مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية

الثاني والثلاثون

من ١١ الى ٢٤ أكتوبر ٢٠٢٤

البحث ضمن المحور الأول بالمؤتمر

(الروافد الثقافية وواقع الموسيقى العربية)

بحث بعنوان

" أثر دخول الآلات الأوركسترالية فى الموسيقى العربية "

فى النصف الأول من القرن العشرين

أ.م.د / اشرف عبد الرحمن

باحث وناقد موسيقي (مصر)

أستاذ مساعد بقسم النقد الموسيقي – المعهد العالي للنقد الفني

أكاديمية الفنون

مقدمة

شهدت الموسيقى المصرية منذ بداية القرن العشرين تغيرات كثيرة ومتلاحقة بشكل مختلف عن موسيقى القرن التاسع عشر، التى كانت تعتمد على الجانب التطريبي وانحصارها فى قالبي الموشح والدور، لتظهر العديد من القوالب الغنائية بشكل ملحوظ منذ بدايات القرن العشرين مثل (المونولوج – الطقطوقة – القصيدة – الدويتو) هذا بالاضافة الى أن فرق الموسيقى العربية المصاحبة للغناء كانت تنحصر أيضا فى حدود التخت الشرقي البسيط الذى لا يتعدى سبعة عازفين على الأكثر والتى تحتوى على الآلات الموسيقية المحدودة الأصوات والمساحة الصوتية مثل (القانون – العود – الناي – الطبلة – الرق – الكمان الذي دخل للتخت الشرقي مؤخرا)،

فلم تكن الألحان المصرية والعربية تعرف الآلات الأوركسترالية قبل القرن العشرين، ولكن مع بداية الثلاثينيات بدأت تظهر الآلات الموسيقية الغربية مع شيئ من الاستحياء فى الحان محمد عبد الوهاب ففى عام ١٩٣٢ كانت البداية فى مونولوج " مريت على بيت الحبايب " حيث يستخدم فى مقدمة مقطع (قولت يمكن اللى هاجرني) على ايقاع التانجو آلة الأوكورديون لأول مرة بعنصريها الميلودي الذي تؤدية اليد اليمنى، والإيقاعي الذي تؤديه اليد اليسرى. لتتوالى استخدامات عبدالوهاب للآلات الاوركسترالية شيئا فشيئا ليبدأ فى تكبير عدد الموسيقيين من منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين لتصبح الفرق الموسيقية العربية أكثر عددا بدخول آلات اوركسترالية غيرت من شكل الألحان المصرية والعربية، ليمتد تأثيرها حتى عند تنفيذها لألحان قديمة من موشحات وأدوار ، والتى تقدمها بشكل جديد وبطعم مختلف تماماً، لما لهذه الآلات الغربية من تنوع في الأصوات والمساحات الصوتية التى اعطت إحساساً جديدا وتعميق للجمل الموسيقية، كما اوحت هذه الأصوات الجديدة على الموسيقى العربية خيالاً واسعاً للملحن العربي خاصة مع دخول التعبيرية فى الالحان العربية على يد سيد درويش، لتساهم تلك الآلات الأوركسترالية فى تعميق تلك المدرسة التعبيرية والدرامية للجملة الموسيقية العربية، وهنا يرى الباحث أن دخول الآلات الأوركسترالية فى الموسيقى العربية ساهمت فى ظهور المقدمات الموسيقية الطويلة فى قصائد أم كلثوم وعبد الوهاب والحان السنباطي وفريد الأطرش وكل من جاء بعدهم، لذا يري الباحث ضرورة تناول موضوع البحث بالدراسة وتحليل أثر دخول الآلات الأوركسترالية فى الموسيقى العربية منذ العقد الثالث من القرن العشرين .

مشكلة البحث :

ظلت الموسيقى العربية طوال قرون عديدة تحتفظ بآلاتها الموسيقية التقليدية والتى تتمثل فى آلات التخت الشرقي البسيط، الى أن تم افتتاح دار الاوبرا الخديوية عام ١٨٦٩، لتستقبل مصر العديد من الفرق الموسيقية العالمية، ولتمتزج بثقافاتنا روافد ثقافية فنية جديدة، كما استمع المصريين الى الآلات الاوركسترالية لأول مرة من خلال دار الاوبرا، فكان لذلك بالغ الأثر فى المشهد الموسيقي المصري ولينعكس ذلك فيما بعد على الألحان المصرية، بأن استهوت تلك الالات الاوركسترالية بعض الفنانين المصريين بإدخالها على استحياء فى بادئ الأمر لأداء بعض الحانهم مثل سيد درويش و محمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطي، وقد أحدث ذلك تغيرا واضحاً فى أداء موسيقانا العربية، ليمتد ذلك الى إحداث تغيرات فى بنيتها وعناصرها، فتلك التغيرات لم يتم تناولها بالشكل الكافي من خلال الدراسات والابحاث العلمية الموسيقية، ليقوم هذا البحث بتقدم تحليلاً علميا لما أحدثته تلك الالات الاوركسترالية من تغيرات واضحة على الموسيقي العربية .

هدف البحث:

الوصول الى أثر التغيرات الجوهرية التي أحدثتها دخول الآلات الأوركسترالية فى الموسيقى العربية.

أهمية البحث:

دراسة وتحليل ظاهرة دخول الآلات الأوركسترالية على الموسيقى العربية وما تركته من أثر .

سؤال البحث:

- ما أثر التغيرات الجوهرية التي أحدثتها دخول الآلات الأوركسترالية فى الموسيقى العربية؟

عينة البحث:

- **موشح " لما بدا يتثني " الذى تم تنفيذه ثلاثة مرات بأساليب مختلفة (مرة بآلات التخت الشرقي التقليدي) .. (ومرة أخرى بالفرقة الموسيقية العربية) .. وأيضا (من خلال فرقة اوركسترالية**

عالمية) ... ليتضح الفارق فى تنفيذ نفس اللحن ولكن مع اختلاف اسلوب الأداء من خلال اختلاف الفرق الموسيقية .

مصادر البحث :

- المراجع والكتب الموسيقية .
- المواقع والمقالات الموسيقية لمتخصصين .

