثة الآتى :

(١)_ التمرين على اللحن الأساسى فى اليد اليمنى أولا مع التركيز على ابراز الخط اللحنى فى السوبرانو وآدائه بصوت متصل "Legato " من م (١ – ٤) وكذلك الاهتمام بانسيابية اللحن والبعد عن أى ضغوط (<) لأنها غير مستحبة وغير مرغوبة بالمرة لتدفق اللحن وانطلاقه علما بأن كل مازورة تحتوى على ٢ بلانش .

(٢) _ فى م (٥) أداء اليد اليمنى للتآلف فى الضلع الثانى بضغط خفيف (–) مما يساعد فى الاحساس بايقاع السينكوب جيدا واظهاره بشكل جيد ومميز فى العمل كما هو موضح بالمدونة الموسيقية .

(٣)_ من م (٦ – ٨) التمرين على خفة الاصبعين الأول والثانى وسرعتهما لآداء مسافة السادسات المتتالية بشكل سليم ومتصل "Legato" كما هو موضح بالمدونة الموسيقية .

(٤)_ من م (١ – ٤) تمرين اليد اليسرى على الأداء السريع مع الحرص على سكتة الكروش المشار اليها فى المدونة ، والاهتمام بالأداء السليم للنغمات وذلك عن طريق حفظ القفزات جيدا.

(٥)_ من م (٥ – ١٠) تمرين اليد اليسرى بكثرة للحفظ والأداء بسلاسة مع الاستعانة بقليل من البيدال كما هو مقترح من الباحثة فى المدونة .

(٦)_ من م (١١– ١٦) تمرين اليد اليسرى على التنقل بسرعة كبيرة بين الكروش والنوار بوانتيه لأداء الايقاع المطلوب بدقة .

(٧)_ فى م (٩ ، ١٠) التمرين على أداء تآلفات اليد اليمنى باستخدام بعض القوة من الكتف الأيمن لاصدار الصوت العميق (*f*) والمطلوب هنا.

(٨)_ من م (١ – ١٥) التدريب على الربط بين أداء اليدين وحفظهما معا ايقاعيا وغنائيا ببطء أولا ثم التدرج فى السرعة للوصول للسرعة المطلوبة للرابسودية .

<u>من م (١٦– ٢٩)</u>: الاهتمام بالتغيير المفاجىء للجو الموسيقى من(f) الى (*p*) وذلك عن طريق:

(١)_ العزف قريبا من الكيبورد لآداء الصوت الخافت مع التركيز على اظهار اللحن الموجود فى اليد اليسرى والذى يتميز بالغموض والتشويق مع آداء التموج الصوتى المدون .

(٢)_ اضافة تبطىء بسيط " rit. " تقترحه الباحثة فى م (٢١) وذلك لتهيئة الجو الموسيقى لتعبير الشد الدائم "sostenuto sempre " من م (٢٢) والذى يتطلبه هذا الجزء كما هو موضح بالمدونة .

(٣)_ ادراك وجود خمسة أصوات من م (٢٢– أول ٢٧) موزعة بين اليدين بشكل غير مريح بالمرة لذا تقترح الباحثة التمرين على كل يد على حدة ثم حفظهما جيدا مع ابراز اللحنين المهمين فى الألطو والسوبرانو .

<u>من م (٣٠ – أول ٣٩) :</u>

يتميز هذا الجزء بالرومانسية المتناهية فى سلم رى الصغير ويتطلب الآتى:

(١)_اختيار ترقيم مناسب للأصابع يساعد أكثر فى اصدار الصوت الخافت جدا (pp) والعميق مع المبالغة فى آداء اللمس المتصل "Legato" خاصة فى صوت التينور المتحرك كما هو موضح بالمدونة

(٢)_ التمرين على اليدين معا وبصوت خافت جدا (pp) و ذلك بالقرب الشديد من الكيبورد مع الحذر عند آداء اللحن المصاحب والموزع بين اليدين بأن يكون أقل من لحن السوبرانو.

(٣)_ الاهتمام بدقة العلامة التعبيرية المدونة على نغمتى (مى ، لا) البلانش فى الموازير(٣٠ ، ٣١ ، ٣٤ ، 35) والتى تحتاج الى ضغط من نوع خاص على الاصبع الخامس.

(٤)_الاستعانة بلمسات البيدال المقترحة من الباحثة لزيادة الرنين والدفء الصوتى والمساعدة أيضا على آداء الأصوات متصلة "Legato " .

(٥)_ التركيز على آداء " poco rit... " ومعناها قليل من التبطىء من م (٣٧ – أول ٣٩) للانتهاء من الجملة اللحنية الرومانسية_التى تميز هذه الرابسودى_وبعدها مباشرة نجد التفاوت المفاجىء للأحاسيس من الضلع الثانى فى م (٣٩) .

<u>من الضلع الثانى فى م (٣٩– أول ٤٨)</u> : تعتبر الباحثة هذا الجزء نوع من التفاعل المفاجىء لأنه يبدأ بتآلفات قوية (f) من الضلع الثانى فى م (٣٩) فى سلم سى بيمول الكبير ثم النموذج الايقاعى للحن الأساسى من م (٤٣ – أول ٤٩) الآتى لآداؤه بتميز ودقة :

(١)_ يجب الاستعانة ب البيدال الأيسر" Left pedal " الذى تقترحه الباحثة وذلك للتحكم فى الصوت المتوسط " mezza voce " بالرغم من تدوين برامز بنفسه لعلامة الصوت الخافت (p) فى المدونة ، ثم الاستغناء عن البيدال الأيسر فى أول م (٤٧) .

(٢)_ اقترحت الباحثة تغيير بعض لمسات البيدال الأيمن المدونة بالنوتة الأصلية هنلة "Henle" (وهى نفس المدونة التى تستخدمها الباحثة) لتصبح فكرة الهارمونيات الغامضة والمتصاعدة كروماتيا أوضح من م (٤٣– ٤٨) ولمساعدة الصوت بالتدرج للأعلى ".cresc " كما هو مدون فى م (٤٧) ثم الوصول للصوت القوى (f) فى آخر م (٤٨) .

<u>من م (٤٩ – أول ٥٣)</u> : صعوبة هذه الجملة الموسيقية الايقاعية تكمن فى الآتى :

(١)_ فى البداية يمثل آربيجيو اليد اليسرى فى م (٤٩) صعوبة بالنسبة لليد الصغيرة وتنصح الباحثة سرعة انطلاق الأصابع الخامس والثانى فى اليد اليسرى برشاقة ومن أطراف الأصابع ثم سرعة الركوز على نغمة (فا) بالضغط على اصبع الابهام كما هو مشار اليه فى المدونة .

(٢)_ سرعة تبادل النموذج الايقاعى (الذى تبنى عليه الرابسودى كلها) بين اليدين والذى يعد بمثابة تفاعل سريع وصعب فى آدائه ، لذا تقترح الباحثة التمرين فقط على تآلف اليد اليمنى ثم يليه مباشرة الأوكتاف اليد اليسرى وبسرعة من م (٤٩– ٥٣) .

(٣)_ عند اضافة بقية النموذج الايقاعى لليدين معا يجب التمرين على الأربع موازير بسرعة من م (٤٩– ٥٣) مع تبادل اليدين بشكل سريع لعدم التصادم بينهما فيجب الحرص على اللمس المتقطع أحيانا والذى يساعد كثيرا فى تبادل الأدوار بسرعة بين اليدين.

من م (٥٣ _ ٦٢) : يعد هذا الجزء من الأجزاء الصعبة فى الرابسودى وتنصح الباحثة الآتى:

(١)_ التمرين أولا وببطء لكل يد على حدة لدراسة القفزات الصعبة واستيعابها جيدا ثم التمرين على اليدين معا أسرع مع اظهار السينكوب والكروماتيك المتصاعد ، الذى يتضح من الناتج السمعي بين اليدين .

(٢)_ الوصول الى آداء العلامة المدونة فى أول م (٥٣) باستخدام القوة الكافية من الكتف الأيمن مع الاهتمام الشديد بالتدرج الدائم فى صعود الصوت ".sempre cresc " من آخر م (٥٣) وحتى الصوت القوى جدا (ff) فى م (٦٠ ، ٦١) .

فى م (٦٢ ، ٦٣) : تقترح الباحثة فى هذا السلم والذى يشبه "glissando " العزف من أطراف الأصابع والاستعانة بالمترونوم للوصول لأعلى سرعة ممكنة ، ويبدأ العازف بصوت قوى (f) فى م (٦٢) ثم الصعود بالصوت للأعلى فى م (٦٣) ، وبعدها يأتى السلم الثانى أقوى نوعا ما فى م (٦٥) ويتصاعد حتى يصل الى (fz) فى م (٦٦) مع الركوز بالابهام بقوة كبيرة ورنين متصل طويل على نغمة (فا #) والتى نعيد بها جزء من اللحن الأساسى من م (٦٧ – ٧٠) .

من م (٦٧ – ٨٠) : يجب استيعاب التغيير الهارمونى فى هذا الجزء عن طريق الآتى:

(١)_ مقارنة _الموازير من منتصف م (٧٠)_ بمدخل الرابسودى من م (١ – ١٤) وتنصح الباحثة بحفظ النغمات جيدا فى م (٧٠) للانتقال الى سلم فا دييز ماجير فى م (٧١) والمشار اليه فى المدونة .

(٢)_التمرين على التآلفات الهارمونية المكثفة فى اليد اليمنى وحفظها جيدا من م (٧٥ – ٧٨) ونفس الشىء بالنسبة لليد اليسرى.

(٣) _ من م (٧٩ _ ٨٠) التدريب على الأداء المتصاعد والمتصل مطلوب عند آداء الأوكتافات المتتالية السريعة .

من م(٨١ – ٩٣) : يعتبر من الأجزاء الصعبة فى الرابسودى لذا تنصح الباحثة بالآتى :

(١)_التمرين على سرعة و قوة الآربيجيو (piu f) فى اليد اليسرى من م (٨١ – ٨٤) مع الضغط البسيط (–) على اصبع الابهام فى آخر كل آربيجيو مع ضرورة خفة ومرونة الرسغ .

(٢)_ الربط بين أداء اليدين ببطء بعد التمرين أولا على القفزات من م (٨٢ – ٨٥) فى اليد اليمنى وتنصح الباحثة الاستعانة بالمترونوم فى هذا الجزء للتمرين أسرع ثم الوصول للسرعة المطلوبة .

(٣)_ التمرين على اليد اليسرى وحدها من آخر م (٨٦ – ٨٩) واستخدام الرسغ برشاقة وسرعة فى اتجاه اصبع الابهام بشكل دائم.

(٤)_ من م (٨٩ – ٩٣) يعد تمهيدا للدخول فى الجزء (B) عن طريق التقليل من شدة الصوت ".dim" فى م (٩١) ثم التبطىء ".rit " فى م (٩٢).

نصائح الباحثة لحصول على ترابط الجزء (A) :

(١)_ تقسيم الجمل الموسيقية بشكل يريح العازف والمستمع أيضا وحفظها كالآتى :

_ من م (١ – أول ضلع من ١٦) ، ومن م (ثانى ضلع من ١٦ – ٢١) ، ومن م (٢٢ – ٢٩).

_ من م (٣٠ – أول ضلع من ٣٩) ، ومن م (ثانى ضلع ٣٩ – أول ٤٩) ، ومن م (٤٩ – ٦٢).

_ من م (٤٩ – ٦٢) ، ومن م (٦٢ – ٦٦) ، ومن م (٦٧ – ٨٠) ، ومن م (٨١ – ٩٣).

(٢)_ ربط الجمل الموسيقية وآداء أشكال التعبير المتنوع بين كل جملة وأخرى مع استيعاب وحفظ التفاوت المفاجىء فى الأحاسيس المختلفة مثل : (١٥ ، ١٦) وفى (٣٨ ، ٣٩) وفى (٤٢ ، ٤٣) وفى (٤٨ ، ٤٩).

(٣)_ يتطلب الصعود بالصوت للقمة (ff) الآداء بالتدريج بمنطقية أيضا كما هو موضح فى المدونة من م (٤٩ – ٦٠).

الجزء (B) من م (٩٤ _ ١٢٨) : هنا يأخذنا برامز الى سلم سى ماجير ولكن بمنتهى الرومانسية الحالمة من خلال ابداعه لثلاث أصوات هامة جدا والمدون عليها تعبير فنى ناعم جدا " molto dolce espress " ، لذا تنصح الباحثة بالآتى :

من م ٩٤_المازورة (١) من ١٠٤):

(١)_ التمرين كثيرا على اليد اليسرى وحدها مع اختيار ترقيم أصابع جيد كما هو مقترح فى المدونة مع الحفاظ دائما على الآداء المتصل "Legato "واستخدام البيدال الذى تقترحه الباحثة أيضا فى المدونة .

(٢)_ التمرين كثيرا على اليد اليمنى وحدها ويلاحظ هنا ضرورة آداء اصبع الابهام على نغمات الدييز (وهو غير مريح للعازف) ، وتنصح الباحثة بالبعد تماما عن أى ضغوط قد تزعج مسيرة اللحن الغنائى الحالم.

(٣)_ دراسة الهارمونيات بشكل دقيق للتأهيل لحفظ هذا الجزء جيدا وباليدين معا مع التركيز على ابراز أصوات الألطو والتينور .

من م (٢) فى ١٠٤ – المازورة (١) فى ١٢١ :

(١)_ الحرص على آداء التدرج فى شدة الصوت ".cresc " من م (١٠٦) وبمساعدة أصوات السوبرانو الممتدة والتى تؤثر بشكل مباشر فى الرنين الصوتى ، بينما نبدأ فى التدرج فى ضعف الصوت من م (١١٠ – آخر١١٣) للوصول للصوت الخافت (p) والاهتمام بآداء الضغوط الموجودة على نغمتى (مى ، فا) فى منتصف م (١١٢) وأول م (١١٣) لأهمية ذلك للتعبير الفنى المؤثر فى هذا الجزء .

(٢)_ تكرار نفس التعبير الفنى السابق للجزء من م (١١٤ – المازورة (١) من ١٢١) ، ولكن تنصح الباحثة بالتدريب على الايقاع المختلف فى م (١١٨ ، ١١٩) وذلك عن طريق استيعابه وفهمه أولا كايقاع مجرد (بدون بيانو) ثم التمرين على اليدين معا وآداء الضغوط أولا فى اليد اليسرى لضمان آداء الايقاع بشكل صحيح، وبعدها تعزف بسلاسة وانسيابية وبدون ضغوط .

(٣)_ استخدام البيدال الأيسر "Left pedal " من م (١٢٥ – ١٢٨) ، وذلك لاظهار التباين عند اعادة العرض بشكل قوى (f) ومنطلق فى الصوت ، ويلاحظ أن من م (١٢٩ – ٢١٧) اعادة حرفية للجزء (A) ، بينما يبدأ فى الاختلاف من م (٢١٧) لذا تنصح الباحثة هنا بادراك الاختلاف ثم حفظه جيدا من م (٢١٧– ٢١٨) .

الكودا من منتصف م (٢١٧ – ٢٣٣) : لاحظت الباحثة أن :

(١)_ اللحن الغنائى الرومانسى فى سلم رى الصغير والذى أبدعه برامز فى م (٣٠) يتكرر مرة أخرى فى الكودا من منتصف م (٢١٧) ولكن فى سلم سى الصغير فى اليد اليمنى ثم يتكرر فى اليد اليسرى فى (٢٢٣) ، لذا يجب ابرازه والمغالاة فى غنائه مثل آلة التشيللو الجياشة العواطف .

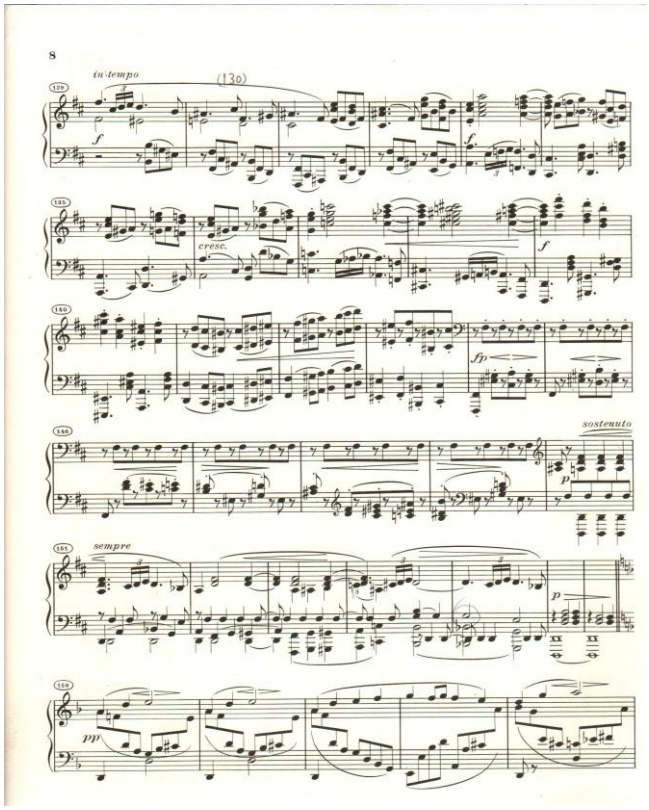
(٢)_ المصاحبة فى اليد اليمنى"Leggiero pp " أى بصوت خافت جدا وخفيف من م (٢١٩ – ٢٢٩) بمثابة نفس اللمس بأصابع مسطحة والمطلوبة فى الموسيقى التأثيرية (عند ديبوسي مثلا) وأيضا لسيطرة مشاعر الغموض مع النعومة والشاعرية المطلقة والآداء المتصل "Legato" الصاعد والهابط فى هذا الجزء كما هو موضح فى المدونة .

