المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 16، عدد2. 2023. 217- 226

التّنويعات الموسيقيّة المُرتجلة عند سامي الشّوا

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

تاريخ الاستلام: 2022/3/6 **تاريخ القبول: 11/ 5/2022**

Improvised Variations of Sami Al-Shawa

***George asad George jubrail*،** faculty of music, department of musicology, Jordan academy of music, Jordan

الملخص

تهدف هذه الدّراسة إلى محاولة الكشف عن أبرز الأساليب الأدائيّة المرتجلة عند سامي الشّوا من خلال أخذ نماذج من بعض تسجيلاته الموسيقيّة وإبراز الجوانب الإبداعيّة فيها بأسلوب علميّ رصين، مع العمل على إسناد بعض تلك الأساليب رموزًا خاصّة في المدوّنة الموسيقيّة، ذلك انّ المطّلع على تسجيلات سامي الشوّا يلحظ بأنّها مليئة بالكثير من الجماليّات والإضافات التّنويعيّة التي تبرز مدى قدرة سامي الشّوا على الإبداع الآنيّ، وتؤكّد ضرورة العناية بهذا الإرث الموسيقيّ الضّخم واستغلاله في إبداع نماذج موسيقيّة جديدة متأصّلة. وقد خلصت الدّراسة إلى معرفة طرائق أداء بعض التّنويعات المرتجلة عند سامي الشّوا، ما يُشكّل دافعًا قويًا لمتابعة البحث الجادّ المعمّق القادر على الوصول إلى خصوصيّات أداء الموسيقى العربيّة ودمجها في الموسيقى المعاصرة بأساليب علميّة رفيعة المستوى.

كلمات مفتاحية: التنويعات الموسيقية، الارتجال، سامي الشوا، آلة الكمان.

Abstract

This study aims to detect the most improvised performing method in Sami Al-Shawwa's works through taking some samples from his musical recordings and highlighting the hardihood creative aspects in those samples, in a scientific thoughtful manner, while working on referencing those methods to special symbols. In fact, those familiar with Sami Al-Shawwa's recordings may notices that they are full of diverse aesthetics and additions that show his to the moment creative abilities, and emphasize the need to pay more attention to this state of the art musical heritage and use it in a new musical inherent creative models.

The results of this study included knowledge of the modalities of some improvised varieties at Sami Al-Shawwa's performance that form a strong motivation for more deep and studious search discusses the characteristic of the Arabic Music performance and its integration with the contemporary music through high-level scientific methods.

Keywords: Musical variations, improvisation, Sami Shawa, violin.

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.2.3

مقدّمة

إنّ المكانة المرموقة التي يمتلكها عازف الكمان سامي الشوّا (1885-1965) الذي اشتُهر بأسلوب الأداء المرتجل وتَميّز بإتقان التّقاسيم ومعرفة أسرارها العميقة اعتماداً على الإبداع الآنيّ لحظة الأداء، فاستحق بجدارة لقب (أمير الكمان) وأضحى من أمهر عازفي هذه الآلة في عهده، دفعنا لمحاولة الإلماع إلى هذه القامة ومعرفة أبرز إنجازاتها الأدائيّة مركّزين على التّنويعات والإضافات المرتجلة التي أبدعها في اللحظة ما يعكس مدى مهارة هذا العازف في الأداء على آلة الكمان ويُؤكّد على عُمق معرفته بأصول أداء المقامات العربيّة وطرائق الانتقال فيما بينها.

كما أنّ المطّلع على أداء سامي الشّوا من خلال التّسجيلات الموسيقيّة، يمكنه أنْ يلحظ، وبكلّ وضوح، ما تحتويه تلك التّسجيلات من جماليّات إبداعيّة وتقنيّات أدائيّة تُبرز المستوى الرّفيع لهذا العازف وتُؤكّد على أهميّة العناية بهذا الإرث الموسيقيّ الذي لا بدّ أن يطاله البحث المعمّق من خلال الولوج في تفاصيله الأدائيّة الدقيقة واستخراجها من صلب المادّة الموسيقيّة بحيث تكون قابلة للاندماج مع الموسيقى الرّاهنة بما يضمن إنتاج مؤدّيات مُوسيقيّة جديدة مُتأصّلة مُنسجمة مع رُوح العصر.

فليس ثمّة شكّ، أنّ امتلاك الموسيقى العربيّة الكثير من الجماليّات والخصوصيّات الأدائيّة يضع الباحث والمؤدّي الموسيقيّ أمام مسؤوليّات كبيرة نحو ضرورة المحافظة على هذا التّراث الضّخم وإيلائه الاهتمام الكافي بغية الكشف عن أبرز جماليّاته الأدائيّة التي نعتقد بأنّها ما زالت في حاجة إلى مزيد من البحث وصولًا لاستغلالها في العمليّة الأدائيّة ودمجها بدرجة عالية من المهارة القادرة على جذب انتباه المتلقّي، ذلك أنّ الفنّ الموسيقيّ من أبرز الفنون التي يمكنها التّعبير عن أهمّ مقوّمات الوحدة النّفسيّة الإنسانيّة وبثّ روح الانسجام والتّناغم بين البشر؛ فعند استماع شعب ما لموسيقاه الأصيلة من الطّبيعيّ أنْ يتقمّص الشّخص روح الجماعه وينتابه الإحساس بالوجدان المشترك.