حدود البحث المكانية والزمنية :

مصر خلال النصف الأول من القرن العشرين .

عناصر البحث :

أولاً : بداية ظهور الآلات الغربية في الموسيقى العربية

بدأت تدخل الآلات الموسيقية الغربية مصر منذ حوالي عام ١٨٢٥ ، عندما أنشأ محمد علي باشا ، حاكمُ مصر ، خمسَ مدارسَ للموسيقى العسكرية، تلك المدارس هي: مدرسة الطبول والأصوات ، ومدرسة الطبول بمصر، ومدرسة الموسيقى في الخانقاه، ومدرسة العزف بالنخيلة، ومدرسة الآلاتية بمصر." وفي هذه المدارس بدأ المصريون المجندون في تلقي دراسات موسيقية تشمل قراءة النوتة الموسيقية وعزف آلات الفرق النحاسية الغربية على أيدي مدرسين فرنسيين وألمان . والتى كان الغرض منها تعليم بعض الجنود العزف على آلات النفخ النحاسية على غرار ما يتم فى فرق موسيقى العسكرية الغربية المعروفة، لتقديم الموسيقى العسكرية كواجهة حضارية عند التشريفات واستقبال الملوك والرؤساء، ولكن لم تدخل هذه الآلات النحاسية الى الأغاني والألحان المصرية بعد.

حيث جاء أول استخدام للآلات الغربية فى الموسيقى العربية من خلال الكمانِ الغربيِ الذي شارك التخت الشرقي فى الموسيقى العربية، وكذلك الكمانُ الأكبرُ المسمّى بالفرنسية Viole amour ، فأول من استخدم هذه الآلات أنطون الشوّا الكبير، هاتين الآلتين، في بلاد الشام، قبل سنةِ ١٨٤٠، إذ كان أمير الكمان سامي الشوا يعزفُ سنة ١٩٣٣م، على كمانٍ صُنع في تورينو بإيطاليا ، ورثه من والد جده أنطون، وقال إن أنطون الكبيرَ هذا عزف عليه في حلب أمام إبراهيم باشا، والمعروف أن إبراهيم باشا، جلا عن بلاد الشام قبل سنة ١٨٤٠م[١] .

ويعتبر أول استخدام لآلة البيانو في الموسيقى العربيةِ، كان من خلال عزفَ قسطندي منسّى في دور كادني الهوى، لمحمد عثمان سنة ١٨٨٨م، على ما ذكر قسطندي رزق، في كتابه: «الموسيقى الشرقية والغناء العربي». ولم نسمع البيانو بعد، إلا في أغنيات سجلها الشيخ السيد درويش، بين عامي (١٩١٧-١٩٢٣م)، في مسرحياته الغنائية. فلم يستخدم سيد درويش آلة البيانو في قالب الدور والطقطوقة والموشح وحصر استخدامه في الألحان المسرحية، للأسباب التالية:

١. الحاجة إلى آلة ذات صوتٍ جهور، في المسرح، قبلَ انتشار الميكروفون.

٢. اقتناعُ الشيخ سيد درويش بضرورة تجربة البيانو، للعثور على الصيغةِ السليمة لاستخدامه. [٢]

من الجدير بالذكر أن الموسيقارُ محمد عبد الوهاب، استخدم اثنتين من الآلات الوترية الغربية، في أغنية " في الليل لما خلي " هما الكمان الجهير (الفيولونسيل، أو التشيللو) والكونترباص وكان الاستخدام مفيدًا وضروريًا لتكثيف التعبير الدرامي في الأغنية. ويتضح أن استخدام هذه الآلات لمقام البياتي بالأغنية المذكورة تم بأداء سليم وإحساس شرقي مما دعا البدء في دخول الآلات الموسيقية الغربية

[١] فيكتور سحاب : " بداية استخدام الآلات الغربية في الموسيقى العربية " ، مجلة العربي ، المجلس القومي للثقافة والآداب، الكويت ٢٠٢١ .
[٢] فيكتور سحاب : المرجع السابق .

وترسيخ وجودها بشكل أساسي فى جميع الفرق الموسيقية العربية خاصة عائلة الوتريات (الكمان – التشيللو – الكونترباص) وكذلك البيانو والجيتار والأورج فيما بعد.

ثانياً: تأثير الموسيقى الغربية على الموسيقى العربية:

رغم دخول آلات النفخ النحاسية مصر فى عهد محمد على باشا منذ عام ١٨٢٥ تقريبا لتكوين فرق الموسيقى العسكرية فى الجيش إلا ان هذه الآلات لم تستخدم ولم يكن لها تأثير على الموسيقى المصرية التى كانت تعتمد على الات التخت الشرقي لغناء الادوار والموشحات، ولكن مع افتتاح دار الأوبرا الخديوية عام ١٨٦٩ فى عهد الخديوي اسماعيل، كان له أثر كبير على تطور الموسيقى فى مصر الذي انعكس بعد ذلك على الموسيقى العربية بشكل عام، ولم تنفتح الموسيقى المصرية على الموسيقى العالمية إلا بعد حوالي اكثر من ٤٠ عاما من افتتاح دار الأوبرا الخديوية أى لم يظهر تأثير العروض الأوبرالية الغربية والفرق الكثيرة الوافدة الى مصر من كافة دول أوروبا والعالم أجمع إلا فى الربع الأول من القرن العشرين .

ولكن لماذا انتظر هذا التأثير (تأثير الموسيقى الأوروبية على الموسيقي المصرية)؟ ولماذا لم يظهر هذا التأثير فى أعمال كبار ملحني القرن التاسع عشر الذين عاشوا تلك الفترة أمثال عبده الحامولي ومحمد عثمان الذين استمروا حتى بداية القرن العشرين: محمد عثمان (١٩٠٠) وعبده الحامولي (١٩٠١) أي أكثر من ثلاثين سنة بعد الافتتاح؟! ويرجع ذلك الى [٣]:-

[٣] سليم سحاب : الآلات الموسيقية الغربية فى تراث محمد عبد الوهاب .ص١٥٠

١. عند افتتاح دار الأوبرا وبداية نشاطها الموسيقي فى مصر (١٨٦٩) كان الحاملي وعثمان فى أوج عطائهما الفني، أي أن شخصيتهما الفنية كانت مكتمله وغير قابلة للتأثر أو التغيير، لذلك لم يظهر هذا التأثر إلا فى الجيل الذي جاء بعد زعماء مدرسة القرن التاسع عشر.

