

אנתולוגיה למוזיקה ערבית לתלמידי מגמות המוזיקה

הסמאעי (سماعي)

סמאעי (سماعي), ברבים: **סמאעִיאת** [سماعيات]) הוא ג'אנר כלי שמקורו במוזיקה הטורקית-עת'מאנית. הוא אומץ על ידי המוזיקה הערבית במחצית השנייה של המאה ה-19, תקופה שהתאפיינה בהשפעה ניכרת של המוזיקה הטורקית על הערבית. מוזיקאים ערבים בולטים נסעו לטורקיה ללמוד את רזי המוזיקה הטורקית והביאו עמם אלמנטים טורקיים שונים אותם שילבו במוזיקה הערבית. כך נטמעו במוזיקה הערבית שלושה ג'אנרים כלים טורקיים: הבֶּשֶׁרֶף (הפֶּשֶׁרֶוּ הטורקי), הסמאעי והלוֹנְגָה. סמאעִיאת טורקיים מסוימים הפכו לחלק מהרפרטואר הערבי, סמאעִיאת אחרים הולחנו בידי מלחינים ערבים. הסמאעי שננתח בפרק זה הוא סמאעי ביאת שהולחן על יד המלחין המצרי אברהים אל-עֶרְיָאן (1892-1953). אל-עריאן בן למשפחה של נגני קאנון המשיך את המסורת המשפחתית והיה אף הוא לנגן קאנון. בתקופה מסוימת ניגן בתזמורתה של אום כלת'ום. הוא נודע גם כמלחין ובין יצירותיו כמה סמאעִיאת. סמאעי ביאת שהלחין הוא הסמאעי הידוע והפופולארי ביותר שהולחן על ידי מלחין ערבי.

ג'אנר הסמאעי מוגדר על-ידי שני מרכיבים:

- המבנה, כלומר החלקים מהם הוא מורכב והדמיון והשוני בין החלקים האלה.

- האיִקאעִאת עליהם מבוססים חלקי הסמאעי.

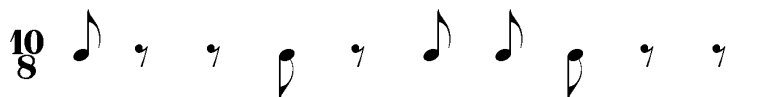
מבנה הסמאעי. הסמאעי מורכב מארבע חטיבות משתנות הנקראות **ח'אנאת** (خانات, ביחיד: ח'אנה [خانه]) וחטיבה קבועה הנקראת **תֶּסְלִים** (تسليم) החוזרת כמין פזמון חוזר אחרי כל ח'אנה. אם ניצג את התסלים באות **ת** ואת הח'אנאת באותיות **א** עד **ד** אזי מבנה הסמאעי הוא:

א – ת – ב – ת – ג – ת – ד – ת

האיִקאעִאת. כל חלקי הסמאעי, מלבד הח'אנה הרביעית (ד), בנויים על האיִקאע סמאעי תִּקִּיל (سماعي ثقيل) שאורך המחזור שלו 10 פעמות והוא נרשם בדרך כלל כ-10/8. כמו הג'אנר בכללו גם מקורו של האיִקאע טורקי. בח'אנה הרביעית האיִקאע קצר ומהיר יותר, סמאעי דארג', שנרשם כ-3/4 או 3/8 (ייתכן גם שימוש באיִקאעִאת אחרים שהם קצרים ומהירים). האיִקאע משפיע על המבנה המלודי, על אורך המשפטים ומידת מורכבותם. ואמנם, בחלקים המבוססים על סמאעי תִּקִּיל המשפטים המלודיים ארוכים ומורכבים יחסית ואילו בח'אנה הרביעית הם קצרים ופשוטים.

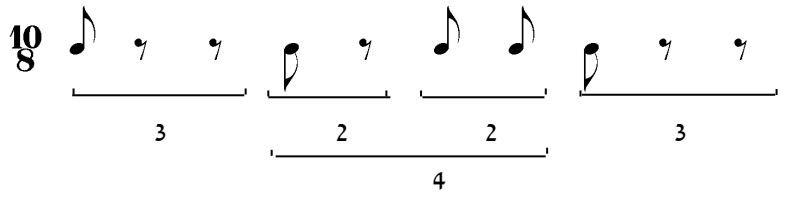
להלן שני האיִקאעִאת עליהם מבוסס הסמאעי:

1. סמאעי תִּקִּיל (سماعي ثقيل)



גרסה שהוגשה לאישור האגף לחומרי לימוד

נוהגים לחלק את 10 הפעמות של האי קאע ל-3+2+2+3 או ל-3+4+3.



