# أهميه دور عازف البيانو المصاحب فى صوناتا الكمان والبيانو رقم 1 مصنف 5 عند روبيرت خان

**د. أحمد محمد عبد الله محمد***

**مقدمه البحث:**

تلعب آلة البيانو دورًا هامًا في المصاحبات الآلية والغنائية لإمكانياتها واتساع نطاقها الصوتى، مما يعمل على إثراء وتكثيف النسيج اللحنى والهارمونى[1] إلى جانب قدرتها على تحقيق التعبير الشخصى وتحقيق قصد المؤلف. مما يتطلب من عازفى البيانو تفهم الخط اللحنى لتلك الآله وقدراتها حتى يتمكن عازف البيانو المصاحب من إثراء اللحن الأساسى الذى تؤديه الآله الأخرى مما يقوى القراءه الوهليه عند كلا منهما وإظهار العمل بصوره جيده ومناسبه[2] ويعتبر عازف البيانو المصاحب الوسيط بين المؤلف والمستمع لدوره فى تحقيق جماليات العمل ويختلف دوره فى مؤلفات المصاحبات إما لإظهار التقنيات أوالتعبير وتعتبر آله الكمان من أكثر الآلات تعبيرا لذا كتب لها العديد من الأعمال المتنوعه إما منفرده أو بمصاحبه البيانو أو للأوركسترا وأيضا بمصاحبه مجموعات صغيره من الآلات[3] وتختلف المصاحبه بإختلاف المؤلفه والعصر الذى تنتمى إليه سواء كانت تتكون من حركه واحده مثل المقطوعات الوصفيه أو مكونه من عده حركات مثل قالب الصوناتا كما فى مؤلفات العصر الرومنتيكى الذى يشتمل على العديد من مؤلفات مصاحبات آله البيانو والكمان ذات التقنيات العزفيه التى تساعد الدارسين على إتقان تقنيات وفنيات المصاحبهومن بينها صوناتا البيانو والكمان رقم 1 مصنف 5 عند روبيرت خان (Robert Kahn 1865– 1951) التى لم تنل الإهتمام الكافى لأنها تشتمل على العديد من المهارات التقنيه والفنيه والتى تتطلب دراسه صعوباتها التقنيه وإيجاد حلول للتغلب عليها.

* مدرس بكلية التربية النوعية – قسم التربية الموسيقية– تخصص الآداء – بيانو– جامعة دمياط

[1] عزيز، سمير(1998): تطور فن المصاحبات الموسيقيه، مجله الفن المعاصر، أكاديميه الفنون ، الجيزه ، ص.117

[2] زكريا، فؤاد (1971) : محيط الفنون 2، دار المعارف، القاهره ، مصر ، ص128

[3] الحفنى، محمود أحمد (1971): علم الآلات الموسيقيه، الهيئه المصريه العامه للتآليف والنشر، القاهره، ص.64: 65

**مشكلة البحث:**

تعتبر مصاحبات آله البيانو أحد أهم العناصر لدارسى آله البيانو بمرحلتى البكالوريوس والدراسات العليا لما بها من مهارات فنيه وتقنيه لا يمكن إتقانها إلا من خلال الدراسه والتدريب المستمر والتعرف على المهارات الخاصه بالمصاحب مما دعى الباحث لتناول الحركه الأولى من صوناتا الكمان والبيانو رقم 1 مصنف 5 عند روبيرت خان بالدراسه والتحليل لما بها من صعوبات لإرشاد دارسى البيانو إلى كيفيه إخراجها بشكل جيد.

**أسئله البحث:**

- ما العناصر الموسيقيه والتقنيات العزفيه التى إشتملت عليها مصاحبه آله البيانو فى الحركه الأولى من صوناتا الكمان والبيانو رقم 1 مصنف 5 عند روبيرت خان؟
- ما الصعوبات والتقنيات الأدائية فى الحركه الأولى من صوناتا الكمان والبيانو رقم 1 مصنف 5 عند روبيرت خان؟
- كيف يمكن أن يفيد تحديد الصعوبات والتقنيات الأدائيه فى تقديم الحلول والإرشادات العزفيه للوصول إلى جوده أداء المؤلفه عينه البحث؟

**أهداف البحث:**

- توضيح أهم العناصر الموسيقيه والتقنيات الأدائيه المميزه فى الحركه الأولى من صوناتا الكمان والبيانو رقم1 مصنف 5 عند روبيرت خان
- تحديد الصعوبات التقنيه التى قد يواجهها الدارس ووضع الإرشادات اللازمه للوصول إلى الأداء الجيد للحركه الأولى من صوناتا الكمان والبيانو رقم1 مصنف 5 عند روبيرت خان

**أهميه البحث:**

تحقيق بيئه تعليميه إيجابيه ومشوقه تهتم بإحداث النمو الشامل للنشاط العقلى ، من خلال تنميه المهارات المعرفيه والوجدانيه والأدائيه فى الحركه الأولى من صوناتا الكمان والبيانو رقم1 مصنف 5 عند روبيرت خان

**حدود البحث**

- **حدود زمانيه:** العصر الرومانتيكي، وتحديداً العام 1886.
- **حدود مكانيه:** مدينة برلين فى العصر الرومنتيكى

**إجراءات البحث**

**منهج البحث :** يتبع البحث المنهج الوصفى " تحليل محتوى" وهو المنهج الذى يقوم على وصف الظاهره موضوع البحث وتحليل بنيتها الاساسيه وبيان العلاقه بين مكوناتها[1].

**عينة البحث:**

الحركه الأولى من صوناتا الكمان والبيانو رقم 1 مصنف 5 عند روبيرت خان

**أدوات البحث:**

إستماره إستطلاع رأى الخبراء فى التقنيات العزفيه فى صوناتا الكمان والبيانو رقم 1 مصنف 5 عند روبيرت خان ( من إعداد الباحث)

**مصطلحات البحث**

**المصاحبه:** هى الصوت الذى يساند اللحن الأساسى سواء كان عزفا أو غناءا وتختلف عن اللحن الأساسى فى بنائها الموسيقى من حيث الإيقاع والهارمونى والخط اللحنى[2]

**المصاحبه المقيده:**ظهرت فى القرن السابع عشر وهى المصاحبه التى تساند الصوت الأساسى وتعمل على إثرائه من الناحيه الهارمونيه وتأتى مختلفه عن اللحن الأساسى وتعتبر جزءا أساسيا فى العمل[3]

**المصاحبه الحره:** وهى من المصاحبات التى كانت مقتصره على الآلات ذات لوحات المفاتيح فى القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر وهى عباره عن صوت ثانوى مصاحب للحن الأساسى ولم تكن مدونه بشكل كامل بل كان يترك للعازف حريه إبتكار مصاحبه على باص يحدده المؤلف [4]

**الصوناتا:**إشتقت الكلمه من الكلمه الإيطاليه Sonare والتى تعنى يعزف وإستعملت للدلاله على الأعمال التى لا غناء فيها [5] وتتكون من ثلاث أو أربع حركات وهى قالب موسيقى يحتوى على ثلاث أقسام رئيسيه ( العرض – التفاعل – إعاده العرض) وهى قد تكون لآله منفرده أو لآلتين (مثل

[1]صادق، آمال مختار ؛ أبو حطب، فؤاد (1999): مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائى ، مكتبه الأنجلو المصريه ، القاهره ، مصر ، ص.102.

[2] Eric, B (1955): Groves Dictionary of Music and Musicians, Macmillan, Vol 1, London.

[3]Eric, B (1955): Groves Dictionary of Music and Musicians, Macmillan, Vol 1, London, p.26

[4]Kurt, A. (1976): The Art of A ccompanying and Coaching, University Minnesota Press, New York.p.15

[5]بيومي، أحمد (1992): القاموس الموسيقى، المركز الثقافى القومى، دار الأوبرا المصريه، وزاره الثقافه ، القاهره ، ص.383.

صوناتا البيانو والكمان) عدد حركاتها بالترتيب ( سريع ، بطىء، متوسط السرعه ، سريع) أو( سريع – بطىء – سريع )[1]

**أسلوب الآداء :** هى الصفه المميزه لكل مؤلف موسيقى ن ويعبر تعبيرا واضحا عن الغرض الذى يريد أن يعبر عنه ويوضحه كما أنه يرمز إلى النظام المتبع فى المعالجه للقالب وللحن والهارمونى والإيقاع [2]

**التكنيك :** المهاره العزفيه الناتجه عن إكتساب مرونه وحريه وتحكم فى العضلات المستخدمه فى العزف ( أصابع – رسغ – ساعد– ذراع – مفاصل)[3]

**التقنيات العزفيه:** هى البراعه الميكانيكيه الناتجه عن السيطره التامه على عضلات الجسم والتحكم فى إستخدام أجزائها بمرونه تسمح لها بآداء التفاصيل الدقيقه فى المؤلفات الموسيقيه[4]

**ويتكون البحث من جزئين**

**الجزء الأول : الإطار النظرى ويشتمل على**

- الدراسات السابقه المرتبطه بموضوع البحث
- مصاحبات آله البيانو للكمان فى القرن التاسع عشر
- نشأه وحياه روبيرت خان Robert Kahn (1865– 1951)
- مؤلفاته للمصاحبات
- المهارات والفنيات التى يجب توافرها فى عازف البيانو المصاحب

**الجزء الثانى: الإطار التطبيقى للبحث ويشتمل على**

- التحليل العزفى لصوناتا الكمان والبيانو رقم 1 مصنف 5 عند روبيرت خان

[1] الشوان، عزيز (1990): الموسيقى للجميع، الهيئه المصريه العامه للكتاب، ص.141

[2] Martin, C. (1978): The Concise Encylopedia of Musicians, hutchnsan of London ltd, London.

[3]Miller, H. (1972): History of Music, New York, Harper Of Row, p. 118

[4]Sadie, S. (1995): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Michillan Publication, London, New York.p,586

**الجزء الأول :الإطار النظرى:**

**الدراسات السابقه المرتبطه بموضوع البحث**

**دراسه بعنوان : عمليه تطور صوناتا الكمان والبيانو فى المرحله المبكره من العصر الرومنتيكى***

هدفت تلك الدراسه إلى التعرف على العوامل التى ساعدت على التحول من الكلاسيكيه وما قبلها إلى الرومانتيكيه، وأكدت على أهميه صوناتا الكمان والبيانو عند كارل فون ماريا ويبر C.M.Weber واتبعت الدراسه المنهج الوصفى التحليلى، ودلت النتائج على التغيرات التى نتجت عن التحول من الكلاسيكيه إلى الرومنتيكيه من خلال الطابع اللحنى والغنائى وتناول الموضوعات اللحنيه فى العمل. تتفق تلك الدراسه مع موضوع البحث الراهن فى التركيز على دراسه مصاحبات الكمان والبيانو فى العصر الرومنتيكى إلا أنها تختلف فى عينه البحث

**دراسه بعنوان : تتبع بيتهوفن من خلال الصوناتات العشر للكمان والبيانو** **

هدفت تلك الدراسه إلى التعرف على صوناتا الكمان والبيانو عن بيتهوفن فى الفتره بين عامى (1798- 1803) ، وإتبعت الدراسه المنهج الوصفى التحليلى لتتبع التطورات التى لحقت بالمؤلفات عيته البحث، وبخاصه أسلوب التآليف وتوزيع الأفكار والمقدمات ، ومقارنتها بالرباعى الوترى ، تتضمن العينه سته عشر وأسفرت النتائج عن ملاحظه أوجه التشابه والإختلاف بين تلك الصوناتات وتفهم العلاقه المتبادله بين صوناتا الكمان والبيانو وبين رباعى البيانو عند بيتهوفن ،من خلال دراسه العناصر الموسيقيه والتاريخيه بالإضافه إلى التقنيات والمبادىء الخاصه بأسلوب كتابتها بشكل سليم ، والتى تتكر ضمن كل مجموعه من الأعمال تتفق تلك الدراسه مع موضوع البحث الراهن فى التركيز على تاريخ مصاحبات الكمان والبيانو إلا أنها تختلف فى العينه البحث

**تعليق الباحث على الدراسات السابقه :** هدفت جميع الدراسات إلى التركيز على مصاحبات الكمان والبيانو فى العصر الرومنتيكى إلا أنها لم تتناول مصاحبات البيانو والكمان وطرق آدائها عند روبيرت خان

* Florea ,A(2016): **The Evolution Process of The Sonata for Violin and Piano Genre in The Early Phase of The Romantic Period**–Congresul International de Muzicologie–Issue No. 3>

** Shapiro, R., K.(2016): **Tracing Beethoven Through the Ten Sonatas for Piano and Violin**–University of Maryland, College Park.

**مصاحبات آله البيانو للكمان فى القرن التاسع عشر :**

تميزت المصاحبات فى العصر الرومنتيكى بالحانها وهارمونياتها الغنيه وإستخدام الكروماتيكيه والتناقض فى الديناميكيه والحريه فى إستخدام النسيج والتيمبو روباتو بشكل متزايد مما اتاح للعازفين مساحه أكبر للتعبير الشخصى[1] ونتيجه لإشتراك آلات الكمان بمصاحبه آله البيانو فى عزف الصوناتا خلال القرن التاسع عشر طورمن نطاقها الصوتى وطرق آدائها فبدا الإعتماد على وتر صول بدلا من التركيز على وتر رى[2] إلى جانب التطور فى ميكاميزم الآله لإستغلال النطاق الكامل لها كما كان الجزء الخاص بعازف الكمان الأكثر ظهوراً عن عازف المصاحبه وكان للتلوين النغمى فى القرن التاسع عشروتطورميكانيكيه البيانو وإستعمال الدواس الأثر فى تحقيق التعبيرات والتأثيرات المختلفه[3] ،إرتبطت آله الكمان بالبيانو بدايه من مؤلفات بيتهوفن وخاصه عند آدائه للتنويعات مع آله الكمان ومن أبرز التطورات فى موسيقى المصاحبات فى القرن التاسع عشر أسلوب الكتابه لعازف البيانو المصاحب[4] التى تأثرت بشكل النسيج وطرق الكتابه للرباعى الوترى فظهرت التقنيات الخاصه بالاجزاء الحواريه بين البيانو وآله الكمان من خلال صوناتا بيتهوفن للبيانو والكمان مصنف 12 [5] التى ساعدت على تحقيق التعبير وتقاسم الماده اللحنيه بالتساوى بين كلتا الآلتين كما ساعدت عازف البيانو المصاحب على تحقيق الثقه بالنفس والترابط بين العازف المنفرد من خلال التقاسيم الإيقاعيه والتوازن النغمى إلى جانب إستغلال الإمكانات الخاصه بآله البيانو[6] ثم تطورت طرق الآداء لصوناتا الكمان والبيانو خلال العصر الرومنتيكى من خلال تحديد العلاقه بين الإيقاع والنغم والآداء والعلاقه بين شده الصوت واساليب الآداءلتحقيق الإخراج الفنى السليم حتى يتفهم العازف طرق الآداء بشكل سليم للتيمات اللحنيه مما يساعد على تشكيل النسيج النغمى السليم وتشكيل وعى العازف بالعلاقه

[1] https://www.bookbaker.com/en/v/The-Ultimate-Guide-to-the-Romantic-Era-of-Classical-Music/8a84afe0-73bc-47bc-9b9e-3fb377303910/about

[2]Stowell, R. (1985): Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Cambridg University Press, New York,p.23

[3] Longyear, R. (1973): Nineteenth-Century Romanticism in Music. USA (2nd Edition), p.38

[4] Watson, A. (2013): Beethoven's Chamber Music in Context, Woodbridge: Boydell Press. 24-25

[5] Shapiro, R., K. (2016): Tracing Beethoven through the Ten Sonatas for Piano and Violin, University of Maryland, College Park,.p.2: 3

[6]Mark Kroll, M. (2004): As if Stroked with a Bow: Beethoven's Keyboard Legato in the Sonatas for Violin and Piano, the Magazine of Historical Performance; Pittsburgh Vol. 10, Iss. 4.

بين الهارمونيات والنسيج الموسيقى والاصوات وشكل التيمات اللحنيه لتشكيل العبارات وتحقيق التعبير [1]

**نشأه وحياه روبيرت خان Robert Kahn (1865- 1951)** مؤلف وعازف بيانو ومدرس للموسيقى المانى الجنسيه ولد فى مانهايم Mannheim عام 1865درس لمده ثلاث سنوات بالجامعة الملكية للموسيقى في برلينKöniglichen Hochschule für Musik in Berlin وما بين عامي 1885 و1886 واصل تعليمه الموسيقي تحت إشراف جوزيف راينبرجر Josef Rheinberger ( 1839- 1901 )* في ميونيخ Munich. وفي العام التالى قام بزيارة إلى فيينا التقى بيوهانس برامز وأصبح صديقًا له، وتأثر بأسلوبه فى التآليف طوال حياته المهنية وفى عام 1890 عمل مؤلفا للموسيقى فى برلين Berlin كما عمل عازفا ومدربا لآله البيانو فى مسرح المدينه فى ليبزج Stadttheater in Leipzig ومن بين طلابه آرثر روبنشتاين Arthur Rubinstein ( 1887- 1982) ** كما عمل عازفا لموسيقى الحجرة والمصاحبات مع كبار العازفين المنفردين والمغنين.

