أسلوب أداء رقصة التانجو عند استور بيازولا

د/ إسراء وجيه عبد السلام سالم*

مقدمة البحث:

ارتبط الرقص لدى الشعوب البدائية بالدين والزراعة والصيد، أما القرون الوسطى كان قاصراً على المثقفين وبلاط الملوك والأمراء، ففي القرن السابع عشر شاعت رقصات الجافوت والساراباند، وفي القرن التاسع عشر انتشرت رقصات البولكا والفالس والمازوركا، وفي القرن العشرين ظهرت رقصات التانجو والسامبا والزومبا والجاز.

تعتبر الرقصات من أهم الصيغ الموسيقية عند مؤلفي آلة البيانو، والموسيقى بوجه عام حيث ترتكز على عدة عناصر أساسية أولها الزمن ثم اللحن والهارموني، ويعتبر الزمن أهم عناصره الجوهرية، والإيقاع هو الشق الزمني في الموسيقى حيث تقسّم الأزمنة تقسيماً يختلف من حيث الطول والقصر ويكسب الألحان الطابع المميز لها مثل طابع موسيقى التانجو والسامبا والرومبا وغيرها.

ومن أهم أنواع الرقصات التي تتمتع بشعبية كبيرة بين الجمهور في وقتنا الحالي رقصة التانجو، وهي رقصة أرجنتينية أصلها أفريقي نقلت عن طريق الزنوج والتي تعتمد على ألحانها العذبة بجانب إيقاعها المميز.[١]

وقد اختارت الباحثة رقصة التانجو بالتحديد حيث أنها تتربع على قمة الرقصات الشعبية في جميع أنحاء العالم، وانتشرت في العديد من دول أمريكا اللاتينية وأسبانيا خلال القرن التاسع عشر وحتى وقتنا الحالي، وقد ألقت الباحثة الضوء على واحد من أهم مؤلفي التانجو الأرجنتيني وهو أستور بيازولا Astor Piazolla

مشكلة البحث:

تعد رقصة التانجو من الرقصات المميزة التي لاقت رواجاً كبيراً بين الشعوب المختلفة في الوقت الراهن، واصبحت موسيقاها دارجة بين الشعوب، وعلى الرغم من ذلك فلم يلقى الضوء عليها من قبل الباحثين ولم يتم إدراجها ضمن مناهج الكليات الموسيقية المتخصصة.

لذا رأت الباحثة ضرورة إلقاء الضوء على موسيقاها لما تتميز به من ألحان خصبة وأساليب أداء متنوعة.

---

* **إسراء وجيه عبد السلام سالم: مدرس البيانو، كلية التربية النوعية، جامعة الإسكندرية.**

[١] أحمد بيومي: القاموس الموسيقى، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢م.

أهداف البحث:

١. التعرف على الخصائص الفنية التي اشتملت عليها مؤلفتي ليبر تانجو و Retrato de Alfredo Gobbi عند استور بيازولا.

٢. تحديد الصعوبات الأدائية (التكنيكية – التعبيرية) التي اشتملت عليها مؤلفتي ليبر تانجو و Retrato de Alfredo Gobbi عند استور بيازولا مع تقديم الحلول المناسبة لتذليل تلك الصعوبات.

٣. التعرف على المتطلبات الأدائية اللازم اتباعها عند عزف مؤلفتي ليبر تانجو و Retrato de Alfredo Gobbi عند استور بيازولا.

أهمية البحث:

التعرض لمؤلفات فريدة وجديدة على الطلاب وتدعيم مكتبة الكلية ببحث يتناول شرح رقصة التانجو واسلوب ادائها وتوفير المدونات واتاحتها للطلاب

أسئلة البحث:

١. ماهي الخصائص الفنية التي اشتملت عليها مؤلفتي ليبر تانجو و Retrato de Alfredo Gobbi عند استور بيازولا؟

٢. ما الصعوبات العزفية والتكنيكية المراد تذليلها لمؤلفتي ليبر تانجو و Retrato de Alfredo Gobbi عند استور بيازولا؟

٣. ماهي المتطلبات الأدائية اللازم اتباعها عند عزف مؤلفتي ليبر تانجو و Retrato de Alfredo Gobbi عند استور بيازولا؟

اجراءات البحث:

- **منهج البحث:** يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي (تحليل محتوى).
- **عينة البحث:** مؤلفة ليبر تانجو Libertango التي ألفها استور بيازولا عام ١٩٧٣. Retrato de Alfredo Gobbi (دراسة مسحية)
- **أدوات البحث:** مؤلفة ليبر تانجو و Retrato de Alfredo Gobbi للمؤلف الأرجنتيني أستور بيازولا Libertango
- **حدود البحث:** تقتصر حدود البحث على مؤلفة ليبر تانجو لأستور بيازولا التي ألفها بإيطاليا عام ١٩٧٣، ومؤلفة Retrato de Alfredo Gobbi.

مصطلحات البحث:

اسلوب أداء:

هو الصفة المميزة لعزف المؤلفة الموسيقية والتي تُعبر تعبيراً واضحاً عن الغرض الذي يريد المؤلف أن يُعبر عنه ويوضحه كما يرمز إلى الصفات المميزة في أسلوب كل مؤلفة.[١]

التانجو:

هي رقصة أرجنتينية أصلها أفريقي نقلت عن طريق الزنوج ميزانها ثنائي تؤدي ببطء، تعتمد على الألحان العذبة بجانب مصاحبة مميزة، بدأ ظهور هذه الرقصة في أوائل القرن العشرين في ساحات الرقص في زمن الحرب العالمية الأولى وإنتشرت هذه الرقصة في جميع أنحاء العالم، وأصبحت شكل مميز من أشكال الموسيقى المستخدمة حتى الآن، وتتميز في تأخير النبر "السينكوب" على النبر الثاني.[٢]

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولى بعنوان:

"أسلوب أداء رقصة التانجو من خلال بعض مقطوعات أندرسون لوري (دراسة تحليلية عزفية)"[٣]

هدفت الدراسة إلى التعرف على اسلوب أداء التانجو من خلال بعض مؤلفات لوري للبيانو، ونبذة عن حياة أندرسون وبعض أعماله، ويتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى)، وقد جاءت نتائج البحث بإجابة الباحث عن السؤال الأول في الجانب النظري حيث تكلم عن أسلوب أداء التانجو من خلال أعمال أندرسون لوري، حيث وصف المؤلف بعناوين وصفية لكل مقطوعة قام بتأليفها، وإجابة السؤال الثاني من خلال الجانب النظري أيضًا، حيث تكلم عن حياة أندرسون لوري وبعض من أعماله.

تعليق الباحثة: تتفق الدراسة الحالية مع البحث الراهن من الناحية النظرية في تناولها لموسيقى التانجو، واتباعها لنفس المنهج، ولكنها تختلف في عينة البحث التي يتناولها البحث.

---

[١] أحمد بيومي: القاموس الموسيقى، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢م، ٣٢٤.

[2] Sadie, Stanly: The Grove Dictionary of Music and Musician, Macmillan Publishers, London, 2001.

[٣] محمد علي عبد المنعم: أسلوب أداء التانجو من خلال بعض مقطوعات أندرسون لوري (دراسة تحليلية عزفية)، مجلة علون وفنون، الجزء الثاني، المجلد الثاني عشر، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهره، ٢٠٠٥.

الدراسة الثانية بعنوان:

"اسلوب أداء دراسة التانجو رقم ٣ عند بيازولا"[١]

"Piazzolla's Tango Etude no.3: Interpretation in Practice"

يهدف البحث إلى التعرف على اسلوب أداء دراسة التانجو رقم ٣ عند بيازولا عن طريق جمع المعلومات من خلال التحليل الشكلي والموضوعي للمؤلفة وذلك لمساعدة فناني الأداء في المعرفة الصحيحة لأسلوب الأداء الجيد للدراسة مع امكانية فهم لغة التانجو من خلال التدريب العملي، ولقد تم تحليل المؤلفة من خلال نظام هيلبي الهرمي **Hellaby's hierarchical system** والذي يركز على الجوانب الواسعة من الأداء والتي بدورها توجهنا نحو التفاصيل. وبإستخدام هذا النظام وجد أن هناك اختلافات كبيرة في اسلوب أداء نفس العمل فيما يتعلق بالخيارات المتخذة فيها.