٢. أن ممثلي هذه المدرسة الجديدة وعلى رأسهم سيد درويش عايشوا نشاط دار الأوبرا منذ صغرهم وبالتالي كان تأثيرهم بعطائها منطقي، خاصة وأن سيد درويش ولد عام ١٨٩٢ أى بعد افتتاح دار الأوبرا الخديوية بـ ٢٣ عاماً، فقد حرص على مشاهده الكثير من الأعمال الأوبرالية التي كان مولعا بها، ليتعايش معها ولتصبح جزءاً كبيراً من ثقافته الموسيقية وتكوين شخصيته الفنية.

ثالثاً : أهم الملحنين الذين تأثروا بدخول الآلات الأوركسترالية في الموسيقى العربية .

كان تأثير دار الأوبرا التي كانت تستقدم الفرق الأوروبية لتقديم أجمل وأحدث الأوبريتات الغنائية والفرق الأوركسترالية السيمفونية، وكان تأثيرها يصب في ثلاث قنوات هي [٤]:-

١. التأثر بالغناء الأوبرالي .
٢. التأثر بطريقة التلحين الدرامي الكبير.
٣. التأثر بأصوات الآلات الوافدة المستعملة في الأوركسترا، هذه الآلات وأصواتها كانت جديدة على أذن الملحنين المصريين، فكان تأثرهم بها كبيرا.

كما ظهر هذا التأثير بوضوح فى ثلاثة من كبار ملحني بداية القرن العشرين الذين تأثروا بوجود الأوبرا في الحياة الثقافية المصرية وهم: -

سيد درويش (١٨٩٢) ، محمد القصبجي (١٨٩٢)، ومحمد عبد الوهاب (١٨٩٨) . حيث كان الأثر الأكبر للأوبرا على سيد درويش في أعماله الدرامية (أو ما يسمى بالأوبريتات) حيث

[٤] سليم سحاب : المرجع سابق .

أدخل التأليف الدرامي (الذي أتقنه من خلال حضوره لكل عروض دار الأوبرا) إلى كل أعماله الدرامية في الأوبريتات الثلاثين التي لحنها بالكامل أو شارك في تلحينها.

فنجد تأثر سيد درويش بالموسيقى الأوربية من خلال الأوبرا ليظهر ذلك في أعماله المسرحية (الأوبريت الغنائي) لذلك يعد سيد درويش أول من أدخل المدرسة التعبيرية فى الغناء العربي بعد أن كانت المدرسة التطريبية هى المسيطرة على عالم الغناء في القرن التاسع عشر.

بينما جاء **تأثر محمد القصبجي** بالموسيقى الأوبرالية من خلال الغناء والتلحين، لكنه لم يتأثر بتنوع الألوان الصوتية المتعددة التي تعطيها الأوركسترا السيمفوني فنجد ذلك واضحا فى مونولوج (يا طيور) الذي لحنه القصبجي لأسمهان عام ١٩٣٩ والذي استخدم فيه قواعد الغناء الأوبرالي بشكل واضح ليستخدم الكروماتيك فى قفلة الأغنية على غرار الكادينزا فى الغناء الغربي.

ليأتي محمد عبد الوهاب متاثرا بالموسيقى الغربية من خلال جوانب عديدة منها عروض الأوبرا وايضا بالموسيقى الكلاسيكية لعدة مؤلفين أمثال (بيتهوفن وبرامز وموتسارت وغيرهم العديد) الذي تعرف من خلالهم على التأليف البوليفوني والدرامي الآلي مثل (سيد درويش ومحمد القصبجي)، ولكن سبق محمد عبد الوهاب (سيد درويش والقصبجي) بتأثره بآلات الموسيقى الأوروبية واستعمالها الواحدة تلو الأخرى على مدى سنين حياته الموسيقية حتى أصبح استعمال هذه الآلات أساسية وضرورية في استخدام التوزيع الموسيقي الكبير في الموسيقى العربية الحالية [٥].

- **رابعاً : العوامل التى ساعدت على ضرورة دخول الآلات الأوركسترالية فى الموسيقى المصرية والعربية والتأثر بالموسيقى الغربية :**

[٥] سليم سحاب :.ص١٥٢ المرجع السابق

مع تسلم الخديوي إسماعيل، حفيد محمد علي باشا، سدة الحكم، واصل مسيرة جده في الاهتمام بالموسيقى الغربية. وخلال هذه الفترة تم إدخال ألحان الموسيقى المصرية في موسيقى الجيش بعد أن كانت حكراً على الألحان الغربية.[٦]

آلة الكمان أو "الفيولينة" (وكانت تسمى بالكمنجة الرومية) تعتبر هي الآلة الغربية التي وصلت إلى مصر بعد الآلات النحاسية والإيقاعية الخاصة بموسيقى الفرق العسكرية، وتزامن توفر الكمنجة الرومية مع وجود دار الأوبرا، ولكن اقتصر عزفها على العازفين الأجانب الذين كانوا ضمن طاقم أوركسترا دار الأوبرا . حيث تقول رتيبة الحفني في كتابها محمد عبد الوهاب: حياته وفنه "كانت مصر من قبل تعرف آلة الكمان "بالكمنجة الرومية" لأن جميع عازفيها من الموسيقيين الإيطاليين واليونانيين. ولم تكن الكمنجة الرومية مهيأة لعزف أرباع النغمات و"العرب" وهي الزخارف والحليات النغمية في الموسيقى العربية" .

