دار الفكر اللبناني

موسوعات الوافي بالمعلومات

الموسوعة الموسيقية الشاملة

القسم التطبيقي - التعليمي ٢

مقدمـة

الموسيقى مرآة الحضارة للأمم فهي ترقى وتسمو بسموّها ورقيّها وانطلاقاً من هذا الاعتبار يمكننا أن نقيس مقدار ما وصلت إليه موسيقانا العربية من تقدم وانفتاح .

لكن البعض من محترفي تعليمها ، ممن يجهلون طرقها وأصولها ، قد أخذوا ينهجون بانحراف عن مرماها جاعلين من الموسيقى وسيلة للارتزاق الرخيص ، غير مبالين ومدركين ما قد ينجم عن هذا الانحراف .

لذلك جاء بعض المخلصين من علمائها يعالج مناهج التعليم بروح منفتحة وبرصيد تراثي مهم ، فعقدوا لهذه الحال مؤتمرات ومهارات بغية الإصلاح والتصحيح والتقويم .

وإذا كان التعليم من أسمى المهن فإن تعليم الموسيقى من أشرفها . وإن الجماعة التي لم تعر انتباهاً للأسس الصحيحة لعلم الموسيقى واستهترت بالمقررات المتخذة وجعلت الدندنة السريعة والطنطنة المريعة شأنهم قد شوهت تراثنا وجعلته أغنية عابثة على أفواه المستطربين في أيامنا .

لذلك من أراد الوقوف على بعض هذه الأصول يمكنه أن يدلف إلى الجزء الثاني من هذه الموسوعة بقلب شغوف للتملّي وللصقل .

تناولنا في هذا الجزء الآلات الموسيقية الشرقية وقد توقفنا على تعلّم آلة العود والناي كنموذج شرقي ، لكن الحقيقة تقال ، حتى في هذا النموذج التعليمي قد أعرضنا عن الكثير، لأن مسألة التعليم تبقى نسبية، لأن لكل أستاذ منهجه الارتجالي في العزف وفي السلوك التعليمي ثم تناولنا الآلات الغربية والتأليف الآلي الغربي والشرقي على

السواء . وتحدثنا في فصول أخرى عن التأليف الغنائي ، وفي يقيننا أن النفع بهذا الكتاب ليس مقصوراً على طائفة بعينها ، فقد وضع ليفيد منه طلاب هذا العلم بصفة خاصة ، وكذلك الموسيقيون العمليون المشتغلون بالعزف ، ومؤلفو الموسيقى وقادة الفرق وصناع الآلات ، وأخيراً الهواة ، ثم كل من له صلة بهذه العلوم والفنون أداءً أو استماعاً .

فالعازف لا بدّ من أن يدرك أسرار الآلة التي يعزف عليها من حيث جوهر صوتها ومادتها . والمؤلف لا بدّ من أن يعرف عن كل آلة مداها في التعبير والتصوير وقوة الأداء وحدوده . أما الصانع ففي وسعه بمقتضى هذا الكتاب أن يعرف كيف يطرق أبواب التجديد والابتكار في صناعته . أما الهاوي فإنه يجد في هذه الدراسة مرتعاً خصباً للإفادة والاستزادة بالعلم الصحيح .

وهكذا استطاعت هذه الموسوعة بجزأيها ، أن تجعل الجميع يحسّون أنهم أطراف متعددة يجتمعون تحت وحدة الفن وفي خدمة الموسيقى ، والآلات الموسيقية على اختلاف أنواعها وتباين فصائلها تسيطر على علم فسيح من النغمات (أي الأصوات الموسيقية) ، وتعمل معاً كأفراد أسرة متآخية متآلفة .

ولئن توكأت هذه الموسوعة على بعض المؤلفات التي عالجت هذا الموضوع أو ذاك ، تبقى فريدة في بساطة عرضها وغناها وتحديداتها الملتزمة بالأصول ، وجديدة في منهجية عرضها . والحقيقة أن هناك مصنّفات كثيرة لم تتطرق بمثل هذه القطوف ، بل اقتصرت الأبحاث على دراسات عامة عابرة أو تخصصية لآلة من دون سواها .

المهم أن نقتنع برغم الحداثة الإلكترونية الشائعة الآن ، أن الحنجرة البشرية تبقى الآلة الموسيقية الوترية العجيبة في تركيبها ، غاية في دقة الصنع ، وهل هناك أعظم من الخالق الذي بظله نتيسّر ونعيش وبمشيئته نبغي العيش الكريم الشريف .

لم يكن لدى الإنسان الأول ما يستعمله في التصويت غير حنجرته التي سخرها في سائر حاجياته . فكانت هي وسيلته في التفاهم ، وهي مبعث الضجيج الذي يرسله منها كآلة يستخدمها للوقاية من بعض الظواهر الطبيعية التي تحيط به والتي لا يفهم كنهها كالبرق والرعد .

وحين انتقل الإنسان من وصلة سحر الأصوات إلى مرحلة حضارية أسمى ، لم يجد أيضاً غير حنجرته آلة موسيقية طبيعية ، يقيس بها منزلة سائر الآلات . وبذلك ظلت الحنجرة هي المسيطرة على جميع ثروة الإنسان من الأصوات ، سواء أكانت أصوات من حلوق بشرية مختلفة المناطق أو آلات موسيقية تطورت بحكم تطور البشرية وتقدم الإنسان .

وعلى الرغم من اختلاف أنواعها لم تتجاوز مناطق الأصوات البشرية . ذلك بأن الحنجرة أو الصوت الإنساني أو ما نسميه فنياً «الغناء» كان وما يزال هو المسيطر في غالبية البلدان وهو المتحكم في تطور الآلات ، بل أهم من ذلك ، فإن قيمة أية آلة تقاس بمدى إمكانياتها وبمقدار ما تستطيع أن تحققه في مسايرتها لهذه الأصوات البشرية الطبيعية التي تختلف طبقات أصواتها غلظاً وحدة وشدة وليونة .

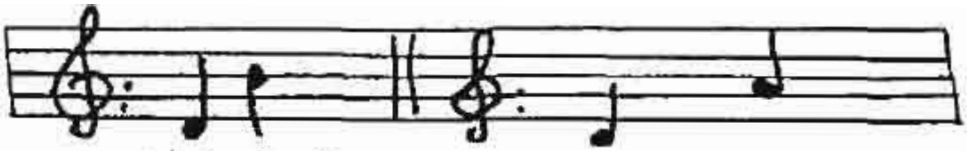
لم يستطع الغرب التحرر من سيطرة الغناء على الآلات إلا منذ عهد قريب حين نضجت أساليب التأليف الموسيقي وتطورت قواب هذا التأليف واستطاعت أن تكون شيئاً مستقلاً بذاته . على أن ذلك لم يؤثر كثيراً في الصوت البشري لما لهذا الصوت من أهمية في تطور الموسيقى في ماضيها وحاضرها ومستقبلها .

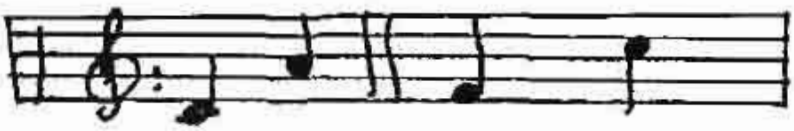
من أجل ذلك رأينا أن نتقدم هذه الدراسة ببحث نتناول فيه نماء الصوت الإنساني في مراحل الحياة ومختلف مدارج السن : في الطفوة والمراهقة والشباب والشيخوخة . واختلاف مناطق أصوات الذكر والأنثى في كل من هذه المراح لما في ذلك من ارتباط وثيق بين الغناء والأداء الآلي .

فقد أجريت تجارب عدة على عدد كبير من الأطفال ، تتفاوت أعمارهم بين الثانية والخامسة فكانت النتيجة متباينة . واتضح أن أقل الأطفال في منطقة أصواتهم هم عادة أقلهم استعداداً للموسيقى .

وتبيّن أيضاً أن الأطفال ذوي الأصوات الغليظة ذكوراً كانوا أو إناثاً تقل منطقة أصواتهم بصفة عامة من منطقة الأطفال ذوي الأصوات الحادة . ويمكن القول إن متوسط منطقة الأصوات في الأطفال كالآتي[1] :

---

(١) الحفني ـ محمود أحمد ، علم الآلات الموسيقية ، الهيئة المصرية ص ١٦٨ .

من ٣ ـ ٤ سنوات من ٤ ـ ٥ سنوات

أما منذ الخامسة فمنطقة صوت الطفل مهمة من الناحية التربوية بصفة خاصة ذلك بأنها بدء التحاق الطفل بمدارس المرحلة الأولى للتعليم فيلتقي في مدرسته بالأناشيد الأولى . وقد أثبتت التجارب أن اختلافاً كبيراً لا يحدث في مناطق أصوات الأطفال في هذه السن ذكوراً كانوا أم إناثاً . وعليه يمكن تحديد متوسط منطقة أصواتهم في هذه السن كالآتي :

أما في المراهقة فإن الصوت يساير نمو الجسم . وفي هذه المرحلة يكون الصوت قد وصل إلى أهم مرحلة في نمائه . ويصبح التباين الصوتي بين الجنسين واضحاً، فينفرد كل جنس بصفات خاصة به .

فعند الذكور يبدأ عادة التغيير في سن الرابعة عشرة والخامسة عشرة ويندر أن يكون قبل ذلك ويكون خشناً على غير وتيرة واحدة ، يعوزه التحكم والضبط . ويظهر بين هذه الأصوات صوت حاد أو بحة خاصة تتفاوت في درجة حدتها . ويتراوح زمن دور الانتقال وتغيير الصوت فيما بين ستة أشهر وسنة .

ويجري هذا التغيير في طبيعة الصوت تبعاً لما يحدث من النمو الطبيعي . ويصاحب هذا التغيير ، نمو سريع في الأوعية الدموية للحنجرة ويبلغ نماء الأحبال الصوتية للذكور في دور المراهقة أكثر من نصف طولها قبل هذه السن ويصحب ذلك أيضاً نماء مماثل في الحنجرة نفسها . ونماء في العضلات الصوتية[1] الذي يستغرق زمناً أطول من نماء الحنجرة . ولذلك يجب على من كان يرغب في تربية صوته لاحتراف الغناء ألاّ يبدأ في ذلك إلاّ بعد الانتهاء من دور المراهقة . أما إذا مارس المراهق مزاولة هذه الفنون قبل الأوان فقد ينشأ عن ذلك خلل في الجهاز الصوتي ، وقد يصاب بالنزيف

---

(١) للمزيد من الإيضاح ارجع إلى المصدر السابق المذكور .

أو الضمور أو التمدد مما يبقي أثره واضحاً في الصوت على مدى الحياة .

أما عند الإناث فإن دور المراهقة يبدأ مبكراً عنه عند الذكور ، وليس له الأثر الكبير الذي رأيناه في صوت الذكور .

وتغيّر الصوت عند الإناث قبل وبعد البلوغ يكاد لا يلحظ في الأحوال العادية . إذ إن كل ما يزيد في المنطقة الصوتية للإناث إنما هو درجتان إلى ناحية الغلظ مع زيادة قليلة إلى ناحية الحدة .

ويظل الصوت الإنساني بعد تمام المراهقة قابلاً للنماء ، سيما في المحترفين الذين تستلزم مهنتهم استعمال أصواتهم استعمالاً منتظماً . وأقصى درجة يبلغها صوت هؤلاء تكون في سن الثلاثين للأنثى والسادسة والثلاثين للذكور . ويستطيع محترفو الغناء الاحتفاظ بقوة أصواتهم وحسن رنينها إلى مدى بعيد .

وقد حاول العلم الموسيقي حصر ألوان الأصوات البشرية فقسّمها إلى ثلاثة أنواع : غليظ ، متوسط وحاد .

فالغليظ للرجال يسمى «باص» . والمتوسط : «باريتون» والحاد : «تينور» .

وعند النساء يسمى الغليظ : «ألطو» والمتوسط : «ميتزوسوبرانو» والحاد : «سوبرانو» .

ويشمل الصوت الإنساني للرجال والنساء معاً أربعة دواوين . وتلك هي المنطقة العامة التي تشتمل عليها فرقة غنائية يشترك فيها الرجال والنساء .

وبعد ، لنا في هذه الدراسة وقفات منوعة نرجو غضّ الطرف عن الهفوات والنواقص ونحن على علم بها لأن الإرادة العليا هكذا شاءت .

لكن في كل ما قدّمنا نبغي الجودة والعمل الشريف .

والله هو المدبر والوكيل .

المؤلفان

الفصل الأول : الآلات الموسيقية الشرقية

الآلات الموسيقية المستعملة في الموسيقى الشرقية قديماً وحديثاً

هي الأدوات المختصة بإخراج الأصوات الموسيقية ، وتنحصر هذه الأدوات ، أو الآلات جميعها في ثلاثة أنواع :

١ ـ آلات ، ذات أوتار ـ وتسمى الآلات الوترية .
٢ ـ آلات ، يُنفَخ فيها ـ وتسمى آلات النفخ .
٣ ـ آلات ، يُنقَر عليها ـ وتسمى الآلات الإيقاعية ، أو آلات النقر .

١ ـ الآلات الوترية ـ قسمان[1] ـ :

أ ـ آلات يضرب عليها بالريشة ، أو المضرب ، أو ينبر عليها بالأصابع ومنها العود ، والقانون ، والطنبور البغدادي ، والطنبور الخراساني ، والرباب التركي المسمى بالأرنبة ، وهو كالأرنبة صورة وشكلاً ، والمزهر وهو اسم العود القديم ، والقيثارة وهي نوع من العود القديم أيضاً ، والكِنَّاره بكسر الكاف وتشديد النون المفتوحة وهو لفظ عربي قديم لآلة العود المعروفة باسم «ليرا» والجنك هي آلة قديمة تعرف باسم «الهارب» والوَنّ بفتح الواو وتشديد النون الساكنة ، وهو اسم حديث أقره مجمع اللغة العربية بالقاهرة لآلة تسمى بالفرنجية «تيوربا» وهي العود ذو الرقبتين . والسنطور أو السنطير ،

(١) اعتمدنا في هذه المعلومات على مراجع كثيرة نخص منها :
ـ الموسيقى النظرية ، سليم الحلو ، منشورات دار مكتبة الحياة .
ـ الموسيقى النظرية عبد الغني شعبان .
ـ الموسيقى النظرية : محمود أحمد المغني .

والاسم الجديد الذي أقره المجمع المذكور لهذه الالة هو «النزهة» .

ب ـ آلات وترية يعزف عليها بالقوس ، ومنها ـ فصيلة الكمان ـ وهي كما أطلق عليها مجمع اللغة العربية بالقاهرة من الأسماء الجديدة .

الكمان ـ أي القيولون .

الكمان الأوسط ـ أي القيولا .

الكمان الجهير ـ أي القيولونسيل .

الكمان الأجهر ـ أي الباص أو الكونترباص .

الرباب ـ وهي الآلة العربية القديمة المعروفة .

٢ ـ آلات النفخ ـ قسمان ـ :

أ ـ آلات خشبية ، ومنها ما يسميها الموسيقيون المثقال أو الموسيقار ، والمجمع أطلق عليها اسم «الصَفَّارة» الزمّارة ـ وقد صححها المجمع بتشديد الزاي المفتوحة .

الزَّمّاره المزدوجة ، وقد أطلق عليها المجمع اسماً جديداً هو «المقرونة» .

الأرغول المصنوع من القصب ، ومنه الصغير والكبير والأوسط ، أطلق عليه المجمع اسم «الموصول» الناي ، كمة فارسية الأصل معناها المزمار ، ويصنع من القصب أو من خشبة مفتوحة الطرفين .

السُلمية بضم السين ، ومعروفة عند العامة بفتح السين .

المثنى ، أي المزمار المزدوج ، وهو غير الزمارة المزدوجة المسماة المقرونة . لأن قصبتي المثنى هذه تلتقيان عند الفم فقط ، وهو يعرف باللغة العاميّة (بالمجوز) .

المزامير ، وهي نوعان ـ نوع ينفخ فيه من الأمام ، والثاني من الجانب .

الشبابة أو القصبة ، قديمة ومعروفة . وتشبه الكبيرة منها آلة الفليت الأجنبية ، والصغيرة تشبه آلة «البيكولو الأجنبية» .

ب ـ آلات نحاسية أو ما يشابهه من المعادن ـ ومنها البوق أو النفير . أما البوق فيصنع من قرن الحيوان ، وقد أطلق عليه المجمع العلمي اسماً جديداً هو «الشبور» .

والكلارينيت ـ وقد أسماها المجمع «اليراعة» .

٣ ـ آلات النقر أو آلات الإيقاع[١] :

(أ) الدف الصغير أو الدائرة أو الرّق ـ وهو الذي يعلق على إطاره أي على «دائرته» صنوج مستديرة من النحاس الأصفر .

(ب) الدف الكبير الحجم ، يستعمله رجال الطرق ، وفي حفلات الزار المعروفة بمصر ، وليس به صنوج ويسمى أيضاً (البندير) .

(ج) الصنّاجة ، وجمعها الصناجات ، وهي ما تضعه الراقصة في يديها ـ كل راقصة زوجان ـ تعلق الواحدة من الزوجين في الأبهام بحبل صغير ، والأخرى بالسبابة . وهكذا في اليد الأخرى، ولهذا النوع النحاسي صوت أعذب من صوت الصناجات الخشبية .

(د) المُرَبّع ، وهو الدف ذو الأضلاع الأربعة المتساوية .

(هـ) النقارية ، ما تعرف عند الموسيقيين بالنقارة .

(و) نقاريّة الجمّال ، وهي التي ينقر عليها فوق الإبل في المواكب .

(ز) الطبل ، ومنه الصغير والكبير والأوسط ، والجميع يصنع من الرق وعلى وجهين .

(ح) الدربكة أو الطبلة ، معروفة .

(ط) طبلة المسحر ، وتعرف بطبلة الباز .

(ي) الصنج ، وهو كل ما يدق على آخر من معدن وما يوضع على آطار الدفوف ويصنع غالباً من النحاس الأصفر أو الأحمر وهو ما أشرنا إليه بما يسمى «الصنّاجة» .

(ك) الكاسات ، وقد أطلق عليه المجمع اسم «الصحنان» .

(ل) الصفاقات ، آلات قديمة من الخشب أو العضم يصفق بها .

(م) المقارع ، قطع مستطيلة من الخشب أو المعدن يقرع بها .

(ن) المشخشخات ، وهي ما يعرف عند الموسيقيين بالشخاشيخ والشخاليل .

(س) الأجراس ، عبارة عن كؤوس نحاسية معروفة .

(ع) الجلاجل ، ومفرده ـ جلجل ـ عبارة عن كرة معدنية تحبس في داخلها قطعة صغيرة صلبة كالكرة .

(ف) المثلث ، قضيب معدني على شكل مثلث ، ويسمى عند الأوروبيين Triangle «تريانكل» وهو على أحجام مختلفة الكبر والصغر .

---

(١) الحلو : الموسيقى النظرية .

هذه هي الآلات الموسيقية الشرقية المستعملة والتي يمكن أن تستعمل في الموسيقى الشرقية على العموم قديماً وحديثاً . وسنبين فيما يلي عدد الأصوات التي تخرجها كل آلة من الآلات المشهورة والمستعملة حالياً من وترية ونافخة . ومناطق تلك الأصوات من حيث حدتها وغلظها موضحة على المدرج الموسيقي في النوتة حسب مفاتيحها المختصة بطبقاتها .

أولاً : العـــود

صفاته وشكله ، وعدد أوتاره وأصواته

ونبذة مختصرة عن تاريخه

قيل عن العود : «إنه سلطان الآلات ومجلب المسرات» وهو من أهم الآلات الموسيقية العربية إطلاقاً .

١ ـ تاريخه: جاء في أساطير العرب: إن مخترع العود هو «لامك» من أبناء الجيل السادس بعد آدم . وجاء في بعض كتب التاريخ «عرف العرب في الجاهلية من الآلات الوترية «المزهر» وهو عود ذو وجه من الرق والعود ذو الوجه الخشبي . وكان العود قديماً هو الآلة التي يعتمد عليها في التلحين والغناء ولم يزل كذلك إلى الآن . وكان منه نوع قديم يسمونه «المعزاف» أو «الكرّان» أو «الموتر» ويقول أحد المؤرخين : «إنه في السنوات الأولى من الهجرة دخل نوع جديد من الغناء والعود إلى الحجاز من العراق ، أدخلهما النذر بن الحارث ، ولم يعرف على وجه التدقيق ماذا كان فيهما من ابتداع ، ولكن يستنتج بما يقرب من اليقين أن العود الجديد هذا كان له وجه من الخشب ومن هنا اسمه ، وأنه أخذ مكان المعزاف الذي كان له وجه من الرق . ولما جاء الإسلام وفي أوله كان الموالي الفرس يغنون ويعزفون على العود في مكة والمدينة وأخذ المغنون العرب عنهم ، وأول من حاول ذلك «سائب خاثر» .

وكان قديماً العود الفارسي ويسمى بالفارسية «بربط» أفضل من العود المصري الذي استعمله المصريون منذ أكثر من ٣٥٠٠ سنة .

والتاريخ يقول إن أول ضارب بالعود (المهذب) في صدر الإسلام هو «ابن سريج» كان يضرب على أوتاره في مكة ، ثم شاع استعماله عند جميع الموسيقيين العرب الذين جاؤوا بعده» .

وجاء في كتاب الأغاني في أخبار «سائب خاثر»[1] وفي كتاب نهاية الأرب «أن سائر خاثر هو أول من عمل وغنى به في العصر الأموي»[2] .

وجاء فيهما أيضاً «وقيل إنه لم يضرب بالعود وإنما كان يقرع بالقضيب ويغني مرتجلاً» .

وقد كان من عادة المغنين العرب حتى العصر الأموي أن يستعملوا في غنائهم القضيب، وكان سائب خاثر يستعمله كذلك إلى أن رأى «نشيطاً» الفارسي يستعمل في غنائه العود فاستعمله هو أيضاً في أغانيه فكان أول من غنى في المدينة بالعربية مستعملاً العود .

وجاء بأخبار ابن سريج ـ وقد غنى في العصر الأموي أيضاً ـ «أنه كان يضرب بالعود وكان عوده على صنعة عيدان الفرس» وكان ابن سريج أول من ضرب به على الغناء العربي بمكة .

وجاء في تاريخ التمدن الإسلامي[3] : «وأما آلات الأوتار كالعيدان والطنابير والمعازف ونحوها، فهي من صناعة الفرس والروم، ولم يعرفها العرب إلا بعد الإسلام» .

وكان أشهر العازفين بالعود على الإطلاق في العصر العباسي هم إسحق الموصلي ، وإبراهيم المهدي ، وزرياب. يقول إسحق الموصلي: «إن زلزل أو من أحدث العيدان الشبابيط ، وكانت قديماً من عمل عيدان الفرس فجاءت عجباً من العجاب .

والمطلع على هذه المصادر المختلفة يخرج منها وليس عنده يقين بواحدة لأن منها ما يقول باستعمال الآلات الوترية في الجاهلية ومنهم من ينفيها . والبعض يقول : إن العرب قبل الإسلام استعملوا نوعاً من المعازف لا يمتّ إلى العود المعروف لدينا الآن بصلة ، لأن العود الذي نستعمله اليوم لم يظهر إلا بعد الإسلام منقولاً عن الفرس ، وكان على نوعين واسمين ـ المعزف والمزهر ـ ووجهه من جلد الرق لا من الخشب .

---

(١) الأغاني : ج ٧ ، ص ١٧٩ .

(٢) نهاية الإرب : ج ٣، ص ٢٦١ .

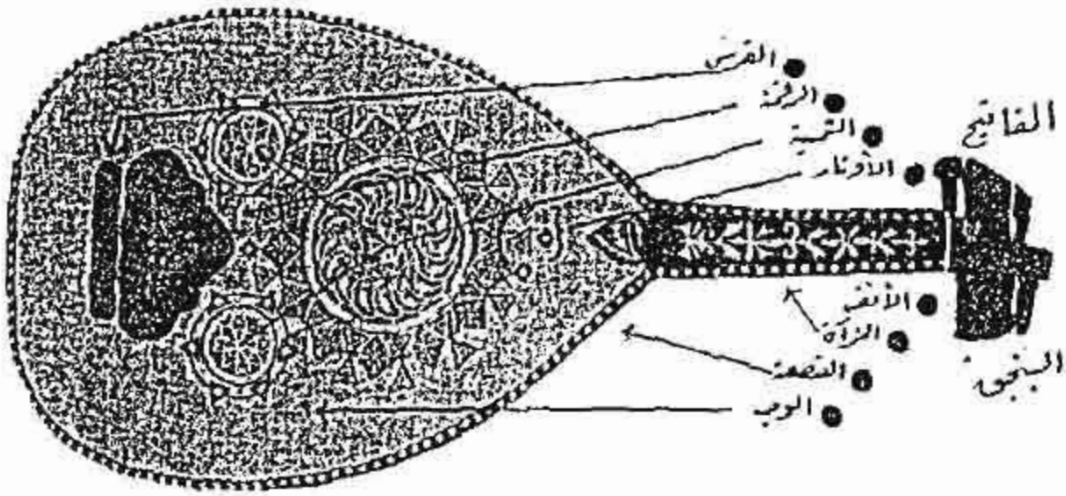
(٣) جرجي زيدان، ج ٥، ص ٣٣ .

وللعود تاريخ طويل لو اقتصرنا على ذكر تطور صنعه وذكر الذين برعوا في العزف عليه قديماً أمثال من ذكرنا ومن عمل على تحسينه وتطوره على توالي الأيام لطال بنا المقام ، ويكفي أن ننوه بتفوقه وسيطرته على جميع الآلات الشرقية على العموم والعربية على الخصوص ، حتى أنه تخطى الأمم الشرقية على أنواعها وانتقل إلى الأندلس بانتقال العرب إليها ، وتعداها إلى أوروبا وانتقل اسمه معه ولازمه في كل مراحل تطوره فكان ينطق به في جميع اللغات الأوروبية نسوق منها على سبيل المثال اللغات الآتية :

الإنكليزية Lute . الأراضي الواطئة Luit . الدانمرك Lut . السويدية Luta . الفرنسية Luth . الإيطالية Lauto . الإسبانية Liuto . البرتغالية Alaude . وهي أقرب اللغات إلى الاسم العربي . الروسية Ljutnja . البولونية Lutnia . الفنلندية Luutu . المجرية Laut . الألمانية Laute .

وكان الأوروبيون يستعملون في البدء العود القديم ذا الأربعة الأوتار في مصاحبة الغناء ومصاحبة الرقص، ثم تدرجوا إلى استعمال العود الكامل ذي الخمسة الأوتار، فاحتل مكان الصدارة مع آلاتهم الوترية وغيرها المأخوذة بأجمعها عن العرب ، وهذه الآلات هي : الشهرود ، وهو نوع من العود . القيثارة . المزهر . الكنارة . القانون . النزهة . الرباب . الكمنجة . الشقرة أو المشقرة .

٢ - العود وأجزاؤه



تتألف هذه الآلة من خمسة أوتار مزدوجة تبدأ من الأعلىٰ بالغليظ ثم الأرفع بشكل تدريجي وتشد هذه الأوتار بواسطة مفاتيح «الدوزان» .

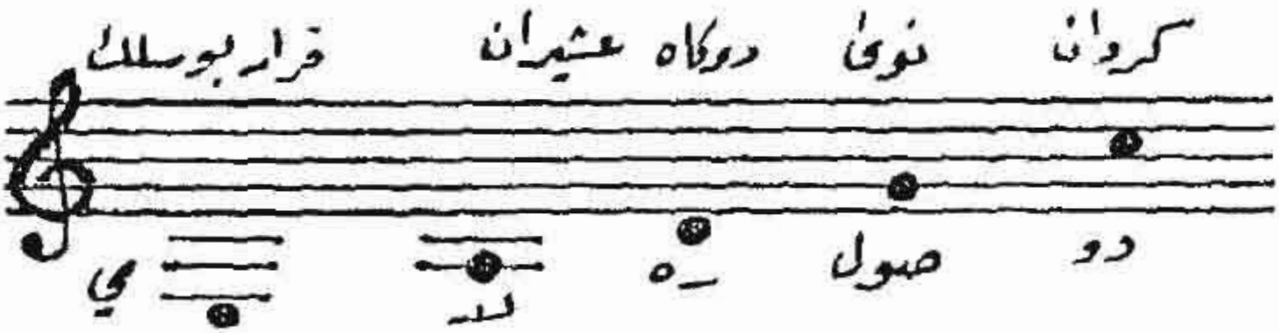
يسمىٰ الوتر الغليظ الأول مي MI قراربوسلك .

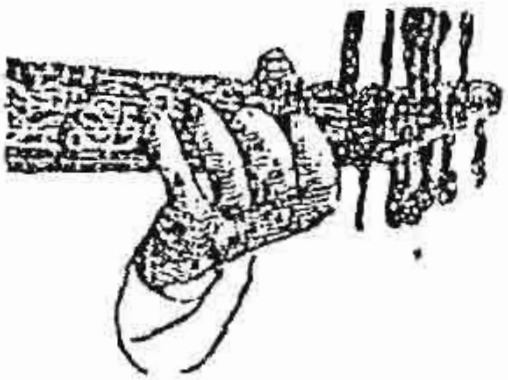
يسمىٰ الوتر الثاني لا LA عشيران .

يسمىٰ الوتر الثالث ره RE دوكاه .

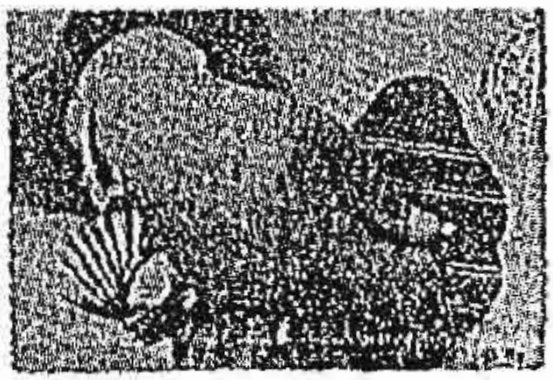
يسمىٰ الوتر الرابع صول SOL نوى .

يسمىٰ الوتر الخامس دو DO كردان .

تدون أسماء أوتار هذه الآلة على المدرج الموسيقي بالشكل التالي .

كان سابقاً ولا زال دوزان الوتر الأول الغليظ (صول) فقد جعلنا دوزان قراربوسلك (مي) بدلاً من (صول) وذلك لتوافقه مع بقية دوزان الأوتار ، ثم لكسب زيادة صوتين من القرار ولم يمنع من إعادة دوزانه إلى (صول) في بعض المقامات «الأنغام» وجميع المعاهد الموسيقية تُدّرسه على هذا الشكل .



اليد اليسرىٰ



اليد اليمنىٰ

٣ ـ الإصطلاحات المستخدمة لطريقة العزف

اليد اليسرى :

ترقم أصابع اليد اليسرى للضغط (العفق) على الأوتار ، ولكل إصبع عفقات لتأدية علامات معيّنة ، سيرد ذكر عمل كل إصبع على حده في الدروس القادمة .

يحذّر لصق باطن كف اليد بزند العود وذلك لتحريك الأصابع بسهولة .

اليد اليمنى :

لمسك الريشة والضرب بها على الأوتار بشكل هابط وصاعد ، ويرمز لكل نوع من الضربات إصطلاح يوضع فوق العلامة :

١ ـ الضربة الهابطة يرمز لها ٨ أي ريشة نازلة (صد) .

٢ ـ الضربة الصاعدة يرمز لها ٧ أي ريشة مقلوبة (رد) .

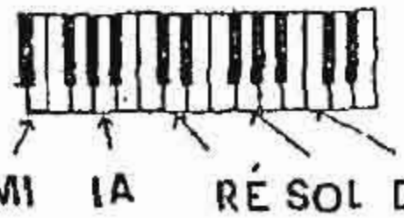
٣ ـ العلامات الطويلة الزمن ـــــ أي الرعشة (امتداد الصوت نتيجة الصد والرد بسرعة) .

٤ ـ الضرب على الوتر المطلق O أي عدم العفق بالإصبع على الوتر .

الدوزان:

أي طريقة شد أوتار العود ، وتعتمد هذه الطريقة على الأذن أو مستعيناً بآلة صغيرة اسمها «الدياپازون» أو أي آلة موسيقية ثابتة الدوزان كآلة البيانو أو الأكرديون طالباً من

عازفها أن يعطيك الأصوات التالية ابتداءً من الغليظ «مي ، لا ، ره ، صول ، دو» .



وهناك طريقة شائعة لضبط العود :

١ ـ تبدأ بضبط وتر النوى (صول) الصادر من أي آلة ثابتة .

٢ ـ تعفق بالإصبع الثاني الوسطى فيعطينا جواب نغمة العشيران (لا) .

٣ ـ يضبط وتر (لا) ثم يعفق عليه بالإصبع الثالث ليعطينا قرار نغمة (دو) .

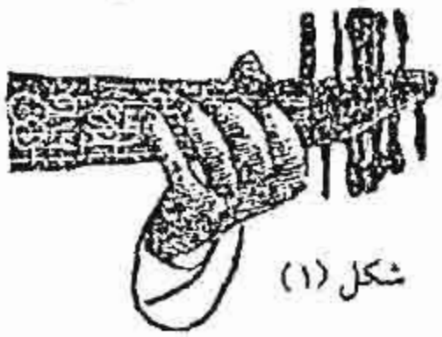
٤ ـ يضبط الوتر الخامس (دو) ثم يعفق عليه بالإصبع الثاني ليعطينا جواب نغمة (ره) الدوكاه .

٥ ـ يضبط وتر الدكاه (ره) ثم يعفق عليه بالإصبع الثاني ليعطينا جواب نغمة (مي) قراربوسلك .

٦ ـ يضبط الوتر الأول قراربوسلك (مي) وهكذا تتم دوزان الأوتار .

٤ ـ طريقة إمساك العود والعزف عليه

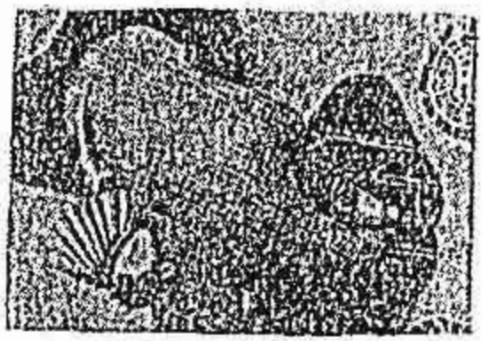
يجلس الطالب على مقعده معتدلاً ، وبراحة طبيعية والعود في حضنه مسنداً حافته السفلى إلى فخذه الأيمن وقمرة العود فوق فخذه تماماً . قابضاً بيده اليسرى على زنده ، وأطراف أصابعه موجهة للأوتار مستعدة للجس عليها . ويكون كف اليد بعيداً عن زند العود قليلاً ، أي لا يكون الكف لاصقاً بزند العود يمنع حركة اليد بحرية . وأبهام اليد اليسرى ملقياً على زند العود بخفة ولطف أي بدون ضغط ، وذلك ليستطيع العازف تحريك أصابعه بسهولة وحرية ، ولتكن تلك الأصابع نازلة على الأوتار تجسّهم جسّاً طبيعياً ونزولاً عمودياً غير منبطحة هذه الأصابع انبطاحاً حين جسّها الأوتار انظر إمساك العود شكل ١ .



شكل (١)

أما اليد اليمنى فيجب أن تكون مطوقة العود من أواخر ظهره ومنحنية على الأوتار للضرب عليها ممسكاً بالريشة[1] بين الباهم والسبابة مع ملاحظة بروزها خارجة عن أصابعه مقدار سانتيمتر واحد ، انظر شكل ٢ .

شكل (٢)



أما باقي الريشة فيجب أن يكون داخلاً ضمن راحة اليد ماراً بين البنصر والخنصر ليتمكن العازف من الضرب فيها بسهولة ضارباً كل [زوج من الأوتار] بمفرده أي بدون أن يصيب الزوج الذي بعده .

ذكرنا سابقاً أن دوزان الوتر الأول الغليظ يكون قرار (صول) . كما أن البعض يجعل دوزانه قرار (فا) وذلك لكسب زيادة صوت إضافي .

فإذا كان الوتر الأول الغليظ يؤدي قرار (صول) فعندئذ يتم دوزان آلة العود على الشكل الآتي :

شد الوتر الأول ـ اليكاه ـ إلى أن تسمع له صوتاً متوسطاً لا هو بالغليظ الرخو ولا هو الشديد الحاد مع تصليحك الفتلتان حتى يصبحا صوتاً واحداً[2] .

---

(١) للريشة ظهر أملس أسود ، يجب أن يكون متجهاً وقت الضرب إلى أسفل . أي أن الظهر الأملس من الريشة هو الذي يمس الأوتار .

والريشة هذه تؤخذ من الريشات الكبيرة في جناح النسر ، وعلى من يشقها ويشذبها أن يكون سبق له وتعلم صنع ذلك .

(٢) يشد على العود عادة خمسة أوتار مزدوجة كما في الرسم شكل ٢ وقديماً كانوا يشدون عليه زوجاً سادساً . وصانعو العود لا يزالون إلى اليوم يضعون له اثني عشر مفتاحاً لستة أوتار مزدوجة ، ويوجد من العازفين من يشد عليه وتراً سادساً ، ولكن المستعمل الآن بوجه العموم خمسة أوتار مزدوجة فقط . وإن أحسن طريقة لدوزان العود هي المصطلح عليها في عصرنا هذا كما شرحناها أعلاه . يستحسن أيضاً أن يستعمل في الدوزان آلة تسمى (دياپازون) . وهي عبارة عن (صفارة) لها صوت =

ثم شد الوتر الرابع ـ النوا ـ ليصبح صوته جواباً لصوت اليكاه .

ثم جسّ هذا النوا بالسبّابة على بُعد ٦ سم و ٣ ملم تقريباً من مشط العود[1] فيخرج منه صوت الحسيني [لا] الذي هو جواباً لصوت مطلق وتر العشيران ، وهذا العشيران هو الوتر الثاني ، تشده ليخرج منه صوتاً يكون قراراً لصوت الحسيني [لا] .

ثم جسّ على وتر العشيران هذا بالبنصر فيخرج صوت ـ الراست ـ [دو] فتصلح على هذا الراست الوتر الخامس الذي هو ـ الكردان ـ [دو] ليخرج منه صوتاً يكون جواباً لصوت الراست [دو] .

ثم جسّ على هذا الكردان بالسبابة على بُعد ٦ سم و ٣ ملم تقريباً من مشط العود ، فيخرج منه صوت ـ المحيّر [ري] فيكون هذا المحيَّر جواباً لصوت الدوكاه الذي هو الوتر الثالث والذي يجب أن تشده على صوت هذا المحيّر ليكون قراراً له [ري واطي] .

وبذلك يتم العمل بغاية الضبط ، ويصبح العود صالحاً للعزف عليه ، ومن لم يتهيأ له ذلك في بداية تمرينه ، يحسن به أن يكلف أحد العارفين أن يفعل ذلك أمامه مرة أو أكثر حتى يستقيم له العمل وحده .

وهذه التسوية لدوزان العود هي الطريقة القديمة بعينها ، وقد بنيت على قاعدة البعد الذي يسمونه الغربيون Guarte ، والعرب [بُعد بالأربعة] إذ إن أبعاد المسافات المحصورة بين مطلق كل وتر والذي يليه ـ ما عدا وتر اليكاه ـ هو البعد الذي بالأربعة ذاته .

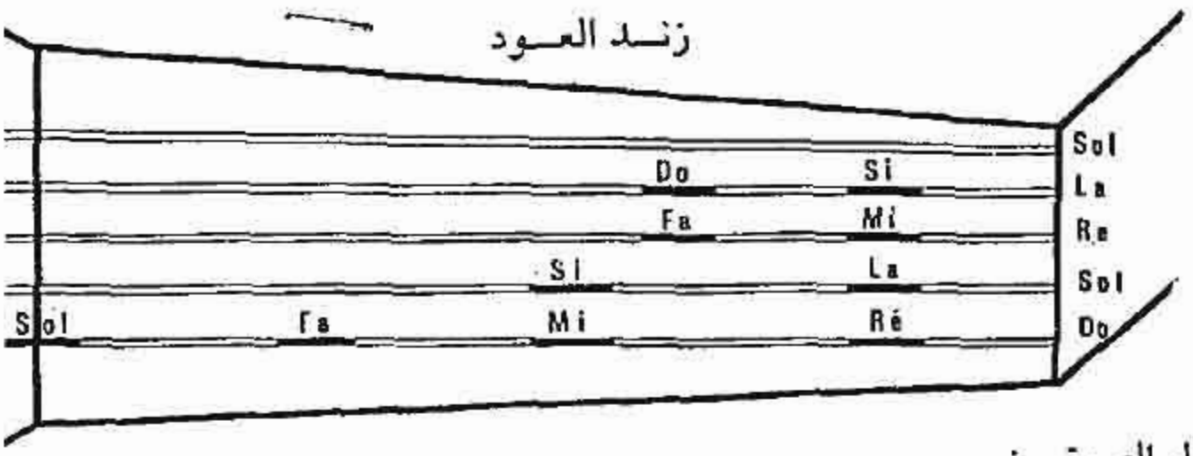
أما القياس الذي أشرنا إليه آنفاً بين مطلق وتر النوا ، وجس الحسيني بالسبابة على

= واحد يقابل طبقة (لا) أو عدة أصوات ثابتة معينة يستعان بها لهذا الغرض . فإن كانت ذات أصوات عديدة فيختار صوت الصول مثلاً وهو المقابل لصوت مطلق اليكاه أو مطلق النوا جوابه . ومثل هذا الديابازون موجود منه في جميع محلات بيع الآلات الموسيقية .

(١) وإذا أريد وضع وتر سادس أسفل وتر الكردان فيسمى (جواب الجهاركاه) أو (ماهوران) وهذا الوتر السادس هو مزدوج أيضاً ويربط طرفاً فتلقيه بالثقبين الذين يليان من أسفل ثقبي الكردان من الفرس ويربط طرفاه الآخران بالمفتاحين ١ و ٢ أي محل وتري الكردان، وفي هذه الحال ينقل ربط وتري الكردان إلى مفتاحي ١١ و ١٢ الذين كانا فارغين .

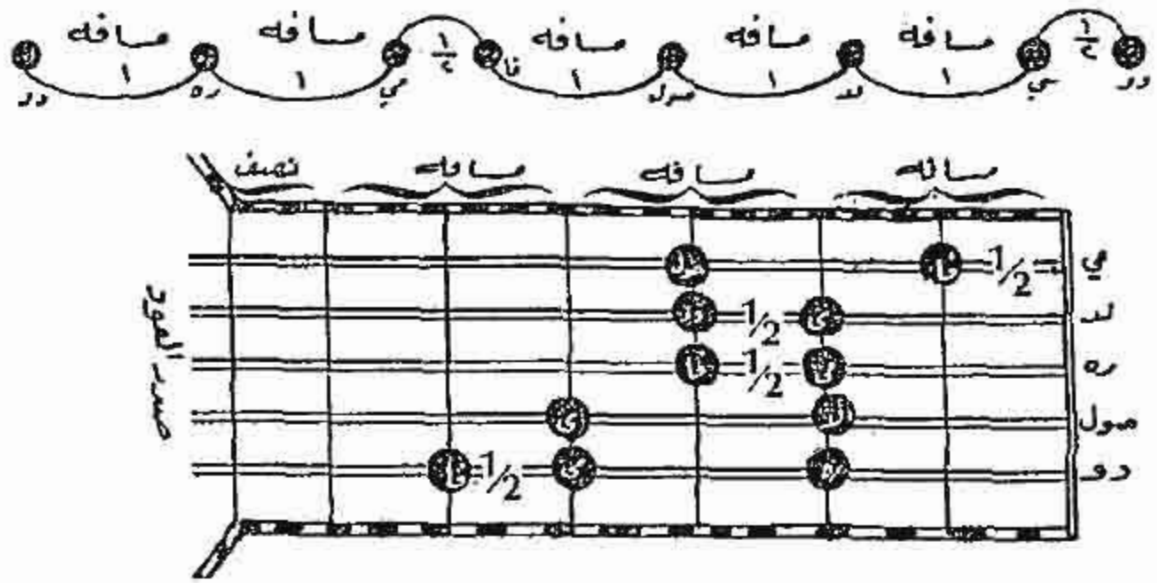
بُعد ٦ سم و ٣ ملم تقريباً من مشطَ العود فهو قياس تقريبي على العود الكبير الذي طول وتره المحصور ٦٤ سم وهو أقرب تقدير صحيح .

والرسم الآتي يبيّن كيفية وضع أصابع اليد على زند العود مع اسم كل دوسة :

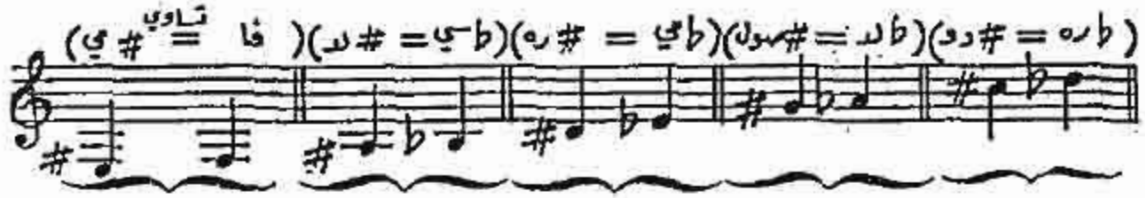


التعادل الصوتي :

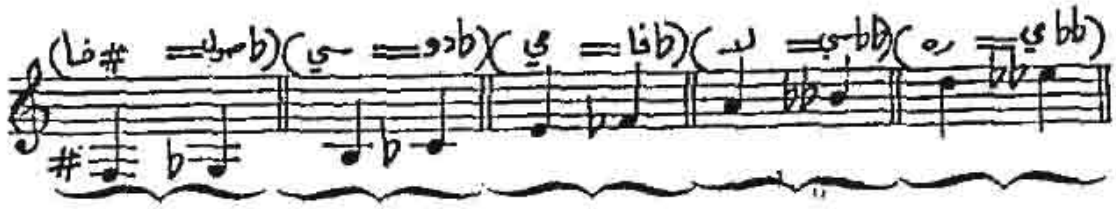
هو الاتفاق في الصوت والاختلاف باسم العلامة ، أي أن الصوت لا يتغير وتبقى عفقة الإصبع عى الوتر واحدة في كلتا العلامتين المختلفتين بالاسم كما هو موضح في التمارين التالية :

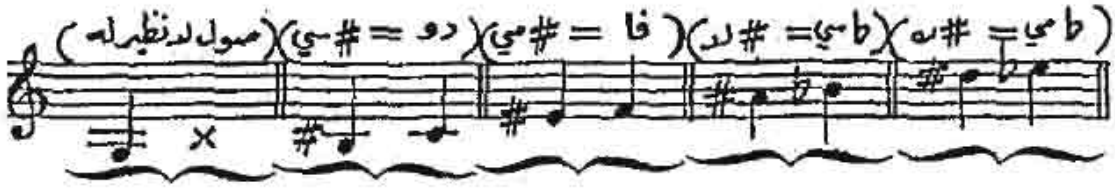
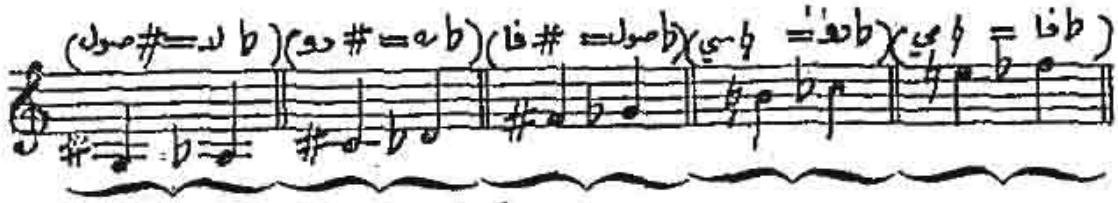
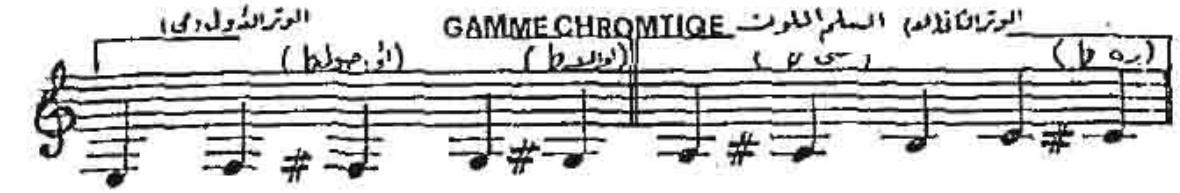
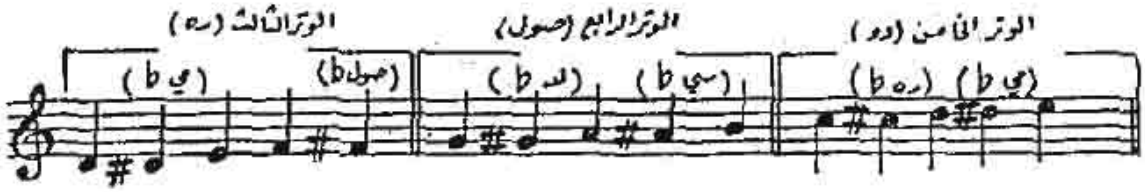
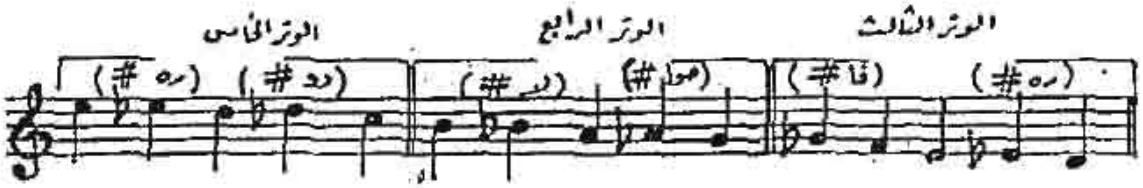
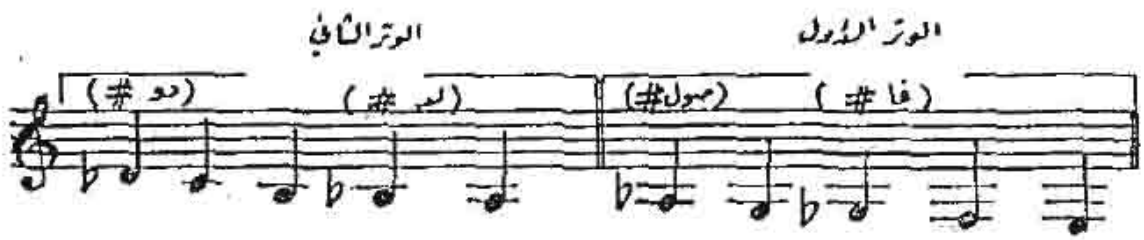


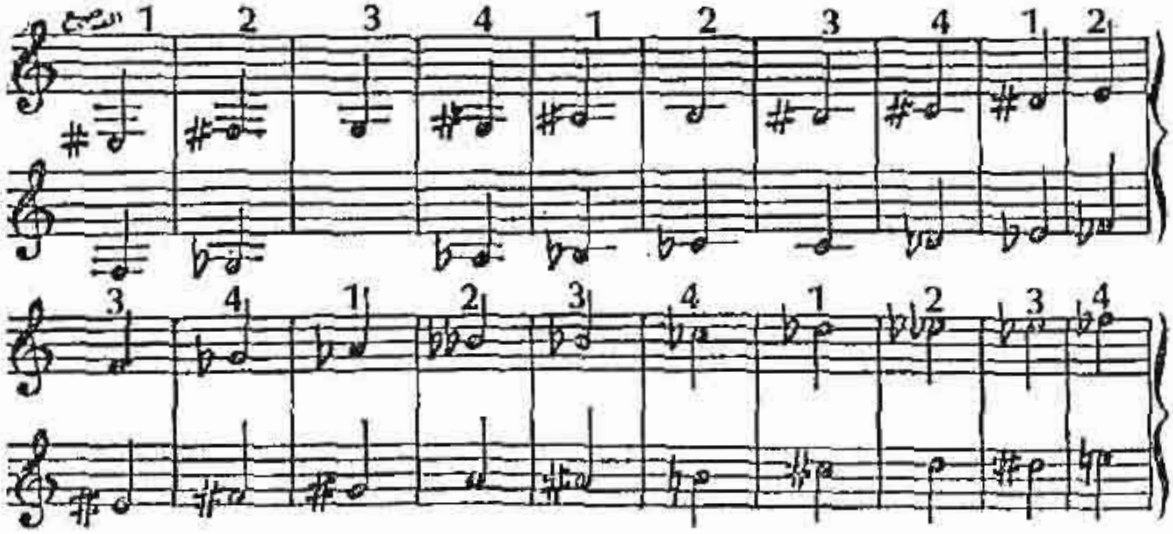
1 ـ تختلف تسمية العلامة وتبقى عفقة الإصبع الأول (السبابة) نفسها في كلتا العلامتين :

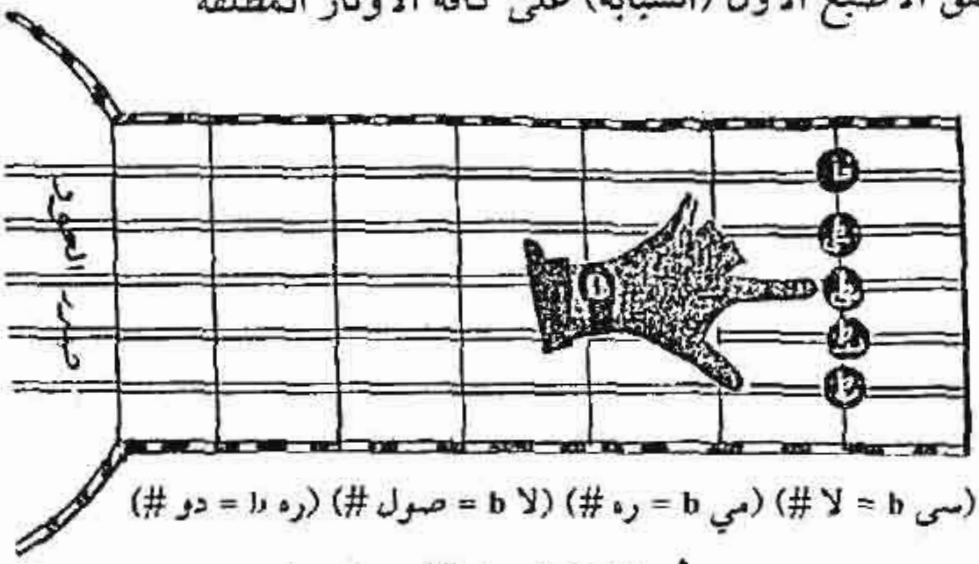


2 ـ العفق بالإصبع الثاني (الوسطى) على كافة الأوتار المطلقة :

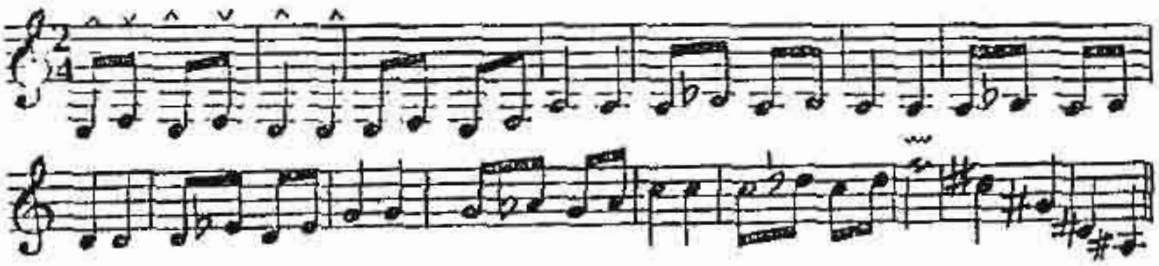


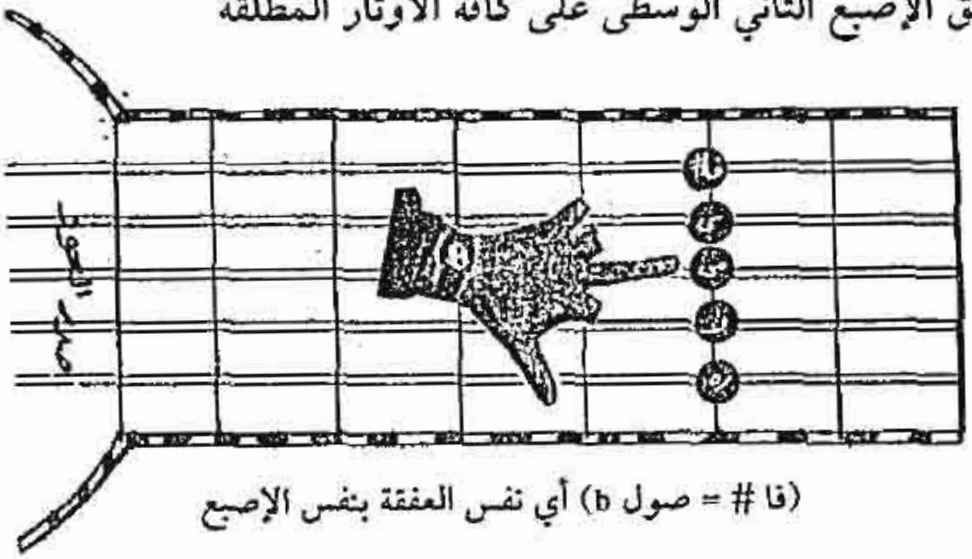
3 ـ العفق بالإصبع الثالث (البنصر) على كافة الأوتار المطلقة :

4 ـ العفق بالإصبع الرابع (الخنصر) على كافة الأوتار المطلقة :



تمرين لعفق الأصابع بالعلامات المترادفة «أي مختلفة بالتسمية ومتفقة بالصوت»

عفق الأصبع الأول (السبابة) على كافة الأوتار المطلقة



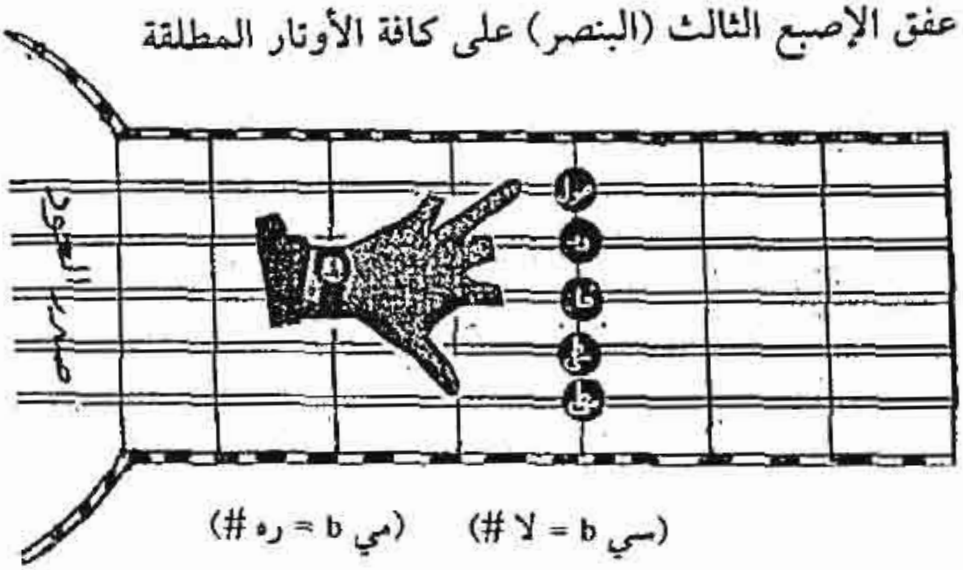
(سي b = لا #) (مي b = ره #) (لا b = صول #) (ره b = دو #)

أي العفقة نفسها بالإصبع نفسها

عفق الإصبع الثاني الوسطى على كافة الأوتار المطلقة



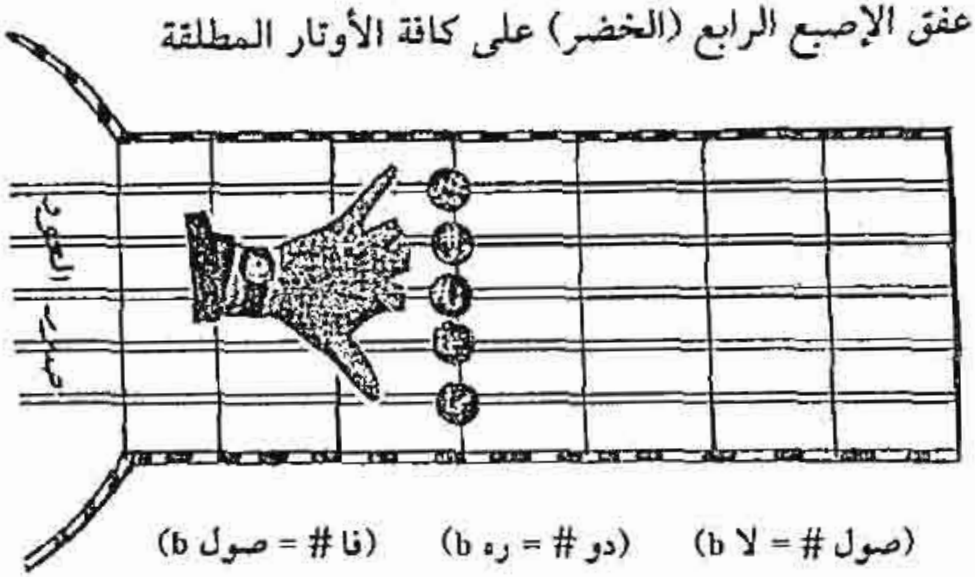
(فا # = صول b) أي نفس العفقة بنفس الإصبع