تعليق الباحثة: تتفق الدراسة الحالية مع البحث الراهن من الناحية النظرية في تناولها لموسيقى التانجو ولنفس المؤلف (استور بيازولا)، ولكنها تختلف في عينة البحث التي يتناولها البحث.

الدراسة الثالثة بعنوان:

"موسيقى التانجو عند إرنستو الناصره Ernesto Nazareth على آلة البيانو"[٢]

يهدف البحث إلى التعرف على تاريخ موسيقى التانجو، وإلقاء الضوء على واحد من أهم مؤلفي التانجو البرازيلي، وذلك لإثراء الطالب بالمعلومات الكافية عن موسيقى التانجو وتناول واحد من أهم مؤلفي التانجو البرازيلي.

اتبع البحث المنهج الوصفي والذي يقوم على جمع البيانات والمعلومات المقننة عن الظاهرة أو المشكلة وإخضاعها للدراسة الدقيقة. وباستخدام هذا المنهج استطاعت الباحثة التعرف على تاريخ موسيقى التانجو وأسماء العديد من مؤلفي التانجو وكذلك مميزات أسلوب التانجو عند أرنستو الناصرة.

وقد أوصت الباحثة بإدراج موسيقى التانجو بالمناهج الدراسية بآلة البيانو وإثراء المكتبات بالأبحاث العلمية عنه وإتاحة الفرصة للطالب بالاستاع لموسيقى التانجو البرازيلي بالمكتبات السمعية الخاصة بالكلية.

تعليق الباحثة: تتفق الدراسة الحالية مع البحث الراهن من الناحية النظرية في تناولها لموسيقى التانجو وتناولها أحد مؤلفي التانجو البرازيلي، ولكنها تختلف في الشخصية التي يتناولها البحث.

---

[1] Josephine Lagerlow: Piazzolla's Tango Etude no.3: Interpretation in Practice, A thesis submitted for the degree of Master of Philosophy, at the University of Queensland in2017.

[٢] يمنى مجدي محمد السيد: موسيقى التانجو عند إرنستو الناصره Ernesto Nazareth على آلة البيانو، رسالة دكتوراة غيرمنشورة، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، ٢٠١٨م.

الدراسة الرابعة بعنوان:

"أسلوب أنجل فيلولدو Angel Villoldo على آلة البيانو في قالب التانجو"[١]

يهدف البحث إلى دراسة أسلوب أنجل فيلولدو في مؤلفات التانجو وكذلك دراسة عناصر وأنواع موسيقى التانجو، واتبع البحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) والذي يقوم على جمع البيانات والمعلومات المقننة عن الظاهرة أو المشكلة وإخضاعها للدراسة الدقيقة، وقد جاءت نتائج البحث محققة لأهداف البحث ومُجيبة عن التساؤلات، حيث استطاع الباحث التعرف على عناصر وأنواع موسيقى التانجو، وكذلك أسلوب أنجل فيلولدو في تأليف التانجو، واوصى الباحث بإتاحة مؤلفات التانجو لآلة البيانو في المكتبة الموسيقية، وكذلك إدراج مؤلفات التانجو لدارسي آلة البيانو بكلية التربية الموسيقية.

تعليق الباحثة: تتفق الدراسة الحالية مع البحث الراهن من الناحية النظرية في تناولها لموسيقى التانجو وتناولها لأحد مؤلفي التانجو، واتباعها نفس المنهج (الوصفي)، ولكنها تختلف في الشخصية التي يتناولها البحث.

أولاً: الإطار النظري

أستور بيازولا Astor Piazolla (١٩٢١: ١٩٩٢):

هو المؤلف الموسيقى الأرجنتيني الذي أخذ الموسيقى الشعبية الأرجنتية وارتقى بها إلى شكل متطور أكثر رفعة وجمالاً، فبين يديه لم يعد التانجو مقتصراً على كونه موسيقى للرقص بل تخطى ذلك فأصبح يُعزف في الأوركسترا وفرق موسيقى الحجرة، حيث قام بمزج التانجو مع الجاز والموسيقى الكلاسيكية ليخلق شكلاً جديداً اطلق عليه اسم التانجو الجديد Nuevo Tango وكان له تأثير كبير في عالم الموسيقى.

ولد في ١١ مارس ١٩٢١ وتوفي في ٤ يوليو ١٩٩٢ في ماردیل بلاتا بالأرجنتين، وهو الولد الوحيد للمهاجرين الإيطاليين Vicenete Nonino و Asunta Piazolla ، انتقلت الأسرة عام ١٩٢٥ إلى نيويورك وبقيت هناك حتى عام ١٩٣٦.

[١] طاهر ماهر أبو السعود محمد: أسلوب أنجل فيلولدو على آلة البيانو في قالب التانجو، المؤتمر العلمي الثامن والدولي السادس، كلية التربية النوعية، جامعة عين شمس، ١٤يونيو ٢٠٢١.

حياته الموسيقية:

بدأ بيازولا العزف منذ عمر صغير مع الفرق التي تؤدي موسيقى التانجو واستمر في العزف مع فرق الدرجة الثانية حتى عام ١٩٣٩ ، بعدها انضم لأكبر فرقة في ذلك الوقت وهي فرقة أوركسترا أنيبال the Anibal Orchestra وقضى معهم عدة سنوات حيث كانت تلك الفترة مثمرة بتأليفه العديد من القطع الموسيقية. وفي الفترة ذاتها أكمل دراسته للبيانو وقواعد ونظريات الموسيقى.

ألف بين عامي ١٩٥٠ إلى ١٩٥٤ سلسلة من الأعمال التي تختلف بشكل واضح عن مفهوم التانجو في ذلك الوقت ومنها Tanguango وPara Lacrise ، بعد ذلك حصل على منحة إلى باريس، وخلال تلك الفترة بدأ في تأليف وتسجيل سلسة من مقطوعات التانجو مع الأوركسترا الوترية حيث كان يعزف الباندونيون (الأكورديون) واقفاً مع وضع إحدى رجليه على كرسي وهذه سمه من شأنها أن تميزه في المشهد الموسيقي حيث إن عازفي الباندونيون يعزفون وهم جالسون.

عند عودته للأرجنتين شكَّل فرقة The Octet Buenos Aires والتي تُعتبر بذرة التانجو المعاصر، حيث كانت الأعمال المؤداه فيها مبتكرة وبعيدة عن الكلاسيكية وعن القالب الأصلي للموسيقى اللاتينية الشعبية، حيث كانت أغلبها موسيقى حجرة بدون أي مغنين أو راقصين.

في عام ١٩٥٨ انفصل عن الأوركسترا الوترية وعن الفرقة وعاد إلى نيويورك للعمل في الإعداد الموسيقي حيث بدأ بدمج التانجو مع الجاز.

في عام ١٩٧٣ عانى بيازولا من ذبحة قلبية أجبرته على الحد من نشاطه الفني وبعد ذلك قرر الأنتقال إلى إيطاليا حيث بدأ سلسة من التسجيلات التي تمتد لخمس سنوات وأشهرها ليبر تانجو Libertango وهو عمل حظى بقبول واسع في المجتمع الأوروبي.

كانت السنوات العشر بعد ذلك هي الأفضل بالنسبه له حيث ازدادت شهرته وجولاته العالمية، وقام بسلسة من الحفلات أغلبها مع الخماسي وأحياناً كمؤدّ سيمفوني منفرد وكموسيقى حجرة، وفي آخر سنواته قام بالأداء مع فرقته الأخيرة (السداسي) ومع الرباعيات الوترية، كما تلقّى العديد من الجوائز.

