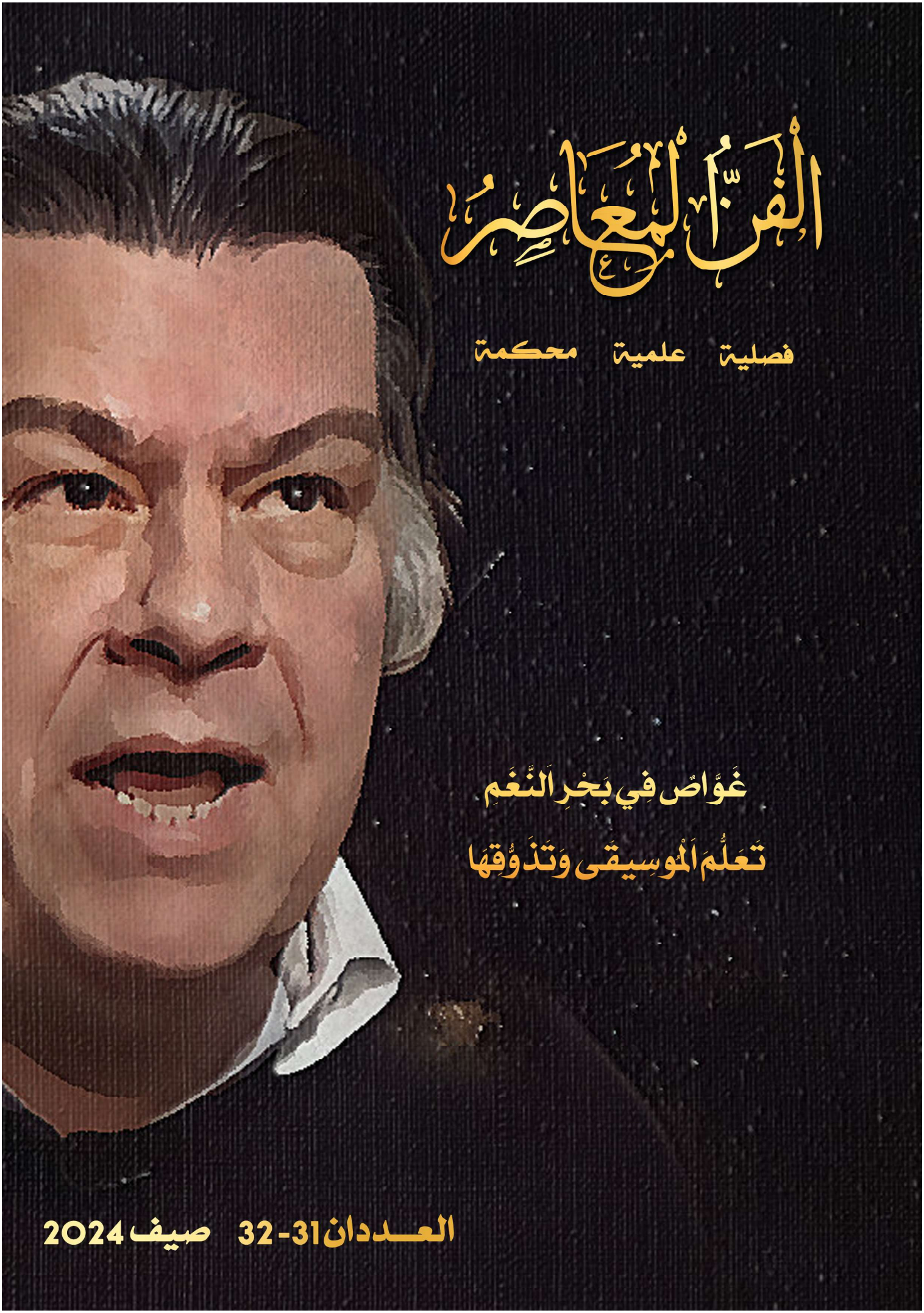

الفن المعاصر
فصلية علمية محكمة
غَوَّاصٌ فِي بَحْرِ النَّغَمِ
تَعَلُّمَ المُوسِيقَى وَتَذَوُّقَهَا
العـــددان 31-32 صيف 2024

31

الفن المعاصر

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ. د غادة جبارة
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ. د مدحت الكاشف

سكرتير التحرير
شيماء توفيق

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي
أ. د سمية رمضان
أ. د فوزية حسن
أ. د مجدي عبد الرحمن
أ. د هدى وصفي

المدير الإداري
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

الإخراج الفني
محمد الكومي

رقم الإيداع
2011 - 6269
الترقيم الدولي
3639 - 1110

دراسة تحليلية لمقام الحجاز الغريب وإمكانية الاستفادة منه لعازف الكمان الشرقي

أ.د / أسامة محمود إبراهيم القصبجي
أستاذ بقسم الآلات تخصص كمان
المعهد العالى للموسيقى العربية

المسرح الموسيقي «والترفلزنشتاين نموذجا»

أ.م.د / فهد سليم السليم
أستاذ مساعد قسم التمثيل والإخراج المعهد
العالى للفنون المسرحية (دولة الكويت)

خصائص أسلوب أداء «فيروز» من خلال بعض الألحان العالمية المقتبسة

أ.م.د /مريم محمد السعيد تركى
أستاذ مساعد بقسم الغناء المعهد العالى
للموسيقى العربية

أسلوب أداء آلة التشيللو في التوزيع الموسيقي لبعض الأعمال الآلية والغنائية في الموسيقى القومية المصرية

أ.م.د / وليد عبد الباسط
أستاذ مساعد بقسم الآلات تخصص تشيللو
المعهد العالى للموسيقى العربية

إمكانية الاستفادة من الأوبرات العالمية في رفع مستوى أداء المغني العربي

أ.م.د / جيهان أحمد الناصر بدر
أستاذ مساعد بقسم الغناء
المعهد العالى للموسيقى العربية

دراسة تحليلية عزفية لمقطوعة التوبة لبليغ حمدي وإمكانية الاستفادة منها في العزف على آلة القانون

أ.م.د /حسام محمد شفيق السيد
أستاذ مساعد بقسم الآلات تخصص قانون
المعهد العالى للموسيقى العربية

دراسة تحليلية عزفية لسماعي شوق آور «إنعام لبيب» وإمكانية الاستفادة منه في العزف على آلة العود

د/ وائل محمد عبد الرازق إبراهيم
مدرس بقسم الآلات تخصص عود
المعهد العالى للموسيقى العربية

دراسة تحليلية عزفية للمقدمة الموسيقية للمسلسل التليفزيونى «عائلة الحاج متولى» لـ ميشيل المصرى

أ.م.د / إيمان حسين عبد الحميد جنيد
أستاذ مساعد بقسم الآلات تخصص قانون
المعهد العالى للموسيقى العربية

تتر المقدمة الموسيقية لمسلسل البخيل وأنا لـ عمر خيرت دراسة تحليلية عزفية وإمكانية الاستفادة منها في العزف على آلة القانون

د. / سامر إبراهيم عبد العزيز
المدرس بقسم الآلات تخصص قانون
المعهد العالى للموسيقى العربية

دراسة تحليلية لأسلوب أداء الأغنية الوطنية عند شادية «أقوى من الزمان» نموذجاً

د. / دعاء عدنان قطب
مدرس بقسم الغناء
المعهد العالى للموسيقى العربية

دراسة تحليلية لبرليود رقم ٣ مصنف رقم ٣٤ للفيلولينة والبيانو لدميترى شوستاكوفيتش

أ.م.د /عبد الوهاب عبد الفتاح منسى
أستاذ مساعد بقسم الوتريات - فيولينة
المعهد العالى للكونسرفاتوار

الهارمونية في بعض أعمال عطية شرارة الآلية

أ.م.د /إيمان محمد أنور
أستاذ مساعد بقسم التأليف والقيادة
المعهد العالى للموسيقى العربية

دراسة في أسلوب «شريف محى الدين» في تلحين الأغنية الفنية «أيدوم النهر» نموذجاً

د. /سارة عبد السلام موسى
دكتور في قسم علوم الموسيقى
المعهد العالى للموسيقى العربية

أ.د غادة جبارة

رئيس أكاديمية الفنون

ويتجدد اللقاء

مع العدد الجديد لمجلتنا الغراء الرصينة «مجلة الفن المعاصر» في عدد خاص عن الموسيقى والتذوق الموسيقي، بقلم مجموعة من أعضاء هيئة التدريس والباحثين، الذين يقدمون مجموعة من الدراسات والأبحاث العلمية المهمة ترنو جميعها إلى الارتقاء بفن الموسيقى وتعليمها وتذوقها.

