الاستفادة من أسلوب محمد عبدالوهاب في أداء موال "اللي انكتب عالجبين" لتعليم بعض حليات الغناء العربي

محمد زهدي الطشلي*
وائل حنَّا حداد
نضال أحمد عبيدات

ملخص

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف إلى الحليات التي استخدمها محمد عبد الوهاب في موَّال "اللي انكتب عالجبين"، من خلال كتابتها على المدونة الموسيقية للموَّال، كما سعت الدراسة إلى ابتكار مجموعة من التمارين التقنية للتغلب على صعوبة أداء تلك الحليات والاستفادة منها في الغناء العربي، وقد استنبط الباحثون هذه التمارين من ذات الموَّال، وقد اتبع الباحثون المنهج التطويري في دراستهم، وقد تمكن الباحثون في ختام هذه الدراسة من استنباط سبعة تمارين غنائية يتم أداؤها باستخدام أحرف المد (الألف والواو والياء)، موضحين الاهداف العامة والخاصة لهذه التمارين، وقد كان الهدف الرئيسي منها تطوير قدرات المؤدي في أداء الحليات والقفزات النغمية واللحنية ضمن أبعاد مقام بياتي على درجة العشيران.

الكلمات الدالة: الموَّال، الحليات والزخارف اللحنية، تمارين تقنية، الغناء العربي.

* قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك.

تاريخ تقديم البحث:1 /2017/5 م. تاريخ قبول البحث: 23/ 2018/7 م.

© جميع حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية، 2019 م.

Using Mohamed Abdel Wahab's Style in Performing "Ill-Li Enkatab Al-Jibeen" Mawal to teach some Arabic Singing Ornaments

Mohammed Zuhdi Al-Tashli

Wael Hanna Hadad

Nidal Ahmeed Obaidat

Abstract

This study aimed at identifying the ornaments used by Mohamed Abdel Wahab in his Mawal "Ill-Li Enkteb Al- Jibeen" through writing it on the musical score. The study also sought to devise a series of technical exercises to overcome the difficulty of performing these ornaments and making use of them in Arabic singing. In this study, researchers were able to devise seven lyrical exercises performed using the letters (Alef, waw, and Ya'), explaining the general and specific objectives of these exercises. The main aim is to develop the abilities of the singer in the performance of ornaments and tonal jumps within the intervals of the Bayati mode on Ashiran.

Keywords: Mawal, Melodic ornaments, Technical exercises, Arabic singing.

المقدمة:

الغناء العربي فن متنوع الألوان ومتعدد الأساليب، له ملامح وتقاليد اكتسبها عبر تاريخه الممتد في جذور التاريخ، وهي تتطبع في المؤدي كجزء أصيل من موهبته وقدرته الفنية، التي تنعكس للمستمع من خلال قدرة وفهم المؤدي للأسرار التقنية لصناعة فن الغناء، والتي تقوم على إضافة بعض الحليات والزخارف للحن الأصلي بهدف زيادة الإحساس بالكلمة المغنَّاة مع اللحن، أو رؤية جديدة لأسلوب الأداء، أو ارتجال بعض الأجزاء والخروج أحياناً عن الخط اللحني المكتوب؛ ومن أشهر الصيغ الغنائية العربية التي تعتمد على الارتجال واستخدام الحليات والزخارف اللحنية "الموَّال"، حيث يعتمد في أدائه على إظهار قدرة المغني في استعراض خبراته في فلسفة الموسيقى العربية، كما يسعى إلى إظهار امكانياته في نواحي التطريب والقدرة على الابتكار والارتجال، والتجول بين مختلف المقامات الموسيقية العربية ويتناول الموال في موضوعاته جميع المناسبات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والوطنية، وفيه ما ينتقد العيوب الاخلاقية في المجتمع، ويمكن أن يكون على هيئة قصة شعبية أو جزء من سيرة ملحمية، وعادة ما يُصاحَب الموال ببعض الآلات الموسيقية العربية (Hijazi, 1999, P.29).

وفي صدد الحديث عن الموّال واعتماده على الارتجال، نجد كافة المؤدين لهذا القالب الغنائي يعتمدون في أدائهم على استخدام الزخارف اللحنية (Ornaments)، والتي تُعد ظاهرة فنية بالغة الأهمية، فهي المجال الرئيس الذي يمارس فيه المؤدي كل مهاراته معتمداً على المخزون الموسيقي الذي يحفظه في ذاكرته، من أجل إضفاء لمسة ذاتية دائمة التغير على العمل الموسيقي؛ ومن هنا نجد أن الزخارف تمثل الاندماج التام بين الحرية الفردية والعُرف الموسيقي، وبين الابتكار التلقائي والارتباط بالقالب الغنائي، ولا شك أن انتقال الموسيقى العربية بالتواتر الشفهي كان عنصراً مساهماً في تطوير القدرات الارتجالية للمؤدي.

مشكلة الدراسة:

لاحظ الباحثون من خلال اهتمامهم بالغناء العربي، أن هنالك ارتباكاً واضحاً في أداء الكثير من المغنين للحليات والزخارف اللحنية (العُرَبْ)، نتيجة افتقار الكثير منهم للتقنية اللازمة لأداء هذه الحليات، بالإضافة إلى عدم وجود مناهج أو طرق خاصة بتعليمها تعتمد بشكل كبير على قدرات

المغني وخبرته في هذا المجال، الأمر الذي دعا الباحثين لابتكار عدد من التمارين التقنية مستوحاة من الحليات التي استخدمها محمد عبدالوهاب في موال "اللي انكتب عالجبين"، وذلك بهدف اتقان هذه الحليات، والتغلب على صعوبة أدائها في الغناء العربي.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى:

1. التعرُّف على الحليات التي استخدمها محمد عبد الوهاب في موال "اللي انكتب عالجبين"، من خلال كتابتها على المدونة الموسيقية الخاصة بالموَّال.
2. ابتكار مجموعة من التمارين التقنية للتغلب على صعوبة أداء الحليات التي استخدمها محمد عبدالوهاب في موال "اللي انكتب عالجبين"، حتى يتمكن المؤدين من توظيفها في الغناء العربي بشكل عام.
3. الوصول إلى أسلوب مقترح لتطوير أداء الحليات في الغناء العربي.

أهمية البحث:

من خلال تحقيق الأهداف السابقة يُبرز هذا البحث الدور الهام للحليات والزخارف اللحنية في الغناء العربي، كوسيلة من وسائل التلوين الصوتي الذي تشتهر به الموسيقى العربية، كمت تأتي أهمية هذا البحث من خلال ما يقدمه من تمارين تقنية تساعد المؤدين على أداء تلك الزّخارف والحليات بطريقة أكاديمية مدروسة.

