دراسة تحليلية مقارنة لأسلوب أداء مازوركا البيانو عند كلاً من سيزار كوى ولويس مورو جوتشالك

بحث من إعداد

د/ حسام حسن أبو السعود

مدرس البيانو بقسم التربية الموسيقية

كلية التربية النوعية ـ جامعة المنيا

مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية

معرف البحث الرقمي DOI: 10.21608/JEDU.2024.305617.2089

المجلد العاشر . العدد 53 يوليو 2024

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 ـ جامعة المنيا ـ جمهورية مصر العربية

مقدمة البحث:

تعد الرقصات الشعبية البولندية هي تقليد متأصل منذ عشرة قرون في الثقافة والتاريخ البولندي، حيث تتبع العديد من الرقصات من العادات الإقليمية والأحداث التاريخية، ومن أشهر الرقصات وأكثرها شعبية رقصة المازوركا (Mazurka)، وهي أحد القوالب الموسيقية التي انتشرت بشكل كبير وملحوظ، حيث جاء بناء لحن السلام الوطني البولندي على إيقاعات رقصة المازوركا كأحد أهم مظاهر الانتشار الواسع لها، والذى تناولته الصحف بالوصف والتحليل منها جريدة الملاحظة والاحتفال (The Observate) عدد أبريل عام ١٨٣٠م.[1][2]

والمازوركا هي رقصة بولندية ريفية تجمع بين الرقص والغناء الشعبي البولندي، وكانت تُؤدى في الصالونات الروسية، بل وامتدت إلى عامة الشعب الروسي، كما اشتهرت بسرعة الأداء، إلا أنها لا تتطلب من الراقصين القفز أو القيام بحركات مبالغ فيها بل تتميز بالسلاسة والنعومة في حركاتهم، كما تُعطي إحساساً بالقوة والنشاط والحيوية بما تحتويه من أفكار متنوعة وتكوينات تقوم بأدائها أعداد زوجية من الراقصين[3]، وتتكون المازوركا من ثلاثة أنواع، تؤدى فى سرعات مختلفة تتراوح ما بين المتوسطة والسريعة، وهم: رقصة المازوركا، ورقصة الكوجياك (Kujawiak)، رقصة الأوبريك (Oberek).[4]

ومن خصائصها أنها كانت قديماً تُكتب في مقام الليديان، ويُميزها تغيير السرعات من بطيء إلى سريع، وذلك للقضاء على الملل والرتابة، كما تتميز أيضاً بالأجزاء التكنيكية التي تتطلب عازفاً ذو مهارة تقنية عالية، وتُكتب في صيغة ثلاثية، وفي ميزان ثلاثي ذات سرعة معتدلة، حيث يوجد بها ضغط قوي (Accent) على الوحدة الثانية أو الثالثة للميزان؛ أما اللحن فلم تكن له نهايات واضحة للعبارات والجمل الموسيقية، ولكن دائماً ما تنتهي بتكرار اللحن بطريقة إرتجالية مختلفة على الدرجة الخامسة.[5]

---

(1) Apel Willi: "Harvard Dictionary of music and musicians", 2nd Edition, Harvard University press Cambridge, Massachusetts, 1972s, p.512.

(2) Apel ,Willi: "Harvard Dictionary of music and musician" ,2nd edition Harvard university press Cambridge Massa Chusetts, 1972, p.512.

(3) محمد محمود سامي حافظ: "الموسيقى المصرية الحديثة وعلاقتها بالغرب"، مكتبة الأنجلو المصرية 1982م، ص58.

(4) Carol Kendall Oliver: "The Mazurka triangle: the influence of the mazurkas of Frederic chopin on the mazurkas of Alexander Scriabin and Reinhold Gliere", Doctor of Musical Arts Degree, The University of Memphis, May 2005, p.28.

(5) Jenniffr A.Maxwell: "Tracing a lineage of the Mazurka genre: influences of Chopin and szymanowski on thomas ades' Mazurkas for piano,op.27", Boston University College of Fine Arts, degree of Doctor of Musical Artst, 2014s, P.87.

وقد قام ألكساندر جانتا*(Aleksander Janta)(1908م : 1974م) بجمع حوالي (٣٠) مازوركا في دراسته للموسيقى الأمريكية البولندية في القرن التاسع عشر، ووصفها في إحدى كتاباته عام ١٨٤٥م بأنها رقصة روسية، وذلك بعد اخضاع روسيا لبولندا.[1]

وبالرغم من أن تلك الرقصة قد بلغت شهرتها على يد الموسيقي البولندي فردريك شوبان**(Frederic Chopin)(١٨١٠م : ١٨٤٩م)[2]؛ إلا أننا لا نستطيع أن نغفل اسهامات المدارس الموسيقية الأخرى لتطويرها؛ لذا اتجهت الدراسة الحالية إلى تبنى نقطة بحثية تسعى إلى استخدام الدراسة المقارنة لتحليل أسلوب تأليف مازوركا البيانو في المدرستين الأمريكية والروسية من خلال مؤلفات كلاً من سيزار كوى (César Cui)(1835م : 1918م)، ولويس مورو جوتشالك (Gottschalk, Louis Moreau)(1829م : 1869م)؛ للوقوف على دور كلاً منهم فى تطوير هذه الرقصة.

مشكلة البحث:

من خلال اطلاع الباحث على مؤلفات البيانو عند كلاً من "سيزار كوى" و "لويس جوتشالك"، لاحظ أنها لم تحظى بالإهتمام الكافي من قبل الباحثين، وتغفل عنها بعض المناهج الدراسية خاصة رقصة المازوكا التي تتسم بالغنائية والتعبيرية والصعوبات التكنيكية التي تتطلب اكتساب العديد من المهارات العزفية لأدائها بالشكل المطلوب؛ لذا فكر الباحث في تناول مازوركا البيانو لكلاهما بالدراسة والتحليل المقارن؛ كمحاولة لإبراز وتحديد أوجه التشابة والإختلاف بين أسلوب التأليف والأداء لكلتا المدرستين الروسية والأمريكية، وما تشتمل عليه تلك المؤلفة من مهارات عزفية متعددة يمكن أن تُفيد عازفي ودارسي آلة البيانو.

تساؤلات البحث:

1) ما الخصائص الفنية والبنائية لمازوركا البيانو عند كلاً من سيزار كوى، ولويس مورو جوتشالك؟

---

* **ألكسندر ستانيسوف جانتا بوتشينستي (Aleksander Janta)(١٩٠٨م : ١٩٧٤م):** كاتب بولندي وشاعر وصحفي.

(1) Janta, Aleksander: "A History of Nineteenth Century American", Polish Music,1982, p.46.

** **فردريك شوبان (Frederic Chopin)(١٨١٠م : ١٨٤٩م):** هو مؤلف ماهر وعازف بيانو، ولد في مدينة وارسو ببولندا، ألف مقطوعات مميزة للبيانو منها 59 مقطوعة مازوركا، 21 نوكتيرن، 26 افتتاحية، 4 مقطوعات الرقصة الروندو، 4 مقطوعات الرقصة الشيرزو، 27 دراسة، 19 فالس، و15 تأليفاً من أنواع مختلفة.

(2) Janta, Aleksander: "A History of Nineteenth Century American- Polish Music".

2) ما أوجة التشابة والإختلاف لمازوركا البيانو عند كلاً من سيزار كوى ولويس مورو جوتشالك؟
3) ما المهارات العزفية، والتمارين والإرشادات العزفية المقترحة من قبل الباحث للتغلب على تلك الصعوبات التي تشتمل عليها عينة البحث.

أهداف البحث:

هَدَفَ البحث إلى:

1) التعرف على الخصائص الفنية والبنائية لمازوركا البيانو عند كلاً من سيزار كوى ولويس جوتشالك.
2) تحديد أوجه التشابة والإختلاف لمازوركا البيانو لكليهما من خلال المقارنة بين العناصر الموسيقية والخصائص الفنية التي تشتمل عليها عينة البحث.
3) تحديد المهارات العزفية والتمارين والإرشادات العزفية المقترحة من قبل الباحث للتغلب على صعوبات عينة البحث.

أهمية البحث:

تكمُن أهمية البحث في:

إيجاد دراسة تحليلية مقارنة بين أحد مؤلفي المدرسة الروسية، ويمثلها سيزار كوى؛ وأحد مؤلفي المدرسة الأمريكية، ويمثلها لويس جوتشالك؛ لتحديد الخصائص الفنية والوقوف على الصعوبات العزفية التي تشتمل عليها عينة البحث، بالإضافة إلى عمل تمارين مقترحة وتقديم الإرشادات العزفية؛ ليتمكن الطالب من أدائها بصورة صحيحة وفق الأسلوب والطابع الموسيقي كما حدده المؤلف.

إجراءات البحث:

أولاً: منهج البحث:

استخدم الباحث في هذا البحث منهجيين، **وهم على النحو التالي:**

أ) **المنهج الوصفي (تحليل المحتوى):** هو المنهج الذى يوصف الظاهرة موضوع البحث، يفسرها، ويحلل بنيتها الأساسية، الظروف، والعلاقات التي توجد بين مكوناتها[1]، ولا يقتصر هذا المنهج

(1) **آمال صادق مختار ـ أحمد فؤاد أبو حطب:** "منهج البحث والإحصاء في البحوث التربوية والنفسية"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، عام 1900م.

على جمع البيانات، وإنما يتضمن تفسير هذه البيانات، وإدراك العلاقة فيما بينهما، واستخدامها فيما يتناسب مع مشكلة الدراسة، وأبعادها.[1]

ب) المنهج التحليلي المُقارن: هو المنهج الذي يهتم بدراسة وتصنيف العوامل السببية التي أدت إلى حدوث ظاهرة معينة وتطورها، وكذلك دراسة العلاقات المتبادلة والداخلية في تلك الظواهر عن طريق المقارنة بينها من حيث أوجه التشابه أو الإختلاف أو الإثنين معًا.[2]

ثانياً: عينة البحث:

قام الباحث باختيار مازوركا البيانو رقم 2 مصنف 79 (Piano Mazurka No. 2 Op. 79) عند سيزار كوى، ومازوركا البيانو بعنوان مازوركا ريفية مصنف81 (Mazurka Rustique Op. 81) عند لويس جوتشالك، كممثلين لبعض التقنيات العزفية في المدرستين الروسية والأمريكية للتأليف لرقصة المازوركا.

ثالثاً: محددات البحث:

ـ **محدد زمني:** خلال الفترة ما بين عام 1850م، وحتى عام 1909م.

ـ **محدد مكاني:** روسيا، والولايات المتحدة الأمريكية.

ـ **محدد موضوعي:** مازوركا البيانو رقم 2 مصنف 79 (Piano Mazurka No. 2 Op. 79) عند سيزار كوى، ومازوركا البيانو بعنوان مازوركا ريفية مصنف81 (Mazurka Rustique Op. 81) عند لويس جوتشالك.

رابعاً: أدوات البحث:

1) الدراسة الوصفية، التحليل البنائي والعزفي لمازوركا البيانو رقم 2 مصنف 79 (Piano Mazurka No. 2 Op. 79) عند سيزار كوى، ومازوركا البيانو بعنوان مازوركا ريفية مصنف81 (Mazurka Rustique Op. 81) عند لويس جوتشالك.
2) إستمارة تحليل المحتوى التى تشتمل على (إسم المؤلفة ـ التونالية ـ الميزان ـ السرعة ـ النسيج ـ نوع القالب ـ الإيقاع المميز ـ الطول البنائي ـ الصيغة)؛ للتعرف على خصائص وأسلوب أداء وتأليف كلاً منهما.

---

(1) جابر عبد الحميد ـ أحمد خيرى كاظم: "مناهج البحث في التربية وعلم النفس"، دار النهضة العربية، القاهرة.

(2) خالد حامد: "منهج البحث العلمي"، الطبعة الأولى، دار بجاية، الجزائر، عام 2003م، ص 61.

3) جداول المقارنة، وتشتمل على جدول رقم (1) للمقارنة وتوضيح أوجة التشابة والإختلاف بين أسلوب تأليف وصياغة مازوركا البيانو عند كلاً من سيزار كوى ولويس جوتشالك.

مصطلحات البحث:

- **أسلوب الأداء (Performance Style):** هو الصفة المميزة لكل مؤلف موسيقى، ويُعتبر تعبيراً واضحاً عن الغرض الذي يريد أن يعبر عنه، ويوضحه، كما إنه يُرمز إلى النظام المُتبع في المعالجة للقالب، اللحن، الهارموني، الإيقاع.[1]
- **الصعوبات الفنية (Technique Difficulties):** هي المعوقات التى يواجهها المتعلم أثناء دراسته لمقطوعات جديدة لم يسبق له التدريب عليها، وقد تكون صعوبات تكنيكية، تعبيرية، فسيولوجية، جسمانية، عضلية، أو الصعوبات الناتجة عن الكسور التشريحية لليد.[2]
- **التعبير (Expression):** هو طريقة إخراج المقطوعة الموسيقية بالشكل الجيد الذي يرغبه المؤلف، ويشعر به العازف باستعمال العلامات التعبيرية مثل: العزف بلين (P) أو العزف بقوة (F)، والتدرج من القوة إلى اللين (Cresendo)، والتدرج من اللين إلى القوة (Diminuendo).[3]
- **المقامية أو التونالية (Tonality):** هي صفة لتحديد نوع مقام المقطوعة، والقواعد التى تحكم تكوينه، ويتكون المقام من أصوات السلم غير مقيدة في تتابعها.[4]
- **هوموفوني (Homophony):** عبارة عن مسار لحنى تصاحبه تكوينات هارمونية متنوعة.[5]
- **بوليفونى (Polyphony):** هي كلمة أصلها يونانى تعنى التعدد اللحنى، وتتكون فيها المقطوعة الموسيقية من عدة ألحان تسير بخطوط أفقية متقابلة فوق بعضها البعض تُسمع في وقت واحد، وتعتمد البوليفونية على إبراز التباين بين تلك الخطوط اللحنية المختلفة.[6]

---

(1) Martin, cooper : "The concise encyclopedia of musicians", hutchnsan of London ltd, London, 1978.

(2) آمال مختار صادق ـ فؤاد أبو حطب: "علم النفس التربوى"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة عام1991م، ص519.

(3) أحمد المصرى: "محيط الفنون (2)"، دار المعارف، القاهرة عام1971م، ص129.

(4) أحمد بيومى: "القاموس الموسيقى"، المركز الثقافي، دار الأوبرا المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة عام 1992م، ص426.

(5) Michel, Kennedy: "The concise oxford dictionary of music", 3th, New York, 1980, P. 299.

(6) حسام الدين زكريا: "المعجم الشامل للموسيقى العالمية الجزء الأول (المصطلحات والمصنفات)"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عام 2004، ص1.

- **مونوفـونى (Monophony):** يُطلـق هذا الاصـطلاح علـى اللحـن المنفـرد، أى موسـيقى لحنية ذات مسار لحنى واحد دون مصاحبة هارمونية.[1]
- **الصـيغة الثلاثيـة (Ternary Form):** هـي إحدى الصـيغ البنائيـة للمؤلفات الموسـيقية المستقلة، أو للحركات داخل الأعمال الموسيقية المركبة، تقوم على ثلاث مراحل هي: فكرة أساسية ـ فكرة جانبية متعارضة ـ تكرار متطابق أو تقريبي للفكرة الأساسية، ويُرمز لهذه الصيغة بالحروف (A B A2).[2]

وينقسم البحث إلى جزئين:

❖ **الإطار النظري، ويضم:**

أولاً: دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث.

ثانياً: نبذة عن التطور التاريخي لرقصة المازوركا.

ثالثاً: نبذة عن حياة المؤلف الموسيقي سيزار كوى، والمؤلف الموسيقي لويس مورو جوتشالك.

❖ **الإطار التطبيقي، ويضم:**

أولاً: التحليل البنائي والعزفي لمازوركا البيانو رقم 2 مصنف 79 (Piano Mazurka No. 2 Op. 79) عند سيزار كوى.

ثانياً: التحليل البنائي والعزفي لمازوركا البيانو بعنوان مازوركا ريفية مصنف81 (Mazurka Rustique Op. 81) عند لويس مورو جوتشالك.

ثالثاً: أوجه التشابة والإختلاف بين عناصر وخصائص أسلوب أداء مازوركا البيانو عند كلاً من سيزار كوى ولويس مورو جوتشالك.

❖ **الإطار النظري:**

أولاً: دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث:

تعد الدراسات والبحوث السابقة مصدراً هاماً للمعرفة والعلم وتعتبر السراج المنير للباحثين؛ إذ إنها تُمكنهم من متابعة العلم الذي أنتجه الآخرون وتُعرفهم إلى أي مدى ترتبط

---

(1) أحمد المصرى: "مرجع سابق"، ص319، ص 260.

(2) عواطف عبد الكريم ـ شوقي ضيف: "معجم الموسيقا"، مركز الحاسب الآلي مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، عام 2000م، ص 152.

تلك الأبحاث بدراساتهم وما هو المُستفاد من تلك الدراسات؛ مما يُساعد على تعميق رؤية الباحثين وإمدادهم بالمعلومات اللازمة لبحوثهم، وبعد أن قام الباحث بالاطلاع على الدراسات والبحوث السابقة التي تتصل بصورة مباشرة وغير مباشرة بموضوع البحث الحالي ومدى ارتباط تلك الدراسات والبحوث بالبحث الراهن.

1) بحوث ودراسات سابقة تناولت مازوركا البيانو.

ـ الدراسة الأولى بعنوان: "دراسة تحليلية لمازوركا البيانو مصنف ٥٠ عند كارول ليمانوفسكي لتحسين الأداء العزفي للطلاب".[1]

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على أسلوب كارول ليمانوفسكي، وتوضيح التقنيات العزفية التي تشتمل عليها مازوركا البيانو مصنف 50، كما **هدفت** إلى تذليل الصعوبات التكنيكية واقتراح الحلول والارشادات العزفية المناسبة، حيث **استخدمت** الباحثة **المنهج الوصفي (تحليل محتوى) لعينة** البحث المنتقاه، والمتمثلة في مازوركا البيانو مصنف 50، حيث **أوضحت** الدراسة كيفية التدريب على أداء التقنيات العزفية المتنوعة للوصول بالدارس إلى أفضل أداء على آلة البيانو.

