المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6،عدد 4، 2013، 463 - 476

صعوباتُ الانتقالِ بينَ الأوضاعِ في الحركةِ الأولى من كونشيرتو الكمانِ "لهيثم سُكَّريَّة"

جورج أسعد جبرائيل، عَميد الأكاديميَّة الأُردُنيَّة للمُوسيقى، عمان، الأردن.
رامي نجيب حدَّاد، قسم الفنون المُوسيقيَّة، كلِّيَّة الفنون والتَّصميم، الجامعة الأُردنيَّة.

تاريخ الاستلام: 2013/3/26 **تاريخ القبول:** 2013/11/10

Difficulties of Shifting Between Positions in The First Movement of The Violin Concerto for The Composer Haitham Sukkarieh

Goerge A. Jubrail, Faculty of musicology, Jordan academy of music.
Rami N. Haddad, Faculty of Arts, Faculty of Music, And Design, The University of Joran

مُلخَّص

خُصِّصت هذه الدّراسةُ لِمُحاولةِ تذليل صعوبات الانتقال بينَ الأوضاع في الأداء المُنفرد على آلة الكمان من خلال اقتراح ترقيم أصابع للأجزاء التي تحتوي على صعوبات انتقالٍ في الحركة الأولى من كونشيرتو الكمان لهيثم سُكَّريَّة، ولا سيَّما وأنَّ عمليّة الانتقال بين الأوضاع تُعدُّ من الدراسات الحيويّة في الأداء على آلة الكمان نظرًا لأهمّيّتِها وضرورة إتقانِها في العملية الأدائيّة. أمَّا أهمِّيَّةُ هذه الدّراسة فتتمثل في قُدرتِها على الوصول إلى اقتراح ترقيم أصابع للأجزاء التي تحتوي على صعوبات في الانتقال بين الأوضاع ما يُؤدّي إلى إتقان مهارة الانتقال بين الأوضاع بدرجةٍ فنيَّةٍ وعلميَّةٍ عاليةٍ، كذلك تتعزَّزُ هذه الأهمِّيَّةُ في إمكانيَّة تحفيز طموح العازف لابتكار طُرقٍ جديدةٍ في عمليَّة الانتقال تُراعي التقدُّمَ المُستمرَ الذي يكتنفُ أداء آلة الكمان. هذا وخَلُصت الدّراسةُ إلى بعض النتائج ذات العلاقة.

كلمات مفتاحية: موسيقا، كونسيرتو، عزف آلة الكمان، أساليب الأداء على آلة الكمان

Abstract

The purpose of this study is to suggest a method which enables the violinists to overcome the difficulties of shifting between positions in solo performing. This is done through a proposing "fingers-numbering" of the parts that include difficulties in shifting in the first movement of the Violin concerto for Haitham Sukkarieh. The shifting process between positions is considered of the vital topics for studies in Violin performance and very essential to make the best performing.

The importance of this study lies in suggesting a numbering system of the fingers for the parts that include difficulties in shifting between positions, which leads to developing the best shifting skill between positions with high technical and artistic efficiency. Also the importance of this study is due to the fact that it motivates the ambitious performer to create new methods in the shifting process which enable him to achieve continuous progress. Finally, the research concludes with some results that are related to this study.

مقدِّمة:

شَهدتْ تقنيَّاتُ الآلات المُوسيقيَّة مُنذُ القرن السابع عشر تطوُّرًا كبيرًا، وبخاصَّةٍ فيما يتعلَّق بتقنيات آلآلات الوتريَّة القوسيَّة، مما انعكس إيجابًا على مُجمل المُؤلفات الموسيقيَّة، فأصبح المُؤلّفونَ المُوسيقيُّونَ يتمتَّعونَ بمَزايا عديدةٍ ومُتنوِّعةٍ في الكتابة للآلات الموسيقيَّة وذلك باستغلال ما أمكن من التقنيَّات الغنيَّة الواسعة لتلك الآلات (ديفي، 1965، ص. 153).

تحتل آلة الكمانُ (Violin) كآلةٍ مُنفردةٍ (Solo) مكانةً بارزةً في مجال التَّأليف المُوسيقيِّ، فقد خُصِّصت لها العديد من الأعمال المُوسيقيَّة المُتنوِّعة التي تتميَّز بإظهار إمكاناتها الأدائيَّة الخاصَّة في الجانب التقنيِّ والتعبيريِّ، هذا إلى جانب استغلال أكبر قدْرٍ مُمكنٍ من مساحتها الصوتيَّة المُستخدمة والانتقال بين الأوضاع المُختلفة بمهارة عالية، ذلك أنَّ آلة الكمان تمتلك أوضاعًا عزفيَّةً تفوق العشرة، والتي لها دراساتها وأساليبها الخاصة، فضلاً عن امتلاكها تأثيراتٍ صوتيّةً مُتنوعةً تُكسبها تنوُّعًا وغنًى (اسكندر، 1997، ص.26).

ومن هُنا تبرزُ الحاجةُ إلى ضرورة تسلُّح عازف الكمان بدراسةٍ موسيقيّةٍ أكاديميّةٍ رصينة تمنحه القدرة والثّقة على مجاراة كلِّ ما يكتنف آلة الكمان من تطوُّراتٍ.

وهكذا، سنحاول في هذه الدّراسة الوقوف على الصعوبات الأدائيَّة المُتعلّقة بعمليّة الانتقال بين الأوضاع الموجودة في الحركة الأولى من كونشيرتو الكمان لهيثم سُكَّريَّة، واقتراح ترقيم للأصابع يُساعد في تذليل تلك الصعوبات، وذلك من مُنطلق أهميّة التّركيز على عمليّة الانتقال بين الأوضاع في آلة الكمان وصولاً إلى الأداء الجيِّد.

