التقنيات العزفية في الحركة الأولى من (Grand Sonata)
عند"لويس آدم""Louis Adam"وطريقة آدائها ومدى الأستفاده منها لطلاب الكلية(دراسة تحليلية عزفية)

أ.م.د/ ريهام توفيق نسيم صالح *

مقدمة Introduction

يعد قالب الصوناتا نوعا من التأليف الآلى لآلة البيانو او اى آلة اخرى، وتتكون الصوناتا من ثلاث او اربع حركات مختلفة السرعة والطابع والصيغة البنائية ،ولقد اتضح معلم هذا القالب في النصف الثاني من القرن الثامن عشر نتيجة للتطور الذي قام به الكثير من الفنانين خلال القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر[١] ثم ظهرت الصوناتا في عصر الباروك في شكلين اولهما صوناتا الكنيسه وثانهما الصوناتا المنزلية وكانت عباره عن مجموعة من حركات راقصه مختلفة السرعه والاسلوب ولكن يجمعهما مقام واحد، اما صوناتا الكنيسه كانت تعزف كملحق للموسيقى الرسمية الدينية حيث تتميز عن صوناتا الحجره بطابعها الوقور الجدي من اول حركاتها لنهايتها

ويعتبر كارل فيليب ايمانويل باخ (١٧٤١-١٧٨٨)***Carl Philip Emanuel Bach*** المؤسس لقالب الصوناتا حيث اعطى للصوناتا شكلها المكون من ثلاث حركات وهو من وضع ضرورة وجود موضوع ثاني يختلف مع الموضوع الاول في نفس الحركة الاولى وهذا ما اطلق علية ***Sonata Form*** كما حرص على تثبيت المعالم الاساسية فيها وقسمها لثلاث اقسام :

-قسم العرض ***Exposition***

-قسم التفاعل ***Development***

-قسم اعادة العرض[٢] ***Recapitulation***

واعتبرت صوناتات كارل فيليب ايمانويل باخ نموذجا اقتدى به المؤلفين الموسيقين من بعده ودخلت ضمن حصيلة العزف لجيل من المؤلفين والعازفين .[٣]ولقالب الصوناتا اهمية في الإعداد

---

* استاذ مساعد بقسم الأداء – شعبة بيانو – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان

[١] ثيودور.م.فينى:تاريخ الموسيقى العالمية،ترجمة سمحة الخولي وجمال عبد الرحيم ،دار المعرفة ،القاهرة ١٩٧٢،ص٣٢٣ بتصرف.

[٢] Womer,Karl H.:History of Music,٣th ed,Collier Macmillan publishers, London ١٩٥٨,p٦٧٩

الفني لعازفي ودارسي البيانو حيث تعد احدى البنود الاساسية للمناهج الدراسية لآلة البيانو لما يتطلب آدائها مهارة آدائية عالية حتى يتمكن الدارس من تنفيذ فكر المؤلف الذى يسعى لتوصيلها للمستمع، فتحتاج لتقنيات عزفية مختلفة وقدرة على التخيل ومعلومات ثقافية عن اسلوب عصرالمؤلف الذي ينتمى اليه، فتشترك العوامل العضلية والعقليه والوجدانية في تجسيد العمل الفني. ولأهمية الحركة الأولى من الصوناتا فلقد قام الكثير من الباحثين لتحليلها ودراستها للوقوف على تقنياتها العزفية .ونتيجة لما تحملة الحركة الأولى من صوناتا لويس آدم ***Louis Adam*** من تقنيات عزفية عالية الآداء ولما لهذا المؤلف من فكر منفرد واسلوب مختلف كان له اثره في إثارة فكر الباحثة لتحليل الحركة الأولى من الصوناتا Sonataوتحديد جميع التتقنيات العزفية بها واعطاء الارشادات العزفية اللازمه لأدائها اداءا صحيحا والكشف عن الصعوبات وكيفية تذليلها لكى يصل الدارس لأداء العمل بشكل صحيح ويكون قد اكتسب مهارات جديده في الآداء .

مشكلة البحث: Research Problem

اتسمت الحركة الأولى من صوناتا البيانو مصنف ٩ عند لويس آدم "Louis Adam " بالعديد من العناصر الأدائية والتقنيات العزفية التى تكسب الدارس الخبرات التعليمية من خلال آدائها وبالرغم من ذلك لم يتم تناولها بالعزف او بالدراسة والتحليل او القاء الضوء عليها .

أهداف البحث: *The Goals of the Research*

١. التعرف على التقنيات العزفية في الحركة الأولى من صوناتا البيانوعند لويس آدم .

٢. التعرف على اسلوب آداء التقنيات العزفية في الحركة الأولى من صوناتا البيانو عند لـــويس آدم.

٣. تحديد صعوبات الأداء فى الحركة الأولى من صوناتا البيانو عند لويس آدم

٤. تقديم بعض المقترحات والإرشادات العزفية التى تساعد العازف للتغلب على صعوبات هـــذه الحركة .

٥. التعرف على اسلوب المؤلف من خلال تاليف الحركة الأولى من صوناتا البيانو مصنف ٩

أهمية البحث: Importance of the Research

دراسة العازف للتقنيات العزفية وطريقة آدائها وتحديد الصعوبات الأدائية في الحركة الاولى من صوناتا البيانو مصنف ٩ واقتراح بعض الحلول للتغلب عليها مع تحديد اسلوب المؤلف لويس آدم "Louis Adam" في كتابة الحركة الأولى من صوناتا البيانو ، تساعد الدارسين للتعرف عليها وأدائها الأداء الصحيح وتناول باقي اعماله بالدراسة والتحليل والعزف.

أسئلة البحث question of the Research

١- ما هي التقنيات العزفية في الحركة الأولى من الصوناتا الكبيره عند لويس آدم ؟

٢- ما هو اسلوب آداء التقنيات العزفية في الحركة الأولى من الصوناتا الكبيره عند لويس آدم؟

٣- ماهي صعوبات الأداء في الحركة الأولى من الصوناتا الكبيره عند لويس آدم ؟

٤- ماهي التمرينات المقترحة التى تساعد العازف للتغلب على صعوبات هذه الحركة ؟

٥- ما هو اسلوب المؤلف من خلال تأليف الحركة الاولى من الصوناتا الكبيرة عند لويس آدم؟

فروض البحث: Research hypothesis

تفترض الباحثة انه:

١. التعرف على التقنيات العزفية في الحركة الأولى من صوناتا البيانو مصنف ٩ عند لويس آدم يساعد الدارس على آدائها أداءا صحيحاً.

٢. التعرف على اسلوب آداء التقنيات العزفية للصوناتا يساعد الدراس تنمية مهارات الآداء للدارس وآداء الحركة بالشكل المطلوب .

٣. بتحديد الصعوبات الآدائيه في الحركة الأولى من صوناتا البيانو عند لويس آدم يسهل على الدارس معرفة الأجزاء التى تحتاج الى تدريب لأداء تلك الأجزاء بشكل صحيح .

٤. تقديم بعض المقترحات والأرشادات العزفية في صوناتا لويس آدم يساعد الدارس على تخطى الصعوبات وآداء الصوناتا بشكل صحيح.

إجراءات البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفى (تحليل محتوى).

عينة البحث:The Sample of the Research

الحركة الأولى من Grand Sonata عند " لويس آدم " مصنف :٩

أدوات البحث: Research tools

المدونات الموسيقية للحركة الأولى من الصوناتا

حدود البحث:Research boundaries

القرن ١٩

مصطلحات البحث:Technical Terms

صوناتا البيانو piano sonata

مصطلح ايطالي مستمد من الفعل الإيطالي **سوناري**sonare ،والصوناتا مؤلفة آلية تؤديها آلة واحدة كالبيانو او الهاربيسيكورد او اي آلة وتريه ، نفخ بمصاحبة البيانو وتختلف الصـــوناتات عن بعضها البعض في السرعه والطابع والزمن.[١]

اسلوب الاداء Performance Style

هو النظام المتبع لمعالجة القوالب من ناحية (الهارمونى او الإيقاع أو اللحن .....)وهو الصـــفه التى تميز كل مؤلف موسيقي وتوضح الغرض الذي يريد المؤلف التعبير عنه [٢].

الدراسة التحليلة Analytical Study

يقصد تحليل سمات ورموز وخصائص العمل المستخدمه وتحديد تكرار ظهورها وتمييـــز هـــذه الخصائص بمصطلحات ذات صبغه عامة.[٣]

التلوين الصوتي Dynamic

هو من اهم العناصر في الموسيقى لدوره في اكمال التعبير في اى مؤلفه موسيقية حيث يوضح مدى ادراك العازف لفهم جميع العناصر الموسيقية كالألحان واسلوب القطعه من حيث التدرجات الصوتية.[٤]

حلية التريل Trill

زغردة وهي نوع من الحليات عن طريق أداء نغمتان متجاورتان بالتعاقب السريع ويشار اليهـــا باختصار بالحرفين ويتبعهما خط افقي متعرج يوضعان فوق النغمه الأساســـية ويؤديـــان بـــدءا

---

[١] Sadie,Stanley:The New Grove Dictionary of Music Musicians,p٨٧٧

[٢] احمد بيومي:القاموس الموسيقي،المركز الثقافي القومي،دار الأوبرا المصرية ،القاهرة ١٩٩٢،ص١٩٥

[٣] رشدي طعيمة:تحليل المحتوى في العلوم الأنسانية ،دار الفكر العربي،القاهرة ١٩٨٧،ص٢٣

[٤] Cooper,Martin:The concise Encyclopedia of Music and Musicians,٤ed,NewYork,١٩٧٨,p.٢٢٩

بالنغمة الأساسية ويليها النغمة الثانية صعودا بدرجة متصلة واذا اريد رفع او خفض النغمة الثانية توضع علامة الرفع او الخفض اسفل اسفل الحرفين السابقين .

المقدمة Introduction

جزء موسيقي او قسم استهلالي بمثابة مقدمة لبعض السيمفونيات والصوناتات او الاوبرات والمؤلفات الطويلة.

حلية الجروبيتو Gruppetto

نوع من الحلية تتكون من ثلاث او اربع نغمات بدرجات متصلة تسبق او تلى صوت اساسي قيمته الزمنية كبيرة وتؤدى هذا النغمات بسرعة كبيرة ولا تحسب مدتها الزمنية من ازمنة المازورة وانما تؤخذ مدتها من زمن الصوت الأساسي ∞

البافان Pavan:

رقصه شعبية ايطالية بطيئة وقورة ازدهرت في القرن السادس عشر والسابع عشر

الفانتازيا Fantasia :

مقطوعه موسيقية للآلات تبنى في صياغه حرة وتخضع لخيال المؤلف.

كانتاتا Cantata:

مقطوعة غننائية كورالية دينية نشأة في ايطاليا في القرم السابع عشر وتؤدى في الكنائس والمناسبات والأعياد

اداليب Ad Libitum[1]

العزف بحرية

بورتامينتو portatamento

نوع من الأداء الصوتي بطريقه غير مربوطة ولا منفصله بل اقرب ما تكون الى النغمات المربوطه ويشار اليها بوضع شرط قصيرة فوق النغمات

الدراسات السابقة:

- **الدراسة الأولى بعنوان:"أسلوب أداء صوناتا البيانو عند الكسندر سكريابن"** [2]

---

[1] احمد بيومي:"القاموس الموسيقي"المركز الثقافي القومي ،دار الاوبرا المصرية ،وزارة الثقافة ص ٤٣٢-٣٢١-١٠

[2] داليا عبد الحي بدير،رسالة دكتوراه غير منشورة ،كلية التربية الموسيقية-جامعة حلوان،القاهرة،٢٠٠٧.

ترجع اهمية البحث للتعرف على خصائص صوناتا البيانو عند سمريابن من خلال الدراسة التحليلة العزفية واقتراح الحلول والإرشادات العزفية للتغلب على تلك الصعوبات للوصول لآداء فني سليم ،وتقتصر حدود هذا البحث على الفترة ما بين أواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين في روسيا واستخدمت الباحثة المنهج الوصفي (تحليل محتوى[١] ردا على اسئلته التعرف على الخصائص التى تتميز بها صوناتا بيانو سكريابن مع التوصل الى حلول وارشادات عزفية مقترحة لتذليل الصعوبات والمشكلات الفنية بها .

- الدراسة الثانية بعنوان:"دراسة لأسلوب صوناتات هايدن وموتسارت الناضجة"[١]

هدفت هذه الدراسة للمقارنه بين اسلوب كل من موتسارت وهايدن في التأليف في قالب الصوناتا حيث تعتبر تلك الأعمال مصدرا من اهم مصادر الموسيقى في الغرب،ولقد قام الباحث بدراسة علمية فنية دقيقة لاسلوب تأليفهم للصوناتا وتوصل للنتائج لاسلوب كل مؤلف وان لكل مؤلف اسلوبه الخاص والمختلف عن الأخر .

ومن هنا نلاحظ اتفاق هذه الدراسة مع البحث الراهن من حيث اشتراكهما في القالب موضوع الدراسة ولكن اختلفت من حيث المنهج والهدف والشخصيات .

- الدراسة الثالثة بعنوان:"فروق الآداء في عزف صوناتا البيانو من عصر الباروك إلأى العصر الرومانتيكى على آلة البيانو "[٢]

هدفت هذه الدراسة لمعالجة مشكلة البحث على المستويين التاريخي والتحليلي عند أشهر المؤلفين الذين كتبوا لهذه الصيغة للعصرين الباروكي والرومانتيكى

تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن باهتمامها بقالب الصوناتا وتختلف من حيث المنهج والعينة والشخصيات.

- الدراسة الرابعة بعنوان: فاعلية الدراسة القبلية في آداء الحركة الأولى لصوناتا البيانو في العصر الكلاسيكي[٣] ":

هدفت هذه الدراسة لإكساب طلاب الفرقة الرابعه بكلية التربية النوعية جامعة المنيا المهارات الاساسية اللازمة للأداء على آلة البيانو باستخدام اسلوب الدراسة القبلية كما هدفت للارتقاء

---

[١] **Harutunian, John Martin: Performance study to Haydn and Beethoven Mature Sonata, Califomia University, PhD, Dissertation Abstracts Intemational, Vol.٤٢, p.١٣٦٤, ١٩٨١.**

[٢] منى سامي القطب،رسالة ماجستير غير منشورة ،كلية التربية الموسيقية –جامعة حلوان،القاهرة ١٩٨٠.

[٣] يسرا عبدالله محمد،رسالة دكتوراه غير منشورة ،كلية التربية النوعية ،جامعة المنيا، القاهرة٢٠١٠

بالمستوى الأدائي العزفي للطلاب بالفرقه الرابعه بكلية التربية النوعية جامعة المنيا في آداء الحركة الأولى من الصوناتا.

اتفقت هذه الدراسة مع البحث الراهن بتناول قالب الصوناتا بالدراسة ،واختلفت في المنهج المتبع والشخصيات في الدراسة تختلف عن الشخصية في البحث الراهن.

- **الدراسة الخامسة: دراسة تحليلية عزفية لبعض صوناتات دومينيكو سكارلاتي**[1]"

هدفت هذه الدراسة للتعرف على الخصائص المميزة لبعض صوناتات سكارلاتي التي تساعد على فهمها مع تحديد الصعوبات التكنيكية ومحاولة التغلب عليها من خلال التمارين والإرشادات العزفية المقترحة لأدائها بشكل صحيح،وكان حدود البحث تقتصر على بعض صوناتات اسكارلاتي في عصر الباروك وبداية عصر الروكوكو واستخدمت هذه الدراسة المنهج الوصفي (تحليل محتوى)وت اختيار بعض من اعمال اسكارلاتي.

ومما سبق ترى الباحثة ان هذه الدراسة تشترك مع البحث الراهن في نوع التأليف وتختلف في العينه والشخصية والفترة الزمنية للقالب المراد تحليلة.

الإطار النظري

- **قالب الصوناتا**
- **قالب الصوناتا في العصر الرومانتيكي**
- **السيرة الذاتية والفنية عند لويس آدم *Louis Adam***

قالب الصوناتا

تطور مصطلح *Sonata*

تطور استخدام اصطلاح صوناتا ***Sonata*** خلال التاريخ الموسيقي لأكثر من خمسة قرون ،حيث اطلق على كثير من المقطوعات الموسيقية المختلفه ،وتم اشتقاق المصطلح لغويا من الكلمة الإيطالية سوناري ***Sonare*** وتعنى يعزف ،وقديما كانت تستخدم للدلاله على عازف منفرد او مجموعه صغيره من المؤلفات و ليس من الضرورة ان تتكون من عدة حركات.وفي القرن الثالث عشر استخدمت كلمة ***صوناد Sonade*** للدلاله على مقطوعة موسيقية تؤديها الآلات ،وفي القرن الخامس عشر تم استخدام نفس الكلمة في المسرحيات كإرشاد

[1] هناء عبد المنعم عبد العزيز،رسالة ماجستير غير منشورة،كلية التربية الموسيقية ،جامعة حلوان ،القاهرة ١٩٩٦

مسرحي،واحيانا كان يستخدم هذا الأصطلاح في المخطوطات الألمانية لاستعمال البوق والترومبيت في النداءات العسكرية.اما في القرن السادس عشر عام ١٥٣٦ فلقد اطلق العديد من المؤلفين على مؤلفاتهم هذا المصطلح مثل لويس ***ميلان**Louis Milan* الذي اشار في مقطوعة المايسترو لمصطلح "صونادا" في مؤلفته للفيونسيل واطلق عليها ***Villancicos***، ***Sonades*** لمقطوعتى البافان ***Pavans*** والفانتازيا ***Fantasia*** ،والمؤلف جياكومو ***جورزانيس****Giacomo Gorzanis*[١] (١٥٢٠-١٥٧٥)الذي استخدم مصطلح صوناتا على مؤلفته لآلة العود .ومن هنا اصبح يطلق هذا المصطلح على الموسيقى الآلية التي يتم آدائها باستخدام الآلات الموسيقية مقارنة بالكانتاتا cantata الغنائية التي تؤديها الاصوات البشرية[٢].

- **البدايات التي انبثق عنها قالب الصوناتا**

كان لتحديد بدايات فكرة قالب الصوناتا اثره في اختلاف اراء المؤرخين فمنهم من اعتبرها منبثقه من صيغة الكانزونا التي نشأة في ايطاليا حيث اعتبروها البادرة الاولى للصوناتا الباروكية حيث نجد كثير من التشابه بينها وبين الكانزونا المعاصرة من حيث

- الاعتماد على البناء التقليدي الخاص بهذه الصيغة.
- وجود التكرار او خاتمة مع اعاده باختصار القسم الافتتاحي.
- التركيب المقطعى الذي تميز بوجود التغيرات بالنسبه للميزان والسرعة.

