

## دراسة تحليلية عزفية لتقنيات الأداء في صوناتا فيراسيني للفيولينة

د. / ايمان قيصر سمعان\*

### المقدمة

يعتبر عصر الباروك من أروع العصور التي ازدهرت فيها الموسيقى، وهو يمتد من القرن السابع عشر إلى منتصف القرن الثامن عشر. فعصر الباروك هو الذي مهد لروائع موسيقى الآلات الكلاسيكية من سيمفونيات وصوناتات وكونشرتات بما اكتسبه فيه الموسيقيون من فهم وسيطرة علي جوهر وأسلوب موسيقى الآلات.

ولعل أثنى عنصر أضافه عصر الباروك إلي الموسيقى هو العنصر الإنساني الذي أثري الموسيقى بما أدخله إليها من التعبير العاطفي. فنحن نري مؤلفي عصر الباروك قد شغلوا بإمكانية التعبير عن عواطفهم والتأثير في مشاعر مستمعهم.

وإذا تأملنا في مختلف أعمال عصر الباروك فإننا نجد أن سر عظمتها إنما يرجع إلي ضخامة الأشكال ودقة التفاصيل والاهتمام بالجزئيات والعناية بالتوازن والتناسق بين الأجزاء وجمال ارتباط العبارات. وكل ذلك يسوق روح المتأمل وسط موجة من التأثيرات نحو قمة هائلة يكمن فيها جوهر عصر الباروك.

وقد أكتسحت آلة الفيولينة في ذلك العصر آلة الفيول وحلت محلها في إيطاليا وألمانيا. وقد قام مؤلفي هذا العصر علي تدعيم أسس فن الفيولينة بالمؤلفات العديدة التي أبدعوها خلال عصر الباروك ومنهم فرانثسكو ماريا فيراسيني Francesco Maria Veracini، حيث كون لنفسه أسلوب خاص في العزف والتأليف مستقل عن مؤلفي ذلك العصر. وتعتبر صوناتا فيراسيني من المؤلفات التي تحتوي علي العديد من التقنيات العزفية التي تعكس روح العصر والتي يجب علي دراسي آلة الفيولينة أن يكون علي دراية بها لرفع مستوي أدائه علي الآلة.

### مشكلة البحث

لاحظت الباحثة أثناء تدريسها لآلة الفيولينة لمرحلة الدراسات العليا وجود صعوبات تقنية في صوناتا الفيولينة عند فيراسيني تواجه الدارسين أثناء أدائهم لها، لذلك سوف تقوم الباحثة بعمل دراسة تحليلية لصوناتا فيراسيني للوقوف علي أسلوبها وتقنيات الأداء المستخدمة فيها.

### أهداف البحث

١ - التعرف علي السيرة الذاتية لفرانثسكو ماريا فيراسيني وأسلوبه في الأداء وأهم أعماله.

٢ - التعرف علي تقنيات الأداء في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

\*أستاذ مساعد تربية موسيقية بكلية التربية النوعية - جامعة أسيوط

٣- وضع إرشادات عزفية لتذليل الصعوبات التقنية في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

### أهمية البحث:

إلقاء الضوء علي صوناتا فيراسيني للفيولينة لما لها من قيمة خاصة ضمن برنامج عزف مؤلفات الباروك لآلة الفيولينة في مرحلة الدراسات العليا.

### تساؤلات البحث:

- ١- ما هي المؤثرات الحياتية التي أثرت علي فرانثسكو ماريا فيراسيني في تأليفه للصوناتا وأسلوبه في الأداء وأهم أعماله؟
- ٢- ما هو تقنيات الأداء المستخدمة في صوناتا فيراسيني للفيولينة؟
- ٣- ما هي الإرشادات العزفية المستخدمة في تذليل الصعوبات التقنية في صوناتا فيراسيني للفيولينة؟

### حدود البحث:

عصر الباروك، الفترة "١٦٠٠-١٧٥٠م".

### منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي (تحليل محتوي).

### عينة البحث:

صوناتا فيراسيني للفيولينة.

### أدوات البحث:

- المدونة الموسيقية لصوناتا فيراسيني (مرفق بالملاحق).
- التسجيلات السمعية لعينة البحث.
- استمارة تحليل عينة البحث.

### مصطلحات البحث:

التقنية **Technique** (٣: ٢٣٥).

هي الوسيلة الطبيعية التي ينقل بها الفنان حسه لأسلوبه ورؤيته التخيلية لجمهوره. ولكل عصر تقنيته الخاصة به.

أداء **Performance** (٢: ١٠٦).

هو ما يصدر عن الفرد من سلوك لفظي أو مهاري وهو يسند إلي خلفية معرفية ووجدانية، وهذا الأداء يكون علي مستوي معين يظهر فيه قدرته أو عدم قدرته علي أداء عمل ما.

## صوناتا Sonata (١٢٧ :٥)

مصطلح إيطالي مشتق من Sonare بمعنى يصوت، وهي مؤلفة آلية كانت تتكون من مجموعة مقطوعات موسيقية ثم تطورت وأصبحت تتكون من ثلاث أو أربع حركات علي يد المؤلف الألماني فيليب إيمانويل باخ  
Philip Emanuel Bach (١٧١٤-١٧٨٨).

وينقسم البحث الحالي إلي جزئين كالتالي:

### الجزء الأول: الإطار النظري ويتضمن:

- ١- نبذة عن عصر الباروك.
- ٢- نبذة عن الصوناتا في عصر الباروك.
- ٣- نبذة عن حياة فرانثسكو ماريا فيراسيني وأسلوبه في الأداء وأهم أعماله.

### الجزء الثاني: الإطار التطبيقي ويشتمل علي:

- ١- الدراسة التحليلية العزفية لتقنيات الأداء في صوناتا فيراسيني للفيولينة.
- ٢- الإرشادات العزفية لتذليل الصعوبات التقنية في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

### أولاً: الإطار النظري:

#### ١- عصر الباروك Baroque Era (١٦٠٠ - ١٧٥٠) (٢٨ :٦)

عصر الباروك يمتد من الفترة الزمنية ما بين ١٦٠٠ إلى ١٧٥٠م تقريباً. مصطلح باروك Baroque مشتقة من الكلمة الفرنسية Baroque والتي تأتي من الكلمة البرتغالية Barocco بمعنى اللؤلؤة غير المستوية الشكل ومعناها الحرفي شكل غريب غير متناسق معوج. وينقسم عصر الباروك إلي ثلاث مراحل:

- عصر الباروك المبكر Early Baroque في الفترة بين (١٥٦٠-١٦٢٠).
  - عصر الباروك المتوسط High Baroque في الفترة بين (١٦٢٠-١٦٨٠).
  - عصر الباروك المتأخر Late Baroque في الفترة بين (١٦٨٠-١٧٤٠).
- ولكل مرحلة من تلك المراحل سماتها الموسيقية التي تميزها عن غيرها.

#### سمات عصر الباروك المبكر (١٥٦٠ - ١٦٢٠) (٤ :٣٤٣)

- التخلص من المقامات الكنسية والجرجورية والإتجاه تدريجياً نحو التركيز علي مقامين اثنين منها فقط هما:

\* المقام الأيوني (Ionian) وهو يعادل المقام الكبير Major.

\* المقام الأيولي (Aeolian) وهو يعادل المقام الصغير Minor.

- البناء الموسيقي المحكم الذي يقوم علي تأصل النسيج البوليفوني، خاصة في الأعمال الغنائية.

- أصبحت الحركات الموسيقية أكثر طولاً في كل المؤلفات الغنائية والآلية.

سمات عصر الباروك المتوسط (١٦٢٠ - ١٦٨٠) (٤ : ١٢٨).

- نالت مؤلفة الصوناتا نفس الاهتمام الذي حازته "الكانتاتا" أي استبدلت الأصوات الغنائية بالآلات.

- ظهور صيغة "الفوجة" وانتشارها بعد أن ارتقت بالموسيقى من لحن منفرد إلي الكثافة والعمق الصوتي.

- استقلال الموسيقى الآلية عن الموسيقى الغنائية حيث أصبح لها أسلوبها الخاص المميز.

- اكتساب الأسلوب البوليفوني حيوية ومرونة في موسيقى الآلات بعد أن تخلص الكنترا بانط من قيود المقامات وأرتبط بالتفكير الهارموني الجديد في نطاق مقامين (كبير - صغير).

- استعمال الإيقاعات القوية وألحانها المتتالية.

سمات عصر الباروك المتأخر (١٦٨٠ - ١٧٤٠) (٤ : ١٢٨).

- وصول الصوناتا إلي قمة أزدهارها.

- التطور الهائل في صناعة آلة الفيولينة أدي إلي الإرتقاء بتكنيك هذه الآلة.

- ظهور نوع جديد من التأليف وهو الكونشيرتو جروسو (Concerto Grosso) الذي يقوم علي الحوار والتضاد بين المجموعة الصغيرة من ناحية والأوركسترا من ناحية أخرى.

