مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا (بحوث علمية وتطبيقية)
Journal of Specific Education and Technology (Scientific and Applied Research)
KSU Kafrelsheikh University جامعة كفرالشيخ

أسلوب مقترح لتعليم توظيف تقنيات الأداء العربي على آلة الڤيولين

A Proposed Method for Teaching the Application of Arabic Performance Techniques on the Violin

د. محمد ناصر إبراهيم العزبي
مدرس الأداء – كلية التربية النوعية – جامعة دمياط
m_elezabi@du.edu.eg

ملخص البحث:

تواجه المناهج التعليمية للكمان فجوة كبيرة بسبب ندرة المحاولات من قبل رواد ومعلمي الكمان لتعليم أساليب الأداء العربية. تركز هذه المناهج بشكل كبير على الأساليب الغربية، مما يهمل تقنيات الأداء العربية. تسلط هذه الفجوة الضوء على التحديات التي يواجهها الطلاب والعازفون المهتمون بعزف المؤلفات العربية على الكمان. ومن هنا تبرز الحاجة الملحة لدراسات مفصلة تشرح وتبسط هذه التقنيات لتسهيل تعلمها وتطبيقها.

يهدف هذا البحث إلى سد هذه الفجوة الكبيرة من خلال تعزيز الهوية الثقافية العربية عبر تعليم عازفي الكمان تقنيات الأداء العربية، مما يساعد في نقل جماليات الموسيقى العربية إلى الأجيال القادمة. يركز البحث على دراسة التقنيات الأساسية المستخدمة في الموسيقى العربية وكيفية تطبيقها على الكمان بطريقة تدريجية تلبي احتياجات الطلاب والعازفين الذين يرغبون في تعلم الأداء العربي.

يدرس البحث عينة من موضوعات الموسيقى العربية في القرن العشرين ويسعى إلى تعزيز الأداء العربي من خلال تحليل ودراسة أنماط الأداء المختلفة. بالإضافة إلى ذلك، يقدم مجموعة من التمارين والتقنيات لكل من اليد اليمنى واليسرى، مثل تقنية الانزلاق (**Gliss/Slide**) وتقنية الاهتزاز (**Vibrato**)، لتطوير مهارات العزف لدى الطلاب والعازفين. كما يشرح البحث كيفية استخدام هذه التقنيات بشكل مناسب في الأداء العربي على الكمان. علاوة على ذلك، يهدف إلى توضيح كيفية أداء المقامات العربية بشكل صحيح على الكمان.

الكلمات المفتاحية: تقنيات الكمان العربي – الهوية الثقافية العربية – الأداء العزفي العربي – المقامات الشرقية

مقدمة:

تعددت مدارس العزف على آلة الڤيولين وتنوعت أشكال تناولها للتقنيات العزفية، ولقد قدمت تلك المدارس أسُساً ساهمت في بناء عازفين مميزين ، فوضعت عدة مؤلفات لتحقيق التوازن بين مهارات اليد اليمنى واليسرى وذلك على يد نخبة من كبار الأساتذة بكل مدرسة أمثال "ليوبولد آوار" LeOp.old Auer 1845-1930 و "جيوفاني باتيستا سوميس" Giovanni Battista Somis 1763-1686 و "أويجين أايزاييه" Ysaye (Eugene) 1858-1931 و چوزيبي تارتيني "Giuseppe Tartini 1692-1770" واعتمدت كل المدارس الأوروبية عَلىٰ عدد مِن المناهِج والكُتب التّعليميّة الأساسيّة مِثل كُتب أُوتاكار شِيفتشيك Otakar Ševčík 1852-1934 أو هِنري شراديك Henry Schradieck 1846-1918 و رودولوف كُرويتسر Rodolphe Kreutzer 1766-1831 وچاكوب دونت Jakob Dont 1815-1888 و مَازاس Jacques Féréol Mazas 1782-1849 و بيير رودة Pierre Rode 1774-1830 ثم هينريك فينيافسكي Henryk Wieniawski 1835-1880 و نيكولو باجانيني Niccolò Paganini 1782-1840 ، وذلك بجانب بعض المدارس التعليمية القومية التي يرتبط محتواها التعليمي بثقافة وبيئة الشعوب التي ينتمي إليها المؤلف؛ لاحتوائها علىٰ أغاني شعبية وألحان قومية يعرفها الدارسين وقد صدر من هذه الكتب ما يخص قومية كل مدرسة مِنهم؛ مثل الروسية والألمانية والفرنسية وغيرها من المدارس الأوروبية.

تختلف طبيعة وأساليب الأداء الموسيقي العربي بشكل كبير عن أساليب الأداء المستخدمة في الموسيقى الكلاسيكية الغربية التي بلغت ذروتها في دول أوروبا والأمريكتين وبعض الدول الشرقية مثل روسيا. حيث تعتمد الموسيقى العربية على تقنيات أداء لين تتسم بالانتقال السلس بين النغمات وتوظيف الحليات والزخارف العزفية بأسلوب خاص، مما يضفي عليها طابعًا فريدًا يعبر عن الهوية الثقافية العربية. في المقابل، تتميز الموسيقى الكلاسيكية الغربية ببنية صارمة وقواعد محددة للأداء، حيث يعتمد العازفون على تدوين دقيق للنوتات الموسيقية وتعليمات المؤلف. في الموسيقى العربية، يطلب من العازفين فهم عميق للتقنيات العزفية التقليدية لإبراز الشخصية العربية في المؤلفات المختلفة. بالإضافة إلى أحد أهم المزايا الخاصة بالموسيقى العربية وهي التي تظهر في بُعد الثلاث أرباع تون غير الثابت الذي يظهر في عدد من المقامات وعائلاتها، وهو عنصر فريد يميز الموسيقى العربية عن نظيرتها الغربية. هذا التنوع والثراء في أساليب الأداء، يعكس تاريخًا طويلًا من التفاعل الثقافي والتطور الفني، مما يجعلها جزءًا لا يتجزأ من الهوية الثقافية للشعوب العربية.

مشكلة البحث:

خلال فترة عمل الباحث كمدرس لآلة الڤيولين بكلية التربية النوعية لاحظ بعض التحديات التي تواجه الطلاب والعازفين المهتمين بآلة الڤيولين في أداء المؤلفات العربية خاصة وأن التركيز الأكبر لأغلب المناهج المستخدمة في تدريس آلة الڤيولين ويرجع ذلك لندرة محاولات رواد وأساتذة الڤيولين في تدريس المؤلفات الموسيقية العربية التي يمكن من خلالها تنمية مهارات الدراسين في أداء أساليب الأداء العربي المختلفة. لذا، تبرز الحاجة الملحة إلى دراسات عميقة تفيد في تفسير وتبسيط هذه الأساليب الأدائية، وتطبيقها بشكل ملائم لتسهيل عملية تعلمها وتطبيقها من قبل الطلاب والعازفين المهتمين.

أهداف البحث

١- التعرف على أهم التقنيات العزفية المستخدمة في الموسيقى العربية.
٢- التعرف على كيفية توظيف التقنيات العزفية وطرق الأداء العربي على آلة الڤيولين بأسلوب متدرج لخدمة دارسي الآلة.

أهمية البحث:

تأتي أهمية هذا البحث من كونه يسعى لسد فجوة كبيرة في المناهج التعليمية الخاصة بآلة الڤيولين. حتى الآن، تركز المناهج التقليدية على التقنيات والأساليب الغربية، مما يترك الطلاب والعازفين الذين يرغبون في تعلم الأداء العربي في وضع غير مريح. هذا البحث يقترح منهجًا متكاملاً يمكنه تلبية هذه الحاجة الملحة. كما يمثل البحث خطوة مهمة في تعزيز الهوية الثقافية العربية من خلال الموسيقى. فبتعليم العازفين تقنيات الأداء العربي، يمكن نقل وإبراز جماليات الموسيقى العربية للأجيال القادمة، مما يعزز الفخر الثقافي والانتماء.

أسئلة البحث:

١- ما هي أهم التقنيات العزفية المستخدمة في الموسيقى العربية؟
٢- ما هي طرق توظيف تقنيات العزف وطرق الأداء العربي على آلة الڤيولين؟

حدود البَحــث: طُلّاب الفرقة الرابعة قسم التَّربية الموسيقية بكلية التربية النوعية جامعة دمياط.

إجراءات البحث:

- **منهج البحث:** يتبع هذا البحث المنهج التجريبي.
- **عينة البحث:** بعض ثيمات الموسيقى العربية – بالقرن العشرين.
- **أدوات البحث:** مدونات موسيقية.

مصطلحات البحث:

- **التفسير الموسيقي Musical interpretation:** نوع من الأداء يتيح للعازف التعبير عن رؤيته الخاصة، وتلاعبه بالتباين Dynamics، وتزيين النغمات خلاف ما هو مدون بالنوتة. إنه فن جعل الموسيقى فريدة من نوعها، وأدائها بالإبداع الشخصي، والعاطفة، والفرادة. وقد ظهرت بوادرها في إتاحة إضافة عنصر الروباتو "Rupato" في مؤلفات شوبان، يسمح التفسير للعازف بإضفاء الحياة على النغمات والتواصل مع الجمهور.

كما يعرفه "كارول هولمجرين" على أنه عملية اختيار وتطبيق خيارات الأداء على تركيبة موسيقية. هذا الاختيار يمكن أن يكون "أكثر أو أقل تحفيزًا وتماسكًا" ويطبق على المستويات الدقيقة والكبيرة. حيث أن النوتة الموسيقية تُحدد الأداء بشكل غير كامل، يتعين على المفسر حتمًا اتخاذ قرارات لا حصر لها بشأن كيفية أداء العمل. هذه القرارات عادة ما تستند إلى التقاليد والأساليب والممارسات والذوق الشخصي. التفاوتات الدقيقة الناتجة تكون أساسية في التفسير الموسيقي. نظرًا لعدم وجود وصف دقيق وتدوين للتفاوتات، يتم عادةً نقل هذه المعرفة شفهيًا عن طريق العرض والتقليد [١].

- **الكوما Comma :** هي الوحدة التي تتكون منها الدرجة الصوتية ويبنى عليها تحديد الطبوع والاجناس والعقود المكونة لسلالم المقامات العربية والشرقية. وتعتبر الكوما تُسع الدرجة الصوتية الكاملة. كل تسع كومات تساوي درجة صوتية كاملة او ما يعرف بالبعد الطنيني[٢].

ويعرفه الباحث أنه فرق صغير جداً في التردد بين نغمتين. يمكن أن يكون هذا الفرق صغيراً لدرجة أنه قد لا يُلاحظ عند سماعه، ولكنه يظل مهماً في بعض السياقات الموسيقية، خاصة في الأنظمة التي تعتمد على ضبط دقيق للنغمات مثل الموسيقى القديمة أو الشرقية.

ويمكن حساب عدد الكومات بين تردد نغمتين من خلال المعادلة التالية.

$$\text{Comma} = \log_2\left(\frac{F_2}{F_1}\right) \cdot 12 \cdot 4.5$$

حيث تعتبر القيمة التقريبية لمسافة النصف تون هي تسع كومات.

