دور عازف البيانو المصاحب لآلة الفلوت في أداء الحركة الثانية من السيمفونية السابعة لبيتهوفن (خطة بيتهوفن العسكرية)

إعداد

د. نسرين أحمد حلمي محمد

أستاذ مساعد– قسم البيانو والمصاحبة

كلية التربية الموسيقية– جامعة حلوان

مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية

معرف البحث الرقمي DOI: 10.21608/jedu.2022.169562.1764

المجلد الثامن العدد ٤٢ . سبتمبر ٢٠٢٢

الترقيم الدولي

P-ISSN: 1687-3424 **E- ISSN: 2735-3346**

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jedu.journals.ekb.eg/

موقع المجلة http://jrfse.minia.edu.eg/Hom

العنوان: كلية التربية النوعية . جامعة المنيا . جمهورية مصر العربية

دور عازف البيانو المصاحب لآلة الفلوت في أداء الحركة الثانية من السيمفونية السابعة لبيتهوفن (خطة بيتهوفن العسكرية)

نسرين أحمد حلمي محمد*

مقدمة:

احتلت آلة البيانو مكانة كبيرة بين الآلات الموسيقية واستطاعت ان تحصل على الصدارة في التاليف الموسيقي من قبل العديد من المؤلفين الموسيقيين على مر العصور، وتنوعت أساليب التأليف عليها لتشمل العديد من القوالب الموسيقية المختلفة نذكر منها على سبيل المثال: الصوناتة، الكونشرتو، المقطوعات الليلية، الفالس، الرقصات بانواعها والمقطوعات الحرة.

برعت آلة البيانو في أداء المصاحبة الآلية والغنائية لما يتوفر بها من اتساع في نطاقها الصوتي، وامكانياتها الواسعة في اثراء وتكثيف النسيج اللحني والدعامة الهارمونية لآلة منفردة او صوت غنائي منفرد. [١]

يختلف دور عازف البيانو في مؤلفات المصاحبة تبعا للطبقة الصوتية للصوت البشري أو لنوع الالة التي يصاحبها سواء كانت وترية أو نفخ خشبية أو نحاسية وحسب قدارت ومهارت المغني أو العازف المشارك، وتختلف المصاحبة أيضا تبعا لطبيعة المؤلفة والعصر الذي تنتمي إليه سواء كانت بوليفونية متعددة التصويت كما في مؤلفات عصر الباروك أو تتكون من حركة واحدة مثل المقطوعات الوصفية أو مكونة من عدة حركات مثل الصوناتا كما في مؤلفات العصر الكلاسيكي والرومانتيكي أو متحررة تتقيد بمعايير أو مقاييس محددة كأغلب مؤلفات القرن العشرين والواحد والعشرين، كما يختلف دور عازف البيانو في مؤلفات المصاحبة التي تعتمد أساسا على إظهار مهارت التقنية المختلفة مثل الدراسات أو المؤلفات اللحنية التعبيرية التي تهتم أساسا بأداء التظليل الموسيقي Nuance*

---

* أستاذ مساعد، قسم البيانو والمصاحبة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان.

[١] سمير عزيز: "تطور فن المصاحبة الموسيقية، مقال منشور، مجلة الفن المعاصر، اكاديمية الفنون، الجيزة، ١٩٩٨م، ص ١١٧.

*التظليل الموسيقي" :nuance هو ما يضعه المؤلف الموسيقي على مدونته الموسيقية من إشارات ومصطلحات، لتوجيه المؤدي إلى التعبير الوجداني الصحيح الذي يهدف إليه" عواطف عبد الكريم: معجم الموسيقا، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ١٠٤.

ومع تطور مؤلفات المصاحبة خلال العصور المختلفة وبالاخص القرن العشرين والواحد والعشرين أصبح دور عازف البيانو لا يقل أهمية عن العازف أو المغني الذي يؤدي الالحان الرئيسية مما دعى بعض المدارس الامريكية إلى تغيير مسمى" عازف البيانو المصاحب "إلى" عازف البيانو المشارك "Collaborative Pianist نظرا لانه يشارك في أداء العمل بشكل رئيسي بأداء فقرات عزف منفردة خاصة به إلى جانب أداء الالحان الرئيسية مشاركا أو متبادلا مع زميله في بعض أجزاء العمل [1]

تعتبر المصاحبة من العناصر الهامة المدرجة بالمناهج الدراسية لآلة البيانو سواء كانت في مرحلة البكالوريوس أو مرحلة الدراسات العليا، ويلزم المصاحب مهارات فنية تمكنه من القيام بعمله على خير وجه والتي لا يمكن ان تكتسب الا عن طريق الدراسة الاكاديمية المنظمة والتدريب المستمر على أصول وفن المصاحبة واتقانها بشكل جيد وتفهم روح العصر المؤلفة فيه، كذلك متابعة العازف الآخر وخاصة اذا كان عازف آلة نفخ أو غناء قد يقل نفسه في بعض الأحيان عن المطلوب ويدفعه الى الإسراع في الزمن بعض الشيء مما يجعل على عازف البيانو المصاحب أو المشارك دورا هاما في متابعته واللحاق به من أجل إنجاح العمل[٢].

مشكلة البحث:

يقدم العديد من الطلاب على أداء المصاحبة اعتمادا على ما قد تعلموه من مهارات تقنية خاصة بالأداء على آلة البيانو (عزف البيانو المنفرد) دون الإلتفات الى المهارات اللازم توافرها في المصاحب الجيد، مما دعى الباحثة لتناول الحركة الثانية Allegretto من السيمفونية رقم ٧ مقام لا الصغير للمؤلف الموسيقي بيتهوفن والمعدة لالة البيانو بمصاحبة آلة الفلوت بالدراسة والتحليل لتوضيح من خلالها بعض فنون المصاحبة وارشاد عازف البيانو المصاحب كيفية اخراجها بشكل جيد، وتنبع من مشكلة البحث التساؤلات التالية

[1] *http:/en.m.wikipedia.org/wiki/Accompaniment*

[٢] على إبراهيم علي: تنمية المهارات الفنية من خلال العزف الثنائي والجماعي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧١م، ص١٣.

تساؤلات البحث:

١ –ما دور عازف البيانو المصاحب لآلة الفلوت بالحركة الثانية للسيمفونية رقم ٧ لبيتهوفن

٢– ما الصعوبات التقنية والادائية بالحركة الثانية من السيمفونية رقم ٧ لبيتهوفن وكيفية اداءها بالشكل الصحيح

٣– ما أسلوب بيتهوفن في التأليف لمصاحبة البيانو للفلوت الواردة بالحركة الثانية من السيمفونية رقم ٧

أهدف البحث:

١–توضيح دور عازف البيانو المصاحب لآلة الفلوت في أداء الحركة الثانية من السيمفونية رقم ٧ لبيتهوفن

٢– توضيح الصعوبات التقنية والتعبيرية الواردة بالحركة الثانية من السيمفونية رقم ٧ لبيتهوفن، وتوضيح كيفية اداءها بالشكل الصحيح من خلال التحليل التطبيقي لها.

٣– توضيح أسلوب بيتهوفن في التأليف لمصاحبة البيانو للفلوت الواردة بالحركة الثانية من السيمفونية رقم ٧.

أهمية البحث:

تعميق الادراك الواعي لدور المصاحب على آلة البيانو من خلال التعرف على أنواع المصاحبة المختلفة، والمواصفات الواجب توافرها في المصاحب الجيد، واختيار الحركة الثانية من السيمفونية رقم ٧ لبيتهوفن كمثال تطبيقي وتناولها بالتحليل والدراسة للتعرف على الصعوبات التقنية وتذليلها ووضع إرشادات لاسلوب أداء المؤلفة لإخراجها بشكل لائق وجيد.

حدود البحث:

- الحدود الموضوعية: الحركة الثانية من السيمفونية السابعة لبيتهوفن في مقام لا الصغير
- الحدود الزمانية: العصر الكلاسيكي وبالتحديد عام ١٨١٢
- الحدود المكانية: مدينة السبا البوهيمية تبليتز.

إجراءات البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

أدوات البحث:

-(مدونات موسيقية، المراجع، وسائل سمعية)

عينة البحث:

اقتصرت عينة البحث على الحركة الثانية Allegretto من السيمفونية رقم ٧ مقام لا الصغير للمؤلف الموسيقي بيتهوفن والمعدة لالة البيانو مصاحبة لالة الفلوت.

مصطلحات البحث:

المصاحبة "Accompaniment": مسايرة او مرافقة، وتعرف من الناحية الموسيقية بالدور المصاحب في العزف أو الغناء، وتؤدي الى تقوية وإثراء نسيج الآلة المنفردة أو الصوت الغنائي، ويؤديه عازف البيانو المصاحب أو الأوركسترا.[1]

المارش "March": لحن السير في حركة منتظمة، مؤلف موسيقي يكتب عادة للفرق العسكرية، كما يستخدم أحيانا في الصوناتا والسيمفوني وفي بعض الأوبرات في المشاهد ذات الطابع العسكري، وعادة ما يكون ميزانه ثنائي أو رباعي.[٢]

المقابلات الايقاعية " Rhythmic Interviews ":

عزف ايقاعين مختلفين باليدين معا بانسجام تام وفي آن واحد دون الاخلال بالزمن[٣]

الصوت" Voice ":

بشري أو من آلة موسيقية، ولكل صوت طابعه الذي يميزه عن غيره وهناك أصوات للرجال حادة وغليظة، وأخرى للنساء حادة وغليظة، ومن أشهر الأصوات المتداولة صوت السوبرانو Soprano، ميتزو سوبرانو Mezzo Soprano وكونتر الطو Contralto، وأصوات الرجال الحادة نوعين تينور أول وتينور ثاني Tenor، والاصوات الغليظة عند الرجال الباريتون Baryton، وصوت الباص Bass، ويوضح الشكل التالي النطاق الصوتي للأنواع المختلفة من الأصوات[٤]

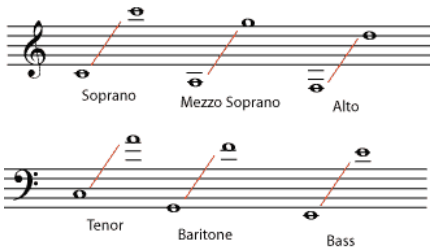
---

[1] Cooper, Martin: The Concise Encyclopedia of Music and Musicians 4th Edition, Hutchinson, London, 1978, P3.

[٢] أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الاوبرا، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢م.ص ٢٤٢.

[٣] المرجع السابق ص ٣٢٠.

[٤] المرجع السابق ص ٤٥٩



شكل رقم ١

النطاق الصوتي للأنواع المختلفة من الأصوات

الستكاتو Staccato:

من اللغة الإيطالية وتعني "منفصلة"، وهو شكل من أشكال التعبير الموسيقي وفيه لا تأخذ النغمات قيمتها الزمنية كاملة وتنفصل عن بعضها البعض لتشكل فترات من الصمت وهو عكس العزف المتصل. ومن علاماته علامة الستكاتو، علامة التينوتو، علامة ميتزو استكاتو، علامة ستيكاتيسيمو.[١]

ينقسم هذا البحث الى جزئين:

أولا الجزء النظري ويشمل:

١-الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث.

٢- الاطار النظري ويشمل

- أنواع المصاحبة المختلفة
- المواصفات الواجب توافرها في عازف آلة البيانو المصاحب.
- نبذة عن حياة بيتهوفن وأهم أعماله.
- القيمة التاريخية الحركة الثانية Allegretto من السيمفونية رقم ٧ مقام لا الصغير للمؤلف الموسيقي بيتهوفن.
- نبذة عن آلة الفلوت.

ثانيا الجزء التطبيقي ويشمل:

- التحليل البنائي والعزفي للحركة الثانية Allegretto من السيمفونية رقم ٧ مقام لا الصغير للمؤلف الموسيقي بيتهوفن(عينة البحث).

[١] هشام العطار: البيانو والعازف وفن الأداء، كتاب منشور، ١٦٨١٠، ٢٠٢٠م.

- أسلوب أداء المؤلفة.

نتائج البحث: وفيها يتم الإجابة عن أسئلة البحث.

توصيات البحث: تستعرض التوصيات الناتجة من الإجابة على تساؤلات البحث.

المراجع والملخصات: باللغتين العربية والانجليزية.

أولا الجزء النظري:

١-الدراسات السابقة: الدراسة الأولى

"أهمية مصاحبة البيانو ودور المصاحب"[١]

هدفت تلك الدراسة الى توضيح أنواع المصاحبة ودور المصاحب تجاه مصاحبة المغني والعازف المنفرد والمهارات الفنية التي يجب أن يلم بها مصاحب البيانو بشكل عام في إطار نظري دون التطبيق العملي، اتفقت تلك الدراسة مع البحث الراهن في تناول المصاحبة واستعراض أنواعها والمواصفات المطلوب توافرها في العازف المصاحب ، بينما اختلفت البحث الراهن في تناول الحركة الثانية من السيمفونية رقم ٧ لبيتهوفن بالتحليل والدراسة.

الدراسة الثانية:

"أساليب المصاحبة على آلة البيانو للأعمال الآلية والغنائية في العصر الرومانتيكي ودور المصاحب في أدائها – دراسة تحليلية عزفية"[٢]

هدفت تلك الدراسة الى استعراض مهارات عازف البيانو المصاحب في الاطار النظري بينما تناول الاطار التطبيقي بعض مقطوعات المصاحبة بالعصر الرمانتيكي لآلة البيانو مع آلتي الكمان والتشيللو ومحاولة إيجاد حلول مناسبة للمشكلات الفنية والصعوبات الادائية بهم ، واتبعت الدراسة المنهج الوصفي (تحليل محتوى)، اتفقت تلك الدراسة مع البحث الراهن في تناول المصاحبة بينما تناول هذا البحث الحركة الثانية من السيمفونية رقم ٧ لآلتي البيانو والفلوت وتوضيح الصعوبات التقنية والادائية بها وتوضيح أسلوب بيتهوفن بها.

---

[١] ليلى محمد زيدان، "أهمية مصاحبة البيانو ودور المصاحب" بحث منفصل منشور، دار الفكر العربي، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ١٩٨٢

[٢] وليد محمد العجمي: أساليب المصاحبة على آلة البيانو للأعمال الالية والغنائية في العصر الرومانتيكي ودور المصاحب في أدائها- دراسة تحليلية عزفيه، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ١٩٩٩م.

الدراسة الثالثة:

""أسلوب أداء مصاحبة البيانو في مؤلفات موتسارت لآلات النفخ الخشبي"[1]

استعرضت تلك الدراسة في الاطار النظري أنواع المصاحبة ودور المصاحب تجاه مصاحبة المغني والعازف المنفرد والمهارت الفنية التي يجب أن يلم بها مصاحب البيانو، كما تناولت بشكل مختصر نظريات الموسيقى، وكيفية قراءة المدونة الموسيقية، وأساليب التعبير المختلفة، وركزت في الاطار التطبيقي على أسلوب أداء المصاحبة لالات النفخ الخشبية في مؤلفات موتسارت وكيفية أدائها. اتبعت تلك الدراسة المنهج الوصفي التحليلي ولقد اتفقت مع البحث الراهن في تناول جوانب المصاحبة، بينما تناول هذا البحث مصاحبة البيانو لآلة النفخ الخشبي (الفلوت) في الاطار التطبيقي.

