دراسة تحليلية للتقنيات الفنية لآلة الفيولينة المنفردة بالحركة الثالثة من كونشرتو الصيف من مؤلفات الفصول الأربعة لأنطونيو فيفالدى

أ.د/ وائل عمر صدقى
أ.د/ أحمد عبد الشافى
م.م/ سارة إبراهيم إبراهيم*

مقدمة البحث Introduction Of Research :

تعد آلة الفيولينة من أبرز الآلات فى عائلة الآلات الوترية ذات القوس وتعتبر من الآلات التى تتمتع بإمكانيات واسعة وصوت مميز مما شجع المؤلفين على كتابة العديد من المؤلفات. ويعد فيفالدي أول مؤلف موسيقي يستخدم الريتورنيللو (ritornello) بشكل تلقائي، وأصبح هذا الشكل شائعا فيما بعد في الحركات السريعة للكونشرتو .والريتورنيللو (واسمها بالإيطالية معناها الذي يتكرر ويعود)، ويعنى تكرار اللحن من فترة لأخرى ، وتتخلل تلك التكرارات فقرات من العزف الإنفرادى ، وهي مقاطع يغلب عليها أداء العازف المنفرد.

وقد قام أنطونيو فيفالدى بتأليف أربعة كونشرتات جروسو أطلق عليها إسم الفصول الأربعة فى كتابه "الصراع بين الهارمونى والإختراع" "The strife between harmony and invention " مصنف رقم (٨) وجاءت هذه الكونشرتات مثالا موسيقيا صادقا للتعبير عن الطبيعة ، فكل كونشرتو من تلك الكونشرتات كان يقوم بوصف أحد فصول السنة وكانت الحركات الفردية شأنها شأن الجمل تصور كل حركة أبيات معينة من الشعر(١).

وهى موضوع البحث وقد وصف فيفالدى الحركة الأولى من كونشرتو الربيع كالآتى كما وردت بمخطوط فيفالدى:

- **الصيف:**

الحركة الثالثة: الوقت الممل فى الصيف – يأتى الجو العاصف مرة أخرى – السماء تبرق وترعد.

---

(١) حسين صابر لبيب ، كونشرتو الكمان من عصر الباروك إلى العصر الرومانتيكى ، رسالة ماجستير غير منشورة ، القاهرة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، سنة ١٩٧٥ ، ص ٢٥.

*مدرس مساعد بكلية التربية النوعية جامعة الإسكندرية.

مشكلة البحث The Research Problem:

على الرغم من أن كونشرتو الربيع لأنطونيو فيفالدى، يعد من أهم الأعمال التى كتبت لآلة الفيولينة، لإحتوائه على العديد من التقنيات الفنية و التعبيرية والأساليب الفنية، التي مثلت قمة الآداء على الفيولينة في عصر الباروك، مما جعله يحتاج إلى عازفين ذو مهارات خاصة، إلا أنه لم يلق حقه بالدراسة و التحليل و البحث العلمي من قبل الباحثين، بالمعاهد الموسيقية المصرية المتخصصة، مما شجع الباحثة على تناول هذه العمل بالدراسة و التحليل، لإظهار وإيضاح ما يخفيه هذا العمل من قيم تقنية و فنية عظيمة.

أهداف البحث Research Objective:

يهدف هذا البحث إلى:

٣- التعرف على خصائص أسلوب آداء آلة الفيولينة فى الحركة الثالثة من كونشرتو الصيف لأنطونيو فيفالدى.

٤- التعرف على المشاكل والصعوبات الموجودة بالحركة الثالثة من كونشرتو الصيف لأنطونيو فيفالدى وكيفية تذليلها.

أسئلة البحث Research Questions:

٣- ماهى خصائص أسلوب الآداء بالحركة الثالثة من كونشرتو الصيف لأنطونيو فيفالدى ؟

٤- ماهى المشاكل والصعوبات الموجودة بالحركة الثالثة من كونشرتو الصيف لأنطونيو فيفالدى وما هى وسائل تذليلها ؟

أهمية البحث Research Improtance:

التوصل إلى أسلوب الآداء المطلوب للحركة الثالثة من كونشرتو الصيف لأنطونيو فيفالدى.

إجراءات البحث Procedures Of The Research:

منهج البحث :

يتبع هذا البحث المنهج الوصفى " تحليل محتوى".

عينة البحث :

الحركة الثالثة من كونشرتو الصيف لأنطونيو فيفالدى.

أدوات البحث :

ـــــــــــ الكتب والمراجع الخاصة بموضوع البحث.

مصطلحات البحث Terminology Of Research :

وهى المصطلحات التى تقابل الباحثة أثناء بحثها مثل :

(١) الباروك Baroque[١]:

تعنى كلمة باروك "غريب الشكل" ، وهى مأخوذة من اللغة البرتغالية وإستعملها الإيطاليين بمفهوم آخر ، وتعنى مملوء بالزخارف ، أما الإنجليز فكانوا يطلقون كلمة باروك على الفن المعمارى.

(٢) كونشرتو جروسو concerto grosso[٢] :

تدل كلمة كونشرتو على تبادل الآداء بين آلة منفردة ومجموعة آلات الأوركسترا ، أما الكونشرتو جروسو ، فيكون تبادل الآداء بين مجموعة صغيرة من عازفى الآلات الموسيقية تسمى "كونشرتينو" "Concertino" ، ومجموعة كبيرة تسمى "Tutt" مكونة من باقى الأوركسترا.

(٣) الريتورنيللو Ritornello[٣]:

مصطلح إيطالى يطلق على قالب الحركة الأولى من كونشرتو جروسو ، ويعنى تكرار اللحن من فترة لأخرى ، وتتخلل تلك التكرارات فقرات من العزف الإنفرادى.

Previous Related Studies: الدراسات السابقه المرتبطه بالبحث

سوف يناقش هذا الجزء الدراسات العربية والأجنبية السابقة المرتبطة بموضوع البحث الراهن وكلها دراسات تناولت كونشرتو الكمان.

أولا الدراسات السابقة العربية:

٣- الدراسة الأولى: رسالة بعنوان "دراسة مقارنة لإسلوب آداء كونشرتو الكمان المنفرد

---

(1) Eric blom ,grove's dictionary of music and musicians,vol 1,London ,(macmillan & co, ltd , 1954),p.444.

(٢) ثيودور.م.فينى ، تاريخ الموسيقى العالمية ، ترجمة سمحة الخولى ، جمال عبد الرحيم ، القاهرة (نيويورك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٧٢) ص ٣٥٩ ، ٣٦٠.

(3) David D.Boyden, The History of violin playing ,(London Oxford University, 1975) pp 334,335.

لكل من فيفالدى وموتسارت"[١].