**مؤلفاته للمصاحبه:**

- كتب 180 أغنية منفردة و13 أغنية ثنائية كما كتب لموسيقى الحجره عدد 4 ثلاثى للبيانو four piano trios و2 رباعى للوتريات two string quartets و3 رباعى للبيانو three piano quartets و 2 خماسى للبيانو two piano quintets.
- كتب رباعى البيانو مصنف 30 ، مصنف 41 the Piano Quartets, Op. 30 and Op. 41 بين عامى 1899 ، 1904 والرباعى الوترى مصنف 60 فى سلم لا/ص the String Quartet in A minor, Op. 60 عام 1914
- كتب الخماسى فى سلم دو/ص عام 1911 للبيانو والكلارنيت والكمان والتشيللو والهورن Quintet in C minor (for piano, violin, cello, clarinet and horn

[1] Lester, J. (2020): Brahms's Violin Sonatas–Style, Structure, Performance, Oxford University Press,p.1:5

*جوزيف راينبرجر Josef Rheinberger ( 1839- 1901 ) : مؤلف وعازف أورغن له العديد من الأعمال الدينيه وللأورغن والأعمال الغنائيه كما كان له العديد من الاوبرات

Wanger ,H.(2011):"Rheinberger, Joseph Gabriel". Historisches Lexikon des Fürstentums Liechtenstein (in German, p.31

**آرثر روبنشتاين Arthur Rubinstein ( 1887- 1982): عازف بيانو بولندى – امريكى من أبرز عازفى البيانو على مر العصور ويعتبر من ابرز ممن قام بآداء مؤلفات شوبان

Teachout,T(1996): "Whatever Happened to Arthur Rubinstein"., pp 48–51.

- له دور بارز فى كتابه العديد من اعمال المصاحبات فى بدايات القرن العشرين ومنها المتتابعه للبيانو والكمان مصنف 60 عام 1920 والتى قدمها معه أدولف بوش .

**المهارات والتقنيات الآدائيه لعازف البيانو المصاحب:**

قبل عرض الفنيات الخاصه بالمصاحبات لابد من اللتأكيد على توافر أحد عازفى البيانو ليقوم بتغيير الصفحات لعازف البيانو المصاحب يجلس على يسار عازف البيانو أو العازف المنفرد على أن يجلس بعيدا بمسافه كافيه لمتابعه المدونه ولتحقيق عمليه تغيير الصفحات فى التوقيت المناسب ويجلس العازف المنفرد على يمين عازف البيانو المصاحب حتى يتمكن من رؤيه عازف البيانو المصاحب لتحقيق فنيات الآداء إلى جانب الإهتمام ببيئه الآداء بأن تكون معده للآداء والبروفات من خلال الإضاءه الجيده والتهويه السليمه ووضعيه آله البيانو ووقوف عازف الكمان وتصميم بيئه الآداء من خلال إمتصاص الصوت لتجنب إزعاج المحيطين ومن مبادىء المصاحبات :-

- تحديد سرعه العمل وفقا لقدرات العازف المنفرد الفنيه والعزفيه ولآدائه أو كما تم الإتفاق عليه من قبل لكلا منهما.
- على عازف البيانو المصاحب تولى مسؤليه قياده العمل ولا يمكن أن يكون تابع للآداء من خلال إظهار معانى العمل المقدم من خلال إظهار دور العازف المنفرد ودوره.
- الإهتمام والإلتفات لجميع التفاصيل الدقيقه داخل العمل ( أساليب الآداء – أساليب التعبير – كيفيه تحقيق التوازن بين كلا من العازف المنفرد والمصاحب ) لتحقيق الإنطباع الكامل للعمل.
- يجب عدم إظهار النفس بين كلا من عازف البيانو المصاحب والعازف المنفرد من خلال الإيماءه أو لغه الجسد.[1]
- أن يكون ذو شخصيه فنيه ولديه القدره على التذوق والإحساس بالقيم الجماليه للعمل من خلال الإستماع للعازف المنفرد .
- يمتلك صفه إنكار الذات من خلال إظهار العازف الآخر لأنهما شركاء فى العمل.

[1] صالح، بسنت عادل حسن (2019): دور عازف البيانو كمصاحب لآله الفاجوت فى صوناتا البيانو والفاجوت مصنف 168 عند كامى سان صانص، مجله علوم وفنون الموسيقى، العدد 40، كليه التربيه الموسيقيه ، جامعة حلوان ، القاهره ، مصر، ص 1217: 1218

- أن يكون بقظا أثناء الآداء لتدارك الأخطاء أو فى حاله نسيان أحد أجزاء المؤلفه بسرعه وسهوله اللحاق بالعازف المنفرد.
- أن يكون متقنا لجميع فنيات والتقنيات المطلوبه من السلالم – الأربيجات – السرعه وتغيراتها – الإيقاع – التظليل – أماكن النفس – أساليب الآداء – أساليب اللمس [1] إلى جانب مراعاه الأجزاء الحواريه بين كلا منهما والاجزاء التى يتكرر فيها اللحن بين كلا منهما ، وتبادل اللحن بينهما

**ثانياً الجانب التطبيقى :**

سوف يقوم الباحث فى هذا الجانب بالتحليل العزفى للحركه الاولى من صوناتا الكمان والبيانو رقم 1 مصنف 5 فى سلم صول/ص عند روبيرت خان وإستخلاص الصعوبات العزفيه التى إشتملت عليها مع وضع الإرشادات اللازمه لتذليل تلك الصعوبات :

**أولا التحليل البنائى :**

**إسم العمل :** صوناتا فى سبلم صول/ص للكمان والبيانو لروبيرت خان مصنف 5

Sonata G-Moll FÜR Violine Und Klavier Componirt Von Robert Kahn op.5

**السلم :** صول/ص

**الميزان :** C

**نوع القالب :** آلى

**الصيغه :** ثلاثيه

**عدد الموازير :** 240 مازوره

**السرعه :** معتدله وبنشاط Allegro Moderato e energico كما إستعمال المؤلف العديد من المصطلحات الخاصه بتغيير السرعات أوضحها الباحث من خلال الجدول التالى :

جدول (1) يوضح ابرز المصطلحات الخاصه بتغيير السرعات

| المصطلح | مدلوله | الموازير |
|---|---|---|

[1] فتحى، أمل حياتى محمد (2017): دور آله البيانو فى مصاحبه آله الكمان لمؤلفات ترينتى فى المستويات المختلفه ، مجله علوم وفنون الموسيقى، كليه التربيه الموسيقيه ،العدد 37 ، جامعة حلوان ، القاهره ، مصر، ص 162: 164

| | | |
|---|---|---|
| Poco – Ritard –Poco rit– Rit Ritard | وجميعها بمعنى يبطىء فى السرعه تدريجيا – ويبطىء فى السرعه تدريجيا اكثر فاكثر | م 34: م 35 ، م 39 ، م 78 ، م 183، م 137: م 139 –م 201– م 235 |
| Meno Mosso | أقل سرعه | من أناكروز 232 |
| Tempo I. Allegro moderato | العوده للزمن الأصلى – بسرعه معتدله | م 236 |
| Tempo – A tempo | العوده للزمن الأصلى | م 36 ،م 44، م 79 ، م 202 م 140 |

**مصطلحات الآداء :** ظهرت العديد من مصطلحات الآداء على طول العمل من خلال الجدول التالى :

جدول (2) يوضح أهم مصطلحات الآداء فى العمل

| المصطلح | مدلوله | الموازير |
|---|---|---|
| - Legato Legatissimo | الآداء المتصل ، الآداء المتصل قدر المستطاع | م 7 – م 84 |
| Ma -Ma Marcato ben Marcato | واضح جدا – واضح بشكل جيد | م 19 ، م 140 ، م 169 ، م 199 م 51 |
| dolce | عزب – حلو المذاق | م 33، م 36 ، م 61: م 62 ، م 67 ، م 184 ، م 210، م 215 |
| Con impeto | بإندفاع | م 167 |
| Dolce e tranquillo | عزب – حلو المذاق و هادىء | م 115 |
| animato | بسرعه وبحيويه | م 123 |
| Espr. - Espress | بأسلوب معبر | م 38: م 40 ، م 54، م 65 ، م 89 ، م 88، م 92 ، م 123، م 127 ، م 158 م 193،م 214 |
| Dolce e espress | عزب وبأسلوب معبر | م 44 |
| Con Fuoco | بإنفعال | م 152 |

**أساليب التعبير** : جاءت أساليب التعبير فى المؤلفه من خلال الجدول التالى:

جدول (3) يوضح أهم مصطلحات التعبير فى المؤلفه

| المصطلح | مدلوله | الموازير |
|---|---|---|
| F | الآداء القوى وهى إختصار لكلمه Forte | أناكروز 1، م 26 ، م 58، م 80، 95 ، م 131، م 157، م 172 |
| SF | وهى إختصار لكلمه Sforzando وتعنى إظهار النغمه بنبره قويه | من أناكروز 1: م 4 م13: م 18، م 30 ، م 58: م 60، م 71: م 73 ، م 80 ، م 95: م 97 ، م 101، م 150،م 152: م 156، م 163: م 166، م 220، م 222 |
| Sff | وتعنى ظهور النغمه بنبره قويه | م 17، م م29، م 74 ، م 167 |
| FF | وهى إختصار لكلمه Forte Forte وتعنى الآداء القوى جدا | م 6، م 98 ،م 152، م 177، م 236 |
| Sempre FF | إستمرار الآداء القوى | م 238 |
| P | إختصار لكلمه Piano وتعنى الآداء الخافت | م 7، م 19 ، م 22، م 88، م 92 ، م 123، م 169 ، م 172، م 190 |
| PP | الآداء الخافت جدا | م 36 ، م 51 ، م 61 ، م 77، م 84 ، م 88 ، م 92 ، م 115، م123، م 139 ، م 183،م 192، م 199، م 210، م 215، م 217 ، م 229 م 232 |
| M.p | وهى إختصار لكلمه Mezzo Piano وتعنى نصف خافت | م 184 |
| Cresc | إختصار لكلمه Crescendo وتعنى التدرج فى شده الصوت من الآداء الضعيف إلى الآداء القوى | م 11: م12، م 21، م 25 ، م 27 : م 28 ، م 54 : م 57 م 67 [4]: م 70، م 93: م 94 ، م 159: 162، م 173: م، 176، م 202: م 209 |
| Cresc.Molto | التدرج فى شده الصوت من الخفوت للقوه أكثر فأكثر | م 218 : م 219 |
| Dim | إختصار لكلمه diminuendo وتعنى التدرج فى شده الصوت من الآداء الخافت إلى الآداء القوى | م75: م 76 م 135: م139 م 224: م 228 |

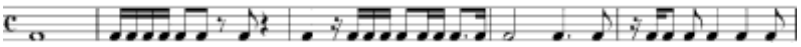
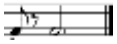
| المصطلح | مدلوله | الموازير |
|---|---|---|
| Dimin Poco a<br>Cresc – poco<br>Poco a Poco | التدرج فى شده الصوت من الخفوت للقوه<br>أكثر فأكثر والعكس | م 108: م 114 م 124: م 130<br>م 144: م 151 |
| كما ظهرت العديد من إشارات التعبير ومنها | | |
| | التدرج ى شده الصوت من الخفوت إلى القوه | ظهرت تلك الإشارات فى جميع أجزاء المؤلفه من بدايتها إلى نهايتها |
| | التدرج فى شده الصوت من القوه إلى الخفوت | |

**التدوين الموسيقى :** جاء التدوين الموسيقى لآله الكمان (دون الجزء الخاص بالعازف المنفرد) فى مفتاح صول أما بالنسبه لعازف البيانو المصاحب جاءت المصاحبه مكتوبه فى مفتاحى صول ، فا كما ظهرت العديد من المواضع الخاصه بتغيير المفاتيح كما بالجدول التالى:

جدول (4) يوضح ابرز مواضع تغيير المفاتيح فى المؤلفه

| أشكال تغيير المفتاح | الموازير |
|---|---|
| تغيير من مفتاح فا ثم لمفتاح فا | م 5 [4]: م 6 [1] |
| تغيير من مفتاح صول لفا ثم لمفتاح صول ، تغيير من مفتاح صول لفا ثم إلى مفتاح صول | م 18 [4]: م 19 ،م 20: م 21 |
| تغيير من مفتاح صول إلى فا و تغيير إلى مفتاح صول ، تغيير من مفتاح صول إلى مفتاح ثم تغيير إلى مفتاح صول | م 33 ، م 38 [3] م 40 : م 41 [3] |
| تغيير إلى مفتاح صول ، تغيير لمفتاح فا ، تغيير لمفتاح صول ، تغيير لمفتاح فا ، تغيير لمفتاح صول | م 61 [4] ، م 63، م 65 [2] ، م 66 [2] ، م 69 [1، 2] |
| تغيير إلى مفتاح فا ، تغيير إلى مفتاح صول ، تغيير إلى مفتاح فا ، تغيير إلى مفتاح فا ، تغيير إلى مفتاح صول ، تغيير إلى مفتاح فا ، تغيير إلى صول | م 75 ، م 80 ، م 94 [2] ،م 95 [1، 2] ، 99 [2]، م 107 [1،2] |
| تغيير لمفتاح فا ، تغيير لمفتاح صول ، م 125 تغيير لمفتاح فا ، م 126 تغيير لمفتاح صول ، تغيير مفتاح فا ،تغيير لمفتاح صول | م 123 [1] : م 124 [1]، م 125 : م 126 ، م 127 [1]: م 127 [2] |
| تغيير إلى مفتاح فا وتغيير لمفتاح صول ثم لمفتاح فا ، تغيير إلى مفتاح صول ، تغيير إلى مفتاح فا ، م 136 تغيير إلى مفتاح فا | م 129 [2] ، م 131 [2]، م 132 ، م 136 |
| تغيير لمفتاح فا ، تغيير إلى مفتاح صول ، تغيير إلى مفتاح فا ، تغيير إلى مفتاح صول ، تغيير إلى مفتاح فا ، تغيير إلى مفتاح فا ، تغيير إلى مفتاح صول | م 144، م 147، م 151 [3]،م 152، م 156 [3] ، م 157 [2، 4] ، م 158 [2] |

| أشكال تغيير المفتاح | الموازير |
| --- | --- |
| تغيير إلى مفتاح صول وتغيير إلى مفتاح فا ، تغيير إلى فا ، تغيير إلى مفتاح فا ، تغيير إلى مفتاح صول ، تغيير إلى مفتاح فا | م 163 [3] : م 164 ، م 167 [3، 4] : م 168 [4] ، م 171 [3] ، 172 [2، 4] |
| تغيير إلى مفتاح صول ، تغيير إلى مفتاح فا ، تغيير إلى مفتاح صول ، تغيير إلى مفتاح صول ، تغيير إلى مفتاح فا ، تغيير إلى مفتاح صول ، تغيير إلى مفتاح فا ، م 235 تغيير المفتاح إلى صول ، صول ، تغيير إلى مفتاح فا | م 197 [2، 4]، م 202 [2] ، م 204 [2] ، م 210 [4] ، م 214، م 225 [3، 4]، م 227 [3] ، م 235 ، م 238 [3] |

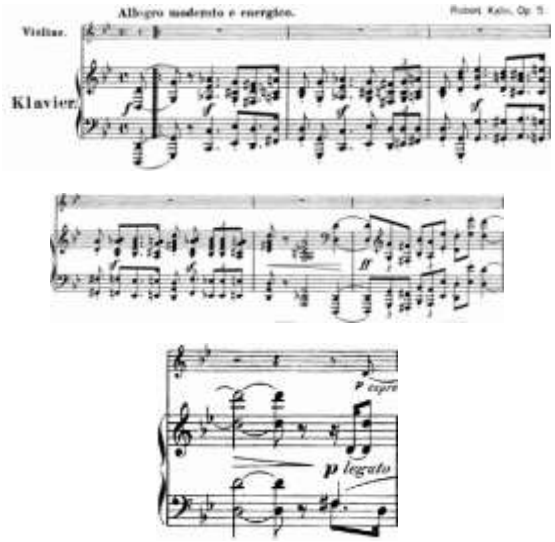
**النماذج الإيقاعيه:** بالنسبه للسكتات : إستخدم المؤلف السكتات التاليه على أغلب المواضع فى المؤلفه  بالنسبه للاشكال الإيقاعيه الغير منتظمه : إستخدم المؤلف الأشكال الإيقاعيه التاليه بالنسبه للأشكال الإيقاعيه : إستخدم المؤلف الإيقاعات التاليه



**الحليات :** لم يستعمل المؤلف سوى حليه الأربيجيو فى الموازير 189 ، م 191 لكلتا اليدين ، م 206 لليد اليسرى

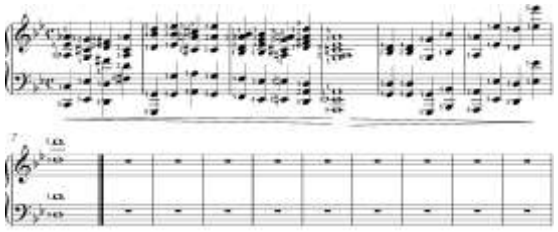
**ثانيا التحليل البنائى للعمل :** قسم العرض ويبدا من أناكروز 1: م79 ويبدا فى سلم صول/ص وينتهى بقفله تامه فى سلم صول/ص وقسم التفاعل ويبدأ من م 80: م156 ويبدأ فى سلم صول/ص وينتهى بقفله نصفيه فى سلم صول/ص وقسم إعاده العرض ويبدا من م 156 [4] : م 240 ويبدا فى سلم صول/ص وينتهى بقفله تامه فى سلم صول/ص

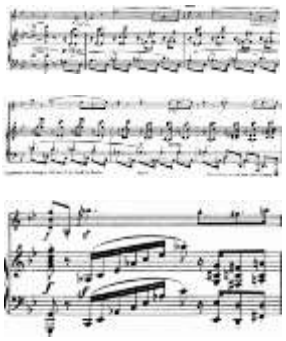
**ثالثا التحليل العزفى للعمل :** وفيه سوف يقوم الباحث بالتحليل العزفى موضحا كيفيه الوصول إلى جوده الآداء الجيد ، الإرشادات التى يجب إتباعها لتحقيق الآداء السليم والتمارين المقترحه، أهميه دور عازف البيانو المصاحب .