يأتي هذا العدد الجديد متوازيا مع ارتفاع سقف طموحاتنا وتوقعاتنا في سباقنا مع الزمن الذي لم نعد نملك رفاهية ضياعه دون خطوات مسرعة متئدة لتحقيق جودة التعليم الإبداعي الفريد وغير المسبوق، على المستوى المحلي أو الإقليمي، بل ينافس على المستوى الدولي، حيث تمضي الأكاديمية قدما بفضل سواعد أبنائها للقيام بدورها المنوط بها في خدمة المجتمع، وخدمة الإنسان داخل وخارج حدود الوطن.

تعد «الفن المعاصر» بمثابة حلقة مهمة في هذه الرحلة الشائقة التي نقوم بها نحو الجودة في أرقى مراتبها، حيث من المزمع دخول المجلة في إطار النشر الإلكتروني الذي سيتيحها بشكل واسع النطاق يمكن أن يحتضن الأبحاث العلمية من كافة أرجاء المعمورة، وبكافة لغات العالم سعيا إلى تصنيف المجلة للنشر الدولي، خطوة سوف تتحقق في القريب العاجل مع إطلاق الموقع الإلكتروني للأكاديمية والتي ستشغل فيه المجلة حيزها الملائم.

إن حضور أكاديمية الفنون كمؤسسة تعليمية إبداعية وسط السياق الثقافي العالمي يتفق مع ما تطمح إليه القيادة السياسية متمثلة في رؤى فخامة الرئيس/ عبد الفتاح السيسي رئيس الجمهورية للعبور بوطننا الغالي إلى آفاق أرحب تتجاوز كل المعوقات التي تعترض الطريق إلى عصر تنويري جديد لتعود مصر إلى سابق عهدها في مقدمة ثقافات العالم.

أ.د مدحت الكاشف

مدير التحرير

غواص في بحر النغم

يعد البرنامج الإذاعي (غواص في بحر النغم) للموسيقار الكبير عمار الشريعي بمثابة المدرسة التي تعلمنا فيها كيفية تذوق الموسيقى والاستمتاع بها عبر تحليلات مشوقة ومبهرة لموسيقانا الشرقية والعربية، فلم يكتف عمار الشريعي وهو علامة مهمة في تاريخنا الموسيقي من كونه مبدعا قدم مئات المؤلفات والألحان عبر مشوار طويل، بل نجده قدم لنا تراثا إبداعيا موازيا في برنامجه ذائع الصيت «غواص في بحر النغم»، الذي كان يصحبنا فيه للغوص في أعماق أجمل الموسيقات العربية والأغاني الطربية لعلامات الموسيقى والغناء، لنتمكن بفضل تحليلاته من تذوق وفهم دلالات المعاني وراء الجملة الموسيقية أو اللحنية، الأمر الذي

كانت تزداد معه متعتنا السمعية والتذوقية، مما كان له عظيم الأثر في حياتنا اليومية وعلاقتنا بفن الموسيقى والغناء في فترات تاريخية كاد يختفي أثرها فينا بفعل تردي الذوق العام من جراء انتشار فنون موسيقية، أقل ما يقال عنها إنها انعكاس لحالة تردٍّ عامة ألمت بحياتنا اليومية، ولم نجد الفرص الملائمة للاستمتاع بفن الموسيقى الذي قلت ممارسته واقتصر على بضع حفلات يكلف الحضور إليها ثمنا باهظا. وفي المقابل بدأت الموسيقى الرديئة تطاردنا في كل مناحي الحياة في عالمنا الواقعي وحتى في واقعنا الافتراضي من خلال مواقع التواصل الاجتماعي التي نعيش معها وقتا ليس بقليل كل يوم، مما أصاب ذائقتنا الموسيقية بالعطن، وهو ما أثر على ممارساتنا حتى لحياتنا اليومية.

وفي هذا العدد من مجلة الفن المعاصر، نقدم مجموعة من الدراسات والأبحاث التي تعيد لنا الكيفية التي يمكن بها تعلم الموسيقى وتذوقها على أسس علمية.

حيث تكمن ضرورة تذوق الموسيقى في كونها تعيننا للتعرف على مواطن الجمال في أرواحنا، وترويض حواسنا التي خلقها الله فينا قائمة على الوحدة والتناغم بين مجموعة المشاعر المختلفة لتلك الحواس، فتذوق طعم جميل أو سماع صوت جميل يثير لدينا مشاعر جميلة، والعكس صحيح بطبيعة الحال، ونحن في الموسيقي لا نستخدم فقط حاسة السمع، بل إننا نستخدم دون مبالغة الحواس الخمس جميعها. وبفعل الموسيقى نلملم شتات أرواحنا ونبعث فيها كل المعاني السامية للحب والخير والجمال. فالموسيقى تقوم بتنقية النفس من عللها، وترفع من شفافيتها وتزيد من بهجتها، وتمنحها طاقة إيجابية لمواجهة تعقيدات الحياة اليومية. وعليه، يمكن القول بأن التذوق الجمالي للموسيقى هو ذلك الإحساس الذي يصاحب سياقها الإبداعي الذي ولدت فيه، مع الوضع في الاعتبار أن تذوق الموسيقى لا ينهض على قواعد ثابتة يمكن سحبها على كل أفراد المجتمع، ولكنه يعتمد على مجموعة من القيم الموضوعية المتغيرة التي تختلف من شخص لآخر بناء على تلقيه للعمل الإبداعي الموسيقي وانطباعه الخاص جدا. وعلى جانب آخر، فإن التذوق الجمعي للموسيقى يساعد على توحيد الشعور الجمعي في مواجهة الفنون الموسيقية الرديئة التي فرضت نفسها في الآونة الأخيرة.

إن هذا العدد يحتوي على مجموعة من الدراسات والأبحاث التي قام بإجرائها عدد من أساتذة الفن الموسيقي بالأكاديمية، تعرضت معظمها بالتحليل الشائق لموسيقات شهيرة، وألحان ترسخت في نفوسنا ولا تزال نغماتها تتجلى في آذاننا من فرط عذوبتها وأصالتها، مثل أعمال عمر خيرت وعطية شرارة وبليغ حمدي وشريف محيي الدين وغيرهم، إلى جانب تحليل أشهر الأغاني للمطربة الكبيرة فيروز، وشادية وغيرهما، فضلا عن ذلك فإن هذه الدراسات تطرح أساليب علمية للعزف على بعض الآلات الموسيقية، وبقدر استفادة الدارسين من نتائج تلك الدراسات فإنها أيضا تفيد القارئ العادي الذي يبحث لذائقته عن مناهج تعينه على تذوق الموسيقى.

أسلوب أداء آلة التشيللو في التوزيع الموسيقي لبعض الأعمال الآلية والغنائية في الموسيقى القومية المصرية

أ.م.د / وليد عبد الباسط
أستاذ مساعد بقسم الآلات تخصص تشيللو
المعهد العالى للموسيقى العربية

في النصف الثاني من القرن اختلف دور آلة التشيللو حيث لم يقتصر استخدامها في إظهار الجمل واللزم الموسيقية ومصاحبة المطرب فقط، بل ظهر للآلة دور أساسي في أداء التوزيعات والألحان المصاحبة سواء بوليفونية أو هارمونية

مقدمة

في النصف الثاني من القرن اختلف دور آلة التشيللو حيث لم يقتصر استخدامها في إظهار الجمل واللزم الموسيقية ومصاحبة المطرب فقط، بل ظهر للآلة دور أساسي في أداء التوزيعات والألحان المصاحبة سواء بوليفونية أو هارمونية؛ حيث يتطلب ذلك تقنيات متقدمة ومهارة أكبر من العازف.

