دراسة تحليلية لصوناتا رقم (١) مصنف رقم (٢٥)
لـ " بول هيندميث Paul Hindemith " لآلة الفيولا

أ.م.د / ريهام محمود *

مقدمة :

يُعد المؤلف الموسيقي " بول هيندميث Paul Hindemith (١٨٩٥م – ١٩٦٣م) من أهم مؤلفي القرن العشرين وخاصةً مؤلفاته لآلة الفيولا ، وبكونه عازف للآلة ومُؤلف تميز عن باقي أقرانه ، فاستطاع أن يستخدم جميع التقنيات والألوان اللحنية الممكنة لآلة الفيولا كونه عازف لها بحرفية ومهارة ، ولذلك تُصنف مؤلفاته من أهم ما كُتب لآلة الفيولا وتُطلب في اختبارات الالتحاق بالأوركسترات العالمية والمسابقات المختلفة ، ولقد كتب " هيندميث " لآلة الفيولا في جميع القوالب الموسيقية من (كونشيرتو – مقطوعات – صوناتات بمصاحبة آلة البيانو – صوناتا منفردة Solo) ، والصوناتا (sonata) من القوالب الموسيقية المهمة التي مرت بمراحل عديدة من التطور منذ عصر الباروك إلى القرن العشرين [١] ، ولم يكن للصوناتا في عصر الباروك صيغة محددة فكانت تنتمي لنوع الموسيقى الهوموفونية ، بمعنى أنها تتكون من خط لحني واحد ومصاحبة بنغمات هارمونية توافقية بدلاً من تعارض عدة خطوط لحنية مع بعضها كما هو الحال في البوليفونية [٢] ، ثم أخذ قالب الصوناتا في التوسع على يد كل من " هايدن Haydn (١٧٣٢م – ١٨٠٩م) – موتسارت Mozart (١٧٥٦م – ١٧٩١م) – بيتهوفن Beethoven (١٧٧٠م – ١٨٢٧م) " ، وتابعهما في ذلك أبناء جيلهما مع وجود سمات شخصية مختلفة في أسلوب التأليف لكل منهم [٣] ، فالصوناتا في العصر الكلاسيكي تعني نوعاً من التأليف الجاد الطابع الذي يتكون من ثلاث أو أربع أو خمس حركات متباينة السرعة والشخصية والصيغة البنائية [٤] ، وفي العصر الرومانتيكي تمسكت مؤلفة الصوناتا بالتكوين الشكلي للحركات وبالتباين بين سرعاتها ، وعلى الرغم من ذلك إلا أنه كان هناك محاولات للخروج عن الشكل لقالب الحركة الأولى ، فأصبحت تأخذ طابع السمو والرقة والتعبير والتصوير الخاص بالمؤلف [٥] .

لذا رأت الباحثة ضرورة تناول صوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) لآلة الفيولا التي ألفها في عام ١٩٢٢م بالدراسة التحليلية العزفية المتخصصة وتحديد أساليب الأداء والتقنيات العزفية

(*) أستاذ مساعد آلة الفيولا بقسم الوتريات بالمعهد العالي للموسيقى – الكونسيرفتوار .

(1) Machlis,Joseph : Introduction to contemporary music, London, Norton, 1979, P. 197 .

(٢) سهير إبراهيم شرقاوي : **صوناتا البيانو من هايدن إلى برامز** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٧٥م ، ص ٩ .

(3) Rosen, Charles : Sonata forms, W.W. Norton and Company, Inc. Printed in the united states of America, New York, 1980, P. 281 .

(٤) محمد عبد الله أحمد : **أثر القلق على مستوى طالب الكلية الموسيقية لأدائه أمام الآخرين وإمكانية التغلب عليه** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٩٤م ، ص ٣٢ .

(5) Rosen, Charles : Ibid, P. 295, 296 .

الخاصة بالآلة ، للاستفادة منها لدارسي آلة الفيولا بالمعهد العالي للموسيقى (الكونسيرفتوار) والمهتمين بهذا المجال .

مشكلة البحث :

تعتبر صوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) لآلة الفيولا للمؤلف الموسيقي " بول هيندميث Paul Hindemith " من أهم أعماله الموسيقية التي قام بتأليفها في النصف الأول من القرن العشرين ، إلا أن هناك ندرة في تناولها بالدراسة التحليلية العزفية المتخصصة للتعرف على أساليب الأداء والتقنيات العزفية الخاصة بآلة الفيولا المستخدمة في أدائها ، للاستفادة منها لدارسي الآلة بالمعهد العالي للموسيقى (الكونسيرفتوار) والمهتمين بهذا المجال .

هدف البحث :

الدراسة التحليلية العزفية المتخصصة لصوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) لآلة الفيولا للمؤلف الموسيقي " بول هيندميث Paul Hindemith " ، للتعرف على أساليب الأداء والتقنيات العزفية الخاصة بالآلة المستخدمة في أدائها ، لإمكانية الاستفادة منها لدارسي الآلة بالمعهد العالي للموسيقى (الكونسيرفتوار) عند أدائهم لهذا القالب .

أهمية البحث :

من خلال تحقيق الهدف السابق بالدراسة التحليلية العزفية المتخصصة لـ (عينة البحث) للمؤلف الموسيقي " بول هيندميث Paul Hindemith " ، يمكن تحديد أساليب الأداء والتقنيات العزفية الخاصة بآلة الفيولا المستخدمة في أدائها ، لإفادة دارسي الآلة بالمعهد العالي للموسيقى (الكونسيرفتوار) عند أدائهم لهذا القالب .

سؤال البحث :

– ما هي أساليب الأداء والتقنيات العزفية الخاصة بآلة الفيولا المستخدمة في صوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) للمؤلف الموسيقي " بول هيندميث Paul Hindemith " ؟

منهج البحث : المنهج الوصفي (تحليل محتوى) .

حدود البحث : صوناتات الفيولا في النصف الأول من القرن العشرين .

عينة البحث : صوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) لآلة الفيولا للمؤلف الموسيقي " بول هيندميث Paul Hindemith " .

مصطلحات البحث :

الصوناتا (Sonata) : هي كلمة مشتقة من كلمة (Sonata) وهي تعني الصوت الصادر من العزف على الآلة ، والصوناتات عبارة عن مؤلفة للعديد من الآلات (البيانو – التشيللو – الفلوت – الكلارنيت) ، وتتكون من ثلاثة أو أربعة أجزاء ويسمى كل جزء حركة بمعنى أن الصوناتا تتكون من ثلاث أو أربع أو خمس حركات [١] .

(1) Sadie, Stanley : The New Grove's Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers, Limited , London, 1980, P. 877 .

اللحن (Melody) : يعتبر اللحن أساس البناء الموسيقي واللحن كالجملة المفيدة في اللغة ، وهو عبارة عن خط لحني تتعاقب نغماته وفقاً للقواعد الموسيقية من حيث الزمن والإيقاع إما صعوداً أو هبوطاً أو متكرراً [١] .

الهارموني (Harmony) : هو عنصر هام في الموسيقى له قواعد وأسس خاصة ، ويعتبر بمثابة الأساس أو الإطار الصلب التي ترتكز عليها الألحان الموسيقية [٢] .

البوليفوني (Polyphony) : هي تعدد الخطوط اللحنية أي تتكون مقطوعة موسيقية أو جزء من عمل موسيقى من عدة ألحان (غنائية أو آلية أو هما معاً) تسير بخطوط أفقية متقابلة فوق بعضها بعضاً (لحنان – ثلاثة – أربعة أو أكثر) تسمع في وقت واحد [٣] .

أسلوب الأداء (Performance Style) : هو الصفة المميزة لعزف المؤلفة الموسيقية والتعبير عنها تعبيراً واضحاً عن صفاتها وخصائصها والغرض الذي يريد المؤلف إيضاحه [٤] .

التقنيات الأدائية (Performance Techniques) : هي القدرة على التحكم في استخدام العضلات الخاصة بالعزف والتحكم في سرعتها مثل (الأصابع – الذراع – الساعد – المفاصل – القدمين) ، مع اكتساب المرونة اللازمة للأداء [٥] .

الأداء الجيد (Good Performance) : هو ذلك الأداء الذي استمعت له الأذن وتستطيع أن تدرك ببساطة أسلوب المؤلف وطابع المؤلفة متذوقاً لكل عناصر الجمال ، وذلك من خلال وسيط أمين وهو العازف [٦] .

التونالية (Tonality) : هي التقيد بمقام أو سلم معين يسيطر على المقطوعة الموسيقية المؤلفة في هذا السلم ، وينقسم السلم إلى إثنى عشر نغمة فيها سبعة رئيسية وخمس خارجة عن المقام ، ويستخدمها المؤلف في حالة التلوين فقط وتشمل التونالية أساس المقام ، كما تشتمل علاقات العناصر بينها وبين بعضها وكذلك نحو المركز التونالي ، وهذه العلاقات تعطي المقام شخصيته وبالرغم من أنها قد تكون مختفية أو متغيرة فإن هذه العلاقات عادةً ما تحدث في موسيقى القرن العشرين [٧] .

---

[١] أحمد بيومي : القاموس الموسيقى ، المركز الثقافي القومي ، دار الأوبرا ، القاهرة ، ١٩٩٢م ، ص ٥٥ .

[٢] سعاد علي حسنين : تربية السمع وقواعد الموسيقى الغربية ، الجزء الأول ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الخامسة ، القاهرة ، ١٩٩١م .

[٣] أحمد بيومي : المرجع السابق ، ص ٣١٩ .

(4) Martin Cooper : The concise encylped of musicians, hutchnson of London ltd., London, 1978, P. 324 .

(5) Johnston Alfred : The art of technique piano forte, Loying William, Reepes, book select, London, 1980, p261.

[٦] نبيلة ألفي كامل : **أثر القلق على مستوى طالب الكلية الموسيقية لأدائه أمام الآخرين وإمكانية التغلب عليه** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٣م ، ص ١٣ .

[٧] عواطف عبد الكريم : موسيقى القرن العشرين ، محيط الفنون ٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١م ، ص ٩ .

ويشتمل هذا البحث على جزئين :

أولاً (الجزء النظري) ويشمل :

أ – الدراسات السابقة .

ب – الإطار النظري ويشمل :

– نبذة عن قالب الصوناتا (Sonata) .

– نبذة تاريخية عن " بول هيندميث Paul Hindemith (١٨٩٥م – ١٩٦٣م) " .

ثانياً (الجزء التحليلي) ويشمل :

– دراسة تحليلية تفصيلية عزفية لصوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) لآلة الفيولا .

– نتائج البحث وقائمة المراجع ، ثم ملخص البحث .

أولاً : (الجزء النظري)

أ – الدراسات السابقة :

الدراسة الأولى بعنوان :

أسلوب أداء صوناتا البيانو في القومية والكلاسيكية الحديثة
في النصف الأول من القرن العشرين [١]

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على مذهبي القومية والكلاسيكية الحديثة في النصف الأول من القرن العشرين ، إلى جانب التعرف على الصوناتا ومراحل تطورها منذ عصر الباروك وحتى القرن العشرين والتغيرات التي طرأت عليها .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناولها الصوناتا ومراحل تطورها حتى القرن العشرين والتغيرات التي طرأت عليها ، وتختلف معه من حيث تناول الباحثة دراسة تحليلية لصونات رقم (١) مصنف رقم (٢٥) لـ " بول هيندميث Paul Hindemith " لآلة الفيولا .

الدراسة الثانية بعنوان :

دراسة تحليلية لصوناتات البيانو عند بيلا بارتوك عام ١٩٢٦ [٢]

An analytical study of Bela Bartok's Sonata for piano, 1926

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على التحليل الهارموني والبنائي وقالب صوناتا البيانو عند " بيلا بارتوك " ، والتعرف على خصائص قالب الصوناتا في القرن العشرين .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث التعرف على خصائص قالب الصوناتا في القرن العشرين ، وتختلف معه من حيث تناول الباحثة دراسة تحليلية لصونات رقم (١) مصنف رقم (٢٥) لـ " بول هيندميث Paul Hindemith " لآلة الفيولا .

---

[١] حنان محمد حامد رشوان : **أسلوب أداء صوناتا البيانو في القومية والكلاسيكية الحديثة في النصف الأول من القرن العشرين** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ٢٠٠٥م .

(2) Michael Brandon Konoval : **An analytical study of Bela Bartok's Sonata for piano, 1926**, D.M.A., Canada, University of British Columbia, Dissertation Abstract International , 1996 .

الدراسة الثالثة بعنوان :

الصوناتات التسعة في البيانو عند سيرجي بروكوفيف [١]

The nine piano Sonatas of Sergey Prokofiev

تهدف هذه الدراسة إلى تناول صوناتا البيانو عند " سيرجي بروكوفيف " ، والتعرف على خصائص الصوناتا في النصف الأول من القرن العشرين ، والتعرف على المؤلف الروسي " سيرجي بروكوفيف Sergey Prokofiev " حياته وأسلوبه وأعماله .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث التعرف على خصائص قالب الصوناتا في النصف القرن العشرين ، وتختلف معه من حيث تناول الباحثة دراسة تحليلية لصونات رقم (١) مصنف رقم (٢٥) لـ " بول هيندميث Paul Hindemith " لآلة الفيولا .

ب – الإطار النظري :

- نبذة عن قالب الصوناتا (Sonata)

عرف عصر الباروك من الصوناتات لها نوعين أولهما صوناتا الكنيسة (Sonata da Chiesa) والصوناتا المنزلية (Sonata da Camera) حسب مجالات عزفهما ، أما صوناتا الكنيسة التي كانت تعزف أحياناً في الكنيسة كملحق للموسيقى الدينية الرسمية ، فإن أهم ما يميزها عن النوع الآخر طابعها الجدي الوقور الذي يغلب عليها من أول حركة ، حيث تستهل عادةٍ بحركة بطيئة (Adagio) تتلوها حركة كونترابنطية مكتوبة بأسلوب الفوجة ، ثم حركتان أخريان إحداهما بطيئة والأخرى سريعة (وقد تظهر فيهما بعض ملامح من رقصتي الساراباند والجيج) ، ومن أهم مؤلفي الصوناتات " أركنجلو كوريللي Arcangelo Corelli – جيوفاني باتيستا فيتالي Giovanni Battista Vitali " ، حيث تميز أسلوب تأليفهم بالجمع بين سلاسة اللحن وغنائيته وبين براعة العزف شبه البوليفوني ، وكذلك العزف السريع البارع (فيرتيوزو) ، ثم إمتدت الصوناتا بعد ذلك إلى ألمانيا حيث بلغت قمة الإبداع في صوناتات " يوهان سباستيان باخ Johann Sebastian Bach – جورج فريدريك هيندل Georg Friedrich Händel " للفيولينة المنفردة ، وفي إنجلترا كتب " هنري برسل Henry Purcell " بعض الصوناتات القيمة من أشهرها (الصوناتا الذهبية) ، كما كتب " فرانسوا كوبران François Couperin " صوناتات جيدة سار فيها على هدي " كوريللي " وإن كان يمزج فيها بين السويت والصوناتا [٢] .

---

(1) Rebecca Genamartin : **The nine piano Sonatas of Sergey Prokofiev**, D.M.A. (U.S.A) University of Kentaky, D.A.I, 1982.

[٢] سمحة الخولي : الموسيقى الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، محيط الفنون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١م ، ص ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ .

توسع دور آلة الفيولا على مستوى الأداء الأوركسترالي وتخلصت من دور التابع والتهميش ، ونتيجةً لذلك زاد إقبال الدارسين عليها وخصص كونسيرفتوار باريس قسم مستقل لها عام ١٨٩٤م ، وكان للأساتذة دور هام وتأثير إيجابي على العديد من الطلاب في كل من بلجيكا وإيطاليا وروسيا والنمسا وألمانيا ، وأيضاً نشر قاموس لمؤلفات الفيولا الأصلية عام ١٩٦٣م (Literature Fur Viola) ، سواء منفردة بمصاحبة الأوركسترا أو البيانو أو مع آلات أخرى منذ القرن السادس عشر كتبه " فرانز تسايرنجر Franz Zeyringer " ، وظهر العديد من العازفين المؤلفين في نفس الوقت فقام " هيرمان ريتر Hermann Ritter (١٨٤٩م – ١٩٢٦م) ، وآخرون بدور عظيم في النهوض بمستوى الطلاب ، ثم " بول هيندميث " ، وكل هذه العوامل أدت إلى النهوض بمستوى عازفي الآلة وظهور عازفين متميزين كان لهم دور في نشر مؤلفات الآلة الموسيقية ، وتُعد الأعمال التي كُتبت لآلة الفيولا في القرن العشرين من أهم مؤلفاتها من حيث استغلال إمكانيات الآلة الصوتية والتقنية [١] .

صوناتة التريو Trio Sonata :

كانت أغلبية صونات عصر الباروك تكتب لآلتي فيولينة يصحبهما باص متصل من الهاربسيكورد (الكلافسان) ، ومن هنا أطلقت عليها تسمية صوناتا التريو (أي الصوناتا الثلاثية) ، غير أن روح عصر الباروك كان يسمح بتناول موسيقى الآلات بكثير من التساهل والتوسع ، فكثيراً ما كان عدد الآلات في تلك الصوناتات يزاد إلى خمس أو ست ، ويمكن مضاعفة هذا العدد نفسه ، وبذلك تقترب هذه الموسيقى من المجموعة الأوركسترالية ، وقد تنقص الآلات إلى فيولينة واحدة (صوناتا منفردة) فقط مع الهاربسيكورد ، فتزداد إقتراباً من طابع موسيقى الصالون ، فالصوناتا في عصر الباروك صيغة شديدة المرونة [٢] .