وهكذا، نعتقد أنّه بات من الضّروري تخطّي مسألة المحافظة على التّراث وإحيائه أو إيقاظه وبعثه بكامل سحنته، على أهميّتها، والانتقال إلى مرحلة التّثمير الإبداعيّ وإنتاج مؤدّيات جديدة مُتأصّلة انطلاقًا من دراسة المادّة الموسيقيّة العربيّة دراسة مُركّزة تكون قادرة على إبراز خصوصيّاتها وتفاصيلها الدّقيقة وتوظيفها في الموسيقى المعاصرة بدرجة علميّة رفيعة المستوى.

مشكلة الدراسة

لفت انتباهنا من خلال الاطلاع على أسلوب أداء سامي الشوا على آلة الكمان أنه على الرغم من المكانة الرفيعة التي يضطلع بها سامي الشوا وما يتميّز به من أساليب عزفية تنويعيّة تحمل نكهة أدائية مميزة بحيث استطاع فرض أسلوبه العزفيّ في المشهد الموسيقيّ في عهده فنال بجدارة لقب "أمير الكمان" حتّى بات مؤسّس المدرسة العربية في العزف على الكمان، إلاّ أنّ الملاحظ أن الأساليب الأدائية لدى سامي الشوا لم تأخذ حقها الكافي من الدراسة والبحث، ما دفعنا لمحاولة الإضاءة على التنويعات الموسيقية المرتجلة عند الشوا بطريقة منهجية سليمة.

أهداف الدّراسة

الكشف عن التنويعات الموسيقية المرتجلة عند سامي الشّوا في الأداء على آلة الكمان بالتركيز على الجوانب الإبداعيّة التي قام بإضافتها لحظة الأداء.

أهمية الدراسة

إنّ الكشف عن التنويعات الموسيقية المرتجلة عند سامي الشّوا في العزف على آلة الكمان قد يلعب دورًا في فتح بصيرة عازفي الكمان والباحثين الموسيقيين لجهة إمكانية استغلال تلك الأساليب التنويعية في تطوير مهارات العزف العربي على آلة الكمان وصولًا لتوظيفها في تطوير منهج خاص بالكمان العربي بما يساهم في

إثراء المكتبة الموسيقية العربية وتعزيز الرصيد الخاص بمناهج الكمان العربي فيها الذي ليس ثمة شكّ أنه في حاجة إلى مزيد من العناية والاهتمام.

وعليه سنقوم في هذه الدراسة بأخذ نماذج من بعض تسجيلات سامي الشّوا الموسيقيَّة محاولين دراسة أساليب أدائه المستخدمة فيها دراسة معمّقة بما يضمن الكشف عن أبرز التنويعات المرتجلة وعرضها بأسلوب علميّ دقيق مع مراعاة قيامنا بإسناد بعض تلك الأساليب الأدائية رموزًا خاصّة في المدوّنة الموسيقيَّة.

سامي الشوا ودخول الكمان الموسيقى العربية

ولد سامي الشوا (1858-1965) في مدينة حلب وبدأ خطواته الأولى في تعلّم العزف على آلة الكمان في سنته السابعة معتمداً على ذاته من خلال تقليده عزفًا على الكمان صوت الأذان ما ساهم هذا الاستهواء الذي عاشه سامي الشوا في تشبعه لنغم التلاوة المرنمة التجويدية الذي لم يفارقه طيلة حياته حتى انعكس ذلك على أسلوبه العزفي فقام بتسجيل الأذان عزفًا على الكمان (Alqassas، 1966: ص. 23-24).

وقد اضطلع سامي الشوا بشكل ريادي في بلورة نمو الموسيقى العزفية العربية بشكل مستقل عن الغناء، إذ امتلك موهبة صياغة اللحن الغنائي بشكل عزفيّ آليّ مجرد من الكلام، فأخذ هذا النمو العزفي طابع محاكاة أدائية تعكس صدى التقليد الغنائي المشرقي ضمن إطار النهضة الثقافية العربية. كذلك كان سامي الشوا يُرافق حفلات أُم كلثوم (توفّيت عام 1975) كما شارك تخت محمّد العقّاد ومحمّد عبد الوهاب (توفيّ عام 1991) في العشرينيّات من القرن الماضي، حتى إنه كان يُقدّم حفلًا كاملًا يعزف فيه على الكمان المنفرد. وجديرٌ بالذكر أنّ إدخال آلة الكمان الموسيقى العربية والاعتراف بها رسميًا ضمن التّخت العربيّ جاء في مُؤتمر الموسيقى العربيَّة الأوّل في القاهرة في العام (1932) (Tannous, 2006: P.p. 26-27).

