# طريقة ليوبولد آور في تدريس آلة الفيولينة

**كمال سيد درويش**[١١]

**مقدمة:**

ولد ليوبولد آور"Leopold Auer" في المجر عام ١٨٤٥م، وهو عازف بارع على آلة الفيولينة ومعلم ومؤلف موسيقي. بدأ دراسته في سن الثامنة في معهد بودابست مع ريدلي كوهن "Ridley Kohen"، ثم سافر إلى النمسا ليواصل دراسته في معهد فيننا عام (١٨٥٨-١٨٥٧) مع جاكوب دونت "Jakob Dont"، وبعد أن قام بعدة جولات موسيقية في بعض المدن، أكمل دراسته في هانوفر في المانيا مع يواكيم "Joachim" عام (١٨٦٤-١٨٦٣). (١٦٦:٦)

التزم ليبولد بالعديد من تعليمات يواكيم وهو ما يؤكده في كتابه" Violin Playing As I Teach It" كما تأثر كثيراً أيضاً بـــ جاكوب دونت تلميذ جوزيف بوم "Joseph Böhm" (١٧٩٥-١٨٧٦) - وهو عازف فيولينة له دور هام في توسيع مدرسة فيينا. وبناءا على توصية من انطون روبنشتاين في عام ١٨٦٨م عُيِّن ليبولد خلفاً لـــ فينيافيسكي كأستاذ في المعهد الموسيقي في سان بطرس برج حيث قام بالتدريس هناك من عام (١٩١٧-١٨٦٨) وخلال هذه الفترة كان له دور فعال في تأسيس مدرسة الفيولينة الروسية. (١٩:٥)

لقد سبق ليبولد منافسين وخلفاء في تأسيس المدرسة الروسية. ومع ذلك فقد ظهر أعظم عازفي الفيولينة من تلاميذه في سان بطرسبرج. ووضع هو وطلابه عزف الفيولينة الروسي على الخريطة، وجعلوا العالم يدرك اتباع نهج جديد في العزف على الفيولينة، على مسافة واحدة من وقار ورزانة الألمانية وخفة وهزل الفرنسية.

ومن أبرز تلاميذه ميشا إيلمان "Mischa Elman"، أفرام زيمباليست "Efrem Zimbalist"، يشا هايفتس "Jascha Heifetz"، ميرون بولياكان "Miron Poliakin".

ويستند موقع ليبولد في تاريخ العزف على الفيولينة على تعليمه وتقديم بصمته إلى المدرسة الروسية، وتأثيره ينعكس إلى اليوم فقد أخرج عدة أجيال. (٤٢٢-٤١٥:٧)

---

[١١] مدرس بقسم الأداء شعبة أوركسترالى بكلية التربية الموسيقية.

يوجد مبدأ عظيم في تدريس ليبولد وهو "أنك سوف تحصل على ثمرة النتائج عند اخراج أكبر قدر من قدرات الطالب"، فهو يُصر على التطوير التقني المتقن لكل طالب يأتي إليه. فالفن يأتي حيث ينتهي التكنيك فلا يمكن أن يكون هناك تطوير فني حقيقي قبل أن يؤسس التكنيك بشكل جيد. مما دفع الباحث إلي تناول طريقة ليبولد في التدريس من خلال بعض تقنيات أداء اليد اليمني واليسرى.

**مشكلة البحث:**

من خلال عمل الباحث كمدرس لآلة الفيولينة بكلية التربية الموسيقية وجد أن منهج الآلة بالفرقة الثانية –باعتبارها مرحلة انتقالية– به عدة صعوبات تقنية لذا رأي الباحث أنه من خلال التعرف على طريقة ليبولد آور في التدريس يمكن الاستفادة منها في تذليل هذه الصعوبات.

**هدف البحث**

الاستفادة من طريقة ليوبولد آور في تدريس منهج آلة الفيولينة للفرقة الثانية بكلية التربية الموسيقية.

**أهمية البحث:**

إلقاء الضوء على طريقة ليبولد آور في تدريس آلة الفيولينة –باعتباره أحد أهم أساتذة الفيولينة في القرن العشرين– يساعد على الارتقاء بمستوي دارسي الآلة واكسابهم الخبرات التي تمكنهم من أداء الأعمال المختلفة.

**فرض البحث:**

يفترض الباحث أن طريقة ليبولد آور في تدريس آلة الفيولينة يمكنها تذليل صعوبات التقنيات المختلفة بمنهج الفرقة الثانية بكلية التربية الموسيقية.

**حدود البحث:**

مناهج آلة الفيولينة بالكليات والمعاهد الموسيقية بجمهورية مصر العربية.

**إجراءات البحث:**

**منهج البحث:** يتبع هذا البحث (المنهج الوصفي – تحليل محتوى).

**عينة البحث:** منهج الفرقة الثانية لآلة الفيولينة بكلية التربية الموسيقية.

(سلم: سيb الكبير وصول الصغير ٢ أوكتاف بالأربيج)، (هانست "Hans–sitt" الكتاب الأول مصنف ٣٢: تنوعين على تمرين رقم ٥، وتمارين أرقام ١٣،١٥،١٦،١٧)، (سيفشيك Sevcik الكتاب التمهيدي تمارين أرقام ١٣٨،١٤٠،١٤١،١٤٣،١٤٤،١٤٥)، (كايزر Kayser مصنف ٢٠ الجزء الأول تمرين رقم ٣)

**أدوات البحث:** المدونات الموسيقية – مراجع علمية – الانترنت.

**مصطلحات البحث:**

**طريقة التدريس "Teaching Method"**

وهي تلك العمليات التعليمية المتوافرة التي تصلح للاستخدام مع عدد من المواد التعليمية المختلفة ويمكن أن يمارسها مدرسون مختلفون. (٤٠٥:١)

**الدراسات السابقة:**

١– دراسة بعنوان: "الطرق المختلفة في تدريس آلة الفيولينة بأمريكا والاستفادة منها في تعليم الطالب المصري"[١٢]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على الطرق الحديثة المستعملة في تدريس آلة الفيولينة في أمريكا مع برامج تدريسها للمستويات الدراسية المختلفة مع دراسة لأسباب وطرق علاج أهم مشكلات العزف التي تواجه الطالب والمدرس خاصة في المرحلة الأولي. واتبع الباحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى) ومن أهم نتائج هذه الدراسة أن التعليم الموسيقي في مصر خاصة الفيولينة يفتقر إلى التبكير ويري الباحث ضرورة الاستفادة من المدرسة الأمريكية الحديثة في تعليم آلة الكمان ومحاولة تطبيقها في مصر. وترتبط هذه الدراسة بالدراسة الحالية من حيث تناول طرق تدريس آلة الفيولينة وتقنيات أداء اليد اليمني واليسرى.

٢– دراسة بعنوان: "دراسة مقارنة لأسلوب أداء كونشرتو الكمان عند كل من بيتهوفن وخاتشاتوريان"[١٣]

---

[١٢] حسين صابر لبيب: رسالة دكتوراة غير منشورة–كلية التربية الموسيقية–جامعة حلوان–القاهرة ١٩٨٢م.

[١٣] محمد عبد العزيز محمد حسن" رسالة دكتوراة غير منشورة–كلية التربية الموسيقية–جامعة حلوان–القاهرة ١٩٩٤م.