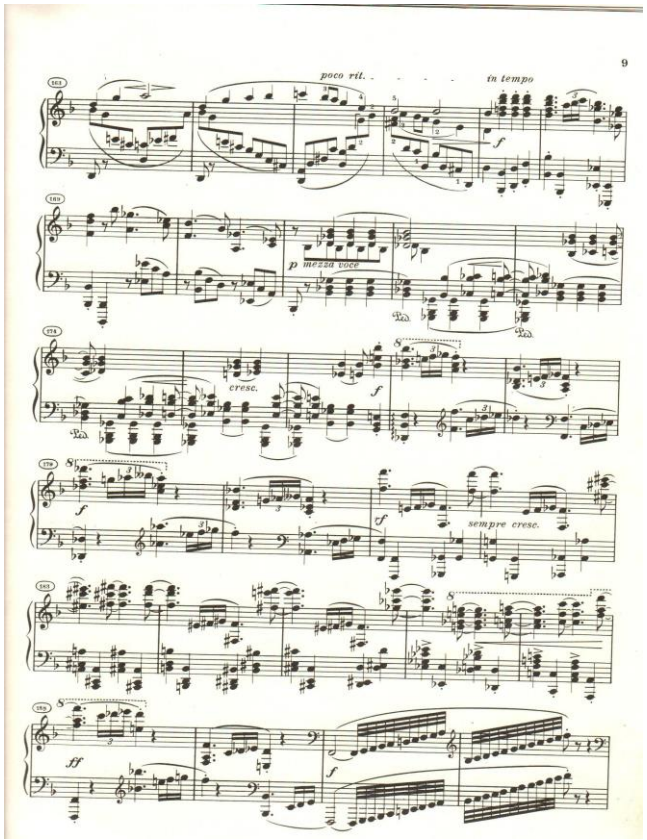
3
ZWEI RHAPSODIEN
OPUS 79
Elisabeth von Herzogenberg gewidmet
Komponiert 1879
I.
Agitato
(legato)
cresc.
(rit...)
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 1956 by G. Henle Verlag, München

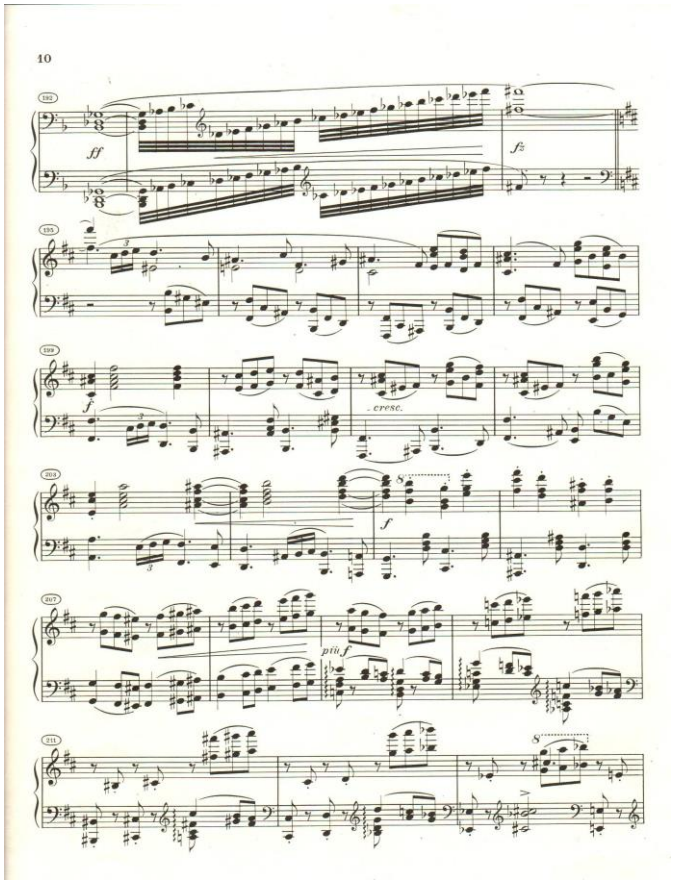
4
(L.P)

5

6







(٢) نبذة مختصرة عن مقطوعات برامز للبيانو مصنف (١١٨) :

تعتبر مقطوعات البيانو مصنف (118) من أشهر الأعمال التى كتبها برامز للبيانو سنة ١٨٩٢ ، ويتكون هذا العمل من ستة مقطوعات غاية فى الروعة والجمال ، كتبت بعناية فائقة من حيث البناء الموسيقى المنظم هارمونيا وفنيا ، وتعد المقطوعة الثانية من أشهر المقطوعات الرومانسية على الاطلاق ويقبل عليها معظم عازفى البيانو لعزفها منفردة فى حفلاتهم الموسيقية ، وترى الباحثة أنه يمكن تقسيم المقطوعات بشكل منطقى الى مجموعتين تحتوى كل منهما على ثلاث مقطوعات .

المقطوعات الأولى والرابعة مقطوعات قصيرة ، مصاغة فى سلالم صغيرة بأسلوب استهلالى ، كما يتبعهما المقطوعة الثانية والخامسة الاكثر بطئا وغنائية ، ومصاغة فى سلالم كبيرة ، أما ثالث مقطوعة لكل مجموعة وهى الثالثة والسادسة وهما الأكثر بطولية وملحمية ويغلب عليهما الأسلوب التراجيدى.

صاغ برامز كل المقطوعات بالصيغة الثلاثية " Tenary Form "ما عدا المقطوعة الأولى فقد كتبها فى الصيغة الثنائية "Binary Form " ، كما قام بتسمية كل مقطوعة ب "Intermetzzo" أى فاصل موسيقى ماعدا الثالثة أسماها "Ballade" أى قصيدة والخامسة أسماها "Romance " رومانس .

قامت الباحثة بالتدقيق والبحث فى الستة مقطوعات ولاحظت العوامل المشتركة بينهم كالآتى :

١- تجديد الأسلوب التعبيرى للمقطوعة من قبل برامز نفسه وذلك عن طريق كتابته لنظام السرعة والآداء الذى سوف يوجه العازف أثناء آدائه للعمل مثل
"Allegro non assai ma molto appassionato" فى المقطوعة (١) أى سريع جدا ولكن عاطفى جدا أو "Allegro teneramente" فى المقطوعة (٢) أى بطئ باعتدال وتسير بلطف ، وهكذا.

٢- بداية كل مقطوعة ب (Upbeat) أى على نبر ضعيف وتعتقد الباحثة أنها علامة مميزة لبرامز تدل على شدة تعلقه بالسينكوب الدرامى " Dramatic Syncopation " فى أعماله للأوركسترا بشكل عام وأعماله للبيانو بشكل خاص.

٣- البصمة الأوركسترالية موجودة فى كل مقطوعة من الستة مقطوعات وعندما درست الباحثة العمل بشكل عملى تأكدت من تأثر برامز بآلات الأوركسترا وعلى سبيل المثال يمكن أن نسمع الهارب والفلوت والتمبانى أيضا فى بعض المقطوعات كما فى المقطوعة (٥ ، ٦) مثلا.

٤- نهاية كل مقطوعة مرتبطة ارتباط وثيق بالمقطوعة التى تليها وذلك يؤهل المستمع بشكل جيد لتذوق التغييرات السلمية والأساليب المختلفة من مقطوعة لأخرى.

المقطوعة (١) انترمتسو " Intermezzo " :

أولا: التحليل البنائى:

الصيغة	فى قالب ثنائى " Binary Form "
السرعة	سريع جدا ، ولكن عاطفى جدا "Allegro con assai ma molto appassionato"
الميزان	C مقسومة
السلم	لا الصغير

ثانيا : التحليل الوصفى للمقطوعة (١) :

القسم الاول من م (١_١٠): يتكون اللحن الرئيسى من أوكتافات وتآلفات تنازلية ، مقسمة بين اليدين فى مساحة صوتية واسعة مع حركات آربيجية سريعة فى الباص للوصول للحن الرئيسى نحو الأعلى فى اطار عاطفى مكثف يتكون اللحن الرئيسى من عبارتين: الأولى من أربع نغمات تنازلية (ثلاث نغمات باليد اليمنى والرابعة فى اليد اليسرى) ، بينما العبارة الثانية تبدأ من نغمة (لا) وتنتهى بنغمة (دو) فى اليد اليسرى ، ومن الصعب جدا تحديد السلم فى القسم الأول هل هو فى سلم لا الصغير أم الأرجح أن يكون فى سلم فا الكبير ، ومن م (٥) تكون الآربيجات مستقرة أدنى الميلودى والتآلفات والتى استمرت فى اليد اليمنى كما تتخلل الألحان الكونترابنطية اليدين معا وتستقر الموسيقى بالمساحة الصوتية الغليظة نوعا ما وبهدوء فى سلم دو الكبير (القريب لسلم لا الصغير).

القسم الثانى من م (١١ – ٢٠) : يتصاعد اللحن فى اليد اليمنى نحو الأعلى بدلا من النغمات المنخفضة عكس القسم الاول ، وينقسم لعبارتين معتمدين على اللحن ذى الأربع نغمات من م (١١ – ١٨) ، مع كثافة التآلفات المساعدة له ثم يتبع اللحن آربيجات منخفضة سريعة وقد ظهر سلم لا الصغير فى أول القسم بوضوح ولومضة قصيرة من خلال نغمة صول دييز فى م (١١) ، تتزايد قوة الآربيجات من م (١٨) بعد العبارة الثانية لتقودنا للرجوع للقسم الأول .

اعادة القسم الأول من م (٢١ – ٢٩) : يعود بقوة بالعبارة الأولى للقسم الأول من م (٢١ – ٢٤) ، بينما تمتاز العبارة الثانية من م (٢٥ – ٢٩) بلحن هابط مع تآلفات مساعدة ولكن تأتى هنا أسرع وبنغمات فى مساحة صوتية أعلى ، كما تنوعت فى مصاحبة اليسرى بزخرفة أسرع ثم يهدأ فى م (٢٨ ، ٢٩) مثل القسم الأول و ينتهى فى سلم لا الصغير فى م (٢٩).

كودا من م (٢٩ – ٤١) :

تتصاعد الموسيقى فى توتر فى م (٢٩ ، ٣٠) بينما تستقر عند نغمة (مى) فى الباص من م (٣١) التى يتبعها آربيج السابعة الناقصة صاعد (diminished seventh) ، ثم تصاحبها اليد اليسرى بحركة عكسية مع تغيير الهارمونى فى م (٣٣ _ ٣٤) مع وجود سينكوب قوى حتى م (٣٦) ، كما تتميز الجملة الأخيرة بوصول اليد اليسرى الى أغلظ نغمة فى البيانو وهى نغمة (لا) فى م (٣٩) بينما يتم التبطئ وانخفاض الصوت " dim e rit. " للوصول لتآلف لا ماجير الهادئ للتمهيد للدخول فى الانترمتسو الثانى .

ثالثا : التحليل التفصيلى للمقطوعة (١) :

تعد بمثابة افتتاحية رائعة للعمل ونجد برامز يصف حالة الغليان العاطفى من خلال آداء اليد اليسرى للآربيجات السريعة الصاعدة والهابطة مع كتابته لتفاعل قصير من م (١١ – ٢٤) حتى القمة الموسيقية " Climax " فى م (٢٣) ، وتقترح الباحثة أن يسمى هذا الانترمتسو"غليان عاطفى" كما تقترح بعض النقاط لتذليل الصعوبات الآدائية فى هذا الانترمتسو :

(١)_التمرين على اللحن الأساسى فى اليد اليمنى من م (١_١٠) وابراز النغمات الأساسية التى تنسج اللحن بلمس ثقيل لحفظه جيدا ، (كما هو موضح بالدوائر على المدونة) ، علما بأنه يكون مقسما بين اليدين فى بعض الأحيان ، أو يكون فى الأصوات الهارمونية الداخلية بالتآلفات المكثفة ، لذا يتطلب ذلك من العازف الحرص على ابراز اللحن الأساسى والسياق اللحنى والدرامى الذى ينشده المؤلف نفسه .

(٢)_ التمرين جيدا على أداء اليد اليسرى وحدها من م (١ – ١٠) بقوة ووضوح مع ابراز قوة اصبع الابهام والاصبع الثانى بزيادة الضغط عليهما والمشار اليهم بالدوائر فى المدونة .

(٣)_ التمرين على أداء اليدين معا من م (١ – ١٠) مع استخدام البيدال وتقترح الباحثة بعض اللمسات البيدالية لمساعدة العازف على الآداء بقوة وغليان انفعالى ورنين صوتى ضخم .

(٤)_ يحتاج القسم الثانى من هذا الانترمتسو تركيزا شديدا فى حفظه وتقترح الباحثة التدريب على اليد اليمنى وحدها أولا لمعرفة السياق الهارمونى جيدا ، والتأكيد عليه مع حفظ علامات التعبير المختلفة الذى كتبها برامز بنفسه ثم التدريب على اليد اليسرى وحدها من م (١١ – ٣٠) .

(٥)_التمرين على اليدين معا فى القسم الثانى مع مراعاة أن تكون القمة الموسيقية فى م (٢٣) وتحتاج ثقل من الكتفين للمساعدة فى اخراج الصوت عميقا ورنان مع استخدام البيدال بالطبع.

(٦)_ تحتاج النهاية من م (٣٧ – ٤١) الى آداء هادئ ومختلف عن الغليان الذى يسبقه من م (المازورة ٢ من ٢٩ – ٣٦) وذلك عن طريق الآداء بصوت متوسط القوة (mf) من م (٣٧) ويتدرج للصوت الخافت (p) فى م(٣٩) مع التبطئ الذى تؤديه النغمات الآربيجية فى اليد اليسرى ثم يختتم الانترمتسو بتآلف لا الكبير الخافت جدا للتمهيد للانترمتسو الثانى .

المقطوعة (٢) انترمتسو " Intermezzo " :

أولا : التحليل البنائى:

الصيغة	فى قالب ثلاثى "Tenary Form"
السرعة	بطئ باعتدال وتسير بلطف "Andante teneramente"
الميزان	٤\٣
السلم	لا الكبير

ثانيا: التحليل الوصفى للمقطوعة (٢) :

القسم الأول (A) فى سلم لا الكبير من م (١ – ٤٨) : يتكون من جملتين موسيقيتين كالآتى :

الجملة الأولى من م (١ – ١٦) : وتبدأ فى سلم لا الكبير وتتميز بالغنائية وسحر وجمال اللحن الأساسى مع الثراء الهارمونى الذى يعتمد على المصاحبة المتأرجحة فى اليد اليسرى كما يعاد اللحن الأساسى من م (٨) ولكن بصوت خافت جدا (pp) ، مع تغيير هارمونى فى نهايته من آخر م (١٤) بلمس سلم دو دييز الصغير ، وتنتهى الجملة الأولى بقفلة مفاجأة فى سلم لا الكبير.

الجملة الثانية من آخر م (١٦ – ٣٤) : يتميز اللحن الثانى بوجود كروماتيك يتخفى بين التآلفات الهارمونية باليد اليمنى مع لحن كونترابنطى شيق فى اليد اليسرى ، ويبدأ اللحن فى سلم دو الكبير مع لمس لسلم لا الصغير فى م (١٩) ثم لمس لسلم مى الصغير فى م (٢٣) وبعدها لمس لسلم سى الصغير فى م (٢٦) وأخيرا لمس لسلم دو دييز الصغير فى م (٢٨) وتنتهى هذه الكثافة الدرامية بقفلة دينية فى سلم لا الكبير فى م (٣٠) يتبعها اعادة للحن الأساسى فى الباص باليد اليسرى مع مصاحبة لحنية مؤثرة باليد اليمنى من آخر م (٣٠ _ ٣٤) وتظليل سينكوبى لنغمة (لا) فى اليد اليسرى ثم لمس لسلم رى الصغير فى م (٣٣) فى الباص.

اعادة للجملة الأولى من آخر م (٣٤ – ٣٨) : يعاد اللحن الأساسى فى صوت السوبرانو باليد اليمنى مقلوبا ويتميز بالمبالغة فى الرقة وتكثيف هارمونى عن ذى قبل فى سلم لا الكبير مع حركة أصوات داخلية مشوقة وايقاع قوى كما هو موضح بالمدونة.

