دراسة تحليلية عزفية لتقنيات الأداء في صوناتا فيراسيني للفيولينة

د./ ايمان قيصر سمعان*

المقدمـــة:

يعتبر عصر الباروك من أروع العصور التي أزدهرت فيها الموسيقي، وهو يمتد من القرن السابع عشر إلي منتصف القرن الثامن عشر. فعصر الباروك هو الذي مهد لروائع موسيقي الآلات الكلاسيكية من سيمفونيات وصوناتات وكونشرتات بما أكتسبه فيه الموسيقيون من فهم وسيطرة علي جوهر وأسلوب موسيقي الآلات.

ولعل أثمن عنصر أضافه عصر الباروك إلي الموسيقي هو العنصر الإنساني الذي أثري الموسيقي بما أدخله إليها من التعبير العاطفي. فنحن نري مؤلفي عصر الباروك قد شغلوا بإمكانية التعبير عن عواطفهم والتأثير في مشاعر مستمعيهم.

وإذا تأملنا في مختلف أعمال عصر الباروك فإننا نجد أن سر عظمتها إنما يرجع إلي ضخامة الأشكال ودقة التفاصيل والاهتمام بالجزئيات والعناية بالتوازن والتناسق بين الأجزاء وجمال ارتباط العبارات. وكل ذلك يسوق روح المتأمل وسط موجة من التأثيرات نحو قمة هائلة يكمن فيها جوهر عصر الباروك.

وقد أكتسحت آلة الفيولينة في ذلك العصر آلة الفيول وحلت محلها في إيطاليا وألمانيا. وقد قام مؤلفي هذا العصر علي تدعيم أسس فن الفيولينة بالمؤلفات العديدة التي أبدعوها خلال عصر الباروك ومنهم فرانشسكو ماريا فيراسيني
Francesco Maria Veracini، حيث كون لنفسه أسلوب خاص في العزف والتأليف مستقل عن مؤلفي ذلك العصر. وتعتبر صوناتا فيراسيني من المؤلفات التي تحتوي علي العديد من التقنيات العزفية التي تعكس روح العصر والتي يجب علي دراسي آلة الفيولينة أن يكون علي دراية بها لرفع مستوي أدائه علي الآلة.

مشكلة البحث:

لاحظت الباحثة أثناء تدريسها لآلة الفيولينة لمرحلة الدراسات العليا وجود صعوبات تكنيكية في صوناتا الفيولينة عند فيراسيني تواجه الدارسين أثناء أدائهم لها، لذلك سوف تقوم الباحثة بعمل دراسة تحليلية لصوناتا فيراسيني للوقوف علي أسلوبها وتقنيات الأداء المستخدمة فيها.

أهداف البحث:

١- التعرف علي السيرة الذاتية لفرانشسكو ماريا فيراسيني وأسلوبه في الأداء وأهم أعماله.

٢- التعرف علي تقنيات الأداء في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

* أستاذ مساعد تربية موسيقية بكلية التربية النوعية -جامعة أسيوط

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣- وضع إرشادات عزفية لتذليل الصعوبات التكنيكية في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

أهمية البحث:

إلقاء الضوء علي صوناتا فيراسيني للفيولينة لما لها من قيمة خاصة ضمن برنامج عزف مؤلفات الباروك لآلة الفيولينة في مرحلة الدراسات العليا.

تساؤلات البحث:

١- ما هي المؤثرات الحياتية التي أثرت علي فرانشسكو ماريا فيراسيني في تأليفه للصوناتا وأسلوبه في الأداء وأهم أعماله ؟

٢- ما هو تقنيات الأداء المستخدمة في صوناتا فيراسيني للفيولينة ؟

٣- ما هي الإرشادات العزفية المستخدمة في تذليل الصعوبات التكنيكية في صوناتا فيراسيني للفيولينة ؟.

حدود البحث:

عصر الباروك، الفترة "١٦٠٠-١٧٥٠م".

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي (تحليل محتوي).

عينة البحث:

صوناتا فيراسيني للفيولينة.

أدوات البحث:

- المدونة الموسيقية لصوناتا فيراسيني (مرفق بالملاحق).
- التسجيلات السمعية لعينة البحث.
- استمارة تحليل عينة البحث.

مصطلحات البحث:

التقنية Technique[٣: ٢٣٥]:

هي الوسيلة الطبيعية التي ينقل بها الفنان حسه لأسلوبه ورؤيته التخيلية لجمهوره. ولكل عصر تقنيته الخاصة به.

أداء Performance[٢: ١٠٦]:

هو ما يصدر عن الفرد من سلوك لفظي أو مهاري وهو يسند إلي خلفية معرفية ووجدانية، وهذا الأداء يكون علي مستوي معين يظهر فيه قدرته أو عدم قدرته علي أداء عمل ما.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صوناتا Sonata[٥: ١٢٧].

مصطلح إيطالي مشتق من Sonare بمعني يصوت، وهي مؤلفة آلية كانت تتكون من مجموعة مقطوعات موسيقية ثم تطورت وأصبحت تتكون من ثلاث أو أربع حركات علي يد المؤلف الألماني فيليب إيمانويل باخ
Philip Emanuel Bach (١٧١٤-١٧٨٨).

وينقسم البحث الحالي إلي جزئين كالتالي:

الجزء الأول: الإطار النظري ويتضمن:

١- نبذة عن عصر الباروك.

٢- نبذة عن الصوناتا في عصر الباروك.

٣- نبذة عن حياة فرانشسكو ماريا فيراسيني وأسلوبه في الأداء وأهم أعماله.

الجزء الثاني: الإطار التطبيقي ويشتمل علي:

١- الدراسة التحليلية العزفية لتقنيات الأداء في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

٢- الإرشادات العزفية لتذليل الصعوبات التكنيكية في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

أولا: الإطار النظري:

١- عصر الباروك Baroque Era (١٦٠٠-١٧٥٠)[٦: ٢٨].

عصر الباروك يمتد من الفترة الزمنية ما بين ١٦٠٠ إلي ١٧٥٠م تقريبا. مصطلح باروك Baroque مشتقة من الكلمة الفرنسية Baroque والتي تأتي من الكلمة البرتغالية Barocco بمعني اللؤلؤة غير المستوية الشكل ومعناها الحرفي شكل غريب غير متناسق معوج.

وينقسم عصر الباروك إلي ثلاث مراحل:

- عصر الباروك المبكر Early Baroque في الفترة بين (١٥٦٠-١٦٢٠).
- عصر الباروك المتوسط High Baroque في الفترة بين (١٦٢٠-١٦٨٠).
- عصر الباروك المتأخر Late Baroque في الفترة بين (١٦٨٠-١٧٤٠).

ولكل مرحلة من تلك المراحل سماتها الموسيقية التي تميزها عن غيرها.

سمات عصر الباروك المبكر (١٥٦٠-١٦٢٠)[٤: ٣٤٣].

- التخلص من المقامات الكنسية والجريجورية والإتجاه تدريجياً نحو التركيز علي مقامين اثنين منها فقط هما:
  - المقام الأيوني (Ionian) وهو يعادل المقام الكبير Major.
  - المقام الأيولي (Aeolian) وهو يعادل المقام الصغير Minor.
- البناء الموسيقي المحكم الذي يقوم علي تأصل النسيج البوليفوني، خاصة في الأعمال الغنائية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- أصبحت الحركات الموسيقية أكثر طولاً في كل المؤلفات الغنائية والآلية.

سمات عصر الباروك المتوسط (١٦٢٠ - ١٦٨٠)[٤: ١٢٨].

- نالت مؤلفة الصوناتا نفس الاهتمام الذي حازته "الكانتاتا" أي أستبدلت الأصوات الغنائية بالآلات.
- ظهور صيغة "الفوجة" وانتشارها بعد أن أرتقت بالموسيقي من لحن منفرد إلي الكثافة والعمق الصوتي.
- استقلال الموسيقي الآلية عن الموسيقي الغنائية حيث أصبح لها أسلوبها الخاص المميز.
- أكتساب الأسلوب البوليفوني حيوية ومرونة في موسيقي الآلات بعد أن تخلص الكنترابنط من قيود المقامات وأرتبط بالتفكير الهارموني الجديد في نطاق مقامين (كبير – صغير).
- استعمال الإيقاعات القوية وألحانها المتتالية.

سمات عصر الباروك المتأخر (١٦٨٠ - ١٧٤٠)[٤: ١٢٨].

- وصول الصوناتا إلي قمة أزدهارها.
- التطور الهائل في صناعة آلة الفيولينة أدي إلي الإرتقاء بتكنيك هذه الآلة.
- ظهور نوع جديد من التأليف وهو الكونشيرتو جروسو (Concerto Grosso) الذي يقوم علي الحوار والتضاد بين المجموعة الصغيرة من ناحية والأوركسترا من ناحية أخري.

الآلات الوترية ذات القوسين في عصر الباروك[٨: ٢٤].

لقد مرت الآلات الوترية بتجديدات ذات قيمة فنية عالية ظهر نتائجها تقريباً في عام ١٧٠٠م، حيث حلت عائلة الفيولينة محل عائلة الفيول تدريجياً ؛ إذ أدخلت عليها تحسينات كبيرة غيرت في شكلها، وفتحات الصوت، وشكل الفرسة، والقوس مما وصل بها إلي درجة كبيرة في التطور أكسبها ذلك الصوت اللامع الرنان الذي افتقرت إليه أسرة آلة الفيول القديمة بصوتها الثقيل القاتم. وكان هذا مسايراً لاتجاه العصر الذي يميل إلي اللون الذهبي. ويمكن القول أن آلة الفيولينة قد وجدت طريقها نحو الموسيقي وحققت مستواها الأول من الكمال بفضل صناع هذه الآلة.

٢ - الصوناتا في عصر الباروك:

الصوناتا عبارة عن قطعة موسيقية تتكون من عدة حركات آلية ومصممة ليؤديها عازف منفرد أو جماعة آلية صغيرة. وقد عرف عصر الباروك نوعين من الصونات[٧: ١٤]: صوناتا الكنسية Sonata da Chiesa، وصوناتا الحجرة Sonata da Camera.

أولا: الصوناتا الكنسية:

وهي التي كانت تعزف أحياناً في الكنيسة كملحق للموسيقي الدينية الرسمية. وكان أهم ما يميزها طابعها الوقور الذي يغلب عليه من أول حركة. وتبدأ عادة بحركة بطيئة (Adagio) تتلوها حركة كنزانبطية مكتوبة بأسلوب الفوجة ثم حركتان أخيرتان أهدهما بطيئة والأخرى سريعة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانياً: صوناتا الحجرة:

وهي مجموعة حركات راقصة متباينة السرعة والأسلوب ويجمعهما سلم أو مقام واحد.

٣- نبذة عن حياة فرانشسكو ماريا فيراسيني Francesco Maria Veracini:

مولده ونشأته(١٠: ٤٢٠-٤٢٢):

ولد في مدينة فلورنسا بإيطاليا في فبراير ١٦٩٠م، وتوفي في ٣١ أكتوبر عام ١٧٦٨م بفلورنسا. مؤلف إيطالي وعازف لآلة الفيولينة. ولد فيراسيني وسط أسرة موسيقية وفنية. كان جده من أوائل عازفي الفيولينة في فلورنسا، وكان يدير مدرسة للموسيقي في منزله. وكان عمه أنتونيو فيراسيني Antonio Veracini مؤلفاً موسيقياً. وبدأ فيراسيني التدريب مبكراً علي يد عمه أنتونيو الذي ساعده علي ممارسة العزف علي العامة. وكان أيضاً من مدربيه ج.م. كازيني G.M. Casini، وكان آخر معلم له هو ج.أ. برنابي G.A. Bernabei الذي درس معه عندما كان في جنوب ألمانيا عام ١٧١٥م.

