الخصائص الفنية لرقصة الجيج في بارتيتا باخ

د/ هبه محمد الخياط [*]

مقدمة:

يعتبر المؤرخون أن يوهان سبستيان باخ (J.S. Bach)[**]، وجورج فريدرك هاندل (G..F.Handel) [***].هما قطبي التأليف الموسيقى في عصر الباروك حيث لأول مره في التاريخ الموسيقى تفرض الموسيقى الآلية نفسها وتجد مكاناً إلى جانب الموسيقى الغنائية من حيث الأهمية. وموسيقى الرقصات كانت هي الموسيقى المسيطرة في تلك الحقبة مثل (المتتابعات – Suite)، وهي من أجمل القوالب الموسيقية التي تحرص الأوركسترات العالمية على أدائها حتى يومنا هذا. والمتتابعة تتكون من عدة رقصات متتالية تكون متباينة في السرعة والتكوين البنائي لها، ونجد أن من أشهر رقصات المتتذابعات رقصة (الجيج) وهي موضوع هذا البحث، حيث أنها كانت من الرقصات الأساسية لأي متتابعة في عصر الباروك من تأليف باخ أو هاندل. ولكنها تحمل ملامح وطابع مختلف عند كل مؤلف منهما وقد ألف باخ ثلاث مجموعات من المتتابعات تعتبر في غاية الأهمية في تاريخه الفني وهي مجموعة المتتابعات الفرنسية والإنجليزية والبارتيتا.

مشكلة البحث:

قالب (المتتابعة – Suite) من القوالب الآلية المحببة للعازفين والدارسين لأدائها على آلة البيانو، لإيقاعها الراقص الحيوي ولأن العصر الذهبي لقالب المتتابعة هو عصر الباروك ورقصة الجيج رقصة أساسية من رقصاته، فهذا ما دفع الباحثة إلى دراسة

(*) مدرس البيانو – كلية التربية النوعية – جامعة كفر الشيخ.

(**) يوهان سبستيان باخ – j.s. Bach (١٦٨٥) – (١٧٥٠) مؤلف موسيقي ألماني من عصر الباروك لقب بأبو الموسيقى.

(***) جورج فريدريك هاندل G.F. Handel (١٦٨٥) – (١٧٥٩) مؤلف موسيقي ألماني من أعلام الباروك.

وتحليل رقصة الجيج عند أحد أهم المؤلفين في عصر الباروك (باخ) لمعرفة الخصائص الفنية لتلك الرقصة في مؤلفات البارتيتا عنده وذلك لمساعدة الدارسين عند أدائها حيث أن متتابعات البارتيتا هي قمة متتابعات باخ.

أهداف البحث:

١- التعرف على الخصائص الفنية لرقصة (الجيج) في بارتيتا (باخ) من خلال تحليل عينة البحث.

٢- اقتراح الإرشادات العزفية التي تيسر أداء رقصة (الجيج) في بارتيتا (باخ) للوصول إلى الأداء السليم.

٣- التعرف على قالب المتتابعة ورقصاتها عند باخ، ومؤلفاته من هذا القالب الموسيقى.

أهمية البحث:

١- تشجيع الدارسين لأداء رقصة الجيج ضمن برنامجهم لآلة البيانو.

٢- إلقاء مزيد من الضوء على قالب المتتابعات في عصر الباروك وما يتميز به فنياً.

أسئلة البحث:

١- ما الخصائص الفنية لرقصة الجيج في بارتيتا (باخ) من خلال تحليل عينة البحث؟

٢- ما أسلوب الأداء الجيد لرقصة الجيج في بارتيتا (باخ) من خلال عينة البحث؟

٣- ما هو قالب المتتابعات وما مؤلفات باخ منه؟

إجراءات البحث:

منهج البحث: يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

عينة البحث: قامت الباحثة باختيار رقصة الجيج من (بارتيتا رقم ٤، في سلم ري الكبير، مصنف ٨٢٨)، للمؤلف يوهان سبستيان باخ، كأحد أشهر مؤلفي عصر الباروك) وكذلك رقصة الجيج من (بارتيتا رقم ٥، في سلم صول الكبيرة مصنف ٨٢٩).

أدوات البحث: المدونات الخاصة بالعملين عينة البحث والتسجيلات السمعية لهما.

مصطلحات البحث:

١- **أسلوب الأداء** Performance Style: هي الصفة المميزة لأداء المؤلفة الموسيقية والتي تعبر بوضوح عن الغرض الذي يقصده المؤلف ويريد توصيله للمستمع والسمات المميزة لطريقة كل مؤلف (Sadie Stanley, 1998, p. 108)

٢- **المتتابعة (Suite)**: وتسمى أيضاً متتابعة الرقصات، وهي عبارة عن أحد قوالب الموسيقى الآلية تتكون من عدة رقصات تعزف متتالية وكانت في البداية جميعها من مقام واحد، إلا أنها اتخذت شكلها المتعارف عليه عند باخ وأصبحت تتكون من أربع رقصات محددة بالترتيب (ألمانده – كوارنته – سرباندە – جيج) ثم أضيفت إليها رقصة أو أكثر مثل (المينويت) (هدى صبر – ٤٨: ٤٩).

٣- **الجيج (Gigue)**: أحد رقصات قالب المتتابعات وتأتي في ترتيب الأداء الرقصة الرابعة، هي رقصة إنجليزية الأصل وأدخلت على المتتابعة في القرن السابع عشر واستقرت في ترتيبها عند (باخ) (سمحه الخولي – ١٩٦٥ – ص ٢٩٨) وهي رقصة سريعة ذات نسيج بوليفوني (فيكتور بابينكو – ١٩٩٨ – ص ١٦٠).

٤- **بارتيتا (Partita)** هي أحد مسميات قالب المتتابعات وضعها باخ كإسم لبعض متتابعاته التي تحرر فيها من قيود ترتيب رقصات المتتابعات المتعارف عليه فأحياناً يضيف رقصة أو يحذف رقصة (هدى صبري – ص١٥١، فيكتور بابينكو ١٩٩٨ – ص ١٦٤).

٥- **التعدد اللحني (Poly Phony)**: هي كلمة يونانية الأصل، تعنى أن العمل الموسيقى يتكون من لحنان أو أكثر تعزف مع بعضها في وقت واحد بشكل

متوازي، والبوليفونية تهتم بإبراز الإختلاف بين تلك الألحان (أحمد بيومي – ١٩٩٢ – ص ٣١٩).

٦- **التكنيك Technique** :

عبارة عن أسلوب الأداء الذي يكسب الجهاز العزفي (الأصابع واليد والرسغ والساعد والكتف والقدم) المرونة والمهارة اللازمة لأداء المؤلفات الموسيقية بشكل صحيح (نادرة هانم السيد- ١٩٩٧- ص ٢١).

٧- **الأداء الجيد Good Performance** :

الأداء الذي إذا أستمعت إليه الأذن المدربة الواعية تستطيع أن تدرك وببساطة أسلوب وطابع المؤلفة الموسيقية التي يريد المؤلف أن يعبر عنه (حسام جمال الدين حافظ – فاعلية استخدام الحاسب الآلي – ٢٠٠٥ – ص ٢٠).

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

أولاً: الدراسات العربية:

الدراسة الأولى: أسلوب أداء متتابعات البيانو عند كل من هاندل وموتسارت (دراسة مقارنة) [١].

هدفت هذه الدراسة إلى التعريف بالخصائص الفنية لمتتابعات هاندل وموتسارت والصعوبات التكنيكية بها وأسلوب معالجتها وتحديد المستوى التعليمي لها.

تعليق الباحثة: يتفق البحثان في فكرة البحث من حيث تناول المتتابعات ولكنهما يختلفان فالبحث الحالي يتناول رقصة الجيج عند (باخ) بالدراسة.

(١) رحاب الدسوقى السيد الغماز – رسالة دكتوراه – غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامع حلوان – ٢٠١٢.

الدراسة الثانية: أسلوب أداء متتالية البيانو عند أرنولد شونبرج[١].

هدفت هذه الدراسة لتناول متتالية (متتابعة) البيانو عند أرنولد شونبرج وأستخراج ما بها من صعوبات تسهيلاً على طلاب الدراسات العليا لأدائها وتتفق مع البحث الحالي في جزء في الإطار النظري وهو الخاص بتطور المتتابعات في عصر الباروك بينما يختلفان في عينة البحث والعصر والمؤلف.

الدراسة الثالثة: أسلوب أداء المتتابعات الإنجليزية عند (يوهان سبستيان باخ) [٢]

هدفت تلك الدراسة إلى دراسة وتحليل المتتابعات الإنجليزية وخصائصها وعمل إرشادات عزفية لأدائها وهي تتفق مع البحث الحالي في تناول المتتابعات عند باخ وهو جزء من الإطار النظري، ولكنهما يختلفان في عينة البحث، حيث يهتم البحث الحالي تحليل رقصة الجيج في بارتيتا باخ.

ثانياً: الدراسات الأجنبية:

الدراسة الأولى: كيفية أداء المتتابعات الإنجليزية عند يوهان سبستيان باخ[٣]

هدف البحث لتناول المتتابعات الإنجليزية بالدراسة وإرشادات كيفية أدائها على آلة الهاربسيكورد وإلقاء الضوء على الطبعات المختلفة المنتشرة لها.

ويتفق البحثان في تناول متتابعات باخ وهذا جزء من الإطار النظري حيث يهدف البحث الحالي لدراسة رقصة الجيج عند باخ من متتابعات البارتيتا.

