أسلوب آداء كونشرتو الفيولينة عند جيوسيب تارتيني Giuseppe Tartini في مقام لا الكبير مصنف(D.96) GT 1.A09 (دراسه تحليلية)

أ.د.غ/ سمير رشاد سيد موسى *
أ.د.غ/ محمد عصام عبد العزيز ** منى لطفي محمد السيد ***

مقدمة :-

عصر الباروك هو فترة موسيقية متميزة بدأت في أواخر القرن السادس عشر واستمرت حتى منتصف القرن الثامن عشر (1600-1750)، الكلمة "باروك" مشتقة من اللغة البرتغالية وتعني "اللؤلؤة غير المستوية الشكل"، وقد استخدم نقاد الفن في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر هذا المصطلح لوصف الفنون التي ظهرت في تلك الحقبة الزمنية، والتي كانت تتميز بالضخامة والزخرفة المبالغ فيها.

قبل عصر الباروك، كانت الموسيقى في عصر النهضة تعتمد بشكل أساسي على وحدة التعبير وكانت غالبيتها ذات طابع ديني وبوليفوني (متعددة الخطوط اللحنية). أما في عصر الباروك، فنجد تنوعاً كبيراً في القوالب الموسيقية مثل الأوبرا، الأعمال الأوركسترالية، مؤلفات البيانو والآلات ذات لوحات المفاتيح التي تطور عنها البيانو، وأعمال الموسيقى الحجرة. هذه القوالب تنوعت بين الموسيقى الدينية والدنيوية، مع نمو ملحوظ وتطوير كبير للموسيقى والغناء الدنيوي[1].

عصر الباروك شهد ظهور العديد من الأسماء اللامعة في مجال التأليف الموسيقي، حيث قدموا أعمالاً عبقرية ساهمت في تحديد ملامح موسيقى تلك الفترة وتوحيد خصائصها ومضمونها. هذه الفترة تكاملت أيضاً مع فنون العمارة والتصوير والنحت و الأدب و الفكر، مما جعل فن الباروك يغمر المتلقي بالشعور بالعظمة والانبهار. فن الباروك يفرض نفسه بقوته ووضوحه وسيطرته، بفضل ضخامته الهائلة التي تتجاوز أي مقاييس للفخامة والأبهة.

مشكلة البحث :

كان جيوسيب تارتيني عازف ماهر و عاشق للموسيقى و الكمان الخاص بيه وقد ألف العديد من الكونشيرتات و السوناتات و الأعمال الموسيقية الخاصة بآلة الكمان ، و تعد أعماله من أهم

* أ.د.غ / أستاذ متفرغ بقسم الأداء شعبة أوركسترالي – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان
** أ.د.غ / أستاذ متفرغ بقسم الأداء شعبة أوركسترالي – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان
*** طالبة بمرحلة الدكتوراه بقسم الأداء شعبة أوركسترالي – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان

[1] دعوة إلى الموسيقى ، يوسف السيسي ،أكتوبر 1981م

الأعمال الموسيقية في عصر الباروك ، و يتميز أسلوبه بتقنيات عزفيه مختلفة و تكسب العازف الكثير من المهارة في الأداء.

مما دفع الباحثة إلى عمل هذه الدراسة لإلقاء الضوء على الحركة الثانية من كونشيرتو الكمان لجيوسيب تارتيني في سلم لا الكبير واستخراج اساليب العزف فيها لليد اليمني واليسري .

أهداف البحث :

التعرف على خصائص أسلوب أداء آلة الڤيولينة في الحركة الثانية من كونشيرتو الكمان لجيوسيب تارتيني في سلم لا الكبير

أهمية البحث :

إلقاء الضوء على الحركة الثانية من كونشيرتو الكمان لجيوسيب تارتيني وإيجاد دراسة تحليلية لهذا الكونشيرتو

مما يُرغب الدارسين في الإقبال على دراسة كونشيرتات تارتيني و الإستفادة من التكنيكيات العزفية بها .

أسئلة البحث :

- ما هي تقنيات الأداء علي آلة الفيولينة في الحركة الثانية من كونشيرتو الكمان لجيوسيب تارتيني في سلم لا الكبير ؟

منهج البحث :

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى)

عينة البحث :

الحركة الثانية من كونشيرتو الكمان لجيوسيب تارتيني في سلم لا الكبير

حدود البحث :

- **حدود زمنية :** عصر الباروك
- **حدود مكانية :** إيطاليا
- **حدود موضوعية :** كونشيرتات تارتيني لآلة الكمان

أدوات البحث :

المدونة الموسيقية لعينة البحث

الوسائل السمعية لعينة البحث

مصطلحات البحث :

مصطلح التقنية : "Technique" :

هي البراعة الميكانيكية الناتجة عن السيطرة التامة على عضلات الجسم والتحكم في استخدام أجزائها بمرونة تسمح لها بأداء التفاصيل الدقيقة في المؤلفات الموسيقية .[2]

الليجاتو "Legato" :

الليجاتو هو الرباط اللحني ، وفيه تؤدى عدة نغمات متصلة بقوس واحد ، ويرمز إليه بقوس يوضع فوق النغمات المراد أدائها.[3]

