أسلوب لأداء الألحان العربية على آلة التشيلو باستخدام وضع الإبهام

د. قاسم الباجي
باحث بهيئة الثقافة والفنون بدبي
musickasem@gmail.com

ملخص البحث: بالعربية

تعد التقنية من أهم الآليّات التعليمية والتنفيذية في دراسات آلة التشيلو العربي في شتى أقسام الآلات التعليمية ونظرا لتوفر العديد من أساليب وتقنيات الأداء الغربية لممارسة أداء الألحان العربية على التشيللو الا أن بعض الأدوات التقنية للمدارس الغربية لا تفي بالغرض لإبراز الطابع الصوتي للمقام العربي والإطار الأورغا نالوجي من سجلات صوتية مناسبة وانتقالات وضعية بين مسار لحني وآخر وللبحث في محاولات تقنين الجانب التقني لغرض تسهيل أداء الألحان العربية فضلنا وسيلة عضوية تتجه نحو إصبع الإبهام في كيفية تفعيل العضو الحركي وتطويعه لتقنية لعلها تخلق نسقا موسيقيّا يلبي حاجيّات متعلميّ التشيلو العربي.

الكلمات المفتاحية للبحث: التشيلو، التشيلو العربي، تقنية أداء التشيلو، تعليم التشيلو ، تقنيات التشيلو. تعليم الفيولونسال

Abstract of the research:

Technical is one of the most important educational and implementation mechanisms in the studies of the Arabic cello across various educational instrument sections. Despite the availability of many Western performance methods and techniques for practicing Arabic melodies on the cello, some technical tools from Western schools do not suffice to highlight the acoustic character of the Arabic maqam and the organ logical framework from appropriate sound recordings and positional transitions between melodic paths. In researching attempts to regulate the technical aspect to facilitate the performance of Arabic melodies, we preferred an organic approach focusing on the thumb's finger in how to activate the motor member and adapt it to a technique that may create a musical pattern that meets the needs of Arabic cello learners

Cello, violoncelle, pizzicato, méthode de violoncelle,

مقدمة:

عندما ظهرت آلة التشيللو ضمن مجموعة الآلات الوترية في عصر الباروك ، ظلت الآلة حوالى 250عام تعزف بوضعها بين ركبتى العازف مع إسنادها على صدره ، ثم بإسنادها على كرسي صغير ، أو ربطها برباط يلف حول صدر العازف ، وكانت لليد اليسرى وظيفة أخرى تقيد مرونة حركتها على لوحة المفاتيح (المرايا) لعفق الأوتار وهى المساعدة في إمساك الآلة ، ثم تطورت طريقة إمساك الآلة نسبياً بإسنادها على الأرض عن طريق عصا خشبية تثبت في مؤخرة الآلة ، إلى أن جاء القرن الثامن عشر فظهر السيخ المعدني (End Pin) بأطواله المتغيرة لإسناد الآلة بحرية على الأرض ، الأمر الذى ساعد تحرير أصبع الإبهام من قيود المساعدة في إمساك الآلة ، وأعطاها لليد اليسرى حرية كبيرة في التحرك على لوحة المفاتيح[1] ومع ازدياد الدور المطلوب من الآلة خلال عصر الباروك ظهرت محاولات عديدة بين كثير من المؤلفين والعازفين في المدارس الغربية المختلفة لتطوير تقنيات العزف عليها لمواكبة تطور آلة الفيولينة ، فازدادت أهمية الآلة وقدراتها التقنية وتحولت الآلة على يدهم إلى آلة غنائية تحاكى الصوت البشرى حيث ظلت الآلة تعزف بأربع أصابع لفترة طويلة ، إلى أن تم التوصل إلى إمكانية العزف بأصبع الإبهام عن طريق عازفين محترفين للآلة في ذلك الوقت خاصة في المنطقة الصوتية العليا للآلة مما أدى إلى إتساع المساحة الصوتية للآلة ، وتغيرت بسبب ذلك المفاهيم التقنية للآلة بين المؤلفين مما شجعهم على كتابة أعمال شديدة التعقيد والصعوبة التقنية منها تصوير السلالم على أى نغمة دياتونية أو لونية (كروماتيكية) في أي مكان من لوعة الأصابع ، وأداء العفق المزدوج للكثير من المسافات الهارمونية. ومع بداية القرن العشرين دخلت آلة التشيللو ضمن تكوين آلات فرق الموسيقى العربية ولكن بدور أكثر بساطة وإمكانيات التقنية محدودة ، بعد أن أظهر دورها سيد درويش في مؤلفاته للأوبريت ، كما أقرها أيضاً مؤتمر الموسيقى العربية الأول سنة ١٩٣٢ ضمن آلات الموسيقى العربية ، ثم دخلت الآلة ضمن الدراسة الأكاديمية المتخصصة ، منذ إنشاء المعهد العليا والكليّات للموسيقى [2] . وقد أهتم مؤلفو الموسيقى العربية بصفة عامة بالكتابة خصيصاً لهذه الآلة ، ونظرا لما امتازت به الآلة من قدرة كبيرة على التعبير تم استخدامها بشكل منفرد خاصة في الموسيقى

1 William Pleeth – Cello – Shirmer Books (Mucmillan – inc) – New York 1982 .

2 نبيل شورة : دليل الموسيقى العربية ، دار الكتب المصرية ، القاهرة 1988 ص(156)

التصويرية ، وتم تطويع أسلوب العزف وتقنيات العزف عليها باستخدام تقنيات ومدارس الموسيقى الغربية إجتهاداً من قبل العازفين أنفسهم لكى تناسب موسيقانا العربية وأداء المقامات المختلفة .

