التقنيات العزفية للبيانو فى الهوية الفرنسية عند آرثر هونيجر من خلال البوم (سبع قطع قصيرة)

د/خالد محمد رشدى محمد*

مقدمة البحث :

الفنون هي الأكثر تعبيراً عن الهوية والموسيقى هي الأسرع في التأثير عن الهوية بالنسبة للشعوب، وتلك ما ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بإستخدام عناصر الهوية في الموسيقى العالمية وتنوعت تلك المفاهيم في القرن العشرين وأخذ كل مجتمع يعبر عن هويتة الموسيقية بأشكال مختلفة، وجدير بالذكر أن القومية الموسيقية فى أوروبا والتى جاءت نتيجة لمفاهيم سياسية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وكانت تعبر بشكل كبير عن الهوية المجتمعية لبعض الدول، وبدأ تدريجياً ينتشر على مستوى العالم حتى وصل إلى القرن العشرين وكل مجتمع بدأ يتبع مفاهيم موسيقية تعبر عن هويتة مثل" بارتوك Bartok"(١٨٨١-١٩٤٥) فى مؤلفاتة، وإستخدام الجاز فى المجتمع الأمريكى مثل "جيرشوين Gershwin "(١٨٩٨-١٩٣٧)، وتناولت العديد من الدراسات والبحوث العلمية بالتفصيل والتحليل العلمى للمؤلفات القومية ودلالتها فى التعبير عن الهوية للمجتمعات، وظهر ذلك فى العديد من الدول خاصة الأوروبية مثل روسيا(الخمسة الكبار) ومجموعة دول البلقان وغيرهم .

وفى فرنسا ظهرت الهوية الموسيقية بزعامة "إريك ساتي(١٨٦٦-١٩٢٥)Erik Satie " ** وأشهر شخصيات هذه الجماعة من الموسيقين الفرنسيين :-

" ميلهود، داريوس(١٨٩٢-١٩٧٤) Milhaud, Darius"***- "بولينك، فرنسيس(١٨٩٩-١٩٦٣) Poulenc, Francis" ****- "دوراي، لويس (١٨٨٨-١٩٧٩)Durey,Louis"*****-

---

*مدرس دكتور- بقسم التربية الموسيقية - تخصص بيانو- كلية التربية النوعية- جامعة المنوفية.

**إريك ساتي(١٨٦٦-١٩٢٥) Erik Satie مؤلف موسيقى فرنسى الذي كان له الفضل الأكبر في تكوين جماعة الستة والتي يرجع لها الفضل في إيجاد الهوية الموسيقية الفرنسية.

***ميلهود، داريوس(١٨٩٢-١٩٧٤) Milhaud, Darius من أكثر الملحنين الفرنسيين غزارة فى القرن العشرين تأثرت مؤلفاته بموسيقى الجاز والموسيقى البرازيلية

****بولينك، فرنسيس(١٨٩٩-١٩٦٣) Poulenc, Francis هو مؤلف وعازف بيانو فرنسى عضو في مجموعة الستة الموسيقية.

"تيلفير، جيرمين(١٨٩٢-١٩٨٣) Tailleferre Germaine"*-"جورج أوريك(١٨٩٩-١٩٨٣) Georges Auric" **- و"أرثرهونيجر(١٨٩٢-١٩٥٥) Arthur Honnegeer " الذى تأثر بمفاهيم الموسيقى الأوروبية بشكل عام وعناصر الموسيقى الفرنسية بشكل خاص وجاءت مؤلفاتة لآلة البيانو متعددة المفاهيم عن الهوية الأوروبية فى التأثيرات سواء للبوليفونية، أو الصياغة الموسيقية بشكل عام وعن الهوية الفرنسية فى التنوع للمقامات وتناول عناصرها بشكل أكثر ثراء.

وتؤكد دراسة(Waters, Keith John-1997)[1] التى ألقت الضوء على المبادئ الأساسية للتنظيم الموسيقي في موسيقى آرثر هونيجر، وإستخدامة للتراكيب الإيقاعية والهارمونية فى مؤلفاتة الموسيقية، وأوضحت قدرتة الفنية في تناولة للإيقاع والكونتربوينت، وتوصلت الدراسة إلى أساليب تحليلية لدراسة التنظيم الإيقاعي والكونترابونتي في موسيقى هونيجر. والتنظيم الإيقاعي في العديد من مؤلفاتة، وتسليط الضوء على أساليب التباين الإيقاعي.

كما أكدت دراسة(Goldberg, Leslie Ann-1991)[2] على اللغة الهارمونية فى الأغانى المنفردة لآرثر هونيجر التى ألفها فى الفترة من (١٩١٤-١٩٤٧) وتحليل أسلوبة الهارمونى فى تلك الأغانى التى تميزت بالتوافق النغمى وأسلوب صياغة الحانة الغنائية والتعرف علي لغة التوافق الهارموني في الحانة الغنائية، وذلك من منظور المفاهيم الحديثة للمؤلفات الموسيقية فى القرن العشرين.

*****دوراي، لويس (١٨٨٨-١٩٧٩)Durey,Louis ملحن باريسي، إنتمي عام ١٩٢٠ إلى مجموعة الستة مع ساتي وهونيجر، عين عام ١٩٤٨ نائب رئيس للجمعية الفرنسية للموسيقيين التقدميين، حصل على ميدالية ذهبية عام ١٩٦٠، الجائزة الكبرى للموسيقي الفرنسية عام ١٩٦١

* تيلفير، جيرمين(١٨٩٢-١٩٨٣)Tailleferre Germaine مؤلفة فرنسية، وهى المرأة الوحيدة في مجموعة الستة الموسيقية

** جورج أوريك(١٨٩٩-١٩٨٣)"Georges Auric ملحن باريسي درس في المعهد الموسيقى في مونبيلييه Montpellier ثم إنتقل إلى المعهد الباريسى تولى مناصب رسمية هامة وأصبح عضوا في المؤسسة الموسيقية سنة ١٩٦٢

([1]) Waters, Keith John (1997): "Rhythmic and contrapuntal structures in the music of Arthur Honegger", University of Rochester, Eastman School of Music, Pro Quest Dissertations Publishing, United States, New York .

([2]) Goldberg, Leslie Ann (1991): "An analysis of harmonic language in the songs of Arthur Honegger (1892 - 1955)", Boston University, Pro Quest Dissertations Publishing.

وأكدت دراسة(راجى إبراهيم عبده:٢٠٠٦)[3] "التقنيات العزفية فى دراسات سيجزموند تالبرج والاستفادة منها فى تعليم البيانو للطالب المعلم" أن تقديم المقترحات والإرشادات العزفية لتذليلها يؤدي إلى الأداء الجيد لتلك الدراسات، كما أكدت دراسة(إبتسام ربيع على :٢٠١٠)[1] "التقنيات العزفية لرقصة التانجو الأمريكية عند جون أولدن كاربير"، أن تحديد التقنيات العزفية وتذليلها من خلال الأرشادات العزفية يؤدى لأدائها بشكل جيد.

مشكلة البحث :

تتحدد مشكلة البحث في عدم تفهم دارسى آلة البيانو لبعض أنواع الموسيقي المعاصرة وخاصة القومية والتى تعبر عن الهوية وأيضاً أسلوب الأداء على آلة البيانو لما تحتوية من تقنيات متقدمة وهارمونيات دقيقة وتنوع فى التونالية، ومفاهيم القرن العشرين وخاصة عند المؤلف آرثر"هونيجر أحد رواد الهوية الموسيقية الفرنسية ومن هنا جاءت فكرة البحث القائمة على تحديد التقنيات العزفية لبعض مقطوعات البوم (سبع قطع قصيرة) وتذليل الصعوبات العزفية فى ظل مفاهيم القرن العشرين مثل المصفوفة الدوديكافونية والمقامات الكنائسية والعلاقات الإيقاعية وذلك لما بها من تنوع فى مفاهيم التقنيات الحديثة وذلك يساعد دارسى آلة البيانو على تحسين أداء تلك المفاهيم من خلال الرؤى المقدمة لها خاصة فى مؤلفات أرثرهونيجر للبيانو التى تعبر عن الهوية الموسيقية الفرنسية.

أهداف البحث:

١- التعرف على الهوية الموسيقية الفرنسية من خلال التحليل البنائي لبعض مقطوعات ألبوم (سبع قطع قصيرة) للبيانو عند أرثرهونيجر.

٢- تحديد التقنيات العزفية لآلة البيانو فى ضوء الهوية الفرنسية من خلال بعض مقطوعات البوم (سبع قطع قصيرة) للبيانو وتذليل الصعوبات العزفية بها.

---

(٣) راجى إبراهيم عبده(٢٠٠٦): "التقنيات العزفية فى دراسات سيجزموند تالبرج والاستفادة منها فى تعليم البيانو للطالب المعلم"، رسالة ماجستير، كلية التربية النوعية، جامعة قناة السويس، القاهرة.

(١) ابتسام ربيع على(٢٠١٠): دراسة التقنيات العزفية لرقصة التانجو الأمريكية عند جون أولدن كاربير، بحث منشور،المؤتمر السنوى العربى الخامس الاتجاهات الحديثة فى تطوير الأداء المؤسسى والأكاديمى فى مؤسسات التعليم النوعى، كلية التربية النوعية بالمنصورة، أبريل

أهمية البحث:

الأرتقاء بالأداء لدارسى آلة البيانو من خلال التقنيات العزفية وكيفية أدائها فى مقطوعات (سبع قطع قصيرة) للبيانو عند آرثرهونيجر.

أسئلة البحث:

١- ما أسلوب آرثرهونيجر فى مقطوعات ألبوم (سبع قطع قصيرة) لآلة البيانو؟

٢- ما مدى الأستفادة من تحديدالتقنيات العزفية والأرشادات المقترحة فى التوصل للآداء الجيد على آلة البيانو لمقطوعات ألبوم (سبع قطع قصيرة) لآرثر هونيجر ؟

إجراءات البحث:

-منهج البحث: يتبع هذا البحث المنهج الوصفي(تحليل محتوي).

-عينة البحث: عينة مقصودة ومنتقاة من ألبوم "سبع مقطوعات قصيرة لآرثر هونيجر " ، وقد اختار الباحث الأرقام التالية(١، ٤، ٦)

أدوات البحث:

-المدونات الموسيقية للمقطوعات (عينة البحث).

