# دراسة مقارنة للتوزيع الأوركسترالي عند كل من روبرت شومان وجوستاف مالر من خلال السيمفونية الرابعة مصنف "١٢٠" في مقام (ري) الصغير لشومان

*د/إيهاب يوسف السيد

## مقدمة:

يتفق معظم قادة الأوركسترا علي أن روبرت شومان Robert Schumann (1810 – 1856م) لديه قدرة فنية فائقة من نوعها في صياغة الألحان الموسيقية، لكن ليست لديه نفس تلك القدرة في التوزيع الأوركسترالي[١]. فالخبرات الأولي من حياة شومان الثقافية كانت أدبية أكثر منها موسيقية. والده الذي كان بائعاً للكتب، وترجم أيضاً أعمال لورد بايرن* Lord Byron(١٧٨٨ – ١٨٢٤م) ، ووالتر سكوت** Walter Scott (١٧٧١ –١٨٣٢م) إلي اللغة الألمانية، اعتزم علي تدريبه علي الأدب والفن والعلوم، لكن توصيات مدرس الموسيقي الذي اعترف بالموهبة الخلاقة لشومان، دفعت والده إلي اعداد الابن لمهنة احترافية في الموسيقي، وعلي الرغم من أنه كانت لدي شومان فرصة لدراسة المجالات النظرية بالإضافة إلي العزف علي آلة البيانو مع فريدريك فيك*** Friedrich Wieck (١٧٨٥ – ١٨٧٣م) لكنه لم يستطع أن يكيف نفسه للعمل بجدية في هذين المجالين وفضل دراسة البيانو[٢]. لقد كتب شومان العديد من المؤلفات الموسيقية سواء أكانت منفردة أو للأوركسترا، ومن بين أعماله، ألف شومان أربعة سيمفونيات للأوركسترا، وتعتبر هذه السيمفونيات رائعة في صياغتها الموسيقية إلا أنها تفتقر لوجهة النظر الأوركسترالية، ولقد ظهر هذا ما بين عامي ١٨٥٠ – ١٨٦٠ حينما انتقد المؤرخون، النقاد، المؤلفون الموسيقيون، وقادة الأوركسترا سيمفونية شومان الرابعة في مقام (ري) الصغير بطريقة جافة، وخصوصاً إصدار عام ١٨٤١م والذي أعاد صياغته مرة أخري للأوركسترا عام ١٨٥١م والذي أيضاً لم يلقي قبولاً من المستمعين[٣]. يأتي هذا بعدما وجه

---

* **مدرس النظريات والتأليف ، قسم التربية الموسيقية ، كلية التربية النوعية ، جامعة كفر الشيخ .**

[1] **Adam Carse**: The History of Orchestration ( London: Kegan Paul Co., Ltd., 1964) 264.

* **لورد بايرن:** هو شاعر رومانتيكي بريطاني وساخر، استحوذ شعره وشخصيته علي خيال أوربا.

** **والتر سكوت:** مؤرخاً وروائياً وشاعراً وكاتباً مسرحياً اسكتلندياً.

*** **فريدريك فيك:** مدرس بيانو ألماني الجنسية، وكاتب مقالات وناقد موسيقي.

[2] **Fanny Raymond Ritter**: Music and Musicians Essays and Criticism " Robert Schumann" ( London: Kissinger Publishing Ltc., 2008) 4.

[3] **Eric Friedrick Jensen**: The Master Musicians Schumann ( United States of America: Oxford University Press, Inc., 2012) 15.

المؤلف الموسيقي تشايكوفسكي* Tchaikovsky ( ١٨٤٠-١٨٩٣م) نقداً قاسياً لشومان بأنه لا يجيد فنون التوزيع الأوركسترالي، حيث شعر بأن التكثيف النغمي لمجموعات آلات الأوركسترا بشكل عام يفتقر إلي المزج بين الألوان الصوتية المختلفة، مما يضعف من جمال العمل الموسيقي[١]. أعجب جوستاف مالر Gustav Mahler ( ١٨٦٠ -١٩١١م) كقائد أوركسترا ومؤلفاً موسيقياً بارزاً بذلك العمل الموسيقي فأخذ علي عاتقه أن يعيد تقديم ألحان شومان بآذانه فقرر إعادة توزيع هذا العمل مرة أخري لعازفي الأوركسترا أملاً منه أن يعيد تقديم هذا العمل الموسيقي بصورة كاملة أمام المستمعين[٢]. الأمر الذي دعا الباحث لتحليل هذا العمل للوقوف علي السمات الجمالية للتوزيع الأوركسترالي التي أضافها مالر لهذا العمل والذي لاقي قبولاً كبيراً من جمهور المستمعين .

## مشكلة البحث:

لقد عاني روبرت شومان من انتقادات قاسية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فيما يتعلق بأسلوب التوزيع الأوركسترالي لمؤلفاته السيمفونية، مما أدي إلي اتهامه من قبل قادة الأوركسترا بأنه موزعاً أوركسترالياً غير كفء، ويري الباحث أنه من المفيد القاء الضوء بعمل دراسة تحليلية مقارنة لأسلوب التوزيع الأوركسترالي للحركة الأولي للسيمفونية الرابعة عند شومان ومالر الذي أعاد توزيعها للأوركسترا مرة أخري، والذي وظف آلات الأوركسترا بشكل جيد لإخراج هذا العمل بصورة متكاملة، ويفترض الباحث أنه بتحليل الإصدارين المقدمين من قبل شومان ومالر لهذا العمل أوركسترالياً، أننا يمكننا الحصول علي نظرة ثاقبة لجماليات التوزيع الأوركسترالي عند كلا المؤلفين الاثنين بالإضافة إلي تقديم بعض أوجه التشابه والاختلاف بين هذين المؤلفين، والذي ينظر إليهما البعض بأن مهارتهما متساوية نوعاً ما.

## هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى تقديم دراسة تحليلية مقارنة بين أسلوبي شومان ومالر في التوزيع الأوركسترالي للسيمفونية الرابعة لشومان في مقام (ري) الصغير من خلال:

## أولاً: التحليل العام

- التونالية العامة.

---

* **تشايكوفسكي:** مؤلف موسيقي روسي رومانتيكي، كان أول مؤلف موسيقي روسي تترك موسيقاه انطباعاً دائماً علي المستوي العالمي.

[1] **Henry Raynor**: The Orchestra: A History ( United States of America: Charles Scribners Sons, 1978)116.

[2] **Asher Zlotnik**: Orchestration Revisions in the Symphonies of Robert Schumann ( United States of America: Indiana University, 1972) 290.

- العنصر الزمني: أ.السرعة ب.الميزان
- الصيغة.
- تكوين الأوركسترا.

**ثانياً: التحليل التفصيلي:**

١. البناء الداخلي.
٢. مضاعفة الآداء:
أ. مضاعفة الأداء سواء بالإتحاد في طبقة صوتية واحدة.
ب. مضاعفة الأداء على بعد أوكتاف.
٣. أساليب الآداء.
٤. القوي التعبيرية: أ.مصطلحات التعبير. ب.أدوات التظليل.

**أهمية البحث:**

ترجع أهمية البحث إلى أن تناول فنون التوزيع الأوركسترالي عند كل من شومان ومالر من خلال السيمفونية الرابعة مصنف "١٢٠" في مقام (ري) الصغير لشومان قد تساعد المتخصصين في مجال التوزيع الأوركسترالي علي استخدام تلك الفنون في مؤلفاتهم الموسيقية بطرق مختلفة.

**سؤال البحث:**

ما أسلوبا شومان ومالر في التوزيع الأوركسترالي للحركة الأولي من السيمفونية الرابعة في مقام (ري) الصغير عند شومان من حيث عناصر التحليل العام والتحليل التفصيلي؟

**إجراءات البحث:**

١. **منهج البحث:** يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوي).
٢. **حدود البحث:** عام (١٨٥١) – (١٨٩٠م).
٣. **عينة البحث:** السيمفونية الرابعة مصنف ١٢٠ في مقام (ري) الصغير لشومان (الحركة الأولي).

**مصطلحات البحث:**

- **السيمفونية Symphony:**

هي عملاً أوركسترالياً ذو طابع وأبعاد ضخمة يقع في عدة حركات الأولي منها الصوناتا وقد تكون السيمفونية من أربعة حركات أو ثلاثة، وربما حركة واحدة أو حتي خمسة أو أكثر[١].

[١] **حسام الدين زكريا:** المعجم الشامل للموسيقي العالمية"ج١" ( القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٤) ٥١٧.

- **التوزيع الأوركسترالي Orchestration :**

هو فن كتابة للأوركسترا بهدف استخلاص ألوان نغمية للمؤلفة الأوركسترالية، وذلك عن طريق مزج الآلات الموسيقية بشكل أو بآخر[١].

## الدراسات السابقة: –

**دراسة بعنوان: " دراسة مقارنة لطبعات الآداء المختارة لسيمفونيات روبرت شومان*"**

هدفت هذه الدراسة إلى مراقبة وفهم إعادة التوزيع الأوركسترالي لسيمفونيات روبرت شومان الأربعة من خلال تحليل التعديلات الموجودة في المدونات المحررة للعديد من قادة الأوركسترا البارزين، لتقديم أداءاً مخلصاً وفعالاً لمفهوم التوزيع الأوركسترالي عند شومان، ولقد توصلت الدراسة إلي أن هناك تغييرات تتعلق بأساليب التظليل، الوضوح، الألوان الصوتية، فضلاً عن أسلوب الأداء.

تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن من حيث الاهتمام بدراسة سيمفونيات روبرت شومان، والاهتمام بتناول بعض أعماله، وتختلف مع البحث الراهن في أن البحث الحالي يهدف إلى تحليل أسلوبا شومان ومالر في التوزيع الأوركسترالي للحركة الأولي من السيمفونية الرابعة في مقام ري الصغير لشومان.

**الدراسة الثانية: " دراسة تحليلية لإعادة التوزيع الأوركسترالي للسيمفونيات الأربعة عند روبرت شومان والتي وظفت بواسطة فليكس وينجارتنر، مع تقديم أربعة عروض موسيقية للأعمال المختارة لشومان، بيتهوفن، تشايكوفسكي، بولين، بيزيه، روسيني، وتشابرير**"**

هدفت هذه الدراسة إلى تقديم تحليل لإعادة التوزيع الأوركسترالي الأربعة والتي استخدمها قائد الأوركسترا فليكس وينجارتنر "Felix Weingartner" (١٨٦٣-١٩٤٢)، ويناقش الجزء الأكبر من هذه الدراسة التعديلات الحقيقية المقترحة من قبل وينجارتنر مع تقديم أمثلة للمدونات الموسيقية، كما يركز التحليل علي النماذج الإجمالية للتغييرات المفروضة بواسطة وينجارتنر وفعاليتها الملموسة في

---

[١] **عواطف عبد الكريم وآخرون:** معجم الموسيقا ( القاهرة: الهيئة العاملة لشئون المطابع الأميرية، ٢٠٠٣م) ١٠٧.

* **Patricia Jean Hoy**. A comparison of Selected Performing Editions of The Robert Schumann Symphonies. DMA ( United States of America:The University of Arizona, 1991).

** **Cumming, Ronn**: Analysis of The Re-orchestrations of Robert Schumann's Four Symphonies Employed by Felix Weingartner with Four Recitals of Selected Works by Schumann, Beethoven, Tchaikovsky, Poulene, Bizet, Rossini and Chabrier. DMA ( United States of America: University of North Texas, 1997).

تحقيق ناتج سمعي محسّن بشكل ملحوظ، ولقد توصل الباحث من خلال تلك الدراسة إلي عرض لغالبية التغييرات التي اقترحها قائد الأوركسترا فيلكس وينجارتنر من خلال إعادة تدوين السيمفونيات الأربعة لشومان مرة أخري للتسهيل علي العازفين، والتي ساهمت في تقديم السيمفونيات بشكل أفضل من الناحية الأوركسترالية.

تتفق هذه الدراسة مع البحث الحالي من حيث الاهتمام بدراسة سيمفونيات روبرت شومان بشكل عام، والاهتمام بتناول بعض أعماله بالتحليل، وتختلف مع البحث الراهن في أن البحث الحالي يهدف إلى تحليل أسلوبي شومان ومالر في التوزيع الأوركسترالي للحركة الأولي من السيمفونية الرابعة في مقام ري الصغير لشومان.

**الدراسة الثالثة: " سيمفونية روبرت شومان مصنف "١٢٠" في مقام ( ري) الصغير: دراسة ناقدة لتفسيرات السيمفونية الألمانية خلال القرن التاسع عشر*"**

هدف هذا البحث إلي إعادة تقييم جماليات شومان ونهجه في الموسيقي السيمفونية حيث أن ذلك يكشف عدداً لا يحصي من المعاني الخاصة، التي تخلق عالماً متنوعاً من الروايات الضمنية اللانهائية المستوحاة من الخيال اللامحدود، بالإضافة إلي مناقشة السرد الضمني حول هذه السيمفونية وتقديم رؤي جديدة حول معناها الخاص، والذي يمكن استخدامه أيضاً في أعمال شومان السيمفونية الأخرى لاكتشاف معانيها الخاصة. ولقد توصل الباحث إلي أن التغييرات التي أدخلت علي تلك السيمفونية بواسطة معظم قادة الأوركسترا كانت في أدوات التظليل Dynamics، أساليب الأداء Articulations، وتوزيع الآلات Instrumentation لم يحدث فقط تغيير في الرنين الصوتي لكنه أحدث أيضاً تغييرات في العلاقة بين الآلات وبعضها والتي بدورها طمست المعني الخاص للعمل الموسيقي من وجهة نظر الباحث الذي أشار إلي أن تفسيره ليس سوي تفسيراً واحداً من بين العديد من التفسيرات.

**<u>ينقسم البحث إلى جزئين:</u>**

**<u>الجزء الأول: الإطار النظري</u>**

**أولاً:** الأوركسترا في العصر الرومانتيكي. **ثانيا:** السيرة الذاتية لحياة روبرت شومان.

**ثالثاً:** السيرة الذاتية لحياة جوستاف مالر.

* **Jean Marie Hellner:**Robert Schumann's Symphony in D Minor, Op.120: A critical Study of Interpretation in The Nineteenth – Century German Symphony . Ph.D ( United States of America: University of North Texas, 2003).

## الجزء الثاني: الإطار التطبيقي

**أولا: التحليل العام:** التونالية العامة– العنصر الزمني (السرعة – الميزان) – الصيغة– تكوين الأوركسترا.

**ثانيا: التحليل التفصيلي:** البناء الداخلي– مضاعفة الأداء (سواء بالإتحاد في طبقة صوتية واحدة، مضاعفة الأداء على بعد أوكتاف) – أساليب الأداء – القوي التعبيرية (مصطلحات التعبير – أدوات التظليل).

## الجزء الأول: الإطار النظري:

### أولاً: الأوركسترا في العصر الرومانتيكي:

يعرف الأوركسترا بأنه كيان منظم يتكون من مجموعة من الآلات الوترية مع مجموعة من آلات النفخ الخشبي، والنحاسي، ومجموعة الآلات الإيقاعية[1].

