



الآلات الموسيقية الغربية في أغاني عبدالوهاب

ترف أم إثم؟

د. عصام الجودر^١ (البحرين)

مقدمة:

نفض القرن التاسع عشر غبار عصور الظلام وتخلص من جموده وركوده، ودأباً الحياة والنشاط في العلم والسياسة والثقافة خاصة في أواخر القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين: ببزوغ شعراء أخذوا على عاتقهم إعادة المجد والتألق للشعر وهو ديوان العرب، من أمثال محمود سامي البارودي الرائد الأول في الشعر العربي الحديث وشيخ الشعراء إسماعيل صبري باشا، وأمير الشعراء أحمد شوقي. وفي مجال الفن والغناء فقد تفتقت بوادره مع الشيخ محمد عبدالرحيم المسلوب، وعبد الحامولي ومحمد عثمان وسلامة حجازي وداود حسني وآخرهم وأهمهم من مواليد أواخر القرن التاسع عشر هو الشيخ الفنان والمبدع سيد البحر درويش. لقد وضع هؤلاء بذور الموسيقى العربية من خلال غنائهم للتواشيح القديمة والأصيلة، وإبتكارهم لقالب الدور على يد المسلوب وتطوره في مرحلة لاحقة في ألحان محمد عثمان.

خرجت الأغنية العربية في أوائل القرن العشرين مشبعة بالحس الشرقي الصريح والتميز والمتمثل في عقب المقامات الشرقية الأصيلة بشقيها ذات الثلاث الأرباع بعد والخالية من الأرباع، محتفظة بالقوالب الموسيقية التراثية كالموال والموشح والدور، مركزة على الجانب الغنائي الفردي بشكل رئيسي وإن صاحبه عدد من الأفراد يطلق عليهم بطانة في بعض الحالات، مستخدمة الآلات الموسيقية الشرقية "كالعود والقانون والناي والكمان^٢ الذي كان يُسمى الكمنجة الرومية"^٣ آنذاك، وفيما يُعرف بالتخت. كان التقليد المتبع في الغناء العربي أن يؤدي على شكل وصلة حيث "كان الموال تهيداً في الوصلات الغنائية التي كانت تضم أيضاً موشحاً ومقاطع موسيقية ثم دوراً تُختتم به الوصلة"^٤. أما الجمهور فكان يتنوع بحسب تنقله بين أماكن الأداء، فللقصور متذوقيه وفنه، وللسراقات والموالد

^١ مؤلف موسيقى تخرج من كونسرفتوار القاهرة ١٩٨٩ وحصل على الماجستير من ذات المعهد ١٩٩٧، ودرجة الدكتوراة من جامعة بريستول بالمملكة المتحدة ٢٠١٢. عمل كأستاذ مساعد بجامعة البحرين. أصدر عدداً من الأعمال الموسيقية على قرص مُدمج، وعُزفت أعماله داخل وخارج البحرين من قبل عدد من الأوركسترات، وفرق موسيقى الحجرة. مؤسس ومدير مهرجان البحرين للموسيقى، حتى ٢٠٠٧. ساهم في تأسيس فرقة البحرين للموسيقى، وأسس فرقة محمد بن فارس (التراثية)، وفرقة البحرين للفلامنكو.

^٢ يُشير بعض الباحثين الموسيقيين إلى أن سامي الشؤا هو أول من أدخل الكمان على التخت الشرقي في مصر.

^٣ النجمي، كمال، تراث الغناء العربي - بين الموصلي وزرياب .. وأم كلثوم وعبدالوهاب، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٣، الطبعة الأولى، ص ٦٦.

^٤ سحاب، فكتور، السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧، الطبعة الأولى، ص ١٦٥.



والمقاهي^٥ طربه بل وحتى في السيرك^٦، أما المسارح^٧ فكثيراً ما تجمع فئات من طبقات مختلفة من الأرستقراطيين وحتى عامة الشعب البسيط والمحِب للغناء. ورغم تواضع العامل الإعلامي^٨ في أواخر القرن التاسع عشر، وتفتُّحه بشكل أفضل في بدايات القرن العشرين^٩، إلا أن المطربين المتميزين قديماً قد نجحوا في تكوين شهرة عريضة تسبق حضورهم عند ذهابهم لتقديم الحفلات.

نزعة التجديد لدى عبدالوهاب:-

وُلد محمد عبدالوهاب في بدايات القرن العشرين سنة ١٩٠٢ وترعرع على أصوات المقرئين وخاصة الشيخ محمد رفعت، والمنشدين في الموالد، كما بدأت ولأول مرة في التاريخ عملية تسجيل التراث الغنائي المصري وخاصة الأدوار على أصوات متمرسه ومتميزة مثل يوسف المنيلوي^{١٠} وعبدالحى حلمي، وصالح عبدالحى، وهي ظاهرة حديثة ليست في مصر فحسب بل وفي مختلف دول العالم أيضاً، وقد ساهمت هذه التسجيلات في حفظ التراث الغنائي ونشره، "وقد جاءت شركات التسجيل بعد وفاة محمد عثمان ١٩٠٠ بسنوات قليلة، وكانت على الطراز القديم من الأسطوانات، قبل أن تتطور الأسطوانة إلى شكل القرص الأسود"^{١١}، ومن أهم شركات التسجيل بيضافون، وأوديون ومشيان وبوليفون وإيمي، وربما كان ذلك مصدراً آخراً لعبدالوهاب وجيله للإطلاع على تجارب كبار المطربين المصريين.

ظهرت النزعة للتغيير ومن ثم التجديد لدى عبدالوهاب في وقت مبكر من عمره، فهو وُلد مع بداية القرن العشرين حيث حصلت ثورة في مجال التسجيل الصوتي والتصوير السينمائي، أثرت عليه وفتحت عينيه على عالم جديد لم يعهده ابن حي باب الشعرية، بالإضافة إلى "أن ظهور مسرحيات الشيخ سيد ورواج أغنياتها الواسع بفضل الأسطوانة و"الفونوغراف" أنشأ بيئةً موسيقيةً وافتتحاً عصراً جديداً في الموسيقى العربية"^{١٢}، كما ساهمت رحلاته إلى خارج مصر مع فرقة الريحاني وشاهد حيفا ويافا والقدس وهو في مقتبل العمر حيث يقول عن هذه التجربة الإنسانية الثرية "إن الإنسان بيشف لهجة جديدة أكل جديد ثقافة جديدة حياة كاملة شوارع جديدة طريقة

^٥ كانت هناك مقاه للحفلات الموسيقية في فندق الشرق والمقهى المصري المواجهين لفندق شبرد. وبحلول ١٨٨٠ كانت مقاه الحفلات الموسيقية قد استبدلت بمقاه عربية. المصدر: سادجروف، فيليب، المسرح المصري في القرن التاسع عشر، ص ١٣٨.

