دراسة تحليلية لأسلوب أداء مقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا

د.أحمد يحيي عبد العزيز*

المستخلص:

شهد القرن العشرين إتجاهًا قويًا بين مؤلفي أمريكا اللاتينية؛ للتحرر من سيطرة الفكر الموسيقي الأوروبي، وقد شجعتهم حكوماتهم على ذلك في إطار سياسة تسعى لتأكيد الملامح الثقافية؛ ولمزج الموسيقى القومية الجديدة بملامح صادقة التعبير من العناصر الهندية أو الزنجية ولكن دون أن تفقد في الوقت ذاته اتصالها المنفتح على اتجاهات التأليف الغربية الجديدة.

تستمد موسيقي كل شعب من أمريكا اللاتينية نكهتها الخاصة في المزيج المكون لموسيقاه الشعبية، ففي الأرجنتين يبرز بوضح العنصر الأسباني وفوق هذه الأرض الخصبة خلق مؤلفيها أساليب قومية أرتفعت لما هو أبعد من التانجو الأرجنتيني ولفتت موسيقاهم أنظار العالم، وخاصة موسيقي ألبرتو جيناستيرا الذي كان التراث الفولكلوري الأرجنتيني شغله الشاغل، فقد أستوحى منه معظم أعماله بتقنية الإثني عشر نغمة، ويعد أكبر محرك للحياة الموسيقية الأرجنتينية.

جاء الإطار النظرى في البحث متناولًا:

- الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث.
- الموسيقى الأرجنتينية.
- السيرة الذاتية لألبيرتو جيناستيرا، أسلوبه، وأهم أعماله لآلة البيانو.

جاء الإطار التطبيقى متناولًا:

- تحديد المستوى التعليمى لمقطوعات ألبيرتو جيناستيرا.
- الدراسة الوصفية للمقطوعات المتضمنة التحليل النظرى والعزفي للصياغة لإيضاح خصائصها الفنية والبنائية وتحديد الصعوبات والارشادات العزفية اللازمة لتذليل الصعوبات للوصول للأداء الافضل لها.

واختتم البحث بنتائج البحث وتفسيرها والتوصيات.

الكلمات المفتاحية: أسلوب الأداء – مقطوعات البيانو – مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا

* مدرس بقسم التربية الموسيقية (تخصص بيانو)، كلية التربية النوعية، جامعة المنيا.

“An analytical study of the style of performing 6 piano pieces compiled by Alberto Ginastira”

Dr.Ahmed Yehia Abdalziz *

Abstract

The twentieth century witnessed a strong trend among Latin American authors to break free from the control of European musical thought, and their governments encouraged them to do so as part of a policy seeking to emphasize cultural features; and to mix new national music with sincere expressions of Indian or Negro elements but without at the same time losing their connection Open to new western attitudes.

The music of every Latin American people derives its own flavor in the composition of its popular music. In Argentina, the Spanish element and above this fertile land stands out by its authors, creating nationalistic styles that have risen beyond Argentine Tango and their music has caught the attention of the world, especially the music of Alberto Ginastera, who was the Argentine folkloric heritage His main concern is that most of his work is inspired by the technique of twelve tones, and he is considered the largest engine of Argentine musical life.

The theoretical framework for the research came in handy:

- previous studies related to the research topic.
- Argentine music.
- Biography of Alberto Ginastera, his style, and most important works of the piano machine

The application framework came in handy:

1- Determination of the educational level of the Alberto Ginastera sections.

2- A descriptive study of the sections that include the theoretical and instrumental analysis of the formulation to clarify its technical and structural characteristics and to determine the difficulties and instrumental instructions necessary to overcome the difficulties in order to achieve the best performance for them.

The research concluded with the results of the research, its interpretation and recommendations.

Keyward: Performance Style - piano pieces - 6 compiled by Alberto Ginastira”

* Lecturer, Department of Musical Education, majoring in piano, Faculty of Specific Education, Minia University.

مقدمة البحث:

شهد القرن العشرين اتجاهًا قويًا بين مؤلفي أمريكا اللاتينية؛ للتحرر من سيطرة الفكر الموسيقي الأوروبي، وقد شجعتهم حكوماتهم على ذلك في إطار سياسة تسعي لتأكيد الملامح الثقافية؛ ولمزج الموسيقي القومية الجديدة بملامح صادقة التعبير من العناصر الهندية أو الزنجية، ولكن دون أن تفقد في الوقت ذاته اتصالها المنفتح على اتجاهات التأليف الغربية الجديدة.

تستمد موسيقى كل شعب من أمريكا اللاتينية نكهتها الخاصة فمن غلبة العنصر الهندي، أو الأفريقي، أو الأوروبي في المزيج المكون لموسيقاه الشعبية، ففي الأرجنتين يبرز بوضح العنصر الأسباني وفوق هذه الأرض الخصبة خلق مؤلفيها أساليب قومية إرتفعت لما هو أبعد من التانجو** الأرجنتيني، ولفتت موسيقاهم أنظار العالم، خاصة موسيقي ألبرتو جيناستيرا.[1]

ألبرتو جيناستيرا مؤلف موسيقي أرجنتيني ولد في بوينس آيرس عام 1916م، وكان التراث الفولكلوري الأرجنتيني شغله الشاغل فقد إستوحي منه معظم أعماله بتقنية الإثني عشر نغمة، وهو يعد أكبر محرك للحياة الموسيقية الأرجنتينية[2]، حيث فاقت قدراته الآتيفية مؤلفي بلاده في القرن العشرين، وارتبطت اتجاهاته الفكرية بالحركة الموسيقية القومية الأرجنتينية مسايرة للاتجاهات الحديثة في مجال الآتيف الموسيقي، جسد في أعماله الطابع القومي، ومن أعماله كونشيرتو البيانو، الأوركسترا، وبالية بانامبي، وهى مبنية على أسطورة هندية أمريكية.[3]

مشكلة البحث:

رغم تنوع المهارات التكنيكية والتعبيرية في مقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناسيترا إلا أنها لم تحظي بالاهتمام من دارس البيانو الأمر الذي جعل الباحث يفكر في تناول هذه المقطوعات بالتحليل النظري، والعزفي لكي يساعد الدارس على الإقبال على دراستها، وتفهم حقائقها الفنية.

** التانجو: رقصة عبرت عن الهوية الموسيقية الأرجنتينية في جميع أنحاء العالم، وظلت حتى نهاية عام 1950م، هى الرقصة المعبرة عن كيان الموسيقي الأرجنتينية.

(1) سمحة الخولي: "القومية في موسيقي القرن العشرين"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1992م، ص 193.

(2) ليلي مليحة فياض: "موسوعة أعلام الموسيقي"، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ص 128.

(3) محمد حنانا: "معجم الموسيقي الغربية"، دمشق 2008م، ص 48.

أهداف البحث:

أ. تعرف الخصائص الفنية لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناسيترا.

ب. تعرف الصعوبات الأدائية التي جاءت في مقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا، وأسلوب تذليلها.

ج. التعريف بالمستوى الأدائي لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا.

أهمية البحث:

- التعريف بالخصائص الفنية لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا.
- تحديد الصعوبات الفنية التي تتسم بها مقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا، وأسلوب تذليلها وصولًا للأداء الأفضل.
- تحديد المستوى الأدائي لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا.

أسئلة البحث:

- ما الخصائص الفنية، والسمات المميزة لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا؟
- ما التقنيات العزفية، وأسلوب تذليل صعوباتها التي اشتملت عليها مقطوعات البيانو مصنف عند ألبرتو جيناستيرا؟
- ما المستوى التعليمي لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا؟

حدود البحث:

مقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا التي ألفها عام 1940م.

إجراءات البحث:

1. منهج البحث:

أتبع البحث الحالي المنهج الوصفي (تحليل المحتوى)، ذاك المنهج الذي يحاول توضيح الإجابة عن الظاهرة الخاصة بموضوع البحث، ويشمل تحليل بياناتها، وبيان العلاقة بين مكوناتها.

2. عينة البحث:

مقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا.

3. أدوات البحث:

المدونات الموسيقية لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا، وأشتملت على ثلاث مقطوعات لآلة البيانو.

مصطلحات البحث:

1. أسلوب الأداء Performance Style:

يعد الصفة المميزة لكل مؤلف موسيقي، وتعبيرًا واضحًا عن الغرض الذي يريد أن يعبر عنه المؤلف، كما أنه يرمي إلى النظام المتبع في المعالجة للقالب، واللحن، والهارموني، والإيقاع.[1]

2. المهارة Skill:

نشاط أدائي مركب يتطلب فترة زمنية من التدريب المقصود للممارسة المنتظمة المضبوطة لاكتسابه وتأديته بطريقة متقنة.[2]

3. الصعوبات التكنيكية Technique Difficulties:

صعوبات يواجهها المتعلم أثناء دراسته المقطوعات التي لم يسبق تعلمها، والتدريب عليها، وقد تكون صعوبات تكنيكية أو تعبيرية.[3]

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

أولاً ـ الدراسات العربية:

- **الدراسة الأولى بعنوان: "التقنيات العزفية للرقصات الأرجنتينية عند ألبرتو جيناستيرا، وكيفية أدائها على البيانو".**[4]

هدفت هذه الدراسة إلى تعرف تاريخ الموسيقي الأرجنتينية بوجة عام، والرقصات بوجة خاص، والتعرف على المؤلف الموسيقي ألبرتو جيناستيرا، وأهم أعماله، وعناصر العزف المستخدمة في الرقصات الأرجنتينية عند جيناستيرا، وتنمية القدرات العملية والعلمية لدارسي البيانو عند طريقة تحديد الصعوبات التقنية والتعبيرية، ومحاولة تذليلها بالإرشادات والتمارين العزفية. **وتوصلت** الدراسة إلى أهم التقنيات العزفية المستخدمة في الرقصات الأرجنتينية، وكيفية أدائها على آلة البيانو مع بعض التدريبات، والإرشادات من قبل الباحثة. **ويتفق** هذا البحث مع البحث الراهن في تناوله لشخصية الدراسة، بينما **يختلف** في موضوع البحث، وترجع **الإستفادة** من الدراسة الحالية في التعرف على المؤلف الأرجنتيني ألبرتو جيناستيرا، أسلوبه، وأهم أعماله.

– Martin, Coper: The Encyclopedia of Musicians – Hutchnsan, td London 1978. P165.

(2) Michae L Kennedy: The concise oxford dictionary of music 3 thnewyor.p299.

(3) آمال صادق، فؤاد أبو حطب: "مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1991م، ص 260.

(4) هالة معروف عامر: "التقنيات العزفية للرقصات الأرجنتينية عند ألبرتو جيناستيرا، وكيفية أدائها على البيانو"، مجلة فنون وعلوم الموسيقي بحث منشور، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية، المجلد الثاني والعشرون، القاهرة 2011م.

- **الدراسة الثانية بعنوان: "الإستفادة من مؤلفة البريليود الأمريكية لألبرتو جيناستيرا في تدريس آلة البيانو".**[1]

هدفت تلك الدراسة إلى تعرف التقنيات العزفية لعينة البحث من مؤلفة البريليود الأمريكية مصنف 12 لآلة البيانو للمؤلف ألبرتو جيناستيرا، وتحديد كيفية أدائها، وتحديد أوجة الإستفادة من مؤلفة البريليود الأمريكية مصنف 12 في تدريس آلة البيانو. **ويتفق** هذا البحث مع البحث الراهن في تناوله لشخصية الدراسة، بينما **يختلف** في موضوع البحث، وترجع **الإستفادة** في التعرف على أسلوب، وأعمال ألبرتو جيناستيرا.

ثانيًا . الدراسات الإنجليزية:

- **الدراسة الأولي بعنوان: "موسيقي ألبرتو جيناستيرا المعدة لآلة الجيتار".**[2]

"The Music of Aberto Ginastera Tran Scribed For Guitar"

هدفت هذه الدراسة إلى تحليل صوناتا الجيتار مصنف 47 (*Sonata For Guitar op.47*) التي يظهر فيها استخدامه للعناصر الموسيقية من الأغاني الفولكلورية الشعبية الأرجنتينية في صياغة تعبر عن الموسيقي القومية من خلال دراسة تحليلية بنائية للتعرف على خصائصها، ومتطلبات أدائها. **ويتفق** هذا البحث مع البحث الراهن في تناوله لشخصية الدراسة، بينما **يختلف** في موضوع البحث. وترجع **الإستفادة** من الدراسة الحالية في التعرف على أسلوب، وأعمال المؤلف ألبرتو جيناستيرا.

