المجلة الأردنية للفنون، مجلد 9، عدد 1، 2016، 59- 78

الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية
يوسف خاشو أنموذجاً

عزيز "أحمد عوني" ماضي وصفاء هلال حداد، قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2015/6/4 **تاريخ القبول:2016/5/9**

The Symphonization of the Jordanian Melodies:
Youssef Khasho as a Model

Aziz Ahmad Madi and **Safa' Hilal Haddad**, Department of Music, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

الملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة أساليب المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية الأردنية في سياق الثقافة الموسيقية الأردنية، في ظل حداثة التجربة الموسيقية الأردنية في هذا المجال، وما تتبناه الأعمال الموسيقية الأردنية ذات العلاقة من فكر موسيقي مستجد على ساحتها الثقافية؛ يقوم أساساً على مبدأ تفاعل الألحان المحلية مع أنماط موسيقية ذات طابع أوروبي.

تتناول هذه الدراسة أسس المدرسة القومية في التأليف الموسيقي والبحث في أساليب الصياغة السيمفونية للألحان الشعبية، وتعتمد منهجيتها على تحليل أحد أبرز المؤلفات على صعيد توظيف الألحان الأردنية ضمن إطار التأليف السيمفوني للمؤلف الأردني يوسف خاشو؛ والمتمثل في عينة البحث ألحان فلكلورية "أردنية – فلسطينية" Folklore - Music) ("Jordanian – Palestinian" Melodies، للكشف عن جوهر الآليات المستخدمة في الانتقال من الألحان الشعبية بالمعنى الأدائي التقليدي، ومدى تقبل الألحان الأردنية لفكرة الامتزاج والتداخل مع الأساليب والقوالب الموسيقية الأوروبية، بالتزامن مع تحفّظها على هويتها الشرقية؛ في ظل ما قد تفرضه ضرورات التأليف السيمفوني من تغيرات قد تمس جوهر مقاميتها الموسيقية.

الكلمات المفتاحية: صياغة سيمفونية، يوسف خاشو، ألحان أردنية، القومية في الموسيقا.

Abstract

is research aims to study the ways of the Symphonization of Jordanian popular melodies (Folklore) in the context of the Jordanian musical culture.

The Jordanian musical experience is still fresh.thus, the Jordanian musical works based adopt a new musical thought, mainly on the local melodies with European musical forms.

The research studies the basics of the Nationalism school,investigations the ways of Symphonization of the popular melodies. it analyz one of the most important compositions ("Jordanian – Palestinian" Melodies - Folklore Music), by the Jordanian composer (Youssef Khasho), to expose the ways (techniques) used to move from popular melodies (Folklore) with traditional performance, and how it is accepable for Jordanian melodies to mix with the European musical forms while at the same time preserving it's eastern identity, without ignoring what the Symphonization may force, such as some changes which can touch modes, "Maqam"..

Keywords: Youssef Khasho, Symphonization, Jordanian Melodies, Nationalism of Music.

المقدمــة

ظلت الموسيقا الأردنية قابعة تحت عنوان الموسيقا الشعبية بكل خصائصها ومقوماتها البسيطة لحناً وإيقاعاً لفترة طويلة من الزمن. وقد كانت تمر بين فترة وأخرى بشيء من التطور البطيء؛ حيث تأخرت النهضة الموسيقية في الأردن عن مثيلاتها من البلدان العربية كمصر، وسوريا، والعراق [حمام، 2010: 72].

وقد بدأت الثقافة الموسيقية الأردنية منذ منتصف ستّينيات القرن العشرين تتأثر بأشكال وقوالب موسيقية مستجدّة على ثقافتها التقليدية والشعبية، ونعني هنا عملية ظهور تلك القوالب والأشكال الموسيقية ذات الطابع الأوروبي المعني بالتعدد الصوتي (polyphonic)، والذي يتناقض إلى حد ما مع تلك القوالب والأشكال الموسيقية ذات الخط اللحني الواحد (monophonic)، مما يشكل فكرا جديدا قد يبدو غريبا بعض الشيء على ذائقة المستمع المحليّ. ولعلّ حداثة هذا الفكر تكمن في أسلوبه ونتاجه من أعمال موسيقية تقوم على المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية لتشكّل مؤلّفا شرقي الجوهر أوروبي الطابع [الدراس، 2002: 249].

إن جدلية الأصالة والمعاصرة في التجارب الموسيقية العربية المعاصرة تكاد أن تتأرجح ما بين الرأي والرأي الآخر؛ فهناك من يرى في توظيف الألحان الشرقية ضمن قوالب أوروبية أوتوزيعها في أدوار تؤديها آلات الأوركسترا زعزعة لشرقيتها الأصيلة. ومن ناحية أخرى؛ هناك من يرحب بمثل هذه الأعمال المعاصرة من حيث الطابع؛ انطلاقا من أن الدعوة للحفاظ على التراث ليست نقيض دعوة التجديد على أساس ذلك التراث بل هي ضرورة من باب التوثيق والمرجعية، لما يتميز به التراث الثقافي من دور إيجابي للفكر الإنساني باستثماره واستلهامه بحرية كاملة [أبوالمجد، 1995: 87].

مشكلة الدراسة:

على الرغم من حداثة التجربة الموسيقية الأردنية في مجال المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية، إلا أن الأعمال الموسيقية الأردنية ذات العلاقة تتبنى فكراً موسيقياً مستجدا على ساحتها الثقافية، إذ أن تلك الأعمال تتفاعل وتتأثر بأنماط موسيقية ذات طابع أوروبي في شكلها؛ وفي نفس الوقت فهي تعتمد في مادتها المستخدمة على الألحان الشعبية والتقليدية، وحتى لا يتم وصفها بالتجربة العفوية، كان لابد من الكشف عن جوهر الآليات المستخدمة في الانتقال من الألحان الشعبية بالمعنى الأدائي التقليدي ضمن أطره الضيقة؛ إلى تلبية حاجات المجتمع المتطور في ظل المعطيات الراهنة، وما يرافق ذلك من تعزيز لثقافة المجتمع الأردني. وهذا بحد ذاته يشكل مرحلة في تطور الثقافة الموسيقية دونما إلغاء للقيمة الاجتماعية للحن الشعبي.

هدف الدراسة:

تحديد أبرز أساليب معالجة الألحان الشعبية الأردنية سيمفونياً في سياق الثقافة الموسيقية الأردنية، من خلال عينة البحث في " ألحان فلكلورية "أردنية – فلسطينية" - ("Jordanian – Palestinian" Melodies Folklore Music).

أهمية الدراسة:

تأتي أهمية هذه الدراسة التي تتناول موضوع "الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية" كحلقة جديدة تضاف إلى سابقاتها في سلسلة الدراسات التي تُعنى بهذا المجال، وتسعى إلى متابعة علمية دقيقة لما يجري

من تطور على الساحة الثقافية الموسيقية في الأردن، إذ ستكشف عن مدى تقبل الألحان الأردنية لفكرة الامتزاج والتداخل مع الأساليب والقوالب الموسيقية الأوروبية، بالتزامن مع تحفّظها على كل ما يُزعزع شرقيتها أواستساغة المستمع المحلي لها، ومراعاتها لكل ما تتطلبه الأساليب والقوالب الأوروبية من تحقيق لقواعدها الموسيقية العريقة. مما سيفتح المجال أمام الدارسين لتوسيع مجال البحث في هذه القضية التي تتعلق بفكر موسيقي يخاطب موسيقا العالم. ومن ناحية أخرى؛ سيفتح المجال أمام الموسيقيين الأردنيين ليقدموا المزيد من هذه الأعمال، في الوقت الذي يدرك فيه الجميع أن تشكّل الوعي الفني الموسيقي الجماهيري في الأردن قد جاء على أساس مبادئ البناء الموسيقي أحادي الصوت (Monody) منذ القدم.

منهج الدراسة:

اعتمد الباحثان المنهج التحليلي[1] كمنهج رئيس لإعداد هذه الدراسة.

عينة الدراسة:

تشتمل عينة هذه الدراسة على مجموعة الألحان الشعبية الأردنية في المدونة الموسيقية الخاصة بالمؤلّف الموسيقي الأوركسترالي: ألحان فلكلورية "أردنية – فلسطينية" ("Jordanian – Palestinian") Melodies - Folklore Music[2] للموسيقي يوسف خاشو.

الدراســات السابقـة:

<u>الدراسة الأولى:</u> علوان، رائدة. (2014) تجربة عبد الحميد حمام في إعادة صياغة ألحان الأغاني الشعبية الأردنية باستخدام أسلوب تعدد التصويت[3].