مُشكلة الدِّراسة:

يُعدُّ قالب الكونشيرتو من القوالب المُوسيقيَّة التي تحتوي على صعوباتٍ أدائيَّةٍ مُختلفةٍ وبخاصَّة للعازف المُنفرد، وقد تبيَّن لنا من خلال الاطلاع على الحركة الأولى من كونشيرتو الكمان لهيثم سُكَّريَّة أنها تحتوي على صعوباتٍ أدائيّةٍ مُتنوِّعةٍ ولا سيَّما في عمليّة الانتقال بين الأوضاع، وأنَّ الإضاءةَ على هذه الصعوبات واقتراح ترقيمٍ مُناسبٍ لها قد يُسهم في تذليلها وأدائها بصورةٍ سليمةٍ وأكثرُ تعبيريَّةٍ، ما قد يُساعد في المُحصلة النهائيّة على فتح آفاق العازف الاحترافيّة والانطلاق في فضاء الإبداع.

هدفُ الدّراسة:

أوَّلاً - تحديدُ صعوبات الانتقال بين الأوضاع في الحركة الأولى من كونشيرتو الكمان لهيثم سُكَّريَّة.

ثانيًا - اقتراحُ ترقيم للأصابع لصعوبات الانتقال بين الأوضاع في الحركة الأولى من كونشيرتو الكمان لهيثم سُكَّريَّة.

أهمّيّةُ الدّراسة:

تكمُنُ أهمّيّةُ هذه الدّراسة في الوصول إلى إتقان أداء مهارة الانتقال بين الأوضاع المُختلفة في الحركة الأولى من كونشيرتو الكمان المختار، وتتعزّزُ أهمّيّةُ هذه الدّراسة في إمكانيّة تفهُّم العازف للطرق المُختلفة في الانتقال بين الأوضاع ودفع طموحه إلى إبداع طُرقٍ جديدةٍ في عمليّة الانتقال بين الأوضاع.

الكونشيرتو (Concerto):

الكونشيرتو عملٌ موسيقيٌّ يتكوَّن من ثلاثة أجزاءٍ مكتوبةٌ لآلةٍ مُنفردةٍ بمرافقة الأوركسترا. فيُراعى التركيز على إبراز براعة العازف المُنفرد وإظهار إمكانات الآلة من خلال الغوص في أعماق الآلة واستغلال كلِّ ما تتحلّى به من تقنيّاتٍ أدائيّةٍ وجماليّاتٍ صوتيّةٍ مُتنوّعةٍ، وهذا لا يتأتّى إلاّ بوجود مُؤدٍّ يمتلكُ القُدرة على الأداء المُتميّز ببراعةٍ فنيّةٍ عالية المُستوى (Kamien, 1992, p. 222).

ولكي يستطيعُ المُؤلّفُ استعراض إمكاناته في الكتابة الموسيقيّة للآلة المُنفردة والأوركسترا المُرافقة، عليه استغلال الحركات الثلاث للكونشيرتو والتي تختلف في سرعتها وبنائها وطابعها ونسيجها الموسيقيِّ؛ فالحركةُ الأولى تأتي سريعةً جادّةً وتُكتبُ في قالب السوناتا، أمَّا الحركةُ الثانية فتأتي بطيئةً غنائيّة الطابع، في حين تكون الحركة الثالثة سريعةً نشطةً تنطلق بها تنويعاتٌ تُظهر إمكانات كلٍّ من المُؤلّف والمُؤدّي والآلة. ومن أهمِّ ما يُميّز قالب الكونشيرتو تخصيص جزءٍ يُسمَّى (كادنسا) "Cadenza" للآلة المُنفردة والتي تقوم من خلاله بالارتجال على الأفكار الموسيقيّة الأساسيّة للكونشيرتو دونَ مُرافقةٍ من الأوركسترا، وهُنا تأخذُ الآلةُ المُنفردةُ في إبراز إمكاناتها وأسرارها وبالتالي إظهارُ براعةِ المُؤدّي (الشوان، 1992، ص. 96).

كما أنَّ إسنادَ أداء الكونشيرتو إلى عازفٍ مُنفردٍ يتمتّعُ بقدرةٍ أدائيّةٍ فذّة يُعتبرُ خُطوةً منطقيّةً، ذلك أنَّ دور العازف المُنفرد في الكونشيرتو يسير بأسلوبٍ خاصٍ يتماشى وإمكاناته الفرديّة بالاعتماد على عُنصر البراعة الأدائيّة الفرديّة (Virtuoso)[1] وتسخير كلّ طاقاته للوصول إلى التعبير الصوتيّ المطلوب (ديفي، 1965، ص ص. 161-162).

الانتقال بين الأوضاع:

يُعرَّفُ الوضع على أنَّه النغمات الصوتيّة التي تكون حاضرةً عند وضع اليد اليسرى في مكانٍ ثابتٍ تحت رقبة الكمان ووجود الأصابع فوق الأوتار (جبرائيل، 2010، ص. 79).

بلغت الأعمالُ المُوسيقيّةُ الحديثةُ لآلة الكمان درجةً كبيرةً باستخدام الأوضاع العزفيَّة المُختلفة، وبات من البديهيِّ امتلاكُ عازف الكمان المهارة الكافية في الانتقال بين الأوضاع، فتقنيَّة الانتقال تعتبر من التقنيَّات الحيويَّة في آلة الكمان والتي تتطلّبُ الكثير من التدريب والاستعداد بغية تطوير حركة اليد اليسرى على الزَنْد (Finger board)، مع الأخذِ بالاعتبار أنَّ كلَّ إصبعٍ من أصابع اليد اليسرى يُمثّلُ دليلاً ومرشدًا للإصبع الآخر، وأنّ الإصبع الذي يُجري عمليّة الانتقال هو المُرشد الأساسيُّ لبقيّة الأصابع في الوضع الجديد (اسكندر، 1997، ص. 26).

