المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 12، عدد 2، 2019،193-215

الحركة الأولى من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو، دراسة تحليلية

هيثم ياسين سكرية، قسم الفنون الموسيقية، كلية الفنون والتصميم، **الجامعة الأردنية، عمان، الأردن**

تاريخ الاستلام: 2018/8/9 **تاريخ القبول: 2019/4/11**

The First Movement of Al-Hussein Bin Ali Symphony by Yousef Khasho: Analytical study

Haitham Yassin Sukkarieh, Faculty of Art and Design, University of Jordan, Amman, Jordan

الملخص

كتب يوسف خاشو ما يقارب الأربعة عشر عملا أوركستراليًا معظمها في قالب السيمفونية الذي يضم عدة حركات، كما تضمنت موسيقاه ملامح عربية من خلال استخدامه للأجناس والمقامات والضروب العربية، واستخدم أيضًا بعض الألحان الشعبية الأردنية في موسيقاه بهدف إظهار قوميته العربية في إبداعاته، كما ارتبطت أعماله السيمفونية بالعنصر الدرامي وبما يعرف بالموسيقا البروجرامية Program Music، ولقد لاحظ الباحث ومن خلال اطلاعه على تلك الأعمال مدى أهميتها الفنية والموسيقية والفكرية، ومدى الإستفادة من تجربة خاشو في الكتابة الاوركسترالية التي جمعت بين القالب والشكل العالمي والمضمون والهوية العربية، وكيفية معالجته الهارمونية والبوليفونية لموسيقاه، فتحددت مشكلة البحث في ندرة الأبحاث التي تتناول التحليل التفصيلي لأعماله بهدف الإستفادة منها لدارسي التأليف الموسيقي والباحثين، كما تكمن أهمية البحث في تقديم تحليل ضمن معايير التحليل الأكاديمية (القالب، الأقسام الرئيسية، الجمل والعبارات، النسيج الهوموفوني والبوليفوني، التلوين الآلي، وارتباط الأفكار اللحنية بالعنصر الدرامي) الأمر الذي يعود بالفائدة لدى المتخصصين. كما واجه الباحث مشكلة ضياع المدوّنات الموسيقية لأعمال خاشو، فقام بإعادة التدوين الموسيقي من خلال السمع لبعض أعماله، ومن ضمنها سيمفونية الحسين بن علي، وبدعم من عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية.

الكلمات المفتاحية: يوسف خاشو، سيمفونية الحسين بن علي، السيمفونية التصويرية، المدرسة القومية، موسيقا، هوموفونيك، بوليفونيك، الموسيقا البروجرامية، هارموني، تآلفات، تلوين آلي.

Abstract

Yousef Khasho wrote around fourteen orchestral works, most of which were in the symphony form, which consists of different musical movements. His music contained Arabic features through the using of oriental modes and rhythms. He also used some of the popular songs in order to reflect his Arab nationalism in his creative art. His symphonies were also linked to the dramatic element known as (Program Music). Through the studying of Khasho's works, the researcher noticed the artistic, musical and intellectual importance of these compositions, and the advantage of learning from Khasho's experience in:

*Composing orchestral works, which combined the universal form along with the Arabic content and identity.

*The way he used the homophonic and the Polyphonic techniques.

The research problem was determined by the lack of researches that analyse Khasho's works in detail, which would benefit the students of music composition and researchers.

The importance of the research lies in providing analysis within the standards of the academic analysis structure (Form, Main sections, Periods and Phrases, Homophonic and polyphonic texture, Orchestration color, Dramatic elements), which is conceivably important to the specialists. The researcher also faced the problem of the loss of Khasho's musical notes, so he re-notated some of his works by hearing, including the Hussein bin Ali symphony, with the support of the Deanship of Scientific Research at the University of Jordan.

Keywords: Yousef Kasho, Al-Hussein Bin Ali Symphony, Program Symphony, Nationalism, Music, Homophonic, Polyphonic, Program Music, Harmony, Chords, Orchestration.

مقدّمة:

يتناول هذا البحث أحد أعمال المؤلف الأردني يوسف خاشو، إذ تكمن أهمية البحث في تقديم تحليلاً تفصيليًا ضمن معايير التحليل الأكاديمية، الأمر الذي يعود بالفائدة على المتخصصين والباحثين، إذ يندر تناول مؤلفات خاشو في الأبحاث العلمية.

يعتبر يوسف خاشو أول مؤلف موسيقي أردني يهتم بالكتابة الأوركسترالية، واسمه كاملا هو: يوسف سعد جريس خاشو، ولد في مدينة القدس في 24-5-1927، وتوفي في مدينة عمّان في 18-3-1997، كتب العديد من الأعمال الأوركسترالية.

أولاً: الأعمال السيمفونية

1. سيمفونية القدس Jerusalem Symphony عام 1967.
2. سيمفونية ليبيا Symphony of Libya 1969 – 1972.
3. سيمفونية الحسين بن طلال Hussein Ben Talal Symphony عام 1972.
4. سيمفونية الحسين بن علي Hussein Ben Ali Symphony عام 1975
5. سيمفونية واه فلسطين Oh..Palestine عام 1976.
6. سيمفونية البحار الجزء الأول (The Wandering Aegean Sailor I) عام 1978.
7. سيمفونية البحار الجزء الثاني (The Wandering Aegean Sailor II) عام 1979.
8. سيمفونية أردن الحسين Hussein's Jordan عام 1985–1986. كتبها بمناسبة عيد ميلاد الملك حسين بن طلال رحمه الله.
9. The Chian Rhapsody (Scio) Part I، عام 1992.
10. The Chian Rhapsody (Scio) Part II، عام 1992.
11. سيمفونية الهاشميون The Hashemites Symphony، عام 1993
12. ألحان من الأردن الجزء الأول (Melodies from Jordan I)
13. ألحان من الأردن الجزء الثاني (Melodies from Jordan II)
14. سيمفونية البادية (لم تكتمل بسبب وفاته).
15. ست مقطوعات فالس قام بتوزيعها للأوركسترا، وهي من ألحان مدام نانسي زنانيري[1] بعنوان: Jordan Walses.

ثانيًا: الموسيقا التصويرية

1. مسرحية الطريق الخضراء: إخراج لينا التل[2]، وتضم موسيقا تصويرية وأغاني للأطفال، قام المؤلف بالعزف على آلة البيانو.
2. المسرحية الغنائية مدينة السوسنة: إخراج لينا التل، قام المؤلف بقيادة أوركسترا القوات المسلحة التي رافقت أداء المسرحية.
3. جرش إطلال وظلال: وهي موسيقا وصفية لمدينة جرش، قام بكتابتها وتسجيلها بدعم من وزارة السياحة الأردنية.

ثالثاً: الأغاني

1. مجموعة من أغاني الأطفال كتبها للأوركسترا، وتم تقديمها من خلال مسرحيتي "الطريق الخضراء" و"مدينة السوسنة".
2. قام المؤلف بالتوزيع الأوركسترالي لأغنية "واه فلسطين" للأوركسترا، وهي من كلمات عبدالمنعم الرفاعي[3]، وألحان محمد عبد الوهاب[4]. (سكرية، 2007، 49)

رابعا: الجوائز والتكريم

1. وسام الاستقلال من الملك الحسين بن طلال -رحمه الله- عن سيمفونية أردن الحسين.
2. وسام الكوكب الأردني، عن سيمفونية القدس. (سامي قمّوه، 2002، الأوائل).

خامسا: أسلوبـه

لم يجد الباحث أي من المراجع تصف أسلوب يوسف خاشو بشكل علمي، حيث تناولت بعض المقالات وصفا لموسيقاه بشكل غير علمي قائم على إبراز الجماليات كنوع من التذوق الموسيقي، ولكن الباحث قام في رسالة الماجستير خاصته بتحليل عمل "الهاشميون" من خلال رسالته: الموسيقا البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو – دراسة تحليلة مقارنة، وخرج بنتائج تصف أسلوب يوسف خاشو، سوف يستعين بها الباحث في هذا البحث بالإضافة إلى ما سيصل إليه الباحث من نتائج من خلال تحليل هذا العمل، وسيتم كتابتها في نتائج البحث.