هدفت هذه الدراسة إلى توضيح خصائص أسلوب أداء كونشرتو بيتهوفن وكونشرتو خاتشاتوريان والمقارنة بين أسلوب الأداء لكل منهما. واتبع الباحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى) ومن أهم نتائج هذه الدراسة هو عمل جدول لتوضيح أوجه التشابه والاختلاف في كلاً من (العناصر الموسيقية- الأفكار اللحنية- المهارات التكنيكية) التي تؤديها آلة الكمان في كل من كونشرتو الكمان المنفرد لبيتهوفن وخاتشاتوريان. وترتبط هذه الدراسة بالدراسة الحالية من حيث تناول تقنيات أداء اليد اليمني واليسرى.

**ينقسم هذا البحث إلى جزئين هما:**

**أولاً: الجزء النظـــــــــــــــري:** ويشتمل على حياة ليوبولد آور وأعماله.

**ثانياً: الجزء التطبيقي:** ويشتمل على بعض النقاط الهامة عند ليبولد آور في طريقة تدريسه، وبعض تقنيات أسلوب أداء اليد اليمنى واليسرى.

**أولاً: الجزء النظري:**

**حياة ليوبولد آور:**

ولد ليوبولد آور في المجر عام ١٨٤٥م، وهو عازف بارع على آلة الفيولينة ومعلم ومؤلف موسيقي. بدأ دراسته في سن الثامنة في معهد بودابست مع ريدلي كوهن " Ridley Kohen"، ثم سافر إلى النمسا ليواصل دراسته في معهد فيننا عام (١٨٥٨-١٨٥٧) مع جاكوب دونت "Jakob Dont"، وبعد أن قام بعدة جولات موسيقية في بعض المدن أكمل دراسته في هانوفر في المانيا مع يواكيم "Joachim" عام (١٨٦٤-١٨٦٣). (١٦٦:٦)

بعد النجاح الكبير الذي حققه في ليبزج "Leipzig"، عمل كقائد أوركسترا في دوسلدورف عام (١٨٦٤-١٨٦٦) ثم في هامبورج حيث قاد أيضا الرباعي الوتري. زار لندن في عام ١٨٦٨م ولعب ثلاثية بيتهوفن مصنف ٩٧ في الاتحاد الموسيقي مع أنطون روبنشتاين"Anton Rubinstein" وبياتي "Piatti". في عام ١٨٦٨م عُيِّن كأستاذ لآلة الفيولينة في المعهد الموسيقي "سان بطرسبرج" بناء على توصية من روبنشتاين - خلفاً لـــ فينيافسكي- وبقي هناك حتى عام ١٩١٧م. (١٦٦:٦)

قضى آور نصف قرن في سان بطرسبرج، خلال هذه الفترة كان له تأثيرا حاسما على مدرسة الفيولينة الروسية. فقد التزم بالعديد من تعليمات يواكيم وهو ما يؤكده في

كتابه"Violin Playing As I Teach It" كما تأثر كثيراً أيضاً بـــ جاكوب دونت تلميذ جوزيف بوم "Joseph Böhm" (١٧٩٥-١٨٧٦) - وهو عازف فيولينة له دور هام في توسيع مدرسة فيينا. (١٩:٥)

كان عازفا لآلة الفيولينة في المحكمة وكان من ضمن وظائفه أن يؤدي المقطوعات المنفردة في فرقة البالية الإمبراطورية؛ وكان ذلك أمر تقليدي أسند إلى عازفين فيولينة مشهورين مثل فيتامب "Vieuxtemps" وفينيافسكي "Wieniawski"، الأمر الذي حفز تشايكوفسكي والملحنين الآخرين لكتابة مقطوعات منفردة جذابة لهم.

قاد آور من عام (١٨٦٨-١٩٠٦) الرباعي الوتري للجمعية الموسيقية الروسية. كما قاد أوركسترا المجتمع في عام ١٨٨٣م ومن عام (١٨٨٧-١٨٩٢). قام بالتدريس -خارج روسيا- في كلا من: لندن أثناء فصول الصيف من (١٩٠٦-١٩١١)، وفي لوشفيتز "Loschwitz" في (درسدن) من (١٩١٢-١٩١٤). ثم سافر الى نيويورك في فبراير عام ١٩١٨م وعلى الرغم من كبر سنه إلا إنه استمر في التدريس وإقامة الحفلات في كل من نيويورك ومعهد كورتيس "Curtis" في فيلادلفيا "Philadelphia ".

لم يصل آور إلى تقنية العازف المبدع- ربما بسبب التركيب الطبيعي السيئ ليده- وفي السنوات الأولي قام بعض النقاد الروس بعمل مقارنة غير ملائمة له بـــ فينيافسكى. رغم ذلك تفسيراته النبيلة والصافية لكونشرتاته العظيمة نجحت في إقناع المتشككين. قام كلا من (تشايكوفسكي، جلازونوف Glazunov، أرنيسكيArensky ، تانييف Taneyev) بإهداء أعمالهم له، لكنه رفض إهداء كونشرتوا الفيولينة لـــ تشايكوفسكي معلناً أنه صعب من الناحية التقنية وطويل جداً. لكن تشايكوفسكي أهدي الكونشرتو مرة أخري إلى أدولف برودسكي "Adolph Brodsky" الذي قدم العرض الأول له في عام ١٨٨١م. عمل آور بعد ذلك بعض التعديلات على هذا الكونشرتو في الجزء الخاص بالفيولينة ثم قام بعزفه في عام ١٨٩٣م قبل وفاة تشايكوفسكي بفترة قصيرة.

تأثير آور كمعلم نمي ببطء. وكان من أوائل طلابه الذين أثار بهم انتباه العالم كلاً من إلمان "Elman" في عام ١٩٠٥م وزيمباليست "Zimbalist" في عام ١٩٠٧م، ثم جاء بعد

ذلك هايفتز "Heifetz"، وبولياكن "Polyakin" وغيرهم كثير. جاء معظم طلابه وقد أنهوا الناحية التقنية حتى يتمكن من تطوير أذواقهم وقدراتهم التفسيرية. (١٦٦:٦)

لقد سبق ليبولد منافسين وخلفاء في تأسيس المدرسة الروسية. ومع ذلك فقد ظهر أعظم عازفي الفيولينة من تلاميذه في سان بطرسبرج. ووضع هو وطلابه عزف الفيولينة الروسي على الخريطة، وجعلوا العالم يدرك اتِّباع نهج جديد في العزف على الفيولينة، على مسافة واحدة من وقار ورزانة الألمانية وخفة وهزل الفرنسية. (٤١٥:٧)

**أعماله:**

كان تدوين واعدادات آور جيدة لكنها نسيت إلى حد كبير. طبعاته من الأعمال الكلاسيكية مازالت مفيدة، كما قام بتأليف العديد من الأعمال في نيويورك مثل كتابه عزف الفيولينة كما أُدرّسه Violin Playing as I Teach it في عام ١٩٢١م. كما ألف أعمال رائعة لآلة الفيولينة وتفسيرها في عام ١٩٢٥م، كما نشر كتاب عن حياته الطويلة في الموسيقي في عام ١٩٢٣م، كما ألف كورس للفيولينة مكون من ثماني كتب تعليمية في عام ١٩٢٦م حتى توفي ودفن في نيويورك عام ١٩٣٠م. (١٦٦:٦)

**الجزء التطبيقي:**

**بعض النقاط الهامة عند ليبولد آور في طريقة تدريسه:**

١- يجب أن يتماشى التوجيه والتدريب الصحيح مع قدرات الطالب، وأن نزرع عادة المراقبة الذاتية عنده حتى يكون قادر على توجيه جهوده ومراقبتها من خلال العمل الذهني؛ المصدر الحقيقي لكل تقدم.