^٦ التقى عبدالوهاب وهو طفل فنان الشعب سيد درويش في سيرك بمدينة دمنهور، وقد أعجب سيد درويش بالطفل عبدالوهاب عندما استمع إليه وهو يغني. المصدر: وهبة، سعد الدين، النهر الخالد، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢، الكويت، ط أولى، ص ٣٠.

^٧ يعتبر مسرح الخديوي للحفلات الموسيقية بالأزبكية من أهم المسارح في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

^٨ اقتصر الجانب الإعلامي خلال القرن التاسع عشر على المطبوعات من الصحف والمجلات كان أهمها جريدة الأهرام التي تأسست سنة ١٨٧٦، ومجلة الهلال سنة ١٨٩٢.

^٩ تم إصدار العديد من المجلات والصحف في النصف الأول من القرن العشرين من أهمها مجلة المصور سنة ١٩٢٤، ومجلة روز اليوسف سنة ١٩٢٥، ومجلة الكواكب سنة ١٩٣٢، وجريدة أخبار اليوم سنة ١٩٤٤.

^{١٠} اختلفت الكثير من المصادر في تحديد سنة الميلاد الحقيقية لمحمد عبدالوهاب، فمنهم من قال ١٩٠٤، أما عبدالوهاب نفسه فيقول في كثير من لقاءاته الصحفية والإعلامية أنه وُلد سنة ١٩١٠، بينما يُرَجِّح فكتور سحاب سنة ١٩٠٢، السبعة الكبار في الموسيقى العربية، ص ١٤١.

^{١١} النجمي، كمال، تراث الغناء العربي، - بين الموصلية وزرياب .. وأم كلثوم وعبدالوهاب، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٣، الطبعة الأولى، ص ١٠٠.

^{١٢} النجمي، كمال، تراث الغناء العربي - بين الموصلية وزرياب .. وأم كلثوم وعبدالوهاب، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٣، الطبعة الأولى، ص ١٠٠.

^{١٣} سحاب، فكتور، السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٤٢.



معاملته جديدة ناس جداد. أرض جديدة شكلها جديد والجبال"^{١٤}، بالإضافة إلى رحلته المهمة مع والده الروحي الشاعر الكبير أحمد شوقي إلى باريس سنة ١٩٢٧، التي ربما سببت له ما يُعرف بالصدمة الثقافية، وتركت فيه أثراً كبيراً ساعد على إتساع آفاقه نحو التغيير والتجديد والتطوير، ولا تتركز هذه النزعة على إستغلال الآلات الموسيقية الغربية فحسب، بل في الفكر الموسيقي والغنائي العربي بصفة عامة، وإثراء الصوت الموسيقي بآلات غربية بصفة خاصة. وقد يعود ميله الفطري للتجديد إلى الليلة التي سمع فيها سيد درويش وهو يُغني "أنا المصري كريم العنصرين"، ليخرج من المسرح جرياً دون وجهة محددة، فقط يُريد أن يستوعب التجربة الجديدة على مسامعه، ويحتفظ بها، ويفهمها ثم يدرسها. هنا ظهرت النزعة الأولى للتجديد لدى عبدالوهاب في هذا الوقت المبكر بعد الشرارة التي انطلقت عند سماعه لسيد درويش، وإحساسه الموسيقي - برغم صغر سنه وصغر تجربته - حيث يروي لنا " فجه لغاية ما يقول أنا المصري كريم العنصرين بنيت المجد بين الهرمين جدودي علموا .. مش عارف إيه العلم العجيب وحاجة زي كده يعني المهم جت لهننا لقيت نفسي باجري من المسرح ما أعرفش كان فين لغاية ما حصلت العتبة الخضرا وأنا مش عارف إيه جريت ليه ما أعرفش هل جريت من اللي فيه قديم عايز أخلص منه ؟؟ .. هل جريت علشان أحصل مثل هذا العمل ؟؟... ما فيش شك كان شيء مبهر"^{١٥}. إن هذه التجربة تبين الإختلاف الذي أحسَّ به وميَّزه عن ما سمعه وتلقفه وتعود عليه من ألحان لرواد الموسيقى العربية الآخرين.

لقد عشق عبدالوهاب هذا الإتجاه الجديد المختلف، والذي شعرَ بأنه يُعبّر عن فكره وذوقه وميوله وروحه، وإنه فقط كان يحتاج إلى تحليل ودراسة هذا الإتجاه الجديد ومقارنته بالمألوف والمعروف. إنَّ حس عبدالوهاب المرهف كان يجعله يلتقط كل ما هو جديد أو حديث، سواء كان فكراً موسيقياً كلحن "أنا المصري" وقفزات نغماته من إبداع سيد درويش، حيثُ يختلف سياق اللحن هنا عن الشكل التقليدي الحذر في الموسيقى العربية، وميل كثير من الملحنين لتأليف الجمل اللحنية المبنية على الشكل السلمي. ومن جهةٍ أخرى فقد برزت حساسيته الموسيقية وميله للتجديد عند إستماعه أو تعرفه على صوت آلةٍ جديدة تُغريه وتدعوه لإدخالها ضمن أحد أعماله الغنائية. ويُطلق في علم الموسيقى على عملية إختيار الآلات الموسيقية وتوظيفها سواء للأعمال الغنائية أو الموسيقية بعلم التوزيع الموسيقي^{١٦} orchestration.

ربما كان لثقافته العامة دوراً في تنمية شخصيته المُجددة، فلقد تربى عبدالوهاب ثقافياً على يد أبيه الروحي الشاعر أحمد شوقي الذي كان مُجدداً في شعره، وحقق نجاحاً كبيراً إلى الدرجة التي أُطلق عليه "أمير

^{١٤} وهبة، سعد الدين، النهر الخالد، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢، الكويت، ط أول، ص ٤٢.

^{١٥} وهبة، سعد الدين، النهر الخالد، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢، ط أولى، ص ٨٦.

^{١٦} يَختلف تعريف التوزيع الموسيقي orchestration عن ما هو مُتعارف عليه في منطقتنا العربية، حيثُ يقوم الموزع - وهو عادةً شخص آخر غير الملحن الأصلي - ليس بإختيار الآلات الموسيقية للعمل وكتابة اللحن كما هو لأدائه من قبل الفرقة، بل أيضاً في بعض الحالات يقوم بوضع بعض الهارمونيوات واللزم واختيار الإيقاع المناسب للأغنية.



