المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 16، عدد3، 2023. 435- 445

تمرينات مقترحة لأداء الزغردة (Trill) في الموسيقى العربية على آلة الكمان

جورج أسعد جبرائيل، كلية الموسيقى، قسم العلوم الموسيقية، الأكاديمية الأردنية للموسيقى، الأردن

تاريخ الاستلام: 9 / 3 / 2022 تاريخ القبول: 24 / 6 / 2022

Recommended Trill Exercises in Arabic Music on the Violin

George Asad Jubrail, Faculty of Music, Department of Musicology, Jordan Academy of Music, Jordan

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى الإضاءة على خصوصيات أداء الموسيقى العربية على آلة الكمان من خلال أخذ مهارة الزغردة (Trill) أنموذجًا باعتبارها من الزخارف الشائعة في الموسيقى العربيّة التي تحتوي على أساليب أدائية خاصّة محاولين تقنين طرق أداء تلك الأساليب ومعززين ذلك بوضع تمرينات موسيقية مقترحة بغية توضيح كيفية أداء تلك الأساليب بشكل علمي متين بما يضمن تطوير أداء الموسيقى العربية وإبراز عناصرها الأصيلة بأساليب إبداعية جديدة متأصلة، فعلى الرغم من أهمية دور آلة الكمان في أداء الموسيقى العربية حتّى باتت من الآلات الرئيسة في تشكيلة الفرق الموسيقية العربية غير أنّ المتتبع لطرائق تدريس هذه الآلة في الوطن العربي يلحظ، وبكل وضوح، مدى اعتمادها على مدارس الكمان الغربية وتقنياتها بعيداً عن التركيز على روح الموسيقى العربية وأساليبها على الرغم مما تمتلكه هذه الموسيقى من خصوصيات وجماليات أدائية تميزها عن غيرها من الموسيقات ما أدى بدوره إلى تشبع عازفي الكمان بطابع الموسيقى الغربية وأساليبها مبتعدين بذلك عن الموسيقى العربية وخصوصياتها المليئة بالتميز والفرادة والجمال.

كلمات مفتاحية: تمرينات، الزغردة (Trill)، الموسيقى العربية، آلة الكمان.

Abstract

The study aims to shed light on the characteristics of performing Arabic music on the violin by taking the trill skill as a model, considering it as one the common embellishments in Arabic music that contains unique performance styles. The goal is to standardize the performance techniques of those styles, accompanied by proposed musical exercises to illustrate the scientific approach to performing these styles. This ensures the development of Arabic music performance and highlights its authentic elements with rooted creative methods. Despite the significant role of the violin in Arabic music, becoming one of the principal instruments in Arab musical ensembles, it is noticeable that the teaching methods of this instrument in the Arab world heavily rely on Western violin schools and techniques. This is done at the expense of focusing on the spirit of Arabic music and its unique styles, despite the distinctive performance characteristics and aesthetics it possesses. This trend has led violinists to be saturated with the character of Western music and its styles, distancing themselves from Arabic music and its distinctive features filled with uniqueness, individuality, and beauty.

keywords: Exercises, Trill, Arabic Music, Violin.

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.3.8

مقدّمة

تبوأت آلة الكمان منذ دخولها التخت العربي مكانة مرموقة بين سائر الآلات الموسيقية العربية وأضحت من الآلات الرئيسة في الفرق الموسيقية العربية على اختلاف تشكيلاتها ذلك أنّ إمكانات الآلة الكبيرة وتأثيراتها الصوتية على التنوع السلس في إنتاج الصوت الموسيقي ساهم، وبشكل فعّال، في تعزيز مكانة هذه الآلة في العملية الأدائية حتى أصبح يوكل إليها كثير من الأدوار إنْ على صعيد الأداء الفردي وإنْ على صعيد الأداء الجماعي.

وجديرٌ بالذكر أنّ الكثير من تقنيّات العزف على آلة الكمان وبخاصّة تلك التي تختصّ بكيفيّة تزويق اللّحن عند الأداء كانت معروفة في المُوسيقى العربيّة منذ القدم ويشهد على ذلك الكثير من الفلاسفة والمُوسيقيّين العرب أمثال الكندي (توفّي عام 866م)، والفارابي (توفّي عام 950م)، وابن سينا (توفّي عام 1037م) وغيرهم، فعلى سبيل المثال قام ابن سينا في (كتاب الشفاء) بذكر الكثير من تلك التقنيات، كالتّرعيد (Tremolo)، والتّركيب -أي تعدّد الأصوات- وغيرها من المهارات، كما عرّف ابن سينا كُلّا من هذه المُصطلحات بأسلوب علميّ عميق (Yousef, 1952, P.10-11).