هذا ويتحرَّكُ الإبهامُ الأيسرُ وباقي الأصابع بتوقيتٍ زمنيٍّ واحدٍ عند التغيير بين الأوضاع، وعند الانتقال إلى الأوضاع العليا يُلاحظ انزلاق الإبهام تحت رقبة الآلة بشكلٍ تدريجيٍّ إلى أنْ يقوم بمُلامسة جانب الآلة الأيمن، وفي هذه الحالة ينبغي إبرازُ المرفق الأيسر للعازف نحو اليمين قليلاً على أنْ يكون هذا نتيجة جُهدٍ طبيعيٍّ ومُريحٍ، لِذا فإنَّ مسوؤليّة حمل الآلة هُنا تقع على ضغط الفكِّ السفليِّ للعازف على الآلة. ويُشير عازف الكمان الروسيُّ ليوبولد أوير "Leopold Auer" في كتابه " Violin Playing As I Teach It" إلى ضرورة رفع الكمان إلى أعلى قدر الإمكان أثناء الأداء لإعطاء اليد اليسرى حُرّيّةً أكبر عند الانتقال بين الأوضاع، ولِلمُساعدة في إنجاز ذلك يُراعى تقدُّم اليد اليسرى قليلاً صوب الصَّدر (Auer, 1980, P. 11).

كذلك يشكّلُ الإحساسُ العالي باللّمسة الأُولى من الإصبع على الوتر عاملاً أساسيًّا في إخراج أصواتٍ نقيَّةٍ وذلك عند لحظة اتّصال أطراف الأصابع بالأوتار، ذلك أنَّ المُلاحظة الدقيقة من الأذن توجِّهُ

الإصبع إلى المكان الصحيح فيتطوَّرُ إحساسُ العازف بالمسافة المطلوبة ولا سيَّما عند التَّغيير بين الأوضاع (Havas, 1988, P. 39).

نبذة عن حياة الفنان هيثم سُكَّريَّة (1966 -):

تخرَّج سُكَّريَّة من المعهد العالي للمُوسيقى العربيّة عام (1992) في القاهرة وحصل على درجة البكالوريوس في المُوسيقى من قسم التأليف والنظريّات، ثُمَّ تابع دراسته المُوسيقيّة العليا وحصل على درجة الدكتوراه من المعهد العالي للمُوسيقى العربيّة عام (2011) قسم التأليف والقيادة.

تعدَّد نشاطه الفنيّ في المشهد الثقافيّ الأردنيّ من خلال التأليف الموسيقيّ للمسرح والتلفزيون، إلى جانب تلحين وتوزيع الأغاني الفنّيّة. وقد حاز على التفرّغ الإبداعيّ من وزارة الثقافة عام (2009) عن مشروع القصيد السيمفونيّ الأردنيّ.

يتميَّز أسلوبه في الكتابة الموسيقيّة باستخدام المقامات العربيّة سواء تضمّنت ثلاثة أرباع الصوت أم لم تتضمّن. كذلك يستخدم عناصر المدرسة القوميّة من خلال تكريس بعض الحان الموروث الشعبيّ الأردنيّ وتوظيفه في الأفكار الجديدة المُبتكرة، إذ يُعد من الموسيقيّين الأردنيّين[2] الذين عملوا على دمج الألحان الشعبيّة الأردنيّة في قوالب أُوركستراليّة. ومن أهمِّ أعماله المُوسيقيّة نذكر: القصيد السيمفونيّ "الشروق في وادي رم"، والقصيد السيمفونيّ "بترا"، وسماعي للأوركسترا بعنوان "عروس الشمال"، وثلاثي للكلارنيت والبيانو والكونترباص بعنوان "رقصة شرقيّة" وغيرها.

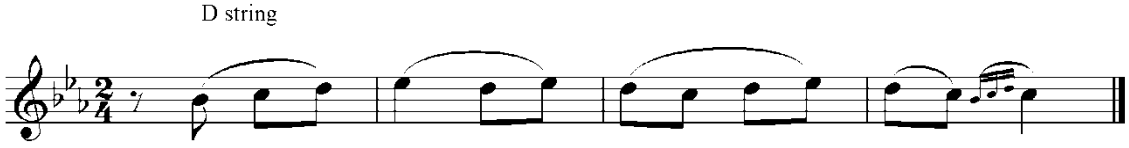
الإطارُ العمليُّ:

سنقوم هُنا بتحديد صعوبات الانتقال بين الأوضاع الموجودة في الحركة الأُولى من كونشيرتو الكمان لهيثم سُكَّريَّة، ثُمَّ سنقترح ترقيمًا للأصابع بقصد تذليل تلك الصعوبات. وسوف يُعتمدُ هُنا على تحديد الصعوبة؛ يليها ترقيم الأصابع المُقترح.

1- الصعوبةُ الرقم (1) من المقياس الرقم (47 – 50).

1-1 الصعوبةُ:

تكمُن الصعوبةُ هُنا في أداء الجملة الموسيقيَّة على وترٍ واحدٍ (ري)، أُنظر النموذج الرقم (1).



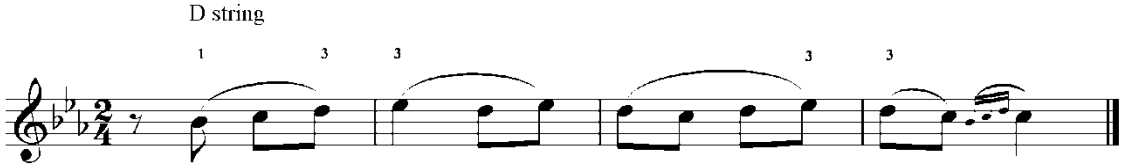
الصعوبةُ الرقم (1) قبل الترقيم

النموذج الرقم (1)

1-2 الترقيمُ المُقترَحُ:

