تقنيات أداء آلة الفيولينة في" Matinees en etudes pour Violon (24)"لبيير جافينيس وكيفية الاستفادة منها لدارسي الآلة

*م.د/هناء عبد الرحمن عبد الحافظ

المقدمة

تحتل آلة الفيولينة مكانة هامة ومتميزة بين الآلات الموسيقية الأخرى بل تعد من أهم الآلات الأوركسترالية التي لها الدور الهام والفعال بينها ويرجع ذلك الى إمكانياتها الصوتية و التكنيكية الكبيرة وقدرتها على محاكات الصوت البشرى[1] ، وانعكس كل ذلك على التأليف الموسيقى مما أعطاها تلك الصدارة، كما تميزت بتقنياتها العزفية التي تعطيها القدرة على أداء العديد من الألوان الموسيقية المختلفة[2]ولقد برع العديد من المؤلفين الموسيقيين في كتابة الاعمال الموسيقية الخاصة بها مما أظهر إمكانياتها الفنية المتعددة من خلال المؤلفات التي تظهر هذه الامكانيات .

وهناك عدة مؤلفات موسيقية تساعد الدارسين على اكسابهم مهارات تكنيكية ومن هذه المؤلفات " Matinees en etudes pour Violon (24)"لبيير جافينيس وبناءا على ما سبق قامت الباحثة باختيار أربعة دراسات من الدرسات الأربعة والعشرون المشار البها وتناولتها بالشرح والتحليل.

مشكلة البحث: من خلال عمل الباحثة فى التدريس بكلية التربية النوعية – جامعة أسيوط– لآلة الفيولينة، واطلاعها على الكثير من الأبحاث العلمية لاحظت أن االمؤلف الموسيقى "بيير جافينيس P. Gavinies" لم يتناول الباحثين مؤلفاته بالدراسة والتحليل ، لذا قررت الباحثة القاء الضوء على هذا المؤلف من خلال " Matinees en etudes pour Violon 24"ومن هنا ظهرت مشكلة البحث.

أهداف البحث:

(1) القاء الضوء على المؤلف الموسيقى " بيير جافينيس P. Gavinies " وبعض أعماله الموسيقية التي تساعد الدارسين وتحسن من أداءاهم على الفيولينة.

---

* م.د/هناء عيد الرحمن عبد الحافظ: مدرس آلة الكمان– قسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة أسبوط.

[1] محمود أحمد الحفني : **علم الآلات الموسيقية** ، الهيئة العامة المصرية للنشر والتأليف ، القاهرة ، 1971 م، ص 64، 65 بتصرف.

[2] ياسر فاروق أبو السعد : **تطور أسلوب الأداء المنفرد على آلة الكمان في الأغاني المصرية خلال النصف الثاني من القرن العشرين،** بحث منشور – مجلة علوم وفنون الموسيقى –كلية التربية الموسيقية– المجلد الأثنين والأربعون– 2020م ص1 بتصرف

(2) التعرف على أسلوب " بيير جافينيس P. Gavinies " في تأليف Matinees en (24)" etudes pour Violon" وكيفية الاستفادة منها لدارسى الآلة.

(3) تقديم بعض الإرشادات والمقترحات العزفية لتحسين أداء عينة البحث (الأربعة دراسات المختارة) من "Matinees en etudes pour Violon (24)" لدارسى الآلة.

أهمية البحث: ان إلقاء الضوء على طريقة "بيير جافينيس" في تأليفه لبعض" نهاريات الفيولينة الأربعة والعشرون " والتي قام بتأليفها عام(1794 م) قد يفيد في تحسين مستوى أداء دارسي آلة الفيولينة لهذه النوعية من المؤلفات الى جانب تحسين أدائهم على الالة بشكل عام.

أسئلة البحث:

(1) من هو المؤلف الموسيقى " بيير جافينيس P.Gavinies " وأهم أعماله الموسيقية ؟

(2) ما هو أسلوب" بيير جافينيس P. Gavinies " فى تأليفه ل Matinees en etudes (24)" pour Violon" وكيفية الاستفادة منها لدارسى الآلة؟

(3) ما الارشادات والمقترحات التي يمكن تقديمها للاستفادة من عينة البحث (الأربعة دراسات المختارة) من "Matinees en etudes pour Violon (24)"لآلة الفيولينة عند"بييرجافينيس P. Gavinies" لدارسي الآلة؟

إجراءات البحث:

-**منهج البحث:** يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي (تحليل محتوى): وهو المنهج الذى يحاول توضيح الاجابة على الظاهرة الخاصة بموضوع البحث ويشمل تحليل بياناتها وبيان العلاقات بين مكوناتها[1].

-**عينة البحث** :عينة مختارة من نهاريات الفيولينة الاربع والعشرين عند "بيير جافينيسP.Gavinies " وهى عبارة عن (أربعة دراسات).

- **حدود البحث:**

- **حدود زمنية:** 1794 م

- **حدود مكانية وبشرية:** دارسى آلة الفيولينة بالكليات والاكاديميات الموسيقية المختلفة فى مصر.

- **أدوات البحث:**

- المدونات الموسيقية الخاصة بعينة البحث.

[1] آمال مختار صادق ، فؤاد أبو حطب : **مناهج البحث والإحصاء والبحوث التربوية والفنية** ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة (1990) ، ص 102: 118.

- التسجيلات الصوتية لعينة البحث.

- مصطلحات البحث:

-تقنيات: (Techniques) تعريب لكلمة (تكنيكات) وهى عبارة عن تمرينات رياضية للأصابع يؤديها الدارس على الآلة بتعقل وتركيز تام لإكساب مهارات وعادات عضلية وذهنية صحيحة تخزن في اللاشعور نتيجة للتمرين اليومي حتى تصبح تلقائية أو أوتوماتيكية [1].

-أسلوب الاداء : (Performance Style) هو النظام المتبع في عزف المؤلفة الموسيقية يتضح من خلال السمات المميزة لأسلوب التأليف الموسيقى عند كل مؤلف[2].

الى جانب كل ما يرد فى البحث من مصطلحات.

***الدراسات السابقة المرتبطة بالبحث :** تعتبر الدراسات السابقة والبحوث المرتبطة بالبحث مصدرا هاما يمد الباحثين بالافكار والمعلومات اللازمة لبحوثهم ومن ثم تساهم فى تعميق الرؤية البحثية لديهم وتمكنهم من الالمام بالموضوعات البحثية التى تناولها الباحثين الاخرين ، ولقد توصلت الباحثة الى بعض الدراسات المرتبطة بموضوع البحث وهى كالتالى:

دراسة بعنوان: **" The Sonatas of Pierre Gavinies[3] "**

هدفت هذه الدراسة الى إجراء تحليل مفصل عن صوناتات المؤلف الموسيقى "بيير جافينيس "Pierre Gavinies" للفيولينة وكذلك صوناتات ثنائي الفيولينة بدون مصاحبة Basso continuo كونتينيو مصنف رقم (3) ، عدد(6) صوناتات للفيولينة مصنف رقم(1) بمصاحبة آلات الباص كونتينيو ، و(6) صوناتات لثنائي الفيولينة بدون مصاحبة مصنف رقم (5) ، وللكمان المنفرد مصنف (Posth) وكذلك صوناتات ثنائي الكمان بدون مصاحبة ، اتبع الباحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) ، ويمكن الاستفادة من هذا البحث فى التعرف على الاساليب المختلفة لقالب الصوناتا وتوصل الى تحديد أسلوب المؤلف في تأليفه للصوناتات (عينة البحث) وتحديد شكل قالب الصوناتا عند "جافينيس" من حيث الهيكل البنائي – الطابع – اللحن – الطول البنائي لكل حركة – السرعات –الإيقاع – التلوين النغمي– الزخارف اللحنية ، **واتفقت** هذه الدراسة مع البحث الحالي في المؤلف والمنهج المتبع **واختلفت** في القالب وفى الأهداف والعينة .

---

[1] نادرة هانم السيد: **الطريق الى عزف البيانو** ، بحث منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة 1988م، ص 198

[2] Martin ,Kennedy : **the concise oxford dictionary of music** ,3th,New York,1980,p29

[3] GINTER ANTHONY FRANCIS :The Sonatas of Pierre Gavinies The Ohio University , ph.D.,1976.

- دراسة بعنوان **" A study on the contribution of exercises, etudes and pieces written in maqam in violin education"[1]**

هدفت هذه الدراسة الى تقديم تمارين وألحان تقنية وأرشادات عزفيه لتعلم بعض أساليب العزف على آلة الفيولينة وإتقانه باليد اليسرى أولا ، وتحليل الخصائص الأساسية للأدوات المساعدة في العزف وكيفية توظيفها لتطوير مهارات الدارسين ، تكونت العينة من مجموعة من التمارين والألحان المبتكرة ، ويمكن الاستفادة من هذه الدراسة فى التعرف على الاساليب المختلفة المستخدمة فى تعاليم الة الفيولينة . واتبع الباحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى)، واستطاع الباحث التوصل الى أسلوب التدريب المطول والمنضبط لأنه يؤدى الى نتائج عالية الجودة في تحسين مهارات الدارسين ، كما أثبت أن التمارين والألحان التقنية المبتكرة والمستمدة من الألحان التركية تعكس الثقافة التركية وهى أنسب وسيلة لمساعدة الطلاب على إتقان العزف على آلة الفيولينة وساهمت بشكل كبير في تطوير الأداء ، **اتفقت** هذه الدراسة مع البحث الحالي في المنهج والآلة المستخدمة **واختلفت** في الأهداف والقالب والعينة.

- دراسة بعنوان" **The Ensemble Etude for Violins :An Examination with an Annotated Survey of Violin Trios and Quartets and an Original Etude four Violin[2]** "

دراسة بعنوان: " **تقنيات كارل فليش لآلة الكمان وإمكانية الإستفادة منها لطالب كلية التربية الموسيقية"[3]**

هدفت هذه الدراسة الى التعرف على أسلوب "كارل فليش" فى التدريس وعلى التعرف على بعض تقنياته العزفية المستخدمة للاستفادة منها في تدريس آلة الفيولينة وفى إثراء وتحسين الأداء لدى الدارسين في فترة زمنية محددة ، واستفادت من هذه الدراسة فى التعرف على الاستخدامات المختلفة لتقنيات الة الفيولينة عند الرواد الاوائل .

-**وينقسم هذا البحث الى جزئين** الاطار النظرى و الاطار التطبيقى كالتالى:

---

[1] Ozgur Egilmez :**A study on the contribution of exercises, etudes and pieces writtein maqam in violin education** ,Faculty of Education ,Uludag University, Bursa 16059,Turkey,Procedia- Social and Behavioral Sciences 46 (2012),p-p:2367-2373.

[2] Eva Lund ell: **The Ensemble Etude for Violin** An Examination With an Annotated Survey of Violin Trios and Quartets and an Original Etude for Four Violins ,Arizona State University, ph. d. ,May 2011.

[3] ممدوح ابراهيم زكى الملا: **تقنيات كارل فليش لآلة الكمان وإمكانية الاستفادة منها لطالب كلية التربية الموسيقية** ، رسالة ماجستير – كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة 1994م

*** الإطار النظري:**

***أولا: تاريخ الدراسات"Etude":** نشأ تقليد كتابة الدراسات في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر مع الشعبية المتزايدة السريعة للبيانو ، والدراسة " Etude " هي مقطوعة موسيقية آلية ، وعادة ما تكون قصيرة ومصممة لتكون مادة تدريبية لإتقان تقنية أو مهارة معينة ، وهى نوع من أنواع التأليف المتنوع بشكل كبير فهي ليس لها نوع محدد ، وشهد القرن التاسع عشر مجموعات الدراسات لالآت غير البيانو ولكن التعريف الأساسي لها أنها مؤلفات قصيرة يستغل كل منها جانبا واحدا من التقنية .