وفي ٢٤و٢٥ ديسمبر عام ١٧١١م ترك فيراسيني فلورنسا وقام بالعزف المنفرد في حفلة الكريسماس في سانت ماركو S. Marco بفينيسيا، ولكنه لم يكن عضواً منتظم في أوركسترا الكنيسة.

وفي عام ١٧١٢م قام بالعزف المنفرد لكونشيرتو الفيولينة (أول مؤلفاته) في كنيسة القديسة مريم بفينيسيا أثناء تكريم رئيس الطائفة الرومانية المنتخب حديثاً وهو تشارلز السادس. وفي نفس العام تم عودته لفلورنسا لأداء مقطوعته أوراتوريو "انتصار البراءة" تحت رعاية نيكولو Niccolo. وكان مازال محور أنشطته في فينيسيا، حيث قام بالعزف للكريسماس مرة أخري في سانت ماركو. وفي ١٠ مارس ١٧١٢م سمع تارتيني لعزف فيراسيني في فينيسيا وتأثر تماماً لدرجة أنه ذهب ألي أنكونا Ancona ليدرس أفضل استعمال للقوس في تقليد العزف القديم.

وفي الفترة من ٢٣ يناير إلي ٢٤ ديسمبر عام ١٧١٤م ذهب فيراسيني إلي لندن وقام بتقديم سلسلة من الحفلات الموسيقية كعازف منفرد للسيمفونيات بين فقرات الأوبرا في مسرح الملكة بلندن. ويبدو أنه قضي سنة ١٧١٥م في قصر إلكتور بالاتين في دوسيلدورف علي نهر الراين وهناك قام بالعزف المنفرد وأهدي مقطوعته الموسيقية "Mose al Mar" إلي إلكتور.

وفي ٢٦ يوليو ١٧١٦م عاد فيراسيني مرة أخري إلي فينيسيا حيث أهدي أمير ساكسونيا وهو إلكتور فريدريك مجموعة مكونة من ١٢ كونشيرتو منفرداً.

وبالرغم لعدم احتياج قصر درسدن إلي عازفين فيولينة إلا أن أقنع الأمير والده بالإبقاء علي فيراسيني. وبعد قيامه بعزف أوراتوريو في فلورنسا عاد فيراسيني مرة أخري إلي قصر درسدن، حيث تم نقله من التوظيف الخاص بالأمير إلي الأعلى منه (التوظيف الاعتيادي) وهو رئيساً لمدرسة الموسيقي بفينيسيا حيث كان يتقاضي مرتب عالي جداً يتعدي مرتبات المؤلفين المشهورين في ذلك الوقت.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي ١٣ أغسطس عام ١٧٢٢م قفز فيراسيني من نافذة الطابق الثالث في نوبة جنون كان سببها ممارسة الموسيقي بكثرة وقراء الكيمياء حسب رواية ماسيثون. وكان يتعرض فيراسيني في ذلك الفترة إلي مؤامرات ضده بسبب الغيرة.

وفي فبراير ١٧٢٣م عاد فيراسيني إلي فلورنسا وأستعاد سمعته كممارس للموسيقي. وقد أظهرت المستندات أن فيراسيني في الفترة بين ١٧٢٣ : ١٧٣٣ كان مؤلف ومؤدي للموسيقي الدينية والمتمثلة في مقطوعات الأوراتوريو.

وفي الفترة ما بين ٢٧:٩ ابريل ١٧٣٣م عاد إلي لندن حيث بدأ يعزف بكثرة لدرجة أن برني Burney سجل قائلاً "لا توجد حفلة موسيقية الآن بدون عزف كونشيرتو فيولينة منفردة لفيراسيني". وكان يعزف لأوبرا النبلاء منافساً لهاندل حيث قدم ثلاث حفلات أوبرالية في سوريا خلال الفترة من ١٧٣٥ : ١٧٣٨م. ولعدم وجود أوبرا في لندن عاد فيراسيني مرة أخري إلي فلورنسا حيث يوجد أهله. وقد شهد له كلاً من كارل دي بروس وبرني كونكورد علي مهارته العزفية وأتفق الجميع علي أنه الأول أو أحد أوائل عازفي الفيولينة في أوروبا.

في ٢٨ فبراير ١٧٤١م عاد فيراسيني إلي لندن عازفا كونشيرتو بين فصول مسرحية Handel's Acis and Galatea، وبعدها بتسعة أيام قدم حفلاً موسيقياً من تأليفه الخاص شاملاً نشيد "الرعاة الجديد" ذات ١٢ لحن ثنائي بعنوان "نسر لطيف". وفي عام ١٧٤٢ قام بعزف كونشيرتات منفردة خلال ٢١ عمل درامي.

وفي عام ١٧٤٤م نشر فيراسيني أدق صوناتاته ومنها Tweed's side و Sonate accademiche op2 التي استخدم فيها نغمة شعبية. ويدل عنوان الأعمال السابقة علي أنها تم عزفها في الحفلات الموسيقية الخاصة أكثر منها في المسرح أو الكنيسة أو الحجرة.

وبعد فترة قصيرة غرقت مركبة فيراسيني أثناء عبوره القناة ونجي من الغرق ولكنه فقد بعض مؤلفاته في البحر.

ظهر فيراسيني مرة أخري عام ١٧٥٠م يقوم بعزف صوناتا Tweed's side في فلورنسا. وفي ٧ يونيو ١٧٥٠م سمعه الماركيز دور بيسان وهو يؤدي مقطوعة باسم "انتصارات الجامعة" في تورين. وفي عام ١٧٥١م تم عودة فيراسيني لفلورنسا وسجل وصيته الأولي لصالح أرملة إنجليزية أسمها ماري جان اتكنسون.

وفي سنواته الأخيرة من سنة ١٧٥٥م وحتى وفاته أصبح فيراسيني موسيقي للكنيسة بفلورنسا، حيث خدم كمايستروا لآباء فلامبرسون Vallambrosan في كنيسة سانت بانكرازو S. Pancrazio.

وفي عام ١٧٥٨م خدم كمايستروا لآباء ثياتين Theatine في كنيسة سانت ميشيل برتلدي S. Michele Berteldi. أستمر فيراسيني في عزف الفيولينة في شيخوخته. وفي أكتوبر ١٧٦٥ إلي ١٥ نوفمبر ١٧٦٦م مارس فيراسيني عزف الفيولينة في القصر الدوقي الكبير، حيث كان نشيطاً حتى في أيامه الأخيرة. ويقال أن فيراسيني ترك الكثير من المراكز الجيدة حيث فضل الاستقلالية علي الثروة. ذكر بيرني أن فيراسيني نتيجة سفره في جميع أنحاء أوروبا كون لنفسه أسلوب خاص في العزف والتأليف يميزه عن غيره.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أهم أعماله:

أولاً: موسيقي الحجرة:

- ١٢ صوناتا للفيولينة المنفردة والباص op.1.

12 Sonata for violin solo and con basso op.1

- ١٢ صوناتا للفيولينة المنفردة والباص op.2.

12 Sonata accademiche for violin solo and con basso op.2

- ١٢ صوناتا للفيولينة والفلوت المنفرد والباص.

12 Sonata for violin, flauto solo and basso

- صوناتا الفيولينة في سلم صول الكبير.

ثانياً: الأوركسترا والحفلات الموسيقية:

- كونشيرتو للفيولينة في ٨ أصوات.
- عدد ستة عروض خارجية.
- عدد ستة حفلات موسيقية.
- آريا للفيولينة والأوركسترا في سلم سي b الكبير.
- كونشيرتو للمسرح في سلم لا الكبير للفيولينة والأوركسترا.
- كونشيرتو للسينما في سلم ري الكبير للفيولينة والأوركسترا.
- عدد اثنين كونشيرتو ؛ واحد في سلم سي الصغير والثاني في سلم ري الكبير.
- كونشيرتو لـــ ٢ فيولينة صوت أول (سبرانو)، ٢ فيولينة صوت ثاني، وتشيللو، وكنترباص.

ثالثاً: الأوبـــرا:

قام فيراسيني بتأليف أربعة أوبرات كالآتي:

- أدريانو في سوريا (١٧٣٥م) Adriano in Siria.
- لا كليمنزا دي تيتو (١٧٣٧م) La Clemenza di Tito.
- بارثينيو (١٧٣٨م) Partenio.
- روزيلنيدا (١٧٤٤م) Roslinda.

رابعاً: مؤلفات غنائية:

قام فيراسيني بتأليف الآتي:

- عدد خمسة أوراتوريو.
- عدد ستة أريا بمنطقة السبرانو.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- عدد ستة أغاني أوبرالية.
- كانون واحد.

ثانياً: الإطار التطبيقي:

ويتضمن الدراسة التحليلية العزفية لتقنيات الأداء المستخدمة في صوناتا فيراسيني للفيولينة علي النحو التالي:

أولاً: تحليل الصياغة اللحنية والهارمونية.

ثانياً: عرض لتقنيات الأداء المستخدمة في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

ثالثاً: وضع إرشادات عزفية لتذليل الصعوبات التكنيكية الموجودة في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

الحركة الأولي في صوناتا فيراسيني للفيولينة:

أولاً: تحليل الصياغة اللحنية والهارمونية:

١) **الصيغة Forms**: ثنائية مركبة.

٢) **العنصر التونالي (السلم) Scale**: سلم مي الصغير.

٣) **العنصر الزمني**: ويتضمن:

أ) **الميزان Meter**: أو $\frac{4}{4}$ $\mathbf{C}$

ب) **الإيقاع Rhythm**: استخدم فيراسيني التقسيمات الداخلية لوحدة النوار والكروش والدوبل كروش.

ج) **السرعة Speed**: Largo.

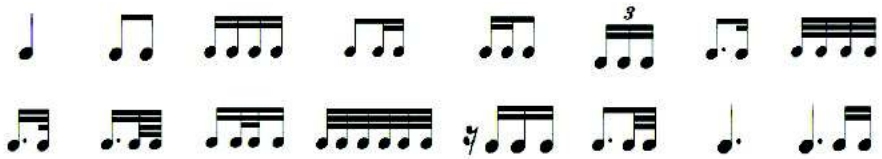
٤) **الطول البنائي Number of Meters**: ١١٣ مازورة.

٥) **المساحة الصوتية Acoustic Space**: من أغلظ نغمة وهي "صول١" إلي أحد نغمة وهي نغمة "دو#٢".

شكل رقم (١)

٦) **الأشكال الإيقاعية Rhythmic Forms**: استخدم المؤلف الأشكال الإيقاعية الآتية:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



شكل رقم (٢)

التحليل العام للأفكار اللحنية للحركة الأولي:

- من أناكروز م١ : م٤٠ الفكرة الأولي A وتنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير.
- من أناكروز م٤١ : م١١٣ الفكرة الثانية B وتنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير.

أولاً: التحليل التفصيلي للأفكار اللحنية (الفكرة الأولي A):

- من أناكروز م١ : م٧ مقدمة موسيقية بآلة البيانو.
- من أناكروز م٨ : م^{3}١٩ الفكرة الأولي "أ" وهي عبارة عن جملة مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير ويمكن تقسمها علي النحو التالي:
  - من أناكروز م٨ : م^{3}١٣ عبارة مطولة تنتهي بقفلة نصفية سلم صول الكبير.
  - من أناكروز م١٤ : م^{3}١٧ عبارة تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير.
- من أناكروز م٢٠ : م٢١ Link وصلة موسيقية بآلة البيانو.
- من أناكروز م٢٢ : م^{1}٤٠ الفكرة الثانية "ب" تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:
  - من أناكروز م٢٢ : م^{1}٣١ الجملة الأولي وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير الطبيعي ويمكن تحليليها علي نحو مغاير بالبحث المستمر عن التونالية، حيث قام بلمس عدة سلالم حيث أنتهي م^{3}٢٣ بقفلة تامة سلم مي الصغير الطبيعي وفي م^{3}٢٤ بقفلة نصفية سلم مي الصغير الميلودي، وفي م^{3}٢٥ بقفلة تامة سلم لا الصغير الميلودي طبقاً لمصاحبة البيانو، وفي م^{3}٢٦ بقفلة تامة سلم مي الصغير، وفي م^{3}٢٧ بقفلة تامة سلم مي الصغير الميلودي، وفي م^{1}٢٩ بقفلة نصفية سلم مي الصغير.
  - من أناكروز م^{2}٣١ : م^{1}٤٠ الجملة الثانية وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:
    - من أناكروز م^{2}٣١ : م^{1}٣٤ العبارة الأولي وتنتهي بقفلة تامة سلم مي الكبير.
    - من أناكروز م^{2}٣٤ : م^{3}٣٧ العبارة الثانية وتنتهي بقفلة نصفية سلم مي الصغير.

