الدوديكافونيه فى مقطوعات البيانو عند (أنطون فيبرن)، (أرنست كرينك)

(تحليل لأسلوب الأداء)

د/ هبه محمد الخياط (*)

مقدمة:

منذ بداية العصر الرومانتيكي وما تلاه في موسيقى القرن العشرين، كان البحث عن أسس جديدة لأنواع مختلفة من الموسيقى تلائم تطورات عصر تميز بالتقدم الصناعى والتقنى والتكنولوجى والعلمى.

نتج عن ذلك ظهور الاتجاهات المختلفة فى الموسيقى والتى هدفت إلى تغيير وتطوير الأسس الفنية التى كانت متبعة لعدة قرون وكان من أغرب الاتجاهات التى ظهرت هو (الإثنى عشرية – الدوديكافونيه). ***(عواطف عبد الكريم – محيط الفنون – ص٣٢١)***.

الدوديكافونيه هى أسلوب تأليف قائم على الكونترابنطية المتنافرة للخطوط اللحنية الأفقية المكتوبة بوليفونيا، وتستخدم المسافات المتنافرة مثل (الثانية، السابعة، الزائدة، الناقصة). ***(سوازن عسل – ١٩٩٤ – ص٢)***.

تعتمد تلك الموسيقى على (اللامقامية) وفيها يعتمد المؤلف ما يعرف بالسلسلة النغمية المكونة من (اثنى عشر نغمة) المكونة للسلم الكروماتيكي، بأى ترتيب تبعاً لرؤية المؤلف بشرط عدم تكرار النغمة الواحدة فى السلسلة، وذلك للاحتفاظ بالأهمية الواحدة لكل النغمات. ***(Sadi stanly – 1998 – P. 423)***

ويعتبر المؤلف الموسيقي النمساوى (أرنولد شوبنرج Arnold Schonberg)[١] مؤسس المدرسة الاثنى عشرية (الدوديكافونية)، اللا مقامية حيث أنه رأى أن الطريقة المعتادة لا تعطى المؤلف السيطرة الكاملة على المؤلفة الموسيقية.

(Shawn – Allen, 2002, P.4)

بينما كان من أهم تلاميذه في التأليف بأسلوب (الدوديكافونيه) كل من: أنطوان فيبرن (Anton Webern) (١٨٨٣- ١٩٤٥)، وإرنست كرنك (Ernest Krenek) وقد أسس شونبرج

(*) مدرس البيانو – كلية التربية النوعية – جامعة كفر الشيخ.

(١) أرنولد شونبرج (Arnold Schonberg) (١٨٧٤ – ١٩٥١): موسيقى نمساوى، وعازف لآلة الفيولينه والفيولا، هو مؤسس الاتجاه الموسيقى المعروف بالدوديكافونيه.

معهم الجمعية الموسيقية التى عُرفت باسم (مدرسة فيينا الثانية) والتى كانت تهتم بنشر أفكارهم الموسيقية.

كما بدءا فى أداء أحد أعمال شونبرج للدوديكافونيه فى تلك الفترة ولكنه لم يلق نجاح جماهير نظراً لاحتوائه على نغمة غير متوافقة مع اللحن فى بعض المواضع، وبالتالى تكون غير مقبولة للمستمع أحياناً. ***(Griffiths paul – 1990- P. 158-160)***

ولكن أسس الاثنى عشرية (الدوديكافونية) ثم اتضحت وتبلورت بشكل أوسع على يد تلاميذ شونبرج وأصبحت أكثر قبولاً حيث اعتمدوا أيضاً على أسس فى استخدام النغمات الاثنى عشر، وليس مجرد اللامقامية بدون ترتيب ولذلك كان من الضرورى دراسة تحليل أعمال هؤلاء الموسيقيين وخاصة (أنطون فيبرن).

مشكلة البحث:

لم تحظى (الدوديكافونية) فى أعمال البيانو عند كلاً من (أنطون فيبرن)، و(أرنست كرينك) بالاهتمام الكافى من قبل الباحثين، رغم وجود مدرسة موسيقية معروفة ضمن مدارس القرن العشرين وهى (الدوديكافونيه) أو الاثنى عشرية، لكى يساعد ذلك على التعرف على أسس وقواعد التأليف عند كلاً منهما وأساليب الأداء الخاصة بأعمالهما، وإبراز وتوضيح الاختلاف فى أسلوب هويتهما الموسيقية، وكذلك الخصائص المميزة لمؤلفات كل منهما.

أهداف البحث:

١- التعرف على أسلوب التأليف عند كل من المؤلف (أنطون فيبرن)، (أرنست كرينك).

٢- التعرف على أسس وقواعد التأليف الاثنى عشرى فى مقطوعة (أنطون فيبرن)، ومقطوعة (أرنست كرينك) عينة البحث وتوضيح الخصائص الفنية لكل منهما.

٣- التعرف على أسلوب أداء مقطوعتى البيانو عينة البحث لكل من المؤلف (أنطون فيبرن)، (أرنست كرنيك).

أسئلة البحث:

١- من هو المؤلف الموسيقى (أنطون فيبرن) والمؤلف (أرنست كرنيك) وما أسلوب كل منهما فى التأليف؟

٢- ما أسس وقواعد التأليف التى أتبعها كلا المؤلفين فى كتابة مقطوعته وما أهم خصائص الفنية فى مقطوعة؟

٣- ما أسلوب الأداء المناسب لمقطوعتى البيانو عينة البحث؟

أهمية البحث:

١- تعريف الباحثين والطلاب بأسلوب الدوديكافونيه بشكل وأسلوب علمى وخاصة عند أنطون فيبرن، وأرنست كرنيك.

٢- مساعدة الطلاب والباحثين على فهم أسس وقواعد التأليف الاثنى عشرية وأساليب الأداء المناسب لها.

٣- إدراج مقطوعات البيانو الدوديكافونيه ضمن اختيارات الطلاب للأداء على آلة البيانو.

إجراءات البحث:

- **عينة البحث**: مقطوعة للبيانو (بدون تصنيف) بعنوان (قطعة للبيانو) لأنطون فيبرن، ومقطوعة البيانو مصنف (٨٣) رقم (٤) بعنوان (القمر يرتفع) لأرنست كرنيك.
- **حدود البحث**: مقطوعة (قطعة للبيانو) تم تأليفها عام ١٩٢٤، تم تأليفها بالنمسا، ومقطوعة (القمر يرتفع) تم تأليفها عام (١٩٣٨).
- **منهج البحث**: يتبع هذا البحث المنهج الوصفى (تحليل محتوى).
- **أدوات البحث**: المدونة الخاصة بكل مقطوعة من مقطوعتى البيانو عينة البحث والتسجيلات السمعية لها.

مصطلحات البحث:

١- **الدوديكافونيه**: ويطلق عليها الاثنى عشرية، وهي كلمة يونانية الأصل معناها موسيقياً التأليف على الاثنى عشر نغمة المكونة لأى سلم موسيقى دون الارتباط بمقام معين (دليل للسلم أو المقام). ***(Sadie Stanle, 1958, P. 272)***

ويستخدم فيها المؤلف هذه النغمات بأي ترتيب يراه دون قيود، مع مراعاة عدم ظهور أي نغمة مرتين في سياق السلسلة النغمية لإعطاء أهمية متساوية لكل النغمات.

٢- **تعدد المقامية**: وتعنى احتواء المقطوعة على مقامات (سلالم) مختلفة تعزف فى نفس الوقت، واستخدم هذا الأسلوب مع الاتجاهات الجديدة بالقرن العشرين.

(Sir Jack wesrup, 1991, P. 426)

٣- **المصفوفة**: هى تنظيم استخدام الاثنى عشر نغمة الموسيقية الموجودة عن طريق استخدام أي منها دون ترتيب، ودون تكرار، مع إعطاء شخصية لكل نغمة منها، وتبني المقطوعة على تكرار هذا الترتيب والتنظيم بشكل أفقى أو رأسى، فيأتى الترتيب بوضعه الأساسى (P.O)، أو بالعكس (R)، أو بالانقلاب (I)، أو بالانقلاب العكسى (R.I)

(Cope, David, P. 32)

٤- **أسلوب الأداء**: هو الطريقة التى يؤدى بها العازف العمل الموسيقى بحيث يبرز ويوضح من خلاله هوية العمل والسمات والخصائص الفنية المميزة له.

