التجسيد الدرامي في مصاحبة البيانو من خلال أوبرا عطيل لجيوهينو روسينى (مشهد الثنائى ديدمونه و إميليا)

أ.م.د باسنت عادل حسن صالح*

مقدمة

يعد البيانو جزءًا أساسيًا في التقليد الأوبرالي الإيطالي حيث كان يُنظر له دائمًا على أنه الوحيد البديل للأوركسترا ، ولقد إعتاد المؤلف الإيطالي " جيوهينو روسينى Gioachino Rossini "• (١٧٩٢– ١٨٦٨م) والمؤلف الإيطالي "جوزبي فيرديGiuseppe Verdi"•• (١٨١٣– ١٩٠١م) أن يؤلفوا أوبراتهم على البيانو، كما إعتادوا أيضًا على أن القراءة الأولى للأوبرا تكون بمصاحبة البيانو وذلك أثناء شرحهم للمغنين جميع أقسامها وكذلك في التدريبات مع الغناء ، وتعود ممارسة استخدام البيانو لمرافقة الصوت الغنائي إلى عصر الباروك مع الباص المستمر "Basso– Continuo" التي تم استخدامها في الأصل كمرافقة للآلات المنفردة في الصوناتات وأيضًا في الحفلة الباروكية النموذجية على الطراز الإيطالي ، وفي القرن التاسع عشر أصبح البيانو أساسياً لأي فرقة موسيقية بسبب إمتداده الكبير وصوته القوي وإمكانياته الواسعة في التعبير عن النص الشعري في مصاحبة الأغنية الرفيعة " Lied " و " الأريا arie da Camera " الإيطالية في الحفلات التى كان يقدمها " فرانز ليست Franz Liszt "••• (١٨١١– ١٨٨٦م) لإعداد جميع الأوبرات الإيطالية ، التي إتخذت الأحداث الدرامية في قصصها أشكالا وأنماطا مختلفة تبعًا لتطور الفكر الأدبي والفني ولعبت دورًا هامًا في تاريخ الفن وما زالت حتى اليوم .[1] ولقد كتب المؤلفون الإيطاليون العديد من الأوبرات باللغة الإيطالية في القرن التاسع عشر وحتى بدايات القرن العشرين ، و من بينهم " روسيني " ومن أشهر الأوبرات التي كتبها " أوبرا عطيل Otello Opera " في عام (١٨١٦م) وهي مشهد من مسرحية "وليام شكسبير William Shakesper " • (١٥٦٤– ١٦١٦م) ، و التي تلتقي فيها معرفة بالطبيعة البشرية مع مهارة " روسيني " في استكشاف العمق النفسي للشخصيات بوسائل خاصة بفن

---

* **أ. م د باسنت عادل حسن صالح : أستاذ مساعد – قسم البيانو و المصاحبة – كلية التربية الموسيقية – جامعه حلوان .**

• **جيوهينو روسينى Gioachino Rossini** : مؤلف موسيقي إيطالي ذاع صيته بفضل أعماله الأوبرالية البالغ عددها ٣٩، على الرغم من أنه كتب أيضًا العديد من الأغاني وبعض موسيقى الحجرة ومقطوعات البيانو وبعض الموسيقى المقدسة

•• **جوزبي فيردي Giuseppe Verdi** : مؤلف موسيقي إيطالي اشتهر بأوبراته. يعتبر من أقوى العبقريات الموسيقيه فى ايطاليا فى القرن ١٩. إشتهر بتلحين الأوبرات اللى نجحت نجاح كبير ومن اشهر اعماله اوبرا عايده .

••• **فرانز ليست Franz Liszt** : مؤلف موسيقي مجري وعازف بيانو موهوبًا وقائدًا ومعلمًا في العصر الرومانتيكي يعتبر واحدًا من أكثر المؤلفين إنتاجًا وتأثيرًا في عصره، ولا تزال أعماله على البيانو يتم عزفها وتسجيلها على نطاق واسع.

[1]) Abbate, Carolyn & Parker, Roger : ***A History Of Opera*** , Published by W. W. Norton & Company , First Edition , New York , 2012 .P 30 – 31.

• **وليام شكسبير William Shakespeare :** كاتبًا مسرحيًا وشاعرًا وممثلًا إنجليزيًا. ويُنظر إليه على نطاق واسع على أنه أعظم كاتب في اللغة الإنجليزية والكاتب المسرحي البارز في العالم. يُطلق عليه غالبًا لقب شاعر إنجلترا الوطني و"شاعر أفون".

الأصوات. ينقل الكاتب المسرحي الشخصيات والمواقف عن طريق الكلمات ، بينما يقدم الملحن التعبير عن المواقف الدرامية باستخدام الموسيقى المتمثلة في : اللحن ، واختيار نوع الصوت، والخطوط اللحنية ، والأفكار المهيمنة ، والإيقاع ، واختيار الآلات أو التوزيع الموسيقي ، وتعتبر أوبرا عطيل Otello من الأوبرات التي استخدم فيها التجسيد الدرامي الغنائي بشكل واضح للتعبير عن مشاعر مثل الغيرة والحقد والغضب [١]، كما إحتوت على أشكال عديدة من الغناء ومنها الثنائيات Duetsالتي تعد من أبرز أشكال الحوار في الأوبرا ، والتي سوف تتناول الباحثة منها مشهد الثنائي ديدمونه وإميليا من أوبرا عطيل ، وإلقاء الضوء على كيفية أداء مصاحبة البيانو المعدة لها ودورة في تجسيد الدراما الغنائية كما يركز على العلاقة بين النص والموسيقى ودور الموسيقى في تعزيز اللغة الأدبية والتعبير عنها [٢]، وذلك من خلال تناول هذا المشهد بالدراسة والتحليل لتوضيح التوظيف الدرامي للغناء وأساليب الأداء المصاحبة والمهارات التقنية المستخدمة بها للوصول إلى أدائها بالشكل الفني السليم.

مشكلة البحث

تأتي مشكلة البحث في أن الأعمال الأوبرالية تحتوى على تجسيد للأحداث التعبيرية مما يتطلب من المصاحب فهم ودراية بأساليب التعبير عن التوظيف الدرامي للعمل وليس التقنيات فقط خاصة ان البيانو ياخذ دور الأوركسترا فى القدرة على تجسيد المشاهد و التعبير عن أحداثها ، مما دفع الباحثة إلى تناول مشهد من مشاهد أوبرا عطيل " للمؤلف الإيطالي " روسيني " بالدراسة والتحليل من الناحية التقنية والفنية للوصول إلى كيفية أداء مصاحبة البيانو لتجسيد الدراما في العمل والوقوف على الصعوبات التقنية التي تحتوي عليها وإيجاد حلول للتغلب عليها .

أهداف البحث

١. التعرف على أسلوب التجسيد الدرامي في مصاحبة البيانو عند " جيوهينو روسينى " في مشهد الثنائى ديدمونه وإميليا بأوبرا عطيل عينة البحث .
٢. التعرف على أساليب المصاحبة المستخدمة فى مشهد الثنائى ديدمونه وإميليا فى أوبرا عطيل لجيوهينو روسينى عينة البحث .
٣. تحديد الصعوبات التقنية في أداء المصاحبة فى مشهد الثنائى ديدمونه وإميليا فى أوبرا عطيل لجيوهينو روسينى عينة البحث وإقتراح الحلول المناسبة لها .

---

[1]) Blitt, Christoph : ***Wilhelm Hauff und Rossini ,in Das Bild der italienischen Oper in Deutschland***, Münster , Lit Verlag , 2004, p. 151.

[2]) Abbate, Carolyn & Parker, Roger: ***A History Of Opera*** , Op,Cit, p. 31.

أهمية البحث

ترجع أهمية البحث إلى إفادة الباحثين والعازفين بكيفية التجسيد الدرامي في مصاحبة البيانو وأساليبة المتنوعة و تقنياته في متابعة علمية دقيقة ، مما سيفتح المجال أمام دارسي آلة البيانو المصاحب لإستيعاب وفهم تلك الأعمال المهارية والقدرة على عزفها بشكل تقني وأدائي صحيح.

تساؤلات البحث

١. ما أسلوب التجسيد الدرامي في مصاحبة البيانو عند " جيوهينو روسينى " في مشهد الثنائى ديدمونه و إميليا بأوبرا عطيل عينة البحث ؟

٢. ما أساليب المصاحبة المستخدمة في مشهد الثنائى ديدمونه وإميليا فى أوبرا عطيل لجيوهينو روسينى عينة البحث ؟

٣. كيف يمكن التغلب على صعوبات التقنية في اداء المصاحبة فى مشهد الثنائى ديدمونه وإميليا فى أوبرا عطيل لجيوهينو روسينى عينة البحث ؟

حدود البحث : – **الحدود الزمانية :** في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، عام (١٨١٦م)

– **الحدود المكانية :** إيـطاليــا .

إجراءات البحث

منهج البحث :

يتبع البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى) وهو المنهج الذي يقوم على وصف الظاهرة وصفًا علميًا دقيقًا ويعبر عنها كيفيًا بوصفها وبيان خصائصها ويشمل ذلك تحليل بياناتها وبيان العلاقات بين مكنوناتها وهي طريقة من طرق التحليل والتفسير بشكل علمي منظم من أجل الوصول الى اغراض محددة ويعتمد على دراسة الظاهرة كما توجد فى الواقع .[١]

أدوات البحث

التسجيلات الموسيقية المسموعة و المرئية – الجداول – المراجع العربية والأجنبية .

عينة البحث

مشهد الثنائى ديدمونه و إميليا من أوبرا عطيل لجيوهينو روسينى .

---

[١] آمال صـــادق- فؤاد أبو حطب: ***مناهج البحث وطرق التحليل الإحصـــائي في العلوم النفســـية والتربوية والإجتماعية***، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٦، ص١٠٢.

مصطلحات البحث

التجسيد الدرامي :

هو صورة من صور التعبير عن المشاعر والإنفعالات المدمجة في النص الدرامي ، حيث يمتزج فيها الشعر مع القصة إيقاعيًا وموسيقيًا مع الشخصيات والحوارت والأحداث ، بما يخلق شكل إبداعيًا تعبيريًا بموضوعية في تلاحم الفكر والشعور.[١]

الأوبـــــرا Opera :

هي دارما مسرحية ملحنة بالكامل في إطار تركيب فنى يشمل الغناء والنص الأدبي ، الأوركسترا ، والتمثيل، والباليه ، بالإضافة إلى الديكور و الإخراج ، وهي كلمة لاتينية معناها عمل موسيقى أو مؤلفة ، وهى اختصار للتسمية الكاملة "Opera per – musica وكانت تسمى Drama per musica، ولا يطلق اسم أوبرا اليوم إلا على العمل الدرامي الملحن من أوله لآخرة ، أما تلك الأعمال الموسيقية التي تتضمن حواراً عادياً فلها أسماء أخرى تميزها عن الأوبرا .[٢]

الثنائيات Duet :

يتمتع كلا المغنيين بأهمية متساوية في الثنائي ، مع اجزاء مخصصة لكل مغني يقوم بأدائها في الحوار و السياق الدرامي للعمل . بشكل عام، تبدأ هذه الأغاني بغناء فردي لكل مغني ثم يجتمعان في الغناء معاً في متناغم .[٣]

المصاحبة Accompaniment :

تزويد العازفين الأساسين المنفردين (مغني Vocalist أو عازف منفرد Soloist) بخلفية ثانوية يقوم بأدائها عازف أو مجموعة عازفين مثل (البيانو أو الأوركسترا). [٤]

---

[1]) Marrian , Wbfter ***: New York international dictionary of English***. Language Encyclopedia Britannica ,1980, p 102 .

[٢]) سمحة الخولي : ***محيط الفنون***، الجزء الثاني، الموسيقى االوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٩٧.

[3]) Mcentire , Myra : ***Great Musical Theater Duets*** , Article in Backstage Magazine, February , U.S.A , 2024 .

[4]) A. Scholes, Percy: ***The Oxford Companion to Music***, Oxford University Press, London, New York, Toronto, 1955, P.5

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث :

أولا: الدراسات العربية :

الدراسة الأولى بعنوان " دراسة مقارنة للثنائيات في الأوبرا الكلاسيكية من خلال أوبرا الفلوت السحري لموتسارت والأوبرا المعاصرة من خلال أوبرا أخناتون لفليب جلاس " .*

تهدف تلك الدراسة إلى و صف أوجه التشابه والإختلاف في ثنائيات والأوبرا الكلاسيكية من خلال أوبرا الفلوت السحري لموتسارت والأوبرا المعاصرة من خلال أوبرا أخناتون لفليب جلاس –Philip Glass •(١٩٣٧–) ، وتقديم عناصر أداء ثنائيات الأوبرا الكلاسيكية والمعاصرة لدارسي الغناء ، واتبع الباحث (المنهج الوصفي) تحليل محتوى ، وتضمن الجانب التطبيقي للدراسة على الخطوات الإجرائية للبحث وقام الباحث بتحليل و دراسة ووصف نموذجين من الثنائيات المختارتين من أوبرا أخناتون و أوبرا الفلوت السحري من خلال إستمارة تحليل أداء تحتوي على (السرعة – السلم – عدد الموازير – الزمن – الشخصيات ونوع الصوت – التعبير والحركة – مصاحبة آلة البيانو – عناصر الأداء الغنائية) ، وتوصل الباحث في نتائج البحث إلى أوجه التشابه و الإختلاف بين الثنائيات في عدة عناصر منها أن مصاحبة البيانو في أوبرا إخناتون كانت مصاحبة طويلة مقدمة نوعا ما وتخلل الثنائي فواصل آلية قصيرة مصاحبة تعتمد على تآلفات أربيجية متكررة صاعدة هابطة بشكل متواتر ، بينما كانت المصاحبة في أوبرا الفلوت السحري تعتمد على مقدمة قصيرة ، وتخلل الثنائي فواصل آلية قصيرة ، ثم خاتمة تقليدية قصيرة ، هذا وقد كانت المصاحبة الأوركسترالية داعمة للخطوط الغنائية ، و **تتفق** هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول الثنائيات في الأوبرا و تحليل مصاحبة البيانو فيها ، و **تختلف** في تناول البحث الراهن التجسيد الدرامي في مصاحبة البيانو من خلال أوبرا عطيل لجيوهينو روسينى (مشهد الثنائى ديدمونه و إميليا) **الدراسة الثانية : بعنوان " التوظيف الدرامي للغناء في مشهد انتحار عطيل Otello من أوبرا عطيل لـ فيردي" ****

تهدف هذه الدراسة إلى إستخراج الصعوبات وأساليب الأداء المختلفة والمتباينة ومتطلباتها في التعبير عن المشاعر الإنسانية المتباينة ، من خلال مشهد إنتحار عطيل من أوبرا عطيل لفيردي ، وتوضيح مفهوم التوظيف الدرامي للغناء و أساليب الأداء ومتطلباته من خلال عينة البحث بما يفيد دارسي

---

* محمد حمدي السيد : ***دراسة مقارنة للثنائيات في الأوبرا الكلاسيكية من خلال أوبرا الفلوت السحري لموتسارت والأوبرا المعاصرة من خلال أوبرا أخناتون لفليب جلاس*** ، بحث منشور ، مجلة علوم و فنون الموسيقى ، كلية التربية الموسيقية ، المجلد ٤٧ ، يناير ، ٢٠٢٢.