ويهدف البحث إلى:

- تحديد خصائص أسلوب آداء كونشرتو الكمان من خلال أعمال كلا من فيفالدى وموتسارت.
- تحديد أوجه التشابه والإختلاف بين أسلوب آداء كونشرتو الكمان عند كلا من فيفالدى وموتسارت.

٤- الدراسة الثانية: رسالة بعنوان "كونشرتو الكمان من عصر الباروك إلى العصر الرومانتيكى" [٢].

ويهدف البحث إلى :

دراسة تطور كونشرتو الكمان بإستعراض تاريخ هذا القالب من حيث التأليف الموسيقى وأشهر مؤلفيه ، وأهم أعمالهم ، مع تناول البعض منها بالدراسة والتحليل من الناحية التاريخية وذلك فى الفترة من عصر الباروك إلى العصر الرومانتيكى.

ثانيا الدراسات السابقة الأجنبية:

٢- كتب "كوفمان فيستشرفت" مقالة بعنوان "صيغة الحركة الأولى لكونشرتو الكمان من فيفالدى إلى فيوتى"[٣]:

ويتفق هذا المقال مع موضوع البحث الراهن بتناوله أسلوب كونشرتو الكمان عند فيفالدى فى عصر الباروك والعناصر المختلفة لعصر الباروك وتأثير ذلك على أسلوب آداء كونشرتو الكمان، وهذا يتطابق مع المفاهيم النظرية للبحث الحالى التى يستخدمها كوسيلة للتوصل لإسلوب آداء كونشرتات فيفالدى.

---

(١) سامى جمعة محمد على ، دراسة مقارنة لأسلوب آداء كونشرتو الكمان المنفرد لكل من فيفالدى وموتسارت، رسالة ماجيستير غير منشورة ، القاهرة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ،سنة ١٩٨٩.

(٢) حسين صابر لبيب ، كونشرتو الكمان من عصر الباروك إلى العصر الرومانتيكى ، رسالة ماجيستير غير منشورة ، القاهرة ، كلية التربية الموسيقية ،جامعة حلوان ، سنه ١٩٧٥.

(3) Kaufmann Festschrift , "First Movement From In The Violin Concerto From Vivaldi To Viotti", Article In Volume Of Festschrift Enrays Manhatten , U.S.A.,Dialog Information Services. Inc. 1991.

الاطار النظرى للبحث

أساليب آداء آلة الفيولينة فى عصر الباروك:

- **مراحل تطور آلة الفيولينة فى عصر الباروك :**

فى بداية عصر الباروك لم تستخدم آلة الفيولينة بنفس شكلها الحالى ، وجاء تطور آلة الفيولينة فى ذلك الوقت عن آلات وترية تدعى آلات "الفيول" ، وهى ذات شكل كمثرى وتتألف من عدة أنواع (السوبرانو – الألطو – التينور الصغير – الباص) وتعزف فى مجموعات ومعظمها تستخدم بشكل رأسى موضوعة على أرجل العازف ولكن أدخل على هذة الآلة تعديلات كثيرة وذلك من حيث التصميم ونوع الأخشاب المستخدمة فى تصنيعها وعدد الأوتار وشكل القوس وغيرها.(١)

شكل (١)

آلة الفيول

ولكن نوعية صوت آلات الفيول كان غير جيد ، وبعد إدخال بعض التطوير والتحسين على هذة الآلات ظهرت عدة مجموعات منها (فيولا دا مورى viola d'amore – فيولا دى بوردونى viola di bordone – فيولا دى جامبا viola de gamba).

ثم إستقرت آلات الفيول على مجموعتين أساسيتين هما :

٣- فيولا الكتف "viola de braccio" وتوضع تحت الذقن.

---

(١) علاء فكرى منصور :"برنامج مقترح لتذليل صعوبات أساليب العزف على آلة الفيولينة فى بعض مؤلفات عصر الباروك لطلاب مرحلة البكالوريوس بكلية التربية النوعية"،رسالة دكتوراه غير منشورة ،كلية التربية النوعية ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠٦، ص ٣٣.

شكل (٢)

فيول الكتف

٤- فيولا الساق "viola de gamba" وتوضع بين الأرجل.

شكل (٣)

فيول الساق

وكان شكل القوس فى ذلك الوقت على هيئة قوس صيد ومثبت به شعر ذيل حصان لإصدار الصوت بإحتكاك القوس على الأوتار ، وبعدها تطور شكل القوس ليصبح مستقيما نوعا ما ليتناسب مع تطور هذة الآلات القديمة.

شكل (٤)

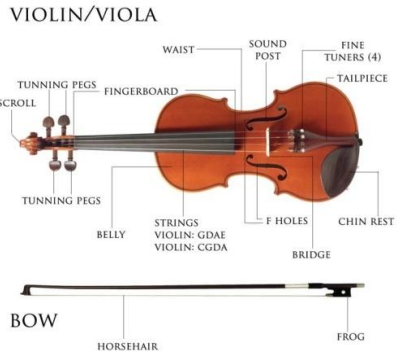
القوس فى عصر الباروك

وفى النصف الثانى من القرن السادس عشر صنعت فى إيطاليا أول آلة فيول صغيرة الحجم سميت فيولينة لتصبح أول آلة فردية صغيرة حيث إكتسبت إنتشارا سريعا نظرا لخفتها وصوتها المميز وإمكانياتها الفنية العالية.

فمنذ عام ١٥٧٥م كان عازف الفيولينة غير واثق من آداء التكنيكات الخاصة بالآلة ويستخدم الحليات على نحو ضئيل جدا وبطريقة ميكانيكية ، بينما عازف الآلات الأخرى كان يظهر براعة ومهارة فى الآداء الموسيقى عليها ، ومن عام ١٦٥٠م ظلت المنافسة مستمرة وذلك

لتطور آلة الفيولينة بشكل ملحوظ وأصبح تكنيك الآلة أكثر ثراء عن ذى قبل ، ومن عام ١٧٥٠م أصبحت المنافسة مستحيلة وذلك لظهور كم هائل من الحليات المبهرة التى يستطيع آدائها عازف الفيولينة.

وكانت التطورات فى صناعة الآلة بجانب التطورات التكنيكية الكبيرة ، هما العاملان الأساسيان اللذان سيطرا على تطور أساليب العزف والآداء فى عصر الباروك وخاصة آداء الحليا والزخارف ، والقدرة على إكتسابها صوتا رنانا لامعا مختلفا عن أصوات آلات الفيول القديمة ، وبذلك حلت آلة الفيولينة محل آلة الفيول فى كل من إيطاليا وألمانيا وبعدها فى إنجلترا ، وفى نهاية القرن السابع عشر إختفت عائلة الفيول وأصبحت آلة الفيولينة محور الحركة الموسيقية الآلية.(١)



شكل (٥)

آلة الفيولينة

- **أساليب آداء آلة الفيولينة فى عصر الباروك:**

- **أولا أساليب الآداء باليد اليمنى:**

هناك طريقتان لإصدار الصوت من الآلة :

الطريقة الأولى : إستخدام القوس Arco

يصدر فيها الصوت نتيجة لتذبذب الوتر الناتج من إحتكاكه بشعر القوس ، ويتحكم فى خفوت وعلو الصوت قوة ضغط العازف على الوتر ، أما الدرجة الصوتية Pitch فيمكن تغييرها باليد اليسرى وذلك بتغيير موضع العزف الذى يغير بدوره طول الوتر وذلك تبعا لنظرية فيثاغورث بالنسبة للآلات الوترية ، والتى تقول :

(1) Victor Rangel : Baroque Music, Advision Of macmillan co.,Inc , New York , 1935 , p.6.