(Sadie Stanley, 1998, P. 108).

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولى: أسلوب أداء مؤلفات البيانو عند أرنولد شونبرج*:

تهدف هذه الدراسة إلى تناول بعض أعمال شونبرج للبيانو بالدراسة والتحليل وتوضيح أسلوب أدائها وبذلك هى تتفق مع البحث الحالي فى جزء من الإطار النظري وهو الخاص بشرح أسلوب الاثنى عشرية فى التأليف ولكنها يختلفان فى عينة البحث وكذلك يتناول البحث الحالى المؤلف أنطون فيبرن، والمؤلف أرنست كرينك وأسلوب كل منهما فى تأليف مقطوعات البيانو.

(*) هبه محمد الخياط: ٢٠١٠ – رسالة دكتوراه غير منشورة – جامعة طنطا.

الدراسة الثانية: تصفيف أعمال أنطون فيبرن عاملياً والاستفادة منها فى تحليل المحتوى الموسيقى العالمى*

هدفت الدراسة المصفوفة عند أنطون فيبرن ووضع نسق لتعليم هذا النوع فى التأليف بسهولة، ويختلف البحثان فى أسلوب التحليل وكذلك فى هدف البحث، وكذلك فى عينة البحث.

الدراسة الثالثة: أسلوب أداء متتالية البيانو عند أرنولد شونبرج***

هدفت لتحليل أسلوب أداء متتالية البيانو عند شونبرج وبذلك فإنها تختلف مع البحث الحالى فى تناوله لمؤلفين مختلفين وكذلك فى عينة البحث ولكنهما يتفقان فقط فى الجزء الخاص بتناول الدوديكافونيه.

الدراسة الرابعة: أسلوب أداء الكنترابونطية فى مؤلفات البيانو للقرن العشرين من خلال مؤلفات روس لى فينى وإرنست كرنك*

تهدف إلى تفهم أسلوب المؤلفات القائمة على أسلوب الكنترابونطية والتعرف على صعوباتها العزفية واستخدامها فى عمل تمرينات تكنيكية.

وهى تختلف مع البحث الحالي في أهداف البحث وكذلك عينة البحث.

الدراسة الخامسة: الدودويكافونيه كمذهب في موسيقى القرن العشرين *

تهدف هذه الدراسة إلى توضيح الاثنى عشرية كأسلوب فى التأليف الموسيقى وقواعده المخالفة للتأليف التونالى.

(*) تسنيم أحمد على جاد: ٢٠٠٧ – رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية التربية النوعية – جامعة القاهرة.

(**) هالة أحمد على إسماعيل: ٢٠٠٤ - رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربيـــة الموســـيقية – جامعـــة حلوان.

(***) سوزان أحمد عسل: ١٩٩٤ - رسالة دكتوراه غير منشور – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان.

(*) هدى إبراهيم على سالم: ١٩٨٢ –ارسالة دكتوراه غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان.

ويتفق هذا البحث مع البحث الحالى من حيث تناول الموسيقي الاثنى عشرية كمذهب من مذاهب القرن العشرين بالتحليل والدراسة ولكنهما يختلفان فى عينة البحث.

الدراسة السادسة: أرنولد شونبرج وأزمة الموسيقى الحديثة*

تهدف للتعريف بفلسفة شونبرج فى التأليف وكيف توصل للموسيقى الاثنى عشرية وتختلف مع الدراسة الحالية فى عينة البحث والمؤلفين المعنيين بالدراسة.

الإطار النظرى للبحث:

أولاً: المؤلف أنطون فيبرن (١٨٨٣ - ١٩٤٥) (Anton Webern):

يعتبر فيبرن أحد الأساتذة الثلاثة للمدرسة الفيناوية، وتلميذ متميز تأثر بطريقة شونبرج المتطرفة أحياناً فى التأليف.

ولد في مدينة فيينا، ظهرت موهبته الموسيقية فى سن مبكرة وعمل بالتأليف الموسيقى، ثم حصل على درجة الدكتوراه في التأليف من جامعة فيينا عام ١٩٠٦، تعرف على شونبرج وهو فى سن (٢١) ثم كون مع (ألبان بيرج) نواة تلاميذ شونبرج ودرس معه حتى عام ١٩١٠، وظل على اتصال بشونبرج حتى بعد أن أصبح مستقلاً عنه.

(هدى سالم، ص ١٩٤، ١٩٥)، (Austin, William – P. 366, 367)

كان من أهم معاونين شونبرج فى تحضير حفلات (جمعية الأعمال الموسيقية)، وبعد الحرب العالمية الأولى أسس وأصبح قائد لفرقة (الموسيقى السيمفونية للهواه)، وفرقة (الكورال لعمال فيينا الهواه)، ثم أصبح قائد لأوركسترا الإذاعة النمساوية عام ١٩٢٧.

(Martin W. Rand Julius Drossion, P (95),(هدى سالم – ص ١٩٥، ١٩٦)

اضطرته السياسة النازية إلى الهرب خارج فيينا والاتجاه إلى ساليسبرج هو وزوجته بعد اتهامه بأن موسيقاه متأثرة بالثقافة البلشفية الروسية وبعد أن انتهت الحرب

(*) Benson, Mark: 1988 – Arnold Schoenberg and the crisie of modern music, P.H.Ds California Univ. Los Anglos.

انتهت حياته أيضاً بطريقة درامية على يد الجنود الأمريكان حيث كان خارج المنزل ليدخن في وقت حظر التجوال فاستقر رصاص الجنود في جسده ومات.

ورثاه بعد ذلك المؤلف الكبير (إيجور سترافنسكي) قائلاً "يجب ان يكون يوم وفاة أنطون فيبرن يوم حزين لكل موسيقى، ليس لأنه مؤلفاً بارعاً، ولكن لأنه بطل، كان قدره أن يفشل فى مواجهة دنيا تتميز بالجهل ولكن مأساته اللامعة التى كان يعرفها ستكون سر نجاحه" ***Machlis, Joshep. P. 384***

أسلوبـــــه:

قسم المؤرخون مؤلفات فيبرن إلى مرحلتين تبعاً لأسلوبه فى التأليف، المرحلة الأولى وهى (المرحلة المبكرة)، المرحلة الثانية (مرحلة النضوج).

وفي المرحلة الأولى:

تتضمن مؤلفتين على الطريقة التونالية المتعارف عليها، و (١٤) مؤلفه لاتونالية.

في مؤلفاته التونالية استخدم العناصر التعبيرية المختلفة والتكنيكية مثل العزف المتقطع والسكتات الكثيرة، والصيغ القصيرة، أى أنه كان صاحب أسلوب مميز من البداية.

وهذه المرحلة تتضمن أعمال لاتونالية بعد أن نضجت الفكرة واتضح الأسلوب لديه، وله مؤلفات للأغانى مصنف (٣، ٤)، وخمس قطع الاوركسترا مصنف (١٠) يتضح من خلالها أسلوبه الذى تميز بإلغاء الفروق بين الخطوط اللحنية الأفقية، وعدم تماسك اللحن والهارمونى والإيقاع بالشكل المتعارف عليه التقليدى لأنه كان يرى فى ذلك تميز لأسلوبه وتحقيق لطريقته فى التأليف، كما كان يتميز باختصار الفكرة أو الصيغة الموسيقية لدرجة أن العمل لا يستغرق أكثر من دقيقتان وتظهر به المصفوفة الاثنى عشرية.

