التقنيات العزفية في مُصاحبة آلة البيانو لأغنية الصباح "Morgen estimmung" عند هوجو فولف (دراسة تحليلية عزفية)

أ.د/ سحر عبد المنعم عيد
أستاذ البيانو قسم التربية الموسيقية
كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية

أ.م.د/ محسن فكرى الخطيب
أستاذ مساعد النظريات والتأليف قسم التربية الموسيقية كلية التربية النوعية جامعة المنوفية

د/ ليلى بيومي مصطفى
مدرس الغناء العالمي قسم التربية الموسيقية
كلية التربية النوعية جامعة المنوفية

م/ مارينا لبيب فرج فهيم
معيد قسم التربية الموسيقية
كلية التربية النوعية جامعة المنوفية

ملخص البحث:

يعد العصر الرومانتيكي فترة شديدة التباين والإختلاف. إذ قام العديد من المؤلفين الموسيقيين بمحاولة إيجاد طرق جديدة لمعالجة المادة الموسيقية والصيغ وفيها تطورت الموسيقي حيث شمل هذا التطور معظم القوالب الموسيقية مثل السيمفونية، الكونشيرتو، الصوناتا،الأغنية. وأصبحت مؤلفات البيانو قادرة علي نقل شعور المؤلف الداخلي، وجاء ذلك على يد مُؤلفين أبدعوا في التعبير عن مشاعرهم من خلال الأغاني العاطفية والقومية والشعبية مثل المؤلف الألماني فولف، والتي تقوم شهرته الموسيقية على مجموعة الأغاني التي أبدعها، فإن كان شوبيرت هو نقطة البداية في تأليف الأغنية الفنية، وكان كلا من شومان وبرامز أكملا الطريق، فإن هوجو فولف وصل بهذا الطريق إلى قمة الابداع، وتميزت مؤلفاته بالبراعة التكنيكية والإيقاعية، كما أن اطلاق كلمة مُصاحبة على الجزء الخاص بالبيانو لا يُعبر بحق عن مدى المستوى الفني الرفيع الذي حققه فولف فيه، حيث ظهرت موهبتة الفنية بوضوح في مؤلفة مثل مُصاحبة آلة البيانو لأغنية الصباح "Morgen estimmung "، والتي تناولتها الباحثة بالتحليل العزفي لمساعدة الدارس علي فهمها وأدائها بالشكل المطلوب

يتضمن البحث: المقدمة، مشكلة البحث، أهداف البحث، أهمية البحث،تساؤلات البحث، **إجراءات البحث.**

ويشتمل البحث علي جزئين:

الجزء الأول :الإطار النظري ويشتمل علي:

- الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث.
- نبذة عن حياة المؤلف الألماني هوجوفولف.
- نبذة عن العصر الرومانتيكي.
- نبذة عن الأغنية الفنية.

الجزء الثاني : الإطار التطبيقي ويحتوي علي :دراسة تحليلية وعزفية لمُصاحبة آلة البيانو في أغنية الصباح "Morgen estimmung " عند هوجوفولف، ثم اختتمت الباحثة بحثها بالنتائج، والتوصيات، والمراجع العربية والأجنبية، وملحق البحث.

الكلمات المفتاحية : الة البيانو، التقنيات العزفية، هوجو فولف، اغنية الصباح

Research Summary:

The Romantic Era is a very different period. Many composers have tried to find New ways to process musical material and formulas in which the musical evolved This development included most musical templates such as Symphony, concerto, sonnata, song. Piano compositions became able to convey the feeling of The internal composer, and this came at the hands of composers who excelled in expressing their feelings through emotional, nationalist and popular songs such as the German composer Wolf, whose musical fame is based on the set of songs he created, if Schubert was the starting point in composing the artistic song, and both Schuman and Brahms completed the way, Hugo Wolf reached this path to the top of creativity, and was distinguished by His compositions are technically and rhythmically prowess, and the naming of an accompanying word on the piano part does not really reflect the extent of the high artistic level achieved by Wolf in it, as His artistic talent was clearly demonstrated in a composition such as accompanying the piano to the morning song" Morgen estimmung", which the researcher addressed with instrumental analysis to help The student to understand and perform it as required

The research includes: introduction, research problem, research objectives, importance of research Research questions, research procedures.

The research includes two parts:

Part I: Theoretical framework includes :

- Previous studies related to the research topic.
- A brief biography of the German author Hugowolf.
- About the Romantic Era .
- A tributeto the artistic song.

Part II: Applied Framework Contains : An Analytical Study And playing to accompany the piano in the morning song "Morgen estimmung" at Hugowolf, then the researcher concluded her research With results, recommendations, Arab and foreign references, and a research supplement.

المقدمة:

تحتل آلة البيانو الدور الرئيسي في مُصاحبة الآلات الأخرى بأنواعها وكذلك مُصاحبة الغناء لما تتمتع به من مساحة صوتية واسعة وإمكانيات تعبيرية كبيرة. واطلاق كلمة مُصاحبة على الجزء الخاص بالبيانو لا يُعبر بحق عن مدى المستوى الفني الرفيع الذي حققه فولف فيه، وقد استعملت كلمة مُصاحبة باعتبارها كلمة دالة على الجزء الخاص بالبيانو وليس باعتبارها عملا مُكملاً أو مُصاحباً للغناء، وقد حقق فولف هذا المستوى الفنى عن طريق ما أدخله من جديد في هذا الفن، حيث رأى فولف أن اللحن المُصاحب بطريقة كلاسيكية تقليدية غير كافي للتعبير عن معانى الشعر، لذلك اتخذ من رنين الهارمونى وسيلة تُضئ الكلمة وتُظهر الجملة وأيضا خلفية الشعر وروح الشاعر، كما حقق الترابط الوثيق بين الشعر والموسيقى من خلال الألوان المُختلفة للرنين الهارموني.

وكانت بعض موسيقى العصر الرومانتيكي مُستوحاه من مشاعر الحب والشوق، والموضوعات الخارقة للطبيعة، والتجارب الروحية، والبعض الآخر مُستوحاه من التاريخ والهوية الوطنية، وذلك على يد مُؤلفين أبدعوا في التعبير عن مشاعرهم من خلال الأغاني العاطفية والقومية والشعبية مثل المؤلف الألماني فولف، والتي تقوم شهرته الموسيقية على مجموعة الأغاني التي أبدعها، فإن كان شوبيرت هو نقطة البداية في تأليف الأغنية الفنية، وكان كلا من شومان وبرامز أكملا الطريق، فإن هوجو فولف وصل بهذا الطريق إلى قمة الابداع بما لا يترك مجالاً لإضافات أُخرى أو اجتهادات جديدة.

مشكلة البحث:

لاحظت الباحثة أن مُصاحبة الأعمال الغنائية الرفيعة عند هوجو فولف لم تحظ بالإهتمام الكافي لدى دارسي آلة البيانو، وعدم التركيز على أهمية معرفة خصائص أسلوب أداء مُصاحبة هذه الأغاني لما تحتويه من مهارات تكنيكية وتعبيرية تفيد دارسي آلة البيانو، الأمر الذي دعا الباحثة إلى عمل دراسة تحليلية عزفية لبعض الأغاني الرفيعة عند هوجو فولف لمحاولة التغلب على المشكلات التكنيكية والتعبيرية المُختلفة، لكي يؤديها الدارس أداءاً سليماً.

أهداف البحث :

١- تحديد التقنيات العزفية لمُصاحبة آلة البيانو في بعض الأغاني الرفيعة عند هوجو فولف.

٢- دراسة السمات المُميزة لأسلوب هوجو فولف في مُصاحبة آلة البيانو لبعض الأغاني الرفيعة.

٣- التوصل إلى دور آلة البيانو في مُصاحبة الأغاني الرفيعة عند هوجو فولف.

٤- تحديد الصعوبات التكنيكية والتعبيرية المُختلفة التي تُواجه الدارس، وإيجاد الحلول المُناسبة لتذليل تلك الصعوبات.

أهمية البحث:

١- تطور وتوسيع المهارات العزفية والتعبيرية المُختلفة من خلال التحليل البنائي والعزفي لأسلوب أداء مُصاحبة الغناء عند هوجو فولف.

٢- إلقاء الضوء على مؤلفات مُصاحبة آلة البيانو عند هوجو فولف.

٣- التعرف على دور آلة البيانو في مُصاحبة الأغاني الرفيعة عند هوجو فولف.

تساؤلات البحث :

١. ما التقنيات العزفية في مُصاحبة آلة البيانو لأغنية الصباح Morgenstimmung عند هوجوفولف؟

٢. ما الصعوبات التكنيكية والتعبيرية المُختلفة التي تواجه الدارس، وما الحلول المناسبة لتذليل تلك الصعوبات؟

٣. ما سمات أسلوب هوجو فولف في مُصاحبة البيانو لأغنية الصباح Morgenstimmung عند هوجوفولف؟

٤. ما دور آلة البيانو في مُصاحبة أغنية الصباح "Morgenstimmung"عند هوجو فولف؟

إجراءات البحث :

- **منهج البحث:**

تتبع هذه الدراسة المنهج الوصفي (تحليل محتوي) وهو المنهج الذي يقوم على وصف الظاهرة موضوع البحث، وتحليل بنيتها الأساسية وبيان العلاقة بين مكوناتها . [١]

- **عينة البحث:**

أغنية الصباح "Morgenestimmung" للمؤلف الموسيقى هوجوفولف

- **حدود البحث :**

أواخر القرن التاسع عشر (العصر الرومانتيكي المُتأخر)

- **أدوات البحث:**

سوف تستخدم الباحثة عدد من الأدوات التي تساعد في الوصول إلى النتائج وهي:

١- أدوات مرئية: المدونة الموسيقية .

٢- إستمارات رأى الأساتذة المتخصصين فى التقنيات العزفية والصعوبات وتذليلها بالحلول المقترحة.

٣- أدوات سمعية أسطوانة مُدمجة (CD) مُسجل عليها المؤلفة .

---

[١] أمال مختار صادق-فؤاد أبو حطب: مناهج البحث والإحصاء في البحوث التربوية والنفسية ، مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة،عام ١٩٩١م،صـ١٩١.

مصطلحات البحث :

١- المُصاحبة Accompaniment

تعتبر المُصاحبة هي الخلفية الموسيقية التي تُساند عازفي الآلات المُنفردة أو مُؤدى الغناء، ويُؤدي تلك المُصاحبة عازفي البيانو أو الأوركسترا.(١)

٢- أسلوب الأداء performance style

هي السمات المُميزة لأسلوب كل مؤلف من خلال مُؤلفاته الموسيقية والتي تُعبر تعبيراً واضحاً عما يشعر به (٢).

٣- التعبير Expression

الطريقة التي يرغب بها المؤلف لأداء المقطوعة من خلال الكلمات والإرشادات التي توجد بالمُدونات الموسيقية والتي تستخدم في السرعة (Allegro, A tempo, Ritard…)، ومُصطلحات الأداء (Rubato, Con fuoco, Scherzando…)، ومُصطلحات التظليل (p, pp, f, ff, Cresc., Dim)(٣).

٤- التقنية Technique

هو نوع من المهارات العزفية يؤديها الدارس على الآلة الموسيقية، مما ينتج عنها مرونة العضلات والتحكم الذهنى العضلي.(٤)

٥- ترقيم الأصابع Fingering :

هي الطريقة المثالية لترتيب الأصابع أثناء العزف، ولها أثراً كبيراً على مهارة الأداء لدى العازف وتُعطى شكلاً جيداً لليد على الآلة الموسيقية.(٥)

الإطار النظرى:

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

أولا الدراسات المرتبطة بمُصاحبة آلة البيانو:

دراسة تحليلية لأسلوب مُصاحبة آلة البيانو للأغنية الفنية الفردية "الليد" عند برامز(٦)

An Analytical Study of the style of Piano Accompaniment of Brahms's Lied

---

[1] Apel, Wili: Harvard Dictionary of Music 2nd ,London,1971,p.6.

[2] Apel , Willi : Harvard Dictionary of Music , Revised Edition , Cambridge , Mass , 1972.

[٣] أحمد بيومي " :القاموس الموسيقي " مطابع الأوفست شركة الأعلانات الشرقية، القاهرة،١٩٩٢م،صـ١٨٣.

[٤] نادرة هانم السيد : الطريق إلى عزف البيانو، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، عام ١٩٩٧م، ص٢١.

[5] Collins، William: "Colins Gem Dictionary of Music"، Type، Press،London، 1980.p154.

[٤] مؤنس على مصطفى على : دراسة تحليلية لأسلوب مُصاحبة آلة البيانو للأغنية الفنية الفردية "الليد" عند برامز، رسالة ماجستير ، كلية التربية النوعية ، جامعة الزقازيق ، القاهرة ٢٠١٢ .

تهدف تلك الدراسة إلى معرفة دور آلة البيانو المصاحب في أغاني برامز، والتعرف دور ومقدمات آلة البيانو في تهيئة الجو المطلوب في أغاني برامز، والتعرف على دور العناصر الموسيقية (لحن المُصاحبة– الهارموني– الإيقاع– وسائل التعبير) في إبراز المضمون الشعرى.