وبالرغم من المحاولات الكثيرة التى قام بها المؤلفين والناشرين للتمييز بين الصوناتا والكانزونا ولكنهم استعملوا كلا التعبيرين بشكل متبادل حتى عام ١٦٢٠ حتى اصبح استخدام مصطلح الكانزونا يقل تدريجيا بالرغم من تأثير خصائصها وميزاتها واضحه في حركات الصوناتا التقليدية.[٣]

ومن الآراء الهامه بانبثاق فكرة الصوناتا من القوالب الموسيقية التى استدمت في وقت يوهان اسبستيان باخ والتى تدعو للاهتمام بالشكل حيث اعتبر ان المتتابعات والبارتيتا هى البذرة الاولى

---

* لويس ميلان Luis Milan(١٥٠٠-١٥٦١)موسيقي اسبانيولد في فالنسيا وهو من اشهر من كتب لآلة الجيتار خلال القرن السادس عشر واشهر اعماله هي مؤلفة المايسترو حيث يحتوى على ٤٠ فانتازيا ٤ برليود ٦ بافان ٦ ترتيله للكريسماس ٤ مقطوعات رومانسية قديمة ٤ صوناتات ومنا هنا فهو اضخم الأعمال.(موقع على الانترنت Wikipedia)

[١] جياكوموجورزانيس Giacomo Gorzanis (١٥٢٠-١٥٧٥) مؤلف موسيقي ايطالي فقد بصره عمل كمؤلف موسيقي .

[٢] Stanley Sadi:"The New Grove Dictionary of music and Musicians"(2th ed,vol23)Macmill an publishers Limited,London,١٩٨٠,p٦٧١

[٣] Sadi,Stanley:The New Grove "Dictionary of Music and Musicians"p672-٣

التى نشأ منها فكرة الصوناتا ولكن جاء التطور الشكلى للصوناتا من الناحية الجمالية حيث يتفق تماما مع التصميم العام للمتتابعات ولكن يختلف اسلوب المتتابعات من حيث انها تدور حول سلم واحد فقط اما الصوناتا تميل لاستخدام اكثر من سلم ومن هنا فان عملية التغيير من قالب المتتابعات الى قالب الصوناتا كان تغييرا تدريجيا على مر العصور.

قالب الصوناتا في العصر الرومانتيكي

كانت الصوناتا في العصر الرومانتيكي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالخط اللحنى الغنائي الدافئ والهارمونيات الغنائية ،وقبل فناء هذه التطبيقات انحرفت كثير من الأعمال بعيدا عن التخطيط المعروف عن القالب وهو عباره عن ٤ حركات والذي اعتبر معيارا لذلك القالب لمدة قرن تقريبا حتى البناء الداخلى للحركات بدا في التعديل.

وتعد صوناتات بيتهوفن في العصر الرومانتيكي من العوامل الهامة في تطوير قالب الصوناتا حيث كانت من الأعمال الشعبيه والمحببة في عام ١٨٥٠ وبحلول علم ١٨٦١ اصبحت من العوامل الاساسية في البرامج الدراسية الموسيقية لما تحتوية من تقنيات آدائية متقدمه تفيد الدارسين والعازفين .

كما كان لها تاثيرها في الهام الكثير من المؤلفين في كتاباتهم لأعمال الحجرة او غيرها من الأعمال مثل ثلاثة صوناتات لفريدريك شوبان ***Frederic Chopin*** وصوناتات فيلكس مندلسون***Felix Mendelssohn*** ،ولقد أشار وليام نيومان ****William Newman***ان المحاولات التي تلت كتابات بيتهوفن كانت تفتقر للمهارة في التأليف ولم ترقى للمستوى المثالى حيث كانت هذه الاعمال تأكد بشكل مفرط على المادة اللحنية وتفتقر للإمكانيات الابتكارية وبالرغم من ذلك ظهر في القرن التاسع عشر افضل الصوناتات لما كانت تحتوى علية من تغيرات تركيبية من خلال الإثراء الهارموني والتحركات السريعه بين المناطق الهارمونية واستغلال للفكره الاساسية بطريقة واسعه حيث اوضح روزون ***Rozoon*** ان كل حركة مستنده لتحويلات موجوده في الأفطار الموسيقية من واحده لأخرى ودمج الحركات الص=ثلاثة في

---

* وليام نيومان (١٩١٢-٢٠٠٠)William s.Newman: استاذ علوم الموسيقى الامريكى الجنسية وهو من افضل مؤرخين قالب الصوناتا ووضع تلك الدراسة في ٣ مجلدات حيث تشمل الصوناتا في عصر الباروك والعصر الكلاسيكي والصوناتا منذ بيتهوفن كما كتب تمارين تساعد على الآداء

تركيب واحد .ومن هنا نصل ان كل من شوبرت وشومان وشوبان وبرامز هم من وضعوا حجر الاساس لصوناتا العصر الرومانتيكي .

قالب الصوناتا وما تميز به في القرن التاسع عشر:

- ابتعادها عن الاسلوب الكلاسيكي
- اصبحت اكثر تركيزا على الأفكار الموسيقية بدلا من اعتمادها على الكادنزا
- اختفاء السيميترية في قسم العرض بشكل كبير.
- اصبحت الفكره اللحنية للموضوعين الأول والثاني متقاربين بشكل متلائم ودائم.
- الشكل التخطيطي للصوناتا جاء لكي يوضح شروط الافكار اللحنية بدلا من التمييز الحاد للمناطق النغمية التى كانت تعتمد عليها الكادنزا
- تم استخدام مفردات هارمونية بشكل موسع
- تم استخدام السلالم البعيدة بشكل واسع النطاق
- استخدام الكوردات المتنافرة
- وضع العلامات التى تشير لاستخدام الدواسة
- تعديل الموضوع الرئيسي نفسه

اهم نظريات القرن التاسع عشر في وصف الصوناتا

وصفوا الصوناتا انها تناقض بين مجموعتين من المواضيع اللحنية حيث يجب ان ان يتميز الموضوع الأول بالقوه ووضوح عنصر الإيقاع مع ابداء شئ من التنافر اثناء استعراض الخطوط الأولى للبناء الهارموني ،اما الموضوع الثاني يجب ان يكون أكثر نعومه والخطوط اللحنية ترسم بشئ من الغنائية ،وعلى اية حال فلقد تأثر المؤلفين الرومانسيين بقالب الصوناتا فهو كقالب موروث خلق نوع من التوتر بينهم وجعل لديهم رغبة لدمج تعبيراتهم الشخصية والشاعرية مع المعايير الأكادمية ،وكان القرن التاسع عشر مليئاً بالمفاجآت في اعمال الكثير مثل(برامز وشوبرت وغيرهم)فبدلا من استخدام السلالم القريبة في دائرة الخامسات ساروا في الإتجاه الذي اسسه بيتهوفن واستعملوا السلالم الكبيرة والصغيرة على طول الدوائر وظهر هذا كله في قسم التفاعل وحدث تفاعل بين المواضيع الشعرية والموسيقى وشعر المؤلفين بضرورة

عدم استخدام التكرار او الإعادة لانها لم يكن لها معنى في المضمون الشعري او الغنائي ومن هنا تغيرت نظرتهم وتفسيراتهم لاشكال الصوناتا السابقة.[1]

"لويس آدم"Louis Adam

السيره الذاتية والفنية:

لويس آدم "**Louis Adam**" (١٧٥٩-١٨٤٨) فرنسي الجنسية ولد في مدينة **Alsace** بفرنسا باسم (**Johann Ludwig**)وبعدها اشتهربإسم لويس آدم"**Louis Adam**" ،هو ابناً ل (**Adam Mathias**) و (**Maria-Dorothee**) `انتقل الى باريس لتعلم آلة البيانو والهاربيسيكورد مع استاذه (**Jean-Frederic**) ونصحه استاذه بالتحاق بمعهد الموسيقيى بباريس (**conservatoire de Paris**) عام ١٧٩٧.

استمر في دراسته هناك لما يقرب من نصف قرن حتى عام ١٨٤٢ عن عمر يناهز ٨٤ سنه وكان من طلابه (**Friedrich Kalkbrenner and Ferdinand Herold**) .وكان بالإضافة كونه عازف بيانو متميز فقد برع في فنون الموسيقي وطرق التدريس فالف عدة مقطوعات لهذه الآلة من تنويعات وبعض القواعد النظرية لآلة البيانو وكثير من الطرق الحديثة العامة لعازفي آلة لبيانو ،بالإضافة لكثير من الإرشادات العزفية، كما نشر طريقة **Ludwig Wetzel Lachnith**الحديثة ،عام ١٨٠٢ وفي عام ١٨٠٤ نشر اسلوب الكونسرفتوار في باريس لكيفية تعليم العزف على آلة البيانو والذى كان هو مؤلفه ،مما كان له دوره في النهوض بتقنية البيانو في باريس.تزوج لويس آدم ثلاث مرات الزوجه الثانية هي اخت ل (**Earl of Louvois**) وانجبوا ابنه واسموها (**Sophia**) وبعد الانفصال تزوج من (**Colonel Genot**) ثم تزوج من (**Elizabeth Charlotte-Jeanne**) وهي ابنه لطبيب وانجبوا

[1] Wikipedia.org-wiki-History-of-sonata-form.en موقع على الأنترنت :

الزوجان ابنان ***Adolphe-Charles*** (١٨٠٣)) (الفونسو ١٨٠٨).ولقد كان لويس آدم ***Louis Adam*** هو رئيس لجنة وضع المناهج والقواعد في كونسرفتوار باريس وتم اختيارة لما يملكه من علم في طرق تدريس آلة البيانو حيث اقيمت لجنة خاصه مسئولة عن اتخاذ و إعتماد اسلوب وطريقة العزف على آلة البيانو (بمعهد الموسيقى) الكونسرفتوار في باريس ليتم التنفيذ على الطلبة والطالبات هناك، وكان رئيس اللجنه ومؤلف تلك الأسس هو ***Louis Adam*** (موضوع البحث).ولهذ السبب وضع المؤلف ***كتاب Method*** والذي كتب باللغه الفرنسية ،ويتكون من اثنى عشر قاعدة اساسية لتعليم قواعد العزف على ىلة البيانو حيث يقوم ***Louis Adam*** بوضع بعض من الأرشادات العزفية والنظرية لكل قاعدة بالإضافة لوضع بعض من التدريبات التكنيكيه لكل قاعدة ،ويذكرون في الكتاب انه قد أثبتت التجربة أن الطلاب الذين تم تدريسها بهذه الطريقة قد فاق مستواهم وآدائهم على الآلة اكثر من الذين لم يطبق عليهم هذه القواعد في مده أقل من عامين من الدراسة.ويذكرون انه من الضروري اعتبارها القاعده العامه لكل من يريد دراسة الآلة هناك فلا بد من تدريسهم هذه القواعد قبل البدء في العزف ،بالغضافة لكثير من الأعمال التي تترجم فكر هذا المؤلف المختلف والمتميز فكريا .

- **اشهر الأعمال للمؤلف الموسيقي لويس آدم "Louis Adam" **

١. Sonatas piano Si M op:٩(موضوع البحث)
٢. Sonatas piano Re M op: ١٢
٣. Sonatine - adagio
٤. Sonatine - rondino
٥. Sonatine - allegretto
٦. Deux Symphonies
٧. Air du Bon Rio Dogbert avec douse Variations piano.
٨. Overture
٩. Echo et Narcisse w٤٧
١٠. Method de piano du conservatoire
١١. Coureur et sauteur
١٢. Melodies[١]

[١] **L.Adam :"Methode de piano du conservatoire" Paris-prix ٣٦ –conservatoire p ٥**

الإطار_التطبيقي

قام لويس ***آدم Louis Adam*** بتأليف العديد من المؤلفات التى تعكس فكره الموسيقي المتميـــز وكان من ضمن وأشهر اعماله واطولها ***Grand Sonata*** ويطلق عليها (الصوناتا الكبيـــرة) مصنف :٩ ،ولقد اختارت الباحثة الحركه الأولى من الصوناتا لما احتوته من تقنيات عزفيـــة وآدائيه عاليه وسوف تقوم الباحثة بتحليلها تحليلا بنائيا وعزفيا وايضاح جميع التقنيات العزفيه بها وتقديم ارشادات عزفية لكيفية الاداء وتوضيح الصعوبات التكنيكية ووضع بعض المقترحات والتمرينات لتذليل تلك الصعوبات .

التحليل البنائي للحركة الأولى من Grand sonata

السلم	سي الكبير B Majar
السرعـة	سريع بعظمة وفخامة Allegro Maestoso
الميزان	رباعي مقسوم 𝄴
الطول البنائـي	٣٠٢ م
الصيغـة	Sonata Form

أجزاء الحركة	السلم	السرعة	ارقام الموازير
مقدمةIntroduction	B Majar	Allegro Maestoso	م١:م١٧[١]
لحن واصلLink	B Majar	Allegro Maestoso	م١٧[١]:م٢٤
الموضوع الأول First subject	B Majar	Allegro Maestoso	م٢٥:م٤٠
الموضوع الثانيSecond Subject	B Majar	Allegro Maestoso	م٤١:م٩٤[٤]
كوديتاClosing Subject	B Majar	Allegro Maestoso	م٩٥[١]:م١١٨
قسم التفاعلDevelopment	B Majar	Allegro Maestoso	م١١٩:م١٨٩
قسم إعادة العرضRecapitulation	B Majar	Allegro Maestoso	م١٩٠:م٢٧٨[٤]
كودا Coda	B Majar	Allegro Maestoso	م٢٧٩:م٣٠٢

جدول رقم ٢ التحليل البنائي للحركة الأولى

التحليل العزفي

اولاً المقدمة من م ١-١٧[١]

شكل رقم ١ المقدمة من م ١-١٥

النماذج اللحنية :

العباره الأولى من م١:م٤ تبدا على الدرجة الأولىTonic من سلم سي الكبير مع ظهور الاسلوب الكونترابنطي في بعض المواضع:

- استخدام الاربيجيو في م (١-٢-٤)
- وجود الاربيجيو ***Arpigio*** في البداية يعطى قوه وفخامة في المقدمة ويدعم ذلك أدائه بقوه ***F***
- اللحن الاساسي في اليد اليمنى مدعم بالهارمونيات المعتمده على التآلفات .
- م ١:٢ المصاحبة في اليد اليسرى عن طريق *آداء* ***Pedal note*** .
- والشكل الاوكتافي مسيطر في هذه العبارة في اليد اليمنى من م ١الى٤ .
- استخدام التآلفات المفككه من م(٣) في اليد اليسرى صعودا وهبوطا.

العبارة الثانية من م٥-٩[١]

- مستمدة من العبارة الأولى ايقاعيا يمينا ويسارا.
- م (٥-٦)استمرار ال ***Pedal note*** في اليد اليسرى .
- م(٧)استخدام الاوكتافات عن طريق نغمات الاربيج الصاعده والهابطة.
- م (٨)مستمده من م(٤) في النماذج الايقاعيه فقط مع اختلاف النماذج اللحنيه بين المازورتين.

العباره الثالثة من م ٩-١٢

- من م (٩-١١)اختلفت النماذج اللحنيه والإيقاعية عن العباره الاولى والثانية .
- م(٩) اعتمد اللحن الاساسي في اليد اليمنى على الأوكتافات.

- م (١٠-١١) تشابهوا في النموذج اللحني في اليد اليسرى.
- م(١٢) تشابهت في النموذج اللحنى مع م رقم (٨)ولكن مع استخدام حلية الجروبتو في اليداليمنى .

العباره الرابعة من م ١٣-١٧[١]

- م(١٣) فهى مماثله لحنا وايقاعا لمازورة رقم (٩)
- م (١٤) متماثله في اليد اليسرى لليد اليسرى مع م(١٠) مع بعض الاختلافات البسيطة .
- م(١٥-١٦) تبدأ بالاوكتاف في اليد اليمنى ثم تعزف السلالم الصاعدة في م(١٥) والهابطة في م(١٦)واختلف دور اليد اليسرى كمصاحبة عن باقي لحن المقدمة.

المصاحبة :

- في م (١-٥-٦) تعتمد المصاحبة على الPedal note
- م (٣)(٤)(٧)(٨) تعتمد المصاحبة على استخدام التآلفات المفككةBroken chord لتآلفات الدرجة الأولى والخامسة .
- م (٩)الى م(١١) اختلف شكل المصاحبة حيث اعتمدت على الأيقاعين
- م(١٢) تشابهت المصاحبة في هذه المازورة مع مصاحبة م رقم (٨) مع بعض الاختلافات في البداية حيث استخدم في م (٨)ايقاع على نغمة سي بينما استخدم الاوكتاف على نغمة سي بدلا منه في مازوره(١٢)
- م(١٣-١٤) اعتمدت المصاحبة على المسافات اللحنيه .
- م (١٥)اعتمدت المصاحبة على التآلفات المفككه Broken chord

الحليات :

- ظهرت حلية الاربيجو وسيطرت هذه الحلية على هذ الجزء في م (١-٢-٤-٥-١٦-١٧)
- م(١٢)استخدم المؤلف حلية Gruppetto

التظليل :

- م(١)وم(١٥)عبر المؤلف بعلامة F لأداء قوى في بداية المقدمة.
- م(١٤) وضع المؤلف علامة تظليل p في بداية المازورة .
- م(١٤) استخدم المؤلف cres في نهايتها استعدادا للسلم الصاعد في م (١٥).
- م(١٦) استخدم المؤلف Dimاستعدادا لعزف السلم الهابط في المازورة .
- م(١٧)١ استخدام FF في البداية لعزف الاربيجيو بقوه وشدة .

المصطلحات التعبيرية :

- لم يضع المؤلف اى مصطلح اخر فقط في م(٩) وضع dolce وتعني الآداء بحلاوه .

الارشادات العزفية :

يعتبر ترقيم الاصابع من العوامل الاساسية للدارسين ولوحظ بالمدونه عدم وجود ترقيم اصابع لذا اقترحت الباحثة ترقيما يسهل على الدارس عزفها بشكل جيد وهذا موضحا بالمدونه ومن الممكن تغير الأصابع طبقا للفروق الفردية بين العازفين والألتزام بالتغيير .

- لاحظت الباحثة عدم تدوين اماكن استخدام الدواس ***Pedal*** فاقترحت الباحثه اماكن معينه لاستخدامه .

- م(١) تبدأ المقدمة بحلية الأربيجيو وأدائها ***بقوه F*** وهذا يستلزم تجهيز اليد اليمنى على لوحة المفاتيح على نغمات الأربيجيو وتجهيز اليد اليسرى لأداء المصاحبة ولأدائه بشكل صحيح لابد من استخدام ثقل الذراع بالكامل لأداء الاربيجيو والانتقال بالذراع ايضا لباقي التآلف بتدرج في نفس المازوره والتدريب بشكل بطئ وعزف نغمتين فقط من الاربيجيو وبزيادة نغمات الاربيجيو نغمه نغمه الى حين الأنتهاء من جميع النغمات ويعتبر الأربيجيو من الصعوبات التكنيكية ولقد اقترحت الباحثة تمرين التالي ليساعد على تذليل هذه الصعوبة

تمرين للتدريب على حلية الأربيجيو

- لابد من توضيح اللحن الاساسي في الخط الاعلى من اليد اليمنى في كل المقدمه عن طريق ضغط الصوت الاعلى بقوه اكثر من باقي الاصوات.