الدراسات و البحوث السابقة المرتبطة بموضوع البحث :

أولا : الدراسات العربية :

الدراسة الأولى بعنوان : "اسلوب آداء آلة الكمان في سوناتا ترعيدة الشيطان عند تارتيني في سلم صول الصغير" [4]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على خصائص أسلوب أداء أله الكمان في صوناتا "ترعيدة الشيطان" والصعوبات التقنية الموجودة بها وكيفية تذليلها وقد اتبعت(المنهج الوصفي) تحليل محتوي وجاءت نتائجها كالاتي: استخدام حلية الزغردة والاتشيكاتوار، واستخدام تأخير النبض " syncope "والإيقاع المستخدم في معظم الحركة هو " siciliana " ولذا يراعى الاهتمام بتقسيم القوس ومعرفه وأدراك القدر المستخدم للقوس الهابط كما يراعي زيادة مساحة القوس الثاني الهابط لأحداث نوع من التدرج من قوة الصوت قليلا والعكس وذلك للمحافظة على تذوق الخط اللحني .

و ترتبط هذه الدراسة بالبحث الحالي في المؤلف جيوسيب تارتيني و عصر الباروك وهو العصر الذي تم تأليف هذه الأعمال به و بعض أساليب الأداء لتارتيني و يختلف في نوع المؤلفة وهي الكونشيرتو .

---

[2] "The Concise Encyclopedia Of Music And Musician"Coper Martin: Hutchinson Of London, 1958,P 433

[3] أحمد بيومي : " القاموس الموسيقي " ، وزارة الثقافة ، المركز القومي ، دار الأوبرا المصرية ، القاهرة ، عام 1992 م ، ص 228

[4] هيثم ممدوح سعد الدين: "اسلوب آداء آلة الكمان في سوناتا ترعيدة الشيطان عند تارتيني في سلم صول الصغير"، بحث منشور، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية ، المجلد الخامس والثالثون، يونيو 2016.

الدراسة االثانية بعنوان : " تقنيات الأداء على آلة الفيولينة في صوناتات تارتيني واالستفادة منها في تحسين الأداء" [5]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على أساليب تقنيات الأداء على آلة الفيولينة في عصر الباروك، والتعرف على تقنيات الأداء المستخدمة لصوناتات تارتيني آلة الفيولينة من خلال التحليل العزفي لها، وقد اتبعت(المنهج الوصفي) تحليل محتوى

اتفقت الدراسة السابقة مع البحث الحالي في المؤلف والمنهج المتبع والعصر واختلفت في نوع المؤلفة وفي العينة .

ثانيا : الدراسات السابقة الأجنبية :

الدراسة بعنوان :

G. Tartini's Violin Concerto in D Minor (D. 45) – An Analytical Attempt Regarding Time and Space[6]

يتناول البحث كونشيرتو الفيولينة في سلم ري الصغير (D. 45) لجيوسيب تارتيني، تعتبر هذه المؤلفة نموذجية للمرحلة الثالثة من إبداعه، تمثل الدراسة محاولة لتحليل، أو بالأحرى تفسير، نهج تارتيني في التأليف من خلال مثال واحد، مع مراعاة عوامل الزمان والمكان وكذلك الآراء النظرية لعصره ، تؤكد النتائج التي تم الحصول عليها التقييم الذي تم التعبير عنه سابقًا بشكل تركيبي لهذا العمل من قبل هذا المؤلف القادم من مدينة بيران–بادوفا في القرن الثامن عشر.

- تهدف هذه الدراسة إلى :

تحليل وتفسير نهج جيوسيب تارتيني في تأليف *كونشيرتو الفيولينة في سلم ري الصغير* (D. 45) مع الأخذ في الاعتبار العوامل الزمنية والمكانية والآراء النظرية لعصره.

---

[5] مريم ماهر فايز: "تقنيات الآداء على آلة الفيولينة في صوناتات تارتيني والاستفادة منها في تحسين الآداء"، رسالة ماجستير، كلية التربية النوعية كونشرتو ، جامعة القاهرة 2012 .

[6] Andrej Rijavec, G. Tartini's Violin Concerto in D Minor (D. 45) – An Analytical Attempt Regarding Time and Space, published research , Vol. 28 No. 1 (1992)

- اتفقت هذه الدراسة مع البحث الحالي في المؤلف و نوع المؤلفة (وهي كونشيرتو لآلة الفيولينة) و العصر واختلفت في عينة البحث وهي كونشيرتو الفيولينة لتارتيني مصنف (D. 45) في سلم رى الصغير .