1 : Holmgren, C. (2020). The conditions for learning musical interpretation in one-to-one piano tuition in higher music education. Nordic Research in Music Education, 1(1), 106. https://doi.org/ISSN2703-8041

٢ : موسيقانا Project. (2014). Web page. Edward Said National Conservatory of Music – Birzeit University and Beit Al-Music Institute - Shefa-Amr. Supported by the European Union. Available online at .http://www.musiqana.net/category.aspx?catid=9

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى: التفسير الموسيقي: قضايا فلسفية وعملية [١]

Musical interpretation: Philosophical and practical issues

هدفت هذه الدراسة إلى تناول التفسير الموسيقى وفقاً لرؤى العازف وأعطت توصيات لمدرسي الموسيقى تساهم في تعزيز أساليب تدريس الموسيقى من تأهيل العازفين بشكل أفضل.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في تناول التفسير الموسيقي وتختلف هذه الدراسة في منهجية البحث واختصاص الدراسة الحالية بدراسة الأسلوب العزفي العربي على آلة الڤيولين.

الدراسة الثانية: توظيف بعض من ألحان الرحبانية لتعليم آلة الفيولينة [٢]

هدفت تلك الدراسة إلى تناول بعض الألحان الرحبانية بالدراسة التحليلية العزفية واستنباط تمارين تكنيكية لتحسين الأداء على آلة الڤيولين.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في محاولة تحسين الأداء العزفي للطلاب من خلال بعض الثيمات العربية لمساعدة دارسي آلة الڤيولين وتختلف في المنهجية وعينة البحث والهدف من الدراسة حيث تسعى الدراسة الحالية إلى تعليم الدارسين طرق توظيف الأساليب الأدائية العربية وليس عزف المؤلفات فقط.

الدراسة الثالثة: تعليم آلة الفيولينة للمبتدئين من خلال أغاني شعبية مقترحة. [٣]

هدفت تلك الدراسة إلى تعليم آلة الفيولينة من خلال استغلال بعض ألحان الأغاني الشعبية العربية.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في محاولة تحسين الأداء العزفي للطلاب من خلال بعض الثيمات العربية لمساعدة دارسي آلة الڤيولين وتختلف في المنهجية وعينة البحث والهدف من الدراسة حيث تسعى الدراسة الحالية إلى تعليم الدارسين طرق توظيف الأساليب الأدائية العربية وليس عزف المؤلفات فقط.

الدراسة الرابعة: تدريبات مستمدة من لونجا نهاوند (النيل القديم) لعبده داغر لتحسين الأداء العربي على آلة التشيللو [٤]

هدفت تلك الدراسة إلى تناول التقنيات العزفية للونجا نهاوند (النيل القديم) وأسلوب أدئها عند عبده داغر واقتراح تدريبات دراسية مستنبطة من اللونجا واستغلالها لتحسين الأداء العربي على آلة الشيللو.

وتتفق هذه الدراسة مع محاولة تحسين الأداء العربي في الأداء الآلي وتختلف هذه الدراسة عن الدراسة السابقة في منهجية البحث وتناول أساليب الأداء العربية فهي تشرح أسلوب أداء أحد المؤلفات بينما تسعى الدراسة الحالية إلى تعليم توظيف الأساليب العربية في المؤلفات المختلفة.

---

[1] : Silverman, M. (2007). Musical interpretation: Philosophical and practical issues. International Journal of Music Education, 25, 101. DOI: 10.1177/0255761407079950. Published by Sage Publications on behalf of the International Society for Music Education (ISME). Available online at http://ijm.sagepub.com/cgi/content/abstract/25/2/101.

[٢] : آيه حمدي ابراهيم رضوان ، "توظيف بعض من ألحان الرحبانية لتعليم آلة الفيولينة"، مجلة علوم وفنون الموسيقى المجلد ٤٨، كلية التربية الموسيقية، القاهرة، يوليو ٢٠٢٢

[٣] : شيماء عبد الحكيم جمال ، "توظيف بعض من ألحان الرحبانية لتعليم آلة الفيولينة"، مجلة علوم وفنون الموسيقى المجلد ٥٠ ، كلية التربية الموسيقية، القاهرة، يوليو ٢٠٢٣

[٤] : هشام عزت عقل، "تدريبات مستمدة من لونجا نهاوند (النيل القديم) لعبده داغر لتحسين الأداء العربي على آلة التشيللو"، مجلة علوم وفنون الموسيقى المجلد ٣٩، كلية التربية الموسيقية، القاهرة، يونيو ٢٠١٨

الإطار النظري

الأداء العربي وعلاقته بالتفسير الموسيقية

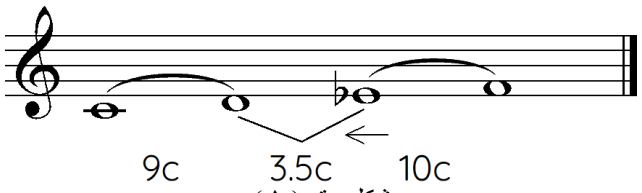
تمتاز الموسيقى العربية بثرائها اللحني النابع من عدد من العوامل التي تمنح الموسيقى العربية من طبيعتها الخاصة

العنصر الأول : الأسلوب المختلف لتناول الأبعاد الموسيقية

١- النصف تون:

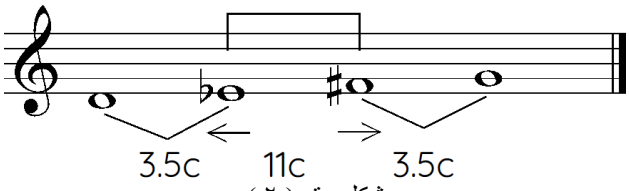
يمتاز بعد النصف تون في الموسيقى العربية بتقارب أكبر فإذا كان البعد بين نغمتين يفصل بينهما نصف تون أي ما يعادل ٤.٥ كوما فإن البعد التقريبي في مسافة النصف تون قد تصل إلى ٣.٥ كوما أي تقارب بمسافة 1 كوما عن الدرجات الرياضية ويكون البعد قائم على الدرجة التي تؤول إليها النغمة الثانية في مسافة النصف تون، وبالتالي وبشكل منطقي فإن المسافة التالية ستتأثر بالزيادة لتعويض مسافة الـ 1 كوما.

$$\text{Minor } 2^{nd} = \log_2\left(\frac{462.9}{442.1}\right) \cdot 12 \cdot 4.5 = 3.52 = 3.5\ comma$$



شكل رقم (١)

شكل يوضح التقسيم الرقمي تخفيض المسافة بين نغمتي الدوكاه والكرد وتأثير ذلك على المسافة التالية



شكل رقم (٢)

شكل يوضح اتجاه التقارب لتحقيق مسافة النصف تون في اتجاه النغمة الأقرب

٢- الثلاث أربع تون:

تتميز موسيقانا العربية ببعد الثلاث أرباع الذي لا يتواجد في الموسيقى الكلاسيكية بأغلب الدول الأوروبية والأمريكيتين وبعض الدول الأسيوية، ويعد محور بعد الثلاث أربع أو كما يطلق عليه البعد الغريب محوراً شائكاً حيث يمكن أن تتغير قيمته وفقا للمقام المراد تحقيقه أثناء تكوين هذا المقام حيث يمكن اعتبار قيمة البعد الغريب أقرب للقيمة الدقيقة للثلاث أرباع فباعتبار البعد الكامل يعادل ٩ كوما فإن عدد الكومات تعادل ثلاثة أربع عدد الكومات.

$$\frac{3}{4}Tone = \frac{3}{4} \cdot 9 = 6.75\ Comma$$

ولكن في موسيقانا العربية الأمر يختلف عن الحسابات الرقمية حيث تختلف عدد الكومات في كل مقام، مع ملاحظة أن بُعد الثلاث أربع يأتي في أغلب السياقات كبعد متكرر متتالي أي أن بُعد الثلاث أربع يأتي مرتين متلاحقتين بشكل متسلسل كما بالشكل التالي

6.75c 6.75c

شكل رقم (٣)

شكل يوضح التقسيم الرقمي لعدد الكومات بين الدوكاه والجهاركاه

في النموذج السابق يتضح أن نغمة مي المنخفضة بقيمة ربع تون "سيكاه" أدى إلى تحقيق مسافتي ثلاث أرباع تون بين نغمتي رى "دوكاه" وفا "جهاركاه" وهذا يعني أن المسافتين يعتبران متساويان، **هذا الأمر لا يعتبر دقيقاً في الموسيقى العربية**.

حيث أن هذه الأبعاد متغيره وفقا للمقام الذي ستتكون الأبعاد لتحقيقه، حيث أن بعض المقامات تحتاج إلى أن يكون البعد الأول مساوي للبعد الثاني بينما تحتاج بعض المقامات لزيادة أو نقص البعد الأول عن البعد الثاني.

- **مقام الراست** يمكن اعتبار انتصاف نغمة "سيكاه" أمراً مقبولاً حيث تكون قيمة بُعد الغريب الأول شبيه لبُعد الغريب الثاني

$$\text{First interval} = \log_2\left(\frac{482.4}{442.4}\right) \cdot 12 \cdot 4.5 = 6.743 \approx 6.74\ commas$$

$$Second\ \text{interval} = \log_2\left(\frac{526.0}{482.3}\right) \cdot 12 \cdot 4.5 = 6.754 \approx 6.75\ commas$$

حيث يمكن مجازاً اعتبار انقسام المسافة بين نغمين "دوكاه" و "جهاركاه" انتصاف الانقسام

6.75c 6.75c

شكل رقم (٤)

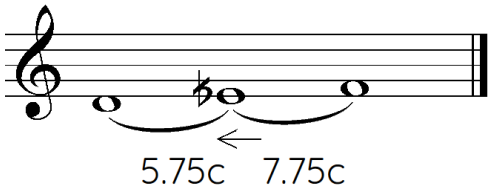
شكل انتقال التقسيم الرقمي لعدد الكومات بين الدوكاه والجهاركاه في مقام الراست

- **مقام البياتي** يكون البعد الأول أصغر من البعد الثاني أي أن نغمة "سيكاه" تكون منخفضة أكثر من قيمة الانتصاف

$$\text{First interval} = \log_2\left(\frac{476.3}{442.4}\right) \cdot 12 \cdot 4.5 = 5.752 \approx 5.75\ commas$$

$$Second\ \text{interval} = \log_2\left(\frac{525.8}{476.3}\right) \cdot 12 \cdot 4.5 = 7.702 \approx 7.7\ commas$$

حيث يمكن مجازاً اعتبار نغمة سيكا منحرفة بالنقصان بقيمة ١ كوما عن قيمة الانتصاف



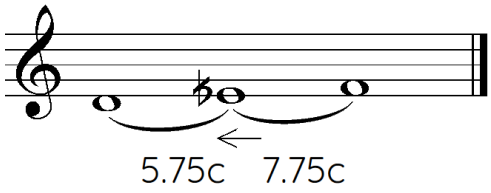
شكل رقم (٥)
شكل يوضح التقسيم الرقمي لعدد الكومات بين الدوكاه والجهاركاه في مقام البياتي

- **مقام الصبا** يكون البعد الأول أصغر من البعد الثاني أي أن نغمة "سيكاه" تكون منخفضة أكثر من قيمة الانتصاف

$$\text{First interval} = \log_2\left(\frac{476.1}{442.1}\right) \cdot 12 \cdot 4.5 = 5.754 \approx 5.75\ commas$$

$$Second\ \text{interval} = \log_2\left(\frac{525.8}{476.1}\right) \cdot 12 \cdot 4.5 = 7.735\ \approx 7.74\ commas$$

حيث يمكن مجازاً اعتبار نغمة سيكا منحرفة بالنقصان بقيمة ١ كوما عن قيمة الانتصاف وهي نفس القيمة الانحرافيه التقريبية للتقسيم في مقام الصبا.