الشعراء". وربما ساهم شوقي بشكل غير مباشر في غرس روح التجديد في الغناء والموسيقى لدى عبدالوهاب. فقد سعى عبدالوهاب إلى تجديد أساليب التلحين التي ورثها عن الأجيال التي سبقته بدءاً من القرن التاسع عشر والعقدين الأولين من القرن العشرين مثل رموز فن الموسيقى والغناء عبده الحامولي ومحمد عثمان ونهايةً بسيد درويش الذي كان معجباً به أشد الإعجاب إلى درجة التأثر به موسيقياً. ولم يجتزئ عنصراً واحداً من عناصر الموسيقى كاللحن والقالب والمقام واللون الصوتي، بل كان شغوفاً بتجديد الأغنية العربية من جميع نواحيها، وذلك لعلمه بأن ذلك ديدن كل فنان يريد أن يضيف شيئاً من إبداعه يختلف عن غيره سواء عمّن سبقوه أو عن معاصريه، إيماناً منه بأن لكل جيل ميوله وثقافته وذوقه، وقد تعلم هذا الدرس عندما حاول أن يلحن على طريقة الحامولي مُجاملتاً لأحمد شوقي ككاتب للقصيدة، "فمره أنا حبيت إيه أنافق أو أجامل بمعنى آخر، ودي جت "في الليل لما خلي" بالذات، فلما جيت ألحن له قلت له يا باشا أنا حا لحن لك بقى الحتة دي ... على الطريقة الحامولية ... بص لي كده وقال لي أوعى ... احنا أذان باليه اعمل لمستقبلك للمستقبل للأذان الجاية ما لكش دعوه بيه ولا بغيري أبداً...".^{١٧} إذن فالرغبة والشغف والحماس والإرادة للتغيير ومن ثم للتجديد كانت عقيدة راسخة لدى عبدالوهاب، لم يتردد عن ممارستها وتجسيدها في أعماله الغنائية والموسيقية، والتجديد يحتاج إلى فنان متواضع أمام الفن الذي يُمارسه، وأذن تسمع بديمقراطية لكل الألوان الموسيقية والغنائية في الحياة، والعالم بطبيعته متحرك وكما يُقال "لا ثابت إلا المتغير".

ولطالما كان للزمن وما تخلفه الممارسة من خبرة لدى الإنسان الأثر في التطوير والتجديد في شتى صروف وصنوف الحياة، فقد تدرج عبدالوهاب خلال مشواره الموسيقي الطويل في محاولات التجديدية وتطورت أعماله الغنائية من عدة نواحي فنية كبنية الجملة اللحنية، وطرق توظيف واستخدام الإيقاع، وتناول المقامات العربية، والتعامل معها من منظور مختلف عند إنتقالاته في جملته اللحنية بين مقام وآخر بطرق غير مألوفة أو معروفة. أما من حيث اللون الصوتي Tone colour فقد إرتبط عبدالوهاب بشكل وثيق بالآلات الموسيقية الشرقية كالعود والقانون والناي والكمان والدف في شكله كتخت أو كفرقة موسيقية تم في زيادة عازي الكمان والتشيلو، وعملاً على بث روح جديدة فيها من خلال تطوير طريقة إستخدامها، وكذلك بتوظيف آلات موسيقية غربية ليس من المعتاد استخدامها في أغاني القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وسواء كانت عملية تحديد الآلات الموسيقية نابعة من حسه وذوقه، أو من خبرة وعلم بعض الموزعين الذين تعاونوا معه.^{١٨}

^{١٧} وهبة، سعد الدين، النهر الخالد، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢، ط أولى، ص ٦٤.
^{١٨} استعان عبدالوهاب بعدد من الموزعين خلال حياته الفنية ومنهم عزيز صادق، أندريه رايدر، علي إسماعيل، ميشيل المصري، مختار السيد، وأحمد فؤاد حسن، ومصطفى ناجي، وكمال هلال.



اللون الصوتي كعنصر إثراء للعمل الغنائي:-

سعى المبدع الموسيقي منذ قديم الزمان إلى تطوير آلاته الموسيقية من أجل توفير عدد أكبر من الألوان الصوتية تساعده على إخراج نتاجه الفني بصور أكثر تعبيراً وأغزر تنوعاً، وبما يُدخل السرور لدى المتلقي ويبعده عن السيمترية والرتابة والتكرار التي تُطالِعنا في كثير من الأعمال الغنائية. وكانت رحلة التطور قد بدأت بطيئة ثم أخذت في التسارع تدريجياً وخاصة في القرن العشرين.

الآلات الموسيقية في أغاني عبدالوهاب وتطعيمها بالآلات الغرب:-

أغاني عبدالوهاب في العشرينات:-

التزم عبدالوهاب في نتاجه في العقد الثالث من القرن العشرين بالتخت^{١٩} الشرقي التقليدي والذي يتكون من عود وكمان وقانون وناي وإيقاع (عادةً ما يكون رق)، ومن هذه الأغاني "حسدوني وبابن في عنينهم"^{٢٠}، و "يا جارة الوادي"^{٢١}، و "لما أنت ناوي"^{٢٢}، و "بالك مع مين"^{٢٣}، و "خايف أقول اللي في قلبي"^{٢٤}، والعديد من أغاني أخرى التزم فيها عبدالوهاب بهذا الحجم المحدود من الآلات، وقد يعد هذا الإلتزام شبه الصارم بتخت محدود العدد من الآلات الموسيقية هو رضحاً لما هو متوفر، ومكانة عبدالوهاب التي لا زالت في بداية الطريق ولم يصل إلى النجومية الكافية لفرقة الموسيقى التي يُفضلها.

