التوزيع الأوركسترالي للحركة الثالثة للسيمفونية الكبرى رقم ٩ عند فرانز شوبيرت

إعداد

د. أسماء عبدالنبي أحمد همام

مدرس نظريات وتأليف بقسم التربية الموسيقية ، كلية التربية النوعية ، جامعة جنوب الوادي

مقدمة :

تعد السيمفونية من أكبر القوالب الآلية التي تُكتب للأوركسترا السيمفوني لما تميزت به من الطول الزمني لأداء القالب وإستخدام مختلف الآلات الأوركسترالية وتعدد الخطوط اللحنية وتنوعها كل ذلك جعلها تتربع على عرش التأليف الموسيقي وتقف تحدياً أمام قدرات المؤلفين والموسيقين، فتُعد السيمفونية بناء شامخ أشبه بالمعابد بالقصور الكبرى، والمعابد في فن العمارة وهي أرفع ما يبلغه المؤلف الموسيقي في إرتقائه الإبداعي (حسين فوزي، ١٩٩٠، ص٥٠)

وقد ترجع البدايات الحقيقية للعمل السيمفوني لعصر الباروك مع نهايات القرن ١٧ وبدايات القرن ١٨ حيث استخدمت السيمفونية كإفتتاحية إيطالية للأوركسترا والتي عادةً كانت تتكون من ثلاث حركات في أنماط رقصة، وقد ظهرت عادة في أعمال إسكارلاتي، ولم تكن السيمفونيات أعمالاً مشهورة في ذلك الوقت بل كانت تقتصر علي ثلاثة أنواع من الحفلات أولها حفلات الأوبرا على هيئة افتتاحية وثانيها في التراتيل الكنسية على هيئة أوراتوريو وثالثهما في الحفلات التي تقوم بدون تمثيل على هيئة كانتاتا وظلت الإفتتاحية الإيطالية هكذا بحركاتها الثلاث هي أساس الاعمال السيمفونية في تلك الفترة ، وظل الوضع على هذا الحال حتي نهاية عصر الباروك ومنتصف القرن الـــ١٨ حيث حدث تحولاً كبيراً في السيمفونية من خلال أعمال كل من موتسارت Mozart (١٧٥٢-١٧٩١)، وهايدين Hyden (١٧٣٢-١٨٠٩) حيث قاما بإدخال الكثير من التعديلات لتصبح السيمفونية أربع حركات (حركة سريعة في نمط صوناتا، حركة

بطيئة، الحركة الثالثة في نمط منويت، الرابعة سريعة في نمط روندو (Don Michal Randal, 2001,p. 562)

وقد إستمر التأليف للسيمفونية في القرن التاسع عشر عند بعض مؤلفي الرومانتيكية، أمثال، روبرت شومان Robert Schumann (١٨١٠- ١٨٥٦م)، وفرانز ليست Franz Liszt (١٨١١- ١٨٦٨م) و"فرانز شوبيرت Franz Schubert "(١٧٩٧ - ١٨٢٨ م) .(عواطف عبدالكريم، ١٩٩٧م، ص ٤٣٢)

ويعتبر" فرانز شوبيرتFranz Schubert" تاريخياً وفنياً مثل بيتهوفن نقطة إلتقاء الكلاسيكية والرومانتيكة، وإذا نظرنا إلى إنتاجه الفني نجد أنه قد تمسك بأنواع التأليف الكلاسيكي حيث قام بتأليف ١٠سيمفونيات، ١٥رباعي وتري، ٢٢ صوناتا للبيانو، ٧ قداسات، وأكثر من ٦٠٠ أغنية فنية إلى جانب مجموعة كبيرة من موسيقي الحجرة (عواطف عبد الكريم، ١٩٩٧م، ص ٢٣)

وقد انفرد فرانز شوبيرت بمكانة خاصة في التاريخ الموسيقى بحكم الفترة الزمنية التي عاشها من (١٧٩٧ : ١٨٢٨) حيث ينتمي إلى كل من القرن الثامن عشر والتاسع عشر وله أعمال تمت في القرن الثامن عشر وأخرى في القرن التاسع عشر، ولأعماله الفنية الكثيرة اجتمعت الأراء على أنه شخصية متميزة وعبقرية خالدة في الموسيقى. حيث إتسمت مؤلفاته بطابعها المميز والمعبر عن شخصيته وموهبته في التأليف الموسيقي.(جورج مدبك، ١٩٩٣م، ص ١٣)

وقد كانت نقطة بداية شوبرت في التأليف السيمفوني هي الإقتداء بكبار الموسيقين المحببين إلى نفسه، أمثال هايدن، وموتسارت، وبيتهوفن Beethoveen (١٧٧٠-١٨٢٧)، والواقع إن شوبيرت برع في تأليف السيمفونيات حيث ألف عدد ٩ سيمفونيات، الأولي منها لم تكن أعمالا ضخمة، فقد حاول في سيمفونيته الرابعة أن يقترب من الأسلوب البطولي عند بيتهوفن، ولكنه إذا كان قد نجح في ذلك إلى حد ما في الحركة الأولي فإنه لم يصل في بقية الحركات إلى شئ عظيم الأهمية ولكن حازت إثنان منها على الشهرة العالمية وخاصة تلك المسماة بالسيمفونية الكبري (عينة البحث)، والسيمفونية الثامنة التي لم تتم، فهاتان سيمفونيتان فريدتان لكل منهما

لونها وطابعها الخاص وهما في صفة الفردية تشبهان أعظم أعمال بيتهوفن.(سمحة الخولي،١٩٧١م، ص ٢٥٨)

مشكلة البحث :

تتحدد مشكلة البحث في وجود تغييرات كبيرة حدثت في السيمفونية الرومانتيكية عن السيمفونية الكلاسيكية من حيث التأثيرات اللونية للآلات في التوزيع الأوركسترالي التي اهتم بها التأليف الرومانتيكي بصفة عامة وفي أسلوب تأليفها وخاصةً الحركة الثانية في السيمفونية رقم ٩ لشوبيرت الأمر الذي حفز الباحثه إلى تناولها بالدراسة والتحليل.

أهداف البحث :

١. التعرف على سمات التوزيع الأوركسترالي للحركة الثانية في السيمفونية رقم ٩عند فرانز شوبيرت.

أهمية البحث :

ترجع أهمية تلك الدراسة في بيان الصورة التي وصلت إليها السيمفونية في نهاية العصر الكلاسيكي الأمر الذي مهد لظهور أسلوب التأليف الموسيقي للسيمفونية في بداية العصر الرومانتيكي وبيان ما وصلت إليه السيمفونية من تطوير في كل من الطابع والشخصية وأسلوب التأليف، بالإضافة إلى التأثيرات اللونية للآلات في التوزيع الأوركسترالي بالعصر الرومانتيكي عند فرانز شوبرت في سيمفونيته رقم ٩ الحركة الثانية والذي يعتبر حلقة الوصل بين العصرين.

أسئلة البحث :

١. ما سمات التوزيع الأوركسترالي للحركة الثانية في السيمفونية رقم ٩ عند فرانز شوبيرت.

محددات البحث :

١. محدد موضوعي : الحركة الثانية في السيمفونية رقم ٩ عند فرانز شوبيرت .
٢. محدد زماني : القرن التاسع عشر عام (١٨٢٨م) .
٣. محدد مكاني : مدينة فيينا .

إجراءات البحث :

منهج البحث :

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي "تحليل المحتوى"، وهو المنهج الذي يحاول معرفة ماهية طبيعة الظاهرة، وذلك من خلال تحليل بنيتها وبيان العلاقات بين مكوناتها (آمال صادق وفؤاد أبو حطب، ١٩٩١م، ص ١٠٢) .

عينة البحث :

الحركة الثانية في السيمفونية الكبرى رقم ٩ في سلم دو/ ك عند فرانز شوبيرت

أدوات البحث :

١. المدونة الموسيقية للحركة الثانية للسيمفونية الكبرى رقم ٩ عند فرانز شوبيرت
٢. الأسطوانة السمعية للحركة الثانية للسيمفونية الكبرى رقم ٩ عند فرانز شوبيرت

مصطلحات البحث :

١. **الرومانتيكية Romanticism :**

حركة فنية سيطرت على جميع الفنون ومنها الموسيقى خلال القرن التاسع عشر، وقد تميزت هذه الحركة بالإسراف في التعبير الذاتي والإغراق في الخيال والعاطفة والهروب إلى الطبيعة والعمل على إحياء التراث القومي. (عواطف عبدالكريم وآخرون، ٢٠٠٣م، ص١٣٢).

٢. **السيمفونية Symphony :**

عملاً أوركسترالياً ذو طابع وأبعاد ضخمة يقع في عدة حركات الأولي منها الصوناتا وقد تكون السيمفونية من أربع حركات أو ثلاثة وربما حركة واحدة أو حتي خمسة أو أكثر . (حسام الدين زكريا، ٢٠٠٨م، ص ٥١٧)

٣. **الهارموني Harmony :**

هو فن تجميع النغمات الموسيقية بحيث تسمع في آن واحد، ولهذا التجميع قوانينه التي تحدده. (عواطف عبد الكريم وآخرون، ٢٠٠٣ م، ص٦٨).

٤. **التونالية Tonality :**

هو المناخ النغمي الهارموني الذي يدور حول مركز أساسي، ويحدد المقام الأصلي للمؤلفة الموسيقية وعلاقته بالمقامات الموسيقية الأخرى التي تظهر خلال هذه المؤلفة.

(عواطف عبد الكريم واخرون، ٢٠٠٣م، ص ١٥٢)

٥. **التوزيع الاوركسترالي Orchestration :**

هو فن الكتابة للأوركسترا بهدف إستخلاص ألوان نغمية للمؤلفة الأوركسترالية وذلك عن طريق مزج الآلات الموسيقية بشكل او بآخر. (عواطف عبد الكريم وآخرون، ٢٠٠٣ م، ص ١٠٧)

دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث:

١. **الدراسة الأولى بعنوان :إستعادة رحلة فرانز شوبيرت الحالم. بصمات موسيقية في صوناتا البيانو في سلم سي/ الكبير**

Retracing The Journey Of Franz Schubert's Wanderer. Musical Fingerprints In The B-flat Piano Sonata*

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على أسلوب شوبرت في صيغة الصوناتا، **وإتبعت المنهج** الوصفي (تحليل محتوي)، و**إستخدمت عينه** صوناتا البيانو في سلم سى /الكبير **وقد أسفرت النتائج** إلى معرفة أسلوب شوبيرت في صوناتا البيانو.

* **Roggero, Amanda**, (2004), Retracing The Journey Of Franz Schubert's Wanderer. Musical Fingerprints In The B-flat Piano Sonata, The new Oxford companion to music University of Cincinnati, United States.

تعليق الباحثة: إستفادت الباحثة من تلك الباحثة في التعرف علي أسلوب شوبيرت تتفق تلك الدراسة مع البحث الراهن فى تناولها لأسلوب شوبيرت وإستخدام المنهج الوصفي (تحليل محتوي) ويختلف عنه في عينة البحث حيث تناولت تلك الدراسة صيغة الصوناتا بينما تناول البحث الراهن السيمفونية رقم ٩ .

٢. الدراسة الثانية بعنوان :

التحليل المقارن لأسلوب أداء صوناتا في سلم لا الكبير مصنف ١٦٢ للكمان والبيانو عند فرانز بيتر شوبيرت.

A Comparative Performance Analysis of sonata in A Major،Op162، for Violin and Piano by Franz Peter Schubert [**].

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على أسلوب أعمال فرانز شوبيرت للبيانو، **وإتبعت المنهج** الوصفي (تحليل المحتوى) **وإستخدم عينة** صوناتا فى سلم لا الكبير مصنف ١٦٢، **وقد أسفرت النتائج عن** معرفة تحليل الصوناتا من. خلال مصنف ١٦٢ للكمان والبيانو.

تعليق الباحثة :إستفادت الباحثة من تلك الدراسة في التعرف علي أسلوب شوبيرت وتناولها للمنهج الوصفي

تتفق تلك الدراسة مع البحث الراهن في التعرف علي أسلوب شوبيرت، وإستخدام المنهج الوصفي (تحليل محتوي) ويختلف عنه فى عينة البحث حيث تناولت تلك الدراسة صوناتا مصنف ١٦٢ للكمان عند شوبيرت بينما تناول البحث الراهن السيمفونية رقم ٩ عند شوبيرت

٣. الدراسة الثالثة بعنوان : أسلوب فرانز شوبيرت في التوزيع الأوركسترالي للسيمفونية الغير مكتملة رقم٨ (دراسة تحليلية)[*].

[**] **Kim, Jinkyeong** , (2013), A Comparative Performance Analysis of sonata in A Major, Op162 for Violin and Piano by Franz Peter Schubert, Master Thesis, D.M.A,University of Nebraska, United States

[*] **أسماء مُحَمَّد سعيد**، (٢٠١٦)، رسالة ماجستير غير منشورة .كلية التربية النوعية .جامعة عين شمس .القاهرة .

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على أسلوب شوبرت في التوزيع الأوركسترالي، **وإتبعت المنهج** الوصفي (تحليل محتوي)، و**إستخدمت عينه** السيمفونية الغير مكتملة رقم ٨. **وقد أسفرت النتائج** عن معرفة أسلوب شوبيرت في التوزيع الأوركسترالي

تعليق الباحثة إستفادت الباحثة من تلك الدراسة في التعرف على أسلوب شوبيرت في تأليف السيمفونية

تتفق تلك الدراسة مع البحث الراهن فى تناولها لأسلوب شوبيرت وإستخدام المنهج الوصفي (تحليل محتوي) ويختلف عنه في عينة البحث حيث تناولت تلك الدراسة السيمفونية رقم ٨ بينما تناول البحث الراهن السيمفونية رقم ٩.

٤. الدراسة الرابعة بعنوان: دراسة تحليلية للحركة الأولي للسيمفونية الكبرى رقم ٩ عند فرانز شوبيرت**

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على السمات التونالية للحركة الأولي في السيمفونية رقم ٩ عند "فرانز شوبيرت"، التعرف علي السمات الهارمونية للحركة الأولي في السيمفونية رقم ٩ عند "فرانز شوبيرت، التعرف على سمات التوزيع الأوركسترالي للحركة الأولي في السيمفونية رقم ٩عند فرانز شوبيرت، **وإتبعت المنهج** الوصفي (تحليل محتوي)، و**إستخدمت عينه البحث** الحركة الأولي في السيمفونية الكبرى رقم ٩ في سلم دو/ ك عند فرانز شوبيرت، **وقد أسفرت النتائج** عن معرفة السمات التونالية، والهارمونية، وأسلوب التوزيع الأوركسترالي للحركة الأولى في السيمفونية رقم ٩ عند فرانز شوبيرت.

