" أسلوب أداء آلة التشيللو في رابسودية جمال عبد الرحيم للتشيللو والبيانو "

أ.م.د. ياسر السيد طه (*)

المقدمة :

ظهرت المدرسة القومية المصرية فى الأربعينات من هذا القرن على يد روادها الأوائل الذين تعلموا أساليب تأليف الموسيقى الغربية وحاولوا الاستفادة منها في كتابة موسيقى مصرية متطورة وهم: يوسف جريس(١٨٩٩- ١٩٦١)، وحسن رشيد (١٨٩٦- ١٩٦٩)، وأبو بكر خيرت (١٩١٠- ١٩٦٣)، الذين كان لهم أكبر الأثر فى إرساء أسس تأليف الموسيقى القومية فى مصر ومهدوا الطريق أمام الأجيال الأخرى التى تلتهم وكان من أهمهم المؤلف الموسيقى (جمال عبد الرحيم) – وقد استعان هؤلاء بوسائل الأداء الغربية لتنفيذ مؤلفاتهم، وكان من أهمها " الاوركسترا السيمفوني" بأعداده الكبيرة وآلاته المتنوعة، بالإضافة إلى المجموعات الصغيرة بتكويناتها المختلفة : الثنائي، الثلاثي، الرباعي.....الخ، إلى جانب مؤلفاتهم المتعددة للآلات المنفردة والتشيللو.

وقد عمل جمال عبد الرحيم على إيجاد أسلوب موسيقى مصري معاصر تبلورت ملامحه من خلال إنتاجه الفني المتنوع، فهو يكتب ألحانا على أساس مقامي غربي تبرز فيه الأبعاد المميزة للمقامات العربية مثل مسافتي الثانية الزائدة في مقام الحجاز والرابعة الناقصة في مقام الصبا، وتلعب هذه الأبعاد دورا هاما فى بناء خطوطه البوليفونية وتآلفاته الهارمونية مما يضفى صبغة جريئة في استخدامه للمتنافرات – أما أسلوبه الإيقاعي فتأثر إلى حد كبير بالضروب الإيقاعية للموسيقى العربية وإيقاعاتها العرجاء كالخماسية والسباعية، إلى جانب استخدامه للموازين المتغيرة والتي أصبحت من أهم سمات موسيقى القرن العشرين وقد كتب جمال عبد الرحيم عن نفسه وعن أسلوبه الموسيقى القومية المصرية قائلاً : " توفرت منذ عودتي لمصر البحث عن الطريق نحو أسلوب مصري جديد صادق التعبير عن الإنسان المصري المعاصر "، وبذلك نجد أنه بنى أسلوبه الشخصي على اندماج عضوي بين جوهر الموسيقى بشقيها وبين عناصر منتقاة من تقنية الموسيقى الغربية المعاصرة والتي رآها مواتيه لطبيعة تراثه الموسيقى ، وهذا ما عبر عنه ناقد ألماني حيث كتب عنه :

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

" أنـه حقـق فـي أسـلوبه انـدماجا Synthesis بـين روح الشـرق وتقنيـة التـأليف الغربـي المعاصر في هذا القرن ، وهذا الاندماج عنده يمثل خطوة أبعد مما حققه بارتوك " [١].

مُشكلة البحث :

اشتركت آلة التشيللو في معظم أعمال جمال عبد الرحيم ووظف الآلة توظيفاً خاصاً من خـلال خـط لحنـى منفصـل عـن بـاقي الآلات مسـتفيداً بـذلك مـن الأسـلوب الغربـي فـي التـأليف الموسيقى، إلـى جانـب بعض الأعمال التي كتبها للتشيللو بمصاحبة الاوركسترا خاصة الرابسودية التي كتبها للاوركسترا ثم أعاد صياغتها للتشيللو والبيانو عام ١٩٧٥ وتناول فيها بعض المقامات والأجناس العربية ولكن بصياغة غربية، والتي تعتبر من الأعمال القومية الهامة التي كُتبت لآلة للتشيللو في القرن العشرين لما تميزت به من ألحان متميزة وإمكانيات تكنيكية عالية – الأمر الذي دفع الباحث إلى إلقاء الضوء على هذا والوقوف على دور آلة التشيللو وأسلوب أدائه وتناوله بالتحليل والشرح والتفسير ومحاولة تذليل تقنياتها العزفية.

أهداف البحث :

١- التعرف على الدور التي تقوم به آلة التشيللو في رابسودية التشيللو والبيانو لجمال عبد الرحيم، وتناولها بالتحليل والشرح والتفسير.

٢- مساعدة العازف على تذليل تقنياتها العزفية عن طريق الوقوف على الأجزاء التكنيكية واقتراح بعض ترقيمات الأصابع والأوضاع العزفية والتمارين التكنيكية التي تساعد العازف على تذليل صعوبة أدائها.

أهمية البحث :

إن تحقيق الأهداف السابقة وتفهم دور الآلة وأسلوب أدائها في رابسودية التشيللو والبيانو لجمال عبد الرحيم يساعد العازف على إخراجه بشكل جيد، إلى جانب الارتقاء بمستوى أدائه على الآلة.

أسئلة البحث :

١- ما هو دور آلة التشيللو وأسلوب أدائها فى رابسودية جمال عبد الرحيم للتشيللو والبيانو وكيفية توظيفه لها ؟

---

(١) زين نصار : جمال عبد الرحيم بين القومية والتجريبية فى الموسيقى المصرية، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للنقد الفني (أكاديمية الفنون)، القاهرة، عام١٩٨٠م، ص (١٠١، ١٠٣).

٢- ما هي الصعوبات التكنيكية التي قد يواجها العازف عند أدائه لرابسودية جمال عبد الرحيم للتشيللو والبيانو ؟ وما هي الحلول الممكنة للتغلب عليها ؟

حدود البحث :

يقتصر البحث على الموسيقى القومية المصرية عند المؤلف الموسيقى المصرى جمال عبد الرحيم في النصف الثاني من القرن العشرين.

عينة البحث :

رابسودية التشيللو والبيانو لجمال عبد الرحيم التي كتبها عام ١٩٧٥م.

أدوات البحث :

(آلة التشيللو، تسجيلات صوتية، مدونات موسيقية، قائمة المراجع).

منهج البحث :

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي.

مصطلحات البحث :

الربسودية Rhabsody:

قصة أدبية او موسيقية زاخرة بالأحداث المؤثرة، وفى القرن التاسع عشر أصبحت بفضل الموسيقي المجري " فرانس ليست " مقطوعة موسيقية زاخرة بالانفعالات العاطفية إذ جعل منها مقطوعات ذات سرعات مختلفة واستمد عناصرها الموسيقية من الرقصات الشعبية وهى تصاغ بدون قالب محدد (١).

- القومية في الموسيقي (Nationalism) :

وهى عبارة عن إخضاع الألحان الشعبية الي قوالب الموسيقي العالمية، ويعد هذا الأتجاة من أهم الأتجاهات التي تبنتها معظم دول العالم فى النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

وينقسم البحث إلى جزئين كالتالي :

أولاً : الإطار النظري : ويشمل نبذة تاريخية عن :

الموسيقى القومية المصرية - جمال عبد الرحيم (حياته – أعماله).

ثانياً : الإطار التطبيقي : ويشمل الدراسة التحليلية لعينة البحث (رابسودية التشيللو والبيانو لجمال عبد الرحيم).

(١) أحمد بيومى : القاموس الموسيقى، المركز الثقافى القومى، دار الأوبرا، القاهرة، عام ١٩٩٢م، ص ٣٣٨

الإطار النظرى

المبحث الأول : الموسيقى القومية

أولاً : الموسيقى القومية العالمية :

كان البحث عن الهوية وراء ظهور مدارس الموسيقى القومية في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر لأول مرة في بوهيميا وروسيا وسكاندينافيا وأسبانيا وبريطانيا والمجر .

وتعتبر مدارس الموسيقى القومية في القرن الماضي تحولاً كبيراً في مسار الموسيقى الغربية الفنية، بما أضافته إليها من قيم موسيقية جديدة، مستمدة من تراثها ومميزة لكل منها وقد نشأت هذه المدارس في ظل رومانسية Romanticism القرن التاسع عشر مدفوعة بشوق الرومانسيين للعودة للماضي وحنينهم لبساطة الريف وحبهم للوطن وعشقهم للطبيعة والهروب من واقعهم المصطنع والمفرط في التمدن، ولمست هذة المعاني وتراً حساساً لدي شعوب أوروبية صغيرة كانت تسعي للتحرر السياسي ولتأكيد هويتها الثقافية كجزء مكمل لها، وأضاف إلي ذلك شعورها بالثورة ضد سيطرة ألمانيا وإيطاليا وفرنسا علي الموسيقا الفنية الأوروبية " [1].

ونتيجة لتفاعل كل هذة العوامل خرجت للوجود موسيقى (سميتانا) smetana bedrich (١٨٢٤-١٨٨٤) (ودفورجاك) dvorak leobold antonin (١٨٤١-١٩٠٤) في تشيكوسلوفاكيا - وجلينكا glenika mekhael (١٨٠٤-١٨٧٥) وبالاكيرف Balakirev (١٨٣٧-١٩١٠) وموسوروسكي mussorgskyi petrovich modest (١٨٣٩-١٨٨١) ورمسكي كورساكوف rimsky-korsakov nikolai (١٨٤٤-١٩٠٨) في روسيا - وادوارد جريج greg Edward (1843-1907) فى النرويج - واسحق البينيز Isaac Albeniz (1860-1909) في أسبانيا - والجار elgar william Edward(١٨٥٧-١٩٣٤) - في بريطانيا وفرانز ليست list franz: (١٨١١-١٨٨٦) في المجر -وشوبان chopin francois Frederic (١٨٠٩-١٨٤٩) في بولندا.

من هنا توصل هؤلاء القوميون إلى أساليبهم القومية، التي حققت هذه الطفرة الموسيقية لشعوبهم وكان لابد لهم من الغوص بحثا عن الجذور، فاكتشفوا منابعهم من مصدرين هامين، هما الموسيقى الشعبية من جانب، والموسيقا الدينية المحلية من جانب آخر، وكان الوعي

(١) بثينة فريد وزين نصار : القومية وأعلام الموسيقي في اوربا ومصر، مكتبة مدبولي، القاهرة،١٩٩٩، ص١١.

بالفلكلور أي الفنون الشعبية، قد بدأ ينتشر كملمح جديد في الفكر الأوروبي، ومع ذلك أصاغ القوميون السالف ذكرهم أغاني الفلاحين، وأمعنوا النظر في رقصاتهم، وعنوا بآدابهم وأقاصيصهم ودراسة تقاليدهم المتوارثة في تيار حي من التفاعل و النمو والحفاظ في آن واحد نتج عنه لهجات موسيقية جديدة صادقة التعبير عنهم وألحانا ذات مقامات تختلف عن المقامين الكبير والصغير، واكتشفوا آفاقا في التكثيف النغمي والإيقاعات الشعبية بموازينها الأحادية، وتكويناتها المركبة [١].