مشكلة البحث :

برغم التوصل إلى إمكانية إستخدام وضع الإبهام في العزف على آلة التشيللو منذ أكثر من 200 عام والذى أدى إلى ظهور إمكانيات التقنية للآلة في مجال الموسيقى الغربية ، وبرغم ظهور جيل جديد من الموزعين الموسيقيين العرب وكتابة مصاحبات هارمونية وميلودية شديدة الصعوبة وسلالم غربية ومقامات عربية يمتد مداها في بعض الأحيان إلى ثلاثة أوكتافات ، إلا أن الباحث لاحظ أن الكثير من عازفي التشيللو في مجال الموسيقى العربية مازال يحصر مساحة آدائه في الأوضاع الأولى فقط (من الوضع الأول إلى الوضع الرابع) إلى جانب تصوير السلالم والمقامات على درجات منخفضة لتجنب الوصول إلى المنطقة الصوتية المرتفعة للآلة أو وضع الإبهام – الأمر الذى دفع الباحث إلى المساعدة لإجراء هذه الدراسة بغرض المساعد في فتح المجال أمام عازفي الموسيقى العربية في الأوضاع المرتفعة للآلة باستخدام وضع الإبهام.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى:

1. التعرف على اسلوب الأداء بوضع الإبهام على آلة التشيللو في المدارس الغربية .
2. مساعدة عازف التشيللو على التدريب على أداء المقامات العربية في المنطقة الصوتية المرتفعة للآلة.

أهمية البحث:

إن التعرف على أسلوب الأداء بوضع الإبهام في المدارس الغربية وتطبيقه في مجال الموسيقى العربية عن طريق بعض التدريبات المقترحة بإستخدام وضع الإبهام سوف يؤدى إلى زيادة وامتداد المساحة الصوتية للآلة والارتقاء إلى تحسين مستوى آداء الدارسين في إختصاص التشيلو العربي[3].

3 فضّلنا تسمية عازف التشيلو المختص بأداء الموسيقى العربية بعازف تشيلو عربي بأنّه يستحسن أن نطلق تسوية تشلو عربي أفضل من تشيلو شرقي بحكم أن الكتلة الشرقية تظم دول أوروبية مثل(روسيا، رومانيا، بولغاريا، بولندا...) تظم دول أوروبية لالا ينتمونإلى العرب علما بأن جذور آلة التشيلو غربي

أسئلة البحث:

1) ما هو الوضع الصحيح للعفق بأصبع الإبهام ووضع الإبهام على آلة التشيللو؟

2) كيف يمكن للمتعلم أداء المقامات والألحان العربية في وضع الإبهام؟

3.حدود البحث:

وضع الإبهام على آلة التشيللو في مجال عزف الموسيقى العربية في موسيقى القرن العشرين .

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج التاريخى الوصفي (تحليل محتوى).

وينقسم البحث إلى جزئين:

الجانب النظرى ويشتمل على حزئين :

أولاً : وضع الإبهام (تعريفة – نشأته وتطوره – أشهر العازفين والمؤلفين الذين وضعوا أسس الأداء بأصيع الإبهام في الأداء في المدارس الغربية . ثانياً : أسلوب الأداء بوضع الإبهام في المدارس الغربية.

الجانب العملي :

ويشمل التدريبات التي يقترحها الباحث للمساعدة في أداء وتصوير المقامات والألحان العربية في المنطقة الصوتية العليا للآلة بإستخدام وضع الإبهام وشرح أسلوب أدائها .

أولا : الإطار النظرى

أولاً: وضع الإبهام : Thumb

تعريفة :

أ) – أصبع الإبهام : وهو الأصبع الخامس في اليد ، ويشار إليه بكلمة Thumb باللغة الإنجليزية، ويشار إلى إستخدامه في العفق على الأوتار بالعلامة (Q) ب) وضع الإبهام : Thumb Position وهو يشير إلى العفق بأصبع الإبهام على آلة التشيللو والباص فقط من عائلة الآلات الوترية ، أى أنه الوضع الذى يستخدم فيه أصبع الإبهام في العفق ويقوم فيه الأصبع بدور

المرشد الذى يحمل على عاتقه مسئولية تحديد هذا الوضع ، ويمثل فيه أصبع الإبهام أيضاً نقطة إرتكاز على الأوتار بدلاً من الأنف أي أنه يعتبر أنف متحرك لتقصير وتطويل الوتر، ويستخدم وضع الإبهام في أغلب الأحيان للعزف في المنطقة الصوتية العليا للآلة [4]

نشأته وتطوره :

في عصر الباروك كانت هناك العديد من الطرق للعزف على الآلة في الأوضاع الأولى بالأصابع الأربعة ، وكانت تقنيات الآلة محدودة ولكنها كانت تفي بالدور المطلوب منها في ذلك الوقت وهو أداء نغمات الباص المتصل في مصاحبة الغناء والمجموعات الآلية ، وسرعان ما اتجه العازفون إلى البحث في تطوير تقنية الآلة لمواكبة التطور الهائل في تقنية آلة الفيولينة ومواكبة العصر الحديث ، وجاءت محاولاتهم على النحو التالى [5]: في عام 1730 ظهرت مؤلفات تقنية قليلة تحتوى على ترقيم مقترح يستخدم أصبع الإبهام في العفق على الأوتار . في عام 1741 أصبح هذا الترقيم المقترح أكثر شيوعاً لما لاقاه من نجاح بين عازفي الآلة في ذلك الوقت حيث ظهرت أعمال لآلة التشيللو لكوريت Corrette[6] اقترح نموذج متكامل لاستخدام أصبع الإبهام في العفق مع بقية أصابع اليد مع تلافي إستخدام الأصبع الرابع في المنطقة الصوتية العليا للآلة. في منتصف القرن الثامن عشر تم إرساء أسس إستخدام وضع الإبهام والتي تبلورت في عدة مجلدات دراسية تقنية للآلة ، مع التركيز على أداء الدواوين الهارمونية بالأصبع الثالث مع الإبهام وكان يشار إلى وضع الإبهام بالعلامة (c) . في الفترة من عام 1750إلى 1760 ظهرت مؤلفات عديدة للكثير من المؤلفين خاصة فيلز Filtz [7] تحتوى على إستخدامات متنوعة ومعقدة نسبياً لأصبع الإبهام مع باقي أصابع اليد ، وأصبح يشار إليه بالعلامة (Q) إلى جانب الإشارة (c) في المدونات الموسيقية . في أوائل القرن التاسع عشر أصبح من الطبيعي إستخدام هذا الوضع خاصة