- **الدراسة الثانية بعنوان: "تطور لغة تناسق النغمات في الصيغة البنائية لألبرتو جيناستيرا".**[3]

"The Development in the composition Language of Alberto Ginastera"

هدفت هذه الدراسة إلى تعرف المراحل التي مر بها جيناستيرا في حياته الآتيفية لآلة البيانو، ومذهب التعبيرية الجديدة الذي ظهر خلال الفترة الثالثة من حياته الآتيفية. **ويتفق** هذا البحث مع البحث الراهن في تناوله لشخصية الدراسة، بينما **يختلف** في موضوع البحث. وترجع **الإستفادة** من الدراسة الحالية في تعرف أسلوب، وأعمال المؤلف في الآتيف.

ينقسم البحث إلى جزئين:

---

(1) شيماء حمدى عبد الفتاح: "الإستفادة من مؤلفة البريليود الأمريكية لألبرتو جيناستيرا في تدريس آلة البيانو"، رسالة دكتوراه، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة 2012م.

(2) Snyder, Philip Jason: The Music of Alperto Ginastera Tran Scribed for Guitar, D.M.A Georgia University, United States, 2003.

(3) Carbello, Erich: The Development in the Composition Language of Alberto Geinastera, PH.D. Indiana University, United States, 2006.

أولًا ـ الإطار النظري:

1. الموسيقي الأرجنتينية:

الأرجنتين إحدى دول أمريكا الجنوبية، وتعني الأرض الفضية لكثرة استعمال أهلها الفضة، وعاصمتها بوينس آيرس، وتعد الموسيقي التراثية الفلكلورية للأرجنتين موسيقي السكان الأصليين من الهنود الحمر الذين كانوا يعشقونها ويمارسونها ضمن طقوسهم القبلية في الأمريكتين، ولكن لعدم وجود مؤرخين، وإختفاء المخطوطات الموسيقية فشلت كل الجهود، ولجمع التراث الموسيقي القومي المعبر عن كيان الحضارة الأرجنتينية خلال القرنين السادس، والسابع عشر[1]، وفي القرن الثامن عشر كان معظم الملحنين الأرجنتيين خلال تلك الفترة من الموسيقيين الهواه الذين إضطروا لمنافسة المهاجرين الأوروبين، وخاصة فئة الإيطاليين الذين احتلوا المرتبة الأولي من المهاجرين.

يعد المؤلف الموسيقي ألبرتو ويليامز *(Alberto Williams)(1862م: 1952م) من أكثر المؤلفين الأرجنتيين تأثيرًا على أبناء جيله، فقد إتسمت مؤلفاته بالطابع القومي المتأثر بالتراث الأرجنتيني، وقد حرص على خلق نمط قومي ظهر في كثير من أعماله للحفاظ على الشخصية الأرجنتينية، كما أسس معهدًا للموسيقي في بوينس آيرس؛ تخرج منه عديد من الموسيقيين، المؤلفين، والملحنين الأرجنتيين. وخلال القرن العشرين تم تشكيل عديد من الجمعيات الموسيقية لدعم الموسيقى الأرجنتينية وتنظيمها ورعاية أعضائها فظهرت رابطة الملحنين الأرجنتيين (Asociacion Argentina Coompsitores) التي أُنشئت عام 1915م، والتي كانت معروفة في السابق باسم الرابطة المجتمعية للموسيقي القومية، وفي عام 1957م بدأت حركة الشباب المعاصر نشاطها بالتحالف مع الناشئين، والمحررين الموسيقين الأرجنتيين.[2]

2. حياة ألبرتو جيناستيرا:

ولد ألبرتو جيناستيرا في 11 إبريل عام 1916م في بوينس آيرس (Buenos Aires) عاصمة الأرجنتين من أبوين من أصل إيطالي هاجرا إلى الأرجنتين وتعايشا هناك؛ حيث ساعده المناخ الأسري الذي كان يعيشه منذ الصغر على تذوق الأعمال الموسيقية من الأغاني المحلية، والأعمال الموسيقية

---

(1) Lowens Irving: Music in A Merica And A Merican Music Is AM, Monographs No.8 Institu Tefor. Studies in American Music 1978 Brooklun in the City University of New York.

* ألبرتو ويليامز (Alperto Williams) (1862م: 1952م): من أهم الشخصيات القومية المعبرة عن المذهب القومي الأرجنتيني، تضم أعماله الموسيقية عديد من أنواع التأليف الموسيقي خلال فترات حياته الفنية، وخاصة أعماله البيانو، شغل منصب نائب رئيس الجمهورية للجنة الوطنية الفنية، وتوفي عام 1952م بالأرجنتين.

(2) The New Grove: Dictionary of Music and Musicians, Second Editon, Volumg New York, Oxford University, copyright 2001, page 875.

المشهورة لكبار الموسيقيين المحليين والعالميين.[1]

بدأت موهبة الطفل الموسيقية تتفجر منذ الصغر من خلال ترديده للأغاني المسموعة، وكان يحاول ترجمتها على آلة البيانو؛ مما آثار انتباه والداه، وإعجابهم بقدرات الطفل الموسيقية فقررا إعطائه دروسًا موسيقية تحت إشراف مدرس البيانو بالمدرسة، وقد إلتحق جيناستيرا بكونسيرفاتوار ألبرتو ويليامز عام 1928م، حيث درس البيانو ونظريات الآتيف الموسيقي بشكل أكاديمي، وبعد دراسة استمرت سبع سنوات وتخرج في عام 1935م، حيث حصل على شهادة التفوق في مجال الآتيف الموسيقي.[2]

إلتحق جيناستيرا عام 1936م بالكونسيرفاتوار الوطني للموسيقي في بوينس آيرس، حيث بدأ بدراسة الهارموني والكونتربيوينت على يد أتوس بالما*(Athos palma)(1891م: 1951م)، واستمرت فترة دراسته الموسيقية لمدة أربع سنوات ثم تخرج بعدها من الكونسيرفاتوار الوطني عام 1940م، وبدأ بمزاولة حياته المهنية كعازف لآلة البيانو بالفرق الموسيقية المنتشرة في العاصمة الأرجنتينية، إكتسب من خلالها عديد من الخبرات في مجال عزف الأغاني من التراث الأرجنتيني، والتشبع بروح وإيقاعات الموسيقي الشعبية، وموسيقي الجاز.

أنضم جيناستيرا عام 1941م إلى هيئة التدريس بالكونسيرفاتوار الوطني ثم عين بعد ذلك بأكاديمية سان مارتن (San Martin) العسكرية الوطنية كمعلمًا لآلة البيانو.[3]، وفي عام 1941م ألتحق بفرقة البالية الأمريكية كعازف لآلة البيانو التي كانت تقدم عروضها الإستعراضية في الأرجنتين، واستمر في العمل مع الفرقة حتى نهاية عروضها عام 1942م في بوينس آيرس، وأكتسب خلال هذه الفترة عديد من الخبرات في مجال الموسيقي الإستعراضية، وتعرف أسلوب تأليف موسيقى البالية، وفي نفس العام حصل جيناستيرا على منحة دراسية بالولايات المتحدة الأمريكية حيث أتيحت له فرصة توثيق علاقاته بالمؤسسات الموسيقية، ودار النشر، وقائدى الفرق الأوركسترالية، والنقابات الموسيقية، وخلال هذه الزيارة توطدت علاقاته بالمؤلف الموسيقي آرون كوبلاند *(Aron Copland) (1900م: 1990م) حيث أعجب كل منهما بأسلوب تأليف الآخر، وكانت لهذه العلاقة أثرها الواضح في تحديد مسار جيناستيرا الفني،

---

[1] ليلي مليحة فياض: "موسوعة أعلام الموسيقي العرب والأجانب"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 199، ص 148.

[2] The New Grove: Page 876.

* أتوس بالما (Athos Palma) (1891م: 1951م): مؤلف موسيقي أرجنتيني درس الموسيقي فى المعهد الوطني فى بيونس آيرس، درس البيانو وكرس نفسه لتأليف وتدريس الموسيقي، شغل العديد من المناصب منها أستاذ بالمعهد الوطني ورئيس مجلس الإدارة لمسرح كولون عام 1932م في الأرجنتين.

[3] The New Grove: Page 878.

* أرون كوبلاند (Aron Copland) (1900م: 1990م): من أعظيم مؤلفي أمريكا، حقق في موسيقي البالية نجاحًا كبيرًا، قام بإعداد أغاني أمريكية قديمة تناولها بأسلوب هارموني بسيط كما تجاوز أسلوبه حدود الجاز.

حيث تأثر باتجاهات كوبلاند الموسيقية، وآراءه تجاة الموسيقى المستخدمة، لذا فكر في أغاني التراث الأرجنتيني بحثًا عن الأصالة، والعودة إلى الأساليب المعبرة عن كيان المجتمع الأرجنتيني.

عُين جيناستيرا في عام 1948م مديرًا للموسيقي والفنون بمسرح الجامعة الوطنية في لابلاتا (Laplata) بدأ في كتابة مؤلفاته من قالب الصوناتا في عام 1952م فكتب صوناتا البيانو رقم 1 مصنف 22 (Piano Sonata N.1 op. 22) ، حيث جاءت ألحانها مستمدة من التراث الأرجنتيني، وأغاني وادى البامباس بالأرجنتين، ومنذ عام 1950م، وحتى عام 1958م ألف عديد من الموسيقي التصويرية لبعض الأفلام منها فيلم (Criollo caballito) للمخرج (R. papier)، وفيلم (primavera Delavida) للمخرج (A Mattson).

في عام 1958م شغل جيناستيرا منصب عميدًا لكلية الآداب والعلوم الموسيقية، وفي نفس العام قام بتأليف الرباعي الوتري رقم 2 الذي تم عرضه في مهرجان الموسيقي الأول للبلدان الأمريكية حيث اعتبره النقاد تتويجًا له كمؤلف موسيقي في المحافل الدولية، وفي عام 1962م أنشأ جيناستيرا مركزًا للدراسات الموسيقية المتقدمة في معهد توركواتو دي تيللا (Torcuato Ditella) في بوينس آيرس، وفي عام 1963م أنشأ في مدينة دى تيلا مركزًا موسيقيًا لرعاية المواهب الموسيقية، ولدراسة مبادئ الآتيف الموسيقي لمدة عامان، تؤهل الخريج للإلتحاق بالمعاهد الموسيقية المتخصصة الكبرى.

كما كتب جيناستيرا في عام 1964م المقدمة الموسيقية للأوبرا التي ألفها بعنوان دون رودريغو (Don Rodrigo)، وكانت بمثابة منظومة موسيقية رائعة في تكوينها البنائي، وجاءت صياغتها اللحنية قائمة على جمل موسيقية صغيرة ذات نطاق صوتي واسع، وفي عام 1966م كتب جيناستيرا أوبرا (بومارزو)(Bomarzo)، واستمر عرضها حتى عام 1967م في مسرح الأوبرا بوشنطن بالولايات المتحدة.

في عام 1972م ألف جيناستيرا كونشيرتو البيانو رقم 2 مصنف 39، وقام بعرضه في 22 مارس 1973م في مسرح (آنديانا بوليس)، وخلال الفترة ما بين 1973م، وحتى 1982م كتب عديد من الأعمال الموسيقية المتنوعة التي جازت على إعجاب الجماهير، وجعلته يتصدر مكانة متميزة في الوسط الموسيقي بين الملحنين، العازفين، المؤلفين، وعديد من الفرق الموسيقية سواء موسيقى في المجال الكلاسيكي أو موسيقى الجاز، وفي 25 يونيو عام 1983م توفي ألبرتو جيناستيرا في جنيف بسويسرا بعد أن كرس حياته في سبيل خدمة الموسيقي والموسقيين، ورفع لواء الموسيقى القومية الأمريكية الأرجنتينية.