هدفت هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على تجربة عبد الحميد حمام في إعادة صياغة ألحان الأغاني الشعبية الأردنية باستخدام أسلوب تعدد التصويت وقد اشتمل على لمحة تاريخية عن تعدد التصويت وأقسامه عند العرب، بالإضافة إلى بعض التجارب العربية في استخدام تعدد التصويت في الغناء واستعرض نماذج من أعماله الأردنية المصوغة بأسلوب تعدد التصويت، ثم تناول البحث خصائص أسلوب عبد الحميد حمام في المعالجة المقامية والهارمونية لألحان الأغاني الشعبية الأردنية.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة من حيث تناولها جوانب تتعلق بصياغة ألحان أردنية ضمن قوالب سيمفونية، من خلال تسليط الضوء على تجربة المؤلف الأردني عبد الحميد حمام في صياغة ألحان أغان أردنية باستخدام تقنيات التعدد الصوتي.

---

1 المنهج التحليلي: منهج يعتمد على وصف ظاهرة معينة ماثلة في الموقف الراهن فيقوم بتحليل تلك الظاهرة والعوامل والمؤثرة فيها، ويستند هذا المنهج إلى قواعد الانتقاء من الظواهر المحسوسة. كافي، منصور، البحث العلمي - تقنياته ومناهجه، 2009م، ص. 183.

2 التسمية نقلت عن غلاف العمل، وبحسب المعلومات المدونة بخط يد المؤلف على المدونة الموسيقية للعمل؛ فإنه يتناول في صياغته للألحان مجموعة من الألحان الشعبية في الأردن فترة وحدة الضفتين (الضفة الشرقية "الأردن" والضفة الغربية "فلسطين").

3 علوان، رائدة (2014) تجربة عبد الحميد حمام في إعادة صياغة ألحان الأغاني الشعبية الأردنية باستخدام أسلوب تعدد التصويت. المجلة الأردنية للفنون، المجلد 7، العدد 2 (151- 176) جامعة اليرموك، الأردن.

الدراسة الثانية: سكرية، هيثم وحسين، أيمن وحداد، رامي والشرقاوي، صبحي. (2013) تغيير مقامية الألحان الشعبية في الكتابة الأوركسترالية عند المؤلفين العرب القوميين ما بين التطوير والتشويه (يوسف خاشو انموذجاً)[4].

هدفت تلك الدراسة إلى دراسة جميع احتمالات تغيير المقامية التي يمكن الإستفادة منها في التأليف الموسيقي ومدى تأثيرها على طابع الألحان والهوية في الأعمال التي تعتمد توظيف الألحان الشعبية في أعمال أوركسترالية، ودراسة إمكانية تأكيد الهوية العربية من خلال المقامات الخالية من ثلاثة أرباع البعد، من خلال تحليل عينة البحث، والتعرف على أهم الأعمال التي تطرقت لهذا الأسلوب من المؤلفين القوميين.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في كونها تتناول أحد أعمال الموسيقي يوسف خاشو بالبحث والتحليل.

الدراسة الثالثة: حداد، أثير. (2009) دراسة تحليلية لتقنيات التأليف الموسيقي في أعمال عبد الحميد حمام[5].

هدفت هذه الدراسة إلى التعريف بالمؤلف الموسيقي الأردني عبد الحميد حمام وأعماله الموسيقية، والتعرف إلى بعض تقنيات التأليف الموسيقي في أعماله، حيث قامت الباحثة بدراسة حياة المؤلف الموسيقي الأردني عبد الحميد حمام، وتحليل بعض أعماله الموسيقية للوصول إلى بعض تقنيات التأليف الموسيقي التي أمتلكها والتعريف بها، خاصة وأن الجزء الأكبر من التقنيات قد حملت الطابع الأوروبي، التي أدخلها على الموسيقا الأردنية، حيث ساهمت في تطويرها، والنهوض بها.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة من حيث تناولها لتجربة مؤلف موسيقي أردني ودراسة تقنيات التأليف الموسيقي لديه، كما ألقت الضوء على دوره في صياغة ألحان التراث الشعبي الأردني ضمن قوالب تأليف سيمفونية.

الدراسة الرابعة: سكرية، هيثم. (2007) الموسيقا البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو "دراسة تحليلية مقارنة"[6].

هدفت تلك الدراسة إلى التعريف بأوجه التشابه وعناصر الاختلاف في الموسيقا البروجرامية لدى كل من المؤلف الموسيقي الأردني يوسف خاشو، والمصري رفعت جرانة، وذلك من خلال ما قدمه الباحث من تحليلٍ لعملين هما: سيمفونية 23 يوليو" الثورة" (مصر) رفعت جرانة، وسيمفونية "الهاشميون" (الأردن) يوسفٍ خاشو، وقد تناول التحليل الجوانب المتعلقة بالكتابة الأوركسترالية، العناصر اللحنية، النسيج، والتلوين الأوركسترالي.

4 سكرية، هيثم وحسين، أيمن وحداد، رامي والشرقاوي، صبحي (2013) تغيير مقامية الألحان الشعبية في الكتابة الأوركسترالية عند المؤلفين العرب القوميين ما بين التطوير والتشويه (يوسف خاشوانموذجاً). المجلة الأردنية للفنون، المجلد 6، العدد 2 (199- 218) جامعة اليرموك، الأردن.

5 حداد، أثير (2009) دراسة تحليلية لتقنيات التأليف الموسيقي في أعمال عبد الحميد حمام. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن.

6 سكرية، هيثم (2007) الموسيقا البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو"دراسة تحليلية مقارنة" رسالة ماجستير، أكاديمية الفنون – المعهد العالي للموسيقا العربية، القاهرة، مصر.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في كونها تتناول أحد أعمال الموسيقي يوسف خاشو بالبحث والتحليل، كما تبرز النتائج أسلوب خاشو في تأليف الموسيقا البروجرامية.

الدراسة الخامسة: غوانمة، محمد. (1997) تعدد التصويت في الموسيقا العربية[7].

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على استخدامات تعدد التصويت عند العرب، وإبداعاتهم فيه، والأسس والأقسام التي استخدموها في هذا المجال، كما أشارت الدراسة إلى بعض التجارب العربية في مجال استخدام تعدد التصويت من خلال تقديم بعض النماذج ليسهل على القارئ التعرف على جذور تعدد التصويت في الحضارة العربية وتطور استخدامه، مما يساهم في تعزيز هذا الفكر الموسيقي والذي يهدف إلى الجمع بين الأصالة والمعاصرة.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة من حيث التركيز على أهمية تعدد التصويت في الموسيقا العربية؛ إذ قدم الباحث نماذج لتجارب استخدام تعدد التصويت من مختلف البلاد العربية منها: مصر، الأردن، لبنان، والمغرب. كما ألقت الضوء على دور المؤلفين الأردنيين مثل يوسف خاشو وعبد الحميد حمام في صياغة الألحان الأردنية

الدراسة السادسة: أبوالمجد، حنان. (1995) أبعاد الاندماج العضوي بين موسيقا الشرق والغرب[8].

هدفت تلك الدراسة إلى تأكيد الدور الذي لعبته المتغيرات التي برزت خلال القرن العشرين والتي تركت أثرا واضحا على الموسيقا، وبأن المزج الذي يحدث ما بين ثقافة موسيقية وأخرى لا يعني أن يكون سلبيا وأن تلغي إحدى الثقافتين معالم الأخرى وإنما هوضرورة حتمية في سبيل السعي إلى التطور، ولكنها لم تنفِ وجود بعض المظاهر السلبية التي تسيء إلى فكرة هذا المزج، حيث جاءت فكرة إبراز المظاهر السلبية للمزج والمفهوم الإيجابي للإدماج أحد أبرز أهداف هذه الدراسة.

ترتبط تلك الدراسة مع الدراسة الحالية في تركيزها على عملية المزج مابين ثقافتين موسيقيتين مختلفتين، وبالتالي الإشارة إلى عملية التأثر والتأثير بين موسيقا الشرق والغرب ومن هنا يمكن الإشارة إلى مدى تأثر يوسف خاشو بالثقافة الموسيقية الغربية بعلومها وقوالبها ونظرياتها وكيف انعكس هذا التأثر في أعماله التي جمعت بين اللحن الشرقي والشكل أوالقالب الغربي.

الفكر الموسيقي القومي

كان لإحساس الأوروبيين بحاجة أوطانهم إلى ضرورة تعزيز مشاعر الوحدة والولاء والانتماء، والتمسك بكل ما يمتّ لتاريخها وثقافتها بصلة؛ كان له الدور الأبرز في بزوغ فجر الاتجاه القومي في أوروبا خلال القرن التاسع عشر، ومن حيث الفكر الموسيقي؛ فقد تمثل ذلك الشعور الوطني بالتمسك بالتراث القومي وإحياء دوره بتفعيله كمادة أساسية ضمن قوالب التأليف الموسيقي [Kamien, 2000: 367- 368].

وجدت نخبة من الموسيقيين العالميين في الألحان الشعبية بمقاماتها وإيقاعاتها وآلاتها كنزاً يغنون فيه مؤلفاتهم بعيدا عن التقليد والتكرار، حيث شكلت الألحان الشعبية إطاراً مرناً يمكن لخيال المؤلِّف أن يتنقل

7 غوانمه، محمد (1997) تعدد التصويت في الموسيقا العربية. مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية"، المجلد 13، العدد 3 (215-223) جامعة اليرموك، الأردن.