-مصطلحات البحث:

أسلوب الأداء Performance Style

هو الصفة المميزة للمؤلفة الموسيقية، والتى يؤديها العازف بطريقة تعبر تعبيراً واضحاً عن الغرض الذى يريد المؤلف أن يعبر عنه ويوضحه، كما يرمز إلى الصفات المميزة لأسلوب كل مؤلِّف موسيقى. [١]

تكنيك عزف البيانو (Technique of piano playing)

التكنيك هو السيطرة الكاملة على إمكانية التعبير فى الآلة والوسيط بين الفكر والتعبير، كما أنه تمرينات رياضية للأصابع يؤديها الدارس على آلة البيانو كل يوم بعقل واع وتركيز تام لاكتساب المرونة والمهارات

([1])Cooper, Martin, (1978): "The Concise Encyclopedia of Music and Musicians", London, Hutchinson.p21

العزفية والعادات العقلية الصحيحة التى تختزن فى اللاشعور نتيجة للتمرين اليومى حتى تصبح تلقائية أوتوماتيكية.[١]

التعبير (Expression)

هو طريقة إخراج المقطوعة بالشكل الذي يرغبة المؤلف ويشعر به العازف باستعمال بعض المفاهيم الديناميكية مثل العزف الهادئ(P)، والعزف القوي(F)، والتدرج في القوة(Cresc)، والتدرج في اللين(Dim).[٢]

أهم المصطلحات المستخدمة فى التحليل البنائى للمؤلفات.

الدوديكافونية Dodeecaphony

نظام فى التآليف الموسيقى وضع قواعدة شونبرج Schonberg ينظم عملية التاليف اللاتونالية ويعتمد على تنظيم الأثنى عشر نغمة المحصورة فى نظام الأوكتاف تبعاً لرؤية المؤلف الموسيقى.[٣]

الصيغة الثلاثية Ternary Form

إحدى الصيغ البنائية للمؤلفات الموسيقية المستقلة أو للحركات داخل الأعمال الموسيقية المركبة وتتكون من فكرة موسيقية(A) تليها فكرة مختلفة(B) ويختتم بإعادة للفكرة (A2) وقد يضاف إلى هذه الأجزاء الثلاثة قسم ختامى (Coda).[٤]

هوموفوني : Homophony

أسلوب تأليف يقوم على لحن رئيسي تصاحبه تكوينات هارمونية متنوعة.[٥]

---

[١] () نادرة هانم السيد (١٩٩٧): " الطريق إلى عزف البيانو " ، مطبعة جامعة حلوان، القاهرة .ص ٣١

(2)Kennedy, Michael (1985) : The concise oxford dictionary of music, new York , third ed ition, London oxford university press,p 214

(3)Brindle Smith:(1977)Composition O.U.P.Oxford ,Oxford University Press-London,page 51.

[٤] () شوقى ضيف(٢٠٠٠) معجم الموسيقا– مركز الحاسب الآلى بمجمع اللغة العربية –القاهرة - الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية،ص ١٤٨

(5)Kennedy, Michael (1985) : The concise oxford dictionary of music, new York , third edition, London oxford university press.p,29

التونالية Tonality

وهو دوران المؤلف حول المركز التونالتى للدرجة الأساسية للمقام المؤلف فيه المؤلفة وهو ما يجعل هذه الدرجة الأساسية هى المركز التونالى واللحنى لكل الدرجات الأخرى .[١]

التعدد المقامى Polymodality

وهو استخدام مقامين مختلفين أو أكثر فى نفس الوقت على مركز تونالى واحد أو مراكز تونالية مختلفة.[٢]

أولا: الجانب النظري: آرثرهونيجر فى الهوية الأوروبية –(الفرنسية)

أ–الهوية الموسيقية الأوروبية –الفرنسية:

لقد كان البحث عن الهوية وراء ظهور مدارس الموسيقا القومية فى أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر لاول مرة فى بوهيميا وروسيا واسكندينافيا وأسبانيا وبريطانيا والمجر، ومدارس الموسيقا القومية فى القرن الماضى تمثل تحولا كبيرا فى مسار الموسيقا الغربية الفنية، بما أضافته إليها من قيم موسيقية جديدة مستمدة من تراثها ومميزة لكل منها ، وقد نشأت هذه المدراس فى ظل رومانسية القرن التاسع عشر، مدفوعة بشوق الرومانسيين للعودة للماضى، وحنينهم لبساطة الريف وبدائيته وحبهم للوطن، وعشقهم للطبيعة، ولمست هذه المعانى وتراً حساساً لدى شعوب أوروبية صغيرة كانت تسعى للتحرر السياسى ولتأكيد هويتها الثقافية كجزء مكمل له.[٣]

ومن هذا المنطلق أعطت الهوية القومية فى الموسيقى دفعة قوية للإنتاج الموسيقى ظهر تأثيرها بوضوح فى فرنسا، برغم وجود تقاليد موسيقية عريقة بها، وبعد أن تبلورت فكرة الهوية القومية الموسيقية

---

(1)Apel, Willi:(1983):Harvard Dicitonary of Music 2nd..ed .London Heinemann Educational, Books Ltd ,p855

(2)Persichetti, Vincent :(1961):Twentieth Century Harmony.Creative Aspects and practice.U.S.A Vali Ballou Press,Inc. p39

(٣)سمحة الخولى(يونيو١٩٩٢):القومية فى موسيقا القرن العشرين، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب-الكويت-عالم المعرفة،ص ٦، ٧

فى فرنسا ووجدت لها أنصاراً كان هدفها ان تخلص العالم من فكرة أن ألمانيا وحدها هى القادرة على إنتاج موسيقى رفيعة.[١]

وكانت الموسيقي الفرنسية فى الربع الآخير من القرن التاسع عشر واقعة تحت تأثير مجموعة من المؤلفين إستمرت حتي أوائل القرن العشرين فكان لهم الفضل في تطوير الموسيقي الفرنسية وهم–مجموعة الستة le Six مجموعة من ست مؤلفين ثوريين إكتسبت هذا الأسم عام (١٩٢٦) م، تقليدا لمجموعة الخمسة الروس وهدفت إلى تحقيق التعبير المباشر في بساطة ووضوح واستبدال أبعاد الثالثة والسادسة المتوافقة بأبعاد الرابعة والسابعة المتنافرة، ولقد إعتنقت هذه الجماعة مذهب الرجوع إلى بساطة التعبير وصدقه فى بداية حياتها الفنية ولكن سرعان ما تفرقت بهم السبل وشق كل منهم أسلوبة الشخصى، وإليهم يرجع الفضل فى وضع الحجر الأول نحو هوية موسيقية فرنسية ذات طابع خاص.[٢]

ب –آرثر هونيجر Arthur Honegger,(١٨٩٢ –١٩٥٥) وأسلوبة فى التأليف الموسيقى

ب – ١ –آرثرهونيجر والهوية الفرنسية:

ولد آرثر هونيجر أحد أكثر المؤلفين شهرة في القرن العشرين في مدينة لوهافر عام١٨٩٢ لأب من أصل سويسري كان يعمل مستوردا للبضائع في زيورخ، ولأم كانت عازفة بيانو ماهرة، لقنته دروس الموسيقا الأولي، وأرسلته فيما بعد إلى مدرسة الموسيقا في زيورخ ليتلقى دروسا منتظمة في العلوم الموسيقية، وذهب بعد ذلك إلى باريس ليلتحق بالكونسرفتوار، ودرس علوم الكمان والكونترابوينط والتأليف الموسيقى، وفي عام ١٩١٨م إشترك مع مجموعة من زملائة(ميلهاود، اوريك، بولنك، دوراي، تايفير) الذين أطلقوا على أنفسهم إسم(الشباب الجدد) في تقديم حفل حقق نجاحا كبيرا، وكتب الناقد الفرنسي "هنري كوللية" بعد انتهاء الحفل مقالا مدحيا تحت عنوان(خمسة روس، وست فرنسيين واريك ساتي) يثني فيه على أعمال مجموعة الشباب الجدد، ولم يعرف بأنة عمد بعنوانه اللطيف مجموعه المؤلفين الشباب باللقب الذي اشتهروا به فيما بعد، وجاء جان كوكتو ليكمل عقد مجموعه الست وليصبح(الناطق الرسمي)باسمهم

---

(١) رشا على شحاتة(٢٠٠٢)"المدرسة القومية لتعليم البيانو عند فتحية فايد"-رسالة ماجستير غير منشورة- كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان-ص،٣٣

٢ () حسين فوزى وآخرون(١٩٧١)"محيط الفنون (٢) الموسيقى-دار المعارف-القاهرة –ص ٣٢٨

وكانت مقالاته براقة دائما ولكن الشباب الستة لم يجمعهم أسلوب واحد أبدا، وكان الثلاثة الكبار منهم(ميلهود، بولنك، هونيجر) مختلفين ليس في الأسلوب فقط وإنما في الفلسفة أيضا.[١]

وفي عام ١٩٢١م قدم أول أعمالة الكبيرة وهو أوراتوريو (الملك دافيد) الذي قدمه على مسرح جورا في سويسرا وجسد فيه الأسلوب والروح اللذين حافظ عليهما في مؤلفات المستقبل، ونجح العمل نجاحا كبيرا، وأصبح بفضله مؤلفا مشهورا في كل أوروبا، وفي عام ١٩٢٣م قدم عملاً اوركستراليا بعنوان (العاصفة) ولكنة لم يحقق نجاحاً وفي عام ١٩٢٤م قام بتأيف عملاً سيمفونيا من حركة واحدة بعنوان(باسيفيك٢٣١)Pacific231، وجلب عنوان العمل الغريب الجمهور إلى المسرح وعاد عام ١٩٢٨م وقدم عملا سيمفونيا آخر تحت عنوان (ركبي Rugby)حقق نجاحا لا باس به ولكنة اعتبر نجاح العملين عائدا إلى الأسمين الغريبين اللذين أطلقهما عليهما، وفي عام ١٩٣٠م ووجد لنفسة اسلوبا مستقلا عن الأساليب الأخرى المعاصرة له، يعتمد على تكنيكة الرفيع في الكتابة البوليفونية، وكان لنجاح سيمفونيتة الأولى التي قدمها عام١٩٣١م بمناسة الذكرى الخمسين لتأسيس فرقة بوسطن أثرة في الاعمال التي كتبها في المستقبل ولكن سيمفونيتة الثانية التي الفها لفرقة وتريات انتظرت عشر سنوات وعاد إهتمامه عام١٩٣٥م فتركز مجددا على الموسيقا المكتوبة بالقوالب الدينينة، فألف أوراتوريوا (جان على المحرقة) عن قصيدة "لبول كلوديل" وقدمه في عام ١٩٣٨م وحمل العمل إلى فرنسا المهددة بالهتلرية شعورا بالقوة يناسب مع مزاجها في نهاية الثلاثينيات، واستطاع باجواء العصور الوسطي التي اضفاها على العمل باستغلالة الرائع لموسيقا الجاز، واستخدامه البراق للآلات التي كانت العصور الوسطي تفضلها على غيرها مثل الطبول والأجراس وآلات النفخ أن ينجز مصنفا تاريخياً، وفي عام ١٩٤٧م أصيب بأول أزمة قلبية الزمتة الفراش لفترة قصيرة، ولكن مرضة لم يؤثر على إنتاجة، ولم ينجح الأطباء باقناعة بالراحة، والف في سنوات المرض(١٩٤٨م–١٩٥٥م) أكثر اعمالة تكاملا وكانت سيمفونيتة الخامسة التي الفها خلال الأشهر الأخيرة من عام ١٩٥٠ هى العمل الأول من الأعمال الأربعة الأخيرة التي الفها في حياتة، واخذت اسما غريبا بعض الشئ(دي تري ري Di tre re) اى ثلاث

---

[١] () زيد الشريف (١٩٩٤): " أعلام الموسيقي الغربية " ، ج٢، وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا،ص،٤٨٠

مرات ري ، وذلك لآن حركات السيمفونية الثلاث تنتهي بالتون الثانى ري والسيمفونيه هى صورة ذاتية بعض الشئ يتصارع فيها صوتا الأمل واليأس، وهي تعبر عن أزمة المرض التي يعيشها في ذلك الوقت، وعاد عام ١٩٥٣ إلى اللقب الذى حقق لة الشهرة عام ١٩٢١ فكتب(كانتاتا عيد الميلاد) وهو عمل اختتم بة سلسلة المؤلفات الدينية الكبيرة التي كتبها في حياتة لهذا اللقب وتوفى عام ١٩٥٥ في باريس متاثرا بمرض القلب تاركا خلفة ثروة من الأعمال الموسيقية . [١]

ب-٢ -أسلوب آرثر هونيجر في مقطوعات البيانو موضوع البحث

-اعتمد في اسلوبة علي تكرار الجمل اللحنية احياناً.