الإطار النظري

الموسيقا البروجرامية Program Music

هي موسيقا من النوع السردي Narrative أو الوصفي Depiction، وغالبا ما يمتد المصطلح ليغطي كل أنواع الموسيقا التي تسعى إلى تقديم أفكار درامية مصاحبة للأفكار الموسيقية دون اللجوء إلى الكلمات، ولقد قدّم ليست مصطلح "الموسيقا ذات البرنامج" وقد عرف البرنامج على أنه "مقدمه أو استهلال يضاف لأي مقطوعة موسيقية آلية، والتي يهدف المؤلف الموسيقي من خلالها إلى حماية المستمع من الترجمة الشعرية الخاطئة، وفي نفس الوقت يوجهه للفكرة الشعرية للعمل ككل، أو لجزءٍ محدد منه". (Sadie, Stanely, 2001, Vol.20, P.396)

يكتب هذا المصطلح في اللغة الأنجليزية: Programme Music ، وفي اللغة الألمانية: Programme Musik، وفي اللغة الفرنسية: Programme Musique أو Musique Programmatique، أما في اللغة الإيطالية فيكتب: Musica Programmatica (Scholes, A.Percy, 1947, P.765).

تعتمد الموسيقا ذات البرنامج مثل السيمفونية والقصيد السيمفوني أو القصيد النغمي على برنامج معين (دراما)، يمكن أن يكون عنواناً فقط، أو شعاراً معيناً، أو وصفاً أدبياً لقصيد شعري أو فكرة ما، ويعتمد هذا النوع من التأليف الموسيقي على الإيحاء التخيلي لهذه الأفكار السابق ذكرها، وتأثيرها على المستمع إلى الموسيقا المرتبطة بهذه الفكرة (عواطف عبدالكريم،1997، 49).

والموسيقا ذات البرنامج، والتي كانت ولا تزال تتغاير مع الموسيقا المجردة، تتميز بأنها تسعى لوصف الأشياء والأحداث، بالإضافة إلى أنها تدّعي بأنها تشتق منطقها من هذا السعي، فهي ليست مجرد صدى أو محاكاة للأشياء ذات الواقع المستقل (Sadie, Stanley, 2001 Volume 20, P 396).

وعناصر الموسيقا ذات البرنامج كانت موجودة على نحو متكرر في أواخر القرن التاسع عشر وسيمفونيات بداية القرن العشرين (Latham, Alison, 2002, P.1005).

والموسيقا في هذا النوع من المؤلفات تكون تابعة للقصة ومصورة لموضوعها، ولقد استهوت مؤلفات القصيد السيمفوني المؤلفين الرومانتيكيين على نطاق واسع في القرن التاسع عشر، ثم استهوت مؤلفي الموسيقا في القرن العشرين. (زين نصار، 1998، ص 72).

ويمكن تعريف الموسيقا ذات البرنامج على أنها "تلك الموسيقا ذات الطابع السردي أو الوصفي أو كلاهما، وهي تهدف إلى إيجاد إيحاء تخيلي لقصة أو شعر أو منظر طبيعي أو فن تشكيلي، عن طريق ارتباط البناء بين الفكرة الموسيقية والفكرة غير الموسيقية التي تسمى الفكرة الشاعرية Poetical Idea القائم عليها العمل، ويتم توضيح الفكرة الشاعرية للمستمع غالباً عن طريق إرفاق مذكرة تفسيرية مصاغة في لغةٍ أدبية

مفهومة مع العمل الموسيقي، حيث يقرأها المستمع قبل –وأحيانا– أثناء استماعه للعمل الموسيقي" حتى لا يخلط بين تلك الفكرة الشاعرية وبين أفكار وأجواء شاعرية أخرى قد تدور في مخيلته أثناء الاستماع لنفس العمل (Scruton Roger, 1980, P. 283).

مذكرة البرنامج Program Note

وهو تعليق مطبوع فى حفل كونسير أو حفل أوبرا أو المذكرة التفسيرية المكتوبة، مصمم خصيصا ليعطي فكرة للمستمع عن المؤلّف الموسيقي (Sadie, Stanley, 1980, Vol.20 P.400).

ومن أهم المؤلفين العرب الذين كتبوا أعمال أوركسترالية مبنية على الدراما:

1. ابو بكر خيرت (1910– 1973):

مؤلف من الجيل الأول من المؤلفين القوميين المصريين، كان متحمسا للموسيقا المصرية الحديثة، ويعتبر نفسه صاحب رسالة حيث أدرك المتطلبات الوجدانية للمواطن المصري بعد ثورة 23 يوليو 1952 (سمحة الخولي، 1998، 96،89).

2. عزيز الشوان (1916 – 1993):

مؤلف من الجيل الثاني من المؤلفين القوميين المصريين، تتميز ألحانه بالغنائية المطعمة أحيانا بالحليات والزخارف المميزة للألحان المصرية والشرقية (سمحة الخولي، 2003، 109 – 110).

3. كامل الرمالي (1922 – 2011):

مؤلف من الجيل الثاني من المؤلفين القوميين المصريين، اتجه للكتابة الموسيقية كهاوٍ وليس كمحترف، متأثرا بالأساليب الغربية في استخدامه للصيغ (سمحة الخولي، 2003، 179).

4. عطية شرارة (1923 – 2014):

مؤلف من الجيل الثاني من المؤلفين القوميين المصريين، يتميز أسلوب موسيقاه بصفة رئيسية بألحانه الشرقية الأصيلة التي لم تفقد طابعها، حتى في مؤلفاته التي طعّمها ببعض تقنيات الموسيقا الغربية (سمحة الخولي، 2003، 138 – 139).

5. جمال عبدالرحيم (1924 – 1988):

مؤلف من الجيل الثاني من المؤلفين القوميين المصريين، تأثر تأثرا عميقا بالاتجاه القومي، واتخذ رائده (بيلا بارتوك) أحد المثل العليا التي اهتدى بها كي يبدع موسيقا قومية عالمية تعبر عن الإنسان المصري المعاصر، وحداثته ترتكز على مصريته (سمحة الخولي، 2003، 38، 46).

6. رفعت جرانة (1924 – 2017):

مؤلف من الجيل الثاني من المؤلفين القوميين المصريين، أسهمت البيئة التي نشأ فيها في حي السيدة زينب في تعرفه على أنماط مختلفة من الموسيقا مثل الموسيقا الشعبية الدينية والدنيوية. أول من استخدم الألحان الدينية الإسلامية في أعمال أوركسترالية (هيثم سكرية، القاهرة 2007، 40 – 43).

7. يوسف خاشو (1927 – 1997):

أول مؤلف موسيقي أردني يهتم بالكتابة الأوركسترالية (هيثم سكرية، القاهرة 2007، ص 48)

سيمفونية الحسين بن علي:

تتكون هذه السيمفونية من أربع حركات، سيتناول الباحث في هذا البحث التحليل التفصيلي للحركة الأولى منها فقط نظرًا لأهميتها كاملة دون تجزئتها، إذ ارتبطت كل حركة بمرحلة تاريخية سردية لأحداث الثورة العربية الكبرى، كما ارتبط العمل بالعنصر الدرامي من خلال مذكرة البرنامج التالية التي بنى عليها خاشو أفكاره الموسيقية التي ارتبطت بالدراما:

البرنامج:

Opens with sad melodies expressing the emotions of the Arab people who were suppressed against their identity and aspirations towards freedom, unity and better life. (All the darkness of prison is the opening theme). The first World War starts and the Arab Revolutions breaks out under the leadership of Al Hussein Ibn Ali. A Bedouin song indicates the cavalry advancing through the desert towards Aqaba. Princes Faisal, Ali, Abdullah and Zaid lead the armies of the Arab Revolution. Odeh Abu Tayeh and Lawrence capture Aqaba.

الترجمة:

تبدأ الحركة الأولى بألحان حزينة تعبّر عن مشاعر الشعوب العربية التي تم قمعها ضد إرادتهم، ومنعوا من التعبير عن هويتهم وتطلعاتهم نحو الحرية والوحدة والحياة الفضلى. (كل ظلام الحبس تم تجسيده في موضوع الافتتاحية). بدأت الحرب العالمية الأولى والثورات العربية التي اندلعت بقيادة الحسين بن علي. أغنية بدوية تشير إلى الفرسان وهي تتقدم عبر الصحراء نحو العقبة. كان كل من الأمراء فيصل، وعلي، وعبد الله وزيد يقودون جيوش "الثورة العربية الكبرى". الشريف ناصر، وعودة أبو تايه ولورانس قاموا بالاستيلاء على العقبة.