ـ الدراسة الثانية بعنوان: "التقنيات العزفية في رقصة المازوركا رقم (2) في مؤلفة "رقصات البولونيز" مصنف (9) عند إجناتس يان بادرفسكي".[2]

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على التقنيات العزفية التي تشتمل عليها رقصة مازوركا البيانو، كذلك التعرف على أسلوب تأليفها بصفة عامة وعند إجناتس يان بادرفسكي بصفة خاصة، حيث **استخدمت** الباحثة **المنهج الوصفي (تحليل محتوى) لعينة** البحث المنتقاه، والمتمثلة في مازوركا البيانو رقم 2 في مؤلفة "رقصات البولونيز" مصنف رقم 9 عند إجناتس يان بادرفسكي.

ـ الدراسة الثالثة بعنوان: "دراسة تحليلية عزفية لمازوركا البيانو عند أليساندرو لونجو Alessandro Longo".[3]

---

(1) سعاد محمد عثمان خان: "دراسة تحليلية لمازوركا البيانو مصنف ٥٠ عند كارول ليمانوفسكي لتحسين الأداء العزفي للطلاب"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، الجيزة، عام ٢٠١١م.

(2) مها أحمد قاسم: "التقنيات العزفية في رقصة المازوركا رقم (2) في مؤلفة "رقصات البولونيز" مصنف (9) عند إجناتس يان بادرفسكي"، بحوث في التربية النوعية، جامعة القاهرة، المجلد 1 العدد 35، عام 2019م، ص ص. 1407 : 1430.

(3) **يسرا عبد الله ـ شيماء محمد سيد:** "دراسة تحليلية عزفية لمازوركا البيانو عند أليساندرو لونجو Alessandro Longo"، بحوث في التربية النوعية، جامعة المنيا، المجلد 5 العدد 22، عام 2019م، ص ص. 140 : 180.

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على مؤلفات لونجو الغير متداولة ضمن بنود مناهج آلة البيانو، كذلك استخراج الصعوبات التكنيكية والعزفية وتذليلها بالتمارين العزفية والتدريبات المقترحة بما يساعد على أدائها بشكل جيد، كما **تهدف** إلى التعرف على أسلوب أليساندرو لونجو من خلال التحليل العزفي والهارموني لرقصة المازوركا، حيث **استخدمتا** الباحثتان **المنهج الوصفي (تحليل محتوى) لعينة** البحث المنتقاه، والمتمثلة في مازوركا البيانو رقم 5 مصنف 18 عند أليساندرو لونجو.

ـ **الدراسة الرابعة بعنوان: "أسلوب أداء مازوركا البيانو عند ميخائيل جلينكا".**[1]

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على التقنيات العزفية التي تشتمل عليها رقصة مازوركا البيانو، كذلك التعرف على أسلوب تأليفها عند ميخائيل جلينكا، حيث **استخدمت** الباحثة **المنهج الوصفي (تحليل محتوى) لعينة** البحث المنتقاه ضمن سلسة مازوركات البيانو المنفرد التي ألفها ميخائيل جلينكا خلال الفترة ما بين عام 1828م، وحتى عام 1960م.

ـ **الدراسة الخامسة بعنوان: "شكل الأداء: تحليل توزيع الأنماط في تسجيلات مختارة لمازوركا شوبان مصنف 24 رقم 2".**[2]

"The form of performance: analyzing pattern distribution in select recordings of Chopin's Mazurka Op. 24 No. 2".

هدفت تلك الدراسة إلى تحليل التوقيت والأنماط الديناميكية لعينة كبيرة من العروض من أجل استكشاف الأسباب الموسيقية لكل من حدوث مثل هذه الأنماط والاختلافات في موقعها وخصائصها؛ حيث يمكن أن تختلف عروض نفس القطعة عن بعضها البعض بطرق لا حصر لها ولأسباب عديدة ومختلفة، وذلك من خلال **استخدام المنهج التحليلي المقارن** لـ 29 عرض لمازوركا البيانو رقم 2 مصنف 24 عند شوبان، ثم **تحليل مقارن** لثلاثة عروض لنفس المؤدي، حيث **أوضحت** الدراسة الأسباب الموسيقية لتلك الإختلافات.

ـ **الدراسة السادسة بعنوان: "أحلام شوبان: مازوركا دو#/ الصغير مصنف 30 رقم 4".**[3]

---

(1) إيمان عبد الفتاح علي عثمان: "أسلوب أداء مازوركا البيانو عند ميخائيل جلينكا"، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقي، كلية التربية الموسيقية، المجلد 45، يوليو عام 2021م.

(2) Spiro, Neta, Nicolas Gold, and John Rink: "The form of performance: analyzing pattern distribution in select recordings of Chopin's Mazurka Op. 24 No. 2", Musicae Scientiae, 2010, 14 (2), 23- 55.

(3) Klein, Michael: "Chopin Dreams: The Mazurka in C# Minor, Op. 30, No. 4. 19th-Century Music**",** 2012, 35(3), 238-260.

“Chopin Dreams: The Mazurka in C# Minor, Op. 30, No. 4”.

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على مفاهيم القرن التاسع عشر للاستشراق، والقومية (الحنين إلى الماضي)، حيث يُنظر لهذه المازوركا على أنها أقرب إلى حلم مفتوح، وقد **استخدم** الباحث **المنهج الوصفي (تحليل محتوى) لعينة** البحث المنتقاه، والمتمثلة في مازوركا البيانو رقم 4 مصنف 30 عند شوبان، حيث **أوضحت** الدراسة كيفية التدريب على أداء التقنيات العزفية المتنوعة للوصول بالدارس إلى أفضل أداء على آلة البيانو.

2) بحوث ودراسات سابقة تناولت أعمال كلاً من سيزار كوى ولويس مورو جوتشالك.

ـ الدراسة السابعة بعنوان: "لويس مورو جوتشالك (1829م : 1869م): دور التعرض المبكر للموسيقى المشتقة من إفريقيا في تشكيل رائد موسيقي أمريكي من نيو أورلينز".[(1)]

“Louis Moreau Gottschalk (1829-1869): The Role of Early Exposure to African-Derived Musics in Shaping an American Musical Pioneer From New Orleans”.

هدفت تلك الدراسة إلى إلقاء الضوء على تعرض لويس مورو جوتشالك المبكر للموسيقى المشتقة من إفريقي، وإلى أي مدى تأثرت وتشكلت شخصيته الموسيقية كرائد موسيقي أمريكي من نيو أورلينز، حيث **استخدم** الباحث **المنهج التاريخي**، وقد **أسفرت النتائج** على أن جوتشالك لم يقتبس الألحان المشتقة من إفريقيا في مؤلفاته فحسب، بل استخدم أيضاً الإيقاعات المشتقة من إفريقيا ومتغيراتها، بالإضافة إلى الهياكل الإيقاعية التي توازي تلك الشائعة في غرب ووسط إفريقيا، علاوة على ذلك فإن الطرق التي تعلم بها جوتشالك الموسيقى تظهر في مؤلفاته المبكرة أنه قد استوعبها بالفعل في مفرداته الموسيقية خلال طفولته، كما توضح أعماله اللاحقة أنه واصل الاعتماد على المفاهيم الموسيقية الأوروبية والأفريقية.

بالإضافة إلى ذلك فإن بعض مؤلفات جوتشالك تنذر بالتطورات اللاحقة في الموسيقى الأمريكية التي نمت من الثقافة الأمريكية الأفريقية؛ بسبب الفرص التي أتاحتها طفولته، وبراعته في مزج الأفكار والمفاهيم الموسيقية المتنوعة التي واجهها، ويمكن اعتباره بشكل معقول بداية الهوية الموسيقية "الأمريكية".

---

(1) Unruh, Amy Elizabeth: “Louis Moreau Gottschalk (1829-1869): The Role of Early Exposure to African-Derived Musics in Shaping an American Musical Pioneer From New Orleans”, Diss. PhD Thesis. Kent State University, 2009.

ـ **الدراسة الثامنة بعنوان: "التأثير التربوي لمدرسة البيانو الفرنسية على دراسات البيانو لويس مورو جوتشالك: تحقيق سردي".**[1]

"The French Piano School's Pedagogical Influence on Louis Moreau Gottschalk's Piano Etudes: A Narrative Inquiry".

هدفت تلك الدراسة إلى فحص دراسات البيانو عند لويس مورو جوتشالك، وتقييم مساهمتها في أدب آلة البيانو، حيث كان التركيز الثانوي على استكشاف طبيعة دروس جوتشالك مع معلمه في المدرسة الفرنسية للبيانو ومقارنة علاقتهم التقليدية بين المعلم والمتدرب مع ديناميكية المعلم والطالب اليوم، **استخدمت** هذه الدراسة **المنهج التاريخي** من خلال نموذج بحث **استقصاء سردي نوعي**، والذي يقوم بتحديث السيرة التاريخية برواية قصصية متجددة؛ لتوضيح أهمية دراسات البيانو عند جوتشالك، وقد أسفرت **النتائج** على أن تدريب جوتشالك على البيانو في باريس وصوته التركيبي الأمريكي المميز اجتمعا لإنشاء قطع دراسية وأداء ملحوظ يستحق المزيد من اهتمام المعلم عند تعيين الأدب، كما أكدت **النتائج** أن جوتشالك شخصية موسيقية أمريكية رائدة وضعت نموذجاً لطلاب الموسيقى الأمريكيين المستقبليين للتدريب في أوروبا.

جوانب الاستفادة من الدراسات السابقة:

مما لاشك فيه أن البحث الحالي قد استفاد كثيراً مما سبقه من الدراسات السابقة، حيث حاول هذا البحث توظيف كثيراً من الجهود السابقة للوصول إلى تشخيص دقيق للمشكلة ومعالجتها بشكل شمولي، **ومن جوانب الاستفادة العلمية من الدراسات السابقة أن البحث الحالي استفاد من جميع الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث في:**

- الوصول إلى صياغة دقيقة للعنوان.
- الوصول إلى المنهج الملائم لهذا البحث.
- توظيف التوصيات والمقترحات في دعم مشكلة البحث وأهميته خصوصاً دراسة "**سعاد محمد عثمان خان**"، دراسة "**مها أحمد قاسم**"، ودراسة "**يسرا عبد الله ـ شيماء محمد سيد**".
- صياغة أدوات البحث خصوصاً دراسة "**إيمان عبد الفتاح علي عثمان**"، ودراسة " **Spiro, Neta, Nicolas Gold, and John Rink**".

(1) **Bailey, Kenner Layne:** "The French Piano School's Pedagogical Influence on Louis Moreau Gottschalk's Piano Etudes: A Narrative Inquiry", 2024.

- إثراء الإطار النظري للبحث خصوصاً دراسة "**Unruh, Amy Elizabeth**"، ودراسة "**Bailey, Kenner Layne**".

ثانياً: نبذة عن التطور التاريخي لرقصة المازوركا.

المازوركا هي إحدى الرقصات الشعبية البولندية التي اشتهرت بسرعة الأداء، إلا أنها لا تتطلب من الراقصين القفز أو القيام بحركات مبالغ فيها بل تتميز بالسلاسة والنعومة من الراقصين، وقد كتب العديد من المؤلفين البولنديين لمثل هذه الرقصات أهمهم فريدريك شوبان أحد كبار مؤلفي الموسيقى الشعبية البولندية، والذي كان يدمج الفولكلور في أعماله؛ إذ احتلت المازوركا عدداً ليس بقليل من إنتاجه الموسيقي نظراً لأنه كان متأثراً بطابع بلاده القومي فصاغ الطابع القومي بجمال رائع في أعماله لها.[1]

وخلال القرن السابع عشر بدأت المازوركا تنتشر في جميع أنحاء بولندا، ثم في ألمانيا وفرنسا في منتصف القرن الثامن عشر، ثم إلى إنجلترا وأمريكا في مطلع القرن التاسع عشر؛ والمازوركا تجمع بين الرقص والغناء الشعبي البولندي، وتعطي إحساس بالقوة والنشاط بما تحتويه من أفكار جميلة ومتنوعة، حيث يقوم بأدائها أعداد زوجية غير محدودة من الراقصين.

وتُكتب المازوركا في ميزان ($\frac{3}{8}$)، و($\frac{3}{4}$)، ويتكون بناءها من جزئين أو أربعة أجزاء؛ يحتوي كل جزء منها على 8 أو 6 موازير موسيقية مع إعادة كل جزء، وهذا التكرار ينتج عنه ما يُعرف بـ (Ad Libitum)، ومعناه عدم الإلتزام بالإيقاع أو السرعة المنتظمة عند الإعادة والتكرار[2]، كما تتميز بضغط قوي يقع على الوحدة الثانية أو الثالثة من كل مازورة، وفي سرعة معتدلة يستطيع المؤلف من خلالها أن يُعبر عن إحساسه، وأن يُدخل التظليل المناسب في رقصة المازوركا.[3]

كما أن رقصة المازوركا تتسم بالإرتجالية، وتستدعى انتباهاً كبيراً من حيث الحرية والتنوع في أشكالها لتحديد الخطوات، وهذا أيضاً ما تتطلبه في العزف من حيث إظهار الأفكار الإيقاعية المتعددة، والأفكار اللحنية المختلفة، كما أنها كرقصة تتميز بطابع الإرتجال الذي

---

(1) Dziewanowska, Ada: "Polish Folk Dances & Songs - a Step by Step Guide", New York: Hippocrene Book 1999, p.78.

(2) Sadie Stanley: "The New Grove's Dictionary of Music and Musicians", Six Edition, Macmillan, London, 1980s, P.865.

(3) محمد محمود سامي حافظ: "مرجع سابق"، ص٥٨.

يسمح بالإبتكار لأشكال خطوات جديدة[1]، وأهم ما يميزها عن الفالس الرقص بكبرياء وفخر أرستقراطي مع شدة الحماس، كذلك يُعد الآداء المتقطع (Staccato) أحد ملامح هذه الرقصة، وتختلف البولكا مازوركا (Polka Mazurka) عن البولكا في كونها ذات زمن ثلاثي؛ وعن المازوركا في وجود نبر قوي على النوار الثالث من الميزان.[2]

السمات المميزة لمؤلفة المازوركا:

أولاً: السلم المستخدم: كانت المازوركا تُصاغ قديماً في مقام الليديان، وهو من المقامات الكنيسية القديمة، ويبدأ بنغمة (فا)، وليس له دليل، وهو من المقامات التي تنتمي للسلالم الكبيرة، تُميزه مسافة الرابعة الزائدة (٤ز) من نغمة الـ (فا)، وكما أن مقام الليديان برابعته الزائدة من المقامات المميزة للمازوركا البولندية، حتى أنه سُمى بعد ذلك بالمقام البولندي.[3]

ثانياً: من الناحية اللحنية: استعمال التدرج في التعبير ما بين كريشندو (Crescendo)(<)، وديمينويندو (Diminuendo)(>).

والمازوركا التي لم تتأثر بالموسيقا الحضارية تبدو وكأنها بدون نهاية واضحة، وذلك لعدم انهائها بالقفلة التامة المعهودة، بل تكون نهايتها معلقة، وذلك بإعادة اللحن بطرق ارتجالية مختلفة أو انهاء المازوركا على الدرجة الخامسة على الوحدة الثالثة للمازورة وبدون نبر قوي، تاركاً انطباع بالتلاشي في الهواء.[4]

ظهرت المازوركا أحياناً بأسلوب الزيجيان، وهو أسلوب أداء موسيقى الغجر، باستخدام الجليساندو والحليات للآلات الوترية وآلة البزق* الخالي من الدساتين باستخدام مقام الزيجيان، وهذا اللون منتشر بين غجر أوروبا مثل رومانيا والمجر، وقد تأثر بهذا الطابع العديد منالمؤلفيين

---

(1) Milewski Barbara Ann: "The Mazurka and National lmaginings", Princeton University, PhD, 2002, p86.

(2) سحر عبد المنعم حنفي: "دراسة مقارنة لرقصات مختارة عند كل من فردريك سميتانا وأنطونين دفورجاك"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام ٢٠٠٢م، ص ٣٢ : ٣٣.

(3) خالد محمد رشدي محمد: "دراسة تحليلية للتقنيات العرقية في مازوركا البيانو رقم "١ ، ٦" عند مانويل يونس لتحسين الأداء لدارسي آلة البيانو"، بحث إنتاج منشور، مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية، العدد الثالث والأربعون، كلية التربية النوعية، جامعة المنيا، نوفمبر ٢٠٢٢م، ص٩٠٦.

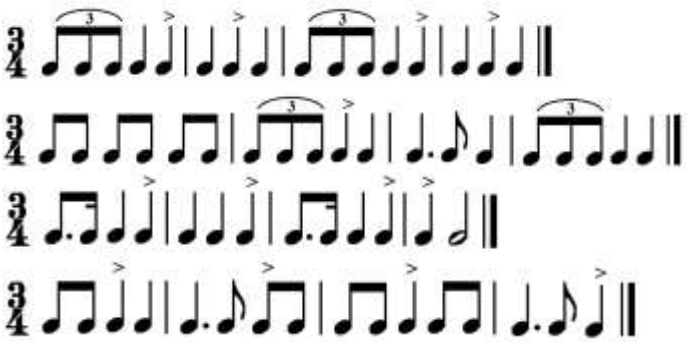
(4) Jenniffr A.Maxwell: "Tracing a lineage of the Mazurka genre: influences of Chopin and szymanowski on thomas ades' Mazurkas for piano,op.27", Boston University College of Fine Arts, degree of Doctor of Musical Artst, 2014s ،P.87.

* **آلة البزق:** هي آلة موسيقية وترية خشبية تشبه العود ذات عنق طويل وجسم أصغر من العود، وكانت تسمى عند العرب قديمًا باسم «الطنبور».

الموسيقيين، ويتميز هذا المقام بمسافة الثانية الزائدة (2ز)، ومقلوبها مسافة السابعة الناقصة (7ن)، وهما من المسافات المميزة للموسيقا الشعبية الساليتية*(Celtic)، ويتكون من مقام حجاز على الراست، ومقام عقد نوأثر، وهو من المقامات المشهورة في موسيقى شعوب الغجر التي تميل إلى الغناء الحزين.[1]

ثالثاً: المصاحبة والهارموني: المصاحبة الأصلية للمازوركا القديمة عبارة عن ألحان غنائية، فقد كانت تؤدى بطريقة**(Duda Bag pipe)؛ الذي يعطى نغمة الأساس أو نغمتي الأساس والخامسة بطريقة متصلة أو متكررة، وغالباً ما يلعب عازفوا الكمان الشعبين اللحن الواحد بأكثر من طريقة مع إدخال الزخارف اللحنية المختلفة مع كل تغيير.[2]

رابعاً: من الناحية الإيقاعية: يبنى إيقاع المازوركا أساساً في زمن ثلاثي في شكل ( )، كما يظهر إيقاع ( ) بصورة غالبة، وهناك أيضاً إيقاع يميز المازوركا، وهو إيقاع ( )، ويظهر فى المازوركا أيضاً أشكال إيقاعية أخرى مثل ( )، والشكل الإيقاعي ( ) بتنويعاتهما، والأشكال المرادفة لتلك الإيقاعات هي ( )، إيقاع ( )، وإيقاع ( )، وقد تعني هذه الأشكال في بعض الأحيان خطوات الرقصة.

