" إمكانية توظيف الأغنية المصرية في تعليم العزف على آله التشيللو العربي "

أ.م.د. (ياسر السيد طه) (*)

المقدمة :

تعتبر آلة التشيللو من الآلات الموسيقية الرائدة والتي تحتل مكانة كبيرة في الموسيقى العربية سواء في التخت قديماً أو في الفرق الموسيقية حديثاً والتي استغلها الملحنون في عزف الأغاني المصرية ضمن آلات الفرق الموسيقية , وتأتي آلة التشيللو من عائلة الوتريات ذات القوس لما لها من إمكانيات عالية وصوت مميز ودور أساسي ومؤثر ضمن تكوين معظم الفرق الموسيقية ,ويعد أداء الأغاني المصرية من الأمور الممتعة والشيقة لدارسي آلة التشيللو العربي ومن المفترض أن أداء تلك الأغاني قد يساعد الدارسين في رفع مستوى أدائهم إذا تم استخدام هذه الأغاني ضمن المقررات الدراسية أو في أداء المشروعات الطلابية .

و يميل الشعب المصري بطبيعته إلى الأغنية المصرية أكثر منه للموسيقى الآلية البحتة , , وتتميز الأغنية المصرية بأنها تشتمل على الموسيقى الآلية في شكل مقدمات أو لزمات موسيقية تسبق أو تتخلل فقرات الغناء.

وقد ساهم العديد من الملحنين المصريين في الإبداع والتطور من خلال أعمالهم التي أثرت موسيقانا ، ومن هؤلاء " محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي ومحمد الموجي وبليغ حمدي وكمال الطويل , "وكان لهم الفضل في إدخال بعض الآلات الأوركسترالية في الأغنية المصرية .

مُشكلة البحث :

تبلورت مشكلة البحث من خلال ملاحظة الباحث لعدم إقبال وشغف دارسي آلة التشيللو العربي بالمعهد العالي للموسيقى العربية بالتدريبات المقررة في المنهج التقليدي المتبع والبعيدة عن ميولهم , وقد راودت الباحث فكرة أن تستنبط التدريبات من الأغاني المصرية النابعة من البيئة المحيطة والتي تصل لآذاننا من خلال أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية ,مما دعا الباحث إلى إمكانية توظيف الأغنية المصرية في تعليم العزف على آله التشيللو العربي وضع تدريبات مقترحه مستنبطه من بعض الأغاني المصرية الشائعة ، التي يحفظها ويرددها الدارسون عن ظهر قلب مما قد يشجعهم على الإقبال على دراسة الآلة ومواصلة التدريب عليها بشغف ,على أن تكون هذه الأغاني ذات مستوى رفيع وتشتمل على مهارات وتقنيات وأساليب أداء متطورة لآلة التشيللو ، والتي تحتاج للدراسة البحثية المتعمقة .

(*) أستاذ مُساعد آلة التشيللو – بالمعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون .

أهداف البحث : يهدف هذا البحث إلى :

١- وضع تدريبات مقترحه مستنبطه من بعض الأغاني المصرية لتدريس آلة التشيللو العربي بالمعهد العالي للموسيقى العربية.

٢- التعرف على المهارات الموجودة في بعض الأغاني المصرية ومحاولة اكتسابها بالتدريب.

أهمية البحث :

من تحقيق الأهداف السابقة يمكن الاستفادة بأسلوب علمي وعملي من التدريبات المقترحة المستنبطه من بعض الأغاني المصرية في رفع مستوى أداء دارسي آلة التشيللو العربي بالمعهد العالي للموسيقى العربية بل وفي الكليات الموسيقية المختلفة وبالتالي إيجاد دارس لآلة يستطيع أداء الأغاني والمقطوعات الموجودة في المقررات المتبعة بغية التوصل لأفضل مستوى للدارسين والتي تمكنه أن يكون مستقبلاً عازف محترف .

حدود البحث :

الحدود المكانية : جمهورية مصر العربية .

الحدود الزمنية : ترتبط الحدود الزمنية بعينة البحث .

الحدود الموضوعية : دارسي وعازفي آلة التشيللو العربي في الأكاديميات والمعاهد والكليات الموسيقية المختلفة .

عينة البحث :

نماذج مختارة من الأغاني المصرية لكل من (محمد عبد الوهاب ، كمال الطويل ، محمد الموجي) .

أدوات البحث :

(آلة التشيللو ، مدونات موسيقية ، تسجيلات موسيقية) .

منهج البحث :

يتبع هذا البحث ا لمنهج الوصفي بطريقة تحليل المحتوى لعينة البحث .

وينقسم البحث إلى جزئين كالتالي :

الإطار النظري ويشمل :

- أولاً : نبذة تاريخية الأغنية المصرية .

- ثانياً : نبذه عن رواد تلحين الأغنية .

الإطار العملي ويشمل :

- أولا : التحليل النظري والصيغة .

- ثانياً : التحليل المقامي .

- ثالثاً : التحليل العزفي لعينة البحث (*) ومهارات الأداء والتدريبات المقترحة .

(*) تم تدوين أعمال عينة البحث والتدريبات المقترحة على مفتاح (صول) ؛ لتأهيل الدارسين على ما هو متبع في أداء فرق الموسيقى العربية من مدونات موسيقية .

(الإطار النظري)

نبذة عن الأغنية العربية تعريفها وأنواعها :

هي منظومة كلامية موزونة شعرياً وتعبر عن فكرة معينة وتأخذ أشكالاً مختلفة تطورت عبر العصور المختلفة وهي تعتمد على المغني المنفرد أو بمساعدة مجموعة صوتية [١] .

والأغنية تعبير يشتق فيه أربعة عناصر هي) الكلمة – اللحن – الصوت المؤدي – الآلات المصاحبة (وهي وحدة مترابطة ، وهي أصل فن الغناء العربي لأن شعبها العربي في جميع أقطاره يتجه منذ الزمن الأول إلى الغناء أكثر من الموسيقى البحتة التي تعزفها الآلات دون الغناء وللغناء العربي صور متعددة من التأليف وكل نوع من هذه الصور له سماته الخاصة من حيث النظم والتأليف اللفظي والبناء اللحني وأدائه) غنائه (ليلتزم به كلاً من المؤلف والملحن والمغني يتمثل في) الدور – الأوبريت – النشيد – الأغنية بأنواعها والأغنية السينمائية فيختلف أنماطها – القصيدة – الطقطوقة – الديالوج – التريالوج (وغالباً ما تبدأ الأغنية بمقدمة موسيقية كتمهيد ولتهيئة المستمع للغناء [٢] .