"**يتناسب التردد تناسبا عكسيا مع طول الوتر**" أى أنه كلما قصر طول الوتر كلما زادت سرعة ترددة وبالتالى تزداد حدة الدرجة الصوتية والعكس صحيح.

الطريقة الثانية : إستخدام أصابع اليد اليمنى لآداء النبر Pizzicato

تعنى كلمة "Pizzicato" النبر بإصبعى اليد اليمنى على الأوتار ، وهو ما تختص به الآلات الوترية عن غيرها من آلات النفخ المختلفة ، وأقدم إستخدام لطريقة النبر كان عام ١٦٠٥م على آلة الفيولا دى جامبا ، وقد أدخل باجانينى طريقة النبر باليد اليسرى مع عزف القوس أو بدونه "Piccato".(١)

وتعتمد أساليب التعبير لليد اليمنى على مقدرة العازف وتمكنه من آداء التعبيرات والإصطلاحات المختلفة مستخدما :

٤- كعب القوس فى قوة الآداء.

٥- وسط القوس فى الآداء المتوسط القوة.

٦- طرف القوس فى الآداء الضعيف الخافت.

- **<u>تقنيات آداء اليد اليمنى :</u>**

(٤)القوس المتصل "Legato":

كلمة إيطالية ، بمعنى الترابط أوالإتصال ، وهو آداء قوس متصل يدل على أن النغمات يجب أن تأخذ قيمتها الزمنية كاملة وبصوت مستمر ، والنغمة تنتقل إلى نغمة أخرى بسلاسة ونعومة دون رفع القوس من على الأوتار ، ويرمز إليها بخط على شكل قوس تحت النغمات التى يجب أن تؤدى بقوس واحد ، وهو أساس العزف الغنائى وهو أكثر أساليب الآداء إستخداما ، ولإتقان هذا الشكل يجب مرعاة أن تكون حركة إنتقال الذراع فوق الأوتار غير ملحوظة وبدون أى خشونة.(٢)

ويرى جالاميان أن العازف يواجه مشكلتين أساسيتين أثناء آداء قوس الليجاتو، المشكلة الأولى تتعلق بتغيير الأوضاع فى اليد اليسرى ، أما المشكلة الثانية فتتعلق بتغيير الأوتار.(٣)

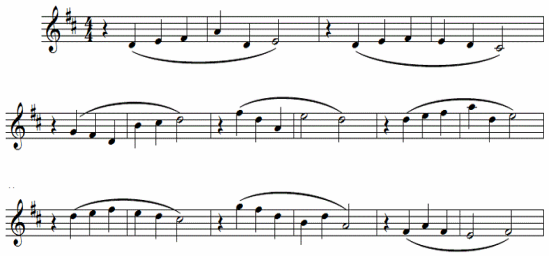
وقد تنتج بعض العيوب فى أثناء آداء العزف المتصل بين الأوتار المختلفة ، وقد يرجع سببها

---

(١) سالى على طموم : "دور ألة الكنترباص فى مؤلفات الموسيقى المصرية التقليدية والمتطورة "، رسالة دكتوراه غير منشورة ، المعهد العالى للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٣ ، ص ٣٩.

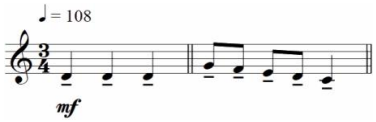
(2) Loepold Auer. Violin Playing As I Teach It.(New York : Dover Publications INC, 1980),p.31.

(3) Ivan Galamian.Principles Of Violin Playing As I Teach It.(New Jersey:prentice – Hall Inc. Englewood Cliffs,1969),P. 64.

إلى عدم التوافق بين القوس واليد اليسرى، وذلك مثل رفع الأصابع التى تسبق الإنتقال بين الأوتار بسرعة أو عدم تحضير الإصبع المراد إستخدامه بعد الإنتقال وإستعداده بفترة كافية.[١]

شكل (٦)

أسلوب آداء العزف المتصل

(٥)القوس المنفصل "Detache":

كلمة فرنسية ، وهو آداء قوس مفكوك متقطع منفصل مع إلتصاق القوس على الوتر سواء كان صاعدا أو هابطا. ويتغير إتجاه القوس عند آداء كل نوتة إذا لم يكن هناك إشارت تفيد غير ذلك ، ويتم التغيير دون كسر زمن النوتة ، ويمكن وصف القوس العريض بأنه نغمات غير مترابطة تعزف غالبا فى وسط القوس أو الثلث الأعلى منه.[٢]

شكل (٧)

أسلوب آداء القوس المنفصل

ويرى "كارل فليش" أنه يمكن تقسيم القوس العريض إلى ثلاثة أنواع:

٤- **ديتاشيه القوس الكامل :** وهو طريقة آداء تجمع ما بين الصوت المنفصل والصوت المفتول "Spun tune" "وهو الإسم الذى يطلق على النغمة الممدودة التى تؤدى فى قوس واحد طويل لتتخذ طابعا غنائيا".

٥- **ديتاشيه عريض :** ويؤدى بمساحة تزيد عن منتصف القوس فى الزمن البطىء فقط.

٦- **ديتاشيه قصير :** ويمثل أهم الأنواع الثلاثة وأكثرها إستخداما ويمكن آداء هذا النوع بأقل

---

(1) Ibid.P.66.

(٢) هدى سالم ، "علم آلات الأوركسترا"، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٩٥م،ص ٩.

مجهود فى وسط القوس وبأقصى مجهود عند طرف القوس.[١]

بينما قسمة جالاميان إلى أربعة أنواع:[٢]

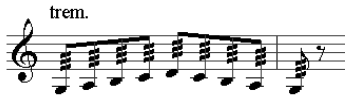
٥- الديتاشيه البسيط "The Simple Detache": ويمكن آدائه بأى جزء من أجـزاء القـوس وبأى مساحة ، بحيث يكون آدائه منفصل وناعم بدون ضغوط.

٦- الديتاشيه بالضغط "The Accented Detache": ويمكن آدائه بأى جزء من أجزاء القوس وبأى مساحة ، ويكون بضغطة فى بداية كل نوتة (<).