ومع دخول الفيولينة ضمن آلات التخت الشرقي أضافت طابعا جديدا وصوتاً مختلفا عن باقى الالات الموسيقية العربية، ومع بداية القرن العشرين حدثت تغيرات متلاحقه كان لها أثر كبير وانعكاس واضح على الموسيقى المصرية منها :-

- **دخول الفونوغراف والأسطوانة** مصر سنة ١٩٠٤، وقد تأسست شركات للاستثمار في هذا الحقل منها "ميشان" التي طبعت معظم أغنيات سيد دويش و"بيضافون" و"كايروفون" و"أوديون". وكان لظهور هذه الوسيلة وانتشارها واستخدامها كوسيلة بديلة من جلسات الطرب والوصلات الغنائية دور في تغير النمط الارتجالي السائد في تلك الجلسات، وتقنين المدة الزمنية لمحتويات الوصلة من موشح وقصيدة ثم موشح ثاني فالانتقال إلى الطقطوقة لتنتهي بالدور، وذلك بسبب محدودية المساحة الزمنية

[٦] أحمد الغانم (البحرين) : " توظيف الآلات الغربية فى الابداع الموسيقي العربي فى مصر " ، مجلة الموسيقى العربية، المجمع العربي للموسيقى العربية، ٣٠ مارس ٢٠٢٢ .

للأسطوانة. كذلك تسبب هذا الأمر في تفكيك التكوين الافتراضي للوصلة الغنائية، فاستقلت بعض الأشكال الغنائية عن بعضها البعض "وكان طبع أغنية طويلة يقتضي تقطيعها أجزاء تناسب طول وجه الأسطوانة"[٧] .

ولربما هذا يفسر سبب رواج الطقطوقة عن غيرها من الأنواع الغنائية. وأدى ذلك أيضاً إلى بداية اندثار النمط الارتجالي السائد والتمهيد لنمط التدوين الثابت، حيث أصبح أي تسجيل مرجعاً أساسي للعمل، كما أصبح الاستماع للأسطوانة في متناول الكثيرين وفي أي وقت شاءوا.[٨]

- **المسرح الغنائي** بعد أن دخل المسرح الغنائي الى مصر آتياً من بلاد الشام وبدأ ينتشر انتشارا كبيرا خاصة على يد الشيخ أحمد أبو خليل القباني الدمشقي (١٨٤٢ – ١٩٠٣) وذلك منذ عام ١٨٨٤ الى القاهرة، إلا ان المسرح الغنائي المصري فى بدايات القرن العشرين أخذا منحى آخر وذلك نتيجة التأثر بالأوبرات الغربية التى كانت تقدم على مسرح دار الأوبرا الخديوية وكان أكبر دليل على ذلك كثرة الاوبريتات المترجمة وكذلك المعربة فى أعمال منيرة المهدية وسلامة حجازي وبعض أعمال سيد درويش المسرحية أيضا.

فنجد منيرة المهدية قدمت العديد من الأعمال المترجمة والمقتبسة من المسرحيات الأجنبية والأبروات العالمية مثل : (كرمن) و (تاييس) و(أدنا – أو اكسير الحب) و (روزينا) و (كامنينا) والشيخ سلامة حجازي قدم العديد من المترجمات العالمية ايضا نذكر منها " أديب ملكا " والمسرحية الغنائية " اخناتون " وسيد درويش قدم (البروكة)، و (حلاق اشبيلية)، و (شهرزاد). حيث

[٧] فكتورسحاب : مؤتمر الموسيقى العربية الأول: القاهرة ١٩٣٢. الشركة العالمية للكتاب.ص١٦ .
[٨] أحمد الغانم (البحرين) : مرجع سابق .

كل هذه الأعمال جاءت نتيجة التأثر بالثقافة الموسيقية الأوربية والأوبرات العالمية التى شاهدوها فى دار الأوبرا الخديوية . [٩]

ومن هنا كان لابد من استخدام بعض الآلات الموسيقية الغربية فى تلك المسرحيات المعربة أو المترجمة للتعبير على هذه المشاهد الدرامية ومحاكاة لما يحدث فى الأوبرات العالمية التى كانت تقدم من خلال اوركسترا كامل بآلات موسيقية أوركسترالية متنوعة . حيث آلات التخت الشرقي غير قادرة على تقديم تنويعات نغمية تتناسب مع المسرح الغنائي .

- **إنشاء معهد الموسيقى الشرقي.** كان هذا المعهد في اول نشاته ناديا يسمى " نادي الموسيقى الشرقي " عام ١٩١٤ وكان يضم نخبة من هواة الموسيقى والمشتغلين بها وعشاقها ومحبيها وكانت وظيفته قاصره على احياء تراث الأجداد فقط والمحافظه عليه واداء العزف والغناء في احسن صوره فسد فراغاً عظيما في عالم الفن وخلق لعشاق الموسيقى العربية من اهل الطبقة الراقية فرصة الاستمتاع بها وكانوا محرومين من هذه النعمة زمنا طويلاً رأى القائمون بأمر ذلك النادي ان همتهم لا تقف عند هذا الحد ، فعقدوا النية على تجاوزها الى تعليم الموسيقى العربيه لابناء البلاد الراغبين في تعلمها تعليما صحيحاً فتطور الأمر إلى أن أنشأوا فيه مدرسة يقوم بالتدريس فيها نخبة من رجال الفن الأكفاء [١٠]

وكان مصطفي بك رضا له السبق في أن يتبني فكرة تعليم الموسيقى بشكل احترافي وأكاديمي وذلك بأن يُدَّرس لراغبي التعلم الأكاديمي بعد ان كانت الموسيقي والطرب يتم تعلمها كمهنة أو حرفة تُعلم وتتوارث بالنقل من جيل لآخر ومن خلال التقليد وليس الدراسة والعلم.

---

[٩] أشرف عبد الرحمن: " دور الأوبرا الخديوية فى تطور المسرح الغنائي فى مصر" من أبحاث مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية - الحادي والثلاثون، القاهرة ، من ٢٠ أكتوبر حتى ٣ نوفمبر ٢٠٢٢ .

[١٠] محمد زكي على بك المستشار : " المعهد الملكي للموسيقى العربية " مقال بمجله (الموسيقى) ، التابعة للمعهد الملكي للموسيقى العربيه ، العدد الاول القاهره في ١٦ مايو سنه ١٩٣٥ مجله اسبوعيه تصدر نصف شهريه مؤقتا، ص٣ .

