المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 2، 2013، 199- 218

تغيير مقامية الألحان الشعبية في الكتابة الأوركسترالية عند المؤلفين العرب القوميين ما بين التطوير والتشويه (يوسف خاشو إنموذجاً)

هيثم ياسين سكرية وأيمن تيسير حسين ورامي نجيب حداد

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الاردن

وصبحي ابراهيم الشرقاوي

كلية العلوم التربوية، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن

تاريخ الاستلام: 2011/12/1 **تاريخ القبول:**2012/11/25

The Change of Moods in Orchestration Works in Nationalism Arabs Composers Between Development and Deformation Youssef Khasho as a Model

Haitham Yassin Sukkarieh, Ayman Tayseer Hussien, **Rami Najib Haddad**, Faculty of Arts and Design, The University of Jordan, Amman, Jordan.

Subhi Ibrahem Al Sharqawi, Department of Teaching and Curriculum, Faculty of Educational Sciences, The Hashemite University, Zarqa, Jordan.

ملخص

يتجه العديد من المؤلفين الى استخدام الألحان الشعبية في كتابتهم الأوركسترالية، وهذا ضمن أسس المدرسة القومية حيث التعلق في الهوية الإهتمام بإبراز الجوانب الوطنية، ففي الموسيقى العالمية قام المؤلفون بتغيير المقامية كشكل من أشكال التنويعات Variations، وكان التغيير ضمن المقامات الكنسية والسلالم الغربية الكبيرة والصغيرة وبالتالي فإن هذا النهج لم يتعرض لأي انتقاد، بينما قام المؤلفون العرب بتغيير المقامية للألحان الشعبية المحلية فأثار الجدل حول هذا النهج بسبب التغيير الجدري الذي يحدثه تغيير ثلاث أرباع البعد الموجود في بعض المقامات الشرقية، ولكن هذه النظرة تعتبر ضيقة وغير مبررة لأن الهوية لا تنحصر في هذه المقامات فقط.

الكلمات المفتاحية: موسيقى، مقامات شرقية، الحان شعبية، مدرسة قومية، كتابة أوركسترالية، سيمفونية.

Abstract

Several authors sought to use the popular melodies in their Orchestral works, which is a part of the ideology of the school of Nationalism that attempts to highlight the aspects of the national styles. In world music, composers changed modes and scales as a kind of variation. These changes occurred within church Modes and Major, and Minor western scales; therefore, this approach was not criticized. On the other hand, Arab composers changed modes of the local popular songs, which resulted in great controversy caused by changing the three quarters tunes found in some of the Oriental modes. But this is a narrow-minded vision and unjustifiable viewpoint because the originality does not lie in these modes alone.

مقدمـــة:

ظهر استخدام الألحان الشعبية في الكتابة الأوركسترالية مع ظهور المدرسة القومية في أواخر العصر الرومانتيكي، الذي تميزت موسيقاه بالإتجاه نحو التعبير عن النواحي النفسية والمشاعر الإنسانية بشكل صارخ والربط بين مختلف الفنون، ولقد اشتملت مؤلفات هذا العصر على ما يتعلق بالخيال من الشاعرية الإنسانية مثل قصيد تاسو *Tasso* لفرانز ليست، الى الشجن الذي توحي به الرسوم التاريخية، الى حميمية الدراسات النفسية مثل قصيدة مكبث *Macbeth* لريتشارد شتراوس (Blume, 1979, p.159).

كما ارتكزت هذه المدرسة على اظهار الهوية من خلال البحث في الموروث الشعبي الذي استقى منه المؤلفون مادة خاماً تبنى عليها أعمالهم، فاستخدموا الحاناً شعبية ودينية في المقامات الكنسية وقاموا بتغيير مقاميتها الى السلم الكبير والصغير كشكلٍ من أشكال التنويعات[1]، ولقد لاقى ذلك استحسان الجمهور الذي يعتز بهويته واستقلاله الثقافي.

كما قدم العديد من المؤلفين الموسيقيين القوميين في نهاية العصر الرومانتيكي وبداية العصر الحديث أفكاراً تتعلق بتوظيف الألحان الشعبية في التعليم الموسيقي، ومنهم على سبيل المثال المربي والموسيقي الهنجاري سلطان كوداي صاحب المدرسة القومية في هنجاريا التي دعت الى أن تكون الألحان الشعبية مصدر إلهام للمؤلف الموسيقي والمربي، حيث يؤكد على أن تكون الألحان الشعبية هي اللغة الموسيقية الأم للطفل، وبعد أن ينتشر بها يمكنه أن يتجه الى الموسيقى العالمية. (شوني، 2010، ص17)

كما نهج العديد من المؤلفين القوميين المصريين والعرب هذا النهج، ولكن ذلك لم يكن سهلاً عليهم بسبب اعتماد العديد من الألحان الشعبية العربية على مقامات شرقية تحتوي على ثلاث أرباع البعد، وهو البعد الذي تنفرد به المقامات العربية عن أية مقامات وسلالم أخرى، الأمر الذي اضطرهم الى تغيير المقامية الى مقامات خالية من هذا البعد الذي يصعب التعامل معه في علوم الهارموني الغربية.

كما يجب ملاحظة استخدام بعض المؤلفين الغربيين في موسيقى القرن العشرين للنوتات المخفضة بوضع سهم اتجاهه لاسفل يوضع أعلى النوتة المراد تخفيضها، ولكن ليس بمفهوم المقامات الشرقية، وهذا يؤكد أهمية المقامات العربية التي يحاول الغرب تناولها بحثاً عن مواد جديدة.

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في تحليل أساليب تغيير المقامية بالرفع والخفض من خلال جدول مبتكر يضم جميع الاحتمالات الممكنة مع بيان للمقامات الناتجة ومدى تأثير هذا التغيير على الطابع والهوية[2].