فى المرحلة الثانية:

بها أعماله (١٥) الأخيرة وكلها من أسلوب الدوديكافونيه، وتميز أسلوبه فى هذه المرحلة بإحكام عمل السلسلة النغمية والمصفوفة، وقد أصبحت المسافة الموسيقية لديه هى العنصر الأساسى فى البناء الموسيقى، وخاصة مسافة (الثانية الصغيرة)، كما تميز باستخدام الفقرات اللحنية الواسعة، واستخدام السكتات بكثرة، كما تميز باستخدام الآلات المتبانية فى الصوت وكانت كل آلة غير مسموح لها إلا بعزف نغمة أو اثنتان من السلسلة النغمية، وغالباً ما تتميز المصفوفة لديه بالغموض وخاصة عندما تتشتت بين الآلات.

وفى النهاية لابد أن نذكر أن المؤرخين الموسيقيين يطلقون على أنطون فيبرن لقب (الأب الحقيقى لموسيقى النصف الثانى من القرن العشرين) وسميت مرحلته الموسيقية باسمه حيث يطلقون على المرحلة التالية له (ما بعد فيبرن).

(هدى سالم – ص ١٩٤ – ٢٠٦).

ثانياً: المؤلف إرنست كرنيك (١٩٠٠ـ ١٩٩١) (Ernest Krenek)

مؤلف موسيقى أمريكى من أصل نمساوى، ولد فى فيينا عام ١٩٠٠م، تأثر فى بداية حياته بالأحداث السياسية التى خلقت روح لا إنسانية فى كثير من جوانب الحياة، كما خلقت روح تجارية أكثر منها فنية بالنسبة للفنون بأنواعها، وكان ذلك مع أحداث الحرب العالمية الأولى (١٩١٤- ١٩١٨).

- بدأ يدرس التأليف على يد أستاذه (شريكر- Schreker) الذى كان يبعد عن العناصر والمؤثرات الشعبية فى أسلوب تأليفه، ثم درس فى أكاديمية الموسيقى بألمانيا عندما تم تعيين أستاذه مديراً لها.

بدأ فى (برلين) يبتعد تدريجياً عن تأثير أستاذه عليه، ويتشبع بأساليب جديدة، وكانت هذه هى بداية تأليفه لأعمال الفردية المتنافرة، ثم كتب أوبرا كرسيديه تحت عنوان (صور تقف فوق الظل- Sur Spung Uber Den Schatten) وكانت فى بنائها الموسيقى معتمدة على أسلوب الجاز اللا مقامى، وأتضح هذا الأسلوب أكثر من مؤلفته التالية لها

(جونى يلهو - Jonny Spielt auf) التى نجحت بشكل كبير جعلته يؤلف من نوعها العديد من الأوبرات بعد ذلك، وحققت له مكاسب مالية ساعدته للعودة إلى فينا مرة أخرى والتأليف على الأسلوب الرومانسى الذى كان يسود فيينا فى ذلك الوقت.

فى نفس الوقت كان دائم التواجد مع (البان بيرج A. Berg)، (أنطون فيبرن A. Webern) تلاميذ (شونبرج Schownberg) ورواد الأسلوب الاثنى عشرى رغم انتقاده له بشكل كبير، ثم بدأ يتأثر بأسلوب التأليف الاثنى عشرى بالتدريج إلى أن قام بتأليف مجموعة من القصائد الغنائية احتوت على الأسلوب الاثنى عشرى فى بعض أجزائها، رغم احتفاظها بالتونالية التقليدية فى باقى أجزائها، وكان ذلك فى عام (١٩٣٠) يعتبر أول عمل (دوديكافونى) حقيقى متكامل له، هو العمل المسمى (الامبراطور تشارلز الخامس) حيث أنه عند تأليفه عكف على دراسة أسلوب كل من (شونبرج، بيرج، فيبرن) بشكل عميق، وقد تأخر هذا العمل فى الخروج للجمهور بسبب الأحداث السياسية والحرب العالمية الثانية، ولكنه عندما قدم فى أوبرا (براغ) عام (١٩٣٨) نال نجاح مبهر، ووضع (كرنيك) فى مكانة الموسيقيين الكبار فى ألمانيا.

أنتقل إلى الولايات المتحدة بعد ذلك، واستقر بها، وعمل مدرساً ثم رئيساً لقسم الموسيقى، ثم عميداً، لمدرسة الفنون الجميلة بولاية (هاملن)، ثم انتقل إلى لوس أنجلوس ثم كاليفورنيا، وعلم محاضراً للموسيقى فى كل من (كلية شيكاغو للموسيقى)، (جامعة ميتشجن)، (جامعة نيومكسيكو).

فى بداية حياته بأمريكا ألف العديد من الأعمال (الدوديكافونية) أو (الاثنى عشرية) باستثناء الأغانى الدينية، ولكونشرتو الثالث للبيانو.

وبدأ بعد ذلك يتأثر بالأسلوب السيريالى فى الفنون وحاول تقديم مفهوم له فى أعمال مثل (التنويعات - Vareations) وبعض المتطوعات، وأعمال أوركسترا الحجرة، كما كان دائم التأثر بالأحداث السياسية ويحب عمل الاسقاطات السياسية على أعماله وعناوين تلك الأعمال.

كما اهتم فى مرحلة متقدم من حياته بالموسيقى الاليكترونية مع مصاحبة الأصوات والآلات التقليدية، حتى توفى فى عام (١٩٩١) تاركاً تراثاً كبيراً من التعبيريـــة والاثنـــى عشرية والسيريالية فى الموسيقى.

- **أسلوب إرنست كرينك:**

ترك كرنك إنتاجاً غزيراً من العمال الموسيقية متعددة الأســـاليب، فأســـلوب فـــى التأليف بدأ (بالأسلوب الرومانتيكى التونالى) واتبع أحياناً المدرسة (الكلاسيكية الحديثة) ثم اتجه إلى (التعبيرية) وهى كانت على حد تعبيره من أكثر أساليب التأليف إرهاقاً للنفس.

(Sadi Stanly- P. 255: 257)

ثم أتجه إلى (اللا تونالية) فألف العديد من المؤلفات الدود يكافونيه، واتجـــه إلـــى السيريالية فى الموسيقى، وأدخل موسيقى الجاز إلى مؤلفاته الأوبرالية، ثـــم اتجـــه إلـــى الموسيقى الاليكترونية.

أعتمد على أسلوب اللا تونالى على عنصر القوة الإيقاعية الجاذب، وكذلك النشاط الإيقاعى، ولأنه كان كذلك كاتب ومفكر فإنه فى أعماله التعبيرية والسيريالية كان يعتمـــد على الجمل الموسيقية شديدة الكثافة النغمية والوضوح والتركيز النغمى، وكان يرى فـــى ذلك مخاطبة للعقل قبل الوجدان، وهذا ما جعل أعماله من هذا النوع تحتاج إلى مجهـــود ذهنى فى العازف المؤدى قبل الجمهور المستمع. ***سوزان عسل- ص ١٠٩: ١١٠)***

وأعماله من مدرسة (الدود يكافونيه) تعتبر بالنسبة لأسلوب التأليف هى الجـــائزة التى وجد فيها كرنك كل ما يريد من انفعالات عاطفية، وتماسك فى أسلوب التأليف يجعله يعبر عن فكرته بقوة، ويخاطب فيها العقل حيث أنها فى طريقة تأليفها تعتمد على المنطقة، وكان من أهم أعماله من هذا النوع (كارل الخامس).

أعماله للبيانو:

- ٢ فيوج	مصنف (١- أ)	١٩١٨
- دراسة راقصة	مصنف (١- ب)	١٩٢٠

- صوناتا رقم (١)	مصنف (٢)	١٩١٩
- ٥ صوناتين	مصنف (٥)	١٩٢٦
- توكاتا وشاكون	مصنف (١٣)	١٩٢٢
- سويت صغير	مصنف (١٣-أ)	١٩٢٢
- ٢ سويت	مصنف (٢٦)	١٩٢٤
- ٥ مقطوعات	مصنف (٣٩)	١٩٢٥
- صونات رقم (٢)	مصنف (٥٩)	١٩٢٨
- ٤ باجاتيل	مصنف (٧٠)	١٩٣١
- ١٢ تنويع	مصنف (٧٩)	١٩٣٧
- ١٢ مقطوعة قصيرة	مصنف (٨٣)	١٩٣٨
- صوناتا رقم (٣)	مصنف (٤/٩٢)	١٩٤٣
- تنويعات الإعصار		١٩٤٤

الجانب التطبيقى للبحث:

أولاً: تحليل عينة البحث الأولى:

التحليل البنائى:

١- اسم المؤلف: أنطون فيبرن Anton Webern.