**قسم العرض**

**التمهيد الموسيقى لآله البيانو ويبدأ من أناكروز 1: م 7 [3]** : ينتهى بقفله نصفيه فى سلم صول/ص وهى عباره مطوله نتيجه م2 تكرا م1 وهى تشمل على الكثافه الهارمونيه من أوكتافات وتألفات لثلاثيه ورباعيه وخماسيه الرأسيه صاعده وهابطه تتكرر يليها مسافه الثالثه والخامسه المزدوجه فى اليد اليمنى فى مقابل الأوكتافات الصاعده المتكرره بشكل كروماتيك إلى جانب النغمات المزدوجه والتآلفات الثلاثيه ذات المسافات الواسعه فى اليد اليسرى ويشير المؤلف إلى إستخدام أساليب التعبير ( F- S.F- FF) على التوالى كما أشار إلى تحقيق اللمس المتقطع والأقواس اللحنيه الصغيره وتغير النطاقات الصوتيه نتيجه تغير المفاتيح فى م 5 [4] كما بالشكل(1)

شكل (1) يوضح التمهيد التمهيد الموسيقى لآله البيانو ويبدأ من أناكروز 1: م 7 [3]

وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث التمرين التالى الذى يساعد فى أداء تآلفات ثلاثيه ذات مسافات واسعه فى اليد اليمنى فى مقابل الأوكتافات والنغمات المزدوجه فى اليد اليسرى فى الموازير 1، 2 ، 3 كما بالشكل 2 وفيه يلتزم الدارس بالترقيم المقترح من قبل الباحث على أن تأتى الحركه من أعلى لوحه المفاتيح بوزن من عضلات الذراع دون الشد على عضلات الساعد مع مراعاه اللمس المتقطع وأسلوب التعبير S.F فى كل مره ظهر فيها التآلف ويمكن تقسيم نغمات التآلفات أثناء التدريب وصولاً للآداء الأمثل وفى اليد اليسرى تأتى الحركه من مفصل الكتف منبع الحركه وبوزن عضلات الذراع عند آداء الأوكتافات وبالنسبه للنغمات المزدوجه تأتى الحركه من مفصل الاصابع بتهيئه الاصابع على النغمات المزدوجه دون شد كما يمكن التدريب على التمرين مره بالآداء المتصل

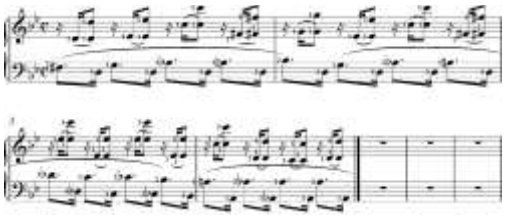
وبالتدرج فى شده الصوت لكلتا اليدين كما أشار الباحث.ونظرا لتكرار بعض التآلفات فى الجزء الخاص بالتمهيد ينصح الباحث بالتساوى فى نسب لمس الأصابع ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب فى التمهيد لعازف الكمان للأداء مع مراعاه الإلتزام بمواضع التعبير فى المؤلفه حيث أشار المؤلف (F- S.F-FF) على التوالى فى المؤلفه لتوضيح لحن البدايه من خلال الهارمونيات والأوكتافات والتآلفات بأنواعها ( ثلاثيه – رباعيه – خماسيه) ومواضع التنفس فى بدايه الآداء وقبل بدايه أداء عازف الكمان .

شكل (2) يوضح التمرين المقترح من قبل الباحث لتذليل صعوبات آداء التمهيد الموسيقى أناكروز 1: م 7 [3]

**الموضوع الأول ويبدأ** من م 7 [4] : م 19 [1] وينتهى فى سلم صول/ص وهو مكون من عبارتين: الأولى تبدأمن م 7 [4]: م 13 [1] تنتهى بقفله تامه فى سلم صول/ص فى شكل تتابعات لحنيه صاعده لنغمات منفرده على مسافات ( 2– 6– 5 –8) الصاعده والهابطه وأكتافات يليها فى م 12 تآلفات ذات مسافات واسعه ومسافات الثالثه والرابعه المزدوجه الهارمونيه فى اليد اليمنى فى مقابل تتابعات لحنيه فى شكل مسافات لحنيه هابطه (3–4–5–6–8) فى شكل نغمات ملونه هابطه ونغمات ثابته فى الموازير 8، 9 ، أكتافات هابطه فى م 10: م 12 ويشير المؤلف إلى الآداء المتصل لكلتا اليدين مع مراعاه مواضع النبر القوى فى اليد اليسرى ومواضع التدرج فى شده الصوت من الخفوت إلى القوه كما بالشكل (3)

شكل (3) يوضح العباره الأولى للموضوع الأول 7 [4]: م 13 [1]

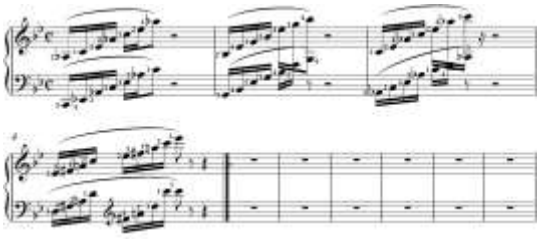
العباره الثانيه من م13: م 19[1] وتنتهى بقفله تامه فى سلم صول/ص وهى عباره مطوله م 14 تكرار للمازوره 13 والموازير 16 ، 17 تصوير للمازوره 15 وهى عباره عن تكثيف هارمونى لتآلفات

ثلاثيه ورباعيه رأسيه ومسافات هارمونيه مزدوجه وأربيجات صاعده فى مقابل أوكتافات ونغمات مزدوجه وأربيجات صاعده تنتهى بتآلفات ثلاثيه وأوكتافات ونغمات منفرطه فى اليد اليسرى مع مراعاه التمييز بين الآداء المتصل واللمس المتقطع كما بالشكل (4)

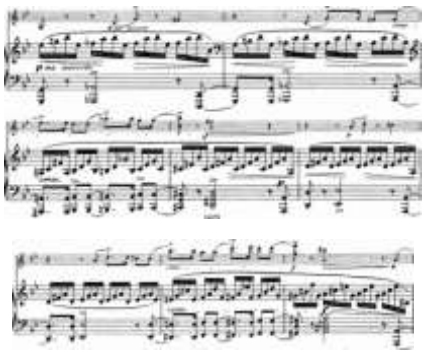
شكل (4)يوضح العباره الثانيه من قسم العرض من م13: م 18

وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث التمرين التالى لأداء أوكتافات صاعده فى اليد اليمنى فى مقابل تتابعات لحنيه ملونه فى اليد اليسرى فى م 7: 9 : كما بالشكل

شكل (5)يوضح كيفيه آداء أوكتافات صاعده فى اليد اليمنى فى مقابل تتابعات لحنيه ملونه فى اليد اليسرى فى م 7: 9

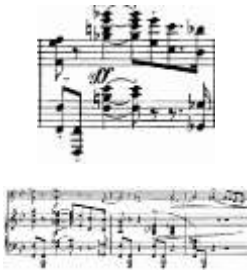
وفيه تاتى الحركه بوزن مفصل الرسغ فى اليد اليمنى مع تثبيت إصبع الإبهام على بدايه الأوكتاف فى اليد اليمنى وبالنسبه لليد اليسرى تأتى الحركه من مفصل الأصابع دون شد مع مراعاه الترقيم المقترح من قبل الباحث ومرور الإبهام أسفل الاصابع فى اليد اليسرى

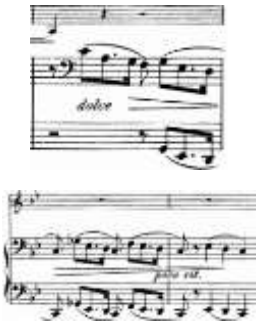
التمرين الثانى لتسهيل أداء الأربيجات فى كلتا اليدين بشكل متوازى على بعد مسافه ثالثه فى الموازير 13، 14 ، 15 ، 16 ، 17 كما بالشكل 6

شكل (6) يوضح التمين المقترح لتذليل صعوبات آداء آداء الأربيجات فى كلتا اليدين بشكل متوازى على بعد مسافه ثالثه فى الموازير 13، 14 ، 15 ، 16 ، 17

وفيه تأتى الحركه من مفصل الأصابع دون شد مفصل الرسغ مع الإلتزام بترقيم الأصابع ومرور الإبهام أسفل الأصابع فى م 13و م 14 مع مراعاه النفس البسيط لتوضيح بدايه كل أربيج ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب بالأداء كخلفيه للحن الاساسى فى عرض الفكره الأساسيه للموضوع الأول

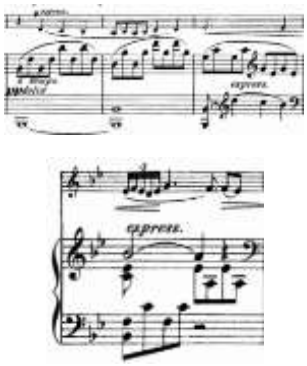
**القنطره** وتبدأ من م 19: م 35 وتنقسم إلى الجزء الأول من م 19 : م 29 عباره عن تتابعات لحنيه صاعده وهابطه فى شكل اربيجات فى اليد اليمنى فى مقابل أوكتافات والتآلفات الرباعيه فى اليد اليسرى ويشير فيها المؤلف إلى العديد من الإنتقالات بين المناطق الصوتيه لآله البيانو نتيجه تغيير المفاتيح فى م 20 ، م 21 والآداء المتصل فى كلتا اليدين وآداء الأقواس اللحنيه الصغير Slurs فى اليد اليسرى فى م 27 ، 28 وتوضيح مواضع النبر القوى والنبر الضعيف فى اليد اليسرى ، الأربطه الزمنيه ومواضع التدرج فى شده الصوت كما أشار المؤلف بالبدايه بإستخدام الآداء الخافت على ان يكون واضح جدا بإستخدام المصطلح Marcato P Ma ولتحقيق جوده الآداء إقترح الباحث الإرشاد العزفى التالى تأتى الحركه من مفصل الأصابع بوزن من مفصل الرسغ والموازير من 27: م 28 فى اليد اليمنى لتحقيق الإستطاله بين الأصابع للتدريب على المسافات الواسعه بين الأصابع وبالنسبه لليد اليسرى تأتى الحركه من أعلى لوحه المفاتيح بوزن الذراع بتوظيف الأصابع (5–1) مع مراعاه أماكن الأوكتافات المتصله التى تأتى بتوظيف الأصابع والتثبيت فيما بين الإصبع ( 4، 5) (5–1) – ( 4–1) ،بالنسبه للتألفات فى م 22 [1، 2] سبق ذكر كيفيه آدائها فى التمهيد الموسيقى بالنسبه للأوكتافات المتصله فى اليد اليسرى فى م 27 ، 28 تأتى الحركه بتثبيت الإصبع الثانى على النغمه الأغلظ للأوكتاف على أن يتم تحريك الأصابع (4–1) على الأوكتاف التالى أو من خلال إستعمال الأصابع (5–1) على الأوكتافين مع لمسه خفيفه من الدواس الأيمن لتحقيق الآداء المتصل كما بالشكل 7

شكل ( 7) يوضح الجزء الأول من القنطره

ويأتى اهميه دور عازف البيانو المصاحب كداعم لأداء عازف الكمان من م 19 : م20 يأتى اللحن بين عازف البيانو المصاحب وعازف الكمان وتحديدا فى اليد اليسرى فى نوع من المحاكاه اللحنيه بين كليهما من حيث أساليب التعبير وبعض أساليب الآداء كتوضيح للنبر القوى كما أشار المؤلف ويتساوى اللحن فى م 21 ثم يتبادل اللحن مره أخرى من م 22:م 24 ويتساوى اللحن من م 25:م 28 مما يتطلب دقه التقنيات والتعبير وتوضيح أساليب الآداء ويراعى عند التدريب يفضل التدريب لكل جزء على حده

**الجزء الثانى ويبدأ من م 29: م32** [1] : وهى عباره منتظمه فيها م 30 تكرار للمازوره 29 على بعد أوكتاف أسفل فى شكل تآلفات ثلاثيه ورباعيه فى وضع مفتوح وأكتافات هابطه فى اليد اليمنى فى مقابل نغمات مزدوجه وأوكتافات وتآلفات ثلاثيه فى اليد اليسرى ويشير المؤلف فيها إلى الآداء بالقوس اللحنى القصير Slur يسمع التآلف الأول متصل وقوى والتآلف الثانى خافت ومتقطع مع مراعاه التمييز بين اللمس المتصل والمتقطع وتوضيح مواضع النبر القوى والضعيف مع مراعاه التبيان فى أساليب التعبير حيث أشار المؤلف بإستخدام ( SFF-S.F) على التوالى وللوصول إلى جوده الآداء فيها يراعى حركه الذراع من أعلى لوحه المفاتيح وفى شكل نصف دائره عند الإنتقال بين الاوكتافات فى اليد اليسرى من م 30: م 31 ويأتى فيها أهميه دور عازف البيانو المصاحب إستكمال لهارمونيات عازف الكمان مع مراعاه التوازن فى لمس المفاتيح على ألا يطغى لحن المصاحبه على اللحن الأساسى والتبادل فى تحقيق النبر القوى فى م 31 بين كلا من عازف البيانو المصاحب وعازف الكمان والتدرج فى شده الصوت بين م 31: م 32 كما بالشكل (8)

شكل ( 8) يوضح الجزء الثانى من القنطره

الجزء الثالث ويبدأ من م 32: م 35 : تنتهى بقفله نصفيه فى سلم صول/ص وهى عباره عن Link لحنى لعازف البيانو المصاحب فقط فى شكل تتابع لحنى هابط على بعد أوكتافمن م 31 [3] : م 35 ويشير المؤلف إلى إستخدام القوس اللحنى الصغير لكل موتيف إيقاعى والتدرج فى البطء فى نهايه القنطره Poco rit ما بين م 34: م 35 مع التدرج فى شده الصوت من الآداء القوى للآداء الخافت وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث توظيف الترقيم التالى (5- 4-2-1) لليد اليمنى فقط – ( 5-3-2-1 لليد اليمنى / 1-3-4-5 لليد اليسرى )- (4-3-2-1 لليد اليمنى / 2-3-4-5 لليد اليسرى )-( 4-3-2-1 لليد اليمنى / 1-3-4-5 لليد اليسرى ) ( 3-2-1 لليد اليمنى / 3-4-5 لليد اليسرى) مع الإلتزام بالتدرج فى شده الصوت من القوه إلى الخفوت ، التدرج فى البطىء ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب فى تهيئه المستمع وعازف الكمان للبدء فى الموضوع الثانى كما بالشكل (9)

شكل ( 9) يوضح الجزء الثالث من القنطره

الموضوع الثانى ويبدا من م 36: م 79 وينتهى بقفله تامه فى سلم صول/ص وهو يتكون من الفكره الاولى وتبدا من م 36 : م50 وتنتهى بقفله تامه فى سلم صول/ص وفيها العباره الأولى من م 36 : م 39 تنتهى بقفله نصفيه فى سلم سى بيمول الكبير وهى عباره عن تآلفات ثلاثيه مفككه فى اليد اليمنى على الدرجات الأولى والثانيه والخامسه لسلم سى بيمول/ك فى اليد اليمنى فى مقابل الأوكتافات ونغمات منفرطه ونغمات مزدوجه هارمونيه ونغمات منفرطه وأوكتاف وموتيف إيقاعى فى شكل باص البيرتى فى اليد اليسرى يشير المؤلف فيها إلى العوده إلى الزمن الأصلى حيث إستخدم المصطلح A Tempo ، الآداء المتصل فى كلتا اليدين وتنوع الطبقات الصوتيه لتغيير المفاتيح فى م 38 ، 39 وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث الإلتزام بالآداء المتصل فى كلتا اليدين وبأساليب التعبير (PP Dolce – Espress) على التوالى على أن تاتى الحركه من مفصل الكتف وبوزن عضلات الذراع فى شكل نصف دائره أعلى اليد اليمنى لتحقيق تقاطع اليد اليسرى فوق اليمنى فى م 38. ويأتى