٢- يجب ألا يندفع الطالب وراء ميله نحو الأداء السريع بغرض تحقيق سعادة داخلية؛ مما يجعله لا يتمكن من متابعة تنغيم "intonation" كل نغمه بأذنه أو اكتشاف التفاوت بين النغمات أو إدراك إن كانت نغماته صحيحة أم لا، أو عدم تساوي الأداء في الفقرة الموسيقية بسبب حركة خاطئة من الإصبع، كل ذلك يحدث بسبب عادة الأداء بسرعة جداً. (٤١:٢-٤٢)

٣- لكي يصبح العازف فنان يجب أن يختار من يُعلِّمَه.

٤- لا يمكن الاعتماد على الشرح بالكلام فقط ولكن أيضاً بمشاركة التوضيح بالآلة.

٥- أن الممارسة ليست فقط عدد ساعات ولكن أقصي تركيز للعقل؛ فعزف ساعتان بتركيز أفضل من ثماني ساعات بدون تركيز. (١٢-٤:١١)

٦- أخذ فترات راحة بين ساعات التدريب – سواء للطالب المبتدئ أو المتقدم- ولا نغفلها في كل مرة نقوم بالتدريب، وينصح ليبولد من خلال خبرته عدم زيادة فترة التدريب أكثر من (٣٠ أو ٤٠) دقيقة متتالية، وألا تقل فترة الراحة عن (١٠ أو ١٥) دقيقة قبل أن نبدأ في التدريب مرة أخري. وإذا تم تنفيذ ذلك مع التأكيد على قيمته، يجب على الطالب أن يدرك أنه لكي يتدرب من ٤ أو ٥ ساعات يومياً أن يضع من ٦ أو ٧ ساعات في تصرفه فعلاً. (٤٧:٢)

٧- على الرغم من تقدير ليبولد للمواهب إلا أنه كان يطلب منهم الانضباط في الحضور والسلوك والمظهر فهو لا يتحمل الإهمال ويكره الغياب، ويحب ممارسة عادات العمل الذكي والاهتمام بالتفاصيل. (٤٢٠:٧)

**ليبولد وتقنيات أسلوب أداء اليد اليمني واليد اليسرى والتي سوف يتناول الباحث بعض منها.**

**تكنيك اليد اليمني: (الديتاشية، الليجاتو، الاستكاتو) والتناوب بينهما**

**الديتاشية Detache:**

يقول ليبولد تعتبر ضربات الديتاشية هي الأساس لكل تقنيات القوس. ويؤدى الديتاشية باستخدام مساحة كل القوس وبسرعة متوسطة محاولة للحصول على قوة صوت متعادلة للنغمات في ضربات القوس الهابطة والصاعدة. وينصح بأن ندفع القوس دائماً من الرسغ ثم يشارك الساعد في العزف حتى يصل إما إلى طرف القوس في القوس الهابط أو كعب القوس في القوس الصاعد. ويمكن أن ننوع في أداء ضربة الديتاشية باستخدام أجزاء مختلفة من القوس بصورة منفصلة؛ وذلك بالعزف في الجزء الأعلى من القوس ثم الجزء الأوسط من القوس ثم من كعب القوس.

**يوجد نوعان من الديتاشية كالأتي:**

١- الديتاشية العريض **Grande Detache:**

ويؤدي بجزء كبير من القوس أو بكل القوس، وغالباً ما تكون سرعته بطيئة.

٢- الديتاشية البسيط **Simple Detache:**

ويؤدي إما بنصف القوس الأعلى أو وسط القوس أو النصف الأسفل وغالباً ما تكون سرعته متوسطة أو سريعة.

ويجب المحافظة على ضغط شعر القوس على الوتر وكذلك حجم الجزء المستخدم من القوس وذلك حتى لا تتغير نوعية الصوت. وأحياناً في بعض الأعمال توضع علامة (>) ويقصد بها الضغط في بداية القوس، أو علامة (-) وتعني التأكيد عليها وإظهارها.

**أداء الديتاشية في تمرين رقم (٥):**

شكل رقم (١)
تمرين رقم (٥) من كتاب هانست

ويري الباحث عند أداء الديتاشية مراعاة توافق حركة اليد اليمني واليد اليسرى مع الاهتمام بحركة رسغ اليد اليمني. ومراعاة بقاء الأصابع على النغمات على الأوتار قدر الإمكان أو أن تكون قريبة منها. ويؤدى الديتاشية من وسط القوس وينصح الباحث أيضاً أن يؤدي التمرين بأجزاء مختلفة من القوس حتى تكتسب اليد اليمني مهارة الأداء في أي جزء من القوس.

**أداء الدياتشية في تمرين رقم (١٦):**

وهو يحتوي أيضاً على نغمتين وثلاثة نغمات ليجاتو في قوس ونغمة استكاتو في قوس منفصل.

شكل رقم (٢)
تمرين رقم (١٦) من كتاب هانست

وهنا ينصح الباحث بأن تكون المساحة المستخدمة للنغمات الليجاتو متساوية لكلا من نغمة الديتاشية ونغمة الإستكاتو؛ وهنا تأتي حساسية اليد للتناوب بين اسراع حركة اليد في أداء

الديتاشية والإستكاتو وبين تقليل سرعة اليد لنغمات الليجاتو ومدي سيطرة العقل على تنفيذ أداء هذه الحركات بمرونة.

**أداء الدياتشية في تمرين رقم (١٧):**

وهو يحتوي أيضاً على نغمتين ليجاتو، والتمرين هنا قائم على أداء أربيجات مختلفة صاعدة وهابطة.

شكل رقم (٣)
تمرين رقم (١٧) من كتاب هانست

وهنا ينصح الباحث بأن يكون الأداء من منتصف القوس وأن تكون المساحة المستخدمة للنغمتين الليجاتو متساوية لكل نغمة ديتاشية. وعند ظهور الأكسنت (>) يراعي عمل ضغط بسيط من إصبع السبابة على عصا القوس دون عنف.

**الليجاتو Legato:**

يقول ليبولد الليجاتو واحدة من تكنيكيات القوس الأكثر استخداماً، وإذا أتقن أداؤها كان لها سحر عظيم على المستمع. ولكي نطبق الطريقة الفنية الصحيحة عندما ننتقل من وتر لآخر أثناء أداء الليجاتو، فإن علينا أن نراعي استخدام الرسغ بمساعدة من مقدمة الذراع بدون عنف. ويجب أن تكون حركة الذراع على الأوتار المختلفة تتم بطريقة غير محسوسة تقريباً أي أن تؤدي بانسيابية وبدون جفاء أو خشونة. وعند اتقان أداء الليجاتو نستطيع مع مرور الوقت أداء عدد كبير من النغمات في ضربة قوس واحد. ومن الأفضل ممارسة الليجاتو في سلالم مختلفة ومسافات مختلفة مثل مسافات الثالثات والسادسات والأوكتافات. في البداية يكون في زمن النوار وببطء شديد ثم في زمن الكروش والدوبل كروش. نستخدم وترين (صول، ري) أو وترين (لا، مي) دون ضغط على الوتر أو زيادة أو تقليل الضغط على الوتر. ولكي نضمن أداء الليجاتو بشكل مثالي وصحيح يجب إبقاء الاصابع التي تعزف على الوترين في أماكنها بينما يتحرك القوس من وتر إلى أخر. ويجب أن نتحاشى رفع أي أصبع عند حركة

القوس لأن ذلك سيحدث انقطاعاً في استمرارية النغمة كما سيحدث اضطراب في صوت النغمة الصادرة من الآلة. وبالتدريب وتحسين أداء الليجاتو نتمكن من أداء نغمات جميلة من الآلة فهو يعتبر جوهر أداء كل الألحان الغنائية ولا يمكن أن نغني على الآلة بدونه. وعلى كل عازف فيولينة يريد أن يكتسب مهارة أداء الليجاتو بشكل جيد أن ينتبه إلى هذه القاعدة التالية: "لا ترفع الإصبع من على وتر قبل أن تسمع صوت نغمة الوتر الذي يليه".