2. סמאעי דארג'י (سماعي دارج)



נאזין לסמאעי ביאת שהלחין אבראהים אל-עריאן תוך כדי מעקב אחרי התווים. להלן קישור

ליצירה: <https://www.youtube.com/watch?v=7bK8k5XNafs>

היצירה מבוצעת על ידי אנסמבל התחית של התזמורת הערבית הלאומית. הרישום בתווים נעשה על פי ביצוע אחר, של אנסמבל התחית הקאהירי שכבר אינו מצוי ביוטיוב. בשל כך ישנם פה ושם הבדלים בין הרישום הזה והביצוע שאליו מפנה הקישור, אך אלה נוגעים רק לפרטים מסוימים ולא לקו המלודי העיקרי.

ח'אנה ראשונה



התסלים



ח'אנה שנייה



גרסה שהוגשה לאישור האגף לחומרי לימוד

ת ס ל י ם

ח'אנה שליטית



ת ס ל י ם

(ח'אנה רביעית (המשקל משתנה ל-3/8)



ת ס ל י ם

ננתח את הסמאעי מכמה היבטים מוזיקליים :

1. המקאם והמודולציות למקאמאת אחרים. ניתוח היבט זה ייעשה תוך התייחסות לאופן שבו חלקי הסמאעי נחלקים למשפטים מלודיים.
2. מידת ההתאמה בין המלודיה והאיכאע.
3. המתווה הכללי של המלודיה.
4. התהליך המבני ההתפתחותי (מושג שיובהר בהמשך) בסמאעי.

בתחילה, כל חלק מחלקי הסמאעי ינותח בנפרד. הניתוח יתייחס לרישום בתווים של אותו חלק שיופיע מתחת לניתוח המילולי, ויכלול סימונים האמורים לסייע לקורא בהבנת הניתוח.

לאחר ניתוח חלקי הסמאעי נתייחס להיבטים כלליים של היצירה : היחס בין האיכאע והמלודיה, המתווה המלודי הכללי ומשמעותו של המקאם למבנה הכולל של הסמאעי.

1. המקאם והמודולציות.

הח'אנה הראשונה.

המקאם של הסמאעי הזה, כפי שמעיד שמו, הוא ביאת. הח'אנה הראשונה מבססת את ביאת. משפט א מציג את טטרקורד ב'יאת, זוהי למעשה ירידה מפותלת במורד

הח'אנה השנייה

בפתיחת הח'אנה השנייה סול, העימאז של ביאת, הוא הצליל המרכזי המתפקד כמרכז טונלי זמני. במשפט הראשון (א) המקאם הוא ראסת על סול אם כי במהלכו יש גם נגיעה קצרה בנהאונד סול (סי) ♯ המשתנה ל- סי ב). נהאונד על סול הוא למעשה הגינס השני של ביאת רה, אך משום שהח'אנה מתחילה בראסת הנהאונד זאת סטייה קצרה מהסביבה המקאמית שבה נפתחה הח'אנה הזו. המשך המשפט וסיומו בראסת על סול. המשפט הבא (ב) גם הוא בראסת סול.

המהלך המקאמי בח'אנה השנייה עד כה וכן הסטייה לג'הארכאה בח'אנה הראשונה מצריכים הבחנה בין סטיות קצרות ממקאם ראשי שנכנה אותן "מודולציות חולפות" לבין מודולציות של ממש שנכנה אותן "מודולציות מבוססות היטב". נציין שבתחום המודולציה אין בקרב המוזיקאים הערבים תיאוריה מוסכמת ויתכן שמה שאנו מציגים כאן אינו מקובל על חלקם. "מודולציה חולפת" היא מודולציה קצרת-טווח שמתרחשת במשפט מוזיקלי, אך מיד לאחריה במהלך אותו משפט המלודיה חוזרת למקאם הראשי או עוברת למקאם אחר. "מודולציה מבוססת היטב" לעומת זאת מתקיימת כאשר המשפט שהתרחשה בו המודולציה מסתיים באופן ברור במקאם החדש. על פי ההבחנה שהגדרנו, המעברים לג'הארכאה בח'אנה הראשונה ולנהאונד סול בח'אנה השנייה הם "מודולציות חולפות", והמעבר לראסת סול הוא "מודולציה מבוססת היטב", שכן משפט א וכן משפט ב מסתיימים בו. לאחר המודולציה לראסת סול ישנו מעבר במשפט ג לביאת-חוסייני (ביאת שבו הצליל לה ולא סול מתפקד כעימאז), שלאחריו חוזרת המלודיה לביאת. התסלים המבוצע אחרי הח'אנה מוסיף ומחזק את ביאת.

