السماعي الأوركسترالي لآلة العود:

صيغة للتموقع بين التراث المشرقي والموسيقى الغربية

د. عزبز الورتاني[1] (تونس)

تقديم عام للمداخلة

إنّ بوادر التطور والتحوّلات التي شملت الموسيقى العربية مع مرحلة النهضة الموسيقية في أوائل القرن العشرين تمثّلت في ثلاث محطات هامة يمكن تجميعها فيما يلي: "العمل على توسيع أفاق الألوان التعبيرية والدرامية والرومانسية، الاعتماد على المادة الموسيقية الشعبية في الموسيقى العربية الكلاسيكية ومعالجتها وفقا لقواعد الموسيقى الغربية، إلى جانب بدايات الاعتماد على الأوركسترا الغربية التي يعتبرها البعض تتجاوز قُدرات التخت العربي"[2]، كما أنّ يقظات الموسيقى العربية في عصر النهضة لم تكن تنفصل قطعاً عن يقظة الفكر والأدب، وعن مقالات مفكري الإصلاح التي عملت على مواجهة التخلّف بالتقدّم، والجمود الفكري والثقافي بالتنوير، والركود الاجتماعي بالإصلاح والتجديد، فكانت لذلك أعمال الموسيقيين ورواد المسرح الغنائي صدى حياً لتطلعات النخبة الإصلاحية العربية في مجال التقدم الحضاري والتحديث الثقافي والاجتماعي، لكن يبقى هذا الطرح محل جدل ونقاش لأنّ الأهم يبقى دائما تدعيم الانتماء العربي والمحافظة على الهوية العربية والأصالة بنظرة استشرافية بنّاءة.

إنّ الملامح العامّة للمشهد الموسيقي العربي أدّت إلى ما يمكن نعته بالازدواجية على مستوى الخطاب الموسيقي العربي المعاصر وذلك في مختلف أنماطه، جرّاء تبني عناصر أخرى متمثّلة في تطوّر تركيبة التخت الموسيقي العربي مع توظيف المصطلحات الغربية في الممارسة الموسيقية العربية وبالتالي تطوّر أساليب الأداء والتي مثّلت النتيجة لظهور عقلية إبداعية حديثة تجمع بين العقلية العربية والغربية في التعامل مع المؤلفات الموسيقية ومحاولة وضعها بين التراث المشرقي والحداثة الغربية، وربّما هذا يمثل نتيجة لظهور تيار القومية الموسيقية في الأقطار العربية عملت على خلق خصوصيات فنية

---

[1] أستاذ مساعد للتعليم العالي في اختصاص العلوم الموسيقية.

[2] سحاب (الياس)، الموسيقى العربية في القرن العشرين "مشاهد ومحطات ووجوه" ، الط. ١، لبنان، دار الفارابي، ٢٠٠٩، ص. ١١١.
راجع كذلك: إيجابيات وسلبيات طرأت على الموسيقى العربية في:
قطاط (محمود)، راهن الموسيقى العربية وتحدّيات العصر، الحياة الموسيقية،ع. ٣٣، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب،٢٠٠٤، ص. ٣١. (الملحق الثالث للمقال)

مشتركة تجمع بين التراثي والمستحدث. كل هذه العناصر المساهمة في تطوّر اللغة الموسيقية العربية سنتناولها بالدرس والتحليل في هذه الورقة العلمية.

١. آلة العود في سياق تطوّر الأداء الموسيقي للتخت العربي

عند الحديث عن تطوّر وسائل الأداء الموسيقي العربي، لا بد من الإشارة إلى مناهج التأليف التي سادت في فترة أوائل العشرينات، والتي من أهمها ادخال الهرمنة في المؤلفات الموسيقية، وإنّ هذا التطوّر يمثل نتيجة لتبني العناصر الموسيقية الدخيلة لتصبح لاحقًا عناصر مستحدثة يصعب تحديدها، ولعلّ أهمها يكمن في إدراج الآلات الغربية لتزاحم آلات التخت وفي مقدّمتها العود محور التخت العربي، و ذلك بهدف توسيع الآفاق التعبيرية. حتى أنّ أراء الفئة الموسيقية المستحدثة تَعتَبِر أنّ المادّة الموسيقية العربية التي لا تخضع إلى معايير غربية تكون منطوية في فكر موسيقي متخلّف منافي لما هو سائد في الممارسة الموسيقية المعاصرة، حيث يرى محمد عبد الوهاب في هذا السياق أنّ : " الموسيقى العربية لا تستطيع لوحدها تغذية روح المستمع وجلب انتباهه، فالموسيقى العربية التي وضع أسسها محمد عثمان وعبده الحامولي بعيدة عن عناصر الفكر والتأمّل، فالغناء لايمثّل سوى عنصر مكمّل للاحتفالات. الموسيقى العربية تتجاهل الهرمنة والتنوّع الذي توفّره الأوركسترا، ولتطويرها يجب إدماج عناصر الموسيقى الغربية"[١]. إلاّ أنّ التعامل مع الهارموني كوسيلة لتطوير اللغة الموسيقية العربية دون التعمّق فيها وأخذ ما يمكن له أن يتماشى مع الخصوصيات النغمية العربية، يمكن له أن يمس من خصوصيات الخطاب الموسيقي ويساهم في تغيير طرق الأداء الآلة ووظيفتها، وعلى هذا الرأي فإنّ هذا الطرح يمثل "مغالطة علمية وذلك في عدم التعمّق الكافي في التعرُّف العلمي والتطبيقي لكل أعماق النظرية الهارمونية الأوروبية ولمقومات النظرية الموسيقية العربية"[٢]. ليصبح الخطاب الموسيقي المعاصر يتطابق مع مفهوم الموسيقى العالمية الخاضعة بالأساس إلى نظامٍ مستقل (لا يتطابق مع المقومات النغمية العربية) والمتمثل في السلالم الغربية التونالية، التي وضعت كي تكون ذات وظيفة هارمونية، لذا فإنّ النتيجة تكمن في وجود

---

[1] SAADÉ (Gabriel), l'histoire de la musique arabe, in : *Bulletin d'études orientales,* T.45, 1993, p. 213. URL: www.jstor.org/stable/40591371.