**أداء الليجاتو في تمرين رقم (١٣):**

شكل رقم (٤)
تمرين رقم (١٣) من كتاب هانست

ويري الباحث أن يؤدى كل ضلع في المازورة بكل القوس مع مراعاة عدم الضغط على القوس عند الانتقال من وتر إلى أخر وعدم شد أو تشنج العضلات بل المحافظة على انسيابية حركة الرسغ والساعد والعضد.

كما يؤدى الليجاتو في تمرين رقم (١٤٠) في كتاب سيفشك وفيه يتناوب ما بين ضلع ليجاتو في كل القوس وضلع ديتاشية في نصف القوس الأعلى أو النصف الأسفل. كما يؤدى الليجاتو في تمرين رقم (١٤٥) كل ضلع في قوس أو كل ضلعين في قوس ويمكن أن نتدرب عليه مثل تقويس تمرين رقم (١٤٠). يحتوي تمرين رقم (١٤١) على نغمات ديتاشية ونغمات ليجاتو. يحتويان التمرينين رقما (١٤٣،١٣٨) على نغمات ليجاتو.

**الإستكاتو Staccato:**

لقد اختلفت الأراء حول طرق عزف ضربة الاستكاتو. ويري أساتذة القرن ١٨ مثل كرويتزر، رووود، سبور وغيرهم أن ضربة الاستكاتو يجب أن تأتي بمساعدة الرسغ. ويقول ليبولد أنه استمع إلى بعض عازفي القرن ١٩ البارعون مثل يواكيم فوجده كان يؤدي الاستكاتو بشكل سريع باعتدال عن طريق الرسغ فقط؛ بشكل معقول من السرعة طبقاً للعمل الكلاسيكي. كما استمع إلى فينيافسكي فوجده يؤدي الاستكاتو بأسلوب مختلط من الرسغ ومن الساعد، بالإضافة إلى قدرته على أداء عدد كبير من النغمات في قوس

واحد مما كان يعطي تأثير مدهش. وكان فينيافسكي له ضربة استكاتو لامعة وبراقة وكان يستخدم الجزء الأعلى من اليد وارتعاش الرسغ إلى درجة من المرونة الفعلية مما يجعل الاستكاتو عنده سريع بشكل مذهل وفي نفس الوقت كانت النغمات يؤديها بكميات متساوية بشكل ميكانيكي. ويقول ليبولد أنه استخدم هذه الطريقة لأنها أكثر فعالية. وينقسم الاستكاتو عنده إلى:

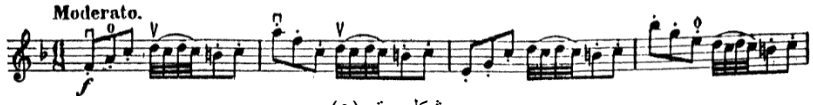
**الاستكاتو الرشيق الطائر "Flying Staccato" The Staccato Volant:**

هو مزيج من استخدام الجزء العلوي من اليد بالإضافة إلى الرسغ في نفس الوقت. وهو يؤدى برفع القوس بطريقة مرنة أو مطاطية بعد كل نغمة.

الاستكاتو الثابت **Firm Staccato:**

وفيه تؤدى النغمات المتقطعة بحيث القوس لا يترك الوتر. ويري ليبولد أن المشاهدة العملية لطرق عزف الاستكاتو لها دور فعال للطالب ومن الضروري لتحقيق هذا النجاح يجب علي الطالب أن يكون لديه استعداد طبيعي لأداء هذه الضربة وأن يكون رسغه قادر على الأداء.

**أداء الاستكاتو في تمرين رقم (١٥):**




شكل رقم (٥)
تمرين رقم (١٥) من كتاب هانست

ويري الباحث أن يؤدى الاستكاتو بحركة سريعة من منتصف القوس وهو ثابت على الوتر. كما يظهر أداء الزغردة في قوس ليجاتو لأربع نغمات والتي يراعي فيها تقليل سرعة اليد لذا يراعي التحكم في التناوب بين سرعة اليد في الاستكاتو وتقليلها في الليجاتو والمحافظة على نفس المسافة المستخدمة من القوس. ولإتقان أداء هذا التناوب يمكن التدريب عليه باستخدام نفس الإيقاع على أوتار مطلقة.

استخدام التناوب بين الاستكاتو والليجاتو في التنويع رقم (١١) لتمرين (٥) في

كما استخدم في التنويع رقم (١٢) لتمرين (٥)

التناوب بين نغمة استكاتو هابطة سريعة وثلاثة نغمات صاعدة استكاتو ومدي استخدام الرسغ في تحقيق هذا التقطع وأن تكون المسافة المستخدمة للنغمة الهابطة مساويا للنغمات الثلاثة الصاعدة. كما استخدم الاستكاتو في تمرين رقم (٣) في كايزر

**تكنيك اليد اليسري: (السلالم، الزغردة، تغيير الأوضاع، النغمات المزدوجة)**

**السلالم وتمارين أخري Scales and other Exercises:**

يقول ليبولد يجب التشديد وبذل الجهد مع المبتدأ في دراسة السلالم والتمارين الخاصة والتي لا غني عنها في المراحل الأولي من تعليمه. في البداية يعزف سلم في مساحة أكتاف مع إعطاء الاهتمام الأكبر لضبط التنغيم. يجب أن يكون المعلم واعي جداً (لديه ضمير) فلا يدعك تمر على نغمة واحدة خاطئة، وبذلك يتعود الطالب من البداية مراقبة نفسه أثناء الأداء أمام المعلم. لأن أفضل "أذن جيدة طبيعية" قد تتلف بسبب الإهمال، فيجب مراعاة التنغيم سواء في مسافات النصف صوت- والتي تكون الأصابع قريبة من بعضها- أو المسافات الكاملة. وتكون الفواصل بين المسافات في الأوضاع الأربعة الأولي قريبة إلى حد ما وتصبح مستحيلة القياس بعد الوضع الرابع، لذا يجب التأكد من التنغيم منذ البداية في تتابع النغمات. بعد تناول عدة سلالم كبيرة وصغيرة لمساحة أكتاف، يمكن أن يؤدي السلم في مساحة أكتافين، ويؤدي دائماً ببطء. في البداية يستخدم ضربات قوس ديتاشية منفصلة ثم متصلة ليجاتو؛ أربع نغمات في كل قوس ثم ثمانية بعد ذلك زيادة عدد النغمات قدر استطاعتك تؤدي بالتساوي بصوت رنان وبشكل جيد.