يُقترح بدء أداء هذه الجملة في الوضع الخامس على الوتر (ري). لذا، وتمهيداً لتحضير اليد اليسرى في الوضع الخامس يُستحسن جسُّ[3] نغمة سي بيمول على الوتر (ري) (إصبع ثالث / وضع ثالث)، ثم جسّها (إصبع أوّل / وضع خامس)، وجديرٌ بالذكر وجودُ عددٍ من المقاييس الفارغة قبل بدء هذه الجملة ما يُفسِح المجال أمام المُؤدّي لتحضير يده اليسرى. وبعد ذلك يبدأُ أداءُ الجملة في الوضع الخامس بنغمة (سي بيمول - إصبع أول) ثُمَّ يُنتقل بالإصبع الثالث من نغمة (ري / وضع خامس) إلى نغمة (مي بيمول / وضع سادس)، وقد استُغلَّ هُنا أسلوب التغيير بإصبع واحدٍ[4] وذلك بالانتقال إلى وضع قريبٍ –على بُعدِ نصف درجةٍ- فتَظهر انسيابيّة الأداء وعدم مُلاحظة التغيير. كما يُمكن استخدام نفس الأسلوب أثناء الهُبوط، وذلك

بانتقال الإصبع الثالث من نغمة (مي بيمول / وضع سادس) إلى نغمة (ري / وضع خامس)، وجاء ذلك لِضرورة أداء زخرفة الزُّمرة[5] (Grupetto) في الوضع الخامس، أنظر النموذج الرقم (2).



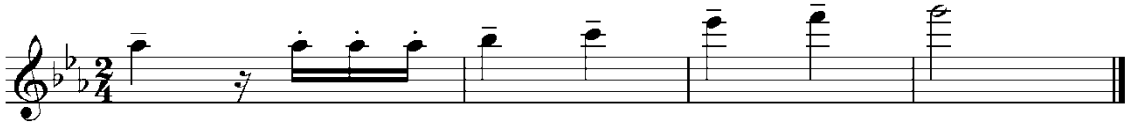
الصعوبةُ الرقم (1) بعد الترقيم

النموذج الرقم (2)

2- الصعوبةُ الرقم (2) من المقياس الرقم (64 – 67).

2-1 الصعوبة:

تتمثّلُ الصعوبةُ في وجود القفزة اللَّحنيَّة لِبُعد الثالثة الصغيرة على الوتر (مي) بين نغمتيِّ (دو - مي بيمول)، ثُمّ إكمال التتابع النغميِّ للنغمتين (فا، وصول)، أنظر النّموذج الرّقم (3).

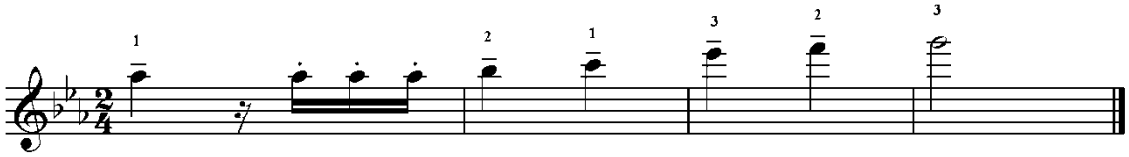


الصعوبةُ الرقم (2) قبل الترقيم

النموذج الرقم (3)

2-2 الترقيمُ المُقترَحُ:

لتجنُّب الانتقال بين الأوضاع المُتباعدة يُراعى أداء نغمة (لا) على الوتر (مي) (إصبع أول / وضع ثالث)، ثم تُجرى عمليّة الانتقال من الوضع الثالث إلى الوضع الخامس من نغمة (سي بيمول - إصبع ثانٍ)، إلى نغمة (دو – إصبع أوّل)، يليها الانتقال من الوضع الخامس إلى الوضع السابع من نغمة (مي بيمول – إصبع ثالث) إلى نغمة (فا – إصبع ثانٍ)، لتنتهيَ الجملةُ المُوسيقيّةُ في الوضع السابع بنغمة (صول – إصبع ثالث). وهذا الترقيمُ الذي يعتمد على الانتقال من الوضع الثالث إلى الخامس إلى السابع، يعملُ على أداء النغمتين اللّتين تُشكّلان بعد الثالثةِ الصغيرةِ (دو - مي بيمول) في الوضع نفسه، وهو الوضعُ الخامسُ، وبالتالي تجنُّبُ حدوث أيِّ فجوةٍ قد تظهرُ عند الأداء. أنظر النموذج الرقم (4).



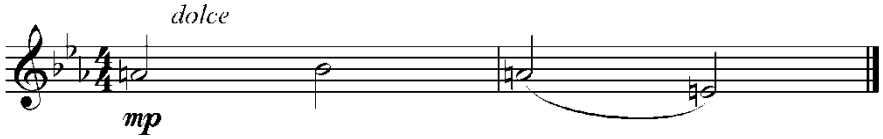
الصعوبةُ الرقم (2) بعد الترقيم

النموذج الرقم (4)

3- الصعوبةُ الرقم (3) من المقياس الرقم (79 – 80).

3-1 الصعوبة:

تتمثّل الصعوبةُ في ضرورة إظهار النغمات المُوسيقيَّة بأسلوبٍ غنائيٍّ مُتَّصلٍ، تماشيًا مع الطابع الغنائيِّ للجملة المُوسيقيّة المطلوبة، أنظر النموذج الرقم (5).



الصعوبةُ الرقم (3) قبل الترقيم

النموذج الرقم (5)

2-3 الترقيمُ المُقترَحُ:

إنَّ إظهارَ عمليّة الأداء بطابعٍ غنائيٍّ مُتَّصلٍ يستوجبُ الابتعاد عن استخدام الأوتار المُطلقة قدرَ الإمكان وذلك بهدف إبراز مهارة الاهتزاز على النغمات الموسيقيَّة. وعليه، يُقترح بأنْ تُؤدَّى نغمة (لا) في المقياس الرقم (م79) على الوتر (ري) (إصبع ثانٍ / وضع ثالث)، ثُمَّ الانتقال في المقياس الرقم (م80) على الوتر نفسه من الوضع الثالث إلى الوضع الأوّل من نغمة (لا طبيعيّ – إصبع ثانٍ) إلى نغمة (مي طبيعيّ – إصبع أول)، وهُنا يقترح الباحث استخدام أسلوب الانزلاق الناقل[6] (Portamento) من خلال إضافة نغمة (صول – إصبع ثالث / وضع أوَّل) كنغمةٍ وسيطةٍ[7] أثناء عمليّة الانتقال، ما يُساعد في إمكانيّة ظهور انزلاقٍ ما بين النغمة الأولى (لا طبيعيّ) والنغمة الوسيطة (صول)، وبالتالي إعطاء عُمقٍ تعبيريٍّ أكبرُ. أُنظر النموذج الرقم (6).