٢- اسم العمل: Piaon piece – klaverstuck, op. posth مقطوعة للبيانو بدون مصنف.

٣- التونالية: لاتونالية – مصفوفة اثنى عشرية.

٤- القالب: مقطوعة حرة.

٥- الصيغة: ثنائية A **à** B.

٦- الميزان: $\frac{3}{\cdot}$

٧- عدد الموازير: ٢٠ مازورة

٨- السرعة: في زمن المينويت Im Tempoeines Menuetts.

ثانياً: التحليل العزفى:

١- القسم A: من م (١) : م (٩).

استخدم فيه المؤلف مصفوفة اثنى عشرية جاء تحديدها وترتيبها كالتالي:

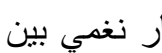
♮	**b**	♮	#	♮	#	♮	**b**	#	♮	♮	♮
لا	**سي à**	**سي à**	**صول à**	**صول à**	**دو à**	**ري à**	**مي à**	**فا à**	**فا à**	**مي à**	**دو à**

وصف وتحليل المصفوفة:

تأسست المصفوفة على أساس تضمين مسافة (الثانية) بأنواعها ومقلوبها (ثانية صغيرة، ثانية كبيرة، سابعة صغيرة، سابعة كبيرة، ثانية زائدة)، وكذلك من خلال تقسيم المصفوفة إلى خلايا تمكن المؤلف من عمل تناولات هارمونية عديدة ومميزة بأوضاع أساسية وإنقلابات متعددة مثل (هارمونية بالثالثة) أو (هارمونية بالرابعة).

- جاء العرض الأول للمصفوفة من م (١)[١]: م (٣)[١] من خلال بعض النماذج الإيقاعية مع مراعاة أن علاقات المسافات بين النغمات متباعدة.

وهنا على العازف أن يراعى ذلك عند الأداء لأن أداء مثل تلك المسافات المتباعدة هارمونياً داخل العمل يحتاج إلى الكثير من التركيز لتوضيح كل النغمات أدائياً، وذلك لتوضيح عناصر المصفوفة.

النشاط الإيقاعي جاء ضعيفاً، حيث أنه لم يتعد ثلاث نماذج إيقاعية بسيطة،  ولكن المؤلف إستخدمها بنشاط عندما حل هناك انتشار نغمي بين مفتاحي (صول، فا) على نطاق صوتى واسع يتخطى (٤ أوكتاف).

ويأتي دور العازف هنا توضيح تلك النماذج بين اليدين عند الأداء برشاقة.

من م (٣)[٢]: م (٤)[١]: يأتى العرض الثانى للمصفوفة، ويبدأ من النبر الضعيف على نغمة (لا ♮) مع الاستمرار في عمل المسافات المتباعدة سواء فى الأداء الأفقى (ميلودياً) أو الأداء الرأسى (هارمونياً).

مع هرامونيات السابعة الكبيرة (لا ♮ - سى b)، الأوكتاف الناقص (صول ♮ – صول#)، السابعة (مى b – رى ♮).

يتطلب هذا العرض للمصفوفة عند الأداء إحساس عالى لدى العازف بالإيقاع وسرعة العمل لأن النموذج الإيقاعى الواحد مقسم بين اليدين.

من م (٣)[٢]: م(٥)[١] يأتي العرض الثالث للمصفوفة وهو مكون من إحدى عشر نغمة حيث تنقصها نغمة الخاتمة (دو ♮) وهذا جائز أن تحذف نغمة ختام المصفوفة طالما أنها ليست المصفوفة الأخيرة في العمل.

العناصر الإيقاعية جاءت نشطة فى العرض الثالث للمصفوفة، إلى جانب قدر كبير من الانتشار النغمى بين مفتاحى (صول، فا)، وبالتبادل بين الصاعد والهابط على إيقاعى ()، () من خلال ظهور إيقاعات (،).

- العرض الرابع للمصفوفة من م (٥)[١]: م (٦)[٢]، وتنتهى بنغمة (دو).
- تظل العلاقات الهارمونية للمصفوفة تتناول المسافات (السابعة والثالثة).
- وعلى العازف الانتباه جيداً إلى تغيير المفتاح المتكرر فى مفتاحى (صول، فا)، وهذا ما يؤدى إلى زيادة أو نقص النطاق الصوتي للعمل، وإن كان فى الغالب يحتفظ العمل بصفة عامة بالعلاقات المسافية المتباعدة سواء أفقياً، أو رأسياً، ويتطلب ذلك تركيز وتدريب على الأداء وسرعة الانتقال بين نطاق صوتي وآخر أثناء العزف.
- من م (٦)[٢]: م (٧)[١] يظهر العرض الخامس للمصفوفة، وهى هنا أيضاً مكونة من إحدى عشر نغمة فقط، وتنتهى على نغمة (مى ♮).

- وتعتمد مثل المصفوفات السابقة على المسافات المتباعدة، والتى قد تصل إلى مسافة تتعدى الثلاث أوكتافات كنطاق صوتى بين مفتاحى (صول، فا)، وتعتمد أيضاً على نفس التناولات الإيقاعية السابقة.
- من م (٧)١: م (٨)٢ يأتى العرض السادس.
- قرر (فيبرن) هنا تغيير العلاقات المسافية بين النغمات فى الاتجاه الأفقى، والرأسى أيضاً.
- يجب الانتباه هنا أن العلاقات المختلفة فى أبعاد النغمات عن بعضها يمثل صعوبة أدائية لعازف هذا العمل، فمثلاً نجد النموذج الإيقاعى الأخير في م(٧) به قفزة (٢ أوكتاف) مع تغير مفتاح (فا) إلى مفتاح (صول) وهى تحتاج لمزيد من التدريب فى البداية ببطء ثم دخولها لسرعة العمل، كما لابد أن تأتى حركة الذراع في مفصل الكوع (المرفق).
- كما يحتاج أداء عمل مثل هذا من العازف تركيز تونالى وتدريب ومعرفة تامة بالمصفوفة وإيقاعاتها حيث يمثل هذا صعوبة أدائية أخرى.
- من م (٨)٢: م (٩)٣: يأتى العرض السابع للمصفوفة، وينتهى بنغمة (دو).
- يعتمد المؤلف هنا على تغيير الأسلوب الإيقاعى وخاصة فى م(٨) حيث استخدم (سكتة دوبل كروش) بشكل منتظم، مع إحتفاظه بالعلاقات المسافية المتباعدة، وتبادل المفاتيح، وإتساع النطاق الصوتى.

القســـــم B:

- من م (١٠): م (٢٠)، وهو فى نفس تونالية المصفوفة السابقة.
- من م (١٠)': م (١٠)" يأتى العرض الثامن للمصفوفة، ويتم عرضها من خلال نشاط إيقاعى على نماذج إيقاعية جديدة، وبطريقة متدرجة النماء.

- استخدام نفس النطاق الصوتى المتسع بين مفتاحى (صول، فا)، ولكنه اعتمد هنا على تغيير اتجاه مفردات المصفوفة مما أدى إلى إضفاء روح نغمية جديدة، وتفعيل طاقة العمل الفنى الكامنة.

- العرض التاسع للمصفوفة: من م (١١)[١]: م(١١)[٤]، يتم تناول المصفوفة على إيقاع ثابت، وبشكل منتظم، بالتبادل بين مفتاحى (صول، فا).

- العلاقات الهارمونية تلخصت فى إستخدام مسافة (السابعة)، (الثانية) بأنواعها، وأحياناً يتم إدراج نغمة مضافة لإثراء العنصر الهارمونى مثل (صول #، سى♮ ، صول♮) نجد أن نغمة (سى♮) هى نغمة وسيطة بين نغمتى (صول#، صول♮)، وهى متوافقة مع كل منهما، وتستخدم لتخفيف حدة مسافة (ثانية الصغيرة).