• **فليب جلاسPhilip Glass** : مؤلف موسيقي وعازف بيانو أمريكي ، أحد المؤلفين الأكثر تأثيرًا في أواخر القرن العشرين ، ارتبطت أعماله بالبساطة .

** أمنية محمد سمير محمد عبدالحميد القنصل : ***التوظيف الدرامي للغناء في مشهد انتحار عطيل Otello من أوبرا عطيل لـ فيردي*** ،مجلة علوم و فنون الموسيقى ، المجلد ٤٢ ، العدد ١ ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، ٢٠٢٠م .

الغناء في كليات التربية النوعية والكليات المتخصصة للوصول إلى أدائها بالشكل الفني الجيد ، واتبعت الباحثة المنهج الوصفي (تحليل محتوى) ، و تضمن البحث الإطار النظري والتطبيقي تحليل توضيحي لأسلوب أداء التوظيف الدرامي للغناء في مشهد انتحار عطيل من الفصل الرابع من أوبرا عطيل Otello لـ فيردي , شمل ذلك بيانات العمل (مؤلف النص – المؤلف الموسيقي – كاتب النص الشعري – موقع المشهد الفصل الرابع من الأوبرا – زمن المشهد – الميزان – السرعة – عدد الموازير – الشخصيات الرئيسية في المشهد مع تصنيف أصواتهم المساحة الصوتية للمغنين)، وتوصلت الباحثة في نتائج البحث إلى التوظيف الدرامي في الشهد حيث أجاد فيردي في صياغة الجمل الحوارية فيما بينهما ليؤكد مصداقية التوظيف الدرامي ، فكانت الموسيقى والشعر عنصران هامان لترجمة الأحداث الدرامية بشكل متوازن ورصين و إتسم لحن مشهد انتحار عطيل بالتعبير عن حالة الهلع والفزع والمفاجئة بإنتحاره، وفي الجزء الإنفرادي الذي قام بأدائه ترجم لحظة الإحتضار بإستخدامه التدرج بين أسلوب الأداء الضعيف إلى الأداء الشديد الضعف للدلالة على احتضاره ولفظه ألنفاسه الأخيرة ، وكانت الموسيقى والشعر مترجمة للأحداث الدرامية ومواكبة للحدث ، وجاءت المصاحبة بالتنوع من مصاحبة هارمونية وبوليفونية كبدال أو أوستيناتو أو كرد باللزم الموسيقية القصيرة والمتداخلة ، و**تتفق** هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول مشهد من مشاهد أوبرا عطيل ، و**تختلف** في تناول البحث الراهن التجسيد الدرامي في مصاحبة البيانو من خلال أوبرا عطيل لجيوهينو روسيني (مشهد الثنائى ديدمونه وإميليا) **ثانيًا : الدراسات الأجنبية :**

الدراسة الثالثة بعنوان " **ألعاب المرآة: النص والموسيقى والمشهد في أوبرا جيواتشينو روسيني** " *

Mirror games: text, music and scene in the operas of Gioachino Rossini

وتهدف الدراسة إلى محاولة الكشف عن القضايا الموسيقية والأدبية والفلسفية و السينمائية التي تثيرها " الموسيقي عند روسيني " المتعددة الأشكال ، من خلال الإعتماد على الروابط التي تنسجها الموسيقى والنصوص والمسرح معًا، من خلال تسليط الضوء على الأصداء العديدة للأوبرا عند روسيني في الفن والفكر الحديث ، وأيضًا التحليل النفسي، بالشكل الذي يظهر لغة وعبقرية روسيني والذي يبدأ بتحديد موقع الفنان في عصره قبل تناول خصوصياته الأسلوبية و تناولت الدراسة التركيز على دور الأوركسترا فيما يتعلق بالعمل المسرحي وعلى "الاستعارات الذاتية" العديدة الموجودة في موسيقى روسيني في عمله "ألعاب المرايا ". وتوصلت الدراسة في نتائج البحث إلى أن المناهج الفلسفية

* Vitelli , Olivia : ***Mirror games : text, music and scene in the operas of Gioachino Rossini***, PhD, Lorraine University , France , 2014 .

والتحليلية النفسية التي تسمح لنا بتحسين أنفسنا وفهم التعبير عن الفنون المختلفة داخل الأوبرا من خلال مكانة " الكلمة " و" المدلول " و" الصوت "، طريق الوصول إلى «النظرة» التي يضعها المشاهد على العمل وعلى نفسه من خلالها، ويقيس دائمًا علاقتها بالأوبرا ، كاشفًا بذلك عن حداثتها العميقة ، ومرآة الفن للقرن الحادي والعشرين ، و**تتفق** هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول الأوبرا وأسلوب وعناصر التأليف الموسيقي عند روسيني ، و **تختلف** في تناول البحث الراهن التجسيد الدرامي في مصاحبة البيانو من خلال أوبرا عطيل لجيوهينو روسينى (مشهد الثنائى ديدمونه و إميليا) .

الدراسة الرابعة : بعنوان " عطيل لكل من فيردي و روسيني تحليل لمدي إلتزامهما بالنص الأصلي لشكسبير " *

"**Rossini , Verdis :Otello , Analaysis of faithfulness to shaksepeare**"

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل مدى إلتزام أوبرا عطيل بالنص الأصلي لشكسبير وتحديد بعض التفاصيل حول رؤية كل من فردي و روسيني بالنسبة للعمل من حيث الأحداث التي تدور و أيضًا في إلتزام كل من فيردي و روسيني بالنهاية التي كتبها شكسبير للأوبرا و السياق الدرامي للأحداث و تناولت الدراسة تحليل للأساليب الموسيقية التي إستخدمها كل من فيردي و روسيني وكشف فيها عن الشخصيات الرئيسة في الأوبرا وتأثير كل منها على الآخر من عدمة ، توصلت النتائج في هذه الدراسة إلى أن كل من فيردي و روسيني تناولوا الشخصيات و السياق الدرامي بشكل مختلف وخاصة في شخصية ديدمونة التي تناولها روسين بشكل أكثر في سياق الدراما أكثر من فيردي الذي وضعها في إطار الملاك الطاهر طول الوقت و لن تشترك في حوارات كثيرة أثناء الأوبرا ، و**تتفق** هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول اوبرا عطيل عند روسيني ، و **تختلف** في تناول البحث الراهن التجسيد الدرامي في مصاحبة البيانو من خلال أوبرا عطيل لجيوهينو روسينى (مشهد الثنائى ديدمونه و إميليا) .

و ينقسم هذا البحث إلي جزئيين :

- **الجزء الأول : الإطار النظري ، ويشتمل على :**
  - نبذة عن مصاحبة الغناء فى العصر الرومانتيكي .
  - نبذة عن فن الأوبرا و أنواعها .
  - نبذة عن الثنائيات في الغناء .

* Tomas , Jame Delap : ***Rossini,Verdis :Otello , Analaysis of faithfulness to shaksepeare"*** DMA, Oklahoma Umverstiy, U.S.A, 1992.

- نبذة عن حياة المؤلف الإيطالي " جيوهينو روسينى " .
- نبذة عن أسلوبة و طابع موسيقاه .
- نبذة عن بعض أعمالة .

- **الجزء الثاني : الإطار التطبيقي و يشتمل على :**
  - التحليل البنائي .
  - التحليل العزفي ويشمل إخراج الصعوبات التقنية واقتراح التغلب عليه .
  - **النتائج و التوصيات .**
  - **قائمة المراجع العربية و الأجنبية .**

الإطار النظري

نبذة عن المصاحبة فى العصر الرومانتيكي

قبل أن يبدأ المصاحب في أخذ خطوة جادة تجاه المصاحبة الجيدة عليه أن يكون قد أجاد عزف المؤلفات المنفردة ذات الصعوبة التكنيكية والإيقاعية ، ثم يتجه إلى مصاحبة الأعمال الغنائية كمصاحبة الأغنية الرفيعة والآريا و الأوبرا، و التي تمثل المشاكل التكنيكية فيها عائقًا لذلك يجب دارستها جيدا [١].

ولقد برعت آلة البيانو في أداء المصاحبة الغنائية لما يتوفر بها من اتساع في نطاقها الصوتي، وامكانياتها الواسعة في اثراء وتكثيف النسيج اللحني والدعامة الهارمونية لآله منفردة أو صوت غنائي منفرد ويختلف دور عازف البيانو في المؤلفات التي يصاحبها سواء كانت وترية أو نفخ أو غناء حسب قدارت ومهارت المغني أو العازف المشارك معه ، وتختلف المصاحبة أيضًا تبعًا لطبيعة المؤلفة والعصر الذي تنتمي إليه سواء كانت بوليفونية متعددة التصويت كما في مؤلفات عصر الباروك أو تتكون من حركة واحدة مثل المقطوعات الوصفية أو مكونة من عدة حركات مثل الصوناتا كما في مؤلفات العصر الكلاسيكي و الرومانتيكي أو متحررة تتقيد بمعايير موسيقى القرن العشرين والواحد والعشرين .[٢]

---

[1]) Adler, Kurt ; ***The Art of Accompanying and Coaching Minneapolis***, , Published, by University of Minnesota Press, U.S.A , 1965Op Cit, P .223 .

[٢]) سمير عزيز : ***تطور فن المصاحبة الموسيقية،*** مقال منشور، مجلة الفن المعاصر، اكاديمية الفنون، الجيزة، ١٩٩١م، ص ١١١.

- **أهم النقاط التي يجب أن يكون ملم بها العازف المصاحب للأعمال الغنائية :**

- أهم ما يجب أن يراعيه المصاحب في الأعمال الغنائية أماكن النفس التي غالبًا لا تتوفر في المدونات إلا في الأماكن الطبيعية بين العبارات والجمل والأفكار الموسيقية وعلامة الإستفهام وعلامة التعجب ، تبعاً للإعراب اللغوي ، وعلى المصاحب أن يكون على معرفة بتلك القواعد ويتابع المغني ويؤدي أماكن النفس معه بحرفيّة ويساعده بإشارات متفق عليها لأماكن النفس[١].
- على المصاحب أن يتمكّن تقنيّا من التحويلات الموسيقية والتصوير في مقامات متعددة ، وأداء تنويعات إيقاعية خاصة عند أداء العبارات المطوّلة أو الفقرات الممتدّة ، ويراعي عامل النسبة والتناسب في شدة و خفوت الآداء وفقاً لإسلوب الكتابة الموسيقية و إمكانيات المغني وطبيعة صوته [٢].
- أن يكون لديه القدرة على الإرتجال والتي تمكنه من إبتكار تألفات وألحان ، كما أنها تساعده على الإنتقال من سلم لآخر، وابتكار تنويعات إيقاعية تتماشي مع روح المؤلفة الغنائية كما أنها تساعدة في حالة إن ضل المغني طريقه أو قفز صفحة أو سطر على تدارك المواقف وإرتجال الجزء الذي فيه حتى يتمكن من الوصول إلي مكان المغني ويتحد معه في الأداء.[3]
- الإلمام بعلم الهارموني و الذي يمكنه من وضع هارمونيات مناسبة لبعض الألحان المدونة بدون مصاحبة، بما يساير العصر الذي كتبت فيه، كما يساعد الهارموني العملي المصاحب على عزف التآلفات الهارمونية بفهم ومهارة ، كما يمكنة من معرفة نوعية نسيج المؤلفة المراد أدائها.
- على المصاحب أن يدرك الطريقة المثلي في أداء التعبير على آلة البيانو بالدرجة الصوتية المطلوبة، بحيث تكون المصاحبة متوازنة مع طبيعة صوت المغني المنفرد أي لا يقتصر أداؤه على مصطلحات الشدة (fff- ff- f) أو اللين (PPP-PP-P) أوالتدرج بينهما بالقدر الأمثل أو حسب إحساسه وتقديره ، وإنما يجب أن يحقق التوازن التام بين قوة عزفه على البيانو وإمكانيات المغني ، وحجم الحجرة أو الصالة التي يعزف بها.[٤]

---

[١]) نادية عبدالعزيز عوض : ***" الكورال"*** ، وزارة الإعلام ، الكويت ،(١٩٨٦) ، ص ٥٧.

[2]) Behnke, Kurt: ***"The Technique Of Singin"***, Williams and Norgate, London 1975, Pg. 70.

[3]) Kuehun, Jacquelyn: ***The Basics of Accompanying***, Clavier Magazine, Vol.34, No.9, November, 1995, P.32.

[4]) Kuehun, Jacquelyn: ***The Basics of Accompanying***, Op,Cit , P.32.

- **نبذة عن فن الأوبرا**

الأوبرا عمل مسرحي غنائي وتعني كلمة أوبرا بالإيطالية " عمل "، وتعني كمؤلفة موسيقية " عمل درامي غنائي متكامل يعتمد على الموسيقى والغناء " ، ويؤدي الحوار بالغناء بطبقاته ومجموعاته المختلفة ، موضوعها وألحانها تتفق وذوق وعادات العصر التي كتبت فيه ، وتشمل الأوبرا على الشعر والموسيقى والغناء والباليه والديكور والفنون التشكيلية والتمثيل الصامت والمزج بينها. كما تشمل أغانيها على الفرديات والثنائيات والثالثيات والإلقاء المنغم Recitativo والغناء الجماعي (الكورال) بمصاحبة الأوركسترا الكاملة ، ويعتبر فن الأوبرا من أهم الفنون التي اظهرت الأحاسيس والمشاعر الإنسانية الدقيقة حتى يومنا هذا فهو عمل مسرحي غنائي متكامل يجمع بين الدراما والغناء بأنواعه المختلفة والموسيقى والباليه والإخراج والديكور والتمثيل والملابس، ومن النصوص التي كانت تقدم للموضوع الدرامي في الأوبرا الأساطير الإغريقية وأصبح من المألوف تكرار الأسطورة الواحدة أكثر من مرة لمؤلفين مختلفين على سبيل المثال (أسطورة أرفيو) التي استخدمت فيما لا يقل عن ثلاثين أوبرا وتعتبر الأوبرا من أهم الأشكال الغنائية كمؤلفة درامية غنائية متكاملة فهي من الفنون الشاملة المركبة التي تعرض فيها الدراما بالموسيقى والغناء والشعر والبالية والديكور والأزياء ولقد اتخذت صورا وأشكال وأنواع وأساليب مختلفة نتيجة للجهود العظيمة التى قام بها الكثير من كاتبى النصوص الأوبرالية والمؤلفين فى مجال التأليف الأوبرالي[١].