أهميه دور عازف البيانو المصاحب كخلفيه للحن عازف الكمان على أن لا يطغى على لحن عازف الكمان كما بالشكل(10)

شكل (10) يوضح العباره الاولى من الفكره الاولى من الموضوع الثانى من م36: م 39

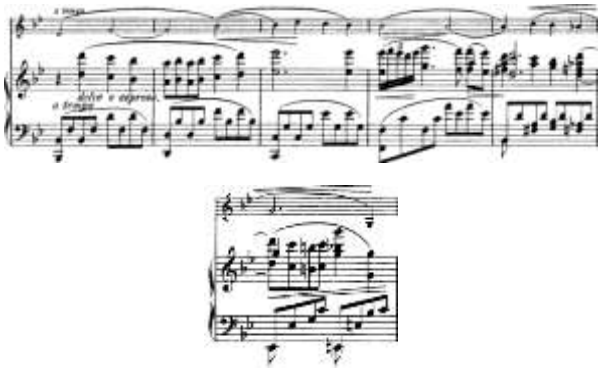
العباره الثانيه من م 40: م 43 وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم سى بيمول/ك وهى عباره عن تآلفات ثلاثيه مفككه فى اليد اليمنى مبنيه على الدرجات الخامسه والرابعه والخامسه لسلم سى بيمول/ك فى اليد اليمنى فى شكل نغمات مزدوجه بمصاحبه نفمه منفرده فى مقابل الأوكتافات ونغمات منفرطه فى اليد اليسرى ويشير المؤلف إلى إستخدام أسلوب التعبير Espress فى م 40 وإستخدام القوس اللحنى الصغير فى اليد اليسرى إلى جانب إستخدام النبر القوى فى م 42، م 43 مع التدرج فى البطء فى م 43 حيث أشار المؤلف بإستخدام المصطلح Poco Rit وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث الإلتزام بمواضع تغيير المفاتيح ومصطلحات التعبير وعدم إغفال الأقواس اللحنيه الصغيره فى اليد اليمنى على أن ترفع اليد بخفه لعزف النغمه التى تليها والنغمات الممتدّة في المصاحبة باليد اليسرى، على أن تأخذ النغمة القيمة الزمنية كاملة مع رفع الأصابع بخفّة لعزف النغمة التي تليها الإلتزام بمواضع النبر القوى فى م 42: م 43 مع التدرج فى البطء فى م 43 مع مراعاه كيفيه آداء النغمات المزدوجه بتهيئه الأصابع بالترقيم التالى ( 2، 4 – 3، 5 – 2، 4 ) على التوالى والإصبع الأول على نغمه رى دون شد لمفصل الرسغ ويأتى دور عازف البيانو المصاحب كخلفيه للحن عازف الكمان على ألا يطغى على اللحن الأساسى كما بالشكل (11)

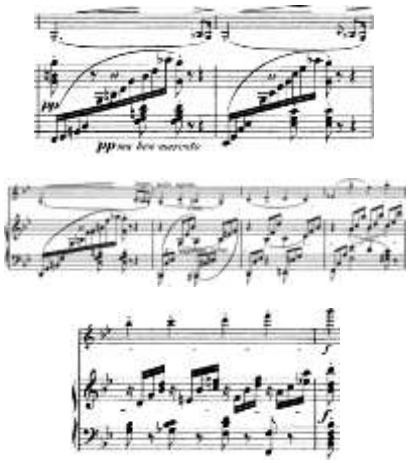
شكل (11) يوضح العباره الثانيه من الفكره الاولى من الموضوع الثانى من م40: م 43

العباره الثالثه من م 44: م 50 وتنتهى بقفله تامه فى سلم صول/ص وهى عباره مطوله نتيجه التنويع لبعض التيمات اللحنيه م 45 تنويع لمازوره 44 ، م 48 تنويع م 46 ، م 49 تنويع على م 44 وهى عباره عن من م 44: م 47 عباره منتظمه فيها تآلفات ثلاثيه مفككه فى اليد اليسرى على الدرجات الأولى والخامسه لسلم سى بيمول/ك يليها التآلفات على الدرجات الخامسه والرابعه فى سلم صول/ص وتآلف الدرجه الأولى والخامسه فى سلم سى بيمول فى اليد اليسرى فى مقابل الأوكتافات والتآلفات الرباعيه رأسيه والثلاثيه المفتوحه فى اليد اليمنى ويشير المؤلف إلى العوده إلى الزمن الأصلى بإستعمال المصطلح Atempo وإستخدام الأقواس اللحنيه الصغيره فى اليد اليسرى لكل مازوره والأقواس اللحنيه فى اليد اليمنى من م 44: م 45 ولتحقيق جوده الآداء يقترح الباحث الإرشادات التاليه مراعاه آداء الخمسيه فى مقابل 2 كروش فى م 47 وتأتى الحركه فى اليد اليمنى بإستداره كف اليد على أن يكون مفصل الرسغ منبع الحركه دون شد وفى اليد اليسرى من خلال التمرين المقترح التالى لليد اليسرى فقط على أن تأتى حركه الأوكتافات والنغمات المنفرطه برمى ثقل الذراع من أعلى لوحه المفاتيح مع بدايه الآداء على أن تأتى الحركه فى شكل نصف دائره أعلى لوحه المفاتيح بينها ومراعاه الآداء المتصل فى م 50 مع رفع الأصابع بخفه لعزف النغمه التى تليها ومراعاه الآداء السليم للخمسيه فى مقابل 2 فى م 47 إلى جانب الإلتزام بمواضع التعبير والتدرج فى شده الصوت كما بالشكل (12)

شكل (12) يوضح تمرين مقترح لتحقيق الإستداره السليمه لليد اليسرى من م 44: م 47

م 48: م 50 عباره عن تآلفات خماسيه وثلاثيه ذات مسافات واسعه وأوكتافات فى اليد اليمنى فى مقابل تآلفات ثلاثيه مفككه وأربيجات وأوكتافات فى اليد اليسرى وقد أشار المؤلف إلى تحقيق الآداء المتصل من خلال الأقواس اللحنيه الطويله والقصيره ومواضع النبر القوى فى م 50 وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث لأداء النغمات المزدوجه بتهيئه الأصابع بالترقيم التالى ( 2، 4 – 3، 5 – 2، 4 ) على التوالى والإصبع الأول على نغمه رى دون شد لمفصل الرسغ كما تتشابه تقنيات اليد اليسرى مع ما سبق ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب كخلفيه للحن على ألا يطغى على الجزء الخاص بعازف الكمان بتحقيق التعبير السليم ويعتمد على دقه لمس الأصابع للمفاتيح

وخاصه فى تحقيق التدرج فى شده الصوت بالتناقض مع عازف الكمان فى م 47 كما ويتساوى فى الآداء فى م 50 بالشكل (13)

شكل (13) يوضح العباره الثالثه من الفكره الاولى من الموضوع الثانى من م44: م 50

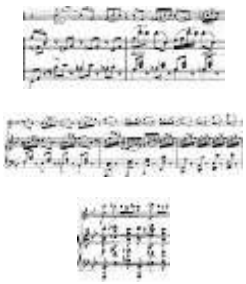
الفكره الثانيه من الموضوع الثانى وتبدأ من م 51: م 58 [1] وتنتهى بقفله تامه فى سلم سى بيمول/ك وهى جمله منتظمه تقسم إلى العباره الأولى تبدأ من م 51 : 54 [1] تنتهى بقفله تامه فى سلم دو/ص وهى عباره عن تآلفات ثلاثيه ورباعيه رأسيه فى كلتا اليدين إلى جانب الأربيجات بالتبادل بين الأيدى العباره الثانيه من م 54: م 58 [1] وتنتهى بقفله تامه فى سلم سى بيمول/ك وهى عباره عن تآلفات ثلاثيه مفككه بالتبادل بين كلتا اليدين يليهاالتآلفات بين كلتا اليدين فى شكل نغمات مزدوجه هارمونيه مقسمه بين كلتا اليدين يليهل تآلف ثلاثى فى اليد اليمنى فى مقابل تألف رباعى وأوكتاف فى اليد اليسرى ويشير المؤلف إلى إستخدام القوس اللحنى الصغير وأساليب التعبير التدرج من الخفوت إلى القوه كما بالشكل (14)

شكل (14) يوضح الفكره الثانيه من الموضوع الثانى وتبدأ من م 51: م 58 [1]

وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث التالى الإلتزام باللمس المتصل بالتساوى بين حركه الأصابع واللمس المتقطع بوزن مفصل الرسغ من م 51: م 53 مع مراعاه الآداء السليم للإحدى عشريه فى م 51: م 53 ، تأتى حركه الأوكتاف بوزن من الذراع ليكون مفصل الكتف منبع القوه فى الموازير 51 [4]: م 53 [4] ،تأتى التآلفات المتتاليه والمتكرره فى اليد اليسرى من م51: م 53 من أعلى لوحه المفاتيح بتهيئه الأصابع بالترقيم على التوالى ( 5-4-3-1) / ( 4-2-1)/ (5-2- 3-1) برمى ثقل الذراع من أعلى لوحه المفاتيح مع ضروره التساوى فى قوه اللمس ، تأتى حركه الأربيج بين كلتا اليدين فى م 51: م 53 بالتبادل بين الأيدى ثم تقاطع اليسرى فوق اليمنى على التوالى بالترقيم ( اليد اليسرى 5-4-3-2-1، اليد اليمنى 1-2-3-4-5، الإصبع الثانى اليد اليسرى على نغمه لا بيمول) ، ( اليد اليسرى بالاصابع 4-2-1- 4 – اليد اليمنى 1-2-4- 5 – اليد اليسرى 4-2-1 اليد اليمنى 1-5 ) ، ( اليد اليسرى 5-3-2-1، اليد اليمنى 1-2-3-4، اليد اليسرى 5-2-1ن اليد اليمنى 1-5 على ان تأتى الحركه من مفصل الاصابع بمساعده وزن مفصل الرسغ دون شد مع مراعاه اللمس المتصل ثم عزف الأوكتاف باليد اليمنى بإستخدام الأصابع ( 1-5) باللمس المتقطع ، مراعاه اللمس المتصل عند آداء الاربيجات بالتبادل بين كلتا اليدين من م 54:م 56 مع الإلتزام بالترقيم التالى على التوالى (اليد اليسرى 5-1-3 ، اليد اليمنى 1-3-5 ، 1 على نغمه لا بيمول / اليد اليسرى 4-1-2 اليد اليمنى 2-1-4) ( اليد اليسرى 5-3-1 ، اليد اليمنى 2-1-4، 1 على نغمه دو) وتحقيق التوازن فى اللمس بين كلتا اليدين ( اليد اليسرى 5-2-1 / 5-2 على نغمات فا ، مى بيمول – رى بالإصبع الأول – 4-2-1 على التآلف فا# -لا – دو مع الإلتزام بآداء القوس اللحنى الصغير بان تسمع النغمات الاولى قويه ومتصله والنغمه الأخيره متقطعه وخافته فى مقابل الترقيم 1-2-5 على جميع الأربيجات على أن تأتى الحركه دون شد من مفصل الاصابع بمساعده وزن مفصل الرسغ ، فى م 57 تأتى الحركه بالتبادل بين كلتا اليدين اليسرى ثم اليمنى مع مراعاه الآداء المتصل والإلتزام بالترقيم التالى بالنسبه لليد اليسرى ( 2، 4 / 4، 2، 1/ 5، 3، 1/ 5-1) على ان تأتى الحركه من مفصل الاصابع بتهيئه الاصابع على النغمات المزدوجه وعند آداء الأوكتافات تأتى بثقل وزن الذراع من أعلى لوحه المفاتيح بمساعده وزن الذراع دون شد على ان يكون مفصل الكتف منبع الحركه دون شد بالنسبه لليد اليمنى ( 1-2- 3، 5 على النغمات المزدوجه – 1-3- 2، 4 / 1-2- 3، 5 / 1-2- 2،4 ) ، بالنسبه للتآلف فى م 58 [1] يأتى بالترقيم التالى ( 5-4-2-1 لليد اليسرى – 1-2-5 لليد اليمنى على أن تأتى الحركه برمى ثقل الذراع من أعلى لوحه المفاتيح دون شد ،ضروره توضيح

جميع نغمات التآلفات والاربيجات وخاصه فى حاله التبادل بين كلتا اليدين أو تقاطع كلتا اليدين مع توظيف الاصابع على نغمات التآلف على ان يسمع كاملا مع تحقيق التدرج فى شده الصوت من الآداء الخافت إلى الآداء القوى مع التدريب على اساليب التعبير القوى والضعيف عند آداء التآلفات الثلاثيه والرباعيه والاربيجات بإختلافها ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب كخلفيه للصوت المسموع مع مراعاه مواضع التعبير على ألا يطغى على أداء عازف الكمان

وصله لحنيه كتمهيد للفكره الثالثه وتبدا من م 58 [2]: م 61 [3] تنتهى بقفله نصفيه فى سلم سى بيمول/ك وهى عباره عن تآلفات ثلاثيه رأسيه وتآلفات ثلاثيه رأسيه ذات مسافات واسعه وتآلفات رباعيه رأسيه متتاليه ومتكرره ويشير المؤلف فيها إلى الأداء المتقطع والآداء المتصل ولتحقيق جوده الآداء يقترح الباحث الإلتزام باللمس المتصل واللمس المتقطع على طول العباره والإلتزام باساليب الآداء كمافى الفكره السابقه بالنسبه للتآلفات والنغمات المزدوجه مع عد إغفال مواضع النبر القوى والنبر الضعيف مع الإلتزام بمواضع الآداء القوى F والآداء S.F والإلتزام بمواضع التدرج فى شده الصوت من الآداء الخافت إلى الآداء القوى ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب كتمهيد لعازف الكمان للفكره الثالثه لذا يجب الإلتزام بمواضع التعبير ومواضع التدرج فى شده الصوت إظهار البراعه التقنيه لعازف البيانو المصاحب الإلتزام بمواضع التنفس فى بدايه ونهايه الفكره الثالثه وتبدأ من م 61 [4]: م 66 [1] وتنتهى بقفله تامه فى سلم سى بيمول/ك هى عباره مطوله نتيجه تصوير اللحن فى شكل تتابعات لحنيه صاعده وهابطه لنغمات مزدوجه فى كلتا اليدين لمسافات ( 3– 4–5– 6) فى مقابل نغمه منفرده فى اليد اليمنى وفى اليد اليسرى عباره عن نغمه إلى جانب تآلفات ثلاثيه مقابل نغمه منفرده فى اليد اليمنى فى مقابل أوكتافات صاعده فى اليد اليسرى يليها تتابعات لحنيه لنغمات مزدوجه ومنفرده وقد أشار المؤلف إلى الإلتزام بمواضع القوس اللحنى الصغير ومواضع النبر القوى والنبر الضعيف ومواضع التدرج فى شده الصوت ولتحقيق جوده الآداء يقترح الباحث الترقيم التالى للنغمات المزدوجه فى اليد اليمنى (3، 5/ 2،5 ) على التوالى وفى اليد اليسرى (1، 3/ 1، 4) على التوالى مع الإلتزام بمواضع النبر القوى والضعيف والإلتزام بمواضع التعبير (PP، التدرج فى شده الصوت) ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب كخلفيه للحن ومراعاه دقه تحقيق وسائل التعبير ويعتمد على دقه اللمس وصولا للأداء السليم كما بالشكل 15

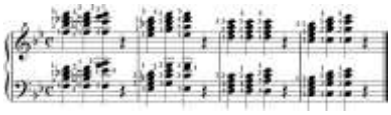
شكل (15) يوضح الفكره الفكره الثالثه من الموضوع الثانى وتبدأ من م 61 [4]: م 66 [1]

الفكره الرابعه من م 66 [2] : م 71 [1] وتنتهى بقفله تامه فى سلم سى بيمول/ك وهى عباره مطلوله نتيجه تصوير اللحن فى شكل تتابعات لحنيه صاعده وهابطه فى اليد اليمنى م 68 [2] تصوير للضلع الثالث والرابع من م 67 ، م 70 تصوير للمازوره 69 على بعد أوكتاف أعلى وبالنسبه لليد اليسرى فهى عباره عن نغمات منفردطه فى م 66 ، م 67 : 68 [3] عباره عن نغمات منفرطه والنغمات المزدوجه وهى مسافات ( 3– 4) م 68 [4] عباره عن نغمه منفرطه وتآلف ثلاثى م 69: م 70 عباره عن أوكتافات مفككه وقد أشار المؤلف إلى الأقواس اللحنيه الصغيره ومواضع النبر القوى والنبر الضعيف ومواضع التدرج فى شده الصوت وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث الآتى تأتى الحركه من مفصل الأصابع دون شد على مفصل الرسغ الإلتزام بمواضع النبر القوى والنبر الضعيف ومواضع التعبير ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب كداعم لعازف الكمان حيث أن اللحن بين كلا منهما فى شكل محاكاه لحنيه بين كلا من عازف البيانو المصاحب وعازف الكمان كما بالشكل (16)