אם נסכם את המהלך המקאמי העיקרי בח'אנה זו על-פי המבנה המלודי שלה (נחלקותה לארבעה משפטים), כי אז שני המשפטים הראשונים, המסתיימים בסול, הם במקאם ראסת על סול, המשפט השלישי המסתיים בלה הוא במקאם פ'את-חוסייני והמשפט הרביעי חוזר למקאם הראשי, ביאת רה.

הח'אנה השנייה

א

הח'אנה השלישית.

גרסה שהוגשה לאישור האגף לחומרי לימוד

המשפט הראשון בח'אנה השלישית (משפט א) המשתמש בסי C ומסיים בצליל לה ממשיך ומפתח לכאורה את מה שכבר הוצג בפסוק ג של הח'אנה השנייה, כלומר את מקאם C -ח'אנה. אך העלייה לצליל הג'ואב והדגשתו החוזרת לפני הירידה לצליל הם מהלך מלודי האופייני למקאם אחר הנקרא מוּחַיִיר. סולמו של מוּחַיִיר כסולם ביאת-ח'אנה והמאפיין המייחד אותו הוא ההתמקדות בג'ואב. במשפט הבא (ב) יש מעבר לסולם עגים על סי C , שתחילתו בהחלפת מי C במי B (ראו את הצליל המסומן בחץ בתיבה 18) והמשכו במנגינת סולם עגים בפריסה על אוקטבה שלמה בירידה ובעלייה. המעבר לעגים על סי C בח'אנה השלישית כרוך בשינוי מבני שעד כה לא היינו עדים לכמותו: הקראר משתנה מרה (בביאת) לסי C ומתרחש שינוי בגינס הבסיסי של ביאת, מי C משתנה למי B (השינויים עד כה היו רק בצלילים גבוהים השייכים לגינס הענף הבנוי על העימאז סול). בנוסף, עגים מופיע במנעד גדול מאוקטבה. יש בכך התרחקות גדולה יותר ממקאם C ביאת מאשר במודולציות הקודמות. משפט ג מחזיר לביאת ומקשר את המנגינה לתסלים.

16 הח'אנה השלישית

18 סולם עגים בירידה ועלייה

א תחילת ב

ב ג

הח'אנה הרביעית

ח'אנה זו היא הפשוטה והסימטרית ביותר מבין הח'אנות. האיכאע הקצר מכתוב יחידות מלודיות קצרות. המלודיה מורכבת משלושה חלקים ומשפט מסיים המצוין בתווים כ"משפט המקשר לתסלים" והוא נתון כבר באיכאע סמאעי ת'קיל (בתווים רשום בתיבה של 10/8). שלושת החלקים (א, ב ו-ג בתווים) הם שתי סקוונצות יורדות (בתווים א ו-ג) המסתיימות בקראר רה ומשפט נוסף ביניהן (ב) המסתיים גם הוא ברה.

נבחן כל חלק בנפרד. סקוונצה א כוללת ארבע מדרגות (1א – 4א) שכל אחת מהן מורכבת משני חלקים שווי משך (שתי תיבות). הצלילים שהסקוונצה מדגישה הם: סול – פה – מי C – רה, כלומר צלילי ג'נס ביאת בירידה. משפט ב מורכב משתי יחידות מלודיות דומות, הראשונה (1ב) מסתיימת בלה והשנייה (2ב), ברה, מעין "שאלה ותשובה". בסקוונצה השלישית שלוש מדרגות שכל אחת מהן כוללת שתי תיבות. הצלילים המודגשים הם: סי C , לה ו-סול. בסיום המדרגה השלישית ישנו שינוי בתבנית המלודית החוזרת והוא מוביל לרה הקראר.

הח'אנה הזו מתאפיינת אפוא ביחידות מלודיות קצרות החוזרות על עצמן במסגרת שתי סקוונצות ארוכות, בבינאריות (זוגיות) קצבית – כל אחת מהיחידות מורכבת משתי תיבות (או במילים אחרות, שני מחזורי איכאע). בנוסף, כל אחד משלושת החלקים חוזר פעמיים, וזהו ביטוי נוסף לבינאריות השולטת בח'אנה זו. הח'אנה חריגה על כן לא רק באיכאע שלה אלא גם באופי המלודי.