٧- الديتاشيه بورتيه "The Detache Porte": وهذا النوع يشبه فى آدائه تقنية "البورتاتو" ولكن يؤدى مفكوكا ، ويعطى فاصل خفيف بين كل نغمة وأخرى ويرمز له (–).

٨- الديتاشيه لانسيه "The Detache Lance": ويؤدى هذا النوع بقوس قصير ويشبه فى آدائه المارتيليه وعادة ما يكون سريعا ويرمز له (–).

(١)الترعيد "Tremolo":

كلمة إيطالية بمعنى الترعيد ، وهى تكرار النغمة بسرعة كبيرة بشكل منتظم لحركة القوس ذهابا وإيابا على نفس الوتر بزمنها الكامل ويحتاج آداؤه إلى إستخدام الرسغ.[٣]

شكل (١٣)

أسلوب آداء الترعيد

ثانيا : أساليب آداء اليد اليسرى :

(١)العفق المزدوج "Double Chords":

كلمة فرنسية ومعناها النوتات المزدوجة ويحدث هذا بتمرير القوس على وترين فى آن واحد مع التحكم فى التركيز السمعى المزدوج بحساسية عالية مع العفق باليد اليسرى ، وقد ظهر

---

(1) Carl Flesch, The Art Of Violin Playing,(New York: Carl Fischer, Inc, 1924)p.66,67.

(٢) أحمد عاطف عبد الحميد "تدريبات مقترحة منبثقة من الفصول الأربعة لفيفالدى لتحسين العزف علـى آلـة الكمان العربى"، رسالة دكتوراه غير منشورة ، المعهد العالى للموسيقى العربية ، أكاديميـة الفنـون. ص ٢٢،٢٣.

(٣) نفين مسعد المحمودى ، "تقنيات الفيولينة فى أعمال خاتشاتوريان"، ص ٤٢.

هذا النوع مبكرا من منتصف القرن السادس عشر.[١]

والنغمات المزدوجة تنقسم إلى :

- الثالثات الهارمونية :

شكل (٢٣)

- السادسات :

شكل (٢٤)

- الأكتافات :

شكل (٢٥)

- مسافة العاشرة :

شكل (٢٥)

- التآلفات :

شكل (٢٦)

(١) المرجع السابق ، ص. ٨٠.

تحليل الحركة الثالثة من كونشرتو الصيف "The summer" من مؤلفات كونشرتو الفصول الأربعة لأنطونيو فيفالدى :

السلم : صول الصغير

الميزان : 3/4

الصيغة : ثلاثيه $A. B. A_2$

السرعة : "Presto"

م (١-٩) مقدمة تنتهى بقفلة نصفيه فى سلم صول الصغير وتشترك آلة الكمان المنفرد مع آلات الكمان الأول والثانى والفيولا فى نفس الحركة اللحنيه السيكوانسيه وفى نفس الطبقة مع آداء آلات الشيللو والباص لنفس الحركة اللحنيه أيضا ولكن أوكتاف لأسفل ويشترك الجميع فى الآداء بأسلوب التريمولو وبإيقاع مسيطر ( ).

* الفكرة A : من م (١٠-٤٠) وتنتهى بقفلة تامة فى سلم رى الصغير وهى تأتى فى عدة جمل:

- الجملة الأولى : من م (١٠-٢٠) وتنتهى بقفلة تامة فى سلم صول الصغير وهى تقوم على الآداء بمبدأ المحاكاة وبشكل الكانون على بعد مازورة واحده بين آلة الكمان المفرد والكمان الأول من جهه وبين الكمان الثانى من جهه أخرى حيث تبدأ آلة الكمان المنفرد مع الكمان الأول فى الآداء اللحنى والذى يتميز بالشكل السلمى والسيكوانسى فى م (١٠) يعقبه دخول آلات الكمان الثانى فى م (١١) بتكرار نفس شكل آداء الكمان المنفرد والأول ويستمر هذا الشكل فى الآداء حتى م (٢٠).

- الجملة الثانية : من م (٢١-٢٨) وتنتهى بقفلة نصفيه فى سلم صول الصغير وتؤديها لحنيا آلة الكمان المنفرد بالإشتراك مع آلات الكمان الأول فى نفس الطبقة وبآداء لحنى سلمى وسيكوانسى صاعد والوصول إلى منطقه صوتيه متوسطة الإرتفاع.

- الجملة الثالثة : من م (٢٩-٤٠) وتنتهى بقفلة تامة فى سلم رى الصغير وهى تبدأ بالآداء فى الكمان المنفرد بالإشتراك مع الكمان الأول بآداء أربيجى وسيكوانسى هابط فى البداية وذلك فى م (٢٩-٣١) ، وبداية من م (٣٢-٣٧) يأتى الآداء فى الكمان المنفرد مشتركا مع آلات الكمان الأول فى الآداء بشكل لحنى سيكوانسى صاعد وبإيقاع مسيطر ( ).

وبداية من م (٣٨-٤٠) يأتى الختام لهذه الفكرة بآداء لحنى سيكوانسى وسلمى صاعد تؤديه آلة

الكمان المنفرد بالإشتراك مع آلات الكمان الأول والثانى فى نفس الطبقة فى ختام لحنى قوى وينتهى فى م (٤٠) بقفلة تامة فى سلم رى الصغير.

* الفكرة B : من أناكروز (٤١-١٠٠) وتنتهى بقفلة نصفيه فى سلم صول الصغير وهى تأتى فى عدة جمل :

- الجملة الأولى : من أناكروز (٤١-٥٤) وتنتهى بقفلة نصفيه فى سلم رى الصغير وهى مطوله عن طريق التصوير حيث م (٤٤-٤٨) تصوير ل م (٤٠-٤٤) ، ويأتى آداء الكمان المنفرد بالآداء بقفزات لحنيه متسعه والوصول إلى منطقه صوتيه مرتفعه وظهور لأول إستخدام للعفق المزدوج (Double stops) من ثلاث نغمات وذلك فى م (٤٤) كما تظهر حركة لحنيه سيكوانسيه وسلميه هابطه فى آداء الكمان المنفرد بدون أى مصاحبه لأى آلة أخرى فى الجزء من أناكروز (٤٩-٥٢).

- الجملة الثانية : من م (٥٥-٦٦) وتنتهى بقفلة تامة فى سلم دو الصغير وهى مطوله عن طريق التصوير ويأتى آداء الكمان المنفرد متفقا مع الكمان الأول فى الآداء اللحنى وفى نفس الطبقة و بآداء آربيجى وسيكوانسى صاعد ومستخدما منطقة صوتيه متوسطة الإرتفاع للآلة وبإيقاع مسيطر ( ).

- الجملة الثالثة : من م (٦٧-٧٣) وتنتهى بقفلة تامة فى سلم دو الصغير ويأتى آداء الكمان المنفرد فيها بالإشتراك مع الكمان الأول والثانى فى الآداء اللحنى والسيكوانسى فى نفس الطبقة المتوسطة للآلة وبإيقاع واحد مسيطر ( ) وبشكل آداء ونموذج يتفق مع نموذج الألبرتى أو شكل المصاحبة.