ينقسم البحث الى جزئين :
الجزءالاول الاطار النظري ويحتوي على :
اولا : عصر الباروك و أهم مؤلفيه
ثانيا : الكونشيرتو في عصر الباروك

أولا : الإطار النظري :

عصر الباروك و أهم مؤلفيه

من بين جميع المصطلحات التي استعارها مؤرخو الفن لوصف فترات تاريخ الموسيقى، لم يكن هناك مصطلح أكثر إشكالية من حيث الغموض إن لم يكن من حيث عدم الملاءمة مثل مصطلح "الباروك". من أصوله في القرن السادس عشر كمصطلح تقني وصفي للؤلؤ غير المنتظم الشكل (في البرتغالية يُسمى "باروكو")، إلى شعبيته في اللغة الإنجليزية بمعاني متعددة مثل الغريب، المشوه، الفاخر، وهكذا، فقد تغير معنى الكلمة بشكل متكرر ووجد تطبيقات أوسع. في بداية القرن العشرين، كان لا يزال مصطلحًا جديدًا في التأريخ الموسيقي، وعادة ما يُعتقد أنه من الأفضل تخصيصه في الموسيقى لأعمال يوهان سباستيان باخ وهاندل ودومينيكو سكارلاتي. بحلول نهاية القرن، أصبح المصطلح يُستخدم لتعريف تلك الفترة وكذلك موسيقى القرن السابع عشر بأكمله، بما في ذلك الأساليب الموسيقية لمؤلفين فرديين غالبًا ما يفصل بينهم عقود زمنية، مثل مونتيفيردي وكاريسمي وليولي وبورسل وشوتز وكوريللي وفيفالدي ورامو وتيليمان وكذلك السكارلاتيين، يوهان سباستيان باخ وهاندل.

هل من الممكن وصف موسيقى فترة ما بعد عصر النهضة وما قبل الكلاسيكية في القرن الثامن عشر بأنها باروكية؟ هل "الباروك" مفهوم صالح في تاريخ الموسيقى؟ ما هي أصول هذا المصطلح في التأريخ الموسيقي؟

تم استخدام "الباروك" لأول مرة فيما يتعلق بالموسيقى في فرنسا عام 1734، عندما قال ناقد غير معروف في مجلة "لا ميركور" عن باليه في أوبرا "هيبوليت وإريسي" لرامو" :(1733) لقد مر بكل الحيل بسرعة، دون توفير الديسونانس حتى النهاية، أحيانًا تكررت نغمتان باستمرار لمدة ربع

ساعة. كان هناك الكثير من الضوضاء والقوة والطنين، وعندما صادفت عن طريق الصدفة مقطعين يمكن أن يشكلا لحنًا مبهجًا، كان هناك تغيير سريع في المفتاح والنمط والمقياس. كان الحزن دائمًا بدلاً من الرقة. كان غير المألوف يحمل طابع الباروكية، وكان الروح الحماسية تشكل ضجة. بدلًا من البهجة، كان هناك عدم الهدوء، ولم يكن هناك أي لطف، ولا شيء يمكن أن يصل إلى القلب".

يبدو أن الباروكية كانت مرتبطة بالموسيقى لأول مرة بأوبرا رامو، التي كان يُنتقد فيها في ذلك الوقت بسبب ما كان يُعتبر تجاوزات في الذوق الموسيقي مقارنةً بليولي. في عام 1739، علق جان–بابتيست روسو في رسالة بأن أداء رامو في "دردن" دفعه لكتابة قصيدة فكاهية تحتوي على السطر: "مقطرات الأوتار الباروكية التي يعشقها الكثير من الحمقى."

التلميحات غير الموسيقية، على الرغم من ندرتها، كانت موجودة منذ عام 1701 على الأقل. في إحدى الحالات، وصف سان سيمون تعيينًا كنسيًا حديثًا بأنه "باروكي"، بمعنى غريب. وقام "قاموس الأكاديمية" لعام 1740 بتعريف الباروكية على أنها شكل من أشكال الكلام بمعنى غير منتظم أو غريب أو غير متساوٍ. في عام 1746، قسم الفيلسوف الفرنسي نويل أنطوان بلوش الموسيقى المعاصرة إلى "الباروكية" و"الشانتيه"، حيث ركز الأخير على اللحن الجميل والغناء، بينما كان الأول غير فعال لحنيا بسبب الإيقاعات المتطرفة، والأوتار، والزخارف في هذا السياق، كانت الباروكية تعبر عن نمط من الموسيقى الفرنسية المعارضة.

تشمل موسيقى عصر الباروك شخصيات متباينة مثل مونتيفيردي وباخ، بيري وهاندل. ما يشترك فيه هؤلاء المؤلفون يبدو غير مهم مقارنة بما يفرقهم. ومع ذلك، فإن ما يشتركون فيه، إلى جانب السمات الثانوية، هو الريسيتاتيف والباستمرار، وهما جهازان أساسيان في الموسيقى الباروكية. ومع ذلك، في تطبيقهم الفني، فإن الفروق مرة أخرى تكون أكثر أهمية من التشابهات. فقط التاريخ الداخلي لعصر الباروك يمكن أن يقدم تفسيراً مرضياً للتطورات اللافتة التي تتكشف في الفترة بين غابرييلي وهاندل. [7]

ظهرت مجموعة من التطورات الموسيقية المعقدة في النصف الثاني من القرن السادس عشر، مؤثرة في الاتجاهات الموسيقية الجديدة بعد بداية القرن. كان الباروك نتيجة منطقية للثقافة النهضوية. في الواقع، تتميز بعض موسيقى القرن السابع عشر بالاحتفاظ بأساليب التلحين النهضوية ظهرت الكثير من التطورات في القرن السادس عشر التي أثرت في تشكيل الأشكال والأنماط الموسيقية

[7] AHistory of baroque music, Jeorge J.Buelow ,Indiana University Press ,Bloomington &Indianapolis, Page 1

الجديدة. وبينما سيتم مناقشة الكثير من هذه المعلومات في أماكن مناسبة لاحقاً في الكتاب، يجب أن تسبق بعض جوانب الفكر والممارسة الموسيقية النهضوية المتوجهة إلى الباروك في القرن السابع عشر تلك المناقشات.