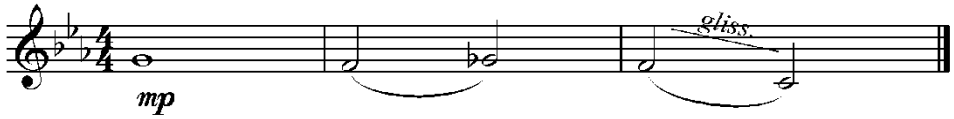
الصعوبةُ الرقم (3) بعد الترقيم

النموذج الرقم (6)

4- الصعوبةُ الرقم (4) من المقياس الرقم (82 – 84).

4-1 الصعوبةُ:

تتمثّلُ الصعوبةُ في وُجُود مهارة الانزلاق[8] (Glissando) الهابط على الوتر (صول) وذلك بين نغمتي (فا - دو)، أنظر النموذج الرقم (7).



الصعوبةُ الرقم (4) قبل الترقيم

النموذج الرقم (7)

4-2 الترقيمُ المُقترَحُ:

إنَّ أداء مهارة الانزلاق الهابط على الوتر (صول) في هذه الجُملة يُحتِّم وضعَ أصابع اليد اليُسرى في المكان المُناسب فوق الوتر (صول) قبل البدء بعمليّة الانزلاق، لا سيَّما وأنَّ الانزلاق يبدأ على بعد الدرجة السابعة من ذلك الوتر المُطلق – أي من نغمة فا -. لذا يُفضَّلُ الانتقالُ من الوتر (ري) إلى الوتر

(صول) كالآتي: الانتقال من نغمة (صول - إصبع أول / وضع ثالث) إلى نغمة (فا – إصبع ثالث / وضع رابع)، وهنا يُراعى استخدام أسلوب الانتقال النصفي[9] (Half shift) الذي يعتمدُ على إبقاء الإبهام الأيسر ثابتًا في مكانه في حين يقومُ الإصبعُ الثالثُ بالتمدُّد وصولاً إلى الوضع الجديد. وبعد ذلك تكون الأصابع قد أخذت مكانها فوق الوتر (صول) تمهيدًا لأداء الانزلاق الهابط المقياس (84) الذي يُؤدَّى بالإصبع الثالث من نغمة (فا / وضع رابع) انتهاءًا بنغمة (دو / وضع أوّل)، ما يُثري الجانب التعبيريّ. أنظر النموذج الرقم (8).

الصعوبةُ الرقم (4) بعد الترقيم

النموذج الرقم (8)

5- الصعوبةُ الرقم (5) المقياس الرقم (م93).

5-1 الصعوبةُ:

تتمثّلُ الصعوبةُ هُنا في أداء السلاسل النغميّة السلميّة الصاعدة في زمن ثلاثيّة الأسنان، وتجنُّب الانتقال بين الأوتار قدرَ الإمكان، أُنظر النموذج الرقم (9).

الصعوبةُ الرقم (5) قبل الترقيم

النموذج الرقم (9)

5-2 الترقيمُ المُقترَحُ:

يُقترح لإظهار ترابط تلك السلاسل النغميّة أداء كلّ سلسلةٍ في وضعٍ ثابتٍ. بحيث يتمُّ تغيير الوضع بعد انتهاء كلّ سلسلة، ما يُؤدّي إلى أداء كلّ سلسلة على وترين مُتجاورين، وبالتالي إبراز عمليّة التّصاعد اللّحني. وهكذا، تُؤدَّى السلسلة الأُولى في الوضع الأوّل على الوترين (صول – ري) بدءًا من نغمة (لا – إصبع أوّل)، ثُمّ يُنتقل إلى الوضع الثالث لتُؤدّى السلسلة الثانية على الوترين (صول – ري) أيضًا وذلك بدءًا من نغمة (دو دييز – إصبع أوّل)، وبعد ذلك تعود اليد اليسرى إلى الوضع الأوّل لأداء السلسلة الثالثة على الوترين (ري – لا) بدءًا من نغمة (مي – إصبع أوّل)، وصولا إلى السلسلة الرابعة التي تؤدّى على الوترين (ري – لا) إيضًا بدءًا من نغمة (صول – إصبع أوّل). أُنظر النموذج الرقم (10).

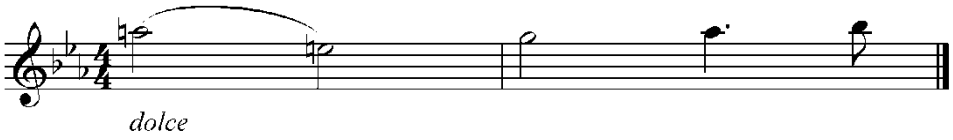
الصعوبةُ الرقم (5) بعد الترقيم

النموذج الرقم (10)

6- الصعوبةُ الرقم (6) من المقياس الرقم (95 – 96).

6-1 الصعوبةُ:

تتمثّلُ الصعوبةُ في أداء مهارة الاهتزاز[10] (Vibrato) ولا سيَّما في الإصبع الرابع، أُنظر النموذج الرقم (11).