ثانياً: التحليل التفصيلي للأفكار اللحنية (الفكرة الثانية B):

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

• من أناكروز م٤١ : م٦٧	الفكرة الأولي "أ" تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:
♦ من أناكروز م٤١ : م٣٤٩	الجملة الأولي وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير ويمكن تقسيم الجملة الأولي إلي عبارتين:
– من أناكروز م٤١ : م٣٤٥	العبارة الأولي وهي مطولة تنتهي بقفلة نصفية سلم مي الصغير.
♦ من أناكروز م٥٠ : م٣٥٨	الجملة الثانية وهي مطولة تنتهي بقفلة نصفية سلم صول الكبير حيث كانت بدايتها نفس بداية الفكرة الأولي علي مدار ثلاث مازورات.
♦ من أناكروز م٥٩ : م٣٦٧	الجملة الثالثة وهي ومطولة تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير.
– من أناكروز م٥٩ : م٣٦٢	العبارة الأولي تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير.
• من أناكروز م٦٨ : م١١٢	الفكرة الثانية "ب" تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:
♦ من أناكروز م٦٨ : م٧٧	الجملة الأولي وهي مطولة تنتهي بقفلة نصفية سلم سي الصغير حيث بدأت بنفس لحن الفكرة "أ" أناكروز م٦٨ حتي م٦٩ ولكن بتصويرها علي بعد سادسة كبيرة هابطة ثم أكمل بلحن جديد، ويمكن تقسيمها إلي عبارتين:
– من أناكروز م٦٨ : م٣٧١	العبارة الأولي تنتهي بقفلة تامة سلم لا الصغير.
♦ من أناكروز م٧٨ : م١٨٥	الجملة الثانية تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير، ويمكن تقسيمها إلي عبارتين:
– من أناكروز م٧٨ : م٣٨١	العبارة الأولي تنتهي بقفلة تامة سلم سي الصغير.
♦ من أناكروز م٨٥ : م٣٩٢	الجملة الثالثة تنتهي بقفلة نصفية سلم مي الصغير.
♦ من أناكروز م٩٣ : م٣١٠٥	الجملة الرابعة وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة مي الصغير ويمكن تقسيمها إلي عبارتين:
– من أناكروز م٩٣ : م٣٩٨	العبارة الأولي وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير الطبيعي.
♦ من أناكروز م١٠٦ : م١١٢	الجملة الخامسة وهي غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانياً: عرض لتقنيات الأداء المستخدمة في الحركة الأولي في صوناتا فيراسيني:

(١) تقنيات أداء اليد اليسري:

١) الحليات Ornaments:

أ) حلية الزغردة Trill:

وقد ظهرت حلية الزغردة بكثرة وعلي أزمنة مختلفة. فقط ظهرت علي إيقاع النوار مرة واحدة في م٣٨. وظهرت علي إيقاع الكروش المنقوط كما في الموازير الآتية: م١٩، م٢٤، م٣٠، م٤٩، م٦١، م٦٦، م٨٤، م٨٥، م٩٨، م١٠٤، م١٠٥، م١٠٩. كما ظهرت علي إيقاع الكروش بكثرة كما في الموازير الآتية: م٨، ومن م١٣ : م١٥، م١٧، م٢٢، م٤٥، ومن م٥٢ : م٥٧، ومن م٧٩ : م٨٣، ومن م٩٣ : م٩٦، ومن م١٠١ : م١٠٣. وظهرت علي إيقاع الدوبل كروش المنقوط مرة واحدة في م١٨. وظهرت علي إيقاع الدوبل كروش في الموازير الآتية: م٢٩، م٦١، م٦٥.

ب) حلية الأتشيكاتورا Acciaccatura:

ظهرت علي أزمنة مختلفة، فمثلاً ظهرت علي إيقاع النوار كما في الموازير الآتية: م٤٤، م٨٤، م٨٥. وظهرت علي إيقاع الكروش المنقوط كما في الموازير الآتية: م٩، م٢٤، م٣٠، م٨٥، م١٠٤، م١٠٥. كما ظهرت علي إيقاع الكروش كما في الموازير الآتية: م١٧ مع أداء حلية التريل بعدها، م٢٩، م٣٤، ومن م٩٣ : م٩٦ مع أداء حلية التريل بعدها. كما ظهرت في الموازير من م٩٨ : م١٠٠. وظهرت علي إيقاع الدوبل كروش المنقوط مرة واحدة ي م٣١. كما ظهرت علي إيقاع الدوبل كروش في الموازير الآتية: من م١٧ : م١٩، م٢٩، م٣٠، م٣٢.

ج) حلية الموردنت Mordente:

وظهرت مرة واحدة في مازورة ٧١.

٢) العفق المزدوج Double Chords:

وقد استخدمه المؤلف في عزف مسافة الثالثة الهارمونية في الموازير الآتية: م٧٦، م٧٧، م٩٢. وفي عزف مسافة السادسة الهارمونية في م٥٨.

٣) التآلفات The Chords:

وظهرت التآلفات الثلاثية في الموازير الآتية: م٤٠، م٧٧، م٩٢، م١٠٥، م١١٢. وظهرت التآلفات الرباعية مرة واحدة فقط في م٦٧.

٤) الانتقال بين الأوضاع Shifting:

قد استخدم المؤلف الانتقال بين الأوضاع الآتية: الوضع الأول والثاني والثالث والرابع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(٢) **تقنيات أداء اليد اليمني:**

١) العزف بقوس متصل Legato:

فقد استخدمه المؤلف بشكل كبير سواء لأداء نغمات قليلة وفي نفس المازورة، ومثال لذلك م٨، م٩، م١٠، م١١، م١٢، ... أو لأداء نغمات قليلة عبر مازورتين ومثال لذلك آخر مازورة ٧ وأول مازورة ٨، آخر مازورة ٢٥ وأول مازورة ٢٦، ... أو لأداء نغمات كثيرة في نفس المازورة ومثال لذلك م١٦، م٣٣، م٤٨، م٧٤، م٩٧، ...

٢) ديتاشيه بورتيه The Dètach Portè:

يبدأ هذا النوع بصوت ضخم في البداية ثم يتبعه خفة تدريجية في الصوت، وقد استخدمه المؤلف بكثرة كما في الموازير الآتية: م٩، م١٨، م١٩، م٢٤، ومن م٢٧ : م٣٠، م٣٦، م٥٧، م٥٨، م٧٧، م٩٢، م١٠١، م١٠٢.

٣) بورتاتو The Portato:

وهو أحد أنواع قوس الديتاشيه وينتسب في أدائه إلي ديتاشيه بورتيه وهو عبارة عن نغمات مفكوكة تؤدي بقوس واحد وعلي كل نغمة نجد تضخماً في الصوت يتبعه انخفاض تدريجي[٩: ٦٨]. وقد استخدمه المؤلف مرة واحدة في م٢٦.

٤) المارتيليه البسيط The Simple Martèlè:

المارتيليه هو أداء النغمات بشدة وصلابة بالضغط علي كل نغمة بما يشبه المطرقة وذلك مع التصاق القوس بالوتر[١: ٢٤٣]. والمارتيليه البسيط يمكن أن يعزف بأي كمية من القوس سواء كان جزء كبير أم جزء صغير منه كما يمكن أداؤه في أي جزء من القوس من الكعب إلي الطرف[٩: ٧١]. وقد استخدمه المؤلف بكثرة في الموازير الآتية: م١٥، م١٨، م٢٨، م٣٤، م٣٩، من م٤١ : م٤٥، من م٥٠ : م٥٥، م٥٩، م٦٢، ومن م٦٦ : م٦٩، م٧٣، ومن م٧٥ : م٧٨، م٨٢، من م٨٥ : م٩١، م٩٨، م٩٩، م١٠٢، م١٠٤، م١٠٨، ومن م١١٠ : م١١٢.

٥) المارتيليه الممتد The Sustained Martèlè:

وهو عبارة عن ديتاشيه تعبيري له بداية المارتيليه وينطبق عليه الضغط في البداية لإحداث النبر ثم تستبدل النغمة الإيقاعية للمارتيليه السريع بنغمة طويلة ممتدة[٩: ٧٣] وقد استخدمه المؤلف بكثرة في الموازير الآتية: م٣٩، م٦٣، م٦٧، م٧١، م٧٤، م٧٦، ومن م٧٩ : م٨١، م٨٣، م٨٤، م٨٩، م٩١، م١٠٠، م١٠١، م١٠٤، م١٠٩.

٦) التظليل والتلوين الصوتي Shading and Coloring Voice:

تنوعت أشكال التظليل الموسيقي في الحركة الأولي من صوناتا فيراسيني فشملت معظم مصطلحات الأداء التعبيرية، مثل الأداء القوي (F)، والأداء متوسط القوة (mF)، والأداء قوي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جداً (FF)، والأداء الأكثر قوة (sF)، والأداء الأضعف (P)، والأداء الضعيف جداً (PP)، والتدرج من الأداء القوي إلي الأداء الضعيف (>) (Diminuendo)، والتدرج من الأداء الضعيف إلي الأداء القوي جداً (<) (Crescendo).

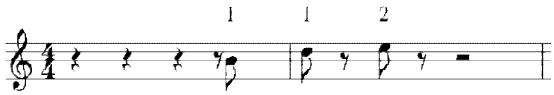
الصعوبات التكنيكية والإرشادات العزفية للحركة الأولي في صوناتا فيراسيني للفيولينة:

(١) الصعوبات التكنيكية في أداء اليد اليسري:

الصعوبة الأولي:

ظهرت في آخر م٧ وأول م٨، وهي تتمثل في الانتقال من الوضع الأول إلي الوضع الثالث بالأصبع الثاني.

الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالتدريب علي أداء الانتقال عن طريق استخدام النوتة الوسيطة وهي نغمة ري بالأصبع الأول.

شكل رقم (٣): يوضح طريقة الانتقال من الوضع الأول إلي الوضع الثالث.

الصعوبة الثانية:

ظهرت في م٩، وهي تتمثل في أداء أربع نغمات في زمن التربل كروش في قوس واحد.

الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالتدريب علي عزف الموتيفة في زمن الكروش ثم يقوم بعزفها في زمن الدوبل كروش ويتدرج في السرعة حتى يتمكن من أدائها في زمن التربل كروش في قوس واحد.

الصعوبة الثالثة:

ظهرت في م٣٣، وهي تتمثل في أداء سبع نغمات في زمن التربل كروش في قوس واحد.

الإرشاد العزفي:

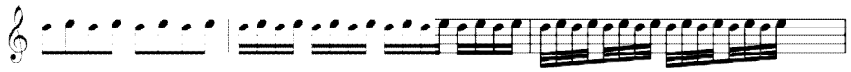
يقوم الطالب بالتدريب علي تبطئ الزمن حيث يقوم بالعزف في زمن الكروش وذلك بأداء أربع نغمات في قوس واحد ثم يتدرج في السرعة إلي أن يصل إلي أداء سبع نغمات في زمن التربل كروش في قوس واحد.