يقدم ليبولد نموذج للسلالم به ستة تمارين متنوعة -يستخدمها في كل السلالم- ويري الباحث من الأهمية أن نستخدم ما يناسب قدرات الطالب حتى يتم الاستفادة منها كما في الشكل التالي:

شكل رقم (٦)
تنويعات على سلم صول الكبير من كتاب رقم (٣) في كورس تعليم الفيولينة عند ليبولد

كما يمكن تطبيق هذا النموذج –ما عدا التنويع الثاني– على التمرينين رقمي (١٤٠،١٤٥) للسلالم في كتاب سيفشيك في الوضع الثاني والثالث. ويري الباحث أهمية تطبيقه في سلمي سيb الكبير وصول الصغير بل في كل السلالم الكبيرة والصغيرة. كما يقدم ليبولد نموذج للأربيجات به ستة تمارين متنوعة –يستخدمها في كل السلالم– يمكن أيضاً اختيار ما يناسب الطالب منها كما في الشكل التالي:

شكل رقم (٧)

تويعات على أربيج سلم صول الكبير من كتاب رقم (٣) في كورس تعليم الفيولينة عند ليبولد

## الزغردة The Trill:

يقول ليبولد أن اتقان الزغردة هو أحد انجازات العازف المبدع، فهناك زغردة طويلة وأخري قصيرة، لكن المهم هو التشكيل الصحيح الأساسي لليد وقوة العضلات التي تمنح الأصابع القدرة على مضاعفة الحركة لتصل إلى درجة من السرعة والتحمل تقترب في الواقع من الجرس الكهربائي. فهناك أصابع تستطيع أداء زغردة طويلة بحركة متساوية تماماً دون أدني صعوبة في التنفيذ، وهناك أصابع أقل حظاً –بالرغم من الممارسة الطويلة والمثابرة– فهي لا تكتسب أكثر من إجادة متوسطة من الزغردة.

ولكي نضمن أداء زغردة جيدة سواء كانت قصيرة أو طويلة يجب أولاً تقوية كل الأصابع بالتمارين الرياضية بشكل منتظم يومياً. كما يوصي باستخدام تمارين العفق المزدوج بالإضافة إلى تمارين خاصة لتقوية الأصابع بشكل فردي؛ بتدريب الإصبع تلو الآخر بينما توضع الأصابع الثلاثة الغير مستخدمة على الأوتار المختلفة مع زيادة الاهتمام بالأصابع التي يُري أنها ضعيفة.

ارفع الإصبع ببطء وبحركة منتظمة ثم دعه يسقط ويضرب الوتر دون السماح لليد بأي إجراء. وتذكر دائما عند تقوية الأصابع الضعيفة بأنها هي فقط التي تضرب الوتر وليس اليد. ولا تتوقع أنك تستطيع التغلب على كل صعوباتك مرة واحدة وأن عدم النجاح في البداية لا يقلل من عزيمتك فهي مسألة شهور وأحياناً سنوات من الجهد يمكن التغلب عليها قبل حدوث بعض من الضعف العضلي، وبفضل العمل الجاد المنظم تستطيع أداء زغردة رائعة ورنانة.

ويقول ليبولد عند أداء الزغردة يجب مراعاة الآتي:

١- عدم تصلب كلاً من (إصبع الإبهام، الرسغ، الأصابع الغير مشتركة في أداء الزغردة).

٢- تجنب الضغط التشنجي من الإصبع الثابت السابق للزغردة.

٣- تجنب الارتفاع المبالغ فيه للإصبع حتى لا يؤخر إيقاع الزغردة، أو ارتفاع الإصبع بقدر غير كافي مما يؤثر على وضوح الزغردة.

**الزغردة في تمرين رقم (١٥):**

شكل رقم (٨)
تمرين رقم (١٥) من كتاب هانست

يري الباحث لتطوير سرعة ومرونة التريل مراعاة تجنب التوتر قدر الإمكان وأن تكون حركة الزغردة تَنْبُع من قاعدة مفصل الإصبع بينما تحافظ باقي المفاصل على انحنائها. وأن يكون التدريب ببطيء أولاً ثم نزيد السرعة تدريجياً مع التركيز في أداء حركة

الإصبع في حين تكون باقي الأصابع هادئة –بل هدوء كل أجزاء الجسم– وأن يتخلل التدريب فترات راحة. كما يقترح الباحث أيضاً أداء الزغردة باليد اليسرى بدون قوس لزيادة القدرة على التركيز ثم تؤدى بعد ذلك باستخدام القوس.

**تغيير الأوضاع The Change of Positions:**

يقول ليبولد عند الانتقال من وضع لأخر سوف يبذل الطالب مجهود معين ليدرك هذا التغيير. أول شيء ضروري أن يؤدي الانتقال بشكل غير مسموع. فمثلاً عند عزف سلم ما على وتر مي يجب أن ينتقل الإصبع الأول إلى الوضع الثالث بأخف جليساندو مسموع. فبالرغم من أن الإصبع الأول يبقي بثبات على الوتر إلا أنه عند الانتقال يجب ألا يضغط لأسفل أبداً حتى لا يعيق سهولة التقدم إلى الوضع التالي المطلوب. وبالمثل عند الانتقال إلى الوضع الأول لا يترك الإصبع الأول الوتر أثناء هذه الحركة ويبقي ثابتاً في مكانه في حين يكون الإصبع الثاني استعد لأخذ مكانه في الوضع الأول –الذي يحمل أقرب ما يكون من الإصبع الأول– مع هذه الحركة السريعة لتجنب الوقوع في الجليساندو. الانتقال يجب أن يتم بطريقة غير مسموعة وغير ملحوظة تماماً كما في حركة الليجاتو من نغمة إلى نغمة كما في الشكل التالي:

ينبغي مراعاة هذه القاعدة عندما ترغب في الانتقال بالصعود أو الهبوط بالإصبعين الثاني والثالث وعلى الأوتار الثلاثة المتبقية. القاعدة تبقي كما هي بغض النظر عن الإصبع المستخدم. وأن اهمال هذه القاعدة يفسد أداء العبارات الغنائية والفقرات اللامعة. ويشير ليبولد أن أول مهمة لإصبع الإبهام عند مسك الآلة هو وجود فراغ بينه وبين الأصبع الأول، بحيث لا تسقط الآلة في يد العازف. ويجب على إصبع الإبهام ألا يمسك بإحكام على رقبة الآلة في الوضع الأول والذي يحدث غالباً مع المبتدئين، بل دع الإبهام يرتاح برفق على رقبة الآلة ليتبع الإصبع الأول في الانتقال إلى الأوضاع المختلفة وبذلك تساعد اليد في الصعود والهبوط دون تشبث أو التصاق ماعدا الأوضاع العليا الخامس والسادس وغيرها حيث يكون إصبع الإبهام في المنتصف نحو نهاية الرقبة بالقرب من أضلاعه وفي الهبوط تساعده اليد بالرجوع شيئا فشيئا.

**الانتقال إلى الوضع الثاني والثالث:**

يوجد الانتقال إلى الوضع الثاني في تمارين (١٣٨، ١٤٠، ١٤١)، والانتقال إلى الوضع الثالث في تمرينين (١٤٣، ١٤٥).

ويري الباحث أن الانتقال في التمرينين (١٣٨، ١٤٠) يكون صاعد فقط بالإصبع الأول في بداية التمرين ثم يستمر في الوضع الثاني للتعرف على النغمات وكذلك أيضاً في التمرينين (١٤٣، ١٤٥) لكن في الوضع الثالث. أما تمرين (١٤١) يتناوب فيه الانتقال بين الوضع الأول والثاني مستخدماً الإصبعين الأول والثاني وهنا يراعي عدم اهمال النغمة المرشدة (Gide note) التي توصل إلى الوضع الجديد؛ كما في مازورة (٤) حيث يهبط الإصبع الثاني من نغمة ري١ مستخدماً نغمة دو١ كنغمة مرشدة إلى الوضع الأول ثم يؤدى نغمة سي الوسطي بالإصبع الأول كما في الشكل التالي.

شكل رقم (٩)
تمرين رقم (١٤١) من كتاب سيفشك

**النغمات المزدوجة Double Stops:**

يقول ليبولد أن هناك مشكلة رئيسية تواجه اليد اليسرى في عزف النغمات المزدوجة وهو حدوث ضغط غير ضروري للإصبعين على الوترين مما يؤدي إلى خلق شد وتوتر غير ضروريين وبالتالي ينتقل هذا الشد إلى إصبع الإبهام وبعد ذلك إلى اليد كلها. لذلك ينبغي تنبيه الطالب على عدم الضغط الغير ضروري عند عزف النغمات المزدوجة لتفادي الشد العضلي.