وفي يوم الخميس ٢٦ ديسمبر عام ١٩٢٩ تم افتتاح المعهد الرسمي وتم تغير اسمه من نادي الموسيقي الشرقي إلي معهد الموسيقي الشرقية وقد حضر حفل الافتتاح الملك فؤاد الأول والوزراء والأعيان وكبار موظفي الحكومة وقد وقع جلالة الملك علي وثيقة الافتتاح الرسمية إليه بالحديقة .

وفي ٩ مايو ١٩٣٣ تغير اسم المعهد فكان " المعهد الملكي للموسيقي العربية " وكان للمعهد دور كبير في محاربة الأغاني المبتذلة التي انتشرت في تلك الفترة وذلك بعد انشاء الرقابة على الغناء والمسرح عام ١٩٢٧.

ويرى الباحث أن وجود هذا المعهد كان له دور كبير فى الرقي بالموسيقى المصرية وقتها بتخريج عازفين دارسين للنوتة الموسيقية مطلعين وسامعين للعازفين الأجانب والثقافة الموسيقية الغربية يستطيعون التعلم بسهولة العزف على الآلات الأوركسترالية الغربية، خاصة مع وجود الكثير من الفنانين الأجانب الذين استقروا فى مصر هرباً من اوروبا وقت الحرب العالمية الأولى، وايضا حدث ذلك أثناء الحرب العالمية الثانية فكان يوجد موسيقيين اجانب تعلم على ايديهم الكثير من العازفين المصريين ونشروا علم التوزيع الأوركسترالي والهارموني، وكذلك العروض الأوبرالية التى لم تنقطع بدار الأوبرا الخديوية، كما أن أساسيات المناهج الموسيقية التى كانت تدرس بالمعهد الملكي للموسيقى من صولفيج ونوته موسيقية كانت مستقاه من علوم الموسيقى الغربية، فوجود معهد اكاديمي متخصص جعل هناك انفتاح على الموسيقى العالمية بشكل واعي .

- **مؤتمر الموسيقى العربية الأول عام ١٩٣٢** جاء مقر معهد الموسيقى الشرقي، لينعقد فيه أول مؤتمر للموسيقى العربية في القاهرة سنة ١٩٣٢، ولقد اجتمع في هذا المكان نخبة كبيرة من الموسيقيين المصريين والعرب والأجانب منهم المؤرخ الموسيقي الألماني كورت زاكس، والمؤلف الموسيقي المجري بيلا بارتوك، رائد القومية فى القرن العشرين

حيث تشكلت في المؤتمر العديد من اللجان المتخصصة التي تناولت أهم القضايا المتعلقة بالموسيقى العربية. وكان من أهم تلك اللجان لجنة (الآلات الموسيقية) وكانت هذه اللجنة برئاسة دكتور زاكس وتناولت اللجنة قضية ادخال الآلات الموسيقية الغربية فى الموسيقى العربية لينقسم أعضاء اللجنة إلى قسمين قسم يعارض ادخال تلك الآلات الغربية على الموسيقى العربية وخاصة الآلات الغربية الثابتة مبررا ذلك بأنها تفقد الموسيقى الشرقية ما امتازت به من رقة وعذوبة بحكم طبيعة آلاتها الرقيقة الحساسة " .. كما أن الآلات الثابتة مثل البيانو لا تحتوى على اربع النغمات الموجودة فى الموسيقى العربية .

الغريب في الأمر أن فريق المعارضين لهذا الاستخدام هم من الغربيين يقودهم رئيس اللجنة كورت زاكس، بينما الفريق المؤيد لاستخدام البيانو والآلات الغربية هم من المصريين .

حيث جاء محضر الجلسة السادسة بمؤتمر الموسيقى العربية الأولى التى انعقدت في تمام الساعة العاشرة صباح يوم السبت الثاني من ابريل عام ١٩٣٢ – مثلما هو مدون بمحضر الجلسة – ليقف عضو اللجنة محمد فتحي أفندي ليلقي تقريرا مطولاً وأبدى رأية مؤيداً و بقوة واضحة في تنفيذ رأيه بنقاط محددة بيّن فيها أن استخدام الآلات الغربية ضرورة لتطوير الموسيقى العربية حسب رأيه. ومن بعض اقاويلة بالجلسة أنه قال للضيوف الغربيين الرافضين لدخول الآلات الموسيقية الغربية للموسيقى العربية قائلاً :[١١]

" ان تحذيركم ايانا استخدام الالات الغربيه في موسيقانا اشبه شيء عندي بتحظيركم ايانا استخدام الآلة الكاتبة في التعبير عن ارائنا الشرقية على اعتبار انها تفقد الحروف العربيه جمال شكلها ورونقها فكأنها المقصود منها مجرد أشكال خالية من المعنى "

[١١] كتاب المؤتمر الأول للموسيقى العربية : المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٣٣، ص ٤٢٤ و ٤٢٥ و٤٢٦

" يجب الا تحكموا على موسيقانا من طبيعه الاتها التي وان كنتم ترون مجاملة انها الات رقيقة حساسة ولكن هي في الواقع ضعيفه تقصر عن القيام بجميع الاغراض المطلوبه من الموسيقى .. فالاتنا لا تزال كما كانت عليه منذ قرون عده لا تصلح الا لنوع واحد من التلحين الغنائي الشائع في الشرق فهي لم تكن في الواقع اداه صالحة الا للتعبير عن عاطفة واحدة من نواحي العواطف البشرية المختلفة التي اختصت بها مع عظيم الاسف الحاننا وهي عاطفه الحب والغرام لهذا طبعت الاتنا بطابع الانين والشكوى فان قيدتم موسيقانا باغلال هذه الآلات او قصرتموها على ذلك الاسلوب الفرد من التلحين فانما تقضون عليها بالفناء من حيث اردتم احياءها .