-استخدم المقامات اليونانية في صياغة ألحانة.

-امتاز الخط اللحني بعدم الثبات مع تنوع الافكار اللحنية.

-اهتم بالتظليل والمصطلحات التعبيرية والتقنيات العزفية.

-استخدم نماذج ايقاعية متعددة في الحانة.

-اهتم بالاقواس اللحنية والزمنية.

-استخدم الاداء المتصل والمتقطع.

-استخدم مقامات متعددة في المقطوعة الواحدة.

-استخدم الافكار المتطابقة والموازير المتشابهة.

-استخدم السرعات المتنوعة في المقطوعات.

-تميز اسلوبة في المقطوعات بالثراء في التلوين الموسيقي.

---

(١)مرجع سابق ،ص ٤٨١، ٤٨٢

ب -٣ -أعمالة:

-اعمال درامية للمسرح

انتيجون(بروكسل ١٩٢٧) جوديث (مونت -كارلو١٩٢٦)نيكولاس دو فلو (نيوشاتل ١٩٤١) لمفيون (باريس١٩٤١) أوبريت (مغامرات الملك بوسول ، الكرادلة الصغار، جميلة مودون) ، ١٤ بالية افضلها بالية سميراميس١٩٣٣

-أوراتوريات:

الملك دافيد١٩٢١، صراخ العالم ١٩٣١، جان على المحرقة ١٩٣٨، رقص الموتي ١٩٤٠.

-كانتاتات:

نشيد الانشاد، نشيد الفصح، نشيد الحرية، عيد الميلاد، الفصح في نيويورك

-للاوركسترا:

الصيف الريفي ١٩٢٠، العاصفة١٩٢٣، باسيفيك ٢٣١(١٩٢٤) ركبي ١٩٢٨، الحرية السيمفونية الثالثة ١٩٣٣، خمس سيمفونيات(الأولى ١٩٣١، الثانية للوتريات ١٩٤٢، الثالثة الطقسية ١٩٤٦، الرابعة ديليكا باسلينسيس ١٩٤٧ ، الخامسة دي تري ري ١٩٥١) كونشرتينو للبيانو والأوركسترا ١٩٢٥، كونشرتو للفيولونسيل والأوركسترا ١٩٣٤ ، مونشرتو للفلوت والأوركسترا، كونشرتو للبوق مع فرقة وتريات.

-موسيقا الحجرة:

ثلاث رباعيات وترية، سوناتاتان للكمان والبيانو، أعمال متفرقة للبيانو.[١]

ثانيا: الجانب التطبيقي:

التحليل البنائى والعزفى لعينة البحث وهى سبع قطع قصيرة لآرثرهونيجر واختار الباحث رقم(١، ٤، ٦)

[١] () مرجع سابق ، ص ٤٨٤، ٤٨٥

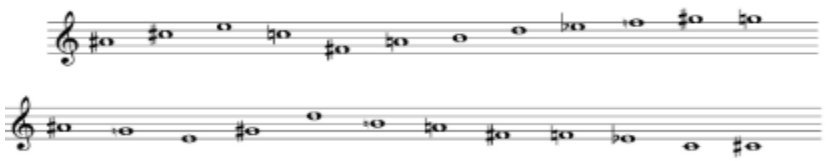
المقطوعة الاولى رقم (١)

أولا–التحليل البنائى للمقطوعة

التونالية: دوديكافونية **النسيج:** هوموفونى

الميزان : ٢ مايعادل (٢نوار) **الصيغة:** ثلاثية–A–B–A2

الطول البنائى: ٢١ مازورة **السرعة:** فضفاضةSouplemen t

وفيما يلى شكل يوضح نغمات الدوديكافونية المستخدمة فى سلاسل بناء المؤلفة.

شكل رقم (١) السلسلة الأصلية (O.0) ومقلوبها (I.0)

أ–١– القسم A ويبدأ من مازورة ١–١٧.

١–من ١–٤حيث إستخدم المؤلف السلسلة(O.0) إحدى عشر نغمة فقط

٢–من ٥–١٧ حيث إستخدم المؤلف نفس السلسلة (O.0) وهى إعادة للسلسلة السابقة حيث أن الموازير (٥، ٦) تكرار للموازير (١، ٢) وفى اليد اليمنى ظهرت السلسلة كاملة وإنتهى على نغمة صول♮.

أ–٢– القسم B ويبدأ من ١٧– ١٣ .

٣–من ١٧–١١ إستخدم المؤلف السلسلة (O.11) حيث بدأ بأول نغمتين فى السلسلة ثم إستخدم نغمتين(مى، فا#) من النصف الثانى من السلسلة ثم ثالث نغمة(مىb) فى السلسلة ثم إعادة لنغمة (دو♮) من النصف الأول من السلسة ثم نغمة من النصف الثانى من السلسلة وهى نغمة(رى) وتم إعادة لنفس النغمات فى مازورة (٩) مع ظهور نغمة (صول) من نصف السلسلة الثانى ثم فى مازورة (١٠) إعادة لنغمات(لا– دو♮– فا#–رى) ثم من نصف السلسلة الثانى ظهور نغمات (دو#– سىb) ثم نغمة (مى#) و فى مازورة(١١) ظهرت إعادة لنفس النغمات

السابقة لتظهر نغمة (صول♮)مع إختصار نغمتى (لاb – سى♮) خمس نغمات من النصف الأول للسلسلة وخمس نغمات من النصف الثانى للسلسلة لتنتهي السلسلة بعشرة نغمات فقط .

٤-من ١٢- ١٣ إستخدم المؤلف السلسلة(O.0) من نغمة (سىb) فى الأصوات العليا(من التآلف) ثم نغمات(رى- فا♮-لاb) من النصف الثانى للسلسلة ثم نغمة (دو♮) من النصف الأول للسلسلة ثم نغمة (مىb ، صول) من النصف الثانى للسلسلة ثم إعادة لنفس التآلف السابق في مازورة (١٣') و في مازورة(٢١٣) ظهرت النغمات (لا♮- دو#- سى♮-فا#) لاكتمال السلسلة و ظهرت إعادة لبعض النغمات فى نهاية مازورة (١٣).

أ-٣-:القسم A2 ويبدأ من ١٤-١٧.

٥-من ١٤-١٥ إستخدم المؤلف السلسلة(O.0) وظهرت فيها إعادة للموازير(١، ٢) مكتفياً بعشرة نغمات فقط مع إختصار نغمتى (صول#، صول♮) و تم تصوير اللحن لليد اليمنى أوكتاف صاعد.

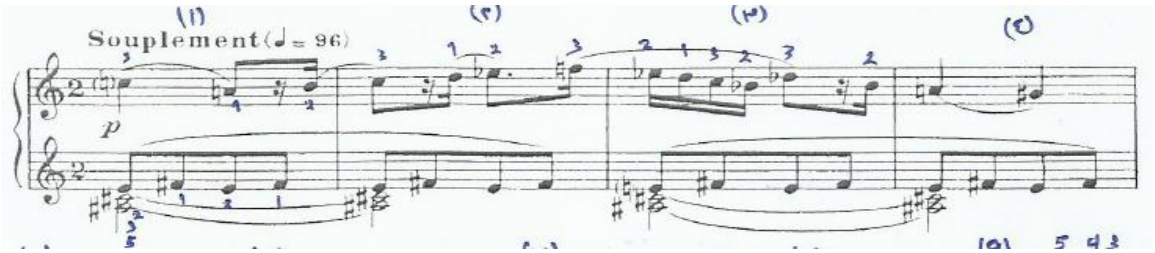
٦-من ١٦-١٧ إستخدم المؤلف السلسلة(O.0) حيث إستخدم ثمانى نغمات من السلسلة فى المازورة(١٦) ثم فى المازورة(١٧) ظهرت النغمات(صول♮، لا♮، سى♮) حيث إستخدم إحدى عشرة نغمة فقط وقام بإختصار نغمة (فا♮).

أ-٤-كودا: وتبدأ من ١٨-٢١

من ١٨-٢١ إستخدم المؤلف السلسلة(O.0) و تظهر فيها الموازير (١٩ ، ٢٠) تكرار للمازورة(١٨) وفى هذه المازورة تناول المؤلف تسع نغمات إستخدم من النصف الأول للسلسلة الست نغمات الأولى ثم من النصف الثانى للسلسلة ثلاث نغمات (مىb،صول، صول#) ثم فى مازورة(٢١) ظهرت النغمة (سى♮) حيث إستخدم عشرة نغمات فقط من السلسلة.

ثانيا –التقنيات العزفية للأداء

ب – ١ –تقنية الأربطة اللحنية Phrase، Slur :

ظهرت الأربطة اللحنية الطويلة(Phrase)، والقصيرة(Slur) خلال المقطوعة فى كلا اليدين من مازورة رقم(١) إلى مازورة رقم (٢١) ومثال ذلك فى الشكل التالى.

شكل رقم(٢) الأربطة اللحنية الطويلة والقصيرة والمتعارضة بين اليدين

–الإرشاد العزفي للتقنية:

–الألتزام بترقيم الأصابع المقترح من الباحث.

–التدريب يكون في البداية ببطء لسهولة الأداء ويفضل تدريب كل يد على حدة.

–إظهار الأربطة اللحنية الطويلة والقصيرة عن طريق الضغط بثقل الرسغ في بداية القوس دون مبالغة الى أسفل، ثم رفع الرسغ مع عزف النغمة الأخيرة بخفة وهدوء.

– ويراعى الأتصال العزفى Legato بين الأصابع و خاصة عندما يأتى فى كلا اليدين بشكل متعارض مما يتطلب فى إحدى اليدين الفصل بين تلك الأربطة أثناء إتصال اليد الأخرى فى العزف.