- العرض العاشر للمصفوفة: نبدأ من م (١٠)[٤]: م (١١)[٢].

- إستخدم المؤلف هنا المقابلات الإيقاعية (٣ مقابل ٤)، وهذا ما عمل على إثراء النشاط الإيقاعى بشكل ملحوظ، وكذلك تنشيط طاقة العمل الفنى.

- ولكن على العازف أن يؤدى العمل بالسرعة المطلوبة، ويراعى أيضاً علامات الضغط القوى في بداية كل نموذج إيقاعى وذلك لتوضيح العناصر النغمية المطلوب إظهارها فى المصفوفة.

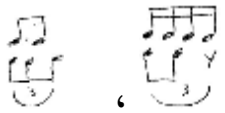
- العناصر الهارمونية تنحصر ما بين مسافة (الثالثة)، (الثانية) بأنواعها.

- المصفوفة رقم ١١: من م (١١)[٢]: م (١٢)[٢].

- يعتمد هنا المؤلف على اختلاف أنماط التدوين، والحركات العكسية المتباينة بين مفتاحي (صول، فا) وهذا ما يتطلب التركيز الشديد أثناء الأداء، وكذلك التدريب على سرعة الأداء من العازف.

- المصفوفة رقم (١٢): تبدأ من م (١٢)[٢]: م (١٤)[١] على نغمة (دو♮)، ونجد بها الإيقاعات والعلاقات النغمية مثل سابقاتها.

- المصفوفة (١٣): من م (١٤)[١]: م (١٤)[٢]، وينطبق عليها نفس سابقاتها من علاقات نغمية وإيقاعية.
- المصفوفة (١٤): من م (١٤)[٣]: م (١٥)[١]، نجد النطاق الصوتى لها (٣ أوكتاف) بين مفتاحى (صول، فا).
- المصفوفة (١٥) من م (١٥)[٢]: م (١٦)[١]، وتنتهى على نغمة (دو ♮).
- على العازف هنا الانتباه والتركيز على نغمة (دو ♮) وإظهارها حيث أنها مقدم لاشتراكها فى المواد اللحنية الممتدة بعد ذلك فى المصفوفة (١٦).
- اعتمدت المصفوفة (١٥) على ثراء الأنشطة الإيقاعية باستخدام المقابلات الإيقاعية



- على العازف الانتباه جيداً للأربطة الزمنية والنغمية الموجودة في المصفوفة حيث لها دور هام فى إظهار تأثير سنكوبى على الأداء في م (١٥)[٢،٣].
- المصفوفة رقم (١٦): تبدأ من م (١٦)[١]: م (١٦)[٣]، فى البداية تأتى المجموعة النغمية بشكل هارمونى بالرابعات فى مفتاح (صول): (رى ♮ 4، صول ♮ 4، دو#).

وذلك مع المحافظة على العلاقات المسافية المتباعدة.

- المصفوفة رقم (١٧): تبدأ من م (١٧)[٣]: م (١٨)[٢] فى مفتاح (صول)، تركز المصفوفة على تفعيل العنصر الهارمونى بمجموعات نغمية تجمع بين الدرجة الرابعة، والسابعة، مع وجود نغمة وسيطة وهارمونية تمثل مسافة (٣ص).
- كما تعتمد على نفس المقابلات الإيقاعية، والتبادل فى الأداء بين اليدين مما يتطلب تركيز في الأداء وإحساس عالى بالقيمة الزمنية للنغمات والسرعة من قبل العازف.
- مصفوفة رقم (١٨): تبدأ من م (١٧)[٢]: م (١٨)[١]، وهى تسير على نفس النمط الهارمونى السابق(هارمونية ثالثة مع مجموعة نغمية بالرابعات مع مسافة سابعة

ناقصة) فى مفتاح صول، تتبعها مسافة (أوكتاف زائد) فى نفس الإتجاه، ثم مسافة سابعة كبيرة فى الاتجاه المعاكس.

- وهي تتبع نفس أسلوب وطريقة الأداء التبادلية الرشيقة بين اليدين.
- مصفوفة رقم (١٩): تبدأ من م (١٨)٢: م (٢٠)٣، تتميز بالهدوء التدريجى فى عنصر الإيقاع رغم أنه العنصر الذى اعتمد عليه المؤلف لإعطاء العمل حيوية طوال المقطوعة، كذلك إظهار العلاقات المسافية المتباعدة فى أداء اليد اليسرى، مقابل هارمونية الثالثة الكبيرة فى اليد اليمني، ويكون فى النهاية الناتج السمعي مجموعة نغمية بالرابعات فى وضح (Prokia Chord) على مستوى المازورة بأكملها، وذلك لإضفاء تأثير الهارمونية بالرابعات فى مازورة الختام.
- **الإرشادات العزفية:**

١- على العازف الانتباه منذ بداية المقطوعة أن أداء الإيقاع الواحد يأتي بالتبادل بين اليد اليمنى واليد اليسرى، وهذا يتطلب انتباه قوى أثناء الأداء، وكذلك الأداء برشاقة حتى تكمل كلا اليدان الزمنى بشكل سليم.

٢- تبدأ المقطوعة بحلية (أتشيكاتورا) فى اليد اليمنى على مسافة (تاسعة صغيرة) وهى قفزة على العازف أن يؤديها ببطء فى البداية مع حمل الإصبع من الذراع وتوجيهه بدقة على المفتاح، كذلك يمكن أن يغنى المسافة صولفائياً ليتكون لديه إحساس بالمسافة بين النغمتين.

كذلك عليه الانتباه أن زمني الحلية لا يجب أن يؤثر على الإحساس بزمن العلامة التالية لها، ويراعى إظهار النبر على النغمة الأساسية وليس على الحلية، وفى م (٧)، (٨).

٣- كذلك الانتباه إلى تداخل اليدين فى م(١) مما يتطلب رشاقة فى حركة اليدين أثناء العزف، حيث أن صوت اليدين فى نفس المفتاح.

٤- ظهر فى مواضع كثيرة من العمل تبادل اليدين وذلك لكثرة تغيير المفاتيح مثل م(١)، (٤)، (٥)، (٦)، (٧)، (٨)، (٩)، (١٠)، (١٢)، (١٣)، (١٥)، (١٦)، (١٨).

وهذا يتطلب وصول العازف لدرجة عالية من المهارة لأن كثرة تداخل اليدين يحتاج منه إلى تركيز عالي في الأداء وحركة الذراعين والأصابع برشاقة أثناء الأداء مع السرعة المطلوبة وكذلك لأبد من التدريب على تبادل اليدين ببطء في البداية لكي يتقن العازف وضع اليدين، وكذلك لكي تحفظ يديه مسافة الانتقال، ثم يستطيع أن يؤديها بسهولة بعد ذلك ضمن العمل كله.

٥- الخطوط الإضافية الكثيرة في مفتاح (صول)، (فا) تتطلب التدريب على قراءة النغمات المدونة على الخطوط الإضافية صولفائياً قبل بداية العزف وذلك يساعد على أدائها بالسرعة المطلوبة.

- أما القفزات الواسعة المدونة على خطوط إضافية، وهى ظهرت في أماكن عديدة في العمل، فإنها تتطلب من العازف قراءتها صولفائياً عدة مرات قبل العزف لتسهل قراءتها عند العزف بالسرعة المطلوبة.

عند أدائها لابد أن تأتي حركة العزف من الذراع والكتف فى شكل دائرى مع توجه الأصابع للنزول على المفاتيح بقوة وتركيز.

٦- في م (٩) البريما: توجد باليد اليسرى فقرة كبيرة على مسافة (٢ أوكتاف + ٢ص) وبها، لابد هنا لتحقيق العزف المترابط من استخدام البدال في النغمة قوس لحنى.

الأولى ثم رفعه مع النغمة الثانية (مى^{b}) لأنها نهاية القوس كذلك مراعاة أن الثلاث نوارات الأخيرة في المازورة هم إيقاع 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 وبذلك يؤديه العازف بما يساوى (𝅗𝅥).