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في تقديم تحليلا تفصيليًا ضمن معايير التحليل الأكاديمية (القالب Form، الأقسام الرئيسية Main Sections، الجمل والعبارات Periods and Phrases، النسيج الهوموفوني Homophonic والنسيج البوليفوني Polyphonic، التلوين الآلي Orchestration، العنصر الدرامي Program Element، الأمر الذي يعود بالفائدة على المتخصصين في مجال التأليف الموسيقي والبحث العلمي في مجال الموسيقا، ونظرًا لأهمية العمل فسوف يحاول الباحث كتابة أبحاث أخرى متصلة بهذا العمل بحيث ينفرد كل بحث بالتحليل التفصيلي لحركات السيمفونية.

أهداف البحث

1. التعريف بيوسف خاشو -المؤلف الأردني- إذ صاغ العديد من الأعمال الأوركسترالية التي تضاهي المستوى العالمي في صياغتها ومعالجتها الهارمونية والبوليفونية.
2. تقديم تحليل تفصيلي ضمن المعايير الأكاديمية تكون بمثابة المرجع لأسلوب يوسف خاشو.
3. توجيه دارسي التأليف الموسيقي في الجامعات إلى اتباع هذا النهج الذي يعتمد على الاستفادة من العلوم الغربية وتسخيرها في خدمة الثقافة العربية وتأكيد الهوية، بعيدا عن التقليد الأعمى للثقافة الغربية.
4. تأكيد مدى صلاحية استخدام المقامات العربية في الكتابة الأوركسترالية.

منهجية البحث

يتبع هذا البحث المنهج التحليلي.

الإطار العملي

التحليل التفصيلي للحركة الأولى من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو:

الأقسام الرئيسية

تتكون هذه الحركة من سبعة أقسام رئيسية على النحو التالي:

القسم الأول: من م1 – م16، ينتهي بقفلة تامة في سلم صول الصغير.

القسم الثاني: من م17 – م32، ينتهي بقفلة نصفية في سلم صول الصغير.

القسم الثالث: من أنكروز م33 – م44، ينتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير.

القسم الرابع: من م45 – م52، وهو إعادة للحن القسم الثاني مع تغيير في التلوين الأوركسترالي.
القسم الخامس: من م53 – م84، ينتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير.
القسم السادس: من م85 – م112، ينتهي بقفلة تامة في سلم ري الكبير.
وصلة: من م113 – م115[1]
القسم السابع: من م115 – م274، ينتهي بقفلة نصفية في سلم صول الصغير.
كودا: من م275 – م296، تنتهي بقفلة تامة في سلم ري الصغير.

التحليل التفصيلي:

القسم الأول (م1 – م16):

هو في السرعة البطيئة (Adagio ♩= 65)وفي الميزان الرباعي $\frac{4}{4}$ البسيط.
يبدأ بنوتة بدال Pedal note[5] على الدرجة الأولى للسلم الأساسي G Minor في م1، ويتكون من جملة واحدة تحتوي على أربع عبارات على النحو التالي:

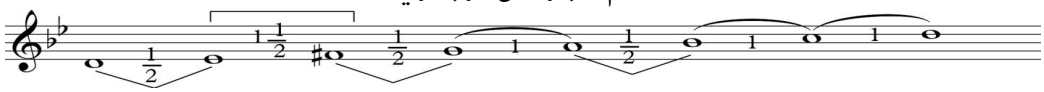
العبارة الأولى: م2 – م4:

هي عبارة غير منتظمة (مصغرة) يبدأ اللحن فيها من الدرجة الخامسة لسلم صول الصغير وينتهي بها، مع استخدام نغمة B الطبيعية كحساس Leading note للدرجة الرابعة للسلم، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (1)

عند استخدام سلم صول الصغير في لحن ذي محور مقامي على الدرجة الخامسة، فإن ذلك يعادل مقام الحجاز في الموسيقا العربية، كما في الشكل التالي:

مقام حجاز على درجة ري

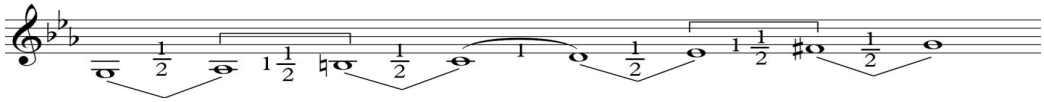


شكل رقم (2)

(سهيرعبد العظيم،48،1984).

وعند استخدام نغمة B الطبيعية مع نغمة A^b فإن هذا يعادل مقام حجازكار على درجة صول، كما في الشكل التالي:

مقام حجاز على درجة صول



شكل رقم (3)

لم يستخدم المؤلف نغمة A^b في هذه العبارة، ولكن المستمع العربي يستطيع الإحساس بمقام حجاز بكل بساطة بسبب استخدام B الطبيعية، كما أن نغمة A^b تستخدم مباشرة في العبارة اللاحقة.

تعتمد العبارة على لحن أحادي (مونوفوني) Monophonic يؤديه كل من مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا على نفس الأوكتاف مع مجموعة التشيللو على مسافة أوكتاف هابط، مع استمرار نوتة البدال في آلات النفخ الخشبي والنحاسي التي يؤدي بعضها نوت بدال طويلة، والآخر نوت قصيرة على النبر الأول فقط لتأكيد الضغط Accent مع آلة التمباني. و

تتسم هذه العبارة بالبطء والحزن والشجن.

العبارة الثانية: م5 – م9:

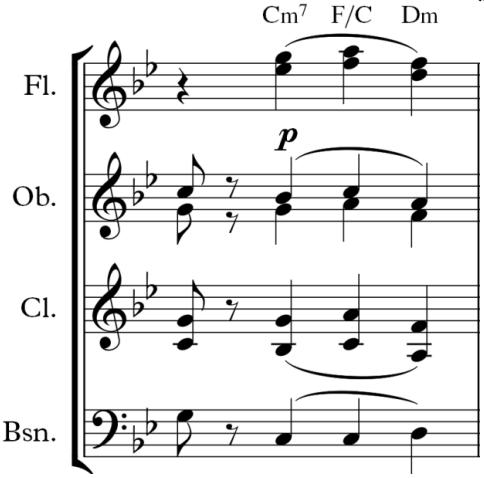
وهي عبارة غير منتظمة مطوّلة، يبدأ اللحن فيها من الدرجة الثانية الصغيرة Minor Second (A^b) وينتهي على الدرجة الخامسة كقفلة نصفية في سلم صول الصغير، يؤديه كل من مجموعة الآلات الوترية والنفخ الخشبي بالتناوب، مع وجود تداخل Overlapping مع العبارة اللاحقة التي تبدأ في م8 قبل انتهاء هذه العبارة.

تعتمد العبارة على 3 أفكار لحنية Motives على النحو التالي:

الأولى: تبدأ الفكرة اللحنية بأربيج تآلف A^b، يتم تصريفه لتآلف C، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (4)

الثانية: لحن يعتمد على تصريف التآلفات Chords Progression: Cm7, F/C, Dm تم إسناده للآلات الخشبية، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (5)

الثالثة: لحن يؤديه مجموعة التشيللو ومجموعة الفيولا بنفس الأوكتاف، يعتمد على التسلسل السلمي الهابط من سادسة السلم إلى أساسه، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (6)

مع مصاحبة هارمونية تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني.

