تقنيات أداء آلة الكورنو فى الحركة الثالثة من كونشرتو فرانز أنطونيو روزيتى للكورنو والأوركسترا مصنف رقم (٤٩) في مقام مى بيمول الكبير

د. جون حنا نصري جاد إسكندر *

مقدمة :

شهد العصر الكلاسيكي إزدياداً كبيراً في عدد المؤلفات التي كتبت لآلة الكورنو خاصة في مجال الكونشرتو ، ويرجع السبب في ذلك إلى وجود بعض التعديلات الخاصة بتقنيات وأساليب العزف عليها (في النصف الثانى من القرن الثامن عشر) ، ففي عام ١٧٥٠م ، ابتكرت طريقة خاصة فى خفض السلسلة الهارمونية المرتفعة ، وتغيرت لذلك طريقة حمل الآلة ، فبدلاً من الوضع القديم الذى كان فيه البوق يوجه إلى أعلى ، أصبح يوجه في الوضع الحديث إلى أسفل ، وهكذا يستطيع العازف إدخال يده اليمنى إلى داخل البوق ، للحصول على أصوات خارج نطاق السلسلة الهارمونية بمقدار نصف نغمة أو نغمة كاملة ، غير أن تلك النغمات الناتجة عن خفض شدة الصوت كانت ضعيفة في قوتها ولونها الصوتي عن النغمات المطلقة ، وكان من العسير على العازف أن يُخفى الفرق الكبير بين الأصوات المطلقة والأصوات المكتومة باليد [١].

وعلى الرغم من أن إمكانات الآلة كانت لا تزال محدودة ، وكان العازف لا يستطيع عزف جميع المقامات عليها في ذلك الوقت ، إلا أنه قد أصبح لها دوراً هاماً كآلة منفردة ، وأوركسترالية ، وفى مجموعات موسيقى الحجره أيضاً ، مما شجع معظم المؤلفين الموسيقيين الكلاسيكيين مثل : فرانز أنطونيو روزيتى (١٧٥٠-١٧٩٢ م) على كتابة أعمال كثيرة تعد من أهم الأعمال التى قد تصعب على عازفي الكورنو الحديث بإمكاناته الكبيرة ، وذلك لأن كل منهم كان له أسلوبه الموسيقى الخاص والمتميز في الكتابة للآلة وتناول إمكاناتها.

ويُعتبر روزيتى من أهم المؤلفين الذين إهتموا إهتماماً كبيراً بالكتابة لآلة الكورنو ، فقد برع في كتابة (خمس عشر كونشرتو) للكورنو المنفرد بمصاحبة الأوركسترا ، وست (كونشرتات لثنائي الكورنو بمصاحبة الأوركسترا) ، وتمكن من تناول الآلة برؤية مختلفة من خلال الكتابة لها في مساحات صوتية ذات رنين صوتى لامع ، وإستخدام أفكار لحنية مبتكرة في إطار الأنظمة والقواعد البنائية بشكل منمق .

(*) **مدرس دكتور بقسم آلات النفخ والإيقاع – تخصص (كورنو) – أكاديمية الفنون – المعهد العالي للموسيقى الكونسيرفتوار.**

(١) سعيد عزت : ***التذوق الموسيقى*** (دائرة معارف موسيقية) .

وبالإضـــافة إلى ذلك فإن الحركة الثالثة من كونشـــرتو فرانز أنطونيو روزيتى للكورنو والأوركســـترا مصـــنف رقم (٤٩) في مقام مى بيمول الكبير " عينة البحث " تُعد من أحد أهم تلك الأعمال ، لما تحتويه من صـــعوبات تقنية وأدائية ، تتطلب الكثير من التدريبات ، حتى يتســـنى للعازف المقدرة على الأداء بأفضـــل طريقة ممكنة ، لذا رأى الباحث أهمية القيام بهذه الدراســـة ، للتوصـــل إلى معرفة كيفية تناول روزيتى لإمكانات آلة الكورنو من خلال الكتابة لها وتوضـــيح الصـــعوبات التقنية والأدائية فى الحركة الثالثة من الكونشـــرتو ، ومحاولة إيجاد بعض الحلول المقترحة للتغلب عليها .

مشكلة البحث :

من خلال أداء الباحث لهذا العمل (عينة البحث) لاحظ أن هناك تقنيات أداء وصـــعوبات متعددة تستوجب إظهارها ومحاولة تذليلها لعازف آلة الكورنو وخاصـة مرحلة الدراسـات العليا فى المعاهد الموسيقية المتخصصة حتى يتمكن من أدائها بالشكل الصحيح ، ومن ثم إلقاء الضوء على العمل بالتحليل العزفى وخاصة أن هذا العمل يعتبر ربرتوار آلة الكورنو .

أهداف البحث :

١- إستخلاص الصعوبات التقنية والأدائية في الحركة الثالثة من الكونشرتو .

٢- إقتراح بعض الإرشادات لأداء هذا النوع النوع من الأعمال بالشكل الصحيح .

أهمية البحث :

ترجع أهمية القيام بهذا البحث إلى التوصل لمعرفة كيفية تناول روزيتي لإمكانات آلة الكورنو التقنية والتعبيرية فى الحركة الثالثة من الكونشـرتو ، وتوضـيح الصـعوبات التقنية ، ومحاولة إيجاد حلول للتغلب عليها .

أسئلة البحث :

١. ما الصعوبات التقنية والأدائية التى تواجه عازف الكورنو في الحركة الثالثة من الكونشرتو ؟

٢. ما الحلول المقترحة للتغلب على الصعوبات الآلية ؟

منهج البحث :

يتبع هذا البحث المنهج الوصفى (تحليل محتوى) .

حدود البحث : تنحصر في :

أ- **الحد الزمني** : النصف الثانى من القرن الثامن عشر وحتى نهايته .

ب- **الحد المكاني** : بوهيميا (التشيك حالياً) .

عينة البحث :

الحركة الثالثة من كونشـــرتو فرانز أنطونيو روزيتى للكورنو والأوركســـترا (مصـــنف رقم ٤٩ ، في مقام مى بيمول الكبير) ١٧٨٢م .

أدوات البحث :

١. إستمارة تحليل العينة ، المدونة الموسيقية الخاصة بعينة البحث .

٢. التسجيلات الخاصة بالعينة المختارة

٣. المراجع والأبحاث العربية والأجنبية .

أهم المصطلحات المستخدمة فى البحث :

Allegro moderato : متوسط السرعة

Adagio non tanto : ببطء وبتمهل في حركة سير اللحن ولكن ليس بكثرة / بدون إفراط)

Allegro non troppo : سريع بدون إسراف

Sforzando (SFZ : إبراز القوة فجأة

Accent : الضغط

Legato : العزف المتصل

Staccato : العزف المتقطع

Tenuto : إعطاء النغمة المدة الزمنية الكاملة

Dolce : الأداء بصوت جميل ومعبر

Cantabile : الأداء بغنائية وشاعرية

Calando : المرور من جملة موسيقية عنيفة إلى جملة أخرى عاطفية تدريجياً في الأداء والرنين والطابع (تناقص الرنين)

Rinforzando (RinF) : تشديد النبر على نغمة دون الباقي

Articulation : اساليب النطق مع توضيح كل نغمة

ثانياً : الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث :

لم يجد الباحث أى دراسات عربية سابقة عن (الحركة الثالثة من كونشرتو فرانز أنطونيو روزيتى للكورنو والأوركسترا مصنف رقم ٤٩ في مقام مى بيمول الكبير) ، إلا أنه توجد بعض الدراسات التي ترتبط ارتباطاً غير مباشراً بموضوع البحث، حيث أنها تتبع نفس منهج البحث، ولكنها تنطبق على أعمال أخرى للكورنو بمصاحبة الأوركسترا ، ومثال ذلك :

أولاً : الدراسة العربية :

١- الدراسة الأولى : (دراسة مقارنه لكونشرتو الكورنو عند كل من موتسارت وشتراوس) (١)

تهدف هذه الدراسة إلى : إظهار كيفية تناول كل من موتسارت وشتراوس لإمكانات آلة الكورنو، مع بيان أثر تطورها على أسلوب الكتابة لها ، وذلك من خلال الأساليب التقنية المستخدمة للآلة عند كل منهما .

تعليق الباحث :

ترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن فى تناولها لتاريخ تطور آلة الكورنو منذ بداية ظهورها وحتى الآن ، وتناول كونشرتو الكورنو في العصر الكلاسيكي، وكذلك أهم المؤلفين الكلاسيكيين الذين إهتموا بالكتابة لآلة الكورنو .

وتختلف مع البحث الراهن فى : تناولها لأعمال أخرى تختلف عن عينة البحث الحالي .

ثانياً : الدراسات الأجنبية :

٢- الدراسة الثانية : (كونشرتات الكورنو عند أنطونيو روزيتي) (٢)

تتناول هذه الدراسة: مجموعة متميزة من الكونشرتات التي كتبها روزيتى للكورنو ، وبالأخص ثمانية من خمسة عشر كونشرتو، تخضع إلى التحليل من حيث: الألحان ، والتوافق بين الآلات المستخدمة في الأوركسترا (الهارموني).

كما تبين كيفية تأثره بموسيقى هايدن، علاوة على الإشارة إلى : أهم السمات الموسيقية المميزة لأسلوب روزيتي الموسيقى الذى إتبعه فى كتابته لكونشرتاته) ، متمثلاً في تناوله لعناصر البناء الموسيقى ، وتفضيله للألحان المتنوعة ، إلى جانب ميله نحو العبارات الطويلة والمتكررة .

---

(١) مها إبراهيم الغندور: " دراسة مقارنة لكونشرتو الكورنو عند كل من موتسارت وشتراوس " رسالة دكتوراة غير منشورة . القاهرة المعهد العالي للموسيقى . الكونسرفاتوار . أكاديمية الفنون . ١٩٩٤ م .

(2)Barford David christopher : "The Horn Concertos of Antonio Rosetti "Proquest Dissertations And Theses 1980. (D. M. A. dissertation).United States Illinois - University of Illinois at Yrbana Champaign 1980

وتوضـح هذه الدراسـة التوصـيات المختلفة حول كيفية العزف على الكورنو الطبيعي (آلة الكورنو الخالية من الصـمامات) ، وتُشـير إلى أمهر عازفى الكورنو الطبيعي في ذلك الوقت وتشـمل أيضـاً الطريقة التى تناولها روزيتى فى كتابتة لهذه المجموعات من الكونشـــرتات ، وفقاً للتقليد المتبع في القرن الثامن عشر .

تعليق الباحث :

ترتبط هذه الدراســـة بالبحث الراهن فى : كيفية تناولها لكونشـــرتات روزيتي الكورنو بمصـــاحبة الأوركسترا (موضوع البحث) .

وتختلف مع البحث الراهن فى : عدم تناولها للصـــعوبات التقنية التى قد تواجه عازف الكورنو عند أدائه الكونشرتو (عينة البحث) .