_ الجملة الرابعة : من م (٧٤-٨٥) جملة جديدة وتنتهى بقفلة تامة فى سلم دو الصغير وتؤديها لحنيا الكمان المنفرد بدون مشاركة لآلات الكمان الأول أو الثانى أو آلات الفيولا فيما عدا آخر مازورة فى القفلة فى م (٨٥) وتستمر آلة الكمان المنفرد فى الآداء اللحنى السيكوانسى وأيضا آداء آربيجى هابط فى م (٨٠) والوصول إلى منطقة صوتيه مرتفعة.

- الجملة الخامسة : من م (٨٦-١٠٠) وتنتهى بقفلة نصفيه فى سلم صول الصغير وهى فكرة مطوله عن طريق التصوير المستمر حيث م (٨٦-٨٧) يتم تصويرهم فى موازير (٨٨-٩٥) ويأتى آداء الكمان المنفرد فيها متفقا مع آداء الكمان الأول والثانى وآلات الفيولا وفى نفس الطبقة ، وبداية من م (٩٧-١٠٠) يظهر آداء لحنى للكمان المنفرد يعتمد على الحركة اللحيه

السيكوانسيه الصاعده مع مصاحبة بنغمات مطوله لآلات الشيللو والباص فقط.

* الفكرة A_2 : من م (١٠١-١١٣) وهى تأتى بشكل مختصر وتنتهى بقفلة تامة فى سلم صول الصغير وهى تأتى أولا بشكل المحاكاه والكانون الذى ظهر فى الجملة الأولى للفكرة (A) حيث م (١٠١-١٠٨) تكرار وبشكل مختصر للجملة الأولى التى ظهرت سابقا فى م (١٠-٢٠) ثم يأتى الإختلاف فى النهاية فى الجزء من م (١٠٩-١١٣) والذى أدت فيه الكمان المنفرد آداء آربيجى وسيكوانسى هابط وصاعد وبمسافات متسعه مع الركوز دائما على أغلظ نغمة للآلة (صول أسفل دو الوسطى) والإنتهاء بقفلة تامة فى سلم صول الصغير فى م (١١٣) وبإستخدام العفق المزدوج فى الكمان المنفرد.

م (١١٣-١٣٠) ختام وينتهى بقفلة تامة فى سلم صول الصغير وهو يأتى فى جملتين :

- الجملة الأولى : من م (١١٣-١٢٠) وتنتهى بقفلة نصفيه فى سلم صول الصغير ويأتى الآداء اللحنى فيه فى آلة الكمان المنفرد متفقا فى الآداء مع الكمان الأول والثانى وفى نفس الطبقة الصوتيه خاصة فى الجزء من م (١١٣-١١٥) ، وبداية من م (١١٦-١١٩) تؤدى الكمان المنفرد لحنا سيكوانسيا منفردا صعودا لأعلى.

- الجملة الثانية : من م (١٢١-١٣٠) وتنتهى بقفلة تامة فى سلم صول الصغير وتشترك آلة الكمان المنفرد مع الكمان الأول والثانى فى الآداء اللحنى لهذه الجملة وبالشكل الآربيجى الهابط فى البداية ثم الآداء بأسلوب التريمولو ثم آداء آربيجى صاعد مع مصاحبة لباقى الآلات لتأكيد المسار الهارمونى لتآلف الدرجة الأولى لسلم صول الصغير والإنتهاء بإستخدام أغلظ نغمة فى آلات الكمان (صول) وبقفلة تامة فى سلم صول الصغير فى م (١٣٠).

التحليل التقنى للحركة الثالثة من كونشرتو الصيف "Summer"

الطابع الموسيقى:

تؤدى الحركة الثالثة بسرعة عالية جدا "Presto" وتحتاج إلى مستوى عالى من تمكن العازف من الآلة حيث تتسم بالصعوبة.

صعوبات تتعلق بإنتقالات الأوضاع والعزف فى الأوضاع العليا:

يحتاج هذا العمل إلى أعلى درجات التمكن من الإنتقال بين الأوضاع وتوفر المهارة الحقيقية فى العزف فى الأوضاع العليا والتنقل بين الأوتار كما ظهر فى الأجزاء الأتية:

*** فى الحركة الثالثة :**

م (١٦) ، (١٨) ، "من م (٤٠) : م (٤٩)" ، "من م (٧٩) : م (٨٥)" ، م (٩٩) ، م (١٠١) ، م (١٠٣) ، (١٠٥) ، (١٠٧).

وتتمثل الصعوبة فى هذة الأجزاء فى العزف السريع فى الأوضاع العليا والإنتقال السريع بين الأوتار ووجود قفزات لحنيه واسعة تشكل الصعوبة فى الإنتقال.

– وترى الباحثة أنه يجب التمرن على هذة الأجزاء ببطىء ثم التدرج فى السرعة للوصول للسرعة المطلوبة.

صعوبات تتعلق بآداء السلالم :

وتظهر فى الأجزاء الآتية :

*** فى الحركة الثالثة :**

م (١٢) ، م (١٤) ، م (١٦) ، م (١٨) ، "من م (٢١) : م (٢٨)" ، م (٣٨) ، م (٣٩) ، "من م (٤٨) : م (٥٠)" ، م (٧٩) ، م (٨١) ، م (٨٣) ، م (١٠١) ، م (١٠٣) ، م (١٠٥) ، م (١٠٧) ، م (١١٣) ، م (١١٤).

وتتمثل الصعوبة فى آداء السلالم بسرعة بإيقاع ( ) وإيقاع ( ) وفى أوضاع عليا ويحتاج هذا الآداء إلى تمكن العازف التام من القوس.

صعوبات تتعلق بآداء التريمولو "Tremolo":

ويوجد هذا الآداء فى الأجزاء الآتية :

*** فى الحركة الثالثة :**

"من م (١) : م (٤)" ، م (٦) ، م (٩) ، م (١١) ، م (١٣) ، م (١٥) ، م (١٧) ، م (١٩) ، "من م (٧٠) : م (٧٣)" ، م (٨٥) ، م (٨٧) ، م (٨٩) ، م (٩١) ، م (٩٣) ، م (٩٥) ، م (١٠٢) ، م (١٠٤) ، م (١٠٦) ، م (١٠٨) ، م (١٢٢) ، م (١٢٣) ، "من م (١٢٥) : م (١٢٩)".

وتتمثل الصعوبة فى آداء التريمولو حيث يوجد قفزات لحنيه أثناء آدائه كما يؤدى فـــى بعـــض الأجزاء فى أوضاع عليا.

ويحتاج آدائه إلى التمكن العالى للعازف من القوس ورشاقة فى العزف.