الإنسانية ابتداءً من منتصف القرن الخامس عشر ولمدة تزيد عن قرنين، سعى الإيطاليون للبحث عن جذورهم الثقافية في الحضارة القديمة لليونان. أدت إعادة اكتشاف الكتابات الكلاسيكية الرئيسية باللغتين اليونانية واللاتينية من قبل الفلاسفة والخطباء والعلماء والمهندسين المعماريين والشعراء ونظريي الموسيقى إلى تجديد فكري بين الإيطاليين الذي غيّر المعرفة الجماعية للغرب إلى الأبد وأسس ما نعرفه كأساس إنساني للنهضة. وعلى الرغم من أنه كان تطورًا إيطاليًا، إلا أن تأثيره انتشر في جميع أنحاء المجتمع الغربي، وكان تأثيره حيويًا في تغيير الثقافات في فرنسا والدول الأخرى عبر جبال الألب كما كان في الدول الإيطالية. بالنسبة للموسيقى، تعني الإنسانية إعادة فحص شاملة لنظريات الموسيقى والأهداف التي يجب أن يسعى إليها الملحنون. أحيت الكتابة النظرية عن الموسيقى، وأدت إلى تدفق من المعالجات الموسيقية النهضوية والنقاشات الحية في إيطاليا وأماكن أخرى حول الغرض الحقيقي من الموسيقى. لم تؤدي الأفكار الجديدة المستمدة من العصور القديمة، خاصة أفكار أفلاطون وأرسطو، فقط إلى الإطاحة بمعظم المفاهيم الموسيقية في العصور الوسطى، بل أصبحت المصادر التي نمت منها المبادئ التي شكلت تغييرات جذرية في الموسيقى التي يمكن اعتبارها أصول موسيقى الباروك. تتزايد الأدلة التي تشير إلى النظرة المتنامية في بداية القرن السادس عشر بأن الموسيقى يجب أن تعود إلى التعبيرية التي كانت تميز الموسيقى اليونانية القديمة. تظهر تصريحات أفلاطون (في الجمهورية 3) بأن الكلمات هي العنصر الأهم بين العناصر الثلاثة للموسيقى التي تشمل أيضًا الإيقاع واللحن، "كونها الأساس والقاعدة لبقية العناصر"، لأول مرة فيما يبدو في عام 1535 في معاهدة عن التعليم كتبها الأسقف (لاحقًا الكاردينال) جاكوبو سادوليتو. كتب أسقف آخر، برناردينو سيريلو فرانكو (حوالي 1900–1975)، في رسالة عام 1549، أفكارًا حول الموسيقى المقدسة التي قال إنها كانت على باله لسنوات عديدة. كتب بأن الموسيقى بين القدماء كانت أروع الفنون الجميلة. بها كانوا يخلقون تأثيرات قوية لا يمكننا إنتاجها في الوقت الحاضر سواء بالبلاغة أو الخطابة في تحريك العواطف والمشاعر. بقوة الغناء كان من السهل عليهم دفع العقل الحكيم من استخدام العقل وجلبه إلى حالة من الجنون والتصرف الإرادي. بهذه الوسيلة يُقال إن الأسبرطيين تم تحريضهم على حمل السلاح ضد الكريتيين؛ وأن

تيموثاوس أثار غضب الإسكندر، وأن شابًا من تاورمينا تم دفعه لإشعال النار في منزله الذي كان فيه محبوبه مخبأً؛ وأن في تضحيات باخوس كان الناس يُثيرون إلى الجنون.[8]

مؤلفي عصر الباروك :

1. **يوهان سباستيان باخ Johann Sebastian Bach (1685–1750)** :

ترك يوهان سباستيان باخ المؤلف الموسيقي الأماني وأحد عباقرة تأليف الموسيقى في التاريخ الغربي، مجموعة كبيرة من المؤلفات الموسيقية في مختلف أنواع الصيغ الموسيقية المعروفة في زمنه فيما عدا الأوبرا ، والتي جعلت الباحثين في المجال الموسيقي على مر العصور يحاولون الكشف عن أفكاره وأساليبه وطرق كتابته لموسيقاه وعلى الرغم من الحقبة الزمنية التي ظهر فيها باخ وهي عصر الباروك، والتي كانت السمة الغالبة والطابع المميز لمؤلفاته فيها هو الصيغ البوليفونية، والتي أبدع فيها باخ في كثير من مجموعاته التأليفية في العديد من القوالب الموسيقية ومنها على سبيل المثال الفيوج، إلا أن افكار وأساليب باخ متعددة، ذلك المؤلف الموسيقي الذي يعتبر معين ال ينضب من الأفكار وبحر عميق نغوص فيه دوما لنكتشف بعد أسراره ومقتنياته النادرة، ويلعب الكورال دورا هاما في إنتاج باخ ليس فقط في مقدمات الكورال (Choral preludes ( ) بل وفي الباسيون والكانتاتات الدينية ، وقد ألف باخ حوالي أربعمائة هرمنة (harmonizations) مختلفة للكورال ، كان منها مجموعة من الترانيم الكنيسية أو المؤلفات الكورالية للكنيسة لأربعة أصوات، وتعتبر تراتيل باخ التي ألفها في تلك الفترة تحفة أعمال العصر الباروكي، وضعها باخ بتوافق هارموني رائع، وكانت تلك الفترة هي فترة النضوج في التأليف الموسيقي عند باخ والتي اشتملت على أهم مؤلفاته وأكثرها.[9]