3. أسلوب ألبرتو جيناستيرا، وأعماله لآلة البيانو:

عبرت مؤلفات جيناستيرا عن طابع الموسيقي الأرجنتينية القائمة على العناصر الفلكلورية للشعب الأرجنتيني، حيث استخدم أسلوب أداء آلة الهارب بنغماته المتفرطة المتباعدة التي تدور حول نغمة

أساسية كمحور ارتكاز لتلك النغمات، وفي سياق لحني متباعد المقامية لإبراز الكيان اللحني الأساسي للمؤلفة صنفت أعمال ألبرتو جيناستيرا إلى ثلاث فترات تأليفية كل منها له أسلوبه، وطابعه المميز في الآتيف كالآتي:

- **الفترة الأولي (القومية الموضوعية):** كانت مؤلفاته في تلك الفترة تتسم بالطابع القومي الموضوعي من خلال الاستعانة بعناصر الفلكلور الريفي الأرجنتيني، وقد صاغها بالموارد الموسيقية التي جعلتها الفلكلورية، والتي تعبر عن الاتجاه الموضوعي في الآتيف[1]، والجدول الآتي يوضح أعمال البيانو المنفرد التي ألفها جيناستيرا في تلك الفترة من حياته:

جدول (1): أعمال البيانو المنفرد التي ألفها جيناستيرا في الفترة الأولى من حياته.

إســـم العمـــــل	تاريـخ تأليف العمل
كونشيرتو بيانو أرجنتينى رقم1 (Piano Concierto (Argentino NO.1	1936
مقطوعات الطفولة للبيانو (Piezas Infantiles)	1934
رقصات أرجنتينية مصنف2 (Danzas Argentinas OP. 2)	1937
3 مقطوعات مصنف6 (3 Piezas OP.6)	1940
ماليمبو مصنف7 (Malambo OP. 7)	1940
12 برليود أمريكى مصنف12 (12 Preludios Americanos (OP.12	1944
سويت لرقصات كريولاس مصنف15 (Suite De Danzas (Criollas OP. 15	1946
بامبينا رقم1 مصنف16(Pampeana N.1 OP.16)	1947

- **الفترة الثانية (القومية الذاتية):** في هذه الفترة بدأ جيناستيرا يكتب مؤلفاته مستمدة من التراث الشعبي، وتطويعه بعناصر موسيقية تكفل له التعبير الذاتي والفكرى في صياغته لألوان التراث، أى كتابة المؤلفات من روح القومية، وليس بنص التراث الشعبي؛ كما استخدم أفاق لحنية، هارمونية، وبوليفونية تختلف في نسقها للعُرف السائد عليه في القوميات الروماتيكية؛ مما جعله يعتمد على استخدام موارد موسيقية وإيقاعات متناقضة تعطي الشعور بالتوتر، وهذا التناقض بين التوتر، والإسترخاء يعد من الأساليب التي جعلت ألحانه في الصداره، ولها الأهمية عن سائر الأعمال الفنية لغيره من المؤلفين، كما أهتم أيضًا بالصيغ الكبيرة التي ظهر فيها الأسلوب الدوديكافوني المتحرر المتطبع بأسلوبه الشخصي المميز[2]، والجدول الآتي يوضح أعمال البيانو المنفرد التي ألفها جيناستيرا في تلك الفترة من حياته:

---

(1) Murice Hinson: Musicfor Piano and Orchestra First Middland Edition – 1993- pag 110.

(2) The New Grove: Page 879.

جدول (2) أعمال البيانو المنفرد التي ألفها جيناستيرا في الفترة الثانية من حياته.

إســـــم العمـــــــــل	تاريـــخ تأليف العمل
بامبينا رقم2 مصنف21 (Pampeana N.2 OP.21)	1950
صوناتا رقم1 مصنف22 (Sonata N.1 OP.22)	1952

- **الفترة الثالثة (التعبيرية الجديدة):** تميزت هذه الفترة بصدق التعبير وتجسيد كل الإنفعالات اللاشعورية دون التقيد بالقواعد التقليدية للتأليف الموسيقي، وفي تلك الفترة بدأ جيناستيرا يُحدد لنفسه فكر جديد يظهر من خلال عدم وجود خلايا للألحان الشعبية أو الإيقاعية ترمز للتراث الأرجنتيني وإن كانت لم تخلو تلك المؤلفات من استخدام بعض العناصر الأدائية مثل علامات الضغط الثقيل أو إصطلاحات الشدة في أداء الإيقاعات أو الإيحاء بالتموجات الهادئة لأمواج البحر، وسحر المناظر الخلابة وجميعها جاءت وصفًا لطبيعة البلاد الأرجنتينية، كما ظهر في تلك الفترة الجمع بين سحر السريالية، الأسلوب الديكافوني، وتقنيات العزف في العصر الحديث؛ مما دفعه لكتابة مؤلفات تعتمد على عنصر المصادفة، والتعبير بأبعاد الأصوات الصغيرة (أقل من نصف تون)، ولموسيقاه رنين خاص بسبب الأزدواج بين المقامية والإيقاعات، ولكنه في النهاية رنين قومي باهر ينصح بعشقه إلى موسيقي بلاده، وقد قُدمت أعماله في كثير من أنحاء العام، في المهرجانات، ودور الأوبرا الدولية والأمريكية، ويعده النقاد من الشخصيات اللامعة على مسرح الموسيقى المعاصرة، ومن الشخصيات القيادية في موسيقي أمريكا اللاتينية [2]، والجدول الآتي يوضح أعمال البيانو المنفرد التي ألفها جيناستيرا في تلك الفترة من حياته:

جدول (3) أعمال البيانو المنفرد التي ألفها جيناستيرا في الفترة الثالثة من حياته.

إســـم العمـــــــــل	تاريـــخ تأليف العمـــــــل
كونشيرتو البيانو رقم1 مصنف28 (Piano Concerto (N.1 OP.28	1961
كونشيرتو البيانو رقم2 مصنف39 (Piano Concerto (N2 OP.39	1972
خماسية البيانو مصنف29 (Piano Quintet OP.29)	1963

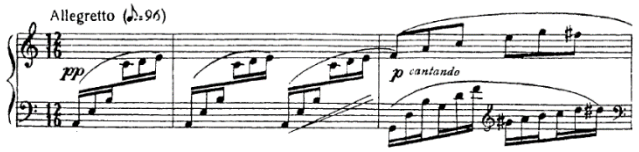
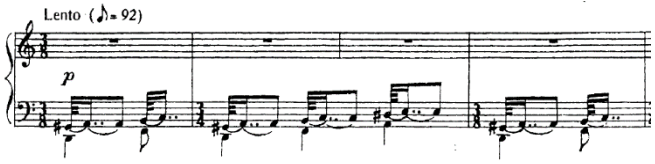
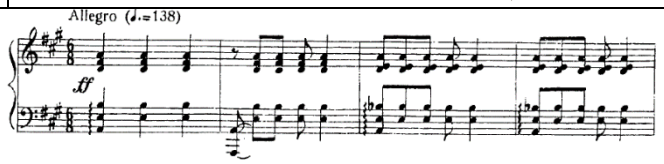
[2] سمحة الخولي: مرجع سابق ص 199.

ثانيًا ـ الإطار التطبيقي:

أولًا ـ تحديد المستوى التعليمي:

قام الباحث بإستطلاع آراء المتخصصين في تدريس آلة البيانو في تحديد المستوى الأدائي، والذي يتناسب مع القدرات العزفية، والتعليمية لطلاب كلية التربية النوعية، جامعة المنيا، والجدول الآتي يوضح ذلك:

جدول (4) لإستطلاع آراء المُتخصصين في تدريس آلة البيانو في تحديد المستوى الأدائي لمقطوعات ألبيرتو جيناستيرا.

نماذج من المدونة الموسيقية	المستوى التعليمي المقترح	آراء الخبراء	
		أوافق	لا أوافق
	ـ تتناسب مع طلاب الفرقة الرابعة لمرحلة البكالوريوس. ـ تتناسب مع طلاب الدراسات العليا.		
	ـ تتناسب مع طلاب الفرقة الرابعة لمرحلة البكالوريوس. ـ تتناسب مع طلاب الدراسات العليا.		
	ـ تتناسب مع طلاب الفرقة الرابعة لمرحلة البكالوريوس. ـ تتناسب مع طلاب الدراسات العليا.		

جاءت نتيجة إستطلاع آراء المتخصصين في تدريس آلة البيانو على أن مقطوعات البيانو المنفرد الثلاث عند ألبيرتو جيناستيرا تتناسب مع القدرات العزفية لطلاب الدراسات العليا بنسبة 100%.

ثانيًا ـ الدراسة الوصفية لمقطوعات ألبيرتو جيناستيرا لآلة البيانو المنفرد:

- **التعريف بالمؤلفة:** جاءت المقطوعات الثلاث لآلة البيانو المنفرد في شكل مقطوعات صغيرة تتسم بالشاعرية؛ والقائمة على نغمات شعبية أرجنتينية تتتابع نماذج ألحانها في شكل تكرار متغير، وفي أسلوب المينيماليزم*(Minimalism)، حيث تمكن الباحث من الحصول على المدونة الموسيقية لدار نشر (ريكوردي)، والتي تعد من دور النشر ذات المستوى الفني الرفيع في نشر

* المينيماليزم (Minimalism): إصطلاح يعني التبسيط، أُطلق على أسلوب التأليف الموسيقي للأعمال التي ظهرت في منتصف القرن العشرين، ويهدف إلى تقليل الموارد الموسيقية المستخدمة في التأليف لخلق نوع من السهولة وكأسلوب مضاد إلى أسلوب التأليف السيريالى حيث استخدمه المؤلفون في التعبير عن اتجاهاتهم الفنية الجديدة القائمة على قاعدة التكرار الموتيفي للموازير (Motivic Cells) مع التغيير للنماذج اللحنية لتحقيق الأُلفة بين المستمع والمقطوعة اللحنية.

المدونات الموسيقية، وهي عبارة عن ثلاث مقطوعات أهداها جيناستيرا إلى المقربين من أصدقائه عام 1940م، وهم كالآتي:

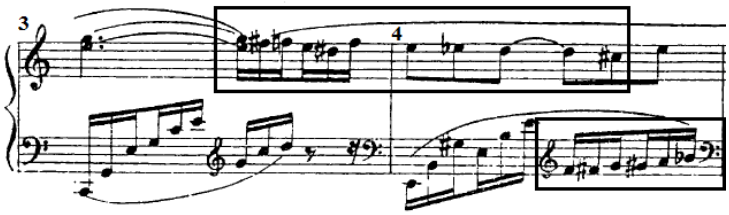
- المقطوعة الأولى بعنوان الأرجنتين (CUYANA)، مهداه إلى (A lia Cimaglia de Espinosa).
- المقطوعة الثانية بعنوان سُكان الشمال (NOTREÑA)، مهداه إلى (A Marisa Regules).
- المقطوعة الثالثة بعنوان الكريبولي (CRIOLLA)، مهداه إلى (A Mercedes de Toro).

الصيغة البنائية للمقطوعة الأولى:

أ. **إسم المقطوعة: الأرجنتين** (CUYANA).
ب. **إسم المـــؤلف: ألبيرتو جيناستيرا.**
ج. **إسم الســـلم: لا الصغير.**
د. **الطول البنائـي: 66 مـازورة.**
هـ. **الميـــــزان: متعدد** $\frac{12}{16}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{4}{4}$
و. **الصيغـــــة: حرة.**

يمكن تقسيمها على النحو الآتي:

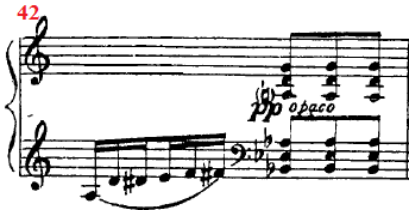
الجزء الأول من آناكروز(1): م(37):

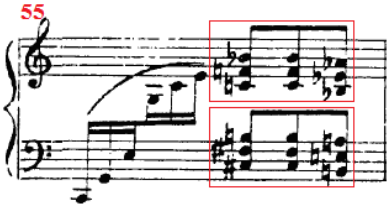
اعتمد في اللحن على الأسلوب اللاتونالي، والأسلوب الكروماتي، كما جاء في سبرانو م(3)[7]، وباص م(4)[7]، والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل (1): الأسلوب الكروماتي في سبرانو م(3)[7]، وباص م(4)[7].