الدراسة الثانية: دراسة لأسلوب باخ في رقصة الألماند الألمانية[٤]:

هدفت إلى التحليل الفني بكل عناصره لرقصة الألماند الألمانية وهي أحد رقصات قالب المتتابعات بينما البحث الحالي يهدف إلى تحليل رقصة الجيج عند باخ من متتابعات البارتيتا.

---

(١) هالة على أحمد إسماعيل – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ٢٠٠٤.

(٢) حنان أسامة المنشاوى – رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان - ٢٠٠٠

)3)(A perofrmen's guide to the English suites of J.S. Bach, BWV 8066-11, Boston University, 1995.

)4)(The allemandes of J.S. Bach: A stylistic study (Bach johann Sebastian, dances suites, Germany). Oregan University (1992).

الإطار النظري للبحث:

يضم هذا الجزء من البحث:

١- المتتابعات في عصر الباروك في ألمانيا ورقصة الجيج.

٢- يوهان سبستيان باخ وقالب المتتابعة.

أولاً: المتتابعات في عصر الباروك في ألمانيا ورقصة الجيج:

ذاعت واشتهرت موسيقى آلة العود في أنحاء أوروبا مع نهاية الربع الأول في القرن السابع عشر، وكذلك اشتهر الكثير من عازفين الآله وخاصة في فرنسا، فظهر الكثير من العازفين والمؤلفين الأجانب في فرنسا وكان من أهمهم (آل جوليته Gaultiers) وهم عائلة يعمل منها الكثيرين عازفي لآله العود، وكان أشهرهم (دني جولتير – D. Gaultiers) (١٦٠٣-١٦٢٧).

وتأتي أهمية (دني جولتير) بالنسبة لموضوع البحث ليس لأنه من أمهر عازفي العود في ذلك الوقت، ولكن لأنه اتخاذ منحى جديد في التأليف للآلة وهو تأليف موسيقى راقصة مرتبة في متتاليات (Suite) وتتكون من مقطوعات محددة وبترتيب محدد تتألف من (مدخل (Prelude)، ثم بافان، ثم جيج gigue)). وكلها مقطوعات راقصة.

ويعتبر ذلك هو الظهور الأول للقالب المسمى (متتالية أو متتابعة) في عصر الباروك بالترتيب المتعارف عليه، ولكن الرقصات منفردة كانت موجودة من قبل وكل منها ترجع إلى بلد معين في الأصل. (بول هنرى لانج – ١٩٨٠ – ص ٩٤-٩٥).

إذن فإن العود هو الذي جاء لنا بالموسيقى الراقصة والحليات والزخارف الكثيرة التي ملأت موسيقى تلك الفترة، ولكن موسيقى العود بدأت تختفي مع ظهور آلات أخرى أقوى صوتاً مثل الآلات ذات لوحات المفاتيح، وهي في تلك الفترة (الكلافيسان بالفرنسية، الهاربسيكورد بالإنجليزية، والشيمبالو بالألمانية). وكانت أيضاً مؤلفاتها مليئة بالزخارف والحليات حيث كانت غاية جمهور المستمعين الإستمتاع بالرقص، وكل مظاهر الأناقة والأدب في حفلات البلاط الملكي.

ظهر بعد ذلك أحد أهم الموسيقيين الألمان (يوهان فروبرجر – Johan Froberger – ١٦١٦ – ١٦٦٧)، وتأتي أهميته حيث كان ينتقل بين أنحاء أوروبا وخاصة المدن المشهورة بالموسيقى، فقام بزيارة أشهر الموسيقين في كل من بروكسيل وباريس ولندن – ثم عاد إلى ألمانيا ليكون هو الأشهر في تأليف قالب (المتتابعات) للآلات ذات لوحات المفاتيح ويرجع له الفضل في ترتيب المتتابعة على النحو التالي الألماند (allemande) – الكوارنت (Courante) السراباند (Sarabande) الجيج(gigue) .

- وهو الترتيب الذي أستقر عليه قالب المتتابعات حتى نهاية عصر الباروك ثم ظهر بعد ذلك قالب المتتابعات أيضاً في موسيقى (يوهان روزينمولر Johan Rozenmohler – ١٦٢٠: ١٦٨٤) ذلك المؤلف الألماني الكبير، وتعتبر المتتابعات من أهم أعماله (بول هنرى لانج- ١٩٨٠ – ١٠٠-١١٥).

بعد هذا العرض التاريخي لظهور قالب المتتابعات في عصر الباروك في ألمانيا، نستطيع أن نقول أن هذا القالب الموسيقى كان في أبهى مراحل تأليفه في ذلك العصر حيث كل الاهتمام والتقدير لموسيقى الرقصات المليئة بالحليات، وأن رقصة الجيج (gigue) قد أخذت مكانتها وترتيبها في نهاية المتتابعة نظراً لما تحمله من طابع حيوي ونشيط فتكون خير ختام للرقصة، وظلت المتتابعات تسير على نفس ترتيب متتابعات (فروبرجر) حتى عام ١٩٩٣ حيث قام أحد الناشرين الهولنديين بتغيير ترتيب الرقصات لها، إلا أنه احتفظ برقصة الجيج في الختام لما لها من طابع جميل للختام.

ثم ظهرت بعض الإضافات بعد ذلك، مثل إضافة رقصة (البوريه – bouree)، أو (الجافوت – gavotte) أو (المينويت – minuet) أو (الباسبيه passepied) أو (الريجو دون – rigaudon). وذلك في ألمانيا، أما المتتابعات الفرنسية فقد ظلت محتفظة بطابعها حيث أنها مجموعة من الرقصات الاختيارية التي ليس لها ترتيب محدد. (كورت زاكس – ١٩٦٤ – ص ٢٣٩) وفي عصر الباروك المتأخر بدأت المتتالية (المتتابعة) تتحرر من القالب الراقص ومن الغرض العام منها وهو الأداء في الهواء الطلق أو في الحفلات الراقصة، وأصبحت تستخدم كإفتتاحية (للبالية، السيمفونية) أو كعمل يسمى إفتتاحية

أوركسترالية. ومن أمثلة ذلك نجد (الأربع إفتتاحيات للأروكسترا) لباخ، والعمل المسمى (موسيقى المياه)، (موسيقى الألعاب النارية الملكية) لهاندل.

رقصة الجيج (gigue):

وهي كما عرفناها سابقاً أنها الرقصة الأخيرة لقالب المتتابعة حسب الترتيب الألماني لها في عصر الباروك، وقد إتخذت مكانتها مع كل تغيرات ترتيب رقصات المتتابعة، إلا أن الجيج كانت تحتفظ بمكانها نظراً لطابعها الرشيق الذي يعطى للرقصة طابع جميل وسرعتها البراقة، وهذا ما كان يجعل المؤلفين أو الناشرين يختارونها لتكون ختام المتتابعة.

باخ وقالب المتتابعة:

أولاً: يوهان سبستيان باخ: J.S. Bach (١٦٨٥-١٧٥٠).

يعتبر المؤلف الألماني يوهان سباستيان باخ أكبر عباقرة الموسيقى في التاريخ الموسيقي، وهو رائد من رواد التأليف الموسيقي في عصر الباروك، وكان له الأثر الكبير في أسلوب موسيقى هذا العصر، حتى أنه يقال أن عصر الباروك قد انتهى بموت هذا العملاق عام ١٧٥٠م.

ولد باخ في "ايزنباخ" بألمانيا في عائلة موسيقية، وتولى والده تعليمه أساسيات الموسيقى والعزف على الأورغن والكمان، وبعدما توفى والده تعهد أخوه باستكمال تعليمه الموسيقي، عمل فترة كعازف كمان في أوركسترا فايمار، ثم عازفاً للأورغن في كنيسة "أرنشتات" مصاحباً للكورال حيث بدأ تأليف أول مؤلفاته، وأشتهر كعازف أورغن ماهر في بلاط النبلاء والأمراء، وفي نهاية حياته عمل مديراً للموسيقى بكنيسة "توماس" والذي كان يقوم بالتدريس فيها أيضاً، وقبل نهاية حياة "باخ" بوقت قصير، بدأ بصرة يضعف تدريجياً حتى فقده تقريباً قبل وفاته.

أحدث "باخ" تقدماً كبيراً في الموسيقى الأوروبية وفتح عصراً جديداً في الموسيقى العالمية. وكان يتميز بسعة الثقافة والإحساس الصادق وعمق الفكر، وعبر عن ذلك في

موسيقاه. وجدت الصيغ الموسيقية البوليفونية التى كانت النتائج الهامة للتطور الموسيقي في القرن السابع عشر أوائل القرن الثامن عشر أعظم تجسيد لقيمتها الحقيقية في موسيقى باخ حيث طوع المسائل الحرفية (التكنيكية) لخدمة الغرض التعبيري (ثيودور فيني - ١٩٧٢- ص ٣٣٩).

وإستطاع أن ينمي التكنيك الفوجالي وتوصل فيه إلي تراكيب وتكوينات (متغيرة) ذات أبعاد لم يسبقه إليها أحد، وطور صيغة المتتالية فأصبحت عملاً فنياً متكاملاً ذو بناء موحد بعد أن كانت مجموعة الرقصات متفرقة، وتتميز كتابة باخ بالسلاسة الواضحة في ألحانه وأفكاره الموسيقية المبتكرة، وسلاسة في الكتابة الكونترابنطية، وعناية بالتفاصيل الزخرفية (حسين فوزي – ١٩٧١ – ص ١٧٢-١٧٤).

- تظهر في أسلوبه الدسامه الهارمونية والبوليفونية المأخوذة عن دراستة وعزفه للأرغن فظهرت الفخامة في موسيقاه (ثيودور فيني - ١٩٧٢- ص ٣٣٨).

