توظيف آلة البيانو الغربية في الموسيقي العربية

د. داليا حسين فهمي [1](مصر)

المقدمة

الموسيقى لغة ذات لهجات متعددة تلتقي كلها في نقاط أساسية عامة، كاعتمادها على ترتيب الأصوات مع الزمن والعناصر الموسيقية كالنغمة والتعبيرات الصوتية والزمن والقالب الموسيقي التي تميز الموسيقى عن (الأصوات الأخرى) إلا أن لكِل منها مميزاتها الخاصة ،فالموسيقى تتعدد بتعدد الأمم والبلدان فللموسيقي العربية كيانًا خاص وقواعد مميزة، وهي قديمة قدم العالم العربي، ولها أسلوبها وطرائقها وآثارها، فتتشابه مع الموسيقى الغربية في بعض النواحي، وتختلف عنها في نواحي أخرى كثيرة ولا سيما طابع التأليف لديها المعتمد على خط لحني واحد يصاغ لآلات التخت الشرقي التي تؤديها جميع الآلات في آن واحد وبخط لحني واحد خلافاً لعلم التناغم الصوتي (الهارموني) الذي يعد الأهم على الإطلاق في التأليف الموسيقي الغربي، إضافةً إلى الفارق الواضح فيما يسمى ثلاثة أرباع الدرجة الموجود في الموسيقى العربية ولا يدخل في أبعاد الموسيقى الغربية، حيث لا تقره نظرية السلسلة الهارمونية في علم الموسيقى ولا تقره بعض آلات الموسيقى الغربية مثل آلة البيانو.

أن الموسيقى هي لغة بشرية عالمية سامية، لها من الجمال ما هو غير محدود وغير مرتبط بذائقة بشرية دون أخرى. من هذا المنطلق يجب أن ننفتح بذائقتنا على قوالب وأشكال الموسيقى في العالم، هناك من يقول إن أغنيتنا العربية لها خصوصيتها ومساحتها التعبيرية المعتادة وأنها لا تقبل الكثير من التطور والاندماج مع الآلات الموسيقية الغربية، واعتقد أن هذا الرأي رغم وجاهته هو غير دقيق، نتذكر تماماً تجارب الموسيقار محمد عبدالوهاب ثم الموسيقار بليغ حمدي في إدخال الآت موسيقية غير شرقية ضمن فرقة السيدة أم كلثوم في ستينات القرن الماضي، مثل: الجيتار، الاكورديون، الأورج، البيانو تباعاً، وكان ذلك حينها يمثل صدمة لمتذوقي فن أم كلثوم من الشرقيين الكلاسيكيين محبي فن الآت التخت الشرقي فقط، لقد كان ذلك تطوراً لافتاً استساغه حتى مع الوقت حتى أحبوه المتعصبين الشرقيين لآلات التخت الشرقي، وتمثل هذه التجربة من الأهمية في دلالتها على أن الآلات غير الشرقية كان لها دور وتأثير بالغ الجمال في التطور والتعبير

[1] استاذ الموسيقي العربية ورئيس قسم التربية الموسيقية – وكيلة الكلية لشئون الدراسات العليا والبحوث الأسبق – كلية التربية النوعية – جامعة عين شمس.

الموســـيقي لدى عمالقة الأغنية العربية ومن جاء بعدهم، ومنذ ذلك الحين إلى اليوم وكل ما تحققه الأغنية العربية من نجاحات وجماليات في قوالبها المتعددة نتيجة إبداع موســـيقييها وثقافتهم في الاســـتعانة بأجمل وأنسب الآلات غير الشرقية في الأغنية العربية، مما عد تجديداً وتطوراً وإضافة نوعية وقيمة لأغنيتنا العربية، والمستمع العربي لأغنيته العربية أصبح خلال نصف قرن مضى متطوراً في تذوقه وتقييمه، وأصبح أكثر انفتاحاً في تذوقه لأجمل وأرق الآلات غير الشرقية المشاركة في أغنيته العربية، وعندما تستمع أو تجد من يقدم مقطوعة موســـيقية لأغنية عربية بحوارية بين آلة العود، البيانو، الكمان، الســـاكســـفون، الناي وغيرهم، ستجد إذن المتذوق العربي في غاية الاستمتاع بهذا المزج والشراكة الطربية الرائعة.