العبارة الثالثة: م8$^{(3)}$ – م12$^{(1)}$:

تبدأ الفكرة اللحنية فيها بالدرجة الخامسة للسلم الأساس، وتنتهي بنفس الدرجة كقفلة نصفية في سلم صول الصغير الهارموني، كما أن اللحن في آلات النفخ يبرز طابع الحجاز درجة D، كما في الشكل التالي:

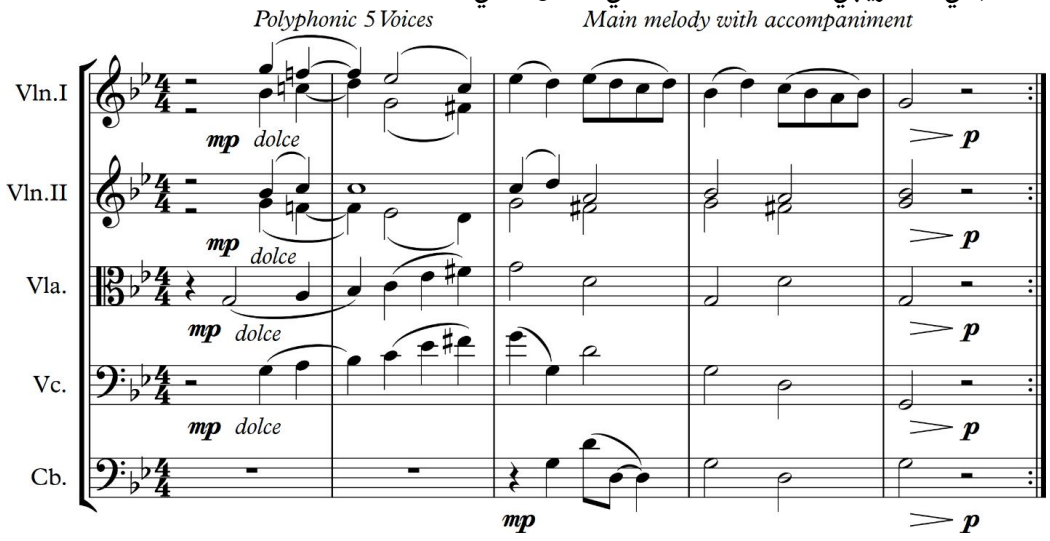
شكل رقم (7)

تم إسناد اللحن إلى الفلوت، والأوبوا، والكلارينيت، مع مصاحبة هارمونية تؤديها آلة الباصون مع الكلارينيت والفلوت الثاني، تعتمد على التآلفات التالي:

Gm, D, D/F$^{\#}$, G/B^{b}, D/A, Eb^{aug6}/C$^{\#}$

العبارة الرابعة: م12$^{(2)}$ – م16$^{(2)}$:

تبدأ الفكرة اللحنية بنسيج بوليفوني من خمسة أصوات في م12$^{(2)}$ تؤديها مجموعة الآلات الوترية، يليها لحن مستقل في مجموعة الكمان الأول مع مصاحبة هارمونية في باقي الآلات الوترية في م14 – م16، تعتمد على تآلفي الدرجة الأولى Gm والدرجة الخامسة D، وتنتهي بقفلة تامة في سلم صول الصغير مع أسلوب أداء التبطيء التدريجي Ritardando، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (8)

مع وجود وصلة Bridge في م16 تؤديها آلتي الكلارينيت تتداخل مع نهاية اللحن في الآلات الوترية، يعتمد على لحن مدعوم بمسافة الثالثة في م16، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (9)

القسم الثاني (م17 – م32):

يتم تغيير الميزان إلى الثلاثي البسيط $\frac{3}{4}$ ويتكون من جملتين على النحو التالي:

الجملة الأولى: من م17 – م24: تتكون من عبارتين منتظمتين:

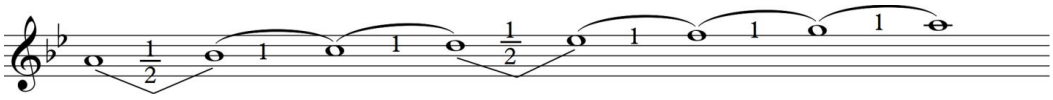
العبارة الأولى: م17 – م20:

تبدأ بالدرجة الرابعة لسلم صول الصغير وتنتهي على الدرجة الثانية كقفلة نصفية، تعتمد الفكرة اللحنية على تكرار (م18، م19 تكرار لمازورة 17)، يؤدي اللحن مجموعة الكورنو مع مجموعة الفيولا، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (10)

عند استخدام سلم صول الصغير في لحن ذو محور مقامي على الدرجة الثانية، فإن ذلك يعادل مقام لامي في الموسيقا العربية، كما في الشكل التالي:

مقام لامي



شكل رقم (11)

مع مصاحبة هارمونية من مجموعة الكمان الأول والثاني ومجموعة التشيللو تعتمد على تآلفي الدرجة الرابعة Cm والدرجة الخامسة D لسلم صول الصغير، وبمصاحبة آلة التمباني الذي يؤدي نمطًا متكررًا Ostinato كما في الشكل التالي:

شكل رقم (12)

العبارة الثانية: م21 – م24:

تعتمد الفكرة اللحنية فيها على نماء الفكرة السابقة Development، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (13)

مع إشراك آلة الكنترباص في هذه العبارة، وتنتهي بأسلوب مونوفوني Monophonic، يؤديه مجموعة الكورنو والآلات الوترية على مسافة أوكتافين، وفي سلم صول الصغير الطبيعي على الدرجة الخامسة كقفلة نصفية، كما أن اللحن يبرز طابع مقام الكرد على درجة D في الموسيقا العربية، كما في الشكل التالي:

مقام كرد

شكل رقم (14)

الجملة الثانية، من م25 – م32: وهي تكرار للجملة السابقة مع تغيير في التلوين الأوركسترالي، حيث يتم إشراك آلات النفخ الخشبي.

القسم الثالث (أنكروز م33 – م44):

يتم تغيير الميزان $\frac{2}{4}$ إلى الثنائي البسيط ويتكون من جملتين على النحو التالي:

الجملة الأولى: من أنكروز م33 – م38: تتكون من عبارتين غير منتظمتين على النحو التالي:

العبارة الأولى: أنكروز م33 – م35:

تعتمد الفكرة اللحنية فيها على أربيج تآلف الدرجة الأولى G، تؤديها مجموعة الترمبيت والترومبون بأسلوب الأداء القوي ff كما في الشكل التالي:

شكل رقم (15)

مع مصاحبة هارمونية لتآلف الدرجة الأولى تؤديها جميع آلات الأوركسترا بكتابة عمودية.

العبارة الثانية: أنكروز م36 – م38:

تعتمد فكرتها اللحنية على التتابع الصاعد sequence لنفس أربيج تآلف الدرجة الأولى G، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (16)

مع استمرار المصاحبة الهارمونية السابقة.

الجملة الثانية، من أنكروز م39 – م44: وهي إعادة بالكامل للجملة الأولى السابقة.

القسم الرابع (م45 – م52):

هو إعادة للحن القسم الثاني بالكامل مع تغيير في التلوين الأوركسترالي، حيث يتم أداء اللحن الأساسي من مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا على مسافة أوكتاف، مع الفلوت والأوبوا والكلارينيت والكورنو على مسافة أوكتافين، وأداء المصاحبة الهارمونية من باقي آلات الأوركسترا.

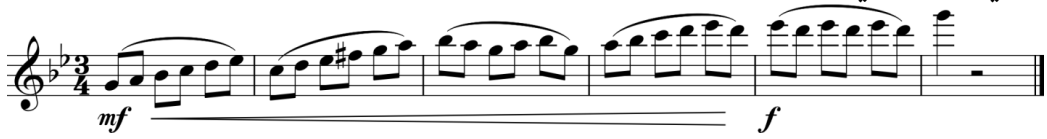
القسم الخامس (م53 – م84):

يتم تغيير الميزان $\frac{3}{4}$ إلى الثلاثي البسيط والسرعة الى السريع (Allegro ♩ = 110) ويتكون من ثلاث جمل على النحو التالي:

الجملة الأولى، من م53 – م64: تتكون من عبارتين غير منتظمتين على النحو التالي:

العبارة الأولى: من م53 – م58:

هي عبارة مطولة بالتكرار في م58، تعتمد فكرتها اللحنية على التسلسلات السلمية الصاعدة والتتابع، مع الزيادة في شدة الأداء من متوسط القوة mf إلى القوي f، وتنتهي بقفلة تامة في سلم صول الصغير، وذلك كما في الشكل التالي:



شكل رقم (17)

يؤدي اللحن مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا على مسافة أوكتاف، مع مصاحبة هارمونية بكتابة عمودية تؤديها باقي آلات الأوركسترا تعتمد على تآلفات الدرجة الأولى Gm، الخامسة D،الخامسة بالسابعة D^7.

العبارة الثانية: من م59 – م64:

تعتمد فكرتها على نفس الفكرة اللحنية السابقة مع التنويع، تنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير بأسلوب الأداء القوي جدًا ff، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (18)

تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا على مسافة أوكتاف، مع مصاحبة هارمونية بكتابة عمودية تؤديها باقي آلات الأوركسترا تعتمد على تآلفات الدرجة الأولى Gm، الرابعة Cm،الخامسة بالسابعة D^7، وتنتهي بالدرجة الأولى في سلم صول الكبير G، مع أسلوب التبطيء المعتمد على قيادة المايسترو (80 = meno mosso في م64).