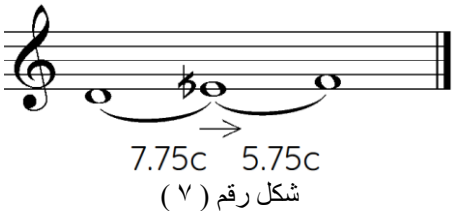
شكل رقم (٦)
شكل يوضح التقسيم الرقمي لعدد الكومات بين الدوكاه والجهاركاه في مقام الراست

- **مقام السيكاه** يكون البعد الأول أصغر من البعد الثاني أي أن نغمة "سيكاه" تكون منخفضة أكثر من قيمة الانتصاف

$$\text{First interval} = \log_2\left(\frac{324.1}{293.4}\right) \cdot 12 \cdot 4.5 = 7.752\ \approx 7.75\ commas$$

$$Second\ \text{interval} = \log_2\left(\frac{348.8}{324.1}\right) \cdot 12 \cdot 4.5 = 5.721\ \approx 5.7\ commas$$

حيث يمكن مجازاً اعتبار نغمة سيكا منحرفة بالزيادة بقيمة ١ كوما عن قيمة الانتصاف

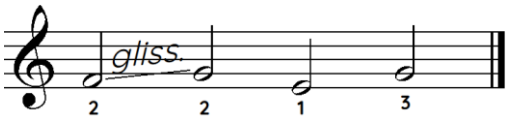


شكل رقم (٧)
شكل يوضح التقسيم الرقمي لعدد الكومات بين الدوكاه والجهاركاه في مقام السيكاه

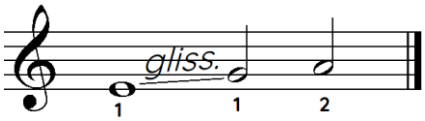
العنصر الثاني : التقنيات العزفية

١- الانزلاق "Gliss / Slide"

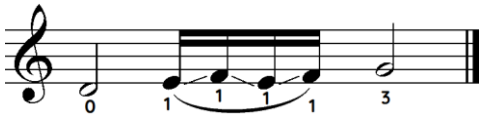
تستخدم تقنية الانزلاق واحدة من أهم ما يميز أسلوب الأداء العربي ويستخدم بأكثر من شكل في الموسيقى العربية.

- الانتقال الأحادي حيث يمكن الانتقال من نغمة إلى نغمة أخرى بالشكل المتعارف عليه في أداء الانتقال بين نغمتين بانزلاق الاصبع من النغمة الأولى وحتى الوصول للنغمة الثانية وقد يحدث كما يلي
  - الانتقال بين النغمتين في نفس الوضع عن طريق المد الأمامي او الخلفي ويمكن توظيفه للشعور بالحركة بين النغمتين حيث أنه في بعض الحالات يكون الترابط بين نغمتين من خلال الليجاتو غير كاف ويتطلب الانتقال بين النغمتين عن طريق الانزلاق.

شكل رقم (٨)

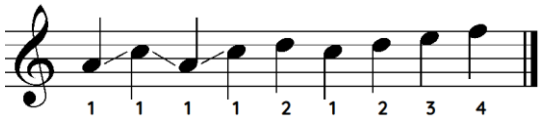
شكل يوضح تقنية الانزلاق الاحادي بالمد الأمامي دون تغيير الوضع

  - انزلاق يتسبب في الانتقال وضع إلى وضع آخر بنهاية الانزلاق، ويمكن الاعتماد عليه في كثير من الحالات مثل:
    - تجنب استخدام الوتر الحر.
    - الحاجة لعمل ڤيبراتو مريح أو زغردة Trill.
    - أداء جملة بشكل أفضل بارتياحيه.
    - تفادي لمعان الوتر التالي والحفاظ على دفء الصوت.

شكل رقم (٩)

شكل يوضح تقنية الانزلاق الاحادي مع تغير الوضع الناتج عن الانزلاق

- الانتقال المتذبذب وهو نوع من الانتقال يحدث في الأغلب بتكرار الانزلاق في اتجاهين متضادين لإحداث أحد الشكلين
  - انتقال متذبذب سريع وضيق يعطي تأثير أشبه بالڤيبراتو المتسع، ولكن بشكل لحني ويستخدم في بعض الحالات بديلاً للڤيبراتو المتسع أو كأسلوب أداء مميز في أداء حلية الزغردة Trill وأحيانا لأداء إيقاع منتظم سريع نسبياً متذبذب على نغمتين كما بالشكل التالي.

شكل رقم (١٠)

شكل يوضح أداء تقنية الانزلاق المتذبذب بين نغمتين

- انتقال مذبذب واسع بإيقاعات أبطأ

شكل رقم (١١)
شكل يوضح أداء تقنية الانزلاق المتذبذب بين نغمتين

٢- الڤيبراتو - Vibrato

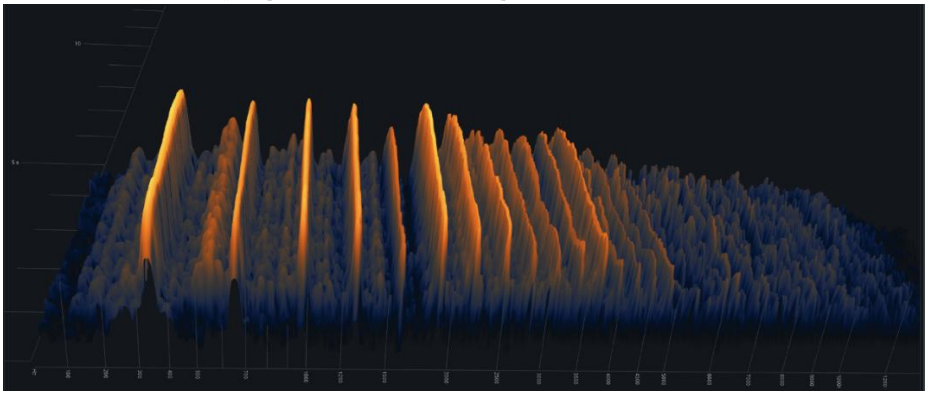
الاهتزاز على الڤيولين هو تقنية يتم فيها تغيير قيمة النغمة بالزيادة والنقصان النغمة بشكل إيقاعي عن طريق اهتزاز الإصبع الذي يضغط على الوتر؛ هذا الاهتزاز يضيف الثراء والتنوع والتعبير إلى صوت الڤيولين من خلال توفير تباين مستمر في النغمة ينتج عنه تأثير الخفقان، ويمكن أن تتنوع سرعة الاهتزاز وعمقه لصنع حالة مزاجية وتأثيرات عاطفية مختلفة في الموسيقى.

الڤيبراتو في الموسيقى العربية هو الڤيبراتو المتعارف عليه، ولكن هناك سمه ثابته في كل التقنيات العزفية هي الليونة والدفء في الصوت فالاهتزاز السريع ليس الأكثر انتشاراً في أداء الجمل الحنية وإنما يكون الخيار الأمثل في أداء الڤيبراتو في الوضع العربي في عدم المبالغة في حركة مفصل الذراع وإنما في أغلب المواقف يكون الخيار الأفضل هو استخدام المفصال الأصغر كالرسغ والإصبع.

وهناك أنواع للڤيبراتو مستخدمة في الموسيقى العربية

- الڤيبراتو الطبيعي: يمتاز الڤيبراتو في الموسيقى العربية بالدفء ما يجعل خيار استخدام الجزء الأقرب لباطن العقلة الملامسة للوتر "Pad" بدلا من الأنامل "tips" الخيار الأمثل للحصول على صوت ممتلئ وفيما يلي تحليل بصري يوضح أثر استخدام الڤيبراتو على ظهور الصوت بشكل ممتلئ ودافئ.

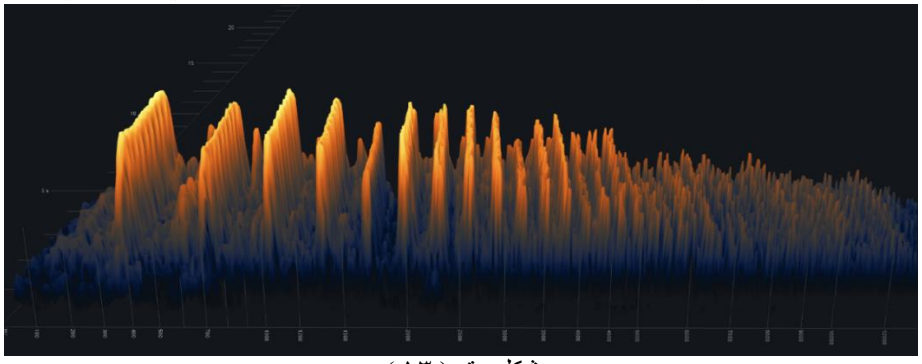
حيث تظهر الترددات "Frequency" من الغليظ باليسار إلى الحاد باليمين بينما يمثل محور العمق عنصر الزمن "Time" ومحور الارتفاع يظهر قيمة الارتفاع في قوة الصوت "Amplitude".



شكل رقم (١٢)
شكل يوضح التمثيل البصري لصوت نغمة الدوكاه على الڤيولين بشكل طبيعي

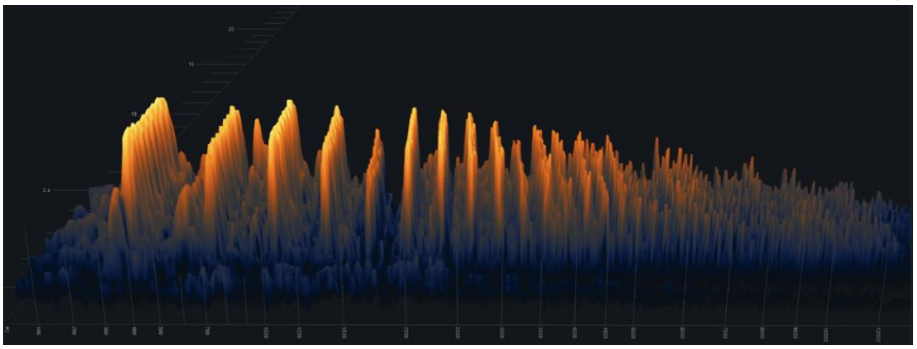
يظهر الشكل السابق التمثيل البصري لنغمة الدوكاه الصادرة عن أحد آلات الڤيولين ويظهر الشكل النغمات الفوقية الهارمونية التي تشكل هوية صوت الآلة حيث تظهر النغمات الطنينية الرئيسية بشكل ثابت بينما يظهر تأثير ملامسة القوس للوتر في الجهة اليمنى ولذلك يظهر عدم استقرار في تأثير الاحتكاك Hiss الصادر عن الاحتكاك بينما الأصوات الطنينية أكثر استقراراً وأكثرها بروزا ما يشكل الصوت الأساسي.

وبالنظر إلى التحليل البصري نرى أن الترددات الصادرة عن النغمات الطنينية تظهر مستقرة ودقيقة بشكل كبير ما يظهر في حالة سماكة التمثيل البصري لكل تردد طنيني حيث في حالة رقة.