في عام ١٩٩٠ تعرض لذبحة قلبية ثانية في باريس وبعد حوالي سنتين من المعاناة من نتائج هذه الحادثه توفي في ٤ يوليو ١٩٩٢.[1]

[1] http://www.piazzolla.org/biography/biography-english.html

اسلوب استور بيازولا في تأليفه لمؤلفات التانجو:

١- إستخدام تعبيرات أدائية ولحنية في مؤلفاته لإضافة تلويناً أثناء عزفها.

٢- إستخدامه لإيقاعات بسيطة غير معقدة.

٣- أداء النغمات المفردة والمزدوجة والتآلفات الهارمونية.

٤- التحويل عادة بين السلالم القريبة.

٥- استخدام النبر القوي (accent) لإبراز إيقاع التانجو.

أعماله الموسيقية:

تضم مؤلفات هذا الموسيقي العظيم أكثر من ١٠٠٠ عمل ذي نكهة أرجنتينية حديثة، ولا يزال حتى الآن يؤثر بموسيقاه على أفضل الموسيقيين في العالم.

تتصف أعماله بعبقرية وجمالية ونمط فريد حيث إننا عندما نستمع إليها ندرك على الفور أنها لبيازولا المؤلف الموسيقي الذي ترك بصمة لا تُنسى في عالم الموسيقى.

بعض أعمال بيازولا لموسيقى التانجو:

١. وداعاً نونين Adiós Nonino
٢. الغياب Ausencias
٣. تشنج Calambre
٤. حب ثنائي Duo de amor
٥. عالم الأثنين El Mundo de los Dos
٦. الرحلة El Viaje
٧. النشوة Éxtasis
٨. ليبرتانجو Libertango

التانجو:

<u>مقدمة عن التانجو:</u>

يعد التانجو من أكثر الرقصات تأثيرًا وشهرة في التاريخ الحديث، ظهر في القرن الثامن عشر في الأرجنتين و مونتيفيديو في أوروجواي كرقصة مفضلة للمهاجرين الأوروبيين والعبيد والطبقات العاملة والطبقات الدنيا من الناس، وقد أدى الأرتفاع السريع في شعبية تلك الرقصة بإنتشارها خارج

أمريكا الجنوبية، لتصبح شائعة في أوروبا وأمريكا الشمالية وبقية العالم، فتظل رقصة التانجو أحد أكثر الرقصات شعبية في العالم كله.[١]

أصل كلمة تانجو:

لايمكن تحديد الأصل الدقيق لكلمة تانجو فلا تزال أصل الكلمة محل جدل كبير، وقد ادعى فرناندو أورتيز Fernando Ortiz هو وآخرون أن الأصل لكلمة تانجو أفريقي وذلك لأن المعنى العام لها (الرقص الأفريقي)، ويعتقد البعض الآخر أن أصل كلمة تانجو ترجع إلى القشتالية Castilian والمستمدة من كلمة أسبانية قديمة تانر (Tano) Taner وهي تعني بالأسبانية العزف على الآلة. وذكر روسي Rossi وفيجا Vega أن مصطلح التانجو يعني القرع على الآلات الإيقاعية – وخاصة الطبول – والذي كان يستخدم من قبل العبيد السود في منطقة لابلاتا La Plata بالأرجنيتين وأرجواي في عهد الاستعمار.

التانجو الأرجنتيني Argentine Tango:

بدأ ظهور التانجو عام ١٩٨٠ حيث انتشر بالقرن العشرين واصبح معروف لكافة المجتمعات، بدأ بعد ذلك انتشار التانجو الأرجنتيني من خلال رحلة قام بها فريق التانجو من "بيونس أيريس" بالأرجنتين إلى أوروبا قاصدين باريس ثم لندن وباقي العواصم الأوروبية.

كُتب العديد من مؤلفات التانجو لآلة البيانو فقط والبعض الآخر كُتب للأصوات البشرية، وفي حوالي عام ١٩٠٠ كانت الآلات المصاحبة للتانجو هي البيانو والكمان والأوكورديون، ثم تطورت بعد ذلك لتصل إلى اوركسترا مع صوتين بشريين.

وتعتبر الفترة من سنة ١٩٣٥ إلى سنة ١٩٥٢ هي العصر الذهبي لموسيقى التانجو حيث انتشرت من خلال الأوركسترات والفرق التي لها شعبية كبيرة، ولم يتوقف تطور موسيقى التانجو بل استمر حتى وقتنا الحالي بظهور ما يطلق عليه بالألكتروتانجو Electro Tango أو التانجو الحديث Tango Fucion.[٢]

مر التانجو في الأرجنتين بمراحل انتكاس وانتعاش نتيجة لتغير الحكومات والأزمات الأقتصادية ولظهور موسيقى الروك اند رول، ثم انتعش بعدها في عام ١٩٨٣، في عام ١٩٩٠ انتشر التانجو كرقصة تؤدى بواسطة اثنين من الراقصين.[٣]

---

[1] https://translate.google.com/translate?hl=ar&sl=en&u=http://www.dancefacts.net/tango/history-of-tango/&prev=search

[٢] عماد الدين حسن محمد اعدادات موسيقى التانجو لآلة البيانو وامكانية استفادة طالب الكلية منها، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، مجلد ١٨، يونيو ٢٠٠٨، ص ٤٢٦.

[3] https://kuhail.yoo7.com/t597-topic

أساليب أداء التانجو الأرجنتيني:

١- Tango Canyengue: استمر هذا الأسلوب من التانجو حتى عام ١٩٢٠ وتميز باللباس الطويل والضيق، لذلك تضمن هذا الأسلوب خطوات قصيرة مع زمن موسيقي ٢/٤، ولم يُرقص هذا النوع في قاعات الرقص بل في الشوارع والحانات.

٢- Tango Orillero: يشير هذه الأسلوب إلى ذلك الرقص الذي تطور بعيداً عن مراكز المدن أي في الأرياف والضواحي حيث يوجد هناك المزيد من الحرية فيما يتعلق بمساحة الرقص.

٣- Salon Tango: يعتبر هذا النوع الأكثر شعبية بين كل أساليب التانجو، حيث تم رقصه خلال العصر الذهبي للرقص ف الخمسينات ١٩٥٠، يتميز بحركاته البطيئة الموزونه والسلسة.

٤- Tango Milonguero: تطور هذا الرقص في الأربعينات والخمسينات في الصالات المغلقة للرقص، وهذا النوع يكون مناسب للرقص في الأماكن الصغيرة والمزدحمة.

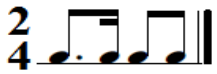
٥- Tango Nuevo: هذا الأسلوب هو اسلوب للرقص وللتعليم، ويسمى ايضاً Show Tango أي تانجو العروض لأن نسبة كبيرة من الراقصين في وقتنا الحالي أخذوا مبادئ هذا الأسلوب في رقصاتهم.[١]

الإيقاع:

توضع رقصة التانجو الأرجنتينية في ميزان ثنائي يؤدي ببطء واسلوب حالم وعاطفي، وتعتمد على اللحن العذب بجانب شكل مصاحبة مميزة، وبدأ ظهور هذه الرقصة في أوائل القرن العشرين، وانتشرت في جميع أنحاء العالم واصبحت شكل مميز من أشكال الموسيقى المستخدمة حتى الآن، وتتميز بالتأخير في النبر "السينكوب".