4. Sadie Stanly – The New Grove Dictionary of Music and Musicians No (19) – Macmillan Publishers Limited – London 1980, (134: 172)

5. Valerie Walden – One Hundred Years of Violoncello – Violoncello – Cambridge University Press – U. K 1998, P

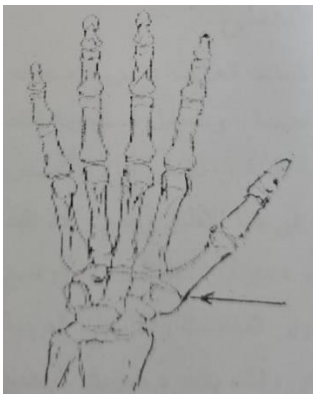
6.ميشيل كوريت Corrette , Michel (١٧٠٩ : ١٧٩٠) : مؤلف موسيقى وعازف تشيللو فرنسى ، حصل على لقب أستاذ المؤلفين لمدة ٧٥ عام ، وكتب العديد من الكونشيرتات للتشيللو والفيولينة ، وعدد كبير من موسيقى الحجرة ، وله مدرسة كبيرة لتعليم الوتريات تضم أكثر من ١٧ كتاب. (*) فيلز

7.Antonin (Jan) Filz (١٧٣٣ :١٧٦٠) : مؤلف موسيقى وعازف تشيللو ألمانى الجنسية ، ويعتبر أحد أساتذة وعاز فى أوركسترا مانهايم ، وألف العديد من الكونشرتات للتشيللو والأوركسترا ، و70 سيفونية.

في الأجزاء التقنية الصعبة في المنطقة الصوتية الحادة للآلة وتقلص إستخدام الأصبع الرابع في تلك المنطقة ،وأصبح يشار إليه بالعلامة (Q) فقط.

أسلوب الأداء بوضع الإبهام في المدارس الغربية :

أصبع الإبهام له طبيعة خلقية خاصة ، ويختلف هذا الإصبع عن بقية أصابع اليد حيث يعتبر أكثر أصابع اليد سمكاً وأقصرها طولاً حيث يتكون من ثلاث فقرات فقط كما يختلف أيضاً في زاوية ميله (زاوية شبه قائمة للخارج) ، لذلك فمن المستحيل العفق به بشكل مماثل للعفق بباقي أصابع اليد اليسرى ، فكان من الضروري البحث في طريقة أخرى للعفق به تتناسب مع طبيعته الخلقية:



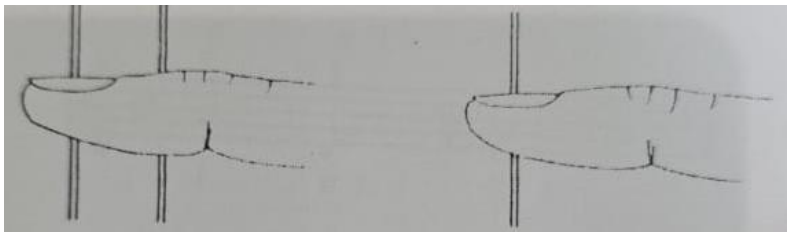
صورة تشريحية توضح علاقة أصبع الإبهام مع أصابع اليد

يقول إيزنبرج[8]:

أنه في حالة العفق على وتر (لا) بوضع الإبهام ينبغى أن يكون عفق أصبع الإبهام بالجانب الخارجى لمنتصف الظفر ، أما إذا كان العفق بوضع الإبهام على وترى (لا –رى) يكون عفق أصبع على الوترين معاً بحيث يكون عفق أصبع الإبهام على وتر (رى) بالجانب الخارجى لمنتصف الظفر ، على أن يكون أصبع الإبهام متعامد تماماً وفي خط مستقيم على الأوتار ويمكن التأكد من ذلك عن طريق العزف على الوترين بطريقة العفق المزدوج بحيث تسمع خامسات هارمونية دقيقة.[9]

8. موريس إيزنبرج Maurcie , Eisenberg: (١٩٠٢ – ١٩٧٣) مؤلف موسيقى وعازف تشيللو ، ولد فى ألمانيا وتوفى فى أمريكا ، وإشتهر فى أمريكا كسوليست على آلة التشيللو وقائد للوركسترا ، وله مدرسة كبيرة فى تعليم آلة التشيللو.

