الفلسفة الجمالية للموسيقى فى بعض أعمال يوهان برامز السيمفونية

د. جون حنا نصري جاد إسكندر*

مقدمة :

إن المبادئ الجمالية التى تُقدر على أساسها موسيقانا مبنية على كتابات الفلاسفة اليونانيين ومهما قيل عن هؤلاء الفلاسفة القدماء من أنهم أعاقوا تطور الموسيقى بتأملاتهم الجامحة ، فإنهم مع ذلك قدموا إلينا معايير للقيم نستطيع بها أن نصوغ حكماً عن الموسيقى . والأهم من ذلك أن الفيلسوف اليونانى كان مهتماً بمشكلات تتعلق بموسيقى عصره ، تُماثل تماماً تلك المشكلات التى نهتم بها فى حضارتنا الحالية .

وهكذا فإن تشابه المفاهيم الموسيقية فى التفكير الجمالى القديم والوسيط والحديث إنما يرجع إلى أنها كلها تنويعات للحن الأصلى الذى إتخذه أفلاطون شرطاً ضرورياً لإيجاد مجتمع مثالى ولخلق الإنسان المثالى .

وعند إستعراض الأسلوب الموسيقى ليوهانس برامز Johannes Brahms ١٨٣٣ – ١٨٩٧ نجد أنه إنتهج منهجاً متميزاً فى التأليف الموسيقى يعتمد على إتخاذ فكرة موسيقية بسيطة جداً ثم يبدأ فى تطويرها إلى مادة موسيقية من الطراز الأول وهذا التطوير المذهل يكون به إستطرادات كثيرة وتنويعات تُضفى السحر والجلال على ألحانه . وهو خلاّق بالمعنى الدقيق للكلمة . قد يستفيد من تجارب الآخرين ، إلا أنه يُضيف إليها من ابتكاراته الخاصة . يحلم ، ويعمل جهده على تحقيق أحلامه . وهو دائم التفكير ودائم العمل ، ولا يثنيه عن الوصول إلى أهدافه أي عائق مهما كان.

وقد كان له فلسفته الخاصة فى أسلوبه الموسيقى حتى أنه كان يرى فى الموسيقى أكثر من مجرد تعبير عن المشاعر . وعندما لاحظ تأثير الموسيقى فى سلوك الإنسان ، وصل إلى أن الموسيقى قد تُهذب الطبع وقد تُزيده إنحطاطاً .

وكان يبحث عن الوحى فى المؤلفات البوليفونية لباخ وفى سيمفونيات بيتهوفن وأغنيات شوبرت وأفكار شومان الجمالية . وقد ظل بفضل إستخدامه للقوالب التقليدية وتبجيله للماضى أقرب إلى فلسفة الكلاسيكيين منه إلى فلسفة الرومانتيكيين الذين حاولوا أن ينشقوا تماماً عن الماضى .

غير أن برامز كان مسايراً للرومانتيكيين فى إلتجائه الدائم إلى إستخدام ألحان شعبية ذلك لأن الرومانتيكيين كانوا قوميين متحمسين ، وفى هذا الصدد كان برامز واحداً منهم . فقد مجد برامز قوميته الألمانية بتوزيعات غنائية متعددة لألحان شعبية ، ودعم الأسس اللحنية لسيمفونياته

(*) مدرس دكتور بقسم آلات النفخ والإيقاع – تخصص (كورنو) – أكاديمية الفنون – المعهد العالي للموسيقى الكونسيرفتوار.

وكونشرتاته بألحان من الحقول ومعارج المدينة . والواقع أنه كان أبرع الناس جميعاً فى إدماج مثل هذه الألحان الموسيقية الحسية فى المؤلفات الأوركسترالية .

وعلى الرغم مما تتسم به هذه الأعمال من سلاسة وإنسياب وتماسك ، فقد كان تأليفها يستغرق عدداً كبيراً من السنين ، ومع ذلك فإن الإستماع إلى ألحانه كفيل بأن يُقنعنا بأن هذا البطء لم يكن ناشئاً عن عجز عن الإبتكار أو إفتقار إلى الأفكار الموسيقية ، وإنما كان ناشئاً عن ميل إلى الصقل والتهذيب ونزوع مفرط إلى تحقيق الكمال فليس فى هذه السيمفونيات ما يدل على الجهد الذى بذل فى تأليفها ، بل إن من أروع ميزاتها ذلك التوثب الإيقاعى الذى يُشعر السامع بنبض الحياة وإنسياب مجراها من أول العمل إلى آخره .

ويُعد برامز من أهم المؤلفين الرومانتيكيين الذين إهتموا بآلة الكورنو لذا فقد إرتبط إرتباطاً وثيقاً بالآلة وإهتم بإظهار قدراتها الأدائية والتعبيرية وذلك فى أعماله المختلفة سواء للحجرة مثل (ثلاثية النفير للكورنو والفيولينة والبيانو مصنف رقم ٤٠ عام ١٨٦٥) أو للأوركسترا مثل سيمفونياته الأربعة التى تمسك فيها بآلة الكورنو الطبيعى الخالية من الصمامات بالرغم من ظهور الكورنو ذو الصمامات فى ذلك الوقت ويرجع السبب فى ذلك إلى رغبته فى إظهار قدراتها المذهلة اللامعة ذات اللون الموسيقى الخاص فى الأداء والتعبير الموسيقى ، وقد إهتم بإعطاء الكورنو دوراً متميزاً لم يقتصر على دور المصاحبة وتدعيم الألحان بل تخطاه لأداء الألحان الرئيسية وهو ما يحتاج من عازف الأوركسترا لتفهم هذا الدور والتعرف على الفلسفة الجمالية للموسيقى فى بعض أعمال برامز السيمفونية (عينة البحث) وهو مايهتم هذا البحث بدراسته من خلال الدراسة التحليلية العامة والأدائية فى سيمفونية برامز الرابعة مع تفهم متطلبات الأداء فى الحركة الرابعة وتوضيح الصعوبات التقنية وكيفية التغلب عليها فى الحركة الأولى خاصة .

مشكلة البحث :

يواجه عازف الكورنو صعوبات مختلفة عند تحليله وفهمه لفلسفة يوهان برامز الجمالية للموسيقى ، التى إتبعها فى صياغته لسيمفونياته فى إطار موسيقى جميل يُعبر عن عبقريته الإبداعية من خلال مجموعة من الألحان المتميزة لآلة الكورنو وبقية الآلات المصاحبة. كما يواجه العازف صعوبات تقنية وأدائية عند أدائه الحركة الأولى من سيمفونية برامز الرابعة لما يحتويه الخط اللحنى للكورنو من صعوبات تقنية وأدائية ، علاوة على أهمية توضيح عناصر التحليل الأدائى فى الحركة الرابعة. لذا فقد قام الباحث بعمل هذا البحث لمحاولة توضيحها ووضع مقترحات للتغلب عليها مع التركيز على أهمية التعرف على فلسفة وفكر برامز فى توظيف آلة الكورنو داخل سيمفونياته .

أهداف البحث :

(١) التعرف على فلسفة وفكر برامز فى توظيف آلة الكورنو داخل سيمفونياته ، وكذلك أهم العوامل التى أثرت فى تكوين شخصيتة الموسيقية .

(٢) توضيح أهم عناصر التحليل الأدائى فى الحركة الرابعة من السيمفونية الرابعة لبرامز .

(٣) إستخراج الصعوبات الأليه فى الحركة الأولى من سيمفونيته الرابعة ومحاولة توضيح كيفية التغلب عليها .

أهمية البحث :

تحسين الأسلوب الأدائى والتقنى للعازف من خلال التعرف على الفلسفة الجمالية للموسيقى عند برامز فى كتابته لبعض سيمفونياته والتى توضح أهم السمات الموسيقية والتعبيرية للعصر الرومانتيكى .

عينة البحث :

السيمفونية الرابعة فى مقام مى الصغير مصنف رقم ٩٨ عام ١٨٨٦

أسئلة البحث :

(١) ما هى أهم العوامل التى أثرت فى تكوين شخصية يوهان برامز الموسيقية ؟

(٢) ما هى الفلسفة الجمالية للموسيقى التى اتبعها يوهان برامز فى تأليفه لسيمفونياته ؟

(٣) ما هى عناصر التحليل الأدائى فى الحركة الرابعة من سيمفونية برامز الرابعة ، وما هى الصعوبات التقنية والأدائية التى تواجه عازف الكورنو عند أدائه الحركة الأولى خاصة وكيف يمكن التغلب عليها ؟

أدوات البحث :

الكتب والمراجع العربية والأجنبية .

المدونات الموسيقية .

التسجيلات المختلفة للسيمفونيات عينة البحث .

عناصر التحليل الموسيقى .

حدود البحث : وتنقسم إلى :

الحد الزمنى : ١٨٣٣ – ١٨٩٧

الحد المكانى : ألمانيا

مصطلحات البحث[١]:

المصطلح بالعربية	المصطلح بالأجنبية
ما يخص السرعة	
سريع	Allegro
متوسط السرعة	Moderato
التدرج في البطء	Rit
الحرية في تطويل النغمة	Lunga
بطئ	Lento
ما يخص التظليل	
الرنين الخافت	Piano (P)
الخفوت بقدر الاستطاعة	Pianissimo (PP)
الرنين القوي	Forte (F)
الشدة بقدر الاستطاعة	Fortissimo (FF)
التدرج من الخفوت إلى القوة	Crescendo
التدرج نم القوة إلى الخفوت	Diminuendo
الضغط	Accent
الرباط اللحني	Legato
هادئ ورزين	Tranquillo
دقة ضبط النغم	Intonation
الأداء بصوت متوسط القوة	mf
بيان مخارج الحروف	Articulation

(1)*Robert Hickok :* ***Exploring Music*** , Fourth Edition , California , Irvine University , Wm . c . Brown publishers 1989 . p.175 - 179

الدراسات السابقه المرتبطه بموضوع البحث :

أولاً : الدراسات العربيه :

الدراسة الأولى : رساله ماجستير تحت عنوان :

" **المؤلفات الموسيقيه الحره فى أعمال يوهانس برامز لآله البيانو** "[١]

تهدف هذه الدراسه إلى إلقاء الضوء على مدى إرتباط (الصيغ غير المحدده) بالبناء الداخلى للعمل مما يساعد دارسى الموسيقى فى التعرف على السمات العامه للصيغ غير المحدده عند برامز.

الإرتباطات : ترتبط هذه الدراسه بالبحث الراهن من حيث تناولها لأعمال برامز .

الإختلافات : تختلف مع البحث الراهن فى تناولها لأعمال أخرى لبرامز ولآلة أخرى .

الدراسة الثانية : رساله ماجستير تحت عنوان :

" **دراسه مقارنه لإسلوب عزف الفالس عند كل من شوبان و برامز** "[٢]

تهدف هذه الدراسه إلى التعرف على إسلوب عزف الفالس عند كل من شوبان و برامز وإمكانيه الإفاده من المقارنه بين إسلوبى عزف الفالس عند كل منهما .

الإرتباطات : ترتبط هذه الدراسه بالبحث الراهن من حيث تناولها لأسلوب برامز الموسيقى .

الإختلافات : تختلف مع البحث الراهن فى تناولها لأعمال أخرى لبرامز ولآلة أخرى .

الدراسة الثالثة : رساله ماجستير تحت عنوان :

" **صوناتا البيانو من هايدن إلى برامز** "[٣]

تهدف هذه الدراسه إلى توضيح القالب الأساسى الذى قامت عليه صيغه الحركه الأولى للصوناتا كما تهدف أيضاً إلى توسيع إدراك الطالب الدارس بالمعاهد الموسيقيه من خلال معرفته بالخطه الهارمونيه التى كانت متبعه ما بين العصر الكلاسيكى (وما قبله) حتى العصر الرومانتيكى (برامز) فى بناء صوناتا البيانو ككل وإلى قالب الحركه الأولى خاصه .

الإرتباطات : ترتبط هذه الدراسه بالبحث الراهن من حيث تناولها لأسلوب برامز الموسيقى.

الإختلافات : تختلف مع البحث الراهن فى تناولها لأعمال أخرى لبرامز ولآلة أخرى .

---

[١] **عصام عيسى قاسم الجودر** : رساله ماجستير . المعهد العالى للموسيقى . الكونسيرفاتوار . أكاديميه الفنون القاهره . ١٩٩٧م .

[٢] **شريف عبد المنعم عبد الخالق سلام** : رساله ماجستير . كليه التربيه الموسيقيه . القاهره . ١٩٨٦م .

[٣] **سهير إبراهيم شرقاوى** : رساله ماجستير . كليه التربيه الموسيقيه . القاهره . ١٩٧٥م .

ثانيا : الدراسات الأجنبية :

الدراسه الرابعة : رساله دكتوراه تحت عنوان :

" **دور البناء الداخلى للتوزيع الأوركسترالى فى موسيقى برامز : دراسه السيمفونيه الثالثه** "[١]

قامت الدارسه بتحليل الدور البنائى أو التركيبى للتوزيع الأوركسترالى فى السيمفونيه الثالثه لبرامز و ذلك من خلال تحديد الصيغه البنائيه بناء على الأقسام الرئيسيه للفكره الموسيقيه .

الإرتباطات : ترتبط هذه الدراسه بالبحث الراهن من حيث تناولها لسيمفونيات برامز .

الإختلافات : تختلف مع البحث الراهن فى تناولها للسيمفونية الثالثة بينما يهتم البحث بدراسة السيمفونية الرابعة .