أنواع الأغنية :

(أغنية دينية – أغنية شعبية – أغنية عاطفية – أغنية وطنية) .

نبذه عن رواد تلحين الأغنية :

– محمد عبد الوهاب (١٨٩٨–١٩٩١) :

ولد محمد عبد الوهاب في ١٣ مارس ١٨٩٨ في حي باب الشعرية ، وقد ألحقه والده بكتاب المسجد ثم مدرسة سلمان جاويش الابتدائية حيث بدأ تعلقه بالموسيقى والغناء ، حفظ أدوار وقصائد الرواد أمثال (سلامه حجازي ، يوسف المنيلاوي) ، ثم التحق محمد عبد الوهاب كمغني بين فصول الروايات في فرقة (الجزايرلي) وكانت أسرته ترفض التحاقه بالعمل الفني ، بعد ذلك التحق بمعهد (بيرجرين) لتعليم الموسيقى فتعلم الهارموني والتوزيع الأوركسترالي في عام ١٩٢٢م ، وقد قدم العديد من الأفلام الغنائية كانت من أنجح الأفلام في السينما المصرية مثل (لست ملاكا ورصاصة في القلب والوردة البيضاء) .

---

(١) ناهد أحمد حافظ : " الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين " ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ١٩٧٧م ، ص١٤ .

(٢) سهير عبد العظيم : " أجندة الموسيقى العربية " ، القاهرة : دار الكتب القومية ، القاهرة ، عام ١٩٨٤م ، ٦٢.

لحن لجميع المطربين والمطربات وكان يساير التطور الموسيقى في كل وقت وتأثر بالموسيقى الأوركسترالية العالمية مما كان له الأثر الأكبر في ألحانه خاصة للأغاني الطويلة.

توفى في ٣ مايو عام ١٩٩١م [١] .

دور وأسلوب محمد عبد الوهاب في الأغنية المصرية :

الاهتمام بعنصر التجديد والابتكار واستخدام الآلات الغربية الحديثة مثل الجيتار وآلات النفخ النحاسي والخشبي والآلات الإيقاعية الخشبية (الكاستنييت) ، كما في مقدمة أغنية (جفنه علم الغزل) ، وقد حشد عدد كبير من العازفين في المقدمات الموسيقية لألحانه وتميزها بالثراء الفني والصبغة الأوركسترالية ، وكان لديه الاهتمام بتوظيف بعض الآلات الموسيقية في خدمة ألحانه فقام بتوظيف آلة الجيتار مع القانون مع الكونترباص في أغنية (أنت عمري) وآلة الأكورديون والجيتار في قصيدة (غدا ألقاك) ، كما قام بالاعتماد على الآلات الكهربائية مثل الأورج لما له من إمكانيات صوتية متنوعة ومثل آلة الأكورديون الكهربائي والعود والكمان الكهربائي .

كمال الطويل (١٩٢٣-٢٠٠٣) :

ولد كمال الطويل في حي الروضة بالقاهرة ١١ أكتوبر عام ١٩٢٣م [٢] ، وقد درس الموسيقى في المعهد العالي للموسيقى المسرحية وكان أول لحن له غناه عبد الحليم حافظ كان قصيدة (لقاء) ثم (سمراء يا حلم الطفولة) ، وقد عمل بالإذاعة لفترة قدم خلالها برنامج عالم الموسيقى الذي كان يستعرض فيه للمستمع نماذج من الموسيقى العالمية ويقوم بشرحها والتعليق عليها وبذلك أصبح لديه مخزون من تراث الموسيقى العالمية ، وقد لحن للعديد من المطربات مثل أم كلثوم في (والله زمان يا سلاحي) كما اشترك في ألحان فيلم رابعة العدوية وقدم بعض الألحان للسينما مثل (ياواد يا تقيل) غناء سعاد حسني ولحن لشادية (أنا جنبك بنسى الدنيا) ، كما لحن لمحمد قنديل (يارايحين الغورية) ولعزيزة جلال (من حقك تعاتبني) ولوردة الجزائرية (في شرع مين وبكرة يا حبيبي) ولحن لفايزة أحمد (أنا اللي تستناني والنار القايدة) ولحن لنجاة الصغيرة (لك وحدك وقل أدعوا الله) ، ويعتبر كمال الطويل من الملحنين أصحاب الفكر المتجدد والمتطور دائماً ، وقد توفى كمال الطويل في شهر مارس عام ٢٠٠٣م.

---

(١) خالد حسن عباس : " "دراسة تحليلية لأسلوب محمد عبد الوهاب في تلحين القصيدة " ، رسالة ماجستير غير منشورة،كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان عام ١٩٩٥م ، ٢٠ – ٣١ .

(٢) منى عبد العزيز آمين : " دراسة تحليلية لمؤلفات كمال الطويل – الأغنية المصرية " ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، عام ١٩٩٥م ، ١٩ – ٢٥ .

دور وأسلوب كمال الطويل في الأغنية المصرية :

الاهتمام بعنصر التجديد والابتكار في صياغة الأغنية المصرية ، حشد عدد كبير من العازفين في ألحانه وتميزها بالثراء الفني والصبغة الأوركسترالية ، وقد تجلى أسلوبه في اللألحان التي واكبت فترة ثورة ٢٣يوليو وهو من أهم العوامل التي أثرت على تغير نمط الأغنية في هذه الفترة التي غالبا ماتحتوي على طابع وطني وحماسي ، كما اهتم باستخدام مجموعات كبيرة من الأصوات البشرية مع استخدام مجموعات من آلات الكمان والشيللو والكونترباص وآلات النفخ الخشبي وآلة التمباني لتعبر عن القوة في أغاني الثورة ، ولا نغفل دور من عاصره من الموزعين وأثروا بشكل فعال في صياغة هذه ومنهم (أندريه رايدر ، علي إسماعيل).