من جهتها، لعبت عائلة الشّوا دورًا محوريًا في إدخال آلة الكمان إلى الموسيقى العربية وإدماجها في المسار الموسيقي العام للنهضة العربية وذلك فترة تواجدها في حلب منذ أواسط القرن الثامن عشر؛ ذلك أنّ عمّ جد سامي الشوا "أنطوان الشوا" صاحب الفضل في تطويع آلة الكمان وأدماجها في التقليد الموسيقيّ العربيّ (Rezq, 1963:137). كذلك والد سامي الشوا، المكنّى أيضًا بأنطوان الشوا هو من قام في العام (1867) بإدخال الكمان المعرّب إلى بلاط الخديوي إسماعيل كما أدخله في التخت المصري بدلا من آلة الرباب (AlQassas, 1966:20).

مما تقدم، يظهر جليًا أنّ صفة (أمير الكمان) التي لُقب بها سامي الشوا لم تكن من باب الإطراء، بل جاءت إنطلاقًا من الإرث الموسيقيّ العزفيّ الأصيل الذي كان يكتنزه سامي الشوا.

الارتجال

الارتجال الموسيقيّ سمة من السّمات التي تُميّز أداء الموسيقى العربيّة وتُبرز فرادتها والجانب الإبداعيّ فيها، إنْ في الغناء، وإنْ في العزف، بحيث تلعب قدرة المؤدّي على الابتكار والإضافة خلال زمن الأداء دورًا مهمًا في العمليَّة الإبداعيَّة التي قد تأخذ عدَّة أشكال؛ فيمكن أنْ تجري عمليّة الارتجال من خلال إعادة صياغة آنيّة للجمل اللحنيَّة المؤلّفة مُسبقًا، أو من خلال إبداع سلسلة من الجمل الموسيقيَّة الجديدة اعتماداً على الابتكار اللّحظي انطلاقًا من جوهر التّقليد الموسيقيّ الكامن في خيال وذهن المؤدّي، وهذا ما يُعرف بالتّقسيم العزفيّ الذي يأتي متزامنًا مع الأداء الحيّ آخذًا شكل التّجوال والتنقّل بين المقامات بلوغًا لإبراز هيئة المقام وتأكيد النّغمة الأساس؛ فيأتي إمّا لحنًا حرًا مرسلًا غير موقّع دوريًا، وقد يكون مُقيّدًا بنبرة إيقاعيَّة متكرّرة كالبمب والوحدة والسّماعيّ والدراج والأقصاق والسّماعيّ الثقيل (Abu Murad, 2008: P.60). مع الإشارة إلى ضرورة تمتّع المؤدّي بمهارة كافية تمكّنه من استدعاء المخزون الموسيقيّ الكامن بداخله بشكل فوريّ.

من هنا، تتأكّد أهميَّة التشبُّع بطابع الموسيقى العربيَّة وتشرُّب أساليبها الأدائيَّة بما يضمن الوصول إلى

مرحلة الإبداع وإنتاج موسيقى جديدة أصيلة على نسق ذلك الرّصيد الموسيقيّ الموروث، فيبرز بذلك الدّور الحيويّ والمهمّ للمؤدّي في العمليّة الأدائيّة الذي لا بدّ وأن يُفصح عمّا يجول في خياله لحظة الأداء مُضيفًا من عندياته الكثير من الزّخارف والجماليّات الدّقيقة، وبالتّالي إنتاج نماذج موسيقيّة إبداعيّة تُضاف إلى ذلك الإرث الموسيقيّ الذي ورثناه وتلقّيناه.

ذلك أنّ العمليّة الارتجاليّة لا بدّ وانْ تتأثّر بمدى خيال المؤدّي وخبرته، بحيث يستطيع المؤدّي الفذ استغلال الفُسحة الارتجاليّة في العمليّة الأدائيّة فيُظهر إمكاناته ومهاراته الإبداعيّة. ومن هذا المنطلق، يمكن اعتبار الارتجال في أداء الموسيقى العربيّة المقياس الذي يُحدّد مدى ثقافة المؤدّي وقدرته على الابتكار.

وفي هذا الخصوص، يؤكّد الأب طنُوس على أنّ "الارتجال لا يأتي من العدم، بل من مخزون الذاكرة الواعي واللاواعي، وهذا المخزون هو من مقومات الشّخصيّة الأساسيّة لكلّ إنسان" (Tannous, 2008: P.3).