تعليق الباحثة إستفادت الباحثة من تلك الدراسة في التعرف على أسلوب شوبيرت في التوزيع الأوركسترالي للحركة الأولى في السيمفونية رقم ٩ في سلم دو الكبير.

** **مروة بدوي مصطفى**، (٢٠٢٠)، رسالة ماجستير غير منشورة .كلية التربية النوعية بقنا .جامعة جنوب الوادي . قنا.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الراهن فى تناولها لأسلوب شوبيرت وإستخدام المنهج الوصفي (تحليل محتوي) ويختلف عنه في عينة البحث حيث تناولت تلك الدراسة للحركة الأولي في السيمفونية رقم ٩عند فرانز شوبيرت بينما تناول البحث الراهن للحركة الثانية في السيمفونية رقم ٩عند فرانز شوبيرت.

الإطار النظري : ويتكون من

فرانز شوبيرت

حياته:-

ولد فرانز شوبيرت في إحدى ضواحي مدينة فينا بالنمسا في ٣١ يناير عام ١٧٩٧م، وهو الإبن الرابع عشر لوالديه، كان والده يعمل مديرا في المدرسة الاكليركية، عُرف بالأمانة والنجاح والإخلاص ف العمل، أما والدته فقد كانت تعمل في الخدمة الوطنية . (Stanley Sadie, 2001, p 752)

وقد نَعِم شوبيرت بطفولة سعيدة محاطاً بالموسيقى من كل جانب، وإهتم والده بدراسته الموسيقية، وظهرت موهبته المبكرة حيث أنه في سن السادسة بدأ بالعزف على آلة البيانو بمفرده، وفي سن السابعة بدأ أول دروسه المنتظمة في العزف على آلة البيانو وأراد في هذا الوقت أن يلم بقدر كبير من نواحي الموسيقى، والعناصر الموسيقية حيث اتسم بالجدية الشديدة في الدراسة، وفي سن الثامنة بدأ دراسة آله الفيولينة مع والده، والبيانو مع اخية الأكبر وتفوق بسرعة كبيرة في العزف علي الآلتين.(Arthur Hutchings, 1945, p. 179)

أخذه والده لرئيس جوقة كنيسة المدرسة الإكليركية ليتعلم الغناء والعزف على الأرغن والكمان، وخلال بضعة دروس لم يعد لدى أساتذته ما يمكنهم تعليمه له، عندما بلغ الحادية عشرة التحق بكورال كنيسة قصر أمبريال بفيينا كمغني وعازف للفيولينة في الأوركسترا وقد منحة ذلك الفرصة في الإلتحاق بالدراسة في الكلية الإمبراطورية بالمدينة والتي كانت عبارة عن مدرسة داخلية للطبقة المتوسطة من الشعب، حيث كانت دراسة الموسيقى فرعاً أساسياً من فروع الدراسة بها. (جورج مدبك،١٩٩٣، ص١٣:١٦)

أصبح شوبيرت عازف الفيولينة الأول في فرقة المدرسة، وقاد الفرقة الموسيقية في بعض الأوقات كمساعد للقائد وتحت إشراف أستاذه أنطونيو ساليري Salieri Antonio (١٧٨٨-١٨٢٤) الذي تلقي دروسا في التأليف للموسيقي علي يده، وعندما بلغ شوبيرت الثالثة عشرة من عمرة بدأ تدوين الكثير من المقطوعات الموسيقية التي قام بتأليفها مثل (فانتازيا بمقام صول) التي كتبها لآلتي بيانو، تعددت أعمال شوبيرت وتنوعت في إفتتاحيات للأوركسترا و البيانو ورقصات وموشحات دينية وأول رباعيتين للآلات الوترية عُرفت بإسم (رباعيات من السلسلة الخامسة).

وبعد ذلك حدث نزاع بينة وبين والده الذي أصر علي أن يكون مُدرساً وعازفاً للأورغن مما إنعكس علي نفسية شوبيرت بشكل سيئ لفترة طويلة، ثم بعد ذلك وافق الوالد على أن يستمر إبنه في دراسة التأليف الموسيقى على يد الموسيقى المشهور انطونيو ساليري. (Dietich Fischer-Dieskau, 1971, P19)

وفي سن الرابعة عشر من عمره ألف أول أغنية له بعنوان شكوي المتعب (HagarsKlage) التي نالت إعجاب أستاذه ساليري، وفي الخامسة عشرة من عمره بدأ في تأليف مقطوعات موسيقية للكنيسة وبعض المؤلفات الآلية الأخري وأيضا ألف كانتاتا Cantata بمناسبة يوم ميلاد والده وفي يوم ٢٧ سبتمبر من هذا العام توفيت والدته (عواطف عبدالكريم، ١٩٩٧م، ص١٧)

ترك شوبيرت الجامعة في نهاية عام ١٨١٣ ولم يكمل دراسته الجامعية ولكنه وافق على الدراسة في إعدادية المعلمين وخلال فترة دراسته ألف مقطوعات الثلاث الآت وترانيم دينية وأغنيات شعبية، أكمل شوبيرت دراسته بتفوق وحصل على شهادة التدريس في عام١٨١٢، وفي عام ١٨١٥ ألف شوبيرت أكبر عدد من المقطوعات الموسيقية في حياته. حيث قام بتأليف أربع أوبرات والسيمفونية الثانية والثالثة والموشحة الدينية الثانية والثالثة وصوناتاتين للبيانو وعشرات من المعزوفات للبيانو ورقصات ومائة وأربعون أغنية شعبية.

وفي عام ١٨١٦ ألف السيمفونية الرابعة التي أطلق عليها اسم(السيمفونية المأساوية) وألف رباعية للآلات الوترية ورقصة للكمان وأربع صوناتات للبيانو والكمان.

وفي عام ١٨١٧ ألف حوالى ٦٠ أغنية شعبية . ومن عام ١٨١٨ إلى عام ١٨٢٤ ألف الكثير من الأغنيات والترانيم والألحان الراقصة ومقطوعات للفالس ومقطوعات للعزف على البيانو وإفتتاحيات وفانتازيات .

وفي عام ١٨٢٨ توفي شوبيرت بمرض التيفود ودفن حسب وصيته في مقبرة Wahring بجانب قبر بيتهوفن الموسيقى المفضل لديه (جورج مدبك، ١٩٩٣، ص١٣:١٦)

أسلوب شوبيرت في التأليف الموسيقي وطابع موسيقاه

– يأتي الإبداع عنده طفره واحدة، ومن النادر قيامة بمعاودة التفكير فيما أبدعة ومحاولة تصحيحه وتعديلة مثلما كان يفعل بيتهوفن، وذلك فإن تطوره الموسيقي نتج عن استمراره في التأليف وليس عن التحسين والإتقان .

–تميز شوبيرت بغزارة التأليف الموسيقي وسهولته (عواطف عبد الكريم،١٩٨٢م،ص٢٠)

– لا ينهى اللحن كغيره من الموسيقين الذين يتابعون سير البناء الموسيقي بل يكرره في أشكال مختلفة.

تميزت ألانه بالانسيابية اللحنية وكثرة استخدام التتابع اللحني.

– ينتقل باللحن في طبقات مختلفة من المقامات المتعددة .

– ينتقل باللحن إلى مقامات مختلفة ذات عن طريق الثالثة، وفي هذا الإتجاه يعتبر تمهيداً إلى المذهب التأثيري الذي اتبعه ديبوسيDebussy (١٨٦٢–١٩١٨) في مؤلفاته فيما بعد.

– كان يبتعد باللحن وتنويعاته عن اللحن الأساسي، ثم يعود إلية في ثراء (بثينة فريد، ١٩٧٣م، ص٩٧)

– كان يتحدث عن الشاعرية حيث ظهر ذلك بوضوح في أعماله الأوركسترالية، ومؤلفاته للبيانو(SchaenBerg, Arnold, 1967, p.98)

أهم أعمال شوبيرت :-

أولاً: في مجال الأغنية

ألف أكثر من ٦٠٠ أغنية بسيطة رشيقة قامت كلها على مواضيع مفضلة بالنسبة له، كما ألف الكثير من الأغاني الدينية منها ٧ قداسات أشهرها قداس في مقام لا/الكبير عام ١٨٢٢، كما ألف أكثر من ٥٠ مؤلفة كورالية دينية مثل Offertoria.

ثانياً : في مجال المسرح

ألف ١٥ عملاً للمسرح لم يشتهر منها إلا القليل مثل الموسيقى المصاحبة لمسرحية روزامنده Rosamunda وكتبها عام ١٨٢٣ إما المسرحيات الغنائية singspiel والأوبرات مثل أوبرا Alfonso and Astrella فلم تكن مشهورة.

ثالثاً: في مجال السيمفونيات

ألف ١٠ سيمفونيات منها واحده مفقودة وتعتبر السيمفونية الناقصة Unfinished Symphony في مقام (سى الصغير) هي أشهر سيمفونياته، ثم السيمفونية الأخيرة في مقام دو الكبير التي أتم تأليفها عام ١٨٢٨م والتي سُميت بالسيمفونية العظيمة The Great Symphony

رابعاً : في مجال موسيقى الحجرة

ألف مجموعة كبيرة من موسيقى الحجرة منها أكثر من ٢٠ رباعى وترى إستغرق تأليفها من عام ١٨١١ حتى عام ١٨٢٨ علاوة على ٨ مؤلفات في مقام (فا الكبير) للوتريات على لحن سمكة الفوريللا ثم خماسية أخري في مقام (دو الكبير) لعدد ٢ فيولينة وفيولا و٢ تشيللو.

خامساً : مؤلفاته للبيانو

ألف ٢٣ صوناتا للبيانو. وترك مجموعة من الوهليات Impromptus واللحظات الموسيقية Moments musical والفانتازيا والثنائيات وأهمها الفانتازيا في مقام (صول الصغير)، فانتازيا الجوال في مقام (دو الكبير). كما ألف عدد كبير من الرقصات ومنها رقصة المينويت فقد ألف حوالى ٣٠ مينويت. (عواطف عبدالكريم، ٢٠١٢م، ص ٥٥-٥٨)

السيمفونية نشأتها وتطورها:

كلمة سيمفونية تعنى صوتان او أكثر يسمعان معا وهي كلمة يونانية الأصل وقد اطلقت كلمة سيمفونية في القرون الوسطى على أي صوتين متوافقين يسمعان معاً في نفس الوقت ثم بعد ذلك اطلقت على اي عمل موسيقى للأصوات البشرية أو الآلات التي تستعمل فنون الكونتربوينت Counterpoint (فن تعدد التصويت بشكل أفقي) وتطلق أيضا كلمة سيمفوني على بعض الآلات التي تتمكن من أداء أكثر من صوت في نفس الوقت (Larue Jan.2001, p812)

أما كلمة سينفونيا Sinfonia كانت تستعمل في إيطاليا ابتداءاً من القرن الثالث عشر كما كانت تستعمل في ذلك الوقت وتُطلق على الموسيقى الآلية التي تتخلل الأعمال المسرحية والأوبرالية والأوراتوريو كما كانت تطلق كلمة سيمفوني على الإفتتاحية الآلية التي تسبق الأوبرا و لذلك سُميت بالسيمفونية السابقة للأوبرا Sinfonia Avanti opera حيث أصبحت بعد ذلك الإفتتاحية Overture وبذلك نجد أن السيمفونية الكلاسيكية عبارة عن تطور لإفتتاحية الأوبرا الفرنسية والاوبرا الإيطالية والتي كانت تتضمن ثلاث حركات.

وقد عزفت هذه الإفتتاحيات في حفلات موسيقية بحته بعيداً عن الأوبرا وبذلك أصبحت السيمفونيات الأولى، وكان تطور السيمفونية متزامناً مع تطور الصوناتا وبذلك نجد أن السيمفونية ما هي إلا صوناتا للأوركسترا أُضيفت إليها حركة رابعة. (Larue Jan,2001 p.419)

بعض مؤلفو السيمفونية في العصر الرومانتيكي :-

قام العديد من مؤلفي العصر الرومانتيكي بالكتابة للسيمفونية حيث ألف فرانز شوبيرت ١٠ سيمفونيات منها واحدة مفقودة ومن أشهرها السيمفونية الناقصة في مقام سى الصغير المكونة من حركتين وأُلفت عام ١٨٢٢ ثم السيمفونية الأخيرة في مقام دو الكبير، كما ألف مندلسون Mendelssohn (١٨٠٩-١٨٤٧) ٥ سيمفونيات أشهرها السيمفونية الإيطالية التي ألفها عام ١٨٣٣م والسيمفونية الأسكتلندية عام ١٨٤٢،كما أن له سيمفونيه تسمي الإصلاح وهى تنتمي إلى الأعمال الدينية أكثر منها إلى الأعمال السيمفونية.