، **وفيما يلي عرض لبعض الأشكال الإيقاعية الرئيسية للمازوركا في ميزان ( )**:[3]

شكل رقم (1) يوضح بعض الأشكال الإيقاعية الرئيسية للمازوركا في ميزان ( ).

---

* **الشعوب الساليتية:** وهى شعوب الغجر المقهورة المضطهدة التي تميل إلى الغناء الكئيب، وتنمي أفكارها من خلال الحزن الكامن.

(1) **شريف زين العابدين عبد المجيد:** "أسلوب أداء مازوركا البيانو عند ألكسندر سكريابين"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام ٢٠٠١م، ص٧٨.

** **(Duda Bag pipe):** هي إحدى أنواع القرب الريفية.

(2) Burhardt, Stefan: "Polonez. Katalog Tematyczny: Polomise: Thematic catalogue", 3 vols, Kaków, PWM Edition, 1976s, P.212.

(3) **هبه إبراهيم عزوز:** "المعالجة الهارمونية في مازوركا البيانو عند ألكسندر سكريابين"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، عام ٢٠٠٦م، ص ٥٤.

وهناك نموذج لإيقاع المازوركا يؤدى في ميزان ($\frac{3}{8}$)، وهذا النموذج معروف جداً بالأغاني والرقصات الشعبية بمقاطعة "مازوفيا"، وتحتوي فيه الجملة على ستة موازير فقط، وليست ثماني[1]، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (2) يوضح نموذج لإيقاع المازوركا يؤدى في ميزان ($\frac{3}{8}$).

خامساً: السرعة: تتغير سرعة المازوركا من بطئ إلى سريع، وذلك لتجنب الملل ،مع مراعاة أن المازوركا عندما تعزف ببطيء شديد تفقد طابعها وشخصيتها.

سادساً: من ناحية القالب: قالب المازوركا محدد داخل صيغة ثلاثية (A _ B _ A2)، وبالرغم من هذا التحديد؛ إلا أن المازوركا تعبر بداخلها عن كثير من الإنفعالات المختلفة، ويحتوي كل جزء على ثماني موازير تتكرر مع عدم الإلتزام بالسرعة، وهناك بعض التركيبات التي تتكون منها المازوركا داخل إطار هذا القالب، وهي:[2]

ABAC – ABCA – A BABA – AABC – AAAB – AB BB

ثالثاً: نبذة عن حياة المؤلف الموسيقي سيزار كوى، والمؤلف الموسيقي لويس مورو جوتشالك.

1) المؤلف الموسيقي سيزار انطونوفيتش كوي (César Antonovich Cui)(1835م : 1918م).

هو مؤلف موسيقي، ناقد، وعازف بيانو روسي ولد عام 1835م من أصل فرنسي وليتواني كان عضو في جماعة الخمسة الكبار، كان والده ضابطاً بجيش نابليون الذي إهتم بالمسار التعليمي في روسيا وأصبح مدرس لغة فرنسية[3]، وكان سيزار الأبن الأصغر بين خمسة أطفال، حيث إتجهت ميوله للرسم والقراءة، كما تعلم اللغة البولندية والفرنسية والروسية

---

(1) عماد حسام عبد الواحد عبد الفتاح: "رقصة المازوركا الشعبية البولندية (أنواعها وعناصرها)"، بحث دكتوراه منشور، المؤتمر العلمي الدولي الثالث: قضايا التربية – رؤية واقعية وطموحات مستقبلية، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، مارس ٢٠١٦م، ص٤٣٤.

(2) Sun-Joo Cho: "Nationalism In Karol Szymanowski's Mazurkas No. 1-4, Op. 50: The Influence of Goral Music" A doctoral document submitted to the Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnat, Degree of Doctor of Musical Arts, 2007 ،P. 117.

(3) Andrew Sutherland: "Children in Opera", Cambridge Scholars Publishing 2020 Burhardt, Stefan: Polonez. Katalog Tematyczny: (Polonaise: Thematic catalogue), 1976, p.212.

والليتوانية وتحدثها بطلاقة؛ إلا أن ظهرت موهبته الموسيقية في سن مبكر، فعندما إلتحق بالمدرسة الثانوية (Gymnasium) في فيلنو، أخذ دروسًا نظرية في الموسيقى مع الملحن البولندى فلوريان ستانيسلاف ميلادوفسكي*(Miładowski, Florian Stanisław)(1819م : 1889م) عام 1850م.

حيث درس العزف على آلة البيانو بدون مدرس ونجح في تعلمه والتعرف على المفاهيم الأولى له، وعلم نفسه القراءة الموسيقية عن طريق نسخ مازوركا شوبان ودراسة باقي أعماله الموسيقية[1]، وبدأ في تأليف قطع صغيرة في سن الرابعة عشرة، إلا أن الإتجاة الموسيقي تغير لدى كوي عام 1856م، عندما إلتقى ميلي أليكسييفيتش بالاكيريف**(Mily Alexeyevich Balakirev)(1837م : 1910م)، وبدأ ينخرط بشكل أكثر جدية في الموسيقى.

كان ناقداً فنياً فاستطاع بقلمه أن يدافع عن المؤلفين الروس داخل وخارج بلاده، واستطاع أن يلفت نظر الشعب الروسي إلى موسيقى فرانز ليست***(Ferencz Liszt)(1811م : 1886م) الذي أثنى على أعماله ومؤلفاته التاريخية المعاصرة والظروف السياسية بسبب نشاطه الجدلي الكثف في مجال الصحافة والموسيقى وعمل على نشر المُثل العليا الجمالية، وفي سنواته الأخيرة قلل من كتاباته في النقد الموسيقي.[2]

جاءت أفكاره الموسيقية تعزز طابع ولون مؤلفاته، فكان يبرز بها الألحان الموسيقية الجذابة من خلال البناء الموسيقي الجيد لهذه المؤلفات وتناسب أجزاءها المختلفة لتوضيح

---

* **فلوريان ستانيسلاف ميلادوفسكي (Miładowski, Florian Stanisław)(1819م : 1889م):** هو عازف البيانو البولندي، قائد، معلم وملحن، اشتهر كمعجزة وقدم حفلات موسيقية وهو في سن العاشرة، درس البيانو وتبع ذلك مزيداً من الدراسة في فيينا، قام بتدريس الموسيقى وقيادة الأوركسترا في فيلنيوس، أسس جمعية القديسة سيسيليا بهدف زراعة موسيقى الكنيسة عام 1854م، وفي عام 1862م غادر إلى فرنسا وألف عدد من الأعمال الأوركسترالية، وبعض أعمال موسيقى الحجرة، كما كتب العديد من الأعمال الدينية خلال الفترة ما بين عام 1857م، وحتى عام 1860م.

(1) Ctesse De Mercy-Argenteau: "cesar cui, esquisse critique", paris, libbairie fischbacher, 1888, p.5.

** **ميلي أليكسييفيتش بالاكيريف (Mily Alexeyevich Balakirev)(1837م : 1910م):** هو ملحن، عازف بيانو، وقائد روسي معروف في المقام الأول بعمله في الترويج للقومية الموسيقية وتشجيعه للملحنين الروس الأكثر شهرة، بدأ حياته المهنية كشخصية محورية، وسع اندماج الموسيقى الشعبية التقليدية وممارسات الموسيقى الكلاسيكية التجريبية، طور أنماطاً موسيقية يمكن أن تعبر عن الشعور القومي العلني، عاد إلى الموسيقى الكلاسيكية بعد فترة إجازة لكنه لم يمارس نفس المستوى من التأثير كما كان من قبل.

*** **فرانز ليست (Ferencz Liszt)(1811م : 1886م):** مؤلف وعازف بيانو هنغاري تلقى أولى دروسه في العزف على البيانو من والده، أشهر أعماله للبيانو كونشرتو بيانو رقم ٢١ نوكتورنات، الرابسودي الهنغاري، صوناتا مقام سي/ص.

(2) Назаров, А.ф. Цезарь Антонович Кюи: "Moscow: Muzyka", 1989, p. 25- 27.

أسلوبه، حيث اتسمت مؤلفاته بالحركة القومية ذات الطابع الروسي القوى، وله مؤلفات كثيرة مثل الأوبرات وعديد منها للأطفال وأعمال أوركسترالية وموسيقى الحجرة وأعمال للبيانو، ومن أشهر أوبراته أوبرا سجين القوقاز (Leprisonnier ducauase)، وأوبرا انجلو (Angelo)، وأبرا قرصان البحر (Flibustier)، وألف ٥ مازوركات للبيانو.[1]

2) المؤلف الموسيقي لويس مورو جوتشالك (Gottschalk, Louis (Moreau)(1829م : 1869م).

ملحن وعازف بيانو أمريكي، ألف العديد من قطع البيانو التي فُقد منها جزء كبير بعد وفاته، ولم يتبق منها إلا القليل، بدأ الاهتمام بشكل أكثر جدية بحياته وأعماله في ثلاثينيات القرن العشرين، حيث أصبح واحداً من أهم الموسيقيين الأمريكيين في القرن التاسع عشر، وموسيقاه تُعد بداية لموسيقى الراجتايم الأمريكية.

كان مورو (كما كان يطلق عليه في العائلة) الإبن الأول من بين ثمانية أطفال، ذهب والده الألماني المولود في لندن إلى نيو أورلينز (New Orleans) في أوائل عشرينيات القرن التاسع عشر، وأسس نفسه هناك كتاجر، كانت والدته ابنة لأب من أصل فرنسي فر إلى لويزيانا (Louisiana) بعد تمرد العبيد في تسعينيات القرن السابع عشر.[2]

حيث أظهر الطفل استعداداً للموسيقى قبل عيد ميلاده الرابع، وعزف البيانو فى سن مبكرة وعندما بلغ الخامسة قام والديه بإعطائه دروساً خاصة، حيث عرف بإسم الطفل المعجزة وبحلول عام 1836م كان ماهراً بما يكفي ليحل محل معلمه في أرغن الكاتدرائية خلال القداس، ثم أرسله والده إلى باريس لمزيد من التدريب المكثف، حيث ظهر لأول مرة بشكل غير رسمي للجمهور عام 1840م في فندق سانت تشارلز الجديد.[3]

بدأ جوتشالك في الإهتمام أكثر بدروس العزف على البيانو، كما درس التأليف الموسيقي، وفي 2 أبريل عام 1845م قبل وقت قصير من عيد ميلاده السادس عشر، قدم حفلاً ناجحاً للغاية، حيث حيا شوبان بحرارة موهبة الشاب، إلا أن رواج جوتشالك لم يبدأ حتى عام 1849م، بعد سماع (Bamboula)، و(La savane) في الأماكن العامة لأول مرة.[4]

---

(1) منى أحمد: "أسلوب أداء مازوركا البيانو عند سيزاركوي César Cui"، بحث إنتاج منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد السادس والثلاثون، العدد الثاني، يناير، القاهرة، عام ٢٠١٧م، ص ١٤٨.

(2) O. Hensel: "Life and Letters of Louis Moreau Gottschalk", Boston, 1870.

(3) J.G. Doyle: "Louis Moreau Gottschalk 1829–1869: a Bibliographical Study and Catalog of Works", Detroit, 1983.

(4) S.F. Starr: "Bamboula! The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk", New York, 1995.

قدم جوتشالك تشجيعاً قوياً للمواهب المحلية في جميع أنحاء أمريكا الجنوبية، وفي العديد من البلدان لعب دوراً مهماً في تطوير الموسيقى الكلاسيكية، كما دافع عن التعليم العام، والشكل الجمهوري للحكومة، واستخدم مهرجاناته الموسيقية كعروض لنموذج عموم أمريكا للحياة المدنية والثقافة، وفي هذه العملية أصبح أول شخصية ثقافية لعموم أمريكا، ثم وصل أخيراً إلى ريو دي جانيرو في مايو عام 1869م، وبدأ أنشطة موسيقية محمومة تضمنت تنظيم "حفلات موسيقية وحشية" تضم ما يصل إلى 650 فناناً.[1]

يعود الكثير من الفضل في استعادة سمعة جوتشالك إلى أشهر عازفي البيانو الذين دافعوا عن موسيقاه بقوة. تم نشر طبعة جزئية من موسيقى البيانو لجوتشالك بالفاكس عام 1969م، ومع ذلك يتم استنساخ القطع من الإصدارات المبكرة (وليس بالضرورة الأفضل) دون إظهار قراءات مختلفة أو الإشارة إلى أخطاء مطبعية، وهي كثيرة إلى حد ما.

أُصيب جوتشالك بالملاريا إلى أن توفى ربما من جرعة زائدة من الكينين، الذي لم تكن آثاره الجانبية معروفة بوضوح قبل ثمانينيات القرن التاسع عشر، أعيدت رفاته إلى الولايات المتحدة الأمريكية في أغسطس عام 1870م، بعد أن تم دفنها من مقبرة في نيويورك.[2]

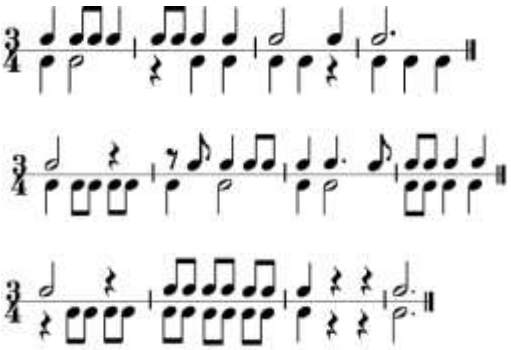
❖ الإطار التطبيقي:

أولاً: التحليل البنائي والعزفي لمازوركا البيانو رقم 2 مصنف 79 (Piano Mazurka No.2 Op.79) عند سيزار كوى.

التحليل البنائي:

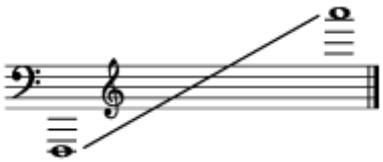
- **اسم المؤلفة** : مازوركا رقم2 مصنف79 (Piano Mazurka No.2 Op.79)
- **التونالية** : سلم سي/ص مع الإنتقال لسلالم أخرى داخل المؤلفة
- **الميزان** : ($\frac{3}{4}$) - **السرعة** : (Allegro - ♩ = 160)
- **النسيج** : بولوفوني ـ هوموفوني - **نوع القالب** : آلي ـ البيانو المنفرد
- **الطول البنائي** : 224 مازورة
- **الصيغة** : صيغة ثلاثية (A ـ B ـ A2)، وفي شكل التركيب (AAAB)

(1) R. Stevenson: "Gottschalk in Western South America", ibid., 7–16.
(2) P. Arpin: "Biographie de L.M. Gottschalk, pianiste américain", New York, 1853; Eng. trans., 1853.

ـ **النماذج الإيقاعية المميزة :**

التدوين الموسيقي:

جاء التدوين الموسيقى لمازوركا البيانو رقم 2 مصنف 79 عند سيزار كوى باستخدام مدرج مفتاحي (صول/فا) في الجزء آنا كروز م(1) : م(62)[2]، ثم إنتقل إلى مدرج مفتاحي (صول /صول) في النوار الأخير من م(62)[3]، ثم إنتقل إلى مدرج مفتاحي (صول /فا) في الجزء من م(63) : م(215).

النطاق الصوتي:

جاء النطاق الصوتي لمازوركا البيانو رقم 2 مصنف 79 عند سيزار كوى في نطاق نغمة (لا) أعلى مدرج مفتاح (صول)، ويرمز لها بالرمز (𝄞)، ونغمة (فا) أسفل مدرج مفتاح (فا)، ويرمز لها بالرمز (𝄢)، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (3) يوضح النطاق الصوتي لمازوركا البيانو رقم 2 مصنف 79 عند سيزار كوى.

التحليل العام للمؤلفة:

ـ **الصياغة اللحنية:**

جاءت الصياغة اللحنية لمازوركا البيانو رقم 2 مصنف 79 عند سيزار كوى مقسمة إلى ثلاثة أقسام رئيسية، **وذلك على النحو التالي:**

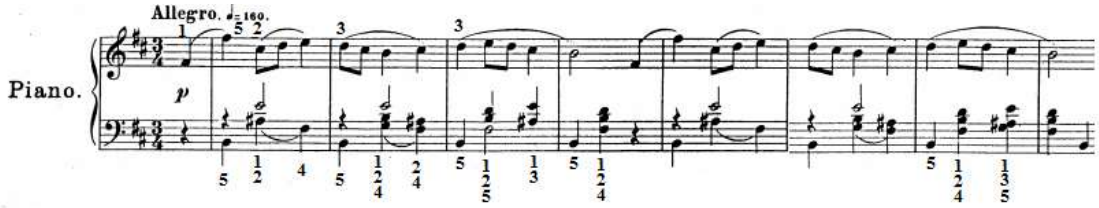
أولاً: القسم الأول (A) من آنا كروز م(1) : م(65)[2].

ثانياً: القسم الثاني (B) من م(66) : م(123).

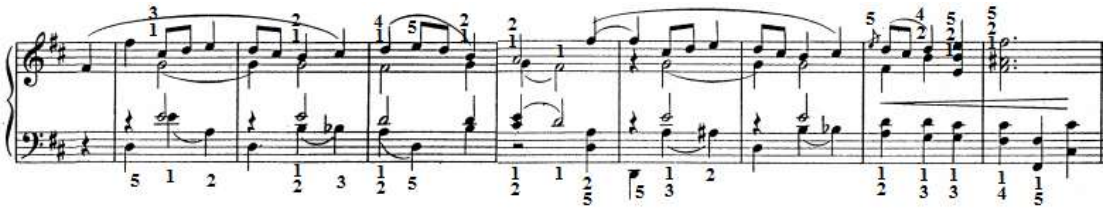
ثالثاً: القسم الثالث (A2) من م(124) : م(215).