اعادة للجملة الثانية من آخر م (٣٨ – ٤٨) : اعادة للحن الثانى فى القسم الأول مصورا لمسافة أعلى فى سلم لا الكبير (السلم الأصلى) وتأخذ طابع الختام الهادئ بالرغم من كونها أسرع " animated" وينتهى القسم الأول بقفلة تامة فى سلم لا الكبير .

القسم الثانى (B) فى سلم فا دييز الصغير من م آخر (٤٨– ٧٦): ويتكون من جملتين كالآتى:

الجملة الأولى من آخر م (٤٨ – ٥٦) : تتميز بداية الجملة بلحن شيق فى اليد اليمنى من النبر الضعيف فى آخر م (٤٨) على مسافة الخامسة لسلم فا دييز الصغير يقابلها آربيجات ثلاثية فى اليد اليسرى وتستند الجملة الى حد كبير على المقابلات الايقاعية الثنائية مقابل الثلاثية عن طريق محاكاة ماهرة (Canon) بين لحن اليد اليمنى والنغمات العليا فى اليد اليسرى ثم تنتهى بقفلة مفاجأة فى سلم فا دييز الصغير.

الجملة الثانية من آخر م (٥٦ – ٦٤): وهى تنويع متطور للحن الأساسى من الجملة الأولى مصور فى سلم فا دييز الكبير، وتتخذ اليد اليسرى نفس فكرة المحاكاة الشيقة مع اليد اليمنى بكثافة هارمونية ، أهدأ ايقاعيا ، وتنتهى الجملة بقفلة مفاجأة فى سلم فا دييز الصغير.

اعادة للجملة الأولى من آخر م (٦٤ – ٧٦) : وتتكون من عبارتين :

_العبارة الأولى من م (٦٤ – ٦٨) : هى اعادة للحن الأساسى من الجملة الأولى على شكل تنويع جديد يبدأ فى اليد اليمنى فى آخر م (٦٤) وتكمله اليد اليسرى من م (٦٥) بكل سلاسة ، بينما تكرر اليد اليمنى من م (٦٥) نفس المحاكاة مع اليد اليسرى ولكن بشكل معكوس عما حدث من قبل فى اللحن الأساسى بالجملة الأولى مع وجود نفس الآربيجات الثلاثية الايقاع فى اليد اليسرى.

_العبارة الثانية من م (٦٩ – ٧٣) : وهى تكميلية واستثنائية من نوعها تتميز بالتفاعل الهارمونى القوى بين الأصوات الثلاثة والتى كانت مسيطرة على اللحن الأساسى فى الجملة الأولى مع لمس لسلم سى الصغير من آخر م (٧٠) ثم لمس لسلم دو دييز الصغير فى آخر م (٧٢) وتنتهى فى سلم فا دييز الصغير فى م (٧٣) .

وصلة قصيرة من آخر م (٧٣ – ٧٦) : وهى تمهيد آربيجى صاعد للرجوع لسلم لا الكبير الأساسى فى م (٧٦) يسبقه تآلف ممتد ومتنافر فى آخر م (٧٦) على غير عادة برامز فى كتابته لآلة البيانو .

اعادة للقسم الأول (A) من آخر م (٧٦ – ١١٦) : فى سلم لا الكبير وهى اعادة حرفية من آخر م (٨٤ _ ١١٦) ، ولكن من آخر م (٧٦ _ ٨٤) يختلف عن الجملة الأولى فى القسم الأول (A) كالآتى:

من آخر م (٧٨– ٨١): يستخدم شكل ايقاعى مختلف مع ازدواج النغمات _ كما هو مشار اليه فى المدونة _ ولكن بنغمات هابطة وقوية (rf) ، عكس ما حدث من م (٦ – ٨) مع حركة هارمونية مكثفة ومتنوعة.

من م (٨٢ – ٨٤): استخدم نفس النموذج الايقاعى بشكل أكثر درامية عن طريق السينكوب فى صوت السوبرانو فى أول م (٨٢) واستخدام مكثف للأوكتافات والتآلفات الرباعية فى اليد اليمنى من م (٨٢ – ٨٣) .

ثالثا : التحليل التفصيلى للمقطوعة (٢) :

تقترح الباحثة تسميته ب " نداء عاشق " وهو بالفعل يعبر عن ذلك من خلال اللحن الجذاب و الخلاب فى اليد اليمنى والذى يدخل للقلب مباشرة ، ويتكرر كثيرا بأنواع مختلفة من اللمس و التلوين المتنوع ويليه القسم الثانى باللحن المبدع الجياش والذى ينطق بمشاعر الحب بين عاشقين تتصاعد وتتصاعد من آخر م (٤٨ – ٦٨) الى قمة الرومانسية والجمال فى م (٦٩) وتنصح الباحثة العازف ببعض النصائح لحل المشاكل التعبيرية فى هذا الانترمتسو :

(١)_ الحرص على ابراز لمسات التلوين المختلفة والتى دونها برامز بنفسه لكسر الملل الذى ينتج عن تكرار اللحن الأساسى وذلك عن طريق التمرين على اللحن الأساسى من م (١ – ١٦) وتقسيمه الى عبارتين :

آداء العبارة الأولى من م (١ – ٨) : تقترح الباحثة بزيادة درجة الصوت من م (١ – ٨) الى (mp) وذلك لابراز غنائية اللحن الجذاب ونعومته "dolce" ، مع التمرين على اللمس المتصل "Legato" وأيضا التمرين على الآداء الحر" Rubato " عند وجود التموجات الصوتية من م (٢ – ٤) ويتكرر من م (٦ – ٨) .

آداءالعبارة الثانية من آخر م(٨ – ١٦) : تكرار للحن الاساسى ولكن بصوت خافت جدا ، وتقترح الباحثة استعمال البيدال الأيسر من آخر م (٨ – ١٢) مما يعطيه لمسة تعبيرية ملفتة كما يزداد الصوت نوعا ما عن ذى قبل من م (١٤ – ١٦) .

(٢)_ مقارنة هامة فى اليد اليمنى بين الموازير من آخر م (٢ – ٤) ومن م (١٠ – ١٢) لحفظ التغييرات الهارمونية المختلفة وحفظها جيدا مما يكون له أبلغ الأثر فى التنوع التعبيرى للانترمتسو ويتكرر نفس الشئ من آخر م (٦ – ٨) ومن آخر م (١٤ – ١٦) .

(٣)_ التمرين على أداء اليد اليسرى وحدها من آخر م (١٦ _ ٢٤) لدراسة الحركة الآربيجية جيدا وحفظها لما لها من أهمية كبرى فى تصاعد الكثافة الدرامية " .cresc " فى الجملة الثانية من القسم الأول (A) مع الاستعانة بالحركة الدائرية "Rotation " لليد اليسرى بينما تؤدى اليد اليمنى حركة التموجات الصوتية المتكررة من آخر م (١٦ _ ٢٢) والتى تعتبرها الباحثة تعبير عن الشكوى القاتمة .

(٤)_ المبالغة فى اللمس المتصل " Legato " من م (٢٥ _ ٣٠) والموزعة بين اليدين والتى يسيطر عليها النغمات الكروماتية فى السوبرانو مع الاشارة لجزء من اللحن الأساسى من م (٢٩ – ٣٠) بصوت قوى ومفتوح ويسبقه تصاعد فى الصوت يبدأ من م (٢٨) .

(٥)_ آداء واضح للحن الأساسى فى صوت الباص فى اليد اليسرى من آخر م (٣٠ _ ٣٤) وابراز نغمة (دو بيكار) التى تعطى نوع من الشجن الرومانسى مع غناء اللحن المعاكس للباص التى تؤديه اليد اليمنى فى نفس العبارة وبشكل مؤثر جدا من الصوت القوى (f) كما يفصل بينهما السينكوب المتكرر على نغمة (لا) فى اليد اليسرى ثم النزول تدريجيا ".p dim " من آخر م (٣٢ _ ٣٤) مع التبطئ "calando" فى آخر م (٣٣) .

(٦)_ تعد هذه العبارة من آخر م (٣٤ – ٣٨) من أرق وأذكى العبارات الرومانسية التى أبدعها برامز فى هذا الانترمتسو وفيها يتكرر اللحن الأساسى فى صوت السوبرانو بشكل معكوس على غير العادة من آخر م (٣٤ _ ٣٥) وبشكل احترافى غير مسبوق _ الا فى فوجات باخ _ (على ما تعتقد الباحثة) ، مما يتطلب من العازف لمس ناعم "dolce " وقريب من مفاتيح البيانو مع آداء رقيق لتآلف الآربيجيو فى اليد اليسرى آخر م (٣٤) ، مع عدم اهمال الخط الكونترابنطى الموازى والمتموج صوتيا فى م (٣٥ ، ٣٦) وهو عبارة عن رد اعتراضى يتطلب من العازف الضغط على النغمات بشكل لافت .

(٧)_ آداء الموازير من آخر م (٣٨ _ ٤٨) بتقنية مدروسة ومختلفة عن ذى قبل من م (١٦) وذلك لوجود المصطلح التعبيرى " cresc un poco animato" أى التدرج بالصوت للأعلى مع قليل من الاسراع ، كما أن الجملة مصورة فى سلم لا الكبير وعلى مسافة رابعة صاعدة مما يعطينا شئ من الاحساس بالاقدام والانتصار ثم يبدأ فى التهدئة والتبطئ " . rit" من م (٤٥) ثم الى بطئ جدا " piu lento " مع صوت خافت (p) من آخر م (٤٦) مع بزوغ اللحن الأساسى فى اليد اليمنى فى صوت التينور ثم ختام القسم الأول (A) بآربيجيو مقسم بين اليدين وأهم ما فيه ابراز نغمة (لا) فى أول م (٤٨) وهى جزء لا يتجزأ من اللحن الأساسى للانترمتسو مما يتطلب الضغط عليها باصبع الابهام فى اليد اليمنى .

(٨)_ تدريب مكثف لليدين معا من آخر م (٤٨ – ٥٦) فى الجملة الاولى من القسم الثاني (B) للحصول على توازن صوتى بين اليدين وسلاسة فى الايقاع المركب (الثنائى مع الثلاثى) كما هو موضح فى المدونة ، ويتطلب من العازف أيضا آداء اللحن الرئيسى فى اليد اليمنى بلمس متصل "Legato " كما يجب ابراز اللحن فى اليد اليسرى من م (٤٩ – ٥٣) والمشار اليها بالدوائر وذلك

عن طريق الضغط (<) بنعومة على النغمات التى تحاكى اللحن الرئيسى مع استخدام البيدال المقترح من الباحثة .

(٩)_ تواجه العازف فى الجملة الثانية من آخر م (٥٦_ ٦٤) مشكلة كيفية التلوين فى التآلفات الهارمونية المكثفة فى كلتا اليدين وتنصح الباحثة عدم استخدام البيدال الأيسر " una corda" من م (٥٧) لأن اللحن مصور فى سلم فا دييز الكبير المضئ نوعا ما ، ولكن من الافضل استخدام البيدال الأيسر عند الرجوع لسلم فا دييز الصغير المرهف الحس والصوت الخافت جدا (pp) من م (٦١ – ٦٤) وبذلك سوف يسهل للعازف ابراز التنويع الثانى للحن الرئيسى فى اليد اليمنى فى صوت السوبرانو وأيضا الضغط على اصبع الابهام فى اليد اليسرى ليحاكى اليد اليمنى بصوت خافت (p) ، والثبات على الايقاع الاكثر بطئا من م (57) ثم الابطأ " .rit " من م (٦٠) فالأبطأ " ..rit" من م (٦٤) مع اعطاء فرصة كبيرة للتشويق عند علامة الكورونا المدونة والقفلة المفاجأة .

(١٠)_ يجب على العازف ترك البيدال الأيسر لوجود المصطلح " tre corda " فى آخر م (٦٤) لأداء الصوت المطلوب عند اعادة الجملة الاولى من م (٥٧) ، وهنا يتعين عليه أيضا دراسة التنويع الثانى للحن الرئيسى والذى يتكون من أصوات متداخلة وتتحاور مع بعضها البعض للوصول الى القمة الدرامية فى م (٦٩) وتقترح الباحثة بعض اللمسات التعبيرية التى تضفى على هذا الجزء المهم كثير من الغليان والتعبير الشيق بين الأصوات الثلاثة الموزعة بين اليدين والتى قامت بتدوينها ، والتأكيد على حفظ اليد اليسرى وحدها من م (٦٥ – ٧٣) عن طريق التدريب المجزأ الى عبارتين من م (٦٥ – أول ٦٩) ثم من م (٦٩ – ٧٣) .

(١١)_ التمرين على اليد اليمنى من آخر م (٧٨ – ٨٠) عند اعادة الجملة الاولى فى القسم الأول (A) ، وذلك عن طريق الاستعانة بترقيم الاصابع الذى تقترحه الباحثة مع الضغط بقوة على مسافة السادسة المزدوجة النغمات والممتدة والمدون عليها (rf) ثم تليها حركة سريعة وخفيفة من الرسغ الأيمن عند آداء المسافات الهابطة المزدوجة النغمات أيضا من م (٧٩ _ ٨٠) ولكن بزحلقة الأصابع باليد اليمنى للحصول على لمس متصل يساعد على التعبير الفنى والنزول للصوت الخافت فى م (٨٠) .

(١٢)_ تعتبر الموازير من م (٨٢ – ٨٤) من أصعب الأجزاء فى اليد اليمنى وخاصة بالنسبة للعازف ذو اليد الصغيرة ، لذا تقترح الباحثة تجزئة التآلفات الهارمونية بحيث يتمرن العازف على كل تآلفين فقط ويكرر ذلك بكثرة وبصوت قوى حتى يعتاد ويؤدى المسافات بشكل دقيق وجيد ، ثم

التمرين على كل مازورة على حدة وتكرارها ببطء كثيرا وأخيرا ربط الثلاثة موازير بعضها ببعض وبسرعة بطيئة ثم التدرج للسرعة المطلوبة .

المقطوعة (٣) بالاد " Ballade " :

أولا : التحليل البنائى:

الصيغة	فى قالب ثلاثى " Tenary Form "
السرعة	سريع وبنشاط " Allegro energico "
الميزان	C مقسومة
السلم	صول الصغير

ثانيا : التحليل الوصفى للمقطوعة (3):

القسم الأول (A) من م (١ – ٤٠) : يحتوى على قالب ثلاثى أيضا (aba) كالآتى :

الجزء الأول (a) من م (١ _ الضلع الثالث من ١٠) : يتميز اللحن الأساسى وهو فى صوت السوبرانو بأنه من النوع البطولى ويتكون من عبارتين ، تبدأ كل عبارة بالنبر الضعيف" Upbeat " ويعتمد اللحن على التآلفات الهارمونية المتحركة والسريعة على شكل سؤال وجواب موزعة بين اليدين ، وتنتهى العبارة الأولى فى آخر م (5) بتآلف الخامسة بالسابعة لسلم صول الصغير فى اليد اليسرى بينما تبدأ فى نفس الوقت اليد اليمنى بالعبارة الثانية فى آخر م (٥) وتنتهى فى الضلع الثالث من م (١٠) بلمس لسلم صول الكبير.

الجزء الثانى (b) من آخر م (10_أول ١٧) : يستمر اللحن فى صوت السوبرانو بوجود التآلفات الهارمونية المتحركة والسريعة وأوكتافات الباص أيضا من آخر م (14_١٦) ولكن يوجد شعور ببداية هدوء مفاجئ وحزن نوعا ما ومرة ثانية نجد عبارتين موازيتين لبعضهما البعض :

العبارة الأولى : تبدأ وتنتهى فى سلم سى بيمول الكبير وتبقى هادئة وتتمدد لستة موازير.

العبارة الثانية : من م (١٧ _ ٢٢) وهى انتقالية للعودة للحن (a) ومكونة من ستة موازير أيضا، ويعتمد الوصول للعودة ل(a) مرة أخرى على سينكوب قوى فى كل من اللحن و التآلفات المدعمة فى م (٢١، ٢٢) بينما تكون حركة الرجوع _ من سلم مى بيمول الكبير الى سلم صول الصغير _ قوية فى غاية الدرامية مع ". cresc ".

الجزء الثالث (a) من منتصف م (٢٢ – ٣٢) : يتكرر اللحن الأساسى عند القمة " climax " فى الجزء (b) ثم تليه العبارة الثانية من م (٢٧) بتكثيف ضخم عن طريق اضافة نغمات وهارمونيات جديدة عن طريق تصوير اللحن الأساسى على مسافة ثالثة أعلى .

من م (٣٣ _ ٣٨) : هى عبارة عن وصلة انتقالية للتمهيد للقسم الثانى (B) وتتكرر التآلفات الهارمونية المتحركة فى نطاق موسيقى معين من خلال الدوران حول تآلف السابعة الناقصة فى سلم صول الكبير ، وتستمر الوصلة من م (38 – 40) مع ملاحظة عدم وجود التآلفات المتحركة فى اليد اليمنى وظهور نفس النموذج الايقاعى الذى يسيطر على اليد اليسرى فى القسم الثانى (B) وتكرار لنغمة (سى) فى الباص تمهيدا للدخول فى سلم سى الكبير بشكل مفاجئ.