كما غَلُبَ على هذا الجزء استخدام الأسلوب الكروماتي، حيث يعد هذا الأسلوب من سمات المؤلف، وقد استخدمه في باص م(8)، وباص م(7)[9]، وباص م(14)[8]، وباص م(22)[9]، وباص م(23)[9]، وباص م(24)[9]، وباص م(25)[9]، وباص م(26)[9]، وصوت الألطو من م(27): م(32)، وباص م(28)[9]، وباص م(30)[9]، بينما اعتمد في الإيقاع على استخدام بعض الإيقاعات، وتكرارها مثل إيقاع ( )، إيقاع ( )، وإيقاع ( )؛ ومن أهم سمات المؤلف أيضًا تكرار النماذج التي تم سماعها من قبل حيث أعاد الجزء من م(2): م(3) في م(6): م(7)، ثم أعاد الجزء من م(16): م(17) في م(18): م(19)، ثم تكرار النموذج الإيقاعي م(20) في م(21)، ثم استخدام النموذج الإيقاعي م(16)، م(17) في م(22)، م(23)، ولكن بشكل هارموني مكون من أربعة

أصوات لحنية ثم تكرار تلك المازورتين في م(24)، م(25)، ثم استخدام هذا النموذج الإيقاعي في م(27)، م(28)، ولكن اللحن مكون من صوتين مع تكراره مرة أخرى في م(29)، م(30)، كما تم استخدام هذا النموذج في م(32)، م(33) باستخدام إيقاع ( ) بشكل سلم هابط، وليس بتكرار نغمة واحدة طوال الإيقاع ثم تكرار ذلك في م(34)، م(35).

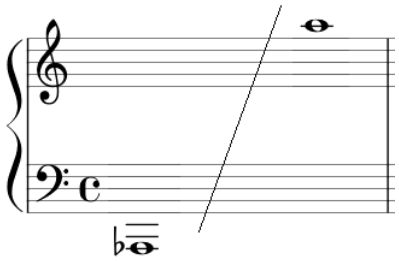
الجزء الثاني من م(37): م(66):

اعتمد على بعض النماذج التي تم استخدامها من قبل حيث بدأ م(38)، م(39) التي تم استخدامها من قبل في م(2)، م(3)، ثم تكرار النموذج الإيقاعي م(39) في م(40)، م(41)؛ كما تم الإستعانة م(46)، م(47) من م(48)، م(49)؛ ثم تكرار تلك النموذج في م(48)، م(49)؛ كما تم تكرار نموذج م(51)، م(52) من م(40)، م(41)؛ إضافة إلى استخدام نموذج إيقاعي جديد سوف يتفاعل به المؤلف، والذي يتكون من:

شكل (2): نموذج إيقاعي سوف يتفاعل به المؤلف

تفاعل بهذا النموذج في م(43)، م(44)، م(45)، ثم أعاد تلك العبارة في م(53)، م(54)، م(55)، وبزخرفة إيقاع ( ) في م(56)، كما تم تكرار م(51)، م(52) من م(40)، م(41)، ونموذج م(57) في م(58)، ونموذج م(59) في م(60)، أما بالنسبة للتونالية فقد اعتمد أيضًا على الأسلوب اللاتونالي، والأسلوب الكروماتي؛ كما جاء في باص م(39)[9]، باص م(40)[7-3]، باص(41)[7-3]، باص م(42)[6-2]، باص م(46)[8]، باص م(47)[9]، وباص م(50)[8]، وقد استخدم الإزدواج التونالي بكثرة حيث اعتمد اللحن في السبرانو بتونالية مخالفة عن صوت الباص، وعلى سبيل المثال لا الحصر م(55)، والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل (3): اختلاف تونالية صوت السوبرانو عن صوت الباص في م 55.

فيما يلى وصفًا للصيغة البنائية للمقطوعة الأولى (CUYANA) للبيانو المنفرد عند ألبيرتو جيناستيرا:

1. **التدوين الموسيقي:** جاء التدوين الموسيقي للصياغة اللحنية باستخدام مفتاحي (صول/ فا)، (صول/ صول) بالتبادل في معظم أجزاء المقطوعة.
2. **تغيير الموازين:** استخدم المؤلف في تأليفه للمقطوعة الأولى تغير الموازين فبدأ المؤلفة بميزان $\frac{12}{16}$، ثم ميزان $\frac{18}{16}$، ثم الرجوع إلى الميزان الأصلي $\frac{12}{16}$، والختام بميزان $\frac{4}{4}$.
3. **العنصر الهارموني:** استخدم المؤلف نسيج بولوفوني هوموفوني معتمدًا على الأسلوب اللاتونالي، والأسلوب الكروماتي، ويعد هذا من سمات المؤلف.
4. **العنصر الإيقاعي:** وقد ظهر في المقطوعة الأولى إيقاعات منتظمة في ميزان $\frac{12}{16}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{4}{4}$.
5. **استخدام البيدال:** لم يحدد في المقطوعة أسلوب استخدام البيدال، وتركه لحرية العازف.
6. **الحليات:** استخدم المؤلف حلية الأربيجيوا، وحلية الأتشكاتورا.
7. **استخدام الخطوط الإضافية:** أقصى نغمة للصياغة اللحنية في اليد اليمنى بلغت نغمة (لا^{2})، بينما أقل نغمة في الصياغة بلغت نغمة (لا^{3}b) أسفل مدرج مفتاح فا في اليد اليسرى، والشكل الآتي يوضح ذلك:



شكل (4): النطاق الصوتي للمقطوعة الأولى.

8. **الإصطلاحات التعبيرية، والأدائية:** جاءت سرعة المقطوعة الأولى باستخدام إصطلاح (Allegretto)، ويعني متوسط السرعة، وفي نهاية المقطوعة جاء إصطلاح (Lento)، ويعني ببطئ، كما اشتملت المقطوعة على المصطلحات الآتية:

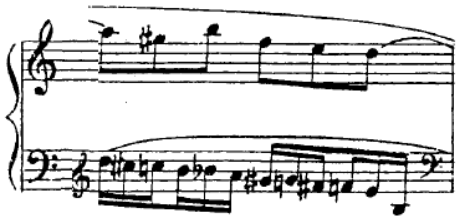
جدول (5) الإصطلاحات التعبيرية، والأدائية التي جاءت في المقطوعة الأولى.

المصطلح	ماذا يعني
PP	خافت جداً
P Cantando	غنائي بخفوت
Quasi pp e dolce	تقريباً خافت بعزوبة
Cresc	التدرج في أداء الشدة
PP ma Sonoro	رنين صوتي خافت جداً
Dim	التدرج في أداء الخفوت
Mf	متوسط القوة
Allarg	إبطاء تدريجي

المصطلح	ماذا يعني
P	خافت
Piu p	تعني بأكثر من الأداء الخافت
A tempo	العودة للزمن الأصلي
Rit…… A tempo	ببطئ في السرعة
Ritard……..Molto	ببطئ شديد
Rit Poco	ببطئ قليل
Meno Mosso	أقل سرعة وإنفعال في أسلوب أقل حيوية
Molto Expressivo	بكثير من التعبير

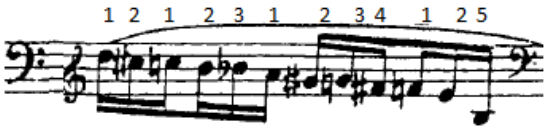
في هذه المقطوعة ظهرت علامة(⊗)، وهي تُشير إلى أن النغمة أعلى العلامة يجب أن تكون أطول قليلًا في الزمن وهذا المصطلح يُعد من أساليب التدوين الموسيقي الحديث لموسيقى القرن العشرين.

الصعوبات التكنيكية التي جاءت في المقطوعة الأولى، وإقتراحات تذليلها:

- **الصعوبة الأولى:** أداء الحركة الكروماتيكية في اليد اليسرى، وظهر في المدونة الموسيقية في م(9)، والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل (5): الحركة الكروماتيكية في اليد اليسرى.

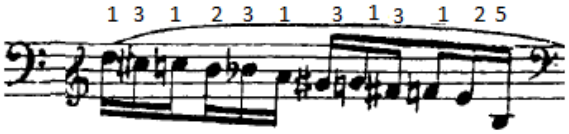
متطلبات الأداء: الحركة الكروماتيكية تعني تتابع النغمات في شكل أنصاف الأتوان (Half Tone) هبوطًا، ويتطلب أداءها أن تتساوى النغمات في قوة اللمس، ونظرًا لعدم ثبات بداية الحركة السلمية الكروماتيكية على درجات موسيقية معينة كغيرها من سائر السلالم الموسيقية فإنها ليس لها ترقيمًا ثابتًا للأصابع مثلما أقره أساتذة البيانو الأوائل بالنسبة للسلالم الكبيرة، والصغيرة الأخرى لذلك يشترك المعلم مع الطالب في اختيار تراقيم الأصابع للفقرات السلمية الكروماتيكية بما يتناسب مع أصابع الطالب من حيث (الطول، والسُمك) التي تختلف من عازف لآخر.

- **النموذج المُقترح (1) لترقيم الأصابع:**



شكل (6): النموذج المُقترح رقم1 لترقيم الأصابع.

- **النموذج المُقترح (2) لترقيم الأصابع:**

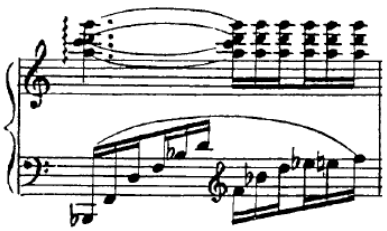


شكل (7): النموذج المُقترح رقم2 لترقيم الأصابع.

يراعى أثناء التدريب الإرشادات العزفية الآتية:

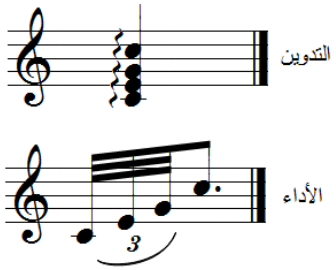
الإرشاد العزفي:

- تعرف المدونة الموسيقية من الناحية الإيقاعية، والنغمية.
- اختيار أحد تراقيم الأصابع المقترحة، والإلتزام به.
- يتطلب أداء التقنية أن تكون أصابع اليد في حالة إستدارة كاملة لإصدار نغمات متساوية في قوة اللمس، وأن تكون أصابع اليد في حالة توازن بين الشد، والإسترخاء حتى تؤدي في سلاسة تامة.
- لابد أن تكون أصابع اليد قريبة من مفاتيح البيانو حتى يمكنها بلوغ أقصى سرعة يمكن أن تتحقق في التدريب.
- العزف في البداية يكون ببطئ لإتقان الحركة العزفية.

- **الصعوبة الثانية:** حلية الأربيجيوا في اليد اليمنى، وظهر ذلك في م(22)، م(24)، م(26)، والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل (8): حلية الأربيجيوا في اليد اليمنى.

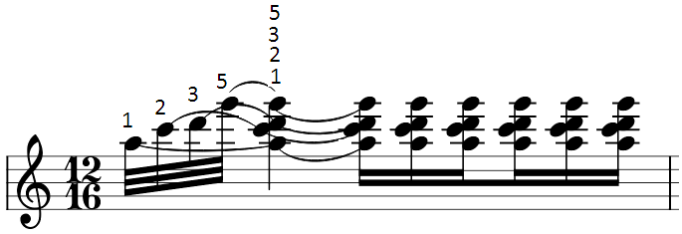
متطلبات الأداء: يتطلب أداء حلية الأربيجيو بدقة تفهم الحقائق الفنية المرتبطة بأداءها فيمكن أداءها بمرونة وخفة دون أي شد عضلي.

كلمة أربيجيو (Arpeggio): إصطلاح إيطالي يعني أداء نغمات التآلف في شكل متعاقب، وبسرعة إبتداءًا من أدنى نغمة في التآلف حتى أعلى نغمة فيه، ويستخدم في تدوين حلية الأربيجيو الشكل الحلزوني المتعرِّج على يسار، وأمام التآلفات، والشكل الآتي يوضح ذلك:



شكل (9): تدوين وأسلوب أداء حلية الأربيجيو.

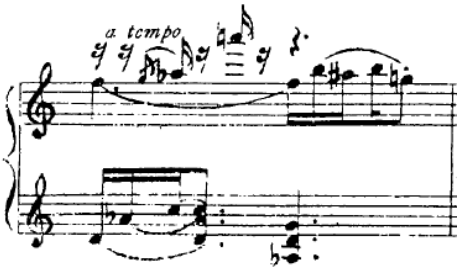
قد يلجأ بعض المؤلفين إلى تدوين الحلية بنغمات تسبق نغمات التآلفات، وفي كلا الأسلوبين فإن أسلوب الأداء واحد حيث تتتابع نغمات التآلف إبتداءًا من أدنى نغمة في التآلف، وتتتابع حتى أعلى نغمة فيه، والشكل الآتي يوضح أسلوب أداء حلية الأربيجيوا داخل التدوين الموسيقي للمدونة على لوحة مفاتيح البيانو:



شكل (10): أداء حلية الأربيجيوا داخل التدوين الموسيقي للمدونة على لوحة مفاتيح البيانو.