أما شومان ألف ٤ سيمفونيات الأولى منها في مقام سي بيمول الكبير مصنف رقم ٣٨ وتسمى سيمفونية الربيع التي ألفها عام ١٨٤١، أما السيمفونية الثانية في مقام دو الكبير مصنف رقم ٦١ وقد ألفها عام ١٨٤٦ ، ويطلق على سيمفونيته الثالثة في مقام مى بيمول، وتعتبر سيمفونيته الرابعة والأخيرة في مقام ري الصغير مصنف رقم ١٢٠ التي ألفها عام ١٨٢١ وأعاد صياغتها وظهرت مرة أخرى عام ١٨٥١ التمهيد الحقيقي للمؤلف المجرى فرانز ليست لإبداع القصيد السيمفونى (Larue Jan,2001 p.812)

وبرليوز Berlioz (١٨٠٣م–١٨٦٩م) له ٥ سيمفونيات الأولى المسماه بالسيمفونية الخيالية والتي قام بتأليفها عام ١٨٣٠ ثم تلتها سيمفونيته الثانية عام ١٨٣٤، وسيمفونيته الثالثة وهي أعظم سيمفونياته المسماه روميو وجوليت عام ١٨٣٩م، أما السيمفونية الرابعة ظهرت عام ١٨٢٠م المسماه بالسيمفونية الجنائزية الإنتصارية، وسيمفونيته الخامسة المسماة لعنة فاوست و المسماه أيضا بالأسطورة الدرامية عام ١٨٤٦م، ويلاحظ أن معظم سيمفونيات برليوز تبدو كأنها أعمال أوبرالية مكونة من مشاهد متتالية يقوم الغناء مع الأوركسترا بتفسيرها ولذا أصبح من الصعوبة تصنيفها كأعمال سيمفونية، أما برامز Brahms (١٨٣٣م–١٨٩٧م) له ٤ سيمفونيات الأولى في مقام دو الصغير عام ١٨٧٢م مصنف رقم ٦٨ يطلق عليها العاشرة بمعنى أنها تكمل سيمفونيات بيتهوفن التسع، أما الثانية فهي في مقام ري الكبير عام ١٨٧٧م مصنف رقم ٧٣، والثالثة وهي أشهر سيمفونياته في مقام فا الكبير عام١٨٨٣م مصنف رقم ٩٠، والرابعة في مقام مي الصغير عام ١٨٨٥م مصنف رقم ٩٨ .(Pople Athony,2002, P.1238)

التوزيع الأوركسترالي :

يعرف بأنه هو فن الكتابة الموسيقية لآلات الأوركسترا والمعرفة والإلمام بطرق الأداء المختلفة والتوازن العددي لهذه الآلات بشكل متقن(Baker, Theodere, 1975,p.156)

كما يمكن تعريفه أيضاً بأنه فن التدوين و دمج الأصوات الناتجة عن مجموعه آلية كبيرة، كما أنه يمكن دمج الآلات بطرق متنوعة لا نهائية وبالتالي فإن صور التوزيع الأوركسترالي تختلف بأختلاف عصور الإبداع الموسيقي.(Richard Baker, 1978, p.296)

التوزيع الأوركسترالي في العصر الرومانتيكي :

بعد بيتهوفن سار الرومانتيكيون الأوائل (شوبيرت ومندلسون وشومان) على شكل الأوركسترا المستخدم عند موتسارت مع عدم فقد تأثيرات بيتهوفن في تقوية وإثراء الرنين الصوتي وفي نفس الوقت نجد برليوز في سيمفونيته الخيالية يشرك آلات جديدة مثل الكورانجليه و عدد من عازفي التمباني ويزيد من الخطوط اللحنية للوتريات عن طريق تقسيم المجموعات وإضافة مؤثرات صوتية جديدة مثل العزف بخشبة القوس والعزف بالقرب من الفرسة وكل هذه الإستخدامات قد أدت إلى تضخيم قدرات الأوركسترا وإمكانيات التلوين الصوتي، كما نجده يظهر الآلات بصوتها الخاص دون اللجوء إلى إتحاد وبشكل ملحوظ عند المؤلف الروسي رمسكى كورساكوف Rimsky Korsakov (١٨٤٤ – ١٩٠٨) بينما كان فاجنر منهمك في إبتكاراته للوصول للتقدير الذي ناله بيتهوفن في توزيعه الأوركسترالي بشكل جديد كما أن برامز قد حظي بتأثير قوي بإستخدامه للتظليل الرقيق أضاف أبعاداً جديدة لإحتمالات التلوين الأوركسترالي وبالإقتراب من نهاية القرن التاسع عشر إبتدع كل من مالر Mahler (١٨٦٠م–١٩١١م)، وشتراوس Strauss(١٨٦٤م–١٩٤٩م) أفاقاً جديدة للأوركسترا والتوزيع الأوركسترالي فإن ملامح مالر في التوزيع الأوركسترالي والتي تتلخص في ميله للتعامل مع آلات الأوركسترا برنينها الكامل ولا يلجأ للمزج بينها كما يهتم بتوسيع المسافة الهارمونية بين الآلات وبعضها وإستخراج النغمات من أقصى إمكانيات الآلة كما أضاف إلى مؤلفاته بعض الآلات الجديدة على التكوين الأوركسترالي مثل (كورنو وماندولين وجيتار) كما أن الرنين الصوتي المتجانس عند أوركسترا شتراوس والذي أضاف إليه مؤثرات صوتية التصوير كما أضاف الآت لإستخراج أصوات من الطبيعة مثل أصوات الرياح والرعد والعواصف وصوت الخراف وأجراس البقر وقد استخدم كلا المؤلفين أوركسترا يمائل تقريبا ضعف حجم الأوركسترا الكلاسيكي فكانت آلات النفخ الخشبي بأربعة

عازفين لكل آلة مع إستخدام ٦ او ٨ آلات كورنو مع تكوين ضخم من الوتريات (Hurd Michael and Griffiths, Paul, 2002, p.899)

الإطار التطبيقي : يتكون من :

تقوم الباحثة في هذا الإطار بتحليل العينة المستخدمة في هذا البحث عينة وهي (الحركة الثانية للسيمفونية الكبري رقم ٩) للمؤلف فرانز شوبيرت، وقد اتبعت الباحثة لتحليل العينة ما يلي :-

أسلوب التحليل :

إعتمدت الباحثة في تحليلها للعينة المستخدمة في هذا البحث وهي الحركة الثانية للسيمفونية الكبري رقم ٩ عند فرانز شوبيرت علي العناصر الآتية :-

التحليل العام ويشمل

أولاً :التحليل العام ويشمل :

١. التونالية العامة
٢. العنصر الزمني ويشمل
   - السرعة
   - الميزان
٣. الطول البنائي (عدد الموازير)
٤. تكوين العمل
٥. النسيج
٦. الصيغة
٧. تكوين الاوركسترا

ثانيا :التحليل التفصيلي ويشمل :

١. التونالية
٢. العنصر الزمني ويشمل
   - السرعة
   - الميزان

٣. الصيغة
٤. الطول البنائي
٥. النسيج
٦. المصاحبة
٧. التوزيع الأوركسترالي ويشمل

- تكوين الأوركسترا
- الالات المستخدمة في كل جزء
- النطاق الصوتي للآلات المستخدمة
- الادوار المسندة للآلات
- اساليب الاداء المستخدمة
- القوي التعبيرية
- مضاعفة الاداء
- الالوان الصوتية

التحليل العام للحركة الثانية للسيمفونية رقم ٩

١. التونالية العامة :سلم لا / الصغير.
٢. العنصر الزمني

- السرعة :

_ **Andante con moto** متوسط البطئ

- الميزان : $\frac{2}{4}$

٣. الطول البنائي : ٣٨٠ مازورة
٤. تكوين العمل : يتكون العمل من قسمين + مقدمة
(مقدمة – قسم العرض – قسم اعادة العرض)

٥. النسيج : هوموفوني

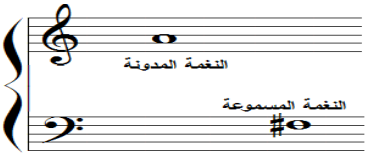
٦. الصيغة :صوناتا*

٧. تكوين الأوركسترا :

جدول رقم (١) يوضح تكوين الاوركسترا المستخدم في عينة البحث

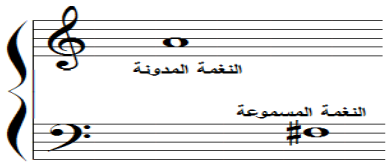
نوع الالة	الترجمة للغة العربية	الترجمة للغة الانجليزية	اسم الالة باللغة الايطالية
مجموعة الات النفخ الخشبية	الفلوت	2Flute	Flauti
	الاوبوا	2 Oboe	Oboi
	كلارينيت دو , لا	2 Clarinet (C, A)	Clarinetti in (A)
	فاجوت	2Basson	Fagotti
مجموعة الات النفخ النحاسية	كورنو (دو)	2 Horne (Do)	Corni in (C)
	ترومبيت (لا)	2 Trumpets(A)	Trombe in (A)
	ترمبون (ألطو، تينور، باص)	3 Trombone	Tromboni(Alto,Tenor,Basso)
الالات الايقاعية	التيمباني(لا، مي)	Kettledrums	Timpani in (A,E)
مجموعة الالات الوترية	الفيولينة ١(الكمان)	Violin 1	Violini 1
	الفيولينة ٢(الكمان)	Violin 2	Violini 2
	الفيولا	Violas	Viole
	التشيللو	Cello	Violoncelli
	الكونترباص	Double Basse	Basso

الآلات التصويرية

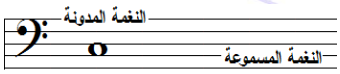
- كلارينيت لا .Cl : 

حيث يسمع على مسافة ثالثة صغيره هابطة

* استخدم شوبيرت الحركة الثانية في صيغة صوناتا بدرون قسم التفاعل

- ترومبيت لا .Tr: 

حيث يسمع على مسافة ثانية كبيرة هابطة

- كونترباص. C.B : 

حيث يسمع على مسافة أوكتاف هابط

جدول رقم (٢) يوضح اساليب الاداء الفنية للآلات الموسيقية المستخدمة في عينة البحث

اسلوب الاداء	معناه باللغة العربية
آلات النفخ الخشبي	
Legato	استخدام النغمات المترابطة
Accent (>)	وتعني الضغط او القوة
Staccato	ادء النغمات المتقطعة
a2	الاتحاد فى الاداء
Trill	حلية الزغردة
Tremolo	الرعيد، وتؤدى عن طريق رفرفة اللسان .
Apogatora	حلية أبوجاتورا
الات النفخ النحاسى	
Legato	استخدام النفمات المرتبطة
a2	الاتحاد فى الاداء
Legato	استخدام النغمات المترابطة
Trill	حلية الزغردة
Tremolo	وتؤدى عن طريق رفرفة اللسان .
Apogatora	حلية أبوجاتورا
الآلات الايقاعية	
Roll	الدوران
الآلات الوترية	
Pizzicato	الاداء بالنبر
Divided	تقسيم الوتريات
Legato	اداء النوتات المترابطة
Tremolo	الترعيد بالقوس
Arco	العودة لاستعمال القوس
Staccato	اداء النغمات المتقطعة
Legato	استخدام النغمات المترابطة

(>) Accent	وتعني الضغط او القوة
Staccato	ادء النغمات المتقطعة
Trill	حلية الزغردة

وقد استعانت الباحثة بقاموس المصطلحات الموسيقية*، المعجم الشامل للموسيقى العالمية** فى ترجمة المصطلحات السابقة

جدول رقم (٣) يوضح ادوات التظليل المستخدمة في عينة البحث

المصطلح	معناه باللغة العربية
P	خافت
PP	خافت جدا
F	قوي
FF	قوي جدا
FFF	شديد القوة
Fz	ابراز قوة الصوت فجأه
Dim	وهي اختصار لكلمة Diminuendo وتعني التدرج في تناقص شدة رنين الصوت
Cresc	وهي اختصار لكلمة Crescendo وتعني ازدياد شدة الصوت تدريجيا
Error! Bookmark not defined.	ازدياد شدة الصوت تدريجيا
Error! Bookmark not defined.	التدرج في تناقص شدة رنين الصوت
Decresc	التقليل في التدرج من الشدة الي الضعف

تتكون الحركة الثانية من السيمفونية من (مقدمة، قسم العرض، قسم اعادة العرض)

١- المقدمة: تبدا من م(١):م(٧) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا/الصغير.

٢- قسم العرض:يبدا من م(٨):م(١٦٠) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا /الصغير.

٣- قسم اعادة العرض:يبدأ من م(١٦٠)[٢] :م(٣٨٠) وينتهي تامة في سلم لا /الصغير.

*Jess Willmon, (1994), Dictionary of Musical term(English- French- German- Italian- Arabic), Center for Education research and development, Librairie du Libnan.

** حسام الدين زكريا(٢٠٠٤) المعجم الشامل للموسيقى العالمية ج١"المصطلحات والمصنفات"، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

اولا : تحليل المقدمة الموسيقية

- التونالية :سلم لا / الصغير.
- العنصر الزمني ويشمل :-

-السرعة : **Andante con moto** (متوسط البطئ)

- الميزان : $\frac{2}{4}$
- الصيغة : أحادية A
- الطول البنائي : ٧ موازير
- النسيج : هوموفوني

تحليل الفكرة A : تبدا من م(١) : م(٧)

اولا : التونالية :

- من م (١) : م (٧) سلم لا الصغير

ثانيا: المصاحبة

تقوم مجموعة الالات الوترية بدور المصاحبة وجاءت على شكل تتابع سلمي مع استخدام مسافة الثالثة الصغيرة الصاعدة والهابطة، والخامسة التامة الهابطة.

ثالثاً : التوزيع الاوركسترالي للمقدمة :ـ

- **الادوار المسندة للآلات**

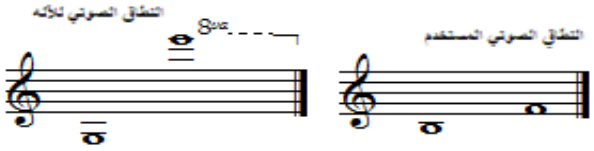
اعتمد المؤلف اعتماد رئيسي علي الآلات الوترية في جزء المقدمة. .

- **النطاق الصوتي لآلات الاوركسترا** :حيث تم الاستعانة بكتاب [١] في تحديد النطاق الصوتي للآلات المستخدمة.

عرض النطاق الصوتي الذى استخدمه شوبيرت من النطاق الصوت للآلة.