1. في قالب (لحن وتنويعات Theme and Variation) والذي يعرض فيه المؤلف اللحن الأساس ومن ثم يعرض التنويعات يكون أحد أشكال تلك التنويعات هو تغيير المقامية .
2. المقصود بالطابع هو النكهة الخاصة بالمقام حيث أن لكل مقام طابع خاص يؤثر على الإنفعالات النفسية للمتلقي، والهوية هي انتماء هذا المقام للموسيقى العربية ومدى تأثير تغيير المقامية على هذا الإرتباط .

مشكلة البحث:

يقوم العديد من المؤلفين باستخدام الألحان الشعبية في كتابتهم الأوركسترالية التي تعتمد على المقامات الشرقية الأصيلة مع تغيير للمقامية بأساليب مختلفة أدى بعضها الى التشويه وتغيير طابع الألحان وضياع الهوية، مما يستدعي البحث في عملية تغيير المقامية في الموسيقى العربية.

أهداف البحث:

يهدف البحث الى ما يلي:

1. دراسة لجميع احتمالات تغيير المقامية التي من الممكن الإستفادة منها في التأليف الموسيقي.
2. دراسة مدى تأثير تغيير المقامية على طابع الألحان والهوية.
3. إمكانية تأكيد الهوية العربية من خلال المقامات الخالية من ثلاثة أرباع البعد.
4. التعرف على أهم الأعمال التي تطرقت لهذا الأسلوب من المؤلفين القوميين.

الإطار النظري:

ظهرت الحركة القومية في أوروبا خلال القرن التاسع عشر عندما شعر الأوروبيون بقوة لحاجة بلادهم الى الولاء والتضحية، فازدادت لديهم مشاعر الإرتباط باللغة والثقافة والتاريخ، وتضاعف عندهم الشعور الوطني الذي جسده الحب تجاه التراث القومي للفرد. (Kamien, 2000, P 367-368)

تأثرت الموسيقى الرومانسية بالحركة القومية في أوروبا مما أعطى الهوية الوطنية للأعمال الموسيقية في تلك الفترة، واستخدم المؤلفون الأغاني الشعبية وابتدعوا ألحاناً أصيلة بالنكهة الوطنية، وقد ظهرت بدايات القومية في ألمانيا عند برامز الذي قام بإعادة كتابة ألحان شعبية ألمانية، كما ظهرت القومية عند هايدن وشويرت وشتراوس وماهلر، كما ظهرت عند الموسيقيين الفرنسيين والإيطاليين، وفي بولندا ظهر شوبان، وفي المجر جاء فرانز ليست، وظهرت في روسيا عند الخمسة الكبار وآخرين كثيرين منهم ساميتانا وجلينكا وغيرهم، ولقد كانت القومية بمثابة سلاح دافع من خلاله الموسيقيون عن هوية بلادهم، وحرروا أنفسهم من هيمنة الموسيقى الأجنبية الدخيلة على بلادهم. (Grout, 1985, P 652-653)

كما استهوت هذه الحركة المؤلفين المصريين والعرب فكتبوا موسيقى تحمل ملامح القومية من حيث استخدام المقامات والضروب العربية والألحان الشعبية وبنوا موضوعاتهم على قصص البطولات الوطنية والأساطير الشعبية، ولعل أهم ما يميز القومية في الموسيقى العربية هو استخدام المقامات العربية حيث تعتمد غالبية الألحان الشعبية العربية على المقامات الشرقية التي تتميز باحتوائها على: (الأبعاد الكاملة)،(أنصاف الأبعاد) (والبعد ونصف) كذلك يضم بعضها على ثلاثة أرباع البعد، وهذه المقامات المتنوعة بأبعادها والتي نتميز بها عن الغرب تؤكد هوية الموسيقى العربية وتميزها عن باقي موسيقى شعوب العالم، وتتجلى هذه الهوية من خلال أعمال رواد التأليف الموسيقي عند الموسيقيين القوميين المصرين والعرب، الذين استخدموا ألحانهم الشعبية دون المساس بمقاماتها الأصلية واستطاعوا أن يسخروا ما درسوه من علوم التأليف الموسيقي العالمي لخدمة كتاباتهم وموسيقاهم أمثال عطية شرارة[3]، عبدالحليم

3. (1923-) من أشهر عازفي الكمان وله مناهج لتدريس هذه الآلة ، تميزت مؤلفاته بالميلودية ذات الطابع الشرقي.

نويرة[4]، حسين جنيد[5] . . وغيرهم، وفي الجانب الآخر نجد بعض المؤلفين الذين قاموا بتغيير المقامية تجنباً لثلاثة أرباع البعد أمثال عزيز الشوان[6]،جمال عبدالرحيم[7]، رفعت جرانة[8]، ويوسف خاشو[9] ... وغيرهم، الأمر الذي أوجد تيارين متناقضين في هذا المجال، حيث اعتبره بعض النقاد والمتخصصون سبباً لفقدان الهوية وتشويهاً للمقامية، ورفضوا المساس بالألحان الشعبية وتحريفها وترويضها لتخضع لعلوم الموسيقى الغربية، بينما اعتبره البعض الآخر تنويعاً أو تطويراً للموسيقى العربية يعمل لخدمتها ويرتقي بها الى العالمية ولو تم تقديمها بشكلٍ مختلفٍ عن المألوف.

ومما لا شك فيه أن اختلاف الرأي يثري العملية الإبداعية ويزيدها ألقاً وتنويعاً، فلو اتفق جميع المؤلفين على نهج واحد للتأليف العربي لأصبحت مؤلفاتهم مكرره خالية من التنويع والإبداع، فرفض تغريب الموسيقى العربية له دوره الكبير في المحافظة على أصالة موسيقانا وتقديمها بشكلها التقليدي للشباب الجديد مما يعزز هويتهم وانتماءهم وتمسكهم بأصالتهم، وكذلك استخدام علوم الكتابة الأوركسترالية في الموسيقى العربية كنوعٍ من التجديد والإبتكار يساهم في تطويرها وانتشارها، فموسيقانا العربية وهويتنا لا تنحصر في بوتقة المقامات ذات الثلاثة أرباع البعد فقط.