ثانياً : الموسيقى القومية المصرية

مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ظهرت النهضة عامة في الفنون والثقافة، فاتجهت بعض الدول نحو التنقيب عن التراث الخاص بها من شعر وأدب وفنون تشكيلية وموسيقى فكان لذلك الأثر الكبر في ظهور جذور القومية في الفنون عاما وفي الموسيقى خاصة. ففي مصر تميز الموسيقيون بطابع فريد في تأليفهم فجاءت مؤلفاتهم مرتبطة برومانسية القرن التاسع عشر وحنينهم لبساطة الريف وبدائيته وحبهم للوطن، وهذا يرجع إلي إن معظمهم عاشوا فترة استعمار تقارب نصف قرن مما أشعل الشعور بالثورة ضد سيطرة الاستعمار علي بلادهم، فظهرت القومية في موسيقاهم، وكانت البوادر الأولي في الثلاثينيات في مؤلفات الجيل الأول ممثلا في يوسف جريس وابو بكر خيرت وحسن رشيد ولكنها ظلت قومية بمعزل عن الحياة الموسيقية، ولم تترك بصماتها علي الجمهور إلا بعد ثورة ١٩١٩.

وفي الفترة من ١٩١٥ إلى ١٩٤٥ ظهرت أجيال أخرى من المؤلفين وكانوا أسعد حظاً بسبب تقدم الأجهزة التنفيذية للموسيقى مثل المدارس والمعاهد الموسيقية ووسائل الأعلام المسموعة منها ودور النشر، ويتمثل الجيل الثاني في محمد حسن الشجاعي، إبراهيم حجاج، عزيز الشوان عبد الحليم نويرة، أحمد عبيد، فؤاد الظاهري، كامل الرمالي، علي إسماعيل، عطية شرارة، جمال عبد الرحيم، رفعت جرانة، حليم الضبع، ثم جاء الجيل الثالث تأكيدا للحركة الموسيقية الجادة في مصر علي يد كلا من شعبان ابو السعد، سيد عوض، ميشيل المصري، جمال سلامة، احمد الصعيدي. ثم جاء الجيل الرابع بفكر جديد في التأليف لم يبتعد في مؤلفاته عن القومية مثل راجح داوود، منى غنيم، خالد شكري، نادر عباس، عمرو عقبة، فأثروا آلة الشيللو بالأعمال الجيدة التي لا تقل أهمية عن أعمال عظماء الموسيقى في العالم الغربي [٢].

---

(١) سمحة الخولي : القومية في موسيقي القرن العشرين، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٢ ص (٣: ٩).

(٢) أحمد محي الدين عبد السلام ابو ذكري : دراسة مقارنة للأساليب الحديثة لبعض مؤلفي البيانو المصريين في القرن العشرين " رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة عين شمس،القاهرة، ٢٠٠٣، ص (٢٢، ٢٣).

المبحث الثاني : محمد جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ – ١٩٨٨) :

حياتـه [١] : كان والده جمال عبد الرحيم يعمل في مجال الموسيقى الشرقية وكان منذ طفولته محباً للموسيقى حيث عايش فرقة والده الموسيقية التي كانت تعزف ذلك الوقت في الإذاعة الحكومية.

التحق محمد جمال عبد الرحيم بجامعة القاهرة لدراسة التاريخ لأن الأسرة لم تكن تريد له أن يدرس أو يحترف الموسيقى ، وأثناء الدراسة في الجامعة اتيحت له فرصة دراسة الموسيقى الغربية وعزف البيانو على يد أساتذة أوروبيين بالقاهرة مثل شولتس وهكمان، وبعد تخرجه قرر أن التفرغ للموسيقى، وعاونه بعض زملائه على تحقيق هذا الهدف.

– عام ١٩٥٠ سافر إلى ألمانيا الغربية حيث درس التأليف الموسيقى بأكاديمية قرايبورج ، على يد جنسمر Genzmer فكان أول مصرى يدرس التأليف بألمانيا.

– عام ١٩٥٧ عاد لبلاده بعد تخرجه وبدأ حياته العملية أستاذا بالمعاهد الموسيقية الحكومية خاصة الكونسرفتوار الذى كان حديث الإنشاء حيث تولى فيه مسؤلية تأسيس أول قسم للتأليف الموسيقى فى هذا القرن فى العالم العربى ، وقام بالتدريس فيه لفترة كبيرة، وقد تتلمذ على يده أجيال من المؤلفين الشبان المصريين والعرب.

– عام ١٩٥٩ عُين جمال عبد الرحيم وكيلاً للكونسرفتوار ثم رئاسته حتى سن المعاش، ثم أصبح رئيسا لقسم التأليف والقيادة حتى وفاته كما شارك فى لجان الموسيقى والفنون الشعبية وغيرها.

– عام ١٩٧٣ نال جمال عبد الرحيم جائزة الدولة التشجيعية فى التأليف الموسيقى ، وحصل على عدد من الأوسمة والجوائز المصرية والأجنبية ، وكان له تأثير بعيد وعميق على مسار الموسيقا القومية فى مصر، وقد توفى جمال عبد الرحيم بمدينة فرانكفورت بألمانيا فى الثالث والعشرين من نوفمبر ١٩٨٨.

أسلوبه وطابع موسيقاه القومية [٢] :

جاءت الألحان عند عبد الرحيم مقامية تتحاشى السلمين الكبير والصغير وتنبثق عن المقامات العربية ، وبخاصة الحجاز ومشتقاته برابعته الزائدة ، والصبا زمزمة بخامسته الناقصة، والنهاوند المرصع وما اليها ولذلك تتخذ أبعاد الرابعة الزائدة والخامسة الناقصة أهمية مركزة فى

(١) سمحة الخولي : مرجع سابق، ص (٣١٨ – ٣١٩).

(٢) نفس المرجع، ص (٣٢٥، ٣٢٦).

موسيقاه بصورتين : أفقية فى الألحان وفى الكنترابنطية الخطية Linear وهى التى تشكل ملمحا رئيسيا فى أسلوبه – ثم بصورة رأسية فى هارمونياته المبنية على ذات الأبعاد اللحنية للمقامات ،وهو ما يتيح أحيانا شيئا من التنافر المعاصر.

وهو لا يقتبس ألحانا شعبية بنصها إلا نادراً ، أو فى التنويعات ، ولكن ابتكاره اللحني اقترب من الروح الشعبية المصرية إلى حد يوحى بأن ألحانه في بعض الأعمال من التراث الشعبي حقاً والإيقاع عنده ركن رئيسي في تعبيره القومي ففي موسيقاه إحياء للضروب الإيقاعية العرجاء مع تغيير الموازين Variable meters وقلقلة الضغوط (السنكوب) ، وهو ما يضفى على أسلوبه حيوية خاصة ، شرقية ومعاصرة فى آن واحد.

التأليف فى المقامات ذات الأرباع : حاول عبد الرحيم فى اواخر السبعينات الاقتراب من الروح الشرقية فوسع تعبيره القومى ليشمل الظلال المرهفة للمقامات المحتوية على " ارباع الأصوات " فعكف على دراستها وتصنيفها ، ثم استنبط لنفسه أسلوبا بوليفونياً خاصاً للتعامل معها ، وبدأ يطبقه فى دور " كادنى الهوى " (فى قسم الهنك) والمتتابعة الصغيرة للوتريات وغيرهما. ثم اتخذ هذا الاتجاه أبعادا أعمق أكثر إبداعاً مثل " الثنائية للفيولينه والتشيللو " سنة ١٩٨١م.

أهم أعمال جمال عبد الرحيم [١] :

موسيقى الحجرة : البيانو :

– خمس مقطوعات صغيرة للبيانو ، سنة ١٩٥٦.

– " تنويعات حرة على لحن شعبى مصرى (نشرتها دار دوبلنجر بفيينا) ،و" الى الشهداء العرب " على أساس أفكار من موسيقى الفيلم التسجيلى وجوه من القدس سنة ١٩٧٤.

الوتريات :

– " صوناته للفيولينه والبيانو " سنة ١٩٥٩.

– تأملات للفيولينه المنفردة سنة ١٩٨٢ ٠

– " فانتازيا للفيولينه على لحن شعبى مصرى " نسخه مبسطة ١٩٧١. النسخه الثانية الثانية للكونسير ١٩٧٣.

(١) عواطف عبد الكريم : جمال عبد الرحيم، التأليف الموسيقى المعاصر (الجيل الثانى)، سلسلة بريزم للموسيقى، القاهرة ٢٠٠٣، ص(٣٩، ٤٧).

النفخ :

– " ثمانيــة " لآلات الــنفخ الخشــبية والوتريــات و" تســاعية " لآلات الــنفخ والوتريــات والهــارب عام ١٩٦٠.

– الرقصة البطولية للفلوت والهارب أو الفلوت والوتريات.

– " بحيرة اللوتس " للفلوت أو الاوبوا (أو كذلك الفيولينه) مع البيانو ١٩٧٧ أو مع الاوركسترا

– " ثلاثية الفلوت والهارب والايقاع " أو " رقصة ايزيس " ١٩٨٨.

أعماله للأوركسترا :

شملت أعمال جمال عبد الرحيم أنواعا عديدة إذ كتب للأوركسترا :

– متتابعة للاوركسترا على أساس موسيقى الفيلم التسجيلى " الحياة اليومية عند قدماء المصريين " عام ١٩٦١ روجعت الحركة الثانية ١٩٦١/١٠/١٩.

– تنويعات سيمفونية على لحن شعبى مصرى " عام ١٩٦٧.

– مقدمة وروندو بلدى " توزيع اوركسترالى للحركة الثانية والثالثة من صوناته الفيولينه والبيانو عام ١٩٦٧.

– "موكب أحمس " أو " مارش أحمس " من موسيقى عرض موال مصر عام ١٩٧٢.

– " اوزوريــس " باليــه للهــارب والايقــاع ومجموعــة موســيقى حجــرة علــى أســاس موســيقى الفــيلم التلفزيونى اوزوريس من ثلاثة مشاهد ١٩٧٤ ، روجع وأضيف إليه مشهدان : الثاني والرابع في عام ١٩٨٤.

– " حسن ونعيمة " متتابعة باليه لاوركسترا الحجرة مع آلات ايقاعية شعبية مصرية عام ١٩٨٠.

– " الرقصة البطولية " للفلوت والاوركسترا الوترى.