« la musique arabe ne peut plus, à elle seule, nourrir l'âme de l'auditeur et capter son attention. Toute la musique arabe, dont les bases ont, été jetées par Mohammad Osmân et abdo al-hamouli, est éloignée des éléments de pensées, de la médiation et du cerveau, le chant n'est plus qu'un accessoire (...) des réjouissances. La musique arabe ignore l'harmonie et la diversité que procure l'orchestration. Pour le faire progresser, il faut lui inoculer les éléments de la musique occidentale. »

[٢] السحاب (سليم)، الموسيقى العربية والهارموني، الحياة الموسيقية، ع. ٩، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، ١٩٩٥، ص. ٢٥.

نظام موسيقي عربي يعتمد على اللحن والمصاحبة التوافقية، حيث أصبح هذا النظام ضروريا خاصةً في الأنماط الآلية التي تكون مقتبسة من القوالب الغربية، ذلك وأنّ وظيفة الآلة في المدوّنة الموسيقية العربية أصبحت تتجاوز حدود الجملة الموسيقية البسيطة من حيث التركيب والتي تعتمد أساساً على التطريب إلى اعتماد نظام لحني هارموني تحكمه القواعد النظرية الغربية في تقابل الأصوات، ليشكّل النظام الهارموني العنصر الأساسي المصاحب للنظام المقامي ويقول محمود قطاط في هذا الصدد : "وإنّ انتقال موسيقانا العربية من موسيقى الطرب والإيقاع والتقاسيم المنفردة إلى الموسيقى السمفونية بأصواتها الهارمونية والبوليفونية أو الكنتربوانتية، لا شكّ سيبقى لصيقاً بتراث الأمّة ذاتها بعد استلهام واستنجاد ذلك التراث القومي (...) لتنطلق موسيقانا عالمية بأصالتها العربية"[١]، وفي تأكيد لهذا فإنّ الجانب التعبيري التقني أصبح العنصر الطاغي على الخطاب الموسيقي العربي، ممّا أدّى إلى نقص استعمال الآلة في القوالب التقليدية ذات الطابع اللحني من خلال سيطرة التفكير الهارموني[٢]، وقد نلتمس ذلك خاصّة في مجمل المؤلّفات التي توظّف فيها آلة العود، والتي تتبنى عناصر التأليف الغربي كمحاولة لإخضاع الآلة إلى أساليب أداء مغايرة لأساليب الأداء التقليدية في صلب مجموعات موسيقية كبيرة التركيبة[٣].

٢. الصيغة الأوركسترالية

إنّ هذا مصطلح يطلق على الأعمال ذات التعددية الصوتية ويرادفه مصطلح التوزيع الأوركسترالي، وهو من أبرز الأنظمة الموسيقية تعقيدًا ودقّةً من خلال ما يعتمده من تنسيق وتوازن في البناء الصوتي وضخامة الأجراس الموسيقية الموظّفة، وبالتالي فإنّ التأليف الأوركسترالي يعني طريقة تدوين موسيقية لمختلف الآلات الموسيقية حسب خصوصياتها النغمية مع مراعاة لتقنيات الأداء الخاصّة بها، إضافة إلى أنّ هذا الصنف من التأليف يرتكز على التعددية الصوتية وذلك بالتنّوع على مستوى الخطوط اللحنية طبقاً لقواعد التأليف الأوركسترالي.

كما أنّ من قواعد التأليف الأوركسترالي هو الإلمام بمختلف الآلات الموسيقية المكوّنة للتركيبة الأوركسترالية، وذلك بضرورة الإدراك بالقدرات المتاحة لكل آلة موسيقية لمراعاة التلوين بين الخطوط

---

[١] قطاط (محمود)، دراسات في الموسيقى العربية، الط.١، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٧٨. ص.٥٧.

[٢] انظر:

JARGY (Simon), *La musique Arabe*, 2éme éd, coll. Que sais-je ?, n°436, Paris, presses universitaires de France, 1977, p.72

[٣] سنتعرّض لهذه المسألة بأكثر دقّة في المرحلة متقدمة من الورقة العلمية.

اللحنية وضمان التوازن الصوتي للمجموعة. وبذلك فإنّ التأليف في النمط الأوركسترالي يخضع إلى عدّة عناصر تقنية تختلف حسب طبيعة الأثر والإطار الذي أنتج فيه، ويمكن بالتالي تحديد عناصر النسيج الأوركسترالي في النقاط التالية[١]:

-النسيج الأركسترالي من اللحن الواحد: أي أنّ طريقة التأليف هنا تكون بالأساس تعتمد على التطابق اللحني بين جميع الخطوط اللحنية للأجراس المكوّنة للتركيبة الموسيقية، أي أداء خط لحني واحد لغاية تكثيف الأداء وإعطائه صبغة الكثافة ويكون هنا الأداء جامعًا لمختلف الطبقات الصوتية.

-النسيج الأوركسترالي من عنصرين: يحتوي هذا الأسلوب من التأليف الأوركسترالي على لحن أساسي مع المصاحب الهارمونية، والتي تعرف كذلك بالأرضية الأوركسترالية أو الهارمونية. وهي طريقة تحتاج إلى معالجة دقيقة للخط اللحني المصاحب باعتماد قواعد الهرمنة الكلاسيكية، كما أن مصاحبة اللحن الأساسي يمكن لها أن تكون ذات مصاحبة أحادية أو مصاحبة ثنائية. على أن تكون هذه المصاحبة تؤدي وظيفة الخط اللحني الثانوي المصاحب بالتوافقات.

-النسيج الأوركسترالي بالتناوب بين الأقسام اللحنية: وهي طريقة تعطي صبغة التحاور والمحاكاة بين مختلف الأجراس الموسيقية المكوّنة للتركيبة، وغالباً ما نجد هذه الطريقة في قالب الكونشيرتو الذي يعطي أهمية للعازف المنفرد مع المصاحبة الأوركسترالية والتي تقوم بدور المحاكاة أو ترجمة الخط اللحني الأساسي باعتماد التنمية اللحنية أو الايقاعية، ويسعى المؤلف بهذا الإجراء إلى تعزيز التلوين في الأثر وبالتالي الزيادة في القدرة التعبيرية للعمل.