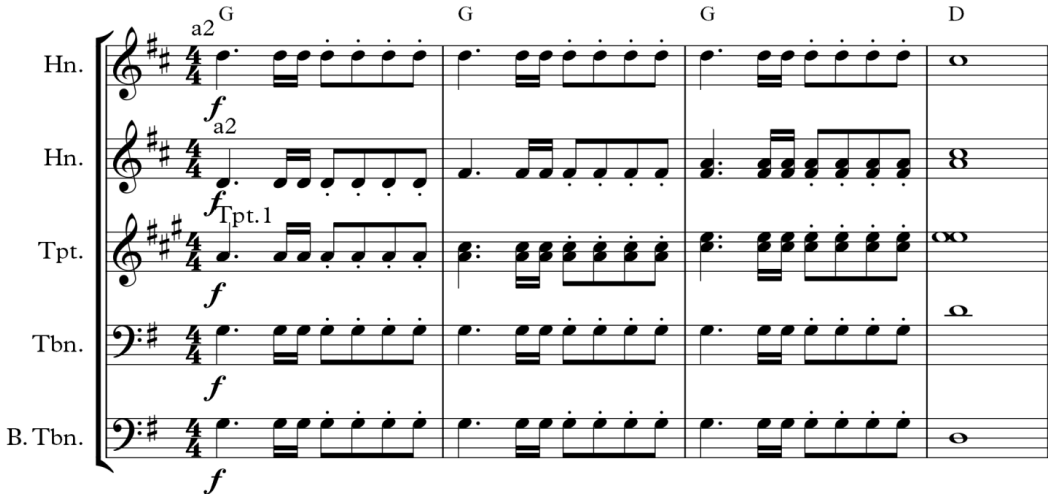
الجملة الثانية، من م65 – م76: يتم تغيير الميزان إلى الميزان الرباعي $\frac{4}{4}$ البسيط، والسرعة إلى السريع (Allegro 110 =).

تتكون من عبارتين منتظمتين يسبق كل منهما وصلة تؤديها آلة التمباني تعتمد على أداء الترعيدة Tremolo، وبأسلوب الأداء القوي f، في م66 – م67 وم72 – م73، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (19)

العبارة الأولى، من م67 – م70:

تعتمد فكرتها اللحنية على أداء تآلف الدرجة الأولى G بثلاثة أوضاع وتآلف الدرجة الخامسة D بأسلوب الأداء القوي من خلال آلات النفخ النحاسية بأسوب الموسيقا العسكرية، وتنتهي بقفلة نصفية في سلو صول الكبير، وذلك كما في الشكل التالي:



شكل رقم (20)

العبارة الثانية، من م73 – م76:

تعتمد فكرتها اللحنية على أداء أربيج تآلف الدرجة الأولى بالتنويع وبأسلوب الأداء العسكري من خلال آلتي الترمبيت وآلة الترومبون، وتنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (21)

الجملة الثالثة، من م77 – م84: تتكون من عبارتين منتظمتين على النحو التالي:

العبارة الأولى، من م77 – م80:

تعتمد فكرتها اللحنية على نماذج إيقاعية للثلاثية Triplet تؤديها آلة الكلارينيت بشكل منفرد Solo، وتتكون العبارة من جزئين Two Sections يكون الجزء الثاني فيها تكرار للجزء الأول، وتنتهي بقلفة تامة في سلم صول الكبير، وذلك كما في الشكل التالي. (مع مراعاة كتابة اللحن لآلة الكلارينيت B^b)

شكل رقم (22)

يرافق العبارة مصاحبة هارمونية تؤديها مجموعة الآلات الوترية، والتي تعتمد على أداء تآلفي الدرجة الأولى G والخامسة D لسلم صول الكبير على النبر الأول والرابع في كل مازورة.

العبارة الثانية، من أنكروز م81 – م84:

تعتمد الفكرة اللحنية فيها على لحن يؤدى بقوة شديدة fff في آلتي الكورنو (الأول والثاني) وآلتي الترمبيت مع مصاحبة بوليفونية من آلتي الكورنو (الثالث والرابع) وآلة الترمبون وآلة الباص ترومبون، وتتكون العبارة من جزئين، يكون الجزء الثاني فيها تكرارا مع التنويع للجزء الأول، حيث ينتهي الجزء الأول بقفلة نصفية في سلم صول الكبير، بينما ينتهي الجزء الثاني بقفلة تامة في سلم صول الكبير، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (23)

القسم السادس (م85 – م112):

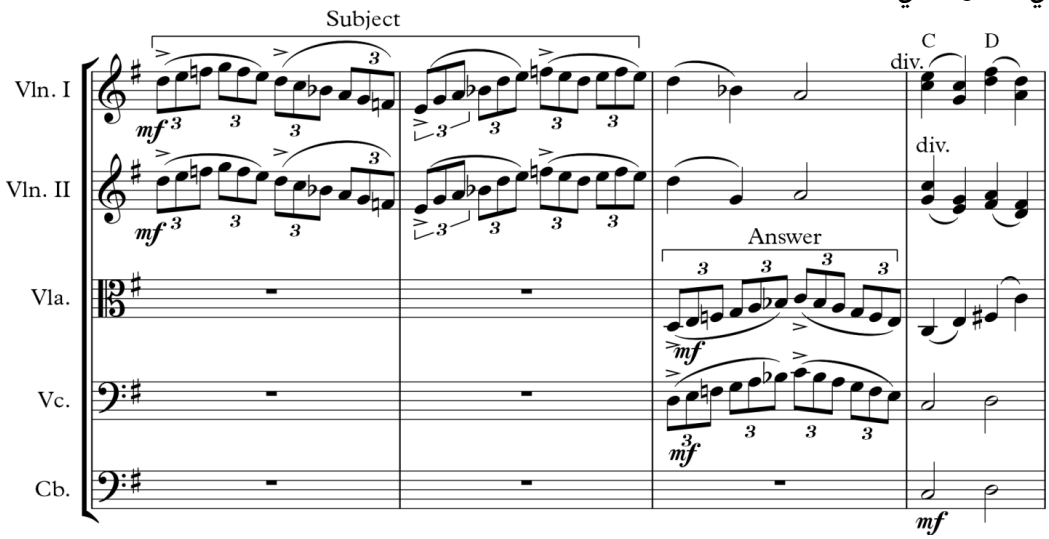
تتغير السرعة إلى أبطأ قليلا بحيث تصبح (Allegro ♩= 100).

يتكون هذا القسم من ثلاث جمل على النحو التالي:

الجملة الأولى، من م85 – م96: تتكون من ثلاث عبارات منتظمة على النحو التالي:

العبارة الأولى، من م85 – م88:

تعتمد فكرتها اللحنية على أسلوب المحاكاة Imitation بين صوت السوبرانو Subject الذي يؤديه مجموعة الكمان الأول والثاني الذي يعتمد على إيقاع الثلاثية المكررة بتسلسلات سلمية صاعدة وهابطة، وبين صوت الباص Answer الذي يؤديه مجموعة الفيولا والتشيللو، والذي يعتمد على جزء من الصوت الأساسي مع التنويع، وتنتهي العبارة بقفلة تامة في سلم ري الكبير من خلال تتابع التآلفات: C, D، وذلك كما في الشكل التالي:



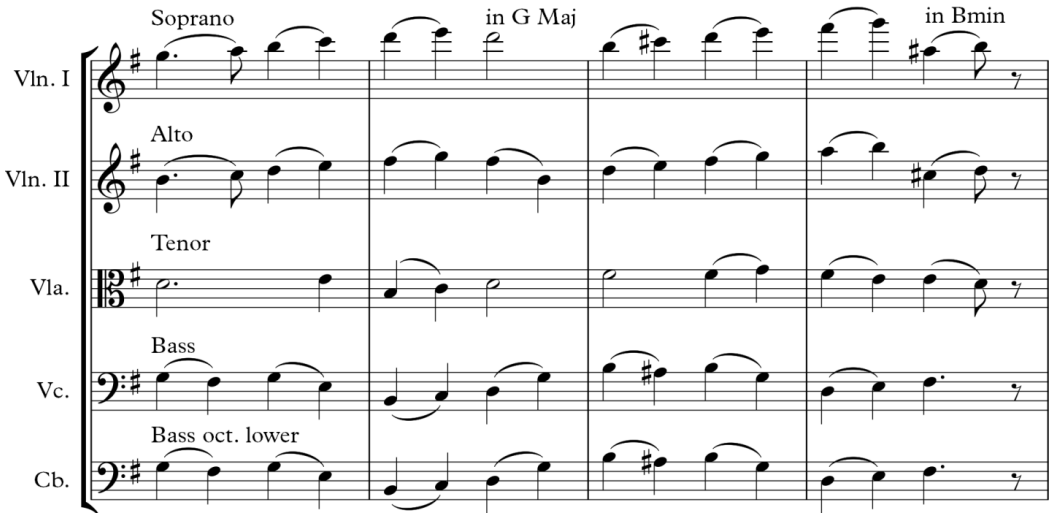
شكل رقم (24)

العبارة الثانية، من م89 – م92:

تعتمد الفكرة اللحنية على نسيج بوليفوني من أربعة أصوات على النحو التالي:

الصوت الأول: في السوبرانو يؤديه مجموعة الكمان الأول.