– الصوناتا في القرن العشرين

جاء القرن العشرين باتجاهاته ومذاهبه المختلفة بأسلوب قائم على تكنيكات معقدة وهارمونيات غير مألوفة من قبل وألحان متباعدة المسافات تحتاج في أدائها إلى مهارات تكنيكية عالية ، حيث أن التغيير الجوهري الذي طرأ على الموسيقى وعناصرها في القرن العشرين أدى إلى تحديث أساليب العزف المختلفة وتغيير طابع المؤلفات الموسيقية ، وإن كانت تحتفظ بنفس المسميات مثل الصوناتا (Sonata) [٣] ، والتي تعد من أهم المؤلفات للآلات الموسيقية التي عرفت منذ العصر الكلاسيكي حتى القرن العشرين ، ومصطلح الصوناتا يطلق على مؤلفة بأكملها لها عدة حركات موسيقية عديدة ، أو يطلق على قالب له بناء خاص لحركة واحدة أو

---

(1) Rily W.Maurice : The history of the viola, USA, Broomfield,Ann Arbor,Michigan, 1991, P. 254

[١] سمحة الخولي : الموسيقى الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، مرجع سابق ، ص ١٢٨ ، ٣٣ .

[٣] عواطف عبد الكريم : موسيقى القرن العشرين ، مرجع سابق ، ص ٢٣٢ .

أي مؤلفة أخرى كالكونشيرتو أو السيمفونية ، وتطور قالب الصوناتا على مر العصور الموسيقية وخلال القرن العشرين كان هناك تميز واحد لمؤلفة الصوناتا ، فلم يكن من الضروري أن يقوم العنوان بشرح العمل في معظم حركاته ، فكانت تقع حركة أو أكثر في صيغة الصوناتا وهي إما أن تكون لآلة البيانو فقط أو للبيانو مع آلة أخرى ، فقد ظهر في العصر الحديث مذهب يسمى الكلاسيكية الحديثة (Neo Classical) [١] ، وفيه اهتم المؤلفون بالرجوع إلى أسلوب المؤلفات القديمة مثل الفوجة والصوناتا ، ولكن بتطورات القرن العشرين وأساليبه الحديثة [٢] ، وقد لا تختلف مؤلفة الصوناتا في الشكل الخارجي كحركات وسرعات وقالب عن صوناتا القرن التاسع عشر ، أما القالب نفسه فقد أدخلت عليه بعض التطورات أهمها [٣] :

- استخدام الهارمونيات المتنافرة أكثر من ذي قبل .
- تعدد السلالم في المقطوعة الواحدة وتحويلات جديدة غير تقليدية .
- استخدام بعض المقامات الكنسية .
- كثر استخدام اللامقامية .
- استخدام أسلوب الإثنتي عشر نصف تون (Dodecaphony) .
- استخدام اللامحدودية .

نبذة عن الاتجاهات والمذاهب الموسيقية في القرن العشرين :

التأثيرية : ظهرت عام ١٨٧٤م في باريس في مجال الفنون التشكيلية في أعمال " مانيه Manet – مونيه Monet " ، وهذه الحركة تهتم بالحس الدقيق للأجواء النفسية أكثر من الشخصيات الواضحة أي الوحي وليس الوصف ، ويُعد " كلود ديبوسي Claude Debussy (١٨٦٢م – ١٩١٨م) " من أكثر المؤلفين تعبيراً عن هذه الفكرة ، فاستطاع أن ينقل المبادئ الجمالية لحركة الرمزية والتأثيرية إلى الموسيقى ، والرمزية هي حركة ظهرت في الأدب موازية للتأثيرية في مجال الفنون التشكيلية [٤] .

الحوشية : جاءت مناهضة للتعبير الموسيقي المرهف الحس المتمثل في التأثيرية ، من أجل الوصول إلى الحرية في التعبير الصادق الموجود في فنون مثل الشعوب البدائية ، حيث الطبيعة الفطرية للإنسان ، وتتميز ألحانها بالبساطة وتدور حول مركز تونالي وهارموني كثيف متوازي مما ينتج تنافر شديد ، أما الإيقاع فخشن ومتوتر والأوركسترا ذات رنين طرقي عنيف [٥] .

---

(1) Sadie, Stanley: The New Grove's Dictionary of Music and Musicians, Ibid, P. 671 .
(2) Ibid, P. 683 .
(3) Griffiths Paul : Sonata, 20th Century, art , in the New Grove Dictionary of Music and Musicians- London – Macmillan Publishers, 1980, P. 414, 495 .
[٤] عواطف عبد الكريم : تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، الطبعة الرابعة ، دار كوين للطباعة ، القاهرة ، ٢٠١٢م ، ص ٢٨٠ .
[٥] عواطف عبد الكريم : موسيقى القرن العشرين ، مجلة آفاق ، العدد الثاني ، المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٩٨م – ١٩٩٩م ، ص ٢٠٤ .

التعبيرية : ظهرت في النمسا وألمانيا ضد الحركة التأثيرية في فرنسا وانتقلت من الفن التشكيلي إلى الموسيقى ، وخاصةً بعد نشر " سيجموند فرويد Sigmund Freud " في النمسا نظرياته في التحليل النفسي وانعكاس اللاشعور على سلوك الأفراد وبالتالي على تعبير الفنان ، والتعبيرية هي التعبير عن تجارب نفسية داخلية مع تجنب التنميق الواعي وكشف الستار عن خبايا اللاشعور وإطلاق العنان للعواطف والانفعالات المكبوتة وتحدى كل ما هو مألوف ، فهي تقوم على التشويه وليس التقليد والألحان تتحرك في اللاتونالية والهارموني متنافر ، ومن أشهر ما يمثل هذا الاتجاه الموسيقي في التأليف " أرنولد شونبرج Arnold Schonberg (١٨٧٤م – ١٩٥١م) " في خمس مقطوعات للأوركسترا مصنف (١٦) [١] .

القومية الحديثة (The New Nationalism) : كانت الموسيقى الشعبية والدينية هما مصدر للألحان (فولكلور) ، حيث تميزت بعمقها ومقاماتها المختلفة والإيقاعات المتجددة والغريبة إلى جانب استخدام الآلات الشعبية الخاصة ، ومن أكثر المؤلفين استخداماً لهذه العناصر :

– في المجر " بيلا بارتوك Bala Bartok (١٨٨١م – ١٩٤٥م) " .
– في إسبانيا " دي فاليا De Falla (١٨٧٦م – ١٩٤٦م) " .
– في البرازيل " فيلا لوبوس Villa Lobos (١٨٨٧م – ١٩٥٩م) " .
– في روسيا " آرام خاتشادوريان Aram Khatchaturian (١٩٠٣م – ١٩٧٨م) " .
– في أمريكا " تشارلز إيفز Charles Ives (١٨٧٤م – ١٩٥١م) " .
– في مصر " أبو بكر خيرت (١٩١٠م – ١٩٦٣م) – عزيز الشوان (١٩١٦م – ١٩٩٣م) – جمال عبد الرحيم (١٩٢٤م – ١٩٨٨م) " [٢] .

الكلاسيكية الحديثة (The Neo Classicism) : يستخدم هذا المصطلح لوصف الأسلوب الموسيقي لمؤلفات ما بين الحرب العالمية الأولى والثانية أي الفترة من عام ١٩١٨م : ١٩٣٩م ، وتهدف لإحياء صيغ العصر الكلاسيكي التقليدية من (سيمفونية – كونشيرتو – صوناتا – توكاتا) ، وألحانه تعتمد على السلم الدياتوني والبُعد عن الإفراط في التعبير عن الذات وإنتاج موسيقى بدون العناصر الغريبة عنها ، وظهور مصطلح جديد في هذه الفترة وهو الموسيقي البيضاء (White Music) نظراً لاستخدام أصابع البيانو البيضاء فقط ، ويُعد " سترافنسكي " أفضل من تبنى هذا الاتجاه وخاصةً في المرحلة الثانية من أسلوبه (١٩١٨م – ١٩٢٥م) .

التصفيف (Surrealism) : أيضاً عُرف بالدوديكافونية أو نظام الإثنى عشرة ، ابتكرها وأرسى قواعدها الأولى المؤلف النمساوي " جوزيف ماتياس Josef Matthias (١٨٨٣م – ١٩٥٩م) " في عام ١٩١٩م ، وطورها " شونبرج " بعد تجارب كثيرة في اللاتونالية حتى وصلت لشكلها المعروف [٣] .

---

[١] عواطف عبد الكريم : تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، مرجع سابق ، ص ٢٨٥ .
[٢] سمحة الخولي : القومية في موسيقى القرن العشرين ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢م ، ص ١٠ ، ١٢ ، ١٣ .
[٣] https://en.wikipedia.org/wiki/Twelve-tone_technique .

- نبذة تاريخية عن " بول هيندميث Paul Hindemith (١٨٩٥م – ١٩٦٣م) "

نشأته المبكرة :

ولد " بول هيندميث Paul Hindemith " في ١٦ نوفمبر عام ١٨٩٥م في (هاناو) بالقرب من مدينة (فرانكفورت) ، والده " روبرت رودولف هندميث Robert Rudolf Hindemith " ووالدته " ماري صوفي وارنيك Marie Sophie Warnecke " ، منذ سن مبكرة أظهر ولعاً قوياً بالموسيقى إلى أن التحق بالمدرسة في عام ١٩٠٢م ، وهناك تعرف على سحر الموسيقى وحصل على دروسه الأولى في آلة الكمان من مدرسه في المدرسة " يوجين راينهاردت Eugen Reinhardt " ، وفي عام ١٩٠٥م انتقلت عائلته إلى مدينة فرانكفورت ، ودرس هناك الكمان مع عازفة الكمان السويسرية " آنا هيجنر Anna Hegner " ، وبعد أن غادرت " آنا هيجنر " فرانكفورت في عام ١٩٠٨م ذهب لتعلم الكمان من " أدولف ريبنر Adolf Riebner "، الذي كان يعمل مدرب الكمان في معهد الدكتور " هوش Dr. Hoch's " في فرانكفورت ، لم تدعم عائلته طموحاته الموسيقية مما دفعه إلى مغادرة المنزل في سن ١١ عاماً في فصل الشتاء ، وساهم في الحفلات الموسيقية في معهد دكتور " هوش " لأول مرة في عام ١٩٠٩م وعام ١٩١٢م ، كما تلقى دروساً في التأليف من " برنهارد سيكلز Bernhard Sickles " في عام ١٩١٣م ، وفي صيف عام ١٩١٣م أصبح " بول هندميث " عضواً في مجموعة (سبا سويسرية) ، والتي قدمت حفلات سبا في مدن (لوغانو – لوسرن) وأصبح مسؤول الحفلات الموسيقية في مسرح (أوبرا فرانكفورت – مسرح نيويس) في ديسمبر ، كما تم تعيينه كعضو في أوركسترا سبا خلال صيف عام ١٩١٤م في مدينة (هايدن) بسويسرا ، كما حصل على جائزة من مؤسسة (مندلسون بارتولدي Mendelssohn Bartholdy) في برلين في الخريف ، وفي ١٦ فبراير عام ١٩١٨م عمل في الجيش كموسيقي عسكري ، وفي أبريل تم نشر وحدته في شمال فرنسا وبلجيكا ، وفي ٥ ديسمبر أنهى الخدمة العسكرية وعاد إلى فرانكفورت بعد نهاية الحرب العالمية الأولى .

دراسته وجولاته الفنية :

كان " بول هيندميث " أحد أبرز رواد الحداثة الموسيقية ومؤلفاً رئيسياً وموصلاً ومعلماً ، وكانت اهتماماته النظرية عميقة وواسعة وأدرجت فلسفة العصور الوسطى وكتابات الكنيسة المبكرة ومختلف الموضوعات الموسيقية ، فكان موسيقياً بارعاً وكان على دراية جيدة بجميع الآلات الموسيقية فبرع بشكل استثنائي في فيولا وفيولا دامور [١] ، كما كان له تأثير رئيسي في تشكيل الوظائف الموسيقية للعديد من الملحنين المشهورين مثل " فرانز

---

[١] بول هيندميث/ https://ar.celeb-true.com/paul-hindemith-most-eminent-german-violists-composer-times-read .

ريزنشتاين Franz Riesenstein – نورمان ديلو جويو Norman Dello Joyo – لوكاس فوس Lucas Foss – أرنولد كوك Arnold Cook " ، وله العديد من الأعمال المختلفة ومنها (أعمال الأوركسترا – حفلات موسيقية منفردة – موسيقى الحجرة لمجموعات مختلفة من الآلات – أعمال الكورال – ليدر – الأوبرا والباليه) وكتب أيضاً كتباً ومقالات ، كما قام بتأسيس (رباعية آمار Amar Quartet) ، حيث قام بالعزف على آلة الكمان من عام ١٩٢٢م إلى عام ١٩٢٩م ، ثم أصبح عضواً في اللجنة التنظيمية لمهرجان الموسيقى (دوناشينغن Donaueschingen) في عام ١٩٢٩م ، وقد منحه هذا المهرجان التقدير بعد أدائه في (الرباعية الوترية String Quartet) ، كما أصبح أستاذاً في (كلية الموسيقى Hochshule für Musik) في عام ١٩٢٧م ، وفي بداية الثلاثينات وصلت مسيرته كمؤلف إلى آفاق جديدة ، فقام بعدة حملات استكشافية إلى تركيا والولايات المتحدة الأمريكية ، وفي عام ١٩٣٦م انتقل إلى سويسرا ، ثم بعد فترة وجيزة انتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية وحصل على الجنسية الأمريكية في عام ١٩٤٦م ، ثم قام بالتدريس في جامعة (ييل) التي تضمنت مشروع (كلية الموسيقى Collegium Musicum) للموسيقى القديمة ، ثم سافر إلى سويسرا وبلجيكا وهولندا وإيطاليا والنمسا لحفلات موسيقية ومحاضرات ، وألقى في عام ١٩٤٩م محاضرات عن الشعر في جامعة (هارفارد) ، ثم حصل على وظيفة مدرس في مدينة (زيورخ) في عام ١٩٥١م ، ثم استقر في مدينة (بوني) الواقعة على بحيرة (جنيف) ، شارك " هيندميث " في العديد من الحفلات الموسيقية في جميع دول العالم ، وفي ٢٣ سبتمبر ١٩٥٨م عزف على آلة الكمان خلال العرض العالمي الأول لأوكيت في برلين ، إلى جانب ذلك ، ذهب في جولة إلى الولايات المتحدة الأمريكية في الفترة من ١٠ يناير إلى ٢٨ يناير لحضور الحفلات الموسيقية في مدن (ووترفيل – بيتسبرغ – نيويورك) في عام ١٩٥٩م ، ومرة أخرى في عام ١٩٦٣م ذهب في جولة للحفلات الموسيقية ، وفي ٥ سبتمبر نظم حفل افتتاح (قاعة بيتهوفن Beethoven Halle) في مدينة (بون) [١] .

أسلوبه والعوامل التي تأثر بها :

كانت عنده عظمة الموسيقي في أهميتها الأخلاقية مثل فلاسفة العصور الوسطى وأن وظيفة الموسيقي السمو بشكل عام ، كما استخدم اللاتونالية بشكل مختلف فأضاف عليها التكوين العلوي (Superstructure) المتنافر ، كما تأثر بـ " يوهانز برامز Johannes Brahms – ماكس ريجر Max Reger " [٢] ، وأفكاره اللحنية مستوحاه من

---

[١] بول هيندميث/ https://ar.celeb-true.com/paul-hindemith-most-eminent-german-violists-composer-times-read .

(2) Machlis,Joseph : Introduction to contemporary music, Ibid, P. 197 , 198 .

الأغـاني الـشعبية والزخـارف واسـتخدم تـآلف مقابـل تـآلف بـدلاً مـن نغمـة مقابـل نغمـة (البوليهارمونية) ، ويميل إلى الكروماتية أحياناً ونماذجه الإيقاعية أقل إبهار من " بيلا بارتوك Bela Bartok – إيجور سترافنسكي Igor Stravinsky " ، وقوالبه تقليدية ثابتة البناء مزج فيهـا بـين عـصر البـاروك والكلاسـيكية الحديثـة ، مثـل (الفوجـا – الكونـشيرتو – التوكاتـا – الصوناتا) ، وكـان يعتقد أن للموسيقي دور اجتمـاعي ، وكشفت أعمالـه أيضاً عن تـأثير كبير لـ " أرنولد شونبرج " في وقت مبكر ، وعلى الرغم من أن أسلوبه تم وصفه بأنه كلاسيكي جديد ، إلا أنـه كـان مختلفاً عن أسلوب " إيجـور سترافينسكي " ، وفـي وقت لاحق عمل علـى تطـوير أسلوبه الفردي والذي كـان يعرف باسم (موسيقى الحجرة Kammer musik) ، وفـي عـام ١٩٢٢م ألف صوناتا رقم (١) مصنف رقم (٢٥) لآلة الفيولا ، وله أيضاً أعمال أخرى على سبيل المثال (ثلاثياً للبيانو والفيولا في عام ١٩٢٨م – صوناتا للباص المزدوج – كونشيرتو الكورنو والفـاجوت والربـاعي الـوتري فـي عـام ١٩٤٩م) ، ثـم بـدأ فـي التـأليف لمجموعـات أوركـسترالية كبيـرة ، وكتـب أوبـرا (مـاتيس ديـر مـالر Mathis der Maler) والتـي تركـزت علـى حيـاة الرسـام " ماتيـاس جرونوالـد Matthias Grünewald " ، كمـا كتـب أيـضاً (موسـيقى مفيـدة Gebrauchs musik) ، وفي عام ١٩٣٦م كتب (موسيقى الجنازة Trauer musik) عندما علم عن وفاة " جورج الخـامس George V " ، وفي ذلك الوقت كان يعزف في العرض الأول في لندن لـ (البجعة Der Schwanendreher) ، وكتب هذه القطعة الموسيقية الجنائزية لآلة الفيولا لتكريم الملك الراحل .