الآلات الوترية ذات القوسين في عصر الباروك (٨ : ٢٤).

لقد مرت الآلات الوترية بتجديدات ذات قيمة فنية عالية ظهر نتائجها تقريباً في عام ١٧٠٠م، حيث حلت عائلة الفيولينة محل عائلة الفيول تدرجياً ؛ إذ أدخلت عليها تحسينات كبيرة غيرت في شكلها، وفتحات الصوت، وشكل الفرسة، والقوس مما وصل بها إلي درجة كبيرة في التطور أكسبها ذلك الصوت اللامع الرنان الذي افتقرت إليه أسرة آلة الفيول القديمة بصوتها الثقيل القاتم. وكان هذا مسابراً لاتجاه العصر الذي يميل إلي اللون الذهبي. ويمكن القول أن آلة الفيولينة قد وجدت طريقها نحو الموسيقى وحققت مستواها الأول من الكمال بفضل صناع هذه الآلة.

**٢ - الصوناتا في عصر الباروك:**

الصوناتا عبارة عن قطعة موسيقية تتكون من عدة حركات آلية ومصممة ليؤديها عازف منفرد أو جماعة آلية صغيرة. وقد عرف عصر الباروك نوعين من الصوناتات<sup>(٧ : ١٤)</sup>: صوناتا الكنسية Sonata da Chiesa، وصوناتا الحجرة Sonata da Camera.

أولاً الصوناتا الكنسية:

وهي التي كانت تعزف أحياناً في الكنيسة كملحق للموسيقى الدينية الرسمية. وكان أهم ما يميزها طابعها الوقور الذي يغلب عليه من أول حركة. وتبدأ عادة بحركة بطيئة (Adagio) تتلوها حركة كنز انبطية مكتوبة بأسلوب الفوجة ثم حركتان أخيرتان أهدهما بطيئة والأخرى سريعة.

## ثانياً: صوناتا الحجرة:

وهي مجموعة حركات راقصة متباينة السرعة والأسلوب ويجمعهما سلم أو مقام واحد.

### ٣- نبذة عن حياة فرانشسكو ماريا فيراسيني Francesco Maria Veracini

مولده ونشأته (١٠، ٤٢٠-٤٢٢).

ولد في مدينة فلورنسا بإيطاليا في فبراير ١٦٩٠م، وتوفي في ٣١ أكتوبر عام ١٧٦٨م بفلورنسا. مؤلف إيطالي وعازف لآلة الفيولينة. ولد فيراسيني وسط أسرة موسيقية وفنية. كان جده من أوائل عازفي الفيولينة في فلورنسا، وكان يدير مدرسة للموسيقي في منزله. وكان عمه أنتونيو فيراسيني Antonio Veracini مؤلفاً موسيقياً. وبدأ فيراسيني التدريب مبكراً علي يد عمه أنتونيو الذي ساعده علي ممارسة العزف علي العمامة. وكان أيضاً من مربيه ج. م. كازيني G.M. Casini، وكان آخر معلم له هو ج. أ. برنابي G.A. Bernabei الذي درس معه عندما كان في جنوب ألمانيا عام ١٧١٥م.

وفي ٢٤ و٢٥ ديسمبر عام ١٧١١م ترك فيراسيني فلورنسا وقام بالعزف المنفرد في حفلة الكريسماس في سانت ماركو S. Marco بفينيسيا، ولكنه لم يكن عضواً منتظم في أوركسترا الكنيسة.

وفي عام ١٧١٢م قام بالعزف المنفرد لكونشيرتو الفيولينة (أول مؤلفاته) في كنيسة القديسة مريم بفينيسيا أثناء تكريم رئيس الطائفة الرومانية المنتخب حديثاً وهو تشارلز السادس. وفي نفس العام تم عودته لفلورنسا لأداء مقطوعته أوراتوريو "انتصار البراءة" تحت رعاية نيكولو Niccolo. وكان مازال محور أنشطته في فينيسيا، حيث قام بالعزف للكريسماس مرة أخرى في سانت ماركو. وفي ١٠ مارس ١٧١٢م سمع تاريني لعزف فيراسيني في فينيسيا وتأثر تماماً لدرجة أنه ذهب إلي أنكونا Ancona ليدرس أفضل استعمال للقوس في تقليد العزف القديم.

وفي الفترة من ٢٣ يناير إلي ٢٤ ديسمبر عام ١٧١٤م ذهب فيراسيني إلي لندن وقام بتقديم سلسلة من الحفلات الموسيقية كعازف منفرد للسيمفونيات بين فقرات الأوبرا في مسرح الملكة بلندن. ويبدو أنه قضى سنة ١٧١٥م في قصر إكتور بالاتين في دوسيلدورف علي نهر الراين وهناك قام بالعزف المنفرد وأهدي مقطوعته الموسيقية "Mose al Mar" إلي إكتور.

وفي ٢٦ يوليو ١٧١٦م عاد فيراسيني مرة أخرى إلي فينيسيا حيث أهدى أمير ساكسونيا وهو إكتور فريديريك مجموعة مكونة من ١٢ كونشيرتو منفرداً.

وبالرغم لعدم احتياج قصر درسدن إلي عازفين فيولينة إلا أن أقتع الأمير والده بالإبقاء علي فيراسيني. وبعد قيامه بعزف أوراتوريو في فلورنسا عاد فيراسيني مرة أخرى إلي قصر درسدن، حيث تم نقله من التوظيف الخاص بالأمير إلي الأعلى منه (التوظيف الاعتيادي) وهو رئيساً لمدرسة الموسيقي بفينيسيا حيث كان يتقاضى مرتب عالي جداً يتعدي مرتبات المؤلفين المشهورين في ذلك الوقت.

وفي ١٣ أغسطس عام ١٧٢٢م قفز فيراسيني من نافذة الطابق الثالث في نوبة جنون كان سببها ممارسة الموسيقى بكثرة وقراء الكيمياء حسب رواية ماسيثون. وكان يتعرض فيراسيني في ذلك الفترة إلي مؤامرات ضده بسبب الغيرة.

وفي فبراير ١٧٢٣م عاد فيراسيني إلي فلورنسا وأستعاد سمعته كممارس للموسيقى. وقد أظهرت المستندات أن فيراسيني في الفترة بين ١٧٢٣ : ١٧٣٣ كان مؤلف ومؤدي للموسيقى الدينية والمتمثلة في مقطوعات الأوراتوريو.

وفي الفترة ما بين ٢٧:٩ ابريل ١٧٣٣م عاد إلي لندن حيث بدأ يعزف بكثرة لدرجة أن برني Burney سجل قائلاً "لا توجد حفلة موسيقية الآن بدون عزف كونشيرتو فيولينة منفردة لفيراسيني". وكان يعزف لأوبرا النبلاء منافساً لهاندل حيث قدم ثلاث حفلات أوبرالية في سوريا خلال الفترة من ١٧٣٥ : ١٧٣٨م. ولعدم وجود أوبرا في لندن عاد فيراسيني مرة أخرى إلي فلورنسا حيث يوجد أهله. وقد شهد له كلا من كارل دي بروس وبرني كونكورد علي مهارته العزفية وأتفق الجميع علي أنه الأول أو أحد أوائل عازفي الفيولينة في أوروبا.

في ٢٨ فبراير ١٧٤١م عاد فيراسيني إلي لندن عازفا كونشيرتو بين فصول مسرحية Handel's Acis and Galatea، وبعدها بتسعة أيام قدم حفلاً موسيقياً من تأليفه الخاص شاملاً نشيد "الرعاة الجديد" ذات ١٢ لحن ثنائي بعنوان "نسر لطيف". وفي عام ١٧٤٢ قام بعزف كونشيرتات منفردة خلال ٢١ عمل درامي.

وفي عام ١٧٤٤م نشر فيراسيني أدق صوناتاته ومنها Tweed's side و Sonate accademiche op2 التي استخدم فيها نغمة شعبية. ويدل عنوان الأعمال السابقة علي أنها تم عزفها في الحفلات الموسيقية الخاصة أكثر منها في المسرح أو الكنيسة أو الحجرة.

وبعد فترة قصيرة غرقت مركبة فيراسيني أثناء عبوره القناة ونجى من الغرق ولكنه فقد بعض مؤلفاته في البحر.

ظهر فيراسيني مرة أخرى عام ١٧٥٠م يقوم بعزف صوناتا Tweed's side في فلورنسا. وفي ٧ يونيو ١٧٥٠م سمعه الماركيز دور بيسان وهو يؤدي مقطوعة باسم "انتصارات الجامعة" في تورين. وفي عام ١٧٥١م تم عودة فيراسيني لفلورنسا وسجل وصيته الأولي لصالح أرملة إنجليزية أسمها ماري جان اتكنسون.

وفي سنواته الأخيرة من سنة ١٧٥٥م وحتى وفاته أصبح فيراسيني موسيقي للكنيسة بفلورنسا، حيث خدم كمايستروا لأباء فلامبرسون Vallambrosan في كنيسة سانت بانكرازو S. Pancrazio.