***ثانيا: نبذة عن المؤلف الموسيقى "بيير جافينيس P.Gavinies " :**

شكل رقم(1) يوضح صورة للمؤلف الفرنسي بيير جافينيس

ولد "بيير جافينيس P.Gavinies " في بوردو وهى مدينة في فرنسا في 11 مايو 1728 م ، وهو أبن صانع آلات موسيقية ويدعى "فرانسوا جافينيس(1683–1772) والذى يعتبر هو أحد الممثلين للمدرسة الباريسية القديمة لصناعة الكمان ، سافر "بيير" بمصاحبة والده الى باريس عام 1734 م ، وفى سن (13) عاما ظهر لأول مرة في حفل "سبيريتوال Concert Spiritual" وهو يعزف سوناتا للمؤلف الموسيقى ومؤسس المدرسة الفرنسية " جان ماري ليكير " Jean-Marie LeClair ، وفى عام 1762 م خلال ستينات القرن الثامن عشر وصل الى ذروة حياته المهنية وحقق نجاحا كبيرا في مؤلفاته وحفلاته الموسيقية و كأستاذ لآلة الكمان ، تعاون مع فرانسوا جوزيف جوسيك وسيمون ليدوك في الحفلة الروحية التي كانت خلال الفترة من 1773 م الى 1777 م حيث وصل الحفل السيمفوني الى ذروته ، وكان "جيوفاني باتيستا فيوتي" يرى فيه " تارتينى الفرنسي" ، اتبع " جافينيس " الاسلوب أو التقليد القديم في كتابته للسوناتات الخاصة به (بالأرقام السفلية فقط) وتمثل هذه المؤلفات الانتقال الأسلوبي من الموسيقى الباروكية المتأخرة الى الموسيقى الكلاسيكية ، وفي السنوات التي أعقبت الثورة ، بدءا من عام 1795 م وكان بصحبة بيير رود وبيير بايلو ، رودولف كروتزر، في المعهد الشتوي للفيولينة حين ذاك ، كما خصص العديد من المؤلفين له العديد من الأعمال ، حتى أن عازف التشيللو "مارتن بيرتو" "Matinees" أطلق على سوناتا له أسم" La

Gavinies" ، تم نشر مؤلفاته الأساسية عام 1794 م والذى هو عبارة عن 24 دراسة للكمان سماها بالنهاريات تتضمن مقاطع معقدة للغاية، وفى عام 1795 م قام "جافينيس" بتدريس الفيولينة حتى وفاته في 8 سبتمبر 1800 م ، ومن تلاميذه "أنطوان لوران بودرون"

من المؤكد أنه يعتبر عازف فيولينه وملحن يتمتع بمهارة كبيرة في القرن الثامن عشر وذلك يتضح من تراثه المكتوب ، فتغطى مؤلفاته والتي أسماها "نهاريات" الفيولينة ال(24 دراسة) جميع المفاتيح الأربع والعشرين وتتميز باحتوائها على مجموعة كبيرة من التقنيات الأدائية فكانت عمله الرائد وكان الهدف الرئيسي منها هو تطوير مهارة العزف بالقوس بالإضافة الى براعة الأداء باليد اليسرى، ولهذا السبب وبسبب صعوبة الدراسات تحظى بتقدير كبير بين عازفي ومؤلفي الفيولينة حتى يومنا هذا ، فيتم اقتنائها من قبل عازفي الفيولينة المتقدمين في جميع أنحاء العالم .

- **أهم أعماله الموسيقية:**

1) صوناتات للفيولينة مصنف من 1– 6 عام 1760م -1 Violin Sonatas 0p.1- Sonata in - In G minor -B minor - G major - B major - A major) 6 (D major

2) (3– 6) صوناتات لآلة الفيولينة عام (1664م) 2 – Violin Sonatas , op.3

3) (6) صوناتات لآلة الفيولينة 1764 مصنف (4) 3 -(6) Violin Sonatas; op.4

4) (2) جناح لعيد الميلاد عام (1764 م)

5) (3) صوناتات لآلة الفيولينة صولو عام1777 م 4 - (3) Three Sonatas for Violin Opu Posth.

6) (6) صوناتات لآلة الفيولينة 1774 مصنف (5) 6- (6) Violin Sonatas; op, 5

7) العمل الخامس – والسادس صوناتات للفيولينة 1774 م

8) الاربع والعشرون "نهار" عام 1794م (عينة البحث) 9- les vingt -quatre matinees

9) كونشيرتو للفيولينة والتشيللو والاوركسترا 10- concerto for violin , cello and orchestra

***الإطار التطبيقي:** ستتناول الباحثة في هذا الفصل تقنيات آلة الفيولينة لأربعة دراسات لعينة البحث (الاربعة دراسات المختارة) (24 Matinees en etudes pour Violon للمؤلف الموسيقى "بيير جافينيس P.Gavinies " محاولة منها الوصول الى خصائص وسمات أسلوبه

لتحديد كيفية الاستفادة منها لدارسي الآلة وتقديم بعض الارشادات والمقترحات العزفية لهم.

- **الدراسة الوصفية والتحليل العزفى لبعض نهاريات أو" دراسات" المؤلف "بيير جافينيس " P.Gavinies**
- **الإصباحة (الدراسة) رقم (13):**

أولا: التحليل البنائي Analyses Structural:

- **السلم Scale:** دو/ ك **–الدليل :** لا يوجد
- **السرعة Speed:** Allegro assai. **–الميزان Meter:** 6/8
- **الطول البنائي:** 80 مازورة **–المصطلحات والأداءات التعبيرية:** Restez ،f.
- **النطاق الصوتي Acoustic Space :** من أغلظ نغمة وهى نغمة (صول^{5}) الوتر الى أحد نغمة وهى نغمة(دو^{3}) بالأصبع الرابع على وتر (مى^{5}) على الوضع العاشر من الألة .

الحليات المستخدمة: التريل.tr

- **الأشكال الإيقاعية المستخدمة Rhythmic Forms:** استخدم الأشكال الإيقاعية التالية:

ثانيا: التحليل العزفى Musical Analyses : تبنى المؤلفة(الإصباحة) الثالثة عشر للمؤلف الموسيقى (بيير جافينيس P. Gavinies) على عدة تقنيات ومهارات أدائية مختلفة ، منها ما هو خاص باليد اليمنى مثل (Legato، Staccato، spiccato ، f.) ومنها ما هو خاص باليد اليسرى مثل تقنية (الأربيجات Arpeggio ، السلالم Scales، القفزات shifting ، النغمات المزدوج Double Stops ، الانتقال بين الاوضاع Changing of positions)، ويعد الهدف من هذه المؤلفة هو رفع مستوى أداء الطلاب لحلية التريل(.tr) وأداء المسافات الواسعة وأداء الأربيجات. أما بالنسبة لسياق المؤلفة فبدأ بنغمة الدرجة الأولى على الوضع الثاني من الآلة والقفز الى نغمة (دو^{1}) جواب السلم الأساسي بالأصبع الاول على الوتر (لا^{5}) والاستمرار على نفس الوضع حتى م(2) ، ثم الانتقال الى الوضع الرابع من خلال أداء النغمة(مى^{1}) بالأصبع الاول على الوتر(لا^{5}) في م(3) ثم الانتقال الى الوضع الخامس بأداء النغمة (رى^{2}) بالأصبع الأول على وتر (مى^{5}) ونلاحظ استخدامه لأسلوب السلم الصاعد في م(7 ، 8 ، 9)على السلالم (صول، لا، سي ، دو، ري^{1}) و أيضا استخدامه لأسلوب التثبيت لنغمة معينة أو أكثر و تناوب معها بعض النغمات الاخرى

مثل م(11، 12، 13) ، أيضا التحويل الى سلالم أخرى مثل سلم (صول/ك) وإضافة حلية (.tr) على نغمة معينة على طول المؤلفة مثل نغمة (لا[1]) كما م(11، 12، 13، 15، 26، 35، 54، 55) وغيرها من النغمات ، مع ملاحظة استخدامه لأنماط وأشكال إيقاعية موحدة ومكررة مع استخدام نفس النغمات ولكن على طبقات مختلفة وقفزات لمسافات متنوعة وبكثرة، كما استخدم أسلوب التثبيت لأحدى النغمات وتناوب معها نغمات مثل نغمات السلم أو الأربيج الصاعد أو الهابط كما في م(54: 56)، و(30: 34، 49: 51 ، 72: 74) ، ونلاحظ أيضا استخدامه لنغمات الأربيج بأشكال إيقاعية ثابتة مع تنوع في استخدام النغمات ، وأيضا اسلوب التكرار للمسافات مثل مسافة الثالثان والسادسات والأكتاف على طبقات وأوضاع مختلفة ،أما بالنسبة للنهارية رقم (13) فشملت على مصطلحات أدائية وتعبيرية ، ومن الملاحظ تنوع أشكال التظليل والتلوين الصوتي الخاص باليد اليمنى داخلها فشملت مصطلحات أدائية وتعبيرية، **كالتالي:**

- **مصطلح Allegro** : وهى كلمة إيطالية ، وتعنى سرعة معتدلة ومستدامه ، وهى السرعة المحددة أعلى المؤلفة .
- **مصطلح Forte واختصارها .F:** وهى كلمة إيطالية ، و معناها ومعناها الأداء بشدة وقوة ورنين ساطع، وظهر في جميع موازير المؤلفة ، كالتالي: **:**

أ) تقنيات ومهارات أدائية وتعبيرية خاصة بتكنيك اليد اليمنى Right Hand Technique

أ) التقنيات الفنية الخاصة بتكنيك اليد اليمنى Right Hand Technique:

-**الصوت المتصل (Legato):** أن قدرة العازف على الأداء الجيد يتوقف على قدرته على أداء المصطلحات الأدائية والتعبيرية الموجودة في المؤلفة ومن الملاحظ تنوع أشكال التظليل والتلوين الصوتي الخاص باليد اليمنى داخلها فشملت مصطلحات أدائية وتعبيرية ، كما في م(1، 2، 3، 7، 8، 9، 10، 11، 12: 19، 23: 56، 59: 76، 78، 79) **كالتالي:**

شكل رقم(28) يوضح الصوت المتصل (Legato) في الاصباحة رقم(13)

وترى الباحثة أنه على الدارس أن يلاحظ حركات القوس أثناء أداء (Legato) و التركيز على الرسغ بمساعدة مقدمة الذراع ولكن بدون ضغط أو توتر و أدراك من الدارس بمدى ارتباط القوس وتوافقه مع اليد اليسرى من حيث التناسق والتآلف وأن يتسم كلاهما بالاسترخاء والتآلف خاصة

أثناء الانتقال بين الاوضاع أو عند تغيير الوتر فلابد من تجنب أي خلل يحدث للقوس بحيث يكون الصوت متصل دون انقطاع ، ولمساعدة اليد اليمنى في الأداء فيمكن البدء بتقسيم الايقاعات الى أجزاء صغيرة مع ربطها بالتدرج أكثر فأكثر حتى الوصول الى الاداء المترابط المناسب وعند الانتقال الى الوضع المختلف مراعاة القوس أثناء الانتقال بين الاوضاع لتجنب أي خلل بسبب نقلة أو قفزة كبيرة أو بسبب تغيير وضع أو وتر فلابد من مساندة كبيرة من القوس فيمكن من خلال تخفيف الضغط على النغمات أثناء الانتقال وان يكون الانتقال بحذر حتى لا يؤثر ذلك على السمع المتصل.

-**مصطلح الصوت المتقطع "Staccato"** : وهى كلمة إيطالية ، ومعناها منفصل، متقطع، انفصال الأصوات أو النغمات بعضها عن بعض، كما في م(7: 23، 26، 30: 34، 39، 40، 42، 44، 45، 48: 58، 66: 70، 75: 80) **كالتالي:**

شكل رقم(29) يوضح الصوت المتقطع (Staccato) في الاصباحة رقم(13)

وترى الباحثة أنه على الدارس أن يلاحظ مدى ثبات القوس على الاوتار أثناء أداء الاستكاتو ، مع الضغط على النغمات أثناء الأداء ثم الاسترخاء بعدها بحيث يكون للصوت بداية حادة ولكن قصيرة ، مع محاولة الاداء دون توتر أو تشنج ، وأن يبطئ الايقاع ثم التسريع بالتدريج حتى الوصول الى الاداء الأمثل، أما عند الانتقال الى الوضع المختلف لابد من مراعات المسافة بين النغمات والاستماع الدقيق اليها مع الاستعانة بنغمات الاوتار المفتوحة قدر الامكان.