ب – ١ – ٢ –تقنية الأربطة الزمنية :

ظهرت الأربطة الزمنية خلال المقطوعة فى اليد اليسرى فى الموازيرمن مازورة رقم (١) إلى مازروة رقم(١٠) ، ومن مازروة رقم (١٤) إلى مازروة رقم (١٥) عبر خط البار مما يتطلب فى أدائها ترحيل أو تحريك الضغط الإيقاعى ، والشكل السابق يوضح ذلك من مازروة(١) إلى مازروة(٩)

الإرشاد العزفي للتقنية:

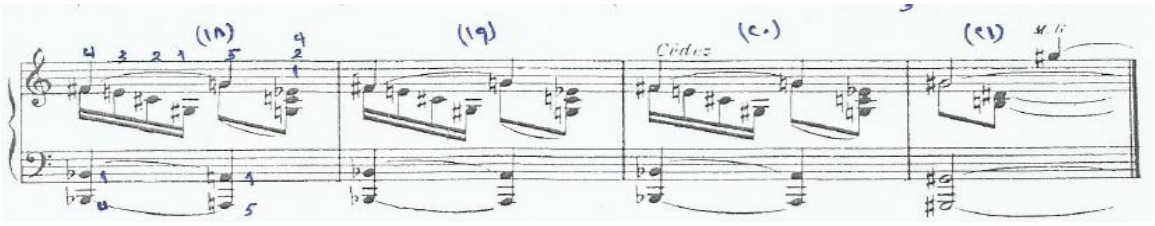
– إستخدام ترقيم الأصابع المقترح من الباحث.

– يراعي أن الحركة العزفية للنغمات المزدوجة تأتى بوزن ثقل الذراع وباستدارة كاملة لأصابع اليد للحصول على قوة لمس متساوية

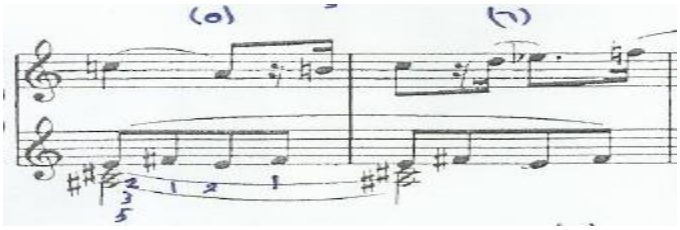
– يتم تثبيت النغمتين المزدوجتين فى الرباط الزمنى بزمن البلانش وعدم رفع اليد إلا بعد نهاية الرباط الزمنى.

– يجب مراعاه الإحساس بالوحدة الزمنية خاصة عند ترحيل الضغط الإيقاعى والإحساس بتلك الأربطة فى الأحساس بميزان رباعى رغم أنة ثنائى.

ب – ١ – ٣ –تقنية تثبيت إصبع وتحريك الأخر:

ظهرت هذة التقنية فى الموازير من رقم (١٨) إلى رقم (٢١) فى اليد اليمنى ومثال ذلك فى الشكل التالى:

شكل (٣) النغمات الممتدة فى زمن النور باليد اليمنى

–فى اليد اليسرى ظهرت بزمن البلانش فى الموازير من رقم (١) إلى رقم (١٧).

ويتطلب أداء تلك التقنية مع ومثال ذلك فى الشكل التالى:

شكل رقم (٤) النغمات الممتدة بزمن البلانش فى اليد اليسرى

الإرشاد العزفي للتقنية:

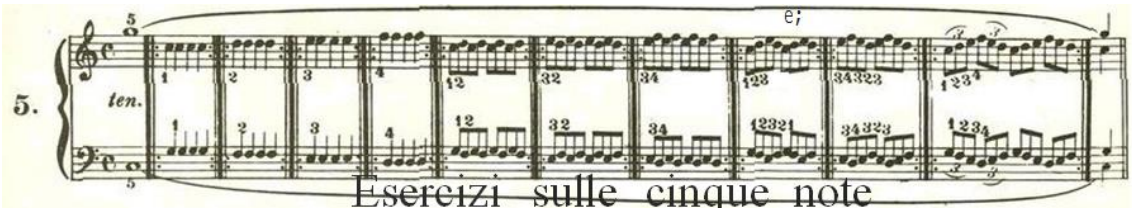
– إستخدام ترقيم الأصابع المقترح من الباحث.

– مراعاة التدريب ببطيء ثم التدرج في السرعة وصولاً للسرعة المطلوبة .

– يراعي التحكم فى أصابع اليد اليمني لأداء تلك التقنية حيث يثبت الأصبع المستخدم لزمن النوار حتى نهاية عزف النغمات الأخرى.

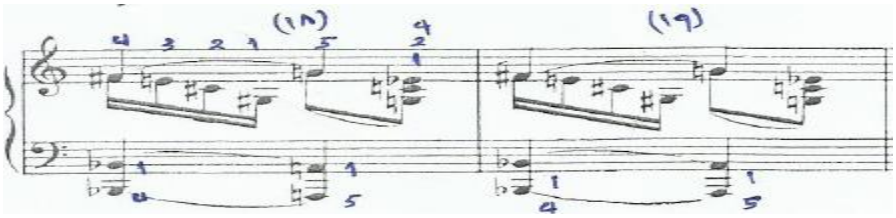
– تثبيت الأصابع المستخدمة لزمن البلانش في اليد اليسري على أن تكون الأصابع كلها متساوية في القوى حتى لا يحدث ضغط قوي على نغمة دون الأخرى.

– ويقترح الباحث أداء التمرين التالي رقم (٥) من كتاب Longo 1A



شكل رقم (٥) تمرين من كتاب Longo 1A

ب – ١ – ٤ – تقنية أداء المسافات المختلفة رأسياً (هارمونيا):

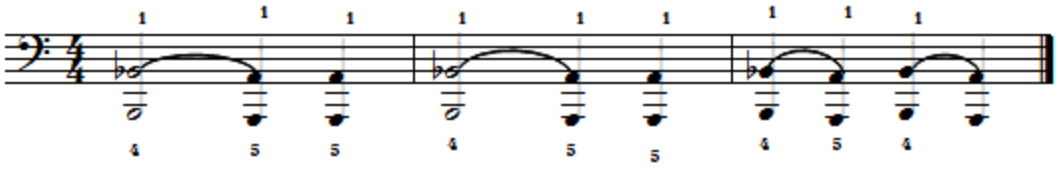
فى الموازير (م٩، م١٣، م١٢) وظهر إستخدام مسافة الأوكتاف فى الكودا من م ١٨ إلى م ٢١، والشكل التالى يوضح ذلك.

شكل رقم (٦) مسافة الأوكتاف

الإرشاد العزفي للتقنية:

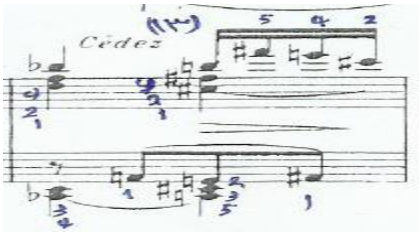
–إستخدام ترقيم الأصابع المقترح من الباحث.

– تساوى الضغط على النغمات إلى جانب التبديل السريع لدوران اليد اليسرى لمسافة الأوكتاف.

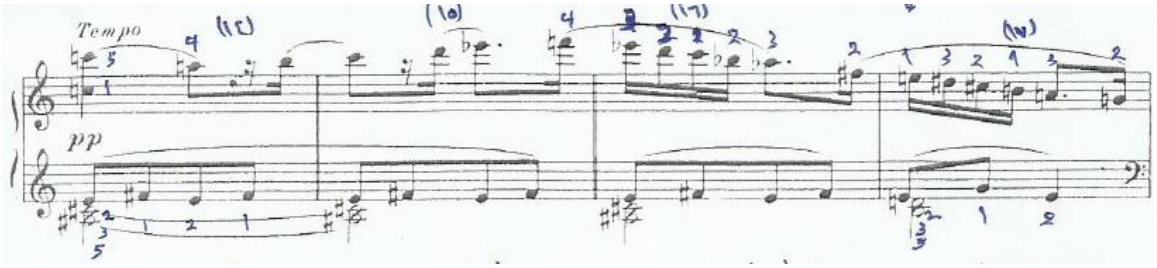
– مراعاه أن يكون الأبهام مرناً عند الإنتقال من أوكتاف لآخر مع عدم شد الإبهام لكى تحتفظ اليد بمسافة الأوكتاف.

–ويقترح الباحث التمرين التالي لأداء الأوكتافات في اليد اليسرى مع مراعاه تثبيت الأصبع الرابع أثناء الأنتقال من أوكتاف(سىb) إلى أوكتاف(لا) لتحقيق الرباط اللحني القصير slur بين التآلفين.

شكل رقم (٧)تمرين مقترح للتدريب على مسافة الأوكتاف في اليد اليسرى

ب – ١ – ٥ –تقنية إستخدام البيدال:

رغم عدم وجود علامة استخدام البيدال بالمؤلفة إلا أنة يتطلب إستخدامة فى مازورة رقم (١٣) لتحقيق الرنين الصوتى للنغمات الممتدة والمتباعدة .

شكل رقم(٨) استخدام البيدال لتحقيق الرنين الصوتى للنغمات الممتدة

ب – ١ – ٦ – تقنية تغيير المفتاح الموسيقى:

استخدم المؤلف مدرجى مفتاح (صول) من مازورة (١) إلى مازورة (١٧) وفى نهاية مازورة (١٧) تم تغيير مفتاح (صول) إلى مفتاح (فا) ليبدأ استخدامة من مازورة (١٨) إلى نهاية المقطوعة فى مازورة (٢١) والشكل التالى يوضح ذلك

شكل(٩) تغيير المفتاح

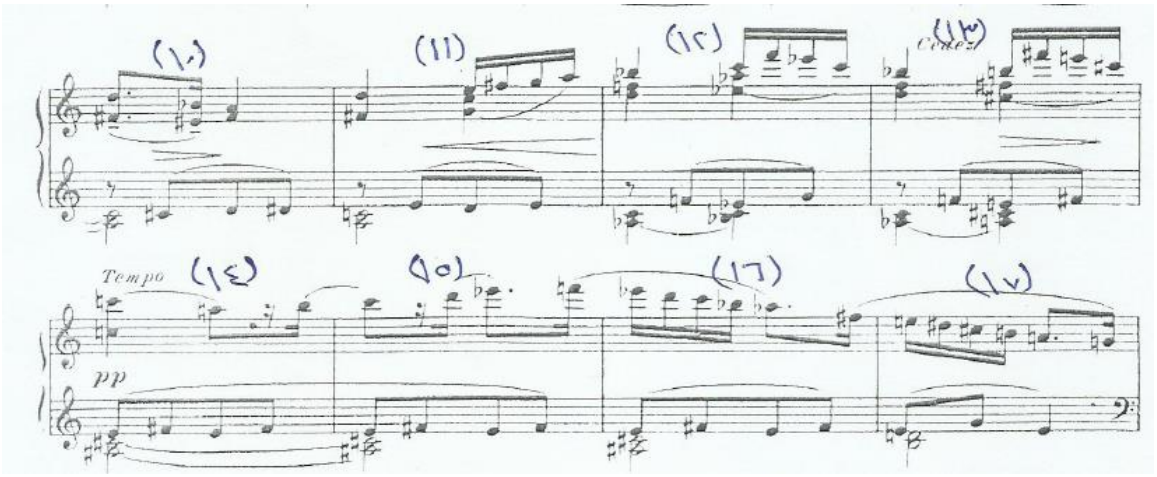
الإرشاد العزفي للتقنية:

–قراءة المدونة صولفائيا قبل العزف.