الدراسة الرابعة:

"دور عازف البيانو المصاحب في مؤلفات ادوارد جريج للبيانو والتشيللو"[2]

استعرضت تلك الدراسة في الاطار النظري السمات والخصائص العامة والشخصية لعازف البيانو المصاحب والتقنيات العزفية اللازمة للوصول بعازف البيانو المصاحب الى مستوى الأداء الجيد، بينما تناول الاطار التطبيقي عدد ٣ مقطوعات كعينة للبحث تختلف من حيث بداية الاداء بعزف آلة البيانو منفردا كمقدمة لدخول عازف التشيللو في المقطوعة الأولى، بينما تبدأ المقطوعة الثانية بأداء العازفين معا، أما الثالثة فتبدأ بعزف آلة التشيللو منفردا، وتناولت الدراسة المنهج الوصفي "تحليل محتوى" موضحة أسلوب المؤلف "إدوارد جريج" في المصاحبة. ولقد اتفقت الدراسة مع البحث الراهن في تناول المصاحبة بينما تناول هذا البحث توضيح أسلوب بيتهوفن في الحركة الثانية من السيمفونية رقم ٧ لآلتي البيانو والفلوت وتوضيح الصعوبات التقنية والادائية بها.

[1] سامية يوسف محمود بسيوني: أسلوب أداء مصاحبة البيانو في مؤلفات موتسارت لآلات النفخ الخشبي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠١.حنان أسامة المنشاوي: دور عازف البيانو المصاحب في مؤلفات إدوارد جريج للبيانو والتشيللو، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد الثامن عشر، يونيو، ٢٠٠٨

[2] حنان أسامة المنشاوي: دور عازف البيانو المصاحب في مؤلفات إدوارد جريج للبيانو والتشيللو، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد الثامن عشر، يونيو، ٢٠٠٨

الدراسة الخامسة:

"دور عازف البيانو في فن أداء المصاحبة من خلال دارسة للحفلات في ثلاثة حركات قصيرة لكلارينت سي b والبيانو للمؤلف المعاصر جيك مافيت Jake Muffett "[١]

أوضحت تلك الدراسة في الاطار النظري الدور الأساسي لعازف البيانو المصاحب الذي لا يقل أهمية عن عازف الكلارنيت مما جعله يتحول من مصاحب لمشارك في العمل لإنفراده بأداء فقرات لحنية أساسية بالعمل كما أوضحت المراحل المختلفة التي يمر بها العازف المصاحب من حيث الاعداد ثم التدريب المنفرد ثم التدريب الثنائي وصولا لمرحلة العزف امام الجمهور وتناولتها بالتطبيق على عينة البحث في الاطار التطبيقي، اتبعت الدراسة المنهج الوصفي "تحليل محتوى" ولقد اتفقت تلك الدراسة مع البحث الراهن في تناول المصاحبة بينما تناول هذا البحث توضيح أسلوب بيتهوفن في الحركة الثانية من السيمفونية رقم ٧ لآلتي البيانو والفلوت وتوضيح الصعوبات التقنية والادائية بها.

الاطار النظري:

يهتم هذا البحث بمساعدة عازف البيانو المنفرد ليكون عازف بيانو مصاحب جيد من خلال تدريبه على:

العمل الفني من حيث:

١-التعرف على نوعية المصاحبة المكتوبة بالمدونة وكيفية تحليلها والتدريب عليها لاخراجها بالشكل الجيد

٢- التعرف على الصعوبات التقنية والأدائية بها والتعامل معها بشكل صحيح وجيد. [٢]

وترى الباحثة أنه من الضروري:

١- تحديد نوع عصر المؤلفة والتركيز على ابراز سمات وروح العصر اثناء أدائها.

---

[١] شيرين سمير الجندي: دور عازف البيانو في فن أداء المصاحبة من خلال دراسة للحفلات في ثلاثة حركات قصيرة لكلارينت سي bوالبيانو للمؤلف المعاصر جيك مافيت Jake Muffett، بحث فردي منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد رقم ٢٩، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، يونيو ٢٠١٤م. ليلى محمد زيدان، "أهمية مصاحبة البيانو ودور المصاحب" بحث منفصل منشور، دار الفكر العربي، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ١٩٨٢

[٢] . ليلى محمد زيدان، "أهمية مصاحبة البيانو ودور المصاحب" بحث منفصل منشور، دار الفكر العربي، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ١٩٨٢

٢- البحث عن الجانب التاريخي (ان وجد) لهذه المدونة، أي الظروف والأسباب التي من اجلها تم تأليف تلك المؤلفة، وهل المقصود بها التعبير عن تلك الظروف سواء كانت حروب، او مجاملات اجتماعية، احتفالات سياسية، تعبير عن مشاعر ذاتيه، وهذا غاية في الأهمية لانه واجب على المصاحب التعبير عن تلك المناسبات اثناء عزفه واخراجه لهذا العمل.

٣- دراسة تاريخ حياة المؤلف جيدا ومراحل تطورها، وفي أي مرحلة عمرية الف فيها هذه المؤلفة، للتعرف على أسلوبه وابرازه في تلك الحقبة، هل تم تاليف ذلك العمل في بداية مشواره ام في مرحلة نضجه الفني، وهذا يفيد عازف البيانو المصاحب في التعمق أكثر في حياة المؤلف وبالتالي تفهم حقيقة مشاعره وأسباب اختياره لطبيعة الهارمونيات المستخدمة وبالتالي ابرازها والتعبير عنها جيدا أثناء الأداء.

السمات الواجب توافرها في عازف البيانو المصاحب الجيد:

١- إلمامه الجيد علميا بقواعد العزف على آلة البيانو، قواعد وعلم الهارموني، علم الآلات، واساسيات الصولفيج.[١]

٢- سمات شخصية سوف نتناولها تفصيليا لاحقا بهذا الإطار.

أولا أنواع المصاحبة المختلفة:

هناك نوعان من المصاحبة النوع الأول هو **المصاحبة الحرة** وهي عبارة عن صوت مصاحب للصوت الأساسي وكانت تعتمد على الباص المستمر أو التآلفات الهارمونية، أي لا يتخللها جمل لحنية، وكانت سائدة في مؤلفات القرن الخامس عشر وحتى أوئل القرن السابع عشر، بينما يتمثل النوع الثاني من المصاحبة في **المصاحبة المقيدة**، وهي غاية في الأهمية حيث لا يكتمل العمل الفني بدونها ولا يقتصر دورها على مساندة اللحن الأصلي فقط بل قد تنفرد بأداء اللحن الأساسي في أجزاء متقطعة دون الآلة الأخرى، وقد تحدث محاكاه أيضا بينها وبين لحن الآلة المصاحبة في بعض الأحيان مما جعلها تصير جزءا أساسيا في العمل الفني يشبه الثنائيات Duetto. وظهر ذلك النوع من المصاحبة في القرن الثامن عشر واستمر مع التطوير حتى يومنا هذا مما شجع العديد من المدارس بتغيير اسم العازف المصاحب للعازف المشارك.[٢]

---

[١] ليلى محمد زيدان، "أهمية مصاحبة البيانو ودور المصاحب" بحث منفصل منشور، دار الفكر العربي، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ١٩٨٢ (بتصرف).

[٢] المرجع السابق.

ثانيا المواصفات الواجب توافرها في عازف آلة البيانو المصاحب:

ترى الباحثة على عازف البيانو المصاحب:

١- **حب آلة البيانو:** فيتطلب الأداء على أي آلة موسيقية الشعور بالحب والانتماء لتلك الآلة، والرغبة المستمرة للعزف عليها واتقان أساليب الأداء الخاصة بها.

٢- **التحلي بصفة الصبر في التدريب المنفرد:** ويكون بالصبر على التعرف على نغمات المدونة الموسيقية في البداية، والتعايش مع جملها وافكارها اللحنية من خلال التحليل الدقيق لخطوط سير اللحن، والصبر في التدريب على الحليات والتقاسيم الشاذة والمقابلات الايقاعية ان وجدت (والتي تتطلب التدريب بسرعة بطيئة جدا في البداية والتدرج في السرعة شيئا فشيئا عند اتقانها).

٣- **التحلي بالصبر في التعامل مع المصاحب الاخر:** سواء كان عازف أو مغني، فقد يكون العازف الآخر مبتدئ على آلته الموسيقية، أو قليل التركيز وكثير التشتت، أو يخجل من الأداء امام الآخرين، أو عنده مشكلة مرضية كالإفراط في التعرق والتي قد تؤدي الى انزلاق يده من على الآلة أو التوقف مرات عديدة لتجفيف يده، لذلك يجب على عازف البيانو المصاحب خلق جو من المرح والالفة بينه وبين المصاحب الآخر تخفف من جو التوتر وتخلق جو من التناغم والهدوء بينهما يشجع على التدريب المتقن وبالتالي اخراج العمل على أحسن صورة.

٤- **الذكاء والحضور وسرعة البديهة:** فوقوع الأخطاء أمر وارد وطبيعي، ومن ذكاء عازف البيانو المصاحب استنباط مواطن الضعف اثناء التدريب المشترك والتدريب على التعامل معها، قد يحدث من المصاحب الاخر (وخاصة إذا كان عازف لآلة نفخ او مغني) تخطي لمازورة او إيقاع معين بشكل غير مقصود نتيجة ضيق النفس، والاحتياج الى اخذ نفس في غير موضعه، فعلى عازف البيانو المصاحب اللحاق بالمصاحب الآخر دون احداث توقف او تعطيل اللحن.

٥- **عدم الانانية وحب الظهور:** يجب ان يكون عازف البيانو المصاحب على دراية بدوره جيدا في المصاحبة فقد يكون عازف البيانو المصاحب أكبر سناً أو أكبر في الدرجة العلمية أو يكون الأستاذ، بينما المصاحب الآخر طالب فلا يجب أن يتصدر عازف البيانو المصاحب المشهد ويتعالى بالأداء على العازف الآخر لكونه اكبر سناً او الأستاذ، بل يجب

أن يتقن أداء دوره في الخلفية والذي يتلخص في مصاحبة ومساندة عازف الآلة المنفردة، حتى وان كانت المدونة تسمح بأداء اللحن الأساسي في بعض الفقرات في صوت المصاحبة، فلا يجب أن يتخطى بصوت آلة البيانو ليطغى على صوت الآلة المنفردة أو صوت المغني، أو يتعمد عدم اللحاق بالعازف الآخر إذا حدث خطأ ما أثناء الأداء ليثبت للجميع أن الخطأ ليس منه ومن الآخر، فلا ينجح العمل الا بالتوافق والتناغم في الأداء بين الطرفين.

٦- **التنسيق المتبادل بينه وبين العازف المنفرد أو المغني:** يجب ان تتوفر علاقة تسودها التفاهم المتبادل في الاتفاق على عدة أمور منها

- اختيار مواعيد التدريب المشترك يجب ان تكون مناسبة للطرفين.
- النظرات المتبادلة لتنسيق بدء العزف او بداية الفقرات بالعمل.
- أماكن أخذ النفس، فقد يتطلب الامر من العازف المنفرد او المغني تزويد أماكن أخذ النفس في المدونة لظروف صحية، فواجب الاتفاق عليها ووضع علامات لها بالمدونة عند الطرفين، مع مراعاة تغطيتها من خلال عازف البيانو المصاحب.
- اختيار ألوان الملابس وقت عرض العمل على المسرح أو أمام الجمهور، حيث أن توحيد ألوان الملابس بين الطرفين يعطي تناغم وتناسق لعين المشاهد مع التناغم في الأداء اللحني في الاذن.

٧- **الحس المرهف:** يجب ان يتمتع عازف البيانو المصاحب الإحساس العالي بما يقوم بعزفه على آلة البيانو، فلا يجب التعامل مع النغمات المكونة للحن المصاحبة على انها نغمات جامدة.

ثالثا نبذة عن حياة بيتهوفن وأهم أعماله:

ملحن وموسيقار وعازف بيانو ألماني؛ ويُعتَبرُ من أعظَم عباقرة الموسيقى في جميعِ العصور وأكثَرهُم تأثيراً، وأبدَع أعمالاً موسيقيّة خالِدة، كما له الفضلُ الأعظم في تطوير الموسيقى الكلاسيكيّة. وُلِدَ بيتهوفن في مدينة بون ١٧ ديسمبر عام ١٧٧٠، وظهرت موهِبَتُه الموسيقيّة في سِنّ مُبكّرة ودَرسَ على يَدِ والِده يوهان فان بيتهوفن و فولفغانغ أماديوس موتسارت *كما

* موتسارت: مؤلف موسيقي نمساوي يعتبر من أشهر العباقرة المبدعين في ، (١٧٥٦ – ١٧٩١) .

أصبَح صديقاً لجوزيف هايدن **.وانتَقَل إلى فيينا عامَ ١٧٩٢ وبقيَ حتّى مماتِه ودَرس هُناك بِرفقَة هايدن وكوّن لِنَفسِه سُمعةً طيّبة باعتبارِه عازِف بيانو مُتمكّن.[1]

بدأ بيتهوفِن في عُمرِ الـ٢٦ عام ١٧٩٦ بِفقدانِ السَمع .كانَ يُعاني من طنين حادٍّ في أذنيه مما صعّب عليه سماعَ الموسيقى بشكلٍ جيّد، وقد صار يتجنّب المُحادثات مع الناس[2]. في عامِ ١٨٠١ كَتَب بيتهوفِن لأصدقائِه يَصف فيها حالَته ومدى تأثيرها على حياتِه المهنيّة والاجتماعيّة، وبمرورِ الوقت تدهوَر سَمعُه أكثَر ووصلَ لِدرجةٍ لا يَسمَعُ فيها شيئاً، ويُذكَر أنّه ألّف السيمفونيّة التاسِعة مصنف ١٢٥ ولمْ يَسمع مِنها شيئاً وصارَ يستَخدِم المُحادثات الكِتابيّة للتخاطُب مع الناس، واستمرّ في استخدامِها طيلةَ العشر السنوات الأخيرة مِن حياتِه، وكانَ الناسُ أيضاً يُخاطِبونَه عبر الكِتابة [3]. ويُذكَر أنّه كانَ قلِقاً جداً أن يفقِد ما تبقّى مِن سَمعِه خِلال قصفِ القوّات الفرنسيّة بقيادَة نابليون ***المَدينَة في معركة وأغرن عام ١٨٠٩، لذلك لجأ بيتهوفِن لقضاءِ وقتِه في قبوِ مَنزِل أخيه وتغطية أُذنيه بالوسائِد[4].

تأثّرت موسيقى بيتهوفن في الفترة المُبكّرة من حياته بموسيقى هايدن وموتسارت، وكانت تلك الفترة فترة تعليمٍ بالنسبة له. وقد ألّف عدّة مقطوعاتٍ شهيرة في تلك الفترة من بينها السيمفونيتين الأولى والثانية، وسُداسيّة الرباعيات الوترية مصنف ١٨، وأول كونشيرتو للبيانو مصنف ١٥وأوّل عشر صوناتات للبيانو بما في ذلك صوناتا باثاتيك مصنف ١٣ الشهيرة.