اتبعت تلك الدراسة المنهج الوصفي "تحليل المحتوى" وقد اجريت الدراسة على تسع أغاني مُنتقاه من الأغاني الفردية الرفيعة عند "يوهان برامز" تمثل مراحل حياته المُختلفة وقد اسفرت نتائج تلك الدراسة إلى معرقة دور آلة البيانو في إبراز وتوضيح المضمون الشعرى في أغاني برامز الفردية.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الحالى من حيث تناول الباحث للأغانى الرفيعة لمعرفة دور المُصاحبة لآلة البيانو وتختلف تلك الدراسة عن البحث الحالى من حيث تناول الباحث إختيار المؤلف.

أساليب المُصاحبة على آلة البيانو للأعمال الآلية والغنائية في العصر الرومانتيكي ودور المصاحب في أدائها "دراسة تحليلية عزفية"[٧]

Style of the piano Accompaniment for the Instrumental and vocal works During the Romantic Era and the role of the Accompanist in their performance "An Applied Analytical Study"

تهدف هذه الدراسة إلى توضيح دور المُصاحب وما يجب أن يتميز به في مُصاحبته للعازف المُنفرد أو للمُغنى في الأعمال الآلية والغنائية في العصر الرومانتيكي، وإيجاد الحلول المُناسبة للمُشكلات الفنية والصعوبات الأدائية لبعض الأعمال الآلية والغنائية في العصر الرومانتيكي للأجزاء الخاصة بالبيانو، وتنمية القدرات الأساسية لأداء المُصاحب على آلة البيانو.

اتبعت تلك الدراسة المنهج الوصفي "تحليل محتوى" وقد أجريت الدراسة على عينة مُحددة ومُنتقاه تمثل أهم المراحل والتطورات التي مر بها فن المُصاحبة على آلة البيانو للمُؤلفات الآلية والغنائية بالعصر الرومانتيكي لمؤلفين مُختلفين.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الحالى من حيث الإهتمام بمعرفة دور وأساليب المُصاحبة على آلة البيانو للأعمال الغنائية في العصر الرومانتيكي، وتختلف تلك الدراسة عن البحث الحالي من حيث اهتمامها بأساليب مُصاحبة آلة البيانو للأعمال الآلية في العصر الرومانتيكي ودور المُصاحب في أدائها.

---

[٧] وليد محمد عجمي : أساليب المُصاحبة على آلة البيانو للأعمال الآلية والغنائية في العصر الرومانتيكي ودور المصاحب في أدائها "دراسة تحليلية عزفية، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ١٩٩٩م.

ثانيا الدراسات المرتبطة بالمؤلف الموسيقي:

أسلوب هوجو فولف في صياغة الخطط الهارمونية للأغنية الألمانية–دراسة تحليلية[٨]

The style of Hugo wolfs Harmonic plans in the German Lied "An analytical study"

تناول هذا البحث أهم أساليب "هوجو فولف" أشعار "إدوارد موريكه" والذي يعتبر من أهم من قامو بالتأليف للأغنية الرفيعة، وهذا البحث يهدف إلى: التوصل إلى أساليب التلوين الكروماتى عند "هوجو فولف" وكيفية توظيفها في الخطط الهارمونية والتعرف على أساليب التحويل المقامى عند "هوجو فولف".

اتبعت تلك الدراسة المنهج الوصفي "تحليل المحتوى" وقد اجريت الدراسة على مجموعة أغانى هوجو فولف الرفيعة أشعار إدوارد موريكه وقد اسفرت نتائج تلك الدراسة إلى استخدام الهارمونية الكروماتية وتوظيفها في الخطط الهارمونية .

تتفق تلك الدراسة مع البحث الحالى من حيث الإهتمام بمقطوعات هوجو فولف للأغنية الرفيعة، وتختلف تلك الدراسة عن البحث الحالى من حيث إهتمامها بصياغة الخطط الهارمونية، أما البحث الحالى يهتم بدور آلة البيانو في مُصاحبة الاغنية الرفيعة عند هوجو فولف وقد استفادت الباحثة من تلك الدراسة من الإطار النظرى لأسلوب هوجو فولف .

نبذة عن حياة المؤلف الألمانى هوجو فولف:

ولد هوجو فيليب يعقوب فولف Hugo Fillip Jackop Wolf في بلدة صغيرة بالنمسا تُدعى ويندش جراتس ستيريا Windisch-Graz (حاليا سلوفينيا تدخل في حدود يوغوسلافيا) في الثالث عشر من شهر مارس عام ١٨٦٠م. كان والده فيليب فولف ذات موهبة موسيقية، علم نفسه العزف على آلات (البيانو، الفيولينة، الهارب، الفلوت، والجيتار)، وعلّم ابنه الطفل المُعجزة كيفية العزف على التي البيانو الفيولينة في عمر مُبكر جداً (سن الرابعة). أرسله إلى المدرسة الابتدائية في الفترة ما بين (١٨٦٥–١٨٦٩م) وهناك تعلم آلة البيانو ونظريات الموسيقى على يد "سباستيان ويكسلر Sebastian Wexler".[٩]

وفي عام ١٨٦٨م شاهد هوجو فولف أول عرض أوبرا في حياته وهي أوبرا بيلساريو ل"جايتانو دونيزيتى Gaetano Donizetti"* أحد الرواد الملحنين والمؤلفين لأوبرا "بل كانتو"**

---

[٨] سامح سمير توفيق : أسلوب هوجو فولف في صياغة الخطط الهارمونية للأغنية الألمانية–دراسة تحليلية، رسالة ماجستير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة الزقازيق، القاهرة ٢٠٠٥م.

[9] Paul Landormy: "History of Music", New York.London,1935,P.279.

*جايتانو دونيزيتى: (١٧٩٨–١٨٤٨) ملحن أوبرا إيطالى الجنسية، أشهر أعماله مسرحية "عروس لاميرمور" التى عرضت عام ١٨٣٥م ويعد أحد الرواد الملحنين لأوبرا، بل كانتو الايطالية .

وترك ذلك العرض انطباعاً قوياً فيه. تكمن الثمار الأولى بعد عودته إلى فيينا في كونشيرتو الكمان غير المنتهية والتي أصبحت بعد ذلك مؤلفة لآلة لبيانو والكثير من سوناتات البيانو، إضافة إلى الأغاني والأعمال الأوركسترالية. وبشكل مُنتظم بدأ فولف إرتياد الأوبرا وعُرف عنه حُبه وإخلاصه ل"فاجنر Wagner" (١٨١٣-١٨٨٣م).

وبحلول منتصف مايو من عام ١٨٨٨م بعد أن كتب ٤٣ أغنية كان يحتاج الى الراحة فأخذ اجازة إلى بايرويت. وفي سبتمبر استكمل تأليف مجموعة من الأغاني أثناء إقامته مع عائلة "إيكشتاين Eckstein"، حيث كتب ثلاثة عشر أغنية أشعار إيخندورف Eichendorff، ثُم تسعة أغاني أخرى أشعار موريكه Morike، كانت تلك الأغاني تتضمن مُحتوى روحي عميق، وبحلول ١٣ فبراير ١٨٨٩م أنهي فولف ٥١ أغنية أشعار "جوته Goethe" باستثناء مُخطط واحد كان غير مكتمل وأعاد تأليفه في وقت لاحق، وفي إبريل ١٨٩٠م تم الانتهاء من ٤٤ أغنية إسبانية، وفي الوقت نفسه توجه نحو الموسيقى المسرحية حيث أنهي قصة بعنوان "مقدمة الى هاملت Introduction to Hamlet"، بالإضافة إلى اثنان من أعمال رينيك Reinick، وستة آخرين من أغانى "جوتفريد كيلير Gottfried Keller"* التي أنهاها في يونيو ١٨٩٠م. وهنا انتهت فترة الإبداع الأعظم والإنتاج الغزير لفولف بعد أن قام بتأليف ١٧٤ أغنية تميزت بتنوع ألوان ألحانه التي تحمل سماته الخاصة في التأليف والتي كانت دليلا قاطعا على أنه صاحب قدرة فطرية وأيضا مكتسبة، وذلك في غضون عامين ونصف فقط .[١٠]

وتوفي فولف في ٢٢ فبراير ١٩٠٣م وهو في الثالثة والأربعين من عمره ودفن في مقبرة فيينا المركزية بجانب شوبيرت Schubert وشومان Schumann.[١١]

- **أسلوب هوجو فولف وأهم أعماله:**

- تميّزت موسيقى فولف بأنها وسيلة لتجسيد الكلمات حيث لم يكن اللحن الغنائي هو السائد بالضرورة ولذلك كان للبيانو دورا أكثر أهمية من دور البيانو عند مؤلفي الأغاني السابقين.
- كان فولف يُحدد المشهد أو الشخصية من خلال تمهيد البيانو، ويتخيل الأغاني على أنها صور حية يُنظر إليها من خلال خشبة المسرح، فقد تصور دائما خلفية لكل أغنية من

**أوبرا، بل كانتو : مصطلح موسيقى إيطالى يعبر عن نوع من أنواع الأوبرا ، ويعنى فن وعلم التقنيات الصوتية أو أسلوب الغناء الجميل نشأ فى إيطاليا فى أواخر القرن السابع عشر ووصل إلى قمته فى أوائل القرن التاسع عشر .

*كيلر : (١٨١٩-١٨٩٠) كاتب وشاعر سويسرى الجنسية فى الأدب الألمانى .

[10] Sadie, Stanley: The New Grove Dictionary of music and musicians ,2nd Edition, Volume 27, p.468

[11] Deryck Cooke: The New Grove, Late Romantic Masters, P.364.

أغانيه على سبيل المثال أغنية "Gesang waylas" حيث تصور فيها الآلهة التي تجلس على الشعاب المُرجانية وتعزف على قيثاراتها في ضوء القمر.

- تنوع اللحن عند فولف لإبراز كلمة مُعينة مثل كلمة "Susser" في أغنية "في مُنتصف الليل Um mitternacht".
- عادة ما كان فولف يحقق الوحدة بين الموسيقى والشعر من خلال العامل المُشترك الرئيسي وهو الإيقاع.
- في بعض الأحيان كان فولف يُطيل لحن الكلمة التي تروق له مثل كلمة "Geflugelt" في أغنية "Die ihr schwebet" (أن تطفو)، ليكون العمل أكثر ثراءا، كما أنه استخدم الأشكال الإيقاعية في المُصاحبة ليُشير إلى إيقاع كلمة ذات أهمية كما في أغنية "تعال حبيبي Come Liebchen".
- قام فولف بالتمييز بين المُقدمة والخلفية في أغانيه، وأيضا قام بتقديم مُستويين مُختلفين من المُشاركة بشكل مُحاكى، كما هو الحال في "في حفل زفاف Be einer trauung.
- الاستقلالية في أجزاء البيانو سمح بتطور الموتيفات شبه السيمفونية، والتي كانت تعكس الجو التعبيري والمزاجي للعمل كمثالAuf einer wandering brautfahrt, Im fruhling.
- الفواصل في أغانيه تربط بين الأقسام المُختلفة أو المُتناقضة في الأغنية، وبالتالي يُصبح العمل مُتعدد الألوان، ولكنه مُستمر على سبيل المثال أغنية "التنزه بالسير Fussreise والتي استخدم فيها فاصل البيانو للعودة إلى الموضوع الأصلي.
- استخدم فولف هارمونيات مُتوافقة مع نصوص أغانيه، وذلك سواء في بعض الكلمة المُفردة أو في القصيدة كاملة واستخدم التغير المُتوالي في المقامات الكبيرة والصغيرة للتعبير عن الفرح والحزن.

➢ **<u>أهم أعماله :</u>**

- **الأعمال الأوبرالية :**

- أوبرا كوريجيدور Der Corregidor (١٨٩٥م).
- أوبرا مانويل فينيجاس Manuel Venegas (١٨٩٧م).

- **الأعمال الكورالية :**

- أغنية "في الصيف Im Sommer لصوت الرجال.
- أغنية Mailied أشعار جوته لصوت الرجال (١٨٧٦م).
- أغنية "في المقبرة الصامتة Im stillen Friedhof أشعار "لودويج بفاو" لصوت الرجال والنساء بمُصاحبة البيانو (١٨٧٦م).
- أغنية إلفنليد Elfenlied أشعار شكسبير لصوت السوبرانو بمُصاحبة الكورال النسائي والأوركسترا (١٨٨٩-١٨٩١م).

- أغنية "الفارس الملتهب Der Feuerreite أشعار موريكه لصوت الرجال بمُصاحبة والأوركسترا (١٨٩٢م).
- أغنية "الوطن Dem Vaterland أشعار رينيك، وتمت إعادة كتابتها لكورال رجالي، والأوركسترا (١٨٨٨-١٨٩١م).
- أغنية "الصباح Morgen estimmung أشعار رينيك.

-الأعمال الغنائية :

- ٣٦ أغنية أشعار (شوفل، موريكة، جوته، كيرنر، هاينه، شكسبير، بايرن، كيلر، إبسن، رينيك) (١٨٧٧-١٨٨٧م).
- ٣٥ أغنية أشعار "موريكه" (١٨٨٨م).
- ٢٠أغنية أشعار "إيخندورف" (١٨٨٠-١٨٨٨م).
- ٥١ أغنية أشعار "جوته" (١٨٨٨-١٨٨٩م).
- ٤٠ أغنية بعنوان "الأغاني الإسبانية" (١٨٨٩-١٨٩٠م).
- ٢٤ أغنية بعنوان "الأغاني الإيطالية" الجزء الأول (١٨٩٠-١٨٩١م).
- ٢٤ أغنية بعنوان "الأغاني الإيطالية" الجزء الثانى (١٨٩٦م).
- ٣ أغانى أشعار "مايكل أنجلو" (١٨٩٧م).