- **نبذة تاريخية عن مصطلح الأوركسترا:**

كانت كلمة الأوركسترا تشير في المسرح اليوناني إلي مكان شبه دائري أمام المسرح حيث يوجد الكورس الذي لم يكن يغني فقط بل ويرقص أيضاً، أما في المسرح الروماني فكانت تطلق علي مكان جلوس النبلاء. مع بداية القرن السابع عشر أطلقت كلمة الأوركسترا علي المسرح نفسه، وفي نهاية القرن السابع عشر كانت تلك الفترة فترة انتعاش لفرنسا وقد اقتبس الكاتب يوهان ماتسون* Johann Mattheson (١٦٨١ – ١٧٦٤) كلمة الأوركسترا كعنوان لكتابه " الأوركسترا الحديث" –Das neu eroffnete Orchestra (١٧١٣) ويتضمن ذلك الكتاب تعريف عام لموسيقي المثقفين أو صفوة المجتمع، وقد عرفها علي أنها المكان الموجود أمام المسرح حيث يجلس الموسيقيون وقائدهم، بالرغم من عدم شيوع الكلمة في ألمانيا، وفي بداية القرن الثامن عشر أصبحت تطلق الكلمة في فرنسا علي العازفين أنفسهم ونالت رواجاً عاماً. في عام (١٧٢٨) اعترض روجر نورث** Roger North ( ١٦٥١–١٧٣٤) علي سوء استخدام ذلك التعبير القديم (الأوركسترا) وقال أنه يستخدم بشكل غير صحيح، والتعبير الصحيح هو كابلا Chapel فهو يعني فرقة، وكان يطبق في القرنين السابع عشر والثامن عشر علي موسيقي البلاط ومؤسسات الموسيقي الخاصة والكنائسية، فكان غالباً يشير لما يعني الآن بالأوركسترا، وأحياناً يستخدم الكتاب المعاصرون كلمة أوركسترا علي فرق الموسيقي الآلية

---

[1] **Jack Westrup, Neal Zaslaw:** " Orchestra", Arti., in The New Grove's Dictionary of Music and Musicians, Editor Stanely Sadie. Vol. (13). Third Edition ( London: Macmillan Publ., 1980) 679.

* **يوهان ماتسون:** مؤلف موسيقي ألماني وناقد، اهتم بالنقد الموسيقي ونظريات الموسيقي.

** **روجر نورث:** مؤلف انجليزي، كان هاوياً للموسيقي، تفرغ للكتابة في النقد الموسيقي بعد عمله بالمحاماة، وفي عام (١٧٢٨) ارتبط بنظريات علم الجمال، ويعد أول ناقد موسيقي في انجلترا.

المتنوعة، أما الفرق التي تحتوي علي آلات النفخ كليةً سواء كانت آلات نفخ خشبي أو نحاسي فقط علي أنها فرقة Band [1].

- **تكوين الأوركسترا:**

كان تكوين الأوركسترا في نهاية القرن الثامن عشر ما زال غير ثابت، وغير واضح، فكان الأوركسترا المستخدم في أعمال كل من هايدنHaydn (١٧٣٢-١٨٠٩)، وموتسارت Mozart (١٧٥٦-١٧٩١) المتأخرة، وكذلك أعمال بيتهوفن Beethoven(١٧٧٠-١٨٢٧) يتكون من: -

- **مجموعة النفخ الخشبي:** ٢ فلوت، ٢ أبوا، ٢ كلارينيت، ٢ فاجوط.
- **مجموعة النفخ النحاسي:** ٢ هورن فرنسي، ٢ ترومبيت، (وهذه المجموعة لم تكن قد استكملت بعد للاستقلال بأداء الأصوات الهارمونية الأربعة، وإنما كانت تستغل كوسيلة ربط ما بين مجموعتي النفخ الخشبية والوتريات).
- **مجموعة الآلات الإيقاعية:** زوج من آلة التمباني.
- **مجموعة الوتريات:** مجموعة الفيولينة الأولي، مجموعة الفيولينة الثانية، مجموعة الفيولا، مجموعة الشيللو، مجموعة الكنترباص.

وخلال النصف الأول من القرن التاسع عشر لم تكن الأوركسترا عموماً أكبر عما كانت عليه في القرن الثامن عشر باستثناء أوركسترا لندن الفيلهارموني، وأوركسترا كونسيرفاتوار باريس وأوركسترا كونسيرفاتوار ميونخ فكانت مجموعة الفيولينة تتكون من ٣٠ عازف أو أكثر. أما في ألمانيا فقد اعتمدت العديد من الأوركسترا في تكوينها علي عازفين لهذه الآلات من الفرق العسكرية أو من الهواة بشكل عام[2]. من خلال محاولات المؤلفين الموسيقيين العديدة أصبح حجم الأوركسترا السيمفوني الحديث يتكون من حوالي ١٠٠ عازف مقسمة إلى أربعة أقسام وهم (قسم الوتريات – قسم النفخ الخشبي – قسم النفخ النحاسي – قسم الآلات الإيقاعية) كالآتي:

- **مجموعة النفخ الخشبي:** ٣ فلوت –١ بيكولو – ٣ أبوا – ١ كورانجليه – ٣ كلارينيت – ١ باص كلارينيت – ٣ فاجوط – ١ كونترافاجوط.
- **مجموعة النفخ النحاسي:** ٦ كورنو – ٤ ترومبيت – ٤ ترومبون – ١ توبا.
- **مجموعة الآلات الإيقاعية:** ٤ طبلة جانبية – جلوكنشبيل – طبلة تينور – طبلة باص – لعبة الأجراس– اكسيليفون – شيلستا – كاسات (غير ملزمة).

[1] **Jack Westrup, Neal Zaslaw:** " Orchestra", Ibid, 679.
[2] **Jack Westrup, Neal Zaslaw:** " Orchestra", Ibid, 687.

- **مجموعة الوتريات:** ١٨ فيولينة أولي –١٦ فيولينة ثانية – ١٢ فيولا – ١٠ شيللو – ٨ كونترباص – ٢ هارب.

قد تضاف بعض الآلات الموسيقية الأخري طبقاً لمتطلبات العمل الفني واحتياجاته مثل: الأورغن – البيانو – الساكسفون –الماندولين[١].

## ثانيا: روبرت شومانRobert Schumann(١٨١٠-١٨٨٧):

- **مولده: –**

ولد شومان عام ١٨١٠م في بلدة زفيكاو Zwickau بمقاطعة ساكسونيا بألمانيا من عائلة متوسطة، والده كان ناشراً، وصاحب محل لبيع الكتب يتميز بمستوي ثقافي وذوق فني عالي.

**تعليمه الموسيقي: –**

تلقي شومان أول دروس العزف علي البيانو وهو في سن السابعة من عمره كنوع من التثقيف العام إلي جانب دراسته العلمية. سافر إلي مدينة ليبزج وهو في سن الثامنة عشر ليدرس القانون (المحاماة)، وهناك استمر حوالي عامين وهو متذبذب بين تكملة دراساته العليا في هذا المجال أو الاتجاه كلية لدراسة الموسيقي خصوصاً وأنه كان قد واصل دراسته لعزف البيانو مع الأستاذ المشهور فريدريك فيك. في عام ١٨٣٠ استقر نهائياً علي أن يتجه إلي دراسة الموسيقي كليةً ورغبة منه في الوصول إلي مستوي العازف الماهر[٢]. اخترع شومان آلة لتحسين أداء الإصبع الرابع، ولكنه أصاب يده اليمني بالشلل مما وضع حداً نهائياً لأحلامه في أن يصبح عازفاً مرموقاً في أوروبا، فقطع دراسته وركز كل طاقاته الموسيقية ليصبح مؤلفاً موسيقياً ، وبدأ في تأليف مصنفه الثاني الفراشات عام ١٨٣٣ وهو من أجمل الأعمال التي ألفها للبيانو في حياته، كما ألف العديد من الأعمال الأوركسترالية، والأغاني للصوت والبيانو[٣].

- **أعمال روبرت شومان: –**

يعتبر روبرت شومان أحد قادة الفكر الرومانتيكي في النصف الأول من القرن التاسع عشر. كان يؤمن بأن الموسيقي هي لغة الانفعالات والعواطف، التي تستطيع أن تعبر عن ذاتها دون اللجوء إلي وسائل أخري عنها. إبداعه الفني يشمل جميع أنواع التأليف الموسيقي وإن كان أبرزها قيمة في تاريخ

---

[1] **Kennedy Michael:** Oxford concise Dictionary of Musicians. Second Edition ( United States of America: Harvard University Press, 1996) 655.

[٢] **عواطف عبد الكريم**. تاريخ وتذوق الموسيقي العالمية في العصر الرومانتيكي. الطبعة الثانية (القاهرة: مركز كوين، ١٩٩٧) ٣٨.

[3] **Beate Perrey**: The Cambridge Companion to Schumann. Cambridge Companions to Music (United Kingdom: Cambridge University,2007)521.

تطور الموسيقي هي أغانيه الفنية ومقطوعات البيانو، حيث كان شومان يؤلف بسرعة فائقة، وهذا يفسر توفيقه ونجاحه في تناول المؤلفات القصيرة، كما يفسر أيضاً بعض من نواحي الضعف التي تظهر في المؤلفات الكبيرة التي تحتاج إلي قدرة ذهنية فائقة[١]. يمكن تقسيم حياة شومان الفنية إلي ثلاث مراحل: الأولي حتي عام ١٨٣٠ وهي فترة الشباب والدراسة، والثانية تعتبر أهم مراحل انتاجه الفني وهي من عام (١٨٣٠ – ١٨٤٤م) ، ثم المرحلة الثالثة وهي من (١٨٤٤ – ١٨٥٦م)[٢]. نذكر من أهم أعماله للأوركسترا والمتعلقة للبحث الراهن:-

- **أعماله للأوركسترا:**

- سيمفونية رقم (١) في مقام سيb الكبير مصنف "٣٨" عام(١٨٤١).
- سيمفونية رقم (٢) في مقام دو الكبير مصنف "٦١" عام (١٨٤٦).
- سيمفونية رقم (٣) في مقام ميb الكبير مصنف "٩٧" عام(١٨٥٠).
- سيمفونية رقم (٤) في مقام ري الصغير مصنف "١٢٠" ألفها عام (١٨٤١) وتم تنقيحها عام(١٨٥١)[٣].

**ثالثاً: جوستاف مالر Gustav Mahler (١٨٦٠-١٩١١م):**

- **مولده: –**

جوستاف مالر هو مؤلف موسيقى وقائد أوركسترا نمساوي الجنسية، ولد في السابع من شهر يوليه عام ١٨٦٠ ببلدة كاليشت "Kalischt" الصغيرة في بوهيما "Bohemia" على حدود مورافيا Moravia" بالنمسا والتي تعرف حالياً بتشوسلوفاكيا "Czechoslovakia"[٤].

- **تعليمه الموسيقي:**

تجلت موهبة جوستاف مالر الموسيقية منذ طفولته المبكرة أثناء زيارته لمنزل جدته، وهو في سن الرابعة من عمره حيث تسلق لأعلى إلى العلية (مكان تحت سطح المنزل) فوجد بيانو قديم، وبعد عدة ساعات من البحث عنه في كل أنحاء المنزل دون جدوى، وجدوه يجلس بين الخردة (السلع المستعملة) أمام آلة البيانو، يداعب أوتاره ويغنى. استطاع أيضاً مالر في ذات السن أن يعزف على

---

[١] **عواطف عبد الكريم**. مرجع سابق. ٤٠.

[٢] **ثيودور.م. فيني**: تاريخ الموسيقي العالمية. ترجمة سمحة الخولي، محمد جمال عبد الرحيم( القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢)٥٢٥.

[3] **Margit L. McCorkle**: Robert Schumann. Thematic Bibliographical Catalogue. Article online (Munich: G. Henle Verlag,2003)

[4] **Stanley Sadie**.The Grove Concise Dictionary of Music. Editor Alison Latham. First Edition (London: Macmillan Publ., 1994)241.

آلة الأوكورديون معظم المارشات العسكرية[1]. وجد الوالد ابنه يمتلك الهواية الموسيقية، فشجع الصبي وهو في سن السادسة من عمره للبدء في دروس البيانو الأولى مع قائد الفرقة الموسيقية بمسرح مدينة اجلاو "Iglau"، وفى عام ١٨٧٠م، وهو في سن العاشرة من عمره، قدم مالر أولى حفلاته الموسيقية العامة في مدينة اجلاو، فكان نجاحه برهان واف على موهبته الموسيقية الفذة. في نفس الوقت ظهرت مدينة براج "Prague" خيار منطقي لمالر لتكملة دراسته الموسيقية لذلك أرسل الوالد ابنه هناك ليتلقى قواعد الموسيقى في المدرسة الثانوية "Gymnasium"، فأقام بمنزل مدرس البيانو ألفريد جرانفيلد* "Alfred Grunfeld" (١٨٥٢–١٩٢٤م) والذى كان من المقرر أن يتلقى مالر دروسه في البيانو على يديه[2]. في عام ١٨٧٥ حان وقت التغيير الجوهري حيث تزايد الاتجاه نحو الطلب على بيئة ثقافية وموسيقية أكثر شمولاً وتزايدا باستمرار. فى ذلك الوقت كانت موهبة مالر قد تجلت وتوطدت، فكان جوستاف مالر حينها عازفاً متميزاً لآلة البيانو في تللك الآونة سمع الأستاذ يوليس ابشتين** "Julius Epstein" (١٨٣٢–١٩٢٦) العبقرية الأوركسترالية الكامنة في عزفه، ودفعه بقوة لأن يهتم بالتأليف والقيادة الأوركسترالية في المرتبة الأولى وأن يجعل عزف البيانو في المرتبة الثانية. تضمنت المقررات الدراسية التي حصل عليها مالر في معهد الموسيقى دروس البيانو والهارمونى والتأليف الموسيقى، ظل مالر في معهد الموسيقى بفيينا ونجح نجاحاً باهراً، وفاز مالر بجائزتين في العزف على آلة البيانو في عامي (١٨٧٥–١٨٧٦) ، (١٨٧٦–١٨٧٧) والأخرى في التأليف الموسيقى حيث ألف الحركة الأولى من رباعي للبيانو عام (١٨٧٦–١٨٧٧م) ونال شهاده التخرج في صيف عام ١٨٧٨م[3].

- **أعمال جوستاف مالر: –**

ألف مالر العديد من الأعمال الموسيقية نذكر منها علي سبيل المثال لا الحصر:–

- **أعماله للأوركسترا:**

١– السيمفونية رقم " ١" فى سلم ( رى الكبير). ٢– السيمفونية رقم "٢" فى سلم دو الصغير.
٣– السيمفونية رقم "٣" فى سلم (رى الصغير). ٤– السيمفونية رقم "٤" فى سلم (صول الكبير).

---

[1] **Alfred Mathis – Rosenzwing**: Gustav Mahler New Insights into His Life. Times and Works. (London: Ashgate Publishing Ltd., 2007) 80.

* **ألفريد جرانفيلد:** مؤلف موسيقي وعازف بيانو نمساوي الجنسية.

[2] **Edward Seckerson** : Mahler His Life and Times (United States of America: Hippocrene Books Inc, 1982) 15.

** **يوليوس إبشتين:** عازف بيانو يهودي، وكرواتي الجنسية، عمل أستاذاً للبيانو في كونسرفاتوار فيينا.

[3] **Burnett James**:The Music of Gustav Mahler (London: Fairleigh Dickinson University Press, 1985) 45.

٥- السيمفونية رقم "٦" فى سلم (لا الصغير). ٦-السيمفونية رقم "٧" فى سلم (مى الصغير).
٧- السيمفونية رقم "٨" فى سلم (مىb الكبير). ٨-السيمفونية رقم "٩" فى سلم (رى الكبير).
٩- السيمفونية رقم "١٠" فى سلم (فا# الكبير).[١]

- **أعمال لمؤلفين آخرين نظمهما مالر أو قام بتحريرها من جديد :-**

- سيمفونيات بيتهوفن رقم "٥،٩" وهى لم تنشر لأنها مخطوطة بخط اليد .
- إفتتاحيات لبيتهوفن (كوريولان- ايجمونت- لينور رقم ٢) وهى لم تنشر.
- أوبرا زواج فيجارو لموتسارت"" Mozart le nozze de Figaro ، ونشرها عام ١٩٠٧م.
- السيمفونية التاسعة لشوبرت Schubert ، ولم تنشر
- سيمفونيات رقم (1،2،3،4) لشومان.
- أوبرا أوبيرون "Oberon" لفيبر، ونشرت عام ١٩١٤م[٢].