شكل (16) يوضح الفكره الفكره الرابعه من الموضوع الثانى من م 66 [2] : م 71 [1]

الكودا وتبدأ من م 71: م 79 وتنتهى بقفله تامه فى سلم صول/ص وهى جمله مطلوله نتيجه تصوير اللحن م 72 تصوير للمازوره 71 ، م 76 تصوير للمازوره 75 وهى تنقسم إلى العباره الاولى من م 71: م 74 وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم سى بيمول/ك وهى عباره عن الأوكتافات والتآلفات ثلاثيه ذات مسافات مفتوحه وتآلفات رباعيه فى اليد اليمنى فى مقابل الأوكتافات والتآلفات الرباعيه والثلاثيه الرأسيه فى اليد اليسرى والعباره الثانيه من م 75: م 79 تنتهى بقفله تامه فى سلم سى بيمول/ك وهى عباره عن نغمات مزدوجه ونغمات منفرده فى اليد اليمنى فى مقابل الأوكتافات والنغمات المنفرده فى

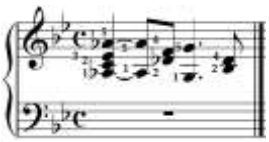
اليد اليسرى يليها تتابعات لحنيه فى اليد اليمنى وأوكتافات فى مقابل تتابعات لحنيه تشتمل على نغمات ثابته ونغمات متحركه . وقد أشار المؤلف إلى القوس اللحنى الصغير واشكال اللمس المتقطع والمتصل والإلتزام بالتدرج فى البطء حيث أشار بالمصطلح Poco rit والعوده إلى الزمن الأصلى فى م 79 حيث أشار بالمصطلح Atempo

شكل (13) يبين الكودا وتبدأ من م 71: م 79

ولتحقيق جوده الآداء يقترح الباحث التمارين التاليه وفيه آداء تآلفات رباعيه كروماتيكيه متتاليه ومتشابهه فى كلتا اليدين وفيها تأتى الحركه من أعلى لوحه المفاتيح وبثقل من الذراع على أن يكون عضلات الكتف منبع الحركه بتوظيف الأصابع كما إقترحها الباحث بوزن عضلات الذراع دون شد على عضلات أعلى الذراع كما بالشكل (14) ويأتى اهميه دور عازف البيانو المصاحب فى الكودا فى مصاحبه عازف الكمان كخلفيه لحنيه ويراعى التوازن فى الآداء بين كلا منهما نظرا للكثافه الهارمونيه لعازف البيانو المصاحب والإلتزام بأساليب التعبير ومواضع التدرج فى شده الصوت من الخفوت إلى القوه والعكس

شكل (14) يوضح التمرين المقترح من قبل الباحث لتحقيق آداء التآلفات الرباعيه فى كلتا اليدين

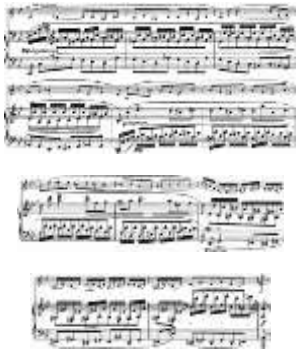
قسم التفاعل ويبدأ من م 80: م156 وينتهى بقفله نصفيه فى سلم صول/ص وهو عباره عن التمهيد الموسيقى لآله البيانو ويبدأ من م 80: م 83 وينتهى بقفله تامه فى سلم صول/ك وهو عباره عن الأوكتافات والتآلفات الثلاثيه والرباعيه الرأسيه ذات المسافات الواسعه فى مقابل الأوكتافات وهو مستمد من نفس الفكره اللحنيه للتمهيد الموسيقى لآله البيانو فى قسم العرض كما بالشكل (15) وقد أشار المؤلف إلى إستخدام أساليب الآداء كالأقواس اللحنيه الصغيره إلى جانب أساليب التعبير والتدرج فى شده الصوت

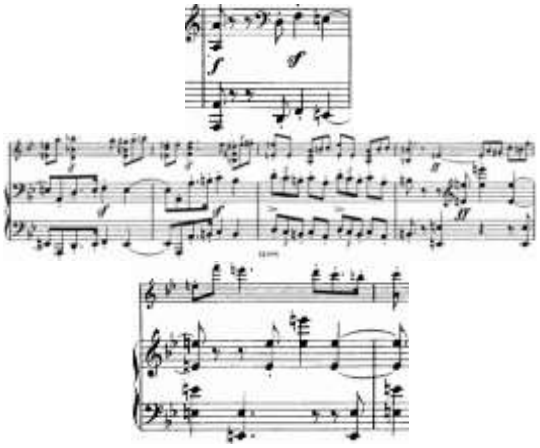
شكل (15) يوضح التمهيد الموسيقى لآله البيانو لقسم التفاعل من م 80: م 83

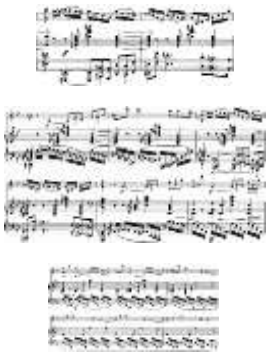
ولتحقيق جوده الآداء يقترح الباحث التمارين التاليه لتحقيق أداءأوكتافات الثابته بمصاحبه النغمات المزدوجه فى اليد اليمنى فى مقابل الأوكتافات فى اليد اليسرى كما فى شكل 16

شكل (16) يوضح لتمرين المقترح من قبل الباحث لتحقيق آداء الأوكتافات الثابته فى اليد اليمنى بمصاحبه النغمات المزدوجه

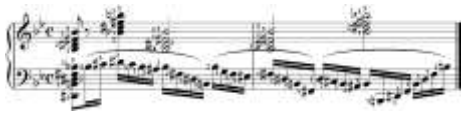
وفيه تأتى الحركه بالنسبه لليد اليمنى برمى ثقل الذراع من اعلى لوحه المفاتيح بإستخدام الأصابع (1–5) على الأوكتافات وبالنسبه للنغمات المزدوجه تأتى بتوظيف الأصابع (2 ، 4 )على النغمات على أن توظف الأصابع بأن تسمع النغمات معا على ان ترفع الأصابع قدر المستطاع لأعلى لتجنب الشد العضلى وبالنسبه لليد اليسرى تأتى الحركه برمى ثقل الذراع من أعلى لوحه المفاتيح دون شد على أن تأتى الحركه من مفصل الكتف منبع الحركه ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب كتمهيد للمستمع وعازف الكمان لقسم التفاعل وفيه يتم الإلتزام بمواضع التعبير مواضع التنفس فى م 80 ، 81 ، 82 ليسبق كل تآلف

الفكره الأولى من قسم التفاعل وتبدأ من م 84 : م95 [1] وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم صول /ص وهى عباره عن أربيجات وتتابعات لحنيه فى شكل مسافه الثالثه ، الرابعه ، الثامنه اللحنيه فى اليد اليمنى فى مقابل مسافات لحنيه واسعه وأربيجات وتتابعات سلميه كروماتيكيه وأيضا فى شكل مسافه الثالثه والرابعه والخامسه والأوكتاف اللحنيه وهى مكونه من العباره الأولى من م 84 : م 88 [1] وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم صول/ص وهى مستمده لحنيا من الموضوع الأول لقسم العرض وهى عباره عن أربيج يليها تتابعات لحنيه لمسافه الثالثه والرابعه والسادسه والأوكتاف فى مقابل تتابعات لحنيه أربيجيه يليها تتابعات سلميه ملونه فى اليد اليسرى العباره الثانيه من م 88: م 92 [1] وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم صول /ص وهى تصوير لنفس الفكره السابقه مع إنتقال اللحن بالتبادل بين كلتا اليدين العباره الثالثه من م 92: 95 [1] وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم صول/ص وهى عباره عن مسافه الأوكتافات اللحنيه فى اليد اليمنى فى مقابل تتابعات لحنيه سلميه ملونه فى اليد اليسرى تنتهى بتتابعات لحنيه فى شكل مسافات ( 3، 5، 8)اللحنيه وقد أشار المؤلف إلى أساليب الآداء ومنها القوس اللحنى الطويل لتحقيق الآداء المتصل والأقواس اللحنيه القصيره لكلا من اليد اليمنى واليسرى إلى جانب أساليب التعبير ومنها (PP-p-PP- Cresc) على التوالى ولتحقيق جوده الآداء يقترح

الباحث الآتى بالنسبه لليد اليمنى تأتى الحركه من مفصل الأصابع مع تحقيق إستداره كف اليد فى الحركه الجانبيه بتحقيق التوازن بين حركه الإصابع دون شد مفصل الرسغ وفى اليد اليسرى تأتى الحركه من مفصل الأصابع دون شد مع مراعاه بدايه الآداء يأتى بحركه نصف دائريه من خلال قفزه الأوكتاف من أعلى لوحه المفاتيح بين النغمه الأولى والثانيه عند آداء الأوكتافات المتصله والكروماتيكيه فى اليد اليمنى تأتى الحركه الجانبيه بإستداره كف اليد لتحقيق التوازن بين إستعمال الأصابع ( 1–5/ 1–4) فى اليد اليمنى دون شد على عضلات الرسغ كما بالشكل (17) ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب كداعم لعازف الكمان فى شكل نوع من المحاكاه اللحنيه بين كلا منهما

شكل (17) يوضح الفكره الأولى من قسم التفاعل وتبدأ من م 84 : م95 [1]

الفكره الثانيه من قسم التفاعل وتبدأ من م 95: م 101 [1] وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم صول/ص وهى عباره مطوله نتيجه تصوير والتنويع على بعض الموازير م 97 تصوير للمازوره 96 ، م 100 عباره عن تنويع على م 99 ، م 95 وهى ماده لحنيه مستمده إيقاعيا من نفس أفكار الوصله اللحنيه الممهده للموضوع الثانى لقسم العرض وفيها يتشابه لحن اليد اليمنى مع لحن اليد اليسرى فى شكل تتابعات لحنيه لمسافات واسعه يليها تتابعات سلميه هابطه يليها نغمات منفرطه وأوكتافات وتآلفات رباعيه وأوكتافات فى اليد اليسرى وقد أشار المؤلف إلى الآداء المتقطع والأربطه الزمنيه بين كلتا اليدين ومواضع النبر القوى والنبر الضعيف ومواضع التعبير (S.F-FF-S.F) على التوالى ولتحقيق جوده الآداء يقترح الباحث أن تأتى الحركه من مفصل الأصابع مع الإلتزام باللمس المتقطع وتغيير المفاتيح وعدم إغفال مواضع النبر القوى والنبر الضعيق وعند آداء الأوكتافات ذات المسافات البعيده والتآلفات يتبع الإرشادات السابقه كما بالشكل (18) ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب فى المصاحبه كخلفيه للحن على ألا يطغى على لحن عازف الكم

شكل (18) يوضح الفكره الثانيه من قسم التفاعل وتبدأ من م 95: م 101 [1]

الفكره الثالثه وتبدأ من م 101: م 114 وتنتهى بقفله تامه فى سلم لا بيمول/ك وهى عباره عن التآلفات الرباعيه الرأسيه والثلاثيه والثلاثيه ذات المسافات الواسعه ومسافه الأوكتاف اللحنيه فى اليد اليمنى وبالنسبه لليد اليسرى بنيت على الأوكتافات والسلالم والأربيجات الصاعده والهابطه وهى عباره عن العباره الأولى من م 101: م 104 [1] تنتهى بقفله تامه فى سلم مى /ص العباره الثانيه من م 104: م 109 [1] : تصوير للعباره الأولى من م 101: م 104 [1] العباره الثالثه من م 109 : م 114 وتنتهى بقفله تامه فى سلم لا بيمول/ك وهى عباره عن أربيجات متعاقبه فى اليد اليسرى فى مقابل التآلفات الثلاثيه والتآلفات الثلاثيه ذات المسافات الواسعه والأوكتافات ومسافه الأوكتاف اللحنيه فى اليد اليمنى وقد أشار المؤلف إلى العزف المتقطع فى اليد اليمنى والاقواس اللحنيه الطويله والقصيره فى اليد اليسرى إضافه غلى التنوع فى اساليب التعبير من خلال التدرج فى شد الصوت وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث الإلتزام بمواضع اللمس المتصل والمتقطع والإلتزام بمواضع آداء القوس اللحنى الطويل والقصير وطرق آداء التآلفات الرباعيه والأربيجات مع مراعاه مواضع تغيير المفاتيح

شكل (19) يوضح العباره الثالثه من م 109 : م 114 من الفكره الثالثه من قسم التفاعل

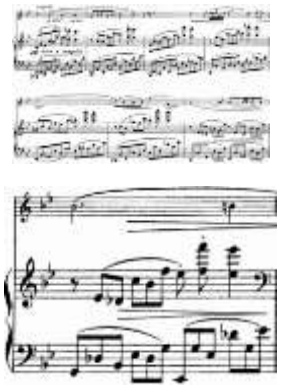
ويقترح الباحث التمارين التاليه لتسهيل آداء التآلفات الرباعيه فى اليد اليمنى فى مقابل التتابعات السلميه والأربيجات فى اليد اليسرى ويتشابه تقنيه آداء التألفات الرباعيه مع ما سبق من لإرشادات وبالنسبه لليد اليسرى تأتى الحركه من مفصل الأصابع دون شد على مفصل الرسغ مع الإلتزام بترقيم الأصابع المقترح كما بالشكل 20

شكل (20) يوضح التمرين المقترح لتسهيل آداء التآلفات الرباعيه فى اليد اليمنى فى مقابل التتابعات السلميه والأربيجات فى اليد اليسرى

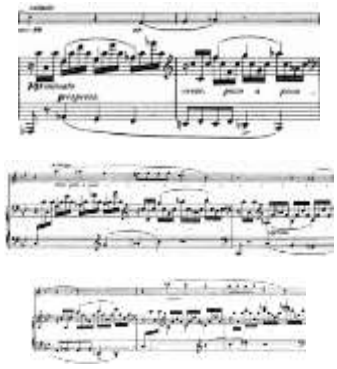
تمرين مقترح لتسهيل آداء الأربيجات المتعاقبه فى اليد اليسرى فى مقابل التآلفات الثلاثيه والأوكتافات فى اليد اليمنى وفيه تأتى حركه اليد اليسرى من مفصل الاصابع دون شد على مفصل الرسغ مع إتباع الترقيم المقترح من قبل الباحث ويتبع نفس إرشادات الآداء الخاصه بآداء الأوكتافات كما بالشكل (21)

شكل (21) يوضح تمرين مقترح لتسهيل آداء التآلفات المتعاقبه فى مقابل التآلفات فى اليد اليمنى

ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب فى المحاكاه اللحنيه بينه وبين عازف الكمان فى إستعراض أفكار قسم التفاعل فى م 103: م 104 ، من م 105: م 106 ، م 107: م 108 على ألا يطغى كلا منهما على الأخر أثناء الآداء

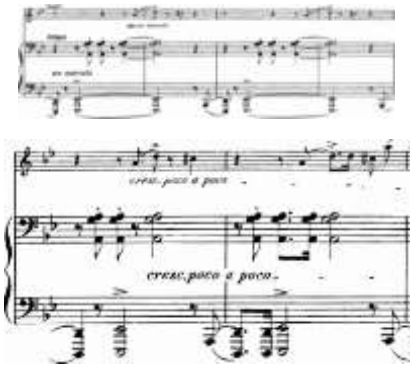
الفكره الرابعه وتبدا من م 115 : م 122: وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم لا بيمول/ك وهى عباره عن تتابعات لحنيه أربيجيه صاعده فى كلتا اليدين على بعد مسافه 3، 5 ، 6 اللحنيه والأوكتافات فى اليد اليمنى وفى اليد اليسرى على بعد مسافه الخامسه والسادسه والرابعه والثالثه اللحنيه فى شكل أربيجات صاعده وهى عباره عن العباره الأولى وتبدأ من م 115: م 118 وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم لا بيمول العباره الثانيه وتبدأ من م 119: م 122 تنتهى بقفله نصفيه فى سلم لا بيمول/ك وهى عباره عن ماده لحنيه مستمده من الفكره الثالثه من الموضوع الثانى لقسم العرض وقد أشار المؤلف إلى العديد من أساليب الآداء ومنها الأقواس اللحنيه الصغيره والآداء بحيويه وقد إستخدم المؤلف المصطلح Con animato مع الإلتزام بمواضع التدرج فى شده الصوت وللوصول إلى جوده الآداء