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج التطويري: وهو الأسلوب أو الطريقة المتبعة لدراسة ظاهرة معينة والبحث عن حلول من أجل الخروج بنواتج فعالة لاستخدامها في التدريس، كالوصول لمواد تسهل عمليات التعليم، وهذا النوع من المناهج يكون في العادة مستفيض من حيث أهدافه، والأشخاص العاملون فيه، والزمن الذي يحتاج لإتمامه (Bakhty, 2015, P.3).

حدود البحث:

الحليات والزخارف اللحنية التي استخدمها محمد عبدالوهاب في موال "اللي أنكتب عالجبين".

مصطلحات البحث:

العُرَبْ: هي الذبذبات الصوتية في الصوت البشري، والتي يمكن اصدارها من الحنجرة، وهي التي تصنع التطريب وتمكِّن المغني من أداء القفلة للألحان (Abed Elkhaleq, 1984, P.82).

إشارات الزينة أو الزخرفة (Ornaments): هي إشارات ورموز تستخدم في التدوين الموسيقي، لغرض زخرفة اللحن ووضعه في إطار جميل وخلاب (Al-Hifni, 1983, P.105)، والزخرفة هي ما يجمِّل اللحن من ابتكار في الأداء بهدف اضفاء روحاً متجددة تؤدي إلى إثراء النسيج الموسيقي (Tayseer, 2016, P.2005).

الإطار النظري:

الدراسات السابقة

الدراسة الأولى: أجرى (Tayseer, 2016) دراسة بعنوان: "طريقة مقترحة لتدريس الغناء العربي الارتجالي"، هدفت للتوصل إلى طريقة مقترحة لتدريس الغناء العربي الارتجالي في المؤسسات الأكاديمية الموسيقية، وقد اعتمدت طريقة الباحث المقترحة على نماذج من الأداء الارتجالي من ابتكار الباحث باستخدام مقاطع لفظية معروفة في هذا المجال في غالبية الدول العربية وهي "يا ليل، يا عين"، وقد كان من أبرز نتائج الدراسة أن الارتجال يمكن إدراجه ضمن مقرر دراسي يعتمد على الأسلوب العلمي، وأنه من الضروري توضيح جميع التفاصيل الهيكلية والداخلية لعملية الارتجال أثناء التدريس.

تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول مبدأ عملية أداء الارتجال الغنائي ومن ضمنها الموال، والتي تحتاج إلى مستوى متقدم في الأداء، في حين أن البحث الراهن اهتم في أداء الحليات والزخارف اللحنية، وقد استفاد الباحثون من هذه الدراسة في توضيح طريقة تناول الباحث للتمارين المبتكرة لتعليم الغناء الارتجالي.

الدراسة الثانية: أجرى (Tayseer, 2016) دراسة بعنوان: "أسلوب مقترح لرفع مستوى أداء الطالب في مادة الغناء العربي"، هدفت إلى الوصول لأسلوب ممنهج مقترح لتطوير أداء الطالب في مادة الغناء العربي في المؤسسات الموسيقية، ومن أجل تحقيق هدف الدراسة قام الباحث باختيار ثلاثة أعمال غنائية هي: (فوق النخل، رسالة من تحت الماء، يا مسافر وحدك)، والتي من خلالها تمكن من استنباط بعض المهارات الغنائية مثل: تثبيت الدرجات الصوتية، أداء الفبراتو، أداء الزحلقة...الخ، كما اقترح أسلوب لرفع مستوى أدائها.

تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول مبدأ رفع مستوى كفاءة المؤدي للغناء العربي، ولكنها تناولت العديد من تقنيات الغناء بشكل عام، في حين أن البحث الراهن اهتم في أداء الحليات والزخارف اللحنية فقط، وقد استفاد الباحثون من هذه الدراسة في توضيح بعض المصطلحات الخاصة بالغناء العربي.

الدراسة الثالثة: أجرت (Hijazi, 1999) دراسة بعنوان: "الموال بين التلحين والارتجال في النصف الأول من القرن العشرين، دراسة تحليلية"، هدفت إلى البحث في خصائص وأسلوب أداء الموال، والأسس الفنية التي يُبنى عليها، مستخدمتاً في ذلك المنهج التحليلي، وقد تناولت الباحثة في دراستها نشأة وتطور الموال عبر التاريخ، مبينةً الفرق بين الموال الملحن والموال المرتجل، وأشهر المطربين الذين أبدعوا في غناء كلا النوعين، وقد بينت الباحثة في نتائج دراستها الفرق بين الارتجال المُلَحَّن والارتجال المُحَضَّر.

تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول إحدى الصيغ الغنائية العربية وهي الموال، ولكنها تختلف في الهدف؛ إذ ركزت هذه الدراسة على تحليل بعض المواويل للوصول إلى خصائص وأسلوب أداء الموال، بينما يهدف البحث الراهن إلى تعليم الحليات والزخارف اللحنية العربية، وقد استفاد الباحثون من هذه الدراسة بعض المعلومات التاريخية عن الموال.

الدراسة الرابعة: أجرى (Timmers & Ashley, 2007) دراسة بعنوان: "الزخرفة العاطفية في أداء سوناتا هاندل"، هدفت إلى معرفة العلاقة بين الزخرفة والعاطفة متبعة المنهج التجريبي، حيث تم زخرفة ثلاثة ألحان من قبل عازف كمان متخصص للتعبير عن أربعة مشاعر (السعادة، الحزن، الحب، والغضب)، وقد بينت الدراسة أواع الزخارف وخصائصها، ودرجة تعقيد هذه الزخارف

باختلاف العاطفة، وقد تم اختبار هذه التجربة من خلال السماع ومدى تأثيره على المتلقين، وقد كان من أبرز نتائج الدراسة ملاحظة أن هنالك بعض الارتباطات القوية بين خصائص الزخارف ونشاط العواطف، إذ أن كثافة الحلية والتعقيد ترتبط بشكل إيجابي بالنشاط، كما أظهرت أن هنالك علاقة متبادلة بين نشاط العواطف واستخدام التريلات والأداء التتابعي، حيث استخدم عازف الكمان أكثر التريلات في ظروف العاطفة الإيجابية.

تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول الزخارف اللحنية في الموسيقا الغربية، ولكنها تختلف في الهدف؛ إذ ركزت هذه الدراسة على العلاقة بين الزخارف اللحنية والانفعالات، بينما يهدف البحث الراهن إلى تعليم الحليات والزخارف اللحنية العربية، وقد استفاد الباحثون من هذه الدراسة في بعض المعلومات عن الزخارف بشكل عام.

