Dirasat, Human and Social Sciences, Volume 49, No. 5, 2022

Deanship of Scientific Research

Violin Techniques by Antonio Vivaldi in the Baroque Era " Concerto A Minor as a Model"

Ala Naser*

Yarmouk University, Jordan.

Received: 15/1/2021
Revised: 6/4/2021
Accepted: 15/6/2021
Published: 15/9/2022

* *Corresponding author:*
alaa.naser@yu.edu.jo

Citation: Naser, A. (2022). Violin Techniques by Antonio Vivaldi in the Baroque Era " Concerto A Minor as a Model". *Dirasat: Human and Social Sciences*, *49*(5), 115–131.
https://doi.org/10.35516/hum.v49i5.2767

© 2022 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Antonio Vivaldi is considered one of the most brilliant Italian composers and musicians of his time, the lack of available resources under those who deal with his life and his works, he was a violinist, he composed different forms of music such as opera or instrumental pieces and religious music, but one of the most important features was his development of the concerto and an amazing ability to innovate, the researcher noticed, through his reading of these works and playing some of his works, the extent of their artistic, musical and intellectual importance, and the extent to which Vivaldi's experience in composing his music was made use of in terms of his use of the violin to highlight the aesthetic values of the concerto. The importance of the research lies in providing an analysis within the criteria of academic analysis (template, sentences, phrases, concerto performance on the violin), and one of the objectives of the research is to identify the style and performance of the violin in Vivaldi in the Baroque era.

Keywords: Concerto; accompaniment; instrumental music.

تقنيات الكمان لدى انطونيو فيفالدي في عصر الباروك "–كونشرتو لا الصغير أنموذجًا"

علاء ناصر

جامعة اليرموك، الأردن.

ملخّص

يعد أنطونيو فيفالدي من أكثر مؤلفي وعازفي إيطاليا براعة وخصوبة في زمانه، قلة المصادر المتوفرة تحت من يتصدى لتناول حياته وأعماله، كان عازف على الكمان، ألف أنساقا مختلفة من الموسيقى كالأوبرا أو المقطوعات الآلية والموسيقى الدينية ولكن من أهم ما اتصف به تطويره لنسق الكونشرتو وقدرته المذهلة على الابتكار، لاحظ الباحث ومن خلال اطلاعه على تلك الأعمال وعزف لبعض أعماله مدى أهميتها الفنية والموسيقية والفكرية، ومدى الإفادة من تجربة فيفالدي في التأليف لموسيقاه من ناحية واستخدامه آلة الكمان في إبراز القيم الجمالية لقالب الكونشرتو كما تكمن أهمية البحث في تقديم تحليل ضمن معايير التحليل الأكاديمي (القالب، الجمل، العبارات، أداء الكونشرتو على آلة الكمان)، ومن أهداف البحث تعرُّف أسلوب وأداء آلة الكمان لدى فيفالدي في عصر الباروك، هذا وخلصت الدراسة إلى بعض النتائج ذات العلاقة.

الكلمات الدالة: كونشرتو، مرافقة، موسيقى آلية.

المقدمة:

تعدُّ آلة الكمان واحدة من أهم الآلات الموسيقيّة التي انتشرت على نحو كبير، خاصة عندما بدأ الموسيقيون باستخدام ما يعرف بالموسيقى الكلاسيكيّة، يتم تصنيفها ضمن مجموعة الآلات الموسيقيّة الوتريّة ذات القوس الواحد، تحتل آلة الكمان مكانة بارزة في مجال التأليف الموسيقي، فقد خصصت لها الكثير من الأعمال الموسيقية المختلفة التي تظهر من خلالها براعة وإمكانات هذه الآلة سواء في الجانب التقني والجانب التعبيري، إنها تعبر عن أرق المشاعر والأحاسيس حتى أقوى الانفعالات كالغضب واليأس وذلك بسبب تعدد تقنيات العزف عليها، مما يعطها قوة تعبير مميزة.

يعدُّ أنطونيو فيفالدي (1678- 1714) واحدًا من عظماء الموسيقى في العالم، أول من وضع قواعد البنية الثلاثية للكونشرتو (خفيف، بطيء، خفيف). كان أنطونيو فيفالدي أحد أكثر الملحنين إنتاجية في عصر الباروك (موقع الكتروني:6). مؤلفًا باروكيًا إيطاليًا وعازف كمان ومعلم ورجل دين، وهو معروف كواحد من أعظم الملحنين الباروك، كان تأثيره خلال حياته منتشرًا في جميع أنحاء أوروبا، اشتهر على نحو أساسي بتأليف العديد من كونشرتو الآلات الموسيقية (موقع الكتروني:7)، ولد انطونيو في الرابع من مارس من العام 1678م في مدينة البندقية في ايطاليا، مؤلف موسيقى وملحن وكاهن أيضًا، كان متعلقا في الموسيقى حتى أصبح أيقونة موسيقية بعصر الباروك الموسيقي (1600-1750)، ألف العديد من الأعمال الموسيقية، حيث التقى بعدد من أفضل الملحنين والموسيقيين في إيطاليا بفينيسيا، واحترف العزف على الكمان كما أصبحت لديه المعرفة الواسعة بتقنيات الآلة وبالطرق التي تمكنه من تطويرها، أعجبت الكثير من العائلات الملكية به، فكان المفضل عند الإمبراطور كارل السَّادس الذي منحه لقب فارس.

تكمن أهمية الكونشرتو عند فيفالدي بالتركز على تقنية واحترافية العزف على آلة الكمان، فمن خلال تجربة الباحث العملية في عزف المقطوعات الموسيقية على نحو عام ومقطوعة كونشرتو لا الصغير لهذا المؤلف الموسيقي على نحو خاص، وتجربة الباحث في تعليم العزف للكونشرتو لدى فئات عمرية مختلفة من الطلبة، وجد الباحث الضعف الواضح في أداء الكونشرتو وعدم مقدرة وتمكن الطلبة في عزف الكونشرتو كما هو في الأصل عند فيفالدي، من هنا جاءت فكرة الباحث في هذه الدراسة السعي للتوصل إلى الطرق والتقنيات والمهارة التي استخدمها فيفالدي في أداء الكونشرتو، وهذا لا يتم التوصل إليه إلا من خلال تجربة عزف المقطوعة والبحث عن مثل تلك التقنيات وتعليمها للطلاب والإفادة منها من أجل رفع مستوى الأداء لديهم، والوصول إلى الإحساس العام للكونشرتو لدى فيفالدي.

مشكلة الدراسة:

على الرغم من الحداثة والتطوير في التجارب الموسيقية في الساحة الثقافية وخاصة في طرق الأداء على آلة الكمان وصناعتها وتحديثها وتطويرها، وظهور الكثير من المؤلفات الموسيقية المتنوعة والمختلفة في أنحاء العالم، إلا أن انطونيو فيفالدي تميز في كتابة الكونشرتو وتقسيمه إلى عدة حركات، ففي هذا النوع من المؤلفات يظهر المؤلف مهارة العازف المنفرد ومهارته الغير عادية في الأداء، فمن خلال تجربة الباحث في عزف المقطوعات المتنوعة للمؤلف الموسيقي فيفالدي، وفي أثناء تعليم عدد من الطلبة من مختلف الفئات العمرية للكونشرتو وبالأخص عند فيفالدي، وجد الباحث بأن هنالك مشكلة واضحة لدى الكثير من الطلبة في أداء الكونشرتو والوصول إلى الإحساس الموسيقي العام لهذه المؤلفات ليس عند الباحث فقط بل عند الكثير من العازفين مثل لوريا نايلز Laurie Niles (موقع الكتروني:3) حيث درّست العديد من الطلاب في الحركتين الأولى والثالثة من كونشرتو أنطونيو فيفالدي المعقد في فيلم صغير للكمان، إلا أنها لم تصل إلى حل للمشكلة، رأى الباحث القيام في تجربة تعلم العزف لهذا الكونشرتو الذي احتاج لبعض الوقت من ناحية وعمل دراسة تحليلية لأحد مؤلفات الكونشرتو لدى فيفالدي، من خلال الإطار التحليلي وهو المجال الذي تندرج فيه الدراسة من ناحية أخرى.

أهداف الدراسة

1-تعرُّف المؤلف الموسيقي أنطونيو فيفالدي.

2-تعرُّف أسلوب وتقنيات العزف في كونشرتو لا الصغير لدى فيفالدي على آلة الكمان.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية البحث من خلال تقديم تحليلا تفصيليا ضمن معايير التحليل الأكاديمية (الجمل والعبارات Periods and Phrases، الأقسام الرئيسية Main section، القالب (Form، كما تعزز أهمية الدراسة في إمكانية تفهم العازف للطرق والأساليب المتبعة في أداء الكونشرتو على آلة الكمان وخاصة لدى أنطونيو فيفالدي، الأمر الذي يعود بالفائدة على المتخصصين في مجال التأليف الموسيقي والبحث العلمي في مجال الموسيقى، ونظرا إلى أهمية العمل أيضا فسوف يحاول الباحث كتابة أبحاث أخرى متصلة بهذه الدراسة.

منهجية الدراسة

أ) منهج البحث: المنهج الوصفي (تحليل المحتوى).

ب) عينة البحث: جرى اختيار(كونشرتو لا الصغير) كعينة مقصودة من مؤلفات الكونشرتو لدى أنطونيو فيفالدي.

ج) أدوات البحث: المدونات الموسيقية، الانترنت.

د) حدود البحث: تقتصر حدود البحث على الحركة الأولى من كونشرتو لا الصغير للمؤلف أنطونيو فيفالدي (1678- 1714).