وللموزع الموسيقي الدور الأساسي في إعطاء شكل الأداء للآلة داخل اللحن، حيث يقوم بكتابة وتوزيع الأدوار على الآلات المختلفة، بحيث يمكن لآلة التشيللو أداء التوزيع الموسيقي للحن فقط دون التعرض للحن الأساسي نهائيا، كما استخدموها في الموسيقات التصويرية للمسلسلات والأفلام، مما دفع بعض المؤلفين المصريين القوميين لتأليف مقطوعات خصيصا لآلة التشيللو. [1]

وقد انعكس هذا التطور على شكل مدرسة قومية تعتمد على المادة الموسيقية العربية وأساليب التأليف الغربية، وتبلورت هذه المدرسة في الأربعينيات من هذا القرن على يد روادها الأوائل الذين تعلموا أساليب تأليف الموسيقى الغربية، وحاولوا الاستفادة منها في كتابة موسيقى مصرية متطورة وكان لهم أكبر الأثر في إرساء أسس تأليف الموسيقى القومية في مصر، ومهدوا الطريق أمام الأجيال الأخرى التي تلتهم. وكان من أهمهم الملحن والموزع الموسيقي وقائد الأوركسترا (علي إسماعيل)، إلى جانب رواد آخرين من الجيل الثاني من بينهم (فؤاد الظاهري، رفعت جرانة، عزيز الشوان، عطية شرارة، جمال عبد الرحيم.... وغيرهم).

1 – الموسيقى: مجلة أسبوعية، العدد الثاني، في عام 1935م.

ثم جاء مؤلفو الجيل الثالث الذين يمثلون الأمل في المستقبل، فقد درس أغلبهم في قسم التأليف بالكونسيرفتوار منهم مثلا: جمال سلامة (1945)، أحمد الصعيدي (1946)، راجح داوود (1954). [1]

وقد استعانوا بوسائل الأداء الغربية لتنفيذ مؤلفاتهم، وكان من أهمها "الأوركسترا السيمفوني" بأعداده الكبيرة وآلاته المتنوعة، بالإضافة إلى المجموعات الصغيرة بتكويناتها المختلفة: الثنائي، الثلاثي، الرباعي.. إلخ إلى جانب مؤلفاتهم المتعددة للآلات المنفردة، ومن بينها آلة التشيللو.

مشكلة البحث:

قام علي إسماعيل بالتوزيع الموسيقي للكثير من الأعمال الآلية والغنائية، وقد اشتركت آلة التشيللو في معظم هذه الأعمال، ووظف الآلة توظيفا خاصا من خلال خط لحني منفصل عن باقي آلات الأوركسترا مستفيدا بذلك من الأسلوب الغربي في التوزيع الموسيقي، الأمر الذي دفع الباحث إلى إلقاء الضوء على دور آلة التشيللو وأسلوب أدائها في بعض هذه الأعمال، وتناوله بالتحليل والشرح والتفسير ومحاولة تذليل تقنياتها العزفية.

أهداف البحث:

1)التعرف على الدور الذي تقوم به آلة التشيللو في بعض أعمال علي إسماعيل.

2) إلقاء الضوء على أسلوب أداء آلة التشيللو في بعض أعمال علي إسماعيل بالتحليل والشرح والتفسير ومساعدة العازف على تذليل تقنياتها العزفية.

أهمية البحث:

إن تحقيق الأهداف السابقة وتفهم دور الآلة وأسلوب أدائها في تلك الأعمال يساعد العازف على إخراج هذه الأعمال بشكل جيد.

حدود البحث

يقتصر البحث على الموسيقى القومية المصرية عند المؤلف الموسيقي المصري على إسماعيل في النصف الثاني من القرن العشرين.

عينة البحث:

- الخط اللحني لآلة التشيللو في التوزيع الموسيقى لمقطوعة (خان الخليلي) "النموذج الآلي".
- الخط اللحني لآلة التشيللو في التوزيع الموسيقي لرقصة (الأقصر بلدنا) "النموذج الغنائي".

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي.

أدوات البحث:

آلة تشيللو– مدونات موسيقية– قائمة المراجع.

وينقسم البحث إلى جزئين:

أولا: الإطار النظري: ويشمل نبذة تاريخية عن:

علي إسماعيل– الموسيقى القومية المصرية.

ثانيا: الإطار التطبيقي: ويشمل الدراسة تحليلية لعينة البحث:

رقصة (الأقصر بلدنا)- مقطوعة (خان الخليلي)، ودور آلة التشيللو في كل منهما.

أولا: الإطار النظري

قبل الخوض في الدراسة التحليلية،يرى الباحث أهمية إلقاء الضوء على مولف العملين المشار إليهما في عينة البحث كالتالي:

علي إسماعيل

حياتــه: ولــد عــلي إســماعيل في 28 ديســمبر 1922 م في مدينــة القاهــرة، وتــوفي في عــام 1974 بأحــد مســارح القاهــرة. وكان والــده (إســماعيل خليفــة) يعمــل في موســيقات الجيــش بالقاهــرة، وهــو تلميــذ (أندريــا رايــدر). وعمــل قائــدا للأوركســترا واشــتهر بالتلحــين لكبــار المغنيــين والتلحــين، والتوزيــع لفرقــة رضــا للفنــون الشــعبية، والتوزيــع الأوركســتراليّ لأعمــال غــيره مــن الملحنــين.

- تلقــى عــلي إســماعيل تعليمــه الموســيقي الأول في مدرســة (بمبــة قــادن)، وحصــل عــلى شــهادة الابتدائيــة، ثــم انتقــل مــع أسرتــه إلى مدينــة الســويس.
- في الرابعــة عــشر مــن عمــره، التحق بالمدرســة الصناعيــة البحريــة ولــم يوفــق في دراســته، فالتحــق بمدرســة الصناعــات الزخرفيــة، وكان مواظبــا عــلى تعلــم الموســيقى في موســيقات الجيــش مــع أخيــه.
- بعــد انتهــاء دراســته بمدرســة الصناعــات، التحــق عــلي إســماعيل بقســم الآلات بالمعهــد العــالي للموســيقى المسرحيــة بالدراســة المســائية، إلى جانــب عملــه الخــاص بالملهــى الليــلي (بابــا عــز الديــن) ليعــول نفســه. [2]
- في عــام 1951 تخــرج عــلي إســماعيل في المعهــد، وكان مــن أوائــل الخريجــين العازفــين عــلى آلتــي الكلارنيــت والساكســفون، وبــدأ حياتــه الفنيــة الحقيقيــة كمــوزع وملحــن.

أسلوبه وطابع موسيقاه:

يعتــبر عــلي إســماعيل مــن الملحنــين والموزعــين المجدديــن في شــكل الأغنيــة ومضمونها؛حيــث كان لــه الفضــل في إدخــال الأغانــي الخفيفــة والراقصــة وتوصيــل شــكل جديــد للأغنيــة المصريــة وهــو (الأغنيــة القصــيرة).

تميــزت أعمالــه بالإيقــاع السريــع والأفــكار الجديــدة، كمــا أدخــل موســيقى الجــاز في ألحــان أغانيــه، وســاعده عزفــه عــلى آلــة الكلارنيــت عــلى إجــادة اســتخدام آلات النفــخ بنوعيهــا الخشــبية والنحاســية، ووظفهــا بأســلوب رائــع في التوزيــع.

