تقنيات أداء الآريا الختامية(Aria finale) في أوبرا لاسونامبولا La Sonnambulaلبلليني

أ.م.د/ داليا أحمد محمود حفني*

المقدمة : تمثل الآريا الختامية جزءاً هاماً في أي أوبرا وخاصة عند مؤلفي الأوبرا الرومانتيكية في إيطاليا و ذلك كونها تعد ملخص لكل أحداث الأوبرا و تظهر فيها الحلول و النهايات لكل القصص و تمثل المؤلفات الغنائية و خاصة الأوبرات أهمية خاصة عند مؤلفي هذه الحقبة الزمنية لأهمية مكوناتها الموسيقية وما تحتويه من تركيبات غنائية مختلفة تنوعت مابين الآريا وأجزاء الريسيتاتيف (Recitative) و الآريا المسبوقة بريسيتاتيف ومتبوعة بكاباليتا (Cabalitta)عند معظم مؤلفي الغناء الجميل (بل كانتو Bel canto) مثل بلليني Bellini (١٨٠١– ١٨٣٥) و دوناتزيتيDonazzetti(١٧٩٧ – ١٨٤٨) و روسيني Rossini(١٧٩٢– ١٨٦٨) وڤيردي Verdi(١٨١٣–١٩٠١) ومانتطلبه من أسلوب أداء متمكن ومحترف و دراية تامة بأدوات الغناء وتعد أوبرا لاسونامبولا (La Sonnambulla) مثال لهذا النوع من المؤلفات الغنائية لهذه الفترة لمؤلفها المبدع بلليني و التي تتجلى فيها قدرته التأليفية في بداية نجاحاته المتتالية لأعماله الأوبرالية .

مشكلة البحث: يواجه دارسي الغناء الأوبرالي صعوبات في أداء الأعمال الخاصة بمؤلفي اسلوب البل كانتو و ذلك لوجود متطلبات أدائية خاصة لوجود العديد من المواضع الاستعراضية التي يلزمها التحليل و التفسير لذا رأت الباحثة إلقاء الضوء على أحد هذة الأعمال في شكل الآريا الختامية في أوبرا لاسونامبولا عند بلليني و المتداولة بين دارسي الغناء الأوبرالي .

أهداف البحث :

١. التعرف على أسلوب بلليني في تناولالآريا الختامية في أوبرا لاسونامبولا.
٢. التعرف على تقنيات أداء الآريا الختامية في أوبرا لاسونامبولا لبلليني .

أهمية البحث : إثراء المكتبة الموسيقية بأعمال هامة مثل أعمال بلليني لمساعدة دارسي الغناء الأوبرالي لأدائها بالشكل المطلوب .

---

*أستاذ الغناء المساعد بقسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة بورسعيد .

أسئلة البحث :

١. ماهو أسلوب بلليني في تناولالآريا الختامية في أوبرا لاسونامبولا ؟
٢. ماهي تقنيات أداء الآريا الختامية في أوبرا لاسونامبولا لبلليني ؟

حدود البحث :- تقتصر حدود البحث على :-

- دراسة الآريا الختامية فيالمشهد الثاني من الفصل الثاني من أوبرا لاسونامبولا للمؤلف الإيطالي بلليني في العصر الرومانتيكي .

إجراءات البحث :-

- **منهج البحث :** يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى) .
- **عينة البحث :** تم اختيارالآريا الختامية فيالمشهد الثاني من الفصل الثاني من أوبرا لاسونامبولا Ah ,non credeamirarti
- **أدوات البحث :-**

١- المدونة الموسيقية .
٢- المسجلة السمعية .
٣- إستمارة تحليل البيانات و تحتوي على (السلم – الميزان – الصيغة – عدد الموازير– أسلوب التلحين – النطاق الصوتي) .

مصطلحات البحث :-

- **الآريا Aria:**مصطلح ايطالي وهي مؤلف للغناء الفردي وأحيانا لصوتين فرديين بمصاحبة آلية ، تستخدم الآريات في كل من الأوبرا والأوراتوريوو الكانتاتا وتنقسم إلى العديد من الصيغ الموسيقية والأكثر شيوعا هي الآريا ثلاثية الأجزاء وتسمى داكابوآريا Da capo Ariaو الآريتاAriette وهي آريا صغيرة أما الآريوزوArioso فهي أغنية تقع لحنياً بين الآريا والريشيتاتيفوRecitativo.([1])

1-Apel willi,Harvard Dictionary of music,Cambridge University,1979 p 5

- **الغناء الجميل (بل كانتو Bel canto)** :أسلوب في الغناء شاع في الأوبرات الإيطالية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر،يتميز بالعذوبة والغنائيةإلى جانب استعراض المهارات الصوتية الأدائية للمغني.([1])
- **كابالیتا Cabaletta** [2]: تُنطق كابالیتا أو كافاليتا من كلمة cavata و هو مصطلح من عدة معاني و يحمل أكثر من تعريف :-

١- آريا قصيرة بلحن بسيط في أزمنة مختلفة و بإعادة .

٢- نوع من أنواع الغناء في صيغة الروندو أحيانا بتنويع .

٣- فاصل مروري في أغنية تظهر للمرة الأولى في شكل بسيط ثم بتنويع وفي بعضها إعادة ثلاث مرات

٤- الجزء الأخير في ثنائي أو آريا تكون فيها الموسيقى في إيقاع وزمن مختلف .

دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث :-

دراسة بعنوان : أسلوب تأليف الكابالیتا في بعض أوبرات ڤيردي وأسلوب أدائها [3]

وتناولت فيها مؤلف الكابالیتا كونها من أهم مكونات الأوبرا عند مؤلفي الأوبرا الرومانتيكية في إيطاليا وكان هدفها التعرف على أسلوب فيردي في تاليف الكابالیتا و متطلبات أداءها و أجابت نتائج البحث على الأسئلة

واتفقت هذة الدراسة فقط في تناولها الكابالیتا كمؤلفة واختلفت في المؤلف و العينة المنتقاه .

دراسة بعنوان"**الخصائص الفنية لأسلوب البل كانتو من خلال آريات السوبرانو في أوبرا إكسير الحب لدونيتزيتي** " [4]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على الخصائص الفنية لأسلوب البل كانتو من خلال آرياتأوبرا أكسير الحب لدونيتزيتي و تطبيقها في مرحلتي البكالوريوس و الدراسات العليا و كانت أهم نتائجها تحديد أسلوب البل كانتو في العينة المختارة و أسلوب تناول دونيتزيتي للبل كانتو في التأليف .

---

[1] -عواطف عبد الكريم ،معجم الموسيقا،مجمع اللغة العربية، القاهرة،٢٠٠٠ ص ١٥
Michael, Kennedy :"the concise Oxford dictionary of music ",4th edition ,Oxford university press , new York P 119

[3] د. أسامة السيد محمد طنطاوي – أستاذ مساعد بقسم الغناء – معهد الكونسرفتوار - اكاديمية الفنون – مجلة فكر وإبداع – رابطة الأدب الحديث -يوليو ٢٠١٢

[4] إيمان فؤاد أبو اليزيد النشرتي – رسالة ماجستير غير منشورة ،كلية التربية الموسيقية ،جامعة حلوان ،القاهرة ٢٠١٤ .

إتفقت هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناولها البل كانتو في نفس الحقبة الزمنية و كذلك تناولها أحد أهم المؤلفين المتأثرين ببلليني .