وتعتبر أوبرا عطيل أوبرا تراجيدية جادة مؤلفة من خمس فصول للكاتب " ويليام شكسبير" ، وألف موسيقاها " جيوهينيو روسيني" في عام ١٨١٦م وكتب أشعارها " أريجو بويتو Arrigo Boito " (١٨٤٢– ١٩١٨م) ولقد حظيت بإهتمام كبير عند الجميع لأنها تمثل نموذجًا معاصرًا للحياة الإنسانية ، فالحب والغيرة والعاطفة من سمات المجتمع التي قام بتصويرها شكسبير من خلالها ، ولقد تناولت مواضيع متعددة وتركز بشكل واضح على الصراع بين الخير المتمثل بشخصية (عطيل) والشر المتمثل بشخصية لاجو، إضافة إلى مواضيع أخرى مثل الغيرة و الخيانة والخوف والقلق .[٢]

---

[١]) أحمد بيومي : ***القاموس الموسيقى*** – دار الأوبرا المصرية ، وزارة الثقافة ، القاهرة ،١٩٩٢م ، ص. ٢٨٦.

[2]) **https://www.noor-book.com/tag/othello .**

- **أنـــواع الأوبـــرا :**

تصنف الأوبرا إلى عدة أنواع على حسب محتواها ، وهي كالتالي :

الأوبرا الهزلية أو الكوميدية (Comic Opera) :

يُعرف هذا النوع من الأوبرا أيضًا بإسم الأوبرا الخفيفة ، وغالبًا ما يتناول موضوعًا خفيفًا، وليس موضوعًا حساسًا حيث تكون النهاية سعيدة عادةً ، والأشكال الأخرى من هذه الأوبرا هي أوبرا بافا والأوبريت ، وعلى سبيل المثال لا الحصر في هذا النوع من الأوبرا، غالبًا ما يكون الحوار منطوقًا ولا يُغنى ، كما في أوبرا " La serva padrona" (الخادمة كالعشيقة) من تأليف جيوفاني باتيستا بيرغوليسي Giovanni Battista Pergolesi " • (١٧١٠-١٧٣٦م) .

الأوبرا الجادة (Serious Opera) : ويشار إليها أيضًا بإسم أوبرا نيوبوليتان Neopolitan opera ويرجع ذلك أساسًا إلى حجم المؤلفين الموسيقيين الذين كانوا من من مدينة نابولي في إيطاليا والذين ساهموا في هذا النوع من الأوبرا ، وفي كثير من الأحيان تدور القصة حول الأبطال والملوك والأساطير، ويتم التركيز فيها على الصوت المنفرد وأسلوب Bel canto وهي كلمة إيطالية تعني " الغناء الجميل" وهو أسلوب الغناء الذي يستخدمه مغنيين الأوبرا في إيطاليا والذي ظهر خلال القرن السابع عشر، وفي كثير من الأحيان يكون موضوع الأوبرا غريب أو خيالي. مثال على هذه الأوبرا " أوبرا عطيل Otello Opera " لجيوهينو روسينى .

أوبرا سيميسيريا (Semiseria) : وهي مزيج بين النوعين الكوميدية و الجادة ، ويأتي هذا النوع في قصة جادة ذات نهاية سعيدة ، ومن الامثلة عليها La gazza ladra (البغبغاء اللص) لجيوهينو روسيني.

كرونيك (Cronique) : ويعد هذا النوع من الأوبرا الفرنسية حيث يتم قراءة النصوص بدلاً من غنائها ، كان في شكله المبكر ساخرًا ، ولكنه أصبح لاحقًا يحتوي على قصص جدية مثل أوبرا كارمن Carmen لجورج بيزيه Georges Bizet •• (١٨٣٨-١٨٧٥م) .

الأوبرا الكبرى (Grand opera) : ظهر هذا النوع من الأوبرا في باريس خلال القرن التاسع عشر، وغالبًا ما تكون طويلة ، وتميز هذا النوع من الأوبرا بالملابس البراقة والجوقات ورقص الباليه ، ويحتاج هذا النوع إلى عدد كبير من الأشخاص لأدائه . [١]

• **جيوفاني باتيستا بيرغوليسي Giovanni Battista Pergoles** : مؤلفًا باروكيًا إيطاليًا وعازف كمان وعازف أورغن ، ومن أبرز رواد الفن في عصر الباروك .

•• **جورج بيزيه Georges Bizet** : مؤلفًا موسيقًا فرنسيًا من العصر الرومانتيكي ، اشتهر بأوبراته في مسيرته التي انتهت بوفاته المبكرة، وحقق نجاحًا قليلًا قبل عمله الأخير" كارمن" الذي أصبح أحد الأعمال الأكثر شعبية و أداءً في مجموعة الأوبرا بأكملها.

[1]) **https://www.liveabout.com/types-of-operas-2456510 .**

الثنائيات في الأوبرا :

ولقد احتلت أداء الثنائيات دورًا هامًا حيث تكاد لا تخلو أوبرا منها ، وبدأت الثنائيات الغنائية فى الأوبرا فى أوائل القرن التاسع عشر بشكل غنائى أفضل بعمل مزج للأصوات من الطبقة الغليظة مع صوت من الطبقة الحادة مثل السوبرانو والألطو، السوبرانو والتينور، تينور مع باص، وأصبحت الثنائيات أن تنافس الأغنية الفردية فى الأوبرا لنقل المشهد العاطفى و الهزلى و غيرة من مشاهد ما بين الحبيب والحبيبة وقد زاد الأقبال على الإستماع للثنائيات فى محافل الموسيقية وارتفعت شعبيتها مثل أوبرا " التليفون Telephone لـ" جيان كارلو مينوتي Gian Carlo – Menotti " • (١٩١١– ٢٠٠٧م) في عام ١٩٤٧م التي قد بنيت على شخصين فقط حيث تدور أحداثها من خلالهما فقط، أوبرا عطيل Otello لفيردي و روسيني فى ١٨١٦م . ولكل طرف من أطراف الثنائيات الغنائية أو الموسيقية دورًا محدد يغنى أو يعزف فية بشكل منفرد حيث يوجد تناغم وانسجام بين المؤديين الصوتين أو العازفين ، حيث يساعد ذلك على ظهور المقطوعة الموسيقية أو الغنائية بقدر كبير من التناغم الصوتى والحسى وكأن الثنائى المؤدى لهذا الفن الغنائى صوت واحد .[١]

- **جيوهينو روسينى Gioachino Rossini (١٧٩٢ – ١٨٦٨)**

- نبذة عن حياته

مؤلف إيطالي يعد من عمالقة الأوبرا الإيطالية ولد ٢٩ في فبراير عام ١٧٩٢م بمدينة "بيزارو" Pesaro الإيطالية ، كان والـده من هواة العزف على آلة الترومبيت ووالدته تهوى الغناء وقد تلقى أول دروسه على يد والديه ، وكان والــده معروفاً بشدة وطنـيته حتـى سجنه الفرنسيين بتهمة التحريض على الثـورة مما جعل والدته تعمل بالغناء كمحترفه وأخذت فى التنقل مع أبنها من فرقة إلى آخري حتى أصبحت المغنية الأولى فى دار الأوبرا بمدينة بولونيا Bologna ، وهناك إلتحق " روسينى " بمعهد مدينة بولونيا حيث درس الغناء والعزف على التشيللو والبيانو والفيولينة ، ولقد ظهرت موهبته فى التأليف فــى وقت مبكر وألف بعض المقطوعات الصغيرة . عام ١٨٠٨م حصـل على جائزة تشجيعيه وذلك عندما قدم كانتاتا " البكاء لمـوت اورفيو" – I'pianto d' Almonia Suila mortede d'orfeo ، وفي عام ١٨١٠م عدما كان عمره الثامنة عشرة دخل مسابقة فينسيا للتأليف

• **جيان كارلو مينوتي Gian Carlo Menotti :** مؤلفًا موسيقًا وكاتب أغاني ومخرجًا وكاتبًا مسرحيًا إيطاليًا أمريكيًا ، اشتهر في المقام الأول بإنتاجه لـ ٢٥ أوبرا. على الرغم من أنه أشار مؤلف أمريكي، إلا أنه احتفظ بجنسيته الإيطالية

[1]) BacklinLaurissa, ***Iron Sharpens Iron: Duets for Two Women in the Teaching / Instruction of Undergraduate Women*** , PhD ,Universityof North Texas, U.S.A , 2024, P. 7 – 11.

حيث طُلب منه تأليف أوبرا كوميدية حيث ألف" أوبـرا كمبيالة الزواج Le Comiale di matrp " monio " وقـد نجحت نجاحاً باهراً وبسببها توالت شهرته وهو ما زال فى سـن العشريـن .

فى عام ١٨١٣م ألف أوبرا ساعدت فى شهرته أكثر وهى " أوبرا تانكريدى Tancredi ، ثم جاءت أوبرا " الايطالية فى الجزائر" L'Italiana in Algeri وهى أوبرا هزلية وعرضن لأول مرة عام ١٨١٣م فى فينسيا ، ثم أوبرا " تركي فى إيطاليا " Iturcoin Italia وهى أوبرا من فصلين للكاتب " فيليس روماني Felice Romani " •وعرضت فى ميلانو عام ١٨١٤م ، ثم تعاقدت معه " أوبرا ميلانو" ليكتب أوبراتين كل سنة ولمدة ثمان سنوات من ١٨١٥ إلى ١٨٢٣م .

في عام ١٨١٦م عندما بلغ روسينى سن الرابعة والعشـرون ألف أوبـراه الخالدة "حلاق أشبيلية" Ibarbiere di sivadglia للكاتب ستربينى Streppini ، وعرضت لأول مرة فى روما بعنوان " المافيفا" Almaviva وهى من أشهر أوبـراته بجانب " سندريللا " Le cenderlla للكاتب فيرتين J.Ferrettin وعرضت فى روما .وفى عام ١٨٢٢ تزوج روسينى مـن مغنية أسبانية وسافر معها فـي جولة إلى النمسا حيث التقى هناك لودفيج فان بيتهوفن Ludwig van Beethoven (١٧٧٠–١٨٢٧م)••. عام ١٨٢٤م سافر إلى فرنسا حيث تأثر بالإقامة هناك فـى باريس وتعمق فـي موسيقاه وأنتج أوبراه " وليام تل " Guglielmo Tell عام ١٨٢٩م حول موضوع تراجيدي وهى أوبرا من أربع فصول للكاتب" دو جوى " Étienne de Jouy (١٧٦٤–١٨٤٦م)••• وكان أول عرض لها فى أوبرا باريس عام ١٨٢٩ وكان هـذا أخر عمل أوبرالى قدمه روسينى وبعدها أعتزل التأليف وهو فى قمة مجدة ثم اقضي أربعين عاما في باريس لم يكتب فيها شئ إلا بعض من المؤلفات الآلية وفى عام ١٨٥٧ اشترك روسينى فـى نسخ أعمال يوهان سبستيان باخ Johann Sebastian Bach (١٦٨٥– ١٧٥٠م) •••• ثم مرض فى أواخر عمرة حيث قد عاش فى عزلة تامة قبل وفاته في ١٣ نوفمبر عام ١٨٦٨ . [١]

• **فيليس روماني Felice Romani** : شاعرًا وباحثًا إيطاليًا في الأدب والأساطير، وقد كتب العديد من النصوص لمؤلفي الأوبرا وكان روماني يعتبر أفضل كاتب نص إيطالي .

•• **لودفيج فان بيتهوفن L.V.Beethoven** : ومؤلف موسيقي وعازف بيانو ألماني ، تُعد أعماله من بين الأعمال الأكثر أداءً في ذخيرة الموسيقى الكلاسيكية وتمتد خلال فترة الانتقال من الفترة الكلاسيكية إلى العصر الرومانتيكي في الموسيقى الكلاسيكية .

••• **فيكتور جوزيف إتيان Étienne de Jouy** : يُدعى دي جوي، كان كاتبًا مسرحيًا فرنسيًا تخلى عن مهنة عسكرية مبكرة من أجل مهنة أدبية ناجحة.

•••• **يوهان سبيستيان باخ Johann Sebastian Bach** : مؤلفًا موسيقيًا ألمانيًا من أواخر عصر الباروك. وهو معروف بتأليفه الغزير للموسيقى عبر مجموعة متنوعة من الآلات والأشكال .

[1]) Gossett , Philip: **The New Grove Dictionary Of Music and Musicians,** Vol 21, Macmillan Publishers Limited , London, 1980 , P. 737

أسلوبه في التأليف و طابع موسيقاه : كان روسينى هو الذي ورث هذا الاتجاه إلى الأوبرا الهزلية الشعبية فى أوائل القرن التاسع عشر وقد امتدت شهرته بحيث تخطت حدود إيطاليا ووصلت إلى فينا نفسها لما تتسم أوبراته بالطابع الخفيف فلم تكن فيها تلك اللمسات الإنسانية الحزينة التى نجدها من أن لآخر فى أوبرات فولفجانج أماديوس موتسارت Wolfgang Amadeus Mozart (١٧٥٦–١٧٩١م) •• بالرغم من تأثره به هو وهايدن فى بداياته وهكذا ألف أوبرات استعراضية تهدف إلى أثارة إعجاب الجمهور ودفعه إلى التصفيق بين مقاطعها أكثر مما تهدف إلى التأثير العميق فى المشاعر ومن أعمالة الجادة ذات القيمة الكبرى أوبرا " وليام تل " William Till " ، حلاق أشبيلية " The Barber of Seville" ، عطيل " Othello .

يتلخص أسلوبه فى النقاط الآتية :

- المصاحبة الملائمة جاء ذلك مع مقدرته على تحقيق الحنكة الدرامية .
- القدرة الفائقة على التعبير عن الشخصيات بالصوت الغنائي المناسب والموسيقى.
- أبدع روسينى في تثبيت الأثر الدرامي وأظهارة بأفضل الأساليب الموسيقية والغنائية.
- أكثر من استخدام قوس الفيولينة فى العزف بالقرب من الفرسه لإعطاء لون صوتي خاص حاد فى الألحان التى تتطلب بعض مواقف الدراما.
- استخدم روسينى التدرج فى السرعة Piu Mosso بكثرة خصوصا فى نهاية أعمالة .
- خرج " روسيني " عن الشكل التقليدي للأوبرا الهزلية إذ نمّق ألحانه واستخدم إيقاعات غير معهودة .
- استبدل الإلقاء الغنائي الغير منغم recitative secco بإلقاء الغنائي المنغم اللحني مع مرافقة الوتريات .[1]
- جاءت مؤلفاته الأوبراليه مليئة بالحيوية واللمعان .
- يغلب على الحانة روح الفكاهة والمداعبة مما جعله يتميز بتأليف الأوبرا الهزلية Bouffe.
- إهتم روسينى بافتتاحية أوبراته التى جاءت ألحانها تلخيصا لألحان الأوبرا.
- استخدم روسينى أسلوب التتابع Sequence بشكل بسيط فى بناء ألحانة.[2]

• فولفجانج أماديوس موتسارت Wolfgang Amadeus Mozart : مؤلفًا موسيقيًاغزير الإنتاج ومؤثرًا في الفترة الكلاسيكية. على الرغم من حياته القصيرة، إلا أن وتيرة تأليفه السريعة أدت إلى أكثر من ٨٠٠ عمل موسيقي .

[1] - Michael , Keneedy : ***The Concise Oxford Dictionary of Musicians*** , Third Edition , Oxford University, New York , 1985, P. 214 .

[2] - Denise P. Gallo : ***Gioachino Rossini : a guide to research*** , Routledge, New York, 2002 , p. 50.