القسم الثانى (B) من م (٤١ _ أول ٧٦) فى سلم سى الكبير : ويتميز باختلاف الطابع تماما عن ذى قبل ، ويتكون من جزءين :

الجزء الأول من م (٤١ _ ٥٦) : يعتمد اللحن الأساسى على النغمات المزدوجة فى اليد اليمنى يغلب عليه الطابع الناعم الرقيق والهادئ مع شئ من المحاكاة فى م (47 ، ٤٨) وبالرغم من رومانسية اللحن الا أنه لا يخلو من تنافرات أنصاف التون (مسافة الثانية الصغيرة) فى م (٤٥ ، ٤٦) مما يثرى ايقاع السينكوب الذى كتبه برامز ببراعة فائقة ويكمله فى م (47 ، ٤٨) ، بينما يسيطر على اليد اليسرى آربيجات صاعدة وهابطة تحاكى الى حد كبير آلة الهارب وتنتهى الجملة الأولى فى م (٤٨) على مسافة الخامسة بالسابعة لسلم سى الكبير ، ثم تبدأ الجملة الثانية من م (49 _ ٥٢) باسترسال اللحن الأساسى مرة أخرى بينما تحدث مقاطعة مدهشة لنفس نموذج اللحن الرئيسى للقسم الأول (A) مصورا فى سلم رى دييز الصغير فى نفس الطابع الهادئ التكتمى (Hushed) للحن القسم الثانى (B) .

الجزء الثانى من م (56 _ ٧٦) : عودة مرة أخرى لسلم سى الكبير برشاقة ورقة برامز المعهودة عن طريق حلية الآتشيكاتورة فى آخر (٥٦) كما هو مشار اليه فى المدونة وهو اعادة حرفية لبداية الجزء من م (٤١ _ ٤٨) ، ولكن من م (65 _ ٧٢) تسترسل الجملة الثانية فى اللحن الأساسى، يبدأ التنويع من م (67 _ ٧٢) يعتمد على الاستطراد والنغمات الكروماتية المتنافرة والمسافات الواسعة بين الصوتين فى اليد اليمنى بينما يغلب على اليد اليسرى طابع الآربيجات الميلودية أكثر مما سبق .

من آخر م (٧٢ _ آخر٧٦) : وصلة للعودة مرة أخرى الى القسم (A) من خلال التآلفات الهارمونية المتحركة باليد اليمنى والتى تتصاعد بالتحويلات السلمية للوصول بالتدريج للسلم الأساسى صول الصغير فى م (77).

اعادة القسم (A) من م (٧٧ – أول ١٠٨) : هو اعادة حرفية للقسم (A) ما عدا أنه سوف يظل فى نفس سلم صول الصغير من م (١٠٨) ولن يتغير السلم مثلما حدث فى م (٣٢) بالقسم (A) وذلك تمهيدا للختام .

كودا قصيرة من م (١٠٨ _ ١١٧) : مأخوذة من القسمين الأول والثانى ، تحتوى على نموذج اللحن الأساسى من القسم (A) من م (١٠٨ _ ١١٣) التى تتكون من تآلفات قليلة ولكن قوية فى اليد اليمنى يتبعها آربيجات ناعمة فى اليد اليسرى ، بينما من م (١١٤ _ ١١٧) تختتم بنموذج اللحن الأساسى من القسم (B) ويغلب على لحن اليد اليمنى الطابع العاطفى فى م (114 ، ١١٥) وتلخص اليد اليسرى الجو التراجيدى للمقطوعة فى المازورتين الأخيرتين .

ثالثا : التحليل التفصيلى للمقطوعة (٣):

من أصعب المقطوعات الثلاثة الأولى فى المجموعة مصنف (١١٨) ، ومما لا شك فيه أن برامز كتب هذه المقطوعة بأسلوب راقص ممزوج بعظمة وفخامة العصر الكلاسيكى من حيث التآلفات الهارمونية المكثفة العميقة والايقاع الراقص المقسم بين اليدين ، لذا فقد أسمته الباحثة ب "رقصة الفخامة" كما تقترح بعض النصائح التى تفيد العازف أثناء التمرين وهى :

(١)_ التمرين على التآلفات الهارمونية المتحركة بكثرة فى الجزء (a) من القسم (A) من م (١_ الضلع الثالث من ١٠) بصوت خافت (p) _ وهذا عكس المدون فى النوتة_ مع لمس متقطع "staccato" وأيضا ببطء وبدون استخدام البيدال ، وذلك لاستيعاب وحفظ التآلفات الهارمونية المتنوعة وأوكتافات اليد اليسرى الهامة جدا ثم التدرج للسرعة المطلوبة شيئا فشيئا والاستعانة بالمترونوم مع الحفاظ على نفس درجة الصوت الخافت واللمس المتقطع ، وذلك لعدم اجهاد اليدين بهذا الجزء عند التمرين عليه بسرعة وبصوت قوى .

(٢)_ بعد التمرين على الجزء (a) بالطريقة السابقة جيدا يتطلب من العازف آدائه بالصوت القوى (f) بينما يكون اللمس متقطع مع الاستعانة بالبيدال كما هو مقترح من الباحثة فى الشكل السابق مع التأكيد على حفظ الضغوط (<) الهامة التى قام برامز بتدوينها بنفسه والمشار اليها بالدوائر ،

والتى تساعد كثيرا فى ابراز اللحن فى صوت السوبرانو مع اعتبار الضغط الموجود فى ثانى ضلع فى م (١ ، ٢) أقل فى الصوت لأن الهدف منهما هو الاحساس بالايقاع المقسوم فى كل مازورة .

(٣)_ تلعب اليد اليسرى دورا هاما جدا فى ضبط الايقاع فى سياق المقطوعة كما تساعد على صعود وهبوط الأصوات من الباص الى أعلى والعكس مثل م (٥) وم (١٠) مما يعطى للحن الأساسى ثقلا وثراءا كبيرا .

(٤)_ يجب على العازف التمرين على الجزء (b) من آخر م (١٠ _ ٢٢) عكس المطلوب منه لذا تقترح الباحثة التمرين عليه بصوت قوى (f) وبلمس ثقيل نوعا ما (–) لدراسة التآلفات المكثفة والمتنوعة ببطء شديد وبشئ من العمق مع المبالغة فى التمرين على اليدين معا لحفظ السينكوب الموجود فى م (١٥ ، ١٦) ثم التمرين عليه مرات أخرى بدرجة الصوت الأصلى له (p) مع الحرص على آداء اللمس المتصل وخاصة فى سياق اللحن الموجود فى السوبرانو .

(٥)_ المساعدة من الكتف الأيمن مطلوبة لآداء التآلفات الثلاثية والرباعية المكثفة فى اليد اليمنى من آخر م (١٨ _ ٢٢) ، وأيضا للاستعانة به للصعود بالأصوات للأعلى بالتدريج "poco cresc." ووصولا للتآلف القوى والممتد المدون عليه (sf) فى م (٢٢) فى اليد اليمنى .

(٦)_ المبالغة فى صعود الصوت فى كلتا اليدين من ثانى ضلع فى م (٢٢_ أول ٢٣) عن طريق الضغط القوى (>) على صوت السوبرانو الذى يعيد اللحن الأساسى بايقاع سينكوبى بديع يشبه ايقاع الجاز المشهور .

(٧)_ تحتاج التآلفات المكثفة والقوية (f) – من الضلع الثالث من م (٢٧ – أول ٣٢) فى الجزء (a′) من القسم (A)– الى كثرة التمرين على كل مازورة على حدى وببطء مع الأخذ فى الاعتبار أن القمة الموسيقية " Climax " فى أول م (٢٨) وتؤدى بصوت درامى عميق ومفتوح بالاستعانة بالبيدال والضغط القوى على نغمة (سى) الممتدة فى السوبرانو بالاصبع الخامس مع المساعدة بثقل الكتف الأيمن .

(٨)_ التفكير فى آداء القسم الأول (A) من م (١ _ ٤٠) بأسلوب راقص يغلب عليه الطابع البطولى الشجاع والذى يحتاج من العازف استمرارية فى الطاقة المتأججة والمميزة لهذا البالاد بينما يتغير الأسلوب نوعا ما عند الدخول فى الجزء (b) من آخر م (١٠ _ الضلع الثانى من ٢٢) حيث يغلب عليه الطابع الحزين المأسوى أحيانا (بالرغم من صياغته فى سلم مى بيمول الكبير) الذى ينتهى فى غاية الدرامية وخاصة عند السينكوب فى م (٢١ ، ٢٢) ، ثم الرجوع مرة أخرى للحن الأساسى بنفس الطابع الأول بينما يغلب على الوصلة الانتقالية من م (٣٢_٤٠) أسلوب

الترقب والغموض لما سوف يحدث من نقلة نوعية عن طريق الهبوط بالأصوات من م (٣٥–٤٠) للوصول الى أصوات خافتة جدا و أهدأ للدخول فى القسم الثانى (A) .

(٩)_ التحضير للدخول فى القسم الثانى (B) يتطلب من العازف الاحساس بالاندماج فى العامل المشترك بين القسمين وهو آخر ثلاثة موازير من الوصلة من م (٣٨ _ ٤٠) عن طريق سماع اليد اليسرى جيدا وخاصة نغمة (سى) التى تتكرر كثيرا فى الباص مع المبالغة فى آداء الأصوات الهابطة " dim molto " .

(١٠)_التدريب على اليد اليسرى وحدها هو أهم شئ فى القسم الثانى (B) من م (٤١_ أول ٥٣) لأنها تعتمد على حركة الدوران " Rotation " التى تعتبر صعبة الآداء خاصة مع المسافات الصاعدة والهابطة والسريعة فى نفس الوقت وتقترح الباحثة التمرين عليها بايقاعات بسيطة ومختلفة عن الايقاع المكتوب وبنفس الترقيم المدون من قبل الباحثة ، ثم التدريب على كل مازورة على حدى وبالايقاع الأصلى لها مع سلاسة فى آداء الرسغ الأيسر وسهولة فى الكوع .

(١١)_ آداء اللحن الأساسى والمكون من سادسات وثالثات مجمعة فى اليد اليمنى بلمس متقطع من م (٤١ _٥١) مع جو مغلف بالهدوء والرومانسية والانسيابية الشديدة وتؤكد الباحثة على ضرورة التمرين على زحلقة الأصابع وسرعة تغييرها فى بعض الأماكن الغير مألوفة لليد اليمنى والمشار اليها بالدوائر فى الشكل السابق والاعتماد على بيدال اليسرى" una corda" من م (٤١).

(١٢)_ ضرورة المقارنة – بين العبارة الاخيرة فى الجزء الأول من القسم الثانى (B)– والعبارة الأخيرة فى الجزء الثانى من نفس القسم وذلك لأن المقارنة فى غاية الأهمية لتعرف العازف على الفروق الهارمونية من م (51 _ ٥٦) والتى تؤدى الى اعادة لحن القسم الثانى (B) ثم معرفة الفروق الهارمونية من م (٦٧ _ الضلع الثالث من ٧٢) لتأخذنا الوصلة لاعادة العرض فى م (٧٧) وملاحظة العامل المشترك بينهما وهى المازورة الفاصلة والتى يجب على العازف حفظها عن عمد فى م (٥١ ، ٦٧) والمشار اليها بالاسهم وبالرغم من نسيان برامز تدوين المصطلح " tre corda " الا أن الباحثة قامت بتدوينه فى م (٥١ ، ٦٧) .

(١٣)_ التدريب على الوصلة الانتقالية من آخر م (٧٢_ الضلع الثالث من ٧٦) وهى تشبه التصاعد الكروماتى فى تآلفات اليد اليمنى التى تتطلب من العازف آداء الشد الدرامى بحذر وهدوء لوجود المصطلح : " poco sosten " مع بداية الوصلة والتدرج فى زيادة السرعة وزيادة الصوت للأعلى بداية من آخر م (٧٤) حتى الوصول للسرعة الأصلية " in tempo " لاعادة القسم الأول (A) من الضلع الثانى من م (٧٦).

(١٤)_تعتبر نهاية البالاد مشوقة جدا للعازف وذلك لأن برامز يجمع النموذج الايقاعى للحن الاساسى فى القسم الأول (A) والوصلة الأولى من م (١٠٨ _ ١١٣) ويحتاج من العازف آداء اليدين بلمس متقطع وصوت قوى جدا (ff) ثم ينزل تدريجيا للصوت الخافت جدا وبين السؤال الذى بلا اجابة فى اليد اليسرى من م (١١٤ _ ١١٧) وهى عبارة عن النموذج اللحنى فى اليد اليمنى من القسم الثانى (B) والمدون عليه بيدال اليسرى " una corda " فى م (١١٤) .

المقطوعة (٤) انترمتسو"Intermezzo " :

أولا : التحليل البنائى :

الصيغة "	فى قالب ثلاثى " Tenary Form"
السرعة	متوسط السرعة مع قليل من الاضطراب "Allegretto un poco agitato"
الميزان :	٤\٢
السلم	فا الصغير

ثانيا : التحليل الوصفى للمقطوعة (٤) :

القسم الأول (A) من م (١ _ أول ٥١) فى سلم فا الصغير: يسيطر على القسم بالكامل الهدوء والاضطراب مع الرقة المتناهية كما يعتمد بشكل أساسى على النبر الضعيف " Upbeat " والكانون " Canon " فى اليدين مع المحاكاة " Imitation " عن طريق مجموعة من نماذج ايقاع الثلثية "التريوليه" تتحرك فى حركة عكسية " Contrary motion" كما تصاحبها نغمات مساعدة ومتكررة فى السوبرانو تتبعها اليد اليسرى بأوكتاف أسفل مما يؤكد وجود الكانون الموازى للمحاكاة ويتكون القسم من خمس جمل موسيقية كالآتى :

الجملة الأولى من م (١ _ ٧) : تبدأ اليد اليمنى الفكرة اللحنية الأولى على النبر الضعيف وتتبعها اليد اليسرى كأنها صدى صوت " Ecco " لها تماما ويتميز اللحن الأول بالايقاع المضطرب المتردد .

الجملة الثانية من م (٧ _ أول ١٦) : تنتقل المحاكاة بين اليدين للأصوات العليا على شكل كانون وتكون أنشط وتظهر المقابلات الايقاعية (ثلاثى مع ثنائى) وعكسه (ثنائى مع ثلاثى) الذى يكسب الجملة الثانية نوعا من العمق والشغف والغنائية فى اللحن الثانى مع لمس لسلم دو الصغير وسرعان ما يرجع للهدوء عند الاعادة من م (١٢) .

الجملة الثالثة من الضلع الثانى فى م (١٦ _أول ٢٨) : وتظهر المحاكاة بين اليدين على شكل الأوكتافات المتكسرة "brocken octave " ودائما بحركة عكسية بين اليدين وتكون القفزات الموجودة أحيانا أصغر أو أكبر من مسافة الأوكتاف مثل م (١٨ ، ١٩) وم (٢٢ ، ٢٣) مع ملاحظة وجود نغمات هارمونية مساعدة يغلب عليها طابع الكروماتيك وتأخذنا فى اتجاه التحويل لسلم مى الكبير من م (٢٨) وتمتاز الفكرة اللحنية بالايقاع الحيوى الذى يتصف بالرقة مع الغليان المستتر كما هو موضح فى المدونة .

الجملة الرابعة من م (٢٨ _ الضلع الثانى من ٣٥) : هنا تشهد المحاكاة وضوحا أكبر للحركة العكسية بين اليدين والتى تبدأها أولا اليد اليسرى ثم تتبعها اليد اليمنى عن طريق الآربيجات الصاعدة والهابطة كما يغلب عليها مسافات الثالثات الهارمونية المجمعة وتدور حول خامسة سلم مى الكبير الذى لا يظهر فعليا بوضوح .

وصلة قصيرة من الضلع الثانى فى م (٣٥ _ الضلع الثانى من ٣٩) : يرجع مرة أخرى لسلم فا الصغير عن طريق نغمات آربيجية صاعدة .

الجملة الخامسة من الضلع الثانى فى م (٣٩_أول ٤٧): هى عبارة عن تكرار للجملة الأولى مع ملاحظة طول زمن نغمة (دو) وتأخير النبر أكثر فى اليدين عن ذى قبل فى آخر م (٣٩، ٤٠)، كما تختلف نهاية الجملة بالتحويل لسلم دو الكبير والاتجاه نحو المساحة الصوتية الأغلظ .

وصلة قصيرة جدا من الضلع الثانى فى م (٤٧ _ أول ٥١) : تحتوى على نغمة (دو) المتكررة والممتدة مع مسافة أوكتاف بين اليدين .