الصعوبة الرابعة:

ظهرت في م١٤، م١٥ وهي تتمثل في أداء حلية الزغردة ويليها حلية الأتشيكاتورا.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب أولاً بالتدريب علي أداء المازورة دون أداء الحليات، ثم يقوم الطالب بالتدريب علي أداء حلية الزغردة في زمن الكروش ثم في زمن الدوبل كروش ثم في زمن التربل كروش كما في الشكل التالي:

شكل رقم (٤): يوضح كيفية التدريب علي أداء حلية الزغردة.

ثم يقوم الطالب بعد ذلك بالتدريب علي أداء المازورة الأساسية بالشكل المطلوب.

الصعوبة الخامسة:

ظهرت في م١٨، م١٩، م٢٩، م٣٠ وهي تتمثل في أداء حلية الأتشيكاتورا علي الدوبل كروش الأول من الإيقاع الثلاثي.

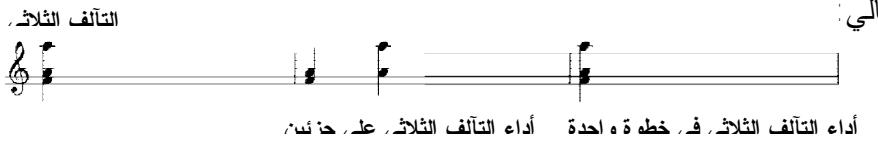
الإرشاد العزفي:

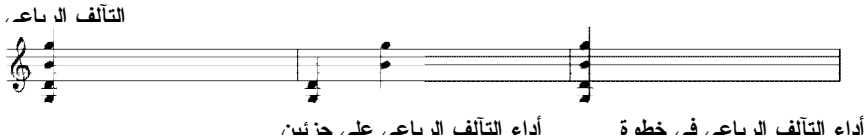
يقوم الطالب بالتدريب علي أداء الإيقاع الثلاثي في زمن الدوبل كروش بدون أداء حلية الأتشيكاتورا، وبعد إتقان أداء الإيقاع الثلاثي يقوم الطالب بأداء حلية الأتشيكاتورا كما في المازورة الأساسية.

الصعوبة السادسة:

ظهرت في الموازير الآتية: م٥٨، م٦٦، م٩٢، م١٠٥، م١١٢، وهي تتمثل في أداء التآلفات الثلاثية والتآلفات الرباعية.

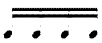
الإرشاد العزفي:

أولاً: بالنسبة للتآلف الثلاثي: يقوم الطالب بتقسيم التآلف إلي جزئين ؛ حيث يقوم بعزف النغمة الأولي والثانية من التآلف معاً في صورة دوبل كرد ثم يقوم بعزف النغمة الثانية والثالثة من التآلف معاً في صورة دوبل كرد. ثم بعد ذلك يقوم بعزف التآلف كاملاً في خطوة واحدة كما في الشكل التالي:

شكل رقم (٥): يوضح خطوات التدريب علي أداء التآلف الثلاثي.

ثانياً: بالنسبة للتآلف الرباعي: يقوم الطالب بتقسيم التآلف إلي جزئين فيقوم بعزف النغمة الأولي والثانية ثم عزف النغمتين الثالثة والرابعة، ثم بعد ذلك يقوم بأداء التآلف كاملاً كما في الشكل التالي:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

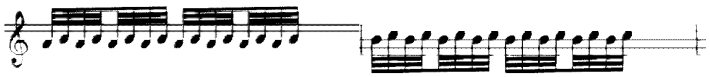
شكل رقم (٦): يوضح خطوات التدريب علي أداء التآلف الرباعي.

الصعوبة السابعة:

ظهرت في م٦١ وهي تتمثل في أداء حلية الزغردة علي الموتيف الثالث من إيقاع  .

الإرشاد العزفي:

أولاً: يقوم الطالب بالتدريب علي أداء حلية الزغردة علي نغمتي لا، سي كالتدريب الآتي:



شكل رقم (٧): يوضح كيفية التدريب علي أداء حلية الزغردة علي نغمتي لا، سي.

ثانياً: يقوم الطالب بالتدريب علي عزف حلية الزغردة علي الموتيف الثالث من إيقاع

(٢) الصعوبات التكنيكية في أداء اليد اليمني:

الصعوبة الأولي:

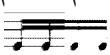
ظهرت في النصف الثاني من م٣٩ وهي تتمثل في أداء قوس المارتيليه الممتد في عزف القفزات اللحنية كما في الشكل التالي:

شكل رقم (٨): يوضح قوس المارتيليه الممتد في أداء القفزات اللحنية.

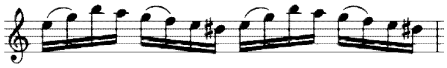
الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالتدريب علي أداء قوس المارتيليه الممتد وذلك بأداء كل نغمة بصوت منفصل مع إبقاء القوس علي الوتر ليقوم بأداء النغمة الثانية في نفس إتجاه القوس الهابط، ثم يقوم بالصعود لأداء النغمتين الأخريتين بنفس الطريقة وذلك مع تبطئ السرعة.

الصعوبة الثانية:

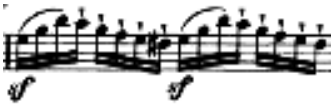
ظهرت في الموازير الآتية: م٤١، م٤٢، م٥٠، م٥١، م٦٨، م٦٩، م٨٧، م٨٨، وهي تتمثل في أداء ثلاث نغمات من إيقاع في قوس واحد وأداء الدوبل كروش الأخير في قوس آخر.

الإرشاد العزفي:

أولاً: يقوم الطالب بالتدريب علي أداء شكل القوس كما في التمرين التالي:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكل رقم (٩): يوضح التدريب علي أداء شكل القوس.

ثانياً: يقوم الطالب بالتدريب علي أداء شكل القوس كما في التمرين التالي:

شكل رقم (١٠): يوضح التدريب علي أداء شكل القوس.

ثالثاً: يقوم الطالب بعد ذلك بالتدريب علي أداء شكل القوس الموجود بالمازورة الأساسية كما في الشكل التالي:

شكل رقم (١١): يوضح التدريب علي أداء شكل القوس.

الصعوبة الثالثة:

ظهرت في الموازير الآتية: م٤٧، م٤٨، م٩٦، م٩٧، وهي تتمثل في أداء ثماني نغمات في زمن الدوبل كروش في قوس واحد.

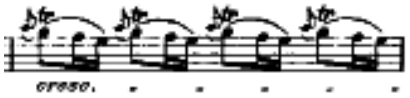
الإرشاد العزفي:

أولاً: يقوم الطالب بالتدريب علي عزف نغمتين في قوس واحد.

ثانياً: يقوم الطالب بالتدريب علي عزف أربع نغمات في قوس واحد.

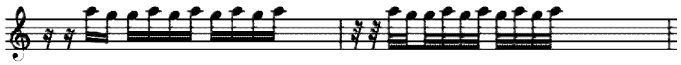
ثالثاً: يقوم الطالب بالتدريب علي عزف ثماني نغمات في قوس واحد.

الصعوبة الرابعة:

ظهرت في الموازير من م٩٣ إلي م٩٦، وهي تتمثل في أداء حلية الأتشيكاتورا وبعدها أداء حلية الزغردة علي زمن الكروش، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (١٢): يوضح أداء حلية الأتشيكاتورا يليها أداء حلية الزغردة علي زمن الكروش.

الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالتدريب علي التمرين التالي حتى يتقنه ثم بعد ذلك يقوم بأداء الموازير السابق ذكرها بالزمن المطلوب:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكل رقم (١٣): تمرين للتدريب علي أداء حلية الإتشيكاتورا يليها حلية الزغردة.

الحركة الثانية في صوناتا فيراسيني للفيولينة:

أولاً: تحليل الصياغة اللحنية والهارمونية:

١) **الصيغة Forms**: ثلاثية مركبة Menuet, Gavotta & Menuet D.C.

٢) **العنصر التونالي (السلم) Scale**: سلم مي الكبير.

٣) **العنصر الزمني**: ويتضمن:

أ) **الميزان Meter**: متعدد و $\frac{3}{4}$ $\mathbf{C}$

ب) **السرعة Speed**: Allegro.

٤) **الطول البنائي Number of Meters**: ٩٣ مازورة.

٥) **الأشكال الإيقاعية Rhythmic Forms**: استخدم المؤلف الأشكال الإيقاعية الآتية:

شكل رقم (١٤)

التحليل العام للأفكار اللحنية للحركة الثانية:

- من م١ : م٤٦ المينويت ينتهي بقفلة تامة سلم مي الكبير.
- من م٤٦ : م٩٣ الجافوت ينتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير.

أولاً: المينويت Menuet:

١) **الصيغة Forms**: ثنائية.

٢) **العنصر التونالي (السلم) Scale**: سلم مي الكبير.

٣) **العنصر الزمني**: ويتضمن:

الميزان Meter: متعدد و $\frac{3}{4}$ $\mathbf{C}$

٤) **الطول البنائي Number of Meters**: ٤٦ مازورة.

٥) **المساحة الصوتية Acoustic Space**: من أغلظ نغمة وهي "سي١" إلي أحد نغمة وهي "مي٢".

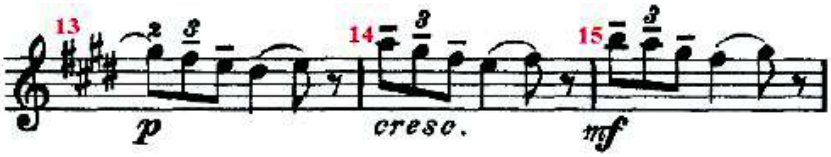
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكل رقم (١٥)

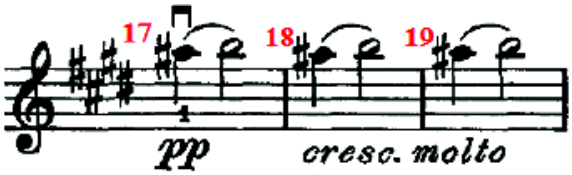
التحليل التفصيلي للمينويت:

- من م١ : م٨ **الفكرة الأولي** "أ" وهي عبارة عن جملة منتظمة تنتهي بقفلة تامة سلم سي الكبير ويمكن تقسيم هذه الجملة كما يلي:
  - ♦ من م١ : م٤ العبارة الأولي تنتهي بقفلة تامة سلم مي الكبير.
  - – من م١ : م٢ فقرة تنتهي بقفلة نصفية سلم مي الكبير.
  - ♦ من م٥ : م٦ فقرة تنتهي بقفلة نصفية سلم مي الكبير، وتعتبر إعادة للفقرة الأولي.
- من م٩ : م٤٠ **الفكرة الثانية "ب"** وهي عبارة عن جملة مطولة وتكرارها تنتهي بقفلة تامة سلم مي الكبير ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:
  - ♦ من م٩ : م٢٤ الجملة الأولي وهي مطولة بتصوير م٩، م١٠ في م١١ وم١٢ علي بعد رابعة تامة.

شكل رقم (١٦): التصوير علي بعد رابعة تامة صاعدة.

ثم قام بعمل سيكوانس مرتين م١٣ في م١٤ وم١٥ علي بعد ثانية صاعدة.

شكل رقم (١٧): سيكوانس علي بعد ثانية صاعدة.

ثم قام بتكرار م١٧ في كل من م١٨ وم١٩.



شكل رقم (١٨): تكرار م١٧ في م١٨ وم١٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم قام بتكرار الثلاث مازورات الأولي (١-٣) في م٢١، وم٢٢، وم٢٣ وتنتهي هذه الجملة في م٢٤ بقفلة تامة سلم مي الكبير.

- من م٢٥ : م٤٠ إعادة الجملة الأولي المطولة تنتهي بقفلة تامة سلم مي الكبير.
- من م٤١ : م٤٦ كودا تنتهي بقفلة تامة سلم مي الكبير.

ثانياً: الجافوت Gavotta:

١) **الصيغة Forms**: ثلاثية.