عفق الإصبع الثالث (البنصر) على كافة الأوتار المطلقة



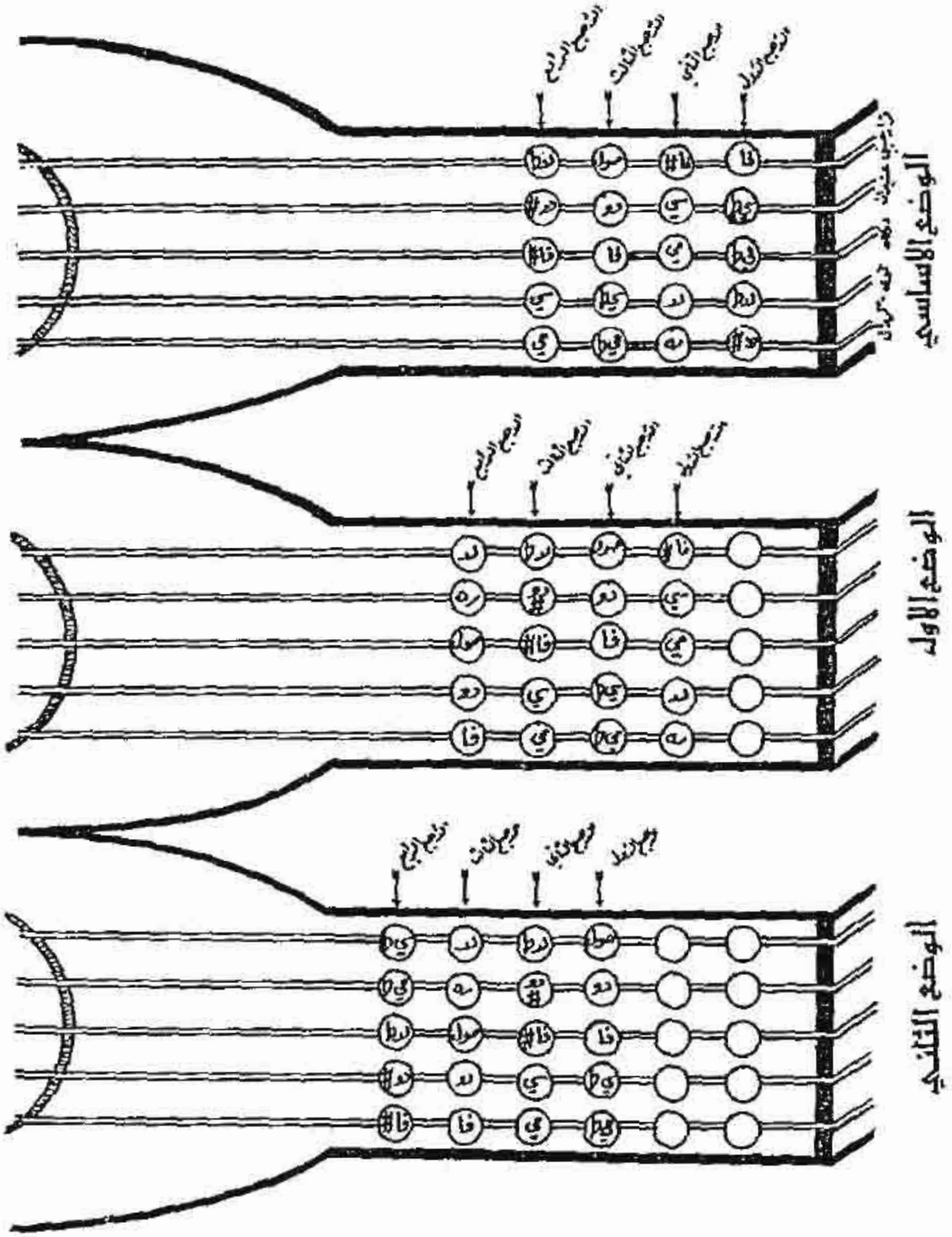
(سي b = لا #) (مي b = ره #)

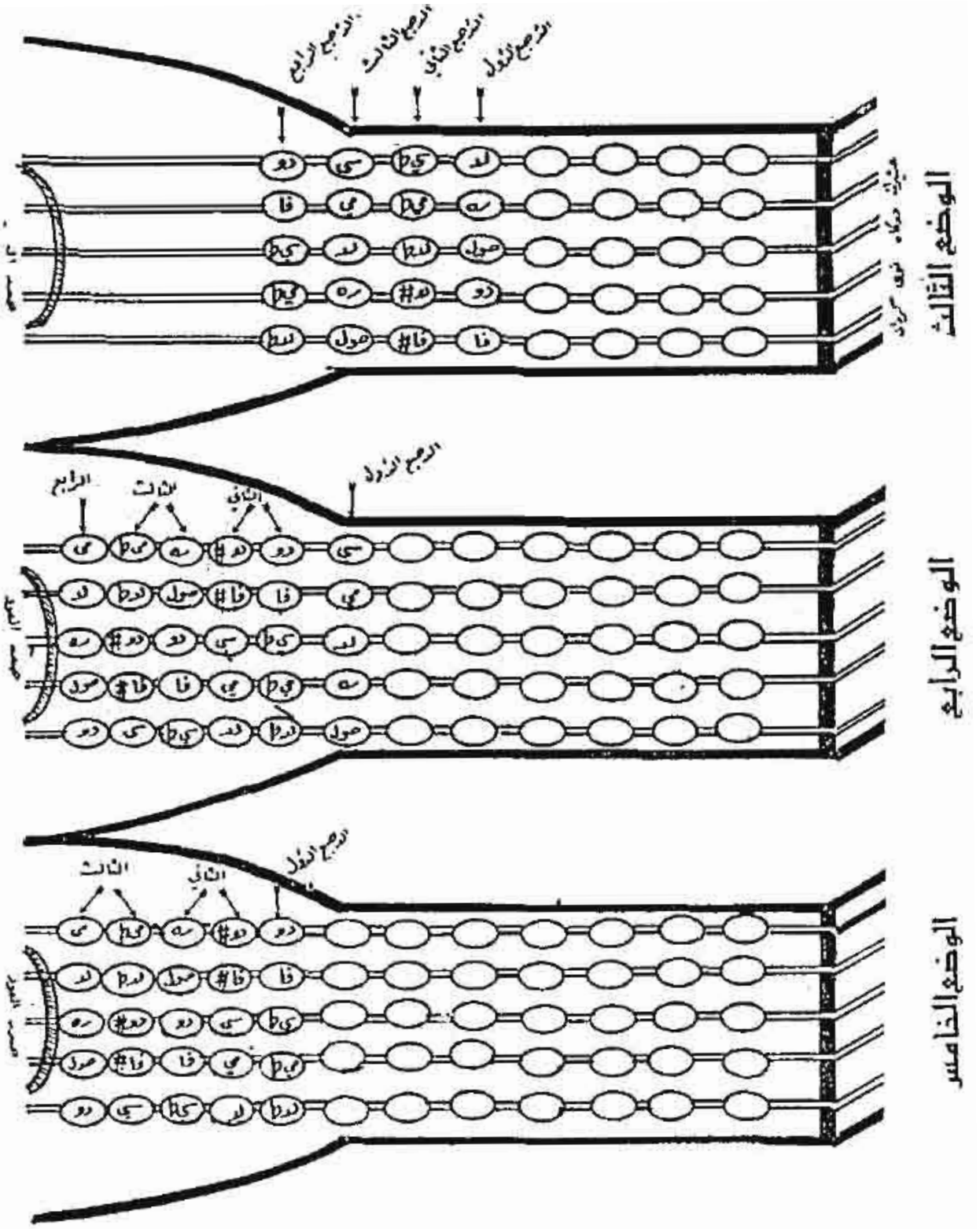
عفق الإصبع الرابع (الخضر) على كافة الأوتار المطلقة



(صول # = لا b) (دو # = ره b) (فا # = صول b)

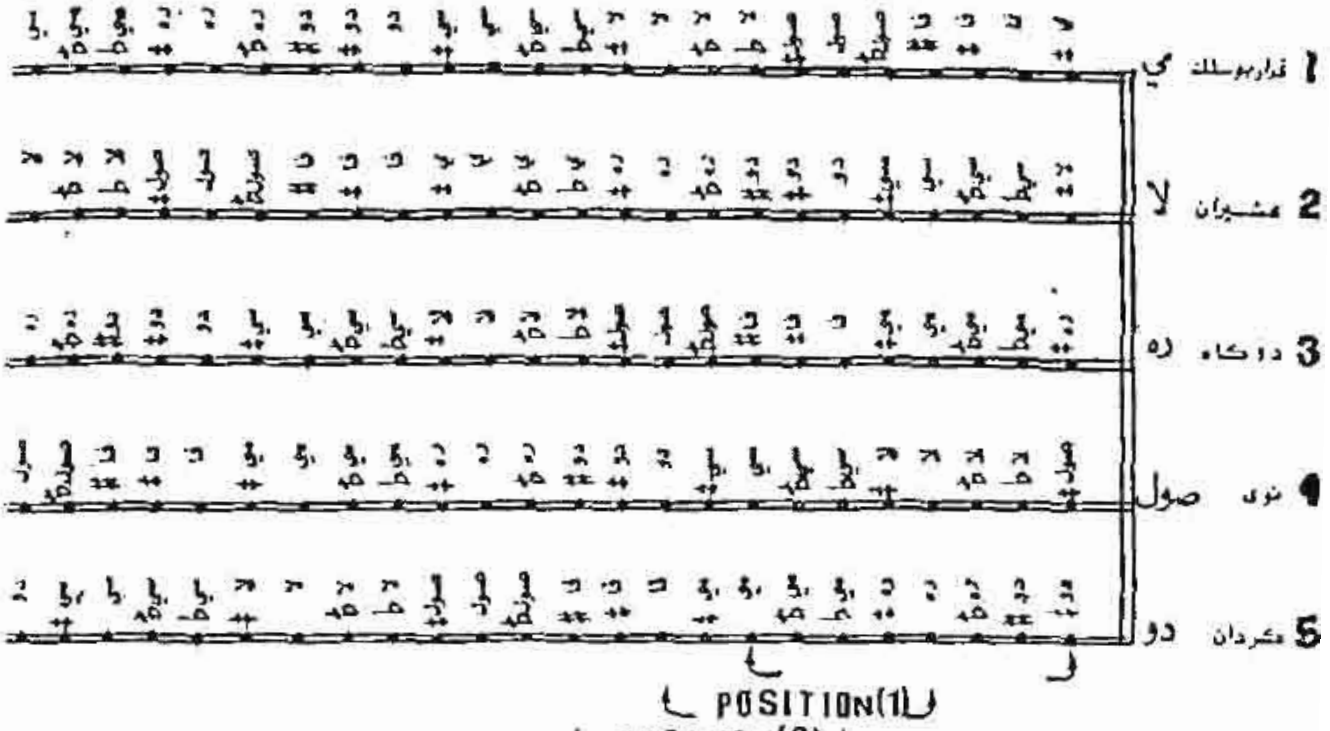
٥ ـ الأوضاع LES POSITIONS



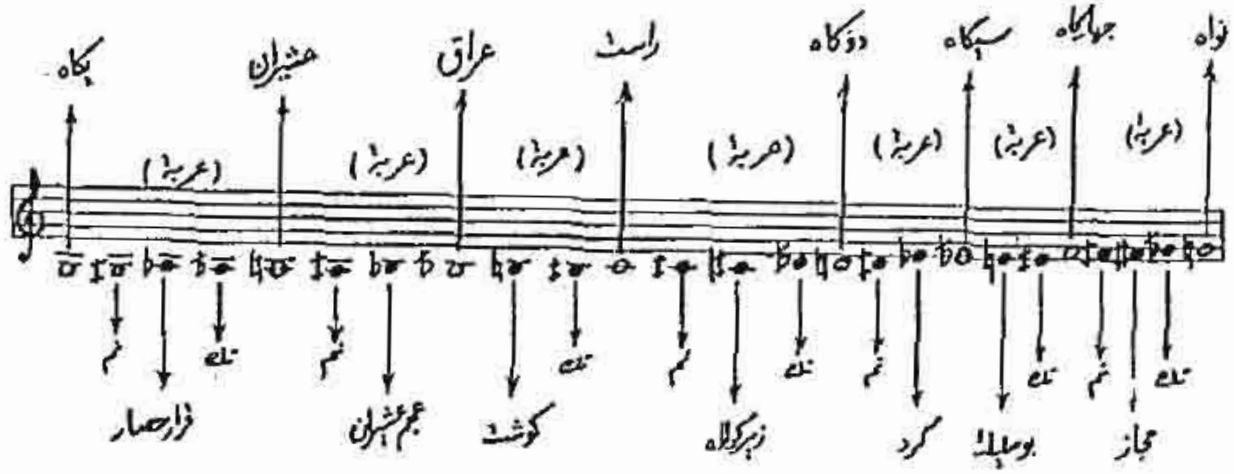

الوضع الثالث
الوضع الرابع
الوضع الخامس
الرابع
الثالث
الثاني
الأول

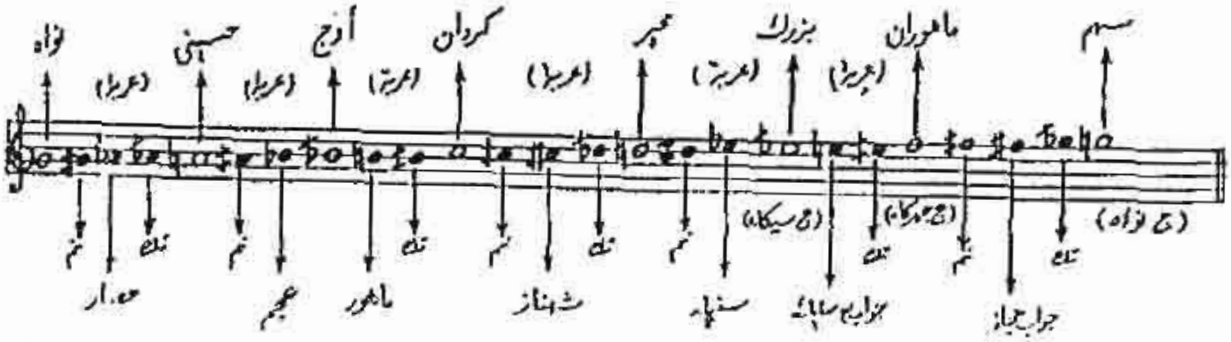
٦ - مخطط

كافة الدرجات الصوتية على زند العود [1]



(العربات والنحاسات والتكات)





(١) يجدر بنا أن نشير هنا إلى الخطأ الشائع في استعمال مفتاح (الصول) في تدوين أصوات العود . =

ثانياً : الكـمــان

نبذة مختصرة من تاريخها ، صفاتها ، عدد أوتارها وأصواتها

هي أهم الآلات الوترية ذات القوس، وتعتبر عن الأوروبيين من أهم وأدق الآلات الوترية إطلاقاً ، وقد قال عنها «هايني» الفيلسوف الألماني «الكمان آلة لها أمزجة البشر ، تتكلم بشعور العازف بها وتكشف أسرار عواطفه ، وتنقل عنه في جلاء ووضوح أقل التأثيرات وأضعف الانفعالات، ذلك لأنه يضعها في أثناء عزفه عليها على صدره فتحمل على أوتارها ضربات قلبه» .

وأساس آلة الكمان هي آلة الرباب العربية التي انتقلت مع العرب إلى الأندلس ، وقد تقدمت هذه الآلة بفضل العرب ، ففي القرون الأولى بعد الميلاد أوجد العرب آلة الرباب ذات الوتر الواحد[1] ومنذ ذلك الحين أخذوا في تحسينها على توالي العصور فأصبحت بعد مدة وجيزة ذات وترين متساويين في الغلظ ، ثم ذات وترين مختلفين فيه ، ثم ذات أربعة أوتار بتفاضل غلظ كل اثنين منها على الآخرين ، ولما نقلها العرب فيما نقلوا معهم إلى الأندلس ، أحبها أهل البلاد الأصليين وعملوا على تحسينها .

ومنذ ذلك الحين فقط ، بدأت فكرة صنع الآلات الوترية ذات القوس ، وظهرت في أوروبا أول آلة من صنع الفرنسيين وهي تماثل الرباب العربية وسموها [ربيبه]

= فالواقع أن طبقة العود الصوتية تلائم طبقة منطقة الأصوات في مفتاح (الفا) وهذه الطريقة في تدوين أصوات العود على مفتاح الفا قد أقرها مؤتمر القاهرة للموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ ولو أنها لم تستعمل بعد إلى الآن بسبب إهمال بعض المسؤولين في البلاد العربية . وقد ألفت كتاباً في دراسة العود وتعليمه نزولاً عند طلب إدارة الكونسرفتوار الموسيقي اللبناني في بيروت ووضعت تدوين وقراءة أصوات العود على طبقة مفتاح الفا في هذا الكتاب الأول من نوعه .

(١) جاء في التاريخ الموسيقي للدكتور الحفني ، إن آلة الرباب انتقلت من عرب الأندلس إلى أوروبا في القرن التاسع فاستعملها في ذلك الحين الموسيقيون المتجولون ، ثم الفرسان المؤلفون [التروبادور] فيما بعد وقد تطورت في صناعتها شيئاً فشيئاً واستعملوها في مصاحبة الغناء والرقص . فلما كان القرن الرابع عشر ، كان قد توافر لدى أوروبا من هذه الآلات الوترية كثير من مختلف أنواعها المتعددة ، وكذلك انتقل العود من الأندلس إلى أوروبا فاحتل مكان الصدارة من آلاتها في جميع ممالكها واستعملوها في مصاحبة الغناء ومصاحبة الرقص .

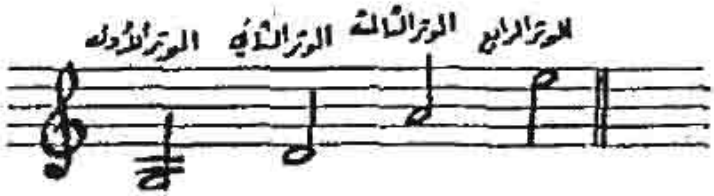
Rubebe أو Rubella انتشرت وعمّت أوروبا وذلك في القرن الرابع عشر ، وكانت معروفة قديماً في أنحاء الغرب باسم Rebec ثم أدخل عليها في القرن الخامس عشر بعض التغيير ، وما زالوا يعالجونها بالتحسين حتى أصبحت على ما نراها عليه الآن من الدقة في الأقيسة والجمال في الصنعة .

والكمان هي بين أنواع فصيلتها بمثابة ما يسميه الأوروبيون [سوبرانو اول] وهو الصوت الحاد من أصوات النساء أما عدد أوتارها كما هي عليه الآن أربعة ، كل وتر منها مفرد ، يشد على بُعد [الذي بالخمس] من الذي قبله ، وذلك بحسب ما اصطلح عليه الدوزان الأوروبي ، فتكون على الترتيب من الغلظ إلى الحدّة كما يلي : الوتر الأول ، اليكاه . يقابله نوتة [صول] الغليظة ، وهي ذاتها نوتة اليكاه في العود وعلى طبقة مفتاح الصوت ويقال له أيضاً مفتاح الكمنجة .

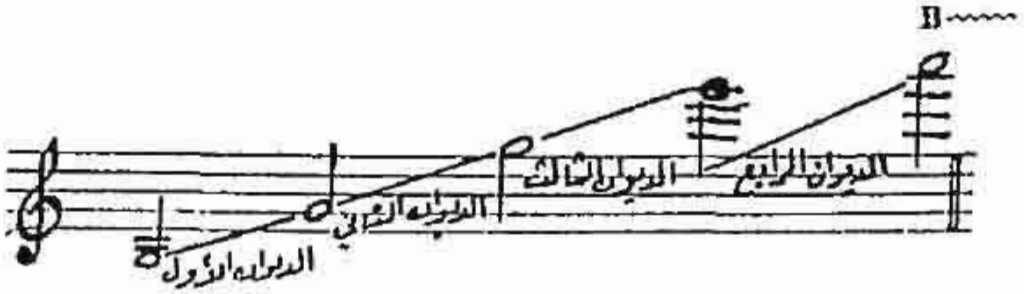
الوتر الثاني ، [الدوكاه] يقابله نوتة [ري] وهي نوتة الدوكاه ذاتها في العود .

الوتر الثالث ، هو صوت [الحسيني] في العود . يقابله نوتة [لا] أي أنه يرتفع عن صوت وتر النوا في الدوزان العربي ببعد طنيني Tone .

الوتر الرابع ، هو صوت [جواب البوسليك] في العود [مي] يرتفع عن صوت وتر الكردان في الدوزان العربي ببعدين طنينيين .

وبيان هذه الأوتار للكمان بالتدوين المجسدي هكذا :

أما الدوزان العربي ، يشد كل وتر منها على بعد [الذي بالأربع] من الوتر الذي قبله ، فتكون على الترتيب من الغلظ إلى الحدة كما يلي :

ومنطقة أصوات هذه الآلة تتسع لأربعة دواوين من ـ صول إلى صول ـ كما يرى في

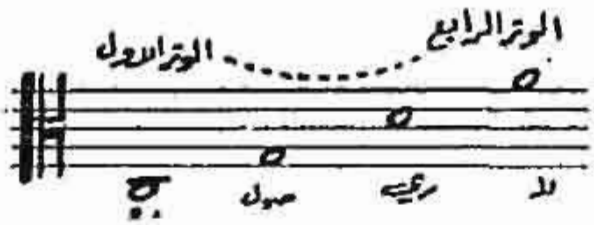
التدوين التالي ولكن هذه قلما يحتاجها جميعها عازف الكمان الشرقي .

والمتبع في تدوين معزوفات هذه الآلة ، أن يستعمل مفتاح الصول الذي يسمى أيضاً مفتاح الكمان .

١ ـ الكمَان الأوسَط ـ الفيولا :

أكبر من آلة الكمان قليلاً ، ويشد عليها أربعة أوتار أيضاً ، وتسوى على بعد الذي بالخمس وذلك كآلة الكمان السالفة الذكر [حسب التسوية (الدوزان) الإفرنجي] .

وكذلك يمكن تسويتها حسب الدوزان العربي . والمتبع في تدوين المعزوفات على آلة القيولا هذه أن يستعمل لها مفتاح [الدو] الواقع على السطر الأوسط من المدرج الموسيقي كما يلي :

الوتر الأول يقابله نوتة [دو] في مفتاح دو للطبقة الوسطى .
الوتر الثاني يقابله نوتة [صول] .
الوتر الثالث يقابله نوتة [ري] .
الوتر الرابع يقابله نوتة [لا] . وبيان أصوات هذه الأوتار بالتدوين المجسدي كما يلي :

وقد يستعمل لهذه الآلة غير مفتاح الدو أحياناً . ومنطقة أصوات هذه الآلة تتسع لمدى ديوانين من [دو] إلى [دو] إلى جوابه على طبقة مفتاح الدو .

٢ ـ الكمّان الجهير :

وتسمى أيضاً [سلّوُ] وهو اختصار لاسمها الكامل . وهي آلة كبيرة الحجم وعلى مثال صورة الكمان غير أنها أكبر بكثير منها ، وهي من ذوات الأصوات الغليظة ، ومن اختراع الأوروبيين، ولكنها أصبحت اليوم تستعمل في الموسيقى الشرقية عموماً لكونها من الآلات الطيعة غير الثابتة إذ بإمكان العازف بها أن يخرج منها أرباع الأصوات وأنصاف الأرباع أيضاً إذا أراد أن يشد عليها أربعة أوتار ويسوي كل وتر منها على طبقة أغلظ مما يماثله من أوتار [القيولا] .

والمتبع في تدوين معزوفات هذه الآلة ، أن يستعمل لها مفتاح [فا] وعلى ذلك تكون تسويتها كما يلي :

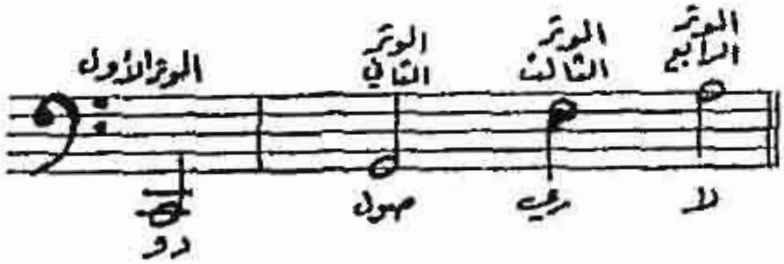
الوتر الأول يقابله نوتة [دو] في مفتاح [الفا] للطبقة الغليظة .

الوتر الثاني يقابله نوتة [صول] .

الوتر الثالث يقابله نوتة [ري] .

الوتر الرابع يقابله نوتة [لا] . وبيان أصوات هذه الأوتار بالتدوين المجسدي تتسع لمدى أكثر من ديوانين في منطقة أصواتها كما يلي :

وترتيب شد كل وتر منها على بعد [الذي بالخمس] من الوتر الذي قبله .



ثالثاً : القـانـون

آلة شرقية قديمة يعود عهدها إلى اليونان الأقدمين قبل عصر فيتاغورس بقليل ، وكان الفضل في اختراع آلة البيانو لهذه الآلة الموسيقية التي مصدرها الشرق وفيه نشأت وفي أحضانه درجت وتطورت .

والقانون هو من أهم الآلات الموسيقية الشرقية وأطربها صوتاً واسمه الإغريقي

مطابق لمعناه المعروف [القانون الذي يُشَرَّعُ به] أو القاعدة ، أو العرف والعادة أطلق على هذه الآلة الموسيقية كما وصفها [لين] Lane من أنها أغنى الآلات أنغاماً ، ولذلك فإنها وجدت في التخت بين الآلات أساس الكمال والنظام . تستعمل فيه الأوتار مطلقة فيجعل لكل صوت من الأصوات الموسيقية وتراً خاصاً ، والسامع لصوت القانون يظن بأنه يسمع آلتين تشتغلان معاً لأن العمل على القانون يكون باليد اليمنى على جوابات الأصوات وباليسرى على القرارات ، فيكون المسموع إذ ذاك من الآلة صوتين قراراً وجواباً معاً .

ومن القوانين ما يعرف بالقانون الكبير ، ويشدون عليه عادة أربعة وعشرين وتراً[1] وكل وتر له صوت خاص ولكنه بثلاثة أوتار متساوية في الغلظ والدقة والصوت [لا وتر واحد] ومعنى هذا أن الأوتار الأربعة والعشرين بمجموعها يصبح عددها ٧٢ وتراً .

وبعض القوانين يتراوح عدد أوتاره بأجمعها بين ٦٣ و ٨٤ وتراً ولكن على الغالب يتكون من ٧٢ .

والقانون المصري يتألف غالباً من ٧٨ وتراً . وهذه المجاميع الثلاثيّة من الأوتار يسمونها اصطلاحاً با [لمقامات] وتشد متدرجة من أسفل إلى أعلى تدريجاً سُلّمياً وكل نغمة أي كل وتر مجموع من ثلاثة أوتار متساوية بالطبقة الصوتية يكون أغلظ مما فوقه وأحَدّ أي [أعلى] مما تحته . وأول وتر منه هو أحدّ صوت وأرفع وتر يشدونه في هذا العصر ليكون جواباً للمحيَّر [ري عليا] هكذا [2] ويجعلون الوتر الذي تحته جواباً للكردان وأحياناً جواباً للشاهناز وذلك حسب سير المقام الذي يعملون منه .

---

(١) جاء في الرسالة الشهابية «والقانون كثير الاستعمال في الممالك التركية يسميه العامة (سنطوراً) واستعماله إما بأن ينقر بشيء من ريش الحوتب (Balein) أو من الحديد المسنون يجعل في طرف السبابة الوسطى من كلتا اليدين أو بالضرب عليه مقرعتين من المعدن يجريهما الموسيقي على الأوتار ، وربما تراهم يجسونه أيضاً بأطراف أناملهم غير أن هذا مختص بالقانون الكبير الشائع استعماله ببلاد أوروبا . أما عدد أوتار القانون عند الأقدمين من العرب فهو ستة وعشرون وتراً ليكون عدد نغماته متساوية لنغمات العود الكامل ذي الخمسة الأوتار ، والبعض يشدون عليه ٢٨ وتراً ليكون مشتملاً على أربعة دواوين موسيقية كاملة وأول وتر حاد يكون جواباً [للمحير] وأغلظ صوت يكون قراراً لقرار الدوكاه .

(٢) وقديماً كانوا يشدون الوتر الأول الحاد هذا ـ من جواب الحسيني [نوتة لا العليا] ولكن في هذا العصر جعلوه جواب المحير فاكتسبوا زيادة أربعة أصوات حادة .

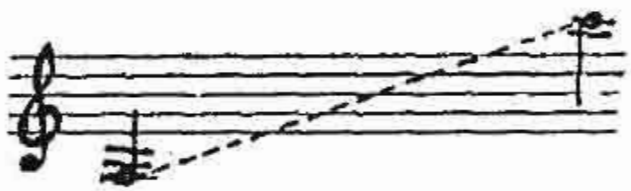
وهكذا يتدرجون صوتاً فصوتاً من أصوات أرباع السلم الموسيقي العربي إلى آخر وتر منه ، وبذلك يكون الصوت الأول [الحاد] جواب المحير . والصوت الثامن الذي من تحته [المحير] والصوت الخامس عشر من تحته أيضاً ، الدوكاه ، والصوت الثاني والعشرون من تحته [قرار الدوكاه] ثم الصوت الثالث والعشرون من تحته أيضاً [قرار الراست] والصوت الرابع والعشرون من تحته وهو الأخير [قرار العراق] وأحياناً [قرار العجم] أو قرار العجم عشيران وذلك حسب سير المقام الذي يعملون به .

تحويل الأصوات في آلة القانون

أما استعمال أرباع الأصوات والحصول عليها وتبديلها بسواها يكون بواسطة رفع أو خفض [العُرَب] المثبتة بجانب حاملة الأوتار وهذه العُرَبْ من ابتكار النهضة الموسيقية الحديثة ، وهي عبارة عن قطع نحاسية أو معدنية مصنوعة خصيصاً لتغيير وتحويل الأصوات بواسطة رفعها من مكانها المثبتة عليه بجانب الفرس لكي تلقى عليها الأوتار المراد رفع أو خفض أصواتها والتي يوجد منها تحت كل مجموعة ثلاثة أوتار من طبقة صوتية واحدة ـ ما يقارب العشرة عُرَبْ أحياناً ، وطريقة استعمال هذه العُرَبْ حديثة العهد وهي أفضل بكثير من الطريقة القديمة لتحويل الأصوات حيث كان الموسيقيون حينما يحتاجون إلى إخراج أو تحويل أرباع هذه الأصوات يلجأون إلى جسها بأبهامهم .

ومن القوانين ما يشتمل على ستة وعشرين مجموعة ثلاثية من الأوتار تكون مشددة على منطقة النغمات الآتية :

وهي من قرار الجهاركاه [فا الغليظة] إلى جواب الكردان [دو] أي هكذا :



وعلى هذا فإنه ينحصر فيه من الأصوات ثلاثة دواوين كاملة ، والرابع غير كامل . والمتبع في التدوين العصري لهذه الآلة أن يستعمل لها مفتاح الصول لليد اليمنى ، ومفتاح الفا لليد اليسرى ـ كما هي الحال في آلة البيانو ـ وفي هذه الحالة تكون منطقة

أصواته كما يأتي :

رابعاً : السَّنطـور

السنطور آلة تشبه القانون في شكلها وتختلف عنه في استعمال العزف عليها ، فالقانون يعزف عليه بريشتين ضمن محبسين من فضة يلبسهما العازف في سبابتيه اليمنى واليسرى وينقر بهما على الأوتار والسنطور يضرب العازف على أوتاره بعصوين من الخشب ، ويبدل الأصوات وأرباعها بتحريك الحمالات التي توضع تحت أوتاره وهي من الخشب وتشبه في صورتها أحجار [الداما] .

والسنطور الكبير كالقانون من حيث عدد أوتاره وتسويته (دوزانه) ومنطقة أصواته ، ولكنه يختلف عنه فقط في أن له جانبين مائلين بدلاً من واحد ـ وأوتاره زوجية ومن سلك نحاسي .

خامساً : الطّنْبُـور

في الرسالة الشهابية وصف للطنبور كما يلي :

«يربطون على عنقه دساتين من وتر على كل مكان كل برج وكل ربع ، ويشدون عليه غالباً ثمانية سلوك من حديد ، فالأربعة اليمنى يشدونها (يكاه) والأربعة اليسرى يشدونها (نوى) . والموسيقي وقت العمل يتناول كل ما يحتاجه من الأبراج (النغمات) والأرباع ، بأن يجس السلوك الحديدية بأطراف أنامله على الدساتين المربوطة على عنق الآلة . والطنبور يعتبر من أهم الآلات الموسيقية وأصلحها للعمل» .

ويعلق الأب رنزڤال على وصف الطنبور كما يأتي :

«لعل الطنبور الذي وضعه المؤلف (ويعني بالمؤلف ـ المرحوم الدكتور مخائيل مشاقّه مؤلف الرسالة الشهابية) هو نفس الآلة التي سماها ڤيوتو (Villoteau) الطنبور

الشرقي لاشتمالها على ديوانين كاملين[1] . وقد وصف هذا المؤلف عدة طنابير أخرى منها الطنبور البلغاري المحتوي ديواناً ونصفاً ثم الطنبورين التركي والفارسي الكبيرين المشتملين على أكثر من ديوانين، ثم الطنبور الفارسي الصغير إلى غير ذلك. فيتبين من ثم أهمية هذه الآلة بين آلات الطرب وما أحرزت من رفيع المكان في بلادنا الشرقية، والحق يقال إن قَدْرَه عندهم قدر العود أو ما يقرب منه، فترى العامة بين الأتراك يطلقون اسم الطنبور على العود نفسه فيسمونه [طنبوراً] ولنا في ذلك شاهد نؤثر شهادته على ما سواها وهي شهادة الفارابي الذي فاز بالسهم المعلى في فن الموسيقى، فإليك ما أورده في شأن الطنبور» .

«وهذه الآلة قريبة في الشهرة عند الجمهور من العود واعتقادهم لها والفهم لها يقارب اعتقادهم للعود والفهم له . وقال عند وصفه الطنبور وعدد أوتاره وأجناسه . وتبيان هذه الآلة أكثر الأمر يستعمل فيها من الأوتار وتران فقط ، وربما استعمل فيها ثلاثة أوتار ، غير أنه لما كان الأشهرَ فيها استعمال وترين اختصرنا أولاً على ذكرها بوترين ، والذي يعرف منها الأشهر في البلدة التي كتبنا فيها كتابنا هذا ـ يريد الشام ـ صنفان الآلة ـ صنف منها يعرف بالطنبور الخراساني ويستعمل ببلاد خراسان وفي البلاد التي تتوغل شرق خراسان وإلى شمالها . وصنف آخر يعرفه أهل العراق بالطنبور البغدادي ويستعمل ببلاد العراق وما توغل منها إلى مغرب العراق وإلى جنوبه ، وكل واحد من هذين الصنفين يخالف الآخر في خلقته وفي عظمته ، ولما كان البغدادي أشهر هذين في البلدة التي كتبنا فيها كتابنا هذا ، رأينا أن نبتدىء أولاً بالبغدادي ، فنقول : إن البغدادي يقسم وتراه المتوازيان من جانب الملوى ـ وهو الوتد في رأس الآلة ـ في أكثر الأمر بخمسة أقسام متساوية تحد نقط أقسامها دساتين تشد على مقبض الآلة بحيال كل واحدة من نقط الأقسام ، وآخر دستان فيها مشدود على قريب من ثمن ما بين الحاملة أي [الفرس حاملة الأوتار] إلى آخر ما يتحرك منها من جانب الملوى[2] .

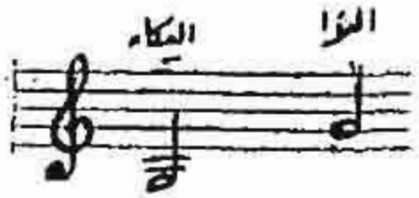
أما ترتيب الوترين فالأكثر فيهم أن يحزقوا الوتر الثاني حتى يصير نغمة مطلقة مساوية لنغمة الدستان الثاني من الوتر الأول [وهذه النغمة نسبتها ٢٠] أي أقل من ربع

(١) راجع كتابه Description de L'egypte t. XIV P. 273 .

(٢) يظهر من ذلك ، أنه لو سمينا صوت مطلق الوتر [يكاه] كانت نغمة آخر دستانة ما يقرب من قرار نيم عجم ، أي ما يتجاوز الأربعة أرباع فقط .

قرار حصار ـ قال الفارابي : وهذه تسويتها المشهورة . واعلم أن الطنبور البغدادي أقل خطورة وكمالاً من الخراساني ـ وإليك كلام الفاربي في وصف هذا الأخير :

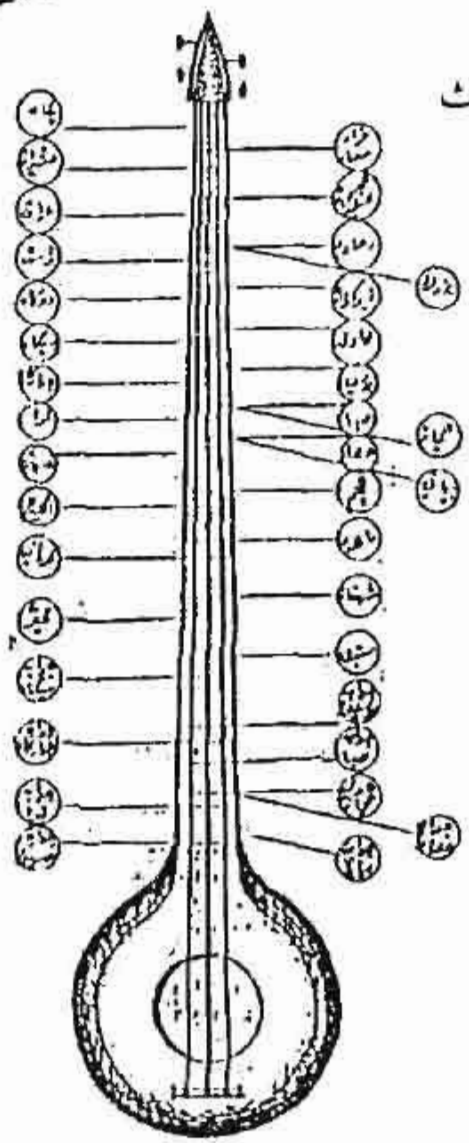
إن هذه الآلة يستعمل فيها وتران متساويا الغلظ ودساتينها كثيرة مشدودة فيها بين الأنف إلى قريب من منتصف طول الآلة ، فمن دساتينها ما يلزم أمكنة واحدة ، ومنها ما قد تتبدل أمكنتها ، والدساتين الراتبة على الأكثر خمسة ، فأول الراتبة مشدودة على تسع ما بين الأنف وبين الحاملة [أي في العشيران] والثاني على ربع ما بينها [راست] والثالث على ثلث ما بينها (دوكاه) والرابع على نصف ما بينها (نوى) والخامس على تسع ما بين الحاملة والمنتصف (حسيني) وأما الدساتين التي تتبدل فهي التي تقع فيما بين هذه الخمسة. وتسوية هذه الآلة ممكنة على أنحاء كثيرة أحدها أن تجمع نغمة مطلق الوتر الثاني متساوية لنغمة مطلق الأول . وهذه التسوية يسمونها تسوية المزاوج ، وتسوية هذه الآلة المشهورة، بأن تحزق الوتر الثاني حتى يصير مطلقه مساوياً لنغمة الدستان. الثالث أي (العشيران) والبُعد إذاً بين مطلق الوترين بُعد (طنيني). إلى غير ذلك من التسويات كتسوية (النجاري) بُعد بين المطلقين ـ أي بين الوترين المطلقين ـ خمسة أرباع : وهو ما يسمونه Tierce Mineure وتسوية العود (بُعد بالأربعة) Quart». انتهى كلام الفارابي .

هذا ما كان عليه الطنبور على اختلاف أنواعه قديماً من التسويات التي اصطلحوا عليها . وتطورت هذه التسويات ودساتينها تبعاً لتطور السلم الموسيقي ورقي المشتغلين بهذا الفن وسعة معارفهم. ولكن ما زال الوتر الأول إلى الآن يشد على صوت (اليكاه) للعود ، يقابله نوتة صول (الغليظة) والوتر الثاني كذلك يشد على (جوابه) أي على صوت (النوا) الذي هو جواب (اليكاه) ويقابله نوتة (صول) أيضاً العالية على مفتاح الصول الطبقة الحادة . وقد زيد في دساتينه حتى أصبحت مع توالي الأيام مستكملة الأرباع .

وبيان أصوات أوتار هذه الآلة بالتدوين المجسدي كما هي عليه اليوم هكذا :

ومنطقة أصواتها تتسع لمدى ديوانين من صول ـ إلى صول . كما ترى في التدوين التالي :

وقد تطورت هذه الآلة في هذا العصر تطوراً حسناً ، ولا سيما الطنبور التركي الذي وصل به الموسيقيون الأتراك إلى درجة تقرب من الكمال . وفيما يلي صورة فريدة للطنبور التركي ذي الثلاثة أوتار تبين الأصوات التي تخرج من دساتينه العديدة ابتداء من صوت (اليكاه) إلى (جواب الحسيني) أي أنه يشتمل على منطقة صوتية تتسع لمدى ديوانين كاملين وصوت واحد هو جواب الحسيني .

الطنبور التركي الحديث



سادساً : أَلبُـــزُقْ

آلة البزق كآلة الطنبور تماماً وكمالاً ، بل هو بذاته ولا فرق بينهما إلا بالاسم الذي اصطلح البعض على تسميته به . ويظن بأن (نَوَرْ) الشام هم الذين أطلقوا عليها اسم البزق وهي آلة الطرب الوحيدة التي يستعملونها ، وتسوى كالطنبور تماماً ، ومنها البزق الكبير والصغير والمتوسط .

سابعاً : اليراعَة «الكلارينيت»

هذه الآلة من آلات النفخ الأوروبية تصنع من خشب الأبنوس أو المعدن أو البلاستيك . وكان أول ظهورها في المانيا عام ١٦٩٠ ابتكرها «جوفر كرستوفر دنييز» ثم أدخل عليها (ايڤان موليير) تحسينات ، فجعل لها ١٣ مفتاحاً . وبعدها ، وضع لها (فردريك بيير) أسس دراستها وأنشأ لها في فرنسا معهداً خاصاً. وفي عام ١٨١١ ألف أول كتاب لتعليم العزف عليها فأصبحت من أغنى آلات النفخ في مناطقها الصوتية وتستعمل الآن في الموسيقى العربية لتؤدي النغمات (الأصوات) التي تخلو من الأرباع ولبعض العازفين عليها من العرب براعة في إخراج أرباع الأصوات بواسطة النفخ وفتح الأصابع وتلعيب اللسان أو بتغيير دوزنة أصواتها وبتخفيض أو رفع طبقتها الصوتية عن المنطقة المحددة لها .

والكلارينيت هي على ثلاثة أنواع تشبه بعضها بعضاً ، وعلى مقاييس مختلفة الطبقات الصوتية ، وذلك على نحو ما هو عليه الناي ، ويطلق على كل منها اسم الصوت الأساسي الذي يخرج منها كما هي الحال كذلك في آلة الناي، وهذه أسماؤها:

كلارينيت (دو) .

كلارينيت (سي بيمول) .

كلارينيت (مي بيمول) .

ويوجد نوع رابع يدعى (لا كلارينيت) .

وهذا التنوع في مقاييس صناعتها وتعدد طبقاتها المختلفة ، يرجع إلى الرغبة في سهولة استعمالها في تأدية أصوات الطبقات المختلفة والمقامات المتنوعة .

وتتسع منطقة أصواتها لثلاثة دواوين ونصف ديوان على وجه التقريب ، تبتدىء بنغمة الأساس التي تخرج من كلٍ منها حسب اسمها ، ويستعمل في تدوين المعزوفات عليها مفتاح الصول ، وهذا المفتاح يستعمل لكل نوع منها ، أما طابعها فهو الحنان والحيوية والحرارة .

ثامناً : النَّـــاي

الناي ، أو القصبة ، أو الغابة ، أو الشبابة ، أو المنجيرة . خمسة أسماء لآلة واحدة وهي عبارة عن قصبة مجوفة مأخوذة من الغاب تشبه الأنبوبة مصنوعة لتكون آلة موسيقية خاصة للنفخ عليها بوضع فتحتها العليا على الفم وضعاً مائلاً قليلاً بحيث يبقى جزء منها بعيداً عن الشفتين ليلتقي الهواء الخارج من الفم عند النفخ ، وبذلك يحصل الصوت .

وهذه الآلة تسمى (الناي) في جميع البلاد العربية مع إضافة الأسماء التي ذكرناها يطلقونها في بعض هذه البلدان على هذه الآلة[1] وهي مفتوحة الطرفين وذات ثقوب عددها ستة وأحياناً سبعة ، وموضع هذه الثقوب تكون ممتدة بالتوالي على بطن القصبة

---

(١) جاء في الرسالة الشهابية «وأما آلات النفخ فأنواعها كثيرة منها الناي والكبرفت والمزمار والصرناي والأرغن والجناح وغيره وجميعها عدا الأخير منها يثقبونها ثقوباً يسدها الموسيقي برؤوس أنامله عند النفخ فيها ويفتح منها ما يحتاج إليه في عمله ، وهذه الثقوب غالباً يحكمون وضعها في أن تكون أبراجاً صحيحة ، وإذا احتيج إلى رفع ما ، فعند النفخ يفتح جزء من الثقب المجعول للبرج الكائن فوق ذلك الربع ، ولأرباب هذه الصناعة احتيالات في استخراج بعض الأبراج والأرباع التي يحتاجون إليها بأن يسدوا بعض الثقوب ويفتحوا بعضها فتخرج أبراج وأرباع لم يكن لها في الآلات من ثقب مخصوص ، وأما الأخير منها وهو (الجناح) فهذا يصنعونه من أنابيب منظمة في جامعة تجس على أفواه تلك الأنابيب التي يكون عمق قعرها متفاوتاً لكي يكون صوتها عند الصفير بها متفاوتاً كترتيب الأبراج» .

وفي مكان آخر من الرسالة ذاتها : الناي ، كلمة فارسية معناها المزمار ، ومنها ما تكون بأنبوبتين كالدوَني أو أكثر ويجعل من بعضها إلى بعض منافذ في أمكنة منها معلومة وينفخ في الأوسط . أما الصرناي فإنها أيضاً من المزامير غير أنها أحدّ تمديداً من سائر أصنافها ، وقد طالما يطرق صوته مسامعنا مصاحباً بدوي الطبل في أيام الأعياد ، واستعماله شائع في بلاد تركية . والصرناي ، صورٌ مختلفة في الكتابة واللفظ فيقال . سرناي ، وصورناي ، وسرنابي ، وسورنا ، =

أي على سطحها المبروم من جهة واحدة وصف واحد وكل ثقب يبعد عن الآخر بعداً معيناً ، والبعد بين الثقب والذي يليه متفاوتاً ، وذلك بحسب أبعاد المسافات الصوتية للديوان الموسيقي بموجب ترتيب أهل الصناعة الموسيقية .

وهذه الثقوب توضع عليها أصابع اليدين لسدها وعند النفخ عليها يرفع النافخ بالناي عن بعض هذه الثقوب الإصبع الذي يريده وقت العمل عليها ليخرج منها بالنفخ الصوت المطلوب .

ولهذه الآلة ثقب واحد أيضاً ، ولكنه من الخلف ، أي من الجهة الثانية للثقوب ومركزه في أعلى القصبة ، وهذا الثقب يسد بالأبهام ويفتح عند الحاجة لإخراج أعلى الأصوات من الديوان الأول وهو الصوت السابع .

وآلة الناي قديمة العهد جداً ربما كانت أقدم الآلات اطلاقاً . وفي عصرنا هذا تهذبت كثيراً وتفنن صانعوها بتحسينها وضبط أصواتها حتى أصبحت تقرب من الكمال .

ولا يخرج من ثقوب هذه الآلة إلا أصوات صحيحة (طبيعية) وعددها ديوان واحد ذو سبعة أصوات ولكن النافخ البارع الصنعة على هذه الآلة ، يمكنه أن يغيّر صوت الآلة بقوة النفخ فيخرج أصواتاً حادة تكون أجوبة للأصوات الأساسية التي للآلة لأن النفخ الضعيف فيها يحدث أصواتاً غليظة ، وأغلظ صوت منها يسمى الصوت الأساسي للأنبوبة ويعزف عند عازفي الناي (ديوان واطي) ويسمونه اصطلاحاً (أساس أول) والصوت الذي يحصل من القوة الثانية للنفخ يسمى ـ أول أرمونيك ، أي (ديوان عالٍ) وهذا هو جواب الصوت الأساسي ، والصوت الذي يحصل من القوة الثالثة للنفخ يسمى

= وزورنا إلى غير ذلك وأصله من لفظتين أعجميتين إحداهما (سور) ومعناها احتفال ، والثانية (ناي) أي (مزمار) انتهى .

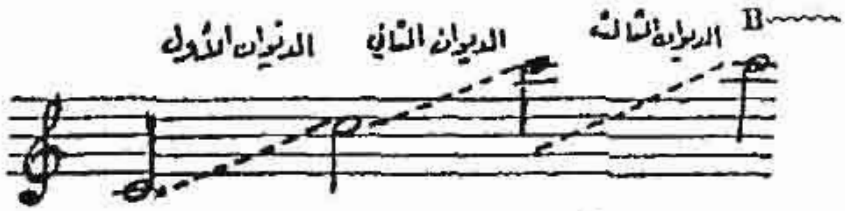
ملاحظة : كل هذه الآلات التي أتى على ذكرها صاحب الرسالة ما عدا الأرغن ، هي من الجنس المعروف عند عامة بلادنا با (لكُرْنَيْتَة) و (المنجيرة) *Clarinette Hautbois Musette* لأنها من جنس الشبابة (*Flute*) واختلافهما بأن فم الآلة من الصنف الأول كائن في نهاية رأسها وينفخ فيها من فوق . أما الصنف الثاني ففمها عبارة عن ثقب أكبر على بُعد معين من رأس الآلة فالنفخ فيه يكون من جنب الآلة . ومن المزامير المزدوجة الشائع استعمالها عند عامة الناس في سوريا ولبنان (الأرغول) وهو ضخم طويل القصبتين ، والمسحورة ، وهي أصغر حجماً .

(ثاني أرمونيك) وهو جواب لأول أرمونيك ، والصوت الذي يحصل من القوة الرابعة للنفخ يسمى (ثالث أرمونيك) وهو أعلى من الأرمونيك الثاني بمسافة خامسة، والصوت الذي يحصل من القوة الخامسة يسمى (رابع أرمونيك) وهو أعلى من الأرمونيك الثالث بمسافة رابعة ، والصوت الذي يحصل من القوة السادسة هو خامس أرمونيك وبعده عن الرابع يساوي مسافة ثالثة صوتية كبيرة ، وسادس أرمونيك أعلى من الخامس بمسافة ثالثة صوتية صغيرة إلخ . . .

وفتح الثقوب على نسب حسابية معروفة عند صناع هذه الآلات وذلك لأجل الحصول على الأصوات المحصورة بين أي أرمونيك والذي يليه مباشرة عند انطلاقه أي (فتحه) ويكون كل ثقب أعلى من صوت الثقب الذي قبله بمسافة محدودة .

وبناءً على ما تقدم: إذا كان الصوت الأساسي للأنبوبة هو صول ـ ١ ـ يكون أول أرمونيك صول ـ ٣ ـ وخامس أرمونيك سي ـ ٣ ـ والسادس ري ـ ٤ ـ ومتى عرفت أصوات الأرمونيك يكون من السهل معرفة أصوات الثقوب لأنه إذا كان المعروف أن سادس أرمونيك هو ري ـ ٤ ـ يكون صوت الثقب الأول من الناي هو مي ـ ٤ ـ لأنها تبعد عن ري بمقدار بعد طنيني . وقس على ذلك . . .

يستنتج من ذلك كله أن لكل (ناي) صوتاً أساسياً خاصاً به ، فيقال : هذا الناي (صول) يعني أساسه صول ، وذاك الناي (دو) أي أساسه صوت الدو . . وهكذا :

أما الأصوات التي يخرجها عازف الناي الماهر ، تكون غالباً منحصرة منطقتها في آلة منهم بثلاثة دواوين من دو ـ ١ ـ إلى دو ـ ٢ ـ إلى دو ـ ٣ ـ إلى دو ـ ٤ ـ أي هكذا كما يلي :

وقد تزيد على ذلك تبعاً لمهارة العازف .

والشبابة الصغيرة ترتفع منطقة أصواتها في مجموعها عن الشبابة المعتادة مقدار ديوان كامل ، ويستعمل عادة في تدوين معزوفات آلات الناي والشبابة بأنواعهما (مفتاح

الصول) والناي لخلوه من المفاتيح وثبوت طبقته الصوتية بطبقة واحدة ، فإن الآلة الواحدة منه تعجز عن أداء مختلف الطبقات الصوتية التي قد تكون مرتفعة حيناً ، وحيناً آخر منخفضة وذلك تبعاً لمجاراتها الطبقة الصوتية التي يملكها المنشد (المطرب) ولذلك ، يضطر عازف الناي أن يستعمل جملة نايات أي (آلات) منها ، وكل ناي له طبقة صوتية مختلفة عن الآخر[1] .

العزف على آلة الناي الخشبي

لمحة تاريخية موجزة :

تعتبر آلة الناي الخشبي (الفلوت) من أقدم الآلات الموسيقيّة ، ويعود ظهورها في صورتها البدائية إلى زمن ما قبل الحضارات الإغريقية والرومانية . وما آلة الناي الشرقي إلاّ ناي خشبي بدائي الشكل . عَرَفَ الناي الخشبيّ تحسينات في شكله وفي طرق استعماله جعلته يسير في اتجاهين الأول وهو الأقدم ، وقد أفضى إلى آلة «الريكوردر» ويحدث فيها الصوت بالنفخ المباشر والآلة متعامدة على فم العازف . أما الاتجاه الثاني فأفضى إلى آلة الناي الغربي (الفلوت) التي تستعمل في الفرقة الموسيقيّة ويتم العزف عليها بالنفخ في ثقب جانبي وهي مائلة على فم العازف فيصطدم الهواء بحافة الثقب المضادة للفم .

ومع أن شكل الآلة في كلا الاتجاهين يختلف وكذلك طريقة الاستعمال إلاّ أن طبيعة الصوت واحدة تقريباً . ويجدر التنويه هنا إلى أن هذا الفصل موجه لعازفي آلة «الريكوردر» وليس لعازفي آلة الفلوت الأوركسترالية . وإذا ما استعملت عبارة الفلوت

---

(١) يقول الدكتور الحفني في مجال بحثه آلات النفخ واختراعه تحسين آلة (الكورية) في مجلته الموسيقية عدد ٥٧ «إن موسيقانا العربية ليس لديها من آلات للنفخ تستخدمها مع هذه الآلات العديدة وهي الكمان وفصائلها والعود ، والقانون والطنبور والرباب والأرنبة والسنطور ـ غير الناي ـ تلك الآلة القديمة الأثرية وهي آلة ضعيفة الصوت ذات عيوب كثيرة في تركيبها الفني جعلت الموسيقى العربية أشد الموسيقات فقراً في آلات النفخ . ويقول في نهاية حديثة : إنه وفق بعد الجهد إلى وضع تصميم لجميع آلات النفخ لتؤدي أرباع الأصوات التي تتألف منها الموسيقى العربية تأدية كاملة مع التغلب على العقبات التي كان يتخوف منها ، وتَمَّ تسجيلها بعد صنعها في المانيا (برلين) وفي مصر باسم (آلات الحفني) .

أو عبارة الناي الخشبي أو عبارة الريكوردر فإنها من هنا وصاعداً ذات مدلول واحد . .

انتشر الناي الخشبي انتشاراً كبيراً في الفترة ما بين القرن الثالث عشر والقرن الثامن عشر ويقال إن هنري الثامن ملك انكلترا كان هاوياً موسيقياً متحمساً وكان يقتني ٧٦ آلة فلوت ولا يعرف أحد بعد سر هذا العدد الكبير من الآلات ، ربما يعكس عادة سيئة عنده سيما وأنه من أنصار تعدد الزوجات لا بل رائدهم . على أية حال أهمل الفلوت بعد القرن الثامن عشر ولم يستعد مكانته السابقة إلاّ في القرن الحالي حين أخذ أهل التربية الموسيقية يقترحونه كأداة سهلة لتعليم المبتدئين ، أحداثاً كانوا أم يافعين أفراداً أو جماعات ، المبادىء الموسيقية بسرعة انطلاقاً من المفهوم التربوي الفلسفي الداعي إلى التعليم بالممارسة .

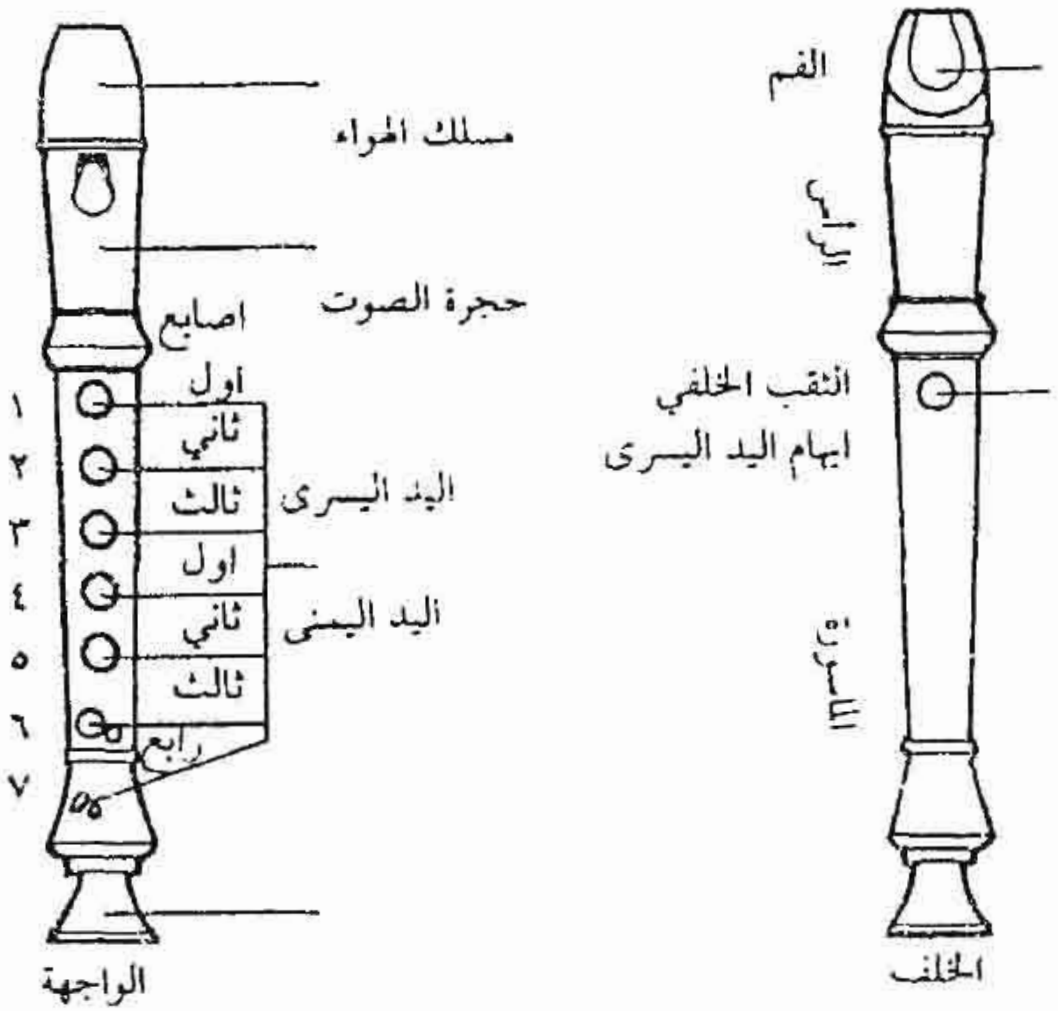
ميزات آلة الناي الخشبي وأهدافها :

تمتاز آلة الناي الخشبي بالأصوات الجميلة والمعبّرة التي تصدرها بالإضافة إلى سهولة النفخ فيها وهي رخيصة الثمن وتؤمن خبرات نغميّة تساعد على تنمية وإرهاف الأذن موسيقياً كما تسهل القراءة الموسيقية وتضعها في إطار عملي مسموع . وبإمكان هذه الآلة أن تشاطر كافة الخبرات الموسيقية كأداة مصدرة للنغم ، إن في النشاطات الغنائية أو الحركيّة أو في المرافقات العزفية أو في القراءة وتأليف الأنغام وحتى في الاستماع . وحين نقول إنها أداة فهي إذاً لا تنوب عن كافة الخبرات الموسقية بل تسهل بعضها .

ومن ميزاتها أخيراً أنها تهيىء من يعزفها ولوج أية آلة موسيقية غيرها تتطلب مهارة أكبر وتعقيدات تقنية فتسهل كل هذه الأمور خاصة من جهة رشاقة الأصابع في التنفيذ والسرعة في القراءة الموسيقية .

يمكن البدء بالعزف على آلة الناي الخشبي في سن مبكرة (٧ وما فوق) كما يمكن تعليمها للجماعات مهما كانت أعمارهم فهي تنمّي الثقة بالنفس إذ إنها تشعر عازفها بالانتصار في تخطي عدة عقبات عزفية ، كما أنها تساعد في فهم دور وانصهار الفرد في الجماعة إذ إن الاستئثار بظهور عازفها يقابله احترام لدور الباقين في عزفهم الجماعي فالمهم التوافق والانضباط لا الاستئثار الفردي . كما أنها تشارك على المدى الطويل في تنمية المستمع الجيد في المعنى العام أي الإنسان المستعد للاستماع لغيره بتيقظ وتتبع

كي يفسح في المجال ليسمع له وكي يقوم بحوار إيجابي وبناء . ويجب أن لا يغرب عن بال أحد أن هذه التصرفات المهذبة تحتاج إلى وقت لتنمى في نفس الفرد وتقييمها لا يلمس بالمهارة العزفية ، بل بالتغيرات التي تطرأ على التصرفات .



توجيهات عامة :

ـ خصص عشر دقائق متواصلة على أقل تقدير للتدرب على عزف آلة الناي الخشبي يومياً .

ـ اقرأ ملاحظات الدرس بعناية ثم اعزف التمارين الواردة فيه .

ـ ادرس كل يوم درساً جديداً ، ولكن قبل البدء بالدرس الجديد راجع ما سبقه . هذا يعني أنه مع تقدم الدروس ستحتاج إلى أكثر من عشر دقائق يومياً . هذا لا يهم إذ أنك حينذاك ستضحي بدقائق قليلة من أجل الاستزادة والتمرس .

ـ لا تعزف التمرين قبل أن تتأكد من :

١ ـ السرعة .
٢ ـ دليل الميزان .
٣ ـ النوتات .
٤ ـ الإيقاع .
٥ ـ علامات التنفس .

ـ لا تكتب تحت كل نوتة اسمها مهما تعذر عليك تمييزها فهذا سيعيقك أكثر من أن يخدمك إذ إنك ستقرأ حروفاً لا نوتات ولا أظن أنك في سن تحتاج معها إلى تمييز الحروف والكلمات بل مهمتك تنحصر في تعلم النوتات وتمييزها كلما سارت في خطها اللحني .

ـ يمكن أن تتبع هذه الطريقة في تعلم المقطوعة الواحدة :

أولاً : عد ضربات القياس بشكل متواز كأن تقول واحد اثنان واحد اثنان إذا كان القياس ثنائياً أو واحد اثنان ثلاثة واحد اثنان ثلاثة إذا كان ثلاثياً .

ثانياً : بعد أن تضبط القياس والسرعة حاول أن تقرأ المقطوعة إيقاعياً في نفس السرعة التي بدأتها .

ثالثاً : ابق على السرعة ولكن أضف إلى القراءة الإيقاعية أسماء النوتات كأن تقول سي سي لا صول لا سي سي إلخ . . .

رابعاً : أمسك آلة الناي الخشبي بيدك ودون أن تنفخ صوّر بأصابعك مواضع النوتات التي تقرأها كأن تضع سبابتك اليسرى على الثقب الأول بينما إبهامك الأيسر على الثقب الخلفي وأنت تلفظ كلمة سي وهكذا دواليك . حافظ دائماً على الزمن الذي بدأته فلا تبطىء أو تسرع إطلاقاً .