الحليات الغنائية العربية:

تعتبر الحليات الغنائية عنصراً هاماً وثابتاً في كل تقاليد الموسيقى العربية، إذ أنها تخضع دائماً لاجتهاد المؤدي ومستواه التقني، وهي ملازمة للأداء الموسيقي عزفاً وغناء ولا تنفصل عنه (Quraiaa, 2007)، فالعمل الموسيقي العربي يشترك المؤلف والمؤدي معاً في إخراجه، فالمؤلف يخلق إطاراً عاماً للموسيقى، بينما يتولى المؤدي مهمة بث الروح في هذا الإطار وإضافة التفاصيل المبتكرة إليه؛ وذلك من خلال زخرفة اللحن بالحليات التي يبتكرها أثناء الأداء، وهذه الحليات ليست حديثة العهد في الغناء العربي، إنما جاءت ضمن الأسس الفنية لمدرسة زرياب الفنية الذي وثَّقَها الحفني في كتابة "زرياب موسيقار الأندلس" (Al-Hifni, WD. P. 111)، وهي كما يلي:

1. قراءة الشعر بمصاحبة الدف فقط.
2. غناء اللحن بصورة بسيطة دون حليات وزخارف لحنية.
3. بعد النقطتين السابقتين يكون المغني قد أصبح متمكناً من أداء اللحن والكلمات، عندئذٍ يبدأ في تَعَلُّم مواضع الحليات والزخارف التي يرى أنها تضفي على العمل الغنائي رونقاً جميلاً.

أهمية الحليات الغنائية:

تعتبر الحليات والابتكار الزخرفي من أهم تقنيات الغناء العربي، فعلى المغني تجميل اللحن من خلال ابتكار تفاصيل زخرفية تضفي على الأداء روحاً متجددة تؤدي إلى إثراء النسيج الموسيقي

للقالب الغنائي، وبالتالي تعتبر الحليات والزخارف اللحنية مجالاً للمغني لإطلاق مهاراته وخياله (Radi, 1986, P.92)، ولذلك تكمن أهمية هذه الحليات والزخارف اللحنية فيما يلي (Haddad, 2016, P.8):

1. تمثل الحليات والزخارف اللحنية المرتجلة مصدراً من أهم مصادر المتعة الفنية للمستمع.
2. للحليات والزخارف اللحنية دورٌ هامٌ في تشكيل القفلات اللحنية، من خلال خلق إحساس واضح من التوتر اللحني يعقبه شعور بالارتياح.
3. تقوم الحليات والزخارف اللحنية بمهمة تجسيم اللحن وتنميقه.
4. تقوم الحليات والزخارف اللحنية ببث روحٍ متجددة في كل مرة تُعزف أو تُؤدَّى فيها.
5. من خلال الحليات والزخارف اللحنية يستطيع المؤدي إقناع المستمعين بتقنياته الصوتية وخياله الواسع.

المَـــــوَّال:

كلمة موال مأخوذة من فعل (ولَّى) ومنها المولى أي السيد، والموَّال جمعها مواويل وموَّالات وموَّليَّات، ويرى العديد من الموسيقيين القدماء أن الموَّال محرَّف عن المواليا، والمولى في اللغة يطلق بمعنى النصرة والمحبة للسيد أو المالك، كذلك سُمِّي بهذا الاسم لِمُوَالاة بعض قوافيه بعضاً، وقيل أن أول من نطق به كان مولى بني برمك، كما قيل أنهم كانوا عندما يغنون هذا اللون ينهونه بصوت مع الترنيم "يا مواليَّا" إشارة إلى سادتهم (Alqurayshi, 1976, P.40).

ترجع نشأة الموَّال في الموسيقى العربية إلى الإبداع في الارتجال الفوري، ويعود ذلك إلى طقوس وتقاليد الدين الإسلامي الحنيف، والمتمثلة في التلاوة وتجويد القرآن الكريم والآذان والمدائح النبوية، كما هي أيضاً في الطقوس الدينية المسيحية التي تتمثل فيما يؤدِّي المرتِّل في الكنيسة، حيث يقوم أداء تلك الطقوس على ما يضيف المؤدي من الحليات والزخارف اللحنية المتنوعة أثناء أدائه، ومن هذا المنهل الديني للإبداع في الموسيقى العربية، ظهر الموال الذي يعتمد في أدائه على الارتجال الفوري والتلقائي، وهو بمثابة إطار لتأكيد جوهر الإبداع في الأداء المتنوع والمتجدد (Alqawali, 1975, P.36).

والمواليًا (المؤّال) من الفنون الشعرية السبعة التي جمعها الشاعر البدر الزيتوني المصري في مواليا، يمتدح بها قاضي القضاة بدر الدين محمود العيني، فيقول: (Alqurayshi, 1976, P.54).

قَوماً لدوبيت قاضي قد زجل شيني بكان وكان امتدح بين الورى زيني
وأنقل موشح مواليًا بلا مينِ فأبحُر الشعر مجراها من العيني

لقد اكتسب المؤّال شعبية وجماهيرية كبيرة وشاع في كافة أقطار الوطن العربي كقالب موسيقي قائم بذاته أو كجزء من القوالب الموسيقية الأخرى، قد يسبقها أو يتوسطها وفي بعض الحالات يليها، والمؤّال من الصيغ الغنائية التي تُؤدَّى فردياً، ويعتمد شكله البنائي على مقدرة المؤدي في الإبداع والابتكار، فيستعرض فيه إمكانياته الصوتية وبراعته في التنقل بين المقامات المختلفة بذوق سليم، لذلك فهو يحتاج إلى مؤدٍ ذو خبرة كبيرة في مجال الغناء.

نبذة عن محمد عبد الوهاب (1910 – 1991):

يعتبر محمد عبد الوهاب من أشهر الموسيقيين في العالم العربي في القرن العشرين، حيث عاش معظم الأحداث الفنية في ذلك القرن، وقد بدأ حياته الفنية مقلداً ومحاكياً للأساليب المختلفة للموسيقى والغناء التي كانت سائدة آنذاك، إلى أن أصبحت له شخصيتهُ الفنية المستقلة في التلحين والغناء، والتي ميزته عن جيله من الفنانين الذين عاصروه. لقد مَثَّل عبد الوهاب بألحانه وغنائه عصراً مزدهراً في الموسيقى العربية، حيث لحَّن العديد من المقطوعات الموسيقية في عدد من القوالب الموسيقية الآلية العربية، كما غنَّى جميع قوالب الغناء العربي، واستوعبها وحفظها في ذاكرته، كما أطلع على موسيقى العالم الأوروبي ودرسها وفهم قواعدها على يد أساتذتها في مصر، إلى جانب حفظه وترتيله وتجويده للقرآن الكريم، ودراسته للأدب والشعر على يد رواد هذا الفن في مصر، مما اكسبه رصيداً فنياً وثقافياً متنوعاً شاملاً لكل جوانب الفن والأدب، الأمر الذي جعله ظاهرة فنية جمعت بين الأصالة والمعاصرة (Tawfiq, 2002, P.154).