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أنه برغم هذا العدد الصغير لعازي التخت، إلا أنه يتسم بالتنوع الصوتي الناتج عن إختلاف الآلات الموسيقية وإن كانت فردية والتي هي في غالبها وتريّة، ولكنها تختلف في أصواتها وإمكاناتها وطريقة عزفها، بالإضافة إلى آلة نضخ وهي الناي، ثم الإيقاع. إنه من الأهمية بمكان أن نؤكد بأن حجم الفرقة الموسيقية المصاحبة للمغني أو المطرب، لا ترتبط بقيمة العمل الفني، فكثير من تجارب عبدالوهاب حققت نجاحاً وبقت خالدة برغم إعتماها فقط على تخت شرقي صغير. كما أنه لا يجدر بنا أن نعتبر الكتابة للتخت عمل إبداعي بسيط أو ربما ناقص، أو أقل من الأعمال التي تعتمد على أوركسترا كبير، فإذا انتقلنا لتراث الموسيقى الكلاسيكية الغربية، هناك العديد من الأعمال الخالدة التي كتبت لرباعي وتري، أو ثنائي لألته مع بيانو أو ثلاثي وغيره من مجموعات بما يُطلق عليه موسيقى الحجرة chamber music، فهذه الأعمال تُقدم كما هي ولها

^{١٩} "كان التخت الذي يصاحبه في حفلاته الأولى مكوناً من العازفين " مصطفى العقاد، إسماعيل رأفت، علي الرشيد، عزيز فاضل، جميل عويس، وسعد كامل. والمنشدون بالفرقة (كورس) كانوا: محمد عبدالمطلب - إبراهيم عبدالله - حسن النحاس - وصالح الفروجي". الحفي، رتيبة، محمد عبدالوهاب - حياته وفنه، الشروق، القاهرة، ط أولى، ١٩٩١، ص ٤١.

^{٢٠} حسدوني وبابن في عنينهم، كلمات الشاعر أحمد عبدالمجيد، ١٩٢٨.

^{٢١} يا جارة الوادي، كلمات الشاعر أحمد شوقي، ١٩٢٨.

^{٢٢} لما أنت ناوي، كلمات الشاعر محمد عبدالمنع، ١٩٢٩.

^{٢٣} بالك مع مين، كلمات الشاعر أحمد عبدالمجيد، ١٩٢٩.

^{٢٤} خايف أقول اللي في قلبي، كلمات الشاعر أحمد عبدالمجيد، ١٩٢٩.



جمالياتها وغالباً لا يتم أدائها بفرق موسيقية أكبر، لأن ذلك سيُخل بالعمل الذي كتبه المؤلف الموسيقي وسعى لألوان صوتية محددة وصریحة وواضحة.

تتسم هذه المرحلة □ العشريينات □ بالإنطلاقة الحقيقية لتجربة عبدالوهاب الغنية والتي وإن كانت ملتزمة إلى حد كبير بتراث الغناء المصري بشكل خاص، إلا أن بنية الجملة اللحنية كانت متميزة وتتسم ليس بالتطريب فقط بل أيضاً بجوانب تعبيرية في تعامله مع القصيدة، عكست الخبرة التي تلقاها من شوقي في قراءة الشعر وفهم جمالياته وأبعاده. كما أنه في هذه المرحلة يُعطي إهتماماً للكلمة بذاتها من خلال إعطائها الزخم اللحني المناسب، مثل في أغنية "لما أنت ناوي"، نلاحظ الكلمات "ناوي" و "تغيب"، أو في أغنية "خايف أقول اللي في قلبي"، وكذلك "حسدوني". جميع هذه الأغاني وغيرها التي سجلها عبدالوهاب في العشريينات تتسم بهذا الأسلوب الذي يكتبه عبدالوهاب لحنياً من خلال مدّ الكلمة وإثرائها بأكثر من نغمة، ومراعاة التقطيع اللفظي الذي غالباً ما يُراعى فيه المعنى من ناحية، والإيقاع من ناحية أخرى.

في هذه الفترة لا يزال عبدالوهاب أسير ليس للتخت كفرقة موسيقية صغيرة مصاحبة له في أغانيه فقط، بل أيضاً للطريقة التقليدية في توظيفها، والذي يتركز على العزف شبه الحر، مُصاحباً للمطرب وتابعاً له، ويتحرر قليلاً في المقدمات الموسيقية أو الفواصل واللزم. وتكون في بعض الحالات إرتجالات لبعض العازفين خلال اللحن من أجل إثراء العمل الغنائي بين حينٍ وآخر ضمن زمن الأغنية، كما أن التباين الدقيق في دخولات الآلات الموسيقية والذي يعكس مدى الأريحية التي يعيشها العازفين أثناء الأداء، قد أعطى نكهة مميزة تتسم بالتنوع والإختلاف وبعيداً عن السيمتريّة. أما من حيث قوة الصوت فتتميل الفرقة للعزف بدرجتين مختلفتين، الأولى صریحة وقوية صوتياً وذلك في المقاطع الموسيقية إن كانت مقدمات أو فواصل أو لزم، والثانية خافتة ومُستسلمة لغناء المطرب، تؤدي فيه دور المُساند كخلفية صوتية للحن الأساسي. لقد "أنهى عبدالوهاب تعامله مع التخت الصغير وكوّن فرقة موسيقية كبيرة وأدخل عليها الآلات الموسيقية الغربية، من آلات وترية ونفخ وإيقاعية"^{٢٥}.

وفيما يتعلق بالإيقاع فغالباً ما يكون متواري ويقتصر دوره على تأكيد الوحدة الأساسية للميزان، والمحافظة على السير الزمني للأغنية، خالياً من الزخارف والتشكيلات إلا في حالات قليلة وفي بعض الأعمال النادرة. كما أن الآلة عادةً ما تكون دف من الحجم المتوسط ومن غير صاجات، وهذا ما يعكسه صوت الآلة الذي يميل للغلظ أكثر منه للحدة.

وعن استخدام الكورس والذي يُعتبر شكل من أشكال التلوين الصوتي في الغناء، فقد كان عبدالوهاب يوظفه في بعض الأغاني ويُخفيه في أغانٍ أخرى، ودائماً ما يقتصر على أصوات الرجال.

^{٢٥} الحفني، رتيبة، محمد عبدالوهاب - حياته وفنه، الشروق، القاهرة، ط أولى، ١٩٩١، ص ٤٣.



أغاني عبد الوهاب في الثلاثينات:-

حافظ عبد الوهاب في هذا العقد على التخت كفرقة موسيقية كافية لأداء أغانيه، ولكن خلال سنوات الثلاثينات أخذ يميل لتغيير الشكل التقليدي المتبع في تكوين الفرقة الموسيقية بطريقتين مختلفتين، الأولى بعمله على تطعيم فرقته بآلات جديدة كالأكورديون كما في أغنية "إيه انكتب لي"^{٢٦}، و "سهرت منه الليالي"^{٢٧}، واستخدام آلة الأوبوا - وهي من الحالات النادرة في أغاني عبد الوهاب - في مقدمة أغنية "مضناك جفاه"^{٢٨}، والثانية بزيادة عدد الوترية (الكمانات) مع الإحتفاظ بآلات التخت الأخرى كالعود والقانون والناي، كما في أغنية "كروان حيران"^{٢٩}، و "أعجبت بي"^{٣٠}. أما الكورس فقد كان عبد الوهاب يستخدمه في بعض الأعمال وليس جميعها، مثل "إمتى الزمان"^{٣١}، ونلاحظ في أغنية "مضناك جفاه" قد استخدم في الكورس أصوات نسائية ورجالية، وهو خروج عن التقليد في أغانيه السابقة أي في فترة العشرينات والتي تعتمد على أصوات الرجال فقط.