- **وفاته :**

توفى مالر فى ١٨ مايو عام ١٩١١م مثلما توفى جورج بيرون* "George Byron" (١٧٨٨-١٨٢٤)، وبيتهوفن أثناء عاصفة رعدية[٣].

## ثانياً: الإطار التطبيقي:

## تحليل الحركة الأولي من السيمفونية الرابعة في مقام (ري) الصغير لشومان مصنف (١٢٠)

**أولا: التحليل العام: -**

- **التونالية العامة:** - مقام (ري) الصغير.
- **العنصر الزمني:**

أ. السرعة: بطيء نوعاً ما Ziemlich Langsam - ثم تغيرت إلي سريع بحيوية Lebhaft
ب. الميزان: ( $\frac{3}{4}$ ) ثم ( $\frac{2}{4}$ )"متغير".

- **الصيغة:** صوناتا معدلة (Modified Sonata Form)
- **الطول البنائي :** ٣٥٨ مازورة.

---

[١] **Donald Mitchell**: Gustav Mahler, Songs and Symphonies of Life and Death: Interrpretations and Annotations (London: Butler, TannerLtd., 1985) 644

[٢] **Susan M. Filler**: Ibid., 26-28.

* **جورج بيرون:** شاعر اسكتلندي رومانتيكي ، كان أحد الشخصيات البارزة للحركة الرومانتيكية.

[٣] **Burnett James**: Ibid ; 48.

- **تكوين الأوركسترا:**

– آلات النفخ الخشبي ( ٢ فلوت – ٢ أبوا– ٢ كلارينيت – ٢ فاجوط).

– آلات النفخ النحاسي ( ٤ كورنو– ٢ ترومبيت– ٤ طرومبون).

– آلات الإيقاع ( آلة تمباني).

– الآلات الوترية ( مجموعة الكمان الأول– مجموعة الكمان الثاني– مجموعة الشيللو– مجموعة الكونترباص).

**ثانياً: التحليل التفصيلي:**

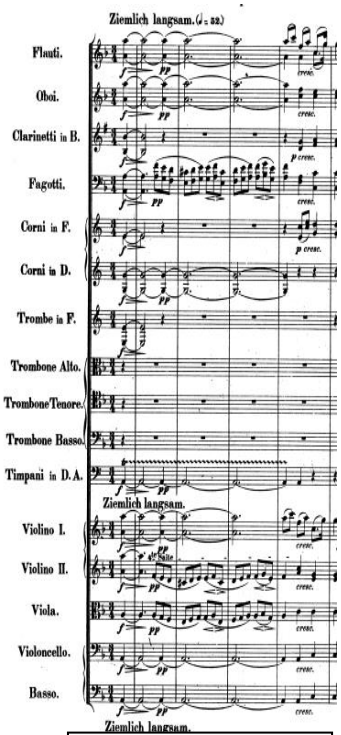
**<u>أولاً: قسم العرض:</u> من (م١–م٨٦) وينقسم إلي:**

- **المقدمة: من (م١– م٢٨)**

١. **البناء الداخلي:** ويتكون من فقرة موسيقية قائمة علي الإعادة والتطويل للموتيف اللحني التالي في سلم ري الصغير:

٢. **مضاعفة الآداء: –**

أ. **مضاعفة الأداء بالإتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

- **شومان:**

شكل رقم (١)
المادة اللحنية للمقدمة

– (م١– م١٠١) مضاعفة مجموعات (الأبوا، الفلوت) لمجموعة الكمان الأول– مضاعفة مجموعة الفيولا للفاجوط الأول حتي (م١٤١).

– (م٥٢– م١٠١) مضاعفة مجموعة الفاجوط للكلارينيت في سي.

– (م٥٢– م١٤١) مضاعفة مجموعة الفيولا للفاجوط الأول.

– (م١٠– م١٤١) مضاعفة مجموعة الكونترباص للكورنو الأول في ري ، مضاعفة الأبوا الأولي للكمان الأول،مضاعفة الشيللو للفاجوط الأول حتي (م١٦١).

– (م١٤– م٢١١) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفيولا، مضاعفة الكمان الأول للفلوت الثاني حتي (م١٦١).

– (م١٧– م١٨1) مضاعفة الأبوا الثانية للفلوت الأول– مضاعفة الفيولا للكمان الثاني.

**ب.مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف :**

– (م١– م٧) مضاعفة التمباني لمجموعة الكورنو في ري– لمجموعة الكمان الأول – مضاعفة الفيولا للفاجوط الأول.

– (م١– م١٠')،(م١٨[1]– م٢٨) مضاعفة مجموعة الكونترباص لمجموعة الشيللو.

– (م٥[٢]– م١٠') مضاعفة الكلارينيت الثاني في سي للكمان الثاني – مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعة الكلارينيت.

– (م١٠– م١٤') مضاعفة الكورنو الأول في ري والتمباني للكونترباص.

– (م١١–م٢٠) مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الفلوت.

– (م١٧–م١٨[1])مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الأبوا ، ومضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعة الكلارينيت في سي.

– (م٢٢[2]– م٢٨) مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعة الكلارينيت في سي – مضاعفة مجموعة الترومبون في فا لمجموعة الكورنو في ري.

- **التغييرات التي أدخلها مالر:**

**أ. مضاعفة الأداء بالإتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

نفس مضاعفة الآداء عند شومان مع اختلاف الآتي:

– (م١[٢]–م٧) حذف مالر دور آلة الأبوا وآلة الكورنو في ري وذلك ليكتفي فقط بمضاعفة آداء الفلوت للكمان الأول في هذه الجملة اللحنية.

– (م٢٢– م٢٧) حذف مالر هنا المصاحبة الهارمونية التي تؤديها مجموعتي الكمان الثاني والفيولا وأسند دور أداء الهارموني لمجموعة الفيولا من (م٢٥)، وأسند للكمان الثاني مضاعفة أداء الكمان الثاني في الجزء من (م٢٦– م٢٨).

**ب. مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف:**

– نفس مضاعفة الآداء علي بعد أوكتاف التي استخدمها شومان مع إضافة مضاعفة أداء الفيولا للأبوا في الجزء من (م٢٥– م٢٧).

**٣. أساليب الآداء :–**

- **شومان :**

_ استخدم مصطلح 4te Saite لمجموعة الكمان الثاني لتقسيمها إلي أربعة أقسام من بداية المقدمة في م١.

– استخدم العزف بالترعيد Tremolo، وتؤديه آلة التمباني الإيقاعية من (م١–م١٧)

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أساليب الآداء:**

– استخدم نفس أساليب الآداء التي استخدمها شومان دون تغيير.

٤. **القوي التعبيرية:-**

- **مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان:**

– (م٢٥–م٢٨) استخدم شومان الأداء بسرعة تدريجياً Stringendo.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في مصطلحات التعبير:**

– نفس مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان.

- **أدوات التظليل التي استخدمها شومان:**

– يبدأ شومان من أناكروز م١ ـ م٥ بالأداء بقوة F ثم يتدرج إلي الأداء بخفوت شديد pp ثم ينتقل شومان إلي التدرج إلي القوة Crescendo ومنه مباشرة إلي الأداء بعنف SF في م5 الانتقال مباشرة إلي الأداء بقوة يتبعها خفوت FP. كما استخدم الأداء بأقل قوة .mf في م١٠ لآلات الأوركسترا.

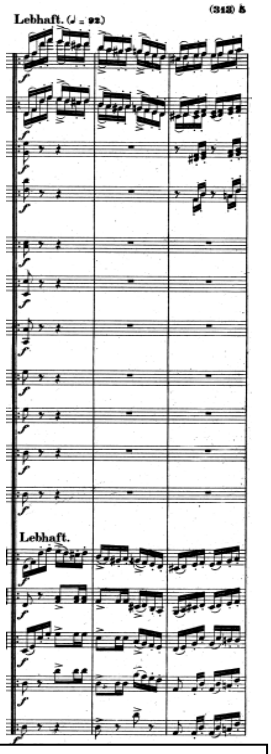
– استخدم التدرج إلي القوة .Cres من م١٣ – م١٧ ثم يتدرج إلي الخفوت Diminuendo من م١٩– م٢٣ ويعود إلي استخدامه للتدرج بقوة من م٢٤ حتي نهاية المقدمة.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أدوات التظليل:**

– استبدل مالر الأداء بعنف SF إلي الأداء القوي والانتقال المباشر من القوة للأداء بخفوتFP في م5. أيضاً أضاف مالر الأداء بخفوتP في م١٤ وتدرج منه إلي الأداء بقوة .Cres لآلات الأوركسترا في في (م١٥– م١٦) وللوتريات فقط في م١٧.

– أضاف مالر للآلات الوترية الأداء بتدرج إلي الخفوت .Dim في م٢١ ونجد أنه أعاد كتابة لحن الفلوت في نفس المازورة ليؤدي المصاحبة الهارمونية في أوكتاف أسفل حتي تتلاءم طبقته الصوتية مع التظليل المكتوب له وهو الأداء بخفوتP.

– أضاف مالر في م٢٢ الأداء بخفوت شديد PP للكمان الأول والشيللو، والكونترباص ثم في م٢٣ إلي آلات النفخ الخشبي والنحاسي.

– أضاف التدرج إلي القوة .Cres في م٢٧ لمجموعتي الكمان الأول والثاني، الكورنو في (ري) مع الترومبون في (فا)، وأضاف الأداء بقوة لمجموعة الوتريات في م٢٨ وأعاد كتابة لحن مجموعة الفيولا لتؤدي في أوكتاف أعلي من المكتوب لها حتي تتلاءم الطبقة الصوتية للآلة مع التظليل المكتوب لها.

شكل رقم (٢)
المادة اللحنية للموضوع الاول

- **الموضوع الأول: من (م٢٩– م٤٢)**

١. **البناء الداخلي:** ويتكون من فقرة موسيقية مكونة من جملتين موسيقيتين مطولتين، الجملة الأولي من (م٢٩– م٣٢) والجملة الثانية من (م٣٣– م٤٢) في سلم ري الصغير.

**١. مضاعفة الأداء في الموضوع الأول: –**

**أ. مضاعفة الأداء بالاتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

- **شومان:**

– (م٢٩– م٣٩) مضاعفة مجموعة الأبوا للفيولينة الأولي .

– (م٣٦) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت.

– (م٣٩– م٤٢) مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الأبوا.

– (م٤٠– م٤٢) مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الأبوا.

– (م٤١– م٤٢) مضاعفة مجموعة الكمان الأول لمجموعة الكمان الثاني، ومضاعفة مجموعة الكمان الثاني لمجموعتي الكلارينيت في سي، مجموعة الأبوا من النفخ الخشبي، الكمان الأول من م٤١.

**ب. مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف :**

– (م٢٩– م٣٥) ،(م٣٧– م٤٢) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت.

– (م٢٩– م٣٧)، (م٤٠– م٤٢) مضاعفة مجموعة الكمان الأول لمجموعة الفلوت.

– (م٢٩)،(م٣٥– م٤٢) مضاعفة مجموعة الكونترباص لمجموعة الشيللو.

– (م٤٠– م٤٢) مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعة الكلارينيت في سي ومجموعة الأبوا.

- **التغييرات التي أدخلها مالر:**

**أ. مضاعفة الأداء بالإتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

نفس مضاعفة الآداء عند شومان مع اختلاف الآتي:

– (م٢٩– م٣٠) أعاد مالر كتابة لحن الفيولا لمضاعفة مجموعتي الكمان الأول مع الأبوا،ونجد مالر هنا في(م٢٩) وضع لحن الفيولا لتؤدي أوكتاف أعلي من الذي كتبه شومان في النوار الأول وربما ذلك ليتلائم أداء التظليل القوي(F) مع منطقة الأداء الصوتية.

– (م٤٠) أعاد مالر كتابة لحن مجموعة (الأبوا، الكلارينيت في سي، الفاجوط) أوكتاف أعلي من الذي كتبه شومان وبالتالي نجد هنا مضاعفة مجموعة (الأبوا، الكلارينيت في سي، الفلوت) لمجموعة الكمان الأول – مضاعفة الفاجوط للكمان الثاني.

**ب. مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف:**

– نفس مضاعفة الآداء عند شومان مع اختلاف (م٤٠) نجد عند مالر مضاعفة مجموعتي (الفاجوط والكمان الثاني) لمجموعة النفخ الخشبي ومجموعة الكمان الأول.

**٢. أساليب الآداء :–**

- **شومان :**

_ بشكل عام استخدم شومان الأداء المتصل Legato والأداء المتقطع Staccato ، والأداء بالنبر علي الوتر للآلات الوترية Pizzicato لجميع آلات الأوركسترا، كما استخدم أيضاً أسلوب الأداء بالضغط Accent والذي يرمز له بالرمز (<)

– (م٣٢)، (م٣٨–م٤١) استخدم العزف بالترعيد Tremolo، وتؤديه مجموعتي الكمان الأول والثاني مع الفيولا

– (م٣٨) استخدم الأداء بالترعيد لآلة التمباني الإيقاعية.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أساليب الآداء :**

– استخدم نفس أساليب الآداء التي استخدمها شومان دون تغيير.

**٣– القوي التعبيرية:–**

- **مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان:**

– (م29–م41) استخدم شومان الأداء بحيوية Lebhaft.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في مصطلحات التعبير:**

– نفس مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان.

- **أدوات التظليل التي استخدمها شومان:**

– (م29– م41) يتأرجح الأداء عند شومان ما بين الأداء بقوة F كما يتضح في بداية الموضوع الأول في (م29) ثم الانتقال مباشرة إلي الأداء شديد القوة FF كما في (م39) وتؤديه جميع آلات الأوركسترا.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أدوات التظليل:**

– تنوع استخدام مالر لأدوات التظليل في الموضوع الأول حيث أضاف الأداء شديد القوة FF في (م29)، لمجموعتي الكمان الثاني والشيللو.

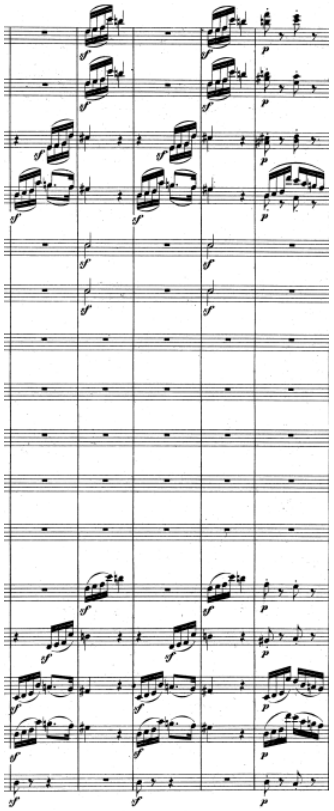
– (م٣٢) أضاف مالر الأداء بقوة F، والتدرج من الضعف إلي الأداء بقوة .Cres لمجموعتي الكورنو في (ري) والترومبيت في (فا) من النفخ النحاسي، وآلة التمباني ليصل إلي الأداء بقوة F لجميع آلات النفخ النحاسي مع التمباني في(م٣٣).

– أضاف مالر الأداء شديد القوة FF لجميع آلات الأوركسترا في (م٣٥).