سيقوم الباحثون بتناول هذه القضية من جوانبها المتعددة، وذلك من خلال المحاور التالية:

- ❖ أساليب تغيير المقامية.
- ❖ مدى تأثير تغيير المقامية على الطابع والهوية.
- ❖ أهم الأعمال الموسيقية التي تم فيها تغيير المقامية وأهم مؤلفيها من المؤلفين المصريين والعرب القوميين.
- ❖ أهم الأعمال الموسيقية التي استخدم مؤلفوها المقامات الشرقية بأبعاها، دون اللجوء الى تغيير الأبعاد.

أولاً: أساليب تغيير المقامية:

يقوم المؤلف الموسيقي بتغيير المقامية للألحان الشعبية بإحدى الطريقتين الآتيتين:

الطريقة الأولى: رفع أو خفض أحد درجات المقام لتغيير ثلاثة أرباع البعد الى نصف بعد أو بعد كامل، مما يؤدي الى الإنتقال لمقام شرقي آخر خالٍ من ثلاثة أرباع البعد أو الى أحد السلمين الكبير والصغير، كتغيير لحن في مقام بياتي الى كرد، أو راست الى سلم كبير أو صغير .

4. (1916-1985) من الأعضاء المؤسسين لجمعية المؤلفين والملحنين في باريس، وكان عضو مجلس إدارتها. وكان قائد لفرقة الموسيقى العربية التي عملت على إحياء تراث الموسيقى العربية.
5. (1918-1990) كان قائد لفرقة أم كلثوم التابعة لمعهد الموسيقى العربية – اكاديمية الفنون.
6. (1916-1993) من الجيل الثاني، شغل نصب أستاذ التأليف الموسيقي – المعهد العالي للموسيقى العرية، أهم مؤلفاته أوبرا أنس الوجود.
7. (1924-1988) من الجيل الثاني، شغل منصب أستاذ التأليف الموسيقي بكونسيرفتوار القاهرة.
8. (1924-) من الجيل الثاني كان قائداً لأوركسترا التلفزيون المصري، أكثر من كتب في الموسيقى البروجرامية فله ست قصائد سيمفونية، وسيمفونية تصويرية (23 يوليو، سيمفونيةالثورة) .
9. (1927-1997) أول مؤلف أردني يهتم بالكتابة الأوركسترالية حيث كتب ما يقارب 14 سيمفونية تصويرية Program Symphony وحملت كل سيمفونية أسم مرتبط بقضايا وطنية مثل سيمفونية الهاشميون، سيمفونية الحسين بن طلال، سيمفونية أردن الحسين، سيمفونية القدس .

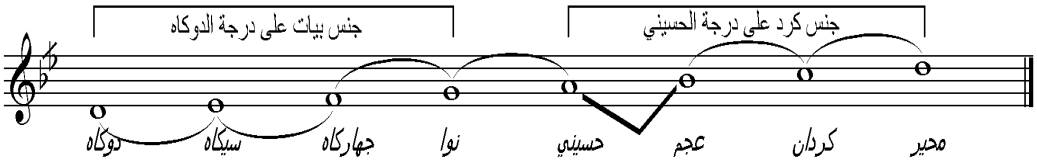
الطريقة الثانية: تصوير الخلية اللحنية في مقام جديد ليس له علاقة بالمقام الأصلي كتنويع على اللحن في مقام جديد، وفي هذه الحالة لا يمكن القول بإن المؤلف قام برفع أو خفض أي من درجات السلم، كتغيير لحن في مقام كرد الى مقام حجاز أو نهاوند .

في الطريقة الأولى هناك احتمالات كثيرة لتغيير المقامية عن طريق رفع أو خفض أحدى درجات المقام سيتم استعراضها كاملة وبالتفصيل لجميع الاحتمالات الممكنة للمقامات الرئيسية فقط، إذ أن المقامات الفرعية لا تخرج عن هذه الأساليب كونها مكونة من جنسين من أجناس المقامات الرئيسية، كما سيتم توضيح ذلك بالأمثلة المختارة من الأغاني الشعبية الأردنية التي قام المؤلف الأردني يوسف خاشو باستخدامها في كتابته الأوركسترالية .

1. مقام البياتي:

يتكون مقام البياتي من جنسين هما: جنس جذع بيات على الدرجة الأولى وجنس فرع كرد على الدرجة الخامسة، (عبدالعظيم، 1984، ص28)، وعند تغيير المقامية يقوم المؤلف بتغيير جنس الأصل فقط لأن جنس الفرع خالٍ من ثلاثة أرباع البعد.

مقام البيات



شكل رقم (1)

يقع بعد الثلاثة أرباع في جنس البيات بين (الدرجة الأولى والدرجة الثانية)، وبين (الدرجة الثانية والدرجة الثالثة)، وهناك احتمالان لتغيير المقامية وذلك بتغيير الدرجة الثانية إما بالرفع أو بالخفض:

أ- رفع الدرجة الثانية:

يتم رفع الدرجة الثانية بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية بعداً كاملاً، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى نهاوند (مانير).

وفي هذه الحالة يتعامل المؤلف مع هذا المقام كما يتعامل مع السلم الصغير من حيث المعالجة الهارمونية .

مثال (أ): لحن أغنية " ريدَها " أستخدمها المؤلف يوسف خاشو في المقطوعة السيمفونية ألحان من الأردن الجزء الأول، (1) .Melodies from Jordan Vol وهي في مقام البياتي:

لحن أغنية ريدها في مقام البياتي

شكل رقم (2)

تم تغيير المقامية الى السلم الصغير فأصبح كالتالي:

لحن أغنية ريدها في السلم الصغير

شكل رقم (3)

ب- خفض الدرجة الثانية

يتم خفض الدرجة الثانية بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية نصف بعد، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى كرد .