مشكلة الدراسة

على الرغم من الدور الكبير الذي تضطلع به آلة الكمان في أداء الموسيقى العربية بحيث نجد معظم مؤلفي الموسيقى العربية يعتمدون عليها في عملية التأليف والأداء، غير أن المطلع على المناهج العربية الخاصة بهذه الآلة يلحظ وبكل بوضوح اعتمادها بشكل رئيس على الأساليب والتقنيات الغربية من دون إعطاء تقنيات الموسيقى العربية وخصوصياتها الاهتمام الكافي، على الرغم من احتواء الموسيقى العربية على الكثير من الخصوصيات الأدائية والجماليات الصوتية التي نعتقد أن الأوان قد حان لإعطائها الأهمية الطبيعية التي تستحق من البحث والتحليل.

أهداف الدراسة

1. التعرّف على بعض أساليب أداء مهارة الزغردة في الموسيقى العربية على آلة الكمان.
2. وضع تمرينات موسيقية مقترحة خاصة بأساليب أداء الزغردة على آلة الكمان.

أهمية الدراسة

إنّ الإضاءة على خصوصيات أداء الموسيقى العربية على آلة الكمان من خلال أخذ مهارة الزغردة[1] (Trill) أنموذجًا باعتبارها من الزخارف الشائعة التي تحتوي على أساليب أدائية خاصّة ومحاولة وضع تمرينات موسيقية مقترحة توضّح أداء تلك الأساليب بشكل علمي رصين، قد يساهم في تطوير أساليب العزف العربي على آلة الكمان كما قد يبرز خصوصيات أداء الموسيقى العربية الأصيلة، وهذا قد يلعب دورًا في إمكانية تحفيز الموسيقيين والباحثين ودفعهم للاهتمام بتلك العناصر الموسيقية والتعامل معها بطرق إبداعية جديدة بالتركيز على ما تتمتّع به من تفرّد وإبداع بعيداً عن أساليب التنميط والنمذجة التي تتخذ الأسلوب الغربي أساسًا لها.

كذلك، قد تساهم هذه الدراسة في إمكانية الاستفادة من تقنيات أداء الموسيقى العربية وخصوصيّاتها في تطوير مناهج خاصّة بآلات الموسيقى العربيّة بعامّة ومناهج آلة الكمان بصفة خاصّة من خلال استغلال ما يزخر به التقليد الموسيقيّ العربيّ من إبداع وجمال بما يساهم في إعداد عازف كمان قادر على إظهار روح الموسيقى العربية بأساليب احترافية رفيعة المستوى.

منهج الدراسة

تعتمد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي بغية التعرف على أساليب أداء مهارة الزغردة في الموسيقى العربية على آلة الكمان، كما تعتمد على المنهج التطويري لجهة محاولة وضع تمرينات مقترحة خاصة بأساليب

أداء الزغردة على آلة الكمان.

طابع الموسيقى العربيَّة

إنّ اعتماد الموسيقى العربية في آليّة انتقالها من جيل إلى آخر على التقليد الشفويّ الذي يقوم على مبدأ الذاكرة والحفظ، يعدّ سمة من سمات الموسيقى العربية التي أضفت عليها عنصر الإبداع والتجديد المستمر، كما أثرت تأثيراً مباشراً في طرائق تعليمها استناداً إلى أسلوب التقليد والتكرار بهدف التشبع بالرصيد الموسيقيّ وتأويله بلوغاً لإبداع مؤديات جديدة نابعة من روح التقليد.

وهذا يحملنا على القول أنّ التقليد الشفوي الذي تتميز به الموسيقى العربية يعتبر عامل غِنى وتَنوُّع نظراً لارتباطه بخلاصة تجربة المدرس العملية، فيُفسح المجال أمام الطالب للاحتكاك المباشر مع مدرسه ويصبح أكثر قدرة على الاستيعاب والحفظ اعتماداً على الاستماع والتكرار والتشبع بالرصيد الموسيقي ما يضمن امتلاكه ملكات الإبداع وصولًا إلى مرحلة التثمير وابتكار نماذج موسيقية جديدة. إلا أننا نعتقد، في الوقت نفسه أنّ طرائق تعليم الموسيقى العربية ما زالت في حاجة إلى مزيد من التعمق والبحث بحيث تستند إلى أساليب تربوية أكثر رصانة ومرونة بما يضمن قدرتها على الدمج ما بين الأساليب التقليدية الشفوية والأساليب الثابتة المكتوبة مع الأخذ بالاعتبار ضرورة ترك مساحة كافية للفكر الحر واستثارة الخيال.

من جانب آخر، يلحظ المطلع على التقليد الموسيقيّ العربيّ تركيزه على الجانب الغنائيّ من خلال إعطاء الكلمة والنصّ الأدبيّ المكانة الأولى، في حين يقتصر دور الآلات الموسيقية على محاكاة الصوت البشري ومساندة حنجرة المغنّي باعتباره صاحب الدور الرئيس في العملية الأدائية، وأغلب الظنّ أن هذا الواقع حال دون تبوّؤ الآلات الموسيقية مكانة مهمّة في التأليف الموسيقيّ العربيّ ما انعكس بالسلب على مناهج الموسيقى العربية وطرائق تدريسها.