يعتبر المؤرخون (يوهان سبستيان باخ) القمة الضخمة التي توجت عدة قرون حيث على يديه بلغت اللغة البوليفونية ذروتها في معظم القوالب الموسيقية مثل (فيوج، الكانون، مقدمات الكورال، الكونشرتو، القداس)، فيعتبرون فنه تتويج لملامح الباروك البوليفونية (كورت زاكس – ١٩٦٤- ص ٣٥٤: ٣٥٧).

أعمال باخ من صيغة المتتابعات:

قام باخ بتأليف ما يلي من صيغة المتتابعات:

١- **المتتابعات الفرنسية**: وتعتبر هي الأقل صعوبة من بين متتابعاته، حيث تتميز بمهارة عزفية محدودة، تبدأ جميعها برقصة الألماند، ولا تحتوى على مقدمات، وهي أقل صعوبة من الإبتكارات ذات الثلاثة أسطر، وهي مرتبة كالتالي:

١- متتابعة في سلم ري / الصغير
٢- متتابعة في سلم دو/ الصغير
٣- متتابعة في سلم سي / الصغير
٤- متتابعة في سلم مي / الكبير
٥- متتابعة في سلم صول / الكبير
٦- متتابعة في سلم مي / الكبير

٢- **المتتابعات الإنجليزية**: كتبها باخ في نفس أسلوب المتتابعات الفرنسية من حيث الخصائص الفنية، إلا أن بها بعض التغييرات فمثلاً رقصة الكورانت تتميز بسرعتها المعتدلة إلا أنها في المتتابعة الفرنسية تتميز بالإيقاع السريع في أسلوب إيطالي كذلك الحركة الأولى بها والإفتتاحية تكون براقة الأداء ولها سمات فنية رقيقة مثل الأعمال الأوركسترالية الصعبة في عصر الباروك، ونجد أن باخ في تلك المتتابعات قد وصل برقصة (الجيج) الختامية إلى أرقى مستوى لها حيث أصبحت تصل إلى ما يشبه (الفيوج) بثرائها وحيويتها، وأحياناً تكون في صيغة (هوموفونية) وتحتوى على تنافرات نغمية لم يستخدمها أحد من معاصريه، وتكون ذات إيقاع ناري براق لم يستخدم في مؤلفاته الأخرى.

وهي مرتبة كالتالي:

١- متتابعة في سلم لا / الكبير ٢- متتابعة في سلم لا / الصغير

٣- متتابعة في سلم صول / الصغير ٤- متتابعة في سلم فا / الكبير

٥- متتابعة في سلم مي / الصغير ٦- متتابعة في سلم ري / الصغير

٣- **متتابعات البارتيتا**: كتب منها باخ سبعة متتابعات، تختلف عن المتتابعات الفرنسية والإنجليزية من حيث ترتيب رقصاتها وطابعها الفني، حتى أنه لم يتقيد بنفس رقصات المتتابعات ولكنه كان يحذف بعض الرقصات أو يضيف أحياناً، على سبيل المثال نجد البارتيتا رقم (٧) بدون رقصة الألماند، والمقدمة تختلف من متتابعة إلى أخرى، بارتيتا رقم (١) ذات مقدمة بسيطة، بينما بارتيتا رقم (٢) ذات مقدمة سيمفونية عظيمة. أما البارتيتا رقم (٦) تحتوى على توكاتا. وتشترك كل المجموعة في عظمة رقصة الجيج ذات الصيغة الفوجالية. وتلك الرقصة الختامية العظيمة هي التي نقلت مستوى المتتابعات إلى مستوى أسمى وأعظم من الناحية الفنية.

وهي كالتالي:

١- بارتيتا في سلم سي b / الكبير ٢- بارتيتا في سلم دو/ الصغير

٣- بارتيتا في سلم لا / الصغير ٤- بارتيتا في سلم ري / الكبير

٥- بارتيتا في سلم صول/ الكبير ٦- بارتيتا في سلم مي / الصغير

٧- بارتيتا في سلم سي/ الصغير (هدى صبري، ص ١٤٧/ ١٥٢)

- الجزء الثاني : الإطار التطبيقي :

تتناول الدراسة التحليلية لأسلوب أداء الجيجة في متتابعات البارتيتا عند باخ وسيتناول التحليل العزفي الآتي:

- أولاً : العناصر الموسيقية :

وتحتوي على:

١- الصيغة ٢- المقام

٣- الميزان ٤-النسيج

٥– الطول البنائي ٦– السرعة

٧– اللحن ٨– الإيقاع

٩- التظليل ١٠– المصاحبة

١١- الحليات

- ثانياً : الخصائص الفنية:

تحليل العمل الأول:

J.S.Bach: Gigue from Partita no.4 in D major, BWW 828

١. الصيغة : ثنائي بسيط (A – B)

٢. المقام : ري الكبير

٣. الميزان : 9
16

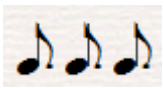
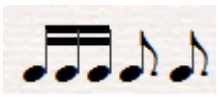
٤. النسيج : بوليفوني (فيوج لثلاث أصوات : باص – ألطو – سوبرانو)

٥. الطول البنائي : ٩٦ مازورة

٦. السرعة: سريعة – Allegro

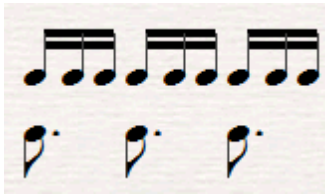
ثانياً الخصائص الفنية:

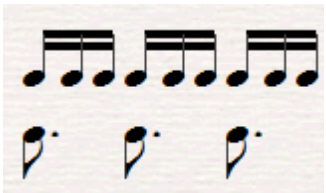
المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
١-٤٨	الفكرة الأولى (A) : وينتهي بقفلة تامة في مقام لا الكبير، ويحتوي على :		
١ - ٦	الفكرة الأساسية (الموضوع) تبدأ في اليد اليمنى بدون مصاحبة		
١	يقوم على نغمات أربيج مقام ري الكبير في اليد اليمنى		يبدأ الأداء بقوة (f)
٢	أربيج تآلف (V7) لسلم صول الكبير		استخدام الضغط القوي (>)
٣	مسافة خامسة تامة من الدرجة السادسة للسلم، ولحن على درجات تآلف الدرجة الثانية		العزف بخفوت، (p) والتدرج نحو الأكثر خفوتا (>)
٤	تتابع مسافة (٢) هابطة لمازورة (٣)		
٥	لحن قائم على درجات تآلف (V7) لسلم ري الكبير		التدرج في العزف بشدة (cresc.)

المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
٦	سلم ري الكبير صعوداً		
٧ - ١٢	تصوير الموضوع مسافة رابعة تامة هابطة (إجابة حقيقية) مع أداء مصاحبة كونتربونتية في اليد اليمني		
٧	اليد اليمنى تقوم بعزف لحن سلمي هابط مكون من ثلاث درجات تبدأ بحساس السلم، ثم تتابع مسافة (٢) هابطة لهذا اللحن، تليه إعادة لذات اللحن	الإيقاع المستخدم في الشكل الإيقاعي المستخدم في نهاية الفكرة السابقة (م ٥ ، ٦)	نفس وسائل التظليل المستخدمة في الفكرة السابقة في اليد اليسرى، والعزف بأقل قوة في المصاحبة باليد اليمنى، لإبراز اللحن الأساسي
٨	لحن سلمي صاعد مكون من خمسة درجات تبدأ بحساس السلم الأصلي في اليد اليمنى	الشكل الإيقاعي المستخدم في بداية العمل (م ١)	
٩	تتابع مسافة (٢) هابطة للمازورة السابقة		
١٠			
١١	تؤدي اليد اليمنى درجات متوافقة مع لحن الموضوع باليد اليسرى		
١٢	تؤدي اليد اليمنى لحناً متوافقاً مع لحن الموضوع باليد اليسرى		

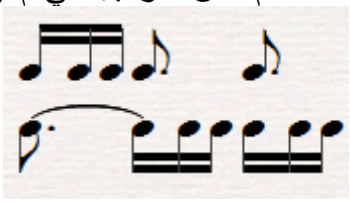
المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
١٣-١٥	إبيزود		
١٣	لحن سلمي صاعد مسافة أوكتاف من الدرجة الثانية لسلم ري الكبير في اليد اليمنى مع مصاحبة بدرجات متوافقة باليد اليسرى	نفس الإيقاع المستخدم في م (٥) في اليد اليمنى، أما في اليد اليسرى استخدم نفس الإيقاع المستخدم في م (١١)	التدرج في العزف بشدة (cresc.)
١٤	تكرار نفس المادة اللحنية بالمازورة (١٣) على مسافة (٤) هابطة مع تبديل الأداء بين اليدين		
١٥	تكرار نفس المادة اللحنية بالمازورة (١٣) على مسافة (٣) صاعدة		
١٦-٢٠	تكرار للموضوع في صوت الباص باليد اليسرى على بعد أوكتاف لأسفل من الموضوع الأصلي		

المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
١٦	لحن قائم على درجات تآلف الدرجة الأولى لسلم ري الكبيريليه تآلف ثلاثي على حساس السلم	نفس الإيقاع المستخدم في م (١٢)	نفس وسائل التظليل المستخدمة في الفكرة السابقة في اليد اليسرى، والعزف بأقل قوة في المصاحبة باليد اليمنى، لإبراز اللحن الأساسي
١٧	لحن سلمي صاعد في اليد اليمنى يكون تآلف (V7) لسلم صول الكبير	نفس النموذج المستخدم في م (١)	
١٨	تتابع للمازورة السابقة مسافة (٢)هابطة		
١٩	تتابع للمازورة السابقة مسافة (٢) هابطة		
٢٠	أداء تآلفات باليد اليمنى	نفس النموذج المستخدم في م (١١)	
٢١-٤٨	إبيزود ينقسم إلى عدة أجزاء هي :		
٢١-٢٥	الجزء الأول		

المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
٢١	اليد اليسرى تبدأ بمسافة (٣) هابطة لأساس سلم ري الكبير ثم لحن سلمي صاعد مسافة أوكتاف، أما في اليد اليمنى يستمر في أداء تآلفات مصاحبة.	نفس النموذج المستخدم في م (١٤)	التدرج في العزف بشدة (cresc.)
٢٢	تتابع سلمي هابط في اليد اليسرى		
٢٣-٢٤	تتابع مسافة (٢) صاعدة للمادة اللحنية المستخدمة في م (٢١-٢٢)		
٢٥	لحن باليد اليسرى قائم على تآلف (VII7) لسلم مي الكبير		الأداء بقوة (f)
٢٦-٢٨	الجزء الثاني		
٢٦	اليد اليمنى تبدأ بقفزة مسافة أوكتاف لأسفل على الدرجة الثانية لسلم مي الصغير ثم لحن سلمي مسافة أوكتاف لأعلى	تكرار للإيقاع المستخدم في م (١٥) 	العزف بضغط (>) على أول المازورة في كلتا اليدين، ثم التدرج في العزف خفوتاً (dim.)

المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
٢٧	تبدأ اليد اليمنى بلحن سلمي هابط في أول موتيف وتقوم اليد اليسرى بعزف تالف رباعي مفكك صعوداً على الدرجة الثانية لسلم ري الكبير	تكرار للشكل الإيقاعي المستخدم في م (١٢) باليد اليمنى، بينما يوجد تكرار الشكل الإيقاعي المستخدم في م (١)	التدرج في العزف خفوتاً (dim.)، مع أداء ضغط قوي على النبر الثاني والثالث (<) في اليد اليمنى
٢٨	تتابع مسافة (٢) هابطة لمازورة (٢٦)	تكرار للشكل الإيقاعي المستخدم في م (٢٦)	
٣٢-٢٩	الجزء الثالث		
٢٩	اليد اليمنى تؤدي تألف الدرجة الأولى لسلم سي الصغير مفككاً ولمس حساس السلم ثم الصعود للدرجة الرابعة، مع أداء مصاحبة على بعد مسافة (٣) صاعدة من المصاحبة التي تقوم بها اليد اليسرى	تكرار للشكل الإيقاعي المستخدم في م (١٣) 	العزف بضعف (p) مع أداء ضغط قوي على النبر الثالث في اليد اليسرى (<>) ثم تدرج العزف نحو القوة (cresc.) بداية من م (٣١)
٣٢-٣٠	تتابع مسافة (٣) هابطة للمازورة السابقة		

٤٠-٣٣	الجزء الرابع		
٣٧-٣٣	تآلفات مفككة في شكل أربيجات صعوداً وهبوطاً	تكرار للشكل الإيقاعي المستخدم في م (٥)	العزف بقوة (f)
٣٨	مسافة (٥ ت) هابطة، مع أداء تآلف (VII7) مفكك صعوداً في اليد اليسرى	تكرار للشكل الإيقاعي المستخدم في م (٣)	التدرج في العزف خفوتاً (dim.)
٣٩	تتابع للمازورة السابقة مسافة (٢) هابطة.		
٤٠	تآلف (VII7) لسلم لا الكبير في اليدين	تكرار للشكل الإيقاعي المستخدم في م (٥)	تدرج العزف نحو القوة (cresc.)

٤١-٤٨	كوديتا 		
٤١	لحن باليد اليمنى ويستكمل باليد اليسرى في شكل أربيج لسلم لا الكبير	تكرار للشكل الإيقاعي المستخدم في م (١٢) باليد اليمنى، بينما يوجد تكرار الشكل الإيقاعي المستخدم في م (١) وقد سبق استخدام نفس التركيب في م (٢٧) 	استمرار تدرج العزف نحو القوة (cresc.)
٤٢	تكرار للمازورة السابقة مع استبدال الدرجة الإولى باليد اليسرى بحساس سلم لا الكبير		
٤٣	تقوم على نفس المادة اللحنية السابقة مع تغيير التآلف حيث استخدم درجات تآلف (VII7) لسلم مي الصغير.		
٤٤	تكرار للمازورة السابقة مع استبدال الدرجة الإولى باليد اليسرى بحساس سلم مي الصغير		

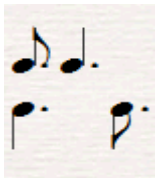
٤٥-٤٨	لحن سلمي لتأكيد قفلة الفكرة الأولى (A) باستخدام تآلفات الأولى والخامسة لسلم لا الكبير	تكرار للشكل الإيقاعي المستخدم في م (٥) وكذلك الشكل الإيقاعي 	العزف (f) ثم التدرج في العزف بقوة أكثر (>) ثم التردج في العزف خفوتاً (.dim) والإنتهاء بالعزف بقوة متوسطة
٤٩-٩٦	الفكرة الثانية (B) : وتنتهي بقفلة تامة في مقام ري الكبير، وتحتوي على :		
٤٩-٥٤	الفكرة الأساسية الثانية (الموضوع) تبدأ في اليد اليسرى بدون مصاحبة 		
	لحن سلمي استرسالي يقوم بلمس عدة سلالم	تكرار للشكل الإيقاعي المستخدم في م (٥) 	الأداء بقوة (mf) ثم التدرج في العزف بقوة (.cresc)، ثم العزف بقوة (f) من م (٥١-٥٣)، ثم التدرج في العزف خفوتاً (.dim) في م (٥٤)

٦٠-٥٥	تظهر الفكرة الأساسية للفكرة (B) في اليد اليمنى ومصاحبتها في اليد اليسرى بالفكرة الأساسية للفكرة (A) 		
٦٤-٦١	إبيزود يقوم على المحاكاة وتبديل الأداء بين اليدين 		
٦١	اللحن في اليد اليسرى يبدأ بمسافة (٥) تامه من أساس سلم صول الكبير ثم لحن سلمي هابط ينتهي بلمس لسلم مي الصغير	نفس النموذج المستخدم في م (١٤) 	التدرج في العزف بقوة (cresc.)

٦٢	لحن سلمي هابط مسافة أوكتاف من الدرجة الثانية لسلم لا الكبير باليد اليمنى	تكرار للشكل الإيقاعي المستخدم في م (١٣) 	
٦٣	تتابع مسافة (٢) صاعدة لمازورة (٦١)	نفس النموذج المستخدم في م (١٤) 	

٦٤-٦٨	الموضوع الأساسي للفكرة (B) 		
	لحن الموضوع في اليد اليمنى مع مصاحبة متوافقة يظهر بها أجزاء من الموضوع المضاد بالفكرة (A)، تقوم اليد اليسرى بأدائه	تكرار للشكل الإيقاعي المستخدم في م (١٣) 	التدرج في العزف بقوة (cresc.) في م (٦٤-٦٥) ثم العزف بقوة في م (٦٦-٦٧)، والتدرج في العزف خفوتاً في م (٦٧-٦٨)

٦٩-٧٣	إبيزود 		
	لحن سلمي استرسالي باليد اليمنى يستمد مادته اللحنية من لحن الموضوع الأساسي للفكرة الثانية (B) مع مصاحبة كونتربونطية في اليد اليسرى عبارة عن نغمات ممتدة في نسيج بوليفوني بضغوط منظمة	تكرار للشكل الإيقاعي المستخدم في م (١٣) 	يبدأ العزف بقوة ويتدرج نحو الخفوت في نهاية الإبيزود
٧٤-٧٨	الموضوع الأساسي للفكرة (B) 		
	الموضوع في اليد اليسرى بينما تقوم اليد اليمنى بأداء	اليد اليسرة تقوم على تكرار للشكل الإيقاعي المستخدم في م (٥)	العزف بقوة (f)

	مصاحبة بوليفونية في صوتين	أما في اليد اليمنى يوجد النموذج الإيقاعي المتعدد التالي 	
٧٨-٨٤	إبيزود		
٧٨	لحن سلمي باليد اليمنى مصحوباً بنوتة مربوطة ومستمرة في السوبرانو، بينما تقوم اليد اليسرى بأداء مساندة بوليفونية	ناتج سمعي قائم على النموذج الإيقاعي	العزف بقوة (f)
٧٩	سلم هابط في صوتي الباص والسوبرانو بينهما مسافة (١٣)		
٨٠-٨١	تتابع هابط مسافة (٢) لمازورة (٧٨-٧٩)		التدرج في العزف خفوتا (dim.)
٨٢-٨٣	تتابع هابط مسافة (٢) لمازورة (٨٠-٨١)		العزف بقوة (mf)

٨٤-٨٩	الموضوع الأساسي للفكرة (B) في سلم ري الكبير 		
	تقوم اليد اليسرى بعزف الفكرة الأساسية للفكرة الثانية (B) بينما تقوم اليد اليمنى بعزف لحنين كمصاحبة أعلاهما هو الموضوع المضاد للفكرة الأولى (A) والصوت الثاني عبارة عن مساندة كونربونطية في م (٨٤-٨٥)		التدرج في العزف بشدة (.cresc) والعزف بشدة (f) في م (٨٥) والتدرج في العزف خفوتا (dim) حتى نهاية الفكرة

٨٩-٩٦	كودا تقسم إلى جزئين وهي تصوير في سلم ري الكبير للكوديتا التي تنتهي بها الفكرة الأولى (A)

١٠- **المصاحبة**: جاءت مصاحبة للعمل في شكل مصاحبة كونترابونطية.