مصطلحات البحث:

-المصاحبة Accompaniment: تعني موافقة أو مسايرة لدور المصاحب في العزف أو الغناء لتمييز وإثراء للحن مفرد أو مساندة لعازف أو مغني منفرد (سلامة: 2011: 1603)

-التوزيع Orchestration: فن التنسيق العملي بين الآلات الكثيرة في الفرق الموسيقية وذلك بتوزيعها على نظام ترتيب بينها لتؤدي الأنغام طبقا للوجه الموضوع لها منذ أول الأمر (خشبة:2004: 67).

- تراكيب موسيقية Musical compositions: إن النتاجات الموسيقية تختلف عن بعضها البعض باختلاف العصر والمكان ويمكن حصرها في نوعين، النوع الأول آلي وتؤديه الآلات الموسيقية في صيغ متعددة، وتصاغ في قوالب عديدة إما ألحان راقصة أو جديّة أو وصفية، والنوع الثاني غنائي ويقتصر على تأديتها بالحناجر البشرية وقد يرافقها في بعض الأحيان الآلات الموسيقية (قدوري: 1987: 192).

- المهارة العزفية Performing Skill: هي السيطرة الكاملة على إمكانيات الآلة اكتساب المرونة والمهارات العضلية والذهنية للوصول إلى جودة أداء المؤلفة (سلامة: 2011: 1603).

- القالب Form: اسم يطلق على أنواع التأليف الموسيقي العالمي مثل السيمفونية، الكونشرتو، السوناتا، ويطلق على الصياغة أو التصميم البنائي الداخلي للحركات المكونة لهذه الأنواع وغيرها(الناصر: 2014: 7).

- **قالب الكونشرتو Concerto:** مؤلفة موسيقية وضعت لآلة واحدة أو لعدة آلات بمرافقة الفرقة الموسيقية، أي تؤدي هذه الآلة أو آلتان أو ثلاث الدور الرئيسي، أما الفرقة فتكون مرافقة فقط، والكونشرتو على نوعين: كونشرتو لآلة واحدة، الكونشرتو الكبيرة (قدوري: 1987: 198).

-أسلوب الأداء Performance Style: هو أسلوب المؤلف أو المؤدي في التعبير عن مشاعره وأفكاره وفلسفته، كما يطلق أيضا هذا المصطلح على أسلوب العصر، أي انه يمكن أن يرمز إلى النظام المتبع في المعالجة الفنية للحن والإيقاع والهارموني والتلوين الصوتي (نصيرات: 2020: 3).

الدراسات السابقة:

1.دراسة بعنوان **" متتابعة الباليه للفلوت والبيانو عند رالف وليمز التأليف الموسيقي ودور آلة الفلوت بها"**،(سلامة، منى، فوده، مجدي، 2011)، هدفت هذه الدراسة إلى تعرُّف أسلوب رالف للمتابعة، والأفكار اللحنية الأساسية والمصاحبة، الاهتمام بالعنصر الزمني، الميزان، النماذج الإيقاعية، السرعة، العنصر الهارموني، تعرُّف دور آلة الفلوت من خلال أسلوب الكتابة للآلة، أسلوب الأداء لدارس آلة الفلوت في المتتابعة، تعرُّف مهارات الأداء والتكنيكات الجديدة، كما ترجع أهمية البحث إلى تناول أسلوب أداء الفلوت وعناصر التأليف الموسيقي في الدراسة، ومن نتائج البحث التوصل إلى نتائج عامة موسيقية ونتائج خاصة في أسلوب التأليف الموسيقي ونتائج خاصة بآلة الفلوت، مثل الصياغة الموسيقية والتسلسل النغمي والعنصر الهارموني، وتفيد هذه الدراسة البحث الحالي في إثراء الجانب النظري والمتعلق في أسلوب العزف والمصاحبة.

2. دراسة بعنوان **"الحركة الأولى من سيمفونية الحسين بن على ليوسف خاشو، دراسة تحليلية"**، (سكرية، 2019)، هدفت هذه الدراسة إلى التعريف يوسف خاشو المؤلف الموسيقي صاغ العديد من الأعمال الأوركسترالية، تقديم تحليل تفصيلي ضمن المعايير الأكاديمية، كما تكمن أهمية هذه الدراسة في تقديم تحليل تفصيلي ضمن معايير أكاديمية، اتبع البحث المنهج التحليلي، ومن نتائج البحث اعتمد المؤلف على برنامج مكتوب نثرا لتأليف الموسيقى لديه، اعتماد المؤلف على الهارموني التقليدي واستخدم نسيجا بوليفونيا من عدة أصوات، واستخدام أسلوب اللحن الحادي والتلوين الآلي التقليدي.

3. دراسة بعنوان**" صعوبات الانتقال بين الأوضاع في الحركة الأولى من كونشيرتو الكمان" لهيثم سكرية"**، (أسعد، جورج، حداد، رامي، 2013)، هدفت هذه الدراسة تحديد صعوبات الانتقال بين الأوضاع في الحركة الأولى من كونشيرتو الكمان لهيثم سكرية، واقتراح ترقيم للأصابع لصعوبات الانتقال بين الأوضاع في الحركة الأولى من كونشيرتو الكمان، تكمن أهمية الدراسة في الوصول إلى إتقان أداء مهارة الانتقال بين الأوضاع المختلفة في الحركة الأولى، ومن نتائج الدراسة التوصل إلى اقتراح ترقيم أصابع يسهم في تذليل الأجزاء التي تحتوي على صعوبة في الانتقال بين الأوضاع في الحركة الأولى.

4. دراسة بعنوان **"الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية يوسف خاشو أنموذجا"**،(ماضي، عزيز، حداد، صفاء، 2016)، هدفت هذه الدراسة إلى تحديد ابرز أساليب معالجة الألحان الشعبية الأردنية سيمفونيا في سياق الثقافة لموسيقية الأردنية، تأتي أهمية الدراسة التي تتناول موضوع الصياغة السيمفونية كحلقة جديدة، ومن نتائج الدراسة اتسم أسلوب المؤلف لموسيقي في الصياغة السيمفونية في الاعتماد على البوليفونية كمحور أساسي واختيار العناصر الموسيقية التي تشكل مضمون العمل الموسيقي والتوزيع الموسيقي والمرافقة التي تهدف إلى تعزيز الكثافة اللحنية أو التكثيف النغمي للحن واختيار الآلات التي تشترك في الأداء ككل.

5. دراسة بعنوان**" صيغة البناء الثنائي لدى يوهان سباستيان باخ في مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو-دراسة تحليلية"**. (الناصر،

2014)، هدفت هذه الدراسة إلى التعريف في صيغة البناء الثنائي Binary Form لدى يوهان سباستيان باخ لآلة التشيللو الصولو، والكشف عن خصوصية البناء الثنائي في مؤلفات السويت، كما تكمن الأهمية النظرية للدراسة في محاولتها تقنين وإبراز الأسس النظرية، إن مشكلة الدراسة تنبع من حقيقة اختلاف تصميم شكل البناء الثنائي المميز لنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، كما هو معروف بالبناء الثنائي في العصر الكلاسيكي، تستخدم الباحثة المنهج الاستدلالي أو الاستنباطي، ومن نتائج الدراسة تعرُّف البناء الثنائي البسيط وكيف يختلف عن شكل البناء الثنائي لنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر عما هو معروف بالبناء الثنائي في العصر الكلاسيكي.

الموسيقى في عصر الباروك

تأسست الموسيقى الباروكية في أوروبا في أقطار أربعة رئيسية هي (ألمانيا، فرنسا، إيطاليا، انكلترا)، بدأ تراث الموسيقى الباروكية من عهد الموسيقار بالستريا الذي مهّد لهذا الفن الواسع، حتى ظهر جان سباستيان باخ الذي استطاع أن يحدد معالم الموسيقى الباروكية وأشكالها التي تمثلت في أساليب فن الموسيقى الكونتربوينت، كذلك ظهر في إيطاليا الموسيقار أنطونيو فيفالدي ثم بوكريني، يمكن تحديد مرحلة الموسيقى الباروكية منذ نهاية القرن السادس عشر وحتى منتصف القرن السابع عشر، عصر الباروك هو الذي مهد لروائع موسيقى الآلات الكلاسيكية من سيمفونيات وسوناتات وكونشرتات بما اكسبه فيه الموسيقيون من فهم وسيطرة على جوهر أسلوب موسيقى الآلات، وبذلك تكون للموسيقى إلى جانب ذلك أسلوب جديد واضح يبرز فيه الخط اللحني في محاولة جادة لتجسيم التعبير العاطفي، وكانت خطوة فعالة نحو التوفيق بين البوليفونية والهرمونية (فوزي: 2019: 92: 186). ساهم عصر الباروك في عملية الامتداد والإبداع الموسيقي من مؤلفين موسيقيين إلى عصور لاحقة مثل العصر الرومانتيكي خاصة تلك المؤلفات التي ساهمت في عملية بناء الأوركسترا السيمفوني كما هو الحال عند بيتهوفن وباخ وموزارت (Rushton:1996:7-9).