– (م٣٨– م٣٩) أضاف مالر الأداء بخفوت أقل mp، والتدرج منه إلي الأداء بقوة .Cres (م٣٨)، كما استخدم الانتقال المباشر من الأداء شديد القوة إلي الخفوت FFp لمجموعتي الكورنو في (ري)، (فا) والترومبيت في (فا) من النفخ النحاسي، مع مجموعة الفاجوط من النفخ الخشبي وآلة التمباني.

– (م٤٠– م٤٢) أضاف التظليل .Cres وهو التدرج في الأداء بقوة ليصل إلي الأداء بقوة F في نهاية الموضوع الأول لآلات الكورنو في (ري)، (فا) والترومبيت في (فا) من النفخ النحاسي مع آلة التمباني الإيقاعية.

**القنطرة: من (م٤٣– م٥٩[١])**

١. **البناء الداخلي:** وهي تحويلية تتكون من فقرة موسيقية مادتها اللحنية جديدة ومكونة من جملتين موسيقيتين مطولتين، الجملة الأولي من (م٤٣– م٥٠) والجملة الثانية من (م٥١– م٥٩)، تبدأ في سلم ري الصغير، وتنتهي في سلم فا الكبير.

شكل رقم (٣)
المادة اللحنية للقنطرة

٢. **مضاعفة الآداء في القنطرة:**

أ. **مضاعفة الآداء بالاتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

- **شومان:**

– (م٤٣– م٥٠) مضاعفة مجموعة الكلارينيت لمجموعة الشيللو.

– (م٤٣– م٤٨) مضاعفة مجموعة الشيللو لمجموعة الفيولا.

– (م٤٣– م٤٦) مضاعفة الكلارينيت في سي للكمان الثاني.

– (م٤٤، م٤٦) مضاعفة الكمان الأول لمجموعتي الأبوا، والفلوت.

– (م٤٧) مضاعفة الكلارينيت الأول في سي للكمان الثاني.

– (م٤٧– م٤٨) مضاعفة مجموعة الفيولا والشيللو للفاجوط الأول.

– (م٤٨) مضاعفة مجموعة الأبوا للكمان الثاني

، مضاعفة الكمان الاول للفلوت الأول.

– (م٤٩– م٥٠) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الكمان الأول.

**ب. مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف :**

– (م٤٧$_1$) مضاعفة الكلارينيت الأول ، مجموعة الكمان الثاني للأبوا الأولي – مضاعفة الكلارينيت الثاني للأبوا الأولي والفلوت الثاني.

– (م٤٧$_2$) مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الفلوت.

– (م٤٧– م٤٨) مضاعفة مجموعة الكونترباص للفاجوط الثاني.

– (م٤٨) مضاعفة مجموعة الكلارينيت لمجموعة الفلوت.

– (م٤٩– م٥٠) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت.

– (م٤٩) مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعة الكلارينيت، ومضاعفة مجموعة الفيولينة الأولي لمجموعة الفيولا.

– (م٤٩– م٥٧$_1$) مضاعفة مجموعة الكونترباص لمجموعة الشيللو.

– (م٥٥– م٥٩$_1$) مضاعفة مجموعة الكمان الأول للفلوت الأول.

– (م٥٥– م٥٦) مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعة الكلارينيت.

– (م٥٧– م٥٩$_1$) مضاعفة الكلارينيت الأول للأبوا الأولي والفلوت وإن كان الفلوت يؤدي المضاعفة بالتقطع، ومضاعفة الفيولا للكمان الأول.

- **التغييرات التي أدخلها مالر:**

أ. **مضاعفة الأداء بالإتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

نفس مضاعفة الآداء عند شومان مع اختلاف الآتي:

– (م٥٠$_2$) غير مالر إيقاع النوار الثاني لمجموعتي الفيولا والشيللو وذلك لمضاعفة مجموعة الفاجوط.

– (م٥٤) نجد مالر فضل مضاعفة الفاجوط الثاني للفاجوط الأول.

– (م٥٧– م٥٩$_1$) مضاعفة مجموعة الكلارينيت لمجموعة الأبوا، ومضاعفة الفاجوط الثاني للفاجوط الأول.

**ب. مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف:**

– نفس مضاعفة الآداء علي بعد أوكتاف التي استخدمها شومان.

٣. **أساليب الآداء :–**

_ **شومان** : بشكل عام استخدم شومان الأداء المتصل Legato والأداء المتقطع Staccato لمجموعات النفخ الخشبي والوتريات، والأداء بالنبر علي الوتر Pizzicato للآلات الوترية.

– (م٤٩) استخدم العزف بالترعيد Tremolo، وتؤديه مجموعتي الكمان الأول مع الفيولا، (م٥٢– م٥٦) تؤديه مجموعة الفيولا فقط.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أساليب الآداء:**

استخدم نفس أساليب الآداء التي استخدمها شومان مع إضافة الآتي:–

– (م٤٣) استخدم مالر مصطلح Marcato الضغط بالقوس والذي يعني العزف بشدة وصلابة بالضغط علي النغمة بغرض اصدار صوت حاد وثقيل وتؤديها مجموعة الكمان الثاني.

– (م٥٧) استخدم مصطلح a2 للفاجوط بعني آداء الآلتين معاً، واستخدمه في (م٥٨) لآلة الكلارينيت في سي.

٤. **القوي التعبيرية:–**

- **مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان:**

(م٥٧) استخدم شومان المصطلح الإيطالي Dolce للإشارة إلي الأداء بدقة ونعومة، وتؤديه مجموعتي الأبوا والكلارينيت في سي من النفخ الخشبي مع مجموعة الكورنو في فا من النفخ النحاسي.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في مصطلحات التعبير:**

– نفس مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان.

- **أدوات التظليل التي استخدمها شومان:**

– (م٤٣– م46) استخدم شومان الأداء بقوة وعنف .Sf وتؤديه جميع آلات الأوركسترا بالمحاكاة، يليه الأداء بخفوت .P كما في (م٤٧)، ثم التدرج من الضعف إلي الأداء بقوة .Cres كما في (م٤٩).

– (م٥٠– م٥٩) يتأرجح الآداء هنا ما بين الأداء بقوة .F والأداء بخفوت .P .

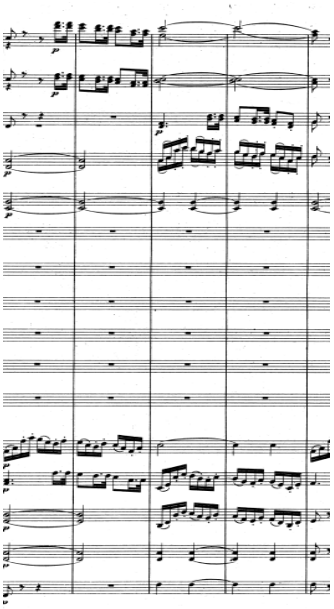
- **التغييرات التي أدخلها مالر في أدوات التظليل:**

نفس أدوات التظليل التي استخدمها شومان مع التعديل في بعض الأجزاء كالتالي:–

– (م٥٧) أضاف مالر الأداء بخفوت P في بداية المازورة، والتدرج منه للأداء بقوة.Cres والعكس.Dim لمجموعتي الكمان الأول والثاني مع الفيولا.

– (م٥٩) أضاف مالر الأداء شديد الخفوت .PP لمجموعة الوتريات مع مجموعة الفاجوط، ومجموعة الكورنو في فا، ثم أضافها إلي مجموعتي الفلوت والأبوا في نهاية المازورة.

- **الموضوع الثاني: من (م٥٩– م٧٥)**

١. **البناء الداخلي:** ويتكون من فقرة موسيقية مكونة من جملتين موسيقيتين ، الجملة الأولي من (م٥٩– م٦٧١) والجملة الثانية من (م٦٧– م٧٥) وهي جملة مطولة، والجملة الثالثة من (م٧٩– م٨٦)،في سلم فا الكبير.

شكل رقم (٤)
المادة اللحنية للموضوع الثاني

٢. **مضاعفة الأداء في الموضوع الثاني: –**

أ. **مضاعفة الأداء بالاتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

- **شومان:**

– (م٥٩– م٦٠) مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعة الشيللو، مضاعفة الفيولا لمجموعة الكورنو في فا، مضاعفة الأبوا الأولي لمجموعة الكمان الثاني.

– (م٦١– م٦٣١) مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعتي، الكمان الثاني والفيولا، ومضاعفة الكمان الأول للأبوا الأولي.

– (م٦٣– م٦٤) مضاعفة الفاجوط لمجموعتي الشيللو والفيولا، ومضاعفة الأبوا الأولي للكمان الثاني.

– (م٦٥– م٦٧١) مضاعفة مجموعة الفاجوط للفيولا، ومضاعفة الشيللو الثاني للكونترباص.

– (م٦٧– م٧٨) مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعة الشيللو.

– (م٧٢– م٧٣١) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت.

– (م٧٣– م٧٦) مضاعفة مجموعة الفيولا لمجموعة الكورنو في فا.

– (م٧٦– م٧٩) مضاعفة الكلارينيت في سي الأول للأبوا الأولي والكمان الأول.

– (م٨٢– م٨٦) مضاعفة مجموعة الشيللو لمجموعة الفاجوط.

ب. **مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف :**

– (م٥٩– م٦٠) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت، ومضاعفة مجموعتي الفاجوط والشيللو لمجموعتي الفيولا والكورنو في فا.

– (م٦١–م٦٣1) مضاعفة الأبوا الأولي والكمان الأول للفلوت الأول– ومضاعفة الفيولا ومجموعة الفاجوط للكمان الثاني– مضاعفة مجموعة الشيللو لمجموعة الكورنو في فا.

– (م٦٣– م٦٤) مضاعفة مجموعة الشيللو لمجموعتي الفيولا والفاجوط– مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت.

– (م٦٥– م٦٧[1]) مضاعفة الأبوا الأولي للفلوت الأول– مضاعفة مجموعتي الفاجوط والفيولا لمجموعة الكمان الثاني– مضاعفة الشيللو لمجموعة الكورنو في فا.

– (م٦٧– م٧١) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت– مضاعفة مجموعة الفيولا لمجموعة الأبوا حتي م٦٩.

– (م٧٦– م٨٦) مضاعفة مجموعة الشيللو لمجموعة الكونترباص.

– (م٨٣– م٨٦) مضاعفة مجموعة الكمان الأول لمجموعة للكمان الثاني، مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت حيث تؤدي الأبوا بالتقطع.

**التغييرات التي أدخلها مالر:** -

**أ. مضاعفة الأداء بالإتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

نفس مضاعفة الآداء عند شومان مع اختلاف الآتي:

– (م٧٩، م٨١) كتب مالر لحن الشيللو أوكتاف أعلي من المكتوب بواسطة شومان لتؤدي مضاعفة الأداء مع مجموعة الفاجوط، ولتؤدي التظليل المكتوب لها بشكل أفضل.

– (م٧٩– م٨٦) أعاد مالر كتابة لحن الفيولا لتؤدي المضاعفة مع مجموعة الفاجوط.

**ب. مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف:**

نفس مضاعفة الآداء علي بعد أوكتاف التي استخدمها شومان مع اختلاف الآتي:

– (م٦٩[2]) أعاد مالر كتابة لحن مجموعة الفلوت لتؤدي مضاعفة الأداء علي بعد أوكتاف مع الأبوا.

**٣. أساليب الآداء:–**

- **شومان :**

_ بشكل عام استخدم شومان الأداء المتصل Legato والأداء المتقطع Staccato لمجموعات النفخ الخشبي والوتريات، والأداء بالنبر علي الوتر Pizzicato للآلات الوترية.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أساليب الآداء:**

استخدم نفس أساليب الآداء التي استخدمها شومان مع إضافة الآتي:–

– (م٥٩[2]–م٦٠)، (م٥٩[2]–م٦٠) استخدم مالر الأداء المتقطع Staccato لمجموعتي الأبوا والفلوت، والأداء بالنبر علي الوتر Pizzicato وتؤديه مجموعة الكمان الثاني.

٤. **القوي التعبيرية:-**

- **مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان:**

– - لم يستخدم شومان مصطلحات تعبير في الموضوع الثاني.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في مصطلحات التعبير:**

– لم يستخدم مالر مصطلحات تعبير هنا مثل شومان.

- **أدوات التظليل التي استخدمها شومان:**

– من أناكروز (م٦٠– م٦٨) استخدم شومان الأداء بخفوت .P وتؤديه مجموعتي الفلوت والأبوا، ثم مجموعة الكلارينيت في سي من (م٦١).

– (م٦٩– م٧٣[١]) استخدم التدرج من الضعف إلي الأداء بقوة .Cres، واستخدم الأداء بخفوت .P وتؤديه فقط مجموعة الكورنو في( فا).

– (م٧٣– م٧٥) استخدم شومان الآداء بقوة.Cres والعكس.Dim لآلات الأوركسترا، وانتهي للتدرج إلي الأداء بقوة في (م٧٥).

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أدوات التظليل:**

نفس أدوات التظليل التي استخدمها شومان مع التعديل في بعض الأجزاء كالتالي:-

– من أناكروز (م٦٠– م٦٦) أضاف مالر الأداء شديد الخفوت .PP لمجموعتي الفلوت والأبوا مع مجموعة الفاجوط. ومجموعة الكورنو في (فا) والتدرج منه للأداء بقوة.Cres والعكس.Dim لمجموعتي الكمان الأول والثاني مع الفيولا.

– (م٦٧– م٦٩) أضاف مالر الأداء شديد الخفوت .PP في بداية (م٦٧) لمجموعتي الكمان الأول والثاني مع مجموعة النفخ الخشبي ومجموعة الكورنو في (فا) ثم يتبعها بالأداء بقوة.Cres والعكس.Dim.

– (م٦٩) استبدل مالر الأداء بقوة .Cres إلي الأداء بقوة.Cres والعكس.Dim في نفس المازورة لجميع آلات الأوركسترا.

– (م٧٥) أضاف مالر أيضاً الأداء بخفوت .P لجميع آلات الأوركسترا في بداية المازورة ومنه التدرج للأداء بقوة .Cres.

- **الكوديتا: من (م٧٦– م٨٦)**

١. **البناء الداخلي:** ويتكون من جملة موسيقية، في سلم فا الكبير.

٢. **مضاعفة الأداء في الكوديتا: –**

أ. **مضاعفة الأداء بالاتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

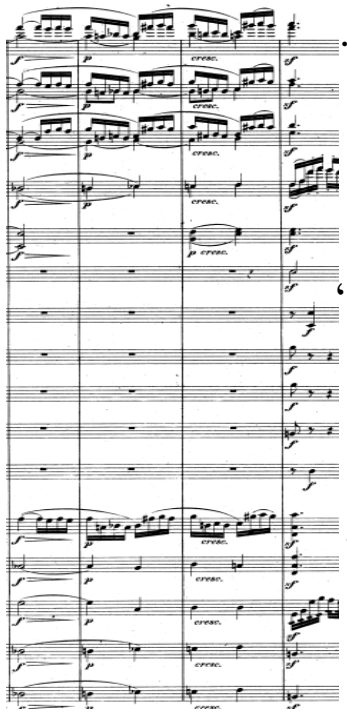
- **شومان:**

– (م٧٦– م٧٩) مضاعفة الكلارينيت في سي الأول للأبوا الأولي، والكمان الأول.

– (م٨٢– م٨٦) مضاعفة مجموعة الشيللو لمجموعة الفاجوط.

ب. **مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف :**

– (م٧٦– م٨٦) مضاعفة مجموعة الشيللو لمجموعة الكونترباص.

– (م٨٣– م٨٦) مضاعفة مجموعة الكمان الأول لمجموعة للكمان الثاني، مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت، حيث تؤدي الأبوا بالتقطع.