[١] مصطفي قدري علي ،تاريخ الآلات الموسيقية ، القاهرة ،٢٠٠٣

- **النطاق الصوتي لآلة الكمان كما هو مبين بالشكل رقم (١)**

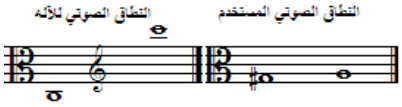


شكل رقم (١)

النطاق الصوتي لآلة الكمان النطاق الصوتي المستخدم في المقدمة

استخدام نطاق(مسافة خامسة تامة) من اصل (٤ اوكتاف+ ٦ك) لآلة الكمان

- **النطاق الصوتي لآلة الفيولا كما هو مبين بالشكل رقم (٢)**

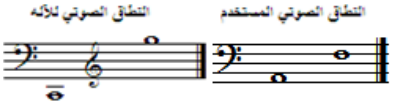


شكل رقم (٢)

النطاق الصوتي لآلة الفيولا النطاق الصوتي المستخدم في المقدمة

استخدام نطاق(مسافة ثانية صغيرة) من اصل (٣ اوكتاف) لآلة الفيولا

- **النطاق الصوتي لآلة التشيللو كما هو مبين بالشكل رقم (٣)**

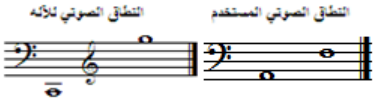


شكل رقم (٣)

النطاق الصوتي لآلة التشيللو النطاق الصوتي المستخدم في المقدمة

استخدام نطاق(٦ص) من اصل (٤ اوكتاف+ ٥ت) لآلة التشيللو

- **النطاق الصوتي لآلة الكونترباص كما هو مبين بالشكل رقم (٤)**



شكل رقم (٤)

النطاق الصوتي لآلة الكونترباص النطاق الصوتي المستخدم في المقدمة

استخدام نطاق(٦ص) من اصل (٣ اوكتاف+٥ت) لآلة الكونترباص

- **الالوان الصوتية للأوركسترا :**

استخدم المؤلف مضاعفة الاداء علي بعد الاوكتاف بين آلتي التشيللو والكونترباص

- **اساليب الاداء المستخدمة :_**
- **العزف المتقطع Staccato(٠)** : وتعني اداء النغمات المتقطعة بالقوس ويظهر ذلك في الكمان الاول والثاني، والفيولا في م(١)، التشيللو، والكزنترباص من م(١) : م(٦)
- **التريملو Tremolo** : الوتؤدي بواسطة ضربات القوس السريعة اعلي واسفل مع مسك النوتة او النوت في اليد اليسري فى الالات الوترية . وظهر ذلك في الكمان الاول والثاني، والفيولا في م(٧).
- **القوي التعبيرية (اساليب الاداء التعبيرية) :_**
  - **مصطلحات خاصة بسرعة الاداء :_**

Andante Con moto تعني معتدل البطئ

  - **مصطلحات خاصة بالتعبير الادائي:_**
- **Accent** (>) : تعني الضغط او تشديد النبر وقد ظهر ذلك في آلتي التشيللو والكونترباص في م(٣)، (٤)، (٥)، (٧)
-
- **P** تعني خافت :ظهر ذلك في مجموعة الالات الوترية في م(١)،(٢)
- **ثانيا : تحليل قسم العرض :-**

- التونالية :سلم لا / الصغير.

- العنصر الزمني ويشمل :-

-السرعة : **Andante Con moto** تعني معتدل البطئ

- الميزان : $\frac{2}{4}$
- الصيغة : ثنائية A B
- الطول البنائي : ١٥٣ مازورة
- النسيج : هوموفوني

يمكن تقسيم قسم العرض الي :-

١- من م(٨) : م(٢٩) موضوع اول وينتهي بقفلة تامة في سلم لا/ك وبتقسم إلى فكرتين

الفكرة الأولى A من م(٨): م(٢٣)

الفكرة الثانية B من م(٢٤) : م(٢٩)

٢- من م(٣٠):م(٤٤) قنطرة وهي قنطرة تحويلية تنتهي بقفلة تامة في سلم لا/الصغير

٣- من م(٤٥): م(٥٧) تكرار للموضوع أول وهو تكرار من م(١٧): م(٢٩)

٤- من م(٥٨): م(٧٥)١ ، تكرار للقنطرة من م(٣٠) : م(٤٤)

٥- من م(٧٦) : م(٨٨) تكرار للموضوع الأول من م(١٧) : م(٢٩)

٦- من م(٨٩):م(١٦٠) موضوع ثاني : وينتهي بقفلة تامة في سلم لا/الصغير، وينقسن إلى فكرتين

اولا : التونالية :-

الموضوع الاول :

م(٨):م(٢٣)،سلم لا/ الصغير

من(٢٤) : م(٢٩) سلم لا/ الكبير.

القنطرة :

م(٣٠) :م(٣٥) في سلم لا/ الصغير، مع استخدام الدرجة السادسة المطعمة فا# في

م(٣٠)،م(٣١) ، م(٣٤) في آلات الفيولا والتشيللو، والكونترباص.

م(٣٦)، م(٣٧) سلم فا/ الكبير.

م(٣٨) في سلم ري /ص

م(٣٩):م(٤٤) في سلم لا/ الصغير.

تكرار الموضوع الاول ":

م(٤٥):م(٥٠)١،سلم لا/ الصغير

من(٥٠)١ : م(٥٧) سلم لا/ الكبير.

تكرار القنطرة :

م(٥٨) :م(٣٥) في سلم لا/ الصغير، مع استخدام الدرجة السادسة المطعمة فا# في

م(٦٠)،م(٦١) ، م(٦٢)، م(٦٣) في آلات الفيولا والتشيللو، والكونترباص.

م(٦٥) في سلم مي/ الكبير.

م(٦٦)في سلم سي/ الصغير

م(٦٧)، م(٦٨) في سلم مي /ص

م(٦٩) في سلم ري/ الصغير.

م(٧٠) سلم لا الصغير.

م(٧١)سلم فا/ الكبير.

من م(٧٢) : م(٧٦) سلم لا الصغير.

تكرار الموضوع الاول ":

م(٧٦):م(٨٢) ،سلم لا/ الصغير

من(٨٣)١ : م(٨٨) سلم لا/ الكبير.

الموضوع الثاني :

م(٨٩) :م(٩٤) في سلم دو الكبير.

من م(٩٥)، م(٩٦) سلم فا/ الكبير.

م(٩٧): م(١٠٠)١ سلم صول/ الصغير.

من م(١٠٠)٢: م(١٠١) سلم فا/ الكبير.

من م(١٠٢) سلم صول/ الصغير مع استخدام نغمة ري# لتأكيد الخامسة ري.

م(١٠٣): م(١٠٥) في سلم فا/ الكبير.

م(١٠٦) التأرجح بين سلم فا/ الكبير، سلم دو/ الكبير.

م(١٠٧)، م(١٠٨) سلم دو/ الكبير.

م(١٠٩) سلم فا/ الكبير.

م(١١٠) التأرجح بين سلم فا/ الكبير، سلم دو/ الكبير.

من م(١١١): م(١١٦)١ سلم فا/ الكبير.

من م(١١٦)٢: م(١١٧) سلم صول/ الصغير.

من م(١١٨): م(١٢٠) سلم سيb/ الكبير.

من م(١٢١): م(١٢٣) سلم صول/ الصغير، مع استخدام N.6 في مازوره ١٢٠ في صوت آلة الفلوت.

م(١٢٤) سلم فا/ الكبير.

م(١٢٥) سلم لا/ الصغير.

م(١٢٦) سلم فا/ الكبير.

من م(١٢٧): م(١٢٩) سلم لا الصغير الميلودي مع استخدام نغمة ري# تأكيد للخامسة مي.

من م(١٣٠): م(١٣١) سلم فا/ الكبير.

م(١٣٢)سلم ري/ الصغير.

م(١٣٣): م(١٣٥) فا/ الكبير.

من م(١٣٦) : م(١٤١)١ سلم ري الصغير، مع استخدام نغمة صول# لتأكيد الخامسة لا.

من م(١٤١)٢: م(١٤٢)١ سلم صول الصغير.

من م(١٤١)٢: م(١٤٦) سلم فا/ الكبير.

م(١٤٨)، م(١٤٩) سلم دو الكبير.

م(١٥٠)، م(١٥١) سلم سلم فا/ الكبير.

من م(١٥٢): م(١٥٧) سلم ري/ الصغير.

من م(١٥٨) : م(١٦٠) سلم لا الصغير.

ثانياً المصاحبة:

تقوم مجموعة الآلات الوترية بمصاحبة بأشكال مختلفة منها سلمية مع وجود مسافة ٣ ص، ٥ تامة كما في م(٢٢)، (٢٣) ، وقد ظهرت مصاحبة باص اوستينانومن مازورة من م(٢٤) : م(٢٩) في صوت آلتي التشيللو والكونترباص كما تقوم آله الكمان الاول والثاني بدور المصاحبة بباص ألبرتي م(٢٤) ، م(٢٦)، م(٢٧) مع اللحن الاساسي لآلات النفخ الخشبي (الأوبوا، كلارينيت لا)، ثم تندمج آلتي (الفاجوت، وكلارينيت دو) في م(١٥، ١٦) من الموضوع الأول

ثم تنتقل المصاحبة في جزء الكوديتا في م(٣٠) لمجموعة آلات النفخ الخشبي والنحاسي والايقاعي، بمصاحبة هارمونية من م(٣٠) : م(٤٤).

ثم انتقال المصاحبة مرة أخري لمجموعة آلات الوترية،والايقاعية من م(٤٥): م(٥٧).

ثم تنتقل المصاحبة في جزء امن م(٥٨): م(٦٢) لمجموعة آلات النفخ الخشبي والنحاسي والايقاعي، بمصاحبة هارمونية ، ثم تعود المصاحبة مرة أخري لمجموعة آلات الوترية،والايقاعية من م(٧٦): م(٨٨).

ثالثا: التوزيع الاوركسترالي :-

الادوار المسندة للآلات

اعتمد المؤلف علي مجموعة آلات النفخ الخشبي في اداء الالحان الرئيسية من خلال المزج والتبادل بينهم في توازن لحني، كما اعتمد علي مجموعة الآلات الوترية في اداء دور المصاحبة ، كما اعتمد ايضا في بعض الاجزاء علي مجموعة الآلات الوترية في اداء اللحن الرئيسي بالتبادل مع مجموعة النفخ الخشبي، والنحاسي والايقاعي.

النطاق الصوتي لآلات الاوركسترا

النطاق الصوتي لآلة الفلوت كما هو مبين بالشكل رقم (٥)

شكل رقم (٥)

النطاق الصوتي لآلة الفلوت النطاق الصوتي المستخدم في قسم العرض

استخدام نطاق(اوكتاف +٥ت) من اصل (٣ اوكتاف) لآلة الفلوت

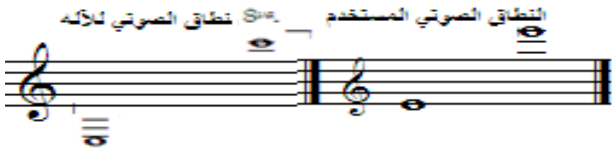
النطاق الصوتي لآلة الاوبوا كما هو مبين بالشكل رقم (٦)

شكل رقم (٦)

النطاق الصوتي لآلة الاوبوا النطاق الصوتي المستخدم في قسم العرض

استخدام نطاق(اوكتاف + ٧ص) من اصل (٢اوكتاف+٦ك) لآلة الاوبوا

النطاق الصوتي لآلة االكلارينيت كما هو مبين بالشكل رقم (٧)

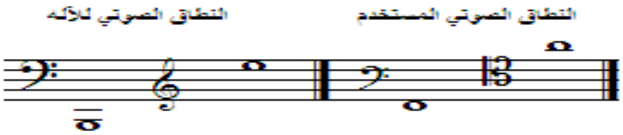


شكل رقم (٧)

النطاق الصوتي لآلة الكلارينيت النطاق الصوتي المستخدم في قسم العرض

استخدام نطاق(اوكتافين) من اصل (٣ اوكتاف +٦ص) لآلة الكلارينيت

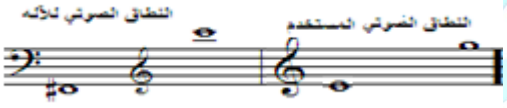
النطاق الصوتي لآلة الفاجوت كما هو مبين بالشكل رقم (٨)



شكل رقم (٨)

النطاق الصوتي لآلة الفاجوت النطاق الصوتي المستخدم في قسم العرض استخدام نطاق(٢اوكتاف +٢ك) من اصل (٣اوكتاف+٤ت) لآلة الفاجوت

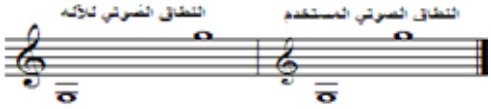
النطاق الصوتي لآلة الكورنو كما هو مبين بالشكل رقم (٩)



شكل رقم (٩)

النطاق الصوتي لآلة الكورنو النطاق الصوتي المستخدم في قسم العرض استخدام نطاق(اوكتاف + ٣ص) من اصل (٣ اوكتاف+٥ت) لآلة الكورنو

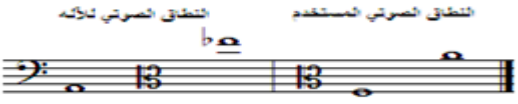
النطاق الصوتي لآلة الترومبيت كما هو مبين بالشكل رقم (١٠)



شكل رقم (١٠)

النطاق الصوتي لآلة الترومبيت النطاق الصوتي المستخدم في قسم العرض استخدام نطاق(٢اوكتاف) من اصل (٢اوكتاف) لآلة الترومبيت

النطاق الصوتي لآلة الترومبون الطو كما هو مبين بالشكل رقم (١١)

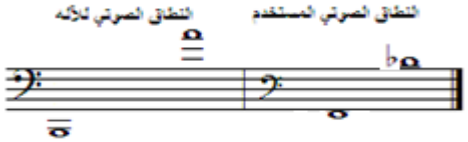


شكل رقم (١١)

النطاق الصوتي لآلة الترومبون الالطو النطاق الصوتي المستخدم في قسم العرض

استخدام نطاق(اوكتاف +٣ك) من اصل (٢ اوكتاف +٥ت) لآلة الترومبون الالطو

النطاق الصوتي لآلة الترومبون الباص كما هو مبين بالشكل رقم (١٢)

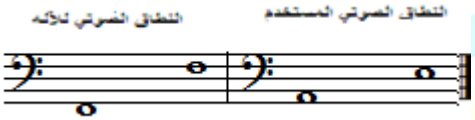


شكل رقم (١٢)

النطاق الصوتي لآلة الترومبون الباص النطاق الصوتي المستخدم في قسم العرض

استخدام نطاق(اوكتاف +٤ت) من اصل (٢اوكتاف +٧ك) لآلة الترومبون الباص

النطاق الصوتي لآلة التيمباني كما هو مبين بالشكل رقم (١٣)