2. **جورج فريدريك هاندل George Frideric Handel (1685–1759)** :

لا تمثل موسيقى هاندل فن بلاده ألمانيا فقط، أذ أنه قضى الشطر الأكبر من حياته في أنجلترا، كما أنه عالج تأليف الأوبرات باللغة الإيطالية، لذلك فهو فنان له أسلوبه الشخصي الذي يتفق مع طبيعته كمؤلف عالمي، فهاندل ألماني المولد والنشأة، وإيطالي الأسلوب، وأنجليزي بالتجنس، لذلك كان من الطبيعي أن تنعكس هذه الشخصية المتعددة الجوانب على

[8] AHistory of baroque music, Jeorge J.Buelow ,Indiana University Press ,Bloomington &Indianapolis, Page 3

[9] ثيودور م. فيني: تاريخ الموسيقى العالمية - الجزء الأول ص405

فنه وأنتاجه المتشعب الذي طرق فيه كل ما عرفته الموسيقى في عصر الباروك من مجالات التأليف. [10]

وقد استخدم هاندل المقامات الموسيقية على أوسع نطاق يمكن تخيله، هذا إلى جانب الاستفادة من المعاني العاطفية والتعبيرية للمقامات المختلفة، فقد قام بترتيب المقامات الموسيقية وفق نظام خاص في أوبراته واورتوريوهاته وذلك بعمل مخطط أساسي للمقامات في كل أوبرا، وهذا يدل على مدى براعة هاندل وقدرته على الجمع بين التصميم الإنشائي لفصول الأوبرا وبين التعبيرات العاطفية التي يعبر عنها بكل مقام. [11]

3. **جيوسيب تارتيني Giuseppe Tartini (1770 – 1692) :**

ولد جوزيبي تارتيني في 8 أبريل 1692 في بيرانو، استريا في جمهورية البندقية (بيران، سلوفينيا حاليا) ، كان تارتيني علميًا وجمع مكتبة علمية كبيرة، خاصة بالموسيقى والفلسفة والدين والرياضيات ، لقد أجرى دراسات جادة لمبادئ الصوتيات، والتي ظلت محل اهتمامه مدى الحياة. قال إنه اكتشف في أنكونا مبادئ "الصوت الثالث" أو النغمة العلوية التي يتم إنتاجها عند عزف نغمتين من الوتر في نغمة مثالية. مثال آخر على أبحاثه هو أن أقطار أوتار الكمان في أيام ستراديفاري يمكن استنتاجها من التجارب التي أجراها تارتيني في عام 1734.

وقف تارتيني إلى جانب فيفالدي وفيراسيني كواحد من أعظم الملحنين وعازفي الكمان والمنظرين في القرن الثامن عشر أنتج ما لا يقل عن 200 من السوناتات والكونشيرتو ، الرقم الدقيق غير معروف بعد. [12]

<u>ثانيا : الكونشيرتو في عصر الباروك : [13]</u>

في فترة الباروك، كان الكونشيرتو الفردي يتألف من عازف منفرد وأوركسترا صغيرة جداً – بمعايير اليوم، سيتم اعتبار هذه الأوركسترا "أوركسترا حجرة" لأنه عادة ما يكون هناك 15 عازفاً على الأكثر

[10] سمحة الخولي : الموسيقى الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، محيط الفنون (٢)، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧١م، ص 153

[11] هوجولا يختنتريت : الموسيقى والحضارة، ترجمة د. أحمد حمدي محمود، مراجعة د. حسين فوزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨م ، ص 173

[12] Paul Brainard, “Giuseppe Tartini,” The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie, edvolumes, London, 1980

[13] The concerto through time ,TGCS Music , revision guide,page no.2

من عائلة الأوتار. كما يجب أن نتوقع في فترة الباروك، هناك عازف كلافيسن بالإضافة إلى عائلة الأوتار، وأحياناً نرى عازف عود (تذكر أن العود مشابه للجيتار). كما ترى في الصورة أعلاه، هناك عدد قليل فقط من عازفي الأوتار في الخلفية. سيقف العازف المنفرد (أو يجلس) في مقدمة الأوركسترا وسيؤدي عادةً موسيقى صعبة ومطلوبة للغاية. غالباً ما يكون العازف المنفرد بارعاً جداً – أو مؤدياً ذو مهارة عالية (نجم موسيقى، إذا جاز التعبير). الطلاب المبتدئون والهواة عادةً لا يستطيعون أداء هذه الأنواع من القطع بسبب صعوبتها.