وفي عام ١٧٥٨م خدم كمايستروا لأباء ثياتين Theatine في كنيسة سانت ميشيل برتلدي S. Michele Berteldi. أستمر فيراسيني في عزف الفيولينة في شيخوخته. وفي أكتوبر ١٧٦٥ إلي ١٥ نوفمبر ١٧٦٦م مارس فيراسيني عزف الفيولينة في القصر الدوقي الكبير، حيث كان نشيطاً حتى في أيامه الأخيرة. ويقال أن فيراسيني ترك الكثير من المراكز الجيدة حيث فضل الاستقلالية علي الثروة. ذكر بيرني أن فيراسيني نتيجة سفره في جميع أنحاء أوروبا كون لنفسه أسلوب خاص في العزف والتأليف يميزه عن غيره.

## أهم أعماله:

### أولاً: موسيقى الحجرة:

- ١٢ صوناتا للفيولينة المنفردة والباص op.1.
- 12 Sonata for violin solo and con basso op.1
- ١٢ صوناتا للفيولينة المنفردة والباص op.2.
- 12 Sonata accademiche for violin solo and con basso op.2
- ١٢ صوناتا للفيولينة والفلوت المنفرد والباص.
- 12 Sonata for violin, flauto solo and basso
- صوناتا الفيولينة في سلم صول الكبير.

### ثانياً: الأوركسترا والحفلات الموسيقية:

- كونشيرتو للفيولينة في ٨ أصوات.
- عدد ستة عروض خارجية.
- عدد ستة حفلات موسيقية.
- أريا للفيولينة والأوركسترا في سلم سي b الكبير.
- كونشيرتو للمسرح في سلم لا الكبير للفيولينة والأوركسترا.
- كونشيرتو للسينما في سلم ري الكبير للفيولينة والأوركسترا.
- عدد اثنين كونشيرتو ؛ واحد في سلم سي الصغير والثاني في سلم ري الكبير.
- كونشيرتو لـ ٢ فيولينة صوت أول (سبرانو)، ٢ فيولينة صوت ثاني، وتشيللو، وكنترباص.

### ثالثاً: الأوبرا:

قام فيراسيني بتأليف أربعة أوبرات كالاتي:

- أدريانو في سوريا (١٧٣٥م) Adriano in Siria
- لا كليمنزا دي تيتو (١٧٣٧م) La Clemenza di Tito
- بارثينيو (١٧٣٨م) Partenio
- روزليندا (١٧٤٤م) Roslinda

### رابعاً: مؤلفات غنائية:

قام فيراسيني بتأليف الآتي:

- عدد خمسة أوراتوريو.
- عدد ستة أريا بمنطقة السبرانو.

- عدد ستة أغاني أوبرالية.

- كانون واحد.

## ثانياً: الإطار التطبيقي:

ويتضمن الدراسة التحليلية العزفية لتقنيات الأداء المستخدمة في صوناتا فيراسيني للفيولينة علي النحو التالي:

أولاً: تحليل الصياغة اللحنية والهارمونية.

ثانياً: عرض لتقنيات الأداء المستخدمة في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

ثالثاً: وضع إرشادات عزفية لتذليل الصعوبات التقنية الموجودة في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

## الحركة الأولى في صوناتا فيراسيني للفيولينة:

أولاً: تحليل الصياغة اللحنية والهارمونية:

(١) الصيغة Forms: ثنائية مركبة.

(٢) العنصر التونالي (السلم) Scale: سلم مي الصغير.

(٣) العنصر الزمني: ويتضمن:

(أ) الميزان Meter: أو **C** أو <sup>4</sup>

(ب) الإيقاع Rhythm: استخدم فيراسيني التقسيمات الداخلية لوحدة النوار والكروش والدوبل كروش.

(ج) السرعة Speed: Largo.

(٤) الطول البنائي Number of Meters: ١١٣ مازورة.

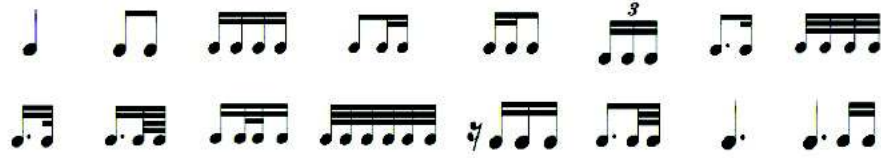
(٥) المساحة الصوتية Acoustic Space: من أغلظ نغمة وهي "صول" إلى أحد نغمة وهي نغمة "دو#".



شكل رقم (١)

(٦) الأشكال الإيقاعية Rhythmic Forms: استخدم المؤلف الأشكال الإيقاعية الآتية:





شكل رقم (٢)

### التحليل العام للأفكار اللحنية للحركة الأولى:

- من أناكروز م ١ : م ٤٠ الفكرة الأولى A وتنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير.
- من أناكروز م ٤١ : م ١١٣ الفكرة الثانية B وتنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير.

### أولاً التحليل التفصيلي للأفكار اللحنية (الفكرة الأولى A):

- من أناكروز م ١ : م ٧ مقدمة موسيقية بألة البيانو.
- من أناكروز م ٨ : م ٣١٩ الفكرة الأولى "أ" وهي عبارة عن جملة مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير ويمكن تقسمها علي النحو التالي:  
عبارة مطولة تنتهي بقفلة نصفية سلم صول الكبير.
- من أناكروز م ١٤ : م ٣١٧ عبارة تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير.
- من أناكروز م ٢٠ : م ٢١ Link وصلة موسيقية بألة البيانو.
- من أناكروز م ٢٢ : م ٤٠ الفكرة الثانية "ب" تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:  
الجملة الأولى وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير الطبيعي ويمكن تحليلها علي نحو مغاير بالبحث المستمر عن التونالية، حيث قام بلمس عدة سلازم حيث أنه في م ٢٢٣ بقفلة تامة سلم مي الصغير الطبيعي وفي م ٢٢٤ بقفلة نصفية سلم مي الصغير الميلودي، وفي م ٢٢٥ بقفلة تامة سلم لا الصغير الميلودي طبقاً لمصاحبة البيانو، وفي م ٢٢٦ بقفلة تامة سلم مي الصغير، وفي م ٢٢٧ بقفلة تامة سلم مي الصغير الميلودي، وفي م ٢٢٩ بقفلة نصفية سلم مي الصغير.
- من أناكروز م ٣١ : م ٤٠ الجملة الثانية وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:  
- من أناكروز م ٣١ : م ٣٤ العبارة الأولى وتنتهي بقفلة تامة سلم مي الكبير.
- من أناكروز م ٣٤ : م ٣٧ العبارة الثانية وتنتهي بقفلة نصفية سلم مي الصغير.

### ثانياً التحليل التفصيلي للأفكار اللحنية (الفكرة الثانية B):

- من أناكروز م ٤١ : م ٦٧ الفكرة الأولى "أ" تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:
- ♦ من أناكروز م ٤١ : م ٢٤٩ الجملة الأولى وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير ويمكن تقسيم الجملة الأولى إلي عبارتين:
- من أناكروز م ٤١ : م ٢٤٥ العبارة الأولى وهي مطولة تنتهي بقفلة نصفية سلم مي الصغير.
- ♦ من أناكروز م ٥٠ : م ٢٥٨ الجملة الثانية وهي مطولة تنتهي بقفلة نصفية سلم صول الكبير حيث كانت بدايتها نفس بداية الفكرة الأولى علي مدار ثلاث مازورات.
- ♦ من أناكروز م ٥٩ : م ٢٦٧ الجملة الثالثة وهي ومطولة تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير.
- من أناكروز م ٥٩ : م ٢٦٢ العبارة الأولى تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير.
- من أناكروز م ٦٨ : م ١١٢ الفكرة الثانية "ب" تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:
- ♦ من أناكروز م ٦٨ : م ٧٧ الجملة الأولى وهي مطولة تنتهي بقفلة نصفية سلم سي الصغير حيث بدأت بنفس لحن الفكرة "أ" أناكروز م ٦٨ حتي م ٦٩ ولكن بتصويرها علي بعد سادسة كبيرة هابطة ثم أكمل بلحن جديد، ويمكن تقسيمها إلي عبارتين:
- من أناكروز م ٦٨ : م ٢٧١ العبارة الأولى تنتهي بقفلة تامة سلم لا الصغير.
- ♦ من أناكروز م ٧٨ : م ١٨٥ الجملة الثانية تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير، ويمكن تقسيمها إلي عبارتين:
- من أناكروز م ٧٨ : م ٢٨١ العبارة الأولى تنتهي بقفلة تامة سلم سي الصغير.
- ♦ من أناكروز م ٨٥ : م ٢٩٢ الجملة الثالثة تنتهي بقفلة نصفية سلم مي الصغير.
- ♦ من أناكروز م ٩٣ : م ٣١٠٥ الجملة الرابعة وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير ويمكن تقسيمها إلي عبارتين:
- من أناكروز م ٩٣ : م ٢٩٨ العبارة الأولى وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير الطبيعي.
- ♦ من أناكروز م ١٠٦ : م ١١٢ الجملة الخامسة وهي غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير.