شكل رقم (٥)
المادة اللحنية للكوديتا

- **التغييرات التي أدخلها مالر:**

- **مضاعفة الأداء بالإتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

نفس مضاعفة الآداء عند شومان مع اختلاف الآتي:

– (م٧٩، م٨١) كتب مالر لحن الشيللو أوكتاف أعلي من المكتوب بواسطة شومان لتؤدي مضاعفة الأداء مع مجموعة الفاجوط، ولتؤدي التظليل المكتوب لها بشكل أفضل.

– (م٧٩– م٨٦) أعاد مالر كتابة لحن الفيولا لتؤدي المضاعفة مع مجموعة الفاجوط، وأعاد كتابة لحن الكمان الثاني لتؤدي المضاعفة مع الكمان الأول كما في (م٨٠)، (م٨٢)،

- **مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف:**

نفس مضاعفة الآداء علي بعد أوكتاف التي استخدمها شومان.

٣. **أساليب الآداء:–**

- **شومان :**

_ بشكل عام استخدم شومان الأداء المتقطع Staccato لمجموعات النفخ الخشبي ، والأداء بالنبر علي الوتر Pizzicato للآلات الوترية، واستخدم الأداء المتصل Legato لجميع آلات الأوركسترا، واستخدم الآداء بالترعيد Tremolo للفيولا كما في (م٧٩)، (م٨١)، (م٨٣–م٨٥)، وللكمان الأول في(م٨٠)، (م٨٢)، وللكمان الأول والثاني في(م$٨٣_2$، م$٨٤_2$).

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أساليب الآداء:**

استخدم نفس أساليب الآداء التي استخدمها شومان مع إضافة الآتي:-

– (م٧٦$^{2}$–م٧٩) استخدم مالر الأداء بضغط القوس سواء لأسفل أو لأعلي مجموعة الكمان الأول.

٤. **القوي التعبيرية:-**

- **مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان:**

– لم يستخدم شومان مصطلحات تعبير في الكوديتا.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في مصطلحات التعبير:**

– لم يستخدم مالر مصطلحات تعبير هنا مثل شومان.

- **أدوات التظليل التي استخدمها شومان:**

– (م٧٦– م٧٧) بدأ شومان لحن الكوديتا بالأداء بقوة .F يليه التدرج في الأداء من القوة إلي الضعف .Dim، ومنه للوصول إلي الأداء بخفوت .P وتؤديه آلات الأوركسترا.

– (م٧٩، م٨١) استخدم شومان الآداء بقوة وعنف .SF لآلات الأوركسترا.

– (م٨٣– م٨٥) استخدم أيضاً الأداء بقوة وعنف .SF وتؤديه مجموعتي الفلوت والفاجوط مع مجموعة الوتريات.

– استخدم شومان علامة الإطالة كرونا لجميع آلات الأوركسترا.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أدوات التظليل:**

نفس أدوات التظليل التي استخدمها شومان مع التعديل في بعض الأجزاء كالتالي:-

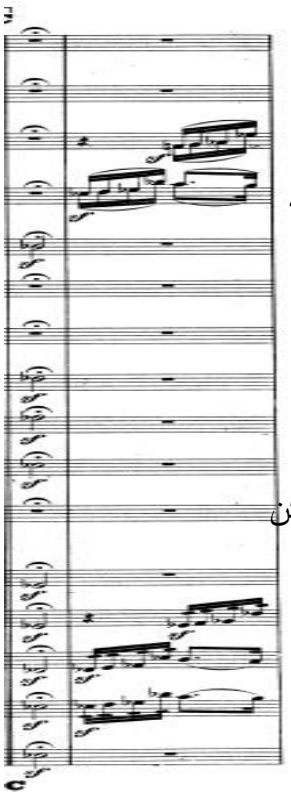
– (م٧٩، م٨١) استبدل مالر الأداء الأداء بقوة وعنف .SF إلي الأداء شديد القوة فقط للفيولا والشيللو.

– (م٨٦) حذف مالر علامة الإطالة كرونا.

**ثانياً: قسم التفاعل: من (م٨٧–م٣١٢)** ويتكون من أربعة فقرات لحنية يمكن تقسيمها كالتالي:

- **الفقرة الأولي من (م٨٧–م١٠٠)**

١. **البناء الداخلي: –**

– تتكون من جملة لحنية قائمة علي التكرار بالتطويل في سلم مي b الصغير.

شكل رقم (٦)
المادة اللحنية للفقرة الأولى

**٢. مضاعفة الأداء في الفكرة الأولي من قسم التفاعل: –**

**أ. مضاعفة الأداء بالاتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

- **شومان:**

– (م٨٧) مضاعفة الكورنو في فا ومجموعتي الترومبون الألطو والتينور ، لمجموعتي الكمان الأول والثاني

– مضاعفة الباص ترومبون ، للفيولا والشيللو.

– (م٨٨– م٨٩) مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعتي الفيولا والشيللو ، مضاعفة الكلارينيت في سي لمجموعة الكمان الثاني–(م٨٩) ، مضاعفة الفلوت والأبوا للكمان الأول.

– (م٩٠– م٩٢) إعادة لمضاعفة الأداء في الجزء من (م٨٧– م٨٩).

– (م٩٣– م١٠٠) مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعة الشيللو.

– (م٩٤– م٩٦)،(م٩٨– م١٠٠) مضاعفة الكلارينيت الثاني في سي لمجموعة الفيولا.

– (م٩٥– م٩٦) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الكمان الثاني.

– (م١٠٠) مضاعفة الفلوت الثاني للكمان الأول .

**ب. مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف :**

– (م٩٤– م٩٦)،(م٩٨– م١٠٠) مضاعفة الكلارينيت الأول في سي للكلارينيت الثاني مع الفيولا.

– (م٩٦) مضاعفة مجموعة الفلوت للكمان الأول، (م١٠٠) مضاعفة الفلوت الأول للكمان الأول

- **التغييرات التي أدخلها مالر:**

- **مضاعفة الأداء بالإتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

نفس مضاعفة الآداء عند شومان.

- **مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف:**

- نفس **مضاعفة** الآداء علي بعد أوكتاف التي استخدمها شومان.

**٣. أساليب الآداء:–**

- **شومان :**

_ بشكل عام استخدم شومان في هذه الفكرة الأداء المتصل Legato لجميع آلات الأوركسترا، واستخدم الآداء بالترعيد Tremolo للكمان الثاني، والفيولا، والشيللو كما في (م٨٨)، وللكمان الأول

في(م٨٩)، وفي الجزء المعاد من(م٩١–م٩٢)، واستخدم حلية الزغردة Trill وتؤديها الشيللو في(م٩٤، م٩٨)، آلة الفيولا في(م٩٥، م٩٩)، آلة الكمان الثاني (م٩٦، م١٠٠).

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أساليب الآداء:**

استخدم نفس أساليب الآداء التي استخدمها شومان في هذه الفكرة.

**٤. القوي التعبيرية:-**

- **مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان:**

– لم يستخدم شومان مصطلحات تعبير في الكوديتا.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في مصطلحات التعبير:**

لم يستخدم مالر مصطلحات تعبير هنا مثل شومان.

- **أدوات التظليل التي استخدمها شومان:**

– (م٨٧– م١٠٠) بدأ شومان قسم التفاعل بالأداء بقوة وعنف .SF وتؤديه آلات الأوركسترا، يليه الأداء بقوة .F وتؤديه مجموعتي الوتريات والنفخ الخشبي في حين تؤدي مجموعة النفخ النحاسي بخفوت .P.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أدوات التظليل:**

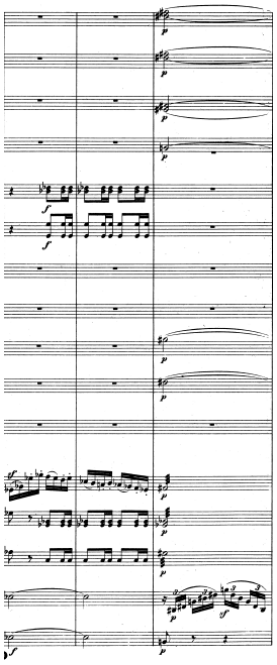
نفس أدوات التظليل التي استخدمها شومان مع التعديل في بعض الأجزاء كالتالي:-

– (م٩٣- م٩٤) استبدل مالر الأداء بقوة .F إلي الأداء الأقل من قوي .mf وتؤديه مجموعتي الوتريات والنفخ الخشبي، ثم التدرج من الخفوت إلي الأداء بقوة من (م٩٤- م٩٦) وتؤديه مجموعتي الشيللو والفاجوط يليها الفيولا مع الكلارينيت في سي في م٩٥ ثم الأبوا مع الكمان الثاني في حين تؤدي مجموعتي الفلوت مع الكمان الأول الأداء شديد القوة .FF وتؤدي مجموعتي الكورنو في (ري– فا) بعنف وقوة .Sf في م٩٦.

– (م٩٧- م١٠٠) إعادة للجزء من (م٩٤- م٩٦).

▪ **<u>الفقرة الثانية من قسم التفاعل</u> من (م١٠١–م١٤٦)**

**١. البناء الداخلي: –**

– تتكون من ثلاث أجزاء يبدأ الجزء الأول من (م١٠١– م١١٦)، والجزء الثاني من (م١١٧– م١٣٣)، والجزء الثالث من (م١٣٤– م١٤٦) وتحوي العديد من التحويلات المقامية، وتبدأ في سلم ميb الصغير، وتنتهي في سلم دو الكبير، هذه الفقرة قائمة في البداية علي لحن الموضوع الثاني ثم تستكمل بمواد لحنية جديدة.

شكل رقم (٧)
المادة اللحنية للفقرة الثانية

**٢. مضاعفة الآداء في الفقرة الثانية من قسم التفاعل: –**

**أ. مضاعفة الآداء سواء بالاتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

**•شومان:**

– (م١٠١–م١٠٢)،(م١٠٥–م١٠٦)،(م١٠٩–م١١٠)،(م١١٣–م١١٤)،مضاعفة مجموعة الكورنو في فا لمجموعة الكمان الثاني.

– (م١٠٣– م١٠٥) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت ، مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الكمان الثاني.

– (م١٠٧– م١٠٩) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت، مضاعفة الفيولا للكمان الثاني.

– (م١١١– م١٢٠) مضاعفة الأبوا الأولي للفلوت الثاني، مضاعفة الكلارينيت الأول في سي للأبوا الثانية.

– (م١١٧– م١٣٢) مضاعفة مجموعة الكمان الأول لمجموعة الكمان الثاني.

– (م١٢٢– م١٢٧) مضاعفة آلة التمباني مع الباص ترومبون للترومبون في فا.

– (م١٢٥– م١٢٦)، (م١٢٩– م١٣٥) مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الأبوا.

– (م١٣٢– م١٣٣) مضاعفة الباص ترومبون للترومبون في فا.

– (م١٣٤– م١٣٦) مضاعفة التمباني للترومبون الثاني في فا.

– (م١٣٧– م١٣٩) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت.

– (م١٤٣– م١٤٦) مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الأبوا.

**ب. مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف :**

– (م١٠٣– م١٢٠) مضاعفة الباص ترومبون للتينور ترومبون.

– (م١٠٥– م١١٠) – (م١١٣– م١١٤) مضاعفة مجموعة الكورنو في فا مع مجموعة الكمان الثاني لمجموعة الكورنو في ري – مضاعفة الكونترباص للشيللو.

– (م١١١– م١١٣) مضاعفة الكلارينيت الثاني في سي للفلوت الأول.

– (م١١٥– م١٢٠) مضاعفة الكلارينيت الأول في سي للأبوا الثاني.

– (م١١٧– م١٢٠) مضاعفة مجموعة الكورنو في ري للكورنو الثاني في فا– مضاعفة مجموعة الكونترباص لمجموعة الشيللو– مضاعفة الفيولا ومعها الشيللو من(م١١٨) لمجموعتي الكمان الأول والثاني.

– (م١٢١– م١٤٦) مضاعفة مجموعة الكونترباص لمجموعة الشيللو.

– (م١٢١– م١٣٢) مضاعفة مجموعتي الشيللو والفيولا لمجموعتي الكمان الأول والثاني.

– (م١٢١– م١٣٣) مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الفلوت وتتحد مع الأبوا مع الكلارينيت في الأداء في م١٢٥، م١٢٦، (م١٢٨– م١٤٦)، ومضاعفة مجموعة الفاجوط للأبوا مع الكلارينيت من (م١٣٢– م١٤٦).

- **التغييرات التي أدخلها مالر:**
  - **مضاعفة الأداء بالاتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

نفس مضاعفة الآداء عند شومان لكن أضاف مالر هنا العديد من التعديلات سواء بإسناد الحان لبعض الآلات أو بحذفه لبعض الآلات أو بتغيير الإيقاع واللحن للآلة كالتالي:–

– (م١٠١–م١٠٢)،(م١١٣– م١١٤) أسند مالر مضاعفة أداء اللحن لمجموعتي الكمان الثاني والفيولا مع الكمان الأول بدلاً من أداء دور المصاحبة كما في إصدار شومان.

– (م١٠٣– م١١٦) حذف مالر هنا مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت، (م١٠٣– م١٠٤)،(م١٠٧– م١٠٨) حذف أيضاً الدور المسند لمجموعتي الكمان الأول والفيولا، (م١١١– م١١٢) حذف فقط دور الكمان الأول في أداء الهارموني، الذي كان يسانده الكمان الثاني مع الفيولا بالمضاعفة.

– (م١١٧– م١٢٠) أسند مالر للألطو ترومبون مضاغفة الأداء للتينور ترومبون، (م١١٨– م١٢٠) رفع مالر مالر لحني الفيولا والشيللو أوكتاف لأعلي لمضاعفة المجموعتي الكمان الأول والثاني وذلك بإضافة علامة Ocva.

– (م121– م124)،(م١٢٨– م129) م١٤٣ (م١٢٨– م129) رفع مالر لحن الكلارينيت الأول لمضاعفة الفلوت الأول، م١٤٣ (م١٤٥– م١٤٦) لمضاعفة مجموعة الفلوت، وفي (م١٣٧، م١٣٩) لمضاعفة مجموعتي الأبوا والفلوت.

- **مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف:**

نفس مضاعفة الآداء علي بعد أوكتاف التي استخدمها شومان لكن أضاف مالر هنا العديد من التعديلات كالتالي:-

– (م١٠٥– م١٠٦)، (م١٠٩– م١١٠)، (م١١٣– م١١٤) غير مالر هنا الهارموني المسند لآلة الكورنو في ري ليسند له مضاعفة الكورنو الأول في فا.

– (م١١٧– م١٢٤) عدل مالر الهارموني المسند للكورنو في ري حتي م١٢١ ، ثم أضاف له خط لحني حتي م١٢٤ وذلك لمضاعفة الكورنو في فا.

– (م١٣٤– م١٤٦) حذف مالر الدور المسند لآلة الترومبون في فا حتي م١٤١ وأسند دورها إلي آلة الكورنو في ري حتي م١٤٦ وذلك لمضاعفة الكورنو في فا.