–تحديد موضع تغيير المفتاح قبل العزف عن طريق إستخدام لون معين لكى تلاحظة العين عند الأداء وللمساعدة على قراءة النغمات في الطبقة الصوتية الصحيحة.

–التدريب ببطء لمساعدة العازف على حفظ أماكن تغيير المفتاح ثم التدرج في السرعة وصولاً للسرعة المطلوبة.

ب – ١ – ٧ –تقنية أداء التعبيرات الديناميكية:

تتركز هذه التقنية فى صعوبة الأداء فى التحكم فى اللمس للنغمات لأداء التعبيرات الديناميكية حيث ظهرت علامة (p) الدالة على الأداء بصوت خافت فى القسم (A) فى الموازير من رقم (١) إلى رقم (١٣) ثم ظهرت علامة(pp) الدالة على الأداء بصوت خافت جداً فى القسم (A2) من مازورة رقم (١٤) إلى مازروة رقم (١٧) وكذلك فى الكودا من مازورة رقم (١٨) إلى نهاية المقطوعة فى المازورة رقم (٢١)، والشكل التالي يوضح بعض التعبيرات المطلوبة.

شكل رقم (١٠)التعبيرات الديناميكية

الإرشاد العزفي للتقنية:

–يراعي لأداء الصوت الخافت (P) أن يكون لمس المفاتيح بالأطراف الرخوة للأصابع وعدم ثنيها للداخل حتى لا تلامس الأظافر المفاتيح.

–مراعاه أن تكون الأصابع على إرتفاع واحد وأن تكون قريبة من لوحة المفاتيح .

– مراعاه ظهور علامة Diminuendo (>) وتعني التدرج من الشدة إلي الخفوت.

– مراعاه ظهور علامة Crescendo < وتعني التدرج الخفوت إلى الشدة.

– مراعاه ظهور مصطلح التعبير Cedez الذى يعبر عن تقليل السرعة.

– مراعاه ظهور إختصار M.G الذى يعبر عن إستخدام اليد اليسري.

– مراعاه ظهور مصطلح Tempo الذى يدل على العودة مرة أخري إلي السرعة الأصلية.

المقطوعة الثانية رقم (٤)

أولا: –التحليل البنائى للمقطوعة

التونالية: إزدواج تونالى بين (سلم صول الخماسى الدياتونى– مقام لوكريان دو#)

الميزان : 2 مايعادل 2 نوار فى المازورة **النسيج:** بوليفونى

الصيغة: ثلاثية A–B–A2 . **السرعة :قليلا Legerement**

الطول البنائى: ١٦ مازورة.

أ–١– **القسم A:** من مازورة(١– ١٤) إزدواج تونالى فى لحن اليد اليمنى يبدأ فى سلم خماسى(صول) الدياتونى وذلك من مازورة(١–١٣) و من مازورة(٢٣–٢٤) فى مقام مكسوليديان (رى) وجاءت المصاحبة باليد اليسرى فى مقام لوكريان(دو#) حيث إستخدم تآلفات مفرطة بالخامسات ومقلوبها بالربعات (سى–فا#–دو#)، (دو#–فا#–سى).

أ–٢ –القسمB

أ–٢–١ –**الفكرة الأولى :** من مازورة(٢٤–١٢) بدأ بالمصاحبة فى مقام مكسوليديان مصور على درجة (دو) بتآلفات مفرطة بالربعات ومقلوبها بالخامسات (دو–فا سىb)،(سىb –فا♮–دو♮) وذلك حتى مازورة (٦) يقابلة لحن فى اليد اليمنى أولا فى سلم (دو) الخماسى الدياتونى غير مكتمل حتى مازورة(٢٥) ويكتمل بسلم خماسى (فا) الدياتونى من مازورة (٢٥–١٦) ثم من مازورة (٢٦) إزدواج تونالى فى سلم مصنوع (دو) فى اليد اليمنى يقابلة مصاحبة من مازورة (٢٦) فى مكسوليديان (فا) تكتمل في مازورة (٧) فى سلم لا/ك وينتهى السلم فى مازورة (١٧) على نغمة فا# فى اليد اليمنى.

أ–٢–٢ –**الفكرة الثانية:** من مازورة(١٨–١٢) بدأت بالمصاحبة فى مقام لوكريان (سى) بالربعات ومقلوبها الخامسات فى اليد اليسرى من مازورة(١٨–٢١٠) يقابلها فى اليد اليمنى لحن فى سلم خماسى (لا) الدياتونى وينتهى سلم (لا) الخماسى في مازورة (١٠) و من مازورة (٢١٠) فى اليد اليمنى يبدأ فى مقام مكسوليديان(رى) غير مكتمل لوجود نغمة (فا#) فى مازورة(١٠) وينتهى فى سلم (دو/ك) مع لمس (دو/ص) فى مازورة (٢١١) مع مصاحبة فى مقام مكسوليديان (دو) بتآلفات مفرطة بالربعات ومقلوبها

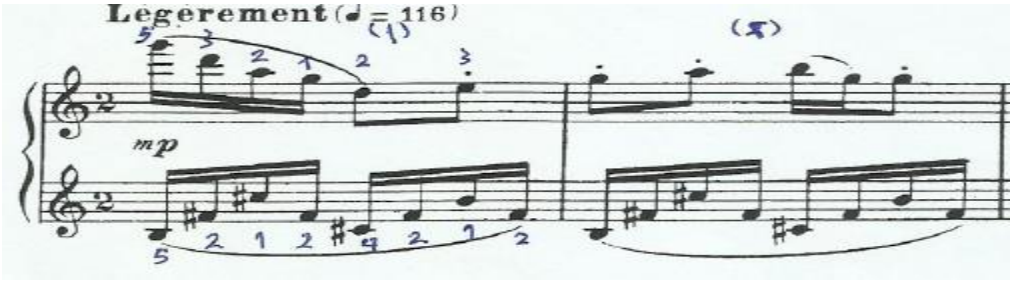
بالخامسات (دو–فا–سىb)، (سىb – فا–دو♮) وتنتهي الفكرة الثانية فى إزدواج تونالى بين(دو/ك) فى اليد اليمنى مع مقام مكسوليديان(دو/ص).

أ–٣– القسم A_2 : من مازورة(١١٣–١١٦) بدأ فى سلم (صول) الخماسى الدياتونى فى لحن اليد اليمنى وهو إعادة للقسم A مع ظهور مصاحبة فى مقام لوكريان (دو#) بتآلفات بالرابعات ومقلوبها بالخامسات(دو#– فا#– سى)،(سى–فا#–دو#) لينتهي فى إزداوج السلم الخماسى مع مقام لوكريان(دو#).

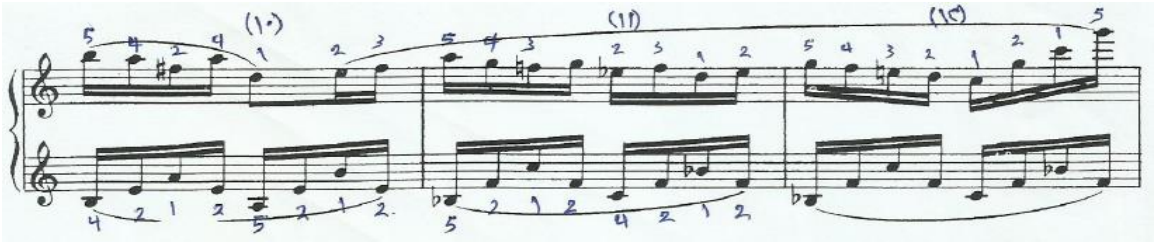
ثانيا:– التقنيات العزفية للأداء :

ب–١ –تقنية إستخدام الأربطة اللحنية مختلفة الأطوال فى كلا اليدين:

إستخدم المؤلف أربطة لحنية مختلفة الأطوال فمنها القصير نسبيا كما فى م ١، م٢، م٣، م٤،م٥،م٦،م٧، م٩، م١٠، م١٣، م١٤ باليد اليمنى ومنها الطويل كما فى م١١،م١٢، م١٥، م١٦ ومنها متوسط الطول كما فى اليد اليسرى فى كل المقطوعة، والشكل التالى يوضح ذلك.



شكل رقم (١١) الأربطة اللحنية القصيرة والمتوسطة بكلتا اليدين



شكل رقم(١٢)الأربطة اللحنية الطويلة باليد اليمنى والمتوسطة باليد اليسرى

الإرشاد العزفي للتقنية:

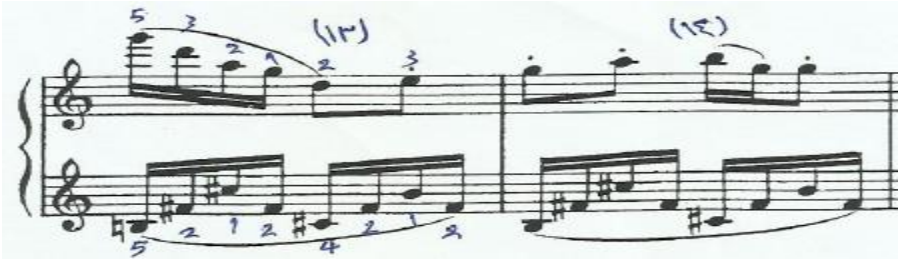
-إستخدام ترقيم الأصابع المقترح من الباحث.

- مراعاه رمى ثقل اليد على النغمة الأولى فى الرباط اللحنى من أعلى إلى أسفل ثم رفع اليد بهدوء وخفة إلى أعلى بعد عزف النغمة الأخيرة إستعداداً لأداء الرباط اللحنى الجديد .

- مراعاه الأداء العزفى بين اليدين والذى يأتى أحياناً بشكل متعارض (إتصال أحدهما وإنفصال الأخر ثم إتصال) كما فى مقطوعة رقم (١)

ب-٢-تقنية الأداء المتقطع Staccato

ظهر الأداء المتقطع فى المقطوعة فى الموازير الأتية (م١، م٢، م ٣، م٥، م ١٣، م ١٤) ومع الأداء المتصل فى نفس الوقت فى اليد اليسرى، والشكل التالى يوضح ذلك.



