أسلوب أداء لونجا نكريز جميل بك الطنبوري على ألة التشيللو

أ.د/ محمود عبد المقصود** مصطفى محمد عبد الرازق*
أ.د/ كرم ملاك كامل***

مقدمة

منذ منتصف القرن العشرين أصبح للآلة التشيللو مكانة كبيرة في الموسيقى العربية ، وبالرغم من ذلك نجد أن هناك قلة في المؤلفات المكتوبة خصيصاً لآلة التشيللو مقارنة بالآلات الموسيقية الأخرى كالفيولينة على سبيل المثال ، ويرجع ذلك الي ابتعاد كبار المؤلفين للكتابة لهذه الالة ، لذلك نجد أن معظم عازفين الة التشيللو إتجهو الي عزف المؤلفات التي كتبت للألات الاخرى على الالة بدون عمل إعداد يناسب إمكانية الألة.

ويمثل الإعداد إعادة صياغة لعمل موسيقي ما لتقديمه بشكل جديد قد يختلف عن العمل الأصلي من حيث طبيعة الأداء الذى تؤدى به المؤلفة سواء كان غنائي أو آلي ، والذي يتحول بدوره لكتابة العمل من غرض الغناء البشري الى الأداء الآلي والعكس ، أو من مجموعة ألية كبيرة الى أخرى أصغر منها ، أو من آلة الى آلة أخرى .

وقد يختلف الاعداد عن العمل الأصلي من حيث روح العمل وشخصيته ، إلا أنه من الضروري المحافظة على مضمون العمل وجوهره الأصلي .[1] لذا يجب على من يقوم بالإعداد الموسيقي ان يكون على دراية كافية بطبيعة العمل الموسيقي الذي يقوم بإعداده ، وبإمكانيات الآلة الموسيقية التي يقوم بالإعداد لها لإظهار جماليات المؤلفة الأصلية.

مشكلة البحث :

يعتبر أداء اللونجا من أصعب قوالب الموسيقى العربية على الألات الوترية وخاصتا ألة التشيللو لما تتميز به من أداء سريع وتقنيات عزفية عالية الأمر الذي دفع الباحث إلى إلقاء الضوء على لونجا نكريز للمؤلف التركي جميل بيك الطنبوري بالشرح والتحليل والوقوف على التقنيات العزفية ومحاولة تذليل صعوباتها.

* مدرس دكتور بقسم الأداء الاوركسترالي تخصص تشيللو كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان
** أستاذ بقسم الأداء الاوركسترالي تخصص تشيللو كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان
*** أستاذ بقسم الأداء الاوركسترالي تخصص تشيللو كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان

[1]Friedric Blume : Die Music in Geschichte und Gegenwart .(Bonn,1994).P.1342

أهداف البحث :

يهدف البحث إلى :

١- التعرف على أسلوب أداء اللونجا لألة التشيللو بشكل يراعي فيه امكانات الآلة.

٢- الوقوف على التحليلات العزفية ومحاولة تذليل صعوباتها من خلال بعض التمارين المستمدة من المؤلفة.

أهمية البحث :

إن تحقيق الأهداف السابقة يساعد الدارس على أداء لونجا نكريز جميل بك الطنبوري والإرتقاء بمستوى عازفي ألة التشيللو العربي .

حدود البحث :

قالب اللونجا على آلة التشيللوعند الملحن الموسيقي (جميل بك الطنبوري) لدارسي الكليات والمعاهد الموسيقية التي تُعنى بدراسة الموسيقى العربية بمصر والعالم العربي.

منهج البحث :

يتبع هذا البحث الوصفي التحليلي.

عينة البحث :

لونجا نكريز جميل بيك الطنبوري .

أسئلة البحث :

١- ما هو اسلوب صياغة جميل بك الطنبوري في تأليف اللونجا؟

٢-كيف يمكن الاستفادة من التقنيات العزفية بلونجا نكريز جميل بك الطنبوري لعازف التشيللو العربي؟

أدوات البحث:

١- المدونة الموسيقية للونجا نكريز جميل بك الطنبوري .

٢- آلة التشيللو.

٣- قائمة المراجع .

مصطلحات البحث :

١) **قالب:** بُنية موسيقية تتكون من إثنى عشر نصف، بعد منها سبعة أنصاف دياتونيك (طبيعية)، وخمسة أنصاف كروماتيك (ملونة)، وهذا في المجموع ما يحتوي عليه الديوان.

٢) **اللونجا:** لون خفيف من أشكال التأليف الآلي في الموسيقى، وهو يتميز بالانتقال المفاجيء والقفزات اللحنية والسرعة في الأداء. واللونجا مصطلح تركي، وهو يُعزف في نهاية الفواصل التركية والعربية، و يقال أن نشأة هذا القالب كان في بلاد البلقان.[١]

وينقسم البحث إلى جزئين :

أولا: الإطار النظري :

أ- قالب اللونجا :

تعريفها : قالب اللونجا هو نوع من التأليف الموسيقى العربي الألى ، وهو عبارة من قطعة موسيقية, تقوم مقام المقدمة أحياناً وهو يشبه البشرف ولكن بشكل مختصر . [٢]

تسميتها ونشأتها : اللونجا مصطلح تركى' يعزف فى نهاية الفواصل الموسيقية التركية والعربية ، ونشأ فى بلاد البلقان،ثم إنتقل إلى تركيا على أثر الإحتلال العثمانى لهذه البلاد . [٣]

وكانت تعزف اللونجا فى جلسات الطرب ، لذلك كانت الفرق الموسيقية تؤديها وفقاً للجو العام للمستمعين، وكانوا يؤدونها مع بعض من التحرر فى إستخدام الق واعد والأساليب المتبعة فى عزفها، وقد يحدث فى بعض الحيان أن يؤديها العازفون بسرعة عالية الأمر الذى قد يعرضهم للخروج عن الوحدة الإيقاعية للونجا ولذلك كانت الفرق الموسيقية تؤديها بصورة وقورة وسرعة مناسبة . [٤]

ألحانها وأسلوب أدائها : تمتاز اللونجا بنشاط ألحانها وهى ذات طابع خفيف وسريع فى أدائه ، ويظهر فيها الكثير من التحويلات إلى العديد من المقامات والأجناس ، وتكثر فيها القفزات اللحنية التى تظهر براعة آداء العازف ، وأحياناً تؤدى الخانة الرابعة منها بسرعة بطيئة ، ثم يعود إلى السرعة الأساسية فى نهاية الخانة كما هو الحال فى لونجا شهيناز أدهم وعلى الدرويش وفى أحيان اخرى تعزف الخانة الرابعة بميزان مختلف مثل لونجا رياض.

القالب : يقوم قالب اللونجا غالباً على أربعة اقسام كل منها يسمى خانة ، بالإضافة إلى جزء خامس يكرر بعد كل خانة يسمى (التسليم) ، قد تتكون اللونجا من ثلا ث خانات وفى هذه الحالة

---

[١] سعاد علي حسانين: تربية السمع وقواعد الموسيقى العربية ،الجزء الثاني ،كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان، ١٩٨٧م ، ص(١١٣).

[٢] مجلة المؤتمر الأول للموسيقى العربية ، دار الأوبرا المصرية ، القاهرة ١٩٣٢، ص(١٦٧)

[٣] سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية ، غير منشورة ، القاهرة ١٩٨٤،ص (١٠٣)

[٤] ناهد أحمد حافظ : القوالب الآلية فى الموسيقى العربية ، رسالة ماجستير غير منشورة (كلية التربية الموسيقية) ، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٧٢م ، ص (٢١٤) .

يكون التسليم فيها هو(الخانة الأولى) وبها ينتهى البناء اللحنى كما هو الحال في لونجا (نهاوند جميل بيك الطنبوري)

الإيقاع : يكون ميزان اللونجا غالباً ثنائى بسيط $\frac{2}{4}$, وفى بعض الأحيان يكون ثلاثى أو ثلاثى مركب $\frac{6}{8}$

التحليل التفصيلى لقالب اللونجا:

التركيب الفني لقالب اللونجا :

الخانه الأولى : وتكون عادة استعراض لحن للمقام الأصلي بحركة سريعة نشطه جذابة.

التسليمة : جملة رشيقة التكوين جميلة الطابع نشطه مرحه سريعة .

الخانه الثانية : وفيها تظهر بعض التحويلات النغمية وذلك بالتلوين النغمي في تحويل مباشر من نفس عائلة المقام الأصلي .

الخانه الثالثة : وهي عبارة عن استعراض لحني في منطقة الجوابات مستخدما بعض الانتقالات اللحنية السريعة المفاجئة التي تستلزم براعة وقدرات خاصة من العازف ، حيث أن هذه الخانه تظهر براعة الملحن والعازف في آن واحد.

الخانه الرابعة : وهي بمثابة لاستعراض المقام الأصلي بتكوين جمل موسيقيه متتابعة متسلسلة وغالبا ما تكون في ميزان ثلاثي . [١]

جميل بيك الطنبوري (١٨٦٩ – ١٩١٤) :

هو موسيقي وملحن تركي ، ولد في١٨٦٩ في القسطنطينية ، وتوفي بنفس المكان في ٢٨ يوليو١٩١٤ ، ويعتبر جميل بك الطنبوري في مكانة استثنائية حيث انه من اهم المؤلفين الموسيقين في هذه الفترة وله اثر كبير علي الموسيقي التركية في تلك الحقبة الزمنية، كما يعتبر جميل بك الطنبوري من اعظم عازفي الموسيقي التركية فلقد اجاد العزف الإجادة التي جاوزت حد الكمال والتي صارت في عصره مجال الحديث. وهو عازف علي آلة العود والكمان والشيللو والزورنا (آلة تشبة المزمار البلدي) والطنبور الذي نسب اليه وسمي به. ويعد جميل بك الطنبوري من المؤلفين الموسيقين ذوي المكانة الخاصة في مصر ايضا، حيث تُعزف مؤلفاته في المعاهد والكليات المتخصصة. ومن اشهر اعمالة لونجا نهاوند وسماعي محير وسماعي شد عربان وسماعي فرحفزا

[١] مخلص عبد الحميد :اسلوب مقترح للتحليل في الموسيقى العربية الآلية ، رسالة ماجيستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية (جامعة حلوان) القاهرة، ١٩٩٥، ص (٣٣ , ٣٤) .

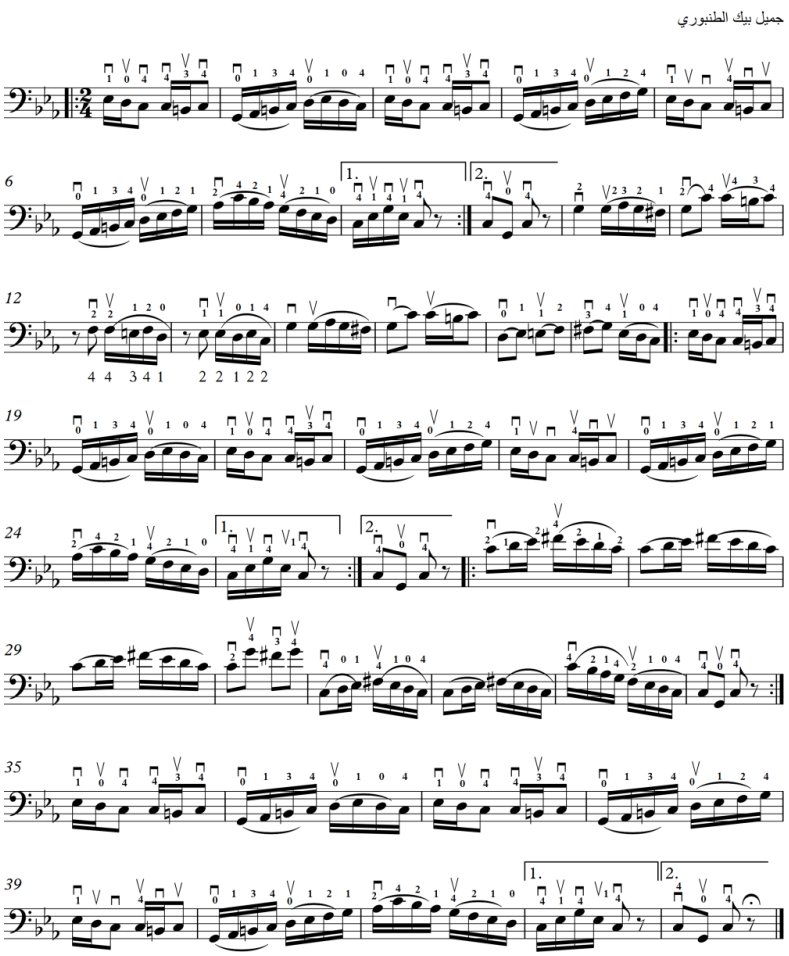
وســماعي حجاز كار. ولذلك رأت الباحثة ضــرورة دراســة اعمال جميل بك الطنبوري للتعرف علي اسلوبه في التأليف الموسيقي .[1]

الإطار التطبيقى :

ينقسم الإلطار التطبيقي إلى قسمين:

الأول : يتناول فيه الباحث الدراسة التحليلية للونجا نكريز جميل بك الطنبوري .

الثاني : يتناول فيه تمارين مقترحة لتذليل صعوبات عزف اللونجا على ألة التشيللو وفقا للمدونة التالية:

لونجا نكريز

العناصر البنائية للونجا :

- المؤلف : جميل بيك الطنبوري .
- المقام : نهاوند .

[1] ناهد أحمد حافظ : القوالب الآلية فى الموسيقى العربية ، مرجع سابق, ص(٢٦٩ ، ٢٧٠).

- الميزان : ٢

٤

- الضرب : الوحدة الطائرة (فوكس) .
- الطول البنائي : ٤٢ مازورة .

الصيغة البنائية :

الخانة الأولى والتسليم من (م١ _ م٨) .

الخانة الثانية : من (م٩_م١٦) .

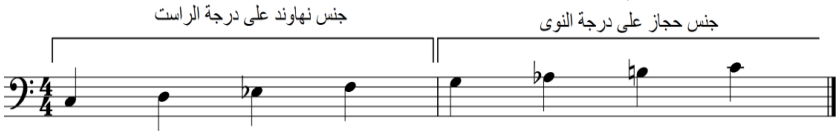
التسليم من (م١٧_ م٢٤) .

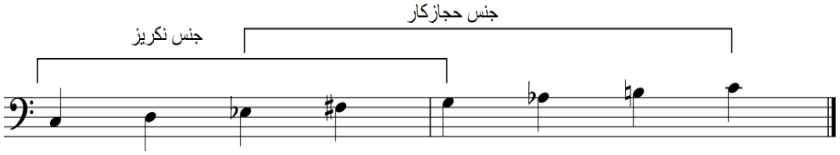
الخانة الثالثة من (م٢٦_م٣٣).

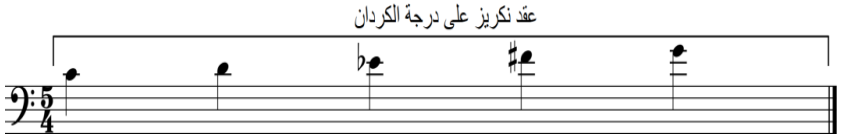
التسليم من (م٣٤_م٤٢) .

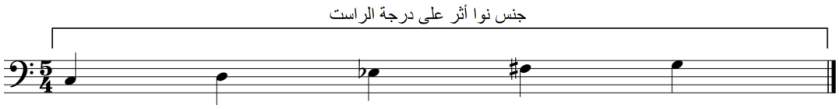
التحليل المقامي :

من (م١_م٨)

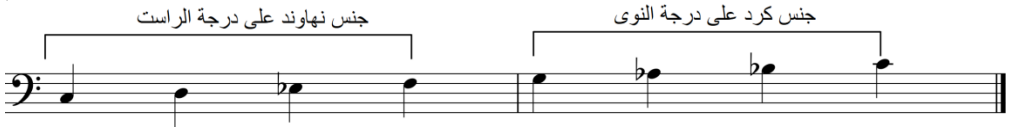
يبدأ العمل في المقام الأساسي نهاوند على درجة (الدو) مع رفع الحساس ليصبح الأداء في مقام نهاند ذو الحساس ويدون كالتالي :

من (م٩_م١٦) يقوم المؤلف برفع الدرجة الرابعة (فا#) لينتقل إلى مقام نكريز على درجة الدو ويدون كالتالي :



من (م٢٦ _ م٢٩) ينتقل المؤلف إلى جنس النوا أثر (عقد نكريز على الكردان) على درجة الدو ويدون كالتالي :

من (م٣٠_م٣١) ينتقل المؤلف إلى جنس نواأثر على درجة الدو ويدون كالتالي :



من (م٣٢_م٣٣) ينتقل المؤلف لمقام نهاوند الكردي على درجة الدو هبوطا ويدون كالتالي



الأوضاع العزفية و ترقيمات الأصابع المقترحة :

الخانة الأولى والتسليم : من (م١_م٨)

من (م١_م٦) يقترح الباحث أداء الخانة الاولى في الوضع الاول على وتري (ري و صول) من حيث تؤدى النغمة الاولى مي بيمول بالاصبع الاول على وتر رى في الوضع الممتد (الإمتداد الاول)*

من (م٧_م٨) تبدأم٨ بالأداء في الوضع الرابع الممتد حيث تؤدى نغمة لا بيمول بالأصبع الأول في الوضع الرابع الممتد (الأمتداد الأول) ونغمة دو بالإبع الرابع في نفس الوضع , ثم يعود إلى الوضع الأول في م (٧)[٢] حتى نهاية الخانة.

الخانة الثانية : من (م٩_م١٦)

من (م٩_م١٠) يقترح الباحث أداء نغمة صول بالإصبع الثاني على وتر (ري) في الوضع الثاني الزائد لسهولة أداء نغمتي (لا)بيمول و (فا #) بشكل كروماتيكي , ثم ينتقل إلى الوضع الرابع في (م١٠) لأداء نغمتي (دو) و سي بيكار بالأصبع الرابع والثالث .

من (م١٢_م١٣) يقترح الباحث أداء هذا الجزء بترقيمين مختلفين :

الترقيم الأول: في الوضع الاول علىت وتر (رى) .

الترقيم الثاني : في الوضع الرابع على وتر (صول). حيث تؤدى نغمة (فا) بالإصبع الرابع وتنتهي _م١٣) على درجة (دو) بالأصبع الثاني على وتر (صول) وذلك لسهولة الإنتقال بنفس الأصبع عن طريق ثني فقرة الأصبع الثاني على وتر (رى) لإعادة اجزء من (م٩_م١٠) بنفس ترقيمات الأصابع والأوضاع العزفية .

من (م١٥_م١٦) يبدأ الأداء على وتر (رى) المطلق ثم أداء نغمة (مي بيمول) في وضع النصف بالأصبع الاول ثم الأنتقال الى الوضع الاول لأداء نغمة مي بيكار بالأصبع الاول أيضا ثم نغمتي (فا) بيكار و (فا) دياز بالإصبع الثاني والثالث– ثم ينتقل العازف بالأصبع الاول لأداء نغمة صول في الوضع الثالث لسهول أداء نغمتي (سي) بيمول و (لا) بيمول بالأصبع الرابع والثاني في نفس الوضع.

من (م١٧_م٢٥) إعادة للخانة الاولى وتؤدى بنفس ترقيمات الاصابع الاوضاع العزفية التي إقترحها الباحث سابقا .

الخانة الثالثة : من (م٢٦_م٣٣)ا لأداء في (منطقة الجوابات)

من (م٢٦_م٢٨) تكرار لثلاثة موازير متتالية تبدأ بأداء نغمة (دو) بالإصبع الثاني على وتر (لا) ثم الإنتقال إلى الوضع الثالث لأداء نغمة (رى) بالأصبع الأول على نفس الوتر لسهولة أداء جنس الحجاز بالاصبع الثاني والرابع بأسلوب(الوضع الممتد *

م٢٩ ينتقل العازف إلى الوضع الرابع على وتر (لا) لأداء نغمة (صول) و(فا#) بالأصبع الرابع والثالث

من (م٢٩_م٣٠) تكرار لمزورتين متتاليتين ويقترح الباحث الأداء في الوضع الأول مع الإنتباه لدقة التنغيم خاصتا بين نغمتي (مي بيمول) و (فا#) (مقام حجاز) حيث يميل دا~ما الإصبع الأول نغمة (مي بيمول) إلى الزيادة الإصبع الثالث نغمة (فا#) إلى النقصان لأن فيه مخالفة لطبيعة أصابع اليد اليسرى .

من (م٣٢:م٣٣) يبدأ الأداء بالوضع الرابع على وتر (رى) بأسلوب الوضع الممتد (الإمتداد الأول) ثم ينتقل إلى الوضع الأول لأداء باقي الجزء.

إعادة الخانة الأولى والتسليم :

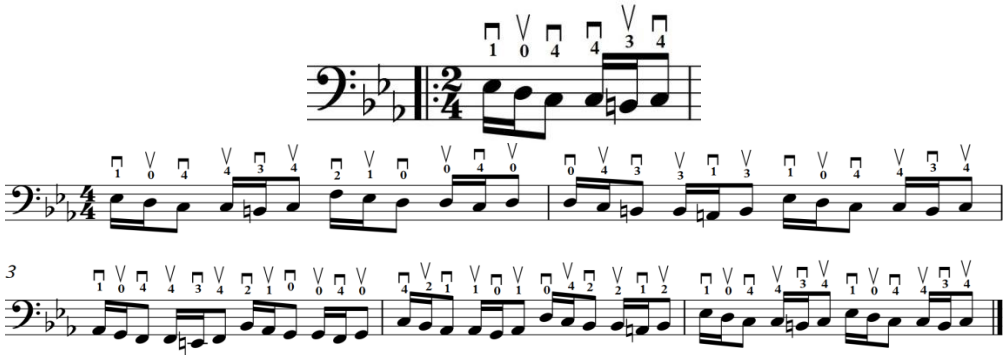
من (م٣٤_م٤١) إعادة للخانة الاولى والتسليم بأداء سريع عن سابقة لختام اللونجا بأداء إستعراضي تقني وتؤدى بنفس ترقيمات الاصابع والاوضاع العزفية التى إقترحها الباحث سابقا.

*الوضع الممتد في الموسيقى الغربية ينقسم إلى قسمين الإمتد الاول , والثاني , أما في الموسيقى العربية فيظهر نوع أخر من الإمتداد وهو نادر في استخدامه في الموسيقى الغربية وهو إمتداد بين الإصبعين الثاني والرابع

التدريبات المقترحة :

التمرين الأول :

مستمد من الخانة الأولى والتسليم الجزء من (م١) :



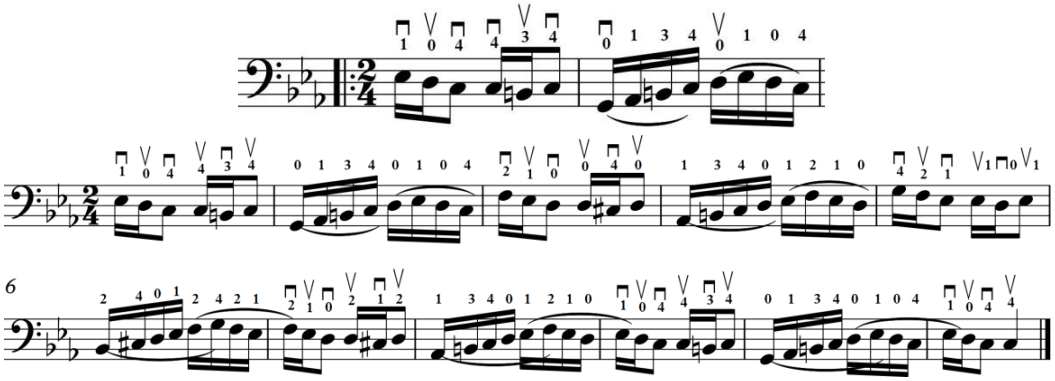
ويهدف هذا التمرين إلى مساعده دارس ألة التشيللو على :

١- التدريب على أداء الديتاشيه القصير بمنتصف القوس .

٢- مرونة مرور القوس بين الأوتار الأربعة.

٣- التدريب على الشكل المفكوك.

التمرين الثاني :

مستمد من الخانة الأولى والتسليم :

ويهدف هذا التمرين إلى مساعده دارس ألة التشيللو على :

١- التدريب على أداء الديتاشيه العريض والقصير بمنتصف القوس .

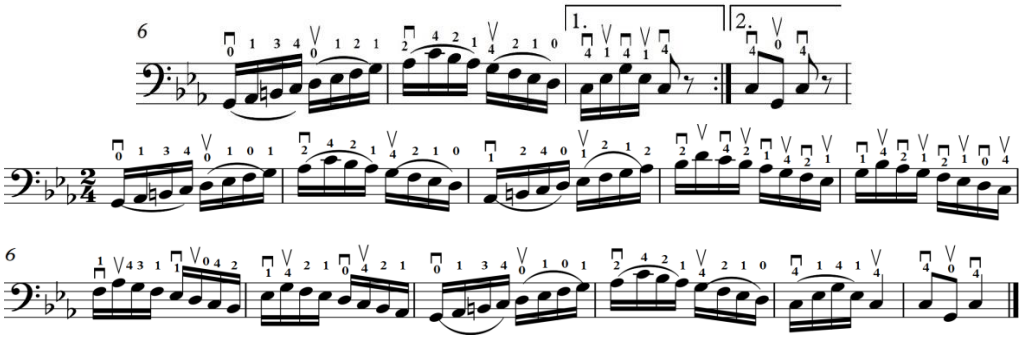
٢- مرونة مرور القوس بين الأوتار الأربعة.

٣- التدريب على الشكل المربوط و المفكوك.

٤- التدريب على الوضع الممتد والطبيعي مع مراعاة التنغيم السليم.

التمرين الثالث :

مستمد من الجزء من (م٦:٨)

مستمد من الخانة الأولى والتسليم :

ويهدف هذا التمرين إلى مساعده دارس ألة التشيللو على :

١- التدريب على أداء الديتاشيه العريض والقصير بمنتصف القوس .

٢- الإنتقال بين الأوضاع مع مراعاة التنغيم السليم.

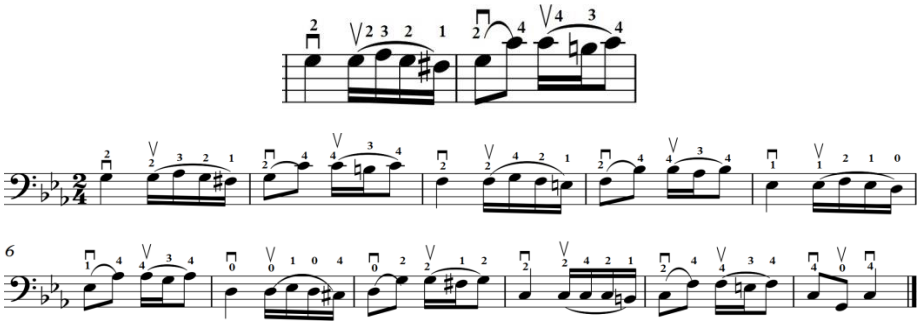
٣- مرونة مرور القوس بين الأوتار الأربعة.

٤- التدريب على الشكل المربوط و المفكوك.

٥- التدريب على الوضع الممتد والطبيعي مع مراعاة التنغيم السليم.

التمرين الرابع :

مستمد من الجزء من (م٩:١٠) من الخانة الثانية :



ويهدف هذا التمرين إلى مساعده دارس ألة التشيللو على :

١- التدريب على أداء الديتاشيه العريض والقصير بمنتصف القوس .

٢- الإنتقال بين الأوضاع مع مراعاة التنغيم السليم.

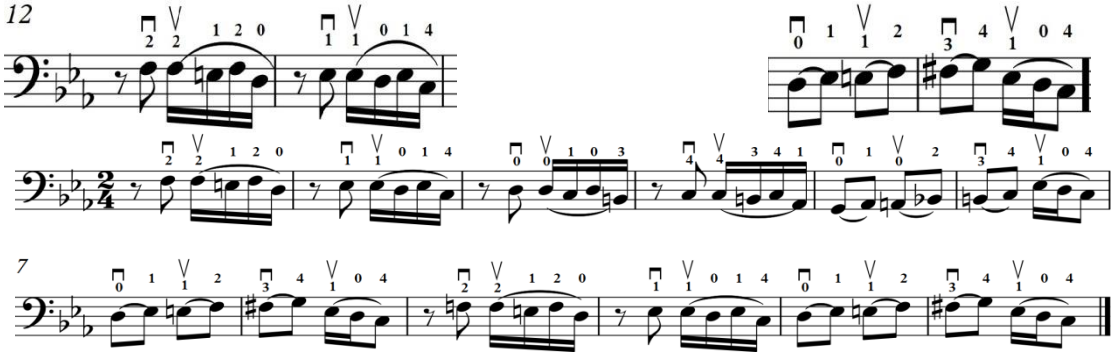
٣- مرونة مرور القوس بين الأوتار الأربعة.

٤- التدريب على الشكل المربوط و المفكوك.

٥- التدريب على الوضع الممتد والطبيعي مع مراعاة التنغيم السليم.

التمرين الخامس:

مستمد من الجزء من (م١٢:١٣) (م١٦:١٧) من الخانة الثانية :



ويهدف هذا التمرين إلى مساعده دارس ألة التشيللو على :

١- التدريب على أداء الديتاشيه القصير بمنتصف القوس .

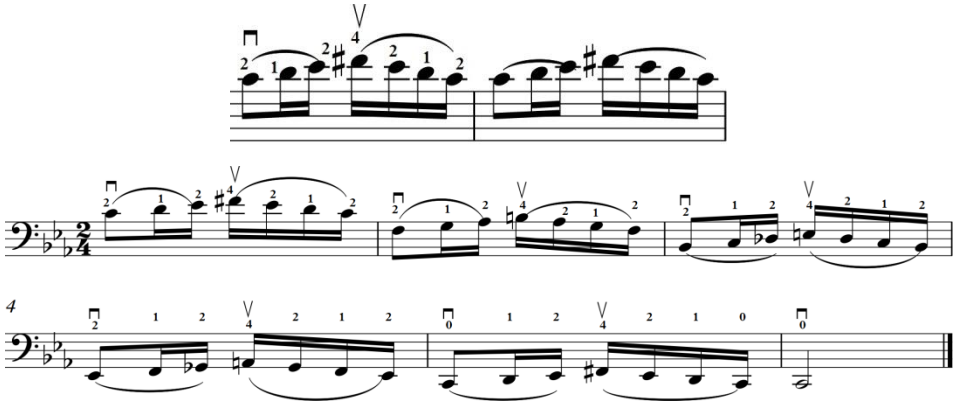
٢- أداء الكروماتيك مع مراعاة التنغيم السليم.

٣- مرونة مرور القوس بين الأوتار الأربعة.

٤- التدريب على الشكل المربوط و المفكوك.

٥- التدريب على الوضع الممتد والطبيعي مع مراعاة التنغيم السليم.

التمرين السادس:

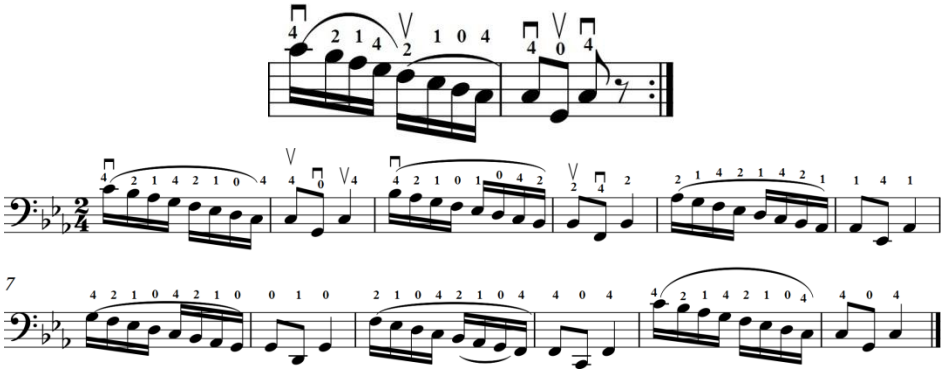
مستمد من الجزء من (م٢٦:٢٨) من الخانة الثالثة :

ويهدف هذا التمرين إلى مساعده دارس ألة التشيللو على :

١- التدريب على الوضع الممتد والطبيعي مع مراعاة التنغيم السليم

٢- مرونة مرور القوس بين الأوتار الأربعة.

٣- التدريب على الشكل المربوط.

التمرين السابع :

مستمد من الجزء من (م٣٣:٣٤) من الخانة الثالثة :

ويهدف هذا التمرين إلى مساعده دارس ألة التشيللو على :

١- التدريب على أداء التتابع السلمي مع مراعاة ضبط التنغيم .

٢- التدريب على النتقال السريع بين الاوضاع المختلفة .

٣- التدريب على الوضع الممتد والطبيعي مع مراعاة التنغيم السليم

٤- مرونة مرور القوس بين الأوتار الأربعة.

٥- التدريب على الشكل المربوط.

نتائج البحث:

من واقع الدراسة التطبيقية أمكن للباحث الإجابة على سؤالي البحث :

السؤال الأول :

كيف يمكن الاستفادة من هذه التقنيات لعازف التشيللو ؟

وقد أجاب الباحث عن طريق تقديم ٨ تدريبات مقترحة ، والتي يرى الباحث أنها تساهم في مساعدة الدارس على إتقان عزف لونجا يورغو بمهارة و سهولة.

السؤال الثانى:

ما هي التقنيات العزفية لآلة التشيللو في موسيقى لونجا نكريز جميل بيك الطنبويري و أسلوب أدائها؟

وقد أجاب الباحث بعرض هذه التقنيات في ثمانمية أجزاء موسيقية مع أسلوب أدائها.

تقنيات خاصة باليد اليمنى:

١) التدريب على أداء الديتاشيه القصير والعريض بمنتصف القوس .

٢) مرونة مرور القوس بين الأوتار الأربعة.

٣) التدريب على الانتقال السريع بالقوس على وترين متجاورين .

٤) التدريب على القوس المتصل Leggato Bow بأشكال متعددة .

تقنيات خاصة باليد اليسرى

١)التدريب على تقنية الانتقال بين الأوضاع الأولى (من الوضع الأول إلى الوضع الرابع).

٢)تدريب اليد اليسرى على أداء الوضع الممتد Extended Postion .

توصيات البحث :

يوصي الباحث بما يلي:

١) ضـــرورة الاهتمام بزيادة التدريبات التكنيكية العربية بجانب التدريبات الغربية التي تســـاهم في تحسين مستوى أداء عازف التشيللو العربي،عن طريق تشجيع المسئولين في المعاهد و الكليات التي تُعنى بدراسة التشيللو العربي لأساتذة الآلة و مدرسيها على تأليف كتب دراسية عربية لتدريب عازف التشيللو العربي.

٢) ضـــرورة اتباع الدارس للطريقة العلمية أثناء التدريب التقني على أي من التمارين التكنيكية بالوقوف على الأجزاء التي تحتوى على تقنيات عزفية ومحاولة تفهّم هذه التقنية،والمثابرة في التدريب عليها بشكل منفصل .

مراجع البحث:

١- سعاد علي حسانين- تربية السمع وقواعد الموسيقى العربية –الجزء الثاني – كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان- ١٩٨٧م –

٢- مجلة المؤتمر الأول للموسيقى العربية ، دار الأوبرا المصرية ، القاهرة، ١٩٣٢م

٣- سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية ، غير منشورة ، القاهرة، ١٩٨٤م

٤- ناهد أحمد حافظ : القوالب الآلية فى الموسيقى العربية ، رسالة ماجستير غير منشورة (كلية التربية الموسيقية) ، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٢م.

٥- مخلص عبد الحميد :اسلوب مقترح للتحليل في الموسيقى العربية اآلألية ، رسالة ماجيستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية (جامعة حلوان) القاهرة، ١٩٩٥.

6- Friedric Blume : Die Music in Geschichte und Gegenwart .(Bonn,1994).

ملخص البحث

أسلوب أداء لونجا نكريز جميل بك الطنبوري على ألة التشيللو

منذ منتصف القرن العشرين أصبح للآلة التشيللو مكانة كبيرة في الموسيقى العربية ، وبالرغم من ذلك نجد أن هناك قلة في المؤلفات المكتوبة خصيصاً لآلة التشيللو مقارنة بالآلات الموسيقية الأخرى كالفيولينة على سبيل المثال ، ويرجع ذلك الي ابتعاد كبار المؤلفين للكتابة لهذه الالة ، لذلك نجد أن معظم عازفين الة التشيللو إتجهو الي عزف المؤلفات التي كتبت للألات الاخرى على الالة بدون عمل إعداد يناسب إمكانية الألة.

وقد يختلف الاعداد عن العمل الأصلي من حيث روح العمل وشخصيته ، إلا أنه من الضروري المحافظة على مضمون العمل وجوهره الأصلي . لذا يجب على من يقوم بالإعداد الموسيقي ان يكون على دراية كافية بطبيعة العمل الموسيقي الذي يقوم بإعداده ، وبإمكانيات الآلة الموسيقية التي يقوم بالإعداد لها لإظهار جماليات المؤلفة الأصلية.

وقد يختلف الاعداد عن العمل الأصلي من حيث روح العمل وشخصيته ، إلا أنه من الضروري المحافظة على مضمون العمل وجوهره الأصلي . لذا يجب على من يقوم بالإعداد الموسيقي ان يكون على دراية كافية بطبيعة العمل الموسيقي الذي يقوم بإعداده ، وبإمكانيات الآلة الموسيقية التي يقوم بالإعداد لها لإظهار جماليات المؤلفة الأصلية.

وقد اتبع الباحث المنهج الوصفي– تحليل محتوى.

وانقسم البحث إلى جزئين :

أولا : الإطار النظري : نبذة تاريخية عن قالب اللونجا (تعريفه – نشأته و تطوره –بنائه الهيكلي)

ثانيا : الإطار التطبيقي : و يشـــمل الدراســـة التحليلية للونجا نكريز جميل بك الطنبوري ، و أهم التدريبات التي يمكن أن يســتنبطها الباحث من تقنياتها العزفية ، ثم عرض النتائج التي تجيب على أسئلة البحث والتوصيات.

Research Summary
Longa Nakriz Jamil Bik El Tanbouri's performance style on the cello

Since the middle of the twentieth century it's become part of the example, to get another example, the example, the example, a lot of information on typography, most instrumentalists. The cello tended to play compositions that were written for other instruments on the instrument without a work that suits the ability of the instrument.

The preparation may differ from the original work in terms of the spirit and character of the work, but it is necessary to preserve the content of the work and its original essence. Therefore, the person who prepares the music must be sufficiently familiar with the nature of the musical work he is preparing, and the capabilities of the musical instrument he is preparing for to show the aesthetics of the original composition.

followed the descriptive approach - content analysis.

The research was divided into two parts:

First: Theoretical framework: a historical overview of the longa mold (definition - its origin and development - its structural structure)

Second: The Applied Framework: It includes the analytical study of Longa Nakriz Jamil Bik Al-Tanbouri, and the most important exercises that the researcher can derive from her percussion techniques, then present the results that answer the research questions and recommendations.