أعماله الموسيقية :

– **المرحلة الأولى :** من عام ١٩١٨م : ١٩٢٣م كانت أعماله تقليدية وعزم على الانفصال عن الطابع الألماني ، فكانت ألحانه عدائيه واستخدم بعض إيقاعات الرقصات الشعبية وأسلوب الكلاسيكية الحديثة ، ويُمثل هذه المرحلة الرباعي الوتري رقم (١) مصنف (١٠) .

– **المرحلة الثانية :** من عام ١٩٢٤م : ١٩٣٣م استخدم الألحان الخشنة والجوانب الجمالية لعصر الباروك تمثلت في كونشيرتات " براندنبرج Brandenburg " ، والتي تميزت بالتناغم وساوى في مؤلفاته الأوركسترالية بين الآلات المختلفة سواء الوتريات أو آلات النفخ ، كما ألف للآلات الإلكترونية والأفلام في عام ١٩٢٦م ، وتُمثل هذه المرحلة أوبرا (ذهاب وعودة Hin und Zarack) مصنف (٤٥) في عام ١٩٢٥م .

– **المرحلة الثالثة :** من عام ١٩٣٣م : ١٩٦٣م أكثر المراحل عطاءً ، فألف ١٦ صوناتا من أصل ٢٥ ، واتسمت مؤلفاته بالتلوين اللحني مثل صوناتا البيانو في عام ١٩٣٣م [١] .

---

(1) Machlis,Joseph : Introduction to contemporary music, Ibid, P. 197 , 198 .

الجوائز والإنجازات :

– حصل الدكتوراه الفخرية من جامعة (بنسلفانيا) في مدينة (فيلادلفيا) عام ١٩٤٥م .

– حصل مرة أخرى على الدكتوراه الفخرية من جامعة (كولومبيا) نيويورك في مايو عام ١٩٤٨م .

– حصل على الدكتوراه من جامعة (فرانكفورت) في ٤ أكتوبر عام ١٩٥٨م .

– حصل على الجائزة الفنية من مقاطعة (شمال الراين وستفاليا Nordrhein–Westfalen) .

– مُنح جائزة (بريكس بالزان Prix Balzan) في روما في مايو عام ١٩٦٣م .

وفاته : دخل " بول هيندمث " مستشفى (مارين) في ٢٤ نوفمبر بعد معاناته من المرض ، وتوفي في ٢٨ ديسمبر عام ١٩٦٣م في مدينة (فرانكفورت) [١] .

ثانياً : (الجزء التحليلي)

سوف تتناول الباحثة في هذا الجزء صوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) لآلة الفيولا لـ " بول هيندميث Paul Hindemith " ، بالدراسة التحليلية العزفية المتخصصة وتحديد أساليب الأداء والتقنيات العزفية الخاصة بالآلة ، للاستفادة منها لدارسي آلة الفيولا بالمعهد العالي للموسيقى (الكونسيرفتوار) والمهتمين بهذا المجال ، مما يضع هذا هدفاً للبحث .

– دراسة تحليلية تفصيلية عزفية لصوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) لآلة الفيولا

بيانات العمل :

المؤلف : بول هيندميث Paul Hindemith .

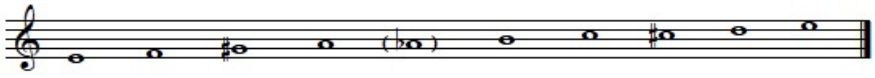
الصيغة : صونتا من خمس حركات .

السلم :

الحركة الأولى في سلسلة الإثنى عشرية .

الحركة الثانية في سلسلة الإثنى عشرية .

الحركة الثالثة في سلم مصنوع مركزه (مي) .



الحركة الرابعة في سلسلة الإثنى عشرية مركزها (دو) .

الحركة الخامسة في سلسلة الإثنى عشرية مركزها (دو) .

الميزان :

الحركة الأولى موازين بسيطة متغيرة $\frac{4}{4}$ ، $\frac{2}{4}$ ، $\frac{3}{4}$.

الحركة الثانية موازين متغيرة $\frac{5}{4}$ ، $\frac{3}{4}$ ، $\frac{2}{4}$ ، $\frac{4}{4}$.

الحركة الثالثة موازين متغيرة $\frac{5}{4}$ ، $\frac{4}{4}$ ، $\frac{2}{4}$ ، $\frac{3}{4}$.

---

[١] بـول هينـدميث/ https://ar.celeb-true.com/paul-hindemith-most-eminent-german-violists-composer-times-read .

الحركة الرابعة موازين متغيرة $\frac{12}{4}$ ، $\frac{8}{4}$ ، $\frac{4}{4}$ ، $\frac{10}{4}$ ، $\frac{7}{4}$ ، $\frac{6}{4}$ ، $\frac{2}{4}$.

الحركة الخامسة موازين بسيطة متغيرة $\frac{4}{4}$ ، $\frac{3}{4}$ ، $\frac{2}{4}$.

عدد الموازير :

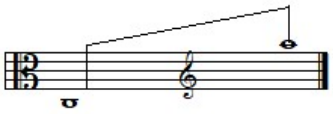
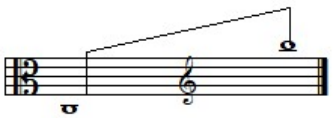
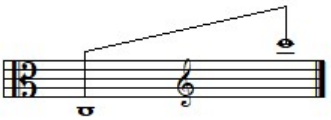
الحركة الأولى ٤١ مازورة .

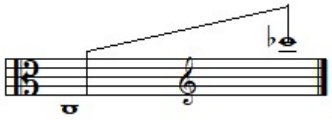
الحركة الثانية ٦٠ مازورة .

الحركة الثالثة ٧١ مازورة .

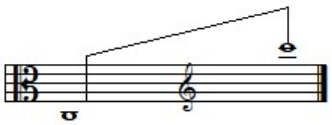
الحركة الرابعة ٩٤ مازورة .

الحركة الخامسة ٧٩ مازورة .

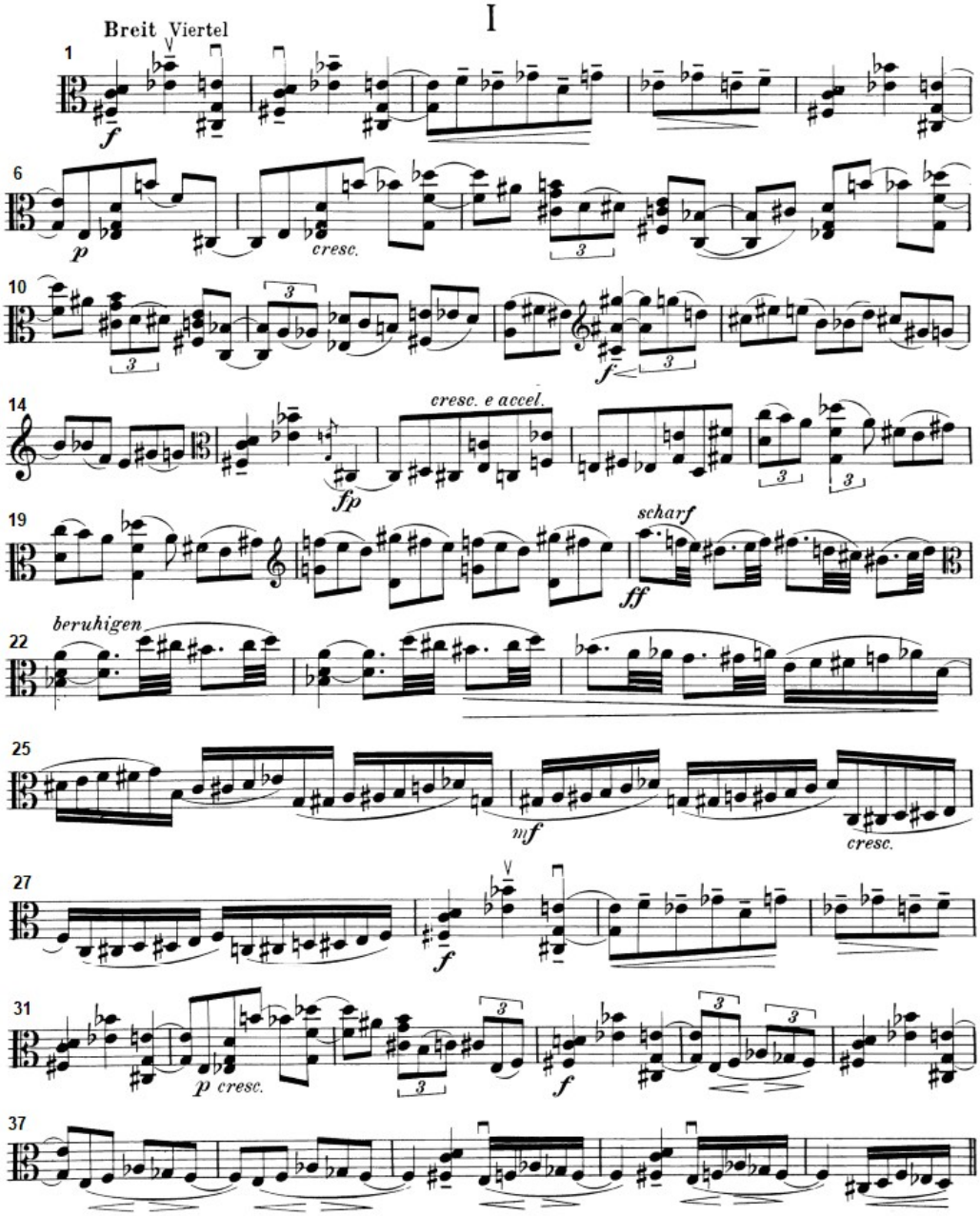
المساحة الصوتية للحركة الأولى : من درجة (دو) وتر مطلق إلى درجة (لا^{١}) ، وهي تعد مسافة أوكتاف وسادسة .

المساحة الصوتية للحركة الثانية : من درجة (دو) إلى درجة (سي) ، وهي تعد مسافة أوكتاف وسابعة .

المساحة الصوتية للحركة الثالثة : من درجة (دو) إلى درجة (دو^{٢}) ، وهي تعد مسافة أوكتافين .

المساحة الصوتية للحركة الرابعة : من درجة (دو) إلى درجة (دو♭^{٢}) ، وهي تعد مسافة أوكتافين .



المساحة الصوتية للحركة الخامسة : من درجة (دو$_{١}$) إلى درجة (دو^{٢}) ، وهي تعد مسافة أوكتافين .



النسيج المستخدم : المفرد Monophonic – المتعدد التصويت Polyphonic – المتجانس Harmonic .

المدونة الموسيقية للحركة الأولى من صوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) :

التحليل العام للحركة الأولى : من مازورة (١ : ٤١) في صيغة ثلاثية حديثة .

- **قسم (A) :** من مازورة (١ : ١٥٢) وانتهي بقفلة نصفية على مسافة خامسة تامة .
- **وصلة موسيقية :** من أناكروز مازورة (١٦ : ١٧) .
- **قسم (B) :** من مازورة (١٨ : ٢٤٢) وانتهى بقفلة نصفية بحركة كروماتية على درجة (لا) .

– **وصلة موسيقية :** من أناكروز مازورة (٢٥ : ٢٧) وصلة تعتمد على التتابعات الكروماتية الصاعدة .

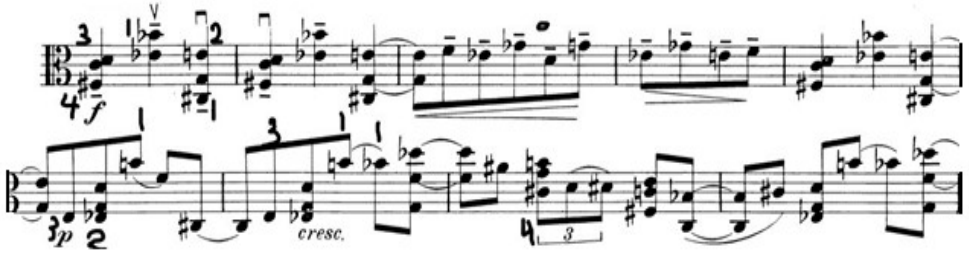
– **قسم (A^2) :** من مازورة (٢٨ : ٣٩) وانتهى بتآلف مبني على مسافتي (الخامسة الناقصة – الثانية الكبيرة) .

– **كودتا :** من أناكروز مازورة (٤٠ : ٤١) كودتا للانتقال إلى الحركة الثانية مباشرةً دون توقف .

التحليل العزفي للحركة الأولى :

<u>أولاً : اليد اليسرى</u>

١ – الانتقال بين الأوضاع العزفية :

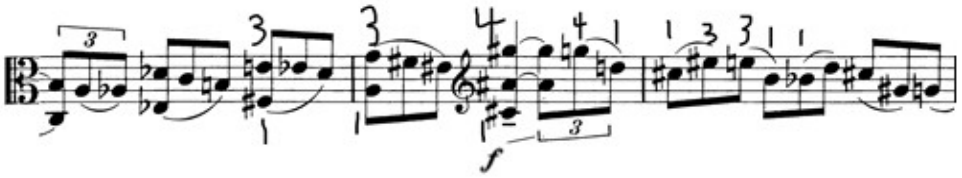
– من مازورة رقم (١ : ٩) .

الانتقال من الوضع الأول إلى النصف وضع :

– مازورة رقم (١ ، ٢ ، ٣) في هذا الجزء يكون الإصبع المسئول عن ضبط التنغيم أو المرشد الوسيط (Guied Finger [*]) هو الإصبع الثالث نغمة (دو) على وتر (صول) في التآلف الأول ، والذي يتكرر في المازورة الأولى والثانية والخامسة والثامنة ، وفي المازورة رقم (٦ ، ٧) يكون الإصبع المرشد هو الإصبع الثاني نغمة (مي♭) واختيار ترقيم الأصابع المناسب يساعد في ضبط التنغيم ، وفي بداية مازورة رقم (٦) تؤدى نغمة (مي) على وتر (ري) بالإصبع الثاني ، ثم نغمة (مي) على وتر (دو) بالإصبع الثالث ، ويتم ضبط نغمة (مي) الأولى على وتر (صول) المطلق مما يساعد على أداء نغمة (مي) على وتر (دو) ، ونغمة (سي) بالإصبع الأول ، وفي مازورة رقم (٧) نعزف نغمة (سي) بالإصبع الثاني ونغمة (سي♭) بالأول ، ونغمة (فا) بالإصبع الثاني هي الإصبع المرشد ، وفي مازورة رقم (٨) تكون نغمة (صول) على وتر (ري) بالإصبع الثالث هي المرشد ، و أداء الأوتار المطلقة في مازورة رقم (١ ، ٢) يساعد في ضبط التنغيم ، حيث أنه مقياس ثابت خاصة أن هذا العمل يعتمد على المسافات والتآلفات المتنافرة .

---

* **الإصبع الوسيط (Guied Finger) :** هو مصطلح يُطلق علي الإصبع الذي يتم الانتقال من خلاله من وضع عزفي لآخر لسلامة وضمان ضبط التنغيم .

الانتقال الصاعد والهابط بين الأوضاع العزفية :

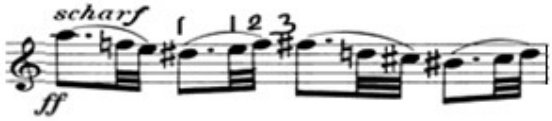
– مازورة رقم (١١ ، ١٢ ، ١٣) .

– الانتقال من الوضع الأول نغمتي (مي♭ – ري♭) وضع أول ، ثم الانتقال إلى الوضع الثالث نغمتي (فا♯ – مي) ، ثم الوضع الأول نغمتي (لا – صول) ، ثم الوضع الثالث تآلف نغمات (دو♯ – لا♯ – صول♯) ، والتدريب علي هذا الجزء يكون بأداء نغمات الانتقال فقط كل (𝅗𝅥) ، مع الحفاظ على مرونة اليد اليسرى أثناء الانتقال وخاصةً إصبع الإبهام ، وأن يكون الانتقال من وضع لآخر بهدوء وبشكل سطحي ملاصق للوحة الأصابع ، وأن يكون إصبع الإبهام والسبابة في توازى أثناء الانتقال ، ويمكن استخدام الزحلقة (Glissando) أثناء الانتقال وبعد التأكد من ضبط التنغيم في النقلات تُعزف النغمات كما هي مدونة في زمن بطيء ، ثم التدرج في السرعة .

– من مازورة رقم (١٩ : ٢٤) .

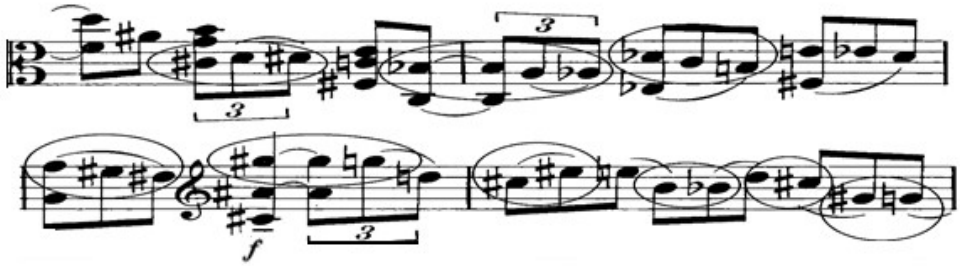
– في مازورة رقم (١٩) في اليد اليسرى يفضل أداء نغمة (صول♯) بالإصبع الثاني على الوضع الثالث لضمان سلامة التنغيم ، أما مازورة رقم (٢٠) مزج ما بين الوصول للزمن المطلوب وأيضاً مستوى الصوت وهي تُؤدى في الوضع الثالث وضع مغلق يبدأ بنغمتي (فا – صول) ، ثم وضع مفتوح أي تمديد الإصبع الرابع للأمام نصف تون ويكون الإصبع الثاني نغمة (مي) هي الإصبع الوسيط أو الدال ، فيمكن بعد أداء الضلع الأول في مازورة رقم (٢٠) إضافة (𝄾) ، ثم عزف نغمات (مي – فا♯ – صول♯) سلم صاعد قبل عزف الضلع الثاني كوسيلة للتدريب علي دقة التنغيم في هذه المازورة ، وفي مازورة رقم (٢١) تفضل الباحثة أدائها في الوضع الرابع بالإصبع الرابع والانتقال عن طريق الإصبع الوسيط وهو الإصبع الثاني ، حيث ينتقل من نغمة (مي) إلى نغمة (فا) مسافة نصف تون بشكل سطحي مع قليل من الزحلقة (Glissando) الصاعدة ، ثم أداء نغمة (لا) بقوة وكثير من الاهتزاز

(Vibrato) ، مع استخدام مساحة قوس مركزة بتحريك القوس ببطء مع الضغط باليد اليمني ، وتُفضل الباحثة أن يكون التغيير الكروماتي باستخدام نفس الإصبع مع تغيير القوس ، فتؤدى نغمة (لا) بالإصبع الرابع مع الانتقال للوضع الثالث في الضلع الثاني نغمة (ري♯) ، والإصبع الثالث في الضلع الثالث نغمة (فا♯) ثم الهبوط للوضع الأول بنفس الإصبع مع قليل من الزحلقة ، وفي مازورة رقم (٢٢ ، ٢٣) يُفضل أداء نغمة (سي♭) بالإصبع الأول على وتر (صول) ، حيث أن نغمة (سي♯) في أناكروز مازورة رقم (٢٢) تتطابق مع نغمة (سي♭) في مازورة رقم (٢٣) من حيث مكان العفق على لوحة الأصابع .