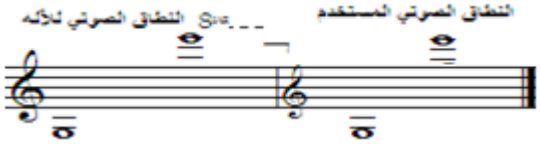


شكل رقم (١٣)

النطاق الصوتي لآلة التمباني النطاق الصوتي المستخدم في قسم العرض

استخدام نطاق(مسافة ٥ت) من اصل (اوكتاف) لآلة التمباني

النطاق الصوتي لآلة الكمان كما هو مبين بالشكل رقم (١٤)

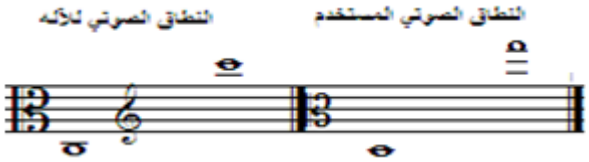


شكل رقم (١٤)

النطاق الصوتي لآلة الكمان النطاق الصوتي المستخدم في قسم العرض

استخدام نطاق(اوكتافين+٦ص) من اصل (٤ اوكتاف+ ٦ك) لآلة الكمان

النطاق الصوتي لآلة الفيولا كما هو مبين بالشكل رقم (١٥)

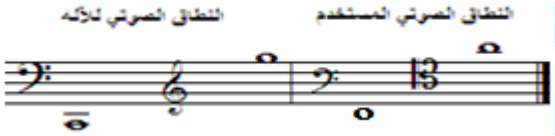


شكل رقم (١٥)

النطاق الصوتي لآلة الفيولا النطاق الصوتي المستخدم في قسم العرض

استخدام نطاق(٢اوكتاف +٤ت) من اصل (٣ اوكتاف) لآلة الفيولا

النطاق الصوتي لآلة التشيللو كما هو مبين بالشكل رقم (١٦)

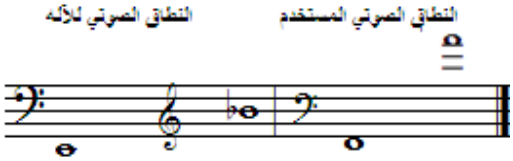


شكل رقم (١٦)

النطاق الصوتي لآلة التشيللو النطاق الصوتي المستخدم في قسم العرض

استخدام نطاق(اوكتافين + ٣ك) من اصل (٤ اوكتاف+ ٥ت) لآلة التشيللو

النطاق الصوتي لآلة الكونترباص كما هو مبين بالشكل رقم (١٧)



شكل رقم (١٧)

النطاق الصوتي لآلة الكونترباص النطاق الصوتي المستخدم في قسم العرض

استخدام نطاق(اوكتافين) من اصل (٣ اوكتاف+٥ت) لآلة الكونترباص

الالوان الصوتية للاوركسترا

استخدم المؤلف في قسم العرض المزج بين آلات النفخ الخشبي والآلات الوترية وآلات النفخ النحاسية واضافة آلة التيمباني آلة ايقاعية، كما استخدم في بعض الاجزاء مجموعة اللآلات الوترية فقط أو مجموعة الآلات الوترية مع آلات النفخ النحاسي والايقاعي.

مضاعفة الاداء Doubling

استخدام مضاعفة الأداء على بعد يونيسون بين آلتي الأوبوا، كلارينيت لا من م(١٧):م(٣٧) واستخدم مضاعفة الاداء علي بعد الاوكتاف بين آلتي التشيللو، والكونترباص من م(٨):م(١٦٠)١

اساليب الاداء المستخدمة :-

١- التريملو **Tremolo**: في م(٨):م(١٠)، م(١١)، م(١٩): م(٢١)، م(٤٥)، من م(٤٧) : م(٥٠)، م(٧٦)، من م(٧٨): م(٨١) في آلة الفيولا، ومن م(١٠): م(١٢)، م(١٥)، م(١٦)، من م(١٩) : م(٢١)، م(٢٣)، من م(٤٧): م(٤٩)، م(٧٦)، من م(٧٨): م(٨١) في آلة الفيولينة الأولى، ومن م(١٠): م(١٣)، من م(١٩) : م(٢١)، ، من م(٤٧): م(٤٩)، م(٧٦)، من م(٧٨): م(٨١) في آلة الفيولينة الثانية.

٢- حلية الزغردة **Trill** : :ظهرت فى الأبوا والكلارينيت كما فى م(١٥) ، م(٥٦) ، وظهرت في م(٧٧) في آلة الاوبوا، وفي م(١٢٩)، م(١٣٤)، م(١٣٦) في آلتي(التشيللو، الكونترباص)، م(١٣٧)، وفيم(١٢٥) في آلة الفيولا، ومن م(١٣٨): م(١٤٠) في آلة التشيللو.

٣- **حلية أبوجاتورا**::ظهرت فى الأبوا كما فى م(٨)، وفي آلتي الاوبوا، والكلارينيت في م(١٧)، م(٢٣)، م(٤٥)، م(٦١)، م(٦٥) ، م(٧٦)، وفي آلة الكمان الأول كما في م(٥٩)، م(٦٣).

٤- الترابط **Legato**: م(٩): م(١٦)، م(١٨)، من م(٢٠): م(٢٩) في آلتي الاوبوا والكلارينيت، وفي م(١٥)، م(١٦) الفاجوت ، والكلارينيت، ومن م(٢٤) : م(٢٩) ومن

م(٨٣) : م(٨٨) في آلات الكمان الأول، والثاني، والفيولا، ومن م(٧٩): م(٨٨)، م(٩٧) : م(١٠٣) ، من م(١٢٠) م(١٢٢) في آلة الباصون، ومن (١٢٣): م(١٢٥) في آلتي التشيللو، والكونترباص.

٥- **الاتحاد في الاداء (a2)**: م(٧١)، ومن م(١٤٨): م(١٦٠) في آلة الكورنو، م(٤٢)، في م(٧٢) في آلة الفاجوت، م(٤١) في آلة كلارينيت لا.

٦- **Accent (>)** : ظهرت في م(١١)، م(٥١)، م(١٢٨) في التي التشيللو والكونترباص، م(١٠) والاوبوا م(١٢)، م(١٣)، م(١٤)،في آلة الأوبوا، وفي م(١٩)، م(٢٠)، م(٢١)، م(٣٣)، م(٣٧)، ، م(١٣٤) :م(١٣٧) في التي الاوبوا والفاجوت، وفي م(١٢٨) في مجموعة آلات النفخ الخشبية والنحاسية، والوترية،

٧- **Staccato(٠)** :ظهر في م(١٨)، م(٢٥)، م(٣٠)، م(٣١)، م(٣٥)، م(٣٩)، في آله التشيللو

٨- **Pizzicato** : م(١٩٥) في آله الكونترابص، م(١٩٦) في آله الكمان الاول

٩- **Div** ظهرت من م(١٦٤) : م(١٦٠) في آلة التشيللو.

مصطلحات خاصة بالتظليل :_

١- **خافت (P)** : من م(٨): م(١٣) في الآلات الوترية وآلة الأبوا، ومن م(١٧): م(٢٣) في الآلات الوترية، من م(٣٢): م(٣٣) في الآلات الوترية آلات النفخ الخشبي.

٢- **خافت جدا (PP)** : من (١٧): م(٢٣) في آلتي الاوبوا وكلارينيت لا، من م(٢٤) : م(٢٩) في مجموعة الآلات بالوترية وآلة الاوبوا، من م(٩٣): م(٩٦) في آلات الكمان الثاني،والتشيللو والكونترباص، الفاجوت، من م(٩٧) : م(١٠٠) في آلات الكمان الأول ،والتشيللو والكونترباص،كلارينيت لا الفاجوت، من م(١٠١): م(١٠٣) في مجموعة الآلات الوترية والنفخ الخشبي.، من م(١١٦) : م(١٢٠) في آلات الكمان الأول، والثاني، والقيولا، والفاجوت.

٣- **قوى (F)** :م (٧٨) في آله الترومبيت والكمان الاول والثاني والتشيللو، م(٨٢) في جميع الالات عدا الفلوت والترومبون الالطو والباص،م(٨٦)، م(٩٠) في جميع الالات عدا الترومبون الالطو والباص،م(١١١)، م(١٧٧)، م(١٨١) في مجموعة الآلات الوترية، م(١٢٢)[١]في آله الكمان الاول والثاني والفيولا، م(١٥٥) في جميع الآلات عدا الترومبيت والتيمباني والكمان الاول والفيولا، م(١٥٧)[٤] في الآلات النفخ الخشبي والكورنو والكمان الاول والثاني والفيولا، م(١٨٥)[٤] في مجموعة النفخ الخشبي والكورنو والترومبون الالطو والباص والتشيللو والكونترباص، م(١٨٧)[٤] مجموعة النفخ الخشبي والكورنو والترومبون الالطو والباص والكمان الاول والتشيللو والكونترباص

٤- **قوى جدا (FF)** : م(٣٠)، م(٣١) في محموعة الآلات الوترية وآلاتن النفخ الخشبي آلة الكورنو، / من م(٣٨) في جميع الآلات.

٥- **Crsec**: م(٦٦) في مجموعة الالات الوترية، آلات النفخ الخشبية.

٦- **Decrsec** : في م(١٣) في محموعة الآلات الوترية ، والاوبوا،

٧- ظهرت في م(١٦) في آلات الفيولا ، والكمان الثاني، والفاجوت والكلارينيت.

٨- ظهرت في م(١٥) في آلات الفيولا ، والكمان الثاني، والفاجوت والكلارينيت.

تحليل قسم اعادة العرض

التونالية :سلم لا / الصغير

- **العنصر الزمني** ويشمل :-

-**السرعة** : **Andante con moto** متوسط البطئ

- **الميزان** : $\frac{2}{4}$

- **الصيغة** : AB + كودا

- **الطول البنائي** :٢٢٠ مازورة

- **النسيج** : هوموفوني

يمكن تقسيم قسم اعادة العرض الي :

الموضوع الأول : من م(١٦٠) :م(١٨١) بدأ في سلم لا/الصغير وانتهت بقفلة تامة في سلم لا/الصغير

القنطرة تحويلية: من م(١٨٢) :م(١٩٦) بدأت في سلم لا/الصغير وانتهت بقفلة تامة في سلم دو/الكبير

تكرار موضوع اول : من م(١٩٧) :م(٢٠٩) بدأ في سلم لا/الصغير وانتهت بقفلة نصفية في سلم ري/الصغير.

تكرار القنطرة: من م(٢١٩) :م(٢٦٧) بدأت في سلم مي/الكبير وانتهت بقفلة نصفية في سلم ري/الصغير.

الموضوع ثاني :من م(٢٦٧) :م(٣٣٠) بدأ في سلم لا/ك وانتهت بقفلة تامة في سلم صول/ك.

كودا : من م(٣٣٠) :م(٣٨٠) بدأت بسلم لا/الصغير وانتهت بقفلة تامة في سلم لا/الصغير.

اولا التونالية

الموضوع الاول

_من م(١٦٠):م(١٦٥)١ في سلم لا/ الصغير.

_من م(١٦٥)٢ :م(١٦٦) في سلم مي/ص

_من م(١٦٧)^{٢} :م(١٧٠)^{١} في سلم لا/ الصغير.

_من م(١٧٠)^{٢} :م(١٧٢)^{١} في سلم دو/ الكبير.

_من م(١٧٢)٢ :م(١٧٣)^{١} في سلم لا/ الصغير.

من م(١٧٣)٢: م (١٨١)١ سلم لا/ الكبير.

القنطرة

اولا :التونالية

_من م(١٨٢):م (١٨٣) في سلم لا/ الصغير.

_من م(١٨٤) :م(١٨٥) في سلم دو/الكبير.

_من م(١٨٦) :م(١٨٧)[1] في سلم لا/الكبير مع استخدام السادسة المطعمة فا ♮ في صوت آلة الكمان الأول.

_من م(١٨٨)[2] :م(١٨٩) في سلم فا/ الكبير

_من م(١٩٠) سلم ري/ الصغير.

_من م(١٩١) في سلم لا/ الصغير

م(١٩٢) سلم سلم ري/ الصغير.

_من م(١٩٣) في سلم لا/ الصغير

من م(١٩٤): م(١٩٦) سلم دو/ الكبير.

تكرار الموضوع الأول

من م(١٩٧) : م(٢٠٢٠) في سلم لا/ الصغير.

من م(٢٠٣) : م(٢٠٩) في سلم لا الكبير.

تكرار القنطرة

اولا :التونالية

_من م(٢١٠):م (٢١١) في سلم لا/ الصغير

_من م(٢١٢) :م(٢١٣) في سلم مي/ الصغير

من م(٢١٤): م(٢١٦)١ في سلم لا الصغير.

من م(٢١٦)٢: م(٢٢٠) سلم مي/ الصغير، مع استخدم نغمة لدرجة السادسة المطعمة دو# في م(٢١٧)٢ في صوت آلة الكمان الثاني، الفلوت والأوبوا

_من م(٢٢١) سلم ري/ الصغير.

م(٢٢٢) في سلم لا/ الصغير

م(٢٢٣) سلم ري/ الصغير.

_من م(٢٢٤) في سلم لا/ الصغير

م(٢٢٥): م(٢٢٦) في سلم دو/ الكبير.

من م(٢٢٧): م(٢٣١) سلم سي/ الصغير مع استخدام نغمة N دوة في م(٢٢٧)، م(٢٢٩) في صوت آلة باص ترمبون.

من م(٢٣٢): م(٢٣٧) سلم لا/ الصغير.

من م(٢٣٨): م(٢٤٧) سلم دو/ الكبير مع استخدام السادسة Alt لا b في م(٢٤١)١ في صوت كلارينيت لا، الفاجوت، كمان الأول، وفي م(٢٤٢) في آلتي الكمان الأول والثاني وفي م(٢٤٢) في صوت آلتي الفيولا والتشيللو، والكونترباص.وفي م(٢٤٣) في صوت آلتي كلارينيت لا والفاجوت.

من م(٢٤٨): م(٢٤٩) في سلم مي/ الصغير

من م(٢٥١): م(٢٥٦) في سلم سيb / الكبير.

م(٢٥٧) في سلم لا:/ الصغير.

م(٢٥٨) في سلم سيb / الكبير.