ثانياً: عرض لتقنيات الأداء المستخدمة في الحركة الأولى في صوناتا فيراسيني:

(١) تقنيات أداء اليد اليسرى:

### (١) الحليات Ornaments

(أ) حلية الزغرودة Trill:

وقد ظهرت حلية الزغرودة بكثرة وعلي أزمنة مختلفة. فقط ظهرت علي إيقاع النوار مرة واحدة في م ٣٨. وظهرت علي إيقاع الكروش المنقوت كما في الموازير الآتية: م ١٩، م ٢٤، م ٣٠، م ٤٩، م ٦١، م ٦٦، م ٨٤، م ٨٥، م ٩٨، م ١٠٤، م ١٠٥، م ١٠٩. كما ظهرت علي إيقاع الكروش بكثرة كما في الموازير الآتية: م ٨، ومن م ١٣ : م ١٥، م ١٧، م ٢٢، م ٤٥، ومن م ٥٢ : م ٥٧، ومن م ٧٩ : م ٨٣، ومن م ٩٣ : م ٩٦، ومن م ١٠١ : م ١٠٣. وظهرت علي إيقاع الدوبل كروش المنقوت مرة واحدة في م ١٨. وظهرت علي إيقاع الدوبل كروش في الموازير الآتية: م ٢٩، م ٦١، م ٦٥.

(ب) حلية الأتشيكاتورا Acciaccatura:

ظهرت علي أزمنة مختلفة، فمثلاً ظهرت علي إيقاع النوار كما في الموازير الآتية: م ٤٤، م ٨٤، م ٨٥. وظهرت علي إيقاع الكروش المنقوت كما في الموازير الآتية: م ٩، م ٢٤، م ٣٠، م ٨٥، م ١٠٤، م ١٠٥. كما ظهرت علي إيقاع الكروش كما في الموازير الآتية: م ١٧ مع أداء حلية التريل بعدها، م ٢٩، م ٣٤، ومن م ٩٣ : م ٩٦ مع أداء حلية التريل بعدها. كما ظهرت في الموازير من م ٩٨ : م ١٠٠. وظهرت علي إيقاع الدوبل كروش المنقوت مرة واحدة ي م ٣١. كما ظهرت علي إيقاع الدوبل كروش في الموازير الآتية: من م ١٧ : م ١٩، م ٢٩، م ٣٠، م ٣٢.

(ج) حلية الموردينت Mordente:

وظهرت مرة واحدة في مازورة ٧١.

### (٢) العقق المزدوج Double Chords

وقد استخدمه المؤلف في عزف مسافة الثالثة الهارمونية في الموازير الآتية: م ٧٦، م ٧٧، م ٩٢. وفي عزف مسافة السادسة الهارمونية في م ٥٨.

### (٣) التآلفات The Chords

وظهرت التآلفات الثلاثية في الموازير الآتية: م ٤٠، م ٧٧، م ٩٢، م ١٠٥، م ١١٢. وظهرت التآلفات الرباعية مرة واحدة فقط في م ٦٧.

### (٤) الانتقال بين الأوضاع Shifting

قد استخدم المؤلف الانتقال بين الأوضاع الآتية: الوضع الأول والثاني والثالث والرابع.

## (٢) تقنيات أداء اليد اليمنى:

### (١) العزف بقوس متصل Legato

فقد استخدمه المؤلف بشكل كبير سواء لأداء نغمات قليلة وفي نفس المازورة، ومثال لذلك م٨، م٩، م١٠، م١١، م١٢، ... أو لأداء نغمات قليلة عبر مازورتين ومثال لذلك آخر مازورة ٧ وأول مازورة ٨، آخر مازورة ٢٥ وأول مازورة ٢٦، ... أو لأداء نغمات كثيرة في نفس المازورة ومثال لذلك م١٦، م٣٣، م٤٨، م٧٤، م٩٧، ...

### (٢) ديتاشيه بورتيه The Dètach Portè

يبدأ هذا النوع بصوت ضخم في البداية ثم يتبعه خفة تدريجية في الصوت، وقد استخدمه المؤلف بكثرة كما في الموازير الآتية: م٩، م١٨، م١٩، م٢٤، ومن م٢٧ : م٣٠، م٣٦، م٥٧، م٥٨، م٧٧، م٩٢، م١٠١، م١٠٢.

### (٣) بورتاتو The Portato

وهو أحد أنواع قوس الديتاشيه وينتسب في أدائه إلي ديتاشيه بورتيه وهو عبارة عن نغمات مفكوكة تؤدي بقوس واحد وعلي كل نغمة نجد تضخماً في الصوت يتبعه انخفاض تدريجي (٦٨:٩). وقد استخدمه المؤلف مرة واحدة في م٢٦.

### (٤) المارتيليه البسيط The Simple Martèle

المارتيليه هو أداء النغمات بشدة وصلابة بالضغط علي كل نغمة بما يشبه المطرقة وذلك مع التصاق القوس بالوتر (٢٤٣:١). والمارتيليه البسيط يمكن أن يعزف بأي كمية من القوس سواء كان جزء كبير أم جزء صغير منه كما يمكن أدائه في أي جزء من القوس من الكعب إلي الطرف (٧١:٩). وقد استخدمه المؤلف بكثرة في الموازير الآتية: م١٥، م١٨، م٢٨، م٣٤، م٣٩، م٤١ : م٤٥، من م٥٠ : م٥٥، م٥٩، م٦٢، م٦٦ : م٦٩، م٧٣، ومن م٧٥ : م٧٨، م٨٢، من م٨٥ : م٩١، م٩٨، م٩٩، م١٠٢، م١٠٤، م١٠٨، ومن م١١٠ : م١١٢.

### (٥) المارتيليه الممتد The Sustained Martèle

وهو عبارة عن ديتاشيه تعبيرى له بداية المارتيليه وينطبق عليه الضغط في البداية لإحداث النبر تم تستبدل النغمة الإيقاعية للمارتيليه السريع بنغمة طويلة ممتدة (٧٣:٩) وقد استخدمه المؤلف بكثرة في الموازير الآتية: م٣٩، م٦٣، م٦٧، م٧١، م٧٤، م٧٦، ومن م٧٩ : م٨١، م٨٣، م٨٤، م٨٩، م٩١، م١٠٠، م١٠١، م١٠٤، م١٠٩.

### (٦) التظليل والتلوين الصوتي Shading and Coloring Voice

تنوعت أشكال التظليل الموسيقي في الحركة الأولى من صوناتا فيراسيني فشملت معظم مصطلحات الأداء التعبيرية، مثل الأداء القوي (F)، والأداء متوسط القوة (mf)، والأداء قوي

جداً (FF)، والأداء الأكثر قوة (sf)، والأداء الأضعف (P)، والأداء الضعيف جداً (PP)، والتدرج من الأداء القوي إلى الأداء الضعيف (>) (Diminuendo)، والتدرج من الأداء الضعيف إلى الأداء القوي جداً (<) (Crescendo).

## الصعوبات التكنيكية والإرشادات العزفية للحركة الأولى في صوناتا فيراسيني للفيولينة:

(١) الصعوبات التكنيكية في أداء اليد اليسرى:

### الصعوبة الأولى:

ظهرت في آخر م ٧ وأول م ٨، وهي تتمثل في الانتقال من الوضع الأول إلى الوضع الثالث بالأصبع الثاني.

الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالتدريب علي أداء الانتقال عن طريق استخدام النوتة الوسيطة وهي نغمة ري بالأصبع الأول.



شكل رقم (٣): يوضح طريقة الانتقال من الوضع الأول إلى الوضع الثالث. نغمة وسطية

### الصعوبة الثانية:

ظهرت في م ٩، وهي تتمثل في أداء أربع نغمات في زمن التربل كروش في قوس واحد.

الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالتدريب علي عزف الموتيفة في زمن الكروش ثم يقوم بعزفها في زمن الدوبل كروش ويتدرج في السرعة حتى يتمكن من أدائها في زمن التربل كروش في قوس واحد.

### الصعوبة الثالثة:

ظهرت في م ٣٣، وهي تتمثل في أداء سبع نغمات في زمن التربل كروش في قوس واحد.

الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالتدريب علي تبطؤ الزمن حيث يقوم بالعزف في زمن الكروش وذلك بأداء أربع نغمات في قوس واحد ثم يتدرج في السرعة إلي أن يصل إلي أداء سبع نغمات في زمن التربل كروش في قوس واحد.

### الصعوبة الرابعة:

ظهرت في م ١٤، م ١٥ وهي تتمثل في أداء حلية الزغردة ويليها حلية الأتشيكاتورا.

## الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب أولاً بالتدريب علي أداء المازورة دون أداء الحليات، ثم يقوم الطالب بالتدريب علي أداء حلية الزغردة في زمن الكروش ثم في زمن الدوبل كروش ثم في زمن التريل كروش كما في الشكل التالي:



شكل رقم (٤): يوضح كيفية التدريب علي أداء حلية الزغردة.

ثم يقوم الطالب بعد ذلك بالتدريب علي أداء المازورة الأساسية بالشكل المطلوب.

## الصعوبة الخامسة:

ظهرت في م ١٨، م ١٩، م ٢٩، م ٣٠ وهي تتمثل في أداء حلية الأتشيكاتورا علي الدوبل كروش الأول من الإيقاع الثلاثي.

## الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالتدريب علي أداء الإيقاع الثلاثي في زمن الدوبل كروش بدون أداء حلية الأتشيكاتورا، وبعد إتقان أداء الإيقاع الثلاثي يقوم الطالب بأداء حلية الأتشيكاتورا كما في المازورة الأساسية.

## الصعوبة السادسة:

ظهرت في الموازير الآتية: م ٥٨، م ٦٦، م ٩٢، م ١٠٥، م ١١٢، وهي تتمثل في أداء التآفات الثلاثية والتآفات الرباعية.

## الإرشاد العزفي:

أولاً: بالنسبة للتآف الثلاثي: يقوم الطالب بتقسيم التآف إلي جزئين ؛ حيث يقوم بعزف النغمة الأولى والثانية من التآف معاً في صورة دوبل كرد ثم يقوم بعزف النغمة الثانية والثالثة من التآف معاً في صورة دوبل كرد. ثم بعد ذلك يقوم بعزف التآف كاملاً في خطوة واحدة كما في الشكل التالي:



أداء التآف الثلاثي، في خطوة واحدة أداء التآف الثلاثي، على حدة.

شكل رقم (٥): يوضح خطوات التدريب علي أداء التآف الثلاثي.

ثانياً: بالنسبة للتآف الرباعي: يقوم الطالب بتقسيم التآف إلي جزئين فيقوم بعزف النغمة الأولى والثانية ثم عزف النغمتين الثالثة والرابعة، ثم بعد ذلك يقوم بأداء التآف كاملاً كما في الشكل التالي:



أداء التآف الرباعي، في خطوة واحدة أداء التآف الرباعي، على حدة.

شكل رقم (٦): يوضح خطوات التدريب علي أداء التألف الرباعي.

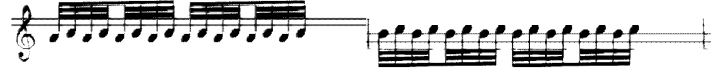
### الصعوبة السابعة:

ظهرت في م ٦١ وهي تتمثل في أداء حلية الزغردة علي الموتيف الثالث من إيقاع



الإرشاد العزفي:

أولاً: يقوم الطالب بالتدريب علي أداء حلية الزغردة علي نغمتي لا، سي كالتدريب الآتي:



شكل رقم (٧): يوضح كيفية التدريب علي أداء حلية الزغردة علي نغمتي لا، سي.

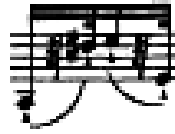
ثانياً: يقوم الطالب بالتدريب علي عزف حلية الزغردة علي الموتيف الثالث من إيقاع



(٢) الصعوبات التكنيكية في أداء اليد اليمنى:

### الصعوبة الأولى:

ظهرت في النصف الثاني من م ٣٩ وهي تتمثل في أداء قوس المارتيليه الممتد في عزف القفزات اللحنية كما في الشكل التالي:

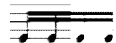


شكل رقم (٨): يوضح قوس المارتيليه الممتد في أداء القفزات اللحنية.

الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالتدريب علي أداء قوس المارتيليه الممتد وذلك بأداء كل نغمة بصوت منفصل مع إبقاء القوس علي الوتر ليقوم بأداء النغمة الثانية في نفس إتجاه القوس الهابط، ثم يقوم بالصعود لأداء النغمتين الأخرتين بنفس الطريقة وذلك مع تبطئ السرعة.

### الصعوبة الثانية:

ظهرت في الموازير الآتية: م ٤١، م ٤٢، م ٥٠، م ٥١، م ٦٨، م ٦٩، م ٨٧، م ٨٨، وهي تتمثل في أداء ثلاث نغمات من إيقاع  في قوس واحد وأداء الدوبل كروش الأخير في قوس آخر.

الإرشاد العزفي:

أولاً: يقوم الطالب بالتدريب علي أداء شكل القوس كما في التمرين التالي:



شكل رقم (٩): يوضح التدريب علي أداء شكل القوس.

ثانياً: يقوم الطالب بالتدريب علي أداء شكل القوس كما في التمرين التالي:



شكل رقم (١٠): يوضح التدريب علي أداء شكل القوس.

ثالثاً: يقوم الطالب بعد ذلك بالتدريب علي أداء شكل القوس الموجود بالمازورة الأساسية كما في الشكل التالي:



شكل رقم (١١): يوضح التدريب علي أداء شكل القوس.

### الصعوبة الثالثة:

ظهرت في الموازير الآتية: م٤٧، م٤٨، م٩٦، م٩٧، وهي تتمثل في أداء ثماني نغمات في زمن الدوبل كروش في قوس واحد.

### الإرشاد العزفي:

أولاً: يقوم الطالب بالتدريب علي عزف نغمتين في قوس واحد.

ثانياً: يقوم الطالب بالتدريب علي عزف أربع نغمات في قوس واحد.

ثالثاً: يقوم الطالب بالتدريب علي عزف ثماني نغمات في قوس واحد.

### الصعوبة الرابعة:

ظهرت في الموازير من م٩٣ إلي م٩٦، وهي تتمثل في أداء حلية الأتشيكتورا وبعدها أداء حلية الزغردة علي زمن الكروش، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (١٢): يوضح أداء حلية الأتشيكتورا يليها أداء حلية الزغردة علي زمن الكروش.

### الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالتدريب علي التمرين التالي حتى يتقنه ثم بعد ذلك يقوم بأداء الموازير السابق ذكرها بالزمن المطلوب:







شكل رقم (١٥)

### التحليل التفصيلي للمينويت :

- من م ١ : م ٨ الفكرة الأولى "أ" وهي عبارة عن جملة منتظمة تنتهي بقفلة تامة سلم سي الكبير ويمكن تقسيم هذه الجملة كما يلي:
- ♦ من م ١ : م ٤ العبارة الأولى تنتهي بقفلة تامة سلم مي الكبير.
- من م ١ : م ٢ فقرة تنتهي بقفلة نصفية سلم مي الكبير.
- ♦ من م ٥ : م ٦ فقرة تنتهي بقفلة نصفية سلم مي الكبير، وتعتبر إعادة للفقرة الأولى.
- من م ٩ : م ٤٠ الفكرة الثانية "ب" وهي عبارة عن جملة مطولة وتكرارها تنتهي بقفلة تامة سلم مي الكبير ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:
- ♦ من م ٩ : م ٢٤ الجملة الأولى وهي مطولة بتصوير م ٩، م ١٠ في م ١١ وم ١٢ علي بعد رابعة تامة.



شكل رقم (١٦): التصوير علي بعد رابعة تامة صاعدة.

ثم قام بعمل سيكوانس مرتين م ١٣ في م ١٤ وم ١٥ علي بعد ثانية صاعدة.



شكل رقم (١٧): سيكوانس علي بعد ثانية صاعدة.

ثم قام بتكرار م ١٧ في كل من م ١٨ وم ١٩.



شكل رقم (١٨): تكرار م ١٧ في م ١٨ وم ١٩.

ثم قام بتكرار الثلاث مازورات الأولى (١-٣) في م ٢١، وم ٢٢، وم ٢٣ وتنتهي هذه الجملة في م ٢٤ بقفلة تامة سلم مي الكبير.

♦ من م ٢٥ : م ٤٠ إعادة الجملة الأولى المطولة تنتهي بقفلة تامة سلم مي الكبير.

• من م ٤١ : م ٤٦ كودا تنتهي بقفلة تامة سلم مي الكبير.

## ثانياً الجافوت Gavotta

(١) الصيغة Forms ثلاثية.

(٢) العنصر التونالي (السلم) Scale: سلم مي الصغير.

(٣) العنصر الزمني: ويتضمن:



(أ) الميزان Meter:

(ب) السرعة Speed: Allegro.

(٤) الطول البنائي Number of Meters: ٤٧ مازورة.

(٥) المساحة الصوتية Acoustic Space: من أغظ نغمة "صول١" إلى أحد نغمة "ري٢".