- تكرار الجمل الغنائية بتعبير صوتي صاعد Crescendo.
- جاءت الحانة الغنائية الآوركسترالية المصاحبة لأصوات الأوبرا براقة ولامعة ولم تطغ على الصوت الغنائي فى أسلوب هوموفونى بديع.
- ظهرت المجموعات الغنائية Ensembles بكثرة فى نهاية فصول الأوبرا.
- كثرة استخدامه وفهمه المميز للآلات الإيقاعية .[1]

إسم المؤلفة	إسم المؤلفة باللغة الأصلية	تاريخ التأليف
٦ صوناتا للرباعي الوتري	6 Sonate per quartetto d'archi	١٨٠٤م
كانتاتا البكاء لموت أوريفيو	I'pianto d' Almonia Suila mortede d'orfeo	١٨٠٨م
أوبـرا "كمبيـــالة الزواج "	Cambiale di Matrinoni	١٨١٠م
أوبـــرا "موت ديدون "	La morte di Didon	١٨١١م
أوبرا سيرو في بابلونيا، بولونيا	Ciro in Babilonia, Bologna,	١٨١٢م
أوبرا " تركي في إيطاليا" وعرضت فى ميلانـــو	Iturcoin Italia	١٨١٣ م
أوبرا "تانكريدي" وهـــي أوبـرا جادة	Tancredi	١٨١٣م
أوبرا "الايطالية في الجزائر" وهي أوبرا هزلية	L'Italiana in Algeri	١٨١٣م
وكتب أوبراه "إليزابيتا ملكة إنجلترا"	Elisabetta, regina d'Inghilterra"	١٨١٤
أوبرا "عطيل " أوبرا جادة	Opera Otello	١٨١٦م
أوبرا " حلاق أشبيليا " أوبرا هزلية	Barbiere di Siviglia	١٨١٧م
أوبـرا " سندريلا "	la Cenerentola	١٨١٧م
أوبرا " الببغاء اللص "	La gazza Ladra	١٨١٧م
أوبرا " موسى في مصر "	.Mosé in egitto	
٥ أعمال لأوبرا باريس من بينهم "وليـــام تل"	guillaume tell overture	١٨٢٩م
مقطوعات غنائيـة : منها "الرقصـــة "	La danza	١٨٣٥م

[1] - Denise P. Gallo : ***Gioachino Rossini : a guide to research*** , Op,Cit , p. 50.

أغانـــي دينيـة : " الأم ستابات " "القداس المهيب" آلام السيدة العذراء"	**Stabata Mter** **Messe soleninelle** **Salve, o vergine Maria**	١٨٤٢م ١٨٤٢م ١٨٤٢م
ومقطوعات للبيانو في (١٤ جزء)	**numerous short piano pieces arranged in 14 volumes**	١٨٥٠– ١٨٥٧م
المقطوعات الموسيقية للأوركسترا	**Composizioni orchestrali**	–

نبذة عن بعض أعمال" جيوهينو روسيني ":[1]

جدول رقم (١) بعض أعمال" جيوهينو روسيني "

ثانياً / الإطار التطبيقي

أولا : التحليل البنائي

المقام : مي b / الكبير

الميزان : متغير $\frac{4}{8}$ – $\frac{6}{4}$

السرعة : وقور بفخامة وتمهل maestoso

الصيغة : حرة – صيغة ثلاثية (A B A_2) من م (١٢٤ : ١٤٠)

النسيج : هوموفوني

الطول البنائي : ١٥٩ مازورة ، و تحتوي على :

مقدمة موسيقية من أناكروز ١ – ٣٠ يقوم بأدائها البيانو و تتكون من :

الجملة الأولى : من أناكروز ١ – ٨ و تنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى من أناكروز ١ – ٤ تنتهي بقفلة نصفية في مقام مي b / الكبير .

العبارة الثانية من أناكروز ٥ – ٨ تنتهي بقفلة تامة في مقام مي b / الكبير .

الجملة الثانية : من أناكروز ٩ – ١٦ و تنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى من أناكروز ٩ – ١٣ [٢] و تنتهي بقفلة تامة في مقام مي b / الكبير .

العبارة الثانية من ١٣ [٣] – ١٦ و تنتهي بقفلة دينية على الدرجة الرابعة في مقام مي b / الكبير .

وصلة لحنية (Link) من ١٦[٣] – ١٧ .

---

[1] - Senici , Emanuele : ***The Cambridge Companion to Rossini*** , published by Cambridge University Press , New York , U.S.A , 2004 , P. 246 – 247.

الجملة الثالثة : من م ١٨ – ٢٦ و تنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى : من م ١٨ – ٢١ و تنتهي بقفلة تامة في مقام مي b / الكبير .

العبارة الثانية : من م ٢٢ – ٢٦ تنتهي بقفلة تامة في مقام مي b / الكبير .

وصلة لحنية غنائية من م ٢٦ – ٣٠ في مقام مي b الكبير

الجملة الرابعة : بداية الغناء من م ٣١ – ٣٦ و تنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى : من م ٣١[١] – ٣٤[٢] و تنتهي بقفلة تامة في مقام مي b / الكبير .

العبارة الثانية : من م ٣٤[٣] – ٣٦[١] وتنتهي بقفلة تامة في مقام دو / الصغير .

وصلة لحنية (Link) من م ٣٦ – ٣٧ .

الجملة الخامسة : من م ٣٨ – ٤٤ و تنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى : من م ٣٨ – ٤١ تنتهي بقفلة نصفية في مقام لاb / الكبير .

العبارة الثانية : من م ٤٢ – ٤٤ و تنتهي بقفلة تامة في مقام فا / الصغير .

الجملة السادسة : من م ٤٥ – ٥٢ و تنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى : من م ٤٥ – ٤٨ و تنتهي بقفلة تامة في سلم صول / الصغير

العبارة الثانية : من م ٤٩ – ٥٢ و تنتهي بقفلة تامة في مقام دو / الصغير .

الجملة السابعة : من أناكروز ٥٣ – ٦٥ ، وهي جملة مطولة تنقسم إلى ثلاث عبارات :

العبارة الأولى من أناكروز ٥٣ – ٥٧ تنتهي بقفلة نصفية في سلم مي b / الكبير .

العبارة الثانية : من ٥٨ – ٦١ و تنتهي بقفلة تامة في سلم ميb / الكبير .

العبارة الثالثة : من أناكروز ٦٢ – ٦٦ تنتهي بقفلة تامة في مقام لا b / الكبير وهي قفلة للصوت الغنائي أما المصاحبة في م ٦٦ تكون تأكيد للقفلة مع التحويل لمقام لاb / الصغير .

الجملة الثامنة : من م ٦٧ – ٧٥ و تنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى : من ٦٧ – ٧١[١] تنتهي بقفلة تامة في مقام مي / الكبير .

العبارة الثانية : من م ٧١[٣] – ٧٥[١] تنتهي بقفلة تامة في مقام لا / الصغير .

الجملة التاسعة : من أناكروز ٧٦ – ٨٤ و تنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى : ٧٦[٣]– ٨٠ تنتهي بقفلة تامة في سلم دو / الكبير مع التحويل لمقام فا / الكبير من م (٧٦ – ٧٨) و لمس الدرجة الخامسة لمقام دو / الكبير في م (٧٩) .

العبارة الثانية : من أناكروز ٨١ – ٨٤ تنتهي بقفلة نصفية في مقام لا / الصغير .

الجملة العاشرة : جملة مطولة من أناكروز ٨٥ – ٩٨ تنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى : من أناكروز ٨٥ – ٨٧ و تنتهي بقفلة نصفية في مقام فا# / الصغير .

العبارة الثانية : من أناكروز ٨٩ – ٣٩٣ تنتهي بقفلة تامة في مقام رى / الكبير .

العبارة الثالثة : من أناكروز ٩٤ – ٩٨ تنتهي بقفلة تامة في مقام رى / الكبير .

الجملة الحادية عشر : من أناكروز ٩٩ – ١٠٦١ وتنقسم إلى :

العبارة الأولى : من أناكروز ٩٩ – ١٠٢١ و تنتهي بقفلة تامة في مقام صول / الكبير .

العبارة الثانية : من أناكروز ١٠٣ – ١٠٦ تنتهي بقفلة تامة في مقام صول / الكبير وهي تكرار للعبارة الأولى .

الجملة الثانية عشر : من ١٠٦٢ – ١١٦ جملة مطولة مقسمة إلى ثلاث عبارات :

العبارة الأولى من م ١٠٦٢ – ١١٠١ تنتهي بقفلة تامة في مقام سيb / الكبير مع لمس الدرجة الخامسة لمقام رى / الكبير في م ١٠٧ ، ١٠٨ .

العبارة الثانية : من م ١١٠٢ – ١١٣ تنتهي بقفلة نصفية في مقام صول / الكبير .

العبارة الثالثة : من م ١١٣٢م – ١١٦ تنتهي بقفلة تامة في مقام رى / الكبير .

الجملة الثالثة عشر : من م ١١٧ – ١٢٧٢ و تنقسم إلى ثلاث عبارات :

العبارة الأولى : من م ١١٧ – ١٢٠ تنتهي بقفلة تامة في مقام صول / الكبير .

العبارة الثانية : من م ١٢١ – ١٢٣ و تنتهي بقفلة نصفية في مقام صول / الكبير .

العبارة الثالثة : من م ١٢٤ – ١٢٧٢ عبارة تعتمد على الحليات وتنتهي بقفلة نصفية في مقام صول / الكبير ، ومن م ١٢٨٢ – ١٢٩ تطويل للقفلة بفلة نصفية في مقام صول / الكبير .

الجملة الرابعة عشر : من م ١٣٠ – ١٣٦٢ و تنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى : من م ١٣٠ – ١٣٤ تنتهي بقفلة نصفية في مقام صول / الكبير .

العبارة الثانية : من م ١٣٥ – ١٣٦ وتنتهي بقفلة نصفية في مقام صول / الكبير

صيغة ثلاثية A B A_2 من م ١٢٤ – ١٤٠ :

الفكرة الأولى A من م ١٢٤ – ١٢٩ تنتهي بقفلة نصفية في مقام صول / الكبير .

الفكرة الثانية B من م ١٣٠ – ١٣٣ و تنتهي بقفلة نصفية في مقام صول / الكبير .

الفكرة الثالثة A_2 من م ١٣٥ – ١٤٠ و هي إعادة للفكرة الأولى A .

من م ١٤١ – ١٤٥ إعادة للفكرة الثانية B

الجملة الخامسة عشر : من م ١٤٥[٢] – ١٥٣ و تنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى : من م ١٤٥[٢] – ١٥٠[٣] تنتهي بقفلة تامة في مقام صول / الكبير .

العبارة الثانية : من م ١٥٠[٤] – ١٥٣[١] تنتهي بقفلة تامة في مقام صول / الكبير .

إعادة و تطويل للقفلة من م ١٥٣[٢] – ١٥٩ تنتهي بقفلة تامة في مقام صول / الكبير

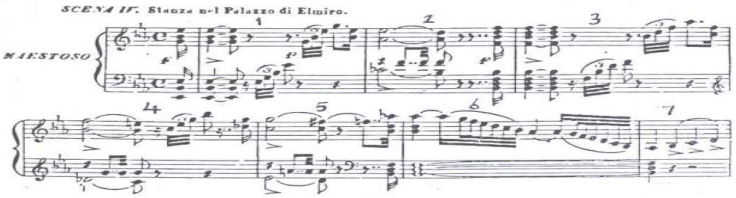
ثانيًا :التحليل العزفي وإخراج الصعوبات التقنية وكيفية التغلب عليها:

- **أحداث مشهد الثنائى ديدمونه وإميليا فى أوبرا عطيل :**

يدور الحوار في حجرة بقصر (ألميرو) بين إيميليا* و ديدمونة * مع بكاء وقلق و حيرة ديدمونة لإختفاء خطاب بخط يدها كانت سترسله لعطيل والذي قام (لاجو)* بسرقته منها و تخشى أن يقع في يد والدها وتعبر عن مخاوفها في مشهد ثنائي درامي مع صديقتها إيمليا .

يبدأ المشهد بمقدمة موسيقية إفتتاحية لآلة البيانو من أناكروز ١ – ٣١ في سلم ميb / الكبير ، ويستعرض فيها إمكانيات ومهارة العازف التقنية وتأتي في سرعة بطيئة متمهلة للتعبير عن المشهد المهيب (Maestoso) بمشاعر الخوف والبكاء والقلق ويظهر ذلك في إستخدام المقابلات الإيقاعية والإيقاعات المتداخلة والتقسيمات الداخلية بكثرة وكذلك الألحان المبنية على الفقرات الأربيجية والسلمية والكروماتية والقفزات في كلتا اليدين ، وستتناول الباحثة فيما يلي هذه الصعوبات التقنية وكيفية التغلب عليها :

مقدمة موسيقية من أناكروز ١ – ٣٠ و تتكون من : وهي تبدأ بحماسية و قوة للتمهيد للسياق الدرامي لمشهد و تعكس مشاعر القلق و الحدة في الحوار بين ديدمونة و إميليا .

الجملة الأولى : من أناكروز ١ – ٨ : وهى تعتمد على عزف تآلفات هارمونية ثلاثية و رباعية وتآلفات مفككة فى كلتا اليدين و فقرات سلمية صاعدة و هابطة في اليد اليمنى كما في م (٦ ، ٧) ، كما هو موضح بالشكل الآتي :

شكل (١)

المدونة الأصلية من م (١ – ٧)

* **ديدمونة Desdemona :** هي فتاة جميلة من مدينة البندقية تثير غضب والدها، عضو مجلس الشيوخ عن مدينة البندقية ، وتخيب أمله ، عندما تهرب مع عطيل و تتزوجه بالسر

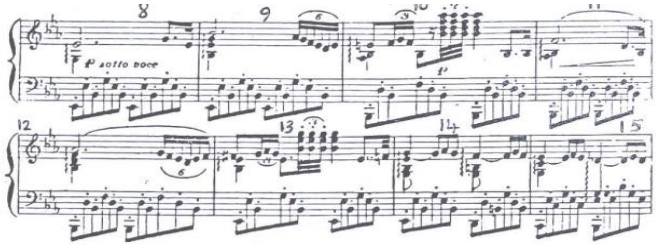
* **إيمليا Emilia** : خادمة ديدمونة و صديقتها المقربة ..

* **لاجو Lago** : زوج إيميليا ، وهو رجل تسيطر على نفسة الغيرة من عطيل و السلطة السياسية .

إرشادات عزفية : تبدأ المقدمة بالعزف القوي f على التأكيد على التآلف الأول في أناكروز م١ بالضغط الأول accent (>) مما يستوجب الضغط بإستخدام قوة الذراع بالإضافة إلى الضغط المتساوي القوة للأصابع لتحقيق ذلك ويطبق ذلك في م ٣ ، ٤ ، ٥ .