التمازج بين الالات الغربية والعربية زادها ولم يقلل من قيمة الموسيقى العربية أو الشكل العام لها، لأن الجيل الأن أصبح إلكتروني مطلع على الإنترنت وعلى باقي الحضارات، فالدول في سباق سريع جداً ما بين تقنية وما بين عقلية المتلقي، إن المستمع بشكل عام لن يتقبل الأغنية التي تعتمد على الآلات الشرقية فقط(قانون، ناي، كمنجة، إيقاع فقط)، وفي تجارب حصـــلت بالنســـبة لبعض للفنانين عملوا توزيع بالشـــكل القديم، ولم ينجحوا به، لأن (القديم يبقى قديما)، والذي حدث في الماضـــي لن يتكرر نحن مهمتنا نعتمد على القديم ونطوره ونضيف إليه بعض التعديلات البسيطة وهذا الحاصل الأن مع كل الموسيقين والموزعين، وأعتقد أن الموســـيقى بالعكس ذاهبة بالطريق الصـــحيح مجاراة مع الأحداث العالمية والتطورات التكنولوجية، والعوامل المساعدة موجودة مثل الأجهزة والمكتبات العظيمة فـــمن الصعب ألا تستثمر هذه الأمور، والموسيقى العربية سيأتي لها يوم من الأيام ستصل للعالم أجمع! ولدينا فنانون وصلوا للعالمية مثل: عمرو دياب، الأغنية التي أوصـــلته للعالمية "حبيبي يا نور العين" أغنية خالية تماماً من الآلات الشـــرقية، وتعتمد على الآلات التالية: الاكورديون ، قيثارات الإسبانية، وإيقاع عبارة عن "جبسي" حاجة لديها علاقة "بالسبانيش" لكن الكلام عربي واللحن نوعا ما شرقي، والمقصود بالعالمية: أن الأغنية تبث في محطات أوروبية، أمريكية، إفريقية، آسيوية لكن العالمية ما لها مقاييس موسيقية ولكن لها شكل الجمهور يستوعبة.

الجيل الحالي جيل مستمع للأغاني الغربية والأعمال التي يسمعها من جيل السبعينات والثمانينات الميلادية من القرن الماضي، عندما بدأ يأخذ من أعمال على سبيل المثال: بوني إم، مايكل جاكسون وغيرهم، الناس دائما تذهب مع الموجة وتحبها وأصبح الجيل الحالي متمكن في هذا الفن.

العرب هُم من طوعوا الآلات الغربية، لتعزف ألحانهم ضـــمن قوالب طربية أصـــيلة، ونجحت في عدّة أغان أذهلت المســـتمعين في كافة الوطن العربي، مثل: أغاني أم كلثوم، عبدالحليم حافظ وغيرهما، وهذا التمازج

زادها إبداعا، وبلا شك الأغنية أو الموسيقى والتي تعتمد بشكل عام على الفكرة ثم الأدوات التي تستطيع أن تبهر المستمع، تحتاج إلى تطوير وتحديث في معالمها بشكل مستمر.

تعد آلة البيانو من أهم الآلات الموسيقية الغربية التي انتشرت واستخدمت في جميع أنحاء العالم، فكان استخدامها في الموسيقى الغربية يكاد يكون عاماً، ليس كما في الموسيقى العربية حيث كان استخدامها بشكل محدود، وذلك كونها عاجزة عن تأدية الألحان العربية لخلّوها من ثلاثة أرباع الدرجة التي تستخدم في الموسيقى العربية، التي تعّد مصدر تفّردها وتميّزها عن غيرها من موسيقى الأمم .

في بداية القرن التاسع عشر تأثر الموسيقيون العرب بالموسيقى الأوروبية وكان من أهم معالم هذا التأثر توظيف الآلات الموسيقية الغربية في الغناء العربي والتأليف الموسيقي بمختلف أشكاله، أو استخدام الإيقاعات الغربية والبناء الموسيقي الهارموني، ويتضح ذلك من خلال مجموعة من الأعمال الموسيقية لكبار الموسيقيين والملحنين مثل: سيد درويش ومحمد عبد الوهاب والأخوين رحباني. فأسهم التأثر على أكثر من صعيد في تأسيس نهضة موسيقية عربية إذ كان لتوظيف آلة البيانو نصيباً بها، فقاد لواءها سيد درويش حين أدخل ولأول مرة آلة البيانو في محاوراته الغنائية التي ضمّنتها مسرحياته، وتتابعت استخدامها مع محمد عبد الوهاب في اغنية الصِبا والجمال سنة ١٩٣٩ لكن اهتمام هذه الفقرة يقتصر على البيانو الشرقي أي المستعمل نغمياً فقط (دون اي تآلف) لعزف المقامات العربية ، يعد اللبناني وديع صبرا من اوائل رواد البيانو الشرقي اذ أنه عزف على آلة بيانو معدّلة بدرجات اضافية في مؤتمر الموسيقى العربية في القاهرة سنة ١٩٣٢. فيما بعد، استعمل عازف البيانو اللبناني عبد الله شاهين آلة بيانو معدّلة بدرجات إضافية في معظم المقامات وسجّل أسطوانة عنوانها النغم الخالد ، ثم الإخوان رحباني الذين كان لهم الدور الكبير في استخدام هذه الآلة في مؤلفاتهم ، ففي اواخر القرن العشرين سجّل عازف البيانو والمؤلف والكاتب المسرحي اللبناني زياد الرحباني العديد من الاغاني والمقطوعات الموسيقية على آلة البيانو او البيانو الكهربائي (ماركة فندر رودز) تتضمن انغام من المقامات العربية و تآلفات (هارموني) ضمن نوع الجاز الأمريكي .

