دور عازف البيانو المصاحب فى الحركة الاولى من كونشيرتو البيانو والكمان لاوسكار ريدنج

The Role of the Accompanying Pianist at The First Movement o Oskar Rieding `s Concerto in B Mino

أ.م.د/ يسرا عبدالله محمد

استاذ البيانو المساعد بقسم التربية الموسيقية

كلية التربية النوعية– جامعة المنيا

مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية

معرف البحث الرقمي DOI:10.21608/jedu.2023.179732.1804

المجلد التاسع العدد 45 . مارس 2023

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

مقدمة البحث:

تعد المصاحبة من العناصر الموسيقية الهامة التي تستخدم لهدف تكثيف وإثراء نسيج الألحان والأناشيد والأغاني المختلفة، ولقد ظهر عصر المصاحبة منذ فجر التاريخ الموسيقي كمحاولة لدعم الصوت البشري للمغني، بمساندته بألة موسيقية . واستمر استخدام المصاحبة في العصور المختلفة بأشكال متعددة، ويعد العصر الرومانتيكي هو العصر الذهبي للمصاحبة وخاصة في المصاحبة لمقطوعات البيانو، فقد حقق مؤلفي ذلك العصر تطوراً ملحوظاً في مصاحبة البيانو ليتمكنوا من التعبير عن الكلمات والمضمون الشعري للنص.[1]

اما القرن العشرين فلقد وصل فيه فن المصاحبة مستوي رفيع سواء من حيث اسلوب التأليف او التكنينك المستخدم فى الاداء وذلك لتنوع التيارات الموسيقية فى ذلك العصر، حتى وصل إلي درجة عالية من التميز في تاريخ مصاحبة الآلات الأوركسترالية ومنها الة الكمان.

ونظراً لان دور عازف البيانو فى المصاحبة لا يقل اهمية عن دور عازف الة الكمان فى اضفاء عنصرى التنوع والاثارة فى المقطوعة الموسيقية، لذا رأت الباحثة من خلال مصاحبتها لمؤلفات اوسكار ريدنج *Oskar Rieding* بضرورة تناول مؤلفاته بالدراسة والتحليل النظرى العزفى حيث انها تعد اضافة مثمرة لدارسى الة البيانو نظراً لما تتصف بها هذه المقطوعات من جماليات موسيقية وتعبيرية وتقنيات عزفية قد تساعد على تحسين ادائهم فى المصاحبة على الة البيانو.

مشكلة البحث:

لاحظت الباحثة من خلال مصاحبتها لكثير من الطلاب لمؤلفات اوسكار ريدنج ***Oskar Rieding*** ان اساليب المصاحبة بها تقنيات عزفية متنوعة واسلوبها متميز، مما دعى الباحثة الى تناول عينة من مقطوعاته بالتحليل العزفى لتذليل الصعوبات الادائية والتعرف على خصائص العناصر الموسيقية المميزة لها.

---

[1] اسمير عزيز (1988) ***تطور فن المصاحبة الموسيقية***، مقال منشور بمجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، الجيزة ، صـ (24، 117) بتصرف.

تساؤلات البحث:

1- ما دور مصاحبة الة البيانو في الحركة الاولى من كونشيرتو البيانو والكمان لاوسكار ريدنج *Oskar Rieding*.

2- ما الصعوبات التكنيكية التي تحتويها مصاحبة الة البيانو في الحركة الاولى من كونشيرتو البيانو والكمان اوسكار ريدنج *Oskar Rieding*.

3- ما التدريبات والإرشادات العزفية المقترحة من قبل الباحثة لتذليل ما تشتمل عليه مصاحبة الة البيانو في الحركة الاولى من كونشيرتو البيانو والكمان من صعوبات والتي يمكن أن تساهم في الوصول للأداء الجيد للمصاحبة.

أهداف البحث:

1- التعرف على دور مصاحبة الة البيانو في الحركة الاولى من كونشيرتو البيانو والكمان لاوسكار ريدنج *Oskar Rieding*.

2- تحديد الصعوبات التكنيكية التي تحتويها مصاحبة الة البيانو فى في الحركة الاولى من كونشيرتو البيانو والكمان لاوسكار ريدنج Oskar Rieding.

3- وضع التدريبات والإرشادات العزفية المقترحة من قبل الباحثة لتذليل ما تشتمل عليه مصاحبة الة البيانو في الحركة الاولى من كونشيرتو البيانو والكمان من صعوبات والتي يمكن أن تساهم في الوصول للأداء الجيد للمصاحبة.

أهمية البحث:

1- هذه المقطوعات تنمى الجانب المعرفى والثقافى للطلاب لمعرفة بعض ما يتعلق بالتقنيات العزفية الخاصة بمصاحبة الة البيانو حتى يقبل على اختيار ما يناسبه منها.

2- تنمية المهارات العزفية لطلاب مرحلة الدراسات العليا لاداء مصاحبة البيانو لمؤلفات الة الكمان لاوسكار ريدنج Oskar Rieding من خلال اقتراح تدريبات للتغلب على الصعوبات التكنيكية التي تحتويها تلك المقطوعات.

حدود البحث:

حدود مكانية: المانيا الشرقية.

حدود زمانية: فى الفترة الزمانية ما بين عامى 1905 و 1909م.

اجراءات البحث:

منهج البحث:

المنهج الوصفي التحليلي: ومن خلاله سوف يتم دراسة وتحليل مصاحبة الة البيانو في مؤلفات الة الكمان لاوسكار ريدنج Oskar Rieding.

عينة البحث:

- الحركة الاولى من كونشيرتو الكمان والبيانو مصنف (35).

ادوات البحث:

المدونات الموسيقية – التسجيلات الموسيقية – قائمة المراجع العربية والأجنبية.

مصطلحات البحث:

كونشيرتو *Concerto*:[1]

كلمة إيطالية تعني الاتفاق أو التجمع او الحشد وهى مشتقة من الفعل اللاتيني Concertare مما يشير إلى المنافسة أو المعركة.

المصاحبة *Accompaniment*:[2]

يطلق هذا المصطلح على الجزء الذى يضاف الى المؤلفة الموسيقية سواء غنائية او آلية لإضفاء العمق اللحنى على الجانب الموسيقي او لاثراء التلوين الصوتى فى الجانب الغنائي، وقد يكون العازف او المغنى له دور أو وظيفة ثانوية، ماعدا بعض القوالب مثل قالب الصوناتا او الكونشيرتو حيث يكون عازف البيانو المصاحب له دوراً مساوياً في الأهمية لدور العازف المنفرد.

[1] *Roeder, Michael Thomas (1994). A history of the concerto. Portland, Or.: Amadeus Press. ISBN 0-931340-61-6. OCLC 27070961.*p. 193

[2] J. S. Gushing & Co., Berwick & Smith& Co.: **Grove's dictionary of music and musician**, The Macmillan Company, Norwood, Mass., U.S.A., Copyright 1904, vol_1, p.20

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

تعدد الدراسات التى تناولت دور الة البيانو فى المصاحبة للعديد من الالات للعديد من القوالب الموسيقية منها دراسة امل حياتى بعنوان**دور الة البيانو فى اداء مصاحبة الة الكمان لمؤلفات ترينتى فى المستويات المختلفة*** والتى **هدفت** إلى التعرف على دور الة البيانو فى مؤلفات ترينتى فى المستويات المختلفة مع تحديد العناصر الموسيقية والتقنيات العزفية المختلفة التى تحتويها عينة البحث، وقد أتبعت الدراسة **المنهج** الوصفي تحليل محتوى، ولذا فلقد **اتفقت** تلك الدراسة مع البحث الحالى فى تحليل دور الة البيانو فى اداء المصاحبة، الا انها **اختلفت** عنها فى عينة البحث والمؤلف محل الدراسة، ودراسة بسنت عادل بعنوان **دور عازف البيانو كمصاحب لآلة الفاجوت في صوناتا البيانو والفاجوت مصنف ١٦٨عند كامي سان صانص**** والتى **هدفت** الى التعرف على دور الة البيانو فى مصاحبة صوناتا البيانو والفاجوت للمؤلف كامى سان صانص مع تحديد العناصر الموسيقية والتقنيات العزفية المختلفة التى تحتويها عينة البحث، وقد أتبعت الدراسة **المنهج** الوصفي تحليل محتوى، ولذا فلقد **اتفقت** تلك الدراسة مع البحث الحالى فى تحليل دور الة البيانو فى اداء المصاحبة، الا انها **اختلفت** عنها فى عينة البحث والمؤلف محل الدراسة، اما دراسة دراسة بسنت عادل الاخري والتى كانت بعنوان **أهميه دور مصاحبة البيانو في الحركة الأولى من كونشرتو جاك ايبير للفلوت والبيانو***** والتى **هدفت** إلى التعرف على دور الة البيانو فى مصاحبة كونشيرتو الفلوت والبيانو للمؤلف جاك ايبير مع تحديد العناصر الموسيقية

---

* امل حياتى محمد فتحى (2017) ***دور الة البيانو فى اداء مصاحبة الة الكمان لمؤلفات ترينتى فى المستويات المختلفة***، بحث منشور بمجلة علوم وفنون الموسيقي، كلية التربية الموسيقية– جامعة حلوان، العدد (37)، القاهرة.