وعلق ايضا محمد فتحي أفندي على التحذير من استخدام الآلات الثابتة مثل البيانو فى الموسيقى العربية ليقول " ملخص الاسباب التي تسوق في رأيي استخدام بعض الالات ذات الاصوات الثابتة فيما يلي " :-

- ان الموسيقى الشرقية في اشد الحاجة الى ادخال اساليب جديده في التلحين والتعبير الموسيقي بجانب الأساليب الغنائيه الحاليه الذي لا يعبر الا عن ناحيه واحده من نواحي الفن المختلفة.
- ان الحاجه قد تدعو في بعض الاحوال الى استخدام الات لا تكون عرضه للمؤثرات الجويه والطبيعيه فلا تتاثر بها كيفما اشتد فعل هذه العوامل
- أن هناك من الاغراض الموسيقيه ما يتطلب نوعا خاصا من الموسيقى الحماسيه التي تشتمل اصوات الاتها على اوفر قسط من القوه والعظمه لا يتوفر في الالات الوتريه .
- ان هناك من الظروف والاعتبارات ما يستدعي استخدام الات محموله بوضع خاص تحقيقا للغايه يتعذر معها استعمال الالات الوتريه كما هي الحال في موسيقى الجيش او الفرق الموسيقيه الرحاله.

- ان البيانو وهو رمز الالات الثابته خير اداه للتعليم كما انه يساعد على ادخال اسلوب جديد في التاليف طالما حرمته الموسيقي الشرقيه.

قام أحد أعضاء اللجنة وهو محمد زكي علي بك ليقول : لست ادري ما الذي يدعونا الى استعمال الالات الغربية واتخاذ الاساليب الغربية في موسيقانا مع اننا سمعنا كثيرا ومرارا من جميع اعضاء المؤتمر الاجانب ان موسيقانا غنيه بالحانها وانغامها وانها تستطيع ان تعبر عن كل وصف او عاطفه وانها موسيقى جديرة بالاعجاب والاحترام وكيف يمكن لمصري او عربي ان يستبدل هذه الموسيقى التي تشجي فؤاده ووجدانه بموسيقى اخرى يشهد اصحابها انها عاجزه عن ان تجاري الموسيقى العربيه في هذا المضمار انما يجب علينا ازاء موسيقانا الاحتفاظ بها كما هي مع العمل على ترقيتها واني فيما يتعلق بمسألة استعمال الالات في الموسيقى العربية اعرض على لجنه المؤتمر الاقتراح الاتي وهو (يجب الابتعاد عن استعمال كل اله موسيقيه يترتب على استعمالها تغيير في طابع الموسيقى العربيه ومميزاتها) .

وفى نهاية الجلسة وبعد مناقشات بين فريق من حضارات الاعضاء قرروا بالاجماع ما يلي: -

اولاً : الموافقة على ما جاء بتقرير اللجنة من احالة الجزء الخاص باستعمال الآلات الممكن ادخالها في الموسيقى العربية ومن بينها البيانو ذو الربع مقام الى المجمع العلمي الموسيقي الذي قرر المؤتمر من قبل ابداء رغبته الى الحكومة المصرية في تاليفه .

ثانياً : الموافقة على اقتراح الأستاذ محمد زكي علي بك وهو وجوب الإبتعاد عن استعمال كل آلة موسيقيه يترتب على استعمالها تغيير في طابع الموسيقى العربية ومميزاتها .

ثالثا : الموافقه على عدم استعمال (البيانو الغربي) ذي نصف المقام في الموسيقى العربيه .

وانتهت اعمال الجالسه في الساعه الاولى من الظهر (سكرتير الجلسه دكتور محمود الحفني) و رئيس الجلسه (بروفيسور كورت زاكس) .

وهنا يرى الباحث أن موضوع استخدام الآلات الغربية الأوركسترالية فى الموسيقى العربية هو موضوع شائك ومحل جدل منذ عام ١٩٣٢ بأن يتم عمل لجنة كبيرة للقيام بالبحث فى الأمر داخل المؤتمر الأول للموسيقى العربية بهذا الشكل، وبعد مرور كل هذه السنوات يتحقق الكثير مما طرحة عضو اللجنة محمد فتحي أفندي الذي وجد فى دخول الآلات الموسيقية الأوركسترالية فى الموسيقى العربية هو تطورا لها ولكن مع استخدامها بطابعنا الشرقي وأحاسيسنا الخاصة وانه لا مفر من تطور الموسيقى الشرقية إلا من خلال ادخال تلك الآلات الغربية التى لها القدرة على التعبير بكل الأحاسيس المختلفة بعيدا عن النمط الثابت والأوحد لطابع الآلات الشرقية المتمثلة فى التخت الشرقي والتى ليس لها غير وجهة واحده بطابعها الشجي الحزين .

دخول السينما: كان أول فيلم غنائي في الساحة المصرية كان "أنشودة الفؤاد" (للمطربة نادرة السيد وزكريا أحمد) سنة ١٩٣٢م، وتلا ذلك فيلم لمحمد عبد الوهاب سنة ١٩٣٣م وهو "الوردة البيضاء" وفيه تم وضع أغنيات خصيصاً لرواية الفيلم وفيه بدأ يظهر أسلوب جديد للأغنية يختلف عن أسلوب الأغاني المسرحية وذلك لما يتطلبه الظهور السينمائي ومقارنته بالأفلام السينمائية الأمريكية، فكان جزء من ذلك استخدام أدوات موسيقية غربية مختلفة؛ ومن هنا جاء استخدام محمد عبد الوهاب إيقاع الرومبا في أغنية "جفنه علم الغزل". وفي فيلم "دموع الحب" سنة ١٩٣٥ استخدم إيقاع التانغو في أغنية "سهرت منه الليالي". وفي "فيلم يحيا الحب" سنة ١٩٧٣، استخدم إيقاع الفوكس في أغنية "يا

دنيا يا غرامي". وبجانب عبد الوهاب كان الفنانون الآخرون يذهبون في هذا الاتجاه وهو استخدام الآلات الغربية والإيقاعات والتوزيع الموسيقي دون حرج[١٢].