.آلة البيانو والأغنية العربية:

تعد آلة البيانو آلة غريبة عن الذوق العربي، وهي بحاجة إلى معرفة إمكاناتها وقدرتها وطرائق استخدامها. فكان دخول آلة البيانو إلى الوطن العربي، واستخدام العرب لها بشكل مختلف عن تراث هذه آلة الاصلي، حيث أّدى تطويعهم لها في خدمة الألحان العربية إلى حدوث مشكلة كبيرة، في كيفية التعامل مع مسافة ثلاثة

أرباع الأبعاد، فتعديل السلّم الغربي سهّل عملية التأليف الغربي المتعدد التصويت لآلة البيانو، إلاّ أنّه أثار حفيظة الموسيقيين الذين يؤمنون أن هدف الموسيقى هو إطراب الأذن، والإعراب عن المشاعر و الاحاسيس ، لا ضبط الأداء الموسيقي ضبطًا علميًّا حسابيًّا، بينما أدّت محاولة تعديل السلّم في الموسيقى العربية إلى خلاف، وذلك لأن المقامات العربية تقوم على مبدأ أن النغم يحدث المزاج المطلوب، فإذا اختلفت الأبعاد بين درجات المقام، اختلف المزاج الذي يحدثه هذا المقام، وأيضًا فإن النغمات العربية تحتوي ثلاثة أرباع البعد، وهو ما لا تحتويه النغمات الأوروبية.

استخدمت آلة البيانو مرات عديدة في الموسيقى العربية فمن سيد درويش حين استطاع أن يوفق بين أصول الموسيقى العربية، وبعض عناصر الموسيقى الأوروبية وذلك من خلال لحن "مصطفا كيبزياداكي" الذي يمثل به الصراع بين الشرق والغرب، فاستخدم به آلتي البيانو والكمان فقط، كما استخدم عبد الوهاب آلة البيانو مرات عدة في موسيقاه مثل أغنية "الصبا والجمال" وفي أغنية " أنت عمري". كذلك كان للسنباطي دور في استخدام آلة البيانو ضمن مؤلفاته مثل أغنية "أراك عصي الدمع". وفي ذات السياق استخدم فريد الأطرش آلة البيانو في عدد من ألحانه مثل أغنية " قلبي ومفتاحه"، "وبحبك"، ""نجوم الليل"، "ومين يعرف"، "وعلشان مليش غيرك" ، كما استخدم عبد الحليم آلة البيانو أيضا ضمن أغانيه مثل أغنية "أهواك"، ومن جانب آخر وظف الأخوان رحباني آلة البيانو بشكل واسع في أغاني فيروز مثل أغنية: "زهرة المدائن" "حبيبتك بالصيف" "نسم علينا الهوى" "أعطني الناي و وغني" "يا أنا". وظهرت براعة المؤلفين العرب في براعة توظيفهم لهذه الآلة من خلال هذه الأغاني فكانت قريبة ومهمة في التلحين لدى الكثير منهم في الحانهم المختلفة والمتنوعة.

لإدخال آلة البيانو في الاغنية العربية وجهان، فبعضها كان موفقاً وبعضها جانبها التوفيق، فمثلا في أغنية محمد عبد الوهاب (الصبا والجمال) من فيلم يوم سعيد(١٩٣٩م) وهي على مقام الكرد، حيث ظهرت آلة البيانو في هذه القصيدة منسجمة مع اللحن العربي، مؤدية درجات هذا التوافق آلة البيانو كانت ناطقه بالنغمه الشرقيه ، وكأن عبد الوهاب يقول بأعلى صوته لم تعد آلة البيانو قصراً على النغمه الغربيه وبإمكانها التعبير عن كل الحضارات.

أدوار وآليات توظيف آلة البيانو في قصيدة (الصبا والجمال) تلحين محمد عبد الوهاب :

1 - **المقام الموسيقي :**

مقام اللحن الأساسي مقام كرد الحسيني، وهو مقام كرد مصور على درجة الحسيني "لا" بدلا من درجة الدوكاه "ري" في الكرد الطبيعي ، وبهذا تنخفض طبقة المقام الصوتية درجتين ونصف عن طبقة المقام الطبيعي ، تظهر فائدة هذا التصوير في الغناء حيث بدون نقل المقام إلى درجة أدنى يصل صوت المغني إلى درجة جواب النوا صعبة المنال في أعلى السلم الطبيعي، وفي حالة التصوير ستعادلها درجة المحير أو جواب الدوكاه "ري" وهي درجة يسهل الوصل إليها والتحكم فيها تحديد المقام الأساسي وطبقته مهمة أساسية في عمل الملحن، وهنا يظهر كيف أن واضع اللحن إما أنه قد رآه كله قبل أن يكتمل فقرر خفض المقام، أو أنه بدأه على المقام الطبيعي ثم اضطر لخفضه في النهاية، لكن النتيجة واحدة أيا كانت البداية .

2 - **المقدمة:** صولو بيانو مقام كرد الحسيني

مقدمة هذا اللحن فقط تكفي لاعتباره لحنا متفردا ومتقدما بالموسيقى العربية إلى أفق جديد، رغم أنها غاية في البساطة وتم أداؤها على آلة واحدة فقط هي البيانو، لم يسبق أن تغنى مطرب عربي بمصاحبة البيانو فقط. وقد يقول قائل إن البيانو كغيره من الآلات يمكنها أداء آلات التخت الشرقي ولا جديد في مصاحبته للغناء. لكن الحقيقة أن الآلات الأخرى لا يمكنها أداء ما نسمعه من البيانو الذي يتمتع بإمكانيات خاصة منها العزف على الجانبين الأيمن والأيسر بنغم مختلف، إصدار أكثر من نغمة توافقية في وقت واحد بضربة واحدة أو ما يسمى "الأكورد"، وإمكانية تأكيد كل درجة من درجات المقام بعزف الدرجات الأساسية (أربيج) لسلم خاص يعبر عنها بدلا من المصاحبة بنفس لحن الغناء