גרסה שהוגשה לאישור האגף לחומרי לימוד

הח'אנה הרביעית

מבט כללי על מבנה הסמאעי ומאפייניו

מידת ההתאמה בין המלודיה והאיכאע

את מידת ההתאמה בין המלודיה והאיכאע נבדוק משתי בחינות:

1. ההתאמה בין המשפט המלודי ומחזור האיכאע, כלומר האם משפט מלודי מתחיל בתחילת האיכאע ומסתיים עם סיומו. שאלה זו רלוונטית לגבי סמאעי תיקיל שהוא ארוך יחסית. לגבי איכאע קצר כמו סמאעי דארג', השאלה היא האם משפט מלודי מתחיל בתחילתו של האיכאע ומסתיים בסיום מספר מסוים של מחזורי איכאע.
2. ההתאמה בין החלוקה הפנימית של איכאע סמאעי תיקיל ל- $3+2+2+3$ פעמות (או ל- $3+4+3$ פעמות) וקצב המנגינה.

1. ההתאמה בין המשפטים ומחזורי האיכאע. בכל חלקי הסמאעי המבוססים על סמאעי תיקיל מידת ההתאמה בין המשפטים המלודיים ומחזורי האיכאע גבוהה יחסית, ואי ההתאמות הן בדרך כלל קלות. אי-התאמות בולטות יחסית אפשר למצוא בתסלים (ראו את הרישום שלו בתווים למטה). בסקוונצה הראשונה (א), כל משפט מסתיים שלוש שש-עשרות לפני סוף האיכאע (בתווים מחזור איכאע מתאים לתיבה). הצלילים המופיעים על השש-עשרות האלה שייכים למשפט הבא (משמשים כקדמא). הסקוונצה השנייה (ב) מתחילה בשלוש שש-עשרות האחרונות של האיכאע ומסתיימת שלוש שמיניות לפני סוף מחזור האיכאע הבא. בנקודה זו מתחיל המשפט הסוגר (ג) שמסתיים עם סיום מחזור האיכאע האחרון.

גרסה שהוגשה לאישור האגף לחומרי לימוד

התסלים

בח'אנה הרביעית המבוססת על האיקאע סמאעי דארג'י ישנה התאמה מלאה בין המלודיה והאיקאע.

2. ההתאמה בין קצב המלודיה והחלוקה הפנימית של האיקאע.

בסמאעי קיימת כמעט תמיד התאמה ברורה בין קצב המלודיה והחלוקה הפנימית של האיקאע לתת-יחידות, גם כאשר ישנן אותן אי-ההתאמות בין המשפטים המלודיים והאיקאע שהצבענו עליהן בסעיף הקודם. האיקאע מתחיל ומסתיים ביחידה של שלוש שמיניות ובין שתי היחידות המשולשות האלה ישנה יחידה של ארבע שמיניות העשויה להתחלק ל-2+2 שמיניות. תמונה דומה מצטיירת בקצב של המנגינה. לשתי היחידות המשולשות, זו הפותחת את האיקאע וזו המסיימת אותו, מתאימים מקצבים היוצרים יחידות של שלוש שמיניות, למשל, המקצב ♩ ♩ (ראו בתיבה הראשונה של הח'אנה הראשונה) או שמינית+רבע הפסקה (ראו בסיום התיבה השנייה של הח'אנה הראשונה).

המתווה המלודי הכללי בסמאעי

בסמאעי ביאת של אל-עריאן מתקיים מתווה מלודי כללי שאופייני להרבה שירים ויצירות במוזיקה הערבית. זוהי עלייה הדרגתית בגובה הצלילים שביטויה המשמעותי ביותר הוא בעלייה במרכזים הטונליים שעל בסיסם וסביבם נעה המלודיה. במושג "מרכז טונלי" הכוונה היא לצליל המשמש בסיס ("טוניקה") ולו באופן זמני ביותר, לסולם או חלק ממנו. המרכזים הטונליים הבולטים במקום הם הקראר והעימאז. בדרך כלל קיימים מרכזים טונליים נוספים, ביניהם בולט הגיואב (צליל האוקטבה). לאחר העלייה בגובה מגיעה הירידה חזרה לקראר.

בח'אנה הראשונה של הסמאעי המנגינה מבססת את הקראר של ביאת, הצליל רה. כל המשפטים מסתיימים בצליל זה. במשפט השלישי יש אמנם שהייה זמנית על פה כמרכז טונלי משני אך היא קצרת טווח, והמשפט חוזר ומסתיים בקראר רה.