- على العازف إظهار الصوت الداخلي في اليد اليسرى في م ٢ ، ٤ ، ٥ مع تثبيت الإصبع الخامس في صوت الباص أثناء العزف و التحكم في قوة ضغط الأصابع مع عدم شد أوتار اليد .
- يجب على العازف التدريب على الفقرات السلمية السريعة في اليد اليمنى في م ٦ و يتطلب ذلك تقريب الأصابع من النغمات و الحفاظ على الشكل الدائري لليد و بخفة في الأداء ، مع إستخدام قوة ضغط الأصابع في م ٧ في إظهار اللحن في اليد اليمنى وليس الذراع لوجود قوس الإتصال .

الجملة الثانية : من أناكروز ٩ – ١٦ في هذا الجزء يتم الإنتقال إلى العزف بخفوت p و يأتي مصطلح" sotto voce " وتعني العزف بهمس والإنتقال المفاجئ هنا من العزف القوي f في الفقرة السابقة للعزف الهامس يعبر عن التضارب في المشاعر والحيرة والقلق ويعكس الجو العام للمشهد و يقوم هذا الجزء على تآلفات ثلاثية مفككة فى اليد اليسرى تبدأ بأوكتافات لحنية بالعزف المتقطع السريع staccato أما اليد اليمني فتقوم على ألحان سلمية وتآلفات هارمونية رباعية فى بعض الأجزاء .

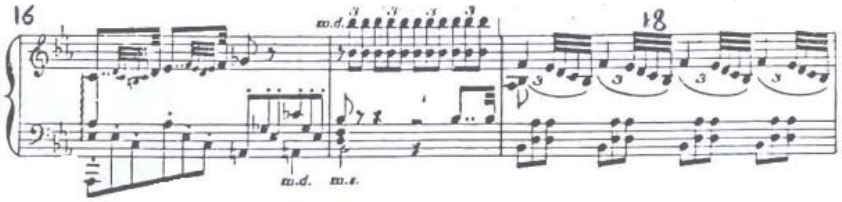
إرشادات عزفية : في م ٨ يتطلب من العازف لمس إصابع البيانو بخفة شديدة في اليد اليسرى مع إظهار اللحن الخافت في اليد اليمنى ، وذلك يتطلب تحكم في قوة الأصابع والذراع أيضًا لتحقيق العزف المتقطع السريع بالشكل المطلوب . ويجب على عازف البيانو تفسير المقابلة الايقاعية فى زمن النوار كالتالي في اليد اليسرى مقابل في اليد اليمنى والناتج السمعي لها و ذلك في م ١٠ ، ١٣ ، كما بالشكل الآتي :

شكل (٢)

المدونة الأصلية من م (٨ – ١٥)

في م ٩ يجب على العازف التدريب على عزف حلية الأربيجيو ( ) على التآلفات الرباعية بزمن وشكل متساوي في السرعة وقوة العزف ويكرر ذلك في بداية كل مازورة حتى م ١٥ ، مع الحفاظ على تثبيت الإصبع الخامس في م ١٢ لتحقيق إمتداد الصوت قي صوت السوبرانو .

في م ١٠[١] توجد مقابلة إيقاعية ويجب على عازف البيانو تقسيم الثلاثية باليد اليسرى كمقابلة ٣ مقابل ٢ فى اليد اليمني مع مراعاة التقسيم الداخلى على الكروش . وكذلك فى م ١٠ [٢] ولكن على ضعف الزمن .

تبدأ م ١٦ بحلية أربيجيو في اليد اليمنى في مقابلة ايقاعية ٢ في اليد اليمنى مقابل ٣ في اليد اليسرى ولكن تكمن صعوبتها فى التقسيمات الداخلية فى اليد اليمنى خاصه لوجود حلية الجروبتو Gruppettoبداخل التقسيم الداخلى فى زمن الكروش بشكل غير واضح و يتطلب ذلك تحكم بسرعة الأصابع و عدم كسر زمن مع الحفاظ على الأداء الهامس بخفوت مما يتطلب تحكم شديد من العازف مع التدريب على هذا الجزء بمفردة .

ويجب مراعاه تغير الطبقة الصوتية باليد اليمنى للعزف فى مفتاح فا فى م ١٦ [٤] و يرمز لها m.d. و الرجوع للعزف بنفس الطبقة باليد اليسرى مرة أخرى في م ١٧ و يرمز لها m.s. كما هو موضح بالشكل الآتي :

شكل (٣)

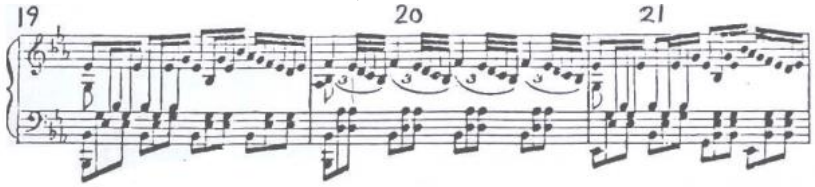
المدونة الأصلية من م (١٦ – ١٨)

الجملة الثالثة من م ١٨ – ٢٦ :

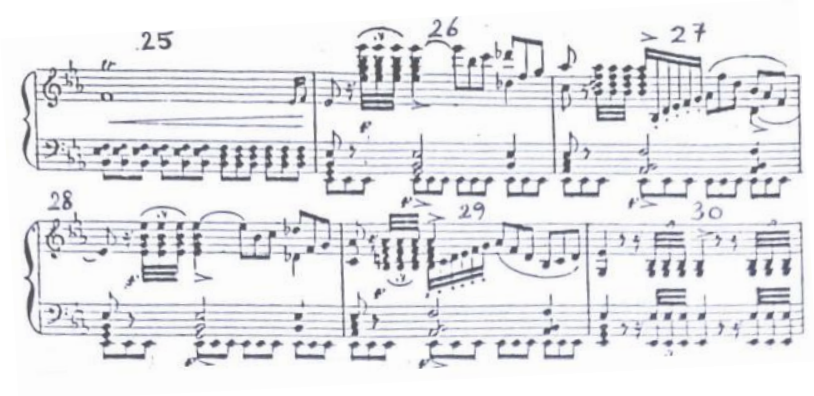
وهى مبنية على فقرات سلمية سريعة باليد اليمني مع تآلفات ثلاثية هارمونية مقسمة باليد اليسرى في إيقاع ثلاثي بتقسيمات داخلية مختلفة .

إرشادات عزفية :

في م ١٩ ، ٢١ يوجد تداخل بين اليد اليمني واليسرى مع التقسيم الداخلي مابين اليدين ويجب على عازف البيانو مراعاه ذلك بعزفها ببطئ و بالعزف المتقطع الثقيل (portato) لحفظ النغمات و تأكيدها مع فتح مفصل الذراع للخارج ليعطي حرية بالعزف .

كما يجب تأدية المقابلة الإيقاعية بشكل صحيح و تطبيق عليها نفس الناتج السمعي للمقابلة الإيقاعية مقابل هو موضح بالشكل الاتي :

شكل (٤)

المدونة الأصلية من م (١٩ – ٢١)

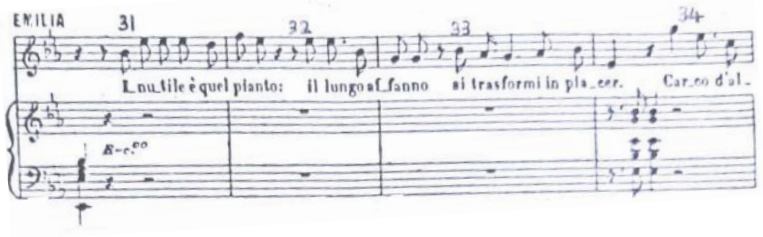
من م ٢٥ – ٣٠ و هي جملة لحنية غنائية لآلة البيانو وهى قائمة على تآلفات هارمونية رباعية مكثفة بكلتا اليدين مع تثبيت نغمة مي b كنغمة متكررة باليد اليسرى (pedal note) أثناء عزف الصوت الداخلي بنفس اليد في شكل تآلفات ، كما موضح بالشكل الآتي :

شكل (٥)

المدونة الأصلية من م (٢٥ – ٣٠)

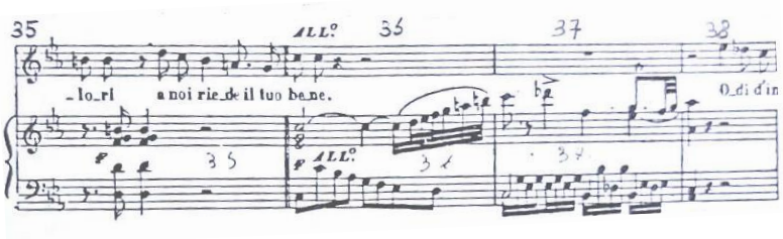
إرشادات عزفية : يجب على العازف في م ٢٥ التدريب على أداء حلية trill فى اليد اليمني مقابل عزف التآلفات الثلاثية باليد اليسرى بالتدرج في رفع الصوت كما تمت الإشاره على المدونة هي وتعني (Crescendo) وهو التدرج من الخفوت إلى القوة وتؤدي بثقل اليد على النوتات تدريجياً حتى نصل إلى العزف بقوة وذلك للتمهيد للعزف بقوة f لدخول الغناء بشكل إستعراضي .

- في م ٢٧ ٢ ، ٢٩ ٢ يوجد صعوبة في عزف مسافة أكثر من أوكتاف ما بين نغمة مي b (النغمة المتكررة) في الباص و النغمة الرابعة في التآلف وهي نغمة فا باليد اليسرى مما يصعب على العازفين أصحاب اليد الصغيرة عزفها ويمكن التغلب عليها من خلال عزف التآلف بدون

نغمة الباص مع وضع الدواس الأيمن (sustain pedal) لعمل إمتداد لرنين الصوت و عزفها بعد ذلك بشكل طبيعي بالزمن المحدد لها .

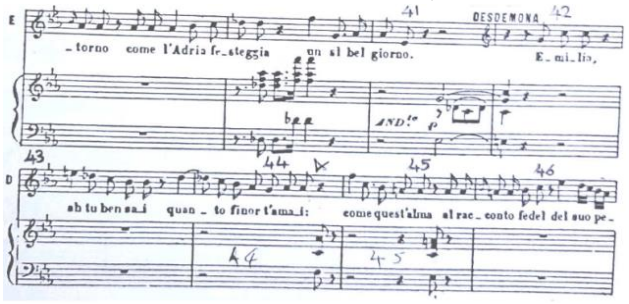
الجملة الرابعة : بداية الغناء من م ٣١ – ٣٤ [١] و تبدأ (إيمليا) بالإلقاء المنغم (Recitative) وتقول (لا فائدة من البكاء سوف يتحول القلق الطويل إلى متعة) ثم يقوم البيانو بالرد بعمل تآلفات ثلاثية هارمونية بسيطة في كلتا اليدين بقوة للدلالة على التوتر والقلق ، ثم تستأنف الغناء في م ٣٤ – ٣٦ [٢] [٣] مع التحويل إلى سلم دو/ الصغير وذلك لتغيير الجو الدرامي و إختلاط مشاعر الحزن مع الحيرة و تقول (عزيزتي) ثم يقوم البيانو بالرد بعمل تآلفات ثلاثية هارمونية بسيطة بقوة (f) ليوصف إنفعالها في مواضع السكتات وبعدها تقول (سوف يتحول هذا الهم إلى سرور وبهجة علينا جميعاً)، كما هو موضح بالشكل الآتي :

شكل (٦)

المدونة الأصلية من م (٣١ – ٣٤)

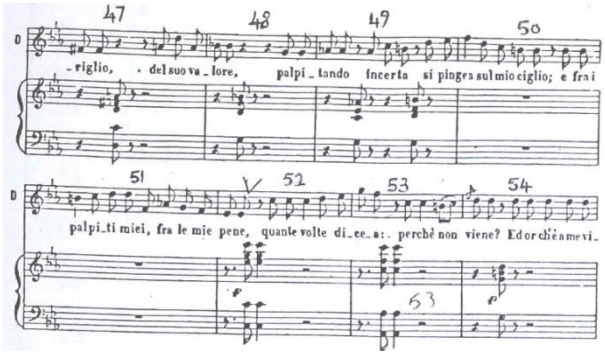
وصلة لحنية (Link) من م ٣٦ – ٣٧ للبيانو المنفرد قائمة على فقرات سلمية سريعة صاعدة في اليد اليمنى و نغمات سلمية هابطة في سلم دو/ الصغير ثم بتآلفات مفككة في اليد اليسرى في م ٣٧ و التحويل لسلم لاb/ الكبير لتنتهي بقفلة تامة في م ٣٨ [١] تمهيداً لدخول الغناء مرة أخرى ، كما هو موضح بالشكل الآتي :

شكل (٧)

المدونة الأصلية من م (٣٥ – ٣٨)

الجملة الخامسة : من م ٣٨ – ٤٤ و تنقسم إلى عبارتين : من م ٣٨ – ٤١ تستأنف فيها إيميليا الغناء في سلم لاb/ الكبير وتقول " استمع من كل مكان كيف تحتفل أدريا بمثل هذا اليوم الجميل " ثم يقوم البيانو بالرد بعمل تآلفات ثلاثية هارمونية بسيطة في موضع السكتات بغنائية تمهيداً لجملة

" هذا اليوم الجميل " و يبدأ البيانو بالرد عليها لحن غنائي خافت تمهيداً لدخول ديدمونة بالغناء في م ٤٢ ٢– ٤٤ بلمس سلم فا / الصغير وتقول "إميليا، آه، أنت تعرف كم أحببتك حتى الآن" و يرد البيانو بتآلف على الدرجة الأولى في سلم فا / الصغير ، و التحويل هنا من السلم الكبير إلى السلم الصغير يأتي لتجسيد الموقف الدرامي والدلالة على معاني الكلمات و نقل المشاعر الحزن والخوف ، كما هو موضح بالشكل الآتي :

شكل (٨)

المدونة الأصلية من م (٣٩ – ٤٢)

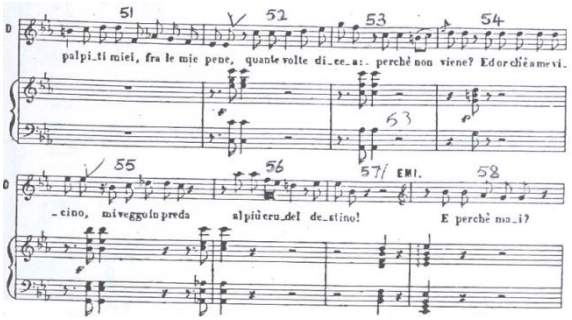
الجملة السادسة : و يعد هذا الجزء آريا منفردة ل (ديدمونة) من م ٤٥ – ٥٢ تستأنف (ديدمونة) فيها الغناء بلمس سلم صول /الصغير قائلة (بينما كانت هذه الروح ، وهي تحكي بأمانة قصة الخطر التى تواجهه) يرد البيانو بتآلف على الدرجة الأولى في سلم صول / الصغير من م ٤٨ ٢ – ٥٢ ٣ تستكمل ديدمونة الغناء بلمس سلم دو / الصغير قائلة (وأنا اتكئ على جبيني و ارتعش بغير توقف وتعاني دقات قلبي من آلامي) و يتخللها تآلفات ثلاثية بقوة (f) تعبيراً عن نبضات قلبها التي تخفق بقوة من الآلم ، كما هو موضح بالشكل الآتي :

شكل (٩)

المدونة الأصلية من م (٤٧ – ٥٤)

إرشادات عزفية : يجب على عازف البيانو المصاحب التركيز على علامات التحويل و التي استخدمها المؤلف للمس سلالم مختلفة بكثرة وذلك تجسيداً لثياق الدراما وتعبيراً عن معاني الكلمات ، كما يجب أن يؤدي التظليل الموسيقى المطلوب للتعبير عن الإنفعالات والمشاعر .