محمد الموجي (١٩٢٣-١٩٩٥) :

اسمه محمد أمين محمد الموجي ولد في ٤ مارس عام ١٩٢٣ م (ببيلا) محافظة كفر الشيخ [١] ، تجلت موهبته منذ صباه حيث حفظ أغاني أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب كما حفظ إنشاد المداحين ، في عام ١٩٤٩ بدأت مسيرته الفنية وأُعتمد كملحن بالإذاعة عام ١٩٥٠ وكان يقدم ألحانه من خلال ركن الأغاني الشعبية ، وفي عام ١٩٥١م تعرف على عبد الحليم حافظ ولحن له (ظالم وصافيني مرة وتقوللي بكرة) ثم لحن لأم كلثوم (إسأل روحك وللصبر حدود وحانة الأقدار والرضا والنور وملاك يا مصري) ، كما لحن لنجاة الصغيرة (أما براوه وعيون القلب) ولحن لشادية (شباكنا ستايرة حرير) ولحن لمحرم فؤاد (رمش عينه وأنت عني بعيد) ولحن لصباح (قلبي يهواك والدوامة والراجل ده حيجنني) ولحن (يا أحلى اسم في الوجود) لنجاح سلام ولحن لفايزة (أنا قلبي إليك ميال ويا تمر حنة ويا أمه القمر ع الباب) ، ولحن للفنانة وردة (مستحيل وأكدب عليك) ، وقد توفى عام ١٩٩٥.

دور وأسلوب محمد الموجي في الأغنية المصرية :

تأثر الموجي في صياغته لبعض ألحانه باستماعه للموسيقى العالمية فنجدها ذات طابع أوركسترالي وعميق ومبهر مثل أغنية (جبار ولو كنت يوم أنساك) ، كما يتميز باستخدامه لآلات النفخ الخشبي والنحاسي وكذلك استخدامه لمجموعة الوتريات والشيللوهات والكونترباص في مقدمة (جبار) مع إعطاء دور بارز في مقدمة هذا العمل لآلة (البنجز) الإيقاعية ، ولا نغفل دور من عاصره من الموزعين وأثروا بشكل فعال في صياغة ألحانه ومنهم (اندريه رايدر وعلي إسماعيل وشعبان أبو السعد) .

---

(١) إلهام محمد الموجي : " أسلوب محمد الموجي في صياغة الأغاني المصرية – دراسة تحليلية " ، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، عام ١٩٩٤م ، ص٢٧ – ٣٣ .

(الإطار العملي)

- أغنية عاشق الروح

شكل رقم (١)

١- **اسم ملحن الأغنية :** محمد عبد الوهاب .

٢- **المقام** :- نهاوند على درجة الراست (دو).

٣- **الميزان** :- $\frac{4}{4}$.

٤- **نوع الضرب** :- فوكس.

٥- **المساحة الصوتية**: أوكتافين وأربعة نغمات أي من درجة اليكاه إلى درجة جواب الكردان (صول١ - دو٢).

شكل رقم (٢)

المساحة الصوتية أغنية عاشق الروح

التحليل العام : تتكون من (٣٢) مازورة في مقام النهاوند على درجة الراست (دو) وأحيانا يلمس بجنس العجم وجنس الكرد على درجة النوى (صول).
وهي عبارة عن (١٦) مازورة يتم تكرارهم وتنتهي في المقام الأساسي النهاوند.

التحليل التفصيلي :-

- من م (١ - ٤) عبارة إستهلالية وهي مازورة تكرر أربع مرات استعدادا لأداء المقدمة وهي في مقام نهاوند على درجة الراست (دو) مع لمس جنس العجم على درجة اليكاه (صول١).
- من م (٥ -١٠) وتنقسم إلى عبارتين:
- العبارة الأولى من م (٥ - ٧) في جنس النهاوند على درجة الراست (دو) مع ذكر حساس الجنس درجة الكوشت (سي♭١) ، والعبارة في صيغة سؤال في م (٥، ٦) وتنتهي بالجواب في م(٧).
- العبارة الثانية من م (٨ - ١٠) في جنس النهاوند على درجة الراست (دو) مع التلوين بجنس العجم على درجة النوى (صول) ، والعبارة في صيغة سؤال في م(٨، ٩) وتنتهي بالجواب في م (١٠).
- من م (١١ - ١٨) جملة تنقسم إلى عبارتين:
- العبارة الأولى من م (١١ - ١٤) في مقام النهاوند على درجة الكردان (دو١) مع لمس جنس حجاز السهم (صول١).
- العبارة الثانية من م (١٥ - ١٨) تكرار للعبارة الأولى.
- من م (١٩ - ٣٢) تكرار للموازير من م (١ - ١٤).

التظليل:

- في بداية كل مازورة من الموازير (١ ، ٢، ٣ ، ٤) ديمنويندو Dimi أي أن الصوت متدرج من القوة للضعف ينتهي في نهاية كل مازورة.
- م (٥ ، ٦ ، ٨ ، ٩) أداء متوسط القوة MF. .
- م (٧) أداء بقوة FF. .
- م (١٠) أداء خافت متدرج إلى قوي وينتهي بخفوت (< >).
- من م (١١ - ١٨) أداء بقوة F. .
- من م (١٩ :٣٢) تكرار للموازير من م (١ - ١٤).

التحليل العزفي :