واقع تدريس آلة الكمان في العالم العربي

ظلّت أساليب تدريس العزف على آلة الكمان في الموسيقى العربية متعدّدة بتعدّد ميول وخبرات العازفين والمدرسين أنفسهم، من دون وجود منهاج ثابت محدّد يكون قادرا على التدرج في تعلُّم آلة الكمان استناداً إلى أساليب علمية رصينة تستطيع إقناع التربويين والعازفين أنفسهم بجدوى استخدامها، ما اعتُبر عامل تشتيت وغموض دفع الأعم الغالب من مدرّسي آلة الكمان في العالم العربي وعازفيها إلى اعتماد المناهج الغربية وتقنياتها باعتبارها مناهج علمية منظمة متدرجة في مختلف المستويات ومتكاملة من حيث النوع والكمّ، ما أدى بدوره إلى تشبع هؤلاء العازفين بطابع الموسيقى الغربية وأساليبها تاركين بذلك عناصر الموسيقى العربية وخصوصياتها المليئة بالتميز والفرادة والجمال، وهذا بالطبع، شكّل عقبة أمام تطوير عازف كمان قادر على أداء الموسيقى العربية وإظهار روحها بالشكل الأمثل، كون أن تلك المناهج وجدت أصلًا لتطوير عازف كمان يجيد أداء الموسيقى الغربية ومهاراتها، (Abd Alrazzaq, 2007: P. 135).

فالمتتبّع للمناهج العربيّة الخاصّة بتدريس الكمان يمكن أن يلحظ، وبكلّ وضوح، أنها لم تستطع في مجملها فرض حضورها لجهة استخدامها واعتمادها في تدريس آلة الكمان كونها تفتقر للشمولية والتنظيم والتدرّج المنطقي السليم فضلا عن اعتمادها على التقنيات والأساليب الغربية في تدريس آلة الكمان من دون أخذ خصوصيات الموسيقى العربية وطابعها بالاعتبار ما يؤكد الحاجة لتطوير مناهج خاصة بآلات الموسيقى العربية بعامّة وبآلة الكمان بخاصّة تأخذ بالاعتبار عناصر أداء الموسيقى العربية وجمالياتها.

وعليه، سنقوم في الإطار العملي من هذه الدراسة بمحاولة الإضاءة على مهارة الزغردة على آلة الكمان باعتبارها من الزخارف المهمة في أداء الموسيقى العربية بغية فتح الآفاق للاهتمام بفرادة الموسيقى العربية وإمكاناتها.

الإطار العملي:

يعالج الإطار العملي في هذه الدراسة أساليب أداء الزغردة على آلة الكمان لجهة اقتراح نماذج تدريبية لتلك الأساليب بغية توضيح طرق أدائها المتنوعة باعتماد أسلوب منهجي سليم ما قد يساهم في تطوير أداء الموسيقى العربية على آلة الكمان وتأكيد جمالياتها بصورة حرفية رفيعة المستوى،

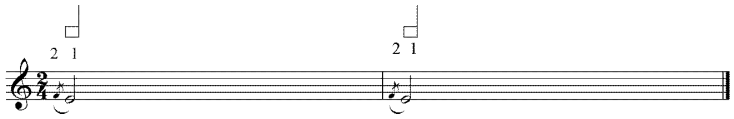
وفيما يتعلق بتصميم النماذج التدريبية الخاصة بأساليب أداء الزغردة، فقد اعتمدنا على اقتراح عدة خطوات قامت على أساس التدرج في استعراض الزغردة من الأسهل وحتى أدائها في شكلها النهائي المطلوب بما يمكّن العازف من فهمها فهماً معمقاً يضمن أداءها بسهولة وإتقان، وقد اكتفينا بتناول ثلاثة أساليب في أداء الزغردة هي: أداء الزغردة بليونة وخفّة، فأداء الزغردة مع اهتزاز اليد اليسرى، وأداء الزغردة مع إحداث ضغوط قوسيّة"، نعالجها كالآتي:

1. أداء الزغردة بليونة وخفّة.

يجري أداء هذا الأسلوب من خلال الابتعاد عن الضغط الطبيعي من مَفصل الإصبع على الوتر أثناء عفق الزغردة؛ فيقوم الإصبع بالعفق المتتالي السريع للنغمة التي تلي النغمة الأساس بمنتهى الخفة والليونة، مع مراعاة إبقاء الإصبع أثناء عملية العفق المتتالي السريع قريباً من الوتر وتجنّب رفعه عالياً -كما هو حال الأداء في الموسيقى الغربية- ما يُسهم، وبشكل فعّال، في التقليل من قوة الضغط الحاصلة من مفصل الإصبع على الوتر. أمّا الإصبع الخاص بعفق النغمة الأساس فلا بدّ من مراعاة تخفيف ضغطه على الوتر أثناء عفقه انسجاماً مع العملية الأدائية بعامّة، وهذا بدوره يُنتج صوتاً ذا طابع خاص مميز أقرب شيئاً ما إلى الصوت البشري. كذلك، تلعب اليد اليمنى دوراً مهماً في أداء هذا الأسلوب من خلال الابتعاد عن الضغوط الطبيعية من القوس على الوتر ما يساعد في إحداث التأثير الصوتيّ المطلوب. لذلك، يراعى في أداء هذا الأسلوب أنْ يقتصر دور اليد اليمنى على عملية جرّ القوس وضبط حركته صعوداً وهبوطاً بعيداً عن أيّ ضغط.