3 - **الغناء والفواصل الموسيقية :**

- صوت عبد الوهاب الربع تون الشرقي ليس فقط لأن نغمته غير موجودة أصلا على مفاتيحه ولكن لسبب آخر أوجه.
- لا يفكر الملحن هنا في إضافة آلة أخرى شرقية تستطيع أداء المقام الشرقي لتصاحب الغناء لأن فلسفة المقطع كله تقوم على تكنيك لا يعتمد على المصاحبة المثالية أو الموازية للغناء، وإنما على المصاحبة الهارمونية المتوافقة بأنغام أخرى، وإذا تم استخدام آلة شرقية هنا ستهدر قيمة المصاحبة الهارمونية تماما ويعود الأسلوب إلى

الطريقة الشرقية التقليدية التي نسمع فيها جميع الأصوات بما فيها صوت المغني تؤدي نفس الأنغام

- لازمة نهاوند على جواب ركوز الكرد تمهيد لمقطع غنائي جديد مقام نهاوند.
- مقطع موسيقي مميز من مقام حجازكار على ركوز الكرد تمهيدا للمقطع الغنائي التالي مقام حجازكار بداية من "سكر الروض" مع تحول مقامي غنائي إلى مقام الراست على رابعة المقام ،يمكن سماع صدى هذا المقطع مقتبسا في لحن فيروز الشهير "وينن" حيث تم اقتباس النصف الأخير منه تقريبا كما هو
- عودة إلى البياتي بتمهيد موسيقي قصير في جواب المقام مصحوبا بالإيقاع لأول مرة في اللحن بداية من "قتل الورد نفسه".
- عودة إلى المقام الأصلي، الكرد، بنفس صولو البيانو في المقدمة مع توقف الإيقاع.
- عودة إلى الغناء الحر من مقام الكرد في آخر بيتين في مقام الكرد مختتما بالبياتي كما كان في بداية الغناء تأكيد صولو البيانو بالأوركسترا الكامل ثم الختام بالبيانو فقط في استعادة لنفس الجو الذي بدأ به اللحن.

4 - **التعبير:**

- يمثل هدوء اللحن ورومانسيته قيمة جمالية كبيرة تضيف إلى الشعر، وكذلك مقام الكرد الرقيق الذي اختاره الملحن، ثم التعبير عن كل ذلك بآلة البيانو المعروفة بانسجامها مع هذه الأجواء
- أضفى مقام الحجازكار قبل وبعد البيت "ما تغنى الغزار .." بعدا نفسيا وتأثيرا وجدانيا أعمق خاصة مع الحركات السريعة المتوالية دون إيقاع في نسج تعبيري خالص وكأنه موسيقى تصويرية وليس لحنا غنائيا.
- الإقلال من استخدام الإيقاع حافظ على وتيرة اللحن الهادئة والتي اشتهر بها رغم صدح الطرب في المقطع الإيقاعي
- الختام بنفس الروح التأملية التي بدأ بها اللحن أكد مغزى القصيدة كلها.

- **أدوار وآليات توظيف آلة البيانو في أغنية (أهواك) تلحين محمد عبد الوهاب غناء عبد الحليم حافظ :**

١- المقام الموسيقي:

يكون اللحن في سلم فا الكبير (فا ماجير) أو مقام عجم مصور على درجة الجهاركاه (فا) وحيث أن مقام العجم درجته الأساسية هي العجم عشيران (سي ♭) و هو مصور على مسافة الرابعة التامة الهابطة وبهذا تنخفض درجة المقام الصوتية درجتين ونصف تون عن درجة المقام الطبيعي حيث قام الملحن بالتحويل إلى مقام الشهناز و هو أحد فصايل مقام الحجاز حيث أنه يتكون من جنس الأصل حجاز على درجة الدوكاه (رى) و جنس الفرع حجاز على درجة الحسيني (لا) .

٢- المقدمة:

صولو بيانو في مقام عجم على درجة الجهاركاه حيث أن هذا الصولو يعد من أهم الصولوهات المنفردة التي توجد في الموسيقى العربية بالرغم من أدائه على آلة منفردة و هي (البيانو) وهذا من أسباب جمال ونضرة هذا الصولو لما تحتويه آلة البيانو من استخدام متعدد للأساليب التي يستخدم فيها اليد اليمنى واليد اليسرى مما بعد إثراء للموسيقى العربية حيث أن آلة البيانو تعد من آلات الموسيقى الكلاسيكية الغربية وهنا يرجع الفضل للملحن محمد عبدالوهاب الذي له الفضل الكبير في تطوير الموسيقى العربية عن طريق استخدام آلات غربية مستحدثة في الموسيقى العربية مما يجعله رائداً من رواد تطوير الموسيقى العربية لماله من خلفية موسيقية عالية ، حيث استخدم في هذا الصولو التالفات الثلاثية لليد اليسرى مع استخدام مساحة صوتية تزيد عن الثلاثة أوكتاف باستخدام التالف الزائد على درجة دو (راست) ثم يبدأ بدخول الجملة الموسيقية على إيقاع الرومبا في ميزان رباعي تمهيد لدخول المطرب.