تبدأ الفترة المتوسّطة من حياته بعد عودته مِن بلدَة هيلنستات إلى فيينا حيثُ تغيّر أسلوبُه الموسيقيّ وبدأ سمعه يَضعُف تدريجيّاً. وتُعتبر هذه المرحلة من أكثر المراحل غزارةً في الإنتاج، وقد ألّف في تلك الفترة ٦ سيمفونيّات، وآخر ثلاث كونشيرتو للبيانو، وخمس رُباعيّات وترية، والعديد من الصوناتات الشهيرة مثل صوناتا ضوء القمر مصنف ٢٧ والصوناتا

** هايدن: مؤلف موسيقي ولد في مدينة روهو في النمسا، اكتشفت عبقريته وهو ما زال في أول سنيّ حياته.(١٧٣٢- ١٨٠٩)

[1] Cooper, Berry: *Beethoven*, Oxford University Press, ISBN 4-133135-19-0-879, US, 2008, P42

[2] Grove Music Online. Oxford Music Online- *Ludwig Van Beethoven*, Oxford University Press, 1997.

[3] Clive, Peter: *Beethoven and His world*, A Biographical Dictionary, Oxford University Press, New York, United States, ISBN 0-19-816672-9, 2001.

*** نابليون بونابرت: قائد عسكري وسياسي فرنسي إيطالي الأصل، بزغ نجمه خلال أحداث الثورة الفرنسية، وقاد عدَّة حملات عسكرية ناجحة ضدَّ أعداء فرنسا خِلال حروبها الثورية (١٧٦٩ – ١٨٢١)

[4] Cooper, Berry: *Beethoven*, Oxford University Press, ISBN 4-133135-19-0-879, US, 2008, P 185.

العاطفية مصنف ٥٧ وصوناتا الكمان مصنف ٤٧ كما ألّف في تلك المرحلة المقطوعة الأوبرالية الوحيدة فيديليو مصنف ٧٢.

تبدأ الفترة المُتأخرة من حياة بيتهوفن المهنيّة في عام ١٨١٥، وقد اختلف أسلوب بيتهوفِن في هذه المرحلة حيثُ أنّه وصولاً إلى هذا العام صار أصمّاً تماماً، وتميّزت موسيقاه في هذه المرحلة بعمقها الفكري والابتكار في التأليف. ولعلّ من أشهر ما ألّفه في هذه المرحلة هي السيمفونيّة التاسعة، وآخر خمس صوناتات للبيانو، وآخر خمس رباعيّات وترية، وتُوفّي في ٢٦ مارس عام ١٨٢٧[1].

رابعا القيمة التاريخية الحركة الثانية Allegretto من السيمفونية رقم ٧ مقام لا الصغير للمؤلف الموسيقي بيتهوفن:

تتكون السيمفونية رقم ٧ في مقام لا الكبير من أربع حركات أشهرهما الحركة الثانية في مقام لا الكبير. قام لودفيج فان بيتهوفن بتأليفها بين عامي ١٨١١ و١٨١٢، بينما كان يحسن صحته في مدينة السبا البوهيمية بتبليتز، واستكمالها بعد عدة أشهر. وكان نابليون يخطط لحملته ضد روسيا في ذلك الوقت، مما جعل السيمفونية السابعة تبدو من المواجهات الموسيقية لبيتهوفن مع نابليون في سياق حروب التحرر الأوروبية من سنوات الهيمنة النابليونية.[2]

تميزت حياة بيتهوفن في هذا الوقت بتفاقم ضعف السمع، مما زاد التأثير على حياته النفسية سلبيا وأصبحت وسيلة التواصل والمحادثة مع بيتهوفن كتابيًا من خلال "دفاتر المحادثة".[3]

عُرض العمل لأول مرة مع بيتهوفن نفسه في فيينا في ٨ ديسمبر عام ١٨١٣ في حفل خيري للجنود المصابين في معركة هاناو في الحروب النابليونية. وقد تضمن نفس البرنامج أيضًا العرض الأول لفيلم "انتصار ويلينغتون" القتالي، ولكن الجمهور رفض فيلم Victory Wellington باعتباره ذا أهمية قليلة، بينما لقيت الحركة الثانية للسيمفونية رقم ٧ Allegretto لبيتهوفن استحسانًا كبيرًا وأصبحت مثالًا بارزًا للجانب الأكثر حماسة من

1 https://ar.wikipedia.org › wiki › لودفيج_فان_بيتهوفن

2 Goldschmidt, Harry (1975). Beethoven. Werkeinführungen (in German). Leipzig: Reclam.
3 Ulm, Renate (1994). *Die 9 Sinfonien Beethovens*. Kassel: Bärenreiter. p. 214. ISBN 978-3-7618-1241-9. OCLC 363133953

شخصية بيتهوفن التركيبية ودليلًا على أنه، حتى بعد ظهور الصمم، وجد سببًا للتفاؤل الموسيقي، وأصبحت السيمفونية منذ ذلك التاريخ واحدة من أكثر أعمال بيتهوفن شهرة.[1]

وصف بيتهوفن السيمفونية رقم ٧ بأنها "السيمفونية الأكثر تميزًا"، وذكر أحد النقاد الموسيقيين في ذلك الوقت: "هذه السيمفونية هي الأغنى لحنيًا والأكثر إمتاعًا وفهمًا لجميع سيمفونيات بيتهوفن." على الجانب المخالف، سمع كارل ماريا فون ويبر (١٧٨٦-١٨٢٦) المقطوعة كدليل على أن مؤلفها فقد عقله، وأكد فريدريش ويك (١٧٨٥-١٨٧٣)، مدرس البيانو الشهير ووالد كلارا شومان، أن مؤلفها لابد انه كان في حالة سكر شديد وقت تأليفها.[2]

بغض النظر عن الحالة العقلية لبيتهوفن – أو حالة الاعتدال – هذه السيمفونية هي واحدة من أكثر أعمال الملحن تفاؤلاً، وسرعان ما فازت ببعض الأصدقاء الأقوياء مثل ريتشارد فاجنر (١٨١٣-١٨٨٣)، الذي غالبًا ما واجه منتقديه المعادين.

تخيل بيتهوفن أثناء تأليفه للحركة الثانية Allegretto عدة مواكب تتقارب على المقبرة في وقت واحد مما جعلها تبدو كمسيرة جنائزية فيما عدا الاسم، نظرًا لأنه كان يعمل على هذه السمفونية خلال سنوات الحروب النابليونية، فمن المحتمل أن تكون تلك التجربة ضمن تجربته. استخدم بيتهوفن فقط أزواج من المزامير، والأوبوا، والكلارينت، والباسون، والأبواق، مع التيمباني والأوتار من أجل إحداث التأثير الدرامي الرائع لها.[3]

وبدراسة كل ما سبق حول هذا العمل تبين أن بيتهوفن وقت تأليفه هذا العمل كان يعاني من مشكلات نفسية لعدة عوامل أثرت فيه وفي تأليف لذلك العمل ومنها:

١- بداية ضعف السمع عنده بشكل ملحوظ.

٢- سوء الأحوال المادية وكثرة المديونات عليه بسبب قلة نشاطه الموسيقي الذي تسبب فيه آن ذاك ضعف السمع.

٣- حروب نابليون بونابرت على مدن أوروبا وشن جو من التوتر والحزن في المنطقة.

٤- كثرة ضحايا الحروب من الأقارب والمعارف والأصدقاء المحيطين به.

1 Goldschmidt 1975, p. 49 Original in German: "Uns alle erfüllt nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unserer Kräfte für diejenigen, die uns so viel geopfert haben."

2 https://www.britannica.com › ... › Music, Classical

٥- رفض بيتهوفن للحروب النابوليونية وقرار مبارزته موسيقيا بهذا العمل (كما عبر العديد من حوله عند استماعهم لهذا العمل وخاصة انه اخذ ايقاع المارش في بدايته).

٦- اضراره الإستجابه لرأي طبيبه الخاص بترك منزله والسفر للمنتجع الطبي بفينا لتلقي العلاج (وهو المكان الذي قام بتأليف هذا العمل الموسيقي فيه) [١]

واذا وضعنا كل ما سبق في الاعتبار سوف ننظر للتدوين الموسيقي لهذا العمل بشكل مختلف وبرؤيا أخرى، فلقد رأت الباحثة أن الحركة الثانية Allegretto مقام لا الصغير من السيمفونية رقم ٧ للمؤلف الموسيقي بيتهوفن والمعده للبيانو والفلوت ما هي الا خطة عسكرية أعدها بيتهوفن من قائد وعدد ٥ كتائب عسكرية (عدد الأصوات اللحنية الواردة بالمصاحبة) في سياق منظم لخوض حربه الموسيقية ضد نابوليون.

ولتوضيح هذا التصور قامت الباحثة باعداد جداول توضح كل من دور القائد والخمس كتائب عسكرية منفصل مستخدمة الحروف الابجدية الخاصة بنغمات السلم الموسيقي في التحليل التصويري بالقسم التطبيقي بهذا البحث.

خامسا نبذة عن آلة الفلوت:

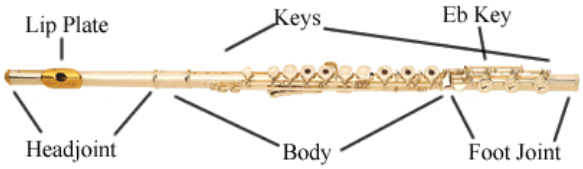
هي آلة نفخيه مصنوعة من المعدن وغالباً تكون من الفضة وأحياناً من الذهب أو البلاتين ونادراً من الخشب طولها ٦٦ سم ومجالها الصوتي ثلاثة أوكتافات. [٢]

يصدر الصوت في الفلوت عن ارتطام الهواء الداخل إلى أنبوب الفلوت بالجدار الداخلي لأنبوب الفلوت، وتحتوي على ثمانية ثقوب رئيسية لأصابع اليدين واثني عشر مفتاحاً يتصل كل واحد منها بثقب وعند الضغط على هذه المفاتيح تنتج تغييرات في التدرج الصوتي الموسيقي الصادر من هذه الآلة. يحدد طول العمود الهوائي العلامة الموسيقية لذلك فإنه عند فتح وإغلاق الفتحات الموجودة على سطح الأنبوب يتم تغيير طول العمود الهوائي وبالتالي تغيير العلامة الموسيقية، وفيما يلي شكل لأجزاء آلة الفلوت

---

[1] Goldschmidt 1975, p. 49 Original in German: "Uns alle erfüllt nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unserer Kräfte für diejenigen, die uns so viel geopfert haben."

[2] Caudhurī, Vimalakānta Rôya؛ Roychaudhuri, Bimalakanta (2000)، The Dictionary of Hindustani Classical Music، كلكتا: Motilal Banarsidass Publication، ISBN 81-208-1708-7 في ١٧ الأصل ، مؤرشف من مارس ٢٠٢٠.



شكل (٢)

الأجزاء المختلفة المكونة لآلة الفلوت

ويستعرض الجدول التالي الأجزاء المختلفة لآلة الفلوت وترجمتها باللغة العربية

جدول رقم ١

الأجزاء المختلفة المكونة لآلة الفلوت وترجمتها باللغة العربية

م	أجزاء الفلوت باللغة الانجليزية	أجزاء الفلوت باللغة العربية
١	Lip Plate	المبسم (فتحة النفخ)
٢	Head Joint	الجزء الاول
٣	Keys	المفاتيح
٤	Body	الجزء الثاني
٥	Eb Key	مفتاح مي b
٦	Foot Joint	الجزء الثالث

ظهرت آلة الفلوت حوالي عام ١٣٢٠ ويعود الفضل في تطوير صناعة هذه الآلة إلى العازف الألماني ثيوبالد بيم، وقد استخدمت في أوروبا ضمن الآلات الموسيقية للفرق العسكرية، ثم ظهرت عائلة الفلوت الاسطوانية في القرن ١٦ حوالي عام ١٥٢٨ وتكونت من أربعة آلات (ديسانت فلوت Descant، الطو فلوت Alto، تينور فلوت Tenor، باص فلوت Bass) ظهر الفلوت الاسطواني والمكون من قطعة خشبية واحدة مزودة بثقب للفم وعدد ٦ ثقوب للأصابع في القرن السادس عشر، ثم حدثت التطورات الجزرية لالة الفلوت على يد هوتيتير Hotteteere* بإضافة نظام المفاتيح ليصبح الصوت الناتج أكثر جودة مما جعل للفلوت دورا هاما في الأوركسترا والاوبرا الملكية، وفي عام ١٨٣٠حدثت تطورات جزرية أخرى على يد

* جاك مارتن هوتيتير: مؤلف موسيقي وصانع آلات نفخ وعازف فرنسي ماهر على العديد من الآلات الموسيقية (١٦٧٤ – ١٧٦٣).

ثيوبولد بوم * Theobold Boehm بمدينة ميونخ الألمانية ليبتكر نظام مفاتيح يسمح بالتحكم في الثقوب صنع في البداية من الخشب ثم تطور الي المعدن والمستخدم حتى يومنا هذا.[1]

وهناك عائلة للفلوت المستخدمة الان في وقتنا الحاضر وتتكون من:

١- الفلوت الصغير The Piccolo:

هو أصغر أنواع الفلوت من حيث الحجم والطول، ويكتسب الفلوت الصغير شهرة واسعة حيث يعتبر النوع الثاني من أنواع الفلوت المعروفة عالمياً، ويتكون الفلوت الصغير من جزأين فقط هما قطعة مفصل الجسم (Body joint) وقطعة مفصل الرأس(Head joint) ، ويتم صناعة هذا النوع من آلة الفلوت من الفضة أو البلاستيك أو الخشب، وقد تجتمع عدد من المواد المكونة لهذا الفلوت مع بعضها ويستخدم في الموسيقى العسكرية والالحان المنفردة.

٢- فلوت الحفلات C فلوت Concert Flute C Flute :

واحد من أشهر آلات الفلوت في العالم، ويتميز بنغمته الحادة، مما أكسبه شعبية هائلة في الثقافة الغربية، ويتميز بمفتاح C وعلى الرغم أن معظم آلات الفلوت يعزف عليها عموديا، الا ان فلوت C يعزف عليه أفقيا، ويتكون جسم الفلوت من ثلاثة أجزاء رئيسية هي مفصل الرأس مع ثقب الفم ومفصل الجسم المعروف أيضا بمفصل الوسط، ومفصل القدم، وتتوزع جميع ثقوب الفلوت على مفصلي الجسم والقدم. ويتميز هذا الفلوت باتساع نطاقه الصوتي في العزف، ويتميز الصوت بالدفيء في الطبقات المنخفضة ويكون أكثر وضوحا في الطبقات المتوسطة بينما يكون خفيفا ولامعا في الطبقات المرتفعة. يوجد عدد من أنواع الموسيقى التي يتميز بعزفها فلوت C مثل الحفلات الاوركسترالية، فرق الحفلات الموسيقية، وفرق الجاز.

٣- الفلوت الالطو The Alto:

أحد أنواع الفلوت المستخدم لإصدار أصوات ونغمات قصيرة المدى وهادئة، ويتميز هذا الفلوت بسماكة وطول جسمه، مما يعزز قوة وديناميكية النغمات منخفضة الصوت أثناء العزف. ويتميز بنغمات مرتفعة الجودة، وعمق الصوت الذي يوحي بغموض الموسيقى، ولكنه

* ثيوبولد بوم: صانع آلات وعازف فلوت الماني (١٧٩٤ – ١٨٨١).

[1] Diagram Group: Musical Instruments of The World, Illustrated Encyclopedia, Fact on File Publication LTD, U.S.A, 1977.

يفتقر الى السرعة في إخراج صوت النغمات. ويستخدم في موسيقي فرق الحفلات الموسيقية وفرق الجاز.