لقد كانت إيطاليا منذ القرن السادس عشر مهد صناعة الفيولينة في أوروبا وبلغت صناعتها في مدينتي بريشيا وكريمونا شأنا عظيما في القرن السابع عشر حيث برعت فيها أجيال متتابعة من أسر تخصصت في هذه الصناعة من أهمها أسرة آماتي، وجوار نيري ولكن أعظم صناع الفيولينة على الإطلاق انطونيو ستراديفاري (1644-1737)، من الجيل الثالث من أسرة ستراديفاري، وازدهار موسيقى الفيولينة يسير جانبا مع تطور طرق عزفها وان السلسلة التي سارت فيها تجارب الموسيقيين حتى وصلت بفن عزف الفيولينة إلى مستواها المرتفع تضم أسماء كثيرة ليست مألوفة ولذلك نركزها في أهم المؤلفين الذين ساهموا في خلق مدرسة الفيولينة الحديثة، مثل جيوفاني فيتالي Vitali(1644-1692)، جيوسي توريلاتللي Torelli(1660-1708)، آركانجلو كوريللي Corelli(1653-1713)، الذي كتب للفيولينة منفردة وفي مجموعات أوركسترالية، أنطونيو فيفالدي Vivaldi(1680-1743)، وصلت آلة الكمان إلى شكلها المعروف حاليا على يد عائلات أماتي، وستراديفاري وجوار نيري في إيطاليا خلال القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر(نصار: 2008: 14).

كونشرتو جروسو:Concerto Grosso

مؤلف مخصص لمجموعة من الآلات المنفردة التي يصحبها أوركسترا، تسيطر عليه فكرة التنافس بين الآلات والتحاور بينها فتعزف بعض الآلات المنفردة التي يطلق عليها اسم "الكونشرتو" مع الأوركسترا بالمعنى المفهوم والمسمى التوتى، وكان نصف التوتى يصمت في أثناء عزف آلات الكونشرتو وكان النصف الأخر من الأوركسترا يعزف عند صمت الكونشرتو في البداية وفي الختام الفواصل أو الريتورنل فيعزف نصف الأوركسترا الثانيفي تلك الفترات، كان من أهم من اتبعوا هذا النسق: كوريللي، فيفالدي، هيندل، باخ (دمرداش:1998: 75).

الكونشرتو المنفرد Solo concerto

كلمة ايطالية معناها يتصارع أو يتبارى وهي تعني في الموسيقى حوار بين آلة موسيقية منفردة مع باقي آلات الأوركسترا، ففي هذا النوع من المؤلفات يظهر المؤلف مهارة العازف المنفرد ومهارته الغير عادية في الأداء، ومن ناحية أخرى يبين المؤلف قدراته في استخدام الألوان الصوتية التي بين يديه والمتمثلة في آلات الأوركسترا المختلفة، ويعمل المؤلف على تحقيق التوازن بين كل من العازف المنفرد والأوركسترا، وفي الغالب يأتي الكونشرتو في ثلاث حركات تكون سرعتها كما يلي (سريع-بطيء-سريع)، وتختم الحركتين الأولى والثالثة من الكونشرتو بفقرة موسيقية ذات طابع حر غالبا ما تستمد من أحد ألحان الحركة وتسمى الكادنزا.Cadenza

الكونشرتو المزدوج Double Concerto

وهو كونشرتو لآلتين بمصاحبة الأوركسترا.

الكونشرتو الثلاثي Treble Concerto

وهو كونشرتو يكتب لثلاث آلات بمصاحبة الأوركسترا.

أنطونيو فيفالدي (1678- 1714)

ولد انطونيو فيفالدي في البندقية، انخرط في سلك الرهبان منذ 1703، كان يقوم على تدريس الموسيقى في دار الرحمة "ملجأ"، يعدُّ صاحب الفضل في تطوير الكونشرتو المنفرد وله المساهمة في تطوير السيمفونية (فوزي: 2019: 150)، تفرّغ فيفالدي للتلحين والتعليم، عيّن مسئولا عن تدريس الموسيقى في معهد للأيتام والأطفال في مدينة بييتا `Pieta وبقي مخلصًا لهذه المؤسسة حتى عام 1740 (فياض: 1992: 369).

ظهر فيفالدي لأول مرة كمؤلف للموسيقى الصوتية المقدسة في عام 1713، عندما ترك رئيس جوقة بيتا منصبه وكان على المؤسسة أن تلجأ إلى فيفالدي وغيره من الملحنين للحصول على مؤلفات جديدة، حقق نجاحًا كبيرًا بموسيقاه الصوتية المقدسة، التي تلقى لاحقًا عمولات من مؤسسات أخرى، افتتح مجال جديد آخر له في عام 1713 عندما تم إنتاج أوبراه الأولى (موقع الكتروني:1).

أنطونيو فيفالدي أحد أبرز أساتذة التأليف الآلي في بداية القرن الماضي، قدم كملحن غزير الإنتاج خدمات لنسق كونشرتو الآلة ولكنه لم يكتف بذلك بل ألف كونشرتات إلى كمانين وثلاثة، بل لأربع كمانات منفردة تصاحبها آلات أخرى، إن انتشار العديد من الألحان وتداولها بين الناس ألقت شهرة واسعة خاصة عندما يكون الأسلوب الموسيقي المستخدم يلاقي رواجًا واهتمامًا فتصبح بذلك أعمالا خالدة (Meltzer:2003:162-165) كما أثرى الأوركسترا باستخدام آلات النفخ وكان يسعى بهمة ونشاط إلى إنتاج وسائل جديدة للتعبير ويكمن تمكنه بصورة رئيسية في القالب أو الشكل، كتب أنطونيو فيفالدي العديد من الأعمال:

1- الموسيقى الآلية:

554 مؤلفا، معظمها من نوع الكونشرتو، 12 سوناتا حجرة ثلاثية، مصنف 1، 12 سوناتا للكمان والباص لكلافسان مصنف 2، وحتى الهارمونية ويشمل 12 كونشرتو مصنف 3، الغرائب أو الاكسترافا جانتزا 12 كونشرتو، مصنف 4، 6 سوناتات أربع منها لكمان منفرد واثنتان لكمان وباص متصل، مصنف 5، ستة كونشرتات لخمس آلات، مصنف 6، تنافس الهارمونية والابتكار، مصنف 8، ويشمل 12 كونشرتو للكمان، وأول أربعة كونشرتات هي المعروفة بالفصول الأربعة: الربيع في مقام مي الكبير، والصيف مقام صول الصغير، والخريف في مقام فا الكبير، والشتاء مقام فا لصغير، والقيثارة المصنف 9 المكون من 12 كونشرتو، 11 منها لكمان وواحد لكمانين، 6 كونشرتات للفلوت، مصنف 10، 5 كونشرتات للكمان وكونشرتو واحد للأوبوا، مصنف 11، خمسة كونشرتات للكمان وكونشرتو بدون آلة منفردة، مصنف 12، الراعي الوفي، 6 سوناتات آلة القربة ولآلة الفييل الميكانيكية والركوردر والأوبوا، الكمان، 6 سوناتات للتشيللو والباص، مصنف 14 (دمرداش: 1998: 170).

2- الموسيقى الغنائية

ثلاثة أوراتوريات لم يتبقى منها إلا "انتصار جوديثا" الذي كتبه من أجل طالبات البييتا وعزف لأول مرة في سنة 1712، خمسة وأربعون مؤلفا دينيا وأوركسترا، و45 كانتاتا حجرة من ضمنها "احتفال سيينا" (مرجع سابق:170).

3- الموسيقى المسرحية

تشمل 46 أوبرا محفوظة بصورة كاملة، منها " أورلاند متصنع الجنون"، " أوتوني في فيللا"، " أرسيلدا ملكة البنط"، " تتويج دارا"، "صراع الحق"، "العادل"، "فارناتشي"، " أورلاندو"، "الأتيناينا"، "الحورية الوفية"، "الأوليمبيادة"، "جريزيلدا" (مرجع سابق:170)، لقد بقيت الأوبرا والموسيقى الأوركسترالية محتفظة على نحوها البنائي على الرغم من الحداثة والتقدم والتطور الموسيقي الذي حدث في العصر (Cook:2004:518-520).

ترتيب الأحداث

1678 ولادة أنطونيو فيفالدي في البندقية.

1685 أصبح والد فيفالدي عازفا في أوركسترا الدوجات في سان ماركو في 23 أبريل.

1689 أصبح فيفالدي الأب عازفا في أوركسترا مسرح سان جيوفاني.

1693 استعد فيفالدي إلى الالتحاق بسلك الكهنوت (دمرداش:1998: 15-164).

1711 ظهور أحد أعماله الموسيقية "من وحي الهارمونية" المصنف(3) في أمستردام.

1714 ظهور مصنفه الرابع "غرائب" في أمستردام.

1723 عرض أوبرا لفيفالدي في روما لأول مرة.

1725 ظهور المصنف الثامن "صراع الهارمونية والاختراع" في أمستردام.

1727 ظهور المصنف التاسع أوبرا "لاتشيترا" في أمستردام.

1729 ظهرت في أمستردام مصنفات فيفالدي 9 و12.

1730 عودة فيفالدي إلى البندقية، وتعينه قائد حفلات في ملجأ الرحمة مرة أخرى.

1738 قاد فيفالدي الحفل الموسيقي الذي أقيم في أمستردام بمناسبة ذكرى المئوية لإنشاء مسرح شوفبورج.

1741 وفاة أنطونيو فيفالدي (مرجع سابق).

الإطار العملي

التحليل التفصيلي للحركة الأولى في كونشرتو الكمان لا الصغير لدى أنطونيو فيفالدي.