٣- الدراسة الثالثة: " كونشرتو الكورنو والأوركسترا" (١)

تهتم هذه الدراسـة بتوضـيح الحركات الأسـاسـية لكونشـرتو الكورنو بمصـاحبة الأوركسـترا ، وتُبين أهمية كل حركة ، وما تحتويه من أفكار وجُمل لحنية ، تتناسـب مع الصـيغة المحددة للعمل ككل وللحركة خاصـة ، حيث تبدأ الحركه الأولى بدخول الكورنو في الأداء الفردى ، إلى جانب الإعتماد على الفكرة الرئيسـية ، أو اللحن الأسـاسـى الذى تقوم عليه الحركة ، وتكشـف الحركة الثانية عن الطابع الغنائي العريض والمتميز بظهور اللحن الأســـاســـى مع التحوير ، أما الحركة الثالثة فهي حركة سريعة وتتميز بالإيقاع السريع ، مع التنوع فى التبادل ما بين الأداء الفردى للكورنو (الصولو) ، وبين العزف الجماعى للآلات الأوركسترالية المصاحبة (أداء الأوركسترا) .

تُشير هذه الدراسة إلى : أهمية دور عازف الكورنو في أداء الكونشرتو .

تعليق الباحث :

تتفق هذه الدراسـة مع البحث الراهن فى : تناولها لكونشـرتو الكورنو بمصـاحبة الأوركسـترا ، وهو مايهتم هذا البحث بدراسته .

وتختلف مع البحث الراهن فى : عدم تناولها للكونشرتو (عينة البحث) بصفة خاصة .

(1)Eidson, Joseph: "Concerto for horn and orchestra " Proquest Disswrtations And Theses 2011 (D.M.A. dissertation). United States - Kansas: University of Kansas, 201

٤ – الدراسة الرابعة : "كونشرتو الكورنو فى ثلاثة حركات" (١)

تهتم هذه الدراسة بالدراسة التحليلية لكونشرتو الكورنو فى حركاته الثلاثة، وذلك من حيث الأفكار اللحنية المستخدمة ، مع المقارنة بالعزف الإنفرادى للكورنو الصولو ، وكيفيه التبادل بينه وبين الأوركسترا .

تعليق الباحث :

ترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن فى : تناولها لكونشرتو الكورنو في حركاته الثلاثة وهو ما يهتم هذا البحث بدراسته .

وتختلف مع البحث الراهن في : عدم تناولها للكونشرتو (عينة البحث) بصفة خاصة .

٥ – الدراسة الخامسة : "كونشرتو الكورنو والأوركسترا «المؤلف الأصلي»" (٢)

ترتبط هذه الدراسة إرتباطاً وثيقاً بكونشرتو الكورنو فى العصر الكلاسيكى ، مع توضيح إمكانات آله الكورنو في ذلك العصر، علاوة على الإشارة إلى : أهم السمات الموسيقية المميزة لآله الكورنو، عن غيرها من الآلات المختلفة في أداء الكونشرتو الكلاسيكى ، وتشمل أيضا المصادر التاريخية القديمة للنسخ أو المؤلفات الأصلية لكونشرتو الكورنو.

تعليق الباحث :

تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن فى : تناولها لكونشرتو الكورنو بمصاحبة الأوركسترا في العصر الكلاسيكي ، مع الإشارة إلى أهم المصادر التاريخية للنسخ الأصلية للكونشرتو ، وهو مايهتم هذا البحث بدراسته

وتختلف مع البحث الراهن في : عدم تناولها للكونشرتو (عينة البحث) بصفة خاصة .

(1)Weibel, Anneliese: "Horn concerto in (three movements)" Proquest Dissertations And Thesis 1999. (D.M.A. dissertation). United States - Maryland: University of Maryland College Park, 1999

(2)Richards, Paul Sidney: "Concerto For Horn and Orchestr (Original composition)" Proquest Dissertations And Thesis 1993. (M. M. dissertation). United States - Arizona: The University of Arizona, 1993.

ثالثاً :

الإطار النظرى للبحث ويشمل : نبذة عن فرانز أنطونيو روزيتى

(حياته ، أسلوبه ، أهم أعماله لآلة الكورنو)

أولاً : نبذة عن حياته :

ولد بمدينة leitmeritz (ليتمرتيز) والتي تغير إسمها الآن إلى litomerice في عام ١٧٥٠م ، وتوفى بمدينة Ludwigslist (لودفيجسلوست) في ٣٠ يونيو من عام ١٧٩٢م . وهو مؤلف موسيقى بوهيمي (نسبة إلى Bohemia إحدى مناطق دولة التشيك) ، وعازف كنترباص، وقد ظل التاريخ والمكان المحدد لميلاده غير مؤكد . وكان سجل الوفاة قد سجل عمره فى مدينة لودفيجسلوست ludwigslust في ذلك الوقت على إنه إثنين وأربعين عاماً، مع كتابة عام الميلاد ١٧٥٠م.(١)

وفى توثيق زواجه عام ١٧٧٧م ، قيدته أبرشية فاليرشتاين wallerstein على إنه موسيقى يعمل فى البلاط الملكى ، وينتمى لمدينة لا يتميرتز leitmeritz بمنطقة بوهيميا Bohemia ، لكن سجلات الأبرشية هناك لم تسجل ميلاده فى عام ١٧٥٠م ، مما دعا بعض الباحثين ، لإقتراح أن المؤلف الموسيقى كان (Franciscus Xaverius Antonius Rossler) ، قد وُلِدَ في ٢٥ أكتوبر من عام ١٧٦٤م بمدينة Niemes والتي إسمها الآن Mimon بمنطقة Bohemia. ومن ناحية أخرى كان Rossler طوال حياته يعمل كصانع أحذية بمدينة Niemes ، حيث توفى فى ١١ يونيو من عام ١٧٧٩م ، وفي وقت ما قبل عام ١٧٧٣م ، حمل Rosetti اللقب أو الإسم الإيطالي لنفسه ، وأصبح من ذلك الحين يصر على الإشارة لنفسه بأنه (Antonio Rossetti) . وكان وجود موسيقيين بوهيميا . وخلاط العديد من الكتاب بينه وبين (Antonius Rosler) ، والذي تلقى تعليمه في العديد من المعاهد الرهبانية الكاثوليكية ، كما جاء فى الوثائق الرسمية بمدينة براغ (١٧٦٣م) . وهذا الشخص معروف الآن على إنه Georg Antonio Rossler المولود في مدينة Eger والتى تسمى الآن (cheb بمنطقة بوهيميا في ٣ أكتوبر من عام ١٧٤٥م.

وفى سبتمبر من عام ١٧٧٣م ، التحق بأوركسترا بلاط الأمير كرافت ارنست Kraft Ernst بالقرب من مدينة او شبرج Augsburg ، ليعمل كعازف كنترباص ، وأيضاً كخادم في

(1)Sadie Stanley: The New Groves Dictionary of Music and Musicians Vol. (21), Second edition, London, Macmillan, Co, 2001.p (704)

الحاشية. وفى يوليو من عام ١٧٧٤م ، ترقى إلى وظيفة رسمية كعازف فى البلاط . ووفقاً لما كتبه جربر Gerber ، كان روزيتى قد كتب بالفعل بعض المؤلفات التي تشمل أعمال لموسيقى الحجرة والموسيقى الكنسية ، وذلك قبل مغادرته لمنطقة Bohemia ، وخلال سنوات عمره المبكرة في بلدة Wallerstein ، كان قد أسهم بعدد من المؤلفات الموسيقية في ذخيرة البلاط .

وبعد وفاة زوجة Kraft Ernst، ماريا تيريزا، قام روزيتي، بتأليف قداس جنائزى Requiem في مقام مى الكبير، والذى قدم لأول مرة فى ٢٦ مارس من عام ١٧٧٦م وكان البلاط في ذلك الوقت يتسم بفترة جداد ، حيث تم السماح لروزيتي ، وآخرين ، بالسفر إلى الخارج.

وفى عام ١٧٨٠م ، كان أمير البلاط مُستعداً مرة أخرى للتركيز على الموسيقى ، ففى خريف نفس العام، قام بإعادة تشكيل أوركسترا ذو مهارة إستثنائية ، يشمل البعض من أفضل عازفي آلات النفخ في ذلك الوقت(١) .

وفي عام ١٧٨١م ، ظهرت نقطة التحول فى حياة روزيتى المهنية ، وذلك حين إستطاع أن يزور باريس. وخلال بقائه هناك لمدة خمس شهور ، إستطاع أن يُطوّر موسيقاه على نحو واضح ، وكانت أعماله تقدم من قبل أفضل الأوركسترات الموجودة بالمدينة ، (باريس) ، والتى كانت أوركسترا Concert Spirituel ، والذى كتب له روزيتي خصيصاً العديد من السيمفونيات الجديدة. وقد إستغل روزيتي أيضاً هذه الفرصة لإصدار موسيقاه من قبل مؤسسات موسيقية شهيرة مثل شركة La Meet et Boyer ، وأيضاً مؤسسة Sieber ، التي نشرت في عام ١٧٨٢م مجموعة من ستة (٦) سيمفونيات كتبها روزيتي op.3 ، والتي كانت مهداه إلى الأمير Kraft Ernst . وتأكدت شهرة روزيتى كمؤلف موسيقى ذائع الصيت ، حين عاد إلى wallerstein في حوالي ٢٠ مايو من عام ١٧٨٢م .

شهدت الثمانينات من القرن الثامن عشر ، نشاط تأليفى متزايد ، فقد كانت السيمفونيات ، والكونشرتات ، وبارتيتات آلات النفخ التي كتبها روزيتى ، فى الفترة ما بين عامى (١٧٨٢-١٧٨٩م) ، تقدم شهادة واضحة على نوعية الأوركسترات الرائعة في بلدة wallerstein والجدير بالذكر هو الكونشرتات المنفردة الرائعة ، والمزدوجة أيضاً لآلة الكورنو ، والتي صُممت خصيصاً للثنائى البوهيمي الشهير Joseph Nagel و Franz Zwierzina .

(1)Sadie Stanley: The New Groves Dictionary of Music and Musicians Vol. (21), Second edition, London, Macmillan, Co, 2001.p (705)

وقد أظهرت مؤلفته الأوراتوريو (Der Sterbende Jesus) والتي نشرت من قبل مؤسسة Artavia في فيينا فى سبتمبر من عام (١٧٨٦م) أنه كان مصمماً على إظهار موهبته الخاصة من خلال التحكم فى العدد الهائل من المغنيين (المُنشدين في الفرقة) .

وكانت حياة روزيتى فى wallerstein يتخللها العديد من الصعوبات المالية ، حيث إستمرت الديون فى التراكم عليه ، وفى عام ١٧٨٩م ، وبعد العديد من العقوبات المالية. ، طلب إطلاق سراحه من خدمة الأمير ، وذلك ليقبل وظيفة قائد أوركسترا Friedrich Franz (أمير ولاية Mecklenburg - Schwerin) . وفي ٩ يوليو من عام ١٧٨٩م ، وافق الأمير Kraft Ernst وفيما بعد في ذات الشهر ، إنتقل روزيتى مرة أخرى إلى Ludwigslust

وكانت السنوات التي قضاها هناك أقل إحباطاً من تلك التى قضاها في wallerstein ، ويرجع السبب في ذلك إلى العائد المادى الكبير الذى كان يتقضاه هناك ، وبذلك أصبح لأول مرة في حياته لديه شعور شديد بالأمان المادى، كما أن شهرته المتنامية كمؤلف موسيقى ، جَذبَتْ إليه العديد من المهام التكليفية الموسيقية الهامة . وفي ربيع عام ١٧٩٢م ، أصبح روزيتي، الذى عانى طوال حياته من المرض ، فى حاله حرجة صحياً ، وتوفي في ٣٠ يونيو ، ودُفن فى Ludwigslust بعد وفاته بثلاثة أيام .