٣- الغناء والفواصل الموسيقية:

بدأ المطرب بغناء المذهب في مقام العجم على الجهاركاه (فا)بمصاحبة نفس الإيقاع (الرومبا) مع استخدام التلوين الصوتي صعوداً و هبوطاً لينتهي في نفس المقام ثم تأتي الجملة الموسيقية (اللازمة الموسيقية) ولكن هنا في مقام مختلف عن المذهب حيث أنها تكون في مقام الشهناز على درجة الدوكاه ويليها دخول المطرب لغناء الكوبليه في نفس المقام عند مقطع (ألاقيك مشغول وشاغلني بيك) في إيقاع السنباطي في ميزان رباعي ليكرر المطرب هذا الكوبليه وينتهي بالعودة مرة أخرى لمقام العجم للعودة للمذهب مرة أخرى ، ويمكن القول أن

من أسباب نجاح هذه الأغنية هو أسلوب التلحين الذي استخدمه عبدالوهاب المعتمد على المزج بين الأسلوب الغربي والأسلوب الشرقي.

٤ – التعبير:

يمثل هدوء اللحن و رومانسيته قيمة جمالية كبيرة وكذلك مقام العجم الذي يشير إلى الفرحة والبهجة و الرومانسية ثم التعبير عن كل ذلك بآلة البيانو المعروفة بانسجامها مع هذه الأجواء ،أدخل مقام الشهناز في الكوبليه تأثيراً وجدانياً مع استخدام إيقاع السنباطي الهادئ ، الختام بنفس الروح التأملية التي بدأ بها مع العودة إلى مقام العجم أكد الروح الرومانسية و البهجة.

أدوار وآليات توظيف آلة البيانو في قصيدة (لا تكذبي) تلحين محمد عبد الوهاب غناء نجاة :

١ – المقام الموسيقي:

يأتي هذا اللحن في مقام العجم على درجته الأساسية (العجم عشيران) ثم قام الملحن بالتحول إلى مقام الراست على درجة الراست (دو) من مقطع (ماذا أقول) ثم التحويل لمقام نهاوند على درجة الراست عند مقطع (كوني) واختتم الملحن بها الأغنية بنفس المقام المستخدم و هو مقام نهاوند على درجة الراست.

٢ – المقدمة:

فعلى الرغم من المقدمة المهيبة التي بدأت بذلك التآلف البديع بين البيانو والأوركسترا، والبداية الصادمة من مقام «العجم»، ونقطة الانتحاب الموسيقي عند جزء: «إني رأيتكما.. إني سمعتكما»، فإن المقطع الثاني من القصيدة حمل تطورًا في الحوار اللحني حين استعمل عبد الوهاب مقام «الراست» في مقطع «ماذا أقول لأدمعٍ»، قاصدًا تحوُّل الصورة الموسيقية من حالة الفجيعة والاستنكار إلى رثاء الذات، لكن في صياغة طربية

صولو بيانو بمصاحبة الأوركسترا في مقام العجم على درجة العجم عشيران على هيئة سؤال وجواب حيث اعتمد المؤلف في تلحين هذه القصيدة على آلة البيانو بشكل أساسي حيث لم يقتصر استخدامها في المقدمة فقط بل استخدمها أيضاً في بعض الفواصل الموسيقية والخاتمة واعتمد عليها في التحويلات المقامية بحيث يمكن أن نقول أن آلة البيانو هي محور التحرك بين المقامات المستخدمة في هذا اللحن.

حيث أن المؤلف بدأ في المقدمة بصولو لآلة البيانو معتمد على استخدام مسافة الاوكتاف على نغمة(سي ♭) وتليها نغمة (فا) في الأداء الموسيقي وتعتبر هذه مسافة خامسة تامة صاعدة ثم مسافة خامسة ناقصة بين

نغمتي (رى) و(لا ♭) صاعدة ثم مسافة سادسة كبيرة صاعدة بين نغمة (فا) و (رى) ثم التحويل لمقام نهاوند على درجة الراست بالنزول هابطاً من درجة المحير (رى) مروراً بنغمة (سي ♮) والركوز على درجة (مي♭)

٣- الغناء والفواصل الغنائية:

بداية الغناء حر في نفس المقام وهو مقام العجم على درجة العجم عشيران عند مقطع (لاتكذبي) مع استخدام التلوين النغمي لنغمات (مي ♭) و (لا ♭) ثم تأتي اللازمة الموسيقية بإيقاع الفوكس على ميزان ثنائي مع استخدام التلوين النغمي لنغمة (فا ♯) و (مي ♭) تمهيداً للدخول في مقام الراست عند مقطع (ماذا أقول) لتأتي بعد ذلك لازمة موسيقية في مقام راست على درجة الراست تمهيداً للدخول في مقطع (لا تخجلي) ثم بعد ذلك صولو بيانو عند مقطع (كوني) في مقام نهاوند على درجة الراست ثم تأتي القفلة عند مقطع (لا تكذبي) .