خامساً: جوانب تأثير دخول الآلات الأوركسترالية فى تطور الموسيقى العربية :

جاء تطور الموسيقى العربية من خلال استخدامها للآلات الأوركسترالية من جانبين هما :

- تنفيذ الأعمال التراثية القديمة من خلال استخدام الآلات الغربية بدلا من التخت الشرقي، حيث أن الموشحات والأدوار القديمة التى كانت تُعزف على الآت التخت الشرقي – ومتاح منها تسجيلات صوتية لها منذ بدايات القرن العشرين– ، قد اختلفت تماماً عند الاستماع اليها عند تنفيذها من خلال فرق موسيقية كبيرة تحتوى على آلات غربية .. كما نستمع للأعمال التراثية من خلال فرق الموسيقى العربية في الوقت الحاضر، نجد أن هناك تطوراً كبيراً عند مقارنتها بالتسجيلات القديمة التي تم أدائها بالتخت الشرقي، فقد نلاحظ تطورا ملحوظاً وجمالاً وعمقا وتعبيراً أوسع في اللحن بفضل دمج الات التخت الشرقي مع الآلات الغربية من (كمان وتشيللو وكنترباص وبيانو وأورج).
- دخول آلآلات الغربية فى الموسيقى العربية من خلال أعمال جديدة كانت لهذه الآلات وأصواتها المختلفة الفضل الأول فى أن تعطي للملحن خواطر موسيقية جديدة ليطوع تلك الآلات لعمل جمل موسيقية عربية جديدة بعيدا عن محدودية اصوات آلات التخت الشرقي .

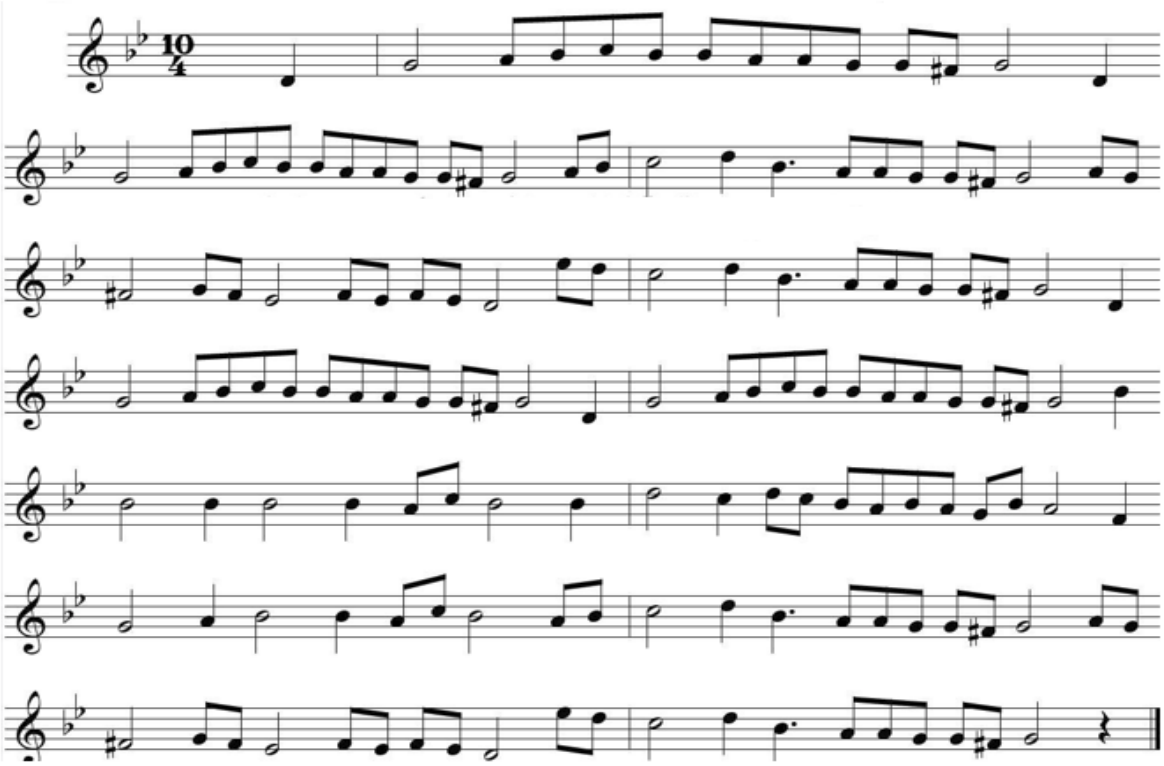
لذلك يستعرض الباحث موشح " لما بدا يتثني " كنموذج تم تنفيذه بكافة الأشكال القديمة والحديثة كما تم عزفه كمقطوعة موسيقية بآلات غربية دون وجود أي آلة شرقية وكذلك غناءه. لنستمع إليه من خلال ثلاثة أشكال :

- بصوت الشيخ سيد الصفقتي على الات التخت الشرقي القديم .
- فرق الموسيقى العربية بالأوبرا .

[١٢] أحمد الغانم (البحرين) : " توظيف الآلات الغربية فى الابداع الموسيقي العربي فى مصر " مرجع سابق .

- أوركسترا فلهارموني باريس .

رغم ثبات اللحن إلا أن دخول الآلات الموسيقية اضاف طابعاً جديداً ومختلفاً وكذلك التوزيعات الأوركسترالية التى اضافت طعما ثالثاً . [١٣]

لما بدى يتثنى

سادساً : نتائج البحث

- دخول الآلات الموسيقية الغربية احدثت نهضة موسيقية حقيقية فى شكل ومضمون الموسيقى المصرية والعربية .