شكل رقم (١٣)
شكل يوضح التمثيل البصري لصوت نغمة الدوكاه على الڤيولين أثناء أداء الڤيبراتو باستخدام الأنامل

يظهر الشكل السابق التمثيل البصري لنغمة الدوكاه الصادر عن الڤيولين أثناء أداء الڤيبراتو باستخدام الأنامل حيث يظهر في تجويف كل صوت طنيني تذبذب بالزيادة والنقصان، كما يظهر سماكة أكبر في كل تردد حيث تزداد سعة النغمات الطنينية ما يؤدي إلى ظهور الصوت بشكل ممتلئ.



شكل رقم (١٤)
شكل يوضح التمثيل البصري لصوت نغمة الدوكاه على الڤيولين أثناء أداء الڤيبراتو باستخدام باطن الإصبع

يظهر الشكل السابق التمثيل البصري لنغمة الدوكاه الصادر عن الڤيولين أثناء أداء الڤيبراتو باستخدام الجزء الأقرب لباطن الإصبع "Pads" حيث يظهر أيضا في تجويف كل صوت طنيني تذبذب بالزيادة والنقصان، كما يظهر سماكة أكبر في كل تردد حيث تزداد سعة النغمات الطنينية، وما يميز استخدام الجزء الأقرب لباطن الإصبع هو زيادة قوة الصوت في النطاقات الرابطة بين النغمات الطنينية الرئيسية والفوقية خاصة في المساحة الصوتية الأكثر غلظة ملاحظة المزيد ما يؤدي إلى ظهور الصوت بشكل أكثر دفء وذلك لاتضاح تلك الترددات المحيطة بالترددات الرئيسية خاصة في المناطق الوسطى والغليظة.

- **الڤيبراتو المتسع - Wide vibrato**

هو نوع من أنواع الڤيبراتو يختلف في طريقة الوصول لاهتزاز النغمة حيث يتحرك الإصبع من موقعه بالزيادة والنقصان حول النغمة الأساسية أو بداية منها صعوداً أو هبوطاً ومن ثم تعود لها عدة مرات ويستقر على النغمة الأساسية بالنهاية ويتم توظيف هذه النوع من الڤيبراتو بدلا من الڤيبراتو التقليدي وغالبا ما يستخدم في النغمات الطويلة نسبياً.

الڤيبراتو الصفيري - Harmonic vibrato

هو شكل من أشكال الڤيبراتو الواسع ويختلف في كونه ينتج عن ملامسة الوتر دون ضغط عليه، وقد يبدأ العازف بڤيبراتو واسع ومن ثم يقلل من ضغط الوتر حتى يصبح ملامس له دون ضغط أو أن يبدأ مباشرة بملامسة الوتر دون ضغط، وتتطلب تلك التقنية تحكمًا دقيقًا في اليد اليسرى وشعورًا دقيقاً بالتنغيم "intonation" لتحقيق التأثير الصوتي المطلوب، ويمكن توظيفها في أداء النغمات متوسطة الطول.

وتستخدم هذه التقنية لظهار مشاعر مثل شدة الحزن أو البكاء أو العجز وتستخدم غالباً في أكثر مراحل المؤلفة إظلاماً، ولا ينصح بتكرار استخدامها في المعزوفة حتى لا تفقد تأثيرها.

العنصر الثالث: الحليات

١- الأكياكيتورا Grace note / Acciaccatura

حلية الأكياكيتورا -والتي تعني بالإيطالية التحطيم- هي واحدة من الحليات الشائع استخدامها بكثر في الأداءات العربية بحيث يتم توظيفها في عدة مواضع ولعل أشهرها

- التغلب على رتابة استخدام إيقاع واحد عدة مرات.
- قبل الايقاعات المتقطعة.
- قبل حلية الزغردة.
- الإشارة إلى بداية أو نهاية جملة موسيقية.
- التأكيد على الانتقالات بين النغمات.

٢- الأباچاتورا Appoggiatura

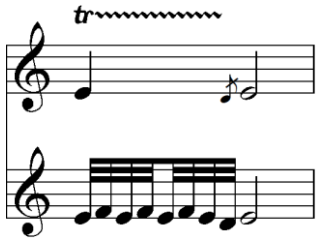
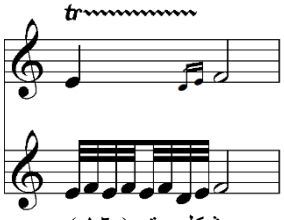
حلية الأباچاتورا والتي تعني بالإيطالية الاتكاء- هي أحد الحليات التي تستخدم في الموسيقى العربية لإضافة مشاعر رومانسية

٣- الزغردة Trill

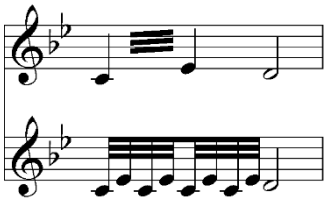
هي زخرفة موسيقية تتضمن التناوب السريع للنغمتين معفوقتين أو أن تكون النغمة الأولى حرة، يتم إنتاج نغمة عن طريق التذبذب السريع للإصبع على النغمة الرئيسية مع الضغط لأسفل على النغمة العلوية. استخدام الزغردة يعطي الجملة اللحنية مزيد من الحركية.

تُعد الزغردة أحد أهم الحليات المستخدمة في أداء الموسيقى العربية وهناك بعض الخصائص التي تظهر بكثرة في أسلوب تنفيذها في الجمل الموسيقية المختلفة

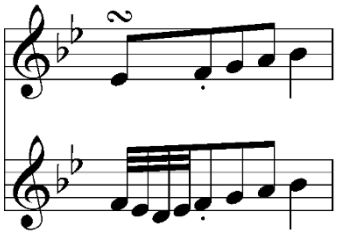
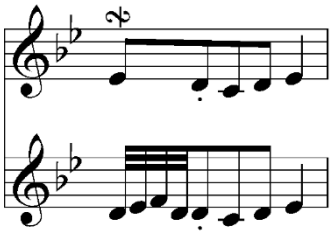
- التركيب المميز

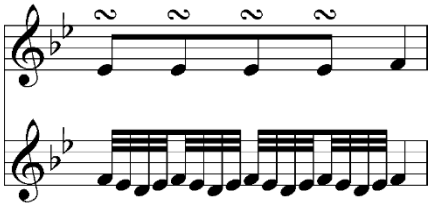
لا يمكن إنكار استخدام الزغردة بشكلها التقليدي في الموسيقى العربية، ولكن هناك تراكيب مميزة تشتهر بها موسيقانا العربية، إحدى تلك التراكيب هو أن تُتبع حلية الزغردة بحلية الأكياكيتورا على النغمة التي تسبق درجة الركوز.

شكل رقم (١٥)
شكل يوضح حلية الزغردة متبوعة بحلية الأكياكيتورا للاستقرار على نفس النغمة

شكل رقم (١٦)
شكل يوضح حلية الزغردة متبوعة بحلية الأكياكيتورا للاستقرار على النغمة التالية

- مسافة الثالثة

يمكن استخدام الزغردة بشكلها الطبيعي والكروماتي بالتأكيد، ولكن أحد ما يميز الزغردة في الوطن العربي وخاصة في الأداءات الفردية هي استخدام مسافة الثالثة وبالتحديد الثالثة الصغيرة حيث تعطي تأثير عاطفي مميز.

شكل رقم (١٧)
شكل يوضح حلية الزغردة على مسافة الثالثة الصغيرة

٤- الدوران Gruppetto / Turn

تعبر الموسيقى العربية واحدة من أكثر الثقافات الموسيقية حول العالم استخداماً لحلية الدوران وتوظيفها بأسلوبها الخاص حيث يمكن استخدامها بشكل أو في تتابع متكرر في حالة الأداء المنفرد.

شكل رقم (١٨)
شكل يوضح حلية الدوران

شكل رقم (١٩)
شكل يوضح حلية الدوران المعكوسة



شكل رقم (٢٠)
شكل يوضح استخدام حلية الدوران بشكل متكرر

ويمكن توظيفها لعد أسباب:

المواقع الميلودية: يُفضل استخدام الحلية عند نهايات العبارات الميلودية أو في الأماكن التي تحتاج إلى زينة موسيقية لإضفاء لمسة جمالية.

التغيير في الديناميكية: يمكن أن تُستخدم الحلية لتقديم انتقال ديناميكي في المقطوعة الموسيقية، مثل الانتقال من جزء هادئ إلى جزء أكثر ديناميكية.

إبراز النغمات المهمة: تُستخدم الحلية لتسليط الضوء على النغمات الأساسية والمهمة في الجملة الموسيقية.

التفسير الموسيقي في الموسيقى العربية

في الموسيقى العربية، يشكل التفسير جزءاً أساسياً وجوهرياً من الأداء الموسيقي. يتجلى هذا في العديد من الجوانب مثل الارتجال والزخرفة، حيث يمنح العازف أو المطرب مساحة واسعة للتعبير عن رؤيته الخاصة للمؤلفات الموسيقية. تعتمد الموسيقى العربية التقليدية على نظام المقامات، والذي يوفر إطاراً مرناً يمكن للموسيقي التلاعب به بطرق متعددة، مما يتيح له التعبير عن مشاعره وأفكاره بحرية. هذا النوع من التفسير يتطلب فهماً عميقاً للقواعد الموسيقية، وفي الوقت نفسه يفتح الباب أمام الإبداع الشخصي. التفسير هنا ليس فقط تقنياً، بل هو أيضاً تعبير عن الهوية الثقافية والفنية، حيث تعكس الموسيقى القيم والمعتقدات والتجارب الشخصية. رغم أهمية التجديد والإبداع في الموسيقى، يلعب التفسير الموسيقي دوراً حاسماً في الحفاظ على التراث الموسيقي العربي. من خلال التفسير، يمكن للموسيقيين تقديم المؤلفات التقليدية بطرق جديدة تلائم الأذواق المعاصرة دون فقدان جوهرها الأصلي. هذا يساعد في إبقاء التراث الموسيقي حياً ومتجدداً، وفي الوقت نفسه يعزز من مكانة الموسيقى العربية في المشهد الموسيقي العالمي. التفسير الموسيقي يمكن أن يكون وسيلة فعالة للحفاظ على التقاليد الموسيقية ونقلها إلى الأجيال القادمة بطرق حديثة ومبتكرة.