٤- الفلوت الباص The Bass:

يعد من أقل الأنواع شعبية من حيث الاستخدام وبالرغم من ذلك، فان للباص فلوت قدرة علىالوصول الى دورة كاملة من النغمات الموسيقية للأوكتاف، كما يتميز بحجمه الكبير وطوله الذي يصل الى ٥٠ بوصة. معظم أصناف هذا الفلوت تحتوي علىمفصل الرأس على شكل حرف U، يتميز بوزنه الثقيل بالإضافة الى طوله، ويستطيع عزف أصعب المقطوعات والنغمات الموسيقية بسبب حجمه. يستخدم ضمن حفلات الأوركسترا في السمفونيات داخل الاوبرا.[1]

ثانيا القسم التطبيقي:

يستعرض القسم التطبيقي نوعان من التحليل للحركة الثانية Allegretto مقام لا الصغير من السيمفونية رقم ٧ للمؤلف الموسيقي بيتهوفن بالإضافة الى شرح لاسلوب أداء المؤلفة (عينة البحث):

١- **التحليل البنائي:** قائم على تحليل الأقسام داخل المؤلفة، والجمل والعبارات الموسيقية وقفلاتها المتنوعة، كذلك التنقلات المقامية، والهدف منه التعبير عن طابع كل قسم وقفلاته أثناء الأداء.

٢-**التحليل العزفي:** قائم على تحديد الصعوبات التقنية والتعبيرية الخاصة بدور بمصاحب آلة البيانو لآلة الفلوت والهدف منه وضع إرشادات وتمرينات تساعد العازف على تخطي تلك لصعوبات وسهولة الأداء.

٣- **أسلوب أداء المؤلفة:** قائم على تخيل (من تصور الباحثة) صوت آلة الفلوت والأصوات المختلفة للمصاحبة في صورة قائد وكتائب الجيش العسكري لبيتهوفن، والهدف منه تتبع الخطوط اللحنية بشكل مستعرض وادراك أدوارها المختلفة في المؤلفة، وابرازها، كذلك الاندماج

[1] https://almoseqa.com › أنواع-آلة-الفل...

في الأداء بين عازف البيانو المصاحب مع عازف الفلوت لإخراج العمل باحساس جيد وأداء حسن.

أولا التحليل البنائي للمؤلفة عينة البحث:

اسم المؤلفة: الحركة الثانية Allegretto من السيمفونية رقم ٧

اسم المؤلف: بيتهوفن **العصر:** الكلاسيكي

سنة التأليف: ١٨١٢ **المقام:** لا الصغير

الطول البنائي: ١٠٩ مازورة **الصيغة:** ثلاثية مركبة A B A2

عدد الجمل اللحنية: ١٤ جملة **الميزان:** ثنا $\frac{2}{4}$

القسم A:

يبدأ من مازورة ١ وينتهي في مازورة ٣٤ بقفلة تامة في مقام لا الصغير، ويشتمل على مقدمة ثم فكرتين لحنيتين.

الفكرة اللحنية الأولى بالقسم A:

تبدأ من م ٣ : ١٨ وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا الصغير ومكونة من جملتين تبدأالاولى من م ٣ : م ١٠ وتنتهي بقفلة تامة في سلم دو الكبير (القريب المناسب)، بينما تبدأ الثانية من م ١١: م١٨ وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا الصغير.

الفكرة اللحنية الثانية بالقسم A:

تبدأ من م ١٩ : ٣٦ وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا الصغير ومكونة من جملتين تبدأ الاولى من م ١٩ : م ٢٦ وتنتهي بقفلة تامة على الدرجة الأولى في سلم دو الكبير (القريب المناسب)، بينما تبدأ الثانية من م ٢٧: م٣٦ وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا الصغير وهناك وصلة في مازورة رقم ٣٧ تمهيد للتحويل للقسم B في سلم لا الكبير لاحقا.

القسم B:

يبدأ من مازورة ٣٧ وينتهي في مازورة ٨٦ بقفلة تامة في مقام لا الصغير، ويشتمل على أربع أفكار لحنية نذكرهم فيما يأتي:

الفكرة اللحنية الأولى بالقسم B:

تبدأ من م ٣٧ : ٥٢ وتنتهي بقفلة نصفية في سلم لا الكبير.

الفكرة اللحنية الثانية بالقسم B:

تبدأ من م ٥٣ : ٥٨ وتنتهي بقفلة تامة قصيرة على إيقاع الكروش بنهاية المازورة في سلم مي الكبير.

الفكرة اللحنية الثالثة بالقسم B:

تبدأ من م ٥٩ : ٧٤ وتنتهي بقفلة تامة في مقام دو الكبير تمهيدا للعودة للمقام الأصلي للمدونة لا الصغير والعودة لاعادة القسم A في قسم A2 وتتكون من جملتين الثانية إعادة للأولى.

الفكرة اللحنية الرابعة بالقسم B:

تبدأ من م ٧٥ : ٧٩ وتنتهي بقفلة نصفية في مقام دو الكبيروهي تصوير للعبارة المطولة السابقة (م٥٣ : م ٥٨) ومن م ٨٠ : م٨٦ وصلة تمهيدا للعودة للمقام الأصلي للمؤلفة والعودة لاعادة القسم A في قسم A2 وتنتهي بقفلة تامة في مقام لا الصغير (المقام الأصلي للمؤلفة).

القسم A2:

إعادة ليست حرفية للقسم A، ويبدأ من م٨٦: م ١٠١ وينتهي بقفلة تامة في سلم لا الصغير، ويشتمل على فكرة لحنية واحدة مقسمة على جملتين

أولا الجملة اللحنية الأولى بالقسم A2:

تبدأ من م ٨٦ : ٩٣ وتنتهي بقفلة تامة في سلم دو الكبير(القريب المناسب للسلم الأصلي للمؤلفة).

ثانيا الجملة اللحنية الثانية بالقسم A2:

تبدأ من م ٩٤ : ١٠١ وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا الصغير وهي على غرار الجملة اللحنية الأولى من حيث التركيب اللحني والايقاعي وكذلك الأصوات المشاركة

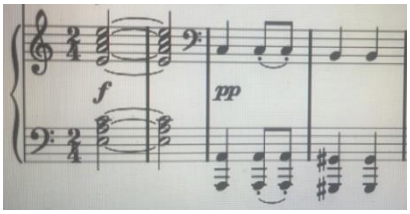
ثانيا التحليل العزفي للمؤلفة عينة البحث:

الصعوبات العزفية:

الفكرة اللحنية الأولى بالقسم A:

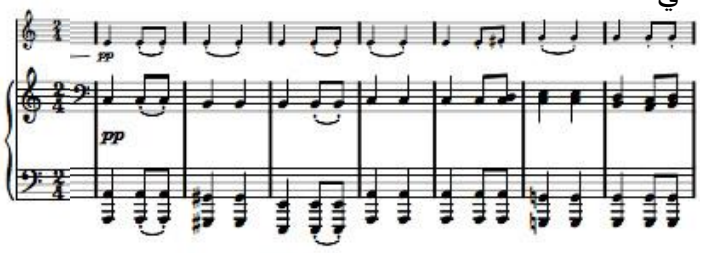
الصعوبة الأولى: الانتقال المفاجئ من الأداء بقوة f الى الأداء بمنتهى الخفوتpp، وهذا يتطلب أداء التالوفات الخاصة بالمقدمة (المازورتين ١ و٢) من خلال مفصل الكتف مستخدم

الذراع بالكامل للأداء القوي **f** ، ثم أداء اللحن التالي ابتداء من مازورة رقم ٣ مستخدم مفاصل الأصابع واليد فقط للأداء شديد الخفوت **pp.** كما موضح بالشكل التالي

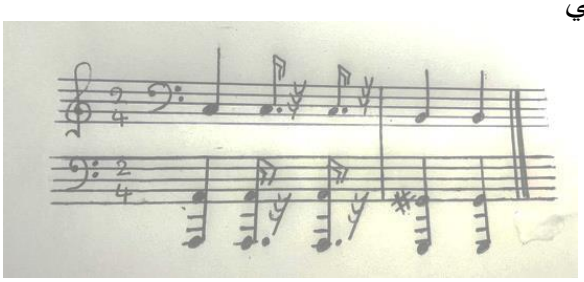
١

شكل رقم ٣

الانتقال المفاجئ بين الأداء القوي f وشدة الخفوت pp بقسم A

الصعوبة الثانية: اوكتافات متوازية متكررة منقوطة مع قوس اتصال باليد اليسرى كما بالشكل التالي

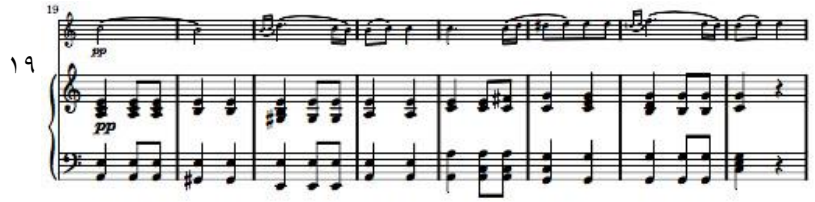
٣

شكل رقم ٤

اوكتافات متوازية منقوطة مع قوس اتصال باليد اليسرى بقسم A

تؤدى التالفات التي تحتوي على علامة الستكاتو Staccato مع الرباط اللحني بثلاث أرباع قيمتها الزمنية وباقي قيمتها الزمنية الغير معزوفة تكون سكتة كما في التدوين الموسيقي بالشكل التوضيحي التالي

شكل رقم ٥

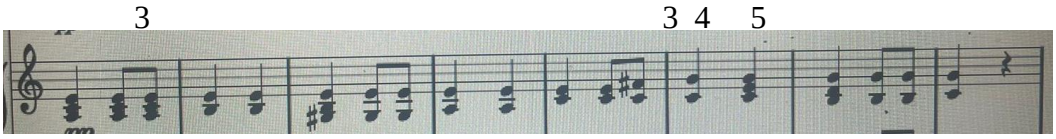
تدوين موسيقي يفسر كيفية أداء الاوكتافات المتوازية المنقوطة مع قوس اتصال باليد اليسرى بالمازورة رقم ٣ بالقسم A

الفكرة اللحنية الثانية بالقسم A:

الصعوبة الثالثة: ظهور لحن التيما الأساسية في صوت السوبرانو بالمصاحبة، كما بالشكل التالي

شكل رقم ٦

ظهور لحن التيما الأساسية بصوت السوبرانو بالجملة اللحنية الأولى بالفكرة اللحنية الثانية بقسم A

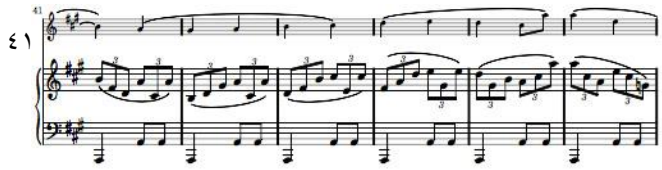
وهذا يتطلب ابرازه عند الأداء عن باقي أصوات التالوف الأخرى وترجح الباحثة التدريب عليه منفردا مستخدم الثلاث الأصابع رقم ٣، ٤، ٥ باليد اليمنى، ثم ادراجه مع باقي نغمات التآلوف الاخرين على ان تأتي الحركة بإمالة مفصل الرسغ الى أسفل قليلا من جهة اليمين لإعطاء القوة لتلك الأصابع كما موضح بالشكل التالي



شكل رقم ٧

ترقيم أصابع مقترح لاستخدامه في التدريب على لحن التيما الأساسية منفردا بصوت السوبرانو باليد اليمنى

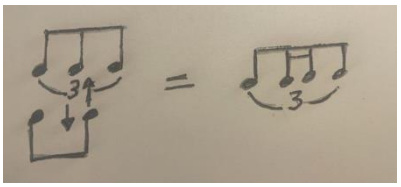
الفكرة اللحنية الأولى بالقسم B:

الصعوبة الرابعة: المقابلات الثلاثية مقابل ايقاع ثنائي كما بالشكل التالي

شكل رقم ٨

نموذج ايقاعي للمقابلات الثلاثية مع الإيقاع الثنائي بمصاحبة البيانو بقسم B

تتنوع المقابلات الايقاعية في هذا الجزء بين **المقابلات البسيطة** وتتمثل في تقابل ايقاع مع ايقاع او مع ايقاع ، كما بالوحدة الاولي بمازورة رقم ٤١ بالمثال السابق وعلى الوحدة الثانية بالموازير رقم ٦٢ و ٦٤.

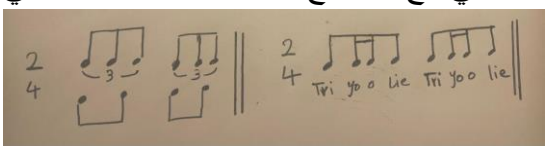
وتظهر المقابلات المركبة والتي لا تتوازى الوحدة الزمنية في الايقاعين بل تاتي متأخرة بعضها عن بعض مثل تقابل ايقاع مع ايقاع ، وعلى العازف التدريب عليها ببطئ من خلال ادراك الناتج السمعي الموضح بالشكل التالي



شكل رقم ٩

الناتج السمعي للمقابلات الثلاثية مع الإيقاع الثنائي بمصاحبة البيانو بقسم B

ولتسهيل وضبط الأداء ترجح الباحثة التدريب عليها ايقاعيا في البداية بكلتا اليدين باستخدام التمرين المقترح للناتج السمعي مع المقاطع اللفظية كما بالشكل التالي

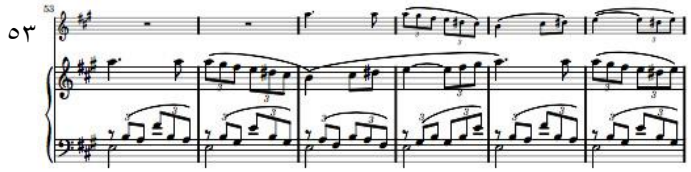


شكل رقم ١٠

تمرين مقترح للتدريب بالمقاطع اللفظية على الناتج السمعي لايقا مع ايقا

الفكرة اللحنية الثانية بالقسم B:

أجزاء واجب الإنتباه اليها بمصاحبة البيانو مع آلة الفلوت:

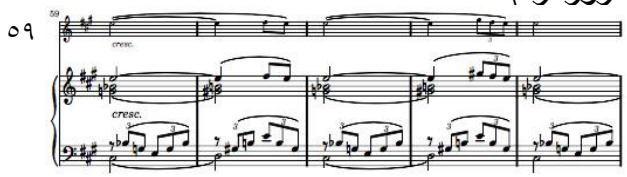
المحاكاة اللحنية للتيمة بين الآلتين بدء من مازوره رقم ٥٣ كما بالشكل التالي

شكل رقم١١

محاكاة لحنية بين صوت السوبرانو بالمصاحبة وصوت آلة الفلوت

يراعى ابراز المحاكاة اللحنية بين صوت السوبرانو بمصاحبة آلة البيانو بدء من المازورتين ٥٣، ٥٤ بينما يجب على عازف آلة الفلوت أدائها على غرار مصاحب البيانو بالموازير رقم

٥٣ و٥٤، مع مراعاة الالتزام بالأداء الخافت لعازف البيانو المصاحبة اثناء استعراضها في آلة الفلوت.