يراعى أثناء التدريب الإرشادات العزفية الآتية:

الإرشاد العزفي: يتطلب أداء حلية الأربيجيوا أن تتابع نغمات التآلف بشكل سلس، ومترابط تمثل أداء عازف الهارب في رقة، وخفة أداء النغمات، ولذلك لابد أن يكون الأداء خفيفًا، ومتساوية جميعًا في قوة الصوت دون إحداث أي ضغوط صوتية لإبراز أي نغمة مع وجوب الإلتزام بترقيم الأصابع المدوَّن، واستخدام الحركة الدائرية للرسغ، والساعد في أداء الحركة العزفية.

- **الصعوبة الثالثة:** حلية الأتشكاتورا المفردة ظهرت في المدونة الموسيقية في م40، م41، م51، م52، م59، م60، والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل (11) حلية الأتشكاتورا المفردة.

متطلبات الأداء: يتطلب أداء حلية الأتشكاتورا المفردة بدقة تفهم الحقائق الفنية المرتبطة بأداءها فيمكن أداءها بمرونة وخفة دون أي شد عضلي.

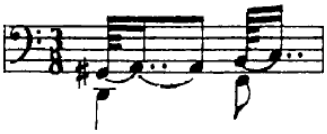
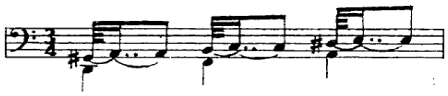
الإرشاد العزفي: يتطلب عزف حلية الأتشكاتورا المفردة مرونة كبيرة للأصابع ويجب عند أداء هذه الحلية أن لا تأخذ زمن النغمة التي تليها وتأتي الحركة من الرسغ والأصابع معًا، ويتم التدريب عليها ببطئ شديد مع الإحتفاظ بترقيم الأصابع.

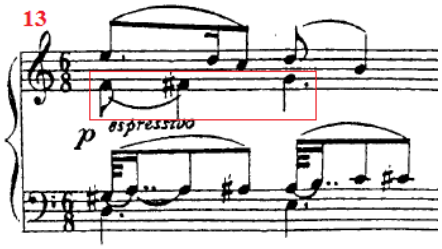
- **الصيغة البنائية للمقطوعة الثانية:**
  - إسم المقطوعة: سُكان الشمال (NOTREÑA).
  - الطول البنائي : 61 مازورة.
  - الصيغة : ثلاثية.
  - إسم السلم: لا تونالي.
  - الميزان : متعدد $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{7}{8}$

يمكن تقسيمها على النحو الآتي:

- **الفكرة الأولى (A) من م(1): م(23).**
- **الفكرة الثانية (B) من م(24): م(36).**
- **الفكرة الأولى المعادة (A_2) من م(37): م(61).**

الفكرة الأولى (A) من م(1): م(4):

عبارة عن مقدمة موسيقية عبارة عن مصاحبة يسيطر عليها إيقاع واحد ثابت في صورة شكليين مختلفين، يعد هذا الإيقاع محور المصاحبة للفكرة اللحنية الأولى (A)، وإعادتها (A2)، والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل (12) الشكل الأول لإيقاع المصاحبة.

شكل (13) الشكل الثاني لإيقاع المصاحبة.

- **الجملة الأولى من م(5): م(12):** تتكون من عبارة موسيقية وتكرارها، حيث رُوعى في م(5) السير على مسافة 3ك، التي تطلبت استخدام علامة (♭) على نغمة الـ (سي) في حين تلاقت معها بصوت الباص نغمة الـ (سي) ♮ تونالية مزدوجة، كما سيطرت مسافة 4ز، وتصريفها في المصاحبة.
- **الجملة الثانية من م(13): م(23):** حيث استخدم المؤلف الحركة الكروماتية في صوت الألطو في م(13)، والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل (14) الحركة الكروماتية في صوت الألطو في م(13).

تكرار تلك المازورة في م(14)، ثم استخدم مسافة 5ت الهارمونية يليها ♭ مسافة 3ك في م(16)، وتكرار تلك المسافتين ثم الركوز على مسافة 5 في م(17)، ثم حركة كروماتية لصوت الألطو م(18)، والذي أكملها في صوت التينور لتنتهي الحركة الكروماتية في نهاية م(20)، كما استخدم بعض التآلفات في المصاحبة م(18)، وهي ثلاثية قلب ثان، وتآلفات م(19) ثلاثية قلب ثان، أما في م(20) فقد استخدم إيقاع (♩.) الثاني تراكم رابعتين بداية من الـ (سي)، ثم أنهى م(21) على تآلف بتراكم ثلاث رابعات بداية من نغمة الـ (دو)، أما في م (22) فقد تآلفًا رباعيًا محذوف الثالثة مع تآلف زائد، ثم (Link) للوصول إلى الفكرة الثانية.

- **الفكرة الثانية من م (24): م (36):**

يمكن تقسيمها على النحو الآتي:

-**من م (24): م (30):** جملة غير منتظمة تنتهي على تآلف بتراكم 6 ثالثات بداية من نغمة الـ (صول)، والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل (15) تآلف بتراكم 6 ثالثات.

- **من م(31): م(36):** إعادة للجملة السابقة بتصرف مع اختلاف القفلة حيث أخذت من روح الفكرة الأولى (A)، حيث استخدمت المصاحبة التي غلبت الفكرة الأولى، وظهرت في م(34).

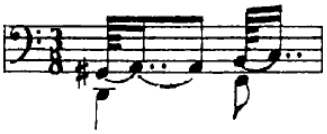
الفكرة الأولى المعادة (A2) من م(37): م(61).

- **من م(37): م(40):** إعادة المقدمة باختلاف م(40)، حيث اعتمدت على ميزان($\frac{3}{8}$)، بينما اعتمدت في م(4) على ميزان ($\frac{3}{4}$).
- **من م(41): م(51):** الجملة الأولى ولكن دون مصاحبة . لحن فقط . ما عدا م(45)، **م(51).**
- **من م(52): م(54):** (Link) وصلة لحنية للوصول لـ (Coda).
- **من م(55): م(61):** (Coda).

وفيما يلى وصفًا للصيغة البنائية للمقطوعة الثانية (NOTREÑA) للبيانو المنفرد عند ألبيرتو جيناستيرا:

التدوين الموسيقي: جاء التدوين الموسيقي للصياغة اللحنية باستخدام مفتاحي (صول/ فا)، ثم (فا/ فا)، (صول/ صول)، ثم ثلاثة مفاتيح (صول/ صول / فا)، ثم العودة إلى مفتاحي (صول/ فا).

تغيير الموازين: استخدم المؤلف في تأليفه للمقطوعة الثانية تغير الموازين فبدأ المؤلفة بميزان ($_8^3$)، ثم ميزان ($_4^3$) بالتبادل، ثم ميزان ($_8^6$)، ميزان ($_8^7$) بالتبادل، والختام بميزان ($_8^3$).

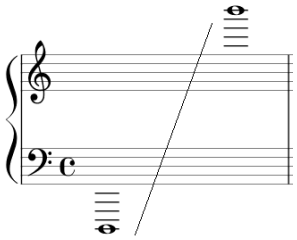
العنصر الهارموني: استخدم المؤلف نسيج بولوفوني هوموفوني يسيطر عليها الإيقاع الموضح في الشكل الآتي، باعتباره محور المصاحبة للمقطوعة.

شكل (16) الإيقاع المصاحب.

العنصر الإيقاعي: ظهر في المقطوعة الثانية إيقاعات منتظمة في ميزان. $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{7}{8}$

استخدام البيدال: لم يحدد في المقطوعة أسلوب استخدام البيدال، وتركه لحرية العازف.

الحليات: لم يستخدم المؤلف الحليات في المقطوعة الثانية.

استخدام الخطوط الإضافية: أقصى نغمة للصياغة اللحنية في اليد اليمنى بلغت نغمة (سي^3)، بينما أقل نغمة في الصياغة بلغت نغمة (ري^3) أسفل مدرج مفتاح (فا) في اليد اليسرى.



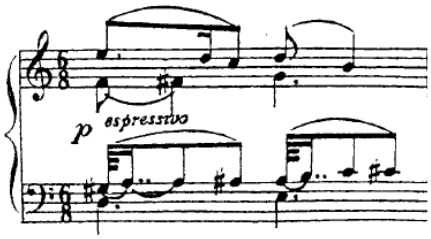
شكل (17) النطاق الصوتي للمقطوعة الثانية.

الإصطلاحات التعبيرية والأدائية: جاءت سرعة المقطوعة الثانية باستخدام إصطلاح (Lento)، وهو يعني ببطئ كما أشتملت المقطوعة على المصطلحات الآتية:

جدول (6) الإصطلاحات التعبيرية، والأدائية التي جاءت في المقطوعة الثانية.

المصطلح	ماذا يعني	المصطلح	ماذا يعني
P Cantando	غنائي بخفوت	Ritard	ببطئ فجائي
P Espressivo	بصوت خافت مُعبر	Allarg	إبطاء تدريجي
Dim pp	التدرج في أداء الخفوت أكثر فأكثر	Piu Lento Che Il Tempo	أبطئ من الزمن الأصلي
A tempo	العودة للزمن الأصلي	Piu p	تعني بأكثر من الأداء الخافت
Mf	متوسط القوة	Lontano	برنين

الصعوبات التكنيكية التي جاءت في المقطوعة الثانية، واقتراحات تذليلها:

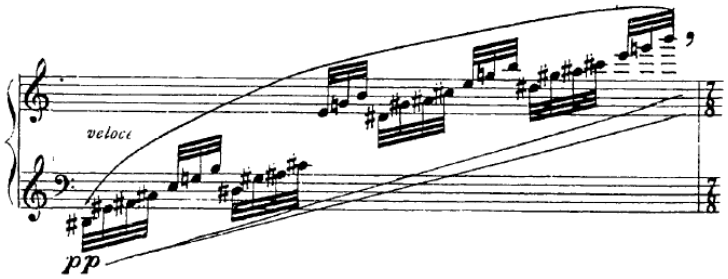
- **الصعوبة الأولى:** صياغة لحنية بوليفونية قائمة على أربعة أسطر لحنية، وظهر ذلك في م(13)، والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل (18) صياغة لحنية بوليفونية قائمة على أربعة أسطر لحنية.

متطلبات الأداء: يتطلب إتقان أداء الصياغة اللحنية المتعددة الأسطر اللحنية باليدين إظهار الشخصية الاعتبارية لكل سطر لحني دون طغيان أحد الأسطر على الآخر.

الإرشاد العزفي:

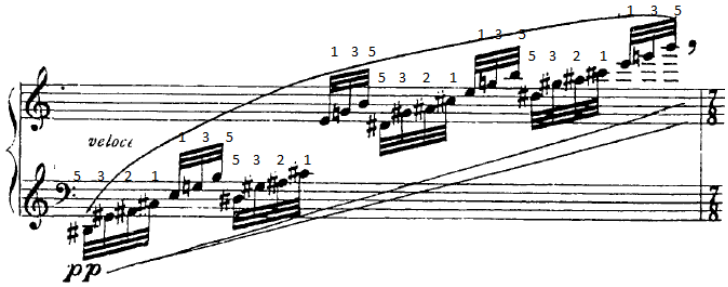
1. قبل بداية الأداء العزفي على لوحة المفاتيح يجب التعرف على مكونات المدونة من الناحية النغمية، والإيقاعية حتى تكون الترجمة الفعلية للنغمات على لوحة المفاتيح بدقة.
2. يراعى أن تكون أصابع اليد قريبة من لوحة المفاتيح أثناء الأداء، وأن تكون قوة اللمس متساوية بكافة الأصابع المستخدمة.
3. يراعى في أداء التدريب أن تبدأ الحركة العزفية بالطرق على المسافة الهارمونية في بدايتها بوزن ثقل الزراع بحيث تكون أصابع اليد في حالة إستدارة كاملة أثناء الضغط على النغمات حتى يمكن الحصول على قوة لمس واحدة، ومتساوية لنغمات التآلف.
4. يكون التدريب في البداية بطيئًا للتحكم في أداء الحركة العزفية للمدونة ثم التدرج في السرعة.
5. الإلتزام بتراقيم الأصابع المقترح، والمدون أعلى النغمات.
6. أن تكون الحركة العزفية الصادرة من الزراع حتى الأصابع في حالة توازن بين الإسترخاء، والشد حتى تكون الحركة العزفية سلسة.