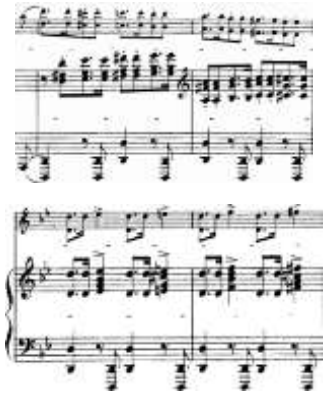
يقترح الباحث أن تأتى الحركه من مفصل الأصابع دون شد على مفصل الرسغ مع الإلتزام بأساليب الآداء وعدم إغفال مواضع التعبير ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب كخلفيه للحن على ألا يطغى على لحن عازف الكمان مع مراعاه المقابلات الإيقاعيه بين كلا من عازف الكمان وعازف البيانو المصاحب فى م 118، م 116، م 120 كما بالشكل (22)

شكل (22) يوضح الفكره الرابعه من قسم التفاعل وتبدا من م 115 : م 122

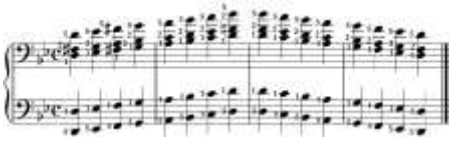
الفكره الخامسه من قسم التفاعل وتبدأ من م 123: م130 وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم لا بيمول/ك وهى عباره عن تتابعات لحنيه أربيجيه صاعده وهابطه فى اليد اليمنى تبدأ بمسافه الأوكتاف يليها تتابعات اربيجيه فى شكل باص البيرتى صاعد وهابط مبنيه على المسافات التاليه الرابعه والخامسه والثالثه صعودا و مسافات الرابعه والخامسه والسادسه هبوطا فى الموازير 123 ، 124 وهى تتكون من العباره الأولى وتبدأ من م 123: م 126 تنتهى بقفله تامه فى سلم لا بيمول العباره الثانيه وتبدأ من م 127: م 130 تنتهى بقفله نصفيه فى سلم لا بيمول/ك وهى مستمده لحنيا من العباره الثانيه للفكره الثالثه من الموضوع الثانى لقسم العرض وتتشابه فى آدائها مع الأفكار السابقه وقد أشار المؤلف للعديد من أساليب الأداء ومنها الأقواس اللحنيه الصغيره فى اليد اليمنو والاقواس اللحنيه الطويله فى اليد اليسرى إلى جانب مواضع النبر القوى وللوصول إلى جانب أساليب التعبير مثل التدرج فى شده الصوت من الخافت إلى القوى وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث الآتى تثبيت الأصابع الأول على الضلع 2، 3 ، 4 فى م 123 ، الإصبع الخامس على الأضلاع 2 ، 3 ، 4 فى م 124 على أن يلتزم بطرق الآداء فى الأفكار السابقه ويأتى اهميه دور عازف البيانو المصاحب فى تحقيق الأجزاء الحواريه من خلال تكرار لحن اليد اليسرى لعازف البيانو المصاحب ليؤديه عازف الكمان والعكس كما بالشكل 23

شكل (23) يوضح الفكره الفكره الخامسه من قسم التفاعل وتبدأ من م 123: م130

الفكره السادسه وتبدأ من م 131 : م 139 وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم لا بيمول/ك وهى عباره عن تنويع للفكره الخامسه فى شكل تتابعات لحنيه هابطه فى شكل مسافه الرابعه المزدوجه بمصاحبه نغمه منفرده فى اليد اليمنى فى مقابل التريمولو فى اليد اليسرى فى شكل أوكتافات هابطه وهى عباره عن العباره الأولى وتبدأ من م 131: م 134 وتنتهى بقفله تامه فى صول/ص العباره الثانيه وتبدأ من م 135: م 139 وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم لا بيمول/ك وتتشابه فى طرق الآداء وقد أشار المؤلف للنبر القوى والأداء المتصل إلى جانب أساليب التعبير من خلال التدرج فى شده الصوت (F- Dim- PP) على التوالى والتدرج فى البطء حيث إستعمل المؤلف المصطلح Poco ritard مع الافكار السابقه مع مراعاه التدرج فى البطء فى م 137 : م 139 وللوصول لجوده الأداء يقترح الباحث لأداء نغمات مزدوجه ( مسافه الرابعه المزدوجه) بمصاحبه نغمه منفرده فى اليد اليمنى فى مقابل أوكتافات صاعده فى اليد اليسرى من م 135 : م 139 وفيها تأتى الحركه بإستداره كف اليد بحركه جانبيه ناحيه إصبع الإبهام بتوظيف الاصابع ( 3، 5– 1) مع رفع الاصابع قدر المستطاع على ان توظف سويا لتسمع النغمات معا مع رفع الاصابع قدر المستطاع لتجنب الشد العضلى على مفصل الرسغ وبالنسبه لليد اليسرى تأتى الحركه بإستداره كف اليد بإستعمال الأصابع ( 5–1) على ان تأتى الحركه من مفصل الرسغ دون شد ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب فى أداء اللحن كخلفيه للحن على ألا يطغى على لحن عازف الكمان كما بالشكل (24)

شكل (24) يوضح الفكره الفكره السادسه من قسم التفاعل وتبدأ من م 131 : م 139

الفكره السابعه وتبدا من م 140 : م 145 وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم صول الصغير وهى عباره مطوله مستمده لحنيا من الكودا تتكون من تآلفات ثلاثيه ذات مسافات واسعه ( الأوكتافات) فى اليد اليمنى فى مقابل الأوكتافات فى اليد اليسرى وقد أشار المؤلف غلى العديد من أساليب الآداء ومنها توضيح الآداء حيث إستعمل المصطلح Ma Marcato والآداء المتصل فى اليد اليسرى والآداء المتقطع فى اليد اليمنى مع العوده إلى الزمن الاصلى حيث أشار بالمصطلح Atempo ومواضع النبر القوى والضعيف والتدرج فى شده الصوت وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث الإلتزام بمواضع النبر القوى والضعيف ومواضع التدرج فى شده الصوت والإلتزام بالآداء المتقطع والمتصل ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب للآداء بالتبادل مع اللحن الأساسى لعازف الكمان على ألا يطغى على آداء عازف الكمان بالإلتزام بأساليب التعبير كما بالشكل (25)

شكل (25) يوضح الفكره السابعه من قسم التفاعل وتبدأ من م 140 : م 145

الفكره الثامنه من م 146: م 149 وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم صول/ص وهى عباره عن تآلفات ثلاثيه ذات مسافات واسعه متكرره ورباعيه وأوكتافات متكرره فى اليد اليمنى فى مقابل الأوكتافات فى اليد اليسرى وهى عباره عن عباره منتظمه فيها م 147 تصوير لمازوره 146 ، م 149 تصوير لمازوره 148 وهى مستمده إيقاعيا من المقدمه الموسيقيه لآله البيانو المصاحب فى قسم العرض وقد أشار المؤلف إلى الآداء المتقطع والتدرج فى شده الصوت كما بالشكل (26)

شكل (26) يبين الفكره الثامنه من قسم التفاعل من م 146: م 149

وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث التمرين التالى والذى يهدف إلى إتقان آداء التتابعات السلميه الصاعده فى شكل أوكتاف وثالثه فى اليد اليمنى فى مقابل الأوكتافات فى اليد اليسرى مع الإهتمام بإرشادات المؤلف فى أساليب الآداء والتعبير على أن تأتى الحركه من أعلى لوحه المفاتيح من عضلات الذراع دون شد على مفصل الرسغ فى كلتا اليدين كما بالشكل 27 ويأتى أهميه دور عازف البيانو المصاحب فى مصاحبه اللحن عازف الكمان فى شكل تتابعات سلميه صاعده على ألا يطغى على لحن عازف الكمان بالإلتزام بالتعبير كما أشار المؤلف.

شكل (27) يوضح إتقان آداء التتابعات السلميه الصاعده فى شكل أوكتاف وثالثه فى اليد اليمنى فى مقابل الأوكتافات فى اليد اليسرى

الفكره التاسعه وتبدأ من م 150 : م 157 وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم صول/ص وهى عباره عن أوكتافات فى كلتا اليدين فى شكل سلالم هابطه يليها أربيجات صاعده وهابطه وتآلفات رباعيه وثلاثيه ومسافات مزدوجه هارمونيه فى كلتا اليدين يليها نغمات مزدوجه وتآلفات ثلاثيه ورباعيه ذات مسافات واسعه وأوكتافات فى مقابل أوكتافات ونغمات مزدوجه وأربيج هابط فى اليد اليسرى وهى فكره لحنيه كتمهيد لبدايه قسم إعاده العرض وتتشابه أدائا مع الأفكار السابقه كما بالشكل (28) وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث التمرين التالى والذى يهدف إلى إتقان الأداء البوليفونى مع الإلتزام بالإرشادات السابقه

شكل (28) يوضح إتقان آداء الأداء البوليفونى

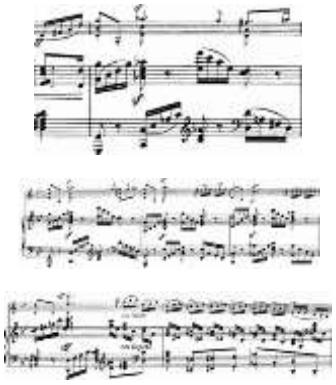
ويأتى دور عازف البيانو المصاحب فى مصاحبه اللحن الأساسى لعازف الكمان بنفس التيمات اللحنيه تمهيدا لإعاده العرض مره أخرى وم 152: م 154 جاءت على شكل المؤلفات البوليفونيه لتكرار التيمات اللحنيه بين كلتا اليدين كما بالشكل 29

شكل (29) يوضح الفكره التاسعه من قسم التفاعل وتبدأ من م 150 : م 157

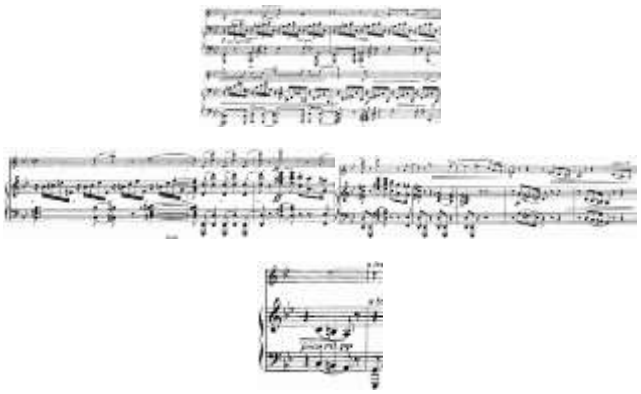
قسم إعاده العرض ويبدا من م 158 : م 240 وينتهى بقفله تامه فى سلم صول/ص وهو عباره عن الموضوع الأول ويبدا من م 158: م 169 [1] وينتهى بقفله تامه فى سلم صول/ص وهو عباره عن جمله مطوله نتيجه تكرار بعض الموازير والإستعانه ببعض الجمل اللحنيه بقسم التفاعل على النحو التالى م 159 تكرار للمازوره 158 ، م 161 تصوير للمازوره 160 ، من م 163 : م 166 تكرار للموازير من 152 : م 154 للفكره التاسعه بقسم التفاعل وهو مبنى على نفس الأفكار اللحنيه لقسم العرض مع بعض التغيرات المبسطه على النحو التالى من م 158 : م 162 [3] تمهيد موسيقى لآله البيانو وهو مبنى على نفس أفكار التيمات الإيقاعيه للتمهيد الموسيقى لقسم العرض فى اليد اليمنى مع إختلاف إيقاعات اليد اليسرى وهو عباره عن عباره مطوله نتيجه تكرار بعض الموازير وتصوير بعض الموازير م 159 تكرار للمازوره 158 ، م 161 تصوير للمازوره 160 وهو عباره عن تآلفات رباعيه رأسيه وتآلفات ثلاثيه ذات مسافات واسعه وأوكتافات وتتابعات لحنيه ذات مسافات واسعه فى اليد اليمنى فى مقابل أوكتافات وتآلفات ثلاثيه ورباعيه فى اليد اليسرى وتتشابه فى آدائها مع الافكار السابقه كما بالشكل

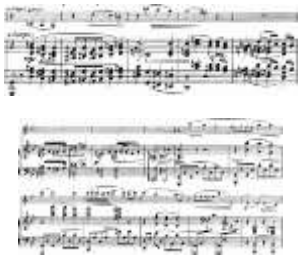
شكل (30) يوضح التمهيد الموسيقى لآله البيانو من قسم إعاده العرض

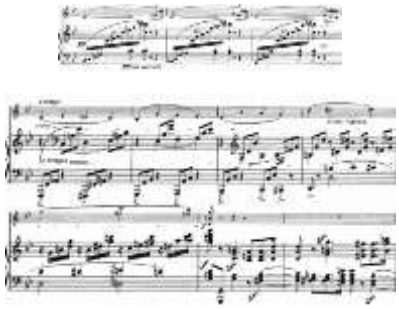
وللوصول إلى جوده الآداء تآلف ثلاثى فى اليد اليمنى فى مقابل تآلف خماسى فى اليد اليسرى فى م 162 [3] يقترح الباحث أن تأتى الحركه فى كلتا اليدين برمى ثقل الذراع من أعلى لوحه المفاتيح مع توظيف الاصابع ( 1-2-4-5 ) فى اليد اليمنى فى مقابل ( 1-2-3-4-5) فى اليد اليسرى دون شد على عضلات أعلى الذراع وعضلات الرسغ ويأتى دور عازف البيانو المصاحب فى التمهيد للمستمع وعازف الكمان لإعاده قسم العرض مره أخرى .

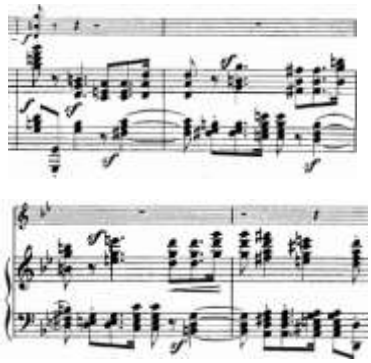
الموضوع الأول من م 162 [4] : م 169 [1] وينتهى بقفله تامه فى سلم صول/ص وهو عباره مطوله نتيجه تكرار وتصوير بعض الموازير على النحو التالى م 164 تكرار للمازوره 163 ، م 166 تصوير للمازوره 165 والموازير من 163 : م 167 [2] هى تكرار لنفس الموازير من 152: م 154 للفكره التاسعه فى قسم التفاعل وهو عباره عن أربيجات صاعده وهابطه وتآلفات ثلاثيه وأوكتافات ونغمات مزدوجه بالتبادل بين كلتا اليدين من م 167 [3] : م 168 عباره عن نغمات مزدوجه بمصاحبه نغمات منفرطه فى اليد اليمنى فى مقابل نغمات مزدوجه وأوكتافات وتآلف ثلاثى فى اليد اليسرى مع مراعاه طرق الآداء فى الافكار السابقه كما بالشكل ويأتى دور عازف البيانو المصاحب فى إستعراض الفكره الأساسيه لقسم العرض مره أخرى مع مراعاه ألا يطغى على أداء عازف الكمان .