-النسيج الأوركسترالي التناقطي: وهو من أهم التقنيات المعتمدة في التأليف الأوركسترالي، وهي التعدد الصوتي بين الخطوط اللحنية المكوّنة للأثر، حيث أنّ هذه التقنية تعطي إثراءً للخط اللحني الأساسي، وفي إشارة هنا إلى أن هذه الوسيلة هي الأكثر استعمالاً في المؤلفات الموسيقية العربية الحديثة التي تندرج ضمن النمط الأوركسترالي وذلك لملاءمتها مع الخصائص المقامية العربية، ونجد أنّ أساسها هو

---

[١] راجع :

بيستون (وولتر)، التوزيع الأوركسترالي : التحليل الأوركسترالي، تر.رامي درويش، الحياة الموسيقية، ع. ٤٣، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، ٢٠٠٧، ص. ١٦٠-١٧٢.

روسّو (وليام)، التأليف الموسيقي، تر.خالد صدّوق، نابلس/فلسطين، جامعة النجاح، ٢٠٠٦، ص. ٨٩.

القرفي (محمد)، تعدد الأصوات ووسائله التطبيقية، تقنيات العارموني، تونس، مركز النشر الجامعي، ٢٠١٢، 310 ص.

المحاكاة والتناوب والتبادل في الأدوار مع مراعاة عنصر التوازن الصوتي، حيث يخضع هذا النسيج إلى قواعد الهرمنة لإظهار الخط اللحني الأساسي باعتماد حركات مختلفة حسب الوضعية اللحنية والمنحى التعبيري للخط المؤدّى.

–النسيج التوافقي: وهو تأليف يعتمد على توزيع التوافقات بين مختلف الخطوط اللحنية الموازية للخط الأساسي، وبالتالي تؤدّى التوافقات حسب طبيعة الآلات المؤدية إمّا بطريقة متفرقة أو بطريقة رأسية من خلال أداء الأوركستر للدرجات المكوّنة للتوافق في آن واحد، كما يمكن للتوافق أن يكون خاضعًا لأشكال ايقاعية مختلفة وذلك لاكتساب الديناميكية في الأداء.

–النسيج المركّب: يعتمد على التعددية الايقاعية واللحنية بين مختلف الخطوط اللحنية، إذ أنّ هذا النسيج الأوركسترالي يجمع مختلف الأنسجة الممكنة مع وضعها أفقيًا لتعطي الصبغة الحركية والتوافقية للحن الأساسي مع ضرورة مراعاة التوازن الصوتي.

وفي إشارة هنا فإنّ مختلف تقنيات التأليف الأوركسترالي وردت في إطار تركيبية موسيقية خاصّة واكبت عدّة تحوّلات عبر مختلف المراحل التاريخية.

٣. تطوّر التركيبة الموسيقية الأوركسترالية

يعتمد التوزيع الأوركسترالي في الموسيقى الكلاسيكية الغربية على تركيبة موسيقية تعرف بـ: "الأوركستر السنمفوني". وعند البحث في أصل هذه التسمية نلاحظ أنّ : أركستر هي كلمة من أصل يوناني، وتعني بذلك مكان في المسرح مخصص للمنشدين أو للرقص، وفي القرن الثامن عشر أصبح هذا المصطلح يخص الموسيقيين أو مجموعة من الآلات الموسيقية أو أي مجموعة فنية تعتلي خشب المسرح، وعلى هذا التعريف الشامل أصبح هناك تصنيف للمجموعات الفنية، حيث نجد أن مصطلح أوركستر يمكن له أن يشمل الفرق الموسيقية بمختلف أصنافها والفرق التي تختص بالرقص والفرق المسرحية، ومن خلال هذا التصنيف ظهر تعريف للأوركستر الموسيقي متّصل بنوعية الآلات المعتمدة من وتريات وهوئيات بأنواعها والآلات الإيقاعية كذلك[١]، كما أنّ هذا التصنيف كان يخضع كذلك إلى عدد الآلات التي يتضمنها الأوركستر.[١]

[١] راجع :
COOMBES (Douglas), *Les instruments de l'orchestre*, Paris, Ed., Henry LEMOINE, 1990, ٤٣ p.

أمّا بالنسبة إلى مصطلح "سنمفوني" فهو مشتق من أصل يوناني كذلك[٢]، وقد ظهر هذا الأخير في القرن السادس عشر في معجم المصطلحات الموسيقية، فهو مصطلح يرادف كلمة الموسيقى ويمكن اعتماد مصطلح "سنمفوني" على جلّ المقطوعات الموسيقية لتلك الفترة، غير أنّه وفي فترة لاحقةٍ أصبح يعنى فقط بالمقطوعات الموسيقية الآلية وبالخصوص موسيقى المجموعة، ومن ثمّ أصبح المصطلح يُشار به إلى نمط التأليف الموسيقي أو في نوعية العروض الموسيقية، كما نجده يخص قالبًا موسيقيًا أوركستراليًا[٣].

إلى جانب هذا فإنّ هذه التركيبة الموسيقية الغربية شهدت عدّة تحوّلات على مستوى الهيكل والتنظيم، إذ أنّ هذا الأخير كان يحتوي على عدد هام من الآلات بمختلف أصنافها من آلات جرّ وترية وآلات نقر وترية وكذلك الهوائيات والآلات الايقاعية بمختلف أنواعها، وقد عرفت الموسيقى الغربية أوّل تنظيم هيكلي للأوركستر مع "Orfeo de Monteverdi" سنة ١٦٠٧[٤]، إلاّ أنّه وفي فترة لاحقة ظهرت عدّة تركيبات أوركسترالية كان الهدف منها ضمان التوازن الصوتي بين مختلف الأجراس الموسيقية. وفي إشارة هنا إلى أنّ هذا التنظيم الهيكلي للتركيبة الموسيقية الأوركسترالية في البداية كان يخضع إلى عدّة أصناف من خلال ما يطلبه المؤلّف أو ما يتطلبه النمط الموسيقي الذي سيُقدّم، حيث أنّ عدد الآلات يتغيّر حسب المدّونة الموسيقية[٥] وكان ذلك على النحو التالي: (أنظر النموذج ١ و ٢ و ٣) [٦]

HECTOR (Berlioz), *Grand traitè d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Ed.Henry LEMOINE, 1860, 326 p.