- توضيح عزف اليد اليسرى للمصاحبة بأداء ال***Pedal note*** مع مراعاة قرب اليد من لوحة المفاتيح ليعطي احساسا بالنبض المستمر ولكن بصوت اقل من اليد اليمنى حتى يسهل سماع اللحن الاساسي مع مراعاة ارتباط الصوت الاول والثاني بايقاع ♩ مع ايقاع ♬

- م(٢) عند آداء الأربيجيو باليد اليمنى يستلزم ادائه بحركة واحده لأعلى وصولا لنغمة دو ثم وصولا لأخر تآلف في المازورة عن طريق استخدام حركه واحده لاسفل وينصح بالتدريب على التمرين السابق الخاص بالاربيجيو.

- مراعاة آداء السكتات بترك لوحة المفاتيح ولكن بدون بعد اليد عن لوحة الفاتيح.

-م(٤)نستخدم حركة واحدة لأسفل لأداء النموذج الإيقاعي بااليد اليمنى ثم رفع وسحب اليد لأعلى لانهاء المازورة بالسكتات مع مصاحبة اليد اليسرى بأداء اوكتافي يبدأ بعد عزف ال***Pedal note***

-م(٥-٦-٩-١٠)يعزف ايقاع بااليد اليسرى عن طريق تثبيتها لحين عزف باقي المازورة بأداء الكروشات باصبع الابهام .

-في المقدمة استخدم الاوكتافات والتآلفات المفككه بكثرة وهذا يستلزم استخدام الوضع المفتوح لليد والتمرين التالى مقترح من الباحثة للتدريب على الأوكتافات

تمرين للتدريب على الأوكتافات باليد اليسرى

-م(٦)يستمر رنين الأصوات ووضع الslur في اليد اليمنى ولآدائها يستخدم الرسغ لأداء النبر القوي والفصل بين كل نموذج والأخر وتكون حركة اليد لأسفل .

-م(٧)لأداء اليد اليمنى للكروشات والاربيجيو مع ابراز الصوت الأعلى واستخدام حركة اليد (الرسغ) بشكل مرتفع في ايقاع تمهيدا لأداء القفزه في م(٨) للوصول لوضع مفتوح مثل م(٤).

-وبالنسبه للمصاحبة في هذا المازورة يستخدم انفراج اليد لأداء الاوكتافات المفككة.

-م(٩) مراعاة ترقيم الأصابع المقترح من قبل الباحثه يساعد على ربط الاوكتافات في اليد اليمنى .

-م(١٠) مراعاة آداء بشكل انسيابي وبالتركيز على تثبيت الاصابع على لوحة المفاتيح.

-م(١٢) مراعاة اداء الحلية الجروبتو برشاقه وسلاسه عن طريق الالتزام بترقيم الاصابع والتأكد من نغمات الحلية المقصودة وتسهيلا على العازف قامت الباحثة بوضع تفسير عزف الحلية كما في الشكل التالى

تفسير حلية الجروبتو

-م(١٠) مراعاة آداء اليد اليسرى بتغيير الاصابع على النغمات المتكررة مع مراعاة الرنين الصوتي حيث ينتقل اعلى ثم اسفل

ثانيا : اللحن الواصل من م(١٧-٢٤)

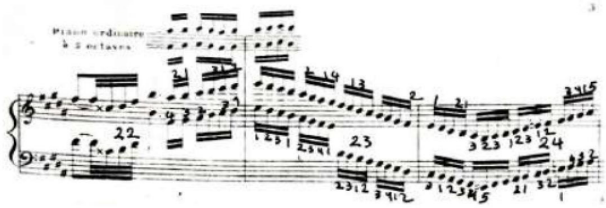
شكل رقم ٢ الوصله من م ١٧ الى م ٢١

النماذج اللحنية :

- **نلاحظ في اللحن الواصل بدأ بتآلف الدرجة الأولى من سلم سي الكبير ولمس بعدها مباشرة سلم فا دييز الكبير**

- م(١٧-١٨)يتشابه النموذج اللحنى والإيقاعي في اليد اليمنى واليسرى مع اختلاف الطبقة الصوتية بين اليدين مع اختلاف بداية م (١٧) اليد اليسرى بالأربيجيو وعدم استخدام الاربيجيو في اليد اليمنى.

- م(١٩-٢٠)اختلفت هذه الموازير مع الموازير السابقة في النموذج الايقاعي واللحنى حيث اعتمدت على ايقاع 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯وتؤدي عن طريق سلالم صاعدة هابطة مع تطابق النموذج اللحنى بين اليد اليمنى واليسرى مع اختلاف الطبقه الصوتية .



شكل رقم ٣ باقي موازير الوصله من ٢٢ الى ٢٤

-م(٢١-٢٢) يتشابه النموذج الأيقاعي لهذه الموازير مع موازير (١٧-١٨) ولكن يختلف عنهم في النموذج اللحني وبعض الاختلافات الاخرى البسيطة كما هو واضح في الشكل رقم ٢ و٣

-من م ٢٢ الى ٢٤ نلاحظ تحويلات بسيطة

-م(٢٣-٢٤) تتشابه النماذج الايقاعية في هذه الموازير مع م(١٩-٢٠) حيث اعتمدت على السلالم الصاعده الهابطة كما هو واضح في الشكل رقم ٢ و٣.

المصاحبة :

-اليد اليسرى متطابقة مع اليد اليمنى ***Unison*** في النموذج الإيقاعي واللحنى مع تصوير اللحن على طبقة صوتية اخرى واستمرت المصاحبة في التطابق خلال اللحن الواصل ***Link*** .

-م(٢٢) تعتبر نموذج لحنى اخر حيث اختلاف اللحن وتوحدت اليدين في هذه المازورة في الاشكال الايقاعية والابعاد على شكل السلالم صاعده وهابطه .

الحليات:

- الأربيجيو في م ١٧.

تظليل:

- ***FF*** م١(١٧)
- ***F*** م١(٢٥)
- ***P*** م٢(٢٥)

الأرشادات العزفية :

وجود الأربيجيو في بداية الوصله وضرورة آدائه بقوه ***F*** يستلزم من الدارس تجهيز اليد من المازورة السابقة حتى تنزل بقوه على النغمات المراد عزفه مع استخدام الدواس ***Pedal*** عن طريق شكل اليد المغلق لأداء اليد اليمنى والوضع المفتوح لآداء اليد اليسرى مع استخدام التدريب السابق للأربيجيو .ولأداء النموذج الإيقاعي بشكل صحيح في م (١٧) يجب ان يؤدى بشكل بطئ مع التأكيد على النغمات والتدريب عليه باستخدام الايقاعات المختلفة وايضا استخدام التآلفات ***chords*** او آدائه عن طريق النغمات المنفصله لحين التأكيد عليهم وآدائهم في تألف مجمع .

-السلالم في موازير (١٩-٢٠-٢٣-٢٤) تحتاج الألتزام بارقام الاصابع المقترح من قبل الباحثة مع توضيح النبر القوي أثناء الاداء وتنصح الباحثه آدائها بشكل بطئ مع استخدام الإيقاعات المختلفه مثل مع التدريب على التمرين التالى :

تمرين للتدريب على السلالم في موازير (١٩-٢٤)

ثالثا: الموضوع الأول من م (٢٥-٤٠)

شكل رقم ٤ الموازير من ٢٥ الى ٣٧

الموضوع الأول من م ٢٥ الى م ٣٣

-جمله من م ٢٥ الى ٣٢

-جمله من ٣٢ الى ٤١ [١]

النماذج اللحنية من الشكل رقم ٤ نلاحظ انه :

- **نلاحظ من م ٢٥ لمس سلم سي ماجير ومن ٢٦ الى ٢٨ لمسات كروماتية في اليد اليسرى ومن م ٣٠ لمس سلم دوديز الكبير ثم م ٣١ و٣٢ عاد مره اخرى للمسات الكروماتية في اليد اليسرى .**

-من م(٢٥)الى(٢٩) [٢] النموذج اللحني للمصاحبة في اليد اليمنى في وضع منفرج لأداء التألفات المفككه واللحن الاساسي في اليد اليسرى عن طريق الأوكتافات .

-م ٢٩[٣] تختلف في النموذج اللحنى في اليد اليسرى عن طريق استخدام القفزات الصاعده والهابطة لحنيا مع استخدام الاوكتافات كما هو واضح في الشكل رقم

-م(٣٣) اختلف النموذج اللحنى لليد اليمنى حيث استخدمت ايقاع 𝅗𝅥. مع ايقاع 𝅘𝅥𝅯 وعزف ال***Pedal Not*** في اليد اليسرى واستمرار هذا الشكل الى م (٣٧) بالنسبه لليدين اليمنى واليسرى.

-م(٣٧)الى م(٤٠) تأخذ شكلا مختلفا باستخدام السلالم الصاعده الهابطة مع توحيد النموذج الايقاعي واختلاف النموذج اللحنى بين اليد اليمنى واليسرى كما هو واضح في الشكل التالى رقم ٥

شكل رقم ٥ موازير رقم ٣٨ الى ٤٠

المصاحبة :

- من م(٢٥)الى م (٣٢) تعزف اليد اليمنى المصاحبة عن طريق التآلفات المفككه من خلال استخدام ايقاع -وتؤدي اليد اليسرى اللحن الاساسي عن طريق الاوكتافات الهابطة الصاعده.
- م(٣٣) الى م(٣٦) المصاحبة عن طريق آداء ***ال Pedal note*** .
- من م(٣٨)الى م(٤٠) المصاحبة عن طريق اداء السلالم الصاعده والهابطة .

الحليات :

لم يستخدم المؤلف اى من الحليات في هذا الجزء

تظليل :

F بقوة– P خافت – ***Pp*** خافت جدا– ***Cres*** التدرج للشده – ***Dim*** التدرج للخفوت

مصطلحات تعبيرية :

Accent=Rinf= (بضغط) استخدمت في موازير (٢٩ – ٣٠–٣٣– ٣٥)

الإرشادات العزفية :

- لابد للعازف مراعاة ظهور ووضوح اللحن الاساسي في اليد اليسرى وتخفيف قوة عزف اليد اليمنى لانها مصاحبة لكى لا تغطي على اللحن الاساسي .
- مراعاة ظهور النبر القوى لليد اليمنى واليسرى .
- يراعى بداية م ٢٥ التجهيز والتمهيد لها من م ٢٤ [٤] حيث تؤدى م ٢٤ بوضع مغلق عن طريق مساعدة حركة الرسغ لأعلى لأداء الفقرات السلمية الصاعدة بالاضافه لضرورة قرب اصابع العازف من لوحة المفاتيح بعزف دقيق ومراعاة الترقيم المقترح ليسهل الانتقال في م ٢٥ لوضع منفرج لاداء النبر القوى بحرية وبدون شد لليد مع ضرورة وضع اصبع الابهام على نغمة ري ♯ مع مراعاة الحركة الاوكتافية وادائها عن طريق حركة متأرجحة من اليد لادائها بشكل صحيح.

-يراعي رشاقة الاصبع الخامس في هذا الجزء ويتجنب ثنيه ليبقى مفرودا اثناء الاداء ليسهل الأداء في هذا الجزء.

-يراعى وضع اماكن البيدال المقترح من قبل الباحثة والذى اعتمد وضعه دور اليد اليسرى حيث لم تحتوى المدونه على اماكن وضع البيدال .

-م ٢٥الى ٣٢ آداء ايقاع يستلزم ارجحة اليد من خلال الرسغ واستخدام الوضع المنفرج لليد و وتوضيح الAccent على النغمات السفلى في اليد اليمنى ويحتاج سلاسة في العزف فلابد للعازف ان يحفظ تلك النغمات لأدائها بشكل صحيح والتدريب عليها بشكل بطئ وباختلاف الايقاعات كما ذكرنا من قبل .

-م ٢٦ ٤ تعتبر صعوبة آدائية حيث القفزه بين نغمة فا بالاصبع الخامس ونغمة فا بالاصبع الثاني في م ٣٥ ١ فتنصح الباحثه آدائها بسرعه بطيئه والتأكيد على ترقم الأصابع المقترح والنغمات،بالاضافة لضرورة قرب اليد من لوحة المفاتيح وآدىء التمرين التالى المقترح للمساعده في آدائها بشكل صحيح.

تمرين للتدريب على الصعوبة في م ٢٦

-م(٢٥الى ٣٢) اليد اليسرى تعتمد على الأوكتافات والوضع المنفرج لليد ولأدائها يستلزم تثبيت ارقام الاصابع المقترحه والعزف عن طريق ثقل الذراع برفع اليد والذراع قليلا ونزولها من اوكتاف لأخر وتوضيح لحن اليد اليسرى لانه اللحن الاساسي فلا بد من اظهاره اكثر من لحن اليد اليمنى وترى الباحثة ان الترقيم للاصابع لعزف الاوكتافات ان الاصابع السوداء تعزف بالاصبع الرابع والاصابع البيضاء تعزف بالاصبع الخامس وتقترح الباحثة تمرين لتزليل صعوبة آداءالأوكتافات

تمرين للتدريب على الاوكتافات في من م ٢٥ الى م ٣٢

-مراعاة القفزه باليد اليسرى في م ٢٩ وايضا في م ٣٠ حيث استخدم التصوير بين م ٢٩ وم ٣٠ ف اليسار وهذا الجزء يعتبر صعوبة وتقترح الباحثة تمرينا للمساعده على تذليل الصعوبة .

تمرين لتذليل صعوبة القفزه في م ٢٩ – ٣٠

-مراعاة نهاية م ٣٢ ٤ لرفع الرسغ قليلا لأداء التآلف في بداية م ٣٣ والاستعداد للقفزه في ٣٣ .٢

-م (٣٣)الى (٣٦) تؤدي اليد اليسرى المصاحبة عن طريق Pedal note وهذا يحتاج الى قرب اليد من لوحة المفاتيح ومراعاة عزف النغمه المكررة في ال Pedal note بنفس القوه كل مره ،اما اليد اليمنى فكانت تؤدي اللحن الاساسي عن طريق اداء ايقاعين ولأدائها بشكل صحيح تنصح الباحثة بعزف ايقاع بمفرده والتأكيد على وضوح نغمة السوبرانو ثم عزف ايقاع بمفرده باليد اليمنى ثم التدريب على آداء الإيقاعين معا برفع كف اليد بمساعدة الزراع بعد التآلف الاول في المازوره ونزوله بثقل الزراع على الإيقاع الثاني ولأداء النغمه المفرده ترفع اليد من على اصابع البيانو مع الحفاظ على مكانها اعلى الاصابع وعزف النغمه والرجوع لعزف التآلف مره اخرى وهكذا مع باقي المازوره ومن الضرورة استخدام ثقل الزراع للتنقل بين التآلفات وحركة اصبع الأبهام اثناء عزف النغمه المفرده بالإضافة لذلك تنصح الباحثة بمراعاة ترقيم الاصابع المقترح من قبل الباحثة بالإضافة لاستخدام الحركة الجانبية.

وتسري هذه الارشادات في هذا الجزء في م ٣٣ م ٣٤ م٣٥ و في م ٣٦ حيث نلاحظ استخدان نفس اسلوب الكتابه باستخدام نفس النماذج الإيقاعية ولكن اختلف في النماذج اللحنية بصعود اللحن مثل م ٣٣ و٣٥ ونزول اللحن مثل م ٣٤ و ٣٦.

-م ٣٧ ملحوظه هامة تؤدى باليد اليمنى بالرغم من وجود الخط اللحني على مفتاح فا .

-من م(٣٧)الى م(٤٠) تنصح الباحثة لأداء هذه السلالم الصاعده الهابطة مراعاة ترقيم الاصابع المقترح والتدريب على السلالم عن طريق آدائها بشكل بطئ ومع تغيير الإيقاعات ومراعاة آدائها بسلاسة عن طريق مرونة حركة الرسغ وحركة الاصابع ، وقرب اليد من لوحة المفاتيح وملاحظة ضرورة آداء وسائل التظليل المدونه من PP فجأه اثناء آداء السلم الصاعد في م (٣٧) والتدرج عن طريق Cres حتى الوصول بالأداء الى Dim في اليد اليمنى واليسرى.

-م ٣٨ الى م ٤٠ نلاحظ آداء السلالم المتوازيه بين اليد اليمنى واليد اليسرى مع تطابق الايقاعات في اليدين مع العلم ان لليد اليمنى واليسرى نفس الاهمية في هذا الجزء اى يجب ان يؤدوا بنفس القوه.

الموضوع الثاني من م(٤١)الى م(٩٤)[٤] ينقسم الى :

- جملة لحنية من :م٤١ الى م ٤٩ [١] تنقسم الى :

- عباره من ٤١ الى ٤٦ [١]
- عباره من ٤٦ الى ٤٩ [١]

شكل رقم ٦ جمله لحنية من م ٤١ الى ٤٩ [١]

النماذج اللحنية من ٤١ الى ٤٩ [١] بدأ هذا الموضوع على الدرجه الخامسة من السلم واصبح في سلم فا دييز ماجير

-تناول الموضوع الثاني من م ٤١ نماذج لحنية جديده ومتنوعه في اللحن الاساسي والمصاحبة حيث تنوعت الأفكار من جمله للأخرى في الايقاعات والنماذج اللحنية وكان المؤلف في حالة استعراض لكثير من التقنيات العزفية من اربيجات واوكتافات واربطه لحنية وحليات وسلالم صاعده وهابطة وانتقال اللحن الاساسي من اليد اليمنى الى اليسرى والعكس .

-فظهر النموذج اللحنى ا من م ٤١ الى م ٤٧ [١] معتمد على المسافات اللحنية والأوكتافات.

-النموذج اللحنى ٢ من م ٤٧ و٤٨ ظهر معتمدا على ايقاع وسلالم صاعده هابطة .

المصاحبة :

من م (٤١)الى م(٤٦) نلاحظ ان اللحن الاساسي في اليد اليمنى والمصاحبة باليد اليسرى ويعتمد هذا الجزء على الاربطة اللحنية بين الإيقاعات بعضها وبعض واعتمد هذا الجزء على الاشكال الإيقاعية المختلفه .

كما اعتمدت اليد اليمنى واليسرى على المسافات اللحنية والأوكتافات .

م ٤٧ و٤٨ اعتمد هذا الجزء على السلالم الهابطه الصاعدة في اليد اليمنى على ايقاع بينما اعتمدت اليد اليسرى على المسافات اللحنية والاوكتافات على ايقاعات مختلفه.

م٤٩ الى م ٥٥ استمدت فكرة اليد اليمنى من م ٤١ الى م ٤٦ حيث تشابهت النماذج اللحنيه والإيقاعية في الجزئين ولكن مع اختلاف اليد اليسرى من حيث ان المؤلف قام بفك زمن اليد اليسرى في م ٤١ من زمن ♩ في الصوت العلوى الى ايقاع ♬♬♬على نغمة دو على بعد اوكتاف وتثبيت البلانش الاخرى في الصوت الاسفل ،وبالنسبة لإيقاع البلانش الاخر فقام بوضعه بنفس الطريقه .