مؤلفات لآلة منفردة مع اوركسترا :

– " بحيرة اللوتس " للفلوت والاوركسترا أو الاوبوا والاوركسترا (أو الفيولينه) ١٩٧٣ ٠

– " اصداء للفلوت والاوركسترا "عام ١٩٨٤.

– " فانتازية على لحن شعبى مصرى " للفيولينه والاوركسترا.

أعمال الكورال بمصاحبة الاوركسترا :

– " الصحوة " غنائية للباريتون ، وكورال مختلط واوركسترا ، على قصيدة لصلاح عبد الصبور.

– " ملحمة سيناء " كانتاته لكورال مختلط وكورال أطفال والاوركسترا ، شعر صلاح عبد الصبور : " العبور " للاوركسترا " العلم يرتفع فوق سيناء " ١٩٧٤/١٩٧٥.

– "ملامح مصرية " متتابعة للكورال والاوركسترا على أغانى شعبية مصرية : الحنة ، مرمر زمانى ، والواد ده ماله ، وروق القنانى (بمصاحبة الناى والقانون).

– " كادنى الهوى " صياغة جديدة لدور كادنى الهوى لمحمد عثمان للكوارل والاوركسترا وصوتين انفراديين سنة ١٩٧٩.

– " الطيب والشرير " مسرحية موسيقية للأطفال لأصوات سوبرانو وتينور وباريتون وباص ، مع كورال أطفال.

موسيقى البالية :

– " اوزوريس " بالية فرعونى عام ١٩٨٤ من ثلاث مشاهد اضيف له مشهدان فأصبحت نسخة من خمسة مشاهد.

– " حسن ونعيمة " بالية من ثلاثة مشاهد على قصة شعبية مصرية لاوركسترا حجرة وآلات إيقاع وآلات نفخ.

أعماله لآلة التشيللو :

– " ارتجالات على لحن بائع متجول " للتشيللو المنفرد عام ١٩٨١.

– ثنائية للتشيللو والفيولينه فى المقامات ذات ارباع الاصوات ١٩٨٢.

– " رابسودية للتشيللو والاوركسترا " نسخة اوركسترالية.

– نسخة أخرى من رابسودية التشيللو والأوركسترا معدة للتشيللو والبيانو عام ١٩٧٥ (موضوع دراستنا الحالية)، وقد كان أول أداء علنى لرابسودية التشيللو والبيانو لجمال عبد الرحيم فى أواخر السبعينات فى قاعة أيورت بالقاهرة على يد عازف التشيللو العالمى " مصطفى ناجى " بمصاحبة أوركسترا الكونسيرفاتوار.

– ثلاثية للتشيللو والفيولينه والبيانو من حركتين عام ١٩٨٦.

– مرثية للتشيللو والبيانو ، نسخه من أغنية " إذرفى يا عين " من مسرحية حاملات القرابين.

(الإطار التحليلى)

عناصر التحليل

اسم العمــل : رابسودية

اسم المؤلف : جمال عبد الرحيم

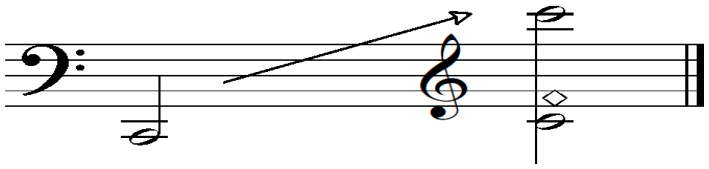
الصيغـــة : حرة

السلـــــم : مي الصغير

الميزان : متغير ($\frac{6}{4}$ / $\frac{3}{4}$ / $\frac{2}{4}$ / $\frac{4}{4}$).

الطول البنائي : ١٥٢ مازورة.

النطاق الصوتى : يمتد النطاق الصوتى للآلة فى الرابسودية من نغمة "دو" الباص أسفل المدرج فا إلى نغمة " دو " السوبرانو أعلى المدرج صول بأسلوب الهارمونيات الصناعية وظهر ذلك فى مازورة (٦٠) :



النطاق الصوتى لآلة التشيللو فى رابسودية جمال عبد الرحيم

أولا: التحليل النظرى

صاغ المؤلف العمل على شكل أفكار لحنية مقسمة كالتالى :

مقدمة : من (١ – ٣٨)٠

الفكرة الأولى : من (٣٩ – ٥٥)٠

الفكرة الثانية : من (٥٥ – ٨٢)٠

الفكرة الثالثة : من (٨٢ – ١١٦)٠

جزء ختامي : من (١١٧ – ١٥٢)٠

مقدمة : من (١ – ٣٨) وتؤديها آلة البيانومنفردة وتنقسم إلى فكرتين :-

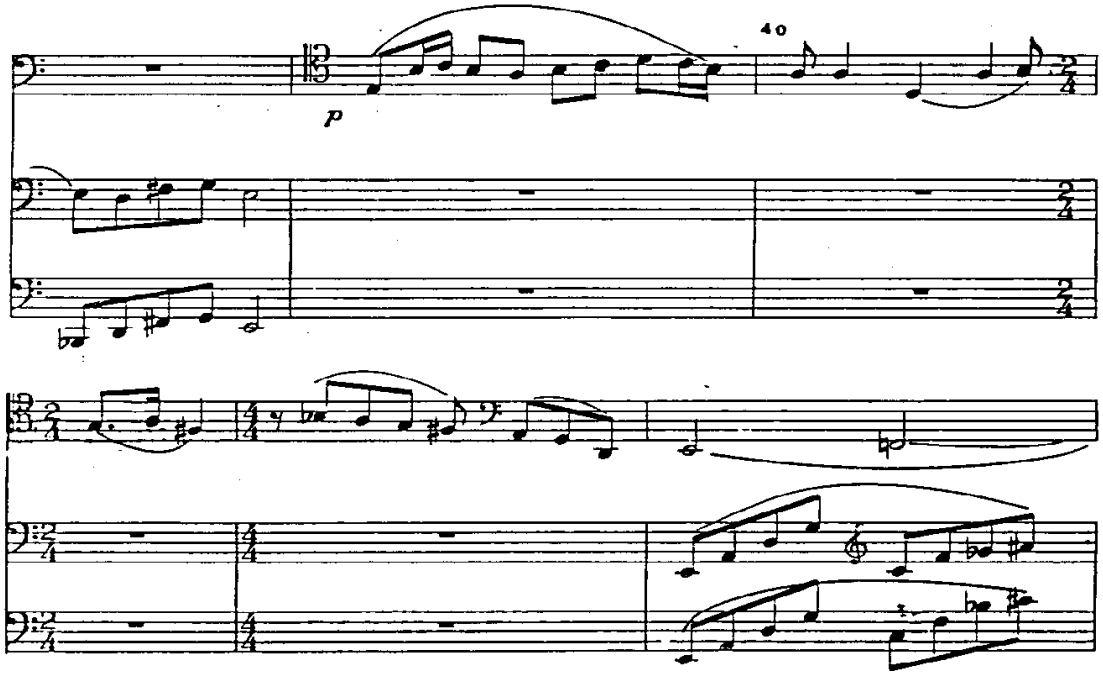
الفكرة الأولى : من (١ – ٢٣) فى سلم مي / الصغير الطبيعي.

وتنقسم الفكرة الأولى إلى جملتين :-

- الجملة الأولى من (١ – ١٠) فى سلم مي / الصغير الطبيعي.
- الجملة الثانية من (١٠ – ٢٤) فى سلم مي / الصغير الطبيعي.

الفكرة الثانية : من (٢٤ – ٣٨) وهي تعتمد على المحاكاه الحنية بين اليدين خاصة في الجزء من (٢٤ – ٣١) مع استخدام الكانون وتنتهي هذه الفكرة في (٣٨) بدرجة ركوز على الدرجة الأولى لسلم مي / الصغير الطبيعي.

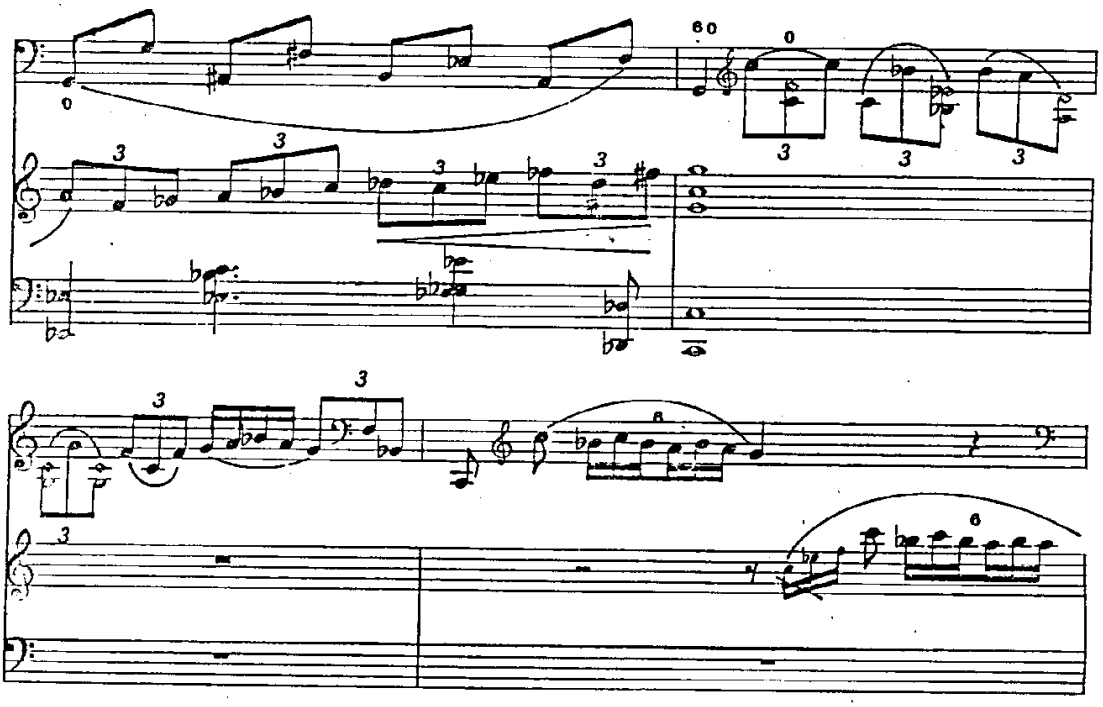
الفكرة الأولى : من (٣٩ – ٥٥).