** بسنت عادل حسن صالح (2019) ***دور عازف البيانو كمصاحب لآلة الفاجوت في صوناتا البيانو والفاجوت مصنف ١٦٨ عند كامي سان صانص***، بحث منشور بمجلة علوم وفنون الموسيقي، كلية التربية الموسيقية– جامعة حلوان، العدد (40)، القاهرة.

*** بسنت عادل حسن صالح: ***أهميه دور مصاحبة البيانو في الحركة الأولى من كونشرتو جاك ايبير للفلوت والبيانو***، بحث منشور بمجلة علوم وفنون الموسيقي، كلية التربية الموسيقية– جامعة حلوان، العدد (40)، القاهرة.

والتقنيات العزفية المختلفة التى تحتويها عينة البحث، وقد أتبعت الدراسة **المنهج** الوصفي تحليل محتوى، ولذا فلقد **اتفقت** تلك الدراسة مع البحث الحالى فى تحليل دور الة البيانو فى اداء المصاحبة، الا انها **اختلفت** عنها فى عينة البحث والمؤلف محل الدراسة، ودراسة زينزنج بعنوان **دراسة عن أهميه دور مصاحبة الة البيانو للالات العرقية**[****] التى **هدفت** إلى التعرف على دور الة البيانو فى مصاحبة الالات الموسيقية المختلفة من الثقافات الاخرى مثل الصين مع تحديد المهارات المطلوب توافرها فى عازف الة البيانو المصاحب لهذه الالات، وقد أتبعت الدراسة **المنهج** الوصفي تحليل محتوى، ولذا فلقد **اتفقت** تلك الدراسة مع البحث الحالى فى تحليل دور الة البيانو فى اداء المصاحبة، الا انها **اختلفت** عنها فى عينة البحث والمؤلف محل الدراسة، اما دراسة تشين زينيو والتى كانت بعنوان **دور مصاحبة الة البيانو فى الموسيقي الغنائية**[*] فلقد **هدفت** الى الوصول إلى التعرف على دور الة البيانو فى مصاحبة كونشيرتو الفلوت والبيانو للمؤلف جاك ايبير مع تحديد العناصر الموسيقية والتقنيات العزفية المختلفة التى تحتويها عينة البحث، وقد أتبعت الدراسة **المنهج** الوصفي تحليل محتوى، ولذا فلقد **اتفقت** تلك الدراسة مع البحث الحالى فى تحليل دور الة البيانو فى اداء المصاحبة، الا انها **اختلفت** عنها فى عينة البحث والمؤلف محل الدراسة، اما دراسة امرى اوستن والتى كانت بعنوان **أثر مصاحبة الة البيانو على عادات التعلم الذاتى فى التدريب والاداء على الة الفلوت** [**] فلقد **هدفت** هذه الدراسة إلى دراسة اثر مصاحبة الة البيانو على التعلم الذاتى فى التدريب على الة الفلوت، وقد أتبعت الدراسة **المنهج** التجريبي، ولذا فلقد **اتفقت** تلك الدراسة مع البحث الحالى فى تحليل دور الة البيانو فى

[****] Zhenzhong Li*: Study on the Important Role of Piano Accompaniment in the Performance of Ethnic Instruments*, International Conference on Culture, Literature, Arts & Humanities, Copyright © (2018) Francis Academic Press, UK, DOI: 10.25236/icclah.18.034

[*] Chen Xinyu: *Research on the Role of Piano Accompaniment in Vocal Music Singing*, International Conference on Arts, Management, Education and Innovation, Mianyang Normal University, Sichuan, China, Published by CSP © 2019.

[**] Emre Üstün, Burcu Ozer: *Effects of piano accompaniment on instrument training habits and performance self-efficacy belief in flute education*, Cypriot Journal of Educational Science. 15(3), 412-422. DOI: 10.18844/cjes.v%vi%i.4906, Vol. 15, Issue 3, (2020) 412-422.

اداء المصاحبة، الا انها **اختلفت** عنها فى عينة البحث والمنهج وكذلك المؤلف محل الدراسة، واخيرا وليس اخراً دراسة بسمة صالح بعنوان **أهمية دور مصاحبة البيانو فى كونشرتينو الفيولينة مصنف رقم 12 عند أوسكار ريدينج**[***] فلقد **هدفت** هذه الدراسة إلى التعرف على اسلوب اداء المصاحبة عامة وكونشيرتينو الفيولينة عند أوسكار ريدنج وتحديد التقنيات العزفية للمصاحبة التى اشتمل عليها الكونشيرتينو، وقد أتبعت الدراسة **المنهج** التجريبي، ولذا فلقد **اتفقت** تلك الدراسة مع البحث الحالى فى تحليل دور الة البيانو فى اداء المصاحبة ومنهج البحث والمؤلف، الا انها **اختلفت** عنها فى عينة البحث.

جوانب الاستفادة من الدراسات السابقة:

مما لاشك فيه ان البحث الحالى قد استفاد كثيراً مما سبقة من الدراسات السابقة، حيث حاول هذا البحث الى توظيف كثيراً من الجهود السابقة للوصول الى تشخيص دقيق للمشكلة ومعالجتها بشكل شمولى، حيث استفاد البحث الحالى من الدراسات السابقة فى الوصول الى صياغة دقيقة للعنوان البحثى الحالى والوصول الى المنهج الملائم لهذا البحث، كما وظف البحث الحالى توصيات ومقترحات الدراسات السابقة فى دعم مشكلة البحث واهميته خصوصاً دراسة امل حياتى وبسنت عادل و اميرى اوستن، كذلك استفاد البحث الحالى من دراسة من جميع الدراسات السابقة صياغة ادوات الدراسة، كما استفاد البحث الحالى من جميع الدراسات السابقة فى اثراء الاطار النظرى.

وينقسم البحث الى جزئين:

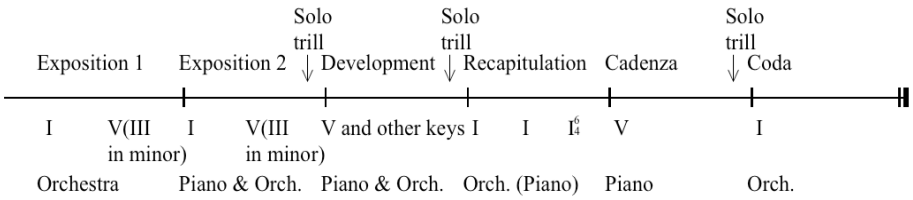
اولا: الاطار النظرى:

نبذة عن الكونشيرتو:

الكونشيرتو قالب موسيقى آلى ظهر فى أواخر عصر الباروك ويكتب لعازف منفرد أو أكثر بمصاحبة الأوركسترا أو اى فرقة أخرى، يتكون الهيكل البنائي لها من

[***] بسمة صالح الدين محمد عواد:: ***أهمية دور مصاحبة البيانو فى كونشرتينو الفيولينة مصنف رقم 12 عند أوسكار ريدينج***، بحث منشور بمجلة علوم وفنون الموسيقي، كلية التربية الموسيقية– جامعة حلوان، القاهرة 2020.

ثلاث حركات وهى حركة بطيئة (مثل: شديد البطئ lento أو بطيئ adagio) مسبوقة ومتبوعة بحركات سريعة (مثل: شديد السرعة presto أو سريعة allegro)، ثم اصبح هذا هو الهيكل البنائى المعترف به منذ أوائل القرن الثامن عشر، ثم بدأ الكونشيرتو كنوع من الموسيقى الغنائية في أواخر القرن السادس عشر، ثم تحول الى الموسيقي الاليه بعد حوالي قرن من الزمان عندما بدأ الإيطاليون مثل جوزيبي توريلي Giuseppe Torelli في طباعة مؤلفاته من الكونشيرتو، وبعد بضعة عقود ألف الموسيقيون الفينيسيون مثل أنطونيو فيفالدي Antonio Vivaldi مئات من كونشيرتو.[1]



شكل رقم (1) يوضح الهيكل البنائى للحركة الاولى فى قالب الصوناتا للكونشيرتو الكلاسيكى.