إن فن استخدام الآلات الموسيقية لا يقتصر على زيادة عدد الآلات وإضافة آلات موسيقية جديدة، وإنما بحسن استثمار وإستغلال إمكانيات الآلات الموسيقية، ففي أغنية "أعجبت بي" عمل عبد الوهاب على الإستفادة من مميزات الآلات الوترية مثل الكمان والتشيلو بعزف أجزاء من اللحن بطريقة تريمولو tremolo و النبر pizz، أو توظيف آلة الناي في عزف نغمة ممتدة drone note مصاحبة للحن الوترية، وتعد هذه التقنيات من الأساليب الغربية في الموسيقى الكلاسيكية. وهنا من المهم التأكيد على أن الإستفادة من الغرب لا تقتصر فقط على إستعارة آلاتهم الموسيقية بل على جوانب أخرى مثل طريقة الكتابة للآلات الموسيقية وتثوير طاقاتها وإمكانياتها، خاصة أن هذه الآلات الوترية كالكممان والتشيلو والكنترباس تُعد آلات من صناعة الغرب اشتهرت بها مدينة كريمونا Cremona بإيطاليا على يد أسرتين تنافستا على صنع هذه الآلات بأصواتها الساحرة، والأسرتان هما أماتي Amati وستراديفاري Stradivari خلال القرن السابع عشر.

أغاني عبد الوهاب في الأربعينات:-

هجر عبد الوهاب التخت الشرقي بشكل مُطلق خلال فترة الأربعينات، مُفضلاً العمل مع فرقة موسيقية كاملة، وهي في معظم الحالات عبارة عن عملية تضخيم للتخت، من خلال زيادة عدد عازفي الكمان - على وجه التحديد - وإضافة آلات وترية غليظة من عائلة الكمان وهي التشيلو والكنترباس، مع المحافظة على آلات العود

^{٢٦} إيه انكتب لي، كلمات الشاعر أمين عزت الهجين، ١٩٣٩.

^{٢٧} سهرت منه الليالي، كلمات الشاعر حسين أحمد شوقي، ١٩٣٥.

^{٢٨} مضناك جفاه، كلمات الشاعر أحمد شوقي، ١٩٣٨.

^{٢٩} كروان حيران، كلمات الشاعر أحمد رامي، ١٩٣٥.

^{٣٠} أعجبت بي، كلمات الشاعر مهيار الديلمي، ١٩٣٥.

^{٣١} إمتى الزمان، كلمات الشاعر أمين عزت الهجين، ١٩٣٢.



والناي والقانون كما في أغنية "همسة حائرة"^{٣٢}. كما استعان بآلات النفخ الغربية الخشبية منها والنحاسية، كما في أغنية "عاشق الروح"^{٣٣}. فهو يرى أن التخت لم يعد قادراً على التعبير عن أفكاره اللحنية بالشكل الذي يطمح إليه، وربما لأنه - التخت - من وجهة نظر عبدالوهاب محدود من حيث تنوع اللون الصوتي، ويفتقد إلى الزخم والقوة لإخراج العمل الفني سواء كان أغنية أو مقطوعة موسيقية بالشكل المطلوب. وعبر بشكل صريح عن رأيه في إحدى اللقاءات بقوله "أرى أن الظهور على التخت بالشكل المألوف إن كان سائغاً في الأفراح والليالي الخاصة، إلا أنني أصبحت أجده غير مناسب للحفلات العامة"^{٣٤}.

لم يهتم عبدالوهاب بتكبير حجم الفرقة الموسيقية فحسب بل عمل على تطوير طريقة توظيفها بما يُسخر كل طاقاتها، فالكورس أصبح في بعض الأعمال نسائي ورجالي كما في الأغاني "بلاش تبوسني في عنيا" و "آه منك يا جارحني" و "عاشق الروح"، ولا يقتصر دوره على الغناء بل أيضاً استخدام الصوت كآلة موسيقية من خلال أداء مجرد آهات. أما الوترية فأصبحت تؤدي الحليات grace notes بشكل موحد كما في أغنية "الكرنك". كما استعان بآلات غربية مثل الأكورديون في أغنية "بلاش تبوسني في عنيا" و الأكورديون والبيانو في أغنية "آه منك يا جارحني" والإضافات الأضخم تمثلت في أغنية "عاشق الروح".

أغاني عبدالوهاب في الخمسينات:-

برغم أن ظروف تقديم محمد عبدالوهاب "أغنية عربية"^{٣٥} سنة ١٩٥٨ كانت سياسية تحتفي بالوحدة العربية بين مصر وسوريا، إلا أن عبدالوهاب لم يتردد في محاولاته التجديدية في مجال الأغنية العربية، ففي هذا العمل قدم جُملاً لحنية مركبة تختلف عن السائد وتُعج بالكروماتيك^{٣٦} أو باستخدامه النادر للتألف الناقص بسابعته diminished seventh بشكل لحني صاعد وصريح، خاصة في المقدمة الموسيقية ثم في الفواصل الموسيقية واللزم، وتخفض الجرأة في المقاطع الغنائية من حيث الجمل اللحنية أو في استخدام الآلات الموسيقية المحدودة، إذ بدأ بالغناء بمصاحبة العود فقط، ليعود الزخم الأوركستراي قبل دخول الكورس لتحوم العبارة اللحنية حول تألف ثلاثي ناقص، ويبدأ الكورس بغناء جمل لحنية تتسم بقفزات نغمية وبشكل إيقاعي حاسم ومتقطع بما يشبه المارش. وقد بلغت فيه الجرأة والشجاعة أن يُطلق على هذا العمل "أغنية عربية" تأكيداً منه على أن التجديد هنا لا يُبعدها عن مظلة الموسيقى العربية، وأنها لازالت تعبق بالعناصر الشرقية التي تؤهلها لأن تُصنف ضمن تراث

^{٣٢} همسة حائرة، كلمات الشاعر عزيز أباطة، لحن محمد عبدالوهاب، ١٩٤٦، تسجيل كايروفون.

^{٣٣} عاشق الروح، كلمات الشاعر حسين السيد، لحن محمد عبدالوهاب، ١٩٤٩.