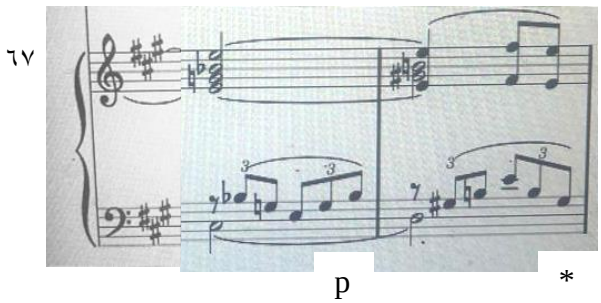
الفكرة اللحنية الثالثة بالقسم B:

الصعوبة الخامسة: الحفاظ على زمن النغمات الممتدة والأداء المتصل لمسافة تزيد عن الاوكتاف كما بالمازورة رقم ٦

شكل رقم ١٢

أداء متصل ونغمات ممتدة لمسافة تزيد عن الاوكتاف باليد اليسرى مازورة ٦٠ بالقسم B

وترجح الباحثة استخدام الدواس على الكروش الثالث لإيقاع الثلاثية للاحتفاظ بزمن نغمة ري بإيقاع ♩ ممتدة على مدار المازورة ورفع الدواس بعد الإنتهاء من أداء نغمة صول والمشار اليها بعلامة *

الصعوبة السادسة: تحقيق الأداء المتصل والرباط الزمني بين تالوفات بها نغمات مترابطة وأخرى متحركة يليها اوكتافات متوازية باليد اليمنى كما بالمازورة رقم ٦٧ و٦٨ بالشكل التال



شكل رقم١٠

نغمات خارجية ممتدة ومربوطة مع أخرى داخلية متحركة يليها اوكتافات متوازية بالقسم B

بالمازورة رقم ٦٧ تظهر نغمة مي بالأصوات الخارجية في صورة اوكتاف مترابط بين ايقاعين ♩ و ♩ بالمازورة التالية، بينما هناك نغمتي (صول وسيb) تنتقل لنغمتي (صول # وسي) بأداء متصل فاذا اتخذنا الترقيم التالي للتآلف (مي ١،

صول٢، سيb ٣، مي الجواب ٥) يصعب الإمساك بإحدى النغمات الداخلية (صول وسيb) للانتقال الى نغمتي (صول # وسي) في المازورة التالية وتثبيت احداهم لتحقيق الأداء المتصل، ثم الانتقال بالإصبعين الأول والخامس لعزف الاوكتافات المتوازية لنغمتي فا ومي مع الاحتفاظ بزمن ♩ الممتد للنغمتين السابقتين، لذلك ترجح الباحثة استخدام الدواس عند نهاية المازورة رقم ٦٧ للامساك بالنغمات وأداء اللحن متصل وعدم رفعه الا بنهاية المازورة رقم ٦٨ كما مشار اليه بالشكل السابق.

ثالثا أسلوب أداء المؤلفة:

تعاملت الباحثة مع تلك المؤلفة معاملة المقطوعات الوصفية والتي يعبر عنها عنوان محدد او تحتوي على قصة مكتوبة بجانبها او كلمات تعبر عن احداثها، ووضعت لها عنوان (خطة بيتهوفن العسكرية)، ولقد استمدت الباحثة تلك الفكرة بعد قراءتها للجانب التاريخي الخاص بتأليف تلك المؤلفة والذي سبق تناوله البحث في الاطار النظري بالتفصيل.

١- تم استخدام الحروف الابجدية للتعبير عن اسم النغمات دون التركيز على الإيقاع محاولةً تتبع خط التيما الأساسية التي يلعبها صوت الفلوت (القائد) ومتى وأين تم ظهورها في صوت المصاحبة.

جدول رقم ٢

الحروف الابجدية لنغمات السلم الموسيقي

اسم النغمة	دو	رى	مي	فا	صول	لا	سي
الحرف	C	D	E	F	G	A	B

٢- بتغير النغمات الى حروف أبجدية أصبح للتيمات الأساسية كلمة او كود واضح ومميز وبالتالي تتبع ظهور تلك الكلمة او الكود أصبح سهل للعين رصده وتحديده وقت ظهوره وفي أي صوت ومنطقة صوتية.

٣- تحتوي المصاحبة على خطوط لحنية تصل الى خمسة خطوط، تمثل خط سير لكتائب عسكرية بجيش بيتهوفن في حربه الموسيقية ضد نابوليون، لذلك تم التفرقة بين خط سير كل صوت لحني بإعطائه مسمى خاص به حتي يسهل تتبعه ورصده كما موضح بالجدول التالي

جدول رقم ٣

الخطوط اللحنية للفلوت والبيانو ومسمياتها داخل البحث

الخط اللحني	الفلوت	صوت السوبرانو	صوت الالطو	صوت التينور	صوت الباريتون	صوت الباص
المسمى الخاص به	القائد	الكتيبة ١	الكتيبة ٢	الكتيبة ٣	الكتيبة ٤	الكتيبة ٥

قامت الباحثة بتصميم جدول يوضح به تتبع خطوط سير الخط اللحني (جيش بيتهوفن العسكري) كما هو موضح بالجدول التالي

جدول رقم ٤

نموذج لجدول تحليل خط السير اللحني لكل صوت بالمدونة

القسم A									
الفكرة اللحنية الأولى من م : م									
الجملة ١	الخط اللحني	مازورة ١		مازورة ٢		مازورة ٣		مازورة ٤	
العبارة الاولى	الفلوت (القائد)								
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)								
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)								
	صوت التينور (الكتيبة ٣)								
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)								
	صوت الباص (الكتيبة ٥)								

٤- استخدام التظليل باللون الرصاصي الفاتح للتعبير عن مواطن السكتات وتوقف الخط اللحني بكل صوت في المدونة الموسيقية.

٥- بما ان الميزان الخاص بالمقطوعة هو ميزان ثنائي $\frac{2}{4}$ فلقد خصصت الباحثة للمازورة عدد ٢ خانه، تعادل الخانة الواحدة أحد النوارين بكل مازورة، ويقسم كل عمود مازورة الى عمودين رأسيين فرعيين ليتم وضع في العمود الأيسر منهم الوحدة الأولى بالمازورة بينما يخصص العمود الفرعي الثاني (الأيمن) الوحدة الثانية بالمازورة كما مشار بالجدول التالي

جدول رقم ٥

طريقة تقسيم الوحدات داخل المازورة وشرحها موسيقيا

مازورة ١ (ترجمتها موسيقيا)		مازورة ١		الخط اللحني	الجملة ١
سي، دو	لا	BC	A	الفلوت (القائد)	العبارة الاولى

المقدمة:

عبرت المقدمة القصيرة المكونة من مازورتين فقط (١،٢) بإيقاع البلانش عن تجمع الكتائب مع القائد استعدادا لبدء المعركة.

أولا القسم A:

استعرض هذا القسم دخول القائد المتمثل في صوت آلة الفلوت يصاحبه عدد ٣ أصوات فقط (السوبرانو والباريتون والباص) من أصوات المصاحبة بإيقاع المارش بينما انتظرت باقي أصوات المصاحبة (الالطو والتينور)عند المقدمة في انتظار إشارة الدخول من القائد كما موضح بالجدول التالي

الجدول رقم ٦

خطة زحف الكتائب مع القائد لأرض المعركة بالجملة رقم ١ بالقسم A

مازورة ٦		مازورة ٥		مازورة ٤		مازورة ٣		الخط اللحني	الجملة ١
E	E	E	EE	E	E	EE	E	الفلوت (القائد)	العبارة الاولى
C	C	B	BB	B	B	CC	C	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	
								صوت الالطو (الكتيبة ٢)	
								صوت التينور (الكتيبة ٣)	
A	A	E	EE	G#	G#	AA	A	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)	
A	A	E	EE	G#	G#	AA	A	صوت الباص (الكتيبة ٥)	
مازورة ١٠		مازورة ٩		مازورة ٨		مازورة ٧		الخط اللحني	الجملة ١
G		G	GG	G	G	EF#	E	الفلوت (القائد)	العبارة الثانية
E		D	CD	E	E	CD	C	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	
C		B	AB	C	C	C		صوت الالطو (الكتيبة ٢)	

	صوت التينور (الكتيبة ٣)								
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)	A	AA	G	G	G	GG	E	
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	A	AA	G	G	G	GG	E	

التعليق على الجدول:

١-يتضح من دور القائد (صوت الفلوت) استخدام ثلاث نغمات فقط (E,F,G) المعبرين عن نغمات مي فا صول، وهذا يدل على الحرص الشديد وتثاقل الخطوات اللحنية المتخذة من القائد والتي تؤدي بأداء شديد في الخفوت pp كما موضح بالشكل رقم ٢.

٢- يتضح التماثل في الأداء بين صوتين الباريتون والباص (الكتيبتين رقم ٤ و٥) بأداء اوكتافات متوازية بهدف تدعيم خلفية الجيش.

٤- تتبع الكتائب(الخط اللحني للمصاحبة) تعليمات القائد من حيث التحرك بشدة الخفوت pp وكذلك الالتزام بالسكتات والتوقف مع القائد كما مشار بمازورة ١٠ بالجدول رقم ٦.

٥- نلاحظ دخول تعزيزات من صوت الالطو (الكتيبة رقم ٢) بداية من النصف الثاني من مازورة رقم ٧ لتؤدي دعم لباقي زملائها بإضافة نغمة دو لتألف القفلة لتصبح القفلة تامة في مقام دو الكبير القريب المناسب لسلم لا الصغير (المقام الأصلي للمدونة)، مما يتطلب ابراز القفلة عند الأداء من عازف البيانو المصاحب.

الجدول رقم ٧

استمرار خطة زحف الكتائب مع القائد لأرض المعركة بالجملة رقم ٢ بالقسم A

الجملة ٢	الخط اللحني	مازورة ١١		مازورة ١٢		مازورة ١٣		مازورة ١٤	
العبارة الاولى	الفلوت (القائد)	G	GA	B	B	F#	F#G#	A	A
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	E	EE	D#	D#	D	DD	C#	C
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)								
	صوت التينور (الكتيبة ٣)								
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)	C	CC	B	B	B	BB	A	A
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	C	CC	B	B	B	BB	A	A
الجملة ٢	الخط اللحني	مازورة ١٥		مازورة ١٦		مازورة ١٧		مازورة ١٨	
	الفلوت (القائد)	E	EE	E	E	E	F#G#	A	

العبارة الثانية	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	C	CC	B	C	E	EE	E	
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)					G	GG	A	
	صوت التينور (الكتيبة ٣)								
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)	A	AA	G#	A	E	EE	A	
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	A	AA	G#	A	E	EE	A	

التعليق على الجدول:

١-يتضح من دور الفلوت (القائد) الحرص الشديد الذي لا يسمح له بالانطلاق في هذه الجملة أبعد من خطوة واحدة (نغمة واحدة مضافة للثلاث نغمات السابقة وهي نغمة سي B) مع استمرار ثباته على نغمة مي E دون باقي النغمات في العبارة الثانية من الجملة اللحنية الثانية، وعلى عازف البيانو المصاحب الالتزام بشدة الخفوت أثناء أداء الأصوات المصاحبة اتباعا لخطوات القائد (الفلوت) وعدم تخطيه أو التعالي عليه.

٢- تتبع صوتي الباريتون والباص (الكتيبتين ٤ و٥) نفس خط السير بنفس إيقاع المارش العسكري لتدعيم الخلفية.

وفيما يلي نستعرض الخط اللحني لكل صوت بالمصاحبة مقارنة بالمسار اللحني لآلة الفلوت كما موضح بالجدول التالي:

الجدول رقم ٨

بداية انطلاق القائد مع جنود الكتائب في السير لأرض المعركة بالجملة رقم ٣ بالقسم A

الجملة ٣	الخط اللحني	مازورة ١٩		مازورة ٢٠		مازورة ٢١		مازورة ٢٢	
العبارة الاولى	الفلوت (القائد)	C		B		bc D cb		BC	C
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	E	EE	E	E	E	EE	E	E
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	C	CC	B	B	B			
	صوت التينور (الكتيبة ٣)	A	AA			G#	G#G#		
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)	E	EE	E	E	E	EE	E	E
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	A	AA	G#	G#	E	EE	A	A

الجملة ٣	الخط اللحني	مازورة ٢٣		مازورة ٢٤		مازورة ٢٥		مازورة ٢٦	
	الفلوت (القائد)	C cd		d# eee		de F ed		DE	E
العبارة الثانية	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	E	EF#	G	G	G	GG	G	
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	C	CC	C	E	D			
	صوت التينور (الكتيبة ٣)	A	AA	G	C	B	BB	G	
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)		CC	C	G	G	GG	E	
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	A	AA	G	G	G	GG	C	

التعليق على الجدول:

١-يتضح من دور الفلوت (القائد) بالمازورة رقم ١٩ استخدام النوتات الطويلة با ؛ وهذا يدل على بداية استخدامه للخطوات الواسعة متوجها لأرض المعركة وكذلك استخدام . مع الحليات دليل على التعجل في السير ببعض الوقت، ويوضح الجدول السابق الكثافة اللحنية لاصوات البيانو المصاحب والتي تعبر عن تفاعل الكتائب مع القائد ولذلك لابد من عازف البيان المصاحب الحرص على اظهار جميع نغمات التالوفات مع الالتزام بايقاع المارش الثابت والاداد الشديد الخفوت pp.

٤- دور صوت السوبرانو (الكتيبة رقم ١) والتي تقوم بأداء نفس لحن الفلوت (دور القائد) وكأنها تعطي الارشادات لصوتي الألطو والتينور (الكتائب الدخيلة ٢ و٣) والتي لم يكن لها ظهور فعال من قبل ولم تعاصر مصاحبة الفلوت (دور القائد) المسبق، ويراعى اتباع عازف البيانو المصاحب الارشادات السابق ذكرها في التحليل العزفي بهذا الإطار (الصعوبة الثالثة) لإظهار لحن التيما في صوت السوبرانو.

القسم B:

ويعبر عن الاقتراب من الدخول الفعلي لأرض المعركة وبداية مواجهة جيش العدو ويتضح هذا كثافة الأصوات اللحنية في صورة ثالثات وتالوفات هارمونية وفيما يلي نستعرض الخط اللحني لكل صوت بالمصاحبة (كتيبة) مقارنة بالمسار اللحني لآلة الفلوت (للقائد) كما موضح بالجدول التالي:

الجدول رقم ٩

كثافة جميع الكتائب في السير استعداد لمواجهة العدو بالقسم B

الجملة ٤	الخط اللحني	مازورة ٢٧		مازورة ٢٨		مازورة ٢٩		مازورة ٣٠	
العبارة الاولى	الفلوت (القائد)	E		D#		dbc# ded		DC#	C
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	G	GA	B	B	F#	F#G#	A	A
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	E	EE	D#	D#	D	DD	E	E
	صوت التينور (الكتيبة ٣)								
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)	C	CC	B	B	B	BB	A	A
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	C	CC	B	B	B	BB	A	A
الجملة ٤	الخط اللحني	مازورة ٣١		مازورة ٣٢		مازورة ٣٣		مازورة ٣٤	
العبارة الثانية	الفلوت (القائد)	C		B	C	bc D cb		A	
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	E	EE	E	E	E	F#G#	A	
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	C	CC	D	C	B	EE	E	
	صوت التينور (الكتيبة ٣)			B	A		BD	C	
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)	E	EE	E	E	E	EE		
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	A	AA	G#	A	E	EE	A	
الجملة ٤	الخط اللحني	مازورة ٣٥		مازورة ٣٦		مازورة ٣٧			
تأكيد للقفلة	الفلوت (القائد)	E	F#G#	A			E		
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	bc D cb		A		bc D cb			
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)								
	صوت التينور (الكتيبة ٣)	D	DD	C					
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)	B	BB	A					
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	E	EE			E	F#G#		

التعليق على الجدول:

١-كثرة استخدام الاوكتافات المتوازية والمتتالية لصوتي الباريتون والباص (الكتائب ٤، ٥) وخاصة بالعبارة الأولى.