[١] للحصول على أكثر تفاصيل يرجى مراجعة:
PHILIPPOT (Michel), «*Orchestre*», in : Encyclopédie Universalis, Corpus 16, Paris, 1996, pp.1031-1032.

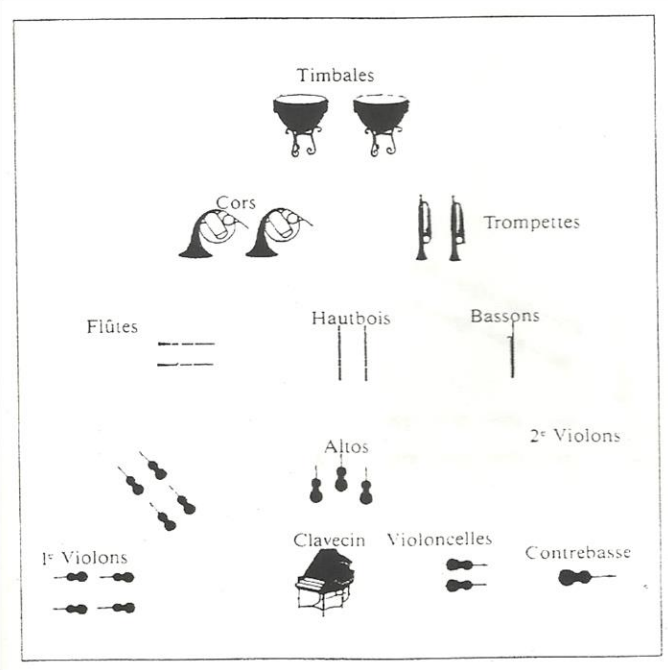
[٢] فهو مصطلح مركّب يجمع بين كلمتين ويعني باللغة اللاتينية: *(« son », phônê ; «avec», sun)* وفي محاولة لترجمة هذا التركيب نتحصّل على مرادف لكلمة توافق الأصوات أو تآلف، لمزيد التعمّق في هذا المبحث راجع:
VIGNAL (Marc), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Ed.Larousse-Bordas, 1999, p. 823.

[3] BILLARD (Pierre), «Symphonie», in : *Encyclopédie Universalis*, Corpus 21, Paris, 1996, pp. 960-961.

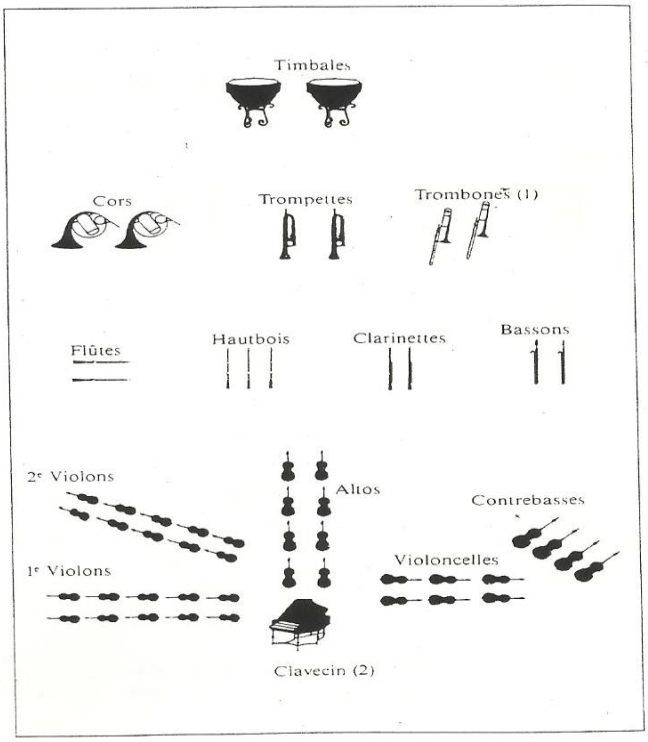
[4] La petite encyclopédie de la musique, Paris, 1997, pp.112-113.

[5] PHILIPPOT (Michel), «Structure de l'orchestre classique», in : *Encyclopédie Universalis*, Corpus 16, Paris, 1996, pp. 1033-1034.

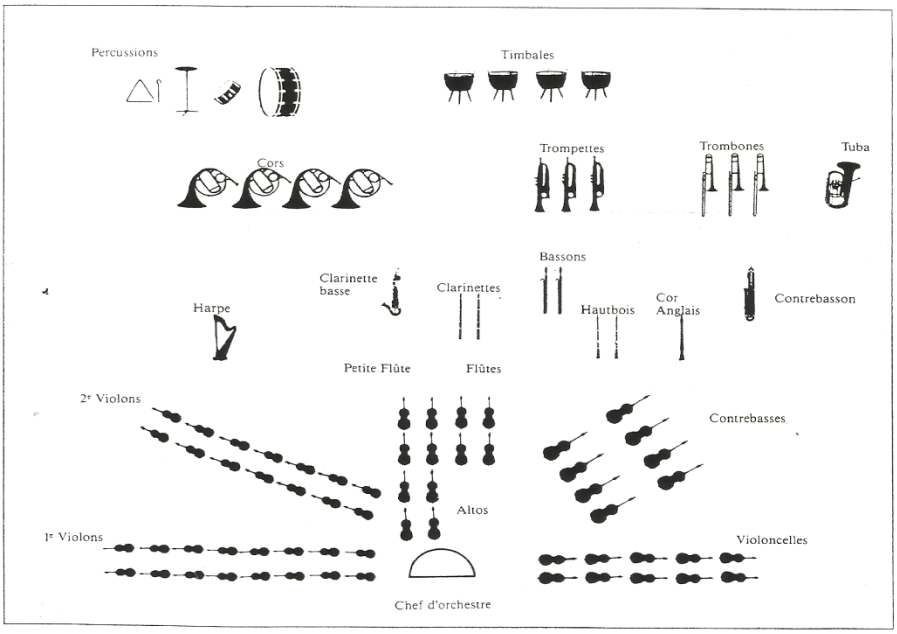
[6] *Ibid.*, p. 1034. (La disposition sur scène)
voir aussi :
COOMBES (Douglas), *Op.Cit.*, pp. 40-41.
BURROWS (John), *Musique classique*, Coll.Le spécialiste, Paris, Ed.Gründ, 2012, p. 40.
HECTOR (Berlioz), *Op.Cit.*, p.293.