**النغمات المزدوجة في تمارين (١٣٨)، (١٤٣)، (١٤٤):**

تمرين (١٣٨) يؤدى في الوضع الثاني؛ ويكون العزف المزدوج بين نغمة على وتر مطلق ونغمة معفوقة بالإصبع مسافة ثالثة. ويري الباحث مراعاة الانتباه إلى المسافة الهارمونية المسموعة والاستماع إليها جيداً وضبط الإصبع حتى تتدرب الأذن على نقاء النغمات كما في الشكل التالي.

. تمرين (١٤٣) يؤدى في الوضع الثالث ويكون العزف المزدوج بين نغمة على وتر مطلق ونغمة معفوقة بالإصبع مسافة أوكتاف مما يساعد على ضبط التنغيم، كذلك يستخدم مسافة الثالثة والرابعة والسادسة بوضع أصبعين على وترين لكن بعزف كل نغمة بمفردها أولاً ثم أدائهما معاً فى صوت واحد كما في الشكل التالي

. تمرين (١٤٤) يؤدى في الوضع الثالث ويكون العزف المزدوج بين نغمة على وتر مطلق ونغمة معفوقة بالإصبع مسافة أوكتاف ويونيسون وعاشرة وثالثة مما يساعد على ضبط التنغيم كما في الشكل التالي

**نتائج البحث:**

من خلال عرض الباحث لبعض النقاط الهامة في طريقة تدريس ليبولد وبعض تقنياته لليدين يستطيع الدارس الاستفادة منها في الوصل إلي:

١- الالتزام بالعمل اليومي للتدريب على الآلة وبشكل منظم مع أخذ فترات راحة دون إهمال.

٢- التركيز الذهني وهو المصدر الحقيقي لكل تقدم مع الوعي بتحرك العضلات اللازمة للأداء دون اجهاد عضلات أخري غير ضرورية.

٣- التعرف على التدريب الصحيح الذي يتناسب مع قدرات الطالب مع التركيز على المراقبة الذاتية.

٤- أن الآلة تحتاج إلى صبر وإصرار حتى يصل الدارس إلى مستوي متقدم مع التركيز على حاسة السمع وعدم إهمالها في تصحيح النغمات Intonation.

٥- ضرورة انتقاء المعلم ذو الخبرة والوعي مما يساعد على الارتقاء بمستوي دارسي الآلة.

٦- التعرف على بعض تقنيات أداء اليد اليمني مثل (الديتاشية، الليجاتو، الاستكاتو) والقدرة على التناوب بينهما مستعيناً بالإرشادات الخاصة بها -والتي وضحها الباحث- مما يساعد الدارس على اتقان أدائها والوصول إلى مرونة وسلامة في أداء القوس.

٧- التعرف على بعض تقنيات أداء اليد اليسرى مثل (السلالم مستخدما النموذج الذي يتبعه ليبولد في التدريس، الزغردة وكيفية التدريب عليها، تغيير الأوضاع، النغمات المزدوجة) مستعيناً بالإرشادات الخاصة بها -والتي وضحها الباحث- مما يساعد الدارس على اتقان أدائها والوصول إلى مرونة في الأصابع وسلامة أداء النغمات.

٨- أن يصبح الدارس لديه من الوعي والحكمة ما يمكنه من ممارسة الآلة والاستمرار بشكل دؤوب حتى يصل إلى درجة من النعومة والسلاسة في أداء الأعمال المختلفة للآلة.

**التوصيات:**

١- الاهتمام بنشر طريقة ليبولد آور في تدريس آلة الفيولينة.

٢- تشجيع الدارسين على دراسة المهارات المختلفة لآلة الفيولينة من خلال مدرسة ليبولد آور.

٣- الاهتمام بالأبحاث العلمية التي تتناول طرق تدريس آلة الفيولينة.

٤- تشجيع الدارسين لمشاهدة العديد من العازفين المحترفين للاستفادة من خبراتهم.

**قائمة المراجع:**


١- آمال أحمد مختار صادق، فؤاد أبو حطب: علم النفس التربوي- مكتبة الأنجلو المصرية- الطبعة الخامسة- القاهرة ١٩٩٦م.

2- Auer Leopold: "**Violin Playing as I Teach It**" New York, Dover publication, Inc.1980.

3- Auer Leopold: "**Graded Course of Violin playing (8) Book's**" By Carl Fischer, New York, Inc.1926. Violin

4- Martens H. Frederick: "**violin Mastery, Talks with Master Violinists and Teachers**" Publishers by Frederick A. Stokes Company, New York, 1919.

5- Rodrigues Ruth Elizabeth: "**Selected Students of Leopold Auer – A Study in Violin Performance-Practice**", Doctor of Philosophy, The University of Birmingham, October 2009.

6- Schwarz, Boris: "**The New Grove Dictionary of Music and Musicians**", Edited by Stanley Sadie, vol 2, Second Edition, Macmillan Publishers Limited, London 2001.

7- Schwarz, Boris: "**Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman**" by Simon and Schuster, New York, 1983.

## 5.

First Bowing Exercises. – الدروس الأولى للقوس

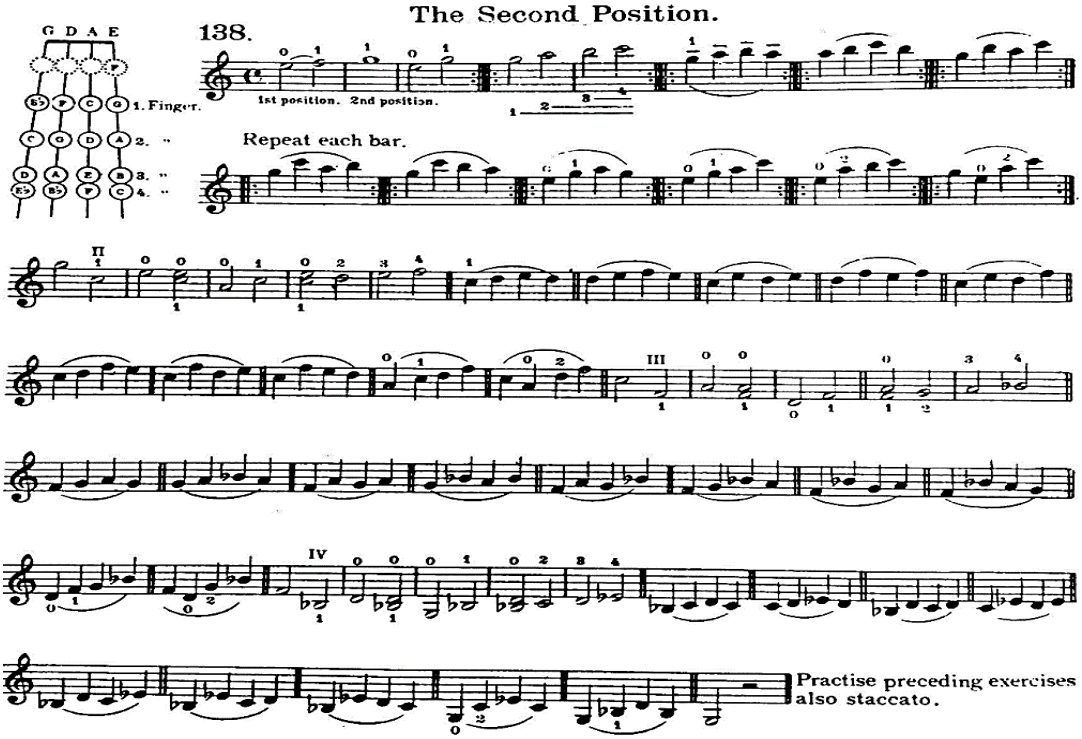
## 13.