الحليات:

-ابوجاتورا في م ٤٧ 𝆔

وسائل التظليل:

خفوت P - بقوة F – ***cres-dim التدرج من الخفوت للقوه والعكس***

المصطلحات التعبيرية

في م ٤١ Con Expression باستضافة تعبيرية

في م ٤٩ dolce العزف بحلاوه

الارشادات العزفية :

- ضرورة تجهيز اليد من نهاية م ٤٠ للنزول من اعلى الى اسفل على المسافه اللحنية في بداية م ٤١ .
- في موازير (٤١-٤٢-٤٤-٤٥)هذه الموازير زاخرة بالعلامات التحويلية مع احتفاظة بالسلم فا دييز ماجير ولأدائها لا بد من الاهتمام باداء الرباط اللحنى بين العلامات الايقاعية بتثبيت الاصابع عن طريق ليونة حركة الاصابع وثقل خفيف من اليد وسقوط اليد من اعلى لأسفل في بداية م ٤١.
- وجود الرباط في م ٤٢ وم ٥٥ يطلق عليه**portatamento** وهذا يتطلب عزف هذا الجزء بثقل خفيف وغير متقطع ***Non Legato*** ويؤدى عن طريق رفع كف اليد ونزوله على كل نغمه على حدى .
- ضرورة الفصل بين نهاية م ٤٢ وبداية م ٤٣ عن طريق رفع كف اليد ونزولها على اخر موتيفه من المازوره بحركة هابطة من اليد وفصلها ونزول اليد على بداية الموتيفه في م ٤٣ بوضع منفرج لليد .
- مراعاة اماكن السكتات ببعد اليد عن لوحة المفاتيح.
- وضوح لحن اليد اليسرى اثناء عزف اللحن الغنائي في اليد اليمنى .

- م ٤٣ مراعاة ربط الصوت الثاني **نغمة لا** اثناء عزف الصوت الاول في اليد اليمنى بمصاحبة اليد اليسرى والالتزام بترقيم الاصابع المقترح .
- مراعاة ابراز صوت اليد اليمنى بضغط اكثر حيث يمثل اللحن الاساسي وخفوت صوت اليد اليسرى لانه المصاحبة .
- ضرورة توضيح الأختلاف لاماكن اللمس المختلفة في هذا الجزء مثل م ٤٢– ٤٦
- م ٤٦ توضيح الحركة العكسية بين صوت اليد اليمنى واليسرى اثناء العزف عن طريق عزف النغمات في اليد اليمنى عن طريق الرسغ بشكل ثقيل نوعا اما الثالثات في اليد اليسرى فتعتمد على حركة اليد بالكامل مع ثقل خفيف لآدائها .
- التركيز في اماكن وضع الدواس المقترح.
- توضيح السكتة في م ٤٦ بعد الكروش الاول ببعد اليد نوعا عن لوحة المفاتيح.
- من م٤٧ مراعاة آداء الحلية بخفه مع اللحن الاساسي السلمى الصاعد الهابط في م ٤٧ وآداء هذا الجزء باستخدام Dim , cres اثناء آداء الفقرات السلمية مع مراعاة الترقيم المقترح وتثبيته .
- توضيح اليد اليسرى بعزف نغمات (دو لا دو) ونقل التآلف الاخر الى (دو صول دو).
- من م ٤٩ يراعى آداء العزف بخلاوه في اليد اليمنى مع ضرورة تثبيت ل في اليد اليسرى اثناء آداء باقي الموتيفه باستخدام الوضع المنفرج وهذا يحتاج الى التحكم والتركيز بالاصابع اثناء تثبيتها وعزف باقي الموتيفه .
- تطابق عزف اليد اليمنى من ٤٩ – ٥٠–٥١ مع موازير ٤١–٤٢ –٤٣ بدون اى تغير في اليد اليمنى ولكن اختلف في اليد اليسرى وتقترح الباحثه مذاكرة كل خط على حدى حيث يقوم العازف بمذاكرة الصوت الاسفل لليد اليسرى بمفرده والأحساس باللحن ثم الصوت الثانى في اليد اليسرى وبعد اتقانهم يعزفون سويا بدون اليد اليمنى ثم مع اليد اليمنى بحركة اصابع مع توضيح السنكوب.
- تقترح الباحثه مذاكرة اليد اليسرى من م ٤٩ فقط ثم اليد اليمنى الا ان يتم اتقانها و آداء م (٥٠–٥٢) مع بعض حيث يتشابهان في الشكل العام .

- **جملة لحنية من :م٤٩ الى م ٥٧ ١ تنقسم الى :**

شكل رقم ٧ جملة لحنية من :م٤٩ الى م ٥٧١

النماذج اللحنية من م ٤٩ الى م ٥٧١

- النموذج اللحنى (٣) من م ٤٩ الى ٥٧ ١ معتمدا على السنكوب بين اليد اليمنى واليسرى مثل م ٥٠ و٥١ و٥٢ و٥٤ و٥٥ وتثبيت النغمات مثل م ٤٩ و٥٣ .
- النموذج اللحنى(٤) من م ٥٧ الى م ٦٥ ١ اعتمد النموذج اللحني في هذه الموازير على ايقاع في اليد اليمنى باداء السيكوانس اللحني الصاعد الهابط وايقاع في اليد اليسرى .

المصاحبة :

م ٥٠ الى م ٥٢ قام المؤلف في اليد اليسرى بفك المسافات اللحنية لكل الموازير من ٤١الى ٤٦ وجعلها نغمات مفردة على شكل سنكوب.

م ٥٣ مأخوذه فكرتها من م ٤٥ ولكن قام المؤلف بعمل اوكتافات في اليد اليمنى مع النغمات الاصليه اما اليد اليسرى فغير في م ٤٥ وجعلها اربيجات في اليد اليسرى مع الحفاظ على النغمات الموجوده في م ٤٥ .

م ٥٤ هو شكل مقتبس من م ٤٦ ولكن مع بعض الاختلافات حيث وضع اوكتاف في بداية المازورة اما بالنسبة لليد اليسرى غير الايقاع في البداية وفصل المسافات اللحنية الى نغمات مفرده .

م٥٥ اختلفت شكلا وموضوعا في اليد اليمنى واليسرى .

م ٥٦ الى م ٧٠

- اعتمد هذ الجزء على ايقاع في اليد اليمنى عن طريق آداء السلالم الصاعده والاربيج الهابط .

- م ٥٣ تغيرت النماذج اللحنية واللحن في اليمين مع آداء الاربيج في اليد اليسرى باستخدام الوضع المنفرج مع الحفاظ على ربط ل اثناء آداء الاربيج وتثبيت ارقام الاصابع .
- ملاحظة الشبه تطابق بين موازير (٥٣-٥٤-٥٥)مع موازير (٤٥-٤٦) و٥٠ مع ٤٢ في اليد اليمنى فقط)وتطابق (٥١ مع ٤٣).

الحليات:

لا يوجد اى حليات

وسائل التظليل:

خفوت P - بقوةF – التدرج من الخفوت للقوة ***Cres***

المصطلحات التعبيرية

في موازير ٤٩ p dolce العزف بحلاوه

في موازير ٥٣ Rinfبالضغط

الارشادات العزفية :

- م ٤٩ يراعى آداء ال ه المربوط في اليد اليسرى اثناء آداء المصاحبة وتقترح الباحثة التمرين التالى للمساعده في آداء هذه المازورة

تمرين لتذليل صعوبة م ٤٩ البلانش المربوط

- م٥٠ يوضح بالعزف وال***Accent*** السنكوب بين اليد اليمنى واليسرى ومراعاة السكتات وترقيم الاصابع ويراعى نزول ورفع كف اليد اثناء عزف هذا الجزء.
- تطابق عزف اليد اليمنى من م ٤٩ الى ٥١ مع موازير ٤١الى ٤٣ بدون اى تغير في االيد اليمنى ولكن اختلف في اليد اليسرى وتقترح الباحثه مذاكرة كل خط على حدى حيث يقوم العازف بمذاكرة الصوت الاسفل لليد اليسرى بمفرده والأحساس باللحن ثم الصوت الثانى في اليد اليسرى وبعد اتقانهم يعزفون سويا بدون اليد اليمنى ثم مع اليد اليمنى باستخدام حركة االأصابع مع توضيح السنكوب.
- تقترح الباحثه مذاكرة م ٤٩ فقط الا ان يتم اتقانها و آداء م (٥٠-٥٢) مع بعض حيث يتشابهان في الشكل العام .

جملة من م ٥٧ الى م ٦٥[١]

شكل رقم ٨ من م ٥٧ الى م ٦٥[١]

النماذج اللحنية للجملة من ٥٧ الى ٦٥ [١]

-النموذج اللحنى من م ٥٧ الى م ٦٥ [١] اعتمد النموذج اللحني في هذه الموازير على ايقاع في اليد اليمنى باداء السيكوانس اللحني الصاعد الهابط وايقاع في اليد اليسرى .

المصاحبة :

-من م ٥٧ الى٦٤ تأخذ اليد اليسرى في هذا الجزء شكل واحد حيث تعتمد على ايقاع بحيث يبدأ النموذج بإيقاع مربوط وبعدها تعزف نغمة دو دو في كل الموازير بعد ذلك .

الحليات:

لم يستخدم المؤلف اى حليات في هذا الجزء

وسائل التظليل:

F بقوة استخدمه في موازير (٥٩-٦٠) – **Pخفوت ولين** استخدمه في موازير (٥٧-٥٨-ومن ٦١ الى بداية م٦٥)

المصطلحات التعبيرية

استخدم المؤلف مصطلح التدرج cres في مازورة ٦٥ تمهيدا للوصول ل F في م ٦٦ .

الإرشادات العزفية للجملة من ٥٧ الى ٦٥ [١]

-من م ٥٧ الى م ٦٥[١] اللحن الأساسي في اليد اليمنى والمصاحبة في اليد السرى ونلاحظ تأكيدات على سلم فا دييز الكبير الى م ٦٢ واستغل نغمة دو دييز كدرجة خامسة لسلم فا دييز بالتاكيد عليها واستغلها في م ٦٣ بوجود نغمة سى الحساس Leading note وحول بها سلم دو دييز الكبير والتأكيد على ال Tonic الدرجة الأولى في اليد اليسرى كما اعتمدت اليد اليمنى على ايقاع 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯على شكل سيكوانس صاعد في اليد اليمنى حتى الوصول لأعلى الطبقات بنفس الشكل مع اختلاف النموذج اللحنى وهذا يتطلب حرية اصابع وقربها من لوحة المفاتيح وتثبيت ارقام اصابع في هذا الجزء بالاضافة لتقسيمها كما هو واضح بالدوائر المرسومه في الشكل التالى للمساعده في التدريب عليها

شكل رقم ٩ من م ٥٥ الى م ٦٠

بلاضافة الى ضرورة مراعاة حركة اصبع الابهام بليونه وسلاسه اثناء التمرير خلال هذا الجزء واعتمدت اليد اليسرى على ايقاع 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯مع تثبيت ايقاع 𝅗𝅥 في بداية الموتيفه الايقاعية وهذا الشكل يكون متطابق في كل من م(٥٧-٥٨-٥٩- ٦١-٦٢) وتختلف عن م(٥٩-٦٠ -٦٣-٦٤)في البداية فقط و لسهولة اداء اليد اليسرى تقترح الباحثه التدريب ببطئ والتركيز في تثبيت النغمات مع التحكم والسيطره على قوة الاصابع لأدائها Pالى ان نصل الى ***Cres*** في م ٦٥ والوصول للعزف ***F*** في مازورة ٦٦ والانتقال الى P في مازروه ٦٧ .

الجملة الموسيقية من م ٦٥[١] الى م ٧٥ [١]

شكل رقم ١٠ من م ٦٥ الى م ٧٥ [١]

النماذج اللحنية من ٦٥ الى٧٥ [١]:

-من م ٦٥ الى م ٧٥ تشابه النموذج اللحنى لهذا الجزء باعتماده على ايقاع في اليد اليمنى لآداء اللحن الأساسي ولكن عن طريق السلالم الصاعده الهابطه مثل م ٦٦ الى ٦٨ ولكم من م ٦٩ الى م ٧١ تشابهة النماذج اللحنية مع موازير ٥٧ الى ٦٥ وفي هذا الجزء اعتمدت المصاحبة على عزف التآلفات الهارمونية كما اعتمد النموذج اللحنى في هذا الجزء على تناقل اللحن الاساسي من اليد اليمنى الى اليسرى مع الاعتماد على ايقاع واستخدم اسلوب جديد في استخدام حلية Trill على مسافة لحنية مثل م ٧١ الى م ٧٤

المصاحبة :

- م ٦٥ الى م ٦٨ اعتمدت المصاحبة في اليد اليسرى في هذا الجزء على التآلفات الهارمونية.
- م ٦٩ وم ٧٠ اعتمدت المصاحبة باليد اليسرى في هذه الموازير على الأربيجات اللحنية وتثبيت النغمات.
- من م ٧٠ الى ٧٥ انتقلت المصاحبه من اليد اليسرى الى اليمنى واعتمدت على حلية التريل على مسافه لحنية
- من م ٦٥ الى ٧٠ استمرت اليد اليمنى بعزف السلالم الصاعده والهابطة ولكن اختلف دور اليد اليمنى بعزف تآلفات هارمونية رباعية

الحليات:

-حلية التريل في موازير من م ٧١ الى م ٧٥

وسائل التظليل:

خفوت P - بقوة F – التدرج من الخفوت للقوة ***Cres***

المصطلحات التعبيرية

لم يستخدم المؤلف اى مصطلحات في هذا الجزء

الارشادات العزفية :

-م ٦٥ الى ٦٧ تستمر اليد اليمنى باداء اللحن الأساسي عن طريق السلالم الصاعدة والهابطة معتمده على ايقاع مع تغير شكل المصاحبة عن الجزء السابق عن طريق استخدام التآلفات الهارمونية ولأداء هذا الجزء يستلزم ليونة حركة الاصابع اثناء السلالم في اليد اليمنى ومراعاة استخدام ترقيم الاصابع المقترح وتثبيت هذا الترقيم واستخدام الحركة الجانبية للزراع اثناء صعود السلم وهبوطه مع التحكم بالرسغ والاهتمام بحركة تمرير اصبع الابهام اثناء آداء السلم اما بالنسبة لليد اليسرى لأداء التآلفات الهارمونية يستلزم استخدام الثقل المناسب لعزف التآلفات بمساعدة الكتف والذراع ومراعاة الثقل المتساوى على كل نغمة وخفوت صوت اليد اليسرى (المصاحبة) عن اليد اليمنى (اللحن الاساسي) مع مراعاة ترقيم الاصابع .

-م ٧١ الى ٧٤ نلاحظ انتقال اللحن الاساسي من اليد اليمنى الى اليد اليسرى بنفس الشكل العام كسلالم صاعده هابطة فلا بد للعازف التدريب على سهولة انتقال اللحن الأساسي من اليمين الى اليسار والمصاحبة من اليسار الى اليمين ومراعاة التظليل المناسب لهذا الأنتقال بوضوح اللحن الاساسي في هذا الجزء وخفوت لحن المصاحبة وانتقال المصاحبة في اليد اليمنى عن طريق آداء حلية التريل لمسافة لحنية وهذه تعتبر صعوبة فتقترح الباحثة التمرين التالى للتدريب عليها

تمرين لتفسير حلية التريل على المسافة اللحنية في م ٧١-٧٤

-م ٧٥ ,وضع المؤلف حلية تريل على مسافة هارمونية في اليد اليمنى على ان تؤدة في النغمتين بالغضافة لوضعه حلية التريل على نغمة المصاحبة لتؤدى مع اليد اليمنى في نفس الوقت وهذا الشكل من الحليات يعتبر صعوبة على العازف فتقترح الباحثة التدريب على التمرين التالى كتفسير وتدريب على آ>اء هذا النوع من الحليات .

تمرين للتدريب على اسلوب آداء الحلية في م ٧٥ لليد ايمنى واليسرى

- **جملة من م:٧٦ الى م ٨٤ [1]**

شكل رقم ١١ م رقم ٧٤ الى م ٨٤

النماذج اللحنية من م ٧٦ الى ٨٤ [1]

-من م ٧٦ الى م ٧٩ [1] اعتمدت النماذج اللحنية في هذا الجزء على التآلفات والمسافات الهارمونية في اليد اليمنى واليسرى .

-من م ٨٠ الى ٨٤ [1] تشابه هذا الجزء مع موازير من ٢٥ الى ٣٢ من حيث اعتمادها على الأوكتافات الهابطه الصاعده في اليد اليسرى اما اليد اليمنى فاعتمدت على التآلفات الهارمونية.

المصاحبة

-المصاحبة في هذا الجزء في اليد اليسرى معتمده في الجزء الأول على المسافات الهارمونية ومن م ٨٠ معتمده على الأوكتافات الصاعده الهابطه .

-من م ٨٠ الى م ٨٤ [1] اختلف في هذا الجزء بالنسبة للنماذج اللحنية حيث قامت اليد اليمنى بأداء اللحن الاساسي عن طريق الاوكتافات والمسافات الهارمونية والتألفات الهارمونية اما اليد اليسرى فكان دورها آداء المصاحبة عن طريق السلم الهابط ثم الصاعد عن كريق الاوكتاف في م ٨٠و٨١ اما في م ٨٢ و٨٣ اختلف بأدائها اوكتافات ولكن ليست سلمية.

الحليات:

-لم يستخدم المؤلف اى نوع من الحليات

وسائل التظليل:

خفوت P بقوة F-

المصطلحات التعبيرية

لم يتناول المؤلف اى مصطلح في هذا الجزء

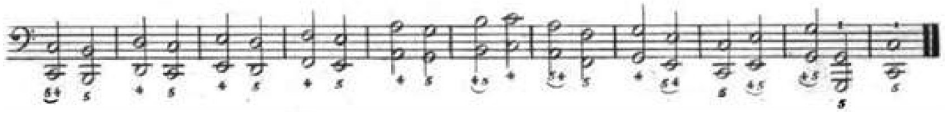
الارشادات العزفية :

-من م ٧٦ الى م ٧٩ لأداء هذا الجزء يستلزم على العازف مراعاة وضوح اللحن الأعلى في اليد الليمنى ووضوح اللحن الاساسي اكثر من المصاحبة في اليد اليسرى وللتدريب على وضوح اللحن في السوبرانو تقترح الباحثة التدريب على هذا الخط بمفرده بدون نغمات التآلف وبعد ذلك اضافة باقي نغمات التآلف ولكن تعزف بأقل قوه عن اللحن الأساسي وذلك بالتركيز في اهمية وضوح اللحن الاعلى واستخدام ثقل اليد على التآلفات ومراعاة آداء الرباط بين م ٧٦ الى م ٧٩ مع مراعاة ترقيم الاصابع المقترح من قبل الباحثة .

-م ٧٩ نلاحظ ان بها لمسات كروماتية بلحن صاعد في اليد اليسرى ولآداء هذه المازورة من حركة عكسية بين اليد اليمنى واليسرى مراعاة اول كروش في كلتا اليدين في البدايه فلا بد من ترك لوحة المفاتيح في السكته التى تليها والنزول بوضوح على النوارات المربوطه في اليد اليمنى وربط البلانش مع عزف التدرج السلمى مع تأكيد ترقيم الأصابع المقترح في كلتا اليدين .