^{٣٤} سحاب، فكتور، السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٨٦، عن لقاء أجرته روز اليوسف، مايو ١٩٣٧.

^{٣٥} أغنية عربية، كلمات الشاعر كامل الشناوي، ١٩٥٨.

^{٣٦} كروماتيك chromatic وهو سلم مبني على أنصاف الأبعاد half tones.



الموسيقى العربية. أما أغنية "أنا والعذاب وهواك"^{٣٧} و "لا مش أنا اللي أبكي"^{٣٨} فهي تميل إلى الغربية بشكل صريح وجريء ليس فقط من حيث استخدامه للآلات الغربية النحاسية، بل أيضاً من حيث المقام وغياب ثلاثة أرباع التون والإيقاع والجمال اللحني، وعلى العكس في أغنية "جبل التوباد"^{٣٩} فبرغم إدخال عبدالوهاب لآلات غربية كالأوبوا و oboe والبيكولو piccolo إلا أن الشرقية تفوح من هذا العمل بصراحة وشراسة ويرجع ذلك إلى طبيعة مقام الحجاز وكذلك الجمال اللحني، بالإضافة إلى اقتصار استخدام الآلات الغربية في المقدمة الموسيقية فقط وفي الختام. إن إرتباط عبدالوهاب بالفرقة الموسيقية الشرقية متأصل فيه طوال حياته، ففي العقد نفسه أي الخمسينات نرى أن عبدالوهاب قد قدم أغنية "دعاء الشرق"^{٤٠} و "النهر الخالد"^{٤١} بفرقة موسيقى عربية تخلو من الآلات الغربية، وهو هنا يؤكد على أن استخدامه للآلات الموسيقية الغربية ليست بديلاً عن الأصل من الآلات الموسيقية الشرقية وإنما إضافة من أجل التنوع والإثراء، وهذه الآلات تبرز وتختفي بحسب الحاجة، ولكن الآلات الشرقية الأساسية حاضرة في جميع أغانيه. لقد أصبحت أغاني عبدالوهاب أكثر نضجاً من حيث استخدام الفرقة الموسيقية وآلاتها المختلفة سواء العربية منها أو الغربية. وفي أحد النماذج التي نلاحظ فيها هذا النضج مقدمة أغنية "النهر الخالد" عند استخدامه للترييل trills في بداية الأغنية وكمصاحبة لصولو التشيلو، أو التنقل بين أسلوب العزف المتصل legato او المتقطع staccato بشكل تعبيرى يخدم العمل. فبرغم أن الإشارة هنا تُركز على الوترية، إلا أن ذلك جزء مهم في موضوع العناية بطريقة استخدام الألوان الصوتية لآلات الفرقة الموسيقية بعلم وذوق وبما يتناسب مع الجو التعبيري للقصيدة.

أغاني عبدالوهاب في الستينات:-

"حينما أدرك عبدالوهاب تراجع صوته، بدأ بذكائه زيادة الإهتمام بتلحين الأغاني لبعض المطربين"^{٣٧} ومن أبرزهم أم كلثوم وعبدالحليم حافظ ونجاة الصغيرة وغيرهم كثيرين. إلا أن التميز الأهم والأكبر كان بتعاونه مع سيدة الغناء العربي أم كلثوم وبما سُمي بقاء السحاب آنذاك، وقد لحن لها عبدالوهاب عشر أغاني، ارتبطت جميعها بطابع تكوين الفرقة المصاحبة لأم كلثوم، مع ممارسة ولعه بتطعيم فرق الموسيقى الشرقية بالآلات غربية، حيث أضاف آلة الجيتار الكهربائي في أغنية "أنت عمري"^{٣٨}، وأغنية "إنت الحب"^{٣٩}، أما في أغنية أمل حياتي"^{٤٠} و

^{٣٧} أنا والعذاب وهواك، كلمات الشاعر عبدالمنعم السباعي، الخمسينات.

^{٣٨} لا مش أنا اللي أبكي، كلمات الشاعر حسين السيد، الخمسينات.

^{٣٩} جبل التوباد، كلمات الشاعر أحمد شوقي، الخمسينات.

^{٤٠} دعاء الشرق، كلمات الشاعر محمود حسن إسماعيل، ١٩٥٤.

^{٤١} النهر الخالد، كلمات الشاعر محمود حسن إسماعيل، ١٩٥٤.

^{٤٢} الحفني، رتيبة، محمد عبدالوهاب - حياته وفنه، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١، ط أولى، ص ٤١.

^{٤٣} أنت عمري، كلمات الشاعر أحمد شفيق كامل، لحن محمد عبدالوهاب، غناء أم كلثوم، ١٩٦٤.

^{٤٤} إنت الحب، كلمات الشاعر أحمد رامي، لحن محمد عبدالوهاب، غناء أم كلثوم، ١٩٦٥.

^{٤٥} أمل حياتي، كلمات الشاعر أحمد شفيق كامل، لحن محمد عبدالوهاب، غناء أم كلثوم، ١٩٦٦.



"فكروني"^{٤٦} و "هذه ليلتي"^{٤٧} و "دارت الأيام"^{٤٨} و "أعداً ألقاك"^{٤٩} و "ليلة حب"^{٥٠} فقد أضاف إلى الجيتار آلة الأكورديون، وكأنه قد استقر على هذا الشكل من الفرقة الموسيقية، بعد النجاح الكبير الذي حققه مع أم كلثوم، وربما لم يرد أن يُغامر بالتغيير أو التفريط بالنجاح الهائل الذي حصل عليه. وكما هي طريقة عبد الوهاب فهو يميل لأن يستثمر أصوات الآلات الغربية كصولوهات في المقدمات الموسيقية للأغاني في أغلب الأحيان لجذب الجمهور وإدخاله في جو الأغنية. إن استخدام عبد الوهاب لآلة الجيتار في جميع ألحانه لأم كلثوم تعكس مدى ولعه وحبّه لهذه الآلة برغم أنه عازف عود، وتؤكد على ذلك رتيبة الحفني "أما آلة الجيتار فقد كانت من الآلات الموسيقية المحببة لعبد الوهاب ... وأول استعماله لتلك الآلة كان في فيلم "رصاصته في القلب" في أغنية "إنسى الدنيا"^{٥١}.

ومن أجل أن لا تطغى أصوات الآلات الموسيقية الغربية في أغانيه وتُضعف طابعها الشرقي الأصيل، عمل عبد الوهاب على أفراد مساحات كبيرة وراسخة لصولوهات على الآلات الموسيقية الشرقية، فكثيراً ما كان يتيح لقائد الفرقة عازف القانون محمد عبده صالح لعزف صولو، وكذلك عازف الكمان الأول أحمد الحفناوي، بما يؤكد مرة أخرى □ أن استخدامه للآلات الغربية ليست بديلاً عن الشرقية، وإنما إضافة يُراد بها الإثراء والتنوع.