الانتقال الكروماتي بين الأوضاع العزفية :

– في مازورة رقم (١٢ ، ١٣) يكون الانتقال من وضع عزفي لآخر باستخدام نفس الإصبع مسافة نصف تون ، ويسمى هذا الانتقال بين الأوضاع بالانتقال الكروماتي .

– هذا النوع من الانتقال يكون شديد الأمان من حيث دقة التنغيم وأيضاً مفيد في ربط الجمل اللحنية ، وأكد " إيفان جالاميان Ivan Galamian * " علي أهمية مرونة اليد وعدم اضطراب درجة أو نوع الصوت أثناء الأداء في الوضع الواحد أو عند تغير الأوضاع العزفية ، وذلك بإعداد إصبع الإبهام للانتقال وزلوجة بمرونة أثناء الانتقال ، ولذلك يجب عدم ضغط اليد على جسم الآلة واحتوائها بملامسة خفيفة جداً لسهولة الزلوج .

أداء الاشكال الكروماتية :

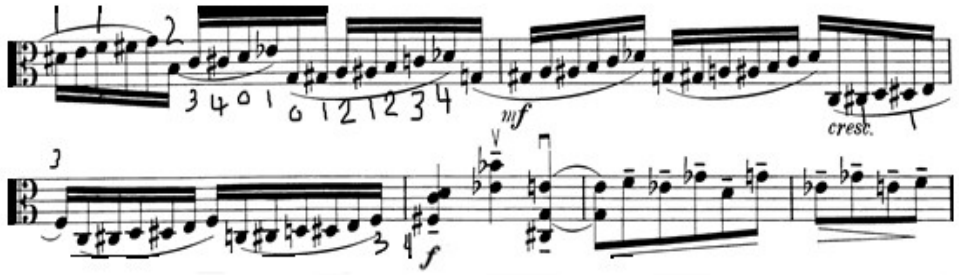
– نلاحظ اهتمام المؤلف بالأشكال الكروماتية المختلفة وعدم الثبات على نموذج بعينة فلا توجد مازورة خالية من نموذج من أشكال الكروماتيك ومثال لذلك من مازورة رقم (١٠ : ١٣) .

– مع تتبع الدوائر نجد أن التسلسل الكروماتي يتكون من تسلسل نغمتان أو أربعة أو ثلاثة ويتنقل بين هذه الأشكال الكروماتية صعوداً أو هبوطاً ، ومن أهم الطرق الفعالة لضبط التنغيم بدقة تحديد المسافات بين النغمات على لوحة الأصابع واختيار الترقيم المناسب لأصابع

---

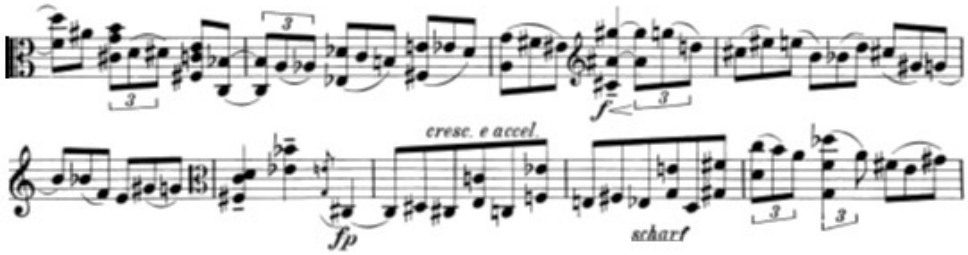
* **إيفان جالاميان Ivan Galamian :** أستاذ لآلة الفيولينة له مدرسته وكتبه في التدريس والعزف (١٩٠٣م – ١٩٨١م) ، Menuhin,Yehudi and Primrose,William : violin and viola, schimerBook, NewYork, 1976 .

العازف ، والضغط بأصابع اليد اليسرى باعتدال والمرونة لعدم التشنج والتدريب ببطء على السلالم المختلفة ، كل هذه العوامل تساعد على ضبط التنغيم .

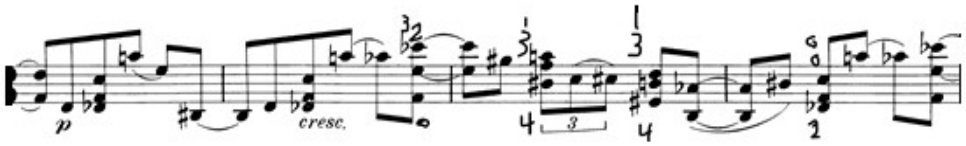
- أداء الاشكال الكروماتية السُلمية :

- من مازورة رقم (٢٥ : ٢٧) .

- يختلف الترقيم من عازف لآخر بحسب تفضيله الشخصي لترقيم معين ، وقد قامت الباحثة بوضع الترقيم كما هو مدون على الشكل .

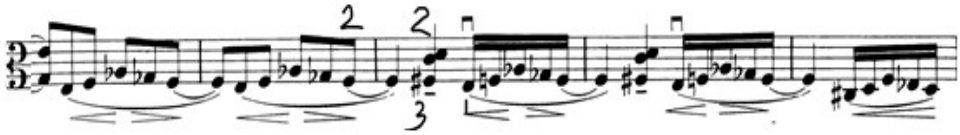
- عند الأداء السريع لسلالم الكروماتيك مع قوس متصل يُفضل عدم استخدام نفس ترقيم الاصبع لأداء نغمتان متتاليتان لأن الناتج الصوتي يكون شبيه جداً لأداء الزحلقة (Glissando) ، مما يغير الناتج اللحني المطلوب .

٢ – أداء العفق المزدوج (Double Chord) :

- من مازورة رقم (١٠ : ١٨) هناك العديد المسافات المستخدمة (ثالثة – سابعة – سادسة) والعفق المزدوج (Double Chord) هو أداء نغمتان في نفس الوقت بمسافات مختلفة وباستخدام أصابع مختلفة أو نفس الإصبع كما في مسافة الخامسة ، وتعتبر من أكثر المسافات صعوبة في الأداء ، وللتدريب على العفق المزدوج يتم عفق النغمتان في نفس الوقت وبعد سماع كل نغمة منفردة يتم توليفهم صوتياً معاً ويكون بضبط النغمة الغليظة ، ثم توليف النغمة الثانية عليها ، وبعد ضبط التنغيم يفضل التدريب باستخدام أشكال إيقاعية متنوعة والاستعانة بالزحلقة (Glissando) أثناء الانتقال من نغمتين إلى نغمتين ، وأيضاً ممكن استخدام (٦) بين كل نغمتين لإعداد الأصابع للانتقال من وضع عزفي لآخر .

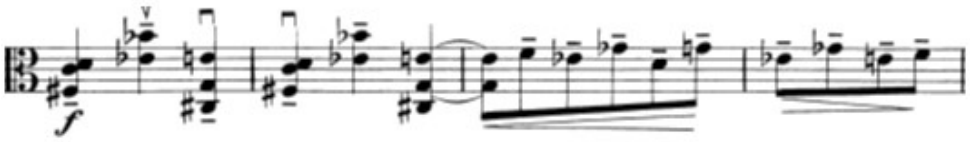
أداء التالفات :

– تتكون من ثلاثة أو أربع نغمات تكتب بشكل رأسي فوق بعضها وتأخذ قيمة زمنية واحدة .

– في مازورة رقم (٦ ، ٧) بالرغم من وجود نغمات ثلاثة إلا أنها عفق مزدوج (Double Chord) وذلك لاستخدام وتر مطلق ، وفي مازورة رقم (٨) الانتقال من نغمة (لا♯) إلى نغمتي (سي – صول) ، ويمكن التدريب بإضافة نغمة (صول) وتر مطلق والانتقال من نغمة (لا♯) إلى نغمة (سي) باستخدام الزحلقة (Glissando) للمحافظة على المرونة ، وبعد التأكد من ضبط التنغيم نُضيف نغمة (دو♯) بدلاً من نغمة (صول) وتر مطلق ، ونكرر نفس الطريقة في نغمات (ري♯ – مي – دو) ، حيث نُضيف نغمة (دو) وتر مطلق ، ثم نضع نغمة (فا) ، بعد التأكد من التنغيم الصحيح يفضل أداء الفيبراتو (Vibrato) للمحافظة على مرونة الأصابع والكف وتغطية شوائب التنغيم الطفيف .

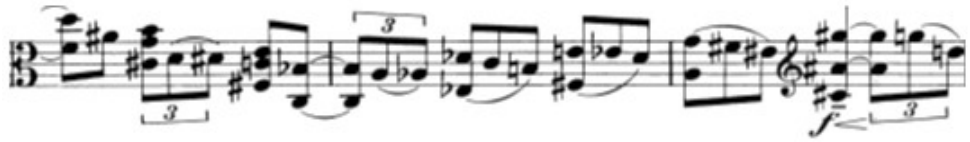
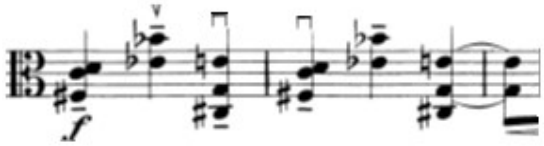
– في مازورة رقم (٢٨) يفضل أداء التآلف في الوضع الأول لأداء نغمة (فا♯) بالإصبع الرابع ونغمة (دو) بالإصبع الثالث ونغمة (ري) وتر مطلق ، وذلك لترقيم النغمة السابقة للتآلف والنغمة التالية له .

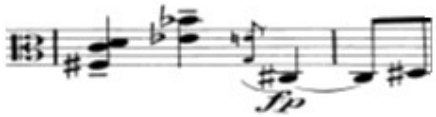
– من مازورة رقم (٣٩ : ٤٠) يكون ترقيم الأصابع في الوضع الثاني ، وذلك لترقيم النغمة السابقة والتالية للتآلف ، ويؤدى كما هو مدون في الشكل التالي .

<u>ثانياً : اليد اليمنى</u>

الأداء المفكوك (Detache) : هو سحبات قوس منفصلة بصوت عريض ويؤدى بضغط متوازن من اليد اليمنى مع حركة ذراع طويلة ، ويدون بوضع شرطة فوق النغمة .

– من مازورة رقم (١ : ٤) بالرغم من أن القوس المطلوب هو صوت عريض ممتلئ ، ولكن يجب الضغط عند بداية كل (𝅗𝅥) بإصبع السبابة على القوس في اليد اليمنى لتحديد كل نغمتين من النغمات .

أداء الظلال التعبيرية : مازورة رقم (٣) نأخذ معظم مساحة القوس الهابط عند أداء التآلف ، ثم نستخدم ثلث مساحة القوس الصاعد لأداء نغمة (فا) ، ثم نغمة (مي♭) كل مساحة القوس الهابط ، وهكذا بمعنى أن مساحة القوس المستخدمة تزداد بالتدريج وفي نغمتي (ري – صول) تصل الى الذروة .

الأداء المتصل (Legato) : من مازورة (١٠ : ١٢) وهو رباط لحني تؤدى فيه عدة نغمات متصلة في قوس واحد صاعد أو هابط ، مما يتطلب تقسيم مساحة القوس على النغمات تقسيم منطقياً وفقاً للأشكال الإيقاعية المكتوبة الظلال التعبيرية .

أداء الظلال التعبيرية : في مازورة رقم (١٠) نغمة ديتاشيه ، ثم نغمتان ليجاتو مع الأداء من الضعف إلى القوة (Crescendo) ، لذلك تكون مساحة القوس المستخدمة متساوية في الصعود والهبوط ونصف قوس وتزيد بالتدريج في مازورة رقم (١١) حتى تصل لكل مساحة القوس في مازورة رقم (١٢) لأداء (F) .

أداء التآلف الطبيعي : أداء التآلف في اليد اليمنى يكون كما هو مدون من نغمة (الباص) ، ثم (الألطو) ، ثم (السوبرانو) .

– لكن بشكل ثنائي وليس متسلسل فمثلاً تؤدى نغمتي (فا♯ – دو) في ربع مساحة القوس الهابط ، ثم نغمتي (دو – ري) في الربع الذي يليه ، ويجب الحفاظ علي مستوى الذراع الأيمن أي يكون متوسط بين الوتران ، وأن يكون اتجاه التحرك من الأعلى إلى الأسفل بدون مبالغة ويأخذ الذراع الشكل الدائري في الحركة بمرونة .

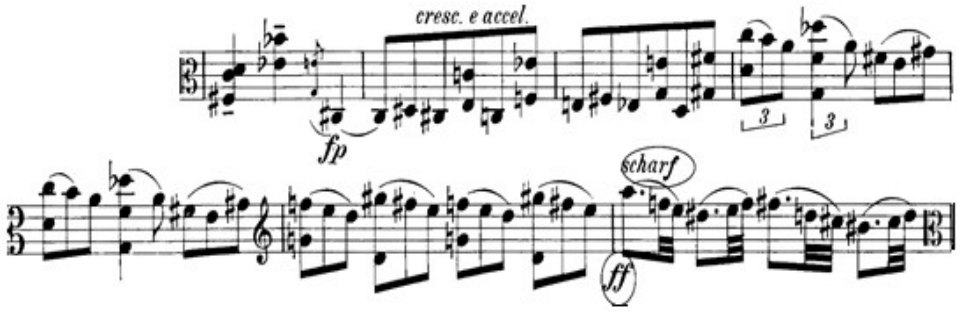
أداء التآلف بشكل عكسي :

– في أناكروز مازورة رقم (١٦) بالرغم من أن أداء التآلف يبدأ غالباً بصوت (الباص) ، ثم (الألطو) ، ثم (السوبرانو) ، ولكن هذا التآلف بدأ بصوت (السوبرانو) ، ثم (الألطو) ، ثم

(الباص) ، وهذا الوضع غير مألوف وبالتالي غير مريح ، وممكن التدريب على هذا الجزء باستخدام مساحة قوس صغيرة جداً مع بداية حادة بضغط من إصبع السبابة (Accent) عند أداء نغمتي (مي – صول) ، ثم وضع (٦) والانتقال أثنائها بمستوى الذراع لنغمتي (صول – دو) وبالمثل استخدام مساحة قوس قصيرة مع ضغط ، ثم الثبات على نغمة (دو♯) مع ضغط كبير من إصبع السبابة واستخدام مساحة قوس صغيرة أيضاً .

أداء الظلال التعبيرية : بعد إتقان أداء التآلف العكسي يكون الأداء بدون (٦) وباستخدام ضغط متوسط ومساحة قوس صغيرة جداً في نغمتي (مي – صول) ، ثم (صول – دو♯) ، ولكن يكون الضغط مفاجئ ومبالغ فيه عند الثبات على نغمة (دو♯) ، ثم تخفيف ضغط اليد اليمنى وإطلاق القوس مع أخذ مساحة كبيرة وذلك لأداء الظلال اللحنية المدونة (FP) .

– في مازورة رقم (١٦ ، ١٧) وحتى مازورة رقم (٢١) استخدم المؤلف المزج بين أداء التصاعد التدريجي في مستوى الصوت (Crescendo) وأداء الإسراع التدريجي في الزمن (Accel) ، والغرض من هذا التدرج في الزمن ومستوى الصوت هو التمهيد للوصول إلى ذروة الحركة الأولى وهي نغمة (لا) (FF) مازورة رقم (٢١) .