8 أبوالمجد، حنان (1995) أبعاد الاندماج العضوي بين موسيقا الشرق والغرب، مجلة الموسيقا العربية. المجمع العربي للموسيقا، جامعة الدول العربية، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد 14، سوريا.

ضمن حدوده بحرية تؤمن له مجالاً واسعا من التجديد والابتكار، ومن هؤلاء المؤلفين [أبوالمجد والخولي، 2006: 35-36]:

- الموسيقي الروسي إيجور سترافنسكي وتضم أعماله في هذا المجال الباليه التي كتبها في إطار موسيقا الفولكلور الروسي مثل "العصفورة النارية" The Firebird عام 1908، و"بتروشكا" Petrushka عام 1911م.
- آرام خاتشاتوريان وهو من المؤلفين القوميين الروس، "يقوم أسلوبه الموسيقي على العناصر الفولكلورية إلى جانب موهبته الطبيعية في الابتكار اللحني، والحيوية الإيقاعية، وهولا يقتبس الألحان حرفيا بل يطورها بصورة فنية مبتكرة تحتفظ بطابعها الأصلي"، ومن أعماله بهذا المجال: باليه "جايانيه" Gayaneh.

وقد كان للشرق نصيب من تأثير هذا الفكر كجزء من اللقاء التاريخي بين الشرق والغرب، انعكس من خلال ما نشهده في عصرنا من فنون شرقية جديدة؛ يمثل إدماج المضمون الشرقي مع وسائل الصياغة الغربية أبرز القواسم المشتركة بينها. ويبرز هذا التأثير جليّا في الموسيقا من خلال التحول من التلحين (اللحن والإيقاع وحدهما) إلى التأليف الموسيقي بلغة ثلاثية الأبعاد؛ اللحن والإيقاع والتكثيف النغمي (هارمونيا وبوليفونيا)، ويعدّ هذا الاتجاه في موسيقا الشرق إحدى الحلقات الإيجابية للقاء الشرق والغرب [الخولي، 1992: 207].

إذ استهوى الفكر الموسيقي القومي المؤلفين المصريين والعرب، فكتبوا موسيقا تحمل ملامح القومية من حيث استخدام المقامات والضروب العربية والألحان الشعبية وبناء موضوعاتهم على قصص البطولات الوطنية والأساطير الشعبية [سكرية، حسين، حداد، الشرقاوي، 2013: 201].

وقد أبدع مؤلفو القومية الشرقية أعمالا تنطبق عليها المعايير المتبعة في مدارس الشعوب الأخرى، كانت السمة المشتركة بينها هي نشأة موسيقا قومية تستعين بأساليب الغرب الفنية في التعبير عن مضامين شرقية واضحة الهوية. وتشترك أغلب أعمال المدارس القومية -التي واكبت الفكر القومي في وقت مبكر (مصر ولبنان وتركيا) في تركيز الاهتمام بالمقامات الدياتونية المعتمدة على الأصوات وأنصافها فقط (لسهولة استنباط هارمونيات تلائمها)، وفي اهتمامها بالإيقاعات والرقصات الشعبية وتوظيف الآلات الشرقية والشعبية وبالموضوعات التاريخية الواضحة الصلة بالنهضة القومية السياسية [الخولي، 1992: 212].

وبالنظر إلى ما يفرضه هذا العصر من تحولات جديدة على التراث الشرقي؛ فإنه لا يجدر التخوف منها إذا تناولها المؤلفون بحكمة وبصيرة ومن منطلق ثقافي متوازن، فليس للتجديد الموسيقي حدود تكبل خيال الفنان؛ لأن لغة الموسيقا بطبيعتها مرنة، وليس أوفق من التجديد على أسس موضوعية من موسيقا الشعب وتراثه [طموم، 1995: 70].

إلا أن الساحة الموسيقية الشرقية تشهد في هذا القرن تحت شعار التجديد تيارات هوجاء من «التغريب» السطحي الذي أهدر كثيرا من أقيم عناصر التراث من مقاماته مفضلا عليها السلمين: الكبير Major والصغير Minor المستهلكين في نظر الغرب نفسه. وفي الفكر الإيقاعي مستبدلا بالإيقاعات الفنية إيقاعات غربية غريبة مستعارة من بيئات شديدة الاختلاف، وفي غمار هذه التيارات العنيفة أخذت مدارس التأليف الموسيقي القومي في الشرق تتحسس طريقها نحو تطوير عضوي رشيد، يستلهم من جوهر التراث مادة لموسيقا تستخدم أساليب غربية فنية جادة للتوصل للتعبير المبتكر عن مضامين شرقية متطورة [الخولي، 1992: 211].

ولعل أهم ما يميز القومية في الموسيقا العربية هواستخدام المقامات العربية حيث تعتمد غالبية الألحان الشعبية العربية على المقامات الشرقية التي تتميز باحتوائها على: (الأبعاد الكاملة)، (أنصاف الأبعاد)، والبعد ونصف، كذلك يضم بعضها أرباع البعد، وهذه المقامات المتنوعة بأبعادها والتي نتميز بها عن الغرب؛ تؤكد هوية الموسيقا العربية وتميزها عن موسيقا باقي شعوب العالم. وتتجلى هذه الهوية من خلال أعمال رواد التأليف الموسيقي عند الموسيقيين القوميين المصريين والعرب، الذين استخدموا ألحانهم الشعبية دون المساس بمقاماتها الأصلية، أمثال عطية شرارة وعبد الحليم نويرة، وفي الجانب الآخر نجد بعض المؤلفين الذين قاموا بتغيير المقامية تجنبا لثلاثة أرباع البعد أمثال عزيز الشوان، جمال عبد الرحيم، ويوسف خاشو، الأمر الذي أوجد تيارين متناقضين في هذا المجال، حيث اعتبره بعض النقاد والمتخصصون سببا لفقدان الهوية وتشويها للمقامية، بينما اعتبره البعض الآخر تنويعا أوتطويرا للموسيقا العربية للانتقال إلى العالمية [سكرية، حسين، حداد، الشرقاوي، 2013: 201-202].

القومية الموسيقية في إطار الثقافة الموسيقية الأردنية

إن تأخر النهضة الموسيقية في الأردن عن مثيلاتها من البلدان العربية؛ لا يلغي مكانة الموسيقا في ثقافة المجتمع الأردني وحياته ومناسباته؛ وارتباطها التاريخي بما مر به من تغيرات على مختلف الأصعدة، شأنه في ذلك شأن أي من المجتمعات الأخرى التي أصبحت فيها الموسيقا جزءاً من صورتها الحضارية والثقافية على وجه التحديد، كما أن هذا التأخر لم يمنع من تطورها.

وبصورة مبسّطة؛ يمكن للموسيقا الأردنية أن تُنظّم في فئات مختلفة؛ وذلك حسب طبيعة كل منها، فالأغاني التي يتغنّى الشعب على مر الأيام بها دون أن يعرف ملحنها أوشاعرها ولا متى نُظم شعرها ووضع لحنها، هذه هي الموسيقا الشعبية التي تعبر عن أحاسيس ومشاعر الشعب الأردني، حيث تختلف هذه الموسيقا عن الموسيقا التقليدية؛ فهي مدروسة وأكثر تعقيدا من الموسيقا الشعبية، وبعضها يمكن التعرف على الملحن أوالشاعر، ويعدّ هذان النوعان من التقاليد الموسيقية القديمة. أما تطور الموسيقا الجديدة فأتى في اتجاهات متنوعة، نلحظ فيها تأثير الموسيقا المتوارثة (تقليدية أوشعبية) والتأثيرات الأجنبية وأخص منها التأثيرات الغربية [حمام، 2010: 28].

وبالنظر إلى ارتباط الموسيقا بحياة المجتمعات واعتبارها شاهدا وموثّقا لما تمر به من تغيرات وما تعصف به من تحديات؛ نجد ما يؤكد بأن الموسيقا الأردنية هي من أجدر المرجعيات التي وثقت لذلك، حيث بدأت "أهزوجة أردنية"[9] تقتصر على ألحان وكلمات شعبية نابعة من أحاسيس المجتمع وحاله المعاش، ثم تطورت ببطء تحت هذا المسمّى إلى أن شقت طريقها للعالمية، ضمن مؤلفات تقوم في جوهرها على ألحان أردنية؛ وتتخذ قوالب الموسيقا العالمية وأسس تأليفها منهجا حديثا لها، لتندرج بذلك تحت عنوان عريض لفكر موسيقي هوالقومية في الموسيقا.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن "الأهزوجة الأردنية" قد مرت بخمس مراحل تطورية عامة، توقفت عند كل واحدة منها فاكتسبت الصفات والمميزات الخاصة بتلك المرحلة، واشتركت جميعها في أنها قد استمدت تكوينها الفني من الغناء الأصيل لأهل البادية والريف في الأردن [غوانمه، 2009: 81].

9 وتمثل هنا؛ النموذج الموسيقي الأدائي القائم على المضامين اللحنية الشعبية ضمن إطار الثقافة الموسيقية الأردنية.

المرحلة الأولى: الأهزوجة التراثية.