ولتوضيح كيفية أداء الزغردة بليونة وخفّة ندرج النّماذج التدريبيّة المقترحة الآتية:

الخطوة الأولى: أداء النغمة الأساس مع زخرفة الزائدة[2] (Acciaccatura)،

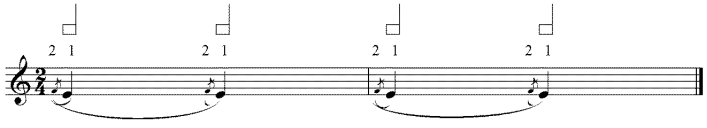


النغمة الأساس مع زخرفة الزائدة

النموذج الأول

يُعتمد في هذه الخطوة على استغلال زخرفة الزائدة من خلال إضافة نغمة (فا – أصبع ثاني/ وتر الدوكاه) قبل النغمة الأساس (مي - إصبع أول)، مع مراعاة عفقها بليونة وخفّة والابتعاد عن الضغوط الطبيعية من الإصبع الأول والثاني على الوتر، على أن تؤدّى بقوس متّصل[3] (Legato) مع النغمة الأساس بحيث تأخذ قيمتها الزمنية منها، ما يُسهم في زيادة إحساس العازف بطريقة العفق فيُفسح المجال أمامه ليتمكّن من السيطرة على مدى شدّة العفق بما يضمن إنتاج الصوت بالشكل المطلوب، وقد أشرنا في المدونة الموسيقية لعفق الأصابع بخفة وليـونة بالرمـز (□).

الخطوة الثانية: أداء النغمة الأساس مع تكرار الزائدة مرتين.

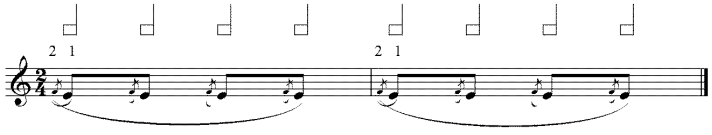


النغمة الأساس مع تكرار الزائدة مرتين

النموذج الثاني

تقوم هذه الخطوة على عملية إضافة زخرفة الزائدة (فا – إصبع ثاني/ وتر الدوكاه) قبل النغمة الأساس (مي – إصبع أول) وتكرارها مرتين بجرة قوس واحدة مع ضرورة الإبقاء على ليونة الإصبع الأول الخاصّ بعفق النغمة الأساس والإصبع الثاني الذي يقوم بالعفق المتتالي لزخرفة الزائدة.

الخطوة الثالثة: أداء النغمة الأساس مع تكرار الزائدة أربع مرات.

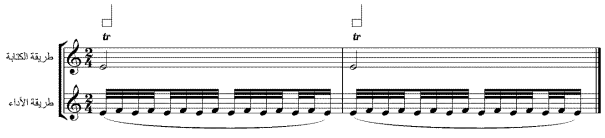


النغمة الأساس مع تكرار الزائدة أربع مرات

النموذج الثالث

يجري تنفيذ هذه الطريقة بنفس أسلوب الأداء المتَّبع في الخطوة السابقة مع مضاعفة عدد مرات ظهور الزائدة لتظهر أربع مرات وبجرة قوس واحدة. وهنا ينبغي ضبط الجانب الإيقاعي وإعطاؤه عناية كافية بما يضمن تساوي أداء المدد الزمنية للنّغمات مع التأكيد على ضرورة الابتعاد عن الضغوط الطبيعية من مفصل الإصبع الأول الخاص بعفق النغمة الأساس ومفصل الإصبع الثاني الذي يقوم بالعفق المتتالي للزائدة.

الخطوة الرابعة: أداء الزغردة بليونة وخفّة؛ أي في شكلها النهائيّ.



الزغردة بليونة وخفة

النموذج الرابع

بعد التدرّب على أداء الزغردة بليونة وخفّة بحسب الخطوات السابقة الثلاث يمكن أداء الزغردة في صورتها النهائية بطريقة أكثر سهولة ومرونة انطلاقًا من ضرورة إيجاد الانسجام والتناغم ما بين درجة شدّة العفق وتساوي أداء المدد الزمنية للنغمة الأساس والنغمة التي تليها أثناء عملية العفق المتتالي السريع للزغردة مع التذكير بأهمية الابتعاد عن الضغوط الطبيعية من القوس على الوتر أثناء الأداء. من جانب آخر، يراعى ضرورة إنهاء الزغردة بالعودة إلى النغمة الأساس التي بُدئت بها تأكيدًا على مركزيتها.