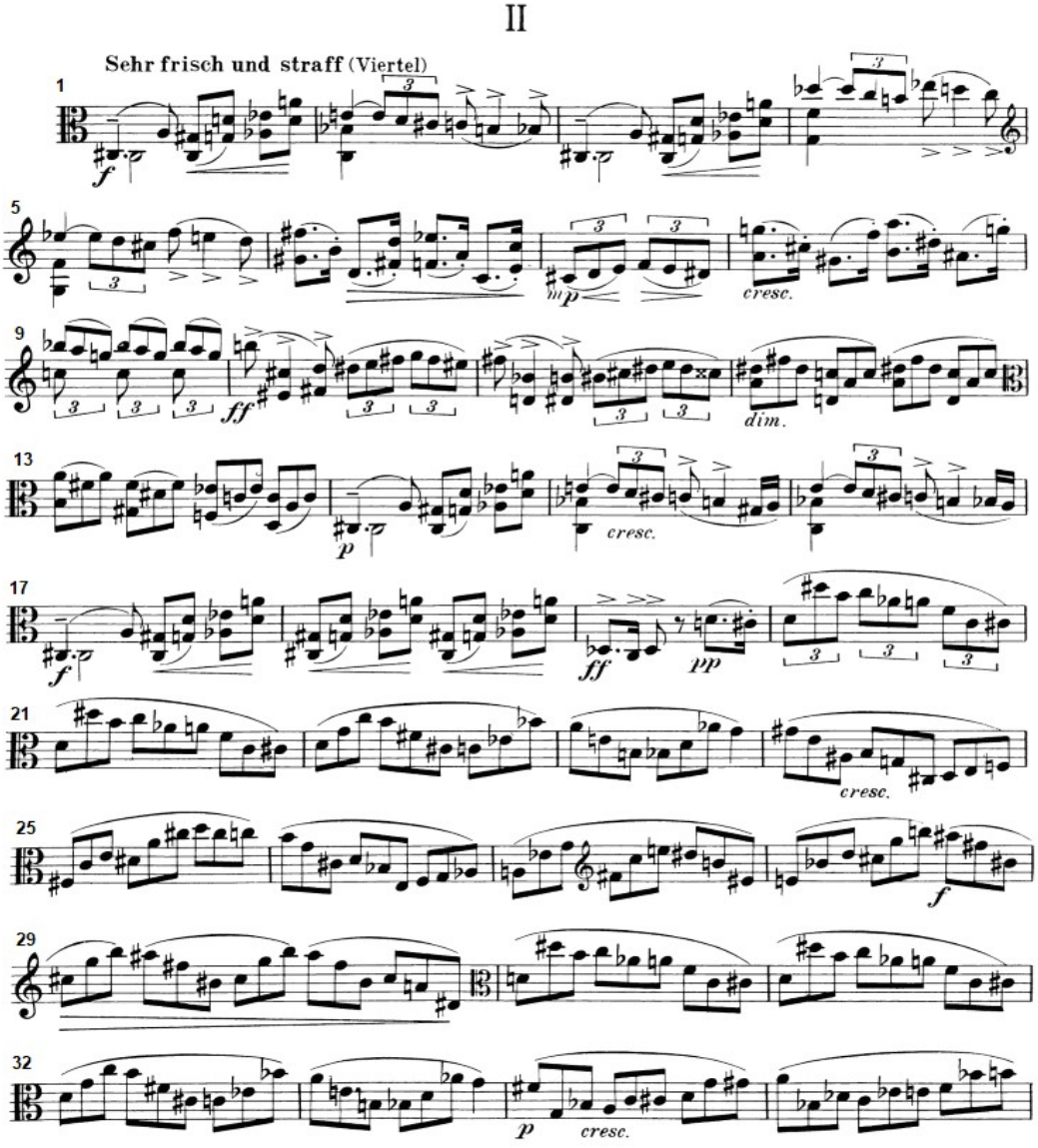
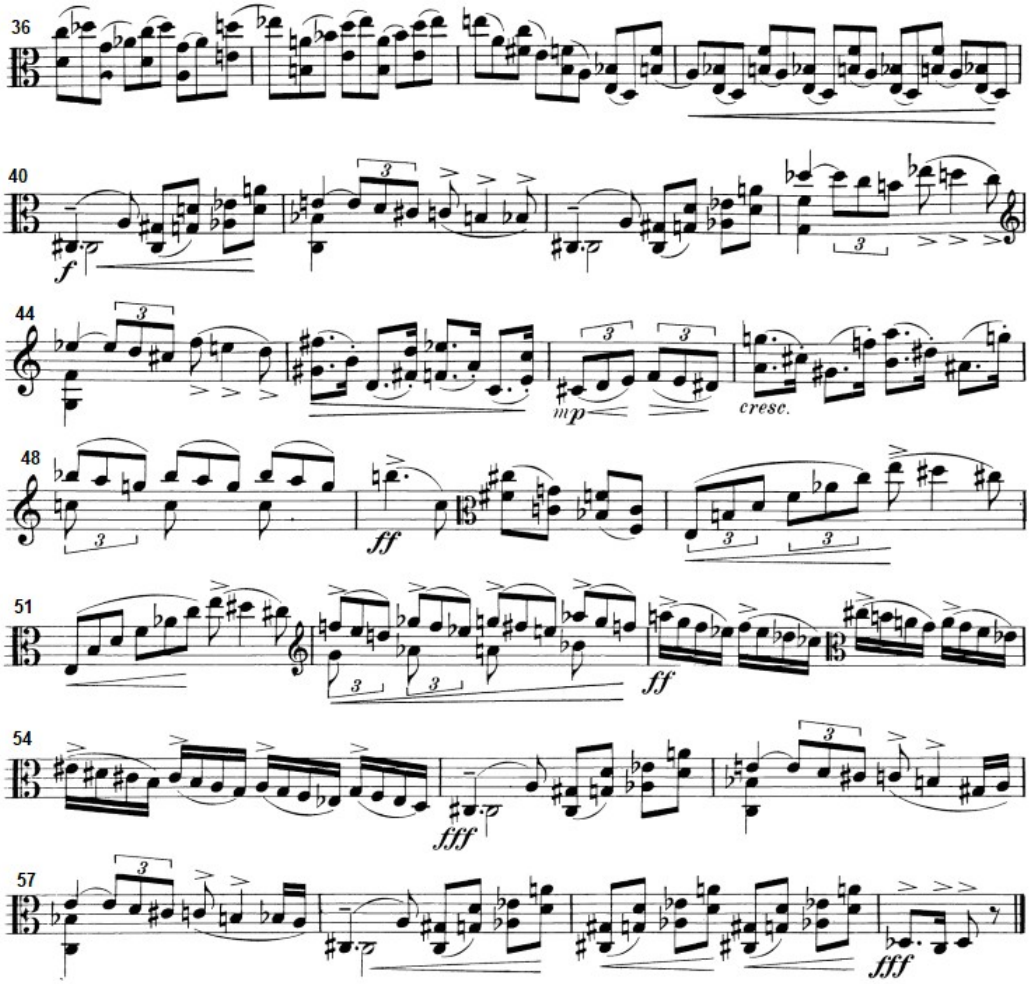
– من مازورة رقم (١٦ : ٢١) .



– يجب التركيز على استمرار التصاعد في مستوي الصوت بمعنى أن تكون مازورة رقم (١٦) الضلع الثاني صوت ضعيف (P) ، مع ملاحظة أن الأداء على وتر (دو) يتطلب ضغط من اليد اليمنى أكثر إلى حدٍ ما من باقي الأوتار لغلظته ، ومازورة رقم (١٧) صوت متوسط القوة (MF) عن طريق الضغط باليد اليمنى على القوس إلى جانب استخدام مساحة أكثر من القوس ، ولكن متساوية في القوس الصاعد أو الهابط ، في مازوره رقم (١٨) يكون الأداء مماثل للمازورة السابقة وبالرغم من ذلك يكون الناتج السمعي أعلى في مستوى الصوت بقليل وذلك للفروق الطبيعية لرنين كل وتر ، حيث أن رنين وتر (ري) أعلى في مستوى الصوت من وتر (دو – صول) ، ولذلك يمكن أن نبدأ في الإسراع في الزمن من هذه المازورة .

– من أناكروز مازورة (٣٥ : ٣٨) .

– لأداء التصاعد التدريجي في مستوى الصوت استخدام مساحة قوس كبيرة مع الضغط باليد اليمنى ، أما أداء التدرج في مستوى الصوت من المرتفع إلى المنخفض يحدث العكس نستخدم مساحة قوس قصيرة مع تخفيف تدريجي في ضغط اليد اليمنى والمسؤول عنه إصبع السبابة في اليد اليمنى ، ويمكن التدريب على هذا الجزء باستخدام الأداء المتقطع (Staccato) المربوط للتحكم في مساحة القوس المستخدمة لكل نغمة وملاحظة مُعدل ضغط القوس .

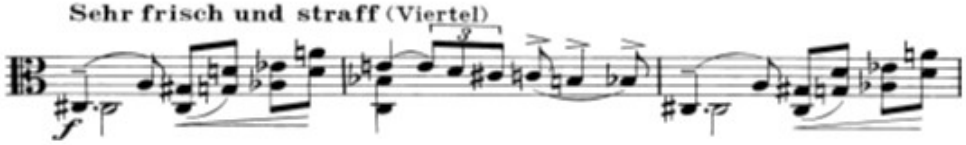
المدونة الموسيقية للحركة الثانية من صوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) :

التحليل العام للحركة الثانية : من مازورة (١ : ٦٠) في صيغة دائرية حديثة .

- **قسم (A)** : من مازورة (١ : ١١) .
- **وصلة موسيقية** : من مازورة (١٢ : ١٣) .
- **قسم (A^2)** : من مازورة (١٤ : ١٩[٢]) .
- **قسم (B)** : من أناكروز مازورة (٢٠ : ٣٥) .
- **وصلة موسيقية** : من مازورة (٣٦ : ٣٩) .
- **قسم (A^3)** : من مازورة (٤٠ : ٤٩) .
- **قسم (C)** : من مازورة (٥٠ : ٥٢) .
- **وصلة موسيقية** : من مازورة (٥٣ : ٥٤) .
- **قسم (A^4)** : من مازورة (٥٥ : ٦٠) .

التحليل العزفي للحركة الثانية : أسرع من الحركة الأولى .

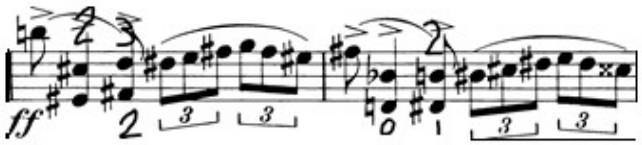
<u>أولاً : اليد اليسرى</u>

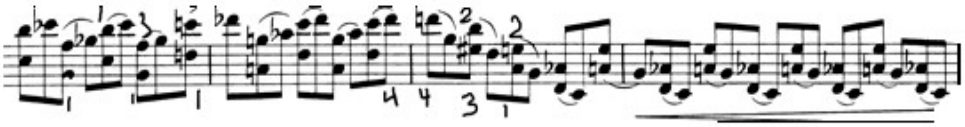
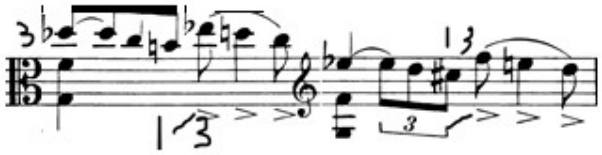
١ – العقق المزدوج (Double Chord) :

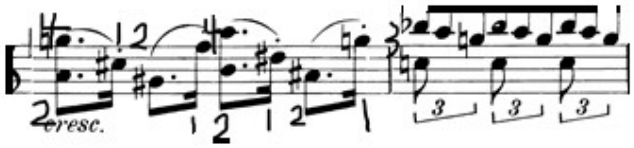
– من مازورة رقم (١ : ٣) .

أداء مسافة الخامسة : في المازورة الأولى تكون بالإصبع الأول وصعوبتها في ضبط التنغيم ، حيث يجب أن يكون نقطة إلتقاء الإصبع بالوتران متماثلة لينتج عن هذا العقق نغمات مضبوطة ، مما يلزم العقق بميل واستخدام كمية أكبر من مساحة الإصبع الملامسة للوتر ، أو ما يطلق علية (بطن) الإصبع ، ويختلف ضبط مسافة الخامسة من شخص لآخر والفيَصل هنا يكون دقة التنغيم .

– مازورة رقم (٦) .

– استخدام ترقيم أصابع (٢ – ٣) ، ثم (١ – ٤) وهو ترقيم غير مألوف في العقق المزدوج (Double Chord) ، ويمكن التدريب عليه بوضع (𝅗𝅥𝅗𝅥) في زمن (𝅗𝅥) استخدام الأولى في وضع إصبعين من الأصابع ، والثانية في التأكد من مرونة الكف واتجاهه للداخل بعد إتقان تلك المرحلة نستخدم (𝅗𝅥) واحدة أثناء التدريب ، ثم نعزف كما هو مدون بدون (𝅗𝅥) ، وللتأكد من دقة التنغيم يمكن استخدام وتر (صول) مطلق مع كل نغمتين من التآلف ، لأن الوتر المطلق يعد معيار ثابت يمكن القياس عليه .

– مازورة رقم (١٠) استخدم عقق مزدوج (Double Chord) مسافة السادسة .

– لأداء هذه المسافة يكون الانتقال بين كل نغمتين من النغمات بالتحرك على لوحة الأصابع بشكل أفقي بأسلوب التزحلق (Glissando) ، والصعوبة أن عند الانتقال من نغمتين إلى نغمتين يمكن سماع الوتر المطلق أو نغمات أخرى غير مرغوب فيها ، وبعد التدريب على هذه الصعوبة جيداً يمكن عمل فاصل زمني صغير جداً عند الانتقال من نغمتين إلى نغمتين .

– من مازورة (٣٦ : ٣٩) يعتمد على نموذج جديد نغمتين عفق مزدوج (Double Chord) ، ثم نغمة مفردة على التوالي ، ولكن في مازورة (٣٨ ، ٣٩) يستخدم مسافات غير مألوفة مثل الرابعة ، مما يتطلب التدريب لضمان دقة التنغيم مع مرونة الأصابع وعفق النغمات وتحريك الأصابع بشكل أفقي على لوحة الأصابع .

٢ – الانتقال بين الأوضاع المختلفة :

الانتقال باستخدام مسافة النصف تون : من مازورة رقم (٤ : ٥) الانتقال من الوضع الأول إلى الثاني ، حيث تعزف نغمة (سي) بالإصبع الأول وضع أول ويستخدم الإصبع الأول كإصبع مرشد ننتقل به لنغمة (دو) الغير مدونة ، ثم عفق نغمة (مي♭) بالإصبع الثالث ، وفي مازورة رقم (٥) من الوضع الثاني نغمة (دو♯) إلى نغمة (ري) الغير مدونة بالإصبع الأول ، ثم عفق نغمة (فا) بالإصبع الثالث .

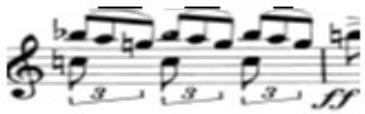
– في مازورة رقم (٨ ، ٩) الانتقال بين الأوضاع العزفية .

– الانتقال من الوضع الثالث إلى الثاني ، ثم إلى الخامس ، ثم الثالث ، ثم السادس كما مدون في الترقيم ، وتُعد صعوبة ضبط ودقة التنغيم وتحديد اتجاه اللحن لتميز النغمة الأكثر أهمية في كل نغمتين من النغمات هي الصعوبة المسيطرة في التدريب على أداء هذه الصوناتا .

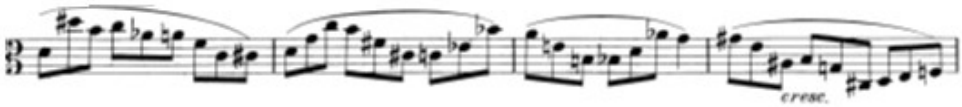
– أول طريقة لمحاولة معرفة اللحن في ظل كل التنافرات المستخدمة هو أداء النغمات ذات العلامات المدونة في الوضع الرابع ثابت ، أي نغمة (صول) بالإصبع الثالث ونغمة (فا) بالثاني ونغمة (لا) بالرابع ، ثم أدائها في الترقيم المدون بالترتيب ، وبعد إتقانها نبدأ بأداء النغمات الأخرى نغمتي (دو♯ – صول♯) بترقيم (١ – ٢) ، ونغمتي (ري♯ – لا♯) بترقيم (١ – ٢) ، أي الانتقال بنفس الأصابع من الوضع الثاني إلى الثالث .

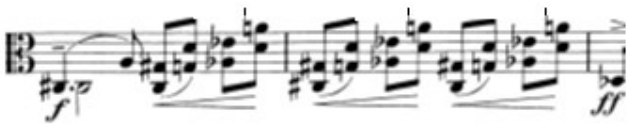
– بعد ضبط التنغيم بهذه الطريقة يمكن أن نؤدي كل نغمتين معاً ويكون الانتقال من الوضع الثالث نغمتي (لا – صول) إلى الثاني نغمتي (دو♯ – صول♯) ، ثم الخامس نغمات (فا – سي – لا) إلى الثالث نغمتي (ري♯ – لا♯) ، ثم السادس نغمات (صول – دو– سي♭) .

ثانياً : اليد اليمنى

الأداء المتصل (Legato) : هو صوت عذب متصل لعدد من النغمات ويأتي بأشكال متعددة .

– مازورة رقم (٩) الأداء المتصل مع التصاعد التدريجي (Crescendo) في مستوى الصوت .

– في هذا النموذج نستخدم مساحة نصف القوس في الرباط الأول ، ثم ثلثي القوس في الرباط الثاني ، وكل مساحة القوس في الرباط الثالث .

– من مازورة (٢١ : ٢٤) .

– في أول ثلاثة موازير نستخدم لكل ضلع ثلث مساحة القوس لثبات الظلال التعبيرية ، مع ملاحظة أن النصف الأعلى يحتاج مزيد من الضغط من إصبع السبابة على عصا القوس ، أما المازورة الأخيرة يكون القوس هابط ، ولأداء التصاعد في مستوى الصوت نستخدم مساحة ربع القوس الأسفل أول ضلع ، ثم الربع التالي للضلع الثاني ومساحة نصف القوس للضلع الثالث مع الضغط بإصبع السبابة .

– من مازورة رقم (١٧ : ١٨) الأداء المتصل (Legato) المختلط مع الأداء المفكوك (Detache) مع ظلال تعبيرية من الضعف إلى القوة (Crescendo) .