هي فكرة لحنية بسيطة يبدأ فيها التشيللو بالأداء المنفرد وبدون مصاحبة البيانو خاصة في الجزء من (٣٩ – ٤٣) فى سلم مي / الصغير الطبيعي وتؤديها الآلة في المنطقة الصوتية المتوسطة كما هو موضح بالشكل التالي :

الفكرة الأولى لآلة التشيللو (٣٨–٤٣)

من (٤٣ – ٥٥) يؤدي التشيللو مع البيانو فكرة تقوم على أداء التشيللو القفزات اللحنية بشكل كبير وتغيير المناطق الصوتية وصولا للمنطقة المرتفعة بإستخدام وضع الإبهام عن طريق تغيير المفاتيح المستخدمة وكذلك التغيير المستمر في الموازين المستخدمة، كما يوجد تلوين للنغمات بشكل كبير دون الاهتداء لمقام أو سلم معين، مع مصاحبة تؤديها آلة البيانو تعتمد على أداء التآلفات بالرابعات سواءاً بشكل مفكك (لحنياً) أو بشكل تآلفات رأسية، وتنتهى الفكرة بأداء

التشيللو لنغمة "صول" فى المنطقة الصوتية الحادة بأسلوب النغمات التوافقية الصناعية من (٥٤ – ٥٥)، مع مصاحبة هارمونية تؤديها آلة البيانو بشكل تآلفات رأسية

الفكرة الثانية : من (٥٥ – ٨٢)٠

يبدأ الأداء فيها بآلة البيانو بشكل لحني وهارموني بين اليدين، ثم يشترك التشيللو بداية من (٥٩ – ٧٦) في الأداء مع آلة البيانو بقفزات لحنية صعوداً وهبوطاً يظهر فيها جنس الحجاز على درجة (رى) ودرجات أخرى :

الفكرة الأولى لآلة التشيللو من م (٥٩ – ٦٢)

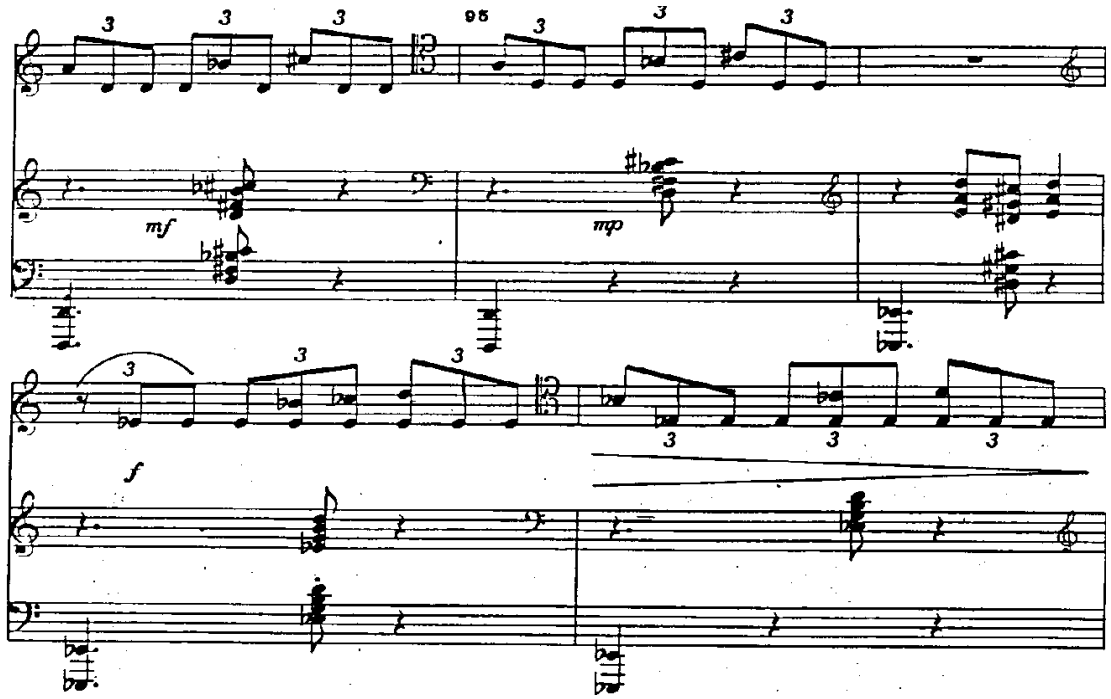
إلى جانب تسلسل سلمي صاعد وهابط مع ظهور أداء النغمات الهارمونيات الصناعية وكثرة التحويلات السلمية، وتنتهى من (٧٧ – ٨٢) بأداء منفرد لآلة البيانو.

الفكرة الثالثة : من (٨٢ – ١١٦)٠

وتنقسم إلى جملتين :

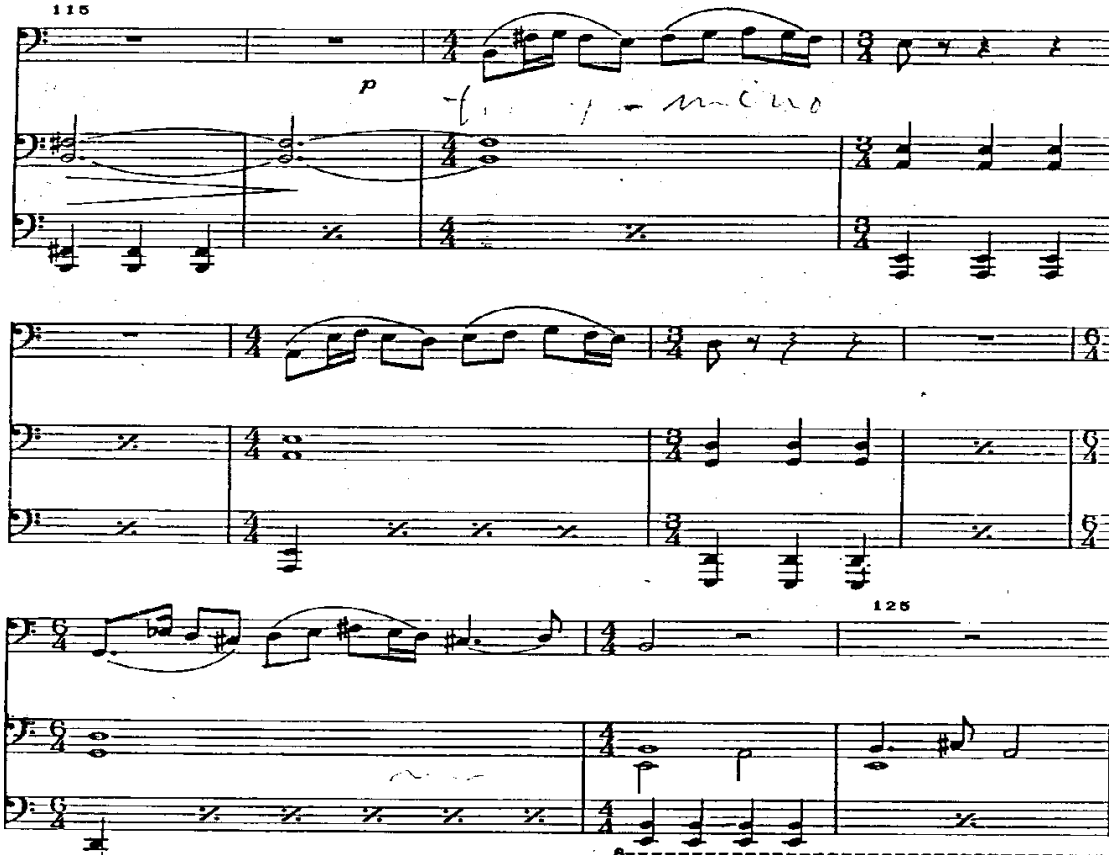
-الجملة الأولى من (٨٢ – ٩٢) وتؤدى فيها آلة التشيللو لحنا يقوم على التآلفات اللحنية المفككة بإيقاعات سريعة مع استخدام الرباط الزمني والعزف المزدوج وتؤديها الآلة فى طبقات

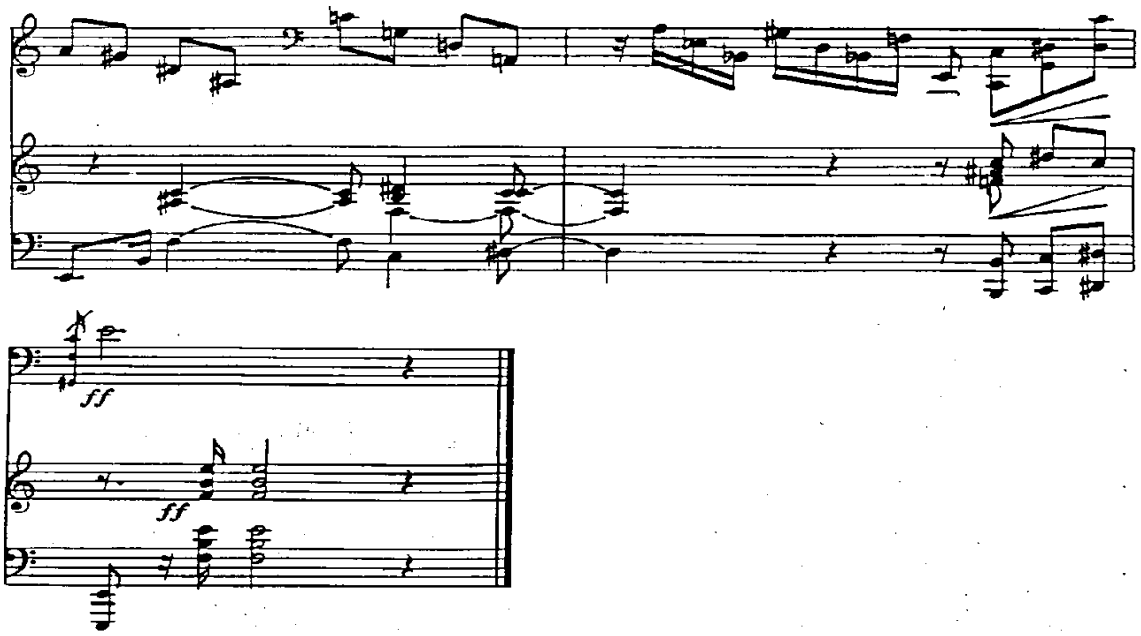
صوتية متعددة فى جنس الحجاز على (رى)، (لا)، وتنتهي بتآلف كبير على نغمة "رى "، مع مصاحبة هارمونية لآلة البيانو.

-الجملة الثانية من (٩٢ – ١١٦) تبدئها آلة البيانو، ثم يشترك التشيللو في الأداء بداية من (٩٤) بإيقاع الثلثية والعزف المزدوج، مع مصاحبة من تآلفات هارمونية لآلة البيانو.