9. Dorothy Churchill Pratt and Christopher Bunting–Cello Technique – Cambridge University Press – London 1987.P(85)



طريقة عفق أصبع الإبهام على وتر واحد (لا) ووترين معا (لا -رى)

ثانياً : الإطار العملي:

ويتناول فيه الباحث التدريبات المقترحة التي تساعد العازف على التعرف على أماكن النغمات في وضع الإبهام من ناحية ، وتذليل صعوبة أداء المقامات العربية في المنطقة الصوتية المرتفعة للآلة ، وبالتالي أداء الألحان العربية من ناحية أخرى ، ويستعرض الباحث في هذا الإطار وضع واحد فقط لوضع الإبهام وهو يعتبر أسهل أوضاع الإبهام ، وبإتقان العازف لهذا الوضع يمكن له في جميع أوضاع الإبهام وتصوير المقامات والألحان العربية في أي منطقة صوتية وبنفس ترقيمات الأصابع وذلك بمجرد تحريك الوضع كاملاً لأعلى أو أسفل وفقاً للمنطقة الصوتية التي يريد الأداء فيها :

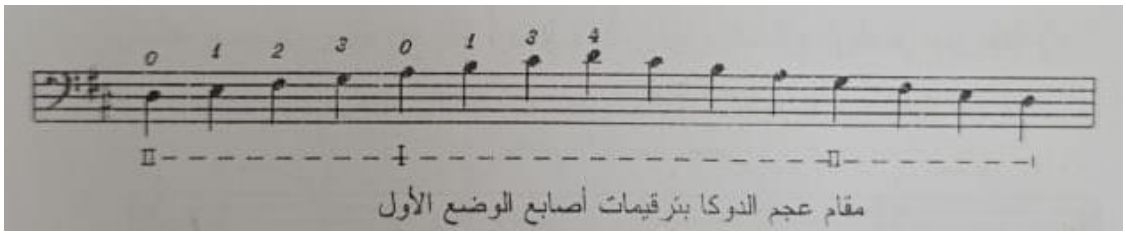
الأول التمرين:

يتم التدريب على هذا التمرين في خطوتين :

1) تهدف إلى التدريب على كيفية العفق بأصبع الإبهام على وترى (لا – رى) بطريقة صحيحة ونغمات دقيقية ، ويمكن للعازف التأكد من ذلك بلمس نغمة الأوكتاف لوترى (لا – رى) بأسلوب الفلاجيوليت أو الهارمونكس Harmonics) قبل عفق الأصبع ، مع إتباع الأسلوب الصحيح في عفق الأصبع (٥) بأسلوب الفلاجيوليت كما في الشكل التالي :

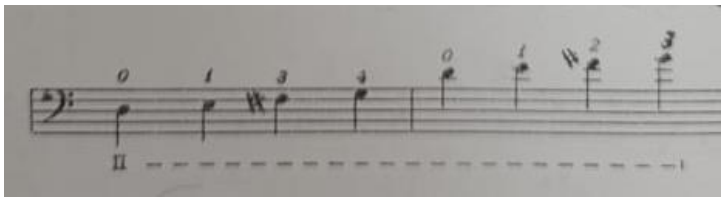
التدريب على العفق بأصبع الإبهام بأسلوب الفلاجيوليت

2) ويتناول فيه الباحث التدريب على المقامات العربية التي يتم فيها عفق أصابع وضع الإبهام بطريقة طبيعية ومتناسقة على الوترين [10] مثل سلم رى الكبير ، والذى يسمى مقام عجم الدوكاهه في عدة خطوات : أ) التدريب على الأداء البطيء لمقام عجم الدوكاهه على وترى (رى –لا) في الوضع الأول لتثبيت المقام مع التركيز الشديد على دقة عفق كل نغمة :



مقام عجم الدوكاهه على وتر (رى) فقط على الوضع الأول

ب) التدريب على الأداء البطيئ لجنس الأصل في مقام عجم الدوكاهه على وتر (رى) فقط على الوضع الأول ، وتصويره في وضع الإبهام ، مع التركيز الشديد على دقة عفق كل نغمة :



جنس عجم الدوكاههه على وتر (رى) بترقيمات أصابع الوضع الأول ووضع الإبهام

ت) التدريب البطيئ والمتكرر على أداء جنس الأصل جنس عجم على

الدوكاههه في وضع الإبهام كما في الشكل التالى :

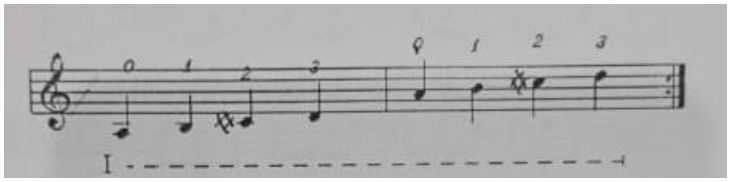
جنس الأصل لمقام لعجم الدوكاهه على وتر (رى) بترقيمات أصابع وضع الإبهام

10 أنظر الجانب النظري ص (4)

أي ان كل نغمة على (ري) فى جنس الأصل تقابها تماماً النغمة المقابلة في جنس الفرع على وتر (لا)

ث) التدريب على على الأداء البطيئ لجنس الفرع في مقام عجم الدوكاههه

على وتر (لا) فقط في الوضع الأول ، وتصويره في وضع الإبهام :



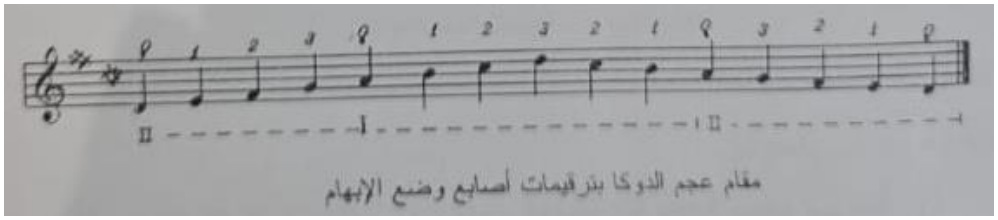
جنس الفرع لمقام عجم الدوكاه على وتر (لا) بترقيمات أصابع الوضع الأول ووضع الإبهام