القسم الثانى (B) من الضلع الثانى فى م (٥١ _ ٩٩) فى سلم لا بيمول الكبير :

يعتبر على عكس القسم الأول (A) فهو يحتوى على كانون واضح جدا بين اليدين عبارة عن تآلفات هارمونية هادئة تليها نغمات منفردة تتجه للمساحة الصوتية الأغلظ ويتكرر نفس الشئ فى خمس جمل موسيقية متساوية وتبدأ كل منها على النبر الضعيف أيضا " Upbeat " ويغلب عليها طابع السكون والغموض أحيانا كالآتى :

الجملة الأولى من م (٥١ _ ٥٩) : فى سلم لا بيمول الكبير

الجملة الثانية من م (59 _ ٦٧) : فى نفس السلم السابق

الجملة الثالثة من م (67 _ ٧٥) : تحويل مفاجئ لسلم مى الكبير

الجملة الرابعة من م (٧٥ _ ٨٣) : تحويل مفاجئ لسلم دو الكبير وهنا يسيطر الغموض مع الوصول لأغلظ نغمة فى المقطوعة وهى (دو)

الجملة الخامسة من م (83 _ ٩١) : تشبه الجملة الثانية ولكن فى سلم دو الكبير والتى تشع نورا نوعا ما عن التى قبلها .

وصلة انتقالية من الضلع الثانى فى م (91 _ أول ٩٩) : وصلة للعودة للقسم الأول (A) وهى عبارة عن تفاعل موسيقى مفاجئ مبنى على نفس فكرة الكانون المسيطرة على اليدين فى الانترمتسو كله والتى تنشأ من خلالها محاكاة من نوع خاص بين اليدين بينما تنفرد اليد اليسرى بايقاعاتها وقفزاتها الجريئة عن طريق الآربيجات والسلالم السريعة والتى تتدحرج هنا وهناك فى مساحة صوتية واسعة على الكيبورد يتخلله الايقاع المركب وعكسه مما يضفى عليه نوع من العنف والشغف فى آن واحد من م (92 _ ٩٥) مع وجود تآلفات كثيفة ونشطة موزعة بين اليدين للاتجاه نحو سلم فا الصغير فى م (99) .

اعادة القسم الأول (A) من الضلع الثانى فى م (99 _١٢٨) فى سلم فا الصغير: هى اعادة غير حرفية بالمرة وذلك لأنه يوجد بها ثلاثة اختلافات واضحة عن القسم الأول (A) كالآتى :

(1)_ تتحرك مجموعات التريوليه فى اليد اليمنى م (99) تتبعها حركة موازية وليست عكسية من اليد اليسرى ، ثم تتكرر فى المساحة الصوتية الأغلظ وهذا يختلف عن بداية الانترمتسو تماما .

(٢)_ تعتبر الهارمونيات أكثر كثافة بشكل عام .

(3)_ يسود الطابع التعبيرى الدرامى وتكون الموسيقى أكثر اضطرابا مع كثرة فى اللمس القوى بالضغط (<) على النغمات بقوة وأحيانا بعنف حتى بلوغ القمة الموسيقية من " Climax " م (106) .

من الضلع الثانى فى م (١٠٦ _ ١١٤) : هى اعادة للجملة الثانية من القسم الأول (A) ولكن مصورة بمسافة رابعة أعلى مع لمس لسلم دو الصغير الهارمونى ومع درامية أكثر عن ذى قبل.

من م (١١٥ _ ١١٨) : هو ملخص للفكرة اللحنية للكانون المسيطر على الانترمتسو كله ثم تتجه الموسيقى الى جو مشحون بالحمية " Feverish " العاطفية التى تعلو وتعلو حتى آخر المطاف عند السينكوب الثقيل " heavy syncopation " فى آخر م (126) والذى يتصف بتعليق النغمة العالية وهى نغمة (مى) .

كودا قصيرة جدا من م (129 _ ١٣٣) فى سلم فا الكبير: ويفاجئنا الختام بسلم فا الكبير مثل نهايات الفوجات لباخ العظيم وهى بمثابة تحضير للدخول فى جو الرومانس الذى يليه عن طريق تآلفات هارمونية مكثفة وتعلو بالأصوات للفناء والسكون .

ثالثا : التحليل التفصيلى للمقطوعة (٤) :

تقترح الباحثة تسميته ب " عتاب بين عاشقين " من خلال المحاكاة فى القسم الأول من م (١ _٥١) الدائرة بين اليدين والنموذج الايقاعى المضطرب والمتكرر ثم مرحلة البعد العاطفى بينهما والذى يخلف وراءه الضباب والهذيان فى القسم الثانى من م (٥١ _ ٩٩) وتكون المفاجأة أن يأخذ العتاب شكلا انفعاليا من م (٩٩ _ ١٢٢) يبوح فيه كل منهما غضبه الشديد من الآخر لطول فترة تباعدهما عن بعضهما ولكنهما يقرران أخيرا من م (١٢٣ _ ١٣٣) عدم الالتفات للماضى والمضى معا فى مستقبلهما المشرق وللأبد .

وتنصح الباحثة العازف بالآتى :

(١)_ الضغط (<) على الاصبع الخامس فى اليد اليمنى وأيضا الضغط (<) على اصبع الابهام فى اليد اليسرى لآداء نغمة دو الممتدة لنوار بوانتيه ثم يليها آداء نفس الشئ فى النغمات الممتدة (فا ، صول ، دو ، صول) من م (١ _ ٧) فى الجملة الأولى ، وذلك لأنهم بمثابة وميض ضوء هام جدا فى السياق التعبيرى لهذه المقطوعة كما تعتبر عامل مساعد لابراز لحن المحاكاة المعتمد على التريوليه التى يتبعها كروش بسلاسة وانسيابية .

(2)_ استخدام حرية التعبير عن طريق الزمن المختلس" tempo rubato " من الضلع الثانى فى م (٧ _ أول ١٦) فى الجملة الثانية ، وتقترح الباحثة التبطئ فى دخول اللحن الثانى فى اليد اليمنى تليها اليد اليسرى بنفس الشئ ثم أسرع نوعا ما فى م (١٠) والعودة للزمن الأصلى من الضلع الثانى فى م (١٢) مما يضفى على اللحن نوعا من الشحن العاطفى والحرارة الرومانسية.

(3)_ فى الجملة الثالثة من م (١٦ _ أول ٢٨) : تقترح الباحثة اتباع الآتى :

_ دراسة الأوكتافات المتكسرة ومسافة السادسات الهابطة مع التدريب عليهم بدقة وتأنى فى اليد اليمنى وحدها والالتزام بترقيم الأصابع المقترح.

_ تدريب اليد اليسرى وحدها للتعود على الأوكتافات المتكسرة (وتليها مسافة السابعة وأحيانا العاشرة) ثم مسافة السادسات الصاعدة ، وكلهم بحركة عكسية مع اليد اليمنى مما يشكل صعوبة فى حفظها.

_ بعد تدريب كل يد على حدة (وبنفس ترقيم الأصابع المقترح)_أن يتمرن العازف على اليدين معا فى م (١٦ ، ١٧) وبشكل متكرر ثم التمرين على اليدين معا فى م (١٨ ، ١٩) وبشكل متكرر أيضا ، مع الضغط (<) على صوت السوبرانو فى اليد اليمنى وصوت الباص فى اليد اليسرى فى

م (١٨ ، ١٩) ، وذلك للمساعدة على حفظ المحتوى جيدا والتعود على الحركة العكسية بين اليدين والاستمرار بنفس طريقة التمرين حتى أول م (٢٨) .

(٤)_التمرين بسرعة وسلاسة على تمرير الاصبع الثانى فوق الابهام فى كلتا اليدين اليسرى أولا ثم اليمنى من م (٢٨_٣٠) والآداء بنعومة"dolce" كما تقترح الباحثة استخدام البيدال الأيسر"L . p" من الضلع الثانى فى م (٣٥_٣٨) فى الوصلة للمساعدة على اصدار صوت خافت جدا (pp) مع رنين صوتى مميز لنغمة (سى) الممتدة والمعلقة فى السوبرانو والتى مازالت فى اطار البيدال الأيسر حتى تركه مع نغمة (دو) التى تليها .

(٥) _ فى القسم الثانى (B) يجب أن يأخذ العازف فى الاعتبار أن برامز نفسه قام بالتأكيد على أهمية تآلفى اليد اليسرى فى م (٥٢ ، ٥٣) بوجود علامة الضغط (<) بالرغم من وجود مصطلح ناعم دائما "dolce sempre" كدلالة على أن صدى الصوت الذى تبعثه تآلفات اليد اليسرى لا تقل أهمية عن تآلفات اليد اليمنى وهنا تكمن صعوبة التغيير والتنوع فى فنون التلوين لذا تقترح الباحثة الآتى :

(أ)_ فى الجملة الأولى من الضلع الثانى فى م (٥١ _ أول ٥٩) : ابراز التآلفات الهارمونية فى اطار الصوت الخافت جدا (pp) باستخدام البيدال الأيسر" L . p "مع الحفاظ على النعومة بآداء النغمات المفردة بشئ من الاهمال كأنها صدى صوت بعيد مع الحرص الشديد فى آداء نغمة (مى) الغليظة فى اليد اليسرى فى م (57) وخافتة جدا (pp) .

(ب)_ فى الجملة الثانية من الضلع الثانى فى م (٥٩ _ أول ٦٧) : هنا تنصح الباحثة باصدار صوت أعلى قليلا وليكن (mp) مع الحفاظ أيضا على اللمس الناعم وانسحاب الصوت كما هو مشار اليه فى المدونة .

(ج)_ فى الجملة الثالثة من الضلع الثانى فى م (67 _ أول ٧٥) : مستوى آخر من التلوين ينتظر العازف هنا عن طريق تأخير قليل جدا للتحويل المفاجئ لسلم الكبير مع ضغط بسيط (<) فى الضلع الثانى من م (٦٧) فى اليد اليمنى مع ضرورة ترك البيدال الأيسر .

(د)_ فى الجملة الرابعة من الضلع الثانى من م (٧٥ _ أول ٨٣) : على عكس الجملة التى تسبقها تحتاج الى تلوين قاتم يتصف بالغموض (بالرغم من أنه تحول لسلم دو الكبير) ويصل خفوت الصوت (pp) الى أغلظ نغمة فى الانترمتسو وهى (دو) الغليظة جدا فى الباص باليد اليسرى .

(هـ)_ فى الجملة الخامسة من الضلع الثانى فى م (٨٣ _ أول ٩١) : على عكس الجملة التى تسبقها تشع نورا وأملا بصعود التآلفات الهارمونية من م (83 _٨٧) وتقترح الباحثة هنا الآداء بصوت متوسط القوة (mf) لتنوع التلوين الصوتى وكسر حدة الرتابة فى استمرارية الكانون" Canon" طويلا ثم البدء فى النزول بالصوت " .dim " من (٨٧ _ ٩١) مع آداء التبطئ "calando " من أول م (٨٨_ أول ٩١) .

(٦)_ يواجه العازف صعوبات تكنيكية فى الصفحة الأخيرة وتقترح الباحثة الآتى :

(أ)_ فى الوصلة الانتقالية من الضلع الثانى فى م (٩١_ أول٩٩) : تشكل القفزات السريعة المؤلفة من ايقاع تريوليه _ والذى كان مسيطرا على القسم الأول (A)_ صعوبة فى آداء اليد اليسرى لذا يجب التدريب عليها منفردة وتكرار ذلك ببطء شديد أولا من م (٩٢ _أول٩٥) للتعرف على النطاق الواسع " large scale " من المسافات والذى يمتد لأكثر من ثلاثة أوكتافات هبوطا ثم صعودا، ثم التدرج فى زيادة السرعة وصولا للسرعة المطلوبة مع الحفاظ على بلوغ اليد بثبات وثقة لآداء النغمات الصحيحة فى الباص مع سهولة ورشاقة الكوع وخفة الرسغ ، كما يتطلب أيضا من العازف التمرين بكثرة على النغمات السريعة الصاعدة فى اليد اليسرى والتى تشبه الآربيج من الضلع الثانى فى م (96 _الضلع الثانى فى ٩٩) مع تغيير ترقيم الأصابع المقترحة من الباحثة والتى تساعد فى انطلاقة النغمات بمرونة وسرعة وقوة أيضا بينما يتطلب آداء اليد اليمنى بصوت غنائى قوى وثورى (f) مع ابراز اللحن فى صوت السوبرانو والذى تحاكيه الأصوات الأخرى مع استخدام اللمس الغير متصل والمشار عليه فى المدونة من الضلع الثانى فى م (٩٢ _ ٩٥) مع الاهتمام بآداء الضغوط (<) المتناثرة هنا وهناك .

(ب)_ من م (٩٩ _ أول ١٠٦) : يتطلب من العازف آداءا أقوى عنفا واضطرابا وذلك من خلال الطرق القوى " strong knock " على الاصبع الخامس فى اليد اليمنى واصبع الابهام فى اليد اليسرى مع استمرار قوة ووضوح مجموعات التريوليه المتتالية كأنها تتصارع بسرعة وبقوة حتى بلوغ القمة الموسيقية "climax" فى م (١٠٦) مع استخدام البيدال الأيمن المقترح من الباحثة لمساعدة انطلاق الرنين الصوتى بقوة وآداء الضغوط (<) المنتشرة بين اليدين مع وجود علامة (sf) أيضا فى الضلع الثانى من م (١٠٥ ، أول ١٠٦) والتى تحتاج الى بيدال أطول .

(ج)_من الضلع الثانى فى م (١٠٦_١١٠) تقترح الباحثة التمرين بدقة على لحن الكانون الموزع بين اليدين منفردا ، وذلك لسماعه وحفظه جيدا وآدائه بلمس متصل "legato" ثم اضافة بقية الأصوات اليه مع الحرص على التوازن بين الأصوات وابراز اللحن بشكل واضح خاصة فى وجود

المسافات المتباعدة والتآلفات الهارمونية الصاخبة مع الآداء المعبر والقوى ".f espress "وبنفس فكرة الزمن المختلس

tempo rubato من الضلع الثانى فى م (٧ _أول ١٦) فى القسم الأول (A) .

(د)_ تقترح الباحثة اضافة " .rit " قبل الدخول فى م (117) لمساعدة السياق الدرامى فى التصاعد كما تفضل تزويد نغمات الآربيجيو فى اليد اليمنى بنغمة (دو) فى اليد اليسرى قبله لأنها تعطى نتاجا سمعيا أفضل ، ونفس الشئ يتكرر " .rit " فى الضلع الثانى من م (١٢٦) مع الأداء بالشكل المقترح .

المقطوعة (٥) رومانس " Romance " :

أولا : التحليل البنائى :

الصيغة	فى قالب ثلاثى " Tenary Form"
السرعة	بطئ نوعا ما "Andante" ثم سرعة معتدلة وغنائى" Allegretto grazioso"
الميزان	٤\١٦ ، ثم ٢\١٢ ، ثم الرجوع ل ٤\١٦ مرة أخرى
السلم	فا الكبير _ رى الكبير _ فا الكبير

ثانيا : التحليل الوصفى للمقطوعة (٥) :

القسم الأول (A) من م (١_ ١٦) فى سلم فا الكبير :

وقد تم بناء هذا القسم على مبدأ الكونترابنط العكسى " Invertible Counterpoint " فى حين أن المسموع من الفكرة اللحنية المصاغة تشبه أغنية المهد ، ويوجد خطين لحنيين مصاحبين لبعضهما البعض : خط لحنى منهم عبارة عن سلم هابط تتبعه قفزة وانزلاقة للأسفل فى م (٤) أما الخط اللحنى الثانى فهو أكثر غنائية وعذوبة ويتنوع كثيرا ويتضاعف دائما فى صوتين لحنيين ، ثم ينتهى بتكرار النغمات ثلاث مرات ، وعادة توجد هارمونيات أكثر من وجود صوتين لحنيين فقط .

العبارة الأولى من م (١ _ ٤) : الخطين الغنائيين على شكل أوكتافات فى صوت الألطو والتينور والموزعين على اليدين ، ويصاحبهما فى السوبرانو خط لحنى على شكل سلم هابط بينما نفاجأ بالباص وهو يأخذ الكونترابنط المعاكس للسوبرانو .

العبارة الثانية من (٥ _ ٨) : يبقى اللحن الغنائى الأساسى فى وسط المساحة الصوتية ولكن تختلف عما سبق باضافة نغمات أكثر ومع حركة أكثر بينما يستمر السلم الهابط فى السوبرانو وبنفس الشكل السابق بينما يتغير الهارمونى فى نهاية العبارة الثانية الى الأعلى فى م (٨) .

العبارة الثالثة من م (٩ _ ١٢) : لاحظت الباحثة أن الخطين الغنائيين من م (١ _ ٤) على شكل أوكتافات فى صوت الألطو والتينور ارتفعا الآن للأعلى فأصبحا فى اليد اليمنى فى صوتى السوبرانو والتينور ، وتتزايد الهارمونيات المصاحبة للحن فى اليد اليسرى على شكل آربيجات صاعدة وهابطة .

العبارة الرابعة من م (١٣ _ ١٦) : وهى اعادة للعبارة الثانية ولكن مع التحويل لسلم رى الكبير.