نموذج ١ : التركيبة الموسيقية الأوركسترالية في بداية القرن الثامن عشر



نموذج ٢ : التركيبة الموسيقية الأوركسترالية في بداية القرن التاسع عشر



نموذج ٣ : التركيبة الموسيقية الأوركسترالية في بداية القرن العشرين

٤. السماعي : أثر موسيقي أوركسترالي لآلة العود

اخترنا في هذه المداخلة العلمية أن نقدّم لكم التجربة الأوركسترالية لآلة العود من خلال دراسة تحليلية لقالب موسيقي تراثي وهو السماعي، حيث ورد العمل بعنوان **ألوان**[١] وهو من تأليف عازف العود العراقي *خالد محمد علي*[٢].

١.٤. منهجية التحليل المعتمدة

فسنستهلّ الدراسة التحليلية باستخراج الهيكل العامّ للأثر في قسم خاص بالتحليل الهيكلي، وذلك من خلال تجزئة العمل الموسيقي إلى أقسام لحنية رئيسية تمثّل المواضيع اللحنية الأساسية، والتي تنقسم بدورها إلى أجزاء لحنية فرعية.

إنّ المنهجية المعتمدة في هذا القسم من العمل تتنزل في طريقة تحليل تهدف إلى الجمع بين الخصوصيات الموسيقية العربية والتقنيات التأليف الأوركسترالي الغربي، ولدراسة هذه الأعمال اعتمادنا

---

[١] يعود تاريخ تأليف العمل إلى سنة ١٩٩١

[٢] خالد محمد علي (العراق)، من مواليد جانفي ١٩٦٠ مؤلف موسيقي وعازف مختص على آلة العود وأستاذ موسيقى بالمعاهد المختصة، متحصّل على شهادة الثانوية العامة / القسم العلمي سنة ١٩٨١ وعلى دبلوم معهد المهن الطبية ١٩٨٣، درّس في عدّة معاهد موسيقية مختص في العالم العربي في كلّ من العراق وتونس والإمارات العربية المحّتدة، كما تحصّل على عدّة جوائز وشهائد تقدير من عدّة مؤسسات ثقافية دولية وعربية.

على عدّة مراجع ودراسات[1] تعنى بالتحليل الموسيقي والنظريات الموسيقية الغربية والتي يمكن توظيفها في الموسيقات المقامية العربية التي تتضمن مختلف القواعد المنهجية التحليلية، وذلك حسب ما تتطلبه منّا طبيعة العمل المراد القيام به، حيث أنّ كلّ دراسة تحليلية لمختلف الأعمال التي ستدرج فهذا الجزء ستتضمّن أربعة جوانب تحليلية متمثلة أساسًا في الجانب اللحني والجانب الايقاعي والجانب الخاص بالأداء والتحليل الهارموني، وهي العناصر الأساسية لتحليل المواضيع اللحنية المكوّنة لكل أثر باعتبار التقسيم البنيوي، إضافةً لاعتمادها كذلك في الجزء التحليلي الخاص بالتقاسيم الفاصلة بين المواضيع اللحنية، إذ أنّ بعض المؤلفات احتوت على مداخلات في شكل تقسيم وهي كعنصر رابط بين المواضيع اللحنية الأساسية المكونة للعمل.

فسنحاول إذن من خلال المنهجية المعتمدة في الدراسة التحليلية لهذا الجزء الإجابة على الإشكاليات العامة لهذا المبحث، والتي تتضمن استخراج وظيفة آلة العود داخل الأركسترا السيمفوني من خلال المؤلفة، إضافة إلى تحديد نوعية الخطاب الموسيقي المعتمد في تأليف هذه الأنماط الموسيقية التي تعتمد على الازدواجية بين القالب الغربي والمضمون الموسيقي ذى الخصوصيات التقليدية المشرقية، بحيث سنعتمد في الجانب اللحني على استخراج العناصر الموسيقية المكونة لكل جزء حسب أهميتها في كل أثر من خلال تحديد الجمل اللحنية الأساسية، والتي تمثل وحدة لحنية مكتملة إضافة إلى الوحدات اللحنية الثانوية وخصائصها بالاعتماد على التحليل الاستبدالي، وذلك من خلال تقنيات التأليف الموظّفة

---

[1] انظر :

STOÏNOVA (Ivanka), *Manuel D'analyse Musical, les formes classique simple et complexe*, Minevre, Musique ouverte, 2002, 252 p.

HAKIM (Neji) et DUFOURCET (Marie-Bernadette), *Guide pratique d'analyse musicale*, cours lexique illustré, Paris, Edition COMBRE, 1991, 216 p.

GILLES (Beaudoin), *Éléments d'analyse et d'écriture musicale,* Canada, Les Presses de l'Université Laval, 2004, 177 p.

MESNAGE (Marcel), *Technique de segmentation automatique en analyse musicale*, in: *Musurgia*, 1994, Vol.I, N°1, pp. 39-49.

MEEUS (Nicolà), *De la forme et de sa segmentation*, in: *Musurgia*, 1994, Vol.I, N°1, pp. 7-29.

BENT (Ian) & DRABKIN (William), *l'analyse musicale «Histoire et Méthode»*, Traduction : Annie Coeurdevey & Jean Tabouret, Coll. Musique mémoire, Ed. Main d'oeuvre, 1998, 306 p.

WIDOR (Charles-Marie), *Tecꞁnique de l'orchestration moderne*, Ed. Henry LEMOINE, 1904, 276 p.

ظاظا (محمد عزيز شاكر)، علم الكونتربوانت، الط.١، سوريا، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ١٩٩٧، ١٨٤ ص.

الزواري (الأسعد)، المقامات المشرقية في الموسيقى التونسية المعاصرة، تونس، مركز النشر الجامعي، ٢٠٠٨، ٣٤٢ ص.

القرفي (محمد)، تعدد الأصوات ووسائله التطبيقية، تقنيات الهارموني، تونس، مركز النشر الجامعي، ٢٠١٢،٣١٠ ص.