دراسة بعنوان :"**العلاقة بين الكلمة واللحن عند بلليني في أغنيات الحجرة** " [١]

هدف البحث إلى دراسة العلاقة بين الكلمة واللحن عند بلليني في أغنيات الحجرة للوصول إلى تقنيات الأداء الأمثل لهذه الأغنيات من خلال تحليلها ومن أهم نتائج هذه الدراسة أن تميزت ألحان أغنيات بلليني بالحس الغنائي العاطفي الجميل بالغي الشاعرية بروح رومانتيكية العصر ولا توجد فواصل موسيقية بغرض الاستعراض في التأليف بل ظهر البعض منها بشكل قصير للغاية ليخدم الجو النفسي الدرامي للأغنية من جهة ومن جهة أخرى لإعطاء الراحة النفسية للمغني مما يدل على أن بلليني على دراية كافية لاحتياجات الصوت البشري أثناء الغناء.

وقد اتفقت هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناولها نفس العصر ونفس الشخصيةبلليني واختلفت في العينات حيث تناول هذا البحث أغنيات الحجرة لبلليني في حين تناولت الباحثة في البحث الراهن الآريا الختامية في أوبرا لاسونامبولا عند بلليني.

دراسة بعنوان"**الآريا دا كاميرا عند بلليني " دراسة تحليلية** [٢]

هدفت هذه الدراسة إلى الحديث عن الآريا وما انحدر منها من قوالب غنائية في العصر الرومانتيكي ودراسة تحليلية لعدد من أغنيات الحجرة لبلليني بهدف تسليط الضوء على هذا النوع من المؤلفات لما له من أهمية تكنيكية وتعبيرية عند دارسي الغناء والتعرف على أسلوب بلليني ومعالجة لقالب الآريا داكاميرا.

اتفقت هذه الدراسة مع البحث الراهن في اختيار الشخصية واختلفت في اختيار نوع الآريات حيث تناولت الباحثة الآريا أوبرا .

الإطار النظري :-

بلليني نشأته و حياته [١]

---

[١] محمد حسني إبراهيم سعيد: " العلاقة بين الكلمة واللحن عند بلليني في أغنيات الحجرة " رسالة ماجستير منشورة ،كلية التربية الموسيقية ،جامعة حلوان ، القاهرة ،عام ٢٠٠٣م

[٢] عصمت الجبالي :"الاريا دا كاميرا عند بلليني " دراسة تحليلية ، بحث منشور مجلة علوم وفنون الموسيقى ،كلية التربية الموسيقية ،جامعة حلوان ،القاهرة ١٩٩٩

فينشنزو بلليني Vincenzo Bellini (١٨٠١ – ١٨٣٥)

مؤلف موسيقي إيطالي وُلد في مدينة كاتانيا Catania بجزيرة صقلية في ١٨٠١/١١/٣ ،طفل معجزة لعائلة موسيقية كبيرة كان يردد الألحان قبل أن يتكلم .بدأ تعلم الموسيقى في سن الثانية و العزف على آلة البيانو في سن الثالثة ، أجاد العزف في سن الخامسة و في سن السادسة ألف خمس قطع موسيقية .

في عام ١٨١٩ قدمت له مدينته كاتانيا منحة للإلتحاق بكونسرفتوار سان سباستيانو San Sebastiano بمدينة نابولي ، في عام ١٨٢٢ التحق بفصل مدير الكونسرفتوار"نيكولوزينجاريللي NicoloZingarelli " الذي تلقى منه دروسا في الصولفيج والكونتربوينت كما درس موسيقى كلاً من هايدن وموزارت باعتبارهما أعلام المدرسة النابوليتانية في الأعمال الأوركسترالية، وكتقليد للمعهد في مشروع التخرج أن يُقدم الطلبة للجمهور بعمل درامي ، أتيحت الفرصة لبلليني عام ١٨٢٥فقدم أوبرا نصف جادة Semi seria على مسرحكونسرفتوار سان سباستيانو St. Sebastiano بعنوان " أدلسون وسالفيني Adelson e Salvini " والتي أدى نجاحها إلى حصوله على عروض من مسرح سكارلو (TeatroS.carlo) بنابولي و مسرح لاسكالا (La Scala) بميلانو .في عام١٨٢٧ ألّف أوبرا (القرصان Il Pirata) التي كتبها لمسرح لاسكالا ونجحت نجاحاً باهراً و جلبت عليه شهرة عالمية و لقد كان محظوظاً لحصوله على كاتب نصوص مبدع مثل روماني (F Romani) الذي ألف له أوبراته الستة التالية .

كان عام١٨٣١أكثر السنين نجاحاً بالنسبة لبلليني حيث أسفرت عن أكثر و أشهر أوبراته ، (لاسونامبولا La Sonnambula) وهي دراما نصف جادة عرضت في أكبر مسارح إيطاليا وأهمها (لاسكالادي ميلانو La scala di Milano) ثم تُبعتبـــــــــ (نورما Norma) وهي دراما جادة تم عرضها في نفس المسرح ، ولكن لم تلاقي النجاح كسابقتها بسبب الإرهاق الشديد للمغنيين في البروفات السابقة للعرض.

أمضى بلليني صيفه من عام ١٨٣٣ في لندن لقيادة أوبراته ثم انتقل إلى باريس حيث ألف آخر أوبراته (المتطهرون Il Puritani) التي عُرضت في ٢٤يناير ١٨٣٥ و كتب نصها الشاعر الإيطالي كونت كارلو بيبولي (Cont Carlo Pepoli) .

في ٢٣ سبتمبر من عام ١٨٣٥ توفي بلليني في قرية باتو (Pateaux) بالقرب من باريس و دفن في كنيسة الأب لاشيس (Père La Chaise) ثم نُقلت رفاته إلى كاتدرائية كاتانيا في عام ١٨٧٦ و كتب على شاهد قبره (آه،لا أصدق أنك تتلاشى سريعاً يا زهر Ah!noncredeamirarti ,si presto estino

---

[1]– Apelwilli, Harvard Dictionary of music, Harvard University,press 1944 p 107 .

o fiore,)و هي عبارة مأخوذة عن عنوان الآريا الختامية في المشهد الثاني من الفصل الثاني والأخير من أوبرا (لاسونامبولا La Sonnambula) وهي عينة البحث الحالي .

أسلوب بلليني في التأليف:

يعتبر أسلوب بلليني نموذجاً رائعاً للأسوب المُعبر النقي الذي يتميز بهارمونياته الحساسة ، وألحانه الغزيرة التعبير ومرونة صيغهُ الموسيقية وأناقة خطوطه اللحنية ورِقة تعبيره العاطفي .
ويعتبر بلليني قمة في التعبير عن المشاعر والأحاسيس النفسية في أجزاء الحوار الإلقائي ولا أدل على ذلك من تلك التي جاءت في الفصل الثاني من أوبرا نورما ، كما أن طريقة تأليفه للكورس والأوركسترا انعكس علىعنايته بالتفاصيل الدقيقة مثل بعض المشاهد للكورال في أوبرا لاسونامبولا التي تتميز بالكلاسيكية والعمق .([1])

كانت المؤثرات الأولى التي أثرت على تعليمه وفنه وموهبته هي علاقته وصداقته مع روسيني وقيام زنجاريللي"Zingarelli" بتعليمه ، كما لا يجب إغفال تأثره بالموسيقى الشعبية لبلدته سيشيليا والموسيقى النابوليتانية ، فكان الفولكلور السيشيليانو ممثلاً في موسيقاه مثل استخدامه للموازين المركبةومن أهم ملامح أسلوب بلليني أنه لا يبدأ أي آريا بالغناء بل لابد أن يسبقه دائما بمقدمة موسيقية أو ريسيتاتيف بمصاحبة آلية.([2]). كانت دروس وتعاليم تزنجاريللي تؤكد في الصميم على بساطة الألحان وأهميتها وأولويتها ، ولكن بلليني كان شديد التأثر بموسيقي روسيني المثقلة بالحليات والزخارف ، ولذا نرى أن في أوبرات (لاسونامبولا ونورما) استخدام أسلوب البل كانتو ، ففي هذه الأوبرات أصبحت الحليات في جميع الأماكن جزءاً أساسيا من اللحن ، وتوقفت عن كونها زخارف خالصة وهكذا نجد في أوبرا نورما آريا " Casta diva " وآريات أخرى ونفس الشئ نجده في أوبرا لاسونامبولا .