علاقة على إسماعيل بفرقة رضا:

عندمــا أُنشــأت فرقــة رضــا في عــام 1959م، فكّــر أولاد رضــا (محمــود رضــا وعــلي رضــا) في إنشــاء فرقــة موســيقية خاصــة تقــوم بعــزف الأعمــال التــي تصمَّــم عليهــا رقصاتهــا، فرشّــحه أســتاذه زكــي عثمــان لرئاســة هــذه الفرقــة، وكان مــن الطبيعــي أن يلحــن ويــوزع الأعمــال التــي تعزفهــا الفرقــة، ولاقــى نجاحــا كبــيرا في هــذا العمــل، وأصبــح رائــدا في هــذا العمــل، ووضــع أســس قيادتهــا لغــيره مــن المؤلفــين في فرقــة رضــا أو الفــرق الأخــرى في المحافظــات خاصــة في اســتعارة ألحــان الأغانــي الشــعبية والأغانــي الفلكلوريــة وصياغتهــا صياغــة جديدة داخــل موســيقى الرقصــات الشــعبية والغنائيــة الخفيفيــة.

أهــم أعمالــه: لحّــن عــلي إســماعيل الكثــير مــن الأغانــي، خاصــةً الأغانــي الوطنيــة أثنــاء حــرب 1956 أهمهــا أنشــودة (دع ســمائي فســمائي محرقــة)، وأثنــاء حــرب 1973 أهمهــا: (أحلــف بســماها– راجعــين– أبطــال رمضــان)، كمــا قــام بتوزيــع الكثــير مــن الأغانــي الوطنيــة أهمهــا (الوطــن الأكــبر– صــوت الجماهــير– الجيــل الصاعــد)– كمــا كتــب الافتتاحيــات والموســيقى التصويريــة للعديــد مــن المسرحيــات أهمهــا: (النــار والزيتــون– الأرض– كباريــه– قــصر في الحــي الغربــي). كمــا كتــب عــلي إســماعيل ووزّع الموســيقى التصويريــة للكثــير مــن الأفــلام التــي وصلــت إلى مايقــرب مــن 250 فيلمــا أهمهــا: (الأرض– قــصر الشــوق– حرامــي الورقــة– أبــي فــوق الشــجرة– الأخــوة الأعــداء–

2 – زين نصار: **الموسيقى المصرية المتطورة**، المكتبة الثقافية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1990، ص (102).

حسن ونعيمة)، إلى جانب أعماله الشهيرة لفرقة رضا للفنون الشعبية.[3]

الموسيقى القومية المصرية:

ظهرت المدرسة القومية في أنحاء العالم بوجه عام في منتصف القرن التاسع عشر، بينما ظهرت المدرسة القومية في مصر بوجه خاص في أوائل القرن العشرين في الآداب والفنون كانعكاس للظروف التي مر بها مجتمعنا سواء من النواحي السياسية أو الاقتصادية أو الثقافية. وقد تطورت الموسيقى المصرية في السنوات الأخيرة تطورا كبيرا، خاصةً بعد ظهور الثورة الشعبية المصرية في عام 1919 التي كان لها أثرها البالغ في إذكاء روح الوطنية في الشعب المصري، وظهر ذلك في الإنتاج الأدبي والفني؛حيث ظهرت بها النزعة القومية واضحة خاصةً بعد الالتقاء بالحضارة الغربية، وبدأت بالحركة المسرحية والمسرحيات الغنائية التي كان رائدها سلامة حجازي وسيد درويش.[4]

دور آلة التشيللو في الموسيقى القومية:

يعتبر استخدام آلة التشيللو في الموسيقى القومية من الاستخدامات العالية المستوى؛ لما احتوته من التقنيات العزفية للآلة في الموسيقى العربية، فقد تأثر مؤلفو هذه الموسيقى تأثرا كبيرا بدراستهم لأسلوب التأليف الغربي.

الأمر الذى جعل كتابتهم للآلة مشابها إلى حد كبير للأسلوب الغربي الذي يعتمد على إظهار الجانب التقني للآلة، مثل استخدام العزف بإصبع الإبهام، والعزف المزدوج للمسافات الهارمونية المختلفة، إلى جانب الأوكتافات اللحنية بأسلوب الفلاجوليت Flautat الذي ظهر في رابسودية التشيللو والبيانو لجمال عبد الرحيم، والأوكتافات الهارمونية والعزف المزدوج في روندو التشيللو والبيانو.

وقد اهتمت كتاباتهم إلى حد بعيد بإظهار الألوان التعبيرية المختلفة للآلة، مثل الأداء بالقوس قرب الفرسة للحصول على رنين صوتي خاص والمشار إليه بالمصطلح الموسيقي صولبونتسيللوSul Ponticello، واستخدام المصطلح الخاص بجمال الأداء دولتشي Dolce كما في ثنائية التشيللو والبيانو لعطية شرارة، إلى جانب أسلوب الأداء بخشبة القوس كولينوCol Legno والأداء بالنبر المستمر لإحداث أثر موسيقي يغلب عليه الطابع الإيقاعي الجاف.

ثانيا: الإطار التحليلي

يتناول الباحث في هذا الإطار الدراسة التحليلية لدور آلة التشيللو في:

- التوزيع الموسيقي لمقطوعة (خان الخليلي) "النموذج الآلي".
- التوزيع الموسيقي لرقصة (الأقصر بلدنا) "النموذج الغنائي".

مع تناول الباحث هذا الدور بالشرح والتفسير ومساعدة العازف على تذليل تقنياتها العزفية -إن وجدت-:

أولا: النموذج الآلي مقطوعة (خان الخليلي)

المقام : نهاوند على درجة اليكاه

الميزان : $\frac{2}{4}_\frac{4}{4}$

الضروب : ضرب الفوكس $\frac{2}{4}$- ضرب الدويك $\frac{4}{4}$ -ضرب السنباطي $\frac{4}{4}$- ضرب ملفوف$\frac{2}{4}$

3 – زين نصار: المرجع السابق، ص(102).

4 – سمحة الخولي: **القومية في موسيقى القرن العشرين**، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد رقم 162، يونيو 1992، ص (298).

النماذج الإيقاعية:

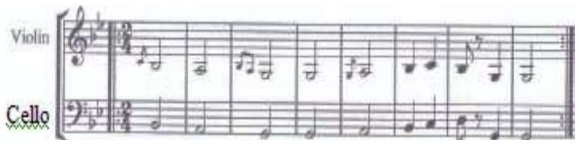
النطاق الصوتي : يمتد النطاق الصوتي في هذا العمل من نغمة (صول) على الوتر المطلق إلى نغمة (دو) الخط الإضافي، أي إلى مدى أوكتاف ومسافة خامسة.

الآلات المستخدمة : أوركسترا كامل + كولة، قانون، رق.

الطول البنائي : 154 مازورة.

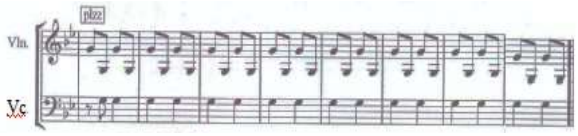
التحليل العزفي:

مقدمة : يبدأ العمل بأداء أدليب حر يتبعه صوت الآذان الذي تؤديه آلة الكولة في مقام الحجاز.

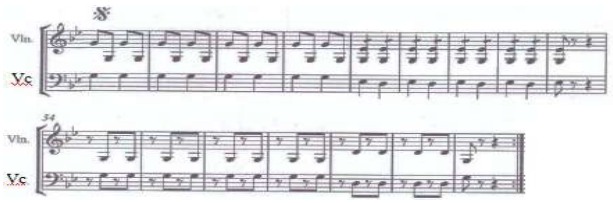
- من م(1: 8) بداية دخول الإيقاع، حيث تشترك آلة التشيللو مع باقي الوتريات لأداء جملة لحنية عبارة عن مصاحبة لحنية ممتدة زمنيا للحن الأساسي على مدى 8 موازير في المقام الأساسي مع إعادتهم كما هو موضح بالشكل التالي:

شكل رقم (1) أداء آلة التشيللو المنفردة في الجزء من م(1: 8)

أسلوب الأداء:

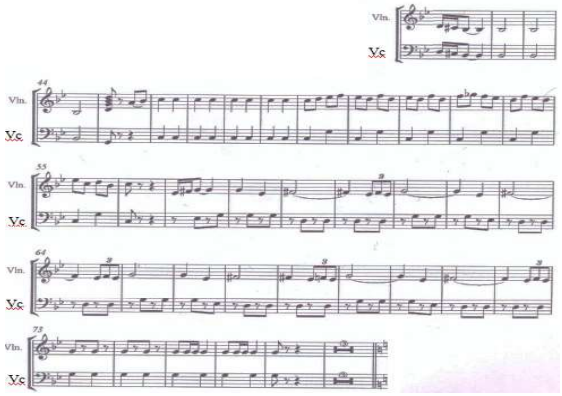
أداء آلة التشيللو في هذه الجملة هو أداء ممتد يتسم بالعمق، ولإخراج الصوت الجيد على العازف مراعاة أداء الفيبراتو الجيد، وأن يكون الأداء بالقوس كاملا.