كما يُشير فاخوري (Fakhoury, 2007: P.99-100) في معرض حديثه عن صياغة الألحان الغنائيّة في الموسيقى العربيّة، أنّ صياغة اللحن كانت تقوم على عمليّة حفظه من قبل المغنّي الذي يقوم بالتّصرف بالنّص اللحنيّ الثّابت، والعازفين الذين يقومون بمحاكاة صوت المغنّي بكافّة التّنويعات والإضافات التي يبدعها بشكل فوريّ، ما يُحدث تفاعلًا بين اللّحن في خطّه الأصليّ والإبداعات المرتجلة اللحظيّة من قبل المغني والمؤدين على السّواء. ويؤكد فاخوري على أنّ هذا التّميّز في إبداع الموسيقى العربيّة لا نجده إلا في موسيقى الجاز وما تفرّع عنها، ذلك أنّ الهدف المنشود في أداء الموسيقى الغربيّة تقيّد المؤدّي بما جاء في المدوّنة الموسيقيّة من تفاصيل أدائيّة، وعليه، فإنّ عمليّة الإبداع في الموسيقى الغربيّة تأتي من رفعة الأداء ورهافة الحسّ التّعبيريّ.

وفي ما يتعلّق بأنواع الارتجال الموسيقيّ المتقن يُشير أبو مراد إلى وجود ثلاثة أنواع هي (Abu murad, 2003: P.144): التّنويع المرتجل[1]، والتّفريد المرتجل[2]، والاسترسال المرتجل[3].

وما يهمّنا في هذه الدّراسة هو التّنويع المرتجل الذي يقوم على إدخال فوريّ لبعض التّغييرات والتّعديلات على النصّ الموسيقيّ عند إعادة صياغته اعتمادًا على ثلاثة أساليب أدائيّة (Abu Murad, 2005: P. 59-60) هي:

1. الزّخرفة أو التوشية إضافة بعض الزّخارف والتّزيينات لتحلية نغمات معيّنة مع المحافظة على المدّة الزّمنيّة للنّموذج.
2. الاستبدال: أسلوب من أساليب التّصرف الذي يقوم على استبدال نغمات النّصّ الأصليّ المحفوظة في ذاكرة المؤدّي بأخرى قريبة منها، مع المحافظة، بشكل عامّ، على التّوزيع الإيقاعيّ للمدّد الزّمنيّة.
3. التّصريف: نوع من الاستبدال الذي يقوم على إحلال عددٍ أكبر من النّغمات السّريعة والقصيرة محلّ النّغمات المكوّنة للجملة التي يجري تصريفها، مع المحافظة على المدّة الزمنيّة الشّاملة للمقطع المستبدل.

وجديرٌ بالذكر أنّنا سنقوم في هذه الدّراسة بالاستفادة من الأساليب التّنويعيّة الثّلاثة السّابق ذكرها في عمليّة التّحليل الموسيقيّ للتّنويعات المرتجلة في أداء سامي الشّوا.

الإطار العمليّ

سنخصص هذا الإطار للكشف عن الإضافات الارتجالية والتّنويعات الزخرفية في أداء سامي الشّوا على آلة الكمان بالتركيز على أبرز تلك الارتجالات التي أبدعها باللحظة.

عيّنة الدراسة

تشتمل عينة الدراسة على نماذج موسيقيّة من المؤلفتين (بشرف حجاز همايون، وسماعي بيات قديم) اللتين قمنا باختيارهما من تسجيلات سامي الشّوا لاحتوائهما على قدر معقول من التّنويعات الأدائيّة

المطلوبة التي تعكس مدى فرادة الموسيقى العربيّة وتبرز مهارة سامي الشّوا في العزف على آلة الكمان.

وجديرٌ بالتّنويه، أنّنا قمنا بتحديد التّفاصيل والجزئيّات الأدائيّة المستخدمة وحاولنا إسناد بعضها رموزًا خاصّة في النّماذج الموسيقيّة المدرجة. كما قمنا أثناء عمليّة التّحليل بتجنّب تكرار الأساليب التّنويعية المتشابهة المستخدمة في المؤلّفات الموسيقيّة، موضوع الدّراسة.

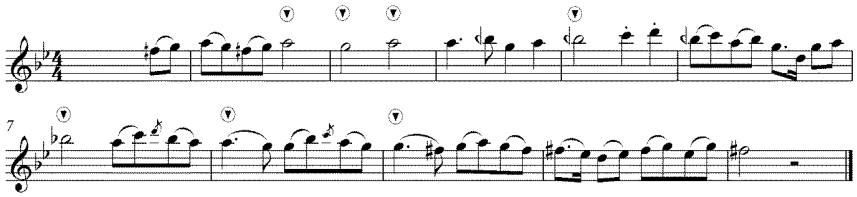
منهج الدراسة

تقوم هذه الدراسة على المنهج الوصفيّ التحليليّ من خلال التعمّق في وصف الظاهرة، موضوع البحث، بلوغًا لإجراء عملية تحليل موسيقي معمقة تطال المادة الموسيقية ذات العلاقة بما يمكّن من الوصول إلى التفسيرات المطلوبة وتحقيق الأهداف المنشودة.