نبذة عن العصر الرومانتيكى:

يعد مبدأ حرية الفرد والإيمان بالنزعة الفردية الحرة أساسا للحركة الرومانتيكية، حيث قدرة المؤلف على الجمع بين التعبير العاطفي العميق المُتأمل، والثراء الناتج عن التلوين الهارموني، ففي خلال الفترة ما بين (١٨١٥-١٩١٥م) حاول المؤلفين الموسيقيين التعبير عن أنفسهم، وأصبحت الموسيقى الأوركسترالية أكثر عاطفية وذاتية، فقد اهتم المؤلف الموسيقي بالتعبير عن الأحاسيس والمشاعر بشكل مُبدع، مع الإهتمام بتصوير انطباعاته وتفسير كل شئ تفسيراً جديداً، أكثر من الاهتمام بكمال البناء والصياغة (التركيب).

العناصر المستخدمة في العصر الرومانتيكي

- **عنصر التونالية:**

استخدم في العصر الرومانتيكي التونالية الوظيفية القائمة على نظام السلالم الصغيرة والكبيرة، والمُتبعة في العصر الكلاسيكي، ولكن بدون استقرار، أى مع الانتقال السريع من تونالية إلى أُخرى في نطاق علاقة الثالثات (Mediant)، بالإضافة إلى علاقة الخامسة، ومع نهاية العصر الرومانتيكي بدأ التحرر من التونالية.[١٢]

[١٢] عواطف عبد الكريم،تاريخ وتذوق الموسيقي في العصرالرومانتيكي،الطبعة الثانية،القاهرة ١٩٩٧م،ص١٤.

- **عنصر الايقاع:**

تم التعرف على عنصر الإيقاع كواحد من أكثر عوامل التعبير فعالية في الموسيقى الرومانتيكية، حيث استخدم بشكل أكثر مُرونة وحرية، فمكنها من التعبير عن الحالة المزاجية الإيجابية، وأيضا الحالة المزاجية المتأملة والحزينة، وذلك من خلال استخدام (العناصر الايقاعية المنقوطة، التكرار الايقاعى المقصود، وتغيير السرعة وتدرجها).[١٣]

- **عنصر اللحن والهارمونى:**

تم تحديد أسلوب عنصر اللحن من خلال الأعمال الغنائية، فقد كان التعبير عن المشاعر هو المثل الأعلى المُسيطر في العصر الرومانتيكي، كما تطور استخدام الهارموني Harmonic والتونالية tonal تدريجيًا خلال القرن، مع استخدام الكروماتيكية chromaticism بشكل مُتزايد، وأيضا استخدام النغمات غير المتوافقة والأصوات المُتعددة باستخدام (سابعة التآلف وتاسعته seventh and ninth chords)، فلم تعد التآلفات التقليدية مُهيمنة (تلك التي تستند إلى النغمات الأولى والخامسة للمفتاح)، كما كثر التغيير من مفتاح إلى آخر مما ساهم في قلق المقامات الرئيسية.

ونظرًا لأن الاهتمام الموسيقي كان يتركز في اللحن والهارمونى، فقد ظل النسيج مُتجانسًا بشكل سائد، على الرغم من أن الكونتربوينت لعب دورًا بارزًا في الأقسام التنموية. واستمر وجود مؤلفة الفيوج والقوالب التقليدية نتيجة للدراسات التقليدية أو لتأثيرها الخاص، لكن انشغال الملحنين بالتعبير المباشر والفوري أدى بهم إلى إهمال الأشكال المُتعددة الأصوات التقليدية، مع تقاليدهم وقيودهم المُتأصلة.

- **عنصر الطلاقة الفنية (الفنان الموهوب Virtuoso):**

انفرد العصر الرومانتيكي بأنه أعظم عصر تجلّى فيه جانب الإبداع والابتكار، وازدادت فيه المهارات الفنية والبراعة في الأداء، التي وسع المؤلفون الموسيقيون الرومانتيكيون من نطاقها بشكل غير مسبوق في الثلاثينات والأربعينات من القرن التاسع عشر، ويُعد "نيقولا بجانينى Niccolo Paganini (١٧٨٢-١٨٤٠م) من وضع معياراً للفنان الموهوب، كما أنه يُعتبر من زعماء هذا الفن من خلال مهاراته الأدائية على آلة الفيولينة، وبرز في هذا المجال أيضًا فرانز ليست Liszt و"شوبان Frederic Francois Chopin (١٨١٠-١٨٤٩م) من خلال مهاراتهم الأدائية على آلة البيانو.[١٤]

---

[13] Ralph Thomas Daniel - Professor of Music History, Indiana University, Bloomington. Coauthor of The Harvard Brief Dictionary of Music and others.

[١٤] كورت زاكس ترجمة: سمحة الخولى:"تراث الموسيقى العالمية"،القاهرة،المركز القومى للترجمة،٢٠١٤م،صـ٤٥٩-٤٦٠.

القوالب الموسيقية في الرومانتيكة The element of Musical forms

استخدمت نفس القوالب والأشكال آلتي كانت في العصر الكلاسيكي، ولكن بشكل متسع مثل (السوناتا، الروندو، والتنويعات) وظهرت مقطوعات لآلة البيانو في أشكال جديدة مثل (القصائد السيمفونية، المازوركا، الافتتاحيات، البولونيز، البالاد، الموسيقى الهادئة، الارتجالات، الدراسات، والفواصل الموسيقية)، أما القوالب التي أنتجتها الحركة الرومانتيكية ما يلي:

- **الافتتاحية التصويرية Pictorial Overture**

وقد ابتدعها المؤلف الموسيقي بيتهوفن وسار على منواله مندلسون Mendelssohn وشومان وغيرهم، وهي لا ترتبط بالأوبرا، بل تتبع برنامجا أدبيا وتصور لمشاعر وأحاسيس المؤلف.

- **القصيد السيمفوني Poeme**

ظهر في العصر الرومانتيكي القصيد السيمفوني الذي تحرر من قالب السيمفونية (قالب السوناتا) الذي كان مُتبع في العصر الكلاسيكي، وكذلك الموسيقى التعبيرية والوصفية التي كُتبت لوصف الطبيعة أو لسرد قصة ما، كما ظهرت السيمفونية التصويرية التي ابتدعها المؤلف الموسيقى بيتهوفن أيضا، وحذا حذوه أكثر مؤلفي القرن التاسع عشر، وفيها تميعت صيغة السوناتا لمصلحة التعبير الموسيقى.

- **المتتالية التصويرية Pictorial Suite**

والتي أخذت من الأوبرا أو البالية مثل متتاليات (تشايكوفسكى Tchaikovsky) المأخوذة من بالية (كسارة البندق)، وبالية (الأميرة النائمة)، وبالية (بحيرة البجع).

- **الدراما الموسيقية Musical Drama**

توحدت الدراما مع الموسيقى في وحدة واحدة مُتكاملة أداتها المسرح، ومن خلال الدراما الموسيقية استطاع فاجنر Wagner أن يُحقق للعصر الرومانتيكي الفلسفة الجمالية وهي جمع الفنون المُختلفة في عمل واحد مثل دراما تريستان وإيزولده Tristan und Isolde.

- **الكونشيرتو Concerto**

تطور الكونشيرتو ليُصبح وكأنه سيمفونية لأوركسترا مع آلة مُنفردة، وفيها أظهرت مهارة العازف المُنفرد مع الأوركسترا، هذا بالإضافة إلى إدخال بعض التطورات على بعض القوالب الكلاسيكية مثل صيغة السوناتا التي أصبحت أطول وأكثر توسع وتطور في المُقدمة والكُودا خاصة عند (بيتهوفن، وبرامز).[١٥] **[بتصرف]**

---

[15] Bolm, Eric: Grove's dictionary of music and musicians- Martin's press-Fifth edition (vol.1)-London- New York- 1954, P257.

مؤلفي العصر الرومانتيكي المُتأخر:

أنطون بروكنر Bruckner (١٨٢٤-١٨٩٦م)، جوستاف ماهلر G.Mahler (١٨٦٠-١٩١١م)، ريتشارد شتراوس R.Strauss (١٨٦٤-١٩٤٩م)، ماكس فون شيلنج M.v.Schilling (١٨٦٨-١٩٣٣م)، ماكس ريجر Johann Baptist Joseph Maximilian (١٨٧٣-١٩١٦م) وغيرهم.

نبذة عن الأغنية الفنية الرفيعة Lied:

الأغنية الفنية الرومانتيكية Lied تعنى في اللغة الألمانية "الأغنية" ويُقصد بها موسيقيًا صوت بشرى مُنفرد بمُصاحبة آلة البيانو، كما أن نصوص تلك الأغاني مُختارة من الشعر الرفيع لشعراء عظام أمثال (جوته، شيللر، هاينه، وايخندورف وغيرهم)، وقد أنجبت فترة الرومانتيكية مؤلفين مُبدعين في مجال الأغنية، ويعود الفضل في تطوير الأغنية وترسيخها في العصر الرومانتيكي إلى المؤلف المُبدع شوبيرت، وخلفه مجموعة من المُؤلفين العظام منهم (شومان، برامز، مالر، هوجو فولف، وشتراوس وغيرهم).[١٦]

اتسمت الأغنية في العصر الرومانتيكي بالامتزاج بين الموسيقى والكلمات، وأنها ذلك النوع من الفنون الذي عبر فيه العصر الرومانتيكى عن نفسه أحق تعبير وفي حرية.[١٧]

أهم مؤلفي الأغنية الفنية:

فرانز شوبيرت F.Schubert (١٧٩٧-١٨٢٨م)، روبرت شومان R.Schumann (١٨١٠-١٨٥٦م)، فرانز ليست F.Liszt (١٨١١-١٨٨٦م)، يوهان برامز J.Brahms (١٨٣٣-١٨٩٧م).

أهم الشعراء في العصر الرومانتيكى :

يوهان فولفجانج جوته Johann Wolfgang von Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢م)، جوزيف فرايهر فون ايخندورف Joseph von Eichendorff (١٧٨٨-١٨٥٧م)، إدوارد موريكه Eduard Mörike (١٨٠٤-١٨٧٥م).

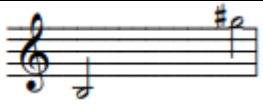
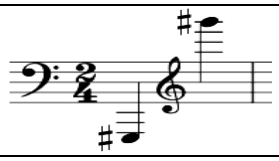
---

[١٦] محمد حنانا: معجم الموسيقى الغربية، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٨م ، صـ٢٢٧.

[١٧] ألفرد ايتشتين ترجمة أحمد حمدي: الموسيقى في العصر الرومانتيكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م، صـ٢٨٢.

الإطار التطبيقي: أولاً تحليل الصياغة

جدول رقم (١) يُوضح تحليل الصياغة لمؤلفة أغنية الصباح عند هوجو فولف

اسم الشاعر	رينيك – Robert Renik
الســـلم	مي / ك
الميـزان	6/8
السرعـة	مُعتدل السرعة Moderato
الطـول البنـــائي	٦٠ مازورة
نسيـج المُصاحبة	هوموفـونى
الصـــيغة	حـُـرة
المساحة الصوتيــة للخط الغنائي	
المساحة الصوتية للمُصاحبة	

الفكــرة اللحنيــة الأولــى (م١[١] : م٨[٢]): عبـارة عـن جملـة مُنتظمـة تنتهـي بقفلـة نصـفية في سلم دو#/ص وتنقسم إلى عبارتين هما:

- العبارة الأولى (م١[١] : م٤[٢]) : تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو#/ص.
- العبارة الثانية (م٥[١] : م٨[٢]) : تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو#/ص.

اللحن

اسـتخدم فولـف الحركـة السُـلمية والقفـزات المُختلفـة، حيـث بـدأ اللحـن فـي الفكـرة الأولـى (م١:م٨) بحركـة سُـلمية هابطـة مـع اسـتخدام قفـزات السادسـة الصـغيرة الصـاعدة، والسـابعة الكبيـرة الهابطـة، والنغمـات المُتكـررة، بالإضـافة إلـى قفـزة الرابعـة الزائدة الصاعدة والثالثة الصغيرة الصاعدة ، وانتهي اللحن بقفزة السادسة الكبيرة الهابطة.

المُصاحبة

اتسـمت المُصـاحبة فـي الفكـرة الأولـى (م١:م٨) باسـتخدام التجميعـات الهارمونيـة الرأسـية فـي سـلم دو#/ص، كمـا تميّـزت بإحسـاس إزدواج التونالية مـع اللحـن الـذي ظهـر في مقام فا#/دوريان برفع الدرجة الرابعة (سي#).

الفكـرة اللحنيـة الثانيـة (م٩' : م٢٩'): تتكـون مـن جملتـين غيـر مُنتظمتـين، وتنتهـي بقفلة تامة في سلم مي/ك.

الجملـة الأولـى (م٩' : م٢١')**:** جملـة غيـر مُنتظمـة وتنتهـي بقفلـة تامـة فـي سـلم مي/ك.