وفي هذه الحالة يتعامل المؤلف مع هذا المقام على أنه سلم صغير وان الدرجة الثانية الصغيرة للسلم هي بمثابة تآلف النابوليتاني، وهذا يضفي احساساً شرقياً الى حد كبير.

مثال (ب): لحن أغنية " خزات العين " أستخدمها المؤلف يوسف خاشو في المقطوعة السيمفونية ألحان من الأردن الجزء الثاني، (2) .Melodies from Jordan Vol وهي في مقام البياتي:

لحن أغنية خزات العين في مقام البياتي

شكل رقم (4)

تم تغيير المقامية بخفض الدرجة الثانية ليصبح اللحن في مقام الكرد كالتالي:

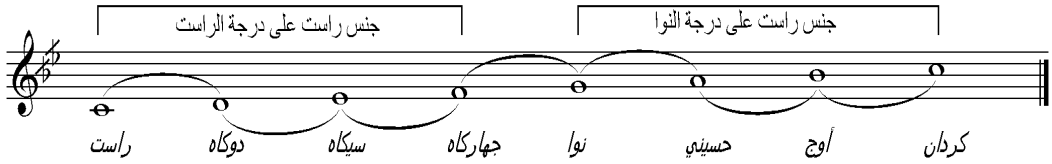
لحن أغنية خزات العين في مقام الكرد

شكل رقم (5)

2. مقام الراست:

يتكون مقام الراست من جنسين هما: جنس جذع راست على الدرجة الأولى وجنس فرع راست على الدرجة الخامسة، (عبدالعظيم، 1984، ص10)، وبما أن الجنسين متشابهان ؛ فما ينطبق على الجنس الأول ينطبق على الجنس الثاني.

مقام الراست



شكل رقم (6)

يقع بعد الثلاثة أرباع في جنس الراست بين (الدرجة الثانية والدرجة الثالثة)، وبين (الدرجة الثالثة والدرجة الرابعة)، وهناك احتمالان لتغيير المقامية وذلك بتغيير الدرجة الثالثة إما بالرفع أو بالخفض:

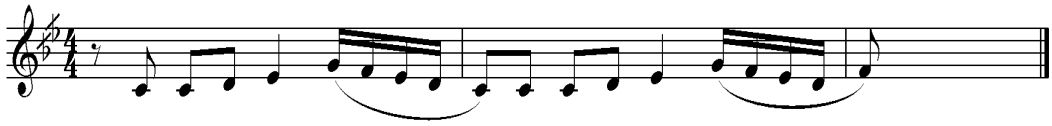
أ- رفع الدرجة الثالثة:

يتم رفع الدرجة الثالثة بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الثانية والدرجة الثالثة بعداً كاملاً، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى عجم (ماجير).

وفي هذه الحالة يتعامل المؤلف مع هذا المقام كما يتعامل مع السلم الكبير من حيث المعالجة الهارمونية.

مثال (أ): لحن أغنية " بين الدوالي " أستخدمها المؤلف يوسف خاشو في المقطوعة السيمفونية ألحان من الأردن الجزء الثاني، (2) .Melodies from Jordan Vol وهي في مقام الرست:

لحن أغنية بين الدوالي في مقام الراست



شكل رقم (7)

تم تغيير المقامية برفع الدرجة الثالثة ليصبح المقام عجم (السلم الكبير):

لحن أغنية بين الدوالي في السلم الكبير

شكل رقم (8)

ب- خفض الدرجة الثالثة:

يتم خفض الدرجة الثالثة بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الثانية والدرجة الثالثة نصف بعد، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى نهاوند (مانير).

وفي هذه الحالة يتعامل المؤلف مع هذا المقام كما يتعامل مع السلم الصغير من حيث المعالجة الهارمونية .

مثال (ب): لحن الأغنية السابقة " بين الدوالي " حيث قام خاشو بتغيير مقاميتها بخفض الدرجة الثالثة ليصبح المقام نهاوند (السلم الصغير) وفي نفس العمل:

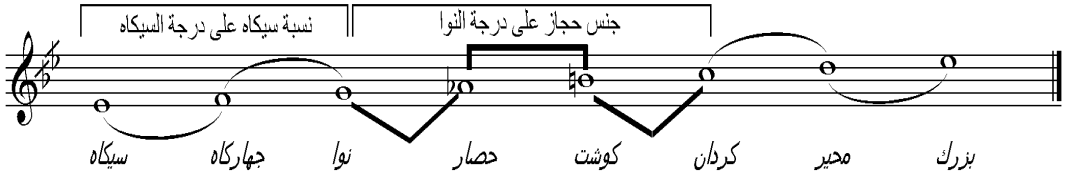
لحن أغنية بين الدوالي في السلم الصغير

شكل رقم (9)

3. مقام الهزام:

يتكون مقام الهزام من جنسين هما: جنس الأصل وتسمى نسبة سيكاه على الدرجة الأولى وجنس فرع حجاز على الدرجة الثالثة، (عبدالعظيم، 1984، ص55) وعند تغيير المقامية يقوم المؤلف بتغيير جنس الأصل فقط، لأن جنس الفرع خالٍ من ثلاثة أرباع البعد.