التّحليل الموسيقيّ لأبرز التّنويعات المرتجلة

1. بشرف حجاز همايون

1.1 يتبيّن من خلال الاستماع لهذا العمل ظهور اهتزاز[4] (Vibrato) مميّز لعبت اليد اليمنى دورًا مهمًا في أدائه، وذلك من خلال تشديد القوس التّدريجيّ على النّغمة المطلوبة أثناء عمليّة الجرّ، مع مراعاة انسجام سُرعة أداء الاهتزاز من اليد اليسرى مع التّشديد المتدرّج من القوس بحيث يبدأ الاهتزاز بحركة بطيئة نسبيًا ثمّ يجري تسريعه بشكل تدريجيّ، والنّموذج الآتي يُظهر أداء هذا الأسلوب الذي أشرنا إليه بالعلامة (▼).



نُموذج رقم (1)، اهتزاز مع تشديد قوسيّ

2.1 كذلك يتبيّن من خلال عمليّة الاستماع تميُّز سامي الشّوا بأداء مهارة الانزلاق[5] (Glissando) وذلك بإحداث انزلاقات مُتتالية صُعوداً وهُبوطًا وبخاصّة في الوضع الثّابت. ونعتقد بأنّ هذه الأسلوب جاء مُتأثرًا من الدّور الذي كانت تلعبه الآلات الموسيقيّة بعامّة وآلة الكمان بوجه خاصّ في أداء الموسيقى العربيّة منذ القدم بالتركيز على محاكاة المغنّي صاحب الدّور الرئيس في العمليّة الأدائيّة في محاولة لتقليد صوته في مجمل إبداعاته الفوريّة، كذلك يلاحظ من خلال الاستماع والمشاهدة إبقاء أصابع عازفي الكمان قديمًا بالقرب من الأوتار عند الأداء ما يمنح عملية العفق النعومة الكافية أثناء عفق الأصابع، على عكس الأسلوب الغربي في عملية العفق الذي يقوم على إبقاء الأصابع على مسافة تسمح لها بالضغط على الأوتار بما يكفي. وتوضيحًا لأسلوب الإنزلاقات المتتاليّة في الوضع الثّابت نُدرج النّموذج الآتي الرّقم (2).

النّموذج رقم (2)، الانزلاقات المُتتالية

كما استخدم سامي الشّوا الانزلاق السريع الخاطف أو ما يُسمّى بالانزلاق الطائر الذي يجري أداؤه

بانزلاق الإصبع المطلوب انزلاقًا سريعًا ثمّ رفعه عن الوتر؛ أي من دون الارتكاز في نهاية حركة الانزلاق على نغمة مُعيّنة، ما يُساعد في إحداث تردّد صوتيّ جميل. ففي النّموذج الآتي يَظهر استخدام هذا الأسلوب بشكل صاعد على نغمتي (دو، صول).

النّموذج رَقم (3)، الانزلاق الطائر

3.1 وقد تميّز أداء سامي الشّوا بإدخال بعض الزّخارف والتّزيينات على الكثير من النّغمات الموسيقيّة فمنحها مزيداً من الجمال والرّشاقة، ومن أبرز تلك الزّخارف الزّغردة[6] (Trill)، والزّغردة القصيرة[7] (Mordent) اللتين يبدو بأنّ استخدامهما جاء لإظهار بعض النّغمات في الجملة اللحنيّة.

2. سماعيّ بيات قديم

2.1 يتّضح من خلال الاستماع لهذا العمل استخدام سامي الشّوا لأسلوب التّصريف الذي يقوم على إحلال عددٍ أكبر من النّغمات محلّ بعض النّغمات التي تُشكّل الجملة الموسيقيّة، بحيث تُؤدّى بشكل قصير وسريع، مع المحافظة على المدّة الزمنيّة الشّاملة للمقطع المستبدل. فمثلًا، يتبيّن في النّموذج الآتي الرّقم (4) إحلال نغمتين بزمن ذات السّنين (Semiquaver) محلّ كلّ نغمة من النّغمات (مي بيمول، ري، سي بيمول) التي جاءت كل منها بزمن ذات السّن (Quaver)، وجرى ذلك بإضافة نغمة أعلى كلّ نغمة من النّغمات الأساسيّة الثّلاث، مع مراعاة أداء كلّ نغمتين بجرّة قوس واحدة.

النّموذج رَقم (4)، أسلوب التّصريف

وجديرٌ بالتّنويه، قيام الشّوا باستغلال أسلوب التّصريف في إدخال الكثير من الارتجالات على الجملة الموسيقيّة بحيث شكّلت تلك الارتجالات في مجملها خطًا لحنيًا جديداً يمشي مع الخطّ الأساس للنصّ الموسيقيّ الأصلي، أي باستغلال الهيتروفونيّة[8]. وتوضيحًا لذلك، نُدرج النّموذج الآتي الرّقم (5) الذي يتبيّن من خلاله قيام سامي الشّوا بإضافة الكثير من التّنويعات الفوريّة على الجملة اللحنيّة الأصليّة، فمثلًا جرى استبدال النّغمة الأولى (ري) التي جاءت بزمن السّوداء (Crotchet)، بأربع نغمات متنوّعة في زمن ذات السّنين. وعلى هذا المنوال جرى استبدال وتصريف الكثير من النّغمات الواردة في النصّ الأصليّ، ما يؤكّد أهميّة التّركيز على هذه الأساليب الإبداعيّة في تأليف الموسيقى العربيّة، القادرة على إثراء اللحن الأساس بعيداً عن التّقليد غير المبدع باقتباس الأساليب الغربيّة في تأليف الموسيقى العربيّة.