- العبـارة الأولـى (م٩' : م١٤') : تنتهـي بقفلـة غيـر تامـة فـي سـلم مـي/ك علـى تآلف ألمانى $^{Gr.6}_{5}$ من تآلفات السادسة الزائدة للدرجة الخامسة (سي).
- العبارة الثانية (م١٥' : م٢١') : وتنتهي بقفلة تامة في سلم مي/ك .

الجملة الثانية (م٢١' : م٢٩') : جملة غير مُنتظمة وتنتهي بقفلة تامة في سلم مي/ك.

- العبارة الأولى (م٢١' : م٢٥') : تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو#/ص.
- العبارة الثانية (م٢٦' : م٢٩') : تنتهي بقفلة تامة في سلم مي/ك.

تـم التحويـل عـن طريـق التـآلف المُشـترك (سـى♮، رى، فـا#، لا) فـي (م٢٨') (الدرجة VII في سلم دو#/ص) و(الدرجة V في سلم مي/ك).

اللحن

اتسـم اللحـن فـي الفكـرة الثانيـة (م٩:م٢٩) بالتنـاوب بـين اسـتعراض اللحـن الغنـائي والأداء المُنفـرد للبيـانو، حيـث بـدأت الفكـرة بلحـن غنـائي (م٩:م١٤) تبعـه فاصـل موسـيقى للبيـانو المُنفـرد (م١٥:م٢١)، ثُـم لحـن جديـد (م٢١:م٢٥) تبعـه فاصـل موسـيقى مـرة أخـرى (م٢٦:م٢٩). وظهـر اللحـن فـي الجملـة الأولـى (م٩:م٢١) بمسـافات مُختلفـة مثـل (مسـافة الثانيـة الصـغيرة الهابطـة والثالثـة الصـغيرة الصـاعدة بالإضـافة إلـى مسـافة السادسـة الكبيـرة الهابطـة)، وانتهـت العبـارة بمسـافة السـابعة الكبيـرة الصـاعدة، مـع اسـتخدام الربـاط الزمنـى بكثـرة، ثُـم اختـتم الجملـة بفاصـل موسـيقى للبيـانو المُنفرد.

أمـا بالنسـبة للحـن فـي الجملـة الثانيـة (م٢١:م٢٩) فقـد اسـتخدم النغمـات المُتكـررة والمسـافات القريبـة مثـل (الثانيـة الصـغيرة الصـاعدة والهابطـة، الرابعـة، والخامسـة الناقصة الهابطة)، واختتمت الفكرة بفاصل موسيقى للبيانو المُنفرد مرة أخرى .

المُصاحبة

تميـزت المُصـاحبة فـي الفكـرة الثانيـة بمُسـاندة المُغنـى، مـن خـلال عـزف نغمـات اللحـن الغنـائي داخـل تآلفـات اليـد اليسـرى فـي طبقـة صـوتية مُختلفـة مـع بدايـة الفكـرة، ومـع آخـر كلمـة غنائيـة فـي م١٣ تغيّـر شـكل المُصـاحبة إلـى تجميعـات هارمونيـة رأسـية مُتكـررة حتـى نهايـة الجملـة الأولـى، ومـع بدايـة الجملـة الثانيـة عـاد مـرة أخـرى للسـلم الأساسي وبنفس مُصاحبة الفكرة الأولى.

الفكـرة الثالثـة (م٢٩[١] : م٣٨[٢]): عبـارة عـن جملـة غيـر مُنتظمـة وتنتهـي بقفلـة نصـفية في مي/ك وتنقسم إلى ثلاث عبارات كالتالى.

- العبارة الأولى (م٢٩[١] : م٣٣[١]) : تنتهي بقفلة تامة في مي/ك.
- العبارة الثانية (م٣٣[١] : م٣٥[٢]) : تنتهي بقفلة تامة في مي/ك.
- العبارة الثالثة (م٣٦[١] : م٣٨[٢]) : تنتهي بقفلة نصفية مي/ك.

ويـتم التحويـل مـن سـلم مـي/ك إلـى سـلم لاb/ك عـن طريـق الحركـة الكروماتيـة بتحـرك نغمـة (سـي إلـى دو♮) ، (لا إلـى لاb) وتعـادل نغمـة (رى♯ مـع نغمـة مـيb) فـي م٣٨[٢] وحتـى م٤٠[٢]، ثُـم عـن طريـق الـتآلف المُشـترك يـتم التحويـل مـن سـلم لاb/ك إلـى سـلم دو/ك عـن طريـق (VI_{Alt}) المُشـترك، وبـنفس الأسـلوب يتحـول إلـى سـلم مـي/ك حيـث تـآلف I فـي سـلم دو/ك يشـترك مـع تـآلف (VI_{Alt}) فـي سـلم مـي/ك (دو♮ ، مـي، صول♮)، ويستطرد في الفكرة اللحنية الثالثة بعبارة غير مُنتظمة كالتالى:

- العبارة الرابعة (م٣٩[١] : م٤٤[٢]) : وتنتهي بقفلة تامة في سلم مي/ك.

اللحن

بـدأ اللحـن فـي الفكـرة الثالثـة (م٢٩:م٣٨) بقفـزة الرابعـة التامـة، ثُـم ظهـرت الحركـة السُـلمية الهابطـة مُسـتخدما الشـكل الإيقـاعي "♩." مـع اسـتخدام الربـاط الزمنـى بكثـرة، ويتغيّـر إيقـاع اللحـن ليُصـبح أكثـر رشـاقة باسـتخدام ايقـاع "♪" فـي حركـة سُـلمية صـاعدة وهابطـة، بالإضـافة إلـى اسـتخدام قفـزة الرابعـة التامـة الهابطـة بشـكل مُتكـرر حتـى م٣٥، وبنهايـة هـذه الفكـرة اسـتخدم حركـة سُـلمية صـاعدة، ثُـم قفـزة السادسـة الصغيرة الهابطة والصاعدة، لينتهي اللحن بركوز تام على أساس السلم (مي/ك).

المُصاحبة

تميّـزت المُصـاحبة فـي الفكـرة الثالثـة (م٢٩:م٣٨) بإسـتخدام نمـاذج مُختلفـة للمُصاحبة كالتالى:

أولاً فـي مُصـاحبة العبـارة الأولـى (م٢٩:م٣٣) اتسـمت بالتجميعـات الهارمونيـة الرأسية المُتكررة بإيقاع يتسم بالرشاقة، كما تضمنت المُصاحبة بعض نغمات اللحن الغنائي.

ثانيـاً فـي مُصـاحبة العبـارة الثانيـة (م٣٣:م٣٥) تغيّـرت لتُصـبح مُصـاحبة لحنيـة لمسـاندة اللحـن الغنـائي، فأحيانـاً تـأتى فـي نفـس الشـكل، وأحيانـاً أُخـرى تشـبه المعكـوس، وأُخـرى مُصـورة علـى مسـافات الثالثـات، وينفـرد البيـانو فـي أداء العبـارة الثالثـة (م٣٦:م٣٨) كتمهيـد لتغيّـر السـلم ودخـول الخـط الغنـائي فـي العبـارة الرابعـة، واختتمـت مُصـاحبة الفكـرة بتجميعـات هارمونيـة رأسـية لليـدين وعلـى مسـاحة صـوتية واسـعة لآلـة البيـانو، ثُـم أداء مُنفـرد للبيـانو مـرة أُخـرى تـم فيهـا تغييـر السـلم تمهيـداً للخـط الغنـائي فـي الفكرة التالية .

الفكـرة اللحنيــة الرابعــة (م٤٥' : م٦٠'): تنتهـي بقفلـة تامـة فـي سلم مـي/ك تتكـون مـن عبارة وجملة غير مُنتظمة كالتالى :

- العبارة (م٤٥' : م٥٠") وتنتهي بقفلة تامة في سلم مي/ك.

الجملة (م٥١' : ٦٠') : وتنتهي بقفلة تامة في مي/ك، وتنقسم إلى عبارتين كالتالى

- العبارة الأولى (م٥١' : م٥٦') وتنتهي بقفلة غير تامة على تآلف VI_{Alt} .
- العبارة الثانية (م٥٦' : م٦٠') وتنهي بقفلة تامة في سلم مي/ك .

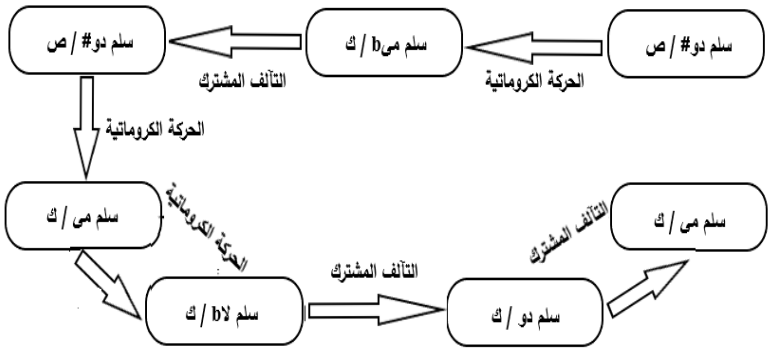
اللحن

احتــوت الفكــرة الرابعــة (م٤٥:م٦٠) علــى عبــارة لحنيــة واحــدة (م٤٥:م٥٠) اسـتخدم فيهـا مسـافة الثانيـة الكبيـرة الهابطـة، وقفـزة الثالثـة الصـغيرة الصـاعدة والهابطـة بشـكل مُتكـرر، كمـا اسـتخدم الربـاط الزمنـى، وانتهـي اللحـن بقفـزة الثالثـة بعـد الأوكتـاف هبوطاً بركوز تام على أساس السلم.

المُصاحبة

تميّـزت الفكـرة الرابعــة (م٤٥:م٦٠) بـالأداء المُنفـرد لآلــة البيــانو بشــكل كبيــر، واتسـمت المُصـاحبة فـي العبـارة الأولـى (م٤٥:م٥٠) بإسـتخدام نمـوذج إيقـاعى مُتكـرر، فــي شــكل تجميعــات هارمونيــة رأســية مُتكــررة تتضــمنها نغمــات مــن الخــط الغنــائي لمسـاندة أداء المُغنـي، ومـن (م٥١) جـاء الختـام لـلأداء المُنفـرد لآلـة البيـانو بتجمياعـت هارمونيــة رأســية مُتكــررة أيضــاً، ومســتخدماً لمســافة الأوكتــاف بشــكل مفــط فــي اليــدين حتى نهاية العمل .

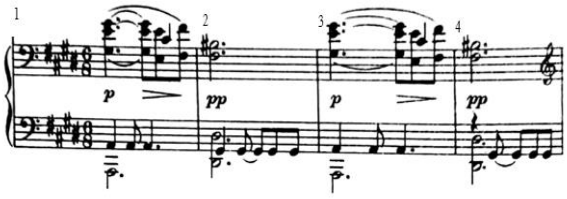
الخطة الهارمونية :



الإطار التطبيقي :

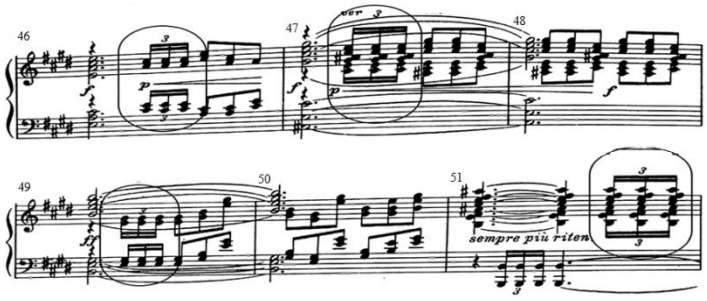
- **التقنيــات العزفيــة**
  - **الإيقاع**

اسـتخدم المؤلـف نمـاذج إيقاعيـة متنوعـة خـلال العمـل، حيـث اسـتخدم كـل نمـوذج بشـكل مميـز مـع الخـط الغنـائي معبـرا بـه عـن الـنص الشـعري، وقـد بـدأ العمـل بنمـوذج

إيقاعي مُتكرر في المُصاحبة باليد اليسرى " " وتم تكرار ذلك النموذج خلال أجزاء العمل في (م٩ : م١٢) ، (م٢٣ : م٢٨) كما هو مُوضح بالشكل التالي:

الشكل رقم (١)

يوضح النموذج الإيقاعي المُتكرر (م١ : م٤)

كما استحوذ الشكل الإيقاعي " " على أغلب أجزاء العمل لليدين اليمنى واليسرى وذلك بأشكال مُختلفة إما هارمونية أو لحنية .

ومن (م٤٥) ظهر الشكل الإيقاعي " " بشكل مُميّز في الفكرة الرابعة من المقطوعة، حيث يؤدى الإيقاع باليدين داخل نغمات مُزدوجة أو داخل تآلفات سداسية تتسم بالتكرار، ويتطلب عند أداء التكرار التدرج في الصوت من الخفوت إلى القوة .Cres بشكل مرن.