في الأثر (التكرار أو تنمية اللحن أو إعادتها في خط لحني أخر أو التنويع في الأجراس)، مع التركيز على دراسة البعد المقامي وكيفية تناوله من خلال العناصر التالية: تقديم المناخ المقامي العام من حيث المنطقة المقامية والمسافات التعبيرية (الصوتية) حسب الامتداد الصوتي للآلات الموظّفة، إلى جانب المسافات الصوتية المدمجة في الجمل الأساسية.

أما في الجانب الايقاعي فسنعتمد على استخراج الخلايا والتركيبات الأساسية على مستوى الخط اللحني الأساسي والخطوط المصاحبة وكيفية توظيف الآلات اللحنية في الوظيفة الايقاعية من خلال اعتماد التطابق على مستوى النسيج الايقاعى بين مختلف الخطوط اللحنية أو على مستوى التأليف الأوركسترالي ذى التعددية الايقاعية والتضاد الزمني.

كما يتضمّن العنصر الثالث من التحليل طريقة الأداء انطلاقا من التسجيلات التي توفّرت لدينا والتي اعتمدناها في هذه الدراسة، فمن خلالها سنحاول استخراج مختلف عناصر الأداء والمتمثلة في التوزيع الأوركسترا لي مثل التبادل والمحاورة بين الآلات، المحاكاة، النقر عند مصاحبة اللحن الأساسي، اعتماد مواطن الشدة والنبر، توظيف الآلات اللحنية عوضًا عن الآلات الإيقاعية، الزخارف الموظّفة في الجمل الأساسية لكل جزء وعلاقتها مع المناخ المقامي إلى جانب الحراك النغمي والإيقاعي عن طريق إدراج مساحة تعبيرية خاصة بالآلات الإيقاعية، إضافة إلى تناول بعض الأجراس الموسيقية التي يمكن لها أن تضفى طابعًا خاصًا للمواضيع اللحنية، وذلك حسب ما وفّرته لنا التسجيلات الصوتية والتدوين الموسيقي.

فبالنسبة إلى القسم الرابع من الدراسة فسيخص جانب التحليل الهارموني الذي سنتطرّق من خلاله إلى ضبط أهمّ التقنيات المعتمدة في التأليف الأوركسترالي والموظفة لمصاحبة اللحن الأساسي، وذلك عن طريق استخراج جميع التوافقات وترقيمها لتحديد القفلات الهارمونية المعتمدة والتمشي الهارموني الموظف والذي تراوح بين القواعد الكلاسيكية أو من خلال تقنية الهرمنة التي تتلاءم مع المناخ المقامي العربي. كما سيعنى هذا الجانب بتحليل علاقة الخط اللحني الأساسي بالخط التناقطي ومدى تطابقه مع اللحن الأساسي عن طريق تحديد مختلف الحركات المدرجة في العمل.

٢.٤. التحليل الهيكلي للأثر

انطلقت هذه الدراسة التحليلية الخاصّة بالأثر انطلاقًا من المدوّنة الأوركسترالية الخاصّة بالأثر والتي تحتوي على مختلف الخطوط اللحنية المصاحبة للخط الأساسي للعود، سنقدّم من خلالها الهيكل العام

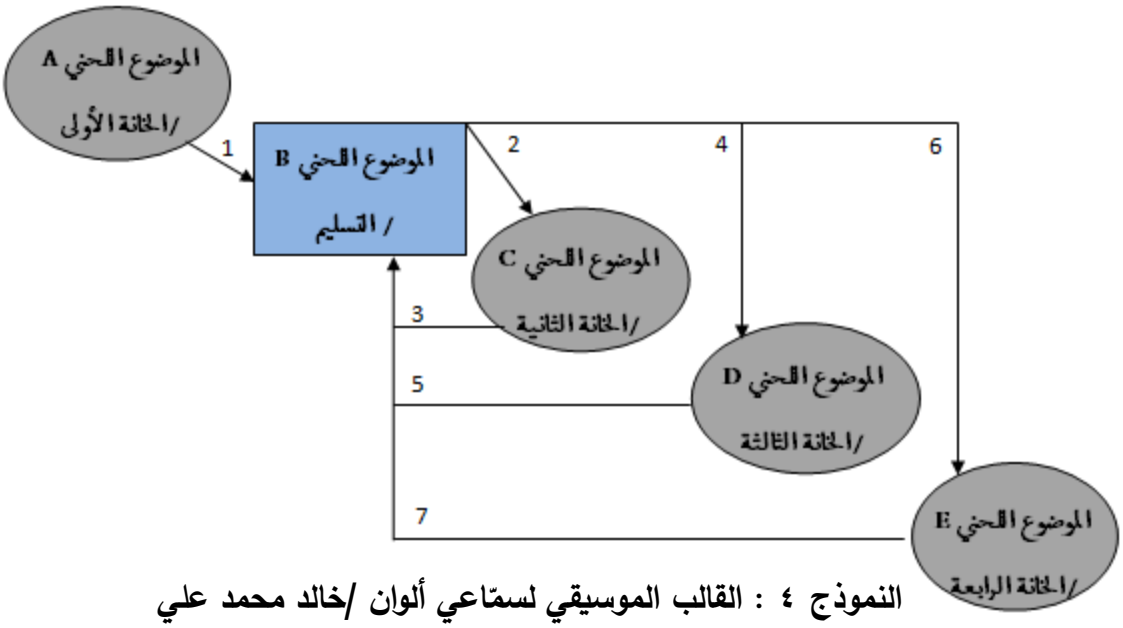
للأثر انطلاقًا من التقسيم الخاص بالمواضيع اللحنية التي ترد في مجموعة أقسام لحنية مستقلّة ومتكاملة حسب وظيفتها في الأثر.