- **الصعوبة الثانية:** حركة تبادلية في اليدين، وظهر ذلك في م(23)، والشكل الآتي يوضح ذلك:



شكل (19) حركة تبادلية في اليدين في م(23).

متطلبات الأداء: يتطلب الأداء بالسرعة المطلوبة أن تتوفر المرونة في الحركة بين اليدين.



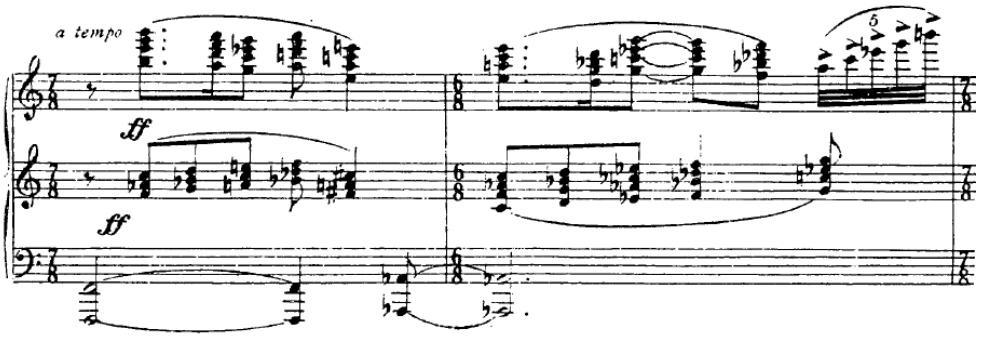
شكل (20) الترقيم المقترح من قبل الباحث.

الإرشاد العزفي: هذه التقنية تجمع بين نغمات منفرطة صاعدة ونغمات سلمية متقاربة يمتد نطاقها الصوتي إلى أكثر من أوكتاف، لذلك يقترح الباحث أن تؤدي هذه الفقرة من خلال

الحركة التبادلية في اليدين وفق التحديد السابق على المدونة، ويراعى ما يلي:

- يجب أن تكون اليدين في وضع الإستعداد لكي تتحرك بشكل متلاحق.
- أن يكون الأداء ثلثًا وفق القوس اللحنى الممتد وبقوة لمس واحدة مترابطة.
- إتباع أرقام الأصابع المقترح من قبل الباحث والموضح على المدونة الموسيقية، والأداء بالمصطلح (Accent).

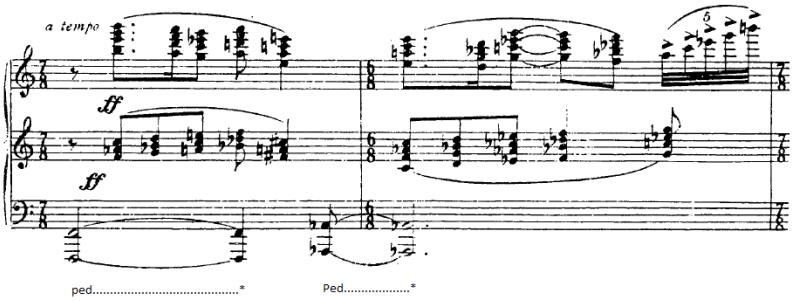
- **الصعوبة الثالثة:** صياغة لحنية مدونة على ثلاث مدرجات تشتمل على أوكتافات، وتآلفات هارمونية مقسم أداءهما على اليدين، وظهر ذلك في م(24): م(29)، والشكل الآتي يوضح ذلك:



شكل (21) صياغة لحنية مدونة على ثلاث مدرجات تشتمل على أوكتافات وتآلفات هارمونية مقسم أداءهما على اليدين.

وصف المدونة: جاءت الصياغة اللحنية للمدونة في شكل صياغة لحنية هوموفونية مدونة على ثلاث مدرجات موسيقية مقسمة على اليدين تؤدي اليد اليسرى نغمة مفردة في شكل أوكتاف باستخدام الرباط الزمني لإيقاع البلانش والنوار ويستمر أداءها بواسطة الدوّاس على المدرج الثالث للمدونة (مدرج مفتاح فا)، بينما تؤدي اليد اليمنى صياغة لحنية للتآلفات الرباعية مدونة على المدرج الأول (مدرج مفتاح صول)، بينما تؤدي اليد اليسرى تآلفات ثلاثية مدونة على المدرج الثانى (مدرج مفتاح صول)، ثم يأتي دور اليد اليسرى مرة أخرى في المدرج الثالث للمدونة (مدرج مفتاح فا) بأداء نغمة مفردة في شكل أوكتاف يستمر أداءها بواسطة الدوّاس تمهيدًا لأداء اليد اليمنى واليسرى للمازورة الآتية للمدرج الأول والثاني.

متطلبات الأداء: يتطلب أداء الصياغة متعددة الأسطر اللحنية، والمدونة في ثلاث مدرجات موسيقية وضوح الصياغة من حيث دقة النغمات، ودقة القيم الزمنية للعلامات الإيقاعية، وعدم طغيان الأصوات بعضها على البعض.



شكل (22) إضافة الدوّاس للمدونة.

الإرشاد العزفي:

يراعى عند أداء نغمات التآلفات في اليدين ما يلي:

- أن تكون الأصوات الصادرة من أصابع اليدين متساوية في قوة لمس واحدة.
- أن يكون الذراع حرًا غير مقيد عضليًا أثناء أداء الأوكتافات، وأن تأتي الحركة العزفية من الذراع، الساعد، والأصابع من أعلى إلى أسفل بوزن ثقل الذراع.
- أن تكون أصابع اليدين في حالة إستدارة كاملة لإصدار نغمات متساوية القوة.
- التركيز الكامل في قراءة، وتنفيذ النغمات على لوحة المفاتيح باستخدام الدوّاس بحساسية، وتركيز حتى لا تتداخل الأصوات بشكل يؤثر على الصياغة اللحنية.
- رفع أصابع اليد اليسرى في التوقيت المناسب الذي يساعد على تكملة أداء الصياغة اللحنية في المدرجين الأول والثاني لليدين (مدرج مفتاح صول/ صول).
- تؤدي الحركة العزفية ببطء شديد لإتقان الحركة العزفية، واكتساب فنيات الأداء، ومرونة الحركة العضلية في اليدين حيث ينتج أداءًا سلسًا بعيدًا دون أي شد عضلي.

- **الصيغة البنائية للمقطوعة الثالثة:**

- **إسم المقطوعة:** الكريبولي (CRIOLLA).
- **اسم الســـــلم: لا تونالي.**
- **الطول البنائـــي: 176 مازورة.**
- **الميـــــــزان: متعدد.**
- **الصيغـــــــة:** ثلاثية مركبة

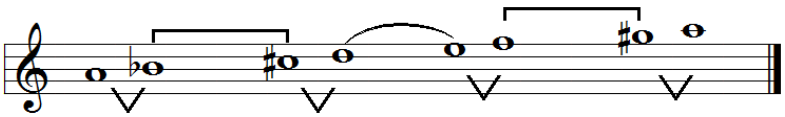
يمكن تقسيمها على النحو الآتي:

- **الفكرة الأولى (A) من م(1): م(87).**

- **الفكرة الثانية (B) من م(88): م(116).**
- **الفكرة الأولى المعادة (A2) من م(117): م(176).**

أولًا . الفكرة الأولى (A):

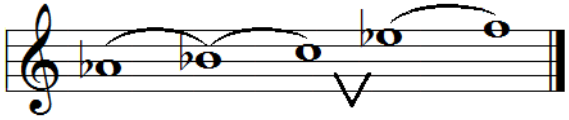
- **الصيغة:** ثلاثيـة.
- **الفكرة (أ) من م(1): م(15):** تنتهي بتآلف الدرجة الأولى بالثانية المضافة للسلم الهارموني المزدوج (Double Harmonic Scale) المصور على درجة الـ (لا)، حيث غَلُبَ هذا التكوين المبين بالشكل الآتي بداية من م(13).



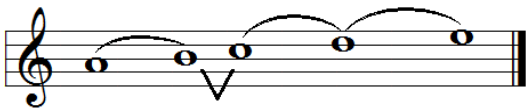
شكل (23) السلم الهارموني المزدوج (Double Harmonic Scale).

هذا الجزء يحتوي على اللحن الهارموني مع مصاحبة يغلب عليها استخدام مسافة الخامسة الهارمونية، وأحيانًا السادسة الهارمونية، وعند تجميع نغمات التآلف ككل نجد تآلف رباعي بالرابعة المضافة مثل م(1)، أو تراكم ثلاث خمسات بداية من الـ (رى) مثل م(3).

- **الفكرة (ب) من م(15): م(55)**، ويمكن تقسيمها على النحو الآتي:

a. **الجملة الأولى من م(16): م(31):** جملة مطولة حيث أعاد م(16)، م(17) في م(20)، م(21)، كما أعاد م(23)، م(24) في م(26)، م(27)؛ كما أعادها مرة أخرى في م(30)، م(31)؛ وقد حدث إزدواج تونالي بين صوت الباص الذي يحمل أبعاد السلم الخماسي الكبير (Major Pentatonic Scale)، والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل (24) أبعاد السلم الخماسي الكبير.

بين صوت السبرانو الذي يحمل أبعاد مختلفة، وسلم خماسي مصنوع، والشكل الآتي يوضح ذلك:



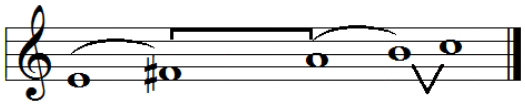
شكل (25) السلم الخماسي المصنوع.

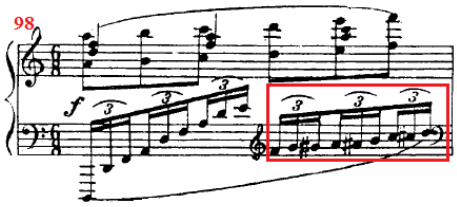
b. **الجملـة الثانيـة مـن م(32): م(47):** حيث أعاد العبارة من م(32): م(35) في م(36): م(39)، ثم أعاد م(36) في م(40)، ثم أعاد م(41) في م(42)؛ كما أعاد م(36): م(38) في م(44): م(42) بالتصوير على بُعد أوكتاف صاعد.

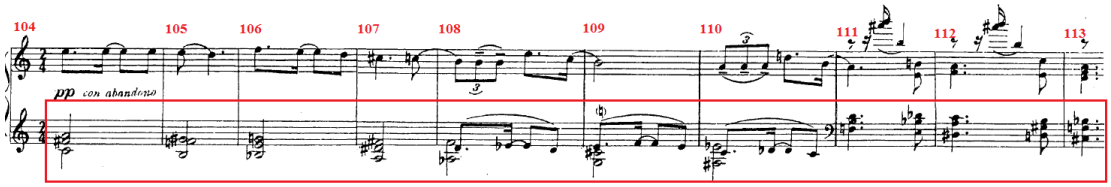
c. **الجملـة الثالثـة من م(48): م(55):** حيث أعاد م(48)، م(49) في م(50)، م(51)، حيث بدأ بتآلف تراكم رابعتين بداية من الـ (ري)، ثم استخدمه للحركة الكروماتية بلحن الباص.

إعادة الفكرة الأولى (A2): من م(56): م(87).

ثانيًا . الفكرة الثانية (B):

- **الصيغـة:** حرة.
- **الفكـرة الأولـى من م(88): م(97):** تنتهي على تآلف تراكم خمس ثالثات بداية من الـ (مي)، حيث تم تكرار م(95) في م(96)، م(97).
- **الفكرة الثانية من م(98): م(103):** تنتهي بسلم خماسي مصنوع، والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل (26) السلم الخماسي المصنوع.

اعتمد على استخدام الحركات الكروماتية كما في م(98) الضلع الثاني، م(100)، م(102)، والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل (27) استخدام الأسلوب الكروماتي.

- **الفكرة الثالثة من م(104): م(116):** استخدم الأسلوب الكروماتي من م(104): م(109) في كل من صوت الباص، التينور، والألطو، والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل (28) استخدام الأسلوب الكروماتي.