الدراسه الخامسة : رساله دكتوراه تحت عنوان :

" **برامز ومشكله السيمفونية : تصور رومانتيكى ، المفهوم الشامل ، التحدى فى التأليف الموسيقى** "[٢]

تنقسم هذه الدراسه إلى ثمانيه فصول ، و فهرس شامل يعرض (١٢٦) مقاله معاصره لأعمال برامز الأوركستراليه . فصلان إفتتاحيان يناقشان كيف و لماذا كانت السيمفونيه هامه عند برامز ؟

وكذلك المشاكل التى واجهها برامز فى إتباعه لهذا النوع من التأليف الموسيقى . وفى الأربع فصول التاليه يتم تحليل السيمفونيات تحليل وصفى (تحليل محتوى) . ويتناول الفصل السابع مشكله التوزيع الأوركسترالى عند برامز ، أما الفصل الختامى فيتعامل مباشره مع مسأله المفهوم الشامل و ذلك من خلال إدراك برامز لمكانته التاريخيه .

الإرتباطات : ترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناولها لسيمفونيات برامز .

الإختلافات : تختلف مع البحث الراهن فى تناولها لسيمفونيات أخرى تختلف عن العينة .

---

(1) **Moore , Hilarie Clark : Proquest Dissertations And Theses** 1991 . United States – Connecticut – Yale University – 1991 .

(2) **KNAPP , RAYMOND ; Proquest Dissertations And Theses** 1987 . United States – North Carolina – Duke University – 1987 .

الدراسه السادسة : رساله دكتوراه تحت عنوان :

" **مقارنـه بـين التصـميم البنـائى للحركـات الأخيـره فـى سـيمفونيات كـل مـن بروكنـر وبرامـز** "[١]

الغرض من هذه الدراسه هو مراجعه العلاقه بين التأليف الموسيقى وأسلوب التوزيع الأوركسترالى من خلال الحركات الأخيره لسيمفونيات كل من يوهان برامز و أنطون بروكنر .

الإرتباطات : ترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناولها لسيمفونيات برامز .

الإختلافات : تختلف مع البحث الراهن فى تناولها لسيمفونيات أخرى تختلف عن العينة ولمؤلف آخر .

الدراسة السابعة : رساله دكتوراه تحت عنوان :

" **برامز (فى تقليد مينجين) سيمفونياته و تنويعات هايدن طبقاً لعلامات (فريدز ستين باخ)** "[٢]

أتاحت تلك الدراسه أن تكون هناك أول ترجمه إنجليزيه طبقاً لتقليد (مينجين) بواسطة ووالتر بلوم (١٨٨٣ . ١٩٩٣) . وهى تعتبر مصدر وثائقى هام لما يخص الأداء الموسيقى فى سيمفونيات برامز الأربعه ومجموعه هايدن (١٨٣٣ . ١٨٩٧) . الماده التى تناولها (ووالتر بلوم) تمثل إتجاه عام لإسلوب التأليف الموسيقى الذى كان يفضله برامز ، فلهذا السبب وطبقاً لتقليد مينجين يأتى هذا الكتاب فى قائمه أكثر الأعمال روعة من نوعها والتى ستظل بدون شك مصدر اهتمام للكثير من الباحثين والدارسين والعازفين وقادة الأوركسترا ، فهو يعتبر وسيله هامه تمدنا بالدروس والمعلومات القيمه عن إسهامات ومؤلفات برامز .

الإرتباطات : ترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناولها لإسهامات ومؤلفات برامز.

الإختلافات : تختلف مع البحث الراهن فى تناولها لسيمفونيات أخرى تختلف عن العينة ولمؤلفات آخرى .

---

[1] **McArtor , Michael J..; Proquest Dissertations And Theses** 1995 . United States – Arizona – Arizona State University – 1995 .

[2] **Pasternack , Jonathan Robert ; Proquest Dissertations And Theses** 2004 . United States – Washington – University of Washington – 2004 .

الدراسة السابعة : رساله دكتوراه تحت عنوان :

" **الوحـــــده الأساســـــيه فـــــى تريـــــو الكورنـــــو لبرامـــــز مصـــــنف رقـــــم ٤٠** "[١]

إسـتعرض الباحـث أهميـة الوحـدة الأساسـية فـى تريـو الكورنـو لبرامـز مصـنف رقـم ٤٠ والتى تؤثر بشكل كبير على العمل ، بل وتصل إلى الحركات ككل ، والأكثر من ذلك إنها تكشف الروابط الغير ظاهريه للخلفيه التاريخيه لتريو الكورنو لبرامز و فلسفه برامز فى الموسيقى .

تلك الوحده مبنيه على التركيب أو البناء الداخلى للعمل الموسيقى من حيث إرتباط العمل ككل بفكره موسيقيه أساسية بالرغم من تنوع الأقسام والحركات المختلفة فى العمل الموسيقى الواحد ، مما يدل على أن المبدأ الأساسى لكتابة أى عمل موسيقى لابد و أن ينبع من الحاسه الفنيه للمؤلف .

هذه الدراسه ستساعدنا على تعزيز الفهم و التفسير الموسيقى للمستمع .

الإرتباطات : ترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناولها لأعمال برامز لآلة الكورنو .

الإختلافات : تختلف مع البحث الراهن فى تناولها لعينة أخرى تختلف عن العينة الحالية .

---

[1] **Kim , JongKyun ; Proquest Dissertations And Theses 2007** . United states – Texas – University of North Texas – 2007 .

الفصل الأول

الإطار النظرى للبحث ويتكون من مبحثين :

المبحث الأول : نبذة عن عصر الرومانتيكية .

- كلمة رومانتيكية **Romanticism**
- أهم القيم الجمالية العامة فى العصر الرومانتيكى .
- أهم التغيرات الموسيقية بشكل عام .
- العناصر الموسيقية فى العصر الرومانتيكى .
- وسائل الأداء .
- المؤلفات الموسيقية .
- الإتجاهات أو المثاليات .

المبحث الثانى : أهم الآراء الجمالية الخاصة بفلاسفة العصر الرومانتيكى عن الموسيقى .

أعلام الفلاسفة الألمان فى العصر الرومانتيكى :

- هيجل Hegel (١٧٧٠ – ١٨٣١) .
- فلسفته الموسيقية .
- شوبنهاور **Schopenhauer** (١٧٨٨ – ١٨٦٠) .
- فلسفته الموسيقية
- نيتشه **Nietsche** (١٨٤٤ – ١٩٠٠) .
- فلسفته الموسيقية .

يهتم الإطار النظرى للبحث بعرض المفاهيم النظرية لموضوع البحث من خلال التعرف على :

نبذة عن عصر الرومانتيكية : Romanticism (فيما بين ١٨٠٠ و ١٩٠٠ م)

كلمة "رومانتيكية" :

مشتقة من كلمة رومانس " Roamnce" أي رواية غرامية أو قصة خيالية ، ولقد أطلق هذا الاسم على الإنتاج الفني الذي ولد في الفترة ما بين النصف الثاني من القرن الثامن عشر حتى نهاية

القرن التاسع عشر تقريباً لما اتسمت به تلك الأعمال من الإفراط في العاطفية وسرحات الخيال البعيدة .

والرومانسية أو **الابتداعية** هي حركة فنية ، أدبية وفكرية نشأت في فرنسا في أواخر القرن الثامن عشر للميلاد وسرعان ما راجت في بلدان أوروبية أخرى ، وبخاصة إنجلترا وألمانيا وإسبانيا حتى وصلت لذروتها في الفترة ما بين ١٨٠٠ – ١٨٤٠ وقد ظهرت كرد فعل ضد الثورة الصناعية كما كانت تعتبر ثورة ضد الأرستقراطية والمعايير الإجتماعية والسياسية في عصر التنوير . وقد تجسدت الثورة بقوة في الفنون البصرية الموسيقى والأدب. كما كان لها تأثير بالغ على التأريخ والتعليم ، العلوم الطبيعية وتأثير كبير ومعقد على السياسة ، حيث انه وبذروة الحركة الرومانسية كان هنالك ارتباطًا وثيقًا مع الليبرالية والراديكالية وكان تأثيرها واضحًا على نمو القومية لدى الشعوب [١].

أهم القيم الجمالية العامة في العصر الرومانتيكي :

١- التأكيد على المشاعر الفردية الذاتية.
٢- إطلاق الفنان للعواطف والانفعالات بدلاً من الموضوعية الكلاسيكية.
٣- الهروب إلى كل ما هو غامض ومثير Exoticism
٤- إحياء التراث (قصص وأشعار العصور الوسطى – الأساطير).
٥- الاهتمام بالطبيعة.
٦- تعظيم تلقائية الشباب.
٧- احتقار كل ما هو تقليدي ومحاولة الخروج عليه.
٨- التأكيد على القومية[٢].

أهم التغيرات الموسيقية بشكل عام:

التوسع في الكتابة للاوركسترا السيمفوني والاهتمام الشديد بآلة البيانو وانحسار الاهتمام بالأعمال الكورالية القائمة بذاتها.

ظهور الموسيقى ذات البروجرام – الرغبة الشديدة في إظهار براعة الأداء – انتشار ظاهرة المؤلف المؤدي وبالذات في مجال آلتي البيانو والكمان – إحياء موسيقى الباروك وبالذات موسيقى يوهان

[١] عواطف عبد الكريم : تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص : ١٠
[٢] المرجع السابق ص : ١٤

سبستيان باخ. وكان لألمانيا والنمسا دور الريادة في هذا العصر مثلما حدث في العصر الكلاسيكي.

والعناصر الموسيقية في العصر الرومانتيكي:

١-اللحن:

تطور في شخصيته إلى أن أصبح غنائياً مسترسلا ولم يلتزم بمبدأ التوازن بين العبارات وبعضها كما تميز أيضاً بدفء التعبير الذاتي.

٢-الهارموني:

التوسع في استغلال التجميعات الهارمونية مع الإكثار من الكروماتية والتطعيم واستغلال التنافر بشكل أكثر حرية وتغليب النسيج الهوموفوني على النسيج البوليفوني.

٣-التونالية:

نفس التونالية الكلاسيكي: وظيفية وقائمة على نظام السلالم الكبيرة والصغيرة مع محاولة عدم تثبيتها وسرعة الانتقال بين السلالم وبعضها وشهدت نهاية العصر محاولات للتحرر منها فسيرد الكلام عنها في حينه[١].

وسائل الأداء :

سيطرت أربع منها الموسيقى الرومانتيكية:

١. آلة البيانو ٢. الاوركسترا

٣. الأغنية الفردية بمصاحبة البيانو ٤. الأوبرا

ولقد حدث تطور هائل في صناعة آلة البيانو زاد من إمكانيات الأداء والتعبير، كذلك حدث توسع في الاوركسترا من حيث الكم والكيف (تحسين بناء الآلات وإضافة ميكانيزم جديد عليها جعل إمكانياتها في الأداء تتسع وتسهل خصوصاً في مجال آلات النفخ الخشبية والنحاسية).

المؤلفات الموسيقية:

تأرجحت بين مؤلفات صغيرة Miniatures وبالذات في مجال الأغنية الرفيعة ومقطوعات آلة البيانو ومنها المقطوعات الوصفية والمقطوعات ذات الطابع الخاص مثل المازوركا والدراسة والمقدمة والإرتجال وغيرها.

---

[١] المرجع السابق ص : ١٤

وكل هذه المقطوعات طغت على صوناتا البيانو, وبين المؤلفات الضخمة الموسعة مثل السيمفونيات – السيمفونيات الوصفية – القصائد السيمفونية – المتتاليات السيمفونية – افتتاحيات الكونسير. أما أهم أنواع التأليف الموسيقي في مجال الأوبرا فكان الدراما الموسيقية عند فاجنر[١].

الاتجاهات أو المثاليات:

تعددت الاتجاهات أو المثاليات في العصر الرومانتيكي ونستطيع القول أنها تنحصر في :

١- المثالية البطولية Heroic Idealism وتتمثل في مؤلفات بتهوفن المتأخرة.

٢- المثالية الشاعرية Poetic Idealism وتتمثل في مؤلفات شوبان، ومند لسون، وشومان.

٣- تغليب الفكرة الأدبية على الموسيقى أو تفسيرها موسيقياً Programmatic Idealism وتتمثل في مؤلفات برليوز وليست .

٤- الدراما الموسيقية عند فاجنر.

٥- القومية Nationalism وهي حركة التحرر من سيطرة الموسيقى الجرمانية وظهور مدارس موسيقية في النرويج – تشيكوسلوفاكيا – أسبانيا – روسيا. [٢]

أهم الآراء الجمالية الخاصة بفلاسفة العصر الرومانتيكى عن الموسيقى

قد حمل مسئولية الفكر الإنسانى والإبداع الفنى فى العصر الرومانتيكى مجموعة من **أعظم الفلاسفة نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر :**

أعلام الفلاسفة الألمان فى العصر الرومانتيكى :

(١) هيجل Hegel **(١٧٧٠ – ١٨٣١) :**

فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت ، فورتيمبيرغ ، في المنطقة الجنوبية الغربيةِ من ألمانيا . يعتبر هيجل أحد أهم الفلاسفة الألمان حيث يعتبر أهم مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي[٣] .

فلسفتة الموسيقية :

وصف الموسيقى بأنها فن الشعور والحالة النفسية اللذين يؤديان إلى إثارة أنواع لا حصر لها من المشاعر والحالات النفسية .