الصوت الثاني: في صوت الألطو يؤديه مجموعة الكمان الثاني على مسافة سادسة هابطة.
الصوت الثالث: في صوت التينور يؤديه مجموعة الفيولا.
الصوت الرابع: في صوت الباص يؤديه مجموعة التشيللو والكنترباص على مسافة أوكتاف.
يبدأ اللحن في سلم صول الكبير وينتهي في سلم سي الصغير، وذلك كما في الشكل التالي:



شكل رقم (25)

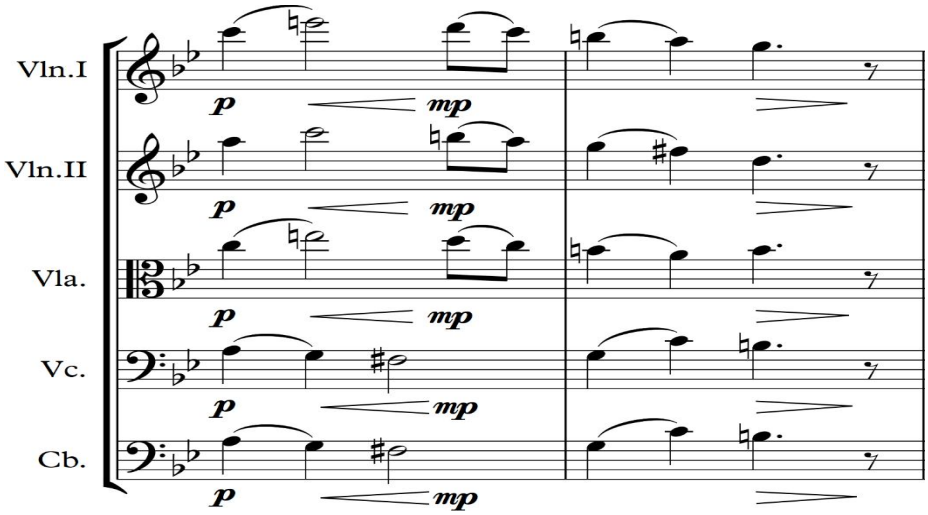
العبارة الثالثة: من م93 – م96:

تنقسم هذه العبارة إلى جزئين:

الجزء الأول، م93 – م94: تعتمد على نسيج بوليفوني من ثلاثة أصوات يؤديه كل من الفلوت، والأوبوا، والباصون، ينتهي بقفلة تامة في سلم لا الصغير، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (26)

الجزء الثاني، م95 – م96: تعتمد على نسيج بوليفوني من ثلاثة أصوات: لحن يؤديه مجموعة الكمان الأول مدعم بأوكتاف هابط يؤديه مجموعة الفيولا، ولحن على مسافة ثالثة هابطة يؤديه مجموعة الكمان الثاني، ولحن في صوت الباص يؤديه كل من مجموعة التشيللو والكنترباص على مسافة أوكتاف، ينتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير، وذلك كما في الشكل التالي:



شكل رقم (27)

الجملة الثانية، من م97 – م104: تتغير السرعة إلى أبطأ قليلا بحيث تصبح (Allegro ♩= 100).
يمكن تقسيم هذه الجملة إلى ثلاث أفكار على النحو التالي:

الفكرة الأولى، من م97 – م98:

لحن مونوفوني تؤديه الآلات الوترية عدا الكنترباص على مسافة أوكتاف، يبدأ بالدرجة الأولى وينتهي بالدرجة الثانية كقفلة نصفية في سلم ري الصغير، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (28)

الفكرة الثانية، من م99 – م102:

لحن مونوفوني يؤديه مجموعة الكمان الأول والثاني على مسافة أوكتاف، ينتهي بقفلة نصفية في سلم ري الصغير الميلودي، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (29)

الفكرة الثالثة، من م103 – م104:

تبدأ بلحن مونوفوني في 103 يؤديه مجموعة الآلات الوترية عدا الكنترباص على مسافة أوكتافين، يليها أداء تآلف الدرجة الخامسة A والخامسة بالسابعة A7 في سلم ري الكبير مع تغيير الميزان إلى الخماسي كما في الشكل التالي:

شكل رقم (30)

الجملة الثالثة، من م105 – م112:

تتغير السرعة إلى السريع بحيث تصبح (Allegro ♩= 110).

تعتمد هذه الجملة على تكرار للحن الشعبي "عريسنا زين الشباب" والمكون من مازورة واحدة في الميزان الخماسي $\frac{5}{4}$ وفي سلم ري الكبير، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (31)

يتم تكرار اللحن الشعبي مع التنويعات المختلفة التي تعتمد على الزخارف اللحنية Ornaments وإضافة الثالثة الصاعدة أو السادسة الهابطة للحن الأساس.

أما اللحن الأصلي للأغنية الشعبية "عريسنا زين الشباب" فهو في مقام الراست، حيث تكون الدرجة الثالثة للسلم مخفضة ربع نغمة Quarter tone، وبحيث تكون المسافة بين الدرجة الأولى والثالثة للمقام هي الثالثة المتوسطة، أو كما تسمى المحايدة Neutral Third، كما في الشكل التالي:

اللحن الأصلي لأغنية "عريسنا زين الشباب"

شكل رقم (32)

ويمكن اعتبار الأغنية في مقام سيكاه، بكونه ينتهي على الدرجة المخفضة، مع ملاحظة أن كلا من مقام السيكاه والراست لهما نفس الدليل، مع فارق أساس المقام (الدرجة الأولى) حيث تكون ثالثة مقام الراست هي أساس مقام السيكاه.

وصلة، من م113 – م115[1]:

تعتمد الفكرة اللحنية فيها على لحن في الميزان الخماسي يؤديه كل من مجموعة الكمان الأول والثاني والتشيللو والكنترباص على مسافة ثلاثة أوكتافات، مع لحن على مسافة ثالثة هابطة يؤديه مجموعة الفيولا، وينتهي بقفلة تامة في سلم ري الصغير، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (33)

يتم التبطيء في نهاية الوصلة بأسلوب التبطيء السريع Molto Ritardando.

القسم السابع (م115 – م274):

تتغير السرعة بحيث تصبح (Allegro ♩= 115).

يتكون من خمس جمل تسبقها وصلة على النحو التالي:

وصلة، من م115 – م119:

وهي عبارة عن نوتة بدال على الدرجة الأولى لسلم ري الصغير تعتمد على نمط إيقاعي متكرر يؤديه آلتي الباصون على مسافة أوكتاف بمرافقة آلة التمباني، وهو مشابة لإيقاع البوليرو، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (34)

تستمر هذه الوصلة كمصاحبة للجملة اللاحقة مع تغيير النغمات بما يتناسب مع قفلات اللحن.