٣.٤. جدول بياني عام للأثر

للموضوع اللحني	الدليل الإيقاعي	للّة حسب التسجيل	عدد المقاييس	سرعة الأداء
A (الخانة الأولى)	$\frac{3+4+3}{8}$	1.26	2*12	Lento ♪ = 55
B التسليم	$\frac{3+4+3}{8}$	1.22	2*12	Lento ♪ = 55
C (الخانة الثانية)	$\frac{3+4+3}{8}$	1.23	2*12	Lento ♪ = 55
D (الخانة الثالثة)	$\frac{3+4+3}{8}$	1.24	2*12	Lento ♪ = 55
E (الخانة الرابعة)	$\frac{6}{8}$	1.22	+ (2*8) 24	Moderato ♪ = 90

يأخذ هذا القالب تسميته من الوزن الأساسي الذي يؤدّى به "السمّاعي ثقيل" ويشبه في وصفه العامّ قالب البشرف خاصّةً في قسمة الخانات (المواضيع اللحنية) إلاّ أنّ هذه الخانات ترد في السمّاعي في بنية لحنية أصغر من البشرف وفي إيقاع مختلف[١]، كما تضمّن الأثر ثلاثة مواضيع (A,C,D) لحنية مختلفة من حيث الخصوصية اللحنية إلاّ أنّها مترابطة من حيث البناء اللحني مع الموضوع B (التسليم) ومتطابقة في بنيتها الرباعية، إضافةً إلى الموضوع اللحني E الذي ورد في صيغة لحنية إيقاعية مختلفة لكامل الأثر مع تغيير في سرعة الأداء لإظهار أكثر حركية على المستويين اللحني والإيقاعي. ولقد مكّننا التحليل الهيكلي في بداية المحور من الهيكل العامّ للأثر وذلك حسب الرسم البياني التالي:

[١] للمزيد من التفاصيل في هذا السياق، أنظر:
الحلو (سليم)، الموسيقى النظرية، الط. ٢، بيروت، منشورات دار مكتبة حياة، ١٩٧٢، ص. ١٨٢.



النموذج ٤ : القالب الموسيقي لسمّاعي ألوان /خالد محمد علي

٥. القسم التحليلي

ارتأينا في هذه المداخلة الاقتصار على تقديم الجزء B المتمثل في الجزء الخاص بالتسليم الذي يمثل اللحن الرئيسي لكونه يتضمن الجملة للمحورية للأثر، لإظهار خصوصيات الكتابة الأوركسترالية.

١.٥.تحليل الموضوع اللحني B / التسليم

١.٥.الجانب اللحني

-المقام الرئيسي: شد عربان على درجة اليكاه

-المنطقة المقامية: كامل الديوان المقامي

-المنطقة الصوتية للخط اللحني الأساسي الخاص بآلة العود:

-المنطقة الصوتية للخط اللحني المصاحب الخاص بأوركستر:

-المسافات اللحنية: الثنائية، الثلاثية، الرباعية، الخماسية، السداسية.

*الجمل الأساسية:

يحتوي الموضوع اللحني B على أربع جمل لحنية أساسية متطابق من حيث البنية مع الموضوع اللحني A، وتعتبر هذه الطريقة في الكتابة من خصوصيات التأليف الخاصّة بقالب السماعي من خلال التركيز على بنية رباعية.

الجملة a /جملة افتتاحية

الجملة b / لحنية نهاية ١

الجملة c / جملة تحويرية

الجملة d / جملة نهاية ٢

٢.٥.الجانب الايقاعي

– الوزن الأساسي $\frac{3}{8}$ – $\frac{4}{8}$ – $\frac{3}{8}$

-الخلايا الايقاعية المكوّنة للجمل اللحنية الأساسية :

-التطابق بين الخطوط اللحنية الأساسية والمصاحبة عند نهاية كلّ جملة وذلك لتركيز الصيغة النهائية للجملة:

٣.٥.الأداء

سرعة الأداء 𝅗𝅥 = 55

ورد الموضوع اللحني **B** بأسلوب أداء خاصّ يعتمد على إظهار الخط اللحني الأساسي، ويظهر لنا هذا من خلال عناصر الأداء المدرجة ضمن المدوّنة الأوركسترالية نذكر منها علامات النقر وعلامات الأداء المستمر بالقوس بالنسبة إلى خط آلة الكمنجة المضاعف للخط اللحني الأساسي : (أنظر المثال المصاحبة)

المثال

مضاعفة الخط اللحني الأساسي في النموذج النهائي للتسليم وذلك لإظهار درجة الارتكاز الأساسية للجملة c :

٤.٥.التحليل الهارموني

توظيف أرضية هارمونية مصاحبة للخط الأساسي لتركيز الدرجات الأساسية، وذلك مثلما هو مبيّن في المثال المصاحب، حيث نجد تركيز توافقات على الدرجة اللحنية الأساسية أو مضاعفتها على مختلف الطبقات الصوتية بأجراس مختلفة وذلك مثلما هو مبيّن في المثال المصاحب:

توظيف خط لحني فرعي مواز للخط اللحني الأساسي للجملة c باعتماد المضادّة اللحنية:

٦. استنتاجات عامة

في سياق ما تمّ استخراجه من ثوابت ومتغيّرات على مستوى العناصر تقنية التي وظّفها المؤلّف في الأثر يمكن تحديد أهم الخصوصيات التي تميّز بها الأثر من خلال استخراج القالب ومقارنته بالمضمون الموسيقي الذي يحمله، كما تمكّننا هذه الدراسة التحليلية من الإجابة على أهم الاشكاليات والفرضيات التي انطلقنا منها في دراسة هذه الأعمال ومنها خاصّةً تحديد تموقع هذا الأثر بين التراث الموسيقي المشرقي والموسيقى الغربية اعتمادًا على مختلف العناصر الموسيقية المكوّنة للمؤلفة والتي تأتي كمحاولة نحدد من خلالها ماهية الأثر داخل اطاره الإبداعي والثقافي والاجتماعي والتاريخي، حيث أن هذا العمل يمكن اعتباره مشهدًا موسيقيًا يمزج بين العناصر الموسيقية العربية والعناصر الموسيقية الغربية فهو مساحة تعبيرية تحوصل في بعض مساراتها خصوصيات الموسيقى العربية الحديثة.