الأقسام الرئيسية

تتكون هذه الحركة من ستة أقسام رئيسية على النحو التالي:

القسم	رقم المزورة
القسم الأول	من أنكروز (Anacrusis) م 1 – م 12
القسم الثاني	من م 13 – م 20
القسم الثالث	من م 21 – م 34
إعادة جزء من القسم الأول	من م 35 – م 41
القسم الرابع	من م 42 – م 57
القسم الخامس	من م 58 – م 70
القسم السادس	من م 71 – م 80

التحليل التفصيلي:

القسم الأول (أنكروز (Anacrusis) م1 – م12)

الشكل (1): م 1، م 2

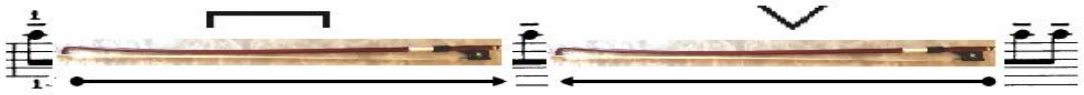
يبدأ القسم الأول في السرعة السريعة (Allegro) وفي الميزان (4/4) البسيط، يبدأ في أنكروز(Anacrusis) على الدرجة الخامسة من السلم الأساسي لا الصغير، من أجل أداء القفزة الثامنة التي تمثل أوكتاف النغمة الأساسية، يستخدم منتصف القوس ثم الصعود به إلى الأعلى فيكون الصوت الناتج الصادر من النصف الثاني لأسفل القوس كما في الشكل حسب رمز الإشارة (V):

الشكل (2): عزف نغمة أنكروز(Anacrusis)

الشكل (3): القسم الأول (موقع الكتروني:1)

تتجلى انفعالات الفنان الموسيقي في كافة أنواع أدائه وبالأخص في الأداء الفني الإبداعي فالمجال الانفعالي الخاص بالفنان يتجلى لمقطوعته الفنية أو عمله الغنائي، وفي طبيعة كتاباته وأيضًا في أساليب معالجته للأعمال الموسيقية المختارة الأمر الذي تتفرد فيه الشخصية الفنية الإبداعية، فالانفعالات تدخل في العديد من الحالات السيكولوجية المعقدة التي يكون للانفعالات فيها علاقة وثيقة في عملية الابتكار والتعبير الذاتي (يونس: 2007:335).

م 2 استخدم تقنية القوس (Tutti)، الخط الصغير الذي يظهر أعلى أو أسفل النغمة، للتعبير بأن هذه النوتة الموسيقية مميزة جدًا، تؤدى النغمة بطريقة مستمرة لفترة أطول من مدتها الكاملة دون تغيير في قيمة الصوت. لقد استخدم أسلوب وطريقة التمايل في أثناء عزف الآلة الموسيقية لأنه يساعد في إظهار وتحسين الأداء خاصة على آلة الكمان (Parncutt:2002:237)، استخدم فيفالدي القوس الكامل وبسرعة(Allegro) في أداء القسم الأول م 1، كما يلي:



الشكل(4): حركة القوس صعود وهبوط

م 2 يتم العزف بوضع الإصبع الأول على وتر مي للحصول على نغمة لا في الوضع الثالث(Position III) مع تطبيق تقنية اهتزاز الإصبع على الوتر على نحو سريع ومستمر(Vibrato)، إنه من المعتاد استخدام الإصبع الثاني في هذا النوع من التقنيات لأنها أكثر ثبات وقوة، إن استخدام فيفالدي الإصبع الأول في هذا الوضع لتحويل هذه القوة للإصبع الأول، يبين مهارة وأسلوب الأداء لعازف الكمان وكيفية بقاء المسار والخط اللحني على نفس المستوى كما هو مبيّن:

الشكل (5): م 3

م 3 استمرار استخدام القوس الكامل من خلال الرابط الصوتي(Legato) وإشارتي صعود القوس(V) فوق النغمتين(لا، مي)، مع تطبيق(Staccato) الذي يستخدم لوصف النوتات الموسيقية القصيرة والمنفصلة عند عزفها مما يغيّر الموسيقى من لحن ناعم إلى إيقاع متقطع للوصول إلى روح الموسيقى الباروكية، كانت موسيقى فيفالدي مبتكرة، أضاء الهيكل الرسمي والإيقاعي للكونشرتو، بحث عن التناقضات التوافقية والألحان والموضوعات المبتكرة (موقع الكتروني:2).

إن الرابط المستخدم بين القفزات المختلفة في م 7، 8، 10، 11، 12، مع استخدام(Vibrato) المستمر على كل نغمة يبقي عملية اهتزاز الصوت الناتج من الوتر مستوية، حيث يجعل حركة سحب القوس صعودا وهبوطا وسرعة(Allegro) أكثر صعوبة ودقة، ومن أجل بقاء اللحن محافظًا على رونقه وصفاء الصوت بسبب الاهتزاز المستمر للأوتار دون حدوث الصفير، لابد أن يتمتع العازف في لياقة بدنية جيدة خاصة في منطقة الكتف والرقبة وعضلات اليد على نحو دائم (Parncutt: 2002: 237).

الشكل (6): تقنيات الصوت للقوس

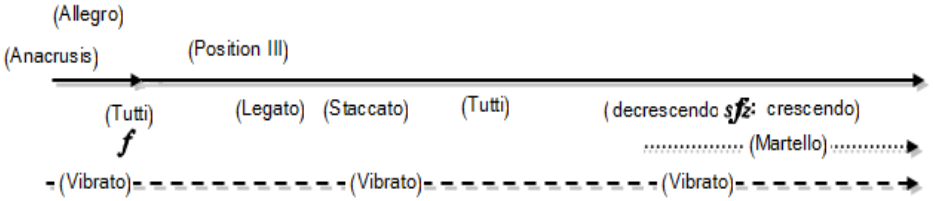
م 11، م 12:

الشكل (7): تقنيات القوس

استخدم القوس على نحو كامل من أجل التعبير عن التغييرات الديناميكيةcrescendo)، decrescendo، mf)، إضافة إلى العزف بقوة لإظهار جمالية الصوت وشدته، أما في م 11، م 12 استخدمت تقنية(Martello)، في الموسيقى الكلاسيكية حيث يكون العزف على الوتر بسلسلة من الضربات الحادة القصيرة، والعزف بالوتر بضربات ثقيلة، إنها تقنية القوس وشكل من أشكال التعبير للآلات الوترية، بحيث يقوم العزف على الأوتار بأداء Martello من خلال إمساك القوس بالوتر بالضغط، ثم إطلاقه على نحو سريع لإنتاج صوت حاد مع راحة بين الضربات، اعتاد الملحنون الإيطاليون للكمان على ممارسة التخطي والسلاسة في الأداء (موقع الكتروني:4).

لا بد من أن يولي الفنان الموسيقي المبدع اهتماما أساسيًا، حيث أن الهام الفكرة الموسيقية ورصدها التي تم كتابتها ومحاولة نشرها وأدائها على نحو متكامل يتطلب وقتا طويلًا، وعلى هذا فقد يستغرق العمل الإبداعي من مرحلة الإلهام إلى مرحلة التحقيق العقلي سنوات عديدة، إن وجود الدوافع الشخصية تساعد في طريق الابتكار والأصالة واتخاذ أسلوب إبداعي لدى الفنان، إضافة على اكتشاف القدرة على الاستمرار في أداء معين لفترة زمنية، إن الاعتماد على الرؤية الذاتية للواقع في الفن يجعل الخيال ذا دور رئيسي (العمرية:2005: 56).

مسار الديناميكية الموسيقية لحركة القوس: (أنكروز (Anacrusis) م 1 – م 12)



الشكل (8)

القسم الثاني (من م 13 – م 20)

الشكل (9): القسم الثاني (موقع الكتروني:1)

م 13، م 14 ينتقل في الأداء إلى الوضع الثالث للكمان(PositionIII)، استخدم القوس الكامل مع تقنية(Vibrato)، وتقنية القوس (Tutti)، يستخدم الشكل الإيقاعي كنوع من الحركة العكسية في سحب القوس على الوتر الذي بدوره ينتج تعبير موسيقي متواصل للنغمة كما ترتبط طبيعة هذه الحركة مع مرونة حركة اليد والكتف ومفاصل الأصابع حتى يبقى الصوت الناتج على نفس المستوى ومحافظا على التعبير المطلوب للمؤلف، م 14 تتأثر حركة وشكل القوس من حيث اختلاف مناطق ضغط القوس على الوتر في منطقة أطراف القوس ومنتصفه (الحركة التبادلية للقوس)، وهكذايصدر الوتر اهتزاز صوتي واختلاف في شكل الموجة الصوتية الصادرة من الوتر والآلة، يؤثر على خاصية الصوت الموسيقي من حيث لون وطابع الصوت الناتج وهو ما ترغب الآذن إلى الاستماع إليه. م 15:

الشكل (10): م 5

استخدم في بداية المزورة تقنية القوس(Marcato)، تعزف النغمة الموسيقية أو الوتر أو المقطع بصوت أعلى أو بقوة أكبر من الموسيقى المحيطة، بدأ في خفض الضغط على القوس الصوت من خلال تقنية (Decrescendo)، والانتقال في القوس وبسرعة بإدخال تقنية(Martello)، العزف بالوتر بضربات ثقيلة، من خلال إمساك القوس بالوتر بالضغط، ثم إطلاقه على نحو سريع لإنتاج صوت حاد مع راحة بين الضربات، عبّر فيفالدي عن فكرة الانتقال بين النغمة الأساسية لا في السلم الصغير وخامسة النغمة من خلال(Staccato) حتى يصف النوتات الموسيقية القصيرة والمنفصلة عند عزفها مما يغيّر الموسيقى من لحن ناعم إلى إيقاع متقطع، ومن خلال الرابط الصوتي(Legato) للوصول في القوس لتقنية القوس(Tutti)، فتؤدى النغمة بطريقة مستمرة لفترة أطول من مدتها الكاملة ولكن دون تغيير في قيمة الصوت إن الانتقال من مرحلة القوة والشدة في الصوت(خصائص الصوت الموسيقيCharacteristics of the musical sound)، ذلك يمكن خلق نوع من الاختلاف في الأداء بين النبرات القوية والمتوسطة والضعيفة, الخاصية التي تثري الإيقاع بتوفير عناصر الشد والجذب وهي عامل مهم وحيوي في الحفاظ على جذب انتباه وتركيز المستمع، له الدور الكبير في عملية التعبير الذاتي الحسي والإلهام والخيال عند العازف، خاصة عند الانتقال في ديناميكية الصوت (p) و(Dolce) التي تشير إلى العزف بأسلوب رقيق ومحب بلطف مع لمسة خفيفة على الوتر، فالتعبير الذاتي الموسيقي موضوع ينتمي إلى عالم الحقائق العقلية وطبيعة أقرب إلى النفس والمشاعر الداخلية منه إلى طبيعة المادة (إسماعيل:1986: 39).