شكل رقم (٢)

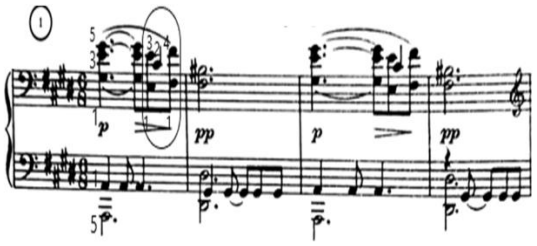
يوضح استخدام الشكل الإيقاعي " " في م(٤٦: ٥١)

- **النغمات المُمتدة**

اعتمد المؤلف على استخدام تقنية النغمات المُمتدة في أغلب أجزاء العمل بأشكال مُتنوعة كالتالى:

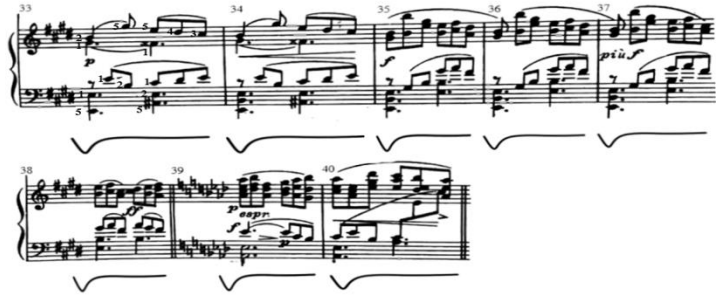
١- نغمات مُمتدة من خلال تثبيت الأصابع فقط.

٢- نغمات مُمتدة من خلال استخدام البيدال فقط.

٣- نغمات مُمتدة من خلال استخدام الطريقتين معاً فيتم تثبيت الأصابع مع استخدام البيدال.

الشكل رقم (٣)

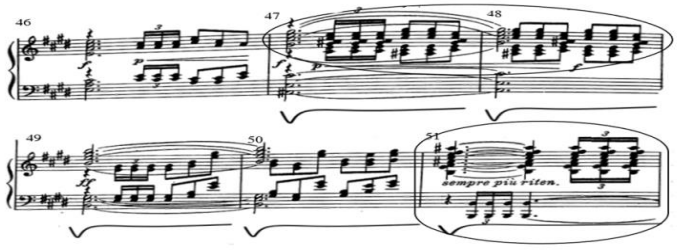
يوضح نغمات مُمتدة من خلال تثبيت الأصابع

أولاً النغمات المُمتدة في اليد اليسرى، ويتطلب لأدائها تثبيت الأصبع الخامس على النغمة المُمتدة واستكمال باقي النغمات بالإصبع الأول، وذلك في المازورة الأولى للعمل، أما المازورة الثانية نجد بها نغمتان مُمتدتان مُزدوجتان، وهنا يتم تثبيت الإصبعين الأول والخامس واستكمال عزف باقي النغمات بالإصبع الثالث، وفي تلك الحالات لم يتطلب من العازف حركة اليد مُطلقا أثناء عزف النغمات المُمتدة، ولكن تتطلب حركة اليد في مثل هذه الحالة التي جاءت بالمازورة الأولى لليد اليمنى، وفيها يتطلب الضغط على التآلف المُحدد في الشكل السابق ومع تثبيت نغمة "لا" تتحرك اليد حركة صغيرة لعزف النغمتان التاليتان من خلال ترقيم الأصابع كما هو موضح بالشكل رقم (٣).

وهناك أسلوب آخر لأداء النغمات المُمتدة في حالة الأبعاد الكبيرة بين النغمات لأكثر من أوكتاف مما يصعب عزفها من خلال تثبيت النغمات من خلال الأصابع، ولذلك يستخدم لتذليل تلك الصعوبة استخدام البيدال لتثبيت النغمات، من خلال إستمرار سماع تلك النغمات كما هو موضح بالشكل التالى:

الشكل رقم (٤)

يوضح نغمات مُمتدة من خلال استخدام البيدال

ونجد نموذج آخر خلال الجملة (م٤٥ : م٥٢) يتطلب فيه استخدام الطريقتين معاً (استخدام البيدال بالإضافة إلى الإستعانة باليد اليسرى) لتذليل تلك الصعوبة، ولذلك يتطلب الأداء من خلال ترقيم الأصابع (مقترح من الباحثة)، والأداء كما هو مُوضح بالشكل التالى "م٤٦:م٥١".

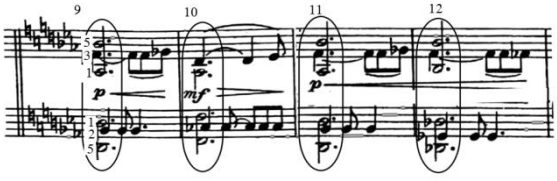


الشكل رقم (٥)

يوضح نغمات مُمتدة من خلال استخدام الطريقتين معاً فيتم تثبيت الأصابع مع استخدام البيدال

- **التآلفات**

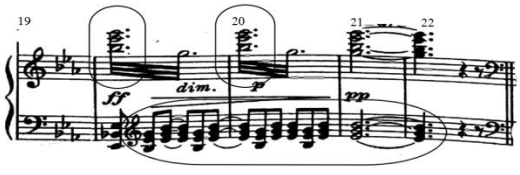
استخدم هوجو فولف التآلفات بأشكال مُختلفة ومُتنوعة في اليدين اليمنى واليسرى، أولهم التآلفات الثلاثية، ومعظم تلك التآلفات تستخدم فيها تقنية التثبيت حيث يُؤدى التآلف الثلاثى من خلال تثبيت نغمتان مع عزف النغمة الثالثة بشكل مُتحرك وذلك في اليدين اليمنى واليسرى كما هو مُوضح بالشكل التالى مع ترقيم للأصابع (من اقتراح الباحثة). ويتطلب لأداء تلك التآلفات التدرج من حيث الخفوت والقوة بدقة من خلال اليدين، وأيضاً الإهتمام بالأداء المُترابط .



الشكل رقم (٦)

يوضح الشكل الأول للتآلف الثلاثى

كما استخدم التآلف الثلاثى بشكل آخر وذلك داخل حلية التريمولو وبمُصاحبة تآلفات ثلاثية مُتكررة كما في النموذج التالي، ويتطلب لأدائها حركة اليد اليمنى بسرعة مع التدرج من القوة الشديدة الى الخفوت الشديد بشكل مرن، وعضلات غير مشدودة، والدقة في أداء الروابط اللحنية فى اليد اليسرى.



الشكل رقم (٧)

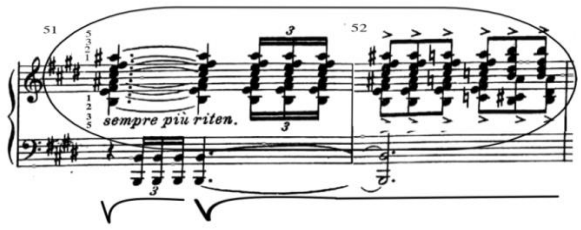
يوضح شكل آخر للتآلف الثلاثى

واستخدم أيضاً التآلفات الرباعية بشكل قائم على التكرار كما في (م١٣:م١٨)، (م٢٩:م٣٢) مما يتطلب تحضير للأصابع، مع التوازن في قوة الضغط على لوحة المفاتيح بالنبر القوى .

كما تطرق فولف في ختام العمل لاستخدام التآلفات السُداسية لليد الواحدة كما في (م٤٧،م٤٨)

الشكل رقم (٨)
يوضح شكل التآلف السُداسي

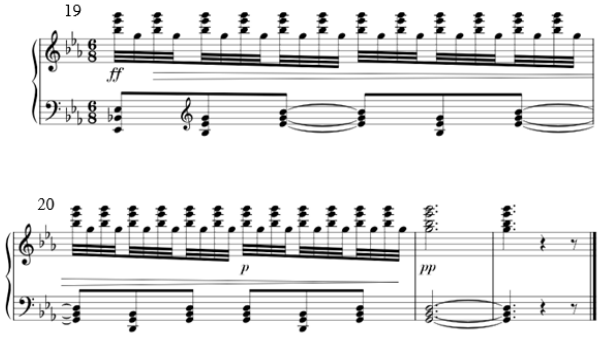
والتآلفات الثُمانية لليد الواحدة كما فى (م٥١،م٥٢)



الشكل رقم (٩)
يوضح شكل التآلف الثُمانى

ويتطلب لأدائها استخدام اليدين معاً، مع استخدام البيدال لإستمرارية سماع التآلف الأول في المازورة كاملة، ويجب على العازف الإبطاء بشكل مُفاجئ من (م٥١)، مما يتطلب الدقة والتركيز والتدريب للانتقال بشكل مرن من السرعة إلى البطء المُفاجئ، مع اقتراح لترقيم الأصابع وضعته الباحثة.

- **حلية التريمولو Tremolo**

تتطلب حلية التريمولو التدريب الجيد للعازف، ومرونة اليدين، نظراً لسرعة أدائها واختلاف أدوات التظليل المُدوّنة لها، وهذه طريقة لتذليل أداء حلية التريمولو من خلال تفسير الحلية بشكل مُفصل مع وضع ترقيم مُقترح للأصابع من قبل الباحثة كما بالشكل التالي:

الشكل رقم (١٠)
يوضح تفسير لحلية التريمولو من قبل الباحثة

- **أسلوب الأداء**

تعبر كلمات الأغنية في مضمونها عن صلوات وتأملات روحية لقدرة الخالق، فقد تأمل الشاعر وقت شروق الشمس وانتهاء الليل الذي يحدث بأمر من الله فيقول للشئ كون فيكون، ومُتخيلاً الملائكة بأجنحتها تحلق حول العالم مُسبحة ومُرتلة بفرح وسط آشعة الشمس، واختتم الشاعر الأغنية بطلبه إلى الله ليعطيه النصرة على عدو الخير.

أما من حيث المُصاحبة فقد جاءت متناسبة وملائمة مع الجو العام للأغنية، ومُعبرة عن المشاعر والروحانيات الذي أراد التعبير عنها، فقد قام فولف بتصوير كامل للكلمات من خلال لحن الأغنية ومُصاحبة آلة البيانو.

بدأ فولف العمل في مازورة واحدة لآلة البيانو كمقدمة صغيرة وتمهيد لبداية الخط الغنائي، والذي يحتاج إلى التدريب المُشترك بين المُغنى والمُصاحبة لضبط السرعة المُتفق عليها فيما بينهم، وكذلك لمُراعاة أداء التعبيرات المُختلفة بشكل لا يطغى على صوت المُغنى بل يُسانده في إظهار المشاعر المراد التعبير عنها، وقد استخدم فولف السرعة المُعتدلة ليُعبر بها عن أجواء هدوء انتهاء الليل مع أداء يتسم بالخفوت (p) والتدرج منها (dim) إلى أداء شديد الخفوت (pp) مع بداية الخط الغنائي، واستمر هكذا بين الخفوت والخفوت الشديد إلى أن جاء التدرج إلى القوة مع نهاية الجملة الأولى.

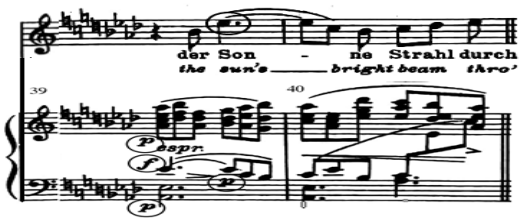
كما بدأ الفكرة الثانية بفاصل صغير للبيانو المُنفرد عبارة عن مازورة واحدة أيضاً (م٩) تمهيداً للغناء في السلم الجديد، ونلحظ فيها تغيّرات واضحة عن الجملة الأولى في شكل المُصاحبة لليد اليمنى، كما بدأ يستخدم القوة في الأداء (f) بشكل مُوازى لصوت الغناء، ولكن يتطلب من العازف المُصاحب مُراعاة إبراز الغناء، وذلك

مـن خـلال التـدريب المُشـترك، عبـر الأداء بقـوة عـن كلمـات الأغنيـة التـي بهـا صـيغة أمـر مـن الله (لـيكن نـور)، ونلاحـظ بقـوة دور المُصـاحبة فـي مُسـاعدة الخـط الغنـائي، مـن خـلال تضـمين نغمـات مُشـتركة، كمـا نلاحـظ تبكيـر المُصـاحبة لـبعض النغمـات الغريبة عن السلم ليشعر بها المُغنى قبل أدائها.

ثـم يظهـر فاصـل للبيـانو المُنفـرد مـن (م١٥:م٢٢)، وفيـه تغيّـرت شـكل المُصـاحبة ليُصـبح شـكلاً أكثـر حـدة وقـوة وإيقـاع أكثـر رشـاقة مـن خـلال اليـدين، ليُعبـر عـن وقـت تنفيـذ الأمـر، وكأنهـا معركـة ينتصـر فيهـا النـور أثنـاء شـروق الشـمس، أنهـي فولـف هـذه الجملـة بحليـة التريمولـو بشـكل مُميّـز وبلطـف فـي الأداء تـدرج فيـه مـن القـوة إلـى الخفـوت الشديد، كما لو كان هناك إحساس بندى الصباح مع أصوات تغريد العصافير .