٧- الالتزام بترقيم الأصابع المقترح على المدونة الموسيقية:

٨- الانتباه لعلامة (.....8) الموجودة فى م (١٤) باليد اليمنى لأنها تنقل النغمات المدونة عليها مسافة (أوكتاف لأعلى).

٩- فى اليد اليسرى م (١٥) على العازف استخدام البدال مع بداية النوار الثانى ورعفه مع نهايته حتى يمكنه تحقيق الإيقاع مع الفقرة اللحنية الموجودة (٢ أوكتاف + ٢ص)

لأسفل، وكذلك فى النوار الأول من م (١٦) فى اليد اليمنى، وكذلك النوار الأخير باليد اليسرى م (٢٠).

ثانياً: تحليل عينة البحث الثانية:

التحليل البنائى:

١- اسم المؤلف: إرنست كرنيك (Ernst Krenek).

٢- اسم العمل: القمر يرتفع مصنف (٨٣) رقم (٤).

The moon Rises, op. 83, No. 4.

٣- التوناليه: مصفوفة اثنى عشرية.

٤- القالب: ثنائى مقطوعة حرة.

٥- الصياغة: ثنائى A` **à** B`.

٦- الميزان: $\frac{4}{4}$

٧- عدد الموازير: (٢٠) مازورة.

٨- السرعة: بطئ جداً (Adagio).

ثانياً: التحليل العزفى:

١- القسم A: من م (١) : م (٩)[1].

يقوم هذا القسم على الاستخدام المتتابع للمصفوفة الاثنى عشرية التالية:

b	b	♮	♮	♮	♮	♮	♮	#	b	♮	b
مى à	صول à	لا à	مى à	رى à	صول à	سى à	سى à	دو à	رى à	فا à	لا à

يتكون القسم (A) من ثلاث عبارات غير تقليدية، يتنازل فيها المؤلف المفـــردات النغمية للمصفوفة الاثنى عشرية بطرق فنية مختلفة من حيث: توزيع مفردات المـــصفوفة

ما بين مفتاح (صول)، ومفتاح (فا)، إلى جانب تأسيس مجموعات نغمية مختلفة فى التكوين الهارمونى فى كل مرة يتم استخدامها.

- **العبارة الأولى: من م (١) : (٤)'**:

تنتهى على مركز تونالى على نغمة (رى) فى تألف صغير (صول- سى^{b}- رى) فى وضع انقلاب ثانى، مع إضافة نغمة (سى ♮) كنغمة مضافة (Add note).

والمصفوفة الاثنى عشرية تبدأ من م (١) : م (٣)' على أساس التآلف الثلاثى (رى^{b}- فا- لا^{b}) على المركز التونالى (رى^{b}).

- فى م (٣)' تأتى نغمة (مى^{b}) فى صوت السوارنو كبداية لإعادة التيمة، واستعراضها بطريقة وتوزيع مختلف، وتنتهى العبارة فى م (٤)'، بينما المصفوفة نفسها لتشترك فى صياغة العبارة الثانية، وتنتهى المصفوفة الثانية فى م (٥)' على درجة (فا).
- اعتمدت المصفوفة فى عرضها الأول هارمونيا على تراكيب ثلاثية بنغمة مضافة مثل التركيبة النغمية (مى^{b} ← صول^{b} ← لا) كتآلف ناقص، والتركيبة (مى^{b} ← صول^{b} سى^{bb})، ونغمة (مى ♮) تظهر فى صوت الباص كنغمة مضافة.
- من النشاط الإيقاعى وخاصة فى م (١)، م (٢).

اليد اليمنى

اليد اليسرى

- **العرض الثانى للمصفوفة**:

من م (٣)' بداية من نغمة (مى^{b}) فى صوت السوبرانو وتنتهى فى م (٥)' على نغمة (فا) فى صوت السوبرانو.

فى م (٣)' الهارمونية بمسافة الرابعة (مى^{b} ← لا^{b} ← رى^{b} ← فا)

٤ ت ٤ت ٣ك

- فى م (٣)١ تأتى الهارمونية مع النغمات المضافة، نجد نغمة (مى^{b}) نغمة مضافة لنغمة (مى 𝄮) وكذلك نغمة (صول^{b}) نغمة مضافة لنغمة (لا).

- **العرض الثالث للمصفوفة:**

يبدأ من م (٥)^{١} فى صوت الباص بتسلسل (مى^{b} صول^{b} 𝄮) وينتهى عرض المصفوفة عند م (٨)^{١} على نغمة (فا) فى صوت السوبرانو.

- نجد نغمة (دو^{b}) فى م (٦)^{١} فى صوت مفتاح (فا) تعتبر هى التدوين الموسيقى لنغمة (سى 𝄮).

- **العرض الرابع للمصفوفة:**

تبدأ من م (٧)^{١} فى مفتاح (فا)، وينتهى عند م (٩)^{١} فى مفتاح السوبرانو.

جاء تدوين هارمونيا العرض الرابع بوضع متباعد، مما جعل الناتج السمعى الهارمونى فى حالة هدوء بعيداً عن التوتر الهارمونى، ويعتبر ذلك بمثابة انتقال تدريجى من مرحلة توتر وتنافر هارمونى كما فى م (١) إلى مرحلة التوافق والانسجام كما فى م (٦، ٧، ٨).

- يتميز القسم (A) بوجود أربع عروض متتالية للمصفوفة الاثنى عشرية بأشكال مختلفة. من حيث التناول النغمى والتأثيرات الهارمونية، ويتميز تناولها النغمى بالانتشار الجيد بين كلا اليدين اليمنى واليسرى، وكذلك الأربطة الزمنية التى أعطت فرصة لتداخل المصفوفة مع الأخرى كما هو الحال بين المصفوفة الثانية والثالثة، وكذلك الثالثة مع الرابعة.

- القسم (B): يبدأ من أناكروز م (١٠) أو م (٩)^{٤} : م (٢٠).

- **العرض الخامس للمصفوفة:**

يبدأ من م (٩)^{٤} فى مفتاح (فا) : م (١٠)^{٤} فى مفتاح (صول)، مع تغيير الإيقاعات، واستخدام التقسيم الداخلى للأشكال الإيقاعية فى مفتاح (صول) فى م (١٠).

- **العرض السادس للمصفوفة:**

يبدأ بالتداخل فى المصفوفة الخامسة من م (١٠)[٣] فى صوت الباص وينتهى عند م (١٢)[١] فى صوت السوبرانو.

- **العرض السابع للمصفوفة:**

يبدأ بالتداخل فى المصفوفة الخامسة من م (١٠)[٣] فى صوت الباص وينتهى عند م (١٢)[١] فى صوت السوبرانو.

- **العرض الثامن للمصفوفة:**

يبدأ من م (١٤)[٢] : م (١٦)[١]، وفى هذه المصفوفة نجد اتساع المسافات اللحنية بين النغمات، وكذلك بين صوت السوبرانو وصوت الباص، وهذا من شأنه أن يعطى شهور عام بالارتياح والتوافق عند الاستماع.

- **العرض التاسع للمصفوفة:**

تبدأ من م (١٦)[١] فى صوت السوبرانو : م (١٨)[١] فى صوت الباص.

- **العرض العاشر للمصفوفة:**

تبدأ بتداخل مع المصفوفة السابقة من م (١٧)[١] ويستمر بعرض جزئى للمصفوفة ثم إعادة عرضها كاملة حتى تنتهى مع نهاية العمل فى م (٢٠)، على تآلف كبير مضاف إليه النغمة السابعة.

- **الإرشادات العزفية:**

١- تأتى المقطوعة فى سرعة بطيئة جداً (Adagio) وهذا ما يساعد الدارس أو العازف على الأداء بشك أيسر.

٢- أعتمد المؤلف فى هذا العمل الفنى على تغير الشكل الإيقاعى فى الموازير المتتالية، بمعنى عدم استخدام نموذج إيقاعى متكرر، وهذا ما يتطلب من العازف الكثير من

التركيز والمهارة فى القراءة والأداء لكى يوضح عنصر النشاط الإيقاعى الذى يريد أن يبرزه المؤلف ويقصده من عدم تكراره لنماذج إيقاعية.