كان بلليني ماهراً في استخدام التحويلات السلمية من السلم الكبير إلى السلم الصغير والعكس ، كما كان يستخدم كثيراً النصف تون لإعطاء العمق العاطفي ، و نجد أنه من الضروري ذكر تعليق ڤاجنر أن (بلليني أعاد صياغة ومفهوم المشاعر الإنسانية بشكل متفرد) ، وهنا يصل بلليني إلى ذروة التحكم في الحرفة والمهارة.

---

[1] -هدى صبري: الأوبرا حتى نهاية العصر الرومانتيكي ١٩٧٥ ص١٠٥
[2] عصمت الجبالي :مرجع سابق- ص ٢٥٦ .

مصاحبة الأوركسترا للغناء كانت بسيطة جدا عبارة عن بعض التآلفات لترك المجال للاستماع إلى غنائية الألحان ، أما في مصاحبة الكورال والديالوج (المجاميع الصغيرة) فكان لها دور هام جداً وفعال.

كان بلليني يوازن في أوبراته بين البل كانتوو الدرامية المطلوبة ، وقال عنه الناقد (تشيلليتيCelletti) أن بلليني هو المؤلف الموسيقي الايطالي الذي توصل بنجاح أن يوفق بين البل كانتو التقليدي مع أنماط تعبيرية حديثة .

إن الطابع الرومانتيكي عند بلليني قد ظهر أساساً في الموضوعات التي أختارها وإن كان الرجوع الي شكسبير في الأوبرات الايطالية وإختيار أحد موضوعاته نصاً للأوبرا لم يكن أمراً مستحدثا ، فقد سبق و قدم روسيني أوبرا عطيل (١٨١٦) بالمثل بالنسبة لسير والترسكوت في أوبرا Lucia di Lammermor لدونيتزتي أو بالنسبة لفيكتور هوجو في نص أوبرا Gutamento لميركادنتي (١٨٣٧).([1])

إن عظمة بلليني كمؤلف للأوبرا هي معروفة بكل تأكيد ، ولكن في نصف القرن التاسع عشر حدث إهمال عن غير حق لمؤلفاته ، أما في القرن العشرين فقد أعيد له حقه في الانتشار والاهتمام بمؤلفاته كواحد من أهم مؤلفي القرن الثامن عشر([2]) .

نبذة عن أوبرا لاسونامبولا :-

أوبرا نصف جادة (semi seria) من فصلين بموسيقى من زمن البل كانتولبلليني لكاتب نصها روماني مأخوذه عن سيناريو للباليه الإيمائي بعنوان (السائرة أثناء نومها لحين عودة السيد الجديد (La Sonnambule ,oul'arrivèe d'un nouveau seigneur) كتب النص للباليه(أوجوين سكرايب و بيير أومر)(Pierre Aumer–Eugene Scribe) الذي عرض أول مرة في باريس في ١٩ سبتمبر ١٨٢٧ .

كانت هذه الأوبرا من إحدى علامات النجاح الخالدة خلال إقامة بلليني في ميلانو،كُتب دور أمينة للسوبرانو Giuditta Pasta و التينور Giovanni Battista Rubini وكان أول عرض على مسرح تياتروكاركانوTeatroCarcano في ميلانو في ٦ مارس ١٨٣١ و يرجع جزء من نجاحها إلى الاختلافات بين كاتابات روماني السابقة وأيضاً الخبرات الأوبرالية التي اكتسبها كلاً من بلليني و روماني و التي أضافاها إلى هذه الأوبرا ،ثم عرضت مرة أخرى في ٢٨ يوليو ١٨٣١ في لندن على مسرح

---

[1] محمد حسني إبراهيم :مرجع سابق - ص ٤٤.

[1]-Lippman Friedrich : Enciclopedia Della Musica v.1 Rizzoli Ricordi Milano 1972.p292-293.

الملك (King's Theatre) في لندن و في نيويورك على مسرح بارك (ParkTheatre) و توالت العروض في أنحاء أوروبا و العالم .

ملخص الأوبرا :

الفصل الأول:-

في ميدان المدينة تتم تجهيزات عُرس إلڤينو Elvino و أمينة Aminaأحب الشخصيات لسكان القرية، فقط ليزا Liza مديرة النُزُل كانت حزينة لهذا الارتباط لأنها كانت خطيبة الڤينو . ظهرت أمينة و عبرت عن مدى فرحتها و عرفانها للجميع خاصةً لتريزا Teresa التي ربتها و هي يتيمة .

ظهر إلڤينو وهو في عجلة من أمره حيث تأخر عن مراسم عقد الزواج و هو يغني هادياً باقةً من الورود إعتذاراً منه عن التأخير لأمينة ثم أعطاها خاتم أمه (Duet. Prendi , L'aneltidono) . و فجأة يأتي غريب (كونت رودولفو Cont Rodolfo) لقضاء ليلة في النُزل متنكراً في شخصية تاجر فَقَد أمواله حيث أفصح عن حبه لهذا المكان الذي لم يزُره منذ عدة سنين ، و أنه قد صُدم عندما رأى أمينة و درجة الشبه بينها و بين حبيبته في الصغر .حدث شِجاربين إلڤينو و أمينة بعيداً عن أنظار الكونت بسبب تصريحه و سرعان ما قدم إلڤينو أعتذاره عن غيرته (Duet :son geloso del zeffiroerrante) .

بحلول الظلام سُمعت أصوات ضجيج حيث أصاب أهل القرية التوتر و القلق و و شرحت تريزا للكونت أن ذلك بسبب هجوم شبح على البلدة ،وفي هذا الوقت توطدت العلاقة بين الكونت و ليزا و أخذ الإثنان في مغازلة بعضهما البعض ، و إذ فجأةً يصدر ضجيج و تختبئ ليزا في خزانة الملابس تاركةً خلفها منديلها على الأرض ، تدخل أمينة تمشي أثناء نومها ، وهنا أدرك الكونت أنها ربما تكون هي من يعتقدها أهل القرية الشبح ،يترك الكونت أمينة تنام في سريره متأثراً بما رآه من تعبيراتها عن حبها لإلڤينو و في نفس اللحظة و من خزانة الملابس تظن ليزا أن أمينة جاءت لمقابلة الكونت كحبيب .

ومع الأسف فضول أهل القرية جعلهم يختاروا هذا التوقيت بالذات ليتسللوا لإلقاء النظر على الغريب الذي أتى إلى القرية ،فيصدموا لتواجد أمينة في سرير الكونت ، وفي أثناء هذه الأحداث و الزحام تتسلل ليزا خارج الخزانة و تظهر إلى جانبإلڤينوو تريزا و الجميع .

و بفعل الهياج تستيقظ أمينة و تحتج و تعترض كونها بريئة (D’un pensiero e d’un accento) ، و لبعض الوقت بدى أهل القرية جميعاً في حالة حزن بسبب إعتقادهم أن أمينة خائنة ، وعلى الرغم من إستعطاف تريزا و احتجاج أمينة أعلن إلفينو إلغاء العُرس لكل أهل القرية فغنت أمينة (Non piunozze) ،وفي خضم تلك الفوضى العارمة تلتقط تريزا منديل ليزا من الأرض في الغرفة .

الفصل الثاني :-

شاعرين بالحيرة وعدم التصديق يتوجه أهل القرية إلى الغابة المؤدية إلى قصر الكونت رودولفو بعد أن عرفوا شخصيته الحقيقة لسؤاله عن حقيقة ماحدث مع أمينة ، وفي نفس الوقت تدخل أمينة و تريزا لتسمع بكاء إلفينو مغنياً (Tutte e sciolto) وبرؤيته أمينة يقترب منها مرة أخرى و يأخذ خاتمه منها الذي سبق وأن أهداها إياه .