- في م (١) أتشكاتورا Atchicatura ثلاثية صاعدة مكونة من ثلاثة نغمات (يكاه ، عشيران ، كوشت) (صول١ ، لا١ ، سي♮١) مع الركوز على الدرجة الأساسية الراست (دو) .
- في م (٢١) الانتقال إلى الوضع الرابع على وتر اليكاه (صول١) لأداء درجة الكرد (مي♭) بواسطة الإصبع الثاني ثم لأداء درجة الدوكاه (ري) بواسطة الإصبع الأول ثم درجة (صول) وتر مطلق ، والأداء كله بأسلوب الديتاشيه .
- يستخدم أسلوب الفيبراتو Vibrato على كل الدرجات الأساسية في م (١).
- الموازير (٢، ٣، ٤) تكرار للمازورة (١).
- الموازير (٥، ٦، ٧، ٨، ٩) في م (٥) الانتقال إلى الوضع الرابع على وتر(ري) ثم في م (٦) الانتقال إلى الوضع الثالث على وتر(ري) أداء بعظمة Grndioso مستخدماً شكل الديتاشيه والمازورة (٦، ٩) مع استخدام تأخير النبر سينكوب Syncope .
- في م (٧) أداء مسافة الثانية المتتالية بشكل سلمي صاعد على إيقاع مستخدماً أسلوب الديتاشيه.
- في م (٤٩) جليساندو Glissando صاعد بالإصبع الرابع من درجة الراست (دو) إلى الوضع الرابع لأداء درجة الكرد (مي) بأسلوب الليجاتو.
- في م (١٠) الانتقال إلى الوضع الرابع على وتر(ري) ثم الانتقال إلى الوضع الثالث على وتر(ري) يؤدى بنعومة Dolce في الوضع الأول بأسلوب الليجاتو .
- في م (١١) أداء إستاكاتو Staccato مستخدماً السينكوب.
- في م (٢١٢) الإنتقال للوضع الرابع بواسطة الإصبع الأول لأداء درجة الحسيني (لا١).
- في م (٢١٢) أداء إستاكاتو في وحدة في نفس اتجاه ضربة القوس الصاعد وباقي المازورة بأسلوب الديتاشيه.
- المازورة (١٣) يعود إلى الوضع الأول لأداء درجة الماهوران (فا١) ثم أداء إستاكاتو على الشكل الإيقاعي .
- في م (١٤) نفس الشكل الإيقاعي وأسلوب أداء الإستاكاتو وينهي المازورة في (٢١٤) بأداء نغمات أربيجيه على مقام النهاوند على درجة الكردان (دو١) منتقلاً للوضع الرابع في م (٣١٤) بواسطة الإصبع الثالث لأداء درجةالماهور (سي).
- من م (١٥ - ١٨) تكرار للموازير من (١١ - ١٨).
- من م (١٩ - ٣٢) تكرار للموازير من (١ - ١٤).

(تدريبات على أغنية عاشق الروح) :

وفيما يلي التدريبات المستنبطة من أغنية عاشق الروح :

- **التدريب الأول :**

– يهدف هذا التدريب لاكتساب مهارة أداء الأتشكاتورا الثلاثية الصاعدة على مختلف الأوتار والأوضاع وبالتالي اختلاف الترقيم كما هو موجود في الموازير من(١– ٤)، من(١٩–٢٢).

شكل رقم (٣)

التدريب الأول المستنبط من أغنية عاشق الروح

- ويؤدى الدارس التدريب في سرعة بطيئة أولا ثم يكرره عدة مرات ، على أن تتزايد السرعة تدريجياً .

وقبل أن يؤدي الدارس التدريب الأول يتم تبسيطه بشكل متدرج في الصعوبة كما هو موضح في النماذج التالية بالشكل رقم (٤، ٥ ، ٦).

شكل رقم (٤)

لتأهيل الدارس أداء التدريب الأول

شكل رقم (٥)

لتأهيل الدارس أداء التدريب الأول

شكل رقم (٦)

لتأهيل الدارس أداء التدريب الأول

- **التدريب الثاني :**

– يهدف هذا التدريب لاكتساب مهارة أداء الديتاشيه على مختلف الأوتار والأوضاع وبالتالي اختلاف الترقيم كما هو موجود في م (٧، ٢٥).

شكل رقم (٧)

التدريب الثاني المستنبط من أغنية عاشق الروح

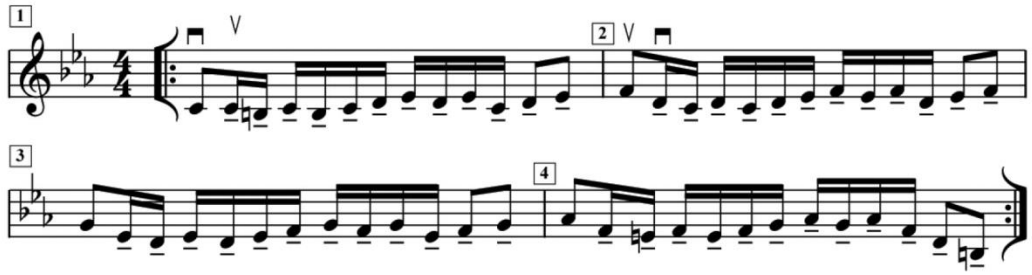
- ويؤدى الدارس التدريب في سرعة بطيئة أولا ثم يكرره عدة مرات ، على أن تتزايد السرعة تدريجياً ومن مناطق القوس المختلفة (كعب ونصف وطرف).
- وقبل أن يؤدي الدارس التدريب الثاني يفضل تبسيطه بشكل متدرج في الصعوبة كما هو موضح في النماذج التالية بالشكل رقم (٨ ، ٩ ، ١٠).

شكل رقم (٨)

لتأهيل الدارس أداء التدريب الثاني

شكل رقم (٩)

لتأهيل الدارس أداء التدريب الثاني



شكل رقم (١٠)

لتأهيل الدارس أداء التدريب الثاني

- **التدريب الثالث :**
- - يهدف هذا التدريب لاكتساب مهارة أداء الجليساندو الصاعد من نغمة لأخرى على مختلف الأوتار وبالتالي اختلاف الترقيم كما هو موجود في الموازير من (٩، ٢٧).

شكل رقم (١١)

التدريب الثالث المستنبط من أغنية عاشق الروح

- ويؤدى الدارس التدريب في سرعة بطيئة أولا ثم يكرره عدة مرات ، على أن تتزايد السرعة تدريجياً.
- وقبل أن يؤدي الدارس التدريب الثالث يتم تبسيطه بشكل متدرج في الصعوبة كما هو موضح في النموذج التالي بالشكل رقم (١٢).

شكل رقم (١٢)

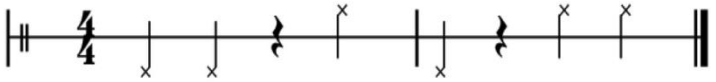
لتأهيل الدارس أداء التدريب الثالث

- أغنية أسمر يا أسمراني :

شكل رقم (١٣)

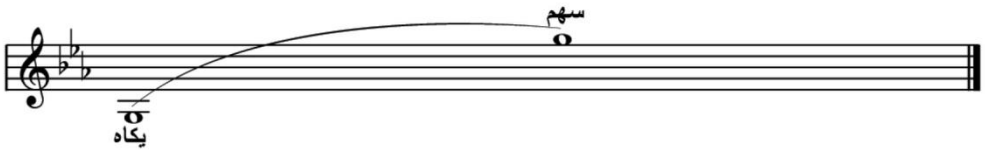
أغنية أسمر يا أسمراني

- **اسم ملحن الأغنية** : كمال الطويل.
- **المقام** : حجاز مصور على درجة الراست (دو) مع إظهار مقام النهاوند المرصع على درجة اليكاه (صول١).
- **الميزان** : $\frac{4}{4}$.
- **نوع الضرب** : من م (١- ٨)، من م (٣١- ٣٨) إيقاع مصمودي كبير.