مقام الهزام



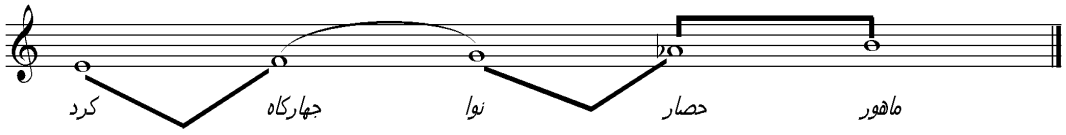
شكل رقم (10)

ويتميز هذا المقام بدرجة ركوزه (الدرجة الأولى) المخفضة، حيث يقع بعد الثلاثة أرباع بين الدرجة الأولى والثانية، وهناك احتمالان لتغيير المقامية وذلك بتغيير الدرجة الأولى إما بالرفع أو بالخفض، وهنا نتكلم عن تغيير الدرجة الأولى (درجة الركوز) ومدى تأثيره على تغيير المقام وفقدانه لشخصيته:

أ- رفع الدرجة الأولى:

يتم رفع الدرجة الأولى بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية نصف بعد، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى صبا زمزمة، وهذا المقام غير موجود في الموسيقى الغربية.

جنس صبا زمزمة



شكل رقم (11)

وإن أية معالجة هارمونية لهذا المقام لا بد وأن توحي بالطابع الشرقي وإن تغيرت شخصية المقام الأصلي (الهزام) . فهنا يفقد اللحن طابعه بتغيير المقام ولكنه يحتفظ بالهوية الشرقية، وغالباً ما يرتبط المحور المقامي هنا بالدرجة السادسة للمقام (أو الثالثة الكبيرة الهابطة M 3^{rd})، بمعنى أنه اذا كانت درجة ركوز مقام صبا زمزمة هي درجة الكرد (مي) فإن المحور المقامي سيكون على درجة الراست (دو) بشكل أو بآخر.

مثال (أ): لحن الكوبليه لأغنية " شدّينا عالخيل الضمّر " أستخدمها المؤلف يوسف خاشو في السيمفونية رقم (4) - *The Great Arab Revolution*

الحسين بن طلال – *Hussien Bin Talal* وهي في مقام هزام:

لحن الكوبليه في الأغنية الشعبية الأردنية شدينا عالخيل
في مقام هزام

شكل رقم (12)

تم تغيير المقامية برفع الدرجة الأولى ليصبح المقام صبا زمزمة:

لحن الكوبليه في الأغنية الشعبية الأردنية شدينا عالخيل
في مقام صبا زمزمة

شكل رقم (13)

ب- خفض الدرجة الأولى:

يتم خفض الدرجة الأولى بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية بعداً كاملاً، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى عجم (ماجير) .

وفي هذه الحالة يتعامل المؤلف مع هذا المقام كما يتعامل مع السلم الكبير من حيث المعالجة الهارمونية.

مثال (ب): عند تغيير مقامية اللحن السابق بخفض الدرجة الأولى يصبح اللحن في مقام العجم (السلم الكبير):

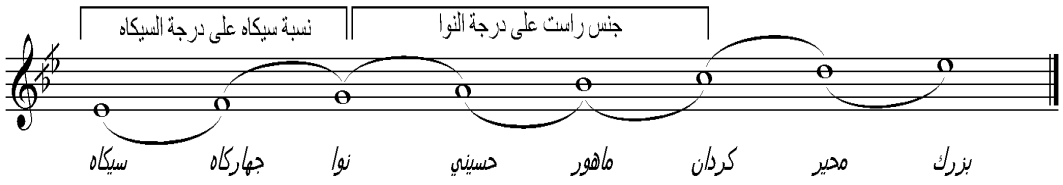
لحن الكوبليه في الأغنية الشعبية الأردنية شدينا عالخيل
في مقام عجم

شكل رقم (14)

4. مقام السيكاه:

يتكون مقام السيكاه من جنسين هما: جنس الأصل وتسمى نسبة سيكاه على الدرجة الأولى وجنس فرع راست على الدرجة الثالثة (عبدالعظيم، 1984، ص12):

مقام السيكاه



شكل رقم (15)

يتميز هذا المقام بدرجة ركوزه (الدرجة الأولى) المخفضة، حيث يقع بعد الثلاثة أرباع بين الدرجة الأولى والثانية (كما هو الحال في مقام الهزام)، وهناك احتمالان لتغيير المقامية وذلك بتغيير الدرجة الأولى إما بالرفع أو بالخفض، وهنا نتكلم عن تغيير الدرجة الأولى ومدى تأثيره على تغيير المقام وفقدانه لشخصيته:

أ- رفع الدرجة الأولى:

يتم رفع الدرجة الأولى بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية نصف بعد مما يؤدي الى تغيير الجنس الى كرد، ولقد تم شرح كيفية التعامل مع هذا الجنس سابقاً (عند خفض الدرجة الثانية في مقام البيات).

مثال (أ): لحن أغنية " بالله تصبوا هالقهوة " أستخدمها المؤلف يوسف خاشو في المقطوعة السيمفونية ألحان من الأردن الجزء الثاني،(2) .Melodies from Jordan Vol وهي في مقام سيكاه:

لحن أغنية بالله تصبوا هالقهوة
في مقام سيكاه

شكل رقم (16)

تم تغيير المقامية برفع الدرجة الأولى ليصبح المقام كرد:

شكل رقم (17)

ب- خفض الدرجة الأولى:

يتم خفض الدرجة الأولى بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية بعداً كاملاً، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى جنس عجم مع رفع الدرجة الرابعة للجنس لتصبح رابعة زائدة (Aug 4^{th}) بدلاً من رابعة تامة (Per 4^{th}) . وهذا المقام غير موجود في الموسيقى الشرقية وهو أحد المقامات الكنسية Modes ويسمى مقام الليدي Lydian، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (18)

وهو مقام غير مستخدم في الموسيقى العربية، رغم استخدام رفع الدرجة الرابعة التامة لمقام العجم لتصبح زائدة ولكنها تعتبر تلويناً لحنياً.

5. مقام الصبا:

يتكون مقام الصبا من ثلاثة أجناس هي: جنس الأصل صبا على الدرجة الأولى، وجنس الفرع حجاز على الدرجة الثالثة، وجنس فرع آخر على الدرجة السابعة هو الحجاز . (عبدالعظيم، 1984، ص53).