م 16 – م 20: الاستمرار في استخدام تقنيات القوس كما يلي:

الشكل (11): القسم الثاني: م 16 – م 20 (موقع الكتروني:1)

م 16: استخدام تقنية القوس (Tutti)، (Crescendo)، (Legato)، (Vibrato) وعلى نحو مستمر على كل نغمة لإبقاء عملية اهتزاز الصوت الناتج من الوتر مستوية.

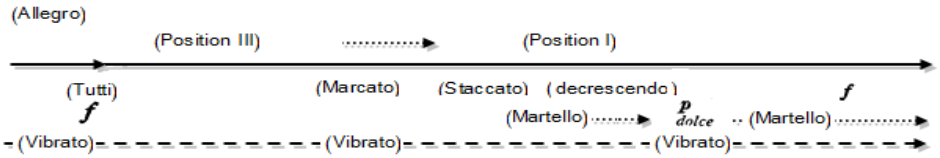
م 17- م 20: استخدام تقنية القوس (Marcato)، ثم الانتقال في القوس وبسرعة بإدخال تقنية (Martello)، (Crescendo)، (Staccato)، ليتم عزف النوتات الموسيقية القصيرة والمنفصلة، فعند عزفها يتم الحصول على لحن ناعم إلى إيقاع متقطع.

أهمية قوس الكمان

يرجع الفضل في تحسين صناعة القوس إلى كوريللي(Archangelo Corelli) (1653-1713)، وترتيني (Gjuseppe Tartini) (1692-1770)، وحتى ما قبل عام 1780 تقريبًا كانت صناعة القوس لم تصل بعد إلى الجودة التي هو عليها الآن، القوس هو الأداة المميزة لآلة الكمان وعائلتها عن باقي المجموعات الأخرى من الآلات الوترية حيث ينفرد لون الصوت الصادر عن هذه المجموعة بنوعية خاصة نتيجة تمرير القوس فوق الأوتار، ومن خلال مرونة اليد ومهارتها في استخدام القوس بأشكال متنوعة يمكن للعازف إصدار نغمات نقية براقة ذات ألوات متعددة، يرتبط تاريخ القوس وتطور صناعته بتاريخ تطور صناعة الآلة نفسها منذ مئات السنين، وقد مرّ القوس بمراحل متعددة من التغيير والتطور سواء في شكله الخارجي أو في أنواع الأخشاب المصنوع منها أو في ميكانيكية تشغيله وكذلك في تكنيك استخدامه، ففي النصف الثاني من القرن السابع عشر بدأت أوروبا الاهتمام بصناعة القوس وتحسينه، وقد كانت هناك بعض أوجه الخلاف في شكله وطريقة استخدامه من بلد إلى أخر ويرجع ذلك إلى اختلاف نوعية وشخصية الموسيقى القومية لشعوب هذه البلاد وأسلوب أدائها في ذلك الوقت وقد انعكس هذا كله على القوس وشكله (الملط: 1946: 39)، لقد كان شكل القوس الفرنسي حتى أوائل القرن السابع عشر يتلاءم مع عزف موسيقى الرقص الفرنسية التي كانت منتشرة في ذلك الوقت، فكانت عصاه مستقيمة الشكل نسبيًا إذا ما قورنت بعصا

القوس الإيطالي الطويل ذات التقوس الخفيف للخارج الذي يتلاءم مع عزف السوناتا الإيطالية، كما تميز القوس الألماني ذو الأطوال المختلفة بتقوس واضح ويعتقد أنه قد صنع بهذه الطريقة حتى يتلاءم مع عزف موسيقاهم(المرجع السابق).

مسار الديناميكية الموسيقية لحركة القوس:(من م 13 – م 20)



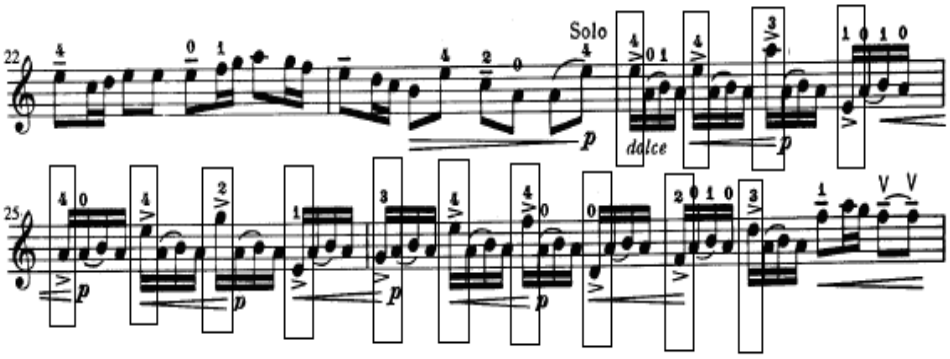
الشكل (12)

القسم الثالث (من م 21 – م 34)

الشكل (13): القسم الثالث: م 21 – م 34 (موقع الكتروني:1)

م 21 – م 23: استخدام تقنية القوس(Tutti) و(Vibrato) على كل نغمة للمحافظة على طريقة المسار اللحني للكونشرتو مع استخدام الديناميكيات الموسيقية(Crescendo)،(Decrescendo)،حيث تظهر قوة وشدة الصوت من خلال حركة القوس المتبادلة والمتمثلة في القفزات الموسيقية التي بدورها يستطيع العازف التحكم في درجة الصوت الموسيقي لأنها تختلف بحسب سعة الاهتزازات التي تحدثها الآلة أو الوتر في أثناء الأداء.

م 24 – م 27:



الشكل (14): القسم الثالث: م 24 – م 27

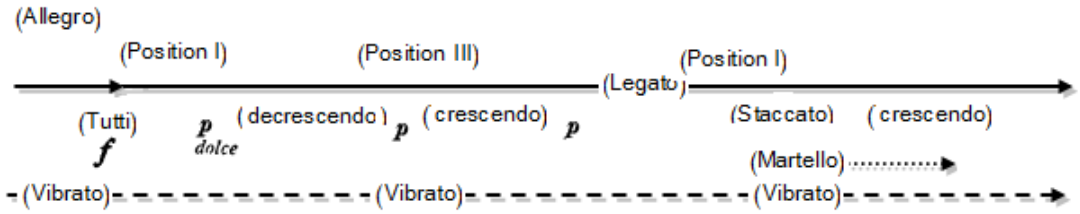
استخدم القوس في التعبير عن نبرات النغمات الموسيقية وهي من خواص الصوت لإبراز مواقع القوة والضعف (نبرات قوية، متوسطة، ضعيفة)، يتم الأداء في الضغط بالقوس على بعض الأصوات وتخفيف الضغط على أصوات أخرى لكي يعطي القطعة الموسيقية حقها الطبيعي في الأداء، والبقاء الثابت للقيمة الزمنية التي يستغرقها كل صوت في سرعة(Allegro) وفي الميزان($\frac{4}{4}$) البسيط، كما تعتمد أيضا على السرعة في عملية سحب القوس على الوتر مع بقاء الإصبع في حالة(Vibrato) المستمر في كل نغمة لإبقاء عملية اهتزاز الصوت ثابتة، الانتقال في القوس وبسرعة بإدخال تقنية(Martello) في بداية كل شكل إيقاعي كما في الشكل (12)، وأداء(Crescendo) لكل نغمة من هذه النغمات يرافقها ديناميكية الصوت(p) أي الانتقال من صوت ضعيف إلى صوت قوي لكل نغمة على نحو مستمر مع وجود رابط داخلي(Legato).

م 28 – م 34:

الشكل (15): القسم الثالث: م 28 – م 34

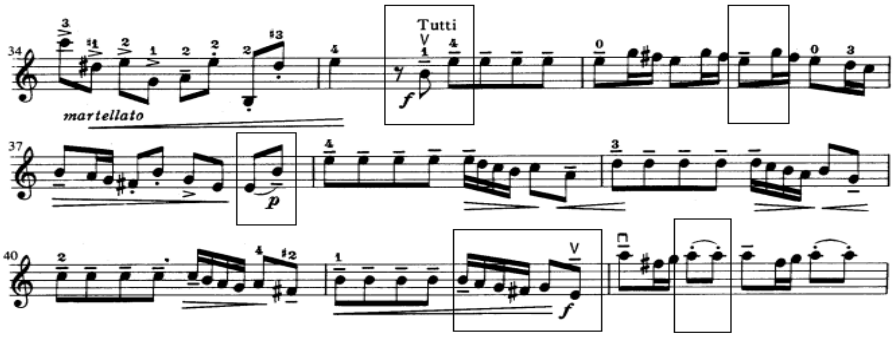
إن البحث في الصورة أو القالب هو تحليل للترتيب الذي يسير عليه المؤلف الموسيقي في صياغته لموضوعاته اللحنية الرئيسية وفي نقلاته بينها وبين ما ينسجه حولها بحيث يكفل لعمله تنوعًا، فالتركيب الموسيقي مجموعة من التسلسلات اللحنية التي تربط في ما بينها بنحو متناسق بحيث تكوّن في مجموعها ألوانًا متآلفة تخضع في هيئاتها إلى قوانين خاصة في التأليف الموسيقي، لقد اختلف أداء القوس في هذه الجملة اللحنية انتقل من استخدام القوس الكامل إلى الجزء العلوي من القوس في عزف التسلسلات السلمية الصاعدة وتتابع الزيادة في شدّة الأداء، مع بقاء الاستمرار في استخدام الديناميكيات الموسيقية(Forte)،(Legato)،(Tutti)،(Vibrato)، (Decrescendo)،(Crescendo)، تقنية القوس(Marcato)،(Martello)، الانتقال من مرحلة القوة والشدة في الصوت الانتقال في ديناميكية الصوت(p) و(Dolce) إشارة إلى العزف بأسلوب رقيق ومحب بلطف مع لمسة خفيفة على الوتر.