أولاً: القسم الأول (A) من آنا كروز م(1) : م(65)[2]، ويمكن تقسيمه إلى عدة جُمل لحنية:

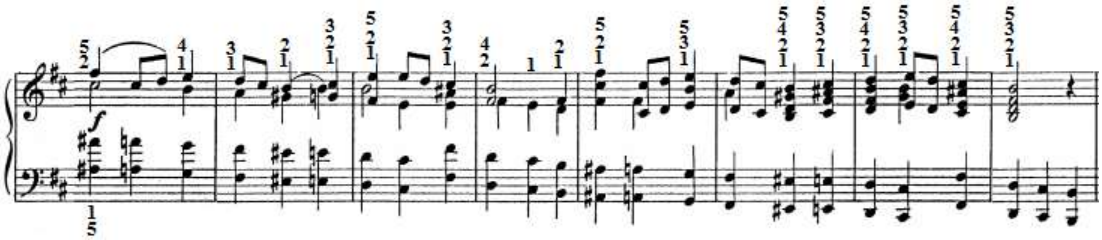
- **من آنا كروز م(1) : م(8)[2]:** وهي جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها تبدأ بمسافة على بُعد أوكتاف صاعد في اليد اليمنى لصوت السوبرانو، يليها تتابع لحني صاعد وهابط بإستخدام الرباط اللحني القصير (Slur) الممتد فوق نغمتين أو أكثر من نغمة؛ بينما تؤدي اليد اليسرى نغمات منفردة وأخرى مزدوجة على بُعد مسافة (5ن ـ 3ك) لصوتي الباص والتينور، وفي شكل تآلفات ثلاثية مع التثبيت النغمي لأحد نغماته، وإنتهت الصياغة بقفلة تامة سلم سي/ص، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**



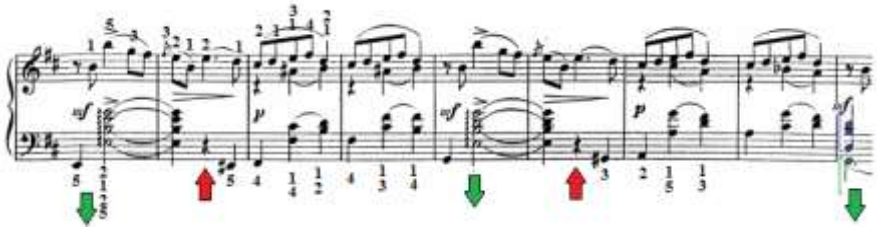
شكل رقم (4) يوضح المدونة الموسيقية من آنا كروز م(1) : م(8)[2] لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(8)[3] : م(16):** وهي عبارة عن جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل إعادة للجملة السابقة مع إدخال صوت الألطو على اللحن الأساسي لليد اليمنى في شكل نغمة منفردة ممتدة ومتكررة، وأحياناً صاعدة أو هابطة خطوة؛ بينما جاءت اليد اليسرى في نفس الفكرة السابقة أيضاً، واستخدام نغمة (سيb) كنغمة إنهارمونيك لحساس السلم، وظهور حلية الأبجياتورا (Appogiatura) المدونة (𝅘𝅥𝅯)، وإنتهت الصياغة بقفلة نصفية سلم سي/ص، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (5) يوضح المدونة الموسيقية من م(8)[3] : م(16) لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(17) : م(24):** وهي عبارة عن جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل إعادة للجملة اللحنية الأساسية مع تكثيف الهارمونيات لصوت الألطو في اليد اليمنى وظهور التآلفات الثلاثية والرباعية ونغمات مزدوجة على بُعد مسافة الأوكتاف بداخله نغمة أو نغمتين؛ بينما

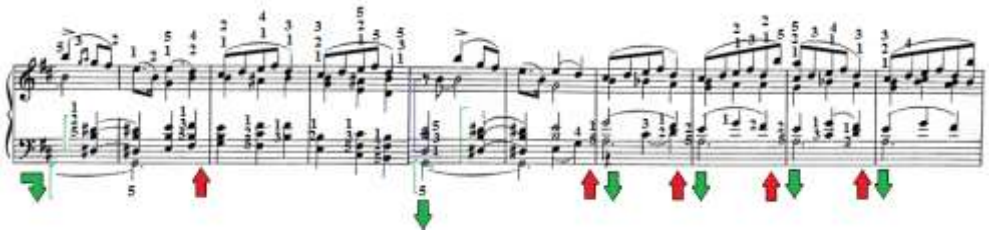
تؤدي اليد اليسرى نغمة منفردة على بُعد مسافة الأوكتاف في شكل تسلسل كروماتيكي هابط ومتكرر، وإنتهت الصياغة بقفلة تامة سلم سي/ص، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (6) يوضح المدونة الموسيقية من م(17) : م(24) لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(25) : م(33)[1]**: وهي عبارة عن جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في اليد اليمنى في شكل قفزات لحنية، يليها تسلسل سُلمي صاعد في صوت السوبرانو، وظهر حلية الأبجياتورا (Appogiatura) المدونة (𝅘𝅥) مع أداء صوت الألطو لنغمة الحساس والركوز على أساس السلم؛ بينما تؤدي اليد اليسرى تآلف رباعي ممتد على مازورتين باستخدام الرباط الزمني وفي شكل حلية الأربيجيو (Arpegio) المدونة (𝄐) يليها نغمات منفردة وأخرى مزدوجة على بُعد مسافة (5ن ـ 3ص)، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

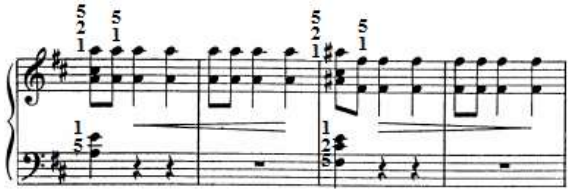


شكل رقم (7) يوضح المدونة الموسيقية من م(25) : م(33)[1] لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(33)[2] : م(42)**: وهي عبارة عن جملة غير منتظمة (جملة مُطولة) جاءت الصياغة اللحنية بها في اليد اليمنى في شكل تكرار لبعض الأجزاء اللحنية التي ظهرت في الجملة السابقة مع ظهور حلية الموردنت (Mordante) المدونة (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯)، يصاحبها في اليد اليسرى باص ممتد بين مازورتين أو مازورة وتآلفات ثلاثية في شكل نغمة منفردة على بُعد مسافة الأوكتاف بداخله نغمة، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

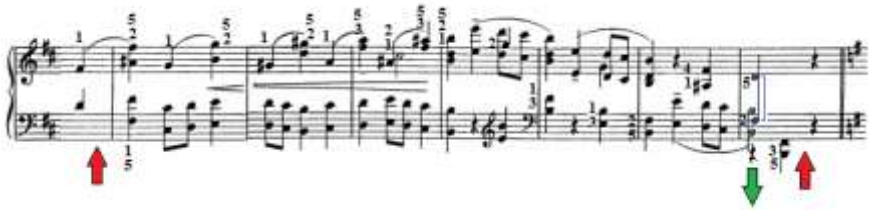


شكل رقم (8) يوضح المدونة الموسيقية من م(33)[2] : م(42) لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(43) : م(46):** وهي عبارة عن عبارة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في اليد اليمنى في شكل نغمة منفردة متكررة على بُعد مسافة الأوكتاف، يصاحبها نغمة مزدوجة على بُعد مسافة (5ت)، ثم تآلف ثلاثي، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (9) يوضح المدونة الموسيقية من م(43) : م(46) لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(47) : م(58)^2:** وهي جملة منتظمة تنتهي في م(54) جاءت الصياغة اللحنية بها في اليد اليمنى في شكل إعادة حرفية للحن الأصلي للمازوركا، يصاحبه في صوت الألطو نغمة متكررة حتى نهاية الصياغة، يصاحبه في اليد اليسرى اللحن الأساسي في صوت الباص، ثم يتم تكراره على بُعد مسافة الأوكتاف، يليها نفس التكرار في شكل عبارة منتظمة في م(55): م(58)^2 مع تكثيف نغماته والهارمونيات المصاحبة في اليدين، وإنتهت الصياغة بقفلة تامة في سلم سي/ص، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (10) يوضح المدونة الموسيقية من م(47) : م(58)^2 لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(58)^3 : م(65)^2:** وهي عبارة عن جملة غير منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في اليد اليمنى في شكل نغمة منفردة يليها نغمة مزدوجة ثم صياغة لحنية في شكل تسلسل سُلمي هابط على بُعد مسافة الأوكتاف بداخله نغمة، يصاحبه في اليد اليسرى اللحن الأساسي في صوت الباص على بُعد مسافة الأوكتاف، وإنتهت الصياغة بقفلة تامة في سلم سي/ص، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (11) يوضح المدونة الموسيقية من م(58)^3 : م(65)^2 لمازوركا سيزار كوى.

ولأداء القسم الأول (A) من آنا كروز م(1) : م(65)[2] يراعى الإرشادات العزفية والتدريبات المقترحة التالية:

- تدريب كل يد على حدا في جميع أجزاء المؤلفة.
- التدريب وفق أرقام أصابع اليد المقترحة لجميع أجزاء المؤلفة.
- أثناء تدريب اليد اليمنى يتم عزف النغمة الأولى بعمق من خلال نزول الرسغ قليلاً لأسفل ( )، ثم يتم التدرج الصوتي على النغمات صعوداً أو هبوطاً تبعاً لإتجاة سير الخط اللحني، وعند أداء النغمة الأخيرة يجب أن تُؤدى بخفة وهدوء مع رفع الرسغ قليلاً لأعلى ( ) عند نهاية القوس اللحني والممتد لأكثر من مازورة في بعض الأجزاء.
- أثناء تدريب اليد اليسرى يتم أداء التآلفات الهارمونية المصاحبة والنغمات المزدوجة بقوة لمس واحدة، كما تُؤدى بليونة وبصوت خافت، ودون شد حتى لا تؤدي إلى تصلب عضلات اليد.
- يجب عند أداء التثبيت النغمي مراعاة استمرارية النغمة الواحدة وفق القيمة الزمنية الإيقاعية المطلوبة، مع مراعاة الحركة العزفية التالية.
- مراعاة التثبيت النغمي للنغمة المتكررة في صوت الألطو وفق القيم الزمنية للأشكال الإيقاعية المدونة في الجزء من م(8)[3] : م(16)، كذلك أيضاً التدريب على حلية الأبجياتورا بشكل منفرد

وفيما يلي الحلية وكيفية أدائها:

الحلية

الأداء

- أن يتدرج الأداء من الخفوت إلى القوة وفقاً للأجزاء التي ظهرت بها علامة الأداء ( ).
- أثناء تدريب اليد اليسرى يتم أداء الأوكتافات المتتالية بحيث تتساوى الأصابع في القوة عند العزف مع تثبيت فتحة اليد، وأن تأتى الحركة من مفصل الكوع والذراع.
- أن يكون الأداء بقوة وفقاً للأجزاء التي ظهرت بها المصطلح (F).
- ولتدريب اليد اليسرى على أداء نغمات منفردة على بُعد مسافة الأوكتاف لتسلسل كروماتيكي هابط في الجزء من م(17) : م(24) يتم التدريب **وفق التدريب المقترح التالي:**

تدريب مقترح رقم (1) لتدريب اليد اليسرى على نغمات منفردة عل بُعد مسافة الأوكتاف لتسلسل كروماتيكي هابط.

- بينما يتم تدريب اليد اليمنى على أداء تآلفات رباعية يتم التدريب **وفق التدريب المقترح التالي:**

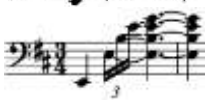
تدريب مقترح رقم (2) لتدريب اليد اليمنى على أداء تآلفات رباعية.

- التدريب على حلية الأبجياتورا وحلية الأربيجيو بشكل منفرد في الجزء من م(25) : م(33)[1]، حيث يُستخدم الدواس الأيمن مع حلية الأربيجيو لأن نطاقها النغمي يتخطى أصابع اليد الواحدة، **وفيما يلي الحلية وكيفية أدائها:**

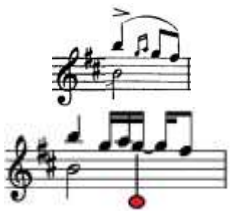
الحلية

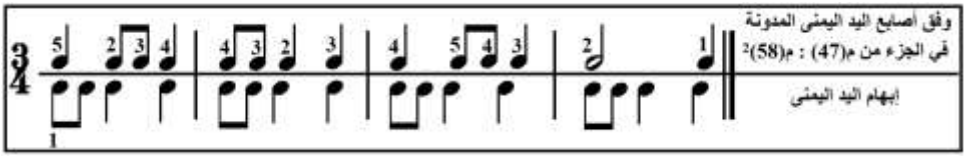
الأداء

الحلية

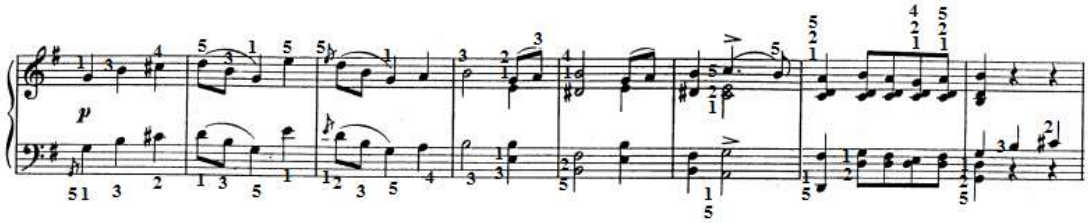
الأداء

- أن يتدرج الأداء من القوة إلى الخفوت وفقاً للأجزاء التي ظهرت بها علامة الأداء ( )، ويكون الأداء متوسط القوة وخافت وفقاً للأجزاء التي ظهرت بها المصطلح (mf - p).
- التدريب على حلية الموردنت بشكل منفرد وعزف نغماتها بقوة لمس واحدة وببطء، بحيث تأتي الحركة العزفية من مفصل الذراع بمساعدة الأصابع، وذلك في الجزء من م(33)[2] : م(42).
- كما يُستخدم الدواس الأيمن مع الأداء، وذلك للحفاظ على القيمة الزمنية لنغمة الباص المستمر وبعض نغمات التآلفات الثلاثية الممتدة للمازورة التالية باستخدام الرباط الزمني في صوت التينور.

الحلية

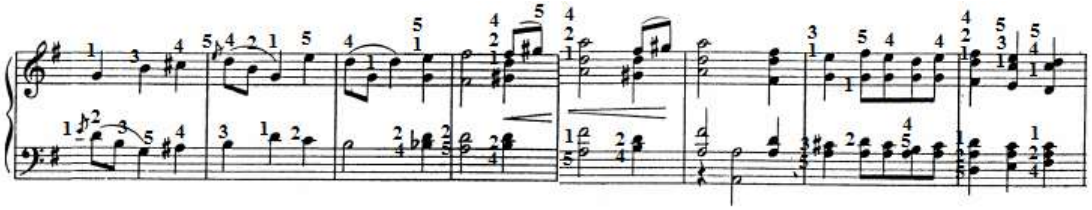
الأداء

- يُعبر الشكل ( ) على مكان نزول النبر الثالث والأخير في المازورة لميزان ( )، على أن تكون نغمات الحلية المدونة ( ) خارج النبر الثلاثي للمازورة.
- ضرورة أداء النبر القوي وفقاً للأجزاء التي ظهرت بها علامة (>) أعلى النغمات.

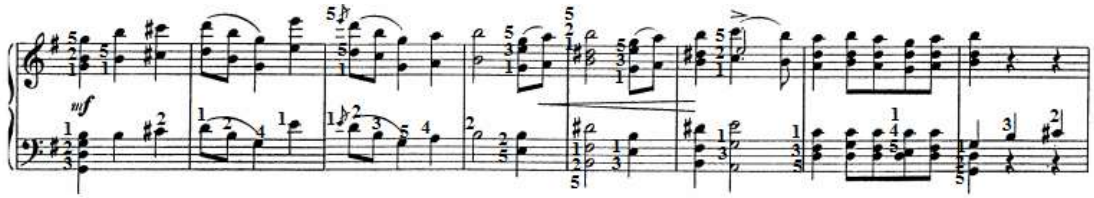
- تشير علامة ( ) أو علامة ( )، وتظليل الشكل الإيقاعي باللون الأزرق إلى الأداء باليد اليمنى؛ بينما تشير علامة ( ) أو علامة ( )، وتظليل الشكل الإيقاعي باللون الأخضر إلى الأداء باليد اليسرى، وذلك في الجزء من م(33)[1]: م(34)، وفي الجزء من م(37) : م(38).
- تُشير علامة ( ) لأماكن إستخدام الدوَّاس المقترحة؛ بينما تُشير علامة ( ) لأماكن رفع القدم عنه.
- يتم تدريب إصبع الإبهام في اليد اليمنى فقط على نغمة ونموذج إيقاعي متكرر ( )، مع النماذج الإيقاعية للحن الأساسي ببطء شديد في الجز من م(47) : م(58)[2]، **وذلك وفق التدريب الإيقاعي المقترح التالي:**

تدريب مقترح رقم (3) لتدريب اليد اليمنى فقط على نغمة
ونموذج إيقاعي متكرر ( )، مع النماذج الإيقاعية للحن الأساسي.