ثانياً : أسلوبه الموسيقى(١) :

كتبت أعماله المبكرة بأسلوب مُبهج يُؤكد شكل (هيئة) الألحان الدياتونية في البناء الداخلي للعبارة المتكررة والمنتظمة ، والتى يُدَعِمُها بمفردات هارمونية .

وموسيقاه التي كتبها في بداية الثمانينات من القرن الثامن عشر (١٧٨٠م) ، تبين العلامات (الإشارات) الأولى للنضج الأسلوبى ، والذى بلغ ذروة كماله وروعته في أعماله التي كتبها فيما بعد عام ١٧٨٤م . وكانت تلك الأعمال تتميز بالإعتماد الكبير على :

- الحركة الكروماتية التى تميز الخطوط اللحنية
- إستخدام لغة هارمونية وتونالية أكثر ثراءً .

(1)Sadie Stanley: The New Groves Dictionary of Music and Musicians Vol. (21), Second edition, London, Macmillan, Co, 2001.p (704-705)

ويُود الباحث تلخيص أهم السمات المميزة لأسلوب فرانز أنطونيو روزيتى كالتالى :

- **اللحن :**

يعتبر اللحن من أبسط العناصر الموسيقية وأسهلها فهماً بالنسبة للمستمع العادى ولهذا فإن نجاح أى عمل موسيقى جماهيرياً يعتمد بشكل كلى على نوعية الألحان المسموعة ويلخص الباحث أسلوب فرانز أنطونيو روزيتى فى كتابة ألحانه كالتالى :

(أ) يعتبر العنصر اللحنى هو بالفعل السمة الرئيسية لمعظم أعمال فرانز أنطونيو روزيتى الموسيقية ، وقد إنتهج منهجاً فى التأليف الموسيقى يعتمد على إتخاذ فكرة رئيسية بسيطة جداً ثم يبدأ فى تطويرها إلى مادة موسيقية من الطراز الأول وهذا التطوير المذهل يكون به إستطرادات كثيرة وتنويعات تُضفى السحر والجلال على ألحانه .

(ب) كان فرانز أنطونيو روزيتى من أوائل من إجتهدوا فى إبداع نوع آخر من المادة اللحنية ، والتى تعتمد على أن اللحن والهارمونى يكّونان معاً تركيبات إيقاعية وقد قام بتطبيقها على صيغة الصوناتا ، لذلك نجد ألحانه تتسم بإيقاعات محدده وبارزة وهى مختلفة تماماً عن معاصريه .

(ج) قوة ألحانه تظهر فى قدرتها على الإختراق والإنعكاس والتأثير ولهذه الألحان عذوبة ورقة تنفرد بها وحدها ولذلك فهى سهلة التغيير والتطوير .

(د) قد قام بتأليف الكونشرتو متأثراً بالألحان شديدة الغنائية .

(هـ) يعتبر فرانز أنطونيو روزيتى عادةً اللحن هو النواة الإيقاعية للحركة الموسيقية عموماً لذلك نجد أنه يتحدث بلغة مزخرفة مليئة بالصور الموسيقية إلى جانب أن ألحانه لها شكل وكيان خاص ومختلف عن المؤلفين الآخرين .

(و) ألحانه بسيطة وسلسة وشديدة الغنائية مع وضوح ودقة بدايات ونهايات الجمل الموسيقية وتمسكة بسيمترية البناء فى تكوينها .

(ح) يفضل فرانز أنطونيو روزيتى عادةً إستخدام المسافات اللحنية المتقاربة عن المسافات البعيدة فى إفتتاح أى عمل موسيقى والتى عادةً تقوم بتحديد المرحلة الأولى من اللحن ولكن بالطبع توجد بعض الإستثناءات البسيطة .

- **الإيقاع :**

(أ) يُعتبر الإيقاع من أقوى العناصر فى مؤلفات فرانز أنطونيو روزيتى الموسيقية فقد إستخدم تأخير الضغوط القوية عن مواضعها الأصلية بكثرة وخاصة فى (عينة البحث) .

(ب) جميع الأشكال الإيقاعية يستخدمها فرانز أنطونيو روزيتى فى إطار متسلسل ومنتظم .

(د) إستخدم فرانز أنطونيو روزيتى المقابلات الإيقاعية بكثرة .

(و) يفضـــل فرانز أنطونيو روزيتى – بصـــفة عامة – فى مؤلفاته الموســـيقية المتنوعة – تكرار الأنماط والنماذج الإيقاعية وكان غالباً ما يســـتخدم الميزان الثنائى أو الثلاثى أو المركب أما عن إستعماله للأوزان غير العادية أو الحرة فقد كان نادراً ما يستخدمها .

(ز) يشكل إيقاعاته الموسيقية من خلال عدد محدد جداً من النغمات الموسيقية.

(ح) إستخدم فرانز أنطونيو روزيتى علامة الضغط Accents بكثرة فتكون النتيجة السمعية وجود إيقاع أعرج داخل الإيقاع الأساسى .

(ط) كان نادراً ما يبدأ فرانز أنطونيو روزيتى فكرته بالأناكروز .

– الصيغة :

موسـيقاه كلاسـيكية من حيث التركيب المتين وصـياغة القالب ورومانتيكية من حيث براعة التلوين والتوزيع الأوركسترالى الحديث .

ويرى فرانز أنطونيو روزيتى أن : (الفن هو الصيغة أولاً ، أما التعبير والعاطفة فهما يجذبان الهاوى عكس الفنان الأصيل الذى تجذبه السطور الفخمة والألوان الهارمونية والتالفات الجميلة) ، وقد واجه فرانز أنطونيو روزيتى مهمة شاقة فى الإختيار بين طريقتين فى التأليف الموسيقى :

الطريقة الأولى : هى خلق صـيغ جديدة للمضـمون المعاصـر Contemporary Content وهذه الطريقة تتضـمن مقطوعات الحفلات الموسـيقية والصـيغة الثنائية التى تتكون من المقدمة والحركة الرئيسية للعمل الموسيقى .

الطريقة الثانية : وهى الإحتفاظ بالقالب القديم Old Form مع إعطائه معنى ومفهوم جديد. ولقد إختار فرانز أنطونيو روزيتى الطريقة الثانية وهى تعتبر الأصـــعب والتى أدت إلى إعتراض بعض النقاد الذين ينادون بالحداثة والتجديد .

– بالرغم من أن فرانز أنطونيو روزيتى كان ملتزماً بالصـــيغ الكلاســـيكية التقليدية Traditional Classic Forms إلا أن مفهومه عن الصـيغة كان واسـعاً إلى حد كبير ، وبالنسـبة له لايمكن أن يكون هناك تمثيل آخر للتفكير والحس الموســـيقى أكثر من القالب الواضـــح فى هيكل العمل الموسيقى Frame Work.

– إن إلتزام فرانز أنطونيو روزيتى غير المشروط بالإطار الفنى للعمل الموسيقى والذى يعتبر السمة الغالبة لمعظم مؤلفاته الموسيقية جعله فى مكانة مختلفة عن أقرانه الموسيقيين.

كان فرانز أنطونيو روزيتى يعتبر مفهوم الصـــيغة مرادفاً لمفهوم التناســق Symmetry وهو بهذا يتفق مع الفكر القديم Ancient أكثر من الكلاسيكى .

– إعتمدت أفكار فرانز أنطونيو روزيتى على القالب المعروف بإسم الأكمل أو الأمثل Ideal ، ولقد قام بتنظيم المادة الموسـيقية فى داخل هذا الإطار وحاول مراراً أن يضـم الخطتين التقليدى – الذى نادراً ما يتواءم – مع تنظيم العناصر الأساسية وبالتالى ينتج عنه نوع من الكونترابينط بين الصيغة والمضمون .

– لقد كانت إزدواجية المضمون والصيغة مشكلة هامة وأبدية بالنسبة لفرانز أنطونيو روزيتى ، ولقد ظهرت هذه المشـكلة فى تردده بين إسـتخدام التفسـير والتأليف التقليدى القائم على أداء المحاكاة والذى يتمثل فى الأداء والتأليف المثمر ، وعلى الجانب الأخر التغيير فى التوازن بين التأثير الخارجى out ward effect والشـكل الداخلى Inner Substance ، ويظهر واضـحاً وجلياً فى الحركة الأولى من الكونشـرتو (عينة البحث) مدى كفاحه فى الوصـول إلى البناء الأمثل Ideal Structure والذى له تأثير قوى على الفن الموسيقى .

– وليس هنا سر الأهمية الفلسفية والتاريخية للحركة الثالثة من كونشرتو الكورنو فحسب ، بل وسر عظمة فرانز أنطونيو روزيتى الذى إسـتطاع أن يتمكن من الإحتفاظ بالقالب القديم Old Form ، مع إعطائه معنى ومفهوم جديد وذلك عن طريق براعة التلوين والتوزيع الأوركسترالى الحديث .

– وبالرغم من أنه كان ملتزماً بالصيغة الكلاسيكية التقليدية Traditional Clasic Form، إلا أن مفهومه عن الصيغة كان واسعاً إلى حد كبير ، علاوة على أن إلتزامه غير المشروط بالإطار الفنى للعمل الموسيقى ، والذى يُعتبر السمة الغالبة لمعظم مؤلفاته الموسيقية جعله فى مكانة مختلفة عن أقرانه الموسيقيين .