خامساً : بعد أن تتأكد من أن كل شيء يسير بشكله الطبيعي وبأن أصابعك تحكم الأغلاق على الثقوب ابدأ النفخ ولكن بنعومة وبدون أن تفقد كمية ضغط الهواء المطلوبة . انتبه إلى إشارات التنفس[1] التي تساعدك على التنفس بطريقة جيدة وبالتالي تؤثر في نوعية عزفك وطبيعة الصوت الذي تصدره .

سادساً : إذا صادفت صعوبات في القطعة الواحدة فقسمها إلى مقاطع صغيرة

(١) العزف على الآلات الموسيقية ، جوزف فاخوري ، المكتبة الحديثة ، بيروت ، ص ٤٥ .

وشدد على المقاطع الصعبة بأن تعزفها عدة مرات وحدها حتى تسهل ثم اربطها بالمقطع الذي يسبقها مباشرة . والذي يليها مباشرة حتى تتمرس بها في سياقها التسلسلي . بعد هذا يمكنك أن تعزف القطعة من أولها إلى آخرها بالسهولة ذاتها .

سابعاً : ضع نصب عينيك العبارة التالية المسموع أهم من المرئي فالمهم ملاحظة صحة الأنغام لا الانغماس في النوتات الموسيقية المكتوبة أمامنا فالميزان قبل كل شيء الأذن . إذاً حاول أن لا تنجرف في مشكلة الأصابع على حساب اكتشاف الأنغام .

دوزان الآلة :

الناي الخشبي مدوزن على درجة نغمية ثابتة وهي نوتة «لا» وطنينها ٤٤٠ ذبذبة في الثانية . ويمكن تخفيض هذه الدرجة النغمية بإبعاد رأس الناي عن الماسورة قليلاً بتحرك لولبي بسيط ، وهذه العملية ضرورية حين يعزف أكثر من شخص في آن واحد أو حين ترافق آلة أخرى آلة الناي الخشبي لدوزنة الآلات على طبقة صوتية واحدة .

أنواع الآلة :

تصنع آلة الناي الخشبي إما من الخشب أو من البلاستيك . وآلة البلاستيك معرضة للكسر إلا أن الاعتناء بها يؤمن لها حياة أطول . أما الآلة الخشبية ، فهي أقل قابلية للكسر وصوتها رخيم ولكنها تتطلب تجفيفاً كاملاً بعد العمل بها وألا تمدد الخشب وتغير الدوزان .

العزف على ناي خشبية جديدة يجب أن يأتي ضمن فترات قصيرة وتدريجياً تطول الفترات .

ولتنظيف الآلة تستعمل قطعة قماش تدخل في الماسورة فقط . إما لتنظيف الرأس فيتم بسد الفتحة والنفخ بشدة في الفم فيخرج اللعاب إلى الطرف الآخر .

لا تتطلب الريكوردر نفخاً شاقاً بل نعومة فائقة حتى يأتي الصوت واضحاً وصافياً .

مسك الآلة :

في المرحلة الأولى يكفي استعمال اليد اليسرى بينما تلقى الآلة على اليد اليمنى وذلك بالباهم والسبابة وظاهر الكف إلى الأمام .

الخطوة الأولى :

أمسك الناي الخشبي بيدك اليمنى والثقوب إلى أعلى .

الخطوة الثانية :

ضع فم الناي على شفتك السفلى .

تأكد من أن شفتك السفلى على أسنانك .

الخطوة الثالثة :

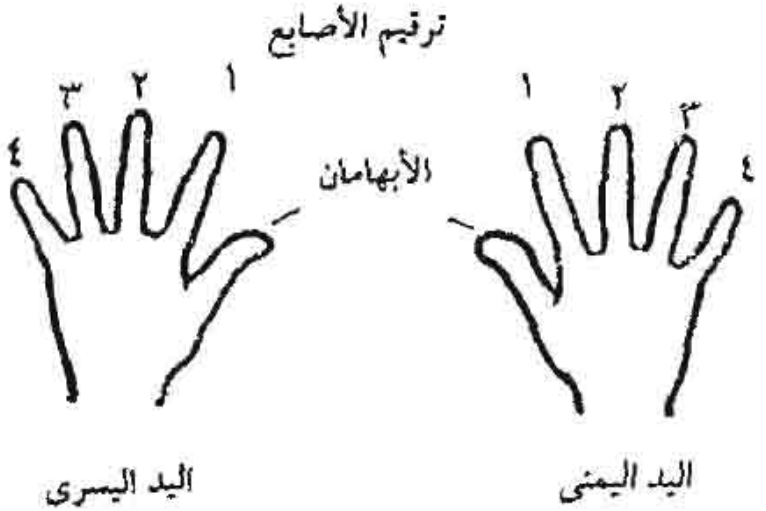
أنزل شفتك العليا على فم الناي وأطبق زوايا فمك جيداً .

الخطوة الرابعة :

اجلس مستقيماً وقدماك على الأرض

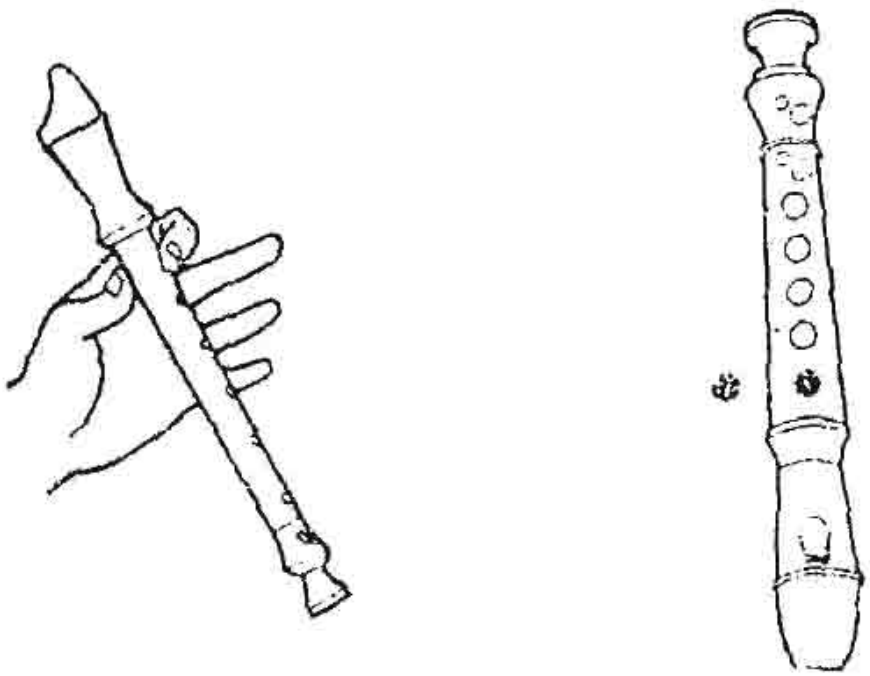
خذ نفساً وانفخ بنعومة وكأنك تهمس بكلمة «تو» .

أغلق بأبهامك اليسرى على الثقب الخلفي من الناي وأغلق الثقوب الثلاثة العليا بأصابع يدك اليسرى الأولى والثانية والثالثة . وأغلق الثقوب السفلى بأصابعك الأولى والثانية والثالثة والرابعة من يدك اليمنى .



تقديم نوتة «سي» :

ضع باهم يدك اليسرى فوق الثقب الخلفي من آلة الناي الخشبي . وأغلق بسبابة اليد اليسرى الثقب الأعلى من الجهة المقابلة من الآلة . لعزف نوتة «سي» ، أهمس بنعومة عبارة «تو» في الآلة . كرر عزف نوتة «سي» ومدّدها لفترة طويلة حتى تحصل على نغمة ثابتة .



نوتة لا :

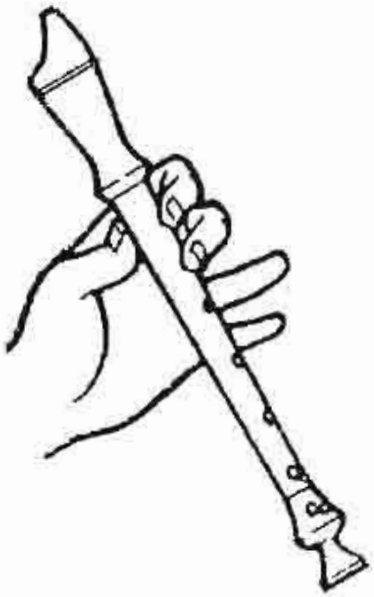
❶ ضع باهم يدك اليسرى على الثقب الخلفي واغلق بالسبابة والوسطى من يدك اليسرى الثقبين الأول والثاني كما ترى في الرسم .

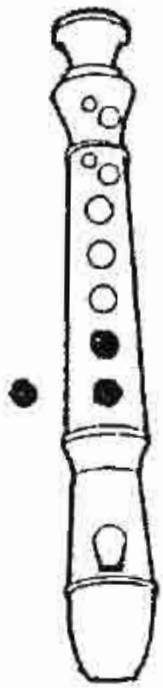
❷ اثن الإصبعين واغلق الثقبين بقوة .

❸ خذ نفساً طبيعياً واحتفظ به .

● انفخ بنعومة لتصدر النوتة لا .

● اعزف نوتة اللا عدة مرات ثم العب النوتة سي عدة مرات أيضاً .





نوتة صول :

● اغلق ثقب الباهم والثقوب الثلاثة الأولى كما في الرسم .

❷ اثن أصابعك جيداً واغلق الثقوب بشدة .

❸ اجلس مستقيماً وقدماك على الأرض .

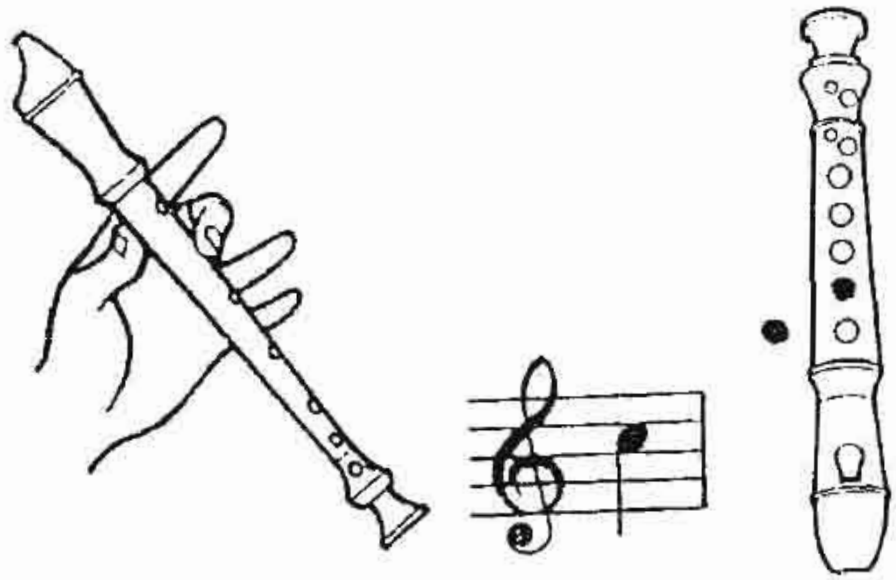
❹ اسحب نفساً عادياً واحتفظ به .

● العب بنعومة نوتة صول .

❻ كررها عدة مرات واعزف نوتتي لا وسي .

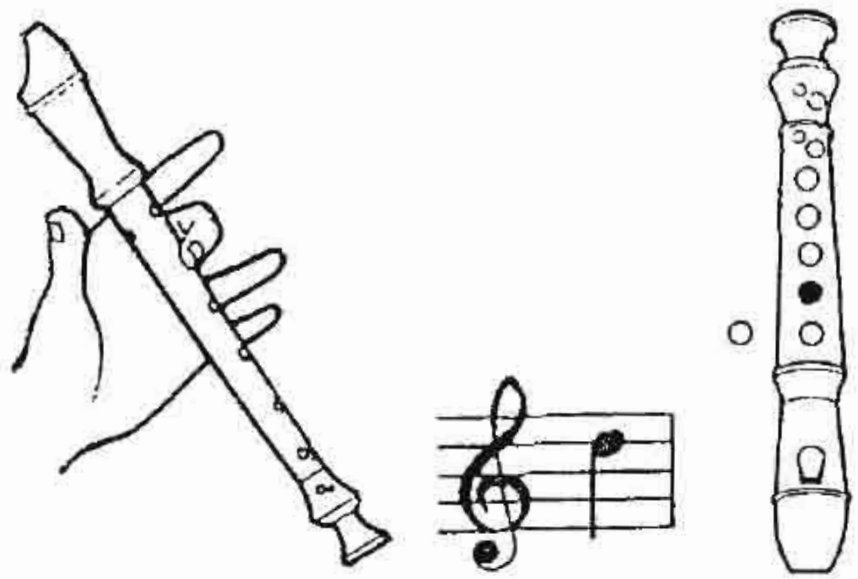
نوتة الدو :

- اغلق ثقب الباهم بيدك اليسرى واغلق الثقب الثاني من الناي الخشبي بإصبعك الوسطى من يدك اليسرى .
- اعزف نوتة دو عدة مرات ثم تمرن على الانتقال ذهاباً وإياباً من الدو إلى النوتات الأخرى التي تعرفها .

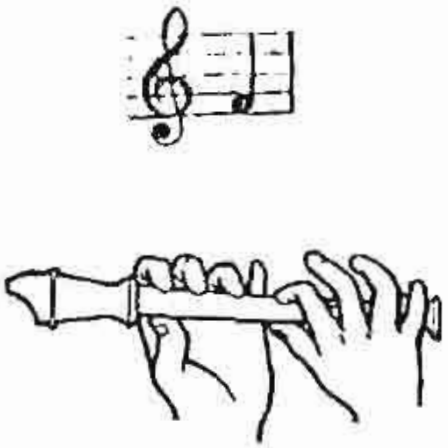


نوتة «ري» :

- اغلق الثقب الثاني بالإصبع الوسطى من يدك اليسرى وارفع الباهم عن ثقبه .
- أنت تعزف نوتة ري .
- اعزف صوت ري عدة مرات ثم اعزف من الري إلى الأصوات التي تعلمت وعد إلى الري .



نوتة فا :

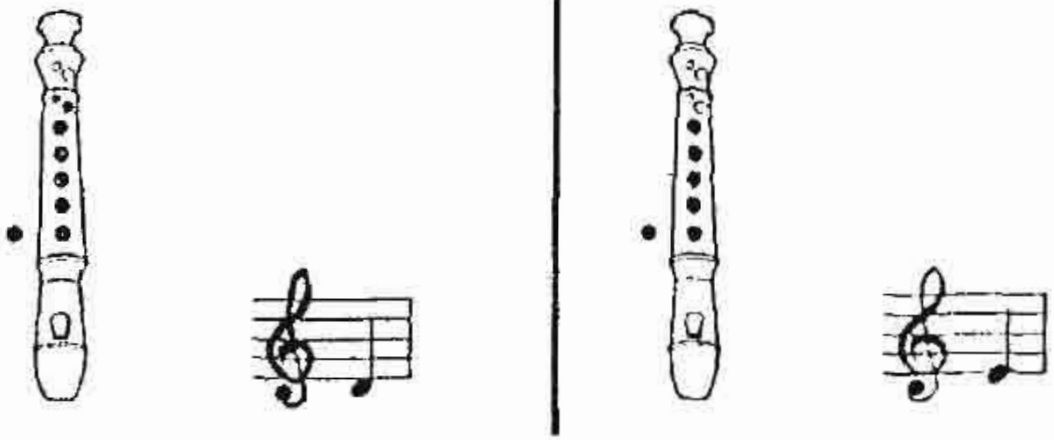


الطريقة الألمانية .　　طريقة الباروك

لإخراج صوت الفا من الناي الخشبي . هناك طريقتان يمكنك استعمالهما الطريقة الألمانية وطريقة الباروك كما ترى في الرسم .

- اغلق الثقوب الثلاثة كما فعلت في إخراج نوتة الصول .
- ضع باهمك اليمين خلف ثقب فا .
- اغلق بسبابتك اليمنى ثقب الفاء (الثقب الرابع) وانفخ .

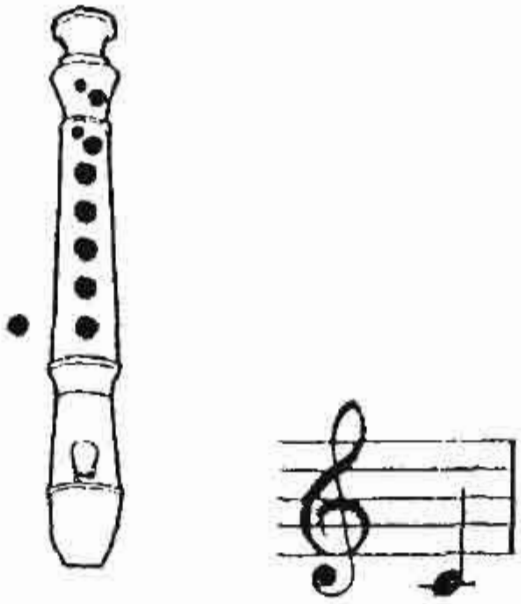
نوتة مي　　ونوتة ري :



حين تعزف النوتات المنخفضة مثل ري ومي اعزفها بنعومة . حين تعزف النوتات العريضة استعمل في نفخك لفظة دوو بدلاً من توو التي تستعمل في النوتات الرفيعة .

نوتة دو العريضة :

الدو العريضة هي أدنى نوتة على آلة الناي الخشبي ذات الصوت الندي (سوبرانو) وقد تجد صعوبة في عزفها للمرة الأولى . ولكن لعزف الدو وغيرها من الأصوات العريضة اتبع هذه المقترحات .



- انفخ بنعومة في الناي الخشبي .
- تأكد من أن كل الثقوب مغلقة تماماً .
- انفخ في رأس فم الناي .
- وارخ قليلاً طرفي فمك .

الائتلافات النغمية :

حين تُعزف ثلاثة أصوات أو أكثر دفعة واحدة تؤلف ما يسمي بالائتلاف النغمي (كورد في الإنكليزية واكور في الفرنسية) . النوتة الرئيسية في الائتلاف تعطي الائتلاف اسمها مثلاً ائتلاف الدو وهو مؤلف من صوت دو ـ مي ـ صول والدو العليا مكررة . والمصاحبة الموسيقية للأغنية أو اللحن تقوم في معظم الأحيان على مرافقة هذه الائتلافات للحن .

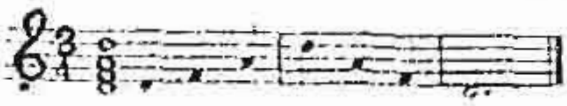
لا يمكن عزف أكثر من صوت واحد على الريكوردر . وهو آلة لا تستطيع عزف أصوات الائتلاف دفعة واحدة ولكن يمكننا أن نعزف أصوات الائتلاف بالتدرج ونعطي بذلك نوعاً من المصاحبة المحببة المرافقة للحن . وهذه الطريقة في عزف أصوات الائتلاف تعرف باسم الائتلاف المقطّع . أو المجزأ .

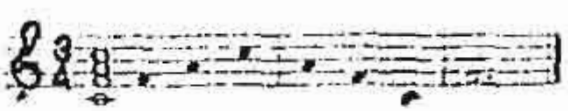
تجد في التمارين التالية نوتات الائتلاف فوق بعضها في أول المدرج الموسيقي وفي كل تمرين عليك أن تقطع أو تجزىء الائتلاف على الشكل المدون في المدرج بعد كل ائتلاف .

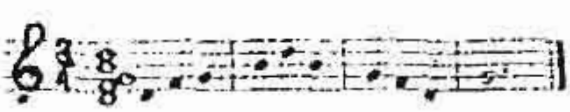
ائتلاف اللا الصغير

ائتلاف الدو الكبير

ائتلاف الري الصغير



ائتلاف الفا الكبير

ائتلاف الصول السباعي



ائتلاف الصول الكبير

القائمة التالية تحمل الائتلافات التي تعرفنا إلى أصوات جذورها حتى الآن .

الائتلاف	وضع الجذر
دو الكبير	دو ـ مي ـ صول
فا الكبير	فا ـ لا ـ دو
صول الكبير	صول ـ سي ـ ري
لا الصغير	لا ـ دو ـ مي
ري الصغير	ري ـ فا ـ لا
ري الصغير	ري ـ فا ـ لا
مي الصغير	مي ـ صول ـ سي
صول السباعي	صول ـ سي ـ ري ـ فا

نوتة جديدة ـ سي بيمول :

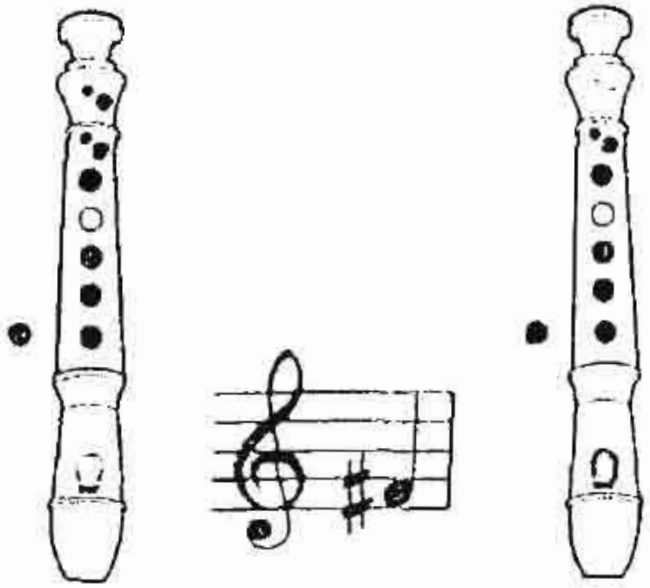
حين تجد علامة التنقيص (b) قبل النوتة فمعنى ذلك أنها تنقص درجة النوتة الصوتية نصف درجة . ووجود هذه العلامة على خط من المدرج الموسيقي يؤثر على كل النوتات الموجودة في القياس على ذلك الخط .

نوتة جديدة :

علامة الدييز # ترفع صوت النوتة تصف درجة . فإذا جاءت الدييز # قبل النوتة فهي تجعل كل النوتات التي تأتي على ذلك الخط أو الفراغ في القياس مرفوعة نصف درجة .

لعزف فادييز على الريكوردر هناك طريقتان : إحداهما المانية والأخرى باروك .

فادييز



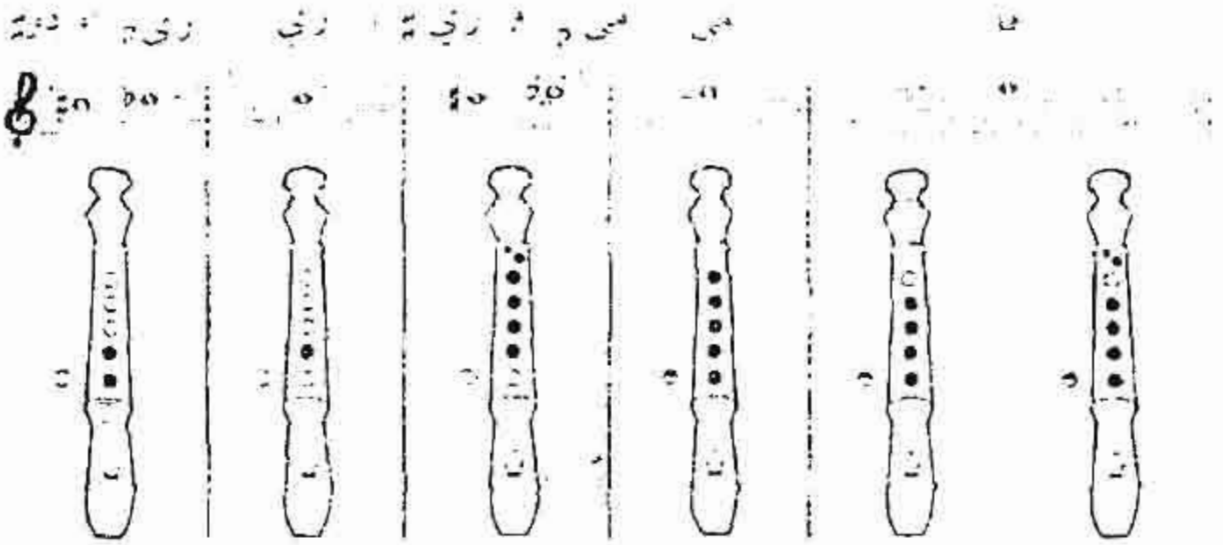
الطريقة الالمانية

طريقة الباروك

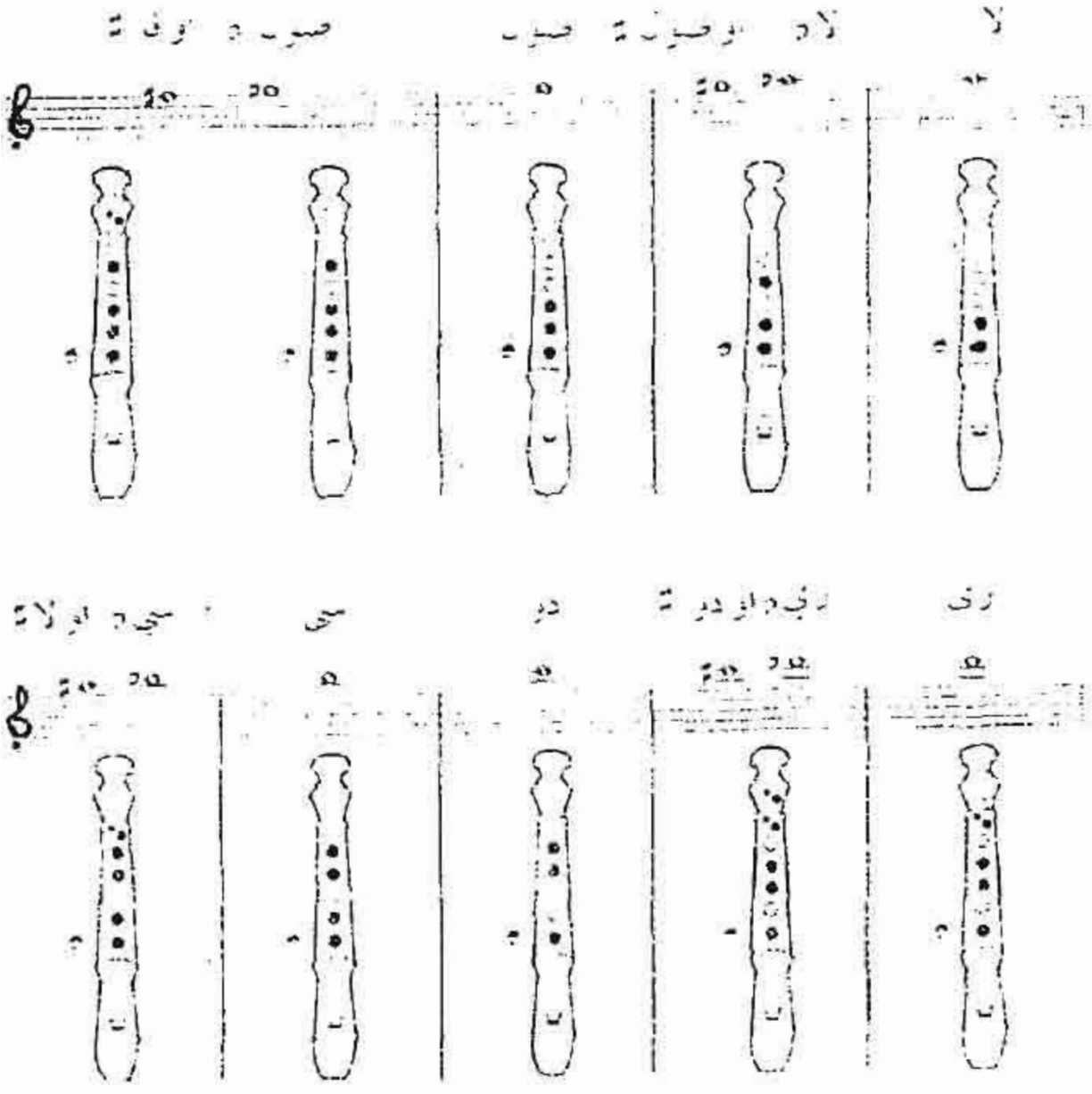
ائتلافات جديدة :

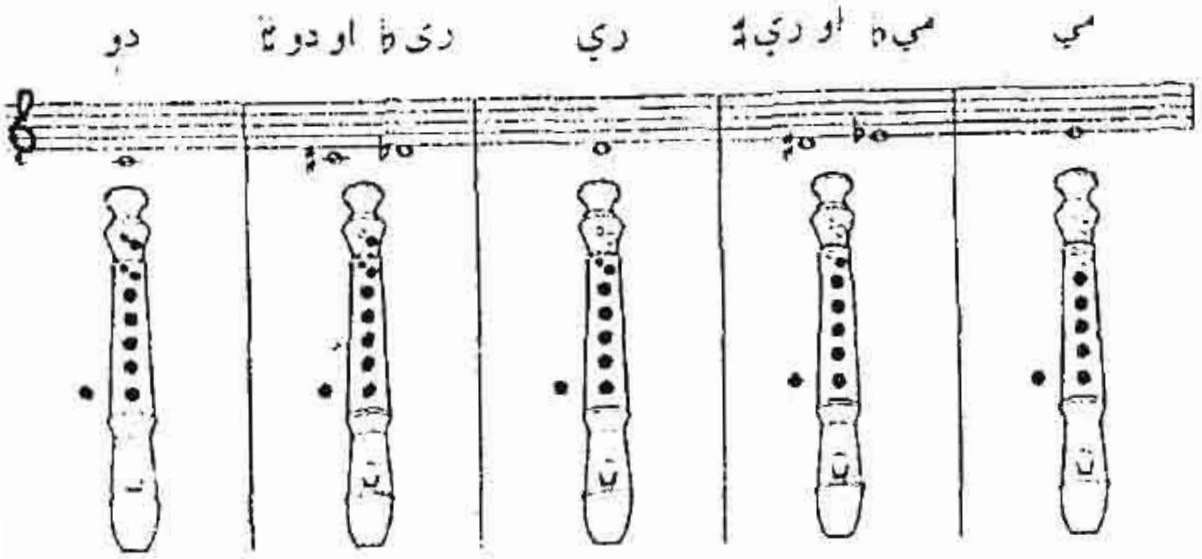
ائتلاف	وضع الجذر في الائتلاف
ائتلاف سي بيمول الكبير	سي بيمول ـ ري ـ فا
ائتلاف ري الكبير	ري ـ فا دييز ـ لا
ائتلاف صول الصغير	صول ـ سي بيمول ـ ري
ائتلاف سي الصغير	سي ـ ري ـ فادييز

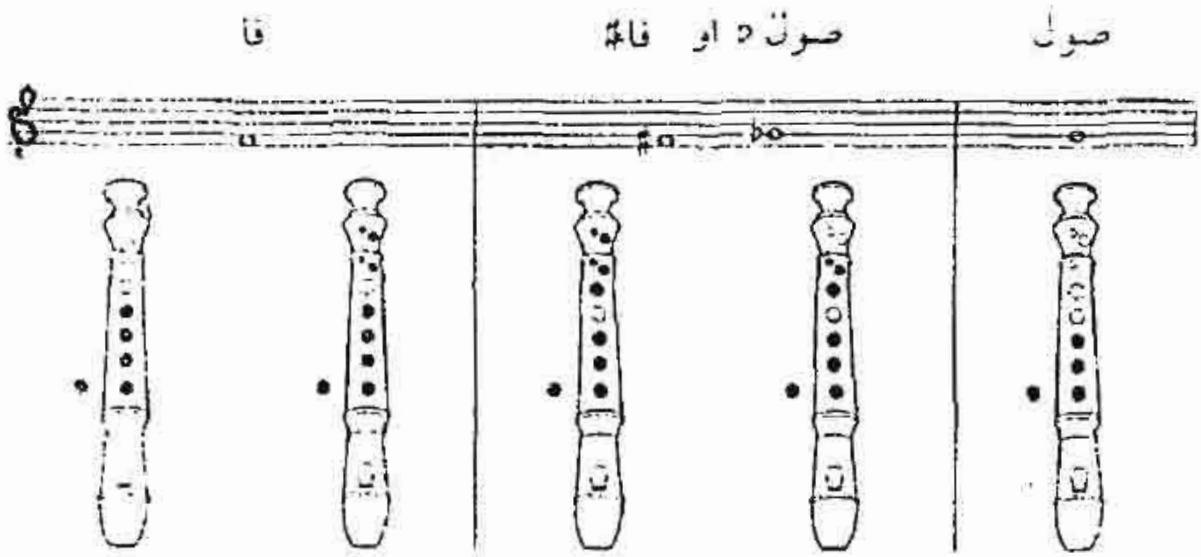
وبعدما تقدم ، بقي علينا معرفة كيفيّة إخراج الأصوات الآتية : (دو دييز أو ري بيمول) ـ (ري دييز أو مي بيمول) و (صول دييز أو لا بيمول) وأصوات السلم ذاتها على ديوان (أوكتاف) أعلى . وفيما يلي كل طرق إغلاق الثقوب بالرسم الآتي :



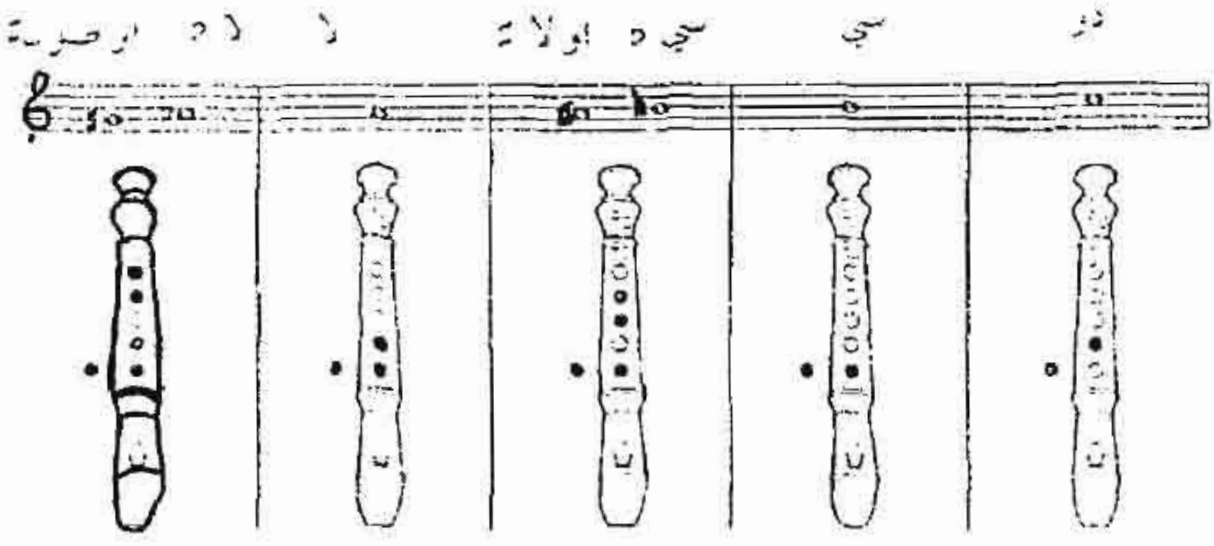
طريقة باروك الطريقة الالمانية :







طريقة باروك الطريقة الالمانية طريقة باروك الطريقة الالمانية :



الفصل الثاني
الآلات الموسيقية الغربية[1]

الآلات الموسيقية الأوروبية هي الأدوات المختصة بإخراج الأصوات الموسيقية ، وتنحصر هذه الآلات جميعها في ثلاثة أنواع :

المجموعة الوترية ـ المجموعة النفخية ـ المجموعة الإيقاعية ، أو آلات النقر .

١ ـ آلات المجموعة الوترية :

البيانو . الكمان . القيولا . القيولونشيل . الكونترباص . القيثارة . الجنك . الماندولين .

٢ ـ آلات المجموعة النفخية ـ نوعان : خشبية ونحاسية :

الفلوت العادي ويسمى كونسرت (Concert flut) .

البيلكو (Pilco) يوجد من فصيلته أنواع ـ غير أنها لا تستعمل كثيراً في الأوركسترا، ومنها الآلات المسماة ـ ذات المزمار ـ أهمها الكلارينيت سي بيمول . وكلارينيت مي بيمول وكلارينيت لا بيمول . وكلارينيت دو . وآلة كورنو دي باسّيتو Corno de bassetto والكورانجيليه . والكلارينيت الباس . والسكسيفون وهو على أنواع ـ سوپرانو . وألتو . وتينور . وبريتون .

الأبوا (Oboe) وألتو أُوبوا . والباسّون Basson . والكونترا فاجوتو وهو اسم ايطالي للباسّون المزدوج ، والأكورديون .

---

(١) اعتمدنا في جمع معلومات هذا الفصل على المراجع الآتية :

ـ الآلات الموسيقية ، محمود أحمد الحفني .

ـ الآلات الموسيقية ، سليم الحلو .

ـ العزف على الآلات الموسيقية ، جوزف فاخوري ، وبعض المراجع الأجنبية .

٣ ـ آلات النفخ النحاسية :

الباص هورن على اختلاف أنواعه . والترومبيت . والترومبون . والتيوبا أو البومباردينو . والكورنيت بيستون .

ويتبع الآلات النفخية . الآلات المسماة : مونوفونيك Monophonic أي ذات الصوت الواحد . وآلة بوليفونيك Polyphonic وآلة الهارمونيوم .

٤ ـ الآلات الإيقاعية ـ قسمان :

الأول ـ الثمبانة (Kettle drum) وطبلة الباص وهي قليلة الاستعمال وتسمى بالإفرنسية (Crosse Caisse) . والطبلة الحربية . والتامبورين . والقسم الثاني ـ نوعان . نوع تحدث أصواته كأصوات الأجراس المختلفة الأصوات . والآخر كأصوات المثلثات والصاجات والنواقيس ومنها ، الكاستنييت المستعملة في موسيقى الرقص ، والأبواق النحاسية على اختلافها .

وهكذا نرى بأن الآلات الموسيقية الأوروبية كثيرة العدد مختلفة الأنواع والأشكال ويقتضي لحصرها كلها وتدوين صفاتها ومعرفة تاريخها وطبيعة أصواتها وطاقة هذه الأصوات المختلفة وإمكانياتها مجلد ضخم خاص بها . لذلك اقتصرنا هنا على كتابة شذرات موجزة في وصف أشهرها استعمالاً عندهم وأهمها قيمة في موسيقاهم بإيجاز أوجبه المقام . وحسن سير المنهج الذي سلكناه منذ البداية .

٥ ـ آلة البيانو :

هي آلة من أشهر الآلات الموسيقية الغربية ، انتشرت إلى حدٍ لم يسبق لآلة موسيقية بلوغها في العالم ، واستعمالها في الموسيقى الغربية يكاد يكون عاماً ، ويندر بين نتاج صناعة البشر الأشياء التي اشتغلت أفكار أقطاب الصناعة وعقول المخترعين في ترقيتها وتهذيبها بالمجهود والاهتمام الذي بذل في ترقية البيانو .

وأندر منها الأشياء التي أتقنت بالسرعة التي أتقنت بها آلة البيانو . والبيانو آلة حديثة العهد بين الآلات الموسيقية تسلسلت من الكلافسان Clavecin والكلافسان هو أصل اختراع البيانو ، والاثنان من فصيلة واحدة .

فالكلافسان هو الآلة القديمة ذات الملامس (Clavecin) تحسنت وتهذبت وارتقت فخرجت البيانو العصري .

ولم يكن الكلافسان وحده أصلاً للبيانو ، بل هناك آلة أخرى هي ـ الاسپينيت[1] (Epinette) . تشبه الكلافسان إلا أنها أصغر منه حجماً .

وهناك أيضاً آلة أخرى وهي ـ الكلافيكورد (Clavicorde) وانبثقت البيانو من كل هذه الآلات التي تمثل بشكلها الخارجي شكل البيانو ولو أنها تختلف كثيراً عنها في التركيب والأجهزة الداخلية والصوت .

ففي الاسپينيت والكلافسان يخرج الصوت زخماً بواسطة ريشة أو قطعة من جلد الجاموس تتحرك بقوة وسرعة فتخطف بمرورها الوتر فيهتز ويخرج الصوت مصلصلاً حاداً نحاسياً قاسياً لا رقة فيه ولا حلاوة ، وأبرز عيوبها استمرار الصوت على درجة واحدة من القوة فلا سبيل إلى إضعافه أو تقويته طبقاً لما يطلبه العازف .

وفي الكلافيكورد يحدث الصوت باصطدام لسان من النحاس بالأوتار ، والصوت فيه أحسن وأحلى مما هو في آلتي الكلافسان والاسپينيت ، وهو أكثر خضوعاً ليد العازف ، وعلى قوة النقر يصدر الصوت قوياً أو ضعيفاً ، وبالرغم مما فيه من العيوب فهو لا يزال مستعملاً حتى اليوم في ايطاليا والمانيا ، ويرجح أن يكون هو الأصل في الفكرة التي أوحت طريقة النقر وأخرجتها في البيانو .

وأول من أقدم على تحسين وترقية البيانو ، هو رجل ايطالي من (بادو) يدعى (بارتولومو خريستوفوري) (Bartolomo Cristofori) صنع في فرنسا أول بيانو بمطارق صغيرة تتحرك بالملامس ، (Touches) فتنقر الأوتار وتخرج الصوت ، وكانت غايته المثلى التي يريد الوصول إليها ، هي أن يستطيع العازف تخفيف الصوت أو تقويته كما يشاء[2] .

وقد وضع خريستو فوري كتاباً لاختراعه الجديد ، ويوجد حتى اليوم في ايطاليا اثنان من نوع هذا البيانو الأول ، أحدهم صنع عام ١٧٢٠ والثاني ١٧٢٦ وهذا الأخير

---

(١) نسبة إلى إسپينيتوس الإيطالي الذي عاش في البندقية في أوائل القرن السادس عشر .

(٢) أي إخراج الصوت خفيفاً (بيانو Piano) أو قوياً Forti بحسب إرادته . ومن هنا جاء اسم البيانو فورتي ، وهو الاسم الأصلي للبيانو ، فسقطت كلمة فورتي مع توالي الأيام وبقيت كلمة (بيانو) للاستعمال . وأول من استعمل هذه التسمية هو : خريستوفوري الإيطالي سنة ٧١٠ هـ/ ١٣١٠ م .

عرض في (التروكاديرو) Le Trocadero في معرض باريس سنة ١٨٧٨ .

وربما لم يكن خريستو فوري هو الأسبق إلى تحقيق فكرة تحسين البيانو إذ يرجح أن كثيراً من العلماء في الموسيقى والصناعة في ذلك العصر اشتغلت بحل هذه المشكلة في بلاد مختلفة من دون أن يعرف أصحابها بعضهم بعضاً، ويظن أن الجميع وصلوا معاً إلى نتيجة ناجحة تكاد تكون واحدة . ففي عام ١٧١٦ قدم (ماريوس Marus) أحد أصحاب المصانع إلى مجمع العلوم (Academie de Sciences) آلتين من نوع الكلافسان يشتغلان بالمطارق الصغيرة .

وفي ذات الوقت أظهر (جوتلوب شروتر Gotlobe Schroeter) من سكسونيا اختراعاً من هذا النوع ، وكانت كل هذه التجارب مرضية .

ولم يمض زمن طويل حتى قام اثنان أحدهما (سلبرمان Silbermann) في المانيا و (زطيف Ztumph) في انكلترا وشيدا مصنفين بكل ما يلزمهما من المعدات والأدوات لصنع البيانو فلم يمض زمن وجيز حتى عمما انتشارها في تلك الأقطار بعد أن أخرجا من مصنعهما عدداً وافراً من البيانوات التي أدخلا عليها كثيراً من التحسينات في الأجهزة الداخلية بإرشاد (باخ) Le Grand Bach الموسيقي العظيم[1] .

وأخلف سلبرمان تلميذه (شتاين Stein) فصنع كمية كبرى خرجت في منتهى الإتقان إلى حد كان الموسيقي العظيم (موزار Mozar) يفضلها على كل ما عداها .

وأول بيانو صنعه الميكانيكي (روبرت ورنم Robert Wornum) في لندن على الطراز الحديث المستعمل اليوم كان في عام ١٨١١ وقد سجله عام ١٨٢٨ فانتشرت بسرعة مدهشة لسهولة استعمالها .

وهكذا استمرت آلة البيانو في تحسين وانتشار ، فلم تصل إلى أواخر القرن الثامن عشر حتى عمّ استعمالها في المانيا وانكلترا وتلاشت تلك الأدوات (الآلات) القديمة من الوجود .

أما في فرنسا فالحال كانت على عكس ذلك . فأبناء الفن فيها لم يستقبلوا آلات البيانو الواردة من المانيا بشيء من الاهتمام . وقد كانوا يفضلون في أول الأمر آلة

(١) La musique en Europe, P. 210 au moyen-Age.
- une musique originale à présenter au monde P. 97.

الكلاڤسان على تلك الآلات الأجنبية الصناعة ويرتأون أن أصواتها كبيرة مزعجة تصم الآذان .

ومضى زمن طويل لم يكن في فرنسا من يصنع البيانو إلى أن جاء (الإيراديون Les Eerard) و (سبستيان Sebastien) و (پيير Perre) وكلهم من أبناء فرنسا فأنشأوا المصانع وبلغوا في إتقان صنع البيانو أقصى الحدود في أقرب الأزمان .

وهكذا أصبحت البيانو الآن أكثر الآلات ذيوعاً ومستعملة عند جميع الأمم. ولكنها كانت وما زالت عاجزة عن تأدية الألحان العربية هي وأمثالها من الآلات الغربية (الثابتة) لخلوها من (ربع الصوت) الذي هو عماد الموسيقى الشرقية ومصدر قوتها وتفردها ومميزاتها .

والبيانو هي آلة بالنسبة للموسيقى الغربية هي كما يقول عنها (ايزت)[1] : قد استطاعت بقوة الهارموني التي تشتمل عليها أن يحصر فيها جميع الفن الموسيقي ، وإن في السبعة الدواوين التي تحتويها ما يغني عن مجموعة آلات فرقة موسيقية وأن الأصابع العشرة لكافية أن تخرج على البيانو من الهارموني ما يخرجه مجموع فرقة بها مائة آلة ، وهكذا تفضل البيانو على جميع الآلات الغربية لسهولة استعمالها وبما تحتويه من قوة تعدد الأصوات والدواوين بما لا يمكن لآلة أخرى أن تجاريها فيها .

٦ ـ آلة الكمان :

هي أهم الآلات الوترية ذات القوس ، وضعها الأوروبيون في الصف الأول في ترتيب الآلات ولقبوها بسلطانة آلاتهم ، كما نحن العرب لقبنا آلة العود ، بسلطان الآلات ومجلب المسرات .

وقد أودع البشر في آلة الكمان ، نتيجة لإتقانهم صناعتها ، أسراراً عجيبة ومزايا مدهشة غريبة حيث أصبح كامناً في أوتارها الساحرة وبطنها المجوف وقوسها المنسَّق من القوة والمزايا والأساليب المدهشة ما لا يحصى له عد في إخراج العبارات الموسيقية المختلفة التي تعجز عن أدائها أية آلة سواها كما تعجز عن مجاراتها أحسن وأقوى وأعظم الحناجر البشرية .

إن في الآلات الموسيقية المكتملة الصناعة لا سيما في مثل آلة الكمان لقوة هائلة وطاقة مدهشة وإمكانيات عظيمة على إخراج الأصوات المطربة والمصورة من أوتارها

---

(١) المرجع نفسه ، ص ١١٠ .

بواسطة الأصابع الرشيقة والنفس الحساسة والروح الحلوة من عازف خبير ما يحير الألباب ويسحر العقول[1] وليس في إمكان أية فرقة موسيقية الاستغناء عن آلة الكمان .

والأوروبيون يعتبرونها الآلة الوحيدة التي يمكن لها أن تعبر عن موسيقاهم بجدارة واستحقاق وتمثل لهم ما يطلبونه من الأصوات ، وهم في كل مكان وزمان لها عندهم السيادة والأفضلية .

ولما اكتشفوا مزاياها ومقدرتها درسوها درساً دقيقاً وبحثوا فيما يمكن أن يستفيدوا من مزاياها ويستغلوا من إمكانياتها فيما لو حسنوها وأتقوا صناعتها ، فاكتسبوها تعبيرات صوتية ما كانوا ليحلموا بوجودها .

والكمان هي بين أنواع فصيلتها بمثابة ما يسميه الغرب (سوپرانو أول) وهو الصوت الحاد من أصوات النساء .

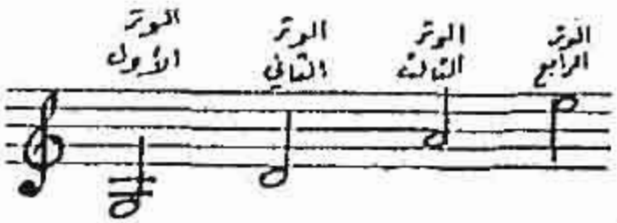
أما عدد أوتارها كما هي عليه الآن ، أربعة كل وتر منها منفرد يُشَدّ على بُعد (الذي بالخمس) من الوتر الذي قبله وذلك بحسب ما اصطلح عليه الدوزان الغربي. فتكون على الترتيب من الغلظ إلى الحدة كما يلي :

الوتر الأول : يقابله نوتة صول الغليظة وعلى طبقة مفتاح الصول الذي يسمى أيضاً (مفتاح الكمان) .

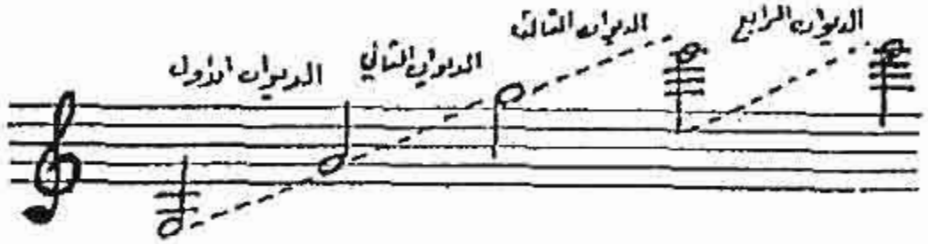
الوتر الثاني : يقابله نوتة ري .

الوتر الثالث : يقابله نوتة لا .

الوتر الرابع : يقابله نوتة مي .

وبيان هذه الأوتار على التسوية المذكورة أعلاه بالتدوين المجسدي هكذا :

---

(١) يقول الفيلسوف والشاعر الالماني (هايتي) «الكمان آلة لها أمزجة البشر تتكلم بشعور العازف بها وتكشف أسرار عواطفه ، وتنقل عنه في جلاء ووضوح ، أقل التأثيرات وأضعف الانفعالات ذلك لأنه يضعها أثناء عزفه عليها على صدره فتحمل على أوتارها ضربات قلبه» .

ومنطقة أصوات آلة الكمان تتسع لأربعة دواوين من صول إلى صول كما نراه في التدوين التالي :

وأساس آلة الكمان هي الرباب العربية التي انتقلت مع العرب إلى الأندلس في القرن التاسع وتقدمت بفضل العرب والغرب على السواء ، ففي القرون الأولى بعد الميلاد أوجد العرب آلة الرباب ذات الوتر الواحد . ومنذ ذلك الحين أخذوا في تحسينها على توالي العصور . فأصبحت بعد مدة وجيزة ذات وترين متساويين في اللفظ ، ثم ذات وترين مختلفين فيه ، ثم ذات أربعة أوتار بتفاضل غلظ كل اثنين منها على الآخرين .

ولما نقلها العرب فيما نقلوا معهم إلى الأندلس من الآلات الموسيقية ، أحبها أهل البلاد الأصليين وعملوا على تحسينها[1] ومنذ ذلك الحين فقط بدأت فكرة صنع الآلات الوترية ذات القوس . وظهرت في أوروبا أول آلة من صنع الفرنسيين وهي تماثل الرباب العربية وسموها كاسمها العربي (ربيبة) Rabebe أو (Rubella) انتشرت وعمت أوروبا وذلك في القرن الرابع عشر وكانت معروفة قديماً في أنحاء الغرب باسم (ريبيك) Rebec ثم أدخل عليها في القرن الخامس عشر بعض التغيير .

وما زالوا يعالجونها بالتحسين حتى أصبحت على ما نراها عليه الآن من الدقة والجمال في الصنعة .

وللكمنجة تاريخ طويل وعجيب فلقد خرجت من مصانعها الأولى في النصف الأول من القرن السادس عشر بذات الحجم وذات التركيب بالغة أكمل ما تتطلبه آلة من الكمان ، وكان اختراعها في أوروبا قبل نهاية القرن السادس عشر .

---

(١) واستعملها في ذلك الحين الموسيقيون المتجولون ، ثم الفرسان المؤلفون (التروبادور) فيما بعد وقد تطورت في صناعتها تطوراً سريعاً واستعملوها في صناعة الغناء والرقص بعد هذا التطور . ولما كان القرن الرابع عشر ، كان قد توافر لدى أوروبا من هذه الآلات الوترية كثير من مختلف أنواعها المتعددة .

وقبل اختراع الكمان كانت توجد آلات وترية عديدة من النوع الذي يعزف بقوس كقوس الرباب العربية وهذه الأنواع من الآلات كانت كلها من فصيلة واحدة ونوع واحد تختلف في أحجامها ولكنها مماثلة في أشكالها ومناعتها . وهذه الفصيلة هي فصيلة (القيولا) Viole) ومعناها (الوتر) .

وكان يوجد في ذلك العصر أيضاً إلى جانب هذه الأنواع آلة من النوع الذي يعزف بالقوس أيضاً . ولكنها تختلف حجماً وشكلاً وصنعاً وهي ذات سبعة أوتار وتسمى (ڤيولا دامور) Viola Damour . وقد تسَلسَلت هذه الأنواع كلها من نوع يجمع ما بين شكل الرباب وشكل الكمنجة اسمه (ريبيك) السابق الذكر .

وهذا النوع كانت تستعمله طبقة من الشعراء الموسيقيين اسمها (مينستريل) Menestrels مهنتها الشعر والغناء والموسيقى في القرون فتدخل القصور وتلقي على الأشراف والنبلاء شعرها وموسيقاها وتخرج بالمنح والعطايا ويرجح أنها هي طبقة الفرسان المؤلفون أي (التروبادور) ذاتها .

ويضاف إلى تلك الآلة آلة أخرى كانت معروفة ومتداولة في القرن الحادي عشر اسمها (كروت Crouth) قريبة الشبه بالآلة التي يستعملها الأتراك واسمها (أرنبة) وقد تسلسلت كل هذه الآلات كما ذكرنا آنفاً من النوع المعروف بالرباب ما خلا آلة الكروت هذه فهي ولو أنها من فصيلة الرباب ولكنها نشأت في مكان ، وتلك الأنواع نشأت في مكان آخر بعيد الصلة بعيد المنشأ . فالكروت نشأت في غرب الجزر البريطانية ، أما الرباب الأصلية فيقال بأنها نشأت في بلاد الجزائر ومراكش وتونس وقد أجمعت التواريخ على أنها من الآلات الأصلية القديمة غير المهذبة .

وقد أوجد العرب في القرون الأولى بعد الميلاد آلة الرباب[1] (كما سبق القول) وهي ذات الوتر الواحد ولا يزا يستعملها في الصحراء عرب سوريا وبغداد حتى الآن. كما كانت منذ أن وجدت قديماً بشكلها المعروف معروض منها في جميع المتاحف ودور الآثار في أوروبا والتي يكفي ما بين أسمائها من التشابه للدلالة على الأصل الواحد الذي تسلسلت منه .

٧ ـ قوس الكمان :

أما قوس الكمان ، فلم يتهذب ويتخذ شكله المعروف إلا في أواخر القرن الثامن

عشر ، وبعد ذلك لم يحدث تغيير فيه إلا من حيث الإتقان في الصناعة والزخرفة ، وكان قبل ذلك التاريخ كقوس الرباب وڤون (الراڤانسترون) الآلة الهندية التي مر ذكرها في موسيقى الهند .

وقد اشتغل في تحسين القوس أفراد عائلة من الفنيين الفرنسيين يلقبون بـ (الطورنيين) Les Tourtes . والفضل في وضع آخر مثال للقوس يعود (لفرانسوا طورت) وهو آخر فرد من هذه العائلة .

وقد جاء في بعض التواريخ أن الطورنيين ، لم يكونوا السابقين الوحيدين الذين اشتغلوا في تحسين القوس ، بل سبقهم بعض الناس ككوريللي (Corelli) سنة ١٦٥٣ و (ڤيڤالدي) Vivaldi ١٦٩٢ وسواهم ، لكن جميعهم وضعوا أشكالاً ونماذج وتراكيب لم تفِ بالمرام . أما قوس فرانسوا طورت فكان أحسنهم صنعاً وشكلاً ، وكان طوله خمسة وسبعون سنتيمتراً وهو أنسب طول للقوس وخشبه كان من أنواع خشب البرازيل المشهور بخشب (فرنامبوك Fernambouc) وفرنامبوك هذه هي عاصمة البرازيل وميناؤها .

أما الكمان فكانت تصنع وما زالت من خشب الصنوبر . يخزن الخشب قبل صناعته حتى يجف تماماً فلا تتغير نسب الأبعاد التي صنعت عليها القطع المختلفة المكون منها الصندوق المصوت وتبقى ثابتة دائماً لا تتأثر بتقلبات الجو وبذلك تتوافق الاهتزازات الصوتية الناشئة من الصندوق الكلي المصوّت .

٨ ـ قواعد جذب القوس ودفعه وأساليب العمل فيه :

لهذه القواعد كتب خاصة أوروبية وعربية وشروح مفصلة ولكننا نوجز بعضها في هذا المجال :

أولاً : أهم ما يجب الالتفات إليه في عملية استعمال القوس هي ثلاثة أشياء : أول القوس ومنتصفه وطرفه . كما أن للقوس أماكن لقوة العزف وأماكن لضعفه . فمكان القوة منه كائن بين أوله من جهة المقبض ومنتصفه ومن هناك تضعف القوة قليلاً ورويداً رويداً حتى الطرف . أما قوته القصوى فتكون في منتصفه .

وللقوس نظام في دقة إمساكه وسيره على الأوتار ووقعه عليها ، إما تحريكه بالصدفة أو كيفما اتفق فمن أكبر الأغلاط التي يصعب تصحيحها إذا اعتاد الطالب

عليها ، لذلك يجب مراعاة سير القوس مجذوباً أو مدفوعاً ، سريعاً كان أم بطيئاً منقطعاً أو موصولاً قوياً أو ضعيفاً . كما يجب على العازف المبتدىء أن يعزف المواضع الحقيقية لكل حركة قوسية ولكل شكل من هذه الأشكال لا سيما إلمامه ولو شيئاً يسيراً بالأزمنة الموسيقية البسيطة وقواعدها ومعرفة مواضع الضعف والقوة من كل منها ليسهل عليه معرفة المواضع الصحيحة الحقيقية لجذب القوس ودفعه وغير ذلك من أساليب سرعته وبطئه وتقطعه واتصاله وقوته وضعفه وما يلحق بهذه من الأساليب والأشكال العشرة التي تزيد عند الغربيين على الخمسين شكلاً وأسلوباً . ولا يتم للطالب معرفة ذلك إلا على يد أستاذ ماهر مجرب .

ذلك ما سمح المجال بنشره ، ولا يزال هناك تعليمات كثيرة على درجة كبيرة من الأهمية فليلاحظها القارىء إذا أراد ملاحظتها وذلك بالعودة إلى مراجع ومصادر عديدة تهتم بهذا الشأن . وإن نحن أردنا التوسّع فيها لفاقت تلك المعلومات حجم العمل برمته وبات لزاماً علينا متابعة المنهج نفسه في غير آلة أوروبية كانت أم عربية أو الحديث في هذا كله لا ينتهي عند حد إن كانت الشهيّة مفتوحة والظرف يسمح .

الفصل الثالث
التأليف الآلي العربي
أو الموسيقى الآلية INSTRUMENTALE

هو تأليف موسيقي عماده الآلات أي العزف على الآلات الموسيقية بدون غناء .

وللتأليف الآلي أنواع مختلفة لها قواعدها وأنظمتها ، وهذه الأنواع منها ما هو عربي الأصل وهو :

الدولاب أو القد .

المقدمة أو البلبل أو الافتتاحية .

القطع الوصفية أو التصويرية .

قطع الرقص .

الترجمة : اللازمة وتكون على سبعة أنواع :

التقاسيم : ومنها ما هو تركي الأصل وهو :

١ ـ البشرف .

٢ ـ السماعي .

٣ ـ التحميلة .

٤ ـ اللونغة أو اللوتجة .

٥ ـ المربّع والمخمّس .

ومنها ما أخذ مؤخراً عن الغرب وهو :

١ ـ المارش .

٢ ـ البوكله .

٣ ـ المازوركه .

٤ ـ الڤالس .

أ ـ الدولاب أو القد[1] :

كلمة اصطلاحية عربية وتركية ، تطلق على قطعة موسيقية صغيرة تسمى أيضاً استهلال أو مقدمة تستهل بها الأدوار والقصائد وغيرها من أنواع القطع الغنائية .

ويطلق الدولاب أيضاً على النغم المتصاعد تدريجياً الذي يدور على نفسه بتكرار وإعادة .

ب ـ ميزانه التوقيعي :

يكون غالباً من الوحدة الزمنية البسيطة كميزان $\frac{٣}{٤}$ أو $\frac{٤}{٤}$ وعدد مازوراته من ٨ إلى ١٦ وفي هذا العصر أصبح يؤلف من ضعف هذا العدد .

ج ـ ترتيبه الإنشائي :

للدولاب ترتيب خاص بمعنى أن كل باطوطتين أي (مازورتين) أو أربع ، تؤلف من جملة موسيقية تكرر مرتين عند الابتداء بعزف الدولاب . ويجوز تكرار الدولاب بمجموعه مرتين أيضاً . ويختلف عدد الباطوطات في الدولاب بحسب ما تقتضيه معاني العبارات الموسيقية والإنشاء الفني .

وفي حالة تأليفه من ١٦ باطوطة يرتبه بعضهم من كل أربع باطوطات من أصل الست عشرة يصير إعادتها مرتين . إما في حالة تأليفه أكثر من هذا العدد أو ضعفه ، تتردد كل ثماني باطوطات منه مرتين. وترتيب كهذا راجع إلى ذوق الملحن، ولا يصاغ لحن الدولاب عادة من أكثر من مقام واحد هو مقام الدولاب الأساسي المسمى الدولاب باسمه كقولك : دولاب راست . دولاب بياتي . ونظراً لصغر الدولاب لا يتخلل نوتاته علامات صمت وذلك لسبب سرعة توقيعه .

د ـ لحن الدولاب وركوزه :

نظراً لقصر مدة الدولاب وقلة عدد باطوطاته فلا تجد دولاباً يصاغ لحنه من أكثر من مقام واحد هو المقام الأساسي الذي لحن الدولاب منه وسمي باسمه، إذ إن الانتقال

---

(١) جاء في القاموس : إن القد هو ما ينظم كلاماً فصيحاً على وزن الأغاني . والموسيقيون في مصر يسمون بعض الدواليب (قَدّ) ولم يدرِ أحد من أين جاؤوا بهذه التسمية مع أنه لا فرق بين ما يسمونه قدّ وبين باقي الدواليب الموسيقية في الإنشاء والصياغة والتركيب .