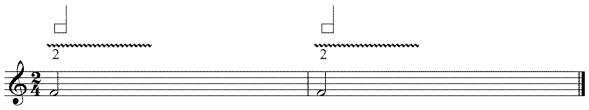
وجديرٌ بالتنويه أن بدء النماذج الثلاثة السابقة بنغمة زخرفة الزائدة (فا) أي النغمة الأعلى من نغمة الأساس جاء مقصودًا لغايات تدريب عفق الإصبع بخفة ومرونة لحظة ضغطه المتتالي، بحيث يكون قادرا على أداء هذه المهارة في صورتها النهائية بالشكل المطلوب من خلال البدء بالنغمة الأساس (مي).

2. أداء الزغردة مع اهتزاز اليد اليسرى:

يقوم أداء هذا الأسلوب اعتمادًا على اهتزاز اليد اليسرى بحركة موازية للأوتار بالتزامن مع العفق المتتالي السريع للإصبع الخاصّ بالنغمة التي تلي النغمة الأساس فتهتزّ النغمة الأساس ونغمة الزغردة المتكررة التي تليها مع مراعاة عفقها بإبقاء الإصبع قريبا من الوتر وتجنب رفعه عنه ما يسهم في التخفيف من شدّة الضغط الواقع من الإصبع على الوتر كما يُقلل من عدد نغمات الزغردة المتكررة، وهذا بدوره ينتج صوتًا متموّجًا يمتلك تأثيرًا جماليًا خاصًا.

ولغاية توضيح كيفية أداء الزغردة مع اهتزاز اليد اليسرى ندرج النّماذج التدريبيّة المقترحة الآتية:

الخطوة الأولى: أداء النغمة الأساس مع اهتزاز.

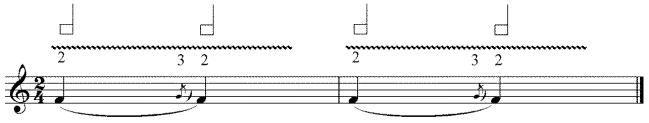


النغمة الأساس مع اهتزاز

النموذج الخامس

يُعتمد في هذه الخطوة على عفق النغمة الأساس (فا – إصبع ثاني/ وتر الدوكاه) بخفة ونعومة بهدف زيادة ليونة حركة اليد اليسرى وأصابعها مع مراعاة إحداث اهتزاز من اليد اليسرى بحركة متموجة بطيئة نسبياً. وجديرٌ بالملاحظة، ضرورة إبقاء وضع أصابع اليد اليسرى غير العافقة -أثناء التدريب على هذه الخطوة- في مكان قريب من الوتر تمهيداً لأداء الزغردة بالشكل المطلوب، وقد أشرنا إلى الاهتزاز في المدونة الموسيقية بخط مستقيم متعرّج ( ).

الخطوة الثانية: أداء النغمة الأساس مع اهتزاز وإضافة الزائدة،

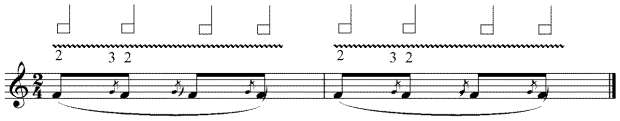


النغمة الأساس مع اهتزاز وزائدة

النموذج السادس

يقوم أداء هذه الخطوة على إضافة زخرفة الزائدة (صول – إصبع ثالث) قبل النغمة الأساس (فا – إصبع ثاني) بحيث تُؤدى مرة واحدة بالتزامن مع حركة اهتزاز اليد اليسرى آخذين بالاعتبار عفقها من خلال ملامسة الإصبع للوتر بخفة وإبقائه قريباً من الوتر أثناء حركة العفق المتتالية مع مراعاة ليونة اليد اليسرى وأصابعها، فتتزامن حركة الاهتزاز مع عفق النغمة الأساس وزخرفتها.

الخطوة الثالثة: أداء النغمة الأساس مع اهتزاز وإضافة الزائدة ثلاث مرات

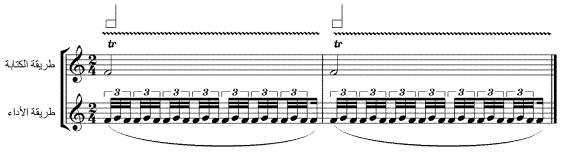


النغمة الأساس مع اهتزاز وزائدة ثلاث مرات

النموذج السابع

يتشابه أداء هذه الخطوة مع الخطوة السابقة (الخطوة الثانية) مع ملاحظة تقصير الزمن الإيقاعي من زمن السوداء (Crotchet) إلى زمن ذات السن (Quaver) فتظهر الزائدة ثلاث مرات وبجرة قوس واحدة، وهنا لا بدّ من أخذ كلّ ما ذُكر من تفاصيل في الخطوة السابقة بعين الاعتبار وبخاصّة بما يتعلق بليونة أصابع اليد اليسرى وإبقائها قريبة من الوتر أثناء الأداء بما يضمن تزامن ظهور الاهتزاز مع عفق النغمة الأساس وزائدتها.