وينقسم إيقاع التانجو إلى عدة أشكال وهي:

- إيقاع من كوبا ويسمى الهافاني وهي رقصة كوبية وتعتبر الأكثر انتشاراً واستخدمت ايقاع:



- أما هذا الإيقاع فهو الأقل شيوعاً في رقصات التانجو:

[1] https://www.syr-res.com/article/4203.html Friday, May 8, 2020, 03:27 Am

اللحن:

تبدأ معظم رقصات التانجو بالسلالم الصغيرة الهارمونية، وتميل ألحانها إلى استخدام النغمات الكروماتيكية بكثرة.[1]

التآلف الصوتي:

يستخدم التانجو التآلف الصوتي البسيط نسبياً، ويستخدم التآلف الأساسي في السلم الصغير بكثرة في تآلف الدرجة الأولى، والرابعة، والخامسة بسبعتها، والسادسه، ويتواجد التآلف الصوتي الهارموني في معظم ألحان التانجو في خط الباص.[2]

ثانياً: الإطار التطبيقي

المقطوعة الأولى: ليبر تانجو Libertango

- **الصياغة اللحنية للمقطوعة الأولى:**

ألف بيازولا مقطوعة ليبرتانجو Libertango عام ١٩٧٤، كتبها في اسلوب هوموفوني بوليفوني ذات تكوينات هارمونية متنوعه وفق النظام التونالي للمؤلفة، تميزت المقطوعة بإيقاعها النشط الحيوي الغالب في كل أجزاء المؤلفة مما يعطيها طابع راقص مرح.

- **التحليل البنائي للمؤلفة:**

السلم: لا الصغير

الميزان: $\frac{4}{4}$ رباعي بسيط

الطول البنائي: ٩٠ مازورة

الصيغة: اسلوب تنويعات

جاءت المؤلفة في خمس أفكار رئيسية:

الفكرة الأولى (A): تبدأ من م (١: ١٦)

وصلة link: جاءت في م (١٧)

الفكرة الثانية (B): تبدأ من م (١٨: ٤٩)

[1] Sadie, Stanly: The Grove Dictionary of Music http://www.piazzolla.org/biography/biography-english.html and Musician, Macmillan Publishers, London, 2001.

[2] https://composerfocus.com/how-to-write-a-tango/ Friday Friday, May 15, 2020, 01:03 am

الفكرة الثالثة (C): تبدأ من م (٥٠: ٥٧)
الفكرة الرابعة (D): تبدأ من م (٥٨: ٧٣)
الفكرة الخامسة (E): تبدأ من م (٧٤: ٩٠)

- **التحليل التفصيلي لأجزاء المؤلفة:**

الفكرة الأولى (A): تبدأ من م(١: ١٦) وتنتهي بقفلة تامه على الدرجة الأولى في مقام لا الصغير، وهي عبارة عن جملة مطولة، وتنقسم إلى عبارتين مطولتين من م(١: ٨) وتنتهي بقفلة تامة في مقام لا الصغير، ومن م(٨': ١٦) وتنتهي بقفلة تامة في مقام لا الصغير.

جاءت الفكرة الأولى في صياغة لحنية هوموفونية يستعرض فيها المؤلف الإيقاع باليد اليسري على شكل اوكتافات تُعزف بطريقة منتظمة، بينما تعزف اليد اليمنى اللحن الأساسي للمؤلفة.

وصلة (link): في مازورة ١٧ جاءت في شكل سلمي سريع على مسافة ٢ أوكتاف صعوداً.

الفكرة الثانية (B): تبدأ من م(١٨: ٤٩) وتنتهي بقفلة نصفية في مقام لا الصغير، وهي عباره عن جملة وإعادتها، الجملة الأولى تبدأ من م(١٨: ٣٤') وتنتهي بقفلة نصفية في مقام لا الصغير، وتنقسم الجملة الأولى إلى عبارتين، العبارة الأولى من م(١٨: ٢٥') وتنتهي بقفلة تامة في مقام لا الصغير، العبارة الثانية من م(٢٥: ٣٤) وتنتهي بقفلة نصفية في مقام لا الصغير، جاءت الفكرة الثانية في شكل تنويع على لحن الفكرة الأولى مع إضافة لحن جديد في صوت السوبرانو يُعزف تزامناً مع اللحن الأساسي للفكرة الأولى في اليد اليمنى، مع تغير لشكل المصاحبة فاليد اليسرى ولكن مع الأحتفاظ بالطابع الإيقاعي للمؤلفة في صوتي الباص والتينور.

الجملة الثانية تبدأ من م(٣٤: ٤٩) وتنتهي بقفلة نصفية في مقام لا الصغير، وفي هذه الجملة قام المؤلف بتصوير لحن الجملة الأولى على بعد أوكتاف صاعد، وتنقسم هذه الجملة إلى عبارتين، العبارة الأولى من م(٣٤: ٤١) وتنتهي بقفلة تامه في مقام لا الصغير، العبارة الثانية من م(٤٢: ٤٩).

الفكرة الثالثة (C): تبدأ من م(٥٠: ٥٧) وتنتهي بقفلة نصفية في مقام لا الصغير وهي عبارة عن جملة منتظمة ذات لحن استطرادي جديد في اليد اليمنى بدأت بحلية الأربيجيو، حيث قام المؤلف بالتخلي عن التيمه الأساسية للمؤلفة لتفادي الملل من كثرة سماعها وعزفها بأسلوب شاعري مائل إلى البطئ لينهي الفكرة في سرعه أبطئ مما بدأت به تمهيداً لدخول الفكرة التالية في السرعة الأساسية،

أما اليد اليسرى تؤدي اللحنين الأساسين الذي يعتمد عليه المؤلف في البناء اللحني للتانجو في صوتي الباص والتنيور.

وتنقسم إلى عبارتين العبارة الأولى تبدأ من م(٥٠: ٢٥٣) وتنتهي بقفلة تامه في مقام ري الصغير، العبارة الثانية من م(٢٥٣: ٥٧) وتنتهي بقفلة نصفية في مقام لا الصغير.

الفكرة الرابعة (D): تبدأ من م(٥٨: ٧٣) وتنتهي بقفلة تامه في مقام لا الصغير، وهو عبارة عن جملة مطولة، تنقسم إلى عبارتين مطولتين، العبارة الأولى من م(٥٨: ٦٥) وتنتهي بقفلة تامة في مقام لا الصغير، والعبارة الثانية تبدأ من م(٦٦: ٧٣) وتنتهي بقفلة تامه في مقام لا الصغير. وفي هذه الفكرة قام المؤلف بالرجوع للسرعه الأساسية للمؤلفة مع الأحتفاظ باللحن الأساسي للفكرة الأولى مع تثبيت لصوت السوبرانو في اليد اليمنى، واحتفظت اليد اليسرى بالطابع الإيقاعي للمؤلفة في صوتي الباص والتينور.

الفكرة الخامسة (E): تبدأ من م(٧٤: ٩٠) وتنتهي بقفلة تامه في مقام لا الصغير، وهي عبارة عن جملة مطولة، تنقسم إلى عبارتين مطولتين، العبارة الأولى تبدأ من م(٧٤: ٨١) وتنتهي بقفلة تامه في مقام لا الصغير، وجاء لحن هذه العباره مستوحاه من لحن الفكرة الأولى مع تطعيمها ببعض التغيرات الطفيفة التي تمنحها روح جديدة ، أما العبارة الثانية تبدأ من م(٨٢: ٩٠) وهي عبارة عن تكرار للعبارة الأولى في اوكتاف أعلى ومضاعفة لحن الباص أوكتاف أسفل من العبارة الأولى.

- **<u>التحليل العزفي:</u>**

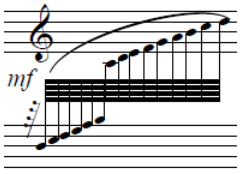
<u>النماذج الإيقاعية:</u>

تميزت كل فكرة في المؤلفة بنماذج إيقاعية مكررة.