صعوبات تتعلق بآداء مجموعة كبيرة من النوتات فى قوس واحد:

وتوجد فى الأجزاء الآتيه:

*** فى الحركة الثالثة :**

م (٢١) ، م (٢٨) ، م (٧٤) ، م (٧٥).

وتتمثل الصعوبة فى آداء هذة الأجزاء بأنها تتطلب التمكن الشديد من القوس أثناء العزف وقـــوة عضلات الساعد عند العازف للتحكم الدقيق فى مقدار كل نغمة وآدائها بسرعة وخفة ورشـــاقة للوصول إلى الآداء المطلوب.

صعوبات تتعلق بآداء ضربات قوس مركبة:

يظهر هذا الآداء فى الأجزاء الآتية:

*** فى الحركة الثالثة :**

من م (٧٤) : م (٧٨) بالشكل الإيقـــاعى ( ) ، "مـــن م (١١٦) : م (١١٩)" بالـــشكل الإيقاعى ( ).

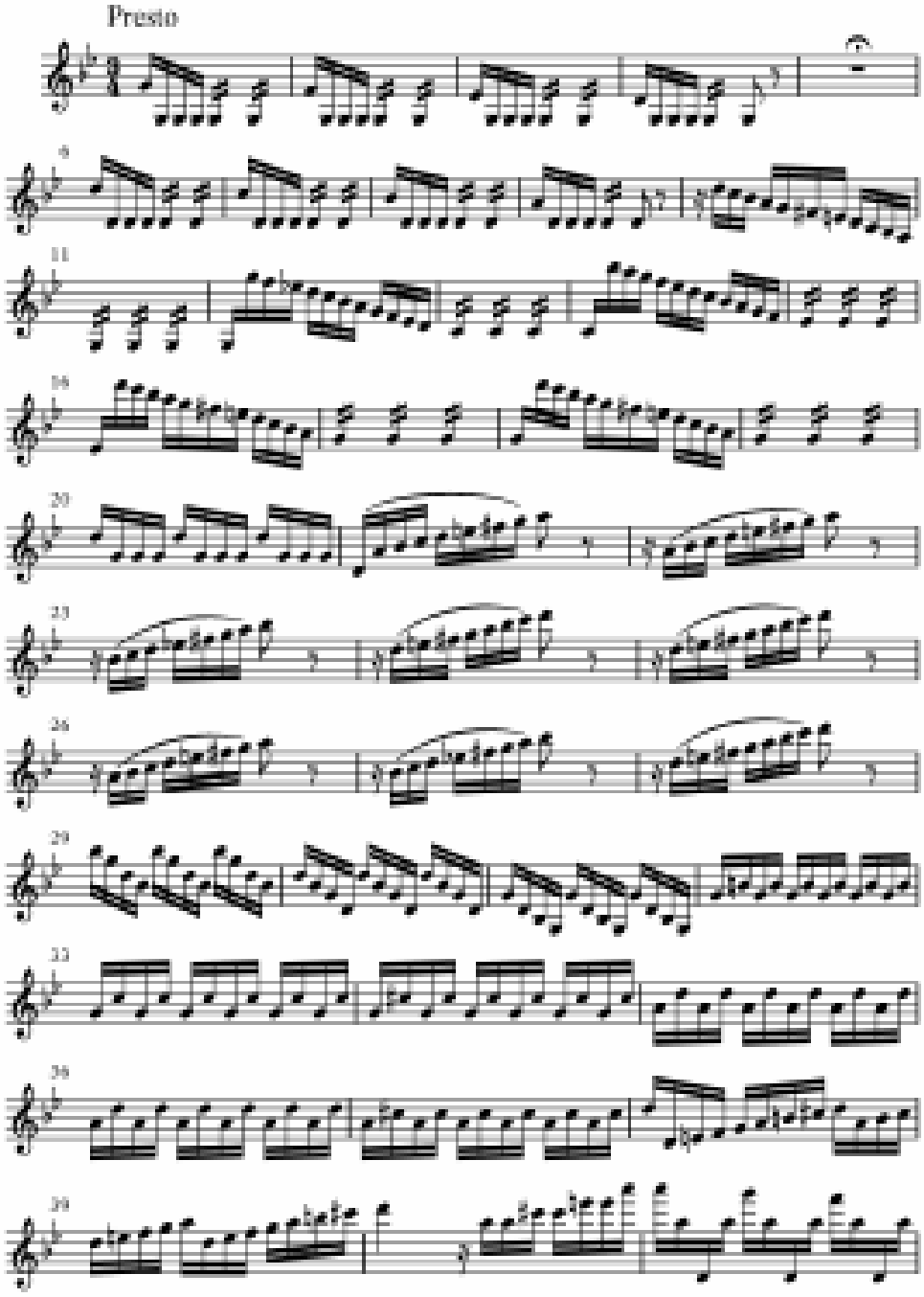
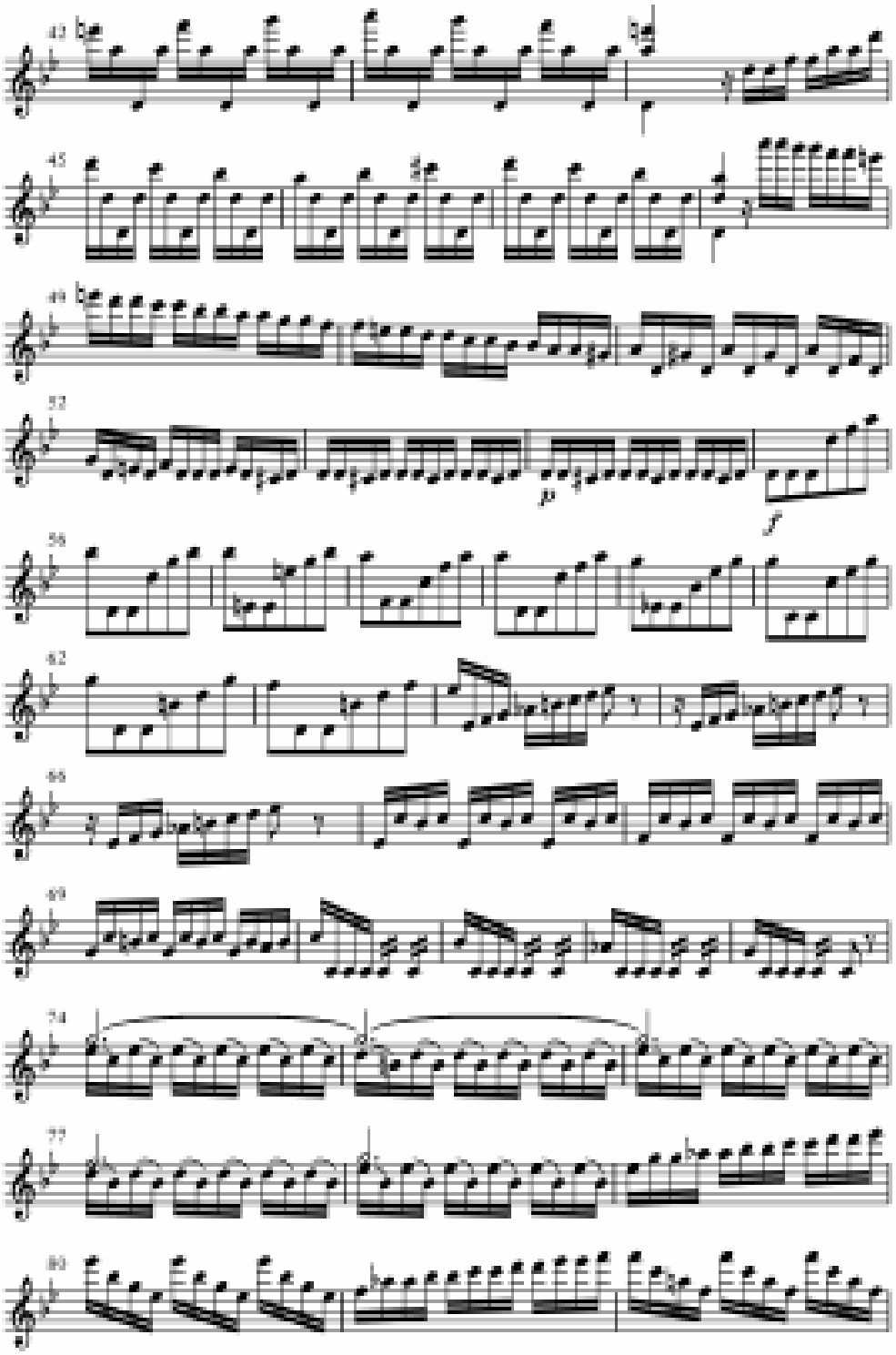