أهم أعماله لآلة الكورنو [1] :

العمل	مصنف	سنة التأليف	مكان التأليف
كونشرتو في مقام رى الصغير	RWV 38		
كونشرتو فى مقام رى الصغير	RWV 39	1786	باريس
كونشرتو في مقام مى بيمول الكبير	RWV 40	1786/1784	
كونشرتو في مقام مى بيمول الكبير	RWV 41	1782	باريس
كونشرتو في مقام مى بيمول الكبير	RWV 42	1787/1786	

(1)Sadie Stanley: The New Groves Dictionary of Music and Musicians Vol. (21), Second edition, London, Macmillan, Co, 2001.p (705 - 706)

العمل	مصنف	سنة التأليف	مكان التأليف
كونشرتو في مقام مى بيمول الكبير	RWV 43		
كونشرتو في مقام مى بيمول الكبير	RWV 47		
كونشرتو في مقام مى بيمول الكبير	RWV 48	قبل عام 1784	
كونشرتو في مقام مى بيمول الكبير	RWV 49	1782	باريس
كونشرتو في مقام مى بيمول الكبير	RWV 54		
كونشرتو في مقام مى بيمول الكبير (مفقوداً) .	RWV44	قبل عام 1781	
كونشرتو في مقام مى بيمول الكبير (مفقوداً) .	RWV45		
كونشرتو في مقام مى بيمول الكبير	RWV 46		
كونشرتو في مقام مى الكبير	RWV 50	1797/1796	باريس
كونشرتو في مقام مـ الكبير مى	RWV 51	1786	باريس
كونشرتو في مقام مى الكبير	RWV 52	1782	باريس
كونشرتو في مقام فا الكبير	RWV 53	1786	باريس
كونشرتو لثنائي الكورنو في مقام مى بيمول الكبير	RWV 56		
كونشرتو لثنائي الكورنو في مقام مى بيمول الكبير	RWV 57	1786	باريس
كونشرتو لثنائى الكورنو في مقام مى الكبير	RWV 58	1789/1792	
كونشرتو لثنائى الكورنو في مقام مى الكبير	RWV 59		
كونشرتو لثنائى الكورنو في مقام الكبير	RWV 60	1788/1785	
كونشرتو لثنائي الكورنو في مقام الكبير	RWV 61	1787	

مقدمة ولمحة تاريخية :

كتب روزيتى هذا الكونشـــرتو فى عام ١٧٨٢ ، وهو عمل فنى قوى يُظهر إمكانيات العازف ، يستغرق أداؤه وعزفه مدة خمسة وعشرين دقيقة تقريباً ، صاغه روزيتى فى إطار موسيقى جميل يُعبر عن عبقريته الإبداعية من خلال مجموعة من الألحان المتميزة لآلة الكورنو وبقية الآلات الأوركسترالية المصاحبة . وقد استطاع روزيتى بغريزته الحساسه إثبات أن آلة الكورنو يمكن أن تقوم بدور البطولة بعيداً عن دور المساندة ، حيث يدخل الكورنو فى حوار حيوى مع الأوركسترا .

ومنذ العرض الأول أصبح هذا الكونشرتو من الأعمال الهامة فى ربرتوار الآلات النحاسية ، ولاقى إستقبالاً حماسياً نادراً ما يحدث بالنسبة للموسيقى الكلاسيكية المكتوبة لآلة الكورنو بمصاحبة الأوركسترا .

ويجدر بالإشارة هنا إلى أن روزيتى عند كتابته لهذا الكونشرتو قد قام بتصميمه خصيصاً للثنائى البوهيمى الشهير (Franz Zwierzinag – Joseph Nagel) صاحبا المهارة الإستعراضية فى العزف (Virtuoso) ، علاوة على أن الكونشرتو مكتوب للكورنو مصوراً فى (مى بيمول) .

يتطلب عزف وأداء الكونشرتو الآلات التالى ذكرها فى الأوركسترا :

الوتريات	آلات النفخ الخشبية	آلات النفخ النحاسية
فيولينة ١	أوبوا ١	كورنو ١
فيولينة ٢	أوبوا ٢	كورنو ٢
فيولا ١		
فيولا ٢		
تشيللو وكونترباص		

تكوين الأوركسترا بحسب ما جاء فى مدونة آلة الكورنو بمصاحبة الأوركسترا

رابعاً : الإطار التطبيقى

ويشمل التحليل البنائى والعزفى والأدائى للحركة الثالثة من الكونشرتو (عينة البحث) مع إستخراج الصعوبات التقنية ووضع مقترحات للتغلب عليها

التحليل البنائى للحركة الثالثة :

أولاً : تحليل البناء الموسيقى

المقام: مى بيمول الكبير

الميزان: $\frac{6}{8}$

السرعة: سريع Allegretto non troppo

النسيج الموسيقى : هوموفوني

الصيغة: ثلاثية مركبة

(لأن القسم C قصيراً نسبياً بالمقارنة مع القسم B ولكن يمكن تحليلها على أنها روندو)

الطول البنائي: ١٥٧ مازورة

ثانياً : يُمكن تقسيم الصيغة على النحو التالي :

القسم A : من المازورة (١) :(٤٥) ، وينتهي بقفلة تامة في سلم (مى بيمول الكبير) ، وهو يأتي في صيغة ثلاثية بسيطة $a,b\ a^2$:

الفكرة (a) : من المازورة (١) : (١٦) ، وتنتهى بقفلة تامة في ســـلم (مى بيمول الكبير) ، وهي تتكون من جملة وتكرارها ، حيث أن الجملة الأســاســية من المازورة (١ – ٨) ، وتنتهى بقفلة تامة في ســلم (مي بيمول الكبير) ، وتُوديها لحنياً آلة الكورنو الأســاســية ، كما يتم إســتخدام المنطقة الصـوتية الغنائية للآلة ، وتأتى المصـاحبة الأوركسـترالية فى المجموعة الوترية ، والتي تشـكل فيما بينها هارمونيات رأسية أساسية لتدعيم الخط اللحنى للكورنو الأساسى .

ومن المازورة (٩–١٦) تكرار للجملة الســـابقة ، وتُؤدى هذا التكرار مجموعة الفيولينة الأولى ، مع مشـاركة للأوبوا الأولى فقط فى المازورتين الأولتين فى الأداء اللحنى لهذه الإعادة ، ثم تشـارك بعد ذلك في الأداء الهارموني ، وأيضـاً تشـترك آلات الكورنو الإضـافية في الأداء الهارموني المصـاحب مع المجموعة الوترية .

الفكرة (b) : من المازورة (١٧: ٢٩) ، وتنتهى بقفلة نصــفية فى ســلم (مى بيمول الكبير) ، وهى قائمة على أســلوب المحاكاة بين الأداء اللحنى لآلة الكورنو الأســاســية وبين مجموعة الفيولينة ، وتســتخدم فيها آلة الكورنو الأســاســية المنطقة الصــوتية اللحنية الغنائية للآلة ، وتأتى الأولى : المصـاحبة بشـكل مبسـط فى البداية ، فلم تشـترك سـوى مجموعة الفيولينة الثانية بنغمات ممتدة ، وذلك في الجزء من المازورة (١٧) (٢١) ، ثم بعد ذلك تأتى مشـــاركة باقى الآلات الوترية بأداء المحاكاة مع لحن آلة الكورنو الأساسية في الموازير من(٢٤–٢٦).

الفكرة (a^2): من المازورة (٣٠): (٤٥) ، وتنتهى بقفلة تامة في ســـلم (مي بيمول الكبير) ، وهي إعادة حرفية للفكرة (a) ، والتى ظهرت ســـابقا من المازورة (١– ١٦) ، وبنفس شـــكل التناول اللحنى للكورنو الأساسى ، وأسلوب وشكل المصاحبة .

القسم B : من المازورة (٤٦– ١٠٨) ، وينتهى بقفلة نصـفية في سلم (دو الصـغير) ، وهو يأتي في صيغة ثلاثية بسيطة aba^2:

الفكرة a : من المازورة (٤٦ – ١٥٢) وتنتهى بقفلة تامة فى مقام (دو الصـــغير) ، وتؤديها آلة الكورنو الأساسية فى منطقة صوتية لحنية وغنائية ، مع مصاحبة أوركسترالية لمجموعتى الفيولينة الأولى والثانية فقط.

الفكرة b: من أنا كروز المازورة (٥٣– ٨٨) وتنتهى بقفلة تامة في مقام مى بيمول الكبير وتحتوى على عدد من الأفكار الفرعية :

الفكرة الفرعية الأولى : من أنا كروز المازورة ٥٣ – ٥٧ وتؤديها المجموعة الأوركسترالية الوترية، وتنتهى على درجة (سى) بيمول) ، (وهى الدرجة الخامسة لسلم مى بيمول الكبير ، الذي سيتم إستخدامه بعد ذلك) .

الفكرة الفرعية الثانية : من المازورة (٢٥٧) – (٦٤) وتنتهى بقفلة تامة في سلم (مى بيمول الكبير) ، وتؤديها لحنياً آلة الكورنو الأساسية فى منطقة صوتية متوسطة الإرتفاع ، مع مصاحبة لمجموعة الوتريات ، حيث تشكل المساندة الهارمونية للحن الكورنو الأساسي

وصلة (Link) : من المازورة (٦٤) – (٦٦) ، وتُؤديها المجموعة الوترية في الأوركسترا .

الفكرة الفرعية الثالثة : من المازورة (٦٦) – (٧٢) ، وتنتهى بقفلة نصفية في سلم (مي بيمول الكبير) ، وتُؤديها لحنياً آلة الكورنو الأساسية.

وصلة: من المازورة (٧٢) – ٧٦) ، وتُؤديها المجموعة الوترية للأوركسترا ، وتنتهى بقفلة تامة في سلم (مي بيمول الكبير) .

الفكرة الفرعية الرابعة : من أناكروز المازورة (٧٦ – ٨٨) ، وينتهى بقفلة تامة في سلم (مي) بيمول الكبير) ، وهو يشتمل على ثلاث عبارات

العبارة الأولى : من أناكروز المازورة (٧٦ – ١٨٠) ، وتنتهى بقفلة تامة في سلم (فا الكبير) .

العبارة الثانية : من المازورة (٢٨٠) الضلع الأول – (١٨٤) ، وتنتهى بقفلة تامة في سلم (مي بيمول الكبير) .

العبارة الثالثة : من المازورة (٨٤ – (٨٨) ، وتنتهى بقفلة تامة في سلم (مى بيمول الكبير) . ويأتي الأداء اللحنى فى هذه الفكرة اللحنية لآلة الكورنو الأساسية بشكل سريع لحنياً ، وجاءت المصاحبة للمجموعة الوترية لتمثل المساندة الهارمونية للأداء اللحنى للكورنو الأساسى .

<u>وصلة أوركسترالية</u> : من أناكروز المازورة(٨٩ – ٩٢) ، وتؤديها المجموعة الوترية ، وتنتهى بقفلة تامة في سلم (دو) (الصغير) ، وهى تأتى كتمهيد لإعادة أداء القسم (A) مرة أخرى .

إعادة الفكرة (a) : من المازورة (٩٢) – ١٠٨) ، وهى إعادة مطولة للقسم a ، مأخوذة من القسم (a) والذي ظهر سابقاً من المازورة (٤٦–٥٣) ، وتنتهى تلك الإعادة بقفلة نصفية في مقام دو الصغير ، ويمكن تقسيمها إلى :

- من (٩٢) – (٩٩) جزء يأتى بنفس شكل الأداء والمصاحبة الذي ظهر سابقاً من المازورة (٤٦– ٥٣) .
- من المازورة (١٠٠ – ١٠٨) : جزء ختامى (كودتا) وينتهى بقفلة نصفية في سلم (دو) الصغير) وتؤديه آلة الكورنو الأساسية ، معتمدة على الشكل الإيقاعى للفكرة الأساسية التي ظهرت في بداية العمل ، وهو يأتى مع مصاحبة أوركسترالية من المجموعة الوترية بشكل هارموني .