من خلال تنوع اللوازم الموسيقية وتباين أدوارها، انتقل محمد عبد الوهاب عبر عدة مقامات في القصيدة حتى وصل إلى اللحظة الدرامية التي تكاد تشبه لحظة الذروة في أوبرا ميلودرامية، حين صاغها عبد الوهاب من جميع درجات مقام «النهاوند» تقريبًا، فجاء الأداء في نمط أوبرالي جعل بعضهم يعتقد أن عبد الوهاب اقتبس ذلك المقطع من لحن «سرينا» لـ«شوبارت»، لكن إذا كانت الروح متشابهة بين اللحنين، فالتكوين والبناء مختلفان تمامًا.

٤- التعبير:

يحتل هدوء اللحن و رومانسيته قيمة جمالية كبيره وكذلك الغناء الحر ومقام العجم بالرغم من قسوة الكلام ولكن اللحن معبر عن البهجة والفرحة والسرور ولا ننسى دور آلة البيانو في الربط بين الأجزاء اللحنية والكلمات ، وادخال مقام الراست له تأثيراً وجدانياً مع استخدام إيقاع الفوكس الهادي الأقلال من استخدام الإيقاع حافظ على وتيرة اللحن الهادئة مما ساعد على سهولة الوصول إلى فهم معاني كلمات القصيدة.

أدوار وآليات توظيف آلة البيانو في أغنية (يا جارة الوادي) تلحين محمد عبد الوهاب وتوزيع الرحبانية

1 - في المقدمة الموسيقية:

كان التوظيف الأول لآلة البيانو في المقدمة المقام السائد هو البياتي الآلات المشتركة في الأداء مع آلة البيانو الكنترباص طبيعة المقطع: لحني اعتمد الأخوان رحباني أسلوب المحاكاة في توزيع أدوار الآلات المشتركة في أداء لحن المقدمة الموسيقية، حيث اعتمدا على منح هذه الآلات أدوار متشابهة متوالية من حيث أداء كل مجموعة منها للجملة اللحنية الأساسية مقابل توظيف آلة البيانو بأداءٍ لحن هارموني بسيط مكون من صوتين على بعد مسافة اربعة، تكمن أهمية بساطته في الحفاظ على أبرز معالم المادة اللحنية الشرقية التي بني عليها اللحن فتبدأ آلة البيانو منذ أول اشتراك لها في الأغنية كفاصل موسيقي بين تكرارت التيما التي تناوبت الآلات في تأديتها في المقدمة الموسيقية للأغنية مستخدمة صوتي الدرجة الرابعة والسابعة وتصريفهما لصوت أساس المقام المصاغ منه الجملة اللحنية.

برز صوت آلة البيانو بشكل واضح لاستبعاد توظيف آلات أخرى في العزف خلال الجزئية التي قام البيانو في العزف بها، فلم يرافق آلة البيانو في العزف سوى آلة الكنترباص في ادائها نغمة واحدة بزمن بلانش كمرافقة خلفية بسيطة لصوت البيانو ومن الملاحظ أن توظيف آلة البيانو كان بسيطا مقتصرا علي مازورة واحدة فقط وباستخدام مفتاح صول فقط واعتقد ان المؤلفان رحباني في صياغتهما للحن المقدمة لاحظا احتواء مقامه الاصلي على أرباع الدرجات الصوتية (مي نصف بيمول) فحرصا أثناء توظيفهما لآلة البيانو ضمن مقام البياتي في الحفاظ على روح المقام ذلك مما كان عائقاً أمام آلة البيانو في أداء موتيفة المقدمة كسائر الآلات والاكتفاء في توظيفها كآلة زخرفية تؤدي فاصلاً موسيقياً في المقدمة، كما تم استبعاد استخدام نغمة المي في توظيف آلة البيانو فتم صياغة دور البيانو باستخدام صوتي الدرجة الرابعة والسابعة وتصريفهما لصوت أساس المقام المصاغ منه الجملة اللحنية التي لا تتعارض مع نغمة (المي نصف بيمول) وهنا تجدر الإشارة إلى أن الأخوين رحباني حرصا أثناء توظيفهما لآلة البيانو في المقدمة على أن يحافظا على الروح الشرقية، من خلال فكرة الترابط النغمي، واشراك جميع الآلات بأداء نفس الجملة اللحنية؛ وبهذا الأسلوب يستطيع المؤلف من خلاله إبراز اللحن الأساسي والتركيز على عناصره النغمية والإيقاعية دون إبراز أي شكل من أشكال التنويع أو المرافقة الهارمونية التي يمكن لها أن تطغى على معالم اللحن الأساسي، لذا فقد حرصا على تخصيص دور منفرد (صولو) لآلة البيانو بحيث لا يتعارض مع روح المقام أو مع الآلات الأخرى أثناء أدائها، فكان دور الآلة زخرفي يضيف لونًا جديدًا على الأغنية العربية بشكل واضح ذكي ومميز.