בח'אנה השנייה, המרכז הטונלי העיקרי המשמש בסיס לשני המשפטים הראשונים הוא סול-העימאז של ביאת. המשפט השלישי מסתיים בלה המשמש כמרכז טונלי נוסף, והמשפט הרביעי והאחרון מחזיר אותנו לקראר.

גרסה שהוגשה לאישור האגף לחומרי לימוד

הח'אנה השלישית מביאה מדרגה נוספת במתווה העלייה. היא פותחת בעלייה לגיואב של ביאת, רה גבוה, מדגישה צליל זה אך בסופו של דבר נוחתת על לה. בהמשך, סי ב הסמוך לגיואב הופך למרכז טונלי במודולציה לעגים. בסיום, המלודיה שוב חוזרת לקראר רה.

הח'אנה הרביעית מדגישה את החזרה לקראר. היא כולה בביאת והמרכז הטונלי היחיד שהיא מביאה לידי ביטוי הוא הקראר רה.

באשר לתסלים, הוא מצוי רק בביאת ולמרות הסקוונצה שעולה מהקראר לעימאז (בתווים $1b+2b+3b$) הצליל המרכזי היחיד שהוא מבסס הוא הקראר רה.

אפשר לסכם את התהליך המבני בסמאעי כולו כמתאר של קשת: עלייה הדרגתית מהקראר במעלה המרכזים הטונליים וירידה חזרה לקראר לקראת הסיום.

התהליך המבני ההתפתחותי

התהליך המבני ההתפתחותי הוא למעשה המתווה המלודי הכללי שתיארנו בסעיף הקודם, העלייה ההדרגתית במרכזים הטונליים, בתוספת יסוד מבני שני: המודולציות. המודולציות מרחיקות מהמקאם הראשי של היצירה באופן הדרגתי. מודולציות ראשונות הן לרוב כאלה שמידת ההתרחקות שהן מביאות אתן מועטה יחסית. במודולציות מאוחרות יותר ההתרחקות גוברת.

- בח'אנה הראשונה המודולציה החולפת לג'הארכאה לא רק שהיא קצרה אלא גם אין בה שינוי של צלילי הסולם.
- בח'אנה השנייה המעבר לראסת סול שהוא המודולציה העיקרית בח'אנה זו, משמעותי יותר אך הוא עדיין קשור באופן הדוק למבנה המקאם. הוא בנוי על העימאז של ביאת, והשינוי הצלילי שהוא כרוך בו מסי ב לסי ג הוא שינוי שכיח בביאת.
- בח'אנה השלישית ישנו מעבר זמני למקאם מוחייר המחזק את הגיואב רה כצליל שהמנגינה מדגישה אותו ואת לה כמרכז טונלי (הוא מופיע למעשה כבר בח'אנה השנייה). בכך יש התנתקות מסוימת מסול העימאז. בהמשך ישנו המעבר לעגים על סי ב. המעבר לעגים משנה שינוי עמוק את סולם הצלילים. מי ג - צליל שהוא חלק מהג'נס הבסיסי של ביאת משתנה למי ב. זוהי התרחקות נוספת מביאת. המודולציות יוצרות על כן התרחקות הדרגתית מהמקאם הראשי.

לשני הגורמים היוצרים את המבנה ההתפתחותי ההדרגתי, העלייה במרכזים הטונליים והמודולציות עשוי להצטרף יסוד נוסף - התארכות הולכת וגוברת של המשפטים המלודיים. תופעה זו בולטת בגיאורים אלתוריים בהם המשפטים המלודיים הולכים ומתארכים עם התקדמות והתפתחות האלתור. בסמאעי, למרות שמספר המשפטים בכל ח'אנה קטן, יש ביטוי מסוים לתופעה זו. בכל אחת משתי הח'אנאות הראשונות יש משפט אחד ארוך המשתרע על כשני מחזורי איקאע, כלומר שתי תיבות, ואילו הח'אנה השלישית כוללת שני משפטים כאלה המשתרעים על שני מחזורים.

לסיכום, התהליך ההתפתחותי על מרכיביו השונים גורם להגברה הדרגתית של האינטנסיביות הרגשית. זו מגיעה לשיאה בח'אנה השלישית. החזרה לקראר ולג'נס ביאת הבנוי עליו, אחרי כל

גרסה שהוגשה לאישור האגף לחומרי לימוד

שלב בתהליך ההתפתחותי ובוודאי לקראת סיום היצירה, פורקת את המתח והריגוש. זהו תהליך מבני אופייני למוזיקה הערבית שסמאעי ביאת של אל-עריאן ממחיש אותו באופן ברור ויפה.