القسم الثانى (B) من م (17 _ ٤٧) فى سلم رى الكبير :

وفيه يتغير الميزان ل (٢\٢) وهو مبنى على فكرة التنويعات المشهورة لدى برامز عن طريق التصغير"diminution" وتتكون الفكرة اللحنية من أربع موازير أساسية تكون باقية ولكن متنوعة على مدار ستة مرات وتتنوع عادة عن طريق الزخرفة وتتناقص النغمات" note values " بينما تستمر اليد اليسرى فى أداء نماذج مثل الباص المستمر " Ostinato " مع تغيير بسيط أحيانا فى أول أو آخر العبارة الموسيقية ، وكل عبارة تنتهى بزغردة " trill " يتبعها سلم صاعد فى العبارة الأولى و الأخيرة فقط ، ويغلب على هذا القسم (B) طابع الهدوء و الرقة و الخفة مع سرعته العالية أيضا .

العبارة الأولى من م (١٧ _ ٢٠) : يظهر الصوت الثانى فى اليد اليمنى فى م (١٨) وبوضوح .

العبارة الثانية من م (21 _ ٢٤) : وهى اجابة للعبارة الأولى تبدأ مماثلة لها مع تغيير بسيط فى النهاية وحركة صوتية أسفل ثم زغردة متأخرة فى الضلع الرابع من م (٢٤) ومن غير سلم فى الآخر.

العبارة الثالثة من م (٢٥ _ ٢٨) : وهى أيضا مماثلة للعبارة الأولى وتبدأ ب " التصغير" واللحن يكون فى ايقاع التريوليه "triplets " (ست نغمات بدلا من أربع نغمات فى كل بلانش) .

العبارة الرابعة من م (29 _ ٣٢) : وهى مماثلة للعبارة الثانية ولكن تستمر على حركة التريوليه.

العبارة الخامسة من م(33_٣٦): يستمر "التصغير" بينما يظهر اللحن على أعلى زخرفة له وتتضاعف السرعة مرتين عن العبارة الأولى من م (17)عن طريق ثمانية نغمات على كل ضلع بلانش .

العبارة السادسة من م (37 _ ٤٢) : هى شبيهة للعبارتين الثانية والرابعة عبارة عن أربيجات سريعة وهابطة وتعتبر صعبة جدا فى آداءها عما تسمع فى الحقيقة ، ثم يتجرد اللحن بنفسه بالزغردة المتكررة ليبدأ الانتقال الى اعادة القسم (A') .

وصلة انتقالية من م (٤٣ _ ٤٧) : هنا تكون القمة الموسيقية " climax " لحركة الزغردة عن طريق مضاعفة السرعة والتمريرات " Passages " الهابطة التى تتسم بالزخرفة العالية فى م (٤٣ ، ٤٤) ثم تقودنا الى (٤١٦) ونلاحظ دقة برامز فى تساوى سرعة النوار بالبلانش الذى يسبقه والمشار اليها فى المدونة ، بينما تنتقل الزغردة لليد اليسرى من م (٤٥) مع مصاحبة اليد اليمنى بنماذج التنهد " sighing " الذى يعتمد على مرور نغمة الحساس للأساس ليكتمل التحويل لسلم فا الكبير .

اعادة القسم (A) من م (48 _ ٥٧) فى سلم فا الكبير: تكون اعادة مختصرة من عبارتين بدلا من أربع عبارات كالآتى :

العبارة الأولى من م (٤٨ _ ٥١): تعتبر مماثلة عمليا للعبارة الأولى فى القسم (A) ولكن مع وجود ثقل هارمونى نوعا ما.

العبارة الثانية من م (٥٢ _ ٥٦) : قد أبدع برامز فى تضخيم اللحن الرئيسى بثلاث أصوات بدلا من صوتين اثنين ، مما أثرى الجزء الختامى لهذا الرومانس .

ثالثا : التحليل التفصيلى للمقطوعة (٥) :

وهى المقطوعة المفضلة لدى الباحثة ، لذا أسمتها " ذكريات جميلة " ، وتطلق الباحثة عنان خيالها فى رواية قصة حب نادرة من خلال جد وجدة يحكيان بداية حبهما من خلال صوت التينور من م (١ _ ٤) ثم تكمل الجدة القصة عن طريق صوت السوبرانو من م (٥ _ ٨) ويغنيان الجد والجدة معا من م (٩ _ ١٦) تعبيرا عن اخلاصهما وحبهما لبعضهما الذى مازال يخفق به حتى الآن ، أما التنويعات من م (١٧ _ ٤٧) فهى بمثابة تطور رائع للعلاقة بينهما بداية من التعارف ثم اللقاءات المتكررة ثم قوة مشاعرهما العميقة وزواجهما ، ومازال قلبهما يرفرف بالسعادة معا فى دفء أسرتهما مع أولادهما و أحفادهما ، وترى الباحثة أن هذا الرومانس المتفائل والمشرق والملئ بالمشاعر الايجابية جدير بأن يكون الختام بدلا من المقطوعة (٦) الانترمتسو ، ولكن للأسف لا ندرى حتى الآن السبب الحقيقى لختام مقطوعات برامز مصنف (١١٨) بهذه القتامة الحزينة .

وتتوجه الباحثة ببعض النصائح للعازف كالآتى :

(١)_ التمرين باليدين على دراسة اللحن الأساسى وحده والمتمثل فى صوتى التينور والألطو والمصاغين على شكل أوكتافات موازية مقسمة بين اليدين كما هو مشار اليه بعلامة اللمس الغير متصل (–) فى المدونة ، ثم التمرين على كل الأصوات معا والتمرين أيضا على أوكتافات اعادة اللحن فى اليد اليمنى من م (٩ _ ١٢) .

(٢)_ اختيار سرعة معتدلة فى البطئ ومناسبة لجو الرومانس لذا تقترح الباحثة أن يكون (النوار= ٧٠) فى القسم الأول (A) ، بينما يكون الثبات على نفس سرعة النوار هو العامل المشترك بين القسم الثانى والأول كالآتى:(النوار فى القسم الأول = البلانش فى القسم الثانى) وسوف يساعد ذلك كثيرا فى انسيابية وتدفق ألحان الرومانس بشكل سلس ومستساغ للمستمع .

(٣)_ التدريب على تنوع التلوين الموسيقى من خلال آداء أنواع اللمس المختلفة بداية من العبارة الأولى من م (١ _ ٤) والتى تتطلب ابراز اللحن الأساسى بالضغط الخفيف (–) مع استمراريته عن طريق سماعه غنائيا ومعبرا عن الحالة الرومانسية مع استخدام البيدال المقترح من الباحثة ، ثم تأتى العبارة الثانية من م (٥ _ ٨) والتى تتطلب نوع آخر من اللمس فى الضغط على صوت السوبرانو والمشار اليه فى المدونة ، مع عدم نسيان ابراز الخطوط اللحنية الداخلية المتموجة صوتيا فى م (٥) ويحتاج العازف الآداء بلمس متصل " Legato " والحرص على ابراز الأصوات الأهم ثم المهمة مع السيطرة الكاملة على التحكم فى جميع الأصابع بدقة لآداء صعود الصوت شيئا ما لأعلى ثم للهبوط فى م (٧ ، ٨) مع التبطىء " rit " كما هو موضح فى الشكل السابق للتمهيد لاعادة اللحن الأساسى فى السوبرانو والتينور من م (٩) .

(٤)_ من م (٩ _ ١٢) يتطلب من العازف التمرين جيدا على ثبات وسيطرة فتحة اليد اليمنى مع زيادة الضغط على الاصبع الخامس للمساعدة على بزوغ واعادة اللحن الرومانسى والمعبر جدا "piu espress. " فى صوت السوبرانو بينما تكون الأصوات الأخرى أقل أهمية ، كما يضاف على ذلك صعود وهبوط الأصوات معا فى م (١١ ، ١٢) .

(٥)_ دراسة الفرق بين العبارة الثانية من م (٥ _ ٨) ، والعبارة الرابعة من م (١٢ _ ١٦) وحفظ كيفية التحويل لسلم رى الكبير من منتصف المازورة (١٤) .

(٦)_ من علامات الآداء المتميزة هى السكون على النغمات الممتدة مثل علامة الكورونا فى آخر المازورة (١٦) والموجودة مرتين كما يسبقها التبطئ " .rit " فى آخر م (١٥) والمنطقى جدا لختام القسم الأول (A) بهدوء و ترقب لما هو قادم ، لذا تقترح الباحثة أخذ (نفس مثل مغنى الأوبرا) ليخدم الوقع الموسيقى قبل الدخول فى القسم الثانى (B) كما هو مرسوم فى المدونة .

(٧)_ التدريب على اليد اليسرى وحدها من م (17 _ ٤٧) فى القسم الثانى (B) بحيث أن تكون البلانش بنفس سرعة النوار التى تسبقها فى القسم (A) ، بينما يكون الأداء بأسلوب " لعبة الأرجوحة " التى يتمايل معها رسغ اليد صعودا وهبوطا برشاقة وخفة كما هو مشار اليه فى المدونة.

(٨)_ يسيطر على هذا القسم تكنيك العزف من " أطراف الأصابع " مثل أسلوب آداء تنويعات موتسارت للبيانو والتى تتطلب رشاقة وخفة متناهية النظير وفهم لطبيعة الايقاع جيدا وتقترح الباحثة التمرين على اليد اليمنى وحدها فى كل تنويع على حدى كالآتى :

(أ)_ من م (١٧ _ ٢٤) : اتباع ترقيم الأصابع لليد اليمنى المقترح من الباحثة فى الشكل السابق والذى يساعد على ابراز الفكرة اللحنية للتنويعات مع اظهار الصوت الثانى من م (١٨) فى نطاق الصوت الخافت جدا واللمس الناعم دائما " molto p e dolce sempre " والتمرين كثيرا على الزغردة ".tri " وحدها فى المازورة (٢٠) فى اليد اليمنى بنفس ترقيم الأصابع المقترح من الباحثة حتى الوصول للآربيجيو فى أول المازورة (٢١) مع خفة شديدة فى آداء الزغردة والآربيجيو وهدوء فى الرسغ الأيمن ، كما يجب دراسة المازورتين (٢٣ ، ٢٤) وهى بمثابة اجابة للعبارة الأولى مع الحفاظ على رشاقة الزغردة القصيرة فى آخر م (٢٤) .

(ب)_ التنويع الأول من م (٢٥ _ ٢٨) : التمرين كثيرا وببطء على التريوليه الموجودة فى اليد اليمنى والضغط القوى (<) على بداية كل بلانش فى كل مازورة أثناء التمرين فقط مع اتباع نفس ترقيم الأصابع المقترح من الباحثة بينما يظل الصوت خافت واللمس ناعم " p dolce " والعزف من أطراف الأصابع ثم ترك اليد بسرعة لآداء القفزة فى آخر (٢٧) للوصول للزغردة فى م (٢٨) فى وقتها المضبوط كما هو موضح فى المدونة .

(ج)_ التنويع الثانى من م (٢٩ _ ٣٢) : التمرين بحرص وببطء شديد على هذا التنويع لأن برامز قام بصياغة الفكرة اللحنية من خلال النوار الممتد على كل تريوليه مع وجود الضغط (<) فى م (٢٩) واللمس غير المتصل (–) من م (٢٩ _ ٣١) والذى يتطلب مراعاة الضغط بقوة متوسطة على النوار الممتد و(<) بينما يكون آداء الأقواس المنقوطة بضغط أقل قوة ورشاقة والتى أحيانا تعزف باصبع الابهام كما هو مشار اليه بالمدونة .

(د)_ فى رأى الباحثة أن التنويع الثالث من م (٣٣ _ ٣٦) من أصعب التنويعات القصيرة لذا تقترح استخدام ايقاعات مختلفة عن المدونة (أثناء التمرين فقط) مع نفس ترقيم الأصابع المدون بالشكل السابق وببطء للتدريب جيدا على التمكين والسيطرة على النغمات السريعة عند التمرين بالايقاع الأصلى مع أسرع فأسرع بعد ذلك وبخفة ورشاقة متناهية .

(هـ)_ يعد التنويع الرابع من م (٣٧ _ ٤٢) صعب الأداء بالنسبة للعازف صغير اليدين لوجود الآربيجيو المزخرف والسريع والمسافات الواسعة مع صوت خافت جدا أيضا (pp) وتنصح الباحثة بدراسة كل مازورة بتجميع تآلفاتها الهارمونية على حدة للتعرف على نغماته وحفظه جيدا ، كما

تقترح الثبات أثناء التمرين فقط على الاصبع الخامس مع كل نوار لمدة بلانش مثلا وآداء الزخرفات بسرعة عالية جدا مع خفة ورشاقة من الاصبعين الابهام والثانى وأحيانا الابهام مع الثالث أو الرابع بينما نجد تمريرة اصبع الابهام على الاصبع الثانى فى أول م (٣٨) كما يتطلب هذا التنويع خفة ورشاقة الاصبع الرابع فى م (٣٨ ، ٣٩) مع سرعة وسلاسة من الرسغ الأيمن منقطعة النظير وسوف يساعد أيضا البيدال الأيسر فى آداء الصوت الخافت جدا من م (٣٧_٤٧) دون أى مجهود اضافى للعازف كما هو مشار اليه فى المدونة .

(و)_ التمرين على الوصلة من م (٤٣ _ ٤٧) وتقترح الباحثة التدريب على نموذج العشرية الايقاعية بالضغط (<) على أولها ومنتصفها (أثناء التمرين فقط) للتحكم فى الايقاع جيدا ثم التمرين عليها فى السرعة المطلوبة بدون الضغط (<) وتمرير اصبع الابهام بخفة وسلاسة مع الالتزام بترقيم الأصابع المقترح من الباحثة فى م (٤٣ ، ٤٤) كما يتطلب من العازف التدريب كثيرا على الزغردة الطويلة فى اليد اليسرى بنفس ترقيم الأصابع المدون من الباحثة والاستمرار فى استخدام البيدال الأيسر حتى آخر م (٤٧) .

(١٢)_ تضخيم اللحن الأساسى بابداع برامز لثلاثة أصوات تتغنى بنفس اللحن " unison "من م (٥٢ _ ٥٥) يتطلب من العازف آداءا ختاميا يعبر عن منتهى عمق المشاعر الجياشة والذى يحتاج الى أداء بثقل الكتفين لمساعدة الأصوات على الانطلاق بعمق وتقترح الباحثة تدوين علامة (f) بجانب " piu espress " من م (٥٢) كما تقترح أيضا الضغط (<) على نغمة سى فى صوت السوبرانو مع (ff) فى الضلع الرابع من م (53) وحتى بدء الهبوط "dim " فى آخر م (٥٤) كما هو مشار اليه فى المدونة.

المقطوعة (٦) انترمتسو " Intermezzo " :

أولا : التحليل البنائى :

الصيغة	فى قالب ثلاثى " Tenary Form
السرعة	متمهل ، بطئ وحزين "Andante , Largo e mesto
الميزان	٨\٣
السلم	مى بيمول الصغير

ثانيا : التحليل الوصفى للمقطوعة (٦) :

القسم الأول (A) من م (1 _ ٢٠) فى سلم مى بيمول الصغير : يتميز بالحزن والتراجيديا المغلف بالغموض والذى يشبه الأسلوب التأثيرى "Impressionism" ويتكون من جملتين موسيقيتين كالآتى :

الجملة الأولى من م (١ _ الضلع الثانى من ٨) : وهى عبارة عن النموذج اللحنى السينكوبى الذى يبدأ منفردا فى اليد اليمنى كشعار "motto" فى م (١ ، ٢) ، وقد صاغه برامز على أساس الأغنية الجريجورية المشهورة " Dies Irea " من قداس الموتى"Requiem Mass" ، وأثناء نهاية الشعار تدخل اليد اليسرى من الضلع الثانى فى م (٣) بنموذج ايقاعى سريع عن طريق آربيجات هادئة صاعدة وهابطة ويغلب عليها طابع الغموض ، كما يتكرر الشعار فى اليد اليمنى بأوكتافات أسفل من م (٥ _ الضلع الثانى من ٨) وتظهر الآربيجات أكثر عجلة فى اليد اليسرى بسبب تموجاتها كما هو موضح فى المدونة .

الجملة الثانية من الضلع الثالث فى م (٨ _ ١٦) : وهى مأخوذة من فكرة الشعار "motto" ولكنها مصاغة على شكل ثالثات مجمعة كما تعتمد على تأخير النبر"Syncope" بشكل أطول من ذى قبل ، يتكرر نفس اللحن من الضلع الثالث من م (١٠) باليد اليمنى ولكن على مسافة عاشرة هابطة ، بينما تؤدى اليد اليسرى فى سرعة أقل باستخدام نماذج ايقاعية أبطأ ويتجه الهارمونى نحو سلم سى بيمول الصغير، ثم تتبادل اليدين فى تكرار جزء من بداية الشعار عن طريق تكنيك تقاطع اليدين " crossing of hands " مع ملاحظة وجود مصاحبة بسيطة جدا وتبدأ فى الأصوات العليا على شكل ثالثات مجمعة فى م (١٣) فى اليد اليسرى تستكملها اليد اليمنى ، ثم تتكرر فى الأصوات الأعلى فى م (١٤) بنفس الطريقة ، وأخيرا يتكرر نموذج الشعار كاملا ولكن مع ثالثات مجمعة فى م (١٥ ، ١٦) فى الأصوات الأسفل باليد اليسرى (L. H) وتكملها اليد اليمنى (R.H) كما هو مقترح من قبل الباحثة.