-من م (9:24) تشترك آلة التشيللو مع الوتريات في أداء مكرر لنغمة (نوى) أساس المقام حيث تؤديها بأسلوب الديتاشيه على شكل بدال نوت Bedal Note بينما تؤدي باقي الوتريات بأسلوب النبر pizz كما هو موضح بالشكل التالي:

شكل رقم (2) أداء آلة التشيللو المنفردة في الجزء من م(9: 24)

أسلوب الأداء:

تؤدي آلة التشيللو نغمة (نوى) على وتر (دوكا) بأسلوب الديتاشيه العريض، ولأداء هذه التقنية بشكل جيد على العازف مراعاة أداء الفيبراتو المستمر، تساوي الجزء المستخدم من القوس ونوعية الصوت صعودا وهبوطا.
-من م(25: 40) تستمر آلة التشيللو مع الوتريات في أداء مكرر لنغمة (نوى) مع بعض التغيير اللحني، حيث تؤدي الآلة تكرار الدرجة الخامسة (ري) بعد أداء نغمة (مي) كنغمة مرورية لتنتهي الفقرة بالركوز التام على أساس المقام، كما هو موضح بالشكل التالي:

شكل رقم (3) أداء آلة التشيللو المنفردة في الجزء من م(25: 40)

-من م (41: 77) تتحد آلة التشيللو مع الوتريات لأداء الدرجة الثالثة للمقام (سيb) حتى م(44)، ثم تشترك مع الوتريات لأداء مصاحبة هارمونية للحن الأساسي في مقام النهاوند ذو الحساس على النوى أو (صول الصغير الهارموني):



شكل رقم (4) أداء آلة التشيللو المنفردة في الجزء من م(41: 77)

أسلوب الأداء:

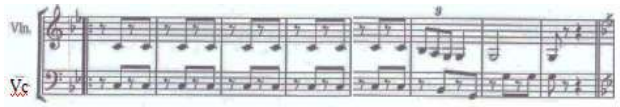
تبدأ هذه الفقرة بأداء آلة التشيللو جنس الحجاز على درجة العشيران، ويفضل الباحث أداء نغمة الدوكا والشهيناز بالأصبع الثاني والأول والركوز على درجة العشيران بالأصبع الثاني مع الفيبراتو، وفي الجزء من م(57: 72) تؤدي الآلة المصاحبة بأسلوب الإستكاتو Staccato القصير: وهو نوع من الأداء المتقطع بالقوس وهو عبارة عن صوت قصير ومتقطع وحاد ينتج عن طريق ضغط على القوس ثم الاسترخاء على الأوتار بحيث يكون للصوت بداية حادة وقصيرة، وينتج هذا النوع من الأداء عن طريق وضع القوس مع الرسغ فوق الوتر ثم حركة خفيفة من اليد، ويكون الضغط الواقع على القوس ناتجا من وزن القوس فقط، أي لا يقع عليه ضغط على الإطلاق وأن يكون القوس ثابت على الوتر.[5]

-من م (79:86) في مقام النهاوند على درجة الحسيني، وتشترك آلة التشيللو مع الوتريات لأداء متكرر لأساس المقام، كما هو موضح بالشكل التالي:

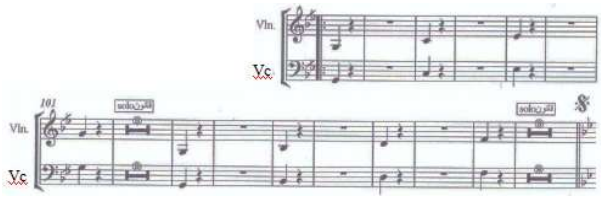
شكل رقم (5) أداء آلة التشيللو في الجزء من م(79: 86)

أسلوب الأداء:

تؤدي آلة التشيللو تكرار لنغمة (لا) بأسلوب الديتاشيه القصير، ثم بأسلوب الديتاشيه العريض[6] ويقترح الباحث تقسيم القوس هبوطا وصعودا كما هو موضح بالمدونة.
-من م(87: 94) في سلم الأساس (نهاوند على درجة اليكاه)، تستمر آلة التشيللو في الدور السابق نفسه حيث تشترك آلة التشيللو مع الوتريات لأداء مصاحبة هارمونية مكونة غالبا من أداء متكرر للدرجة الرابعة، كما هو موضح بالشكل التالي:

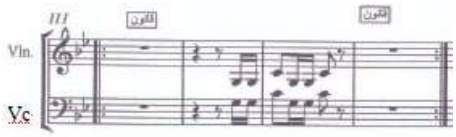


شكل رقم (6) أداء آلة التشيللو في الجزء من م(87: 94)

- من م(95:110) تتحد آلة التشيللو مع الوتريات لأداء مصاحبة هارمونية بسيطة على الضلع الأول فقط لآلة القانون التي تقوم بأداء تقاسيم منفردة في مقام الراست على درجة اليكاه، كما هو موضح بالشكل التالي:

شكل رقم (7) أداء آلة التشيللو في الجزء من م (95: 110)

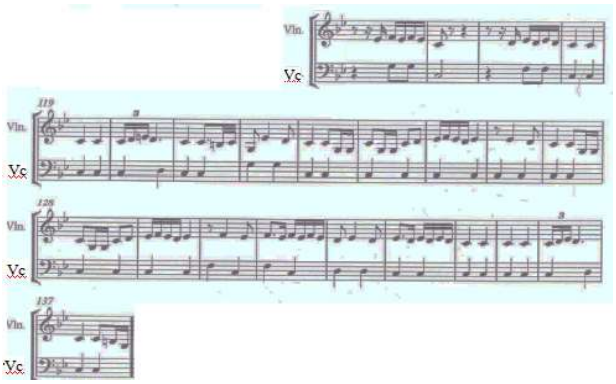
-من م (111: 114) تتحد آلة التشيللو مع

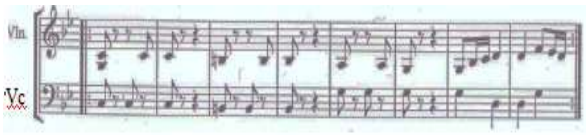
5 - Dorothy Churchill Pratt and Christopher Bunting-Cello Technique-Cambridge University Press-London 1987.p(75)
6 - أنظر الديتاشيه القصير، الديتاشيه العريض (الدراسة التحليلية للنموذج السابق).

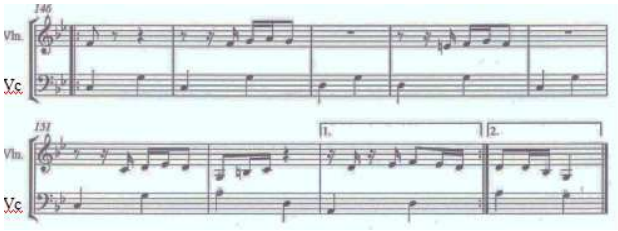
الوتريات لأداء فقرة لحنية قصيرة في الجزء من م(112:113) في شكل حوار مع آلة القانون كالتالي:

شكل رقم (8) أداء آلة التشيللو في الجزء من م(111: 114)

أسلوب الأداء:

لأداء هذه الفقرة بشكل جيد يحتاج الأداء إلى خفة ورشاقة في حركة القوس هبوطا وصعودا، لذا يقترح الباحث أداءها بجزء قصير من النصف الأعلى من القوس، مع أهمية مرونة الرسغ، وتثبيت الأصابع في الوضع الأول على وتري (ري، لا).