عبد الوهاب والموَّال

أجاد عبد الوهاب في صيغة الموَّال، حتى قيل إن الموال مرحلة وهابية بلغت غايتها في العشرينيات وانتهت في منتصف الثلاثينيات من القرن الماضي، فقد أبدع عبد الوهاب في صياغة العديد من المواويل المتميزة، والتي تعتبر علامة في تراث الموسيقى العربية، وقد تعامل خلال مسيرته الفنية مع شكلين من الموَّال: الموال المستقل مثل موال "سبع سواقي" عام 1933، والموال الموجود ضمن الأغنية مثل موال "أنا من ضيع في الأوهام" في قصيدة "الجندول" عام 1941 .(Hijazi, 1999, P.75)

من المعروف أن الموال نشأ كأحد الصيغ الغنائية العربية التي تُبنى على الخيال والارتجال الفوري، لكن عبد الوهاب لعب دوراً كبيراً وهاماً في تثبيت الموال المرتبط بلحن معين (الموال الملحن)، وذلك من خلال حرصه على تحقيق أعلى درجات الإتقان، من أجل إتاحة الفرصة للعديد من المطربين – الذين لا يجيدون الارتجال – أداء هذا القالب الغنائي الذي يعتبر من أقرب الصيغ الغنائية للجمهور.

الإطار التطبيقي:

لقد اختار الباحثون موال محمد عبدالوهاب "اللي انكتب عالجبين" في مقام البياتي على درجة العشيران كعينة للدراسة، لما اشتمل عليه من استخدام للعديد من الحليات والزخارف الغنائية المدروسة، وكذلك استخدام القفزات اللحنية والانتقالات المقامية المتعددة، الأمر الذي دعا الباحثين إلى استنباط تمارين تقنية مستوحاة من هذا الموال، بهدف التغلب على صعوبة أداء الحليات المستخدمة فيه، وقد اشتمل هذا الإطار على:

1. المدونة الموسيقية للموال، موضحاً عليها الحليات.
2. الأهداف العامة للتمارين.
3. التمارين المبتكرة لكل حلية غنائية، يلي كل منها تعليق الباحثين والأهداف الخاصة بكل تمرين.

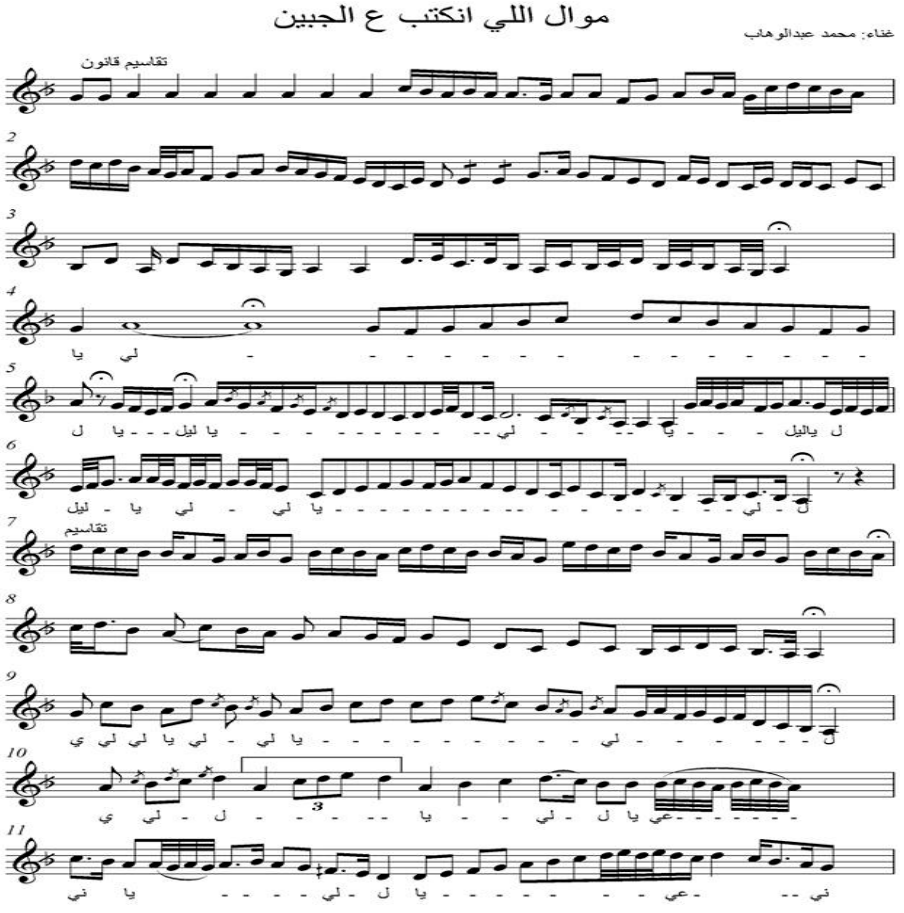
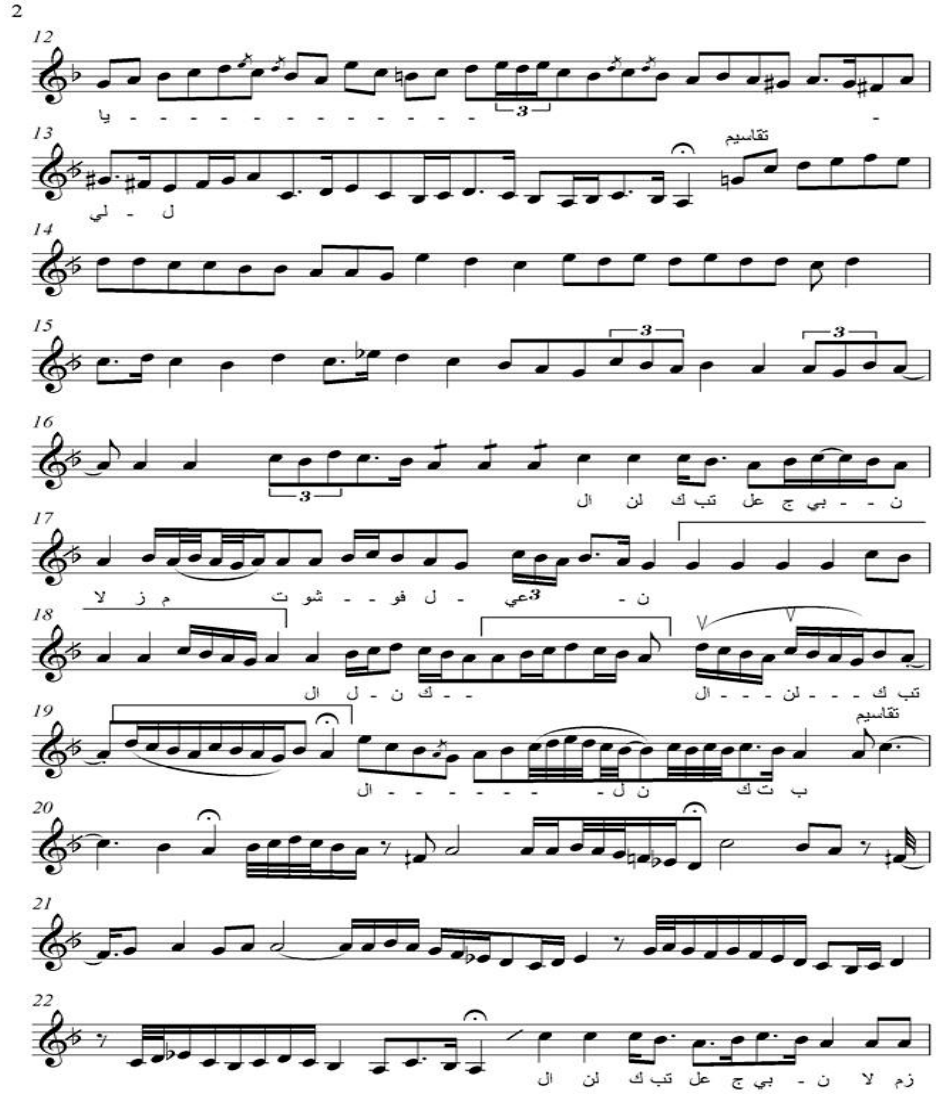
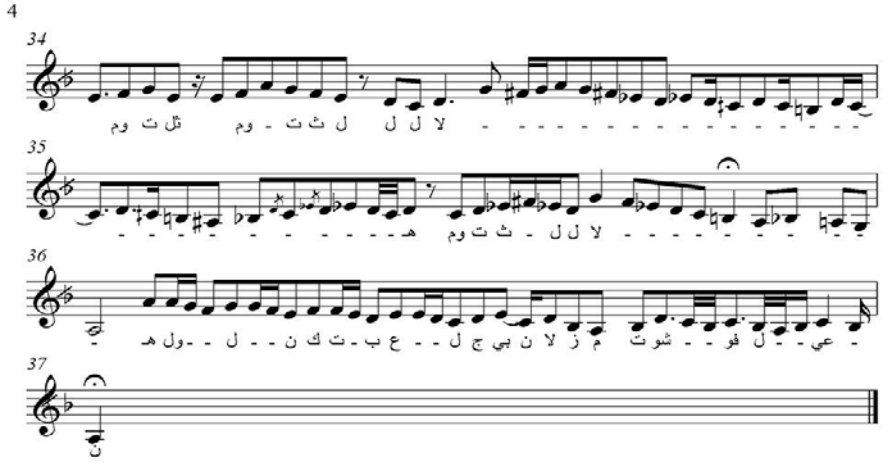
موال اللي انكتب عالجبين