---

[١] المرجع السابق ص : ١٥

[٢] المرجع السابق ص : ١٦

[٣] المرجع السابق ص : ٧

وكانت الموسيقى فى نظره (الفن الثانى الذى يحقق النمط الرومانتيكى ، مع التصوير) وهو ينبئنا مثل أرسطو بأن الأنغام أقدر من الألوان بكثير وأن السمع أكثر مثالية من الإبصار إذ أن (فى الأنغام الموسيقية يتردد ويتجاوب النطاق الكامل لمشاعرنا وإنفعالاتنا التى لا يكون موضوعها قد تحدد بعد) وإنا لنجد للفنون التشكيلية والتصويرية وجوداً مستقلاً فى المكان يتمثل فى النحت أكثر مما يتمثل فى التصوير ، إذ أننا نرى الأول على أنه شئ خارج عنا .

أما الموسيقى فليست لها هذه الموضوعية فى المكان إذ أن ماهيتها الباطنة تتألف من الإيقاع ذاته (ولما كانت هذه الموضوعية فى المكان ، إذ أن ماهيتها الباطنة تتختفى فى الموسيقى فإن إنفصال العمل الفنى عن متذوقه يختفى بدوره . وعلى ذلك فإن العمل الموسيقى يتغلغل فى الأعماق الباطنة للنفس ويندمج فى ذاتيتها إندماجاً لا ينفصم) [١] .

ويضيف هيجل بطريقة أفلاطونية خالصة أن لهذه الصفة الإيقاعية فى الموسيقى تأثيراً فريداً فى النفس حتى أن لها فى الإنفعالات البشرية تأثيراً مباشر يفوق تأثير أى فن من الفنون الأخرى . وبعد ذلك تكون مهمة الشعر هى وضع كلمات للأصوات وأفكار للمشاعر وتصورات للتأثيرات النفسية بحيث أن ما كان غامضاً غير محدد المعالم فى الموسيقى يغدو أوضح وأعظم تحدداً عن طريق لغة الشعر [٢] .

وكان هيجل يعجب بالأوبرا الإيطالية ولا سيما عند روسينى إلى حد لا يفوقه سوى إعجاب شوبنهاور الذى أعلن أنه يصبح يفهم القدرات الأساسية الكامنة فى الموسيقى بعد سماعه لأعمال هذا الموسيقى الكبير . على أن هيجل عندما إستمع إلى أداء لمؤلف باخ (المسيح حسب إنجيل متى) أصبح من المتحمسين لحركة إحياء موسيقاه . وقد نوه هيجل فى محاضراته فى علم الجمال التى إستمع إليها مندلسون ذاته بعبقرية باخ التى تجاهلها الناس والتى لم نبدأ فى تقدير قيمتها الحقيقية إلا فى الأونة الأخيرة .

وقد إختلف يوهان فريدريخ هربارت (١٧٧٦ – ١٨٤١) مع هيجل فى مثاليته الفلسفية ورومانتيكيته الموسيقية فلم يكن يعتقد أن مهمة الفيلسوف هى تشييد العالم بفكره وإنما هى قبوله كما هو وتفسيره تفسيراً واقعياً كذلك رفض أن ينظر إلى الموسيقى على أنها مظهر من مظاهر مذهب ميتافيزيقى عام فكتب يقول : من المتوقع أن يكون للأعمال الفنية معنى والفنانون يسرهم أن يبدعوا أعمالاً ذات معنى موسيقى) وليس من الضرورى لكى تكون جميلة أن تعنى شيئاً على أننا لازلنا نجد

---

[١] جوليوس بورتنوى : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة فؤاد زكريا ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص : ٢٣٩

[٢] المرجع السابق ص : ٢٤٠

موسيقيين موهوبين يرددون الرأى القائل أن الموسيقى ينبغى أن تعبر عن المشاعر وكأن تلك المشاعر التى تثيرها الموسيقى والتى يجوز بالتالى إستخدام الموسيقى فى التعبير عنها هى أساس قواعد الكنترابينط البسيط والمركب الذى تكمن فيه الماهية الحقيقية للموسيقى ، ولنتساءل ما الذى كان الموسيقيون الأقدمون الكبار ينوون التعبير عنه عندما وضعوا القوالب الممكنة للفوجه ؟ لا شئ على لإطلاق فأفكارهم لم تكن تخرج عن نطاق فنونهم وإنما كانت تتغلغل بعمق فى قلب هذه الفنون [١].

شوبنهاور Schopenhauer (١٧٨٨ – ١٨٦٠) :

فيلسوف ألماني ، معروف بفلسفته التشاؤمية يرى في الحياة شر مطلق فهو يبجل العدم وقد كتب كتاب العالم فكرة وارادة الذي سطر فيه فلسفته فلذلك تراه يربط بين العلاقة بين الارادة والعقل فيرى أن العقل أداة بيد الارادة وتابع لها [٢] .

فلسفته الموسيقية :

كانت الموسيقى فى فلسفته تُعد تعبيراً موضوعياً مباشراً وصورة للإرادة الكلية شأنها شأن العالم نفسه بل كالمُثل ذاتها .

فالموسيقى فى رأى شوبنهاور ليست كالفنون الأخرى فى كونها صورة للمُثل الأفلاطونية وإنما هى صورة لنفس الإرادة التى تعد المُثل مظهراً موضوعياً لها : لهذا كان تأثير الموسيقى أقوى وأعمق بكثير من تأثير الفنون الأخرى إذ أن هذه الفنون الأخرى لا تتحدث إلا عن مظاهر على حين أن الموسيقى تتحدث عن الشئ فى ذاته .

ذلك لأن العمارة والنحت والتصوير تُعبر عن مراحل متدرجة تنكشف بها إرادة الإنسان وجهوده أما الموسيقى فهى العمل الذى يتوج هذه كلها لأنها هى المجموع الكامل لكل تعبير فنى وصوت الإرادة الكاملة للإنسان والطبيعة .

ولقد وجه شوبنهاور لومه إلى ليبنتس لأنه رفض الموسيقى حين جعلها حساباً لا شعورياً لأعداد وحوّر كلمة ليبنتس بالطريقة الملائمة لمعتقداته الخاصة كما فعل سقراط فى محاوره (فيدون) فقال : أن الموسيقى ليست حساباً لا شعورياً لأعداد وإنما هى ممارسة غير واعية للميتافيزيقيا أى أنها تفلسف لا شعورى .

---

[١] المرجع السابق ص : ٢٤١

[٢] عواطف عبد الكريم : مرجع سابق ، ص : ٧

والموسيقى فى رأى شوبنهاور صورة للإرادة كما أن الأصوات الموسيقية تناظر مراحل معينة فى تطوير الطبيعة فأخفض الأصوات الهارمونية وهو الباص أشبه بالطبيعة الخام غير العضوية التى يرتكز عليها وينشأ ويتطور منها كل شئ أخر .

والأصوات الأربعة تناظر العالم المعدنى والحيوانى والنباتى بحيث يكون اللحن هو أعلى مظهر موضوعى للإرادة يناظر الحياة العقلية وفاعلية الإنسان[١] .

وكما أن للحن إرتباطاً مقصوداً ذا دلالة من بدايته إلى نهايته فإن لنظيره فى الإنسان مثل هذا الإرتباط إذ يعكس الماضى ويستبق المستقبل فى حنينه العقلى إلى الكلية والإستمرار .

والواقع أن فلسفة شوبنهاور تحمل طابع العصر الرومانتيكى فى الموسيقى بوضوح . فهو ينبئنا بأن الموسيقى لو إتحدت بالكلمات أكثر مما ينبغى وحاولت أن تتشكل وفقاً للحوادث لكانت بذلك تحاول أن تتكلم بلغة غير لغتها والواقع أن أحداً لم يتحرر من الخطأ بقدر ما تحرر منه روسينى ومن هنا كانت موسيقاه تتكلم لغتها الخاصة بوضوح وصفاء إلى حد لا تحتاج معه إلى كلمات وهى تحدث تأثيرها الكامل عندما تؤديها الآلات وحدها .

وإذاً فليست للكلمات إلا قيمة ثانوية بل هى تكون أحياناً دخيلة على اللحن المتصل . ويضيف شوبنهاور فى فصل له بعنوان : (فى ميتافيزيقا الموسيقى) قوله : بقدر ما يكون من المؤكد أن الموسيقى بدلاً من أن تكون مجرد تابع للشعر هى فن مستقل بل هى أقوى الفنون جميعاً وبالتالى فهى تبلغ غايتها بوسائل خاصة بها تماماً بهذا القدر نفسه لا تكون الموسيقى فى حاجة إلى كلمات الأغنية أو حوادث الأوبرا . فالكلمات هى وستظل دائماً إضافة غريبة بالنسبة إلى الموسيقى لها قيمة ثانوية وأن تأثير اللحن أقوى وأصدق وأسرع إلى حد لا متناه من تأثير الكلمات . لذلك فإذا أدمجت الكلمات بالموسيقى فمن الواجب أن يكون لها مركز ثانوى بحت وأن تتكيف تماماً تبعاً لها[٢].

ومع ذلك أنهى شوبنهاور إلى أن الموسيقى قادرة دون شك بوسائلها الخاصة على التعبير عن كل حركة للإرادة وكل شعور ولكننا بإضافة الكلمات نتلقى إلى جانب هذه موضوعات هذه المشاعر والدوافع التى أثارتها .

---

[١] جوليوس بورتنوى : مرجع سابق ، ص : ٢٤٢

[٢] المرجع السابق ص : ٢٤٣

وقد أعلن ريتشارد فاجنر (١٨١٣ – ١٨٨٣) ولائه ظاهرياً لهذه الفلسفة فى الموسيقى غير أن من السذاجة الإعتقاد بأن فاجنر الذى حاول إدماج الفنون بمزج النص باللحن ثم وضع هذا كله فى مقابل أوركسترا هائل فى ضخامته كان يأخذ أراء أمير التشاؤم شوبنهاور مأخذ الجد .

فأساس فلسفة شوبنهاور الموسيقية هو الإعتقاد بأن اللحن له الحق فى أن يوجد بذاته مستقلاً عن النص والأحداث التى تدور على خشبة المسرح أما فاجنر فقد إعترض بشدة على هذه الفلسفة كما مارسها الإيطاليون ومن هنا كان غير متسق مع ذاته عندما قبلها عند شوبنهاور[١] .

نيتشه Nietsche (١٨٤٤ – ١٩٠٠) :

فيلسوف وشاعر ألماني . كان من أبرز الممهّدين لعلم النفس وكان عالم لغويات متميزاً . كتب نصوصاً وكتباً نقدية حول المبادئ الأخلاقية والنفعية والفلسفة المعاصرة المادية منها والمثالية الألمانية. وكتب عن الرومانسية الألمانية والحداثة أيضاً. عموماً بلغة ألمانية بارعة . يُعدّ من بين الفلاسفة الأكثر شيوعاً وتداولاً بين القراء[٢] .

فلسفتة الموسيقية :

وقع فى تناقض صارخ عندما حمل على الرومانتيكية ووصفها بالإنحلال فى الوقت الذى كانت فيه أرائه الجمالية فى الموسيقى لا تقل تمشياً مع العصر الرومانتيكى فى الموسيقى عن أراء شوبنهاور.

فهو كهذا الأخير يرفع قيمة اللحن فوق الكلمة المنطوقة ويقول فى لهجة تذكرنا بـ (هيردر) إلى حد ما : علينا أن ننظر إلى الأغنية الشعبية على أنها المرآه الموسيقية للعالم وعلى أنها اللحن الأصلى باحثاً لنفسه عن ظاهرة حالمة موازية ومعبراً عنها فى الشعر .

وعلى ذلك فاللحن له الأولوية وهو كلى شامل ، وبالتالى فهو يقبل تعبيرات موضوعية تختلف بإختلاف النصوص التى تُضاف إليه وهو يواصل كلامه قائلاً : إن مناقشتنا كلها تنصب على تأكيد أن الشعر يعتمد على روح الموسيقى مثلما أن الموسيقى فى سيادتها المطلقة لا تحتاج إلى الصورة والمفهوم وإنما تقبلهما فقط بوصفهما عنصرين مصاحبين لها . فليس فى وسع قصائد الشاعر الغنائى أن تعبر عن شئ لم يكن من قبل كامناً فى ذلك الطابع الكلى المطلق للموسيقى الذى دفعه إلى التعبير المجازى[٣] .

---

[١] المرجع السابق ص : ٢٤٤

[٢] عواطف عبد الكريم : مرجع سابق ، ص : ٧

[٣] جوليوس بورتنوى : مرجع سابق ، ص : ٢٤٥

وقد كان نيتشه ينظر إلى الموسيقى على أنها وسيلة يستطيع بها الإنسان أن يعيد تقويم قيمه وأن يحول هذا العالم الأصم إلى مجال أروع وأفضل يعيش فيه الإنسان مؤقتاً على الأقل . ذلك لأن الموسيقى فى رأيه هى قبل كل شئ فن الإنفعال[١] .

والفنان ولا سيما الموسيقى هو الذى يستطيع فى مجاله الخاص أن يطهر المجتمع الفاسد . فالموسيقى يمكنه أن ينقلنا إلى أجواء أنقى وأصفى بأن يزيد فنه كمالاً عن طريق تحقيق أمانينا ورغباتنا بالخيال فى إطار شكلى ، وبذلك يساعد على إضفاء الإنسجام والنظام على حياتنا المتخبطة فى الفوضى .