ثانياً : في المقطع الغنائي الأول:

التوظيف الثاني لآلة البيانو: المقام السائد مقام البياتي ، الآلات المشتركة في الأداء مع آلة البيانو الكنترباص طبيعة المقطع لحني تمهيدي لبدء الغناء الأسلوب أقرب إلى الهارموني وظف الأخوان رحباني آلة البيانو في المقطع الغنائي الأول في أكثر من دور، خصص دورا منفرداٍ (صولو) لآلة البيانو في خاتمة لحن المقدمة الموسيقية للأغنية ليستهل به لحن المقطع الغنائي الأول، فيظهر صوت البيانو بشكل واضح دون أي مرافقة لحنية من الآلات الأخرى بدور أشبه بحلية لحنية بسيطة تمهيد لبدء المقطع الغنائي الأول وأشبه بتسليم واضح من الآلة للمغنية في بدء الغناء، فتؤدي آلة البيانو لحناً بسيطاً لا تدخل أرباع الدرجات الصوتية في مضمونه المقامي مكوناً من تآلف الدرجة الرابعة بدون صوت الثالثة في المقام الأساسي البياتي ، وهنا تجدر الإشارة إلى أن اختيار الأخوين رحباني لآلة البيانو، وتوظيفها كلحن تمهيدي لبدء المقطع الغنائي الأول يمكن اعتباره مقصوداً ، وذلك ليبرزا صوت الآلة دون أن يتعرضا لجدلية المقامية الشرقية وهوية اللحن، ويبدو أنهما اتبعا نفس الاسلوب في المقدمة من حيث استبعاد استخدام نغمة المي، واعطاء الدور الرئيسي للآلات أخرى والاكتفاء بتوظيف آلة البيانو كآلة زخرفية.

توظيف الثاني لآلة البيانو: المقام السائد بياتي/ الشوري الآلات المشتركة في الأداء مع آلة البيانو: الكنترباص / الكمان/ التشيلو/الرق والمثلث الإيقاعي طبيعة المقطع: لحني/ غنائي الأسلوب: أقرب إلى الهارموني برز دور آلة البيانو كمصاحبة هارمونية إيقاعية حرة استمرت في معظم المقطع الغنائي الأول كما ، ويكمن دور آلة البيانو هنا كخلفية ايقاعية مرافقة استخدمت تآلف الدرجة الرابعة بدون صوت ثالثته في المقام الاساسي البياتي بحيث لا تدخل أرباع الدرجات الصوتية في مضمونه، وبالتالي لم يضطر المؤلفان الاستغناء عن أي من خصائص اللحن الأساسي على طول اللحن الأول في المقطع الغنائي الأول أو استبدال أي من المسافات الصوتية فيه، وانما مكنهما ذلك من توظيف المرافقة الهارمونية بسهولة في ضوء اكتمال عناصر اللحن ومقوماته الكاملة ،كما كان لإستخدام هذا التآلف الثلاثي كمصاحبة إيقاعية هارمونية حره لآلة البيانو دورًا في إبراز في احداث نوعٍ من الكثافة اللحنية دون أن تطغى على اللحن الأساسي، كما أن استخدام تآلف الدرجة الرابعة دون صوت ثالثته في المقام المصاغ منه اللحن له وقع جميل عندما يسمع في مصاحبة اللحن الأساسي، الأخوان رحباني قد استخدما هذا التآلف دون صوت ثالثته لأنه يساعد على إبراز جمال وطابع مقام البياتي من جانب، ولتقليل الرخام الصوتي المسموع من التوزيع الآلي إذا ما أخذنا بالاعتبار مصاحبة الآلات الأخرى الكمان والتشيللو والكنترباص والإيقاع المصاحب (الرق والمثلث الإيقاعي).

التوظيف الثالث لآلة البيانو: المقام السائد بياتي الآلات المشتركة في الأداء مع آلة البيانو الكنترباص طبيعة المقطع لحني/ تمهيدي لبدء الغناء الأسلوب ميلودي يعاود الأخوان رحباني في توظيف آلة البيانو في الفاصل الموسـيقي الذي يسـبق بدء الغناء في إعادة الجملة الأولى من المقطع الغنائي الأول فتقوم آلة البيانو بأداء نغمة واحدة وبزمن سوداء ، باستخدام أربعة المقام الأساسي البياتي فيظهر دورها كحلية موسيقية بسيطة.

أدوار وآليات توظيف آلة البيانو في قصيدة (أراك عصي الدمع) تلحين رياض السنباطي :

لم يتوقف السنباطي يوماً عن تطوير جملته اللحنية وإبداعه، لرغبته في عدم الظهور كملحن من طراز عتيق، في ظل تعامل أم كلثوم مع ملحنين آخرين. فكان أول من اسـتخدم البيانو في مقدمة أغنية «أراك عصـي الدمع»، في خطوة جريئة وجديرة، إذ استطاع فرض سطوته الشرقية على البيانو ليبدو حزيناً شجياً ، وكانت المرة الوحيدة التي شـارك فيها البيانو في أغنية لأم كلثوم، أما في أواخر السـتينات فذهب الى الأجرأ والأكثر حداثة، وهو الجيتار الكهربائي، كما طوّع الأورج الذي انتشر حينها وقدّمه بلغته الخاصـة في أغنية «من أجل عينيك» وغيرها.