ومـن (م٢٣) عـاد بالعمـل إلـى السـلم الأساسـي وبـنفس شـكل المُصـاحبة فـي العبـارة الأولـى للعمـل، مـع الخفـوت الشـديد فـي الأداء (pp) مُوازيـا للخـط الغنـائي مـع إبـراز لصـوت المُغنـى، وهنـا يُعطـى الشـعور كأنـه يُعبـر عـن هزيمـة الظـلام واختفـاءه، ومـن م٢٦ انفـردت المُصـاحبة بمُقدمـة صـغيرة تـؤدى بأشـكال تعبيريـة مُختلفـة كالتـدرج مـن الخفـوت إلـى القـوة (.Cresc)، ومـن القـوة إلـى الخفـوت (dim) واسـتمرار الخفـوت (p) تمهيداً لدخول الخط الغنائي من جديد.

نجـد المؤلـف فـي الفكـرة الثالثـة يعتمـد بـالأكثر علـى المُصـاحبة، حيـث تضـمنت فواصـل موسـيقية للبيـانو المُنفـرد بكثـرة وذلـك للتعبيـر عـن أجـواء الأغنيـة وتصـور للـنص الشـعرى، ويتطلـب الأداء اسـتخدام البيـدال مـع الأداء بلطـف والتعبيـر عـن المشـاعر بحيـث لا يطغـى صـوت المُصـاحبة علـى المُغنـى، ومـن (م٣٣) تغيّـر شـكل المُصـاحبة مـن التآلفـات الرأسـية المُتكـررة إلـى الميلوديـة الرشـيقة بشـكل يقتـرب مـن لحـن الخـط الغنـائي، ويتطلـب فيهـا الأداء الخافـت (p) ثُـم التـدرج مـن الخفـوت إلـى القـوة (.cresc)، ومـن (م٣٥) أضـاف إلـى اليـد اليمنـى أداء النغمـات المُزدوجـة مـع نفـس شـكل المُصـاحبة فـي اليـد اليسـرى، وتطلـب الأداء فيهـا الاسـتمرار فـي القـوة (f) إلـى أن يصـل للقـوة الشـديدة (ff) فـي (م٣٨) ، أمـا مـن (م٣٩) يتطلـب التبـاين فـي أداء أسـاليب التعبير لليدين بشكل رأسى كما بالشكل التالى:

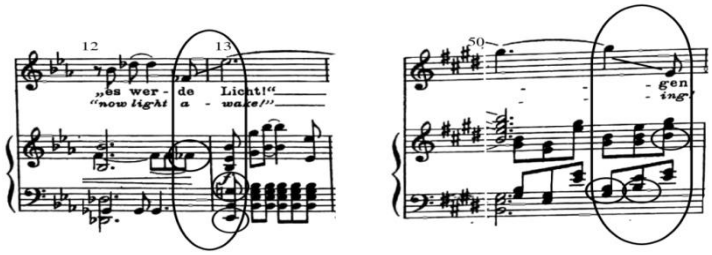


الشكل رقم (١١) يوضح كيفية استخدام المؤلف لأدوات التظليل ووسائل التعبير م(٣٩: ٤٠)

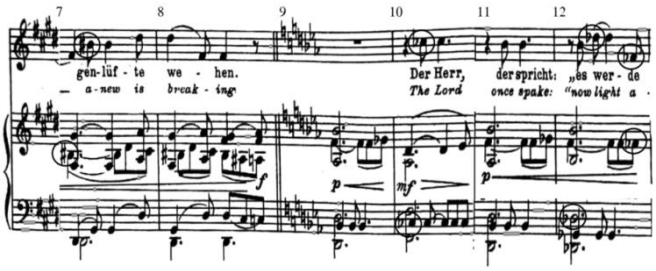
حيث يتطلب أداء تعبير اليد اليمنى بالصوت الخافت (p) في نفس الوقت الذي يتطلب فيه أداء اليد اليسرى بقوة (f) على نغمة (مـيb) والخفوت (p) في باقي النغمات، وذلك للتأكيد على أساس السلم الجديد، وأيضاً لمُساندة المُغنى لأداء نفس النغمة من خلال إبرازها، ثُم يتوحد التعبير في اليدين ، من خلال أداء التدرج من الخفوت إلى القوة (.Cresc)، ويستكمل بأداء النبر القوى (f,Accent) حتى نهاية الفكرة.

أما في الفكرة الرابعة حيث بدأ بختام الخط الغنائي في (م٤٥:م٥٠) باستخدام التجميعات الهارمونية الرأسية والنغمات المُزدوجة المُتكررة على مسافة الثالثة داخل نموذج إيقاعي مُميّز تساعد المُغنى على غناء قفزات مسافة الثالثة، ويتطلب مع بداية كل مازورة الأداء بقوة بشكل لا يطغى على صوت المُغنى، ثُم التدرج بالأداء من الخفوت إلى القوة (.cres)، وفيها عبّرت المُصاحبة عن أسلوب النداء وطلب النصرة على الشر بإلحاح وبقوة، كما في الصوت الغنائي من خلال إطالة كلمة النصر.

وفي (م٥١) استخدم البيانو المُنفرد بشكل مُميّز لختام العمل، ويتطلب فيه الأداء شديد القوة (ff) لأداء التجميعات الهارمونية الرأسية المُتكررة، مع استخدام البيدال للحفاظ على الأداء المُترابط، وفي (م٥٨) يتطلب أداء البطء المُفاجئ (.riten) مع استمرار الأداء بالضغط القوى (Accent) حتى الختام.

من خلال العمل نجد المُصاحبة تعمل على مُساندة المُغنى في أدائه وتذليل صعوباته الغنائية، وتلك الصعوبات تتمثل في القفزات الغنائية الكبيرة والصغيرة، ونجد التذليل من خلال وجود تضمين نفس نغمات اللحن الغنائي في المُصاحبة، وعلى العازف المُصاحب التدريب لإبراز تلك النغمات كما بالشكل التالى:

شكل رقم (١٢)

يوضح تذليل صعوبة أداء القفزات الكبيرة للمغنى من خلال المُصاحبة

وأيضا أداء النغمات الغريبة عن السلم بشكل صحيح، ونلاحظ التذليل من خلال تبكير المُصاحبة بأداء تلك النغمات كما بالشكل التالى:

شكل رقم (١٣)

يوضح تذليل أداء المغنى للنغمات الغريبة عن السلم

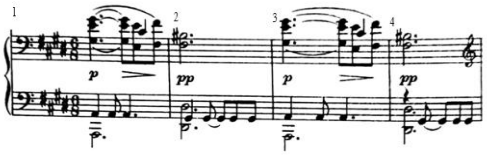
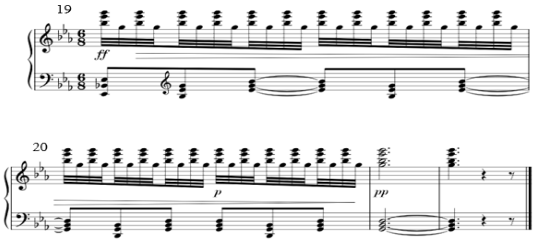
وأيضاً إعطاء المُغنى التعبير المُناسب في الوقت المطلوب، من خلال أدوات التظليل ووسائل التعبيرية لأداء العازف المُصاحب على آلة البيانو خلال العمل بالكامل.

نتائج البحث :

بعد الإنتهاء من الدراسة التحليلية العزفية لمصاحبة آلة البيانو في أغنية الصباح "Morgenstimmung" للمؤلف الألماني هوجو فولف، في الإطار التطبيقى للبحث، سوف تتناول الباحثة نتائج البحث وتفسيرها، وقد توصلت الباحثة على النتائج التي جاءت تحقيقاً لأهداف البحث ورداً على تساؤلاته وذلك كما يلى:

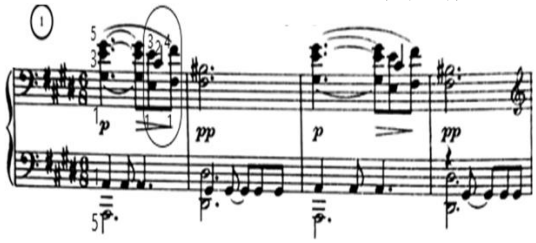
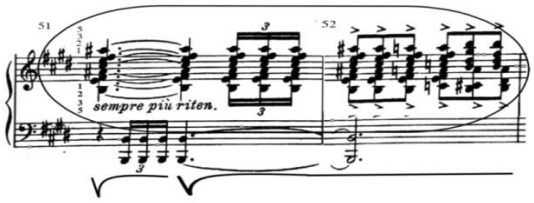
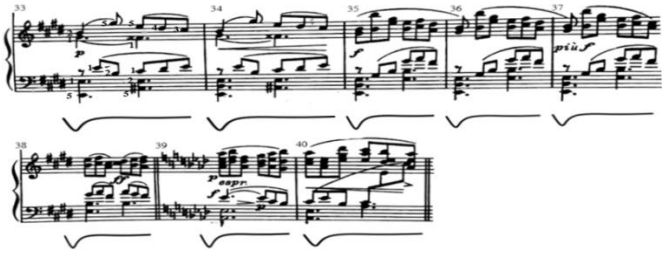
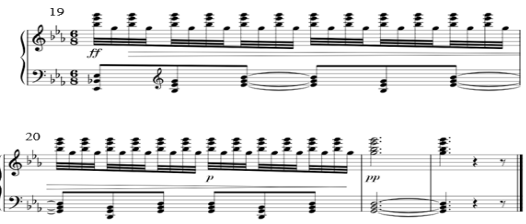
التساؤل الأول: ما هي التقنيات العزفية في مُصاحبة آلة البيانو لأغنية الصباح Morgenstimmung عند هوجو فولف؟

سوف يوضح الجدول التالي التقنيات العزفية لمصاحبة آلة البيانو في أغنية الصباح "Morgenstimmung" عند هوجو فولف:

الإيقاع	– استخدم المؤلف نماذج إيقاعية متنوعة خلال العمل، حيث استخدم كل نموذج بشكل مميز مع الخط الغنائي معبرا به عن النص الشعري، وقد بدأ العمل بنموذج إيقاعى مُتكرر في المصاحبة باليد اليسرى " ♩♪♪♩♩♪♩♫♫ " وتم تكرار ذلك النموذج خلال أجزاء العمل في (م٩ : م١٢) ، (م٢٣ : م٢٨)، والنموذج كما هو مُوضح بالشكل التالي: – كما استحوذ الشكل الإيقاعي" ♩♩♩" على أغلب أجزاء العمل لليدين اليمنى واليسرى وذلك بأشكال مُختلفة إما هارمونية أو لحنية، ومن (م٤٥) ظهر الشكل

	الإيقاعي " " بشكل مُميّز في الفكرة الرابعة من المقطوعة، حيث يؤدى الإيقاع باليدين داخل نغمات مُزدوجة أو داخل تآلفات سداسية تتسم بالتكرار، ويتطلب عند أداء التكرار التدرج في الصوت من الخفوت إلى القوة Cres. بشكل مرن.
النغمات الممتدة	اعتمد المؤلف على استخدام تقنية النغمات المُمتدة في أغلب أجزاء العمل بأشكال مُتنوعة كالتالى : ٤- نغمات مُمتدة من خلال تثبيت الأصابع فقط. ٥- نغمات مُمتدة من خلال استخدام البيدال فقط. ٦- نغمات مُمتدة من خلال استخدام الطريقتين معاً فيتم تثبيت الأصابع مع استخدام البيدال.
التآلفات	-استخدم هوجو فولف التآلفات بأشكال مُختلفة ومُتنوعة في اليدين اليمنى واليسرى، أولهم التآلفات الثلاثية، ومعظم تلك التآلفات تستخدم فيها تقنية التثبيت حيث يُؤدى التآلف الثلاثى من خلال تثبيت نغمتان مع عزف النغمة الثالثة بشكل مُتحرك وذلك في اليدين. -كما استخدم التآلف الثلاثى بشكل آخر وذلك داخل حلية التريمولو وبمُصاحبة تآلفات ثلاثية مُتكررة -واستخدم أيضاً التآلفات الرباعية بشكل قائم على التكرار كما في (م١٣:م١٨)، (م٢٩:م٣٢) مما يتطلب تحضير للأصابع، مع التوازن في قوة الضغط على لوحة المفاتيح بالنبر القوى. -كما تطرق فولف في ختام العمل لاستخدام التآلفات السُداسية والثمانية لليد الواحدة كما في (م٤٧،م٤٨).
الحليات	-حلية التريمولو: تتطلب حلية التريمولو التدريب الجيد للعازف، ومرونة اليدين، نظراً لسرعة أدائها واختلاف أدوات التظليل المُدوّنة لها، وهذه طريقة لتذليل أداء حلية التريمولو من خلال تفسير الحلية بشكل مُفصل من قبل الباحثة كما بالشكل التالي:

مصطلحات الأداء والتعبير	– P: إختصار لمصطلح Piano وتعنى العزف بصوت خافت وضعيف – pp: إختصار لمصطلح pianoissimo وتعنى العزف بصوت خافت جداً. piu p: العزف بصوت خافت قليلاً . – Cresc : إختصار لمصطلح Crescendo وتعنى العزف بالتدرج من الخفوت إلى الشدة. – Dim: إختصار لمصطلح Diminuendo أى الأداء تدريجياً من الشدة إلى الخفوت. – mf: إختصار لمصطلح mezzo forte وتعنى العزف بقوة متوسطة. – sf: هى إختصار لكلمة "Sforzando"وتعنى الضغط بشدة على نغمة بطريقة مفاجئة عن باقي النغمات، ويمكن أن تختصر أيضاً ب"Sfz". – f: إختصار لمصطلح forte وتعنى العزف بصوت قوي. – Accent: وتشير إلى آداء النغمة بشدة أكثر من النغمات الأخرى. – ff: إختصار لكلمة "fortissimo" وتعنى الآداء بأكثر شدة، وبرنين قوى. – Ausdrucksvoll: مصطلح ألماني بمعنى الأداء بأسلوب معبر. – Ziemlich lebhaft: مصطلح ألماني يعنى الأداء بأسلوب حيوي جداً. – Ritenuto: مصطلح ألماني يمعنى أداء السرعة البطيئة بشكل مفاجئ.