- النموذج الإيقاعي في الفكرة (A) تميزت بنموذج ثابت في اليدين كالتالي:

شكل رقم(١) يوضح الشكل الإيقاعي في م١ من مقطوعة ليبر تانجو

- النموذج الإيقاعي في مازورة ١٧ Link جاء في شكل سلمي سريع على مسافة ٢ أوكتاف صاعد. كالتالي:



شكل رقم(٢) يوضح الشكل الإيقاعي في ١٧ من مقطوعة ليبر تانجو

- النموذج الإيقاعي في الفكرة (B) اعتمدت على نموذج إيقاعي ثابت في اليدين، كالتالي:

شكل رقم(٣) يوضح الشكل الإيقاعي في م(١٨، ١٩) من مقطوعة ليبر تانجو

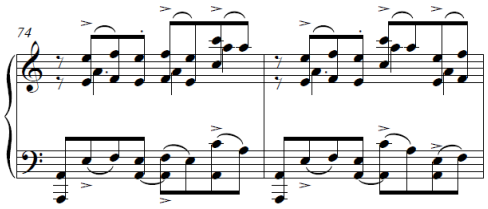
- النموذج الإيقاعي في الفكرة (C) اعتمدت على النموذج الإيقاعي التالي، الذي بدأ بوجود حلية الأربيجيو في اليد المنى

شكل رقم(٤) يوضح الشكل الإيقاعي في م(٥٠، ٥١) من مقطوعة ليبر تانجو

- النموذج الإيقاعي في الفكرة (D) اعتمد النموذج الإيقاعي في الفكرة على تثبيت الضلع الأول في اليد اليمنى بإيقاع الروند وأحياناً بإيقاع البلانش، والشكل التالي يوضح ذلك:

شكل رقم(٥) يوضح الشكل الإيقاعي في م(٥٨، ٥٩) من مقطوعة ليبر تانجو

- النموذج الإيقاعي في الفكرة (E) اعتمدت على إيقاع مشابهه في اليدين طوال الفكرة، والشكل التالي يوضح ذلك:



شكل رقم(٦) يوضح الشكل الإيقاعي في م(٧٤، ٧٥) من مقطوعة ليبر تانجو

- **المصاحبة:**

جاءت المصاحبه باسلوب هوموفوني في بعض أجزاء المدونه معتمدة على تآلفات هارمونية مفككه broken chords ، ومقفلة close chords ، وجاءت في المصاحبة بعض الأجزاء الأخرى هوموفونية بوليفونية بإضافة التيمه الأساسية المبني عليها المؤلفه إلى التآلفات الهارمونية لمصاحبة اللحن الجديد.

- **الأصطلاحات الأدائية والتعبيرية:**

جاءت الأصطلاحات الأدائية والتعبيرية مُعبرة عن طابع الصياغة الموسيقية للمؤلفة.

أولاً: مصطلحات الأداء:

غلبت على اسلوب عزف المؤلفة العزف الغير متصل للنغمات non legato وذلك بسبب قلة استخدام الأقواس اللحنية الطويلة، واعتمادها على القوس اللحني القصير slure الممتد فوق نغمتين.

ثانياً: مصطلحات التظليل الصوتي:

تنوعت مصطلحات التظليل الصوتي في المؤلفة تبعاً لما تتطلبه المدونه من مصطلحات وجاءت على النحو التالي:

- مصطلح ***mf*** وهي اختصار لـ ***mezzo forte*** ويعني العزف متوسط القوة.
- مصطلح ***cresc.*** () وتعني التدرج صعوداً في شدة الصوت.
- مصطلح (***dim.***) () ويعني هبوط تدريجي في شدة الصوت.
- ***Accent (>)*** ويعني الضغط الثقيل على النغ.مات.
- مصطلح ***f*** ويعني العزف بقوة.
- مصطلح ***ff*** ويعني العزف بأكثر قوة.
- مصطلح ***fff*** ويعني العزف بقوة أكثر وأكثر.
- مصطلح ***p*** ويعني الأداء بقوة صوت خافتة.

- مصطلح ***sempre cresc.*** ويعني اداء الجزء الجديد للنغمات بطريقة متدرجه صعوداً في شدة الصوت.

ثالثاً: مصطلحات تغير السرعة:

- مصطلح **Poco rit...** ويعني العزف ببطء قليلاً.
- مصطلح **poco meno mosso** ويعني الأنتقال إلى العزف البطئ بعض الشئ.
- مصطلح **molto rall** ويعني العزف بطئ جداً.
- مصطلح **a tempo** ويعني العودة إلى الزمن الأصلي للمؤلفة.
- مصطلح **poco a poco accel.e cresc.** ويعني التدرج في السرعه مع الأنتقال من العزف المنخفض إلى العزف بقوة.

➢ **الحليات والزخارف :**

لم يُكثِر المؤلف في استخدام الحليات في المؤلفة حيث استخدم حلية واحدة فقط وهي حلية الأربيجيو التي جاءت في م (٥٠– ٥٢) والشكل التالي يوضح ذلك:

شكل رقم(٧) يوضح حلية الأربيجيو في م(٥٢) من مقطوعة ليبر تانجو

➢ **الصعوبات العزفية وكيفية التغلب عليها:**

الصعوبة الأولى: أقواس لحنية متعددة الأطوال وجاءت على النحو التالي:

- قوس لحني قصير Slure ممتد فوق نغمتين منفردتين:

جاءت في اليد اليمنى في موازير (١: ١٦) (٦١) والشكل التالي يوضح ذلك:

شكل رقم(٨) يوضح التدوين الموسيقي لصعوبة قوس لحني قصير فوق نغمتين منفردتين في مقطوعة ليبر تانجو

اسلوب الأداء المطلوب:

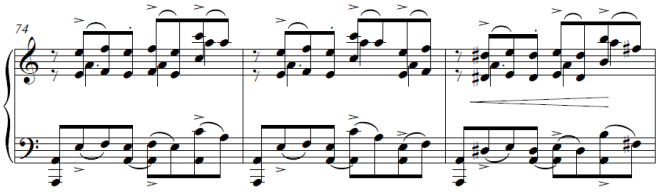
يتطلب أداء القوس اللحني القصير عزف النغمة الأولى بعمق من خلال نزول الرسغ إلى أسفل، وبعد انتهاء القيمة الزمنية للنغمة الأولى في المازورة يتم عزف النغمة الأخيرة بخفة وهدوء باتجاه الرسغ قليلاً لأعلى لأداء الحركة العزفية التالية.

وتقترح الباحثة التمرين التالي لإتقان هذه الصعوبة:

تمرين رقم(١) يوضح التدريب المقترح لأداء تقنية slure

- قوس لحني قصير ممتد فوق مسافة هارمونية يليها نغمه مفردة، أو قوس لحني ممتد فوق مسافتين هارمونيتين مزدوجتين:

جاءت في اليد اليسرى في موازير (٤١، ٥٠، ٥١، ٥٤) (٨٢: ٨٩)، وفي اليد اليمنى جاءت في موازير (٧٤: ٨٩) والشكل التالي يوضح ذلك:



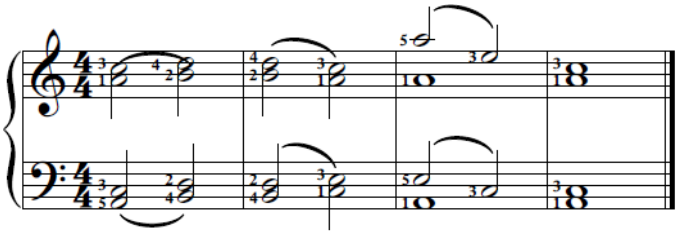
شكل رقم(٩)

يوضح صعوبة قوس لحني قصير فوق مسافة هارمونية يليها نغمة مفردة، وقوس لحني قصير فوق مسافتين هارمونيتين مزدوجتين في مقطوعة ليبر تانجو

اسلوب الأداء المطلوب:

يتم عزف النغمة الهارمونية المزدوجة الأولى بعمق بحيث تصدر النغمتين في توقيت واحد وبقوة لمس واحدة وفي قيم زمنية متساوية، وبعد انتهاء القيمة الزمنية للمسافة الهارمونية الأولى يتم عزف النغمة المفردة أو (الهارمونية المزدوجة) الأخيرة بخفة وهدوء باتجاه الرسغ قليلاً لأعلى استعداداً لأداء الحركة العزفية التالية.