م(٢٥٩) في سلم لا:/ الصغير.

من م(٢٦٠) :م(٢٦٣) في سلم سيb / الكبير.

م(٢٦٤) في سلم لا/ الصغير.

م(٢٦٥) في سلم فا#/ الصغير.

م(٢٦٦) في سلم لا/ الكبير.

الموضوع الثاني

التونالية

م(٢٦٧) في سلم لا/ الكبير.

م(٢٦٨) في سلم دو#/ الصغير.

من م(٢٦٩): م(٢٧١)١ سلم لا/ الكبير.

من م(٢٧٢) : م(٢٧٣) في سلم سى الكبير مع استخدام الدرجة السادسة المطعمة صول ♮ في م(٢٧٢)٢ في صوت آلة الابوا، في م(٢٧٣) في صوت آلة الكمان والفيولا والتشيللو والكونترباص.

م(٢٧٤)، م(٢٧٥) في سلم لا/ الكبير.

م(٢٧٥) في سلم ٢٧٦ في سلم ري الكبير.

م(٢٧٧) في سلم لا/ الكبير.

م(٢٧٨) في سلم مي/ الكبير.

م(٢٧٩) سلم لا/ الكبير.

م(٢٨٠) سلم فا#/ الكبير، مع استخدام نغمة ري# المطعمة في صوت آلة الفلوت.

من م(٢٨١): م(٢٨٣) في سلم مي/ الكبير.

م(٢٨٤) سلم سلم فا#/ الكبير، مع استخدام نغمة ري# المطعمة في صوت آلة الفلوت.

من م(٢٨٥): م(٢٨٦) في سلم لا/ الكبير.

م(٢٨٧) في سلم دو#/ الصغير.

من م(٢٨٨): م(٢٨٩) في سلم لا/ الكبير.

م(٢٩٠) في سلم ري/ الكبير.

م(٢٩١) في سلم سي/ الصغير.

من م(٢٩٢): م(٢٩٤) في سلم ري/ الكبير.

م(٢٩٥) في سلم مي/ الصغير.

من م(٢٩٦): م(٢٩٧) في سلم ري/ الكبير.

م(٢٩٨) في سلم لا/ الكبير.

م(٢٩٩) في سلم مي/ الكبير.

م(٣٠٠) في سلم لا/ الكبير.

م(٣٠١) في سلم صول#/ الصغير مع استخدام نغمة N لا ♮ في صوت آلتي التشللو، والكونترباص.

م(٣٠٢): م(٣٠٣) في سلم دو#/ الصغير، مع استخدام نغمة Alt لا# في م(٣٠٣)٢في صوت آات القيولا، والتشيللو، والكونترباص.

م(٣٠٤) في سلم مي/ الكبير.

م(٣٠٥)١ في سلم ري/ الكبير، م(٣٠٥)٢ في سلم سي/ الصغير.

م(٣٠٦) في سلم فا#/ الصغير.

م(٣٠٧) في سلم مي/ الكبير.

من م(٣٠٨): م(٣١٠) في سلم لا/ الكبير.

من م(٣١١): م(٣١٥)١ في سلم فا#/ الصغير، مع استخدام نغمة ري# المطعمة في م(٣١١)١، م(٣١٣)١ صوت آلة التشيللو.

م(٣١٥)٢ في سلم سي/ الصغير.

م(٣١٦) في سلم لا/ الكبير.

م(٣١٧) في سلم مي/ الكبير

من م(٣١٨): م(٣٢٠) في سلم لا الكبير.

من م(٣٢١) في سلم لا/ الصغير.

م(٣٢٢): م(٣٢٣) في سلم مي/ الكبير.

م(٣٢٤): م(٣٢٨) في سلم لا/ الصغير.

م(٣٢٩) في سلم مي/ الصغير.

كودا:

التونالية

من م(٣٣٠): م(٣٣١) في سلم لا/الصغير.

م(٣٣٢)، م(٣٣٣) سلم سي/ الصغير ، مع استخدام نغمة N دو ♮ في م(٣٣٢) في صوت آلة الأوبوا .

من م(٣٣٤): م(٣٣٥) في سلم لا/ الصغير.

من م(٣٣٦): م(٣٤١) في سلم مي/ الصغير.

من م(٣٤٢): م(٣٤٦) في سلم دو/ الكبير.

من م(٣٤٧) : م(٣٤٩) في سلم لا/ الصغير.

من م(٥٠): م(٣٥١) في سلم سي/ الصغير.

م(٣٥٢) قي سلم مي/ الصغير.

م(٣٥٣) في سلم دو/ الكبير.

من م(٣٥٤): م(٣٥٨) في سلم لا/ الصغير.

من م(٣٥٩): م(٣٦٤) في سلم دو/ الكبير.

من م(٣٦٥): م(٣٨٠) سلم لا/ الكبير.

ثانيا المصاحبة

تقوم مجموعة الآلات الوترية بمصاحبة بأشكال مختلفة منها هارمونية (١٦٠)، (١٦١) ، وقد ظهرت مصاحبة باص اوستينانومن مازورة من م(٢٠٣) : م(٢٠٩) في صوت آلتي التشيللو والكونترباص كما تقوم آله الكمان الاول والثاني بدور المصاحبة بباص ألبرتي م(٢٠٥) ، م(٢٠٦)، م(٢٠٧) مع اللحن الاساسي لآلات النفخ الخشبي (الأوبوا، كلارينيت لا)، ثم تندمج آلتي (الفاجوت، وكلارينيت دو) في م(٢١٥، ٢١٦) من الموضوع الأول ثم تنتقل المصاحبة في جزء الكوديتا في م(٢١٤) لمجموعة آلات النفخ الخشبي والنحاسي والايقاعي، بمصاحبة هارمونية من م(٢١٦) : م(٢١٧).

ثم انتقال المصاحبة مرة أخري لمجموعة آلات الوترية،والايقاعية من م(٢٢٢): م(٢٣١).

ثم تنتقل المصاحبة في جزء امن م(٥٨): م(٦٢) لمجموعة آلات النفخ الخشبي والنحاسي والايقاعي، بمصاحبة هارمونية ، ثم تعود المصاحبة مرة أخري لمجموعة آلات الوترية،والايقاعية من م(٢٦٧): م(٣٨٠).

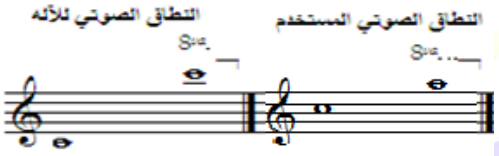
ثالثاً: التوزيع الاوركسترالى لقسم إعادة العرض

الادوار المسندة للآلات

اعتمد المؤلف اعتماد رئيسي على آلات النفخ الخشبي والنحاسي في اداء الالحان الرئيسية من خلال المزج بينهم في توازن لحني، كما اعتمد علي مجموعة الآلات الوترية في اداء دور المصاحبة، وتقوم الآلات الايقاعية بدور تدعيم ايقاعي .

النطاق الصوتي للآلات

النطاق الصوتي لآلة الفلوت كما هو مبين بالشكل رقم (١٨)



شكل رقم (١٨)

النطاق الصوتي لآلة الفلوت النطاق الصوتي المستخدم في قسم إعادة العرض

استخدام نطاق(اوكتاف + ٦ك) من أصل (٣ اوكتاف) لآلة الفلوت

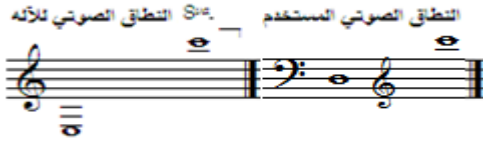
النطاق الصوتي لآلة الاوبوا كما هو مبين بالشكل رقم (١٩)

شكل رقم (١٩)

النطاق الصوتي لآلة الاوبوا النطاق الصوتي المستخدم في قسم إعادة العرض

استخدام نطاق(اوكتاف + ٦ك) من اصل (٢ اوكتاف +٦ك) لآلة الاوبوا

النطاق الصوتي لآلة االكلارينيت كما هو مبين بالشكل رقم (٢٠)



شكل رقم (٢٠)

النطاق الصوتي لآلة الكلارينيت النطاق الصوتي المستخدم في قسم إعادة العرض

استخدام نطاق(٢اوكتاف + ٧ص) من اصل (٣ اوكتاف +٦ص) لآلة الكلارينيت

النطاق الصوتي لآلة الفاجوت كما هو مبين بالشكل رقم (٢١)

شكل رقم (٢١)

النطاق الصوتي لآلة الفاجوت النطاق الصوتي المستخدم في قسم إعادة العرض

استخدام نطاق(٢ اوكتاف + ٤ت) من اصل (٣ اوكتاف +٤ت) لآلة الفاجوت

النطاق الصوتي لآلة الكورنو كما هو مبين بالشكل رقم (٢٢)

شكل رقم (٢٢)

النطاق الصوتي لآلة الكورنو النطاق الصوتي المستخدم في قسم إعادة العرض

استخدام نطاق(اوكتاف + ٣ص) من اصل (٣ اوكتاف+٥ت) لآلة الكورنو

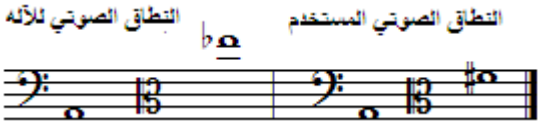
النطاق الصوتي لآلة الترومبيت كما هو مبين بالشكل رقم (٢٣)

شكل رقم (٢٣)

النطاق الصوتي لآلة الترومبيت النطاق الصوتي المستخدم في قسم إعادة العرض

استخدام نطاق(اوكتاف+ ٥ت) من اصل (٢اوكتاف) لآلة الترومبيت

النطاق الصوتي لآلة الترومبون الطو كما هو مبين بالشكل رقم (٢٤)

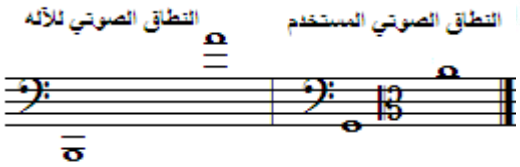


شكل رقم (٢٤)

النطاق الصوتي لآلة الترومبون الالطو النطاق الصوتي المستخدم في قسم إعادة العرض

استخدام نطاق(اوكتاف +٦ك) من اصل (٢ اوكتاف +٥ت) لآلة الترومبون الالطو

النطاق الصوتي لآلة الترومبون الباص كما هو مبين بالشكل رقم (٢٥)

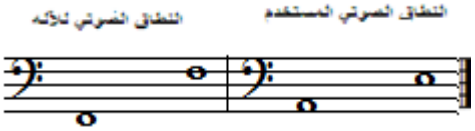


شكل رقم (٢٥)

النطاق الصوتي لآلة الترومبون الباص النطاق الصوتي المستخدم في قسم إعادة العرض

استخدام نطاق(اوكتاف +٢ك) من اصل (٢ اوكتاف +٧ك) لآلة الترومبون الباص

- **النطاق الصوتي لآلة التيمباني كما هو مبين بالشكل رقم (٢٦)**



شكل رقم (٢٦)

النطاق الصوتي لآلة التمباني النطاق الصوتي المستخدم في قسم إعادة العرض

استخدام نطاق(مسافة ٥ت) من اصل (اوكتاف) لآلة التمباني

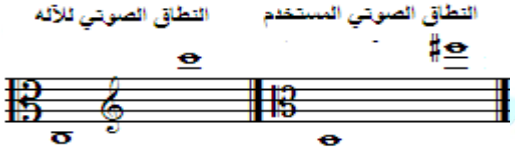
- **النطاق الصوتي لآلة الكمان كما هو مبين بالشكل رقم (٢٧)**

شكل رقم (٢٧)

النطاق الصوتي لآلة الكمان النطاق الصوتي المستخدم في قسم إعادة العرض

استخدام نطاق(اوكتافين+ ٧ك) من اصل (٤ اوكتاف+ ٦ك) لآلة الكمان

النطاق الصوتي لآلة الفيولا كما هو مبين بالشكل رقم (٢٨)

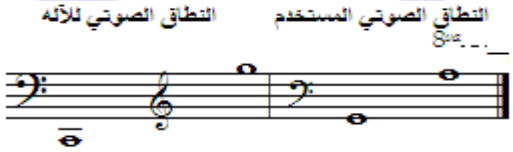


شكل رقم (٢٨)

النطاق الصوتي لآلة الفيولا النطاق الصوتي المستخدم في قسم إعادة العرض

استخدام نطاق(اوكتافين + ٣ك) من اصل (٣ اوكتاف) لآلة الفيولا

- **النطاق الصوتي لآلة التشيللو كما هو مبين بالشكل رقم (٢٩)**

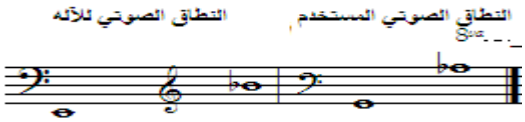


شكل رقم (٢٩)

النطاق الصوتي لآلة التشيللو النطاق الصوتي المستخدم في قسم إعادة العرض

استخدام نطاق(اوكتافين + ٢ك) من اصل (٤ اوكتاف+ ٥ت) لآلة التشيللو

- **النطاق الصوتي لآلة الكونترباص كما هو مبين بالشكل رقم (٣٠)**



شكل رقم (٣٠)

النطاق الصوتي لآلة الكونترباص النطاق الصوتي المستخدم في قسم إعادة العرض

استخدام نطاق(٢اوكتاف + ٢ك) من اصل (٣ اوكتاف+٥ت) لآلة الكونترباص

الالوان الصوتية للاوركسترا

استخدم المؤلف في قسم اعادة العرض المزج بين آلات النفخ الخشبي والآلات الوترية وآلات النفخ النحاسية واضافة آلة التيمباني آلة ايقاعية

مضاعفة الاداء Doubling

استخدم المؤلف مضاعفة الاداء علي مسافة اوكتاف بين آلتي التشيللو والكونترباص من م(١٦٠): م(٢٠٥)، من م(٢١٠): م(٢٤٣)، من م(٢٦٧): م(٢٨١)، من م(٢٨٦): م(٢٩٧)، من م(٣١٧): م(٣١٧): م(٣٥٧)، من م(٣٦٢): م(٣٨٠).