– نستخدم القوس من البداية ونستخدم مساحة ثلثي القوس في الرباط الأول والرباط الثاني في القوس الصاعد يكون الضغط أقوى حتى نصل إلى بداية القوس (الكعب) ، ثم في الأداء

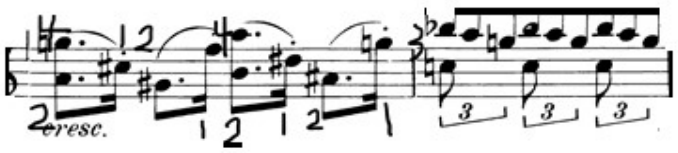
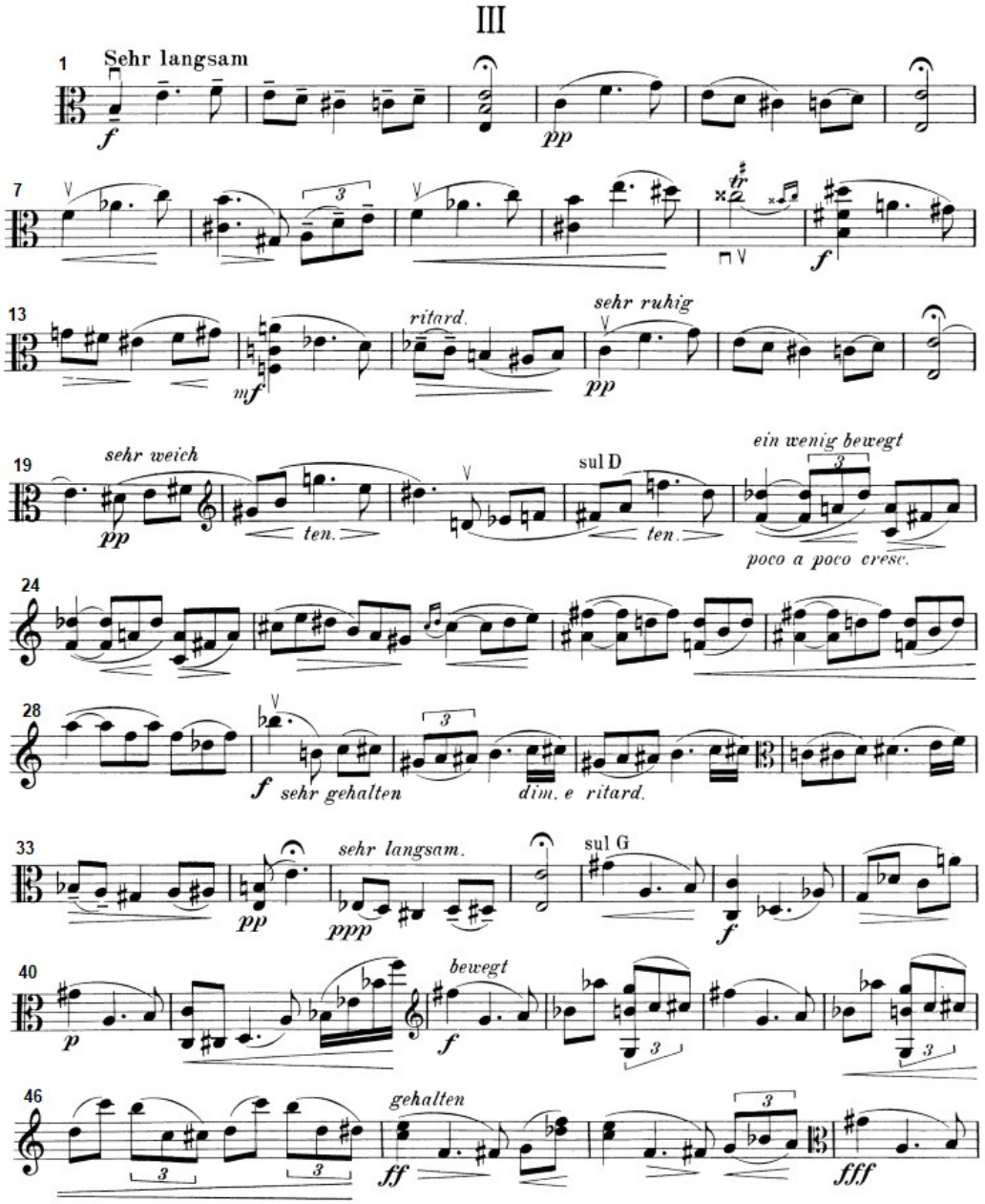
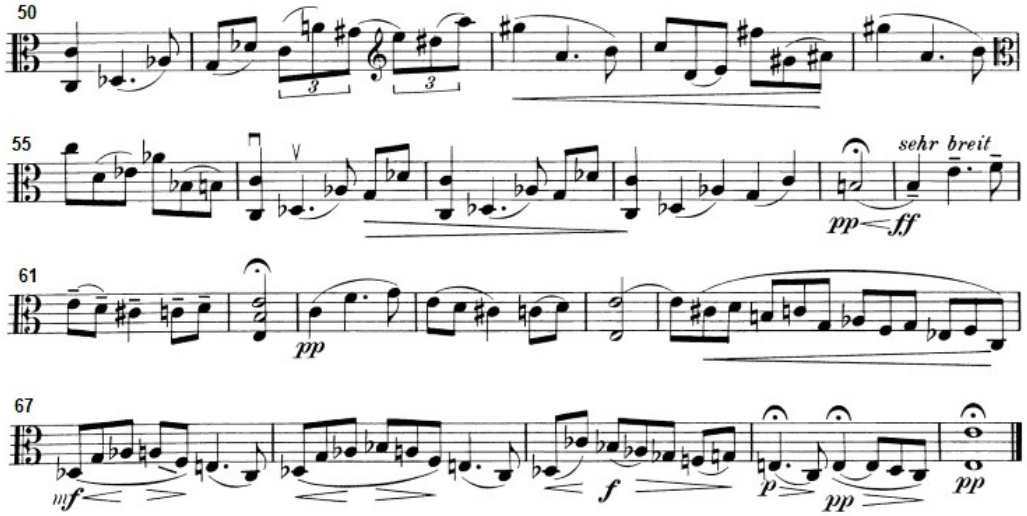
المفكوك (Detache) الهابط والصاعد نستخدم ثلثي القوس إذا أمكن ، أو على الأقل نصفه لأداء التصاعد في مستوى الصوت .

الأداء المتصل (Legato) المختلط مع الأداء المفكوك (Detache) : مع التصاعد المستمر في ظلال التعبير في مازورة رقم (١٨) نستخدم مساحة نصف القوس الأسفل مع الضغط والحركة البطيئة لشعر القوس علي الوتر، وفي المازورة الثانية الضلع الأول والثاني نستخدم كل مساحة الأداء المتصل الهابط ، ثم النصف الأعلى فقط في الأداء المفكوك مع الضغط بإصبع السبابة على عصا القوس على الوتر ، ثم نستخدم كل مساحة الأداء المتصل الهابط ، ثم النصف الأسفل في الأداء المفكوك مع الضغط ، ويراعى سلاسة اليد اليمنى في الانتقال بين الأداء المتصل والمفكوك والتوافق الزمني بين اليد اليمنى واليسرى من حيث تغيير القوس مع أصابع اليد اليسرى ، ويطلق على هذا مصطلح التوقيت (Timing) .

أداء الضغوط (Accent) أثناء الأداء المتصل (Legato) : وهو الضغط (Accent) بإصبع السبابة على عصا القوس في اليد اليمنى ضغط يشبه الحفر ، ثم يليه استرخاء لإصبع السبابة مع السحب أما تدوينه داخل الأداء المتصل (Legato) فالمقصود به ثبات الاتجاه سواء صاعد أو هابط ، أي الضغط أكثر من مرة ، ثم الاسترخاء في نفس القوس ، ويدون كما في مازورة رقم (٥) ، وأيضاً التأكيد على هذه الضغوط باستخدام اليد اليسرى مع الاهتزاز (Vibrato) السريع المتقطع مع كل بداية ضغط بالقوس .

الأداء المتقطع المربوط (Staccato) : وهو انفصال الأصوات عند الأداء وذلك بعزفها أقصر من مدتها الزمنية عن طريق ضغط القوس على الوتر نصف زمن النغمة ، ثم يليه استرخاء نصف الزمن الباقي ، أي أن كل بداية حادة يتبعها فاصل ، ثم بداية حادة جديدة ويرمز له بوضع نقطة فوق النغمة داخل الرباط اللحني .

– مازورة رقم (٦) يمكن التدريب بالعزف في أداء متصل (Legato) لضبط التنغيم والإيقاع ، ثم الأداء المتقطع (Staccato) المُدون بعد ذلك مع الشكل الإيقاعي والانتقال بين الأوتار ، ويجب اجتياز هذه الصعوبة دون الإخلال بالزمن ، ويمكن التدريب على الأداء المتقطع المربوط مع الإيقاع بأداء وتر مطلق وبعد التحكم التام في القوس يمكن التدريب على النموذج السابق في زمن بطيء ، بحيث يكون مساحة القوس المستخدمة متساوية في القوس الصاعد والهابط ، ثم أداء القوس المدون بحيث تأخذ النغمة الأولى ثلثي المساحة المستخدمة

من القوس ، والنغمة الثانية ثلث المساحة المستخدمة من القوس سواء في القوس الصاعد أو الهابط ، مع مراعاة الضغط باليد اليمنى على النغمة الثانية في كل قوس .

المدونة الموسيقية للحركة الثالثة من صوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) :

التحليل العام للحركة الثالثة : من مازورة (١ : ٧١) في صيغة ثلاثية حديثة .

– **قسم (A) :** من مازورة (١ : ٢٢) وانتهي بقفلة تامة على أساس السلم المصنوع درجة (مي) .

– **وصلة موسيقية :** من مازورة (٢٣ : ٢٤) وصلة تعتمد على تآلفات مفككة .

– **قسم (B) :** من مازورة (٢٥ : ٣٤) وانتهى بقفلة تامة على أساس السلم المصنوع ، مع استخدام علامة التطويل (𝄐) .

– **وصلة موسيقية :** من مازورة (٣٥ : ٣٦) .

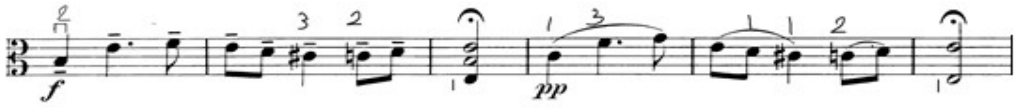
– **قسم (C) :** من مازورة (٣٧ : ٥٩) وانتهى بقفلة نصفية على خامسة السلم المصنوع درجة (مي) ، مع استخدام علامة التطويل (𝄐) تمهيداً للعودة إلى قسم (A) .

– **قسم (A^2) :** من مازورة (٦٠ : ٦٥) وانتهى بقفلة تامة على أساس السلم المصنوع .

– **كودا :** من مازورة (٦٦ : ٧١) وانتهت بقفلة تامة على أساس السلم المصنوع .

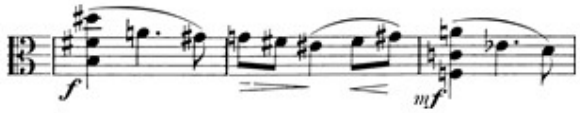
التحليل العزفي للحركة الثالثة :

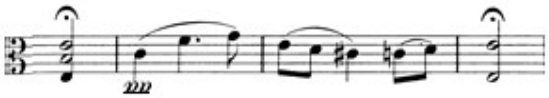
<u>أولاً :اليد اليسرى</u>

الترقيم والانتقال بين الأوضاع (Fingers – Positions – Shifting) :

– اختيار الترقيم يكون بهدف تحقيق طابع اللحن والجملة الموسيقية ، ولذلك من مازورة رقم (١ : ٣) يكون على الوضع الأول لأداء الصوت القوي المطلوب والرنين الواضح ، وفي مازورة رقم (٢) الانتقال الصاعد للوضع الثاني باستخدام مسافة النصف تون من نغمة (دو♯) بالإصبع الثالث إلى نغمة (دو) بالإصبع الثاني وضع ثاني ، وذلك لأداء الأوكتاف

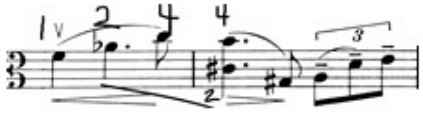
في مازورة رقم (٣) ، وفي مازورة رقم (٤) الأداء الخافت جداً أو صدى الجملة الأولى ، ولذلك يكون الأداء على وتر واحد (صول) في الوضع الثالث نغمة (دو) بالإصبع الأول ، ثم الصعود في نغمة (فا) للوضع الرابع والهبوط من الوضع الرابع للثالث باستخدام مسافة النصف تون من نغمة (ري : دو♯) بالإصبع الأول ، ثم الثبات على الوضع الثاني لأداء الأوكتاف في مازورة رقم (٦) .

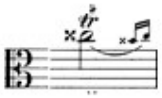
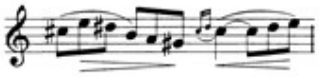
أداء العفق المزدوج والتالفات :

– مسافة خامسة من مازورة رقم (١٢ : ١٤) يكون العفق ببطن الإصبع في مكان ما بالعقلة الأولى لنغمتي (سي – فا♯) ، بمعنى أن المساحة الملاصقة للوتر تكون مائلة وعلى وتري (صول – ري) في نفس الوقت .

– في مازورة رقم (١٤) يكون عفق نغمتي (فا – دو) على وتري (دو – صول) بالإصبع الأول في الوضع الثالث ، وأداء مسافة الخامسة بشكل خاص ويفضل أدائها بالإصبع الأول أو الثاني وذلك لدقة التنغيم .

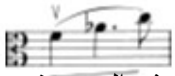
– مسافة أوكتاف من مازورة رقم (٣ : ٦) يكون الأداء في الوضع الثاني بالإصبع الأول والرابع ، ويحتاج أدائه دقة خاصة ومرونة في كف اليد اليسرى واستخدام الاهتزاز (Vibrato) للمرونة ، وأيضاً تغطية شوائب التنغيم ، ويُفضل أداء نغمة الباص أو النغمة الغليظة بصوت أقوى من النغمة الحادة أيضاً لضمان صحة التنغيم في آلة الفيولا ، ويكون الترقيم بالإصبع الأول والرابع في الأوضاع المنخفضة لكبر حجم الآلة .

– مسافة سادسة من مازورة رقم (٢٣ : ٢٥) من المسافات التي يتطلب أدائها الحركة ، أو الانتقال بشكل أفقي زاحف على الأوتار عند أدائها بشكل متتالي .

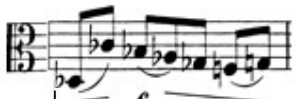
– يكون التدريب بثبيت نغمة (ري♭) بالإصبع الأول ووضع نغمة (دو) بالإصبع الثاني ملاصقة للإصبع الأول ، ثم نغمة (لا) كما في النموذج .

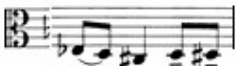
– مسافة السابعة من مازورة رقم (٧ : ٨) يكون الانتقال من الوضع الثاني في مازورة رقم (٧) إلى الوضع الثالث ، ويكون الإصبع الدال هو الإصبع الثاني من نغمة (لا♭) إلى نغمة (دو♯) ، وينتقل الإصبع الرابع من نغمة (دو : سي) مسافة نصف تون مع استخدام الزحلقة (Glissando) بشكل بسيط .

الحليات :

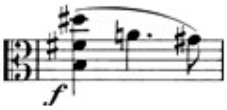
– حلية الزغردة اللحنية (Trill) في مازورة رقم (١١) يحتاج أدائها لقوة عضلية ، ويفضل أدائها في هذا النموذج بالإصبع الثاني والثالث ، وأداء حلية الأتشيكاتورا (Acciaccatura) بالإصبع الأول نغمة (لا♯♯) .

– حلية الأتشيكاتورا (Acciaccatura) في مازورة رقم (٢٥) نوع من الزخارف اللحنية تُدون قبل النغمة كما في النموذج أو بعدها ، وفي بعض الأحيان ترتبط بالزغردة اللحنية ، وغالبا ما يكون بينها وبين النغمة الأساسية مسافة درجة أو نصف درجة (تون) ، وتأخذ قيمتها الزمنية من زمن النغمة الأساسية .

<u>ثانياً : اليد اليمنى</u>

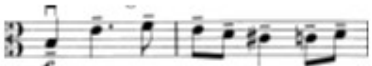
– الأداء المتصل (Legato) مع الظلال الادائية المختلفة ، مع الحفاظ على التغيير المرن للقوس وعدم سماع حركة القوس أثناء الصعود والهبوط .