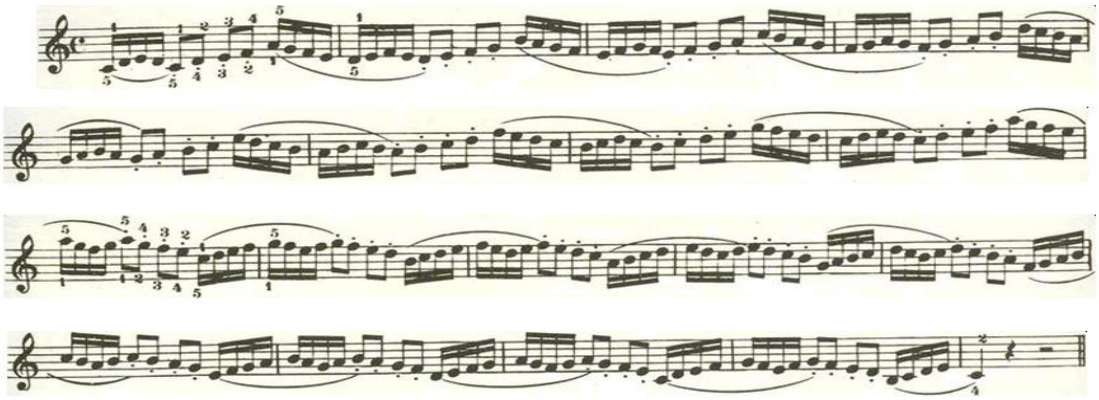
شكل رقم (١٣) الأداء المتقطع

الإرشاد العزفي للتقنية:

-إستخدام الترقيم المقترح للأصابع.

- يراعي مرونة الحركة فى إستخدام الرسغ والضغط بخفة على أن تأخذ النغمة نصف زمنها.

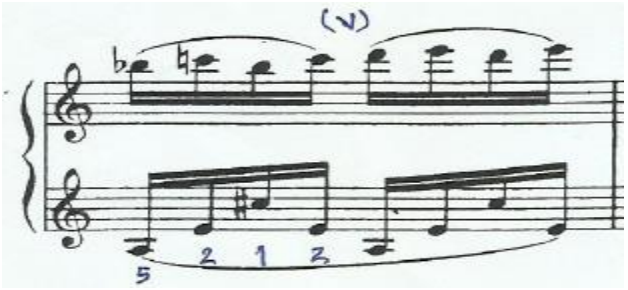
- يراعى الأداء المتصل في اليد اليسرى .

-ويقترح الباحث التدريب على تمرين رقم (١) من كتاب Longo 1A صفحة (١٦) للأداء المتصل والمتقطع.

شكل رقم (١٤) تمرين رقم (١) من كتاب Longo 1A ص ١٦ للأداء المتصل والمتقطع

ب-٣-تقنية أداء التألفات الهارمونية المفرطة:

إستخدم المؤلف التألفات الهارمونية مفرطة بالخامسات ومقلوبها بالربعات فى مصاحبة اليد اليسرى خلال المقطوعة .

والشكل التالى يوضح ذلك.



شكل رقم (١٥) تألفات هارمونية مفرطة باليد اليسرى

الإرشاد العزفي للتقنية:

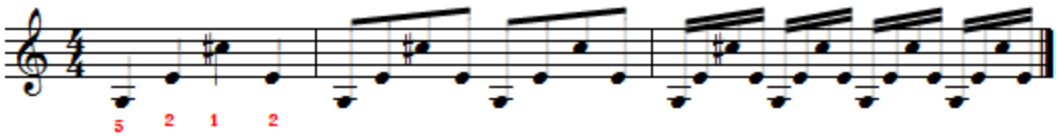
- إستخدام الترقيم المقترح للأصابع.

-يتطلب عزف التألفات الهارمونية المفرطة تفهم جيد لمجموعات النغمات التى تكون حزمة هارمونية من ثلاث أو أربع نغمات ولكنها تعزف بشكل مفرط الواحدة تلو الأخرى.

- يجب ضبط وضع اليد، ومرونة حركة الأصابع التى تأتى عن طريق مساعدة حركات الذراع والجسم.

-إستخدام الحركة الجانبية نصف دائرية للساعد بمساعدة مفصل الكوع لسهولة الأداء.

- التدريب البطئ لعزف هذه التألفات باليد اليسرى وصولاً إلى السرعة المطلوبة خاصة فى ظل متغيرات التونالية بين اليدين وتلك من مفاهيم القرن العشرين.

-ويقترح الباحث التمرين التالي للتدريب على التآلفات الهارمونية باليد اليسرى

شكل رقم(١٦) تمرين مقترح للتدريب على التآلفات الهارمونية باليد اليسرى

ب-٤-تقنية الأنتقال لمناطق صوتية أكثر إتساعاً:

ظهر الأنتقال إلى مناطق صوتية أكثر إتساعاً فى المقطوعة باليد اليمنى فى (م٩، م١٦) باستخدام مصطلح (8va.....) .

الإرشاد العزفى للتقنية:

-تلك التقنية تتطلب مرونة فى حركة اليد للوصول للمنطقة الصحيحة، وذلك من مفاهيم إستغلال مساحات مختلفة لآلة البيانو فى القرن العشرين.

المقطوعة الثالثة رقم (٦)

أولا: -التحليل البنائى للمقطوعة

التونالية:إزدواج تونالى (سلم رى/ك،ص) وسلم مىb/ص **النسيج:** هوموفونى

الميزان: ٢ مايعادل (٢ نوار). **الصيغة:**ثلاثية: A-B-A2 .

الطول البنائي:٣٠ مازورة **السرعة:إيقاعى:** Rythmique ♩= 88

النسيج :هوموفونى.

أ-١-**القسم A:** من مازورة (١-١٢) بدأ فى إزدواج تونالى بين سلم (رى/ك،ص) مع سلم (مىb/ص) وينتهي في نفس السلمين فى مازورة (١٢) ومقسم ثلاث عبارات كالتالى:

العبارة الأولى: وتبدأ من ١-٢٤.

العبارة الثانية: وتبدأ من ١٥-١٩.

العبارة الثالثة: وتبدأ من ٢٩-١٢.

أ-٢-القسم B: من مازورة(١٣-٢٤) بدأ من الحلية فى مازورة (١٢) فى سلم (مىb /ص) مع مقام لوكريان (سى) فى اليد اليمنى وينتهي فى سلم(سى/ك،ص) فى اليد اليسرى مع إزدواج فى سلم (صول/ك،ص) فى اليد اليمنى وإنتهى على الدرجة الرابعة، ومقسم إلى ثلاث عبارات كالتالى:

العبارة الأولى: وتبدأ من ١٣-١٥.

العبارة الثانية: وتبدأ من ١٥-١٩.

العبارة الثالثة: وتبدأ من ٢٠-٢٤.

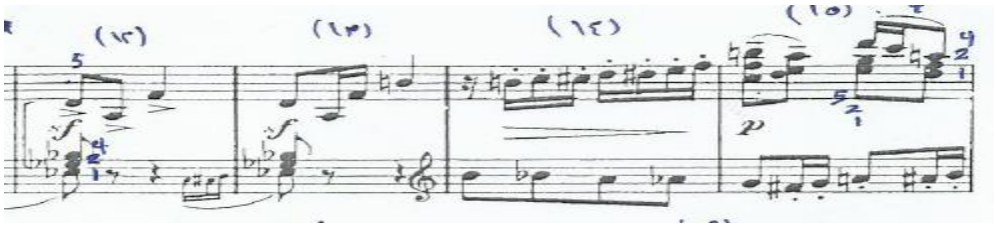
أ-٣-القسم A2 : من مازورة(٢٥-٣٠) بدأ فى سلم(رى/ص) فى مازورة (٢٥) ثم فى سلم (مىb/ص) في مازورة (٢٦) و في المازورة (٢٧) فى سلم (رى/ك،ص) بتآلف بالرابعات (دو#- صول- دو♮- فا♮- سى♮) ثم مازورة (٢٨) فى سلم (مىb/ص) و فى مازورة (٢٩) نفس السلم (مىb/ص) ثم فى مازورة (٣٠) فى سلم(رى/ص) مع وجود نغمة(رى) ممتدة فى الموازير (٢٨-٣٠) يسبقها (لا-صول) كخامسة سلم (رى) مختصرة.

ثانيا:- التقنيات العزفية للأداء :

ب-١-تقنية متغيرات الضغوط الإيقاعية:

ب-١-١-علامات الضغوط الإيقاعية:

ظهرت علامات الضغط الإيقاعى(> ، -) فى اليد اليمنى فى الموازير رقم (م١، م١١، م١٢) وفى اليد اليسرى فى الموازير (م٢٣، م٢٥)، والتي تشير إلى عزف النغمة بقوة والشكل التالى يوضح ذلك.



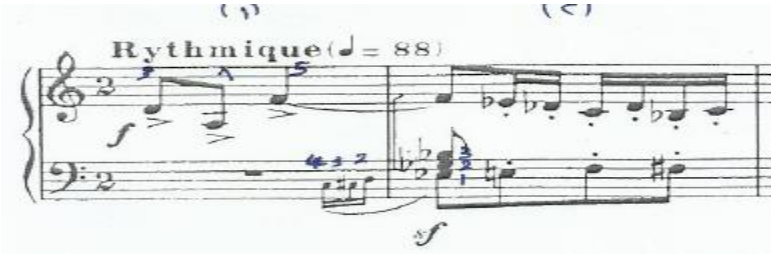
شكل رقم (١٧)يوضح الضغوط الأيقاعية (> ، -)

الإرشاد العزفي للتقنية:

-تأتى الحركة باستخدام مفصل الكتف والذراع مع مراعاة إسقاط الذراع من أعلى إلى أسفل باستدارة كاملة لليد مع تهيئة الأصبع للنزول على النغمة المطلوب أدائها.

- مراعاة ظهور علامة (-) أى ماركاتو فى اليد اليمنى فى مازروة رقم (م١٥) وفى اليد اليسرى فى مازروة رقم (م٢٤) وتودئ بالعزف المتقطع الثقيل

ب-١-٢ -تقنية الأربطة الزمنية:

ظهرت الأربطة الزمنية عبر خط البار فى الموازير رقم (م١، م٢، م٢٣، م٢٤، م٢٨، م٢٩، م٣٠) ومثال ذلك فى الشكل التالى:

شكل رقم (١٨)الرباط الزمنى عبر خط البار

الإرشاد العزفي للتقنية:

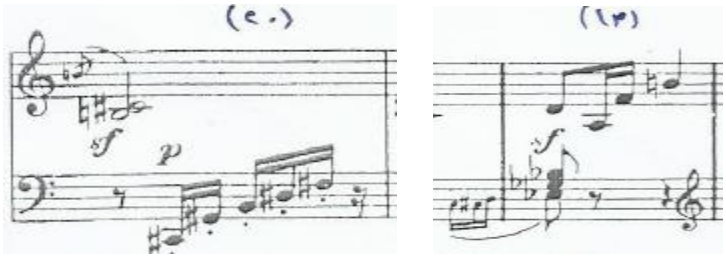
-إستخدام ترقيم الأصابع المقترح من الباحث.

- يتطلب أداء الأربطة الزمنية عبر خط البار ترحيل أو تحريك الضغط الإيقاعى.