استخدم المؤلف مضاعفة الاداء علي مسافة يونيسون بين آلات كمان أول وثاني وفيولا من م(١٨٢): م(١٩٠)١، وبين الكمان الأول والثاني من م(١٩٠): م(١٩٥)، من م(٢١١): م(٢٣٧)من م(٢٣٩): م(٢٤١)١

بين آلتي الكمان الاول والفيولا من م(٣٥٦) :م(٣٥٨)، م(٣٦٠) :م(٣٦٢)، م(٣٦٦)، م(٣٦٨) :م(٣٧٠)، م(٣٧٢) :م(٣٨٠).

اساليب الاداء المستخدمة :

١- **Pizzcato :** كما ظهر في مجموعة الآلات الوترية في م(٢٥١)، م(٢٥٢)،م(٣٥٤)، وفي آلتي التشيللو والكونترباص في م(٢٦٧)، وفي آلة التشيللو في م(٢٨٦)، م(٣١٣)، م(٣٢١)، وفي آلة الكمان الثاني في م(٣١٧)، والكمان الأول في م(٣١٩)

٢- **Staccato:** كما ظهر في الأوبوا في م(١٦٠)، م(١٦١)، م(١٧٤)، م(١٧٥)، م(٢٠٢)، م(٢٠٣)م(٢١٢)، م(٢١٣)، م(٢٩٤)، م(٣٠٢)، م(٣٠٦)، م(٣٣٣)، م(٣٥١)، من م(٣٧٧)،م(٣٧٨)، وفي آلة الكمان الأول في م(١٦٣)، م(١٦٤)، م(١٦٧)، م(١٦٨)، م(١٧٥)، م(١٨٣)، م(١٨٦): م١٨٧)، م(١٩٠)، م(٢٢٦)،

م(٢٢٧)، م(٢٣٣٣)، م(٢٣٤)، وفي آلات الكمان الأول والثاني والفيولا والتشيللو فيم(٣٠١)، م(٣٠٥)، م(٣٣٢)، م(٣٣٣)، م(٣٥٠)، م(٣٥١)، م(٣٦٦)

٣- الترابط **Legato**: ظهر في الآلات الوترية من م(١٧٦): م(١٨١)، من م(٢٠٣): م(٢٠٩)، وظهر في ألأات الفلوت والاوبوا وكلارينيت من م(٢٧٩): م(٣٩٧)

٤- **الاتحاد في الاداء (a2)**: ظهر في م(٢٢٥) في آلة الفاجوت، آلة كلارينيت لا. ، وفي م(١٩٤) في آلتي الفلوت والأوبوا.

٥- **Accent (>)** : ظهرت في م(١٦٠)، م(١٦١)، م(١٦٢)، م(١٧١)م(١٧٥)، م(١٨٠)، م(١٨٤)، م(١٨٥)، م(٢٠٠)، م(٢٠١)، م(٢٠٨)، م(٣٠١)، م(٣٧١)، م(٣٧٣)، م(٣٨٤) في الة الاوبوا، وفي م(١٦٥)، م(١٦٦)، م(٢٧١)، م(٢٧٤) في آلة الكمان الأول.

٦- التريملو **Tremolo**: في م(١٦٢) من م(١٧١) : م(١٧٣)، من م(١٩٩): م(٢٠١) في آلتي الكمان الثاني الفيولا.

٧- حلية الزغردة **Trill** : :ظهرت فى م(١٩٨)، م(٢٦٦) في آلة الأبوا

٨- **Arco** : ظهرت فى م(٢٥٣) في آلة الفيولا، م(٢٦٧) في آلات الكمان الأول والثاني والفيولا، في م(٢٩٩) في آلتي التشيللو والكونترباص، في م(٣٣٢) / م(٣٦٤)، في مجموعة الآلات الوترية،

ادوات التظليل:-

١- **خافت (P)** ظهر ذلك في م، م(١٨٤)،(١٨٨)، م(١٨٩)، في مجموعة الآلات الوترية وآلات النفخ الخشبي، بالاضافة إلى لآلتي الكورنو والترومبيت من مجمةعة النفخ النحاسي، وفي م(٢٨٦) في آلة الكمان الثاني، والفيولا، في م(٣٣٧) في مجموعة الآلات الوترية.

٢- **خافت جدا (PP)** ظهر ذلك في م(١٦٠) في مجموعة الآلات الوترية،وآلة الاوبوا، وآلة الكورنو، وفي م(١٧٦) ، م(٢٠٤)، في مجموعة الآلات الوترية، ومجموعة آلات النفخ

الخشبي، والنحاسي، وفي م(٢٥٢) في مجموعة الآلات الوترية، وفي م(٣١١) في آلات الكمان الثاني، والفيولا والتشيللو والكونترباص،كلارينيت، وفي م(٣٧٦) في مجموعة الآلات الوترية، والكلارينيت، والترومبيت.

٣- **قوي (F)**: ظهر ذلك في م(٢١)، م(٢٢)، م(٢٣)، في جميع الآلات،

٤- **قوي جدا (FF)**: ظهر ذلك في م(١٨٦)، م(١٩٠)، م(٢١٠)، م(٢١٤)، م (٢٢٥)، م(٣٧١)، م(٣٧٣) في جميع الآلات،

٥- **(FFF) شديد القوة**: ظهرت في م(٢٤٨) في جميع الآلات

٦- **Cresc** : ظهر في م(٢٤٦) في مجموعة الآلات الوترية، ومجموعة النفخ الخشبي، والنحاسي، م(٣٠٥) في مجموعة الآلات الوترية، م(٢٤٢) في مجموعة الآلات الوترية، ومجموعة النفخ الخشبي. والنحاسي عدا آلة الترومبيت، م(٣٥٠) في مجموعة الآلات الوترية، وفي م(٣٥١) في آلتي الكلارينيت، والفاجوت، م(٣٦٧) في مجموعة الآلات الوترية.

٧- **Decresc** : ظهر ذلك في م (١٦٥) في مجموعة الآلات الوترية، وآلة الأوبوا ، م(٣٠٨) في مجموعة الآلات الوترية، وآلة الأوبوا، والكلارينيت ، والفاجوت، م(٣٤٤) في مجموعة الآلات الوترية، ومجموعة النفخ الخشبي. والنحاسي عدا آلة الترومبيت،

٨- **dim** ظهر ذلك في م (٣١٩) في آلات الشيللو، والكمان الأول والأوبوا، م(٣٢٠) في آلات التشيللو، الفلوت، والأوبوا، م(٣٢٣) في آلة كلارينيت، (٣٢٤) في مجموعة الآلات الوترية ، في آلة الكورنو، م(٣٣٩) في مجموعة الآلات الوترية ، في آلة الكلارينيت،

٩- **Error! Bookmark not defined.** ظهرت في م(١٧٥)١ في مجموعة الآلات الوترية، آلات النفخ الخشبي، والنحاسيعدا الترمبون.

١٠- **Error! Bookmark not defined.** ظهرت في م(١٧٥)٢ في مجموعة الآلات الوترية، آلات النفخ الخشبي، والنحاسي عدا الترمبون.

نتائج البحث:

من خلال تحليل عينة البحث ، أستطاعت الباحثة الإجابة على سؤال البحث وهو:

ما سمات التوزيع الاوركسترالي في الحركة الثانية للسيمفونية رقم ٩ عند فرانز شوبيرت ؟ وقد أجابت الباحثة على هذا السؤال من خلال تحديد العناصر التالية

١- التكوين الاوركسترالي للحركة الثانية للسيمفونية رقم ٩ عند شوبيرت

- **آلات النفخ الخشبي**(٢فلوت-٢اوبوا-كلارينيت دو – ٢ فاجوت)
- **آلات النفخ النحاسي**(٢ كورنو دو- ٢ ترومبيت لا -٣ ترمبون الطو وتينور وباص)
- **آلات ايقاعية** (تمباني A,E)
- **الآلات الوترية** (١٦كمان اول -١٦كمان ثاني-١٢فيولا-١٠شيللو-٨كونترباص)

٢- اساليب الكتابة للمجموعات الآلية (تم تحديد المدي الصوتي المستخدم لكل مجموعة آلية)

٣- اساليب الاداء المستخدمة للمجموعات المختلفة

- **آلات النفخ الخشبية:** (Staccato, Legato, a2, Legato, Tremolo, Arco, trill)
- **آلات النفخ النحاسي**(Legato-Marcato-a2- Trill, Tremolo)
- **الآلات الايقاعية** (Roll)
- **الآلات الوترية** (Staccato, Legato, Pizzicato, Divided, Legato, Tremolo, Arco, trill)

٤- الادوار المسندة للآلات .

اعتمد المؤلف اعتماد رئيسي علي آلات الفلوت، والأوبوا، الكورنو دو، الكلارينيت دو،الفاجوت في اداء الالحان الرئيسية من خلال المزج بينهم في توازن لحني، كما اعتمد علي مجموعة الآلات الوترية في أداء دور المصاحبة وفي بعض الأحيان تقوم مجموعة الآلات الوترية في أداء الألحان الرئيسية بالتبادل مع مجموعة النفخ الخشبي.

ثانيا : تحليل النتائج وتفسيرها

في ضوء النتائج التي توصلت إليها الباحثة من خلال تحليل الباحثة للعينة موضوع البحث، استطاعت الباحثة تفسير النتائج التي تم التوصل إليها في كل جزء من عينة البحث كالتالي :-

- **المقدمة :-**

اولا : العناصر المميزة للمقدمة

الصيغة : أحادية A

القفلات : استخدام القفلات التامة والنصفية

العنصر الزمني :

* السرعة :**Andante con moto** (متوسط البطئ)
* الميزان : $\frac{2}{4}$

استخدام سلم لا الصغير

سمات التوزيع الاوركسترالي :-

التكوين الاوركسترالي للمقدمة

الآلات الوترية :

١٦كمان اول -١٦كمان ثاني-١٢فيولا- ١٠شيللو-٨ كونترباص

المدي الصوتي المستخدم لكل مجموعة آلية في مقابل المجموعات الاخري

الآلات الوترية (اوكتاف وخامسة)

تفسير النتائج للمدي الصوتي المستخدم لكل مجموعة آلية في مقابل المجموعات الاخري

لم يستخدم في جزء المقدمة سوى مجموعة الآلات الايقاعية.

اساليب الاداء المستخدمة في المقدمة :-

Staccato, Tremolo

الادوار المسندة للآلات :-

اعتمد علي مجموعة الآلات الوترية في أداء جزء المقدمة.

تفسير النتائج :

اعتماد جزء المقدمة على مجموعة الآلات الوترية.

مضاعفة الاداء Doubling

استخدم المؤلف مضاعفة الاداء علي مسافة اوكتاف بين آلتي التشيللو والكونترباص.

تفسير النتائج :

استخدام مضاعفة الاداء بين آلتين فقط من مجموعة الآلات الوترية.

- **العناصر المميزة لقسم العرض :**

الصيغة : ثنائية AB

القفلات : استخدام القفلات التامة والنصفية

العنصر الزمني :

* السرعة :**Andante con moto** (متوسط البطئ)
* الميزان : $\frac{2}{4}$

التونالية :

استخدام السلالم الموسيقية الكبيرة والصغيرة

١. سلم لا/ الصغير
٢. سلم فا/ الكبير
٣. سلم ري /الصغير
٤. سلم لا/ الكبير
٥. سلم دو/ الكبير
٦. سلم صول /الصغير
٧. سلم سيb/ الكبير.

سمات التوزيع الاوركسترالي :-

التكوين الاوركسترالي لقسم اللعرض

آلات النفخ الخشبي :

٢فلوت-٢اوبوا-٢ كلارينيت - ٢ فاجوت

آلات النفخ النحاسي

٢ كورنو دو-٣ ترمبون-٢ ترومبيت

آلات ايقاعية :

تمباني

الآلات الوترية :

١٦كمان اول -١٦كمان ثاني-١٢فيولا-١٠شيللو-٨كونترباص

المدي الصوتي المستخدم لكل مجموعة آلية في مقابل المجموعات الاخري

آلات النفخ الخشبي (٤اوكتاف + ٢ك)

آلات النفخ النحاسي (٣اوكتاف + ٢ك)

الآلات الايقاعية (مسافة ٥ت)

الآلات الوترية (٣ اوكتاف +٧ص)

تفسير النتائج للمدي الصوتي المستخدم لكل مجموعة آلية في مقابل المجموعات الاخري يتقابل المدي الصوتي (٤اوكتاف + ٢ك) لآلات النفخ الخشبي مع المدي الصوتي (٣اوكتاف + ٢ك) لآلات النفخ النحاسي و(مسافة ٥ت) للآلات الايقاعية و (٣ اوكتاف +٧ص) للآلات الوترية وهو مايمثل مدي صوتي اكثر اتساعا لمجموعة آلات النفخ الخشبي في مقابل توسط المدي الصوتي آلات النفخ النحاسي، الآلات الوترية، في مقابل ضيق المدي لمجموعة الآلات الايقاعية.

اساليب الاداء المستخدمة في قسم العرض :-

a2, pizz, div, Legato, Pizzicato, arco, Trill, Apogatora, Tremolo, Accent, Staccato.

الادوار المسندة للآلات :-

اعتمد المؤلف علي مجموعة آلات النفخ الخشبي، والنحاسي في أداء الألحان الرئيسية من خلال المزج والتبادل بينهم في توازن لحني، كما اعتمد علي مجموعة الآلات الوترية في اداء دور المصاحبة ، كما اعتمد ايضا في بعض الاجزاء علي مجموعة الآلات الوترية في اداء اللحن الرئيسي بالتبادل مع مجموعة النفخ الخشبي .

تفسير النتائج :

لم تستثني أي آله من التكوين الاوركسترالي من اداء الالحان وتؤدي الآلات الايقاعية دور تدعيم ايقاعي بشكل غير مستمر.