-من م ٨٠ الى م ٨٤ نلاحظ اللمسات الكروماتية في هذا الجزء ولآداء اليد اليمنى بشكل صحيح لابد للعازف من مراعاة زمن الإيقاعات الاساسيه والثابته والنزول على الـــتآلفات بثقل اليد من اعلى الى اسفل وآداء ال F مع وضوح الخط الأعلى (اللحن الاساسي) و تثبيت ارقام الأصابع ،اما اليد اليسرى لهذا الجزء كانت تؤدي دور المصاحبة فاعتمدت على الاوكتافات الصاعده والهابطه باستخدام الحركة الجانبية للذراع ونزول اليد من اعلى لاسفل بمساعدة الذراع ووضع ثقل اليد على كل تآلف باستخدام الوضع المنفرج ومراعاة ارقام الاصابع المقترحه ولآداء هذه الصعوبة تقترح الباحثة التمرين التالى

تمرين١ للتدريب على الأوكتافات في اليد اليسرى



تمرين٢ للتدريب على الاوكتافات في اليد اليسرى

- **جملة من م :٨٤ ' الى ٩٥ '**

شكل رقم ١٢ من م ٨٤ ' الى م ٩٥ '

النماذج اللحنية من ٨٤ ' الى ٩٥ ' :

- من م ٨٤ الى م ٩٥ ' في اليد اليسرى اعتمد النموذج اللحنى في هذا الجزء على ايقاع ال بشكل مختلف عن الجزء السابق لآداء المصاحبة مع عزف اللحن الاساسي عن طريق عزف الأوكتافات للحن الاساسي في اليد اليمنى .

-اليد اليمنى في موازير ٨٤ الى م ٩٥ 'اعتمدت على آداء اللحن الاساسي عن طريق الأوكتافات مع التركيز على بعض العلامات الأيقاعية المتكررة طوال الموازير مثل

المصاحبة :

-من م ٨٤ الى ٩٥ ' تؤدى اليد اليمنى اللحن الاساسي عن طريق الأوكتافات والتنوع باستخدام الاشكال الإيقاعية المختلفه اما اليداليسرى فكان دورها المصاحبة باعتمادها على ايقاع .

الحليات:

لم يستخدم المؤلف اى نوع من انواع الحليات في هذا الجزء

وسائل التظليل:

استخدم ال ***p*** في موازير ٨٤ الى موازير ٩١

استخدم ال ***cres*** في موازير ٩٢ و٩٤ الى ان يصل الى ***ff*** في بداية ٩٥.

المصطلحات التعبيرية

لم يستخدم المؤلف اى مصطلحات في هذا الجزء

الارشادات العزفية :

-م ٨٤ الى ٩٥ [١]اختلف شكل المصاحبة في اليد اليسرى عن طريق استخدام ايقاع ولأداء هذه المصاحبة تستخدم ارجحة اليد لادائها مع تثبيت ارقام الاصابع وادائها ***p*** مع مراعاة اللحن الاساسي في اليد اليمنى عن طريق الأوكتافات واستخدام الوضع المنفرج لليد ونزول كف اليد في كل اوكتاف من اعلى لاسفل مع عدم البعد المبالغ للوحة المفاتيح ومراعاة الاربطة اللحنية بين الايقاعات مثل م (٨٧) حيث تربط اصوات الموتيفه الثانية والثالثه وتجنب القطع بينهما وفي م (٩٠) حيث تربط نغمة (دو) في الطبقه العليا في الموتيفه الثانية بالموتيفه الثالثه على ايقاع وايضا م (٩٣).

- **الكوديتا codetta من م ٩٥ الى م ١١٨**
- **النماذج اللحنية للموازير ٩٥ الى ١١٨ تنقسم الى :**
- **جمله موسيقية مطولة من م ٩٥ الى ١٠٤ [١]**

شكل رقم ١٣ جملة لحنية من م ٩٥ الى ١٠٤ [١]

-من م ٩٥الى م ١٠٢ اعتمد هذا الجزء على آداء اللحن الاساسي باليد اليمنى وآداء اليد اليسرى للمصاحبة .

-م ٩٥ الجزء الثاني هو تصوير لنفس النغمات على طبقة صوتية اعلى .

-في م ٩٥ نلاحظ ان لحن المصاحبة على مفتاح فا اما في ٩٦ الى م ٩٨ نلاحظ ان المصاحبة غيرت من طبقتها الصوتية مع تشابه النماذج الإيقاعية بين الموازير .

-من م ٩٩ تنزل اليد اليسرى على طبقتها الاساسية على مفتاح فا .

-م ١٠٠ و١٠١ مستوحاه من فكرة الموازير ٣٣ و٣٧ في الموضوع الأول .

-م ١٠٢ وم ١٠٤[١] مستوحاه من موازير ٧١ الى ٧٤ .

جملة موسيقية من ١٠٤ الى ١١٢[١]

شكل رقم ١٤ موازير من م ١٠٤ الى ١١٢[١]

-في هذا الجزء نلاحظ تنوع واضح في النماذج اللحنية .

-آداء اليد اليمنى للحن الاساسي وآداء اليد اليسرى للمصاحبة.

-نلاحظ ان هذا الجزء مستوحي من الروح العامه و النماذج الإيقاعية للمقدمة من موازير ١ الى اخر الجزء.

جملة موسيقية ناقصة من ١١٢ الى م م ١١٨

شكل رقم ١٥ موازير من ١١٠ الى م ١١٨

-م ١١٢ [١] قفلة تامة بدون توقف ويمهد بالسلالم للقفله التامة في سلم فا دييز الكبير في م ١١٨.

-موازير ١١٢ الى م ١١٦ [١] مستوحاه من فكرة والنماذج الإيقاعية للموضوع الأول من م ٣٣ الى ٣٧

-م ١١٦ الى م ١١٨ مستوحاه من فكرة الوصله link والنماذج الإيقاعية في موازير ١٧ و٢١ و٢٢.

المصاحبة للكوديتا من م ٩٥ الى ١١٨

تنوعت المصاحبة خلال الكوديتا من جزء لأخر حيث نلاحظ:

-من م ٩٥ الى م ٩٩اعتمدت المصاحبة في اليد اليسرى على ايقاعات ♫♫ و𝅗𝅥 و 𝅗𝅥. بتكرار النغمه في كل مازوره والشكل اللحنى في كل مازورة على حدى .

-من م ١٠٠ و١٠١ اعتمدت المصاحبة في اليد اليسرى في هذا الجزء على pedal note مع بداية لتآلفات هارمونية في بداية كل مازورة .

-من م ١٠٢ و١٠٣اعتمدت المصاحبة في اليد اليمنى على آداء حلية التريل مع عزف مسافة هارمونية .

-في م ١٠٤ وم ١٠٥ المصاحبة هنا pedal note .

-م ١٠٨ الى ١١٢ انتقلت المصاحبة من اليد اليسرى لليد اليمنى معتمده على ايقاع في شكل سلالم واربيجات وتكرارات .

-م ١١٢ وم ١١٤ تعزف اليد اليسرى المصاحبة في نطاق اليد اليمنى اللحن الاساسي كفكرة مستوحاه من الموضوع الاول في موازير ٣٣ ال م ٣٦

-م ١١٥ وم ١١٣ معتمدين على التوازى unison بين اليدين بتوحيد ايقاع بين اليدين اليمنى واليسرى .

-م ١١٦ الى م ١١٧ متطابقه المصاحبه في هذه الموازير من حيث اللحن والنماذج الإيقاعية مع لحن وايقاع اليد اليمنى حيث يمثلون unison على مسافة اوكتاف بين اليدين .

الحليات في الكوديتا من م ٩٥ الى ١١٨ :

حلية التريل في موازير في موازير ١٠٢ و١٠٣

وسائل التظليل:

استخدم p في مواززير (٩٧الى ٩٩)

استخدم ال ***pp*** في موازير ٩٦ و١٠٤)

استخدم ال ***cres*** في موازير ١٠٠ و ١٠٨

استخدم ***f f*** *في موازير ٩٥-١١٦ و١١٧*

المصطلحات التعبيرية

لم يستخدم المؤلف اى مصطلحات في هذا الجزء

الارشادات العزفية للكوديتا من م ٩٥ الى ١١٨ :

- لعزف بداية الكوديتا بشكل صحيح في م ٩٥ يستلزم تجهيز اليد من م ٩٤ حيث يشير المؤلف لأداء م ٩٤ عن طريق cres للاستعداد للنزول على م ٩٥ بأداء FF في الجزء الاول من المازوره اما الجزء الثاني يؤدى p استعدادا لمازورة ٩٦ لأدائها pp وهذا يتطلب تدريب للسيطرة على قوة العزف او خفته اثناء الانتقال المفاجئ من مازورة لأخرى و استخدام وسائل التظليل المطلوبه .

- من م ٩٦ الى م ٩٨ اعتمدت اليد اليمنى على ايقاع اما اليد اليمنى اعتمدت على ايقاع وفي هذه المازورة نلاحظ اول كروش في المازوره لليد اليمنى واليسرى وما يتطلبه بعده من قفزة لليد اليسرى وتغير نطاق الصوتي و العزف على مفتاح صول وهذا يتوجب على العازف التدريب عليه ببطئ مع استخدام حركة اليد الجانبية وثقل كف اليد على النغمات . وتقترح الباحثة لأداء هذا الجزء بشكل جيد وصحيح يستلزم فصل اليدين ومذاكرة كل يد على حدى والتأكيد على نغمات وترقيم الاصابع المقترح من قبل الباحثه ثم الجمع بين اليدين بعد التأكد من اتقان العزف بكل يد على حدى.
- م ١٠٠ و١٠١ نلاحظ اختلاف النماذج الايقاعية عن الجزء السابق ولكن مع ملاحظة ان المؤلف وضع دور لليد اليسرى فى هذا الجزء عن طريق عزف تآلف هارموني في البداية على ايقاع البلانش مع تكرار نغمه وهذا يطلق عليه pedal note ولأدائه بشكل جيد مراعاة ترقيم الاصابع والتدريب ببطئ باستخدام ثقل اليد على التآلفات وحرية حركة الاصابع عن عزف النوته المكررة في ال pedal note .
- م ١٠٢ و١٠٣ لأداء الحلية التريل في هذه الموازير باليد اليمنى تقدم الباحثة تفسيرا لكيفية عزفها في التمرين التالى

تمرين لتفسير كيفية عزف التريل في م ١٠٢ و١٠٣

- من م ١٠٤ الى ١١٢ [١]لأداء التآلفات اللحنية والمسافات الهارمونية في هذ الجزء يستلزم رفع كف اليد والنزول على كل تآلف وكل مسافة هارمونية ولكن مع مراعاة آدائه PP في م ١٠٤ ومراعاة وضوح الصوت الأعلى للتآلف .
- ولأداء ايقاع في م ١٠٨ الى م ١١٢ [١] يستلزم استخدام حركه تأرجح مع التدريب باستخدام ترقيم الأصابع المقترح من الباحثة ولأداء المصاحبة عن طريق الأوكتافات في هذه الموازير يستلزم ما تم شرحه في الأجزاء السابقه.

- لأداء م ١١٢ و١١٤ يستلزم فصل اليدين اثناء التدريب اليمنى واليسرى ووضوح اللحن الاساسي في الصوت العلوى من اليد اليمنى وعند اتقان كل يد على حدى تجمع اليدين للتدريب معا واتقان العزف ببطئ ثم التسريع بتدرج.
- لأداء م ١١٣ و١١٥ كسلالم صاعده هابطه يستلزم تأكيد ترقيم الاصابع المقترح واستخدام حرية الاصابع والسلاسة في العزف واستخدام الحركة الجانبية لليدين اليمنى واليسرى .
- م ١١٦ الى م ١١٨ لأداء هذا الجزء التدريب ببطئ ومراعاة ترقيم الاصاصبع المقترح في اليد اليمنى واليسرى مع مراعاة الأداء FF وتقترح الباحثة تقسيم هذا الجزء لأجزاء صغيره لاتقان التدريب واستخدام الحركة الجانبية اثناء الصعود والهبوط.

<u>قسم التفاعل من م ١١٩ ال م ١٨٩ [١]ينقسم الى :</u>

-م ١٧١ وصله link

<u>النماذج اللحنية في قسم التفاعل من م ١١٩ الى م ١٨٩:</u>

- جمله لحنية من م ١١٩ الى م ١٢٧ [١]
-جملة لحنية من م ١٢٧ الى م ١٣٥ [١]

شكل رقم ١٦ موازير من م ١١٩ الى م ١٢٧

- من م ١١٩ الى ١٢٧ ١ تشابهت النماذج اللحنية في هذه الجمله مع الفكره الاساسية لمقدمة الصوناتا من م ١ الى م ٦ بالنسبة لليد اليمنى واليسرى .
- كما اعتمدت اليد اليمنى كلحن اساسي على فكرة المقدمة مع اختلاف النماذج اللحنية وتشابه النماذج الإيقاعية .
- م ١٢٧ وم ١٢٨ متطابقين في النموذج اللحنى والإيقاعي لليد اليمنى اما اليد اليسرى فكانت متطابقه في النموذج الإيقاعي واختلفت في النموذج اللحنى .

- م ١٢٩ وم ١٣٠ متطابقين في النموذج اللحنى والإيقاعي لليد اليمنى اما اليد اليسرى فكانت متطابقه في النموذج الإيقاعي واختلفت في النموذج اللحنى.

- م ١٣١ وم ١٣٢ متطابقين في النموذج اللحنى والإيقاعي لليد اليمنى اما اليد اليسرى فكانت متطابقه في النموذج الإيقاعي واختلفت في النموذج اللحنى.

- م ١٣٣ وم ١٣٤ متطابقين في النموذج الإيقاعي لليد اليمنى واليسرى اما النموذج اللحنى فلقد قام المؤلف بتصوير لحن م ١٣٣ في اليد اليمنى واليسرى على بعد نصف تون لأعلى

جملة لحنية مطولة من م ١٣٥ الى م ١٤٥ [١]

شكل رقم ١٧ موازير من ١٣٦ الى م ١٤١

- من م ١٣٥ الى م ١٤٥ ١اعتمدت هذه الجملة على ايقاع في اليد اليمنى لآداء اللحن الأساسي على شكل سيكوانس صاعد هابط ونلاحظ انها مستمده من الموازير ٥٧ الى م ٦٥ اما اليد اليسرى في هذه الموازير معتمده على التكرار داخل كل مازوره .

جملة لحنية من ١٤٥ الى م ١٥٣ [١]

شكل رقم ١٨ موازير من ١٤٢ الى ١٥٥

- من م ١٤٥ الى م ١٥٣ نلاحظ ان هذه الموازير تشابهت كثيرا مع فكرة الموضوع الثاني في م من م ٤١ الى م٤٩من حيث النماذج الإيقاعية مع بعض الإختلافات وبالنسبة للنماذج اللحنية فهو مصور على مسافة ٣ ص صاعدة .

جملة لحنية مطولة من م ١٥٣ الى م ١٧١

شكل رقم ١٩ موازير من ١٥٦ الى ١٧١

- من م ١٥٣ الى م ١٧١ نلاحظ التطابق بين موازير ١٥٣ الى ١٦٠ بينهم وبين الجمله السابقه م ١٤٥ الى ١٥٣ في النماذج الإيقاعية وبالنسبة للنماذج اللحنية فلقد قام المؤلف بتصوير اللحن ثانية كبيرة صاعدة ولكن اضاف حلية الجروبتو في موازير ١٥٣ وم ١٥٥اما باقي الموازير من ١٦١ الى ١٧١ فكانت تطويل للفكرة عن طريق التفاعل عن طريق الشكل الإيقاعي

- في اليد اليمنى كمصاحبة وآداء اللحن الاساسي في اليد اليسرى على شكل اوكتافات.

جملة لحنية من م ١٧٢ الى م١٧٩ [١]

شكل رقم ٢٠ موازير من ١٧٢ الى ١٨١

- من م ١٧٢ الى م١٧٩ ١اعتمدت هذه الموازير على آداء اللحن الاساسي باليد اليمنى عن طريق الشكل الإيقاعي -والمصاحبة في اليد اليسرى التآلفات الهارمونية معتمده على ايقاع ومن الملاحظ اقتباس فكرتها من م ١٣٥ الى ١٤٠ .

شكل رقم ٢١ موازير من ١٨٢ الى ١٨٦

جملة لحنية من م ١٧٩ الى م ١٨٦

- من م ١٧٩ الى م ١٨٦ هي جمله تطويلية للجزء السابق معتمدا على نفس الشكل الإيقاعي للجزء السابق في شكل سلالم صاعده هابطة ليتهيئ لإنهاء قسم التفاعل والإستعداد للأدليب في موازير من ١٨٦ الى م ١٨٩ ١

شكل رقم ٢٢ موازير الادليب من م ١٨٦ الى م ١٨٩ [١]

- اداليب من م ١٨٦ الى م ١٨٩ [١]

- هو عزف حر عن طريق السلالم الصاعده الهابطة وهذا الادليب فكرة جديده لم يستخدمها خلال الأجزاء السابقة من الحركة الاولى من الصوناتا ونلاحظ في اسلوب تاليف الأدليب التنمية اللحنية بين كل سلم والأخر والتمهيد للأدليب ابتدى من من م ١٨٦ عن طريق آداء حلية التريل والكرونا المستخدمه في هذه المازورة.

المصاحبة في قسم التفاعل :

- من م ١١٩ الى م ١٢٧ ١ اعتمد النموذج اللحنى في اليد اليسرى كمصاحبة في هذه الموازير على ال Pedal note.

- من م ١٢٧ الى م ١٣٥ ١ انتقلت المصاحبة في هذه الموازير لليد اليمنى من خلال الشكل الإيقاعي ونلاحظ في هذا الجزء ان كل مازورة تتكرر وتطابق في المازورة التي تليها.

- من م ١٣٥ الى م ١٤٥ ١ جملة مطولة استمرت المصاحبة معتمده على الشكل الإيقاعي ولكن بنموذج لحنى مختلف عن الموازير السابقة حيث كانت تؤدى عن طريق السيكوانس اللحنى الصاعد و الهابط.

- من م ١٤٥ الى م ١٥٣ اختلفت الموازير من ١٤٥ الى م ١٤٩ عن باقي الموازير في الجملة حيث اعتمدت المصاحبة في هذه الموازير على المسافه الهارمونية مع ملاحظة ان المصاحبة في هذا الجزء مطابقة مع اليد اليمنى من حيث النماذج الإيقاعية اما باقي الجملة فكانت المصاحبة على شكل أوكتافات لآداء اللحن الاساسي .

- من م ١٥٣ الى م ١٧١ توافق شكل المصاحبة في هذه الموازير مع الموازير السابقة من حيث النماذج الإيقاعية ولكن تم تصوير الالحان وتطويل افكارها مع الاحتفاظ بالفكرة الاساسية لهذه الموازير .

- من ١٧١ الى م ١٨٦ اعتمدت المصاحبة في هذا الجزء على التآلفات والنغمات المفردة لتعزف بالشكل الإيقاعي بالإضافة لإستخدام الاوكتافات .