من مقام إلى آخر ضمن حدود هذا العدد القليل من الباطوطات . أما الرجوع عند الانتهاء إلى المقام الأساسي فغير ميسور ولا هو بمستحسن سمعاً وذوقاً . أما إذا كانت العبارة الموسيقية قد امتدت بحكم التلحين إلى أبعد من أربع باطوطات أو أكثر بعد الباطوطتين أو الأربع الأولى ورأى الملحن بأنه من المناسب إدخال بعض التغيير على لحن المقام الأساسي فيجوز ذلك بشرط الرجوع بسرعة إلى المقام الأساسي لئلا يطغي أو يتملك أي (يسلطن) هذا اللحن الجديد على لحن المقام الأساسي فيصعب عندئذٍ على الملحن العودة في النهاية إلى المقام الأساسي الذي توجب القاعدة الفنية العودة إليه والختام به كما أنه لا يجوز تكرار تلك العبارة اللحنية الجديدة التي أدخلها الملحن على المقام الأساسي في وسط الدولاب . وفي ذلك ما يشبه عدم تخلل الدولاب علامات صمت من نوع النوار أو أطول منه لأن طابع الدولاب وأسلوب توقيعه السريع يوجب عدم التوقف خلال عزف جمله نظراً لقصر مدته الزمنية وطبيعة نسجه وصياغته اللحنية وتوقيعه الخاص به .

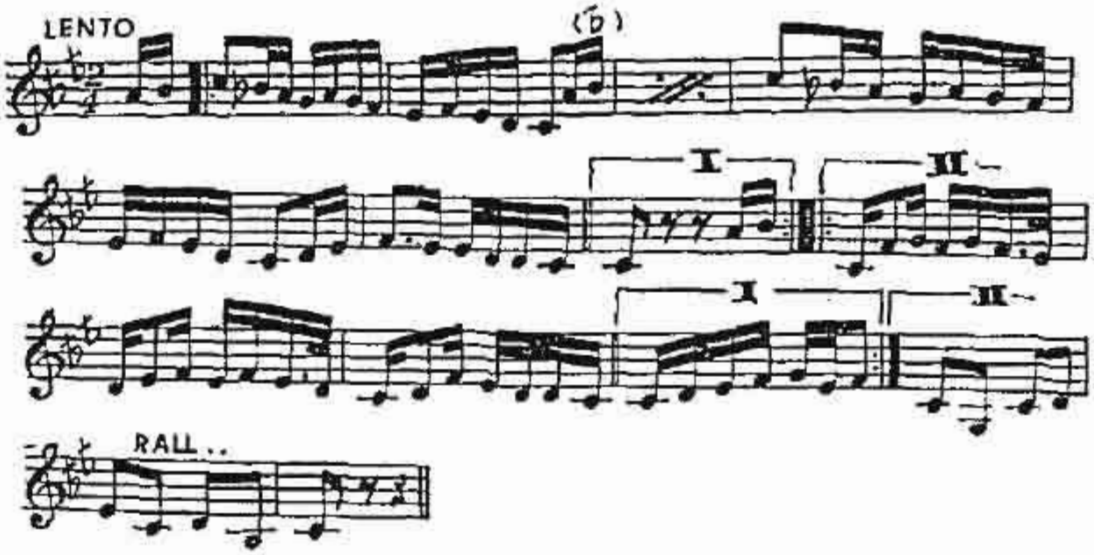
أما الركون في النهاية فمن المستحسن بل من مستلزمات القواعد الفنية الوقوف عند الوحدة الزمنية الأولى من آخر باطوطة منه أما الوحدة الأخرى من آخر باطوطة وهي المتبقية من وحدات الدولاب كله ، فيجب أن تكون علامة صمت من نوع النوار .

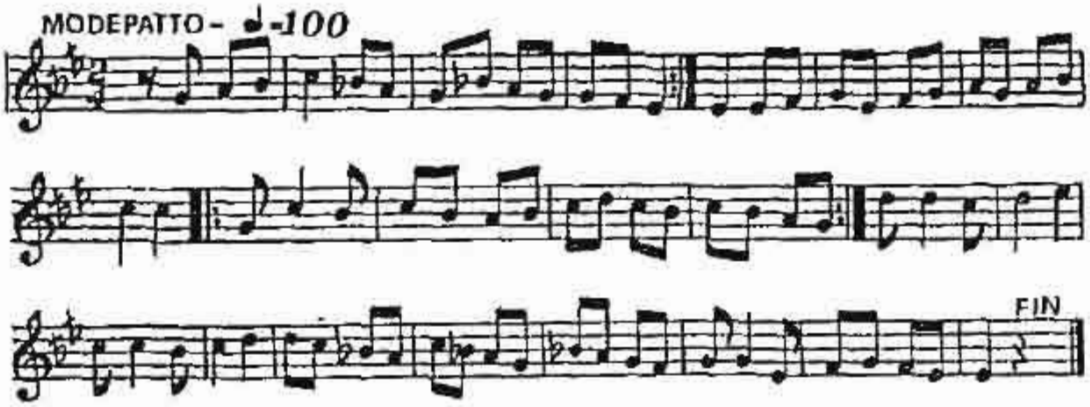
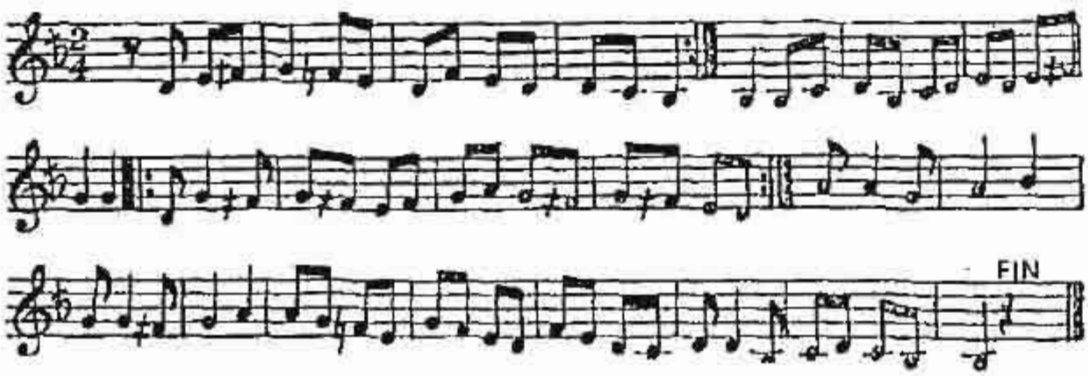
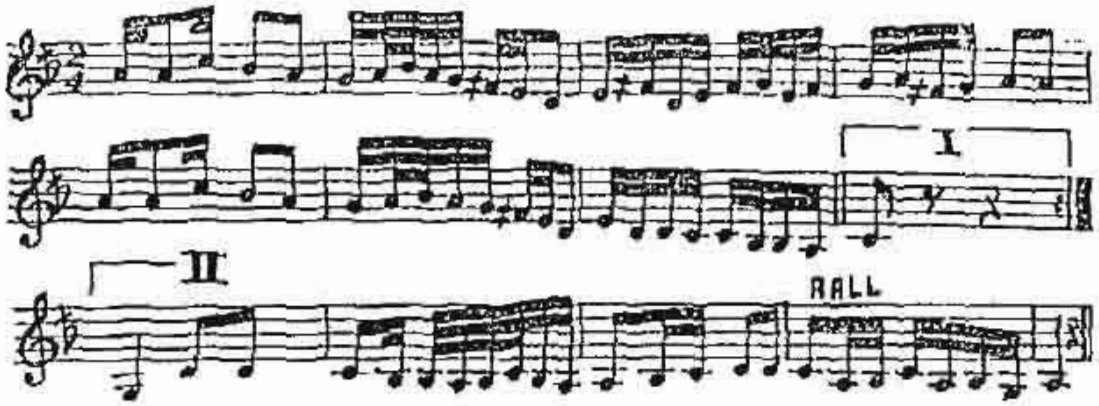
كذلك يجوز أن يكون ميزان الدولاب أحياناً موقعاً على ميزان المصمودي بقسميه الكبير والصغير أي الذي يرقم للأول $\frac{٨}{٤}$ وللثاني $\frac{٤}{٤}$ إذ إن الأول يقسم إلى مازورتين من نوع $\frac{٤}{٤}$ والثاني يقسم كذلك إلى مازورتين من نوع $\frac{٢}{٤}$.

كما يجوز أيضاً للدولاب أن يكون موقعاً على ميزان القالس السريع (أي السربند) $\frac{٣}{٨}$ أو البطيء $\frac{٣}{٤}$.

هـ ـ نماذج من الدولاب مدونة بالنوتة الموسيقية :

دولاب من مقام الراست وبسرعة بطيئة ، وفي نهاية الدولاب تخف السرعة تدريجياً .



دولاب سيكا المعروف والشائع عن هذا المقام خطأ بمقام الهزام .

إعادة الدولاب بعد تحويله عن ... مع الإحتفاظ بأبعاد سلم السيكاه

دولاب مقام البيات حسيني .

و ـ المقدمة أو الافتتاحية أو البلبل :

ثلاثة أسماء لمسمى واحد . وهي قطعة موسيقية تعزفها الآلات قبل القطعة الغنائية المصنوعة لها ، وهي على أنواع مختلفة ، منها ما يشبه الدولاب من حيث صغر حجمه ووزنه وتركيبه وباقي شروطه وأوصافه ، ومنها ما يشبه قطعة موسيقية آلية أي (بدون غناء) . غير موزونة على ميزان .

وفي الحالتين أي إذا كانت موزونة أو بغير وزن يجب أن تكون عباراتها اللحنية مبنية في تأليفها لتدل على معنى وطريقة وأسلوب القطعة الغنائية التي تعقبها مباشرة .

وتستعمل المقدمة أيضاً في المسارح ، وهي تطول أو تقصر حسب موضوع الفصل الغنائي التمثيلي الذي يليها ، وربما لحنت على موازين مختلفة أو كانت مركبة من استهلال بغير وزن ثم تتبع ميزان قطعتها الغنائية .

وفي حالة صوغها من جمل كثيرة وطويلة يستحسن أن لا تكون من مقام واحد كالدولاب الصغير الحجم القصير الأمد ، بشرط العودة في النهاية إلى اللحن الأساسي الذي صيغت المقدمة أو الافتتاحية منه وسميت باسمه .

أما البلبل فهو في الأصل نوع من التأليف التركي ، وهو يشبه المقدمة في جميع أوصافها وشروطها إلا أنه يمتاز عنها في الأسلوب والترتيب وهو عند الأتراك كالمقدمة أو الافتتاحية .

ز ـ القطع الوصفية أو التصويرية :

هي قطعة موسيقية تكون غالباً آلية بدون أن يصحبها غناء توضع في قالب تلحيني

خاص لتمثل أو تصور حالة من الحالات المعينة من الانفعالات النفسية كالفرح والحزن والشوق والعتاب والوداع والاستغاثة والقوة والشجاعة أو ما يشبه الذكريات ، أو لتمثيل بعض الظواهر الطبيعية كالعاصفة وهبوب الأرياح أو سكونها وخرير المياه وجري الأنهر أو شروق الشمس أو طلوع القمر وغروبهما وغير ذلك من مظاهر الطبيعة وحركاتها أو من خوالج النفس والفكر . وأول ما يجب على الملحن مراعاته في تلحين قطعة منها هو :

١ اختيار لحن خاص يناسب الفكرة الأساسية والاسم معاً .
٢ حسن الانتقال والتصرف باللحن والوزن .
٣ الميزان أو الموازين إذا تعددت وانسجام التوقيع مع اللحن .
٤ إيجاد طراز خاص يميز القطعة عن غيرها في توقيعها ولحنها واسمها وأسلوبها .
٥ يجب انتقاء الآلات العازفة للقطعة لكي تعطي هذه القطعة ما تتطلبه من معاني ألفاظها .
٦ توزيع أصوات القطعة ومقاطعها على تلك الآلات توزيعاً ملائماً .

ويمكن أن تتألف القطعة الوصفية أو التصويرية على نسق ديالوج dialogue أي (محاورة) ، آليةٍ كانت أم غنائية ، أو تتألف من أسئلة وأجوبة بين حبيبين أو بلبلين أو عصفورين وما أشبه .

ح ـ قطع الرقص :

للرقص قطعة موسيقية تعزفها آلة واحدة أو آلات متعددة ، وتكون هذه القطعة غالباً بدون غناء ، وقد يصحبها غناء يمثّل بمعاني كلماته تلك الرقصة المعينة ، وتوقع على ميزان $\frac{2}{4}$ الموافق لزمن خطوات الرقص وتوقيعها في سرعتها وبطئها ، وتتكرر مقاطعها التي تشبه دولاباً يدور على نفسه في جمل موسيقية مترادفة ، وتمثل قطع الرقص في لحنها وتوقيعها عوائد كل أمة وأذواقها كما تمثل بعض العوائد التاريخية القديمة أو عوائد المحيط والبيئة .

وللرقص صلة وثيقة بالموسيقى ، والآلات الإيقاعية تستخدم في تنظيم حركات الرقص لا سيما آلات النقر التي تحسّن الإيقاع وتقويه. كما أنها أي هذه الآلات ترافق الآلات الوترية وآلات النفخ وقت الرقص إلى أبعد مدى إن لم تكن وقفاً عليه .

وجاء في الأساطير : «كان أوزيريس إلّه الموسيقى يحب السرور والموسيقى والرقص وكان له فرقة من الموسيقيين بينها سبع بنات من أمهر النابغات في فروع هذا الفن وقد أطلق اليونان عليهن فيما بعد (الآلهة السبعة للفنون الجميلة) وأسموا كلاً منها (موسى) ومنها أصل اشتقاق كلمة (موسيقى) .

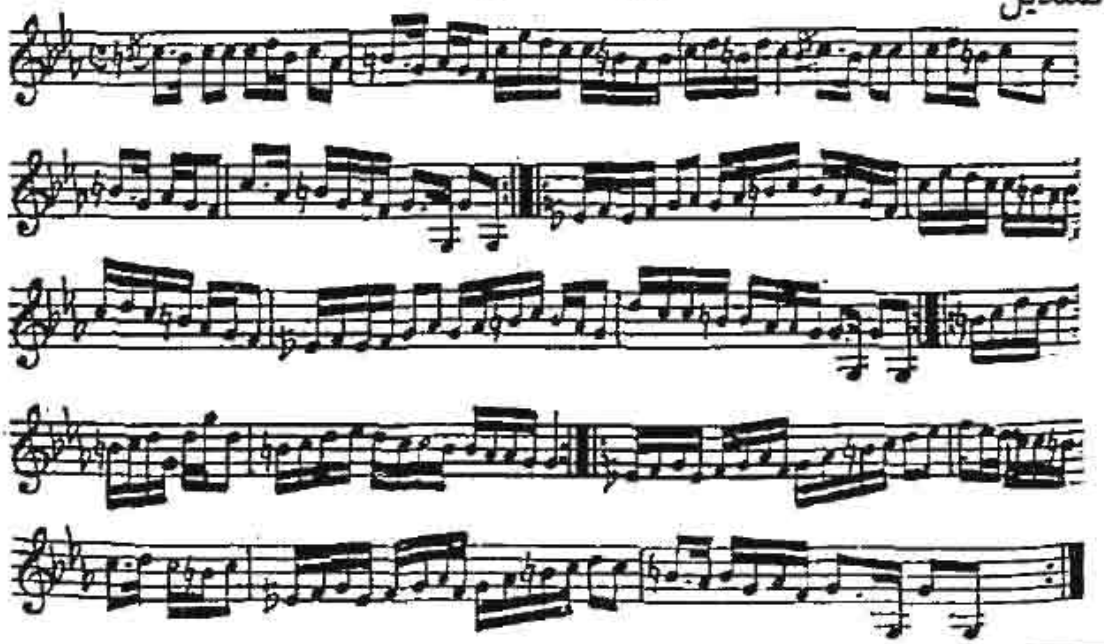
وجاء في دائرة المعارف للبستاني[1] : أن الرقص نشأ عن أسباب دينية ويقول : إن الإسرائيليين وهم أشهر الأمم القديمة المعروف عندهم الرقص كانوا يرقصون في كل حفلات العبادة في هيكل أورشليم كما كان نبيهم داود يرقص أمام تابوت العهد ، وكثيراً ما ذكر الرقص في أسفار الكتاب المقدس .

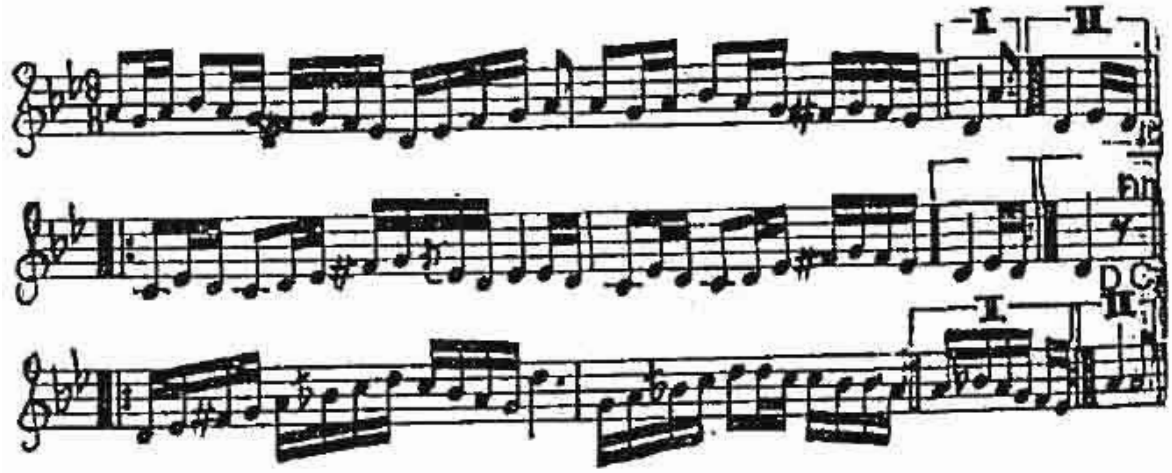
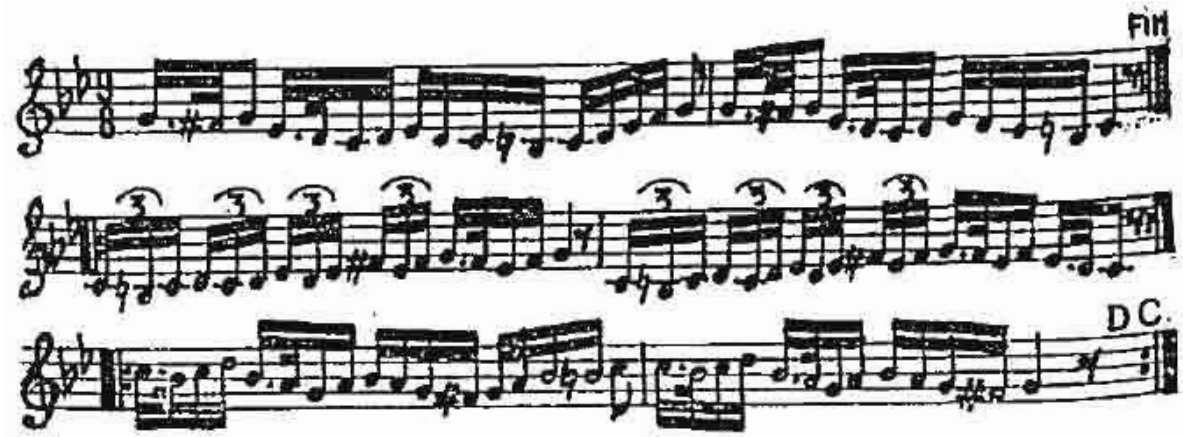
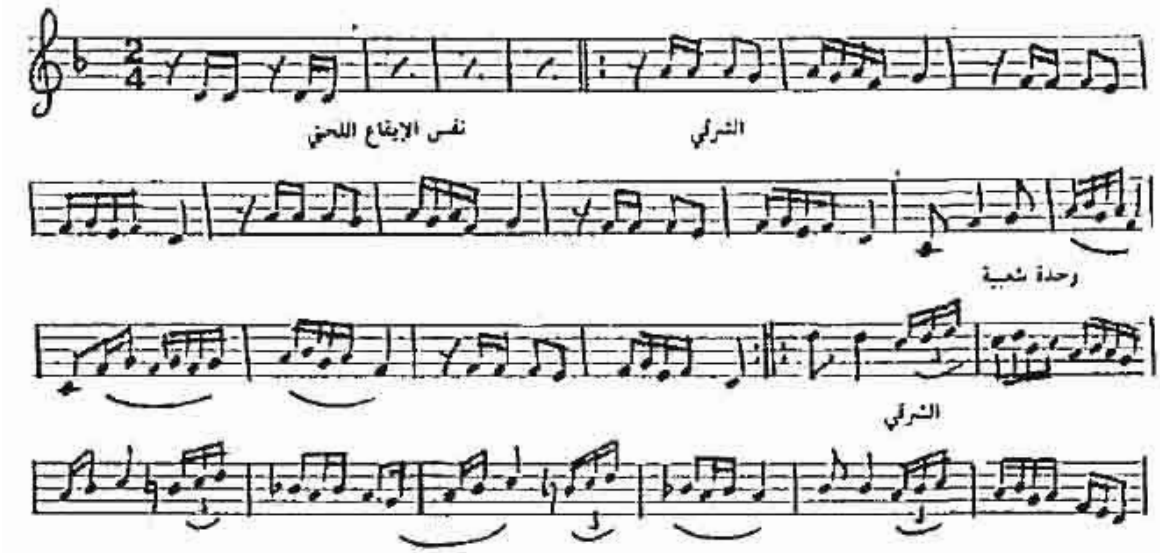
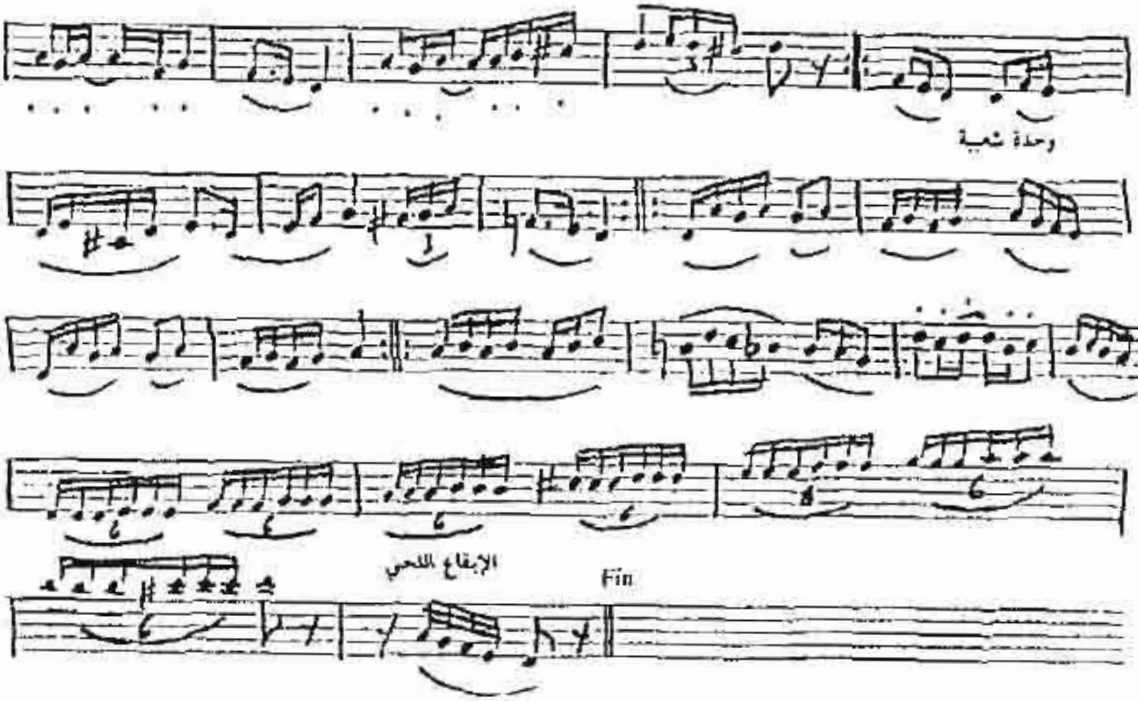
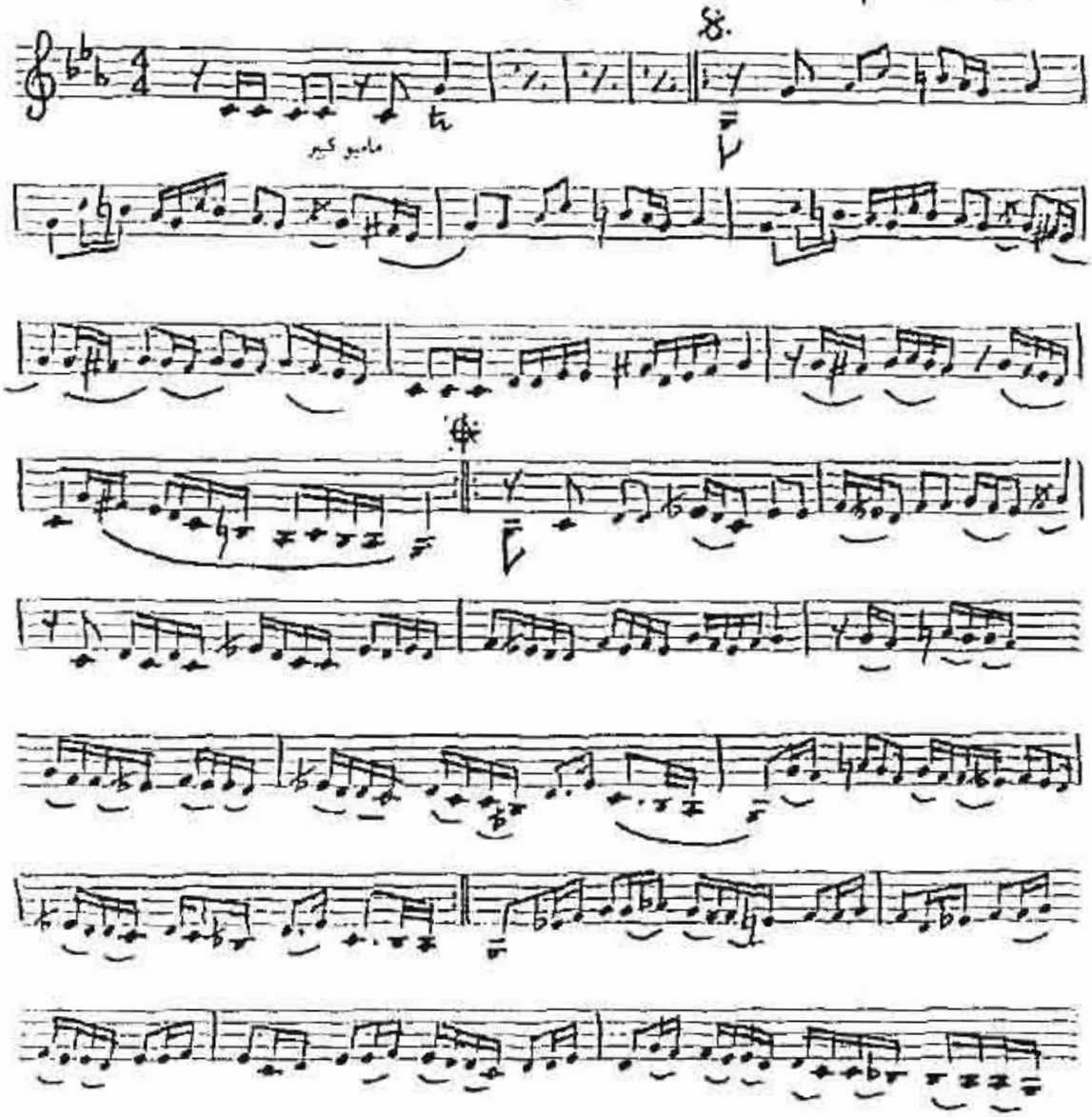
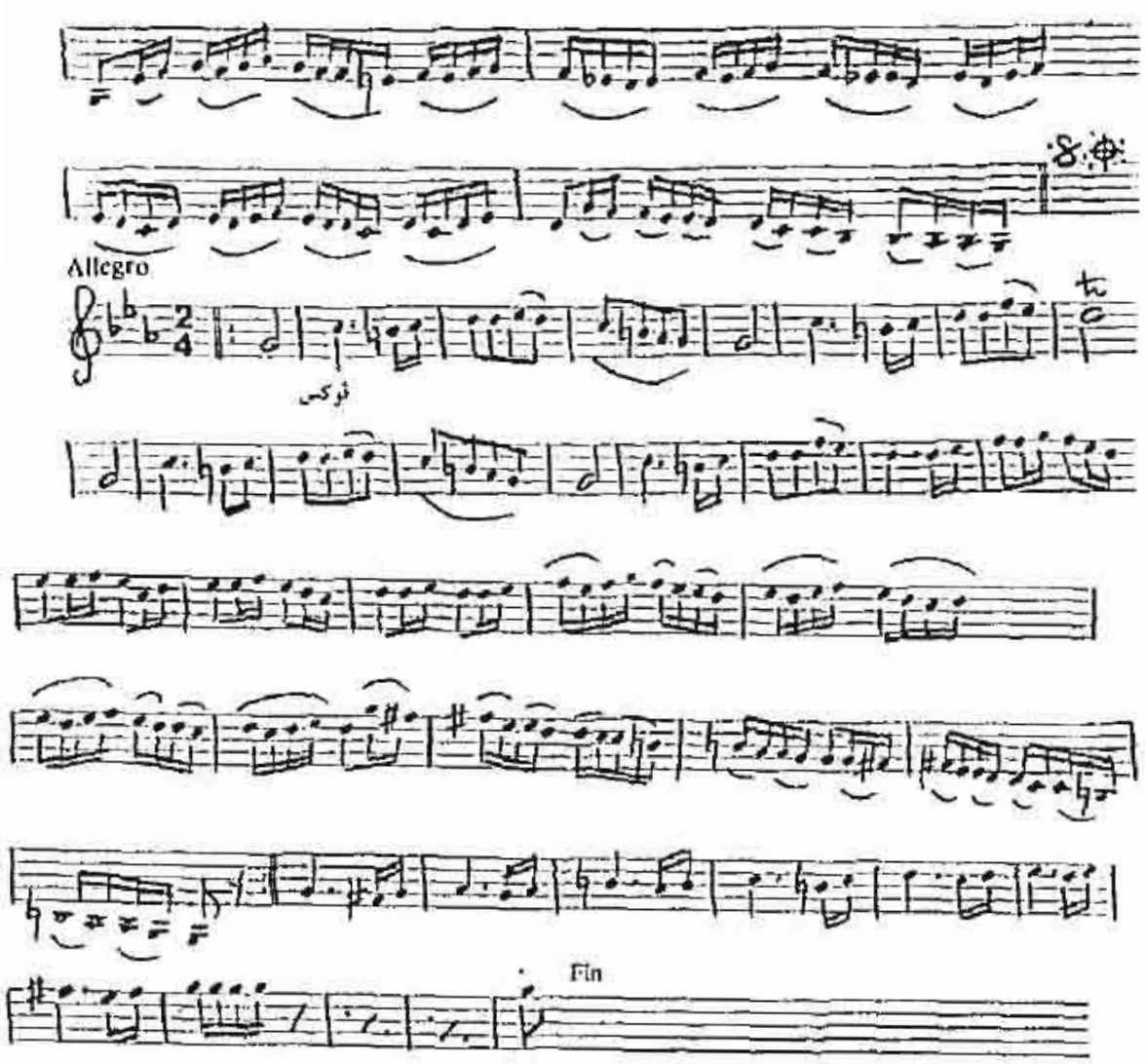
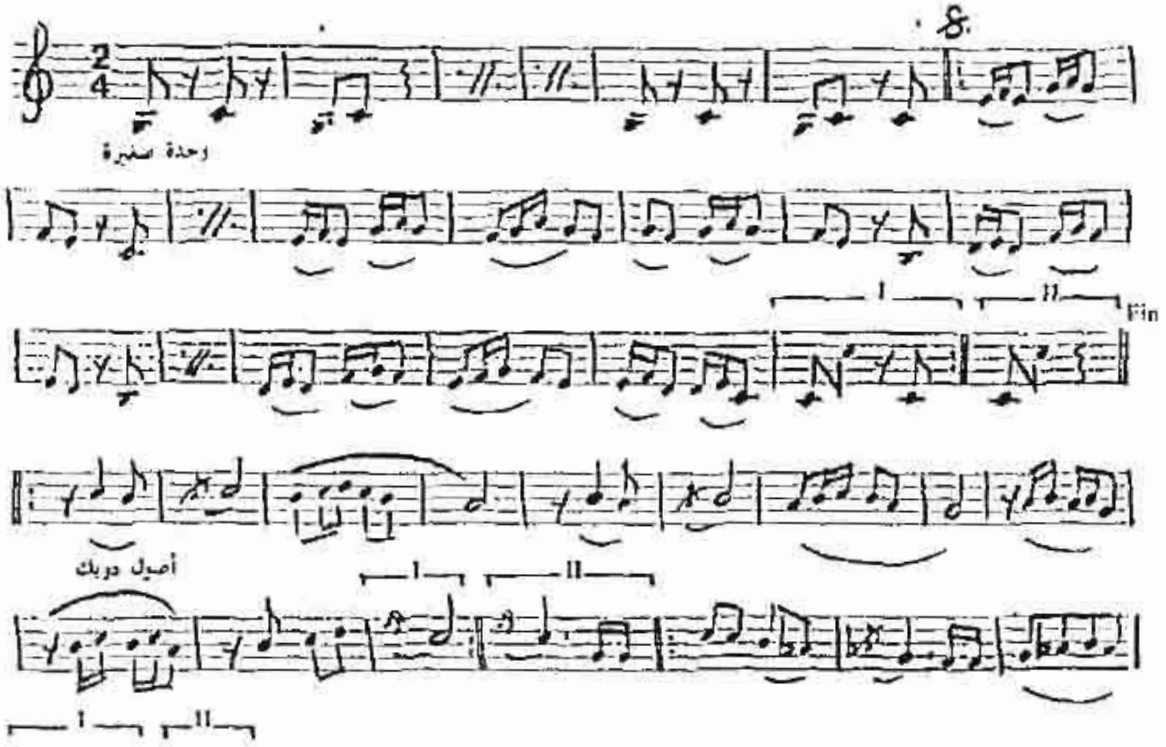
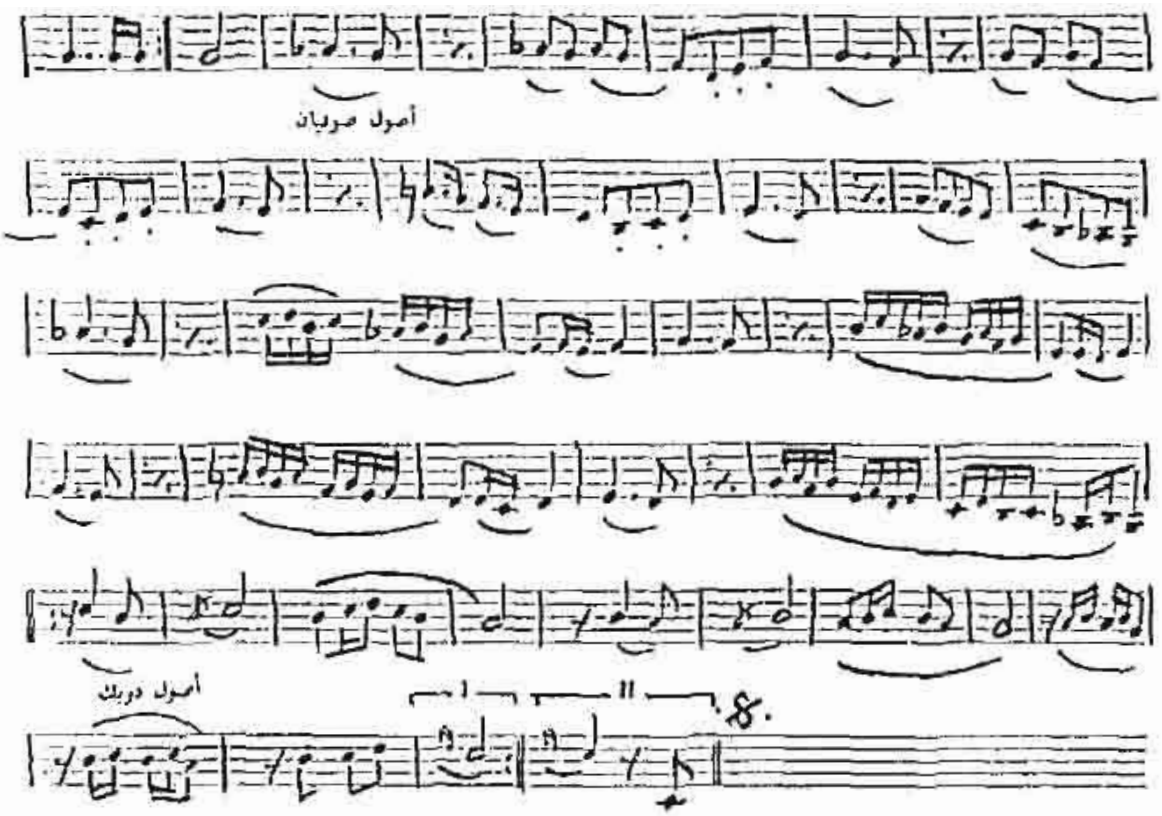
كذلك المصريون كانوا يرقصون في أعياد العجل (أبيس) . والهنود في هيكل (بوذا) واهتم العرب قديماً في الرقص في المواسم والأعياد والمآتم والحروب .

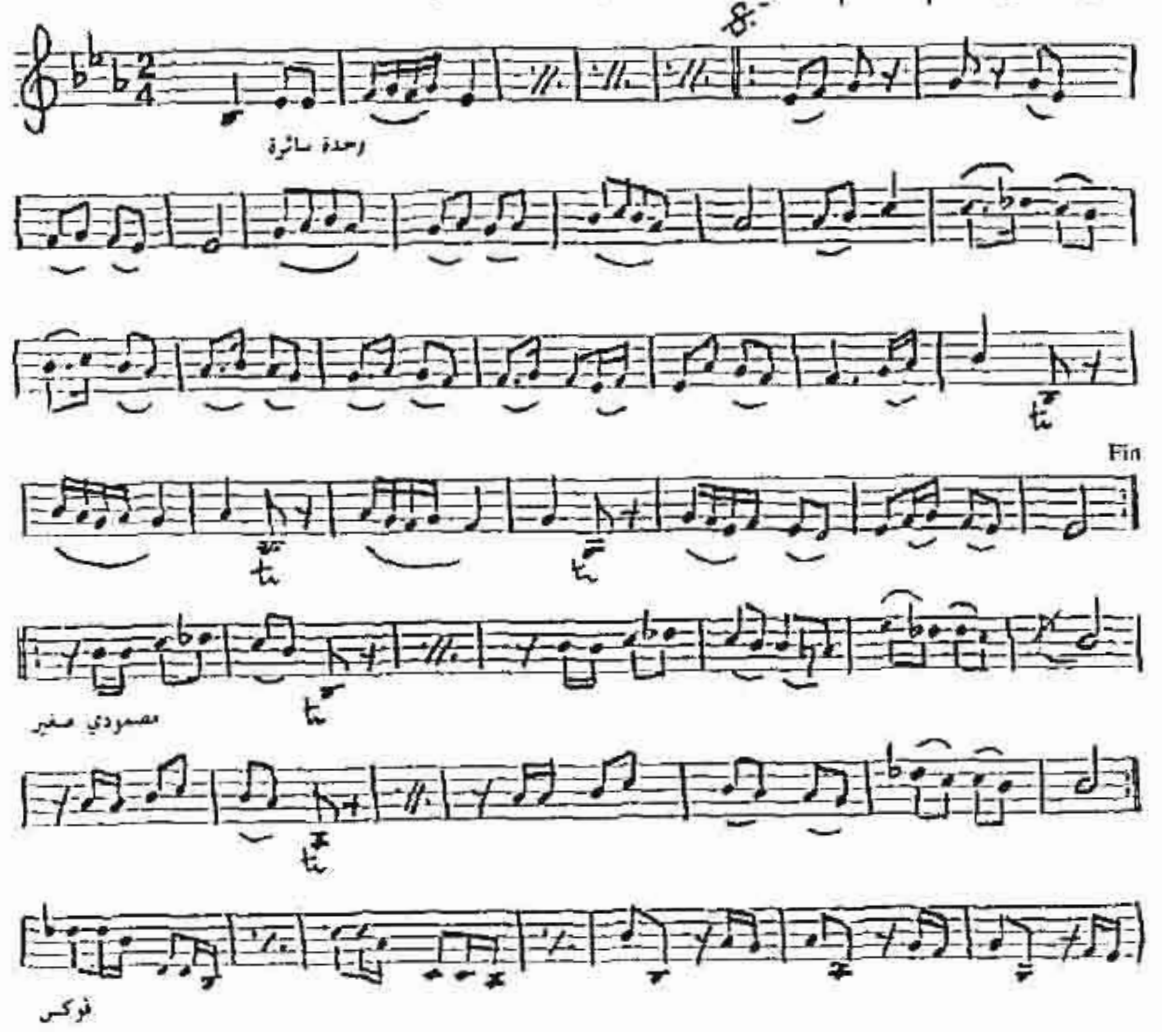
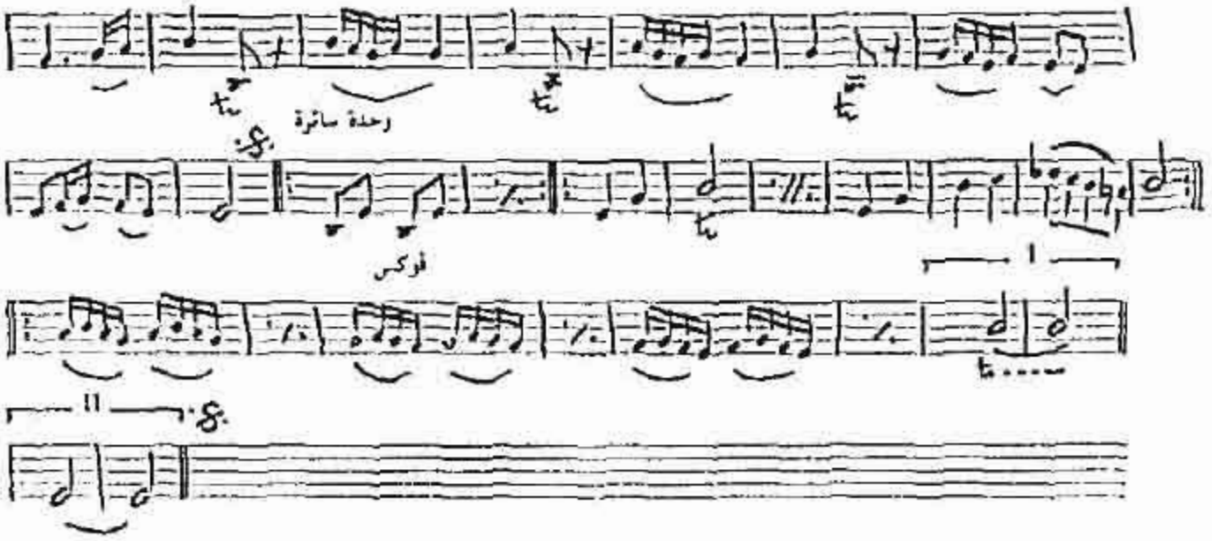
وجاء في كتاب مروج الذهب : «إن الخليفة المعتمد قال لأحد ندمائه : صف لي الرقص وأنواعه والصفة المحمودة في الراقص واذكر لي شمائله . فوصف له ذلك أبدع وأبلغ وصف» . أما اهتمام الغربيين في فن الرقص في عصرنا هذا فليس بخاف أمره .

وهكذا ترى أن الرقص منذ القدم إلى يومنا هذا عند جميع الأمم كان فناً جميلاً أدركوا مزاياه فأسعدوا به مجالس أنسهم وأحيوا به مسرات حياتهم غير مسرفين ولا مفحشين ، بل كسبوا امتعة وصانوا الحياء .

نماذج من قطع الرقص

رقصة المنديل

(١) المجلد الثامن، ص ٦٥٧ .

رقص زيبقلي قديمة حجاز (ره)

رقص زيبقلي قديمة نكريز

رقصة العروس ـ من مقام بوسليك ـ مارسيل خليفة Adagio

رقصة السهرة من مقام شد عربان ـ مارسيل خليفة Allegretto

رقصة الحمام من مقام عجم على درجة الراست ـ مارسيل خليفة Vivace

رقصة الطفولة من مقام عجم على درجة الكرد ـ مارسيل خليفة **Allegretto**



ط ـ الترجمة :

الترجمة هي عبارة عن إعادة عزف ما يغنيه المغني [ويكون نسخة طبق الأصل] بواسطة الآلات دون الأصوات والألفاظ ، وأحياناً تحل الترجمة محل الدولاب فيستهل بها في بعض الأهازيج والأناشيد .

ي ـ اللازمة الموسيقية :

يقصد باللازمة الموسيقية ما تعزفه الآلات في أثناء سكوت المغني أو في أثناء استراحته القصيرة وهي على سبعة أنواع :

١ ـ ترجمة : أي إعادة الغناء بالعزف فقط .

٢ ـ رسم : عزف المقطع أو الجزء الأول من القطعة التالية في الغناء .

٣ ـ كوبري : عزف قطعة توصل من النغمة التي انتهى بها المغني إلى النغمة التي سيبدأ بها القطعة التالية في الغناء .

٤ ـ استقرار : عزف قطعة توصل من النغمة التي انتهى بها المغني إلى قرار اللحن

٥ ـ استذكار ، أو صدى : إعادة المقطع الأخير من الغناء بواسطة الآلات فقط ، والأصل في هذا ـ ما يحدث في أنواع الكانون Canon في (تعدد الأصوات) .

٦ ـ توضيح الضرب : عزف مواضع التخفيف والتشديد بواسطة الآلات أثناء سكوت المغني .

٧ ـ السياحة : عزف قطعة طويلة نوعاً ، لا لغرض سوى ملء فراغ سكوت المغني ، وفي بعض الأحيان قد يقصد من السياحة توصيل الغناء إلى أول (طقم ميزان) إن كان من الموازين الطويلة .

الفصل الرابع
التقاسيم والأدوار العربية[1]

التقـاسيـم :

في الموسيقا : التقسيم ، جمعها التقاسيم ، ويُقال في المفرد أيضاً : تقسيمة .

التقاسيم : هي عبارة عن ألحان حرّة مرتجلة ، تُعزف على أيّة آلة موسيقية عربية منفردة ، ومن أي مقام مختار . ومن الآلات الموسيقية التي هي في أساس تكوينها تعطي أصواتاً مُستساغة تساعد في إظهار الجمال اللحني وتأثيره حسب الملموس عند ا-.ب .

الناي بأنواعه ، والعود والقانون والكمان والبزق ، وهذه من أهم الآلات الصالحة لعزف التقاسيم . كما يمكن إجراء التقاسيم أيضاً على بعض الآلات الغربية ومنها : البيانو ، الفيولونسيل ، الكلارينيت ، الفلوت ، الأرغن . . . ولكن تبقى الآلات العربية هي الأفضل في هذا المضمار .

والتقسيمة الواحدة ، هي لحن لجملة موسيقيّة على نحو ما من نواحي التفكير وترجمة الإحساس ، يُراعى فيها شخصية المقام الموسيقي المُختار وأبعاده ، وأن لها بداية واضحة ومجال ونهاية ملحوظة .

وتتكوّن التقاسيم إذا من عدة جمل لحنيّة موسيقية يفصل بعضها عن بعض فواصل زمنية قصيرة جداً ، ويُراعى في فكرتها الإنشائية العامّة حسن الارتباط وحسن الختام .

---

(١) محمود عجان تراثنا الموسيقي ، دار طلاس ، سورية .

والتقاسيم الجيّدة الناجحة، لها تأثير قوي ساحر، وتُعتبر من أجمل وأرق وأفضل أنواع العزف الآلي في الموسيقا العربيّة ومن أكثرها طرباً وقرباً إلى النفوس السليمة الذوّاقة .

طريقة إجراء التقاسيم :

لا يمكن وضع طريقة مُحددة لإجراء التقاسيم إذ إنّ ذلك يعود إلى المستوى الفنّي للعازف كما يعود إلى مستوى المستمعين أيضاً . ويمكننا أن نذكر بعض الطرق العامّة للسير بها ، ولا نعتبرها بمثابة قاعدة أساسيّة ، إذ إنّ حريّة الإجراء والأسلوب هنا هي حريّة حقيقية بالمعنى الصحيح . . .

١ ـ يجب أن تكون التقاسيم من وحي الخاطر يرتجلها العازف كما يشاء ، ويمكنه أن يعبّر بها عن مشاعره وانفعلاته التي يستمدها من أعماق شعوره النفسي ومن سعة علمه ومن الجوّ المحيط به في أثناء العزف . وبذلك يحصل تأثير جيّد ووقع حسن .

٢ ـ مراعاة سيطرة شخصية المقام الأساسي الذي تنتسب إليه تلك التقاسيم وتركيزها في ذهن المستمع . وهذه الملاحظة لها أهميتها الكبيرة ، إذ إنّ الإنتاج الموسيقي العربي كان قد أخذ بهذه الظاهرة منذ أمد بعيد ، حيث أنّ لها تأثيراً خاصاً . وكانت نتائجها جميلة ورائعة وأخّاذة ، ولها علاقة بعلم النفس ، ولم تأت هذه العادة بطريق المصادفة ، بل إنّها تعود إلى تجارب ودراسات كثيرة سابقة .

ولكن الآن ومع الأسف الشديد لم تعد تُراعى هذه الناحية المهمة وذلك بسبب ضعف الثقافة الفنيّة عند البعض . . وبعد تثبيت شخصية المقام يجري الانتقال إلى مقامات أخرى قريبة من المقام الأساسي في جولات متعددة ومتنوعة . ثم يجري العمل على العودة إلى المقام الأساسي ، ويمكن أن يكون ذلك على المراحل التالية :

١ ـ يُستحسن البدء بتقسيمة قصيرة وواضحة من حيث المقام المقصود وأبعاده الصوتيّة ، يُراعى بها سهولة الفهم على المستمع كي يهيىء نفسه لما سيأتي بعدها .

٢ ـ ثم يجري العمل على عزف عدة تقاسيم قصيرة أيضاً . ومن المقام نفسه ، الغاية منها تثبيت شخصيته بصورة راسخة ، ولا يمكن تحديد مدة معيّنة لهذا الإجراء . إذ إنّ ذلك تابع إلى الجوّ أو الوضع القائم آنئذ ومدى ما يسمح به الوقت من متّسع أو

ضيق . وهذا ما يُقال أيضاً حتى في التقاسيم الكاملة وبصورة عامّة .

يمكن أيضاً للموسيقي أن يختار جملاً موسيقيّة طويلة بدلاً من القصيرة ، وهذا الأمر هو أكثر صعوبة على الموسيقي وعلى المستمع أيضاً ، ولا شكّ في أنّ الموسيقي الموهوب والعالم يستطيع أن يؤدي ذلك بنجاح تام . والتقسيمة الطويلة الناجحة هي أفضل من زميلتها القصيرة من الناحية الفنيّة .

٣ ـ بعد ذلك يمكن للعازف أن ينتقل إلى مقامات أخرى قريبة من المقام المختار ويسير بها رويداً رويداً في ابتعاد عن المقام الأصلي ، ويُستحسن أن تكون هذه الانتقالات عرضيّة غير أساسيّة وأن تجري بتصرف حسن .

٤ ـ بعد الجولات المتقدمة الذكر يمكن للموسيقي أن يعود بالتدريج أيضاً إلى المقام الأصلي ، أو أنّه يفاجيء المستمعين برجوع غير منتظر ، على أن تكون هذه المفاجأة مُدهشة وبليغة وفنيّة ومستحكمة وإلاّ فإن الفشل في هذا ميسور جداً . ويمكن القول في أنّ دهشة المفاجأة السارّة تُستوعب وتُدرك بعد سماعها مباشرة دون انتظار ، كما يُدرك فوراً السبب في وجودها بوقتها وبشكلها .

أمّا المفاجأة الفاشلة فهي التي لا تُدرك أبداً ويبقى المستمع في حيرة من أمره ومن أمر الموسيقا ، ويحصل الضجر عوضاً عن الطرب .

٥ ـ هذا البند هام جداً لأنه يتعلق بالقفل أي بنهايات الجمل الموسيقيّة التي تتكوّن منها التقاسيم ، ويُقال له بالعاميّة (المحط) . والقفلة الناجحة تزيد في قوة جمال التقسيمة ، ولها تأثير كبير ملموس . وإن التقاسيم مهما كانت بليغة وجيّدة ، فإنها تفقد قيمتها الفنيّة تقريباً إن لم يكن القفل بها جيّداً أو رائعاً . وطريقة القفلات تختصّ بها الموسيقا العربيّة دون سواها ، وهي تُكسب اللحّن رونقاً وجمالاً وبهاءً وحياة . وكثيراً ما ينتظر المستمتعون (القفلة) في التقسيمة لتتجدد حيوتهم ، حتى إذا ما وقعت انطلقت الألسن بعبارات الإعجاب والتقدير .

ولا يشك أحد مطلقاً في ما تفعله القفلات الرائعة من الوقع الحسن في نفوس المستمعين . ولا يمكن تحديد أنواع القفلات ، حيث إنها تتبع لذوق وطريقة كل عازف . منها مثلاً ، ما يتكوّن من صوت واحد قبل الاستقرار ، أو من صوتين ، أو أكثر

حتى يبلغ ما ينوف عن ثمانية أصوات ، يؤديها العازف أحياناً ببطء أو بسرعة زائدة وبمهارة فائقة وجمال ملحوظ لكي يفوز بالنجاح المقصود . ويشمل ذلك أنواعاً كثيرة من الرشاقة والحليات المتعددة التي لا حصر لها . وإنّ الخيال الحالم والإبداع والأفكار العالية لا يقيدها شيء سوى الذوق الأساسي الطبيعي والجمال والبراعة وشخصية العازف التي تظهر من الطريقة أو اللون أو المذهب الموسيقي الذي ينتمي إليه . ولا ننسى أن القواعد في جميع العلوم والفنون لم توضع إلاّ لحفظ الجمال ، أو لصحة الشيء وسلامته . وإنّ هذه القواعد عرضة أحياناً إلى التبديل والتغيير ولا يجوز العبث بالقواعد دون إيجاد ما هو أفضل مما هي عليه .

وعلاوة عما ذُكر فإنّ التقاسيم تُعتبر بمثابة قياس أساسي كبير لاختبار صاحب العزف وتقويمه مما حصل عليه من علم وفن وصناعة وبلاغة واتقان ومهارة وقوة وعمق وسعة خيال وموهبة .

وطريقة إظهار الأحاسيس الإنسانية المتنوّعة والتعبير عنها بترجمة لحنيّة أخّاذة ورسم الصورة الحقيقيّة لها ، وبيان درجة الإجادة في حسن الانتقال وتبويبه فيما بين الجمل أو الفقرات الموسيقيّة ، وفي تغيير المقامات من حيث الدخول والخروج والانتقال بها من واحد لآخر مع حسن التخلّص دائماً فيما بينها . وبيان درجة براعته في الابتكار ، وما هو مقدار ثقافته السمعيّة في الوقوف على الألحان العديدة بأنواعها الكثيرة ، ومدى تمكنه من الآلة التي يعزف عليها . وكبر المساحة الصوتيّة التي يستخدمها ، وثمّ الصعود إلى الطبقات الصوتيّة الحادّة والانتقال منها إلى الهبوط المفاجيء إلى استقرار المقام ، وهذا مما يحرّك الشعور غالباً نحو التأثير الحسن ، والنظر إلى طريقة العزف وما هي عليه من إظهار قوة الصوت أو ضعفه حسب لزومه ، والانتقال بالعزف بين الهدوء والثورة ، والعاطفة والحنين ، والرضى والغضب ، والرفض والقبول ، والحبّ والخيال ، وغير ذلك من المشاعر النفسيّة الإنسانيّة .

هذا بالإضافة إلى المزايا السامية التي يتحلى بها شخصياً والتي يمكن سكبها في طريقة التقسيم ، وأن لا يكتفي بإظهار ما عنده من إمكانات فقط ، بل يجب أن يعطي الآلة ما تستحقّه هي أيضاً .

وما تقدم هو من بعض الأمور التي تُظهر ما قد بلغه العازف من الجوانب الفنيّة

المتعددة والتي لها حسن التأثير القوي على المستمع المتفهّم .

الحالات التي تواجه التقاسيم :

للتقاسيم حالات متعددة ومتنوعة وهي تتبع الظرف الذي تؤدي به ، ومنها :

١ ـ **التقاسيم الكاملة** : ونقصد من ذلك التقاسيم التي تُهيّأ للسماع من قبل الموسيقي البارع الذي تكون النفوس حينئذٍ مستعدة إلى سماعه وحده فترة طويلة من الزمن يأخذ بها العازف مجاله كما يشاء على أن يكون المستمعون من الذواقين الذين يستوعبون ويفهمون الأعمال الفنيّة الراقية ، وفي هذه الحال تكون التقاسيم على أحسن وأكمل وجه .

٢ ـ **التقاسيم كمقدمة للغناء** : يختلف أسلوب التقاسيم هنا عمّا ذكرناه[1] أعلاه حينما تكون بمثابة تقديم أو تهيئة لنوع خاص من صيغ الغناء العربي المتعددة ومنها الغناء بلفظة (يا ليل) وأيضاً الموّال والقصيدة وغيرها .

في هذه الحالة تكون التقاسيم قصيرة المدّة وأسلوبها يسعى لتثبيت شخصية المقام المنتسبة إليه ومن ثمّ تمهد لاستقبال ما سيجري من الغناء وتهيئة نفوس المستمعين إليه .

وعلاوة على عزف التقاسيم كمقدّمة للدخول بلفظة (يا ليل) أو في غناء المّوال ، يمكن لها أيضاً أن تصاحب هذا الغناء وترجمه إلى أصوات موسيقيّة مجرّدة ، أي أنها تعيد جمله وعباراته مقلّدة إياه في حركاته ومدّاته ونبراته ونغماته ، كما يمكن أداء تقاسيم قصيرة مستقلّة خلال هذا الغناء أيضاً . وإنّ الغناء بكلمات (يا ليل يا عين) يشبه إلى حدٍ ما التقاسيم التي تُعزف على الآلة الموسيقيّة ، وكثيراً ما يُقال : تقسيم ليالي ، وأنّ وجه الشبيه بين الصيغتين المذكورتين هو الارتجال وطريقة السير في اللحن وما يرمي إليه من التأثير المقصود أو التطريب ، وأيضاً من جهة مراعاة نبرات الأصوات وامتدادها أو قصرها ، والإبداع في القفلات أي في نهايات الجمل اللحنيّة .

والغناء بألفاظ (يا ليل يا عين) يكون عادة بعد عزف (البشرف) وغناء التواشيح وبعد عزف التقاسيم . كما يمكن لها أيضاً أن تُغنّى في موضع آخر من أقسام الفاصل الموسيقي والغنائي .

٣ ـ يمكن عزف التقاسيم أيضاً قبيل عزف صيغ البشرف أو السماعي ، وفي هذه

---

(١) والكلام للعجّان . وقد آثرنا نقل هذا الكلام لأنه أوفى مما يقال في هذا الشأن وأوجزه وأبينه .

الحالة تكون هذه التقاسيم مختصرة وقصيرة ومقيّدة تماماً بشخصيّة المقام ، وبما يتفق مع ما يُقدّم من البرنامج الموسيقي وأشكاله .

وقد يلجأ بعض الموسيقيين إلى إجراء تقاسيم من قبل كل فرد منهم خلال عزف مقطوعة السماعي ، بطريقة التناوب فيما بينهم وذلك بعد عزف تسليم كل خانة من خانات السماعي، ما عدا الخانة الرابعة، وفي رأينا أنّه لا يجوز أداء هذه التقاسيم في هذا المجال لأنها تقطع تسلسل ألحان تلك المقطوعة الموسيقيّة وتشوهها . ومن جهة ثانية فإن هذه التقاسيم لا تكون مستوفاة للمواصفات اللازمة وشروطها ، ومن الأفضل الإقلاع عن هذه العادة والاستعاضة عنها إذا لزم الأمر بصيغة بشرف القره بتاق التي يمكن لها أن تحتوي على بعض التقاسيم الخاصة الموضوعة بطريقة مدروسة ومناسبة لهذا المجال ، أو النسج الارتجالي على منوالها .

٤ ـ **التقاسيم ضمن الحفلة الموسيقيّة** : في الحفلات الموسيقية عامّة وفي الوصلات الموسيقيّة المشتملة على عدة صيغ من قوالب العزف والغناء يمكن أن يتخلل تلك الحفلات عزف تقاسيم من قبل عدة عازفين وعلى آلات موسيقيّة متنوعة وفي أوقات مختلفة ضمن الحفلة المذكورة . وهذه التقاسيم تكون عادة قصيرة ومختصرة وتابعة للمقامات الواردة في أثناء الغناء ، ويُفضّل منها كما يُقال : ما قلّ ودلّ . لأن التقاسيم هنا لا تُعتبر رئيسية إنّما تساهم مساهمة بسيطة فقط .

٥ ـ التقاسيم في المحاورة الموسيقيّة (التحميلة) تؤدي التقاسيم أيضاً بصورة أساسيّة وباختصار كبير في مجال ما نسميّه صيغة (التحميلة) أي المحاورة الموسيقيّة فيما بين الآلات . وهذه الصيغة لها لحن أساسي قصير تعزفه جميع الآلات ، ثم تنفرد آلة واحدة بعزف تقسيمة قصيرة وواضحة تكون بمثابة سؤال ، وترد عليها باقي الآلات ، ثم يحصل تناوب فيما بين هذه الآلات ، وتكون التقاسيم في هذا المجال قصيرة ومتعددة المقامات ومقيّدة بالإيقاع . وتُختتم (التحميلة) من قبل جميع العازفين . وهذه الطريقة تدخل في بعض البشارف التي هي من نوع (القره بتاق) المُستعملة عند الأتراك .