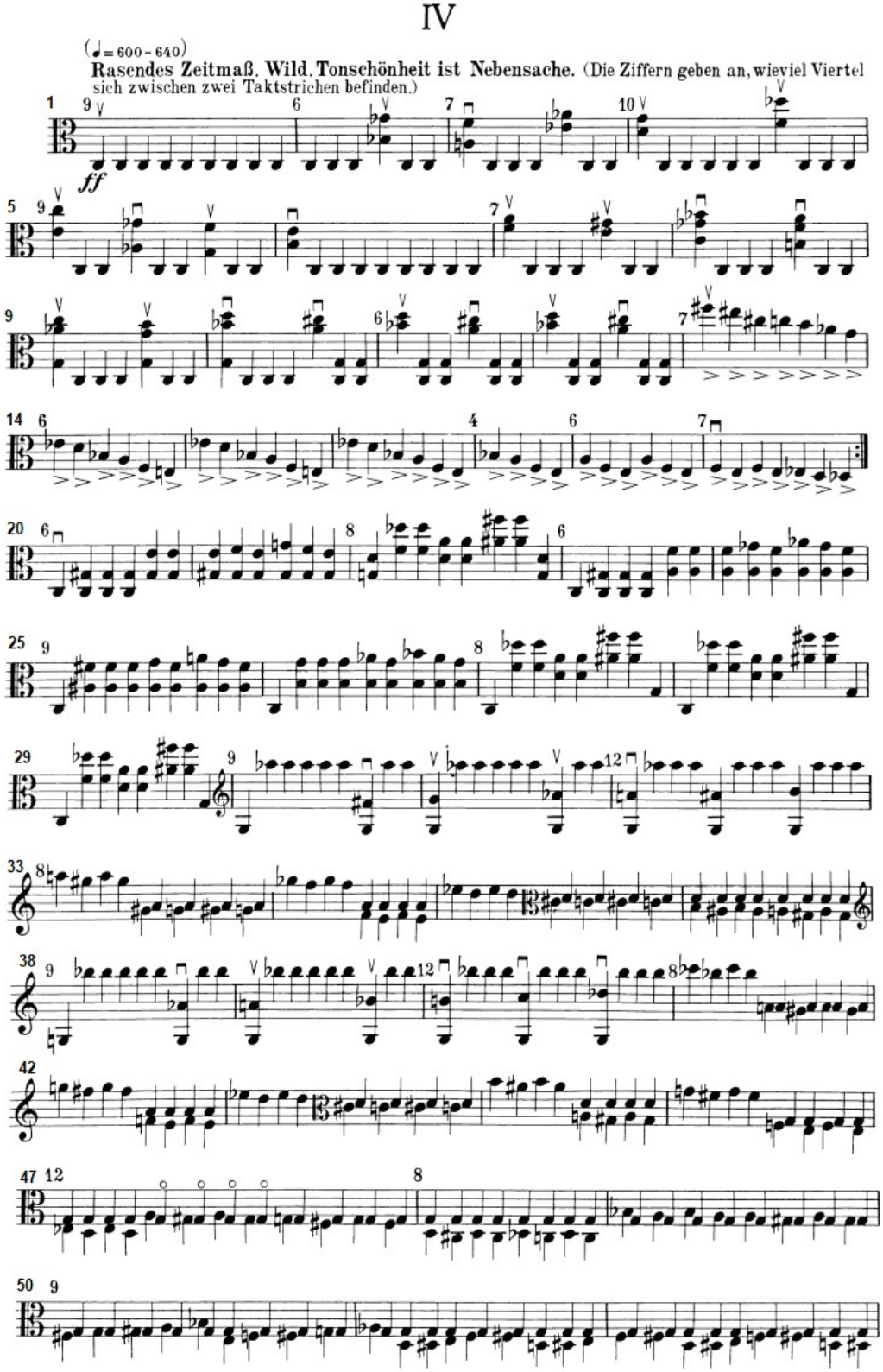
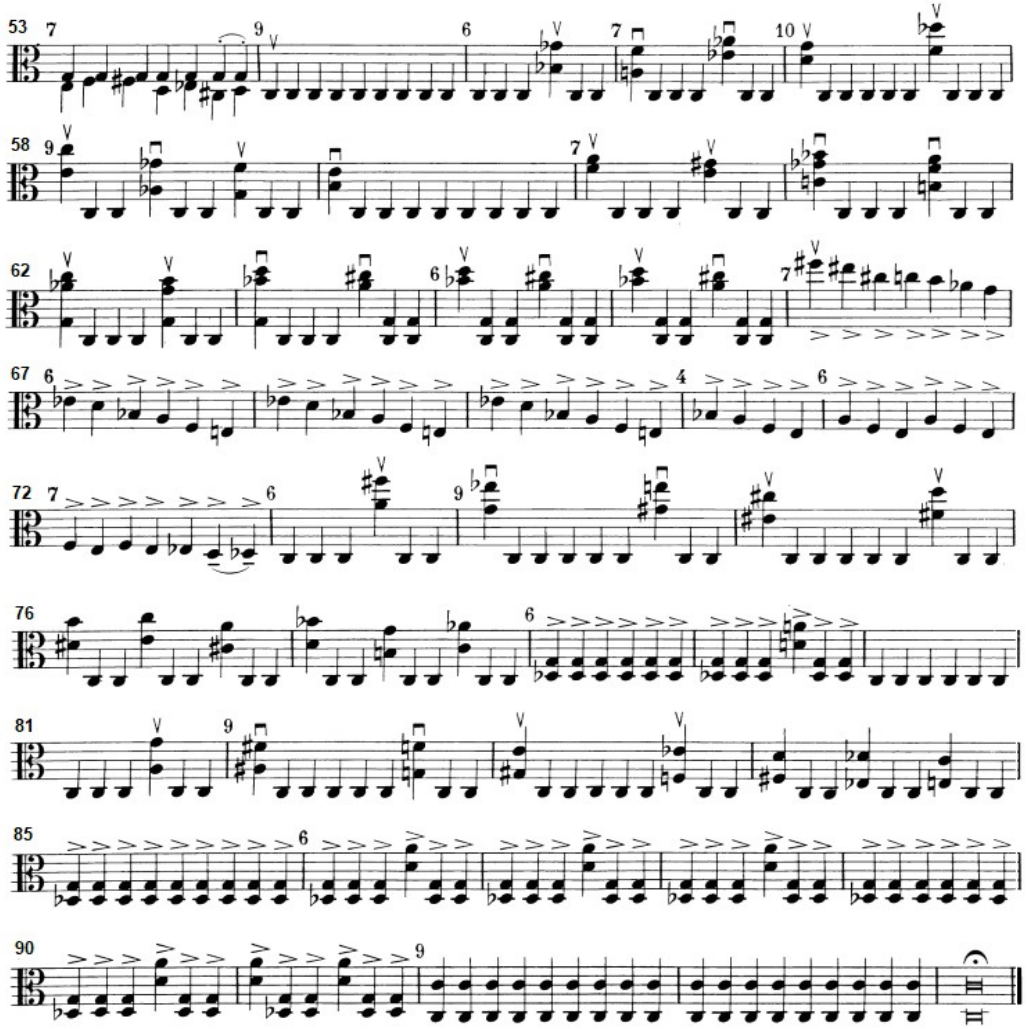
– الأداء المتصل (Legato) مع الضغط (Accent >) في مازورة رقم (٧) .

– الأداء بصوت ناعم وخافت (P) ، ثم التدرج في مستوى الصوت لأعلى باستخدام ثلث مساحة القوس الصاعد للنغمة (فا) ، ثم الثلث المتوسط من القوس لنغمة (لا♭) ، ثم الثلث الأسفل الأخير من القوس لنغمة (دو) ، مع الضغط التدريجي بإصبع السبابة على عصا القوس وهذا التوزيع الغير منتظم لمساحة القوس لأداء من الضعف إلى القوة (Crescendo).

– الأداء المتصل (Legato) مع (Diminuendo > – Crescendo <) في مازورة رقم (٦٩) .

– استخدام مساحة قوس صغيرة في النغمة الأولى (ري♭) ، ثم مساحة أكبر لنغمة (دو♭) ، مع دعم من إصبع السبابة على عصا القوس وبنفس قوة الضغط نبدأ القوس الصاعد ، مع استخدام مساحة متوسطة من القوس والاتجاه نحو الفرسة في نغمتي (سي♭ – لا♭) خف الضغط التدريجي بإصبع السبابة لنغمات (صول♭ – فا – صول) .

– الأداء المتصل (Legato) مع (PPP) في مازورة رقم (٣٥) .

– استخدام نفس المساحة من القوس في الصعود والهبوط لثبات ظلال الأداء ، ولكن الأداء على وتر (دو) يتطلب ضغط متوسط من إصبع السبابة على عصا القوس ، إلى جانب الأداء في المسافة المتوسطة ما بين الفرسة والمرآة لتفسير النغمات (Articulation) .

– الأداء المتصل (Legato) مع (F) في مازورة رقم (١٢) .

الأداء المفكوك (Detache) :

– من مازورة رقم (١ : ٢) .

– بالرغم من أن الأداء المفكوك (Detache) قوس منفصل ، ولكن يجب الحفاظ على نقاء الصوت أثناء تغير القوس الصاعد والهابط وثبات مستوى الصوت بالرغم من اختلاف الشكل الايقاعي ، وذلك باستخدام مساحة قوس متوسطة في نغمتي (سي – مي) ، واستخدام مساحة أصغر في أداء (𝅘𝅥𝅯) في نغمات (فا – مي – ري) ، حيث يأخذ (𝅘𝅥𝅯) نصف مساحة القوس المستخدمة في أداء (𝅗𝅥) .

المدونة الموسيقية للحركة الرابعة من صوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) :

التحليل العام للحركة الرابعة : من مازورة (١ : ٩٤) في صيغة ثلاثية حديثة ، مع تغيير السرعة إلى سريع جداً (Prestissimo) **640-600**=♩ .

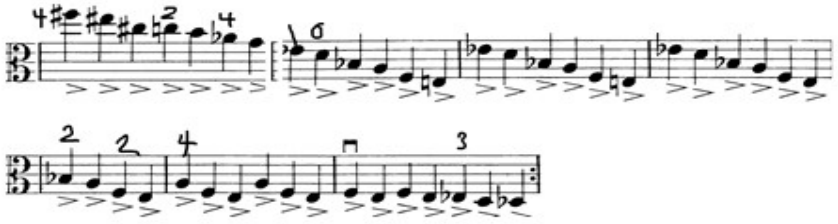
- **قسم (A) :** من مازورة (١ : ١٩) وانتهى بقفلة نصفية بتتابعات كروماتية هابطة إلى درجة (ري♭) .
- **قسم (B) :** من مازورة (٢٠ : ٢٩) وانتهى بقفلة نصفية على درجة (صول) .
- **قسم (C) :** من مازورة (٣٠ : ٤٦) وانتهى بقفلة نصفية على مسافة الثالثة الهارمونية لدرجتي (مي – صول) .
- **وصلة موسيقية :** من مازورة (٤٧ : ٥٣) وصلة تعتمد على استخدام التعدد الصوتي (Double Chord) ، مع استخدام نوتة البدال (Pedal Note) لدرجة (صول) ، وانتهت بقفلة نصفية على درجة (صول) .
- **قسم (A^2) :** من مازورة (٥٤ : ٧٢) وهو إعادة حرفية لقسم (A) .

– **كودا :** من مازورة (٧٣ : ٩٤) وانتهت بقفلة تامة على أساس السلسلة الإثنى عشرية درجة (دو) ، مع تدعيمها بمسافة الأوكتاف .

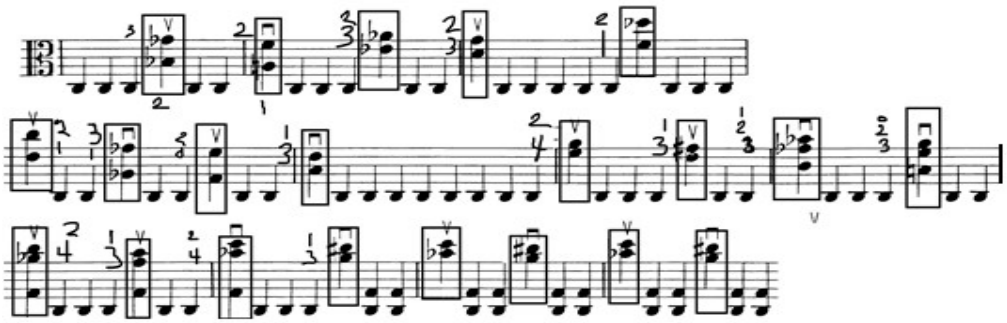
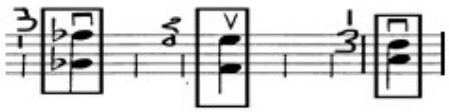
التحليل العزفي للحركة الرابعة :

<u>أولاً : اليد اليسرى</u>

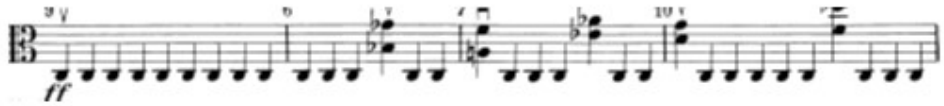
الترقيم والانتقال بين الأوضاع العزفية (Fingers – Positions – Shifting) :

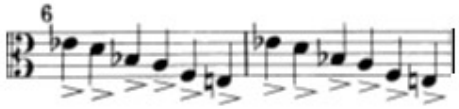
– الانتقال بين الأوضاع العزفية من مازورة رقم (١١ : ١٧) يستخدم لحن شبه كروماتي .

– يكون الانتقال الهابط من الوضع الثاني إلى الأول في مازورة رقم (١١) من نغمة (دو♯) بالإصبع الأول وضع ثاني إلى نغمة (دو) بالإصبع الثاني وضع أول ، ثم الانتقال الصاعد في مازورة رقم (١٥) للوضع الثاني من نغمة (لا) بالإصبع الأول على وتر (صول) إلى نغمة (فا) بالإصبع الثاني على وتر (دو) ، ثم الانتقال الهابط من نغمة (مي) بالإصبع الأول على الوضع الثاني إلى نغمة (مي♭) بالإصبع الثالث نصف وضع .

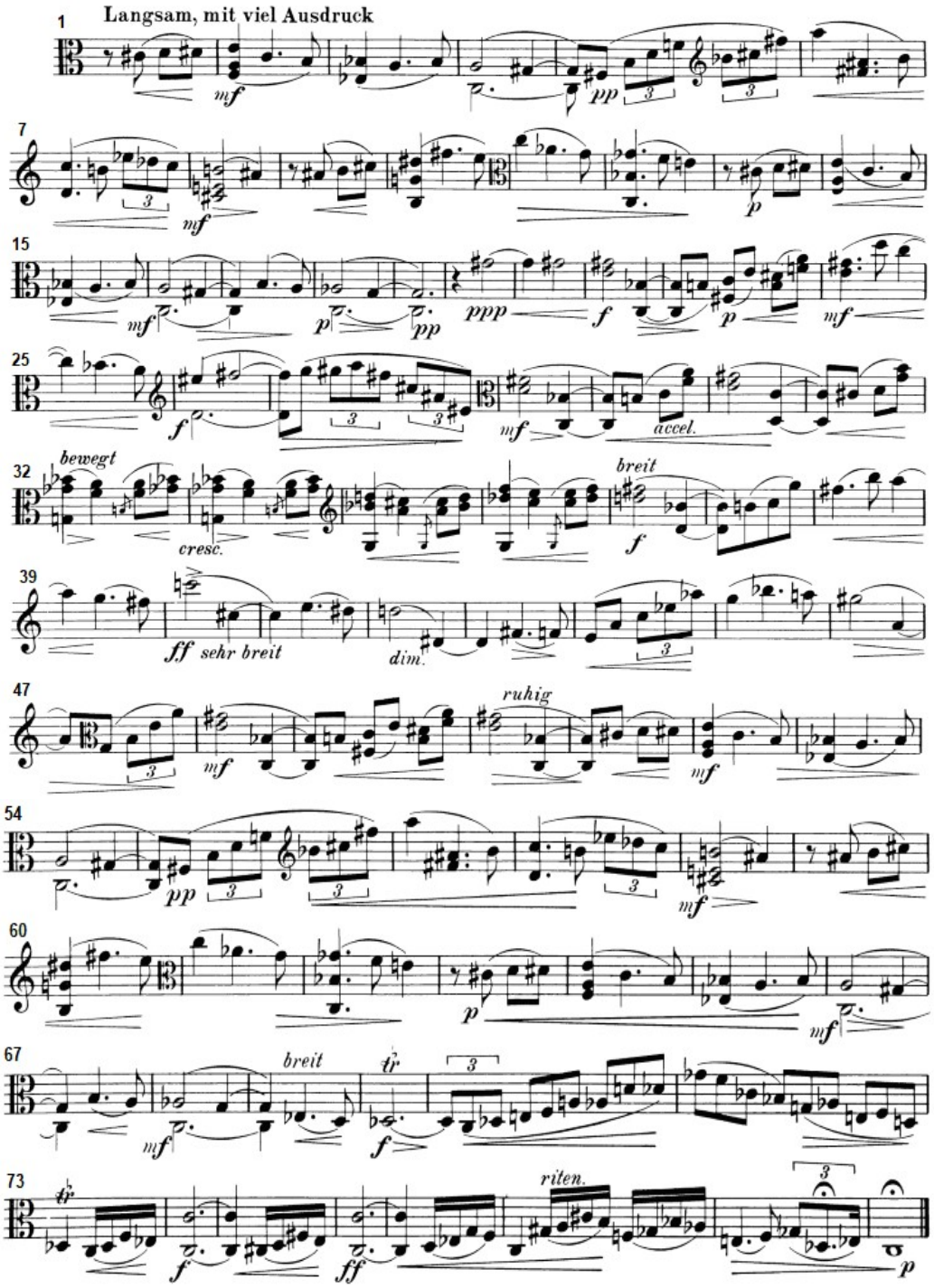
– العفق المزدوج (Double Chord) مع الانتقال بين الأوضاع المختلفة بسرعة شديدة ، مما يتطلب التدريب في زمن بطيء ، ثم التدرج في السرعة بعد ضبط التنغيم الذي يغلب عليه التنافرات .

– من مازورة رقم (٢ : ١٠) الانتقال العزفي كما هو مدون من الوضع الأول للثالث في مازورة رقم (٣) في نغمتي (مي♭ – لا♭) ، ثم الثاني باستخدام نفس الأصابع مسافة نصف تون ، وذلك لسلامة ضبط التنغيم ، ومن مازورة رقم (٤ : ٥) الانتقال الهابط باستخدام مسافة نصف تون أيضاً في نغمتي (فا – ري♭) وضع ثاني إلى نغمتي (مي – دو) وضع أول ، ثم الهبوط إلى نصف وضع في نغمتي (لا♭ – صول♭) بالإصبع الأول مع الثالث .

– من مازورة رقم (٥ : ٦) يكون التدريب على العفق المزدوج بهذه الطريقة كما في النموذج ، باستبدال النغمات المكررة بـ (7) يستغل للتحضر للزوج القادم وعفقه بالفعل قبل وقته ، وفي هذا النموذج أيضاً انتقال الأصابع بالشكل الزاحف الملاصق للأوتار مع تغيير وضع الكف من الوضع الطبيعي للوضع المغلق ، حيث يكون اتجاه الأصابع نحو إصبع الإبهام في اليد اليسرى .