فقرة انتقالية من م (١٧ _ ٢٠) : يتضاعف فيها الشعار على شكل أوكتافات وتآلفات هارمونية مع توحد النغمات "Unison" فى اليدين بينما تكون المساحات الصوتية بينهما متباعدة تماما وتنتهى بقفلة مفاجأة فى سلم مى بيمول الصغير بينما تفرض الهيميولا "Hemiola " نفسها على الايقاع الأصلى (٨\٣) فى م (١٩ ، ٢٠) ويصبح النتاج السمعى والنظرى هو ايقاع (٤\٣).

اعادة للجملة الأولى من م (٢١ _ الضلع الثانى من ٢٨) فى سلم مى بيمول الصغير :

ويتكرر حرفيا نفس نموذج الشعار " motto " فى اليد اليمنى مع تغيير فى مصاحبة اليد اليسرى له ، فنجد استخدام برامز للنماذج الايقاعية الأبطأ عن ذى قبل مع وجود نغمات تنازلية متعرجة وكروماتية فى م (٢٣ ، ٢٤) ثم آربيجات تصاعدية مصاحبة وموازية للحن الشعار فى م (٢٥ ، ٢٦) مع حركة خاصة لتقاطع الأيدى " Crossing of hands " بأناقة ثم النزول بالنغمات الآربيجية هبوطا .

ومن م (٢٧ _ الضلع الثانى من ٢٨) : اعادة حرفية مثل من م (٧ _ الضلع الثانى من ٨) .

اعادة الجملة الثانية من الضلع الثالث فى م (٢٨ _ ٤٠) : اعادة حرفية للجملة الثانية فى القسم الأول (A) ، مع تغيير نهايتها بقفلة دينية " Plagal " فى سلم مى بيمول الصغير .

القسم الثانى (B) من م (41 _ ٦٢) فى سلم سى بيمول الصغير : وتنتقل الموسيقى فجأة فى هذا القسم الى الأسلوب البطولى وبدون أى تمهيد وتصبح ايقاعات اليد اليمنى مثل المارش العسكرى بالرغم من الاحتفاظ بايقاع (٨\٣) ويتكون القسم من جملتين كالآتى :

الجملة الاولى من م (41 _ أول ٤٩) : يظهر اللحن الأساسى فى اليد اليمنى فى صوت السوبرانو وتغلفه التآلفات الهارمونية المكثفة والأوكتافات السريعة فى اطار ايقاع حيوى جدا يبعث للمستمع احساس المارش العسكرى ولكنه مازال بصوت ضعيف بينما تصاحبها اليد اليسرى بنماذج لحنية ايقاعية وبنغمات غليظة ومتشائمة ، ولكنها لا تعترض مسيرة اليد اليمنى فى أسلوبها البطولى" Heroic Caracter" ، ثم تصبح الموسيقى فجأة أكثر دراميا بدءا من م (٤٧) مع لمس لسلم صول بيمول ماجير ثم تنتهى الجملة فى سلم سى بيمول الصغير بقوة وفخامة .

الجملة الثانية من الضلع الثانى فى م (٤٩ _ الضلع الثانى من ٥٧) : يتكرر نفس النموذج الايقاعى للجملة الأولى ولكن مع وجود ثلاثة تآلفات آربيجيو " Cascading Arpeggio " فى الأصوات الغليظة تؤديها اليد اليسرى على الضلع الثانى فى م (٤٩ ، ٥٠ ، ٥١) وهى بمثابة اعتراض قوى ومساعد فى كثافة الأصوات وحيويتها ويتكرر نفس الشئ فى نفس اليد على الضلع الثانى فى م (٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧) للوصول الى لحن الشعار مرة أخرى بشكل بطولى وشجاع مغلف بالتآلفات الهارمونية الثرية والثقيلة العمق والتأثير وبلوغ القمة الموسيقية الأولى فى م (٥٣) فى هذا الانترمتسو الشيق والمؤثر ، يعود للسلم الأساسى مى بيمول الصغير مبكرا على غير المتوقع ومن المثير للدهشة هو ظهور نغمة " دو بيمول" (المميزة لسلم مى بيمول الصغير) ولأول مرة من أول المقطوعة فى م (٥٥) وتنتهى الجملة الثانية فى أول م (٥٧) على الدرجة الخامسة بالسابعة فى سلم مى بيمول الصغير كما هو موضح فى المدونة .

فقرة انتقالية من الضلع الثانى فى م (٥٧ _ ٦٢) : تعتبر أكثر العبارات درامية فى آداء لحن الشعار "motto " فى اليد اليمنى من م (٥٩) مع شحن سينكوبى قوى وهابط فى اليد اليسرى وذلك للوصول للقمة الموسيقية الثانية فى أول م (٦١) مع انخفاض مفاجئ فى نوعية الصوت من الضلع الثانى فى م (٦١) ، بالاضافة الى سيطرة الايقاع السينكوبى على الفقرة كما هو موضح بالمدونة .

اعادة القسم الأول (A') من م (٦٣ _ ٨٦) فى سلم مى بيمول الصغير: يتكون من جملتين:

اعادة للجملة الأولى من م (٦٣ _ ٧٠) : وفيها يرجع مرة أخرى للحن الشعار المنفرد فى اليد اليمنى وبصوت خافت (p) ولكن بأوكتاف أسفل بينما تقودنا آربيجات اليد اليسرى المجزأة لنفس التموجات السابقة فى القسم الأول (A) ، أما من الضلع الثالث فى م (٦٦ _ ٧٠) يستخدم برامز مسافة السادسات المجمعة فى القسم الأول (A) بينما تأخذ الموسيقى فجأة تحولا دافئا ومؤثرا عن طريق ظهور نغمة دو بيمول الغليظة فى اليد اليسرى .

اعادة للجملة الثانية من م (٧١ _ ٧٦) : تختلف الاعادة عما سبق فى القسم الأول (A) ونجد أن الموسيقى تتصاعد مع ايقاع سينكوبى غير مسبوق يثير الشجن والرومانسية بينما تؤدى اليد اليسرى آربيجات أكثر بطئا ولكن على نطاق نغمى واسع جدا يمتد لثلاثة أوكتافات صاعدة من نغمة سى بيمول من م (٧١) مع وجود الايقاع المركب (الثلاثية مقابل الرباعية بين اليدين) فى م (٧٤) والذى يقودنا للنهاية بقفلة دينية " Plagal " وهى فى نفس الوقت تكرار لنفس نموذج الشعار اللحنى من الضلع الثالث فى م (٧٤ _ ٧٦) كما هو مشار اليه فى المدونة .

فقرة انتقالية من م (٧٧ _ ٨٠) : وهى اعادة لنفس الفقرة فى القسم الأول مع تكثيف للحن الشعار" motto " فى م (٧٧ ، ٧٨) لثلاثة أصوات ومصاغة فى شكله الأصلى من نغمة صول بيمول ولكن على مساحة صوتية أغلظ كثيرا تنم عن أصوات الشر والظلام كما أن الهيميولا فى م (٧٩ ، ٨٠) أكثر كثافة صوتية وثراءا هارمونيا عن ذى قبل .

كودا قصيرة جدا من م (٨١ _ ٨٦) : يتكرر صياغة لحن الشعار فى م (٨١ ، ٨٢) بصوتين أيضا ثم يتم تكثيفهم بثلاثة أصوات ولكن على نفس النطاق الصوتى الأصلى للحن الشعار " motto " وبنفس درجة الصوت الخافت أيضا كما هو موضح فى الشكل السابق وتتصاعد الموسيقى عن طريق عمق المحتوى الهارمونى وثقل الايقاع السينكوبى ليصل الى تآلف الخامسة بالسابعة والكثيف جدا والذى يعتبر معلقا بقوة وشجاعة على أول م (٨٣) حتى تصريفه الى تآلفين ضعيفين بصوت خافت ل مى بيمول الصغير من الضلع الثالث فى م (٨٣ ، ٨٤) ثم تنتهى الكودا

فى م (٨٥ ، ٨٦) بآربيج مى بيمول الصغير يبدأ من الباص باليد اليسرى منفردا ومهجورا وتكمله اليد اليمنى وكل نغمة من الآربيج ممسوكة فى البيدال لتخلق لنا التآلف الأخير من مى بيمول الصغير الذى ينتهى ببطء شديد " Lento " وحزن مأسوى .

ثالثا :التحليل التفصيلى للمقطوعة (٦) : تقترح الباحثة تسمية هذا الانترمتسو " أحزان بطل فى الحرب " وتتخيل فيها قصة رجل (متوسط العمر) يحكى ما رآه بعينيه أثناء الحرب العالمية الثانية والحزن والقتامة والمآسى التى خلفتها الحرب وراءها وذلك من م (١ _ ٤٠) ، ثم يسرد كل ذكرياته هو وحلفائه الأبطال من شجاعة وبسالة من أجل تحرير بلادهم من الغزو الأجنبى ، فقد ضحوا بأرواحهم بكل فخر واعتزاز فداءا لبلدهم الحبيبة وذلك من م (٤١ _ ٦٢) ، ثم يحاول البطل أن يواسى كل من فقد روح عزيزة عليه ويؤكد لهم أنهم أحياء فى ذاكرتنا دائما وذلك من م (٦٣ _ ٨٦) ، وترى الباحثة أن هذا الانترمتسو يحتوى على كل أشكال التكنيك والتعبير المختلفة لذا سوف تشرحها بالتفصيل كالآتى :

(١)_ يعد استخدام الاصبع الثالث من م (١ _ ٤) على نغمة (صول بيمول) ويليه اصبع الابهام على نغمة (فا) هام جدا فى آداء لحن الشعار " motto " منفردا فى اليد اليمنى ، كما يتخللهما أيضا الاصبع الثانى على نغمة (مى) وينتهى أيضا على الاصبع الثانى فى م (٤) ، وهذا الترقيم يساعد كثيرا على سيطرة اليد على مفاتيح البيانو لاصدار الصوت الخافت والهامس " p sotto voce " فى صوت السوبرانو كما يساعد أكثر على آداء وتقسيم اللحن (كأنه شخص يتكلم) على الشكل الذى اقترحته الباحثة فى اطار اللمس المتصل كتنوع فى أشكال التعبير اللفظى " Articolations " كما تفيد كثيرا فى لفت الانتباه والاستماع نحو اللحن المتميز كأنه نداء خفى كما هو مدون من قبل الباحثة .

(٢)_التدريب على ايقاعات اليد اليسرى من م (٣_١٦) جيدا وذلك بتركيز العازف (أثناء التمرين فقط) على العد فى كل مازورة ب ستة دوبل كروش وليس ثلاثة كروش مع الاستعانة بالميترونوم للمساعدة فى ضبط ودقة الايقاعات ، وكذلك الأداء فى م (٣ ، ٤) بصوت خافت جدا (pp) وبأصابع سطحية تماما مثل اللمس التأثيرى " Impressionism Touch " فى آداء مقطوعات ديبوسى كما ينتهى من الضلع الثانى فى م (٤_ أول ٥) بأن يختفى الصوت تماما" perdendo " ، وذلك لبزوغ اللحن مرة ثانية بمنتهى الحزن والأسى فى اليد اليمنى من م(٥ _الضلع الثانى من٨) فى صوت الألطو بصوت خافت جدا (pp) مع استعمال البيدال الأيسر"una corda" كما تستخدم نفس ترقيم الأصابع من م (٥ _ أول٨) مع المبالغة فى اللمس المتصل " Legato " ،

بينما تكون اليد اليسرى أكثر خفوتا وهمسا (ppp) وقد قام برامز بمزج الرومانتيكية الشديدة بالتأثيرية المبكرة وذلك يتضح من خلال انعكاسات سمعية تبعثها النغمات الشبه آربيجية الصاعدة والهابطة بالاضافة الى اهتمام خاص بنغمات الباص والسوبرانو عن طريق الضغط البسيط (–) على الاصبع الخامس واصبع الابهام فى م (٧ ، ٨) والمقترح من الباحثة .

(٣)_ تدريب اليد اليمنى على الثالثات المجمعة " Tierce " من الضلع الثالث فى م (٨ _ ١١) أولا فى صوت السوبرانو ، حتى يصل اللحن للترابط الغنائى بدون تقطيع ، ثم الجزء من الضلع الثالث فى م (١٠ _ أول ١٣) فى صوت الألطو وبنفس ترقيم الأصابع ، الذى يبدأ بنغمة صول بيمول بضغط (<) ويليها الثالثات المجمعة أيضا وسوف يساعد هذا التمرين على دراسة جيدة لتداخل الأصوات وتوازن الأصابع مما يتطلب تمرير الاصبع الثانى فوق الابهام بهدوء وبدون ضغط وبحركة شبه التوائية على الضلع الثالث من م (١٠ ، أول ١١) ، كما يجب الالتزام بترقيم الأصابع الذى اقترحته الباحثة فى اليد اليسرى من م (٩ _ ١٢) كما هو مكتوب فى المدونة .

(٤)_ ترى الباحثة أن تكنيك تقاطع الأيدى " Crossing of hands " من م (١٣ _ ١٦) من أصعب الأجزاء فى الانترمتسو ويتطلب التمرين على اليدين معا لغناء الخط اللحنى الموزع بين اليدين بلمس متصل وناعم " dolce " ومترابط بحيث أن تتكامل اليدين مع بعضهما البعض بدون تقطيع أو ضغوط لا داعى لها ، وبالطبع يقع المجهود الأكبر على اليد اليسرى التى يجب أن تترك بسرعة جدا المساحة الصوتية فى السوبرانو (والذى لم تعتاد عليه) فى أول م (١٣ ، أول ١٤) والألطو فى أول م (١٥) لآداء النموذج الايقاعى (الذى يشبه صوت آلة التمبانى) فى الباص فى زمنه الصحيح ويتكرر نفس الشئ ثلاث مرات على الضلع الثالث فى م (١٣ ، ١٤ ، ١٥) كما هو مدون من الباحثة .

(٥)_ يحتاج استخدام البيدال الأيمن الى أذن موسيقية حذرة وحساسة جدا فى القسم الأول (A) واعادته من م (١ _ ٤٠) ، لذا تنصح الباحثة التدريب على استعمال نصف بيدال" half pedal" فقط أى عدم الضغط عليه لآخره بعمق وذلك تفاديا لخلط الأصوات الغليظة مع بعضها البعض فتحدث تنافرا غير مرغوب فيه ، خاصة لكثرة ظهور مسافتى الثانية والسابعة ، وقد قامت الباحثة بتسطير البيدال (بشكل يختلف عما اقترحه برامز) كما هو موضح فى المدونة.

(٦) _ من م (٢٣ _ ٢٦) تنصح الباحثة بتدريب اليد اليسرى وحدها أولا بصوت متوسط القوة (mf) مع مبالغة فى اللمس المتصل والغنائية والحرص على آداء النغمات بشكل متساوى فى

درجة الصوت مع عدم الضغط (<) على اصبع الابهام والالتزام بترقيم الأصابع المقترح من قبل الباحثة ، ثم تدريب اليدين معا مع الحفاظ على أداء اليد اليسرى بصوت خافت جدا وباستمرار " pp sempre " باستخدام بيدال الذبذبات " Vibrations pedal " فى م (٢٣ ، ٢٤) ، أما من الضلع الثالث فى م (٢٥ _الضلع الثانى من ٢٦) فيتطلب من العازف تركيزا خاصا على تمرير اليد اليسرى فوق اليد اليمنى"Crossing of hands " بدون تشنج أو توتر مع زحلقة لاصبع الابهام فى آخر م (٢٥) عن طريق التمرين البطئ على تشابك الأيدى بهدوء وسلاسة ثم تباعدهما عن بعضهما بكل هدوء أيضا خلال ثلاثة أضلع من ايقاع (٨\٣) ثم التمرين عليهم أسرع .

(٧)_ لاحظت الباحثة أنه بالرغم من دقة برامز المتناهية فى تدوين العلامات والمصطلحات التعبيرية الا أنه أحيانا ما يغفل بعضها مثل مصطلح : ترك البيدال الأيسر" tre corda " فقد نسى وضعها مع بداية القسم الثانى (B) فى م (41) وقد قامت الباحثة بكتابتها فى المدونة .