- ومن م (٩- ٣٠) إيقاع مقسوم .

٥- **المساحة الصوتية** : أوكتافين أي من درجة اليكاه إلى درجة السهم (صول١ - صول١).



شكل رقم (١٤)

المساحة الصوتية أغنية أسمر يا أسمراني

التحليل العام : تتكون من (٣٨) مازورة في مقام الحجاز المصور على درجة الراست (دو). والمقدمة مكونة من ثلاثة أفكار:-

- **الفكرة الأولى** من م (١- ٨) وهي جملة مقسمة إلى عبارتين وكل عبارة مكونة من (٤) موازير وتكرارهم .
- **الفكرة الثانية** من م (٩- ٣٠) وهي مكونة من ثلاثة جمل :
- الجملة الأولى من م (٩- ١٦) وهي جملة مقسمة إلى عبارتين وكل عبارة مكونة من (٤) موازير وتكرارهم .
- الجملة الثانية من م (١٧- ٢٤) وهي جملة مقسمة إلى عبارتين وكل عبارة مكونة من (٤) موازير وتكرارهم .
- الجملة الثالثة من م (٢٥- ٣٠) وهي جملة مكونة من (٦) موازير ومقسمة إلى عبارتين وكل عبارة مكونة من (٣) موازير وتكرارهم مستخدما أسلوب تأخير النبر Syncope في التكرار.
- **الفكرة الثالثة** من م (٣١- ٣٨) وهي تكرار للفكرة الأولى .

التحليل التفصيلي :-

تتكون من (٣٨) مازورة في مقام الحجاز كار على درجة الراست(دو).
مكونة من ثلاثة أفكار:-

- **الفكرة الأولى** من م (١- ٨) وهي جملة مقسمة إلى عبارتين:
- العبارة الأولى من م (١- ٤) في مقام الحجاز على درجة الراست (دو) مع الركوز على الدرجة الخامسة السهم(صول١).
- العبارة الثانية من م (٥- ٨) وهي تكرار للعبارة الأولى .
- **الفكرة الثانية** من م (٩-٣٠) وهي مكونة من ثلاثة جمل :

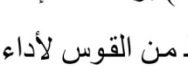
- الجملة الأولى من م (٩-١٦) وهي جملة مكونة من (٨) موازير ومقسمة إلى عبارتين :
- العبارة الأولى من م (٩ - ١٢) في جنس النهاوند على درجة النوى (صول).
- العبارة الثانية من م (١٣- ١٦) وهي سيكونس درجة هابطة للعبارة الأولى وهي في جنس النهاوند على درجة الجهاركاه (فا).
- الجملة الثانية من م (١٧- ٢٤) وهي جملة مكونة من (٨) موازير ومقسمة إلى عبارتين :
- العبارة الأولى من م (١٧- ١٨) في جنس النهاوند على درجة الجهاركاه (فا) - من م (١٩- ٢٠) فهو جنس صبا زمزمة على عربة البوسليك (مي ♮).
- العبارة الثانية من م (٢١- ٢٤) وهي تكرار للعبارة الأولى.
- الجملة الثالثة من م (٢٥- ٣٠) وهي جملة مختصرة مكونة من (٦) موازير ومقسمة إلى عبارتين مختصرتين وكل عبارة مكونة من (٣) موازير وتكرارهم:-
- العبارة الأولى من م (٢٥- ٢٧) في جنس الحجاز على درجة الراست (دو).
- العبارة الثانية من م (٢٨-٣٠) وهي تكرار للعبارة الأولى ولكن بأسلوب السينكوب.

الفكرة الثالثة من م (٣١- ٣٨) وهي تكرار للفكرة الأولى.

التظليل:

- من م (١- ٨) أداء يغلب عليه طابع القوة Forte.
- من م (٩-٣٠) أداء بقوة متوسطة Mezzo Forte.
- من م (٣١- ٣٨) أداء يغلب عليه طابع القوة Forte .

التحليل العزفي :-

- في م (١١) البدايه في الوضع الثاني لأداء نغمه راست (دو١) بواسطة الإصبع الثالث على وتر(صول) ويغلب عليه الرشاقة ويستخدم فيه الثلث الأوسط من القوس لأداء إيقاع  مستخدما أسلوب الديتاشيه وينتهي على عربة الزيركولة (ري♭) مستخدما أسلوب الإستاكاتو لأدائها، ويعتبر هذا الشكل هو التيمة الأساسية Main Them التي بنيت عليها هذه المقدمة لذا نجده يتكرر في م (١٣، ١٥، ١٧، ١٣١، ١٣٣، ١٣٥، ١٣٧).
- في م (٢) الانتقال إلى الوضع الأول لأداء نغمه الحسيني(لا) بواسطة الإصبع الأول على وتر(صول)
- في م (٤) يستخدم أسلوب الإستاكاتو الطائر Flying Staccato وينتهي بأداء مهارة التريل بواسطة الإصبع الأول ثاني على درجة النوي(صول١) في الوضع الثالث على وتر(صول) وتتكرر هذه المازورة في م (٨، ٣٤، ٣٨).
- في م (٩:١٧) الانتقال إلى الوضع االرابع على وتر(ري) بواسطة الإصبع الرابع ، ثم ينتقل في م (١٤) لأداء نغمه الحصار (لا) بواسطة الإصبع الثاني في الوضع الثالث على وتر(ري). في م (١٥) ينتقل إلى الوضع االرابع على وتر(ري) نغمه لأداء عجم(سي)♭ بواسطة الإصبع الثاني
- في م (١٣١٨) وفي م (١٣٢٢) أداء حلية الجروبيتو الثلاثية من أسفل لأعلى على عربة الحصار (لا♭) في الوضع الثالث.
- في م (٢٧٢) أداء مهارة التريل بواسطة الإصبع الثاني الرابع على درجة العجم عشيران (سي♭١) تليها أتشكاتورا ثنائية صاعدة مكونة من درجتي العشيران والعجم عشيران (لا١، سي♭١) وتكرر في م(٢٣٠).