15.

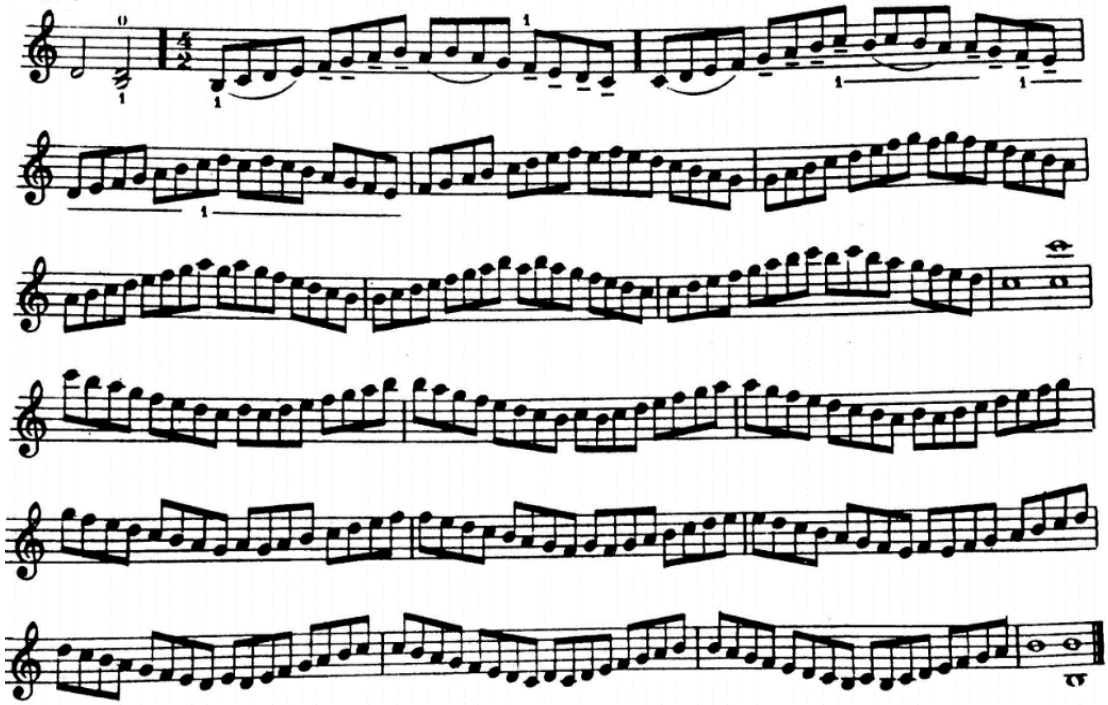
16.

17.

## The Second Position.

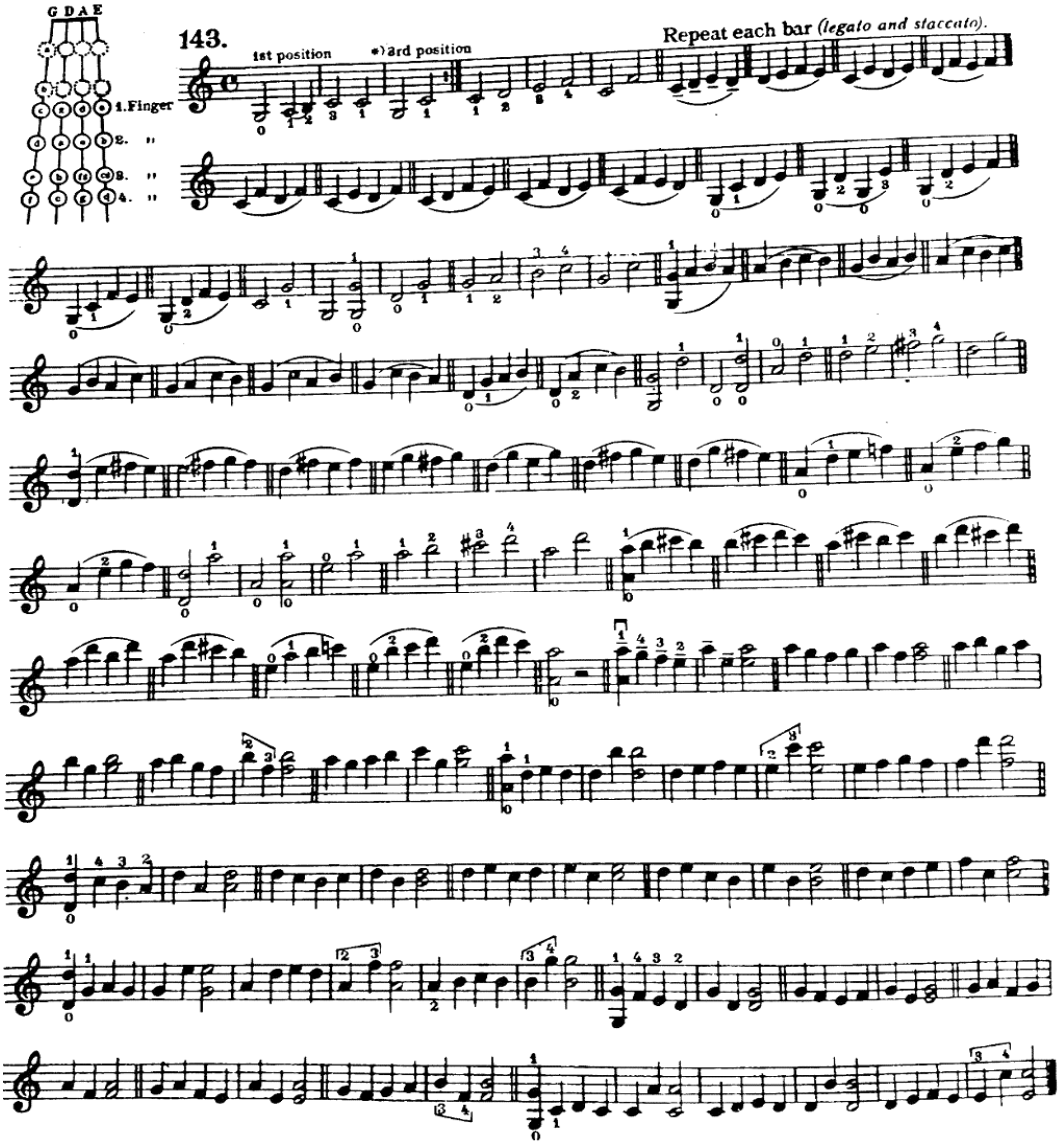



## 140. Scale Exercise.



141.
Allegro.
In tempo di Minuetto.
Jean Becker.
f with broad tone.
p
cresc.
f
ff
dolce
1st pos.
f
1st position.
ff

## The Third Position.




*) The left hand passes from the 1st position and the 1st finger glides from to the thumb being placed opposite to the first joint of the 1st finger.