ج) التدريب البطيئ والمتكرر على أداء جنس الفرع جنس عجم على

درجة الحسينى في وضع الإبهام كما في الشكل التالي :

جنس فرع لمقام عجم الدوكاههه على وتر (لا) بترقيمات أصابع وضع الإبهام

ح) التصوير البطيء لمقام عجم الدوكاههه في وضع الإبهام كاملاً بترقيمات الأصابع المدونة في الشكل التالي :



مقام عجم الدوكاههه بترقيمات أصابع وضع الإبهام

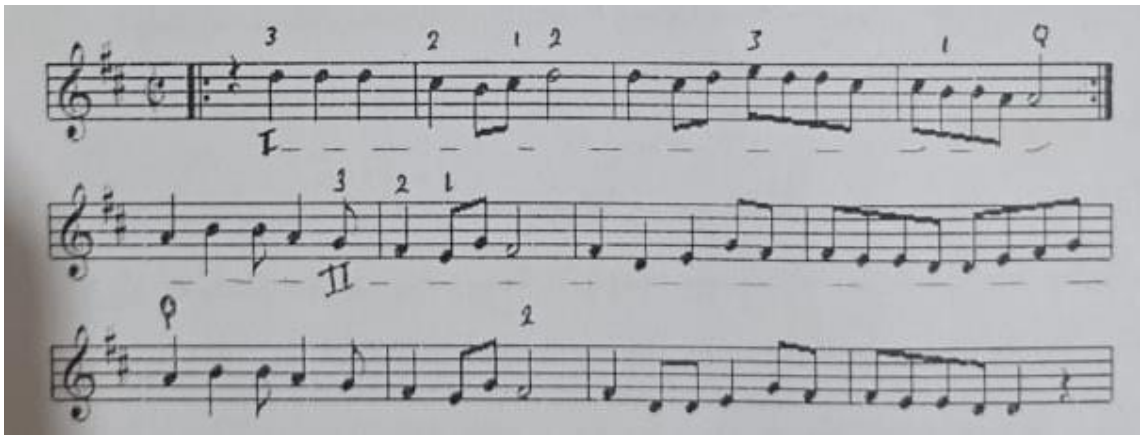
التمرين الثانى:

وهو بمثابة تطبيقات على التمرين السابق كالتالي :

١) يؤدى فيه المتعلم تدريب تدريب تقني مكون من عبارة تقنية بإيقاع في وضع الإبهام على وتر (رى) بإيقاع أبعادها وترقيماتها في وضع الإبهام على وتر (لا) بهدف التدريب على تثبيت في مقام عجم الدوكاههه بوضع الإبهام كما في الشكل التالي:

تدريب تقني لتثبيت وضع الإبهام على وترى (رى - لا) في مقام عجم الدوكاههه

3) وهو عبارة تدريب لحنى في مقام عجم الدوكاههه في وضع الإبهام وهو مكون من مذهب لأغنية يمامة بيضا :



مذهب أغنية يمامة بيضا (عجم الدوكاه)

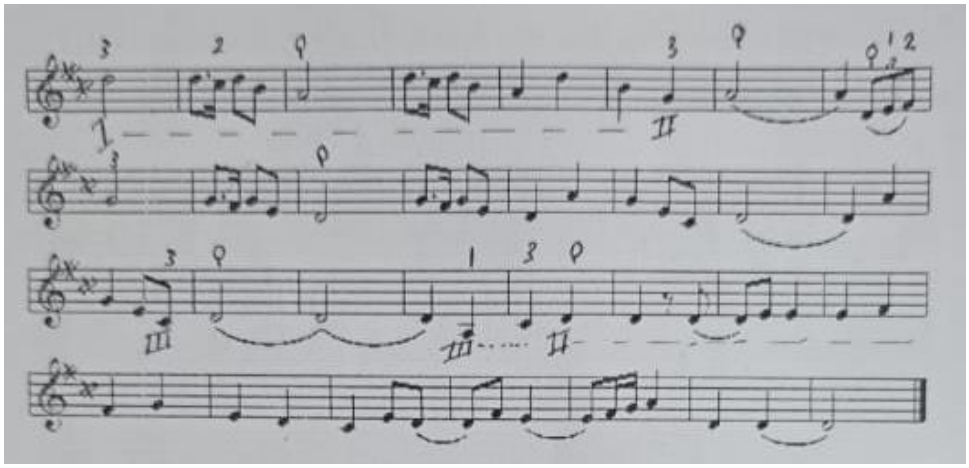
التمرين الثالث:

وهو مكون من خطوتين :

1) التدريب بنفس الخطوات السابقة ، ولكن في مقام راست الدوكاههه بدلاً من عجم الدوكاه، وقد إختار الباحث هذا المقام لأنه أقرب مقام إلى مقام العجم.

بالنسبة لشكل وترقيمات الأصابع ، ويأتى مقام الراست على درجة الدوكاه في وضع الإبهام بخفض درجة (فاّ ودو") ربع درجة صوتية لتصبح (فاً"#ودو#) وتؤديا أيضاً بالأصبع الثالث .