التساؤل الثاني: ما الصعوبات التكنيكية والتعبيرية المُختلفة التي تواجه الدارس، وما الحلول المناسبة لتذليل تلك الصعوبات؟

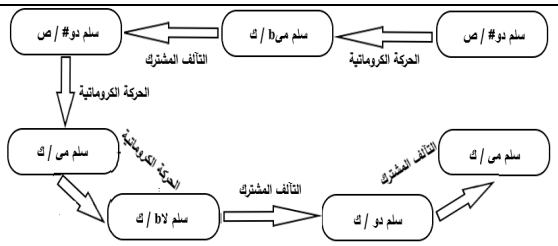
سوف يوضح الجدول التالي الصعوبات العزفية التي قد تقابل الدارس مع وضع طريقة لتذليل تلك الصعوبات:

الصعوبات العزفية	الحلول المناسبة لتذليل تلك الصعوبات
صعوبة أداء النغمات الممتدة	ويتطلب لتذليل صعوبة أداء النغمات الممتدة استخدام تقنية التثبيت كما جاء بالمثال التالى من (م١:م٣): وفيها يتم تثبيت الأصبع الخامس فى اليد اليسرى على النغمة المُمتدة (لا) مع استكمال باقي النغمات بالإصبع الأول وذلك في المازورة الأولى، أما المازورة الثانية نجد بها نغمتان مُمتدتان مُزدوجتان، وهنا يتم تثبيت الإصبعين

	الأول والخامس واستكمال عزف باقي النغمات بالإصبع الثالث، وذلك دون حركة اليد مُطلقا أثناء عزف النغمات المُمتدة، ولكن يتطلب حركة اليد مع التثبيت مثلما جاء باليد اليمنى، وفيها يتطلب الضغط على التآلف المُحدد في الشكل السابق ومع تثبيت نغمة "لا" تتحرك اليد حركة صغيرة لعزف النغمتان التاليتان من خلال ترقيم الأصابع المقترح من الباحثة. وهناك أسلوب آخر لأداء النغمات المُمتدة في حالة الأبعاد الكبيرة بين النغمات لأكثر من أوكتاف مما يصعب عزفها من خلال تثبيت الأصابع، ولذلك اقترحت الباحثة للتذليل استخدام البيدال لتثبيت النغمات، من خلال إستمرار سماع تلك النغمات كما بالشكل التالي:
صعوبة أداء التآلفات السداسية والثمانية	ويتطلب لتذليل تلك الصعوبة اقترحت الباحثة استخدام اليدين معاً، مع استخدام البيدال لإستمرارية سماع التآلف الأول خلال المازورة كاملة، ويجب على العازف الإبطاء بشكل مُفاجئ من (م٥١)، مما يتطلب الدقة والتركيز والتدريب للانتقال بشكل مرن من السرعة إلى البطء المُفاجئ، مع اقتراح لترقيم الأصابع وضعته الباحثة كما بالشكل التالي. 
صعوبة أداء حلية التريمولو كما جاءت فى (م١٩)	تتطلب حلية التريمولو التدريب الجيد للعازف، ذراع غير مشدود و مرونة في اليدين، مع مراعاة سرعة الأداء واختلاف أدوات التظليل المُدوّنة لها، وتحضير الأصابع بالترقيم المناسب، والشكل التالي طريقة لتذليل أداء حلية التريمولو من خلال تفسير الحلية بشكل مُفصل.

التساؤل الثالث: ما هي سمات أسلوب هوجو فولف في مُصاحبة البيانو لأغنية الصباح Morgenstimmung عند هوجو فولف؟

والجدول التالي سوف يوضح أسلوب هوجوفولف من خلال الأفكار اللحنية:

الأفكار اللحنية	سمات أسلوبه
الفكرة الأولى	تتسم المُصاحبة باستخدام التجميعات الهارمونية الرأسية في سلم دو#/ص، كما تميّزت بإحساس إزدواج التونالية مع اللحن الذي ظهر في مقام فا#/دوريان برفع الدرجة الرابعة (سي#).
الفكرة الثانية	اتسمت المُصاحبة في هذه الفكرة بمُساندة المُغنى، من خلال عزف نغمات اللحن الغنائي داخل تآلفات اليد اليسرى في طبقة صوتية مُختلفة مع بداية الفكرة، ومع آخر كلمة غنائية في م١٣ تغيّر شكل المُصاحبة إلى تجميعات هارمونية رأسية مُتكررة حتى نهاية الجملة الأولى، ومع بداية الجملة الثانية عاد مرة أخرى للسلم الأساسي وبنفس مُصاحبة الفكرة الأولى.
الفكرة الثالثة	تميّزت فيها المُصاحبة بإستخدام نماذج مُختلفة في المُصاحبة كالتالى: **أولاً** في (م٢٩:م٣٣) اتسمت المصاحبة بالتجميعات الهارمونية الرأسية المُتكررة بإيقاع يتسم بالرشاقة. **ثانياً** في (م٣٣:م٣٥) تغيّرت المُصاحبة لتُصبح مُصاحبة لحنية، كما استخدم مصاحبة آلة البيانو دون الصوت الغنائي، واختتمت مُصاحبة الفكرة بتجميعات هارمونية رأسية لليدين وعلى مساحة صوتية واسعة لآلة البيانو، ثُم أداء مُنفرد لآلة البيانو مرة أُخرى.
الفكرة الرابعة	تميّزت مُصاحبة آلة البيانو بالأداء المُنفرد بشكل كبير، واتسمت في (م٤٥:م٥٠) بإستخدام نموذج إيقاعى مُتكرر، في شكل تجميعات هارمونية رأسية مُتكررة تتضمنها نغمات من الخط الغنائي ، ومن (م٥١) جاء الختام للأداء المُنفرد لآلة البيانو بتجميعات هارمونية رأسية مُتكررة أيضاً، ومستخدماً لمسافة الأوكتاف بشكل مفرط في اليدين حتى نهاية العمل .

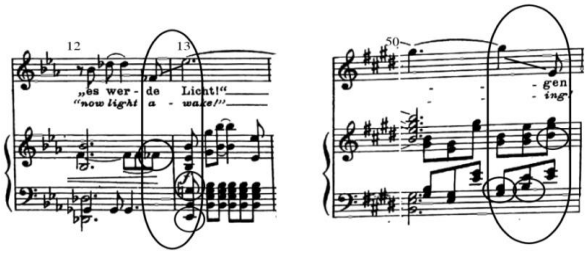
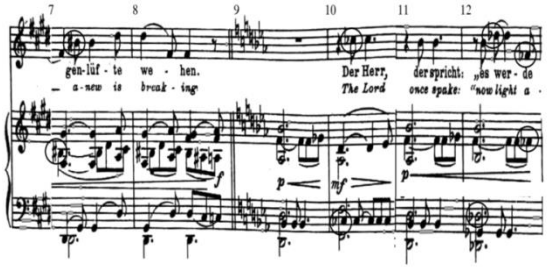
جدول يوضح اسلوب هوجوفولف من خلال خطته الهارمونية والنسيج المستخدم والأساليب الأدائية:

الخطة الهارمونية	
نسيج المصـــاحبة	هوموفـونى
أسلوب الأداء	– فى الفكرة **الأولى** استخدم فولف السرعة المُعتدلة مع أداء يتسم بالخفوت (p) والتدرج منها (dim) إلى أداء شديد الخفوت (pp) مع بداية الخط الغنائي، واستمر هكذا بين الخفوت والخفوت الشديد إلى أن جاء التدرج إلى القوة مع نهاية الجملة الأولى . – كما بدأ الفكرة **الثانية** بفاصل صغير للبيانو المُنفرد (م٩) تمهيداً للغناء في السلم الجديد، ونلاحظ فيها تغيّرات واضحة عن الجملة الأولى في شكل المُصاحبة لليد اليمنى، ثم يأتي بفاصل لآلة البيانو المُنفرد من (م١٥:م٢٢)، وفيه تغيّرت شكل المُصاحبة ليُصبح شكلاً أكثر حدة وقوة وإيقاع أكثر رشاقة من خلال اليدين ثم أنهى فولف هذه الجملة بحلية التريمولو، ومن (م٢٣) عاد بالعمل إلى السلم الأساسي وبنفس شكل المُصاحبة في العبارة الأولى للعمل، ثم انفردت المُصاحبة، وتميزت الفكرة باستخدام أساليب تعبيرية مُختلفة. – تعتمد الفكرة **الثالثة** بالأكثر على المُصاحبة، حيث تضمنت فواصل موسيقية للبيانو المُنفرد بكثرة، ويتطلب فيها الأداء بلطف مع استخدام البيدال، ومن (م٣٣) تغيّر شكل المُصاحبة من التآلفات الرأسية المُتكررة إلى الميلودية الرشيقة بشكل يقترب من لحن الخط الغنائي، ومن (م٣٥) أضاف إلى اليد اليمنى أداء النغمات المُزدوجة مع نفس شكل المُصاحبة في اليد اليسرى، كما تميز في استخدام الأساليب التعبيرية خلال الفكرة بالكامل. – أما في الفكرة **الرابعة** بدأ باستخدام التجميعات الهارمونية الرأسية والنغمات المُزدوجة المُتكررة على مسافة الثالثة داخل نموذج إيقاعي مُميّز، ويتطلب مع بداية كل مازورة الأداء بقوة، ثُم التدرج بالأداء من الخفوت إلى القوة، وفي (م٥١) استخدم البيانو المُنفرد بشكل مُميّز لختام العمل، ويتطلب فيه الأداء

	شديد القوة (ff) مع أداء التجميعات الهارمونية الرأسية المُتكررة، ومع استخدام البيدال للحفاظ على الأداء المُترابط، وفي الختام استخدم أداء البطء المُفاجئ (riten.) مع استمرار الأداء بالضغط القوى (Accent).

التســـاؤل الرابـــع: مـــا دور آلـــة البيـــانو فـــي مُصـــاحبة أغنيـــة الصـــباح "Morgenstimmung"عند هوجو فولف؟

الجـدول التـالي سـوف يوضـح دور آلـة البيـانو فـي مُصـاحبة أغنيـة الصـباح "Morgenstimmung"عند هوجو فولف:

دور آلة البيانو فى المُصاحبة	– من خلال العمل نجد المُصاحبة تعمل على مُساندة المُغنى في أداؤه وتذليل صعوباته الغنائية، وتلك الصعوبات تتمثل في القفزات الغنائية الكبيرة والصغيرة، ونجد التذليل من خلال وجود تضمين نفس نغمات اللحن الغنائي في المُصاحبة، وعلى العازف المُصاحب التدريب لإبراز تلك النغمات كما بالشكل التالي. – وأيضا أداء النغمات الغريبة عن السلم بشكل صحيح، ونلاحظ التذليل من خلال تبكير المُصاحبة بأداء تلك النغمات كما جاء بالشكل التالي: – وأيضاً إعطاء المُغنى التعبير المُناسب في الوقت المطلوب، من خلال أدوات التظليل ووسائل التعبيرية لأداء العازف المُصاحب على آلة البيانو خلال العمل بالكامل

توصيات البحث:

- ضرورة دراسة التحليل البنائي جيداً قبل البدء في العزف للتعرف على الأجزاء المُختلفة للعمل.
- إدراج مُصاحبة آلة البيانو للأعمال الغنائية ضمن مقررات مرحلة البكالوريوس لما تتضمنه من مهارات وتقنيات عزفية.
- تزويد المكتبة بالمراج العربية والأجنبية بمؤلفات ومصادر العصر الرومانتيكي وخاصة المتأخر لتشجيع الدارسين ومساعدتهم على التطرق لإعداد المزيد من الأبحاث.

قائمة المراجع العربية:

١-أحمد بيومي" :القاموس الموسيقي "مطابع الأوفست شركة الأعلانات الشرقية"، القاهرة،١٩٩٢م.

٢-ألفرد أينشتين ترجمة أحمد حمدي: "الموسيقى في العصر الرومانتيكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣.

٣-أمال مختار صادق، فؤاد أبو حطب: مناهج البحث والإحصاء في البحوث التربوية والنفسية، مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٩١م .

٤-عواطف عبد الكريم، تاريخ وتذوق الموسيقي في العصرالرومانتيكي، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٩٧م.