٢) **العنصر التونالي (السلم) Scale**: سلم مي الصغير.

٣) **العنصر الزمني**: ويتضمن:

أ) **الميزان Meter**: 𝄵

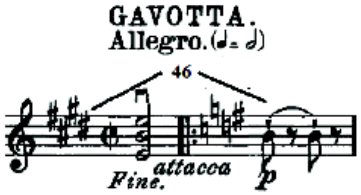
ب) **السرعة Speed**: Allegro.

٤) **الطول البنائي Number of Meters**: ٤٧ مازورة.

٥) **المساحة الصوتية Acoustic Space**: من أغلظ نغمة "صول١" إلي أحد نغمة "ري٢".

شكل رقم (١٩)

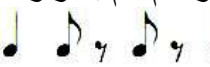
التحليل التفصيلي للجافوت:

- من م٤٦٢ : م٦٢١ **الفكرة الأولي** "أ" وهي عبارة عن جملة مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم سي الصغير، (بدأت المازورة الأولي م٤٦ يظهر في منتصفها مرجع يقسم المازورة إلي نصفين الأول لنهايت المنويت ونصف لبداية الجافوت وتحمل رقم واحد وهو م٤٦ كما هو مبين بالشكل التالي).

شكل رقم (٢٠): تقسيم م٤٦ بين المنويت والجافوت.

ويمكن تقسيم تلك الجملة علي النحو التالي:

- من م٤٦٢ : م٥٢ العبارة الأولي وهي مطولة تنتهي بقفلة نصفية سلم مي الصغير.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- من م٦٢[٢] : م٧٦[٢] **الفكرة الثانية "ب"** وهي عبارة عن جملة مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم سي الكبير ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:
  - ♦ من م٦٢[٢] : م٦٦[١] العبارة الأولي وهي مطولة تنتهي بقفلة نصفية سلم مي الصغير.
  - ♦ من م٦٦[١] : م٦٩ إعادة للعبارة التي تم سماعها من م٥٣ : م٥٥ بتصويرها علي بعد ثالثة صغيرة صاعدة.
  - ♦ من م٦٦[٢] : م٧٢[١] العبارة الثانية تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير، ثم قام بتكرار النموذج الإيقاعي الموجود في م٧٣ وهو  في م٧٤، م٧٥، م٧٦.
- من م٧٦[٢] : م٩٢[١] **إعادة الفكرة الأولي "أ"** حيث التزم بالإعادة الحرفية من م٧٦[٢] : م٨٤ لحناً وإيقاعاً، ثم بدأ في الإلتزام بالناحية الإيقاعية فقط في م٨٥، م٨٦ ووجود قفلة نصفية في سلم مي الصغير ثم أكمل لحنه ملتزماً بالجانب الإيقاعي حتى أنهي هذه الفكرة في م٩٢[١] بقفلة تامة سلم مي الصغير.
  - ♦ من م٩٢[٢] : م٩٣[٢] Like وصلة لحنية مصاحبة بآلة البيانو.

ثانياً: عرض لتقنيات الأداء المستخدمة للحركة الثانية في صوناتا فيراسيني:

(١) تقنيات أداء اليد اليسري:

١) الحليات Ornaments:

أ) حلية الزغردة Trill:

وقد ظهرت حلية الزغردة بكثرة وعلي أزمنة مختلفة. فقط ظهرت علي إيقاع البلانش كما في الموازير الآتية: م٣، م٧، م٢٣، م٣٩. كما ظهرت علي إيقاع النوار كما في الموازير الآتية: م٣٢، م٤٧، م٤٨، م٥٠، م٧٨. كما ظهرت علي إيقاع الكروش مرة واحدة في مازورة ٤٤.

ب) حلية الأتشيكاتورا Acciaccatura:

ظهرت حلية الأتشيكاتورا بكثرة علي زمني البلانش والنوار في هذه الحركة كما يلي ؛ ظهرت علي زمن البلانش في الموازير الآتية: م٣، م٧، م١٠، م١٢، م٢٣، م٢٦، م٢٨، م٣٩. كما ظهرت علي زمن النوار في الموازير الآتية: م١٦، م٣٢، م٥٠، م٥٥، ومن م٥٧ : م٥٩، م٦٣، م٦٤، م٧٥، م٧٦، م٨٠، م٨٥، م٨٧، م٨٨.

٢) العفق المزدوج Double Chords:

وتم استخدام العفق المزدوج مرة واحدة في مازورة رقم ٤٥ علي مسافتي الرابعة والسادسة الهارمونية

٣) التآلفات The Chords:

وقد استخدم المؤلف التآلفات الثلاثية ولكن علي نطاق ضيق في الموازير الآتية: م٣٧، م٤٦، م٩٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤) الانتقال بين الأوضاع Shifting:

قد استخدم المؤلف الانتقال فقط حتى الوضع الثالث.

(٢) تقنيات أداء اليد اليمني:

١) العزف بقوس متصل Legato:

فقد استخدمه المؤلف بشكل كبير لأداء نغمات قليلة في مازورة واحدة كما في م٣، م١٠، م١٢، م٢١، م٣٧، ... أو لأداء نغمات كثيرة في نفس المازورة كما في م٧، م٩، م١١، م٢٣، م٢٥، ... أو لأداء نغمات كثيرة عبر مازورتين كما في آخر م١ وأول م٢، وآخر م٥ وأول م٦، وآخر م٤١ وأول م٤٢، ...

٢) ديتاشيه بورتيه The Dètachè Portè:

وقد استخدم المؤلف الديتاش ♩ ورتيه بشكل محدود كما في الموازير الآتية: من م١٣ : م١٥، ومن م٢٩ : م٣١.

٣) بورتاتو The Portato:

وقد تم استخدام المؤلف البورتاتو مرة واحدة فقط في م٤٣.

٤) المارتيليه البسيط The Simple Martèlè:

وقد تم استخدامه بكثرة كما في الموازير الآتية: م١٠، م١٢، م٢٦، م٢٨، م٤٣، م٥٣، م٥٤، م٦٧، م٦٨، م٨٣، م٨٤.

٥) المارتيليه الممتد The Sustained Martèlè:

وقد تم استخدامه في الموازير الآتية: م٤١، م٤٦، م٤٧، م٥٢، ومن م٥٥ : م٦٠، ومن م٦٢ : م٦٦، م٦٩، م٧٠، من م٧٢ : م٧٧، م٨٢، من م٨٥ : م٩٠.

٦) التظليل والتلوين الصوتي Shading and Coloring Voice:

تنوعت أشكال التظليل الموسيقي في الحركة الثانية في صوناتا فيراسيني فشملت معظم مصطلحات الأداء التعبيرية، مثل الأداء القوي (F)، والأداء متوسط القوة (mF)، والأداء قوي جداً (FF)، والأداء الأكثر قوة (SF)، والأداء الأضعف (P)، والأداء الضعيف جداً (PP)، والتدرج من الأداء القوي إلي الأداء الضعيف (>) (Diminuendo)، والتدرج من الأداء الضعيف إلي الأداء القوي جداً (<) (Crescendo).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصعوبات التكنيكية والإرشادات العزفية للحركة الثانية في صوناتا فيراسيني للفيولينة:

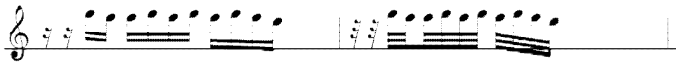
(١) الصعوبات التكنيكية في أداء اليد اليسري:

الصعوبة الأولي:

ظهرت في م٢٣، م٣٩، وهي تتمثل في أداء حلية الإتشيكاتورا ثم أداء حلية الزغردة علي زمن البلانش يليها أداء حلية الإتشيكاتورا.

الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالتدريب علي أداء التمرين التالي حتى يتقنه مما يساعده علي أداء الموازير السابق ذكرها في الزمن المطلوب في المؤلفة.

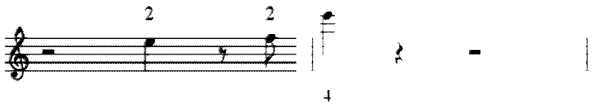


شكل رقم (٢١): التدريب علي أداء حلية الإتشيكاتورا ثم أداء حلية الزغردة علي زمن البلانش يليها أداء حلية الإتشيكاتورا.

الصعوبة الثانية:

ظهرت في م٤٠، م٤٢، وهي تتمثل في أداء مسافة الأوكتاف بالانتقال من الوضع الأول إلي الرابع.

الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالاستفادة من السكتة الموجودة في المازورة باستخدام نغمة وسيطة وهي نغمة "فا" بالإصبع الثاني علي وتر "لا" لتسهيل الانتقال وأداء مسافة الأوكتاف المطلوب كما في الشكل التالي:

شكل رقم (٢٢): أداء مسافة الأوكتاف بالانتقال من الوضع الأول إلي الرابع.

(٢) الصعوبات التكنيكية في أداء اليد اليمني:

الصعوبة الأولي:

ظهرت في م٤٣، وهي تتمثل في أداء قوس الديتاشيه بورتيه وقوس البورتاتو في أداء الزمن الثلاثي.

الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالتدريب علي أداء نغمة في قوس ونغمتين في قوس وذلك في أداء الإيقاع الثلاثي بدون استخدام قوس الديتاشيه بورتيه وقوس البورتاتو، وبعد التدريب علي أداء هذا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشكل من القوس يقوم الطالب بالتدريب علي استخدام قوس الديتاشيه بورتيه والبورتاتو بالشكل المطلوب كما في المؤلفة.

الحركة الثالثة (GIGA) في صوناتا فيراسيني للفيولينة:

أولاً: تحليل الصياغة اللحنية والهارمونية:

١) **الصيغة Forms**: ثلاثية A – B – A2 ←.

٢) **العنصر التونالي (السلم) Scale**: سلم مي الصغير.

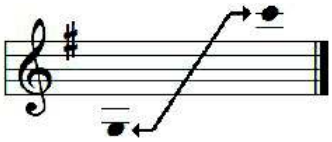
٣) **العنصر الزمني**: ويتضمن:

أ) **الميزان Meter**: $\frac{6}{8}$

ب) **السرعة Speed**: Presto.

٤) **الطول البنائي Number of Meters**: ١١١ مازورة.

٥) **المساحة الصوتية Acoustic Space**: من أغلظ نغمة "صول١" إلي أحد نغمة "دو٣".



شكل رقم (٢٣)

٦) **الأشكال الإيقاعية Rhythmic Forms**: استخدم المؤلف الأشكال الإيقاعية الآتية:

شكل رقم (٢٤)

التحليل العام للأفكار اللحنية للحركة الثالثة:

- من م١ : م٤٦ الفكرة الأولي A وتنتهي بقفلة تامة سلم سي الصغير.
- من م٤٧ : م٧١ الفكرة الثانية B وتنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير.
- من م٧٢ : م١١١ إعادة الفكرة الأولي A2 تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير.

التحليل التفصيلي للأفكار اللحنية:

- من م١ : م٤٦ **الفكرة الأولي "A"** ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:

♦ من م١ : م٨ الجملة الأولي تنتهي بقفلة نصفية سلم مي الصغير ويمكن تقسيمها إلي:

– من م١ : م٤ العبارة الأولي تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير.

♦ من م٩ : م١٦ الجملة الثانية تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير ويمكن تقسيمها إلي:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– من م٩ : م١٢ العبارة الأولي تنتهي بقفلة تامة سلم لا الصغير.

♦ من م١٧ : م٢٦ الجملة الثالثة وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير.

♦ من م٢٦ : م٣٦ الجملة الرابعة وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم سي الصغير.

♦ من م٣٦ : م٤٦ الجملة الخامسة وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم سي الصغير.

• من م٤٧ : م٧١ **الفكرة الثانية "B"** ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:

♦ من م٤٧ : م٥٤ الجملة الأولي تنتهي بقفلة تامة سلم ري الكبير ويمكن تقسيمها إلي:

– من م٤٧ : م٥٠ العبارة الأولي تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير.