- من م (٢٨-٣٠) تكرار للموازير من م (٢٥- ٢٨)

(تدريبات على أغنيه أسمر يا أسمراني) :

وفيما يلي التدريبات المستنبطة من أغنية أسمر يا أسمراني :

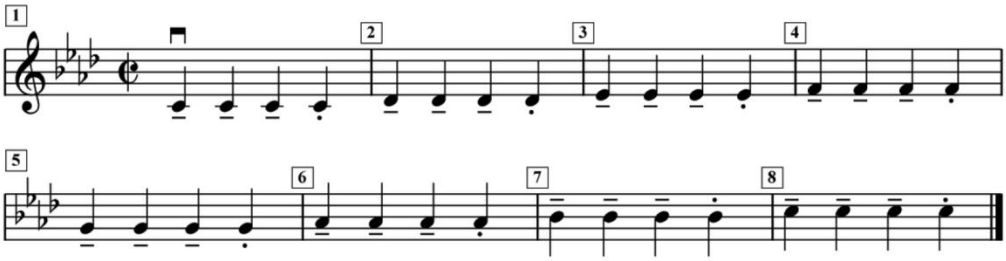
- **التدريب الأول :**

– يهدف هذا التدريب لاكتساب مهارة أداء الديتاشيه المصحوب بنغمة إستاكاتو وذلك من الثلث الأوسط من القوس وعلى مختلف الأوتار والأوضاع وبالتالي اختلاف الترقيم وأيضا بإتجاهات القوس المختلفة كما هو موجود في م(١، ٣، ٥، ٧، ٣١، ٣٣، ٣٥، ٣٧).

شكل رقم (١٥)

التدريب الأول المستنبط من أغنية أسمر يا أسمراني

- ويؤدى الدارس التدريب في سرعة بطيئة أولا ثم يكرره عدة مرات ، على أن تتزايد السرعة تدريجياً .
- وقبل أن يؤدي الدارس التدريب الأول يتم تبسيطه بشكل متدرج في الصعوبة كما هو موضح في النماذج التالية بالشكل رقم (١٦، ١٧).



شكل رقم (١٦)

لتأهيل الدارس أداء التدريب الأول

شكل رقم (١٧)

لتأهيل الدارس أداء التدريب الأول

- يؤدي الدارس النموذجين السابقين بالشكل رقم (١٠٣، ١٠٤) لاكتساب مهارة أداء الديتاشيه المتبوع بنغمة إستاكاتو كما هو موضح بالتدريب الأول وذلك من المنطقة الوسطى من القوس وعلى مختلف الأوتار والأوضاع وبالتالي اختلاف الترقيم.
- **التدريب الثاني :**

– يهدف هذا التدريب لاكتساب مهارة أداء الإستاكاتو الطائر المصحوب بأداء مهارة التريل وذلك على مختلف الأوتار والأوضاع وبالتالي اختلاف الترقيم كما هو موجود بالمقدمة في م (٤، ٨، ٣٤، ٣٨).

-

شكل رقم (١٨)

التدريب الثاني المستنبط من أغنية أسمر يا أسمراني

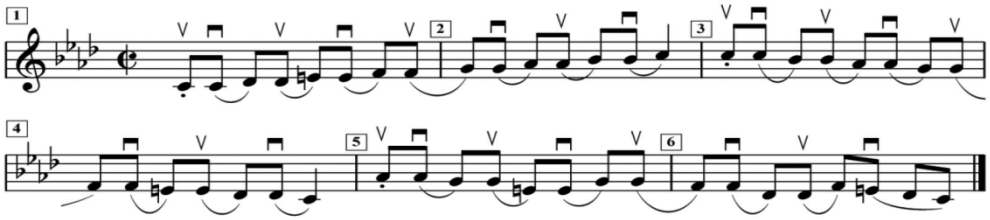
- ويؤدى الدارس التدريب في سرعة بطيئة أولا ثم يكرره عدة مرات ، على أن تتزايد السرعة تدريجياً والإستاكاتو الطائر يجب أن يكون من الربع الأسفل من القوس أما النغمة التي عليها التريل فتؤدى بمعظم مساحة القوس .
- وقبل أن يؤدي الدارس التدريب الثاني يتم تبسيط التدريب السابق والتدرج في الصعوبة بأداء النموذج التالي كما هو موضح بالشكل رقم (١٩).

شكل رقم (١٩)

لتأهيل الدارس أداء التدريب الثاني

- **التدريب الثالث :**

يهدف هذا التدريب لاكتساب مهارة شكل القوس كما هو موجود بالمقدمة في م (٢٨، ٢٩).



شكل رقم (٢٠)

التدريب الثالث المستنبط من مقدمة أغنية أسمر يا أسمراني

- ويؤدى الدارس التدريب في سرعة بطيئة أولا ثم يكرره عدة مرات ، على أن تتزايد السرعة تدريجياً .

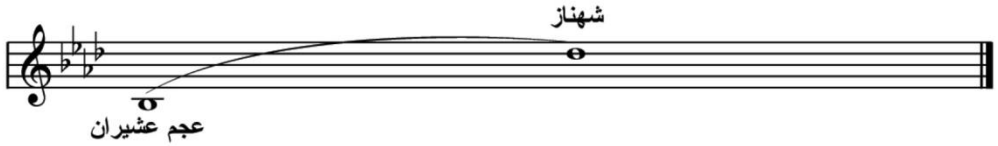
- أغنية صافيني مرة :

شكل رقم (٢١)

مقدمة أغنية صافيني مرة

- **إسم ملحن الأغنية** :- محمد الموجي.
- **المقام** :- حجاز كار كرد على درجة الراست (دو).
- **الميزان** :- $\frac{4}{4}$.
- **نوع الضرب** :- رومبا مصري.

٥- **المساحة الصوتية**: أوكتاف ودرجتين أي من عربة العجم عشيران إلى عربة الشهناز(سي♭١ - ري♭٢).