- من م ١٦٨ الى ١٨٩ لا يوجد مصاحبة في هذا الجزء وتبدأ المصاحبة من م ١٨٩ ك Pedal note

الحليات المستخدمة في قسم التفاعل :

حلية الأربيجيو في م (١٢٠- ١٢١- ١٢٢-١٢٤-١٢٥-١٢٦)

حلية التريل في(١٣٧-١٤١ -١٨٦)

حلية الجروبتو في موازير (١٥٣ -١٥٥)

وسائل تظليل في قسم التفاعل

بقوة ***F*** – بقوه شديدة ***FF*** – بخفوت -***p*** – ***بقوه خفيفه mf*** –

وسائل تعبيرية مستخدمة في قسم التفاعل

التدرج من القوه للخفوت ***Dim***

العزف بحلاوه ***dolce***

التدرج من الخفوت للشدة ***cres***

بالضغط rinf

<u>الإرشادات العزفية في قسم التفاعل:</u>

- م ١١٩ الى م ١٢٦ تمثل اليد اليمنى اللحن الاساسي وتمثل اليد اليسرى المصاحبة يبدأ قسم التفاعل بفكرة وروح المقدمه ولعزف اليد اليمنى بقوه ***F*** في البدايه من خلال ايقاع ♩ ولأداء هذا التآلف بقوه يستلزم تجهيز اليد على التآلف ورفع كف اليد بمساعدة الذراع لتنزل اليد من اعلى الى اسفل على التآلف مع مراعاة وضوح خط اللحن الأعلى عن باقي التآلف والانتقال بعد زمن 𝅗𝅥 الى التآلف الأخر في المازورة مع مراعاة ال***slur*** بين النغمات العليا ومراعاة السكته بعدها لبعد اليد في هذا الوقت عن لوحة المفاتيح ثم النزول على التآلف الأخير في المازورة اما اليد اليسرى فيؤدى ال***Pedal note*** في موازير ١١٩– الى م ١٢١ومن م ١٢٣ الى م ١٢٥ عن طريق قرب اليد من لوحة المفاتيح وتثبيت 𝅝 وعزف باقي النغمات بنفس القوه وتقليل قوتها عن اليد اليمنى لظهور اللحن الاساسي .
- موازير١٢٠ – ١٢١ – ١٢٢– ١٢٤– ١٢٥ –١٢٦يوجد بهما حلية الاربيجيو ولأداء هذه الأجزاء يستلزم تجهيز اليد على نغمات الاربيجيو وقرب اليد من لوحة المفاتيح وعزفها بحركة اصابع تتمتع بالحرية والانسيابيه.
- م ١٢٧ الى م ١٣٤ نلاحظ ان اليد اليمنى معتمده على ايقاع 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯في شكل ***Broken chord*** ولأداء هذا الشكل لابد من آداء حركة تارجح باليد مع مساعدة الرسغ باستخدام الوضع المنفرج واستخدام الحرية في حركة الاصابع مع المحافظه على ترقيم الاصابع المقترح من الباحثة بالضافة لذلك تقترح الباحثة التدريب عليها من خلال عزف التآلف الخاص بكل موتيفه عن طريق تجميع نغمات كل شكل ايقاعي 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯في صورة تآلف لتثبيت ارقام التآلف كما هو وضح في الشكل التالي

تمرين للتدريب على Broken chord

- اما اليد اليسرى في هذا الجزء فتؤدي الأوكتافات عن طريق استخدام الوضع المنفرج لليد واستخدام ثقل الكف بمساعدة الذراع وثقل الكتف اثناء التنقل من اوكتاف لآخر مع مراعاة تثبيت ترقيم الاصابع المقترح واستخدام الحركه الجانبيه للذراع للصعود والنزول عند آداء الأوكتافات.

- ١٣٥ الى م ١٤٤ نلاحظ ان اليد اليمنى معتمده على ايقاع ال في شكل صاعد هابط سيكوانس ولأداء هذه الموازير بشكل صحيح فلابد من مراعاة حركة الابهام اثناء الإنتقال من موتيفه لأخرى وتثبيت ارقام الاصابع وحركة الأصابع بحرية وسلاسة مع استخدام الحركة الجانبية للذراع في الصعود والهبوط كما تقترح الباحثة آداء هذه الأجزاء ببطئ مع استخدام ايقاعات مختلفه في التدريب باللإضفة لتقسيم هذه الأجزاء .
- من م ١٤٩ الى م ١٥٢ ومن م ١٥٧ الى ١٨٥ استخدم المؤلف النموذج الإيقاعي ال في هذه الموازير ولكن اختلف النموذج اللحنى من موازير لأخرى .حيث نجد في موازير ١٤٩ و١٥٠ نلاحظ وجود في الصوت الثاني فلا بد من تثبيته اثناء آداء باقي المازوره وهذا يستلزم تحكم في اصبع الإبهام وحرية باقي الاصابع في الآداء ،من موازير ١٥٧ الى ١٦٤ نلاحظ ان النموذج اللحنى في هذه الموازير متشابه حيث يستخدم في الموازير الوضع المنفرج في اليد اليمنى لأداء قفزات وللتدريب على هذه القفزات لابد من المذاكره والتدريب بشكل بطئ والتأكيد على المسافات الواسعه وتثبيت الترقيم وآداء القفزات بعيدا عن باقي نغمات الموتيفه بالإضافة لأهمية حركة الابهام اثناء الإنتقال مع مراعاة وسائل التظليل الموجوده من عزف بقوه f او خفوت p مع استخدام حركة متأرجحه بمساعدة الرسغ.اما بالنسبة لليد اليسرى فتؤدى الأوكتافات ما بين قفزات وخطوات وفيها لابد من استخدام الوضع المنفرج لليد اثناء آداء الاوكتافات مع تثبيت ترقيم الاصابع المقترح من قبل الباحثة ومراعاة اماكن النبر القوى اثناء آداء هذا الجزء .
- من م ١٦٥ الى م ١٨٥ اعتماد اليد اليمنى على ايقاع بنماذج لحنية مختلفه من مازورة لأخرى ولآداء هذا الجزء تنصح الباحثة بالإهتمام بحركة الاصبع الابهام اثناء الإنتقال من موتيفه لأخرى كما تقترح الباحثة التقسيم الجزئي لهذا الجزء لحين اتقان كل جزء على حدى بالإضافة للإهتمام بترقيم الاصبع المقترحة من قبل الباحثة في الفقرات التى تعتمد على السلالم الصاعده والهابطة ولقد اهتم المؤلف بوضع وسائل تظليل معينه للاهتمام بأدائها مثل م ١٦٥ الى م ١٨١ حيث كرر كلمة rinf في ثلاث موازير متتاليه من م ١٦٥ الى ١٦٧ وهذا يدل على ضرورة اظهار النبر القوى في هذه الأجزاء عن طريق الضغط الواضح في هذه الأماكن وتنفيذ ال cres و dim في اماكن كثير من هذه الموازير اثناء عزفها .
- من م ١٨٦ الى م ١٨٩ ١ لأداء الأدليب (العزف الحر)في هذا الجزء ضرورة الإهتمام بتثبيت ارقام الاصابع المقترحه من قبل الباحثة وتقسيم الادليب الى اجزاء من خلال

مذاكرته من خلال عزف كل جزء على حدى وربطه بالجزء الاخر الى حين النتهاء من مذاكرته وآدائه كله،وتقترح الباحثة التدريب عليه بواسطة استخدام ايقاعات مختلفه كما ذكرن من قبل الى حين النزول من اعلى لأسفل على بداية م ١٨٩ لآداء الأربيجيو في اليد اليمنى وال Pedal noteباليد اليسرى.

قسم إعادة العرض من م ١٨٩ الى م ٢٧٩ [١] رجوع الى سلم سي الكبير

المقدمة من م ١٨٩ الى انا كروز ٢٠٥

- من م ١٨٩ الى م ١٩١ إعادة طبق الاصل من م ١ الى م ٣ في قسم العرض
- م ١٩٢ متشابهه مع م ٤ في اليد اليمنى مع بعض الإختلافات في اليد اليسرى حيث قام المؤلف باستخدام ايقاع في قسم العرض في اليد اليسرى بينما استخدم ايقاع التريبل على تا فا تي في في قسم إعادة العرض مع استخدام حلية الاربيجيو في التآلف الأول في اليد اليمنى .
- م ١٩٣ طبق الاصل لمازورة رقم ٥
- م ١٩٤ متطابقه مع م ٦ ولكن باستخدام الاربيجيو في بداية المازورة في قسم إعادة العرض
- م ١٩٥ متطابقه مع م ٧ ولكن قام المؤلف بحذف الاربيجيو الموجود في قسم العرض .
- م ١٩٧ الى انا كروز ٢٠٥ متطابقه طبق الاصل مع موازير من ٩ الى انا كروز ١٧.

الوصله من م ٢٠٥ الى م انا كروز ٢١٣

- من م ٢٠٥ الى م ٢١٣ متطابقه طبق الاصل في النماذج الإيقاعية مع موازير ١٧ الى م انا كروز ٢٥ في قسم العرض.
- م ٢١٠ الى ٢١٢ تطابق طبق الاصل في النماذج الإيقاعية والاختلاف ظهر في النماذج اللحنية في م ٢٢ الى م ٢٤
- م ٢١٣ تطابق في النماذج الإيقاعية واختلاف في النماذج اللحنية من خلال اتجاه اللحن في اليد اليسرى في قسم إعادة العرض اصبح على شكل تآلفات مكسره Broken chord اما في قسم العرض فكان اللحن عن طريق اوكتافات.

الموضوع الأول من م ٢١٧ الى انا كروز ٢٢٥

- تطابقت م ٢١٧ الى م انا كروز٢٢١ ١ مع م ٣٣ الى انا كروز ٣٧من حيث النماذج الإيقاعية واختلفت في النماذج اللحنية حيث تم تصوير اللحن في قسم إعادة العرض

مسافة ٤ صاعدة في اليد اليمنى وتصوير اليد اليسرى مسافة رابعه هابطة اليد اليسرى كمصاحبة واليد اليمنى كلحن أساسي.

- موازير ٢٩ الى م٣٢ في قسم العرض غير موجودة في قسم إعادة العرض.
- اختلفت م ٢٢٢ الى م ٢٢٤ في قسم إعادة العرض عنها في م ٣٨ الى م ٤٠ في قسم العرض حيث اختلفت م ٢٢٣ عن م ٣٨ باختلاف بدايتها كنموذج ايقاعي في اليد اليمنى واليسرى وتشابهة في النموذج الإيقاعي في باقي المازورة واختلفت في النموذج اللحنى من خلال تصوير اللحن الأساسي مسافة ٤ هابطة في اليد اليمنى واليسرى .

الموضوع الثاني من م٢٢٥ الى م انا كروز ٢٧٩

- في م ٢٢٥ الى م ٢٣٠ تشابه بين م ٤٠ الى ٤٦ في الفكلرة والنماذج الإيقاعية مع وجود بعض الإختلافات ولكن تختلف كليا في النماذج اللحنية حيث نجد ان م ٢٢٥ اختلفت عن ٤١ بتصوير اللحن مسافة رابعة صاعدة في اليد اليمنى واليسرى ،وم ٢٢٦ اختلفت عن ٤٢ حيث وضع تآلف الدرجة الأولى في م ٢٢٦ بينما وضع مسافة لحنية في م ٤٢ وهكذا مع باقي المازورة بوضع نغمات اخرى لتكون تآلف بدلا من المسافة اللحنية
- م ٢٢٧ اختلفت عن م ٤٣ في النماذج الإيقاعية واللحنية في اليد اليمنى وقام المؤلف بتصوير اليد اليسرى مسافة رابعه صاعدة وقام بحذف بعض النغمات والأصوات الداخلية في م ٤٢ .
- اختلفت م ٢٢٨ الى م ٢٣٠ عن م ٤٤ الى م ٤٦ في النماذج اللحنية بتصوير الالحان مسافة ٤ صاعدة وتشابهوا في النماذج الإيقاعية .
- اختلفت م ٢٣١ و٢٣٢ عن م ٤٧ و٤٨ بتصوير اللحن مسافة ٤ صاعدة في اليد اليمنى واليسرى بالإضافة لاختلاف في الموتيفة الثالثه في م ٢٣٢ بتغيير ايقاع تا فا تي في الى تافي في نهاية الموتيفة في اليد اليمنى وتغير في الموتيفه الأخيره في م ٢٣١ بتغيرها من ايقاع ♪ الى ايقاع ♩
- اختلفت م ٢٣٣ الى م ٢٤٠ عن م ٤٩ الى ٥٦ حيث :
- اختلفت م ٢٣٣ عن م ٤٩ من حيث المصاحبة بوضع ايقاع البلانش واختلاف النموذج الإيقاعي بالكامل لليد اليسرى بينما تم تصوير اللحن مسافة ٥ هابطه باليد اليمنى .
- م ٢٣٤ الى م ٢٣٦ اختلفت عن م ٥٠ الى ٥٢ من خلال ان في م ٢٣٤ لم تؤدى السنكوب واكتفت بوضع مسافات لحنية مختلفة على ايقاع النوار كمصاحبة في اليد

اليسرى اما اليد اليمنى تشابهت بالشكل الإيقاعي ولكن ليس بالتطابق حيث تم وضع حلية الاربيجيو وتم تصوير اللحن مسافة ٥ هابطة .

- اختلفت م ٢٣٧ الى م ٢٤٠ في قسم إعادة العرض عن م ٥٣ الى ٥٦ في قسم العرض حيث تشابهة في النموذج الإيقاعي في اليد اليمنى ولكن اختلفت في بعض الأجزاء في اللحن ،اما اليد اليسرى فاقتصرت على وضع نغمة واحده على ايقاع ♩ ولم تؤدي الأربيج في م ٥٣ .
- اختلفت م ٢٣٨ وم ٢٣٩ في إعادة العرض مع م ٥٤ وم ٥٥ في قسم العرض حيث وضع المؤلف ايقاع ♩ بدلا من ايقاع في المصاحبة باليد اليسرى واختلفت في السنكوب باختلاف النغمات وتم تصوير لحن اليد اليمنى م خامسه هابطه .
- تشابهت م ٢٤٠ مع م ٥٦ في النماذج الإيقاعية واختلفت في اللحن حيث حيث تم تصوير اللحن مسافة خامسة هابطة في اليد المنى واليسرى .
- تشابهت م ٢٤١ الى م ٢٤٨ في قسم إعادة العرض مع م ٥٧ الى م ٦٤ في قسم العرض في النماذج الإيقاعية في اليد اليمنى واليسرى حيث اعتمد الإيقاع في اليد اليمنى على ايقاع واليسرى وتم تصوير اللحن مسافة ٥ هابطة في اليد اليمنى واليسرى .
- تشابهت كثيرا م ٢٤٩ الى م ٢٥٤ مع موازير ٦٥ الى م ٧٠ ٤ في النماذج الإيقاعية في اليد اليمنى واليسرى مع بعض الإختلافات البسيطة حيث نلاحظ في م ٢٤٩ ان المؤلف وضع مسافة لحنية في اليد اليسرى بدلا من التآلف في ٦٥ وجعل التآلف الرباعي في نفس المازورة تآلف ثلاثي واحتفظ بالمصاحبة في م ٦٢ ال م ٦٧ ،ومع تصوير هذه التآلفات مسافة خامسة هابطة وايضا اللحن الأساسي في اليد اليمنى .
- هناك تشابه نوعا وليس بتطابق بين موازير ٢٥٢ الى م ٢٥٤ في قسم إعادة العرض مع م ٦٨ الى ٧٠ في النماذج الإيقاعية وتم تصوير اللحن الأساسي في اليد اليمنى مسافة خامسة هابطة واختلفت في اليد اليسرى في المصاحبة بوضع حلية الاربيجيو في م ٢٥٣ واختلفت عن م ٦٩ واختلفت عن م ٢٥٤ باستخدام الروند الممتدة اما م ٧٠ فكان ايقاع البلانش هو الممدود .
- تشابهت م ٢٥٥ الى م ٢٥٨ مع موازير ٧١ الى م ٧٤ في النماذج الإيقاعية في اليد اليمنى واليسرى وتصوير الخطوط اللحنية مسافة خامسة هابطة باليد اليمنى ومسافة ٤ صاعدة في اليد اليسرى .

- تشابه بين الجملة المطولة م ٢٥٩ الى م ٢٦٧ مع موازير ٧٥ الى م ٨٣ في النماذج الإيقاعية في اليد اليمنى واليسرى للعازف والإختلاف في النماذج اللحنية بتصوير اللحن ٥ هابطة في اليد اليمنى ومسافة ٤ هابطة في اليد اليسرى بالإضافة لبعض الإختلافات بين م ٢٦٤ وم ٨٠ قام المؤلف بحذف الاوكتافات بداية م ٨٠ وفي بداية م ٢٦٧ في اليد اليسرى .
- تشابه في الجملة الموسيقية من موازير ٢٦٨ الى م انا كروز ٢٧٩ مع موازير ٨٤ الى موازير انا كروز ٩٥ ١ في قسم العرض في النماذج الإيقاعية مع بعض الإختلافات البسيطة مثل الإختلاف بين م ٨٦ الى م ٨٨ ومن م ٩٠ الى م ٩٣في قسم العرض وما يشابهها في قسم إعادة العرض م ٢٧٠ ، ٢٧١،٢٧٤و٢٧٥و٢٧٦و٢٧٧حيث غير المؤلف اخر موتيفه من ايقاع الى ايقاع وبين م ٨٧ وم ٢٧١ حيث غير اخر ايقاع من الى ولكن اختلفت من حيث النماذج اللحنية حيث قام المؤلف بتصوير لحن الليد اليمنى مسافة خامسه هابطة وتصوير لحن اليد اليسرى مسافة رابعه هابطة .

<u>الكودا من م ٢٧٩ الى م ٣٠٢</u>

- الجمله الموسيقية الناقصة من م ٢٧٩ الى م ٣٠٢ في قسم إعادة العرض وتشابهها مع الكوديتتا في قسم العرض من م ٩٥ الى م ١١٨ والتشابه بينهم في النماذج الإيقاعية مع وجود بعض الإختلافات بين مازورة ٢٨٤الى م ٢٨٥ و م ١٠٠ وم ١٠١ حيث قام المؤلف بتوحيد النماذج الإيقاعية في اليد اليمنى ولكن اختلفت في اليد اليسرى حيث استخدم في م ١٠٠ في المصاحبة ال Pedal note مع تثبيت تآلف في البداية اما في م ٢٨٤ استخدم التآلفات الثلاثيه والرباعية الهارمونيه المتغيره فقط بدون Pedalnote
- الجمله الموسيقية المطولة من م ٢٨٦ الى م انا كروز ١٢٩٦ في قسم إعادة العرض وتشابه مع الجمله الموسيقية المطولة في قسم العرض من م ١٠٢ الى م انا كروز ١١٢ حيث تشابه الجملتان في النماذج الإيقاعية مع وجود بعض الإختلافات بين م ٢٨٦ وم ٢٨٧ في إعادة العرض وبين م ١٠٢ و١٠٣ في قسم العرض حيث قام المؤلف بتغيير النموذج الإيقاعي في اليد اليسرى في م ٢٨٦ من ايقاع الى ايقاع ولكن لم يغير في م ٢٨٧ واختلفت الجملتان في النموذج اللحنى حيث قام المؤلف بوضع حلية Trill في المسافه اللحنيه في اليد اليمنى اعلى واسفل بينما في قسم العرض اكتفى بوضع Trill في النغمه العليا من المسافه فقط في م ١٠٢ و١٠٣ بالإضافة لتصوير اللحن في

اليد اليمنى مسافة ٤ صاعده اما اليد اليسرى تشابهت في بعض الأجزاء اما م ٢٨٧ اختلفت مع م ١٠٣ من حيث ان المؤلف وضع مسافة اكتاف في بداية ١٠٣ثم اكمل بسلم صاعد بينما في م ٢٨٧ اكتفى بالسلم الصاعد فقط بدون اوكتاف.