♦ من م٥٥ : م٦٤ الجملة الثانية وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير.

♦ من م٦٥ : م٧١ الجملة الثالثة وهي غير منتظمة تنتهي بقفلة سلم صول الكبير.

• من م٧٢ : م١١١ إعادة **الفكرة الأولي "A2"** ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:

♦ من م٧٢ : م٧٩ الجملة الأولي وهي إعادة طبق الأصل ما عدا م٧٢، م٧٣ إيقاعياً فقط حيث تفاعل بباقي الفكرة بألحان من نفس الفكرة ولكن ليس بالترتيب المتبع في الفكرة A لكنه التزم بالجانب الإيقاعي دون الجانب اللحني علي النحو التالي:

♦ من م٨١ : م٨٦ مأخوذ من م٣٦ : م٤٢ إيقاعياً فقط.

♦ من م٨٧ : م٩٣ مأخوذ من م١٨ : م٢١ إيقاعياً فقط.

♦ من م٩٥ : م١١١ مأخوذ من م٣٠ : م٤٦ إيقاعياً فقط لتنتهي هذه الفكرة بقفلة تامة سلم مي الصغير.

ثانياً: عرض لتقنيات الأداء المستخدمة للحركة الثالثة في صوناتا فيراسيني:

(١) تقنيات أداء اليد اليسري:

١) الحليات Ornaments:

أ) حلية الزغردة Trill:

قد استخدم المؤلف حلية الزغردة بكثرة علي إيقاع النوار كما في الموازير الآتية: من م٦٥ : م٦٨، م٩٥، ٩٦، من م١٠٦ : م١٠٨. كما تم استخدامها علي إيقاع النوار المنقوط كما في الموازير الآتية: م٣٥، م٦٣، م٩٤، م١٠٠.

ب) حلية الأتشيكاتورا Acciaccatura:

ظهرت حلية الأتشيكاتورا بكثرة علي إيقاع النوار المنقوط فقط كما في الموازير الآتية: م٢، م٥، م٦، م١٠، م١٤، م١٨، م١٩، ومن م٢٦ : م٢٨، م٤٨، م٥٢، م٧٣، م٧٦، م٧٧، ومن م٨٨ : م٨٩، م٩٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ج) **حلية الموردنت Mordente**:

وقد تم استخدامها مرتين فقط في م٨٥، م٨٦.

٢) **التآلفات The Chords**:

لم يتم استخدام التآلفات إلا مرة واحدة في القفلة في نهاية الحركة الثالثة.

٣) **الانتقال بين الأوضاع Shifting**:

قد استخدم المؤلف الانتقال بين الأوضاع ولكن حتى الوضع الثالث فقط.

(٢) **تقنيات أداء اليد اليمني**:

١) **العزف بقوس متصل Legato**:

فقد استخدمه المؤلف بشكل كبير لأداء نغمات قليلة في نفس المازورة، مثال لذلك من م٢٣ : م٢٥، من م٣٠ : م٣٢، م٣٦، ... ولأداء نغمات كثيرة في نفس المازورة، مثال لذلك م٥٥، م٥٩، م٦١، ...

٢) **ديتاشيه بورتيه The Dètachè Portè**:

قد استخدمه المؤلف مرة واحدة في مازورة ٤٦.

٣) **المارتيليه البسيط The Simple Martèlè**:

وقد تم استخدامه بكثرة كما في الموازير الآتية: من م٢ : م٤، م٦، م٧، من م١٠ : م١٢، ومن م١٤ : م١٦، ومن م٢٠ : م٢٥، ومن م٣٢ : م٣٤، م٤٤، م٤٥، م٤٩، م٥٠، ومن م٥٢ : م٥٤، م٥٦، م٥٨، م٦٠، م٦٢، م٦٩، م٧٠، م٧٤، م٧٥، م٧٨، م٨٢، م٨٤، ومن م٩١ : م٩٣، ومن م٩٧ : م٩٩، م١٠٩، م١١٠.

٤) **التظليل والتلوين الصوتي Shading and Coloring Voice**:

تنوعت أشكال التظليل الموسيقي في الحركة الثالثة من صوناتا فيراسيني فشملت معظم مصطلحات الأداء التعبيرية، مثل الأداء القوي (F)، والأداء متوسط القوة (mF)، والأداء قوي جداً (FF)، والأداء الأكثر قوة (SF)، والأداء الأضعف (P)، والأداء الضعيف جداً (PP)، والتدرج من الأداء القوي إلي الأداء الضعيف (>) (Diminuendo)، والتدرج من الأداء الضعيف إلي الأداء القوي جداً (<) (Crescendo).

نتائج البحث:

وقد توصلت الباحثة إلي النتائج الآتية:

١- أستخدم المؤلف التقسيمات الداخلية لوحدة النوار والكروش والدوبل كروش بكثرة في الحركة الأولي، بينما استخدم الأشكال الإيقاعية بدون تقسيمات داخلية في الحركة الثانية والثالثة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢- أستخدم المؤلف بعض الحليات بكثرة خلال الصوناتا مثل حلية التريل والأتشيكاتورا، حيث أكثر من استخدامهم في الحركات الثلاثة بشكل كبير ومتنوع، بينما أستخدم حلية الموردنت علي نطاق محدود.

٣- أستخدم المؤلف الدوبل كرد والتآلفات الثلاثية ولكن علي نطاق محدود.

٤- أستخدم المؤلف بكثرة أشكال متنوعة من القوس منها القوس المتصل والمتقطع والديتاشيه بورتيه والبورتاتو والمارتيليه البسيط والمارتيليه الممتد مما يحتاج إلي التحكم والبراعة في استخدام القوس خلال أداء صوناتا فيراسيني.

٥- أستخدم المؤلف القوي التعبيرية بشكل واضح من حيث تنوع أشكال التظليل مما يحتاج إلي مهارة عالية في الأداء.

٦- تم وضع مجموعة من الإرشادات العزفية التي تسهم في تذليل الصعوبات التكنيكية في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

توصيات البحث:

١- توصي الباحثة القائمين علي وضع مناهج الآلة ومدرسيها الاهتمام بتدريس صوناتا فيراسيني لما تتميز به من تقنيات عزفية وتعبيرية متنوعة.

٢- يجب علي طلاب السنوات المتقدمة الاهتمام بالاستماع لصوناتات عصر الباروك.

٣- يجب علي الدارسين الاهتمام بدراسة تقنيات أداء عصر الباروك حتى يتمكنوا من أداء مؤلفات عصر الباروك بشكل أفضل.

٤- يجب علي الدارسين الإطلاع علي الدراسة التحليلية للمؤلفة الموسيقية قبل أدائها حتى يسهم في تفهم الدارسين لأسلوب أدائها بشكل جيد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مراجع البحث:

١- أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، القاهرة، ١٩٩٢.

٢- أحمد حسين اللقاني، وعلي الجمل: معجم المصطلحات التربوية المعرفية في المناهج وطرق التدريس، عالم الكتب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٩.

٣- أحمد ذكي: اتجاهات المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

٤- ثيودرم فيني: تراث الموسيقي العالمية، ترجمة سمية الخولي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣.

٥- سمحة الخولي: القومية في القرن العشرين، سلسلة عالم المعارف، الكويت، ١٩٩٢.

٦- عزيز الشوان: الموسيقي للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩.

٧- هاني خيري أحمد بركات: دراسة مقارنة لأسلوب الأداء لكونسيرتو الكمان عن كل من باخ وفيفالدي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٠.

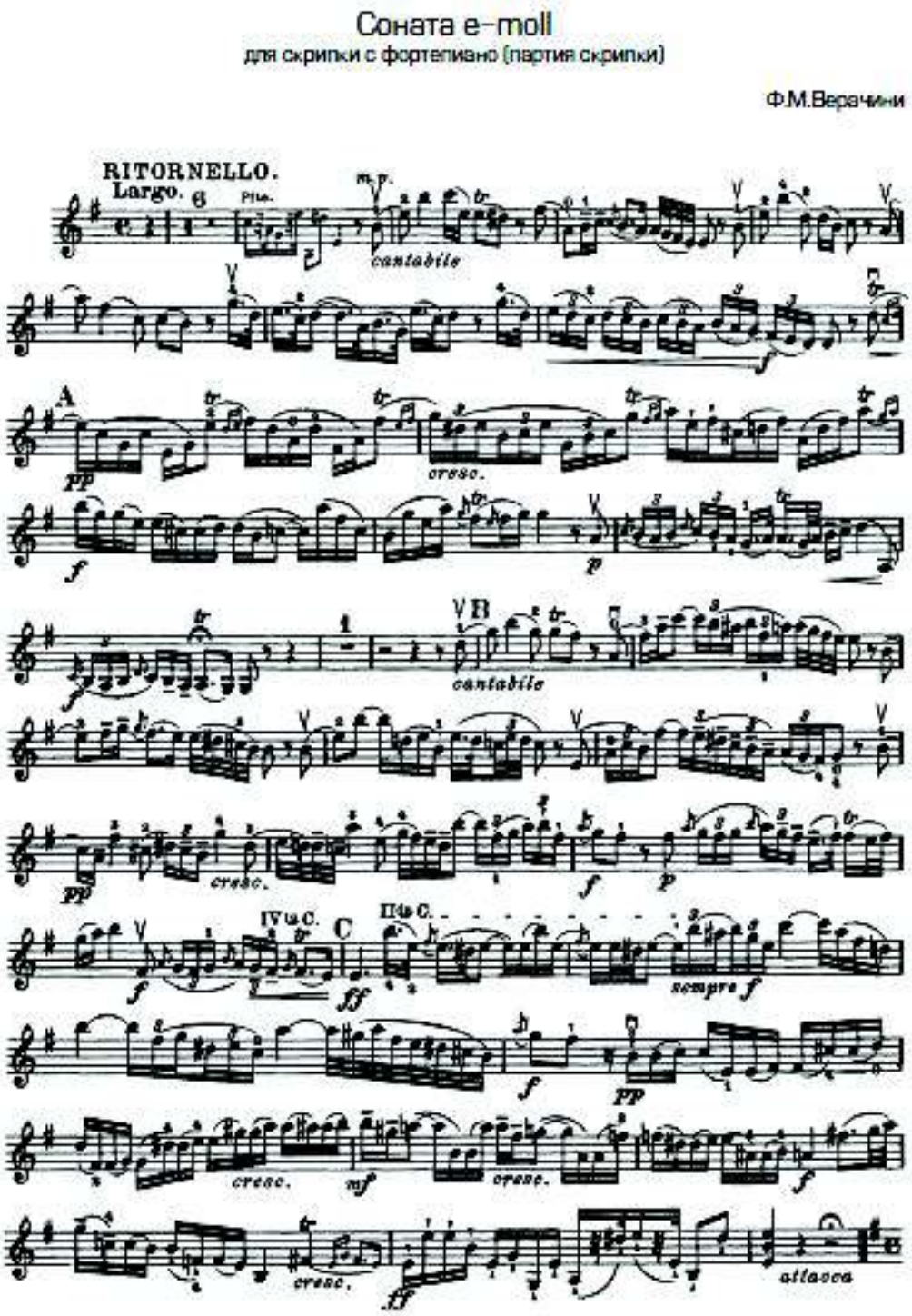
٨- وليد أحمد عبد الغفار: صوناتها هاندل للفيولينة والإفادة من أسلوب أدائها لطلاب كليات التربية النوعية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٩٧.