النّموذج رَقم (5)، الهيتروفونيّة

2.2 كذلك، ومن جملة الإضافات المرتجلة التي أبدعها سامي الشّوا، قيامه باستبدال بعض نغمات النصّ

الموسيقيّ الأصليّ بنغمات أُخرى قريبة منها مع المحافظة على القيمة الزمنيّة للنّغمة المستبدلة، بحيث تأتي منسجمة مع المقطع اللحني. والنّموذج الآتي الرّقم (6) يوضّح هذا الأسلوب الذي يتبيّن من خلاله استبدال نغمة (ري) بنغمة (فا)؛ أي بالانتقال بعد ثالثة صغيرة إلى الأعلى مع الإبقاء على القيمة الزمنيّة الأصلية التي جاءت بزمن السّوداء.

النّموذج رقم (6)، أسلوب الاستبدال

ويتبيّن من النّموذج السّابق قيام المؤدّي بالهبوط المتسلسل السّريع من النّغمة المستبدلة (فا) إلى نغمة (سي بيمول) استكمالًا لأداء الجملة اللحنيّة. وأغلب الظنّ أنّ ذلك الهبوط السريع جاء تجنبًا لحدوث أيّ فجوة خلال عمليّة الأداء نتيجة القفزة اللحنيّة الحاصلة.

3.2 وفيما يتعلّق بمهارة الاهتزاز، فقد تبيّن من خلال الاستماع لهذا العمل أداء سامي الشّوا لهذه المهارة بشكل واسع بحيث يُسمح لليد اليسرى بالاهتزاز بليونة في حركة موازية للأوتار، مع مُراعاة عفق الإصبع للوتر بخفّة من دون إحداث أيّ ضغط من مفصل الإصبع أثناء العفق، كما هو حال أداء الاهتزاز في الموسيقى الغربيّة، ما يَسمح للإصبع بالانزلاق السّريع بعد ثانية صغيرة صُعودًا أو هُبوطًا. ويمكن للنّموذج الآتي الرّقم (7) إبراز هذا الأسلوب الذي ظهر فيه الاهتزاز الواسع على نغمة (ري) وتكرّر أربع مرّات، وجرى ذلك بالسّماح للإصبع بالانزلاق السّريع بُعد ثانية صغيرة للأعلى مُلامسًا نغمة (مي بيمول) بشكل سريع خاطف إلى حدّ ما، بحيث يمكن سماع هذه النّغمة والإحساس بها بوضوح، على خلاف الطّريقة الغربيّة في أداء الاهتزاز التي تقوم على ضرورة إبقاء الإصبع في مكانه فوق الوتر وضغطه بما يكفي.

النّموذج رقم (7)، الاهتزاز الواسع

4.2 وبخصوص الزّخارف اللّحنيّة، فمن الواضح قيام سامي الشّوا بزخرفة وتحلية الكثير من النّغمات الموسيقيّة اعتمادًا على الزّغردة (Trill)، والزّغردة القصيرة (Mordent)، فمثلًا، يتّضح من النّموذج الآتي الرّقم (8) تميُّز سامي الشّوا بأداء الزّغردة القصيرة وظهورها على النّغمات المتسلسلة الهابطة مع إحداث ضغوط من القوس على بداية أداء كلّ منها، ما أثرى الجانب التّعبيريّ ومنح الأداء طابعًا خاصًّا.

النّموذج رقم (8)، الزّغردة القصيرة مع ضغوط قوسيّة

يتبيَّن من النَموذج السَابق الرَقم (8) أداء الزَغردة القصيرة والنَغمة التي تليها بقوس متَصل (Legato)[9] مع مراعاة ظهور النَغمة التي تلي الزَخرفة بشكل قصير، وهذا بالطبع ساعد في إظهار الأداء بخفَة ورشاقة.

النَتائج

من خلال إجراء التَحليل الموسيقي للتَنويعات والإضافات المرتجلة التي قام بإبداعها عازف الكمان سامي الشَوا في المؤلفات الموسيقيَة، موضوع الدَراسة، يتبيَّن احتواء تلك المؤلَفات على الكثير من الإبداعات والجماليَات الأدائيَة التي تؤكَد مدى أصالة الأداء التي يمتلكها هذا العازف وتعكس الدوافع الإبداعيَة الموجودة في داخله. وقد خلصت الدَراسة إلى معرفة بعض تلك الأساليب التَنويعيَة هي:

1. أداء سامي الشَوا لمهارة الاهتزاز بأسلوب مميَز بحيث لعبت اليد اليمنى دوراً مهماً في أدائه من خلال التَشديد التَدريجيّ من القوس على النَغمة المطلوبة أثناء عمليَة الجرّ، ومراعاة انسجام سُرعة أداء الاهتزاز مع ذلك التَشديد. وما يمنح هذا الاهتزاز نكهة خاصة بدء أداء الاهتزاز بحركة بطيئة نسبيًا ثمّ يجري تسريعه بشكل تدريجيّ.
2. تميُز سامي الشَوا بأداء مهارة الانزلاق (Glissando) وذلك بإحداث انزلاقات مُتتالية صُعوداً وهُبوطًا وبخاصَة في الوضع الثَابت، ما أثرى الجانب التَطريبيّ في العمليَة الأدائيَة. ويبدو واضحًا أنّ الدَور التطريبي الذي كانت تلعبه الآلات الموسيقيَة بعامَة وآلة الكمان بوجه خاصّ في أداء الموسيقى العربيَة منذ القدم بالتركيز على محاكاة المغنّي وتقليد صوته في مجمل التنويعات الفورية لعب دوراً في بروز هذا الشكل من الانزلاق، كذلك يلاحظ من خلال الاستماع والمشاهدة إبقاء أصابع عازفي الكمان قديمًا بالقرب من الأوتار عند الأداء ما يمنح عملية العفق النعومة الكافية أثناء عفق الأصابع على عكس الأسلوب الغربي في عملية العفق على الكمان الذي يقوم على إبقاء الأصابع على مسافة تسمح لها بالضغط على الأوتار بما يكفي
3. استخدام سامي الشَوا لأسلوب الانزلاق السَريع الخاطف أو ما يُسمَّى بالانزلاق الطائر من خلال انزلاق الإصبع انزلاقًا سريعًا ثمّ رفعه عن الوتر؛ أي من دون الارتكاز في نهاية حركة الانزلاق على نغمة مُعينة.
4. استغلال سامي الشَوا لأداء بعض الزَخارف والتَزيينات في منح الكثير من النَغمات مزيداً من الجمال والحيويَة، وبخاصة زخرفتي الزَغردة (Trill) والزَغردة القصيرة (Mordent).
5. كذلك أظهر سامي الشَوا الزَغردة القصيرة بأسلوب خاصّ من خلال أدائها على النَغمات المتسلسلة الهابطة مع إحداث ضغوط من القوس على بداية أداء كلّ منها، ما زاد الأداء جمالًا وتعبيراً.
6. استخدام سامي الشَوا لأسلوب التَصريف بشكل لافت، وذلك من خلال إحلال عددٍ أكبر من النَغمات محلّ بعض النَغمات التي تُشكّل الجملة الموسيقيَة بحيث تُؤدَى بشكل قصير وسريع، مع المحافظة على المدَة الزمنيَة الشَاملة للمقطع الذي يجري تصريفه.
7. قيام سامي الشَوا باستبدال بعض نغمات النصّ الموسيقيّ الأصليّ بنغمات أُخرى قريبة منها مع المحافظة على القيمة الزمنيَة للنَغمة المستبدلة، بحيث تأتي منسجمة مع المقطع اللحني.
8. تميُز سامي الشَوا بأداء مهارة الاهتزاز بشكل واسع بحيث يُسمح لليد اليسرى بالاهتزاز بليونة في حركة موازية للأوتار، مع مُراعاة عفق الإصبع للوتر بخفَة من دون إحداث أيّ ضغط من المفصل أثناء العفق، كما هو حال أداء الاهتزاز في الموسيقى الغربيَة، وبالتالي السماح للإصبع بالانزلاق السَريع على الوتر بعد ثانية صغيرة صُعوداً أو هُبوطًا.

الخاتمة

تُعدّ هذه الدَراسة خطوة نحو الاهتمام بالخصوصيَات الأدائيَة في الموسيقى العربيَة من خلال تناول بعض الأساليب التَنويعيَة المرتجلة في أداء سامي الشَوا، التي نأمل أنْ تشكل حافزًا للاهتمام بفرادة الموسيقى العربيَة والتَعمّق في دراسة مادّتها الموسيقيَة وصولا لفهمها فهمًا جادًا يكشف كافة الجوانب الجماليَة الأصيلة

فيها، بحيث تستطيع لعب دورها الطبيعيّ والمساهمة في رفد العطاء الإنسانيّ الواسع بأفكار إبداعيَّة تعكس أصالتها وتؤكّد مكانتها.

فمن خلال القيام بهذه الدّراسة التي تعرَّفنا من خلالها على جوانب من الأساليب التّنويعيَّة في أداء سامي الشّوا على آلة الكمان، تتأكّد لنا ضرورة متابعة البحث الجاد في هذا الجانب الحيويّ بغية استغلال الخصوصيّات والتّقنيات العربيَّة والسّعي لدمجها في الموسيقى المعاصرة بروح مليئة بالتّطوير والتّجديد.