2) وهذه الخطوة بمثابة تطبيق على الخطوة السابقة ، وهى عبار عن تدريب لحنى على مقام الراست على درجة الدوكاه في وضع الإبهام عن طريق أداء اللازمة الموسيقية.:



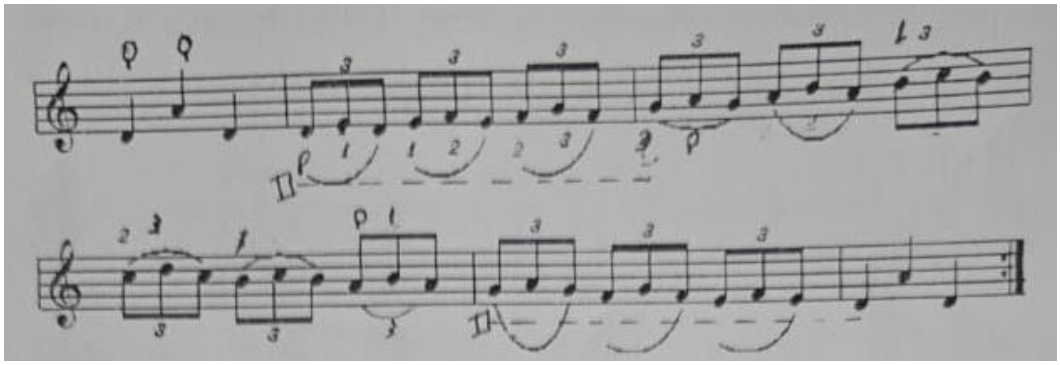
تمرين لحنى للتدريب على (راست الدوكاه) بوضع الإبهام (لازمة أغنية مصر تتحدث عن نفسها)

التمرين الرابع:

1) وفية يتم التدريب على الأداء بوضع الإبهام مباشرة في مقام النهاوند ويرى الباحث أن تكون البداية بمقام النهاوند الكبير على درجة الدوكاه لأن أصابع اليد فيه تكون أيضاً أقرب إلى الشكل الطبيعي ومتناسقة على الوترين :

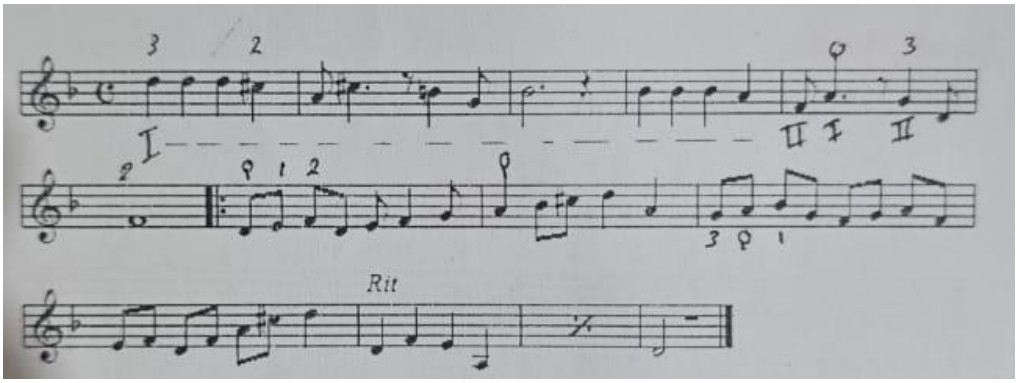
مقام النهاوند الكبير بترقيمات أصابع وضع الإبهام

2) تمرين تقني للتدريب على مقام النهاوند على وترى (رى –لا) في وضع الإبهام باستخدام الإيقاع وترقيمات الأصابع كما في الشكل التالي:



تمرين تكنيكى للتدريب على مقام النهاوند على وترى (رى - لا)

3) وهو عبارة تدريب لحنى على مقام النهاوند في وضع الإبهام وهو مكون من لازمة أغنية عاشق الروح :



تمرين لحنى للتدريب على (مقام نهاوند) بوضع الإبهام (لازمة أغنية عاشق الروح)

التمرين الخامس:

وهو بمثابة تطبيقات على التمرين السابق كالتالى :

1) وفيه يتم التدريب بنفس الخطوات السابقة ، ولكن في مقام البياتى ويرى الباحث أن تكون البداية بمقام الحسينى بدلاً من نهاوند الدوكاههه ، وقد إختار الباحث هذا المقام لأنه أقرب مقام إلى مقام النهاوند بالنسبة لشكل وترقيمات الأصابع ، ويأتى مقام الحسينى على درجة الدوكاههه في وضع الإبهام بخفض درجة (مي وسي) ربع تون لتصبح (مىb وسىb) وتؤديا أيضاً بالأصبع الأول على وتر (رى) ووتر (لا).

2) تدريب لحنى في مقام بياتى الدوكاههه في وضع الإبهام وهو مكون من مذهب أغنية والله مانا سالى ويؤديه العازف وفقاً لترقيمات الأصابع المدونة كالتالي:

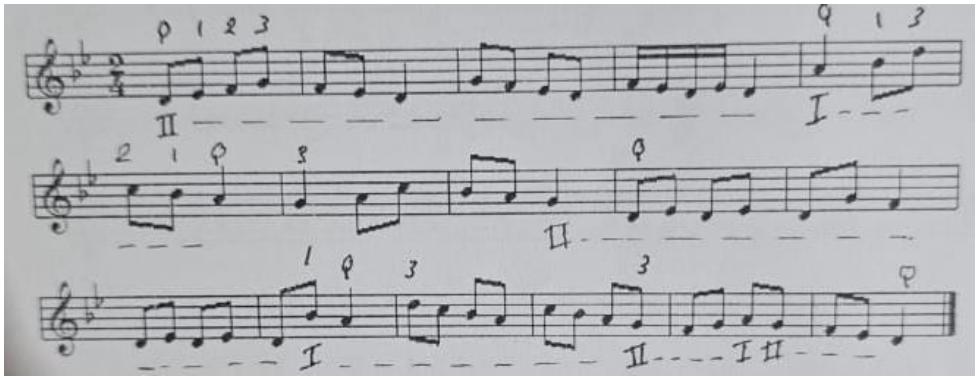
تمرين لحنى في مقام بياتى دوكا بوضع الإبهام (مذهب أغنية والله مانا سالى)