شكل (31) يوضح الموضوع الأول من قسم إعاده العرض من م 162 [4] : م 169 [1]

القنطره وتبدأ من 169 : م 184 وتنتهى بقفله تامه فى سلم صول/ص وهى مبنيه على نفس فكره القنطره فى قسم العرض مع إختلاف بعض أشكال المصاحبات فإستخدمت الخمسيه بدلا من

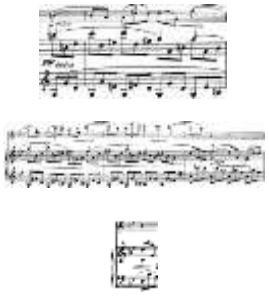
الشكل الإيقاعى وذلك من م 169: م 176 [1] ، من م 176 : م 184 [1] يتشابه مع القنطره فى قسم العرض وتتشابه آدائا مع الافكار السابقه والإلتزام بتوضيح جميع النغمات فى القنطره حيث إستعمل المؤلف المصطلح Ma Marcato بمعنى أن تعزف النغمات جميعا بشكل ملحوظ مع التدرج فى البطء فى م 184 مع الإلتزام بنفس بسيط لتوضيح النهايه كما بالشكل وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث عند تقاطع اليد اليسرى أعلى اليمنى تأتى الحركه فى شكل نصف دائره لأعلى لأنها مبنيه على تقاطع اليد اليسرى فوق اليمنى من م 169: م 172 ويأتى دور عازف البيانو المصاحب فى دعم آداء عازف الكمان من خلال أداء نفس لحن عازف الكمان فى اليد اليسرى مع الإلتزام فى التدرج فى البطء حيث أشار المؤلف بإستخدام Poco rit تمهيدا لعرض الموضوع الثانى

شكل (32) يبين القنطره من قسم إعاده العرض من 169 : م 184

الموضوع الثانى ويبدا من م 184 : م 230 وينتهى بقفله نصفيه فى سلم صول/ص وهى عباره عن إعاده لنفس أفكار الموضوع الثانى لقسم العرض ويشتمل على العديد من الافكار وهى الفكره الأولى من م 184: م 198 وتنتهى بقفله تامه فى سلم فا/ص وهو تصوير لنفس الفكره الأولى من الموضوع الثانى على بعد مسافه 3 وفيه من م 184 : م 191 وهو عباره عن تآلفات ثلاثيه هارمونيه رأسيه فى كلتا اليدين وأوكتافات فى اليد اليسرى م 188: م 191 عباره عن وصله لحنيه لعازف البيانو المصاحب كتمهيد لأفكار الموضوع الثانى وقد أشار المؤلف إلى الآداء المتصل فى كلتا اليدين والأقواس اللحنيه الصغيره وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث الإلتزام بالآداء المتصل وأداء الأوكتافات المتصله فى اليد اليسرى فيها تأتى الحركه بإستخدام الاصابع ( 1–5/ 1–4/ 1–5) ويأتى أداء حليه الأربيجيو بالتتابع بين كلا من اليد اليسرى ثم اليد اليمنى فى م 189، م 191 من مفصل الأصابع دون شد على مفصل الرسغ بتوظيف الأصابع ( 1–2–5) لليد اليسرى ثم ( 1–4) لليد اليمنى فى م 189 ، ( 5–2–1) لليد اليسرى ( 1–2–5) لليد اليمنى بالتتابع كما بالشكل

شكل (33) يوضح بدايه الموضوع الثانى من قسم إعاده العرض

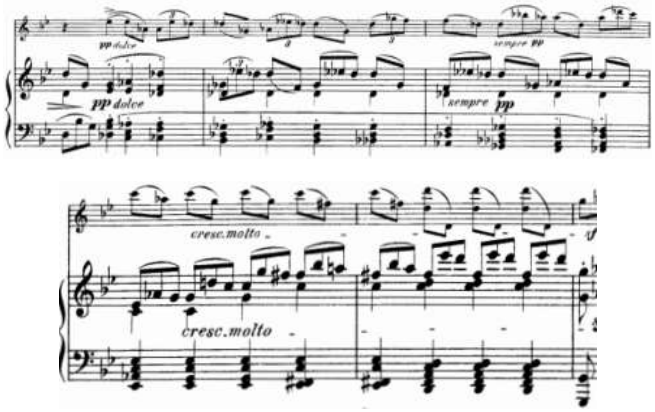
الفكره الثانيه من الموضوع الثانى وتبدأ من م 199: م 207 [1] وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم فا/ص وهو إعاده لنفس الفكره الثانيه من الموضوع الثانى لقسم العرض

شكل (34) يوضّح الفكره الثانيه من الموضوع الثانى

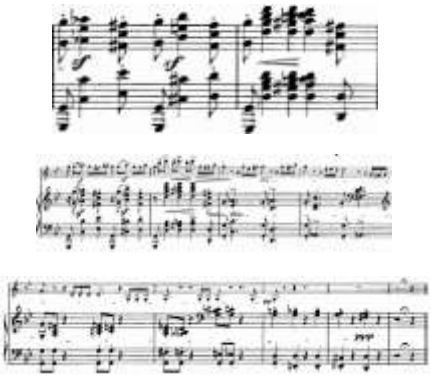
وصله لحنيه Link تمهيدا للفكره الثالثه وتبدا من م 207 [2] : 210 [3] وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم صول/ص وهى مبنيه على نفس الإيقاعات الخاصه بالوصله اللحنيه فى الموضوع الثانى لقسم العرض تمهيدا للفكره الثالثه إلا أن اللحن بنى على الأسلوب البوليفونى وتعدد التصويت فى شكل تآلفات ثلاثيه ذات مسافات واسعه وتآلفات رباعيه بالتبادل بين كلا من اليد اليمنى واليسرى مع الإلتزام بطرق الآداء السابقه كما بالشكل

شكل (35) يوضح الوصله لحنيه Link تمهيدا للفكره الثالثه من قسم إعاده العرض وتبدا من م 207 [2] : 210 [3]

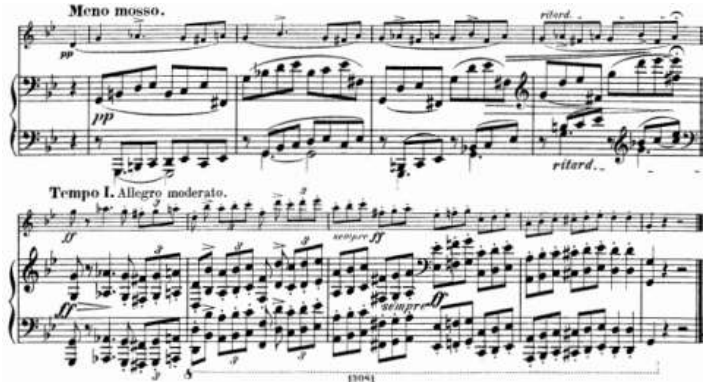
وللوصول إلى جوده الآداء لمحاكاه النموذج الإيقاعى وتعدد التصويت وفيها تأتى الحركه من مفصل الأصابع دون شد على مفصل الرسغ وعضلات الذراع ويفضل التدريب بكل يد على حداها وصولا لتحقيق إتقان إنتقال اللحن بين كلتا اليدين ويأتى دور عازف البيانو المصاحب هنا كتمهيد للمستمع ولعازف الكمان لبدايه الفكره الثالثه

الفكره الثالثه وتبدأ من م 210 [4]: م 215 [1] وتنتهى بقفله تامه فى سلم صول/ص وهى عباره منتظمه مبنيه على الشكل الإيقاعى الثلثيه 3 فى كلتا اليدين فى شكل تتابعات لحنيه فى كلتا اليدين مبنيه على مسافات واسعه فى الإتجاه المعاكس ( الحركه العكسيه) لوقد أشار المؤلف إلى الآداء المتصل من خلال الأقواس اللحنيه الطويله والتدرج فى شده الصوت وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث استخدام الترقيم ( 5-1-2) لليد اليمنى ، ( 5-1-2) لليد اليسرى على ان تأتى الحركه من مفصل الاصابع دون شد على عضلات الرسغ مع الإلتزام بالآداء المتصل ومواضع النبر القوى والنبر الضعيف ويأتى دور عازف البيانو المصاحب كخلفيه للحن عازف الكمان ولذا يجب الإلتزام بأساليب التعبير حتى لايطغى آداء عازف البيانو المصاحب على آداء عازف الكمان كما بالشكل

شكل (36) يوضح الفكره الثالثه من الموضوع الثانى من قسم إعاده العرض وتبدأ من م 210 [4]: م 215 [1]

**الفكره الرابعه من م 215 [2]: م 220 [1]** وتنتهى بقفله تامه فى سلم صول/ص وهى عباره عن تتابعات لحنيه فى اليد اليمنى مبنيه على المسافات الواسعه فى مقابل التآلفات الثلاثيه والرباعيه والخماسيه الرأسيه فى اليد اليسرى وقد أشار المؤلف إلى إستعمال بالأداء المتقطّع الثقيل (Portato) فى اليد اليسرى من م 215 [2] : م 217 [4] وللوصول إلى جوده الآداء يقترح الباحث أن تأتى الحركه من خلال استخدام الوزن الأعلى للذراع وحركة من الكتف لتوجيه الأصابع نحو النغمات المعزوفة، مع مراعاة انزلاق اليدين إلى داخل لوحة المفاتيح بهدف التحكّم في ديناميكية الصوت وصحة النغمات.م 218: 220 وعند آداء تتابعات لحنيه بمصاحبه نغمات ثابته فى اليد اليمنى فى مقابل تآلفات رباعيه وخماسيه فى اليد اليسرى فى م 218: م 219 تأتى الحركه فى اليد اليمنى من مفصل

الأصابع دون شد على مفصل الرسغ مع تثبيت أول نغمه على كل ثلثيه وبالنسبه لليد اليسرى تأتى الحركه من أعلى لوحه المفاتيح بوزن الذراع دون شد مع تهيئه الأصابع على نغمات التآلف كما بالشكل ويأتى دور عازف البيانو المصاحب كداعم لعازف الكمان حيث يتبادل اللحن بين كليهما وفى شكل مقابلات إيقاعيه

شكل (37) يبين الفكره الرابعه من الموضوع الثانى لقسم إعاده العرض من م 215 [2]: م 220 [1]

الفكره الخامسه (من م 220: م230) : تبدأ فى سلم صول/ص وتنتهى بقفله نصفيه فى سلم صول/ص وهى : تتسم بالكثافة الهارمونية واستخدام نماذج إيقاعية تعتمد على السينكوب وتأخير النبر بالإضافة إلى استخدام مصطلحات العزف بقوة شديدة، كما يشير المؤلّف الى استخدام الأقواس اللحنية القصيرة بين الأوكتاف والتآلف الهارموني باليد اليمنى، والانتقال بين الطبقات الصوتية ، بينما تعتمد اليد اليسرى على الأداء المتقطّع والقفزات الغير مباشرة ، وللوصول إلأى جودة الأداء ، يقترح الباحث التالي: الالتزام بإشارات العزف بقوة شديدة (*sf*) وعدم إغفال الأقواس اللحنية القصيرة ومصطلحات التدرّج الصوتي مراعاة الإشارة بتغيير المفاتيح، والالتزام بالزمن المقرر للانتقال بين الطبقات الصوتية باستخدام الحركة من الذراع والكتف، وتوجيه الأصابع لعزف نغمات التآلف الهارموني بنفس القوة وبأداء متقطّع عدم إفال الإشارات الدالة على ديناميكية الصوت وعلامات التظليل الديناميكيمراعاة علامة الإطالة الغير محدد بزمن، والتدرّج الصوتي إلى الخفوت الشديد (*ppp*) كما يقترح الباحث الترقيم التالى (1-5/ 1-2-5)( 1-5/ 1-2-3-5/ 1-2-4-5/ 1-2-4) فى م 220: 221 على التوالى لليد اليمنى لليد اليسرى (1-5/ 5-3-2-1/ 4-2-1) على التوالى م 222: م 223 (1-5/ 1-2-4/1-2-5) ويتبع نفس ترقيم م 221فى م 223 كما بالشكل

شكل (38) يوضح العبارات الثلاث من الفكره الخامسه للموضوع الثانى من قسم إعاده العرض من م 224: م 230

الكوديتا (أناكروز 232: م 240): تنتهي بقفله تامه فى سلم صول/ص، عبارة عن تتابعات لحنيه فى كلتا اليدين على بعد مسافة ثالثه، يليها تتابع أوكتافات هارمونية صعودا بأداء متقطّع في كلتا اليدين، يشير المؤلّف إلى استخدام مصطلحات تغيير السرعة (Ritard- Temo 1) وتعني الإبطاء التدريجي ثمّ العودة إلى السرعة الأصلية السرعه، وللوصول إلى جودة الأداء، يقترح الباحث ما يلي:الإلتزام بإشارات العزف بقوة (*ff*) ومصطلحات التدرّج الصوتي، وعدم إغفال الأقواس الزمنيّة والنغمات الممتدّة في المصاحبة باليد اليسرى، على أن تأخذ النغمة القيمة الزمنية كاملة مع رفع الأصابع بخفّة لعزف النغمة التي تليها عدم إغفال علامة النبر القوي المفاجئ (>)، وعلامة الإطالة غير المحددة بزمن، مع اتخاذ قرار الإشارة الخاصة بانهاء العزف (البيانو– الكمان) في نفس الوقت كما يقترح الترقيم التالى لليد اليمنى (1–2–3–4/ 2–1–4–2/ 1–3–4–2) لليد اليسرى (5–4–2/ 5،2 مع تثبيت الإصبع الخامس – 1، 3 على التوالى – 2، 5 – 1– 2) من 236: 240 يستخدم الترقيم ( 1–5/ 5–1 لكلتا اليدين

شكل (39) يوضّح الكوديتا وختام قسم إعاده العرض من أناكروز 232 : م 240

**نتائج البحث:**

من خلال تحليل الباحث لعينه البحث وإلقاء الضوء على أسلوب روبيرت خان فى الحركه الأولى من صوناتا البيانو والكمان رقم 1 مصنف 5 جاءت نتائج البحث محققه لأهدافها من خلال الإجابه على تساؤلات البحث .

التساؤل الأول ما العناصر الموسيقيه والتقنيات العزفيه التى إشتملت عليها مصاحبه آله البيانو فى الحركه الأولى من صوناتا الكمان والبيانو رقم 1 مصنف 5 عند روبيرت خان؟

جاء دور المصاحبه فى العمل ليتساوى مع دور عازف الكمان إلى جانب الأجزاء الحواريه بين عازف الكمان وعازف البيانو المصاحب كما إشتملت الحركه على أجزاء للعزف المنفرد لآله البيانو وقد جاءت أشكال المصاحبات والتقنيات العزفيه التى ظهرت فى الحركه الأولى من صوناتا روبيرت خان عينه البحث على النحو التالى:

**المصاحبة:** تعتمد على الانتقال بين السلالم الكبيره والصغيره والملونه، واستخدام النغمات والقفزات الحنيه والأربيجات المتّسقة مع لحن العازف المنفرد، بالإضافة إلى الأوكتافات الهارمونية واللحنيه كما يلي:

**المصاحبات الهارمونيه البسيطه:** جاءت على المسافات المزدوجه والتى ظهرت فى أغلب أجزاء الحركه على الموازير (18- 29- 30-31-58- 59)

**المصاحبات الهارمونيه المكثفه:** جاءت على التآلفات الثلاثيه والرباعيه والخماسيه الرأسيه فى الموازير أناكروز 1: م5- 58: 61- م71:م 74- م101:م 111-م 146: م 149- 152: 161- م 175: م 178- م 184: م193 – م 207: م 210 – م 215: م223.

**اللحن:** جاءت الجمل اللحنيه المصاحبه غنائيه وبراقه ولا تطغى على لحن آله الكمان حيث إستخدم الأوكتافات اللحنيه والرأسيه الصاعده والهابطه كما إستعرض أغلب مساحات آله البيانو مما يظهر المهارات التقنيه والتعبيريه لعازف البيانو المصاحب.

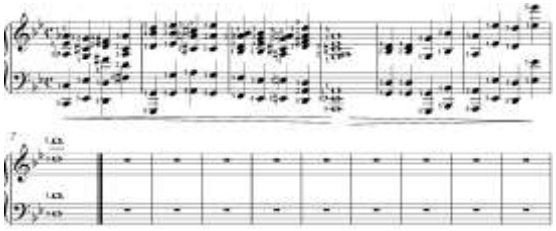
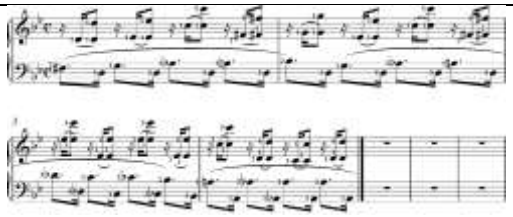
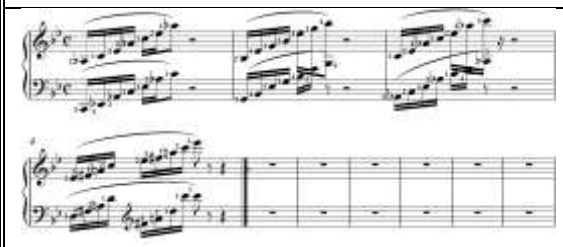
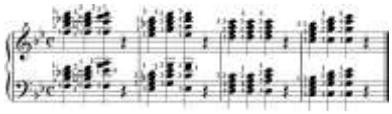
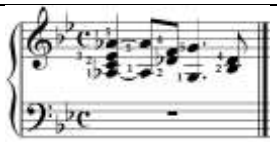
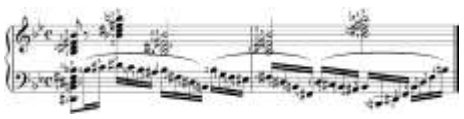
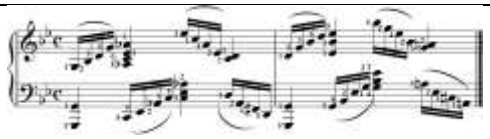
**الإيقاع:** تميزت إيقاعاته بالحيويه والنشاط وتنوعت بين الإيقاعات البسيطه والإيقاعات الغير منتظمه وإستخدام السينكوب الإيقاعى والعديد من المقابلات الإيقاعيه بين عازف البيانو المصاحب وعازف الكمان.

**الهارمونى:** تتسم بكثرة التحويلات إلى السلالم المجاورة كما فى قسم التفاعل ، الأفكار الخاصه بقسم إعاده العرض ، بالإضافة إلى التنويع بين النسج الهوموفوني كما فى قسم العرض من م 7: م 13 والبوليفوني كما فى قسم التفاعل من م 84: م 93 في بعض الأجزاء .