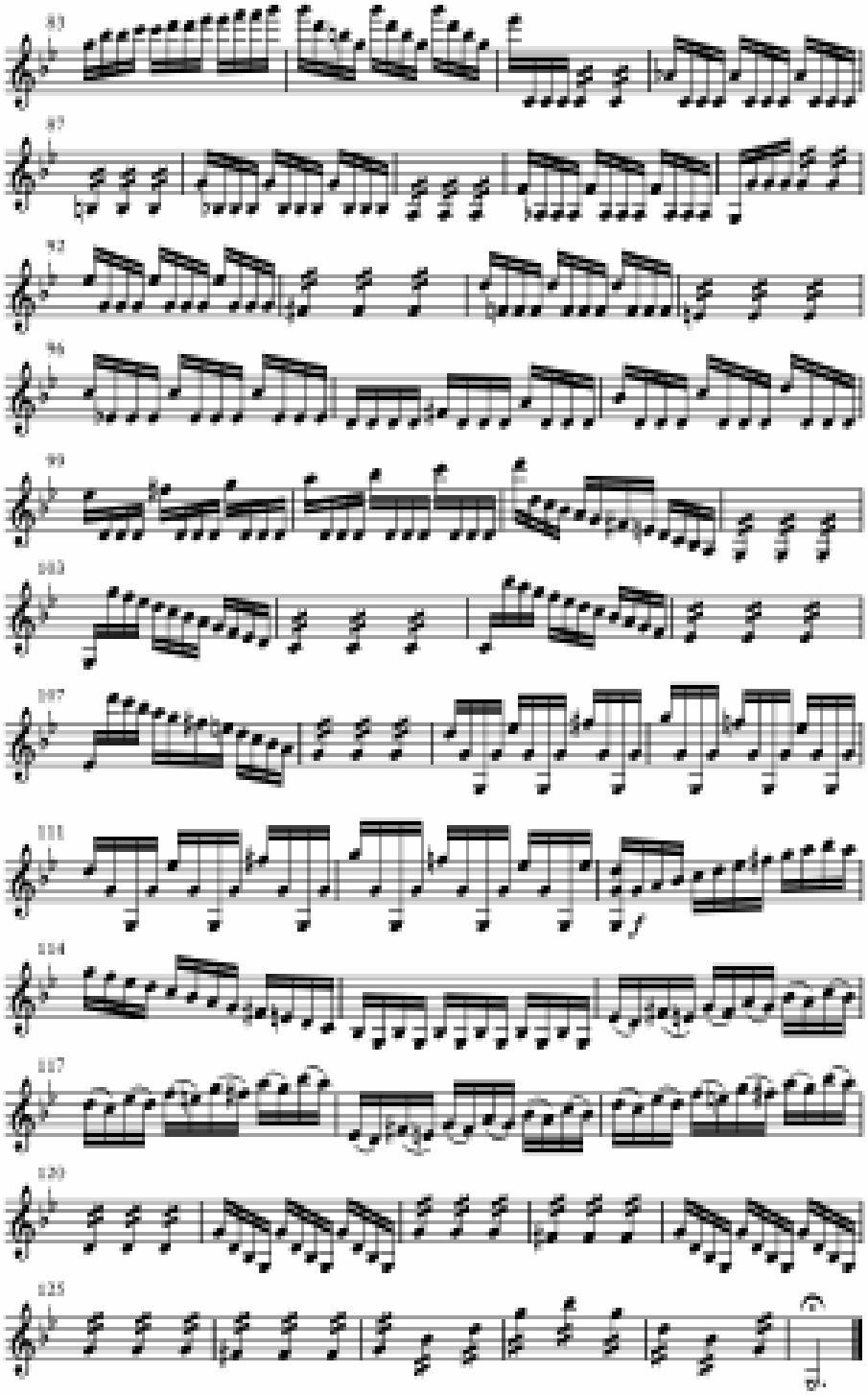
وتؤدى من منتصف القوس وبرشاقة وخفه وبشكل دقيق ومحدد مع وجوب التوافق بين حركـــة اليدين اليمنى واليسرى معا.

صعوبات تتعلق بآداء القفزات اللحنيه الواسعه:

وتوجد فى الأجزاء الآتية :

*** فى الحركة الثالثة :**

"من م (١) : م (٤)" ، من م (٦) : م (٩) ، م (١٢) ، م (١٤) ، (١٦) ، م (١٨) ، "من م (٤١) : م (٤٣)" ، مـــــن م (٤٥) : م (٤٧) ، م (٥٥) ، م (٦٣) ، م (٨٥) ، م (٨٦) ، م (٨٨) ، م (٩٠) ، م (٩٢) ، م (٩٤) ، م (٩٦) ، م (١٠٠) ، م (١٠٣) ، م (١٠٥) ، م (١٠٧) ، "من م (١٠٩) : م (١١٢)".

وتتمثل الصعوبة فى آداء هذة الأجزاء فى حركة القوس والتنقلات السريعة فى المسافات الواسعه مما يحتاج مهارة العازف أثناء العزف.