ويعتبر مقام الصبا من المقامات ذات الطابع اللحني الذي يوحي بالشجن وله شخصية شرقية متميزة، وهو المقام الوحيد الذي يتم فيه تخفيض الدرجة الثامنة لتصبح ثامنة ناقصة (dim 8^{th}) وذلك لتكوين جنس الفرع الثاني (جنس الحجاز على الكردان).

مقام الصبا

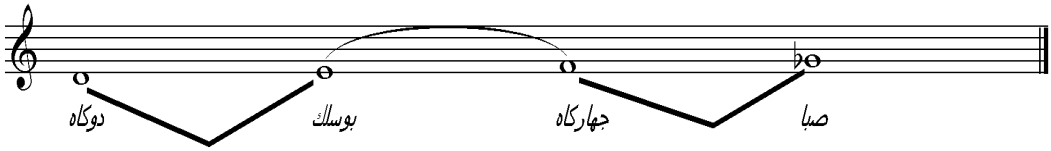
شكل رقم (19)

يقع بعد الثلاثة أرباع في جنس الصبا (بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية)، وبين (الدرجة الثانية والدرجة الثالثة)، وهناك احتمالان لتغيير المقامية وذلك بتغيير الدرجة الثانية إما بالرفع أو بالخفض:

أ- رفع الدرجة الثانية:

يتم رفع الدرجة الثانية بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية بعداً كاملاً، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى صبا بوسلك:

جنس صبا بوسلك



شكل رقم (20)

وهو من المقامات المميزة جداً للطابع الشرقي، فبالرغم من البعد عن شخصية المقام الأصلي (الصبا) إلا ان الناتج السمعي في هذه الحالة يحمل الهوية الشرقية .

مثال (أ): لحن أغنية " يابو الجديلة " أستخدمها المؤلف في المقطوعة السيمفونية: جرش إطلال وظلال " Jerash " وهي في مقام الصبا:

لحن أغنية يابو الجديلة
في مقام صبا

شكل رقم (21)

تم تغيير المقامية برفع الدرجة الثانية ليصبح المقام صبا بوسلك:

لحن أغنية يابو الجديلة
في مقام صبا بوسلك

شكل رقم (22)

ب- خفض الدرجة الثانية:

يتم خفض الدرجة الثانية بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الثانية والدرجة الثالثة بعداً كاملاً مما يؤدي الى تغيير الجنس الى صبا زمزمة . ولقد تم شرح كيفية التعامل مع هذا الجنس سابقاً (عند رفع الدرجة الأولى في مقام الهزام).

مثال (ب): لحن الأغنية السابقة " يابو الجديلة " حيث قام المؤلف بتغيير مقاميتها بخفض الدرجة الثانية ليصبح المقام صبا زمزمة (وفي نفس العمل):

لحن أغنية يابو الجديلة
في مقام صبا زمزمة

شكل رقم (23)

ومن هنا يتضح لنا أن تغيير المقامية تؤدي الى فقدان اللحن لشخصيته (وهذا لا يختلف عليه أحد) فطابع اللحن قد تغير بالكامل، ولكن بعض التغيرات تحافظ على الهوية الشرقية بالرغم من تغيير شخصية اللحن، وذلك لأن التغيير أدى الى مقام آخر غير موجود في الموسيقى الغربية بل تتميز به الموسيقى الشرقية ايضاً، ولقد قام الباحثون بوضع جدول يستنتج فيه أساليب تغيير المقامية ومدى تأثير هذا التغيير على الطابع والهوية وذلك باستعراض الأجناس الرئيسية للمقامات العربية التي تحتوي على بعد الثلاثة أرباع، وأساليب تغييرها من خلال الرفع أو الخفض:

" جدول تغيير المقامية "

الجنس	الدرجة المخفضة	تغيير المقامية بالرفع	تغيير المقامية بالخفض	تأثير التغيير على الطابع والهوية
راست	الدرجة الثالثة	ماجير	مانير	يتغير الطابع ويفقد الهوية (في كثير من الأحيان)
بيات	الدرجة الثانية	مانير	كرد	التغيير بالرفع يفقد الطابع والهوية والتغيير بالخفض يفقد الطابع ويحتفظ بالهوية الشرقية
هزام	الدرجة الأولى	صبا زمزمة	ماجير	التغيير بالرفع يحافظ على الطابع ويظهر الهوية الشرقية والتغيير بالخفض يفقد الطابع ويلغي الهوية الشرقية
سيكاه	الدرجة الأولى	كرد	مقام ليديان	التغيير بالرفع يفقد الطابع ويحتفظ بعض الشئ بالهوية والتغيير بالخفض يلغي الطابع والهوية
صبا	الدرجة الثانية	صبا بوسلك	صبا زمزمة	مع التغيير بالخفض والرفع يحافظ على الطابع ولا يفقد الهوية الشرقية

ثانياً: مدى تأثير تغيير المقامية على الطابع والهوية:

يرى الباحثون وبناءً على الدراسة الحالية أن الطابع الشرقي الذي يمثل هوية موسيقانا العربية لا يقتصر فقط على المقامات التي تحتوي على ثلاثة أرباع البعد، مع التأكيد – بالطبع – على خصوصية المقامات الشرقية التي تحتوي على ثلاثة أرباع البعد والتي تتميز بها الموسيقى الشرقية دون باقي موسيقات الشعوب.