المرحلة الثانية: الأهزوجة المصوغة (جزئياً) على نمط الأهزوجة التراثية (النص الشعري للأهزوجة جديد أما اللحن فهو قديم).

المرحلة الثالثة: الأهزوجة المصوغة (كلياً) على نمط الأهزوجة التراثية.

المرحلة الرابعة: الأهزوجة الفنية المعاصرة (الأغنية الوطنية الحديثة).

المرحلة الخامسة: الأهزوجة الأردنية ضمن قالب موسيقي عالمي (وهي المرحلة التي تتناولها هذه الدراسة).

رواد الفكر الموسيقي القومي في الأردن

ووجدت في الأردن نخبة من الموسيقيين الذين يعتبرون رواد التأليف الموسيقي المتأثر بأساليب التأليف والقوالب الموسيقية الغربية، وقد كان "عقيل أبوالشعر" أول هؤلاء الموسيقيين من خلال ما قدمه من قطع موسيقية يطغى عليها الإحساس الشرقي، والموسيقي الفلسطيني المعروف "أوغسطين لاما" الذي تتلمذت على يديه نخبة من أشهر الموسيقيين الأردنيين الذين أصبحوا روادا في هذا المجال؛ مثل: يوسف خاشو والياس فزع [حمام، 2010: 82].

ونذكر أيضا من أبرز رواد هذا الفكر موسيقيين أردنيين استمالهم الأسلوب الأوروبي؛ مستمدين من تراثهم جوهراً تقوم عليه مؤلفاتهم الحديثة، كل من: سلفادور عرنيطة، الياس فزع، يوسف خاشو وعبد الحميد حمام. ولهذه النخبة تجارب متعددة في اتجاه توظيف واستثمار الألحان الأردنية موسيقياً؛ من خلال معالجتها عن طريق إدخال التعدد الصوتي، إما الهارموني أوالبوليفوني؛ وبما يسمح بالتوزيع الآلي والكورالي، حيث قدموا أعمالا تعتمد هذا الفكر الموسيقي المعاصر، آخذين بعين الاعتبار أن تَشكّل مثل هذه الموسيقا "متعددة الأصوات" الجديدة عملية معقدة ومتناقضة [غوانمه، 2009: 165].

وبالعودة إلى مراحل التطور التي مرت بها الموسيقا الأردنية؛ يتضح بأن صياغتها سيمفونيا من خلال دمجها كمادة لحنية أساسية ضمن قوالب تأليف سيمفونية، يمثل أرقى مراحل التطور في عمر الموسيقا الأردنية، إذ تم تناول الألحان الأردنية ضمن آليات تأليف عالمية مدروسة، قائمة على معالجة فنية علمية باستخدام العلوم الحديثة من قبل مؤلفي تلك المرحلة. حيث قام بعض الموسيقيين الأردنيين الدارسين للعلوم الموسيقية الحديثة بمحاولات علمية جادة لاستثمار وتوظيف ألحان وأغاني التراث الشعبي الأردني بشكل عام وأغاني الأهازيج التراثية بشكل خاص، ووظفوها وصاغوها في قوالب موسيقية عالمية تعتمد على أساليب وأسس وأشكال مقننة مثل السيمفونية، وأسلوب الكانون، كان من أبرزهم عبد الحميد حمام ويوسف خاشو [المرجع السابق: 166].

يوسف خاشو Youssef Khasho (1927 – 1997):

اسمه الكامل: يوسف سعد جريس خاشو. ولد في القدس في 24 أيار عام 1927، وقد شهد في طفولته تلك السنوات الصعبة التي مرت بها فلسطين آنذاك. توفي والده عندما كان في الخامسة من عمره، انتقل بعدها إلى دار الأيتام التابعة لدير الفرنسيسكان وقد نشأ هناك [Zougbi, 2007: 56].

التقى يوسف خاشو بأستاذه الموسيقي الفلسطيني المعروف "أوغسطين لاما" لأول مرة في عام 1936، ولم يكن قد تجاوز التاسعة من العمر، استمع لاما إلى أدائه الموسيقي، وقد تنبأ له بأن يكون أحد أبرز رواد التأليف الموسيقي السيمفوني على مستوى العالم العربي بأسره. وفي سن الثالثة عشر بدأ يوسف العزف على آلة الأرغن لأول مرة في الكنيسة، وكان يتولى مهمة قيادة الكورال نيابة عن أستاذه المايسترو لاما في الأيام التي لم يكن باستطاعته الحضور فيها [المرجع السابق: 56].

في عام 1984 عُين مدرساً في مدرسة تيرا سانتا الثانوية، وخلال خمسينيات القرن الماضي وبعد سنوات قليلة من مأساة عام 1948 انتقل خاشو إلى الأردن ثم إلى سوريا، وقد بدأت قدراته ومهاراته الموسيقية بالنمو والتطور من الشرقية إلى الغربية، ومن الموسيقى الخفيفة (البسيطة) إلى الدرامية وحتى الجاز والبلوز. وكغيره من العديد من المفكرين والفنانين والموسيقيين والكتاب استقر خاشو في بيروت وقضى فيها فترة من حياته، حيث واظب على مواصلة تطوير مهاراته ومعارفه الموسيقية هناك [المرجع السابق: 56].

وفي فترة الستينيات عاد خاشو إلى سوريا لمدة من الزمن؛ قضاها في مدينة حلب، قرر خلالها أن يتخصص في مجالي التأليف الموسيقي السيمفوني والقيادة الموسيقية السيمفونية، حيث كانت الموسيقا الكلاسيكية في حلب تحمل طابعا مبتكرا؛ تمثل في غناها الموسيقي الشرقي القائم على النموذج الشعبي (التقليدي) الذي يشكل جوهر الثقافة الفنية الموسيقية فيها. وسرعان ما استطاع يوسف خاشو أن يندمج مع المشهد الموسيقي في حلب، وقد ترك إرثا موسيقيا عظيما تمثل بمساهمته في تشكيل فرق موسيقية شرقية، وإعادة تشكيل أساسيات الموسيقا المدرسية، ولم يمض وقت طويل حتى سافر إلى روما للالتحاق بمرحلة متقدمة من الدراسات الموسيقية الكلاسيكية، وأثناء تلك المرحلة ألف سيمفونيته المعروفة باسم "سيمفونية القدس" [المرجع السابق: 56].

وكمواطن عربي حقيقي أدرك محنة أمته بعد خسارة فلسطين؛ كان يحمل في قلبه فيضا من المشاعر القومية، وقد شكّل حبه لبلاده ولمدينة القدس مسقط رأسه بشكل خاص؛ منارة لفكره الموسيقي ومصدر إلهامه الأقدر طوال حياته، فكانت "سيمفونية القدس" العمل السيمفوني الأكثر شهرة بين أعماله رغم أنه لم يكن العمل الأكثر زخما وغنىً من حيث التكوين الموسيقي بين تلك الأعمال [المرجع السابق: 56].

في عام 1966 وجه جلالة المغفور له الملك الحسين بن طلال دعوة ليوسف خاشو للعودة إلى الأردن ليتولى قيادة حركة النهضة الموسيقية فيها، وقد نجح خاشو في تحقيق ذلك بجدارة، كما ساهم في تأسيس المعهد الوطني للموسيقا.

كانت محطته التالية هي ليبيا، حيث تلقى دعوة من وزارة الثقافة الليبية ليقود مرحلة التأسيس لبرنامج التعليم الموسيقي هناك.

وفي عام 1972 عاد خاشو إلى إيطاليا ثانية؛ ومكث فيها حتى عام 1986، وخلال تلك الأعوام أسس مركزا للأبحاث الموسيقية لدراسة العلاقة ما بين موسيقا الشرق الأوسط والموسيقا الأوروبية، بالتزامن مع استمرار نشاطه الموسيقي في مجالات التأليف والأداء والقيادة الموسيقية [المرجع السابق: 57].

خلال السنوات الأخيرة من حياته المهنية كان يوسف خاشو قد صقل موهبته الموسيقية والأدائية وعزز ثقافته الموسيقية، كما احترف أساليب الصياغة الموسيقية الهارمونية والتوزيع الأوركسترالي، وحقق تطورا في مدى التقارب والانسجام مع العالم الأوسع؛ ولم يقتصر ذلك على منطقته الأصغر (الشرق الأوسط) وإنما كان يمتلك الوعي الكافي للعمل على نطاق أوسع؛ إذ كان قد عقد العزم على أن يسخر الموسيقا الأوروبية

وبقية العالم لإثراء جوانب الثقافة الموسيقية العربية من خلال فلسفة موسيقية نابعة من رؤية حديثة [المرجع السابق: 57].