وتقترح الباحثة التمرين التالي لإتقان هذه الصعوبة:



تمرين رقم(٢)

يوضح التدريب المقترح لأداء تقنية قوس لحني قصير فوق مسافة هارمونية يليها نغمة مفردة، وقوس لحني قصير فوق مسافتين هارمونيتين مزدوجتين

- قوس لحني ممتد فوق ثلاث نغمات أو أكثر:

وجاءت في اليد اليمنى قوس لحني ممتد فوق خمس نغمات في مازورة (٤٣، ٤٨)، وفي اليد اليمنى أيضاً ظهر قوس لحني ممتد فوق ثلاث وأربع نغمات في موازير (٥٩، ٦٣)، والشكل التالي يوضح ذلك:

شكل رقم (١٠)

يوضح صعوبة قوس لحني ممتد فوق ثلاث نغمات أو أكثر في مقطوعة ليبر تانجو

اسلوب الأداء المطلوب:

يتم عزف النغمه الأولى بعمق من خلال نزول الرسغ إلى أسفل، وبعد انتهاء القيمة الزمنية للنغمة الأولى يتم عزف النغمة الثانية والثالثة والرابعة فما فوق إلى أن نصل إلى النغمة الأخيرة في القوس اللحني فيتم عزفها بخفة وهدوء باتجاه الرسغ قليلاً لأعلى، استعداداً لأداء الحركة العزفية التالية.

وتقترح الباحثة التمرين التالي لإتقان هذه الصعوبة:

تمرين رقم(٣)

يوضح التدريب المقترح لأداء تقنية قوس لحني ممتد فوق ثلاث نغمات أو أكثر

الإرشادات العزفية لتدريبات صعوبة أقواس لحنية مختلفة الأطوال:

١- التعرف على مكونات التمرين من الناحية النغمية والإيقاعية

٢- عزف النغمة الأولى بعمق من خلال نزول الرسغ إلى أسفل مع التدرج في عزف النغمات التالية صعوداً وهبوطاً تبعاً لسير الخط اللحني وعزف النغمة الأخيرة بخفة وهدوء بإتجاه الرسغ قليلاً لأعلى، وبعد انتهاء القيمة الزمنية في المازورة يتم رفع اليد استعداداً لأداء الحركة العزفية التالية.

٣- عدم المبالغة في الضغط على النغمة الأولى للقوس اللحني.

٤- أن تكون أصابع اليد في حالة استداره كاملة لتتساوى الأصوات في قوة اللمس عند طرق الأصابع لها على لوحة المفاتيح.

٥- يُراعى أن تؤدى المسافات الهارمونية المزدوجة لليدين بقوة لمس واحدة، وأن تكون الأصوات الصادرة بصورة متكاملة ومتساوية في القيم الزمنية.

الصعوبة الثانية: صياغة لحنية هوموفونية بوليفونية متعددة الأسطر اللحنية:

جاءت في المقطوعة صياغة هوموفونية بوليفونية متعددة الأسطر اللحنية قائمة على خمسة أصوات وظهر ذلك في الموازير التالية: (٣٤: ٤٠)(٤٦: ٤٨)(٥٠: ٥٧)، والشكل التالي يوضح ذلك:

شكل رقم (١١)

يوضح صعوبة صياغة لحنية هوموفونية بوليفونية متعددة الأسطر اللحنية في مقطوعة ليبر تانجو

اسلوب الأداء المطلوب:

يتطلب الأداء الجيد للصياغة الموسيقية الهوموفونية البوليفونية متعددة الأسطر اللحنية تفهُّم اسلوب اداء حركاتها بإظهار الشخصية الإعتبارية لكل سطر لحني دون طغيان أحد الأسطر على الأسطر اللحنية الأخرى، واقترحت الباحثة خطوات تجريبية لتذليل تلك الصعوبة عن طريق التدريب الفعلي على الخمسة أسطر اللحنية وفق متطلبات الصياغة والتدوين المناسب لليدين للتعرف على الشخصية الإعتبارية لكل سطر لحني على النحو التالي:

شكل رقم (١٢) يوضح الشكل التوضيحي للأصوات الخمسة في مقطوعة ليبر تانجو

الأرشادات العزفية لصعوبة أداء صياغة لحنية هوموفونية بوليفونية متعددة الأسطر اللحنية:

١- تقسيم الصياغة اللحنية إلى خمسة أسطر لحنية كما سبق إيضاحها.

٢- التعرف على الشخصية الإعتبارية لكل سطر لحني بتكرار اداءه عدة مرات إلى أن يتم إتقان اسلوب اداء صياغته.

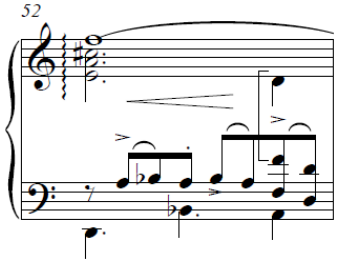
٣- تجميع الأسطر اللحنية على اليدين بحيث يكون اداء الأسطر اللحنية في صوت –السوبرانو مع الميزو سوبرانو مع الألطو تؤديه اليد اليمنى.

٤- تجميع الصياغة اللحنية لصوت التينور والباص التي تؤديه اليد اليسرى على بعد أوكتاف.

٥- يتم التدريب على التدوين الموسيقى للخمسة أسطر اللحنية في اليدين بسرعة متدرجة إلى أن نصل للسرعة الأساسية للمؤلفة.

الصعوبة الثالثة: حلية الأربيچيو بإستخدام الخط المتعرج:

ظهرت حلية الأربيچيو في اليد اليمنى في م(٥٠، ٥٢)، وفي اليد اليسرى في م(٥٧)، والشكل التالي يوضح ذلك:



شكل رقم (١٣) يوضح حلية الأربيچيو في مقطوعة ليبر تانجو

الإرشادات العزفية:

١- يراعى عند أداء هذه الحلية أن تكون اصابع اليد في حالة استداره وقريبة من لوحة مفاتيح البيانو لإعطاء نغمات متساوية في اللمس.

٢- يُراعى أن يكون الذراع في حالة توازن بين الشد والأسترخاء دون شد عضلي.

٣- أن تصدر الحركة الأدائية من خلال الساعد والرسغ واليد في شكل حركة دائرية لمساعدة الأصابع على اداء نغمات الأربيچيو مع عدم ترك النغمة التي عزفت.

الصعوبة الرابعة: الضغط الثقيل accent:

وظهر فوق النغمات اصطلاح الضغط الثقيل accent ***(>)*** في معظم أجزاء المؤلفة والشكل التالي يوضح ذلك:

شكل رقم (١٤) يوضح صعوبة الضغط الثقيل في مقطوعة ليبر تانجو

الأرشادات العزفية:

يتطلب أداء علامة الضغط الثقيل بشكلها ***(>)*** المدونة فوق النغمة التأكيد عليها وإبرازها عن سائر المجموعة النغمية المحاطة بها، بأن تأتي الحركة العزفية من أعلى إلى أسفل بوزن ثقل الذراع أثناء ضغطه على النغمة بحيث تكون أصابع اليد في حالة استداره كاملة مع تهيئة الأصابع بالضغط على النغمة المطلوبة بدقة.