إنّ مختلف العناصر الموسيقية الموظفّة في الأثر تعكس مباشرة تموقع الأثر وعلاقته بالخصوصيات الموسيقية العربية والمشرقية ومدى اتصالها بعناصر اللغة الموسيقية الأوركسترالية الغربية، إنّ هذا العمل الموسيقي في ظاهره يمثّل سوى قراءة لمدوّنة موسيقية بخصوصيات أداء غربية، غير أنّ المتأمّل في المضمون الموسيقي سيلاحظ حتمًا مدى قيمة الثراء على المستوى المقامي المميّز لهذا الأثر

إلى جانب طريقة الأداء الخاصّة بالخط الأساسي، ويمكن في هذا سياق تحديد أهمّ هذه العناصر المساهمة في تحديد الخصوصية الموسيقية العربية وعلاقتها بعنصر اللهجة والهوية الموسيقية للعمل:

المحدّدات الأساسية للهجة الموسيقية

-المقام الرئيسي: شدّ عربان

-الايقاع الأساسي: $\frac{10}{8}$ سمّاعي ثقيل

-الأداء: يعتمد الأثر على أسلوب أداء يراوحة بين القواعد الأوركسترالية الغربية مع إظهار لعناصر اللغة الموسيقية العربية، تنمية اللحن عن طريق المصاحبة اللحنية الآنية بأجراس مختلفة مع تنمية ايقاعية، تركيز نسيج هارموني مصاحب للحن الأساسي، المحاكاة عند مصاحبة خط آلة العود.

المحدّدات الثانوية للهجة الموسيقية

-القالب: السمّاعي / A B C B D B E B

-التركيبة الموسيقية: مجموعة أوركسترالية

-الأجراس الموسيقية: الآلات الوترية المجرورة / غياب الآلات الايقاعية

-الآلة الأساسية / الجرس الأساسي: العود

من الملاحظ أنّ العناصر الموسيقية ذات المرجعية العربية تطغى بنسبة هامّة على بقية العناصر الموسيقية الغربية، ويظهر لنا ذلك من خلال المحددات الأساسية للهجة والتي وردت في صيغة عربية من حيث التناول المقامي، الايقاع البنيوي للمسارات اللحنية التى يتتطابق مع إيقاع السماعي ثقيل.

فهو عمل موسيقي عربي تراثي يعتمد على عناصر أداء حديثة بلهجة وهوية موسيقية عربية تراثية، وبالتالي يمكن تصنيف هذا العمل ضمن أثر موسيقي عربي من التراث مبني على عناصر موسيقية تقليدية من آلات موسيقية ومقامات وإيقاعات وقوالب.

المصادر والمراجع

بيستون (وولتر)، التوزيع الأوركسترالي : التحليل الأوركسترالي، تر.رامي درويش، الحياة الموسيقية، ع. ٤٣، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، ٢٠٠٧..

الحلو (سليم)، الموسيقى النظرية، الط. ٢، بيروت، منشورات دار مكتبة حياة، ١٩٧٢، ص. ١٨٢.

روسّو (وليام)، التأليف الموسيقي، تر.خالد صدّوق، نابلس/فلسطسن، جامعة النجاح، ٢٠٠٦.

الزواري (الأسعد)، المقامات المشرقية في الموسيقى التونسية المعاصرة، تونس، مركز النشر الجامعي، ٢٠٠٨.

سحاب (الياس)، الموسيقى العربية في القرن العشرين "مشاهد ومحطات ووجوه" ، الط. ١، لبنان، دار الفارابي، ٢٠٠٩.

السحاب (سليم)، الموسيقى العربية والهارموني، الحياة الموسيقية، ع. ٩، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، ١٩٩٥.

ظاظا (محمد عزيز شاكر)، علم الكونتربوانت، الط.١، سوريا، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

القرفي (محمد)، تعدد الأصوات ووسائله التطبيقية، تقنيات العارموني، تونس، مركز النشر الجامعي، ٢٠١٢.

القرفي (محمد)، تعدد الأصوات ووسائله التطبيقية، تقنيات الهارموني، تونس، مركز النشر الجامعي، ٢٠١٢.

قطاط (محمود)، دراسات في الموسيقى العربية، الط.١، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٧٨.

قطاط (محمود)، راهن الموسيقى العربية وتحدّيات العصر، الحياة الموسيقية،ع. ٣٣، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب،٢٠٠٤.

BENT (Ian) & DRABKIN (William), *l'analyse musicale «Histoire et Méthode»*, Traduction : Annie Coeurdevey & Jean Tabouret, Coll. Musique mémoire, Ed. Main d'oeuvre, 1998.

BILLARD (Pierre), «Symphonie»*,* in : *Encyclopédie Universalis*, Corpus 21, Paris, 1996.

BURROWS (John), *Musique classique*, Coll.Le spécialiste, Paris, Ed.Gründ, 2012.

COOMBES (Douglas), *Les instruments de l'orchestre*, Paris, Ed., Henry LEMOINE, 1990.

GILLES (Beaudoin), *Éléments d'analyse et d'écriture musicale,* Canada, Les Presses de l'Université Laval, 2004.

HAKIM (Neji) et DUFOURCET (Marie-Bernadette), *Guide pratique d'analyse musicale*, cours lexique illustré, Paris, Edition COMBRE.

HECTOR (Berlioz), *Grand traitè d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Ed.Henry LEMOINE, 1860.

JARGY (Simon), *La musique Arabe*, 2éme éd, coll. Que sais-je ?, n°436, Paris, presses universitaires de France, 1977.

La petite encyclopédie de la musique, Paris, 1997.

MEEUS (Nicolà), *De la forme et de sa segmentation*, in: *Musurgia*, 1994, Vol.I, N°1.

MESNAGE (Marcel), *Technique de segmentation automatique en analyse musicale*, in: *Musurgia*, 1994, Vol.I, N°1.

PHILIPPOT (Michel), «*Orchestre*», in : Encyclopédie Universalis, Corpus 16, Paris, 1996.

PHILIPPOT (Michel), «Structure de l'orchestre classique», in : *Encyclopédie Universalis*, Corpus 16, Paris, 1996.

SAADÉ (Gabriel), l'histoire de la musique arabe, in : *Bulletin d'études orientales,* T.45, 1993 .URL: www.jstor.org/stable/40591371.

STOÏNOVA (Ivanka), *Manuel D'analyse Musical, les formes classique simple et complexe*, Minevre, Musique ouverte, 2002.

VIGNAL (Marc), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Ed.Larousse-Bordas, 1999.

WIDOR (Charles-Marie), *Thecnique de l'orchestration moderne*, Ed. Henry LEMOINE, 1904.

ملحق المدونة الموسيقية