الهوامش:

1. التّنويع المرتجل: يقوم على عملية إدخال بعض التّنويعات والتّغييرات اللحظيّة على تركيب الجمل اللحنيّة من خلال الزّخرفة والاستبدال والتّصريف. يُنظر، أبو مراد، *مركزيَّة التقليد في عمليَّة التجديد الموسيقيّ*. ص. 144.
2. التّفريد المرتجل: يعني في الترنيم الصّوتي البشريّ عملية تنغيم المقاطع اللفظية اعتمادًا على صيغة لحنية نمطية تدور حول نغمات ارتكازية وتنتهي بقفلات نمطية على درجات الاستقرار، ما يقضي بتكوين نصّ لحنيّ جديد. أمّا في العزف (التقسيم) فيأتي على شكل تلاوة مرنّمة لنصّ ضمنيّ صامت، مع هيمنة الطابع الوزني الكلاميّ على إيقاع التفريد، وذلك في غياب الكلام. يُنظر، أبو مراد، *مركزيَّة التقليد في عمليَّة التجديد الموسيقيّ*. ص. 144.
3. الاسترسال المرتجل: يقوم الاسترسال المرتجل على عملية إقحام جملة جديدة في مسار لحني ثابت؛ أي إضافة فقرات فرعيّة جديدة إلى اللحن الأصلي. يُنظر، أبو مراد، *مركزيَّة التقليد في عمليَّة التجديد الموسيقيّ*. ص. 144-145.
4. جاء في قاموس An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms للمؤلفة Lois Ibsen al Faruqi أنّ كلمة (Vibrato) في الأجنبية تقابلها كلمة (اهتزاز) في العربية، (1981) ص. 439.
5. جاء في قاموس المصطلحات الموسيقيّة لجس ولمن، أنّ كلمة (Glissando) في الأجنبية يقابلها لفظة (انزلاق) في العربية، (1994)، ص. 66.
6. جاء في قاموس الموسيقى العربيّة لحُسين علي محفوظ، أنَّ مصطلح (Trill) في الأجنبية يقابله لفظة "زغردة" في اللغة العربيّة، (1977) ص. 398.
7. يُنظر، جس ولمن، *قاموس المصطلحات الموسيقيَّة*، ص. 95.
8. الهيتروفونية: تقوم على عملية أداء اللحن الثابت اعتمادًا على تزامن أداء الصيغ التنويعية المتعددة ما يُنتج نسيجا صوتيّا متعدد الخطوط اللحنية، بعيدًا عن أسلوب تعدّد الأصوات في الموسيقى الغربيَّة.
9. جاء في قاموس An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms للمؤلفة Lois Ibsen al Faruqi أنّ مصطلح (Legato) في الأجنبية يقابله كلمة (متّصل) في العربية، (1981) ص. 426.

Sources and references **المصادر والمراجع**

1. Abu Murad, Nidaa. (2003). *The centrality of tradition in the process of musical renewal. The Arab Academy of Music, in cooperation with the Faculty of Music at the Holy Spirit University* - Kaslik, and the Arabic Classical Music Foundation, first edition.
2. Abu Murad, Nidaa. (2005). An introduction to the analysis of instrumental improvisation in the Arab oriental world musical tradition. Journal of Musical Research, Arab Music Academy, *League of Arab States*, Volume Four, Issue One.
3. Abu Murad, Nidaa. (2008). The absence of the concept of traditional musical improvisation from the works of the (1932) conference in its cultural connotations. Journal of Musical Research, Arab Music Academy, *League of Arab States*, Volume Seven, Issue One.
4. Al Faruqi, Lois Ibsen. (1981). *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Library of Congress Catalog Card Number: 81-4129, Prented in the United States of America.
5. AlQassas, Fuad. (1966). *Memoirs of Sami Al Shawwa*. Cairo, pocket book.
6. Fakhoury, Kifah. (2007). *Music education and the challenges facing Arabic music*. Journal of Musical Research, Arab Music Academy, League of Arab States, Volume VI, Issue One.
7. Mahfouz, Hussein Ali. (1977). *Arabic Music Dictionary*. The Iraqi National Committee for Music, Republic of Iraq, Ministry of Information, Baghdad: Dar Al-Hurriya for printing.
8. Rezq, Qustandi. (1936). *Oriental Music and Arabic Singing. Khedive Ismail Fine Arts and the Life of Abdo Hamouli*. The First Part, Cairo, the Modern Printing Press.
9. Tannous, Youssef. (2006)."The Violin and Its Role In Lebanese and Arabic Music." Musical Life Magazine, Ministry of Culture, Damascus, No. 39.
10. Tannous, Youssef. (2008). *Al-Mawwal: Improvisation and Heritage: Wadih Al-Safi as a Model*. The 17th Arab Music Festival and Conference, Opera House, Cairo.
11. Welmun, Jess. (1994). *Dictionary of Musical Terms*. Artistic supervision, music researcher Naguib Kalab. Lebanon: Library of Lebanon, Riad El Solh Square, Educational Center for Research and Development.