ومن رأى نيتشه أن فاجنر قد وقع فى خطأ أخر إذ حاول أن يخلص البشرية بشخصية لا طعم لها هى شخصية (بارسيفال) الساذجة التى لم تعرف الحب ولا الخطيئة أما شخصية (كارمن) فهى على الأقل أحبت وخسرت المعركة . وقد عاب نيتشه على فاجنر أنه لجأ إلى الخيال الرومانتيكى وتمسك بالأيدلوجية المسيحية فى الوقت الذى كان من الواضح فيه أن آخر مسيحى قد مات على الصليب وأن المسيحية بوصفها أسلوباً فى الحياه مبنية على قيم زائفة ، أما بيزيه فقد عرض الحياة بطريقة واقعية على مشاهديه .

فأحد الموسيقيين قد إنتهى به الأمر إلى أن يدير ظهره للحياة أما الآخر فقد واجهها مباشرة . وهكذا أصبح فاجنر هو الفنان الزائف الذى يتعامل مع الخداع والتظاهر وذلك إذ يمجد الإرادة فى (تريستان) ثم يقضى عليها فى (بارسيفال) الزاهد . أما بيزيه فهو الفنان الحقيقى الذى واجهت شخصياته الحياة وسعت إلى تحقيق ذاتها فى عالم ملئ بالفوضى . وفى النهاية إتفق نيتشه مع أفلاطون فى قوله ما أجذب الشعراء ، وإتهم كل الفنانين بأنهم يحتمون بالسلطان إذ أنهم كانوا فى كل العصور خدم مطيعين لمذهب أخلاقى أو فلسفة أو عقيدة .

وإذ وصل نيتشه إلى هذا الحد من المرارة فقد رأى أن الإنسان الأرقى وحده (السوبرمان) هو القادر على أن يعيد كل القيم التى نحيا بها . وكان فى ذلك تفنيد لرأيه الأصلى القائل أن الفن هو فى أساسه تأكيد إيجابى للحياة وتمجيد وتأليه لها . وقد إتفق مع شوبنهاور على أن الموسيقى تتيح لنا مهرباً وفترات من الهدوء والسلام . ولكن على حين أن الموسيقى كانت فى رأى شوبنهاور تتيح الإنتقال من الإرادة إلى التخيل ومن الرغبة إلى التأمل فإنها عند نيتشه تمكننا من أن نسمو فوق عالمنا الأصم المتخبط إلى عالم وضّاء يعبر عن رغباتنا وآمالنا [٢].

---

[١] المرجع السابق : ص : ٢٤٦

[٢] المرجع السابق ص : ١٢٧

ومن أهم أقواله عن الموسيقى : (إن الحياة بدون موسيقى ستكون غلطة)

الفصل الثانى

الإطار التطبيقى والتحليلى للبحث

يهتم الإطار التطبيقى والتحليلى للبحث بإجراء التجربة ويتكون من مبحثين :

المبحث الأول : (الإطار التطبيقى)

يوهانس برامز Johannes Brahms (١٨٣٣ - ١٨٩٧)

أولاً : نبذة عن حياته .

ثانياً : أهم السمات المميزة لأسلوبه الموسيقى .

ثالثاً : أهم أعماله .

رابعاً : فلسفته الجمالية فى الموسيقى بشكل عام وفى سيمفونياته بشكل خاص .

المبحث الثانى : (الإطار التحليلى)

تحليل سيمفونية يوهان برامز الرابعة مصنف رقم (٩٨) فى مقام مى الصغير .

نبذة عن حياته :

كان مؤلف موسيقي ألماني، من أصحاب المدرسة الرومنتيكية. أهم ما قيل عنه أنه استمرار لبيتهوفن أي أن السيمفونية الأولى لبرامز يمكن اعتبارها السيمفونية العاشرة لبيتهوفن ولم يكن كالرومانتيكيين في نزواتهم العاطفية فقد كان يخشى أن تشغله المرأة عن فنه.

ولد يوهان برامز في مدينة هامبورج بألمانيا وكان والده عازف كونترباص في أوركسترا الأوبرا بها. تعلم العزف على البيانو من صغره، وكان في شبابه يساعد العائلة بالعزف في المقاهي وحفلات الرقص ولكنه لم ينقطع عن دراسة النظريات والعلوم الموسيقية. ولما بلغ العشرين كانت موهبته كعازف بيانو قد نضجت فقرر أن يقوم بجولة في مختلف مدن ألمانيا يعزف منفردًا في الحفلات.

كان برامز إنسانًا بسيطًا لا يسعى وراء الدعاية لنفسه أو لأعماله يحب الطبيعة ويحب مجالسة الأصدقاء ولكن على شرط ألا يشغلوا وقته عن التأمل والتفكير فيما يكتب.

وفي ٧ مارس سنة ١٨٩٧ ذهب إلى حفلة موسيقية تُؤدى فيها سيمفونيته الرابعة مصنف رقم ٩٨ وكان فى أشد حالات المرض فرحب به العازفون والمستمعون واستقبلوه بحماس شديد وبعدها بشهر

تُوفي برامز بسرطان الكبد بعد صراع مرير مع هذا المرض بعد أن أثرى المكتبة الموسيقية بأعمال عالمية كثيرة. [١]

أهم السمات المميزة لأسلوبه الموسيقى :

لقد كان برامز مصدر مشكلات مستمرة لنقاد فن الموسيقى لذلك شعر المؤرخون بضرورة تسمية خاصة يندرج تحتها اسمه ولهذا ابتكروا اصطلاح الكلاسيكية الحديثة . ومما أثار الإستفسار كثيراً وهو كيفية إدراج برامز إلى حركة فنية محدده سهلة التعريف فهو لم يكن من نتاج الرومانتيكية التى سبقته وأحاطت به وليس فى الوقت نفسه رد فعل للجوانب الثورية من الحركة الرومانتيكية فهو لا يمثل طراز جديد من الكلاسيكية بقدر ما هو مميز لنوع من الرومانتيكية التى ترتبط بالماضى بدلاً من أن تتقدم[٢] .

وعند إستعراض أسلوب برامز فى التأليف نجد أنه إنتهج منهجاً متميزاً فى التأليف الموسيقى يعتمد على إتخاذ فكرة موسيقية بسيطة جداً ثم يبدأ فى تطويرها إلى مادة موسيقية من الطراز الأول وهذا التطوير المذهل يكون به إستطرادات كثيرة وتنويعات تُضفى السحر والجلال على ألحانه.

كما أن قوة ألحانه تظهر فى قدراتها على الإختراق والإنعكاس والتأثير ولهذه الألحان عذوبة ورقة تنفرد بها وحدها ولذلك فهى سهلة التغيير والتطوير كما أن برامز يعتبر اللحن عادةً هو النواة الإيقاعية Rhythmic Nucleus للحركة الموسيقية عموماً لذلك نجد أنه يتحدث بلغة مزخرفة مليئة بالصور الموسيقية إلى جانب أن ألحانه لها شكل وكيان خاص ومختلف عن المؤلفين الآخرين وألحانه بسيطة وسلسة وشديدة الغنائية مع وضوح ودقة بدايات ونهايات الجُمل الموسيقية The Phrasing وتمسكة بسيمترية البناء Symmetric Structure فى تكوينها.

يُعتبر الإيقاع من أقوى العناصر فى مؤلفات برامز السيمفونية فقد كان يستخدم جميع الأشكال الإيقاعية فى إطار متسلسل ومنتظم[٣].

ويود الباحث أن يوضح مدى إهتمام برامز بالصيغة فى نقاط :

١ . بالرغم من أن برامز كان ملتزماً بالصيغ الرومانتيكية التقليدية Traditional Romantic Forms إلا أن مفهومه عن الصيغة كان واسعاً إلى حد كبير وبالنسبة له لا يمكن أن يكون هناك

---

[١] فؤاد زكريا وأخرون : محيط الفنون ، الموسيقى فى القرن التاسع عشر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧١ ، ص : ٣٧٨

[٢] المرجع السابق ص : ٣٧٩

[٣] المرجع السابق ص : ٢٧٩-٢٨٩

تمثيل آخر للتفكير والحس الموسيقى أكثر من القالب الواضح فى هيكل العمل الموسيقى Frame Work.

٢ . إن إلتزام برامز غير المشروط بالإطار الفنى للعمل الموسيقى والذى يُعتبر السمة الغالبة لمعظم مؤلفاته الموسيقية جعله فى مكانة مختلفة عن أقرانه الموسيقيين.

يُعتبر برامز من ضمن المؤلفين اللذين أنجزوا شيئاً جديداً لم يُحققه أى مؤلف من قبله وذلك يتضح من خلال تطو أسلوبه فى إستخدامه للهارمونى وتغييره بسرعة فى إتجاهات عكسية كما قام بالتركيز على تحقيق التوازن الهارمونى بين آلات الأوركسترا المختلفة وتوسع فى إستغلال التجمعات الهارمونية وإستخدامه أحياناً هارمونية كروماتية قائمة على اللمس والتطعيم وكان مجدداً فى هارمونياته.

استخدم الأوركسترا الكامل فى سيمفونياته وكان متأثراً جداً بدراسته الموسيقية المتعمقة للموسيقى الرومانتيكية[١]

مؤلفاته كثيرة جداً ولكن يمكن القول أن فترات إنتاجه تقع في ثلاث مراحل :

المرحلة الأولى ١٨٥٠ – ١٨٦٠.

المرحلة الثانية ١٨٦٠ – ١٨٧١.

المرحلة الثالثة من ١٨٧١ حتى وفاته .

أهم أعماله بالتفصيل : (نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر)

(١) السيمفونيات
ألف أربع سيمفونيات :
١ . الأولى مصنف رقم ٦٨ فى مقام دو الصغير وكتبها عام ١٨٧٦ .
٢ . الثانية مصنف رقم ٧٣ فى مقام رى الكبير وكتبها عام ١٨٧٧ .
٣ . الثالثة مصنف رقم ٩٠ فى مقام فا الكبير وكتبها عام ١٨٨٣ .
٤ . الرابعة مصنف رقم ٩٨ فى مقام مى الصغير وكتبها عام ١٨٨٥ .
(٢) الكونشرتات
ألف أربعة كونشرتات :
١ . الأول مصنف رقم ١٥ فى مقام رى الصغير للبيانو والأوركسترا وكتبه عام ١٨٥٨ .
٢ . الثانى مصنف رقم ٧٣ فى مقام رى الكبير للبيانو والأوركسترا وكتبه عام ١٨٨١ .

[١]المرجع السابق ص : ٢٨٠

٣ . الثالث مصنف رقم ٧٧ فى مقام رى الكبير للفيولينة والأوركسترا وكتبه عام ١٨٧٩ . ٤ . الرابع مصنف رقم ١٠٢ فى مقام لا الصغير للفيولينة والتشيللو والأوركسترا وقد استوحاه من الكونشرتو القديم جروسو وكتبه عام ١٨٧٩ .
(٣) السيرناد
كتب برامز ٢ فقط من هذا النوع من المؤلفات : ١ . الأول مصنف رقم ١١ فى مقام رى الكبير وكتبه بين عامى ١٨٥٧ . ١٨٥٨ . ٢ . الثانى مصنف رقم ١٦ فى مقام لا الكبير وكتبه فى الفترة ما بين ١٨٥٧ . ١٨٦٠ .
(٤) الإفتتاحيات
كتب برامز إفتتاحيتين : ١ . الأولى مصنف رقم ٨٠ وتُسمى الأكاديمية وقد ألفها تقديراً منه لجامعة بريسلاو التى منحته درجة الدكتوراه الفخريه فى الفلسفة وقد ألفها عام ١٨٨٠ . ٢ . الثانية مصنف رقم ٨١ وكتبها عام ١٨٨١ وتُسمى تراجيديا .
(٥) التنويعات
جميعها على لحن لهايدن مصنف رقم ٥٦ وكتبه عام ١٨٧٣ .
(٦) موسيقى الحجرة
يُعتبر برامز من مؤلفى العصر الرومانتيكى البارزين فى ميدان موسيقى الحجرة فقد ألف ٢٤ عملاً فى هذا المجال : ثلاثيتان للبيانو والفيولينة والتشيللو : ١ . مصنف رقم ٨٧ فى مقام دو الكبير وقد بدأه عام ١٨٨٠ وأتمه عام ١٨٨٢ . ٢ . مصنف رقم ١٠١ فى مقام دو الصغير وكتبه عام ١٨٨٦ . ثلاثية النفير للكورنو والفيولينة والبيانو مصنف رقم ٤٠ وكتبها عام ١٨٦٥ فى مقام مى بيمول الكبير . ثلاثية البيانو والكلارنيت والتشيللو مصنف رقم ١١٤ فى مقام لا الصغير وكتبها عام ١٨٩١ . ثلاث رباعيات وترية : ١ . الأول مصنف رقم ٥١ ويحتوى على إثنين الأول فى مقام سى الصغير والثانى فى مقام لا الصغير وكتبهما عام ١٨٧٣ .