٣. **أساليب الآداء :-**

- **شومان :**

_ بشكل عام استخدم شومان في هذه الفقرة الأداء المتصل Legato ، والأداء المتقطع Staccato لجميع آلات الأوركسترا، واستخدم الآداء بالترعيد Tremolo للكمان الأول، والثاني، والفيولا، والشيللو كما في (م١٠٣، م١٠٤، م١٠٧، م١٠٨، م١١١، م١١٢، م١١٥، م١١٦)،من (م١١٧- م١٣٠) وللفيولا في(م١٣٤-م١٤٢)، ، واستخدم حلية الزغردة Trill وتؤديها آلة التمباني في(م١٣٠، م١٣٢)، منا استخدم علامة الإطالة لجميع آلات الأوركسترا في(م١٣٣، م١٤٣، م١٤٦)، واستخدم رباط الاتصال الزمني في مجموعات النفخ عموماً، واستخدم المصطلح .In Des As والذي يعني طلب تحويل ضبط آلة التمباني إلي نغمة (لا) من (م١٢١)، واستخدم أيضاً أسلوب شدة الضغط Accent ويركز له بالرمز (>) في معظم الآلات علي النبر الضعيف كما في (م١٣١، م١٤٤)

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أساليب الآداء :**

– استخدم نفس أساليب الآداء التي استخدمها شومان مع إضافة بعض التعديلات كالتالي:-

– (م١٠٢– م١٠٢) أضاف الأداء المتقطعStaccato لمجموعتي الكورنو في (فا، ري) ، وأضافه لمجموعتي الكمان والفيولا علي النبير الضعيف في الجزء من (م١١٧– م١٢٤).

– أضاف حلية الزغردة Trill وتؤديها آلة التمباني في(م١٤٣، م١٤٥)

– أضاف مصطلح a2 ويعني أداء جميع آلات المجموعة نفس الخط اللحني لمجموعة الكورنو في ري في (م١٢٧، م١٣٢).

٤. **القوي التعبيرية:-**

- **مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان:**

– لم يستخدم شومان مصطلحات تعبير في هذه الفقرة اللحنية.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في مصطلحات التعبير:**

– لم يستخدم مالر مصطلحات تعبير هنا مثل شومان.

- **أدوات التظليل التي استخدمها شومان:**

– استخدم شومان مستويات متنوعة من مصطلحات التظليل بدأت بالأداء بقوة .F وتؤديه الكونترباص مع مجموعتي الكورنو مع الأداء بقوة وعنف.SF ويؤديه الكمان الأول، ثم الأداء بخفوت لمجموعة آلات الأوركسترا من (م١٠٣)، ويتأرجح الأداء خلال تلك الفقرة بنفس ترتيب مستويات التظليل المستخدمة سابقاً يليه الانتقال التدريجي من الخفوت .P للقوة .Cresc والوصول للذروة حيث الأداء شديد القوة .FF في (م١٢١) ومن ثم يتأرجح الأداء ما بين الأداء شديد القوة والأداء بقوة وعنف .Sf حتي نهاية الفقرة.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أدوات التظليل:**

نوعاً ما غير مالر في هذه الفقرة أدوات التظليل التي استخدمها شومان في بعض الأجزاء كالتالي:-

– بدأ مالر الفقرة الموسيقية بالأداء شديد القوة .FF وتؤديه مجموعتي الكورنو بينما تؤدي مجموعتي الكمان والفيولا بقوة وعنف Sf، ثم ينتقل إلي الأداء شديد الخفوت وتؤديه آلات الأوركسترا ثم يتدرج بالأداء من الخفوت للقوة .Cresc وصولاً للأداء بعنف والعكس .Dim وصولاً إلي الأداء شديد الخفوت .PP في(م١٠٧) ومن ثم يتأرجح الأداء ما بين الأداء شديد القوة والأداء بخفوت مروراً بالأداء الأقل من قوي .mf ثم الوصول للذروة في (م١٢٥) حيث الأداء بمنتهي الشدة والرنين الساطع .FFF ويتدرج بعد ذلك الأداء حتي يصل إلي الأداء شديد الخفوت في نهاية الفقرة.

- **<u>الفقرة الثالثة من قسم التفاعل</u> من (م١٤٧–م١٧٥[1])**

١. **البناء الداخلي: –**

– تتكون من ثلاث جمل لحنية وهي قائمة في مادتها اللحنية علي التطويل سواء بالإعادة أو التصوير تبدأ الجملة الأولي من (م١٤٧– م١٥٩[1])، والجملة الثانية من (م١٥٩– م١٦٧[1])، والجملة الثالثة من (م١٦٧– م١٧٥[1]) وتحوي العديد من التحويلات المقامية السريعة، وتبدأ في سلم دو الكبير، وتنتهي في سلم فا# الصغير.

**٢. مضاعفة الأداء في الفقرة الثالثة من قسم التفاعل: –**

**أ. مضاعفة الأداء بالاتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

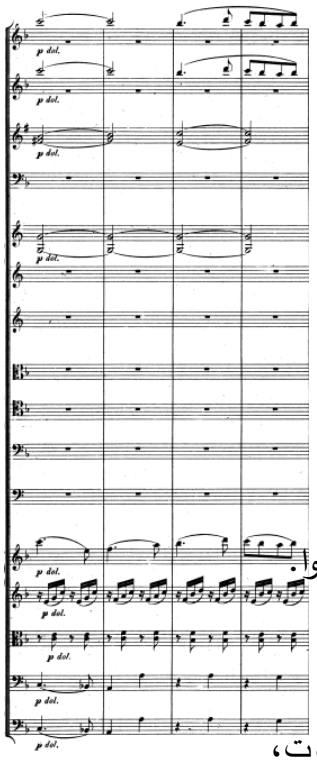
- **شومان:**

– (م١٤٧– م١٥٠) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت ، مضاعفة الفيولا للكمان الثاني.

– (م١٥١– م١٥٢) مضاعفة الكلارينيت الأول للأبوا الأولي.

– (م١٥٣– م١٥٤) مضاعفة مجموعة الكلارينيت لمجموعة الأبوا.

– (م١٦٣– م١٦٦) مضاعفة الأبوا الأولي للكمان الأول، مضاعفة الأبوا الثانية للكمان الثاني.

– (م١٦٧– م١٧٤) مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الأبوا.

شكل رقم (٨)
المادة اللحنية للفقرة الثالثة

**ب. مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف :**

– (م١٤٧– م١٧٥[1]) مضاعفة مجموعة الشيللو لمجموعة الكونترباص.

– (م١٥٥– م١٥٨) مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الفلوت، مضاعفة الأبوا الثانية للفلوت الأول.

– (م١٥٩– م١٦٦) مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعة الكلارينيت ف سي – مضاعفة الكلارينيت الأول في سي للفلوت الأول.

– (م١٦٣– م١٦٦) مضاعفة الكمان الثاني للكمان الأول.

– (م١٦٨– م١٧١) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت.

– (م١٧١) مضاعفة مجموعة الكورنو في فا لمجموعة الفاجوط.

– (م١٧١- م١٧٢) مضاعفة مجموعة الترومبون في فا لمجموعة الكورنو في فا.

– (م١٧٢، م١٧٤) مضاعفة مجموعة الشيللو لمجموعة الفيولا.

- **التغييرات التي أدخلها مالر:**

▪ **مضاعفة الأداء بالإتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

نفس مضاعفة الآداء عند شومان لكن أضاف مالر هنا العديد من التعديلات سواء بإسناد الحان لبعض الآلات أو بحذفه لبعض الآلات أو بتغيير الإيقاع واللحن للآلة كالتالي:–

– (م١٥٥–م١٥٦) أسند مالر مضاعفة الفيولا لأداء اللحن الرئيسي مع الكمان الأول بدلاً من أداء دور المصاحبة مع الكمان الثاني كما في إصدار شومان.

– (م١٥٧–م١٥٨)،(م١٦٩–م١٧٤) أسند مالر مضاعفة الكمان الثاني لأداء اللحن الرئيسي مع الكمان الأول بدلاً من أداء دور المصاحبة مع الفيولا.

- **مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف:**

نفس مضاعفة الآداء علي بعد أوكتاف التي استخدمها شومان .

**٣. أساليب الآداء :–**

- **شومان :**

_ بشكل عام استخدم شومان في هذه الفقرة الأداء المتصل Legato ، والأداء المتقطع Staccato لجميع آلات الأوركسترا، واستخدم الآداء بالترعيد Tremolo للوتريات عموماً كما في (م١٧١– م١٧٤).

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أساليب الآداء :**

– استخدم نفس أساليب الآداء التي استخدمها شومان مع إضافة بعض التعديلات كالتالي:–

– استخدم المصطلح الإيطالي Saltato والذي يعني الأداء بالقفز بضربة واحدة قوية للكمان الأول كما في (م١٥٦– م١٥٧) وللفيولا في (م١٥٦)، للكمان الثاني في (م١٥٧)، وللكمان الأول والثاني في (م١٦٩).

**٤. القوي التعبيرية:–**

- **مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان:**

– استخدم شومان مصطلح Dolce للإشارة لآلات الأوركسترا للأداء بعذوبة كما في (م١٤٧).

- **التغييرات التي أدخلها مالر في مصطلحات التعبير:**

– نفس مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان.

- **أدوات التظليل التي استخدمها شومان:**

– بشكل عام يستخدم شومان هنا الأداء بخفوت .P ثم يتدرج من الخفوت للقوة .Cresc حتي يصل إلي الأداء بقوة .F.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أدوات التظليل:**

– استخدم مالر في هذه الفقرة نفس أدوات التظليل التي استخدمها شومان واستبدل فقط الأداء بخفوت .P في بداية الفقرة في (م١٤٧) إلي الأداء شديد الخفوت .PP، أيضاً حذف التدرج في القوة .Cresc من آلة الكمان الأول في (م١٥١)، وأضافها لها في (م١٥٣– م١٥٤).

- **<u>إعادة الفقرة الثانية من قسم التفاعل</u> من (م١٧٥–م٢٢٠)**

**١. البناء الداخلي: –**

– وهي إعادة حرفية للفقرة الثانية من (م١٠١– م١٤٦) بقسم التفاعل، وتنتهي في سلم ميb الكبير.

**٢. مضاعفة الأداء في إعادة الفقرة الثانية من قسم التفاعل: –**

**أ. مضاعفة الأداء بالاتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

- **شومان:**

– إعادة للفقرة الثانية من قسم التفاعل.

**ب. مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف :**

– إعادة للفقرة الثانية من قسم التفاعل.

- **التغييرات التي أدخلها مالر:**
  - **مضاعفة الأداء بالإتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

استخدم مالر هنا نفس مضاعفة الآداء التي استخدمها شومان في الفكرة الأصلية في الجزء من(م١٠١– م١٤٦) مع إضافة بعض الآلات مثل مجموعة الأبوا التي حذفها في توزيعه للفكرة نفسها من قبل، وأضاف هنا مالر بعض التعديلات الطفيفة كالتالي:–

– (م١٧٥–م١٧٦) أسند مالر مضاعفة الفيولا لأداء دور المصاحبة مع الكورنو في فا، وليس كما أسند لها مضاعفة الكمان الأول والثاني في أداء اللحن الرئيسي.

– (م١٧٧–م١٧٩)، (م١٨١–م١٨٣)، (م١٨٥–م١٨٧)، (م١٧٥–م١٩٤) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت.

- **مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف:**

نفس مضاعفة الآداء علي بعد أوكتاف التي استخدمها شومان .

**٣. أساليب الآداء:–**

- **شومان :**

– استخدم المصطلح الإيطالي Muta in E لآلة الترومبون في فا لطلب التحويل إلي ترومبون في مي في (م١٧٦) والتأكيد مرة أخري علي التحويل في في (م١٩٤) سواء للترومبون في فا أو التمباني.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أساليب الآداء:**

– استخدم نفس أساليب الآداء التي استخدمها شومان مع إضافة بعض التعديلات كالتالي:–

– استخدم مصطلح a2 بمعني الأداء لآلتين معاً في(م٢٠٥، م٢٠٧) للكورنو في فا.

٤. **القوي التعبيرية:-**

- **مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان:**

– لم يستخدم شومان مصطلحات للتعبير في تلك الفقرة.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في مصطلحات التعبير:**

– لم يستخدم مالر مصطلحات للتعبير هنا مثل شومان.

- **أدوات التظليل التي استخدمها شومان:**

– إعادة لنفس أدوات التظليل التي استخدمها في الفقرة الثانية من قسم التفاعل.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أدوات التظليل:**

– استخدم هنا مالر مستويات متنوعة من أدوات التظليل جاءت خليط ما بين التي استخدمها من قبل في الفقرة الثانية أو التي استخدمها شومان في هذه الفقرة مع إضافة التدرج من الخفوت إلي القوة Cresc. والعكس Dim. كما في(م١٨٥– م١٨٦)، (م٢٠٣– م٢٠٤)، أيضاً أضاف الأداء بمزيد من التدرج من الخفوت إلي الشدة Cresc. molto في (م١٩٣).

- **<u>إعادة الفقرة الثالثة من قسم التفاعل</u> من (م٢٢١–م٢٤٨)**

١. **البناء الداخلي: -**

– وهي إعادة حرفية للفقرة الثالثة من (م١٤٧– م١٧٥[1]) من قسم التفاعل مع إضافة بعض التعديلات، وتبدأ في سلم لاb الكبير، وتنتهي في سلم مي الكبير.

٢. **مضاعفة الأداء في إعادة الفقرة الثالثة من قسم التفاعل: -**

أ. **مضاعفة الأداء بالاتحاد في طبقة صوتية واحدة:-**

- **شومان:**

إعادة للفقرة الثالثة من قسم التفاعل.

ب. **مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف :**

إعادة للفقرة الثالثة من قسم التفاعل مع إضافة بعض التعديلات كالتالي:-

– (م٢٢٥–م٢٢٨) مضاعفة الفاجوط الأول للكلارينيت في سي الأول، ومضاعفة الكورنو في فا الأول للكورنو في فا الثاني.

– (م٢٣٣–م٢٣٦) مضاعفة الكمان الثاني للأبوا الأول، ومضاعفة الكورنو في فا الأول للكورنو في فا الثاني.

– (م٢٣٧–م٢٤٠) مضاعفة الكمان الأول للفلوت الأول.

- **التغييرات التي أدخلها مالر:**
  - **مضاعفة الأداء بالإتحاد في طبقة صوتية واحدة:-**

استخدم مالر نفس مضاعفة الآداء التي استخدمها شومان مع إضافة بعض التعديلات كالتالي:-

- (م٢٤١-م٢٤٨) أسند مالر أداء اللحن الرئيسي للكمان الثاني وذلك لمضاعفة الكمان الأول.

  - **مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف:**

نفس مضاعفة الآداء علي بعد أوكتاف التي استخدمها شومان .

٣. **أساليب الآداء:-**

  - **شومان :**

- استخدم المصطلح الإيطالي Muta in F لآلة الترومبون في فا لطلب التحويل إلي ترومبون في فا مرة أخري في (م٢٢١) ، كما استخدم Muta in D. A. لآلة التمباني في نفس المازورة لضبط التمباني علي وتر ري ، لا.

  - **التغييرات التي أدخلها مالر في أساليب الآداء:**

- استخدم نفس أساليب الآداء التي استخدمها شومان مع إضافة بعض التعديلات كالتالي:-

- استخدم المصطلح الإيطالي Detache والذي يعني عزف كل نغمة منفصلة عن الأخري للكمان الأول والثاني كما في (م٢٣٠)، استخدم أيضاً المصطلح الإيطالي Marcato بغرض الأداء بضغط القوس لإصدار صوت حاد وثقيل للكمان الأول والثاني كما في (م٢٣١).

٤. **القوي التعبيرية:-**

  - **مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان:**

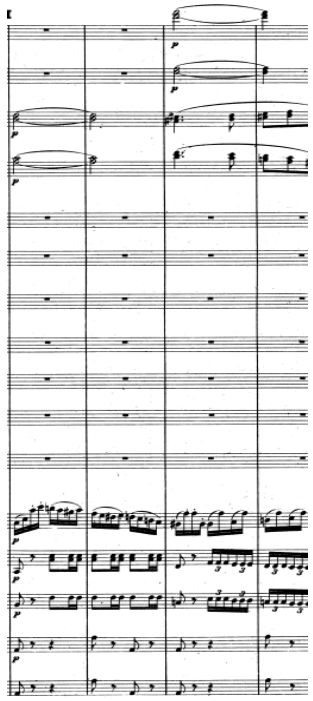
- إعادة للفقرة الثالثة مع إضافة مصطلح Dolce للإشارة للأداء بعذوبة في (م٢٣٣).