شكل رقم (٢٢)

المساحة الصوتية أغنية صافيني مرة

التحليل العام : تتكون من (٣٨) مازورة في مقام الحجاز كار كرد على درجة الراست (دو).
و مكونة من فكرة وتكرارها:-

- **والفكرة الأولى** من م (١ - ١٩٤) وتتكون من جملتين وعبارة :-
- الجملة الأولى من م (١ - ٨١) وتنقسم إلى عبارتين وكل عبارة مكونة من(٤) موازير وتكرارهم.
- الجملة الثانية من أناكروز م (٩- ١٥٤) وتنقسم إلى عبارة من مازورتين وتكرارهم ثم عبارة مكونة من (٣) موازير.
- العبارة الأخيرة في الفكرة الأولى من م (١٦١ - ١٩٤) وتتكون من(٤) موازير.
- **الفكرة الثانية** من م (٢٠١ - ٣٨٤) وهي تكرار للفكرة الأولى مع التلوين والتنويع ببعض النغمات الكروماتيكية كما في م (٢١، ٢٣، ٢٥، ٢٧).

التحليل التفصيلي :

تتكون من (٣٨) مازورة في مقام الحجاز كار كرد على درجة الراست (دو).
والمقدمة مكونة من فكرة وتكرارها:-

- **والفكرة الأولى** من م (١ - ١٩٤) وتتكون من جملتين وعبارة :-
- الجملة الأولى من م (١ - ٨١) وهي في مقام الحجاز كار كرد مع الركوز على الدرجة الخامسة من المقام النوى (صول).
- الجملة الثانية من أناكروز م (٩- ١٥٤) وهي استعراض لمقام الحجاز كار كرد على درجة الراست (دو) هبوطا مع التلوين بنغمة الحسيني (لا♭) ثم الركوز على درجة أساس المقام الراست (دو).

- العبارة الأخيرة في الفكرة الأولى من م (١٦١- ١٩٤) وتتكون من(٤) موازير وهي أيضا استعراض لمقام الحجاز كار كرد على درجة الراست (دو) هبوطا والركوز على درجة أساس المقام الراست (دو).
- **الفكرة الثانية** من م (٢٠١- ٣٨٤) وهي تكرار للفكرة الأولى مع التلوين والتنويع ببعض النغمات الكروماتيكية كما في م (٢١، ٢٣، ٢٥، ٢٧).

التظليل :

- في بداية كل مازورة من الموازير (١ ، ٣، ٥ ، ٧) كريشيندو Cres أي أن الصوت متدرج من الضعف للقوة ينتهي في بداية المازورة التي تليها.
- من أناكروز م (٩- ١٨) أداء متوسط القوة MF. .
- م (١٩) أداء يغلب عليه طابع القوة Forte.
- م (٢٠- ٣٨) تكرار للموازير من (١- ١٩) .

التحليل العزفي :-

- من م (١١- ٨١) الأداء كله في الوضع الثاني علي وتر (ري) بواسطة الإصبع الثالث لأداء نغمه النوي (صول)ويؤدى باستخدام كل مساحة القوس لأداء تعبير الكريشيندو Cres .

- في أناكروز م (٩) يبدأ باستخدام درجات سلمية صاعدة من درجة العجم عشيران (سي١♭) إلى درجة العجم (سي♭) مستخدما أسلوب الليجاتو.

- من م (٩- ١٣١) ينتقل الي الوضع الرابع علي وتر (ري) بواسطة الإصبع الثاني لأداء نغمه العجم (سي♭) ينتقل الي الوضع الثالث علي وتر (ري) ثم يستخدم أسلوب الثانيات اللحنية المتتابعة هبوطا.

- في م (١٦، ١٨، ١٩) يستخدم أسلوب الإستاكاتو من منطقة كعب القوس.

- في م (١٧) ينتقل إلى الوضع الرابع علي وتر (ري) بواسطة الإصبع الثالث لأداء نغمه الكردان (دو) ثنائيات لحنية متتابعة هبوطا بإستخدام الشكل الإيقاعي .
- من م (٢٠١- ٣٨٤) وهي تكرار للموازير من (١١- ١٩٤) مع التلوين والتنويع ببعض النغمات الكروماتيكية هبوطا كما في م (٢١، ٢٣) وصعودا كما في م(٢٥، ٢٧) وهي محاكاة في صيغة سؤال وجواب.
- يستخدم أسلوب الفيبراتو على كل النغمات الطويلة كما في م (١، ٣، ٥، ٧، ٢٠، ٢٢، ٢٤، ٢٦).

(تدريبات على أغنية صافيني مرة) :

وفيما يلي التدريبات المستنبطة من أغنية صافيني مرة :

- **التدريب الأول :**

– يهدف هذا التدريب لاكتساب مهارة أداء الثانيات اللحنية المتتابعة كما هو موجود من م (٩– ١٣)،وفي م (١٧) ومن م(٢٦– ٣٢) وفي م(٣٦).

شكل رقم (٢٣)

التدريب الأول المستنبط من أغنية صافين مرة

- ويؤدى الدارس التدريب في سرعة بطيئة ثم يكرره عدة مرات ، على أن تتزايد السرعة تدريجياً.
- وقبل أن يؤدي الدارس التدريب الثالث يتم أداء النماذج التالية بالشكل رقم (٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦) وذلك لتأهيل الطلاب لأداء التدريب الأول.

شكل رقم (٢٤)

لتأهيل الدارس أداء التدريب الأول

شكل رقم (٢٥)

لتأهيل الدارس أداء التدريب الأول

شكل رقم (٢٦)

لتأهيل الدارس أداء التدريب الأول

- **التدريب الثاني :**

– يهدف هذا التدريب لاكتساب مهارة أداء الدرجات الكروماتيكية هبوطا وصعودا وذلك كما هـو موجود في م (٢١، ٢٣، ٢٥، ٢٧).

شكل رقم (٢٧)

التدريب الثاني المستنبط من أغنية صافين مرة

- ويؤدى الدارس التدريب في سرعة بطيئة أولا ثم يكرره عدة مرات ، على أن تتزايد السرعة تدريجياً.
- وقبل أن يؤدي الدارس التدريب الرابع يتم تبسيطه بشكل متدرج في الصعوبة كما هو موضح في النماذج التالية بالشكل رقم (٢٨، ٢٩) وذلك لتأهيل الطلاب لأداء التدريب الثاني.