-من م (115: 137) تؤدي آلة التشيللو مصاحبة هارمونية تتكون في معظمها من إيقاع (♩) على الدرجة الأولى والخامسة لسلم (صول) الصغير بأسلوب الديتاشيه العريض كما هو موضح بالشكل التالي:

شكل رقم (9) أداء آلة التشيللو المنفردة في الجزء من م(115: 137)

- من م (138: 145) تؤدي آلة التشيللو مصاحبة هارمونية بسيطة بإيقاع الكروش بالتبادل مع الوتريات في بعض الأجزاء وبالاشتراك معها في أجزاء أخرى كالتالي:

شكل رقم (10) أداء آلة التشيللو المنفردة في الجزء من م (138: 145)

-من م(146: 153) تؤدي آلة التشيللو مصاحبة هارمونية تتكون في معظمها من إيقاع (♩) على الدرجة الأولى والخامسة لسلم (صول) الصغير بأسلوب الديتاشيه العريض وقفلة المقطوعة في المقام الأساسي (نهاوند يكاه) كالتالي:

شكل رقم (11) أداء آلة التشيللو المنفردة في الجزء من م (146: 153)

ثانيا: النموذج الغنائي (الأقصر بلدنا):

المقام : راست على درجة الجهاركا

الميزان : 4/4

الضرب : ضرب الدويك

النماذج الإيقاعية: ♩ ♩. ♩ ♫ ♬

النطاق الصوتي : يمتد النطاق الصوتي في هذا العمل من نغمة (سيb) على الخط الثاني بمدرج (فا) إلى نغمة (دو) على الخط الإضافي، أي إلى مدى أوكتاف ومسافة ثانية كبيرة.

الآلات المستخدمة : أوركسترا كامل + مزمار،

رق، أجـراس.

الطول البنائي : 85 مازورة.

التحليل العزفي:

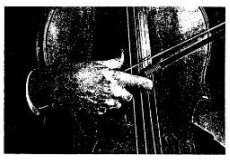
يبـدأ العمـل بـأداء أربـع موازيـر للإيقـاع فقط .

-مـن م(2: 5) تـؤدي آلـة التشـيللو تيمـة لحنيـة مكـررة مـع آلـة الكونترابـاص والإيقـاع عـلى مـدى أربـع موازيـر عـلى شـكل إيقـاع منغـم بأسـلوب الأداء بالنـبر (Pizz) بإيقـاع (♩) مـع سـكوت باقـي الوتريـات كمـا هـو موضـح بالشـكل التـالي:

شكل رقم (12) أداء آلة التشيللو المنفرد بالنبر (Pizz) آلة التشيللو في الجزء من م(2 : 5)

أسلوب الأداء:

أداء النـبر عـلى نغمـة منفـردة: ويؤديـه العـازف بإصبع السـبابة أو السـبابة والوسـطى بالتبـادل عـلى الأوتـار في الثلـث الأخـير مـن لوحـة المفاتيـح (المرايـا)، مـع مراعـاة الإمسـاك بالقـوس بالإصبـع الرابـع داخـل راحـة اليـد، إلا في حالـة أداء العمـل كامـلا بأسـلوب النـبر، فيمكـن في هـذه الحالـة تـرك القـوس لإعطـاء حريـة أكثـر لليـد اليمنـى، كمـا يجـب الأداء بالجـزء اللحمـي (الداخـلي) مـن طـرف الإصبـع كمـا هـو موضـح بالشـكل التـالي:



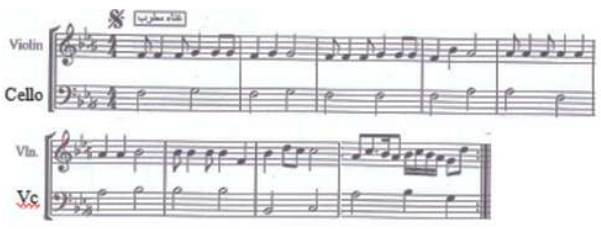
شكل رقم (13) أسلوب الأداء بالنبر Pizz على التشيللو

ولأداء هـذا النـوع بالأسـلوب اللائـق يجـب عـلى العـازف مراعـاة التـالي:

1) للحفـاظ عـلى اسـتمرارية الصـوت الصـادر خاصـة في الزمـن الممتـد يراعـى أداء الفيبراتو عـلى النغمـة المعفوقـة طـوال زمـن هـذه النغمـة.

2) في حالـة الأداء السريـع يمكـن اسـتخدام الإصبـع الأول والثانـي في نـبر الأوتـار بالتبـادل، كمـا يمكـن اسـتخدام الإصبعـين معـا لتدعيـم النـبر وقـوة الأداء.

3) تكمـن صعوبـة الأداء بالنـبر لهـذا النـوع أو أي نـوع آخـر في كيفيـة الانتقـال مـن حالـة الأداء بالنـبر Pizz إلى الأداء بالقـوس Arco ، لذلـك يجـب عـلى الـدارس مراعـاة سرعـة ضبـط حالـة القـوس في وضـع العـزف (حالة العـودة مـن أداء النـبر إلى الأداء بالقـوس)، ويفضـل أن يكـون الأداء بقـوس هابـط، أمـا في حالـة الانتقـال مـن الأداء بالقـوس إلى النـبر، فيتطلـب تقديـر كاف للفـترة الزمنيـة التـي يسـتغرقها هـذا التغيـير، ففـي حالـة أداء النـبر بعـد اتجـاه القـوس مـن الطـرف إلى الكعـب (صعـود القـوس) فـإن أداء النـبر يكـون فوريـا، أمـا في حالـة اتجـاه القـوس بادئـا مـن الكعـب إلى الطـرف (هبـوط القـوس) فتُخصـص فـترة فاصلـة.

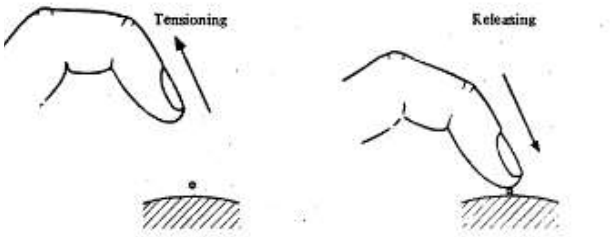
-من م(6: 14) تؤدي آلة التشيللو مصاحبة لحنية للحن الأساسي التي تؤديه الوتريات، وتتكون المصاحبة من نغمات ممتدة بإيقاع (♩) ومستمدة لحنيا من اللحن الأساسي كما في الشكل التالي:

شكل رقم (14) مدونة آلة التشيللو في الجزء من م(6 : 14)

أسلوب الأداء:

لأداء هـذا الجـزء بشـكل جيـد يجـب عـلى العـازف مراعـاة تقنيتـين هامتـين همـا:

1)- الفيبراتو: يؤدَّى الفيبراتو بثلاثة أساليب:

(أ) فيبراتـو الإصبـع: ينتـج فيبراتـو الإصبـع مـن حركـة سريعـة للإصبـع، ويعـرف بالفيبراتو الضيـق أو المحكـم، وينتـج عنـه تمـوج أقـل للصـوت الصـادر، ويأتـي هـذا النـوع مـن الأداء باسـتقامة وثنـي مفاصـل الإصبـع، وفي هـذه الحالـة يفضـل انثنـاء الرسـغ قليـلا ناحيـة الفرسـة حتـى يتثنّـى للـدارس حركـة مفاصـل إصبـع اليـد، مـع مسـاعدة الرسـغ والسـاعد، ويتـم التدريـب بـضرب الإصبـع للنغمـة بقـوة مثـل الشـاكوش، ويكـون الإصبـع عموديـا عـلى الوتـر ويتـم العفـق بنقطـة منتصـف قمـة الإصبـع، كمـا هـو موضـح بالشـكل التـالي:



شكل رقم (15) طريقة عفق النغمات على التشيللو

(ب) فيبراتـو الرسـغ: وهـو الـذي ينتـج عـن حركـة الرسـغ أسـفل وأعـلى النغمـة المعفوقـة، وينتـج عنـه فيبراتـو متوسـط الموجـة، ويمكـن للـدارس التدريـب عـلى هـذا النـوع مـن الفيبراتو عـن طريـق عفـق نغمـة ممتـدة فى الوضـع الأول، ثـم يحـرك الرسـغ ببـطء في اتجـاه الفرسـة وعكسـه، وتكـون الحركـة منتظمـة.