الخطوة الرابعة: أداء الزغردة مع اهتزاز؛ أي في شكلها النهائي



الزغردة مع اهتزاز

النموذج الثامن

يجري أداء أسلوب الزغردة مع الاهتزاز من خلال مراعاة مرونة اليد اليسرى وأصابعها فتُعفق النغمة الأساس (فا – إصبع ثاني) بخفة وليونة وتتزامن حركة الاهتزاز مع عفق نغمة الزغردة المتتالية بما يسمح للإصبع بحرية الحركة فوق الوتر مع مراعاة إبقائه قريباً من الوتر أثناء الأداء، على عكس طريقة أداء الزغردة في الموسيقى الغربية التي تعتمد على مدى قوة الضغط الحاصل من مفصل الإصبع على الوتر.

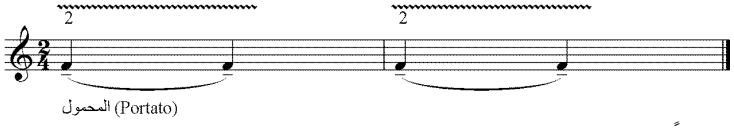
وجديرٌ بالذكر، أنّ عدد تكرار النغمات المتتالية للزغردة في أداء هذا الأسلوب تكون أقل نسبياً من عددها في الأداء الطبيعي للزغردة، ويبدو ذلك نتيجة لأداء الاهتزاز الذي يؤدّي بدوره إلى تبطيء حركة العفق المتتالي من الإصبع الثالث فيقلل من عدد النغمات المتتالية، وهذا ما دفعنا إلى اعتماد شكل السداسية في تدوين طريقة أداء هذا الأسلوب التي نرى أنها طريقة كتابة تقريبية تعتمد على مدى سرعة حركة الاهتزاز وعدد التموجات التي تحدثها اليد اليسرى، وهذا بالطبع يتأثر بكثير من المعطيات التي منها على سبيل المثال: سرعة المقطع الموسيقيّ وطابعه اللحنيّ أضف إلى ذلك شخصية العازف وخلفيته الموسيقية وغيرها من الأمور التي تلعب دوراً في تحديد عدد تموّجات اليد اليسرى التي يصعب تحديدها بدقة في المدونة الموسيقية وإنما تُترك للعازف وخبرته الموسيقية.

3. أداء الزغردة مع إحداث ضغوط قوسيّة:

يُؤدّى هذا الأسلوب اعتماداً على قيام عازف الكمان بإحداث ضغوط من القوس على نغمات الزغردة المتكررة التي تظهر بعد النغمة الأساس مع مراعاة لمس الإصبع للوتر بخفة ورشاقة أثناء عفق نغمات الزغردة المتكررة مع الأخذ بالاعتبار ضرورة انسجام سرعة اهتزاز اليد اليسرى أثناء عملية العفق مع سرعة الضغوط القوسية ما يُنتج صوتاً خاصًا يحمل نكهة أدائية مميزة.

ولإبراز كيفية أداء الزغردة مع إحداث ضغوط قوسيّة ندرج النّماذج التدريبيّة المقترحة الآتية:

الخطوة الأولى: أداء النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول[4] (Portato)،

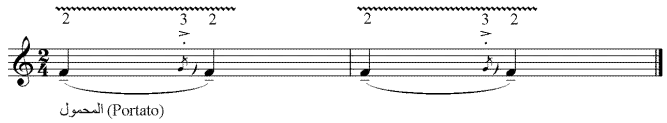


النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول

النموذج التاسع

تقوم هذه الخطوة على إظهار النغمة الأساس (فا – إصبع ثاني) بخفة وانسيابية من دون أي ضغوط قوسية اعتماداً على القوس المحمول الذي يقوم أداؤه على إحداث نبض لطيف من اليد اليسرى عند أداء النغمات ومن دون توقف للصوت، مع إشراك الاهتزاز من اليد اليسرى أثناء الأداء بما ينسجم والطبيعة الانسيابية للقوس المحمول.

الخطوة الثانية: أداء النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول مع الزائدة،



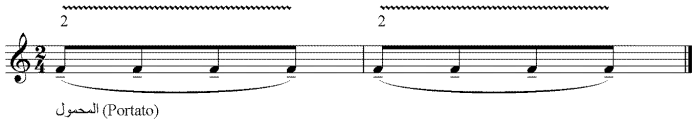
النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول مع الزائدة

النموذج العاشر

يجري في هذه الخطوة إضافة نغمة الزائدة (صول – إصبع ثالث) قبل النغمة الأساس (فا – إصبع ثاني) بحيث تؤدّى تلك الزائدة بأسلوب قصير سريع خاطف مع إحداث ضغط من القوس على بداية أدائها على أن

يعود جر القوس انسيابياً بعد تلك الضغوط مباشرة، أما في ما يختصّ باهتزاز اليد اليسرى فيُراعى ظهوره أثناء الأداء.