٢ . الثانى مصنف رقم ٦٧ فى مقام سى بيمول الصغير وكتبه عام ١٨٧٥ .
٣ . الثالث مصنف رقم ١١١ فى مقام صول الكبير وكتبه عام ١٨٩٠ .
خماسيتان للوتريات :
١ . الأول مصنف رقم ٨٨ فى مقام فا الكبير وكتبه عام ١٨٨٢ .
٢ . الثانى مصنف رقم ٣٤ للوتريات والبيانو فى مقام سى الصغير وكتبه عام ١٨٦٤ .
خماسية للكلارنيت والوتريات مصنف رقم ١١٥ فى مقام سى الصغير وكتبها عام ١٨٩١ .
سداسيتان للوتريات :
١ . الأولى مصنف رقم ١٨ وكتبها فى مقام سى الكبير عام ١٨٦٠ .
٢ . الثانية مصنف رقم ٣٦ فى مقام صول الكبير وكتبها عام ١٨٦٥ .
رباعيتا البيانو :
١ . الأولى مصنف رقم ٢٥ فى مقام صول الصغير وكتبها بين عامى ١٨٥٧ . ١٨٦١ .
٢ . الثانية مصنف رقم ٢٦ فى مقام لا الكبير وكتبها فى ذات المدة السابقة .
(٧) أعماله للفيولينه
ثلاث صوناتات للفيولينة والبيانو :
١ . الأولى مصنف رقم ٧٨ فى مقام صول الكبير وكتبها عام ١٨٧٩ .
٢ . الثانية مصنف رقم ١٠٠ فى مقام لا الكبير وكتبها عام ١٨٨٦ .
٣ . الثالثة مصنف رقم ١٠٨ فى مقام رى الصغير وبدأها عام ١٨٨٦ وأكملها عام ١٨٨٨ .
(٨) أعماله للتشيللو
صوناتاتان للتشيللو والبيانو :
١ . الأولى مصنف رقم ٣٨ فى مقام مى الصغير وبدأها عام ١٨٦٢ وأكملها عام ١٨٦٥ .
٢ . الثانية مصنف رقم ٩٩ فى مقام فا الكبير وكتبها عام ١٨٨٦ .
(٩) أعماله للكلارنيت
صوناتاتان للكلارنيت والبيانو :
١ . الأولى مصنف رقم ١٢٠ فى مقام فا الصغير وكتبها فى عام ١٨٨٤ .
٢ . الثانية مصنف رقم ١٢٠ فى مقام مى بيمول الكبير وكتبها فى عام ١٨٨٤ .
(١٠) أعماله للكورنو
صوناته للكورنو والبيانو مصنف رقم فى مقام دو الكبير .

(١١) أعماله للبيانو
١ . ثلاث صوناتات مصنف رقم ١ ، ٢ ، ٥
٢ . كما أن له صيغاً صغيره مثل التنويعات مصنف رقم ٩ ، ٢١ ، ٣٤
٣ . الإسكرتزو مصنف رقم ٤ .
٤ . مقطوعات البالاد الأربعة مصنف رقم ١٠ .
٥ . قطع شعرية تأملية مصنف رقم ٧٦ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ .
(١٢) المؤلفات الكورالية
تضم أعمال برامز الكورالية :
١ . القداس الجنائزى الألمانى مصنف رقم ٤٥ .
٢ . كانتاتا رينالدو مصنف رقم ٥٠ .
٣ . رابسودية مصنف رقم ٥٣ على أشعار من نظم جوته .
٤ . أغنية القدر مصنف رقم ٥٤ .
٥ . أغنية الإنتصار مصنف رقم ٢٥ .
٦ . أغنية المصير مصنف رقم ٨٩ على قصيدة من شعر جوته وعديد من الأعمال الاصغر .
(١٣) الأغانى الفنية
لحن برامز ما يقرب من مائتى أغنية تُعتبر من الأعمال الخادة له فى هذا المجال[١] .

جدول رقم (١)

أهم أعمال يوهان برامز

فلسفة يوهان برامز الجمالية للموسيقى بشكل عام وفى سيمفونياته بشكل خاص :

لقد كان يوهانس برامز Johannes Brahms ١٨٣٣ – ١٨٩٧ يبحث عن الوحى فى المؤلفات البوليفونية لباخ وفى سيمفونيات بيتهوفن وأغنيات شوبرت وأفكار شومان الجمالية . وقد ظل بفضل إستخدامه للقوالب التقليدية وتبجيله للماضى أقرب إلى فلسفة الكلاسيكيين منه إلى فلسفة الرومانتيكيين الذين حاولوا أن ينشقوا تماماً عن الماضى .

غير أن برامز كان مسايراً للرومانتيكيين فى إلتجائه الدائم إلى إستخدام ألحان شعبية ذلك لأن الرومانتيكيين كانوا قوميين متحمسين ، وفى هذا الصدد كان برامز واحداً منهم . فقد مجد برامز

[1] **SADIE , STANLEY** : The NEW GROVE Dictionary of music and musicians : Vol . 4 (London : Macmillan Publishers Limited , 1980) .p201-219

قوميته الألمانية بتوزيعات غنائية متعددة لألحان شعبية ، ودعم الأسس اللحنية لسيمفونياته وكونشرتاته بألحان من الحقول ومعارج المدينة[١] .

والواقع أنه كان أبرع الناس جميعاً فى إدماج مثل هذه الألحان الموسيقية الحسية فى المؤلفات الأوركسترالية . ولعل القليلين فقط هم الذين يقفون أنداداً لرشاقته فى الكتابة للصوت البشرى .

كان يكره ربط الموسيقى بعناصر غير موسيقية مثل ربطها بالمسرح أو ببرنامج وصفي وهو لذلك تجنب كتابة الأوبرا ، وتجنب كتابة «القصيد السيمفوني» الذي يروي به المؤلف الموسيقي قصة أو قصيدة أو موضوعا معينا. فكان كلاسيكيا يكتب الموسيقى للموسيقي و يعتمد في جمالها على إبداع الصنعة وإتقانها وإمكانيات الأصوات الموسيقية على التعبير الجمالي المجرد المغمور بشحنة عاطفية هي صورة نفسه وخلاصة أحاسيسه . ولنفس الأسباب وضعه نقاد القرن التاسع عشر كنقيض لفاجنر; هذا الموسيقي الذي تبلورت على يديه الموسيقى المسرحية الدرامية واندمجت بفنون الشعر والديكور والتمثيل والإخراج والحركة . ولقد كانا نقيضين بالفعل إلا أن برامز كان يرقب أعمال فاجنر و يرى فيها استمرارا لأعمال بتهوفن الذي قدسه كل منهما .

تطور فاجنر عن طريق الأداء الموسيقى المسرحي. أما برامز. فقد سار على نهج بتهوفن في مجال الموسيقى السيمفونية المبنية على القوالب الكلاسيكية الملتزمة . ولذلك فقد استمر برامز مبتعدا عن الصراع مؤمنا بأن كل منهما استمرار لبتهوفن العظيم من زاوية مختلفة .

ويود الباحث عمل دراسة مقارنة بين فلسفة وأسلوب كل من برامز وفاجنر كقوتان متعارضتان كما هو موضح بالجدول التالى :

برامز	فاجنر
إن تنظيم الموسيقى البحته فى صيغ كبيرة على أساس مضمونها النفسى التعبيرى قد بلغ على يديه ذروته .	إن الموسيقى البروجرامية قد بلغت ذروتها عنده .
يمثل برامز تطوراً للمثالية Idealism	يمثل فاجنر تطوراً للواقعية Realism
كانت السيمفونية هى مجاله (أى الموسيقى البحتة) . ويعتبر برامز تجسيد للذروة الثانية فى تيار الموسيقى الألمانية فى	كانت الدراما الموسيقية هى مجاله (أى الموسيقى البروجرامية) .

[١] فؤاد زكريا وآخرون : مرجع سابق ، من ص : ٢٧٨ – ٢٧٩

القرن التاسع عشر .	
موضوع موسيقى جاد وصارم + تناول معقد = عُمق	تأليف موسيقى بارز + شرح لغوى = تعبير موسيقى
ميل إلى الصقل والتهذيب + نزوع مفرط لتحقيق الكمال الموسيقى = تجربة عميقة تكشف عن طبيعة تناوله المتميز الذى يتمثل فى أسلوبه الموسيقى	واقعية رومانتيكية + مثالية رومانتيكية = تعبير موسيقى
وكلاهما معاً قد تناولا الإنفعالات الإنسانية وإستخدما فى ذلك وبصدق متكافئ قدرات الموسيقى الإنسانية على تصوير تلك الإنفعالات .	

جدول رقم (٢)

دراسة مقارنة بين فلسفة وأسلوب كل من برامز وفاجنر

أضف إلى ذلك أن مثل هذا الإجراء من شأنه أن يدلنا على أن برامز قد أحس أن المجال الوحيد الذى تركته الرومانتيكية بلا إكتشاف هو مجال إستغلال موادها التعبيرية الجديدة لتحقيق جمال جديد فى معالجة الصيغ الكبيرة ، وقد كان له فلسفته الخاصة فى أسلوبه الموسيقى حتى أنه كان يرى فى الموسيقى أكثر من مجرد تعبير عن المشاعر . وعندما لاحظ تأثير الموسيقى فى سلوك الإنسان ، وصل إلى أن الموسيقى قد تُهذب الطبع وقد تُزيده إنحطاطاً .

تمثل سيمفونيات برامز قمة تطور أسلوبه فهو فى هذه السيمفونيات رومانتيكى يتجلى فيه زهد طبيعته الشماليه ، كما تظهر فورة شبابه الأولى . وعلى الرغم مما تتسم به هذه الأعمال من سلاسة وإنسياب وتماسك ، فقد كان تأليفها يستغرق عدداً كبيراً من السنين ، ومع ذلك فإن الإستماع إلى ألحانه كفيل بأن يُقنعنا بأن هذا البطء لم يكن ناشئاً عن عجز عن الإبتكار ، أو إفتقار إلى الأفكار الموسيقية ، وإنما كان ناشئاً عن ميل إلى الصقل والتهذيب ونزوع مفرط إلى تحقيق الكمال . فليس فى هذه السيمفونيات ما يدل على الجهد الذى بذل فى تأليفها بل إن من

أروع ميزاتها ذلك التوثب الإيقاعى الذى يُشعر السامع بنبض الحياة وإنسياب مجراها من أول العمل إلى آخره .

صاغ برامز سيمفونياته فى إطار موسيقى جميل يُعبر عن عبقريته الإبداعية من خلال مجموعة من الألحان المتميزة لآلة الكورنو وبقية الآلات المصاحبة وقد إستطاع بغريزته الحساسه إثبات أن آلة الكورنو يُمكن أن تقوم بدور البطولة بعيداً عن دور المساندة حيث يدخل الكورنو فى حوار حيوى مع الأوركسترا وخاصة فى سيمفونيته الأولى حيث كان الشبه بين لحن الكورنو الأخير وأجراس جامعة كامبردج ملحوظ .

وبالإضافة إلى ما جاء أعلاه ، يمكن القول أن برامز كان من بين مؤلفى القرن التاسع عشر جميعاً ، لم يبلغ الكلاسيكية المطلقة ، ولا الرومانتيكية المطلقة ، لكنه حقق التوازن بين الإثنين حتى أنه يكاد يبلغ الكمال ، علاوة على أن تعقيد أسلوبه ليس إلا وسيلة لبلوغ غاية هى : التعبير فى عمق وصدق عن تجربة عاطفية فى جوهرها وليس هنا سر الأهمية الفلسفية والتاريخية للسيمفونيات الأربع فحسب ، بل وسر عظمة برامز .

المبحث الثانى : (الإطار التحليلى)

تحليل سيمفونية يوهان برامز الرابعة مصنف رقم (٩٨) فى مقام مى الصغير .

تمهيد (لمحة تاريخية عن سيمفونيتا يوهان برامز الأولى والرابعة) .

أولاً : التحليل البنائى لعينة البحث من حيث عناصر البناء الموسيقى : (الصيغة ، المقام ، الميزان والسرعة) .

- الحركة الأولى .
- الحركة الثانية .
- الحركة الثالثة .
- الحركة الرابعة .

ثانياً : تحليل الصيغة على النحو التالى :

- الحركة الاولى .
- الحركة الثانية .
- الحركة الثالثة .
- الحركة الرابعة .

ثالثاً : عناصر التحليل الأدائى للحركة الأخيرة من السيمفونية الرابعة .
رابعاً : الصعوبات التقنية فى الحركة الأولى من السيمفونية الرابعة وكيفية التغلب عليها من حيث : (القفزات ، الفقرات السُلمية ، النفس ، اللحن) .

تمهيد : (لمحة تاريخية عن سيمفونيتا يوهان برامز الأولى والرابعة) :

السيمفونية الأولى :

في مقام دو الصغير مصنف رقم ٦٨ وبدأ العمل في هذه السيمفونية عام ١٨٥٥ لكنه لم يُكمل الحركة الاولى حتى ١٨٦٢ ولم يُكمل باقي الحركات حتى صيف ١٨٧٤ و٧٥ و٧٦ في روشليكون وزيجلهاوس واسنتز وهامبرج وليخنتول ويرجع السبب فى ذلك إلى أنه كان يشعر أنها يجب أن تكون إنطلاقة نحو عالم جديد ومن وحى أعمال بيتهوفن الأخيرة مما جعل هانز فون بولو يُطلق عليها السيمفونية العاشرة وكان يُسمى برامز خليفة باخ وبيتهوفن .

ومنذ العرض الأول في ٤ نوفمبر ١٨٧٦ في كارلسرو أصبحت هذه السيمفونية من الأعمال الهامة فى ريرتوار المؤلفات السيمفونية ولاقت إستقبالاً حماسياً حيث استقبلتها فيينا بلطف حين قادها برامز هناك كضيف في الحفل حيث كان هيربك المايسترو في العمل.