المادة اللحنية فى الفكرة الثالثة (٩٤-٩٨)

جزء ختامي : من (١١٧ – ١٥٢)٠

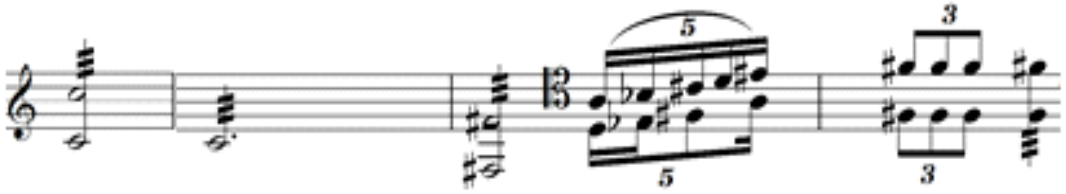
وهى فكرة لحنية تقوم على إعادة بعض الألحان التي ظهرت في بداية العمل خاصة في المقدمة وتؤديها آلة التشيللو كالتالى :

- من (١١٧ – ١١٨) تصوير لمازورة (٣٩)، ثم يظهر نفس اللحن من (١٢٠ – ١٢١) ويصور في مازورة (١٢٣) ويظهر فيها جنس الحجاز على درجة (رى) .

المادة اللحنية فى الجزء الختامى من م(١١٧ – ١٢٥)

- من (١٣٢ – ١٥٢) يظهر فيها إعادة للحن الذي سبق ظهوره من (٣٢ – ٣٨).
- من (١٣٦ – ١٤٢) تكرار لنفس الجزء من (٣٢ – ٣٨) ولكنه مصوراً على بعد أوكتاف أعلى حتى (١٣٩).
- من (١٤٣ – ١٥٢)تبدأ بعبارة لحنية لآلة التشيللو مع مشاركة آلة البيانو في الأداء اللحني ثم تختتم المؤلفة ختاماً قوياً لحنياً لآلة التشيللو ff مع مصاحبة هارمونية لآلة البيانو.

قفلة التشيللو والبيانو فى الجزء الختامى من م (١٥٠ – ١٥٢)

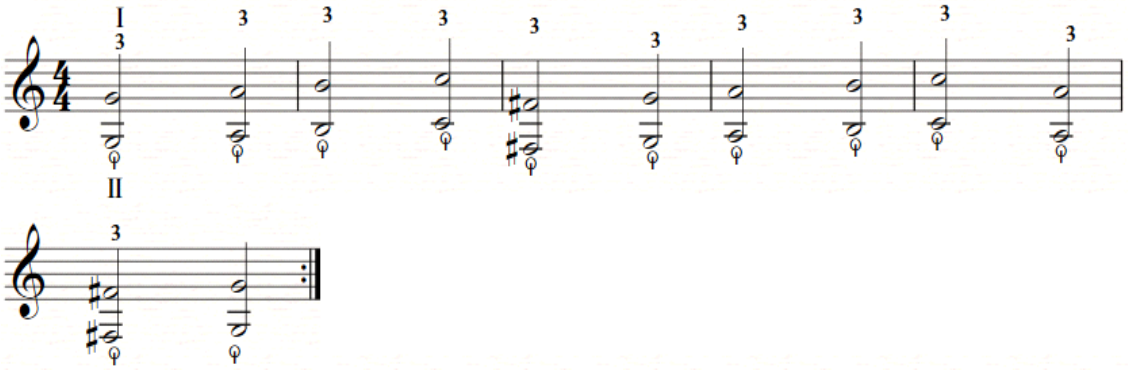
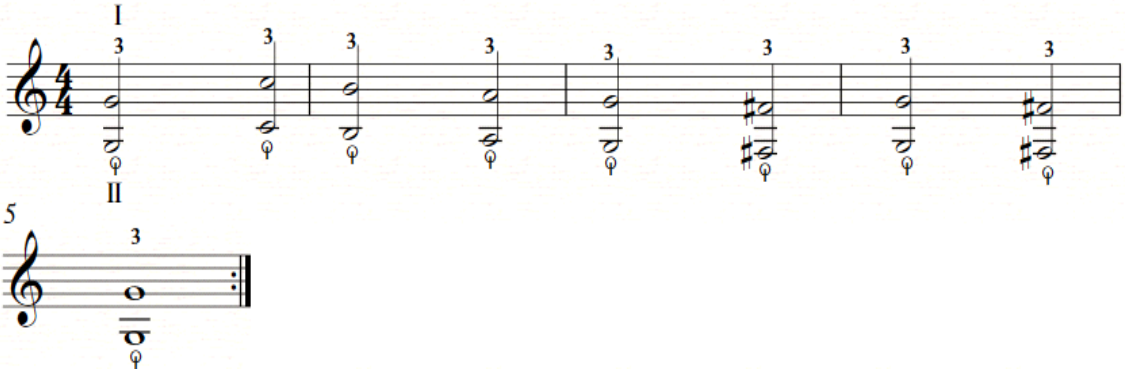
ثانيا : التحليل العزفى ومهارات الأداء

الأوكتافات الهارمونية:

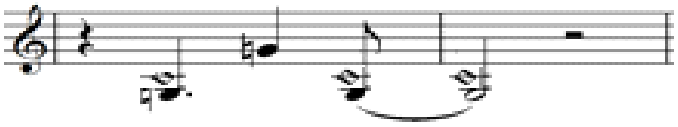
ظهرت مهارة أداء الأوكتافات الهارمونية فى الجزء من (٨٧[٢] – ٩٠[٢]):

الأوكتافات الهارمونية فى رابسودية جمال عبد الرحيم فى الجزء من (٨٧[٢] – ٩٠[٢])

أسلوب الأداء : جاءت الأكتافات الهارمونية على ثلاث نغمات (دو – فا# –صول#)، وتكمن صعوبة آدائهم فى كثرة القفزات اللحنية، وتؤدى الإوكتافات الهارمونية فى هذا الجزء بأصبع الإبهام مع الأصبع الثالث، وللتغلب على صعوبة آدئهم يجب على العازف التدريب الجيد على هذه القفزات بأصبع واحد هو الإبهام، ثم بالأصبع الثالث فقط، ثم الأصبعين معا مع مراعاة دقة عفق النغمات ٠

الشرح والتفسير : رغم ذلك إستمر الإستخدام القديم لترقيمات الأوكتافات الهارمونية بالأصبع الأول وا لأصبع الرابع ولكن بشكل أقل شيوعاً وأطلق علية الأوكتافات المرقومة Octave Finger من أهم وأصعب تقنيات العفق المزدوج هى تقنية أداء الأوكتافات الهارمونية، وقد كانت هذه التقنية تؤدى فى بادئ الأمر بالأصبع الأول والرابع، ونظراً للصعوبة الشديدة التى يجدها العازفون فى إستخدام هذا الترقيم فقد إجتهدوا فى البحث عن ترقيم آخر أكثر سهولة وبعد أن إكتشفوا طريقة لإستخدام أصبع الإبهام فى العزف أمكنهم التوصل إلى إمكانية آدائها بأصبع الإبهام والأصبع الأول لما يحققه هذا الوضع من راحة وتوزان لليد اليسرى نظراً للعلاقة التشريحية الوطيدة بينهما ():

التدريبات المقترحة : لمساعدة الدراس على تذليل صعوبة هذه التقنية فى هذا الجزء يقترح الباحث التدريب على أداء الأوكتافات الهارمونية بالإنتقال من نغمة (صول) على وتر "رى" إلى نغمة (دو) على نفس الوتر فى درجات سلمية ثم بالقفزات كما هو موضح بالتدريبين التاليين :

تدريب مقترح رقم (١) التدرج السلمى بالأوكتافات الهارمونية

تدريب مقترح رقم (٢) القفزات بالأوكتافات الهارمونية

الهارمونيات الصناعية Artificial Harmonics :

وقد ظهرت هذه المهارة فى الجزء من (٥٤ – ٥٥) فى الجزء الخاص بأداء الأوكتافات اللحنية فى نهاية الفكرة اللحنية الأولى كالتالى :

الهارمونيات الصناعية فى الجزء من (٥٤–٥٥)

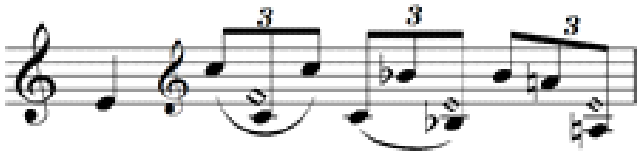
أسلوب الأداء : يتبع الشكل السابق النوع الأكثر شيوعا وهو الذى تعفق فيه النغمة بأصبع الإبهام وهى نغمة "صول" على وتر (رى) ويلمس الأصبع الثالث النغمة التى تقع على بعد الرابعة الصاعدة وهى نغمة "دو" على نفس الوتر ويكون الصوت الصادر هو نفس النغمة المعفوقة بأصبع الإبهام ولكن على بعد أوكتافين صعوداً، ويؤدى الضلع الثالث فى المازورة عن طريق عفق الأصبع الثالث لنفس النقطة المقابلة لنغمة " دو" ولكن على وتر(لا) لعفق نغمة "صول" مع الإحتفاظ بوضع الإبهام المستخدم فى الهارمونيات الصناعية لضمان نغمات سليمة فى حالة للعودة له مرة اخرى٠

الشرح التفسير : تعتبر الهارمونيات الصناعية من التقنيات المعقدة فى أسلوب آدائها لذلك فأداء هذا الجزء بالشكل الائق يحتاج الى تدريب كثير ومثابر من قبل العازف ٠

وتصدر الهارمونيات الصناعية عموما عن طريق عفق الوتر بأصبع الإبهام تجاه الأنف ولمس الوتر أعلى النغمة المعفوقة بمسافة ثالثة او رابعة او خامسة بالاصبع الثالث – وفى حالة لمس الوتر على مسافة ثالثة يكون الصوت الصادر على بعد أوكتافين و ثالثة اعلى النغمة المعفوقة باصبع الابهام وفى حالة لمس الوتر على مسافة رابعة " وهى الاكثر شيوعا " يكون الصوت الصادر هو نفس النغمة المعفوقة ولكن على بعد أوكتافين أو رابعة أعلى ، أما فى حالة لمس الوتر على بعد خامسة يكون الصوت الصادر على بعد أوكتافين وخامسة أعلى النغمة المعفوقة.