بدأ الكونشيرتو كنوع من الموسيقى الغنائية في أواخر القرن السادس عشر، ثم تحول الى الموسيقي الاليه بعد حوالي قرن من الزمان عندما بدأ الإيطاليون مثل جوزيبي توريلي Giuseppe Torelli في طباعة مؤلفاته من الكونشيرتو، وبعد بضعة عقود ألف الموسيقيون الفينيسيون مثل أنطونيو فيفالدي Antonio Vivaldi مئات من كونشيرتو الكمان، بالاضافة الى الكونشيرتو المنفرد لآلات أخرى مثل التشيلو أو آلة النفخ الخشبية والكونشيرتو جروسو Concerti Grossi لمجموعة من العازفين المنفردين بمصاحبة الاوركسترا، اما الالات ذات لوحات المفاتيح فقد كان لها نصيب من التأليف فى هذا القالب، فتمت كتابة أول كونشيرتو على للات ذات لوحات المفاتيح مثل كونشيرتو الأورغن لجورج فريدريك هاندل George Frideric Handel

[1] *Hutchings, Arthur; Talbot, Michael; Eisen, Cliff; Botstein, Leon; Griffiths, Paul (2001). "Concerto". Grove Music Online (8th ed.). Oxford University Press. ISBN 978-1-56159-263-0.*

وكونشيرتو الهاربسيكورد يوهان سيباستيان باخ Johann Sebastian Bach في نفس الوقت تقريبًا.[1]

وفي النصف الثاني من القرن الثامن عشر أصبح البيانو هو الأكثر استخدامًا من فئة الالات ذات لوحات المفاتيح، فكتب مؤلفو العصر الكلاسيكي مثل جوزيف هايدن Joseph Haydn، ولفغانغ أماديوس موزارت Wolfgang Amadeus Mozart، ولودفيغ فان بيتهوفن Ludwig van Beethoven العديد من كونشيرتوات البيانو، وفي العصر الرومانتيكي واصل العديد من الموسيقيين كتابة الكونشيرتو المنفرد امثال: نيكولو باجانيني Niccolo Paganini، فيليكس مندلسون Felix Mendelssohn، فريديريك شوبان Frédéric Chopin، روبرت شومان Robert Schumann، يوهان برامز Johann Brahms، بيوتر إيليتش تشايكوفسكي Pyotr Ilyich Tchaikovsky، وسيرجي راشمانينوف Sergei Rachmaninoff، وفى بعض الاحيان كان يكتب بشكل استثنائي كونشيرتو لأكثر من آلة؛ وبذلك اصبح كونشيرتو الة البيانو هو الاكثر شيوعاً فى التأليف خلال القرن التاسع عشر مع ندرة التأليف لآلات غير البيانو مثل الكمان والتشيلو.[2]

في النصف الأول من القرن العشرين وحتى القرن الحادى والعشرين كتب لقالب الكونشيرتو العديد من الموسيقيين مثل: موريس رافيل Maurice Ravel، إدوارد إلجار Edward Elgar، ريتشارد شتراوس Richard Strauss، سيرجي بروكوفييف Sergei Prokofiev، جورج جيرشوين George Gershwin، هيتور فيلا لوبوس Heitor Villa Lobos، خواكين رودريجو Joaquin Rodrigo، وبيلا بارتوك Béla Bartok الذى قام بتأليف كونشرتو لأوركسترا بدون عازف منفرد، وخلال القرن

[1] *Wolf, Eugene K. (1986). "Concerto". In Randel, Don Michael; Apel, Willi (eds.). The New Harvard Dictionary of Music. Belknap Press of Harvard University Press. pp. 186–191. ISBN 0674615255.*

[2] *White, Chappell (1972). "The Violin Concertos of Giornovichi". The Musical Quarterly. 58 (1): p.30.*

العشرين ظهرت كونشيرتو للالات المنفردة الاخرى التى تم اهمالها في القرن التاسع عشر مثل الكلارينيت والفيولا والكورنو الفرنسي.[1]

يصنف المؤرخون الموسيقيون العديد من الكونشيرتوات المكتوبة في أوائل القرن العشرين إلى المدرسة الرومانسية المتأخرة وبالتالي حركة الحداثة، مثل روائع كلا من: إدوارد إلجار(كونشيرتو الكمان وكونشيرتو التشيللو)، سيرجي رحمانينوف ونيكولاي ميدتنر Nikolai Medtner (ثلاث واربع كونشيرتوات للبيانو)، جان سيبيليوس Jean Sibelius (كونشرتيو الكمان) ، فريدريك ديليوس Frederic Delius (كونشيرتو الكمان ، كونشيرتو التشيلو، كونشيرتو البيانو وكونشيرتو مزدوج للكمان والتشيلو) ، وكارول زيمانوفسكي Karol Szymanowski (الكونشيرتو السيمفونى للبيانو) ، وريتشارد شتراوس (كونشيرتو كمان، وكونشيرتو الاوبوا).[2]

وفي العقود الأولى من القرن العشرين بدأ العديد من الموسيقيين مثل شونبيرج Schoenberg وسترافينسكى Stravinsky بتجربة التيارات الموسيقية المختلفة فى التأليف التى ظهرت فى هذه الفترة مثل استخدام السلالم الخماسية والسداسية والمقامات الجريجورية، وتطوير النظام التونالى فى محاولة للحصول على رنين صوتى مختلف، بالاضافة الى ابتكار نظام الاثنى عشر نغمة مع استخدام تعدد الإيقاعات والموازين الغير مألوفة والمعقدة، وبعد الحرب العالمية الثانية حظيت آلة التشيلو بشعبية غير مسبوقة، ونتيجةً لذلك ظهرت العديد من مؤلفات كونشيرتو التشيللو مقارنة بتلك المؤلفة لالة البيانو والكمان من حيث الكمية والنوعية.[3]

المصاحبة:

تعد المصاحبة هي الجزء الموسيقي الذي يوفر الدعم الإيقاعي والهارمونى للخط اللحنى أو للفكرة الرئيسية للأغنية أو المقطوعة الموسيقية، وهناك العديد من

---

[1] *Talbot, Michael (27 October 2005). "The Italian concerto in the Late seventeenth and early eighteenth centuries". The Cambridge Companion to the Concerto. Cambridge Companions to Music. ISBN 978-0-521-83483-4.*

[2] *Peterson, Stephen; Galván, Janet; Stout, Gordon (13 May 2006). "Concert: Commencement Eve". All Concert & Recital Programs. 1 (1): 1–14.*

[3] *Lee, Douglas A. (2002). Masterworks of 20th-century music : the modern repertory of the symphony orchestra (1 ed.). New York: Routledge. pp. 387–400. ISBN 978-0-415-93847-1.*

الأنماط والأنواع المختلفة للمصاحبة لمختلف انواع وأنماط القوالب الموسيقية وغالباً ما تكون المصاحبة للمؤلفات العالمية على احدى الالات ذات لوحات المفاتيح، اما في الموسيقى الشعبية والتقليدية فى اوروبا فتكون على الة الجيتار بشكل اساسى الا انه كان يمكن استخدام احدى الات ذات لوحات المفاتيح لاداء الهارمونيات بشكل ايقاعى للمحافظة على الوحدة الزمنية. [1]

وقد اطلق على الخط اللحنى المصاحب اصطلاح **Obbligato** وهى تعنى الخط الموسيقي الذى لا غنى، كما يمكن ان يشار اليها بالاصطلاح **Libitum** للإشارة إلى المقطع الموسيقي الذى يجب عزفه كما هو مكتوب أو بواسطة الآلة المحددة دون تغييرات، ومن اقدم المدونات المعروفة

للمصاحبة الموسيقية كانت مصاحبة الة الاورغن لبعض اجزاء من الصلوات والترانيم لموسيقيين إنجليز في منتصف القرن السادس عشر، مثل افتتاحية ترنيمة "افرحوا فى الرب دائما" **Rejoyce In The Lorde Allwayes** عام 1543م للموسيقي وعازف الاورغن الانجليزى جون ريدفورد (1486- 1547) **John Redford**، والتى تتكون معظمها من تكثيف الاصوات الغنائية من خلال كتابتها على مدرجين، ومن اوائل المؤلفات الموسيقية التى ظهر فيها الخط اللحنى للاورغن المصاحب مكتوباً بشكل منفصل اسفل الصوت الاساسي كان فى ترنيمة "نحمدك يا الله" **We praise Thee, O God** للموسيقي وعازف الاورغن الانجليزى اورلاندو جيبونز (1583- 1625) **Orlando Gibbons**. [2]

ومن الالات التى استخدمت ايضاً فى المصاحبة بجانب الة الاورغن كانت الة الفيولا والتشيللو فى

[1] van der Merwe, Peter (1989). *Origins of the Popular Style:* ***The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music***, p.320. Oxford: Clarendon Press. ISBN 0-19-316121-4.

[2] J. S. Gushing & Co., Berwick & Smith& Co.: ***Grove's dictionary of music and musician***, The Macmillan Company, Norwood, Mass., U.S.A., Copyright 1904, vol_1, p.21

اوائل القرن التاسع عشر فى انجلترا، ومن الامثلة المبكرة لاستخدام الات النفخ النحاسية مثل الترومبون والكورنيت لمصاحبة الاورغن كان فى الاحتفالية المقامة فى مدينة بلينجهام **Balinghem**, عام 1520م بين الملك هنري الثامن ملك إنجلترا والملك فرانسوا الأول ملك فرنسا لزيادة روابط الصداقة بين الملكين في أعقاب المعاهدة البريطانية الفرنسية، وخلال القرن السابع عشر بدأت الكتابة لالة الاورغن المصاحب فى التخلى عن التكثيف اللحنى تدريجياً فأصبحت الهارمونيات لها نظام محدد عرف بإسم **Thorough Bass** –وهو احدى اصطلاحات الباص المستمر **Basso Continuo**– وبالتالى فإن اعمال الكورال خلال القرن الثامن عشر واوئل القرن التاسع عشر كتبت للاورغن بطريقة الباص المرقوم لمراعاة التوافق الهارمونى للاصوات وترك للعازف حرية تفسير ادائها بأى طريقة مقبولة مع الالتزام بترقيم الباص سواء فى الموسيقي الدينية او الدنيوية، وقد لوحظ هذا فى المؤلفات الموسيقية بدءاً من اغنية أورفيوس البريطانى **Orpheus Britannicus** للموسيقي الانجليزى هنرى برسيل (1596– 1695) **Purcell Henry** والتى عرضتها زوجته بعد وفاته عام 1698م.