إتصفت الحركة الأولى من هذه السيمفونية بالطابع العاطفى الكئيب نتيجة لحزنه الشديد على صديقه شومان الذى مرض بمرض عصبى فى فبراير عام ١٨٥٤ فقد عقله على أثره وحاول الإنتحار ولكنه أنقذ ودخل مستشفى الأمراض العقلية وتوفى بها ، ثم إنتقل بعدها برامز إلى بيت شومان ليرعى زوجته كلارا وأولادها وعاش به مدة عامين قام فيها بتأليف العديد من الأعمال التى إتصفت بذات الطابع الحزين منها مقطوعات البالاد مصنف رقم ١٠ وكذلك الحركة الأولى من رباعى البيانو مصنف رقم ٦٠ فى مقام دو الصغير .

السيمفونية الرابعة :

- الف برامز هذه السيمفونية (فى فى مقام مى الصغير مصنف رقم ٩٨ عام ١٨٨٤) عندما تعدى سنه الخمسين ، ونلمس فيها نضجه وعبقريتة ، كما ان السيمفونية تشع نشاطا فى اجزائها المختلفة وبصورة اكثر جدية من السيمفونيات السابقة ، وهى صعبة التكنيك كذلك ، ولكن الحانها اكثر حلاوة وعذوبه ، ومدتها ٤٠ دقيقة وتتكون من اربع حركات كالتالى :

1.Allegro non troppo

2.Andante moderato

3.Allegro giocoso

4.Allegro energico e passionato

- وقد ساهم فى قيامه بتأليفها ضمان معرفة وجوده في مننجين حيث أنه تمكن من العمل بسلام وخصوصية مع أوركسترا من الطراز الأول . بعد مدة مكوث سلمية كضيف لدى دوق مننجين في فيلا كارلوتا في كادنابيا في بحيرة كومو عاد إلى موزوشلاج قرب سامرنج باس حيث كتب أول حركتين مكملاً باقي الحركات في السنة التالية. في أكتوبر ١٨٨٥ قدم بروفة لسيمفونيته الجديدة سراً في مننجين وفي الحال بعد ذلك أخذ الأوركسترا في جولة عبر ألمانيا وهولندا حيث عرض العمل في بلدان كثيرة.
- يتطلب عزف وأداء السيمفونية وجود الآلات التالى ذكرها فى الأوركسترا :

الوتريـــــــــــات	آلات الـنفخ الخشـبية	آلات الـنفخ النحاسـية	الآلات الإيقاعيـــــة
فيولينه (١)	فلوت (١)	كورنو (١)	تيمبانى
فيولينه (٢)	فلوت (٢)	كورنو (٢)	مثلث
مجموعة فيولا	أوبوا (١)	كورنو (٣)	
مجموعة تشيللو	أوبوا (٢)	كورنو (٤)	
مجموعة كونترباص	كلارنيت (١)	ترومبيت (١)	
	كلارنيت (٢)	ترومبيت (٢)	
	فاجوط (١)	ترومبون (١)	
	فاجوط (٢)	ترومبون (٢)	
		ترومبون (٣)	

جدول رقم (٣)

تكوين الأوركسترا بحسب ما جاء فى المدونة الكاملة للسيمفونية الرابعة

تحليل سيمفونية برامز الرابعة (فى فى مقام مى الصغير مصنف رقم ٩٨)

أولاً : عناصر البناء الموسيقى :

الحركة الأولى :

الصيغة : الصوناتا Sonata Form

المقام : مى الصغير

الميزان : C

السرعة : سريع بدون إسراف Allegro non troppo

الحركة الثانية :

الصيغة : ثلاثية

المقام : مى الكبير

الميزان :

السرعة : بطئ بإعتدال Andante moderato

الحركة الثالثة :

الصيغة : إستطراية

المقام : دو الكبير

الميزان :

السرعة : سريع بتمهل Allegro giocoso

الحركة الرابعة :

الصيغة : لحن وتنويعات

المقام : مى الصغير

الميزان :

السرعة : سريع بحيوية وطاقة Allegro energico e passionato

ثانياً : تحليل الصيغة على النحو التالى :

الحركة الاولى :

سريعة بدون اسراف وتبدا سهله باللحن الاول الاساسى ويبنى على نغمتين مختلفتين اما اللحن الاساسى الثانى فهو منقسم الى جزأين الجزء الاول تقفز نغماته الى مسافات موسيقية مفاجئة اما الجزء الثانى فهو لحن عريض منساب من الوتريات ثم تنمى العناصر التى استعملها فى قسم العرض بطريقة فنية مبتكرة ثم تعود الالحان الى الظهور الا ان برامز المبتكر يبطىء السرعة ليعطى جو من التباين ثم نستمع الى كودا بها اللحن الاساسى

الحركة الثانية :

متهادية رومانتيكية تمثل اسلوب برامز بكل وضوح ولحنها الاول فى مقام دو كبير اما اللحن الثانى فهو لحن عريض كورالى يؤدى بواسطة التشيلو وعند نهاية الحركة يعود مقام دو الذى بدات به الحركة ثم يختفى بسرعة ليحل محله مقام مى كبير ليعطى جو غريب تنتهى به الحركة.

الحركة الثالثة :

تبدا بسلم مرح يصطدم بتالفات بهلوانية وبضربات الطبول يتبعه لحن ثانوى رشيق يوحى بلحن شعبى ثم يتفاعل اللحن الاول بالات النفخ الخشبية فى صراع بين تالفات من الموسيقى القاتمة والباسمة وفى نهاية الحركة تعود الموسيقى فى مقام دو الكبير

الحركة الرابعة :

فى صيغة اللحن والتنويعات واللحن فى الباص على طريقة باسكاليا وهو لحن شبه صاعد وفى مقام مى صغير ولهذا اللحن ٣٤ تنوعا وهذه الحركة على صعوبتها الفنية مثال لجمال اللحن الذى يسهل على المستمع تفهمه.

ثالثاً : عناصر التحليل الأدائى للحركة الأخيرة من السيمفونية الرابعة :

فيما يلى سوف يقوم الباحث بتوضيح كيفية إستخدام برامز لآلة الكورنو فى الحركة الربعة لهذه السيمفونية كالتالى :

من المازورة (٩٧ . ١٠٥) يدخل الفلوت فى أداء فردى (solo)عريض يؤدى بشكل أكثر تعبيراً espressivo مع مصاحبة لحنية عريضة لآلتى الكورنو الأول والثانى ، تؤدى بصوت خافت (p) علاوة على إستعمال علامة الأداء الأكثر جمالاً dolce ، والتدرج فى زيادة شدة رنين الصوت cresc . والعكس dim . .

من المازورة (١٠٥ . ١١٣) تستمر مصاحبة آلتى الكورنو الأول والثانى مع أداء اللحن الأساسى لآلتى الكلارنيت الأول والأوبوا الأول وذلك فى محاكاة لحنية فريدة بينهما ولكن فى سلم مختلف وهو سلم (مى الكبير)

من المازورة (١١٧ . ١٢٨) يدخل الكورنو الأول والثانى فى مصاحبة غنائية لآلتى الأوبوا والفلوت اللتان تدخلان فى حوار حيوى ، ثم يدخل الكورنو الأول فى لحن منفرد بمصاحبة مجموعة الترومبون حيث تدخل الأوبوا بعد ذلك فى حوار مع مجموعة الوتريات من المازورة (١٢٥ . ١٢٧) إلى أن ينتهى هذا الجزء اللحنى بدخول الفلوت فى لحن ختامى مع مجموعة التشيللو فى المازورة ١٢٨ مع إستعمال علامة التبطئ التدريج rit ، وكذلك علامة الإستطالة .

من المازورة (١٢٩ . ١٣٦) يدخل الكورنو الأول والثانى والثالث والرابع فى الأداء الجماعى مع الأوركسترا ، حيث تتم العودة إلى سلم مى الصغير ويُعاد لحن البداية مع إختلاف التظليل الموسيقى لمجموعتى الكورنو حيث إستخدم فى هذه الإعادة علامة التدرج فى زيادة شدة رنين الصوت من الصوت القوى (f) إى الصوت القوى جداً (ff) بخلاف ما حدث فى لحن البداية حيث أنه كان يؤدى بصوت قوى فقط دون التدرج فى زيادة الصوت .

من المازورة (١٤٥ . ١٥٢) تدخل مجموعتى الكورنو الأول والثانى والثالث والرابع فى حوار حيوى بينهما فى حين أن محاكاتهما تكون مع جميع آلات الأوركسترا بدون إستثناء ، فيبدأ الحوار بين المجموعتين من حيث أن البداية تكون عند الكورنو الثالث والرابع بلحن يعتمد على التتابع اللحنى الصاعد ، ثم تكون الإجابة عند مجموعة الكورنو الأول والثانى ، وتتوالى المحاكاة بحيث أن نفس التيمة التى يؤديها الكورنو فى تبادل لحنى تؤديها أيضاً فى ذات الوقت مجموعة الفلوت والأوبوا والكلارنيت . ويتميز هذا الحوار بإستعمال علامتى التدرج فى زيادة الصوص والتدرج فى تناقص الصوت .

من المازورة (١٥٣ . ١٦٠) يدخل الكورنو بلحن سُلمى يؤدى بصوت قوى (f) ومتقطع staccato فى حوار مع آلات النفخ الخشبى متمثلة فى (مجموعة الفلوت والأوبوا والكلارنيت والفاجوط) وتشترك مع الكورنو فى أداء هذا الجزء اللحنى الآلات الوترية متمثلة فى (مجموعة الفيولينة) . والمصاحبة عند الترومبون هارمونية إيقاعية متقطعة .

من المازورة (١٦١ . ١٧٧) تدعم المجموعة الأولى من مجموعتى الكورنو مجموعتى الفيولينة الأولى والثانية فى الدخول بلحن يؤدى بصوت قوى ومتقطع ، فيه شئ من التنويع بالمقارنة مع اللحن السابق له وذلك من حيث الإيقاع ، ثم يتوقف دور الكورنو ويستمر الأداء مع مجموعتى الفيولينة .

من المازورة (١٨٥ . ١٩٢) يبرز دور مجموعتى الكورنو بالدخول القوى المفاجئ فى لحن يأخذ حركة سُلمية صاعدة تؤدى مباشرة فور الإنتهاء من المحاكاة اللحنية التى برزت بين آلات النفخ الخشبى وبين مجموعتى الفيولينة والفيولا والتشيللو والكونترباص مع دخول الكورنو الأول فى مصاحبتهم بصوت خافت جداً (pp) فى المازورة (١٨١) وبعد دخول الأول والثانى بصوت خافت جداً أيضاً فى المازورة (١٨٣) .

من المازورة (١٩٣ . ١٩٩) يبرز الدور الرئيسى للآلة فى تقوية الضغوط الإيقاعية حيث يدخل الكورنو الأول والثانى والثالث والرابع بصوت قوى جداً (ff) فى بداية دخول الجملة Atacc مع الترومبيت الأول والثانى فقط والمصاحبة عند جميع آلات الأوركسترا .

من المازورة (٢٠٠ . ٢٠٨) تدخل مجموعتى الفيولينة والفيولا والتشيللو والأوبوا والفاجوط فى إعادة نفس اللحن السابق ولكن بتنويع مختلف فى بداية الدخول بعكس ما حدث قبلاً ، وتكون الإجابة (المصاحبة) عند مجموعتى الكورنو الأول والثانى والثالث والرابع ومجموعة الفلوت والكلارنيت والترومبيت مع إستعمال علامة الدخول المفاجئ (sf) .

من المازورة (٢٠٩ . ٢١٦) تبدأ مجموعتى الكورنو فى الدخول بلحن يعتمد على التتابع اللحنى الصاعد بصوت خافت (p) وبمصاحبة جميع الآلات الوترية ، ثم يستكمل اللحن الكورنو الثالث مع مجموعة الأوبوا من المازورة (٢١٣ . ٢١٦) .

من أناكروز المازورة (٢٣٧ . ٢٤٠) يدخل الكورنو الأول فى لحن يؤدى بصوت خافت مع إستعمال علامة التدرج فى زيادة شدة رنين الصوت . cresc تمهيداً للدخول فى تنويع آخر من المازورة (٢٤١) .

من المازورة (٢٤١ . ٢٥٢) يبدأ اللحن عند مجموعتى التشيللو والكونترباص ومجموعة الكونترفاجوط مع إستعمال علامة الضغط القوى accent والمصاحبة عند مجموعة الكورنو الأول والثانى ومجموعتى الفيولينة والفيولا ومجموعتى الكلارنيت والفاجوط هارمونية تتخللها حركة إيقاعية متقطعة ، تؤدى بصوت متقطع .

من المازورة (٢٥٣ . ٣١١) جزء ختامى يؤدى بصوت قوى جداً (ff) مع إستعمال علامة الضغط القوى Accent ، فى سرعة أكبر نسبياً من السرعة الأساسية للحركة Piu Allegro وتشترك فيه مجموعتى الكورنو مع جميع ألات النفخ النحاسية والخشبية مع وجود محاكاة لحنية مع بقية الآلات الوترية ، وينتهى هذا الجزء بنهاية الحركة بقفلة تامة فى سلم مى الصغير .