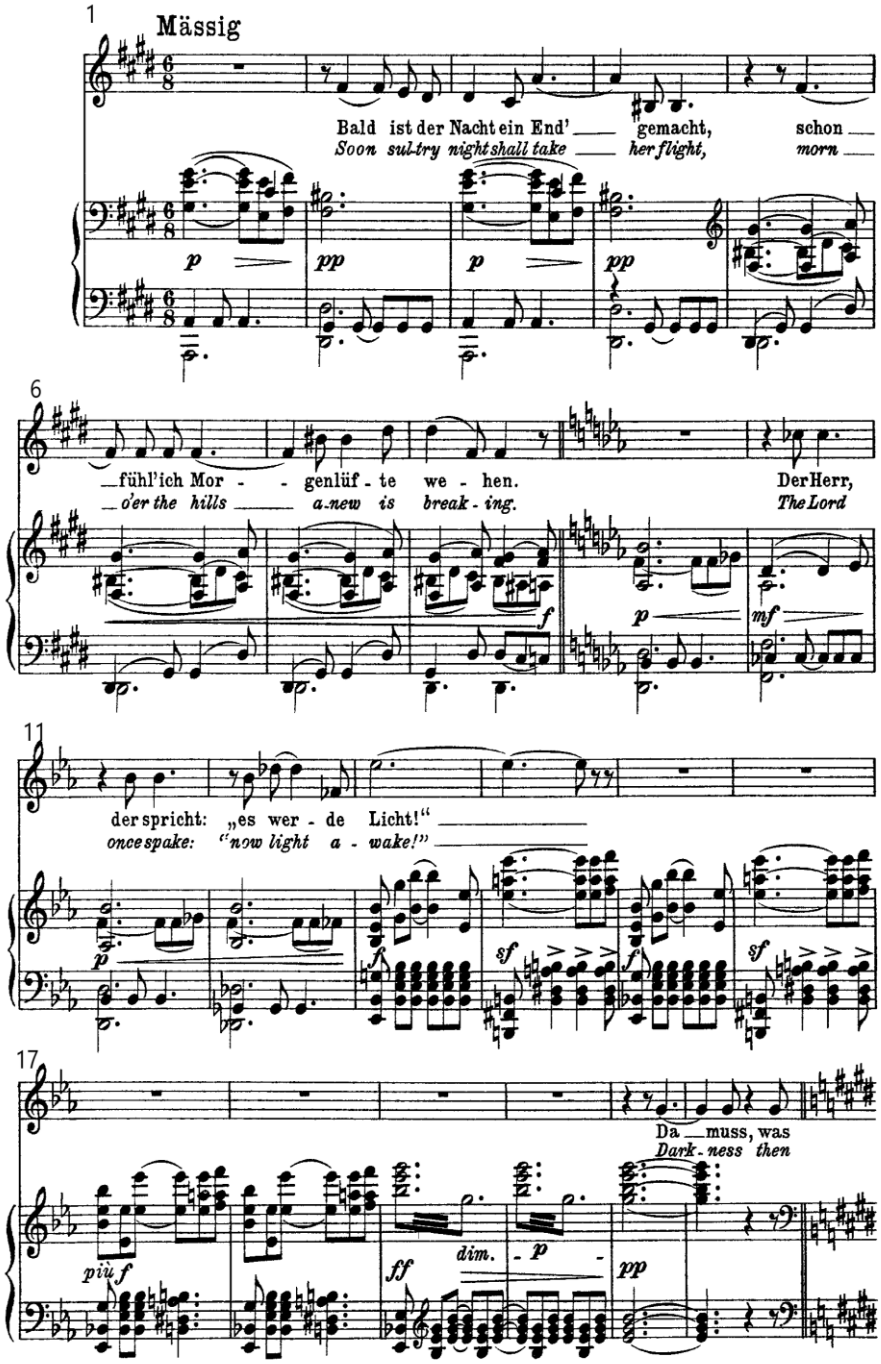
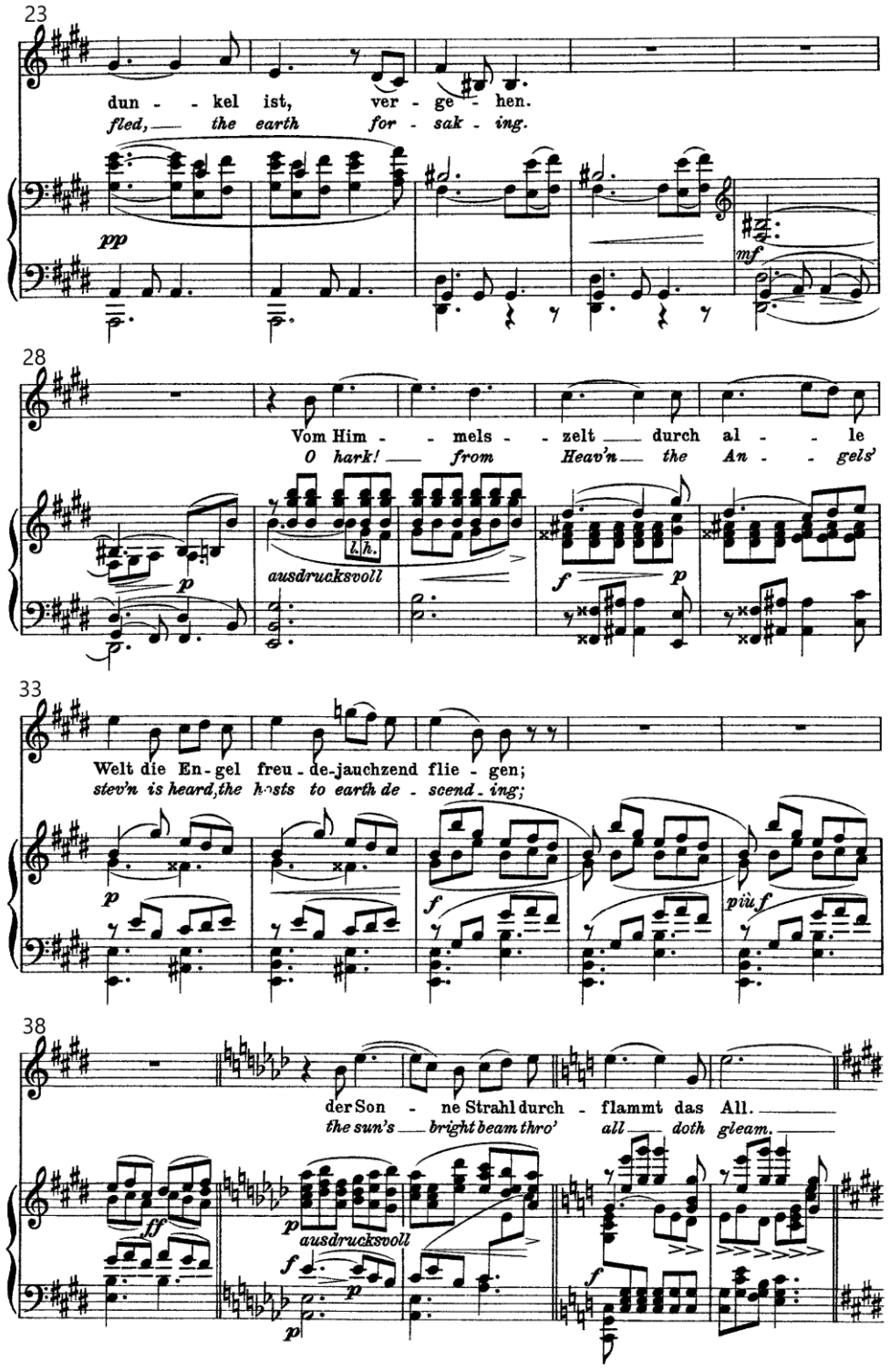
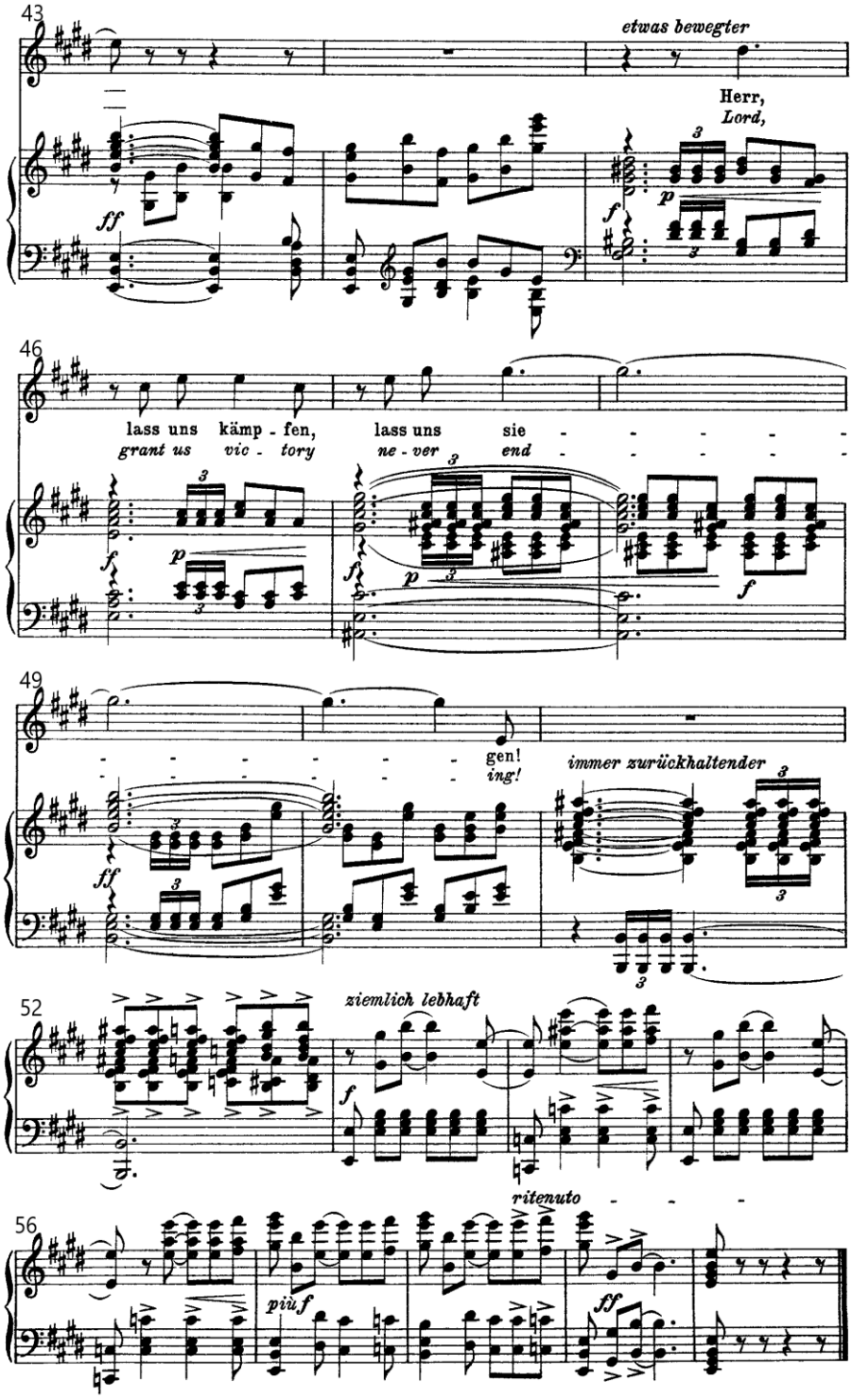
٤-كورت زاكس ترجمة (سمحة الخولي): تراث الموسيقى العالمية، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤م.

٥-محمد حنانا: معجم الموسيقى الغربية، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٨م.

٦-نادرة هانم السيد: الطريق إلى عزف البيانو، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، عام ١٩٩٧م.

قائمة المراجع الأجنبية :

1- Apel, Willi: Harvard Dictionary of Music, 2nd , London, 1971.
2- Apel , Willi: Harvard Dictionary of Music, Revised Edition, Cambridge, Mass, 1972.
3- Bolm, Eric: Grove's dictionary of music and musicians, Martin's press, Fifth edition (vol.1), London, New York, 1954.
4- Collins, William: Colins Gem Dictionary of Music, Type Press, London, 1980
5- Deryck Cooke: The New Grove, Late Romantic Masters.
6- Ralph Thomas Daniel- Professor of Music History, Indiana University, Bloomington, Coauthor of The Harvard Brief Dictionary of Music and others.
7- Paul Landormy: History of Music, New York, London, 1935.

ملحق رقم (١)

1
Mässig
Bald ist der Nacht ein End' gemacht, schon
Soon sul-try night shall take her flight, morn
6
fühl'ich Mor - - genlüf - te we - hen. Der Herr,
o'er the hills a-new is break - ing. The Lord
11
der spricht: „es wer - de Licht!"
once spake: "now light a - wake!"
17
Da muss, was
Dark - ness then
dim.

23
dun - - kel ist, ver - ge - hen.
fled, the earth for - sak - ing.
pp
mf
28
Vom Him - - mels - - zelt durch al - - le
O hark! from Heav'n the An - - gels'
p
ausdrucksvoll
f
p
33
Welt die En - gel freu - de - jauchzend flie - gen;
stev'n is heard, the hosts to earth de - scend - ing;
p
f
più f
38
der Son - ne Strahl durch - flammt das All.
the sun's bright beam thro' all doth gleam.
ff
p
ausdrucksvoll
f
p
p
f

43
etwas bewegter
Herr,
Lord,
46
lass uns kämp - fen,
grant us vic - tory
lass uns sie
ne - ver end
49
gen!
ing!
immer zurückhaltender
52
ziemlich lebhaft
ritenuto
56
più f