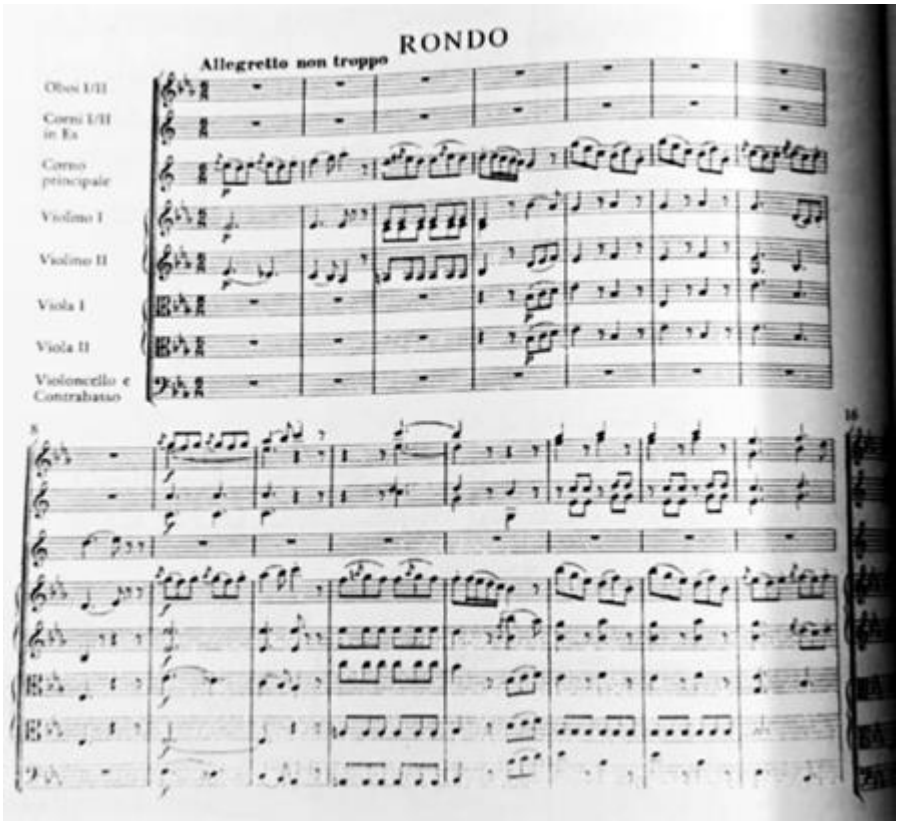
القسم (A^2) : من المازورة (١٠٩. ١٢٤) ، وينتهى بقفلة تامة في مقام مى بيمول الكبير ، وهو يأتي بشكل إعادة حرفية للفكرة (A) ، والتى ظهرت سابقاً من المازورة (١ – ٤٥) وبنفس شكل الأداء والقفلات، حيث أن الموازير من (١٠٩– ١١٦) تكرار للموازير من (٨–١) ، والموازير من (١١٧– ١٢٤) تكرار للموازير من (٩ – ١٦) .

القسم (C) : من المازورة (١٢٥ – ١٣٦) ويتفاعل فيه بمواد القسم الأول حيث أن الموازير من (١٢٥ – ١٣٢) تكرار للموازير من (١٧–٢٤) .

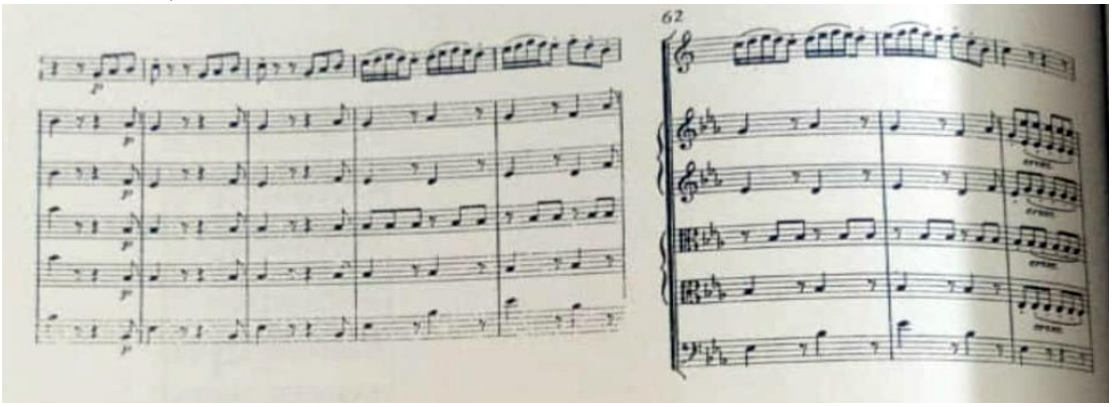
القسم (A^3) من المازورة (١٣٧ – ١٥٧) ، وينتهى بقفلة تامة في مقام (مى بيمول الكبير) ، ويشترك فى أدائها كل الآلات المستخدمة فى العمل وهى (الأوبوا .I,II كورنو مصاحب II,I كورنو أساسى . المجموعة الوترية بالكامل) ، وهى تأتى فى تكثيف هارموني ، خاصة في مجموعة الفيولينة الأولى والثانية ، وأداء لحنى سريع للكورنو الأساسي .

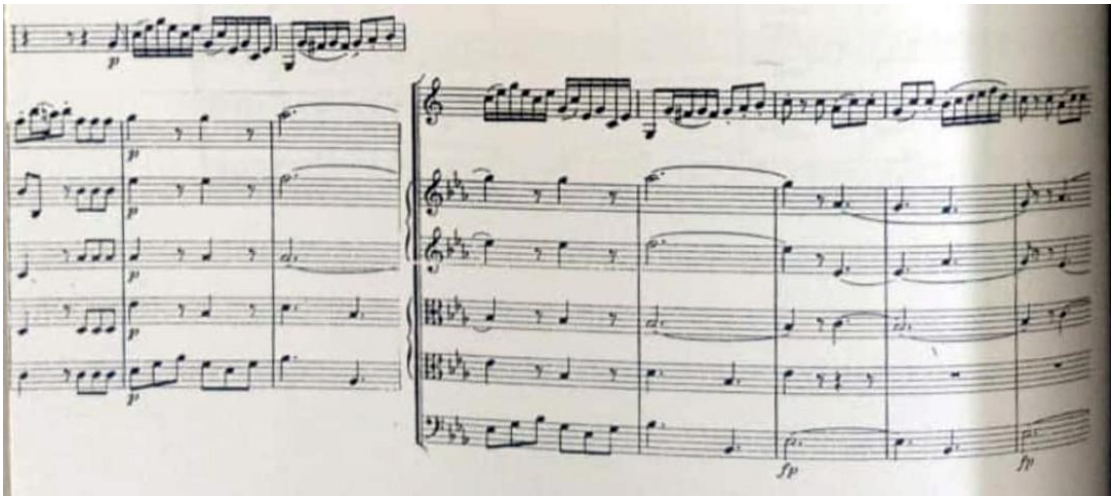
التحليل العزفى والأدائى للحركة الثالثة :

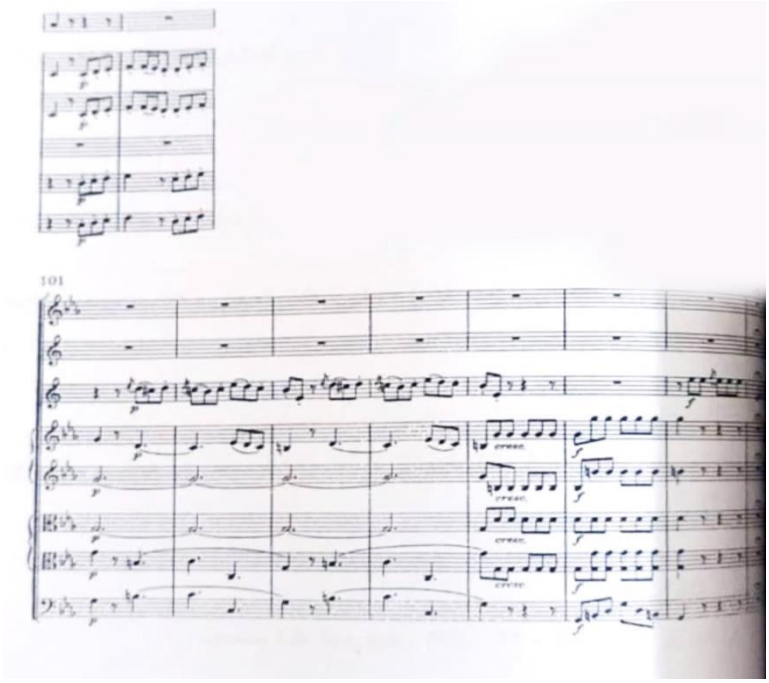
أولاً.اللحن: يأخذ اللحن حركة غنائية تتميز بالرشاقة والحيوية من المازورة (١– ١٦) ، ويتضح ذلك من خلال النموذج التالي :



الحركة الغنائية التى تتميز بالرشاقة والحيوية من المازورة (١– ١٦)

ويأخذ اللحن حركة سُلمية صاعدة وهابطة من المازورة (٢٥٧ – ٦٤) ، كما في المثال الأتى :

الحركة السُلمية للحن من المازورة ٢٥٧ – ٦٤

من أناكروز المازورة (٧٦ – ١٨٠) ، يأتى الأداء اللحنى لآلة الكورنو بشكل سريع لحنياً. وبأداء أربيجي صاعد وهابط ، وكذلك يظهر الأداء اللحنى السُلمى أيضاً من المازورة (٢٨٠ الضلع الأول ١٨٤) ، كما هو موضح بالنموذج التالي :

الأداء اللحنى السريع لآلة الكورنو من المازورة (٨٠[٢] الضلع الأول . ٨٤[١])

من المازورة (١٠٠ – ١٠٨) ويأخذ هذا الجزء اللحنى شـــكل التتابع اللحنى (ســـيكوانس) ، ويتضح ذلك من خلال ما يلى :

التتابع اللحنى (سيكوانس) من المازورة (١٠٠ – ١٠٨)

ثانياً.الإيقاع :

إستخدم (روزيتى) الميزان الثلاثى طوال الحركة .

النماذج الإيقاعية المستخدمة :

- النموذج الإيقاعي المسـيطر: من المازورة (٨-١)، والنموذج الإيقاعي المسـيطر: من المازورة (٢٥٧- ٦٤) . كما هو موضح في النماذج السابقة .

ثالثاً.السلالم :

- من المازورة (٢٥٧-٦٤) ، أداء لحنى سُلمى صاعد وهابط ، ومن المازورة (٢٨٠) الضلع الأول (١٨٤) ، يظهر الأداء السُلمي ، كما هو موضح بالنماذج السابقة .

رابعاً.الأربيجات:

- من المازورة (٧٦- ١٨٠) ، أداء أربيجى صاعد وهابط .

خامساً .القفزات :

- في الموازير (٤٧، ٥١ ، ٩٣ ، ٩٧) ، قفزة رابعة تامة صاعدة .
- من المازورة (٧٦ - ٧٩) ، قفزة ٦ك هابطة .
- في المازورتين (٨٥ ، ٨٦) ، قفزة أوكتاف + ثالثة صغيرة هابطة .
- فى المازورتين (١٣٥ ، ١٣٦) ، قفزة أوكتاف هابط .

سادساً.الحليات :

اشتملت الحركة على حلية الأتشيكاتورا البسيطة كما يلى :

١-من المازورة (١-١٦) .

٢-من المازورة(٦٦-٧٢).

٣-من المازورة (١٠٠-١٠٨).