وقد استخدمت طريقة الباص المرقوم لجميع الاعمال الغنائية والاعمال الالية البسيطة، الا ان هذه الطريقة كانت مربكة قليلة فى الاعمال الكبيرة مثل السيمفونيات، حيث انه كان من المتعارف عليه ان الخط اللحنى الفردى كان يكتب لليد اليمنى اما الخط المصاحب باستخدام الباص المرقوم كان يكتب لليد اليسرى، ولم تظهر فى تلك الفترة فكرة الثلاثة مدرجات، فكان يتم التحايل على هذه الطريقة فى التدوين باعطاء اشارة بين الحين والاخر لعازف الاورغن المصاحب (اليد اليسرى) من خلال احدى الات النفخ النحاسية **cornet /bassoon / trumpet /hautboy stop** التى تقوم بعزف اللحن الاساسي (اليد اليمنى) اشارة لعازف الاورغن بالاستعداد. [1]

ولقد حقق عدد من عازفي البيانو الكلاسيكيين النجاح كمصاحبين بدلاً من كونهم عازفين منفردين مثل جيرالد مور Gerald Moore، وقد استخدم مصطلح عازف البيانو التعاوني Collaborative Pianist في بعض المدارس الأمريكية،

[1] J. S. Gushing & Co., Berwick & Smith& Co.: ***Grove's dictionary of music and musician***, The Macmillan Company, Norwood, Mass., U.S.A., Copyright 1904, vol_1, p.22-23

وبالتالي فإن اسم "عازف البيانو التعاوني" (أو الفنان التعاوني) يحل محل المصاحب، لأنه في العديد من الأغاني الفنية والمؤلفات الموسيقية الكلاسيكية المعاصرة يكون جزء البيانو معقدًا ويتطلب مستوى متقدم من العازفين، أيضًا يشير مصطلح المصاحب عادة الى عازف البيانو الذي يعزف للمغنين والراقصين وغيرهم من فناني الأداء في تجارب الأداء أو البروفات، ولكن لا يشارك بالضرورة في الفرقة التي تعزف الأداء النهائي. [1]

ومن اهم الشروط الواجب توافرها لدى العازف المصاحب قدرته على قراءة المدونات الموسيقية قراءة وهلية لانها مهمة للعديد من الموسيقيين وضرورية للمصاحبين المحترفين.

انواع المصاحبة:[2]

يوجد عدة انواع من المصاحبات التى يمكن ان تقابل عازف الة البيانو اثناء الاداء، وذلك حسب نوع القالب والتأليف والحقبة الموسيقية واسلوب المؤلف، لذا يجب ان يكون على دراية تامة بكافة هذه النقاط قبل البدء فى الاداء.

وللمصاحبة اشكال مختلفة على النحو التالى:

1- **التآلفات المغلقة *Block Chords Accompaniment*:**

ان التآلفات هي أساس كل مصاحبات البيانو، فعندما يغني المغني الرئيسي أو الآلة الموسيقية الرئيسية أو يعزف لحن من سطر واحد فقط ، لذا فإن الأمر متروك للبيانو لتوفير جميع التآلفات الهارمونية المناسبة، وأبسط طريقة لعزف التآلفات هي استخدام الشكل المغلق سواء للتألفات الثلاثية او الرباعية بنمط إيقاعي بسيط ومتكرر مع اضافة بعض الحليات الدقيقة لإضفاء نوع من البهجة على صوت الباص، وعند عزف التآلفات المغلقة يجب ان يكون العازف على وعى ودراية بأوضاع التآلفات المختلفة دون تحريك اليد كثيرًا.

[1] van der Merwe, Peter (1989). ***Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music***, p.320. Oxford: Clarendon Press. ISBN 0-19-316121-4.

[2] موقع على الانترنت: https://www.hellosimply.com/blog/piano-beginner/piano-accompaniment/

2- **التآلفات المفككة** ***Broken Chords Accompaniment***:

تعد احدى طرق مصاحبة الخطوط اللحنية وتتميز بصوت رائع لان العازف يؤدى التألف بصورة منفرطة واحدة تلو الأخرى بنمط معين، يكمن جمال التآلفات المنكسرة في أنها تتمتع بصوت متناسق غني والألحان دقيقة وداعمة ومتشابكة مع الخط اللحنى الاساسي، فهي تمنح العازف المصاحب المرونة والتنوع في اختيارات النغمات الخاصة به حيث انها تترك الحرية للعازف فى للإبداع.

3- **المصاحبة المتطابقة** ***Counterpoint Accompaniment***:

وتعنى تقابل خطان لحنيان متحركان أو أكثر مع بعضهما البعض، ولقد شاعت هذه التقنية بين موسيقيي عصر الباروك والكلاسيك، الذين ألفوا الموسيقى للآلات المختلفة بحيث تكون على هيئة محادثة موسيقية باستخدام الخطوط اللحنية. والمصاحب فى هذه الحالة يعزف خط لحنى رئيسي على الة البيانو فى حين يقوم عازف او مغنى اخر بأداء خط لحنى اخر.

وهذا الأسلوب هو أكثر الاساليب تعقيدًا فى مصاحبة الة البيانو لانه يتطلب من العازف الفهم العميق للهارمونى والقالب المستخدم ويجب أن يكون لديه غزارة لحنية قوية.

مبادئ المصاحبة لعازف الة البيانو:[1]

قبل البدء فى اداء المصاحبة يجب أن يتواجد أحد الأشخاص وظيفته تقليب الصفحات لانه لا يمكن الاستغناء عنه ليجلس على يسار عازف البيانو او الالة المنفردة، وبعد قلب الصفحة يستريح المقلب بعيداً بشكل كاف ليسمح لزراع العازف أو المصاحب على آلة البيانو أن يتحرك بشكل أكثر حرية، وأن ينتظر إيماءه من رأس المصاحب ليطوي الصفحة في الوقت المناسب.

اما العازف المنفرد او المنغنى فيجب أن يقف على يمين العازف المصاحب حتى يتمكن المصاحب من رؤية العازف أو المغني المنفرد بلمحة سريعة أثناء العزف معه.

اما آليات العمل فيتم تحديدها وفقا للبنود التالية:

[1] بسنت عادل حسن صالح: مرجع سبق ذكره، صـ 1217- 1218 بتصرف.

1- تحديد السرعة وتثبيت سرعة العزف الا انه يمكن فى بعض الأحيان يمكن للعازف المنفرد أو المغني اختيار سرعة مختلفة تتناسب مع أداؤه وقدراته الفنية والعزفية.

2- يجب على المصاحب أن يتولي القيادة في العمل ولا يكون مجرد تابع للأداء، حيث أن وظيفة المصاحب هي إبراز معني المقطوعة الموسيقية من خلال إبراز دور العازف المنفرد وإبراز الكيان المتكامل للعمل ككل.

3- التركيز على الانطباع المتكامل أكثر من التركيز على التفاصيل الدقيقة في العمل.

4- يجب على المصاحب أن يلاحظ أنفاس المغني أو عازف الآلة المنفردة وخاصة آلات النفخ بلغة الجسد والإيماءات.

5- يجب أن يكون هناك توازن في الأداء بين المصاحب وعازف الآلة المنفردة أو المغني من حيث طبيعة الصوت الصادر من الآلة المنفردة ومقارنة بينه وبين آلة البيانو، وذلك ليتمكن المصاحب من تحديد قوة العزف أثناء مصاحبته لها وأيضاً الإلمام بجو المقطوعة الموسيقية سواء كان (حزين أو مرح، سريع، بطئ...) لتحقيق التوازن المطلوب.

المهارات التى يجب توافرها فى عازف الة البيانو المصاحب:[1]

1- ان يكون ذو شخصية فنية متكاملة ولديه القدرة على التذوق والاحساس بالقيم الجمالية من خلال استماعه للعازف الاخر.

2- يمتلك صفة انكار الذات لاظهار اداء العازف الاخر لانهم شركاء فى الاداء.

3- ان يكون يقظاً اثناء العزف لتدارك او اصلاح ما يحدث من خطأ او نسيان لاحد اجزاء المؤلفة بسرعة وسهولة مع سرعة اللحاق بالعازف المنفرد.

4- يجب ان يكون متقناً للتقنيات المطلوبة للاداء مثل: السلالم، الاربيجات، السرعة، الايقاع، التظليل.... وغيرها من التقنيات العزفية التى قد تكون موجودة فى المقطوعة الموسيقية.

[1] امل حياتى محمد فتحى: مرجع سبق ذكره ، صـ 162- 164 بتصرف.

اوسكار ريدنج (1846 – 1916) Oskar Rieding:[1]

عازف كمان ألماني ومدرس ومؤلف موسيقى ولد عام 1846 فى المانيا الشرقية وتوفى عام 1916، ويعد أوسكار مؤسساً لأكاديمية الفنون الموسيقية Academy of Musical Arts في برلين والتى اطلق عليه فيما بعد معهد لايبزيج للموسيقي Leipzig Conservatory ، وفي نهاية ستينيات القرن التاسع عشر انتقل إلى فيينا ثم اصبح عازف الكمان الاول لاوركسترا المسرح الوطني الموسيقي في بودابست عام 1871، واحتفظ بمكانته هناك لمدة اثنين وثلاثين عامًا حتى تغير اسم المسرح الى دار الأوبرا الوطنية عام 1884.