فالطابع الشرقي يظهر لنا في مؤلفات في مقام العجم وهو نفسه السلم الكبير في الموسيقى الغربية ولكن ما يميز موسيقانا العربية هو أسلوب استخدام المقام، وسأوضح ذلك بما يلي وعلى شكل نقاط، موضحاً ذلك بامثلة لحنية عربية وغربية بعيداً عن الكتابة الأوركسترالية لأن محور الحديث هنا هوالطابع والهوية للمقامات:

- يستخدم السلم الكبير في الألحان ذات الطابع القوي في الأداء مثل الألحان الوطنية والسلام الوطني والسيمفونية الكورالية لبيتهوفن ...ألخ
- بينما يستخدم نفس المقام في الألحان الرومانسية والألحان ذات الشجن والتطريب مثل أغنية لسه فاكرلأم كلثوم، ومقطوعة Romance لبيتهوفن ومقطوعة Salue De Amore لإدوارد إليجار ...ألخ .
- كما يستخدم مقام الصبا – ذو الطابع الحزين – في الألحان ذات طابع الشجن والتطريب في الموسيقى الشرقية مثل هو صحيح الهوى غلاب لأم كلثوم والجزء الحزين في أغنية " الربيع " لفريد الأطرش ... ألخ
- بينما يستخدم نفس المقام الحزين في الأغنية الوطنية الأكثر حماسة " حي على الفلاح " ألحان محمد عبدالوهاب والتي قام بتوزيعها الأخوين الرحباني وأغنية زينه لفريد الأطرش بالإضافة الى العديد من الأغاني الشعبية الراقصة والمستخدمة في الأفراح مثل سلامتها أم حسن لأحمد عدوية... ألخ

وبناءً عليه يرى الباحثون أن خصوصية الموسيقى العربية وطابعها والمحافظة على هويتها لا يقتصر على مقامات دون الأخرى، وان طريقة استخدام المقام في التأليف الموسيقي هو الذي يظهر الطابع والهوية، وهذا يؤكد مبدأ جواز تغيير المقامية في كتابات بعض المؤلفين القوميين المصريين والعرب كشكل من اشكال التنويعات والإستفادة من علوم الهارموني والكنتربوينت الغربية بهدف كتابتها للأوركسترا الكبير، وهذا لا يتعارض مع الأصالة والمحافظة على الهوية، حيث باستطاعة المؤلف إظهار أحاسيسه الشرقية وهويته العربية من خلال المقامات الخالية من ثلاثة أرباع البعد والتي تتميز بها موسيقانا العربية ايضاً.

ثالثاً: أهم الأعمال الموسيقية التي تم فيها تغيير المقامية وأهم مؤلفيها من المؤلفين المصريين القوميين .

هناك العديد من الأعمال التي أستخدم مؤلفوها ألحاناً شعبية وأعادو صياغتها وتوزيعها للأوركسترا وقاموا بتغيير المقامية، سيقوم الباحثون بكتابة أمثلة مختلفة مع بتحليل أربعة نماذج منها:

1- **المتتالية الشعبية للأوركسترا، مصنف رقم 24 في سلم دو ص لأبو بكر خيرت [10]:**

وهي من ست حركات قائمة على ألحان شعبية مصرية وسورية وألحان أخرى لملحنين مصريين (سمحة الخولي، 1998)، استخدم المؤلف الأغاني الآتية:

- **عطشان يا صبايا،** الأغنية في مقام البيات:

اللحن الشعبي عطشان يا صبايا

شكل رقم (24)

تم تغيير المقامية بأسلوب رفع الدرجة الثانية – ليتغير المقام الى مانير، ومع رفع الدرجة السادسية لمقام المانير يصبح اللحن في مقام دوريان:

شكل رقم (25)

- **يمامة حلوة،** الأغنية في مقام السوزناك:

10 . (1910-1963) من الجيل الأول، أول من استخدم الألحان الشعبية المصرية في مؤلفات أوركسترالية.

لحن أغنية يمامة بيضا

شكل رقم (26)

تم تغيير المقامية بأسلوب رفع الدرجة السابعة لمقام السوزناك (في بداية اللحن) ليتغير المقام الى ماجير، مع الإبقاء على جنس الحجاز:

شكل رقم (27)

2- **القصيد السيمفوني " انتصار الإسلام " لرفعت جرانة:**

أستخدم المؤلف لحن الأغنية الشعبية " **طلع البدر علينا** " (سمحة الخولي، 2003، ص36).

وهي في مقام الهزام:

لحن طلع البدر علينا

شكل رقم (28)

تم تغيير المقامية بإسلوب خفض الدرجة الأولى – ليتغير المقام الى ماجير.

شكل رقم (29)

كما استخدم المؤلف الطريقة الأولى في تغيير المقامية (تصوير الخلية اللحنية في مقام جديد ليس له علاقة بالمقام الأصلي كتنويع على اللحن في مقام جديد)، فاستخدم اللحن في مقام نهاوند على درجة الراست (سلم دو الصغير):

الجزء المستعار من لحن أغنية طلع البدر علينا
كما استخدمه رفعت جرانة في القصيد السيمفوني
انتصار الأسلام

شكل رقم (30)

ملاحظــة: يرى الباحثون أن الميزان الذي تم استخدامه لكتابة اللحن غير مناسب، حيث بدأ اللحن على الضغط الأول وفي إعادته بدأ على الضغط الثاني ! فالضغوط لهذا اللحن تؤكد ميزان $\frac{6}{4}$ وليس $\frac{5}{4}$ كما في الشكل:

شكل رقم (31)

3- **الكونشيرتو الثاني للكمان لعطية شرارة:**

استخدم المؤلف لحن أغنية " خذني معاك ياللي انت مسافر " وهي في مقام الراست:

اللحن الشعبي خذني معاك يللي انت مسافر

شكل رقم (32)

وتم تغيير المقامية بأسلوب خفض الدرجة الثالثة ليتغير المقام الى نهاوند:

شكل رقم (33)

4- **تنويعات سيمفونية " بلدي " – كامل الرمالي [11] :**

أستخدم المؤلف أغنية " **يا عزيز عيني** " (سمحة الخولي، 2003، ص58)، وهي في مقام بيات:

لحن أغنية يا عزيز عيني

شكل رقم (34)

تم تغيير المقامية بأسلوب رفع الدرجة الثانية للمقام ليتحول الى مقام نهاوند على درجة دوكاه، المقام الصغير:

شكل رقم (35)

11. (1922-) فاز بالجائزة الأولى للتأليف الموسيقي لوزارة المعارف عام 1948 .