شكل رقم (١٩)

## التحليل التفصيلي للجافوت:


• من م ٤٦ : م ٦٢ الفكرة الأولى "أ" وهي عبارة عن جملة مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم سي الصغير، (بدأت المازورة الأولى م ٤٦ يظهر في منتصفها مرجع يقسم المازورة إلى نصفين الأول لنهايت المنويت ونصف لبدائية الجافوت وتحمل رقم واحد وهو م ٤٦ كما هو مبين بالشكل التالي).



شكل رقم (٢٠): تقسيم م ٤٦ بين المنويت والجافوت.

ويمكن تقسيم تلك الجملة علي النحو التالي:

♦ من م ٤٦ : م ٥٢ العبارة الأولى وهي مطولة تنتهي بقفلة نصفية سلم مي الصغير.

- من م٢٦٢ : م٢٧٦ **الفكرة الثانية "ب"** وهي عبارة عن جملة مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم سي الكبير ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:
- ♦ من م٢٦٢ : م١٦٦ العبارة الأولى وهي مطولة تنتهي بقفلة نصفية سلم مي الصغير.
- ♦ من م١٦٦ : م٦٩ إعادة للعبارة التي تم سماعها من م٥٣ : م٥٥ بتصويرها علي بعد ثلاثة صغيرة صاعدة.
- ♦ من م١٦٦ : م١٧٢ العبارة الثانية تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير، ثم قام بتكرار النموذج الإيقاعي الموجود في م٧٣ وهو  في م٧٤، م٧٥، م٧٦.
- من م٢٧٦ : م١٩٢ **إعادة الفكرة الأولى "أ"** حيث التزم بالإعادة الحرفية من م٢٧٦ : م٨٤ لحناً وإيقاعاً، ثم بدأ في الإلتزام بالناحية الإيقاعية فقط في م٨٥، م٨٦ ووجود قفلة نصفية في سلم مي الصغير ثم أكمل لحنه ملتزماً بالجانب الإيقاعي حتى أنهى هذه الفكرة في م٩٢ بقفلة تامة سلم مي الصغير.
- ♦ من م٢٩٢ : م٢٩٣ Like وصلة لحنية مصاحبة بآلة البيانو.

ثانياً: عرض لتقنيات الأداء المستخدمة للحركة الثانية في صوتنا فيراسيني:

(١) تقنيات أداء اليد اليسري:

### (١) الحليات Ornaments

(أ) حلية الزغردة Trill:

وقد ظهرت حلية الزغردة بكثرة وعلي أزمنة مختلفة. فقط ظهرت علي إيقاع البلاش كما في الموازير الآتية: م٣، م٧، م٢٣، م٣٩. كما ظهرت علي إيقاع النوار كما في الموازير الآتية: م٣٢، م٤٧، م٤٨، م٥٠، م٧٨. كما ظهرت علي إيقاع الكروش مرة واحدة في مازورة ٤٤.

(ب) حلية الأتشيكاتورا Acciaccatura:

ظهرت حلية الأتشيكاتورا بكثرة علي زمني البلاش والنوار في هذه الحركة كما يلي ؛ ظهرت علي زمن البلاش في الموازير الآتية: م٣، م٧، م١٠، م١٢، م٢٣، م٢٦، م٢٨، م٣٩. كما ظهرت علي زمن النوار في الموازير الآتية: م١٦، م٣٢، م٥٠، م٥٥، ومن م٥٧ : م٥٩، م٦٣، م٦٤، م٧٥، م٧٦، م٨٠، م٨٥، م٨٧، م٨٨.

### (٢) العفق المزوج Double Chords

وتم استخدام العفق المزوج مرة واحدة في مازورة رقم ٤٥ علي مسافتي الرابعة والسادسة الهارمونية

### (٣) التآلفات The Chords

وقد استخدم المؤلف التآلفات الثلاثية ولكن علي نطاق ضيق في الموازير الآتية: م٣٧، م٤٦، م٩٢.

#### ٤) الانتقال بين الأوضاع Shifting:

قد استخدم المؤلف الانتقال فقط حتى الوضع الثالث.

#### ٢) تقنيات أداء اليد اليمنى:

#### ١) العزف بقوس متصل Legato

فقد استخدمه المؤلف بشكل كبير لأداء نغمات قليلة في مازورة واحدة كما في م ٣، م ١٠، م ١٢، م ٢١، م ٣٧، ... أو لأداء نغمات كثيرة في نفس المازورة كما في م ٧، م ٩، م ١١، م ٢٣، م ٢٥، ... أو لأداء نغمات كثيرة عبر مازورتين كما في آخر م ١ وأول م ٢، وآخر م ٥ وأول م ٦، وآخر م ٤١ وأول م ٤٢، ...

#### ٢) ديتاشيه بورتيه The Dètachè Portè

وقد استخدم المؤلف الديتاشيه بورتيه بشكل محدود كما في الموازير الآتية: من م ١٣ : م ١٥، ومن م ٢٩ : م ٣١.

#### ٣) بورتاتو The Portato

وقد تم استخدام المؤلف البورتاتو مرة واحدة فقط في م ٤٣.

#### ٤) المارتيليه البسيط The Simple Martèlè

وقد تم استخدامه بكثرة كما في الموازير الآتية: م ١٠، م ١٢، م ٢٦، م ٢٨، م ٤٣، م ٥٣، م ٥٤، م ٦٧، م ٦٨، م ٨٣، م ٨٤.

#### ٥) المارتيليه الممتد The Sustained Martèlè

وقد تم استخدامه في الموازير الآتية: م ٤١، م ٤٦، م ٤٧، م ٥٢، ومن م ٥٥ : م ٦٠، ومن م ٦٢ : م ٦٦، م ٦٩، م ٧٠، من م ٧٢ : م ٧٧، م ٨٢، من م ٨٥ : م ٩٠.

#### ٦) التظليل والتلوين الصوتي Shading and Coloring Voice

تنوعت أشكال التظليل الموسيقي في الحركة الثانية في صوناتا فيراسيني فشملت معظم مصطلحات الأداء التعبيرية، مثل الأداء القوي (F)، والأداء متوسط القوة (mF)، والأداء قوي جداً (FF)، والأداء الأكثر قوة (SF)، والأداء الأضعف (P)، والأداء الضعيف جداً (PP)، والتدرج من الأداء القوي إلي الأداء الضعيف (>) (Diminuendo)، والتدرج من الأداء الضعيف إلي الأداء القوي جداً (<) (Crescendo).

## الصعوبات التقنية والإرشادات العزفية للحركة الثانية في صوناتا فيراسيني للفيولينة:

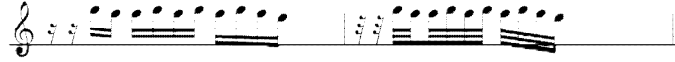
### (١) الصعوبات التقنية في أداء اليد اليسرى:

#### الصعوبة الأولى:

ظهرت في م ٢٣، م ٣٩، وهي تتمثل في أداء حلية الإتشيكاتورا ثم أداء حلية الزغرودة علي زمن البلانش يليها أداء حلية الإتشيكاتورا.

#### الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالتدريب علي أداء التمرين التالي حتى يتقنه مما يساعده علي أداء الموازير السابق ذكرها في الزمن المطلوب في المؤلف.



شكل رقم (٢١): التدريب علي أداء حلية الإتشيكاتورا ثم أداء حلية الزغرودة علي زمن البلانش يليها أداء حلية الإتشيكاتورا.

#### الصعوبة الثانية:

ظهرت في م ٤٠، م ٤٢، وهي تتمثل في أداء مسافة الأوكتاف بالانتقال من الوضع الأول إلي الرابع.

#### الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالاستفادة من السكتة الموجودة في المازورة باستخدام نغمة بسيطة وهي نغمة "فا" بالإصبع الثاني علي وتر "لا" لتسهيل الانتقال وأداء مسافة الأوكتاف المطلوب كما في الشكل التالي:



شكل رقم (٢٢): أداء مسافة الأوكتاف بالانتقال من الوضع الأول إلي الرابع.

### (٢) الصعوبات التقنية في أداء اليد اليمنى:

#### الصعوبة الأولى:

ظهرت في م ٤٣، وهي تتمثل في أداء قوس الديتاشيه بورتيه وقوس البورتاتو في أداء الزمن الثلاثي.

#### الإرشاد العزفي:

يقوم الطالب بالتدريب علي أداء نغمة في قوس ونغمتين في قوس وذلك في أداء الإيقاع الثلاثي بدون استخدام قوس الديتاشيه بورتيه وقوس البورتاتو، وبعد التدريب علي أداء هذا

الشكل من القوس يقوم الطالب بالتدريب علي استخدام قوس الديتاشيه بورتيه والبورتاتو بالشكل المطلوب كما في المؤلفة.

## الحركة الثالثة (GIGA) في صوناتا فيراسيني للفيولينة:

أولاً: تحليل الصياغة اللحنية والهارمونية:

(١) الصيغة Forms: ثلاثية A - B - A2 →

(٢) العنصر التونالي (السلم) Scale: سلم مي الصغير.