٦ ـ **التقاسيم الضعيفة التقليديّة** : لقد درج أكثر الموسيقيين على عزف تقاسيم تقليديّة معروفة وقديمة ، وكما يُقال : أكل الدهر عليها وشرب ، لا تجديد فيها ولا ابتكار مجرّدة عن الروح الموسيقيّة ، ولا الهام فيها ، ووضعها مألوف عند المستمعين ،

ونجد أن هذه التقاسيم بذاتها تُعزف من قبل كلّ واحد من العازفين ، إن كان ذلك على آلة القانون أو العود أو الكمان أو البزق ، إلخ . . وتكاد تكون هذه التقاسيم كأيّة قطعة موسيقيّة معروفة عند الجميع كالبشرف والسماعي، وهذا دليل الفقر والعجز الفنّي والعلمي عند هؤلاء الموسيقيين . هذا مع العلم أن من شروط التقاسيم أن تكون مُرتجلة ، أي أن تكون بنت ساعتها . وهذا هو الغرض منها كما هو أساسها الحقيقي ، والذي لا يستطيع إجراء ذلك يمكنه أن يؤدي ما يعرفه منها مع محاولة الارتجال في كل مرة يعزف بها على قدر إمكاناته وبشكل يختلف ولو قليلاً عن المرّة الماضيّة . هذا بالنسبة للموسيقي العادي ، أمّا من جهة الموسيقي الماهر فإنه يستطيع التجديد دائماً على قدر استطاعته .

٧ ـ **أنواع أخرى من التقاسيم** : ومن التقاسيم نوع يُقصد به التملّق أو استجداء الأكفّ ، ومنها أيضاً التافه والرخيص الذي يمسّ بقيمة الفن عموماً . وبقيمة العازف المعنويّة والأدبيّة والفنيّة .

ومنها ما يُقصد به من (استعراض العضلات في العزف) أي العمل على إتيان بعض الإجراءات في العزف بحركات بهلوانية ، يُراد من ذلك ، خداع الناس البسطاء في الفن والسيطرة عليهم ، ومن ذلك مثال ما يُعزف على العود وعلى وتر واحد مطلق ، باستمرار أي دون وضع الأصابع عليه ، وفي الوقت نفسه تُعزف أصوات أخرى مختلفة ومرافقة للوتر المطلق ، وينتج عن ذلك سماع صوتين في آن واحد ، فيُخال للمستمع البسيط أن ذلك من الإعجاز بمكان كبير . مع أنّ هذا الأمر في الواقع هو بغاية السهولة .

٨ ـ **التقاسيم في الوقت الحاضر وأسباب قلّتها** : في الوقت الحاضر قلّ عزف التقاسيم لأسباب متعددة ، أهمها تغيير البرنامج الذي كان تتقيد به الوصلة الغنائية ، وإن أُجريت التقاسيم الآن فإنها تكون في حدود ضيّقة لا تروي الغليل .

ومن الأسباب أيضاً ما يعود إلى أنانية أكثر المغنين والمغنيات الذين لا يريدون أن تؤدي التقاسيم في حفلاتهم ، وذلك خوفاً من أن تتفوق هذه التقاسيم على غنائهم . لذلك لا يسمحون بإجرائها وكأنّهم يأخذون الحذر والحيطة من المستمعين الذين قد تأسرهم التقاسيم الجيدة فتطغى على الغناء وتهمله ، وهذه ملاحظة واقعيّة .

وسبب آخر هو أن الموسيقيين أنفسهم قد أهملوا التقاسيم ولم يعودوا يفكرون

بها ، ومع مرور الزمن استولى عليهم العجز في ذلك دون أن يشعروا ، وليس بإمكانهم الآن إعطاء تقاسيم ناجحة بسبب هذا الإهمال . وإن التقاسيم معروفة ومنتشرة في الوطن العربي وفي تركيّا وإيران .

وأمّا عند الأمم الغربيّة أو في القارّة الأميركيّة فلا وجود لها .

أنواع التقاسيم :

التقاسيم على نوعين ، الأول منها وهو الأكثر انتشاراً يؤدي دون إيقاع أو ميزان ، ويطلقون عليه : التقاسيم السائبة ، والنوع الثاني هو التقاسيم الموزونة أي التي تتقيد بالإيقاع الموسيقي ، وقد توزن على إيقاعات صغيرة كوزن الوحدة السائرة بنوعيها الصغير والكبير ، أي مما تكون أرقام الدليل الإيقاعي فيها ($\frac{2}{4}$) ($\frac{4}{4}$) ($\frac{8}{8}$) والأخيران يُقال لهما بالإصطلاح الموسيقي إيقاع (البمب) في مجال عزف التقاسيم الموزونة ويُقال أن أساس هذه الطريقة مأخوذ قديماً عن مدينة حلب في سورية .

وقد توزن التقاسيم أيضاً على إيقاعات أخرى منها مثلاً : الأقصاق وترقيم دليله ($\frac{9}{8}$) واسماعي الثقيل ($\frac{10}{8}$) واليوروك ($\frac{6}{8}$) والدارج ($\frac{3}{4}$) .

وتؤدى ضربات أزمنة الإيقاعات على الآلات الإيقاعية العربيّة المعروفة وأشهرها : الدُفّ ، والدربكّة ، والنقارات ، وغيرها .

وعند وجود آلات موسيقيّة ثانية كالعود والقانون والكمان والبزق مثلاً ، يمكن لهذه الآلات أو لبعضها أن تؤدي أزمنة الإيقاع بأصوات لحنيّة مُبسّطة مع إظهار شخصيته وطابعه وذلك بالإضافة إلى الآلات الإيقاعية التي مرّ ذكرها .

أمّا في التقاسيم (السائبة) أي التي لا تتقيّد بالإيقاع يمكن أيضاً لإحدى الآلات الموسيقيّة غير الإيقاعيّة أن ترافق هذه التقاسيم بأداء صوت واحد فقط وباستمرار حتى النهاية ، وهو صوت أساس المقام الذي تجري عليه التقاسيم . وهذه طريقة جيّدة ، إذ إنّها تكون بمثابة تنبيه أو تذكير إلى سيطرة المقام الأساسي ، هذه السيطرة الجميلة التي يمتاز بها طابع الإنتاج الموسيقي العربي عن غيره من الإنتاج عند الغربيين .

ويرى بعض الموسيقيين أن التقاسيم السائبة الحرّة هي أفضل من التقاسيم المرتبطة بإيقاع . لأنها تكون أكثر انطلاقاً وحرّية بالنسبة للعازف وللمستمع . ومن الأفضل

استعمال الطريقتين ولا يوجد شيء عن عبث .

تقاسيم ملء الفراغ :

يحدث أحياناً أن تؤدي تقسيمة أو أكثر من آلة موسيقية واحدة أو من أخرى مختلفة . وذلك في نهاية القطعة الغنائية أو الموسيقيّة المسجّلة على الاسطوانة وتكون هذه التقاسيم بمثابة ملء فراغ لا أكثر من ذلك ، أي أنّها ليست أساسيّة وتكون طبعاً من المقام الملحّنة عليه تلك القطعة . ومدة هذه التقسيمة أو (التقاسيم) تابعه لمساحة ما يمكن أن تتركه تلك القطعة المذكورة من الفراغ .

وتكون هذه التقاسيم عادة مبسّطة ولا يستطيع العازف أن يتفنّن بها بسبب ضيق المجال . وقد تكون من أحد النوعين . أي تقاسيم سائبة أو إيقاعيّة .

المقارنة بين التقاسيم العربيّة والكادنزا الغربيّة :

كتب أحد المؤلّفين عن تعريف التقاسيم وذكر أنّها تشبه في واقعها (الكادنزا الغربيّة) ولكن هذا التشبيه لا ينطبق مطلقاً على الاثنين والفرق كبير جداً بينهما :

١ ـ لنبدأ بتعريف الكادنزا لأن لها عدة معانٍ . هذه الكلمة هي إيطاليّة الأصل . ومعناها اللفظي : سكون أو راحة ، أو قفلة ، وهي أحياناً تدل فعلاً على السكوت القصير الذي يتلو عرض ألحان المقطوعة الموسيقيّة أو التمهيد للختام أو ختام المقطوعة .

وبتعريف آخر : هي أصوات كثيرة متتابعة ، بدرجات متصلة أو منفصلة ، تدوّن على هيئة صغيرة ، وهذه الأصوات يجب أن يسبقها دائماً صرت أساسي يكون فوقه العلامة الإصطلاحية لإطالة الزمن ( ) مع العلم أن مدة هذه الاصوات ليست مقيّدة بأية مدة زمنيّة ، وتؤدي عادة طبقاً لإرادة العازف ، على أن يتماشى ذلك مع طابع تلك المقطوعة الموسيقيّة التي يعزفها . وتكون هذه الأصوات المذكورة خارجة عن أزمنة المقياس الموسيقي .

والكادنزا : استخدمت أيضاً في أوّل الأمر كجزء استعراضي ارتجالي يُظهر به المغني براعته قبل نهاية الأغنية ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى موسيقا الآلات .

٢ ـ أمّا الكادنزا التي نقصدها في بحثنا هنا فهي عبارة عن مقطع موسيقي حرّ تعزفه

الآلة المفردة في صيغة (الكونسيرتو) الغربيّة دون أن يصاحبها فيه باقي أفراد الفرقة الموسيقيّة (الأوركسترا) ، والغاية من ذلك إظهار مهارة العازف أو الانتقال إلى لحن جديد . وهذه الكادنزا على نوعين :

أ ـ كادنزا يكتبها المؤلف ذاته ويلتزم العازف بأدائها كما هي ، وقد ورد ذلك في مؤلفات شومان (١٨١٠ ـ ١٨٥٦) وتشايكوفسكي (١٨٤٠ ـ ١٨٩٣) ورحمانينوف (١٨٧٣ ـ ١٩٤٣) .

ب ـ كادنزا حرّة لا تُكتب بل يُترك للعازف مطلق الحريّة في عزف (الكادنزا) التي تروقه حسب خياله وتظهر فيها مهارته . وقد ورد ذلك في مؤلفات : موتسارت (موزار) (١٧٥٦ ـ ١٧٩١) وبعض مؤلفات بيتهوفن (١٧٧٠ ـ ١٨٢٧) .

وفي القرنين ١٨ و ١٩ وخاصة في مؤلفات موتسارت وبيتهوفن ، كانت الكادنزا تحتل جانباً هاماً في صيغة الكونسيرتو بخلاف ما هو مُلاحظ في المؤلفات التي كُتبت قبل هذا التاريخ .

وبعد ذلك ، ومما تقدّم ، نسأل! أين وجه الشبه بين التقاسيم العربية التي أتينا على تعريفها . والسيدة (كادنزا) . . .

وإذا كان المعرّف الذي أتينا إلى ذكره بقصد في هذا الموضوع ناحية الارتجال . فهذه ، لا قيمة لها مطلقاً في هذا المجال ، وذلك بالنظر للفرق الكبير بين الجهتين وظهوره الواضح بعد المقارنة بينهما ، إذ إنّ لكل واحدة منهما وضعاً خاصاً يختلف تماماً عن الأخرى ، كما تختلف المناسبة أو الحاجة التي دعت إلى إيجاد كل واحدة منها .

الناحية التاريخيّة :

لم تذكر الكتب القديمة بداية عهد التقاسيم ، وكتاب الأغاني من تأليف أبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني أو الأصبهاني (٨٩٧ ـ ٩٦٧) لم يُذكر فيه بالشكل الواضح ما تعنيه الآن (بالتقاسيم) .

ولكن يمكننا الاستناد إلى بعض النواحي التاريخيّة في هذا المضمار ، ومنها نستطيع أن نثبت أنّ التقاسيم أو ما يماثلها كانت معروفة في العهود القديمة وذلك بالنظر إلى ما يلي :

١ ـ إنّ من صِيَغ الألحان القديمة عند العرب ما يُسمى (النوبة) وهي عبارة عن مجموعة ألحان أو وحدات من الغناء ، والموسيقا الآليّة . يكون أداؤها من قبل أعضاء الجوقة إفرادياً وجماعياً .

وإنّ هذه الألحان قد حملت اسم (النوبة) بسبب التناوب الغنائي والعزف الموسيقي الذي يجري بين أفراد الجوقة في أوقات مختلفة وفق تنظيم محدد ومعروف ومن مقام معيّن أيضاً مع تنوع في الإيقاعات الموسيقيّة وكذلك الأمر أيضاً في قوافي الأشعار .

وقد نسب الدكتور محمود أحمد الحفني (١٨٩٦ ـ ١٩٧٣) أن النوبة من أصل أندلسي ، وقال : «النوبة ابتكار أندلسي ، ابتكره ابن باجه محمد بن الصائغ الذي ولد في نهاية القرن الحادي عشر وتوفي عام ١١٣٨ . وابن غطوس (ـ) وورثته عن الأندلس بلاد المغرب ، ويعمّ الآن المملكة المغربية والجزائر وتونس وليبيا . وكان التلقين الشفوي هو الوسيلة الوحيدة المتوافرة عند الموسيقيين في هذه البلاد ، لذلك فَقَدَ كثير من النوبات بعض أجزائه ، بل إنّ عدداً من النوبات الكاملة قد اندثر تماماً في غير بلد من تلك البلاد . وقد عنيت هذه الأقطار جميعها في السنوات الأخيرة ، بتعضيد من جامعة الدول العربيّة ، بعقد ندوات وملتقيات ومؤتمرات فيما بينها لحصر هذه النوبات وضبطها وتسجيلها بالأشرطة والنوتة ، وقد تمّ إنجاز الجزء الأكبر من هذا العمل ، على أساس صحيح من العلم والفن» .

وقد ذكر في بحثه عن الموسيقا في الأندلس ، ما يلي :

«.. لم يكن افتنان العرب في الأندلس مقصوراً في الموسيقا على آلاتها ، بل افتنّوا في التأليف الموسيقي وأنواعه ، وسايروا فيه ارتقاءهم في مدارج المدنيّة . فأوجدوا الجديد فيها . من ذلك (النوبة) وهي أهم أنواع الموسيقا في الأندلس . كانت تؤلف أولاً من أربع قطع ، لكل منها اسم خاص ثم صارت فيما بعد خمساً ، كذلك ابتدعوا الزجل والموشحات ، وانتقلت هذه الأنواع إلى بلاد البربر وإلى مصر فبلاد العرب ، وأخذ الأبناء يتناقلونها عن الآباء»[١] .

وفي مجال آخر يقول الدكتور الحفني ، بما معناه : «إنّ أهل بلاد شمال إفريقيا قد

(١) انظر كتاب التوشيح في الموشحات الأندلسية للدكتور يوسف عيد وهو يلقي ضوءاً مهماً على تاريخ الموشح والزجل في الشرق والأندلس .

ورثوا فنون عرب الأندلس وإننا لنراها حتى اليوم محتفظة بالكثير من هذا الفن الأندلسي كالإيقاعات المختلفة ، والنوبات الكثيرة التي لا تزال متوافرة لدى أهلها يحتفظون بها تراثاً نفيساً يتوارثه الأبناء عن الآباء ، ويتناقله الخلف عن السلف مما لا وجود له البتّة في سائر البلاد العربيّة الأخرى» .

ولكن العالم الموسيقي كمال الدين أبو الفضائل عبد القادر بن غيبي الحافظ المراغي (١٣٥٤ ـ ١٤٣٥) كان قد ذكر أنّ النوبة ذات أصل قديم وكانت تحتوي في عهده على أربعة مقاطع كما يقول : القوْل والغَزَل والتَّرانة وافرو داشت وقد أدخل عليها (ابن غيبي) مقطعاً خامساً سمّاه (المستزاد) وذلك في عام ١٣٧٩ حينما كان في بلاط السلطان حسين الجلائري وأخيه أحمد[1] .

وقد ذكر بعض المؤرّخين أن ترتيب مقطوعات الغناء والعزف الموسيقي فيما يُسمى اصطلاحاً بـ (النوبة) هو من أصل عربي مشرقي قديم ، خلافاً لما ذُكر عن هذه الطريقة من أنّها إبداع موسيقيي عرب الأندلس . وإتماماً للفائدة أذكر أيضاً ما جاء بهذا الشأن من آراء بعض الموسيقيين .

يقول المستشرق الفرنسي وخادم الموسيقا العربية ، البارون رودولف ديرلانجر : Le Baron Rodolphe d'Erlanger المتوفّى في تونس عام ١٩٣٢ في تقرير له ، ما يلي :

«إذا كان موسيقيو مصر ودمشق حلب يحتفظون بذكرى الموسيقا العربيّة الإسبانية

---

(١) إن حسين الجلائري وأخاه أحمد ، هما من أبناء الشيخ أويس الذي حكم في العراق خلال (١٣٥٨ ـ ١٣٧٤) وهو ابن الشيخ حسن بُزُرك الجلائري مؤسس الحكم (الجلائري) في العراق ، بعد استقلاله بالحكم وقد توفّي عام ١٣٥٦ وهو من سلالة مغوليّة حكمت العراق من عام ١٣٣٩ إلى عام ١٤١١

وكان (ابن غيبي) قد أدرك العهد الجلائري ومن أتى من بعدهم من سلالة قَرَه قويونلو ، هذه اللفظة معناه الخروف الأسود . وهي سلالة تركمانية حكمت في آسيا خلال (١٣٧٥ ـ ١٤٦٨) امتد نفوذها في عهد أويس الجلائري الذي مرّ ذكره وبعده ، إلى الموصل وسنجار والعراق العربي وتبريز وبعض مدن العراق العجمي آنذاك وآذربيجان .

قضى شاه رُخ ميرزا (١٣٧٧ ـ ١٤٤٧) وابنه حسن علي ، على ممتلكاتهم هذه ، وشاه رُخ من المغول وهو ابن تيمورلنك (ع ١٣٣٦ ـ ١٤٠٥) ، وقد بسط نفوذه منذ عام ١٤٠٥ ـ ١٤٤٧ بعد موت أبيه ، على خراسان وآسيا الصغرى ، وحاصر حلب .

والتيموريون ينتسبون إلى تيمورلنك (تيمور الأعرج) .

المُمثلة في الموشحات . فإنّ موسيقيّ المغرب يقرّون بأنهم أخذوا عن الأندلس موسيقاهم القديمة جمعاء المركّبة من النوبة وملحقاتها ، والتي تسير على مقام واحد لا يفرق بينها إلا طريقة أوزانها ، لذلك رأينا سكان فاس وتلمسان والجزائر وتونس يحرصون على هذه الموسيقا ويعتبرونها بحقّ من أروع وأنقى أنواع الموسيقا . وحينما غزا العرب الأوائل بلاد اسبانيا دخل معهم هذا الفن ، وازدهر بعد ذلك في قرطبة وإشبيلية وغرناطة ازدهاراً خاصاً في الحفلات الشائعة التي نُقلت إلينا أخبارها . حين كان الملوك يتنافسون فيما بينهم وحيث كانت الفنون قد عمّت البلاد فاكتسب الفن رونقاً باهراً ومظهراً جميلاً جعل عرب المغرب والمشرق يتعشقونه . ولما انتهى إلى إفريقيا مع الأندلسيين لم يأخذ بسنة التجدد في مدى أربعة أجيال وظلّ على حالته الراهنة بالرغم من جميع المحاولات» .

ويُقول المستشرق الإنكليزي هنري جورج فارمر H.G. Farmer (١٨٨٢ ـ ١٩٦٥) ما يلي :

«ذكر المسعودي ، أبو الحسن علي بن الحسين المتوفّى عام ٩٥٧ أنّ للخليفة المعتمد على الله بن المتوكل (٨٤٣ ـ ٨٩٢) الذي حكم منذ عام (٨٧٠) مجالسات ومذاكرات ومجاللس قد دوّنت في أنواع من الأدب ، منها : هيئة السماع ، وأقسامه ، وأنواعه ، وأصول الغناء ، ومبادئه في العرب وغيرها من الأمم . وأخبار الأعلام من مشهوري المغنين المتقدمين والمحدثين» .

ويتابع (فارمر) كلامه قائلاً : «ونستطيع من كتاب الأغاني تأليف أبي الفرج الأصفهاني علي بن الحسين (٨٩٧ ـ ٩٦٧) أن نلمح نوع الغناء الشائع . فليس لدينا القطعة الخفيفة ، التي ما زالت تلائم ميول العصر فحسب ، بل لدينا أيضاً مقطوعات أكثر رصانة من القصائد . ويبدو أن الحفلة الموسيقيّة المُسماة بالنَّوْبَة عُرفت في هذه الفترة تقريباً . ونقرأ في عدة مواضع من كتاب الأغاني عن جماعات من الموسيقيين تسمى النوبات . ومن المحتمل أنّ هذا الاسم مشتقّ من أنّ هؤلاء الموسيقيين كانوا يؤدون حفلاتهم في نوبات معيّنة من اليوم ، أو أنّهم كانوا يتناوبون في العزف . ولكن الكلمة تحوّلت على مجرى الزمن وأُطلقت على العزف بدلاً من العازفين ، وسُمي العزف الدوري من فرقة الخليفة العسكريّة في أوقات الصلوات الخمس بالنوبة» .

ويتابع (فارمر) حديثه قائلاً : «ويبدو أنّ أهمّ طبقة من التأليف هي النوبة ، والجمع : نوبات ، ولدينا إشارات إليها من القرن التاسع ، وإن كنّا لا نعرف شيئاً عن خصائصها ، ويبدو أنّها كانت مجموعة Suite ، أعني عدداً من القطع المعزوفة في نوبات ، ومن ثم جاء هذا اللفظ ، وهي موسيقا مجالس Chamber music ، ويجب ألا يُخلط بينها وبين الطبلخانة أو الفرقة العسكرية ، ونقرأ في ألف ليلة وليلة عن عزف نوبة كاملة ، أو جزء من نوبة (الدارج) . ولكننا لسنا على يقين من تاريخ هذه الأخبار . ولم نصل إلى حقائق موثوقة عن النوبة إلاّ في عهد عبد القادر بن غيبي» .

ويظهر أن عرب الأندلس كانوا قد اهتمّوا بترتيب ألحان النوبة ، ولذلك يتابع فارمر حديثه قائلاً :

«ولقيت النوبة في الأندلس عناية خاصة ، إذ كان المؤلف يستعمل كل نغمة من هنا جاءت التسمية الخاطئة : (النوبات الأربع والعشرون) . ويقول الكتاب المحدثون إن للنوبة الأندلسيّة خمس قطع واضحة بغض النظر عن (الدائرة) أو الفاصل الغنائي ، و(المستخبر) أو الفاصل الآلي و(التوشيه) أو المقدّمة الموسيقيّة . وهذه القطع الخمس ، التي يسبق كلاً منها مقدّمة (كرسي) تُسمى حسب ترتيبها : المصْدَر ، والبَطَيْح ، والدَّرج ، والانصراف ، والخلاص أو المَخْلَصْ ، وكانت النوبة النوع التقليدي (الكلاسيكي) في الموسيقا الأندلسيّة» .

وجاء في الهامش : «إنّ شواهد نوبة مقام السيكاه ونوبة مقام الجهاركاه المذكورة في الكتاب الأول لا يمكن أن ترجع إلى ما قبل القرن السادس عشر ، وهي ليست أندلسيّة» .

هذا وقد أُضيف إلى النوبة أجزاء أخرى في الأندلس لا مجال لذكرها الآن .

وفي كتاب العقد الفريد لابن عبد ربّه (٨٦٠ ـ ٩٤٠) وكتاب نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، تأليف أحمد بن محمد أبو العباس التلمساني المقّري (٩٨٦ م ـ ١٠٤١ م) ما يؤكد أوصافاً لنوبات قديمة مختلفة .

وقد نقل الموسيقي الكبير (زرياب) واسمه أبو الحسن علي بن نافع (٧٧٧ ـ ٨٥٢) ألحان النوبة إلى الأندلس وأضاف إليها .

وإن صحّ ذلك ، تكون النوبة قد عُرفت في عهد هارون الرشيد الذي حكم من عام (٧٨٦ ـ ٨٠٩) أو في العهود التي سبقته .

وتُعرف النوبة الآن بأنها لون من الغناء ينتمي إلى التراث الغنائي الأندلسي ويُمارس في كل بلدان المغرب وهي تتكوّن من مجموعة من القوالب الغنائيّة والآليّة مع ارتباطها غالباً بإيقاعات متعددة ومتنوعة ، وتتوالى أجزاؤها بترتيب معّين ، وهذا الإجراء يختلف الآن من بلد إلى آخر من بلدان المغرب .

ويتخلل أقسام الغناء عزف آلي يُسمى (التوشية) وهي عبارة عن مقدمة موسيقيّة تسبق أقسام الغناء وأكثر عباراتها مأخوذ من سائر مقطوعات النوبة ، وقد امتزجت هذه الجمل والعبارات بعضها ببعض حتى تكوّن منها لحن منفرد بضبطه إيقاع يساوي كل طقم من طقومه أربعة من إيقاع الواحدة الصغيرة ($\frac{٤}{٨}$) وقد ورد تعريف التوشية وجمعها تواشي ، بأنها تزيين للّحن كما يدلّ معناها اللغوي .

والأمر الثاني ، الذي يمكننا أن نقرر منه أنّ التقاسيم قديمة العهد ، وهو أنّه من الطبيعي أنّ الغناء ، لا يكون دون مقدّمة من العزف الآلي كتمهيد له ، وهذا أمر بدهيّ ، إن كان ذلك عن طريقة التقسيم أو طرق ثانية ، كما كان يرد ، ولا يزال في صيغ النوبات .

وكانت العهود القديمة تولي الأهمّية الأولى للغناء ، أكثر مما توليه للموسيقا الآليّة ، لذلك لم تُذكر كلمة (تقسيم) في الكتب القديمة .

هذا مع العلم بأن البداية في الغناء غالباً ما تكون مسبوقة بالعزف الموسيقي كما ذكرنا .

ويجوز القول إنّ (كلمة تقاسيم) بمدلولها الحالي قد عُرفت وانتشرت في العهود الأخيرة من عصر المماليك ، وعصر بداية الغناء بلفظتي (يا ليل يا عين) . ولا تنتهي التحديدات عند هذا القول بل إن المصادر تتناول ذلك بإسهاب .

الأدوار الموسيقية العربية

١ ـ البشـــرف :

البشرف هو عبارة عن صيغة ، أو نوع من التأليف الموسيقي غير الغنائي ، يُعزف

دون أن يصاحبه الغناء . وهو مُستعمل عند شعوب بعض الأقطار العربيّة وعند الأتراك والفرس .

يُلّحن البشرف من مقام وإيقاع معينين ، ويمكن عزفه على آلة موسيقية واحدة ، أي إفرادياً أو على عدة آلات موسيقية متنوعة عربيّة ، أو معرّبة ، أي من فرقة موسيقية كاملة ، والتي تُدعى أحياناً (التخت) وهي لفظة معروفة بهذا المدلول .

أصل الكلمة :

ورد في المعجم الذهبي ، فارسي ـ عربي ، تأليف الدكتور محمد التونجي (من دمشق) واسم المعجم بالفارسي (فرهنك طلائي) . إن لفظة (بشْرَوْ) هي اسم فاعل ، وتعني : طليعة ، مقدم ، دليل ، ولفظة بيشِ رُو : تعني : مساوٍ ، مقابل ، ولفظة بيشْرَوِي : تعْني : رُقيّ .

وقد ذكر أحد الكتاب ، أن هذه الكلمة هي لفظ واحد مفرد غير مركّب . وتعني : مقدّمة أو دليل أو مطلع .

وهناك مصادر عربيّة كثيرة تذكر أن هذا اللفظ الفارسي مركّب من لفظتين :

١ ـ بيش ، ومعناها : أمام .

٢ ـ رو ، ومعناها : ذهاب .

وبتركيب اللفظتين تصبح الكلمة (بيشرو) ومعناها الذهاب أمام أو الذهاب إلى الأمام أو (المذهب الأمامي) ، والاختلاف بين الجهتين هو فقط من حيث اعتبارها لفظاً مفرداً أو مركباً . ولكن الجميع يتفقون على أن كلمة بشرف مأخوذة في الأصل من لفظة (بشرو) الفارسيّة .

وورد في معجم الموسيقا العربيّة تأليف الدكتور حسين علي محفوظ ، أنّه من المحتمل أن يكون أصل هذه اللفظة هو (بيش راه) لا (بيشرو) . أي : اللحن المقدّم .

وقد أخذ الأتراك تلك اللفظة من الفرس ، وكانوا يلفظونها على أشكال ثلاثة هي : بيشرو ، وبشراو ، وبيشروي .

ثم صقل العرب هذه الكلمة ورتّبوها بلفظة (بشرف) وهي أرقّ تكويناً من الألفاظ السابقة .

ويذكر البعض بأن لفظة بشرف ، قد تكون مشتقة من البشارة ، في اللغة العربية ، وهذا بعيد الاحتمال .

والعرب المحدثون الآن يُطلقون على البشرف اسم (المطلع) أو اللّحن المقدّم . أي الهواء (المقام) الابتدائي الذي يصدّر به أول الفصل الموسيقي الآلي والغنائي . والأتراك أيضاً يعنون الأمر ذاته في هذا المجال .

هذا مع العلم بأن لفظة (مطلع) ليست منتشرة أو معروفة بشكل عام ، ولا تزال كلمة بشرف هي الرائجة في هذا المضمار .

ويُستنتج أن هذه الصيغة اللحنيّة قد اكتسبت اسم (بيشرو) لأنها كانت تُعزف دائماً عند ابتداء الحفلة أو السهرة الموسيقيّة ، وبها يُفتتح العمل الموسيقي .

وعلاوة عن تأثيرها الخاص بما تتضمنه من الألحان ، فهي أيضاً ترمي إلى سيطرة المقام الذي سيجري العزف والغناء فيه في تلك الحفلة ، سواء أكان العزف من نوع (التقسيم)[1] الإفرادي على الآلة الموسيقية أو غير ذلك من الصيغ الموسيقيّة الآلية أو الغنائية .

وإن الأتراك الذين برعوا في هذا النوع من التأليف منذ الأجيال الماضية كانوا قد أطلقوا عليه اسم (بيشرو) وهو اللفظة الفارسيّة الأساسيّة قبل أن يطرأ عليها التحريف ، لأنهم يقصدون بذلك : العمل أو الهواء الابتدائي (أي المقام الموسيقي) الذي يصدّر به أوّل الفصل أو بعبارة أخرى (المقدّم) كما مرّ معنا .

وهذه المعاني المتعددة متقاربة فيما تهدف إليه .

الأجزاء التي يتكوّن منها البشرف :

تتكوّن هذه الصيغة من التأليف الموسيقي من خمسة أجزاء في الحالة العاديّة ، ويُسمى كل جزء من أصل أربعة أجزاء منها بـ(الخانة) وهذه اللفظة تعني بالفارسيّة

---

(١) التقسيم هو ألحان حرّة تُعزف على آلة موسيقيّة منفردة ، وتكون من وحي الخاطر يرتجلها العازف كما يشاء ويمكن له أن يُعبّر بها عن مشاعره وانفعالاته التي قد يستوحيها من الجوّ المحيط به أثناء العزف ، ويُراعى بها المقام الأساسي الذي تنتسب إليه ، ويمكن الانطلاق إلى مقامات أخرى قريبة من المقام الأساسي . . . إلخ .

المنزل أو المأوى . وهي في بحثنا الموسيقي هنا تدلّ على جزءٍ من صيغة البشرف . أو جزء من صيغة (السماعي) أو جزء من التوشيح الغنائي . وهي مُستعملة في اللغات العربيّة والتركيّة والفارسيّة . وإن كلمة (خانة) تعني في العاميّة : الموقع ، أو القسم المخصص لموضوع معيّن أو محدد . وقد ورد في معجم المنجد : أن الخانة تعني مقطع الصوت في انخفاض أو ارتفاع وتعني أيضاً جمع خائن .

وقد أطلق بعض الموسيقيين من العرب لفظة (بدنية) التي تُطلق عادة على بعض أجزاءٍ من الموشّحة ، عوضاً عن كلمة (الخانة) ولكن هذه التسمية بقيت في حدود ضيّقة الانتشار .

ويُطلق على الجزء الخامس الباقي لفظة (تسليم) وهي كلمة عربيّة ومستعملة عند الأتراك أيضاً . وقبل أن نختم بحث هذه الفقرة ، يجب علينا أن نأتي إلى تعريف هذا الجزء بصورة واضحة .

التسليم : هو الجزء الموسيقي الذي يُعاد عزفه أو أداؤه بعد أجزاء أو أقسام ثانية من القطعة الموسيقية أو بعد كل جزء من أجزائها حسب نوع التأليف .

والبعض عندنا يسمونه (اللازمة) وهذه الكلمة تُطلق في مدلولها نفسه في القطع الموسيقية الغنائية ، أكثر مما تُطلق بلفظة تسليم .

كما أنّ اللازمة تُطلق أيضاً على العزف الموسيقي الآلي بين الجمل اللحنيّة الغنائية ، وهي على عدة أوضاع متنوعة وقد ورد بيان ذلك في موضع آخر من هذا الكتاب .

ويرد التسليم كجزءٍ من أجزاء صيغة البشرف الذي نحن بصدد تعريفه بشكل مفصّل . وللتسليم أهمية كبيرة جداً ، لأنه المحور الذي ترتكز عليه بقية أجزاء المعزوفة التي يتوجب أن يُراعى في تكوين جملها اللحنيّة التوافق والارتباط بين تلك الأجزاء وبينه من حيث البدايات والنهايات .

كما أن التسليم يرد في كثير من الصيغ أو القوالب الموسيقية العربيّة الآلية منها والغنائية ، وهو مُستعمل عند الأمم الأخرى وعند الغربيين أيضاً ويسمونه Refrain وبناءً على ما تقدّم ذكره ، تكون صيغة البشرف حسب الطريقة التالية :

١ ـ الخانة الأولى والتسليم .
٢ ـ الخانة الثانية والتسليم .
٣ ـ الخانة الثالثة والتسليم .
٤ ـ الخانة الرابعة والتسليم .

وبهذا ينتهي البشرف ويمكن ترتيب أجزاء البشرف بالأرقام على النحو التالي : ١ ، ٥ ـ ٢ ، ٥ ـ ٣ ، ٥ ـ ٤ ، ٥ . وبالحروف الأبجدية : أ ، هـ ـ ب ، هـ ـ ج ، هـ ـ د ، هـ .

وإن هذا النوع من التأليف ليس هو من القطع الموسيقية الوصفية أو التعبيرية أو ذات موضوع معيّن ، بل هو يعتمد على البراعة الفكرية لصياغة جمل لحنية واضحة التركيب سهلة المنال ، متقابلة ومترابطة ومتناظر بعضها مع بعض ، مع مراعاة شروط شخصية المقام وطابعه وشخصية الإيقاع أيضاً ، وطول أو قصر أزمنة الأصوات التي يتألف منها اللحن وحسن التخلّص فيما بين الجمل اللحنية من حيث البداية والنهاية . مع إظهار الجمال والتأثير والتطريب بطرق متعددة ومتنوّعة ، الأمر الذي يوقظ المشاعر ، حيث إن لكل جملة موسيقية وقعاً خاصاً من التأثير عند كل منتبه ، وإن كانت هذه الأصوات أو الجمل اللحنية لا تمثل وصفاً أو تعبيراً معينين كما ذكرنا . بل إنّ معانيها الحسيّة تكون كامنة في سير اللحن ومتانة تكوينه وحسن الصياغة ، ويجب أن تتسّم هيئته اللحنيّة بالفخامة والرزانة .

ولكننا في الوقت نفسه لا يمكننا أن نجرّد مضمون البشرف من المعاني المجرّدة التعميميّة والمؤثرات العامّة ووقعها على النفس والشعور بالروعة ، إن كان ذلك في حسن البداية أو النهاية ، أو ما يحدث في النفس من الطرب والغبطة والارتياح بسبب حسن الانتقال فيما بين الجمل الموسيقيّة . وأيضاً فيما بين أجزاء البشرف وما تحمله من أفكار عالية وما يلمسه المستمع من التناسب والتجانس والجمال ، ومن حسن الصياغة في الترتيب والتبويب وما يحمل بين طيّاته من الفخامة والعظمة .

وإن التأليف الموسيقي لهذا النوع ليس بالأمر السهل ، بل إنّ النجاح في ذلك هو في غاية الصعوبة ، وفيه مجال واسع للتفنّن ولبيان مقدرة أو مستوى الملحّن .

وهو من التأليفات الجدّية، ويُعتبر من الأعمال المهمة وذلك لاستيفائه أهم قواعد

التلحين للمقام المؤلف عليه وأيضاً مراعاة الشروط اللازمة أصولاً في هذا النوع من التأليف .

وعلى مؤلف البشرف أن يراعي دائماً ارتباط المعنى الموسيقي بين نهاية الخانة الأولى وبداية التسليم ، وأيضاً بين نهاية هذا وبداية الخانة الثانية ، ومن ثمّ نهاية هذه مع بداية التسليم . . . وهكذا في باقي الخانات التي تلي ذلك .

وقد سار معظم المؤلفين على جعل المقياس الأخير أو المقياسين الأخيرين من كل خانة حاملين اللحن نفسه في جميع الخانات ، وهذان المقياسان يُعتبران بمثابة جسر للتهيئة المناسبة للوصول إلى التسليم ، الأمر الذي من شأنه أن يجلب الراحة والتقبّل الحسن .

ولا ننسى أنّ هناك تهيئة لحنيّة قبل التهيئة التي ذكرناها وهي الجملة اللحنيّة التي تسبق عادة المقياسين الأخيرين المذكورين ومدى حسن ربطها معهما من حيث المعنى الموسيقي ، وفي هذا أيضاً علم وفن وإبداع .

أنواع البشارف :

للبشرف أنواع عديدة من طرق الصياغة ، الأوّل منها هو الذي أتينا إلى وصفه ، وهو البشرف التام المتكامل الذي يتكوّن من أربع خانات وتسليم كما ذكرنا ، ويكون إيقاعه من فصيلة الإيقاعات البسيطة .

والنوع الثاني : هو الذي يؤلف على إيقاعات من فصيلة المركّب أو الأعرج . وهذا النوع يكون على عدة أشكال . منها ما هو على إيقاع سماعي دارج ($\frac{6}{8}$) أو على إيقاع المربّع ($\frac{13}{4}$) ومنها ما يحتوي على الإيقاعات البسيطة والمركّبة في آن واحد ، وسيرد إيضاح ذلك وتفصيله فيما بعد .

والنوع الثالث : هو الذي يؤلف على صيغة مخالفة لما ذكرنا . وهو يشبه طريقة تأليف معزوفة (التحميلة)[1] ويُعزف هذا النوع عند الأتراك باسم (بشرف قره بتاق) .

---

(١) التحميلة هي معزوفة موسيقية تكون ألحانها بمثابة محاورة فيما بين العازفين على الآلات الموسيقية مثل العود والقانون والكمان والناي ، تبدأ باستهلال لحني قصير يؤدي من قبل جميع العازفين ، ثم ينفرد أحدهم بأداء تقسيمة موزونة قصيرة ، تكون بمثابة سؤال لحني موجّه إلى بقية العازفين ، =

والنوع الرابع : هو النوع المؤلف على إيقاعات طويلة جداً . بشكل يستغرق فيه طقم الإيقاع الواحد لحني الخانة والتسليم معاً ، وعدا عن ذلك فهناك أشكال أخرى متعددة من صيغة البشرف سنأتي على ذكر كل واحد منها .

الاسم الذي يحمله البشرف :

يُسمى البشرف عادة باسم المقام الملّحن عليه ، ويُذكر معه اسم الملّحن أيضاً ، فيُقال مثلاً : بشرف حجاز كار ، علي الدرويش (١٨٨٤ ـ ١٩٥٢) . أو بشرف نهاوند جميل عويس (ت ١٩٤٧) أو بشرف جهاركاه ، توفيق الصباغ (١٨٩٢ ـ ١٩٦٤) وجميعهم من سورية وللمؤلفين الأتراك على سبيل التمثيل وليس على سبيل الحصر .

بشرف راست عاصم بك (١٨٥١ ـ ١٩٢٩) ، أو بشرف حجاز همايون عثمان بك (١٨١٦ ـ ١٨٨٥) أو بشرف نوأثر يوسف باشا (١٨٢٠ ـ ١٨٨٥) إلخ . . .

وأحياناً يُذكر اسم الإيقاع الملّحن عليه البشرف مع اسم المقام . فَيُقال : .

بشرف مربع حجاز صفر بك (١٨٨٤ ـ ١٩٦٢) . أي من إيقاع المربّع ومن مقام الحجاز تأليف صفر بك علي ، من القاهرة .

وأيضاً من التآليف العربيّة القديمة ، وهي لمؤلفين مجهولين ، منها البشارف التالية :

بشرف مربّع البياتي . . ومخمّس العشيران ، ودارج حجاز ، وشنبر حجاز ، وغيرها وهكذا .

= وتكون إجابة أفراد الفرقة بعزف لحن الاستهلال . بعد ذلك يقوم العازف المنفرد ذاته بأداء تقسيمة ثانية تكون بمثابة سؤال جديد ، وقد تكون من مقام آخر ، ويجيب العازفون بجملة موسيقيّة جديدة قصيرة تتفق والمقام الجديد . ويتكرر ذلك عدة مرّات في ألحان متنوّعة ، وعند الاكتفاء من التقاسيم يعود العازف إلى المقام الأساسي بجملة لحنيّة واضحة . وبعد ذلك يعزف الجميع لحن الاستهلال . وبعد هذا الإجراء يأتي دور عازف آخر وعلى آلة موسيقية ثانية . ويكون عمله هنا كما سبق للعازف الأوّل . ويتكرر هذا الأمر حسب عدد الآلات الموجودة مع العازفين ، أي أنّه يحصل التناوب فيما بينهم حسب الإجراء المذكور . ولا داعٍ للتذكير بأننا ننقل هذا الكلام برمته عن «العجّان» لما يمتاز به من جديّة وشمولية .

المضمون اللحني والفنّي لصيغة البشرف :

الخانة الأولى : يبدأ البشرف عادة بالخانة الأولى التي يجب أن ينطبق لحنها على المقام المُصاغة منه ، أي أن تظهر شخصية المقام وطابعه ومراعاة شروطه من حيث الابتداء ، إن كان ذلك من منطقة (القرار) أي من الأصوات الأساسيّة المنخفضة للمقام كما يحدث ذلك من مقام (الراست) وغيره مثلاً ، أو من منطقة (الجواب) أي من الأصوات الحادّة ، كما يحدث ذلك في مقام (الحجاز كار) وغيره أيضاً ، أو من منطقة الأصوات التي تتوسط سلّم المقام (كالبياتي) مثلاً ، وهذه الجمل اللحنيّة الأوليّة الاستهلاليّة ، يجب أن تحتوي على عرض واضح ببراعة ووقار ملحوظين وجما أخّاذ كما يجب أن تظهر فيه شخصيّة المقام المقصود .

وقد تكون بعض أصوات تلك الجمل طويلة الزمن نوعاً ما وذلك لإبراز الفخامة وبيان الجديّة مع تجنّب الانتقالات اللحنيّة غير الأساسيّة ، والاكتفاء بالانتقالات العرضيّة ، الأمر الذي يساعد على سيطرة المقام الأساسي الذي لُحّن عليه البشرف .

وفي هذه الخانة يتكرر باللحن ورود نغمات على الجنس الأوّل[1] وذلك للعمل على سلطنة مقام اللحن ، ويستمر الأمر على هذا الشكل حتى نهاية الخانة . ويجب أن تكون هذه الخانة ذات لحن يقبل الاتفاق والارتباط مع بداية التسليم ، مما يحدّد الشروط الأساسيّة لألحانها .

التسليم : لهذا الجزء من معزوفة البشرف أو صيغته أهميّة كبيرة جداً . إذ يجب مراعاة الارتباط اللحني والسمعي والحسّي بين نهاية الخانة من جهة وبداية التسليم من جهة أخرى ، كما يجب أن يُراعى أيضاً التوافق نفسه بين نهاية كل تسليم وبداية الخانة التي تليه ، وهلمَّ جرا ، على أن تتشكل مجموعة من الألحان المتماسكة ذوات القيمة الفنيّة العالية ، علماً أن التسليم يتكرر أربع مرات في البشرف ، ولكن البعض يردّد التسليم في كل مرّة ، مرة أخرى أيضاً ، وبهذه الطريقة يصبح أداء التسليم ثماني مرات ، أي أنه يؤدي مرتين بين كل خانة وأخرى ضمن البشرف الواحد ، وهذا أمر غير مستحب لأنه يؤدي إلى الرتابة .

---

(١) إن كلمة (جنس) تعني بالموسيقا أربعة أصوات متتالية سلّمية ، إن كان ذلك في حالة الصعود أو الهبوط . ولكل مقام جنسان ، أوّل وثانٍ يتألفان من ثمانية أصوات .

ويجب أن يُصاغ التسليم بعبارات موسيقيّة مدروسة جداً ، يظهر فيها الجمال وتطفو العذوبة والرشاقة ويؤمن حسن الارتباط لتجذب السامع إليها وتجلب له الارتياح وتجدد مسرّته .

وهكذا ينتظر المستمع غالباً الوصول إلى قسم (التسليم) الذي يضاعف تأثيره وطربه .

فالتسليم محور أساسي يربط الاتصال اللحني والصياغة العامة والجمال بين كافة أجزاء البشرف ويعمل على إظهار اللحن وتركيزه في ثنايا المقام ودعم هذا التركيز أكثر من مرّة قبل النهاية ، كما يعمل على مراعاة أبعاد المقام وأصواته ويُظهر شخصيته بصورة واضحة ، وينتهي اللحن بأساس هذا المقام .

الخانة الثانية : يمكن تغيير المقام في هذه الخانة والانتقال إلى أحد المقامات القريبة من المقام الأساسي المُلحن عليه (البشرف) كما يجوز في ذلك أيضاً الانتقالات المقامية العرضيّة ، مع التخلّص الحسن فيما بعد والعودة إلى المقام الأساسي .

وجرت العادة أن يكون لحن هذا الجزء بمثابة تتمة للفكرة اللحنيّة الواردة في الخانة الأولى ولكن بمجال أوسع وأوفى ، ويكون اللحن هنا في مناطق صوتيّة ضمن حدود (المرتبة أو الطبقة) أي في مجال ثمانية أصوات من الثقل (الانخفاض) إلى الحدّة ، وقد تزيد عن ذلك قليلاً في بعض الأحيان . وينتهي العمل بجمل لحنيّة تهيىء للدخول في التسليم .

الخانة الثالثة : إن الأصوات الأولى في هذه الخانة تهيىء للدخول في المناطق الحادّة من الأصوات (أي منطقة الجواب) حيث جرت العادة أن تكون الألحان هنا من المناطق الصوتية الحادّة ، إن كان ذلك بالنسبة للمقام الأساسي أو لمقام آخر مناسب ، وتمتاز هذه الألحان بالحيوية والنشوة العلويّة والبهجة والصعوبة في الأداء أكثر من الخانات الأخرى ، وأيضاً إظهار البراعة اللحنيّة في التفاعلات فيما بين الجمل وبيان قدرة المؤلف في استعراض الأفكار وحسن الانتقالات اللحنيّة ومن ثمّ حسن التخلّص أيضاً لتهيئة الدخول إلى التسليم . وتمتاز هذه الخانة عن زميلاتها بحيويتها الواضحة وبألوانها اللحنيّة البراقة الجذابة .

الخانة الرابعة : إن ألحان هذه الخانة . هي بمثابة تلخيص للفكرة اللحنيّة الأساسيّة للبشرف بصورة ناضجة ومن أهداف هذه الخانة تركيز المقام الأساسي وسيطرته في ذهن السامع والتأثر به والوقوف على مراحل تجواله .

ولا مانع في الانتقال إلى مقامات قريبة عرضيّة دون أن تسيطر على المقام الأساسي ، وأصواتها عادة لا تتجاوز منطقة المرتبة الواحدة ، وكأنّها تمثل فترة استراحة واستقرار بالنسبة للسامع ، بعد أن يكون قد أُخذ بما فيه الكفاية من الاستعراضات اللحنيّة السابقة .

وينتهي لحن هذه الخانة بالتهيئة للدخول في التسليم . وينتهي البشرف بانتهاء عزف التسليم في المرة الأخيرة .

ولكن المؤلف الموسيقي المعروف طاتيوس (١٨٥٥ ـ ١٩١٣) كان قد استبدل الوضع في بشرف الراست بين الخانة الثالثة والخانة الرابعة من حيث المضمون والترتيب اللذين أتينا على ذكرهما ، وقد جعل الألحان الحادّة والمُبهجة ذات الحيوية في الخانة الرابعة بدلاً من الثالثة ، وإن هذا التصرّف لم يقلّل من قيمة هذا المؤلّف الجيّد .

الناحية النفسيّة في تأليف البشرف :

يُلاحظ مما سبق أن طريقة ترتيب الألحان في صيغة البشرف ليست موضوعة بطريقة عفويّة أو اعتباطيّة بل هي موضوعة بعد دراسة طويلة علميّة وفنيّة ونفسية واضحة ، نلمس ذلك من تبويب المراحل اللحنيّة ، وما يجب أن تتضمن خاناته من الشروط ، في سيرها الخاص والعام من حيث عرض شخصية المقام ومن حيث الأصوات الطويلة أو القصيرة في مددها الزمنيّة ، ومن حيث مناطق الأصوات الحادة والمنخفضة ، ومن حيث الإثارة والهدوء ، ومن ثمّ التركيز العلمي والتطريب المباشرة وغير المباشر ووضع الترتيب اللازم أو اللائق في كل خانة من خاناته ، ووظيفة التسليم ، وربط كل هذه الإجراءات بعضها ببعض ، ومراعاة المتانة والجمال في تماسك وحدة الموضوع ، وغير ذلك من الملحوظات الكثيرة ، التي قد لا ترد إلى ذهن المستمع للوهلة الأولى ، لذلك أردنا التنويه .

ومن أهداف صيغة البشرف سيطرة المقام المُلحّن عليه ، وعلى نفسية السامع ،

وهذه السيطرة تمهّد لما سيأتي فيما بعد من الألحان سواء أكانت آليّة أم غنائية فتعمل على تركيز اللحن الأساسي في الأذهان الذي من شأنه أن يزيد في التأثير والتطريب .

ويُعتبر البشرف من المؤلفات الكبيرة في القوالب الآليّة ، وطريقة عزفه تكون عادة ببطء أكثر من بقية الصيغ الآلية الأخرى .

ويطلق البعض على البشرف اسم (المقدّمة) وقد اختاروا له هذا الاسم ، استناداً إلى إجراء عزفه دائماً في مقدمة أو بداية الحفل الموسيقي ، والواقع أنّه لا يجوز مطلقاً أن ندعو البشرف بهذا الاسم ، والسبب في ذلك هو أنه يوجد نوع من التأليف الموسيقي الآلي يخقال له أيضاً (المقدّمة) أو الاستهلال ، أو الدولاب .

وهذا النوع من التأليف لا يمكن حصره بمدلول أو تعريف واحد ، إذ إنّ ذلك لا يخضع لشكل محدد ، بل توجد الحريّة الكاملة في تأليفه ، إن كان ذلك من حيث طول المدّة التي يستغرقها أو قصرها ، أو نوع الأسلوب أو المضمون أو المدلول والموضوع . وكل ذلك تابع لإرادة المؤلّف ، وسيأتي الكلام عن ذلك في المجال المخصص له .

وقد ترقّت المقدمات الموسيقيّة كثيراً جداً عما كانت عليه في السابق ، أي منذ مطلع الثلاثينيات من هذا القرن ، وهي الآن على مستوى عالٍ من الجمال والإبداع .

ومع ذلك فإننا لا نحبّذ أن نطلق على البشرف اسم (المقدّمة) خوفاً من ضياع المفهوم الحقيقي لكل من الصيغتين فيختلط الأمر على السامع أو القارىء ، والأفضل هو البقاء على الاسم الأساسي الذي عُرفت به تلك الصيغة منذ البداية وهو (البشرف) خصوصاً وأن الاختلاف كبير بين الصيغتين .

والتاريخ يذكر أنّ الأتراك قد أخذوا صيغة تأليف البشرف عن الفرس . وكان ذلك قبل الفتح التركي لتلك البلاد . وهم قد حافظوا على اسمه (مع تحريف بسيط) كما ذكرنا ، وأيضاً حافظوا على إجراء عزفه في بداية الحفل الموسيقي .

وقد ذُكر في الوقت نفسه أيضاً أنّ الأتراك هم الذين ابتكروا هذا النوع من التأليف . ولكن الفكرة الأولى هي الأصحّ .

وقد أخذت بعض الأقطار العربيّة هذا النوع من التأليف الموسيقي عن الأتراك ، وخصوصاً سورية ومصر والعراق .

وقد برع الأتراك في القرون الماضية في هذا النوع من التأليف . ولا تزال تآليفهم معروفة ومُنتشرة حتى الآن ، وهي تمثل طابع الذوق العربي والشرقي من حيث التنميق والزخرفة والانسجام والتطريب المباشر والمتعة الموسيقية ، كما تعبّر عن عاطفة الفرح والبهجة أو الحزن والأسى ، وهي تظهر أيضاً ما طبعه الزمن والتاريخ من المفاهيم أو المشاعر عبر السنين لسكان هذه المناطق ، وما اكتسبوه من البيئة أو العادات والانطباعات ، ومما أمكن اقتباسه من الأمم الأخرى التي اتفقت أمزجتها مع أمزجة هؤلاء المؤلفين وشعبهم .

والبشارف لا تمثل في صياغتها موضوعاً معيناً للتعبير ، كما ذكرنا سابقاً ، وأكثرها متشابه في الأسلوب وصوغ العبارة .

وقد اشتهر في تأليف هذا النوع اسم عازف الطنبور : عثمان بك ١٨١٦ ـ ١٨٨٥) وعازف الكمان المشهور طاتيوس (١٨٥٥ أو ١٨٥٨ ـ ١٩١٣) ، وعازف الطنبور الأشهر جميل بك ابن توفيق الذي ولد في بلدة منلاكوراني بتركيا (١٨٧١ ـ ١٩٢٥) وكان والده قاضياً بمحكمة الجزاء بالأستانة ، وأيضاً المعلم المشهور إسماعيل حقي بك (١٨٦٥ ـ ١٩٢٧) ، ويوسف باشا (١٨٢٠ ـ ١٨٨٥) وغيرهم كثير .

وهناك بشارف كثيرة ، وقطع أخرى من صيغة (السماعي) من تأليف سلاطين بني عثمان ، هي غاية في الجمال والطرب . منها : البشرف والسماعي اللذان لحنهما السلطان سليم الثالث (١٧٦٠ ـ ١٨٠٨) من مقام سوذ دولارا (معناه نار المحبوب) وله تآليف أخرى . وبشرف من مقام الحجاز تأليف السلطان محمود الثاني (١٧٨٤ ـ ١٨٣٩) .

وقد ذكرت إحدى الكاتبات في القاهرة أنّ ظهور البشرف كان في القرن السابع عشر ، مع أنّ السلطان بايزيد الأول التركي (١٣٤٧ ـ ١٤٠٣) الذي هزمه تيمورلنك وأسره في عام ١٤٠٢ كان قد ألّف البشارف والسماعيات منذ القرن الرابع عشر ، وبعضها مطبوع ومنتشر ، منها بشرف وسماعي من مقام نوا ، وبشرف من مقام راحة الأرواح وغيرها ، وهذا مما يؤكدّ أن هذه الصيغ معروفة منذ قبل هذا التاريخ الذي ذكرته تلك الكاتبة .

وإن اعتناء ملوك الأتراك بالتأليف الموسيقي يدلّنا على مدى اهتمام هذا الشعب

بالموسيقا . وقد كان للبشرف أهمية كبيرة عند الموسيقيين وعند الهواة من السمّيعة أيضاً وكان العازفون يتفاخرون بكثرة محفوظاتهم لهذا النوع من الموسيقا .

الإيقاع في البشرف :

يُلحن البشرف عادة على إيقاعات طويلة أي كثيرة العدد في النبضات الزمنيّة ، ومن الفصيلة (البسيطة) ، كما لحّن قليل من المؤلفين على إيقاعات مركّبة ، ومنهم من مزج في التأليف الواحد بين الإيقاعات البسيطة والمركّبة كما سيأتي بيان ذلك فيما بعد .

وقد لجأ الملحنون حديثاً إلى اختيار إيقاعات قصيرة للبشرف .

ومن الإيقاعات الطويلة التي لحّن عليها الأتراك سابقاً هي :

إيقاع : دَوْر كبير المكوّن من /٢٨/ من وحدات علامة السوداء في العلامات الزمنيّة .

إيقاع : فاخت المكوّن من /٢٠/ من العلامات السوداء .

إيقاع : النيم خفيف المكوّن من /١٦/ من العلامات السوداء .

إيقاع : خفيف المكوّن من /٣٢/ من العلامات السوداء .

إيقاع : مخمس تركي المكوّن من /٣٢/ من العلامات السوداء .

إيقاع : الشنبر المكوّن من /٤٨/ من العلامات السوداء .

إيقاع : دويك المكوّن من /٤/ من العلامات السوداء .

إيقاع : زنجير المكوّن من /١٢٠/ من العلامات السوداء .

إيقاع : هاوي أو حاوي المكوّن من /١٢٨/ من العلامات السوداء .

إيقاع : فتح المكوّن من /١٧٦/ من العلامات السوداء .

وقد رتبت أسماء الإيقاعات المذكورة أعلاه مبتدئاً بما هو أكثر استعمالاً وانتشاراً ، وغير ذلك أيضاً من الإيقاعات ، التي قد تُستخدم في صياغة لحن البشرف .

وبما أن هذه الإيقاعات هي من فصيلة البسيط ، ويمكن لعدد وحداتها أن ينطبق على الإيقاع (الرباعي) المُسمى بـ(الوحدة السائرة المكوّنة من /٤/ من العلامات السوداء والتي تُكتب عادة بمقياس ($\frac{4}{4}$) ، لذلك عمد الموسيقيون إلى تقسيم الإيقاع الطويل إلى أقسام رباعية بشرط أن يتفق عدد أزمنتها مع هذا التقسيم ، وذلك من باب تسهيل الأمور .

وفي العهود السابقة كان يؤدي الإيقاع من قبل ضابط الإيقاع كما يجب أن يكون أي حسب تكوينه الأساسي وحسب شخصيته وطابعه ، وهذا هو الأصح ، ولكن في الوقت الحاضر نجد أن أكثر الفرق الموسيقيّة أو الغنائيّة تستعمل إيقاع الوحدة السائرة بنوعيها الثنائي والرباعي عوضاً عن الإيقاعات الطويلة ، ويرى البعض أنّ الطريقة الأخيرة هي أكثر حيوية وأكثر طرباً .

ونحن لا نؤيد هذا الرأي ، لأن لكل إيقاع شخصيّة وطابعاً ، له وقع خاص في ذهن المستمع ، وتختلف طبعاً الإيقاعات فيما بينها من حيث تأثيرها على نفسية السامع .

وقد كان لتأدية الإيقاعات فيما مضى عناية كبيرة من حيث تعدد الآلات الإيقاعيّة الأساسيّة منها والفرعيّة ، واختصاص كل نوع منها عندالاستعمال حسب قابليته وحسب تكوينه .

أمّا الآن فقد اقتصر الاستعمال على آلات محدودة قليلة لا تفي بالغاية الأساسيّة لإظهار شخصية الإيقاعات .

كما أننا نشاهد ضباط الإيقاع لا يراعون مواقع الضرب من حيث القوة والضعف أي (الدم) و (التك) . وأما السكوت فلا وجود له عندهم ، لأنهم يستبدلونه بضربات سريعة متعددة بقصد إملاء هذا الفراغ الصامت! .

هذا التصرف غير السليم معناه ضياع شخصية الإيقاع . وتُصبح جميع الإيقاعات متماثلة في أدائها . ولا يوجد فرق فيما بينها ، ولا تُعرف البداية ولا النهاية وكأنّها في مجموعها إيقاع واحد .

لذلك نرى وجوب التقيد بالقواعد العلميّة الصحيحة ونسعى دائماً لإيجاد قواعد جديدة متطوّرة نحو الأفضل .

الشروط الإيقاعية في تأليف البشرف :

يتقيد ملحن البشرف بالإيقاع الذي اختاره لصياغة هذه القطعة ، ولنفرض أنّه اختار إيقاع (فاخت) المكوّن من / ٢٠/ من العلامات السوداء أو ما يعادلها، فالملّحن له الحريّة في أن يجعل كل خانة مكوّنة من (طقمين) أو ثلاثة (أطقم) من الإيقاع المذكور ، وإنّ

كلمة (طقم الإيقاع) تعني ما يشتمل عليه الإيقاع من الضربات الموزونة أو المدد الزمنية من أوّله لآخره . على أن تكون جميع (الخانات) متساوية في عدد أطقم الإيقاع .

وإن طول أو قصر مدة تكوين الإيقاع لها علاقة أساسيّة في التحكّم لاختيار عدد الأطقم التي تتكون منها الخانة . أي أنّه كلما قصرت المدة التي يستغرقها طقم الإيقاع زاد عدد الأطقم في كل خانة ، والعكس بالعكس . أي أنّه كلما طالت مدة الإيقاع ، قلّ عدد الأطقم في الخانات وهذه قاعدة بدهية فرضها الذوق والتقبّل والتناسب .

فإذا كانت (الخانة) مؤلفة من ثلاثة أطقم إيقاعية فمعنى ذلك أنّ الإيقاع أو الميزان الموسيقي يكرر بأكمله في الخانة الواحدة ثلاث مرات متواليات . وهكذا الأمر في باقي الخانات . وهكذا الحال أيضاً ، إن تكرر الإيقاع ثلاث مرات أو أقل أو أكثر في الخانة الواحدة .

ملحوظة : إن خانات البشرف الأربعة يجب أن تكون متماثلة في عدد أطقم الإيقاع ، أي أنه إذا لُحّنت الخانة الأولى من عدد محدد من أطقم الإيقاع فيجب حتماً أن تُلحن كل خانة من الخانات الثلاث الأخرى على العدد ذاته المختار والمحدد من أطقم الإيقاع . وهذا مما يُراعى عادة في التلحين ومن شأنه المحافظة على التناسب والجمال .

التسليم في البشرف وعدد أطقم الإيقاع التي يتكوّن منها :

يجوز في التسليم أن يحتوي على عدد أطقم الإيقاع الموجود في الخانة ، وغالباً ما يكون أقلّ من ذلك ، وقد يصل الأمر في أن يتكوّن التسليم من طقم واحد من الإيقاع (المختار) حسب رغبة الملحّن .

ولا يجوز للتسليم بأي حال من الأحوال أن يكون عدد أطقم الإيقاع فيه أكثر مما هو موجود في الخانة مهما كان نوع ذلك الإيقاع . والسبب في ذلك ، هو أن هذا التسليم يعاد عزفه بعد تأدية كل خانة من خانات البشرف ، كما مرّ معنا سابقاً . أي أنه يُعزف أربع مرات ، ولكي لا يتسرب الملل إلى السامع فقد اتفق على أن لا تكون مدته أطول من مدة الخانة . بل لقد عمد أكثر الملحنين إلى جعل التسليم أقصر زمناً من الخانة وذلك لمراعاة الذوق والجمال أيضاً ، ومع ذلك فلدينا بشرف من مقام نكريز تأليف الأستاذ علي الدرويش الحلبي (١٨٨٤ ـ ١٨٥٢) كان التسليم فيه أطول زمناً من الخانة وهذا من الحالات النادرة .

ونأتي الآن إلى بعض الأمثلة التي لها علاقة بعدد أطقم الإيقاع في الخانات والتسليم من معزوفة أو صيغة البشرف .

نبدأ ببشارف من تأليف عثمان بك (١٨١٦ ـ ١٨٨٥) من مقامات : نهاوند وصبا وهزام وحجاز همايون وحجاز كار . . وجميعها مُلحّنة على إيقاع (دور كبير) ودليل ترقيمه ($\frac{28}{4}$) وإن كل خانة من خانات البشارف المذكورة مكوّنة من ثلاثة أطقم من الإيقاع المذكور ، والتسليم في كل منها مكوّن من طقم إيقاع واحد فقط .