٣- الطابع العام للمقطوعة يحتوى على تآلفات ثلاثية كثيرة، وكذلك نغمات مزدوجة هارمونية، وذلك يتطلب من العازف أن تأتى حركة أدائه من الكتف حتى يعطى عمق الصوت المطلوب وتكون قوة النغمات المكونة للتآلف واحدة مثل م (١، ٢، ٣، ٧، ٨، ٩، ١٣، ١٤) كما يمكن التدريب عليها منفردة ثم دمجها فى المقطوعة.

٤- فى المقطوعة الكثير من مواضع تثبت الأصوات داخل التألفات، على العازف الانتباه عند أدائها الالتزام بترقيم الأصابع، وكذلك أداء التآلف الأول بنفس القوة على أن يكون نزول الرسغ إلى أسفل بعمق ثم التدرج فى أداء باقى النغمات المضافة بخفة وهدوء باتجاه الرسغ قليلاً لأعلى، مثل م (٥، ٦).

٥- الالتزام بترقيم الأصابع المقترح قدر المستطاع.

٦- الانتباه لتغيير المفاتيح فى عدة مواضع وها ما يتطلب يقظة وانتباه أثناء الأداء، فى البداية فى اليد اليمنى (مفتاح فا) ثم تغير إلى مفتاح (صول) فى م (٤)، فى اليد اليسرى تغير المفتاح إلى (صول) فى م (٨) ثم عاد إلى (فا) فى م (٩)[٤].

٧- الانتباه لعلامة (.....8) فى اليد اليمنى م (١٦) وهى تصور التدوين الموسيقى فى هذا الصوت مسافة (أوكتاف) لأعلى.

نتائـــــج البحث:

جاءت نتائج البحث للإجابة على أسئلة البحث وكانت كالتالى:

س١: من هو المؤلف الموسيقى (أنطون فيبرن) والمؤلف (أرنست كرينك) كل منها وما أسلوبه فى التأليف؟

وقد تمت الإجابة على هذا السؤال فى جزء الإطار النظرى للبحث، والخاص بالمؤلف أنطون فيبرن وحياته وأسلوبه، وكذلك المؤلف أرنست كرينك وحياته وأسلوبه.

س٢: ما أسس وقواعد التأليف التي اتبعها فى مقطوعته عينه البحث؟

وأيضاً تمت الإجابة على السؤال في الجانب التطبيقى الخاص بوصف وتحليل المصفوفة فى كل من المقطوعتين عينة البحث.

س٣: ما أسلوب الأداء المناسب لمقطوعتى بيانو عينة البحث؟

جاءت الإجابة في الجانب التطبيقي الخاص بالإرشادات العزفية والتحليل العرفى والبنائى للمقطوعتين عينة البحث.

بعد تحليل المقطوعتين عينة البحث توصلنا إلى النتائج التالية:

بالنسبة للمقطوعة الأولى (لأنطون فيبرن) يحتوى العمل على العديد من الصعوبات العزفية حيث يحتاج إلى عازف لديه سرعة في القراءة اللحظية، وكذلك سرعة في تنقل اليد على مفاتيح البيانو /بكثرة القفزات/ اللحنية وذلك لكثرة الإنتقالات بين المفاتيح في اليد الواحدة، وكثرة التداخل بين اليدين، هذا إلى جانب أهمية أن يكون العازف مدركاً لأسلوب التأليف الاثنى عشرية وإبراز المصفوفة التى استخدمها المؤلف كلما ظهرت فى العمل وهى ظهرت سبع مرات طوال العمل..

كذلك لابد أن يدرك العازف أن كل نغمة هي معنى بحد ذاتها في العمل وعليه ألا يهمل كل وسائل التعبير فى العمل حيث أنها عنصر أساسى فى البناء الفني له.

- ونجد أن أنطن فيبرن فى مقطوعته عينة البحث اعتمد بشكل أساسى على ثلاث نماذج إيقاعية بسيطة، ولكنه يجيد استخدامها وعمل تنويع كبير بها عن طريق الانتشار النغمى الكثيف الذى يصل إلى (٤ أوكتاف).
- أعتمد على مسافة (الثانية) بكل أشكالها ومقلوبها، وتقسيم المصفوفة إلى خلايا يصنع منها هارمونيات مميزة بأوضاع أساسية وانقلابات.
- لم يعتمد استخدام النغمات المضافة للتآلفات بشكل كبير.

المقطوعة الثانية (إرنست كرينك):

- أعتمد المؤلف على هارمونية حرة غير تقليدية ما بين هارمونية (بالثالثات أو الرابعات) والنغمات المضافة بشكل أكبر ومكثف عن استخدام (أنطون فيبرن).
- أعتمد على مجموعة كبيرة من النماذج الإيقاعية المتعددة، والمختلفة فى الأزمنة، وذلك كان له أثر واضح فى تنشيط العنصر الإيقاعى بشكل يحتاج الكثير من اليقظة والانتباه أثناء الأداء، وكذلك عازف صاحب مهارات أدائية متقدمة.
- على عكس (أنطون فيبرن) الذى اعتمد على ثلاث نماذج إيقاعية بسيطة ولكنه يكررها بأشكال مختلفة وعلى نطاق صوتى كبير وفى ذلك يحتاج أيضاً لعازف ماهر وله قدرات أدائية متقدمة.
- أنحصر الانتشار النغمى عند (إرنست كرينك) فى النطاق الصوتى العادى الذى ينحصر فى ثلاث أوكتافات، بينما الانتشار النغمى عند (فيبرن) تخطى مسافة (٤ أوكتاف).
- تحققت القيمة الفنية للانتشار النغمى عند (كرينك) على أساس تنمية الأنشطة الإيقاعية ومدى كفائتها واستخدامها بشكل متماسك أدى إلى تأسيس تماسك العمل دون أى تشتيت، بينما (فيبرن) اعتمد على القيمة الفنية للانتشار النغمى عن طريق النطاق الصوتى الواسع والقفزات اللحنية الكبيرة.
- لم يعتمد (كرينك) على تأسيس مراكز تونالية للمصفوفة عند كل تكرار، بينما اعتمد (فيبرن) على تأسيس مراكز تونالية لكل مصفوفة، وكذلك تقسيم كل مصفوفة إلى خلايا تمكنه من تناول الهارمونيات بأشكال مختلفة.
- يتفق العملان عينة البحث فى وجود ما يسمى (الطاقة الكامنة) للعمل وهذا يعود إلى اتفاقهما إلى حد ما فى الخطوط العريضة للخصائص الفنية المحددة لأسلوب تأليف كل منهما تبعاً لخصائص العصر (منتصف القرن العشرين)، وكذلك الخصائص الفنية

للقالب (الاثنى عشرى) رغم ظهور كل منهما بشخصيته المميــزة وطابعــه المميــز وهارمونياته.

والطاقة الكامنة يمكن تفسيرها على أنها التأثير السمعى المباشر الناتج عن اجتماع جميع العناصر البنائية لأى مؤلفة، وقع هذا التأثير على المستمع، وتتكون تكل العناصــر البنائية من (السرعة وأسلوب الأداء وأربطة الاتصال ومواضع القوة والضعف ومواضع النبر التى يقترحها المؤلف).

وهذا ما يتطلب وعى كبير لنوعية هذه المؤلفات وتدريب ومستوى أداء متقدم من جانب العازف أو (الدارس) حتى يتحقق أسلوب الأداء الــسليم مــن حيــث (العــصر- التونالية- الهارمونية- شخصية المؤلف) وتوضيح تلك العناصر جميعها بشكل سليم.

توصيات البحث:

- إدراج أعمال كل من (أنطوان فيبرن) و(أرنست كرينك) فى برامج التدريس فى الكليات والمعاهد المتخصصة لما تحتويه من تقنيات فنية وعزفية رائعة وجميل، وحيث أنها تمثل مدرسة الدوديكافونية فى مرحلة نضوجها.
- توصى الباحثة بأداء تلك المقطوعات لمرحلة الدراسات العليا وخاصة (الدكتوراه) لأنها من المقطوعات الحديثة ولأنها تحتاج إلى مهارة عالية فى الأداء.