رابعاً : الصعوبات التقنية وكيفية التغلب عليها :

تتكون السيمفونية من أربعة حركات وسيتعرض الباحث للحركة الأولى لما يحتويه الخط اللحنى لآلة الكورنو من صعوبات تقنية وأدائية تتطلب توضيحها وكيفية التغلب عليها من حيث :

١) القفزات :

أمثلة لبعض القفزات المستخدمة فى الحركة :

من المازورة (٥٠ – ٦٤) جزء لحنى تؤديه مجموعتى الكورنو الأولى والثانية ، يحتوى على العديد من القفزات اللحنية صعوداً وهبوطاً .

من المازورة (٧١ – ٧٩) وجود قفزات فى منطقة صوتية مرتفعة نسبياً .

فى المازورتين (١١٢ ، ١١٣) عند مجموعة الكورنو الأولى (الكورنو الاول والثانى) وتُدى بصوت متقطع Stacato فى حركة لحنية سريعة .

من أناكروز المازورة (١٦٩ – ١٨٣) يعتمد اللحن عند مجموعة الكورنو الثانية (الكورنو الثالث والرابع) على وجود تتابع لحنى (سيكوانس) مع إستعمال العديد من القفزات اللحنية فى منطقة صوتية مرتفعة نسبياً .

من المازورة (٢١٠ – ٢١٣) يصل الكورنو الثالث إلى نغمة (لا بيمول) أعلى مدرج صول وهى من النغمات الحادة فى الآلة ، مع إستعمال علامة الضغط القوى Accent ، علاوة على إستعمال التعبير الموسيقى molto marcato ، هذا وبالإضافة إلى الأداء بصوت قوى f .

من المازورة (٢٩٤ – ٢٩٧) قفزات لحنية تؤديها مجموعة الكورنو الثانية بصوت قوى فى المنطقة الصوتية اللامعة للآلة .

من المازورة (٢٩٧ – ٣٠٠) تدخل مجموعة الكورنو الأولى فى حركة لحنية سريعة تحتوى على العديد من القفزات اللحنية والتى تُؤدى بصوت قوى f مع إستعمال علامة الضغط القوى Accent والأداء بصوت متقطع staccato .

من أناكروز المازورة (٣٩٤ – ٤١٨) تدخل مجموعتى الكورنو الأولى والثانية فى محاكاة لحنية تُؤدى بصوت قوى جداً فى الطبقة الصوتية الحادة للآلة مع إستعمال علامة الضغط القوى Accent .

كيفية التغلب عليها :

تحتاج إلى الضغط على منطقة الحجاب الحاجز وأخذ النفس بشكل سليم مع التمكن من الوضع الصحيح للبوكينو على الشفاة وذلك حتى يستطيع العازف أدائها بدون حدوث أى تشوهات فى النغمات Kiks .

٢) القفزات السُلمية :

جاءت الحركة السُلمية هبوطاً فى موضعين فقط من الحركة :

فى المازورتين (٩٩ ، ١٠٠) حركة سُلمية تُؤدى بصوت متصل عند عازف الكورنو الأول فقط .

فى المازورتين (١٥٣ ، ١٥٤) حركة سُلمية هابطة تُؤدى بصوت متصل مع إستعمال التعبير الموسيقى dolce عند عازف الكورنو الأول .

كيفية أدائها بأفضل طريقة ممكنة :

تُؤدى هذه الحركة اللحنية الغنائية فى المنطقة الصوتية اللامعة للآلة مع إستعمال التعبير الموسيقى dolce مما يتطلب من العازف التدريب على أدائها بصوت متوسط القوة mf وبدون تقطيع (أى فى نفس موسيقى واحد) مع أخذ النفس بطريقة صحيحة للحفاظ على الطبقة الصوتية Intonation .

٣) اللحن :

يأخذ اللحن حركة غنائية مفعمة بالطاقة للتأكيد على الطابع المرح المسيطر على هذه الحركة مما يُبرز الطابع الصوتى المميز للآلة ، وذلك من خلال أداء جُمل لحنية موسيقية عريضة فى الطبقة الصوتية اللامعة للآلة كما هو موضح فيما يأتى :

من المازورة (٣٠١ – ٣٠٩) يدخل الكورنو الأول فقط فى جملة لحنية تتدفق فى سهولة ويسر تساندها لغة هارمونية راسخة للآلات المصاحبة ، وتُؤدى هذه الجملة بصوت متصل فى طبقة صوتية ذات رنين صوتى لامع .

من المازورة (٣١٧ – ٣٢٣) تدخل مجموعة الكورنو الثانية فى أداء لحنى سريع يُؤدى بصوت متقطع مع إستعمال علامة العزف المفاجئ sf وعلامة الضغط القوى Accent ، والتعبير الموسيقى marcato .

من المازورة (٣٧٧ – ٣٨٠) عبارة موسيقية تُؤديها مجموعة الكورنو الأولى فى تسلسل لحنى رائع مع إستعمال علامتى الأداء بصوت قوى f ، والضغط القوى Accent .

ولإخراج الناتج السمعى المطلوب يُلاحظ مراعاة العازف لما يأتى :

عند الأداء السريع بصوت متصل : التمكن من ليونة عضلات الشفاه من خلال التدريب على النغمات الطويلة حتى تكون عضلات الشفاة قوية ، مع أخذ النفس العميق للحفاظ على إنسيابية الجملة اللحنية بدون تقطيع .

عند الاداء السريع بصوت متقطع : سرعة ضربات عضلة اللسان .

٤) النفس :

من المازورة (١١٦ – ١١٩) عبارة موسيقية تُؤدى بصوت خافت جداً pp وبصوت متصل عند عازف الكورنو الأول فقط ، ويستمر الأداء فى شكل نغمات ممتدة من بداية العبارة حتى نهايتها .

من المازورة (٢٤٩ – ٢٥٠) عبارة موسيقية تُؤديها مجموعتى الكورنو الأولى والثانية بصوت خافت جداً pp وبصوت متصل فى شكل نغمات ممتدة .

من المازورة (٢٥٥ – ٢٥٨) عبارة موسيقية تُؤديها مجموعتى الكورنو الأولى والثانية بصوت خافت جداً pp وبصوت متصل فى شكل نغمات ممتدة .

من المازورة (٣٤٦ – ٣٥٠) عبارة موسيقية يُؤديها الكورنو الأول فقط بصوت متصل فى لحن غنائى عريض ، يُؤدى بصوت متصل ، يُعبر عن عبقرية برامز فى توظيف آلة الكورنو لإضفاء صبغة عاطفية على العمل ككل وعلى الحركة خاصةً .

وأهم ما يُفضل مراعاته لأداء الجملة اللحنية الغنائية بدون تقطيع ، يحتاج العازف إلى : الإعتماد على أخذ نفس موسيقى عميق مع التدريب على أداء هذه الجمل اللحنية ببطء والتركيز عند التنقل بين النغمات بحيث يكون الصوت متصلاً كما هو طلوب أدائه .

الخاتمة

نتائج البحث

تعـــرض الخاتمـــة نتـــائج التحليـــل التـــى تُجيـــب علـــى ســـؤالى البحـــث . الإجابة على السؤال الأول وهو : " **ما هى أهم العوامل التى أثرت فى تكوين شخصية برامز الموسيقية ؟**

من واقع الدراسة التحليلية لعينة البحث ومن خلال تحليل عناصر البناء الموسيقى والتقنى توصل الباحث إلى أن هناك عوامل هامة أثرت فى تكوين شخصية برامز الموسيقية من أهمها :

(١) نشأته فى بيئة ملائمة ومشجعة على الإبداع (كان معلمه الأول هو والده) :

يحتاج التفكير الإبداعى إلى بيئة مشجعة ومحفزة سواء ورث الطفل ذلك أم لم يرثه وهناك مقولة تؤكد بأن في قلب كل فرد روحاً مبدعه فإذا ما توفرت البيئة الملائمة والمشجعة على الإبداع فإن تلك الروح تتألق وتزدهر . ويعد يوهان برامز من أهم المؤلفين الرومانتيكيين الذين اهتموا بآلة الكورنو حيث كان والده عازفاً عليها لذا فقد إر تبط برامز بالآلة وإهتم بإظهار قدراتها الأدائية والتعبيرية وإعطاها دوراً متميزاً لم يقتصر على دور المصاحبة وتدعيم الألحان فقط بل تخطاه لأداء الألحان الرئيسية .

(٢) تأثره الشديد ببتهوفن :

ليس غريباً أن يُعتَبر المبدعون قادة الحاضر والمستقبل، للأجيال المتعاقبة. وكلما كان إنجازهم أكثر أهميّة، كان حضورهم أكثر تأثيراً حتى أن برامز وهو أحد المبدعين في الموسيقى فسّر توقفه عن كتابة إحدى سيمفونياته مدّة اثني عشر عاماً بقوله :" إنك لن تستطيع أن تعرف كيف يشعر أمثالنا عندما نسمع وقع أقدام عملاق مثل بيتهوفن خلف ظهورنا" .

وبالتالى فقد تأثر برامز تأثيراً شديداً ببتهوفن إلى حد أن أطلق البعض على السيمفونية الأولى لبرامز اسم السيمفونية العاشرة تكملة لسيمفونيات بتهوفن التسع وبالفعل نجد هذه السيمفونية عملاً قوياً يبدأ بصراع وينتهى بالإنتصار فى لحن يُذكرنا بلحن أنشودة الفرح فى الحركة الأخيرة من سيمفونية بتهوفن التاسعة .

(٣) طبيعة شخصيته التى تميل إلى تحقيق الكمال الموسيقى :

قد كان لكل من سيمفونيات برامز طابعها الخاص وفرديتها المميزة وهى كلها أعمال ضخمة يعدها الكثيرون أروع ما أُلف فى ميدان السيمفونية بعد بتهوفن وعلى الرغم مما تتسم به هذه الأعمال من سلاسة وانسياب وتماسك فقد كان تأليفها يستغرق عدداً كبيراً من السنين ومع ذلك فإن الإستماع

إلى ألحانه كفيل بأن يقنعننا بأن هذا البطء لم يكن ناشأً عن عجز عن الإبتكار أو إفتقار إلى الأفكار الموسيقية وإنما كان ناشئاً عن ميل إلى الصقل والتهذيب ونزوع مفرط إلى تحقيق الكمال فليس فى هذه السيمفونيات ما يدل على الجهد الذى بذل فى تأليفها بل إن من أروع ميزاتها ذلك التوثب الإيقاعى الذى يُشعر السامع بنبض الحياة وإنسياب مجراها من أول العمل إلى آخره .

وبعد الدراسة التحليلية للأسلوب الموسيقى الذى إتبعه برامز فى تأليفه لسيمفونياته إستطاع الباحث الإجابة على السؤال الثانى للبحث وهو : " **ما هى الفلسفة الجمالية للموسيقى التى اتبعها يوهان برامز فى تأليفه لسيمفونياته ؟** "

لقد كان يوهانس برامز Johannes Brahms ١٨٣٣ – ١٨٩٧ يبحث عن الوحى فى المؤلفات البوليفونية لباخ وفى سيمفونيات بيتهوفن وأغنيات شوبرت وأفكار شومان الجمالية . وقد ظل بفضل إستخدامه للقوالب التقليدية وتبجيله للماضى أقرب إلى فلسفة الكلاسيكيين منه إلى فلسفة الرومانتيكيين الذين حاولوا أن ينشقوا تماماً عن الماضى . غير أن برامز كان مسايراً للرومانتيكيين فى إلتجائه الدائم إلى إستخدام ألحان شعبية ذلك لأن الرومانتيكيين كانوا قوميين متحمسين ، وفى هذا الصدد كان برامز واحداً منهم . فقد مجد برامز قوميته الألمانية بتوزيعات غنائية متعددة لألحان شعبية ، ودعم الأسس اللحنية لسيمفونياته وكونشرتاته بألحان من الحقول ومعارج المدينة .

والواقع أنه كان أبرع الناس جميعاً فى إدماج مثل هذه الألحان الموسيقية الحسية فى المؤلفات الأوركسترالية . ولعل القليلين فقط هم الذين يقفون أنداداً لرشاقته فى الكتابة للصوت البشرى .

كما كان يكره ربط الموسيقى بعناصر غير موسيقية مثل ربطها بالمسرح أو ببرنامج وصفي وهو لذلك تجنب كتابة الأوبرا ، وتجنب كتابة «القصيد السيمفوني» الذي يروي به المؤلف الموسيقي قصة أو قصيدة أو موضوعا معينا. فكان كلاسيكيا يكتب الموسيقى للموسيقي و يعتمد في جمالها على إبداع الصنعة وإتقانها وإمكانيات الأصوات الموسيقية على التعبير الجمالي المجرد المغمور بشحنة عاطفية هي صورة نفسه وخلاصة أحاسيسه. ولنفس الأسباب وضعه نقاد القرن التاسع عشر كنقيض لفاجنر; هذا الموسيقي الذي تبلورت على يديه الموسيقى المسرحية الدرامية واندمجت بفنون الشعر والديكور والتمثيل والإخراج والحركة. ولقد كانا نقيضين بالفعل إلا أن برامز كان يرقب أعمال فاجنر و يرى فيها استمرارا لأعمال بتهوفن الذي قدسه كل منهما. تطور فاجنر عن طريق الأداء الموسيقى المسرحي. أما برامز. فقد سار على نهج بتهوفن في مجال الموسيقى السيمفونية المبنية على القوالب الكلاسيكية الملتزمة. ولذلك فقد استمر برامز مبتعدا عن الصراع مؤمنا بأن كل منهما استمرار لبتهوفن العظيم من زاوية مختلفة.