ثانياً: القسم الثاني (B) من م(66) : م(123)، <u>ويمكن تقسيمه إلى عدة جُمل لحنية:</u>

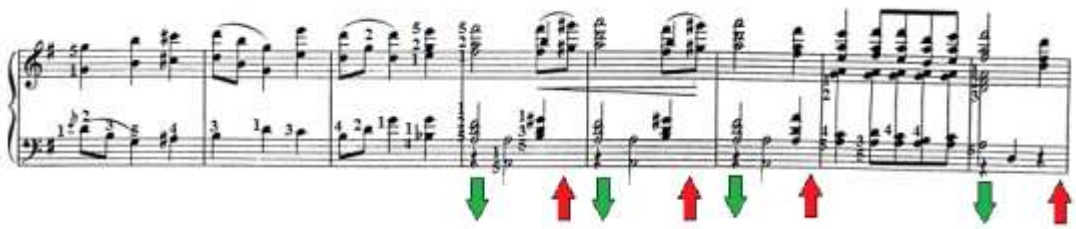
- **من م(66) : م(73)[1]:** وهي جملة غير منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في اليد اليمنى في بدايته في شكل قفزات لحنية لنغمات منفردة في اليدين، يليها نغمات مزدوجة في اليدين على بُعد مسافة (3ص ـ 6ص) لليد اليمنى وتكرار أكثر من مرة مسافة (2ك) الهارمونية في المازورة ذاتها، ومسافة (5ت ـ 7ص ـ 8ت ـ 4ت ـ 3ك ـ 2ك) لليد اليسرى، مع لمس الدرجة السادسة والدرجة السابعة لسلم (مي/ص) داخل الصياغة، وإنتهت الصياغة بقفلة تامة في سلم صول/ك، وتكرار إعادة نفس بداية الجملة في صوت التينور لليد اليسرى، **<u>وفيما يلي المدونة الموسيقية:</u>**

شكل رقم (12) يوضح المدونة الموسيقية من م(66) : م(73)[1] لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(74) : م(81):** هي عبارة عن جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها من خلال تقسيمها إلى جملة غير منتظمة من م(74) : م(79)[2] يليها عبارة غير منتظمة من م(79)[3] :

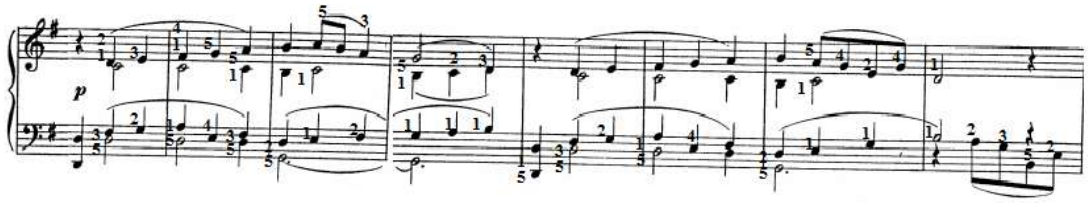
م(81)، حيث جاءت في شكل إعادة للتيمة اللحنية التي ظهرت في الجملة الأولى، وتكرار بعض أجزاءها بمصاحبة أجزاء أخرى منها في اليد اليسرى، يليها نغمات منفردة وأخرى مزدوجة على بُعد مسافة (3ك ـ 4ت ـ 6ك)، لتنتهي الصياغة بالركوز المؤقت في م(79)[2] بقفلة تامة سلم لا/ص، يليها نغمات مزدوجة على بُعد مسافات متعددة ثم تآلفات ثلاثية في اليدين، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (13) يوضح المدونة الموسيقية من م(74) : م(81) لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(82) : م(89):** هي جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل إعادة للتيمة اللحنية التي ظهرت أيضاً في الجملة الأولى، ولكن في شكل مسافة الأوكتاف أو أوكتاف بداخله نغمة، يصاحبها في اليد اليسرى كما هي في صوت الباص، لتنتهي الصياغة بأوكتافات بداخلها نغمة في اليد اليمنى يصاحبها تآلفات ثلاثية، مع لمس (رى#) حساس سلم مي/ص، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (14) يوضح المدونة الموسيقية من م(82) : م(89) لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(90) : م(97):** وهي جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل إعادة الجملة اللحنية السابقة، مع تكثيف الهارمونيات ورفع الطبقة الصوتية في اليدين لتتقارب اليدين في نهاية الصياغة، والركوز المؤقت في م(95) على أساس سلم لا/ص، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**



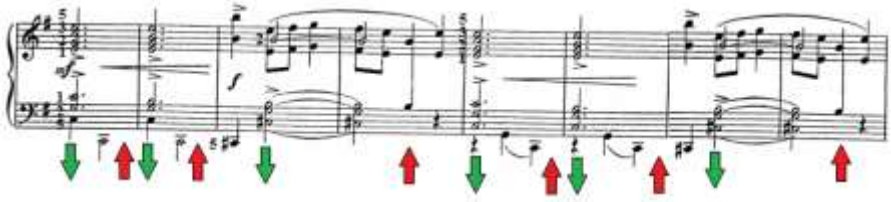
شكل رقم (15) يوضح المدونة الموسيقية من م(90) : م(97) لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(98) : م(105):** وهي عبارة عن جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل صياغة بولوفونية لعبارتين منتظمتين واستخدام المؤلف لنماذج إيقاعية بسيطة، وإعادة حرفية للجزء من م(98) : م(99)، وتكراره في الجزء من م(102) : م(103)، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (16) يوضح المدونة الموسيقية من م(98) : م(105) لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(106) : م(111):** وهي عبارة عن جملة غير منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل جملة لحنية غير منتظمة تحتوي على صياغة لحنية بوليفونية لنغمات مزدوجة في اليدين مع التثبيت النغمي لليد اليمنى في صوت الألطو وباص ممتد في اليد اليسرى ينتهي بنغمات منفردة مستمدة من اللحن الأساسي للمازوركا مع لمس حساس سلم مي/ص، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

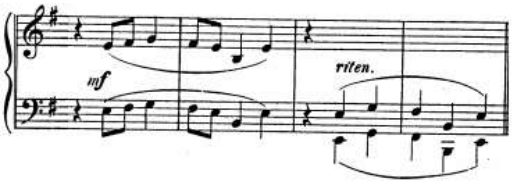
شكل رقم (17) يوضح المدونة الموسيقية من م(106) : م(111) لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(112) : م(119):** وهي عبارة عن جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل عبارة منتظمة مكررة لتآلفات رباعية يليها نغمات منفردة على بُعد مسافة الأوكتاف بداخلة نغمة ثابتة، يصاحبه في اليد اليسرى تآلف ثلاثي أصواته العليا ممتدة مع باص ممتد يليه تآلف ثلاثي ثابت على بُعد مازورتين، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**



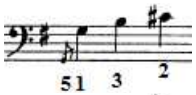
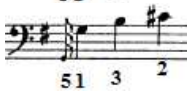
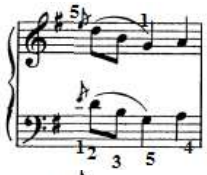
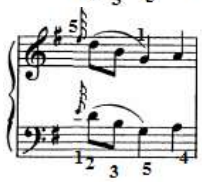
شكل رقم (18) يوضح المدونة الموسيقية من م(112) : م(119) لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(120) : م(123):** وهي عبارة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل عبارة منتظمة لصياغة لحنية واحدة في اليدين على بُعد مسافة الأوكتاف في نطاق صوت التينور لليد

اليسرى؛ ونطاق صوت الألطو في اليد اليمنى، يليها هبوط النطاق الصوتي ليصبح في نطاق صوت الباص لليد اليمنى؛ ونطاق صوت التينور في اليد اليمنى تمهيداً لإعادة القسم (A) **، وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (19) يوضح المدونة الموسيقية من م(120) : م(123) لمازوركا سيزار كوى.

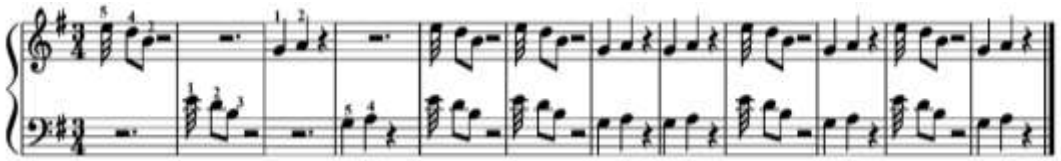
ولأداء القسم الثاني (B) من م(66) : م(123) يراعى الإرشادات العزفية والتدريبات المقترحة التالية:

- تدريب كل يد على حدا في جميع أجزاء المؤلفة.
- التدريب وفق أرقام أصابع اليد المقترحة لجميع أجزاء المؤلفة.
- أثناء تدريب اليد اليمنى أو اليد اليسرى يتم عزف النغمة الأولى بعمق من خلال نزول الرسغ قليلاً لأسفل (↓)، ثم يتم التدرج الصوتي على النغمات صعوداً أو هبوطاً تبعاً لإتجاة سير الخط اللحني، وعند أداء النغمة الأخيرة يجب أن تُؤدى بخفة وهدوء مع رفع الرسغ قليلاً لأعلى (↑) عند نهاية القوس اللحني والممتد لأكثر من مازورة في بعض الأجزاء.
- أثناء تدريب اليد اليسرى يتم أداء التآلفات الهارمونية الثلاثية والرباعية المصاحبة والنغمات المزدوجة بقوة لمس واحدة، كما تُؤدى بليونة وبصوت خافت، ودون شد حتى لا تؤدي إلى تصلب عضلات اليد.
- يجب عند أداء التثبيت النغمي مراعاة استمرارية النغمة الواحدة وفق القيمة الزمنية الإيقاعية المطلوبة، مع مراعاة الحركة العزفية التالية.
- تدريب اليد اليسرى ثم تدريب اليدين على أداء حلية الأبجياتورا في الجزء من م(66) : م(73)[1]، **وفيما يلي الحلية وكيفية أدائها:**

الحلية

الأداء

الحلية

الأداء

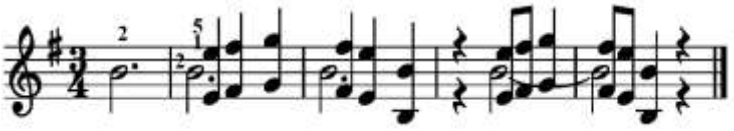
- ولتدريب اليد اليسرى على أداء حلية الأبجياتورا، يتم التدريب **وفق التدريب المقترح التالي:**

تدريب مقترح رقم (4) لتدريب اليد اليسرى على أداء حلية الأبجياتورا.

- ولتدريب اليدين على أداء حلية الأبجياتورا، يتم التدريب **وفق التدريب المقترح التالي:**

تدريب مقترح رقم (5) لتدريب اليد اليدين على أداء حلية الأبجياتورا.

- أن يتدرج الأداء من الخفوت إلى القوة وفقاً للأجزاء التي ظهرت بها علامة الأداء ( ).
- تدريب اليد اليمنى على أداء تآلفات هارمونية رباعية في الجزء من م(112) : م(119)، **وذلك وفق التدريب المقترح التالي:**

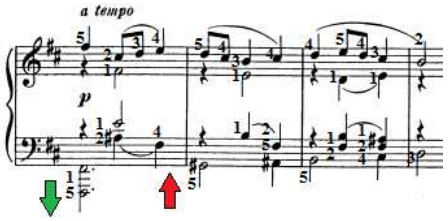
تدريب مقترح رقم (6) لتدريب اليد اليدين على أداء حلية الأبجياتورا.

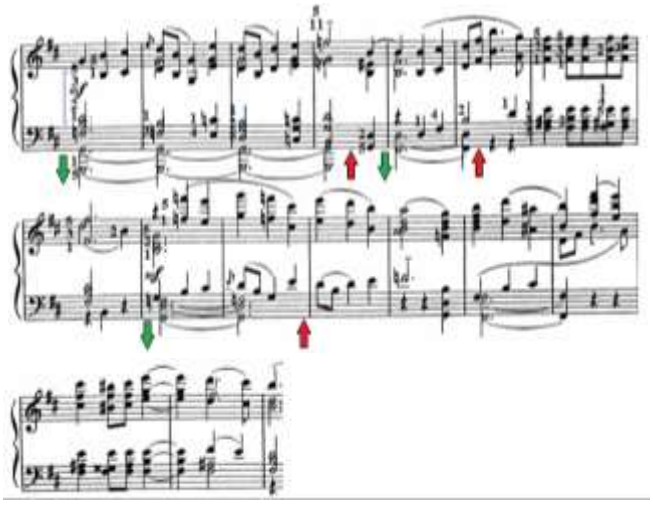
- تدريب اليد اليمنى على أداء نغمات منفردة على بُعد مسافة الأوكتاف بداخلة نغمة ثابتة في الجزء من م(112) : م(119)، **وذلك وفق التدريب المقترح التالي:**

تدريب مقترح رقم (7) لتدريب اليد اليدين على أداء حلية الأبجياتورا.

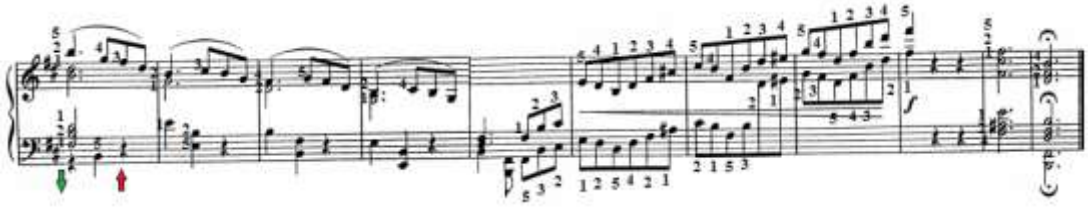
- أن يكون الأداء خافت وفقاً للأجزاء التي ظهرت بها المصطلح (p)، ومتوسط القوة وفقاً للأجزاء التي ظهرت بها المصطلح (mf).

- ضرورة أداء النبر القوي وفقاً للأجزاء التي ظهرت بها علامة (>) أعلى النغمات.
- تُشير علامة (⬇) لأماكن إستخدام الدوَّاس المقترحة؛ بينما تُشير علامة (⬆) لأماكن رفع القدم عنه.
- ضرورة أداء الجزء من م(122) : م(123) التي ظهر بها مصطلح (riten)، وهو اختصار لـ (ritenuto)، ويعني خفض الوتيرة بشكل مفاجئ ومؤقت.

ثالثاً: القسم الثالث (A2) من م(124) : م(215)، ويمكن تقسيمه إلى عدة أجزاء لحنية:

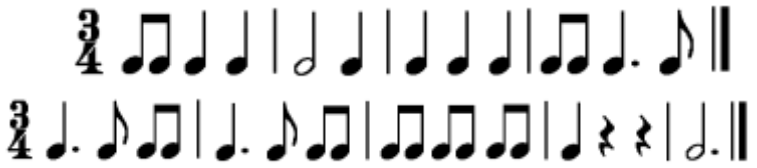
- **من م(124) : م(188):** جاءت الصياغة اللحنية في هذا الجزء في شكل إعادة حرفية للقسم (A) من آنا كروز م(1) : م(165)، مع وجود إختلاف بسيط في اليد اليسرى في بداية القسم في العبارة من م(124) : م(127)، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (20) يوضح المدونة الموسيقية من م(124) : م(127)[2] لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(189) : م(205)[2]:** جاءت الصياغة اللحنية في هذا الجزء في شكل جملتين لحنيتين منتظمتين لنغمات منفردة على بُعد مسافة الأوكتاف بداخله نغمة في اليد اليمنى؛ بينما تؤدي اليد اليسرى باص متصل وممتد لأكثر من مازورة باستخدام الرباط الزمني مع أداء كل من تآلفات ثلاثية، نغمات مزدوجة، ونغمات منفردة، يليها تآلفات ثلاثية مكثفة، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (21) يوضح المدونة الموسيقية من م(189) : م(205)[2] لمازوركا سيزار كوى.

- **من م(205)[2] : م(215):** جاءت الصياغة اللحنية في هذا الجزء في شكل تتابع لحني هابط باستخدام نماذج إيقاعية مختلفة في اليدين، يليها صياغة لحنية ثابتة في اليدين باستخدام نموذج إيقاعي ثابت على بُعد مسافة الأوكتاف في شكل مسار لحني صاعد، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (22) يوضح المدونة الموسيقية من م(205)[2] : م(215) لمازوركا سيزار كوى.

ولأداء القسم الثالث (A2) من م(124) : م(215) يراعى الإرشادات العزفية والتدريبات المقترحة التالية:

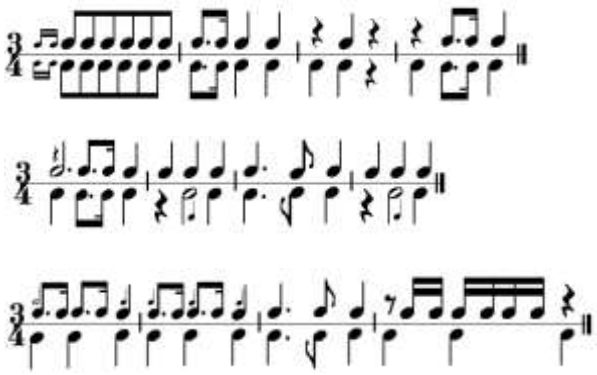
- تدريب كل يد على حدا في جميع أجزاء المؤلفة خاصة الأجزاء التي تحتوي على صياغة بوليفونية.
- التدريب وفق أرقام أصابع اليد المقترحة لجميع أجزاء المؤلفة.
- أثناء تدريب اليد اليمنى أو اليد اليسرى يتم عزف النغمة الأولى بعمق من خلال نزول الرسغ قليلاً لأسفل (↓)، ثم يتم التدرج الصوتي على النغمات صعوداً أو هبوطاً تبعاً لإتجاة سير الخط اللحني، وعند أداء النغمة الأخيرة يجب أن تُؤدى بخفة وهدوء مع رفع الرسغ قليلاً لأعلى (↑) عند نهاية القوس اللحني والممتد لأكثر من مازورة في بعض الأجزاء.
- أثناء تدريب اليد اليسرى يتم أداء التآلفات الهارمونية الثلاثية والرباعية المصاحبة والنغمات المزدوجة بقوة لمس واحدة، كما تُؤدى بليونة وبصوت خافت، ودون شد حتى لا تؤدي إلى تصلب عضلات اليد.
- يجب عند أداء التثبيت النغمي مراعاة استمرارية النغمة الواحدة وفق القيمة الزمنية الإيقاعية المطلوبة، مع مراعاة الحركة العزفية التالية.
- التدريب عامة في هذا القسم يكون من خلال إعادة التدريب على القسم الأول ومراعاة الإرشادات العزفية التي جاءت به، ثم مراعاة التغيرات التي طرأت على القسم الثالث من تكثيف هارمونيات، واستخدام المؤلف لبعض النماذج الإيقاعية الجديدة.
- تشير علامة ([) إلى الأداء باليد اليمنى، وذلك في الجزء من م(189) : م(205)[2].

- التدريب على النماذج الإيقاعية التي ظهرت لأول مرة في هذا القسم، **وذلك وفق التدريب المقترح التالي:**

تدريب مقترح رقم (8) للتدريب على النماذج الإيقاعية التي ظهرت لأول مرة في القسم الثالث.