يعود أهل القرية بعد سؤال الكونت مؤكدين براءة أمينة و أنه في طريقه للحضور لتأكيد براءتها ، و لكن إلفينو يرفض مقابلته و يقرر الزواج من ليزا و يتوجه لاصطحابها إلى الكنيسة وسط أجواء مضطربة بسبب قدوم الكونت الذي أعلن مرة أخرى براءة أمينة شارحاً للحضور أنها كانت تمشي و هي نائمة .

تطلب تريزا من الحضور الهدوء لأن أمينة نامت مرة أخرى من التعب و الصدمة ، وتُظهر تريزا منديل ليزا الذي وجدته في غرفة الكونت ملوحة به لإلفينو وشارحةً له الموقف ليكتشف أن ليزا قد كذبت عليه ،ولاتزال أمينة نائمة تتابع سيرها أسفةً على فقدان إلفينومتذكرةً باقة الورود و الخاتم فيظهرإلفينوبعد أن تأكد من براءتها ليضع الخاتم مرةً أخرى في يدها موقظاً إياها من قمة ألمها و حزنها على متنهى السعادة و الفرح .

الإطار التطبيقي :-

عرض مختصر لأحداث الآريا الختامية :-

فجأة تظهر أمينة تمشي و هي نائمة و خوفاً من إيقاظها تابعها أهل القرية مصلين لها و داعين أن تعود إلى وعيها بسلام .ولا تزال أمينة نائمة تنعي فقدان إلفينو متذكرة باقة الورود التي اهداها إياها و التي تلاشت سريعاً باحثةً عن خاتمها المفقود وهي تشدو بآريا (Ah non credeamirarti) وفي هذه الأثناء يكتشف إلفينو براءتها و يقتنع بها ولا يقوى على رؤيتها تتعذب أكثر من ذلك بعد كل هذا الظلم الذي حل

الميزان : رباعي بسيط .

السرعة : متمهل غنائي cantabile Andante

الصيغة : ثنائية بسيطة AB بالإضافة إلى كاباليتا

عدد الموازير : ١٢٥

المساحة الصوتية :

تاريخ التأليف: ١٨٣٠ تاريخ العرض ١٨٣١ على مسرح تياتروكاركانو TeatroCarcano في ميلانو.

التحليل :-

تقسم هذه الأغنية إلى فكرتين:الفكرة الأول :**A** (١ – ٢٤) تنتهي بقفلة تامة في سلم (لا الصغير)والفكرة الثانية:**B**(٢٥ – ٤٢) وتنتهي بقفلة تامة في سلم (دو الكبير) ثم كادنزا لحنية (٤٣– ٦٠) تنتهي بقفلة نصفية في سلم (سي بيمول الكبير) تتبع بكاباليتا (٦١ٔ – ١٢٥) تنتهي بقفلة تامة في سلم (سي بيمول الكبير) .

الفكرة الأولى : A (١ – ٢٤)

تبدأ الآريا بمقدمة موسيقية من (١–٤) تهيئة لبدء الغناء متخذةً نفس شكل المصاحبة للنموذج الإيقاعي المسيطرالذي سوف يستمر إلى نهاية الآريا في الجزئين A B

النموذج المسيطر في المصاحبة

بدأت أمينة الغناء متأملة الزهور التي أهداها إياها إلفينو على كلمات

Ah ,non credeamirarti -------- solo duro

العبارة الأولى (٥–٨ ٣) Ah ,non credeamirartisi pestoofiori

الميزان : رباعي بسيط .

السرعة : متمهل غنائي cantabile Andante

الصيغة : ثنائية بسيطة AB بالإضافة إلى كاباليتا

عدد الموازير : ١٢٥

المساحة الصوتية :

تاريخ التأليف: ١٨٣٠ تاريخ العرض ١٨٣١ على مسرح تياتروكاركانو TeatroCarcano في ميلانو.

التحليل :-

تقسم هذه الأغنية إلى فكرتين:الفكرة الأول :**A** (١ – ٢٤) تنتهي بقفلة تامة في سلم (لا الصغير)والفكرة الثانية:**B**(٢٥ – ٤٢) وتنتهي بقفلة تامة في سلم (دو الكبير) ثم كادنزا لحنية (٤٣– ٦٠) تنتهي بقفلة نصفية في سلم (سي بيمول الكبير) تتبع بكاباليتا (٦١ٔ – ١٢٥) تنتهي بقفلة تامة في سلم (سي بيمول الكبير) .

الفكرة الأولى : A (١ – ٢٤)

تبدأ الآريا بمقدمة موسيقية من (١–٤) تهيئة لبدء الغناء متخذةً نفس شكل المصاحبة للنموذج الإيقاعي المسيطرالذي سوف يستمر إلى نهاية الآريا في الجزئين A B

النموذج المسيطر في المصاحبة

بدأت أمينة الغناء متأملة الزهور التي أهداها إياها إلڤينو على كلمات

Ah ,non credeamirarti -------- solo duro

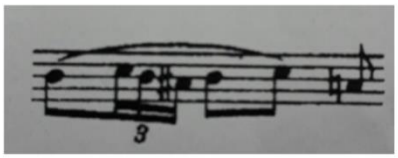
العبارة الأولى (٥–٨ ٣) Ah ,non credeamirartisi pestoofiori

جاءت كلمة (أتاملكmirarti) في لحن صاعد و وباستخدام الشكل الإيقاعييليه الثلثية لتوضيح طول مدة التأمل و عدم قدرتها على تصديق مايحدث لها . كما جاءتكلمة (سريعاً presto) على قفزة (٤ تامة صاعدة) لتوضيح معنى السرعة تُبعت بكلمة (زائل أو تلاشى estinto) على قفزة أوسع (٦ كبيرة صاعدة) لبيان معنى الكلمة و تأكيد سرعة زوالها و تناثرها عالياً ثم عادت لتتغزل في الزهرة المهداة من حبيبها فجاءت كلمة (زهرة fiore) في لحن في المنطقة الحادة مع استخدام حلية الجروبيتو المدونة لبيان هدهدتها لهذه الزهرة تعبيراً عن حبها كونها رمزاً من حبيبها و انتهت هذه العبارة بقفلة نصفية في سلم (لا الصغير) .

أناكروز (٨ – ١٥ [١])جملة غنائية تامة على كلمات :-

passastial par d'amoreche un giornosolo duro

و انتهت بقفلة تامة في سلم (لا الصغير) حيث شبهت أمينة فيها الزهرة بالحب الذي لم يدم إلا يوماً واحداً ثم تلاشى فجاءالمقطع (mo) من كلمة (حب amore) في إيقاع طويل في شكل ( ) معاستخدامرمزحليةجروبيتولتوضيح عمق حبها و تمكنه منها على الرغم من قصر مدة دوامه.ثم تُبعت بكلمة (واحد solo) في م(١١) على إيقاع طويل ( ) و في المنطقة الحادة لبيان أسفها و الألم الذي تشعر به لدوام الحب يوماً واحداً فقط ، تُبع بإعادة للعبارة الكلامية (الذي دام يوما واحداً che un giorno solo duro) في (١١[٤]–١٣[٢]) ثم (١٣[٣] – ١٥) في لحن تدرج صعوداً ثم هبوطاً و على تقسيمات إيقاعية شاذة (ثلثية) مع وجود أتشاكاتورة مزدوجة على المقطع (Ah) في م(١٤) لتأكيد ألمها لزوال هذا الحب و توترها و قلبها الذي كُسر و انتهت هذه الجملة بقفلة تامة في سلم (لا الصغير) .



تحليل حلية الجروبيتوفي م (١٠)

(١٥[٢] –١٧[٣]) فاصل موسيقي قصير في سلم (لا الصغير) .