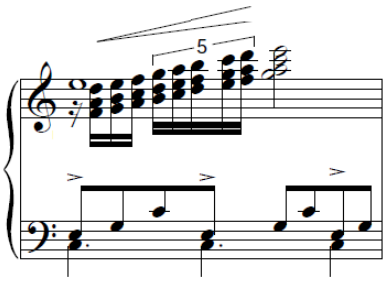
الصعوبة الخامسة: مقابلة لحنية بتآلفات هارمونية:

ظهرت في م (٥٦) ، وتنقسم الصعوبه في تلك المازورة إلى صعوبتين وهم:

١. مقابله لحنية خمسية في اليد اليمنى مقابل ٢ كروش في اليد اليسرى.

٢. تآلفات هارمونية في اليد اليمنى.

والشكل التالي يوضح ذلك:



شكل رقم (١٥) يوضح صعوبة مقابلة لحنية بتآلفات هارمونية في مقطوعة ليبر تانجو

الأرشادات العزفية:

أولاً: عزف المقابلة اللحنية يتطلب أدائها منفردًا بناتج سمعي ، ثم يتم عزف المازورة كاملة؛ وذلك لضبط الزمن.

ثانيًا: عزف التآلفات الهارمونية يتطلب عزفها تثبيت أرقام الأصابع لليد اليسرى وهم الاصبع الأول والثاني والخامس مع المحافظة على شكل الرسغ واستدارته للانتقال إلى التآلف الذي يليه.

المقطوعة الثانية: صورة ألفريدو وجوبي Retrato de Alfredo Gobbi

- **التحليل البنائي للمؤلفة:**

السلم: صول الصغير

الميزان: $\frac{4}{4}$ رباعي بسيط

الطول البنائي: ٧٩ مازورة

الصيغة: حرة

جاءت المؤلفة على النحو التالي:

الفكرة الأولى (A): تبدأ من م (١: ١٢)

وصلة link: جاءت من م (١٣: ١٧)

الفكرة الثانية (B): تبدأ من م (١٨: ٢٦)

الفكرة الثالثة (C): تبدأ من م (٢٧: ٣٥)

إعادة للعبارة (b) من الفكرة الأولى (A2) تبدأ من م (٣٥: ٣٨)

وصلة link: جاءت في م (٣٩، ٤٢)

الفكرة الرابعة (D): تبدأ من م (٤٣: ٥٥)

إعادة للفكرة الأولى (A3)

الفكرة الخامسة (E): تبدأ من م (٥٦: ٧١)

(A4) إعادة مصغرة للفكرة (A): جاءت من م (٧٢: ٧٩)

➢ **التحليل التفصيلي لأجزاء المؤلفة:**

الفكرة الأولى (A): تبدأ من م(١: ١٢) وتنتهي بقفلة تامه على الدرجة الأولى في مقام صول الصغير الصغير، وتتكون من ثلاث عبارات الثالثة تكرار للأولى في شكل بناء ثلاثي ($a\ b\ a_2$)

وصلة link: من م (١٣: ١٧) ينتهي بحركة كروماتيكية تمهيداً لدخول الفكرة الجديدة.

الفكرة الثانية (B): تبدأ من م (١٨: ٢٦) وهي عبارة عن جملة مطولة لتطويل العبارة الأولى منها، وتنتهي بقفلة مفاجئة في مقام فا الكبير، يبدأ اللحن الأساسي للفكرة في صوت الباص بحركة كروماتيكية هابطة في شكل تضاد لحني لنهاية لحن ال Link السابق لدخول الفكرة، مما يبرز جمال لحن الفكرة. ويظهر إيقاع الملفوف من م(٢٣: ٢٦) في ضعف القيمه الزمنية له.

الفكرة الثالثة (C): تبدأ من م (٢٧: ٣٨) وهي عبارة عن جملة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في مقام لا الكبير.

إعادة للعبارة (b) من الفكرة الأولى (A): مصورة في سلم لا الكبير، تبدأ من م (٣٥: ٣٨)، وتنتهي بقفلة تامة في مقام لا الكبير، مستخدماً نفس الإيقاع المميز للعبارة الثانية من الفكرة (B) ذات الطابع الشرقي لإيقاع الملفوف في ضعف القيمه الزمنية له.

وصلة link: جاءت في م (٣٩، ٤٢) تنتهي بحركة كروماتيكية صاعدة تمهيداً لدخول الفكرة الجديدة.

الفكرة الرابعة (D): تبدأ من م (٤٣: ٥٥) ، وهي عبارة عن جملة مطولة لتطويل عبارتها الثانية، وتنتهي بقفلة تامه في مقام ري الكبير.

إعادة للفكرة الأولى (A3) وهي عبارة عن إعادة حرفية للجزء A مع تغير في آخر مازورة في نهاية الوصلة المصاحبة للفكرة بحركة كروماتيكية صاعدة تمهيداً لدخول الفكرة الجديدة.

الفكرة الخامسة (E): تبدأ من م (٥٦: ٧١)، وتتكون من جملتين وتنتهي بقفلة تامة في مقام سي الصغير.

(A4) إعادة مصغرة للفكرة (A): جاءت من م (٧٢: ٧٩)، في شكل تكوين ثنائي (a b) مصورة في مقام سي الصغير، وتنتهي بقفلة تامة في نفس السلم.

➢ **الصعوبات العزفية وكيفية التغلب عليها:**

الصعوبة الأولى: كثافة هارمونية في اليدين يتبعها لحن في اليد اليمنى:

ظهرت تآلفات هارمونية في اليد اليسرى يتبعها لحن في اليد اليمنى في م(١٣ – ١٥)، والشكل التالي يوضح ذلك:

شكل رقم (١٦) يوضح صعوبة تآلفات هارمونية في اليد اليسرى يتبعها لحن في اليد اليمنى في مقطوعة Retrato de Alfredo Gobbi

كما ظهرت تآلفات لحنية متتابعة في اليدين في م(٢٣ –٢٦) و م (٢٨ –٣٠) و م (٣٤ – ٣٨)، والشكل التالي يوضح ذلك:

شكل رقم (١٧)

يوضح صعوبة تآلفات لحنية متتابعة في اليدين في مقطوعة Retrato de Alfredo Gobbi

تمرين رقم(٤)

يوضح التدريب المقترح لأداء تآلفات هارمونية في اليد اليسرى

تمرين رقم(٥)

يوضح التدريب المقترح لأداء تآلفات هارمونية واسعة متتابعة في اليد اليسرى

<u>الإرشادات العزفية:</u>

١. التعرف على مكونات التمرين من الناحية النغمية والإيقاعية.
٢. التدريب على التآلفات اللحنية كل يد على حدى.
٣. الالتزام بأرقام الأصابع المدونة في التدريبات المقترحة السابقة.
٤. أن تكون أصابع اليد في استدارة كاملة ليتساوى الصوت الصادر بكلا اليدين في قوة اللمس.
٥. أن يُراعى دقة تصويب قفزة التآلفات على لوحة المفاتيح، ويكون الأداء من خلال وزن ثقل الذراع مع استخدام الحركة الدائرية من الساعد والرسغ في أداء القفزة في اليد اليسرى.
٦. بعد اتقان تمرين رقم (٥) يتم تصويره على درجات ركوز مختلفة والتمرين عليها لسهولة عزف التآلفات الأخرى في المؤلَّفة.

<u>الصعوبة الثانية:</u> حلية الأربيجيو في اليدين:

ظهرت حلية الأربيچيو في اليدين في م(٢٧)، والشكل التالي يوضح ذلك:

شكل رقم (١٨)

يوضح حلية الأربيچيو في اليدين في مقطوعة Retrato de Alfredo Gobbi

شكل رقم (١٩)

يوضح طريقة أداء حلية الأربيچيو في اليدين في مقطوعة Retrato de Alfredo Gobbi

الإرشادات العزفية:

١. التعرف على مكونات التمرين من الناحية النغمية والإيقاعية.
٢. التدريب على التآلفات اللحنية كل يد على حدى.
٣. أن تكون أصابع اليد في استدارة كاملة ليتساوى الصوت الصادر بكلا اليدين في قوة اللمس.
٤. أن يُراعى دقة تصويب قفزة التآلفات على لوحة المفاتيح، ويكون الأداء من خلال وزن ثقل الذراع مع استخدام الحركة الدائرية من الساعد والرسغ في أداء القفزة في كلا اليدين.
٥. أ، تصدر الحركة الأدائية من خلال الساعد والرسغ واليد في شكل حركة دائرية لمساعدة الأصابع على أداء نغمات الأربيجيو.

نتائج البحث:

جاءت نتائج البحث مجيبة على تساؤلات البحث كالتالي:

السؤال الأول: ماهي الخصائص الفنية التي اشتملت عليها مؤلفتي ليبر تانجو و Retrato de Alfredo Gobbi عند استور بيازولا؟

قام بيازولا بالارتقاء بمؤلفات التانجو إلى شكل متطور أكثر رفعة وجمالاً، فبين يديه لم يعد التانجو مقتصراً على كونه موسيقى للرقص بل تخطى ذلك فأصبح يُعزف في الأوركسترا وفرق موسيقى الحجرة، حيث قام بمزج التانجو مع الجاز والموسيقى الكلاسيكية ليخلق شكلاً جديداً اطلق عليه اسم التانجو الجديد Nuevo Tango وكان له تأثير كبير في عالم الموسيقى.

السؤال الثاني: ما الصعوبات العزفية والتكنيكية المراد تذليلها لمؤلفتي ليبر تانجو و Retrato de Alfredo Gobbi عند استور بيازولا؟

جاءت إجابة هذا السؤال في الإطار التطبيقي للبحث حيث قامت الباحثة بإقتراح تدريبات وإرشادات عزفية لتذليل الصعوبات التي تحتوي عليها المؤلفة.(انظر الإطار التطبيقى)

السؤال الثالث: ماهي المتطلبات الأدائية اللازم اتباعها عند عزف مؤلفتي ليبر تانجو و Retrato de Alfredo Gobbi عند استور بيازولا؟

جاءت الإجابة عن هذا السؤال في الفصل الثالث من خلال التحليل النظري والعزفي للمؤلفة وعلى ضوئها توصلت الباحثة إلى المتطلبات الأدائية اللازم اتباعها من خلال الأرشادات العزفية التي قامت بوضعها.

- **كيفية أداء مؤلفات رقصة التانجو والأسلوب المتبع في تدريسها:**

توصلت الباحثة من خلال بحثها إلى اسلوب أداء استور بيازولا في تأليفه لمؤلفات التانجو التي اشتملت أغلبها على:

١- إستخدام تعبيرات أدائية ولحنية في مؤلفاته لإضافة تلويناً أثناء عزفها.

٢- إستخدامه لإيقاعات بسيطة غير معقدة.

٣- أداء النغمات المفردة والمزدوجة والتآلفات الهارمونية.

٤- التحويل عادة بين السلالم القريبة.

٥- استخدام النبر القوي (accent) لإبراز إيقاع التانجو.

يجب على الدارس تفهم تلك النقاط، مع اتباع الإرشادات العزفية المشار إليها من قبل الباحثة في الإطار التطبيقي للبحث.

توصيات البحث:

١- توصي الباحثة بدراسة اسلوب استور بيازولا في التأليف حتى يسهل أداء مؤلفات التانجو بشكل صحيح.

٢- توصي الباحثة بالتدريب على كل صعوبة أدائية على حدة حتى يتم اتقانها.

٣- يجب التدريب على المؤلفة بسرعة بطيئة حتى يتم اتقانها ثم التدرج بالسرعة للوصول إلى السرعة المطلوبة.

٤- توصي الباحثة بإدراج هذه المؤلفة ضمن مناهج الدراسات العليا لما فيها من صعوبات أدائية تفيد عازف البيانو.

قائمة المراجع

١. أحمد بيومي: القاموس الموسيقى، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢م.

٢. عماد الدين حسن محمد اعدادات موسيقى التانجو لآلة البيانو وامكانية استفادة طالب الكلية منها، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، مجلد ١٨، يونيو ٢٠٠٨، ص ٤٢٦.

3. Martin, cooper: The concise encyclopedia of musicians- hutchnsan of London ltd- London- 1978, p324.
4. Sadie, Stanly: The Grove Dictionary of Music and Musician, Macmillan Publishers, London, 2001.
5. http://www.piazzolla.org/biography/biography-english.html
6. https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/7703761--40-piazzolla-tangos-for-piano
7. https://translate.google.com/translate?hl=ar&sl=en&u=http://www.dancefacts.net/tango/history-of-tango/&prev=search
8. https://kuhail.yoo7.com/t597-topic
9. https://www.syr-res.com/article/4203.html Friday, May 8, 2020, 03:27 Am
10. https://composerfocus.com/how-to-write-a-tango/ Friday Friday, May 15, 2020, 01:03 am

ملخص البحث

أسلوب أداء رقصة التانجو عند استور بيازولا

ارتبط الرقص لدى الشعوب البدائية بالدين والزراعة والصيد، أما القرون الوسطى كان قاصراً على المثقفين وبلاط الملوك والأمراء، ففي القرن السابع عشر شاعت رقصات الجافوت والساراباند، وفي القرن التاسع عشر إنتشرت رقصات البولكا والفالس والمازوركا، وفي القرن العشرين ظهرت رقصات التانجو والسامبا والزومبا والجاز.

وقد اختارت الباحثة رقصة التانجو بالتحديد حيث أنها تتربع على قمة الرقصات الشعبية في جميع أنحاء العالم، وانتشرت في العديد من دول أمريكا اللاتينية وأسبانيا خلال القرن التاسع عشر وحتى وقتنا الحالي، وقد ألقت الباحثة الضوء على واحد من أهم مؤلفي التانجو الأرجنتيني وهو أستور بيازولا Astor Piazolla .

يتكون البحث من مقدمة البحث_ مشكلة البحث_ أهداف البحث_ أهمية البحث_ أسئلة البحث_ حدود البحث_ إجراءات البحث_ مصطلحات البحث_ الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث.

ينقسم البحث إلى:

الإطار النظري ويشمل:

أولا: أستور بيازولا، نشأته وحياته الموسيقية، مراحل نضوجه الفني، أعماله الموسيقية.

ثانيًا: التانجو، أصل الكلمة، التانجو الأرچنتيني، أساليب أداء التانجو الأرچنتيني، الأيقاع، اللحن، التآلف الصوتي.

الإطار التطبيقي ويشمل:

التحليل النظري والعزفي لمؤلفتي ليبر تانجو و Retrato de Alfredo Gobbi عند استور بيازولا.

النتائج والتوصيات

المراجع

Research Summary
Tango performance technique by Estor Piazzolla

Dancing was associated with primitive peoples with religion, agriculture and hunting. As for the Middle Ages, it was limited to intellectuals and the courts of kings and princes. In the seventeenth century, javot and saraband dances became popular. In the nineteenth century, polka, waltz, and mazurka dances spread. In the twentieth century, tango, samba, zumba, and jazz dances appeared.

The researcher chose the tango dance specifically, as it sits at the top of popular dances all over the world, and it spread in many countries of Latin America and Spain during the nineteenth century until the present time, and the researcher shed light on one of the most important authors of the Argentine tango, Astor Piazolla.

The research consists of an introduction - the research problem – the aims of the research – the importance of research - research questions - research limits - research procedures - search terms - previous studies related to the subject of the research.

Research is divided into:

The theoretical framework includes:

First: Astor Piazzolla, his musical life and upbringing, the stages of his artistic maturity, his musical works.

Second: tango, the origin of the word, the Argentine tango, methods of performing the Argentine tango, rhythm, melody, and vocal harmony.

The application framework includes:

Theoretical and instrumental analysis of Libre Tango and Retrato de Alfredo Gobbi by Astor Piazzolla.

Findings and recommendations

References