استطاع يوسف خاشو أن يوثق لمسيرته الاحترافية ويرتقي بمهنيته في مجال العمل الموسيقي من خلال أعماله التي يصعب تصنيفها؛ إذ لا يمكن إدراجها تحت مسمّى الشرقية أوالغربية بصورة مستقلة، لا سيما وأنه لم يكن ينتمي إطلاقا إلى أي من المدارس الموسيقية الحديثة، فمن خلال دراسة أعماله السيمفونية نجد بأن بعضا من الحركات (Movements) التي تكونت منها هذه الأعمال؛ تكشف من خلال بنائها الموسيقي عن محاولات جادّة قام بها خاشو لابتكار قواعد بنائية وهارمونية جديدة دونما استسلام للقواعد والآليات التي كانت تعدّ حديثة في تلك الفترة، وفي الوقت ذاته؛ لم يكف خاشو عن استخدام الألحان العربية الأصيلة وتوظيفها في بناء مؤلفات تخضع لقواعد كلاسيكية ومؤلفات تشكل إضاءات هامة في هذا الصدد [المرجع السابق: 57].

في عام 1989 عاد خاشو إلى الأردن كجزء من مسيرته الخيّرة في العمل والبناء والتأسيس لثقافة موسيقية رائدة، حيث عمل لمدة عام واحد لتأسيس الأكاديمية الأردنية للموسيقا، وبعدها بدأ مرحلة من التدريس في جامعة آل البيت. بقي خاشو على عمله الأكاديمي هذا على جانب التأليف والأداء الموسيقيين إلى أن توفاه الله في 8 مارس عام 1997 [المرجع السابق: 57].

ألّف يوسف خاشو مجموعة من السيمفونيات، كانت أهازيج وأغاني التراث الشعبي الأردني المادة النغمية الأساسية التي بنى عليها سيمفونياته التي سنتحدث عنها فيما بعد، وبالإضافة إلى ذلك، فقد أعد مجموعة من المعالجات الهارمونية لعدة ألحان من الأهازيج والأغاني الأردنية، صاغها بأسلوب أوركسترالي، وقد وصلت الألحان الأردنية إلى كافة أنحاء المعمورة من خلال الأعمال الفنية التي صاغها "يوسف خاشو" بأسلوب علمي وتسجيلات رفيعة المستوى، قامت بتنفيذها أوركسترات عالمية [غوانمه، 2009: 172].

اشتمل الإرث الموسيقي للمؤلف الموسيقي يوسف خاشو على 12 سيمفونية (بالإضافة إلى تلك الأعمال السيمفونية التي لم تكتمل)، ومجموعة من القطع الصغيرة للبيانووالصوت (الغناء) وغيرها من الآلات، ومؤلفات موسيقية درامية للأطفال –على غرار أسلوب الأوبريت. إن روعة الفكر الموسيقي لدى يوسف خاشو قد تكمن في تمكنه من دمج أنماط موسيقية متنوعة نابعة من ثقافات مختلفة، وهارمونيات وقواعد من خلال آليات مبتكرة تثري جوانب متعددة من الثقافة والتقاليد العربية، ضمن قالب حديث من حيث الموسيقا الكلاسيكية [المرجع السابق: 57].

من أهم أعماله التي برز فيها الفكر القومي:

1. سيمفونية القدس Jerusalem Symphony عام 1967.
2. سيمفونية الحسين بن طلال Hussien Ben Talal Symphony عام 1972.
3. سيمفونية الحسين بن علي Hussien Ben Ali Symphony عام 1975
4. سيمفونية "واه فلسطين" Oh..Palestine عام 1976.
5. سيمفونية البحار الجزء الأول (The Wandering Aegean Sailor (I عام 1978.
6. سيمفونية البحار الجزء الثاني (The Wandering Aegean Sailor (II عام 1979.
7. سيمفونية أردن الحسين Hussien's Jordan عام 1985 – 1986.
8. The Chian Rhapsody (Scio) Part I، عام 1992، رابسودية البحارة – الجزء الأول

9. The Chian Rhapsody (Scio) Part II، عام 1992، رابسودية البحارة – الجزء الثاني
10. سيمفونية الهاشميون The Hashemites Symphony، عام 1993
11. ألحان من الأردن الجزء الأول (Melodies from Jordan I)
12. ألحان من الأردن الجزء الثاني (Melodies from Jordan II)
13. سيمفونية البادية (لم تكتمل بسبب وفاته).
14. 6 مقطوعات فالس قام بتوزيعها للأوركسترا، وهي من ألحان مدام نانسي زنانيري، بعنوان Jordan Walses.

مراحل تطور المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية

حُددت مراحل تطور المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية في بعض الثقافات الموسيقية المختلفة منذ مطلع القرن العشرين ضمن ثلاثة مستويات؛ اختيرت بالاعتماد على أسلوب بارتوك (Bartók) في تناول الموسيقا الشعبية، بحيث أن هذه المستويات الثلاثة في التعامل مع عناصر الفولكلور لا تتدرج وفق تسلسل زمني متصل، بل نرى أن بارتوك قد يستخدمها في مراحل إنتاجه المختلفة، تبعا لطبيعة كل عمل موسيقي على حدة [الخولي، 1992: 80].

المستوى الأول:

وفيه يحتفظ المؤلف بالخط اللحني الشعبي أو يقوم بتعديله قليلا بإضافة بعض الهارمونيات أو البوليفوني وربما يضاف إليه مقدمة قصيرة أوختام مستوحى منه.

المستوى الثاني:

وفيه يتخذ من اللحن الشعبي أساسا للتأليف ثم الابتكار والتنويع عليه باستخدام الوسائل الفنية المعروفة مثل الانقلاب، والمعكوس، وغيرها، وفي هذا المستوى يتوارى اللحن الشعبي إلى حد ما وراء ابتكار المؤلف، حيث يتطلب هذا المستوى قدرا كبيرا من الخيال الموسيقي إلى جانب الصنعة الفنية.

المستوى الثالث:

وهو أرفع مراحل استلهام الفولكلور، ويتمثل في ابتكار أفكار موسيقية جديدة تماما، ولكنها تحمل ملامح الموسيقا الشعبية، لدرجة يصل معها المستمع إلى تخيل بأن هذه الألحان شعبية أصيلة ويطلق بارتوك على هذا المستوى اسم الفولكلور المتخيل (imaginary folk song)، حيث لا نجد في هذه الأعمال عناصر شعبية محددة ومع ذلك فإنها تتسم بالطابع الشعبي في تشكيل العناصر اللحنية والإيقاعية كما في أوبرا "قصر ذواللحية الزرقاء" لبارتوك، سنة 1911م.

الصياغة السيمفونية للمؤلَّف السيمفوني ألحان فلكلورية "أردنية – فلسطينية"

1. تكوين الأوركسترا (الآلات الموسيقية):

- مجموعة الآت النفخ:

آلات النفخ الخشبية: بيكولوفلوت، فلوت، أوبوا، كلارينيت، باصون (فاجوت)، ساكسفون (تينور) " Sax Tenor".

آلات النفخ النحاسية: الهورن الفرنسي، ترمبيت، ترمبون، توبا.

- مجموعة الآلات الوترية:

الآلات الوترية القوسية: كمان أول، كمان ثان، فيولا، تشيللو، كنترباص.

- مجموعة آلات إيقاعية
- آلات أخرى: البيانو، الهارب.

2. الشكل البنائي العام للعمل:

يتكون هذا العمل من ستة أجزاء هي مقدمة موسيقية + 5 مواضيع موسيقية (Themes) وخاتمة ضمن 192 مازورة، بُني كل منها على لحن شعبي.

- شكل التأليف: صياغة حرة تتألف من ستة أجزاء.
- الميزان الموسيقي: 44
- السرعة: معتدل (Moderato) – غنائي (Dolce).

المقدمة الموسيقية:

- الموازير: (1 - 52).
- السلم الموسيقي: صول الكبير (G Major).

اشتملت المقدمة الموسيقية على لحن كتب بمقام صول الكبير، استبعد فيه المؤلف آلات مثل البيكولو فلوت، الباصون، الهورن الفرنسي، والتوبا، مقابل إعطاء البيانو الدور الأكبر في أداء هذا اللحن، ومن حيث تحليل أسلوب الصياغة؛ فقد قسمت إلى ثلاثة أجزاء بحسب اختلاف آليات التأليف وطبيعة الجمل الموسيقية المستخدمة.

في الجزء الأول من المقدمة (الموازير 1 - 16) حرص المؤلف على أن يحمل هذا اللحن سمات أقرب إلى الشعبية الشرقية من خلال التركيز على فكرة الترابط النغمي، وإشراك جميع الآلات بأداء نفس الجملة اللحنية (Unison)؛ بالإضافة إلى التكثيف النغمي البوليفوني، وهو الأسلوب الذي يستطيع المؤلف من خلاله إبراز اللحن الأساسي والتركيز على عناصره النغمية والإيقاعية، دون إبراز أي شكل من أشكال التنويع أوالمرافقة الهارمونية التي يمكن لها أحيانا أن تطغى على معالم اللحن الأساسي، وهذا الأسلوب متبع عادة في الفرق الموسيقية العربية الشعبية والتقليدية.

الجزء الثاني؛ وهوالجزء الغنائي (dolce) (الموازير 17 - 32) كثف المؤلف المحتوى النغمي لدور آلة البيانو، وعززه بمرافقة لحنية إيقاعية، تؤدى بأسلوب النقر "Pizzicato" وهونفس الدور الذي تؤديه آلة الكنترباص. كما استخدم المؤلف أسلوب الحوار ما بين آلتي الفلوت والبيانو، كما في (الموازير 21 - 22) فلوت، (الموازير 23 - 24) بيانو.