(١٧[٤] –١٩[١]) عبارة على كلمات solo duro---------- passasti و لكن جاءت كلمة (ذهبت passasti)هذه المرة في تسلسل سلمي هابط من نغمة (ري[١]) ،حتى نغمة (سي) يليه تسلسل سلمي

صاعد حتى نغمة (مي^{1}) على المقطع (mo) من كلمة (حب amore) في إيقاع طويل تُبع بقفزة (٥ تامة هابطة) لتوضيح أن شيئ يتهاوى من حولها كما زال و تلاشى الحب بفقدانها حبيبها إلڤينو .

(١٩^{2} –٢١^{3}) إعادة تامة للفاصل الموسيقي لـــــ (١٥^{2} _ ١٧^{3}).

(٢١^{4} –٢٣^{1}) إعادة للعبارة الكلامية (الذي دام يوما واحداً che un giorno solo duro) وبتعبير خافت (P) لتأكيد حسرتها على ما ألم بها بعد فقدها حبيبها إلڤينو مع تكرار نغمة (مي^{1}) على كلمة يوم واحد un giorno solo لبيان الحزن الذي تشعر به مع استخدام التدرج في قوة الصوت ثم الخفوت على هذا المقطع لتوضيح مدى الحزن و التوتر الذي حل بها و عمق الألم الراسخ بداخلها تنتهي هذه الجملة بقفلة تامة في سلم (لا الصغير) و معها ينتهي الفكرة A .

جاءت المصاحبة في هذا الجزء في شكل النموذج الإيقاعي المسيطر .

الفكرة B

(٢٥ – ٤٢) تنتهي بقفلة تامة في سلم (دو الكبير) و تشتمل على جملتين :

(٢٥ –٣٢^{1}) جملة مطولة تنتهي بقفلة تامة في سلم (دو الكبير) . credea ------- potria

(٣٢^{1}–٤١) جملة تامة تنتهي بقفلة تامة في سلم (دو الكبير) .d'amore. --------- passasti

(٢٥–٢٨^{2}) عبارة تنتهي بقفلة تامة في سلم (دو الكبير) على كلمات (من الممكن أن أعطيك (أحييكpotria) قوة جديدة بواسطة بكائي) فجاءت كلمة (قوة vigiore) في م(٢٦) في تسلسل سلمي هابط من نغمة (دو^{1}) توحي بشكل تساقط الدموع و هذه القوة ليست معناها الحقيقي لأنها نابعة من حزن شديد و على الرغم من ذلك فإنها إذا استجمعتها و منحتها إياه فإنه يستطيع أن يحيا بها و هذا التعبير يوضح مدى قوة حزنها و ألمها وأنها على استعداد أن تتألم هي لينعم هو ثم كررت كلمة (دموع pianto) لتأكيد شدة بكائها مع حركة عكسية في نقلها للقوة له بكلمة (recarti) في تسلسل سلمي صاعد و انتهت هذه العبارة بقفلة تامة في سلم (دو الكبير) .

نموذج م(٢٦) للتسلسل السلمي الهابط للاستعراض الصوتي المتاح لها .

(٢٩ –٣٢١) عبارة تنتهي بقفلة تامة في سلم (دو الكبير) على كلمات

Ma ravvivarl'amoreilpiantomio,ahno,no non puo

جاء الغناء في المنطقة الحادة و تكرار نغمة (مي١) و ذلك لجذب الانتباه و إبراز معنى الكلمات أن حتى البكاء لن يستطيع إحياء هذا الحب الضائع مع تأكيد عدم القدرة على ذلك بتكرار كلمة (لا no) مرتين متتاليتين ثم دعمه بعدم القدرة باستخدام كلمة (non puo) في هبوط سلمي لتوضيح و تأكيد الحزن و الألم الذي شعر به .

من الملاحظ ان بلليني قام باستخدام حلية الأتشاكاتورا المزدوجة المدونة ثلاث مرات (٢٦، ٢٨ ، ٣٠) ثم حلية الجروبيتو المدونة أيضاً في م (٣١) و هذا يمثل ركن هام من أركان البل كانتو التي استخدمها بلليني لتجميل وإثراء ألحانه .

الجملة الثانية :-

(٣٢١–٤٠١) إعادة لنفس الكلمات و تعميق الإحساس بالأسى و الحزن على فقدان الحب و تنتهي هذه الجملة بقفلة تامة في سلم (دو الكبير) و تنتهي الفكرة(B) .

استخدم العلامة التعبيرية التطويل ( ) في ختام هذا الجزء مرتين م(٣٧ و ٣٨) لترسيخ معاني الكلمات و المشاعر و مصطلح بطئ (lento) في (٣٧) لبيان و تأكيد فقدان هذا الحب و ضياعه مع هبوب أول ريح .

م(٣٨) ينهي بلليني هذه الأغنية بفرتيها (A-B) بكادنسا تشمل استعراضاً صوتياً لصوت المغنية يتكون من التسلسل السلمي الهابط في م (٣٨) (لا١– ري) يليها استخدام خلية لحنية مبنية على مسافات الثالثة في إيقاع دوبل كروش تتكرر ثلاث مرات في تتابع صاعد بمسافة ثالثة ثلاث مرات ، يليها استخدام مسافات ثالثات أيضاً بشكل هابط مرتين في م (٣٩) ثم تنتهي هذه الفقرة الاستعراضية (التي تمثل احد أهم أركان البل كانتو) باستخدام حلية الجروبيتو التي استخدم لها بلليني الرمز فقط .

(٤٣ –٦٠) مقدمة موسيقية للكاباليتا .

بدأت في (٤٣ –٥١) بجلمة في شكل أعمدة هارمونية و أربيجات مفرطة و استخدام إيقاع ( ) بكثرة ، و بأداء منتهى القوة ff و بسرعة مختلفة (سريع Allegro) تمهيداً لدخولة الجزء الممهد للغناء حيث جاء اللحن في اليد اليمنى في الأوكتاف الحاد في (٥٢–٦٠) بسرعة متناقصة (سريع نوعا ما Allegro

Moderato) ومطابقا للحن الغناء الذي سوف يتكرر في هذه الكاباليتا و هو المميز لها و الذي سوف يبدأ في (٤٦١) ، تنتهي هذه المقدمة بقفلة نصفية في سلم (سي بيمول الكبير) .

وتنقسم الكاباليتا إلى جزئين :-

(٤٦١-١٨٥) الجزء الأول

(١٨٦-٩٤) فاصل لحني قصير

(٤٩٥-١٢٠) و هي إعادة تامة للجزء الأول (٤٦١ -١٨٥).

الجزء الأول (٤٦١-١٨٥)

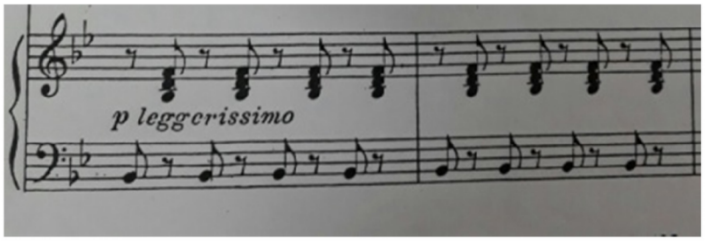
(٤٦١-٢٦٥) عبارة غنائية تنتهي بقفلة تامة في سلم (سي بيمول الكبير) على كلمات :-

Ah ,non guinge – uman pensiero al contento on d'io son piena

آه ، لا يمكن أن يصل فكر إنساني إلى الرضا الذي يملؤني

جاءت كلمات (لايمكن أن يصل Ah ,non guinge) في قفزات (٤ تامة ثم ٣ كبيرة) صاعدة من نغمة (فا الوسطى إلى ري١) لبيان أن هذا الشعور غير مصدق يتصاعد في الأفق و لجذب الانتباه إلى الكلمات التالية لها حيث تُبعت بنفس القفزات المتتابعة الصاعدة على كلمة (فكر إنساني uman pensiero) و بنفس النغمات لتأكيد المعنى .