وفي تجربة أغنية "هان الود"^{٥٢} النادرة نلاحظ إصرار عبد الوهاب على التغيير والتجديد في تعامله مع الفرقة الموسيقية، فقد أفرد مساحة لا تقل عن دقيقتين للغناء المنفرد بمصاحبة العود فقط، لتدخل الفرقة الموسيقية لاحقاً بقوة وربما بغضب على هذا التأخير، وتستمر معه حتى آخر الأغنية، بما يُعتبر أسلوب فريد في أغاني عبد الوهاب.

التجديد كنزعة عامة لدى عبد الوهاب لا تقتصر على استخدام الآلات الموسيقية الغربية:-

ربما يميل البعض إلى إختزال التجديد الذي قام به عبد الوهاب في عملية الإستعانة بآلات موسيقية غير شرقية كالأكورديون والجيتار والبيانو والزايلفون والأوبوا والفلوت بالإضافة إلى آلات النفخ النحاسية وبعض من الآلات الإيقاعية غير العربية. إلا أن مسار عبد الوهاب لا يقتصر في محاولاته التجديدية على تغيير اللون الصوتي وإثرائه فقط بل تناول مختلف عناصر العمل الغنائي أو الموسيقي، فمن حيث القوالب كان تعامله مع الطقطوقة متدرج من الشكل التقليدي إلى المختلف، حيث يشير الباحث فكتور سحاب "تقدّم عبد الوهاب بتطوير الطقطوقة على النسق الذي إبتدعه الشيخ زكريا أحمد في "اللي حبك يا هناه" حين وضع لحن "إمتى الزمان يسمح يا جميل" ١٩٣٢

^{٤٦} فكروني، كلمات الشاعر عبد الوهاب محمد، لحن محمد عبد الوهاب، غناء أم كلثوم، ١٩٦٦.

^{٤٧} هذه ليلتي، كلمات الشاعر جورج جرداق، لحن محمد عبد الوهاب، غناء أم كلثوم، ١٩٦٨.

^{٤٨} ودارت الأيام، كلمات الشاعر مأمون الشناوي، لحن محمد عبد الوهاب، غناء أم كلثوم، ١٩٧٠.

^{٤٩} أعداً ألقاك، كلمات الشاعر الهادي آدم، لحن محمد عبد الوهاب، غناء أم كلثوم، ١٩٧١.

^{٥٠} ليلة حب، كلمات الشاعر أحمد شفيق كامل، لحن محمد عبد الوهاب، غناء أم كلثوم، ١٩٢٧.

^{٥١} الحفني، رتيبة، محمد عبد الوهاب - حياته وفنه، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١، ط أولى، ص ٥٤.

^{٥٢} هان الود، كلمات الشاعر أحمد رامي، الستينات.



في مقاطع مختلفة اللحن ومذهب متكرر، وأضاف في أول الأغنية إيقاعاً لا يُستخدم في الطقاطيق بل في الموشحات غالباً (المصمودي الكبير). وفي المقطع الأخير (يا هل ترى يا زماني) استخدم إيقاعاً كبيراً آخر (السماعي الثقيل) لكنه بدأه من منتصفه، على نحو بدّل بنية الطقطوقة ورفعها إلى مرتبة تأليفية أعقد... وفي مرحلة السنوات ١٩٢٧-١٩٣٣ أنشأ عبدالوهاب شكلاً موسيقياً مستقلاً هو الموال^{٥٣}.

خلاصة:-

استعان عبدالوهاب بالآلات موسيقية غربية في الكثير من أغانيه، سعياً لإثراء الألوان الصوتية التي درجت عليها الموسيقى العربية. ولم يهدف عبدالوهاب في ذلك إلى الاستغناء عن الآلات الموسيقية الشرقية، بل سعى إلى تعزيز استخدامها بشكلها التقليدي التي تركز عليها الموسيقى العربية بالإضافة إلى محاولة تجديد أشكال توظيفها بطرق مختلفة. وعمل على التوفيق في أغانيه بين الآلات الشرقية والغربية، بما يحقق الاندماج والانسجام، ويخفف من أي حالة من التغريب، قد تبعده عن جوهر وجو الموسيقى العربية. ولتحقيق هدفه هذا رسم لنفسه أسلوباً يتبعه طوال مشواره في تلحين أغانيه، وفيما يلي بعض من الإجراءات التي إتخذها عند إدخاله للآلات الموسيقية الغربية في أغانيه:

١. استخدم عبدالوهاب الآلات الغربية التي تعجز عن أداء ثلاثة أرباع التون بدكاء، حيث لا يُوظفها إلا في المقاطع الموسيقية التي تكون في المقامات العربية التي تخلو من ثلاثة أرباع التون، مثل النهاوند والعجم "لا مش أنا اللي أبكي" والكردي "إيه انكتب لي" والحجاز "مضناك جفاه" و "جبل التوباد" والنوا أثر "فكروني". ولا يعني ذلك أن عبدالوهاب يكتفي بهذه النوعية من المقامات طوال الأغنية وإنما يتحول منها إلى مقامات شرقية ذات ثلاثة أرباع التون، مُستعيناً بالآلات الشرقية كالناي والعود والقانون بالإضافة إلى الوترية (كمان وتشيلو).

٢. لم يهجر عبدالوهاب الفرقة الشرقية في مشواره الغنائي الطويل والثري، فهو بدأ به كتخت وأستمر بعد ذلك كفرقة شرقية مكونة من عود وناي وقانون ووترية (كمان وتشيلو وكنتراباص)، مثل "أعجبت بي" و "كروان حيران" و "الكرنك" و "جبل التوباد" و "النهر الخالد" و "همسة حائرة" وفي أواخر حياته أغنية "من غير ليه" وغيرها من أغاني عديدة، وهي من مراحل مختلفة من عمره الفني، أي أن هذا الشكل التقليدي لازمه طوال حياته، أما استخدام الآلات الغربية فهو الأقل أو الإستثناء نسبةً إلى حجم أعماله الغنائية والموسيقية الكبير.

٣. إلتزم عبدالوهاب بالشكل التقليدي للموسيقى العربية في استخدام الفرقة الموسيقية بمختلف أشكالها وأحجامها سواء تخت أو فرقة موسيقى عربية أو أوركسترا، ويعتمد هذا الشكل بدرجة كبيرة على

^{٥٣} سحاب، فكتور، السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٦٤-١٦٥.