والعديد من المؤلفات مثل:

1. الأفتتاحية الشعبية في مقام فا الكبير مصنف رقم 26 لأبي بكر خيرت، وتقوم على مجموعة من ألحان سيد درويش من أوبريت **العشرة الطيبة**، وأوبريت **شهرزاد**.
2. إعادة صياغة لطقطوقة " **إيه العبارة** " – أبو بكر خيرت.
3. تنويعات على لحن " **عطشان يا صبايا**: عزيز الشوان.
4. إعادة صياغة موشح **يا شادي الألحان** – أبو بكر خيرت .
5. إعادة صياغة أغنية **تعالي يا بطة** – جمال عبدالرحيم. (زين نصار، 1986، ص22).

رابعاً: أهم الأعمال الموسيقية التي استخدم مؤلفوها المقامات الشرقية بأبعاها، دون اللجوء الى تغيير الأبعاد:

وفي المقابل قام بعض المؤلفين القوميين المصريين بإخضاع نظريات الموسيقى الأوروبية لتوظيف موسيقاهم ولخدمة ألحانهم مع الاحتفاظ بطابعها وهويتها العربية من خلال استخدام الألحان الشعبية والمحافظة على مقاميتها، مثل:

1- بحيرة المنزلة – عبدالحليم نويرة .
2- فانتازيا للقانون والأوركسترا – فؤاد الظاهري[12]
3- خواطر عربية للقانون والأوركسترا – حسين جنيد.
4- فانتازيا للعود والأوركسترا – سيد عوض[13]
5- موسيقى للقانون والأوركسترا (موسيقى فيلم زينب) – إبراهيم حجاج[14]
6- كونشيرتو العود – عطية شرارة .
7- سامبا شرارة – عطية شرارة . (بثينة فريد 1999، ص 96) .

النتائج:

1- إن الهوية العربية لموسيقانا الشرقية لا تقتصر على المقامات ذات الثلاثة أرباع البعد، فالهوية موجودة في مقامات أخرى خالية من ثلاثة أرباع البعد مثل الحجاز، النوأثر، أثركرد ... ألخ.
2- طابع المقام الذي يطفيه اللحن في مقام ما مرتبط بأسلوب استخدام المؤلف لهذا المقام، فالمقام بنغماته السبعة هو كألوان الطيف السبعة التي تشكل المادة الخام لجميع الألوان.
3- بعض أنواع تغيير المقامية (لإلغاء ثلاث أرباع البعد) تحتفظ بالطابع والهوية الشرقية، مثل تغيير الهزام الى صبا زمزمة، وتغيير الصبا الى صبا بوسلك.
4- جواز تغيير المقامية كشكل من أشكال التنويعات والإستفادة من علوم الهارموني والكنتربوينت الغربية في خدمة الموسيقى العربية بهدف الكتابة الأوركسترالية.

12. (1916- 1988) أشهر من كتب موسيقى تصويرية للأفلام المصرية وتميز بتوظيف آلات النفخ في موسيقاه.
13. (1926-2000) حاصل على درجة الدكتوراه، وكان عازفاً على آلة الفيولينا ومدرساً لها . انشأ قسماً للموسيقى بجامعة اليرموك في الأردن بدعوة من رئيسها د.عدنان بدران .
14. (1916-1987) عرض الفلم خارج مصر وفاز بجائزة في الموسيقى .

5- استطاع بعض المؤلفين المصريين القوميين توظيف نظريات الموسيقى الغربية في خدمة مؤلفاتهم رغم استخدام الألحان الشعبية في المقامات التي تحتوي على ثلاثة أرباع البعد.

التوصيات:

يوصي الباحث بأن يقوم فريق بحث بجمع وحصر وتصنيف الأعمال العربية للمؤلفين القوميين لأن في ذلك تعريفاً بالمؤلفين العرب وإثراء للمكتبة الموسيقية العربية.

قائمة المصادر والمراجع:

الخولي، سمحة وآخرون: التأليف الموسيقي المصري العاصر،ج 1، سلسلة بريزم للموسيقى (2)، القاهرة 1998.

عبدالعظيم، سهير: أجندة، دار الكتب القومية، القاهرة 1984 .

ـــــ، التأليف الموسيقي المصري المعاصر، ج 2، سلسلة بريزم للموسيقى (3)، القاهرة 2003 .

شوني، آيرشيبيت، 2010، تطبيق مبادئ كوداي – منحنى التربية الموسيقية حسب منهجية كوداي، ترجمة حداد، رامي وعبدالحفيظ، اياد، دار الفكر، عمان – الأردن.

فريد، بثينة و نصار، زين: القومية وأعلام الموسيقى في أوروبا ومصر، مكتبة مدبولي، القاهرة 1999.

نصار، زين: إتجاهات في الموسيقى المصرية المعاصرة، مجلة الفن المعاصر، اكاديمية الفنون، 1986، المجلد الأول، العدد الثاني.

المراجع الأجنبية:

Blume , Fredrich: Classic and Romantic Music , a Comprehensive Survey , Feber and Faber , London , 1979 .

Grout, Donald Jay, 1985, History of Western Music, 3rd Edition, U.K

Kamien, Roger, 2000, Music: An Appreciation the Mc Graw – Hill Companies, Inc. M.S.A

المقابلات:

مقابلة مع المؤلف المصري رفعت جرانة في منزله بالقاهرة.

مقابلة مع المؤلف المصري عطية شرارة في مقر المعهد العالي للموسيقى العربية/ القاهرة.

مقابلة مع المؤلف المصري كامل الرمالي في مقر دار الأوبرا المصرية/ القاهرة .