ب)التقنيات والمهارات الأدائية الخاصة بتكنيك اليد اليسرى Left Hand Technique : أن اليد اليسرى هي المكملة لليد اليمنى ولا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض أو التقليل من دور أحدهما عن الأخرى فكل منها يعتمد على الأخرى أثناء الأداء، ويقول "كارل فليش" بينما تهتم اليد اليمنى بإنتاج النغمات فإن مهمة اليد اليسرى هي تغيير النغمات [1]، من الملاحظ أن الإصباحة الثالثة عشر عند " بيير جافينيس P.Gavinies" تبنى على عدة تقنيات ومهارات مختلفة خاصة باليد اليسرى مثل الأربيجات Arpeggio ، السلالم Scales، القفزات Shifting ، الاكتافات المفككة Broken Octaves ، الانتقال بين الاوضاع ، الحليات Ornaments مثل حلية التريل .tr، **كالتالي:**

- **الحركات الأربيجية:**

[1] محمد حمدي عبد الفتاح السيد عامر: **مرجع سابق** – ص 144 بتصرف

-**الحركة الأربيجية الصاعدة:** كما في م (3، 20، 21، 22، 23، 40، 41، 44 ،45، 47،57، 58، 66، 67، 72، 73) **كالتالي:**

شكل رقم (30) يوضح الحركة الأربيجية الصاعدة فى الاصباحة رقم(13)

-**الحركة الأربيجية الهابطة** كما في م (4، 5، 6، 20، 40،66، 67، 68، 70، 76) **كالتالي:**

شكل رقم (6) يوضح الحركة الأربيجية الهابطة فى الاصباحة رقم(13)

وترى الباحثة أنه عند أداء الأربيج صعودا وهبوطا قد يترتب عليه عند "جافنييس" اداء بعض النغمات بأسلوب أكثر تعقيدا وغير معتاد ، وتزداد الصعوبة عند الاداء على أوضاع متقدمة من الآلة ، ولذا فعلى الدارس أن يؤدى النغمات على الاوضاع المبتدئة من الالة أولا وبشكل بطيء ومراعاة المسافات بينها والاستماع اليها بشكل جيد، والتركيز على استخدام الترقيم المطلوب من جهة المؤلف قدر الامكان حتى يحقق الهدف من التمرين ويكون الاداء بالتدريج حتى يتم الاداء بشكل مناسب.

- **القفزات اللحنية Melodic Jumps:**

- **مسافة ثالثات هابطة متتالية:** كما في م(25،30، 31، 32، 41،47، 53 ، 60 ، 61، 62، 63) **كالتالي:**

شكل رقم (31) يوضح الثالثات المتتالية الهابطة فى الاصباحة رقم(13)

- **مسافة السادسات المتتالية:** كما في م(27، 28، 29، 50، 51، 77، 78) **كالتالي:**

شكل رقم (32) يوضح السادسات المتتالية فى الاصباحة رقم(13)

- **مسافة الرابعة:** كما في م (3، 4، 5، 6، 17،18، 19، 20، 21، 22، 23، 30،32، 43، 46، 47، 57،58،66، 67، 68، 69، 70، 72، 75، 76) **كالتالي:**

شكل رقم (33) يوضح مسافة الرابعة فى الاصباحة رقم(13)

- **مسافة الخامسة:** كما في م(1، 3،10، 11، 12، 33، 34، 35، 38، 43،50، 52، 56، 57، 58، 70، 74، 78) **كالتالي:**

شكل رقم (34) يوضح مسافة الخامسة فى الاصباحة رقم(13)

- **مسافة السادسة:** كما في م (1، 4، 5، 6، 7، 8، 9،17،19، 24،26، 27، 28، 29، 33، 34، 35، 36،37، 38،43، 46،48، 49، 50،51، 52، 67، 69، 70، 71، 73،75، 77) **كالتالي:**

شكل رقم (35) يوضح مسافة السادسة فى الاصباحة رقم(13)

- **مسافة السابعة:** كما في م(7، 8،17، 18،19،48، 49، 69، 70، 75، 77) **كالتالي:**

شكل رقم (36) يوضح مسافة السابعة فى الاصباحة رقم(13)

- **مسافة الأكتاف** : كما في م(1، 2، 3، 13، 14، 28،29، 30، 33، 34، 35، 36، 38 ، 43 ، 71،72، 79، 80) **كالتالي:**

شكل رقم(37) يوضح مسافات الأكتاف في الاصباحة رقم(13)

- **مسافات تتعدى الأكتاف:** كما في م(4، 5، 6،39، 43، 73، 74، 76 ،77) **كالتالي:**

شكل رقم(38) يوضح مسافات تتعدى الأكتاف في الاصباحة رقم(13)

- **مسافات الاكتافين:** كما في م(4، 5، 15) **كالتالي:**

شكل رقم(39) يوضح مسافات الاكتافين في الاصباحة رقم(13)

وترى الباحثة أنه عند أداء مسافات كبيرة وواسعة وعند القفز أثناء أداء النغمات أو الاداء على أوضاع مختلفة فعلى الدارس أن يراعى كل ما سبق من إرشادات بالإضافة الى التركيز على صوت النغمات و التأكد من دقتها أثناء القفز من خلال الاستماع الجيد لها والى نغمات الاوتار المفتوحة قدر الامكان.

- **الانتقال بين الأوضاع Transitions Between Modes**

- **استخدم الوضع الأول:** كما في م(15، 18، 19، 20، 21، 22، 23، 30، 32، 43، 44، 45، 46،47، 48، 49، 50، 51، 52، 54، 55، 60، 61) **كالتالي:**

شكل رقم(40) يوضح استخدام الوضع الأول في الاصباحة رقم(13)

-**استخدم الوضع الثاني:** كما في م(1، 2، 6، 14،17، 29، 33،34 ،35، 37، 38، 52، 53، 59، 71،76، 77، 78، 79، 80) **كالتالي:**

شكل رقم(41) يوضح استخدام الوضع الثاني في الاصباحة رقم(13)

-**استخدم الوضع الثالث:** كما في م(7، 8، 9، 10، 11، 12، 13،16،25، 28، 30، 31، 46، 56، 57، 58، 59، 61، 62، 63، 64، 69، 70، 72، 73، 74، 75،) **كالتالي:**

شكل رقم(42) يوضح استخدام الوضع الثالث في الاصباحة رقم(13)

-**استخدم الوضع الرابع :**كما في م(3،5،8، 23، 24، 36، 39، 40، 41، 42، 56، 59،65، 66، 67، 68) **كالتالي:**

شكل رقم(43) يوضح استخدام الوضع الرابع في الاصباحة رقم(13)

-استخدم الوضع الخامس: كما في م(3، 4، 59) **كالتالي:**

شكل رقم(44) يوضح استخدام الوضع الخامس في الاصباحة رقم(13)

وترى الباحثة أنه عند الأداء على الأوضاع المختلفة عامة وعند الانتقال بين الاوضاع المتقدمة بشكل خاص أو عند ظهور مصطلح Restez والذى يعنى الإبقاء على نفس الوضع يجب مراعاة تفادى الصوت الذى يمكن أن يظهر عند الانتقال مثل "**الجليساندو**" لذا فعلى الدارس أن يراعى كل ما سبق من إرشادات خاصة باليدين اليمنى واليسرى أثناء الانتقال ومراعاة الانسجام والتوافق بينها وأن يراعى المسافات بشكل دقيق وعند أدائه للعلامات العارضة وأدائه للحليات دون خلل في الزمن.

- **الحليات Ornaments**

-حلية التريل Trill: وهو يعنى "زغردة " وتختصر الى ".tr" وتؤدى التريل بداية من النغمة الأساسية ثم تؤخذ منها بانتظام وبسرعة بدون إحداث نبر قوى في انسيابها حتى تنتهى زمن النوتة الأساسية [1] وظهرت في م(1، 2، 11، 12، 13، 15، 16، 35، 36، 37، 38، 76، 78، 79) **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم(45) يوضح حلية التريل (.tr) في الاصباحة رقم(13)

وترى الباحثة أن أداء حلية ".tr " وعند أدائها على إيقاع سريع أو على أوضاع متقدمة فلابد من الدارس الأداء أولا بشكل منفرد وبطيء ثم أضافة الحلية بشكل بطيء على النغمة وهكذا بالنسبة لباقي الاجزاء بالمؤلفة، أما عند أدائها أثناء الانتقال بين الأوضاع لابد أن يكون الاداء بشكل بطئ ودون حلية ثم أضافتها بعد أداء النغمة بدقة ، مع الاستماع الجيد للنغمات خاصة عند الانتقال الى الوضع الاعلى.

[1] أحمد بيومي : "**القاموس الموسيقى**" ص 432

- **الأداء على نفس الوضع Restez:**

شكل رقم(46) يوضح استخدام المصطلح (Restez)في الاصباحة رقم(13)

وترى الباحثة أن الأداء على نفس الوضع باستخدام المصطلح "Restez" قد يؤدى الى الأداء بشكل أكثر تعقيدا وأحيانا استخدام أسلوب المد الأمامي للأصابع بطريقة غير معتادة فيصل المد أحيانا الى نغمتين أو أكثر لأعلى كما هو مطلوب في الترقيم لذا على الدارس أن يراعى أداء النغمات بدقة ويراعى المسافات بينها و يلتزم بالترقيم حتى يكتسب المهارة المطلوبة في التمرين.

***التظليل أو التلوين الصوتي "Shading and Coloring Voice" المستخدم في الإصباحة (المؤلفة) الرابعة والعشرون:**

-مصطلح .Allegro assai: وهى كلمة إيطالية ، وتعنى سريع باستدامة وتوجد على رأس المؤلفة.

مصطلح .f : وهو اختصار للمصطلح"Forte" وهى كلمة إيطالية ، ومعناها الأداء بشدة وقوة ورنين ساطع، وظهر في جميع موازير المؤلفة .

***الإصباحة (الدراسة) رقم (16):**

أولا: التحليل البنائي Analyses Structural:

- **السلم Scale:** صول/ ك - **الدليل :** فا#
- **السرعة Speed:** Allegro. - **الميزان Meter:** 4/4
- **الطول البنائي:** 56 مازورة -**المصطلحات والأداءات التعبيرية:** Restez ،f.
- **النطاق الصوتي أو(المساحة الصوتيةAcoustic Space) :**

من أغلظ نغمة وهى نغمة (لا) بالإصبع الاول على وتر (صول^5) الى أحد نغمة وهى نغمة(رى^3) بالأصبع الرابع على وتر (رى^5) على الوضع العاشر من الألة

- **الحليات المستخدمة:** التريل.tr ، الأبوجاتورا Appoggiatura

- **الأشكال الإيقاعية المستخدمة Rhythmic Forms:** استخدم الأشكال الإيقاعية التالية:

ثانيا: <u>التحليل العزفى Musical Analyses :</u> تبنى المؤلفة(النهارية) السادسة عشر للمؤلف الموسيقى (بيير جافينيس P. Gavinies) على عدة تقنيات ومهارات أدائية مختلفة ، منها ما هو خاص باليد اليمنى مثل (Legato، Staccato ، f.) ومنها ما هو خاص باليد اليسرى مثل تقنية (الأربيجات Arpeggio ، السلالم Scales، القفزات shifting ، النغمات المزدوج Double Stops ، الانتقال بين الاوضاع Changing of positions)، ويعد الهدف من هذه المؤلفة هو أداء الطلاب لتقنيات على درجة عالية من الصعوبة منها أداء إيقاعات ذات تقسيمات داخلية غير تقليدية خاصة مع وجود ترقيمات معقدة تؤدى على أوضاع مختلفة ، أيضا التركيز على إيقاع على طول المؤلفة مع استخدام نغمات سلمية و أربيجية وقفزات مختلفة على أوضاع مختلفة من الالة خاصة على أجزاء متقدمة من الآلة، الى جانب استخدام بعض الايقاعات الاخرى منها يؤدى بشكل ميلودي ومنها يؤدى على شكل نغمات مزدوجة تؤدى بأسلوب المقابلات الايقاعية مما يذيد الاداء صعوبة، لذا فيمكن الاداء بشكل أبطأ ويتم التدرج في السرعة حتى الوصول الى الاداء المناسب . أما بالنسبة لسياق المؤلفة فبدأت بنغمات على الوضع الأول حتى منتصف م(3) ثم القفز الى الوضع الرابع لأداء نغمة (صول) على وتر (لا) بالإصبع الثالث ليرتكز على الوضع الثالث لأداء نغمة (ري) بالإصبع الاول على نفس الوتر ، واستمر بين الوضعين الاول والثالث حتى م(12) ثم الأداء على الوضع الخامس من م(13) ثم الوضع الثامن والخامس والسادس في م(14) مع الاستمرار على الانتقال بين الاوضاع المختلفة حتى الوصول الى الوضع العاشر كما في م(22، 23ونلاحظ استخدامه لأساليب أدائية مختلفة مثل استخدام أسلوب النغمات المزدوجة بأشكال بسيطة وأشكال تصل الى مستوى من التعقيد مثل استخدامه لأسلوب المقابلات الايقاعية كما في م(55) وأسلوب الأربيجات الذى يبدأ من الوضع الاول ليصل الى الثالث ثم الخامس كما في م(23) ،وأسلوب السلالم كما في م(31) واستخدامه لتقنية (.tr، الأبوجاتورا) وأسلوب (Restez) وهى استمرار الأداء على نفس الوضع كما في م(19، 20، 22، 28، 29، 37، 38، 41، 42، 45، 46، 47،) مع ملاحظة استخدام أسلوب التثبيت لنغمة أو نغمتين متتاليتين وتناوب معها نغمات أخرى ، كما نلاحظ استخدم اسلوب المد للأصابع والذى قد يصل الى نغمتين لأعلى كما استخدم اسلوب القفز لمسافات

تصل الى الاكتاف والاكتافين كما في م(15، 49، 50)، كما استخدم أنماط وأشكال إيقاعية موحدة ومكررة مع استخدام نفس النغمات ولكن على طبقات مختلفة ، **وتشتمل النهارية على :**

أ) التقنيات الفنية الخاصة بتكنيك اليد اليمنى Right Hand Technique:

-الصوت المتصل (Legato): كما في م(1 : 9 ، 12، 14: 30، 33: 46، 48، 50: 55) **كالتالي:**

شكل رقم(47) يوضح الصوت المتصل(Legato) في الاصباحة رقم(16)

وترى الباحثة أنه عند استخدام الصوت المتصل (legato) **و**عند تغيير الاوضاع فقد يحدث خلل خاصة عند وجود نقلة كبيرة بين الاوتار ولذا يجب مراعاة حركة القوس أثنا التغيير بين الاوضاع فيتحتم وجود مساندة من القوس عن طريق تبطيئ حركة القوس بشكل خفيف غير ملحوظ بما لا يؤثر على السمع مع تخفيف الضغط أثناء حركة اليد اليسرى ومراعاة التوافق بين اليدين بحيث يمكن رفع الاصابع بطريقة تسبق الانتقال بين الاوتار بشكل سريع في نفس الوقت الذى ينتقل فيه القوس من وتر الى وتر آخر ويزداد الأمر صعوبة عند وجود نغمات مزدوجة فعلى الدارس أن يؤدى النغمات بشكل مفرد أولا ثم يضيف النغمة الثانية بالتدريج وأدائها بشكل متصل .

-مصطلح الصوت المتقطع "Staccato" : كما ظهر في م(3، 4، 5، 8، 9، 10، 11، 12، 13، 14، 19، 20، 21، 22، 23، 24، 25، 26، 27، 28، 29، 30، 31، 32، 33، 36، 37، 40، 41، 44، 45، 46، 47، 48، 49، 51، 52، 53) **كالتالي:**

شكل رقم(48) يوضح الصوت المتصل في الاصباحة رقم(16)

وترى الباحثة أنه عند استخدام الصوت المتقطع الاستكاتو " Staccato" مع أداء مسافات وقفزات واسعة على أوتار وأوضاع متقدمة من الآلة فأنه على الدارس أن يلاحظ (حركة اليد اليمنى) ومدى ثبات القوس على الاوتار ، مع الضغط على النغمات أثناء الأداء ثم الاسترخاء بعدها بحيث يكون للصوت بداية حادة ولكن قصيرة ، مع محاولة الاداء دون توتر أو تشنج ، وأن يبطئ الايقاع ثم التسريع بالتدريج حتى الوصول الى الاداء الأمثل، أما عند الانتقال الى الوضع المختلف لابد من مراعات المسافة بين النغمات والاستماع الدقيق اليها مع الاستعانة بنغمات الاوتار المفتوحة قدر

الامكان.

ب)**التقنيات والمهارات الأدائية الخاصة بتكنيك اليد اليسرى Left Hand Technique :** من الملاحظ أن الإصباحة السادسة عشر عند " بيير جافينيس P.Gavinies" تبنى على عدة تقنيات ومهارات مختلفة خاصة باليد اليسرى مثل الأربيجات Arpeggio ، السلالم Scales، القفزات Shifting ، الاكتافات المفككة Broken Octaves،الانتقال بين الاوضاع ، الحليات Ornaments مثل حلية التريل .tr، **كالتالي:**

- **الحركات الأربيجية:**

أ)الحركة الأربيجية الصاعدة: كما في م (3، 4، 5، 10، 11، 19، 20، 21، 22، 26، 27، 28، 33، 36، 37، 44، 46،47، 48 ، 49، 51 ، 52، 53) **كالتالي:**

شكل رقم (49) يوضح الحركة الأربيجية الصاعدة فى الاصباحة رقم(16)

ب)الحركة الأربيجية الهابطة كما في م(3، 4، 10، 11، 15، 36، 46،47، 48، 51،52) **كالتالي:**

شكل رقم (50) يوضح الحركة الأربيجية الهابطة فى الاصباحة رقم(16)

وترى الباحثة أنه عند أداء النغمات الأربيجية الصاعدة والهابطة مع الانتقال بين الاوضاع المختلفة أو مع البقاء على نفس الوضع باستخدام المصطلح "Restez " لذا لابد من مراعاة الدارس لحركة اليد اليمنى و تآلفها مع اليد اليسرى ومراعاة المرونة وعدم التشنج أثناء الانتقال مع تخفيف ضغط الاصابع أثناء الانتقال حتى يكون الانتقال سلس ومرن.

- **القفزات اللحنية Melodic Jumps:**

- **مسافة الرابعة:** كما في م (1، 2، 3، 4، 19، 20، 22، 24، 25، 26، 27، 32،33، 34، 35، 36، 38، 40، 41، 42، 43، 44، 47، 49،48، 51، 52، 53، 55،) **كالتالي:**

شكل رقم (51) يوضح مسافة الرابعة فى الاصباحة رقم(16)

- **مسافة الخامسة:** كما في م (2،1، 19، 24، 25،33، 34، 41، 42، 43، 44، 48، 49، 53، 54، 55) **كالتالي:**

شكل رقم (52) يوضح مسافة الخامسة فى الاصباحة رقم(16)

- **مسافة السادسة:** كما في م (29، 30، 32، 33، 42، 43، 44، 45، 46، 48، 53،49، 54، 55) **كالتالي:**

شكل رقم (53) يوضح مسافة السادسة فى الاصباحة رقم(16)

- **مسافة السابعة:** كما في م (20، 24، 25، 26، 28، 30،41، 42، 54، 55) **كالتالي:**

شكل رقم (54) يوضح مسافة السابعة فى الاصباحة رقم(16)

- **مسافة السابعة مع نغمات الأربيج:** كما في م (28، 31، 43) **كالتالي:**

شكل رقم (55) يوضح مسافة السابعة فى الاصباحة رقم(16)

- **مسافة الأكتاف** : كما في م (5، 6، 7، 9، 15، 17، 24،21،20، 25، 32، 38، 39، 40، 42، 43، 54، 55) **كالتالي:**

شكل رقم(56) يوضح مسافات الأكتاف في الاصباحة رقم(16)

- **مسافات تتعدى الأكتاف:** كما في م(13،12، 20، 22، 29،27،23، 32، 36، 37، 43،42، 45، 48، 50، 54) **كالتالي:**

شكل رقم(14) يوضح مسافات تتعدى الأكتاف في الاصباحة رقم(13)

- **مسافات الاكتافين:** كما في م(15، 17) **كالتالي:**

شكل رقم (57) يوضح مسافة الأكتافين فى الاصباحة رقم(16)

- **مسافات تتعدى الاكتافين:** كما في م(20 :21، 22: 23، 23: 24 ، 32، 33، 49) **كالتالي:**

شكل رقم(58) يوضح مسافات تتعدى الاكتافين في الاصباحة رقم(16)

- **مسافات تصل الى3 أكتاف** : كما في م(49) **كالتالي:**

شكل رقم (59) يوضح مسافة تصل الى 3 أكتاف فى الاصباحة رقم(16)

وترى الباحثة أنه عند أداء المسافات بشكل عام وعند أداء المسافات الواسعة بشكل خاص فأن ذلك يتطلب دقة كبير من العازف خاصة عند الانتقال بين الأوضاع وبين الاوتار المختلفة فلابد من الدارس من الاحساس بالمسافات والاستماع الجيد للنغمات مع محاولة الاستعانة بالأوتار المفتوحة

قدر الامكان للتأكد من دقتها.

- **الانتقال بين الأوضاع Transitions Between Modes**

- **استخدم الوضع الأول:** كما ظهر في م(1، 2، 5 ، 7، 10، 11، 12، 13، 15، 16، 17، 18، 19، 20، 24، 25، 29، 31،30، 33، 36، 40، 43، 44، 49، 50، 51، 53، 54، 55) **كالتالي:**

شكل رقم(60) يوضح استخدام الوضع الأول في الاصباحة رقم(16)

- **استخدم الوضع الثاني:** كما ظهر في م(3،4، 6، 20، 21، 22، 26، 27، 28، 31، 34، 39، 41، 52) **كالتالي:**

شكل رقم(61) يوضح استخدام الوضع الثاني في الاصباحة رقم(16)

شكل رقم (62) يوضح استخدام الوضع الثاني فى الاصباحة رقم(16)

- **استخدم الوضع الثالث:** كما ظهر في م(3، 4، 5، 6، 22، 23، 27، 28، 31، 32، 33، 36، 37، 41، 45، 52، 53) **كالتالي:**

شكل رقم(63) يوضح استخدام الوضع الثالث في الاصباحة رقم(16)

- **استخدم الوضع الرابع :** كما في م(3، 4، 6، 13، 14، 23، 26، 27، 28، 30، 38، 39، 41، 42، 43،44، 46، 47، 48، 51، 52، 54) **كالتالي:**

شكل رقم(64) يوضح استخدام الوضع الرابع في الاصباحة رقم(16)

- **استخدم الوضع الخامس:** كما في م(13، 14، 29، 36، 37، 38) **كالتالي:**

شكل رقم(65) يوضح استخدام الوضع الخامس في الاصباحة رقم(16)

- **استخدم الوضع السادس:** كما في م(13، 14، 20،21، 37) **كالتالي:**

شكل رقم (66) يوضح استخدام الوضع السادس في الاصباحة رقم(16)

- **استخدم الوضع السابع:** كما في م(49) **كالتالي:**

شكل رقم (67) يوضح استخدام الوضع السابع في الاصباحة رقم(16)

- **استخدم الوضع الثامن:** كما في م(14،22، 23) **كالتالي:**

شكل رقم (68) يوضح استخدام الوضع الثامن في الاصباحة رقم(16)

وترى الباحثة أنه عند الاداء على بعض الاوضاع مثل الوضع الثاني والاوضاع المتقدمة مثل الرابع والخامس والسادس والسابع والثامن وعند الانتقال بين الاوضاع عامة و الانتقال الى الاوضاع المتقدمة خاصة فأن ذلك يحتاج الى دقة كبيرة من الدارس وسرعة في الاداء و الانتقال بين الأوضاع دون قطع في الصوت في حالة الصوت المتصل أو خلل في الزمن وهذا يجعل الدارس يشعر برهبة وخوف من الوقوع في خطأ خاصة عند تغيير الوضع أو عند الأداء على الاوضاع المتقدمة مع مراعاة تفادى الصوت مثل "**الجليساندو**" الذى يمكن أن يحدث أثناء الانتقال لذا على الدارس أتقان هذا النوع من التكنيك والتمكن من أداء الانتقال وذلك بالاهتمام بدراسة المسافات بين

النغمات بشكل جيد والاستماع اليها بدقة والى الاوتار المفتوحة قدر الامكان والاداء يكون في البداية بشكل بطئ وأن يتدرج في السرعة حتى يصل الى الأداء المناسب.