كلمات: ابراهيم عبدالله ألحان وأداء: محمد عبدالوهاب سنة الإنتاج: 1927م

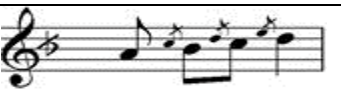
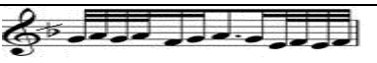
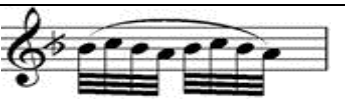
اللِّـــي إنكَتَـــبْ عَـــالجِبِينْ لاَزِمْ تِشُـــوفه العِـــينْ

وَعْـــدَكْ ومَكْتُوبَـــكْ يَـــا قَلْبِـــي كَـــانْ مِخَبِّيْـــه فِـــينْ

إنْ كَـــانْ كِـــدَا قِسْـــمِتَكْ بَخْتَـــكْ أجِيْبُـــه مْنِـــيْنْ

سَـــــلِّمْ أُمُـــــورَكْ يَـــــا قَلْبِـــــي وامْتِثِـــــلْ لله

2
12
يا
13
تقاسيم
لي
14
15
16
ن بي ج عل تب ك لن ال
17
م ز لا
شو ت
ل فو
عي
ن
18
تب ك لن ال
ك ن ل ال
19
تقاسيم
ب ت ك
ن ل
ال
20
21
22
زم لا ن بي ج عل تب ك لن ال

مدونة موسيقية رقم (1)

الحليات المستخدمة في موَّال "اللي انكتب عالجبين"

الرقم	الحلية المستخدمة	رقم المازورة
.1		الموازير 5، 9، 10، 12، 28، 35
.2		نهاية المازورة رقم 5
.3		نهاية المازورة رقم 10
.4		المازورة رقم 23
.5		المازورة رقم 26

الأهداف العامة للتمارين المبتكرة:

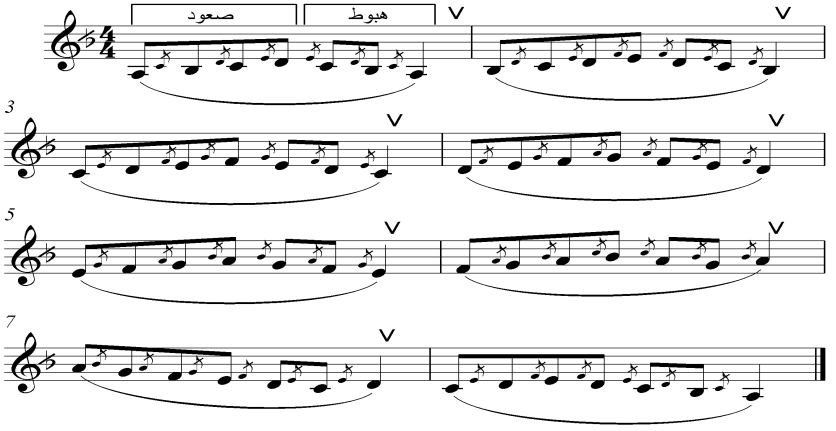
تسعى التمارين التي قام الباحثون بابتكارها في هذا البحث إلى تحقيق ما يلي:

1. أن يدرك المؤدي الشكل البنائي للحليات الغنائية العربية التي وردت في الموال وتمييزها عن اللحن الأساس للموال.
2. تطوير قدرات المؤدي على أداء الحليات الغنائية والزخارف اللحنية العربية بشكل منظم ومدروس.
3. تطوير قدرة المؤدي على الغناء المتصل والمنفصل، والذي يعتمد على توضيح العبارة الغنائية من حيث الوقفة المؤقتة والقفلة.
4. التدرب على غناء الحليات والعُرب في مقاييس موسيقية متنوعة وعبارات غنائية تامة، مما يسهم في تطوير قدرة المؤدي على ترتيب أماكن توظيف الحليات الغنائية بما يتناسب والعبارة الغنائية.