قام اوسكار بتأليف بعض كونشيرتو الكمان والعديد من المقطوعات للكمان والبيانو، وأعد العديد من هذه المقطوعات لكى تناسب طلاب المستوى المتوسط من عازفي الكمان، والتى لا يزال طلاب الكمان يدرسونها ويؤدونها حتى يومنا هذا.

وبعد تقاعده عام 1903 عاش في مدينة سيلجي Celje بسلوفينيا، واستمر في أنشطته كمدرس ومؤلف وعازف للكمان حتى وفاته في عام 1916.

اهم اعماله:

- كونشيرتو البيانو والكمان فى سلم (سي) الصغير مصنف 35.
- كونشيرتو البيانو والكمان فى سلم (رى) الكبير مصنف (25).
- كونشيرتينو البيانو والكمان فى سلم (صول) مصنف (24).
- المارش الغجرى للبيانو والكمان مصنف (23) رقم (2).
- كونشيرتينو البيانو والكمان فى سلم (لا) الصغير فى الاسلوب المجرى مصنف (21).
- روندو.

ثانياً: الاطار التطبيقى:

سوف تقوم الباحثة فى هذا الجانب باجراء التحليل النظرى والعزفى من كونشيرتو البيانو والكمان فى سلم (سي) الصغير مصنف 35 لاوسكار ريدنج Oskar

[1] Rieding, Oskar (2019). Zupančič, Maruša (ed.). *Violin Concerto b minor op. 35* (PDF). Munich: G. Henle. p. II. ISMN 979-0-2018-1048-5.

Rieding لاستخلاص الصعوبات الادائية التى اشتملت عليها مع وضع الارشادات العزفية المقترحة اللازمة لتذليل تلك الصعوبات.

اولا: التحليل البنائى:

عنوان المقطوعة : كونشيرتو فى سلم سي (ص) Concerto in B minor

سلم : سي/ص. **الميزان** : 4/4 **عدد الموازير**: 84 مازورة.

الإيقاع المميز : ( ) **نوع القالب** : آلي (في قالب الصوناتا).

السرعة: معتدل السرعة Allegro Moderate

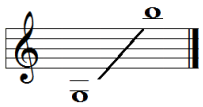
التدوين الموسيقي:

جاء التدوين الموسيقى فى كونشيرتو الكمان بمصاحبة البيانو بإستخدام مدرجين الأول في مفتاح (صول)، والخاص بتدوين الصياغة اللحنية لآلة الكمان المنفرد؛ والثاني في مفتاحي (صول/فا) والخاص بأداء المصاحبة الآلية لآلة البيانو حيث تم إستخدام هذا النمط في التدوين الموسيقي حتى نهاية المؤلفة دون الإنتقال في إستخدام مفاتيح أخرى.

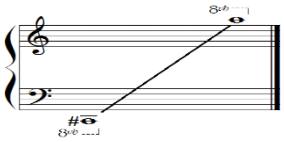
النطاق الصوتي:

أولاً : آلة الكمان:

- جاء النطاق الصوتي لكونشيرتو الكمان بمصاحبة آلة البيانو في مدرج مفتاح (صول) لآلة الكمان، وذلك في نطاق نغمة (سي) أعلى مدرج مفتاح (صول)، ونغمة (صول) أسفل مدرج مفتاح (صول).



ثانياً : آلة البيانو:



جاء النطاق الصوتي لآلة البيانو في مدرج مفتاحي (صول/فا)، وذلك في نطاق نغمة (لا) أعلى مدرج مفتاح (صول)، ونغمة (دو#) أسفل مدرج مفتاح (فا).

ثانيا: التحليل النظرى والعزفى:

جاءت الصياغة اللحنية للحركة الأولى من كونشيرتو الكمان بمصاحبة البيانو في صيغة الصوناتا مقسمة إلى ثلاثة أجزاء موسيقية رئيسية، وذلك وفقاً للصياغة اللحنية لآلة الكمان، **وذلك على النحو التالي:**

التمهيد الموسيقي لآلة البيانو من م(1)[1] : م(4)[3]

أولاً : قسم العرض من م(5)[1] : م(20)[4].

ثانياً : قسم التفاعل من م(21)[1] : م(62)[4].

ثالثاً : القسم الختامي (إعادة العرض) من م(63)[1] : م(84)[4].

رابعاً : كوديتا ختامية من م(71)[1] : م(84)[4].

- **التمهيد الموسيقي لآلة البيانو من م(1)[1] : م(4)[3]:**
- **النموذج اللحنى والمصاحبة:**

عبارة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل نغمات مستوحاة من اللحن الأساسي لآلة الكمان الذي ظهر في م(5) كتمهيد لحني لأذن المستمع، وذلك في شكل نغمات مفردة في اليد اليمنى يليها نغمات مزدوجة لمسافة (3ك ، 4ت) ثم تألفات هارمونية في شكل سُلمي صاعد؛ يصاحبها في اليد اليسرى نغمات مفردة وأخرى في شكل الأوكتاف، كما جاءت مُجمل المصاحبة الهارمونية في ذلك الجزء على غير العادة حيث إنتهت في م(4)[3] بقفلة تامة سلم فا#/ك، وهو سلم مغاير تماماً للسلالم المتوقع الإنتقال إليها داخل الحركة الأولى من كونشيرتو الكمان بمصاحبة البيانو سلم سي/ص، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (2) يوضح التمهيد الموسيقي لآلة البيانو من م(1)[1] : م(4)[3].

- **بعض تقنيات الاداء التى اشتمل عليها التمهيد الموسيقي:**

1- **اداء القوس اللحنى الممتد لمازورة شكل Slur:** يتم من خلال عزف النغمة الاولى بعمق من خلال نزول الرسغ قليلاً لأسفل ↓ اثناء ضغطه على النغمة الاولى ثم يتم التدرج الصوتى على النغمة الثانية وعند اداء اخر نغمة يجب ان

تؤدى بخفة وهدوء مع رفع الرسغ قليلاً لأعلى ↑ عند نهاية القوس، يجب على عازف البيانو أداء المقدمة بقوة متوسطة لوجود مصطلح mf هو اختصار لمصطلح Mizzo forte.

2- **اداء نغمات مزدوجة متتالية يتبعها تآلف:** عند أداء النغمات المزدوجة يجب ان تكون اصابع اليد فى حالة استدارة كاملة وان تطرق الاصابع مفاتيح البيانو من اعلى لاسفل مع الحرص ان تأتى النغمات بقوة لمس متساوية، ثم يبدأ طرق التألف بخفة مع رفع الرسغ قليلاً لاعلى بعد انقضاء القيمة الزمنية له معالحفاظ على القيمة الزمنية للعلامات الايقاعية.

3- **اداء تآلفات متتالية:** عند أداء التآلف تأتى الحركة العزفية في الضغط على المفاتيح بوزن ثقل الذراع ومن الكتف، بحيث يكون الذراع والساعد في وضع متوازن وغير مشدود وان تكون الاصابع منحنية ومتوازنة لتساوى النغمات فى قوة اللمس، وتبدأ الحركة العزفية بنزول الاصابع على لوحة المفاتيح من اعلى الى اسفل ↓ بوزن ثقل الذراع دون مبالغة على التآلف بحيث يبدأ التدرج من الخفوت للقوة لوجود مصطلح (<) وتعني التدرج من الخفوت إلى القوة، وتؤدي بثقل اليد على النوتات تدريجياً حتى نصل إلى العزف بقوة فى م (4) وذلك تمهيدا لدخول آلة الكمان لاستعراض اللحن الرئيسي للحركة.

أولاً: قسم العرض من م(1)^{1} : م(20)^{4}: ويمكن تقسيمه على النحو التالي:

➢ **الموضوع الأول من م(5)^{1} : م(12)^{4}:** وهو عبارة عن فكرة لحنية رئيسية لآلة الكمان بمصاحبة لآلة البيانو لجملة موسيقية مُنتظمة يمكن تقسيمها إلي عبارتين، **وذلك على النحو التالي:**

- **العبارة الأولى من م(5)^{1} : م(8)^{4}:** وهي عبارة مُنتظمة جاءت في شكل مصاحبة هارمونية بإستخدام إيقاع ( ) في اليد اليمنى لتآلف ثلاثي على الدرجة الأولى لسلم سي/ص مع أداء نغمة أساس السلم في اليد اليسرى على بُعد مسافة الأوكتاف الصاعد، وتنتهي الصياغة اللحنية في م(8)^{4} بقفلة تامة سلم سي/ص، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (3) يوضح العبارة الأولى من م(5)[1] : م(8)[4] للموضوع الأول.

- **العبارة الثانية من م(9)[1] : م(12)[4]:** وهي عبارة منتظمة جاءت في شكل مصاحبة هارمونية بإستخدام إيقاع (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) في اليد اليمنى لتآلفات ثلاثية على الدرجات (السادسة، الاولى، الخامسة) يليها تآلف رباعي على الدرجة الثانية للسلم، ثم تآلف ثلاثي على الدرجة الأولى مرتكزاً في اليد اليسرى على خامسته، وتنتهي الصياغة في م(12)[4] بقفلة نصفية سلم سي/ص، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (4) يوضح العبارة الثانية من م(9)[1] : م(12)[4] للموضوع الأول.