طريقتين لتوزيع الألحان على الفرقة إما العزف معاً *tutti* أو تحديد صولوهات *solos* للآلات المنفردة المختلفة سواء كانت شرقية أم غربية، وإما منفردة أو بمصاحبة الفرقة بعزفها نغمة واحدة ممتدة بما يُعرف ب *drone note*.

٤. توزيع اللزم بين الآلات المختلفة الجماعية منها والفرديّة، ففي أغنية "آه منك يا جارحني" نلاحظ أن كثير من اللزم قد عرضها بآلات منفردة غربية كالأكورديون ليعيدها أو كلزم أخرى مختلفة على الكمان أو القانون، ولم يحصر نفسه بالشكل التقليدي الذي يُوكّل مهمة عزف اللزم لكامل الفرقة كما في أغانيه المبكّرة وخاصة في عقد العشرينات من القرن الماضي، كما أنه يسعى بهذه الطريقة إلى المحافظة على الإحساس الشرقي في الأغنية بعدم الإعتماد على الآلة الغربية فقط.

٥. استخدامه لآلة الأكورديون كان ذا طابع غربي في بعض من أغانيه مثل "سهرت منه الليالي" و "إيه انكتب لي"، و "بلاش تبوسني في عنيا" و "يا مسافر وحدك"، وربما كان أحد الأسباب الرئيسية التي تبرز الطابع الغربي لهذه الآلة هو توظيف إيقاع غربي في الوقت نفسه، أو الإكثار من الآلات الغربية المصاحبة لها في الأغنية مثل "آه منك يا جارحني".

٦. برغم تطلع عبدالوهاب للإستفادة من الألوان الصوتية الجديدة والمميزة للآلات الغربية، إلا أن ذلك لم يكن بديلاً عن الآلات الشرقية كالعود والناي والقانون. فالعود كان حاضراً في جميع أغانيه باستثناء أغنية "جفنه علم الغزل" الذي إضطر فيها عبدالوهاب إلى ترك آلته والعزف على آلة الشخاليل الإيقاعية الغربية، بعد أن فشل العازف الغربي في عزف الإيقاع الذي أرادته عبدالوهاب.

٧. ضمن مهارات عبدالوهاب في تعزيز حضور الروح الشرقية في أغانيه، نرى أنه يستخدم المقامات العربية بكثرة وبتناسق يسهم في مزج الآلات الغربية في أعماله الغنائية، فمثلاً في أغنية "لا مش أنا اللي أبكي" في مقام عجم ذو الطابع الغربي ينتقل بعدها إلى مقام الحجاز ذو الإحساس الشرقي الصريح.

٨. سعى عبدالوهاب في بعض الأغاني إلى توظيف الآلات الموسيقية الغربية وألوانها الصوتية البراقة في بداية الأغنية من خلال المقدمة الموسيقية، لتختفي طوال الأغنية ولا ترجع إلا في المقطع الموسيقي الختامي للأغنية مثل أغنية "جبل التوباد".

قد يظن البعض أن الآلات الغربية التي استخدمها عبدالوهاب وغيره هي فقط البيانو والأكورديون والجيتار وآلات النفخ الخشبية والنحاسية وبعض من الآلات الإيقاعية التي أدخلها عبدالوهاب في أغانيه كالتباني وغيره هي التي تُصنّف فقط كآلات غربية، إلا أن الآلات الوترية كالكمّان والتشيلو والكنترباس - هي أيضاً - تُعد ضمن الآلات الغربية كما أشرنا سالفاً، ولم يعتبرها الموسيقيون العرب شرقية إلا لقدرتها على عزف ثلاثة أرباع الصوت.



إذن ربما يكمن إعتراض بعض الغيورين على الموسيقى العربية في إدخال الآلات الغربية هي فقط بسبب عدم قدرتها على أداء أرباع التون وليس غير ذلك. من جهة أخرى فآلة الكولتة وهي آلة نفخ مصرية عربية قديمة وهي أيضاً شرقية وتستطيع أداء المقامات الشرقية لم تعط دور في الفرق الموسيقية العربية إلا مؤخراً وفي أعمال غنائية أو موسيقية محدودة.

إن بدايات عبدالوهاب في أغانيه مع التخت كانت تتسم بالحرية في أداء العازفين بما يشبه العزف السماعي وليس من المدونة الموسيقية، ومن مظاهر ذلك عدم إنتظامهم في أداء بعض اللزم أو الفواصل الموسيقية، وإدخال الحليات ornaments بحرية كل حسب مزاجه وذوقه وخبرته كما في أغاني العشرينات. أما في مرحلة لاحقة فقد أصبح عبدالوهاب أكثر تطوراً وسيطرة على الفرقة في أغانيه خاصة عندما يتعاون مع موزعين مثل أندريه رايدر. إن تجربة عبدالوهاب في إستخدامه للآلات الموسيقية بصفة عامة وغير العربية بصفة خاصة قد تطورت خلال مشوار حياته الطويل، ولا نقصد بالتطور هنا هو تضخيم الفرقة الموسيقية المصاحبة وتحويلها من تحت إلى أوركسترا، وإنما في كيفية تعامله مع الآلات الموسيقية.

ربما ليس من الموضوعية علمياً وإبداعياً أن نرفض الإستفادة من أي آلة موسيقية غير شرقية، طالما أن هذه الإضافة قد تُثري العمل الفني الموسيقي أو الغنائي، أما في حال عدم موائمة أي آلة موسيقية مع الآلات الموسيقية الشرقية الأخرى في عمل موسيقي شرقي، فلا يعني ذلك إلى أن الخلل يكمن في إتخاذ هذا الإجراء، أو وجود عيب في الآلة، وإنما قد يرجع السبب إلى تواضع خبرة المبدع خاصة في مجال علم الآلات الموسيقية والتوزيع orchestration وعدم قدرته على توظيف الآلة بشكل مناسب بما يرفع من العمل ولا يُقلل من قيمته الفنية.

المراجع:-

١. الحفني، رتيبة، محمد عبدالوهاب – حياته وفنه، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩١.
٢. النجمي، كمال، تراث الغناء العربي – بين الموصلي وزرياب .. وأم كلثوم وعبدالوهاب، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٣، الطبعة الأولى.
٣. سحاب، فكتور، السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.
٤. سادجروف، فيليب، المسرح المصري في القرن التاسع عشر، وزارة الثقافة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة.
٥. وهبة، سعد الدين، النهر الخالد، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢، الكويت، ط أولى.