الجزء الثالث (الموازير 33 - 52)؛ وهو الجزء الختامي بالنسبة للمقدمة والتمهيدي بالنسبة للحن الأول في العمل ككل؛ اقتصر أداؤه على مجموعتي آلات النفخ الخشبية في أداء الدور الرئيس، والآلات الوترية القوسية في أداء دور المرافقة، وقد بني على الوحدة الزمنية "الكروش". ليعود في نهاية هذا الجزء إلى ما كان عليه في الجزء الأول من حيث توحيد الدور الذي تؤديه الآلات جميعها.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن خاشو قد استطاع من خلال هذه المقدمة الموسيقية أن يوظف عناصر إيقاعية ونغمية بأسلوب بوليفوني، وأساليب أدائية بتوزيع موسيقي يضمن الطابع الشعبي بملامح شرقية، يمكن معها أن يوصف بالأقرب إلى المستوى الثالث من مستويات المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية وهو أرقاها من حيث إكساب اللحن هذه الصبغة الشعبية دونما وجود مادة لحنية شعبية أساسية يبنى عليها.

اللحن الأول (1st Theme):

- اللحن الشعبي الذي بُني عليه: يا غزيل.
- الموازير: (53 - 80).
- مقام اللحن الأصلي: عجم.
- سلم اللحن في العمل السيمفوني: فا الكبير (F Major).

صاغ المؤلف هذا اللحن بمادة لحنية تقوم على الجملة اللحنية الأساسية للّحن الشعبي "يا غزيل"، والموضح في النموذج (1):

نموذج (1) الموازير 53 - 54

تؤديه آلتا البيانو والهارب بمرافقة لحنية بسيطة تؤديها مجموعة الآلات الوترية القوسية (الموازير 53 - 56)، لتبدأ مرحلة من المحاكاة في صورة أداء موحد مشترك يعكس الأسلوب البوليفوني المستخدم في صياغة هذا اللحن، حيث تشترك في أداء هذه الجملة مجموعة آلات النفخ الخشبية والآلات الوترية، بمرافقة هارمونية تؤديها آلة البيانو على شكل أكوردات، بالإضافة لآلتي الترمبيت والترمبون (الموازير 57 - 60)، وهنا تجدر الإشارة إلى أن اختيار خاشو لهذا اللحن وتوظيفه كلحن أول في هذا العمل يمكن اعتباره مقصودا؛ وذلك لأن هذا اللحن معروف كلحن شعبي وشائع بحيث يتبادر مباشرة إلى ذهن السامع حال سماعه، كما أن هذا اللحن لا تدخل أرباع الدرجات الصوتية في مضمونه المقامي؛ وبالتالي وبحسب الآلات الأوركسترالية التي وزعت عليها أدوار الأداء في هذا العمل السيمفوني لم يضطر المؤلف للاستغناء عن أي من خصائص لحن "يا غزيل" أواستبدال أي من المسافات الصوتية فيه، مما سهل عليه أيضا إمكانية تفادي الاعتماد على الصياغة بمبادئ بوليفونية بحتة، وإنما مكنه ذلك من توظيف المرافقة الهارمونية بسهولة في ضوء اكتمال عناصر اللحن ومقوماته الكاملة.

في الجزئية الثانية من هذا اللحن (الموازير 61 - 62) ترافق آلات الكمان 1 والكمان 2 آلات الفيولا والتشيللو التي تؤدي الدور الرئيس بمرافقة لحنية إيقاعية، لتشترك بعدها وآلتي الكلارينيت والبيانو في مرافقتها (الموازير 63 - 68)، ثم تتواصل سلسلة المحاكاة اللحنية المتوالية في (الموازير 69 - 70)، حيث تتخذ آلات الترمبيت والترمبون، والبيانو والآلات الوترية الدور الرئيس، ترافقها آلات النفخ الخشبية والفيولا، بأسلوب محاكاة ينتهي باشتراكها جميعا وآلات النفخ الخشبية في الأداء بأسلوب بوليفوني واضح (الموازير 71 - 80) لتؤدي جملة من وحي اللحن ومقامه اختتم بها المؤلف صياغة اللحن الأول في هذا العمل.

اللحن الثاني (2nd Theme):

- اللحن الشعبي الذي بُني عليه: بالليل.
- الموازير: (81 - 112).
- مقام اللحن الأصلي: بياتِ
- سلم اللحن في العمل السيمفوني: يعتمد على أسلوب المؤلف في معالجة أرباع الدرجات.

اعتمد المؤلف على اللحن الشعبي "بالليل" كمادة لحنية أساسية لصياغة اللحن الثاني في هذا العمل، والموضح في النموذج (2):

نموذج (2)

واجه المؤلف في صياغته لهذا اللحن احتواء مقامه الأصلي على أرباع الدرجات الصوتية (مي نصف بيمول)، وبحسب أسلوب خاشو في معالجة اللحن ذي المقامية الشرقية وصياغته سيمفونيا، فإنه عادة ما يقرب هذه النغمات إلى أقرب الدرجات المجاورة المتاحة في السلم المعدل صعودا أوهبوطا. وفي هذا اللحن اختار نغمة (مي بيمول) القريبة هبوطا بمقدار ربع درجة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن اختيار المؤلف للنغمات البديلة في المعالجة يخضع لجملة من الشروط أهمها؛ أن تكون الدرجات البديلة هي الأقرب ما يمكن للحن، وتحفظ اللحن من أن يكون مستهجنا قدر المستطاع بالنسبة للسامع، بالتزامن مع مراعاة المنطقية التي تتطلبها المقامية الغربية وبالتالي التوزيع الموسيقي الأوركسترالي، كما يوضح النموذج (3):

نموذج (3) الموازير 85 - 88

كما بدا اعتماده أسلوب المحاكاة في توزيع أدوار الآلات المشتركة في أداء هذا اللحن واضحا من البداية، حيث اعتمد خاشو على منح هذه الآلات أدوارا متشابهة متوالية من حيث أداء كل مجموعة منها للجملة اللحنية الأساسية؛ مقابل توظيف بقية الآلات بأداء مرافقة هارمونية بسيطة، تكمن أهمية بساطتها في الحفاظ على أبرز معالم المادة اللحنية الشعبية التي بني عليها اللحن، في ضوء حساسية استبعاد أحد أبرز عناصر مقاميتها. وقد تمثل أسلوب التناوب بدءاً من آلة الكلارينيت (الموازير 81 - 84)، ثم البيانو، ثم مجموعة الآلات الوترية وآلتي الفلوت والأوبوا، ليستمر تكرار هذه الجملة من قبل هذه الآلات معا، وتعزيز المرافقة التي تؤديها آلة البيانو من خلال أداء نفس اللحن بالاعتماد على التآلفات، بتكثيف نغمي بوليفوني، ولينتهي بأداء موحد لها جميعا (Unison) ومرافقة بسيطة تؤديها آلات الفلوت، الترمبيت والترمبون، وأخيرا بتهيئة لحنية للانتقال إلى اللحن الثالث (105 - 112).

اللحن الثالث (3rd Theme):

- اللحن الشعبي الذي بُني عليه: اسمر اللون (هالأسمر اللون).
- الموازير: (113 - 128).
- مقام اللحن الأصلي: بياتِ.

- سلم اللحن في العمل السيمفوني: يعتمد على أسلوب المؤلف في معالجة أرباع الدرجات.

يقوم هذا اللحن على الجملة اللحنية الأساسية للحن الشعبي "اسمر اللون"/ والموضح في النموذج (4):

نموذج (4)

وفي هذا اللحن أيضا واجه المؤلف جدلية المقامية الشرقية وهوية اللحن، ويبدو أنه اتبع نفس الأسلوب في اللحن السابق من حيث استخدام النغمات البديلة، وهنا حلّت نغمة (مي بيكار) القريبة صعودا بمقدار ربع درجة، محلّ نغمة (مي نصف بيمول) الموجودة في اللحن الأصلي كما هوموضح في النموذج (5):

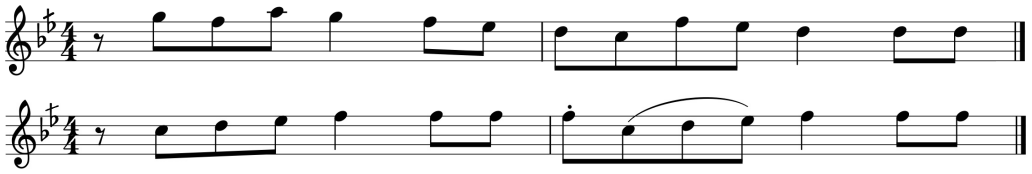
نموذج (5) الموازير 113 - 116

كما اعتمد أسلوب المحاكاة بين الآلات وأداء الجملة اللحنية الأساسية بالتناوب فيما بينها، ولكن وضوح المعالم اللحنية لهذا اللحن الشعبي ساهمت في إتاحة الفرصة لتوظيف مرافقة أغنى من تلك المستخدمة في اللحن الثاني، ببداية قوية لآلات النفخ النحاسية ترافقها الآلات الوترية (الموازير 113 - 116) والإعادة (117 - 120)، ثم إعطاء الدور الرئيس لآلات النفخ الخشبية والمرافقة للآلات الوترية والبيانو والهارب (121 - 128).