ب-٢ -تقنية أداء الحليات

ب-٢-١ -حلية الأتشيكاتورا:

ظهرت حلية الأتشيكاتورا مكونة من نغمة واحدة فى الموازير رقم (م٢٠، م٢٨) ومكونة من ثلاث نغمات كما فى الموازير رقم (م٢، م١٢، م١٣، ٢٦) ومثال على ذلك فى الشكل التالى:



شكل رقم (١٩) حلية الأتشيكاتورا من نغمة ، وثلاث نغمات

تؤدى تدون

شكل رقم (٢٠) تدوين وأداء حلية الأتشيكاتورا من ثلاث نغمات

الإرشاد العزفي للتقنية:

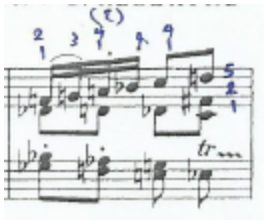
-يراعى أداء اللحن أولاً بمفردة بدون الحلية.

- إضافة الحلية مع اللحن وعند أداء الحلية, يراعى أن تأتى الحركة بخفة قدر الإمكان من الأصابع مع مرونتها وعدم شد الأصابع بشكل مترابط للنغمات لوجود قوس لحنى وتؤدى النغمات دون إنفصالها وتستقطع زمن الحلية من زمن النغمة التى تليها بحيث يقع النبر القوى عليها.

- يراعى التدريب على الحلية ببطء شديد ثم التدرج فى السرعة للوصول إلى السرعة المطلوبة.

-يراعى أن يكون الذراع حراً وفى حالة توازن بين الشد والاسترخاء وأن يهبط الرسغ قليلاً لتتمكن أصابع اليد من أداء النغمات المزدوجة التي تليها بحيث تكون أصابع اليد في حالة إستدارة كاملة لتتمكن من طرق النغمات بدقة وبقوة لمس واحدة.

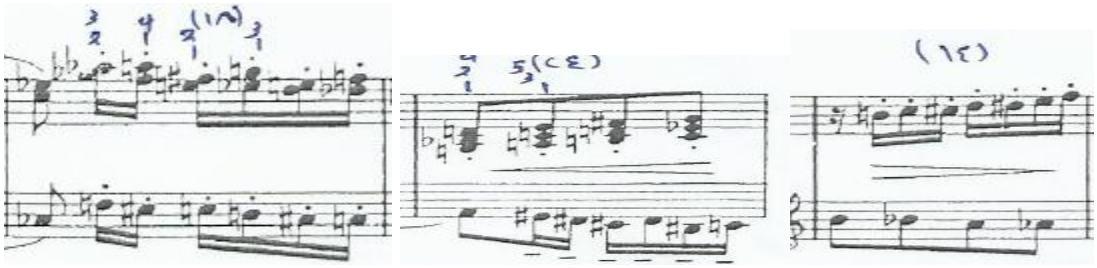
ب-٢-٢-**حلية التريلو** Tr

ظهرت فى مازورة رقم(م٤) على نغمة (مىb) فى اليد اليسرى .

شكل رقم (٢١) حلية التريلو فى اليد اليسرى

الإرشاد العزفي للتقنية:

- يتطلب أدائها الفهم الجيد ومهارة فى مرونة حركة الأصابع والتحكم بها فى الوحدة الزمنية .

ب-٣-**تقنية الأداء المتقطع Staccato**

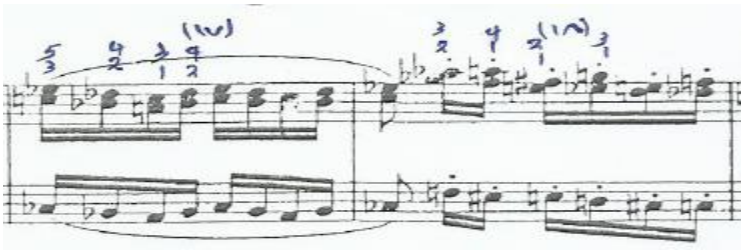
كما فى المقطوعة رقم (٢) ظهر الأداء المتقطع فى المقطوعة فى اليد اليمنى فى الموازير الأتية (م١٠، م١٤، م ٢٤)،بثلاثة أشكال نغمة واحدة ، ومسافات هارمونية وتألفات ثلاثية كما ظهر فى اليد اليسرى فى الموازيرالأتية(م٣، م٦، م١٥، م٢٠، م٢٥، ٢٧، م٢٨، ٢٩، م٣٠) وظهر فى اليدين معاّ فى الموزاير (م٢، م٤، م٥، م٧، ١٨، م٢٦) ومثال ذلك فى الشكل التالي:

شكل رقم (٢٢) الأداء المتقطع بأشكال مختلفة

الإرشاد العزفي للتقنية:

-إستخدام ترقيم الأصابع المقترح من الباحث.

- يراعى مرونة الحركة فى إستخدام الرسغ والضغط بخفة على أن تأخذ النغمة نصف زمنها.

ب - ٤ -تقنية أداء سياق نغمى سلمى لمسافات هارمونية:

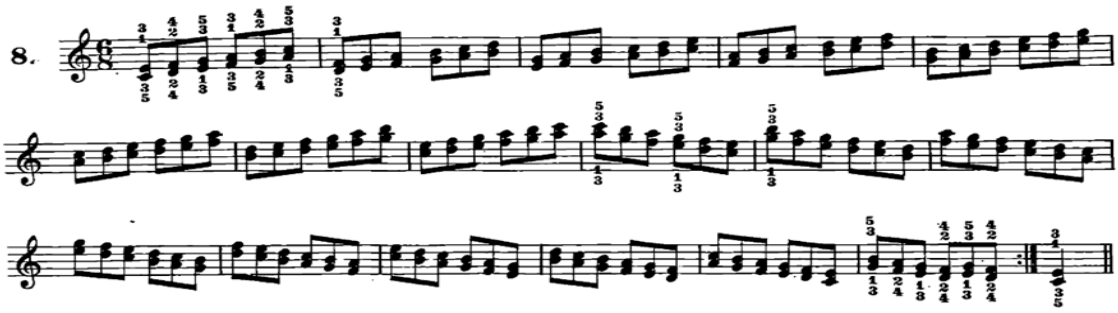
كما فى مقطوعة رقم(١) ظهرت المسافات الهارمونية المزدوجة المتقطعة والغير متقطعة فى الموازير (م٤، م٥، م٦، م١٦، م١٧، م١٨، م١٩) ومثال ذلك فى الشكل التالى:

شكل رقم (٢٣) المسافات الهارمونية المزدوجة

الإرشاد العزفي للتقنية:

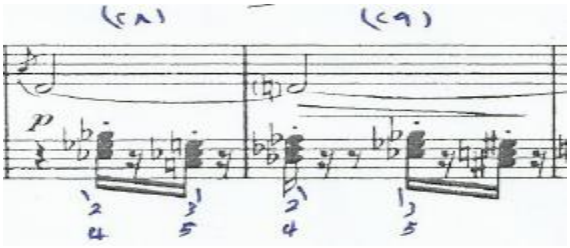
-إستخدام ترقيم الأصابع المقترح من الباحث.

-يراعى أن تعزف النغمات وكأنها نغمة واحدة دون أن تطغى إحداهما على الأخرى.

-مراعاة التحكم فى مرونة حركة الأصابع لتزامن الحركة على النغمات الهارمونية على أن تكون الحركة من الأصابع واليد بمساعدة الساعد.

-ويقترح الباحث التدريب على تمرين رقم (٨) من كتاب Longo 1B للتدريب على المسافات الهارمونية صفحة رقم ١٠

شكل رقم (٢٤) تمرين رقم ٨ من كتاب Longo

ب-٥ -تقنية أداء التألفات الثلاثية:

ظهرت التألفات الثلاثية فى اليد اليمنى فى الموازير رقم(م٧، م٨، م٩، م١٥)، وفى اليد اليسرى فى الموازير (م٢، م١٢، م١٣، م٢٦، م٢٨، م٢٩، م٣٠) ومثال ذلك فى الشكل التالى:

شكل رقم (٢٥) التألفات الثلاثية

الإرشاد العزفي للتقنية:

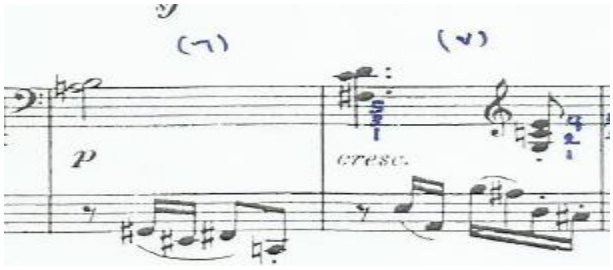
-إستخدام ترقيم الأصابع المقترح من الباحث.

- يجب أن تؤدى نغمات التألف بقوة واحدة كما لو كانت نغمة واحدة.

- يراعى أن يكون خروج الأصوات فى درجة واحدة من القوة وذلك يتطلب تحكم فى مرونة حركة الأصابع لتزامن الحركة على نغمات التألف حيث تأتى الحركة من الذراع بمساعدة اليد مع التوجيه الدقيق للأصابع على لوحة المفاتيح ومراعاة النغمات الملونة حيث أنها تأتى فى إيقاعات سريعة.

ب-٦-تقنية تغيير المفتاح الموسيقى:

ظهر تغيير للمفاتح الموسيقى فى الصوت الأعلى فى الموازير رقم (م٦، م٧) وفى الصوت الأسفل فى الموازير رقم (م١٣، م١٩، م ٢٥، م٢٦) ومثال لذلك فى الشكل التالى:



شكل رقم(٢٦) تغيير المفتاح الموسيقى

الإرشاد العزفي للتقنية:

-قراءة المدونة صولفائيا قبل العزف.

-تحديد موضع تغيير المفتاح قبل العزف عن طريق إستخدام لون معين لكى تلاحظة العين عند الأداء وللمساعدة على قراءة النغمات في الطبقة الصوتية الصحيحة.

-التدريب ببطء لمساعدة العازف على حفظ أماكن تغيير المفتاح ثم التدرج في السرعة وصولاً للسرعة المطلوبة.

ب-٧-تقنية أداء التعبيرات الديناميكية:

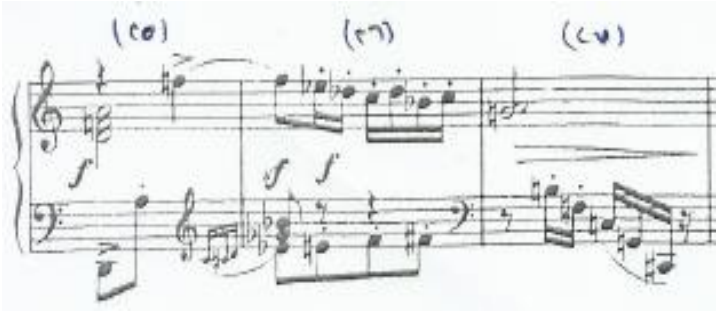
تتركز هذه التقنية فى صعوبة الأداء فى التحكم فى اللمس للنغمات وأدائها بالتعبير المطلوب والذى يتطلب مرونة فى آلية حركة الأصابع لآظهار تلك التعبيرات.