الإطار التطبيقي

تم اختيار بعض الثيمات العربية من أعمال عربية غنائية :-

- أهو دة اللي صار (المقدمة)
- كل دة كان ليه (المقدمة)
- صافيني مرة (جزء من الغناء)
- رسالة من تحت الماء (جزء من مقدمة)

الجلسات

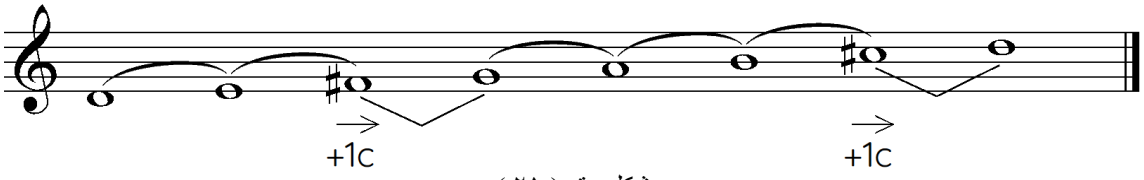
تم اجراء التطبيق خلال جزء من السكاشن الخاص بالآلة للفرقة الرابعة حيث تم تقسيم الطلاب إلى مجموعتين متكافئتين إحداهم الضابطة والأخرى التجريبية

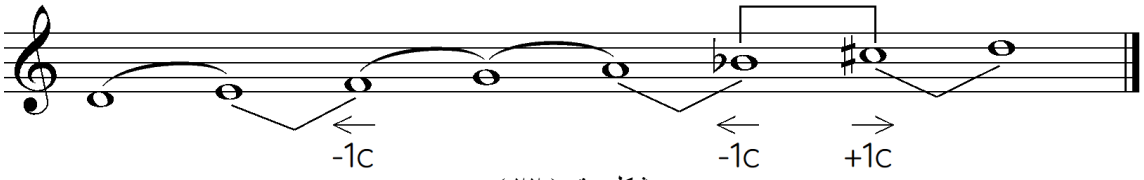
اعتمد العمل على أداء الأعمال السابق ذكرها على استخدام الضبط العربي لأوتار آلة الڤيولين

صول – رى – صول – رى

الجلسة الأولى:

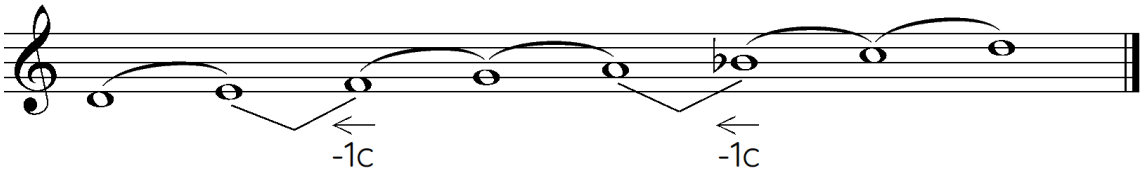
تم شرح الفوارق بين التقنيات العزفية المختلفة في الموسيقى العربية ومقارنتها بالموسيقى غير العربية

طلب الباحث من الطلاب الاستماع وتمييز مواضع العزف التي تحقق مسافة النصف في المقامات العربية المختلفة وإظهار ذلك من خلال أداء مقامات تعادل في التدوين سلم رى الكبير وسلم رى الصغير الهارموني وهما مقامي عجم الدوكاه ونهاوند ذو الحساس من الدوكاه.

شكل رقم (٢١)

توضيح لمواضع تحريك الأصبع بالزيادة ١ كوما

شكل رقم (٢٢)

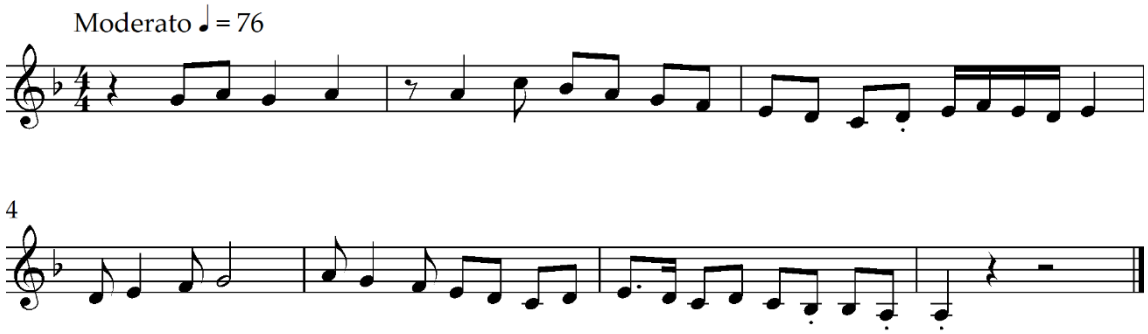
توضيح لمواضع تحريك الأصبع بالزيادة والنقصان بقيمة ١ كوما

ثم قام الباحث بطلب تنفيذ نفس الفكرة على مقام كرد الدوكاه



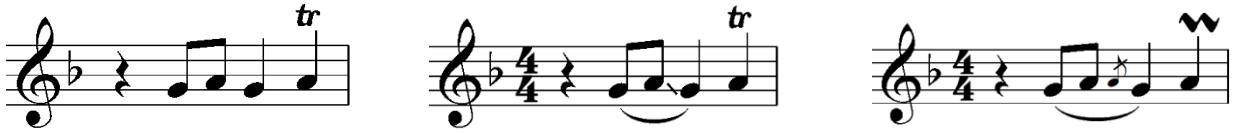
شكل رقم (٢٣)

توضيح لمواضع تحريك الأصبع بالنقصان بقيمة ١ كوما

بعد استيعاب الطلاب لتكوين أبعاد المقام، قدم الباحث للطلاب مقدمة "أهو دة اللي صار" في مقام كرد الحسيني وطلب من الطلاب أداء المقدمة بدون أية حليات مع الحفاظ على الأبعاد السابق أدائها.

بدأ الطلاب أداء المقدمة الموسيقية مع التركيز على الأبعاد ومع التكرار ازدادت تقبل المجموعة للأبعاد خاصة مع أداء مجموعة الطلاب بشكل جماعي، حيث ازداد دقة العفق بالحس الجمعي.

وطلب الباحث من الطلاب اعتياد الأمر خلال فترة التدريب اليومي.

الجلسة الثانية (أهو دة اللي صار)

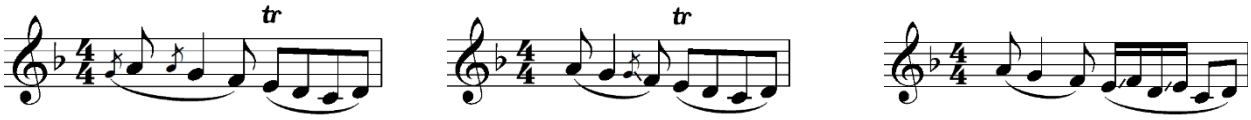
بدأ الباحث نقاش مواضع توظيف التقنيات العزفية المختلفة مع الطلاب حيث حث الطلاب على الإبداع ووضع رؤى تخضع للنقاش. وتوصل الطلاب لعدة أفكار تختف وتشترك في بعض التوظيفات وتختلف في البعض الأخر. ففي المازورة الأولى لجأ اشترك بعض الطلاب في أداء حلية الزغردة أو الڤيبراتو المتسع على نغمة لا الأخيرة بالمازورة بينما اتفق طالبان على أداء انتقال زخرفي بعد لا الأولى بينما اختلفا في الطريقة حيث اتجه طالبان لأداء الانزلاق بينما قام آخر بأداء حلية الأكياكيتورا.

شكل رقم (٢٤)
توضيح لأفكار الطلاب في أداء المازورة الأولى

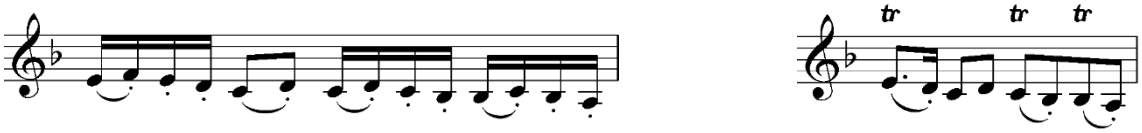
في المازورة الثانية اتجه أحد الطلاب لأداء حلية الأكياكيتورا قبل كل نغم في التسلسل السلمي وهو ما يتطلب مهارة وقدرة على السيطرة على القوس لأداء كل هذه الزخارف في قوس واحد، بينما فضل أغلب الطلاب أداء حلية الأكياكيتورا في أحد الأضلاع كما استخدم مهارة الانزلاق لتعزيز التسلسل النغمي.

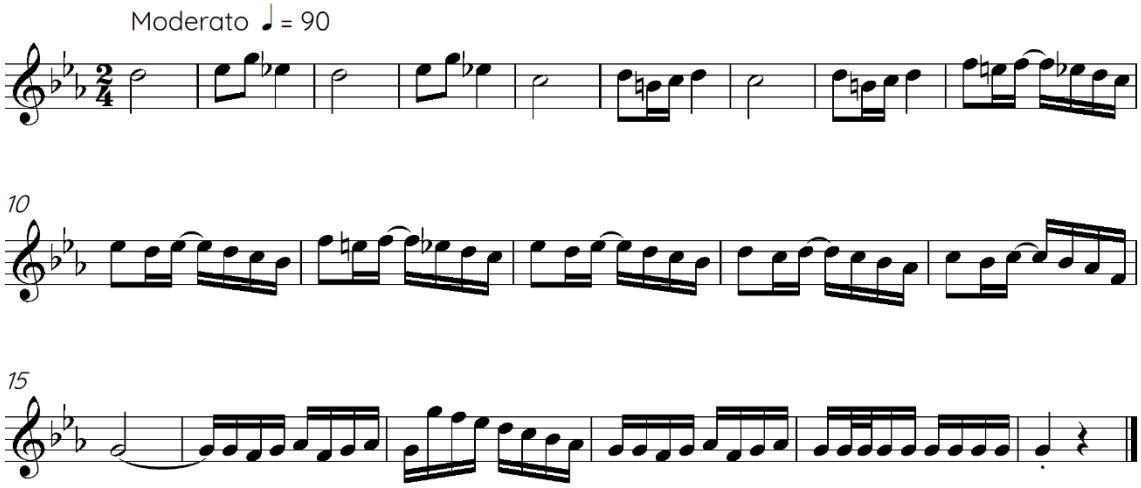
شكل رقم (٢٥)
توضيح لأفكار الطلاب في أداء المازورة الثانية

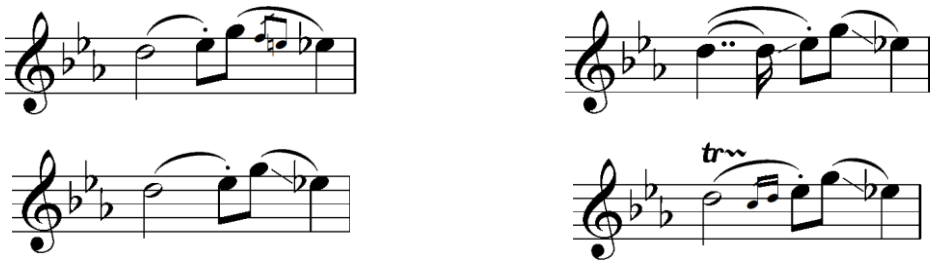
أما المازورة الثالثة فاتفق أغلب الطلاب على استخدام تقنيات القوس بينما زاد أحد الطلاب في إعادة الجملة باستخدام زخرفة لحنية على النوار الأخير.

شكل رقم (٢٦)
توضيح لأفكار الطلاب في أداء المازورة الثالثة

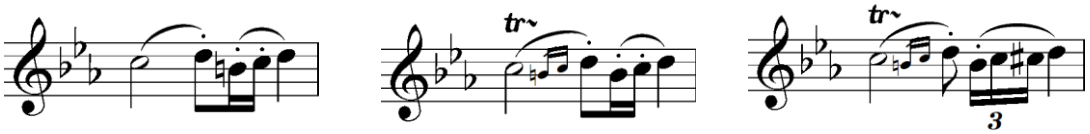
أما المازورة الخامسة استخدم الباحث استخدم الطلاب مزيج بين حليات الأكياكيتورا والزغردة بينما فضل أحد استخدام تقنية الانزلاق مع الزخرف اللحني على النوار الثالث.