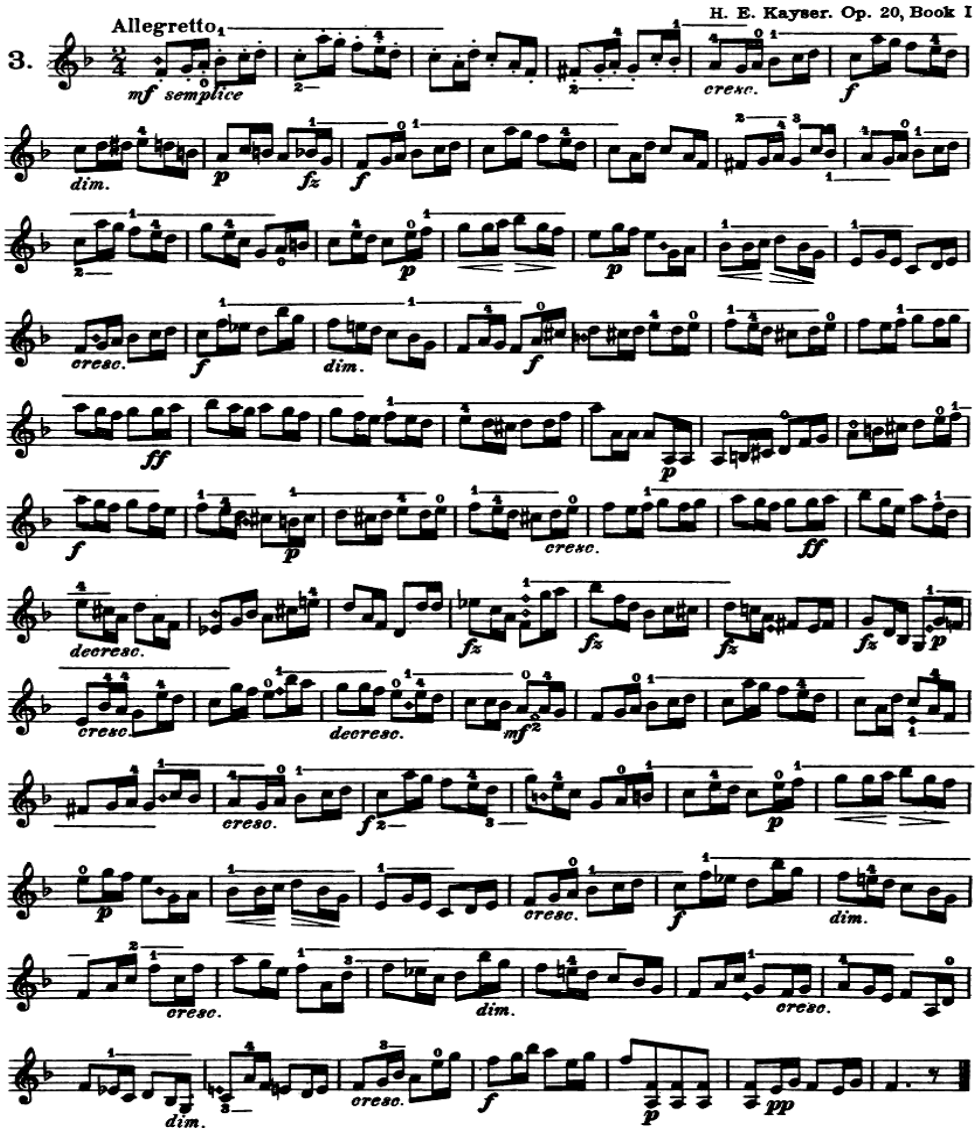
## Study for Intonation.

144.

## Scale Exercise.

145.

This scale exercise is to be practised like Nº 140 with the key-signatures as given there *(staccato and legato)*.


H. E. Kayser. Op. 20, Book I
3.
Allegretto
mf semplice
cresc.
f
dim.
p
fz
f
p
cresc.
f
dim.
f
ff
p
f
p
cresc.
ff
decresc.
fz
fz
fz
fz
cresc.
decresc.
mf
cresc.
f
p
cresc.
f
dim.
dim.
cresc.
cresc.
dim.
cresc.
f
p
pp

## ملخص البحث

## طريقة ليوبولد آور في تدريس آلة الفيولينة

**كمال سيد درويش**[١٤]

**مقدمة**

ولد ليوبولد آور"Leopold Auer" في المجر عام ١٨٤٥م، وهو عازف بارع على آلة الفيولينة ومعلم ومؤلف موسيقي. بدأ دراسته في سن الثامنة في معهد بودابست مع ريدلي كوهن " Ridley Kohen"، ثم سافر إلى النمسا ليواصل دراسته في معهد فيننا عام (١٨٥٨-١٨٥٧) مع جاكوب دونت "Jakob Dont"، وبعد أن قام بعدة جولات موسيقية في بعض المدن، أكمل دراسته في هانوفر في المانيا مع يواكيم "Joachim " عام (١٨٦٤-١٨٦٣).

في عام ١٨٦٨م عُيِّن ليبولد خلفاً لـــ فينيافيسكي كأستاذ في المعهد الموسيقي في سان بطرس برج حيث قام بالتدريس هناك من عام (١٩١٧-١٨٦٨) وخلال هذه الفترة كان له دور فعال في تأسيس مدرسة الفيولينة الروسية. ومن أبرز تلاميذه ميشا إيلمان Mischa Elman، أفرام زيمباليست Efrem Zimbalist، يشا هايفتس Jascha Heifetz، ميرون بولياكان Miron Poliakin.

يوجد مبدأ عظيم في تدريس ليبولد؛ وهو أنك سوف تحصل على ثمرة النتائج عند اخراج أكبر قدر ممكن من قدرات الطالب. فهو يُصر على التطوير التقني المتقن لكل طالب يأتي إليه. فالفن يأتي حيث ينتهي التكنيك فلا يمكن أن يكون هناك تطوير فني حقيقي قبل أن يؤسس التكنيك بشكل جيد.

مما دفع الباحث إلي تناول طريقته في التدريس من خلال بعض تقنيات أداء اليد اليمني واليد اليسرى والاستفادة منها في التدريس بكلية التربية الموسيقية.

**يشتمل البحث على جزئين:**

الجزء النظري ويحتوي على حياة ليبولد آور وأهم أعماله. والجزء التطبيقي ويشتمل على بعض النقاط الهامة في طريقة تدريس ليبولد وبعض تقنيات أداء اليد اليمني واليد اليسرى مع وضع إرشادات لتذليل صعوبات أسلوب الأداء، ويختتم البحث بالنتائج والتوصيات وقائمة المراجع وملخص البحث.

---

[١٤] مدرس بقسم الأداء شعبة أوركسترالى بكلية التربية الموسيقية.

## Research Summary

## Leopold Auer's Method in Teaching the Violin

Leopold Auer was born in Hungary in 1845, and is a masterful violinist, a teacher and composer. He began his studies at the age of eight at the Budapest Conservatory with Ridley Kohne, then he traveled to Austria to continue them at the Vienna Conservatory with Jakob Dont (1857- 8), and, after many concert tours in some provinces, he completed his studies with Joachim in Hanover (1863-4).

in 1868, Auer replaced Henryk Wieniawski as violin professor at the St. Petersburg Conservatory, where he did teaching from 1868 to 1917. During this period, he had an important role in establishing the Russian violin school. among his more notable students was Mischa Elman, Efrem Zimbalist, Jascha Heifetz and Miron Poliakin.

There is a great principle in Leopold's teaching method which its result will produce as much as possible from student abilities. He insists on a perfect technical development in every student comes to him. Art begins where technic ends. There can be no real art development before one's technic is firmly established. That makes the researcher take his way of teaching of some of the right hand and the left-hand Techniques and used it in teaching in the Faculty of Music Education.

**Search includes two parts:**

The theoretical part contains the life of Leopold Auer and his most important works. the Applied part includes some of the important points of Leopold in his teaching method and some of the right hand and the left-hand techniques and put guidelines to overcome the difficulties of performance style, and concludes with results and recommendations and a list of references and a summary of research.