مضاعفة الاداء Doubling

استخدم المؤلف مضاعفة الاداء علي مسافة اوكتاف بين آلتي الفلوت و الكلارينيت وبين آلتي الفلوت و الاوبوا وبين آلتي التشيللو والكونترباص وبين آلتي الكمان الاول والثاني وبين آلتي الكلارينيت والفاجوت وبين آلتي الترومبون الالطو والباص وبين آلتي الكمان الثاني والفيولا وبين آلتي الاوبوا والكلارينيت وبين آلتي الاوبوا والفاجوت

واستخدم المؤلف مضاعفة الاداء علي مسافة يونسون بين آلتي الكلارينيت والكورنو وبين آلتي الاوبوا و الكلارينيت وبين آله الفلوت والاوبوا وبين آله الاوبوا والكورنو وبين آلتي الترمبون الالطو والباص

تفسير النتائج

استخدام مضاعفة الاداء بين مجموعة آلات النفخ الخشبي، والنحاسي وبعضها، ومجموعة الآلات الوترية وبعضها

- **العناصر المميزة لقسم إعادة العرض:**

الصيغة : AB+ كودا

القفلات : استخدام القفلات التامة والنصفية

العنصر الزمني :

السرعة :**Andante con moto** متوسط البطئ

* الميزان : $\frac{2}{4}$

السمات التونالية :

استخدام السلالم الموسيقية الكبيرة والصغيرة

١. سلم لا الصغير
٢. سلم مي/ص
٣. سلم مي الصغير
٤. سلم دو/ الكبير.
٥. سلم لا/ الكبير.
٦. سلم ري/ الصغير
٧. سلم سي/ الصغير
٨. سلم فا#/ الصغير.
٩. سلم سيb / الكبير.
١٠. سلم دو#/ الصغير.
١١. سلم ري الكبير.
١٢. سلم فا#/ الكبير.
١٣. سلم ري الكبير.
١٤. سلم صول#/ الصغير

*مع ملاحظة استخدام المؤلف للتطعيم والنابوليتان.

سمات التوزيع الاوركسترالي :-

التكوين الاوركسترالي لقسم اعادة العرض

آلات النفخ الخشبي :

٢فلوت-٢اوبوا-٢ كلارينيت - ٢ فاجوت

آلات النفخ النحاسي

٢ كورنو دو-٣ ترمبون-٢ ترومبيت

آلات ايقاعية :

تمباني

الآلات الوترية :

١٦كمان اول -١٦كمان ثاني-١٢فيولا-١٠شيللو-٨كونترباص

المدي الصوتي المستخدم لكل مجموعة آلية في مقابل المجموعات الاخري

آلات النفخ الخشبي (٤اوكتاف + ٤ت)

آلات النفخ النحاسي (اوكتاف + ٢ك)

الآلات الايقاعية (مسافة ٥ت)

الآلات الوترية (٣ اوكتاف+ ٧ك)

تفسير النتائج للمدي الصوتي المستخدم لكل مجموعة آلية في مقابل المجموعات الاخري يتقابل المدي الصوتي (٤اوكتاف + ٤ت)لآلات النفخ الخشبي مع المدي الصوتي (اوكتاف + ٢ك) لآلات النفخ النحاسي و(مسافة ٥ت) للآلات الايقاعية و (٣ اوكتاف+ ٧ك) للآلات الوترية وهو مايمثل مدي صوتي اكثر اتساعا لمجموعة الآلات النفخ الخشبي في مقابل توسط المدي الصوتي للآلات الوترية ويليه المدي الصوتي لآلات النفخ النحاسي في مقابل ضيق المدي لمجموعة الآلات الايقاعية

اساليب الاداء المستخدمة في قسم إعادة العرض :-

a2, trill, Legato, Pizzicato, arco, Tremello, Accent, Staccato marcato,cresc poco

الادوار المسندة للآلات :-

اعتمد المؤلف اعتماد رئيسي علي آلات النفخ الخشبي والنحاسي في أداء الألحان الرئيسية من خلال المزج بينهم في توازن لحني، كما اعتمد علي مجموعة الآلات الوترية في اداء دور المصاحبة، وتقوم الآلات الايقاعية بدور تدعيم ايقاعي .

تفسير النتائج :

لم تستثني أي آله من التكوين الاوركسترالي من اداء الألحان وتؤدي الآلات الايقاعية دور تدعيم ايقاعي

مضاعفة الاداء Doubling

استخدم المؤلف مضاعفة الاداء علي مسافة اوكتاف بين آلتي التشيللو والكونترباص .

استخدم المؤلف مضاعفة الاداء علي مسافة يونيسون بين آلات كمان أول وثاني وفيولا وبين آلتي الكمان الأول والثاني، وبين آلتي الكمان الاول والفيولا

تفسير النتائج

استخدام مضاعفة الاداء بين مجموعة الآلات الوترية وبعضها.

توصيات البحث

١- الاهتمام بتدريس مؤلفات شوبيرت في منهج التحليل للدراسات العليا بالكليات المتخصصة

٢- الاستفادة من اسلوب شوبيرت في التوزيع الاوركسترالي في مادة التوزيع لمرحلة الدراسات العليا .

٣- إثراء المكتبات الثقافية والصوتية بمؤلفات شوبيرت من مدونات ومراجع موسيقية وتسجيلات صوتية

ملخص البحث باللغة العربية

التوزيع الأوركسترالي للحركة الثانية للسيمفونية الكبرى رقم ٩ عند فرانز شوبيرت

م. أسماء عبدالنبي أحمد[٢]

مقدمة:

تعد السيمفونية من أكبر القوالب الآلية التي تكتب للأوركسترا السيمفوني لما تميزت به من الطول الزمني لأداء القالب واستخدام مختلف الآلات الأوركسترالية وتنوع الخطوط اللحنية وتعددها كل ذلك جعل السيمفونية تتربع على عرش التأليف الموسيقي وتقف تحديا أمام قدرات المؤلفين والموسيقين ،حيث تتألف من اربع حركات الاولي في قالب الصوناتا والثانية بطيئة والثالثة علي نمط المنويت والرابعة في قالب الروندو، فالسيمفونية بناء شامخ أشبه بالمعابد والقصور الكبرى في فن العمارة وهي ارفع ما يبلغه المؤلف الموسيقي في ارتقائه الإبداعي، وقد استمر التأليف للسيمفونية في القرن التاسع عشر عند مؤلفي الرومانتيكية، أمثال، Schumann (١٨١٠- ١٨٥٦م)، ، Liszt (١٨١١- ١٨٦٨م) و Schubert(١٧٩٧ - ١٨٢٨ م) .

ويعتبر" فرانز شوبيرت Franz Schubert " تاريخيا وفنيا مثل بيتهوفن نقطة التقاء الكلاسيكية والرومانتيكة، وإذا نظرنا لانتاجة الفني نجد انه قد تمسك بأنواع التأليف الكلاسيكي فقد قام بتأليف ٩سيمفونيات – ٢٢ صوناتا للبيانو –و١٥رباعي وتري –٧ قداسات وأكثر من ٦٠٠ أغنية فنية الي جانب مجموعة كبيرة من موسيقي الحجرة.

وينفرد بمكانة خاصة في التاريخ الموسيقى فهو بحكم الفترة الزمنية التي عاشها من ١٧٩٧ : ١٨٢٨ ينتمي إلى كل من القرن الثامن عشر والتاسع عشر وله أعمال تمت في القرن الثامن عشر وأخرى في القرن التاسع عشر وعلى كثرة أعماله الفنية فان الآراء اجتمعت على أنه شخصية متميزة وعبقرية خالدة غير أنها لم تتفق على رأي واحد وثابت من حيث وضعه في

---

[٢] مدرس نظريات وتأليف بقسم التربية الموسيقية، كلية التربية النوعية، جامعة جنوب الوادي.

التاريخ الموسيقى. فقد أتسمت مؤلفات فرانز شوبيرت بطابعها المميز والمعبر عن شخصيته وموهبته في التأليف الموسيقي.

واشتمل البحث على (مقدمة البحث، مشكلة البحث، أهداف البحث، أهمية البحث، منهج البحث، أدوات البحث ، مصطلحات البحث، دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث)

ثم عُرض الجانب النظري الذي اشتمل على

- نبذه عن حياة فرانز شوبيرت، السيمفونية، التوزيع الاوركسترالي

ثم عُرض **الجانب التطبيقي** الذي اشتمل على

الدراسة التحليلية للحركة الثانية للسيمفونية الكبرى رقم ٩ عند فرانز شوبيرت

- تحليل الصياغة، التوزيع الأوركسترالي

واختتم البحث بالنتائج وتفسيرها، والتوصيات، وقائمة المراجع، وملخص البحث.

Abstract
An Orchestration of the second movement of the Great Symphony No.9 upon Franz Schubert

Symphony is considered one of the biggest mechanical forms which written for Symphony Orchestra. As it is Marked by time Length forms performance. Using the various Orchestral machines and multi- tunes lines makes symphony on the top of musical composing. Because it contains four motions : the first in sonata form,the second is slow ,the third in menut patern and the fourth in Rondo form . the symphony is alofty building like the big temples and palaces in architecture . Also it's the highest for what does musician composer reach in his creative improvement

The symphony composing was remained until nineteenth century with romantique composers like, (Robert Shumann) (1810-1856), (Franz Lizt) (1811-1868), (Franz Shubert1797 _ 1828)

Franz Schubert's is considered historical and technical meeting point of classical and romantic ,and if we looked at his technical production ,we would find him handle classical composing types. he composed 9 symphony -22piano sonata,15 chord quatrain -7masses and more than 600 song besid abig group from music

Franz Schubert has a special position in musical history, As he lived in (1797-1828) belong to 18th century and 19th century and he has works at the both ,and all opinions refers that he has remarked personality and immortal genius but it's not agree about opinions in his position in historical music the Romantic era declaration of what Semphony had access to improve character.

The research paper includes: An introduction, Research problem, Research objectives, importance of the research. Limits of the research, Methodology, data sample,analysis tools, Research terminology, and previous studies related to the topic of research.

Then the theortical part present:

- Franz Schubert composer
- Symphony
- Orcestration

Followed by, the practical part which includes the analytical study of of the second movement of the Great Symphony No.9 upon Franz Schubert.

- Drafting analysis
- Orchestration

Finally, the research is concluded with the results and its interpretation recommendations, List of references, and an Abstract of the research.

اولا : المراجع العربية

١. **أسماء محمد سعيد المليجي**، (٢٠١٦)، *أسلوب فرانز شوبيرت في التوزيع الاوركسترالى للسيمفونية الغير مكتملة رقم ٨ (دراسة تحليلية)*، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة عين شمس القاهرة.

٢. **آمال صادق وفؤاد أبو حطب**، (١٩٩١م)، *مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي*, الطبعة الأولي, القاهرة , **مصر**، مكتبة الأنجلو المصرية.

٣. **بثنيه نصر فريد**، (١٩٨٢م)، *عشرة من اساطين النغم*، القاهرة، مصر، دار المعارف.

٤. **جورج مدبك**، (١٩٩٣م)، *موسوعة عالم الموسيقيين شوبيرت" فرانز بيتر شوبيرت"*، بيروت، لبنان، دار الراتب الجامعية.

٥. **حسام الدين زكريا**، (٢٠٠٤) *المعجم الشامل للموسيقى العالمية ج١"المصطلحات والمصنفات"*، القاهرة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب

٦. **حسين فوزي**، (١٩٦٥م)، *الموسيقي السيمفونية*، القاهرة، مصر، دار المعارف.

٧. **سمحة الخولي وآخرون**، **(١٩٧١م)**، *محيط الفنون (٢) الموسيقي الاوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر*، القاهرة، مصر، دار المعارف.

٨. **عواطف عبدالكريم**، (١٩٨٢م)، *تاريخ و تذوق الموسيقى العالمية في العصر الرومانتيكي*، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر، مذكرات منشورة .

٩. ــــــــــــــ، (٢٠١٢م)، *تاريخ وتذوق الموسيقى فى العصر الرومانتيكى* ، القاهرة، مصر، الهئية المصرية العامة للكتاب.

١٠. ــــــــــــــ **وآخرون**، (٢٠٠٣م)، معجم *الموسيقا* ، القاهرة، مصر، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية.

١١. **مروة بدوي مصطفى**، (٢٠٢٠)، *دراسة تحليلية للحركة الأولي للسيمفونية الكبرى رقم ٩ عند فرانز شوبيرت*. رسالة ماجستير غير منشورة .كلية التربية النوعية بقنا .جامعة جنوب الوادي . قنا.

١٢. **مصطفى قدري علي**، (٢٠٠٣)، تاريخ الآلات الموسيقية، مصر الجديدة، القاهرة، مصر، المركز العلمي للطباعة.

ثانياً: المراجع الأجنبية

13. **Arthur Hutchings,** (1945), *Schubert J.M .Dent and Sons LTD*, London, UK،
14. **Baker Theodore**, (1975), *Poket manual of musical terms، schirmer*, books, New York, adivision of macmillan publishing co. Inc .
15. **Dietich Fischer Dieskau**, (1971), Shupert،Abiograhical study of his songs, Cassel Company Limited London, UK.
16. Don Michal Randal, (2001) *The Harvard concise Dictionary of music and musician.* Harvard University,USA
17. **Hurd Michael and Griffiths**, (2002), *paul، orchestration – article in the Oxford companion to music*،editor latham، Alison . New York، the Oxford university.
18. **Jess Willmon**, (1994), *Dictionary of Musical term(English- French- German- Italian- Arabic),* Center for Education research and development, Librairie du Libnan.
19. **Kim, Jinkyeong** , (2013), A Comparative Performance Analysis of sonata in A Major, Op162 for Violin and Piano by Franz Peter Schubert, Master Thesis, D.M.A,University of Nebraska, United States
20. **Larue Jan**, (2001), *"symphony" article in the new grove dictionary of music and musicians*, vol (24).Editor Stanley Sadie. Second edition، New York، Macmillan publ.
21. **Pople Athony**, (2002), *"the symphony " article in the Oxford companion to music*, editor Lame،Alison , Oxford university, New York،the.
22. **Richard Baker, (1978)**, The mustrated encyclopedia of music, Edited by Alan Isaacs and Elizabeth Martin, gallery books, New York, An Imprint of W.H.Smith Publishers Inc .
23. **Roggero, Amanda**, (2004), Retracing The Journey Of Franz Schubert's Wanderer. Musical Fingerprints In The B-flat Piano Sonata, The new Oxford companion to music University of Cincinnati, United States
24. ***Schaen Berg, (1967),*** *Arnold :Fundamentals of Musical Composition, London, Faber and Faber.*
25. **Stanley Sadie**, (2001) *The new Groves، Dictionary Of Music and Musicians*, Macmillan, London, UK Vol 16.