جاءت كلمة (في الرضا الذي يملؤني al contento on d'io son piena) أيضاً في المنطقة الحادة لتجسيد و إبراز معناها وماتحويه من بهجة و فرح يغمرها ، حيث استخدم إيقاعات دوبل كروش في أداء سلير في م(٦٤) و انتهت بالركوز على إيقاع النوار لبيان عمق هذا الإحساس و تشبعها به واستقرارها أخيراً في كلمة (piena) و انتهت العبارة بقفلة تامة في سلم (سي بيمول الكبير) .و لتاكيد هذه المعاني طلب بلليني اداء خافت و خفيف جداً (pp.leggerissimo) في المصاحبة .



شكل المصاحبة في الكاباليتا (نموذج مسيطر

(٤٦٥–١٦٩) إعادة لحنية على كلمات (في مشاعري التي تفوق خيالي جعلتني أصدقها يا كنزي

A miei sensi io credo appenatum'affida, o miotesor

مع اختلاف في الإيقاع المستخدم في نهايتها حيث جاء على إيقاع الثلثية الشاذ و في المنطقة الحادة لبيان فرحتها ورقصها الداخلي كونه حبيبها وكنزها الذي عثرت عليه و تنتهي العبارة بقفلة تامة في سلم (سي بيمول الكبير) .

(٤٦٩–٣٧٣) جملة تامة تنتهي بقفلة تامة في سلم (سي بيمول الكبير) على كلمات :تحتضنني دائما و نكون متحدين في أمل واحد دائماً .

Ah , mi abbraccia , e sempre in sie me sempreuniti in unaspeme

جاءت كلمة (تحتضنني Ah , mi abbraccia) على قفزة (٦ كبيرة صاعدة) تلتها قفزة (اوكتاف و ثالثة) للدلالة على أنه يلتقطها من أحزانها العميقة وينتشلها من الحزن و أنه هبط إليها سريعا ليلتقطها في أحضانه السامية الرفيعة ويبدل حالتها من شدة الحزن إلى قمة الفرح .

(٣٧٠–٣٧١) جاءت كلمة (دائما معاً sempre in sie me) في المنطقة الحادة للدلالة على أنهما معاً سوف يسموان بحبهما عن ما دون ذلك .

كما جاءت كلمة (متحدين uniti) في (٤٧١–٣٧٢) على نغمة (دو١) مكررة مرتين بإيقاعات مختلفة للدلالة على التوحد و الاندماج في شعور و إحساس واحد و الثبات عليه .

(٤٧٣–١٧٦) إعادة لحنية لـــ (٤٦٥–١٦٩) على كلمات :-

على الأرض التي نعيش فيها (نحيا عليها) معاً ستكون سماءاً من الحب

Della terra in cui viviamo , ci formiamo un cield'amore

و كأنه يستخدم لحناً دالاً على عدم نهاية الآريا بإعادته في مواضع مختلفة .

(٢٧٧–١٨٥) إعادة للكلمات السابقة مع تنويع في اللحن المستخدم لتأكيد معاني الكلمات و الترغيب في عودته إليها و أكيدها على الحب الذي سوف يغمرهما سوياً مع استخدام حليات متعددة في مواضع مختلفة

على نفس الكلمات حيث استخدم رمز حلية الجروبيتو( ) في (٣٧٧) على المقطع (del) من كلمة (della) تلتها نفس الحلية مدونة في (٣٧٨) على المقطع (terمن كلمة terra الأرض) لبيان الفرحة و التحليق في السماء بهذا الحب .

استمر في التلاعب بلأشكال الإيقاعية الصغيرة دوبل كروش في المنطقة الحادة مع استخدام السلير في م (٧٩) للدلالة على الفرحة و السعادة وأنها ترقص و تتمايل عالياً في الفضاء إذا ما احتضنها وأصبحا متحدين على هذه الأرض التي سوف تكون بمثابة معبر لسماء الحب التي سوف تضلل عليهما ونلاحظ ان بلليني لابد أن ينهي الجزاء بقفرات استعراضية تتحدى و تبرز مهارة المغنية كما نرى في الموازير (٨٢ – ٨٤) التي يبدؤها بتسلسل سلمي هابط لسلم (سي بيمول الكبير) (سي بيمول [١] – سي بيمول) يليها تتابع بدرجة أكثر حدة (دو [١] – دو) في م(٨١ – ٨١) ثم يتابع بتتابع سلمي صاعد (سي بيمول –دو ري – مي) مع استخدام نغمات تليها اغلظ منها بدرجة في شكل رشيق م (٨٣) ثم يفاجؤنا بعد جروبيتو مدون مكرر م(٨٤) بالصعود إلى اكثر نغمات الآريا حدة (مي[٢] بيمول) و هي نغمة تمثل تحدياً كبيراً للسوبرانو الخفيف و منها يهبط باللحن في شكل ثالثات حتى ينتهي على نغمة نغمة سي بيمول . و يمثل هذا الجزء قمة و ذروة لحنية استعراضية تحقق أهم أركان البل كانتو .

ينتهي هذا الجزء بقفلة تامة في سلم (سي بيمول الكبير) و بمصطلح أدائي (أكثر حيوية piu vivo) تمهيداً للكادنزا اللحنية (٨٥[٤]–٩٤) و التي تنتهي بقفلة نصفية في سلم (سي بيمول الكبير) مع العودة للسرعة الأولى بمصطلح(I Tempo).

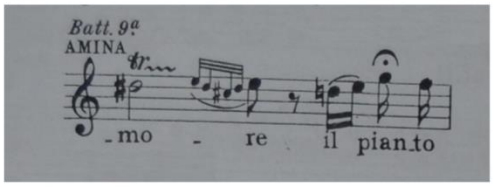
(٩٥[٤]–١٢٠) إعادة تامة للجزء الأول (٦١[٤]–٨٥[١]) لحناً و كلاماً مع إعطاء المغني الحرية في أداء الاستعراضات الصوتية لإبراز إمكانياته و التي سوف يتم تناولها بالتحليل لإيضاحها وتسهيل طريقة أدائها .

(١٢٠[٢]– ١٢٥) ختام الكاباليتا و الآريا بكودا تنتهي بقفلة تامة في سلم (سي بيمول الكبير) في شكل أعمدة هارمونية و باستخدام تعبير (أكثر حيوية piu vivo) لتكون ختاماً قوياً كاملاًومؤثراً بعد كل هذه الأحداث التي مرت بالآريا و الأوبرا ككل .