١١- **الحليات**: لم تحتوى الرقصة على حليات.

الإرشادات العزفية الخاصة بالعمل:

١- تحددت الفكرة الأساسية للعمل من م (١): م (٦) وهي تعتمد على الأربيجات اللحنية وعلى الدارس أولاً: مراعاة تنقير الإيقاع كما هو موضح في عنصر الإيقاع، ثانياً: أداء التألف هارمونياً أولاً للدرجة الأولى ثم أداءه مفرداً (لحنياً) على إيقاع المازورة، وهو يمثل أداء أربيج سلم (ري الكبير).

٢- كذلك عليه الإنتباه أن وحدة الإيقاع في العمل هي (دوبل كروش)، وهذا من شأنه مساعدة العازف على فهم وحدة الإيقاع الداخلي للعمل وتحديد السرعة المطلوبة للأداء.

٣- من أهم الخصائص الفنية عند باخ التي يجب على العازف الإنتباه لها هو تكرار ظهور الفكرة الأساسية (التيمة) سواء بالتبادل بين اليدين أو بالتصوير على مسافات مختلفة صعوداً وهبوطاً، ولذلك عند أداء أعمال باخ فإنه من المهم جداً تحديد هذه الفكرة وإظهارها كلما وجدت في العمل، وهي موضحة في عنصر التحليل اللحني للعمل.

٤- بعض القفزات اللحنية مثل م (١١)، م (١٤)، (١٨)، (١٩) يقترح أن يتدرب عليها العازف عن طريق أدائها بحركة مرنة في الذراع، وعلى إرتفاع مناسب من لوحة المفاتيح حيث يعطي ذلك حرية لحركة الذراع وسرعة أيضاً.

٥- إحتوى العمل على نغمات مزدوجة هارمونية تؤدي بشكل متتابع وغير متصل يجب هنا على العازف التدريب على أدائها ببطء، ثم التدرج في السرعة حتى الوصول للسرعة المطلوبة وكذلك الإلتزام قدر الإمكان بترقيم الأصابع، ويراعى العازف كذلك أن تكون حركة يده في العزف من الرسغ، مثل النغمات في م (٢١)، (٢٢)، (٢٣)، (٢٤)، وفي مواضع أخرى من العمل.

٦- تكرر في اللحن كثيراً أداء الأربيجات اللحنية الصاعدة والهابطة، لكي يؤديها العازف بشكل سليم، عليه أن يحلل النغمات المفردة، ثم يتدرب عليها في شكل تآلف هارمونيا،

ثم التدريب على أدائها مع إعطاء قوة الذراع كلها للأصابع عند العزف، ثم أدائها ضمن العمل مثل الأربيجات الموجودة في م (٣٣): م (٣٨).

٧- ظهر في اللحن تثبيت لأحد الأصوات الثلاثة مع تحرك الصوتين الأخرين (نغمة ممتدة) مثل م (١٧)، (٢٨)، (٤١)، (٤٢)، (٤٣)، (٤٤) ولكي يؤديها العازف بشكل سليم يقترح أن يتم تدريب كل يد على حده أبطأ من زمن العمل مع مراعاة عدم شدة الصوت الممتد لكي يظهر الصوت الآخر، ويستطيع العازف أدائه بسهولة وسلاسة مع التركيز في الزمن حتى لا يرتفع الإصبع الذي يؤدي التثبيت قبل نهاية مدة عزفه، ثم عزف اليدين معاً بعد ذلك في نفس زمن المقطوعة.

ومع تثبيت الصوت مثل م (٤٨) لابد أن يتم عزف الصوت ببطء، والالتزام بترقيم الأصابع، ثم التدرج من البطء إلى السرعة المطلوبة، والتركيز في عدم رفع الإصبع من النغمة المثبتة حتى ينتهي زمنها.

٨- يتطلب أداء المصاحبة البوليفونية في هذا العمل إظهار الألحان المختلفة التي تؤديها كل من اليدين وهنا على العازف أداء كل لحن منفرد في البداية حتى يتقنه ثم يؤدي اليدين معاً بنفس القوة ونفس التعبير حتى لا يطغى لحن على الآخر ويظهر ذلك بوضوح في أماكن (الإبيزود) في العمل مثل م (٦١): م (٦٤)، م (٦٩): م (٧٣)، م (٧٨): م (٨٤).

٩- في م (٦٤): م (٧٢) على العازف أن ينتبه أن يؤدي الصوت الأعلى باليد اليمني بينما الصوت الداخلي وصوت الباص باليد اليسرى وهي تعتبر مصاحبة متوافقة مع نغمات اللحن مع تثبيت بسيط لبعض النغمات عليه أن يؤديه كما سبق شرحه.

١٠- في م (٨٤): (٨٩) على العازف إظهار اللحنين الموجودين في اليدين بنفس القوة حيث عليه الانتباه أن اليد اليسري تؤدي الفكرة الأساسية (B) بينما الصوت الأعلى في اليد اليمنى يؤدي الموضوع المضاد للفكرة الأولى (A) وعليه أن يأتي الصوت بنفس القوة من اليدين دون أن يطغى أحدهم على الآخر وعليه يكون الأداء من الذراع حتى يعطى قوة للأصابع في العزف مما يساعد على إظهار اللحن.

تحليل العمل الثاني:

J.S.Bach: Gigue from Partita no.5 in G major, BWW 829

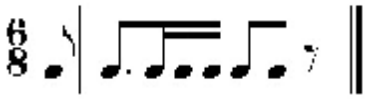
١. الصيغة : ثنائي بسيط (A – B)
٢. المقام : صول الكبير
٣. الميزان :

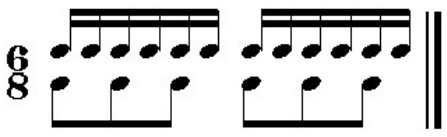
٤. النسيج : بوليفوني (فيوج لثلاث أصوات : باص – ألطو – سوبرانو)

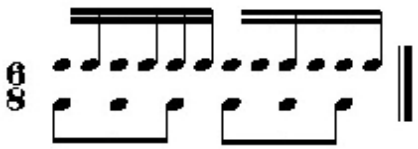
٥. الطول البنائي : ٦٤ مازورة

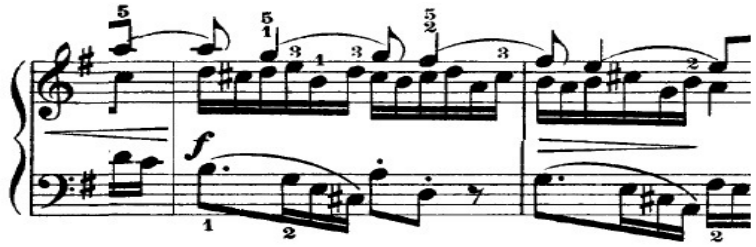
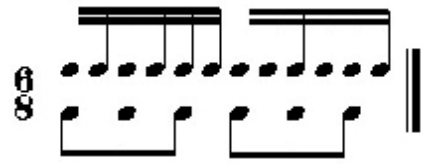
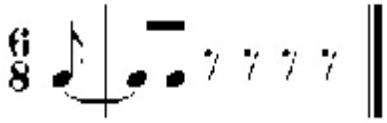
٦. السرعة: سريعة Allegro

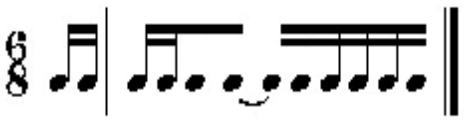
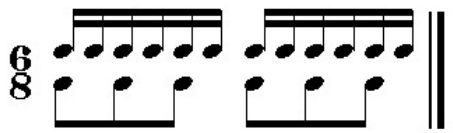
ثانياً: الخصائص الفنية

المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
١-٣٢	الفكرة الأولى (A) : وينتهي بقفلة تامة في مقام ري الكبير، ويحتوي على :		
١-٢	الفكرة الأساسية الأولى (الموضوع الأول) تبدأ في اليد اليسرى بدون مصاحبة		
	يبدأ الموضوع بخامسة ثم لحن قائم على درجات تآلفي (VII7 – I) ثم قفزة مسافة سادسة صغيرة صاعدة من حساس السلم وتتابع مسافة ثالثة هابطة على درجات تآلفي (V7 – I)، كما يتضح من الشكل التالي أن النموذج اللحني للفكرة الأساسية يقوم على لحن سلمى هابط كما يلى	النموذج الإيقاعى للفكرة الأساسية الأولى 	- يبدأ الأداء بقوة (f) مع وجود ضغط قوي على بداية المازورة رقم (١) والتدرج نحو الضعف (dim.) وكذلك العزف بأسلوب متصل أحياناً ومتقطع أحياناً أخرى
٣-٤	تصوير الموضوع الأول مسافة رابعة تامة صاعدة (إجابة تقريبية) مع أداء مصاحبة موضوع مضاد في اليد اليمني		

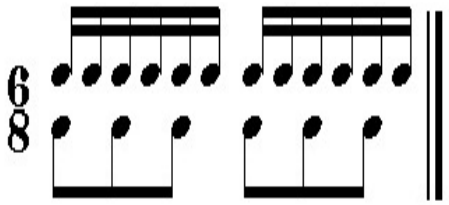
المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
٣	اليد اليمنى تقوم بعزف الفكرة الأساسية مصورة في مقام ري الكبير (الدرجة الخامسة)، وتقوم اليد اليسرى بعزف لحن يبدأ بمسافة أوكتاف على أساس المقام يليه لحن سلمي هابط	النموذج الإيقاعي المستخدم في اليد اليسرى	نفس وسائل التظليل المستخدمة في الفكرة السابقة في اليد اليمنى، والعزف بأقل قوة في المصاحبة باليد اليسرى، لإبراز اللحن الأساسي
٤	لحن قائم على درجات تآلفي الدرجة الخامسة والدرجة الأولى في مقام ري الكبير	النموذج الإيقاعي المستخدم في اليد اليسرى	
٦-٥	إبيزود		
	تتابع سلمي صاعد في اليد اليمنى مع مصاحبة قائمة على درجات متوافقة كونتربونطياً في شكل تتابع سلمي صاعد للحن يبدأ بقفزة مسافة الخامسة الصاعدة		التدرج في العزف بشدة (cresc.)