Presto

42
45
49
52
p
f
58
62
66
69
74
77
80

الإجابه على تساؤلات البحث :

(١) ماهى خصائص أسلوب آداء الحركة الثالثة من كونشرتو الصيف لأنطونيو فيفالدى ؟

وقد اجابت الباحثه فى الاطار النظرى عن أساليب آداء اليد اليمنى واليد اليسرى فى الحركة الثالثة من كونشرتو الصيف.

(٢) ماهى المشاكل والصعوبات الموجودة بالحركة الثالثة من كونشرتو الصيف لأنطونيو فيفالدى وما هى وسائل تذليلها ؟

وقد أجابت الباحثة على هذا السؤال فى الإطار التحليلى للبحث.

نتائج البحث :

(١) توصلت الباحثه لمعرفه أساليب آداء اليد اليمنى واليد اليسرى فى الحركة الثالثة من كونشرتو الصيف.

(٢) توصلت الباحثه إلى المشاكل والصعوبات التى تواجه العازفين وكيفية تذليلها فى آداء الحركة الثالثة من كونشرتو الصيف.

التوصيات المقترحه :

وتوصى الباحثه بعد اتمام دراستها بالاتى :

(١) الاهتمام بدراسة الأعمال الفنية العظيمة مثل كونشرتو الفصول الأربعة لأنطونيو فيفالدى.

المراجع

*** مراجع باللغة العربية:**

(١) حسين صابر لبيب ، كونشرتو الكمان من عصر الباروك إلى العصر الرومانتيكى ، رسالة ماجستير غير منشورة ، القاهرة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، سنة ١٩٧٥ ، ص ٢٥.

(٢) ثيودور.م.فينى ، تاريخ الموسيقى العالمية ، ترجمة سمحة الخولى ، جمال عبد الرحيم ، القاهرة (نيويورك ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٧٢) ص ٣٥٩ ، ٣٦٠.

(٣) سامى جمعة محمد على ، دراسة مقارنة لأسلوب آداء كونشرتو الكمان المنفرد لكل من فيفالدى وموتسارت ، رسالة ماجيستير غير منشورة ، القاهرة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ،سنة ١٩٨٩.

(٤) علاء فكرى منصور :"برنامج مقترح لتذليل صعوبات أساليب العزف على آلة الفيولينة فى بعض مؤلفات عصر الباروك لطلاب مرحلة البكالوريوس بكلية التربية النوعية"،رسالة دكتوراه غير منشورة ،كلية التربية النوعية ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠٦، ص ٣٣.

(٥) سالى على طموم : "دور ألة الكنترباص فى مؤلفات الموسيقى المصرية التقليدية والمتطورة "، رسالة دكتوراه غير منشورة ، المعهد العالى للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٣ ، ص ٣٩.

(٦) هدى سالم ، "علم آلات الأوركسترا"، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٩٥م،ص ٩.

(٧) أحمد عاطف عبد الحميد "تدريبات مقترحة منبثقة من الفصول الأربعة لفيفالدى لتحسين العزف على آلة الكمان العربى"، رسالة دكتوراه غير منشورة ، المعهد العالى للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون. ص ٢٢،٢٣.

(٨) نفين مسعد المحمودى ، "تقنيات الفيولينة فى أعمال خاتشاتوريان"، رسالة ماجستير غير منشورة ، المعهد العالى للموسيقى الكونسرفتوار،أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٦م، ص ٤٢.

(٩) وائل عمر صدقى ، دراسة مقارنة لأسلوب آداء كوشرتو الفيولا عند كل من جورج فيليب تيليمان و كارل شتاميتز، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ٢٠٠٠، ص ٥٩،٦٠.

*** مراجع باللغة الإنجليزية:**

(1) Eric blom ,grove's dictionary of music and musicians,vol 1,London ,(macmillan & co, ltd , 1954),p.444.
(2) David D.Boyden, The History of violin playing ,(London Oxford University, 1975) pp 334,335.
(3) Kaufmann Festschrift , "First Movement From In The Violin Concerto From Vivaldi To Viotti", Article In Volume Of Festschrift Enrays Manhatten , U.S.A.,Dialog Information Services. Inc. 1991
(4) Victor Rangel : Baroque Music, Advision Of macmillan co.,Inc , New York , 1935 , p.6.
(5) Loepold Auer. Violin Playing As I Teach It.(New York : Dover Publications INC, 1980),p.31.
(6) Ivan Galamian.Principles Of Violin Playing As I Teach It.(New Jersey:prentice – Hall Inc. Englewood Cliffs,1969),P. 64.
(7) Carl Flesch, The Art Of Violin Playing,(New York: Carl Fischer, Inc, 1924)p.66,67.

ملخص البحث

دراسة تحليلية للتقنيات الفنية لآلة الفيولينة المنفردة بالحركة الثالثة من كونشرتو الصيف من مؤلفات الفصول الأربعة لأنطونيو فيفالدى

***م.م/ سارة إبراهيم إبراهيم[1]**

يهدف البحث الى التعرف على إسلوب آداء الحركة الثالثة من كونشرتو الصيف لأنطونيو فيفالدى. وقد بدات الباحثه بمقدمه عن آلة الفيولينة فى عصر الباروك ؛تليها مشكلة البحث وأهداف البحث وأهمية البحث وأسئلة البحث ثم الدراسات السابقه وذكرت الباحثه إثنين من الدراسات السابقه المرتبطه بالبحث باللغة العربية ودراسة واحدة باللغة الإنجليزية.

تكلمت الباحثه فى الإطار النظرى عن أساليب آداء اليد اليمنى واليد اليسرى للفيولينة فى عصر الباروك

وفى الإطار التطبيقى حللت الباحثة الحركة الثالثة من كونشرتو الصيف من مؤلفات الفصول الأربعة لأنطونيو فيفالدى

اختتمت الباحثه بالاجابه على تساؤلات البحث وانتهى بالنتائج والتوصيات والملاحق ثم قائمة المراجع.

---

(١) مدرس مساعد بكلية التربية النوعية جامعة الأسكندرية

Research Summary

An analytical study of the technical techniques of solo violin in the third movement of the summer concerto of the four seasons by Antonio Vivaldi

Sarah Ibrahim ibrahim

The research aims to identify the method of performance of the third movement of the summer concerto by Antonio Vivaldi.

The researcher began Introduction to the violin instrument in baroque era , Followed by the research problem and objectives of the research and the importance of research and research questions, and previous studies, according to a researcher from two previous studies related the search in Arabic and one previous study in English.

The researcher spoke in the theoretical framework about the methods of performing the right hand and left hand of the violin in the Baroque era.

In the framework of applied researcher The researcher analyzed the third movement of the Summer Concerto from the works of the four seasons of Antonio Vivaldi.

Researcher concluded by answering the research questions and ended the findings and recommendations and a list of references and appendices.