ثالثًا . **إعادة الفكرة الأولى مرة أخرى (A2)**: يمكن تقسيمها على النحو الآتي:

- **الفكرة (أ) من م117: م131**: تنتهي بتآلف الدرجة الأولى بالثانية المضافة للسلم الهارموني المزدوج (Double Harmonic Scale) المصور على درجة الـ (لا).
- **الفكرة الثانية (ب): من م(131): م(147).**
- **إعادة الفكرة الأولى (A2): من م(148): م(164).**

كودا: من م(164): م(176):

تحتوي على عديد من الحركات الكروماتية، وفيما يلى وصفًا للصيغة البنائية للمقطوعة الثالثة (CRIOLLA) للبيانو المنفرد عند ألبيرتو جيناستيرا:

التدوين الموسيقي: جاء التدوين الموسيقي للصياغة اللحنية باستخدام مفتاحي (صول/ فا)، ثم (صول/ صول) بالتبادل في جميع أجزاء المقطوعة.

تغيير الموازين: استخدم المؤلف في تأليفه للمقطوعة الثالثة تغير الموازين فبدأ المؤلفة بميزان ($^{6}_{8}$)، ثم ميزان ($^{2}_{4}$)، ثم ميزان ($^{7}_{8}$)، والختام بميزان ($^{6}_{8}$).

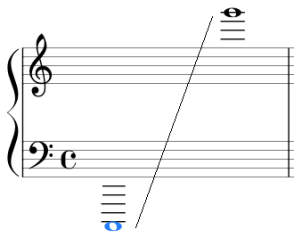
العنصر الهارموني: استخدم المؤلف نسيج بولوفوني هوموفوني معتمدًا على الأسلوب اللاتونالي، والأسلوب الكروماتي، ويعد هذا من سمات المؤلف.

العنصر الإيقاعي: ظهر في المقطوعة الثالثة إيقاعات منتظمة، وغير منتظمة لميزان ($^{6}_{8}$)، ($^{2}_{4}$)، ($^{7}_{8}$).

استخدام البيدال: لم يحدد في المقطوعة أسلوب استخدام البيدال، وتركه لحرية العازف.

الحليات: استخدم المؤلف في المقطوعة الثالثة حلية الأربيجيوا في اليد اليسرى، والأتشكاتورا في اليد اليمنى، حلية الجليساندو (الإنزلاق) في اليد اليمنى.

استخدام الخطوط الإضافية: أقصى نغمة للصياغة اللحنية في اليد اليمنى بلغت نغمة (صول^{2})، بينما أقل نغمة في الصياغة بلغت نغمة (دو^{3}) أسفل مدرج مفتاح (فا) في اليد اليسرى.



شكل (29) النطاق الصوتي للمقطوعة الثالثة.

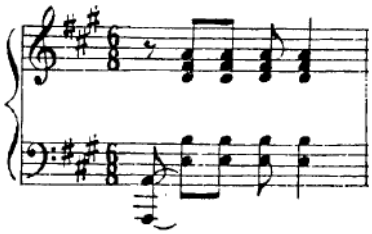
الإصطلاحات التعبيرية والأدائية: جاءت سرعة المقطوعة الثالثة باستخدام إصطلاح (Allegro)، الذي يعني سريع، كما أشتملت المقطوعة على المصطلح (Muy Lento)، ويعنى بطئ جدًا، كما أشتملت المقطوعة على المصطلحات الآتية:

جدول (7) الإصطلاحات التعبيرية، والأدائية التي جاءت في المقطوعة الثالثة

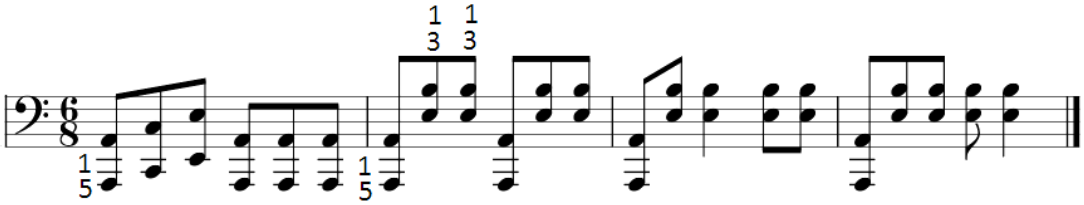
المصطلح	ماذا يعني
FF	شديد القوة
P	خافت
PP	خافت جداً
Cresc	التدرج من الخفوت للقوة
Allarg a Tempo	إبطاء تدريجي للزمن
Rit	ببطئ فجائي
Dim	التدرج من القوة للخفوت

المصطلح	ماذا يعني
Rit Molto	تدرج يميل إلى البطئ
Cantando	غنائي
Dim Rit Molto	تدرج من القوة للخفوت مع إبطاء فى السرعة أكثر فأكثر
PP con abandono	عدم الإستمرار في الخفوت جداً
SFF	بقوة فجائية
MF	متوسط القوة
FFF	شديد القوة

الصعوبات التكنيكية التي جاءت في المقطوعة الثالثة، وإقتراحات تذليلها:

- **الصعوبة الأولى:** أداء مسافة أوكتاف يليها مسافة هارمونية على بعد خامسة في اليد اليسرى، وظهر ذلك في م(2)، والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل (30) أداء مسافة أوكتاف يليها مسافة هارمونية على بعد خامسة في اليد اليسرى في م(2).

متطلبات الأداء: تتطلب الحركة العزفية لأداء مسافة أوكتاف يليها مسافة هارمونية على بعد خامسة في اليد اليسرى أن تصدر النغمات بدقة، وبقوة لمس واحدة، وفي زمن متساوى.

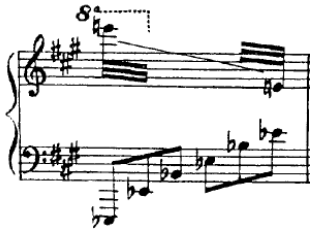


شكل (31) تمرين مقترح يوضح الحركة العزفية لأداء مسافة أوكتاف يليها مسافة هارمونية على بعد خامسة في اليد اليسرى

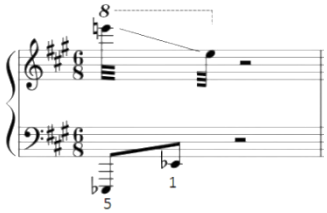
الإرشاد العزفي:

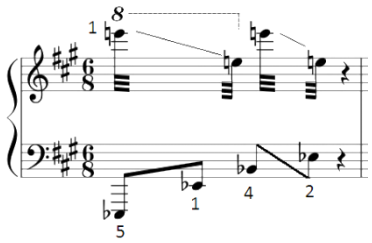
1. قبل بداية الأداء العزفي على لوحة المفاتيح يجب التعرف على مكونات المدونة من الناحية النغمية، والإيقاعية حتى تكون الترجمة الفعلية للنغمات على لوحة المفاتيح بدقة.
2. يراعى أن تكون أصابع اليد قريبة من لوحة المفاتيح أثناء الأداء، وأن تكون قوة اللمس متساوية بكافة الأصابع المستخدمة.
3. يراعى في أداء التدريب أن تبدأ الحركة العزفية بالطرق على المسافة الهارمونية في بدايتها بوزن ثقل الزراع بحيث تكون أصابع اليد في حالة إستدارة كاملة أثناء الضغط على النغمات حتى يمكن الحصول على قوة لمس واحدة، ومتساوية للنغمات.
4. يكون التدريب في البداية بطيئًا للتحكم في أداء الحركة العزفية للمدونة ثم التدرج في السرعة.
5. الإلتزام بتراقيم الأصابع المقترحة من قبل الباحث المدون.
6. أن تكون الحركة العزفية الصادرة من الزراع حتى الأصابع في حالة توازن بين الإسترخاء، والشد حتى تكون الحركة العزفية سلسة.

- **الصعوبة الثانية:** حلية الجليساندو (الإنزلاق)، ظهرت في م(151)، م(155)، م(159)، م(163)، والشكل الآتي يوضح ذلك:



شكل (32) حلية الجليساندو (الإنزلاق) في م(151).

متطلبات الأداء: يتطلب أداء الجليساندو على المفاتيح البيضاء حيث تميل الأصابع بالناحية العريضة من الأظافر في وضع عمودي تقريبًا ناحية اتجاه الحركة وبضغط يكفي لسماع النغمات بوضوح من أول إلى آخر نغمة.

شكل (33) تمرين رقم1 للتدريب على حلية الجليساندو.

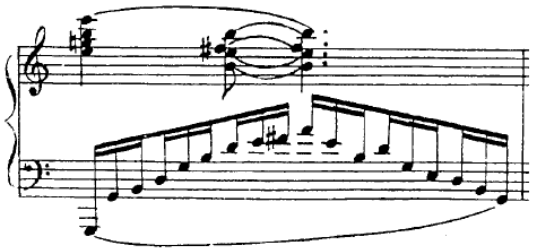


شكل (34) تمرين رقم2 للتدريب على حلية الجليساندو.

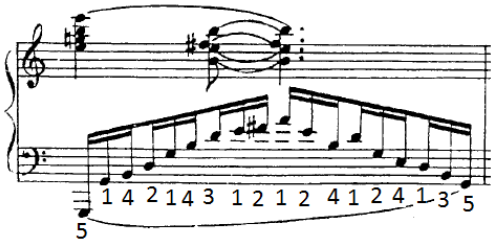
الإرشاد العزفي:

- يجب أن يراعى عند أداء الجليساندو أن يأخذ الزراع العلوي دورًا أساسيًا حيث تنتقل الحركة منه إلى لوحة المفاتيح، فالأصابع واليد والساعد تعمل معًا كوحدة واحدة يتحكم فيها الزراع العلوي على أن تميل جهة اتجاه الحركة.
- ضرورة التدريب عليها في البداية بزمن بطئ بظافر الإصبع الأول.

- **الصعوبة الثالثة:** أداء تآلفات هارمونية رباعية في اليد اليمنى مع مصاحبة نغمات منفرطة صعودًا وهبوطًا في اليد اليسرى، وظهر ذلك في م(100)، م(102)، والشكل الآتي يوضح ذلك:



شكل (35) أداء تآلفات هارمونية رباعية في اليد اليمنى مع مصاحبة نغمات منفرطة صعودًا وهبوطًا في اليد اليسرى، في م102.

متطلبات الأداء: يتطلب أداء الصعوبة أن تأتي الحركة العزفية في تسلسل ورقة وبقوة لمس واحدة للنغمات، وأن تؤدي نغمات التآلف الرباعي دون ضغط مبالغ في قوة الصوت.

شكل (36) ترقيم الأصابع المقترح من قبل الباحث.

الإرشاد العزفي:

1. التعرف على مكونات التدريب من الناحية النغمية والايقاعية.
2. الإلتزام بترقيم الأصابع المقترح من قبل الباحث، والمدون أسفل النغمات.
3. عدم المبالغة في الضغط على أصوات التآلفات.
4. الدقة في أداء النغمات المنفرطة في طبقاتها الصوتية المحددة.
5. أن تؤدي النغمات المنفرطة برقة وإنسيابية تامة دون شد في حركة الأصابع مع مراعاة حركة الابهام أثناء مرورها أسفل الأصابع في حركتها الصاعدة.

من خلال الإجراءات التي اتبعها الباحث خلال الدراسة وتحليل المحتوى إستطاع التوصل إلى النتائج التي أجابت عن أسئلة البحث على النحو الآتي:

السؤال الأول:

ما الخصائص الفنية، والسمات المميزة لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا؟

. التعريف بالمؤلفة:

جاءت المقطوعات الثلاث لآلة البيانو المنفرد في شكل مقطوعات صغيرة تتسم بالشاعرية؛ والقائمة على نغمات شعبية أرجنتينية تتتابع نماذج ألحانها في شكل تكرار متغير، وفي أسلوب المينيماليزم (Minimalism)، حيث تمكن الباحث من الحصول على المدونة الموسيقية لدار نشر (ريكوردي)، التي تعد من دور النشر ذات المستوى الفني الرفيع في نشر المدونات الموسيقية، وتضمنت ثلاث مقطوعات أهداها إلى المقربين من أصدقائه عام 1940م، وهم على النحو الآتي:

1. المقطوعة الأولى بعنوان الأرجنتين (CUYANA)، مهداه إلى (A lia Cimaglia de Espinosa).
2. المقطوعة الثانية بعنوان سُكان الشمال (NOTREÑA)، مهداه إلى (A Marisa Regules).
3. المقطوعة الثالثة بعنوان الكريولي (CRIOLLA)، مهداه إلى (A Mercedes de Toro).