والأمر كذلك أيضاً في بشرفي : حجاز كار كردي ، وعشاق ، وكلاهما من تأليف طاتيوس (١٨٥٥ ـ ١٩١٣) .

وإتماماً للفائدة . نذكر بعض البشارف التي لم يتقيد ملحنوها بالقواعد التي ذكرناها حيث أن البعض قد لجأ إلى زيادة الخانات ، وفي الوقت نفسه لجأ آخرون إلى تقليل عددها .

وعمد البعض الآخر إلى جعل الخانة والتسليم ضمن طقم إيقاعي واحد ، وهذا يسري طبعاً في الإيقاعات الطويلة .

ومنهم من جعل الخانة الأولى بمثابة تسليم ، ويكرر عزفها بعد كل خانة من خانات البشرف . وقد عمد بعض المؤلفين أيضاً لتغيير الإيقاع في البشرف الواحد .

وقد أُلف نوع من البشارف يحمل شخصية أو صيغة (التحميلة) في تكوينها .

وهناك نوع من البشارف عند الأتراك يشبه صيغة التحميلة في سيرها اللحني إلى حدّ ما ، ويُطلق على الواحد منها اسم بشرف قره بتاق ، ويوجد أمثلة عن ذلك ، منها :

١ ـ بشرف قره بتاق، من مقام سيكاه . تأليف تاتار حضر آغا على إيقاع ثقيل ($\frac{96}{4}$) والإيقاع هنا يتناول لحن الخانة مع التسليم ، وذلك بالنظر لطول مسافة الإيقاع ويسري ذلك على جميع الخانات .

ويتخلل الخانات الثلاث الأولى ، عزف إفرادي على الآلة الموسيقية ، ويكون ذلك بمثابة سؤال ، وتجيب بقيّة الآلات على هذا السؤال ، ثم يجري تناوب العزف بين مختلف الآلات ، ويكون جواب السؤال من جميع الآلات ، كما أنّ التسليم يُعزف أيضاً من قبل الجميع ، وهذه الطريقة تُشبه إلى حدّ ما صيغ التحميلة .

٢ ـ وبشرف آخر أيضاً باسم بشرف قره بتاق شاه ناز حضر آغا من إيقاع ثقيل دليله بترقيم ($\frac{٩٦}{٤}$) ، والإيقاع هنا يشمل كامل كل خانة ، وليس لهذا البشرف (تسليم) وقد استعاض عنه المؤلّف بلحن مكوّن من ستة مقاييس من مقياس ($\frac{٤}{٤}$) يُكرر بشكل متشابه تقريباً في نهاية كل من الخانات الثلاث الأولى فقط ، وربما اعتبر المؤلف أنّ هذا الإجراء يقوم مقام التسليم . هذا مع العلم أنّ القسم المذكور لا وجود له في الخانة الرابعة . . الأمر الذي يجعل هذا البشرف في وضع غريب .

٣ ـ بشرف قره بتاق السيكاه : هو قديم ومؤلفه مجهول . وهو يختلف عن بقية البشارف في تكوينه وهو وحيد من نوعه وإيقاعه يُسمى (دويك) وترقيم دلله ($\frac{٤}{٤}$) ، وليس له خانات والسير فيه يشبه السير في صيغة التحميلة وهو يتفق معها تارة ويختلف عنها تارة أخرى . يبدأ عزف هذا البشرف باستهلال طويل ، وهو أطول بكثير من استهلال التحميلة ، ثم تبدأ التقاسيم الموزونة على آلة ما من الآلات الموسيقية وعند انتهاء التقسيمة الأولى التي تكون بمثابة سؤال موسيقي ، تجيب جميع الآلات بجواب موسيقي قصير ، ثم تبدأ التقسيمة اثانية ويليها جواب الآلات ويتكرر ذلك حسب إرادة العازف أو حسب الظروف ، وعند انتهاء دور العازف الأولّ ، تعزف جميع الآلات لحناً جديداً يُعتبر بمثابة جسر أو تسليم يهيىء لابتداء تقسيم جديد من قبل عازف آخر على آلة تختلف عن الآلة التي عُزف عليها في المرة الأولى ، ويجري الأمر كما حدث مع العازف الأوّل ، وهكذا يجري التناوب حتى تنتهي أدوار جميع العازفين ، وقبيل الختام يُعزف قسم التسليم وبعده يُعزف لحن جديد يكون إيقاعه على ما يُسمى أقصاق سماعي أو سماعي ثقيل وكلاهما من ترقيم ($\frac{١٠}{٨١}$) ويُعزف هذا القسم بسرعة وبهجة تزداد السرعة كلما قربت النهاية ويكون الختام الأخير على هذا الوضع . وإن استبدال الإيقاع من أزمنة ($\frac{٤}{٤}$) إلى ($\frac{١٠}{٨}$) مما يخالف سير صيغة التحميلة تماماً . لذلك نقول إن هذا البشرف غريب ووحيد من نوعه .

ومن المرجّح أن مؤلفه عربي ، وذلك استناداً لوجود أبعاد مقام الحجاز على النوا ضمن اللحن والاستقرار على مقرّ السيكاه ، وهذا ما يسميه العرب مقام (سيكاه) ويُعرف هذا التركيب من النغمات عند الأتراك باسم (هزام) ولهذا صيغة أخرى عندهم لا مجال لذكرها . كما أنّ مقام السيكاه لديهم يحتوي على أبعاد نغمات مقام راست على النوا ،

وبهذا يحصل اختلاف واضح فيما بين الأبعاد والطابع والشخصيّة والمدلول بين هذين المقامين المذكورين .

٤ ـ تحليل أحد البشارف : بشرفٍ من مقام بياتي تأليف إسحاق التركي عازف الطنبور المتوفى عام ١٨١٥ وللمذكور بشرفان من مقام البياتي متشابهان في النصّ ويسيران في طريق واحد وفي أسلوب ولون وشكل واحد أيضاً من حيث الأفكار والعبارات والطابع والشخصيّة ، ويُعرف أحدهما ببشرف الإسحاقي البياتي ، نسبة إلى اسم مؤلفه ، واسم مقامه ، وغالباً ما يختلط الأمر على ناشري هذين البشرفين ، فتارة يذكرون كلمة (البشرف الإسحاقي) على المؤلف الأوّل ، وتارة أخرى يطلقونها على المؤلّف الثاني ، وهذا مما سبّب الالتباس في هذا الأمر . والذي أعنيه منهما الآن هو الأكثر شهرة وانتشاراً عن الآخر ، وهو يحتوي على خمس خانات ومن إيقاع (فتح) المكوّن من /١٧٦/ وحدة زمنيّة ، كل واحدة منها تساوي قيمة العلامة (السوداء) ، وهذا هو أطول إيقاع في العالم بعد إيقاع المائتين . ونسوق الملاحظات الآتية :

لقد جعل المؤلف الخانة الأولى والتسليم معها أيضاً من طقم إيقاعي واحد فقط ، وقد جرى ذلك أيضاً في الخانة الثانية .

أمّا الخانة الثالثة والرابعة فقد جعلها المؤلف دون تسليم ، ثم عاد المذكور وأدخل التسليم في الخانة الخامسة ، وقد درجت العادة أن لا يُعزف منه سوى الخانات الثلاث الأولى فقط وإن جميع خانات هذا البشرف سواء أكان التسليم من ضمنها ، أو لم يكن ، تشكل كل منها طقماً إيقاعياً واحداً فقط ، وقد جرى تصميم ذلك عن قصد بسبب طول الإيقاع ، هذا من جهة ، ومن جهة ثانية لأن البشرف المذكور يتكوّن من خمس خانات . وقد راعى المؤلف هذا الأمر بلباقة وذوق وحسن تصرّف واختصاراً للوقت . ولو فرضنا أنّ مدة كل خانة ومدة كل تسليم تساوي طول مسافة الإيقاع ، لطال الأمر جداً حينئذ .

والبشرف المذكور واضح العبارة سلس التركيب ذو حيوية ورشاقة وجمال ملحوظ وتطريب مباشر . وعيبه هو أنّ جمله اللحنيّة متشابهة ، كما أنّ المؤلف يعيد بعض الأقسام الأساسيّة إعادة حرفيّة دون مبرر ، وكان من الأفضل وضع جمل لحنيّة جديدة عوضاً عن الإعادة المذكورة .

والخانة الثالثة من هذا البشرف فيها براعة ظاهرة وحيويّة حارّة وبهجة رائعة وانتقالات لحنيّة ومقاميّة جيدة جداً .

وقد ذكرنا أن التسليم في هذا البشرف لا يُعاد بعد كل من الخانتين الثالثة والرابعة ، وإن كل واحدة منهما تستغرق مدة الإيقاع بأكمله ولا يبقى مجال لقسم التسليم . وهذا التصرّف مخالف للنهج المعروف ، وهو من المؤلفات القديمة ، وقد مضى على تأليفه ما ينوف عن ٢٠٠ عام .

والبشرف الثاني الذي هو للمؤلف نفسه ومن مقام البياتي ويشابه البشرف الأول الذي أتينا إلى ذكره ، هو أيضاً من إيقاع فتح وترقيمه ($\frac{176}{4}$) ، والإيقاع الواحد يضم الخانة مع التسليم ، أما الخانة الثالثة منه فلا تسليم لها ، حيث إن الإيقاع يشملها بكاملها دون التسليم كما حدث في البشرف الأول .

والبعض يعتبر أنّ إيقاع البشرف الثاني هو (بنيم خفيف) وترقيمه ($\frac{16}{4}$) وهذا خطأ ، وللمؤلف نفسه (إسحق) بشرف آخر من مقام أصفهان وإيقاع فتح . وهو يتكوّن من خمس خانات أيضاً .

٥ ـ وهناك بشارف أخرى مكوّنة من خمس خانات أيضاً ، منها : بشرف عجم عشيران تأليف أمين آغا (١٧٥٠ ـ ١٨١٤) من إيقاع (مخمّس تركي) ترقيمه ($\frac{32}{4}$) وتتكون كل من الخانات الأربع فيه من طقمي إيقاع ، وكذلك التسليم أيضاً أما الخانة الخامسة فتتكوّن من خمسة أطقم إيقاعيّة .

وبشرف من مقام حصار بوسلك وإيقاع خفيف تأليف زكي محمد آغا (١٧٧٦ ـ ١٨٤٦) ، يتكون أيضاً من خمس خانات .

٦ ـ بشرف من مقام حجاز كار تأليف محمد ذاكر بك المولود في جزيرة كريد في أقريطش حوالي عام ١٨٣٦ وتوفي في ٦ تموز ١٩٠٦ ، البشرف مُلحّن على إيقاع المصمودي ، ولهذا الإيقاع نوعان من التركيب ، وهما : المصمودي الكبير ويُرقّم دليه بـ ($\frac{8}{4}$) . والثاني هو مصمودي صغير ويُرقم دليه بـ ($\frac{4}{4}$) والنوعان اللذان من ذكرهما يتكونان من التركيب نفسه ، والفرق بينهما هو أن وحدات أزمنة إيقاع المصمودي الكبير تتكوّن كل واحدة منها بما يعادل قيمة علامة سوداء ، وبذلك يحتوي الإيقاع على قيمة

/٨/ سوداء . بينما تتكوّن الوحدات الزمنية للمصمودي الصغير من /٨/ من علامات ذات السنّ . ومن البدهي أن يكون إيقاع المصمودي الكبير أكثر بطأً من الآخر .

فإذا اعتبرنا أن البشرف الذي نحن بصدده موقّع على إيقاع المصمودي الصغير ، يكون محتويات الخانة الأولى ثمانية أطقم من الإيقاع المذكور .

والتسليم هنا ، يخالف القاعدة المتّبعة ، لأنه أطول من الخانة الأولى حيث يتكوّن من /١٦/ طقم إيقاعي ، والخانتان الثانية والثالثة تتكوّن كل منهما من /١٦/ طقم إيقاعي ، أما الخانة الرابعة فتتكوّن من /٢٢/ طقم إيقاعي . وهذا التأليف هو من الأنواع التي تختلف عن المألوف .

ولعل المؤلف المذكور كان من أوائل الذين عالجوا هذا النوع من التأليف عند العرب .

٧ ـ بشرف من مقام سوزناك تأليف أمين آغا (١٧٥٠ ـ ١٨١٤) ومن إيقاع دور كبير وترقيمه ($\frac{4}{4}$[٢٨]) . وتتكوّن الخانة الأولى منه من طقمين إيقاعيين وكذلك الأمر أيضاً في التسليم وتتكوّن الخانة الثانية من ست أطقم إيقاعية ، أما الخانة الثالثة فتتكوّن من أربعة أطقم إيقاعيّة يتبعها تسليم جديد مكوّن من طقمي إيقاع ، وكذلك الأمر أيضاً في الخانة الرابعة ، والتسليم الجديد هو نفسه في الخانتين الثالثة والرابعة . الغريب في هذا البشرف هو اختلاف عدد أطقم الإيقاع في الخانات ، ومن جهة ثانية ، استخدام تسليم جديد بعد كل من الخانتين الثالثة والرابعة كما ذكرنا .

٨ ـ بشرف من مقام زاويل تأليف زكي محمد (١٧٧٦ ـ ١٨٤٦) يتكوّن من خانتين فقط ومن إيقاع دويك ($\frac{4}{4}$) . تتكوّن كل خانة فيه من /٢٤/ طقم إيقاعي ، ويتكوّن التسليم من /٨/ أطقم إيقاعية فقط .

٩ ـ بشرف من مقام نهاوند تأليف إسماعيل حقي بك (١٨٦٥ ـ ١٩٢٧) ومن إيقاع دويك ($\frac{4}{4}$) تتكوّن الخانة الأولى فيه من /١٢/ طقم إيقاعي ، والتسليم من /٨/ أطقم . وتتكوّن كل من الخانة الثانية والثالثة من /١٣/ طقم إيقاعي . أما الخانة الرابعة فتتكوّن من /١٢/ طقم إيقاعي . والغريب في تكوين هذا البشرف هو اختلاف عدد أطقم الإيقاع فيما بين الخانات .

١٠ ـ بشرف من مقام بوسلك تأليف نيقولاكي (المتوفى ـ ١٩٠٨) من إيقاع نيم خفيف ($\frac{16}{4}$) تتكوّن كل من الخانات الأولى والثانية والثالثة من أربعة أطقم إيقاعية ، ويتكوّن التسليم من طقمي إيقاع . أما الخانة الرابعة فهي مكوّنة من طقمي إيقاع فقط ، والمُلاحظ عن هذا البشرف هو اختلاف عدد أطقم الإيقاع في الخانة الرابعة عما هو موجود في زميلاتها .

١١ ـ بشرف من مقام كردي تأليف يحيى جلبينك هو مؤلف من أربع خانات فقط دون تسليم .

وتتكوّن كل خانة منه من إيقاعين مختلفين الأول منهما هو إيقاع دور كبير وترقيمه ($\frac{28}{4}$) والثاني هو مخمّس تركي وترقيمه ($\frac{32}{4}$) ويتكون القسم الأوّل من الخانة الأولى من طقم إيقاعي واحد من إيقاع دور كبير ويتكوّن القسم الثاني منها من طقم إيقاعي واحد أيضاً من إيقاع مخمّس تركي ، وتنتهي هذه الخانة دون أن يتبعها التسليم ، ثم تبدأ الخانة الثانية كما ابتدأت الخانة الأولى من الناحية الإيقاعيّة ، أمّا من الناحية اللحنيّة فنلاحظ أن المقاييس الخمسة الأولى منها هي جديدة من حيث اللحن ، والباقي تجري ألحانه كألحان الخانة الأولى ، وإن نهاية هذا القسم هي كنهاية القسم الأخير من الخانة الأولى . ثم يأتي قسم آخر جديد مُضاف إلى الخانة الثانية وهو بحجم القسم الأول منها ، وإن الجمل اللحنيّة في نهايته هي أيضاً كنهاية الخانة الأولى وكنهاية القسم الذي نوّهنا عنه في الخانة الثانية ، وأصبحت الخانة المذكورة في هذه الحالة تشكل مضاعف ألحان الخانة الأولى ، والسبب في ذلك هو إضافة القسم الجديد الذي هو أيضاً يتكوّن من الإيقاعين المذكورين . وإن حجم كل من الخانة الثالثة والرابعة من البشرف المذكور هو كحجم الخانة الثانية منه ، ولا يوجد تسليم خاص لهذا البشرف واستعيض عنه بجمل موسيقية في آخر كل خانة تتشابه فيما بينها وتستغرق مقدار /٨/ مقاييس واعتبر ذلك بمثابة تسليم ، وهذه الاختلافات التي أتينا على ذكرها ، تُعتبر كمحاولة اجتهاد في تأليف صيغة البشرف .

١٢ ـ بشرف من مقام سوز دلارا تأليف السلطان سليم الثالث (١٧٦٠ ـ ١٨٠٨) من إيقاع دويك ($\frac{4}{4}$) . إن خانات هذا البشرف غير متساوية العدد من جهة الأطقم الإيقاعيّة ، الأمر الذي يجعله على اختلاف مع القاعدة المعروفة المتّبعة . وتتكوّن الخانة

الأولى من /١٢/ طقم إيقاعي ، والتسليم يحتوي على /٨/ أطقم ، والخانة الثانية تتكوّن من /٢٠/ طقم ، والخانة الثالثة من /٢٤/ طقم ، الخانة الرابعة أيضاً من /٢٤/ طقم . وهذا البشرف ذو لحن جميل وإن مؤلفه موسيقي كبير ، وهو قد وضع بعض المقامات الجديدة الدقيقة ومنها مقام هذا البشرف .

١٣ ـ بشرف النظير المصري : هو بشرف عربي قديم مؤلفه مجهول ، واللحن من مقام البياتي . والإيقاع دويك ($\frac{4}{4}$) . إن خانات هذا البشرف غير متساوية العدد من جهة الأطقم الإيقاعية ، تتكوّن كل من الخانة الأولى والثانية من /١٠/ أطقم إيقاعيّة ، والتسليم يتكوّن من ستة أطقم ، والخانة الثالثة من /١٨/ طقم ، وارابعة من /١٦/ طقم ، مُضاف إليها الخانة الثانية المكوّنة من /١٠/ أطقم ، فتصبح الخانة الرابعة والحالة هذه محتوية على /٢٦/ طقم إيقاعي .

والملاحظة المهمة على هذا البشرف هي إلحاق الخانة الثانية بالخانة الرابعة ، الأمر الذي لا نظير له في البشارف الأخرى ، وإن هذا البشرف جميل ومُطرب ، وهو سهل المنال . وطابعه عربي .

١٤ ـ بشرف صبا بوسلك ، المعروف بالصباحي ، هو تأليف قديم ومؤلفه مجهول ، وإيقاعه على الوحدة السائرة الصغيرة ترقم بـ ($\frac{2}{4}$) . وهذا البشرف فيه نقص من الوجهة الفنيّة ، ومقاييس خاناته غير متساوية العدد وأغلبها مفرد ، وحسب القواعد يجب أن تكون المقاييس مزدوجة . الخانة الأولى تتكوّن من /١٧/ مقياس . والتسليم من عشرة مقاييس .

الخانة الثانية مؤلفة من /١٥/ مقياس ، والثالثة من /٢٢/ مقياس والرابعة من /٢٩/ مقياس ، واضح من ذلك أن المؤلف لم يتقيد بالقواعد المعروفة في صياغة البشرف .

١٥ ـ بشرف من مقام صبا ، وهو معروف باسم : بشرف صبا مولوي خانة .

والمولويّة : هي طريقة صوفيّة تُنسب إلى جلال الدين الرومي (١٢٠٧ ـ ١٢٧٣) والمنتسبون إليها يقيمون طقوس هذه الطريقة بقيادة شيخ كبير الشأن من المتصوفين ويتخلل تلك الطقوس (حلقات الذكر) والأناشيد الدينيّة ، والرقص الإيقاعي الرزين ، مع مرافقة العزف على بعض الآلات الموسيقيّة والإيقاعيّة .

والبشرف الذي فصّلناه هنا ، لا ينطبق على الصيغة التي عرفنا بها مواصفات البشرف ، لأنه في الواقع هو عبارة عن معزوفة مؤلفة من جمل موسيقيّة وعبارات متقابلة ومتناظرة وبطريقة سلسة وبسيطة وجميلة . وكأنّها مؤلفة خصيصاً للرقص الإيقاعي الذي يمكن له أن يرافق عزف موسيقا هذه المعزوفة ويُلاحظ أن عدد مقاييسها مفرد وهذا لا يجوز ، ويجب أن يكون مزدوجاً . ويُلاحظ وجود الإيقاع الرباعي بأصوات موسيقيّة خلال هذه المعزوفة أكثر من مرّة . وهي ليس لها خانات ، كما أنّه ليس لها تسليم . ونلاحظ أيضاً أن القسم الأخير من هذه القطعة يحمل بعض أجزاء القسم الأوّل ولكن ليس بطريقة التسليم المعروفة .

وهذه المعزوفة كأنّها عبارة عن تقاسيم من إيقاع رباعي بسيط ومن مقام الصبا . وفي رأيي : لا يجوز أن نُطلق على هذه المعزوفة اسم (بشرف) لأنها تخالف الصيغة المعروفة التي لا يجوز تغييرها ، إلاّ إذا تغير اسم صيغتها .

ونحن لسنا ضد التجديد والابتكار ، ولكن يجب علينا أن نضع اسماً جديداً ، لكل صيغة جديدة لا تتفق والصيغ أو القوالب المعروفة .

١٦ ـ بشرف من مقام راست تأليف محمد فخري (١٨٨٧ ـ ١٩٥١) من الإسكندريّة . تتكوّن كل خانة في هذا البشرف من عشرة أطقم إيقاعية . ويتكوّن التسليم من خمسة أطقم وهو لم يؤلف على الإيقاعات البسيطة التي درج المؤلفون على استعمالها عادة في البشارف ، بل عمد صاحبه عن قصد إلى تغيير الإيقاع وجعله من الإيقاعات العرجاء ، واختار له إيقاع سماعي دارج وترقيمه ($\frac{6}{8}$) ويسميه البعض أيضاً يوروك سماعي أو أكرك ، وكان أكثر المؤلفين يجعلون لكل خانة مدخلاً لحنياً يكون عادة في آخر لحن التسليم ، وهذا المدخل لا يشمل طبعاً الخانة الأولى ، وفي هذا البشرف لم يضع المؤلف مدخلاً للخانات الثلاث واقتصر على بدايات عادية لكل خانة ونجح في ذلك .

وقد نشر إسكندر شلفون (١٨٧٧ ـ ١٩٣٤) هذا البشرف في مجلته (روضة البلابل) وكان صديقاً للمؤلف(*)، وقد أتى على وصف البشرف المذكور بما يلي: «إنّه معزوفة رائعة وموسيقا في لغة الملائكة ، جمل صغيرة حوت معاني كبيرة . وموسيقا قليلة حازت محاسن كثيرة ، حلاوة في بلاغة في رشاقة وجمال» .

(*) محمود العجّان .

وللمؤلف المذكور بشرف آخر من مقام الراست أيضاً وعلى إيقاع دور كبير وترقيمه ($\frac{٢٨}{٤}$) وقد درج في تأليفه حسب النهج المتّبع المعروف دون أي اختلاف .

١٧ ـ بشرف من مقام نَوْأثر تأليف إسكندر شلفون (١٨٧٧ ـ ١٩٣٤) وقد نشر نصه في مجلته ، ونسب تأليفه إلى (كردانسْ) وهو اسم مستعار . ونلاحظ أن الاسمين (إسكندر ـ و ـ كردانس) يتكوّنان من حروف واحدة ، والأخير يكمن فيه اسم مقام (كردان) .

الظاهرة المميّزة في هذا البشرف هي أن لكل خانة من خاناته الثلاث الأولى ديباجة موسيقيّة تُعتبر بمثابة مدخل ، وهو لم يُلحّن على إيقاع واحد بسيط حسب تأليف البشارف ، بل لحّنه المؤف على إيقاعات ثلاثة مختلفة وهي آغر دويك ($\frac{٤}{٤}$) وهو إيقاع ادويك بذاته ، ولكن يؤدي بصورة أبطأ . والثاني إيقاع أقصاق سماعي وترقيمه ($\frac{١٠}{٨}$) والثالث إيقاع أقصاق وترقيمه ($\frac{٩}{٨}$) ويُسمى أحياناً بالقطر المصري العربي بـ (الإفرنجي) ، والإيقاع الأوّل هو من فصيلة البسيط ، والآخران هما من فصيلة المركّب أو الأعرج . وقد وصفه مؤلفه بما يلي : «هذا البشرف من البشارف الجميلة المتينة ، الممتلئة بالحياة والبلاغة ، ويمتاز هذا البشرف بترتيبه العجيب وبمخالفته للقاعدة المألوفة من حيث الميزان فللبشارف جميعها ميزان واحد تبدأ وتنتهي به . أمّا هذا البشرف فقد شذّ عنها جميعها واستنّ لنفسه قاعدة جديدة فخرج بذلك بثوب عصري وبصورة مبتكرة لم يسبقه إليها بشرف قبله . فميزان الخانة الأولى والثانية والثالثة (آغر دويك) وميزان التسليم (أقصاق سماعي) وميزان الخانة الرابعة (أقصاق) وينتقل العازف من ميزان (الآغر دويك) إلى ميزان السماعي أقصاق ثم يعود إلى الآغر دويك ثم يعود إلى السماعي ثم ينتقل إلى الأقصاق ومنه إلى السماعي بطريقة سهلة وأسلوب فني جميل لا يشعر معه السامع بالملل أو الرتابة بل بازدياد الطرب واللذة» .

١٨ ـ بشرف حجاز لمؤلف عربي قديم مجهول . وهو مُلحّن على إيقاع شنبر ، لذلك كان يُسمى : بشرف شنبر الحجاز ، وذلك نسبة إلى إيقاعه المذكور وترقيمه ($\frac{٤٨}{٤}$) ولدينا إيقاع آخر باسم شنبر بسيط وترقيمه ($\frac{٢٤}{٤}$) والبشرف المذكور مكوّن من خانتين فقط دون تسليم . وكل خانة منه تحتوي على طقمي إيقاع وبعد منتصف لحن الخانة الأولى ، يأتي لحن جديد مماثل تماماً لبداية البشرف ويسري ذلك على ستة مقاييس فقط ، ثم تسير التتمة بجمل موسيقية ذات فكرة قريبة جداً من الألحان السابقة وبذلك

تنتهي الخانة الأولى . ثم تأتي الخانة الثانية مباشرة ، حيث لا يفصل بينهما تسليم لأنه لا وجود له . وتبدأ هذه الخانة بلحن يتشابه في أوّله مع بداية الخانة الأولى ، ويكون ذلك في مقياسين فقط ، ثم يسير اللحن بفكرة موسيقية مُبسطة ومتسلسلة في حلقات سلّمية تقريباً ، أي أنّ السامع لأول مرة يمكن له أن يُدرك ما ستكون عليه الجملة الآتية قبل أن يسمعها ، ثم يتابع اللحن سيره بشكل سهل المنال حتى النهاية . وينتهي البشرف المذكور بانتهاء الخانة الثانية ودون تسليم أيضاً .

المُلاحظ على هذا البشرف ، أنّه يتكوّن من خانتين فقط ودون تسليم كما ذكرنا وأن جمله اللحنيّة متشابهة .

١٩ ـ بشرف من مقام مستعار تأليف نيقولاكي . وترقيم إيقاعه ($\frac{16}{4}$) وهو نيم خفيف تتكوّن كل خانة فيه من طقمي إيقاع والتسليم كذلك أيضاً . يتميّز هذا البشرف بصغر حجمه ، وأنّ خاناته تبدأ رأساً بعد انتهاء التسليم دون تمهيد لها أو مدخل .

٢٠ ـ بشرف معروف باسم (آلسبار) من مقام عرضبار . يدوّنه البعض من إيقاع دويك وترقيمه ($\frac{4}{4}$) ويُدوّن القسم الأخير منه من إيقاع الوحدة السائرة الصغيرة وترقيمها ($\frac{2}{4}$) وفي رأيي(*) أنّ من الأفضل أن يدوّن بكامله من مقيام ($\frac{2}{4}$) . وهذا البشرف قديم ومؤلفه مجهول . والواقع أن صيغته تختلف تماماً عن صيغة البشرف المعروفة . وهو يبدأ بمقدمة لحنيّة طويلة ، ثم ينفرد شخص واحد بعزف منفرد على آلته بتقاسيم موزونة إيقاعياً ، وعند الاكتفاء من ذلك تأتي الإجابة الموسيقية من جميع الآلات ، ثم يأتي دور عازف إفرادي آخر وعلى آلة أخرى ، ويكون العمل كما كان الأمر مع العازف الأول . وهكذا الحال وباقي العازفين مع الآلات الأخرى ، وبعد آخر إجابة من الجميع لآخر عازف ، يأتي قسم جديد يُعزف بسرعة الخطوة العسكرية (مارش) تشترك فيه جميع الآلات أيضاً . وبذلك تكون نهاية هذا البشرف .

والمُلاحظ عليه هو، أن سير لحنه لا يتفق مع خانات البشرف العادي المعروف. كما أنّه لا يحتوي على التسليم، وإن التقاسيم المنفردة وإجابة الآلات الموسيقية عليها تجعله يتشابه مع صيغتي (التحميلة والقره بتاق) وهو بالواقع ليس منهما أيضاً بل هو ذو شخصية خاصة منفردة ، وكم نحن بحاجة إلى قوالب جديدة للتأليف الموسيقي .

(*) والكلام للعجّان .

٢١ ـ بشرف مخمّس العشيران : تأليف عربي قديم ، مؤلفه مجهول ، وإيقاعه مخمّس عربي وترقيمه ($\frac{16}{4}$) كما هو مقرون مع اسمه . ومن تحليل هذا البشرف ، يظهر أن كلاً من الخانة الأولى والثانية تتكوّن من طقمين إيقاعيين والخانة الثالثة تتكوّن من ثلاثة أطقم . أمّا الخانة الرابعة فهي تتكون من طقم إيقاعي واحد ، والتسليم يتكوّن من طقم إيقاعي واحد أيضاً ، والمُلاحظ في هذا البشرف هو أن خاناته غير متساوية في عدد الأطقم الإيقاعيّة ، كما أنّ التسليم لا يُعاد بعد الخانة الرابعة مباشرة بل يُعاد بعدها الخانة الثانية ولكن بسرعة أكثر من سرعتها الأساسيّة ويتبعها التسليم حسب السرعة الأخيرة ، وهنا تكون النهاية . يوحي هذا البشرف ببساطة التعبير وبذكريات عهود قديمة ، هذا مع المحافظة على إظهار الناحية الجمالية .

٢٢ ـ بشرف من مقام حيّان تأليف علي الدرويش الحلبي (١٨٨٤ ـ ١٩٥٢) وعلى إيقاع أوسط تركي المركّب وترقيمه ($\frac{13}{4}$) وفيه الخانة الرابعة موزونة على إيقاع سماعي دارج وترقيمه ($\frac{6}{8}$) ولكن بطريقة إيقاع ($\frac{3}{8}$) مكرر . وهذا البشرف وحيد من نوعه بالنسبة للبشارف المعروفة وخاصة من الناحية الإيقاعية .

٢٣ ـ بشرف من مقام ماهور تأليف علي الدرويش الحلبي وعلى إيقاع أوسط عربي وترقيمه ($\frac{13}{8}$) المركّب . وهذا البشرف مكوّن من خانتين وتسليم فقط .

٢٤ ـ بشرف من مقام هزام تأليف علي الدرويش الحلبي وعلى إيقاع روان شامي المركّب وترقيمه ($\frac{13}{4}$) والبشرف مكوّن من خانتين وتسليم فقط .

٢٥ ـ وتوجد صيغة ثانية للبشرف غير التي أتينا إلى ذكرها في تعريف صيغته الأساسيّة . وهي (بشرف المربّع) يوزن طبعاً على إيقاع المربّع المقرون مع اسمه ويرقم بـ ( ) ويُعتبر هذا من فصيلة الإيقاعات المركّبة ، ويتكوّن هذا النوع من البشارف عادة من خانتين وتسليم فقط ، ويكون ترتيبه كما يلي : الخانة الأولى والتسليم ثم الخانة الثانية والتسليم ، أي : أ، ج، ب، ج .

وهناك عدة بشارف من هذه الصيغة ، الأول منها هو بشرف المربّع البياتي ، وهو من التآليف العربية القديمة ومؤلفه مجهول ، وهذا البشرف واضح العبارة سهل المنال مُطرب من نوع الطرب المباشر .

والثاني هو بشرف مربّع الحجاز تأليف صفر علي من القاهرة (١٨٨٤ ـ ١٩٦٢) وهو من التآليف الجيّدة .

وبشرف مربّع حجاز كار كرد تأليف عبد الحليم نويرة من القاهرة (١٩١٦ ـ ١٩٨٥) وله أيضاً بشرف مربّع من مقام نهاوند .

٢٦ ـ وهناك بشرف من مقام الراست تأليف الشيخ محمود صبح من القاهرة (١٨٩٨ أو ١٩٠٠ ـ ١٩٤١) وذلك بإيقاع دَوْر هندي المركّب وترقيمه ($\frac{٧}{٨}$) وهذا مخالف لما هو معروف من جهة إيقاع البشرف .

ولدينا معزوفتان من تأليف عدنان بن ذريل المولود في دمشق عام ١٩٢٨ ، لا يمكن اعتبارهما من صيغة البشارف الأولى منهما باسم (مربع الراست) أي بإيقاع المربّع المركّب وترقيمه ($\frac{١٣}{٤}$) ومن مقام الراست ، وهي ذات ثلاثة أجزاء لا يتخللها أي تسليم .

والمعزوفة الثانية هي باسم مدوّر شامي الشورى ، أي بإيقاع مدور شامي المركّب وترقيمه ($\frac{١٠}{٤}$) من مقام بياتي شوري . وهي مكوّنة من ثلاثة أجزاء ولا يتخللها تسليم ، وقد استعاض عنه المؤلف بنهايات متشابهة فيما بين الأجزاء الثلاثة المذكورة .

وقد أتيت على ذكر هاتين المعزوفتين لأنهما مقتبستان أصلاً من صيغة البشرف .

وإنّ استعمال بعض الإيقاعات المركبة في صيغة البشرف قد أكسبها طرقاً جديدة في تكوين الجمل الموسيقيّة وألواناً زاهية جذابة .

وعلى كل حال فالنجاح الفنّي مرهون دائماً بمدى عبقرية المؤلف .

وإننا نجد أن البشارف المتداولة هي من مقامات أساسيّة معروفة ، ويُكرر عزفها دائماً ، بينما لدينا بشارف كثيرة من مقامات فرعية غريبة وجميلة في آن واحد غير مستعملة ، ونغماتها الصوتيّة ذات أبعاد دقيقة جداً ، فلماذا لا يعزفها الموسيقيّون؟ .

إن الاكتفاء بشيء محدد هو نوع من الضعف ، ويجب المثابرة دائماً على العمل لإيجاد الجديد الحسن وأيضاً إحياء التراث في الوقت نفسه ، وفي ذلك خدمة للفن والمجتمع والتاريخ .

وقد قلّ الآن استعمال أو عزف البشارف ، حيث استعيض عنها بالمقدمات الموسيقيّة الطويلة وهي جميلة أيضاً ولا يجوز في أي حال من الأحوال نكران جمال ألحان البشارف ، الذي يدلّ على عبقرية مؤلفيها .

البشرف ومقارنته مع صيغة (الروندو) الغربيّة :

إنّ صيغة البشرف تشبه إلى حدٍ ما صيغة تأليف الروندو Rondo عند الغربيين ، والمعنى اللفظي لهذه الكلمة ، هو الدائرة أو الدائري Rond ، وربما كان اختيار هذه التسمية بسبب وجود علاقة ما بين طريقة تأليف هذه الصيغة وبين مدلول اسمها .

وقد انتشر هذا النوع من التأليف في أوروبا في القرن الثامن عشر ، وقد أدخله بعض المؤلفين كجزء من أجزاء بعض المؤلفات الأجنبيّة ، ثم أُدخل كقسم رئيسي في الحركة أو الجزء الأخير من السوناتا[1] وما يُبنى على نظامها ، وتتكون صيغته من الأقسام التالية : أ ، ب ، أ ، ج ، أ ، د ، أ . وقد تكون تلك الأجزاء أكثر عدداً مما ذكرنا . ويتضح مما تقدم أن الجزء (أ) هو بمثابة التسليم لبقية الأجزاء . والصورة المميزة لصيغة الروندو ، هي الرجوع إلى الحن الأساسي (أ) بعد كل قسم من الأقسام الأخرى ، وهذا ما يجعله يتفق مع صيغة البشرف ، ويُعتبر القسم (أ) المذكور بأنّه أهمّ ما في صيغة الروندو ، والأمر المتعارف عليه في تأليفه ، هو أن يلجأ المؤلف إلى التغيير في بعض جمله اللحنيّة وتجديدها عند كل إعادة .

أمّا عدد أقسام الروندو فقد تزيد عن أربعة ، وقد تطول أو تقصر هذه الأقسام فيما بينها .

وليس لذلك أهمية كبرى ، والمهم في الموضوع هو العمل الفنّي الأساسي في

---

(١) السوناتا : هي اسم صيغة لنوع من الألحان الغربيّة تُكتب لآلة موسيقيّة أو آلتين ، يتألف من ثلاث أو أربع حركات (أي أجزاء) . الحركة الأولى تميل عادة إلى السرعة ، والحركة الثانية بطيئة . والحركة الثالثة تكون بطريقة المنيويتو أو الأسكرزو ، وإيقاعهما ثلاثي ، والحركة الرابعة سريعة أو بطريقة الروندو

وللسوناتا شروط فنيّة في التأليف . ويمكن أحياناً أن يحلّ كل من الجزئين الثاني والثالث محلّ الآخر . كما يمكن بشكل آخر الاستغناء عن حركة المنيويتو ، فتصبح السوناتا مكوّنة من ثلاث حركات ولا مجال للتفصيل هنا بأكثر من ذلك .

التوازن والتباين العام بين أقسام تلك الصيغة وارتباطها مع اللحن الرئيسي الأوّل ، وهذا مما يؤيد وجه الشبه بين البشرف والروندو .

ولزيادة الإيضاح يمكن لنا أن نورد مثالاً عن هذه الصيغة فنقول : لنفرض أننا نؤلف روندو من مقام (دو الكبير) :

١ ـ يبدأ باللحن الرئيسي أو الأساسي بطريقة واضحة وجيدة ، ويكون هذا بمثابة التسليم لأقسام صيغة الروندو ، ويستقر في نهايته على المقام الذي اخترناه له وهو (دو الكبير) .

٢ ـ بعد انتهاء القسم الرئيسي الذي أشرنا إليه ، يبدأ مباشرة لحن آخر من مقام قريب إلى مقام دو الكبير ، ويمكن أن يكون من غمّار المقام المذكور ، أي من الدرجة الخامسة والتي هي هنا صول الكبير .

٣ ـ بعد الانتهاء من هذا الجزء يُعاد اللحن الرئيسي الأوّل الذي هو من مقام دو الكبير ، ولكنه لا يكون بصورة طبق الأصل كما عُرض في المرة الأولى ، بل يجب على المؤلف أن يجري بعض التغيير والتجديد والتحوير لتجنب الرتابة ولإغراء المستمع على استقبال اللحن الرئيسي بوقع جديد وقبول حسن .

٤ ـ بعد عزف اللحن الرئيسي للمرة الثانية يبدأ لحن قسم ثالث جديد ومن مقام آخر قريب أيضاً من المقام الأساسي الأوّل ، وليكن مثلاً من (لا) الصغير (لا ، مينور) وهو المقام الذي يُعتبر بمثابة قريب لمقام دو الكبير ، Relatif .

٥ ـ بعد ذلك يُعاد اللحن الرئيسي الأول (التسليم) مع ألوان جديدة من التحوير والتجديد لم تكن قد سُمعت من قبل .

٦ ـ يمكن أن تضاف أقسام جديد ، ويتكرر أيضاً عزف اللحن الرئيسي بعد كل جزء جديد بالشروط نفسها التي ذكرناها أي أنّه يجب أن يكون دائماً على جانب مهم من التنوع ، الأمر الذي يجعل له في كل إعادة أهميّة متجددة .

وأخيراً تُختم هذه الصيغة باللحن الرئيسي (التسليم) وبالمقام الأساسي .

والفرق بين صيغة الروندو والبشرف ، هو أنّ الأوّل يبدأ بالقسم الذي اعتبرناه

بمثابة التسليم ، بينما نجد أن التسليم في البشرف يأتي بعد الخانة الأولى وليس في بدايتها .

إنّ التسليم في الروندو ، يجري عليه التغيير والتجديد في بعض جمله وفي كل إعادة ، في حين أنّ هذا لا يطرأ عليه أي تغيير أو تحوير عند إعادته بين أجزاء أو خانات البشرف .

وقد ذكر أحد المؤلفين عن تعريف البشرف بأن تركيبه يشبه تركيب السوناتا أو السيمفوني[1] وذلك استناداً إلى عدد أجزائه الأربعة ، وأنه يحمل في طيّاته الشيء الكثير من معالم السيمفوني ، والواقع أن البشرف في تكوينه لا يشبه مطلقاً تكوين السيمفوني ، وإن كان كالاتفاق فيما بينهما على أربعة أقسام ، ولا يصح أن يؤخذ هذا العدد كوجه شبه بين الصيغتين ، لأن لكل قسم أو حركة في السيمفوني شروطاً متعددةً في طريقة التأليف ، كما أنّ هذه الحركات تختلف فيما بينها من حيث السرعة والبطء والمبنى والمعنى وطريقة التكوين . الأمر الذي يبعد وجه الشبه بين الصيغتين المذكورتين .

وإنّ الموسيقي أبو بكر خيرت (٢٧/ ٥/ ١٩١٠ ـ ٢٥/ ١٠/ ١٩٦٣) من القاهرة كان قد قام بتأليف الموسيقا السيمفونية ، وقد استعان في مطلع واحدة منها بأخذ قسم من أحد البشارف المعروفة وبألحان أخرى من المتتاليات الشعبية ، إلاّ أن هذا لا يمكن أن نعتبره بمثابة تطوير للبشرف أو وجود وجه شبه بين الصيغتين .

وإنّ فكرة أخذ بعض الألحان الشعبية أو بعض أجزاء منها واستخدامها بعد التطوير في مقطوعات أخرى عالمية ، ليست بفكرة جديدة .

وإن الموسيقي المجري : بيلا بارتوك (١٨٨١ ـ ١٩٤٥) كان قد جمع المقطوعات الشعبية المجريّة والرومانيّة والتشيكوسلوفاكيّة ، وبنى الكثير من مؤلفاته على تلك الألحان ، كما أنه تأثر في بدءِ حياته بالموسيقيين : جوهان برامس (١٨٣٣ ـ ١٨٩٧) وفرانز ليست (١٨١١ ـ ١٨٨٦) وريتشارد فاجنر (١٨١٣ ـ ١٨٨٣) وريتشارد شتراوس

---

(١) السيمفوني : هي أكمل وأرقى تأليف آلي عالمي ، وتتكوّن من أربع حركات ، ويشترك في تأديتها فرقة موسيقيّة كبيرة كاملة وصيغتها تشبه تكوين صيغة السوناتا ، التي مرّ ذكرها سابقاً ، ولكنّ أجزاء أو حركات السيمفوني تكون أطول وأكمل في التأليف من الأجزاء التي تتألف منها السوناتا .

مقام حجاز ، إيقاع دور كبير ($\frac{28}{4}$) ، تأليف توفيق صباغ من حلب (١٨٩٢ ـ ١٩٦٤) ، عازف كمان .

مقام راست ، إيقاع دور كبير ($\frac{28}{4}$) ، تأليف محمد فخري (١٨٨٧ ـ ١٩٥١) ، من الإسكندرية ، عازف عود .

مقام شوق طرب ، إيقاع دور كبير ($\frac{28}{4}$) ، تأليف عبد القادر بك .

مقام فر حفزا ، إيقاع مخمّس تركي ($\frac{32}{4}$) ، تأليف جميل بك (١٨٧١ ـ ١٩٢٥) ، عازف طنبور .

مقام طاهر بوسلك ، إيقاع مخمّس تركي ($\frac{32}{4}$) ، تأليف رضا أفندي (ـ ١٨٤٧) ، عازف كمان .

مقام قار جغار ، إيقاع مخمّس عربي ($\frac{16}{4}$) تأليف طاتيوس (١٨٥٥ ـ ١٩١٣) ، عازف كمان .

مقام صبا زمزمة ، دور فرنكجين تركي ($\frac{24}{4}$) ، تأليف علي الدرويش الحلبي (١٨٨٤ ـ ٢٦/ ١١/ ١٩٥٢) ، عازف ناي .

مقام نهاوند ، إيقاع ورشان ($\frac{32}{4}$) ، تأليف جميل عويس (ـ ١٩٤٧) ، عازف كمان سوري من القنّي .

مقام بسته نكار ، إيقاع هزج تركي ($\frac{44}{4}$) ، تأليف علي الدرويش الحلبي .

٣ ـ البشارف التي تتكوّن كل خانة منها من طقمين إيقاعيين والتسليم كذلك أيضاً :

مقام بنجكاه ، إيقاع دور كبير ($\frac{28}{4}$) ، تأليف صالح دده وشفيق يوسف باشا .

مقام عجم عشيران ، إيقاع دور كبير ($\frac{28}{4}$) ، تأليف إسكندر شلفون (١٨٧٧ ـ آذار ١٩٣٤) ، لبناني عاش في القاهرة .

مقام عشاق ، إيقاع خفيف ($\frac{32}{4}$) ، تأليف عثمان بك ، (١٨١٦ ـ ١٨٨٥) ، عازف طنبور .

مقام حجاز كار ، إيقاع خفيف ($\frac{32}{4}$) ، تأليف علي الدرويش الحلبي .

مقام حجاز كار كرد ، إيقاع مخمّس تركي ($\frac{32}{4}$) ، تأليف جميل بك (١٨٧١ ـ ١٩٢٥) ، عازف طنبور .

مقام راست ، إيقاع مخمّس تركي ($\frac{32}{4}$) ، تأليف طاتيوس (١٨٥٥ ـ ١٩١٣) ، عازف كمان .

مقام مستعار ، إيقاع نيم خفيف ($\frac{16}{4}$) ، تأليف نيقولاكي (ـ نحو ١٩٠٨) .

٤ ـ البشارف التي تتكوّن كل خانة منها من ثلاثة أطقم إيقاعيّة . والتسليم يتكوّن من طقم إيقاعي واحد . بشارف من مقام نهاوند ، وصبا ، وهزام ، وحجاز همايون ، وكلها بإيقاع دور كبير ($\frac{28}{4}$) تأليف عثمان بك (١٨١٦ ـ ١٨٨٥) عازف طنبور .

مقام حسيني ، إيقاع دور كبير ($\frac{28}{4}$) ، تأليف حافظ عثمان موصلّي (١٨٤٠ ـ ١٩٢٠) .

مقام مقام دوكاه ، إيقاع دور كبير ($\frac{28}{4}$) ، تأليف يوسف باشا (١٨٢٠ ـ ١٨٨٥) ، عازف ناي .

مقام حجاز كار كرد ، إيقاع دور كبير ($\frac{28}{4}$) ، تأليف طاتيوس (١٨٥٥ ـ ١٩١٣) ، عازف كمان .

مقام عشاق ، إيقاع دور كبير ($\frac{28}{4}$) ، تأليف طاتيوس (١٨٥٥ ـ ١٩١٣) ، عازف كمان .

مقام سوزناك ، إيقاع شنبر تركي ($\frac{24}{4}$) ، تأليف طاتيوس (١٨٥٥ ـ ١٩١٣) ، عازف كمان .

مقام بسته نكار ، إيقاع فاخت ($\frac{20}{4}$) ، تأليف طاتيوس (١٨٥٥ ـ ١٩١٣) ، عازف كمان .

مقام فرح فزا ، إيقاع فاخت ($\frac{20}{4}$) ، تأليف إسماعيل حقي بك (١٨٦٥ ـ ١٩٢٧) .

مقام حجاز همايون ، إيقاع رهج ($\frac{24}{4}$) ، تأليف ولي دده ، أو بإيقاع شنبر تركي . وكلاهما بترقيم واحد .

٥ ـ البشارف التي تتكون كل خانة منها من أربعة أطقم إيقاعية . والتسليم يتكوّن من طقمين إيقاعيين :

مقام حجاز ، إيقاع فاخت ($\frac{20}{4}$) ، تأليف سالم بك (ـ) ، عازف ناي .

مقام بوسلك ، إيقاع نيم خفيف ($\frac{16}{4}$) ، تأليف نيقولاكي (ـ نحو ١٩٠٨) .

مقام طاهر بوسلك ، إيقاع مخمّس عربي ($\frac{16}{4}$) ، تأليف رضا أفندي(المتوفى ـ ١٨٤٧) ، عازف كمان .

مقام ماهور ، إيقاع نيم خفيف ($\frac{16}{4}$) ، تأليف جميل بك (١٨٧١ ـ ١٩٢٥) ، عازف طنبور .

٦ ـ بشرف مقام نكريز إيقاع فرع ($\frac{32}{4}$) تأليف علي الدرويش الحلبي (١٨٨٤ ـ ١٩٥٢) تتكوّن كل خانة فيه من طقمي إيقاع ، والتسليم من ثلاثة أطقم إيقاعية ، وبهذا يكون أكثر طولاً من الخانة ، وهذا وضع نادر جداً .

٧ ـ البشارف ذات الإيقاعات الطويلة حيث أن الواحد منها يشمل الخانة والتسليم معاً وذلك بالنظر لطوله ، ومنها :

مقام شوق أفزا ، إيقاع ثقيل ($\frac{96}{4}$) ، تأليف نعمان آغا (١٧٥٠ ـ ١٨٣٤) .

مقام شاه ناز ، المعروف ببشرف الكوزم ، إيقاع زنجير ($\frac{120}{4}$) ، تأليف تيراكي .

مقام رهاوي ، إيقاع زنجير ($\frac{120}{4}$) ، تأليف أيساق (إسحاق) (ـ ١٨١٤) .

مقام سازكار ، إيقاع حاوي أوهاوي ($\frac{128}{4}$) ، تأليف قنتمير (ـ) .

٨ ـ وهناك بشارف من إيقاعات متنوعة ، منها ما يلي :

بشرف مقام سلطان يكاه ، إيقاع جفته دويك ($\frac{16}{4}$) ، تأليف نديم آغا (ـ) ، تتكوّن كل خانة فيه من ثلاثة أطقم إيقاعية ، والتسليم مثلها أيضاً .

بشرف مقام حجاز كار كرد ، إيقاع دويك ($\frac{4}{4}$) ، تأليف علي الدرويش الحلبي ، تتكوّن كل خانة فيه من /١٣/ طقم إيقاعي ، والتسليم مثله .

بشرف ماهور ، إيقاع ىوسط عربي ($\frac{13}{8}$) ، تأليف علي الدرويش الحلبي ، ألف منه خانتين والتسليم فقط تتكوّن الخانة فيه من سبعة أطقم إيقاعية ، والتسليم من خمسة أطقم .

بشرف هزام ، إيقاع روان شامي ($\frac{13}{4}$) ، تأليف علي الدرويش الحلبي ، ألف منه خانتين وتسليم فقط تتكوّن الخانة فيه من /٣/ أطقم إيقاعية والتسليم من طقمين إيقاعيين .

ملحوظة : لم يضع الأتراك ألحاناً من مقام الجهاركاه . لأنه غير موجود لديهم ، أمّا موسيقيو العرب فقد صاغوا منه الكثير من السماعيات وبعض البشارف ، ولعل أوّل من ألّف منهم بشرفاً من هذا المقام هو قسطندي منسي (١٨٦٦ ـ ؟) من القاهرة ، ثم توفيق الصباغ من حلب (١٨٩٢ ـ ١٩٦٤) .

ملحق لصيغة البشرف

اللازمات الموسيقيّة :

من المصطلحات الموسيقيّة ما يدلّ على أنواع من العزف الآلي العربي ، يُطلق عليها لفظ لازمات موسيقيّة ، مفردها لازمة . وهي ليست من ضمن القوالب أو الصيغ الأساسيّة في التأليف ، بل تؤدي خلال الغناء أو أثناء سكوت المغنّي فيما بين الجمل اللحنيّة ، وهي على عدة أنواع ، منها :

١ ـ الترجمة : هي عزف ما يغنيّه المغنّي بوساطة الآلات دون الأصوات والألفاظ ، أي إعادة لحن الغناء بالعزف فقط ، وقد تحلّ أحياناً محل الدولاب ، أي (المقدّمة الموسيقيّة القصيرة) في بعض الأهازيج والأناشيد .

٢ ـ رسم : معناه عزف المقطع أو الجزء الأوّل من القطعة التالية في الغناء .

٣ ـ قنطرة أو جسر : ويُقال له بالأجنبي (كوبري) وهو عزف قطعة توصل من النغمة التي انتهى بها المغنّي إلى النغمة التي سيبدأ بها القطعة التالية في الغناء .

٤ ـ استقرار : هو عزف جملة موسيقيّة توصل من النغمة التي انتهى بها المغنّي إلى قرار اللحن أي أساسه .

٥ ـ السياحة : هي عزف جملة موسيقيّة أو أكثر ، لا لغرض سوى ملء فراغ سكوت المغنّي ، وفي بعض الأحيان قد يُقصد من السياحة توصيل الغناء إلى أوّل طقم الإيقاع إن كان من الإيقاعات الطويلة .

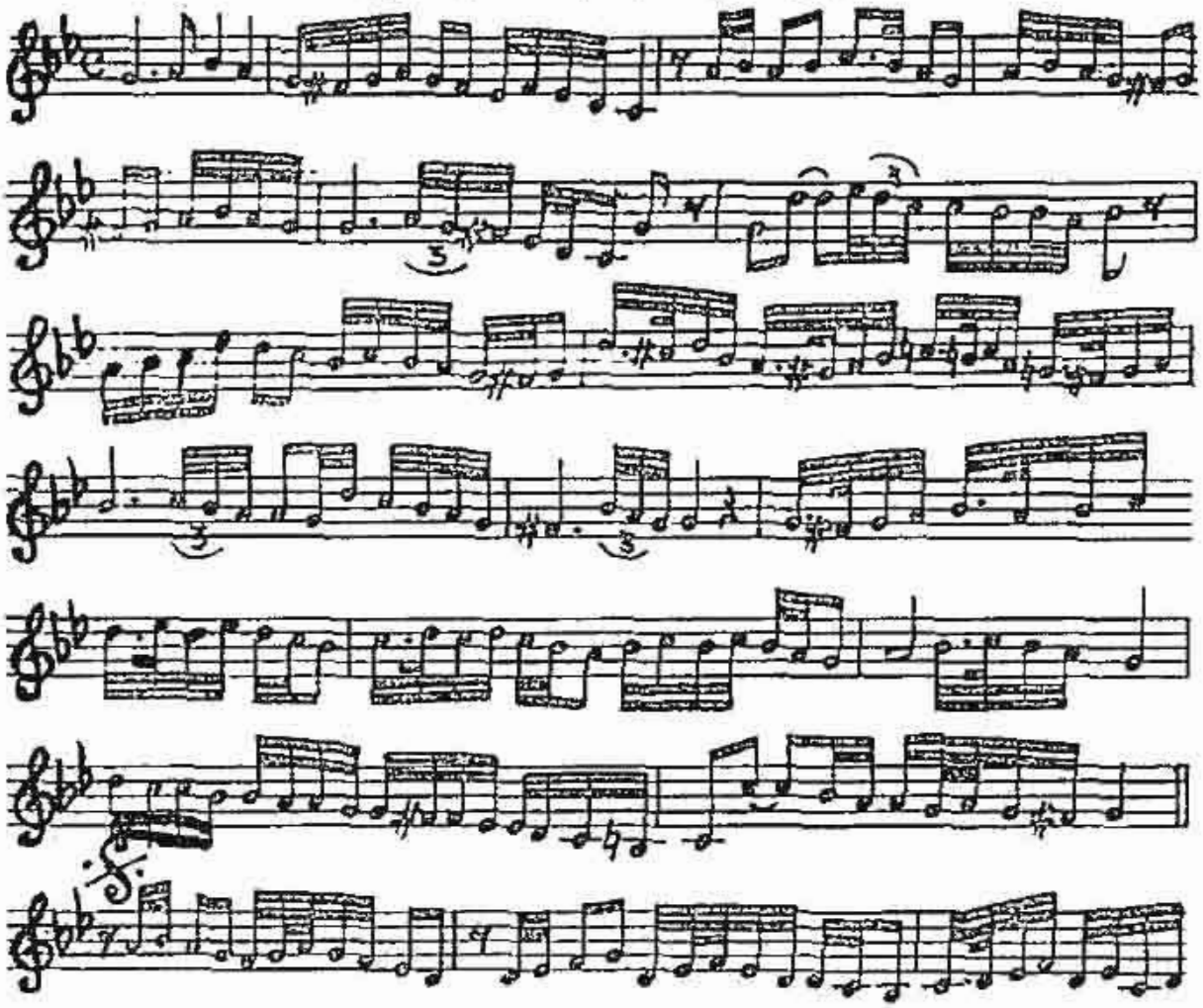
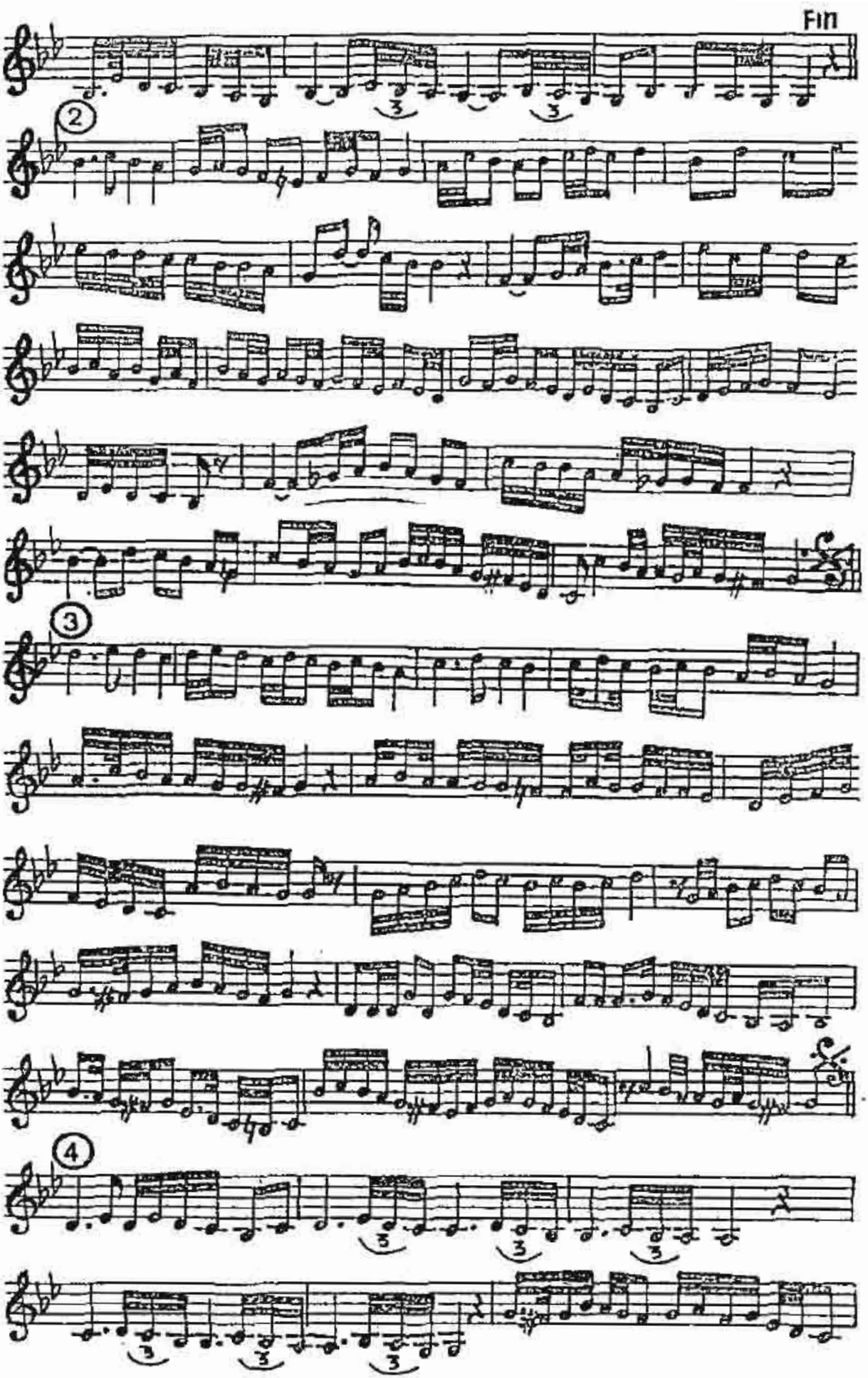
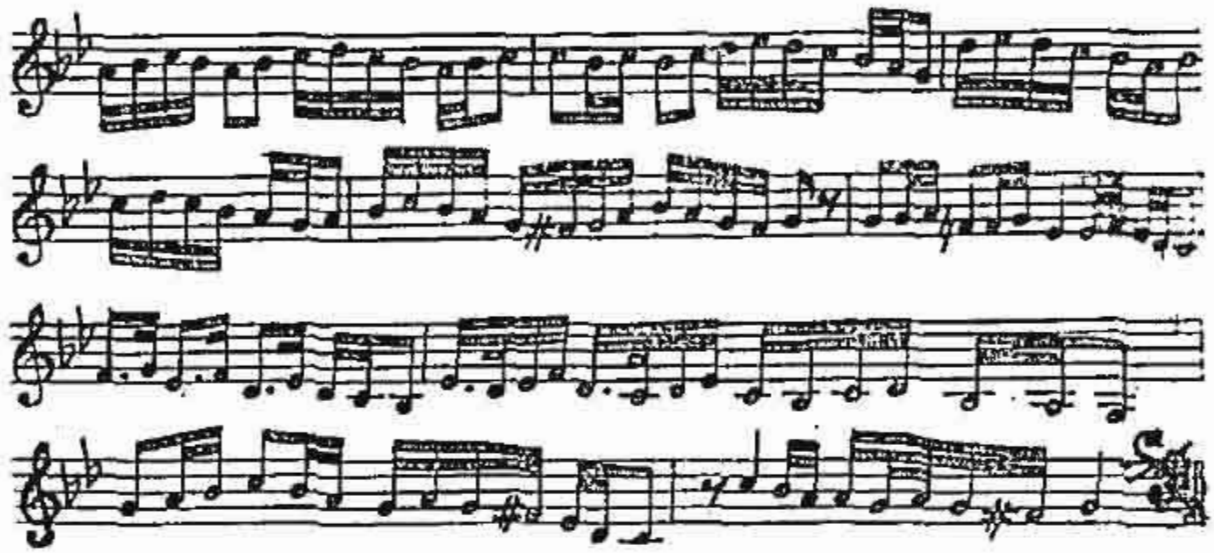
٦ ـ توضيح الضرب : هو عزف مواضع التخفيف والتشديد بواسطة الآلات أثناء سكوت المغنّي .