إستعمل حلية التريل في المازورة (٨٧) .

سابعاً. التظليل :

تتميز الحركة بالعزف الرشـــيق ، ويتميز الأداء فى هذا اللحن بالعزف الغنائي الخافت ، والتدرج الصوتي الخافت في حدود المازورة الواحدة (أو: المازورتين) .

- تبدأ الحركة بالعزف الخافت المعبر.
- تظهر الأقواس اللحنية في حدود المازورة الواحدة، كما هو موضح في النموذج رقم ()
- يظهر اللحن قوياً نشطاً، بالإضافة إلى ظهور النبر المفاجئ (<) .
- ظهرت علامة التطويل ( ) فى الموازير (٢٩، ١٠٨، ١٣٦) .
- تتميز الحركة بالأداء المتقطع والأداء المتصل .

– إستخدم (روزيتي) أدوات التلوين الصوتي التالية :

١ – rinf من المازورة (٦٧–٧٢)، وتعنى العزف بتشديد النبر على نغمة دون الباقي .

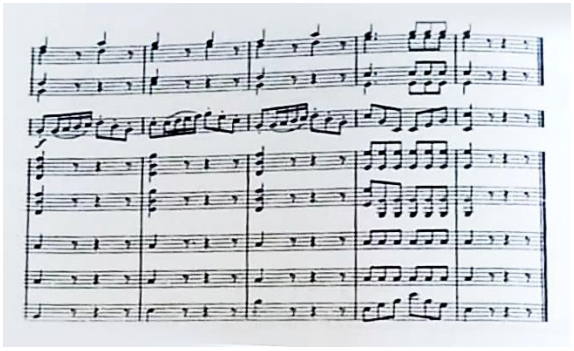
٢ – P وتعنى العزف بالرنين الخافت

٣ – F ، وتعنى العزف بالرنين القوى .

٤ – mf ، وتعنى العزف بصوت نصف قوى .

٥ – .Cresc ، وتعنى الأداء بالتدرج فى زيادة شدة رنين الصوت .

٦ – Dim ، وتعنى الأداء بالتدرج فى تناقص شدة رنين الصوت .

تنهى الحركة بلحن يؤدى بصـوت قوى ، مثال ذلك من المازورة ١٥٣ – ١٥٧ ، كما في النموذج التالي :

لحن تنتهى به الحركة ويُؤدى بصوت قوى من المازورة ١٥٣ – ١٥٧

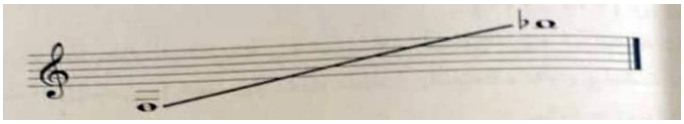
ثامناً.المساحة الصوتية :

– من المازورة (٢٥٧ . ٦٤) ، إستخدم منطقة صوتية متوسطة الإرتفاع .

– من أناكروز المازورة (٧٦ . ١٨٤) ، إستخدم منطقة صوتية غليظة للآلة .

– من المازورة (٢٨٤–٨٨) إستخدم منطقة صوتية مرتفعة نسبياً للآلة .

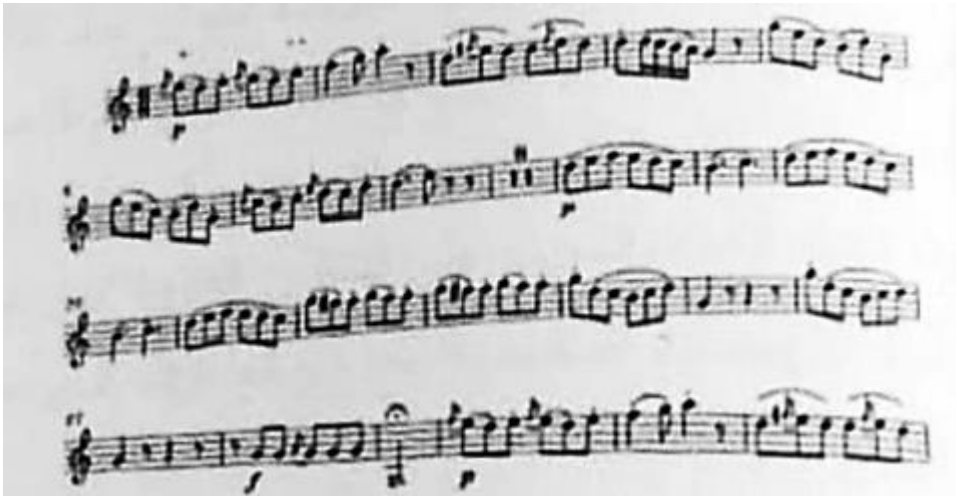
وبالتالي فإن المساحة الصوتية المستخدمة في هذه الحركة : من نغمة (فا) أسفل مدرج صول إلى إلى نغمة (سـى بيمول) أعلى مدرج صـول ، (وهي من المسـاحات الصـوتية الكبيرة للآلة) ، كما هو موضح في النموذج التالى :



المساحة الصوتية المستخدمة لآلة الكورنو في الحركة الثالثة

الصعوبات التقنية فى الحركة الثالثة وكيفية التغلب عليها :

أولاً. الفقرات السلمية والأصوات المتصلة (الليجاتو) :

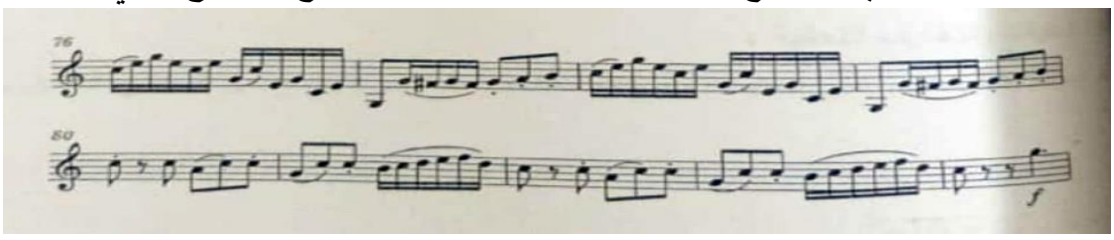
استخدم الحركة السُلمية السريعة بشكل الأداء المتصل (ليجاتو) ويتضح ذلك من خلال الفكرة اللحنية الأساسية للحركة كما هو موضح في النموذج التالي :

الفقرات السُلمية والأصوات المتصلة الليجاتو من المازورة (٢٩.١)

للتغلب على هذه الصعوبة يقترح الباحث :

مراعاة بيان مخارج الحروف وتحديد ضربات اللسان عند الأداء المتقطع (الإستكاتو) ، مع التدريب ببطء ، ثم التدرج فى السرعة حتى يتم الوصول للسرعة المطلوبة . وعند الأداء المتصل، من التدريب على عزف النغمات الطويلة لمرونة عضلات الشفاة وللإداء بأفضل طريقة بالإضافة إلى الإلتزام بالتمرين على جميع الأشكال السُلمية صعوداً وهبوطاً علاوة على المرونة والسلاسة فى حركة الأصابع .

ثانياً : الأربيجات :

من أناكروز المازورة (٧٦ . ٨٨) جزء لحنى أربيجى صاعد وهابط يُعد من أهم الصعوبات التقنية فى هذه الحركة لصعوبة أدائه مع السرعة الكبيرة للحركة كما هو موضح بالنموذج التالي :



جزء لحنى أربيجى من أناكروز المازورة (٧٦ . ٨٨)

وللتغلب عليها يقترح الباحث :

١. ضرورة القيام بتدريبات مكثفة على جميع الأشكال الأربيجية حتى يتسنى للعازف أدائها بسهولة.

٢. مراعاة بيان مخارج الحروف وتحديد ضربات اللسان عند الأداء المتقطع (الإستكاتو) ، مع التدريب عليها ببطء ، ثم التدرج فى السرعة حتى يتم الوصول للسرعة المطلوبة .

٣. مراعاة أداء الأربيجات المتصلة. مع بيان مخارج الحروف Articulation وهذا يحتاج إلى ليونة تكنيك الشفاة والتدريب على التمارين اللازمة لبيان مخارج الحروف .

٤. وعند أداء الأربيجات المتقطعة يحتاج العازف إلى سرعة وقصر ضربات عضلة اللسان

ثالثاً. القفزات :

المازورة (٨٥-٨٨) يصل إلى نغمة (سى بيمول أعلى مدرج صول) .

للتغلب عليها يقترح الباحث :

الضـــغط على عضـــلة الحجاب الحاجز للحفاظ على الطبقة الصـــوتية Intonation ، مع مراعاة الإهتمام بعمل الكثير من التدريبات التي تُســـاعد على تقوية عضـــلات الشـــفاة ، لما تتطلبه هذه القفزات من ليونة لعضـــلات الشـــفاة ، وخاصـــة عند الأداء بصـــوت خافت (P) والتدريب عليها مع مراعاة أخذ النفس بطريقة سليمة .

التدريب على أســـاليب الأداء المختلفة Articulation من خلال إصـــدار الحروف (aaheeh) عند النقل إلى نغمة حادة، وإصدار الحروف eehaah عند التنقل إلى نغمة غليظة .

رابعاً. الحليات والزخارف اللحنية :

تعتمد الحركة بشكل كبير على الحليات والزخارف اللحنية . **وللتغلب عليها يقترح الباحث :**

- التدريب على التمارين التى تحتوى على جميع الاشكال الخاصة بالحليات .
- يلاحظ كذلك مراعاة التدريب على ادائها مع الحفاظ على الطبقة الصوتية Intonation .

الخاتمة

نتائج البحث

تعرض الخاتمة نتائج التحليل التى تُجيب على أسئلة البحث . من واقع الدراسة التحليلية لعينة البحث ومن خلال تحليل عناصر البناء الموسيقى والتقنى توصل الباحث إلى أن هناك سمات مميزة لأسلوب فرانز أنطونيو روزيتى فى الكتابة لآلة الكورنو فى الحركة الثالثة من الكونشرتو من أهمها :

- **اللحن :**

يعتبر اللحن من أبسط العناصر الموسيقية وأسهلها فهماً بالنسبة للمستمع العادى ولهذا فإن نجاح أى عمل موسيقى جماهيرياً يعتمد بشكل كلى على نوعية الألحان المسموعة ويلخص الباحث أسلوب فرانز أنطونيو روزيتى فى كتابة ألحانه كالتالى :

(أ) يعتبر العنصر اللحنى هو بالفعل السمة الرئيسية لمعظم أعمال فرانز أنطونيو روزيتى الموسيقية ، وقد إنتهج منهجاً فى التأليف الموسيقى يعتمد على إتخاذ فكرة رئيسية بسيطة جداً ثم يبدأ فى تطويرها إلى مادة موسيقية من الطراز الأول وهذا التطوير المذهل يكون به إستطرادات كثيرة وتنويعات تُضفى السحر والجلال على ألحانه .

(ب) كان فرانز أنطونيو روزيتى من أوائل من إجتهدوا فى إبداع نوع آخر من المادة اللحنية ، والتى تعتمد على أن اللحن والهارمونى يكّونان معاً تركيبات إيقاعية وقد قام بتطبيقها على صيغة الصوناتا ، لذلك نجد ألحانه تتسم بإيقاعات محدده وبارزة وهى مختلفة تماماً عن معاصريه .