ملاحظات عامة على التمارين:

- يجب تكرار أداء كل تمرين باستخدام حروف المد (الألف والواو والياء)، مما يسهم في تطوير قدرة المؤدي على توظيف الفك والشفاه أثناء أداء الحليات.
- يجب أن يقوم المؤدي بغناء التمارين في سرعة بطيئة ومن ثم زيادة السرعة تدريجيا للوصول إلى أقصى سرعة في الأداء.
- جاءت التمارين بشكل متسلسل ومتدرج من الأسهل إلى الأصعب، حيث اشتملت بعض التمارين في الجزء الأول منها على حلية محددة من الموال، ومن ثم التأكيد على الحليات التي وردت في التمارين السابقة، بالإضافة إلى ابتكار تمرين يشتمل على جميع الحليات.

- **التمرين الأول:**



مدونة موسيقية رقم (2)

- **تعليق الباحثين:**

جاء هذا التمرين مستوحى من الحلية المستخدمة في الحقول: (5، 9، 10، 12، 28، 35) من المدونة الموسيقية للموال، وقد جاء في الميزان 4/4، في مقام البياتي على درجة العشيران.

أهداف التمرين الأول:

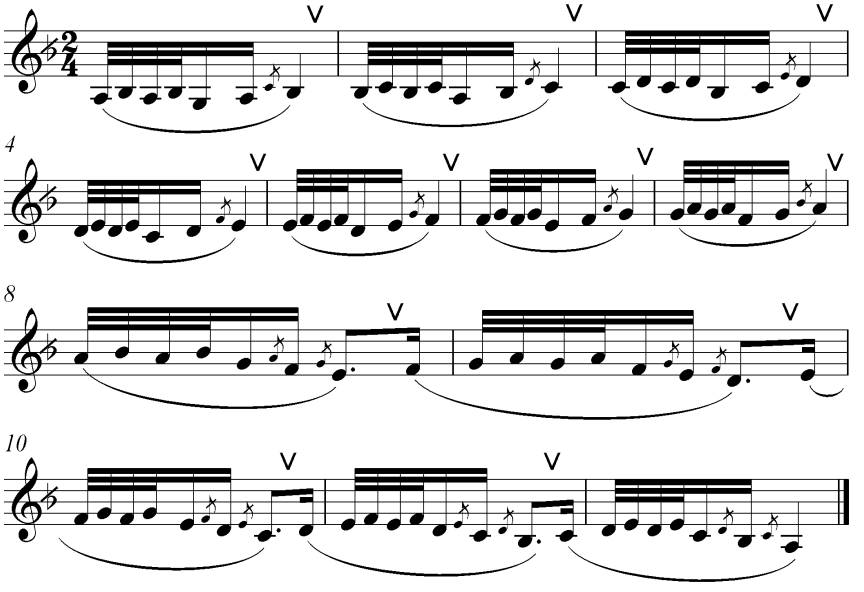
1- أن يتمرن المؤدي على الحلية التالية ( ) في مقام البياتي صعودا وهبوطا، وهي ما تعرف بحلية الأكشياكتورا (Acciaccatura) في التدوين الموسيقي.

2- أن يتمرن المؤدي على أداء النغمات والقفزات الموسيقية أثناء أداء الحليات الغنائية.

3- أن يتمرن المؤدي على غناء حلية الأكشياكتورا في قفزة المسافة الثالثة صعوداً إذا كانت النغمات الموسيقية صاعدة، كما هو موضح في الحقل (1) صعودا.

4- أن يتمرن المؤدي على غناء حلية الأكشياكتورا في قفزة المسافة الثالثة هبوطاً إذا كانت النغمات الموسيقية هابطة، كما هو موضح في الحقل (1) هبوطا.

- **التمرين الثاني:**



مدونة موسيقية رقم (3)

- **تعليق الباحثين:**

جاء هذا التمرين مستوحى من الحلية المستخدمة في نهاية الحقل الخامس من المدونة الموسيقية للموال، وقد جاء التمرين في الميزان 4/2، في مقام البياتي على درجة العشيران.

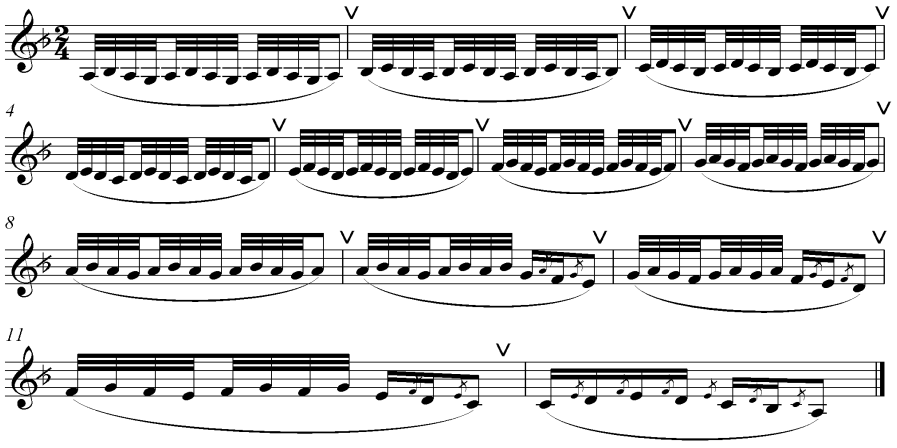
- **أهداف التمرين الثاني:**

1- أن يتمرن المؤدي على غناء حلية تكرار النغمة الثانية صعوداً في مقام البياتي، وهي شبيه بتقنية ترل (Trill) في التدوين الموسيقي.

2- التأكيد على غناء قفزة المسافة الثالثة صعوداً وهبوطاً في مقام البياتي، مما يسهم في تطور قدرته في السيطرة على أبعاد المقام.

3- أن يتمرن المؤدي على التنقل بين غناء الحليات التالية: (Acciaccatura, Trill) بالإضافة إلى قفزة النغمة الثالثة صعوداً وهبوطاً بشكل متتالي.

التمرين الثالث:



مدونة موسيقية رقم (4)

- **تعليق الباحثين:**

جاء هذا التمرين مستوحى من الحلية المستخدمة في نهاية الحقل العاشر من المدونة الموسيقية للموال، وقد جاء التمرين في الميزان 4/2، في مقام البياتي على درجة العشيران.

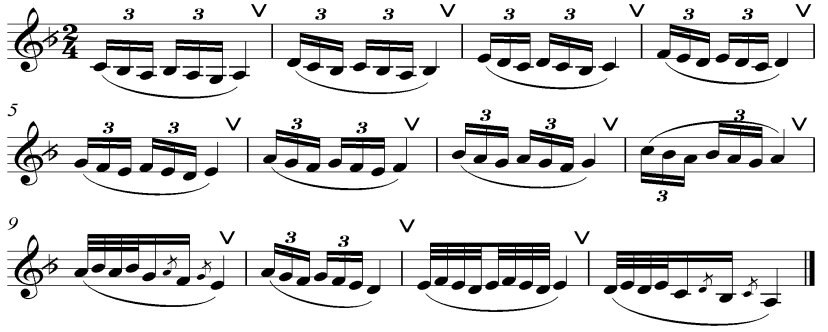
- **أهداف التمرين الثالث:**

1- أن يتمرن المؤدي على حلية تكرار حلية المسافة الثانية الصاعدة والثانية الهابطة مروراً بنغمة الركوز ومن ثم الاستقرار عليها من الحقل 1-8، وهي شبيهة بحلية الجروبيتو (Gruppetto) في التدوين الموسيقي.