مسار الديناميكية الموسيقية لحركة القوس:(من م 21 – م 34)



الشكل(16)

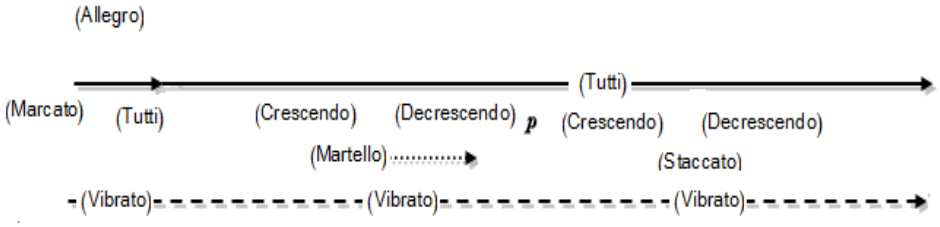
إعادة جزء من القسم الأول (م 35 – م 41)



الشكل (17): م 35 – م 41

هذا القسم هو إعادة للقسم الأول تم تصويره من سلم لا الصغير إلى سلم مي الصغير، يبدأ على الدرجة الخامسة سي ثم اتجه إلى القفزة الثامنة مي(Octave)، انتقل من الوضع الثالث في الكمان إلى الوضع الأول، وهو مشابه للخط والمسار اللحني كما في القسم الأول، استخدم فيفالدي القوس الكامل محافظا على السرعة (Allegro)، مع استمرارية تطبيق العديد من الديناميكيات الموسيقية مثل(Vibrato)،(Tutti)،(Crescendo)، (Decrescendo)،(Forte)،(Legato)،يتم تطبيق(Staccato) لوصف النوتات الموسيقية القصيرة والمنفصلة عند عزفها.

مسار الديناميكية الموسيقية لحركة القوس: إعادة جزء من القسم الأول (م 35 – م 41)

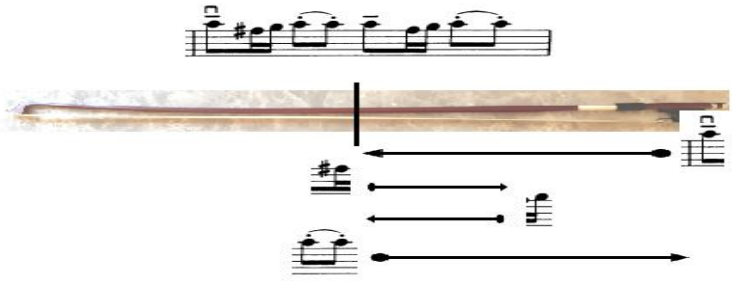


الشكل (18)

القسم الرابع (م 42 – م 57)

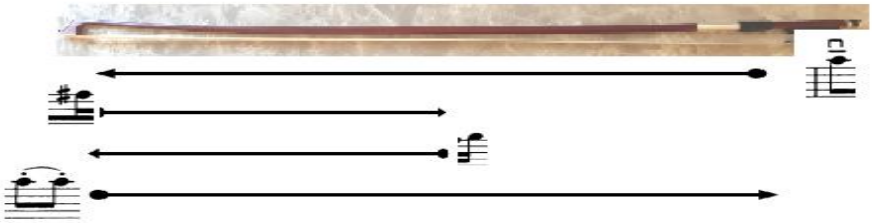
الشكل (19): القسم الرابع: (م 42 – م 57)

م 42 – م 45:ابتعد فيفالدي عن الأسلوب التقليدي لقوس الكمان حيث ساهم في نقل الصورة الموسيقية لعصر الباروك من ناحية وإظهار أسلوبه في القوس الكامل في عملية الأداء والتأليف الموسيقي للكونشرتو، أنه من الصعوبة أداء هذه الجملة في منتصف القوس لأنها في بعض الأحيان لا تحقق المساحة الكافية لعزف النغمات بل تحتاج لقوس كامل حتى يتم تطبيق الديناميكيات الموسيقية أيضا، ففي هذا الشكل يوضح صعوبة أداء النغمات في منتصف القوس.



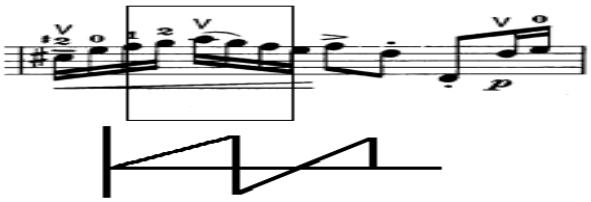
الشكل (20): م 42: الصعوبات

تجربة الباحث لعزف الكونشرتو في استخدام أسلوب القوس الكامل لدى فيفالدي كما في الشكل التالي:



الشكل (21): م 42: طريقة فيفالدي: القوس الكامل

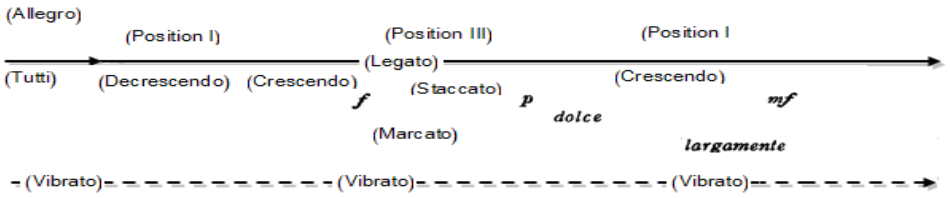
م 46 – م 49: انتقل إلى الوضع الثالث في آلة الكمان مع استمرارية استخدام(Tutti) بقوس كامل، إضافة إلى تقنيات(Staccato)،(Dolce)، م 47 – م 53 الانتقال إلى الوضع الأول في الكمان مع استخدام (Crescendo) إلى(p) التي تبين مقدرة العازف في سحب وضغط القوس على الوتر لإعطاء التعبير المناسب للجملة التي تليها القفزات الكبيرة والانتقال في الأصابع والقوس بسرعة(Allegro)، في الوضع الثالث للكمان لم يستخدم فيفالدي الشكل ( ) ليبين إمكانيات أخرى لتقنية ومهارة القوس كما في م 51 – م 57 حيث مزج بين نصف القوس والقوس الكامل ليعطي الحركة التموجية للقوس كما في الشكل التالي:



الشكل (22): حركة القوس

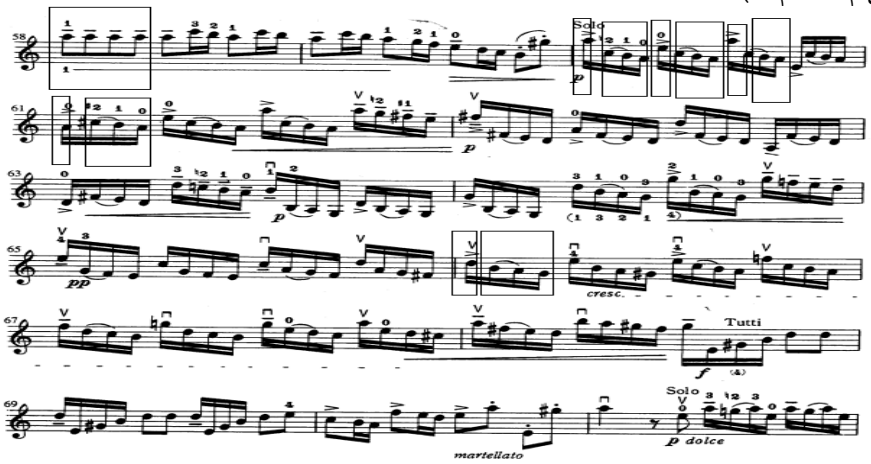
هذا القسم هو إعادة للقسم الأول ولكن تم تصويره من سلم لا الصغير إلى سلم مي الصغير، بدأ على الدرجة الخامسة سي ثم قفزة الثامنة مي(Octave)، انتقل من الوضع الثالث في الكمان إلى الوضع الأول وهو مشابه للخط والمسار اللحني كما في القسم الأول، استخدم القوس الكامل وبسرعة(Allegro) مع البقاء على العديد من الديناميكيات الموسيقية(Vibrato)،(Tutti)،(Crescendo)،(Decrescendo)،(Forte)،(Legato).