أدوار وآليات توظيف آلة البيانو في قصيدة (البحر بيضحك ليه") تلحين سيد درويش :

كان سـيد درويش (١٨٩٢–١٩٢٣) مثل عبد الوهاب من أهم المؤلفين في القرن العشـرين ومجّددا جدا في الموسيقى، وصادفت حياته تغييرات إجتماعية وسياسية وثقافية كثيرة واستخدم هذا ليبدأ ثورة موسيقية جديدة وألّف ألحانا غير تقليدية ، ،من أسـباب قبول الجمهور لموسـيقاه أنه كتب كثيرا من مؤلفاته الطليعة للمسرحيات وكان المسرح في هذا الوقت شيئا جديدا وطليعيا أيضا. فمثلا لم تكن الكلمات في أغانيه تقليدية لأنه كتب عن العامل والحشـاش والخباز والجارسـون ...إلخ، وكان كثير من ألحانه بدون غصـن أو تكرار ، وعمل شيئا غريبا جدا بالنسبة للموسيقى العربية حينها وهو أنه أدخل المقاطع الوترية بشكل حر في بعض أغانية وهذا سّبب التوتر والضغط في مؤلفاته ، واضافة إلى ذلك أجرى تجربة بالإيقاعات استخدم فيها ايقاعا تمايليا في مؤلف من مؤلفاته للمسـرح ليطبق الخطوات التمايلية للممثل في مشـهد معين ، وبالنسـبة للحياة السـياسـية في هذا العصـر، كانت أوروبا تعتبر هي المثال للتعليم والثقافة والحداثة ...إلخ، ولكن الوطنيين المصريين رفضوا هذه الفكرة، وكان سيد درويش من الوطنيين، غير أنه قرر أن يفهم الموسيقى الغربية لكي يستخدمها بطريقة جديدة في الموسيقى العربية ليطّورها ويبتكر منها نوعا جديدا، على سبيل المثال استخدم البيانو بالمدرسة الغربية ليدخل النشاز في أغانيه مثل "البحر بيضحك ليه" التي بها ربع نغمة من مقام بياتي ونغمات صـحيحة من السـلالم الغربية للتأثير التهويلي ،ابتكر أيضـا أنواعا جديدة مثل المحاورة في عام ١٩٢٠، وهي محاورة بين مغنين وطّور المنولوج والطقطوقة وبقيت كل هذه الأنواع الموسـيقية سـائدة في

الموسيقى العربية بسبب تطوارات سيد درويش فيها وأثّرت في باقي الفنانين المهمين مثل زكريا أحمد ومحمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب ،فكان له الفضل في بداية العصر الذهبي الجديد للموسيقى العربية وفي تحرير التابعين من بعده من التقاليد .

آلة البيانو التي ظهرت في عدد من أغاني سيد درويش المسرحية مسألة أخرى، ففي أغنية (البحر بيضحك والله) من مسرحية (قولوا) التي عرضت في عام ١٩١٩م تنافر صوت آلة البيانو تنافرا واضحا مع نغمة مقام البياتي، وبذلك فإّن النغمات العربية إما أن تشّوه لتتفق مع درجات آلة البيانو المعّرب المعّدل، أو أن تبقى على حالها فتخرج عن آلة البيانو أو تخرج آلة البيانو عنها.

1 - لقد كان استخدام آلة البيانو محدودًا حيث اقتصر على أداء تآلف واحد بشكل متكرر بالإضافة إلى استخدامها كآلة زخرفية.

2 - استخدمت أيضا كآلة مصاحبة إيقاعية في بعض المقاطع وتعزو الباحثة ذلك إلى حرص علي توظيف آلة البيانو الغربية على عدم المساس بالهوية العربية للأغنية.

توصي الباحثة بما يلي عند استخدام آلالات غربية في الموسيقي العربية :

١. الحفاظ على المقامية والتحفظ على ما يزعزع أيا من مكوناتها في الأعمال العربية.

في النهاية :

بما إنّ حياتنا العامّة والخاصّة قد تأثّرت بأساليب الغرب، فملابسنا ونُظمنا ومعظم تقاليدنا الآن تسير على النّمط الغربي الذي سيطر في حياتنا ومظاهر نشاطنا الاجتماعي والفنّي ولا ضرر في هذا فإنّ التأثر بالاتجاهات الأجنبية ومسايرة موكب النهضة شيء تحتّمه سنّة التطوّر وهكذا وجدنا اتجاها عامّا جديدا فسرنا معه ولبينا نداءه لذلك ادخال أساليب جديدة على موسيقانا مثل الالات الغربية لنطعم أنتاجنا الموسيقي مع ضرورة التشبث بروحنا الشرقية وأصالتنا مع الانفتاح على أنماط وثقافات أخرى لمسايرة النهضة العالمية دون التغرّب والانسلاخ .

المراجع :

1 - خليفة جاد الله ، **تاريخ وتطور آلة البيانو في الوطن العربي** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة اليرموك، ٢٠٠٧

2 - كمال النجمي : **محمد عبد الوهاب مطرب المائة عام**، بدون تاريخ، دار أوراق للنشر والإعلام، الجيزة، مصر، ٣٢٣ ص.

3 - فيكتور سحاب : **السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة**، ١٩٨٧، دار العلم للملايين، بيروت، ص ١٩٥.

4 - Muhssin, S. (2013) The “People’s Artist” and the Beginnings of the Twentieth-Century Arab Avant-Garde. In: The Arab Avant-Garde: Music, Politics, Modernity. Eds: Burkhalter, T., Dickinson, K., Harbert, B. J. Publ.: Connecticut: Wesleyan University Press. pp.115-137.