2- أن يتمرن المؤدي على التنقل بين غناء الحليات التالية: (Acciaccatura, Trill, Gruppetto) من الحقل 9- 12، وذلك مما يسهم في تطوير قدرته في السيطرة على الحنجرة الصوتية وتثبيت أبعاد المقام.

3- أن يتقن المؤدي قفزة المسافة الثالثة صعوداً وهبوطاً.

- **التمرين الرابع:**

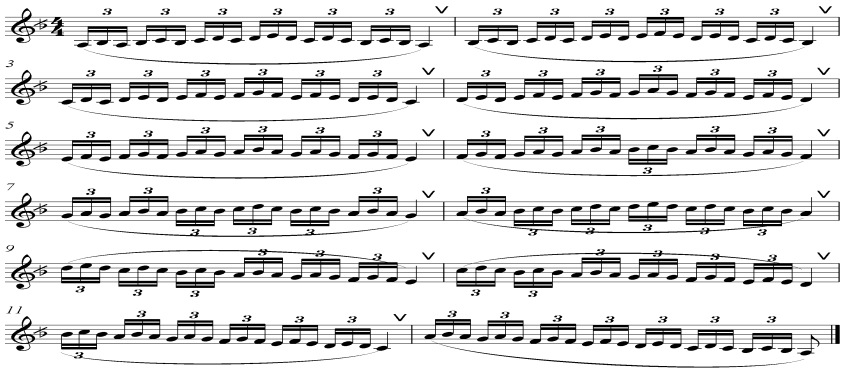


مدونة موسيقية رقم (5)

- **تعليق الباحثين:**

جاء هذا التمرين مستوحى من الحلية المستخدمة في الحقل الثالث والعشرين في المدونة الموسيقية للموال، وقد جاء التمرين في الميزان 4/2 في مقام البياتي على درجة العشيران.

- **أهداف التمرين الرابع:**

التمرين الخامس:

مدونة موسيقية رقم (6)

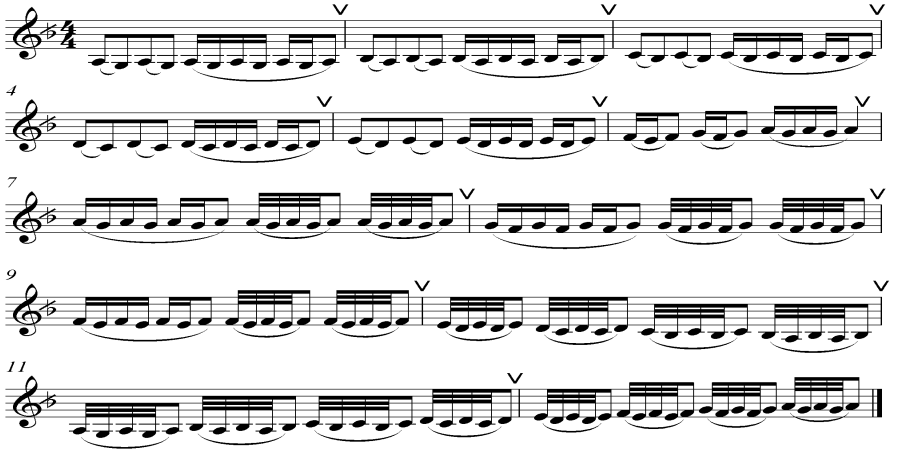
تعليق الباحثين:

جاء هذا التمرين مستوحى من الحلية الموجودة في الحقل الثالث والعشرين في المدونة الموسيقية للموال، وقد جاء التمرين في الميزان4/4، في مقام البياتي على درجة العشيران.

أهداف التمرين الخامس:

1- أن يتمرن المؤدي على غناء حلية الثلثية (Triole) التي تبدأ من نغمة الأساس للجملة الموسيقية صعوداً وهبوطاً في مقام البياتي.

التمرين السادس:



مدونة موسيقية رقم (7)

- **تعليق الباحثين:**

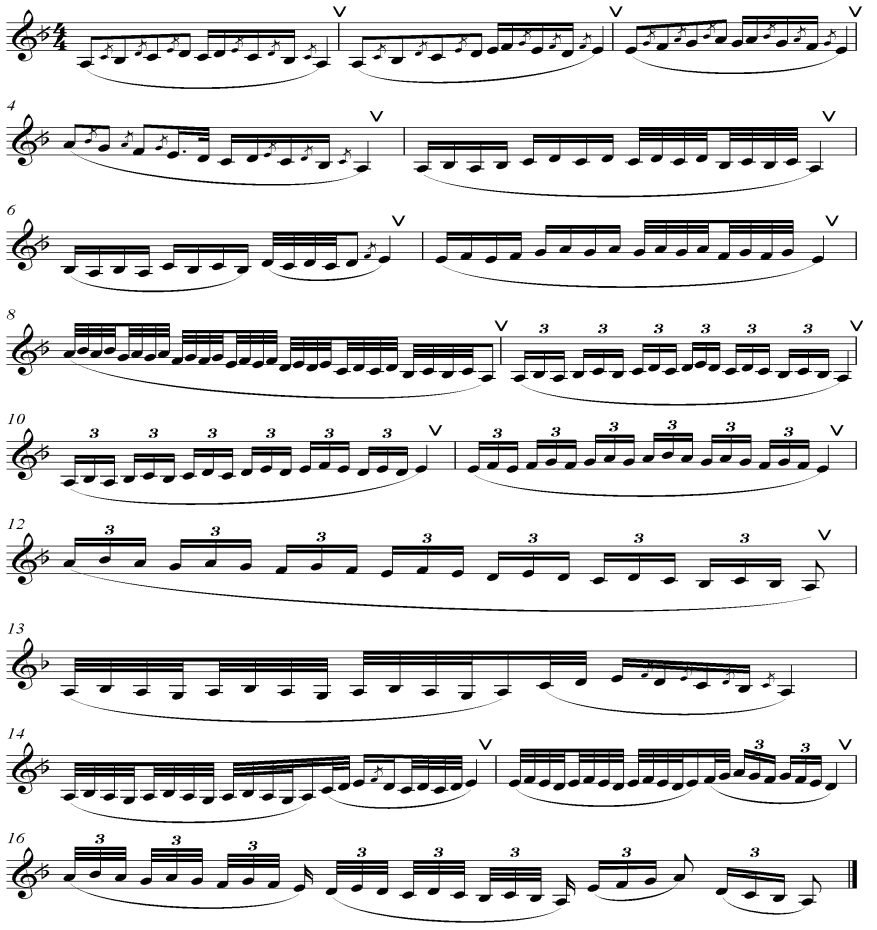
جاء هذا التمرين مستوحى من الحلية الموجودة في الحقل السادس والعشرين في المدونة الموسيقية للموال، وقد جاء التمرين في الميزان4/4، في مقام البياتي على درجة العشيران.