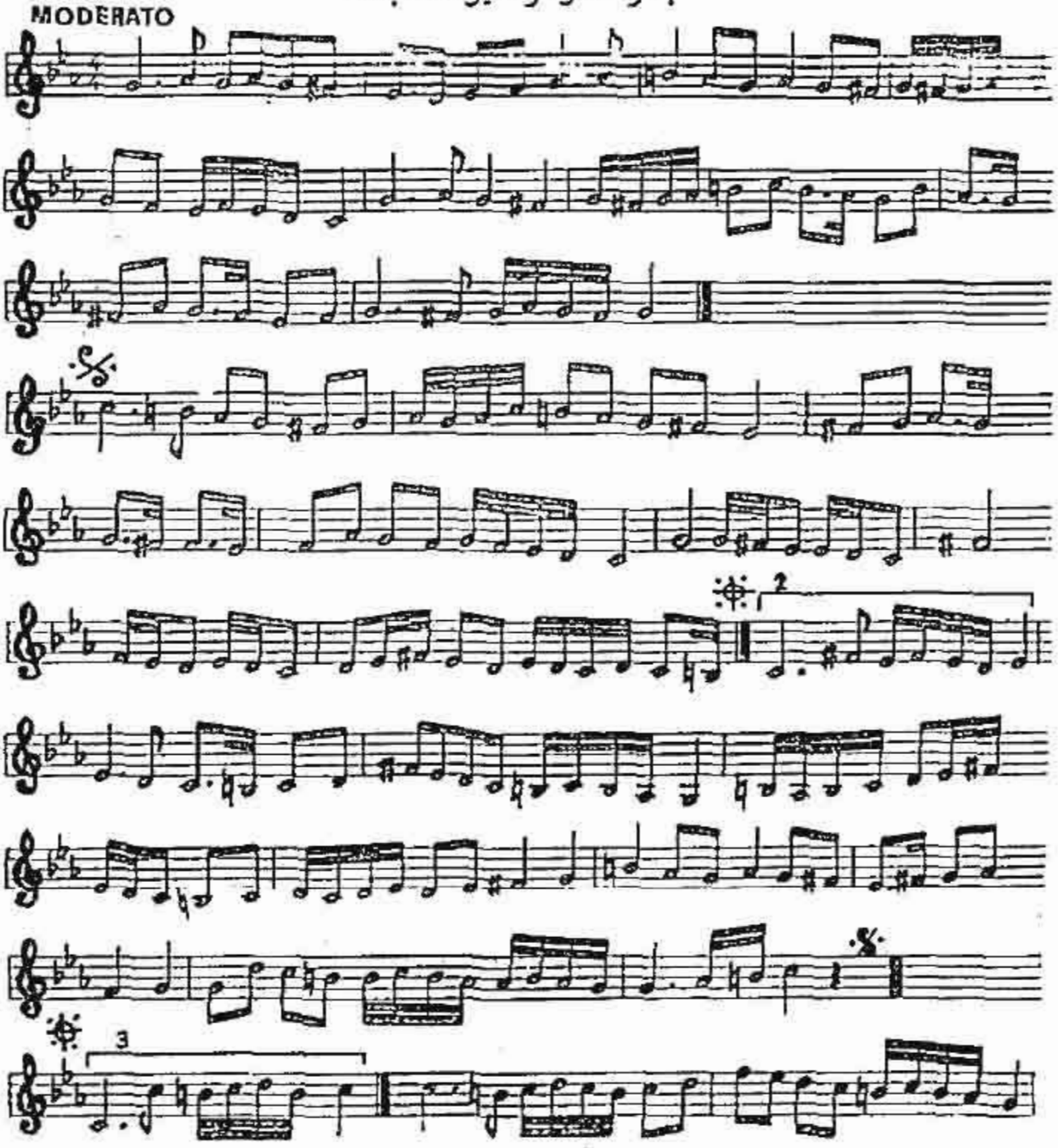
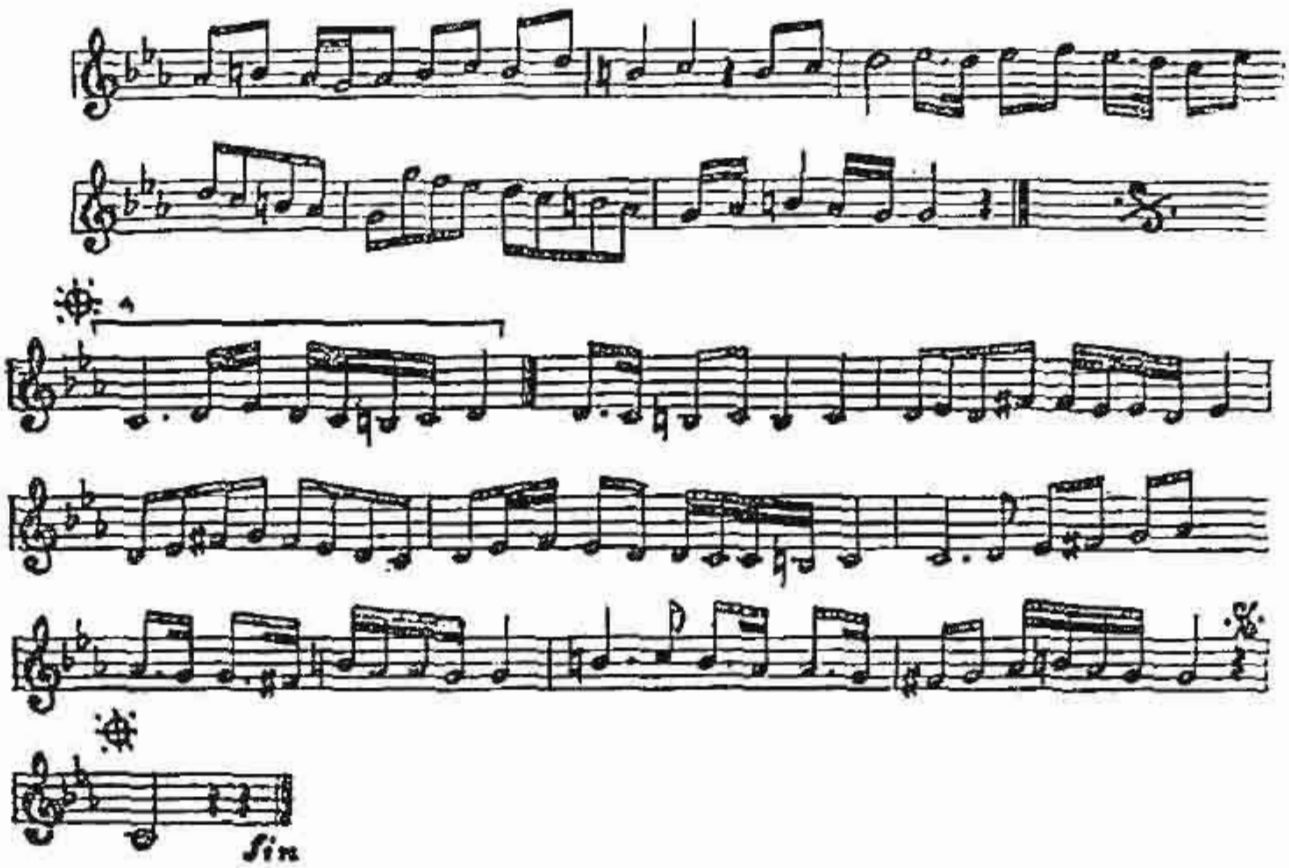
٧ ـ استذكار أو صدى : هو إعادة المقطع الأخير من الغناء بواسطة الآلات

الموسيقيّة فقط . ويطلق بعض الموسيقيين والذوّاقين لفظة (لازمة) على الجزء الغنائي الأوّل الذي يؤدى في صيغة الطقطوقة ، أو في بعض الأغاني الشعبيّة والأناشيد المدرسيّة والوطنيّة وما شابه ذلك ، كما تُطلق كلمة الغصن أو الدور على القسم الثاني ، الذي يُعاد بعده غناء الجزء الأوّل ، ويُشار إلى هذه الإعادة بلفظتي (إلى اللازمة) . ثم يأتي غناء غصن آخر ، ويُعاد بعده الجزء الأول ، الذي أُعتبر بمثابة (لازمة) . وقد يتكرر ذلك عدة مرات حسب طول أو قصر المدة التي يستغرقها الغناء .

كما تُطلق لفظة (لازمة) على قسم التسليم في المعزوفات الموسيقيّة ، ومن الأفضل أن لا نخلط أمر المدلول فيما بين اللفظتين ، ولتبق لفظة (تسليم) كما أشرنا إليه في بحث صيغتي البشرف والسماعي ، كما أننا أظهرنا في أعلاه ما تعنيه اللازمة في أوضاعها المتعددة .

مختارات لبعض الألحان على البشرف

بشرف فر حفزا ـ إسماعيل حقي بك

Fin
2
3
4

بشرف نواثر ـ يوسف باشا

MODERATO

٢ ـ السماعـي :

تدلّ هذه اللفظة في المجال الموسيقي في الوطن العربي وعند الأتراك والفرس على ناحيتين هما :

١ ـ الناحية الإيقاعية .

٢ ـ الناحية التي تتعلق بتأليف صيغة موسيقيّة آلية معيّنة .

والفرس هم أوّل من أطلق هذه اللفظة على الصيغة المذكورة ، وقد استعملها الأتراك والعرب فيما بعد بالمدلول نفسه أيضاً .

ويُخال للقارىء أول الأمر أنّ هذه اللفظة لها علاقة ما بالسمع أو الاستماع حسب المفهوم باللغة العربية لهذه الكلمة ، حيث أنّ (السماع) يعني الغناء ، وسماعِ (بكسر العين) هو اسم فعل بمعنى أسمع ، والمسمعة تعني المغنيّة .

ولكن المقصود هنا هو غير ذلك ، فهذه اللفظة تُطلق اصطلاحاً على صيغة آلية تتفق وصيغة البشرف التي تكلمنا عليها سابقاً . فالسماعي يتكوّن أيضاً من أربع خانات وتسليم ويكون تكوينه كما يلي .

١ ـ الخانة الأولى والتسليم .

٢ ـ الخانة الثانية والتسليم .
٣ ـ الخانة الثالثة والتسليم .
٤ ـ الخانة الرابعة والتسليم .

يؤلف السماعي من أيّ مقام من المقامات المعروفة إن كان ذلك من المقامات الأساسية أو الفرعيّة ، هذا من جهة أولى ، ومن جهة ثانية فإنّه يتقيد بإيقاعات محددة من فصيلة المركب ، وليس للمؤلف الحريّة المطلقة في اختيار أنواع أخرى من الإيقاعات كما هي عليه الحال في صيغة البشرف التي يمكن لها أن توزن على إيقاعات متنوعة ومتنوعة جداً ، إن كان ذلك من الفصيلة البسيطة وهي الأكثر استعمالاً أو من المركبة وهي قليلة الاستعمال في صيغة البشارف .

الخانة الأولى : يُراعى في الخانة الأولى والتسليم إظهار شخصية وطابع المقام المُلحن منه السماعي المقصود ، وإن الشروط التي ذكرناها في تأليف صيغة البشرف هي في الوقت ذاته تنطبق على (السماعي) الذي يُعتبر صورة مصغّرة عن البشرف .

ولا يُخفى ما للتسليم من أهمية في صيغ البشارف والسماعيات أو ما يماثلها من المؤلفات ، وهو يُعتبر بمثابة العمود الفقري للمعزوفة ، ومن أهداف وضعه بالترتيب المعروف ، إيجاد التلاؤم والتوافق دائماً بين بدايات الخانات (ما عدا الخانة الأولى) ونهايته . واتّفاق هذه النهاية مع بداية الخانات . وهو بذلك يُعاد أربع مرات خلال أجزاء هذه المعزوفة ، لذلك يجب مراعاة الجمال والجاذبية في تأليفه .

ويعمد المؤلفون دائماً إلى وضع التسليم على أفضل وأجمل وأكمل وجه ممكن ، لأنه يمثل الجزء الأهم في المعزوفة ولأنه يشد السامع إليه . وكثيراً ما ينتظر هذا مجيء التسليم ليحصل على الطرب والرّاحة أكثر وأكثر .

وقد يلجأ المؤلفون لهذه الصيغ بالابتداء بتأليف التسليم أولاً ، ومن ثمّ يحاولون فيما بعد تأليف الخانات ومراعاة ربطها مع التسليم ، وذلك بالنظر لما لهذا الجزء من الأهميّة . وعلى المؤلف أن يُظهر في التسليم شخصية المقام المُلحن منه (السماعي) بصورة واضحة لتسيطر على السامع ، ولأنه يكون الاستقرار النهائي الذي تختتم به تلك الصيغة .

وقد عمد بعض العازفين إلى عزف كل خانة من السماعي مرة واحدة . بينما

يعزفون التسليم مرّتين بعد كل خانة ، وهذا أمر غير طبيعي وغير ملائم ، يرفضه الذوق السليم ومبدأ تقبل الأمور ، والأفضل هو العمل بعكس تلك الطريقة ، أي يجب أن تُعزف الخانة مرّتين وذلك بالنظر لقصر مدتها وليرسخ لحنها نوعاً ما في ذهن المستمع ، ولأنها لا تتكرر فيما بعد .

وأن يُعزف التسليم مرة واحدة بعد كل خانة ، لأننا إذا اتّبعنا الطريقة الأولى ، فإننا نكون بتلك الحالة قد عزفنا التسليم حوالي ثماني مرات ، وهذا كثير . وقد يُخال للسامع العادي أنّ التسليم هو كل ما في تلك المعزوفة من ألحان ، ولكن لكل قاعدة شواذ ، فقد يحصل أحياناً أنّه من المستحسن إعادة التسليم ، كما هو الحال في سماعي فرحفزا تأليف جميل بك ، ولكن هذا الوضع لا يحدث إلاّ في حدود ضيقة جداً .

الخانة الثانية : ينتقل المؤلف في هذه الخانة إلى مقام آخر ملائم للمقام الأساسي المُلّحن منه السماعي وبالوقت نفسه يمكن الانتقال إلى مقامات أخرى بصورة عرضيّة غير مسيطرة . مع حسن التخلص فيما بعد ، ويكون الحن هنا ضمن حدود مرتبة أو طبقة أو ديوان المقام أي ضمن ثمانية أصوات من الاستقرار إلى جوابه ، وقد تزيد الأصوات عن ذلك في بعض الأحيان بصورة قليلة .

الخانة الثالثة : يكون اللحن في هذه الخانة من المناطق الصوتيّة الحادّة (أي من الجواب) إن كان ذلك من المقام الأساسي أو من غيره ، ويمتاز بحيويته وبهجته ورشاقته الظاهرة البرّاقة ، وغالباً ما تكون تنقلاته الصوتيّة أكثر صعوبة مما هي عليه في الخانتين السابقتين .

الخانة الرابعة : من الصفات الرئيسيّة لهذه الخانة هي تغيير نوع الإيقاع فيها ، حيث يمكن أن تُلحّن على أنواع متعددة من فصيلة الإيقاعات المركّبة، وأحياناً قليلة يكون اللحن فيها على إيقاعات من الفصيلة البسيطة ، ويكون أداء اللّحن بصورة سريعة وصعبة . وقد تكون الأصوات ضمن ديوان المقام المقصود ، ولا مانع من الانتقال باللحن إلى الأصوات الحادّة (الجوابات) . هذا مع التصرف الحسن بالانتقالات اللحنيّة المناسبة لربط هذه الخانات مع التسليم ومن ثمّ ربط هذا مع الخانات كما بيّنا ذلك بصورة مفصّلة في بحث البشرف .

كان الأتراك يعزفون السماعي إمّا بعد البشرف مباشرة ، أو بعد الوصلة الغنائية .

أمّا العرب فإنهم كانوا يستهلّون وصلتهم الغنائية بإحدى هاتين الصيغتين .

وبعد حين من الدهر حلّ السماعي محلّ البشرف . ومع تقدم الزمن ، كانت الفرقة الموسيقية تكتفي بعزف الخانة الأولى والتسليم فقط من السماعي كمقدّمة موسيقيّة قبل الغناء . وإن بعض هذه الفرق كان يتمم عزف بقيّة الخانات خلال أوقات الغناء ، وهذه طريقة غير مستحبّة مطلقاً . لأنّ هذا الإجراء وهذه الطريقة من شأنهما القضاء على الناحية النفسيّة للسماعي وعلى التدرّج الفكري في بنائه العام ، ولا يحصل التأثير أو المفهوم الذي يرمي إليه المؤلف .

أمّا الآن فلم نعد نستمع لعزف أي بشرف . وإن عزف السماعي أصبح نادراً جداً وقد أُستعيض عن عزف هاتين الصيغتين بمقدمات موسيقيّة حديثة لا ينكر جمالها وفنّها .

ولكن يجب ألاّ يُخفى عن الذهن القيمة الفنيّة الكبيرة للبشرف والسماعي . وإن التأليف الناجح فيهما لهو أصعب بكثير من أيّة مقدّمة موسيقيّة عصريّة مهما كانت ناجحة . وإن السبب الرئيسي في قلة استعمال البشرف والسماعي لا يعود إلى ضعفهما أو فشلهما أو عدم مسايرتهما لروح العصر الحاضر ، كلاّ ، بل يعود إلى ضعف الجمهور في الثقافة الموسيقيّة بصورة عامّة ، ولأنّ فهمها يحتاج إلى جدّية الإصغاء والتذوّق الحسن .

السماعي وإيقاعاته :

هناك عدة إيقاعات مستعملة في الموسيقا العربية تحمل لفظة (سماعي) وبما أنّ هذه الإيقاعات تختلف فيما بينها من حيث الطابع أو الشخصيّة ومن حيث كثرة أو قلة عدد أزمنتها أو نبضاتها لذلك فقد أُضيفت كلمة ثانية للفظة المذكورة تحدد طبيعة تكوين كل واحدة منها .

ومن المعلوم أنّ الإيقاعات تتكوّن من نبضات أو ضربات زمنية تستغرق كل نبضة منها مدة خطوة سير أو مدة تصفيقة يدين ، وهذه الضربات تختلف فيما بينها من حيث القوة والضعف والقوة المتوسطة ، ويتخلل تلك النقرات بعض السكتات التي لها قيمة زمنيّة ، وطبعاً لا يؤدي بها ضرب إيقاعي .

ويوضع في بداية القطعة الموسيقيّة أو الغنائية دليل لكل إيقاع يدل على عدد

الأزمنة التي يحتويها ونوعها إن كانت من فصيلة البسيط أو المركّب والمركّب المزجي ، ويكون هذا الدليل على هيئة كسر عادي أي صورة ومخرج ، مثلاً ($\frac{٢}{٤}$) فالمخرج هنا يدلّ على النوع والعدد الذي قُسمّت إليه علاقة المستديرة (O) التي تُعتبر الآن أمّ العلامات الزمنيّة والتي يمكن تقسيمها إلى أرقام محدّدة ، وبذلك نحصل على علامات زمنيّة جديدة تتناقص مدّتها الزمنيّة حسب الرقم الذي تُقسم إليه ، أمّا رقم الصورة فإنّه يدلّ على عدد الأجزاء التي تمثل القيم الزمنيّة المأخوذة من نتيجة ذلك التقسيم . وفي المثال ($\frac{٢}{٤}$) يُفهم أنّنا قسّمنا المستديرة إلى أربعة أقسام وبذلك حصلنا على أربع علامات من قيمة السوداء وأخذنا منها اثنتين فقط حسب رقم (الصورة) .

إنّ صيغة ألحان السماعي توزن غالباً على إيقاع (السماعي ثقيل) ودليله ($\frac{١٠}{٨}$) وهو كما يلي :

دم	.	.	تك	.	دم	دم	تك	.	.
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠

الدُمْ معناه الضرب القوي . والتك يعني الضرب الضعيف . وكل نقطة تساوي سكتة قيمتها الزمنيّة هنا كقيمة واحدة من الدم أو التك ، وهذا الإيقاع مكوّن ممّا يعادل عشر علامات من ذات السن وأحياناً يوزن السماعي على إيقاع أقصاق سماعي (أو سماعي أقصاق) وله عدة أسماء أخرى ودليله أيضاً ($\frac{١٠}{٨}$) وهو كما يلي :

دم	.	تك	تك	.	دم	.	تك	.	تك
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠

وهناك شبه كبير بين الإيقاعين المذكورين .

ويُطلق الأتراك لفظة ساز سماعي على إيقاع بترقيم ($\frac{٥}{٨}$) وهناك ما ينوف عن تسعة إيقاعات تحمل الدليل ذاته ، وأيضاً ما ينوف عن أربعة إيقاعات بترقيم أو دليل ($\frac{٥}{٤}$) والذي نعنيه هنا هو كما يلي من حيث التكوين :

دم	.	تك	.	تك
١	٢	٣	٤	٥

ووحداته من علامات ذات السن وترقيمه ($\frac{٥}{٨}$) .

وهذا ينطبق أيضاً على الإيقاع الذي يحمل الأسماء التالية : تريّا أو الأعرج التركي ، أو أقصاق تركي ، أو ترك أقصاعي .

ولكن هذا الإيقاع لا تكفي أزمنته لتعادل ($\frac{10}{8}$) وبهذه الحالة يُضاف إليه هذه التتمّة :

دم . تك تك .

١ ٢ ٣ ٤ ٥

وبذلك يصبح بما يعادل ($\frac{10}{8}$) . وبتقديم القسم الأول على القسم الثاني يصبح الإيقاع على الشكل التالي :

دم . تك تك . دم . تك . تك

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠

وهو إيقاع السماعي أقصاق ذاته .

وبتدقيق السماعيات المؤلفة باسم (ساز سماعي) نجد أنّ سير اللحن وسير الإيقاع فيها لا يختلفان مطلقاً عن السير في السماعي أقصاق والسماعي قيل ، وفي رأيي ، لا لزوم لذكر مصطلح (ساز سماعي) ويمكن الاستغناء عن لفظة (ساز) ، ووضع دليل الإيقاع بالشكل الأفضل وهو ($\frac{10}{8}$) ، وإن تقسيم هذا إلى قسمين يسبب الالتباس والغموض لدى بعض طلاب الموسيقا .

كما أن بعض المؤلفين يضعون إشارات تحويل عرضيّة على بعض الأصوات في سياق اللحن بقصد تغيير المقام وقد يحدث ذلك مثلاً ضمن القطعة في القسم الأول من إيقاع (ساز سماعي) الذي هو في النتيجة عبارة عن ترقيم ($\frac{5}{8}$) + ($\frac{5}{8}$) = ($\frac{10}{8}$) . كما ذكرنا ، ومن المعلوم وحسب القاعدة المعروفة أن تأثير تلك الإشارات يكون ضمن المقياس الموضوعة فيه فقط ، وينتهي مفعولها عند (حاجز) ذلك المقياس ولا يشمل ما بعده ، ولكن الذي يقع أحياناً ، بل غالباً هو أن هؤلاء المؤلفين يضعون تلك الإشارات ويعتقدون أنّها تشمل قسمي إيقاع (ساز سماعي) . وهذا الاعتقاد الخاطىء يسبب الالتباس ويقع العازفون بأخطاء كثيرة عند العزف من جرّاء ذلك التدوين المغلوط ، ومنعاً عن وقوع الالتباس والحيرة والخطأ . يجب تدوين الإيقاع بترقيم ($\frac{10}{8}$) كما ذكرنا ، وإلغاء ترقيم ($\frac{5}{8}$) .

أنواع الإيقاعات التي يمكن أن تُستعمل في الخانة الرابعة من السماعي :

لا بدّ لنا بعد ما تقدم من شرح أن نقف مطوّلاً عند الخانة الرابعة لتحرّي مختلف الإيقاعات التي يمكن أن ترد فيها . لما لهذه الخانة من الأهمية . وما قد يقع من الالتباسات أحياناً في كيفية تأدية إيقاعاتها . فاللحن كما هو معلوم يتبع الإيقاع . وينطبع بشخصيته .

يتغيّر الإيقاع في الخانة الرابعة من السماعي ، ويمكن أن توزن على أحد الإيقاعات التالية : إيقاع سماعي سربند أو سماعي طائر ودليله يكتب بترقيم ($\frac{3}{8}$) وهو كما يلي :

دم	تك	تك
١	٢	٣

أو :

دم	.	تك
١	٢	٣

وهو مكوّن من ثلاث علامات من ذات السن أو ما يعادلها . ويقابله عند الغربيين ميزان الفالس السريع . ويقال له في تونس : الدَرْج . وفي السودان : البجة .

وإن الأتراك كانوا قد درجوا في مؤلفاتهم الموسيقية على وضع إيقاع بترقيم ($\frac{6}{8}$) ، وهم يقصدون من ذلك إيقاع ($\frac{3}{8}$) مكرراً ضمن المقياس الواحد ، ونعني بالمقياس القسم الذي يحوي طقم الإيقاع ، وإن الجمع بين ($\frac{3}{8}$) + ($\frac{3}{8}$) = ($\frac{6}{8}$)، أمر غير مستحب ، لأنّه يمكن وقوع الالتباس أو الخطأ بسبب أن إيقاع ($\frac{6}{8}$) المذكور يمكن أن يُعزف أيضاً بسرعة وفي هذه الحالة تتغيّر شخصيته وطابعه من فالس ثلاثي مكرر[1] إلى إيقاع ثنائي مركّب . حيث أن الزمن فيه يكون بقيمة ثلاث علامات من ذات السن أو ما يعادلها ويصبح كإيقاع موسيقا النشيد (أو المارش) . وهذه الطريقة مستعملة عند الغربيين أكثر مما هي عند العرب ، وإن الفرق كبير جداً بين شخصية هذين الإيقاعين .

ومن الأفضل ومنعاً من الالتباس عند تدوين المقياس ($\frac{6}{8}$) الذي يُقصد به أنّه

(نقصد بالثلاثي أي الإيقاع الذي يحتوي على ثلاث نبضات أو نقرات .

يشكل طقمين من الإيقاع الثلاثي ، في هذه الحالة يجب أن يقسم إلى قسمين أي إلى مقياسين من ($\frac{3}{8}$) وذلك لإظهار شخصية هذا الإيقاع على الشكل المطلوب .

أمّا إذا كان المقصود من ترقيم ($\frac{6}{8}$) أنّه يمثّل الإيقاع الثنائي المركّب السريع . فبهذه الحالة يُترك ترقيمه على ما هو عليه ، على أن يوضح ذلك من تحديد السرعة وأرقامها في بداية القطعة الموسيقية .

وقد انتبه المؤلفون العرب لهذه الناحية وأخذوا يدوّنون الخانة الرابعة بإيقاع ($\frac{3}{8}$) بدلاً من ($\frac{6}{8}$) لأن ذلك هو الأصح .

وهناك حالة ثالثة فيما يختص بالدليل ($\frac{6}{8}$) حيث يُعتبر أحياناً بمثابة ترقيم إيقاع السماعي الدارج أو الأكرك ، أو اليوروك سماعي ، ويكون ضربه غالباً كما يلي :

دم	تك	تك	دم	تك	.
١	٢	٣	٤	٥	٦

وقد استعمله عازف العود منير بشير من بغداد في سماعي نهاوند ، في النصف الأوّل من الخانة الرابعة . ثم انتقل بالنصف الثاني منها على طريقة ($\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$) وأزمنته أو نبضاته هي من علامات ذات السن .

ومن الأفضل أن يكون دليل هذا الإيقاع بترقيم ($\frac{6}{4}$) ويُسمى بهذه الحالة باسم سنكين سماعي وله عدة أسماء أخرى أيضاً ، ويتكوّن من ست علامات سوداء ويكون ضربه كما يلي :

دم	دم	تك	دم	تك	.
١	٢	٣	٤	٥	٦

وهو يؤدي بسرعة (المارش) باصطلاح لفظة الليكرو Allegro (١٢٠ =) وتساوي علامة السوداء من حيث قيمة المدة الزمنيّة (نصف ثانية) . وتكوينه يشبه شخصية إيقاع السماعي الدارج الذي أتينا على ذكره والفرق بينهما هو أن النبضة الزمنيّة في إيقاع سنكين سماعي تكون بقيمة علامة سوداء ( ) وتؤدي وكأنها بقيمة ذات السن (١٢٠ =) .

والأتراك يطلقون اسم دها يوروك سماعي على إيقاع السماعي الدارج حينما يؤدي

بسرعة ويسمّونه أيضاً (الجورجنة القديم) أو يوروك جورجينة ، وهو غير الإيقاع المعروف باسم جورجينة ودليله ($\frac{10}{8}$) ويُرقم أحياناً نادرة برقم ($\frac{10}{16}$) .

والسماعي الدارج ($\frac{6}{8}$) يُقال له في قَطَر : فجري مخالفي ، وفي الكويت السامري ، وله عندهم عدة أوضاع .

الإيقاع السداسي في الخانة الرابعة من السماعي :

سار كثير من المؤلفين في استعمال إيقاع سنكين سماعي ($\frac{6}{4}$) في الخانة الرابعة من السماعيات ، منهم :

الأستاذ الكبير علي الدرويش من مدينة حلب (١٨٨٤ ـ ١٩٥٢) في سماعياته ذات المقامات التالية : النهاوند والنكريز والراست الكبير وزنكلاه وحسيني وسيكاه وصبا ودلكش حوران ، والقسم الأول من الخانة المذكورة في سماعي شد عربان . والتي يتممها بإيقاع ( ) الثنائي المركب .

وله سماعيان من مقام بسته نكار ، المنشور منهما نجد فيه أنّ الخانة الرابعة منه مدوّنة بدليل ($\frac{6}{4}$) ولكن سير اللحن يوافق ترقيم ($\frac{3}{4}$) ونرى الأمر نفسه في سماعيه من مقام عجم عشيران .

أمّا السماعي الثاني من مقام بسته نكار فإن القسم الأوّل من الخانة الرابعة هو بدليل ($\frac{6}{4}$) ، وسير اللحن فيه يوافق أيضاً ترقيم ($\frac{2}{4}$) والقسم الثاني من هذه الخانة يجري بترقيم ($\frac{6}{8}$) من نوع + = .

ونتابع ذكر أسماء المؤلفين الذين استعملوا إيقاع سنكين سماعي في الخانة الرابعة ومنهم :

عثمان بك (١٨١٦ ـ ١٨٨٥) في سماعيات : نيشابورك وسيكاه وبوسليك وحصار بوسليك .

يوسف باشا (١٨٢٠ ـ ١٨٨٥) في سماعيات هزام وعراق وشاهناز بوسليك ونوأثر .

عثمان دده ، عازف الناي (ت ١٧٣٢) ، في سماعي بنجكاه .

طاتيوس (١٨٥٥ ـ ١٩١٣) ، في سماعي حجاز كار كردي ، وقد وردت الخانة

الرابعة منه في كتاب (نخبة ألحان) التركي بترقيم ($\frac{3}{4}$) وصحته ($\frac{6}{4}$) . وورد في الكتاب المذكور ترقيم الخانة الرابعة من سماعي راست بـ ($\frac{18}{8}$) ولكن سير اللحن يتماشى مع ترقيم ($\frac{6}{4}$) . ويدوّن البعض الخانة الرابعة من سماعي سوزناك بترقيم ($\frac{3}{4}$) أو ($\frac{6}{8}$) . والأصح أيضاً في سماعية قار جغار جاء الترقيم ($\frac{3}{4}$) وصحته ($\frac{6}{4}$) .

وأنيس وار طانيان ، في سماعي حجاز كار .

سالم بك ، عازف ناي ، في سماعي محيّر وسماعي نهفت .

عزيز دده (١٨٣٥ ـ ١٩٠٥) ، في سماعياته من المقامات : قار جغار ، وصبا ويكاه .

حاج عارف بك (١٨٦٢ ـ ١٩١١) ، في سماعي قار جغار .

انطون زابيكا ، في سماعي هزام .

صفر علي (١٨٨٤ ـ ١٩٦٢) من القاهرة في سماعياته : دلنيشين وصبا وجهاركاه ، وحجاز كار .

منير بشير ، في سماعي حجاز كار كردي .

عبد اللطيف النبكي (١٨٧٥ ـ ١٩٦٣) من حلب ، في سماعي بسته نكار .

عبد الوهاب بلال ، في سماعي مقام لامي (كردين) .

إسكندر شلفون (١٨٧٧ ـ ١٩٣٤) ، في سماعي عجم .

عبد المنعم عرفة (١٩١٦ ـ) ، من القاهرة ، في سماعي صبا ، الخانة الرابعة بإيقاع ($\frac{6}{4}$) ولكن سير اللحن بها يتّفق أحياناً مع ترقيم ($\frac{4}{4}$) .

إبراهيم شفيق (١٨٨٧ ـ ١٩٦٦) ، من القاهرة ، في سماعي راست .

سعيد دده (١٨٠٠ ـ ١٨٥٣) ، في سماعي شوق أفزا .

كجوك عثمان بك ، عازف طنبور ، في سماعييه أوج ، ونيشابورك .

حافظ عثمان موصللي ، (١٨٤٠ ـ ١٩٢٠) في سماعي حسيني .

قامبوسك ، في سماعي عشاق .

عمر أفندي ، عازف قانون ، في سماعي بياتي .

أدهم أفندي ، عازف قانون ، في سماعي بياتي .

أدهم أفندي ، عازف سنتور ، (١٨٥٥ ـ ١٩٢٦) في سماعي ماهور .

حافظ محمد أشرف ، في سماعي ماهور ، الخانة الرابعة مدوّنة بترقيم ($\frac{3}{4}$) وصحتها ($\frac{6}{4}$) .

عاصم بك (١٨٥١ ـ ١٩٢٩) ، عازف كرفزن ، في سماعي هزام .

السلطان سليم الثالث (١٧٦٠ ـ ١٨٠٨) في سماعي سوز دلارا .

عدنان ايلوش ، معاصر من دمشق ، في سماعي بياتي شوري .

جميل بك بن توفيق ، عازف طنبور (١٨٧١ ـ ١٩٢٥) في سماعي حجاز كار ، في القسم الأول من الخانة الرابعة ثم يبدله في القسم الثاني حيث يصبح ($\frac{7}{4}$) بشخصية إيقاع دَرْو هندي .

محمد بك ، عازف قانون ، في سماعي محيّر كردي .

كتب بعضهم الدليل في الخانة الرابعة من سماعي هزام تأليف سيساق ضربخانليان ، برقم ($\frac{12}{8}$) ، والأصح يجب أن يكون بترقيم ($\frac{6}{4}$) وهكذا ورد في الأصل .

عباس جمجوم ، من القاهرة في سماعي حجاز كار .

خالد أبو النصر ، من بيروت ، في سماعي نهاوند .

زكي محمد آغا (١٧٧٦ ـ ١٨٤٦) والد عثمان بك في مقام فرحناك .

أحمد فنّي خربز ، في سماعي جهاركاه .

جورج فرح ، من بيروت ، في سماعي حجاز كار .

ونجد في سماعيات كثيرة أن الخانة الرابعة منها قد وضع دليلها الإيقاعي بترقيم ($\frac{3}{4}$) ، بينما هي في الواقع تنطبق تماماً على إيقاع سنكين سماعي السداسي ($\frac{6}{4}$) ، ومنها :

سماعي نهاوند ، يوسف باشا (١٨٢٠ ـ ١٨٨٥) وضع بعضهم دليل المقياس في الخانة الرابعة بترقيم ($\frac{3}{4}$) وصحته ($\frac{6}{4}$) وهذا ما جاء في كتاب «نخبة ألحان» .

سماعي حجاز ، يوشف باشا ، ورد دليل الخانة الرابعة في كتاب نخبة ألحان بترقيم ($\frac{18}{8}$) وصحته ($\frac{6}{4}$) .

عثمان بك في سماعي بوسليك ، من القاهرة .
أحمد نديم حمدي ، من القاهرة ، في سماعي حجاز .
علي صلاحي بك (١٨٧٨ ـ ١٩٤٥) ، في سماعي قار جغار .
محمد بك ، عازف قانون ، في سماعي سوزدل .
محمد عبد الكريم (١٩٠٥ ـ ١٩٨٩) ، من حمص ، في سماعي راست .
عثمان بك ، في سماعي حصار بوسليك ، وضع الترقيم أيضاً بـ ($\frac{3}{4}$) والأصح هو ($\frac{6}{4}$) .

ولكن المطبوعات الحديثة قد تناولها التصحيح وأصبح الإيقاع يُرقم بدليل ($\frac{6}{4}$) بدلاً من ($\frac{3}{4}$) ووضع إسكندر شلفون دليل الخانة الرابعة من سماعي سوزناك ، من تأليفه بترقيم ($\frac{6}{4}$) ولكن سير اللحن يتفق تماماً مع ترقيم ($\frac{4}{4}$) وكان الموسيقي الكبير توفيق صباغ (١٨٩٢ ـ ١٩٦٤) قد نشر في أواخر عام ١٩٣٤ مجموعة من البشارف والسماعيات العربية والتركيّة ، وكان من بينها تسعة سماعيات من تأليفه ، ونجد أنّه استعمل في معظمها في الخانات الرابعة إيقاع ($\frac{6}{8}$) وهو يقصد به الميزان الثنائي المركّب . ما عدا سماعيين منها وهما من مقامي الحجاز كار كردي ، والجهاركاه .

وعندما أعاد طبع تآليفه في كتابه (الدليل الموسيقي العام) في عام ١٩٥٠ ، وجدناه قد استبدل إيقاع ($\frac{6}{8}$) الذي كان يقصد به سابقاً أنه مكوّن من ($\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$) = ($\frac{6}{8}$) استبدله بإيقاع الدراج (الفالس) ($\frac{3}{4}$) وهذا هو الأصحّ . وبذلك يكون قد فصل ($\frac{6}{8}$) إلى ($\frac{3}{4}$) و ($\frac{3}{4}$) ، كل واحد منه ضمن مقياس لوحده مستقل عن الآخر ، وكان ذلك في السماعيين المذكورين .

٣ ـ الثنائي المركّب والسداسي :

ويمكن في الخانات الرابعة وقوع الالتباس في إيقاعها لدى العازف من حيث أنّه ثنائي مركّب أو ثلاثي مكرر ، ويمكن أداء عزفها في الحالتين المذكورتين ، ومن الأمثلة على ذلك :

الخانة الرابعة من سماعي مقام ماهور تأليف نيقولاكي .
سماعي مقام راست تأليف عاصم بك .
سماعي حجاز كار تأليف توفيق قضماني .

سماعي بياتي عربان ، أدهم أفندي .

سماعي راست جديد ، تأليف يوسف دده نك ، إذا عُزفت الخانة الرابعة بصورة سريعة فإنّها تتفق مع إيقاع ($\frac{٤}{٤}$) سماعي شوق أفزا تأليف إبراهيم وفا ، الخانة الرابعة مدوّنة بترقيم ($\frac{٦}{٨}$) ولكن سير اللحن يتفق مع ميزان ($\frac{٤}{٤}$ و $\frac{٢}{٤}$) .

وقد استعمل كثير من المؤلفين الأتراك وغيرهم إيقاع ($\frac{٦}{٨}$) بطريقة الأداء ($\frac{٣}{٨} + \frac{٣}{٨}$) ومنهم :

جميل بك ، عازف الطنبور ابن توفيق ، في سماعيه الشهيرين من مقامي شد عربان وفرحفزا ، وإن الخانة الرابعة من سماعي شد عربان مدوّنة بترقيم ($\frac{٣}{٤}$) في كتاب نخبة ألحان وصحتها ($\frac{٣}{٨} + \frac{٣}{٨}$) كما هو معروف في طريقة عزفها .

سعيد دده ، عازف ناي (١٨٠٠ ـ ١٨٥٣) في سماعي طرز جديد .

حاجي عارف بك (١٨٦٢ ـ ١٩١١) في سماعييه سلطاني يكاه (مللي يكاه) وعجم عشيران .

السلطان بايزيد الأوّل (ت ١٤٠٣) في سماعي نوا .

موسينك في سماعي كوجُك (من أنواع مقام الصبا) الخانة الرابعة مدوّنة بترقيم ($\frac{٦}{٨}$) وهي تشكل ($\frac{٣}{٨} + \frac{٣}{٨}$) .

جورج ميشيل ، موسيقي معاصر من القاهرة ، في سماعي راست .

جميل بشير من بغداد (ت ١٩٧٧) ، في سماعي راست .

منير بشير ، من بغداد ، وهو شقيق جميل ، في سماعي نهاوند .

وأنيس وار طانيان ، من حلب ، في سماعييه نهاوند وكردي .

توفيق صباغ ، في سماعي عجم عشيران .

سيساق ضربخانليان ، في سماعييه برسليك وكردي .

كمال نيازي صيّون تركي (١٨٨٥ ـ ١٩٦٧) ، في سماعي حجاز كار ، وكان من الممكن استبدال ($\frac{٣}{٨} + \frac{٣}{٨}$) بـ + دون أن يتغيّر سير الإيقاع .

ناهد أحمد حافظ ، معاصرة من القاهرة ، في سماعي بياتي .

الشريف محي الدين حيدر (١٨٩٢ ـ ١٩٦٤) ، في سماعي عشاق .

فؤاد حسّون (نحو ١٩٠٠ ـ ١٩٧٤) ، من حلب ، في سماعي مقام نهاوند .
عثمان بك ، في سماعييه راست ومايه .
رضا ، عازف كمان ، في سماعي ظاهر بوسليك .

سماعي أوج آرا ، تأليف يمني دده نك ، إذا عُزفت الخانة الرابعة بسرعة والتي دليلها (٦/٨) فإن سير اللّحن يتفق تماماً مع إيقاع (٤/٤) .

عصمت آغا ، عازف طنبور ، في سماعي نوا كردي .
السلطان سليم الثالث (١٧٦٠ ـ ١٨٠٨) ، في سماعي بُزورك .
تاتارك ، في سماعي زيركوله .
فخري أفندي ، في سماعي دل كشيدة .
إبراهيم وفا ، في سماعي شوق طرب .
يحيى جلبينك ، في سماعي بستة أصفهان .
دلال زادنك ، في سماعي طرز نوين .
سليم دده نك ، في سماعي سبهر .
دده صالح بك ، في سماعي رونق نما .
نعمان آغا (١٧٥٠ ـ ١٨٣٤) ، في سماعي سازكار .
نديم درويش (١٩٢٦ ـ ١٩٨٧) ، من حلب ، في سماعي عجم .
إبراهيم العريان ، عازف قانون من القاهرة (ت ١٩٤٨) في سماعي هزام .
سيساق ضربخانليان ، في سماعي عجم عشيران ، وقد دوّن بعضهم الخانة الرابعة بترقيم (٦/٤) وهذا خطأ واضح والحقيقة هي بدليل (٦/٨) .
ايساقك (إسحاق) ، عازف طنبور ، توفي عام ١٨١٥ ، في سماعي عراق .
مصطفى نوري ، في سماعي أصفهان ، يمكن أن تؤدّي الخانة الرابعة بإيقاع (٦/٨) أو (٢/٤) .

(٣/٤)
(٦/٨)
(٣/٤ + ٣/٤)

ومن المؤلفين الذين استعملوا مقياس (٦/٨) بطريقة الثنائي المركّب في الخانات الرابعة من سماعياتهم :

توفيق صباغ في سماعياته : البياتي والحجاز والنكريز والسيكاه والفرحفزا وفي قسم من الخانة الخامسة في سماعي ضبا .

عزيز دده ، في سماعي عشاق تركي ، وورد دليل الترقيم في كتاب نخبء ألحان بـ ($\frac{18}{8}$) . وقد نُشر بالقاهرة بترقيم ($\frac{6}{4}$) .

أدهم أفندي ، في سماعي حجاز كار .

سليم دده ، في سماعي رهاوي ، وقد وضع دليل إيقاع الخانة الرابعة بـ ($\frac{6}{8}$) في حين أن اللحن يوافق سير ($\frac{4}{4}$) .

عبد الرحمن جبقجي ، معاصر من حلب ، في سماعي هزام ، وهو قد وضع دليل إيقاع الخانة الرابعة من سماعي راست ترقيم ($\frac{6}{8}$) والأفضل أن يكون بترقيم ($\frac{3}{4}$) .

إسكندر شلفون ، في سماعي عجم عشيران .

عاصم بك ، في سماعي مقام راست وسير اللحن في الخانة الرابعة ينقلب من ($\frac{6}{8}$) الثنائي المركّب إلى ($\frac{6}{4}$) .

إبراهيم الدرويش (١٩٢٤ ـ ؟) ، من حلب ، في سماعي عجم ، وسير اللحن في الخانة الرابعة يتفق مع ($\frac{8}{4}$) السريع .

وأنيس وار طانيان ، في سماعي عجم .

عزيز صادق ، من القاهرة ، في سماعي حجاز كار كردي .

عكسان ، عازف كمان ، في سماعي ماهور وسير اللحن يتفق مع ($\frac{4}{4}$) .

أمين دده ، في سماعي صبا زمزمة ، الإيقاع في الخانة الرابعة يمكن أن ينطبق على ($\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$) أو على ($\frac{2}{4}$) وهو موضوع بترقيم ($\frac{6}{8}$) .

نديم الدرويش ، من حلب ، في سماعي نهاوند .

وهناك سماعي من مقام عجم مرصّع تأليف الفارابي ، ونحن لا نعتقد أنّ مؤلفه هو الفيلسوف أبو النصر محمد الطرخاني (٨٧٠ ـ ٩٥٠) ، بل هو على الأغلب شخص تركي يحمل اسم (الفارابي) ، والسماعي المذكور لا تسليم له ، بل تُعاد الخانة الأولى بعد كل جزء منه ، وبذلك تكون بمثابة التسليم ، كما أنّ الخانة الرابعة مدوّنة بإيقاع ($\frac{6}{8}$) ويمكن اعتبار ذلك بطريقة ($\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$) .

والمؤلفون الحديثون : أخذوا في قسمة إيقاع ($\frac{6}{8}$) إلى قسمين مستقلّين في الخانة

الرابعة ، واستخدموا عوضاً عن ذلك ميزان ($\frac{3}{8}$) الذي يساوي ثلاثة من علامات ذات السن ، وهذا هو الأصح وأكثرهم من العرب ، ويمكن لهذا الإيقاع أن يكون في طريقتين ، الأولى منها هي :

دم	تك	تك
١	٢	٣

والثانية :

دم	.	تك
١	٢	٣

وضع السكون في الزمن الثاني عوضاً عن نقرة (التك) . ومنهم :

الموسيقي الكبير شفيق شبيب (١٨٩٧ ـ ؟) ، من دمشق في سماعي مقام بوسليك .

صفر علي ، من القاهرة (١٨٨٤ ـ ١٩٦٢) ، في سماعي نهاوند .

جمعة محمد علي ، من القاهرة (ت ١٩٧٦) في سماعي راست ، على مركز الجهاركاه (فا) .

سيساق ضربخانليان ، في سماعي مقام ماهور .

أحمد باقر ، في سماعي مقام نوأثر .

جميل عويس (ت ١٩٤٧) ، عازف كمان أصله من سورية ، توفّي بالقاهرة ، استعمل إيقاع ($\frac{3}{8}$) في سماعي بياتي .

عبده قطر (عبد الفتاح قطر) ، من القاهرة (١٨٩٤ ـ ١٩٧١) في سماعي بياتي .

محمد عبد الوهاب (١٨٩٦ ـ ١٩٩٠) في سماعي هزام .

مجدي العقيلي (١٩١٧ ـ ١٩٨٣) ، من حلب في سماعيات نكريز ونهاوند وراست .

عباس يونس ، في سماعي حجاز كار كردي .

إسكندر شلفون ، في سماعي : بياتي ، وحجاز كار ، والأخير إذا عُزفت الخانة الرابعة بسرعة فإن سير اللحن يوافق ($\frac{4}{4}$) .

سلامة موسى جبر ، من القاهرة ، في سماعي قارجغار .

أمين فهمي (ت ١٩٧٣) عازف قانون ، في سماعي نهاوند ، من القاهرة .

إبراهيم العريان (ت ١٩٤٨) ، عازف قانون من القاهرة ، في سماعياته : الحجاز والعجم عشيران والبياتي (المشهور) .

موريس جويطع ، من القاهرة في سماعي مقام بسته نكار .

عباس جمجوم ، من القاهرة ، في سماعي عجم عشيران .

محمد عبده صالح (ت ١٩٧٠) عازف قانون من القاهرة ، في سماغي هزام .

السلطان سليم الثالث (١٧٦٠ ـ ١٨٠٨) ، في سماعي مقام بسنديدة .

إسماعيل حقي بك (١٨٦٥ ـ ١٩٢٧) في سماعي مقام زاويل .

عبد المنعم عرفة (١٩١٦ ـ) ، من القاهرة ، في سماعي نوأثر .

وهناك بعض المؤلفين الذين استخدموا إيقاع ($\frac{3}{4}$) عوضاً عن إيقاع سماعي سربند ($\frac{3}{8}$) مع العلم أن شخصيتي الإيقاعين المذكورين متشابهتان مع بعضهما البعض تمام الشبه ، والفرق البسيط بينهما هو في السرعة فقط ، حيث يؤدّي إيقاع ($\frac{3}{4}$) بطريقة أكثر بطأً من ($\frac{3}{8}$) وليس هذا شرطاً أساسياً ، و ($\frac{3}{4}$) هو كما يلي :

دم	تك	تك
١	٢	٣

ويسمى في الكويت وعند الغربيين إيقاع (فالس) .

ومن المؤلفين الذين استعملوا إيقاع ($\frac{3}{4}$) بالطريقة المذكورة ، هم :

صالح المهدي (١٩٢٥ ـ) ، من تونس ، في سماعي حجاز كار كردي .

محمد رجب ، موسيقي معاصر من حلب ، في سماعي كردي .

الشريف محي الدين حيدر ، في سماعي حجاز كار .

نديم الدرويش ، في سماعي حجاز كار .

وأنيس وار طانيان ، في سماعي بياتي .

عبد الفتاح سكّر (موسيقي معاصر من دمشق) ، في سماعي صبا .

ارتجال دده ، في سماعي مستعار ، وقد دوّنت الخانة الرابعة في كتاب نخبء ألحان بترقيم ($\frac{6}{8}$) .

محمد عبده ، عازف ناي ، من حلب ، في سماعي حجاز .

جميل بشير (ت ١٩٧٧) من بغداد ، في سماعي حسيني ، ويُلاحظ أن سير اللحن في الخانة الرابعة يوافق ($\frac{6}{4}$) أي سنكين سماعي .

نيقولاكي ، في سماعي قارجغار .

زكي محمد آغا (١٧٧٦ ـ ١٨٤٦) ، في سماعي عراق ، والتسليم في هذا السماعي هو الخانة الأولى نفسها .

جميل عويس في سماعييه نهاوند وبسته نكار .

إبراهيم الدرويش ، في سماعي نوأثر .

ليون خانجيان (١٨٦٠ ـ ١٩٤٧) في سماعي سوزدل ، والقسم الأول من الخانة الرابعة بطيء السير ، ثم يصبح أكثر سرعة ، ومن المؤسف أن هذه الخانة لم تُنشر بكاملها في المطبوعات العربية . مع أنّ روعة السماعي في هذا الجزء غير المنشور ، وقد نُشرت تلك الخانة كاملة في الكتب التركيّة .

صفر علي ، في سماعييه سيكاه ، وبياتي .

علي فرّاج (١٩١٤ ـ) ، من القاهرة في سماعي نهاوند .

سامي الشوا (١٨٨٥ ـ ١٩٦٥) ، أصله من حلب ، عاش في القاهرة وتوفّي بها ، في سماعي بياتي .

محمد بك ، عازف قانون ، في سماعي ذوق طرب .

محمد عبد الكريم (١٩٠٥ ـ ١٩٨٩) ، من حمص ، أمير البزق ، في سماعي عجم ، وفي سماعي حجاز غريب ، وذلك في النصف الأوّل من الخانة الرابعة ، ثم بدّل الإيقاع من ($\frac{3}{4}$) إلى ($\frac{6}{8}$) وذلك في النصف الثاني من الخانة المذكورة . وأصبح اللحن وكأنه بإيقاع ($\frac{3}{4}$) البطيء .

محمد آيات ، عازف بزق من دمشق في سماعي بسته نكار .

محمد رجب ، موسيقي معاصر من حلب ، في سماعي راست ، يؤدي إيقاع ($\frac{3}{4}$) في الخانة الرابعة ببطء في النصف الأوّل منها ، ثم يؤدي النصف الثاني بسرعة سيد مختار ، موسيقي من القاهرة ، في سماعي بنجكاه .

الشريف محي الدين حيدر ، في سماعي حجاز كار .

طاتيوس ، عازف كمان ، في سماعي حسيني ، والأفضل أن تُرقم الخانة الرابعة

بدليل ($\frac{6}{4}$) كما يمكن أن تكون بترقيم ($\frac{3}{4}$) عدنان أبو الشامات (موسيقي معاصر من دمشق) في سماعي عجم ، وهو مدوّن بطريقة عجم على نغمة اليكاه .

محمود صبح (١٨٩٨ ـ ١٩٤١) ، في سماعي حجاز كار .

سيّد مختار ومحمد العقّاد (الحفيد)، اشترك هذان في تأليف سماعي من مقام جهاركاه ، وهذه أوّل بادرة نلمسها بخصوص قطعة موسيقيّة مؤلفة من قبل شخصين عند العرب . ويوجد بشرف عند الأتراك مؤلف من قبل شخصين . وهو بشرف من مقام بنجكاه تأليف صالح دده وشفيق يوسف باشا . وفي سماعي جهاركاه المذكور وُضع دليل الخانة الرابعة بترقيم ($\frac{3}{4}$) ويقصدان من ذلك (الفالس) البطيء ، وكان من الأوفق أن نكتب العلامات الموسيقيّة الواردة في لحن القسم الأوّل البطيء بشكل السوداء بدلاً من كتابتها بعلامة من ذات السن ويصبح المقياس بمقدار ست من علامات السوداء بدلاً من ست من ذات السن ، ثم يأتي القسم الثاني السريع من الخانة المذكورة ، وعندئذٍ لا لزوم لتغيير العلامات المدوّن بها ، وتبقى كما هي مدوّنة وبذلك يصبح أداء الخانة طبيعياً ومنسجماً .

أدهم ، عازف سنتور ، في سماعي صبا .
عرب زاده ، في سماعي دلكش حادران ، وسير اللحن يوافق ($\frac{6}{4}$) .
جورج فرح ، موسيقي معاصر من بيروت ، في سماعي راست .

واستعمل آخرون من المؤلفين إيقاع الثلاثي ($\frac{3}{4}$) بطريقة ثانية من طرقه ، وهي كما يلي :

دم	.	تك
١	٢	٣

أي أنّ الزمن الثاني وهو سكوت قد أُدغم مع قيمة الزمن أو النبض الأوّل ، الأمر الذي جعل لهذا الإيقاع شخصية أخرى . ويُسمى الإيقاع الثلاثي ($\frac{3}{4}$) بأسماء كثيرة منها : دارج ، والأعرج البطيء ، وأعرج سماعي .

ومن المؤلفين الذين استعملوا الإيقاع على الطريقة التي ذكرناها ، هم :
جميل عويس ، في سماعي نوأثر .

وبعض المؤلفين يدوّن الخانة الرابعة بإيقاع ($\frac{3}{4}$) :

دم . تك

١ ٢ ٣

ولا فرق بذلك .

عبد الرحمن جبقجي ، من حلب ، في سماعييه نكريز وحجاز .

محمد جبقجي ، من حلب ، في سماعييه حجاز كار كردي وزنكلاه .

محمد الزيكي ، موسيقي معاصر من تونس ، في سماعي يكاه .

محمد رجب ، موسيقي معاصر من حلب ، في سماعييه راست وكردي .

إسماعيل حي (١٨٦٥ ـ ١٩٢٧) ، في سماعييه نكريز وعجم كردي .

توفيق صباغ (١٨٩٢ ـ ١٩٦٤) في الخانة الرابعة وأيضاً في قسم من الخانة الخامسة من سماعي صبا ، وفي سماعياته جهاركاه وحجاز كار كردي كما ذكرنا سابقاً .

عدنان أيلوش ، موسيقي معاصر من دمشق ، في سماعييه فرحفزا ، ولامي (كردين) .

وبعض الأتراك يسمّون الإيقاع السابق الذكر (أَوَجْ دَوِرْ تِلك) .

وكان يُعرف عند العرب قديماً باسم خفيف الرمل ، كما أنّه يوجد إيقاعان آخران باسم خفيف الرمل وترقيمهما ($\frac{12}{8}$) والثاني ($\frac{6}{4}$) .

ويُمكن أن يؤدي الدارج بالشكل التالي :

دم . تك تك تك .

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦

وحداته هنا من ذوات السن ، أي أن كل رقمين يساويان زمناً واحداً . ويُسمى بمراكش : المصرّف ، ويسمى في تونس : الطوق ، ويُسمى في قطر : صوت خليجي . كما أنّه يتفرّع من هذا الإيقاع إيقاعات كثيرة وبأسماء متعددة لا مجال لذكرها هنا .

ومما تقدم نذكر أنّ الإيقاع الثلاثي ($\frac{3}{4}$) في الخانة الرابعة من السماعي يمكن أن يحمل شخصية (الفالس) أو شخصية الدارج الثلاثي أو شخصية المارش ، والطريقة الأخيرة تختلف اختلافاً كبيراً عن الطريقة الأولى في الطابع والسير .

وقد استعمل الموسيقي اللبناني جورج فرح إيقاع الفالس بأكثر من شكل في سماعييه نهاوند وعجم عشيران .

إيقاع الدَوْر الهندي ودليله ($\frac{٧}{٨}$) . يختار بعض المؤلفين هذا الإيقاع لاستعماله في الخانة الرابعة من تأليف السماعي ، وهو يتكوّن من سبع علامات من ذات السن أو ما يعادلها ، وهو كما يلي :

دم	تك	تك	دم	.	تك	.
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧

استعمله جميل بك بن توفيق في القسم الثاني من الخانة الرابعة في سماعي حجاز كار ، أما القسم الأوّل منها فهو من إيقاع سنكين سماعي ($\frac{٦}{٤}$) .

واستعمله الموسيقي المعاصر محمد رجب من حلب في القسم الأول من الخانة الرابعة في سماعي مقام زنكلاه ، والقسم الثاني من الخانة المذكورة من إيقاع ($\frac{٣}{٨}$) .

واستعمله نديم الدرويش من حلب (١٩٢٦ ـ ١٩٨٧) في بداية الخانة الرابعة من سماعي مقام حجاز كار كردي ، والقسم الثاني منها هو بترقيم ($\frac{٦}{٨}$) وهو يساوي ($\frac{٣}{٨} + \frac{٣}{٨}$) = ($\frac{٦}{٨}$) .

واستعمله مسعود بن جميل بك (١٩٠١ ـ ١٩٦٣) في الخانة الرابعة من سماعي نهاوند ، وابتدأ به من الزمن الرابع ، وأصبح شكل الإيقاع كما يلي :

دم	.	تك	.	دم	تك	تك
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧

وهذا الإيقاع يشبه إيقاع (الرمل) العربي القديم ($\frac{٧}{٨}$) وهو كما يلي :

دم	.	تك	تك	تك	.	تك
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧

كما يخقال له السامري ويؤدي هكذا :

دم	.	تك	تك	دم	.	تك
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧

وهناك ما ينوف عن عشرة إيقاعات تحمل الترقيم نفسه أو الدليل ($\frac{٧}{٨}$) ، وأيضاً ما ينوف عن ستة إيقاعات من دليل ($\frac{٧}{٤}$) :

إيقاع قاتا قوفتي ودليله ($\frac{٨}{٨}$) يتكون من ثماني وحدات أو نبضات من ذات السن ، وقد استعمله محمد رجب في القسم الأول من الخانة الرابعة في سماعي جهاركاه ثم استبدله بإيقاع ($\frac{٣}{٤}$) وأزمنته كما يلي :/ دم ، تك ، تك ، دم ، . ، تك . ، تك ،/ وله عدة روايات ، والذي أوردناه هو الأصلح وهو من الإيقاعات المركّبة ومن الخطأ اعتباره من الإيقاعات البسيطة .

وهناك ما ينوف عن عشرين إيقاعاً أُخر تحمل الدليل أو الترقيم ($\frac{٨}{٨}$) ، كما يوجد ما ينوف عن عشرين إيقاعاً تحمل الدليل أو الترقيم ($\frac{٨}{٤}$) :

إيقاع الأقصاق ودليله ($\frac{٩}{٨}$) وهو يتكوّن من تسع علامات من ذات السن ، وله عدة نماذج نختار منها ما يلي :

دم	.	تك	.	دم	.	تك	.	تك
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩

ولعازف القانون الشهير إبراهيم العربان (ت ١٩٤٨) سماعيان من مقام البياتي ، استعمل في أحدهما في الخانة الرابعة إيقاع الأقصاق المذكور ، ويؤدّي هنا بصورة سريعة .

وعباس جمجوم من القاهرة استعمله في سماعي مقام صبا .

وهناك ما ينوف عن أحد عشر إيقاعاً بترقيم أو دليل ($\frac{٩}{٨}$) وأيضاً ما ينوف عن خمسة إيقاعات من ترقيم ($\frac{٩}{٤}$) ، إيقاع الغريب الثلاثي دليله ($\frac{٩}{٨}$) وهو يتكوّن من تسع علامات من ذات السن ، وهذا الإيقاع لا يعني وزن الأقصاق ($\frac{٩}{٨}$) الذي مرّ ذكره ، بل هو إيقاع ثلاثي مركّب حسب الطرق العربيّة والتركيبيّة والغربيّة ، والوحدة الزمنية فيه تتكوّن من ثلاث علامات من ذات السن أو ما يعادلها ، وبذلك فهو بمجموعه يشكّل ثلاثة أزمنة فقط ، وهو كما يلي :

دم	.	.	تك	.	.	تك	.	
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
		١		٢		٣		

استعمله أحمد باقر في الخانة الرابعة من سماعي مقام حجاز .

وقد استعمل نيقولاكي في الخانة الرابعة من سماعي شاه ناز ، الإيقاع المُسمّى سماعي رقص وهو بترقيم ($\frac{18}{8}$) وهو بستة أزمنة ، وكل زمن يعادل قيمة سوداء ونصف ، وهو بذلك لا يخرج عن كونه إيقاع يوروك سماعي أو سماعي دارج أو سنكين سماعي ، ولكن يُلاحظ أن سير اللحن في هذه الخانة يتماشى مع إيقاع بثلاثة أزمنة ، وهذا مما دعا بعضهم إلى ترقيم الإيقاع المذكور بدليل ($\frac{9}{8}$) . وفي كتاب نخبة ألحان ورد دليل الخانة الرابعة في السماعي المذكور بترقيم ($\frac{18}{8}$) ، ولكن سير اللحن ينطبق على ترقيم ($\frac{2}{4}$) .

واستعمل جميل بك في الخانة الرابعة إيقاعاً بترقيم ($\frac{9}{8}$) وذلك في سماعي محيّر ، ولكن السير في هذا اللحن ينطبق على إيقاع سماعي رقص ودليله ($\frac{18}{8}$) أي بستة أزمنة ، كلّ زمن فيه يتكوّن من قيمة علامة سوداء ونصف أو ما يعادلها .