شكل رقم (٢٧)
توضيح لأفكار الطلاب في أداء المازورة الخامسة

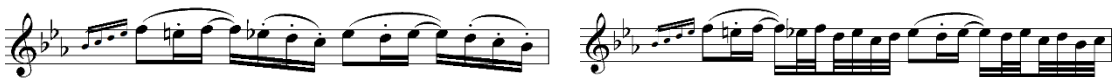
أما المازورة السادسة وهي قفلة المقدمة فلقد اختلف الطلاب في أسلوب تناول القفلة حيث اعتمد بعض الطلاب على استخدام تقنيات القوس المتصل legato والمتقطع staccato وبينما استخدم أحد الطلاب حلية الزغردة مع التقويس.

شكل رقم (٢٨)
توضيح لأفكار الطلاب في أداء المازورة الثالثة

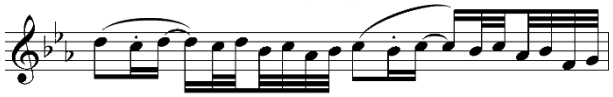
الجلسة الثالثة (صافيني مرة)

المازورة الأولى والثانية بعد نقاش مع الكلاب حول آلية ملء النغمات الطويلة وكونها وكيفية زخرفتها اتفق اغلب الطلاب على استخدام القيبراتو كمستهل لأداء الجملة وفي حالة الإعادة يتم استخدام حلية الزغردة، كما اتفق الطلاب على أهمية استخدام حلية اثناء الانتقال للنغمة الأخيرة بالمازورة حيث وتنوعت الخيارات ما بين استخدام حليات الأكياكيتورا أو تقنية الانزلاق، ولكن اختلف بعض الطلاب في استخدام للانتقال للنغمة قبل الأخيرة.



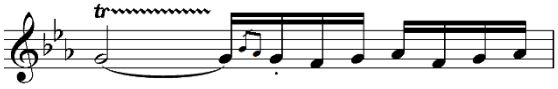
شكل رقم (٢٩)
توضيح لأفكار الطلاب في أداء المازورة الأولى والثانية

المازورة الثالثة الرابعة تنوعت الاستخدامات لحليتي الزغردة العربية مع استخدام الثالثة البيكارية من لزوم مقام النهاوند واللعب على الزخرفة الكروماتية.

شكل رقم (٣٠)
توضيح لأفكار الطلاب في أداء المازورة الثالثة والرابعة

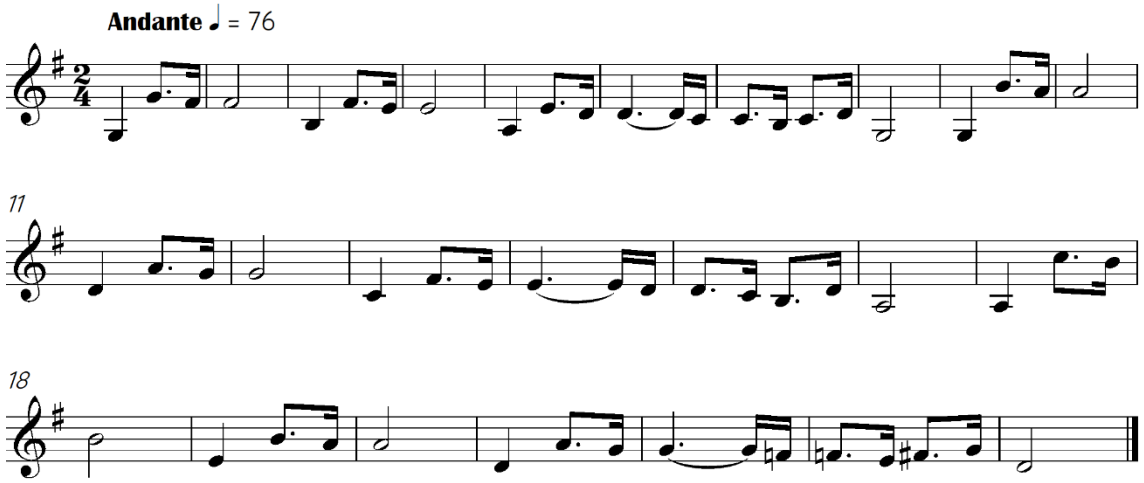
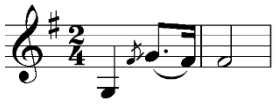
في المازورة الخامسة والسادسة استخدم الطلاب حلية الأكياكيتورا في بداية المازورة بينما في إعادة المقدمة استخدم أحد الطلاب الزخرفة اللحنية على الجزء السلمي.

شكل رقم (٣١)
توضيح لأفكار الطلاب في أداء المازورة الخامسة والسادسة

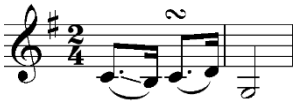
وهي نفس الأسلوب الذي تناول به الشكل السلمي في المازورة السابعة والتاسعة

شكل رقم (٣٢)
توضيح لأفكار الطلاب في أداء المازورة السابعة

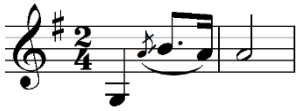
شكل رقم (٣٣)
توضيح لأفكار الطلاب في أداء المازورة التاسعة

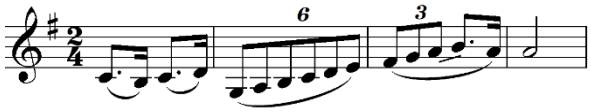
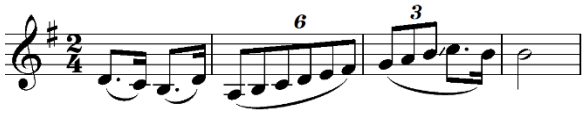
المازورة الثامنة كان على الطلاب ملء النغمة الممتدة بقيمة البلانش وعليه استخدم الطلاب حلية الزغردة، كما استخدم الطلاب حلية الأكياكيتورا في نهاية الزغردة

شكل رقم (٣٤)
توضيح لأفكار الطلاب في أداء المازورة الثامنة

الجلسة الرابعة (رسالة من تحت الماء)

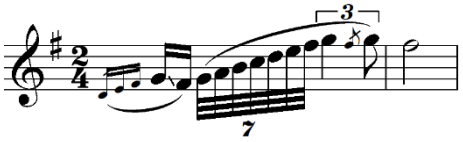
تختلف هذه الجلسة عن الجلسات السابقة في أسلوب التوظيف حيث يوجد صولو للڤيولين بالمقدمة الموسيقية وعليه استغل الباحث الجلسة الرابعة لتوسيع مدارك الطلاب بعرض الأساليب التي استخدمها العازف في أداء العزف المنفرد والأساليب التي تناولت بها الفرقة لذات الجملة.

المازورة الأولى والثانية قامت الفرقة باستخدام الڤيبراتو فقط لملء النغمات الممتدة بينما استخدمت الانزلاق للوصول إلى نغمة الصول بشكل غير مباشر.

شكل رقم (٣٥)
توضيح أسلوب أداء المازورة الأولى والثانية واستخدام تقنية الانزلاق للوصول لنغمة صول

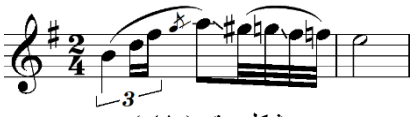
بينما في المازورة السادسة والسابعة استخدمت الفرقة حلية الدوران إلى تقنية الانزلاق لزخرفة الحركة السلمية وهو أحد أساليب توظيف حلية الدوران في الأداء العربي.

شكل رقم (٣٦)
توضيح أسلوب أداء المازورة السادسة والسابعة

المازورة التاسعة والعاشرة تعتبر تصوير للمازورة الأولى والثانية مع الحفاظ على النغمة الأولى وعليه تم تناولها بنفس أسلوب الأداء

شكل رقم (٣٧)
توضيح أسلوب أداء المازورة السادسة والسابعة

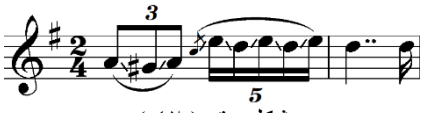
في أحد مواضع التكرار استخدم العازفين رابطاً بين المازورة الرابعة والخامسة وأيضا في المازورة الثامنة والتاسعة بأداء تسلسل سلمي يبدأ من الركوز وحتى أعلى نغمة في الجملة التالية كما تم الانتقال لآخر لأعلى نغمة في التسلسل السلمي عن طريق الانزلاق.

شكل رقم (٣٨)
توضيح الرابط السلمي بين المازورتين الرابعة الخامسة

شكل رقم (٣٩)
توضيح الرابط السلمي بين المازورتين الثامنة والتاسعة

الأداء المنفرد للجملة السابقة هو أداء استعراضي في أوكتاف أعلى من الأداء السابق وتم توضيح الحليات والتقنيات العزفية المستخدمة كما يلي:

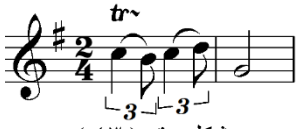
استهل العازف أداء المازورة الأولى والثانية بحلية الأكياكيتورا للوصول إلى نغمة صول انطلاقاً من وتر ري المطلق وسريعا ما انزلق للأسفل مرة أخرى، ثم انطلق بسلم سريع حتى وصل لنغمة صول المستهدفة على بعد أوكتاف من الصول الأولى قبل أن يستقر منها على نغمة فا.

شكل رقم (٤٠)
توضيح الأداء المنفرد للمازورتين الأولى والثانية

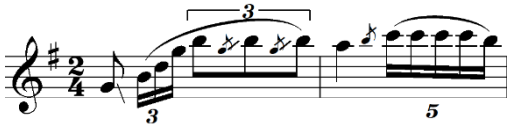
ثم قام العازف بأداء أربيج للوصول إلى درجة لا بينما استخدم تقنية الانزلاق للوصول للدرجة بشكل غير مباشر، تلا ذلك أداء انتقال كروماتي تم خلاله أداء زحزحة بتقنية الانزلاق للوصول إلى درجة مي.

شكل رقم (٤١)
توضيح الأداء المنفرد للمازورتين الثالثة والرابعة

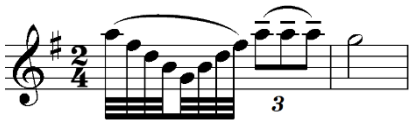
في المازورة الخامسة استخدم العازف المنفرد تقنية الانزلاق بكثرة بينما في الانتقال استخدم تقنية الناقل portamento حتى يتمكن من وصول لنغمة مي في الوضع الثالث ثم استمر بأداء الانزلاق المتذبذب قبل أن يستقر على نغمة رى في المازورة السادسة.

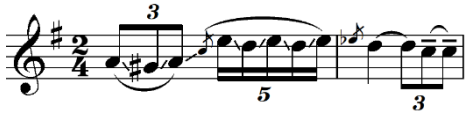


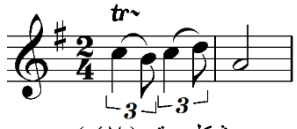
شكل رقم (٤٢)
توضيح الأداء المنفرد للمازورتين الخامسة والسادسة

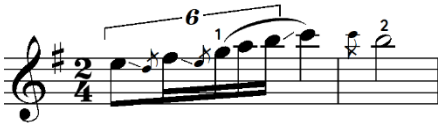
في المازورة السابعة استخدم العازف حلية الزغردة واعتمد الإيقاع غير المنتظم لمجاراة أسلوب أداء الإيقاع المصاحب.