- **إعادة الموضوع الأول من م(13)[1] : م(20)[2]:** ويمكن تقسيمه إلي عبارتين، **وذلك على النحو التالي:**

- **إعادة العبارة الأولى من م(13)[1] : م(16)[4]:** وهي إعادة حرفية للعبارة الأولى من م(5)[1] : م(8)[4] للموضوع الأول دون تغيير.

- **إعادة العبارة الثانية من م(17)[1] : م(20)[2]:** وهي إعادة تقريبية للعبارة الثانية من م(9)[1] : م(12)[4] للموضوع الأول مع إضافة تآلف الدرجة الرابعة لسلم سي/ص في م(18)، وتنتهي بقفلة تامة سلم سي/ص مع ركوز اليد اليسرى في صوت الباص في نهاية المازورة على خامسة التآلف.

- **بعض تقنيات الاداء التى اشتمل عليها قسم العرض:**

1- **اداء باص البيرتى فى اليد اليمنى مع نغمات مفرطة على مسافة اوكتاف فى اليد اليسرى:** ان تأتى الحركة العزفية لاداء باص البيرتى لليد اليمنى فى حركة دائرية من الرسغ والساعد، وان تؤدى النغمات بليونة وسلاسة بأن تكون اصابع اليد فى حالة استدارة كاملة ومتوازنة فى قوة الشد لاصدار نغمات متساوية فى قوة الصوت، وان يكون الاداء بليونة وبصوت خافت وفق الاصطلاح التعبيرى (P) لاظهار غنائية الخط اللحنى الموجود لالة الكمان، مع الالتزام بالارشاد

العزفى لاداء الاقواس اللحنية Slur، اما اليد اليسرى فتكون اصابع اليد فى استدارة كاملة وان يكون الاصبعين الاول والخامس فى حالة توازن بين الشد والاسترخاء اما باقى الاصابع الغير مشتركة فى الاداء تكون فى حالة انحناء وفى حالة استرخاء.

ثانياً: قسم التفاعل من م(21)[1] : م(62)[4]: ويمكن تقسيمه لعدة أفكار لحنية، وذلك على النحو التالي:

1. الفكرة اللحنية الأولى من م(21)[1] : م(28)[2]: ويمكن تقسيمها إلى عبارتين، **وذلك على النحو التالي:**

– **العبارة الأولى من م(21)[1] : م(24)[4]:** وهي عبارة مُنتظمة في سلم لا/ك وجاءت المصاحبة الهارمونية فيها بإستخدام إيقاع ( ) في اليد اليمنى لتآلف ثلاثي على الدرجة الثانية ثم تآلف رباعي على الدرجة السابعة يليها تآلف ثلاثي آخر على الدرجة السادسة، ثم إنتقل لسلم فا#/ص بظهور نغمة (مي#) في م(23)، لتنتهي المصاحبة الهارمونية بقفلة نصفية سلم فا#/ص، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (5) يوضح العبارة الأولى للفكرة اللحنية الأولى من م(21)[1] : م(24)[4] من قسم التفاعل.

– **العبارة الثانية من م(25)[1] : م(28)[2]:** وهي عبارة غير مُنتظمة في شكل مصاحبة هارمونية للمس التآلف الرباعي لتآلف الدرجة الخامسة بسابعتها لسلم دو#/ص، وتنتهي الصياغة في م(28)[2] بقفلة تامة سلم لا/ك، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (6) يوضح العبارة الثانية للفكرة اللحنية الأولى من م(25)1 : م(28)2 من قسم التفاعل.

➢ **لينك لحني تحويلي من م(28)[3] : م(32)[4]:** وهو عبارة مُطوله تظهر بها نغمات مزدوجة لمسافة (3ك) في اليد اليمنى، ومسافة (4ت) في اليد اليسرى يليها تآلفين مختلفين أحدهما كامل والآخر محذوف خامسته في م(30) ثم تآلف الدرجة الخامسة

لسلم رى/ك كقفلة نصفية والركوز عليها قُبيل نهاية م(32)؛ في حين إستمرار آلة الكمان في التسلسل السُلمي الهابط ثم الصاعد وصولاً لنغمة الـ (فا#) كبداية للحن الجديد، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (7) يوضح لينك لحني تحويلي من م(28)[3] : م(32)[4].

2. الفكرة اللحنية الثانية من م(33)[1] : م(40)[4]: وهي جُملة مُنتظمة يمكن تقسيمها إلى عبارتين، **وذلك على النحو التالي:**

– **العبارة الأولى من م(33)[1] : م(36)[4]:** حيث جاءت المصاحبة الهارمونية لآلة البيانو في اليد اليمنى في شكل تآلفات هارمونية ثلاثية لتآلفات الدرجة (الرابعة، السادسة، الاولى) كذلك تآلفات رباعية على الدرجة الخامسة بسابعتها ثم تصريفه لتآلف الدرجة الأولى في مازورة (36)؛ بينما جاءت اليد اليسرى في شكل نغمات مزدوجة في صورة الأوكتاف لتسلسل سُلمي هابط، وإنتهت في م(36)[4] بقفلة تامة سلم رى/ك، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (8) يوضح العبارة الأولى للفكرة اللحنية الثانية من م(33)[1] : م(36)[4] من قسم التفاعل.

– **العبارة الثانية من م(37)[1] : م(40)[4]:** حيث جاءت المصاحبة الهارمونية لآلة البيانو كتصوير لليدين من م(33) : م(34) لتآلف الدرجة الخامسة بسابعتها ثم تصريفه لتآلف الدرجة الأولى في سلم سي/ص، وإنتهت الصياغة في م(40)[4] بركوز غير مستقر لتآلف ثلاثي على الدرجة السابعة، وتآلف رباعي على الدرجة السابعة مع خفض سابعة التآلف لسلم سي/ص، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (9) يوضح العبارة الثانية للفكرة اللحنية الثانية من م(37)[1] : م(40)[4] من قسم التفاعل.

3. الفكرة اللحنية الثالثة من م(41)[1] : م(48)[4]: وهي جُملة مُنتظمة يمكن تقسيمها إلى عبارتين، **وذلك على النحو التالي:**

– **العبارة الأولى من م(41)[1] : م(44)[4]**: وهي عبارة مُنتظمة جاءت فيها الصياغة للمصاحبة الهارمونية في صورة تآلف الدرجة الأولى الثلاثي والرباعي مع قلب التآلف الرباعي إنقلاب ثاني، وإنتهت الصياغة الهارمونية للمصاحبة بقفلة تامة سلم ري/ك، وركوز آلة الكمان على خامسة تآلف الدرجة الأولى له، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (10) يوضح العبارة الأولى للفكرة اللحنية الثالثة من م(41)[1] : م(44)[4] من قسم التفاعل.

– **العبارة الثانية من م(45)[1] : م(48)[4]**: وهي عبارة مُنتظمة جاءت فيها المصاحبة الهارمونية في شكل تآلفات رباعية لتآلف الدرجة الخامسة بسابعتها والدرجة السادسة بسابعتها مع تخفيض سابعة التآلف لسلم سي/ص، ثم التمهيد للرجوع الى سلم رى/ك في م(47) : م(48) بإستخدام تآلف الدرجة الأولى وتآلف الدرجة الخامسة بسابعتها، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (11) يوضح العبارة الثانية للفكرة اللحنية الثالثة من م(45)[1] : م(48)[4] من قسم التفاعل.

➢ **لينك لحني (غير تحويلي) من م(49)[1] : م(52)[4]**: وهو لينك غير تحويلي لربط نهاية الفكرة اللحنية الثالثة بالفكرة اللحنية الرابعة في نفس السلم وهو عبارة عن سيكشن من م(49)[1] : م(50)[2] مُتكرر في م(51)[1] : م(52)[4] مع اختلاف اداء اليد اليمنى لنغمات مزدوجة صاعدة على مسافة الاوكتاف، والمصاحبة الهارمونية لليد اليسرى في

شكل تآلف الدرجة الأولى يليها تآلف الدرجة الخامسة بسابعتها لسلم ري/ك، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (12) يوضح لينك لحني غير تحويلي من م(49)[1] : م(52)[4] من قسم التفاعل.

4. الفكرة اللحنية الرابعة من م(53)[1] : م(60)[4]: وهي جُملة مُنتظمة يمكن تقسيمها إلى عبارتين، **وذلك على النحو التالي:**

– **العبارة الأولى من م(53)[1] : م(56)[4]:** وهو عبارة مُنتظمة في صورة سيكشن لحوار مُتبادل بين آلة البيانو وآلة الكمان، حيث جاءت المصاحبة الهارمونية في شكل تآلف ثلاثي على الدرجة الأولى يليها تآلف رباعي على الدرجة الخامسة بسابعتها ثم تآلف ثلاثي على الدرجة السادسة لسلم ري/ك، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (13) يوضح العبارة الأولى للفكرة اللحنية الرابعة من م(53)[1] : م(56)[4] من قسم التفاعل.