[١٣] تدوين : عادل صموائيل

- كان لدخول الآت الغربية أثر كبير فى ظهور ما يعرف بالمقدمات الموسيقية للقصائد الغنائية حيث لم تظهر ما يسمى بالمقدمة الموسيقى الطويلة طوال القرن التاسع عشر، ولم نستمع إلى تلك المقدمات الموسيقية سوى بعد عام ١٩٣٨ تقريبا، وذلك بعد أن تم تكبير عدد الفرقة الموسيقية ودخول العديد من الآلات الموسيقية الغربية مثل (التشيللو – الكنترباص – والأوكورديون – البيانو – الجيتار ... الخ) فكان لدخول مثل هذه الآلات الموسيقية الغربية فى موسيقانا أثر كبير فى تغيرها وتقديمها بشكل مختلف وسماعها ايضا بأحاسيس مختلفة اكثر عمقاً وأكثر ابهاراً وجمالاً للجملة الموسيقية،
- آلالات الموسيقية الغربية أعطت للملحنين المصريين احاسيس جديدة وانطلاق لأفكارهم الموسيقية وتوسيع لخيالهم وابدعاتهم .
- قدرة هذه الآلات الغربية على التعبيرية لكل الأحاسيس المختلفة، لتنوع أصواتها ومساحتها الصوتية، بعيداً عن محدودية الأصوات لآلات التخت الشرقي والتى تتسم بالجانب التطريبي والشجني فقط..

سابعاً : التوصيات

- الاهتمام بتدريس كيفية توظيف الآلات الموسيقية الغربية وكيفية تطويعها فى خدمة الموسيقى العربية وتطويرها مع الحفاظ على هويتنا العربية .
- عمل مسابقات بدار الأوبرا للملحنين والمؤلفين العرب فى كيفية مزج الآلات الموسيقية الشرقية بالألات الموسيقية الغربية فى أعمال غنائية وموسيقية ذات طابع شرقي وتحمل الهوية العربية.

ثامناً : المراجع

- أحمد الغانم (البحرين) : " توظيف الآلات الغربية فى الابداع الموسيقي العربي فى مصر " ، مجلة الموسيقى العربية، المجمع العربي للموسيقى العربية، ٣٠ مارس ٢٠٢٢ .
- أشرف عبد الرحمن: " دور الأوبرا الخديوية فى تطور المسرح الغنائي فى مصر" من أبحاث مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية - الحادي والثلاثون، القاهرة ، من ٢٠ أكتوبر حتى ٣ نوفمبر ٢٠٢٢ .
- سليم سحاب : الآلات الموسيقية الغربية فى تراث محمد عبد الوهاب .
- فكتورسحاب : مؤتمر الموسيقى العربية الأول: القاهرة ١٩٣٢. الشركة العالمية للكتاب .
- فيكتور سحاب : " بداية استخدام الآلات الغربية في الموسيقى العربية " ، مجلة العربي ، المجلس القومي للثقافة والآداب، الكويت ٢٠٢١ .
- كتاب المؤتمر الأول للموسيقى العربية : المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٣٣، ص ٤٢٤ و ٤٢٥ و٤٢٦
- محمد زكي على بك المستشار : " المعهد الملكي للموسيقى العربية " مقال بمجله (الموسيقى) ، التابعة للمعهد الملكي للموسيقى العربيه ، العدد الاول القاهره في ١٦ مايو سنه ١٩٣٥ مجله اسبوعيه تصدر نصف شهريه مؤقتا.

ملخص البحث باللغة العربية

مؤتمرالموسيقى العربية الثاني والثلاثون

١١ إلى ٢٤ أكتوبر ٢٠٢٤

" أثر دخول الآلات الأوركسترالية فى الموسيقى العربية "

فى النصف الأول من القرن العشرين

شهدت الموسيقى المصرية منذ بداية القرن العشرين تغيرات كثيرة ومتلاحقة بشكل مختلف عن موسيقى القرن التاسع عشر، التى كانت تعتمد على الجانب التطريبي وانحصارها فى قالبي الموشح والدور، لتظهر العديد من القوالب الغنائية بشكل ملحوظ منذ بدايات القرن العشرين مثل (المونولوج – الطقطوقة – القصيدة – الدويتو) هذا بالاضافة الى أن فرق الموسيقى العربية المصاحبة للغناء كانت تنحصر أيضا فى حدود التخت الشرقي البسيط الذى لا يتعدى سبعة عازفين على الأكثر والتى تحتوى على الآلات الموسيقية المحدودة الأصوات والمساحة الصوتية مثل (القانون – العود – الناي – الطبلة – الرق – الكمان الذي دخل للتخت الشرقي مؤخرا)،

فلم تكن الألحان المصرية والعربية تَعرف الآلات الأوركسترالية قبل القرن العشرين، ولكن مع بداية الثلاثينيات بدأت تظهر الآلات الموسيقية الغربية مع شيئ من الاستحياء في الحان محمد عبد الوهاب ففى عام ١٩٣٢ كانت البداية فى مونولوج " مريت على ببيت الحبايب " حيث يستخدم آلة الأكورديون في مقدمة مقطع (قولت يمكن اللى هاجرني) على ايقاع التانجو لأول مرة بعنصريها الميلودي الذي تؤدية اليد اليمنى، والإيقاعي الذي تؤديه اليد اليسرى. لتتوالى استخدامات عبدالوهاب للآلات الاوركسترالية شيئا فشيئا ليبدأ فى تكبير عدد الموسيقيين من منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين لتصبح الفرق الموسيقية العربية أكثر عددا بدخول آلات اوركسترالية فقد غيرت من شكل الألحان المصرية والعربية، ليمتد تأثيرها حتى عند تنفيذها لألحان قديمة من موشحات وأدوار ، والتى تقدمها بشكل جديد وبطعم مختلف ، لما لهذه الآلات الغربية من تنوع الأصوات والمساحات الصوتية التى اعطت إحساساً جديدا وتعميق للجمل الموسيقية، كما اوحت هذه الأصوات الجديدة على الموسيقى العربية خيالاً واسعاً للملحن العربي خاصة مع دخول التعبيرية فى الالحان العربية على يد سيد درويش، لتساهم تلك الآلات الأوركسترالية فى تعميق تلك المدرسة التعبيرية والدرامية للجملة الموسيقية العربية، وهنا يرى الباحث أن دخول الآلات الأوركسترالية فى الموسيقى العربية ساهمت فى ظهور المقدمات الموسيقية الطويلة فى قصائد أم كلثوم وعبد الوهاب والحان السنباطي وفريد الأطرش وكل من جاء بعدهم، لذلك يركز البحث هنا على تحليل أثر دخول تلك الآلات الأوركسترالية فى الموسيقى العربية .