- **الحليات Ornaments**
- **حلية التريل Trill:** كما في م(1، 2، 3، 4، 5، 9، 16، 17، 18، 19، 26، 27، 33، 36، 37، 41، 45، 51، 52، 53، 54) **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم(69) يوضح حلية التريل (.tr) في الاصباحة رقم(16)

- **حلية الأبوجاتورا Appoggiatura :** تكتب هذه الحلية في المدونة الموسيقية على شكل نوتة صغيرة ، وفى الغالب تأخذ جزء من بداية أو نهاية النغمة الأساسية المراد عزفها وفقا لمكانها على النوتة وبذلك يقع الضغط القوى على الحلية أو العكس على النغمة الأساسية ، وتظهر حلية الأبوجاتورا في نغمات أحد أو أغلظ من النغمة الأساسية كما ظهر في م(33) **كالتالي:**

شكل رقم(70) يوضح حلية (الأبوجاتورا) في الاصباحة رقم(16)

وترى الباحثة أنه لابد من اتباع ما سبق من إرشادات مقترحة في النهارية "الدراسة" السابقة للتغلب على صعوبات الاداء.

- **العزف المزدوج"Double Stops":** كما في م(1، 2، 16، 17، 18، 34، 35، 50، 55) **كالتالي:**

شكل رقم(71) يوضح العزف المزدوج في الاصباحة رقم(16)

شكل رقم(72) يوضح العزف المزدوج في الاصباحة رقم(16)

وترى الباحثة مراعاة اتباع ما سبق من إرشادات مقترحة في النهارية "الدراسة" الأولى.

التظليل أو التلوين الصوتي "Shading and Coloring Voice" المستخدم في الإصباحة (المؤلفة) السادسة عشر :

-**مصطلح .Allegro**: وهى كلمة إيطالية ، وتعنى سريع وتوجد على رأس المؤلفة (الإصباحة).

مصطلح .f : وهو اختصار للمصطلح"Forte" وهى كلمة إيطالية ، ومعناها الأداء بشدة وقوة ورنين ساطع، وظهر في جميع موازير المؤلفة كما في م(1: 20، 22: 56).

مصطلح .p : وهو اختصار للمصطلح"Piano" وهى كلمة إيطالية ، ومعناها الأداء بضعف وخفوت في الأداء، وظهر في جميع موازير المؤلفة كما في م(21).

***الإصباحة (الدراسة) رقم (18):**

أولا: التحليل البنائي Analyses Structural:

- **السلم Scale:** لا/ك – **الدليل :** فا#، دو#، صول#
- **السرعة Speed:** .Allegro non troppo **-الميزان Meter:** 4/4
- **الطول البنائي:** 74 مازورة
- **النطاق الصوتي Acoustic Space :** من أغلظ نغمة وهى نغمة (صول^5) الوتر الى أحد نغمة وهى نغمة (مى^3) بالأصبع الرابع على وتر (مى^5) .
- **الحليات المستخدمة:** التريل.tr، الأبوجاتورا Appoggiatura
- **الأشكال الإيقاعية Rhythmic Forms :**

ثانيا: التحليل النظري والعزفى Musical Analyses :

*** اللحن:** تبنى المؤلفة أو (الإصباحة) الثامنة عشر (لجافينيس Gavinies) على عدة تقنيات ومهارات مختلفة ، منها ما هو خاص باليد اليمنى مثل (Legato، Staccato، spiccato ، f.) ومنها ما هو خاص باليد اليسرى مثل تقنية (الأربيجيو Arpeggio ، النغمات المزدوج Double Stops ، القفزات shifting ، الانتقال بين الاوضاع Changing of positions ، و حليات

مثل .tr، و الأبوجاتورا) ، أما بالنسبة لسياق الإصباحة فبدأت بنغمات تآلف الدرجة الأولى لسلم (لا/ك) والتركيز عليه مع ملاحظة التنوع في استخدام النغمة وجوابها والقفز لمسافات مختلفة تصل الى الاكتاف والاكتافين ومسافات تتعدى الاكتاف والاكتافين ، كما استخدام أنماط إيقاعية و لحنية ثابتة ومختلفة ، أيضا ملاحظة التركيز على نغمة معينة وتناوب شكل لحنى معها ، بالإضافة الى استخدام نغمات أربيجية و سلمية صاعدة وهابطة و قفزات بسيطة وواسعة ، بالإضافة الى استخدام حليات مثل حلية .tr ، الأبوجاتورا Appoggiatura بكثرة ، واستخدام أسلوب الاداء على نفس الوضع Restez، واستخدم النغمات المزدوجة Double Stops بإيقاعات ومسافات صاعدة وهابطة مختلفة وعلى أوضاع مختلفة ، كما استخدم العلامات العرضة مثل الدييز والدوبل دييز(# ، ×)، **<u>ويشتمل التحليل العزفى على</u>** :

<u>أ) تقنيات ومهارات أدائية وتعبيرية خاصة بتكنيك اليد اليمنى Right Hand Technique</u> :

1) الصوت المتصل (Legato): وظهر في كل المؤلفة **<u>فيما عدا</u>** م (13، 42، 44) **<u>والشكل التالي يوضح ذلك</u>:**

شكل رقم(73) يوضح المتصل(Legato) في الاصباحة رقم(18)

شكل رقم(74) يوضح المتصل(Legato) في الاصباحة رقم(18)

وترى الباحثة أنه عند استخدام تقنية " الليجاتوLegato " أثناء أداء مسافات وقفزات واسعة و عند وجود حلية في منتصف الايقاعات مثل حلية ".tr " فلابد على الدارس أن يلاحظ حركات القوس بدقة وأن يتسم بالمرونة وعدم الأخلال بالزمن أثناء الانتقال مع التركيز على الرسغ أثناء الأداء ويكون الأداء بمساعدة من مقدمة الذراع ولكن بدون ضغط أو توتر ومحاولة أدراك مدى ارتباط القوس وتوافقه مع اليد اليسرى من حيث التناسق والتآلف والبعد عن التوتر و أن يتسم بالاسترخاء والانسجام ، كما يمكن البدء بتقسيم الايقاعات الى أجزاء صغيرة ثم التدرج أكثر فأكثر حتى الوصول الى الاداء

المناسب خاصة عند الانتقال الى الوضع المختلف فلابد من مراعات المسافة بين النغمات والاحساس بها مع الاستماع الجيد أليها والى نغمات الاوتار المفتوحة قدر الإمكان للتأكد من دقتها والتركيز على أداء الحلية وأن لا يخل بالزمن عند أدائها ذلك لأن أدائها يتطلب سرعة متوافقة مع سرعة الايقاع.

2-مصطلح الصوت المتقطع "Staccato" : كما ظهر في م(2، 5، 6، 10، 13، 23، 24، 25، 26، 28 ، 29، 30، 31، 32، 34، 36، 37، 42، 44، 47، 48، 51، 53، 54، 59، 64، 65، 66، 68، 68، 69، 70، 71، 72، 73) **<u>والشكل التالي يوضح ذلك</u>:**

شكل رقم(75) يوضح الصوت المتقطع Staccato في الاصباحة رقم(18)

شكل رقم(76) يوضح الصوت المتصل في الاصباحة رقم(18)

وترى الباحثة أنه عند استخدام تقنية الصوت المتقطع "Staccato" مع الانتقال بين أوضاع مختلفة فالأداء يكون باستخدام القوس عندما يكون بعيدا عن الوتر أي يتم دفع القوس وأن ينزل على الوتر بضربات متقطعة تؤدى في اتجاهات مختلفة صاعدة وهابطة ويلاحظ أن المسئولية هنا تقع على الرسخ في الاداء فعلى الدارس مراعاة ذلك.

3) الأسبيكاتو(Spiccato) : وظهر هذا الأسلوب في م(32، 41، 43، 57 ، 58، 58) **<u>كالتالي:</u>**

شكل رقم(77) يوضح الأسبيكاتو في الاصباحة رقم(18)

وترى الباحثة أنه عند استخدام تقنية الأسبيكاتو(Spiccato) وعند أداءه مع النغمات المزدوجة و يعنى "بالأسبيكاتو" أداء النغمات بشكل منفصل عن بعضها البعض ولكن داخل قوس لحنى واحد فيراعى أداه بوثب من القوس على الاوتار بخفة و بأقصر ما يمكن ويكون من خلال التركيز على

الرسخ وممكن أن يؤدى بمنتصف القوس أو أعلى منه قليلا ، وعلى الدارس أيضا أن يؤدى أولا بشكل بطيء وبشكل مفرد ثم يتدرج في الأداء حتى يؤدى بشكل مزدوج للنغمات وأن يكون بشكل مرن ويكون الصوت الناتج رنانا وواضحا قدر الامكان.

ثانيا: التقنيات والمهارات الأدائية الخاصة باليد اليسرى Left Hand Technique :

أ) الحركة الأربيجية الصاعدة: كما ظهرت في م (10، 20، 21، 30، 35، 40، 41، 43، 45، 46، 51، 60، 61، 65، 72، 73) **كالتالي :**

شكل رقم (78) يوضح الحركة الأربيجة الصاعدة فى الاصباحة رقم(18)

ب)الحركة الأربيجية الهابطة: : ظهرت في م (50، 66،72) **كالتالي:**

شكل رقم (79) يوضح الحركة الأربيجية الهابطة فى الاصباحة رقم(18)

- **الحركة السلمية الصاعدة والهابطة :** كما في م(14،17 ، 18، 26،50 ،52 ، 55 ، 56 ، 57) **كالتالي :**

شكل رقم (80) يوضح الحركة السلمية الصاعدة فى الاصباحة رقم(18)

- **القفزات اللحنية والمزدوجة Double and Melodic Jumps :**

– **مسافة الرابعة:** كما في م(1،3،5، 9، 10، 11، 13، 19، 20، 21،22، 23، 25، 26، 30،31، 32، 35، 38، 40، 45، 46، 49،55، 58، 60، 61، 62، 63، 65، 70) **كالتالي:**

شكل رقم (81) يوضح مسافة الرابعة فى الاصباحة رقم(18)

- **مسافة الخامسة:** كما في م (4، 5، 8، 10، 11، 20، 21، 25، 26، 27، 31، 36، 40 ، 47،49، 62، 63،70) **كالتالي:**

شكل رقم (82) يوضح مسافة الخامسة فى الاصباحة رقم(18)

- **مسافة السادسة:** كما في م (4، 5، 9، 10، 15، 19، 20، 21، 24، 27، 29،30، 38، 40، 47، 49، 53، 54، 55 ،64، 67، 69، 70) **كالتالي :**

شكل رقم (83) يوضح مسافة السادسة فى الاصباحة رقم(18)

- **مسافة السابعة:** كما في م (16 ،22، 23، 25، 26، 30، 31، 32، 36، 37، 62، 63) **كالتالي :**

شكل رقم (84) يوضح مسافة السابعة فى الاصباحة رقم(18)

- **مسافة الأكتاف :** كما في م(1، 2، 3، 6، 8،9 ،12، 15، 17، 25، 26، 28، 31، 32، 39، 41، 43، 47، 50، 51، 52، 53، 54، 55، 56، 64، 65، 66، 68، 69) **كالتالي**

شكل رقم(85) يوضح مسافات الأكتاف في الاصباحة رقم(18)

- **مسافات تتعدى الأكتاف:** ظهرت في م(7، 8، 9، 10، 12، 15، 16، 22، 24، 25، 28، 29، 47، 48، 50، 52، 65، 66، 67، 68، 70،) **كالتالي:**

شكل رقم(86) يوضح مسافات تتعدى الأكتاف في الاصباحة رقم(18)

- **مسافات تصل الى الاكتافين :** ظهرت في م (7 ،31، 53، 54، 58، 59، 68) **كالتالي:**

شكل رقم(87) يوضح مسافات تصل الى الاكتافين في الاصباحة رقم(18)

وترى الباحثة أنه عند أداء المسافات بشكل عام وعند أداء المسافات الواسعة بشكل خاص فأن ذلك يتطلب دقة كبيرة من العازف خاصة عند الانتقال بين الأوضاع وبين الاوتار المختلفة فعلى الدارس الاحساس بالمسافات والاستماع الجيد للنغمات مع محاولة الاستعانة بالأوتار المفتوحة قدر الامكان للتأكد من دقتها.