أهداف التمرين السادس:

1- أن يتمرن المؤدي على غناء حلية تكرار مسافة الثانية الهابطة في مقام البياتي، وهي شبيه بتقنية ترل (Trill) في التدوين الموسيقي لكنها في الهبوط.

2- أن يتطور المؤدي في السيطرة على غناء أبعاد مقام البياتي صعوداً وهبوطاً، بالإضافة إلى تطور سيطرته على الحنجرة الصوتية.

التمرين السابع:



دونة موسيقية رقم (8)

- **تعليق الباحثين:**

جاء هذا التمرين مستوحى من الحليات الستة السابقة الموجودة في المدونة الموسيقية للموال، وقد جاء التمرين في الميزان4/4، في مقام البياتي على درجة العشيران.

- **أهداف التمرين السابع:**

أن غناء المؤدي لجميع الحيات الستة الواردة في التمارين السابقة في شكل متتالي ومتلاحق، بالإضافة إلى توظيف حروف المد السابقة الذكر من خلال تكرار التمرين والمحافظة على مواقع أخذ النفس، يسهم في تطور قدرة المؤدي نحو إتقان جميع الحليات السابقة بشكل متتالٍ ومترابط وموزون، وذلك مما يسهم في تطوير قدرته على إتقان أداء الموال.

نتائج البحث:

في ضوء أهداف البحث توصل الباحثون إلى مجموعة من النتائج على النحو الآتي:

1. تم توضيح الحليات التي استخدمها محمد عبدالوهاب في موال "اللي انكتب عالجبين"، في الحقول (5 ،9، 10، 12، 23، 26، 28، 35) في المدونة الموسيقية للموال، مع العلم بأن الحليات والزخارف لا يتم كتابتها عادةً على المدونات الموسيقية.
2. تعتبر الحليات التي استخدمها عبدالوهاب في موال "اللي انكتب عالجبين" من أكثر الزخارف النغمية واللحنية انتشاراً في الموسيقى العربية، على الرغم من صعوبة أدائها.
3. تحتاج الحليات المستخدمة في موال "اللي انكتب عالجبين" إلى قدرات فنية متميزة، وعليه، فإن التمارين المستوحاة منها تحتاج إلى نفس القدر من التميز.
4. عدم الاستسلام لفكرة ارتجال الحليات والزخارف في الغناء العربي بناءً على قدرات المؤدي، وإنما يمكن إدراجها ضمن منهاج أو مقرر دراسي لتعليم الحليات في الغناء العربي.

5. تم ابتكار مجموعة من التمارين التقنية المستوحاة من موال "اللي انكتب عالجبين" وعددها سبعة تمارين، حيث هدفت هذه التمارين إلى وضع أسلوب أو طريقة مقترحة لأداء الحليات والزخارف الغنائية في الموسيقا العربية، وذلك من خلال ما يلي:

أ- معرفة الشكل البنائي للحليات والزخارف الغنائية، خصوصاً وإنها لا تكتب عادةً على المدونة الموسيقية، وإنما تترك للمؤدي ليتصرف بها كيف ما يشاء.

ب- تعليم المؤدي أداء الحليات الغنائية التالية: (Acciaccatura, Trill, Gruppetto, Triole).

ت- تطوير قدرات المؤدي في أداء النغمات المتصلة والمنفصلة في مقاييس موسيقية متنوعة، حتى يتمكن من توظيفها في القوالب الغنائية الأخرى.

ث- تطوير قدرات المؤدي في أداء القفزات النغمية واللحنية ضمن أبعاد مقام بياتي على العشيران.

التوصيات:

1. ضرورة وجود مناهج أكاديمية واضحة لتعليم الحليات في الغناء العربي، يقوم بعض الأكاديميين بتأليفها.
2. ضرورة كتابة التدوين الموسيقي للحليات على المدونات الموسيقية، حتى يتمكن المؤدون من معرفة شكلها البنائي وطريقة أدائها، كذلك للتمييز بينها وبين اللحن الأساسي.

References:

Abed Elkhaleq, A. & Hafid, N. (1992). The art of voice education and Tajweed. Cairo: Anglo Egyptian Library.

Al-Hifni, M. (1983). Theoretical Music. 1. Mekhemar Press. Cairo.

Al-Hifni, M. (WD). Zriab Abulhassan Ali Ben Nafie "Musician of Andalusia". Cairo. The Egyptian Publishing House, Selsilet Aalam Al-Arab. No 54.

Alqawali, S. (1975). Improvisation and traditions in Arabic music. research published Jornal of the world of thought, Volume VI, the first issue, Kuwait.

Alqurayshi, R. (1976). Non-Arab Folk Arts, Al-Mawaliya, chapter1, Baghdad: Dar Alhurrya for Printing.

Bakhty. I, (2015). Methodological guide for the preparation of scientific research (note, thesis, report, article) according to the IMRAD method, 4th edition, University of Qasdi Marbah, Algeria.

Haddad, W. (2015). Suggested Conceive For Ornamenting The "TASLEEM" In SAMA'I Form For Oud Beginner Perfomers. Journal Dirasat: Human And Social Sciences. Volume 43, Supplement No. 5, Amman.

Hijazi, H. (1999). The mawwal, Melody and Improvisation In The First Half Of Twentieth Century (An Analytical Study). faculty Of Music Education. Helwan University. Egypt.

Quraiaa, M. (2007). Teaching Makamat and rhythms, published research. Journal of Music Research. Arab Music Complex. Volume VI. No 1. Amman.

Radi, A. (1986). A Critical Study of Arabic Singing in Egypt to prepare the singer capable of performing Arab and Western singing. Unpublished Master Thesis, Ministry of Culture, Academy of Arts, Cairo.

Tawfiq, A. (2002). Methods of performing Arabic singing in Egypt in the second half of the twentieth century. faculty Of Music Education. Helwan University. Egypt.

Tayseer, A. (2016). Proposed Methodology to Enhance Student's Performance in Arabic Singing Course. Journal Dirasat: Human And Social Sciences. Volume 43, Supplement No. 5, Amman.

Tayseer, A. (2016). Suggested method of teaching Arabic improvisation. Journal Dirasat: Human And Social Sciences. Volume 43, Supplement No. 5, Amman.

Timmers, R., & Ashley, R. (2007). Emotional ornamentation in performances of a Handel sonata. Music Perception, 25 (2), 117-134. DOI: 10.1525/mp.2007.25.2.117.