الكادنزات الغنائية الاستعراضية ومواضعها في الآريا الختامية [١] :-

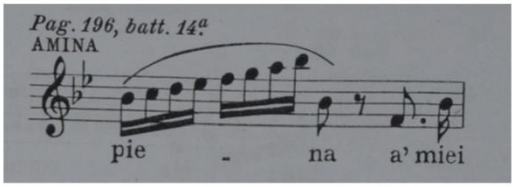
---

١. RICCI ,Variazioni-CadenzeTradizioni (PER CANTO) Vol 1 (Vocifemminili),RICORDI E.R.1903 .p 81 – 82 .



نموذج م(٣٠)

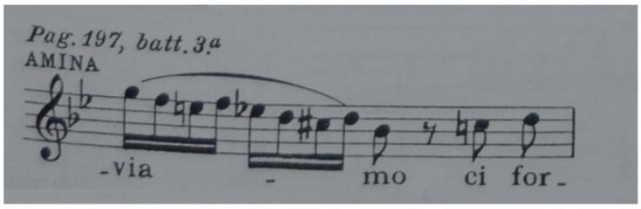
نموذج م(٣٧)



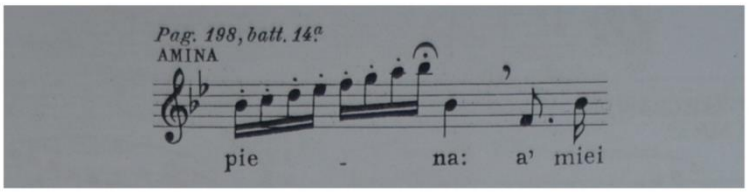
نموذج م (٦٥)

نموذج م (٦٧- ٦٩)

نموذج م (٧٤[١] – ٨٥)

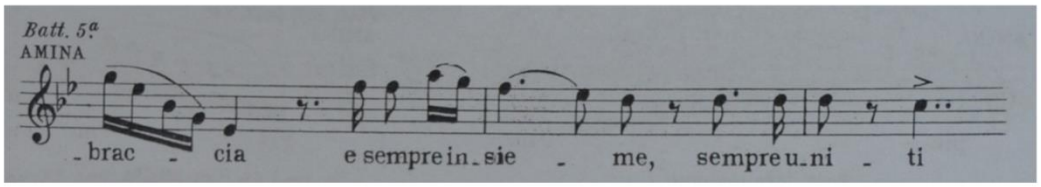


نموذج م (٧٩)



نموذج م (٩٩)

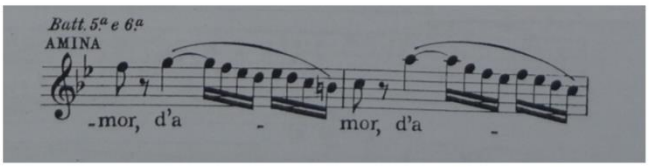
نموذج م (١٠١ – ١٠٢)



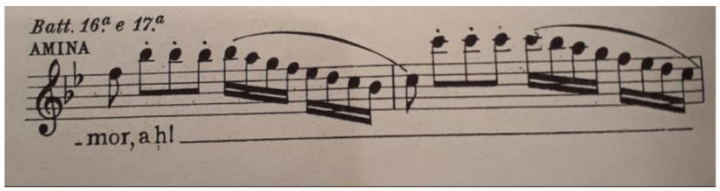
نموذج م (١٠٥ –١٠٦[٣])

نموذج م (١٠٨ –١١١[١])

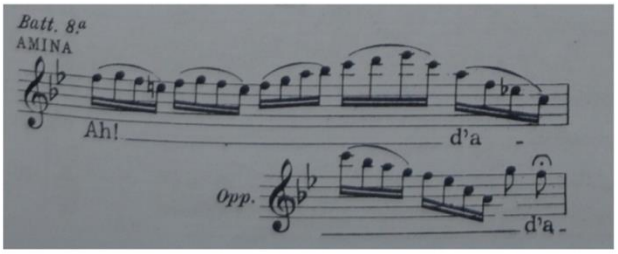
نموذج م (١١٣) في شكل استعراضي مختلف



نموذج م (١١٥– ١١٦)



نموذج م (١١٥–١١٦) في شكل استعراضي مختلف .



نموذج م (١١٨)

نموذج م (١١٨-١٢٠)

تعليق الباحثة :-

- استخدم بلليني نمطا إيقاعياً و كرره بكثرة في المصاحبة في شكل تآلفات مفرطة في الآريا و أعمدة هارمونية مكثفة في الكاباليتا .
- ظهرت عدة مواضع من اللمس للسلالم في الآريا في م(٨ و ٢٩) لمس سلم الدرجة الخامسة(مي الصغير) و م(١٠) لمس(سي الصغير) ، م(٣٢) لمس سلم الدرجة الرابعة(ري الصغير) .
- استخدم التدرج الصوتي (كريشندو- ديمنوندو) فكان استخدامه مناسباً للتدرج في الانفعال (م٢٢) .
- استخدم النبر القوي (>) في كثير من المواضع بما يخدم الدراما خاصةً في الكاباليتا (م ٦٢ -٦٣ - ٦٤) و في الآريا (م٣١) .
- استخدم الأتشاكاتورا المزدوجة بكثرة .
- استخدم حلية الجروبيتو كرمز في (م ١٠ - ٣٩ -٧٧ - ١١١) وأيضاً كنغمات مدونة .

- استخدم التعبير الأدائي (مع الغناء col canto) في (م٣٤) و (مع الغناء و ببطئ للغاية col canto – lento) في (م٣٧) .
- استخدم السلير في معظم المواضع في الآريا وبكثرة في الكاباليتا .
- ظهرت الثلثية بكثرة كما استخدم إيقاع الدوبل كروش في معظم الآريا و الكاباليتا .
- استخدم السكتات بكثرة و حتى في الكلمة الواحدة مثل م(٦٢) .
- استخدم المسافات التامة والكبيرة في معظم القفزات (٤ت –٥ت – ٦كبيرة) ماعدا في كلمة (تحتضنني Ah , mi abbraccia) على قفزة (٦ كبيرة صاعدة) تلتها قفزة (أوكتاف و ثالثة هابطة) في مازورة (٦٣[٤]) للدلالة على معناها .
- استخدم الكادنزات مرتين في نهاية كل جزء (٣٨ –٣٩) ثم (٨١ – ٨٤) ثم في (١١٥ – ١١٩) لخدمة استعراض الصوت و تحقيق البل كانتو .
- استخدم تعدد السرعات فبدأ بسرعة (متمهل غنائيcantabileAndante) في (م ١–٤٢) ثم (سريع Allegro) في (م ٤٣ – ٥١) ثم (سريع نوعا ما Allegro Moderato) في (م ٥٢– ٩٤) كما استخدم مصطلح (I.Tempo)
- بدأ الغناء بتعبير الأدائي (خافت P) أو (خافت جداً PP) .
- جمع بين الأداء الخافت (P) المدعم بالنبر القوي (<) .
- استخدم علامة إطالة الزمن ( ) بكثرة لتعميق معنى الكلمات و إبرازها .
- استخدم الأداء الحر في م (٣٧ – ٣٩) و م (٨٤ – ٨٥) .

نتائج البحث :

من خلال تحليل العينة توصلت الباحثة للرد على أسئلة البحث

١ – أسلوب بلليني في تناولا الآريا الختامية في أوبرا لاسونامبولا:-

- الانتقالات السلمية جاءت في معظمها قريبة للسلم الأساسي.
- الأسلوب المترابط في الأداء هو الغالب على معظم اللحن .
- استخدم السكتات بحكمة بالغة تخدم أسلوب أداء المغني .
- استخدم الخلية اللحنية المتكررة في المصاحبة و توظيفها للشعور بالألم بشكل واضح .

- أسلوب المصاحبة واحد في الآرياعبارة عن تآلفات مفرطةو في الكاباليتا أعمدة هارمونية و يتكون غالباً من النموذج الإيقاعي المسيطر و هذا يؤكد الاستقرار في الشكل الدرامي العام للآريا و الكاباليتا و البساطة في التأليف .
- جاءت التركيبات الإيقاعية و اللحنية مطابقة للتقطيع العروضي ووزن النص الشعري .
- السرعة معبرة عن معاني الكلمات التي تصور الحدث الدرامي للآريا و الكاباليتا .
- لا توجد فواصل موسيقية بغرض الاستعراض في التأليف بل ظهر البعض منها بشكل قصير ليخدم الجو النفسي الدرامي للآريا و الكاباليتا من جهة و من جهة أخرى لإتاحة الفرصة للمغني تجديد النفس مما يدل على درايته لاحتياجات المغني أثناء العرض خاصةً في الكادنزات الغنائية .
- القفلات المستخدمة بسيطة لا تتعدى القفلة النصفية و التامة في الآريا و الكاباليتا .
- الألحان سلسة والقفزات تبرز أقصى الإمكانات التكنيكية للصوت و تجمع بين الألحان الدرامية الرقيقة و الألحان التي تحتاج إلى قدرة تعبيرية عالية .
- تعدد وجود الكادنزات بما تحويه من حليات لخدمة استعراض الصوت و تجميل الخط الغنائي في الجزء الثاني من الكاباليتا .
- استخدم بلليني الهارمونيات في شكل (أعمدة هارمونية و تآلفات مفرطة) في المصاحبة وذلك لإتاحة الفرصة للمغنية خاصة في الأجزاء الاستعراضية لإعطاء المساحة الكافية للأداء الاستعراضي للداء الحر.
- استخدم السنكوب في المصاحبة للجزء الخاص بالغناء في الكاباليتا بين اليد اليسرى و اليد اليمنى لمساعدة المغني على الاحتفاظ بالأداء السريع .
- استخدم في نهاية الآريا الختامية كودا للإحساس بالقفلة الكاملة .