- **الانتقال بين الأوضاع Transitions Between Modes**

- **استخدم الوضع الأول:** كما ظهر في م (1، 2، 7،9، 10،11، 14، 15، 16، 17، 18 ، 19، 20، 21، 22، 23، 24، 25، 32، 33، 34، 35، 41، 42، 43، 45، 46، 55، 56، 57، 67، 68، 72، 73، 74) **كالتالي :**

شكل رقم(88) يوضح استخدام الوضع الأول في الاصباحة رقم(16)

- **استخدم الوضع الثاني:** كما ظهر في م(3،5، 7،10، 11،12،17، 20، 27، 28، 31، 36، 40، 43، 49، 50، 51، 52، 57، 63، 65، 69) **كالتالي:**

شكل رقم(89) يوضح استخدام الوضع الثاني في الاصباحة رقم(16)

- **<u>استخدم الوضع الثالث:</u>** كما ظهر في م(2، 3، 4، 5، 6، 7، 8، 9، 11 ، 12، 26، 27، 31،30،28، 35، 39، 40، 41، 51، 52، 53، 54، 55، 57، 59، 60، 61، 62، 65،64، 66، 70،69، 71) **<u>كالتالي :</u>**

شكل رقم(90) يوضح استخدام الوضع الثالث في الاصباحة رقم(16)

- **<u>استخدم الوضع الرابع :</u>** كما في م(3، 27، 38،28، 43، 44، 47، 48، 51، 53، 54، 58، 59، 70، 71) **<u>كالتالي :</u>**

شكل رقم(91) يوضح استخدام الوضع الرابع في الاصباحة رقم(16)

- **<u>استخدم الوضع الخامس</u>**: كما في م(12، 27، 35 ،37، 39، 49، 52، 58 ،59، 70، 71) **<u>كالتالي:</u>**

شكل رقم(92) يوضح استخدام الوضع الخامس في الاصباحة رقم (16)

- **<u>استخدم الوضع السادس</u>** : كما في م(12،26، 27، 37،38) **<u>كالتالي :</u>**

شكل رقم(93) يوضح الوضع السادس في الاصباحة رقم(16)

- **<u>استخدم الوضع السابع:</u>** كما ظهر في م(27، 65) **<u>كالتالي:</u>**

شكل رقم(94) يوضح الوضع السابع في الاصباحة رقم(16)

وترى الباحثة أنه عند الاداء على بعض الاوضاع مثل الوضع الثاني والاوضاع المتقدمة مثل الرابع والخامس والسادس والسابع والثامن وعند الانتقال بين الاوضاع عامة و الانتقال الى الاوضاع المتقدمة خاصة فأن ذلك يحتاج الى دقة كبيرة من الدارس وسرعة في الاداء و الانتقال بين الأوضاع دون قطع في الصوت في حالة الصوت المتصل أو خلل في الزمن وهذا يجعل الدارس يشعر برهبة وخوف من الوقوع في خطأ خاصة عند تغيير الوضع أو عند الأداء على الاوضاع المتقدمة مع مراعاة تفادى الصوت مثل "**الجليساندو**" الذى قد يحدث أثناء الانتقال لذا فعلى الدارس أتقان هذا النوع من التكنيك والتمكن من أداءه وذلك بالاهتمام بدراسة المسافات بين النغمات بشكل جيد والاستماع اليها بدقة والى الاوتار المفتوحة قدر الامكان والاداء يكون في البداية بشكل بطئ وأن يتدرج في السرعة حتى يصل الى الأداء المناسب.

- **<u>الحليات Ornaments</u>**

حلية التريل Trill: كما في م(3، 4، 5، 7، 9، 47، 48، 49، 50، 51، 55، 97، 98) **<u>كالتالي:</u>**

شكل رقم(95) يوضح حلية "التريل" في الاصباحة رقم(16)

- **حلية الأبوجاتورا "Appoggiatura":**تكتب هذه الحلية في المدونة الموسيقية على شكل نوتة صغيرة ، وفى الغالب تأخذ جزء من بداية أو نهاية النغمة الأساسية المراد عزفها وفقا لمكانها على النوتة وبذلك يقع الضغط القوى على الحلية أو العكس على النغمة الأساسية ، وتظهر حلية الأبوجاتورا في نغمات أحد أو أغلظ من النغمة الأساسية كما ظهرت في م(16) **<u>كالتالي:</u>**

شكل رقم(96) يوضح حلية الأبوجاتورا في الاصباحة رقم(16)

وترى الباحثة أنه يجب مراعاة ما سبق من ارشادات ومقترحات.

- **العزف المزدوج Double Stops:**

- ظهر أسلوب العفق المزدوج بين نغمتين في م(جميع الموازير بالإصباحة) فيما عدى بعض الموازير ومنها م (13، 42، 44، 74) **كالتالي:**

شكل رقم(97) يوضح العزف المزدوج في الاصباحة رقم(16)

التظليل أو التلوين الصوتي "Shading and Coloring Voice" المستخدم في الإصباحة (المؤلفة) الثامنة عشر:

-مصطلح .Allegro non troppo: وهى كلمة إيطالية ، وتعنى سريع وتوجد على رأس المؤلفة (النهارية).

مصطلح .f : وهو اختصار للمصطلح"Forte" وهى كلمة إيطالية ، ومعناها الأداء بشدة وقوة ورنين ساطع، وظهر في جميع موازير المؤلفة.

***النهارية (الدراسة) رقم (19):**

أولا: التحليل البنائي Analyses Structural:

- **السلم Scale:** مي/ك - **الدليل:** فا#، دو#، صول# ، ري# لا#
- **السرعة Speed:** Allegro brillante - **الميزان Meter:** 4/4
- **الطول البنائي:**98 مازورة - **المصطلحات والأداءات التعبيرية:** f.، Restez
- **النطاق الصوتي Acoustic Space :**

من أغلظ نغمة وهى نغمة (صول5) الوتر الى أحد نغمة وهى نغمة(دو3) بالأصبع الرابع على وتر (مى5) على الوضع العاشر من الألة .

- **الحليات المستخدمة:** التريلtr.، الأبوجاتورا Appoggiatura

- **الأشكال الإيقاعية المستخدمة Rhythmic Forms:** استخدم الأشكال الإيقاعية التالية:

ثانيا: <u>التحليل النظري والعزفى Musical Analyses :</u> تبنى المؤلفة أو (الإصباحة) التاسعة عشر (لجافينيس Gavinies) على عدة تقنيات ومهارات أدائية مختلفة ، منها ما هو خاص باليد اليمنى مثل (Legato، Staccato، .P، f.) ومنها ما هو خاص باليد اليسرى مثل تقنية (الأربيجاتArpeggio ، السلالم Scales، القفزات shifting ، النغمات المزدوج Double Stops ، الانتقال بين الاوضاع Changing of positions) فبدأت بنغمات أربيج الدرجة الأولى سلم (مي/ك)، ثم نلاحظ التركيز بشكل عام على تقنية الأربيجات مع التنوع في أدائها على جميع الطبقات وعلى أوضاع مختلفة من الألة وخاصة على الأوضاع المتقدمة منها و أدائها بشكل خاص بالمؤلف فاستخدم نغمات الأربيج على شكل تيمة معينة لا تخرج عن نغمات الأربيج نفسها ، كما استخدام أيضا مسافة الثالثات تليها القفز لمسافة السادسات بكثرة ، أيضا استخدم الشكل الإيقاعي بكثرة، مع استخدم شكل لحنى معين ، ونلاحظ التنوع في استخدام النغمة وجوابها والقفز لمسافات مختلفة تصل الى الاكتاف والاكتافين ، ونغمات سلمية ، و حليات مثل حلية (حلية التريل Trill ، وحلية الأبوجاتورا "Appoggiatura) ، **واشتمل التحليل العزفى في الإصباحة على:**

<u>أ) التقنيات والمهارات الأدائية الخاصة باليد اليمنى Right Hand Technique:</u>

<u>- أشكال القوسForms of Bow:</u>

1) الصوت المتصل (Legato): وظهر هذا الأسلوب في م (8، 9، 10، 14،13، 17، 18، 19، 20، 28، 29، 31، 32، 37، 38، 39، 40، 45: 64، 69: 74، 78، 79، 87: 90، 96، 97) **<u>كالتالي</u>**:

شكل رقم(98) يوضح الصوت المتصل(Legato) في الاصباحة رقم(19)

2) الصوت المتقطع (Staccato) : وظهر هذا الاسلوب في م(1: 46، 51: 95) **<u>التالي</u>**:

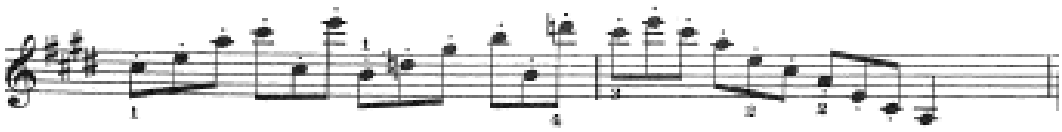
شكل رقم(99) يوضح الصوت المتقطع Staccato في الاصباحة رقم(19)

ثانيا: التقنيات والمهارات الأدائية الخاصة باليد اليسرىLeft Hand Technique :

- **الحركة الأربيجية الصاعدة:** كما ظهرت في م (1، 2، 6، 7، 12، 13، 14، 20، 21،30، 35، 40، 42، 44، 45، 46، 51 ، 60، 61، 65، 68،70، 72، 73) **كالتالي :**

شكل رقم (100) يوضح الحركة الأربيجة الصاعدة فى الاصباحة رقم (19)

- **الحركة الأربيجية الهابطة:** كما ظهرت في م (6 ،13، 42، 44، 72) **كالتالي:**



شكل رقم (101) يوضح الحركة الأربيجية الهابطة فى الاصباحة رقم(19)

- **الحركة السلمية الصاعدة:** كما في م (89، 90) **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (102) يوضح الحركة السلمية الصاعدة فى الاصباحة رقم(19)

- **الحركة السلمية الهابطة:** كما في م (77، 78، 96، 97، 98) **كالتالي :**

شكل رقم (103) يوضح الحركة السلمبة الهابطة فى الاصباحة رقم(19)

- **القفزات اللحنية Melodic Jumps:**

- **مسافة الرابعة:** ظهرت في م(3، 12، 22، 23، 24، 25، 28، 29، 31، 35، 36، 42، 43، 52، 53، 58، 59، 60، 61، 63، 67، 68، 70، 72،75، 76، 79، 80، 85، 86، 87) **كالتالي :**

شكل رقم (104) يوضح مسافة الرابعة فى الاصباحة رقم(19)

- **مسافة الخامسة:** ظهرت في م (6، 8، 9، 10، 12، 16، 17، 18، 22، 23، 24،37، 39، 41، 42، 47، 49، 50، 52، 53، 54، 55، 56، 57، 58، 59، 61، 69، 70، 71، 72، 83، 84، 85، 86) **كالتالي:**

شكل رقم (105) يوضح مسافة الخامسة فى الاصباحة رقم(19)