الجملة الأولى، من م120(2) – م143: يتم إعادتها بمرجّع Repeat في م144 لتنتهي في م147، وتتكون من أربع عبارات غير منتظمة (مطوّلة) على النحو التالي:

العبارة الأولى، من م120(2) – م125:

تعتمد الفكرة اللحنية على لحن بطيء ذي طابع شرقي يؤديه آلتي الترمبيت على مسافة ثالثة، يبدأ اللحن الأساس من حساس Leading note السلم وينتهي على الدرجة الخامسة، بينما يبدأ اللحن الثاني من الدرجة الخامسة وينتهي بالحساس كقفلة نصفية في سلم ري الصغير الهارموني، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (35)

ومع الانتهاء على الدرجة الخامسة للسلم الصغير الهارموني، فهو يعادل مقام حجاز على درجة A، كما في الشكل التالي:

مقام حجاز على درجة لا

شكل رقم (36)

العبارة الثانية، من م126(2) – م131:

تبدأ بتتابع صاعد على مسافة ثالثة لفكرة العبارة السابقة، وتنتهي بنفس نغمات العبارة السابقة، بقفلة نصفية في سلم ري الصغير، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (37)

العبارة الثالثة، من م132(2) – م137:

وهي بمثابة نماء Development لنفس الفكرة اللحنية، تؤديها آلتا الترمبيت بنفس الأوكتاف، وتنتهي بقفلة نصفية في سلم ري الصغير، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (38)

العبارة الرابعة، من م138(2) – م143:

وهي تتابع هابط على مسافة ثالثة للعبارة السابقة، مع استخدام نغمة C الطبيعية بدلا من الحساس، وتنتهي بقفلة نصفية في سلم ري الصغير الطبيعي، كما في الشكل التالي. (مع مراعاة المكتوب لآلة الكلارينيت (B^b)

شكل رقم (39)

ومع الانتهاء على الدرجة الخامسة للسلم الصغير الطبيعي فهو يعادل مقام الكرد في الموسيقا العربية، كما في الشكل التالي:

مقام كرد على درجة لا

شكل رقم (40)

الجملة الثانية، من م150(2) – م173: يتم إعادتها بمرجّع في م174 لتنتهي في م177، يسبق هذه الجملة وصلة تؤديها آلة التمباني من م148 – م149 تعتمد على تكرار للمصاحبة السابقة. تتكون هذه الجملة من أربع عبارات غير منتظمة (مطوّلة) على النحو التالي:

العبارة الأولى، من م150(2) – م156:

تعتمد الفكرة اللحنية على نماء للجملة السابقة تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا والتشيللو بنفس الأوكتاف وبأسلوب مونوفوني، يبدأ اللحن وينتهي على الدرجة الخامسة لسلم ري الصغير الطبيعي كقفلة نصفية، كما في الشكل:

شكل رقم (41)

يصاحب هذه العبارة آلة التمباني التي تستمر بأداء فكرة المصاحبة السابقة على درجة D.

العبارة الثانية، من م157 – م162:

وهي نماء للعبارة السابقة مع استخدام نغة $C^{\#}$ كتلوين لحني بعد استخدام C الطبيعية، وبذلك يكون اللحن قد انتهي في مقام الحجاز على درجة A، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (42)

مع استمرار مصاحبة آلة التمباني على نفس الدرجة D.

العبارة الثالثة، من م163 – م168:

تبدأ بتتابع صاعد مسافة رابعة تامة للعبارة السابقة، حيث يبدأ اللحن بنغمة G، وتنتهي على الدرجة الرابعة لسلم ري الصغير مع استخدام الدرجة الثانية الصغيرة للسلم E^{b}، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (43)

ومع استخدام نغمة E^{b} في سلم ري الصغير فهو يعادل مقام كرد على درجة D.

تؤدي العبارة كل من مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا بنفس الأوكتاف، مع مجموعة التشيللو وآلتي الباصون على مسافة أوكتاف هابط، مع استمرار مصاحبة التمباني السابقة.

العبارة الرابعة، من م169 – م173:

تبدأ من الدرجة الثانية الصغيرة وتنتهي على الدرجة الأولى لسلم ري الصغير الذي يعادل مقام كرد، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (44)

الجملة الثالثة، من م181 – م212: يسبق هذه الجملة وصلة تؤديها آلة التمباني من م178 – م180 تعتمد على تكرار للمصاحبة السابقة، تتكون هذه الجملة من ثلاث عبارت غير منتظمة (مطوّلة) على النحو التالي:

العبارة الأولى، من م181 – م189:

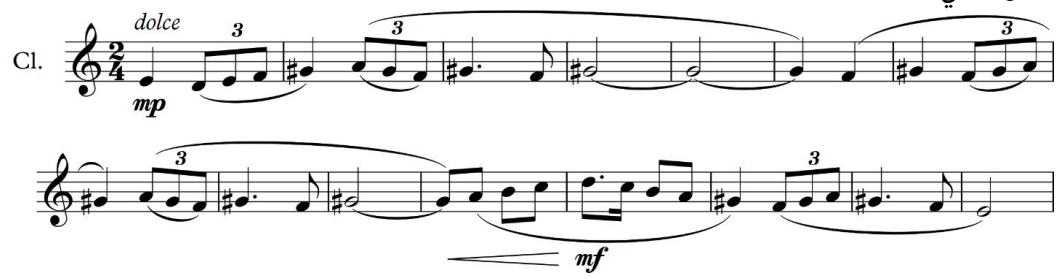
تبدأ وتنتهي على الدرجة الخامسة A لمقام كرد على درجة D الذي انتهت فيه العبارة السابقة، ويعتبر لحن العبارة أشبه بالتقاسيم الموزونه، كالارتجال Improvising الذي يؤدى مع الإيقاع، يؤدي اللحن آلة الباصون والكلارينت على مسافة أوكتاف صاعد، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (45)

مع استمرار مصاحبة آلة التمباني على نفس الدرجة D أساس مقام كرد.

العبارة الثانية: من م190 – م204:

تبدأ وتنتهي على الدرجة الخامسة لسلم صول الصغير الطبيعي كقفلة نصفية فيه، وهو يعادل مقام الحجاز على درجة D، ويعتبر اللحن بمثابة نماء لفكرة العبارة السابقة، يؤديه آلة الكلارينيت منفردة، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (46)

مع استمرار مصاحبة آلة التمباني على نفس الدرجة D أساس مقام حجاز.

يجدر بنا أن نلاحظ بأن مقام الكرد والحجاز هما مقامان مشتركان بالدليل، يبدأ كل منهما على الدرجة الخامسة للسلم الصغير، مع فارق أن مقام الكرد يبدأ من الدرجة الخامسة للسلم الصغير الطبيعي، ومقام الحجاز يبدأ من الدرجة الخامسة للسلم الصغير الهارموني.

العبارة الثالثة، من م205 – م212:

وهي إعادة للجزء الأول من فكرة العبارة الأولى، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (47)

تؤدي العبارة كل من مجموعة الكمان الأول والثاني بنفس الأوكتاف، ومجموعة الفيولا والتشيللو على مسافة أوكتاف هابط، مع استمرار مصاحبة آلة التمباني على نفس الدرجة D.

الجملة الرابعة، من م213 – م236: وهي تكرار بالكامل للجملة الأولى (م120 – م144) يتم تكرارها بمرجّع في م237، وتنتهي في م241[1].

وصلة، من أنكروز م242 – م246: وهي عبارة عن فقرة ارتجالية تؤديها آلة الكلارينيت بأسلوب الأداء الحر Tempo Rubato بدون أي مرافقة، تعتمد فكرتها اللحنية على التتابعات السلمية الصاعدة مع الزخرفة، تبدأ من الدرجة الرابعة وتنتهي بالدرجة الخامسة لسلم ري الصغير، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (48)

ومع استخدام نغة $C^{\#}$ في نهاية العبارة كتلوين لحني بعد استخدام C الطبيعية، فإن اللحن يكون في مقام الحجاز على درجة A.

الجملة الخامسة، من م247 – م270: وهي تكرار للجملة الثانية (م150 – م173) يتم تكرارها بمرجّع في م271، وتنتهي في م274.

كودا: من م275 – م296: وهي عبارة عن كتابة عمودية لتآلفات الدرجة الأولى Dm، الرابعة Gm، الخامسة A، والخامسة بالسابعة A7، تؤديها جميع آلات الأوركسترا، وتنتهي الحركة بقفلة تامة في سلم ري الصغير.