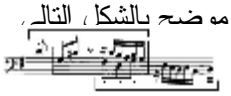
المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
٨-٧	تكرار للموضوع الأول في صوت الباص باليد اليسرى على بعد أوكتاف لأسفل من الموضوع الأصلى		
٧	اليد اليمنى تقوم بتكرار المصاحبة التي ظهرت مع الفكرة السابقة على مسافة رابعة هابطة مع أداء مصاحبة كونتربونطية في الصوت الأعلى	الناتج السمعى للمصاحبة باليد اليمنى	نفس وسائل التظليل المستخدمة في الفكرة الأساسية، والعزف بأقل قوة في المصاحبة باليد اليمنى، لإبراز اللحن الأساسي
٨		الناتج السمعى للمصاحبة باليد اليمنى	
١٢-٩	إبيزود		
١٠-٩	تقوم المادة اللحنية في كلا اليدين اليمنى واليسرى على نفس المادة المستخدمة في الإبيزود السابق في شكل تتابع سلمي صاعد	تكرار للنموذج المستخدم في م (٥) 	العزف بضعف (p)، مع أداء الكروش الأول من كل موتيف في اليد اليسرى بأسلوب متقطع
١٢-١١	تتابع للمازورتين السابقتين على بعد (٢) صاعدة في سلم ري الكبير		التدرج في العزف بشدة (.cresc)، والعزف بقوة متوسطة (mf)

المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
١٤-١٣	تكرار لإجابة الموضوع الأول مسافة أوكتاف لأسفل باليد اليسرى في صوت الباص 		
	تتابع سلمي هابط في اليد اليمني مع تأخير للنبر في صوت السوبرانو	تكرار للنموذج المستخدم في م (٥) 	العزف بقوة (f)، والتدرج نحو العزف بضعف (dim.) في نهاية الفكرة
١٨-١٥	ابيزود 		
	استخدام نفس المادة اللحنية المستخدمة في الابيزود الأول في اليد اليسرى في تتابع سلمي صاعد مع مصاحبة كونتربونطية في اليد اليمنى تقوم على اسلوب التبادل بين صوتي الالطو والسوبرانو في تتابع سلمي هابط	النموذج الإيقاعي لليد اليسرى النموذج الإيقاعي المستخدم لليد اليمنى 	التدرج في العزف بشدة (cresc.) تارة والتدرج في العزف بضعف (dim.) تارة أخرى

المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
	تكرار لإجابة الموضوع الأول باليد اليمنى في صوت الألطو		
١٩-٢٠	صوت الباص يقوم على مادة لحنية مستمدة من الموضوع المضاد تبدأ بلحن سلمي مزخرف لتالف الدرجة (VII) في سلم ري الكبير يتبعه بلحن سلمي يرتكز على درجات تالف (V7) والانتهاء بأساس السلم، بينما يظهر في صوت السوبرانو مسانده كونتربنطية للفكرة الأساسية التي تظهر في صوت الألطو	النموذج الإيقاعي في صوت الباص 	العزف بقوة (f) مع أداء ضغط قوي في بداية الفكرة الأساسية وكذلك في النبر الأول من م (١٩) في اليد اليسرى، مع العزف المتقطع في صوتي الألطو والسوبرانو
	إبيزود		
٢١-٢٢	استخدام للمادة اللحنية المستخدمة في الإبيزود الأول في شكل تبادل بين صوتي السوبرانو والألطو، بينما يقوم صوت الباص بمصاحبة كونتربونطية. ويبدأ الإبيزود في سلم	تكرار للنموذج الإيقاعي المستخدم في الإبيزود الأول 	العزف بضعف (p) والتدرج نحو العزف بقوة في نهاية الإبيزود.

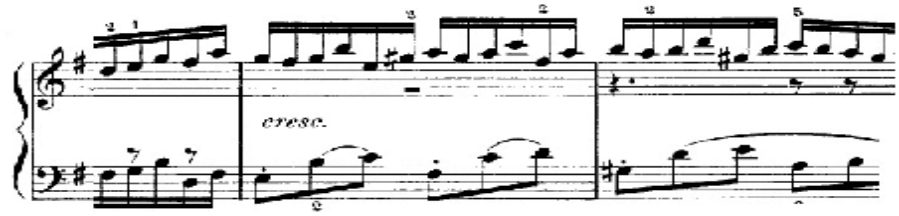
المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
	صول الكبير ويتحول في نهايته إلى سلم دو الكبير		
٢٣-٢٥	مدخل مطول بالتتابع للموضوع في صوت السوبرانو		
	تظهر الفكرة الأساسية في صوت السوبرانو بينما يقوم صوت الباص بتكرار للنموذج الايقاعي المستخدم في الموضوع ويقوم صوت الألطو بأداء مصاحبة في شكل محاكاه مع صوتي الباص والسوبرانو.مع وجود تتابع سلمي هابط في جميع الأصوات تبدأ جميع الأصوات في سلم صول الكبير وتتحول إلى سلم ري الكبير	الناتج السمعى لجميع الأصوات	العزف بقوة (f) والتدرج نحو العزف بضعف (dim.) حتى الوصول في نهاية الفكرة إلى العزف بضعف (p)، واستخدام العزف المتقطع في صوت السوبرانو في الضلع الثاني من كل مازورة، واستخدام تأخير النبر (السنكوب) في صوت الألطو
٢٦-٢٩	إيزود		

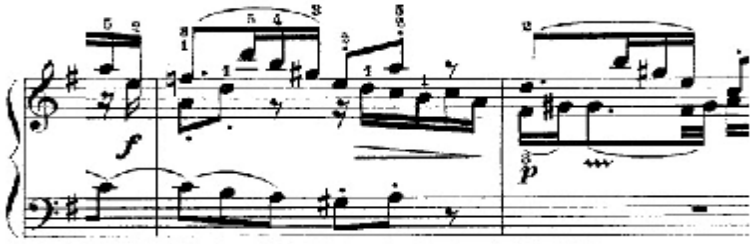
المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
	تقوم المادة اللحنية على نفس المادة المستخدمة في الإبيزود الأول في شكل تتابع سلمي صاعد مع تبديل الأداء بين صوتي الباص والسوبرانو في م (٢٨)	تكرار للنموذج الإيقاعي في الإبيزود الأول 	يبدأ العزف بضعف (p) ويتدرج نحو العزف بقوة (.cresc)، والعزف المتصل باستثناء كل موتيف باليد اليسرى يكون العزف متقطع
٣٢-٣٠	مدخل مطول بتأجيل القفلة للإجابة في صوت السوبرانو		
	تظهر الفكرة الأساسية في صوت السوبرانو ويظهر الموضوع المضاد في صوت الألطو ويستكمل في صوت الباص	الناتج السمعي لجميع الأصوات	العزف بقوة (f) ثم التدرج في العزف بضعف، والعزف المتصل باستثناء بعض الدرجات تعزف متقطعة في صوتي الباص والسوبرانو
٦٤-٣٣	الفكرة الثانية (B) : وتنتهي بقفلة تامة في مقام صول الكبير، وتحتوي على :		
٣٤-٣٣	مدخل الفكرة الأساسية الثانية (الموضوع الثاني) تبدأ في اليد اليسرى بدون مصاحبة		

المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
	الفكرة تبدأ بالدرجة الخامسة لسلم ري الكبير تليها قفزة مسافة خامسة تامة هابطة إلى أساس السلم ثم قفزة صاعدة إلى الدرجة الرابعة للسلم يتبعها مادة لحنية تقوم على مقلوب للموضوع المضاد للفكرة الأولى	النموذج الإيقاعي للفكرة الرئيسية الثانية	العزف المتقطع وبقوة (f) ثم العزف المتصل والتدرج نحو العزف بضعف واستخدام حلية (Mordant) على حساس السلم
٣٦-٣٥	تصوير الموضوع الثاني مسافة رابعة تامة صاعدة (إجابة حقيقية) مع أداء مصاحبة موضوع مضاد في اليد اليمنى		
	الموضوع المضاد في اليد اليسرى يقوم على نفس المادة اللحنية المستخدمة في الفكرة الأساسية الثانية كما هو موضح بالشكل التالي 	النموذج الإيقاعي للموضوع المضاد للفكرة الثانية وهو معكوس النموذج الإيقاعي المستخدم في الفكرة الأساسية الثانية	يبدأ العزف بقوة (f) ويتدرج نحو العزف بضعف إلى أن يصل إلى العزف بخفوت (p) الجمع بين أسلوب العزف المتصل والمتقطع في كلتا اليدين
٣٧-٣٦	ابيزود		
	يستمد الإبيزود مادته اللحنية في من الجزء الأخير من الفكرة الأساسية والموضوع المضاد مع تبديل الأداء بين اليدين في أسلوب محاكاة على مسافة رابعة هابطة	النموذج الإيقاعي الأخير من الفكرة الأساسية والموضوع المضاد	التدرج في العزف بقوة (cresc.)

المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
	مدخلا متلاحقان (Stretto) في صوتي السوبرانو والألطو		
٤٠-٣٨	تقوم اليد اليمنى بأداء الموضوع الثاني بينما تقوم اليد اليسرى بأداء الموضوع المضاد ومصاحبة كونتربونطية في صوت الباص ثم تبدأ اليد اليسرى في أداء إجابة للموضوع الثاني في شكل تتداخل مع الموضوع الثاني	الناتج السمعي في م (٣٨) والناتج السمعي في م (٣٩)	العزف بقوة (f) والتدرج في العزف بضعف حتى يصل إلى العزف بخفوت (p) يبدأ العزف في اليد اليمنى متقطعا ثم متصلاً بينما تعزف اليد اليسرى صوتين معاً أغلظهما متقطعاً والآخر متصلاً تتخلله بعض الأجزاء متقطعة
٤١-٤٠	إبيزود		
	اليد اليمنى تستمد مادتها اللحنية من الجزء الأخير من الموضوع	تكرار لنفس النماذج الإيقاعية للفكرة الثانية والموضوع المضاد المصاحب لها	التدرج في العزف بقوة (cresc.)

المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
	الثاني في شكل تتابع على بعد مسافة رابعة زائدة صاعده واليد اليسرى تستمد مادتها اللحنية من الجزء الأخير من الموضوع المضاد في شكل تتابع على بعد مسافة رابعة تامة صاعدة		
٤٣-٤٢	مدخل للموضوع الثاني في صوت الألطو يبدأ في اليد اليمنى ويستكمل في اليد اليسرى 		
	اليد اليسرى تعزف الفكرة الأساسية الثانية مع عزف مقلوب الموضوع المضاد للفكرة الثانية في اليد اليمنى	الناتج السمعي 	العزف بقوة (f) والضغط البارز على بداية الموضوع والتدرج نحو العزف بشدة أقل
٤٥-٤٤	إبيزود 		
	مادة لحنية مستمدة من الابيزود الأول في الفكرة (B) في شكل تتابع سلمي هابط في اليد اليمنى يصاحبه لحن موازي على بعد سادسة هابطه		يبدأ العزف بضعف ويتدرج نحو العزف بقوة (cresc.) في نهاية الإبيزود عزف بداية كل موتيف في اليد اليمنى بأسلوب متقطع.

المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
	مدخل الموضوع الأول فى اليد اليسرى، والموضوع الثانى فى اليد اليمنى		
٤٦-٤٧	الموضوع الأول في اليد اليسرى والموضوع الثاني في اليد اليمنى مع أداء مصاحبة كونتربونطية تبدأ في اليد اليمنى وتنتقل في اليد اليسرى وتعود في اليد اليمني تارة أخرى	الشكل الإيقاعي للمصاحبة الكونتربونطية	العزف بقوة (f) والتدرج نحو العزف بضعف إلى أن ينتهي بالعزف خفوتاً (p) أداء جميع الأصوات بأسلوب العزف المتصل تتخلله بعض النوتات تؤدى متقطعة
	إبيزود 		
٤٨-٤٩	تتابع سلمي صاعد في اليد اليمنى لنموذج مستمد من الموضوع المضاد للموضوع الثاني يصاحبه لحن يستمد مادته اللحنية من الإبيزود الأول في الفكرة (A) شكل تتابع سلمي صاعد	تكرار للنموذج المستخدم في م (٥)	العزف بضعف (p) ثم التدرج في العزف بقوة (cresc.) مع أداء بداية كل موتيف في اليد اليسرى بأسلوب متقطع

المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
٥١-٥٠	مدخل إجابة للموضوع الأول ومدخل الموضوع الثاني في اليد اليمنى مع مصاحبة كونتربونطية للفكرتين فى اليد اليسرى 		
	اليد اليمنى تقوم بأداء الفكرتين الرئيسيتين في آن واحد مع أداء النغمة الأولى في كل موتيف أوكتاف لأسفل بينما تقوم اليد اليسرى بأداء مصاحبة كونتربونطية قصيرة	النماذج الإيقاعية للموضوعين الأساسيين	العزف بقوة (f) والتدرج نحو العزف بضعف إلى أن ينتهي بالعزف خفوتاً (p) أداء جميع الأصوات بأسلوب العزف المتصل تتخلله بعض النوتات تؤدى متقطعة
٥٤-٥٢	إبيزود		
	يقوم على المادة اللحنية مستمدة من الموضوع الأساسي الثاني في شكل تتابع هابط	الناتج السمعى	العزف المتقطع مع النبر القوي في بداية الإبيزود والتدرج نحو العزف بقوة في نهايته
٥٦-٥٥	مدخل للموضوع الأول فى اليد اليسرى والموضوع الثانى فى اليد اليمنى		

المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
	الموضوع الأساسي الأول في اليد اليسرى والموضوع الأساسي الثاني في اليد اليمنى تصاحبهما مصاحبة كونتربونطية تأتي في اليد اليمنى ثم تنتقل إلى اليد اليسرى	الناتج السمعي	العزف بقوة (f) والتدرج نحو العزف بضعف إلى أن ينتهي بالعزف خفوتاً (p) أداء جميع الأصوات بأسلوب العزف المتصل تتخلله بعض النوتات تؤدى متقطعة
٥٧-٥٩	إبيزود		
٥٧	مادة لحنية مستمدة من الإبيزود الأول في الفكرة (A) في شكل تتابع سلمي صاعد	الناتج السمعي	التدرج نحو العزف بقوة حتى الوصول إلى العزف القوي في نهاية الإبيزود
٥٨-٥٩	تتابع سلمي صاعد مسافة ثالثة بالتبادل في اليد اليمنى مع مصاحبة كونتربونطية في اليد اليسرى		
٦٠-٦١	مدخل الموضوع الأول في الصوت الألطو الذي يعزف باليد اليمنى أحيانا واليد اليسرى أحيانا أخرى مع مدخل الموضوع الثاني في اليد اليسرى		

المازورة	٧- اللحن	٨- الإيقاع	٩- التظليل
	يبدأ الموضوع الأول في اليد اليمنى وينتقل الأداء ما بين اليدين مع أداء الموضوع الثاني في اليد اليسرى بينما تصاحبهما اليد اليمنى بمصاحبة كونتربونطية	الناتج السمعي 	العزف بقوة (f) ثم التدرج نحو العزف بضعف إلى أن ينتهي العزف بخفوت (p) المزج بين أسلوب العزف المتصل والمتقطع
٦٤-٦٢	كودا 		
	اليد اليمنى تقوم بأداء مادة لحنية مستمدة من الموضوع المضاد للموضوع الأول في شكل تتابع صاعد وتقوم اليد اليسرى بأداء مادة لحنية مستمدة من الموضوع الثاني مع مصاحبة كونتربونطية في صوت الألطو	النموذج الايقاعي في اليد اليمنى النموذج الإيقاعي في اليد اليسرى 	العزف بضعف (p) في البداية والتدرج نحو العزف بقوة (.cresc) وصولاً إلى العزف بقوة (f) في م (٦٣)ثم التدرج نحو العزف بضعف وينتهي بالعزف خفوتاً (p)

١٠- المصاحبة جاءت المصاحبة كونترابنطية.

١١- الحليات: ظهرت حرية (موردنت Mordant) في م (٣٤)، (٣٦)، (٣٧)، (٣٩)، (٤٠)، (٤١)، (٤٣)، (٤٥)، (٤٧)، (٥١)، (٥٣)، (٥٤)، (٥٦)، (٦١)، (٦٢)، (٦٣).

الإرشادات العزفية الخاصة بالعمل:

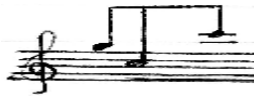
١- على العازف أن ينتبه أن التيمة الأساسية في الأناكروزو م (١)، م (٢)، رغم أنها مدونة في مفتاح (صول) إلا أنها تؤدي باليد اليسرى.

٢- في م (٣) على العازف معرفة أن نغمة (صول) في اليد اليسري سوف تؤدي مكان (النقطة) التالية لنغمة (سي) في اليد اليمني بالإضافة لنغمة (صول). وعليه الانتباه لتلك التركيبة الإيقاعية كلما ظهرت في مواضع مختلفة من العمل.

٣- لابد من الانتباه لإشارة العزف المتقطع (٠) الموجودة في بعض مواضع اليد اليسري مثل م (٣، ٤، ٥، ٦) وهنا علينا معرفة أن تلك المؤلفة لباخ من عصر الباروك وأنها كانت تؤدي على آلة الأورغن صاحبة الصوت الحاد لذلك عند أدائها الآن على آلة البيانو فإنها تأخذ (ثلاث أرباع) زمن العلامة وليس نصفها، ولكي تؤدي بشكل سليم فإن الأداء يأتي من الذراع ليعطي القوة اللازمة للأصابع ويعطي الصوت المطلوب، كذلك التدريب على أداء اليدين معاً خاصة أن اليد اليمني بها (عزف مترابط) قوس تعبيري، ويمكن أن يتدرب عليها العازف ببطء أولاً حتى تيمكن من أداء اليدين معاً.

٤- في م (٧) يؤدي (١٠) الأول بالشكل التالي:

فيعطينا الناتج السمعي التالي:



كما أن نغمة (دو) في اليد اليمني عند أداء اليدين معاً يكون موقعها في مكان (٠) (الدوبل كروش) التالي لنغمة (مي) في اليد اليسري.

٥- في م (٩، ١٠، ١١، ١٢) على العازف الاسترشاد بترقيم الأصابع المقترح، فيمكن أن يؤدي الالتزام بترقيم الأصابع إلى سهولة الأداء.