تمثل سيمفونيات برامز قمة تطور أسلوبه فهو فى هذه السيمفونيات رومانتيكى يتجلى فيه زهد طبيعته الشماليه ، كما تظهر فورة شبابه الأولى . وعلى الرغم مما تتسم به هذه الأعمال من سلاسة وإنسياب وتماسك ، فقد كان تأليفها يستغرق عدداً كبيراً من السنين ، ومع ذلك فإن الإستماع إلى ألحانه كفيل بأن يُقنعنا بأن هذا البطء لم يكن ناشئاً عن عجز عن الإبتكار ، أو إفتقار إلى الأفكار الموسيقية ، وإنما كان ناشئاً عن ميل إلى الصقل والتهذيب ونزوع مفرط إلى تحقيق الكمال . فليس فى هذه السيمفونيات ما يدل على الجهد الذى بذل فى تأليفها بل إن من أروع ميزاتها ذلك التوثب الإيقاعى الذى يُشعر السامع بنبض الحياة وإنسياب مجراها من أول العمل إلى آخره .

صاغ برامز سيمفونياته فى إطار موسيقى جميل يُعبر عن عبقريته الإبداعية من خلال مجموعة من الألحان المتميزة لآلة الكورنو وبقية الآلات المصاحبة وقد إستطاع بغريزته الحساسه إثبات أن آلة الكورنو يُمكن أن تقوم بدور البطولة بعيداً عن دور المساندة حيث يدخل الكورنو فى حوار حيوى مع الأوركسترا وخاصة فى سيمفونيته الأولى حيث كان الشبه بين لحن الكورنو الأخير وأجراس جامعة كامبردج ملحوظ .

وبالإضافة إلى ما جاء أعلاه ، يمكن القول أن برامز كان من بين مؤلفى القرن التاسع عشر جميعاً ، لم يبلغ الكلاسيكية المطلقة ، ولا الرومانتيكية المطلقة ، لكنه حقق التوازن بين الإثنين حتى أنه يكاد يبلغ الكمال ، علاوة على أن تعقيد أسلوبه ليس إلا وسيلة لبلوغ غاية هى : التعبير فى عمق وصدق عن تجربة عاطفية فى جوهرها ، وليس هنا سر الأهمية الفلسفية والتاريخية للسيمفونيات الأربع فحسب ، بل وسر عظمة برامز .

وبعد الدراسة التحليلية للأداء التقنى ، إستطاع الباحث الإجابة على السؤال الثالث للبحث وهو : **" ما هى عناصر التحليل الأدائى فى الحركة الرابعة من سيمفونية برامز الرابعة وما هى الصعوبات التقنية التى تواجه العازف فى الحركة الأولى وكيف يمكن التغلب عليها ؟ "**

قام الباحث بتحليل عناصر التحليل الأدائى وإستخراج الصعوبات المختلفة التى وردت بالحركتين ، والتى تطلبت البحث والدراسة لإستنباط الطرق المناسبة للتغلب عليها وتذليلها كالأتى :

كيفية إستخدام برامز لآلة الكورنو فى الحركة الربعة لهذه السيمفونية من حيث :

١. أداء ألحان منفردة .

٢. أداء ألحان مع مجموعة أخرى من آلات الأوركسترا .

٣. أداء المصاحبة الهارمونية للآلات الأخرى .

٤. المشاركة فى الأداء الجماعى .

٥. إستخدام الآلة لتقوية الضغوط الإيقاعية .

الصعوبات التقنية وكيفية التغلب عليها :

تعرض الباحث للحركة الأولى لما يحتويه الخط اللحنى لآلة الكورنو من صعوبات تقنية وأدائية تطلبت توضيحها وكيفية التغلب عليها من حيث :

١ . القفزات .

٢ . الفقرات السُلمية .

٣ . أسلوب الأداء Articulation .

٤ . اللحن .

٥ . النفس .

التوصيات والمقترحات :

١. عمل أبحاث أخرى مكملة لموضوع البحث من حيث مؤلفات الكورنو فى العصر الرومانتيكى.

٢. ضرورة تعرف الدارس على أهم الأجزاء التقنية الصعبة عند دراسته للأعمال (عينة البحث) ومحاولة تذليل تلك الصعوبات عن طريق الإستعانة بالتمارين التقنية التحضيرية الموجودة فى الكتب التقنية .

٣. إقامة ندوات موسيقية يُشارك فيها الأساتذة والدارسين لمناقشة أساليب العزف المختلفة على آلة الكورنو فى العصر الرومانتيكى .

٤. تدعيم مكتبة الإستماع فى المعهد بالإسطوانات والتسجيلات الخاصة بمؤلفات العصر الرومانتيكى لآلة الكورنو ، مع وجود المدونات الموسيقية الخاصة بتلك الأعمال ، إلى جانب تدعيمها بالكتب والمراجع التى تهتم بتراث آلة الكورنو .

٥. تشجيع الدارسين على حضور حفلات الأوركسترا السيمفونى والإستماع إلى المؤلفات الخاصة بآلة الكورنو .

قائمة المراجع العربية والأجنبية

أولاً : المراجع العربية :

(١) جوليوس بورتنوى : *الفيلسوف وفن الموسيقى* ، ترجمة فؤاد زكريا ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ .

(٢) عواطف عبد الكريم : *تاريخ وتذوق الموسيقى فى العصر الرومانتيكى* ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

(٣) فؤاد زكريا وأخرون : *محيط الفنون* ، الموسيقى فى القرن التاسع عشر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧١ .

ثانياً : المرجع الأجنبي :

(4) SADIE , STANLEY *: The NEW GROVE Dictionary of music and musicians* : Vol . 4 (London : Macmillan Publishers Limited , 1980) .

(5) Robert Hickok *: Exploring Music* , Fourth Edition , California , Irvine University , Wm . c . Brown publishers 1989 .

ملخص البحث

قام الباحث بإختيار هذا الموضوع لما يتطلبه عزف وأداء الأعمال (عينة البحث) من دراسة وافية وخلفية تاريخية إلى جانب دراسة تقنيات العزف وأساليب الأداء التى طرأت على هذه الأعمال .

وقد تم تقسيم البحث إلى فصلين يسبقهما مقدمة البحث .

كما حدد الباحث **مشكلة البحث** والتى تنحصر فى مواجهة عازف الكورنو لصعوبات مختلفة عند تحليله وفهمه لفلسفة يوهان برامز الجمالية للموسيقى ، التى إتبعها فى صياغته لسيمفونياته فى إطار موسيقى جميل يُعبر عن عبقريته الإبداعية من خلال مجموعة من الألحان المتميزة لآلة الكورنو وبقية الآلات المصاحبة.

وجاءت **أهداف البحث** إلى :

(١) التعرف على فلسفة وفكر برامز فى توظيف آلة الكورنو داخل سيمفونياته ، وكذلك أهم العوامل التى أثرت فى تكوين شخصيتة الموسيقية .

(٢) توضيح أهم عناصر التحليل الأدائى فى الحركة الرابعة من السيمفونية الرابعة لبرامز .

(٣) إستخراج الصعوبات الأليه فى الحركة الأولى من سيمفونيته الرابعة ومحاولة توضيح كيفية التغلب عليها .

وتتضح **أهمية البحث** فى تحسين الأسلوب الأدائى والتقنى للعازف من خلال التعرف على الفلسفة الجمالية للموسيقى عند برامز فى كتابته لبعض سيمفونياته والتى توضح أهم السمات الموسيقية والتعبيرية للعصر الرومانتيكى .

وقد إختار الباحث **عينة البحث** وتشمل :

السيمفونية الرابعة فى مقام مى الصغير مصنف رقم ٩٨ عام ١٨٨٦

وقد إتبع الباحث **المنهج** الوصفى التحليلى .

كما تناول بعض الدراسات **السابقة المرتبطة** بموضوع البحث وعددها سبعة دراسات أجنبية وعربية مع عرض لملخصها .

وينقسم البحث إلى فصلين :

الفصل الأول : ويشمل الإطار النظرى للبحث ويتناول فيه الباحث مبحثين :

المبحث الأول : نبذة عن عصر الرومانتيكية .

المبحث الثانى : أهم الآراء الجمالية الخاصة بفلاسفة العصر الرومانتيكى عن الموسيقى .

الفصل الثانى : الإطار التطبيقى والتحليلى للبحث ويشمل تحليل عينة البحث ، ويهتم بإجراء التجربة ويتكون من مبحثين :

المبحث الأول : (الإطار التطبيقى) ← يوهانس برامز Johannes Brahms (١٨٣٣ – ١٨٩٧)

المبحث الثانى : (الإطار التحليلى) ← تحليل سيمفونية يوهان برامز الرابعة مصنف رقم (٩٨) فى مقام مى الصغير .

وقد إتبع الباحث فى التحليل الخطوات الأتية :

- أولاً : تمهيد
- ثانياً : تحليل بنائى لعينة البحث يتضمن : (المقام ، الميزان ، السرعة ، النسيج الموسيقى ، الصيغة ، الطول البنائى) .
- ثالثاً : تحليل عزفى لعينة البحث من حيث : (اللحن ، الإيقاع ، السلالم ، الأربيجات ، القفزات والحليات ، التظليل ، المساحة الصوتية) .
- رابعاً : تحليل تفصيلى لتقنيات العزف ومتطلبات الأداء لعينة البحث من حيث : (توضيح الصعوبات التقنية ومحاولة إيجاد حلول للتغلب عليها) .

خاتمة البحث :

تشتمل على نتائج البحث ، وما توصل إليه الباحث من خلاصة للإجابة على أسئلة البحث بعد قيامه بهذه الدراسة التحليلية عن طريق تتبع العناصر الموسيقية المختلفة والتقنية والتعبيرية إلى جانب ما يتطلبه أسلوب الأداء لهذه الأعمال (عينة البحث) من صعوبات تقنية وفنية .

وينتهى البحث بالتوصيات والمقترحات ثم المراجع العربية والأجنبية ، ثم الملخص باللغتين (العربية والأجنبية) .

Research Summary

The researcher chose this topic because it requires playing and performing the works (the research sample) from a thorough study and historical background, in addition to studying the playing techniques and performance methods that have occurred in these works.
The research was divided into two chapters preceded by an introduction.
The researcher identified the research problem, which is limited to the Horn player facing various difficulties when analyzing and understanding Johann Brahms' aesthetic philosophy of music, which he followed in formulating his symphonies in a beautiful music framework that expresses his creative genius through a group of distinct melodies of the chorno and the rest of the accompanying instruments.

Research aims :

(1) Getting acquainted with the philosophy and thought of Brahms in employing the Horn instrument in his symphonies, as well as the most important factors that affected the formation of his musical personality.
(2) Clarifying the most important elements of performance analysis in the fourth movement of Brahms' Fourth Symphony.
(3) Extracting the mechanical difficulties in the first movement from his fourth symphony and trying to explain how to overcome them.
The importance of research in improving the performer's technical and performance style is evident by identifying the aesthetic philosophy of music in Brahms in his writing of some of his symphonies, which illustrate the most important musical and expressive features of the Romantic era.

The researcher chose the research sample, which includes:

The Fourth Symphony in e minor op No. 98 in 1886
The researcher followed the **descriptive analytical method**.
It also dealt with some of the previous studies related to the topic of the research, which numbered seven foreign and Arab studies, with a presentation of their summary.

The research is divided into two chapters:

The first chapter: includes the theoretical framework of the research, and the researcher deals with two topics:
The first topic: an overview of the era of romanticism.
The second topic: the most important aesthetic views of the philosophers of the Romantic era on music.

The second chapter: the applied and analytical framework of the research and includes the analysis of the research sample, and is concerned with conducting the experiment and consists of two sections:

The first topic: (Applied study) → Johannes Brahms (1833 - 1897)

The second topic: (analytical study) → analysis of Johann Brahms's fourth symphony, op No. (98) in e minor.

The Applied Frame of the research ,including the analysis of the research sample, the researcher adopted in the analysis the following steps:

- First :preface

- Second: Structural Analysis of the research sample (including , scale,metre ,tempo ,music texture form ,structural length)

- Third :performative analysis of the research sample regarding (melody ,rhythm ,scales, arppagio leaps .ornaments, shading ,range)

- Fourth :detailed analysis of the perforamtive techniques of playing and the requirement of performing the research sample regarding (explaining the technical difficulties and the attempt to find solutions to overcome them)

Search conclusion:

It includes the results of the research, and the researcher's conclusion in terms of answering the research questions after carrying out this analytical study by tracing the various musical, technical and expressive elements, in addition to the technical and artistic difficulties required by the performance method for these works (the research sample).

The research ends with recommendations and suggestions as follows

Recommendations and suggestions:

(1) Undertaking other researches complementing this research topic regarding the horn composers in the romantic Age

(2) The necessity of the student ‘s awareness of the parts of the technical difficulties when he studies the works (in the research sample)and the attempt to overcome these difficulties through the help of preparatory technical drills in the technical books.

(3) Holding music symposia to be joined by the professors and scholars to discuss different performance techniques of the horn during the Romantic age

(4) Encouraging students to attend the concerts of the Symphonic Orchestra and listening to the compositions of the horn

The thesis ends with a bibliography of Arabic and foreign references and a synopsis In two languages (Arabic and Foreign languages)