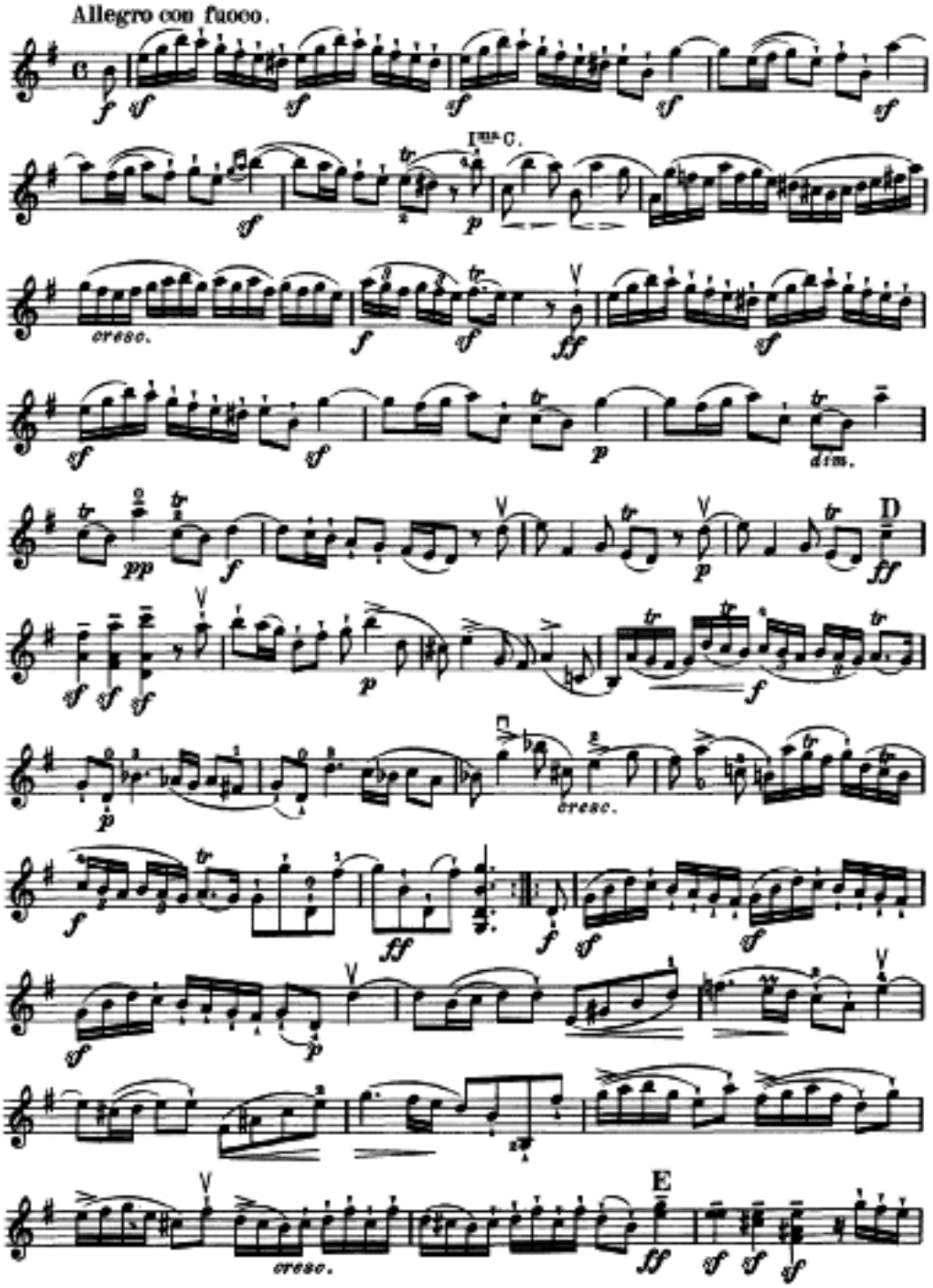
9- Ivan Galamain: Principles of Violin Playing and Teaching. Prentice Inc. Englewood N.J., 1969.

10- Stanley Sadie: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Oxford University Press, 2001.

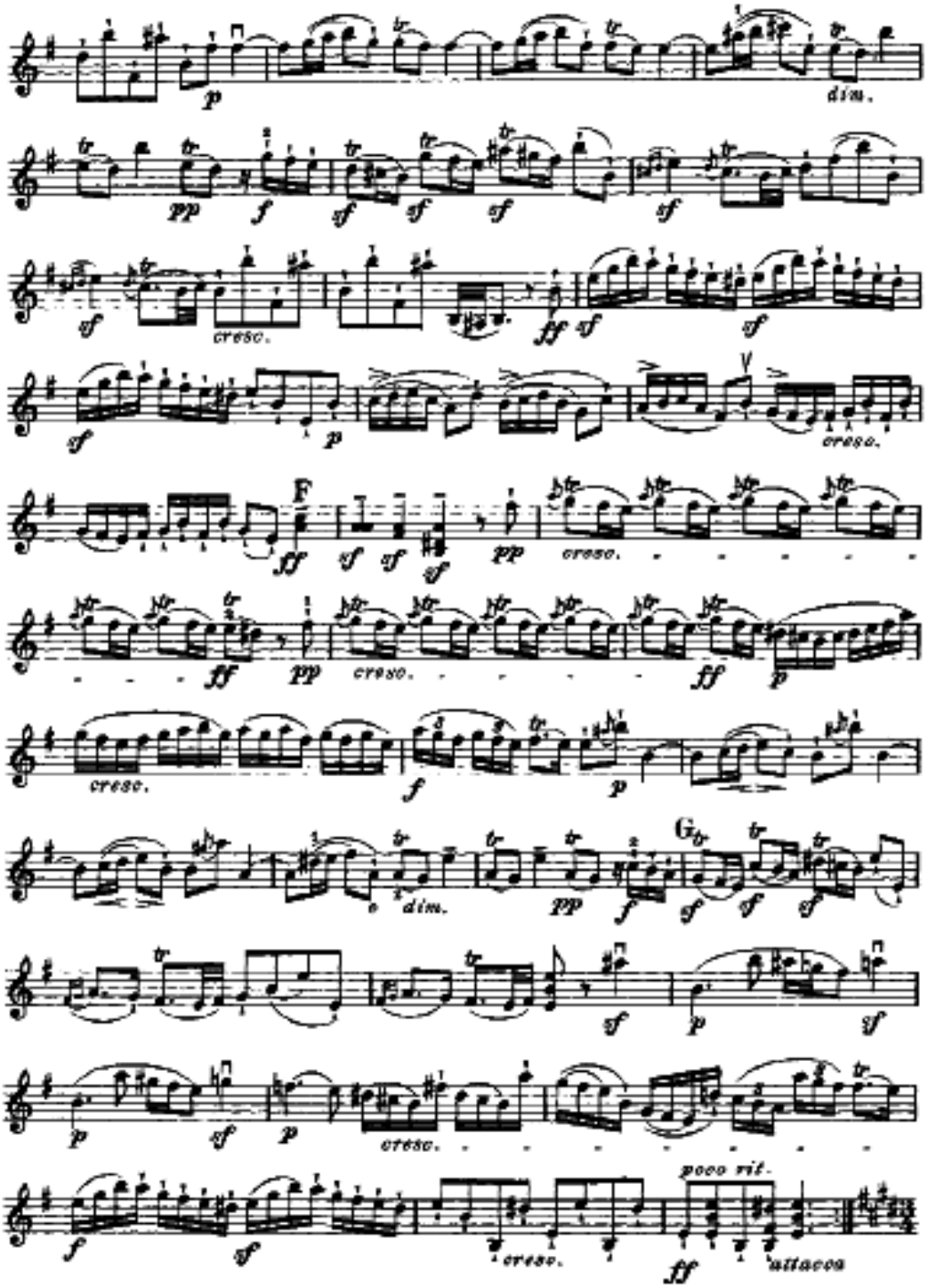
المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