مراجع البحث:

أولاً: المراجع العربية:

- سوزان أحمد عسل: ١٩٩٤ أسلوب أداء الكونترابونطية فى مؤلفات البيانو للقرن العشرين من خلال مؤلفات روؤس لى فينى وإرنست كرنك – رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان.
- عواطف عبد الكريم: ١٩٧١ – محيط الفنون – موسيقى القرن العشرين – دار المعارف المصرية.
- هبه محمد الخياط: ٢٠١٠ أسلوب أداء مؤلفات البيانو عند أرنولد شونبرج – رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية التربية النوعية – جامعة طنطا.
- هدى إبراهيم على سالم: ١٩٨٢ – الدويكافونيه كمذهب في موسيقى القرن العشرين – رسالة دكتوراه – غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان.

ثانياً المراجع الأجنبية:

- Austin, William, Music in the 20th century.
- Cope, David, New Directions in Music, 5 Th, Edition.
- Giggith paul: 1990 – modern music world of art, thams and Hudson, London, New York.
- Machlis, Joseph, Introduction contemporary music.
- Martin W. Rand Julius Drossion, Music of the twentieth century.
- Sadie stanely: 1958 – The new groves dictionary of music and musicians – Hutchinson of London.
- Sadie Stanely: 1998 – The new groves dictionary of music and musicians – Vol. 17418, London, Macmillan, U.S.A.

- Sir Jack westrup and F.L.I Harrison: 1991 – Collins encyclopedia of music chancellor press – London.
- Shawn Allen: 2002- Arnold Schoenberg and Modern Music, California Univ. Los Anglos.

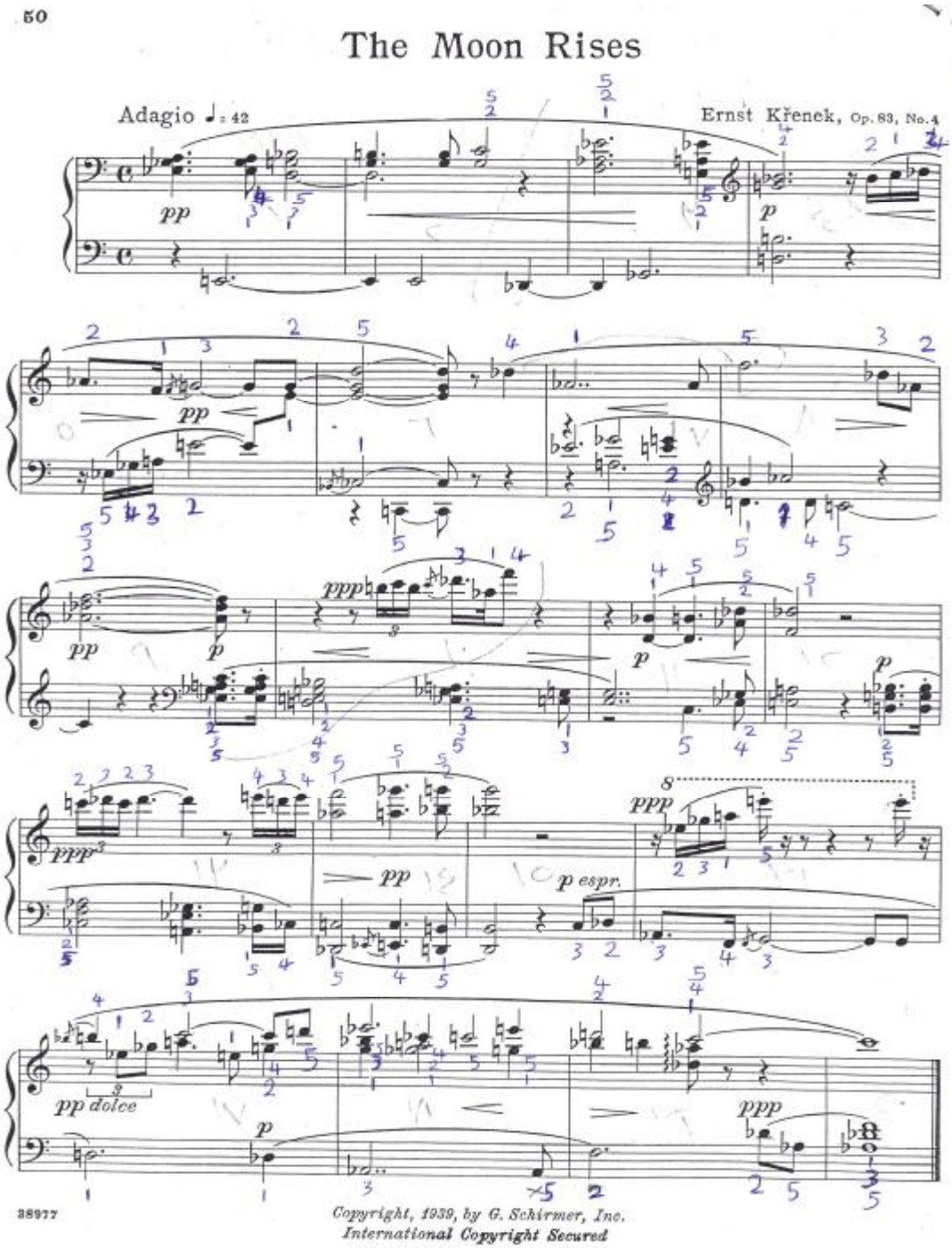
Piano Piece

Klavierstück, Op. Posth.

Anton Webern

Copyright 1966 by Universal Edition A.G. Wien
Reprinted by permission

10
13
15
17
147


The Moon Rises
Adagio ♩= 42
Ernst Křenek, Op. 83, No. 4
pp
p
ppp
p espr.
pp dolce
38977
Copyright, 1939, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured

ملخص البحث

الدوديكافونيه في مقطوعات البيانو عند (أنطون فيبرن) و (إرنست كرينك)

يهدف هذا البحث إلي : التعرف علي أسلوب التأليف عند كل من المؤلفين موضوع البحث، و قواعد التأليف الإثني عشرى عند كل منهما، وكذلك أسلوب أداء مقطوعات البيانوعينة البحث .

ويشمل البحث : المقدمة - مشكلة البحث – أهداف البحث – أهمية البحث – أسئلة البحث – إجراءات البحث – مصطلحات البحث – الدراسات السابقة

كما يشمل الجانب النظرى للبحث علي : نبذة عن تاريخ حياة (فيبرن – كرينك) و أسلوبهما فى تأليف المؤلفات الدوديكافونية، وأعمال كل منهما لآلة البيانو .

يشمل الجانب التطبيقى علي : التحليل البنائى والعزفى لعينة البحث للوصول إلي الأداء الجيد لها وهى:

-مقطوعة (قطعة للبيانو) للمؤلف أنطون فيبرن، بدون رقم تصنيف

-مقطوعة (القمر يرتفع) للمؤلف إرنست كرينك، مصنف (٨٣) رقم (٤)

يختتم البحث بالنتائج والتوصيات .

Research summary

Dodecaphony in piano pieces by (Anton Webern) (Ernest Krenek)

This research aims to: Identify the authorship style for each of the authors in question, and the twelve-dozen authorship rules for each of them, as well as the method for performing the compositions of the research sample.

The research includes: introduction - research problem - research objectives - the importance of research - research questions - research procedures - search terms - previous studies.

The theoretical aspect of the research also includes: an overview of the life history of (Webern - krenek) and their method of writing dodecaphony literature, and their respective works of the piano.

The applied aspect includes: structural and instrumental analysis of the research sample to reach good performance for it, which is:

- The first piece which called (piano piece) written by Anton Webern, klavierstuck, Op. posth.

- The second piece which called (The Moon Rises) by Ernst Krenek, No. (4) Op. (83) .

The research concludes with findings and recommendations