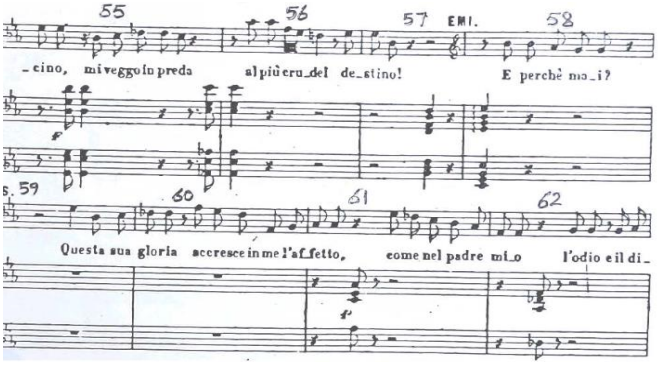
ملحوظة: كثرة اللمس و التحويل بين السلالم يأتي للدلالة على الحالة النفسية الغير مستقرة و التردد و القلق و يساعد في تجسيد الدراما بشكل واضح جدا .

الجملة السابعة : من أناكروز ٥٣ – ٦٥ ، وهي جملة مطولة تنقسم إلى ثلاث عبارات :

العبارة الأولى من أناكروز ٥٣ – ٥٧ و تبدأ بسؤال ديدمونة (لماذا لا يأتي ؟) و يرد البيانو على التساؤل بتآلف ثلاثي على الدرجة الخامسة في سلم دو / الصغير في موضع السكتة ، ثم تقول " والآن وهو يقترب مني " و يرد البيانو بقوة بتآلف على الدرجة الأولى في سلم ميb/ اكبير بكلتا اليدين في موضع السكتة و التحويل هنا لتبديل مشاعر الخوف بمشاعر الغضب التي سيطرت عليها ، وتستأنف الغناء قائلة " اشعر بأنني فريسة " و يرد البيانو بتآلف على الدرجة الرابعة في سلم مي b/ الكبير ، ثم تقول " وقد وقعت في براثن القدر القاسي ! " و تنتهي الجملة بتآلف ثلاثي بكلتا اليدين على على الدرجة الخامسة في سلم مي b / الكبير ، كما هو موضح بالشكل الآتي :

شكل (١٠)

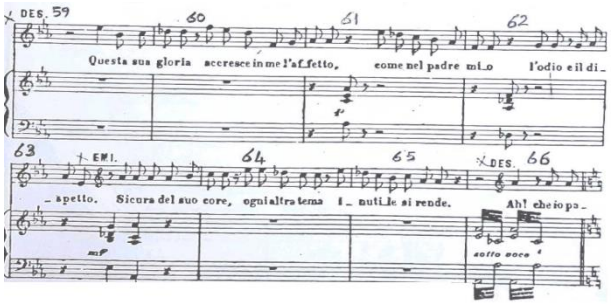
المدونة الأصلية من م (٥١ – ٥٨)

العبارة الثانية من ٥٨ – ٦١

تبدأ بعزف حلية اربيجيو على تآلف الدرجة الأولى في سلم ميb / الكبير، ثم تقوم (إميليا) بالرد على ديدمونة وتستكمل الحوار قائلة " ولما لا ؟ ، (فتجاوب ديدمونة) مجده هذا يزيد من محبتي له " تنتهي بتآلف ثلاثي على الدرجة الرابعة في سلم ميb / الكبير للبيانو بخفوت (p) تعبيراً على التأثر و المحبة الممزوجة بالقلق و الحزن ، كما هو موضح بالشكل الآتي :

شكل (١١)

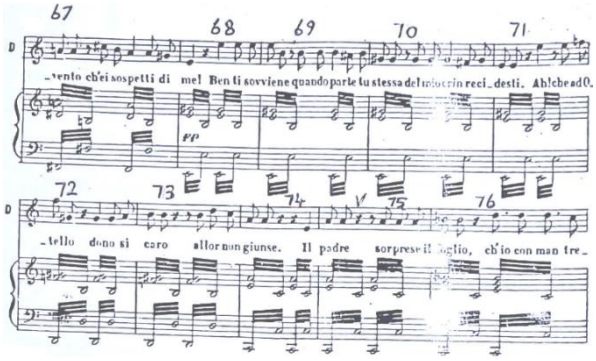
المدونة الأصلية من م (٥٥ - ٦٢)

العبارة الثالثة :

من أناكروز ٦٢ – ٦٦ تستأنف ديدمونة كلامها قائلة " كما هو الحال في والدي " يرد البيانو بتآلف على الدرجة الرابعة في سلم لا b / الكبير ثم تقول " و الذي نمى بداخلي الكراهية و الحقد " تنتهي بقفلة في مقام تامة في سلم لا b / الكبير و تستكل إميليا الحوار معها قائلة " اي موضوع آخر سوف يكون لا يفيد لأنك واثقة من قلبه " تنتهي بقفلة تامة في سلم لا b / الكبير وهي قفلة للصوت الغنائي أما المصاحبة في م ٦٦ تكون تأكيد للقفلة مع التحويل لمقام لاb / الصغير بنموذج لحني وايقاعي جديد مبنى على تآلف ثلاثي مقسم فى اليد اليمني و اوكتافات لحنية باليد اليسرى على نموذج سداسى ، كما هو موضح بالشكل الآتي :

شكل (١٢)

المدونة الأصلية من م (٥٩ - ٦٦)

الجملة الثامنة : ومن م ٦٧ – ٧٥ تستكمل (ديدمونة) كلامها و تول " آه ، أخاف أن يشك بي " تبدأ فيها المصاحبة تتبع في صعودها و هبوطها الخط اللحني للمقاطع اللفظية و يكون أداء النغمات غير متصل دون أن يكون متقطع ، للدلالة على مشاعر الإضطراب و الخوف الشديد تنقسم إلى عبارتين : **العبارة الأولى :** من ٦٧ – ٧١¹ تنتهي بقفلة تامة في مقام مي / الكبير .

العبارة الثانية : من م ٧١³ – ٧٥¹ تنتهي بقفلة تامة في مقام لا / الصغير ، كما هو موضح بالشكل الآتي :

شكل (١٣)

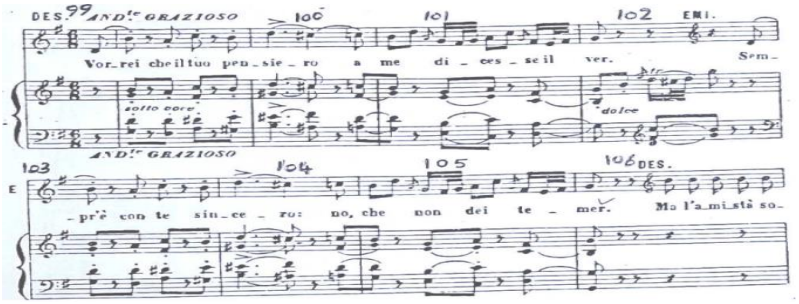
المدونة الأصلية من م (٦٧ – ٧٦)

و تدل سرعة الإيقاع عند روسيني تدل هنا عن الإضطراب النفسي و قمة المعاناة النفسية ، و تم التركيز في هذا الجزء على النوتات الغليظة في الغناء بأداء خافت للدلالة على ذلك ، مما يستلزم تحكم شديد من المغني بصوتة .

وتأتي المصاحبة في هذا الجزء قائمة على تريميلو (Tremolo) في كلتا اليدين في حركة عكسية بين اليد اليمنى و اليسرى في إيقاع سريع في مصاحبة الغناء القائم على إلقاء متقطع غير صريح للدلالة على القلق ، و التحويل إلى سلم لا الصغير دلالة على تضارب المشاعر بين الحزن و القلق و الحيرة و الخوف في نفس الوقت .

الإرشادات العزفية :

يجب على عازف البيانو المصاحب إظهار نغمات الضلع الأول في السوبرانو في اليد اليمنى حيث إنها تأتي في شكل مسافات هارمونية بنفس لحن الغناء كتدعيم له مع عدم العزف بقوة لكي لا يطغى على صوت المغني و خاصة أن المغنية تؤدي الصوت في الطبقات الغليظة و ليست في الطبقة اللامع لصوت السوبرانو ، و يتطلي ذلك تقريب الأصابع من لوحة المفاتيح والضغط بقوة متوسطة لإظهار اللحن مع الحفاظ على الحركة الدائرية لليد .

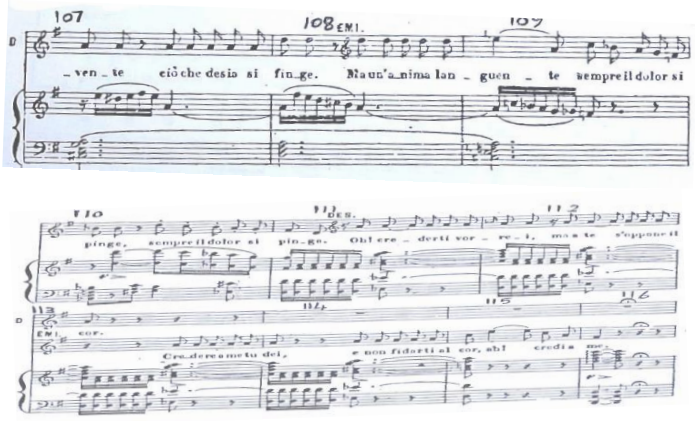
الجملة الحادية عشر : من أناكروز ٩٩ – ١٠٦[١] يبدأ هذا الجزء في سلم صول / الكبير وهنا تبدأ (إيمليا) بالبعد عن مشاعر القلق و تؤكد لها أن عطيل لم يؤذيها و سيصدقها و يبدأ للبيانو بمصاحبة الغناء مع تغير الميزان C إلى ميزان $\frac{6}{8}$ بشكل مكثف لتدعيم الغناء وتغير السرعة لتصبح Grazioso و تعني الأداء برشاقة و لتدل على كلملت (إيميليا) وتقوم المصاحبة فى هذا الجزء على مسافات هارمونية متنوعة فى تلك اليدين بإيقاعات موحدة تدعيما للحن الغناء ، كما في الشكل الآتي :

شكل (١٤)

المدونة الأصلية من م (٩٩ – ١٠٦)

الإرشادات العزفية : في هذا الجزء تقوم المصاحبة على نفس النموج الإيقاعي و اللحني للغناء و يتوجب ذلك إظهار صوت السوبرانو لتدعيم لحن الغناء مع إظهار الأصوات الداخلية التي تعد تلوين هارموني للحن و هذا يستوجب التحكم بقوة بالإصبع الرابع و الخامس لإظهار الصوت مع التدعيم الهرموني بمسافات هامونية في اليد اليسرى بنفس النماذج الإيقاعية المستخدمة .

يراعي عازف البيانو المصاحب العزف الخافت لهذا الجزء لوجود مصطلح sotto voce و التي سبق وأن ذكرته الباحثة من قبل في م (٩) .

كما يجب أن يظهر تغير الميزان بمواضع الضغط الخاصة بميزان $\frac{6}{8}$.

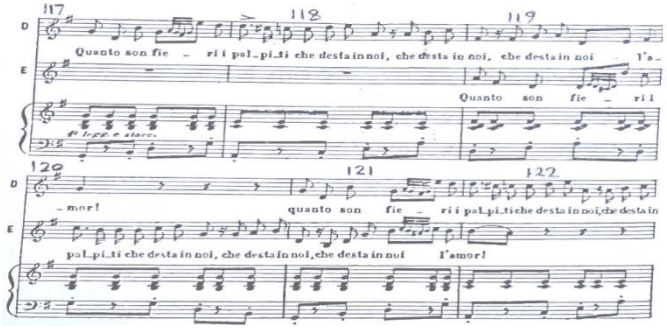
الجملة الثانية عشر : من ١٠٦[٢] – ١١٦ جملة مطولة تتغير فيها المصاحبة فى شكل نماذج كروماتية باليد اليمني مع تآلفات رباعية باليد اليسرى وهنا (بدأت ديدمونه بتصديق كلام إيميليا في أن تبعد عن القلق و لكن قلبها مازال يرتجف من الخوف) و جاءت المصاحبة الكروماتية للتعبير عن ذلك في اليد اليمنى من م (١٠٧ – ١٠٩) ، ثم أصبحت أكثر هارمونية لتجسيد مشاعر الثقة في عطيل و الخوف منه في نفس الوقت ، ما هو موضح بالشكل الآتي :

شكل (١٥)

المدونة الأصلية من م (١٠٧ – ١١٦)

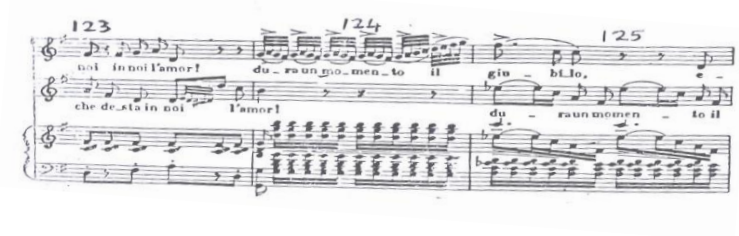
إرشادات عزفية : م ١١٠ يجب على عازف البيانو أداء الأوكتافات الهارمونية بشكل متصل باليد اليمنى وذلك بزحلقة الأصابع بين الإصبح الخامس و الرابع ، والعزف بقوة (f) بنفس الطريقة التي سبق وأن ذكرتها الباحثة من قبل .

يجب على العازف المصاحب إبراز تآلف الدرجمة الخامسة V_7 في بدايو كل مازورة و ذلك بعزف النغمات بشكل مفرط لحفظها ثم إستجماع قوة الذراع بأكملة و الضغط على النغمات بقوة متساوية وذلك لوجود علامة (accent) عليها .

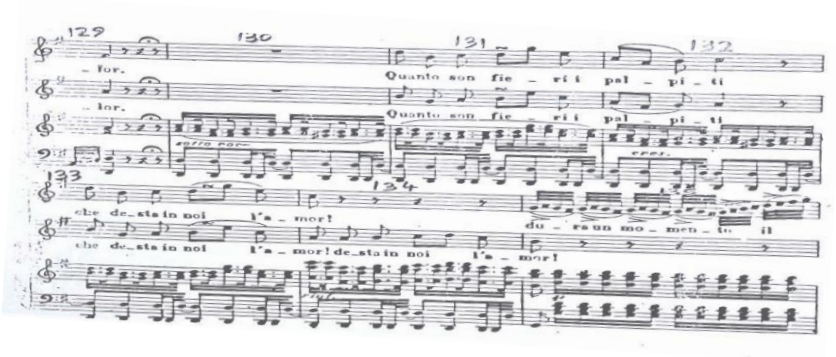
ويظهر هذا الجزء مهارة الغناء في الطبقات الغليظة بالغناء المتقطع و الذي يستلزم تحكم شديد بالصوت و الأحبال الصوتية للمغني و خاصة مغني (السوبرانو) لذلك يجب أن يراعي عازف البيانو ذلك بعدم العزف بقوة للتآلفات المصاحبة ليظهر صوت المغني .