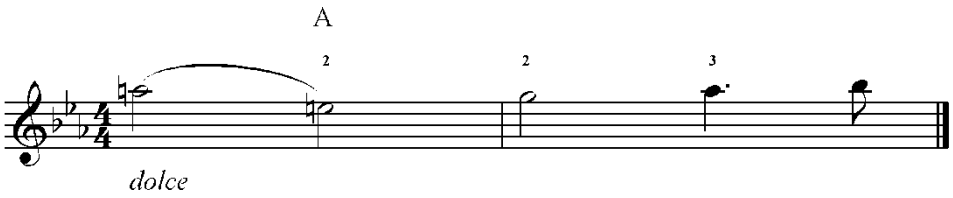


الصعوبةُ الرقم (6) قبل الترقيم

النموذج الرقم (11)

6-2 الترقيمُ المُقترَحُ:

لإظهار مهارة الاهتزاز بوضوح يُقترحُ تجنّب استخدام الإصبع الرابع عند الأداء لا سيَّما وأنَّ الاهتزاز هُنا يظهرُ على الأزمنة الطويلة وهذا ما يحتاج إلى اهتزاز الذراع، لذلك يُراعى الانتقال على الوتر (لا) من نغمة (مي طبيعيّ - إصبع ثانٍ / وضع ثالث) إلى نغمة (صول - إصبع ثانٍ / وضع خامس) أي من خلال التغيير بين الأوضاع بالإصبع بنفسه، ثُمّ تُستكمل الجملة في الوضع الخامس على الوتر نفسه. وتجدرُ الإشارةُ هُنا إلى ضرورة إبقاء الإبهام الأيسر بوضع ليّن وضغط الإصبع الذي على الوتر بما يكفي لإمساك الوتر وإبقاء الإصبع في مكانه. أُنظر النموذج الرقم (12).



الصعوبةُ الرقم (6) بعد الترقيم

النموذج الرقم (12)

7- الصعوبةُ الرقم (7) المقياس الرقم (156).

6-1 الصعوبةُ:

تتمثّلُ الصعوبةُ في أداء مسافة الخامسة الناقصة بقوسٍ مُتَّصلٍ على وترين مُتجاورين، أُنظر النموذج الرقم (13).

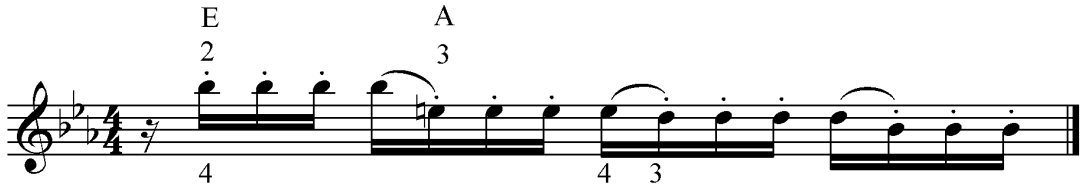
الصعوبةُ الرقم (7) قبل الترقيم

النموذج الرقم (13)

2-7 الترقيمُ المُقترَحُ:

لتذليل هذه الصعوبة يُستحسن أداء مسافة الخامسة الناقصة في الوضع الثالث، وذلك بالانتقال من الوتر (مي) إلى الوتر (لا) من نغمة (سي بيمول – إصبع ثانٍ) إلى نغمة (مي طبيعيّ – إصبع ثالث)، مع مُراعاة وضع القوس أقرب إلى الوتر (لا) عند بدء الأداء، وهذا ما يُسهِّل عمليّة الانتقال بين الوترين المُتجاورين.

كذلك يمكن أداء هذا النموذج في الوضع الأوَّل دون الحاجة إلى تغيير الأوضاع، غير أننا نعتقد بأن أداءه طبقًا للترقيم المقترح السابق يمنح الجملة تعبيرًا أكثر مقارنة بأدائه في الوضع الأول الذي سيجبر العازف على استخدام الوتر المطلق (مي) ما يؤدّى إلى صعوبة أداء مهارة الاهتزاز عند تكرار عزف نغمة (مي طبيعي)، والنموذج الآتي الرقم (14) يُوضِّح الترقيمين المقترحين.



الصعوبةُ الرقم (7) بعد الترقيم

النموذج الرقم (14)

8- الصعوبةُ الرقم (8) من المقياس الرقم (187 - 188).

1-8 الصعوبةُ:

تكمن الصعوبةُ هُنا في أداء التتابع النغميِّ الصاعد عبر الأوتار الأربعة بدءًا من الوتر المُطلق (صول) بُلوغًا إلى نغمة (لا بيمول - وضع سابع)، أنظر النموذج الرقم (15).

الصعوبةُ الرقم (8) قبل الترقيم

النموذج الرقم (15)

2-8 الترقيمُ المُقترَحُ:

لتذليل هذه الصعوبة يُراعى الانتقال إلى الوضع الثاني على الوتر (ري) من نغمة (ري – وترمطلق) إلى نغمة (فا – صول – لا بيمول / إصبع أول – ثانٍ - ثالث)، ويستمر الأداء في الوضع الثاني على الوتر (لا) فتُعفق النغمات (دو – ري / إصبع أول – ثانٍ)، ثم يُنتقل إلى الوضع الخامس على الوتر نفسه لعفق النغمات (فا – صول – لا بيمول / إصبع أول – ثانٍ – ثالث)، ويستمر الأداء في الوضع الخامس على الوتر (مي) لعفق النغمات (دو – ري / إصبع أول – ثانٍ) تمهيدًا للانتقال إلى الوضع السابع وعفق

النغمات (مي بيمول – فا – صول / إصبع أول – ثانٍ - ثالث)، أمَّا النغمة الأخيرة (لا) فيُفضل أداؤها بامتداد الإصبع الثالث تسهيلاً لظهور مهارة الاهتزاز. أُنظر النموذج الرقم (16).

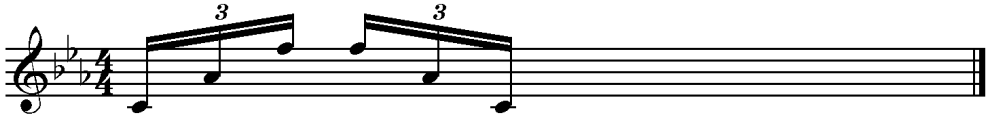
الصعوبةُ الرقم (8) بعد الترقيم

النموذج الرقم (16)

9- الصعوبةُ الرقم (9) المقياس الرقم (206).