اللحن الرابع (4th Theme):

- اللحن الشعبي الذي بُني عليه: أغنية "دق المهباش".
- الموازير: (129 - 152).
- مقام اللحن الأصلي: بياتِ.
- سلم اللحن في العمل السيمفوني: يعتمد على أسلوب المؤلف في معالجة أرباع الدرجات.

استثمر المؤلف الجملة اللحنية الرئيسية في أغنية "دق المهباش"[10]، والتي كانت ذات شهرة واسعة جدا في الأوساط الاجتماعية والشعبية المختلفة آنذاك، لتشكل المادة اللحنية التي يقوم عليها هذا اللحن، كما في النموذج (6):



نموذج (6)

10 أغنية "دق المهباش": أغنية أردنية (تقليدية) للفنانة سميرة توفيق، وقد حققت هذه الأغنية –في تلك الفترة- شهرة واسعة في الأوساط الاجتماعية الأردنية وتحديدا الشعبية.

وقد وظفها ضمن جزئيتين؛ واتبع في صياغتها نفس الأسلوب المتبع في صياغة اللحن الثالث، من حيث معالجة المقامية.

الجزئية الأولى، والموضحة في النموذج (7):

نموذج (7) الموازير 129 - 130

خصص هنا لآلة البيانو دورا منفردا (Solo) ليستهل به هذا اللحن (الموازير 129 - 130) ليبدأ بالانتقال إلى المشاركة والمحاكاة، من خلال اشتراك آلات الكمان الأول في أداء نفس الجملة (الموازير 131 - 132)، ثم اشتراك مختلف الآلات في أدائها (الموازير 133 - 136)، ثم التهيئة للانتقال للجزء الثاني (الموازير 137 - 138).

الجزئية الثانية، والموضحة في النموذج (8):

نموذج (8) الموازير 139 - 140

تؤدي مجموعة من الآلات الوترية والنفخ الخشبية دورا متشابها في أداء نفس اللحن مع التكرار (الموازير 139 - 144)، ليعطي بعدها آلة البيانو دورا رئيسا في أداء نفس الجملة (الموازير 145 - 148)، ثم ختام هذا اللحن بالعودة إلى أداء الجزء الأول (الموازير 149 - 152).

اللحن الخامس (5^{th} Theme):

- اللحن الشعبي الذي بُني عليه: ع الأوف مشعل.
- الموازير: (153 - 180).
- مقام اللحن الأصلي: حجاز.
- السلم الموسيقي: صول الصغير (G minor)، وهو يعادل مقام الحجاز في ركوزه على درجة "ري"، الدرجة الخامسة في سلم صول الصغير.

صاغ المؤلف اللحن الأخير بالاعتماد على المادة اللحنية التي تشكل الجملة الرئيسية للحن الشعبي المعروف "ع الأوف مشعل"، والموضحة في النموذج (9):

نموذج (9) الموازير 153 - 158

مبتدئا بدور رئيس للبيانو وآلتي الفلوت والكلارينيت، ومرافقة لحنية إيقاعية لمجموعة الآلات الوترية (الموازير 153 - 158)، ثم الإعادة (الموازير 159 - 164) باشتراك مجموعة الآلات الوترية والبيانو ثم مع الهارب في أداء اللحن الرئيس، بينما أدت بقية الآلات مرافقة بوليفونية جاءت على شكل تكثيف نغمي، وقد ضمّن المؤلف (الموازير 165 - 192) جزئية مكونة من جمل لحنية من وحي اللحن نفسه (الموازير 165 -

174)، ثم إعادة للجزء الأول (الموازير 175 - 180) وقد تمثل الدور الرئيس فيه لمجموعة الآلات الوترية وآلة الفلوت، ومرافقة تتصف بالزخم اللحني تؤديها آلة البيانو.

وقد يكون اختيار المؤلف للحن "يا غزيل" كلحن أول، واختيار لحن "ع الأوف مشعل" كلحن أخير ضرورة لتفادي جدلية أصالة اللحن من حيث المقامية؛ وأسلوبه الخاص في توظيف الألحان ذات المقامات العربية، إذ تتضح قناعته بأهمية التجديد مع الحفاظ على اللحن، مقابل استبعاده للآلات العربية والذي يقابله الاستغناء عن أرباع الدرجات إن وجدت، وهوما يجعل هذا العمل السيمفوني أقرب إلى المستمع، كما سهل على المؤلف عملية المعالجة السيمفونية وأتاح له أن يستوحي من اللحن نفسه الخاتمة (القفلة Coda) (الموازير 181 - 192)، التي تؤدي الدور الرئيس فيها مجموعة من آلات النفخ الخشبية، ومجموعة الآلات الوترية، وآلة البيانو التي كتب دورها على شكل أكوردات.

نتائـج الدراسة ومناقشتها

اتسم أسلوب المؤلف الموسيقي الأردني يوسف خاشو في الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية بالاعتماد على البوليفونية كمحور رئيس، تقوم عليه أسس الصياغة السيمفونية لهذه الألحان، ويبرز أثرها في أسلوب الكتابة أي التأليف الموسيقي، واختيار العناصر الموسيقية التي تشكل مضمون العمل الموسيقي، والتوزيع الموسيقي، والمرافقة التي تهدف إلى تعزيز الكثافة اللحنية أوالتكثيف النغمي للحن، واختيار الآلات التي تشترك في الأداء ككل، وهو أمر ارتبط بطبيعة المسار الذي اتخذه المؤلف من نهج الفكر الموسيقي القومي، والذي يتحدد بنظرته وقناعاته المتعلقة بالمقامية وطابع اللحن، وبالتالي له أن يحسم إمكانية توظيف الآلات الشعبية أوالتقليدية في العمل.

ومن خلال دراسة العمل السيمفوني عينة الدراسة؛ اتضح ما يلي:

- تقبّل الألحان الأردنية لفكرة الاندماج مع الفكر الموسيقي العالمي ضمن قوالب التأليف الموسيقي السيمفوني العالمي. إذ لم تشكل المقاميّة الشرقية التي بُنيت عليها الألحان الأردنية عائقا أمام صياغتها في قالب موسيقي سيمفوني عالمي. ومن حيث أسلوب المؤلف يوسف خاشو؛ فهومن رواد الفكر الموسيقي القومي الذي ينادي بتجاوز جدلية المقاميّة الشرقية طالما أن هوية اللحن ومعالمه لا تزال محفوظة، وألّا يقف التغيير الطفيف بها لغايات الصياغة السيمفونية عائقا أمام اندماجها مع القوالب السيمفونية وبالتالي انتشارها عالميا، وهوما يعفي المؤلف من ضرورة فرض آلات دخيلة على الأوركسترا السيمفوني إذا ما أراد ذلك.

- صاغ المؤلف الألحان الأردنية عينة الدراسة سيمفونياً وعالج كلًا منها بخصوصية تتعلق باللحن نفسه، في الوقت الذي يمكن اعتبار أن المنظومة العامة لصياغة هذا العمل السيمفوني؛ قد جاءت بانسجام وتوازن قائم (من حيث التعامل مع جدليّة المقاميّة) على منحيين:

- الأول يتعلق بالألحان التي وظّف المؤلف فيها ألحانا (مادة لحنية) تحوي مقاماتها أرباع الدرجات الصوتية، وهنا اتجه المؤلف إلى استبدال تلك النغمات بأقرب ما يكون لها من أنصاف الدرجات للتواءم مع السلالم الغربية الكبيرة والصغيرة المستخدمة، كما اعتمد على التكثيف النغمي البوليفوني، وأسلوب المحاكاة في توزيع أدوار الأداء، ومنح أدوار رئيسية (Solo)، والابتعاد عن مختلف أشكال التنويع اللحني والزخارف، وغالبا تجنب المرافقة الهارمونية على اختلاف أشكالها ودرجات بساطتها أوتعقيدها، كل ذلك بهدف الحفاظ

على معالم اللحن ما أمكن، وتجنب أي شكل من أشكال المساس بهويته لا سيما وأنه قد حصل ما يشبه ذلك في البنية المقامية.

- الثاني يتعلق بالألحان التي خلت مقاماتها من أرباع الدرجات الصوتية، وهنا أصبح اللحن محاطا بإطار مرن يسمح للمؤلف بحرية أكثر في التعامل معه. وبالرغم من الحفاظ على الحالة البوليفونية؛ إلا أنه أتاح المجال للمرافقة الهارمونية البسيطة غالباً، مع إدراجها بصورة أكثر كثافة في بعض الأجزاء. كما نلحظ حرية أكثر في التعامل مع عناصر العمل بالنسبة للتوزيع الموسيقي، وورود شيء من التنويع المحدود أيضا.