الجملة الثالثة عشر : من م ١١٧ – ١٢٧[٢] تنتقل المصاحبة الى تآلفات هارمونية باليد اليمني مع مصاحبة لحنية باليد اليسرى بالعزف المتقطع بمصاحبة الحوار بين ديدمونة و إيمليا في أن تُظهر دقات قلبهم في إبتهاج لحظي بأن الحب يوقظنا للحقيقة ، كما في الشكل الآتي :

شكل (١٦)

المدونة الأصلية من م (١١٧ – ١٢٧)

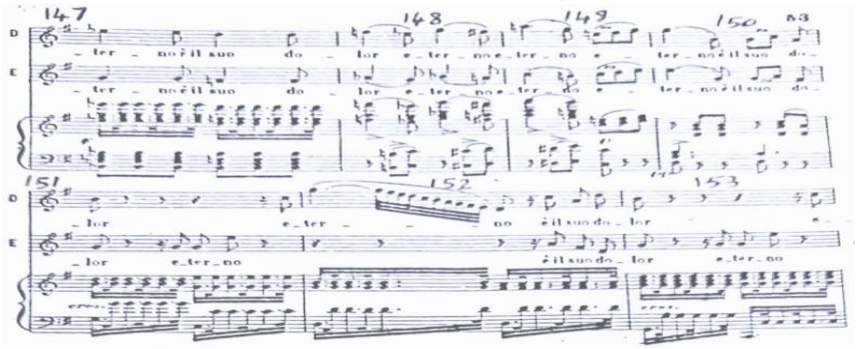
الفكرة الأولى A من م ١٢٤ – ١٢٩تقوم المصاحبة على تكثيف هارموني قائم على تألفات ثلاثية باليد اليمني مع تألفات رباعية باليد اليسرى بشكل ايقاعي موحد تدعيمًا للحن الغناء المبني على لحن سلمي صاعد سريع مع إستمرا المقطع اللفظي (هذا الإبتهاج للحظة ولكن هذا الحب يوقظنا)

شكل (١٧)

المدونة الأصلية من م (١٢٣ – ١٢٥)

الفكرة الثانية B من م ١٣٠ – ١٣٣ تقوم فيها المصاحبة على نموذج ايقاعي موحد باليد اليمني مبنى على مسافة الثالثة الهارمونية و تآلفات ثلاثية هارمونية مكثفة فى اليد اليمني مع اوكتافات هارمونية باليد اليسرى بصوت هامس في سلم صول / الكبير لتأكيد روح الإبتهاج اللحظي لهما ، و يستمر إمليا و ديدمونة بقول نفس المقطع الصوتي (هذا الحب يوقظنا كم نحن فخورين بدقات هذا القلب) ، كما موضح بالشكل الآتي :

شكل (١٨)

المدونة الأصلية من م (١٣٠ – ١٣٥)

الفكرة الثالثة A_2 من م ١٣٥ – ١٤٠ و هي إعادة للفكرة الأولى A ومن م ١٤١ – ١٤٥ إعادة للفكرة الثانية B .

الجملة الخامسة عشر : من م ١٤٥[٢] – ١٥٣ بدأ من م ١٤٨ تعزف المصاحبة نفس النموذج الايقاعي للغناء بتدعيم هارموني فى اليد اليمني واليسرى ، استمر الغناء على أن حزن القلب سيكون أبديًا) ، كما هو موضح بالشكل الآتي :

شكل (١٩)

المدونة الأصلية من م (١٤٧ – ١٥٣)

إعادة و تطويل للقفلة من م ١٥٣[٢] – ١٥٩ تنتهي بقفلة تامة في مقام صول / الكبير مع مصاحبة هارمونية مكثفة ، من م (١٤٢ – ١٥١) توجد مسافة سادسات و ثالثات بين الصوتين و يعزف هذا الجزء بالشكل الذي سبق و أن

نتائج البحث

بناءًا على الاطلاع على نتائج الدراسات السابقة والمصادر العلمية و التحليل الأدائي و العزفي لعينة البحث ، تمكّنت الباحثة من الإجابة على تساؤلات البحث وكانت كالتالي :

التساؤل الأول : ما أسلوب التجسيد الدرامي في مصاحبة البيانو عند " جيوهينو روسينى " في مشهد الثنائى دايتمونا وإميليا بأوبرا عطيل عينة البحث ؟

- استخدم روسيني الإلقاء المنغم (Reictativo) الغير مصاحب حيث أن البيانو المصاحب يقوم بعمل تآلفات أو وصلات لحنية في السكتات لضبط السلم أو للتحويل من سلم لآخر.
- استخدم الأصوات الداخلية في اليد اليمنى و اليسرى للتعبير عن الغموض عما سيحدث.
- استخدم روسيني مصطلح sotto voce و تعني العزف بهمس للتعبير عن الحزن و الحيرة .
- الإنتقال المفاجئ p من العزف القوي f في الفقرة السابقة للعزف الهامس يعبر عن التضارب في المشاعر بين الكآبة و القلق و الذي يعكس الجو العام للمشهد .
- افتتح المقدمة بسرعة بطيئة متمهلة للتعبير عن المشهد المهيب(Maestoso) بمشاعر الخوف والبكاء .
- كثرة التحويل السلالم الكبيرة إلى السلالم الصغيرة وذلك لتغيير الجو الدرامي للمشهد و إختلاط مشاعر الحزن مع الحيرة .
- ستخدم فقرات سلمية سريعة صاعدة و هابطة و فقرات كروماتية ، للتعبير عن التوتر الذي سيطر على المشهد .
- تريميلو (Tremolo) في كلتا اليدين في حركة عكسية بين اليد اليمنى و اليسرى في إيقاع سريع في مصاحبة الغناء القائم على إلقاء متقطع غير صريح للدلالة على التوتر .
- استخدم (Crescendo) وهو التدرج من الخفوت إلى القوة وتؤدي بثقل اليد على النوتات تدريجياً حتى نصل إلى العزف بقوة وذلك للتمهيد للعزف بقوة f لدخول الغناء بشكل إستعراضي .
- استخدم تغيير الميزان C إلى ميزان $\frac{6}{8}$ مع تغيير السرعة لتصبح Grazioso و تعني الأداء برشاقة لمواكبة الجو الدرامي من الخوف إلى التفاؤل والأمل .

- استخدم الثالثات الهارمونية التكثيف الهارموني قائم على تألفات ثلاثية باليد اليمني مع تألفات رباعية باليد اليسرى بشكل إيقاعي موحد تدعيمًا للحن الغناء المبني على لحن سلمي صاعد سريع مع إستمرار المقطع اللفظي (هذا الإبتهاج للحظة و لكن هذا الحب يوقظنا).
- استخدام المقابلات الإيقاعية مقابل في المقدمة .
- إستخدام الطبقات الغليظة بالغناء المتقطع و الذي يستلزم تحكم شديد بالصوت و الأحبال الصوتية للمغني و خاصة مغني (السوبرانو) لذلك يجب أن يراعي عازف البيانو ذلك بعدم العزف بقوة للتآلفات المصاحبة ليظهر صوت المغني .

التساؤل الثاني : ما هي أساليب المصاحبة المستخدمة فى مشهد الثنائى دايتمونا واميليا فى أوبرا عطيل لجيوهينو روسينى عينة البحث ؟

- **مصاحبة لحنية :** قائمة على ألحان مأخوذة من اللحن الرئيسي للغناء ، ولكن بتنويعات ، مع فقرات سلمية و كروماتية واحيانا بشكل نموذج إيقاعي و لحني متكرر tremolo .
- **مصاحبة لحنية مدعمة هارمونياً :** وهي تكون بعزف لحن السوبرانو في اليد اليمنى بتدعيم هارموني لها في نفس اليد مع إضافة هارمونيات في اليد اليسرى (تكثيف هارمونى).
- **مصاحبة لحنية :** قائمة على تآلفات الثلاثية اللحنية (Broken chord) بالعزف المتقطع staccato .
- **مصاحبة هارمونية :** قائمة على تآلفات ثلاثية ورباعية ومسافات هارمونية مختلفة، وأيضاً أوكتافات مع إضافة الثالثة والخامسة.
- **مصاحبة هارمونية لحنية :** تحتوي على اللحن الأساسي في صورة السوبرانو في اليد اليمنى مع تدعيم هارموني لها في اليد اليسرى أو بنفس اليد ، وهذه تأتي في الأجزاء التي بها عزف غناء منفرد ، أو في حوار مع المغني .

التساؤل الثالث : كيف يمكن التغلب على صعوبات التقنية في أداء المصاحبة فى مشهد الثنائى دايتمونا واميليا فى أوبرا عطيل لجيوهينو روسينى عينة البحث ؟

و جاءت الإجابة عليه من خلال التحليل العزفي والتطبيقي لعيّنة البحث ، وقد توصّلت الباحثة الى تحديد الصعوبات التقنية و العزفية ووضع الإرشادات العزفية المناسبة لها ، كما في الجدول الآتي:

جدول رقم (٢) الصعوبات التقنية و الإرشادات العزفية

الصعوبات التقنية و العزفية	الإرشادات العزفية
أناكروز ١ – ٨ : **وهى تعتمد على عزف تآلفات هارمونية ثلاثية ورباعية وتآلفات مفككة فى كلتا اليدين و فقرات سلمية صاعدة و هابطة .**	**يمكن التدريب عليها من خلال عزفها لحنيًا لحفظ النغمات بزمن بطئ جدا ثم عزفها مجمعة في زمنها الأصلي .**
العزف القوي f على التأكيد على التآلف الأول في أناكروز م١ بالضغط الأول accent (>) .	**يستوجب الضغط بإستخدام قوة الذراع بالإضافة إلى الضغط المتساوي القوة للأصابع لتحقيق ذلك ويطبق ذلك في م ٣ ، ٤ ، ٥ .**
كيفية إظهار الصوت الداخلي في اليد اليسرى في م ٢ ، ٤ ، ٥ .	**و يكون من خلال تثبيت الإصبع الخامس في صوت الباص أثناء العزف و التحكم في قوة ضغط الأصابع مع عدم شد أوتار اليد .**
التدريب على الفقرات السلمية السريعة في اليد اليمنى في م ٦ .	**يتطلب ذلك تقريب الأصابع من النغمات و الحفاظ على الشكل الدائري لليد و بخفة في الأداء ، مع إستخدام قوة ضغط الأصابع في م ٧ في إظهار اللحن في اليد اليمنى وليس الذراع لوجود قوس الإتصال .**
في م ٨ الإنتقال إلى العزف بخفوت p و يأتي مصطلح sotto voce و تعني العزف بهمس والإنتقال المفاجئ هنا من العزف القوي f في الفقرة السابقة للعزف الهامس .	**يتطلب من العازف لمس إصابع البيانو بخفة شديدة في اليد اليسرى مع إظهار اللحن الخافت في اليد اليمنى و ذلك يتطلب تحكم في قوة الأصابع و الذراع أيضًا لتحقيق العزف المتقطع السريع بالشكل المطلوب**
في م ١٠ ، ١٣ المقابلة الايقاعية فى زمن النوار كالتالي في اليد اليسرى مقابل في اليد اليمنى .	**يجب على عازف البيانو تفسير والناتج السمعي لها و التدريب عليها .**
في م ٩ التدريب على عزف حلية الأربيجيو ( ) على التآلفات الرباعية	**يجب على العازف بزمن و شكل متساوي في السرعة و قوة العزف و يكرر ذلك في بداية كل مازورة حتى**

	م ١٥ ، مع الحفاظ على تثبيت الإصبع الخامس في م ١٢ لتحقيق إمتداد الصوت قي صوت السوبرانو .
تبدأ م ١٦ بحلية أربيجيو في اليد اليمنى في مقابلة إيقاعية ٢ في اليد اليمنى مقابل ٣ في اليد اليسرى .	تكمن صعوبتها فى التقسيمات الداخلية فى اليد اليمنى خاصه لوجود حلية الجروبتو Gruppettoبداخل التقسيم الداخلى فى زمن الكروش بشكل غير واضح و يتطلب ذلك تحكم بسرعة الأصابع و عدم كسر زمن ♫ مع الحفاظ على الأداء الهامس بخفوت مما يتطلب تحكم شديد من العازف مع التدريب على هذا الجزء بمفردة . ويجب مراعاه تغير الطبقة الصوتية باليد اليمنى للعزف فى مفتاح فا فى م ١٦ ٤ و يرمز لها m.d. و الرجوع للعزف بنفس الطبقة باليد اليسرى مرة أخرى في م ١٧ و يرمز لها m.s. .
في م ١٩ ، ٢١ يوجد تداخل بين اليد اليمني واليسرى مع التقسيم الداخلي مابين اليدين .	ويجب على عازف البيانو مراعاه ذلك بعزفها ببطئ و بالعزف المتقطع الثقيل (portato) لحفظ النغمات و تأكيدها مع فتح مفصل الذراع للخارج ليعطي حرية بالعزف . كما يجب تأدية المقابلة الإيقاعية بشكل صحيح و تطبيق عليها نفس الناتج السمعي للمقابلة الإيقاعية ♫♫ مقابل ♫
يجب على العازف في م ٢٥ التدريب على أداء حلية trill tr فى اليد اليمني مقابل عزف التآلفات الثلاثية باليد اليسرى بالتدرج في رفع الصوت كما تمت الإشاره على المدونة < هي وتعني (Crescendo) وهو التدرج من الخفوت إلى القوة	وتؤدي ببطئ بالإصبع الثاني و الثالث مع تغيير ثقل اليد على النوتات تدريجياً من العزف الخافت حتى نصل إلى العزف بقوة وذلك للتمهيد للعزف بقوة f لدخول الغناء بشكل إستعراضي .
في م ٢٧ ٢ ، ٢٩ ٢ يوجد صعوبة في عزف مسافة أكثر من أوكتاف ما بين نغمة ميb (النغمة المتكررة) في الباص و النغمة الرابعة في التآلف وهي نغمة فا باليد اليسرى .	مما يصعب على العازفين أصحاب اليد الصغيرة عزفها ويمكن التغلب عليها من خلال عزف التآلف بدون نغمة الباص مع وضع الدواس الأيمن (

	sustain pedal) لعمل إمتداد لرنين الصوت و عزفها بعد ذلك بشكل طبيعي في بالزمن المحدد لها .
من م ٤٧ – ٥٣ يجب على عازف البيانو المصاحب التركيز على علامات التحويل والتي استخدمها المؤلف للمس سلالم مختلفة بكثرة وذلك تجسيداً لثياق الدراما وتعبيراً عن معاني الكلمات ، كما يجب أن يؤدي التظليل الموسيقيى المطلوب للتعبير عن الإنفعالات والمشاعر .	كثرة اللمس و التحويل بين السلالم يأتي للدلالة على الحالة النفسية الغير مستقرة والتردد والقلق و يساعد في تجسيد الدراما بشكل واضح جدا .
ومن م ٦٧ – ٧٥ تأتي المصاحبة في هذا الجزء قائمة على تريميلو (Tremolo)	يجب على عازف البيانو المصاحب إظهار نغمات الضلع الأول في السوبرانو في اليد اليمنى حيث إنها تأتي في شكل مسافات هارمونية بنفس لحن الغناء كتدعيم له مع عدم العزف بقوة لكي لا يطغى على صوت المغني و خاصة أن المغنية تؤدي الصوت في الطبقات الغليظة و ليست في الطبقة اللامع لصوت السوبرانو ، ويتطلب ذلك تقريب الأصابع من لوحة المفاتيح والضغط بقوة متوسطة لإظهار اللحن مع الحفاظ على الحركة الدائرية لليد .
من أناكروز ٩٩ – ١٠٦[1] مع تغير الميزان C إلى ميزان $\frac{6}{8}$ مع مصاحبة البيانو للغناء بشكل مكثف لتدعيم الغناء وتغير السرعة لتصبح Grazioso و تعني الأداء برشاقة و لتدل على كلملت (إيميليا) وتقوم المصاحبة فى هذا الجزء على مسافات هارمونية متنوعة فى تلك اليدين بإيقاعات موحدة تدعيما للحن الغناء .	يجب مراعاة أماكن الضغوط لتغيير الميزان لإظهاره في هذا الجزء تقوم المصاحبة على نفس النموج الإيقاعي و اللحني للغناء و يتوجب ذلك إظهار صوت السوبرانو لتدعيم لحن الغناء مع إظهار الأصوات الداخلية التي تعد تلوين هارموني للحن و هذا يستوجب التحكم بقوة بالإصبع الرابع و الخامس لإظهار الصوت مع التدعيم الهرموني بمسافات هامونية في اليد اليسرى بنفس النماذج الإيقاعية المستخدمة .
م ١١٠ الأوكتافات الهارمونية بشكل متصل باليد اليمنى	يجب على عازف البيانو أداء الأوكتافات الهارمونية بشكل متصل باليد اليمنى وذلك بزحلقة الأصابع بين الإصبع الخامس و الرابع . و العزف بقوة (f) بنفس الطريقة التي سبق و أن ذكرتها الباحثة من قبل .