(ج) فيبراتـو السـاعد: وهـو الـذي ينتـج مـن حركـة اليـد أسـفل وأعـلى نقطـة التقـاء الإصبـع بالوتـر، ويقـوم فيـه السـاعد بـدور القائـد الـذي يحمـل عـلى عاتقـه مسـئولية حركـة اليـد اليمنـى، وتأتـي الحركـة بدايـة مـن الكـوع ويعـرف (بالفيبراتـو الواسـع أو الفيبراتـو العريـض).

يفضـل الباحـث عـدم التقيـد بـأي مـن أنـواع الفيبراتـو السـابقة، وأداء فيبراتـو حـر وتلقائـي يشـترك فيـه السـاعد والرسـغ والإصبـع معـا في خطـوة واحـدة، كمـا يـرى الباحـث أن الفيبراتـو الهـادئ والعريـض هـو أكثـر مناسـبة لأداء الألحـان العربيـة مـع مراعـاة عـدم الالتـزام باقـتراب القـوس مـن الفرسـة؛لأن العـزف بهـذه الطريقـة قـد يؤثـر عـلى نعومـة الصـوت الصـادر.

وعند التدريب يجب مراعاة الآتي:

- تختلـف سرعـة الفيبراتـو عـلى الآلـة وفقـا للتعبـير المطلـوب والمنطقـة الصوتيـة فمثـلا النغمـات الضعيفـة (p) والتـي تقـع في المنطقـة الصوتيـة المنخفضـة يفضـل أن تـؤدى بفيبراتـو (واسـع- بطـيء)، أمـا النغمـات القويـة (F) التـي تقـع في المنطقـة الصوتيـة المرتفعـة يفضل أن تـؤدى بفيبراتـو (ضيـق- سريـع)، وكذلـك النغمـات المطلـوب التعبـير عنهـا بأسـلوب انفعـالي تـؤدى بهـذه الطريقـة.

- أن تكـون الحركـة ضيقـة عنـد نقطـة التقـاء قمـة الإصبـع بالوتـر وواسـعة أعلاهـا.

- يراعـى عـدم تحريـك مفصـل الكتـف حتـى لا يضطـرب الاتـزان الـكلي للجسـم والآلـة.

- أن يكـون ضغـط الإصبـع قويـا نسـبيا عندمـا يكـون الإصبـع عموديـا عـلى الوتـر فقـط وخفيـف في حالـة تجـاه أسـفل وأعـلى النغمـة.

2) - القوس الممتد (الديتاشيه العريض):

أداء الديتاشـيه العريـض في هـذا الجـزء بشـكل جيـد يجـب عـلى العـازف مراعـاة التـالي:

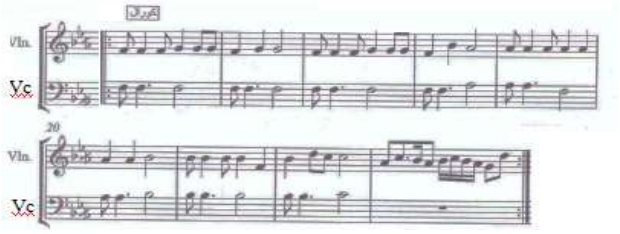
-يقـول رومـبرج Romberg [7.]:" للحصـول على ديتاشـيه جيـد لا بـد أن يكـون شـعر القـوس

7- رومـبرج Bernhard،Romberg : (1767- 1841) مؤلـف موسـيقي وصوليسـت عـلى آلـة التشـيللو عـلى مسـتوى أوروبـا

جميعه فوق الوتر، وتكون أجود نقطة لعزفه هي منتصف القوس، على أن يمسك القوس بالإصبع الأول مع الإبهام، بينما تثبت بقية الأصابع الثلاثة برفق فوق عصا القوس بجانب الإصبع الأول، بحيث يلامس الإصبع الثالث منتصف الماكينة، ولكن دون ضغط، وبهذه الطريقة يمكن التحكم جيدا في إمساك القوس مع اختيار الضغط المناسب الذي يكون ناتجا فقط من وزن الذراع الأيمن، ويحمل الإصبع الأول فقط على عاتقه مهمة توصيل هذا الضغط إلى عصا القوس مع مراعاة مرونة حركة الذراع الأيمن كاملا [8].

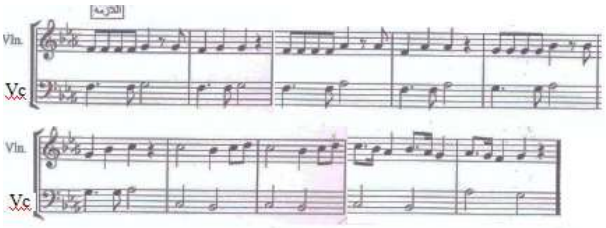
-تتوقف سرعة حركة القوس وطول الجزء المستخدم منه وتقسيم مكانه من القوس على طبيعة الصوت المطلوب، فكلما زادت سرعة القوس وطول الجزء المستخدم منه وأصبح أكثر اقترابا من الماكينة ازدادت قوة الصوت الصادر – والعكس صحيح- .

- تلعب نقطة عزف الديتاشية على الأوتار دوراً هاماً أيضا فكلما اقتربت هذه النقطة من الفرسة كلما أصبح الصوت الصادر أكثر حدة وقوة، وهي الأداء المطلوب في هذا الجزء.

-من م(:15 23) تؤدي آلة التشيللو مصاحبة لحنية للحن الأساسي السابق نفسه والذي تؤديه الوتريات وهذه المصاحبة مستمدة لحنيا من اللحن الأساسي كما في الشكل التالي:

شكل رقم (16) مدونة آلة التشيللو في الجزء من م (:15 23)

أسلوب الأداء:

رغم أن هذا الجزء إعادة حرفية للحن الأساسي، إلا أن أداء آلة التشيللو في التوزيع اللحني يختلف عن الفقرة السابقة؛ حيث يبدأ أداء آلة التشيللو بمصاحبة لحنية متكررة تتكون من الباص المتصل (باص أرضية) بنغمة أساس المقام (فا)على وتر (دوكا)، وتتكون المصاحبة من نغمات ممتدة بإيقاع (♩ 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯)، ثم تستمر المصاحبة اللحنية بالإيقاع نفسه ولكن على درجات لحنية مختلفة.

-من م (24: 33) لازمة موسيقية تؤدي فيها آلة التشيللو مصاحبة لحنية للحن الأساسي الذي تؤديه الوتريات، وهي مستمدة مادتها اللحنية من الفقرة السابقة بإيقاع (♩ 𝅘𝅥𝅯 ♩ ♩)، ثم ينتقل الأداء إلى وتر (نوى) من م (30: 34) لأداء تيمة لحنية ممتدة ومتكررة كما في الشكل التالي:

شكل رقم (17) مدونة آلة التشيللو في الجزء من م (:24 33)

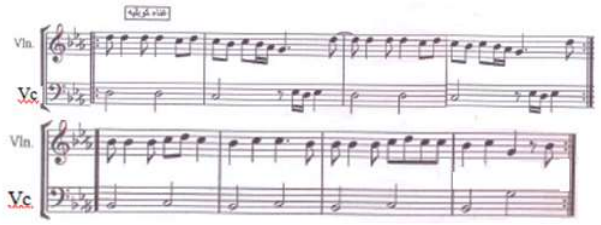
أسلوب الأداء:

تؤدي آلة التشيللو المصاحبة بإيقاع (♩ 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥.) .ويرى الباحث أهمية تقسيم القوس في هذه الفقرة بحيث تؤدى نغمة (فا) بإيقاع (𝅗𝅥.) بقوس هابط ويستخدم القوس كاملا، ثم تؤدى نغمة (فا) بإيقاع (𝅘𝅥𝅯) بقوس صاعد، ويستخدم أيضا القوس كاملا مع مراعاة

في ذلك الوقت، ألماني الجنسية وله مدرسة متميزة لآلة التشيللو، كتب عددا كبيرا من الكونشرتات والمجلدات التكنيكية للآلة والتي تدرس حتى الآن.