9-1 الصعوبةُ:

تكمُن الصعوبة هُنا من خلال أداء زمن الثلثية (Triplet) على ثلاثة أوتار غير مُتجاورة، وهي بالتوالي (صول، ري، مي) ما يؤدى إلى القفز عن الوتر الثالث (لا)، أُنظر النموذج الرقم (17).

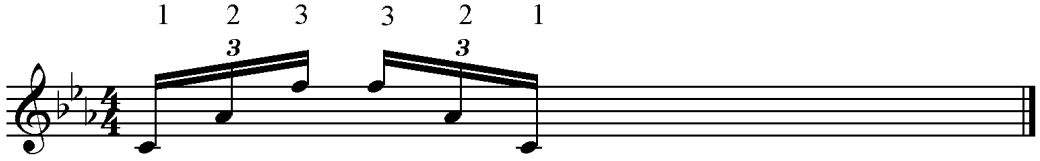


الصعوبة الرقم (9) قبل الترقيم

النموذج الرقم (17)

9-2 الترقيمُ المُقترَح:

لتسهيل أداء هذا النموذج بحيث يُؤدى على ثلاثة أوتار متجاورة، يجري عفقه في الوضع الثالث كالآتي: تعفق نغمة (دو - إصبع أول) على الواتر (صول)، ثم الذهاب للوتر الثاني (ري) لعفق نغمة (لا بيمول/ إصبع ثانٍ) بلوغًا للانتقال إلى الوتر الثالث لعفق نغمة (فا – إصبع ثالث)، وبالمثل تؤدَّى النغمات في حال الهبوط باعتماد الترقيم نفسه، أُنظر النموذج الرقم (18).



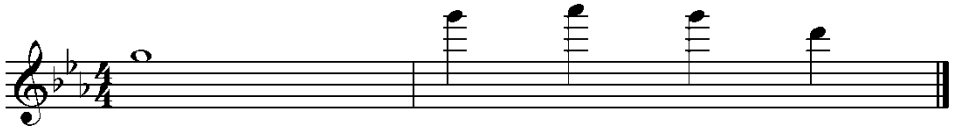
الصعوبة الرقم (9) بعد الترقيم

النموذج الرقم (18)

10- الصعوبةُ الرقم (10) من المقياس الرقم (360 - 361).

10-1 الصعوبةُ:

تكمُن الصعوبة هُنا في الانتقال من الوضع الأوّل إلى الوضع السابع، أُنظر النموذج الرقم (19).

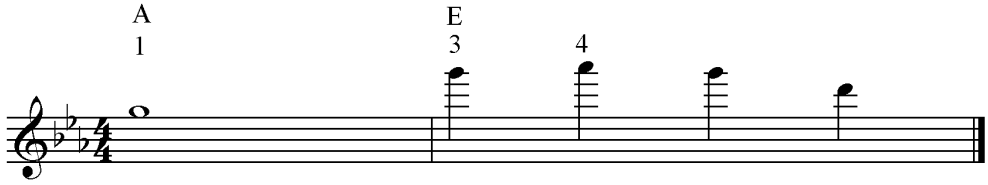


الصعوبةُ الرقم (10) قبل الترقيم

النموذج الرقم (19)

2-10 الترقيمُ المُقترَح:

لتخفيف المسافة المُتباعدة أثناءَ عمليّة الانتقال يُقترح أداء نغمة (صول) المقياس (360) بالإصبع الاوَّل في الوضع السادس على الوتر (لا)، ثمَّ عفق نغمة (صول) على الوتر (مي) بامتداد الإصبع الثالث، تمهيدًا لعفق نغمة (لا بيمول – إصبع رابع). أُنظر النموذج الرقم (20).



الصعوبة الرقم (10) بعد الترقيم

النموذج الرقم (20)

11- الصعوبةُ الرقم (11) من المقياس الرقم (416).

1-11 الصعوبةُ:

تكمُن صعوبة هذا النموذج في الانتقال عبر ثلاثة أوتار باستدخدام أزمنة سريعة نسبيًا، أُنظر النموذج الرقم (21).

الصعوبةُ الرقم (11) قبل الترقيم

النموذج الرقم (21)

2-11 الترقيمُ المُقترَح:

لتذليل هذه الصعوبة نقترح عفقها في الوضع الثالث على الوترين المتجاورين (لا، ري)، وهكذا، تُعفق على الوتر (لا) النغمتان (صول – مي بيمول / إصبع رابع – ثانٍ)، ثمَّ تُعفق على الوتر (ري) النغمتان (سي طبيعي – صول / إصبع ثالث – أول)، أنظر النموذج الرقم (22).

الصعوبة الرقم (11) بعد الترقيم

النموذج الرقم (22)

النّتائج:

توصّلت الدّراسةُ إلى اقتراح ترقيم أصابع يُسهم في تذليل الأجزاء التي تحتوي على صعوبةٍ في الانتقال بين الأوضاع في الحركة الأولى من كونشيرتو الكمان لهيثم سُكَّريَّة، إذْ لوحظ استخدام الطبقات الحادة في آلة الكمان وُصولاً إلى الأداء في الوضع السابع، الأمر الذي يُؤكّد أهمّيّة اكتساب العازف المُنفرد المهارة الكافية لتحقيق الانتقال السليم بين الأوضاع. كذلك اتّضح استخدامُ عِدّة طُرقٍ للانتقال بين الأوضاع لعبت دورًا في تسهيل عمليّة الانتقال، ومنها:

- التّغييرُ بإصبعٍ واحدٍ عند الانتقال إلى وضعٍ قريبٍ (على بُعد درجةٍ أو نصف درجةٍ).
- الانتقالُ باستخدام مهارة الانزلاق النّاقل (Portamento) من خلال استغلال النّغمة الوسيطة.
- التدرُّجُ في الانتقال إلى الأوضاع العالية عند وُجُود قفزةٍ لحنيّةٍ واسعةٍ لِتخفيف حدّةِ الانتقال.
- التّغييرُ بين الأوضاع باستخدام أُسلوب الانتقال النصفيِّ (Half shift) الذي يعتمد على إبقاء الإبهام الأيسر ثابتًا في مكانه بينما تقومُ باقي أصابع اليد اليُسرى بالتمدُّد وصولاً إلى الوضع الجديد.