مسار الديناميكية الموسيقية لحركة القوس: (من م 42 – م 57)



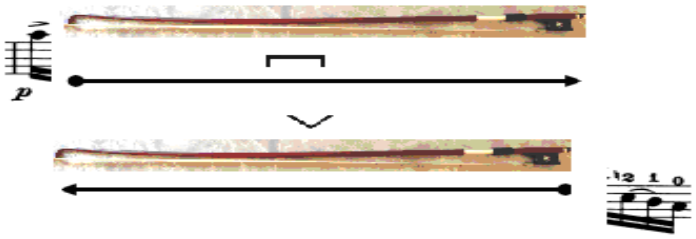
الشكل (23)

القسم الخامس (من م 58 – م 70):



الشكل (24):القسم الخامس: (م 58 – م 70)

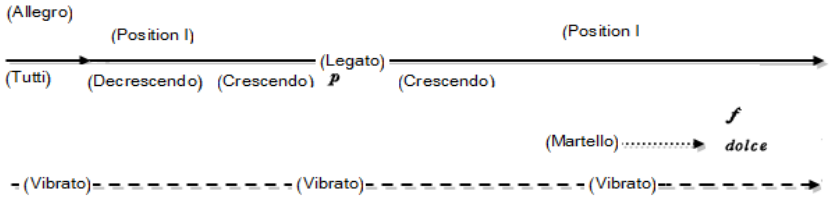
استخدم فيفالدي أسلوب تقنيات القوس(Tutti) الخط الصغير الذي يظهر أعلى أو أسفل النغمة، يعتمد أداء هذا القسم وعلى نحو كامل على استخدام القوس الكامل ولكن في تقنية جديدة لم يستخدمها في الأقسام الأخرى، بالنظر إلى الشكل التالي:



الشكل(25): تقنية القوس

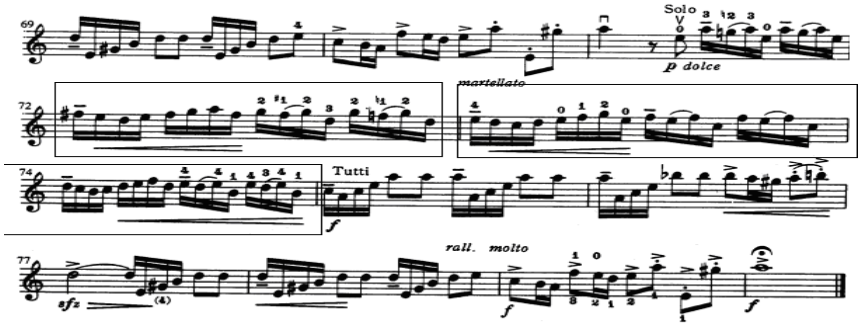
استخدم تقنية القوس الكامل في عزف الأشكال الإيقاعية مع الاستمرارية في أداء الديناميكيات (Decrescendo)،(Crescendo)،(Tutti)،(Vibrato).

مسار الديناميكية الموسيقية لحركة القوس: (من م 58 – م 70):



الشكل (26)

القسم السادس: (من م 71 – م 80)



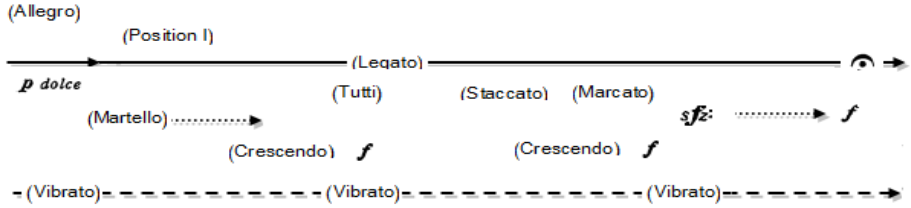
الشكل (27): القسم السادس: (من م 71 – م 80)

م 69، م 70، استخدم تقنية القوس الكامل لكل نغمة وبسرعة (Allegro) مع البقاء على العديد من الديناميكيات الموسيقية، (Vibrato)، (Marcato)، (Martello).

م 72، م 73، م 74، تكون حركات القوس مشابهة تمام للقسم الثالث:(م 21 – م 34)، الديناميكيات الموسيقية (Vibrato)، (Marcato)، (Crescendo)، (Tutti).

م 75، م 76، م 77، م 78، م 79، البقاء على القوس الكامل والمستمر لجميع النغمات مع(Vibrato) على نحو واضح خاصة في التعبير عن المسافات الصوتية، يبدأ الضغط على الوتر في م 75 للحصول التنويع الديناميكي(f)،(Crescendo)،(Tutti)، م 80 تميزت بسحبة القوس الكاملة والمستمرة حتى تعطي الإشباع الكامل للنغمة معلنة نهاية الحركة الأولى.

مسار الديناميكية الموسيقية لحركة القوس: (من م 71 – م 80)



الشكل (28)

إن الإنسان لديه القدرة على تصور الأحداث الإنسانية التي يتأثر بها سواء في بيئته ومجتمعه المحيط فيه من مناسبات وأحداث مجتمعية يتم إدراكها من هذا الواقع، لديه القدرة على تنمية وتطوير الصور الخيالية من البيئة التي يعيش فيها، يبرز حالته الوجدانية الانفعالية عندما يبدأ بالتأليف الموسيقي، حيث يمتلك قدرة من الطاقة البدنية والنفسية والاجتماعية والانفعالية تعطيه القدرة للاستمرار في العمل، وهكذا يسهم في تطوير عملية الإبداع الفني الموسيقي، التعبير الذاتي هو شكل من أشكال النشاط العقلي المركب يتجه الشخص من خلاله الوصول إلى أشكال جديدة من التفكير، معتمدًا على الخبرات والعناصر والتفكير بما يشاهده من واقع اجتماعي، هذا ما يسمى بالقدرات الإبداعية والتفكير المنطقي والإدراك الحسي بوجود موقف إنساني فني يحتاج إلى التوضيح والقدرة على انتخاب واختيار الحلول الملائمة يستخدم فيها انفعالاته وتعبيره الذاتي الفني من خلال وضع الفكرة اللحنية الموسيقية والتي سيكون لها الصدى الأكبر في الانتشار بين الناس، تتفاعل مع الأحداث والمناسبات في المجتمع تلك التي سوف تسهم في رفع المستوى الفني والمحافظة على الأصالة في زمن مليء بالمتغيرات والتطور العلمي والتكنولوجي، يصبح الفن الأداة أو الوسيلة والرسالة التي يريد الفنان إيصاله للمجتمع الذي ينتمي إليه، فهو يشاهد في الفن والموسيقى أداة للتعبير، من خلاله يستطيع الفرد أن يعبر عما يكمن في صدره ونفسه من انفعالات ومشاعر وأحاسيس وجدانية وأفكار وقيم وأحاسيس تبلورت وساهمت في تكوين الموسيقى، إن جميع الناس لديهم القدرة على التعبير الذاتي الفني وأن لديهم الكثير من الانفعالات والمشاعر ولكن بدرجات مختلفة، فالإنسان يجد نفسه في حاجة إلى الإبانة والتعبير الذاتي عن نفسه من خلال الواقع الفني الموسيقى خاصة والذي يعيشه ضمن بيئته ومجتمعه مساهمًا بجعل موسيقاه المرآة التي تعكس صورة حياته الإنسانية.

نتائج البحث

توصلت الدراسة إلى أهم التقنيات التي استخدمها انطونيو فيفالدي في تأليف الكونشرتو على آلة الكمان كما يلي:

1. اعتبر القوس في آلة الكمان الجزء الهام في أداء الكونشرتو في أثناء التأليف الموسيقي، حيث استخدم القوس الكامل لأداء النغمات الموسيقية في الحركة الأولى ولكل الأقسام.

3. استخدم أسلوب تقنيات القوس(Tutti) وبسرعة(Allegro)، الخط الصغير الذي يظهر أعلى أو أسفل النغمة، وعلى نحو متكرر في بداية كل قسم من الحركة الأولى للتعبير بأن هذه النوتة الموسيقية مميزة جدًّ، بحيث تؤدى النغمة بطريقة مستمرة لفترة أطول من مدتها الكاملة ولكن دون تغيير في قيمة الصوت.

4. استخدم طريقة العزف بوضع الإصبع الأول على وتر مي للحصول على نغمة لا في الوضع الثالث(Position III) مع تطبيق تقنية اهتزاز الإصبع على الوتر على نحو سريع ومستمر(Vibrato)، أنه ومن المعتاد استخدام الإصبع الثاني في هذا النوع من التقنيات بسبب أنها أكثر ثبات وقوة، إلا أن استخدام فيفالدي الإصبع الأول في هذا الوضع لتحويل هذه القوة للإصبع الأول، ليبين مهارة وأسلوب الأداء لعازف الكمان، وكيفية بقاء المسار والخط اللحني على نفس المستوى.

5. استخدام القوس الكامل، م 3 توضح ذلك من خلال أداء نغمة لا ونغمة مي، من خلال الرابط الصوتي (Legato) وإشارتي صعود القوس(V) فوق النغمتين(لا، مي)، مع تطبيق(Staccato) الذي يستخدم لوصف النوتات الموسيقية القصيرة والمنفصلة عند عزفها مما يغيّر الموسيقى من لحن ناعم إلى إيقاع متقطع، ذلك من اجل الوصول إلى روح الموسيقى الباروكية.

6. استخدمت تقنية(Martello)، في الموسيقى الكلاسيكية يكون العزف على الوتر بسلسلة من الضربات الحادة القصيرة، العزف بالوتر بضربات ثقيلة، إنها تقنية القوس وشكل من أشكال التعبير للآلات الوترية، يؤدي عازف الأوتار (Martello) من خلال إمساك القوس بالوتر بالضغط، ثم إطلاقه على نحو سريع لإنتاج صوت حاد مع راحة بين الضربات.

7. استخدم تقنية القوس(Marcato) حيث تعزف النغمة الموسيقية أو الوتر أو المقطع بصوت أعلى أو بقوة أكبر من الموسيقى المحيطة، بدأ في خفض الضغط على القوس الصوت من خلال تقنية(Decrescendo)، والانتقال في القوس وبسرعة بإدخال تقنية(Martello)، العزف بالوتر بضربات ثقيلة، من خلال إمساك القوس بالوتر بالضغط، ثم إطلاقه على نحو سريع لإنتاج صوت حاد مع راحة بين الضربات.