– التوقيت (Timing) عامل أساسي للأداء الصحيح ، والمقصود بالتوقيت هو دقة تغيير النغمات مع تغيير القوس ، أي التوافق بين اليد اليمنى واليسرى .

ثانياً : اليد اليمنى

– الأداء المفكوك (Detache) ، الانتقال السريع بين الأوتار يحتاج لمرونة وسرعة عالية في الانتقال من وتر لآخر ، وأن يكون الانتقال في نفس مكان القوس ، أي نقطة التقاء القوس بالوتر ، مع استخدام الذراع ومساحة قوس متساوية أثناء الصعود والهبوط .

– يمكن التدريب على هذا النموذج باستخدام الأداء المتصل (Legato) في زمن بطيء ، لضبط حركة الذراع في اليد اليمنى وعدم المبالغة في الحركة أثناء الانتقال بين الأوتار ، ثم الأداء باستخدام الأداء المتقطع (Staccato) المربوط ، وأيضاً يمكن استخدام أشكال إيقاعية مختلفة وغير منتظمة مثل .

– أداء الضغوط (Accent >) يتطلب ضغط زائد من إصبع السبابة في اليد اليمنى على عصا القوس في بداية القوس ، ثم إطلاق القوس مع السحب السريع كما من مازورة رقم (١٢ : ١٣) ، ويكون الأداء بجانب الفرسة واستخدام الثلث الأسفل من القوس والحفاظ على استخدام مساحة متساوية في القوس الصاعد والهابط .

المدونة الموسيقية للحركة الخامسة من صوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) :

V

التحليل العام للحركة الخامسة : من مازورة (١ : ٧٩) في صيغة ثلاثية حديثة .

- **قسم (A) :** من مازورة (١ : ١٩) وانتهى بقفلة تامة على أساس السلسلة الإثنى عشرية بمسافة الخامسة الهارمونية .

- **وصلة موسيقية :** من مازورة (٢٠ : ٢٢[٢]) وصلة تعتمد على استخدام نوتة البدال (Pedal Note) لدرجة (صول#) .

- **قسم (B) :** من أناكروز مازورة (٢٣ : ٥١[١الكروش الأول]) وانتهى بقفلة نصفية على مسافة السابعة الهارمونية .

- **قسم (A^2) :** من مازورة (٥١[١الكروش الثاني] : ٦٩[١]) وانتهى بقفلة تامة على مسافة الخامسة الهارمونية .

- **كودا :** من مازورة (٦٩[٢] : ٧٩) وانتهت بقفلة تامة على أساس السلسلة الإثنى عشرية درجة (دو) ، مع استخدام علامة التطويل (𝄐) .

التحليل العزفي للحركة الخامسة : هي حركة غنائية يصعب بها تحديد الجمل اللحنية ، حيث أن كل نهاية جملة هي بداية للجملة الجديدة ، وهي تشمل أغلب التقنيات المستخرجة من الحركات السابقة ، لذلك قامت الباحثة بتحديها وكيفية التغلب على صعوبة أدائها .

تقنيات الأداء المستخدمة :

- الأداء المتصل (Legato) ويغلب على الحركة الصوت المتصل .
- ظلال تعبيرية مختلفة ومتنوعة (PPP) (P) – (F) – (FF) – (Diminuendo) – (Crescendo) – (MF) .
- الانتقال المستمر بين الأوضاع العزفية .
- أداء العفق مزدوج (Double Chord) والتآلفات .

استخدام مصطلحات خاصة بالزمن والأداء :

- الإسراع التدريجي (Accel) .
- الاتجاه للبطيء (Riten) .
- الإطالة (𝄐) حسب رغبة العازف .
- عرض (Breit) .
- هادئ (Ruhig) .
- عريض جداً (Sehr breit) .

نتائج البحث :

بعد أن قامت الباحثة بالدراسة التحليلية العزفية لصوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) لآلة الفيولا لـ " بول هيندميث Paul Hindemith " ، توصلت إلى الإجابة على سؤال البحث :

سؤال البحث :

– ما هي أساليب الأداء والتقنيات العزفية الخاصة بآلة الفيولا المستخدمة في صوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) للمؤلف الموسيقي " بول هيندميث Paul Hindemith " ؟

إجابة سؤال البحث :

في الحركة الأولى :

- الانتقال بين الأوضاع العزفية من الوضع الأول إلى النصف وضع .
- الانتقال الكروماتي بين الأوضاع العزفية .
- أداء الاشكال الكروماتية السُلمية .
- أداء العفق المزدوج (Double Chord) بأنواعه المختلفة .
- أداء التالفات المختلفة منها (الطبيعي – بشكل عكسي) .
- الأداء المفكوك (Detache) .
- الأداء المتصل (Legato) .
- أداء الظلال التعبيرية المختلفة منها (P – F – MF – FF) والتدرج من الضعف إلى القوة (Crescendo) ومن القوة إلى الضعف (Diminuendo) .

في الحركة الثانية :

- العفق المزدوج (Double Chord) على مسافات مختلفة .
- الانتقال بين الأوضاع المختلفة باستخدام مسافة النصف تون .
- الأداء المتصل (Legato) .
- الأداء المتصل (Legato) المختلط مع الأداء المفكوك (Detache) .
- الأداء المتقطع المربوط (Staccato) .
- الأداء المفكوك (Detache) مع ظلال تعبيرية من الضعف إلى القوة (Crescendo) .
- أداء الضغوط (Accent) .
- أداء الضغوط (Accent) أثناء الأداء المتصل (Legato) .

في الحركة الثالثة :

- الترقيم والانتقال بين الأوضاع (fingers – positions – shifting) .
- أداء العفق المزدوج (Double Chord) والتالفات بمختلف أشكالها .
- أداء الحليات الزغردة (Trill) والأتشيكاتورا (Acciaccatura) .

- الأداء المتصل (Legato) مع (Accent >) ومع (ppp) و مع (F) .
- الأداء المفكوك (Detache) .

في الحركة الرابعة :

- الترقيم والانتقال بين الأوضاع العزفية (fingers – positions – shifting) .
- الانتقال بين الأوضاع العزفية باستخدام لحن شبه كروماتي .
- العفق المزدوج (Double Chord) مع الانتقال بين الأوضاع المختلفة
- التوقيت (Timing) عامل أساسي للأداء الصحيح والمقصود بالتوقيت هو دقة تغير النغمات مع تغير القوس أي التوافق بين اليد اليمنى واليسرى .
- الأداء المفكوك (Detache) .
- الأداء المتصل (Legato .
- أداء الضغوط (Accent >) .

في الحركة الخامسة : هي حركة غنائية يصعب بها تحديد الجمل اللحنية ، حيث أن كل نهاية جملة هي بداية للجملة الجديدة ، وهي تشمل أغلب التقنيات المستخرجة من الحركات السابقة ، لذلك قامت الباحثة بتحديها وكيفية التغلب على صعوبة أدائها .

- الأداء المتصل (Legato) ويغلب على الحركة الصوت المتصل .
- ظلال تعبيرية مختلفة ومتنوعة (PPP) (P) – (F) – (FF) – (Diminuendo) – (Crescendo) – (MF) .
- الانتقال المستمر بين الأوضاع العزفية .
- أداء العفق مزدوج (Double Chord) والتآلفات .

استخدام مصطلحات خاصة بالزمن والأداء :

- الإسراع التدريجي (Accel) .
- الاتجاه للبطيء (Riten) .
- الإطالة (𝄐) حسب رغبة العازف .
- عرض (Breit) .
- هادئ (Ruhig) .
- عريض جداً (Sehr breit) .

بعد أن قامت الباحثة بتحديد التقنيات وأساليب الأداء الخاصة بآلة الفيولا من خلال (عينة البحث) ، توصلت أن هناك عوامل هامة تساعد على أداء هذا العمل الموسيقي على المستوى المطلوب منها :

– المعرفة التامة للعصر الموسيقي وسماته وأسلوب المؤلف وظروف العمل أو مناسبة تأليفه ، وتفاصيل الجمل اللحنية وتقسيمات الحركة وأجزائها ، حيث أن مهمة العازف توصيل كل هذا للجمهور وترجمته من نغمات مدونة بظلال تعبيرية إلى عمل موسيقي بتفاصيل تشبه إلقاء الشعر ، مع التصوير الدرامي للأحداث والمكنون العاطفي للمؤلف ، ونستطيع أن نطلق على هذه المعاني مصطلح الأداء .

كما حددت أهم نقاط التدريب على التقنيات المختلفة :

– تحديد الصعوبات وتقسيمها لأجزاء صغيرة سواء في اليد اليمنى أو اليسرى .

– الإحماء باستخدام سلم ، ويفضل استخدام كتاب " كارل فليش Carl Flesh " .

– تحديد الهدف والتدريب وقت مُركز يتخلله استراحات .

– التدريب باستخدام المترنوم (Metronome) في زمن بطيء ، وبعد تجاوز الصعوبة الإسراع التدريجي .

– بعد التدريب على الصعوبات الصغيرة وتذليلها بشكل منفصل يتم دمجها مع الجزء السابق والتالي لها .

– التدريب على أداء الحركة من البداية إلى النهاية بالتفاصيل كوحدة .

– تسجيل الأداء لتقييم نقاط الضعف والقوة .

– الربط بين الحركات بأداء كل حركتين متتابعتين ، ثم ثلاثة بالتتابع لتمرين العقل وترتيب الأفكار والتركيز طوال مدة العمل إلى جانب التدريب العضلي ، ويمكن وضع خطة لعمل محطات داخل الصوناتا للاستراحة العضلية ، مثل استغلال الأجزاء (بسيطة التقنيات) ويفضل أن تكون ظلال الأداء فيها خافتة (P) ، حيث يكون هذا الجزء في كل حركة هو الاستراحة العضلية للعازف مع المبالغة في أداء (P – PPP – PP) .

– الاستماع للعديد من العازفين يكسب مهارات ويوسع نطاق الأفكار ، إلى جانب إمكانية الاقتباس والاستفادة من كل فيديو .

– بعد الوصول للأداء في الزمن المطلوب وإتقان التقنيات المختلفة يفضل العودة للتدريب في الزمن البطيء والتأكد من صحة النغمات باستمرار ، وذلك لأن الصوناتا مليئة بالتنافرات والقفزات غير المتوقعة ، ويجوز بعد مرور فترة زمنية أن تتغير النغمات بشكل طفيف ، ولكن بعد فترة من عدم اختبار النغمات يجوز وجود شوائب في التنغيم وخاصةً مع استخدام الاهتزاز

(Vibrato) ، ولذلك من الضروري التدريب ببطء وعدم استخدام الاهتزاز لفحص النغمات والحفاظ على سلامة التنغيم .

– تغير الظلال الأدائية خاصةً الأداء القوي جداً (FF) أو الخافت جداً (PP) ، فبعد مرور فترة زمنية من الأداء الخافت (P) لجزء معين يمكن أن يصبح الصوت مفتقر إلى التفاصيل (Articulation) ، وكذلك عند الأداء المتكرر لجزء (F – FF) يمكن أن يتحول هذا الجزء إلى خشونة وصوت غير نقي ، لذلك عكس ظلال الأداء تحافظ على توازن الصوت وأيضاً تكسب العازف مزيد من المهارة .

– الاستعداد للأداء أمام الجمهور .

– (التدريب أمام المرآة – عزف العمل كامل بدون توقف أمام الأصدقاء) .

قائمة المراجع :

أولاً : الكتب

١ – أحمد بيومي : القاموس الموسيقى ، المركز الثقافي القومي ، دار الأوبرا ، القاهرة ، ١٩٩٢م .

٢ – سعاد علي حسنين : تربية السمع وقواعد الموسيقى الغربية ، الجزء الأول ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الخامسة ، القاهرة ، ١٩٩١م .

٣ – سمحة الخولي : الموسيقى الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، محيط الفنون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١م .

٤ – ـــــــــــــــ : القومية في موسيقى القرن العشرين ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢م .

٥ – عواطف عبد الكريم : موسيقى القرن العشرين ، محيط الفنون ٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١م .

٦ – ـــــــــــــــ : موسيقى القرن العشرين ، مجلة آفاق ، العدد الثاني ، المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٩٨م – ١٩٩٩م .

٧ – ـــــــــــــــ : تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، الطبعة الرابعة، دار كوين للطباعة ، القاهرة ، ٢٠١٢م .

ثانياً : الرسائل العلمية

١ – حنان محمد حامد رشوان : **أسلوب أداء صوناتا البيانو في القومية والكلاسيكية الحديثة في النصف الأول من القرن العشرين** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة ، ٢٠٠٥م .

٢ – سهير إبراهيم شرقاوي : **صوناتا البيانو من هايدن إلى برامز** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٧٥م .

٣ – محمد عبد الله أحمد : **أثر القلق على مستوى طالب الكلية الموسيقية لأدائه أمام الآخرين وإمكانية التغلب عليه** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٩٤م .

٤ – نبيلة ألفي كامل : **أثر القلق على مستوى طالب الكلية الموسيقية لأدائه أمام الآخرين وإمكانية التغلب عليه** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٣م .

ثالثاً : المراجع الأجنبية

1 – Griffiths Paul : Sonata, 20th Century, art , in the New Grove Dictionary of Music and Musicians– London – Macmillan Publishers, 1980 .

2 – Johnston Alfred : The art of technique piano forte, Loying William, Reepes, book select, London, 1980 .

3 – Michael Brandon Konoval : **An analytical study of Bela Bartok's Sonata for piano, 1926**, D.M.A., Canada, University of British Columbia, Dissertation Abstract International , 1996 .

4 – Machlis,Joseph : Introduction to contemporary music, London, Norton, 1979 .

5 – Martin Cooper : The concise encylped of musicians, hutchnson of London ltd., London, 1978 .

6 – Menuhin,Yehudi and Primrose,William : "violin and viola", schimerBook, NewYork, 1976 .

7 – Rebecca Genamartin : **The nine piano Sonatas of Sergey Prokofiev**, D.M.A. (U.S.A) University of Kentaky, D.A.I, 1982.

8 – Rily W.Maurice : The history of the viola, USA, Broomfield,Ann Arbor,Michigan, 1991 .

9 – Rosen, Charles : Sonata forms, W.W. Norton and Company, Inc. Printed in the united states of America, New York, 1980 .

10 - Sadie, Stanley : The New Grove's Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers, Limited , London, 1980 .

رابعاً : المواقع الإلكترونية

١ - بـــــول هينـــــدميث/ https://ar.celeb-true.com/paul-hindemith-most-eminent-german-violists-composer-times-read .

٢ - **https://en.wikipedia.org/wiki/Twelve-tone_technique** .

ملخص البحث

دراسة تحليلية لصوناتا رقم (١) مصنف رقم (٢٥)
لـ " بول هيندميث Paul Hindemith " لآلة الفيولا

أ.م.د / ريهام محمود *

يُعد المؤلف الموسيقي " بول هيندميث Paul Hindemith (١٨٩٥م – ١٩٦٣م) من أهم مؤلفي القرن العشرين وخاصةً مؤلفاته لآلة الفيولا ، وبكونه عازف للآلة ومُؤلف تميز عن باقي أقرانه ، فاستطاع أن يستخدم جميع التقنيات والألوان اللحنية الممكنة لآلة الفيولا كونه عازف لها بحرفية ومهارة ، ولذلك تُصنف مؤلفاته من أهم ما كُتب لآلة الفيولا وتُطلب في اختبارات الالتحاق بالأوركسترات العالمية والمسابقات المختلفة ، ولقد كتب " هيندميث " لآلة الفيولا في جميع القوالب الموسيقية من (كونشيرتو – مقطوعات – صوناتات بمصاحبة آلة البيانو – صوناتا منفردة Solo) ، والصوناتا (sonata) من القوالب الموسيقية المهمة التي مرت بمراحل عديدة من التطور منذ عصر الباروك إلى القرن العشرين ، ولم يكن للصوناتا في عصر الباروك صيغة محددة فكانت تنتمي لنوع الموسيقى الهوموفونية ، بمعنى أنها تتكون من خط لحني واحد ومصاحبة بنغمات هارمونية توافقية بدلاً من تعارض عدة خطوط لحنية مع بعضها كما هو الحال في البوليفونية ، ثم أخذ قالب الصوناتا في التوسع على يد كل من " هايدن Haydn (١٧٣٢م – ١٨٠٩م) – موتسارت Mozart (١٧٥٦م – ١٧٩١م) – بيتهوفن Beethoven (١٧٧٠م – ١٨٢٧م) " ، وتابعهما في ذلك أبناء جيلهما مع وجود سمات شخصية مختلفة في أسلوب التأليف لكل منهم ، فالصوناتا في العصر الكلاسيكي تعني نوعاً من التأليف الجاد الطابع الذي يتكون من ثلاث أو أربع أو خمس حركات متباينة السرعة والشخصية والصيغة البنائية ، وفي العصر الرومانتيكي تمسكت مؤلفة الصوناتا بالتكوين الشكلي للحركات وبالتباين بين سرعاتها ، وعلى الرغم من ذلك إلا أنه كان هناك محاولات للخروج عن الشكل لقالب الحركة الأولى ، فأصبحت تأخذ طابع السمو والرقة والتعبير والتصوير الخاص بالمؤلف .

ويشتمل هذا البحث على جزئين :

أولاً (الجزء النظري) ويشمل :

أ – الدراسات السابقة .

ب – الإطار النظري ويشمل :

– نبذة عن قالب الصوناتا (Sonata) .

– نبذة تاريخية عن " بول هيندميث Paul Hindemith (١٨٩٥م – ١٩٦٣م) " .

(*) أستاذ مساعد آلة الفيولا بقسم الوتريات بالمعهد العالي للموسيقى – الكونسيرفتوار .

ثانياً (الجزء التحليلي) ويشمل :

– دراسة تحليلية تفصيلية عزفية لصوناتا رقم (١) مصنف (٢٥) لآلة الفيولا .

– نتائج البحث وقائمة المراجع ، ثم ملخص البحث .