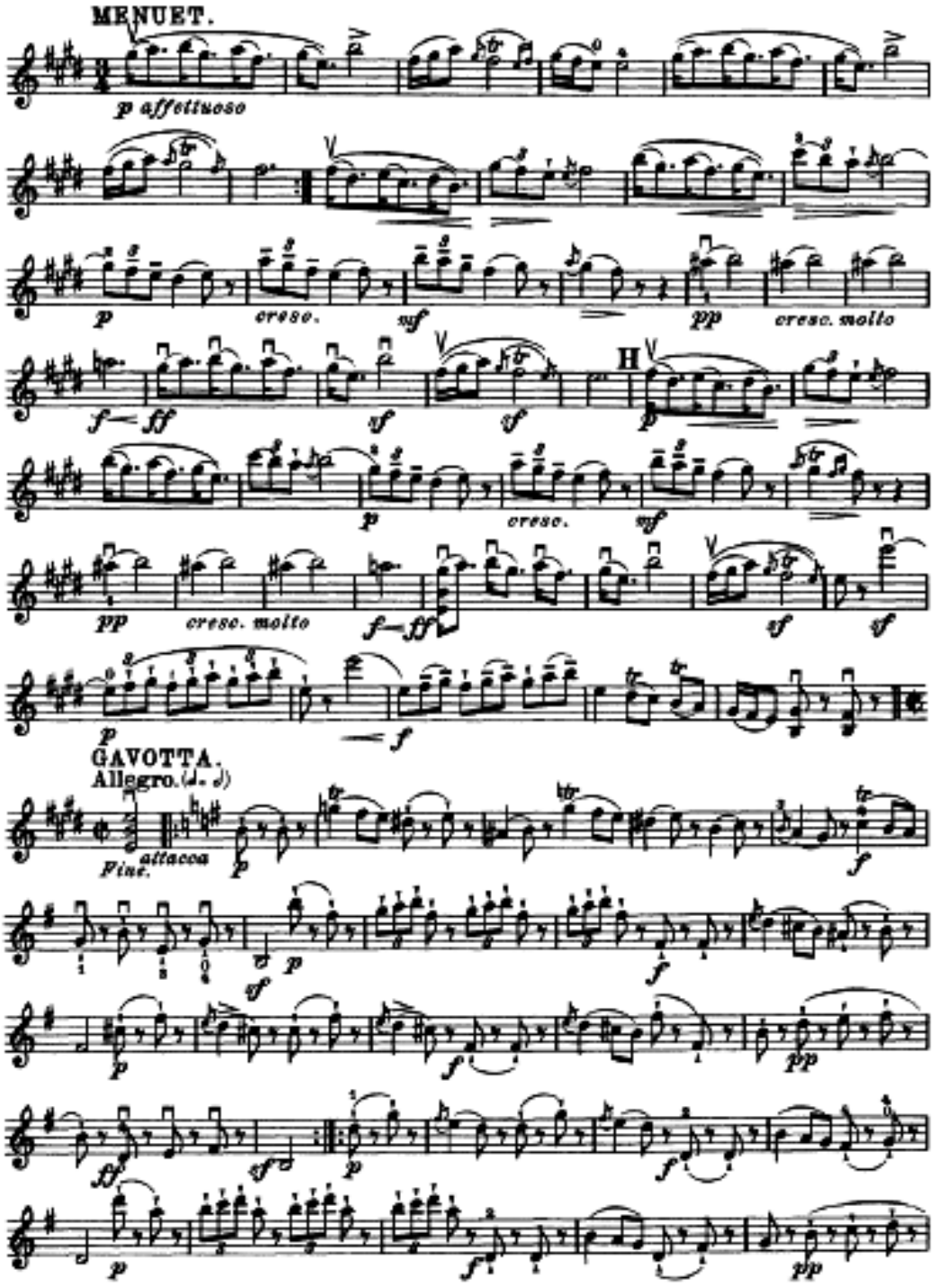
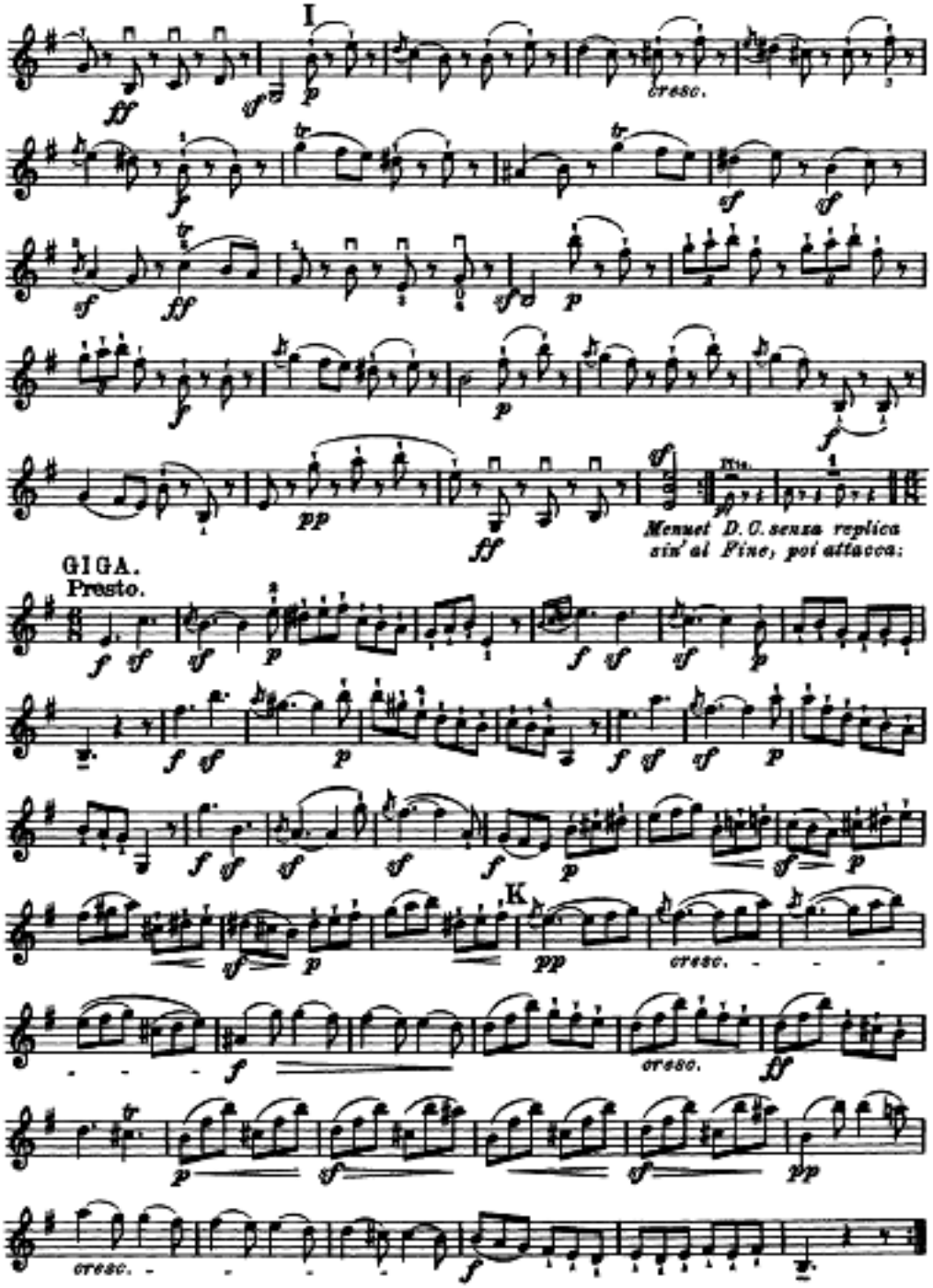
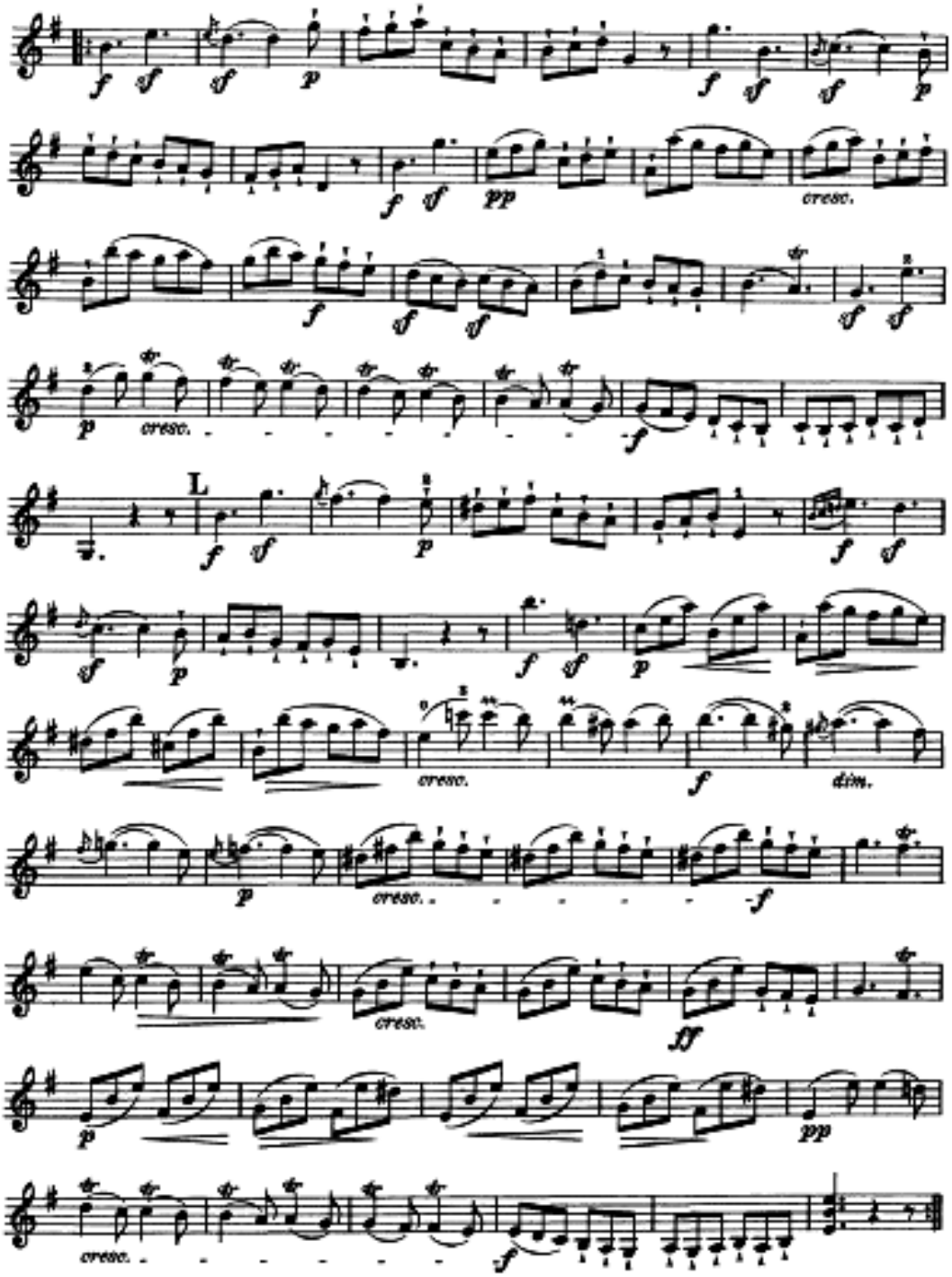
ملحق رقم (١)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ملخص البحث

دراسة تحليلية عزفية لتقنيات الأداء في صوناتا فيراسيني للفيولينة

يعتبر عصر الباروك من أروع العصور التي أزدهرت فيها الموسيقي. فعصر الباروك هو الذي مهد لروائع موسيقي الآلات الكلاسيكية من سيمفونيات وصوناتات وكونشرتات بما أكتسبه فيه الموسيقيون من فهم وسيطرة علي جوهر وأسلوب موسيقي الآلات. وقد قام مؤلفي هذا العصر علي تدعيم أسس فن الفيولينة بالمؤلفات العديدة التي أبدعوها خلال عصر الباروك ومنهم فرانشسكو ماريا فيراسيني Francesco Maria Veracini، حيث كون لنفسه أسلوب خاص في العزف والتأليف مستقل عن مؤلفي ذلك العصر. وتعتبر صوناتا فيراسيني من المؤلفات التي تحتوي علي العديد من التقنيات العزفية التي تعكس روح العصر والتي يجب علي دراسي آلة الفيولينة أن يكون علي دراية بها لرفع مستوي أدائه علي الآلة. ويهدف البحث إلي:

١- التعرف علي السيرة الذاتية لفرانشسكو ماريا فيراسيني وأسلوبه في الأداء وأهم أعماله.

٢- التعرف علي تقنيات الأداء في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

٣- وضع إرشادات عزفية لتذليل الصعوبات التكنيكية في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

وقد أستخدمت الباحثة المنهج الوصفي (تحليل محتوي)، وتوصلت إلي عدة نتائج هامة وهي:

١- أستخدم المؤلف التقسيمات الداخلية لوحدة النوار والكروش والدوبل كروش بكثرة في الحركة الأولي، بينما الأشكال الإيقاعية بدون تقسيمات داخلية في الحركة الثانية والثالثة.

٢- أستخدم المؤلف بعض الحليات بكثرة خلال الصوناتا مثل حلية التريل والأتشيكاتورا، حيث أكثر من استخدامهم في الحركات الثلاثة بشكل كبير ومتنوع، بينما أستخدم حلية الموردنت علي نطاق محدود.

٣- أستخدم المؤلف الدوبل كرد والتآلفات الثلاثية ولكن علي نطاق محدود.

٤- أستخدم المؤلف بكثرة أشكال متنوعة من القوس منها القوس المتصل والمتقطع والديتاشيه بورتيه والبورتاتو والمارتيليه البسيط والمارتيليه الممتد مما يحتاج إلي التحكم والبراعة في استخدام القوس خلال أداء صوناتا فيراسيني.

٥- أستخدم المؤلف القوي التعبيرية بشكل واضح من حيث تنوع أشكال التظليل مما يحتاج إلي مهارة عالية في الأداء.

٦- تم وضع مجموعة من الإرشادات العزفية التي تسهم في تذليل الصعوبات التكنيكية في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

ثم أختتم البحث بالتوصيات والمراجع.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

English Summary

Analytical Analysis of Performance Techniques in Sonata Veracini for Violin

The Baroque era is one of the finest times in which the music flourished. The Baroque era is the cradle of the classical musical instruments of symphonies, tunes and concertos, in which musicians gain understanding and control over the essence and style of instrument instruments. The authors of this age have strengthened the foundations of the art of violin with the many works that they created during the Baroque era, including Francesco Maria Veracini, where he created himself a special style of playing and writing independent of the authors of that era. Sonata Veracini is considered one of the most important compositions of contemporary techniques that reflect the spirit of the times, which the student of the violin machine must be familiar with to improve the performance of the machine.

The research aims to

1- To identify the biography of Francesco Maria Veracini and his style of performance and the most important work.

2- Identification of the performance techniques in sonata Veracini for violin.

3- Set up musical guidelines to overcome the technical difficulties in the Veracini ionization of the Violin.

The researcher used the descriptive approach (content analysis) and reached several results:

1- The author used the internal divisions of the unity of the noir and krosh and double krosh a lot in the first movement, while the rhythmic forms without internal divisions in the movement of the second and third.

2- The author used some of ornaments a lot through sonata, such as trail and acciaccatura, where more than the use of the three movements in a large and diverse, while the use of mordente on a limited scale.

3- the author used the double chords and the triple chords but on a limited scale.

4- the author used a wide variety of forms of the arc, including the legato, non-legato, dètachè portè, portato, simple martélé and the sustained martélé, which needs to control and proficiency in the use of arc during the performance of veracini sonata.

5- the author used strong expressionism clearly in terms of diversity of shading, which requires high skill in performance.

6- a set of instructional guidelines have been developed which contribute to overcoming the technical difficulties in the veracini sonata of the Violin.

The research ended with recommendations and references.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com