- التدريب على الأداء بقوة متوسطة وفقاً للأجزاء التي ظهرت بها مصطلح (mf)، وأن يكون الأداء خافت وفقاً للأجزاء التي ظهرت بها المصطلح (p).
- تُشير علامة (⬇) لأماكن إستخدام الدوَّاس المقترحة؛ بينما تُشير علامة (⬆) لأماكن رفع القدم عنه.
- ضرورة أداء الجزء من م(122) : م(123) التي ظهر بها مصطلح (riten)، وهو اختصار لـ (ritenuto)، ويعني خفض الوتيرة بشكل مفاجئ ومؤقت.
- التدريب على الأداء وفق مصطلح (a tempo)، ويعني العودة للسرعة المعتادة سابقاً، وذلك مع بداية القسم الثالث (A2).
- التدريب على الأداء وفق مصطلح (Fermata) أو كورونا (Corona)، ويُدون هكذا (𝄐)، ويعني الإستمرار قليلاً في القيمة الزمنية للشكل الإيقاعي المدون في نهاية المؤلفة.

ثانياً: التحليل البنائي والعزفي لمازوركا البيانو بعنوان مازوركا ريفية مصنف 81 (Mazurka Rustique Op. 81) عند لويس مورو جوتشالك.

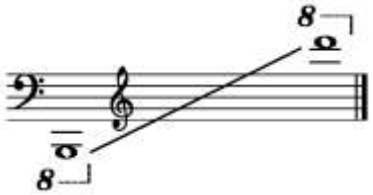
التحليل البنائي:

- **اسم المؤلفة** : مازوركا البيانو بعنوان مازوركا ريفية مصنف 81 (Mazurka Rustique Op. 81)
- **التونالية** : سلم مي/ك
- **الميزان** : ($\frac{3}{4}$)
- **السرعة** : (Allegro – ♩ = 168)
- **النسيج** : مونوفوني ـ بولوفوني ـ هوموفوني
- **نوع القالب** : آلي ـ البيانو المنفرد
- **الطول البنائي** : 119 مازورة
- **الصيغة** : صيغة ثلاثية (A ـ B ـ A2)
- **النماذج الإيقاعية المميزة** :

التدوين الموسيقي:

جاء التدوين الموسيقى لمازوركا البيانو بعنوان مازوركا ريفية مصنف 81 (Mazurka Rustique Op. 81) عند لويس مورو جوتشالك باستخدام مدرج مفتاحي (صول/فا) في الجزء من م(1) : م(93)[1]، ثم إنتقل إلى مدرج مفتاحي (صول /صول) في الجزء من م(93)[2] : م(93)[3]، ثم إنتقل إلى مدرج مفتاحي (صول /فا) في الجزء من م(94) : م(100)[1]، ثم إنتقل إلى مدرج مفتاحي (صول /صول) في الجزء من م(100)[2] : م(100)[3]، ثم بالتبادل على النمط السابق بين مدرج مفتاحي (صول /فا)، ومدرج مفتاحي (صول /صول) في الجزء من م(101) : م(106)[1]، ثم إنتقل إلى مدرج مفتاحي (صول /فا) في الجزء من م(107) : م(120).

النطاق الصوتي:

جاء النطاق الصوتي لمازوركا البيانو عند جوتشالك في نطاق نغمة (رى) أعلى مدرج مفتاح (صول)، ويرمز لها بالرمز ( )، ونغمة (سي) أسفل مدرج مفتاح (فا)، ويرمز لها بالرمز ()، **والشكل التالي يوضح ذلك:**



شكل رقم (23) يوضح النطاق الصوتي لمازوركا البيانو عند جوتشالك.

التحليل العام للمؤلفة:

- **الصياغة اللحنية:**

جاءت الصياغة اللحنية لمازوركا البيانو عند جوتشالك مُقسمة إلى ثلاثة أقسام رئيسية، **وذلك على النحو التالي:**

أولاً: القسم الأول (A) من م(1) : م(16).

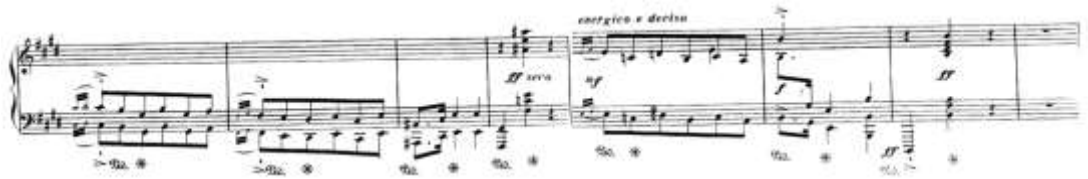
ثانياً: القسم الثاني (B) من م(17) : م(112).

ثالثاً: القسم الثالث (A2) من م(113) : م(119).

أولاً: القسم الأول (A) من م(1) : م(16)، ويمكن تقسيمه إلى عدة جُمل لحنية:

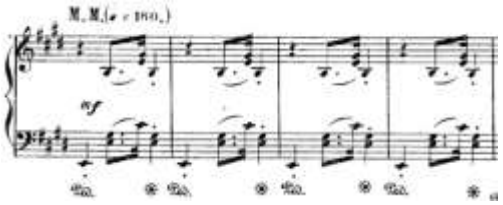
- **من م(1) : م(8):** وهي جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها تبدأ بحلية الموردنت المدونة ( )، وفي شكل صياغة لحنية مونوفونية متماثلة في اليدين على بُعد مسافة الأوكتاف في صوت الباص والتينور، ثم الإستمرار في أداء النماذج الإيقاعية المتماثلة لنغمات مزدوجة وأخرى منفردة، يليها نغمات منفردة في اليد اليمنى في صوت التينور يصاحبها في صوت الباص النغمات ذاتها على بُعد مسافة الأوكتاف، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (24) يوضح المدونة الموسيقية من آنا كروز م(1) : م(8) لمازوركا جوتشالك.

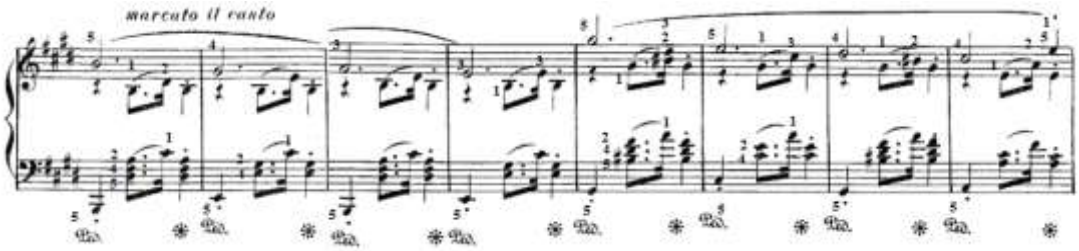
- **من م(9) : م(15)[2]:** وهي عبارة عن جملة غير منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل إعادة للجملة السابقة مع إدخال بعض التغييرات الطفيفة نغمياً، ولمس نغمة (لا#)، ثم تكرار بعض أجزاءها، ولمس نغمة (دو ـ ري)، وإنتهت الصياغة بقفلة نصفية سلم مي/ك، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (25) يوضح المدونة الموسيقية من م(9) : م(15)[2] لمازوركا جوتشالك.

ثانياً: القسم الثاني (B) من م(17) : م(112)، ويمكن تقسيمه إلى عدة جُمل وعبارات لحنية:

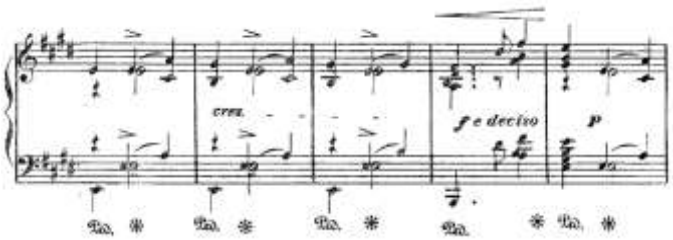
- **من م(17) : م(20):** وهي عبارة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل عبارة منتظمة لمازورة متكررة لنغمات منفردة وأخرى مزدوجة على بُعد مسافة (3ك) باستخدام النموذج الإيقاعي ( )، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**



شكل رقم (26) يوضح المدونة الموسيقية من م(17) : م(20) لمازوركا جوتشالك.

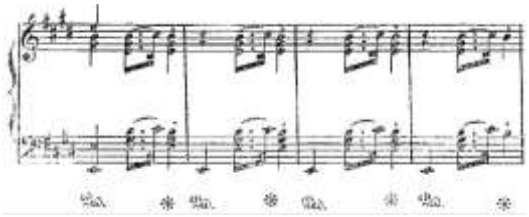
- **من م(21) : م(28):** وهي جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في اليد اليمنى في شكل تسلسل سُلمي هابط لمسافة (3ك) يليها مسافة (2ك) في صوت السوبرانو مع أداء نفس النموذج الإيقاعي للعبارة السابقة في صوت الألطو؛ يصاحبها في اليد اليسرى النموذج الإيقاعي (♩.♩.♩)، وظهور ملحوظ للتآلفات الثلاثية، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (27) يوضح المدونة الموسيقية من م(21) : م(28) لمازوركا جوتشالك.

- **من م(29) : م(36):** وهي جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل عبارتين منتظمتين العبارة الأولى من م(29) : م(32)، وهي إعادة حرفية للجزء من م(21) : م(24)، والعبارة الثانية من م(33) : م(36)، وهي إعادة حرفية للجزء من م(17) : م(20).
- **من م(37) : م(44):** وهي جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل عبارتين منتظمتين العبارة الأولى من م(37) : م(40)، وهي إعادة حرفية للجزء من م(21) : م(24)، والتي تم إعادتها أيضاً في الجزء من م(29) : م(32)، والعبارة الثانية من م(41) : م(44)، وهي إعادة حرفية للجزء من م(25) : م(28).
- **من م(45) : م(47):** وهي عبارة غير منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل إعادة حرفية للجزء من م(21) : م(23)، للجزء من م(29) : م(31)، وللجزء من م(37) : م(39).
- **من م(48) : م(52):** وهي جملة غير منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها باستخدام نماذج إيقاعية متماثلة في اليدين لنغمات منفردة وأخرى مزدوجة على بُعد مسافة (6ص)، يصاحبها في اليد اليسرى ثلاث نغمات منفردة ومنفرطة على بُعد مسافة الأوكتاف يليها مسافة (5ت)، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

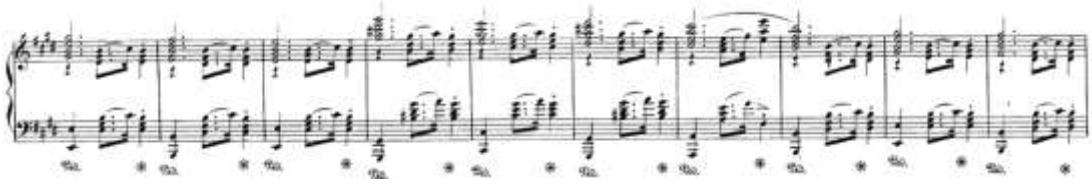


شكل رقم (28) يوضح المدونة الموسيقية من م(48) : م(52) لمازوركا جوتشالك.

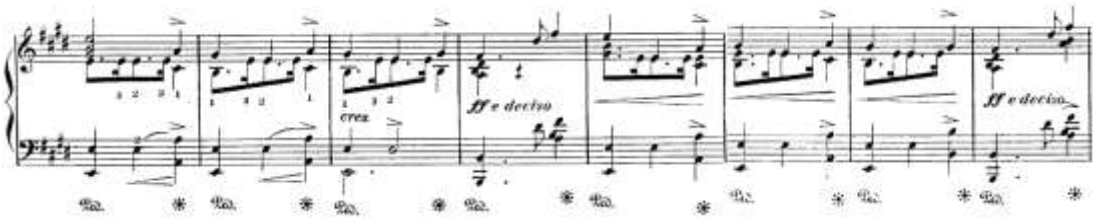
- **من م(53) : م(59):** وهي جملة غير منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل إعادة حرفية ومتكررة للجملة السابقة.
- **من م(60) : م(63):** وهي عبارة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل تكثيف الهارمونيات باستخدام التآلفات الهارمونية الثلاثية في اليدين وفق النموذج الإيقاعي (♩♫♩♩) مع تحريك الصوت العلوي خطوة لأعلى ثم العودة مرة أخرى لنفس النغمة، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**



شكل رقم (29) يوضح المدونة الموسيقية من م(60) : م(63) لمازوركا جوتشالك.

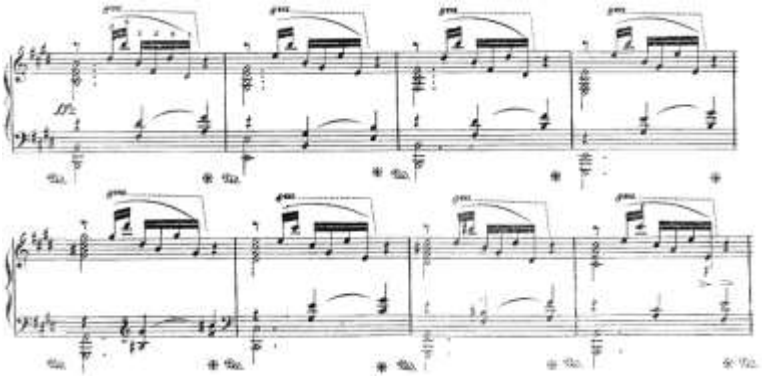
- **من م(64) : م(74):** وهي عبارة عن جملة غير منتظمة (جملة مُطولة) جاءت الصياغة اللحنية بها إستكمالاً للصياغة اللحنية السابقة، ولكن باستخدام التآلفات الهارمونية الرباعية في اليد اليمنى واستبدال النوار الأول من النموذج الإيقاعي (♩♫♩♩) بإيقاع (𝅗𝅥.)؛ بينما جاء النوار الأول في اليد اليسرى في شكل نغمة منفردة على بُعد مسافة الأوكتاف، بالإضافة إلى تكرار بعض أجزاء منها في الجزء من م(72) : م(74)، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (30) يوضح المدونة الموسيقية من م(64) : م(74) لمازوركا جوتشالك.

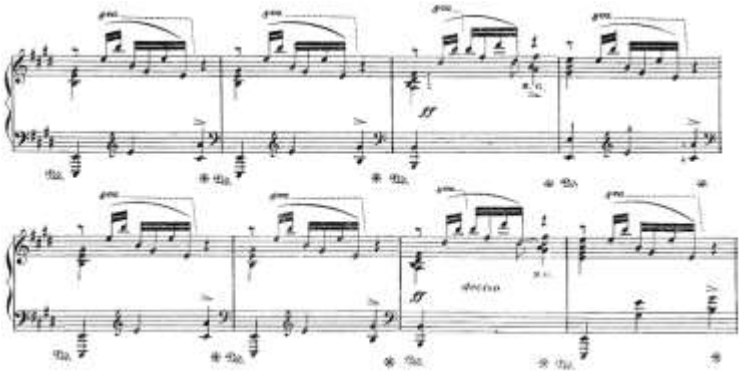
- **من م(75) : م(82):** وهي عبارة عن جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل صياغة يظهر بها التثبيت النغمي لصوت السوبرانو وباستخدام النماذج الإيقاعية (♩♩)، (♩𝅗𝅥♩)، (♩.♪♩) مع النموذج الإيقاعي (♫♫♩) في صوت الألطو مشكلاً كلاهما نغمات

منفـردة وأخـرى مزدوجـة وتآلفـات رباعيـة، يصاحبهـا فـي اليـد اليسـرى نغمـات منفـردة جـاء بعضـها علـى بُعـد مسافـة الأوكتـاف، يليهـا تكـرار العبـارة ذاتهـا فـي م(79) : م(82)، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (31) يوضح المدونة الموسيقية من م(75) : م(82) لمازوركا جوتشالك.

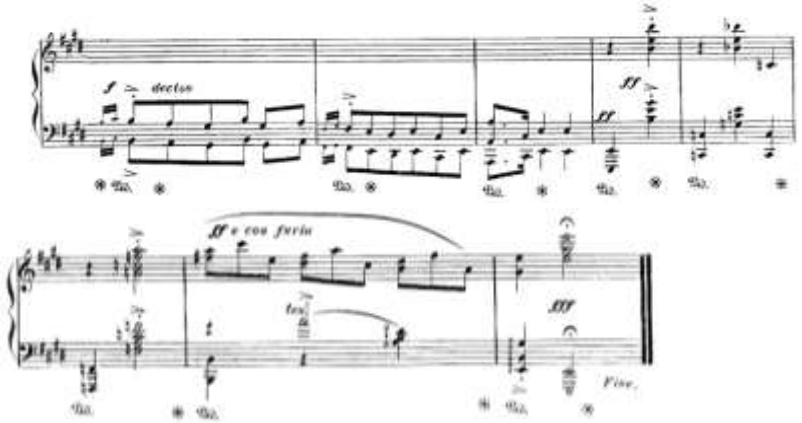
- **من م(83) : م(87):** وهي عبارة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل نغمات منفردة في الطبقة الصوتية أعلى مدرج مفتاح (صول) ذات قفزات لحنية صاعدة على بُعد مسافة (5ت)، ثم هابطة على بُعد مسافة (3ك ـ 8ت) باستخدام النموذج الإيقاعي (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯)، يصاحبها نغمات منفردة وأخرى مزدوجة على بُعد مسافة (6ك) باستخدام النموذج الإيقاعي (𝅗𝅥.𝅘𝅥𝅘𝅥𝅗𝅥.)، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (32) يوضح المدونة الموسيقية من م(83) : م(87) لمازوركا جوتشالك.

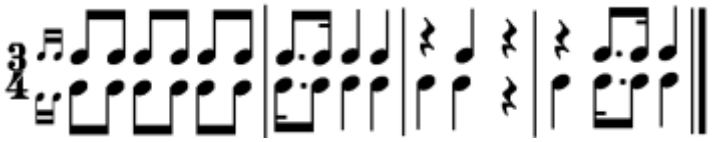
- **من م(88) : م(95):** وهي عبارة عن جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل نفس الصياغة السابقة بخلاف استخدام التآلفات الرباعية للشكل الإيقاعي (𝅗𝅥.) مع بداية كل مازورة وفي صوت الألطو، يصاحبها في اليد اليسرى نغمات منفردة على بُعد مسافة الأوكتاف، ونغمات مزدوجة على بُعد مسافة (6ص ـ 6ك ـ 5ت ـ 4ز)، مع لمس نغمة (سي#) حساس سلم دو#/ص، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (33) يوضح المدونة الموسيقية من م(88) : م(95) لمازوركا جوتشالك.