بالنظر إلى ما توصل إليه الباحثان من خلال تحليل آليات الصياغة المستخدمة في كتابة المؤلَّف عينة الدراسة، ومراجعة الأدبيات والدراسات المتعلقة بالتجربة الأردنية في هذا المجال؛ وتلك التي تناولت الثقافة الموسيقية الأردنية بشكل عام، فقد وُجد ما يؤكد نجاح التجربة الأردنية في مجال الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية. بالرغم من محدودية هذه التجارب من حيث الكم، إلا أن مؤلفين مثل يوسف خاشو وعبد الحميد حمام استلهموا من منهجية الفكر الموسيقي القومي أساليب لصياغة الألحان الأردنية ضمن قوالب سيمفونية، واستطاعوا بجرأة أن يجعلوا من الألحان الأردنية الشعبية والتقليدية ببساطة جوهرها الموسيقي (اللحني)، مادة غنية لبناء أعمال سيمفونية بمواصفات عالمية، إذ أن نجاح التجربة الأردنية في هذا المجال؛ قد أثبت جدارة الألحان الأردنية وموهبة المؤلف الأردني في الوصول إلى العالمية، من خلال ما أثبتته كفاءة هذه الألحان وقابليتها للاندماج ضمن قوالب التأليف الموسيقي السيمفوني الأكثر تعقيدا –إذا ما قورن بها- ويهيئ لها سبل الانتشار عالميا، كما أنها تُنبئ بمستقبل يلغي مخاوف توقفها عن حدود القومية الموسيقية بالمعنى المجرد، ويؤكد قابليتها لدخول مراحل جديدة من التطور؛ والالتحاق بحركات التطور الموسيقي التي تنوعت وتوالت بكثافة خلال القرن العشرين وحتى يومنا هذا، وذلك من خلال تطويع الألحان الأردنية لمختلف أشكال الفكر الموسيقي التي تلت هذه المرحلة؛ ضمن آليات التأليف الموسيقي السيمفوني أوغيرها، وبذلك فقد أسسوا لانطلاقة الموسيقا الأردنية من الحيز المحلي إلى العالمية.

تندرج أغلب الأعمال السيمفونية القائمة على مبدأ الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية ضمن المستوى الأول من مستويات المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية. وبالرغم من محدودية عددها إلا أنها تشترك بالهدف من تأليفها والاهتمام بتناول الألحان الأردنية كمادة لحنية أساسية لها، بالتزامن مع ما تؤكده من تنوع في الأساليب قد يصل حد الاختلاف، خاصة في حال تم التعامل مع واحدة من أكثر الجوانب حساسية على صعيد القومية الموسيقية العربية بشكل خاص، والمتمثل بالمنهجية المتبعة في التعامل مع المقامية الموسيقية العربية وآلية صياغتها سيمفونيا، لنجد بأن ما وصلنا حتى اليوم من مؤلفات موسيقية تتبع الفكر القومي، والمتمثلة بأعمال المؤلفين يوسف خاشو وعبد الحميد حمام، يشير إلى أمرين:

- الأول عام: وهو أن التنوع الذي تتمتع به الموسيقا العربية بمقاميتها الغنية والذي جعل منها متفقة في بعض جوانبها مع الموسيقا العالمية، ومختلفة اختلافا كليا عنها في جوانب أخرى، قد ساهم في أن تثبت وجودها كاتجاهات قومية مؤثرة ضمن اتجاهات المدرسة القومية في التأليف الموسيقي، وتكون بذلك قد أغنت الفكر الموسيقي القومي العالمي برؤيتين؛ تنتهج كل واحدة منهما منهجية خاصة في التعامل مع المقامية من حيث أصل اللحن وآلية صياغته سيمفونيا، في ظل فكر واحد هو القومية الموسيقية.

- الثاني خاص؛ ويشير إلى أن التجربة الأردنية التي تعتبر حديثة العهد على هذا الصعيد، ومحدودة من حيث كثافة الأعمال؛ قد حققت قواعد وأفكار القومية الموسيقية العالمية، واشتملت على هذا الاختلاف الإيجابي الذي يحقق التنوع، فنجدها قد قدمت مؤلفات تحقق رؤية المنهجيتين العربيتين في القومية

الموسيقية، من خلال التنوع والاختلاف في رؤية المؤلفين من حيث المنظومة الآلية الأوركسترالية، التي وظّفها كل من المؤلفين لتحقيق المعالجة السيمفونية، فنجد الرؤية الأولى في الصياغة السيمفونية تنتهج الحفاظ على المقامية والتحفظ على ما يزعزع أيا من مكوناتها في أعمال المؤلف عبد الحميد حمام. والرؤية الثانية والتي لا ترى في التغيير البسيط في المقامية ما يزعزع هوية الألحان نجدها في الصياغة السيمفونية لأعمال المؤلف يوسف خاشو. وهنا ما يدل على أن التجربة الأردنية قد فرضت نفسها بقوة على الساحة القومية الموسيقية العربية بشكل خاص، وشقت طريقها على صعيد الفكر الموسيقي القومي العالمي.

وهنا يجدر التنويه إلى القيم الغنية التي تتصف بها الموسيقا الشرقية بشكل عام والعربية على وجه الخصوص، بألحانها التي تعتمد على المقاميّة في تشكيل بنائها الميلودي (اللحني) والتي تميزها عن باقي موسيقات العالم، إذ أن هذه المقامية تمثّل امتيازا لهذه الأعمال، وبذلك تكون قد منحت فرصة الخصوصية والتميز للفكر الموسيقي القومي العربي.

توصيات الدراسة

يوصي الباحثان بما يلي:

- ضرورة أن يواصل المختصون والباحثون دراسة مثل هذه الأعمال التي تعزز مكانة الموسيقا الشعبية بشكل عام والعربية بشكل خاص في ضوء الانفتاح الذي تشهده الساحة الموسيقية العربية في مجالي التأليف والتلحين الموسيقي.
- إدراج مثل هذه الأعمال ضمن برامج الأداء الموسيقي كما في الحفلات والمهرجانات الموسيقية، مما يساهم في انتشارها، وتعزيز مكانة اللحن الشعبي في إطار الثقافة الموسيقية للمجتمع.
- حث المؤلفين الشباب على الاهتمام بهذا النهج في التأليف الموسيقي من خلال توظيف الألحان الشعبية ضمن مؤلفات موسيقية أوركسترالية مع الحفاظ على خصوصيتها، مما يسهم في حفظها من الاندثار وانتشارها على صعيد أوسع.

المصادر والمراجع

أبوالمجد، حنان (1995)، أبعاد الاندماج العضوي بين موسيقا الشرق والغرب، **مجلة الموسيقا العربية**. المجمع العربي للموسيقا، جامعة الدول العربية، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد 14، سوريا.

أبوالمجد، حنان والخولي، سمحة (2006)، **تأثير موسيقا الشرق في بعض اتجاهات الموسيقا الغربية في القرن العشرين**. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

حمام، عبد الحميد (2010)، **الحياة الموسيقية في الأردن في ثمانين عاماً**. وزارة الثقافة، عمّان.

خولي، سمحة (1992)، القومية في موسيقا القرن العشرين. **سلسلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

دراس، نبيل (2002)، نموذج الثقافة الموسيقية في الأردن (دراسة الواقع ورؤيا المستقبل). المعالم الثقافية والحضارية في الأردن عبر العصور. **أبحاث ملتقى عمان الثقافي العاشر**. منشورات وزارة الثقافة، ج2. ص 243 – 256.

دراس، نبيل والنمري، تالية (2005) الثقافة الموسيقية في الأردن منذ التأسيس وحتى عام 2000. **مجلة علوم وفنون الموسيقا**، جامعة حلوان / كلية التربية الموسيقية، مصر، 13: ص 1079 – 1094.

سكرية، هيثم (2007) **الموسيقا البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو "دراسة تحليلية مقارنة"**. رسالة ماجستير، أكاديمية الفنون – المعهد العالي للموسيقا العربية، القاهرة، مصر.

سكرية، هيثم (2014) السيمفونية التصويرية عند يوسف خاشو "دراسة تحليلية". **دراسات**، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، ملحق 1، الجامعة الأردنية.

طموم، رشا (1995) التراث الموسيقي المصري بين الماضي والحاضر. **مجلة الموسيقا العربية**، المجمع العربي للموسيقا، جامعة الدول العربية، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد 14، سوريا.

غوانمه، محمد (2009) **الأهزوجة الأردنية**. وزارة الثقافة، عمّان.

غوانمه، محمد (1997) تعدد التصويت في الموسيقا العربية. **مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية"**، المجلد 13، العدد 3.

كافي، منصور (2009) **البحث العلمي تقنياته ومناهجه**. دار الأبرار للنشر والتوزيع، الأردن.

Kamien, R. (2000) **Music: An Appreciation**. McGraw–Hill Companies, Inc. M.S.A.

Zougbi, S. (2007) **A Man of Symphonies... a Man of the World: Yousef Khasho.** This week in Palestine, Issue No.107, Marc.