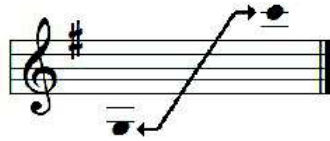
(٣) العنصر الزمني: ويتضمن:

(أ) الميزان Meter: 6/8

(ب) السرعة Speed: Presto

(٤) الطول البنائي Number of Meters: ١١١ مازورة.

(٥) المساحة الصوتية Acoustic Space: من أغلظ نغمة "صول" إلى أهد نغمة "دو".



شكل رقم (٢٣)

(٦) الأشكال الإيقاعية Rhythmic Forms: استخدم المؤلف الأشكال الإيقاعية الآتية:



شكل رقم (٢٤)

### التحليل العام للأفكار اللحنية للحركة الثالثة:

- من م ١ : م ٤٦ الفكرة الأولى A وتنتهي بقفلة تامة سلم سي الصغير.
- من م ٤٧ : م ٧١ الفكرة الثانية B وتنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير.
- من م ٧٢ : م ١١١ إعادة الفكرة الأولى A2 تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير.

### التحليل التفصيلي للأفكار اللحنية:

- من م ١ : م ٤٦ الفكرة الأولى "A" ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:
- ♦ من م ١ : م ٨ الجملة الأولى تنتهي بقفلة نصفية سلم مي الصغير ويمكن تقسيمها إلي:
- من م ١ : م ٤ العبارة الأولى تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير.
- ♦ من م ٩ : م ١٦ الجملة الثانية تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير ويمكن تقسيمها إلي:

- من م ٩ : م ١٢ العبارة الأولى تنتهي بقفلة تامة سلم لا الصغير.
- ♦ من م ١٧ : م ٢٦ الجملة الثالثة وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم مي الصغير.
- ♦ من م ٢٦ : م ٣٦ الجملة الرابعة وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم سي الصغير.
- ♦ من م ٣٦ : م ٤٦ الجملة الخامسة وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم سي الصغير.
- من م ٤٧ : م ٧١ الفكرة الثانية "B" ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:
- ♦ من م ٤٧ : م ٥٤ الجملة الأولى تنتهي بقفلة تامة سلم ري الكبير ويمكن تقسيمها إلي:
- من م ٤٧ : م ٥٠ العبارة الأولى تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير.
- ♦ من م ٥٥ : م ٦٤ الجملة الثانية وهي مطولة تنتهي بقفلة تامة سلم صول الكبير.
- ♦ من م ٦٥ : م ٧١ الجملة الثالثة وهي غير منتظمة تنتهي بقفلة سلم صول الكبير.
- من م ٧٢ : م ١١١ إعادة الفكرة الأولى "A2" ويمكن تقسيمها علي النحو التالي:
- ♦ من م ٧٢ : م ٧٩ الجملة الأولى وهي إعادة طبق الأصل ما عدا م ٧٢، م ٧٣ إيقاعياً فقط حيث تفاعل بباقي الفكرة بألحان من نفس الفكرة ولكن ليس بالترتيب المتبع في الفكرة A لكنه التزم بالجانب الإيقاعي دون الجانب اللحني علي النحو التالي:
- ♦ من م ٨١ : م ٨٦ مأخوذ من م ٣٦ : م ٤٢ إيقاعياً فقط.
- ♦ من م ٨٧ : م ٩٣ مأخوذ من م ١٨ : م ٢١ إيقاعياً فقط.
- ♦ من م ٩٥ : م ١١١ مأخوذ من م ٣٠ : م ٤٦ إيقاعياً فقط لتنتهي هذه الفكرة بقفلة تامة سلم مي الصغير.

## ثانياً: عرض لتقنيات الأداء المستخدمة للحركة الثالثة في صوناتا فيراسيني:

### (١) تقنيات أداء اليد اليسري:

#### (١) الحليات Ornaments

##### (أ) حلية الزغرودة Trill:

قد استخدم المؤلف حلية الزغرودة بكثرة علي إيقاع النوار كما في الموازير الآتية: من م ٦٥ : م ٦٨، م ٩٥، م ٩٦، من م ١٠٦ : م ١٠٨. كما تم استخدامها علي إيقاع النوار المنقوط كما في الموازير الآتية: م ٣٥، م ٦٣، م ٩٤، م ١٠٠.

##### (ب) حلية الأتشيكاتورا Acciaccatura:

ظهرت حلية الأتشيكاتورا بكثرة علي إيقاع النوار المنقوط فقط كما في الموازير الآتية: م ٢، م ٥، م ٦، م ١٠، م ١٤، م ١٨، م ١٩، ومن م ٢٦ : م ٢٨، م ٤٨، م ٥٢، م ٧٣، م ٧٦، م ٧٧، ومن م ٨٨ : م ٨٩، م ٩٠.



### ج) حلية الموردينت **Mordente**

وقد تم استخدامها مرتين فقط في م ٨٥، م ٨٦.

### ٢) التآلفات **The Chords**

لم يتم استخدام التآلفات إلا مرة واحدة في القفلة في نهاية الحركة الثالثة.

### ٣) الانتقال بين الأوضاع **Shifting**

قد استخدم المؤلف الانتقال بين الأوضاع ولكن حتى الوضع الثالث فقط.

### ٢) تقنيات أداء اليد اليمنى:

### ١) العزف بقوس متصل **Legato**

فقد استخدمه المؤلف بشكل كبير لأداء نغمات قليلة في نفس المازورة، مثال لذلك من م ٢٣ : م ٢٥، من م ٣٠ : م ٣٢، م ٣٦، ... ولأداء نغمات كثيرة في نفس المازورة، مثال لذلك م ٥٥، م ٥٩، م ٦١، ...

### ٢) ديتاشيه بورتيه **The Détaché Porté**

قد استخدمه المؤلف مرة واحدة في مازورة ٤٦.

### ٣) المارتيليه البسيط **The Simple Martèlè**

وقد تم استخدامه بكثرة كما في الموازير الآتية: من م ٢ : م ٤، م ٦، م ٧، من م ١٠ : م ١٢، ومن م ١٤ : م ١٦، ومن م ٢٠ : م ٢٥، ومن م ٣٢ : م ٣٤، م ٤٤، م ٤٥، م ٤٩، م ٥٠، ومن م ٥٢ : م ٥٤، م ٥٦، م ٥٨، م ٦٠، م ٦٢، م ٦٩، م ٧٠، م ٧٤، م ٧٥، م ٧٨، م ٨٢، م ٨٤، ومن م ٩١ : م ٩٣، ومن م ٩٧ : م ٩٩، م ١٠٩، م ١١٠.

### ٤) التظليل والتلوين الصوتي **Shading and Coloring Voice**

تنوعت أشكال التظليل الموسيقي في الحركة الثالثة من صوناتا فيراسيني فشملت معظم مصطلحات الأداء التعبيرية، مثل الأداء القوي (F)، والأداء متوسط القوة (mF)، والأداء قوي جداً (FF)، والأداء الأكثر قوة (SF)، والأداء الأضعف (P)، والأداء الضعيف جداً (PP)، والتدرج من الأداء القوي إلي الأداء الضعيف (>) (Diminuendo)، والتدرج من الأداء الضعيف إلي الأداء القوي جداً (<) (Crescendo).

### نتائج البحث:

وقد توصلت الباحثة إلي النتائج الآتية:

- ١- استخدم المؤلف التقسيمات الداخلية لوحدة النوار والكروش والدوبل كروش بكثرة في الحركة الأولى، بينما استخدم الأشكال الإيقاعية بدون تقسيمات داخلية في الحركة الثانية والثالثة.

- ٢ - أستخدم المؤلف بعض الحليات بكثرة خلال الصوناتا مثل حلية التريل والأنتشيكاتورا، حيث أكثر من استخدامهم في الحركات الثلاثة بشكل كبير ومتنوع، بينما أستخدم حلية المورندنت علي نطاق محدود.
- ٣ - أستخدم المؤلف الدوبل كرد والتآلفات الثلاثية ولكن علي نطاق محدود.
- ٤ - أستخدم المؤلف بكثرة أشكال متنوعة من القوس منها القوس المتصل والمتقطع والديتاشيه بورتيه والبورتاتو والمارتيليه البسيط والمارتيليه الممتد مما يحتاج إلي التحكم والبراعة في استخدام القوس خلال أداء صوناتا فيراسيني.
- ٥ - أستخدم المؤلف القوي التعبيرية بشكل واضح من حيث تنوع أشكال التظليل مما يحتاج إلي مهارة عالية في الأداء.
- ٦ - تم وضع مجموعة من الإرشادات العزفية التي تسهم في تذليل الصعوبات التكنيكية في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

### **توصيات البحث**

- ١ - توصي الباحثة القائمين علي وضع مناهج الآلة ومدرسيها الاهتمام بتدريس صوناتا فيراسيني لما تتميز به من تقنيات عزفية وتعبيرية متنوعة.
- ٢ - يجب علي طلاب السنوات المتقدمة الاهتمام بالاستماع لصوناتات عصر الباروك.
- ٣ - يجب علي الدارسين الاهتمام بدراسة تقنيات أداء عصر الباروك حتى يتمكنوا من أداء مؤلفات عصر الباروك بشكل أفضل.
- ٤ - يجب علي الدارسين الإطلاع علي الدراسة التحليلية للمؤلفة الموسيقية قبل أدائها حتى يسهم في تفهم الدارسين لأسلوب أدائها بشكل جيد.