– **العبارة الثانية من م(57)[1] : م(60)[4]:** وهو عبارة مُنتظمة لنفس الفكرة السابقة، حيث جاءت المصاحبة الهارمونية في شكل تآلف ثلاثي على الدرجة الرابعة يليها تآلف الدرجة السادسة ثم تآلف الدرجة الثانية لسلم ري/ك، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (14) يوضح العبارة الثانية للفكرة اللحنية الرابعة من م(57)[1] : م(60)[4] من قسم التفاعل.

➢ **سيكشن ختامي لقسم التفاعل من م(61)[1] : م(62)[4]:** وهو عبارة عن سيكشن يُمهد لإعادة فكرة اللحن الأساسي، حيث جاءت المصاحبة الهارمونية في شكل تآلف ثلاثي على الدرجة السادسة ثم التآلف ذاته بإضافة رابعة التآلف نغمة الـ (مي) بدلاً عن

خامسته في سلم ري/ك، ثم ظهور تمهيدي لحساس سلم (سي/ص)، وتآلفها الثلاثي مع إضافة رابعة التآلف أيضاً في نهاية السيكشن، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (15) يوضح سيكشن ختامي لقسم التفاعل وتمهيدي لبداية قسم إعادة العرض.

- **بعض تقنيات الاداء التى اشتمل عليها قسم التفاعل:**

- **اداء نغمات مزدوجة متتالية على مسافة الاوكتاف فى اليد اليسرى:** اداء المسافات الهارمونية في اليد اليسرى بوضوح وفى قوة لمس متساوية للنغمات المزدوجة والا تطغى على الصياغة اللحنية فى اليد اليمنى، على ان تكون اصابع اليد فى استدارة كاملة وان يكون الاصبعين الاول والخامس فى حالة توازن بين الشد والاسترخاء اما باقى الاصابع الغير مشتركة فى الاداء تكون فى حالة انحناء وفى حالة استرخاء وبعيدة عن لوحة المفاتيح، مع مراعاة ان يكون الأداء بقوة متوسطة لوجود مصطلح mf هو اختصار لمصطلح Mizzo forte العزف.
- **اداء البيدال:** يجب ان تكون القدم اليمني مثبته امام الدواس الايمن ويبقي الكعب مثبت علي الارض، وان تكون الحركه علي الدواس من الكاحل اما الركبة والورك فيظلوا ثابتين، تتم الحركة بثبات وبدون شد لعضلات القدم مع التركيز علي كيفية اداء الحركة مع مراعاة ان يتم ضغط على البيدال بخفة عند ظهور العلامة الخاصة Ped. به وكذلك رفعها بخفه عند ظهور علامة * رفع القدم من على البيدال.

ثالثاً : القسم الختامي (إعادة العرض) من م(63)[1] : م(84)[4]: ويمكن تقسيمه إلى عدة أجزاء، وذلك على النحو التالي:

- **إعادة الموضوع الأول من م(63)[1] : م(70)[4]:** وهي جملة مُنتظمة يمكن تقسيمها إلى عبارتين، **وذلك على النحو التالي:**

– **إعادة العبارة الأولى من م(63)[1] : م(66)[4]:** وهي إعادة حرفية للعبارة التي جاءت في قسم العرض من م(5)[1] : م(8)[4].

- **إعـادة العبـارة الثانيـة مـن م(67)[1] : م(70)[4]**: حيث جاء السيكشن الأول تكملة للإعادة الحرفية للعبارة الثانية من قسم العرض من م(9)[1] : م(12)[4]، ثم جاءت المصاحبة الهارمونية في السيكشن الثاني بإستخدام تآلف الخامسة بسابعتها ثم تصريفه لتآلف الدرجة الأولى في م(70)[4] بقفلة تامة سلم ص/ك.

رابعاً : كوديتا ختامية من م(71)[1] : م(84)[4]: ويمكن تقسيمه إلى عدة أجزاء، وذلك على النحو التالي:

1- من م(71)[1] : م(74)[4]: جاءت المصاحبة الهارمونية في ذلك الجزء بإستخدام الشكل الإيقاعي المُعتاد (♩♩♩♩) في اليد اليمنى مع لمس نغمة (ري#) حساس سلم مى/ص، ثم التحويل للسلم الأصلي بظهور حساسه (لا#) في اليد اليسرى في م(73)، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (16) يوضح كوديتا ختامية من م(71)[1] : م(74)[4].

2- مـن م(75)[1] : م(78)[2]: جاءت المصاحبة الهارمونية في ذلك الجزء بإستخدام الشكل الإيقاعي (♩♩♩♩) في اليد اليمنى مع التبادل في الإنتقال ما بين السلم الأصلي وسلم الدرجة الخامسة ثم التأكيد مرة أخرى وبصورة نهائية على حساس السلم الأصلي (لا#) في اليد اليسرى في م(77) على تآلف الدرجة الخامسة للسلم مع إضافة رابعة التآلف له، ثم تصريفه لتآلف الدرجة الأولى في المازورة التالية، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (17) يوضح كوديتا ختامية من م(75)[1] : م(78)[2].

3- **مـن م(78)[3] : م(80)[4]**: وهي عبارة غير مُنتظمة جاءت فيها المصاحبة الهارمونية بإستخدام الشكل الإيقاعي (♩♩♩♩) في اليد اليمنى للتأكيد على تآلف الدرجة الأولى لسلم سي/ص في م(78)[3] : م(80)[4]؛ بينما ظهرت نغمة

الأساس في اليد اليسرى في بشكل على هيئة الأوكتاف، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (18) يوضح كوديتا ختامية من م(78)[3] : م(80)[4].

4. مـن م(81)[1] : م(84)[4]: وهـي عبـارة مُنتظمـة إسـتمراراً للتأكيـد علـى المصـاحبة الهارمونيـة بإسـتخدام تـآلف الدرجـة الأولـى فـي اليـد اليمنـى والتأكيـد عليـه فـي سـلم سي/ص؛ بينما إستخدم المؤلف الشكل الإيقاعي ( ) في اليد اليسرى مع ظهور حسـاس السـلم وإنتهـى الكونشـيرتو لالتـى الكمـان والبيـانو فـي م(84)[4] بقفلـة تامـة سـلم سي/ص، **والشكل التالـي يوضـح ذلك:**

شكل رقم (19) يوضح كوديتا ختامية من م(81)[1] : م(84)[4].

- **بعض تقنيات الاداء التى اشتملت عليها الكوديتا الختامية:**

- **اداء زخرفـة لحنيـة فـي م(81، 82) قائمـة علـى بعد الثانيـة الصـغيرة:** ويراعى فيها ان يكون الاداء بليونة وبصوت خافت ودون شد حتى لا تؤدى الى تصلب فى عضلات اليد، وان تأتى الحركة العزفية من الاصابع وبحركة دائرية بسيطة بمساعدة الرسغ والساعد، مع الالتزام بترقيم الاصابع المدون والارشاد العزفى الخاص بأداء القوس اللحنى القصير **(Slur).**

نتائج البحث:

يتضمن هذا الجزء عرض نتائج البحث وتفسيرها ومناقشتها في ضوء تساؤلات البحث، ولما كان الهدف الرئيسى هو التعرف على دور مصاحبة الة البيانو في الحركة الاولى من كونشيرتو البيانو والكمان لاوسكار ريدنج Oskar Rieding، مع تحديد الصعوبات التكنيكية ووضع التدريبات والإرشادات العزفية المقترحة من قبل الباحثة لتذليل ما تشتمل عليه مصاحبة الة البيانو في عينة البحث والتي يمكن أن تساهم في

الوصول للأداء الجيد للمصاحبة، واستطاعت نتائج البحث ان تجيب عن تساؤلاته على النحو التالى:

I. ما دور مصاحبة الة البيانو في الحركة الاولى من كونشيرتو البيانو والكمان لاوسكار ريدنج Oskar Rieding.

لم يقتصر دور آله البيانو علي دور المصاحب ومساندته للآلة الرئيسية في العمل وهي آله الكمان، ولكن يعد دور آله البيانو في كونشيرتو الكمان والبيانو عند اوسكار ريدينج دورا أساسيا وهاما حيث أنه لعب دور المكمل والمدعم لآله الكمان بشكل هارمونى مبسط أو غير مكثف ما يضفي ثراءاً لحنياً لآلة الكمان خلال الحركة الاولى من الكونشيرتو على النحو التالى:

4- ظهر دور البيانو فى المقدمة من خلال اربع موازير لتمهيد اللحن للكمان مما يجعل دور الة البيانو دوراً اساسياً وليس دور المساندة فقط.

5- استخدام الاقواس اللحنية القصيرة.

6- استخدام التلوين الصوتى.

7- استخدام البيدال لاضفاء نوع من الثراء والتنوع الصوتى.

كما جاءت أشكال مصاحبة البيانو المسيطرة على الحركة الاولى من الكونشيرتو على النحو التالية:

1- **مصاحبة لحنية** : قائمة على اربيجات (تآلفات مفككة).

2- **مصاحبة هارمونية خفيفة** : قائمة على مسافات هارمونية وتألفات مختلفة وأوكتافات هارمونية متبادلة مابين اليد اليمنى واليسرى.

II. ما الصعوبات التكنيكية التي تحتويها مصاحبة الة البيانو في الحركة الاولى من كونشيرتو البيانو والكمان اوسكار ريدنج Oskar Rieding.