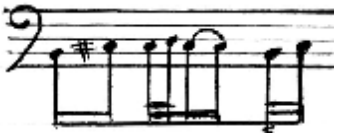
٦- في م (٢٣) اليد اليسري الانتباه أن الناتج السمعي للأداء يكون كالتالي:

وكذلك م (٢٤)، (٢٥).

٧- في م (٢٦)، (٢٧) ترقيم أصابع مقترح قد يسهل الأداء.

٨- في م (٣٠) قفزة مسافة (أوكتاف + ٤ت) هابطة في النصف الثاني من المازورة في اليدي اليمني، هنا لابد من استخدام البدال لكي يتحقق الصوت ما بين نغمة (لا)، وهبوطاً لنغمة (مي) ثم رفع البدال حتى لا يؤثر على صوت النغمات الباقية، وأيضاً لابد أن يأتي الأداء بحركة سريعة ومرنة وتكون حركة الأداء في الذراع وعلى ارتفاع مناسب في لوحة المفاتيح.

٩- في م (٣٤) وموازير أخرى كما سبق الإشارة في عنصر الحليات ظهرت حلية (موردنت Mordent) وعلى العازف أدائها كالتالي:



وكذلك كلما ظهرت الحلية تؤدي على نفس الإيقاع.

١٠- لابد في إظهار (الفكرة الأساسية) أو التيمة الأساسية كما تسمى كلما ظهرت في العمل وهي موضحة في الجزء الخاص بتحليل الخصائص الفنية.

مراعاة علامة النبر القوي (٨) في م (٥١)، (٥٢) وعند أداء النبر القوي لابد أن يأتي الضغط في الذراع والساعد على الأصبع ليعطي النتيجة المطلوبة كما أنه على العازف أن يضغط بثقل الأصبع والذارع من بعد مناسب عن لوحة المفاتيح على النغمة.

نتائج البحث:

من خلال الإجابة على أسئلة البحث وكانت كالتالي:

١- ما الخصائص الفنية لرقصة الجيج عند باخ؟

تميزت رقصة الجيج عند باخ، وخاصة في مجموعة المتتابعات المسماه (بارتيتا) بأنها رقصة أساسية لم يتخلى عنها المؤلف أو يحذفها، بل إنه احتفظ بمكانتها في نهاية العمل لإقتناعه بأنها الختام السليم للعمل، لما لها من خصائص فنية تمثلت في الآتي:

- جاءت في صيغة فيوج البراقة الجميلة والتي تبعد بالمستمع عن الملل لمالها لما لها من شكل حواري جميل براق بين اليدين.
- تأتي في سرعة جذابة ليست سريعة جداً ولا بطيئة، فسرعتها (Allegro) سرعة مناسبة للرقصة.
- إيقاعها ثابت وهذا ما يجعل خطوات الرقص منتظمة وسهلة في أذن المستمعين وإن كانوا من غير الموسيقيين المتخصصين.
- تميزت موسيقى باخ فيها بالسلاسة في الجمل اللحنية رغم الأسلوب البوليفوني الصعب وهذا هو ما يمثل عبقرية باخ.
- أما عن أسلوب باخ فقد توصلنا للنتائج الآتية:

١- إن قوة التعبير عند باخ واهتمامه وميوله إلى عمل تكوينات لم يسبقه إليها أحد، جعلت أسلوبه البوليفوني يتطور ويصبح شديد الكثافة مع كونترا بونطية محكمة.

٢- تمثل الإندماج الوجداني لباخ ما بين التراث الألماني وكثرة استخدام الزخارف – الأسلوب الفرنسي – في متتابعاته الفرنسية، بينما في متتابعات البارتيتا ورقصة الجيج كانت تتبع الأسلوب الفوجالي.

- يعتبر أسلوب باخ في التأليف تطوير وإثراء لما هو موجود بالفعل، مهتم بالجانب التكنيكي والتعليمي، وكان متأثراً جداً بشكل الألحان الدينية في معظم مؤلفاته ويلجأ إلى القفلات الدينية في بعض المؤلفات، تجنب الصيغ الدرامية، وهذا ما تحقق في عينة البحث.

٢- ما الإرشادات العزفية التي تيسر أداء رقصة الجيج في بارتيتا (باخ) من خلال عينة البحث؟

وتمت الإجابة عليه في الجزء التطبيقي من البحث.

٣- ما هو قالب المتتابعات وما مؤلفات باخ منها؟

تمت الإجابة على هذا السؤال في الجانب النظري للبحث ونتوصل من خلال هذه الإجابة إلى نتيجة أن باخ لم يكتشف قالب موسيقى أو توصل إلى شكل جديد لقالب بعينه، وإنما هو من وصل ببعض القوالب إلى أرقى مستوى لها ومنها قالب المتتابعات. فهو الذي أسس للترتيب النهائي لرقصات المتتابعة والمتعارف عليه، كما أنه ابتكر منها ثلاث مجموعات هي في مجملها في مستوى أداء جيد. كما أنه أعطى لرقصة الجيج الختامية تقديراً ودوراً هاماً وخاصة عندما ألفها في صيغة فوجالية فخمة الأداء.

توصيات البحث:

- نوصى بإدراج مؤلفات باخ في قالب المتتابعات وخاصة رقصة الجيج في متتابعات البارتيتا لبرامج الأداء على آلة البيانو في الكليات والمعاهد المتخصصة في مرحلة الماجستير.
- توصى الباحثة بضرورة نشر كتب رقصات المتتابعات في عصر الباروك وخاصة عند باخ لما لها من طابع جميل وتصلح كأعمال للتكنيك أو كمقطوعات حره.

المراجع:

١- بول هنرى لانج: ١٩٨٠ – الموسيقى في الحضارة الغربية في عصر الباروك إلى العصر الكلاسيكي – ترجمة أحمد حمدي محمود – الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢- ثيودورم م. فيني: ١٩٧٢: تاريخ الموسيقى العالمية – ترجمة سمحه الخولي – جمال عبد الرحيم دار المعارف – القاهرة.

٣- حسين فوزي وآخرون: ١٩٧١ – محيط الفنون – دار المعارف – القاهرة.

٤- عواطف عبد الكريم وآخرون: ١٩٧٦ – محيط الفنون (٢)، موسيقى القرن العشرين – دار المعارف، القاهرة.

٥- كورت زاكس: ١٩٦٤ – تراث الموسيقى العالمية – ترجمة سمحه الخولي – دار النهضة العربية – القاهرة – مصر.

٦- نادرة هانم السيد: ١٩٩٧ – الطريق لى عزف البيانو – كلية التربية الموسيقية – مصر.

٧- هدى صبري: مؤلفات آلة البيانو – دراسة مسحية من عصر النهضة وحتى نهاية العصر الكلاسيكي – الجزء الأول – كلية التربية الموسيقية – مصر.

8- Sadie Stanley: 1998 – the new groves dictionary of music and musicians – Vol. 17418, London, Macillan, U.S.A.

Andante con moto.
MENUET.
cresc.
dim.
Allegro.
GIGUE.
cresc.

cresc.
dim.
cresc. poco a poco

mf
cresc.
f
dim.
p
cresc.
più cresc.
mf
f

cresc.
dim.
Allegro.
GIGUE.
cresc.

9
13
dim.
17
cresc.
mf
21
dim.
25
p
cresc.
più cresc.
29
f
mf

33
cresc.
37
40
cresc.
43
cresc.
46
cresc.

49
52
55
59
62
cresc.
cresc.
cresc.

ملخص البحث

الخصائص الفنية لرقصة الجيج في بارتيتا باخ

د/ هبه محمد الخياط

يهدف البحث إلي التعرف علي الخصائص الفنية لإحدي رقصات المتتابعات فى عصر الباروك للمؤلف الموسيقي: يوهان سبستيان باخ، وهى رقصة أساسية فى أى متتابعة، وتسمي رقصة (الجيج)، وذلك عن طريق الدراسة التحليلية لأسلوب أدائها، وتقديم الإرشادات العزفية التى تيسر علي العازف أدائها، كذلك التعرف علي خصائص موسيقي باخ، وخاصة من قالب المتتابعات .

ويشمل البحث : المقدمة - مشكلة البحث – أهداف البحث – أهمية البحث – أسئلة البحث – إجراءات البحث – مصطلحات البحث – الدراسات السابقة .

كما يشمل الجانب النظرى للبحث علي : المتتابعات الألمانية فى عصر الباروك، ورقصة الجيج – يوهان سبستيان باخ .

ويشمل الجانب التطبيقى للبحث علي : التحليل العزفى لمعرفة أسلوب الأداء المناسب لعينة البحث، وهى :

-رقصة الجيج من بارتيتا رقم (٤) مصنف (٨٢٨) فى سلم (رى الكبير) .

-رقصة الجيج من بارتيتا رقم (٥) مصنف (٨٢٩) فى سلم (صول الكبير) .

يختتم البحث بالنتائج والتوصيات .

Research summary

The technical characteristics of Gigue dance in of Bach's Partita

The research aims to identify the artistic characteristics of one of the Suites dances in the Baroque era of the composer: Johann Sebastian Bach, which is a basic dance in any Suite, and is called the (Gigue) dance, through an analytical study of its performance style, and to provide instrumental instructions that facilitate the performer, Also learn about the characteristics of Bach's music, especially from the Suite.

The research includes: introduction - research problem - research objectives - the importance of research - research questions - research procedures - search terms - previous studies.

The theoretical aspect of the research also includes: German Suites in the Baroque era, and the Gigue dance of Johann Sebastian Bach.

The applied aspect of the research includes: performing the instrumental analysis to find out the appropriate method of performance for the research sample, which is:

-Gigue dance from Partita No.4 Op.828 in D major
-Gigue dance from Partita No.5 Op.829 in G major

The research concludes with findings and recommendations.