شكل رقم (٤٣)
توضيح الأداء المنفرد للمازورتين السابعة والثامنة

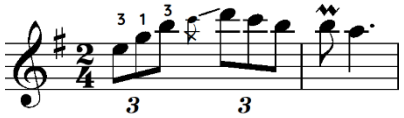
في بداية الفكرة الثانية بدأ العازف في المازورة التاسعة بانزلاق من درجة الصول إلى درجة غير محددة ثم انتقل إلى درجة سي الأعلى بأوكتاف باستخدام أربيچ صول وعند أداء نغمة سي قام بتقسيمها على إيقاع الثلاثي مع التأكيد على السي من خلال تقنية الانزلاق للوصول لدرجة سي بشكل غير مباشر، أما في المازورة العاشرة فانتقل العازف لدرجة دو العليا في إيقاع خماسي ينتهي بخطوة واحدة هبوطا كنغمة انتقالية تمهد للمازورة التالية.

شكل رقم (٤٤)
توضيح الأداء المنفرد للمازورتين التاسعة والعاشرة

في المازورة الحادية عشر استخدم العازف مهارته في أداء أربيچ سريع يبدأ في بالهبوط ثم يعود للصعود حيث ينتهي من حيث بدأ.

شكل رقم (٤٥)
توضيح الأداء المنفرد للمازورتين ١١ و ١٢

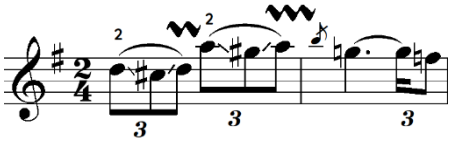
يعتبر الأداء في المازورة الثالثة عشر هو أداء مماثل للأداء في المازورة الخامسة بينما استخدم حلية الأكياكيتورا للانتقال الكروماتي لدرجة ري في المازورة الرابعة عشر

شكل رقم (٤٦)
توضيح الأداء المنفرد للمازورتين ١٣ و ١٤

أيضاً الأداء في المازورة الخامسة عشر تعتبر أداء مماثل للمازورة السابعة مع الفارق في درجة الركوز في المازورة السادسة عشر.

شكل رقم (٤٧)
توضيح الأداء المنفرد للمازورتين ١٣ و ١٤

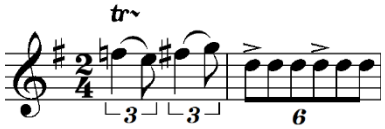
في الفكرة الأخيرة لجملة المقدمة قام العازف بأداء سلم معتمداً على الانزلاقات خطوة هبوطا المتكررة في بدايته حتى وصل لأعلى درجة دو عن طريق الانزلاق الصاعد، قبل أن يستخدم حلية الأكياكيتورا للاستقرار على درجة سي.

شكل رقم (٤٨)
توضيح الأداء المنفرد للمازورتين ١٥ و ١٦

في المازورة السابعة عشر قام العازف بأداء العبارة في الوضع الثالث لأداء الأربيج مع الوصول إلى نغمى رى عن طريق الانزلاق، بينما قام بأداء حلية الزوع mordant على درجة سي قبل الاستقرار على درجة لا في اللحن الأساسي.

شكل رقم (٤٩)
توضيح الأداء المنفرد للمازورتين ١٧ و ١٨

اعمد المازورة التاسعة عشر على الانزلاق المتذبذب هبوطاً ثم صعوداً الفيبراتو المتسع عند الاستقرار في أداء نغمتي رى و لا حيث اعتمد على الدرجات الكروماتية أسفل كل نغمة وكان الأداء كاملاً في الوضع الثالث.



شكل رقم (٥٠)
توضيح الأداء المنفرد للمازورتين ١٩ و ٢٠

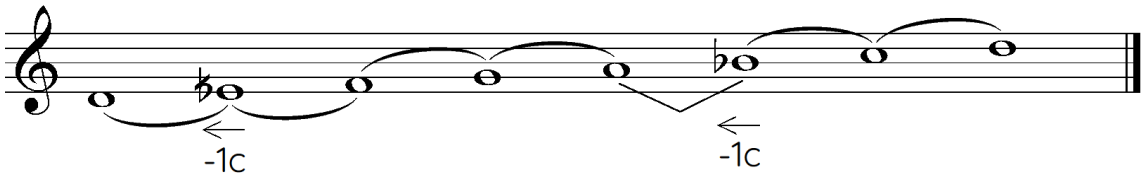
في نهاية الصولو أعاد العازف استخدام نفس الأسلوب الذي أدى به كل من المازورتين السابعة والثالثة عشر ثم استقر على نعمة رى بأسلوب محاكي للإيقاع المصاحب.

شكل رقم (٥١)
توضيح الأداء المنفرد للمازورتين ٢١ و ٢٢

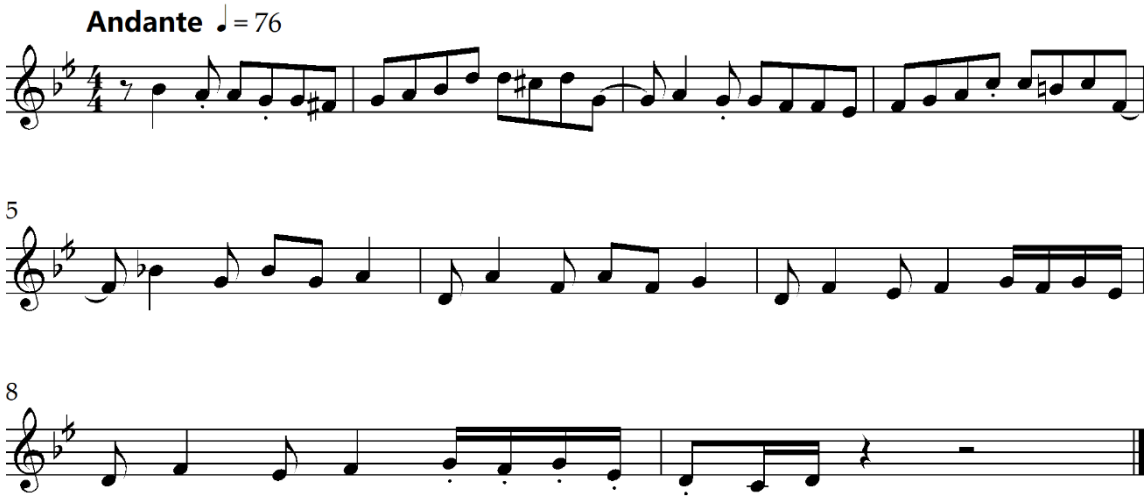
دارت عدة نقاشات بين الباحث والطلاب عن استخدام العازف للانزلاق بأسلوب مبالغ فيه، ولكن أوضح العازف أن الأداء في هذا العزف المنفرد كان يريد أن يعرض الجملة بأسلوب مختلف يستغل فيه العازف الصوت الممتد الصادر عن القوس ما يعطي بروزاً لتقنية الانزلاق بشكل أكبر من باقي آلات الموسيقى العربية الوترية التي تستخدم الريشة، كما أن الأداء كان مهاري أكثر من الأداء الطربي ما يظهر في استخدامات الحليات والسلالم والأربيجات السريعة.

أعطى المعلم للطلاب فرصة للعمل خلال الأسبوع على محاكاة بعض التقنيات العزفية المستخدمة في صولو رسالة من تحت الماء والاستفادة منه ومعاودة النقاش خلال الجلسة التالية.

الجلسة الخامسة (كل دة كان ليه)

بدأت الجلسة بنقاشات واستعراض من بعض الطلاب للمهارات التي قام الطلاب بمحاكاتها من صولو رسالة من تحت الماء مع توضح العازف لبعض الفوارق التي تخص أداء القيبراتو في بعض الأماكن التي تحتاج إلى الاعتماد على الإصبع أكثر من الساعد، ثم طلب الباحث من الطلاب الاستماع وتمييز مواضع العزف التي تحقق مسافة الثلاث أربع تون في المقامات المختلفة.

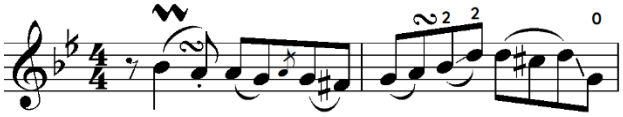


طلب الباحث من الطلاب أداء المقام مع الباحث عدة مرات مع التركيز على إعادة مسافة الثلاث أربع تون عدة مرات للتأكيد على السمع بشكل جيد واستيعاد المسافة مع تعزيز الثقة عن الطالب أثناء الأداء وسط المجموعة، ثم طلب الباحث من الطلاب أداء مقدمة أغنية كل دة كان ليه مع الحفاظ على الأبعاد التي التزموا بها خلال فترة أداء السلم، ولاحظ الباحث سهولة في تقبل الطلاب لبعد الثلاث اربع خاصة مع طبيعة المقدمة الموسيقية التي تعزز لمسافة الأقرب لدرجة الركوز.

الجلسة السادسة:

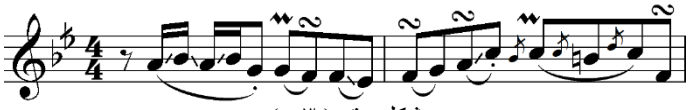
بدأت الجلسة بأداء منفرد لكل طالب لمقدمة كل دة كان ليه مع تقديم بعض الملاحظات لبعض الطلاب التي قد يغير من قيمة مسافة الثلاث أربع تون مع الوقت خلال الأداء، وهو ما يشير إلى حاجة بعض الطلاب للإنصات بشكل أكبر أثناء العزف.

ثم انتقل الباحث للحديث مع الطلاب عن أسلوب الأداء العربي المناسب للمقدمة الموسيقية:

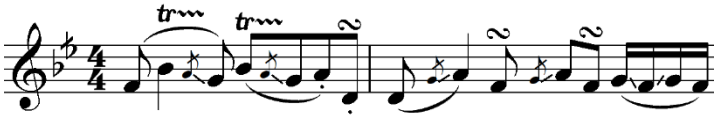
في المازورة الأولى او الثانية وظف الباحث مع الطلاب القيبراتو المتسع على نغمة سي بيمول الأولى قبل أن يحاول بعض الطلاب أداء حليتي الدوران والأكياكيتورا لزخرفة النغمات المتكررة فيما نصح الباحث الطلاب بأن استخدام حلية الدوران في حالة النغمات المتكررة السريعة نسبيا ليست الخيار الأفضل حيث أنها تنتهي على نفس النغمة ما قد يربك العازف، ولكن استخدامها في التسلسل السلمي أو النهايات أو البدايات قد يكون الخيار

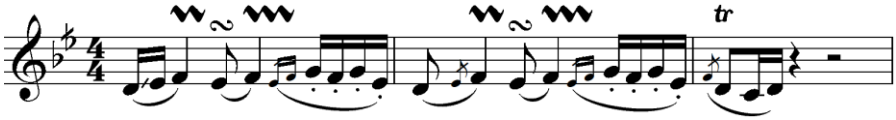
الأفضل كما في المازورة الثانية عزز ذلك احد الطلاب بربط حلية الدوران مع الانزلاق وهو ما أعطى نهاية التسلسل السلمي ليونة ولمعان، وأعطى الفرصة للطلاب للاستقرار على الصول بالانزلاق للوتر الحر.