الهوامش:

[1] . جاء في *قاموس المُصطلحات المُوسيقيَّة* لِجس ولمُن أنَّ (Virtuoso): موسيقيّ ماهر، عازف ماهر، [موسيقار]، ص. 169.

[2] . من أبرز الموسيقيّين الأردنيّين الذين استثمروا الألحان الشعبيّة الأردنيَّة ودمجوها في قوالب أوركستراليّة نذكر: يُوسف خاشو (1927 - 1997)، والياس فزع (1934 – 2008)، وعبد الحميد حمام (1943 -)، يُنظر، غوانمة، محمّد .(1997). *الأهزوجة الأردنيّة*. ص ص. 161-169.

[3] . جاء في كتاب *الموسيقيون والمغنّون خلال الفترة المظلمة* للحاج هاشم محمد الرجب (1921 - 2003) أن الجس: هو نقر الأوتار بالسبابة والإبهام دون المضراب. ص. 90. والمضراب في آلة العود يقابل القوس في آلة الكمان. وعليه، فإن جس هنا تعني نقر الإصبع للنغمة المطلوبة دون القوس.

[4] . يعتمد أسلوب التغيير بإصبع واحد على قيام الإصبع بعفق النّغمات المطلوبة على وتر واحد، مما يؤدي إلى خفّة في الأداء وعدم ملاحظة التغّيير بين الأوضاع. ينظر، Havas, kato. . P. 39. (1988). *A New Approach to Violin Playing*

[5] . ينظر، طنّوس، يوسف، "المصطلحات في الموسيقى العربية، مشروع حداثة". *مجلّة البحث الموسيقي*، المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربية. المجلّد الثامن، العدد الأول، شتاء (2009)، ص83.

[6] . ينظر، ولمن، جِس. (1994). *قاموس المصطلحات الموسيقية*. ص. 117. هذا ويعرف الانزلاق النّاقل (Portamento) على أنه حركة انزلاق بطيئة نسبيا تربط بين صوتين بأُسلوب غنائي معبر، Barbara, J., Joel, B., Kenneth, S. (1987). *Dictionary of Bowing Terms for String Instruments*. American String Teachers Associated, 3rd Edition, p. 36.

[7] . تُؤدى النّغمة الوسيطة بين نغمتين متباعدتين عند الانتقال من وضع إلى آخر، فتُساعد على تخفيف القفزة اللحنية بين هاتين النّغمتين. ينظر، Havas, kato، مرجع سابق، ص. 39.

[8] . الانزلاق (Glissando): هي عملية انزلاق الإصبع على الوتر بحركة سريعة صعودا أو هبوطاً. ينظر، Lois Ibsen al Faruqi. (1981). *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Printed in the United States of America, pp.115, 424.

[9] . يجري الانتقال النصفي من خلال إبقاء الإبهام الأيسر ثابتًا في مكانه تحت رقبة الكمان في حين تقوم باقي أصابع اليد اليسرى بالتمدد وصولاً إلى الوضع الجديد، وهنا يجب تمتع أصابع اليد اليسرى بقدر كاف من المرونة لتتمكّن من التمدد فوق زند الكمان. ينظر، السيد، تامر يسين. (2005). *صعوبة الأوضاع في انتقالات اليد اليسرى لدارس آلة الكمان*. ص29.

[10] . الاهتزاز (Vibrato): تعني اهتزاز أصابع اليد اليسرى في حركة موازية للأوتار فتُعطي النّغمات الموسيقية دفئًا وعذوبة. ينظر، السيد، تامر يسين، مرجع سابق، ص. 49.

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية:

اسكندر، موريس. (1997). *الاستفادة من أسلوب أداء الانزلاق الغربيّ في أداء المُؤلفات العربيّة لآلة الكمان*. أطروحة دكتوراه غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربيّة، القاهرة.

جبرائيل، جورج أسعد. (2010). *المهارات الأدائيّة على آلة الكمان في المؤلفات الموسيقيّة الأردنيّة المُعاصرة*. أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الروح القدس، الكسليك، لبنان.

السيّد، تامر يسين. (2005). *صعوبة الأوضاع في انتقالات اليد اليسرى لدارس آلة الكمان "دراسة نظريّة عمليّة"*. رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربيّة، القاهرة.

طنّوس، يوسف.(2009). "المُصطلحات في المُوسيقى العربيّة -مشروع حداثة-". *مجلّة البحث المُوسيقي*، المجمع العربيّ للمُوسيقى، جامعة الدّول العربيّة، المُجلّد الثّامن، العدد الأوّل، شتاء..

لمُن، جسْ. (1994). *قاموس المُصطلحات المُوسيقيّة*. (الطبعة الأولى). بيروت: مكتبة لبنان.

المراجع الاجنبية:

Al Faruqi, Lois Ibsen. (1981). *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Library of Congress Catalog Card Number: 81-4129, Printed in the United States of America.

Auer, Leopold. (1980). *Violin Playing As I Teach It*. America: Dover Publications, Inc.

Havas, kato. (1988). *A New Approach to Violin Playing*. London: Bosworth & CO. Ltd.

Jackson, B., Berman, J., & Sarch, K. (1987). *Dictionary of Bowing Terms for String Instruments*. American String Teachers Associated. 3rd Edition

Kamien, Roger. (1992). *MUSIC, AN APPORECIATION (5th ed).* New York: McGraw-hill, Inc.