(ج) قوة ألحانه تظهر فى قدرتها على الإختراق والإنعكاس والتأثير ولهذه الألحان عذوبة ورقة تنفرد بها وحدها ولذلك فهى سهلة التغيير والتطوير .

(د) قد قام بتأليف الكونشرتو متأثراً بالألحان شديدة الغنائية .

(هـ) يعتبر فرانز أنطونيو روزيتى عادةً اللحن هو النواة الإيقاعية للحركة الموسيقية عموماً لذلك نجد أنه يتحدث بلغة مزخرفة مليئة بالصور الموسيقية إلى جانب أن ألحانه لها شكل وكيان خاص ومختلف عن المؤلفين الآخرين .

(و) ألحانه بسيطة وسلسة وشديدة الغنائية مع وضوح ودقة بدايات ونهايات الجمل الموسيقية وتمسكة بسيمترية البناء فى تكوينها .

(ح) يفضل فرانز أنطونيو روزيتى عادةً إستخدام المسافات اللحنية المتقاربة عن المسافات البعيدة فى إفتتاح أى عمل موسـيقى والتى عادةً تقوم بتحديد المرحلة الأولى من اللحن ولكن بالطبع توجد بعض الإستثناءات البسيطة .

- **الإيقاع :**

(أ) يُعتبر الإيقاع من أقوى العناصـر فى مؤلفات فرانز أنطونيو روزيتى الموسـيقية فقد إسـتخدم تأخير الضغوط القوية عن مواضعها الأصلية بكثرة وخاصة فى (عينة البحث) .

(ب) جميع الأشكال الإيقاعية يستخدمها فرانز أنطونيو روزيتى فى إطار متسلسل ومنتظم .

(د) إستخدم فرانز أنطونيو روزيتى المقابلات الإيقاعية بكثرة .

(و) يفضـل فرانز أنطونيو روزيتى – بصـفة عامة – فى مؤلفاته الموسـيقية المتنوعة – تكرار الأنماط والنماذج الإيقاعية وكان غالباً ما يسـتخدم الميزان الثنائى أو الثلاثى أو المركب أما عن إستعماله للأوزان غير العادية أو الحرة فقد كان نادراً ما يستخدمها .

(ز) يشكل إيقاعاته الموسيقية من خلال عدد محدد جداً من النغمات الموسيقية.

(ح) إستخدم فرانز أنطونيو روزيتى علامة الضغط Accents بكثرة فتكون النتيجة السمعية وجود إيقاع أعرج داخل الإيقاع الأساسى .

(ط) كان نادراً ما يبدأ فرانز أنطونيو روزيتى فكرته بالأناكروز .

- **الصـيغة :** موسـيقاه كلاسـيكية من حيث التركيب المتين وصـياغة القالب ورومانتيكية من حيث براعة التلوين والتوزيع الأوركسترالى الحديث .

ويرى فرانز أنطونيو روزيتى أن : (الفن هو الصيغة أولاً ، أما التعبير والعاطفة فهما ييجذبان الهاوى عكس الفنان الأصيل الذى تجذبه السطور الفخمة والألوان الهارمونية والتالفات الجميلة) ، وقد واجه فرانز أنطونيو روزيتى مهمة شاقة فى الإختيار بين طريقتين فى التأليف الموسيقى :

الطريقة الأولى : هى خلق صـيغ جديدة للمضـمون المعاصـر Contemporary Content وهذه الطريقة تتضـمن مقطوعات الحفلات الموسـيقية والصـيغة الثنائية التى تتكون من المقدمة والحركة الرئيسية للعمل الموسيقى .

الطريقة الثانية : وهى الإحتفاظ بالقالب القديم Old Form مع إعطائه معنى ومفهوم جديد. ولقد إختار فرانز أنطونيو روزيتى الطريقة الثانية وهى تعتبر الأصـــعب والتى أدت إلى إعتراض بعض النقاد الذين ينادون بالحداثة والتجديد .

– بالرغم من أن فرانز أنطونيو روزيتى كان ملتزماً بالصـــيغ الكلاســـيكية التقليدية Traditional Classic Forms إلا أن مفهومه عن الصـيغة كان واسـعاً إلى حد كبير ، وبالنسـبة له لايمكن أن يكون هناك تمثيل آخر للتفكير والحس الموســـيقى أكثر من القالب الواضـــح فى هيكل العمل الموسيقى Frame Work.

– إن إلتزام فرانز أنطونيو روزيتى غير المشروط بالإطار الفنى للعمل الموسيقى والذى يعتبر السمة الغالبة لمعظم مؤلفاته الموسيقية جعله فى مكانة مختلفة عن أقرانه الموسيقيين.

كان فرانز أنطونيو روزيتى يعتبر مفهوم الصـــيغة مرادفاً لمفهوم التناســـق Symmetry وهو بهذا يتفق مع الفكر القديم Ancient أكثر من الكلاسيكى .

– إعتمدت أفكار فرانز أنطونيو روزيتى على القالب المعروف بإسم الأكمل أو الأمثل Ideal ، ولقد قام بتنظيم المادة الموسـيقية فى داخل هذا الإطار وحاول مراراً أن يضـم الخطتين التقليدى – الذى نادراً ما يتواءم – مع تنظيم العناصر الأساسية وبالتالى ينتج عنه نوع من الكونترابينط بين الصـيغة والمضمون .

– لقد كانت إزدواجية المضمون والصـيغة مشكلة هامة وأبدية بالنسبة لفرانز أنطونيو روزيتى ، ولقد ظهرت هذه المشــكلة فى تردده بين إســتخدام التفســير والتأليف التقليدى القائم على أداء المحاكاة والذى يتمثل فى الأداء والتأليف المثمر ، وعلى الجانـب الأخر التغيير فى التوازن بين التأثير الخارجى out ward effect والشــكل الداخلى Inner Substance ، ويظهر واضـــحاً وجلياً فى الحركة الأولى من الكونشــرتو (عينة البحث) مدى كفاحه فى الوصـــول إلى البناء الأمثل Ideal Structure والذى له تأثير قوى على الفن الموسيقى .

– وليس هنا سر الأهمية الفلسفية والتاريخية للحركة الثالثة من كونشرتو الكورنو فحسب ، بل وسر عظمة فرانز أنطونيو روزيتى الذى إســتطاع أن يتمكن من الإحتفاظ بالقالب القديم Old Form ، مع إعطائه معنى ومفهوم جديد وذلك عن طريق براعة التلوين والتوزيع الأوركسترالى الحديث .

– وبالرغم من أنه كان ملتزماً بالصيغة الكلاسيكية التقليدية Traditional Clasic Form، إلا أن مفهومه عن الصيغة كان واسعاً إلى حد كبير ، علاوة على أن إلتزامه غير المشروط بالإطار الفنى للعمل الموسيقى ، والذى يُعتبر السمة الغالبة لمعظم مؤلفاته الموسيقية جعله فى مكانة مختلفة عن أقرانه الموسيقيين .

وبعد الدراسة التحليلية للأسلوب الموسيقى الذى إتبعه فرانز أنطونيو روزيتى فى تأليفه للحركة الثالثة من كونشرتو الكورنو إستطاع الباحث الإجابة على السؤال الأول للبحث وهو :

ما الصعوبات التقنية والأدائية التى تواجه عازف الكورنو فى عينة البحث ؟

حدد الباحث الصعوبات التقنية من خلال التحليل العزفى للحركة من حيث : (اللحن ، الإيقاع ، السلالم ، الأربيجات ، القفزات ، الحليات ، التظليل ، المساحة الصوتية ، أسلوب الأداء Articulation)

وبعد الدراسة التحليلية للأداء التقنى ، إستطاع الباحث الإجابة على السؤال الثانى للبحث وهو :

ما الحلول المقترحة للتغلب على الصعوبات الآلية ؟

قام الباحث بتحليل عناصر التحليل الأدائى وإستخراج الصعوبات المختلفة التى وردت بالحركة الثالثة من الكونشرتو ، والتى تطلبت البحث والدراسة لإستنباط الطرق المناسبة للتغلب عليها وتذليلها كالأتى :

الصعوبات التقنية وكيفية التغلب عليها :

تعرض الباحث للحركة الثالثة من الكونشرتو لما يحتويه الخط اللحنى لآلة الكورنو من صعوبات تقنية وأدائية تطلبت توضيحها وكيفية التغلب عليها من حيث :

١ –**القفزات** : التمكن من أخذ النفس بطريقة صحيحة مع الضغط على عضلة الحجاب الحاجز للتمكن من الأداء بأفضل طريقة ممكنة ولعدم حدوث تشوهات فى النغمات .

٢ – **الفقرات السُلمية** : وتحتاج إلى سرعة وقصر ضربات عضلة اللسان فى الأجزاء السريعة .

٣ – **أسلوب الأداء Articulation** : ويحتاج إلى الإهتمام بإظهار أساليب النطق بحيث إن كل نغمة تكون ظاهرة ومحددة .

٤ – **اللحن** : وقد يحتاج ذلك إلى الإهتمام الجيد بمعرفة (وحدة تشكيل الصوت) (Envelope) والمقصود من وحدة تشكيل الصوت ADSR←

مراعاة أهمية الإلتزام بأداء الجملة اللحنية من بدايتها لنهايتها فى إتجاه موسيقى واحد One Direction للحفاظ على إنسيابية اللحن فى الجمُل الغنائية العريضة ، وقد يحتاج ذلك إلى أخذ النفس بشكل صحيح وفى الوقت المناسب ، مع الإهتمام بأدوات التلوين الصوتى وظلال الأداء ، علاوة على الحفاظ على الطبقة الصوتية Intonation .

٥ – **النفس** : ويحتاج إلى ضرورة إلمام العازف بالفرق بين النفس الإرادى والنفس اللاإرادى حيث يحتاج العازف فى الكثير من الأوقات إلى التحكم فى كمية الهواء والتحكم فى كيفية إخراجها من البطن بصورة صحيحة .

التوصيات والمقترحات :

١. عمل أبحاث أخرى مكملة لموضوع البحث من حيث مؤلفات الكورنو فى العصور المختلفة

٢. ضرورة تعرف الدارس على أهم الأجزاء التقنية الصعبة عند دراسته للحركة الثالثة من الكونشرتو (عينة البحث) ومحاولة تذليل تلك الصعوبات عن طريق الإستعانة بالتمارين التقنية التحضيرية الموجودة فى الكتب التقنية .

٣. إقامة ندوات موسيقية يُشارك فيها الأساتذة والدارسين لمناقشة أساليب العزف المختلفة على آلة الكورنو فى العصور المختلفة .

٤. تدعيم مكتبة الإستماع فى المعاهد والكليات بالإسطوانات والتسجيلات الخاصة بمؤلفات العصور المختلفة لآلة الكورنو ، مع وجود المدونات الموسيقية الخاصة بتلك الأعمال ، إلى جانب تدعيمها بالكتب والمراجع التى تهتم بتراث آلة الكورنو .