## مراجع البحث:

- ١ - أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، القاهرة، ١٩٩٢.
- ٢ - أحمد حسين اللقاني، وعلي الجمل: معجم المصطلحات التربوية المعرفية في المناهج وطرق التدريس، عالم الكتب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٩.
- ٣ - أحمد نكي: اتجاهات المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.
- ٤ - ثيودرم فيني: تراث الموسيقى العالمية، ترجمة سمية الخولي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣.
- ٥ - سمحة الخولي: القومية في القرن العشرين، سلسلة عالم المعارف، الكويت، ١٩٩٢.
- ٦ - عزيز الشوان: الموسيقى للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩.
- ٧ - هاني خيرى أحمد بركات: دراسة مقارنة لأسلوب الأداء لكونسيرتو الكمان عن كل من باخ وفيفالدي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٠.
- ٨ - وليد أحمد عبد الغفار: صوتاتها هاندل للفيولينة والإفادة من أسلوب أدائها لطلاب كليات التربية النوعية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٩٧.
- 9- Ivan Galamain: Principles of Violin Playing and Teaching. Prentice Inc. Englewood N.J., 1969.
- 10- Stanley Sadie: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Oxford University Press, 2001.

ملحق رقم (١)

Соната е-молл

для скрипки с фортепиано (партия скрипки)

Ф.М.Верачини

RITORNELLO.  
Largo. 6

Музыкальный фрагмент (Ritornello) из Сонаты е-молл Ф. М. Верачини. Музыка написана для скрипки и фортепиано. Темп: Largo. Ключевая подпись: е-молл. Музыкальный фрагмент включает различные динамические оттенки (p, ff, cresc., cantabile) и темповые изменения (rit.).

Allegro con fuoco.

This page contains ten staves of musical notation. The notation includes various dynamics such as *p*, *pp*, *f*, *ff*, *cresc.*, *dim.*, *ppp*, *f*, *ff*, *p*, *cresc.*, *ff*, *pp*, *cresc.*, *ff*, *p*, *cresc.*, *f*, *p*, *dim.*, *pp*, *f*, *f*, *f*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *cresc.*, *p*, *f*, *p*, *cresc.*, *f*, *ppp*, *f*, *ff*, *poco rit.*, and *attaca*. The notation also includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

MENUET.

*p affettuoso*

*p* *cresc.* *mf* *pp* *cresc. molto*

*f-ff* *f* *f* *p* *cresc.* *mf*

*pp* *cresc. molto* *f-ff* *f* *f*

*p* *f*

GAVOTTA.  
Allegro. (♩. ♩.)

*Fin. attacca* *p*

*p* *f*

*p* *f* *pp*

*pp* *f* *pp*

I

*ff* *p* *cresc.* *f* *f* *p* *pp* *ff* *Mouet D. O. senza replica sin' al Fine, poi attacca:*

**GIGA.**  
Presto.

*f* *f* *f* *p* *f* *f* *f* *p* *f* *f* *f* *p* *f* *f* *f* *p* *f* *f* *f* *p* *f* *f* *f* *p* *pp* *cresc.* *cresc.* *ff* *pp* *cresc.*

*K*



The image displays a page of musical notation in G major, 2/4 time, consisting of ten staves. The notation includes various dynamics such as *f*, *p*, *pp*, *cresc.*, and *dim.*, and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is written in a single melodic line with a variety of note values and rests. The dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo), with *cresc.* (crescendo) and *dim.* (diminuendo) markings indicating changes in volume. The notation includes many slurs, ties, and accents, suggesting a complex and expressive piece of music.

## ملخص البحث

### دراسة تحليلية عزفية لتقنيات الأداء في صوناتا فيراسيني للفيولينة

يعتبر عصر الباروك من أروع العصور التي ازدهرت فيها الموسيقى. فعصر الباروك هو الذي مهد لروائع موسيقي الآلات الكلاسيكية من سيمفونيات وصوناتات وكونشرتات بما أكتسبه فيه الموسيقيون من فهم وسيطرة علي جوهر وأسلوب موسيقي الآلات. وقد قام مؤلفي هذا العصر علي تدعيم أسس فن الفيولينة بالمؤلفات العديدة التي أبدعها خلال عصر الباروك ومنهم فرانيسكو ماريا فيراسيني Francesco Maria Veracini، حيث كون لنفسه أسلوب خاص في العزف والتأليف مستقل عن مؤلفي ذلك العصر. وتعتبر صوناتا فيراسيني من المؤلفات التي تحتوي علي العديد من التقنيات العزفية التي تعكس روح العصر والتي يجب علي دراسي آلة الفيولينة أن يكون علي دراية بها لرفع مستوي أدائه علي الآلة. ويهدف البحث إلي:

- 1- التعرف علي السيرة الذاتية لفرانيسكو ماريا فيراسيني وأسلوبه في الأداء وأهم أعماله.
- 2- التعرف علي تقنيات الأداء في صوناتا فيراسيني للفيولينة.
- 3- وضع إرشادات عزفية لتذليل الصعوبات التكنيكية في صوناتا فيراسيني للفيولينة. وقد أستخدمت الباحثة المنهج الوصفي (تحليل محتوى)، وتوصلت إلي عدة نتائج هامة وهي:

- 1- أستخدم المؤلف التقسيمات الداخلية لوحدة النوار والكروش والدوبل كروش بكثرة في الحركة الأولى، بينما الأشكال الإيقاعية بدون تقسيمات داخلية في الحركة الثانية والثالثة.
- 2- أستخدم المؤلف بعض الحليات بكثرة خلال الصوناتا مثل حلية التريل والأتشيكاتورا، حيث أكثر من استخدامهم في الحركات الثلاثة بشكل كبير ومتنوع، بينما أستخدم حلية الموردينت علي نطاق محدود.
- 3- أستخدم المؤلف الدوبل كرد والتألفات الثلاثية ولكن علي نطاق محدود.
- 4- أستخدم المؤلف بكثرة أشكال متنوعة من القوس منها القوس المتصل والمتقطع والديتاشيه بورتيه والبورتاتو والمارتيليه البسيط والمارتيليه الممتد مما يحتاج إلي التحكم والبراعة في استخدام القوس خلال أداء صوناتا فيراسيني.
- 5- أستخدم المؤلف القوي التعبيرية بشكل واضح من حيث تنوع أشكال التظليل مما يحتاج إلي مهارة عالية في الأداء.
- 6- تم وضع مجموعة من الإرشادات العزفية التي تسهم في تذليل الصعوبات التكنيكية في صوناتا فيراسيني للفيولينة.

ثم أختتم البحث بالتوصيات والمراجع

## *English Summary*

### *Analytical Analysis of Performance Techniques in Sonata Veracini for Violin*

The Baroque era is one of the finest times in which the music flourished. The Baroque era is the cradle of the classical musical instruments of symphonies, tunes and concertos, in which musicians gain understanding and control over the essence and style of instrument instruments. The authors of this age have strengthened the foundations of the art of violin with the many works that they created during the Baroque era, including Francesco Maria Veracini, where he created himself a special style of playing and writing independent of the authors of that era. Sonata Veracini is considered one of the most important compositions of contemporary techniques that reflect the spirit of the times, which the student of the violin machine must be familiar with to improve the performance of the machine.

The research aims to

- 1- To identify the biography of Francesco Maria Veracini and his style of performance and the most important work.
- 2- Identification of the performance techniques in sonata Veracini for violin.
- 3- Set up musical guidelines to overcome the technical difficulties in the Veracini ionization of the Violin.

The researcher used the descriptive approach (content analysis) and reached several results:

- 1- The author used the internal divisions of the unity of the noir and krosh and double krosh a lot in the first movement, while the rhythmic forms without internal divisions in the movement of the second and third.
- 2- The author used some of ornaments a lot through sonata, such as trail and acciaccatura, where more than the use of the three movements in a large and diverse, while the use of mordente on a limited scale.
- 3- the author used the double chords and the triple chords but on a limited scale.
- 4- the author used a wide variety of forms of the arc, including the legato, non-legato, détachè portè, portato, simple martélé and the sustained martélé, which needs to control and proficiency in the use of arc during the performance of veracini sonata.
- 5- the author used strong expressionism clearly in terms of diversity of shading, which requires high skill in performance.
- 6- a set of instructional guidelines have been developed which contribute to overcoming the technical difficulties in the veracini sonata of the Violin.

The research ended with recommendations and references.