- والموازير من ٢٨٨ الى م انا كروز ٢٩٦ في قسم إعادة العرض وتشابهها مع موازير ١٠٤ الى م انا كروز ١١٢في قسم العرض في النماذج الإيقاعية مع وجود اختلافات في موازير (٢٩٠ – ٢٩٢– ٢٩٤ –٢٩٥) عن موازير (١٠٥– ١٠٧– ٢٠٩–٢١٠) في اليد اليسرى واليمنى بتغير بعض الإيقاعات البسيطة بين الموازير، اما النماذج اللحنية فقد قام المؤلف بتصوير اللحن الأاسي مسافة ٤ صاعدة في اليد اليمنى وتصوير اليد اليسرى مسافة ٤ صاعدة حذف الاوكتاف الموجود في بداية م ١٠٨.
- الموازيرمن ٢٩٦ الى موازير ٣٠٢ والتشابه مع موازير ١١٢ الى م ١١٨ في النماذج الإيقاعية في اليد اليمنى اليسرى والإختلاف في النماذج اللحنية حيث قام المؤلف بتصوير لحن اليد اليسرى واليمنى مسافة ٤ صاعده .
- وانتهى قسم إعادة العرض في م ٣٠٢ بخامسة اولى قفله تامة موحده بين اليد اليمنى واليسرى مدعمه بالتآلف الهارموني والأوكتاف باليمنى واليسرى .

Allegro Maestoso
SONATE
dolce
dim:

Piano ordinaire
à 5 octaves
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
R.

39
cresc
dim:
con expressione
P dolce
rall

85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99

100
101
102
103
pp
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118

142
143
145
146
147
148
144
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
link

10
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194

195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221

12
222
223
224
dolce
225
226
227
228
229
230
231
232
dolce
233
234
235
236
237
238
cres
239
240
P
241
F
242
F
243
dim.
244

245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
896

14
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284

285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302

نتائج البحث

بعد إجراء الدراسة التحليلية العزفية للعينة المختارة (الحركة الأولى من الصوناتا الكبيرة عند لويس آدم مصنف ٩ سلم سي الكبير) ، توصلت الباحثة الى النتائج والتي تجيب على أسـئلة البحث وهي :

السؤال الأول

١- ما هي التقنيات العزفية في الحركة الأولى من الصوناتا الكبيره عند لويس آدم ؟

- **الحليات ornament signs:**

تقنيات العزف	القسم	الموازير
الاربيجو Arpeggio	المقدمة	(١-٢-٤-٥-١٧)
	قسم العرض	لا يوجد
	قسم التفاعل	(١٢٠- ١٢١- ١٢٢-١٢٤-١٢٥-١٢٦)
	قسم إعادة العرض	(١٨٩-١٩٠-١٩٣-١٩٤)
التريل Trill	المقدمة	لا يوجد
	قسم العرض	(٧١-٧٥-١٠٢-١٠٣)
	قسم التفاعل	(١٣٧-١٤١-١٨٦)
	قسم إعادة العرض	(٢٥٥-٢٥٦-٢٥٧-٢٥٨)
الجروبتو Gruppetto	المقدمة	(١٢)
	قسم العرض	لا يوجد
	قسم التفاعل	(١٥٣-١٥٥)
	قسم إعادة العرض	(٢٠٠)

الابوجاتورا الإرتكاز Appoggiatura	المقدمة	لا يوجد
	قسم العرض	م٤٧
	قسم التفاعل	لا يوجد
	قسم إعادة العرض	لا يوجد

التقنية العزفية	القسم	الموازير
الأوكتافات octaves	المقدمة	(٤-٧- ٨-١٢)
	قسم العرض	(٢٥-٢٦-٢٧-٢٨-٢٩-٣٠-٣١-٣٢-٣٧-٤٩-٥٨-٥٩-٦٠-٦١-٦٢-٦٣-٦٤-٨٠-٨١-٨٢-٨٥-٨٦-٨٧-٨٨-٨٩-٩٠-٩١-٩٢-٩٣-٩٤-١٠٨-١٠٩-١١٠-١١١)
	قسم التفاعل	(١٢٧-١٢٨-١٢٩-١٣٠-١٣١-١٣٢-١٣٣-١٣٤-١٣٥-١٤٩-١٥٠-١٥١-١٥٢-١٥٧-١٥٨-١٥٩-١٦٠-١٦١-١٦٢-١٦٣-١٦٤-١٦٥-١٦٦-١٦٧-١٦٨-١٦٩-١٧٠-١٧١-١٨١-١٨٢-١٨٣)
	إعادة العرض	(١٩٥-١٩٦-٢٠٠-٢١٣-٢١٤-٢١٥-٢١٦-٢٦٤-٢٦٥-٢٦٦-٢٦٩-٢٧٠-٢٧١-٢٧٢-٢٧٣-٢٧٤-٢٧٦-٢٧٧-٢٧٨-٢٩٢-٢٩٣-٢٩٤-٢٩٥)
السلالم الصاعدة الهابطة Scales	المقدمة	(١٩-٢٠-٢٢-٢٣-٢٤)
	قسم العرض	(٣٨-٣٩-٤٠-٤٧-٤٨-٦٦-٦٧-٦٨-٧٣-٧٤-١٠٣-١١٣-١١٥)
	قسم التفاعل	(١٤٤-١٧٢-١٧٤-١٧٦-١٧٨-١٨١-١٨٢-١٨٧-١٨٨)
	إعادة العرض	(٢٠٦-٢٠٧-٢٠٨-٢١٠-٢١١--٢٢١-٢٢٢-٢٢٣-٢١٢-٢٢٤-٢٣١-٢٥٠-٢٥١-٢٥٢-٢٥٤-٢٦٥-٢٥٧-٢٥٨-٢٨٦-٢٨٧-٢٧٩-٢٩٩)

تتابع sequence	المقدمة	لايوجد
	قسم العرض	(١٧-١٨-٢١-٢٢-٥٧-٥٩-٦٠-٦١-٦٢-٦٣-٦٤-٦٦-٦٥-٦٩-٧٠-٧١-١١٦-١١٧)
	قسم التفاعل	(١٣٥-١٣٦-١٣٧-١٣٨١٣٩-١٤٠-١٤١-١٨٣-١٨٤-١٨٥)
	إعادة العرض	(٢٠٥-٢٠٦-٢٠٩-٢١٠-٢١٧-٢١٨-٢١٩-٢٢٠-٢٤١-٢٤٢-٢٤٣-٢٤٤ -٢٤٥-٢٤٦-٢٤٧-٢٤٨-٢٤٩)
تآلفات هارمونية chord	المقدمة	(١-٢-٣-٦-١٢)
	قسم العرض	(٣٣-٣٤-٣٥-٣٦-٣٧-٤٢-٤٣-٤٨-٥١-٥٣-٥٤-٦٥-٦٦-٦٧-٦٨-٧٦-٧٧-٧٨-٧٩-٨٠-٨١-٨٢-٨٣-٩٧-٩٨-٩٩-١٠١-١٠٤-١٠٥-١١٢-١١٨)
	قسم التفاعل	(١١٩-١٢٠-١٢١-١٢٢-١٢٣-١٢٤-١٢٥-١٢٦-١٧٢-١٧٣-١٧٤-١٧٥-١٧٦-١٧٧-١٧٨-١٧٩)
	إعادة العرض	(١٨٩-١٩٠-١٩١-١٩٢-١٩٣-١٩٥-٢٠٠-٢٠٥-٢١٧-٢١٨-٢١٩-٢٢٠ -٢٢٦-٢٢٧-٢٢٨-٢٢٩-٢٣٠-٢٣٢-٢٣٣-٢٣٤- ٢٣٥-٢٣٦-٢٣٧-٢٥٠-٢٥١-٢٥٢-٢٦٠-٢٦١-٢٦٤-٢٦٥-٢٦٦-٢٦٧-٢٦٨-٢٨٤-٢٨٥-٢٨٨-٢٨٩-٣٠٢)

٢ :ما هو اسلوب آداء التقنيات العزفية في الحركة الأولى من الصوناتا الكبيره عند لويس آدم ؟

سوف تقوم الباحثة بشرح كيفية آداء انواع الحليات الموجوده في عينة البحث حيث لكل حلية اسلوبها وطريقتها الخاصه وليست العامه

- **الحليات ornament signs:**

التقنيات العزفية	طريقة الآداء
الاربيجو Arpeggio	وهذا يستلزم تجهيز اليد اليمنى على لوحة المفاتيح على نغمات الأربيجيو بوضع منفرج ولأدائه بشكل صحيح لابد من استخدام الحركة الجانبية لأداء الاربيجيو والانتقال بالرسغ ايضا لباقي التآلف بتدرج في نفس المازوره مع رشاقة الاصابع ونشاطها مع دقة آدائها والتدريب بشكل بطئ وعزف نغمتين فقط من الاربيجيو وبزيادة نغمات الاربيجيو نغمه نغمه الى حين الأنتهاء من جميع النغمات .
تريل Trill	تواجدت انواع للتريل مختلفه وغير شائعه وهي التريل على مسافه هارمونية سواء على اليد اليمنى او اليسرى ولآدائها يستلزم تحديد ترقيم الاصابع على نغمتى المسافه ومعرفة اتجاه الأصبع على النغمه الأولى من المسافة والاصبع الأخر على النغمه الثانية للمسافه وعزفهما سويا بسرعه كبيره ومثل هذا النوع مستخدم في البحث بكثرة سواء في اللحن الاساسي او المصاحبة .
الجروبتو Gruppetto	مراعاة اداء الحلية الجروبتو برشاقه وسلاسه عن طريق الالتزام بترقيم الاصابع والتأكد من نغمات الحلية المقصودة مع ضرورة عزف اللحن بدونها في البداية ثم التدريب عليها بعد إضافتها له مع المحافظه على العنصر الإيقاعي باتزان.
الابوجاتورا Appoggiatura	لأدائها يستلزم تحديد ترقيم الأصابع المقصود والمحافظه على زمن المازورة المتواجد بها الحلية ووضوحها وابرازها .

التقنيات العزفية	طريقة الآداء
اوكتافات Octaves	لآداء الأوكتافات يستخدم الوضع المنفرج لليد سواء هذا الاوكتاف من النوع الهارموني او المفكك واستخدام اليد بمساعدة الذراع للانتقال من اوكتاف هارموني لآخر والنزول من اعلى لأسفل في حالة الإنتقال من اوكتاف لأخر بدون ربط اما في حالة الاوكتافات المربوطه يستلزم معرفة نغمة الربط واستخدام حركة الاصابع للإنتقال من تآلف لنغمات تآلف آخر اما في حالة عزف اوكتافات لحنية مفرده تستخدم حركة الأرجحه لتسهيل العزف ممع ملاحظة ترقيم الاصابع المقترح من قبل الباحثة مع مراعاة ابراز انبر القوى في جميع

	الحالات السابقة لتجديد نشاط اليد والإحساس بنوع من الراحه تجنبا للإرهاق وتعزيز ثقة العازف بنفسه .
سلالم صاعدة هابطة Scales	لآداء السلالم الصاعده الهابطة لابد من التأكيد على ترقيم الاصابع والقرب من لوحة المفاتيح والتأكيد على حركة اصبع الابهام أثناء تمريره من نغمه لأخرى مع مراعاة السلاسه في العزف وحركة الأصابع اثناء العزف سلاسة الإنتقال من اوكتاف لأخر وذلك بمساعدة الذراع اثناء الحركة الجانبية في الصعود والهبوط كما يجب التنوية ان هذا الأسلوب للوصول للأداء السريع للحركة في الصوناتا .
تتابع **sequence**	تحديد الوحده الأساسية التى سوف يعزف بها والإنتقال بها سواء صعودا او هبوطا بتكرارها بسهوله ويسر وتدفق ومعرفة نقطة البداية والنهاية م التأكيد على ترقيم الاصابع وخاصا الاصبع المستخدم في عملية الإنتقال حسب الحالة كما يحتاج التتابع الى الحفظ من الذاكرة ليتمكن العازف من مراقبة آداء اليد الأخرى .
تآلفات هارمونية **Chord**	لآداء التآلفات الهارمونية لابد للعازف من معرفة تغمات التآلف وارقام الاصابع المقترحه والتدريب على ابراز الصوت الأعلى اما كمصاحبة يتم مساواة القوة لنغمات التآلف اذا استخدم كمصاحبة ومراعاة عدم ثقل الأصابع على نغمه اكثر من الأخرى والنزول باليد من اعلى لأسفل اثناء الإنتقال من تآلف للأخر .

ماهي صعوبات الأداء في الحركة الأولى من الصوناتا الكبيره عند لويس آدم ؟

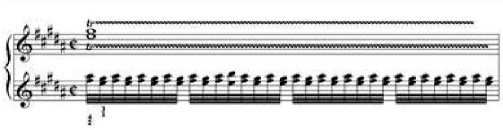
الصعوبة	مكان الصعوبة في موازير رقم
استخدام النغمات المتعادلة Enharmonic equivalent 	من م ٣٣ والى نهاية الحركة دائم الاستخدام
الإنتقال المفاجئ بين وسائل التظليل وعكسها بدون تدرج 	كثيرة جدا خلال الحركة الاولى

حلية التريل Trill 	قسم العرض (٧١-٧٥-١٠٢-١٠٣) قسم التفاعل (١٣٧-١٤١-١٨٦) قسم إعادة العرض (٢٥٥-٢٥٦-٢٥٧-٢٥٨)
الاوكتافات octaves 	المقدمة (٤-٧- ٨-١٢) قسم العرض (٢٥-٢٦-٢٧-٢٨-٢٩-٣٠-٣١-٣٢-٣٧-٤٩-٥٨-٥٩-٦٠-٦١-٦٢-٦٣-٦٤-٨٠-٨١-٨٢-٨٥-٨٦-٨٧-٨٨-٨٩-٩٠-٩١-٩٢-٩٣-٩٤-١٠٨-١٠٩-١١٠-١١١) قسم التفاعل (١٢٧-١٢٨-١٢٩-١٣٠-١٣١-١٣٢-١٣٣-١٣٤-١٣٥-١٤٩-١٥٠-١٥١-١٥٢-١٥٧-١٥٨-١٥٩-١٦٠-١٦١-١٦٢-١٦٣-١٦٤-١٦٥-١٦٦-١٦٧-١٦٨-١٦٩-١٧٠-١٧١-١٨١-١٨٢-١٨٣) إعادة العرض (١٩٥-١٩٦-٢٠٠-٢١٣-٢١٤-٢١٥-٢١٦-٢٦٤-٢٦٥-٢٦٦-٢٦٩-٢٧٠-٢٧١-٢٧٢-٢٧٣-٢٧٤-٢٧٦-٢٧٧-٢٧٨-٢٩٢-٢٩٣-٢٩٤-٢٩٥)
الاربيجيو The Arpeggio 	المقدمة (١-٢-٤-٥-١٧) قسم التفاعل (١٢٠- ١٢١- ١٢٢-١٢٤-١٢٥-١٢٦) قسم إعادة العرض (١٨٩-١٩٠-١٩٣-١٩٤)
النغمات المربوطه 	كثيرة في جميع اجزاء الحركة الأولى

سلالم صاعده هابطة Scales 	المقدمة (١٩-٢٠-٢٢-٢٣-٢٤) قسم العرض (٣٨-٣٩-٤٠-٤٧-٤٨-٦٦-٦٧-٦٨-٧٣-٧٤-١٠٣-١١٣-١١٥) قسم التفاعل (١٤٤-١٧٢-١٧٤-١٧٦-١٧٨-١٨١-١٨٢-١٨٧-١٨٨) إعادة العرض (٢٠٦-٢٠٧-٢٠٨-٢١٠-٢١١--٢٢١-٢٢٢-٢٢٣-٢١٢-٢٢٤-٢٣١-٢٥٠-٢٥١-٢٥٢-٢٥٤-٢٦٥-٢٥٧-٢٥٨-٢٨٦-٢٨٧-٢٧٩-٢٩٩)
اوكتافاتoctaves 	المقدمة (٤-٧- ٨-١٢) قسم العرض (٢٥-٢٦-٢٧-٢٨-٢٩-٣٠-٣١-٣٢-٣٧-٤٩-٥٨-٥٩-٦٠-٦١-٦٢-٦٣-٦٤-٨٠-٨١-٨٢-٨٥-٨٦-٨٧-٨٨-٨٩-٩٠-٩١-٩٢-٩٣-٩٤-١٠٨-١٠٩-١١٠-١١١) قسم التفاعل (١٢٧-١٢٨-١٢٩-١٣٠-١٣١-١٣٢-١٣٣-١٣٤-١٣٥-١٤٩-١٥٠-١٥١-١٥٢-١٥٧-١٥٨-١٥٩-١٦٠-١٦١-١٦٢-١٦٣-١٦٤-١٦٥-١٦٦-١٦٧-١٦٨-١٦٩-١٧٠-١٧١-١٨١-١٨٢-١٨٣) إعادة العرض (١٩٥-١٩٦-٢٠٠-٢١٣-٢١٤-٢١٥-٢١٦-٢٦٤-٢٦٥-٢٦٦-٢٦٩-٢٧٠-٢٧١-٢٧٢-٢٧٣-٢٧٤-٢٧٦-٢٧٧-٢٧٨-٢٩٢-٢٩٣-٢٩٤ ٢٩٥)

ماهي التمرينات المقترحة التى تساعد العازف للتغلب على صعوبات هذه الحركة ؟

الصعوبة	المقترحات
التآلفات المفككة Broken chord	تجميع نغمات كل موتيفه عن طريق تآلف

الصعوبة	المقترحات
حلية التريل على مسافة لحنية Trill	الإستعانه بتفسير الحلية وكيفية عذفها 
القفزات	الإستعانة بالتمرين للتدريب على القفزات
الاوكتافات Octaves	
الاربيجيو Arpeggio	
النغمات المربوطه	

الصعوبة	المقترحات
سلالم صاعده هابطة Scales	تنصح الباحثة لأداء السلالم الصاعده الهابطة مراعاة ترقيم الاصابع المقترح والتدريب على السلالم عن طريق آدائها بشكل بطئ ومع تغيير الإيقاعات ومراعاة آدائها بسلاسة عن طريق مرونة حركة الرسغ وحركة الاصابع ، وقرب اليد من لوحة المفاتيح.

ماهو اسلوب المؤلف من خلال تأليف الحركة الاولى من الصوناتا الكبيرة عند لويس آدم؟

- استخدامه الميزان الرباعي المقسوم وهذا من الاساليب النادرة الإستخدام .
- يميل الى التطويل وذلك نلاحظه عندما وضع مقدمة والحان واصله في كل جزء وتنمية في كثير من الأفكار عن طريق التكرار .
- يستخدم نوع من حلية التريلTrill نادر الاستخدام بالرغم من اعتبارها صعوبة في آدائهاوتحتاج الى عازف يتميز بقوة اصابعه.
- استخدم المؤلف اسلوب اختياري في بعض الحان اليد اليمنى لإعطاء العازف الحرية في الإختيار بالرغم من تساوى الصعوبات التكنيكية للحنين.
- لدية استعراض لتقنيات العزف المختلفه من (اربيجات تآلفات حليات اوكتافات سلالم ...الخ
- استخدامه لوسائل التظليل بجرئه من خلال الانتقال المفاجئ بين وسائل التظليل وعكسها بدون تمهيد.
- قفلاته غير واضحه ولكن تميل الى الارتكازات اكثر منها قفلات حيث تبدو قفله ولكنها ارتكاز.
- وضع المؤلف قواعد خاصه لتذليل الصعوبات المستخدمة في مؤلفاته .
- استخدامه للألحان الكونترابنتية .
- استخدامه للتنويعات عن طريق انقلابات التآلفات بكثرة.
- يميل الى كثرة استخدام التحويلات وعلامات الرفع والخفض عن طريق الاستعراض بالسلالم والتقنيات العزفية المختلفة.
- الحانه مسترسله متدفقه بحركة داخلية استخدم انا كروز بكثرة .

- الحانه ذاخرة بالنبض المتكرر مثل استخدامه لل pedal note في كثير من الأجزاء.
- لا يميل للإعاده الحرفية في اجزاء كبيره ولكن يميل للتنويع اللحنى وهذا ماكان واضحا في قسم إعادة العرض.
- يستخدم التثبيت لكثير من النغمات .
- يميل الى الجمله اللحنية التامه وقليل من استخدام الجمله الناقصه او المطولة .
- اسلوبه في صياغة الافكار المختلفة واضح من خلال النظر الى المؤلفه .
- الحانه دائما عذبه غنية بالهارمونيات .
- جمله اللحنية والهارمونية تحتاج الى دقة البدء في العزف والعناية بإصدار الصوت الأول في المقطوعه او عند البداية لمواصلة العزف بعد السكوت Attacca .
- استخدامه لمصطلحات تعبيرية نادرة الإستخدام مثل Rinf في اجزاء كثيرة من الصوناتا.
- استخدامه للمسات الكروماتية في الحركة كثيره وباسلوب مختلف حيث يتوسط درجات الكروماتيك نغمات اعتراضية .
- يستخدم الدرجة السابعهLeading note كثيرا في الحركة الأولى.

ارشادات عامه لتسهيل آداء الحركة الأولى من الصوناتا الكبيرة عند لويس آدم

(مقترحه من الباحثة)

- ضرورة التجهيز لأداء هذه الحركة من الصوناتا بالبدء يوميا بآداء تدريبات على (السلالم – اوكتافات – اربيجات ....وهكذا) .
- حفظ نهايات الصفحات ليسهل على العازف قلب الصفحات اثناء العزف .
- الإستعانه بالتمرينات المقترحه من الباحثة لتذليل صعوبات الحركة الاولى .
- التدريب ببطئ وبقوه في البداية للتأكيد على النغمات والتآلفات وتثبيت اليد لكل التقنيات العزفية الموجوده في الحركة الاولى من صوناتا لويس آدم.
- القراءة الدقيقة للنغمات قبل العزف بالسرعه المطلوبة في الحركة .

- حفظ الأجزاء السلمية والتتابع والتي تحتوى على النغمات المعادله حيث يصعب على العازف قراءتها اثناء العزف .
- ضرورة الحفاظ على اتزان الإيقاع طوال الحركة والانتباه لاى تغير مفاجئ في الايقاعات مما يجعل العازف يخطئ.
- الإهتمام بالألحان الواصله والتميد لدخول فكرة جديده.
- الإعتناء بالجمل اللحنية من خلال الإهتمام بالأقواس المذكورة في العمل .
- مراعاة اماكن السكتات ببعد اليد على لوحة المفاتيح اثناء السكتة
- الحذر من استخدامه لوسائل التظليل المفاجئه والتى تحتاج تدريب وسيطرة على الأداء اثناء الانتقال من وسيله وعكسها بدون تمهيد.
- الإهتمام بمواضع الدواس المقترح من قبل الباحثة لتسهيل آداء بعض الأجزاء المستخدم فيها الدواس الايمن (بيدال)
- الإهتمام بترقيم الاصابع المقترح من قبل الباحثة لتذليل كثير من الصعوبات العزفية
- الشعور بالثقه في النفس اثناء الآداء مع التنفس بشكل منتظم ليساعد العازف في مواصلة آدائه بكفائه حتى النهاية .
- ضرورة وضع إشارة Cres وDim على العمل لتسهيل رؤيته أثناء العزف .

المـــــــــراجـــــــع

أولا : المراجع العربية :

١. احمد بيومي:القاموس الموسيقي،المركز الثقافي القومي،دار الأوبرا المصرية ،القاهرة ١٩٩٢.

٢. ثيودور.م.فينى:تاريخ الموسيقى العالمية،ترجمة سمحة الخولي وجمال عبد الرحيم ،دار المعرفة ،القاهرة ١٩٧٢.

٣. داليا عبد الحي بدير،رسالة دكتوراه غير منشورة ،كلية التربية الموسيقية–جامعة حلوان،القاهرة،٢٠٠٧.

٤. رشدي طعيمة:تحليل المحتوى في العلوم الأنسانية ،دار الفكر العربي،القاهرة ١٩٨٧.

٥. منى سامي القطب،رسالة ماجستير غير منشورة ،كلية التربية الموسيقية –جامعة حلوان،القاهرة ١٩٨٠.

٦. هناء عبد المنعم عبد العزيز،رسالة ماجستير غير منشورة،كلية التربية الموسيقية ،جامعة حلوان ،القاهرة ١٩٩٦.

٧. يسرا عبدالله محمد،رسالة دكتوراه غير منشورة ،كلية التربية النوعية ،جامعة المنيا، القاهرة٢٠١٠

ثانيا: المراجع الأجنبية

٨. Cooper, Martin: The concise Encyclopedia of Music and Musicians, ٤ed, New York, ١٩٧٨.

٩. Harutunian, John Martin: Performance study to Haydn and Beethoven Mature Sonata, Caledonia University, PhD, Dissertation Abstracts Interactional, Vol.٤٢,

١٠. Musicians,(vol.١٠),London١٩٨٠,Macmillan publishers Limited

١١. Sadi,Stanley:The New Grove "Dictionary of Music and Musicians

١٢. Stanley Sadie: "The New Grove Dictionary of music and Musicians" (٢th ed, vol٢٣) Macmillan publishers Limited, London, ١٩٨٠.

١٣. Womer, Karl H.: History of Music, ٣th Ed, Collier Macmillan publishers, London ١٩٥٨.

١٤. Wikipedia.org-wiki-History-of-sonata-form.en

ملخص البحث

التقنيات العزفية في الحركة الأولى من (Grand Sonata)

عند"لويس آدم"Louis Adam"وطريقة آدائها ومدى الاستفاده منها لطلاب الكلية

(دراسة تحليلية عزفية)

المقدمة

يعد قالب الصوناتا نوعا من التأليف الآلى لآلة البيانو او اى آلة اخرى، وتتكون الصوناتا من ثلاث او اربع حركات مختلفة السرعة والطابع والصيغة البنائية ،ولقد اتضح معلم هذا القالب في النصف الثاني من القرن الثامن عشر نتيجة للتطور الذي قام به الكثير من الفنانين خلال القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر[١] ثم ظهرت الصوناتا في عصر الباروك في شكلين اولهما صوناتا الكنيسه وثانهما الصوناتا المنزلية وكانت عباره عن مجموعة من حركات راقصه مختلفة السرعه والاسلوب ولكن يجمعهما مقام واحد، اما صوناتا الكنيسه كانت تعزف كملحق للموسيقى الرسمية الدينية حيث تتميز عن صوناتا الحجره بطابعها الوقور الجدي من اول حركاتها لنهايتها

ويعتبر كارل فيليب ايمانويل باخ (١٧٤١-١٧٨٨)***Carl Philip Emanuel Bach*** المؤسس لقالب الصوناتا حيث اعطى للصوناتا شكلها المكون من ثلاث حركات وهو من وضع ضرورة وجود موضوع ثاني يختلف مع الموضوع الاول في نفس الحركة الاولى وهذا ما اطلق علية ***Sonata Form*** كما حرص على تثبيت المعالم الاساسية فيها وقسمها لثلاث اقسام :

- قسم العرض ***Exposition***
- قسم التفاعل ***Development***
- قسم اعادة العرض[٢] ***Recapitulation***

ولأهمية الحركة الأولى من الصوناتا فلقد قام الكثير من الباحثين لتحليلها ودراستها للوقوف على تقنياتها العزفية . ونتيجة لما تحملة الحركة الأولى من صوناتا لويس *آدم* ***Louis Adam*** من

---

[١] ثيودور.م.فينى:تاريخ الموسيقى العالمية،ترجمة سمحة الخولي وجمال عبد الرحيم ،دار المعرفة ،القاهرة ١٩٧٢،ص٣٢٣ بتصرف.

[٢] Womer,Karl H.:History of Music,٣th ed,Collier Macmillan publishers, London ١٩٥٨,p٦٧٩

تقنيات عزفية عالية الآداء ولما لهذا المؤلف من فكر منفرد واسلوب مختلف كان له اثره في إثارة فكر الباحثة لتحليل الحركة الأولى من الصوناتا Sonataوتحديد جميع التنقنيات العزفية بها واعطاء الارشادات العزفية اللازمه لأدائها اداءا صحيحا والكشف عن الصعوبات وكيفية تذليلها لكى يصل الدارس لأداء العمل بشكل صحيح ويكون قد اكتسب مهارات جديده في الآداء .**ويهدف البحث** للتعرف على التقنيات العزفية في الحركة الأولى من صوناتا البيانوعند لويس آدم . والتعرف على اسلوب آداء التقنيات العزفية في الحركة الأولى من صوناتا البيانو عند المؤلف.بالإضافة لتحديد صعوبات الأداء فى الحركة الأولى من صوناتا البيانو عند لويس آدم وتقديم بعض المقترحات والإرشادات العزفية التى تساعد العازف للتغلب على صعوبات هذه الحركة والتعرف على اسلوب المؤلف من خلال تاليف الحركة الأولى من صوناتا البيانو مصنف ٩.**وتكمن أهمية البحث** من خلال دراسة العازف للتقنيات العزفية في الحركة الأولى من الصوناتا الكبيرة عند لويس آدم وطريقة آدائها وتحديد الصعوبات الأدائية بها واقتراح بعض الحلول للتغلب عليها مع تحديد اسلوب المؤلف لويس آدم "Louis Adam" في كتابة الحركة الأولى من صوناتا البيانو ، تساعد الدارسين للتعرف عليها وأدائها الأداء الصحيح وتناول باقي اعماله بالدراسة والتحليل والعزف.

وتفترض الباحثة ان :

١. التعرف على التقنيات العزفية في الحركة الأولى من صوناتا البيانو مصنف ٩ عند لويس آدم يساعد الدارس على آدائها أداءا صحيحاً.

٢. التعرف على اسلوب آداء التقنيات العزفية للصوناتا يساعد الدراس تنمية مهارات الآداء للدارس وآداء الحركة بالشكل المطلوب.

٣. بتحديد الصعوبات الآدائيه في الحركة الأولى من صوناتا البيانو عند لويس آدم يسهل على الدارس معرفة الأجزاء التى تحتاج الى تدريب لأداء تلك الأجزاء بشكل صحيح.

٤. تقديم بعض المقترحات والأرشادات العزفية في صوناتا لويس آدم يساعد الدارس على تخطى الصعوبات وآداء الصوناتا بشكل صحيح.

أختير المنهج الوصفي "تحليل محتوي" ليكون منهاجاً لهذا البحث حيث أن أنسب المناهج العلمية لطبيعة البحث.

عينة البحث اشتملت على الحركة الأولى من الصوناتا الكبيره عند لويس آدم **واشتمل البحث على** مشكلة البحث – أهميته – الهدف منه – فروضه – إجراءاته – عينة البحث – أدواته – وحدود البحث – منهج البحث – مصطلحات البحث ثم الدراسات العربية والأجنبية التي تتعلق بموضوع البحث.**واشتمل البحث** أيضا على إطارين أولاً الإطار النظري للبحث فاستعرض في :

- **المبحث الأول** :قالب الصوناتا

- **المبحث الثاني** :قالب الصوناتا في العصر الرومانتيكي

- **المبحث الثالث** :السيرة الذاتية والفنية عند لويس آدم ***Louis Adam***

ثانياً : **الإطار التطبيقي** للبحث ويشمل دراسة تحليلية عزفية للحركة الأولى من الصوناتا الكبيرة عند لويس آدم

وفي النهاية قدم البحث نتائج وتوصيات البحث حيث جاءت النتائج متضمنة في جداول يحوي المحاور الرئيسية من الصوناتا من تقسيمها البنائي والتحليل العزفي لكل جزء مع القاء الضوء على الصعوبات التكنيكية واقتراح بعض الحلول المقترحه من قبل الباحثة لتذليل تلك الصعوبات بالإضافة للتوصل لأسلوب المؤلف في التأليف من خلال عملية التحليل للحركة الاولى من الصوناتا .

وقد أوضحت الباحثة عدة توصيات هامة أسفر عنها هذا البحث تجملها فيما يلي:

١- الاستفادة الكاملة من التحليل العزفي للصوناتا والتعرف على كيفية أدائها بشكل صحيح للوصول للأداء السليم.

٢- إدخال الصوناتات ذو المستوي المتقدم لطلبة الدراسات العليا لمساعدتهم في الرقي بالمستوى التكنيكي لآدائهم .

٣- دراسة اسلوب المؤلف قبل البدء في عزف الصوناتا ليسهل على العازف آدئها بشكل سليم على حسب رؤية المؤلف .

٤- البحث عن المؤلفين الغير معروفين ذو الأعمال الكبيره المميزه للتجديد وإلقاء الضوء عليهم للإستفاده من اعمالهم وتطوير الآداء لدى الدارسين

وأختتم البحث بقائمة المراجع باللغه العربية والإنجليزية ثم ملخص البحث باللغة العربية والانجليزية .

Summary of the research

Performance techniques in the first movement from (grand sonata) at "Louis Adam" and its way of performance and its utilization for the faculty's students (analytic performance study)

Professor Assistant/ Reham Tawfik Neseem

Introduction:

The sonata form is a type of automated authoring by the piano or any other instrument, and the sonata composes of three or four different pace and speed and nature and constructive form movements and the form of the mold became clear in the second half of the eighteenth century as a result of the evolution which was done by many artists during the seventeenth century and during the beginning of the eighteenth century. Then the sonata reappeared in the baroque era in two forms, first the church sonata and second the domestic sonata and they were a group of dance moves different in speed and style but are combined in the denominator , however the church sonata was played as an attachment to the official religious music which it differs from the chamber sonata with its prestigious and serious character from its first movement to its last.

Carl Philip Emanuel Bach(١٧٤١-١٧٨٨) the founder of the sonata mold who has given the sonata its form which is composed from three movements and he has put the necessity of the presence of a second subject differs from the first subject in the first movement and divided it into three sections:

-Exposition

-Development

-Recapitulation

Due to the importance of the first movement many researchers have analyzed it and study it to stand before its performance techniques.

And as a result to what the first movement of **Louis Adam's** sonata carries from high performance techniques and what the composer has from solo thoughts and a different style had its effect in stimulating the researcher's mind to analyze the first movement of the sonata and pointing out all the performance techniques in it and giving performance instructions necessary to perform it correctly and the discovery of its difficulties and how to overcome them so the student could perform the work in a correct form and that he has earned new performance skills and the research aims for the identification of the performance skills in the first movement from the piano sonata at Louis Adam and the identification of the style of performance of the performance techniques of the first movement from the piano sonata at the composer In addition to the identification of the difficulties of performance in the first movement in the piano sonata at **Louis Adam** and proposing some suggestions and performance instructions which helps the performer overcome the difficulties of the movement and the identification of the

composer's style by the creation of the first movement from the piano sonata op:9 and the importance of the research lies within the performer's studying of the performance techniques in the first movement of the big sonata at **Louis Adam** and the way to perform it and the identification of the performing difficulties in it and the suggestion to overcome them with the identification of the composer Louis Adam's style in the writing of the first movement from the piano sonata which helps the learner to identify it and perform it the correct form and handling the rest of his works with studying and analyzing and playing.

The researcher assumes that:

-The identification of the performance techniques in the first movement from the piano sonata op:٩ at **Louis Adam** helps the student perform it a correct performance

-The identification of the method of the performing techniques of the sonata which helps the student develop his performing abilities and perform the movement in the correct form.

-By the identification of the performance difficulties in the first movement of the piano sonata at **Louis Adam** eases for the student know the segments which need training to perform those segments correctly

-Proposing some suggestions and performance instructions in **Louis Adam's** sonata help the students overcome the difficulties and performing the sonata correctly.

Syllabus choosing: the descriptive to analyze the content to be a syllabus for this research whereas the most suitable syllabuses to the nature of the research

Search sample: was concluded on the first movement of the grand sonata at **Louis Adam** and the research included problems of the research-its importance-its hypotheses-its procedures-search samples-its tools-limits of the research-research syllabus-research terms then the Arabic and foreign studies regarding that matter and it also included two frames

First: the analytical frame as shown in :

First search: sonata mold

Second search: the sonata mold in the romantic era

Third search: the biography and the artistic biography at Louis Adam

Second: the analytical frame of the research

which includes an analytical study of the performance of the first movement of the grand sonata at **Louis Adam**

At the conclusion the research has presented results and recommendations as the results came inclusive in charts which contains the main themes of the sonata from its constructive division and performance analysis to each part and shedding the light on the tactical difficulties and supposing proposed solutions by the researcher to overcome those difficulties in addition to reaching the composer's style in composing during the analytic process during the first movement of the sonata.

The researcher has shown clearly many recommendations which resulted in this research concluded in the following:

- the utmost benefit from the analytic performance of the sonata and how to perform it correctly and reaching correct performance
- admitting advanced level sonatas to the postgraduate students to help them evolve their tactical performance level.
- studying the composer's method before starting to play in the sonata to ease the performance of it for the performer as the composer sees.
- researching on non-popular composers who have massive and unique works to renovate and shed the light on them to benefit from their work and evolve with the performance for the students

And the research is concluded: with the list of references in Arabic and English then the summary of the research in Arabic and English.