- **مسافة السادسة:** ظهرت في م (5، 6، 7، 8، 9، 13، 14، 15، 16، 22، 23، 24، 25، 31، 38، 40، 41، 48، 49، 50، 54، 58، 59، 60، 62، 69، 70، 71، 72،77، 78، 79، 83، 84، 85، 86) **كالتالي :**

شكل رقم (106) يوضح مسافة السادسة فى الاصباحة رقم(19)

- **مسافة السابعة:** ظهرت في م (73 ،79، 85) **كالتالي:**

شكل رقم (107) يوضح مسافة السابعة فى الاصباحة رقم(19)

- **مسافة الأكتاف :** كما في م(3، 13، 14، 31، 43، 44، 56، 72،57، 89، 90) **كالتالي**

شكل رقم(108) يوضح مسافة الأكتاف في الاصباحة رقم(19)

- **مسافات تتعدى الأكتاف:** ظهرت في م(3،2،1، 6، 7، 8، 9، 10، 13، 14، 15، 16، 25، 26، 27، 30، 34، 48، 65، 67، 71، 72، 76، 82، 87، 88) **كالتالي :**

شكل رقم(109) يوضح مسافات تتعدى الأكتاف في الاصباحة رقم(19)

- **مسافات تصل الى الاكتافين :** ظهرت في م(1، 8، 12، 33،81) **كالتالي:**

شكل رقم(110) يوضح مسافات تصل الى الاكتافين في الاصباحة رقم(19)

- **مسافات تتعدى الاكتافين:** ظهرت في م(2، 15، 16) **كالتالي:**

شكل رقم (111) يوضح مسافات تتعدى الأكتاف في الاصباحة رقم(19)

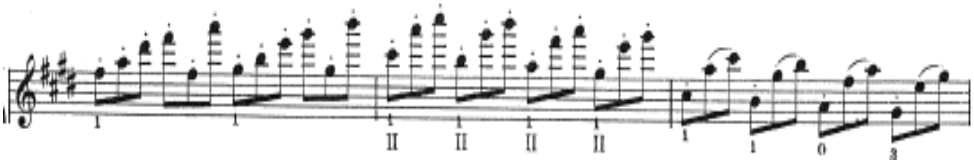
- **الاكتافات المفككة** Broken Octaves: ظهرت في م(11، 89 ، 90) **كالتالي:**

شكل رقم(112) يوضح الاكتافات المفككة في الاصباحة رقم(18)

- **الانتقال بين الأوضاع Transitions Between Modes تنوعت الاوضاع كالتالي:**
- **استخدم الوضع الأول:** كما ظهر في م(5، 6، 7، 33، 36، 37، 38، 39، 49، 50، 51، 52، 53، 54، 55، 56، 57، 64، 65،66، 68، 69، 71، 78، 79، 80،82، 83، 85، 86،87، 88، 89، 91، 92، 94، 95،96، 97، 98) **كالتالي**

شكل رقم(113) يوضح استخدام الوضع الأول في الاصباحة رقم(19)

- **استخدم الوضع الثاني:** كما ظهر في م(20، 32، 35، 48، 67، 77، 78،85) **كالتالي:**



شكل رقم(114) يوضح استخدام الوضع الثاني في الاصباحة رقم(19)

- **استخدم الوضع الثالث:** كما ظهر في م(5، 6، 9، 10، 11، 12، 13، 14، 15، 30، 33، 35، 36، 38، 63،65، 67، 68، 69، 70،71، 72، 73، 74، 75، 77، 80، 84، 90، 91، 92) **كالتالي :**

شكل رقم(115) يوضح استخدام الوضع الثالث في الاصباحة رقم(19)

- **استخدم الوضع الرابع** ظهر في م(1،8، 16،17، 18، 19، 20، 21، 22، 23، 24، 25، 26، 27، 28، 29، 31، 32، 33،34،35، 40، 41، 42، 43، 44، 45، 46، 47، 58، 59، 60، 61، 62،66، 70،75، 77، 81، 83، 86، 96) **كالتالي :**

شكل رقم(116) يوضح استخدام الوضع الرابع في الاصباحة رقم(19)

- **استخدم الوضع الخامس:** ظهر في م(1، 5، 6، 76، 77، 80، 81،85،96) **كالتالي :**

شكل رقم(117) يوضح استخدام الوضع الخامس في الاصباحة رقم(19)

- **استخدم الوضع السادس :** كما ظهر في م(2، 3، 4، 36، 76، 93) **كالتالي :**

شكل رقم(118) يوضح استخدام الوضع السادس في الاصباحة رقم(19)

- **استخدم الوضع السابع** كما ظهر في م(2،4، 70،94، 95) **كالتالي:**

شكل رقم(119) يوضح استخدام الوضع السابع في الاصباحة رقم(19)

- **الحليات Ornaments**
- **حلية التريل Trill**: كما ظهرت في م(9، 10، 32، 40، 56، 57) **كالتالي :**

شكل رقم(120) يوضح حلية (.tr) في الاصباحة رقم(19)

- **حلية الأبوجاتورا "Appoggiatura"**: كما ظهرت في م(32) **كالتالي :**

شكل رقم(121) يوضح حلية الأبوجاتورا في الاصباحة رقم(19)

- **العزف المزدوج Double Stops:** كما ظهر في م (97، 98) **كالتالي:**

شكل رقم(122) يوضح العزف المزدوج في الاصباحة رقم(19)

التظليل أو التلوين الصوتي "Shading and Coloring Voice" المستخدم في الإصباحة (المؤلفة) التاسعة عشر:

-مصطلح .Allegro brillante: وهى كلمة إيطالية ، وتعنى سريع ولامع وتوجد على رأس المؤلفة (الإصباحة).

مصطلح .f : وهو اختصار للمصطلح"Forte" وهى كلمة إيطالية ، ومعناها الأداء بشدة وقوة ورنين ساطع، وظهر في جميع موازير المؤلفة فيما عدا م(46).

مصطلح .p : وهو اختصار للمصطلح"Piano" وهى كلمة إيطالية ، ومعناها الأداء بضعف وخفوت في الأداء، وظهر في جميع موازير المؤلفة كما في م(46).

البورتامنتو Portamento: من طرق الانتقال بين الاوضاع Shifting، وهو الاداء الصوتي من نغمة لنغمة أخرى بعيدة مرتفعة أو منخفضة ، مع أداء النغمات التي بينها (الصوت الوسيط) ، وذلك لتخفيف القفزة اللحنية الكبيرة بين النغمتين المتباعدتين[1] كما في م(48، 75، 76، 77، 78، 80).

- **نتائج البحث وتفسيره**

بعد أن قامت الباحثة بعرض مشكلة البحث والأهداف والإطار النظري وبعد الانتهاء من التحليل البنائي والعزفى للعينة ، قامت الباحثة بتلخيص نتائج البحث وكانت في الإجابة على التساؤلات كالتالي:

-التساؤل الأول: من المؤلف الموسيقى" بيير جافينيس P.Gavinies " وأهم أعماله الموسيقية؟

وتمت الإجابة على هذا التساؤل في الإطار النظري للبحث بالإضافة الى إلقاء الضوء على أهم أعماله الموسيقية.

-التساؤل الثاني: ما السمات والخصائص الفنية للمؤلف الموسيقى" بيير جافينيس P.Gavinies " في تأليفه لبعض "النهاريات " الأربع والعشرين لألة الفيولينة؟

من خلال تحليل الباحثة لعينة البحث وجد أن نهاريات الفيولينة (24 Matinees en etudes pour Violon) للمؤلف الموسيقى " بيير جافينيس P.Gavinies تعد هي وسيلة استثنائية لتطبيق منهج تربوي متكامل يحتوى على كم هائل من المهارات والتقنيات الاستثنائية عالية المستوى ،

***أسلوبه في تأليف العينة المختارة من (النهاريات) الأربعة والعشرون:-**

ألف "جافنييس " مجموعة من النهاريات وعددها(24 نهارية) وتسمى أيضا (دراسات) والتي تعكس مدى تطور مهارة "جافينيس" في اليد اليمنى (استخدامات القوس) واليد اليسرى وفى مرونتهما معا ، فهي تمثل صعوبة في المستوى بشكل عام والذى قد يصل معظمها الى مستوى عالي من التعقيد فتحتوى على تقنيات غير عادية كما تحوى أغلبها الأداء على أوضاع متقدمة من الآلة، والاستخدام الغير معتاد للأصابع منها المد الأمامي الذى يصل الى نغمتين لأعلى أو القفز لمسافات كبيرة بنفس الأصبع خاصة الاصبع الرابع ، أيضا الأداء على نفس الوضع باستخدام المصطلح (Restez) وغيرها من المهارات ، وعلى الرغم من احتواء كل دراسة على كم من التعقيدات الا ان كل منها غالبا يركز على تقنية معينة (واحدة) ، كما أن دراستها تجعل الدارس ملما بالأوضاع المختلفة على الآلة خاصة الأوضاع العليا منها وملما بمهارات القوس والأداء على جميع أجزائه

[1] Galamian, I, 1962.Principles of Violin Playing and Teaching .Prentice – Hall, Inc. .Englewood Cliffs, NJ.

بمهارة ، **ويمكن أن نذكر بعض الخصائص والسمات الخاصة بالمؤلف كالتالي:**

(1) التركيزعلى بعض التقنيات والمهارات الخاصة باستخدامات القوس مثل (Legato/ Staccato/ /Spiccato……..)

(2) استخدام مصطلحات تعبيرية مختلفة مثل (Crescendo/F./P./….)

(3) استخدام العزف المزدوج بكثرة Double Stops.

(4) استخدام أكثر من تقنية مع التركيز على واحدة فقط داخل المؤلفة .

(5) استخدام الحليات بكثرة وخاصة حلية " التريل ، و الأبوجاتورا، الاتشيكاتورا المفردة والمزدوجة والثلاثية " كل منهم على حده أو متتابعتين على نغمات لحنية ومزدوجة وعلى نغمات متقدمة من الآلة مما يتطلب مرونة وسرعة في الأداء فأضفت الى الأداء المهارة والجمال الصوتي.

(6) أداء مهارتين معا مثل أداء مهارة الأربيجات أو التسلسل السلمى مع التريل (.tr).

(7) تثبيت احدى النغمات وتناوب معها نغمة معينة أو نغمتين مزدوجتين أو تغيير النغمة وتثبيت النغمتين المزدوجتين (العكس).

(8) استخدام أسلوب التثبيت لنغمة معينة أو نغمتين مزدوجتين وتناوب معها نغمة أو أكثر

(9) استخدام أسلوب التثبيت لنغمة معينة أو نغمتين مزدوجتين وتناوب معها احدى تقنيات الاداء مثل "نغمات كروماتيك أو نغمات أربيجية أو قفزات لمسافات معينة …."

(10) تثبيت نغمة معينة مثل نغمة أساس السلم أو خامسته وتناوب معها مهارة أو تقنية معينة مثل "أربيج السلم".

(11) تثبيت أحدى النغمات وأداء مسافات مختلفة معها.

(12) تثبيت مسافة معينة وأداء معها نغمات متغيرة.

(13) تثبيت نغمة معينة وتناوب معها نغمات اساسية وملونة.

(14) استخدام النغمات المزدوجة ثم أدائها مرة أخرى بشكل لحنى.

(15) استخدام اسلوب ايقاعي معقد(المقابلات الايقاعية).

(16) استخدام التقسيمات الداخلية للإيقاعات بشكل معقد.

(17) استخدام نفس علامة التحويل داخل المازورة الواحدة أكثر من مرة مما يسهل على العازف ويذكره باستمرار بالتغيير الذى طرأ داخل المازورة .

(18)استخدام الاصابع لأداء علامات الرفع أوالخفض بدلا من استخدام أسلوب المد الأمامي أو الانكماش.

(19) اسلوب التحويل بين السلالم الكبيرة والصغيرة.

(20) استخدام ايقاعات مركبة وسريعة على الاوضاع المتقدمة من الآلة مما يتطلب مهارة وليونة كبيرة لليدين اليمنى واليسرى.

(21) استخدام أسلوب المد الأمامي للأصابع لدرجات واسعة تصل الى درجتين أو أكثر لأعلى خاصة الأصبع الرابع .