جميع الكونشيرتات الباروكية تحتوي على جزء – CONTINUO هذا الجزء من المرافقة الذي "يملأ التناغمات والنسيج"، ويعزف بواسطة الكلافيسن أو (الأرغن) والتشيللو، يقوم التشيللو واليد اليسرى لعازف الكلافيسن (أو الأرغن) بعزف خط الباص بينما تعزف اليد اليمنى لعازف الكلافيسن (أو الأرغن) الأوتار بناءً على الأرقام والرموز الموجودة تحت خط الباص على النوتة الموسيقية – يُسمى هذا النوع من التدوين الموسيقي بالباص المُرقم (FIGURED BASS) ، كانت الألحان في كونشيرتو جروسو الباروكي عادة طويلة ومتدفقة وتستخدم التسلسل والتقليد و كانت الألحان الباروكية مزخرفة بشكل كبير (غالبًا من قبل المؤدين أنفسهم أثناء الأداء) بزخارف موسيقية (تريلز، تيرنز، موردنتس ونغمات الزينة مثل الأتشاكاتورا).

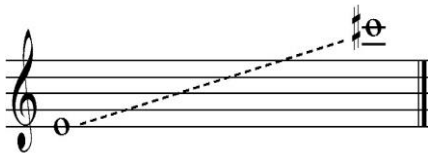
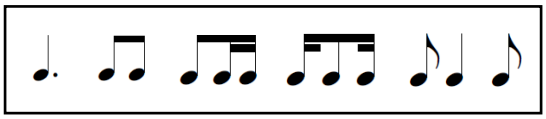
كان النسيج الموسيقي لكونشيرتو جروسو الباروكي متعدد الألحان (POLYPHONIC) حيث تتداخل الألحان مع بعضها البعض، على الرغم من وجود بعض الأجزاء المتجانسة (HOMOPHONIC) للتباين.

كان كونشيرتو جروسو الباروكي يتألف من ثلاث حركات متباينة في الإيقاع – سريع، بطيء، سريع – مع مزاج أو أسلوب واحد داخل كل حركة. كانت الحركات السريعة غالبًا ما تُكتب في شكل الريتورنيللو (RITORNELLO) بمعنى "العودة الصغيرة"، كان هذا يبدأ بقسم توتي (TUTTI) ويضم الموضوع الرئيسي بين ظهور هذا الموضوع الريتورنيللو توجد أقسام متباينة من الموسيقى تُسمى الحلقات (EPISODES) التي تضم العازفين المنفردين في مجموعة الكونشيرتانتي (CONCERTANTE)(مصاحبة بجزء الكونتينو) وهذا يوفر تباينًا موسيقيًا داخل الحركة. كان الشكل العام والبنية داخل كل حركة غالبًا: ريتورنيللو، الحلقة 1، ريتورنيللو، الحلقة 2، ريتورنيللو وهكذا. كانت الحركات السريعة أيضًا تُبنى على شكل الفوجة.(FUGUE) .

ثانيا : الإطار التطبيقي :

و يشمل دراسة تحليلية للتقنيات العزفية للحركة الثانية في كونشرتو تارتيني في سلم لا الكبير

- البطاقة التعريفية للعمل :

المؤلف	جيوسيب تارتيني
السلم	مي الكبير
الصيغة	سوناتا
الميزان	4 4
عدد الموازير	16 مازورة
المساحة الصوتية	
الإيقاعات	
السرعة	Largo Andante

التحليل العام لعينة البحث :

تتكون الحركة الثانية من كونشيرتو تارتيني من 16 مازورة في سلم مي الكبير ، يؤديها العازف المنفرد بمصاحبة الأوركسترا و يستعرض فيها مهاراته العزفية مع توضيح لحلية الأبوجاتورا في أجزاء كثيرة من الحركة و أعتمد تارتيني على إيقاعات بسيطه في هذه الحركة على عكس الحركة الأولى و الثالثة ، تتكون الحركة من صيغة ثنائية (A,B) ، لم يستخدم تارتيني العفق المزدوج في هذه الحركة ، تؤدى الحركة الثانية في سرعة Largo Andante

وهو جمع ما بين (Largo) و التي تعني البطئ المتمهل و (Andante) و التي تعني يتحرك بإيقاع معتدل فبالتالي يكون ناتج السرعة المطلوبة للأداء في هذه الحركة يعني (حركات معتدلة البطء) .

أولا : تقنيات اليد اليمنى :

1. الليجاتو :

ظهر الليجاتو عن طريق ربط نغمتان في قوس واحد 2 دوبل كروش معاً في م(1) ، م (3) ، م(5) ، م(8) ، م(9) ، م (10) ، م (15) ، م (16) كما هو موضح في المثال التالي :

2. الأداء المتقطع Detaché :

وقد اعتمد المؤلف علي تلك التقنية في الأداء بشكل عام في تلك الحركة .

تقنيات اليد اليسرى :

الإنتقال بين الأوضاع shifting:

تؤدى هذه الحركة في الوضع الأول بداية من أناكروز م(1) حتى نهاية مازورة رقم (5) ثم ينتقل العازف إلى الوضع الثالث في م (6) حيث تؤدى نغمة دو بالإصبع الثالث على وتر مي ، و يستمر بالعزف في الوضع الثالث ثم ينتقل في بداية م(7) إلى الوضع الأول مرة أخرى حيث تؤدى نغمة دو بالإصبع الثاني على وتر لا ، ثم يستمر في الوضع الأول حتى نهاية الحركة .

حلية الأبوجاتورا Appoggiatura:

استخدم تارتيني حلية الأبوجاتورا بشكل كبير في هذه الحركة حيث ظهرت في م(1، 2 ، 6، 10، 14) كما في المثال التالي :

حلية الأتشيكاتورا Acciaccatura :

ظهرت حلية الأتشيكاتورا في ثلاثة مواضع وهي مازورة رقم (5) ، مازورة رقم (6) ، مازورة رقم (14) كما في المثال التالي :

حلية التريل Trill:

ظهرت حلية التريل في موضعين وهما مازورة رقم (8) ، مازورة رقم (16) كما في المثال التالي :

النوتة

الموسيقية للحركة كاملة

نتائج البحث :

عند قيام الباحثه بالتحليل البنائي والادائي وتحديد اســـاليب الاداء لليدين في الحركة الثانية من كونشيرتو تارتيني في سلم لا الكبير توصلت الى النتائج الآتيه :

<u>أولا: نتائج التحليل البنائي :</u>

1- المقطوعه في سلم مي الكبير

2- استخدم تارتيني ميزان ثابت الحركة المقطوعه $\frac{4}{4}$

3 جاءت هذه المقطوعه في صيغه ثنائية بسيطة A B

ثانيا: نتائج اساليب الأداء:

وهي عباره عن المهارات الفنيه لاداء اليد اليمنى واليد اليســرى في الحركة الثانية من كونشــيرتو تارتيني في سلم لا الكبير وجاءت كما يلي:

- **المهارات الفنيه لاداء تكنيك اليد اليمنى**
- (الليجاتو _ الأداء المتقطع "ديتاشية")

- **المهارات الفنيه لاداء تكنيك اليد اليسري**

(الإنتقال بين الأوضاع – حليه التريل – حليه الاتشيكاتورا – حلية الأبوجاتورا)

توصيات البحث :

1. توصي الباحثة دارسي الفيولينة بالاهتمام بكونشرتات جيوسيب تارتيني لالة الفيولينة بشكل عام لما بها من تقنيات ادائيه هامه واســاليب تعبيرية مختلفه التي تكســب العازف مهارات متنوعه في العزف على اله الفيولينة ، وتفتح له افاق عن تقنيات عزفيه متنوعة من عصــر الباروك .
2. توفير المدونات الخاصه بكونشرتات تارتيني لآلة الفيولينة في متناول يد الدارس والباحث لكي يتثنى للجميع عمل دراسات وبحوث أخرى.
3. توصي الباحثة بادخال كونشرتات تارتيني لالة الفيولينة ضمن مناهج الدراسات العليا بكليه التربيه الموسيقيه – جامعه حلوان .
4. الاهتمام باعمال جيوســيب تارتيني على وجه الخصــوص من خلال اقامه حفلات داخل الكليه تبرز اعماله الالية والأوركسترالية .
5. توفير المدونات الخاصــه بكونشـرتات تارتيني لآلة الفيولينة في متناول يد الدارس والباحث لكي يتثنى للجميع عمل دراسات وبحوث أخرى.
6. حث الباحثين على ايجاد حلول للمشاكل التقنيه لاله الفيولينة الموجوده في اعمال جيوسيب تارتيني .

المراجع العربية :

1. أحمد بيومي : " القاموس الموسيقي " ، وزارة الثقافة ، المركز القومي ، دار الأوبرا المصرية ، القاهرة ، عام 1992 م
2. ثيودور م. فيني: تاريخ الموسيقى العالمية – الجزء الأول .
3. دعوة إلى الموسيقى ، يوسف السيسي ،أكتوبر 1981م
4. سمحة الخولي : الموسيقى الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، محيط الفنون (٢)، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧١م .
5. مريم ماهر فايز: "تقنيات الآداء على آلة الفيولينة في صوناتات تارتيني والاستفادة منها في تحسين الآداء"، رسالة ماجستير، كلية التربية النوعية كونشرتو ، جامعة القاهرة 2012 .
6. هوجولا يختنتريت : الموسيقى والحضارة، ترجمة د. أحمد حمدي محمود، مراجعة د. حسين فوزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨م .
7. هيثم ممدوح سعد الدين: "اسلوب آداء آلة الكمان في سوناتا ترعيدة الشيطان عند تارتيني في سلم صول الصغير"، بحث منشور، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية ، المجلد الخامس والثالثون، يونيو 2016.

المراجع الأجنبية :

8. AHistory of baroque music, Jeorge J.Buelow ,Indiana University Press ,Bloomington &Indianapolis .
9. Andrej Rijavec, G. Tartini's Violin Concerto in D Minor (D. 45) – An Analytical Attempt Regarding Time and Space, published research , Vol. 28 No. 1 (1992)
10. Paul Brainard, “Giuseppe Tartini,” The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie, edvolumes, London, 1980
11. The concerto through time ,TGCS Music, , revision guide .
12. The Concise Encyclopedia Of Music And Musician"Coper Martin: Hutchinson Of London, 1958 .