8 – Valerie Walden–One Hundred Years of Violoncello–Cambridge University Press– U. K 1998. p(150–152)

سرعة حركة القوس في أداء هذه النغمة ليتثنى للعازف أداء نغمة (صول) بإيقاع ( ) بقوس كامل هابط، كما يرى الباحث أهمية أداء نغمة (لاb) بالإصبع الثاني كما هو موضح بالمدونة الموسيقية.

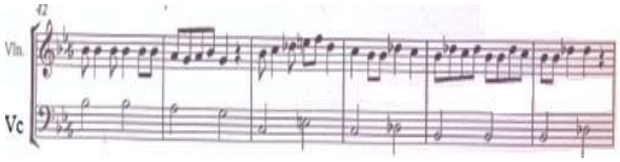


شكل رقم (18) مدونة آلة التشيللو في الجزء من م(34: 41)

أسلوب الأداء:

يظهر في هذه الفقرة نموذج إيقاعي جديد ( ) وهو على شكل حلية الأتشياكاتورا، ولكن بإيقاع بطيء على نغمة (ميb) وتؤدى بالإصبع الأول على وتر دوكا، ثم تستمر الآلة في أداء مصاحبة بنموذج إيقاعي مكرر.

-من م(42: 48) جملة لحنية يظهر فيها جنس الحجاز على درجة الكردان ليكون مقام السوزناك على درجة الجهاكاه.



شكل رقم (19) مدونة آلة التشيللو في الجزء من م(42: 48)

أسلوب الأداء:

تؤدي آلة التشيللو مصاحبة ممتدة بإيقاع ( ) على درجات لحنية متعددة تبدأ بدرجة (سيb) بالإصبع الرابع على وتر (دوكا) مع لمس درجة (ريb) على وتر (نوى) بالإصبع الثاني، ولمساعدة العازف في أداء هذه الجملة بشكل جيد يراعي اتباع ترقيمات الأصابع التي يقترحها الباحث بالمدونة الموسيقية.

-من م (49: 71) إعادة حرفية للجزء من م(15: 37) وتؤدي فيها آلة التشيللو الدور السابق نفسه.

-من م(72: 80) إعادة حرفية أخرى للجزء من م(15: 22) وتؤدي فيها آلة التشيللو الدور السابق نفسه مع سكوت الآلة في م(80).

-من م(81: 84) ختام العمل بإعادة حرفية للمقدمة التي تؤديها آلة التشيللو المنفردة بالنبر في الجزء من م(2: 5).

نتائج البحث:

من واقع الدراسة التحليلية لدور آلة التشيللو في التوزيع الموسيقي لمقطوعة (الأقصر بلدنا) الغنائية ومقطوعة خان الخليلي الآلية، توصّل الباحث إلى النتائج التالية:

1) تميز دور آلة التشيللو في المقطوعتين (الغنائية والآلية) بالبساطة التكنيكية.

2) اقتصر توظيف دور آلة التشيللو في المقطوعات الغنائية المصاحبة لفرقة رضا على المصاحبة اللحنية للحن الأساسي التي كانت تؤديه آلات أخرى، والتي كانت تقوم غالبا على أداء عريض وممتد لدرجة الأساس للحن الميلودي بأسلوب (باص الأرضية) في بعض الأحيان وبأسلوب البدال نوت Bedal Note في أحيان أخرى.

3) اقتصر توظيف دور آلة التشيللو في المقطوعات الآلية المصاحبة لفرقة رضا على المصاحبة الهارمونية للحن الأساسي التي كانت تؤديه آلات أخرى وتميزت هذه المصاحبة بالبساطة الهارمونية.

4)استخدم علي إسماعيل آلة التشيللو في مساحة صوتية ضيقة تزيد قليلا على الأوكتاف بغرض إظهار المنطقة الصوتية الغليظة والطابع المتميز لصوت الآلة.

توصيات البحث: يوصي الباحث بما يلي:

1) زيادة الاهتمام بمؤلفات الموسيقى القومية المصرية لآلة التشيللو ضمن منهج الدراسات العليا، لما فيه من إثراء

لقدراتهم التكنيكية على الآلة.

2) التوسع في تدريس تكنيك آلة التشيللو وأساليب الأداء المختلفة لطلبة الكلية في مرحلة البكالوريوس والدراسات العليا، حتى يسهل عزف أعمالنا القومية وإخراجها بالشكل اللائق.

3) عمل أبحاث أخرى مكملة لموضوع البحث، مثل دور آلة التشيللو في التوزيع الموسيقي عند أندريا رايدر، وفؤاد الظاهري.. إلخ.

4) عمل ندوات موسيقية للتعرف على الموسيقى القومية المصرية وخصائصها ومميزاتها وأهم مؤلفيها وما تحويه من الروح القومية المصرية.

5) إثراء المكتبات الموسيقية بالكتب والمدونات والتسجيلات الصوتية الخاصة بالموسيقى القومية المصرية.

مراجع البحث:

1) الموسيقى: مجلة أسبوعية، العدد الثاني، في عام 1935م.

2) سمحة الخولي: القومية في موسيقى القرن العشرين، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد رقم 162، يونيو 1992.

3) زين نصار: الموسيقى المصرية المتطورة، المكتبة الثقافية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1990.

4) Valerie Walden-One Hundred Years of Violoncello-Cambridge University Press- U. K 1998

5) Dorothy Churchill Pratt and Christopher Bunting-Cello Technique-Cambridge University Press-London 1987.

ملخص البحث

كان لآلة التشيللو في بداية النصف الثاني من القرن العشرين دور مهم سواء في الأعمال الغنائية أو الآلية، حيث كانت تتحد الآلة مع آلة الكمان في أداء الألحان الأساسية وإظهار الجمل اللحنية وأداء اللزم الموسيقية في حدود الطبقة الصوتية المناسبة للآلة، ثم اختلف دور آلة التشيللو حيث لم يقتصر استخدامها في إظهار الجمل واللزم الموسيقية ومصاحبة المطرب فقط، بل ظهر للآلة دور أساسي في أداء التوزيعات والألحان المصاحبة سواء بوليفونية أو هارمونية، كما ظهر ذلك في أعمال علي إسماعيل التي كتب فيها خط لحني منفصل لآلة التشيللو مستفيدا من الأسلوب الغربي في التأليف والتوزيع. ويهدف هذا البحث إلى التعرف على الدور التي تقوم به آلة التشيللو في بعض أعمال علي إسماعيل وإلقاء الضوء على أسلوب أداء آلة وتناوله بالتحليل والشرح والتفسير، ومقترحات الباحث لمساعدة العازف على تذليل تقنياتها العزفية.

-وينقسم البحث إلى جزئين:

أولا: الإطار النظري: ويشمل نبذة تاريخية عن:

الموسيقى القومية المصرية- علي إسماعيل.

ثانيًا: الإطار التطبيقي: يتناول الباحث في هذا الإطار الدراسة التحليلية:

- التوزيع الموسيقي لرقصة (الأقصر بلدنا) "النموذج الغنائي".
- التوزيع الموسيقي لمقطوعة (خان الخليلي) "النموذج الآلي".

واختتم البحث بعرض أهم النتائج التي توصل إليها الباحث وهي:

أن دور الآلة تميز في المقطوعتين (الغنائية والآلية) بالبساطة التكنيكية والمساحة الصوتية المحدودة واقتصر توظيف دور آلة التشيللو في المقطوعات الغنائية المصاحبة لفرقة رضا على المصاحبة اللحنية وفي الموسيقى الآلية تميز بالمصاحبة الهارمونية.