التمرين السادس :

1) يبدأ العازف بأداء مقام الكرد في وضع الإبهام وفقاً لترقيمات الأصابع المدونة في الشكل التالي:

مقام كرد الدوكاهه بترقيمات أصابع وضع الإبهام

2) أداء تمرين لحنى للتدريب في مقام كرد الدوكاهه في وضع الإبهام كما في الشكل التالي :



تمرين لحنى في مقام كرد الدوكاهه بترقيمات أصابع وضع الإبهام

3) وهو عبارة تدريب لحنى في مقام كرد الدوكاهه في وضع الإبهام وهو مكون من لازمة أغنية توبة :

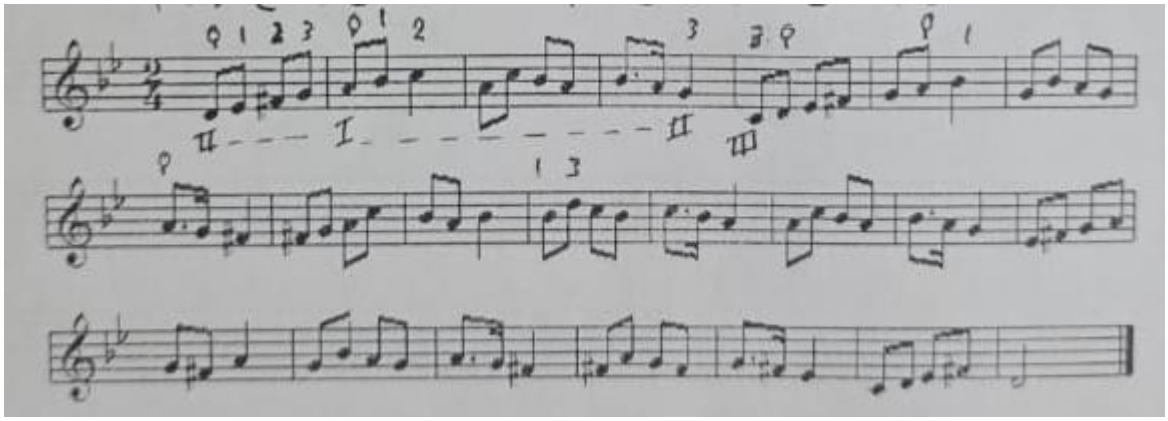
تمرين لحنى في مقام كرد دوكا بترقيمات أصابع وضع الإبهام (لازمة أغنية توبة)

التمرين السابع:

1) يبدأ العازف التدريب على مقام حجاز الدوكاهه في وضع الإبهام كما في الشكل التالي :

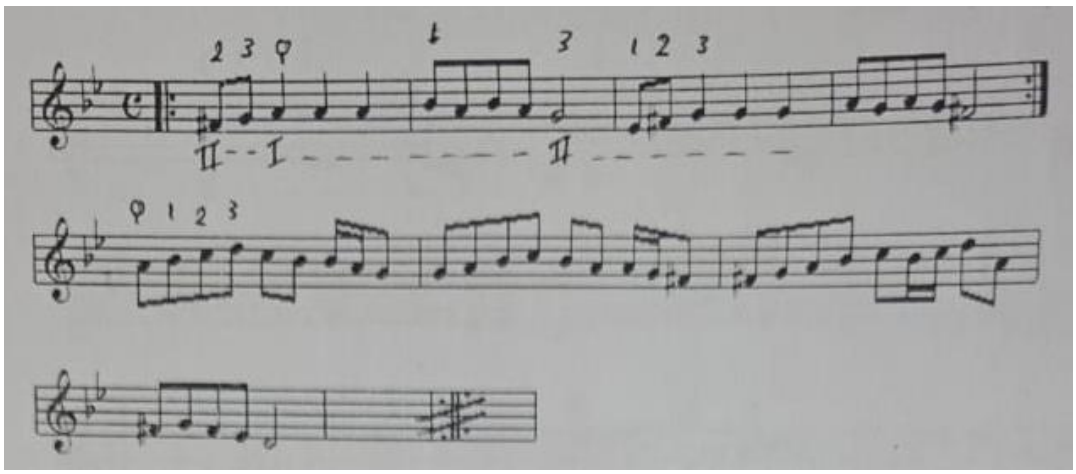
مقام حجاز الدوكاهه بترقيمات أصابع وضع الإبهام

2) أداء تمرين لحنى للتدريب في مقام حجاز الدوكاهه في وضع الإبهام :



تمرين لحنى في مقام حجاز الدوكاهه بترقيمات أصابع وضع الإبهام

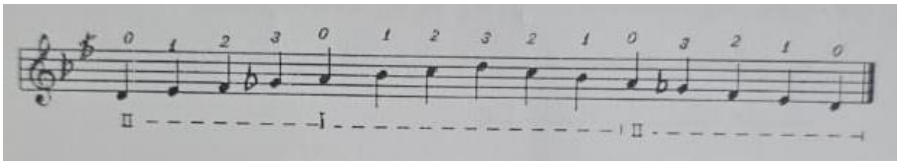
3) تدريب لحنى في مقام حجاز الدوكاهه في وضع الإبهام وهو مكون من لازمة أغنية بحلم بيك:



تمرين لحنى في مقام حجاز الدوكاه بترقيمات أصابع وضع الإبهام (لازمة أغنية بحلم بيك)

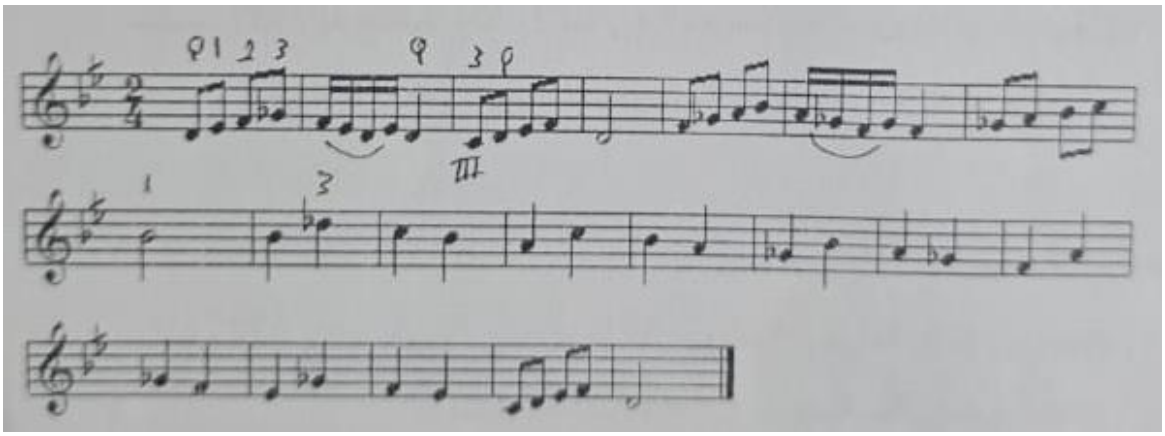
التمرين الثامن:

1) يبدأء العازف التدريب على صبا الدوكاه في وضع الإبهام وفقاً لترقيمات الأصابع المدونة في الشكل التالي :



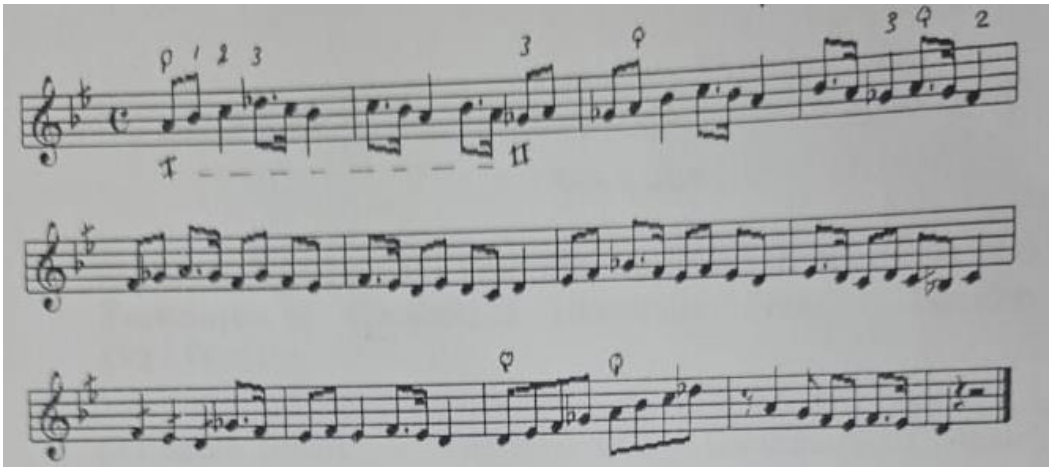
مقام صبا الدوكاه بترقيمات أصابع وضع الإبهام

2) أداء تمرين لحنى للتدريب في مقام صبا الدوكاه في وضع الإبهام :



تمرين لحنى في مقام صبا الدوكاه بترقيمات أصابع وضع الإبهام

3) تدريب لحنى في مقام صبا الدوكاه في وضع الإبهام وهو مكون من لازمة أغنية هوه صحيح الهوى غلاب :



تمرين لحنى في مقام حجاز الدوكاه بترقيمات أصابع وضع الإبهام (هوه صحيح الهوى غلاب)

نتائج البحث :

يتضح مما سبق الباحث قد أجاب على سؤالي البحث من خلال :

1) شرح الوضع الصحيح لأصبع الإبهام وبالتالي وضع الإبهام– وهو ما تناوله الباحث في الإطار النظري.

2) شرح كيفية أداء العديد من المقامات العربية في وضع الإبهام من خلال بعد التدريبات المقترحة والمدون عليها ترقيمات أصابع وضع الإبهام ، وتطبيق ما تم إستيعابه من خلال أداء نماذج من اللازمات والأغاني العربية – وهو ما تناوله الباحث في الإطار التطبيقي .

توصيات البحث :

1) ضرورة إلمام المتعلم لأسلوب الأداء بوضع الإبهام على الآلة وشكل وكيفية وضع اليد اليسرى في هذه المنطقة الصوتية.

2) ضرورة إحتواء منهج آلة التشيللو الغربي في معهد الموسيقى العربية على تدريبات تشمل الأداء في الأوضاع الصوتية العليا وضع الإبهام .

3) عدم تصوير عازف التشيللو العربي للألحان العربية ومحاولة أدائها بقدر المستطاع وفقاً لما هو مدون في المدونة الموسيقية .

مراجع البحث

١) نبيل شورة : دليل الموسيقى العربية ، دار الكتب المصرية ، القاهرة 1988 .

(2)Dorothy Churchill Pratt and Christopher Bunting-Cello Technique - Cambridge University Press - London 1987.P(85)

(3)Sadie Stanly - The New Grove Dictionary of Music and Musicians No(1) (19) - Macmillan Publishers Limited - London 1980.

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

(5)William Pleeth - Cello - Shirmer Books (Mucmillan - inc) - New York 1982