وقد قامت الباحثة بالإجابة على هذا التساؤل من خلال التحليل العزفى الحركة الاولى من كونشيرتو البيانو والكمان لاوسكار ريدنج Oskar Rieding وعلى ضوء ذلك تم تحديد الصعوبات الأدائية {التكنيكية والتعبيرية}، على النحو التالى:

1- القوس اللحنى الممتد لمازورة شكل Slur.

2- النغمات مزدوجة متتالية يتبعها تآلف.

3- التآلفات متتالية.

4- باص البيرتى فى اليد اليمنى مع نغمات مفرطة على مسافة اوكتاف فى اليد اليسرى.

5- النغمات المزدوجة المتتالية على مسافة الاوكتاف فى اليد اليسرى.

6- اداء البيدال.

7- الزخرفة اللحنية القائمة على بعد الثانية الصغيرة.

III. ما التدريبات والإرشادات العزفية المقترحة من قبل الباحثة لتذليل ما تشتمل عليه مصاحبة الة البيانو في الحركة الاولى من كونشيرتو البيانو والكمان من صعوبات والتي يمكن أن تساهم في الوصول للأداء الجيد للمصاحبة.

وقد قامت الباحثة بالإجابة على هذا التساؤل من خلال التحليل العزفى للحركة الاولى من كونشيرتو البيانو والكمان لاوسكار ريدنج Oskar Rieding، وبناءاً على ذلك قامت الباحثة بوضع تمارين تكنيكية وتقديم الإرشادات العزفية لتذليل هذه الصعوبات الأدائية، ولذا فإن الإرشادات العزفية التي يجب مراعاتها عند أداء الصياغة اللحنية في شكلها النهائى تكون كالتالى:

1- مراعاة اظهار غنائية الخط اللحنى الخاص بآلة الكمان.

2- ان يكون الاداء وفق الاصطلاحات التعبيرية المختلفة.

3- يجب الحرص عند استخدام البيدال حتى لا يطغى على الخط اللحنى لالة الكمان.

4- اداء المسافات الهارمونية او التآلفات بوضوح وفى قوة لمس متساوية للنغمات.

- **<u>توصيات البحث</u>**

على ضوء النتائج التي توصلت إليها الباحثة فإنها توصى بالاتى:

1- أن يتضمن منهج البيانو المصاحب التدريب على مصاحبه جميع الآلات في مرحلة الدراسات العليا.

2- تدعيم المكتبات الموسيقية في الكليات والمعاهد المتخصصة بالاسطوانات والتسجيلات والمدونات الخاصة بمؤلفات جميع الآلات إلى جانب تدعيمها بالكتب والمراجع.

3- تشجيع الدارسين على حضور حفلات الأوركسترا والاستماع إلى مؤلفات جميع الآلات.

4- تنظيم حفلات موسيقية يعزف فيها اعمال المصاحبة لمؤلفين مختلفين للاستفادة بأساليبهم الفنية.

مراجع البحث:

أولا: المراجع العربية:

1- امل حياتى محمد فتحى (2017) ***دور الة البيانو فى اداء مصاحبة الة الكمان لمؤلفات ترينتى فى المستويات المختلفة***، بحث منشور بمجلة علوم وفنون الموسيقي، كلية التربية الموسيقية- جامعة حلوان، العدد (37)، القاهرة .

2- بسنت عادل حسن صالح (2019) ***دور عازف البيانو كمصاحب لآلة الفاجوت في صوناتا البيانو والفاجوت مصنف ١٦٨ عند كامي سان صانص***، بحث منشور بمجلة علوم وفنون الموسيقي، كلية التربية الموسيقية- جامعة حلوان، العدد (40)، القاهرة.

3- سمير عزيز (1988) ***تطور فن المصاحبة الموسيقية***، مقال منشور بمجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، الجيزة.

ثانياً: المراجع الاجنبية:

4- *Hutchings, Arthur; Talbot, Michael; Eisen, Cliff; Botstein, Leon; Griffiths, Paul (2001).* ***"Concerto". Grove Music Online (8th ed.)****. Oxford University Press. ISBN 978-1-56159-263-0.*

5- *J. S. Gushing & Co., Berwick & Smith& Co. (1904):* ***Grove's dictionary of music and musician****, The Macmillan Company, Norwood, Mass., U.S.A., vol_1.*

6- *Lee, Douglas A. (2002).* ***Masterworks of 20th-century music: the modern repertory of the symphony orchestra*** *(1 ed.). New York: Routledge. ISBN 978-0-415-93847-1.*

7- *Peterson, Stephen; Galván, Janet; Stout, Gordon (13 May 2006). "**Concert: Commencement Eve**". All Concert & Recital Programs. 1 (1): 1–14.*

8- *Rieding, Oskar (2019). Zupančič, Maruša (ed.). **Violin Concerto b minor op. 35 (PDF)**. Munich: G. Henle. p. II. ISMN 979-0-2018-1048-5.*

9- *Roeder, Michael Thomas (1994**). A history of the concerto**. Portland, Or.: Amadeus Press. ISBN 0-931340-61-6. OCLC 27070961*

10- *Talbot, Michael (27 October 2005). "**The Italian concerto in the Late seventeenth and early eighteenth centuries**". The Cambridge Companion to the Concerto. Cambridge Companions to Music. ISBN 978-0-521-83483-4.*

11- *van der Merwe, Peter (1989). **Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music**, Oxford: Clarendon Press. ISBN 0-19-316121-4.*

12- *White, Chappell (1972). "**The Violin Concertos of Giornovichi**". The Musical Quarterly. 58 (1).*

13- *Wolf, Eugene K. (1986). "**Concerto**". In Randel, Don Michael; Apel, Willi (eds.). The New Harvard Dictionary of Music. Belknap Press of Harvard University Press. ISBN 0674615255.*

14- موقع على الانترنت: *https://www.hellosimply.com/blog/piano-beginner/piano-accompaniment/*

ملخص البحث باللغة العربية

تعد المصاحبة من العناصر الموسيقية الهامة التي تستخدم لهدف تكثيف وإثراء نسيج الألحان والأغاني المختلفة، ولقد ظهر عصر المصاحبة منذ فجر التاريخ الموسيقي كمحاولة لدعم الصوت البشري للمغني، بمساندته بألة موسيقية .واستمر استخدام المصاحبة في العصور المختلفة بأشكال متعددة، ولقد وصل فيه فن المصاحبة فى القرن العشرين الى مستوي رفيع سواء من حيث اسلوب التأليف او التكنينك المستخدم فى الاداء وذلك لتنوع التيارات الموسيقية فى ذلك العصر، حتى وصل إلي درجة عالية من التميز في تاريخ مصاحبة الآلات الأوركسترالية ومنها الة الكمان.

ونظراً لان دور عازف البيانو فى المصاحبة لا يقل اهمية عن دور عازف الة الكمان لذا رأت الباحثة من خلال مصاحبتها لمؤلفات اوسكار ريدنج **Oskar Rieding** بضرورة تناول مؤلفاته بالدراسة والتحليل النظرى العزفى حيث انها تعد اضافة مثمرة لدارسى الة البيانو نظراً لما تتصف بها هذه المقطوعات من جماليات موسيقية وتعبيرية وتقنيات عزفية قد تساعد على تحسين ادائهم فى المصاحبة على الة البيانو.

ويتضمن هذا البحث المقدمة- المشكلة- الأهداف- الأهمية- الاسئلة- الادوات والاجراءات- الدراسات السابقة- الإطار النظرى الذى يتضمن نبذة عن الكونشيرتو والمصاحبة وحياة المؤلف اوسكار ريدنج واسلوبه واشهر مؤلفاته- الإطار التطبيقى ويشمل التحليل النظرى والعزفى لعينة البحث.

ويختتم البحث بالنتائج والتوصيات المقترحة والمراجع المستخدمة واخيرا ملخص البحث باللغة العربية والانجليزية.

الكلمات المفتاحية: الكونشيرتو الكمان- مصاحبة البيانو- اوسكار ريدينج.

Abstract

The accompaniment is one of the important musical elements that are used for the purpose of intensifying and enriching the texture of different melodies and songs. The era of accompaniment appeared since the dawn of musical history as an attempt to support the human voice of the singer, by supporting it with a musical instrument. And the accompaniment continued to be used in different eras in various forms, and the art of accompaniment in the twentieth century reached a high level, whether in terms of the style of composition or the technique used in performance, due to the diversity of the musical currents in that era, until it reached a high degree of excellence in the history of the accompaniment of orchestral instruments. Including the violin.

And since the role of the pianist in the accompaniment is no less important than the role of the violinist, so the researcher saw through her accompanying the works of Oskar Rieding the need to study his compositions with theoretical instrumental study and analysis, as it is considered a fruitful addition to the piano students due to the musical aesthetics that characterize these compositions. And expressive and playing techniques may help to improve their performance in the accompaniment on the piano.

This research includes the introduction - the problem - the objectives - the importance - the questions - tools and procedures - previous studies - the theoretical framework that includes an overview of the concerto and the accompaniment and the life of the author Oscar Reding, his style and his most famous works - the applied framework and includes the theoretical and instrumental analysis of the research sample.

The research concludes with the results, suggested recommendations, references used, and finally a summary of the research in Arabic and English.

Keywords: violin concerto - piano accompaniment - Oscar Reading.