	يجب على العازف المصاحب إبراز تآلف الدرجة الخامسة V_7 في بدايو كل مازورة و ذلك بعزف النغمات بشكل مفرط لحفظها ثم إستجماع قوة الذراع بأكملة و الضغط على النغمات بقوة متساوية وذلك لوجود علامة (accent) عليها
في م ١١٧– ١٢٧ ويظهر هذا الجزء مهارة الغناء في الطبقات الغليظة بالغناء المتقطع و الذي يستلزم تحكم شديد بالصوت و الأحبال الصوتية للمغني و خاصة مغني (السوبرانو) .	**لذلك يجب أن يراعي عازف البيانو ذلك بعدم العزف بقوة للتآلفات المصاحبة ليظهر صوت المغني .**

التوصيــات

١. أن يتضمن منهج البيانو المصاحب أعمال غنائية في مرحلة الدراسات العليا في أداء هذا العمل أومقطوعات أخرى فى مستواها التقنى .
٢. عمل أبحاث أخرى مكملة لموضوع البحث الحالى .
٣. تدعيم المكتبات الموسيقية في الكليات والمعاهد المتخصصة بالاسطوانات والتسجيلات
٤. والمدونات الخاصة بمؤلفات الأوبرا إلى جانب تدعيمها بالكتب والمراجع .
٥. تشجيع الدارسين على حضور حفلات الأوركسترا والاستماع إلى مؤلفات الأوبرا
٦. العمل على تسلسل منهج البيانو المصاحب وتخطى حدوث أي فجوة في المحتوى العلمي للمنهج بين المراحل المختلفة .

قائمة المراجع

أولا : المراجع العربية :

١. أحمد بيومي : ***القاموس الموسيقي*** ، دار الأوبرا المصرية ، وزارة الثقافة ، القاهرة ،١٩٩٢م.

٢. آمال صادق– فؤاد أبو حطب: ***مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي في العلوم النفسية والتربوية والإجتماعية***، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٦.

٣. أمنية محمد سمير محمد عبدالحميد القنصل : ***التوظيف الدرامي للغناء في مشهد انتحار عطيل Otello من أوبرا عطيل لـ فيردي*** ، مجلة علوم و فنون الموسيقى ، المجلد ٤٢ ، العدد ١ ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، ٢٠٢٠م .

٤. سمحة الخولي : ***محيط الفنون***، الجزء الثاني، الموسيقى ألأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١ .

٥. سمير عزيز : ***تطور فن المصاحبة الموسيقية***، مقال منشور، مجلة الفن المعاصر، اكاديمية الفنون، الجيزة، ١٩٩١م .

٦. محمد حمدي السيد : ***دراسة مقارنة للثنائيات في الأوبرا الكلاسيكية من خلال أوبرا الفلوت السحري لموتسارت والأوبرا المعاصرة من خلال أوبرا أخناتون لفليب جالس*** ، بحث منشور ، مجلة علوم و فنون الموسيقى ، كلية التربية الموسيقية ، المجلد ٤٧ ، يناير ، ٢٠٢٢.

٧. نادية عبدالعزيز عوض : ***" الكورال"*** ، وزارة الإعلام ، الكويت ،١٩٨٦م .

ثانياً : المراجع الأجنبية :

8. Abbate, Carolyn & Parker, Roger : ***A History Of Opera*** , Published by W. W. Norton & Company , First Edition , New York , 2012 .

9. Adler, Kurt ; ***The Art of Accompanying and Coaching Minneapolis***, , Published, by University of Minnesota Press, U.S.A , 1965.

10. A. Scholes, Percy: ***The Oxford Companion to Music***, Oxford University Press, London, New York, Toronto, 1955.

11. Backlin Laurissa, ***Iron Sharpens Iron: Duets for Two Women in the Teaching / Instruction of Undergraduate Women*** , PhD , University of North Texas, U.S.A, 2024 .

12. Behnke, Kurt: ***"The Technique Of Singin"***, Williams and Norgate, London 1975.

13. Blitt, Christoph: ***Wilhelm Hauff und Rossini ,in Das Bild der italienischen Oper in Deutschland***, Münster , Lit Verlag , 2004 **.**

14. Denise P. Gallo : ***Gioachino Rossini : a guide to research*** , Routledge, New York, 2002
15. Gossett, Philip ***The New Grove Dictionary Of Music and Musicians*** **.** Vol 21, Macmillan Publishers Limited, London, 1980.
16. Kuehun, Jacquelyn: ***The Basics of Accompanying***, Clavier Magazine, Vol.34, No.9, November, 1995 .
17. Marrian , Wbfter ***: New York international dictionary of English***. Language Encyclopedia Britannica ,1980 .
18. Mcentire , Myra : ***Great Musical Theater Duets*** , Article in Backstage Magazine, February , U.S.A , 2024 .
19. Michael , Keneedy : ***The Concise Oxford Dictionary of Musicians*** , Third Edition , Oxford University, New York , 1985**.**
20. Tomas , Jame Delap : ***Rossini,Verdis :Otello , Analaysis of faithfulness to shaksepeare"*** DMA, Oklahoma Umverstiy, U.S.A, 1992**.**
21. Senici , Emanuele : ***The Cambridge Companion to Rossini*** , published by Cambridge University Press , New York , U.S.A , 2004
22. Vitelli , Olivia : ***Mirror games : text, music and scene in the operas of Gioachino Rossini***, PhD, Lorraine University , France , 2014 .
23. https://www.liveabout.com/types-of-operas-2456510 .
24. https://www.noor-book.com/tag/othello .

ملخص البحث

التجسيد الدرامي في مصاحبة البيانو من خلال أوبرا عطيل لجيوهينو روسينى (مشهد الثنائى ديدمونه و إميليا)

يعد البيانو جزءًا أساسيًا في التقليد الأوبرالي الإيطالي حيث كان يُنظر له دائمًا على أنه الوحيد البديل للأوركسترا ، ولقد إعتاد المؤلف الإيطالي " جيوهينو روسينى Gioachino Rossini " (١٧٩٢– ١٨٦٨م) والمؤلف الإيطالي "جوزبي فيردي Giuseppe Verdi " (١٨١٣– ١٩٠١م) أن يؤلفوا أوبراتهم على البيانو، كما إعتادوا أيضًا على أن القراءة الأولى للأوبرا تكون بمصاحبة البيانو وذلك أثناء شرحهم للمغنين جميع أقسامها وكذلك في التدريبات مع الغناء ، وتعود ممارسة استخدام البيانو لمرافقة الصوت الغنائي إلى عصر الباروك مع الباص المستمر "Basso– Continuo" التي تم استخدامها في الأصل كمرافقة للآلات المنفردة في الصوناتات وأيضًا في الحفلة الباروكية النموذجية على الطراز الإيطالي ، وفي القرن التاسع عشر أصبح البيانو أساسياً لأي فرقة موسيقية بسبب إمتداده الكبير وصوته القوي وإمكانياته الواسعة في التعبير عن النص الشعري في مصاحبة الأغنية الرفيعة " Lied " و " الأريا arie da Camera " الإيطالية في الحفلات التى كان يقدمها " فرانز ليست Franz Liszt " (١٨١١– ١٨٨٦م) لإعداد جميع الأوبرات الإيطالية ، التي إتخذت الأحداث الدرامية في قصصها أشكالا وأنماطا مختلفة تبعًا لتطور الفكر الأدبي والفني ولعبت دورًا هامًا في تاريخ الفن وما زالت حتى اليوم .ولقد كتب المؤلفون الإيطاليون العديد من الأوبرات باللغة الإيطالية في القرن التاسع عشر وحتى بدايات القرن العشرين ، و من بينهم " روسيني " ومن أشهر الأوبرات التي كتبها " أوبرا عطيل Otello Opra " في عام (١٨١٦م) وهي مشهد من مسرحية "وليام شكسبير William Shakesper" (١٥٦٤– ١٦١٦م) ، و التي تلتقي فيها معرفة بالطبيعة البشرية مع مهارة " روسيني " في استكشاف العمق النفسي للشخصيات بوسائل خاصة بفن الأصوات. ينقل الكاتب المسرحي الشخصيات والمواقف عن طريق الكلمات ، بينما يقدم الملحن التعبير عن المواقف الدرامية باستخدام الموسيقى المتمثلة في : اللحن ، واختيار نوع الصوت، والخطوط اللحنية ، والأفكار المهيمنة ، والإيقاع ، واختيار الآلات أو التوزيع الموسيقي ، وتعتبر أوبرا عطيل Otello من الأوبرات التي استخدم فيها التجسيد الدرامي الغنائي بشكل واضح للتعبير عن مشاعر مثل الغيرة والحقد والغضب ، كما إحتوت على أشكال عديدة من الغناء ومنها الثنائيات Duets التي تعد من

أبرز أشكال الحوار في الأوبرا ، و التي سوف تتناول الباحثة منها مشهد الثنائي ديدمونه و إميليا و إلقاء الضوء على كيفية أداء مصاحبة البيانو المعدة لها ودورة في تجسيد الدراما الغنائية كما يركز على العلاقة بين النص والموسيقى ودور الموسيقى في تعزيز اللغة الأدبية والتعبير عنها ، وذلك من خلال تناول هذا المشهد بالدراسة والتحليل لتوضيح التجسيد الدرامي للغناء وأساليب الأداء المصاحبة والمهارات التقنية المستخدمة بها للوصول إلى أدائها بالشكل الفني السليم ، و اتبع البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى) .

و ينقسم هذا البحث إلي جزئيين :

- **الجزء الأول : الإطار النظري ، ويشتمل على :**
  - نبذة عن مصاحبة الغناء فى العصر الرومانتيكي .
  - نبذة عن فن الأوبرا و أنواعها .
  - نبذة عن الثنائيات في الغناء .
  - نبذة عن حياة المؤلف الإيطالي " جيوهينو روسينى " .
  - نبذة عن أسلوبة و طابع موسيقاه .
  - نبذة عن بعض أعمالة .
- **الجزء الثاني : الإطار التطبيقي و يشتمل على :**
  - التحليل البنائي .
  - التحليل العزفي ويشمل إخراج الصعوبات التقنية واقتراح التغلب عليه .

النتائج و التوصيات .

قائمة المراجع العربية و الأجنبية .

Summary research
Dramatic embodiment in piano accompaniment through the opera Othello by Giohenno Rossini
(scene of the duet of Desdemona and Emilia)

The piano is an essential part of the Italian operatic tradition, as it has always been seen as the only alternative to the orchestra. The Italian composer Gioachino Rossini (1792-1868) and the Italian composer Giuseppe Verdi (1813-1901) used to compose their operas. On the piano, they are also accustomed to the first reading of the opera being accompanied by the piano while explaining all its sections to the singers, as well as in exercises with singing. The practice of using the piano to accompany the singing voice goes back to the Baroque era with the bass continuo "Basso-Continuo" which was originally used as accompaniment. For solo instruments in sonatas and also in the typical Baroque concert in the Italian style, and in the nineteenth century the piano became essential for any orchestra due to its great range, strong sound and wide possibilities in expressing the poetic text in the accompaniment of the sublime song "Lied" and the Italian "Arie da Camera". In the concerts that Franz Liszt (1811-1886) gave to prepare all the Italian operas, the dramatic events in whose stories took different forms and styles according to the development of literary and artistic thought and played an important role in the history of art and still do today. Italian authors wrote many operas in the Italian language in the nineteenth century and until the beginning of the twentieth century, including "Rossini." Among the most famous operas he wrote was "Otello Opera" in 1816, which is a scene from William Shakespeare's play. (1564-1616), in which knowledge of human nature meets Rossini's skill in exploring the psychological depth of characters using special means of the art of voices. The playwright conveys characters and situations through words, while the composer expresses dramatic situations using music represented by: melody, choice of voice type, melodic lines, leitmotifs, rhythm, and choice of instruments or musical arrangement. Otello is considered one of the operas in which Lyrical drama was used clearly to express feelings such as jealousy, hatred, and anger. It also contained many forms of singing, including duets, which are among the most prominent forms of dialogue in the opera. The researcher will address the scene of the duet of Desdemona and Amelia and shed light on how to perform the piano accompaniment. It is prepared for it and has a role in embodying lyrical drama. It also focuses on the relationship between text and music and the role of music in enhancing the literary language and its expression, by examining this scene with study and analysis to clarify the dramatic use of singing and the accompanying performance methods and technical skills used to reach its performance in the proper artistic form, and The research followed the descriptive method (content analysis).

This research is divided into two parts:

•Part One: The theoretical framework, which includes:

-An overview of singing accompaniment in the Romantic era.

-An overview of the art of opera and its types.

-An overview of duets in singing.

-A summary of the life of the Italian author "Giohino Rossini."

-An overview of the style and character of his music.

-An overview of some of his works.

•Part Two: The applied framework, which includes:

-Structural analysis.

-Instrumental analysis includes identifying technical difficulties and proposing to overcome them.

Results and recommendations.

List of Arabic and foreign references.