الإرشاد العزفي للتقنية:

-يراعى ظهور مصطلح Crescendo ويعني التدرج من الخفوت إلى الشدة.

pp وتعنى الأداء بصوت خامت جدا، p وتعنى الأداء بصوت خافت ، f وتعنى الأداء بقوة

ب-٨- **تقنية تداخل الأيدى:**

تقنية مهارة تداخل الأيدى وقد ظهرت فى الموازير رقم(م٢٥،م٢٦، م٢٧) حيث تعزف اليد اليمنى تألف ثلاثى بزمن البلانش بينما تعزف اليد اليسرى قفزة بإيقاع(𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) فى الصوت الأسفل يليها نوار (𝅗𝅥) فى الصوت الأعلى نغمة (فا♮) بينما تعزف اليد اليمنى الصوت الأسفل كما فى مازورة (م٢٦) حتى نهاية البلانش فى الصوت الأعلى فى (م٢٧) حيث تؤدى باليد اليسرى تجعل الصعوبة تتركز فى سرعة الأنتقال والضبط الإيقاعى، والشكل التالى يوضح ذلك:

شكل رقم (٢٧)) تداخل الأيدى

الإرشاد العزفي للتقنية:

-يراعي التدريب ببطء شديد للتمكن من إنتقال اليد للمنطقة الصوتية الصحيحة أثناء تداخل الأيدى .

- متابعة المدونة والتكرار العزفى لها وصولاً للعزف بالسرعة المطلوبة.

نتائج البحث:

مما سبق في الإطار النظري والتطبيقي تم تحقيق أهداف البحث والإجابة على أسئلة البحث ، وتتلخص النتائج فيما يلي :

الاجابة على السؤال الأول:

ما أسلوب آرثرهونيجر فى مقطوعات ألبوم (سبع قطع قصيرة) لآلة البيانو؟

وظهر جليا ما يلى:

-إعتمد المؤلف فى أسلوبة على تكرار الجمل اللحنية

-إستخدم المقامات الكنائسية والسلالم المصنوعة والأزدواج التونالى معبرا عن هويتة الموسيقية الفرنسية فى ظل مفاهيم القرن العشرين حيث تناول المؤلف فى عينة البحث مقطوعة رقم (١) بأسلوب التأليف بالدوديكافونية و المقطوعة رقم (٤) تعتمد على الأنتقال بين سلالم خماسية فى مقام كنائسى وتونالى و سلم مصنوع Overton وسلالم كبيرة وصغيرة أى التونالية مركزة فى صياغة الحانة.

-إهتم بالتظليل والمصطلحات التعبيرية والتقنيات العزفية.

-إستخدام الأفكار المتطابقة والموازير المتشابهة .

-إستخدم الأقواس اللحنية والأربطة الزمنية ومتغيرات الضغوط الإيقاعية .

-إستخدم الأداء المتصل والمتقطع.

-إستخدم السرعات المتنوعة فى المقطوعات.

-إستخدم نمازج إيقاعية متعددة فى المقطوعة الواحدة.

الاجابة على السؤال الثانى:

ما مدى الأستفادة من تحديدالتقنيات العزفية والأرشادات المقترحة فى التوصل للآداء الجيد على آلة البيانو لمقطوعات ألبوم (سبع قطع قصيرة) لآرثر هونيجر ؟

وقد قام الباحث من خلال الاطار التطبيقى باستعراض التقنيات العزفية وعمل الارشادات العزفية المقترحة والتمارين المساعدة للوصول الى الاداء الجيد

توصيات الباحث:

١-إدراج مقطوعات البوم أرثرهونيجر ضمن مناهج العزف لدارسى البيانو مرحلة البكالوريوس والدراسات العليا.

٢-الإهتمام بمؤلفى القرن العشرين وإدراج مؤلفاتهم لآثراء المناهج بالكليات المتخصصة.

مراجع البحث

أولاً : المراجع العربية :

١-حسين فوزى وآخرون(١٩٧١)"محيط الفنون (٢) الموسيقى-دار المعارف-القاهرة -ص ٣٢٨

٢-رشا على شحاتة(٢٠٠٢)"المدرسة القومية لتعليم البيانو عند فتحية فايد"-رسالة ماجستير غير منشورة- كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان

٣-زيد الشريف (١٩٩٤): " أعلام الموسيقي الغربية " ، ج٢، وزارة الثقافة ، دمشق .

٤-سمحة الخولى(يونيو١٩٩٢):القومية فى موسيقا القرن العشرين، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب-الكويت-عالم المعرفة(ص ٦، ٧).

٥- شوقى ضيف(٢٠٠٠) معجم الموسيقا- مركز الحاسب الآلى -مجمع اللغة العربية -القاهرة - الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية.

٦-نادرة هانم السيد (١٩٩٧): " الطريق إلى عزف البيانو " ، مطبعة جامعة حلوان، القاهرة .

ثانياً " المراجع الأجنبية :

7-Apel, Willi:(1983):Harvard Dicitonary of Music 2nd..ed .London Heinemann Educational, Books Ltd ,p855

8-Brindle Smith:(1977)Composition O.U.P.Oxford ,Oxford University Press-London,page 51

9-Cooper, Martin, (1978): “The Concise Encyclopedia of Music and Musicians”, London, Hutchinson.

10-Goldberg, Leslie Ann (1991): “An analysis of harmonic language in the songs of Arthur Honegger (1892-1955)”, Boston University, Pro Quest Dissertations Publishing.

11-Kennedy, Michael (1985) : The concise oxford dictionary of music, new York , third edition, London oxford university press.

12-Persichetti, Vincent :(1961):Twentieth Century Harmony.Creative Aspects and practice.U.S.A Vali Ballou Press,Inc. p39

13-Waters, Keith John (1997): “Rhythmic and contrapuntal structures in the music of Arthur Honegger”, University of Rochester, Eastman School of Music, Pro Quest Dissertations Publishing, United States, New York .

ملخص البحث

التقنيات العزفية للبيانو فى الهوية الفرنسية عند آرثر هونيجر من خلال البوم (سبع قطع قصيرة)

د/خالد محمد رشدى محمد*

الفنون هي الأكثر تعبيراً عن الهوية والموسيقى هي الأسرع في التأثير عن الهوية بالنسبة للشعوب، وتلك ما ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بإستخدام عناصر الهوية في الموسيقى العالمية وتنوعت تلك المفاهيم في القرن العشرين وأخذ كل مجتمع يعبر عن هويتة الموسيقية بأشكال مختلفة، وفي الهوية الفرنسية ظهرت مجموعة الستة بزعامة إريك ساتي الذي كان له الفضل الأكبر في تكوين جماعة الستة والتي يرجع لها الفضل في إيجاد الهوية الموسيقية الفرنسية، وأشهر شخصيات هذه الجماعة– ميلو– بولانك– دوروى – جرمين تايفير – جورج أوريك– وأرثرهونيجر الذى تأثر بمفاهيم الموسيقى الأوروبية بشكل عام وعناصر الموسيقى الفرنسية بشكل خاص وجاءت مؤلفاتة الآلة البيانو متعددة المفاهيم عن الهوية الأوروبية فى التأثيرات سواء للبوليفونية، أو الصياغة الموسيقية بشكل عام وعن الهوية الفرنسية فى التنوع للمقامات وتناول عناصرها بشكل أكثر ثراء، وذلك من منظور المفاهيم الحديثة للقرن العشرين، والتقنيات العزفية للبيانو مع تلك المفاهيم جاءت من منظور جديد ما بين تقنيات فى التعددات المقامية على آلة البيانو أو لمس للدوديكافونية أو البوليفونية أو مفاهيم أخرى، ولقد تميزت مؤلفات آرثر هونيجر للبيانو بصفة عامة ومقطوعات ألبوم (سبع قطع قصيرة) بصفة خاصة بإستخدام المقامات اليونانية وتعدد المقامات فى المقطوعة الواحدة، وإستخدام النماذج الإيقاعية المتعددة والتنوع في الأفكار اللحنية والاهتمام بالتظليل والمصطلحات التعبيرية والتقنيات العزفية، ومن هذا المنطلق هدفت تلك الدراسة إلى إلقاء الضوء على الهوية الفرنسية من منظور الهوية الأوروبية من خلال ألبوم (سبع قطع قصيرة) عند أرثرهونيجر وبإستخدام المنهج التحليلي للتقنيات العزفية لهذا الألبوم، وتوصلت النتائج إلى بعض المفاهيم المتأثرة بالهوية الأوروبية والهوية الفرنسية تحديداً وأشكال مختلفة من التقنيات العزفية للبيانو وأسلوب التأليف فى ضوء مؤلفات ألبوم (سبع قطع قصيرة) عند آرثرهونيجر وكيفية الاستفادة منها فى عملية التعليم الموسيقى لدارسي البيانو.

الكلمات المفتاحية:– الهوية الفرنسية – التقنيات العزفية– البوم سبع قطع قصيرة – آرثر هونيجر.

* مدرس البيانو- قسم التربية الموسيقية- كلية التربية النوعية- جامعة المنوفية

Abstract

Piano Playing Techniques in French Identity of Arthur Honegger's through the Album (Seven Short Pieces)

Dr/khaled Mohamed roshdy mohamed*

Arts are the most expressive of identity and music which is the fastest influencing of identity for people and that's what emerged in the second half of the 19th century by using elements of identity in world music and those concepts varied in the 20th century. Each society began to express its musical identity in various forms.

In French identity the group of six appeared by Eric Sati the leader who had the greatest credit for the formation of the Group of Six, which is credited in finding a French musical identity. The most famous personalities of this group; Milhaud, Poulenc, Duruy, Germaine Tailleferre, Georges Auric and Arthur Honegger who was influenced by the concepts of European music in general and the elements of French music in particular. His piano instrument compositions become many concepts about European identity in the influences of polyphony or the musical formulation in general, and the French identity in the diversity of modes and its elements in a richer way, and from the perspective of modern concepts of the twentieth century. And the piano playing techniques with these concepts result from a new perspective between techniques in polytonality on piano or touching of dodecaphony or polyphony or other concepts. Arthur Honegger piano compositions distinguished in general and the album 'Seven Short Pieces' in particular by the use of gregorian modes, and polytonality, polyrhythm, diversity in melodic ideas, articulation, expressive terms and piano playing techniques in one composition. From this point of view, the study aimed to shed light on French identity from the perspective of European identity through the album (Seven Short Pieces) by Arthur Honegger using the analytical method of the piano playing techniques of

* Piano Teacher - Department of Musical Education - Faculty of Specific Education - University of Menofia

this album. The results came to some concepts influenced by European identity and French identity in particular and different forms of piano playing techniques and the style of composer in the light of the compositions of album "Seven Short Pieces" by Arthur Honegger's and how to use it in the process of music education for piano learners.

Keywords: - French Identity –Piano Playing Techniques - Seven Short Pieces Album - Arthur Honegger