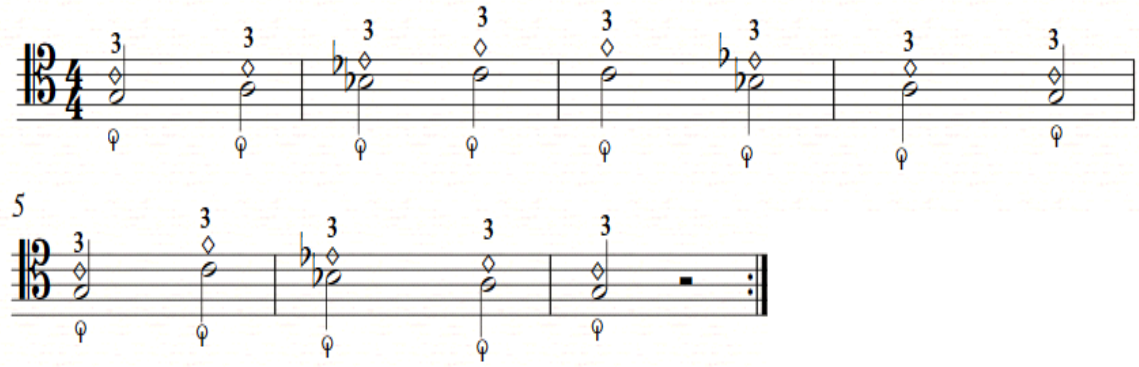
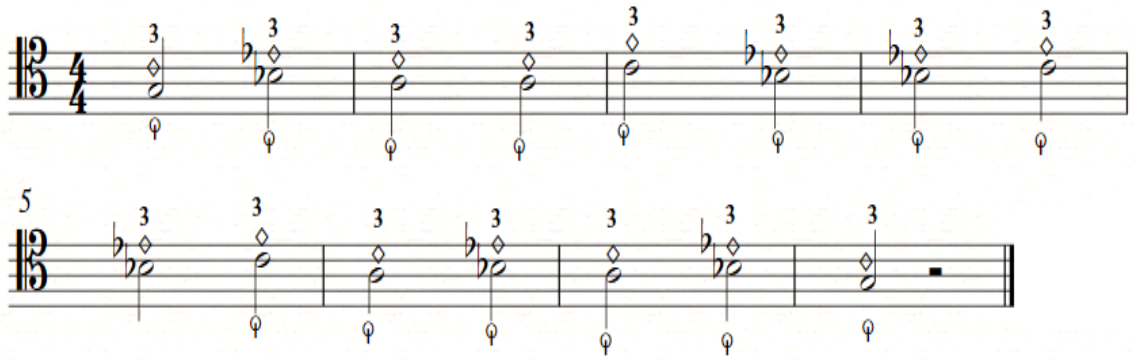
– ويمكن القول أن الهارمونيات الصناعية بصفة عامة تأتى عن طريق عملية تقصير الوتر مع لمس الجزء المهتز المتبقى من الوتر أى انه يشبه تماما الهارمونيات الطبيعية مع إضافة إمكانية التحكم فى طول الوتر ، وبالتالى يمكن أداء أى سلم دياتونى أو كروماتى بنفس الطريقة على أى وتر من الآلة ٠

وتختلف أيضا عن الهارمونيات الطبيعية فى عدم إمكانية آدائها على الأوتار المطلقة ويشار اليها بعلامة معين صغير ( ) صغير أعلى النغمة المعفوقة بأصبع الإبهام اى فى نقطة تلامس الأصبع الثالث مع الوتر [1].

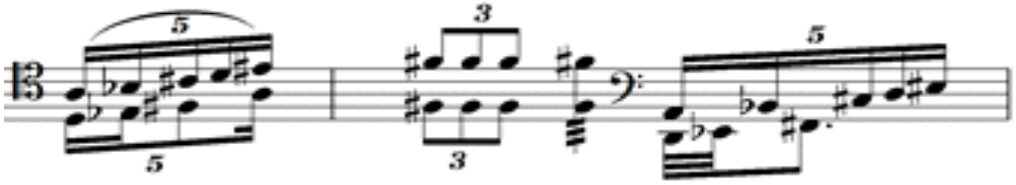
- كما ظهرت ولكن بشكل أكثر صعوبة مع إيقاع الثلثية فى م(٦٠) فى بداية الفكرة اللحنية الثانية كالتالى :

الهارمونيات الصناعية فى م (٦٠)

أسلوب الأداء : يتكون هذا الجزء من سلسلة من الهارمونيات الصناعية الهابطة والتى تبدأ من نغمة "دو" وتنتهى بنغمة "صول" مرورا بنغمة "سى" بيمول و"لا"، وتؤدى جميعها على وتر (رى) بنفس الطريقة السابقة، أي بعفق نغمة "دو" على وتر (رى) بأصبع الإبهام مع لمس الأصبع الثالث للنغمة التى تقع على مسافة الرابعة وهى نغمة "فا" ويكون الصوت الصادر هو نفس النغمة المعفوقة بأصبع الإبهام ولكن على بعد أوكتافين صعوداً، ثم يتحرك أصبع الإبهام والأصبع الثالث بنفس الأبعاد على نفس الوتر درجتين هبوطاً لنغمة (سىb) ثم نغمة (لا).

التدريبات المقترحة : لمساعدة الدراس على تذليل صعوبة هذه التقنية فى هذا الجزئين السابقين يقترح الباحث التدريب على أداء الأوكتافات الهارمونية بالإنتقال من نغمة (صول) على وتر "رى" إلى نغمة (دو) على نفس الوتر فى درجات سلمية ثم بالقفزات كما هو موضح بالتدريبين التاليين :

(1) Dorothy Churchill Pratt and Christopher Bunting- Cello Technique - Cambridge University Press - London 1987.P 152, 157.

تدريب مقترح رقم (٣) التدرج السلمى بالهارمونيات الصناعية

تدريب مقترح رقم (٤) القفزات بالهارمونيات الصناعية

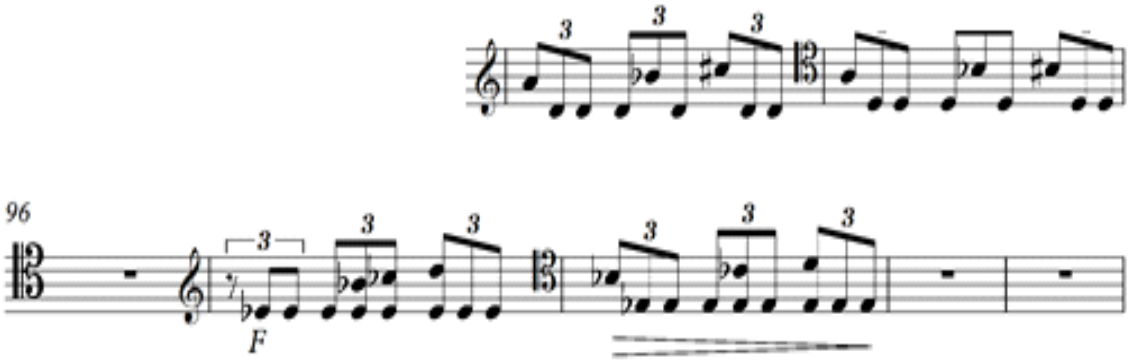
المقابلات الإيقاعية :

ظهرت مهارة أداء المقابلات الإيقاعية للحنين متحركين كما فى الجزء من (٣٨٩ –٩٠):

أداء التشيللو للمقابلات الإيقاعية فى الجزء من (٣٨٩ –٩٠)

أسلوب الأداء : تعتبر أداء المقابلات الإيقاعية من المهارت الصعبة لأن الآلة بطبيعتها آلة ميلودية، وأداء لحنين متحركين فى آن واحد على وترين متجاورين يعتبر بمتابة الحد الأقصى لطبيعة الآلة وإمكانياتها التكنيكية ، ولأداء هذه المهارة فى الجزء السابق يرى الباحث:

- أن يفكر العازف جيدا قبل الأداء فى القيم الزمنية لكل من الأيقاعين على الوترين٠
- أن تؤدى هذه المهارة فى مازورة (٨٩) على وترى (رى – صول) ، وفى مازورة (٩٠)على وترى (صول – دو)٠
- أداء النغمات الثلاثة الأولى عن طريق ثنى فقرة الأصبع الأول والثانى بشكل متعامد تماما على الوترين٠
- الاستعانة بالتمارين التي تحتوى على التدريب على أداء هذه المهارة فى الكتب التكنيكية المختلفة

وضع الإبهام Thumb Position :

إلى جانب إستخدام وضع الإبهام فى الجزء الخاص بالهارمونيات الصناعية، ظهر إستخدام وضع الإبهام فى الرابسودية فى الجزء من (٩٤ : ٩٥)، ومن (٩٧ :٩٨) فى جنس حجاز (لا) وصبا زمزمة على درجة (لا) كالتالى :

وضع الإبهام فى رابسودية جمال عبد الرحيم فى الجزء من (٩٤ : ٩٥)، ومن (٩٧ :٩٨)

تعر يفه : وضع الإبهام هو مصطلح للإشارة إلى العفق بأصبع الإبهام على الآلة ويمثل فيه اصبع الإبهام نقطة إرتكاز على الوتر بدلا من أنف الآلة، وتستخدم هذه الطريقة فى اغلب الأحيان للأداء في الأوضاع العليا وأداء الأكتافات ٠

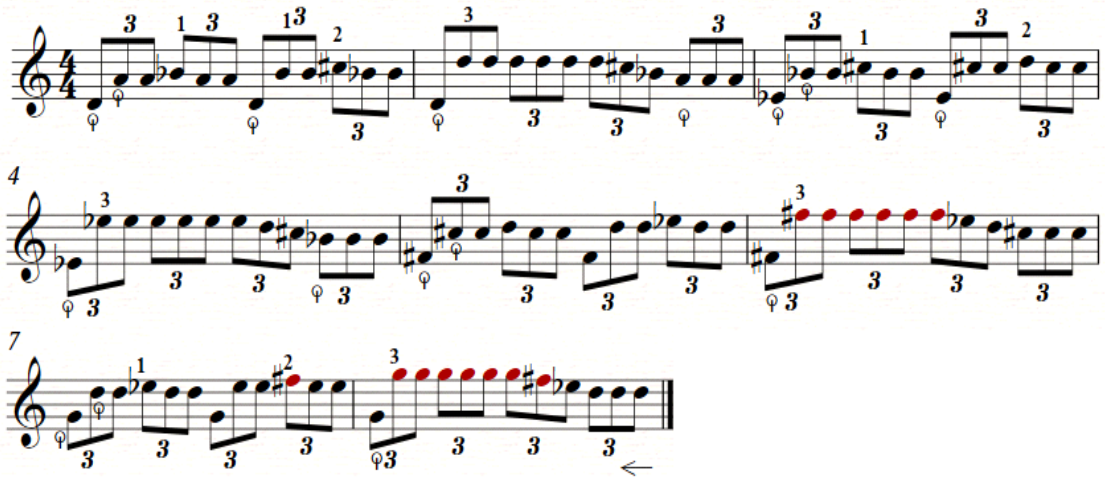
أسلوب الأداء : استخدم المؤلف وضع الإبهام فى هذا الجزء لأداء مسافات ميلودية وهارمونية متعددة هى مسافة (الخامسة والسادسة الصغيرة والسابعة الزائدة مع التكرار، وظهر إستخجدام هذا الوضع شكلين :