ملخص البحث

أسلوب آداء كونشرتو الفيولينة عند جيوسيب تارتيني Giuseppe Tartini في مقام لا الكبير مصنف(D.96) GT 1.A09 (دراسه تحليلية)

عصر الباروك هو فترة موسيقية متميزة بدأت في أواخر القرن السادس عشر واستمرت حتى منتصف القرن الثامن عشر (1600–1750)، الكلمة "باروك" مشتقة من اللغة البرتغالية وتعني "اللؤلؤة غير المستوية الشكل"، وقد استخدم نقاد الفن في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر هذا المصطلح لوصف الفنون التي ظهرت في تلك الحقبة الزمنية، والتي كانت تتميز بالضخامة والزخرفة المبالغ فيها.

قبل عصر الباروك، كانت الموسيقى في عصر النهضة تعتمد بشكل أساسي على وحدة التعبير وكانت غالبيتها ذات طابع ديني وبوليفوني (متعددة الخطوط اللحنية) أما في عصر الباروك، فنجد تنوعاً كبيراً في القوالب الموسيقية مثل الأوبرا، الأعمال الأوركسترالية، مؤلفات البيانو والآلات ذات لوحات المفاتيح التي تطور عنها البيانو، وأعمال الموسيقى الحجرة. هذه القوالب تنوعت بين الموسيقى الدينية والدنيوية، مع نمو ملحوظ وتطوير كبير للموسيقى والغناء الدنيوي.

عصر الباروك شهد ظهور العديد من الأسماء اللامعة في مجال التأليف الموسيقي، حيث قدموا أعمالاً عبقرية ساهمت في تحديد ملامح موسيقى تلك الفترة وتوحيد خصائصها ومضمونها. هذه الفترة تكاملت أيضاً مع فنون العمارة، التصوير، النحت، الأدب، والفكر، مما جعل فن الباروك يغمر المتلقي بالشعور بالعظمة والانبهار. فن الباروك يفرض نفسه بقوته ووضوحه وسيطرته، بفضل ضخامته الهائلة التي تتجاوز أي مقاييس للفخامة والأبهة.

وقد رأت الباحثة أن تتناول أحد الأعمال الموسيقية لآلة الفيولينة عند جيوسيب تارتيني و الذي يمكن من خلاله فهم التقنيات العزفية للحركة الثانية من كونشيرتو تارتيني في سلم لا الكبير .

و يشتمل البحث على المقدمة – مشكلة البحث – أهداف البحث – أهمية البحث – أسئلة البحث – منهج البحث – عينة البحث – حدود البحث – أدوات البحث – مصطلحات البحث

و ينقسم البحث إلى جزئين :

أولا : الإطار النظري :

1. عصر الباروك و أهم مؤلفيه
2. الكونشيرتو في عصر الباروك

ثانيا : الإطار التطبيقي :
يشمل دراسة تحليلية للتقنيات العزفية للحركة الثانية من كونشيرتو تارتيني لآلة الكمان في سلم لا الكبير .
ثم اختتم البحث بالنتائج والتوصيات والمراجع العربية و الأجنبية و ملخص البحث .

Summary of the Research

An Analytical Study of Giuseppe Tartini's Violin Concerto Performance Style (GT 1.A09 D.96)"

The Baroque era is a distinctive musical period that began in the late 16th century and lasted until the mid-18th century (1600-1750). The term "Baroque" is derived from the Portuguese word meaning "irregular pearl" and was used by 18th and 19th-century art critics to describe the arts of that time, characterized by grandeur and excessive ornamentation.

Before the Baroque era, Renaissance music was primarily based on unity of expression and was mostly religious and polyphonic (multiple melodic lines). In contrast, the Baroque period saw a great variety in musical forms, including opera, orchestral works, piano compositions, and keyboard instruments that evolved into the piano, as well as chamber music. These forms ranged from sacred to secular music, with significant growth and development in secular music and singing.

The Baroque period witnessed the emergence of many prominent composers who produced brilliant works that helped define the characteristics and essence of the music of that time. This period also integrated with architecture, painting, sculpture, literature, and thought, creating an overwhelming sense of grandeur and awe. Baroque art imposes itself with its strength, clarity, and dominance, thanks to its immense grandeur that surpasses any measures of luxury and splendor.

The researcher chose to study one of Giuseppe Tartini's violin works, through which it is possible to understand the playing techniques of the second movement of Tartini's Violin Concerto in A Major.

The research includes the introduction, research problem, research objectives, significance, research questions, methodology, sample, limitations, research tools, and operational definitions.

The research is divided into two parts:

First: Theoretical Framework:

- The Baroque era and its major composers.
- The concerto in the Baroque era.

- Second: Applied Framework:

Includes an analytical study of the performance techniques in the second movement of Tartini's Violin Concerto in A Major.

The research concludes with the results, recommendations, and a list of Arabic and foreign references, along with a summary of the research.