  - **التغييرات التي أدخلها مالر في مصطلحات التعبير:**

- إعادة لنفس مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان.

  - **أدوات التظليل التي استخدمها شومان:**

- إعادة لنفس أدوات التظليل التي استخدمها في الفقرة الثالثة من قسم التفاعل.



شكل رقم (٩)
المادة اللحنية للفقرة الرابعة

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أدوات التظليل:**

– استخدم هنا مالر نفس أدوات التظليل التي استخدمها شومان في إعادة تلك الفقرة مع إضافة الأداء شديد القوة FF في (م٢٣١) لمجموعة النفخ الخشبي.

- **<u>الفقرة الرابعة من قسم التفاعل</u> من (م٢٤٩–م٣١٢)**

**١. البناء الداخلي: –**

– تتكون من خمسة جمل لحنية وهي قائمة في مادتها اللحنية علي التطويل سواء بالإعادة أو التصوير، وتحوي مواد لحنية جديدة مع مواد لحنية معادة من الأقسام السابقة، تبدأ الجملة الأولي من (م٢٤٩– م٢٦٥[1])، والجملة الثانية من (م٢٦٥– م٢٧٧[1])، والجملة الثالثة من (م٢٧٧– م٢٨٥[1])، والجملة الرابعة من (م٢٨٥– م٢٩٧[1])، والجملة الخامسة من (م٢٩٧– م٣١٢)، وتبدأ في سلم لا الصغير، وتنتهي في سلم مي الصغير.

**٢. مضاعفة الآداء في الفقرة الرابعة من قسم التفاعل: –**

**أ. مضاعفة الآداء بالاتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

- **شومان:**

– (م٢٦٥– م٢٦٦) مضاعفة مجموعة التينور ترومبون للكورنو في فا.

– (م٢٦٧–م٢٦٨)،(م٢٧١–م٢٧٢)،(م٢٧٥–م٢٧٦) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الكمان الثاني.

– (م٢٦٨،م٢٧٢، م٢٧٦) مضاعفة مجموعة الفلوت لمجموعة الكمان الأول.

– (م٢٧٤–م٢٧٥) مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الفيولا.

– (م٢٨٥–م٢٨٦)،(م٢٨٩–م٢٩٠) مضاعفة مجموعة التمباني لمجموعة الباص ترومبون.

– (م٢٨٦) مضاعفة مجموعة الشيللو لمجموعة الفاجوط.

– (م٢٨٧–م٢٩٦) مضاعفة مجموعة الفيولا لمجموعة الكمان الثاني– مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الأبوا.

**ب. مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف :**

– (م٢٤٩–م٢٨٩)،(م٢٩٧–م٣١٢) مضاعفة مجموعة الكونترباص لمجموعة الشيللو.

– (م٢٤٩–م٢٥٠)، (م٢٥٣–م٢٥٤)، (م٢٥٧–م٢٥٨)، (م٢٦١–م٢٦٢) مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعة الكلارينيت في سي.

- (م٢٥١–م٢٦٤)،(م٢٨٥–م٢٨٦[1])، (م٣٠٥–م٣١٢) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت.
- (م٢٧٠–م٢٧١) مضاعفة مجموعة الفيولا لمجموعة الكلارينيت في سي.
- (م٢٧٧–م٢٨٤) مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعة الأبوا – (م٣٠٥–م٣١٢) مضاعفة الفاجوط الأول للأبوا الأولي.
- (م٢٧٧–م٢٨٠) مضاعفة مجموعة الكورنو في فا لمجموعة الكلارينيت في سي.
- (م٢٨٠–م٢٨٤) مضاعفة الأبوا الأولي للفلوت الأول.
- (م٢٨١–م٢٨٦[1]) مضاعفة مجموعة الترومبون في فا لمجموعة الكورنو في ري.
- (م٢٩١–م٢٩٦) مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الأبوا.
- (م٢٩٤–م٢٩٦) مضاعفة مجموعة الترومبيت في فا لمجموعة الكورنو في ري.
- (م٢٩٨–م٣٠٤) مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعة الكلارينيت في سي.

- **التغييرات التي أدخلها مالر:**
- **مضاعفة الأداء بالإتحاد في طبقة صوتية واحدة:-**

– نفس مضاعفة الآداء التي استخدمها شومان شومان مع تعديل لحن الأبوا في الجزء من (م٢٩١–م٢٩٧[1]) وذلك لمضاعفة لحن الفلوت.

- **مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف:**

– نفس مضاعفة الآداء علي بعد أوكتاف التي استخدمها شومان.

٣. **أساليب الآداء :-**

- **شومان :**

– بشكل عام استخدم شومان في هذه الفقرة الأداء المتصل Legato، والأداء المتقطع Staccato لآلات الأوركسترا، واستخدم أسلوب شدة الضغط Accent ورمز له بالرمز (^) بشكل عام لآلات النفخ النحاسي كما استخدم الأداء بالترعيد Tremolo للوتريات عموماً كما في (م٢٧٧– م٢٨٤)، كما استخدم المصطلح Muta in D. A. لآلة التمباني في (م٢٧٧) لضبط التمباني علي وتر ري، لا، واستخدم الأداء بالزغردة Trill للتمباني في (م٢٨٨)،(م٢٩٢– م٢٩٦).

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أساليب الآداء :**

– استخدم نفس أساليب الآداء التي استخدمها شومان مع إضافة الأداء المتقطع Staccato للكمان الثاني والفيولا كما (م٢٤٩– م٢٢٥٠)، (م٢٥٧– م٢٥٨)، (م٢٦١– م٢٦٢).

٤. **القوي التعبيرية:-**

- **مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان:**

– لم يستخدم شومان أية مصطلحات للتعبير في هذه الفقرة.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في مصطلحات التعبير:**

– لم يستخدم مالر مصطلحات التعبير في هذه الفقرة مثل شومان.

- **أدوات التظليل التي استخدمها شومان:**

– بشكل عام يستخدم شومان هنا الأداء بخفوت .P مروراً بالأداء بعنف وقوة .Sf، ثم التدرج في تصاعد القوة .Cresc حتي يصل إلي الأداء بقوة .F، ومنه ثانية للأداء بقوة وعنف .Sf، ومنه إلي الأداء بخفوت شديد .PP من(م٢٧٧)، ثم يتأرجح الأداء ما بين الأداء بقوة والأداء المتصاعد للقوة والأداء بقليل من القوة .Piu F ومنها التدرج في تصاعد القوة حتي نهاية الفقرة.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أدوات التظليل:**

– استخدم مالر في هذه الفقرة نفس أدوات التظليل التي استخدمها شومان مع إضافة بعض التعديلات فنجده أضاف التدرج في القوة .Cresc للكلارينيت في سي مع الفاجوط (م٢٥١– م٢٥٢)، (م٢٥٥– م٢٥٦)، (م٢٥٩– م٢٦٠)، من (م٢٩١– م٢٩٦) لجميع آلات النفخ الخشبي والنحاسي مع التمباني، كما في استبدل الأداء بقوة وعنف .Sf إلي الأداء شديد الخفوت .PP كما في (م٢٥٧) لآلات الأوركسترا، (م٢٩٧) للوتريات.

- **<u>إعادة الكوديتا</u> من (م٣١٢–م٣٣٦)**

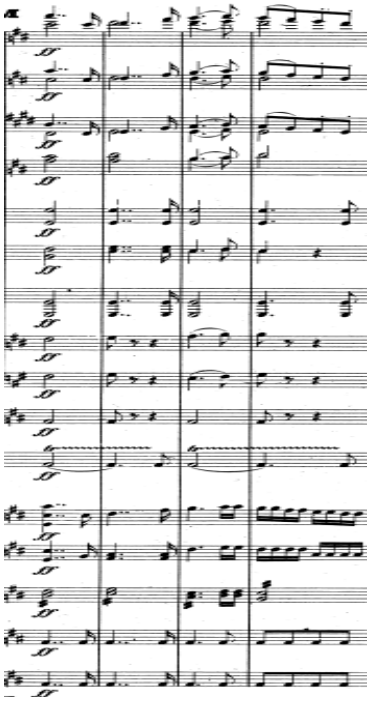
١. **البناء الداخلي: –**

– تتكون من جملتين لحنيتين وهي مستمدة من لحن الفقرة الثالثة من قسم التفاعل، وقائمة في مادتها اللحنية على التطويل سواء بالإعادة أو التصوير،تبدأ الجملة الأولي من (م٣١٢– م٣٢٥[1])، والجملة الثانية من (م٣٢٥– م٣٣٦[1])، وهي في سلم ري الكبير.

٢. **مضاعفة الآداء في إعادة الكوديتا عند شومان: –**

أ. **مضاعفة الآداء بالاتحاد في طبقة صوتية واحدة:-**

- **شومان:**

– (م٣٢٣– م٣٢٤) مضاعفة الأبوا الأولي للكمان الأول.

شكل رقم (١٠)
المادة اللحنية لإعادة الكوديتا

**ب. مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف :**

– (م٣١٣–م٣٢٢) مضاعفة مجموعة الأبوا لمجموعة الفلوت، مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الأبوا، مضاعفة مجموعة الشيللو لمجموعة الكونترباص، مضاعفة مجموعة الكورنو في فا لمجموعة الترومبون في فا.

– (م٣٢٣–م٣٢٨) مضاعفة مجموعة الشيللو لمجموعة الفيولا.

– (م٣٢٩–م٣٣٣) مضاعفة الشيللو الثاني للفيولا الثانية.

– (م٣٢٥–م٣٣٢) مضاعفة مجموعة الفلوت لمجموعة الكمان الأول، ومضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الأبوا، ومضاعفة الفاجوط الأول للكلارينيت في سي الأول.

– (م٣٣٣–م٣٣٦) مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الأبوا، ومضاعفة مجموعة الشيللو لمجموعة الكونترباص، مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعة الفلوت علي بعد أوكتافين وهذا من الأخطاء حيث أن هناك فجوة لحنية، مضاعفة مجموعة الكورنو في ري لمجموعة الكورنو في فا.

- **التغييرات التي أدخلها مالر:**
- **مضاعفة الأداء بالإتحاد في طبقة صوتية واحدة:-**

– نفس مضاعفة الآداء التي استخدمها شومان شومان مع رفع لحن مجموعة الكلارينيت في الجزء من (م٣١٣– م٣٣٢) وذلك لمضاعفة لحن مجموعة الأبوا، وذلك حتي (م٣٢٥)، ثم مضاعفة الكلارينيت الثاني للأبوا الثانية حتي (م٣٣٢) .

- **مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف:**

– نفس مضاعفة الآداء علي بعد أوكتاف التي استخدمها شومان.

**٣. أساليب الآداء :-**

- **شومان :**

– بشكل عام استخدم شومان في هذه الفقرة الأداء بالترعيد Tremolo للوتريات عموماً كما في (م٣٢٣– م٣٣٦)، واستخدم الأداء بالزغردة (حلية التريل) Trill للتمباني.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أساليب الآداء :**

– استخدم نفس أساليب الآداء التي استخدمها شومان.

٤. **القوي التعبيرية:-**

- **مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان:**

– لم يستخدم شومان أية مصطلحات للتعبير في هذه الفقرة.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في مصطلحات التعبير:**

– لم يستخدم مالر مصطلحات التعبير في هذه الفقرة مثل شومان.

- **أدوات التظليل التي استخدمها شومان:**

– بشكل عام يستخدم شومان هنا الأداء شديد القوة .FF في بداية الفقرة ومنه في نهاية الفقرة إلي الأداء بخفوت.P في (م٣٣٢)، ثم التدرج في القوة .Cresc وصولاً للقوة.F في النهاية.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أدوات التظليل:**

استخدم مالر في هذه الفقرة نفس أدوات التظليل التي استخدمها شومان مع إضافة بعض التعديلات فنجده أضاف الأداء بقوة أقل .mf في (م٣٢٥) وصولاً للأداء شديد القوة .FF في (م٣٢٩) وتؤديها مجموعة الترومبون مع التمباني، في حين تؤدي مجموعتي الكمان الأول والثاني الأداء بمنتهي الشدة والرنين الساطع .FFF.

- **<u>التذييل الختامي (الكودا)</u> من (م٣٣٧–م٣٥٨)**

١. **البناء الداخلي: –**

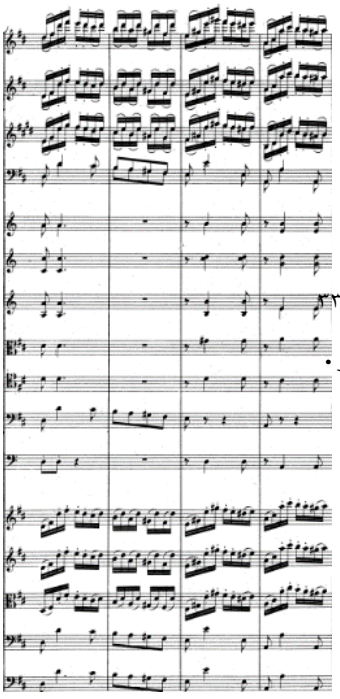
– تتكون من جملتين لحنيتين وهي مستمدة من لحن الموضوع الأول، وقائمة في مادتها اللحنية علي التطويل سواء بالإعادة أو التصوير تبدأ الجملة الأولي من (م٣٣٧ – م٣٤٩١)، والجملة الثانية من (م٣٤٩– م٣٥٨)، وهي في سلم ري الكبير.

٢. **مضاعفة الأداء في الكودا: –**

أ. **مضاعفة الأداء بالاتحاد في طبقة صوتية واحدة:-**

- **شومان:**

– (م٣٣٧– م٣٤٤) مضاعفة مجموعة الكلارينيت مع مجموعة الأبوا لمجموعتي الكمان الأول والثاني، ومضاعفة الفاجوط والباص ترومبون لمجموعة الشيللو.

– (م٣٣٩)، (م٣٤١)، (م٣٤٣) مضاعفة الكورنو الأول في (ري) لمجموعة الكورنو في (فا).

شكل رقم (١١)
المادة اللحنية للتذييل الختامي( الكودا

– (م٣٤٥– م٣٤٩[1]) مضاعفة مجموعة الفيولا لمجموعة الكلارينيت، ومضاعفة الأبوا لمجموعتي الكمان الأول والثاني، ومضاعفة مجموعة الترومبون في فا لمجموعة الكورنو في فا.

– (م٣٥٠– م٣٥٨) مضاعفة مجموعة الفاجوط لمجموعة الشيللو.

**ب. مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف :**

– (م٣٣٧–م٣٥٨) مضاعفة مجموعة الكونترباص لمجموعة الشيللو.

– (م٣٣٧–م٣٤٤) مضاعفة مجموعتي الكلارينيت في سي والأبوا لمجموعة الفلوت، مضاعفة الفيولا لمجموعتي الكمان الأول والثاني، مضاعفة الكورنو في فا لمجموعة الترومبون في فا.

– (م٣٤٥–م٣٤٨) مضاعفة مجموعة الكمان الثاني لمجموعة الكمان الأول.

– (م٣٤٥–م٣٥١) مضاعفة مجموعة الأبوا للفلوت، ومضاعفة مجموعتي الفاجوط والكلارينيت في سي،ومضاعفة مجموعتي الكورنو في فا والترومبون في فا لمجموعة الكورنو في ري

– (م٣٥٠–م٣٥٨) مضاعفة مجموعة الكلارينيت في سي لمجموعة الأبوا.