٢- تعدد استخدام الموتيفة الختامية المميزة A G# F# لصوت الفلوت (القائد) وكذلك صوت السوبرانو بمصاحبة البيانو (الكتيبة رقم ١) وذلك للتأكيد على أهميتها.

٣- التأكيد على أهمية الموتيفة الختامية استخدامها في ختام دور الفلوت بمازورة رقم ٣٥ وقبل الدخول لارض المعركة (القسم B) وترديد استخدامها بصوت الباص قبل التحويل للقسم B مباشرة في مازورة ٣٧.

القسم B:

يعبر عن الدخول الفعلي لأرض المعركة وبداية مواجهة جيش العدو ويتضح هذا من تغير لإيقاع المصاحبة لصوتي الباريتون والباص، كذلك استخدام المقابلات الايقاعية والاربطة الزمنية لبعض نغمات التالوفات مع أخرى متحركة، علامات التحويل الغريبة عن السلم الأصلي.

نلاحظ استخدام نفس الخط اللحني الخاص بالقائد (الفلوت) في لحن الكتيبة رقم ١ مع استخدام كثافة هارمونية ناتجة عن مشاركة جميع الأصوات اللحنية للمصاحبة (الكتائب) بقوة في ذلك الجزء من المعركة وخاصة صوتي الالطو والتينور (الكتائب رقم ٢ و٣)، حيث انهم يؤدون ثالثات هارمونية متنوعة علامات الرفع توحي بتكرار اللمس والتطعيم محاولين إحداث تغيير في النمط اللحني والطابع المقامي السائد قبل مشاركتهم، وهم يعتبروا تعزيزات للاصوات الاخرى وعلى عازف البيانو المصاحب توضيح جميع الأصوات المشاركة وتخيل صورة انغماس الجيش بكامل قوته داخل ارض المعركة أثناء عزفه لهذا الجزء كما موضح بالجدول التالي

الجدول رقم ١٠

التعزيزات القوية لخطوط اللحنية للكتيبتين رقم ٢ و٣ بالفكرة اللحنية الثالثة بالقسم B

تابع القسم B					
الفكرة اللحنية الثالثة من م ٥٩: م ٧٤					
الجملة ٨	الخط اللحني	مازورة ٥٩	مازورة ٦٠	مازورة ٦١	مازورة ٦٢
العبارة الاولى	الفلوت (القائد)	E	F#E	E	G#F#E
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	E	F#E	E	G#F#E
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	Bb	B	Bb	B
	صوت التينور	G	G#	G	G#

	(الكتيبة ٣)								
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)	Bb G	E G Bb	G# B	E B G#	Bb G	E G Bb	G# B	E B G#
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	C#		D		C#		D	
الجملة ٨	الخط اللحني	مازورة ٦٣		مازورة ٦٤		مازورة ٦٥		مازورة ٦٦	
العبارة الثانية	الفلوت (القائد)	E		F#		A	B	C# c#	D D# E
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	E		E D C#	E D F#	A	B	C#	D D# E
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	Bb					G#	A	BB#C#
	صوت التينور (الكتيبة ٣)	G		F#	f#	E		E	D D# E
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)	Bb G	E G Bb	B F#	F# B D	E A C#	E B D	A C#	BB#C#
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	C#		D		E	E	A	A
الجملة ٩	الخط اللحني	مازورة ٦٧		مازورة ٦٨		مازورة ٦٩		مازورة ٧٠	
العبارة الاولى	الفلوت (القائد)	E		F#E		E		G#F#E	
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	E		E	F#E	E		E	G#F#E
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	Bb		B		Bb		B	
	صوت التينور (الكتيبة ٣)	G		G#		G		G#	G#F#E
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)	Bb G	E G Bb	G# B	E B G#	Bb G	E G Bb	G# B	E B G#
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	C#		D		C#		D	
الجملة ٩	الخط اللحني	مازورة ٧١		مازورة ٧٢		مازورة ٧٣		مازورة ٧٤	
العبارة الثانية	الفلوت (القائد)	E		E F E	G F A	C	ED	C	
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	E	E	E F E	G F A	C	EC	C	
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	Bb							
	صوت التينور (الكتيبة ٣)	G							
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)	C# GBb	C G Bb	F F A	A D F	G C	G B F	C E G	C G E

						E			
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	C#	C	F	F	G	G	C	

التعليق على الجدول:

١-يتضح الأداء المشترك لنفس الخط اللحني بين الفلوت (القائد) وصوت السوبرانو (الكتيبة رقم١)، لذلك يجب الأخذ في الاعتبار ابراز لحن التيما الأساسي في صوت السوبرانو لتعزيز آلة الفلوت.

٢- الايقاعات المطولة لصوتي الألطو والتينور باستخدام مساحة المازورة بالكامل لنغمة واحدة مثبته.

٣- التدريب على مهارة الأداء المتصل لنغمات الخطوط اللحنية الألطو والتينور مع المحافظة على تثبيت الصوت الخاص بالسوبرانو كما بالمازور رقم ٥٩

٤- اتباع إرشادات التعبير بدقة المتدرجة في شدة الصوت *cresc.* والمتدرجة في خفوت الصوت *dim.*

أسلوب اداء الفكرة اللحنية الرابعة بالقسم B:

تعبر الوصلة من م ٨٠ : م٨٦ (الجملة ١١) عن خطة الانسحاب من أرض المعركة، ليأتي الرد من القائد بالانسحاب ويتم انسحاب جميع الأطراف المشاركة في الفكرة اللحنية الرابعة بالسلم الهابط وينتهي بها المطاف للرجوع من حيث أتت الي المقام الاصلى لا الصغير وتيمات البداية من خلال القسم A2 كما موضح بالجدول التالي

الجدول رقم ١١

خطة الانسحاب من أرض المعركة والهروب الى القسم A2

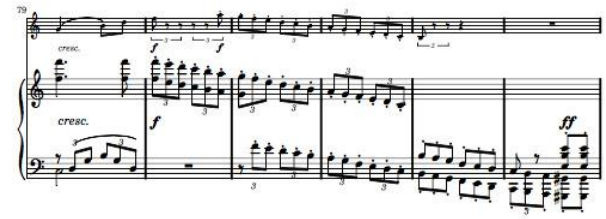
تابع القسم B									
الفكرة اللحنية الرابعة من م ٧٥: م ٨٦									
الجملة ١٠	ا الخط اللحني	مازورة ٧٥		مازورة ٧٦		مازورة ٧٧		مازورة ٧٨	
العبارة الاولى	الفلوت (القائد)					F f		F E D	C B A
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	F f		F E D	C B A	G	AB	C	C D E
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	F f		F E D	C B A	G	AB	C	C D E
	صوت التينور (الكتيبة ٣)								
	صوت الباريتون	D G	B G D	E G	C G E	D G	B G D	E G	C G E

	(الكتيبة ٤)								
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	C		C		C		C	
الجملة ١٠	الخط اللحني	مازورة ٧٩		مازورة ٨٠		مازورة ٨١		مازورة ٨٢	
العبارة الثانية	الفلوت (القائد)	G	BD	f	a	G F E	D C B	A G F	E D C
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	F f		F E D	C B A	G F E	D C B	A G F	E D C
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	F f		F E D	C B A	G			
	صوت التينور (الكتيبة ٣)								
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)	D G	B G D						
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	C				F E	D C B	A G F	E D C
الجملة ١١	الخط اللحني	مازورة ٨٣		مازورة ٨٤		مازورة ٨٥		مازورة ٨٦	
العبارة الاولى	الفلوت (القائد)	B				EE			A
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	B A G	F E D	C	EE		EE	E	EE
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)				BB			C	CC
	صوت التينور (الكتيبة ٣)								EE
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)			B A	G#G#		EE		A
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	B A G	F E D	C B A	G#G#				A

التعليق على الجدول:

١-يتضح من الجدول السابق المحاكاة اللحنية بين صوت السوبرانو (الكتيبة رقم ١) في الموازير ٧٥ و ٧٦، وبين الفلوت (القائد) في مازورتين ٧٧و ٧٨.

٢-توضح العبارة الأولى في الجملة رقم ١١ بالجدول والتي ترمز لوصلة الإنسحاب العشوائية في ظهور وسكنات الاخطوط اللحنية للفلوت وخطوط المصاحبة المختلفة وهذا يدل على الهرج والسعي الى الفرار الفردي بدون خطة منظمة، وعلى العازف التعبير مستخدم تلك القفزات بين النغمات عن الهرج والعشوائية والتوتر والقلق أثناء أدائه لهذا الجزء.

٢- يتضح في الجدول بنهاية المازورة ٨٦ الاشتراك والاتفاق بين جميع اطراف الجيش بعد عشوائية الهروب الفردي ان الكل اجتمع على الهزيمة الساحقة والتي رمز لها بالاداء ff لأول مرة بالمؤلفة وخروج جميع الأطراف من أرض المعركة كما موضح بالشكل التالي

شكل رقم ١١

نغمات سلمية هابطة لوصلة يختتم بها القسم B وتمهيدا للعودة للقسم A2

- يراعى الانتباه للتغيير الجذري في أساليب الأداء والتحول من p, pp الى ff, f، وعلى عازف البيانو المصاحب عند الأداء القوي والمتدرج الى الأقوى عدم تخطي صوت البيانو صوت آلة الفلوت في الجزء الخاص بها من م ٨٠ الى م ٨٣.

- ضرورة الاهتمام بإبراز جميع الأصوات ووضوح أدائها في نهاية المازورة ٨٤ للتعبير عن الختام القوي لجميع الأصوات المشاركة.

- يجب على عازف البيانو المصاحب الاندماج والإحساس بروح الهزيمة الساحقة وضرورة اتخاذ القرار بالفرار عند أدائه مقطع الوصلة، حيث انه مخالف للأداء الطبيعي التدرج في شدة الصوت ان يصاحب أداء نغمات سلمية هابطة، فالمعتاد للنغمات السلمية الهابطة التدرج في لين الصوت وتتم القفلة بهدوء شديد على عكس ما ورد بهذه المؤلفة.

القسم A2:

وفيه خطة الرجوع للديار علي إيقاع المارش الأول الخاص بالقسم A ولكن باليد اليمنى للأصوات السوبرانو والألطو والتينور (الكتائب ١، ٢، ٣).

ويوضح الجدول التالي السكتات التي تتخلل صوت الفلوت (القائد) والتي تعبر عن انكسار وسكون القائد المنهزم.

الجدول رقم ١٢

كثرة السكتات في الخطوط اللحنية المختلفة بالقسم A2

القسم A2									
الجملة اللحنية الأولى من م ٨٦: م ٩٧									
الجملة ١٢	الخط اللحني	مازورة ٨٦		مازورة ٨٧		مازورة ٨٨		مازورة ٨٩	
العبارة الاولى	الفلوت (القائد)		A		E		E		A
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	E	EE	E	E	E	EE	E	E
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	C	CC	B	B	B	BB	C	C
	صوت التينور (الكتيبة ٣)	A	AA	G#	G#	G#	G#G#	A	A
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)		A		E		E		A
	صوت الباص (الكتيبة ٥)		A		E		E		A
الجملة ١٢	الخط اللحني	مازورة ٩٠		مازورة ٩١		مازورة ٩٢		مازورة ٩٣	
العبارة الثانية	الفلوت (القائد)	E	EF#	G	G	D	CD	E	
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	C	CC	E	E	B	AB	C	
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	A	AA	C	C	G	GG	G	
	صوت التينور (الكتيبة ٣)			B	B				
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)					G	GG	G	
	صوت الباص (الكتيبة ٥)		A		G	G	GG	G	

يراعى الانتباه للعودة مرة أخرى الى أسلوب الأداءpp والذي يعد غاية في الأهمية لأنه كان الأسلوب المميز للقسم A، وكذلك لأنه يؤكد الإحساس بالانكسار والضعف بعد الفرار من أرض المعركة.

ثانيا الجملة اللحنية الثانية بالقسم A2:

يمثل هذا الجزء من المؤلفة خط سير الجيش المهزوم اثناء انسحابه من أرض المعركة.

الجدول رقم ١٣

كثرة السكتات في الخطوط اللحنية المختلفة بالقسم A2

الجملة ١٣	الخط اللحني	مازورة ٩٤		مازورة ٩٥		مازورة٩٦		مازورة ٩٧	
	الفلوت (القائد)		C		B		E		A
	صوت السوبرانو	E	EE	D#	D	F#	F#G#	A	A

العبارة الاولى	(الكتيبة ١)								
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	G	GA	B	B	D	DD	C#	C
	صوت التينور (الكتيبة ٣)					B	BB	A	A
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)		C		B		E		A
	صوت الباص (الكتيبة ٥)		C		B		E		A
الجملة ١٣	الخط اللحني	مازورة ٩٨		مازورة ٩٩		مازورة ١٠٠		مازورة ١٠١	
العبارة الثانية	الفلوت (القائد)	E	EE	E	E	D	DD	C	
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	C	CC	D	C	B	BB	A	
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	A	AA	B	A	E	EE	E	
	صوت التينور (الكتيبة ٣)								
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)		E	E	E	E	F#G#	A	
	صوت الباص (الكتيبة ٥)		A	G#	A	E	F#G#	A	

ثالثا الكوديتا* Codetta بالقسم A2:

تبدأ من م ١٠٢ : ١٠٩ ونلاحظ المحاكاة اللحنية بين صوت السوبرانو (الكتيبة رقم ١) وبين صوت الفلوت (القائد) في أداء النموذج اللحني المتكرر الخاص بالختام كما موضح بالجدول التالي

الجدول رقم ١٤

لحن الكوديتا الختامية بالقسم A2

تابع القسم A2									
الكوديتا الختامية من م ١٠٢: م ١٠٩									
الجملة ١٤	الخط اللحني	مازورة ١٠٢		مازورة ١٠٣		مازورة ١٠٤		مازورة ١٠٥	
العبارة الاولى	الفلوت (القائد)					D	DD	C	
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	E	F#G#	A					
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	D	DD	E					
	صوت التينور (الكتيبة ٣)	B	BB	C		B	BB	A	

* الكوديتا: تذييل صغير أو ختام قصير تمهيد للقفلة التامة لجزء من العمل، مثل ختام لحركة واحدة من سيمفونية أو صوناتا دون باقي الحركات.

	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)	B	BB	A		E	EE	E	F#G#
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	E	EE			E	F#G#	A	
الجملة ١٤	الخط اللحني	مازورة ١٠٦		مازورة ١٠٧		مازورة ١٠٨		مازورة ١٠٩	
العبارة الثانية	الفلوت (القائد)	C	E	F#G#	A	A			
	صوت السوبرانو (الكتيبة ١)	E	F#G#	E					
	صوت الالطو (الكتيبة ٢)	A		C					
	صوت التينور (الكتيبة ٣)			A					
	صوت الباريتون (الكتيبة ٤)	A		A					
	صوت الباص (الكتيبة ٥)	A		AE					

التعليق على الجدول:

١- عودة اشتراك جميع الأصوات اللحنية المكونة لمصاحبة البيانو (الكتائب) مرة أخرى في العزف والسكوت معا كما واضح بالجدول مازورتي ١٠٢و ١٠٣، ولكن مع غياب دور الفلوت (القائد)، وهنا استخدام قوة التعبير f، لا توحي بالانتصار بينما توحي بقوة وشدة الهزيمة الساحقة وعلى عازف البيانو المصاحب مراعاة ذلك وابرازه عند أداء الخاتمة.