الخطوة الثالثة: تكرار أداء النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول

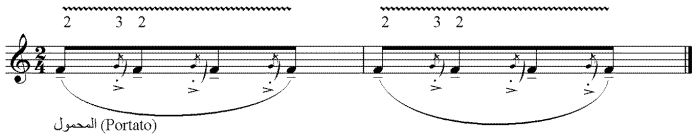


أداء النغمة الأساس مع القوس المحمول

النموذج الحادي عشر

تُخصّص هذه الخطوة لأداء أربع نغمات متشابهة في جرّة قوس واحدة بزمن ذات السن اعتماداً على القوس المحمول، بحيث يجري توزيع أداء تلك النغمات بالتساوي على طول القوس، مع ضرورة أداء الاهتزاز من اليد اليسرى بشكل خفيف بما ينسجم والقوس المحمول بعيداً عن أي تشديد، وهذا بدوره يزيد من قدرة المؤدي على التحكم في أداء النغمة الأساس (فا – إصبع ثان) بحيث تظهر بانسيابية ومرونة تمهيداً لتنفيذ هذا الأسلوب في الشكل المطلوب.

الخطوة الرابعة: أداء النغمة الأساس مع تكرار الضغوط القوسية على الزائدة،

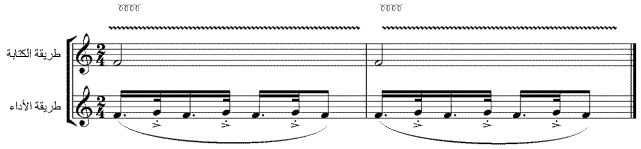


النغمة الأساس مع الضغوط القوسية

النموذج الثاني عشر

تُؤدى هذه الخطوة بإضافة نغمة (صول – إصبع ثالث) على شكل زائدة قبل النغمة الأساس (فا – إصبع ثاني) بحيث تتكرر ثلاث مرات وبجرة قوس واحدة، وهنا ينبغي إحداث ضغوط سريعة خاطفة من القوس على نغمات الزائدة المتكررة مع ضرورة معاودة أداء النغمة الأساس –التي تلي نغمة الزائدة- بانسيابية من دون أي ضغط.

الخطوة الخامسة: أداء الزغردة مع إحداث ضغوط قوسيّة؛ أي في شكلها النهائي



الزغردة مع ضغوط قوسيّة

النموذج الثالث عشر

تُؤدى في هذه الخطوة الزغردة المطلوبة في شكلها النهائيّ الذي يقوم على مبدأ الانسجام والتناغم ما بين مرونة عفق أصابع اليد اليسرى وإحداث الاهتزازات المطلوبة من جهة وبين مهارة جر القوس والانتقال ما بين التشديد القوسيّ والانسيابية من جهة أخرى؛ فتقوم اليد اليمنى بإحداث ضغوط سريعة خاطفة على النغمة المتكررة (صول – إصبع ثالث) ومراعاة العودة لجر القوس الانسيابي عند أداء النغمة الأساس (فا – إصبع ثاني) أمّا أصابع اليد اليسرى فتقوم بعفق النغمة المتكررة بخفة ومرونة بالتزامن مع ظهور مهارة الاهتزاز، مع ملحوظة إنهاء الزغردة بالعودة إلى النغمة الأساس، وقد أسندنا لهذا الأسلوب في المدوّنة الموسيقية العلام ( ).

النتائج:

يظهر من خلال المعالجة المنهجية للدراسة استعراض ثلاثة أساليب في أداء الزغردة على آلة الكمان؛ "أداء الزغردة بليونة وخفّة، فأداء الزغردة مع اهتزاز اليد اليسرى، وأداء الزغردة مع إحداث ضغوط قوسيّة"، مع العمل على اقتراح عدد من النماذج التدريبية لكل أسلوب من هذه الأساليب بهدف توضيح كيفية أدائه بطريقة علمية سليمة مع الإشارة إلى محاولة الدراسة استعراض تلك النماذج التدريبية بشكل منهجي متسلسل بحيث يضمن توضيح طرائق أداء الزغردة بالكيفية التي تجعل المؤدي قادراً على استيعابها وتطبيقها بسهولة واتقان، وقد جاءت أساليب أداء الزغردة ونماذجها المقترحة على النحو الآتي:

1. أداء الزغردة بليونة وخفّة، جاءت النماذج التدريبية لهذا الأسلوب متدرّجة كالآتي:
   أ. أداء النغمة الأساس مع زخرفة الزائدة،
   ب. أداء النغمة الأساس مع تكرار الزائدة مرتين،
   ت. أداء النغمة الأساس مع تكرار الزائدة أربع مرات،
   ث. أداء الزغردة بليونة وخفّة؛ أي في شكلها النهائيّ،
2. أداء الزغردة مع اهتزاز اليد اليسرى، جاءت النماذج التدريبية لهذا الأسلوب متدرّجة كالآتي:
   أ. أداء النغمة الأساس مع اهتزاز،
   ب. أداء النغمة الأساس مع اهتزاز وإضافة الزائدة،
   ت. أداء النغمة الأساس مع اهتزاز وإضافة الزائدة ثلاث مرات،
   ث. أداء الزغردة مع اهتزاز؛ أي في شكلها النهائي،
3. أداء الزغردة مع إحداث ضغوط قوسية، جاءت النماذج التدريبية لهذا الأسلوب متدرّجة كالآتي:
   أ. أداء النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول،
   ب. أداء النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول مع الزائدة،
   ت. تكرار أداء النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول،
   ث. أداء النغمة الأساس مع تكرار الضغوط القوسية على الزائدة،
   ج. أداء الزغردة مع إحداث ضغوط قوسيّة؛ أي في شكلها النهائي،