السؤال الثانى ما الصعوبات التقنيه والعزفيه فى الحركه الأولى من صوناتا الكمان والبيانو رقم 1 مصنف 5 عند روبيرت خان؟

وقد إستعان الباحث بنتيجه إستطلاع رأى الخبراء فى الصعوبات والتقنيات الآدائيه المعده ضمن الأدوات البحثيه، وكانت نتيجة الاستطلاع 97.7% ، والتى من خلالها تمكن الباحث من التوصل إلى أهم الصعوبات التقنيه التى ظهرت بالمؤلفه عينه البحث لتقديم الحلول والإرشادات العزفيه المقترحه كما يوضحها جدول (5) :

جدول (5) يوضّح أهم التقنيات العزفية والحلول المقترحة

| القسم | الصعوبات والتقنيّات الأدائية | أماكن تواجدها | الحلول المقترحة |
|---|---|---|---|
| العرض | آداء تآلفات ثلاثيه ورباعيه وخماسيه فى اليد اليمنى فى وضع رأسى ومفتوح فى مقابل الأوكتافات والتآلفات الثلاثيه والنغمات المزدوجه فى اليد اليسرى | من م1: م 5 | إقترح الباحث التمرين التالى لتذليل الصعوبات<br> <br>على أن يتبع الدارس الإرشادات التاليه<br>تأتى الحركه من أعلى لوحه المفاتيح بوزن من عضلات الذراع دون الشد على عضلات الساعد مراعاه اللمس المتقطع وأسلوب التعبير S.F<br>يمكن تقسيم نغمات التآلفات أثناء التدريب وصولاً للآداء الأمثل<br>وفى اليد اليسرى تأتى الحركه من مفصل الكتف منبع الحركه وبوزن عضلات الذراع عند آداء الأوكتافات<br>النغمات المزدوجه تأتى الحركه من مفصل الاصابع بتهيئه الاصابع على النغمات المزدوجه دون شد كما |

| القسم | الصعوبات والتقنيّات الأدائية | أماكن تواجدها | الحلول المقترحة |
|---|---|---|---|
| | | | يمكن التدريب على التمرين مره بالآداء المتصل وبالتدرج فى شده الصوت لكلتا اليدين كما أشار الباحث.<br>ونظرا لتكرار بعض التآلفات فى الجزء الخاص بالتمهيد ينصح الباحث بالتساوى فى نسب لمس الأصابع |
| العرض | لأداء أوكتافات صاعده فى اليد اليمنى فى مقابل تتابعات لحنيه ملونه فى اليد اليسرى | م 7: م 9 | <br>تاتى الحركه بوزن مفصل الرسغ فى اليد اليمنى مع تثبيت إصبع الإبهام على بدايه الأوكتاف فى اليد اليمنى وبالنسبه لليد اليسرى تأتى الحركه من مفصل الأصابع دون شد مع مراعاه الترقيم المقترح من قبل الباحث ومرور الإبهام أسفل الاصابع فى اليد اليسرى |
| العرض | أداء الأربيجات فى كلتا اليدين بشكل متوازى على بعد مسافه ثالثه فى | الموازير 13، 14 ، 15 ، 16 ، 17 | <br>وفيه تأتى الحركه من مفصل الأصابع دون شد مفصل الرسغ مع الإلتزام بترقيم الأصابع ومرور الإبهام أسفل الأصابع مع مراعاه النفس البسيط لتوضيح بدايه كل أربيج |
| | آداء أوكتاف يليه نغمات منفرطه | م 44: م 47 | تأتى الحركه بإستداره كف اليد على أن يكون مفصل الرسغ منبع الحركه دون شد وفى اليد اليسرى من خلال التمرين المقترح التالى لليد اليسرى فقط على أن تأتى حركه الأوكتافات والنغمات المنفرطه برمى ثقل الذراع من أعلى لوحه المفاتيح مع بدايه الآداء على أن تأتى الحركه |

| القسم | الصعوبات والتقنيّات الأدائية | أماكن تواجدها | الحلول المقترحة |
|---|---|---|---|
| | | | فى شكل نصف دائره أعلى لوحه المفاتيح بينها ومراعاه الآداء المتصل |
| التفاعل | آداء تتابعات سلميه ذات تكثيف هارمونى | م 146: م 147 | تأتى الحركه من أعلى لوحه المفاتيح وبثقل من الذراع على أن يكون عضلات الكتف منبع الحركه بتوظيف الأصابع كما إقترحها الباحث بوزن عضلات الذراع دون شد على عضلات أعلى الذراع |
| التفاعل | أداءأوكتافات الثابته بمصاحبه النغمات المزدوجه فى اليد اليمنى فى مقابل الأوكتافات فى اليد اليسرى | م 89: م 91 | وفيه تأتى الحركه بالنسبه لليد اليمنى برمى ثقل الذراع من اعلى لوحه المفاتيح بإستخدام الأصابع (1–5) على الأوكتافات وبالنسبه للنغمات المزدوجه تأتى بتوظيف الأصابع (2 ، 4 )على النغمات على أن توظف الأصابع بأن تسمع النغمات معا على ان ترفع الأصابع قدر المستطاع لأعلى لتجنب الشد العضلى وبالنسبه لليد اليسرى تأتى الحركه برمى ثقل الذراع من أعلى لوحه المفاتيح دون شد على أن تأتى الحركه من مفصل الكتف منبع الحركه |
| التفاعل | آداء التآلفات الرباعيه فى اليد اليمنى فى مقابل التتابعات السلميه والأربيجات فى اليد اليسرى | م 103: م 106 | وبالنسبه لليد اليسرى تأتى الحركه من مفصل الأصابع دون شد على مفصل الرسغ مع الإلتزام بترقيم الأصابع المقترح |

| القسم | الصعوبات والتقنيّات الأدائية | أماكن تواجدها | الحلول المقترحة |
|---|---|---|---|
| التفاعل | آداء الأربيجات المتعاقبه فى اليد اليسرى فى مقابل التآلفات الثلاثيه والأوكتافات فى اليد اليمنى | م 109: م114 | تأتى حركه اليد اليسرى من مفصل الاصابع دون شد على مفصل الرسغ مع إتباع الترقيم المقترح من قبل الباحث ويتبع نفس إرشادات الآداء الخاصه بآداء الأوكتافات |
| التفاعل | آداء التتابعات السلميه الصاعده فى شكل أوكتاف وثالثه فى اليد اليمنى فى مقابل الأوكتافات فى اليد اليسرى | م 146: م 147 | تأتى الحركه من أعلى لوحه المفاتيح من عضلات الذراع دون شد على مفصل الرسغ فى كلتا اليدين. |
| التفاعل | إتقان آداء المحاكاه اللحنيه والإيقاعيه | م 152: م 156 ، م 164: م 167 | ويقترح الباحث أن يتم التدريب بكل أيدى على حداها لتحقيق الآداء السليم على أن تأتى الحركه من مفصل الأصابع |

- السؤال الثالث كيف يمكن أن يفيد تحديد الصعوبات والتقنيات الأدائيه فى تقديم الحلول والإرشادات العزفيه للوصول إلى جوده أداء المؤلفه عينه البحث؟
- الإلتزام بالترقيم السليم للاصابع ومواضع اللمس المتصل واللمس المتقطع ومواضع الأقواس .
- مراعاه التقنيات والفنيات لعازف البيانو المصاحب من حيث مواضع التنفس السليم بين العبارات ومراعاه الأجزاء الحواريه بين عازف البيانو المصاحب وعازف الكمان ومواضع المقابلات الإيقاعيه بين عازف البيانو المصاحب وعازف الكمان .

- الإلتزام بمواضع التعبير السليم وكيفيه تحقيق اللمس السليم والوزن بين كلتا اليدين وبين الاصابع .
- الإلتزام بمواضع تغيير المفاتيح لتوضيح كيفيه تحقيق التنقل السليم بين النطاقات الصوتيه لآله البيانو ويمكن تظليلها لتسهيل قرائتها .
- الحفاظ على مواضع الآداء المتصل من خلال الإلتزام بمواضع الأقواس والترقيم السليم بين الأصابع وكيفيه تحقيق الأقواس اللحنيه الصغيره ومواضع النبر القوى والنبر الضعيف ومواضع اللمس المتقطع والمتصل .
- تشتمل المؤلفه على المصاحبات الهارمونيه المكثفه والتى تشتمل على التآلفات الثلاثيه والرباعيه والخماسيه الرأسيه وكذلك التآلفات ذات المسافات الواسعه لذا على الدارس التدريب عليها بشكل منفصل وصولا للآداء السليم .
- الإلتزام بمواضع الحليات والاجزاء التى تشتمل على الإيقاعات الغير منتظمه والتدريب عليها بشكل منفصل .
- يمكن وضع ما يسمى بعلامات أو إشارات البروفات بين الاقسام المختلفه للصوناتا والعبارات المختلفه وكذلك الافكار لتسهيل التدريب المنفصل وتحديد الصعوبات التقنيه والآدائيه .
- الإلتزام بمواضع الإطاله ومواضع تغير السرعات وتاتى بالإتفاق أثناء التدريب والبروفات بين عازف البيانو المصاحب وعازف الكمان.
- الإلتزام بتوضيح أهميه دور عازف البيانو عند مصاحبه آله الكمان .

**توصيات البحث**

**فى ضوء النتائج التى توصل إليها الباحث فإنه يوصى بالآنى :**

- أن يتضـــمن مناهج البيانو فى مرحله الدراســـات العليا على المصـــاحبات المختلفه لآلات الوتريه وغيرها .
- الإهتمام بتدريس مناهج المصاحبات فى كليات التربيه النوعيه بدايه من مرحله البكالوريوس وصولا لمرحله الدراسات العليا.
- الإهتمام بإقامه الحفلات التى تشـــتمل على المصـــاحبات المختلفه والإســـتماع إلى شـــكل مصاحبات الآلات المختلفه.
- الإهتمام بدراسه تراث مؤلفات المصاحبات وفن أداء المصاحبات فى كليات التربيه النوعيه.

**قائمه المراجع**

**أولا المراجع العربيه:**


1- بيومي، أحمد (1992): **القاموس الموسيقى**، المركز الثقافى القومى، دار الأوبرا المصريه، وزاره الثقافه ، القاهره .

2- الحفنى، محمود أحمد (1971): **علم الآلات الموسيقيه**، الهيئه المصريه العامه للتآليف والنشر، القاهره .

3- الشوان، عزيز (1990): **الموسيقى للجميع**، الهيئه المصريه العامه للكتاب.

4- زكريا، فؤاد (1971) : **محيط الفنون 2**، دار المعارف، القاهره ، مصر.

5- صادق، آمال مختار ؛ أبو حطب، فؤاد (1999): **مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائى** ، مكتبه الأنجلو المصريه ، القاهره ، مصر .

6- صالح، بسنت عادل حسن (2019): دور عازف البيانو كمصاحب لآله الفاجوت فى صوناتا البيانو والفاجوت مصنف 168 عند كامى سان صانص، **مجله علوم وفنون الموسيقى**، العدد 40، كليه التربيه الموسيقيه ، جامعة حلوان ، القاهره ، مصر.

7- عزيز، سمير(1998): تطور فن المصاحبات الموسيقيه، **مجله الفن المعاصر**، أكاديميه الفنون ، الجيزه.

8- فتحى، أمل حياتى محمد (2017): دور آله البيانو فى مصاحبه آله الكمان لمؤلفات ترينتى فى المستويات المختلفه ، **مجله علوم وفنون الموسيقى**، كليه التربيه الموسيقيه ،العدد 37 ، جامعة حلوان ، القاهره ، مصر.


**ثانيا المراجع الأجنبيه :**


9- Eric, B (1955): Groves Dictionary of Music and Musicians, **Macmillan**, Vol 1, London.

10- Kurt, A. (1976): The Art of A ccompanying and Coaching, **University Minnesota Press**, New York.

11- Lester, J. (2020): Brahms's Violin Sonatas-Style, Structure, Performance, **Oxford University Press**.

12- Longyear, R. (1973): **Nineteenth-Century Romanticism in Music**. USA (2nd Edition)

13- Mark Kroll, M. (2004): As if Stroked with a Bow: Beethoven's Keyboard Legato in the Sonatas for Violin and Piano, **the Magazine of Historical Performance**; Pittsburgh Vol. 10, Iss. 4.

14- Martin, C. (1978): **The Concise Encylopedia of Musicians**, hutchnsan of London Itd, London.
15- Miller, H. (1972): **History of Music**, New York, Harper Of Row.
16- Sadie, S. (1995): **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Michillan Publication, London, New York.
17- Shapiro, R., K. (2016): **Tracing Beethoven through the Ten Sonatas for Piano and Violin**, University of Maryland, College Park.
18- Stowell, R. (1985): Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. **Cambridg University Press**, New York.
19- Watson, A. (2013): Beethoven's Chamber Music in Context, **Woodbridge: Boydell Press**.

## ثالثا مراجع الإنترنت

20- https://www.bookbaker.com/en/v/The-Ultimate-Guide-to-the-Romantic-Era-of-Classical-Music/8a84afe0-73bc-47bc-9b9e-3fb377303910/about

## ملخص البحث باللغه العربيه

# أهميه دور عازف البيانو المصاحب فى صوناتا الكمان والبيانو رقم 1 مصنف 5 عند روبيرت خان


تلعب آلة البيانو دورًا هامًا في المصاحبات الآلية والغنائية لإمكانياتها وإتساع نطاقها الصوتى مما يعمل على إثراء وتكثيف النسيج اللحنى والهارمونى إلى جانب قدرتها على تحقيق التعبير الشخصى وتحقيق قصد المؤلف ويعتبر عازف البيانو المصاحب الوسيط بين المؤلف والمستمع لدوره فى تحقيق جماليات العمل بآدائه والتعرف على طبيعه الآله التى بقوم بمصاحبتها وعلى مهاره العازف المشارك وتختلف المصاحبه بإختلاف المؤلفه والعصر الذى تنتمى إليه سواء كانت تتكون من حركه واحده مثل المقطوعات الوصفيه أو مكونه من عده حركات مثل قالب الصوناتا كما فى مؤلفات العصرالرومنتيكى الذى يشتمل على العديد من مؤلفات مصاحبات آله البيانو والكمان ذات التقنيات العزفيه التى تساعد الدارسين على إتقان تقنيات وفنيات المصاحبه ومن بينها صوناتا البيانو والكمان رقم 1 مصنف 5 عند روبيرت خان التى لم تنل الإهتمام الكافى لأنها تشتمل على العديد من المهارات التقنيه والفنيه والتى تتطلب دراسه صعوباتها التقنيه وإيجاد حلول للتغلب عليها ويتكون البحث من مقدمه ومشكله وتساؤلات البحث وإجراءات البحث ومصطلحات البحث.

**وينقسم البحث إلى جزئين**

**الجزء الأول : الإطار النظرى ويشتمل على**

الدراسات السابقه المرتبطه بموضوع البحث – مصاحبات آله البيانو للكمان فى القرن التاسع عشر نشأه وحياه روبيرت خان Robert Kahn (1865– 1951) – مؤلفاته للمصاحبات – المهارات والفنيات التى يجب توافرها فى عازف البيانو المصاحب.

**الجزء الثانى : الإطار التطبيقى ويشتمل على :**

التحليل العزفى لصوناتا الكمان والبيانو رقم 1 مصنف 5 عند روبيرت خان وإختتم البحث بالمراجع والتوصيات وملخص البحث باللغتين العربيه والأجنبيه

## Research summary

## The importance of the role of the accompanying pianist in Robert .Kahn's Violin and Piano Sonata No. 1, Op. 5

The piano plays an important role in instrumental and lyrical accompaniments due to its capabilities and the breadth of its vocal range, which enriches and intensifies the melodic and harmonic fabric, in addition to its ability to achieve personal expression and achieve the author's intent. The accompanying pianist is considered the mediator between the author and the listener due to his role in achieving the aesthetics of the work through his performance and getting to know the nature of the instrument he accompanies and the skill of the participating player. The accompaniment varies according to the composition and the era to which it belongs, whether it consists of one movement such as descriptive pieces or consists of several movements such as the sonata form as in the compositions of the Romantic era, which includes many compositions of piano and violin accompaniments with playing techniques that help students master the techniques and techniques of accompaniment, including the piano and violin sonata No. 1, Op. 5 by Robert Kahn, which did not receive sufficient attention because it includes many technical and artistic skills that require studying its technical difficulties and finding solutions to overcome them. The research consists of an introduction Research problem, research questions, research procedures and research terms

**The research is divided into two parts**

**The first part: The theoretical framework, which includes:**

Previous studies related to the research topic - Piano accompaniments for the violin in the nineteenth century, the emergence and life of Robert Kahn (1865-1951) - his compositions for accompaniments - the skills and techniques that must be available in the pianist accompanist

**Part Two: The applied framework, which includes:** Instrumental analysis of the violin and piano sonata No. 1, Op. 5, by Robert Kahn. The research concluded with references, recommendations, and a summary of the research in Arabic and foreign languages