(22) القفز بين الاوضاع المختلفة خاصة الاوضاع المتقدمة.

(23) استخدام المصطلح (.....8) .

(24) استخدام مسافة السادسة ثم نفس النغمات لأداء مسافة الثالثة.

(25) أضافة علامات عارضة أحيانا أو ألغاء العلامة الأصلية أحيانا أخرى.

(26) استخدام أسلوب الجليساندو لأداء مجموعة من النغمات تصل الى ثلاث أو أربعة نغمات في القوس الواحد.

(27) استخدام أسلوب الكروماتيك للنغمات.

(28) استخدام الأكسنت < على النغمات.

(29) استخدام الأرقام الرومانية لتحديد الأوضاع المطلوب العزف عليها وذلك للتسهيل على العازف أثناء الأداء ولإكسابهم المهارات اللازمة.

(30) التركيز على مسافات معينة بشكل متتالي في المازورة الواحدة.

(31) التركيز على أحدى المسافات داخل المازورة الواحدة مع الاختلاف في النغمات.

(32) استخدام العلامات العارضة مثل علامات الرفع والخفض مثل (#) (x) (b) (bb).

(33) استخدام أسلوب القفز باستخدام نفس الأصبع لمسافات مختلفة مثل مسافة (الثانية ، الثالثة)

(34) استخدام اسلوب البورتامنتو Portamento.

(35) تثبيت احدى النغمات المفردة أو المزدوجة وتناوب النغمات اللحنية أو المزدوجة معها.

(36) أداء نغمات سلم صاعد أو هابط مع التنوع في أداء الاشكال الايقاعية معها.

(37) استخدام اللمس والتحويل.

(38) استخدام أسلوب التظليل والتلوين الصوتي بكثرة.

(39) استخدام الأرقام الرومانية الى جانب الترقيم المعتاد (للأصابع) وذلك لتخيير العازف للأداء بين الأوضاع مختلفة.

(40) التركيز على مصطلح تعبيري معين داخل المؤلفة مثل (..... /.P / .F).

(41) استخدام اسلوب ترقيم غير معتاد للأصابع.

(42) استخدام أسلوب إيقاعي غير معتاد مثل أداء إيقاعين مختلفين معا على شكل نغمات مزدوجة (مقابلات إيقاعية تؤدى باليد اليسرى).

(43) أداء نغمات مزدوجة على شكل أربيجات وقفزات وتسلسلات سلمية صاعدة وهابطة.

(44) استخدام نمط إيقاعي أو لحنى موحد لآخر المؤلفة.

(45) استخدام اسلوب التكرار لمازوره معينة .

(46) استخدام اسلوب القفز لمسافات واسعة قد تصل الى الاكتافين ومسافات تتعدى الاكتافين مما يتطلب دقة كبيرة ومهارة عالية في الأداء.

(47) التنوع في أداء نغمات الأربيج.

(48) استخدام تقنية الانتقال "Shifting " بين الاوضاع داخل ايقاع واحد مما يتطلب استخدام أوتار مختلفة أو اسلوب المد الأمامي أو الانكماش للأصابع لأبعاد تصل الى درجتين أو أكثر.

(49) استخدام أسلوب الازدواج في التقنيات مثل استخدام السلم الهابط أمام سلم صاعد أو العكس، أو سلم هابط أمام أربيج هابط.....

(50) التركيز على أداء مسافات معينة بشكل متكرر ومتتالي.

(51) استخدام شكل لحنى معين بشكل متكرر على أوضاع مختلفة.

(52) تكرار لمسافات ونغمات معينة ولكن على طبقات مختلفة.

(53) القفز بأحد الاصابع لمسافة كبيرة أثناء الاداء على وضع معين.

(54) استخدام أسلوب الترقيم المعتاد والروماني .

(55) التحويل الى سلالم مختلفة.

(56) استخدام نفس الأصبع أثناء القفز لمسافات كبيرة خاصة على الاوضاع العليا من الآلة مما يتطلب دقة في أداء النغمات ومراعاة المسافات بينها.

(57) استخدام نوتة محورية تدور حولها باقي النغمات قد تكون أساس السلم أو خامسته...

(58) استخدام اسلوب الانكماش للأصابع لمسافات تصل الى النغمتين أو أكثر.

(59) استخدام أسلوب التقسيمات الداخلية للإيقاعات.

-التساؤل الثالث: ما الارشادات والمقترحات التي يمكن تقديمها للاستفادة من النهاريات " الأربعة والعشرين لآلة الفيولينة عند " بيير جافينيس "P.Gavinies" لدارسي الآلة؟

وقد تمت الاجابة على هذا التساؤل في الاطار التطبيقي للبحث.

-توصيات البحث:

- الاهتمام بتطبيق أسلوب المؤلف الموسيقى "بيير جافينيس "P.Gavinies" على آلة الفيولينة بشكل عام وبالكتاب"24 Matinees en etudes pour Violon" بشكل خاص وإدراجه ضمن مقررات مرحلة الدراسات العليا بكلية التربية النوعية – جامعة أسيوط لإثراء المقررات الدراسية بها.
- ضرورة الاطلاع على العديد من الطرق والأساليب الأدائية المختلفة على آلة الفيولينة للاستفادة منها لدارسي الآلة.

*** مراجع البحث**

أولا : الكتب والمراجع العربية:

1) **أحمد بيومي** : "القاموس الموسيقى "وزارة الثقافة المصرية ، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، القاهرة ، 1992م.
2) **آمال مختار صادق ، فؤاد أبو حطب** : مناهج البحث والإحصاء والبحوث التربوية والفنية ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة (1990).
3) **سمير رشاد سيد موسى:** مشكلات ترقيم الأصابع وتحديد الأقواس بالنسبة لدراسة آلة الكمان وإمكانية التغلب عليها ، **رسالة ماجستير –كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – 1978م**
4) **عبد العظيم إبراهيم حسين:** "دراسة تحليلية تطبيقية للأساليب التكنيكية والتعبيرية لكونشيرتو الفيولينة والأوركسترا في مقام رى الكبير مصنف 35 للمؤلف بيتر إلتش تشايكوفسكي– رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة 2003م.
5) **علاء الدين يس عبد العال:** "برنامج مقترح لتدريس البيانو الإلكتروني لطلاب شعبة التربية الموسيقية بكليات أعداد المعلم "– رسالة دكتوراه غير منشورة– كلية التربية النوعية ، جامعة عين شمس،2002م.
6) **محمد عصام عبد العزيز ابراهيم:** طريقة مقترحة لتدريس آلة الفيولينة للمبتدئين بكلية التربية الموسيقية ، علوم وفنون الموسيقى المجلد الخامس ، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ، سبتمبر 1999م
7) **محمود أحمد الحفني** : علم الآلات الموسيقية ، الهيئة العامة المصرية للنشر والتأليف ، القاهرة ، 1971 م .
8) **نادرة هانم السيد:** الطريق الى عزف البيانو ، بحث منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة 1988م.
9) **محمد حمدي عبد الفتاح السيد عامر:** سان صانص وتقنياته التعبيرية والفنية في كونشيرتو الفيولينة الثالث في مقام (سي) الصغير مصنف (61)– رسالة دكتوراه – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان .
10) **ممدوح ابراهيم زكى الملا:** تقنيات كارل فليش لآلة الكمان وإمكانية الاستفادة منها

لطالب كلية التربية الموسيقية ، رسالة ماجستير – كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة 1994م

11) **نادرة هانم السيد:** الطريق الى عزف البيانو ، بحث منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة 1988م.

12) **ياسر فاروق أبو السعد** : تطور أسلوب الأداء المنفرد على آلة الكمان في الأغاني المصرية خلال النصف الثاني من القرن العشرين، بحث منشور – مجلة علوم وفنون الموسيقى –كلية التربية الموسيقية– المجلد الأثنين والأربعون– 2020م.

ثانيا : الكتب والمراجع الأجنبية:

1) Eva Lund ell: The Ensemble Etude for Violin An Examination With an Annotated Survey of Violin Trios and Quartets and an Original Etude for Four Violins ,Arizona State University, ph. d. ,May 2011.

2) GINTER ANTHONY FRANCIS :The Sonatas of Pierre Gavinies The Ohio University , ph.D.,1976.

3)Ivan Galamian: Principles of Violin Playing and Teaching Prentice – xall . Inc. Englewood . Cliffs.N.G.,1962

4) Martin ,Kennedy: the concise oxford dictionary of music ,3th,New York,1980.

5) Ozgur Egilmez :A study on the contribution of exercises, etudes and pieces writtein maqam in violin education ,Faculty of Education ,Uludag University, Bursa 16059,Turkey,Procedia- Social and Behavioral Sciences 46 (2012),p-p:2367-2373.

6) Palmer , C., & Drake , C. (2000): Skill acquisition in music performance : relations between planning and temporal control, Volume 74, Issue 174 .

ملخص البحث

تقنيات أداء آلة الفيولينة في " Matinees en etudes pour Violon (24)"لبيير جافينيس وكيفية الاستفادة منها لدارسي الآلة

تحتل آلة الفيولينة مكانة هامة ومتميزة بين الآلات الموسيقية الأخرى بل تعد من أهم الآلات الأوركسترالية التي لها الدور الرائد والفعال بينها ويرجع ذلك الى إمكانياتها الصوتية و التكنيكية الكبيرة وقدرتها على محاكات الصوت البشرى ، وانعكس كل ذلك على التأليف الموسيقى فلقد برع العديد من المؤلفين الموسيقيين في كتابة الاعمال الموسيقية الخاصة بها مما أظهر إمكانياتها الفنية المتعددة من خلال المؤلفات التي تظهر هذه الامكانيات .

أولا: الإطار النظري : ويشمل – تاريخ مؤلفة الدراسات "Etude" منذ أن نشأت في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر والغرض منها ، و نبذة عن المؤلف الموسيقى "بيير جافينيس " P.Gavinies وأهم أعماله الموسيقية التي يمكن من خلالها تحسين أداء الدارسين.

ثانيا: الإطار التطبيقي: ويشتمل هذا الاطار على تقنيات آلة الفيولينة في بعض Matinees (24) en etudes pour Violon" النهاريات الأربعة والعشرون للمؤلف الموسيقى " بيير جافينيس P.Gavinies"من حيث (السلم – الميزان– السرعة – الطول البنائي– مصطلحات الأداء والتعبير– الأشكال الإيقاعية المستخدمة– الحليات) و تقديم الإرشادات والمقترحات للاستفادة منها لدارسي الآلة، كما اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي (تحليل المحتوى).

واختتم البحث بالنتائج والتوصيات ثم قائمة المراجع العلمية العربية والأجنبية، وملخص البحث.

الكلمات الرئيسية

إصباحات, دراسات ، آلة الفيولينة ، بيير جافينيس

Summary of the research
Violin Performance techniques in "Matinees en etudes pour Violon (24)" by Pierre Gavinies and how they can be used by students of the instrument

The diolla has an important and distinguished position among other musical instruments. It is considered one of the most important orchestral instruments that has a leading and effective role among them. This is due to its great acoustic and technical capabilities and its ability to simulate the human voice ,and vice versa for musical composition. Many composers have excelled in writing musical works for it, which has shown its artistic capabilities. Multiple through the writings that show these possibilities.
First: the theoretical framework: It includes – the history of the authorship of the studies "Etude" since its inception in the late twentieth century.
The eighteenth and early nineteenth centuries and their purpose, and a brief about the composer Pierre Gavinies

P.Gavinies and his most important musical works that can improve students' performance.
Second: The practical framework . This framework includes violin techniques in some 2011 Matinees.
"Etudes pour Violon "The Twenty – For Mornings by the composer "Pierre Gavinies". P.Gavinies in terms of scale – balance – speed – structural length – terms of performance and expression – Rhythmic forms used – ornaments and providing guidance and suggestions for students to benefit from them . The machine, as the researcher followed the descriptive analytical approach (content analysis).
The research concluded with results and recommendations, then a list of Arab and foreign scientific references, and a summary of the research.

Keywords
Studies, Violin, Matinee, Gavinies