شكل رقم (٢٨)

لتأهيل الدارس أداء التدريب الثاني

شكل رقم (٢٩)

لتأهيل الدارس أداء التدريب الثاني

نتائج البحث :

بعد العرض السابق لموضوع البحث يمكن أن نستخلص في الأداء العملي للأغاني ما نشأت عنه بعض الصعوبات الناتجة لما تحتويه من صعوبات تكنيكيه وأساليب أداء مختلفة ، لذا رأى الباحث أن تقديم تدريبات مقترحة مستنبطه من بعض الأغاني المصرية لكبار الملحنين عينه البحث تساعد عازف التشيللو على إجادة أداء هذه الأغاني و سيسهم بشكل واضح في تذليل الصعوبات في اليد اليمني واليد اليسري من خلال اقتراح خطوات يقوم بها أستاذ الآلة .

تطبيق هذه الأساليب على موسيقانا العربية يعود بالفائدة على دارسي الآلة مما يكسب الدارسين تعدد أساليب الأداء سلالم وأربيجات وأشكال التقويس والحليات ، ومدى صوتي يصل في بعض الأحيان إلى ثلاث أوكتافات العديد من المهارات التي سوف يحتاجونها في مستقبلهم العلمي والعملي .

من تحقيق الأهداف السابقة يمكن الاستفادة بأسلوب علمي وعملي من التدريبات المقترحة المستنبطة من بعض الأغاني المصرية في رفع مستوى أداء دارسي آلة التشيللو العربي بالمعهد العالي للموسيقى العربية بل وفي الكليات الموسيقية المختلفة وبالتالي إيجاد دارس لآلة يستطيع أداء الأغاني والمقطوعات الموجودة في المقررات المتبعة بغية التوصل لأفضل مستوى للدارسين والتي تمكنه أن يكون مستقبلا عازف محترف .

المقترحات والتوصيات :

في نهاية هذا البحث يأمل الباحث أن تنال هذه الدراسة اهتمام القائمين على التعليم الموسيقي في مصر بصفة عامة , واهتمام القائمين على دراسة آلة التشيللوبصفة خاصة , وفيما يلي بعض المقترحات التي يرى الباحث أنها من الممكن أن تساهم في تحقيق أهداف هذا البحث :

حث كل القائمين بتدريس آلة التشيللو العربي على وضع برامج متطورة تشمل التقويس والترقيم المناسب لمستوى الدارسين في المراحل الدراسيه المختلفه.

الاهتمام والاستفادة من بعض الأساليب المختلفة لبعض المدارس العالمية لآلة التشيللو الغربي لما لها من دور هام في وضع أساس للتكنيك عند الدارسين ,وذلك للنهوض والارتقاء بأسلوب العزف على آلة التشيللو العربي , ويرى الباحث أن تطبيق هذه الأساليب على موسيقانا العربية يعود بالفائدة على دارسي الآلة مما يكسب الدارسين العديد من المهارات التي سوف يحتاجونها في مستقبلهم العلمي والعملي.

- إجراء مثل هذه التجارب على جميع الآلات العربية للنهوض بمستوى دارسي الآلات العربية بصفة عامة .

قائمة المراجع :

أ- الكتب :

١- سهير عبد العظيم : ***" أجندة الموسيقى العربية "*** ، القاهرة : دار الكتب القومية ، القاهرة ، عام ١٩٨٤م .

٢- عبد الحميد توفيق زكى : ***" التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية "*** , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة ، عام ١٩٩٥م .

ب- الرسائل العلمية :

١- إلهام محمد الموجي : ***" أسلوب محمد الموجى فى صياغة الأغانى المصرية، دراسة تحليلية "*** ، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، عام ١٩٩٤م .

٢- خالد حسن عباس : ***" دراسة تحليلية لأسلوب محمد عبد الوهاب فى تلحين القصيدة"*** ، رسالة ماجستير غير منشورة،كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان عام ١٩٩٥م .

٤- منى عبد العزيز آمين : ***" دراسة تحليلية لمؤلفات كمال الطويل – الأغنية المصرية "*** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، عام ١٩٩٥م .

٥- ناهد أحمد حافظ : ***" الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين "*** ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ١٩٧٧م.

مُلخص البحث :

أ.م.د. (ياسر السيد طه) (*)

تعتبر آلة التشيللو من الآلات الموسيقية الرائدة والتي تحتل مكانة كبيرة في الموسيقى العربية سواء في التخت قديماً أو في الفرق الموسيقية حديثاً والتي استغلها الملحنون في عزف الأغاني المصرية ضمن آلات الفرق الموسيقية , ويعد أداء الأغاني المصرية من الأمور الممتعة والشيقة لدارسي آلة التشيللو العربي ومن المفترض أن أداء تلك الأغاني قد يساعد الدارسين في رفع مستوى أدائهم إذا تم استخدام هذه الأغاني ضمن المقررات الدراسية أو في أداء المشروعات الطلابية .

ويرى الباحث ميل الشعب المصري بطبيعته إلى الأغنية المصرية أكثر منه للموسيقى الآلية البحتة , و تبلورت مشكلة البحث من خلال ملاحظة الباحث لعدم إقبال وشغف دارسي آلة التشيللو العربي بالمعهد العالي للموسيقى العربية بالتدريبات المقررة في المنهج التقليدي المتبع والبعيدة عن ميولهم , وقد راودت الباحث فكرة أن تستنبط التدريبات من الأغاني المصرية النابعة من البيئة المحيطة والتي تصل لآذاننا من خلال أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية ,مما دعا الباحث إلى إمكانية توظيف الأغنية المصرية في تعليم العزف على آله التشيللو العربي وضع تدريبات مقترحه مستنبطه من بعض الأغاني المصرية الشائعة التي يحفظها ويرددها الدارسون عن ظهر قلب مما قد يشجعهم على الإقبال على دراسة الآلة ومواصلة التدريب عليها بشغف ,على أن تكون هذه الأغاني ذات مستوى رفيع وتشتمل على مهارات وتقنيات وأساليب أداء متطورة لآلة التشيللو ,والتي تحتاج للدراسة البحثية المتعمقة ، و يمكن الاستفادة بأسلوب علمي وعملي من التدريبات المقترحة المستنبطة من بعض الأغاني المصرية في رفع مستوى أداء دارسي آلة التشيللو العربي بالمعهد العالي للموسيقى العربية بل وفي الكليات الموسيقية المختلفة وبالتالي إيجاد دارس لآلة يستطيع أداء الأغاني والمقطوعات الموجودة في المقررات المتبعة بغية التوصل لأفضل مستوى للدارسين والتي تمكنه أن يكون مستقبلا عازف محترف .

(*) أستاذ مُساعد آلة التشيللو – بالمعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون .