أسلوب أداء التانجو الأرجنتيني لكارلوس جارديل والاستفادة منه في تدريس آلة البيانو

بحث من إعداد

د/ حسام حسن أبو السعود

مدرس البيانو بقسم التربية الموسيقية

كلية التربية النوعية ـ جامعة المنيا

مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية

معرف البحث الرقمي DOI: 10.21608/JEDU.2023.172427.1853

المجلد التاسع . العدد 45 . مارس 2023

الترقيم الدولي

P-ISSN: 1687-3424 **E- ISSN: 2735-3346**

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jedu.journals.ekb.eg/

موقع المجلة http://jrfse.minia.edu.eg/Hom

العنوان: كلية التربية النوعية ـ جامعة المنيا ـ جمهورية مصر العربية

مستخلص البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على الخصائص الفنية، والصعوبات الأدائية، والتقنيات العزفية لموسيقى القرن العشرين، والمتمثلة في أبرز وأشهر أغاني وموسيقى التانجو الأرجنتيني بور آنا كابيزا للمؤلف الموسيقي كارلوس جارديل (Carlos Gardel)(1887م : 1935م)؛ بالإضافة إلى تحديد المستوى التعليمي الذي يتلاءم مع القدرات العزفية لدارسي آلة البيانو، وإيجاد حلول مناسبة للتغلب على الصعوبات التكنيكية من خلال الخطوات التدريسية، الإرشادات العزفية، والتدريبات المقترحة.

ويتضمن هذا البحث المقدمة ـ المشكلة ـ الأهداف ـ الأهمية ـ الاسئلة ـ والإجراءات المتمثلة في (المنهج ـ العينة ـ الأدوات ـ الحدود)، والدراسات السابقة.

وقد اشتمل الإطار النظرى الذي يتضمن نبذة عن رقصة التانجو الأرجنتيني وحياة المؤلف كارلوس جارديل وأسلوبه وأشهر مؤلفاته، وجاء الجانب التطبيقى ليشتمل على تحديد المستوى التعليمي الذي يتلاءم مع القدرات العزفية لدارسي آلة البيانو ـ التحليل البنائي والعزفي الأدائي لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا ـ الصعوبات التكنيكية واقتراحات تذليلها من خلال الإرشادات العزفية والتدريبات المقترحة.

ويختتم البحث بالنتائج والتوصيات المقترحة والمراجع المستخدمة وأخيراً ملخص البحث باللغة العربية والانجليزية.

الكلمات المفتاحية: رقصة التانجو الأرجنتيني ـ كارلوس جارديل ـ بور آنا كابيزا ـ أسلوب أداء.

The Abstract

The research aims to identify the technical characteristics, performance difficulties, and playing techniques of twentieth-century music represented in the most prominent and famous songs and music of the Argentine tango Bor Ana Cabeza by the composer Carlos Gardel, in addition to determining the educational level that is compatible with the playing abilities of piano learners, and finding appropriate solutions to overcome technical difficulties through teaching steps, playing instructions, and proposed exercises.

This research includes the introduction - the problem - the objectives - the importance - the questions - and the procedures represented in (method - sample - tools - limits), and previous studies.

The theoretical framework, which includes an overview of the Argentine tango dance, the life of the composer Carlos Gardel, his style and his most famous compositions, and the practical aspect included determining the educational level that suits the playing abilities of piano learners - structural and performative analysis of the Argentine tango song Bor Ana Cabeza - technical difficulties and suggestions to overcome them through playing instructions and proposed exercises.

The research concludes with the results, proposed recommendations, references used, and finally a summary of the research in Arabic and English. Keywords: Argentine tango – Carlos Gardel – Bor Ana Cabeza – performance style.

مقدمة البحث:

يُعتبر التانجو نوع من الأغاني والرقص في إسبانيا والعديد من دول أمريكا اللاتينية خلال القرن التاسع عشر، استخدمه العبيد السُود في منطقة لا بلاتا* (La Plata) من خلال القرع على آلات الإيقاع الخاصة بهم (الطبول)، وتحديد أماكن للرقص، والرقص نفسه.

وفي ثلاثينيات القرن الماضي تحول التانجو إلى نوع حضري شائع؛ ومع ذلك استمرت كلمات "أغنية التانجو" في التعبير عن آراء الحب والحياة بعبارات شديدة التشاؤم، القدرية، والدرامية المرضية في كثير من الأحيان، كما كان الحال في الأغاني التي تتسم بالمرارة، عدم الفكاهة، والانطوائية؛ وفي خلال نفس الفترة ظهرت موضوعات الاحتجاج الاجتماعي في العديد منها.

وفي أواخر الأربعينيات والخمسينيات فقد التانجو بعضاً من شعبيته السابقة، لكنها أُعيد إحياؤها خلال فترة الستينيات والسبعينيات، ومع ذلك في الأرجنتين لطالما جذب المجتمع الاجتماعي والثقافي لرقصة التانجو انتباه المثقفين والشرائح الاجتماعية الأخرى، بما في ذلك جيل الشباب في السبعينيات.

أما في منتصف القرن التاسع عشر ظهرت إشارات إلى التانجو الإسباني الأندلسي أو الغجري المعروف باسم "الفلامنكو"، ومع ذلك ليس هناك شك في أن التانجو المعروف عالمياً – الأغنية والرقص الشعبي الحضري الأرجنتيني والأوروغواي؛ فالتانجو يُشير في المقام الأول إلى الرقصة الحضرية الأرجنتينية الأكثر شعبية في القرن العشرين: فهي واحدة من أكثر الرموز التعبيرية والقومية للشخصية الأرجنتينية، كما يُقال أن التانجو قد تطور في كل من أرابال أو أوريلاس* (Arrabal Or Orillas) حيث تألفت ثقافة أرابال أو الضواحي الأخرى من عناصر أدخلها ملايين المهاجرين الأوروبيين المُحبطين بعد عام 1870م.[1]

كانت أولى الفرق الموسيقية التي تؤدي التانجو عبارة عن فرق ثلاثية (Tercetos)، بما في ذلك الكمان، الجيتار، والفلوت بشكل عام، مع استبدال الأكورديون بالجيتار بشكل متكرر، كما تمت كتابة العديد من القطع الموسيقية للبيانو المنفرد، والصوت بمرافقة البيانو وفي حوالي عام 1900م، تضمن الثلاثي الجديد البيانو، الكمان، والباندونيون (Bandoneón).

---

* **منطقة لابلاتا (La Plata)**: الأرجنتين وأوروجواي منذ الحقبة الاستعمارية.

* **أرابال أو أوريلاس (Arrabal Or Orillas)**: مناطق فقيرة جداً في ضواحي العاصمة الأرجنتينية بوينس آيرس.

(1) D. Castro: "The Argentine Tango as Social History" (1890 : 1955) San Francisco, 1991.

وفي خلال الخمسة عشر عاماً الأولى من القرن العشرين تحديداً بعد عام 1907م حدث تدويل لرقصة التانجو فأصبح من المألوف في المجتمع الباريسي، كما اشتهرت في إنجلترا منذ عام 1912م، وسرعان ما كانت تُرقص في المطاعم وفي حفلات التانجو أو "شاي التانجو"، وبعد الحرب العالمية الأولى، أصبحت الرقصة الأكثر شعبية في الصالات مع العديد من الفرق الموسيقية؛ وظهرت في معظم مسابقات الرقص.

من وجهة نظر هيكليه، كان التانجو الأول يميل إلى أن يكون له شكل ثلاثي، ولكن بعد حوالي عام 1915م بدأ الشكل المكون من جزأين بالهيمنة، ومع ذلك فإن معظم علماء التانجو يُفسرون الرقصة على أنها في البداية تكيف لرقصة التانجو الأندلسية؛ فقد احتفظ التانجو بالمقياس المزدوج ($\frac{2}{4}$) حتى حوالي عام 1915م، حيث أصبح بعد ذلك ($\frac{4}{4}$) أو ($\frac{8}{4}$) الأكثر تكراراً إلى أن حدثت تطورات عدة وتعقيدات إيقاعية جديدة بعد عام 1955م.

في كثير من الأحيان خلال ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، تمت إضافة الثنائيات الصوتية إلى المجموعات الآلية، وظهرت ترتيبات الأوركسترا الكبيرة مع آلات الإيقاع والألوان الإضافية الأخرى في الأربعينيات، بعيدًا عن ترتيب الأوركسترا النموذجية، وفي الستينيات من القرن الماضي، قدم آستور بيازولا*(Ástor Pantaleón Piazzolla)(1921م : 1992م) الجيتار الكهربائي في مجموعات أصغر.[1]

وكان للشخصية غير العادية كارلوس جارديل (Carlos Gardel)(1887م : 1935م) تأثيراً خاصاً في جعلها عصرية في جميع أنحاء أوروبا ونصف الكرة الغربي الذي أصبح معبوداً أرجنتينياً شهيراً في عشرينات القرن الماضي؛ ولا تزال أسطورته مستمرة، حيث كان جارديل نفسه نتاج أرابال، وقد جاء ليرمز إلى تحقيق أحلام البورتينو الفقير، كانت أهم إسهاماته في تاريخ التانجو هي تحويله من طابعه الراقص الصارم إلى نوع أغنية ذات أهمية اجتماعية وثقافية، ونوع يمكن للأرجنتينيين من مختلف الطبقات الاجتماعية التماهي معه، إلى جانب تسجيلاته الخاصة لرقصات التانجو المعروفة وظهوره في العديد من الأفلام الكلاسيكية، وتشمل مؤلفاته الأكثر شهرة على سبيل المثال لا الحصر (اليوم الذي تحبني فيه)(El Día Que Me Quieras)، (عزيزتي بوينس آيرس)(Mi Buenos Aires Querido)، (بور آنّا

* **آستور بيازولا (Ástor Pantaleón Piazzolla)(1921م : 1992م):** مؤلف وعازف مبدع على آلة الباندونيون، أحدث ثورة ونقلة نوعية لموسقي التانجو، صُنِّف كأحد أفضل موسيقي للتانجو في القرن العشرين، من أشهر مؤلفاته الموسيقية ساعة الصفر.

(1) C. Martini Real: "La historia del tango", Buenos Aires, 1976.

كـــابيزا)(Por Una Cabeza)، (إرجـــاع)(Volver)، (الصـــمت)(Silencio)، (انحدار)(Cuesta Abajo).[2]

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في عدم تناول دارسي آلة البيانو لأغاني التانجو خاصة أغاني كارلوس جارديل أحد رواد أغاني التانجو الأرجنتيني بالرغم من احتوائها على الكثير من التقنيات العزفية الجديدة لموسيقى القرن العشرين، وألحانها البرَّاقة؛ لذا فكر الباحث في تناول تلك الأغاني بالبحث والدراسة؛ كمحاولة للاستفادة منها في تحسين أداء دارسي آلة البيانو.

أهداف البحث:

هَدَفَ البحث إلى:

1) تحديد الخصائص الفنية، الصعوبات الأدائية، والتقنيات العزفية لموسيقى القرن العشرين المتمثلة في أغاني التانجو الأرجنتيني عند كارلوس جارديل.
2) تحديد المستوى التعليمي الذي يتلاءم مع القدرات العزفية لدارسي آلة البيانو.
3) إيجاد الحلول المناسبة للتغلب على الصعوبات التكنيكية من خلال الإرشادات العزفية، والتدريبات المقترحة للاستفادة من أغاني التانجو الأرجنتيني عند كارلوس جارديل لدارسي آلة البيانو.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في التعرض لمؤلفات قلما استحوذت على اهتمام الباحثين والدارسين لآلة البيانو، تحليلها، تبسيطها، وتوفير مدونات لهذه النوعية من المؤلفات بمكتبة الكلية لمن أراد التعرض لها بالعزف أو الدراسة.

تساؤلات البحث:

1) ما الخصائص الفنية، وأسلوب تأليف أغاني التانجو الأرجنتيني عند كارلوس جارديل؟
2) ما المستوى التعليمي لأغاني التانجو الأرجنتيني عند كارلوس جارديل الذي يتناسب مع القدرات العزفية لدارسي آلة البيانو؟

(2) The New Grove: "Dictionary Of Music And Musicians", Second Editon, Volum 9, New York, Oxford Universty, Copyright 2001.

3) كيف يمكن الاستفادة من أغاني التانجو الأرجنتيني عند كارلوس جارديل في تحسين أداء دارسي آلة البيانو؟

إجراءات البحث:

منهج البحث:

أولاً: المنهج الوصفي (تحليل المحتوى):

هو المنهج الذى يوصف الظاهرة موضوع البحث، يفسرها، ويحلل بنيتها الأساسية، الظروف، والعلاقات التي توجد بين مكوناتها[1]، ولا يقتصر هذا المنهج على جمع البيانات، وإنما يتضمن تفسير هذه البيانات، وإدراك العلاقة فيما بينهما، واستخدامها فيما يتناسب مع مشكلة الدراسة، وأبعادها.[2]

ثانياً: عينة البحث:

المدونات الموسيقية لأغنية التانجو الأرجنتيني لثنائي البيانو بعنوان بور آنّا كابيزا (Por una Cabeza).

ثالثاً: أدوات البحث:

1) الدراسة الوصفية، التحليل البنائي والعزفي لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا من خلال إستمارة تحليل المحتوى التى تشتمل على (إسم المؤلفة ـ التونالية ـ الميزان ـ النسيج ـ نوع القالب ـ الإيقاع المميز ـ الطول البنائي ـ الصيغة)؛ للتعرف على التقنيات العزفية والتكنيكية التي تشتمل عليها هذه المؤلفة.
2) إستبيان لإستطلاع آراء الخبراء فى تحديد المستوى التعليمي لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا الذى يتناسب مع طلاب كلية التربية النوعية بمرحلتي البكالوريوس، والدراسات العليا.
3) إستبيان لإستطلاع آراء الخبراء فى لتحديد مدى ملاءمة التدريبات والإرشادات العزفية المقترحة من قبل الباحث؛ لتذليل الصعوبات والتقنيات العزفية التي تشتمل عليها عينة البحث.

---

(1) آمال صادق مختار ـ أحمد فؤاد أبو حطب: "منهج البحث والإحصاء فى البحوث التربوية والنفسية"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، عام 1900م.

(2) جابر عبد الحميد ـ أحمد خيرى كاظم: "مناهج البحث في التربية وعلم النفس"، دار النهضة العربية، القاهرة.

4) الوسائل السمعية للمؤلفة، وتتمثل في أسطوانات التسجيل الصوتي لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا (Por una Cabeza).

5) آلة البيانو.

رابعاً: حدود البحث:

- **حدود زمنية:** النصف الأول من بداية القرن العشرين تحديداً عام 1935م.
- **حدود مكانية:** الأرجنتين.

وينقسم البحث إلى:

❖ **الإطار النظري، ويضم:**

أولاً: دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث.

ثانياً: نبذة عن موسيقى التانجو الأرجنتينية وتطورها.

ثالثاً: نبذة عن حياة المؤلف الأرجنتيني كارلوس جارديل.

❖ **الجانب التطبيقي، ويضم:**

أولاً: تحديد المستوى التعليمي لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا.

ثانياً: التحليل البنائي والعزفي الأدائي لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا.

ثالثاً: الصعوبات التكنيكية واقتراحات تذليلها من خلال الإرشادات العزفية والتدريبات المقترحة.

❖ **الإطار النظري:**

أولاً: دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث:

تعد الدراسات والبحوث السابقة مصدراً هاماً للمعرفة والعلم وتعتبر السراج المنير للباحثين؛ إذ إنها تُمكنهم من متابعة العلم الذي أنتجه الآخرون وتُعرفهم إلى أي مدى ترتبط تلك الأبحاث بدراساتهم وما هو المُستفاد من تلك الدراسات؛ مما يُساعد على تعميق رؤية الباحثين وإمدادهم بالمعلومات اللازمة لبحوثهم، وبعد أن قام الباحث بالاطلاع على الدراسات والبحوث السابقة التي تتصل بصورة مباشرة وغير مباشرة بموضوع البحث الحالي ومدى ارتباط تلك الدراسات والبحوث بالبحث الراهن، **حيث جاءت البحوث التي تناولت أعمال موسيقى التانجو بالدراسة والتحليل على النحو التالي:**

- **الدراسة الأولى بعنوان:** "**دراسة مسحية لموسيقى التانجو على آلة البيانو بالقرن العشرين**".[1]

هدفت إلى التعرف على تاريخ موسيقى التانجو ومراحل ظهوره وتطوره، وإلقاء الضوء على بعض أهم المؤلفين الموسيقيين لمؤلفات التانجو بالقرن العشرين وأهم ما يميزها، كذلك التعرف على الإيقاعات المستخدمة في موسيقى التانجو؛ حيث **اتبعت** الباحثة **المنهج الوصفي (المسحي)**؛ وجاءت **نتائج البحث** إلى معرفة مدى أهمية موسيقى التانجو لما تمتاز به من إيقاع مميز، حيث **أوصت** الباحثة بضرورة إدراج ماهية موسيقى التانجو ضمن المناهج الدراسية النظرية، والعملية لآلة البيانو، وإتاحة الاستماع لها في المكتبة السمعية بالكلية.

- **الدراسة الثانية بعنوان:** "**تاريخ التانغو الأفرو - أرجنتيني الغير مروي، خلال الفترة ما بين 1800م، وحتى 1900م**".[2]

Tango Mulatto: "The Untold Afro - Argentine History of Tango, 1800s : 1900s".

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على رقصة التانجو الأبيض والأسود الأرجنتينية وإعادة التفكير في هويتها القومية، وإتاحة المجال أمام إمكانية مواجهة ماضيها العرقي؛ مما ساهم في جعل موسيقى التانجو تحظى بشعبية على نطاق واسع حول العالم لجميع طبقات المجتمع، وهذا ما **يتفق** مع دراسة البحث الحالي حيث أن موسيقى التانجو تعد من السمات الأساسية للهوية الأرجنتينية.

- **الدراسة الثالثة بعنوان:** "**التانجو الأرجنتيني كأداة للحديث وعامل للتواصل الاجتماعي: بونيس آيرس خلال الفترة ما بين 1880م، وحتى 1955م**".[1]

"The Argentine Tango as a Discourse Tool and Agent of Social Empowerment: Buenos Aires, 1880s : 1955s".

---

(1) يمنى مجدي محمد: "دراسة مسحية لموسيقى التانجو على آلة البيانو بالقرن العشرين"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، 2017م، ص820 بتصرف.

(2) Parkhurst, Laurel: "Tango Mulatto: The Untold Afro - Argentine History of Tango, 1800s - 1900s" (2019).

(1) Lorena Elizabeth Tabaris: "The Argentine Tango as a Dissident Tool and Agent of Social Empowerment: Buenos Aires, 1880s : 1955s", master of arts, The University of Texas at El Paso, December 2014s.

هـدفت تلـك الدراسـة إلـى دراسـة التـانجو الأرجنتينـي ومراحـل تطـوره، وأهـم المـؤلفين الأرجنتينيين لـه، وكيفيـة اسـتخدامه كوسـيلة للتواصـل الاجتمـاعي فـي بلـدة بـونيس آيـرس، وقد اتبعت تلك الدراسة **المنهج التاريخي الوصفي**، واشتملت عينة البحث من وصف وسرد لتاريخ ونشأة التانجو، وسرد مراحله وأهم المؤلفين لـه فـي الأرجنتين، وقد **توصلت** تلك الدراسة لبعض **النتائج** منها: تحديد أهم سمات التانجو الأرجنتيني في بونيس آيرس وتحديد أهم مراحل تطوره، واستخدامه كوسيلة للتعبير والتواصل الاجتماعي؛ **بينما جاءت البحوث التي تناولت أعمال المؤلف الموسيقي كارلوس جارديل على النحو التالي:**

ـ **<u>الدراسـة الرابعـة بعنـوان:</u>** "**رقصـة التـانغو فـي بـرودواي: نجوميـة كـارلوس غارديـل الدوليـة والانتقال إلى الصوت في الأرجنتين**".[2]

"The tango on Broadway: Carlos Gardel's international stardom and the transition to sound in Argentina".

تناولت تلك الدراسة تجسيد مهنة مغني التانغو الأرجنتيني كارلوس جارديل الدولية، بما في ذلك ظهوره في سبع مسرحيات موسيقية خلال الفترة ما بين 1931م وحتى1935م؛ مما ساعد على تعزيز جمهور صناعة الأفلام الصوتية الناشئة في الأرجنتين، دور تقنيات الوسائط الناشئة مثل الراديو، والتصوير الصوتي، والأفلام الصوتية في إعادة التفاوض على الهيمنة الثقافية داخل وخارج الأمة.

ـ **<u>الدراسة الخامسة بعنوان:</u>** "**رقصة التانغو: موضوع الطبقة والأمة**".[1]

"Tango: theme of class and nation"

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على الهوية الوطنية الأرجنتينية والجدل حول الزوال المُفترض أو المطالبة الأخيرة بإحياء الرقص الوطني والأغاني والتقاليد المصاحبة له من الموسيقى التي تعيش في أذهان الأرجنتينيين، وتكثُر المؤشرات الأخرى على هذه الحقيقة للوهلة الأولى للحياة اليومية في كثير من المدن والبلدن؛ مما ساعد على وجود تحليلات شعبية حالية للرقص ووفرة التسجيلات لكل تانجو وكل فنان تانجو؛ نسبة ساعات البث المخصصة فقط للتانجو؛ كذلك إعادة تشغيل أفلام التانجو القديمة؛ حيث **يتناول** البحث ثلاث موضوعات

(2) Navitski, Rielle: "<u>The tango on Broadway: Carlos Gardel's international stardom and the transition to sound in Argentina</u>" Cinema Journal, 2011s, p.26: 49.
(1) Taylor, Julie M: "<u>Tango: theme of class and nation</u>", Ethnomusicology, 1976s, p.273: 291.

تشتمل على خصائص البيئة التي أنتجت التانجو، وتلك التي تشكل القاعدة الأخلاقية أو العاطفية له، وتلك الموجودة في تصميم الرقصات للرقص نفسه، ثم أهمية وظائف التانجو ككل، فضلاً عن أهميتها لمختلف الطبقات والمجموعات الجغرافية؛ كذلك التأكد من وجهات النظر المختلفة حول التانجو على أوصافها لتجربة وجود عابر ومعزول ومحبط يطارده الخوف من الفشل الاجتماعي والاقتصادي.

ثانياً: نبذة عن موسيقى التانجو الأرجنتينية وتطورها.

في منتصف القرن التاسع عشر ظهر نوع جديد من الموسيقى المصاحب للرقص بين سكان مدينتي بونيس آيرس (Buenos Aires)، مونتيفيديو (Montevideo) عاصمة الأرجنتين وأوروجواي عُرف باسم موسيقى التانجو (Tango)، حيث كان سكان هذه المناطق من الأوروبيين والأفارقة المهاجرين يستخدمونها للتعبير عن مشاعرهم في معظم احتفالاتهم، لتنتشر بعد ذلك إلى باقي أنحاء العالم.

وظل مصطلح تانجو يشير إلى حفلة الرقص أو مكان للرقص، وظل حتى نهاية القرن التاسع عشر يستخدم بالتبادل مع مصطلحات أخري للدلالة على أنماط متعددة للرقص، إلى أن استخدم للدلالة على نمط معين من أنماط الرقص، والذي يتميز بأنه يجمع بين وضوح وبساطة الألحان وصعوبة الأسلوب والأداء.[2]

ويمكن تمييز ثلاثة أنواع من التانجو، وذلك على النحو التالي:

- **التانجو ميلونجا (Milonga):** هو تانجو آلي في ميزان ثنائي يؤديه فرق الأوركسترا الشعبية له طابع إيقاعي قوي؛ المثال الأكثر "كلاسيكية" هو رقصة التانجو بويدو (Boedo) عام 1928م لـ جوليو دي كارو*(Julio De Caro)(1899م : 1980م).

---

(2) Alfred Blatter. Revisiting Music Theory: "A Guide to the Practice (New York: Routledge)", 2007s, p. 28.

* **جوليو دي كارو (Julio De Caro)(1899م : 1980م):** هو عازف الكمان التانجو الأرجنتيني، قائد فرقة، وملحن، نجل مهاجر إيطالي مالك معهد موسيقي خاص في بوينس آيرس، عمل في تدريبه المهني في فرق التانجو عام 1923م، قام بتشكيل الفرقة السداسية الأولى التي ضمت إخوته فرانسيسكو (بيانو) وإيميليو (كمان ثاني)، واستمرت حتى عام 1930م، وصولاً إلى ما بين 10 إلى 14 عازفاً؛ إلى أن تقاعد دي كارو عام 1954م، واحدة من أفضل فرق الرقص المحبوبة في "العصر الذهبي" للتانجو (1920م : 1950م)، قدم مساهمات ملحوظة في مرجع التانجو، نُشرت سيرته الذاتية باسم التانجو في استرداد المعلومات (El Tango En Mis Recuerdos) في بوينس آيرس عام 1964م.

- **التانجو رومانزا (Romanza)**: سواء كان تانجو آلي أو غنائي، هي أكثر غنائية ولحناً، ولها نص رومانسي قوي؛ أحد أشهرها هو تانجو الزهور السوداء (Flores Negras) عام 1928م من تأليف فرانسيسكو دي كارو**(Francisco De Caro)(1889م : 1976م).
- **التانجو كانسيون (Cancion)**: دائماً ما يكون تانجو غنائي بمرافقة آلية وله طابع عاطفي قوي[1]، وقد مر التانجو بالعديد من المراحل بدءاً من الحرب العالمية الأولى إلى القرن العشرين حتى وصل إلى شكله الحالي، وقد ساعد في نموه وازدهاره العديد من الفرق الموسيقية، وكذلك العديد من المؤلفين الموسيقيين الذين ساهموا بشكل كبير في تطوره من شكل لآخر، ومن أهم تلك المؤلفين الذين كانت لهم بصمة واضحة في نمو وتطور موسيقى التانجو: أنجيل فيلولدو*** (Angel Villoldo)(١٨٦١م : ١٩١٩م)، آستور بيازولا، وكارلوس جارديل (Carlos Gardel)(1890م : ١٩٣٥م)، والذي يعتبر من أهم مؤلفي موسيقى التانجو في القرن العشرين، حيث قام بتطوير موسيقى التانجو لتتحول من طابعها الراقص الصارم إلى نوع أغنية ذات أهمية اجتماعية وثقافية يمكن للأرجنتينيين من مختلف الطبقات الاجتماعية التماهي معها.[2]

مرت موسيقى التانجو بالعديد من المراحل حيث بدأت **مراحل التانجو الأولى** والتي عُرفت باسم **مرحلة (الإحياء)** عام 1920م بظهور المناهج المختلفة والجديرة بالملاحظة والخاصة بتكوين مفهوم وتفسير التانجو المعزوف الغير مصحوب بالغناء أو الرقص، ويمكن وصف الموقف بصفة عامة في إطار التشعب والتفرع المبسط الممثل في الجيل الأول لموسيقيين التانجو والفنانين الذين ساندوا أسلوب النسيج الإيقاعي النابض الذي أدى بدوره إلى مزيد من التانجو الراقص الذي كان يميزه في مراحله الأولى.

وبظهور الجيل الجديد من الفنانين الذين كانت موسيقاهم تتميز بصفة عامة بنهج إيقاعي أكثر خفوتاً مع التشديد على مزيد من النسيج الهارموني والميلودي المفصل ومع

** **فرانسيسكو دي كارو (Francisco De Caro)(1889م : 1976م)**: هو عازف بيانو، وملحن أرجنتيني، يعتبر أهم ممثل للتانجو رومانزا، ونموذجاً لشعراء التانجو الغنائي الراقي.

(1) يمنى مجدي محمد: "دراسة مسحية لموسيقى التانجو على آلة البيانو بالقرن العشرين"، مرجع سابق.

*** **أنجيل فيلولدو (Angel Villoldo)(١٨٦١م : ١٩١٩م)**: هو موسيقي وعازف أرجنتيني على آلة الجيتار والهارمونيكا، أحد رواد موسيقى التانجو، كان شاعراً غنائياً وملحناً، وأحد المطربين الرئيسيين في عصره، نجح في سرد القصص عن طريق الغناء، عام 1916م نشر أغاني وطنية بعنوان أغاني شعبية أرجنتينية، احتفالاً بالذكرى المئوية لإعلان استقلال الأرجنتين.

(2) Ernie Del Priore, Sierra Zucchi Thompson: "Historia del Tango", Published in Argentine, 2005s, P 81.

الأسف، فإن انطباعنا عن التنوع الموجود بكافة المراحل الأولى لنشأة وتطور التانجو، غالباً ما يتم تشويهه بالانقسام المتمثل في التقاليد التي ضد التطور، وبالتالي كان ينبغي على الموسيقيين والجمهور أن يختاروا بين طريقتين للإحساس بالتانجو والتعبير عنه فمن ناحية، فأن التوجه المعروف باسم "التانجو التقليدي" لايزال حتى يومنا هذا يتشبث بالصيغ والأنماط القديمة في مجالي التأليف الموسيقى، ومن ناحية أخرى فإن ما يسمى بالتوجه التطوري (Evolutionary) الخاص بالنشأة، والذي يضم سلاسل عديدة من المصادر الموسيقية، وخاصة فيما يتعلق بالهارموني والأداء.[1]

أما **المرحلة الثانية** وهي **مرحلة (التدهور المُؤقت)** من تاريخ التانجو كانت مرحلة الانحدار المؤقت في شعبيته، وقد حدث ذلك خلال فترة الثلاثينيات عام 1930م والتي كانت معروفة بصفة عامة باسم العقد الشائن سيء السمعة (la decada infame) بمثابة سنوات الشك، عدم اليقين والارتباك عند أغلب الأرجنتينيين بسبب عدم الاستقرار الدستوري والمالي والكساد الاقتصادي العظيم الذي ساد العالم، وانهيار الاقتصاد الأرجنتيني آنذاك، وفي هذا السياق، تناقصت بشدة أعداد الجماهير التي كانت تحضر العروض الفنية وحفلات الرقص وغيرها من أنشطة وقت الفراغ والتسلية، الأمر الذي انعكس بالسلب على كافة أنشطة التانجو؛ مما أفقده المزيد من شعبيته بظهور أفلام السينما الناطقة فقد كانت أغلب دور العرض السينمائي قبل ظهور الصور المتحركة المصحوبة بالصوت تستأجر إنسامبل تانجو لتقديم موسيقى أثناء عرضها لأفلام السينما الصامتة وفيما بين فترات العرض؛ مما أدى إلى انخفاض حاد ومفاجئ في فرص العمل المتاحة لفرق إنسامبل التانجو والموسيقيين، كما أضعف قدرتهم في الوصول إلى الجمهور المحلي.[1]

وفي **المرحلة الثالثة مرحلة (عودة الاهتمام بالرقص)، والمرحلة الرابعة مرحلة (العصر الذهبي للتانجو)** من تاريخ التانجو وخلال الفترة ما بين عام 1940م وحتى عام 1950م بلغ نجاح التانجو ذروته إلى أن انخفضت الأهمية الاجتماعية له في عام 1952م، وذلك بسبب حدوث تغيير في العوامل الاجتماعية التي شهدتها المناطق الحضرية خلال الفترة ما بين عام 1930م وحتى عام 1950م وشعور المغتربين الذين يغمرون مدينة بوينس آيرس بأن موسيقى

---

(1) Haim Sabato: "Aleppo Tales", published in Argentine press Company, 2005s, p.37.

(1) رنا حجاج محمد عيد محجوب: "تاريخ نشأة موسيقى التانجو والعوامل المؤثرة في تطورها"، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، المجلد السابع والأربعون، يناير 2022م، ص 805.

التانجو لا تمثلهم وأنها تعبر عن تجارب وخبرات قطاعات اجتماعية أخرى تتقدمهم في الحياة الحضرية.

أما **المرحلة التاريخية الخامسة مرحلة (اضمحلال العصر الذهبي)** فقد بدأت لحظة غروب ذلك العصر في أوائل عقد الخمسينيات، وفي ظل الانحدار والتضاؤل التدريجي لشعبية التانجو، وازدياد صعوبات الواقع الاجتماعي والاقتصادي، لم تعد الفرق الأوركسترالية النموذجية التي كانت تميز فترة الأربعينيات، مشروعات لها صفة الاستدامة. كما اختفت فرق الإنسامبل الكبيرة تدريجياً وحل محلها مجموعات ذات حجم أصغر ولم تعد تؤدي خلف أعداد ضخمة من الراقصين على النحو الذي كان معتاداً في السنوات السابقة؛ لقد تقلص جمهور التانجو إلى مجموعات صغيرة من المستمعين. وقد صاحب التنوع والاختلاف في شكل فرق الإنسامبل، مجموعة من التغييرات التي طرأت على الأماكن التي كانت تشهد الأداء الموسيقي والراقص، كما صاحب هذا التنوع والاختلاف أمراً أكثر أهمية ويتمثل في التحولات التي طرأت على الطرق والأساليب التي كان يلجأ إليها الموسيقيين في إعداد وأداء الموسيقى. وفي مجموعات أقل حجماً، سمح الموسيقيون لأنفسهم بمساحة أكبر لعرض قدراتهم في التعبيرات التفسيرية في الموسيقى في الوقت الذي أصبحوا فيه موسيقياً أكثر جرأة واكثر مجازفة : فقد زادت عندهم نزعة كبت الاندفاعات الإيقاعية واتجهوا نحو المزيد من التراكيب الهارمونية المعقدة؛ كما زاد عندهم استخدام الطباق اللحني الكونترابونط. وكانت محصلة كل ذلك، سلسلة طويلة من التعبيرات الموسيقية الجديدة التي غالباً ما كان يتم تجميعها وتصنيفها تحت مسمى تانجو الطليعة.

أما خلال **المرحلة السادسة** والأخيرة **مرحلة (النهضة)**، وذلكً خلال فترة السبعينيات استمر بعض أفراد تانجو الطليعة في بذل المحاولات لاكتشاف المزيد من حدود هذا النمط المبدع حيث ارتبط هذا الخليط المبدع بكل من التانجو، الروك، والجاز، وفي عام 1975م وتحت التأثير الواضح لحركة النمط الموسيقي المعروف باسم انصهار الجاز، حيث قام آستور بياتسولا بتأليف أول لحن ثماني إلكتروني بهدف وصل التانجو بالروك وفي عام 1976م وحتى عام 1978م كانوا الكثيرون ينظرون إلى تلك الموسيقى باعتبارها محاولة اضطرارية للوصول إلى جمهور أصغر في السن.[1]

(1) **ثيودور.م.فيني:** "تاريخ الموسيقى العالمية" ترجمة د. سمحة الخولي ود. محمد جمال عبد الرحيم، القاهرة، دار المعارف، عام 1972م.

ثالثاً: نبذة عن حياة المؤلف الأرجنتيني كارلوس جارديل.

هو ملحن أرجنتيني ومغني التانجو على الرغم من أن أصول جارديل قد نوقشت على نطاق واسع، إلا أنه ربما ولد في تولوز عام 1890م، وفي أوائل عام 1893م هاجر هو ووالدته إلى بوينس آيرس جنباً إلى جنب مع أحد أشهر المغنيين الأوروجواي، وشكل معه ثنائياً عام 1911م، والذي استمر حتى عام 1925م مستقرين على الحافة الغربية لمنطقة سان نيكولاس المركزية في بوينس آيرس، وعلى بعد مبنيين في كالي مونتيفيديو، حيث كانت والدته تعمل على تصميم الملابس على الطراز الفرنسي، والتي كانت باهظة الثمن نسبياً في المدينة الواعية بالموضة.

نشأ جارديل وهو يتحدث الإسبانية، وليس الفرنسية، مع الأصدقاء والعائلة الذين ينادونه كارلوس، النسخة الإسبانية من اسمه الفرنسي، وغالباً بالشكل المصغر المألوف كارليتوس، وفي عام 1917م قام جارديل بأداء وتسجيل لحن التانجو الشهير لصموئيل كاستريوتا ليتا*(Samuel Castriota)(1885م : 1932م)، تحت عنوان ليلتي الحزينة (Mi Noche Triste)، وبحلول أوائل عام 1920م كان راسخاً كمغني التانجو الرائد في الأرجنتين، وتبع ذلك العديد من الجولات الأوروبية الناجحة. كانت مساهمة جارديل الرئيسية هي الترويج لرقصة التانجو المغناة، على الرغم من أن البعض انتقد حياته المهنية وأغانيه باعتبارها تفتقر إلى التوجه السياسي النقدي، بالإضافة إلى تسجيل ما يقرب من 900 أغنية ظهرت في العديد من الأفلام الكلاسيكية.

بدأ جارديل مسيرته الغنائية في الحانات والحفلات الخاصة، كما غنى مع فرانسيسكو مارتينو*(Francesco Martino)(1900م : 1965م)، وفي عام 1917م ابتكر جارديل رقصة التانجو كانسيون، حيث بلغت تسجيلاته 10000 نسخة وحقق نجاحاً كبيراً في جميع أنحاء أمريكا اللاتينية.

---

* **صموئيل كاستريوتا (Samuel Castriota)(1885م : 1932م):** كان عازف البيانو، عازف الجيتار، قائد للأوركسترا، ملحن لرقصة التانجو الأرجنتيني، ولد في بوينس آيرس في 2 نوفمبر عام 1885م، توفي في نفس المدينة بتاريخ 8 يوليو عام 1932م.

* **فرانسيسكو مارتينو(Francesco Martino)(1900م : 1965م):** كان لاعب جمباز إيطالي وبطل أولمبي ومغني، ولد وتوفي في مدينة باري تنافس في دورة الألعاب الأولمبية الصيفية لعام 1924م في باريس حيث حصل على ميداليات ذهبية في الحلقات وفي تمارين الفريق المشتركة في ألعاب 1924م، شارك في العديد من الأحداث الرياضية الهامة.

ذهب جارديل في جولة عبر الأرجنتين، أوروجواي، تشيلي، البرازيل، بورتوريكو، فنزويلا، وكولومبيا ، بالإضافة إلى ظهوره في باريس، نيويورك، برشلونة، ومدريد، وباع حوالي70000 تسجيل في الثلاثة أشهُر الأولى من زيارة عام 1928م إلى باريس. مع نمو شعبيته، وصنع عدداً من الأفلام لشركة باراماونت (Paramount) في فرنسا والولايات المتحدة. في حين أن أفلام العاطفية مثل انحدار (Cuesta abajo) عام 1934م، واليوم الذي تحبني فيه (El día que me quieras) عام 1935م افتقرت إلى القيمة الدرامية الدائمة، إلا أنها كانت عروضا رائعة لمواهبه الغنائية الهائلة ومظهر نجوم السينما، حيث كان جارديل يدرك حقيقة أن الكثير من شعبيته كانت تستند إلى جاذبيته للنساء بالرغم من سعيه إلى الحفاظ على سرية حياته العاطفية.

توفي جارديل في 24 يونيو عام 1935م في حادث تحطم طائرة في ميديلين، كولومبيا، وكان من بين القتلى الآخرين العديد من شركاء الأعمال وأصدقاء آخرين له. ذهب الملايين من محبي جارديل في جميع أنحاء أمريكا اللاتينية إلى الحداد. جاءت جحافل لتقديم احترامهم حيث تم نقل جثته من كولومبيا عبر مدينة نيويورك وريو دي جانيرو. وقدم الآلاف تكريماً خلال اليومين اللذين كان يرقد فيهما في مونتيفيديو، المدينة التي عاشت فيها والدته في ذلك الوقت، حيث دُفِنَ جثمانه في مقبرة لا تشاكاريتا في بوينس آيرس.

تشمل مؤلفات جارديل الأكثر شهرة، عزيزتي بوينس آيرس (Mi Buenos Aires querido)، بور آنّا كابيزا (Por Una Cabeza)، يعود (Volver)، الصمت (Silencio).

❖ الجانب التطبيقي:

أولاً: تحديد المستوى التعليمي لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا.

قام الباحث باستطلاع آراء السادة المتخصصين في تدريس آلة البيانو في تحديد المستوى الأدائي الذي يتناسب مع القدرات العزفية والتعليمية لطلاب كلية التربية النوعية جامعة المنيا، والجدول التالي يوضح استمارة استطلاع الرأي:

جدول رقم (1) يوضح استطلاع آراء السادة المتخصصين في تدريس آلة البيانو
في تحديد المستوى لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا.

المدونة الموسيقية	المستوى التعليمي المقترح	آراء الخبراء	
		أوافق	لا أوافق
	ـ تتناسب مع الطالب المتقدم بالفرقة الرابعة. ـ تتناسب مع طلاب مرحلة الدراسات العليا.		

ثانياً: التحليل البنائي والعزفي الأدائي لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا (Por Una Cabeza):

التحليل البنائي:

اسم المؤلفة : بور آنّا كابيزا (Por Una Cabeza)

التونالية : سلم دو/ك مع الانتقال لسلالم أخرى داخل المؤلفة

الميزان : ($\frac{2}{4}$)

النسيج : هوموفوني

نوع القالب : آلي ـ ثنائي البيانو (4 Hands)

الإيقاع المميز : ( ) ـ ( ) ـ ( ) ـ ( )

الطول البنائي : 33 مازورة

الصيغة : صيغة ثنائية (A ـ B)

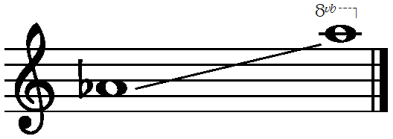
التدوين الموسيقي:

جاء التدوين الموسيقى لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا **لثنائي البيانو** باستخدام مدرجين، الأول مدرج مفتاحي (صول/صول) **للصوت الأول لآلة البيانو** (اللحن الأساسي)، حيث تم استخدام هذا النمط في التدوين الموسيقي حتى نهاية المؤلفة دون الانتقال في استخدام مفاتيح أخرى، ومدرج مفتاحي (صول/فا) **للصوت الثاني لآلة البيانو** (المصاحبة الهارمونية)

من م(1) : م(24)[1] ثم انتقل إلى مفتاحي (فا /فا) من م(24)[2] : م(25)[2] ثم انتقل إلى مفتاحي (صول /فا) من م(26) : م(33)[2].

النطاق الصوتي:

جاء النطاق الصوتي **للصوت الأول لآلة البيانو** في مدرج مفتاحي (صول/صول)، وذلك في نطاق نغمة (لا) أعلى المدرج، ويرمز لها بالرمز ($\bar{\bar{a}}$)، ونغمة (لاb) في نطاق مدرج مفتاح (صول)، ويرمز لها بالرمز ($\bar{a}$)، **والشكل التالي يوضح ذلك:**



شكل رقم (1) يوضح النطاق الصوتي المستخدم للصوت الأول لآلة البيانو.

بينما جاء النطاق الصوتي **للصوت الثاني** لآلة **البيانو** في مدرج مفتاحي (صول/فا)، وذلك في نطاق نغمة (دو) في نطاق مدرج مفتاح (صول)، ويرمز لها بالرمز ($\bar{\bar{c}}$)، ونغمة (دو) أسفل مدرج مفتاح (فا)، ويرمز لها بالرمز (C)، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (2) يوضح النطاق الصوتي المستخدم للصوت الثاني لآلة البيانو.

التحليل العام للمؤلفة:

- **الصياغة اللحنية:**

جاءت الصياغة اللحنية لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا لآلة البيانو مقسمة إلى فكرتين موسيقيين رئيسيين، **وذلك على النحو التالي:**

أولاً: الفكرة الرئيسية الأولى (A) من آنا كروز م(1)[1] : م(17)[2].

ثانياً: الفكرة الرئيسية الثانية (B) من م(18)[1] : م(33)[2].

أولاً: الفكرة الرئيسية الأولى (A) من آنا كروز م(1)[1] : م(17)[2]، ويمكن تقسيمها إلى جمل وعبارات لحنية، وذلك على النحو التالي:

من آنا كروز م(1) : م(5)[1]: وهي عبارة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها للصوت الأول لآلة البيانو في ميزان ($\frac{2}{4}$) لعرض اللحن الأساسي في شكل مونوفوني في اليدين على بعد مسافة (3ك) الهابطة من اليد اليمنى، وفي شكل قوس لحني ممتد فوق أربع

نغمات باستخدام الشكل الإيقاعي ( )، وآخر ممتد فوق نغمتين باستخدام الشكل الإيقاعي ( )، ( )؛ بينما جاءت المصاحبة الهارمونية للصوت الثاني لآلة البيانو في اليد اليمنى من خلال استخدام تآلف الدرجة الأولى (I) في سلم دو/ك باستخدام النموذج الإيقاعي ( )؛ بينما تؤدي اليد اليسرى نغمة منفردة على بعد مسافة الأوكتاف لخامسة السلم ثم أساسه باستخدام النموذج الإيقاعي ( )؛ لتنتهي المصاحبة الهارمونية في م(5)[1] بلمس نغمة (دو#) كركوز لنغمة (رى) وتآلفها، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (3) يوضح الصياغة اللحنية والمصاحبة الهارمونية لثنائي البيانو من آنا كروز م(1) : م(5)[1].

- **العبارة الأولى من م(5)[2] : م(9)[1]:** وهي عبارة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها للصوت الأول لآلة البيانو، استكمالاً لعرض اللحن الأساسي للمؤلفة في اليدين، وذلك على بعد مسافة (6ك) الهابطة من اليد اليمنى في م(5)[2] : م(7)[1] ثم في م(7)[2]على بعد مسافة (3ك) مع استخدام نغمة (سيb) كنغمة إنهارمونيك لنغمة (لا#)، وظهور نغمة (لاb) كتطعيم لسلم دو/ك في م(8) في اليد اليمنى؛ وفي شكل قوس لحني ممتد فوق أربع نغمات باستخدام الشكل الإيقاعي ( )، وآخر ممتد فوق ثلاث نغمات للشكل الإيقاعي ( )؛ كما جاءت المصاحبة الهارمونية من م(5)[2] : م(9)[1] باستخدام نفس النماذج الإيقاعية السابقة لتآلف الدرجة الأولى (I_7) في سلم ري/ص، ثم لمس نغمة (لاb) كتطعيم لسلم دو/ك في م(6) لليد اليسرى كحساس لنغمة (صول) في المازورة التالية، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (4) يوضح الصياغة اللحنية والمصاحبة الهارمونية لثنائي البيانو من م(5)[2] : م(9)[1].

- **العبارة الثانية من م(9)[2] : م(13)[1]:** هي عبارة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها للصوت الأول لآلة البيانو من م(9)[2] : م(11)[1] في شكل إعادة حرفية من آنا كروز م(1) : م(3)[1] ثم العودة إلى أداء اللحن الأساسي في اليدين على بعد مسافة (6ك) الهابطة من اليد اليمنى في م(11)[2] : م(13)[1]؛وإنتهت الصياغة بالركوز التام على الدرجة (III)، والدرجة (V) لسلم فا/ك؛ بينما جاءت المصاحبة الهارمونية للصوت الثاني لآلة البيانو على النمط السابق ذاته للنماذج الإيقاعية المستخدمة في شكل نغمة مفردة لخامسة السلم (V) يليها تآلف الدرجة الأولى (I) ثم استخدام تآلف الدرجة (V_7) لسلم فا/ك، وتصريفه لتآلف الدرجة الأولى (I)؛ لتنتهي كل من الصياغة اللحنية والمصاحبة الهارمونية في م(13)[1] بقفلة تامة سلم فا/ك، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (5) يوضح الصياغة اللحنية والمصاحبة الهارمونية من م(9)[2] : م(13)[1].

- **العبارة الثالثة من م(13)[2] : م(17)[1]:** وهي عبارة غير منتظمة جاءت بها الصياغة اللحنية بالعودة مرة أخرى في م(13)[2] للتصوير على بعد مسافة (3ك) الهابطة مع لمس نغمة (لاb)

كتطعيم الدرجة السادسة (VI) للسلم، ثم لمس نغمة (سيb) في نفس المازورة، حيث جاءت المصاحبة الهارمونية لصوت البيانو الثاني في شكل تألفات ثلاثية باستخدام تآلف الدرجة الأولى (I^6_4) للشكل الإيقاعي ( )، وتآلف دخيل الخامسة (ري ـ فا# ـ لا ـ دو) **لسلم دو/ك**، وتآلف الدرجة الخامسة (V_7) للشكل الإيقاعي ( )، ثم تصريفه لتآلف الدرجة الأولى (I) باستخدام النموذج الإيقاعي ( ) في اليد اليمنى لنغمة مزدوج على بعد مسافة (6ص)؛ بينما تؤدي اليد اليسرى النموذج الإيقاعي ( ) لأساس السلم وخامسته؛ لتنتهي الصياغة في م(13)[1] بقفلة تامة سلم دو/ك، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (6) يوضح الصياغة اللحنية والمصاحبة الهارمونية من م(13)[2] : م(17)[1].

ثانياً : الفكرة الرئيسية الثانية (B) من م(18)[1] : م(33)[2]، ويمكن تقسيمها إلى جمل وعبارات لحنية؛ وذلك على النحو التالي:

- **العبارة الأولى من م(18)[1] : م(21)[2]:** هي عبارة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها للصوت الأول لآلة البيانو في شكل نغمات منفردة في اليد اليمنى لتسلسل سُلمي صاعد باستخدام الشكل الإيقاعي ( ) أسفل قوس لحني ممتد، حيث تؤدي اليد اليسرى تآلفات هارمونية لتآلف الدرجة ($VI _ III_6 _ IV _ I_6$) لسلم ميb/ك باستخدام النموذج الإيقاعي ( )؛ بينما جاءت المصاحبة الهارمونية للصوت الثاني لآلة البيانو في اليد اليمنى في شكل نغمة منفردة يليها نغمة مزدوجة على بُعد مسافة (6ص) باستخدام النموذج الإيقاعي ( )؛ بينما تؤدي اليد اليسرى نغمات منفردة على بُعد أوكتاف باستخدام النموذج الإيقاعي ( )؛ لتنتهي الصياغة اللحنية والمصاحبة الهارمونية في م(21)[2] بقفلة تامة سلم ميb/ك، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (7) يوضح الصياغة اللحنية والمصاحبة الهارمونية من م(18)[1] : م(21)[2].

- **العبارة الثانية من م(22)[1] : م(25)[2]:** هي عبارة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها للصوت الأول لآلة البيانو استكمالاً للنمط السابق المتبع في العبارة الأولى في اليدين لتآلف الدرجة الثانية (II) والدرجة السادسة (VI_6) سلم مي b/ك، ثم الانتقال سريعاً في م(24) لسلم ص/ص، واستخدام تآلف الدرجة الخامسة (V^4_3) له مع حذف خامسته في صوت البيانو الأول؛ ثم تطعيم السلم الأصلي، وظهور تآلف الدرجة الخامسة (V_7) مرة أخرى؛ لتنتهي الصياغة اللحنية والمصاحبة الهارمونية في م(25)[2] بقفلة نصفية سلم دو/ك، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (8) يوضح الصياغة اللحنية والمصاحبة الهارمونية من م(22)[1] : م(25)[2].

- **العبارة الثالثة من م(26)[1] : م(29)[2]:** وهي عبارة منتظمة لإعادة العبارة الأولى من م(18)[1] : م(21)[2]، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (9) يوضح الصياغة اللحنية والمصاحبة الهارمونية من م(26)[1] : م(29)[2].

- **العبارة الرابعة من م(30)[1] : م(33)[2]:** وهي عبارة منتظمة جاءت الصياغة اللحنية بها للصوت الأول لآلة البيانو استكمالاً للنمط السابق المتبع بداية من م(18)[1] : م(21)[2] الفكرة الرئيسية الثانية (B)، بالإضافة إلى إعادة الفكرة اللحنية من م(22)[1] : م(23)[2]، ثم ظهور دخيل الخامسة (ري ـ فا# ـ لا ـ دو) لسلم دو/ك مرة أخرى، ثم ظهور تآلف الدرجة الخامسة (V_7) يليه تصريفه لتآلف الدرجة الأولى (I)؛ لتنتهي الصياغة في م(33)[2] **بقفلة تامة سلم دو/ك، والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (10) يوضح الصياغة اللحنية والمصاحبة الهارمونية من م(30)[1] : م(33)[2].

وفيما يلي الخصائص الفنية للعناصر الموسيقية الأساسية لموسيقى التانجو الأرجنتيني بور آنا كابيزا، **وذلك على النحو التالي:**

1. التونالية.

الدليل المقامي في البداية، والنهاية جاء في سلم دو/ك غير أن الصياغة اللحنية داخل أجزاء المؤلفة تناولت الانتقال بين سلالم متعددة وهي السلالم المجاورة لسلم دو/ك (السلم

الصغير ـ سلم الدرجة الرابعة وصغيره ـ سلم الدرجة الخامسة وصغيره)، ويظهر في الكثير من أجزاءها، وانتهت على بقفلة تامة سلم دو/ك؛ بالإضافة للمس سلالم بعيدة عن الدائرة المجاورة لسلم دو/ك أمثال سلم ص/ص، سلم مي b/ك.

2. السرعــة.

لم يدون المؤلف السرعة أو أي مصطلحات خاصة بها وانما تركها لأسلوب العازف وقدرته في اظهار إيقاع التانجو وأسلوب وطابع موسيقى التانجو الأرجنتينية.

3. الميــزان.

استخدم في الصياغة ميزان ($\frac{2}{4}$).

4. النسيج.

استخدم في الصياغة اللحنية للصوت الأول لآلة البيانو النسيج المونوفوني في اليدين، وذلك في بعض الأجزاء؛ كما استخدم النسيج الهوموفوني في باقي الأجزاء الأخرى؛ بينما استخدم في المصاحبة الهارمونية للصوت الثاني لآلة البيانو النسيج الهوموفوني مع وجود التآلفات الهارمونية في اليد اليمنى؛ بينما تؤدي اليد اليسرى أساس التآلف أو خامسته.

5. القالب.

جاء قالب مؤلفة التانجو الأرجنتيني بور آنا كابيزا في شكل قالب آلي ـ لثنائي آلة البيانو كمؤلفة موسيقية تؤدى من خلال اثنين من العازفين ويُطلق عليها بيانو الأربع آيدي (Piano 4 Hands).

6. الطول البنائى.

جاء الطول البنائي لمؤلفة التانجو الأرجنتيني بور آنا كابيزا في 33 مازورة.

7. عنصر الصياغــة اللحنية.

جاءت الصياغة اللحنية لمؤلفة التانجو الأرجنتيني بور آنا كابيزا فى صياغة لحنية تعبر عن طابع الأغانى التراثية، ورقصات موسيقى التانجو الأرجنتينية وبلاد الأرجنتين، حيث صاغها المؤلف بأسلوب يتناسب مع طبيعة آلة البيانو ذات النطاق الصوتى المتسع؛ فجاء اللحن ينطلق من الطبقات الغليظة، والطبقات الحادة فى شكل جمع بين الأسلوب المونوفوني ذات مسار لحني واحد في اليدين للصوت الأول لآلة البيانو في بعض الأجزاء، والأسلوب الهوموفونى ذات مسار لحنى تصاحبه تكوينات هارمونية متنوعة للصوت الثاني لآلة البيانو.

8. عنصر الإيقـــاع.

استخدم جارديل فى صياغته الموسيقية لموسيقى التانجو الأرجنتيني بور آنا كابيزا النماذج الإيقاعية البسيطة والمنتظمة نظراً لإتفاق تلك النماذج مع وحدة الميزان المستخدم ($\frac{2}{4}$)، ولم يظهر فى المؤلفة أى مقابلات إيقاعية للعازف الواحد (أحد أصوات آلة البيانو)؛ وإنما ظهرت من خلال الناتج السمعي بين تدون المؤلفة في الصوت الأول لآلة البيانو والصوت الثاني لـه؛ حيث استخدم المؤلف النموذج الإيقاعي ( ) في الصوت الأول مقابل النموذج الإيقاعي ( ) في الصوت الثاني.

وبهدف إظهار طابع وإيقاع موسيقى التانجو الأرجنتيني المميز استخدم المؤلف نماذج إيقاعية متنوعة في اليدين في المصاحبة الهارمونية لصوت آلة البيانو الأول، حيث استخدم في الفكرة اللحنية الرئيسية الأولى النموذج الإيقاعي ( ) في اليد اليمنى، بينما استخدم في اليد اليسرى النموذج الإيقاعي ( )، أما في الفكرة اللحنية الثانية استخدم النموذج الإيقاعي ( ) في اليد اليمنى، بينما استخدم في اليد اليسرى النموذج الإيقاعي ( ).

9. عنصر الهارمونى.

جاءت الصياغة اللحنية لموسيقى التانجو الأرجنتيني بور آنا كابيزا مستوحاه من موسيقى، وأغاني وادى البامباس، والإيقاعات الراقصة لموسيقى الجزء الشمالى لبلاد الأرجنتين والعاصمة الأرجنتينية بوينس آيرس؛ لذلك جاءت الصياغة الهارمونية تتلائم مع طبيعة التأليف الموسيقي وطابع موسيقى التانجو، والتى يغلب على هارمونياتها المساندة اللحنية، والإيقاعية المعبرة عن ذلك فظهر العديد من الهارمونيات على هيئة السادسات، الثالثات، وظهر ذلك في **الفكرة اللحنية الرئيسية الأولى** من خلال عرض اللحن الأساسي للمؤلفة في اليدين مصوراً على بعد مسافة (6ك) الهابطة، ومسافة (3ك) الهابطة من اليد اليمنى.

كما استخدم المؤلف الموسيقي في المصاحبة الهارمونية التآلفات الثلاثية والرباعية في وضعها الأساسي وإنقلاباتها، حيث استخدم الإنقلاب الثاني للتآلف الثلاثي على الدرجة الأولى (I^6_4) **لسلم دو/ك**، وظهر ذلك في م(15)، الإنقلاب الأول للتآلف الثلاثي على الدرجة الثالثة (III_6)، وظهر ذلك في م(19)، والدرجة الأولى (I_6) في م(21) **لسلم مي/bك**، والدرجة

السادسة (VI_6) **لسلم مي/bك** في م(23)، كما استخدم الإنقلاب الثاني للتآلف الرباعي تآلف الدرجة الخامسة (V^4_3) مع حذف خامسته، وظهر ذلك في م(24).

كما استخدم المؤلف دخيل الخامسة (دي ـ فا# ـ لا ـ دو) **لسلم دو/ك**، وظهر ذلك في م(16)، م(32).

10. الإصطلاحات الأدائية والتعبيرية.

جاءت الإصطلاحات الأدائية، والتعبيرية معبرة عن طابع موسيقى التانجو الأرجنتيني، **والجدول التالي يوضح ذلك:**

جدول رقم (3) يوضح الإصطلاحات الأدائية، والتعبيرية التي إشتملت عليها المؤلفة.

م	المصطلح	الإختصار	معناه
1	(Piano)	(P)	خافت
2	(Fortissimo)	(ff)	شديد القوة
3	(Forte)	(f)	قوي
4	(Accent)	علامة (>) على النغمات	الأداء بثقل النبر

11. الحليات.

لم يستخدم المؤلف الموسيقي جارديل أي نوع من أنواع الحليات في الصياغة اللحنية للمؤلفة؛ حيث إعتمد المؤلف على طابع موسيقى التانجو الراقص وألحانه الجذابة.

12. الخطوط الإضافية.

جاءت موسيقى التانجو الأرجنتيني بور آنا كابيزا تشتمل على خطوط إضافية أعلى، وأسفل المدرج، وذلك من خلال التدوين الفعلي للنغمات، حيث لم يستخدم أي إصطلاحات مختصرة تعني أداء النغمات الحادة أو الغليظة أوكتاف أعلى أو أسفل النغمات المدونة.

13. الدوّاس.

لم يحدد جارديل أماكن إستخدام الدوّاس فى المدونة، وترك أسلوب إستخدامها للعازف، وقدراته المهارية فى أداء الصياغة اللحنية لموسيقى التانجو وإبراز طابعها الإيقاعي المميز.

ثالثاً: الصعوبات التكنيكية واقتراحات تذليلها من خلال الإرشادات العزفية والتدريبات المقترحة.

تكمن الصعوبات التكنيكية الغير تقليدية التي اشتملت عليها مؤلفة التانجو الأرجنتيني بور آنا كابيزا والتي صاغها المؤلف الموسيقي كارلوس جارديل للعزف الثنائي على آلة البيانو (4 Hands) في كيفية أداء ايقاع التانجو بشكل صحيح وواضح، حيث يتم اظهار إيقاع موسيقى التانجو من خلال الناتج السمعي للنماذج الإيقاعية المستخدمة في اليدين سواء كان في الصوت الأول لآلة البيانو، أو خاصة في الصوت الثاني له (المصاحبة الهارموينة)، أو في كلتا الصوتين معاً؛ لذلك يقترح الباحث التدريب على التمارين المقترحة التالية حتى يتمكن الطلاب والدارسين من أداء المؤلفة بشكل مميز وواضح.

ففي الفكرة الرئيسية الأولى يرى الباحث أنه لابد من الدراسة القبلية للمدونة في الصوت الثاني لآلة البيانو، من خلال توضيح النماذج الإيقاعية المستخدمة، وكيفية أداءها بطريقة تبادلية في اليدين حيث يصعب على الطلاب، وبعض الدارسين أداء الحركة التبادلية في اليدين خاصة إذا وُجد سكتات مع النماذج الإيقاعية المستخدمة، وهو الواضح بشدة في تلك المؤلفة، **وذلك وفق الخطوات التدريسية، الإرشادات العزفية، والتدريبات المقترحة ومتطلبات أداءها:**

الخطوة التدريسية الأولى:

وفي هذه الخطوة يتم تدريب اليد اليمنى على أداء النموذج الإيقاعي (𝅘𝅥𝅯 𝄾 𝄽) لصوت العازف الثاني لآلة البيانو.

تدريب مقترح رقم (1):

لتدريب اليد اليمنى على أداء النموذج الإيقاعي (𝅘𝅥𝅯 𝄾 𝄽) من آنا كروز م(1) : م(11) مع مراعاة أداء علامة الكروش (𝅘𝅥𝅯) مع العدد الثاني للكروشات، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (11) يوضح التدريب المقترح رقم (1).

الخطوة التدريسية الثانية:

وفيها يتم تدريب اليد اليمنى على أداء النموذج الإيقاعي (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) من خلال أداء التآلفات الهارمونية الثلاثية والرباعية التي وردت بالمدونة الموسيقية للمؤلفة، وذلك بهدف تقوية وتثبيت الأصابع عليها، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (12) يوضح الخطوة التدريسية الثانية.

الخطوة التدريسية الثالثة:

وفي هذه الخطوة يتم تدريب اليد اليسرى على أداء النموذج الإيقاعي (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) لصوت العازف الثاني لآلة البيانو.

تدريب مقترح رقم (2):

لتدريب اليد اليسرى على أداء النموذج الإيقاعي المستخدم في من آنا كروز م(1) : م(11) مع مراعاة أداء علامة الكروش (𝅘𝅥𝅯) مع العدد الأول للكروشات، وأداء علامة الدوبل كروش (𝅘𝅥𝅰) بعد عد الكروش الرابع، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (13) يوضح التدريب المقترح رقم (2).

الخطوة التدريسية الرابعة:

وفيها يتم تقوية وتثبيت أصابع اليد اليسرى على النموذج الإيقاعي في م(3)، م(4) للتدريب المقترح السابق من خلال أداء نغمة منفردة في شكل الأوكتاف يليه نغمة منفردة بداخله، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (14) يوضح الخطوة التدريسية الرابعة.

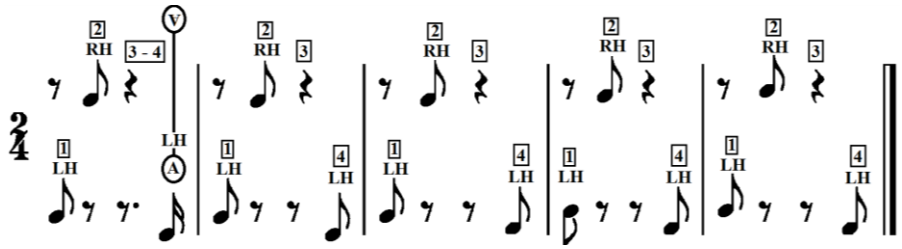
متطلبات أداء التدريب:

- يكون عزف اليد اليسرى في الكروش الأول والرابع فقط من كل مازورة.

- تُعزف نغمة (صول) في م(1) للتدريب بعد عد الكروش الرابع ويرمز لها في التدريب بالشكل (A).

الخطوة التدريسية الخامسة:

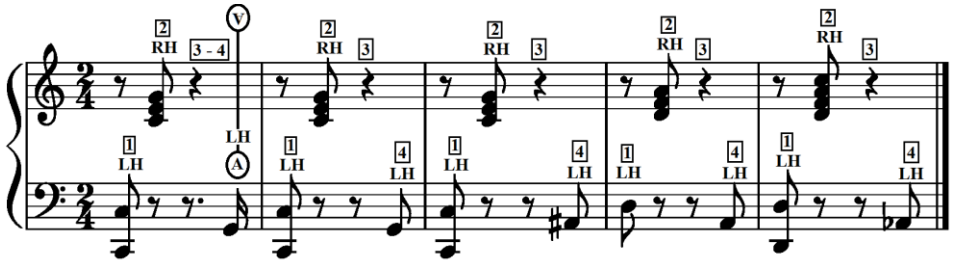
وفي هذه الخطوة يتم تدريب اليدين معاً على أداء النماذج الإيقاعية التي جاءت في المدونة الموسيقية للمؤلفة من آنا كروز م(1) : م(11) لصوت العازف الثاني لآلة البيانو من خلال تجميع النماذج الإيقاعية السابقة التي جاءت وفق التدريبات المقترحة رقم (1)، رقم (3)، وتوضيح كيفية أداءها، **والشكل التالي يوضح ذلك:**



شكل رقم (15) يوضح الخطوة التدريسية الخامسة.

الخطوة التدريسية السادسة:

وفيها يتم تدريب اليدين على النموذج الإيقاعي السابق في التدريب المقترح رقم (5) من خلال إعادة تدريب اليدين وفق ما جاء في التدوين النغمي للمؤلفة، **والشكل التالي يوضح ذلك:**



شكل رقم (16) يوضح الخطوة التدريسية السادسة.

متطلبات أداء التدريب:

- يتم تدريب اليدين معاً لصوت العازف الثاني منفرداً في البداية.
- يكون التدريب فى البداية بطيئاً للتحكم فى أداء الحركة العزفية للمدونة.
- الإستمرار في التدريب بالسرعة الأدنى عدة مرات حتى يمكن إتقان أسلوب الحركة العزفية للمدونة بدقة تامة، ثم الإنتقال بعد ذلك للتدريب على السرعة التي تليها.
- انتظام عزف التآلف الهارموني الثلاثي والرباعي مع الكروش الثاني لكل مازورة.

- تكون أصابع اليد في حالة إستدارة كاملة لإصدار نغمات متساوية في قوة اللمس، وأن تكون أصابع اليد في حالة توازن بين الشد، والإسترخاء حتى تؤدى في سلاسة تامة.
- يتم إعادة التدريب بصورة منفردة أكثر من مرة في حالة عدم توافق الإيقاع وأداءه بشكل خاطئ.
- التدريب مع العزف لصوت العازف الأول لربط اللحن الأساسي بمصاحبته الهارمونية.

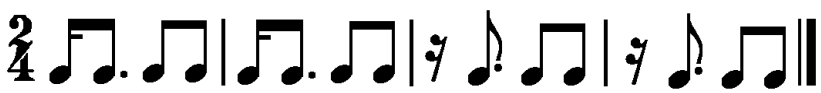
أما في الفكرة الرئيسية الثانية بدأ جارديل في استخدام المقابلة الإيقاعية 3 مقابل 2 من خلال استخدام علامة ( ) مقابل ( ) في الصوت الأول لآلة البيانو؛ كما استخدام الشكل الإيقاعي ( ) في اليد اليمنى مع الشكل الإيقاعي ( ) في اليد اليسرى، كما استخدم النماذج الإيقاعية في اليدين للصوت الثاني لآلة البيانو كما جاء في الفكرة اللحنية الرئيسية الأولى ولكن باستخدام نماذج إيقاعية مختلفة؛ لدعم وإظهار طابع وإيقاع موسيقى التانجو، **وذلك على النحو التالي:**

الخطوة التدريسية السابعة:

يتم فيها تدريب اليد اليسرى على أداء النموذج الإيقاعي ( ) لصوت العازف الأول لآلة البيانو تمهيداً لأداءه مع الشكل الإيقاعي ( ) لليد اليمنى في نهاية المازورة، **وذلك على النحو التالي:**

تدريب مقترح رقم (3):

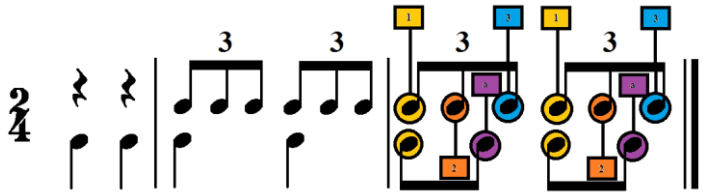
لتدريب اليد اليسرى على أداء النموذج الإيقاعي ( )، **والشكل التالي يوضح ذلك:**



شكل رقم (17) يوضح التدريب المقترح رقم (3).

تدريب مقترح رقم (4):

لتدريب اليدين على أداء المقابلة الإيقاعية 3 مقابل 2 لصوت العازف الأول لآلة البيانو، والتي جاءت في المدونة الموسيقية في م(20)، **والشكل التالي يوضح ذلك:**



شكل رقم (18) يوضح التدريب المقترح رقم (4).

الخطوة التدريسية الثامنة:

ويتم فيها تدريب اليدين على أداء المقابلة الإيقاعية 3 مقابل 2 في م(20)، م(22) وفق التدوين النغمي الذي جاء بالمدونة الموسيقية، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (19) يوضح الخطوة التدريسية الثامنة.

تدريب مقترح رقم (5):

لتدريب اليدين على أداء النموذج الإيقاعي ( ) لصوت العازف الأول لآلة البيانو في م(24)، واستبدال الكروش الأول من علامة ( ) في م(28) بسكتة، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (20) يوضح التدريب المقترح رقم (5).

الخطوة التدريسية التاسعة:

وفيها يتم تدريب اليدين على أداء النموذج الإيقاعي ( ) لصوت العازف الأول لآلة البيانو وفق التدوين النغمي الذي جاء بالمدونة الموسيقية، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (21) يوضح الخطوة التدريسية التاسعة.

الخطوة التدريسية العاشرة:

وفي هذه الخطوة يتم تدريب اليد اليمنى على أداء النموذج الإيقاعي ( )، واليد اليسرى على أداء النموذج الإيقاعي ( ) لصوت العازف الثاني لآلة البيانو، **وذلك على النحو التالي:**

تدريب مقترح رقم (6):

لتدريب اليد اليمنى على أداء النموذج الإيقاعي المستخدم في م(18) : م(23)، م(26) : م(31) مع مراعاة أداء علامة الكروش (𝅘𝅥𝅯) بعد عد الكروش الثاني، وأداء علامة الكروش (𝅘𝅥𝅯) مع عد الكروش الثالث من كل مازورة، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (22) يوضح التدريب المقترح رقم (6).

تدريب مقترح رقم (7):

لتدريب اليد اليسرى على أداء النموذج الإيقاعي (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥)، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (23) يوضح التدريب المقترح رقم (7).

الخطوة التدريسية الحادية عشر:

وفي هذه الخطوة يتم تدريب اليدين على أداء النماذج الإيقاعية الواردة في التدريب المقترح رقم (9)، رقم (10) لصوت العازف الثاني لآلة البيانو، **وذلك على النحو التالي:**

شكل رقم (24) يوضح الخطوة التدريسية الحادية عشر.

الخطوة التدريسية الثانية عشر:

وفيها يتم تدريب اليدين على النموذج الإيقاعي السابق، وذلك من خلال إعادة تدريب اليدين وفق ما جاء في التدوين النغمي للمؤلفة في م(18) : م(23)، **والشكل التالي يوضح ذلك:**

شكل رقم (25) يوضح الخطوة التدريسية الثانية عشر.

متطلبات أداء التدريب:

- يكون التدريب فى البداية بطيئاً للتحكم فى أداء الحركة العزفية للمدونة.
- الإستمرار في التدريب بالسرعة الأدنى عدة مرات حتى يمكن إتقان أسلوب الحركة العزفية للمدونة بدقة تامة، ثم الإنتقال بعد ذلك للتدريب على السرعة التي تليها.
- تكون أصابع اليد في حالة إستدارة كاملة لإصدار نغمات متساوية في قوة اللمس، وأن تكون أصابع اليد في حالة توازن بين الشد، والإسترخاء حتى تؤدى في سلاسة تامة.

نتائج البحث:

بعد أن استعرض الباحث الاطار النظري والتطبيقي للبحث، توصل الباحث إلى النتائج التي أجابت على تساؤلات البحث، **وهي على النحو التالي:**

- **السؤال الأول:**

- **ما الخصائص الفنية، وأسلوب تأليف أغاني التانجو الأرجنتيني عند كارلوس جارديل؟**

تمكن الباحث من الإجابة على هذا السؤال في الإطار التطبيقي للبحث بعد أن قام بالتحليل النظري، والعزفي لعينة البحث، وعرض الخصائص الفنية للعناصر الموسيقية الأساسية لموسيقى التانجو الأرجنتيني بور آنا كابيزا.

- **السؤال الثاني:**

- **ما المستوى التعليمي لأغاني التانجو الأرجنتيني عند كارلوس جارديل الذي يتناسب مع القدرات العزفية لدارسي آلة البيانو؟**

تمكن الباحث من الإجابة على هذا السؤال في الإطار التطبيقي للبحث بعد أن قام بالتحليل النظري، والعزفي لعينة البحث، حيث جاءت النسب التكرارية لآراء الخبراء في تحديد المستوى التعليمي لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا تتناسب مع القدرات العزفية، **وذلك على النحو التالي:**

جدول رقم (2) يوضح نتيجة استطلاع آراء الخبراء في المستوى التعليمي لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا.

نموذج من المدونة الموسيقية لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا	المستوى التعليمي لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا	النسب التكرارية لآراء الخبراء
	ـ تتناسب مع الطالب المتقدم بالفرقة الرابعة من مرحلة البكالوريوس. ـ تتناسب مع طلاب مرحلة الدراسات العليا.	%30 %70

وبناءاً على النسب التكرارية لآراء الخبراء تم تصنيف المستوى التعليمي لأغنية التانجو الأرجنتيني بور آنّا كابيزا على أنها تتناسب مع القدرات العزفية للطالب المتقدم بالفرقة الرابعة من مرحلة البكالوريوس بكلية التربية النوعية بنسبة 30% من مجموع آراء الخبراء لاشتمالها على تقنيات أدائية ربما تفوق إمكانيات الطالب الأدائية في تلك المرحلة التعليمية؛ بينما اتفقت آراء الخبراء على أنها تتناسب مع القدرات العزفية لطلاب مرحلة الدراسات العليا بنسبة 70% من مجموع آراء الخبراء وأن دراستها تحقق استفادة أدائية، ومهارية على آلة البيانو لطلاب هذه المرحلة نتيجة تعلم صياغة موسيقية تشتمل على تقنيات موسيقى القرن العشرين، حيث تسمح قدراتهم الموسيقية، ومهاراتهم الأدائية بإخراج المؤلفة بشكل أدائي أفضل.

➢ **السؤال الثالث:**

- **كيف يمكن الاستفادة من أغاني التانجو الأرجنتيني عند كارلوس جارديل في تحسين أداء دارسي آلة البيانو؟**

قام الباحث بالإجابة على هذا السؤال في الإطار التطبيقي بعد أن قام بالتحليل النظري، والعزفي لعينة البحث، ويقترح الباحث أنه لابد من الدراسة القبلية للمدونة من خلال توضيح النماذج الإيقاعية المستخدمة، وكيفية أداءها بطريقة تبادلية في اليدين، وذلك وفق الخطوات التدريسية، الإرشادات العزفية، التدريبات المقترحة، ومتطلبات أداءها؛ كمحاولة لتفهُّم

أسلوب أداء الحركة العزفية لصوتين آلة البيانو؛ وبالتالي الإرتقاء بالمستوى الأدائي للطلاب والدارسين لأداء المؤلفة بشكل مميز وواضح.

توصيات البحث:

في ضوء النتائج التي توصل إليها الباحث في هذا البحث يوصي الباحث بما يلي:

1. تحليل أنماط مختلفة من أعمال المؤلف الموسيقي كارلوس جارديل للتعرف على أسلوبه التأليفي.
2. تحليل أنماط مختلفة من موسيقى التانجو.

قائمة المراجـع

أولاً: المراجع العربية:

1. **آمال صادق مختار ـ أحمد فؤاد أبو حطب:** "منهـج البحـث والإحصـاء فـي البحـوث التربويـة والنفسية" مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، عام1900م.
2. **ثيـــــــــودور. م. فـينـــــي:** "تاريخ الموسيقى العالمية" ترجمة د. سمحة الخولـي ود. محمد جمال عبد الرحيم، القاهرة، دار المعارف، عام 1972م.
3. **جابـر عبـد الحميـد ـ أحمـد خيـرى كاظم:** "منـاهـج البحـث فـي التربيـة وعلـم النفـس"، دار النهضـة العربية، القاهرة.
4. **رنا حجاج محمد عيد محجوب:** "تاريخ نشأة موسيقى التانجو والعوامل المؤثرة في تطورها"، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية،المجلد السابع والأربعون، يناير 2022م.
5. **شكـــري سيـــد أحمـــد ـ عبـــد الله محمـــد:** "منهجية أسلوب تحليل المضمون وتطبيقاته في التربية"، مركـز البحـوث التربويـة، الطبعـة الثانيـة، جامعـة قطـر عام1991م، ص 20 ، 21.
6. **يمنى مجدي محمـــــــــــد:** "دراسـة مسحية لموسيقى التانجو على آلة البيانو بالقرن العشرين"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية النوعية جامعة القاهرة، 2017م.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

7. **Alfred Blatter. Revisiting Music Theory:** "A Guide to the Practice (New York: Routledge)", 2007s.

8. **C. Martini Real:** "La historia del tango", Buenos Aires, 1976.

9. **D. Castro:** "The Argentine Tango as Social History" (1890 : 1955) San Francisco, 1991.

10. **Ernie Del Priore, Sierra Zucchi Thompson:** "Historia del Tango", Published in Argentine, 2005s.

11. Haim Sabato: "Aleppo Tales", published in Argentine press Company, 2005s.

12. Lorena Elizabeth Tabaris: "The Argentine Tango as a Dissident Tool and Agent of Social Empowerment: Buenos Aires, 1880s : 1955s", master of arts, The University of Texas at El Paso, December 2014s.

13. Navitski, Rielle: "The tango on Broadway: Carlos Gardel's international stardom and the transition to sound in Argentina" Cinema Journal, 2011s.

14. Parkhurst, Laurel: "Tango Mulatto: The Untold Afro - Argentine History of Tango, 1800s - 1900s" (2019).

15. Taylor, Julie M: "Tango: theme of class and nation", Ethnomusicology, 1976s.

16. The New Grove: "Dictionary Of Music And Musicians", Second Editon, Volum 9, New York, Oxford University, Copyright 2001.