ارتباط الأفكار الموسيقية بالبرنامج:

1. صوّر المؤلف حزن الشعب العربي بألحان ذات طابع حزين مليء بالشجن من خلال استخدام مقام الحجاز العربي الذي يعطي هذا الشعور، وذلك من م1 – م16.
2. يستمر اللحن الحزين مع استخدام آلة التيمباني التي تقوم بأداء ضربات تصوّر اقتراب الحدث الكبير، وذلك من م17 – م32.
3. عبّر المؤلف عن إعلان الحرب العالمية والثورات العربية من خلال لحن ذات طابع عسكري، يبدأ بأجواء النفير الذي تؤديه مجموعة الترمبيت والترمبون من أنكروز م33 – م44، كما استخدم السلم الكبير للدلالة على القوة والعظمة.
4. كما عبّر عن التوافق الكبير بين الشعب الأردني ولحمته والتفافه حول الشريف حسين بن علي في الثورة العربية الكبرى من خلال أداء جميع آلات الأوركسترا التي ترد على مجموعة الترمبيت والترمبون بنفيرها السابق، وبتآلف واحد دون تغيير، هو تآلف الدرجة الأولى للسلم الكبير كتصوير لوحدة الصف.
5. صوّر المؤلف الحزن على بعض الخسائر في الثورة من خلال اللحن الحزين السابق الذي بتم تكراره من م45 – م52. ولكن بكثافة صوتية أكبر.
6. صوّر المؤلف أجواء الثورة والحروب من خلال موسيقا تجمع بين التصاعد الدرامي أحيانًا من م53 – م63، والطابع العسكري أحيانًا أخرى من م64 – م75 مع استمرار أداء آلة التيمباني التي تصور تلك الأجواء.
7. عبّر المؤلف عن أجواء بوادر الانتصار من خلال لحنين، يبدأ الأول من م77 – م80 يؤديه آلة الكلارينيت مع مصاحبة هارمونية، والثاني يليه لآلات النفخ النحاسية من أنكروز م 81 – م84.
8. عبّر عن تغيير صورة الواقع من خلال ألحان متباينة وتحولات سلمية متنوعة من م85 – م104.
9. صوّر المؤلف الفرسان النشامى وهم يتجهون نحو العقبة من خلال لحن شعبي هو "عريسنا زين الشباب" الذي كان يستخدم ايضًا كلحن للشهيد، الذي يزفّ كالعريس، وتعيش ذكراه في قلوبنا، وذلك من م105 – م112، كما تؤدي آلتا الفلوت أسلوب الترعيدة Trill الذي يشبه الزغاريد.
10. صوّر المؤلف تقدم الثوار عبر الصحراء من خلال لحن يعبّر عن هذه الصورة، يؤديه آلتا الترمبيت، مع مصاحبة ايقاعية تصور خطواتهم، وذلك من أنكروز م121 – م147، وتستمر هذه الأجواء من أنكروز م151 – م178 تؤديها مجموعة الآلات الوترية، ومن م181 – م204 تؤديها آلتا الكلارينت والباصون، ويتم إعادة ذلك من م205 – م274.
11. يصوّر المؤلف نهاية هذه المرحلة من خلال قفلة تعتمد على أداء الكتابة الهارمونية بأسلوب قوي من م275 – م296.

نتائج البحث

1. اعتمد يوسف خاشو على برنامج مكتوب (نثراً) تحكي قصة الثورة العربية الكبرى، وذلك من خلال سيمفونيته الحسين بن علي، والمكونة من أربع حركات، كل حركة لها برنامج يحكي عن مرحلة معينة، وبذلك يكون يوسف خاشو قد استخدم الطابع السردي في تحقيق برنامجه.
2. اتسمت التونالية عند يوسف خاشو بسيطرة المقام الأساس، وأيضا انتقالات مقامية إلى سلم الدرجة الخامسة، مع وجود تنقلات مقامية كثيرة استخدمها المؤلف لعرض أفكاره لخدمة البرنامج.
3. اعتمد خاشو على الهارموني التقليدي Classic بشكل كبير.
4. استخدم نسيجًا بوليفونيًا من عدة أصوات.

5. استخدم أسلوب اللحن الأحادي Monophonic لإظهار اللحن الرئيسي دون التأثير عليه بأية مصاحبة أخرى لأهميته الدرامية.
6. وظف خاشو أفكاره اللحنية لخدمة برنامجه الدرامي.
7. استخدم خاشو أساليب التلوين الآلي التقليدية، مثل الكتابة العمودية، والوتريات على مسافة أوكتاف، وتوظيف الآلات النفخية النحاسية للمصاحبات ذات الطابع القوي.
8. استخدم خاشو بعض الأجناس والمقامات العربية بهدف إظهار قوميته في مؤلفه.
9. بدأت الحركة في سلم صول الصغير وانتهت في سلم ري الصغير، وهذا من ملامح الموسيقا الحديثة التي لا تتقيد بالبدء والانتهاء بنفس السلم كما هو الحال في الموسيقا الكلاسيكية، وذلك بما يخدم البرنامج، فالتحول من الهزيمة إلى النصر مبرر كاف لاختلاف المقام الأساسي الصغير إلى المقام الكبير

التوصيات

1. الاستفادة من التحليل التفصيلي لعمل أوركسترالي أردني في قسم التأليف في الجامعات الأردنية المتخصصة.
2. دعوة المؤلفين الشباب لمحاكاة هذا النوع من التأليف الموسيقي، لما له من دور في تحقيق وظيفة اجتماعية وتصوير موضوعات إنسانية، والذي يدمج الموسيقا العربية بمقاماتها الثرية مع علوم الهارموني والكنتربوينت الغربية.
3. الاهتمام بالأبحاث التي تتناول مؤلفين محليين لإظهار مؤلفاتهم للمتخصصين والباحثين والمتذوقين.
4. الاهتمام بتدريس الموسيقا البروجرامية في الجامعات المتخصصة.

الهوامش

[1] أحد رواد الحركة الموسيقية في الأردن، مؤلفة موسيقية ومعلمة وصاحبة مركز خاص لتعليم الموسيقا، لها اتجاهات وطنية في تأليفها من خلال الألحان ذات الطابع الأردني، وأسماء مقطوعاتها مرتبطة بعناوين ذات خصوصية أردنية.

[2] مخرجة أردنيةمتميزة لها إهتمامات في مجال الثقافة المسرحية الهادفة وخصوصاً للأطفال، وهي مديرة لمركز الفنون الأدائية التابع لمؤسسة نور الحسين، شاركت كمخرجة وممثلة مع الموسيقار يوسف خاشو.

[3] أديب وشاعر أردني وأحد أهم رجالات الدولة الأردنية، ولد في 23-2-1917 وتوفي في 17-10-1985، ولقد تنقل بين المناصب التالية: سكرتير خاص لجلالة الملك عبدالله الأول، وسفير في كل من القاهرة، وواشنطن، ولندن وعدة بلاد أخرى، ووزير خارجية، ورئيس وزراء، ومستشار سياسي لجلالة الملك الحسين بن طلال طيب الله ثراه.

[4] الملحن المصري المعروف لقب بموسيقار الأجيال.

[5] تسمّى أيضًا : Pedal Point، Pedal Tone، Organ Point، Organ Pedal.

المراجع

1. فريد، بثينة، نصار، زين: **القومية وأعلام الموسيقا في أوروبا ومصر**، مكتبة مدبولي، القاهرة 1999.
2. سهير عبدالعظيم،: أجندة، 1985.
3. سمحة، الخولي: **القومية في موسيقا القرن العشرين**، عالم المعرفة، الكويت 1992.
4. سمحة، الخولي: **التأليف الموسيقي المصري المعاصر – الجيل الثاني**، سلسلة بيزم للموسيقا، القاهرة 2003.
5. عواطف عبدالكريم،عواطف: **تاريخ وتذوق الموسيقا في العصر الرومانتيكي**، الطبعة الثانية، مركز كوين للكمبيوتر، القاهرة .1997
6. زين، نصار: **عالم الموسيقا**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
7. سكرية، هيثم: **الموسيقا البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو – دراسة تحليلية**، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقا العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة 2007.
8. برنامج الأوائل، التلفزيون الأردني، 2002، حلقة خاصة عن المؤلف يوسف خاشو. (تقديم : جوزفين خاشو، سامي قمّوه، محمد غوانمة).
9. سامي قمّوه، **ورقة عمل عن مسيرة الفنان يوسف خاشو**، ندوة خاصة لوزارة الثقافة الأردنية ضمن فعاليات "عمان عاصمة للثقافة العربية 2002".

10. Latham, Alison:**The Oxford Companion to Music**,Oxford University Press 2002
11. Scholes, A. Percy: **Oxford Companion to Music**, seven edition, Oxford University Press , London 1947.
12. Scruton, Roger: **Absolute Music, Art, in The Grove's Dictionary of Music and Musicians**, Vol 1, Editor Stanly Sadie, Third edition, Macmillan Puble, London, 1980.
13. Sadie, Stanley: **The New Grove's Dictionary of Music and Musicians**, second edition, London 1980.
14. Sadie, Stanley: **The New Grove's Dictionary of Music and Musicians**, second edition, London 2001.