الشكل الأول :وهو عبارة عن نغمة ثابتة تعفق بأصبع الإبهام على وتر(رى) على شكل نوتة بدال، وأخرى متحركةعلى وتر (لا) بطريقة ميلودية٠

الشكل الثانى : ويختلف مع الشكل السابق فى آدائه بطريقة هارمونية٠

ويؤدى هذا الجزء بالعفق على وتر (لا) و(رى) بوضع الإبهام يكون عفق أصبع الإبهام على الوترين معا بحيث يكون عفق الإبهام على وتر (رى) بنقطة من منتصف الجانب الخارجى لظفر الأصبع، مراعاة أن يقوم الأصبع بالعفق فى خط مستقيم وبشكل كتعامد تماما على الأوتار بحيث تسمع خامسات هارمونية دقيقة فى حالة العفق المزدوج للوترين بإصبع الإبهام " [١] مع مراعاة ثبات أصبع الإبهام فى مكانه حتى الإنتقال إلى وضع آخر٠

التدريبات المقترحة : لمساعدة الدراس على تذليل صعوبة هذه التقنية فى هذا الجزئين السابقين يقترح الباحث التدريب على أداء وضع الإبهام من نغمة رى على وتر ٢ (رى) إلى نغمة (صول) على نفس الوتر فى جنس الحجاز على درجة (رى) وحجاز على درجة (لا) كالتالى :



تدريب مقترح رقم (٥) التدريب على الأداء بوضع الإبهام

(1) Dorothy Churchill Pratt and Christopher Bunting - op. cit , P (85).

نتائج البحث :

من واقع الدراسة التحليلية التى أجراها الباحث على رابسودية جمال عبد الرحيم للتشيللو والبيانو أمكن الإجابة على سؤالى البحث كالتالى :

السؤال الأول :

ما هو دور آلة التشيللو وإسلوب آدائها فى رابسودية جمال عبد الرحيم للتشيللو والبيانو وكيفية توظيفه لها ؟ – وجاءت الإجابة كالتالى :

- تناولت آلة التشيللو فى ألحانها بعض الأجناس العربية مثل جنس الحجاز على درجات ومناطق صوتية مختلفة، إلى جانب جنس صبا زمزمة.
- تميز دور آلة التشيللو فى هذا العمل الحيوية والنشاط مع إستعراض المؤلف لإمكانيات الآلة التكنيكية والمنطقة الصوتية الحادة .
- أعطى المؤلف لآلة التشيللو دورا قياديا من خلال بساطة وإمتداد مصاحبة آلة البيانو فى بعض الأجزاء وإنعدامها فى أجزاء اخرى٠
- تميزت المصاحبة بالبساطة وقامت المصاحبة فى معظم أجزاءها على مبدأ الحوار بين آلة التشيللو المنفردة والبيانو بالأفكار اللحنية التى كانت تبدأ آدائها غالبا آلة التشيللو، إلى جانب بعض أجزاء قامت على المصاحبة الهارمونية والميلودية " البسيطة والممتدة –الأمر الذى ساهم بقدر كبير فى إبراز دور الآلة ٠
- تميزت صياغة الرابسودية بعدم الإلتزام بالبناء الكلاسيكى للقالب والجمل العبارات، وإنقسمت فى بنائها إلى عدة أجزاء حرة وفقا للأفكار الحنية.

السؤال الثانى :

ما هى الصعوبات التكنيكية لليد اليمنى واليد اليسرى لآلة التشيللو فى كل منهما؟ وما هى الحلول الممكنة للتغلب عليها ؟ – وجاءت الإجابة كالتالى :

- **الأوكتافات الهارمونية:** ظهرت مهارة آداء الأوكتافات الهارمونية فى الجزء من (٨٧[٢] – ٩٠[٢])– واقترح لها الباحث تمرينين – تمرين رقم (١)، تمرين رقم (٢).
- **الهارمونيات الصناعية Artificial Harmonics** :وقد ظهرت هذه المهارة فى الجزء من (٥٤ – ٥٥) فى الجزء الخاص بآداء الأوكتافات اللحنية فى نهاية الفكرة اللحنية

الأولى – كما ظهرت ولكن بشكل أكثر صعوبة مع إيقاع الثلثية فى م(٦٠) فى بداية الفكرة اللحنية الثانية– واقترح لها الباحث تمرينين – تمرين رقم (٣)، تمرين رقم (٤).

- **المقابلات الإيقاعية** : ظهرت مهارة آداء المقابلات الإيقاعية للحنين متحركين فى الجزء من (٨٩[٣] –٩٠).
- **وضع الإبهام** Thumb Position : ظهرت تقنية وضع الإبهام فى الجزء من (٩٤ : ٩٥)، ومن (٩٧ :٩٨) فى جنس حجاز (لا) وصبا زمزمة على درجة (لا) – واقترح لها الباحث تمرين رقم (٥).

توصيات البحث :

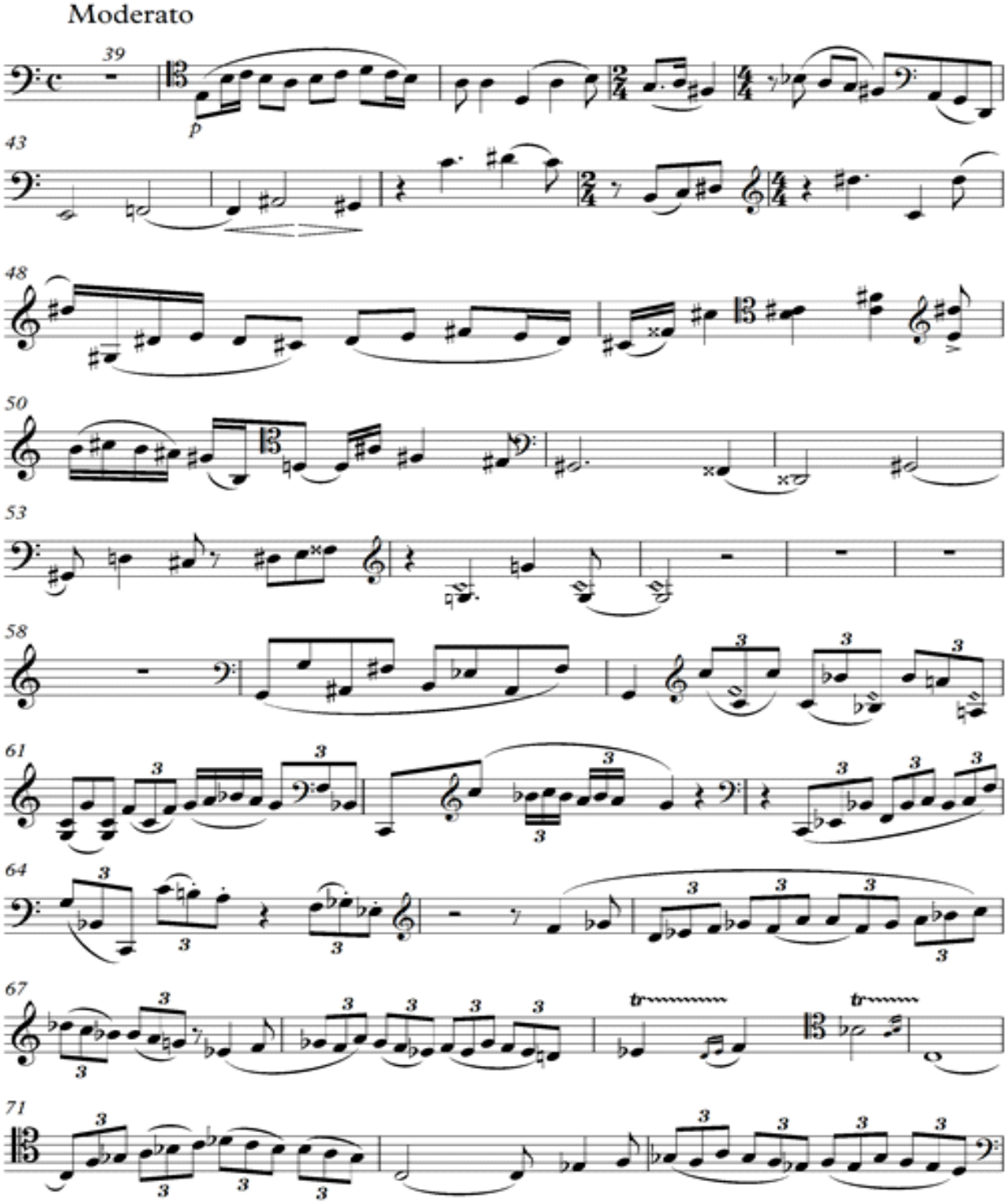
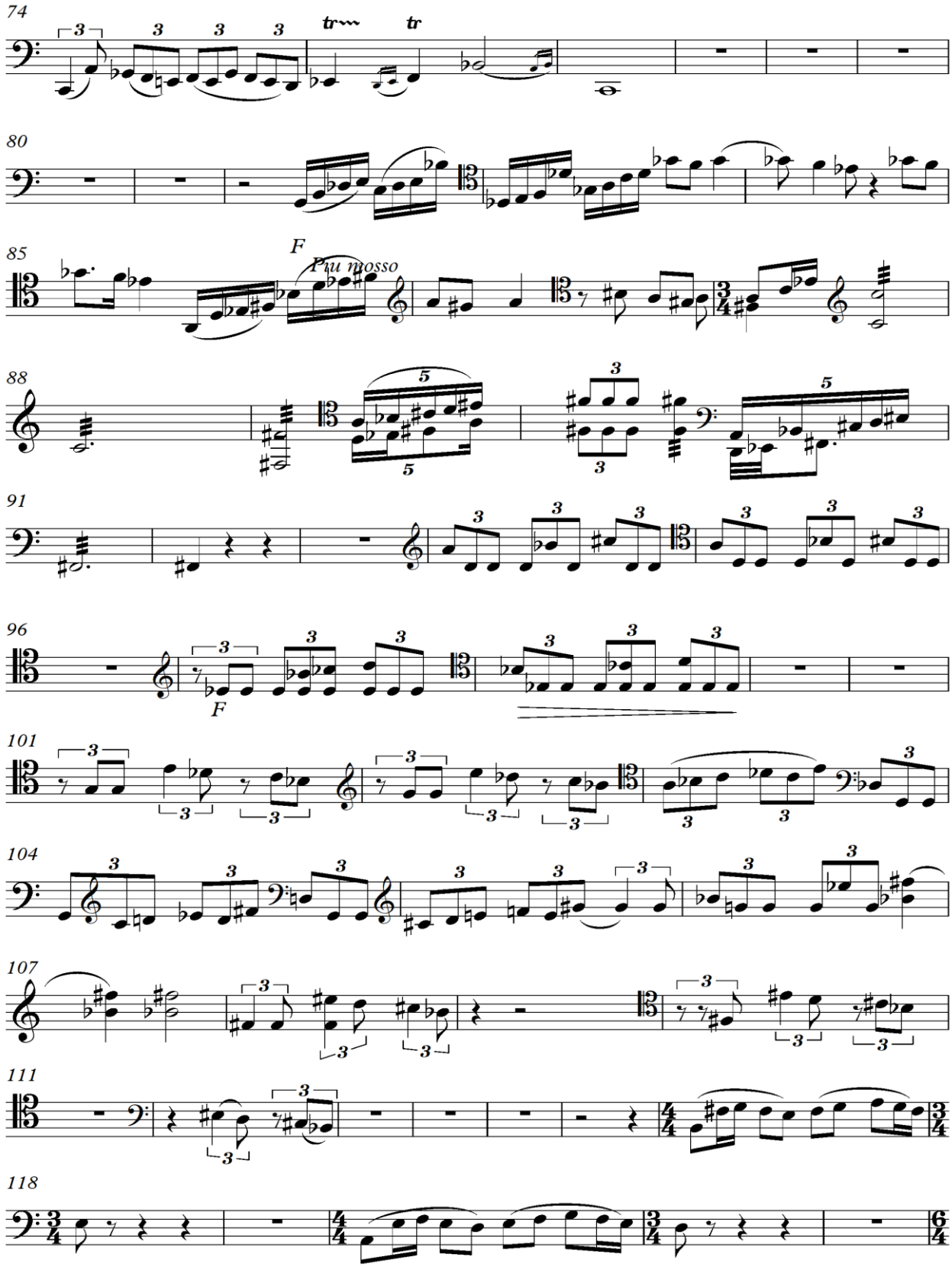
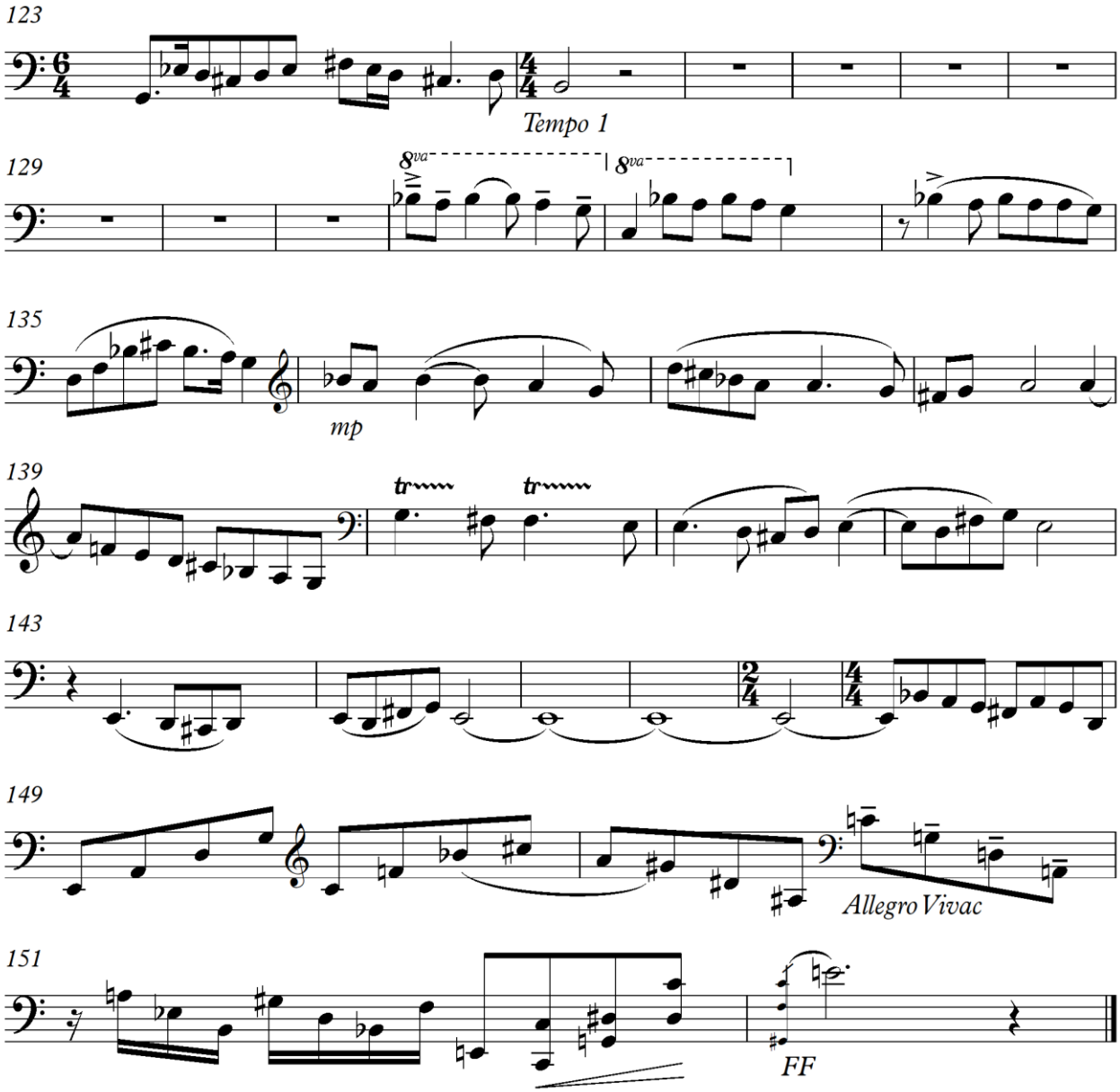
يوصى الباحث بما يلى :