نتائج البحث

توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج والتي جاءت كجواب على تساؤلات البحث وهي كالاتي:

التساؤل الأول: ما دور عازف البيانو المصاحب لآلة الفلوت بالحركة الثانية للسيمفونية رقم ٧ لبيتهوفن

١-القدرة على تمييز التيما الأساسية والتي تلعبها آلة الفلوت عندما تظهر بين أصوات المصاحبة المختلفة في الأداء وابرازها، مثلما كانت تظهر بصوت السوبرانو (الكتيبة رقم ١) دو باقي الأصوات الأخرى.

٢- التمكن من أداء المقابلات الايقاعية بالقسم B والحفاظ على إيقاعها في ظل أداء الفلوت خط لحني مختلف تماما من حيث الإيقاع والنغمات والفواصل الزمنية المختلفة.

٣-التحكم في أداء مصاحبة لحنية مكونة من ٥ أصوات وتوضيح جميع نغماتها في أداء شديد الخفوت pp.

٤- تدعيم اللحن الأساسي لآلة الفلوت بأداء ايقاع المارش بانتظام كما بالقسم A.

٥-ابراز المحاكاة اللحنية بمهارة بين صوت البيانو وصوت الآلة.

٦- حسن أداء التآلفات الهارمونية المنقوطة والمصاحبة بقوس اتصال.

٧- التحكم في تثبيت نغمات ممتدة مع أخرى متحركة.

التساؤل الثاني: ما الصعوبات التقنية والتعبيرية الواردة بالحركة الثانية من السيمفونية رقم ٧ لبيتهوفن وكيفية اداءها بالشكل الصحيح

قامت الباحثة بحصر الصعوبات السابق تناولها بالجانب التطبيقي في الجدول التالي

الجدول رقم ١٥

الصعوبات التقنية الواردة بالحركة الثانية من السيمفونية رقم ٧ لبيتهوفن

أولا الصعوبات الخاصة بالخط اللحني لمصاحبة آلة البيانو				
م	الصعوبة	الموازير	نوع الصعوبة	كيفية التغلب عليها
١	الانتقال المفاجئ من الأداء بقوة f الى الأداء بمنتهى الخفوتpp	٢، ٣	تعبيرية	استخدام مفصل الكتف للأداء القوي ومفاصل الأصابع للأداء الخافت
٢	اوكتافات متوازية متكررة منقوطة مع قوس اتصال باليد اليسرى	٣، ٥	أسلوب اداء	تؤدى التالفات بثلاث أرباع قيمتها الزمنية وباقي قيمتها الزمنية الغير معزوفة تكون سكتة
٣	ظهور لحن التيما الأساسية في صوت السوبرانو بالمصاحبة	١٩: ٣٦	لحنية	التدريب عليه منفردا بنفس ترقيم الأصابع المستخدم عند أداء اللحن بكامل أصواته
٤	المقابلات الثلاثية مقابل ايقاع ثنائي	القسم B	ايقاعية	التدريب على التمرين المقترح والناتج السمعي
٥	الحفاظ على زمن النغمات الممتدة	٦٠	لحنية	التدريب المستقل بفصل

	والأداء المتصل لمسافة تزيد عن الاوكتاف			الايادي ثم الجمع بينهما
٦	تحقيق الأداء المتصل والرباط الزمني بين تالوفات بها نغمات مترابطة وأخرى متحركة يليها اوكتافات متوازية باليد اليمنى	م ٦٧، ٦٨	لحنية	اتباع الارشادات العزفية السابق ذكرها
ثانيا أجزاء واجب الانتباه اليها بمصاحبة البيانو مع آلة الفلوت:				
م	**الصعوبة**	**الموازير**	**نوع الصعوبة**	**كيفية التغلب عليها**
١	المحاكاة اللحنية للتيمة بين الآلتين	م ٥٣ و م ٥٥	لحنية	اتباع الارشادات العزفية السابق ذكرها

التساؤل الثالث: ما أسلوب بيتهوفن في التأليف لمصاحبة البيانو للفلوت الواردة بالحركة الثانية من السيمفونية رقم ٧

لاحظت الباحثة من خلال تحليلها للحركة الثانية بالسيمفونية رقم ٧ واستعرضته فيما يلي:

الجدول رقم ١٦

أسلوب بيتهوفن في المصاحبة

م	أسلوب بيتهوفن في المصاحبة	رقم الموازير
١	استخدام الصيغ المركبة والتي تتضمن جمل غير منتظمة البناء.	القسم B من م ٣٧: م ٧٩
٢	قسم الإعادة A2 مستمدة بعض نماذجها اللحنية من القسم A لكن بنسبة قليلة، أي أن الإعادة ليست حرفية.	القسم A2 من م ٨٦: م١٠٢
٣	استخدم قفلات تامة في السلم القريب المناسب للسلم الرئيسي للمؤلفة، والذي يعادل الدرجة الثالثة في السلم الأصلي	الموازير ١٠، ٢٦، ٩٣
٤	استخدام نغمات على الخطوط الإضافية البعيدة أسفل مفتاح فا (شديدة الغلظ).	من م ٣: م ١٨ من م ٣٨: م ٤٦ من م ٨٤: م ١٠١
٥	تعدد تغيير المفاتيح.	م ٢، ١٨، ٩٩، ١٠١
٦	استخدامه لإيقاعات المارش	القسم A من م٣: م ٣٥
٧	استخدامه للأقواس الاتصال بأنواعها (Legato, Slur, Syncope, Tie).	على مدار المدونة بصوت المصاحبة

٨	استخدام الاوكتافات المتوازية.	القسم A من م٣: م ٣٥
٩	التباين الشديد في أساليب التعبير من pp: ff	م ٨٥، ٨٦
١٠	تعدد الأصوات في الخط اللحني بالمصاحبة.	المدونة بالكامل وخاصة القسم A (٥ أصوات)
١١	المحاكاة اللحنية بين دور البيانو ودور الآلة المنفردة.	من م ٥٣: م ٥٨ من م ٧٥: م ٧٩
١٢	المحاكاة اللحنية بين الأصوات اللحنية المختلفة لآلة البيانو.	من م ١٠٠: م ١٠٧
١٣	تقديس نموذج لحني قصير واستخدامه المتعدد في القفلات وكذلك في تطعيم قسم بروح قسم أخر.	من م ١٠٠: م ١٠٧
١٤	تكرار الجمل اللحنية في القسم الواحد وتصويرها أحيانا.	من م ٥٣: م ٥٨ من م ٧٥: م ٧٩
١٥	استخدام المقابلات الايقاعية.	القسم B من م ٣٧: م ٧٩
١٦	التوظيف الجيد للسكتات من أجل توصيل حس تعبيري معين للمستمع.	م ١٠
١٧	الاستخدام الغير تقليدي لاساليب التعبير مثل استخدام التعبير f لنغمات سلمية هابطة بعد لحن قبله استمر في أدائه على pp.	من م ٨٠: م ٨٤

توصيات البحث:

- ضرورة الاهتمام بمؤلفات المصاحبة والحرص على أدائها لما تحتويه من تنمية لمهارات عازف البيانو وخلق جو من المشاركة الفعالة بين أطراف العمل الجماعي.
- الاهتمام بدراسة مؤلفات المصاحبة لبيتهوفن لما تحتويه من تقنيات عزفية مميزة ومهارة أدائية عالية تثقل من قدرات عازفيها الفنية والادائية.

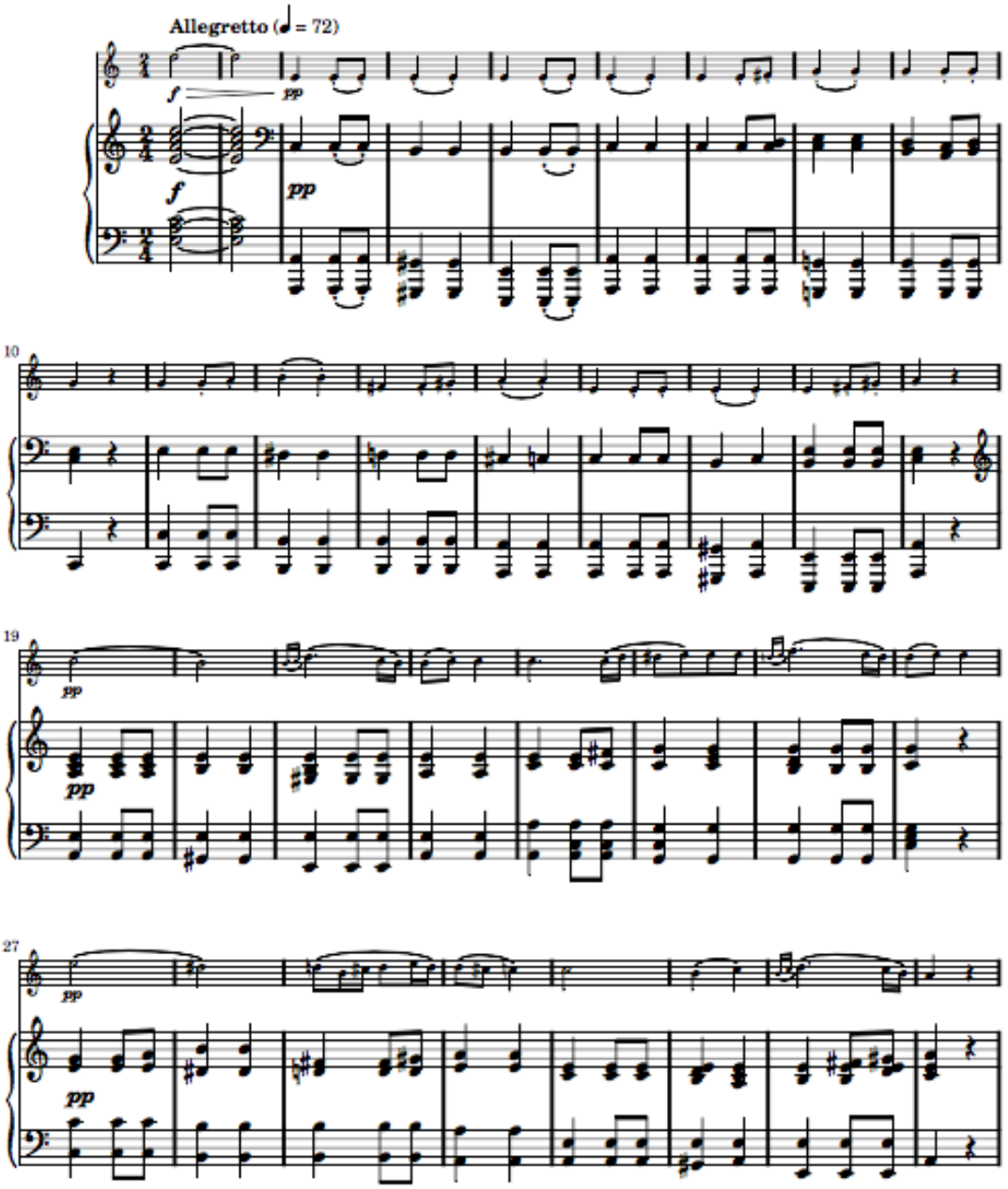
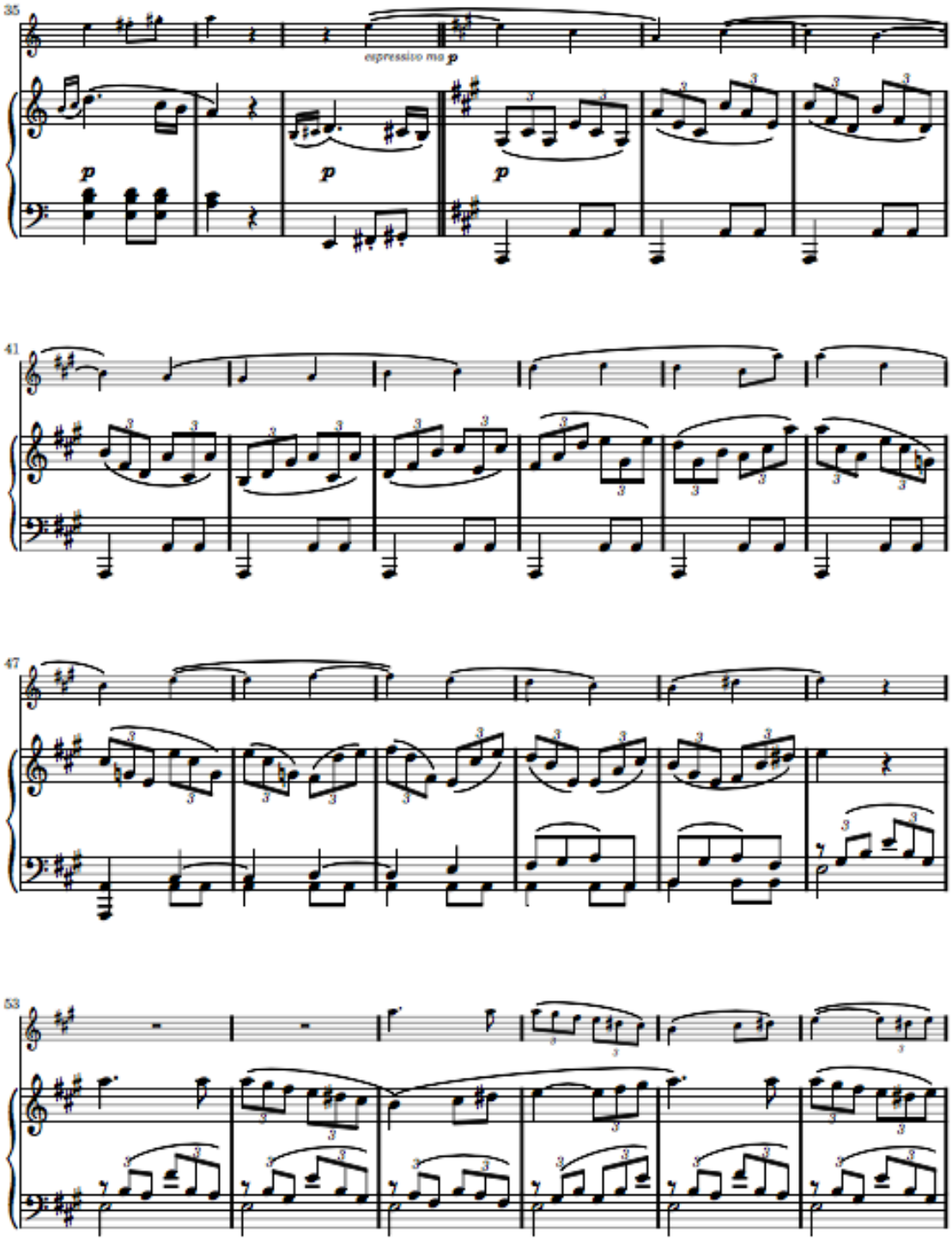
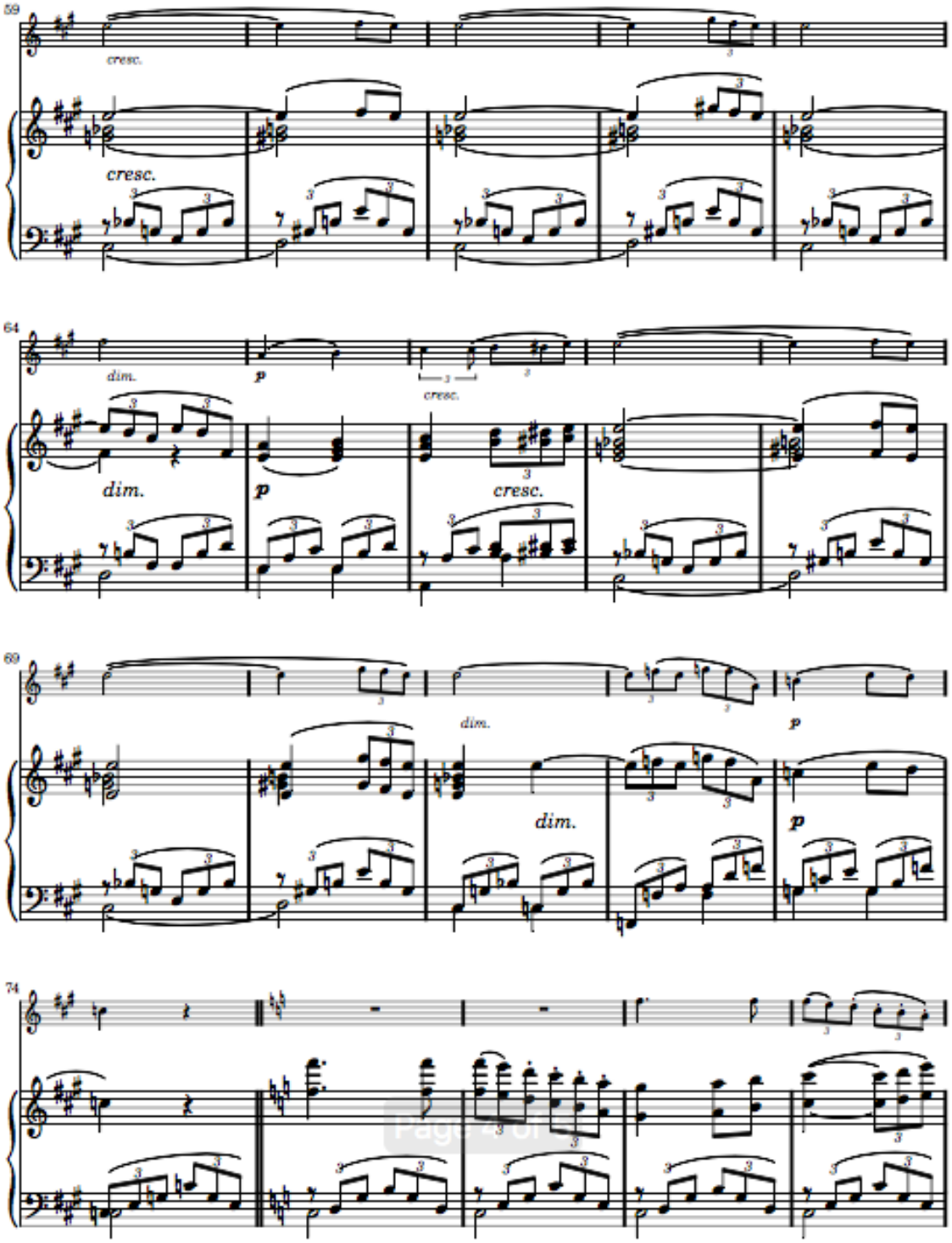
الملاحق