الخاتمة

مما تقدّم يتبين أنّ الدراسة حاولتْ أنْ تخطو خطوة صوب الإضاءة على فرادة أداء الموسيقى العربية بعامّة والأداء العربي على آلة الكمان بصفة خاصة من خلال أخذ تقنية الزغردة أنموذجًا ومحاولة توضيح طرائق أدائها في الموسيقى العربية استناداً إلى تصميم نماذج تدريبية مقترحة بغية الوصول إلى أدائها بالشّكل المنهجيّ السليم. ما يؤكّد أن الموسيقى العربية مليئة بالجماليات التعبيرية والخصوصيات الأدائية التي نرى أن الوقت قد حان لدراستها دراسة جدية معمقة تطال المادة الموسيقية نفسها بحيث تجري الإضاءة على عناصرها الموسيقية المرنة القابلة للتطويع والتشكيل بما يضمن اندماجها مع روح الموسيقى المعاصرة ومعطياتها من دون المساس بالجوهر.

الهوامش

[1]. جاء في *قاموس الموسيقى العربيّة* للمؤلف حُسين علي محفوظ أنّ لفظة "الزغردة" في العربية تقابلها مصطلح (Trill) في الأجنبية، ص. 398.

[2]. أشار الفارابي في *كتاب الموسيقى الكبير* إلى تزيينات الألحان بقوله: "نَجِد من الألحان ما تَزيِيداتُه تَزيِيداتٌ لذيذةٌ تُكسِب الألحانَ أَنَفًا أَكثَر، ومنها ما ليست لذيذةً، وهي مع ذلك مُؤذِيةٌ تُفسِد اللَّحنَ في المسمُوع"، ينظر جيرار جهامي، *موسوعة مُصطلحات الكندي والفارابي* -1- لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، (2002). ص. 143. كذلك أطلق ابن سينا في *كتاب الشفاء* تعبير "الزيادات الفاضلة" إشارة إلى كيفيّة تزويق اللَّحن عند الأداء، وذلك بإضافة بعض الأمور إلى اللَّحن الأصلي. ينظر زكريا يوسف، *موسيقى ابن سينا*. المحاضرة التي ألقيت في المهرجان الألفي لذكرى مولد الشيخ الرئيس ابن سينا. بغداد: مطبعة التفيض الأهليّة، (1952). ص. 10.

[3]. جاء في قاموس *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms* للمؤلفة Lois Ibsen al Faruqi أنّ كلمة (Legato) في الأجنبية تقابلها كلمة (مت) في العربية، (1981) ص. 426.

[4]. جاء في *قاموس المصطلحات الموسيقيّة* لجس ولمن أنّ مصطلح (Portato) في الأجنبية يقابله مصطلح (محمول) في العربية. 117.

Sources and references **المصادر والمراجع**

1. Jahami, Gerar, (2002): *Encyclopedia of Terminology of Al-Kindi and Al-Farabi*-1-Lebanon: Library of Lebanon Publishers.
2. 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.
3. Abd Al Razzaq, Saif Allah. (2007): *Reading in the Reality of Teaching Arabic Music Instruments Through Curricula (The Violin as a Model).* Journal of Musical Research, Arab Music Academy, League of Arab States, Volume VI, Number One.
4. Fakhoury, Kefah. (2008). *Is Music Education in The Arab World in Progress, Regression, or Stagnation?* Journal of Musical Research, Arab Music Academy, League of Arab States, Volume Seven, Issue One. s. 132.
5. Mahfouz, Hussein Ali, (1977): *Dictionary of Arabic Music.* The Iraqi National Committee for Music, Republic of Iraq, Ministry of Media, Issued on the Occasion of the Baghdad International Music Conference, November (1975), Baghdad: Freedom House for Printing.
6. Wellmun, Jess, (1994): *Dictionary of Musical Terms*. *Artistic Supervision, Music Researcher at the Educational Center*, Najeeb Kallab. Lebanon: Library of Lebanon, Riad El Sulh Square, Beirut, Educational Center for Research and Development.
7. Yousef, Zakaryya, (1955): *The Music of Ibn Sina*. The lecture Delivered At The Millennium Festival to Commemorate The Birth of Sheikh President Ibn Sina. Baghdad: Al-Tafeyed Al-Ahlyya Press.