(٨)_ يعتبر القسم الثانى (B) من أصعب الأجزاء تكنيكيا لما يتطلبه من حيوية وسرعة فى أداء النماذج الايقاعية واللحنية بالرغم من الاحتفاظ بايقاع (٨\٣) ، بالاضافة الى التآلفات الهارمونية الثلاثية والرباعية السريعة ذات القفزات الواسعة ، والاوكتافات السريعة التى تتخذ أسلوب المارش العسكرى فى اليد اليمنى بالرغم من الآداء بصوت خافت (p) من م (41 _ ٤٦) ، وتقترح الباحثة تدريب اليد اليمنى وحدها وببطء من م (41 _ ٤٩) ، كذلك أداء بداية ونهاية كل عبارة بوضوح " phrasing " للتأكيد على المعنى الدرامى مع اضافة بعض الضغوط (<) أثناء التمرين فقط والتى تساعد على ضبط ودقة الايقاع فيما بعد كما هو مقترح من الباحثة ، ثم التدريب على اليد اليسرى وحدها فى نفس الجملة الموسيقية وبالضغوط المقترحة من قبل الباحثة ، ويحتاج العازف الى قوة مضاعفة فى اليد اليمنى لآداء التآلفات القوية والمدون عليها " .ten " وهى اختصار " tenuto " فى أول م (46 ، الضلع الثالث من ٤٦ ، الضلع الثانى من٤٧ ، أول ٤٩) ومعناها امتداد الرنين الصوتى للتآلفات وقد يساعد كثيرا استلقاء اليد بقوة وبشكل رأسى مع البعد نوعا ما عن مفاتيح البيانو.

(٩)_ تبدأ الألحان والايقاعات الصاخبة فى الارتفاع شيئا فشيئا من م (47 _ الضلع الثانى من ٥١) وتنصح الباحثة العازف بالتأكيد على نغمات الباص فى اليد اليسرى وحدها وحفظها جيدا وبدقة شديدة ، لأنها المحور الأساسى للمساعدة فى زيادة قوة الصوت وشدته مع استخدام البيدال الأيمن بعمق كما تقترح ارتفاع الصوت تدريجيا وتدوين علامة متوسط القوة (mp) بدلا من (f) فى

الضلع الثالث من م (٤٧ ، أول ٤٩) ويعتبر ذلك منطقيا أكثر للتسلسل الدرامى لهذا الجزء حتى الوصول للقمة الموسيقية فى م (٥٣) .

(١٠)_ من الضلع الثانى فى م (٥١ _ الضلع الثانى من٥٧) يعتبر تصاعد الأوكتافات القوية والسريعة فى اليد اليمنى _ من م (٥١ ، ٥١) والتى تكملها اليد اليسرى فى الضلع الثانى من م (٥٢ ، الضلع الثالث من ٥٢) _ هام جدا للوصول للقمة الموسيقية الأولى " Climax " بقوة وثقل باليدين معا فى م (٥٣ ، ٥٤) مع المساعدة بحركة دافعة من الكتفين بحرية وعدم تشنج للعضلتين والذى يمتد الى أول م (٥٥) وتنصح الباحثة بالتراجع ايقاعيا شيئا بسيطا لابراز الايقاع السينكوبى المميز الذى يصاحب لحن الشعار " motto " ويكسبه ثراءا موسيقيا شبيه بالتوزيع الأوركسترالى لبرامز .

(١١)_ التدريب ببطء على الأوكتافات المتكسرة " Brocken Octaves " فى اليد اليسرى وحدها من م (٥٩ _ أول ٦٠) ، ثم التمرين على أداء اليدين معا فى الفقرة الانتقالية من الضلع الثانى فى م (٥٧ _ ٦٢) بالسرعة المطلوبة بالاضافة الى تصاعد الأصوات للوصول للقمة الموسيقية الثانية فى م (٦١) ، التى تعد أقصر من سابقتها فى م (٥٣) ولكن أكثر قسوة وانطلاق فى الصوت لوجود العلامة التعبيرية " sff " فى م (٦١) ، ثم تأتى المفاجأة بالانخفاض التدريجى فى قوة الصوت من الضلع الثالث فى م (٦١) حتى الصوت الخافت (p) فى اعادة القسم الأول (A) فى م (٦٣) .

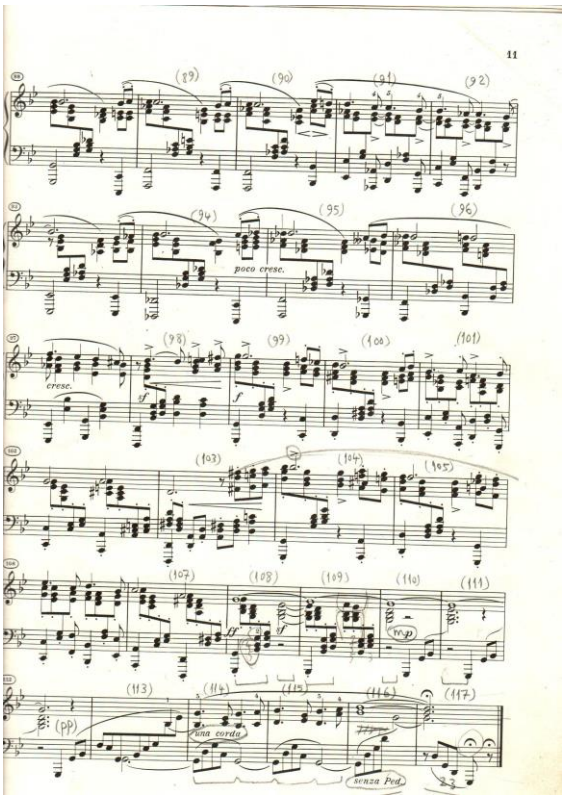
(١٢)_ يكون دور البيدال الأيمن من العوامل المساعدة والهامة لآداء القسم الثانى (B) آداءا متميزا وتقترح الباحثة بعض اللمسات النصف بيدالية والقصيرة من م (٤١ _ ٥١) وأيضا من أول م (٥٥ _أول ٥٧) كما هو موضح فى المدونة ، وذلك لآداء اللمس المتقطع " Staccato " المنتشر بكثرة ولو أن هدفه فى الأساس تثبيت ايقاع المارش العسكرى المسيطر على هذا الجزء ، بينما يكون آداء البيدال الأيمن أكثر عمقا وطولا من الضلع الثانى فى م (٥١ _ أول ٥٥) وأيضا من الضلع الثانى فى م (٥٧ _ ٦٢) كما هو موضح فى المدونة .

(١٣)_ من الضلع الثالث فى م (٦٦ _ أول ٧١) يحتاج العازف الى تدريب اليد اليمنى بشكل مكثف لاتقان اللمس المتصل والصوت الخافت والناعم " p dolce " المطلوب لآداء السادسات والثالثات المجمعة مع الالتزام بنفس ترقيم الأصابع الذى قام برامز بتدوينه ، كما تقترح الباحثة اضافة علامة الصوت الخافت (p) فى الضلع الثالث فى م (٦٦) واضافة الصوت الأعلى قليلا (mp) فى م (71) مع أخذ نفس _ قبل آداء تآلف مى بيمول الصغير _ والذى يعطى بداية

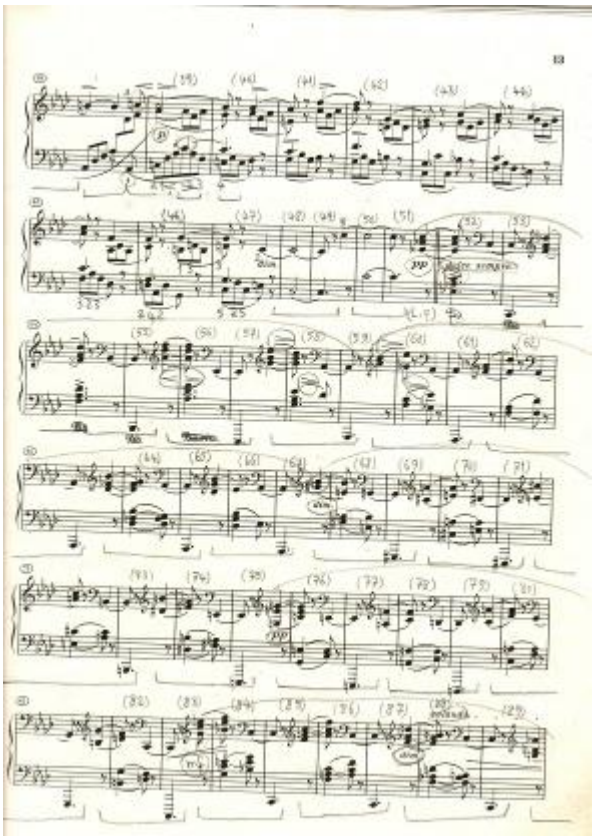
منطقية لآداء الزمن المختلس " Tempo Rubato " من م (71 _ ٧٦) والمقترح من قبل الباحثة، وتحتاج تلك العبارة البدء بتردد ثم تصاعد فى الصوت مع الآداء أسرع قليلا فى م (٧٣ ، ٧٤) وأخيرا الرجوع أهدأ للسرعة السابقة مع هبوط الصوت " .dim " فى م (٧٥ ، ٧٦) ، ويتطلب أيضا من العازف التأكيد على حفظ الايقاع المركب (ثلاثية مقابل رباعية فى الكروش) بسلاسة ووضوح بين اليدين والذى يبدو أنه صعب ولكنه سهل على الأذن أن تتلقاه وحاصة بتدعيم نغمة (فا) فى اليد اليمنى مع نغمة (رى) فى اليد اليسرى فى منتصف النموذج الايقاعى .

(١٤)_ من م (٨١ _ ٨٦) يؤدى تآلف مسافة العاشرة فى أول م (٨١) بفصل نغمة (مى) فى كلتا اليدين عن السادسة المجمعة وكأنها آتشيكاتورا مع صوت خافت جدا (pp) ، والصعود بقوة مضاعفة بالاستعانة بالكتفين معا لآداء التآلفات الهارمونية المكثفة وصولا الى تآلف الخامسة بالسابعة لسلم مى بيمول الصغير فى أول م (٨٤) بصوت قوى جدا وضخم (sff) وفى اعتقاد الباحثة أنه بمثابة قمة موسيقية ثالثة فى ختام [illegible] (٨٥ ، ٨٦) مع ايقاع بطئ جدا " Lento "

3.
BALLADE
Allegro agitato



4.
INTERMEZZO
Allegretto un poco agitato



5.
ROMANZE
Andante

Allegretto grazioso

Tempo I

18
6.
INTERMEZZO
Andante, largo e mesto

19

20

21
Tempo

أولا : المراجع العربية :

_ ثيودور فينى : تاريخ الموسيقى العالمية ، ترجمة : د. سمحة الخولى ، د. جمال عبد الرحيم القاهرة ، دار المعرفة ١٩٧٢ .

_ د. عواطف عبد الكريم : تاريخ وتذوق الموسيقى العالمية فى العصر الرومانتيكى ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

_ سيدرك ثورب ديفى : التحليل الموسيقى ، ترجمة وتعقيب : د. سمحة الخولى ، مراجعة د. حسين فوزى ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠ .

_ " لجنة ألفاظ الحضارة " : معجم الموسيقى ، د. عواطف عبد الكريم ، د. عز الدين عبد الله ، أ. ابراهيم الترزى ، د. أبو شادى الروبى ، أ. صفاء هاشم ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ٢٠٠٠ .

ثانيا : المراجع الأجنبية :

- Heinrich Neuhaus : Die Kunst des klavierspiel , Hans Gerig , Koln 1967.
- Herbert Sahling : Notate zur pianistik , Aufsatze sowjetischer-klavierpadagogen und Interpreten Herausgegeben , VEB Deutschen Verlag fur Musik , Leipzig 1976.
- Deryek Cooke : Late Romantic Masters , 1970 , from : The New Grove Dictionary of music and Musicians , London , Macmillan publishers , 1980.
- Arnold Schonberg : Harmonielehre , universal Edition 1949 , new copy 1986.
- Longyear , Rey M. : Nineteenth Century Romanticism In Music , Prentica Hell , New York , 1988 .
- Jurgen Uhde und Renate Wieland : Denken und Spielen Barenreiter , Verlag Karl Votterle , Kassel 1988 .

ملخص البحث

كيفية حل الصعوبات التكنيكية والتعبيرية فى " الرابسودية الأولى مصنف (٧٩) ل برامز ومقطوعات البيانو مصنف (١١٨) "

اختارت الباحثة هذا الموضوع لأن برامز المؤلف الذى ينتمى الى الثلاثة B العظماء (باخ _ بيتهوفن _ برامز) ، لذا أرادت أن تعلم وتتعلم أكثر عن كل تفاصيله الانسانية والموسيقية وأن تقدم رؤيتها لحل الصعوبات العزفية لبعض مقطوعاته الشهيرة للبيانو.

يحتوى هذا البحث على :

أولا : حياة المؤلف يوهانيس برامز (١٨٣٣_١٨٩٧) : يذكر فيها نشأته وسنوات دراسته فى التأليف الموسيقى والبيانو فى هامبورج بألمانيا _ أصبح عازفا ماهرا على البيانو وقائد أوركسترا مشهور ومؤلف موسيقى محترف _ كما كانت تربطه صداقة قوية بالمؤلف الموسيقى شومان _ رحلاته الفنية والوظائف التى تقلدها _ الى أن أصبح من أهم المؤلفين الرومانتيكيين فى القرن التاسع عشر.

ثانيا : أسلوب برامز بشكل عام : يذكر فيها أهم مميزات أسلوبه الموسيقى من ناحية : اللحن والهارمونى والكونترابنط والايقاع .

ثالثا : أسلوب برامز فى الكتابة لآلة البيانو : كان فنانا فى استخدام الصيغ الصغيرة فى مقطوعات البيانو، وتقسم مؤلفاته للبيانو الى ثلاث مجموعات : الأولى من (١٨٥٣)، الثانية من (١٨٥٤) ، الثالثة من (١٨٧٣) وهى أشهر مجموعة لأنها تضم مقطوعات البيانو مصنف (١١٦) ، (١١٧) ، (١١٨) ، (١١٩) .

رابعا : أعماله : أعمال برامز للبيانو المنفرد _ أعماله ل ثنائى البيانو وأربع أيادى _ أعماله لموسيقى الحجرة .

(١) نبذة مختصرة عن رابسودى البيانو مصنف (٧٩) رقم (١) .

خامسا : التحليل البنائى للرابسودية مصنف (٧٩) رقم (١) .

تحليل الصعوبات التكنيكية والتعبيرية وكيفية التغلب عليها فى الرابسودى عن طريق كتابة بعض النصائح والارشادات فى استخدام البيدال وطرق اللمس المختلفة وفنون الآداء التعبيرية التى تساعد العازف على تقديم العمل بفهم وعمق أكثر . مرفق المدونة الخاصة بالرابسودى .

(٢) نبذة مختصرة عن مقطوعات برامز للبيانو مصنف (١١٨) وقد قامت الباحثة بالبحث والتدقيق فى الستة مقطوعات ولاحظت بعض العوامل المشتركة بينهم . قامت الباحثة بالتركيز على كل مقطوعة على حدى من حيث:

أولا : التحليل البنائى : يحدد الهيكل البنائى للمقطوعة .

ثانيا : التحليل الوصفى : يوصف المقطوعة من الناحية البنائية والهارمونية بتوسع .

ثالثا : التحليل التفصيلى : سرد كل ما يخص المقطوعة من مشاكل آدائية سواء فى التكنيك أو التعبير وكيفية حلها لمساعدة عازف البيانو على سهولة تقديمها الفنى .

مرفق المدونة الخاصة بالستة مقطوعات مصنف (١١٨) .

المراجع العربية

المراجع الأجنبية

Summary of the Research
How to solve the technical and exepressions difficulties in
“ first Rhapsody op. 79 for Brahms and
piano pieces op. 118 “

The Reaserch had selected such subject in particular, because of Brahms is the favorite composer for the researcher, and he belongs to the three great B (Bach , Beethoven , Brahms), so she wanted to Know and learn more about his humanities and all musical details.

The Reaserch includes:

First: Composer Johan Brahms Biography (1833 _ 1897): it mentions its inception and Years of studies in composing and piano in Hamburg Germany; he became a brilliant pianist, a famous conductor and a proffetional composer; he had a strong friendship with the composer Schumann; his artistic Tours and his jobs that he worked in; so he became one of the most important romantic composer in nineteenth century.

Second: Brahms style in general: it mentions the most important music style Features from: Melody, Harmony, Counterpoint, and Rhythm.

Third : Brahms style of composing for piano : he was an artist to use the small forms in piano pieces , his piano compositions classifies into three groups : first from (1853) , second from (1854) , third from (1873) and it’s the famous group because it contains the rich piano pieces op. (116) , (117) , (118) , (119) .

Fourth: His Works: Brahms works for piano solo; his works for two pianos and four hands; his works for chamber music.

(1) Brief about piano Rhapsody op. (79) no. (1).

Fifth: Structural analysis for piano Rhapsody op. (79) no. (1).

Analysis of technical and expression difficulties, how to overcome them in piano Rhapsody by writing some advices and instructions like: pedal using, the deffirent touch ways and articolations to help the pianist to performe with more deap and understanding.

Attached: the musical notes of the Rhapsody (Henle edition).

(2) Brief about Brahms piano pieces op.118

The researcher checked and searched in the six piano pieces and noticed some common factors between them.

The researcher focused on each piece as follows:
First: Structural analysis that identifies the form of the piece.
Second: discribal analysis that describes the piece of the formal and harmonic sides.Third: detailed analysis that list all about the piece in interpretation problems either in technic or experesion and how to smooth them out to help the pianist to perform easier.
Attached: the musical notes of the piano pieces op.118 (Henle edition)
Arabic References – Foreign References.