- **التغييرات التي أدخلها مالر:**

**أ. مضاعفة الأداء بالإتحاد في طبقة صوتية واحدة:–**

– نفس مضاعفة الآداء التي استخدمها شومان شومان مع رفع لحن مجموعة الكمان الثاني أوكتاف لأعلي لمضاعفة الكمان الأول في الجزء من (م٣٤٥– م٣٤٨).

**ب. مضاعفة الأداء على بعد الأوكتاف:**

– نفس مضاعفة الآداء علي بعد أوكتاف التي استخدمها شومان.

**٣. أساليب الآداء :–**

- **شومان :**

– بشكل عام استخدم شومان في هذه الفقرة الأداء المتصل Legato، والأداء المتقطع Staccato لآلات الأوركسترا، واستخدم أسلوب شدة الضغط Accent ورمز له بالرمز (<) لمجموعتي الفاجوط، والكلارينيت في سي، والفيولا، والشيللو، والكونترباص كما في (م٣٤٥– م٣٤٨)، كما استخدم الأداء بالترعيد Tremolo للشيللو، والكونترباص في (م٣٥١– م٣٥٦).

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أساليب الآداء :**

– استخدم مالر نفس أساليب الآداء عند شومان لكن نجده أضاف الأداء المتقطع Staccato لمجموعات الفاجوط والباص ترومبون والشيللو والكونترباص كما في (م٣٣٧– م٣٤٢).

**٤. القوي التعبيرية:–**

- **مصطلحات التعبير التي استخدمها شومان:**

– لم يستخدم شومان هنا أية مصطلحات للتعبير.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في مصطلحات التعبير:**

– لم يستخدم مالر مصطلحات التعبير في هذه الفقرة مثل شومان.

- **أدوات التظليل التي استخدمها شومان:**

– بشكل عام يستخدم شومان الأداء بالضغط بشدة وبطريقة مفاجئة .Sf لآلات الأوركسترا.

- **التغييرات التي أدخلها مالر في أدوات التظليل:**

– استخدم مالر في هذه الفقرة نفس أدوات التظليل التي استخدمها شومان مع إضافة بعض التعديلات فنجده أضاف الأداء بقوة أقل .mf في (م٣٣٩، م٣٤٥) وصولاً للأداء القوي .F في (م٣٤١، م٣٥٠) وتؤديها مجموعة النفخ النحاسي، وأخيراً مثل شومان يصل إلي الأداء بالضغط بشدة علي نغمة بطريقة مفاجئة.Sf لجميع آلات الأوركسترا في نهاية الفقرة.

## نتائج البحث وتفسيرها:

**أولا: التحليل العام:**

١. **التونالية العامة:** تدور الحركة الأولي من السيمفونية الرابعة لشومان في التونالية القائمة علي السلالم الكبيرة والصغيرة.

٢. **العنصر الزمني:** خرج شومان عن الاطار الرومانتيكي حيث استخدم في بداية الحركة سرعة بطيء نوعاً ما، ثم تغيرت السرعة إلي سريع بحيوية، واستخدم الميزان البسيط المتغير في تلك الحركة.

٣. **الصيغة:** لم يلتزم شومان بالإطار الكلاسيكي والرومانتيكي في صياغة الحركة الأولي حيث جاءت في صيغة صوناتا معدلة Modified Sonata Form، وهو بذلك خرج عن المألوف في الصياغة، كما نجد شومان استرسل علي نطاق واسع في عرض العديد من الفقرات اللحنية في قسم التفاعل، وعدم إعادة قسم العرض كما هو شائع ومعروف في صيغة الصوناتا.

**ثانياً: التحليل التفصيلي:**

١. **البناء الداخلي:** بشكل عام جاء البناء الداخلي علي غير المعتاد والمألوف ما هو شائع في العصر الكلاسيكي والرومانتيكي حيث استعرض شومان قسم العرض بصورة موجزة فنري الأجزاء المكون منها قسم العرض من فقرة موسيقية واحدة لكل جزء فمثلاً جاءت المقدمة من فقرة موسيقية واحدة قائمة علي الإعادة والتطويل، وجاء الموضوع الأول من فقرة موسيقية واحدةً ، وظهر الموضوع الثاني علي غير المعتاد من فقرة موسيقية واحدة مما يعكس عدم التوازن في البناء الداخلي، وجاء البناء الداخلي للقنطرة والكوديتا من فقرة موسيقية واحدة أيضاً، ونجد شومان عندما يعيد الألحان لا يميل إلي التكرار الحرفي للأفكار اللحنية، وإنما يميل إلي التكرار إما بتغيير السلالم ، أو حتي اختلاف التوزيع الأوركسترالي، وأحياناً ما يستخدم التطويل في التكرار أو يكرر الفقرات مع إضافة مادة لحنية جديدة كما هو واضح في الفقرات الموسيقية في قسم التفاعل.

٢. **مضاعفة الأداء:** بشكل عام من المتعارف عليه أنه من متطلبات الموزع الأوركسترالي الناجح هو قدرته علي التعامل بوعي ومهارة للاستفادة من التلوين الصوتي والتعبير عن شخصية الآلات الموسيقية سواء منفردة أو ممزوجة مع آلات من مجموعات أخري ونقلها إلي المستمع بحرفية تعكس جمال العمل الموسيقي، وذلك باستخدام مضاعفة الأداء وهنا ظهرت مشكلة شومان في عدم قدرته علي التعامل مع أدوات الأوركسترا في هذه المنطقة، فتوزيع شومان لهذه السيمفونية يظهر نوعاً من الرتابة بسبب سوء توظيفه للألوان الصوتية، حيث تعمد مزج الوتريات مع مجموعة النفخ الخشبي وآلات الكورنو باستمرار مما عكس نسيجاً أوركسترالياً داكن اللون للمستمع وهذا اللون إلي حد ما

طمس المادة اللحنية، علي عكس مالر الذي وظف مضاعفة الأداء لتدعيم وخدمة الخط اللحني بطريقة احترافية وكقائد أوركسترا استخدم هنا نسيجاً أوركسترالياً فاتح اللون يعكس جمال العمل الفني حيث برع في التنويع بين استخدامه للألوان الصوتية الخالصة بين آلات المجموعة الواحدة، والألوان الصوتية الممزوجة بين آلات المجموعات المختلفة.

٣. **أساليب الأداء:** تنوعت أساليب الأداء في مجموعات آلات الأوركسترا المختلفة ، فاستخدما شومان ومالر الأداء المتصل Legato، والأداء المتقطع Staccato، وتقسيم المجموعة الواحدة إلي قسمين أحياناً وجمعهما أحياناً أخري باستخدام المصطلح a2، كما استخدما الأداء بالنبر Pizzicato، للوتريات، وأسلوب شدة الضغط Accent ورمز له بالرمز (>) أو (^)، واستخدما الأداء بالزغردة Trill، كما استخدما الأداء بالترعيد في الوتريات Tremolo واستخدما مصطلح In Des As والذي يعني طلب لتحويل ضبط آلة التمباني لنغمة (لا) والمصطلح Muta in E لطلب التحويل إلي ترومبون في (مي)، ونجد مالر أضاف بعض التعديلات في أساليب الأداء لخدمة العمل الفني فأضاف استخدام مصطلح Marcato ويعني الضغط بالقوس للعزف بشدة وصلابة، وأضاف أيضاً مصطلح Saltato والذي يعني الأداء بالقفز بضربة واحدة قوية للوتريات، واستخدم أيضاً المصطلح Detache والذي يعني عزف كل نغمة منفصلة عن الأخرى للكمان كما في (م٢٣٠).

٤. **القوي التعبيرية:** بشكل عام استخدما كل من شومان ومالر مصطلحات التعبير بشكل محدود، فاستخدما الأداء التدريجي للسرعة Stringendo في نهاية المقدمة للتمهيد للأداء بحيوية Lebhaft من (م٢٩) بداية الموضوع الأول، كما استخدما الأداء بدقة ونعومة Dolce التي تؤديه آلات النفخ في نهاية القنطرة، وفي الفقرة الثالثة وإعادتها من قسم التفاعل، ومن اللافت للنظر هو استخدام شومان لأدوات التظليل بطريقة غير مدروسة حيث نجده علي سبيل المثال يكتب مستوى تظليل واحد وهو الأداء شديد القوة (Fortissimo) لكل آلات الأوركسترا باستمرار طوال (٢٥ مازورة لحنية) مما يؤدي إلي طمس اللحن الأساسي مع المصاحبة كما في الجزء من (م١٩٥–م٢١٩)، وعلي العكس نجد مالر تعامل بحرفية شديدة كقائد أوركسترا ومؤلف موسيقي فاستخدم مستويات متنوعة من أدوات التظليل والتي ساهمت في خدمة العمل الفني وتحقيق التوازن والوضوح بين آلات الأوركسترا، ففطن أن هناك آلات تؤدي المصاحبة الهارمونية وآلات أخري تؤدي اللحن الرئيسي فأضافت تغييراته في مستويات التظليل الثراء والغني للخط اللحني الرئيسي، كما حققت الشفافية أيضاً للمصاحبة.

## توصيات البحث:

**بعد عرض النتائج التي توصل إليها البحث الحالي، يوصي الباحث بما يلي: –**

١. فتح مجالات للدارسين في دراسة أعمال شومان ومالر الأخرى وإدراجها ضمن مناهج التوزيع الأوركسترالي في الدراسات العليا.

٢. التعرض بالدراسة والبحث لفنون التوزيع الأوركسترالي في سيمفونيات شومان الثلاثة الأخرى والتي قام مالر وبعض من قادة الأوركسترا البارزين بإعادة توزيعها وتقديمها للجمهور مرة أخري، وذلك للتعرف على أسلوب مالر والمؤلفين وقادة الأوركسترا الآخرين في توزيعهم لمثل هذه المؤلفات الموسيقية، والاستفادة من وجهات النظر المختلفة لهؤلاء المؤلفين الموسيقيين وقادة الأوركسترا في التوزيع الأوركسترالي.

٣. ضرورة الاستفادة من تقنيات وأساليب الأداء على الآلات المختلفة في العصر الرومانتيكي والاستعانة ببعض النماذج منها في تدريس الآلات الموسيقية في مراحل البكالوريوس والدراسات العليا.

٤. إدراج دراسة مواد علم الآلات الموسيقية والتوزيع الأوركسترالي على مدار السنوات الدراسية المختلفة بالكليات والمعاهد المتخصصة.

٥. تشجيع الدارسين بمراحل البكالوريوس والدراسات العليا على الاستماع لقوالب موسيقية مختلفة في عصور مختلفة وتحليلها والمقارنة بينها لتنمية قدراتهم وإمكانيتهم الموسيقية.

**المراجع**

**أولاً: المراجع باللغة العربية:**


١. **ثيودور م. فيني**. *تاريخ الموسيقي العالمية*. ترجمة سمحة الخولي، محمد جمال عبد الرحيم. القاهرة: دار المعارف مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢.

٢. **حسام الدين زكريا**. *المعجم الشامل للموسيقي العالمية"ج١"*. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٤.

٣. **عواطف عبدا لكريم وآخرون**. *معجم الموسيقى*. القاهرة: الهيئة العاملة لشئون المطابع الأميرية، ٢٠٠٣.

٤. ـــــــــــــ. *تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي*. الطبعة الثانية. القاهرة: مركز كوين، ١٩٩٧.


**ثانياً: المراجع باللغة الأجنبية:**


1. **Carse, Adam**. *The History of Orchestration* . London: Kegan Paul Co., Ltd., 1964.

2. **Friedrick Jensen, Eric**. *The Master Musicians Schumann* . United States of America: Oxford University Press, Inc., 2012.

**3. James, Burnett**. *The Music of Gustav Mahler* . London: **Fairleigh Dickinson University Press, 1985.**

**4. L. McCorkle, Margit . Robert Schumann. Thematic Bibliographical Catalogue. Article online. Munich: G. Henle Verlag,2003.**

**5. Mathis, Alfred – Rosenzwing. Gustav Mahler New Insights into His Life. Times and Works. London: Ashgate Publishing Ltd., 2007.**

6. **Michael, Kennedy**. *Oxford concise Dictionary of Musicians*. Second Edition. United States of America: Harvard University Press, 1996.

7. **Mitchell, Donald**. *Gustav Mahler, Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations* .London: Butler, Tanner Ltd., 1985.

8. **Perrey, Beate** .*The Cambridge Companion to Schumann.* Cambridge Companions to Music .United Kingdom: Cambridge University,2007.

9. **Raymond Ritter, Fanny***: Music and Musicians Essays and Criticism "Robert Schumann"* . London: Kissinger Publishing Ltc., 2008.

10. **Raynor, Henry**. *The Orchestra: A History* . United States of America: Charles Scribners Sons, 1978.

11. **Sadie, Stanley**. *The Grove Concise Dictionary of Music.* Editor Alison Latham. First Edition London: Macmillan Publ., 1994.

12. **Seckerson, Edward** . *Mahler His Life and Times.* United States of America: Hippocrene Books Inc, 1982.

13. **Westrup, Jack and Zaslaw, Neal**. *" Orchestra", Arti., in The New Grove's Dictionary of Music and Musicians.* Editor Stanely Sadie. Vol. (13). Third Edition. London: Macmillan Publ., 1980.

14. **Zlotnik, Asher**. *Orchestration Revisions in the Symphonies of Robert Schumann*. United States of America: Indiana University, 1972.

## ملخص البحث

**دراسة مقارنة للتوزيع الأوركسترالي عند كل من روبرت شومان وجوستاف مالر من خلال السيمفونية الرابعة مصنف "١٢٠" في مقام (ري) الصغير لشومان**

هدف هذا البحث إلى تقديم دراسة تحليلية مقارنة بين أسلوبي شومان ومالر في التوزيع الأوركسترالي للسيمفونية الرابعة لشومان في مقام (ري) الصغير من خلال العناصر التالية:

**أولاً: التحليل العام:** ويشمل التونالية العامة، العنصر الزمنى (السرعة – الميزان)، الصيغة، تكوين الأوركسترا.

**ثانياً: التحليل التفصيلي:** ويشمل البناء الداخلي، مضاعفة الأداء (بالاتحاد في طبقة صوتية واحدة – على بعد أوكتاف)، أساليب الأداء، القوي التعبيرية (مصطلحات التعبير– أدوات التظليل). لقد اتبع الباحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوي).

**وينقسم البحث إلى جزئين:**

**الجزء الأول: الإطار النظري: ويشمل**

- الدراسات السابقة – الأوركسترا في العصر الرومانتيكي – السيرة الذاتية لحياة روبرت شومان – السيرة الذاتية لحياة جوستاف مالر.

**الجزء الثاني: الإطار التطبيقي: ويشمل**

- التحليل العام– التحليل التفصيلي– النتائج والتوصيات – المراجع – ملخص البحث باللغة العربية والإنجليزية.

## Abstract

## A comparison of Robert Schumann and Gustav Mahler Orchestration Styles through Schumann's Fourth Symphony "1st movement" in D minor, Op. "120"

This research aims to provide a comparative analytical study between the Orchestration styles of Schumann and Mahler through Schumann's fourth symphony "1st movement". The researcher followed the descriptive analytical technique in this study.

**This study included two chapters as following:**

**1st the theoretical frame**, it shows the previous studies – The Orchestra in the Romantic era – Robert Schumann's Biography – Gustav Mahler's Biography.

**2nd the applied frame**, it includes applied program that prepared by the researcher- the results and recommendations – references - Arabic and English summary.