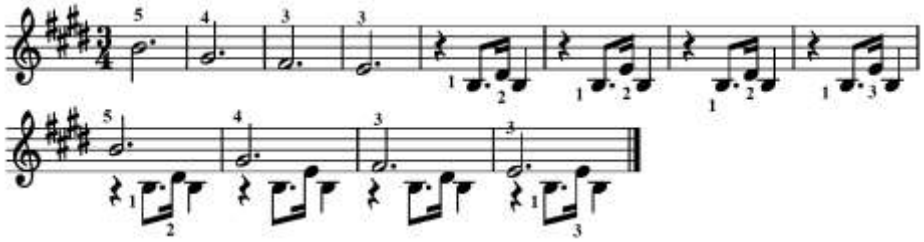
- **من م(96) : م(99):** وهي عبارة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل إعادة حرفية للصياغة اللحنية التي ظهرت في الجملة السابقة من م(88) : م(91).
- **من م(100) : م(107):** وهي عبارة عن جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل عبارة منتظمة متكررة للصياغة اللحنية والنماذج الإيقاعية التي تم إستخدامها في الصياغة السابقة بخلاف استبدال إيقاع (𝅗𝅥) في بداية كل مازورة بإيقاع (𝅝) في اليد اليمنى، وتغيير الطبقة الصوتية في اليد اليسرى من خلال الإنتقال المستمر بين مفتاحي (صول ـ فا) حتى نهاية الجملة، **<u>وفيما يلي المدونة الموسيقية:</u>**

شكل رقم (34) يوضح المدونة الموسيقية من م(100) : م(107) لمازوركا جوتشالك.

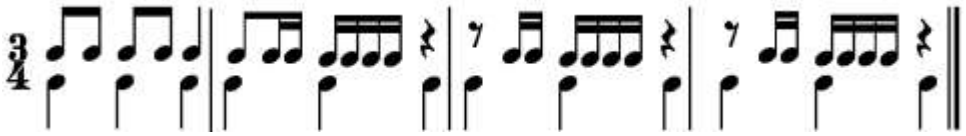
- **من م(108) : م(111):** وهي عبارة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل إعادة حرفية للعبارة التي ظهرت في م(83) : م(87).
- **من م(112) : م(119):** وهي عبارة عن جملة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها مُقسمة إلى عبارتين منتظمتين؛ العبارة الأولى من م(112) : م(115) وهي إعادة حرفية للعبارة التي ظهرت في بداية المازوركا من م(1) : م(4)، العبارة الثانية من م(116) : م(119)، وهي عبارة جاءت الصياغة اللحنية بها في شكل تآلفات ثلاثية ورباعية في اليدين مع بعض النغمات المنفردة في

اليد اليسرى على بُعد مسافة الأوكتاف، ثم تتابع لحني هابط لنغمات مزدوجة وأخرى منفردة باستخدام الشكل الإيقاعي (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯)، يليها أوكتاف بداخله نغمة في اليد اليسرى باستخدام حلية الأربيجيو المدونة (𝄐)، **وفيما يلي المدونة الموسيقية:**

شكل رقم (35) يوضح المدونة الموسيقية من م(112) : م(119) لمازوركا جوتشالك.

ولأداء مازوركا جوتشالك يُراعى الإرشادات العزفية والتدريبات المقترحة التالية:

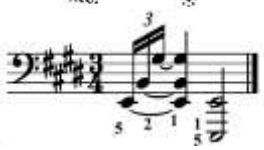
- تدريب كل يد على حدا في جميع أجزاء المؤلفة.
- التدريب وفق أرقام أصابع اليد المقترحة لبعض أجزاء المؤلفة، كذلك أيضاً التدريب وفق أرقام الأصابع المدونة على البعض الآخر من قبل المؤلف.
- التدريب على أداء النموذج الإيقاعي للصياغة اللحنية المتماثلة في اليدين، **وذلك وفق التدريب الإيقاعي المقترح التالي:**

تدريب مقترح رقم (9) للتدريب على أداء النموذج الإيقاعي للصياغة اللحنية المتماثلة في اليدين.

- التدريب على الأداء وفق مصطلح (Ped - - *)، ويعني استخدام الدوَّاس الأيمن، كما تُشير علامة (*) إلى رفع القدم عن الدوَّاس.
- لتدريب اليد اليمنى على أداء تسلسل سُلمي هابط لمسافة (3ك) يليها مسافة (2ك) في صوت السوبرانو مع أداء النموذج الإيقاعي (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) في صوت الألطو، **وذلك وفق التدريب المقترح التالي:**

تدريب مقترح رقم (10) لتدريب اليد اليمنى على أداء تسلسل سُلمي هابط لمسافة (3ك) يليها مسافة (2ك) في صوت السوبرانو مع أداء النموذج الإيقاعي ( ) في صوت الألطو.

- أن يتدرج الأداء من الخفوت إلى القوة وفقاً للأجزاء التي ظهرت بها علامة الأداء ( ).
- أن يتدرج الأداء خافت وفقاً للأجزاء التي ظهرت بها المصطلح (p).
- ضرورة أداء النبر القوي وفقاً للأجزاء التي ظهرت بها علامة (>) أعلى النغمات.
- تدريب اليد اليمنى على أداء النموذج الإيقاعي ( ) بمصاحبة الوحدة الأساسية للميزان في اليد اليسرى، **وذلك وفق التدريب الإيقاعي المقترح التالي:**

تدريب مقترح رقم (11) تدريب اليد اليمنى على أداء النموذج الإيقاعي ( )
بمصاحبة الوحدة الأساسية للميزان في اليد اليسرى.

- يجب عند أداء التثبيت النغمي مراعاة استمرارية النغمة الواحدة وفق القيمة الزمنية الإيقاعية المطلوبة، مع مراعاة الحركة العزفية التالية.
- أن يكون الأداء بقوة شديدة وفقاً للأجزاء التي ظهرت بها المصطلح (ff).
- يتم تدريب اليدين على أداء تآلفات رباعية، وذلك وفق التدريب المقترح رقم (2) مع مراعاة التغيير النغمي لنغمات التآلف.
- التدريب على حلية الأربيجيو بشكل منفرد في الجزء من م(112) : م(119)، **وفيما يلي الحلية وكيفية أدائها:**

الحلية

الأداء

- يُراعى أثناء التدريب مصطلح (Ottava)، ويرسم (8va) فوق النغمات، ويعنى أداء النغمات على أوكتاف أعلى من التدوين الفعلي لها.
- يُراعى أثناء التدريب مصطلح (Fermata) أو كورونا (Corona)، ويُدون هكذا (𝄐)، ويعني الإستمرار قليلاً في القيمة الزمنية للشكل الإيقاعي المدون أسفله.
- يُراعى أثناء التدريب الأداء المتقطع والمدون (.) أعلى النغمات، كما يُراعى أثناء التدريب الأداء وفق علامة (–)، وتعني الإحتفاظ بزمن النغمة لفترة أطول قليلًا مع رباط خفيف.

نتائج البحث: أسفرت نتائج البحث عن النتائج التالية التي تجيب عن تساؤلات البحث، **وذلك على النحو التالي:**

التساؤل الأول:

- ما الخصائص الفنية والبنائية لمازوركا البيانو عند كلاً من سيزار كوى، ولويس مورو جوتشالك؟

قد أجاب الباحث على هذا السؤال من خلال التحليل البنائي والعزفي لمازوركا البيانو المنفرد عند كلاهما، وكان ذلك في الإطار التطبيقي للبحث.

التساؤل الثاني:

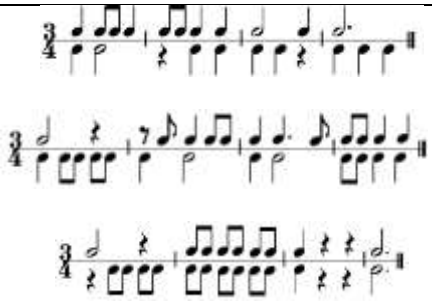
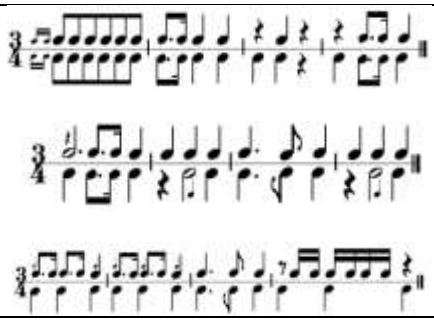
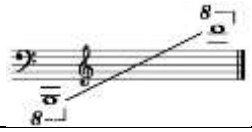
- ما أوجة التشابة والإختلاف لمازوركا البيانو عند كلاً من سيزار كوى ولويس مورو جوتشالك؟

يجيب الباحث على هذا التساؤل، **وذلك من خلال الجدول التالي:**

ثانياً: أوجة التشابة والإختلاف بين عناصر وخصائص أسلوب أداء مازوركا البيانو عند كلاً من سيزار كوى ولويس مورو جوتشالك.

جدول رقم (1) للمقارنة وتوضيح أوجة التشابة والإختلاف بين أسلوب أداء وصياغة مازوركا البيانو عند كلاً من سيزار كوى ولويس جوتشالك.

وجة المقارنة	سيزار كوى	لويس مورو جوتشالك
تاريخ المؤلفة	عام 1909م	خلال الفترة ما بين عام 1850م، وحتى عام 1853م
إسم المؤلفة	مازوركا رقم2 مصنف 79 (Mazurka No.2 Op.79)	مازوركا البيانو بعنوان مازوركا ريفية مصنف 81 (Mazurka Rustique Op. 81)

وجة المقارنة	سيزار كوى	لويس مورو جوتشالك
التونالية	سلم سي/ص، مع الانتقال لسلالم أخرى داخل المؤلفة	سلم مي/ك
الميزان	($\frac{3}{4}$)	
النسيج	بولوفوني ـ هوموفوني	مونوفوني ـ بولوفوني ـ هوموفوني
نوع القالب	آلي ـ البيانو المنفرد	
السرعة	**(Allegro** ♩ = **160)**	**(Allegro** ♩ = **168)**، ثم الإنتقال إلى **(M. M** ♩ = **160)**
الطول البنائي	224 مازورة	119 مازورة
الصيغة	صيغة ثلاثية (A ـ B ـ A2)، وفي شكل التركيب (AAAB)	صيغة ثلاثية (A ـ B ـ A2)، مع تكرارات كثيرة للجمل والعبارات في القسم (B)
النماذج الإيقاعية المميزة		
التدوين الموسيقي	جاء التدوين الموسيقى باستخدام مدرج مفتاحي (صول/فا) في الجزء آنا كروز م(1) : م(62)[2]، ثم إنتقل إلى مدرج مفتاحي (صول /صول) في النوار الأخير من م(62)[3]، ثم إنتقل إلى مدرج مفتاحي (صول /فا) في الجزء من م(63) : م(215)	جاء التدوين الموسيقى باستخدام مدرج مفتاحي (صول/فا) في الجزء من م(1) : م(93)[1]، ثم إنتقل إلى مدرج مفتاحي (صول /صول) في الجزء من م(93)[2] : م(93)[3]، ثم إنتقل إلى مدرج مفتاحي (صول /فا) في الجزء من م(94) : م(100)[1]، ثم إنتقل إلى مدرج مفتاحي (صول /صول) في الجزء من
		م(100)[2] : م(100)[3]، ثم بالتبادل على النمط السابق بين مدرج مفتاحي (صول /فا) ومدرج مفتاحي (صول /صول) في الجزء من م(101) : م(106)[1]، ثم إنتقل إلى مدرج مفتاحي (صول /فا) في الجزء من

وجة المقارنة	سيزار كوى	لويس مورو جوتشالك
		م(107) : م(120)
النطاق الصوتي	جاء في نطاق نغمة (لا) أعلى مدرج مفتاح (صول)، ونغمة (فا) أسفل مدرج مفتاح (فا)	جاء في نطاق نغمة (رى) أعلى مدرج مفتاح (صول)، ونغمة (سي) أسفل مدرج مفتاح (فا) 
الحليات	حلية الموردنت (Mordante)( )، حلية الأبجياتورا (Appogiatura) ( )، وحلية الأربيجيو (Arpegio)( )	حلية الموردنت (Mordante)( )، وحلية الأربيجيو (Arpegio)( )
الصياغة اللحنية	جاءت الصياغة اللحنية في شكل يعبر عن طابع الموسيقى القومية الروسية، فجاءت الألحان تنطلق من الطبقات الغليظة مرورًا بالطبقات المتوسطة ثم الطبقات الحادة فى شكل جمع بين الأفكار اللحنية الجذابة ووفق النسيج الهوموفوني والبوليفوني ذات الثلاث أصوات مع التبديل في استخدام الصوتين بين اليد اليمنى واليد اليسرى، والنسيج البوليفوني ذات الأربع أصوات، كما ظهرت الصياغة اللحنية المتماثلة في اليدين مع تكرار ظهور اللحن الأساسي للمازوركا أكثر من مرة في أشكال متغيرة، وذلك وفق التركيب (AAAB)	جاءت الصياغة اللحنية في شكل يعبر عن طابع الموسيقى الأمريكية، فجاءت الألحان تنطلق من الطبقات الغليظة مرورًا بالطبقات المتوسطة ثم الطبقات الحادة جداً، فى شكل جمع بين الأسلوب البوليفوني متعدد الأسطر اللحنية، الأسلوب الهوموفوني ذات مسار لحني تصاحبه تكوينات هارمونية متنوعة في بعض الأجزاء الموسيقية، حيث جاءت الأفكار اللحنية معظمها في شكل صياغة متماثلة إيقاعياً في اليدين، مع ترابط الأداء للحن السوبرانو، وإعادة تكرار العبارات والجمل اللحنية بكثرة للقسم (B).
الإيقاع	ظهرت النماذج الإيقاعية المتماثلة في اليدين لبعض الأجزاء، كما استخدم المؤلف الأشكال الإيقاعية المنتظمة، ولا يوجد استخدام للأشكال الإيقاعية الشاذة	ظهرت النماذج الإيقاعية المتماثلة في اليدين بكثرة، كما استخدم المؤلف الأشكال الإيقاعية المنتظمة، والأشكال الإيقاعية الشاذة مثل الشكل الإيقاعي ( ) في

وجة المقارنة	سيزار كوى	لويس مورو جوتشالك
		الجزء الختامي من المازوركا
الهارموني	تكثيف الهارمونيات المصاحبة للحن الأساسي باستخدام التآلفات الهارمونية الثلاثية والرباعية مع كل إعادة تكراره، كما تم استخدام النغمات الإنهارمونيك في الصياغة	ظهرت التآلفات الهارمونية الثلاثية والرباعية بشكل أساسي في الصياغة في جميع أصوات اليدين،كما كانت الهارمونيات المستخدمة بسيطة وفي نطاق سلم المازوركا
المصاحبة	مصاحبة هوموفونية في نطاق صوتي متسع لصوتي الباص والتينور لتآلفات ثلاثية ورباعية، مع استخدام الباص المستمر لمازورتين أو أكثر	مصاحبة هوموفونية في نطاق صوتي متسع لصوتي الباص والتينور لتآلفات ثلاثية ورباعية
الإصطلاحات الأدائية والتعبيرية	جاءت الإصطلاحات الأدائية والتعبيرية باستخدام مصطلح (P)، ويعني خافت، علامة (>)، وتعني زيادة شدة الصوت تدريجيًا، مصطلح (f)، ويعني بقوة، مصطلح (Mf)، وتعني متوسط القوة، علامة (<)، وتعني تناقص شدة الصوت تدريجيًا، علامة (<) على نغمة في المازورة، وتعني نبر قوي، مصطلح (riten)، وهو اختصار لـ (ritenuto)، ويعني خفض الوتيرة بشكل مفاجئ ومؤقت، مصطلح (a tempo)، ويعني العودة للسرعة المعتادة سابقاً، علامة (–)، وتعني الإحتفاظ بزمن النغمة لفترة أطول قليلًا مع رباط خفيف، مصطلح (Fermata) أو كورونا (Corona)، ويُدون هكذا (𝄐)، ويعني الإستمرار قليلاً في القيمة الزمنية للشكل الإيقاعي المدون أسفله	جاءت الإصطلاحات الأدائية والتعبيرية باستخدام مصطلح (f)، ويعني بقوة، علامة (<) على نغمة في المازورة، وتعني نبر قوي، علامة (۲)، وتعني متقطع، مصطلح (deciso)، وتعني بشكل حاسم، مصطلح (* - - Ped)، ويعني استخدام الدوَّاس الأيمن، كما تُشير علامة (*) إلى رفع القدم عن الدوَّاس، مصطلح (ff)، ويعني بقوة شديدة، مصطلح (Seco)، ويعني فصل اليدين في الأداء التعبيري، مصطلح (fp)، وهو اختصار إلى (forte Piano)، ويعني الأداء بقوة ثم على الفور خافت، مصطلح (P)، ويعني خافت، مصطلح (Mesurato)، ويعني، مصطلح (Subito ff e deciso)، ويعني بقوة شديدة على الفور وبشكل حاسم، مصطلح (mf)، وتعني متوسط القوة، مصطلح (energico e deciso)، ويعني نشط وبشكل حاسم، مصطلح (marcato il canto)، ويعني غنائي بشكل ملحوظ،

وجة المقارنة	سيزار كوى	لويس مورو جوتشالك
		مصطلح (- - - cres)، وهو اختصار لمصطلح (Crescendo)، ويعني زيادة شدة الصوت تدريجيًا لأكثر من مازورة، علامة (<)، وتعني زيادة شدة الصوت تدريجيًا، مصطلح (a tempo)، ويعني العودة للسرعة الأصلية، مصطلح (f e rapido)، ويعني بقوة سريعة، مصطلح (m. g)، ويعني استخدام اليد اليسرى، مصطلح (ff e con furia)، ويعني بقوة شديدة مع الغضب، مصطلح (ten) وهو اختصار لمصطلح (tenuto)، ويعني الإستمرار في أداء النغمة، مصطلح (fff)، ويعني بقوة شديدة جداً، علامة (𝄐)، وتعني الإستمرار قليلاً في القيمة الزمنية للشكل الإيقاعي المدون أسفله
الأداء المترابط	يراعى في معظم أجزاء المازوركا حيث تبدأ اليد في الأداء على النغمة الأولى للجملة أو العبارة اللحنية، وتتحرك بشكل دائري مع ثقل الزراع وارتخاء في وضع اليد والعضلات، وأن تكون اليد قريبة من لوحة المفاتيح	يراعى في معظم أجزاء المازوركا حيث تبدأ اليد في الأداء على النغمة الأولى للجملة أو العبارة اللحنية، وتتحرك بشكل دائري مع ثقل الزراع وارتخاء في وضع اليد والعضلات، وأن تكون اليد قريبة من لوحة المفاتيح
الأداء المتقطع	لا يوجد	ظهر في بعض أجزاء المازوركا خاصة بكثرة في القسم الثاني وبوضع (.) أعلى نغمات النبر الثالث في المازورة
السينكوب	لا يوجد	
الدوَّاس	لم يقم كوى بتحديد أماكن استخدامه، حيث ترك الدوَّاس لحرية العازف لاستخدامه في الأجزاء اللحنية المترابطة التي يرى أنها مناسبة، وقد قام الباحث بتحديد أماكن نزول الدوَّاس المقترحة	حدد جوتشالك أماكن استخدام الدوَّاس في جميع أجزاء المؤلفة من بدايتها، وحتى نهايتها باستخدام مصطلح (* - - Ped)، حيث تُشير (*) إلى رفع القدم عن الدوَّاس