- أهمية تعرف الدارس على أهم الأجزاء التكنيكية الصعبة عند دراسته للعمل الموسيقى (السوناتا، الكونشرتو) ومحاولة تذليل هذه الصعوبات عن طريق الإستعانة بالتمارين التحضيرية المبتكرة أو الموجودة بالكتب التكنيكية.
- زيادة الإهتمام بمؤلفات الموسيقى القومية المصرية لآلة التشيللو ضمن منهج الدراسات العليا، لما فيه من إثراء لقدراتهم التكنيكية على الآلة.
- التوسع فى تدريس تكنيك آلة التشيللو وأساليب الآداء المختلفة لطلبة الكلية فى مرحلة البكالوريوس والدراسات العليا، حتى يتسنى عزف أعمالنا القومية وإجراجها بالشكل الآئق.
- الإهتمام بتراث الموسيقى المصرية البحته والألحان الشعبية التى تعتبر المادة الخام للموسيقى القومية، وذلك لتمهيد الطريق أمام كل من لديهم الموهبة لكتابة أعمال قومية مصرية.

قائمة المراجع :

- أحمد بيومى : **القاموس الموسيقى،** المركز الثقافى القومى، دار الأوبرا، القاهرة ١٩٩٢.
- أحمد محي الدين عبد السلام أبو ذكري : **دراسة مقارنة للأساليب الحديثة لبعض مؤلفي البيانو المصريين في القرن العشرين** " رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة عين شمس،القاهرة، ٢٠٠٣.
- بثينة فريد وزين نصار : **القومية وأعلام الموسيقي في اوربا ومصر**، مكتبة مدبولي، القاهرة – ١٩٩٩.
- زين نصار : **جمال عبد الرحيم بين القومية والتجريبية فى الموسيقى المصرية**، رسالة ماجستير غير منشورة ، المعهد العالى للنقد الفنى (أكاديمية الفنون)، القاهرة ١٩٨٠.
- سمحة الخولي : **القومية في موسيقي القرن العشرين**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٢.
- عواطف عبد الكريم : جمال عبد الرحيم، **التأليف الموسيقى المعاصر (الجيل الثانى)**، سلسلة بريزم للموسيقى، القاهرة ٢٠٠٣
- Dorothy Churchill Pratt and Christopher Bunting-**Cello Technique** - Cambridge University Press - London 1987.
- William Pleeth - **Cello** - Shirmer Books (Mucmillan – inc) – New York 1982**.**

ملاحق البحث :

المدونة الموسيقية لآلة التشيللو المنفردة فى رابسودية جمال عبد الرحيم

74
80
85
F
Piu mosso
88
91
96
F
101
104
107
111
118

123
Tempo 1
129
8va
8va
135
mp
139
tr
tr
143
149
Allegro Vivac
151
FF

مُلخص البحث

أسلوب أداء آلة التشيللو في رابسودية جمال عبد الرحيم للتشيللو والبيانو

أ.م.د. (ياسر السيد طه) (*)

عمل جمال عبد الرحيم على إيجاد أسلوب موسيقى مصرى معاصر تبلورت ملامحه من خلال إنتاجه الفنى المتنوع وإشتركت آلة التشيللو فى معظم أعماله هـ ووظف الآلة توظيفاً خاصاً من خلال خط لحنى منفصل عن باقى الآلات مستفيداً بذلك من الأسلوب الغربى فى التأليف الموسيقى، إلى جانب بعض الأعمال التى كتبها للتشيللو بمصاحبة الأوركسترا خاصة الرابسودية التى كتبها للأوركسترا ثم أعاد صياغتها للتشيللو والبيانو عام ١٩٧٥ وتناول فيها بعض المقامات والأجناس العربية ولكن بصياغة غربية، والتى تعتبر من الأعمال القومية الهامة التى كُتبت لآلة للتشيللو فى القرن العشرين لما تميزت به من ألحان متميزة وإمكانيات تكنيكية عالية – الأمر الذى دفع الباحث إلى إلقاء الضوء على هذا والوقوف على دور آلة التشيللو وأسلوب آدائه وتناول عذا الدور بالتحليل والشرح والتفسير ومحاولة تذليل تقنياتها العزفية بغرض مساعدة العازف على إخراج هذا العمل بشكل جيد، إلى جانب الإرتقاء بمستوى آدائه على الآلة.

يتبع هذا البحث المنهج الوصفى التحليلى.

أولا : الإطار النظرى : ويشمل نبذة تاريخية عن:

الموسيقى القومية المصرية – جمال عبد الرحيم (حياته – أعماله).

ثانيا : الإطار التطبيقى : ويشمل الدراسة التحليلية لعينة البحث (رابسودية التشيللو والبيانو لجمال عبد الرحيم) فى ثلاثة محاور : العناصر الأساسية للتحليل – الدراسة التحليلية وأسلوب الآداء – التدريبات المقترحة

واختتم البحث بعرض أهم النتائج التى توصل إليها من خلال الدراسة التحليلية لرايسودية جمال عبد الرحيم ثم أهم التوصيات وقائمة المراجع.

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