٥. تشجيع الدارسين على حضور حفلات الأوركسترا السيمفونى والإستماع إلى المؤلفات الخاصة بآلة الكورنو .

قائمة المراجع العربية والأجنبية

أولاً : المراجع العربية :

(١) أحمد بيومى : ***القاموس الموسيقى*** ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، دار الأوبرا المصرية ، ١٩٩٢ .

(٢) ثيودورم. فييني : ***تاريخ الموسيقي العالمية*** ، ترجمة الدكتورة سمحة الخولي، محمد جمال عبد الرحيم. **الناشر**: دار المعرفة.

(٣) زين نصار :***عالم الموسيقى*** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ .

(٤) سعيد عزت : ***التذوق الموسيقى*** (دائرة معارف موسيقية) .

(٥) عواطف عبد الكريم : ***محيط الفنون*** ، موسيقى القرن العشرين ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧١ .

(٦) محمود أحمد الحفنى :***علم الآلات الموسيقية*** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .

(٧) مها إبراهيم الغندور : ***دراسة مقارنة لكونشرتو الكورنو عند كل من موتسارت وشتراوس*** ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، القاهرة ، المعهد العالى للموسيقى ، الكونسرفاتوار ، أكاديمية الفنون ، ١٩٩٤ م .

ثانياً : المراجع الأجنبية :

(8) Barford David christopher : "The Horn Concertos of Antonio Rosetti "Proquest Dissertations And Theses 1980. (D. M. A. dissertation).United States Illinois - University of Illinois at Yrbana Champaign 1980

(9) Eidson, Joseph: "Concerto for horn and orchestra " Proquest Disswrtations And Theses 2011 (D.M.A. dissertation). United States - Kansas: University of Kansas, 201

(10) Richards, Paul Sidney: "Concerto For Horn and Orchestr (Original composition)" Proquest Dissertations And Thesis 1993. (M. M. dissertation). United States - Arizona: The University of Arizona, 1993.

(11) Weibel, Anneliese: "Horn concerto in (three movements)" Proquest Dissertations And Thesis 1999. (D.M.A. dissertation). United States - Maryland: University of Maryland College Park, 1999

(12) Sadie Stanley: The New Groves Dictionary of Music and Musicians Vol. (21), Second edition, London, Macmillan, Co, 2001

ملخص البحث

تقنيات أداء آلة الكورنو فى الحركة الثالثة من كونشرتو فرانز أنطونيو روزيتى للكورنو والأوركسترا مصنف رقم (٤٩) في مقام مى بيمول الكبير

قام الباحث بإختيار هذا الموضـــوع لما يتطلبه عزف وأداء الحركة الثالثة من الكونشـــرتو (عينة البحث) من دراسة وافية وخلفية تاريخية إلى جانب دراسة تقنيات العزف وأساليب الأداء التى طرأت على هذه الحركة .

وقد تم تقسيم البحث إلى فصلين يسبقهما مقدمة البحث .

كما حدد الباحث **مشكلة البحث** وذلك من خلال أداء الباحث لهذا العمل (عينة البحث) حيث لاحظ أن هناك تقنيات أداء وصـــعوبات متعددة تســـتوجب إظهارها ومحاولة تذليلها لعازف آلة الكورنو وخاصـة مرحلة الدراسات العليا فى المعاهد الموسيقية المتخصصـة حتى يتمكن من أدائها بالشـكل الصـحيح ، ومن ثم إلقاء الضـوء على العمل بالتحليل العزفى وخاصـة أن هذا العمل يعتبر ربرتوار آلة الكورنو .

وجاءت **أهداف البحث** إلى :

(١) إستخلاص الصعوبات التقنية والأدائية فى عينة البحث .

(٣) إقتراح بعض الإرشادات للتغلب على صعوبات الأداء فى العينة .

وتتضح **أهمية البحث** فى التوصل لمعرفة كيفية تناول فرانز أنطونيو روزيتى لإمكانيات آلة الكورنو الأدائية والتعبيرية ، وتوضيح الصعوبات التقنية ومحاولة إيجاد حلول للتغلب عليها .

أضف إلى ذلك أن مثل هذا الإجراء من شأنه أن يدلنا على أن **أسئلة البحث** جاءت كما يلى :

(١) ما الصعوبات التقنية والأدائية التى تواجه عازف الكورنو فى عينة البحث ؟

(٣) ما الحلول المقترحة للتغلب على الصعوبات الآلية ؟

وبالإضافة إلى ما جاء أعلاه قُسمت **حدود البحث** كما يلى :

أ- **الحد الزمني** : النصف الثانى من القرن الثامن عشر وحتى نهايته .

ب- **الحد المكاني** : بوهيميا (التشيك حالياً) .

ولقد حرص الباحث على أن تكون **عينة البحث** ← **الحركة الثالثة من كونشـــرتو فرانز أنطونيو روزيتى للكورنو والاوركسترا مصنف رقم (٤٩) في مقام مى بيمول الكبير ، عام ١٧٨٢.**

وإستخدم الباحث **أدوات البحث** كما يلى :

التسجيلات الموسيقية – المدونات الموسيقية – المراجع العربية والأجنبية

وقد إتبع الباحث **المنهج** الوصفى التحليلى .

كما تناول بعض الدراسات **السابقة المرتبطة** بموضوع البحث وعددها خمسة دراسات أجنبية وعربية مع عرض لملخصها .

وينقسم البحث إلى فصلين :

الفصل الأول : ويشمل الإطار النظرى للبحث ويتناول فيه الباحث :

نبذة عن فرانز أنطونيو روزيتى (حياته ، أسلوبه ، أهم أعماله لآلة الكورنو) .

الفصـــل الثانى : الإطار التطبيقى والتحليلى للبحث ويشـــمل تحليل عينة البحث ، ويهتم بإجراء التجربة ويتكون من الإطار التطبيقى والتحليلى ← **تحليل الحركة الثالثة من كونشـــرتو فرانز أنطونيو روزيتى للكورنو والبيانو مصنف رقم (٤٩) فى مقام مى بيمول الكبير** وقد إتبع الباحث فى التحليل الخطوات الأتية :

- أولاً : تحليل بنائى لعينة البحث يتضـمن : (المقام ، الميزان ، السـرعة ، النسـيج الموسـيقى ، الصيغة ، الطول البنائى) .
- ثانياً : تحليل عزفى لعينة البحث من حيث : (اللحن ، الإيقاع ، السلالم ، الأربيجات ، القفزات والحليات ، التظليل ، المساحة الصوتية) .
- ثـالثـاً : تحليـل تفصـــيلى لتقنيـات العزف ومتطلبـات الأداء لعينـة البحـث من حيـث : (توضيح الصعوبات التقنية ومحاولة إيجاد حلول للتغلب عليها) .

خاتمة البحث :

تشـتمل على نتائج البحث ، وما توصـل إليه الباحث من خلاصـة للإجابة على أسـئلة البحث بعد قيامه بهذه الدراســة التحليلية عن طريق تتبع العناصــر الموسـيقية المختلفة والتقنية والتعبيرية إلى جانب ما يتطلبه أســلوب الأداء لهذه الحركة من الكونشــرتو (عينة البحث) من صـــعوبات تقنية وفنية .

وينتهى البحث بالتوصـــيات والمقترحات ثم المراجع العربية والأجنبية ، ثم الملخص باللغتين (العربية والأجنبية) .

Research Summary

Techniques for Performing the Horn in the Third Movement of Franz Antonio Rossetti's Concerto for Horn and Orchestra, op No. (49) in in Eb Major

The researcher chose this topic because playing and performing the The third movement of **Franz Antonio Rossetti**'s Concerto (the research sample) requires a thorough study and historical background, in addition to studying the playing techniques and performance methods that occurred on these movement.

The research was divided into two chapters preceded by an introduction.

The research problem : Through the researcher's performance of this work (the research sample), he noticed that there are various performance techniques and difficulties that must be demonstrated and attempted to overcome for the corno player, especially the postgraduate stage in specialized music institutes, so that he can perform it correctly, and then shed light on the work through instrumental analysis, especially since this The work is a repertoire of the corno machine.

The research objectives were:

(1) Extracting technical and performance difficulties in the research sample.

(2) Suggesting some guidelines to overcome the performance difficulties in the sample.

The importance of the research is clear in reaching to know how **Franz Antonio Rossetti** dealt with the performing and expressive possibilities of the Horn instrument, clarifying the technical difficulties and trying to find solutions to overcome them.

In addition, such a procedure would indicate that **the research questions** came as follows:

(1) What are the technical and performance difficulties that face the Horn player in the research sample?

(2) What are the proposed solutions to overcome the technical difficulties?

In addition to the above, **the research boundaries** were divided as follows:

Time limit: The second half of the eighteenth century until its end

Spatial boundary: Bohemia (now Czechoslovakia)

The researcher was keen to make **the research sample** : The third movement of **Franz Antonio Rossetti's** Concerto for Horn and orchestra, OP No. (49) , in Eb Major , 1n 1782.

The researcher used the **research tools** as follows:

Musical recordings - music blogs - Arabic and foreign references

The researcher followed **the descriptive analytical method.**

It also dealt with some **previous studies related to the topic of the research**, which numbered five foreign and Arab studies, with a presentation of their summary.

The research is divided into two chapters:

The first chapter: includes the theoretical framework of the research, and the researcher deals with Basic topic **:**

an overview of **Franz Antonio Rossetti** (his life, style, works for Horn).

Chapter Two: The Applied and Analytical Framework for Research It includes the analysis of the research sample, and is concerned with conducting the experiment and consists of the applied and analytical framework → The third movement of **Franz Antonio Rossetti** 's Concerto for Horn and orchestra, OP No. (49), in Eb Major.

The Applied Frame of the research ,including the analysis of the research sample, the researcher adopted in the analysis the following steps:

- **First:** Structural Analysis of the research sample(including , scale,metre ,tempo ,music texture form ,structural length)
- **Second :**performative analysis of the research sample regarding (melody ,rhythm scales, arppagio leaps .ornaments, shading ,range)
- **Third :**detailed analysis of the perforamtive techniques of playing and the requirement of performing the research sample regarding (explaining the technical difficulties and the attempt to find solutions to overcome them)

Search conclusion:

It includes the results of the research, and the researcher's conclusion in terms of answering the research questions after carrying out this analytical study by tracing the various musical, technical and expressive elements, in addition to the technical and artistic difficulties required by the performance method for these movement of **Franz Antonio Rossetti**'s Concerto (the research sample).

The research ends with recommendations and suggestions, as follows :

1. Doing other research complementary to the subject of the research in terms of the writings of Horn in the different ages.
2. The necessity for the student to know the most important and difficult technical parts when studying (the research sample) and to try to overcome these difficulties by using the preparatory technical exercises found in the technical books.
3. Organizing musical symposia in which professors and scholars participate to discuss the different methods of playing Horn in the different ages.
4. Strengthening the listening library in institutes and colleges with CDs and recordings of modern Horn books, with the presence of musical notes for those works, in addition to supporting them with books and references that are concerned with the heritage of the Horn instrument.
5. Encouraging students to attend symphony orchestra concerts and listen to the compositions of the Horn instrument.

then Arabic and foreign references, then the summary in both languages (Arabic and foreign).