٢- تقنيات أداء الآريا الختامية في أوبرا لاسونامبولا لبلليني :-

- يجب على المغنية أن تركز و تهتم بأداء ألحان و إيقاعات الجزء الخاص، خاصةً عندما توجد أشكال إيقاعية شاذة مع أشكال إيقاعية بسيطة .
- يجب أن تتميز من تقدم دور أمنية بمستوى عالي من التكنيك و علم الصولفيج الغنائي و الإيقاعي (سلالم ،أربيج ، كروماتيك ، تسلسل ،إنتقالات لحنية ،قفزات ، حليات ،أشكال إيقاعية بسيطة و مركبة و شاذة) .
- أن تتحلى بالنفس السليم الطويل لإمكانية أداء النغمات الطويلة خصوصاً في المنطقة الحادة.

- ان تتميز بالقدرة على الغناء المترابط في عباراته و جمله و التركيز في أداء الكادنزات بحرية و براعة .
- القدرة على تكرار نغمة واحدة بإيقاعات مختلفة (م ٣٣- ٣٤).
- أن تكون قادرة على أداء النغمات القريبة جداً و خاصة الكروماتية التي يسير بها اللحن بشكل هابط أو صاعد (م ١١٢) .
- القدرة على الانتقال بحرفية بين السرعات المختلفة المتتابعة .
- أن تتقن إيقاع الثلثية على النوار والكروش .
- القدرة على إجادة أداء حلية الجروبيتو بخفة بشكل سليم .
- القدرة على أداء البداية السليمة (attack) التي تأتي بخفوت في أغلب الأحيان و إظهارها .
- ان تكون ملمة باساسيا أسلوب البل كانتو في هدذ الحقبة و متطلباتها .

التوصيات :-

- توصي الباحثة بدراسة أعمال بلليني كعصر أساسي من مناهج الغناء المختلفة لما تحتويه هذه الأعمال من قيمة فنية عالية تصقل و تثقف دارسي الغناء .
- القيام بورش عمل متخصصة لكسب الخبرة اللازمة لتدريس الأعمال الفنية .
- توفير المدونات الموسيقية و الشرائط السمعية و البصرية للدارسين لجميع الأعمال الغنائية .

قائمة المراجع العلمية :

أولاً : المراجع العربية :

١- احمد شفيق أبو عوف-روائع الاوبرا العالمية،اللجنة الموسيقية العليا - سلسلة الثقافة الموسيقية - ١٩٨٨.

٢- أسامة السيد محمد طنطاوي - أسلوب تأليف الكاباليتا في بعض أوبرات فيردي و أسلوب أدائها- بحث منشور- مجلة فكر وإبداع - رابطة الأدب الحديث -يوليو ٢٠١٢ .

٣- إيمان فؤاد أبو اليزيد النشرتي -الخصائص الفنية لأسلوب البل كانتو من خلال آريات السوبرانو في أوبرا إكسير الحب لدونيتزيتي - رسالة ماجستير غير منشورة -كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان -القاهرة ٢٠١٤ .

٤- عصمت الجبالي - الآريا دا كاميرا عند بللينى- دراسة تحليلية - بحث منشور مجلة علوم وفنون الموسيقى ،كلية التربية الموسيقية ،جامعة حلوان ،القاهرة ١٩٩٩.

٥- عواطف عبد الكريم - معجم الموسيقا - مجمع اللغة العربية - القاهرة - ٢٠٠٠ .

٦- محمد حسني إبراهيم سعيد- العلاقة بين الكلمة واللحن عند بللينى في أغنيات الحجرة- رسالة ماجستير منشورة - كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان - القاهرة - ٢٠٠٣.

٧- هدى صبري: الأوبرا حتى نهاية العصر الرومانتيكي - ١٩٧٥ .

ثانياً : المراجع الأجنبية :

- ٨)Apelwilli,Harvard Dictionary of music,Cambridge University,1979.
- ٩)Apelwilli, Harvard Dictionary of music, Harvard University,press 1944
- ١٠)Lippman Friedrich : Enciclopedia Della Musica v.1 Rizzoli Ricordi Milano 1972 .
- 11) Michael, Kennedy :"the concise Oxford dictionary of music ",4th edition ,Oxford university press , new York .
- ١٢) RICCI ,Variazioni-CadenzeTradizioni (PER CANTO) Vol 1 (Vocifemminili),RICORDI E.R.1903.

ملخص البحث

تقنيات أداء الآريا الختامية(Aria finale)في أوبرا لاسونامبولاLa Sonnambulaلبلليني

تمثل الآريا الختامية جزءاً هاماً في أي أوبرا وخاصة عند مؤلفي الأوبرا الرومانتيكية في إيطاليا و ذلك كونها تعد ملخص لكل أحداث الأوبرا و تظهر فيها الحلول و النهايات لكل القصص و تمثل المؤلفات الغنائية و خاصة الأوبرات أهمية خاصة عند مؤلفي هذه الحقبة الزمنية لأهمية مكوناتها الموسيقية وما تحتويه من تركيبات غنائية مختلفة تنوعت مابين الآريا وأجزاء الريسيتاتيف و الآريا المسبوقة بريسيتاتيف ومتبوعة بكاباليتا عند معظم مؤلفي الغناء الجميل (بل كانتو Bel canto) مثل بلليني (Bellini) و دوناتزيتي (Donazzetti) و روسيني (Rossini) و فيردي (Verdi) وماتتطلبه من أسلوب اداء متمكن ومحترف وتعد أوبرا لاسونامبولا (La Sonnambulla) مثال لهذا النوع من المؤلفات الغنائية لهذه الفترة لمؤلفها المبدع بلليني (Bellini) و التي تتجلى فيها قدرته في التأليف مما يتضح من نجاحاته المتتالية لأعماله الأوبرالية .

الجانب النظري :و فيها تسرد الباحثة الجانب النظري للبحث و يشمل : مشكلة البحث ، أهداف البحث ، أهمية البحث ، أسئلة البحث ،منهج البحث ، عينة البحث ، مصطلحات البحث ، دراسات سابقة ،نبذة عن حياة بلليني و أسلوبه في التأليف ونبذة عن أوبرا لاسونامبولا وملخص لأحداثها .

الجانب التطبيقي : تقدم الباحثة تحليلاً شاملاً للعينة و هي :- الآريا الختامية في أوبرا لاسونامبولا لبلليني، و قد أظهرت الباحثة العوامل الموسيقية و الشعرية و التقنيات الغنائية التي يتطلبها هذا العمل بعد توصلها لنتائج خاصة بأسلوب بلليني في تناولالآريا الختامية و كذلك التقنيات المطلوبه للوصول إلى أسلوب أداء سليم ، ثم تلا ذلك توصيات الباحثة و قائمة المراجع العربية و الأجنبية ثم ملخص البحث باللغتين العربية و الإنجليزية .