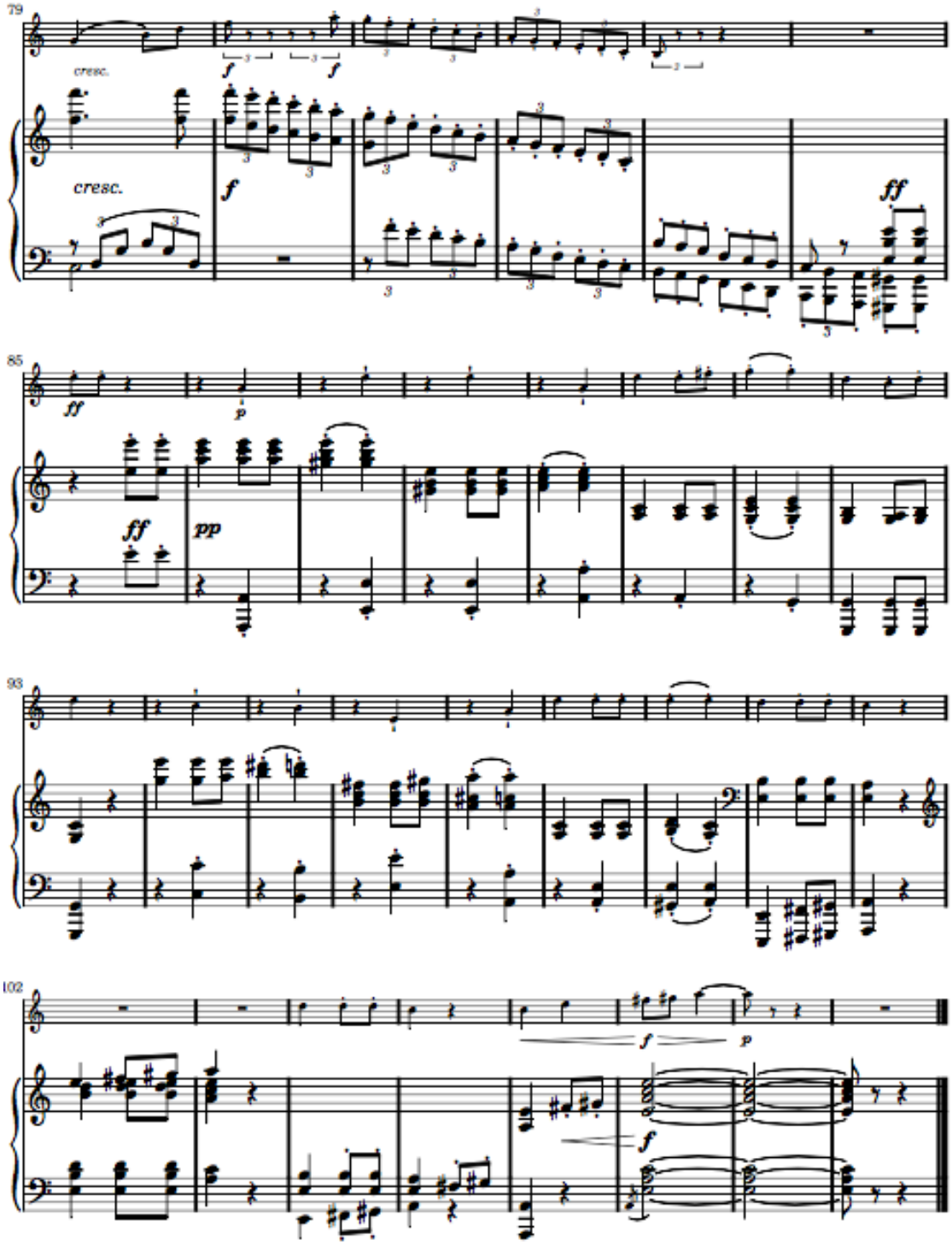
ملحق رقم (١)

www.flutetunes.com

Allegretto

from Symphony No. 7 in A major

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Op. 92

35
espressivo ma p
41
47
53

59
cresc.
cresc.
64
dim.
p
cresc.
dim.
p
cresc.
69
dim.
p
dim.
p
74


79
cresc.
f
f
cresc.
f
ff
85
ff
p
ff
pp
93
102
f
p
f

قائمة المراجع

المراجع العربية ثم الأجنبية:

١- **أحمد بيومي:** *القاموس الموسيقي*، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الاوبرا، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢م.ص ٢٤٢.

٢ **حنان أسامة المنشاوي:** *دور عازف البيانو المصاحب في مؤلفات إدوارد جريج للبيانو والتشيللو*، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد الثامن عشر، يونيو، ٢٠٠٨ .

٣- **سامية يوسف محمود بسيوني:** *أسلوب أداء مصاحبة البيانو في مؤلفات موتسارت لآلات النفخ الخشبي*، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠١.

٤- **سمير عزيز:** "تطور فن المصاحبة الموسيقية، مقال منشور، مجلة الفن المعاصر، اكاديمية الفنون، الجيزة، ١٩٩٨م، ص ١١٧.

٥- **شيرين سمير الجندي:** *دور عازف البيانو في فن أداء المصاحبة من خلال دراسة للحفلات في ثلاثة حركات قصيرة لكلارينت سي bوالبيانو للمؤلف المعاصر جيك مافيت Jake Muffett*، بحث فردي منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد رقم ٢٩، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، يونيو ٢٠١٤م.

٦- **على إبراهيم علي:** *تنمية المهارات الفنية من خلال العزف الثنائي والجماعي*، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧١م، ص١٣.

٧- **عواطف عبد الكريم:** معجم *الموسيقى*، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ١٠٤:.

٨- **ليلى محمد زيدان:** "أهمية مصاحبة البيانو ودور المصاحب" بحث منفصل منشور، دار الفكر العربي، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ١٩٨٢ .

٩- **هشام العطار**:"*البيانو والعازف وفن الأداء*"، كتاب منشور، ١٦٨١٠، ٢٠٢٠م

١٠- **وليد محمد العجمي:** *أساليب المصاحبة على آلة البيانو للأعمال الالية والغنائية في العصر الرومانتيكي ودور المصاحب في أدائها- دراسة تحليلية عزفيه*، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ١٩٩٩م.

11- **Caudhurī, Vimalakānta Rôya؛ Roychaudhuri, Bimalakanta** (2000)، *The Dictionary of Hindustani Classical Music*، كلكتا: Motilal Banarsidass Publication، ISBN 81-208-1708-7 مؤرشف من الأصل في ١٧ مارس ٢٠٢٠.

12-**Clive, Peter**: *Beethoven and His world*, A Biographical Dictionary, Oxford University Press, New York, United States, ISBN 0-19-816672-9, 2001.

13-**Cooper**, **Berry**: *Beethoven*, Oxford University Press, ISBN 4-133135-19-0-879, US, 2008, P42

14- **Cooper**, **Martin**: *The Concise Encyclopedia of Music and Musicians 4th Edition*, Hutchinson, London, 1978, P3.

15- **Goldschmidt**, **Harry** (1975). *Beethoven*. Werkeinführungen (in German). Leipzig: Reclam.

16-**Goldschmidt** 1975, p. 49 Original in German: "*Uns alle erfüllt nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unserer Kräfte für diejenigen, die uns so viel geopfert haben*."

17-**Grove Music Online**. **Oxford Music Online**– *Ludwig Van Beethoven*, Oxford University Press, 1997

18- https://**almoseqa.com** › *أنواع-آلة-الفل*...

19- https://**ar.wikipedia.org** › wiki › *لودفيج_فان_بيتهوفن*

20-http:/**en.m.wikipedia.org**/wiki/*Accompaniment*

21- https://**www.britannica.com** › ... › *Music, Classical*

22- **Musical Instruments of The World**, Illustrated Encyclopedia, *Fact on File Publication LTD*, U.S.A, 1977.

23-**Spohr**, **Louis** (1865). *Autobiography*. London: Longman, Green, Longman, Roberts, and Green. pp. 186–187.

24-**Ulm**,**Renate**(1994). Die 9 *Sinfonien Beethovens*.
Kassel: Bärenreiter.p. 214. ISBN 978-3-7618-1241-9. OCLC 363133953

ملخص البحث

دور عازف البيانو المصاحب لآلة الفلوت في أداء الحركة الثانية من السيمفونية السابعة لبيتهوفن (خطة بيتهوفن العسكرية)

نسرين أحمد حلمي محمد*

مقدمة:

برعت آلة البيانو في أداء المصاحبة الآلية والغنائية لما يتوفر بها من اتساع في نطاقها الصوتي، وامكانياتها الواسعة في اثراء وتكثيف النسيج اللحني والدعامة الهارمونية لآلة منفردة او صوت غنائي منفرد, وتعتبر المصاحبة من العناصر الهامة المدرجة بالمناهج الدراسية لآلة البيانو سواء كانت في مرحلة البكالوريوس أو مرحلة الدراسات العليا، ويلزم المصاحب مهارات فنية تمكنه من القيام بعمله على خير وجه والتي لا يمكن ان تكتسب الا عن طريق الدراسة الاكاديمية المنظمة والتدريب المستمر على أصول وفن المصاحبة، وقد يقدم العديد من الطلاب على أداء المصاحبة اعتمادا على ما قد تعلموه من مهارات تقنية خاصة بالأداء على آلة البيانو دون الإلتفات الى المهارات اللازم توافرها في المصاحب الجيد، وأنواع المصاحبة المختلفة، والعوامل الواجب مراعاتها مع تنوع الآلات المصاحبة لآلة البيانو، مما دعا لضرورة تناول الحركة الثانية Allegretto من السيمفونية رقم ٧ مقام لا الصغير للمؤلف الموسيقي بيتهوفن والمعدة لالة البيانو مصاحبة لالة الفلوت بالدراسة والتحليل لما تحتويه على مهارات تقنية وتعبيرية عالية يمكن من خلالها وضع إرشادات تفيد عازف البيانو المصاحب في التعرف على اداء فنون المصاحبة واخراجها بشكل جيد

يتبع البحث المنهج التحليلي الوصفي، يناقش جانبه النظري شرح تفصيلي أنواع المصاحبة المختلفة، المواصفات الواجب توافرها في عازف آلة البيانو المصاحب، لمحة تاريخية عن حياة بيتهوفن وعن المؤلفة موضوع البحث، نبذة عن آلة الفلوت وانواعها وتطورها عبر العصور المختلفة، بينما تناول الجانب التطبيقي التحليل البنائي والادائي موضحا دور عازف البيانو المصاحب لآلة الفلوت بالحركة الثانية للسيمفونية رقم ٧ لبيتهوفن، الصعوبات التقنية والادائية بالحركة الثانية من السيمفونية رقم ٧ لبيتهوفن وتوضيح كيفية اداءها بالشكل الصحيح، أسلوب بيتهوفن في التأليف لمصاحبة البيانو للفلوت بالحركة الثانية من السيمفونية رقم ٧، واختتم البحث بالرد على التساؤلات والتوصيات والمراجع.

* * أستاذ مساعد، قسم البيانو والمصاحبة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان.

Abstract

The Role of The Pianist Accompanying The flute in Performing The Second Movement of Beethoven's Seventh Symphony (Beethoven's Military Plan)

Nessrine Ahmed Helmy Mohamed*

Introduction

The piano has excelled in performing the accompaniment due to the wide range of its vocal range, and its wide capabilities in enriching and intensifying the melodic texture and the harmonic support of a single instrument or a solo singing voice. Many students may perform the accompaniment depending on what they have learned of technical skills related to performing on the piano without paying attention to the skills necessary to be good accompaniment, and that caused this research to analyze Beethoven's second movement "Allegretto" from Symphony No. 7, prepared for the piano and the flute, as it contains high technical and expressive skills, in order to develop instructions that benefit the piano accompanist in identifying the performance of the accompaniment arts and directing them well.

The research followed the descriptive analytical method, its theoretical side discussed the different types of accompaniment and its rules, a historical overview of Beethoven's life and an overview of the flute instrument, while the applied side dealt with the structural analysis, the technical and performance difficulties and explained how to perform it correctly and the research concluded by answering the questions, recommendations and references.

* Associate professor, piano and accompaniment dep., faculty of music education, Helwan university.