شكل رقم (٥٢)
توضيح لأفكار الطلاب في أداء المازورة الأولى والثانية

في المازورة الثالثة أوضح الباحث إمكانية أداء الانزلاق المتذبذب بدلا من حلية الڤيبراتو المتسع وهو ما يعطي تنوع، ثم فتح بعض الطلاب النقاش حول استخدام حلية اللزوع mordant وتكررت مشكلة استخدام حلية الدوران، ولكن هنا أوضح الباحث أنه قد تستخدم حلية الدوران بشرط ألا تستقر في النغمة التالية وليس في زمن النغمة الأساسية، كما تم توظيف حلية الدوران في التسلسل السلمي في المازورة الرابعة وانتهى بانزلاق على مسافة ثالثة للوصول إلى إحساس السلم. كما استخدم الطلاب حليات الأكياكيتورا في نهاية الجملة.



شكل رقم (٥٣)
توضيح لأفكار الطلاب في أداء المازورة الثالثة والرابعة

في الجملة التالية كانت العبارة حركية وتمتاز بتعدد القفزات اللحنية لذا كان استخدام حلية الزغردة مناسب في هذا الموضع حيث تم بعد النقاش مع الطلاب الاستقرار على أداء حلية الزغردة متبوعة بحلية الأكياكيتورا لتوجيه نهاية حلية الزغردة للأسفل وضمان انتقال سلسل. وفي نهاية المازورة كانت نغمة رى نغمة رد في الكرار لذا تم استخدام حلية الدوران. أما المازورة التالية فقد وجد اقترح الطلاب بعد عدة تجارب أداء نغمة لا عن طريق حلية الانزلاق وعزز البعض الآخر النغمة التالي لها بحلية الدوران. كما أنهي الطلاب الجملة بالانزلاق المتذبذب تمهيداً لجملة الأخيرة وتعزيزاً للطابع القادم (وجب التنويه أن حلية الانزلاق المتذبذب أتت بعد أداء الطلاب الجملة الأخيرة).

شكل رقم (٥٤)
توضيح لأفكار الطلاب في أداء المازورة الخامسة والسادسة

في الجملة الأخيرة قرر الطلاب اعتمد على الڤيبراتو المتسع لتعزيز الشكل الغنائي العربي وتلا كل ڤيبراتو متسع جمل حركية اعتمدت على الأداء المتقطع لعمل تباين يظهر الڤيبراتو المتسع.

شكل رقم (٥٥)
توضيح لأفكار الطلاب في أداء المازورة السابعة والثامنة

نتائج البحث:

يوضح الجدول التالي دلالة الفروق بين متوسطي رتب درجات المجموعة الضابطة التي لم تخضع لدراسة طرق الأداء العربية والمجموعة التجريبية التي لم خضعت لدراسة طرق الأداء العربية

في التطبيق القبلي لاختبار مدى استعدادهم لدى عينة البحث من طلاب شعبة التربية الموسيقية بكلية التربية النوعية بدمياط.

المجموعات	ن	متوسط الرتب	الانحرا ف المعياري	قيمة "U‘	مستوى المعنوية
المجموعة الضابطة	٥	٦١.٨	١٠.٣٣	٩.٥٠	٠.٦٠
المجموعة التجريبية	٥	٦٤.٠	١٤.٨٣		

حيث يظهر نتائج اختبار "Mann Whitney U" للفرق بين متوسطي رتب درجات المجموعة الضابطة التي لم تخضع لدراسة طرق الأداء العربية والمجموعة التجريبية التي لم خضعت لدراسة طرق الأداء العربية في التطبيق القبلي لاختبار أداء دارسي لآلة الڤيولين لاختبار مدى استعدادهم ووعيهم بأداء المؤلفات العربية بأسلوب سليم لدى عينة البحث من طلاب شعبة التربية الموسيقية بكلية التربية النوعية بدمياط حيث بلغت قيمة "U" (٩.٥٠) ومستوى المعنوية (٠.٦٠)، مما يدل على عدم وجود فرق دال إحصائياً بين المجموعتين مما يعنى تكافؤ المجموعتين.

يوضح الجدول التالي دلالة الفروق بين متوسطي رتب درجات المجموعة الضابطة التي لم تخضع لدراسة طرق الأداء العربية والمجموعة التجريبية التي لم خضعت لدراسة طرق الأداء العربية في التطبيق البعدي لاختبار قدرة دارسي لآلة الڤيولين على توظيف تقنيات الأداء العربي واستخدام المقامات العربية بشكل سليم لدى عينة البحث من طلاب شعبة التربية الموسيقية بكلية التربية النوعية بدمياط.

المجموعات	ن	متوسط الرتب	الانحرا ف المعياري	قيمة "Z"	مستوى المعنوية
المجموعة الضابطة	٥	٦٠.٠	١٤.٥٨	٢.٦٥	٠.٠٣
المجموعة التجريبية	٥	٨٠.٢	٨.٨٤		

حيث يظهر نتائج اختبار "Mann Whitney U" للفرق بين متوسطي رتب درجات المجموعة الضابطة التي لم تخضع لدراسة طرق الأداء العربية والمجموعة التجريبية التي لم خضعت لدراسة طرق الأداء العربية في التطبيق البعدي لاختبار قدرة دارسي لآلة الڤيولين على توظيف تقنيات الأداء العربي واستخدام المقامات العربية بشكل سليم لدى عينة البحث من طلاب شعبة التربية الموسيقية بكلية التربية النوعية بدمياط حيث بلغت قيمة "Z" (٢.٦٥) ومستوى المعنوية (٠.٠٣)، مما يدل على وجود فرق دال إحصائياً بين المجموعتين لصالح المجموعة التجريبية.

يوضح الجدول التالي دلالة الفروق بين متوسطي رتب درجات التطبيق القبلي والتطبيق البعدي للمجموعة التجريبية التي لم خضعت لدراسة طرق الأداء العربية في اختبار قدرة دارسي لآلة الڤيولين على توظيف تقنيات الأداء العربي واستخدام المقامات العربية بشكل سليم لدى عينة البحث من طلاب شعبة التربية الموسيقية بكلية التربية النوعية بدمياط.

	ن	متوسط الرتب	مجموع الرتب	قيمة "Z"	مستوى المعنوية
الرتب السالبة	٠	٠	٠	٢.٦٥	٠.٠٣
الرتب الموجبة	٥	٨٠.٢	٨.٨٤		
المتعادلة	٠				
المجموع	٥				

يوضح نتائج اختبار "Wilcoxon" للفرق بين متوسطي رتب درجات التطبيق القبلي والتطبيق البعدي للمجموعة الضابطة والتي درست بالطريقة التقليدية في اختبار قدرة دارسي لآلة الڤيولين على توظيف تقنيات الأداء العربي واستخدام المقامات العربية بشكل سليم لدى طلاب شعبة التربية الموسيقية بكلية التربية النوعية بدمياط حيث بلغت قيمة "Z" (٣.٦٥) ومستوى المعنوية (٠.٠٣)، مما يدل على وجود فرق دال إحصائياً بين التطبيقين لصالح التطبيق البعدي.

تحليل نتائج البحث:

وجد الباحث أن تعليم توظيف تقنيات الأداء العربي على آلة الڤيولين أدى إلى:

١. تعزيز مهارات دراسي آلة الڤيولين العرب في ضوء الحفاظ على هوية العازف العربي.
٢. توسيع مدارك الطلاب من خلال المناقشات التي تمنح الطالب الجودة في اختيار المهارات والتقنيات الأنسب لتحسين التجربة الأدائية.
٣. هناك أساليب مختلفة لأداء بعض التقنيات العزفية المستخدمة في الموسيقى الغربية تميز موسيقانا العربية، كتقنية الزغردة والدوران، وغيرها.

التوصيات المقترحة:

١. ضرورة إعداد برامج دراسية تسعى إلى تحسين مهارات الطلاب العزفية والذهنية وعدم الاكتفاء بتمارين التكنيكية الغربية.
٢. ضرورة تقديم الدعم للطلاب لأداء المقامات العربية بشكل سليم وعدم اختلاط المقامات العربية مع ما يقابلها في التدوين الورقي.
٣. استغلال الأداء الجماعي لتعزيز السمع ودعم الطلاب وتشجيع الطلاب على خوض تجربة موسيقية متكاملة سيساعد الطالب على زيادة سرعة التقدم في الأداء الموسيقي واكتساب الكثير من تجارب العازفين المحيطين.

- **مراجع البحث:**

أولاً: المراجع العربية:

١. آيه حمدي ابراهيم رضوان ، "توظيف بعض من ألحان الرحبانية لتعليم آلة الفيولينة"، مجلة علوم وفنون الموسيقى المجلد ٢٠٢٢، كلية التربية الموسيقية، القاهرة، يوليو ٢٠٢٢

٢. شيماء عبد الحكيم جمال ، "توظيف بعض من ألحان الرحبانية لتعليم آلة الفيولينة"، مجلة علوم وفنون الموسيقى المجلد ٥٠ ، كلية التربية الموسيقية، القاهرة، يوليو ٢٠٢٣

ثانياً: المراجع الأجنبية:

٣. موسيقانا Project. (2014). Web page. Edward Said National Conservatory of Music – Birzeit University and Beit Al-Music Institute - Shefa-Amr. Supported by the European Union. .Available online at http://www.musiqana.net/category.aspx?catid=9

٤. هشام عزت عقل، "تدريبات مستمدة من لونجا نهاوند (النيل القديم) لعبده داغر لتحسين الأداء العربي على آلة التشيللو"، مجلة علوم وفنون الموسيقى المجلد ٣٩، كلية التربية الموسيقية، القاهرة، يونيو ٢٠١٨

5. Silverman, M. (2007). Musical interpretation: Philosophical and practical issues. International Journal of Music Education, 25, 101. DOI: 10.1177/0255761407079950. Published by Sage Publications on behalf of the International Society for Music Education (ISME). Available online at http://ijm.sagepub.com/cgi/content/abstract/25/2/101.
6. Holmgren, C. (2020). The conditions for learning musical interpretation in one-to-one piano tuition in higher music education. Nordic Research in Music Education, 1(1). https://doi.org/ISSN2703-8041

مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا (بحوث علمية وتطبيقية)
Journal of Specific Education and Technology (Scientific and Applied Research)

A Proposed Method for Teaching the Application of Arabic Performance Techniques on the Violin

Mohamed Nasser Ibrahim El Ezabi
Lecturer of Performance
Faculty of Specific Education، Dept. of music Education، Damietta University، Egypt.
M_elezabi@du.edu.eg

Abstract:

Given the scarcity of attempts by violin pioneers and educators to teach Arabic performance styles, the educational curricula for the violin face a significant gap. These curricula heavily focus on Western styles, neglecting the techniques of Arabic performance. This gap highlights the challenges faced by students and performers interested in playing Arabic compositions on the violin. Hence, there is a pressing need for detailed studies that explain and simplify these performance techniques to facilitate their learning and application.

This study aims to bridge this significant gap by promoting Arabic cultural identity through teaching violinists the techniques of Arabic performance, thereby helping to transmit the aesthetics of Arabic music to future generations. The research focuses on examining the key playing techniques used in Arabic music and how to apply them on the violin in a gradual manner that meets the needs of students and performers who wish to learn Arabic performance.

The study examines a sample of 20th-century Arabic music themes and seeks to enhance Arabic performance through the analysis and study of various performance styles. Additionally, it provides a set of exercises and techniques for both the right and left hands, such as the Gliss/Slide technique and Vibrato, to develop the playing skills of students and performers. The study also explains how to appropriately use these techniques in Arabic performance on the violin. Furthermore, it aims to clarify how to correctly perform Arabic Modes on the violin.

Keywords: *Arabic Violin Techniques ، Arabic Cultural Identity ، Arabic Performance Techniques ، Eastern Maqamat*