. العناصر الموسيقية لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا.

1. **المقامية (التونالية):** لم تأتي المقطوعات الثلاث في تونالية واحدة، فقد جاء دليل المقطوعة الأولى في مقام لا الصغير، بينما جاءت المقطوعة الثانية، والثالثة لا تونالية تجعلها مؤلفة لا مقامية.
2. **العنصر الزمني:** استخدم في أجزاء المقطوعات موازين بسيطة، وموازين مركبة، والجدول الآتي يوضح ذلك:

جدول (8) العنصر الزمني لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا.

المقطوعة	الميزان
المقطوعة الأولى	متعدد $\frac{4}{4}\ \frac{18}{16}\ \frac{12}{16}$
المقطوعة الثانية	متعدد $\frac{7}{8}\ \frac{6}{8}\ \frac{3}{4}\ \frac{3}{8}$
المقطوعة الثالثة	متعدد $\frac{7}{8}\ \frac{2}{4}\ \frac{6}{8}$

3. **السرعة:** جاءت سرعات المقطوعات الثلاث في سرعات متنوعة وحدد لها الوحدة القياسية للمترونوم لكل مقطوعة، والجدول الآتي يوضح ذلك:

جدول (9) السرعة لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا.

المقطوعة	السرعة
المقطوعة الأولى	Allegretto (♪. = 96) Lento
المقطوعة الثانية	Lento (♪ = 92)
المقطوعة الثالثة	Allegro (♩. = 138) Muy Lento (♩ = 42)

4. **النسيج:** تنوع أسلوب النسيج فجمعت ما بين أسلوب البوليفونية، والهوموفونية في المقطوعات الثلاث، والجدول الآتي يوضح ذلك:

جدول (10) النسيج لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا.

المقطوعة	النسيج
المقطوعة الأولى	بوليفوني هوموفوني
المقطوعة الثانية	بوليفوني هوموفوني
المقطوعة الثالثة	بوليفوني هوموفوني

5. **القالب:** من الجدول الآتي نلاحظ أن الصياغة اللحنية التي بُنيت عليها المقطوعات تمثلت في الصيغة الثلاثية (A-B-A2) ماعدا المقطوعة الأولى، التي كانت صياغتهما حرة مبنية على فكرة واحدة، والجدول الآتي يوضح نوع الصياغة المستخدمة في المقطوعات:

جدول (11) القالب لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا.

المقطوعة	المقطوعة الأولى	المقطوعة الثانية	المقطوعة الثالثة
القالب	حرة	ثلاثية	ثلاثية مركبة

6. **التدوين الموسيقي:** لم يلتزم المؤلف في صياغته الموسيقية للمقطوعات الثلاث بمنطقة صوتية محددة فكان ينتقل خلالها في مناطق متعددة أدت إلى كثرة تغيير المفاتيح من مفتاحي (صول/ فا) إلى مفتاحي (فا/ فا)، مفتاحي (صول/ صول)، (صول/ صول/ فا)، والجدول الآتي يوضح ذلك:

جدول (12) التدوين الموسيقي لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا.

المقطوعة	المفاتيح المستخدمة
المقطوعة الأولى	استخدام مفتاحي صول/ فا، صول/ صول بالتبادل في معظم أجزاء المقطوعة.
المقطوعة الثانية	استخدام مفتاحي (صول/ فا) ثم (فا/ فا)، (صول/ صول) ثم ثلاثة مفاتيح (صول/ صول/ فا)، ثم العودة إلى مفتاحي (صول/ فا).
المقطوعة الثالثة	استخدم مفتاحي (صول/ فا) ثم، (صول/ صول) بالتبادل في جميع أجزاء المقطوعة.

7. **العنصر الإيقاعي:** أشتملت المقطوعات الثلاث على إيقاعات منتظمة، وغير منتظمة التقسيم، والجدول الآتي يوضح ذلك:

جدول (13) العنصر الإيقاعي لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا.

المقطوعة	المقطوعة الأولى	المقطوعة الثانية	المقطوعة الثالثة
العنصر الإيقاعي	إيقاعات منتظمة	إيقاعات منتظمة	أيقاعات منتظمة، وغير منتظمة

8. **الصياغة اللحنية:**عبَّرت الصياغة اللحنية في المقطوعات الثلاثة عن أسلوب ألبيرتو جيناستيرا الشخصى المعبر عن المهارة العزفية على آلة البيانو، والتمكن في استخدام الموارد الموسيقية، والتقنيات العزفية وتطويعهما في إبراز الطابع القومي الأرجنتيني النابع من ألحان، وأغاني التراث الأرجنتيني حيث اعتبره النقاد من الشخصيات القيادية في موسيقى أمريكا اللاتينية.
9. **العنصر الهارموني:** جاء الآتيف في المقطوعات الثلاثة يجمع بين عنصر البوليفونية بتداخل خطوطها اللحنية، وعنصر الهوموفونية القائم على الهارمونيات الرأسية، كما اتسمت الصياغة بالأسلوب الكروماتي واللاتونالي داخل الصياغة اللحنية، ويعد هذا من سمات المؤلف.
10. **الحليات:** أقتصرت الحليات على حلية الأربيجيو والأتشيكاتورا في المقطوعة الأولى، وكل من حلية الأربيجيو، الأتشكاتورا، والجليساندو (الإنزلاق) في المقطوعة الثالثة أما المقطوعة الثانية فلم يظهر بها حليات.
11. **البيدال:** لم يحدد في المقطوعة أسلوب استخدام البيدال، وتركه لحرية العازف.

السؤال الثاني:

ما التقنيات العزفية، وأسلوب تذليل صعوباتها التي اشتملت عليها مقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا؟

قام الباحث من خلال التحليل النظري، والعزفي بتحديد الصعوبات الأدائية التي جاءت في المقطوعات ثم قام بوضع التدريبات، والإرشادات العزفية لتذليل الصعوبات لكل منها.

وقام الباحث بإستطلاع آراء الخبراء في التدريبات، والإرشادات العزفية المقترحة، وبحساب متوسط التكرارات للنسب المئوية للمحكمين أشارت النسبة 100% إلى وجود صعوبات أدائية في هذه المقطوعات، وأن التدريبات، والإرشادات العزفية المقترحة تساعد على تذليل تلك الصعوبات، وتحقق الهدف التعليمي التي وضعت من أجله، وقد قام الباحث بتحديد الخصائص السيكومترية الخاصة بالصدق، والثبات، وجاءت النتيجة على النحو الآتي:

الصدق: جاءت النسب التكرارية لآراء المحكمين 100%، وهذا يدل على أن مقياس إستطلاع الرأى يتمتع بصدق مرتفع.

الثبات: تم إستطلاع آراء الخبراء بعد خمسة عشر يومًا من الإستبيان الأول، وبحساب معامل الإرتباط بين النسب المئوية في المرتين بتطبيق القانون الإحصائى الآتي:

$$\text{معامل الارتباط (ر)} = \frac{\text{ن مج س ص} - \text{مج س} \times \text{ص}}{\sqrt{[\text{ن مج س}^2 - (\text{مج س})^2][\text{ن مج ص}^2 - (\text{مج ص})^2]}}$$

بلغ معامل الإرتباط 1 صحيح، وتعد قيمة مرتفعة تشير إلى إستقرار درجة ثبات التقنيات، والارشادات العزفية التي وضعت لتذليلها.

السؤال الثالث:

ما المستوى التعليمي لمقطوعات البيانو مصنف 6 عند ألبرتو جيناستيرا؟

أجاب الباحث على هذا السؤال بإستطلاع آراء الخبراء المتخصصين في تدريس آلة البيانو حيث جاءت آراء الخبراء بنسبة 100% على أنها تتناسب مع المستوى الأدائى لطلاب الدراسات العليا بكليات التربية النوعية.

نتائج البحث:

يمكن حصرها فيما يلى:

1. أن مقطوعات ألبيرتو جيناستيرا مناسبة للمستوى التعليمي لمرحلة الدراسات العليا بكليات التربية النوعية.
2. جاءت نتيجة إستطلاع الخبراء في التدريبات، والارشادات العزفية 100%، وتعد نسبة عبرت عن كونها تدريبات وإرشادات تساعد على تفهم أسلوب أداء الصعوبة، وتؤدي إلى تذليلها وصولاً للأداء الأفضل للمقطوعات.
3. إستطاع التحليل العزفي أن يوضح خصائص تأليف المقطوعات عند ألبيرتو جيناستيرا حيث أنها تعتمد على الأسلوب اللاتونالي والأسلوب الكروماتي وتعد من سمات أسلوب المؤلف.
4. جاءت المقطوعات في صياغة بوليفونية وهوموفونية استخدم فيها تغيير السرعات، وتغيير الميزان، وجاءت التونالية في المقطوعة الأولى في سلم لا الصغير، بينما غَلُبت اللاتونالية على المقطوعة الثانية والثالثة.
5. استخدم المؤلف هارمونيات في المقطوعات الثلاثة تجمع بين عنصر البوليفونية بتداخل خطوطها اللحنية، وعنصر الهوموفونية القائم على الهارمونيات الرأسية.
6. جاءت الإيقاعات المنتظمة، وغير المنتظمة، والمقابلات الإيقاعية.
7. جاءت الإصطلاحات التعبيرية غير تقليدية حيث ظهر فيها التباين المفاجئ في شدة الصوت دون التدرج في الصوت المألوف.
8. البيدال لم يشير إليه المؤلف، وتركه لذوق وأسلوب العازف.

توصيات البحث: في ضوء ما تم التوصل إليه من نتائج يوصى البحث بما يلي:

1. الاهتمام بدراسة المؤلفات الموسيقية للمؤلف الموسيقي الأرجنتيني جيناستيرا للتعرف على أسلوبه الآتيفي، والأدائي المرتبط بالاتجاه القومي، وبتقنيات موسيقى القرن العشرين.
2. الاهتمام بأدراج بمقطوعات ألبيرتو جيناستيرا في البرامج الدراسية لآلة البيانو لمرحلة الدراسات العليا بكليات التربية النوعية لأهميتها التعليمية.
3. الاهتمام بمقطوعات ألبيرتو جيناستيرا لكونها من الأعمال الفنية رفيعة المستوى الأدائى، وتتضمن تقنيات موسيقى القرن العشرين؛ مما يساعد في تنمية القدرات العزفية والمهارية للدارسين.

مراجع البحث:

أولًا . المراجع العربية:

1. آمال صادق، فؤاد أبو حطب: "مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1991م، ص 260.
2. سمحة الخولي: "القومية في موسيقي القرن العشرين"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 1992م، ص 193.
3. شيماء حمدى عبد الفتاح: "الإستفادة من مؤلفة البريليود الأمريكية لألبرتو جيناستيرا في تدريس آلة البيانو"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة 2012م.
4. ليلي مليحة فياض: "موسوعة أعلام الموسيقي العرب والأجانب "، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ص 128.
5. محمد حنانا: "معجم الموسيقي الغربية "، دمشق 2008م، ص 48.
6. هالة معروف عامر: "التقنيات العزفية للرقصات الأرجنتينية عند ألبرتو جيناستيرا، وكيفية أدائها على البيانو"، مجلة فنون وعلوم الموسيقي بحث منشور، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية، المجلد الثاني والعشرون، القاهرة 2011م.

ثانيًا . المراجع الإنجليزية:

1. Carbello, Erich: The development in the Composition language of Alberto geinastera PH.D. Indiana University, United States 2006.
2. Lowens Irving: Music in A Merica And A Merican Music Is AM, Monographs No. 8 Institu Tefor. Studies in American Music 1978 Brooklun in the City University of New York.
3. Martin, Coper: The Encyclopedia of Musicians – Hutchnsan, td London 1978. P165.
4. Michae L Kennedy: The concise oxford dictionary of music 3 thnewyor.p299.
5. Murice Hinson: Musicfor Piano and orchestra First Middland edition – 1993- page 110.
6. Snyder, Philip Jason: The Music Of Alperto Ginastera Tran Scribed For Guitar, D.M.A Georgia University United Statees, 2003.
7. The New Grove: Dictionary of Music and Musicians, Second Editon, volumg New York, Oxford University, copyright 2001, page , 876.