8. عبّر فيفالدي عن فكرة الانتقال بين النغمة الأساسية من خلال(Staccato) حتى يصف النوتات الموسيقية القصيرة والمنفصلة عند عزفها مما يغيّر الموسيقى من لحن ناعم إلى إيقاع متقطع ومن خلال الرابط الصوتي (Legato) للوصول في القوس لتقنية القوس (Tutti)، فتؤدى النغمة بطريقة مستمرة لفترة أطول من مدتها الكاملة ولكن دون تغيير في قيمة الصوت، الانتقال من مرحلة القوة والشدة في الصوت له الدور الكبير في عملية التعبير الحسي عند العازف، خاصة عند الانتقال في ديناميكية الصوت (p) و(Dolce) إشارة إلى العزف بأسلوب رقيق ومحب بلطف مع لمسة خفيفة على الوتر.

9. استخدام تقنية القوس (Tutti)، (Crescendo)، (Legato)، (Vibrato) المستمر على كل نغمة لإبقاء عملية اهتزاز الصوت الناتج من الوتر مستوية، تقنية القوس(Marcato)، والانتقال في القوس وبسرعة بإدخال تقنية (Martello)، (Crescendo)، (Staccato)عزف النوتات الموسيقية القصيرة والمنفصلة، عند عزفها يتم الحصول على لحن ناعم إلى إيقاع متقطع.

10. ظهور قوة وشدة الصوت من خلال حركة القوس المتبادلة والمتمثلة في القفزات الموسيقية التي بدورها يستطيع العازف التحكم في درجة الصوت الموسيقي من حيث القوة والضعف لأنها تختلف بحسب سعة الاهتزازات التي تحدثها الآلة أو الوتر في أثناء الأداء.

11.استخدم القوس في التعبير عن نبرات النغمات الموسيقية وهي من خواص الصوت لإبراز مواقع القوة والضعف (نبرات قوية، متوسطة، ضعيفة)، يتم الأداء في الضغط بالقوس على بعض الأصوات وتخفيف الضغط على أصوات أخرى لكي يعطي القطعة الموسيقية حقها الطبيعي في الأداء،

12. المعرفة في إبراز القيمة الجمالية الصوتية لآلة الكمان الناتجة من أسلوب واستخدام وكيفية ربط العناصر الديناميكية الموسيقية والتكنيك المستخدم على الآلة (القوس، وضع الأصابع، اللياقة البدنية، الأداء) خاصة في الكونشرتو.

التوصيات

1. الاهتمام في الدراسات والأبحاث العلمية التي تتناول الأعمال والمؤلفات الموسيقية المحلية والعالمية.
2. الإفادة من المؤلفات الموسيقية السابقة التي تحتوي على الكثير من المفاهيم والعناصر والقيم الجمالية.
3. إدراج مثل هذه الأعمال الموسيقية في كثير من البرامج الأكاديمية في الجامعات والمعاهد الموسيقية.
4. الاهتمام بتطوير مناهج ومهارات وتقنيات تعليم العزف على آلة الكمان تبعًا لنتائج الأبحاث الحديثة.
5. تشجيع مشاركة مثل هذه الأعمال ضمن برامج الأداء الموسيقي كما في المهرجانات والندوات الفنية مما يساهم في انتشارها وتعزيز المكانة الموسيقية في إطار الثقافة الموسيقية.

المصادروالمراجع

أسعد، جورج، حداد، رامي، (2013)، صعوبات الانتقال بين الأوضاع في الحركة الأولى من كونشيرتو الكمان" لهيثم سكرية"، مجلد 6، عدد 4، المجلة الأردنية للفنون، جامعة اليرموك، الأردن.

إسماعيل، عز الدين، (1986)، الأسس الجمالية في النقد العرب، الدار العربية، ط 3، بغداد

العمرية، صلاح الدين،(2005)، التفكير الإبداعي، مكتبة المجتمع العربي، ط 1، الأردن.

الناصر، ديما. (2014)، صيغة البناء الثنائي لدى يوهان سابستيان باخ في مؤلفات السويت الستة لآلة التشللو الصولو، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن.

الملط، خيري، (1946)، المدرسة القومية الحديثة لتعليم العزف على الفيولينة (الكمان)، الكتاب الثاني، دار الفكر العربي، مصر.

خشبة، غطاس، (2004)، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الثاني، ط1، المجلس العلى لثقافة، القاهرة

حموش، عماد، (1998)، تحليل القوالب الموسيقية، وزارة الثقافة، دمشق.

دمرداش، عادل، (1998)، فيفالدي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر.

سلامة، منى، فوده، مجدي، (2011)، متتابعة الباليه للفلوت والبيانو عند رالف وليمز التأليف الموسيقي ودور آلة الفلوت بها، مجلة علوم وفنون، جامعة حلوان، المجلد 23، الجزء 2، مصر.

سكرية، هيثم، (2019)، الحركة الأولى من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو، دراسة تحليلية، مجلد 12، عدد 2، المجلة الأردنية للفنون، جامعة اليرموك، الأردن.

فوزي، حسين، (2019)، محيط الفنون الموسيقى، الجزء 2، دار المعارف، مصر.

قدوري، حسن، (1987)، الموسوعة الموسيقية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

فياض، ليلى، (1992)، موسوعة أعلام الموسيقى العرب والأجانب، دار الكتب، بيروت.

ماضي، عزيز، حداد، صفاء، (2016)، الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية يوسف خاشو أنموذجا"، مجلد 9، عدد 1، المجلة الأردنية للفنون، جامعة اليرموك، الأردن.

نصار، زين، (2008)، عالم الموسيقى، الهيئة المصرية للكتاب، مصر.

نصيرات، نضال، (2020)، دراسة تحليلية لأعمال موسيقية في الدراما لموسيقيين أردنيين وأثرها في الموسيقا التصويرية العربية، المجلة الأردنية للفنون، المجلد13، العدد1، الأردن.

يونس، محمد،(2007)، سيكولوجيا الدافعية والانفعالات، دار المسيرة، عمان.

References

Al Nasser, Dima. (2014). *Johann Sebastian Bach's binary construction formula in the Six Suits works of the Solo Cello Machine*, unpublished MA Thesis,Yarmouk University, Jordan.

Al-Malt, Khairy, (1946). *The Modern National School for Teaching Violin Play (Violin)*, Book Two, Dar Al Fikr Al Arabi, Egypt.

Al-Omariya, Salah Al-Din, (2005). *Creative Thinking, Arab Society Library*, (1st), Jordan.

Asaad, George, Haddad, Rami, (2013). Difficulties of moving between situations in the first movement of the Violin Concerto "Haitham Sukkariyah", *Jordan Journal of Arts*, 6 (4), Yarmouk University, Jordan.

Cook, Nicholas, (2004), The Cambridge history of twentieth-century music, first published, Cambridge university press, USA.

Demerdash, Adel, (1998). Vivaldi, Egyptian Book Authority, Egypt.

Fawzi, Hussein, (2019). Ocean of Arts, Music, Part 2, Dar Al Maaref, Egypt.

Fayyad, Layla, (1992). Encyclopedia of Arab and Foreign Music Figures, Dar Al Kutub, Beirut.

Hammouch, Imad, (1998). Analysis of Musical Forms, Ministry of Culture, Damascus.

Ismail, Ezz El-Din, (1986). The Aesthetic Foundations in Arab Criticism, The Arab House, (3rd), Baghdad

Kaddouri, Hassan, (1987). The Musical Encyclopedia, Ministry of Culture and Information, Baghdad.

Khashaba, Ghattas, (2004). *The Great Musical Dictionary*, 2(1), The Supreme Council of Culture, Cairo

Madi, Aziz, Haddad, and Safaa, (2016). The Symphony Formulation of the Jordanian Melodies Yusef Khasho Model ", 9(1), *The Jordanian Journal of Arts*, Yarmouk University, Jordan.

Meltzer, David, (2003), Quotation and culture meaning in twentieth century music, first published, Cambridge university press, USA.

Nassar, Zain, (2008). The World of Music, Egyptian Book Authority, Egypt.

Nuseirat, Nidal, (2020). An Analytical Study of Musical Works in Drama by Jordanian Musicians and Its Impact on Arab Graphic Music, *The Jordanian Journal of Arts*, 13(1), Jordan.

Parncutt, Richard, (2002), The science and psychology of music performance, oxford university Inc, USA.

Rushton, Julian, (1996), Classical music, Thames and Hudson ltd, London.

Salama, Mona, Fouda, Magdy, (2011). Sequence of Ballet for Flute and Piano in Ralph Williams, Musical Composition and the Role of the Flute Instrument in it, *Journal of Sciences and Arts*, 23(2), Helwan University, Egypt.

Sukkariyah, Haitham, (2019). The First Movement of the Symphony of Hussein Bin Ali by Youssef Khasho, Analytical Study, *The Jordanian Journal of Arts*, 12(2), Yarmouk University, Jordan.

Yunus, Muhammad, (2007). *Psychology of Motivation and Emotions*, Al Masirah House, Amman.

https://www.britannica.com/biography/Antonio-Vivaldi/Instrumental-music

https://courses.lumenlearning.com/musicappreciation_with_theory/chapter/vivaldi-his-life-and-legacy/

https://www.violinist.com/blog/laurie/20199/27898/

http://www.anima-veneziana.narod.ru/talbot_frames.html

https://www.slideshare.net/daniellira9400/suzuki-violin-method-vol-04-36301769

https://www.classicfm.com/composers/vivaldi/

https://www.pcmsconcerts.org/composer/antonio-vivaldi/