وجة المقارنة	سيزار كوى	لويس مورو جوتشالك
الأربيجات	لم تظهر الأربيجات في شكل نغمات منفردة صريحة عند كليهما؛ وإنما ظهرت في شكل حلية الأربيجيو لتآلف هارموني رباعي	
السلالم	ظهر القليل من الأجزاء اللحنية التي تحتوي على تسلسل سُلمي صاعد لثلاث نغمات أو أربعة فقط	ظهر العديد من الأجزاء اللحنية التي تحتوي على تسلسل سُلمي هابط في صوت السوبرانو، وأحياناً قليلة في صوت الألطو؛ بينما ظهرت القفزات اللحنية بشكل كبير
السلالم الكروماتيكية	ظهرت بشكل واضح في شكل نغمات منفردة على بُعد مسافة الأوكتاف (سلم كروماتيك هابط)	لا يوجد
الأوكتافات	ظهرت بكثرة وبشكل واضح في شكل نغمات منفردة، وبداخله نغمة، وأحياناً أخرى نغمتين	ظهرت بكثرة وبشكل واضح في اليد اليسرى في صوت الباص على النبر القوي لمعظم الموازير في الميزان الثلاثي
ترقيم الأصابع	جاءت وفق الترقيم المقترح من قبل الباحث في جميع أجزاء المازوركا	جاءت وفق الترقيم الموضح من قبل المؤلف وذلك عند كل تغيير للنموذج الإيقاعي
الخطوط الإضافية	لم يستخدم مصطلح (Ottava) فوق النغمات، ولكن استخدم التدوين الفعلي للنغمات أعلى وأسفل مدرج مفتاحي (صول /فا)	استخدم بكثرة مصطلح (Ottava) فوق النغمات، ويرسم هكذا (8va.....)، ويعنى أداء النغمات على أوكتاف أعلى من التدوين الفعلي
عدد العروض الفنية	غير معلوم عدد العروض الفنية	166 عرض
دار النشر	دار النشر الروسية بموسكو (Gravee` et impr. Chez P. Jurgenson a` Moscou).	دار النشر الأمريكية ببوسطن (Oeuvres Posthumes 1857)

التساؤل الثالث:

ـ ما التمارين والإرشادات العزفية المقترحة من قبل الباحث للتغلب على الصعوبات التي تشتمل عليها عينة البحث.

قد أجاب الباحث على هذا التساؤل في الإطار التطبيقي للبحث.

ومن خلال توضيح أسلوب الأداء في مازوركا البيانو عند كل من سيزار كوى ولويس جوتشالك، يتضح أسلوب التأليف الخاص بهم في التأليف، **وجاء ذلك على النحو التالي:**

أولاً: أسلوب تأليف مازوركا البيانو عند سيزار كوى:

- أفكاره اللحنية تمتاز بالجاذبية وتناسب أجزاءها المختلفة.
- اتسمت مؤلفاته بالحركة القومية ذات الطابع الروسي القوي.
- استخدام الآناكروز في بداية المؤلفة.
- استخدم التثبيت النغمي بكثرة في اليدين باستخدام الأشكال الإيقاعية ذات القيم الزمنية الكبيرة، أو باستخدام الرباط الزمني.
- صياغة الأفكار اللحنية وفق النسيج الهوموفوني والبوليفوني ذات الثلاث أصوات مع التبديل في استخدام الصوتين بين اليد اليمنى واليد اليسرى، والنسيج البوليفوني ذات الأربع أصوات.
- استخدم النماذج الإيقاعية والصياغة اللحنية المتماثلة في اليدين.
- استخدم الباص المستمر لمازورتين أو أكثر.
- تكرار ظهور اللحن الأساسي للمازوركا أكثر من مرة مع تكثيف الهارمونيات المصاحبة له سواء في الصوت الثاني أو في الصوت المصاحب له.
- استخدم التآلفات الثلاثية والرباعية والنغمات المنفردة على بُعد مسافة الأوكتاف بداخله نغمة أو نغمتين.
- ظهور أجزاء كثيرة في القسم (A2) من إعادة القسم (A).
- استخدام النغمات الإنهارمونيك لحساس السلم الصغير.
- استخدام النغمات المزدوجة على بُعد مسافة (5ن).
- استخدام التسلسل الكروماتيكي الهابط والمتكرر.
- استخدم حلية الموردنت (Mordante) المدونة ( )، حلية الأبجياتورا (Appogiatura) المدونة ( )، وحلية الأربيجيو (Arpegio) المدونة ( ).
- النطاق الصوتي لآلة البيانو محدود.

ثانياً: أسلوب تأليف مازوركا البيانو عند جوتشالك:

- بساطة الألحان بشكل ملحوظ.
- استخدم النماذج الإيقاعية والصياغة اللحنية المتماثلة في اليدين بكثرة.

- كثرة الإعادات اللحنية.
- استبدال بعض الأشكال الإيقاعية في النماذج الإيقاعية المستخدمة.
- استخدام القفزات اللحنية.
- استخدم بكثرة مصطلح (Ottava)، ويرسم (8va) فوق النغمات، ويعنى أداء النغمات على أوكتاف أعلى من التدوين الفعلي.
- تكرار الجمل اللحنية والعبارات بشكل ملحوظ.
- تكرار التبديل بين استخدام مفتاح (صول)، ومفتاح (فا) في اليداليسرى بكثرة.
- استخدم البيدال من بداية المؤلفة وحتى نهايتها.
- استخدام النغمات المزدوجة على بُعد مسافة (4ز).
- ظهور أجزاء قليلة جداً لا تتخطى العبارة في القسم (A2) من إعادة القسم (A).
- استخدم التآلفات الثلاثية والرباعية والنغمات المنفردة على بُعد مسافة الأوكتاف بداخله نغمة.
- استخدم حلية الموردنت (Mordante) المدونة ( )، وحلية الأربيجيو (Arpegio) المدونة ( ).
- النطاق الصوتي لآلة البيانو متسع جداً.

توصيات البحث:

في ضوء النتائج التي توصل إليها الباحث في هذا البحث يوصي الباحث بما يلي:

1) إدراج مؤلفات كلاً من سيزار كوى ولويس مورو جوتشالك في مكتبة الكلية ومن ثم إدراجها فى مقررات البيانو لتحقيق أكبر قدر من الإستفادة منها للدارسين والباحثين بالكلية في الدراسة والبحث.

2) عمل المزيد من الأبحاث التي تتطرق لقالب مازوركا البيانو المنفرد.

3) تحليل أنماط مختلفة من أعمال هؤلاء المؤلفين الموسيقين للتعرف على أسلوبهم التأليفي للعديد من القوالب الآلية لآلة البيانو.

قائمة المراجـع:

أولاً: المراجع العربية:

1. **أحمـــــد المصـــــــــــــرى:** "محيط الفنون (2)"، دار المعارف، القاهرة عام1971م.
2. **أحمـــــد بيومـــــــــــــي:** "القـاموس الموسـيقى"، المركـز الثقـافي، دار الأوبـرا المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة عام 1992م.
3. **آمـال صـادق مختـار ـ فـؤاد أبو حطب:** "منهـج البحـث والإحصـاء فـي البحـوث التربويـة والنفسـية"، مكتبـة الأنجلـو المصـرية، القـاهرة، عـام 1900م.
4. **آمـال صـادق مختـار ـ فـؤاد أبو حطب:** "علم النفس التربوى"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة عام1991م.
5. **الشيمـاء عـادل أحمـــد حســـــن:** "متطلبات أداء مازوركا البيانو عند سيزار كوى مصنف 79"، المجلـة الدوليـة للعلـوم التربويـة، جامعـة جنـوب الوادي، العدد 8، يونيه عام 2022م.
6. **إيمـان عبـد الفتـاح علـي عثمـان:** "أسلوب أداء مازوركا البيانو عند ميخائيل جلينكا"، بحث منشـور، مجلـة علـوم وفنـون الموسـيقي، كليـة التربيـة الموسيقية، المجلد 45، يوليو عام 2021م.
7. **جابر عبد الحميد ـ أحمد خيـرى كاظـم:** "منـاهج البحـث فـي التربيـة وعلـم النفس"، دار النهضـة العربية، القاهرة.
8. **حســـام الديـــن زكريـــــــــا:** "المعجـم الشـامل للموسـيقى العالميـة الجـزء الأول (المصـطلحات والمصـنفات)"، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، القاهرة، عام 2004م.
9. **خالـــــد حامـــــــــــــد:** "مـنهج البحـث العلمـي"، الطبعـة الأولـى، دار بجايـة، الجزائر، عام 2003م.
10. **خـالد محمـد رشـــدي محمـــــد:** "دراسة تحليلية للتقنيات العرقية في مازوركا البيانو رقم "١ ، ٦" عند مانويل يونس لتحسين الأداء لدارسي آلة البيانو"، بحث إنتاج منشور، مجلة البحوث في مجالات

التربية النوعية، العدد الثالث والأربعون، كلية التربية النوعية، جامعة المنيا، نوفمبر ٢٠٢٢م.

11. سحر عبد المنعم حنفي: "دراسة مقارنة لرقصات مختارة عند كل من فردريك سميتانا وأنطونين دفورجاك"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام ٢٠٠٢م.

12. سعاد محمد عثمان خان: "دراسة تحليلية لمازوركا البيانو مصنف ٥٠ عند كارول ليمانوفسكي لتحسين الأداء العرفي للطلاب"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، الجيزة، عام ٢٠١١م.

13. شريف زين العابدين عبد المجيد: "أسلوب أداء مازوركا البيانو عند ألكسندر سكريابين"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام ٢٠٠١م.

14. عماد حسام عبد الواحد عبد الفتاح: "رقصة المازوركا الشعبية البولندية (أنواعها وعناصرها)"، بحث دكتوراه منشور، المؤتمر العلمي الدولي الثالث: قضايا التربية ـ رؤية واقعية وطموحات مستقبلية، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، مارس ٢٠١٦م.

15. عواطف عبد الكريم ـ شوقي ضيف: "معجم الموسيقا"، مركز الحاسب الآلي مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، عام 2000م.

16. محمد محمود سامي حافظ: "الموسيقى المصرية الحديثة وعلاقتها بالغرب"، مكتبة الأنجلو المصرية، عام ١٩٨٢م.

17. منى أحمد: "أسلوب أداء مازوركا البيانو عند سيزاركوي César Cui"، بحث إنتاج منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد السادس والثلاثون، العدد الثاني، يناير، القاهرة، عام ٢٠١٧م.

18. **منـى عبـد الرحـيم عـادلـي أحمد:** "أسلوب أداء مازوركا البيانو عند سيزار كوى"، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، العدد 36، يناير 2017م.

19. **مهـا أحمـد قـاسـم:** "التقنيات العزفية في رقصة المازوركا رقم (2) في مؤلفة "رقصات البولونيز" مصنف (9) عند إجناتس يان بادرفسكي"، بحوث في التربية النوعية، جامعة القاهرة، المجلد 1 العدد 35، عام 2019م.

20. **هبـه إبـراهـيم عـزوز:** "المعالجة الهارمونية في مازوركا البيانو عند ألكسندر سكريابين"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، عام ٢٠٠٦م.

21. **يسـرا عبد الله ـ شيماء محمد سيد:** "دراسة تحليلية عزفية لمازوركا البيانو عند أليساندرو لونجو Alessandro Longo"، بحوث في التربية النوعية، جامعة المنيا، المجلد 5 العدد 22، عام 2019م.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

22. Andrew Sutherland: "Children in Opera", Cambridge Scholars Publishing 2020 Burhardt, Stefan: Polonez. Katalog Tematyczny: (Polonaise: Thematic catalogue), 1976.

23. Apel Willi: "Harvard Dictionary of music and musicians", 2nd Edition, Harvard University press Cambridge, Massachusetts, 1972s.

24. Bailey, Kenner Layne: "The French Piano School's Pedagogical Influence on Louis Moreau Gottschalk's Piano Etudes: A Narrative Inquiry", 2024.

25. Burhardt, Stefan: "Polonez. Katalog Tematyczny: Polomise: Thematic catalogue", 3 vols, Kaków, PWM Edition, 1976s.

26. Carol Kendall Oliver: "The Mazurka triangle: the influence of the mazurkas of Frederic chopin on the mazurkas of Alexander Scriabin and Reinhold Gliere", Doctor of Musical Arts Degree, The University of Memphis, May 2005.

27. Ctesse De Mercy-Argenteau: "cesar cui, esquisse critique", paris, libbairie fischbacher, 1888.

28. Dziewanowska, Ada: "Polish Folk Dances & Songs - a Step by Step Guide", New York: Hippocrene Book 1999.

29. Назаров, А.ф. Цезарь Антонович Кюи: "Moscow: Muzyka", 1989.

30. J.G. Doyle: "Louis Moreau Gottschalk 1829–1869: a Bibliographical Study and Catalog of Works", Detroit, 1983.

31. Janta, Aleksander: "A History of Nineteenth Century American", Polish Music,1982.

32. Jenniffr A.Maxwell: "Tracing a lineage of the Mazurka genre: influences of Chopin and szymanowski on thomas ades' Mazurkas for piano,op.27", Boston University College of Fine Arts, degree of Doctor of Musical Artst, 2014s.

33. Klein, Michael: "Chopin Dreams: The Mazurka in C# Minor, Op. 30, No. 4. 19th-Century Music**",** 2012.

34. Martin, cooper: "The concise encyclopedia of musicians",hutchnsan of London ltd, London, 1978.

35. Michel, Kennedy: "The concise oxford dictionary of music", 3th, New York, 1980.

36. Milewski Barbara Ann: "The Mazurka and National lmaginings", Princeton University, PhD, 2002.

37. O. Hensel: "Life and Letters of Louis Moreau Gottschalk", Boston, 1870.

38. P. Arpin: "Biographie de L.M. Gottschalk, pianiste américain"**,** New York, 1853; Eng. trans., 1853.

39. R. Stevenson: "Gottschalk in Western South America", ibid.

40. Sadie Stanley: "The New Grove's Dictionary of Music and Musicians", Six Edition, Macmillan, London, 1980s.

41. S.F. Starr: "Bamboula! The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk", New York, 1995.

42. Spiro, Neta, Nicolas Gold, and John Rink: "The form of performance: analyzing pattern distribution in select recordings of Chopin's Mazurka Op. 24 No. 2", Musicae Scientiae, 2010.

43. Sun-Joo Cho: "Nationalism In Karol Szymanowski's Mazurkas No. 1-4, Op. 50: The Influence of Goral Music" A doctoral document submitted to the Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnat, Degree of Doctor of Musical Arts, 2007.

44. Unruh, Amy Elizabeth: "Louis Moreau Gottschalk (1829-1869): The Role of Early Exposure to African-Derived Musics in Shaping an American Musical Pioneer From New Orleans", Diss. PhD Thesis. Kent State University, 2009.

مستخلص البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على أسلوب أداء وتأليف كلاً من سيزار كوى ولويس مورو جوتشالك في تأليفهم لمازوركا البيانو المنفرد، كذلك المقارنة بين عناصر وخصائص أسلوب تأليف كليهما لمعرفة أوجه التشابة والإختلاف، وذلك من خلال تناول عينة البحث المتمثلة في مازوركا البيانو رقم2 مصنف79 لسيزار كوى، ومازوركا البيانو بعنوان مازوركا ريفية مصنف81 للويس مورو جوتشالك بالتحليل والوصف.

ويتضمن هذا البحث المقدمة ـ المشكلة ـ الأهداف ـ الأهمية ـ الأسئلة ـ وإجراءات البحث المتمثلة في (المنهج ـ العينة ـ الأدوات ـ الحدود)، والدراسات السابقة.

وقد اشتمل الإطار النظرى على نبذة عن التطور التاريخي لرقصة المازوركا، ونبذة عن السيرة الذاتية لكلاً من سيزار كوى ولويس مورو جوتشالك، وجاء الجانب التطبيقي ليشتمل على التحليل البنائي والعزفي لعينة البحث، كذلك أوجه التشابة والإختلاف بين عناصر وخصائص أسلوب أداء وتأليف مازوركا البيانو عند سيزار كوى ولويس جوتشالك.

ويختتم البحث بالنتائج والتوصيات المقترحة والمراجع المستخدمة، وأخيراً مستخلص البحث باللغة العربية والإنجليزية.

الكلمات المفتاحية: مازوركا البيانو ـ سيزار كوى ـ لويس مورو جوتشالك ـ دراسة تحليلية مقارنة.

The Abstract

The research aims to identify the performance and composition style of both César Cui and Luis Moro Gottschalk in their composition of piano Mazurka, as well as compare the elements and characteristics of the composition style of both to find out the similarities and differences, by addressing the research sample represented in piano Mazurka No. 2 Op. 79 by César Cui, and piano Mazurka entitled Mazurka Rustique Op. 81 by Luis Moro Gottschalk analysis and description.

This research includes the introduction - the problem - the objectives - the importance - the questions - and the procedures represented in (method - sample - tools - limits), and previous studies.

The theoretical framework included an overview of the historical development of the Mazurka dance, a brief biography of César Cui and Louis Moreau Gottschalk, and the applied aspect came to include the structural and instrumental analysis of the research sample, as well as the similarities and differences between the elements and characteristics of Mazurca's piano performance and composition style of César Cui and Luis Gottschalk.

The research concludes with the results, proposed recommendations, references used, and finally the Abstract of the research in Arabic and English.

Keywords: Piano Mazurka – César Cui – Gottschalk, Louis Moreau – Comparative analytical study.