وكان من الأفضل والواقع حسب السير الطبيعي في الإيقاع واللحن أن يدوّن بترقيم إيقاع سنكين سماعي ($\frac{6}{4}$) أي بستة أزمنة ، كل زمن فيه يعادل قيمة سوداء ، وقد نُشر فيما بعد بترقيم ($\frac{6}{4}$) .

وهذا المثال يمكن أن ينطبق أيضاً على الخانة الرابعة التي تحمل الترقيم ($\frac{9}{8}$) من سماعي مقام بسته نكار ، تأليف نعمان آغا .

إيقاع الجورجنة العربي ودليله ($\frac{10}{8}$) وهو يؤدي بشكل سريع ، ويمكن أن يُكتب الدليل بترقيم ($\frac{10}{16}$) . وشخصيته تشبه إيقاع سماعي أقصاق ($\frac{10}{8}$) إلى حد كبير ، والاختلاف بينهما هو في سرعة الأداء ، ومن الأفضل تدوين هذا الإيقاع بترقيم أو دليل ($\frac{10}{8}$) وهو في الأصل هكذا ، وإن الأمر الذي دعا بعض الموسيقيين إلى تدوّينه برقم ($\frac{10}{16}$) هو سرعة الأداء فقط .

وهناك ثلاثة أشكال لتدوّين هذا الإيقاع نكتفي هنا بالطريقة الأساسيّة وهي كما يلي ($\frac{10}{8}$) :

دم . تك تك . دم . تك . .

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠

وهو هنا يساوي عشر علامات من ذات السن أو ما يعادلها .

وقد استعمل مصطفى رضا (١٨٦٥ ـ ١٩٥٠) عازف القانون المشهور من القاهرة هذا الإيقاع في الخانة الرابعة من سماعي سوزناك .

إيقاع الموصول ، ويُرقّم بدليل ($\frac{10}{8}$) وهو من ابتكار عازف الناي الأشهر عبد اللطيف النبكي من حلب (١٨٧٥ ـ ١٩٦٣) ولهذا الإيقاع شخصيته الخاصة وهو لا يشبه إيقاعي السماعي ثقيل والسماعي أقصاق ، وهو يتكوّن مما يلي :

دم	تك	تك	دم	تك	تك	دم	.	تك	.
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠

ويساوي عشر علامات من ذات السن أو ما يعادلها .

وقد استعمله واضعه في بداية الخانة الرابعة من سماعي مقام بياتي من تأليفه . وقد نُشر هذا السماعي لأول مرّة في كتاب ألحان الموشحات (من كنوزنا) طُبع في مدينة حلب عام ١٩٥٥ ، وقد اختص بقسم تدوين الألحان نديم الدرويش ، واختص بالقسم الأدبي والتاريخي طبيب الأسنان فؤاد رجائي (ت ١٩٦٥) ثم نُشر السماعي المذكور في كتب ثانية دون أن يرد القسم التابع لإيقاع (الموصول) المذكور . ثم انتقل المؤلف إلى قسم آخر في الخانة الرابعة وجعل إيقاعها من نوع الثنائي السريع (بسرعة المارش) ودليله ($\frac{2}{4}$) ويُسمّى الوحدة الصغيرة ، وهو كما يلي :

دم	تك
١	٢

كل واحدة منهما تعادل قيمة علامة سوداء ويُطلق على هذا الإيقاع في ليبيا اسم (السرير) .

ولننتقل الآن إلى القسم الثاني من الإيقاع الثنائي في الخانة الرابعة من سماعي بياتي . تأليف عبد اللطيف النبكي ، فنجد أن سير لحنه يتماشى مع إيقاع رباعي سريع ودليله ($\frac{4}{4}$) أكثر مما ينطبق على الإيقاع الثنائي المذكور ، والإيقاع الرباعي الذي نقصده هنا هو (الواحدة التامّة) وهو كما يلي :

دم	.	تك	.
١	٢	٣	٤

وهو مكوّن من أربع من علامات السوداء أو ما يعادلها ، وينطبق اللحن أيضاً على إيقاع (الطبّيلة) المُستعمل في ليبيا ، وهو كما يلي :

وهو مكوّن أيضاً مما يعادل أربع علامات السوداء .

وفي الإيقاعات العربيّة يوجد ما ينوف عن ثلاثة وعشرين إيقاعاً من ترقيم ($\frac{2}{4}$) . وأيضاً ما ينوف عن ثلاثين إيقاعاً من ترقيم ($\frac{4}{4}$) ، و ١٨ بترقيم ($\frac{10}{8}$) و ١٠ من ترقيم ($\frac{10}{4}$) إلخ . . . وهذا ما يدل على غنى الموسيقا العربيّة في هذا المضمار .

وفي سماعي عجم تأليف عبد اللطيف النبكي المذكور ، وضع دليل الخانة الرابعة بترقيم ($\frac{2}{4}$) ولكن سير اللحن يتماشى مع إيقاع ($\frac{4}{4}$) . ثم يتماشى بعد ذلك مع ($\frac{2}{4}$) . وأخيراً يستبدل الإيقاع ويجعله من ميزان ($\frac{3}{8}$) ولحن هذا الجزء الأخير مُقتبس من سماعي عجم عشيران تأليف إسكندر شلفون .

واستعمل مصطفى عبد العزيز من القاهرة إيقاع ($\frac{12}{8}$) . وهو إيقاع الغريب الرباعي ، ومجموعه يشكل أربعة أزمنة فقط ، وكان من الممكن أن يضع الدليل بترقيم ($\frac{4}{4}$) ويستبدل الزمن المكوّن من ثلاثة من ذات السن ، بعلامة أو أكثر بقيمة سوداء .

وذاك شأن إسماعيل حقي بك (١٨٦٥ ـ ١٩٢٧) الذي استعمل إيقاع ($\frac{12}{8}$) في سماعييه راست ورهاوي على نمط الوضع الذي ذكرناه .

إسكندر شلفون (١٨٧٧ ـ ١٩٣٤) هو موسيقي لبناني عاش في القاهرة وتوفي في بيروت على أثر حادث مؤسف ، وقد استعمل إيقاع ($\frac{2}{4}$) الثنائي بسرعة (مارش) في الخانة الرابعة من سماعي نهاوند ، ونُشر هذا السماعي لمؤلف باسم (كردانس) وهو اسم مستعار لإسكندر شلفون ، وكان قد عبأ أيضاً بعض التقاسيم والمعزوفات الموسيقية على اسطوانات شركة كولومبيا باسم إسكندر الكمنجاتي ، ولم يذكر كنيته . واستعمل إيقاع ($\frac{6}{4}$) في الخانة الرابعة من سماعي سوزناك ولكن سير اللحن يتّفق تماماً مع إيقاع ($\frac{4}{4}$) .

إسكندر نانو ، استعمل إيقاع ($\frac{4}{4}$) في الخانة الرابعة من سماعي صبا .

محمد القصبجي (١٨٩٢ ـ ١٩٦٦) الملحن الشهير من القاهرة ، استعمل إيقاع ($\frac{4}{4}$) في الخانة الرابعة من سماعي راست .

جورج فرح ، من بيروت استعمل إيقاع ($\frac{4}{4}$) في الخانة الرابعة من سماعي بياتي وأيضاً من سماعي جهاركاه .

إسماعيل حقّي بك ، استعمل إيقاع ($\frac{10}{8}$) في الخانة الرابعة من سماعي بوسليك ، ويجب أن تؤدي بصورة سريعة ، وهي من إيقاع أقصاق .

محمد عبد الكريم (١٩٠٥ ـ ١٩٨٩) ، أمير البزق ، استعمل في الخانة الرابعة من سماعي مقام نهاوند إيقاع ($\frac{2}{4}$) بطريقة المارش السريعة ، كما أنه استخدم إيقاع ($\frac{3}{4}$)/ دم ، تك ، تك/ في النصف الثاني من التسليم في السماعي المذكور . وهذا عمل لا مثيل له من قبل .

عباس يونس ، موسيقي من مصر العربية استعمل في الخانة الرابعة من سماعي حجاز كار كردي إيقاع ($\frac{2}{4}$) وذلك في النصف الأول من الخانة المذكورة . ثم بدّل الإيقاع إلى ($\frac{3}{8}$) .

محمد عبد الوهاب (١٨٩٦ ـ ١٩٩٠) ، استعمل الإيقاع الثنائي السريع ($\frac{2}{4}$) في الخانة الرابعة من سماعي فرحفزا .

أمين آغا (١٧٥٠ ـ ١٨١٤) ، عازف ناي ، استعمل في الخانة الثانية من سماعي عجم عشيران إيقاع سنكين سماعي بترقيم ($\frac{6}{4}$) ، ثم عاد في الخانة الثالثة إلى إيقاع ($\frac{10}{8}$) . ووضع إيقاع ($\frac{6}{8}$) في الخانة الرابعة . وهذا يوافق السماعي الدارج ، أو الجورجنة القديم التركي ، أمّا إذا عُزف لحن الخانة الرابعة بصورة سريعة فإن السير به حينئذ يوافق إيقاع ($\frac{4}{4}$) .

يُلجأ لتغيير الإيقاع أو استبداله بإيقاعات أخرى في الخانة الرابعة من السماعيات بقصد التنويع والتلوين بألحان هذه الصيغ ولجلب الانتباه أكثر وأكثر عند السماع ، ونلمس دائماً أن ألحان هذه الخانة تحتوي على الرشاقة والخفّة والحيويّة والحركة السريعة والنشطة في تتابع الأصوات ، الأمر الذي يعمل على تجديد الواقع الطيب والتأثير الحسن لدى المستمع .

وتُستخدم الإيقاعات في الخانة الرابعة من السماعي من الفصيلة المركّبة كما

ذكرنا . كما تُستخدم الإيقاعات التي هي من الفصيلة البسيطة ولكن في حدود ضيّقة مثل ($\frac{2}{4}$) الثنائي و ($\frac{4}{4}$) الرباعي .

ما هي أوجه الاختلاف بين صيغتي البشرف والسماعي ؟ .

البشرف يوزن غالباً على إيقاعات من الفصيلة البسيطة ، ونادراً ما يوزن على إيقاعات من الفصيلة المركّبة . أمّا السماعي فإنه يوزن دائماً على الإيقاع المركّب ، أمثال : سماعي ثقيل ، أو سماعي أقصاق ، أو سماعي دارج . وإنّ الأجزاء التي تتكوّن منها صيغة السماعي تكون أقصر مما هي عليه في البشرف . وتتكوّن الخانة في السماعي عادة من أربعة أطقم إيقاعية ، وقد تصل أحياناً إلى خمسة أو ستة أطقم .

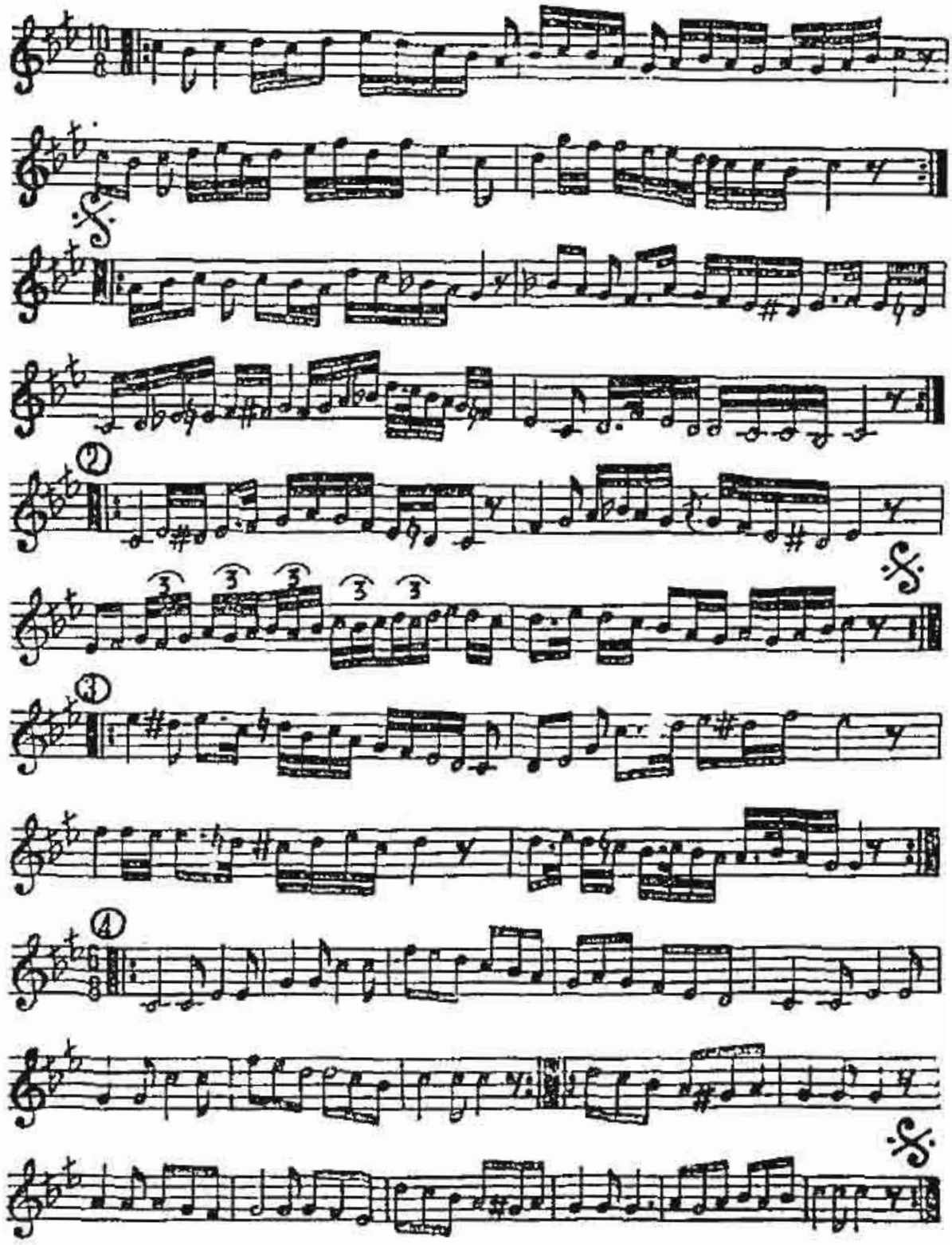
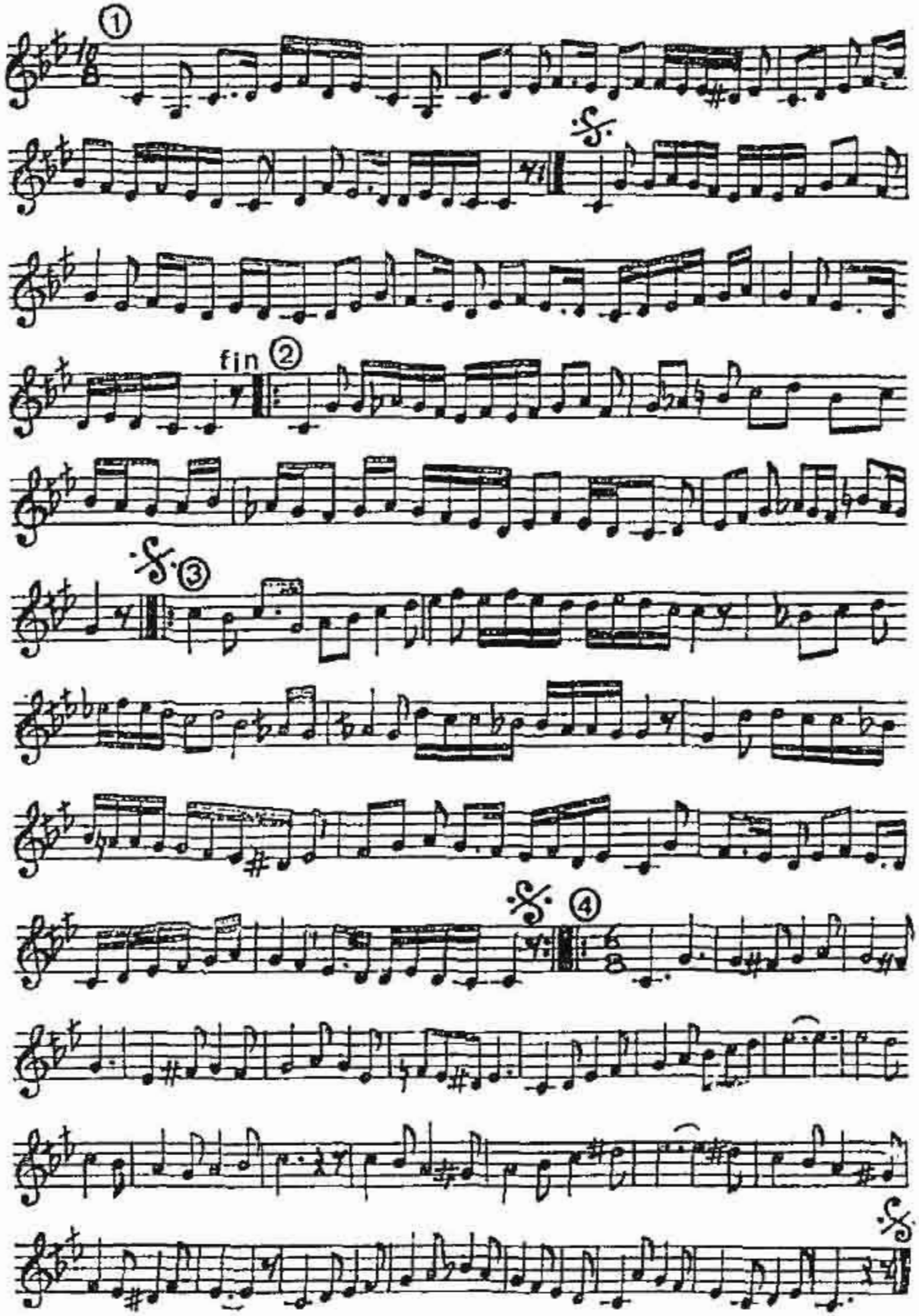
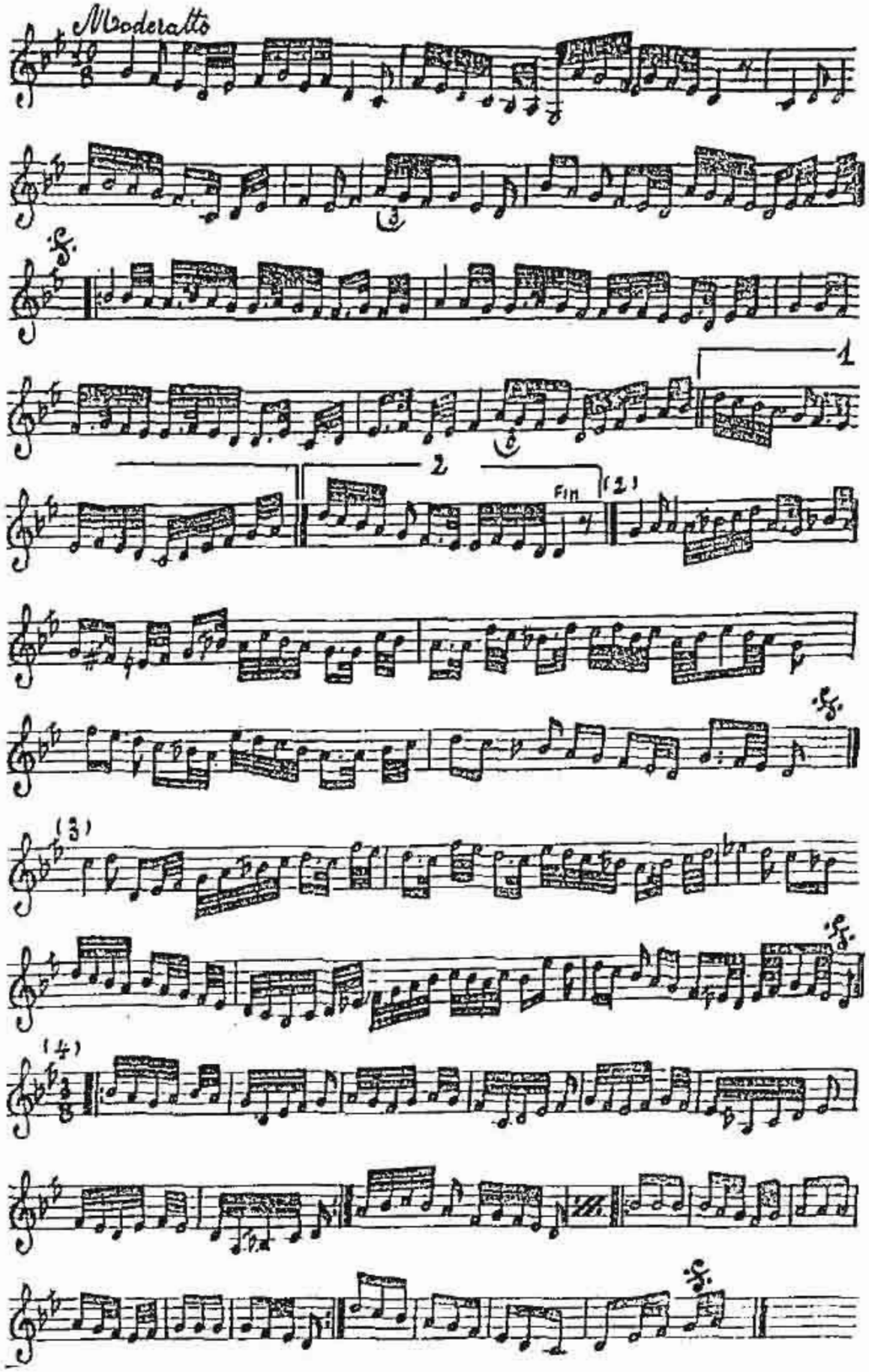
والتسليم يتكوّن من أربعة أطقم إيقاعية في الحالات العادية ، وقد يزيد عن ذلك حينما يزداد عدد أطقم الخانة ، كما أنّه يمكن له أن يكتفي بأربعة منها حتّى في حالات وقوع الزيادة المذكورة .

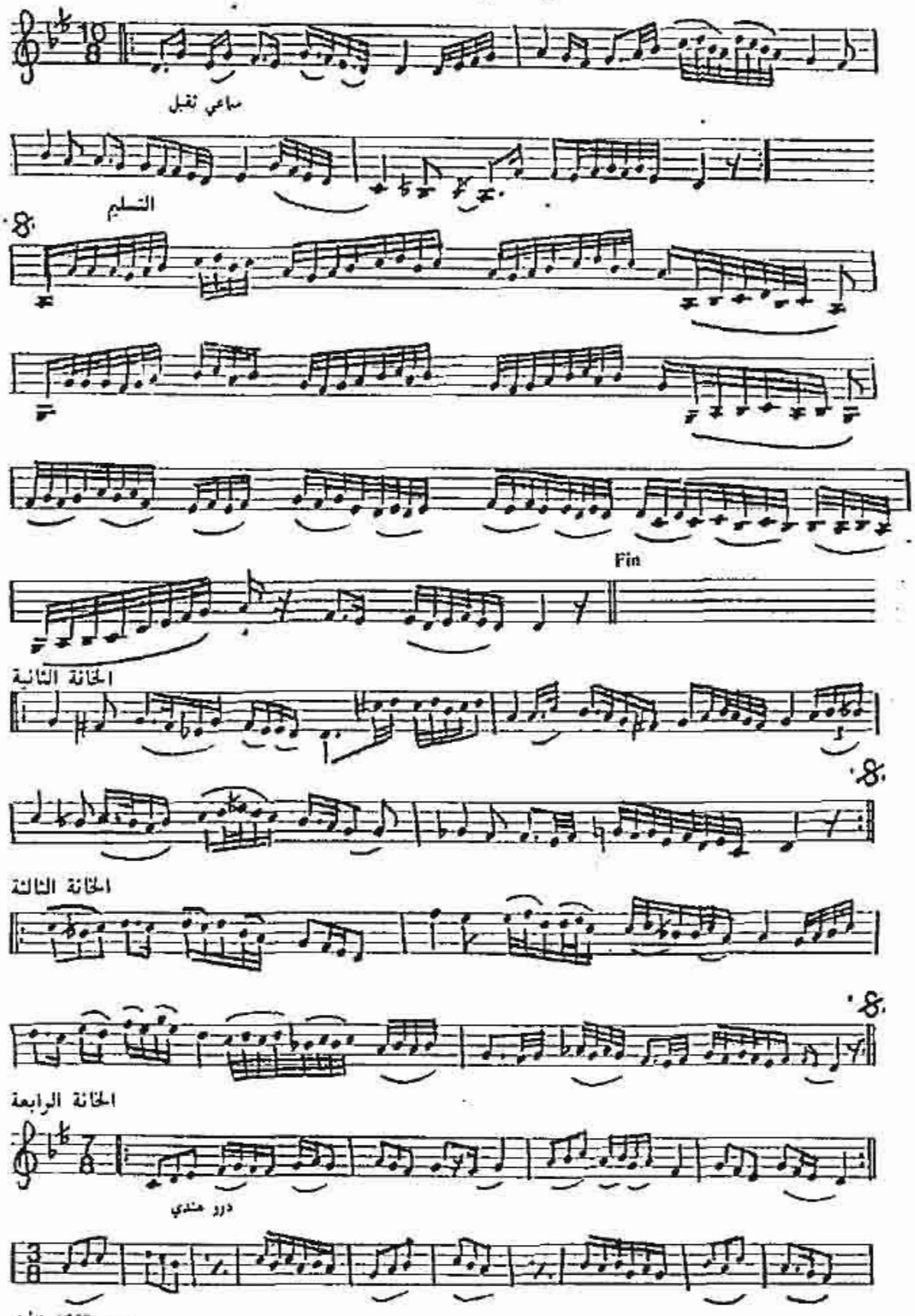
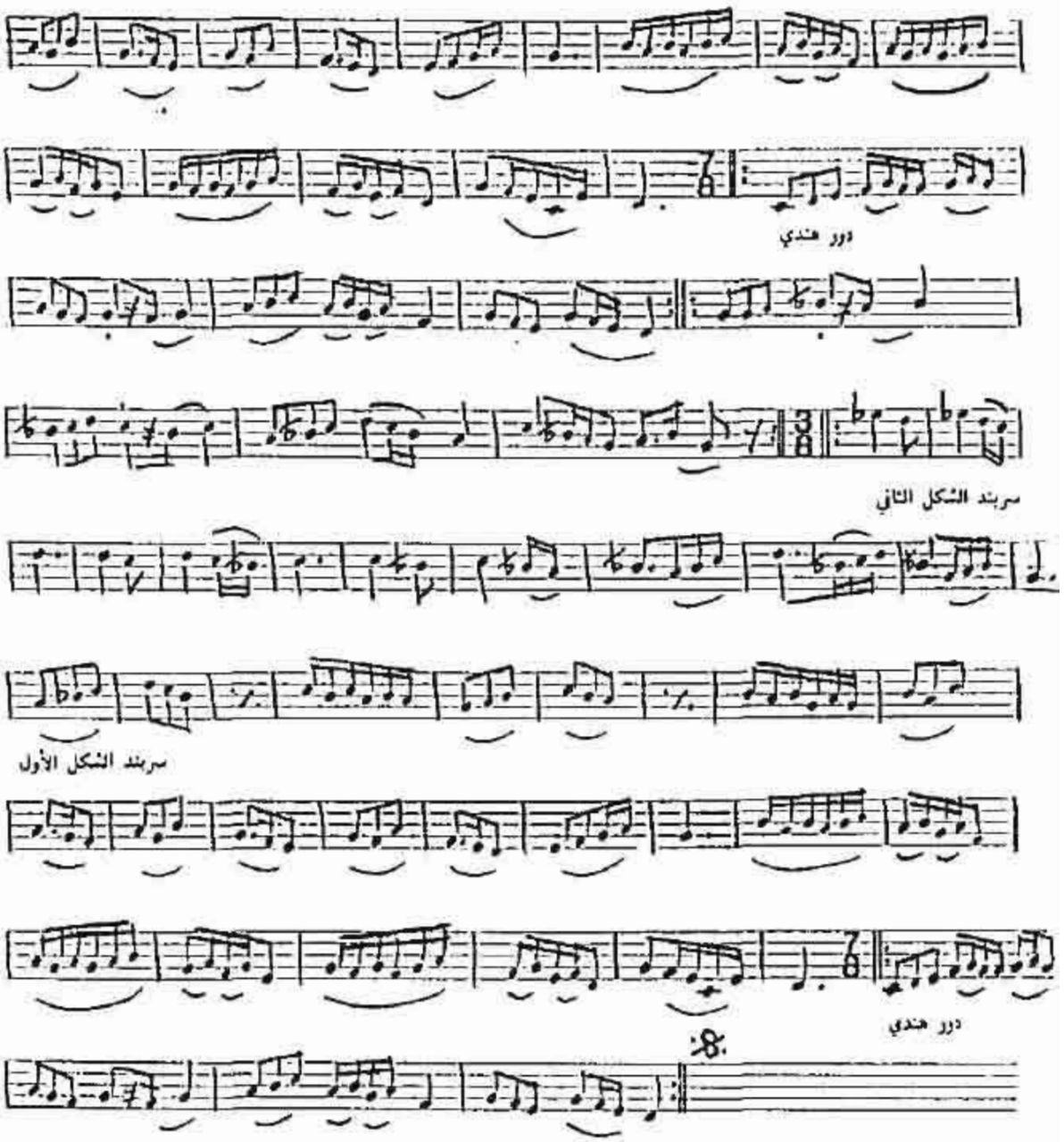
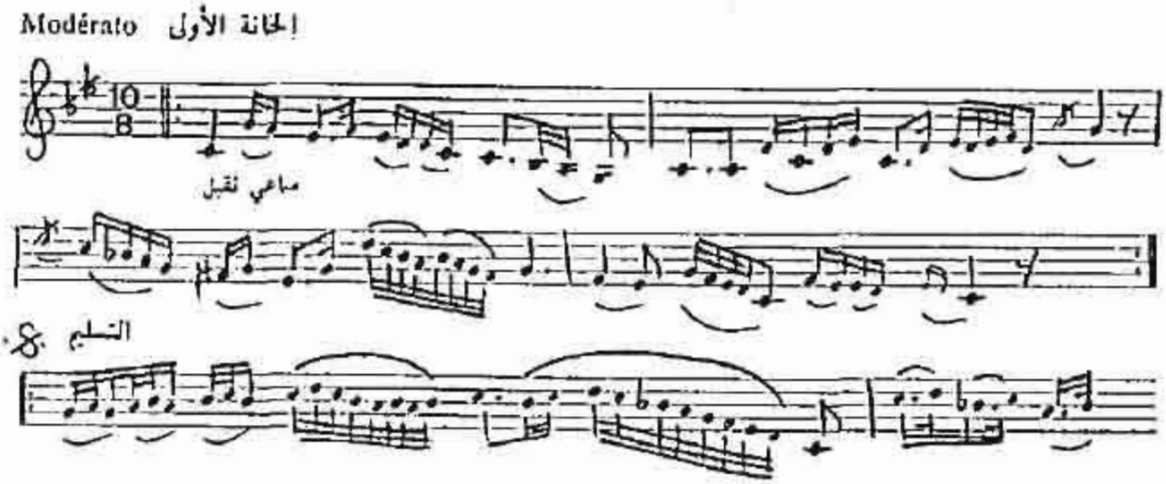
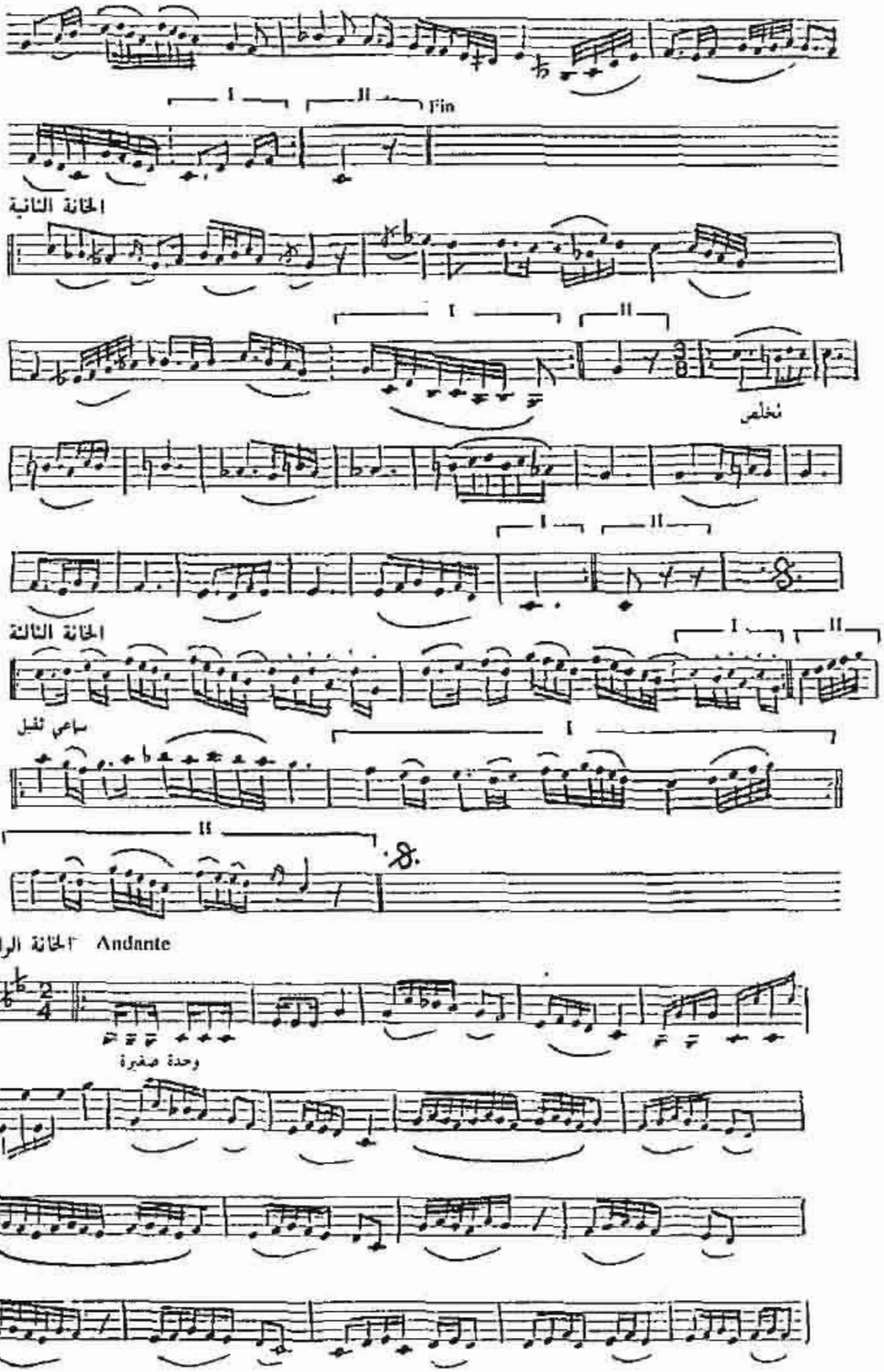
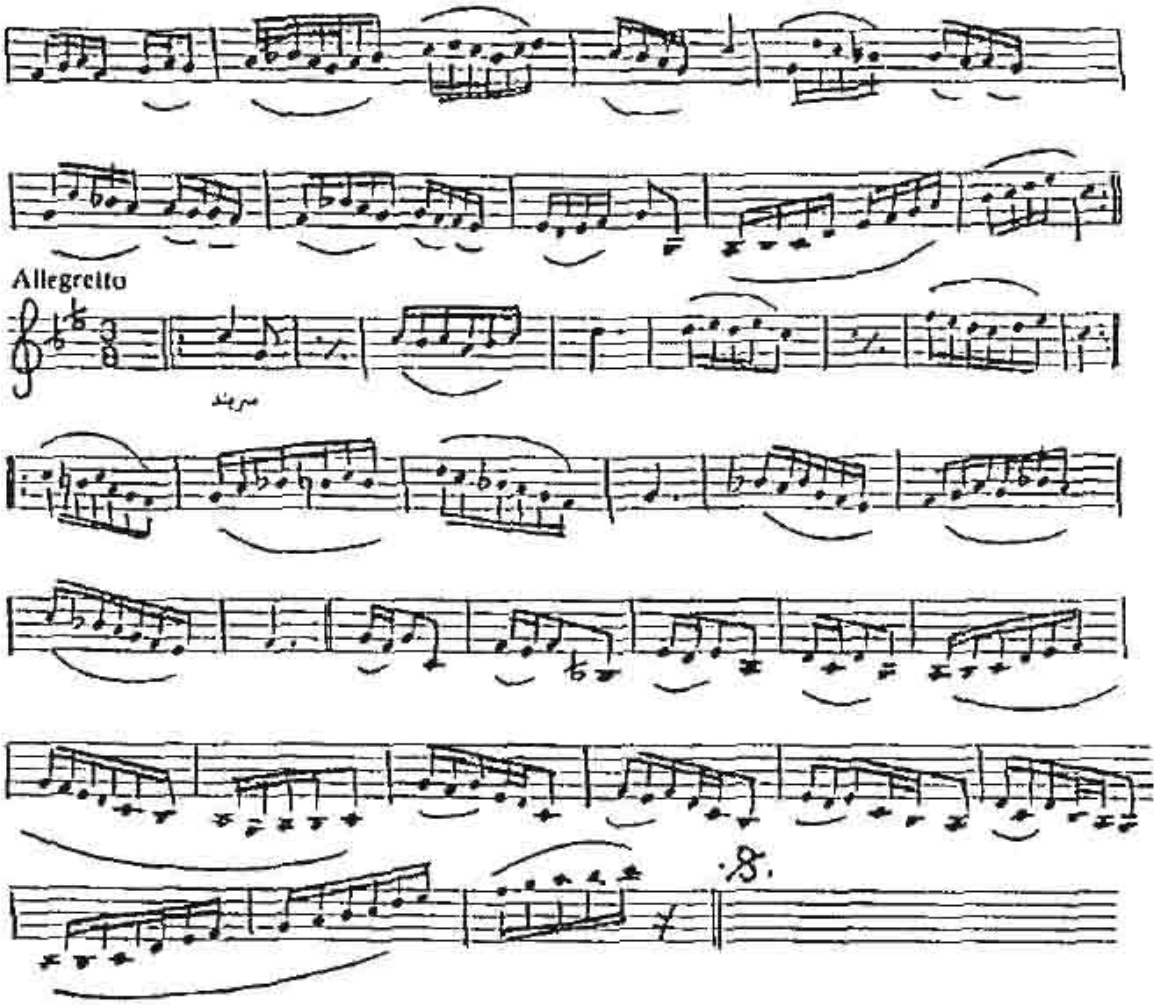
وبما أنّ خانات السماعي تكون عادة أقصر من خانات البشرف ، فلا يمكن إفساح المجال للمؤلف لإظهار أفكار لحنيّة طويلة أو متعددة ضمن الخانة الواحدة ، لذلك نرى أن المؤلفين يعمدون دائماً إلى وضع جمل لحنيّة قصيرة أو مختصرة ، وسرعان ما يتخلّصون منها ويلجأون إلى إنهائها كي لا يطول الأمر بها ، لأن المجال هنا لا يسمح بالإطالة .

ويمكن لصيغة البشرف بمجالها اللحني الواسع تثبيت سيطرة المقام المُلّحنة منه أكثر مما هي عليه في صيغة السماعي ، مع أن الصيغتين جميلتان ، وكل واحدة منهما متممة للأخرى .

مما تقدّم ، يتبيّن للقارىء ما لصيغة السماعي من أهميّة في التأليف الموسيقي العربي ، ومقدار التنوّع في إيقاعات هذه الصيغة المتطوّرة ، وخصوصاً ما كان بصدد الخانة الرابعة التي هي بمثابة التتويج الرائع للسماعي ، وقد استعرضنا أسماء أهم المؤلفين الموسيقيين الذين وضعوا ألحاناً موفقة وجميلة من صيغة السماعي .

سماعيات مشهورة مدوّنة بالنوتة الموسيقية

سماعي ماهور نيقولاكي أفندي

سماعي راست طاتيوس أفندي

سماعي بيات إبراهيم العريان

سماعي بياتي ـ مارسيل خليفة

Modérato الخانة الأولى

تابع سماعي بياتي ـ مارسيل خليفة

سماعي راست ـ مارسيل خليفة

تابع سماعي راست ـ مارسيل خليفة

٤ ـ التحميلـة :

التحميلة كلمة اصطلاحية وهي عبارة عن قطعة موسيقية تعزفها الآلات ابتكرها الأتراك . توزن غالباً على ميزان الوحدة البسيطة أو على ميزان المصمودي الصغير وتعزف بسرعة الخطوة العسكرية وربما أسرع ، وقد تستعمل التحميلة للرقص .

تؤلف عادة من عدة جمل موسيقية ، منها ما يبلغ عدد مازورات كل جملةٍ أربع . ومنها ما هو ستة . ومنها ما هو ثمانية . وكل جملة من هذه الجمل يكرر عزفها مرتين .

أما عدد مازورات التحميلة بأجملها فقد يكون مؤلفاً من ٦٠ مازورة وقد يصل إلى ضعف هذا العدد أو ينقص عنه قليلاً أو يزيد .

والبعض من المؤلفين الأتراك بمتكري التحميلة يحتم أن يتخلل جملها تقاسيم موزونة من وزن التحميلة تعزف من جميع الآلات موزعة على كل آلة بمقدار زمني صغير متساوٍ أي مدة التقسيمة تكون ذاتها وباللحن ذاته لكل آلة تكررها كل آلة بمفردها بينما

يصاغ لهذه التقاسيم لازمة خاصة تكرر بعد كل تقسيمة من الآلات بأجمعها على نحو ما هي عليه (تحميلة الراست) مثلاً :

كما أنه يجوز أن يختلف لحن كل تقسيمة عن الأخرى ، وترتيب ذلك يرجع إلى ذوق الملحن وإرادته في تطبيقه هذه التقاسيم على المعنى اللحني المشتملة عليه جمل وعبارات التحميلة . أما التصرف في مقام التحميلة فهو تابع للقواعد الموسيقية العامة من حيث الانتقال من لحن إلى قريبه الأقرب ثم العود في النهاية إلى المقام الأساسي الملحنة منه التحميلة .

٥ ـ اللونغَهْ أو اللونجهْ :

وتلفظ بالجيم المصرية . وهي لفظة تركية اصطلاحية لقطعة موسيقية آلية من ابتكار الأتراك لها تأليف خاص يشبه تأليف البشرف بعض الشبه ولكن بصورة مصغرة مختصرة وهي : تقوم عند الأتراك مقام المقدمة أحياناً .

تؤلف من جمل موسيقية مثلما تؤلف خانات البشارف، ولكن كل جملة تكون هي الخانة . أما عدد الخانات فيترك لذوق الملحن والعادة أن تؤلف من ثلاث خانات ، والقليل من يؤلفها من أربعة ثم التسليم الذي يعاد بعد كل خانة ويختم به على نحو ما هو عليه البشرف والسماعي ، وربما أُلِّفَتْ من خانتين فقط وتسليم . وبعض الملحنين يجعل التسليم مبتدأً به أو أنه يجيء بعد الخانة الأولى .

أما عدد مازورات كل خانة فيجب أولاً أن يكون مزدوجاً وإن يمتد من ثماني مازورات إلى ستة عشر مازورة . وهكذا يكون التسليم أيضاً .

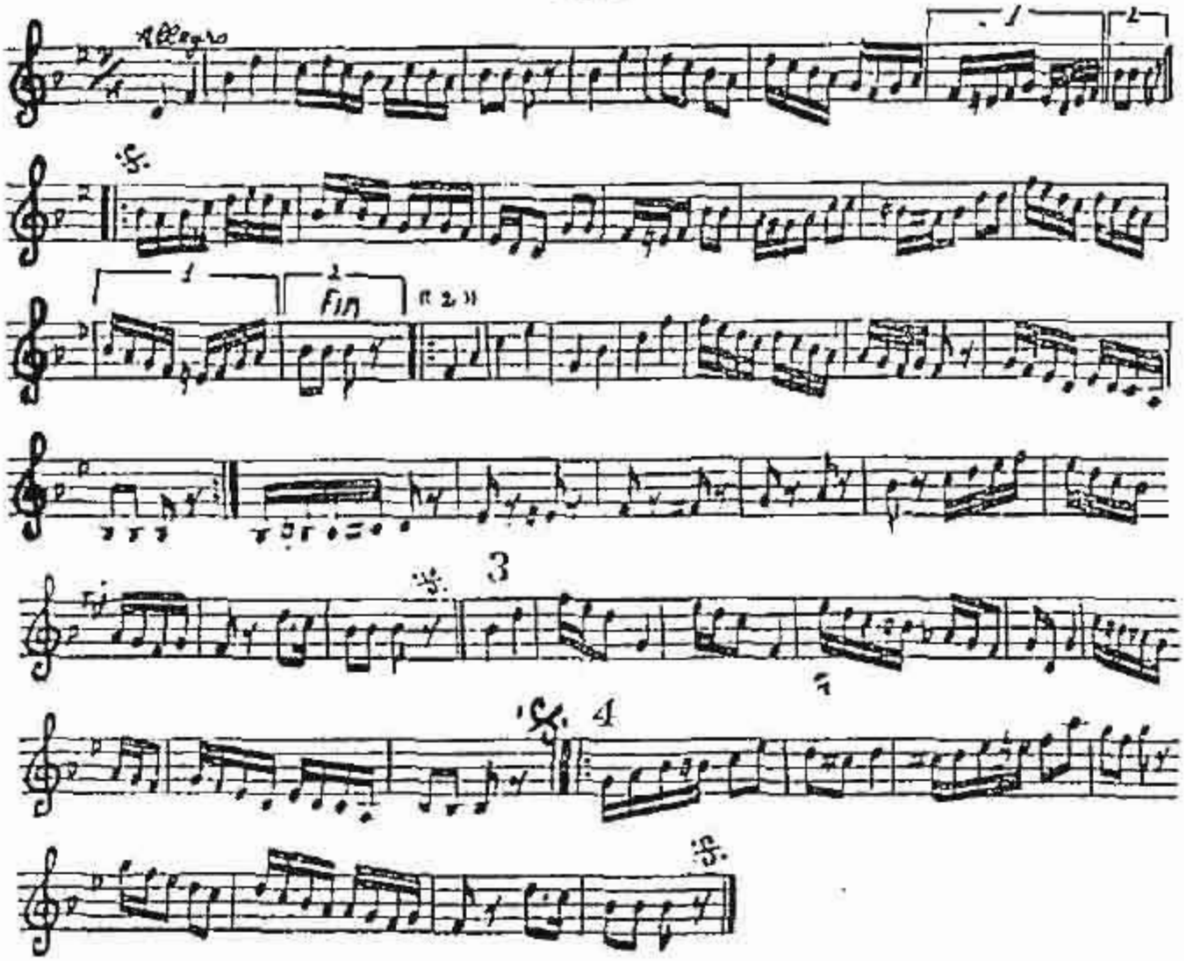
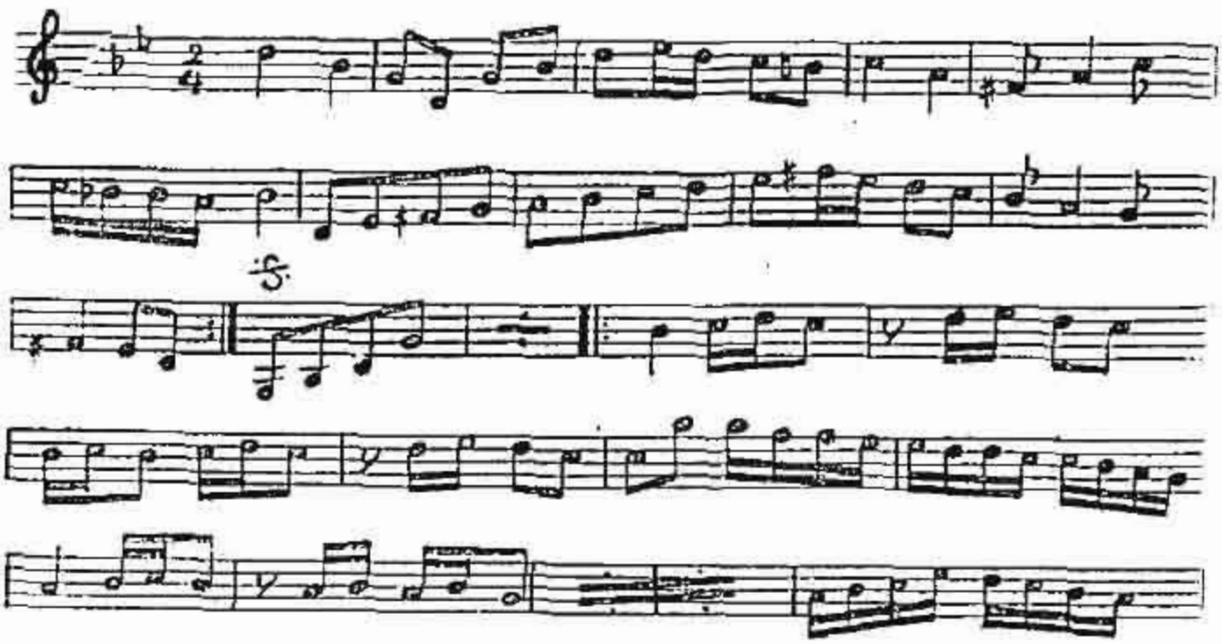
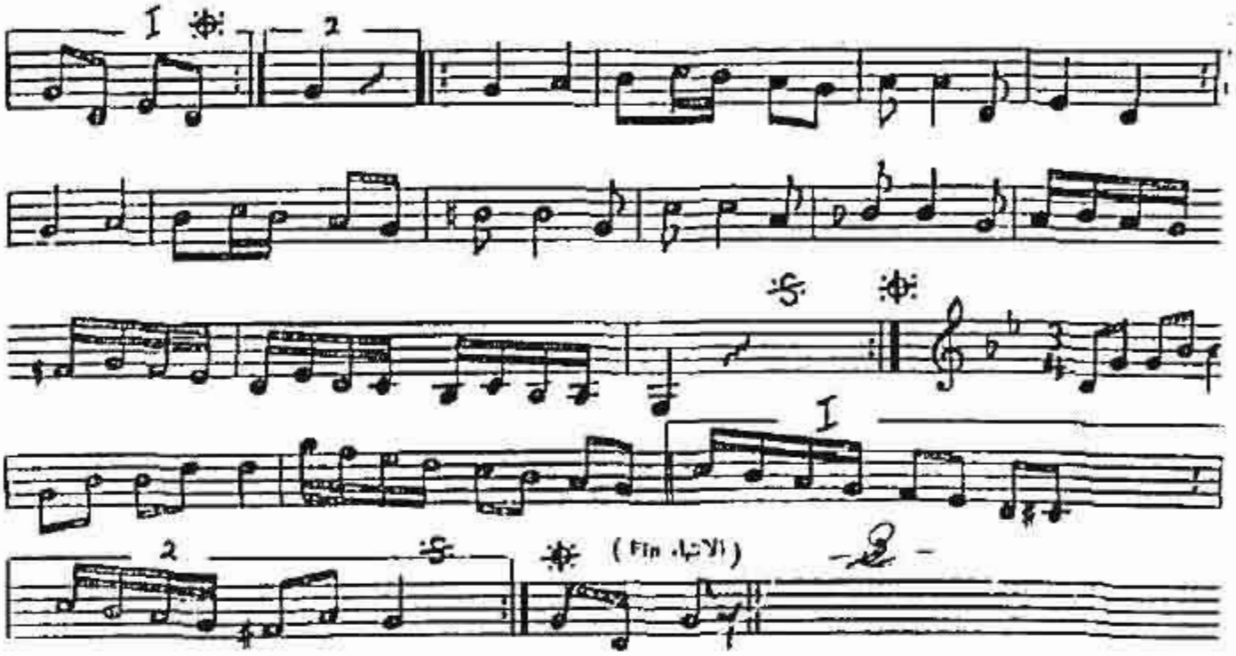
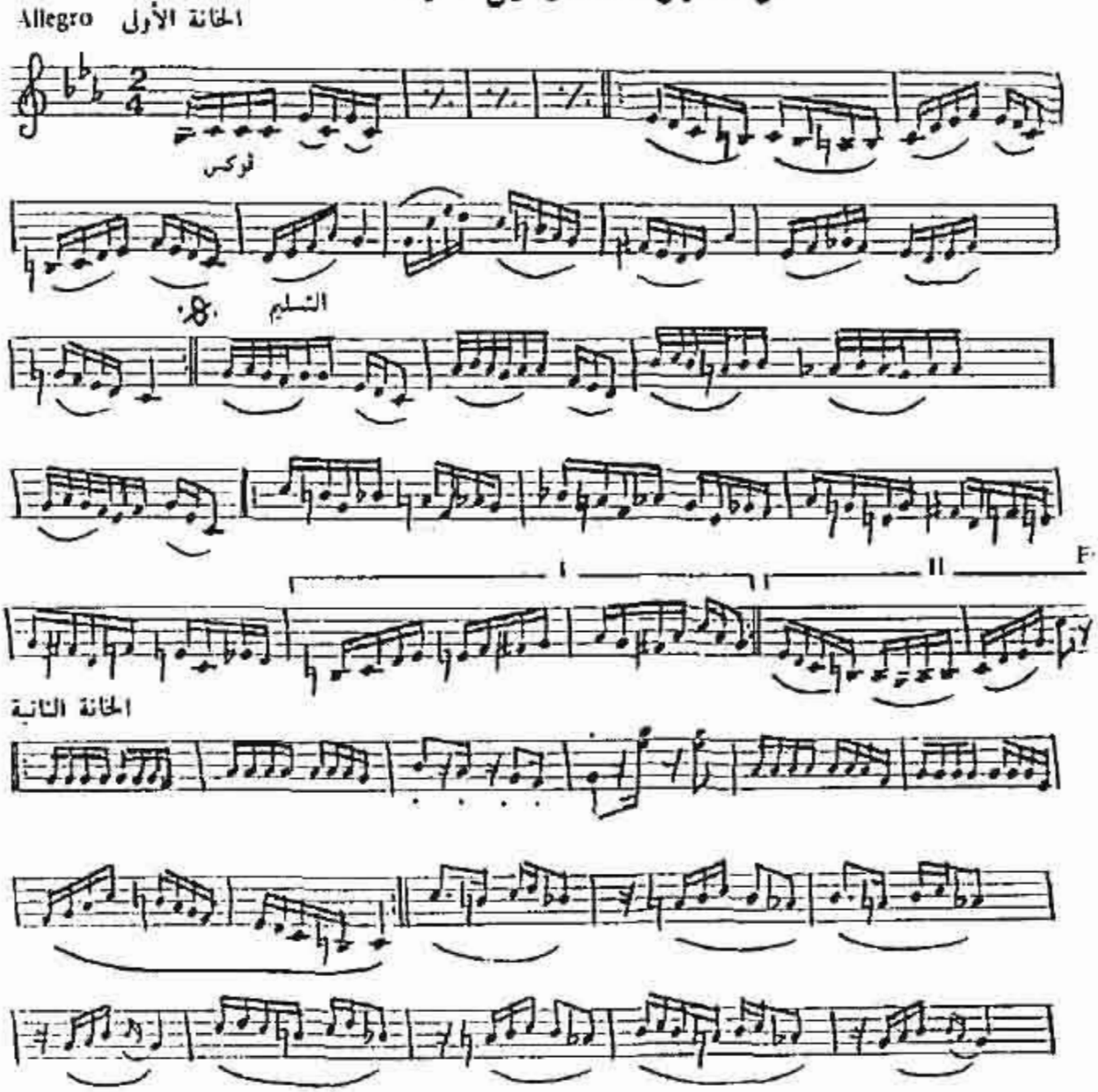
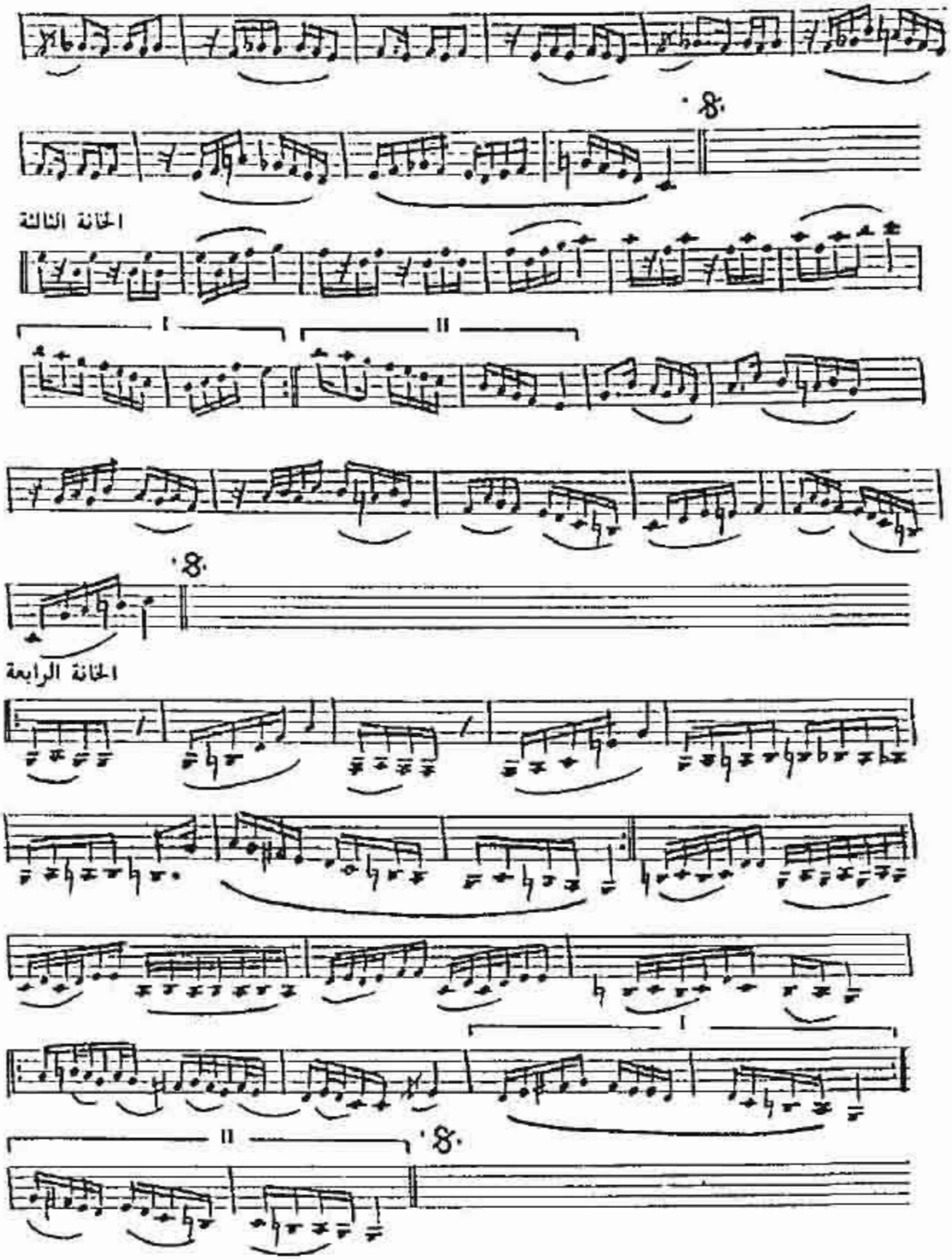
٦ ـ ميزان اللونغه :

يوقع غالباً على الوحدة البسيطة $\frac{2}{4}$ وأحياناً على موازين قصيرة من $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{4}$

أما لحنها فيختاره الملحن ويتصرف به في الانتقال من لحن إلى آخر بحسب القواعد المتبعة . أما نوع توقيع اللونغهْ فإنه يميل إلى السرعة فيؤشر على ميزانها إما بعلامة Allegro أو Allegretto .

نماذج من اللونغة مدونة بالنوتة الموسيقية

لونغه عجم

صبري بك

(لونجه للأستاذ رياض السنباطي)

لونغا نهوند ـ مارسيل خليفة

المربع والمخمس :

المربع والمخمس هما من أنواع البشارف ، وتأليفهما يكون غالباً الواحد منهما مكوناً من خانتين ، وهما من الضروب التي تحمل أسماءها . كمربع البياتي ، ومخمس العشيران القطعتان المشهورتان في الموسيقى التركية .

وتكوين المربع يكون ، خانة ثم تسليم فخانة ثانية ثم يختم بالتسليم . وهكذا يكون تأليف المخمس أيضاً . أما عدد باطوطات الخانة ، يعود لذوق الملحن . ولكن من المستحسن ألا تكون كبيرة . أما التسليم فيجوز أن يكون بقياس الخانة في عدد مازوراته ولا يصح أن يتجاوزها في العدد .

المـــارش :

المارش كلمة إفرنجية وهو عبارة عن قطعة موسيقية تعزفها الآلات بدون غناء ، وقد تكون غنائية ، ولكن في هذه الحالة تسمى (نشيداً) .

لحنه وميزانه :

يلحن المارش عادة موقعاً على ميزان الوحدة البسيطة $\frac{2}{4}$ الموافق زمن الخطوة العسكرية وسرعته بحساب المترونوم 120 = ♩ مترونوم . أو من ميزان $\frac{4}{4}$ أو $\frac{3}{4}$ وأكثر المارشات ملحنة من $\frac{2}{4}$ مثلما يلحن النشيد .

أما المقام الأساسي الذي يلحن منه المارش ويسمى باسمه يجب أن يبرز ويسيطر في الاستهلال به ثم يصير التصرف والانتقال باللحن من نغمة إلى أخرى بحسب قواعد المقام الأساسي الملحن منه المارش والرجوع في النهاية إلى قرار المقام الأساسي أو يكون الركوز في نهاية اللحن على جواب المقام بدلاً من قراره .

ويستحسن أن يكون الارتكاز في الميزان عند النهاية كارتكاز الدولاب السالف الذكر ، أي على الوحدة الزمنية (نوار) الأولى التي في آخر باطوطة من باطوطاته . وتكون الوحدة التي تليها في الباطوطة ذاتها وهي آخر وحدة وآخر باطوطة في المارش تكون كما قلنا سابقاً (علامة صمت بمقدار نوار) أو غيرها من العلامات التي أقل من النوار في مدتها الزمنية هذا إذا كان يوجد علامة للإعادة مرة ثانية من أول المارش والختام إلى مكان ما فيه .

وأكثر المارشات يكون الدخول إليها من (الهواء) أي من خارج الباطوطة الأول مبتدءًا بمثل تلك العلامة :

أو

اختيار لحن المارش وعدد باطوطاته :

يستحسن أن يكون اختيار اللحن للمارش العربي من إحدى المقامات التالية :

عجم . أو جهاركاه . أو راست . أو نهاوند . أو حجاز . أو حجازكار . أو حجازكار كرد . أو عجم كرد .

أما عدد باطوطاته فغير مستحسن أن يتعدى الثمانين من وزن $\frac{2}{4}$ أما إذا كان موقعاً على إحدى ميزاني $\frac{4}{4}$ أو $\frac{3}{4}$ فالأصح ألاَّ يتجاوز الأربعين باطوطة إلا قليلاً ، أو ينقص عن هذا العدد .

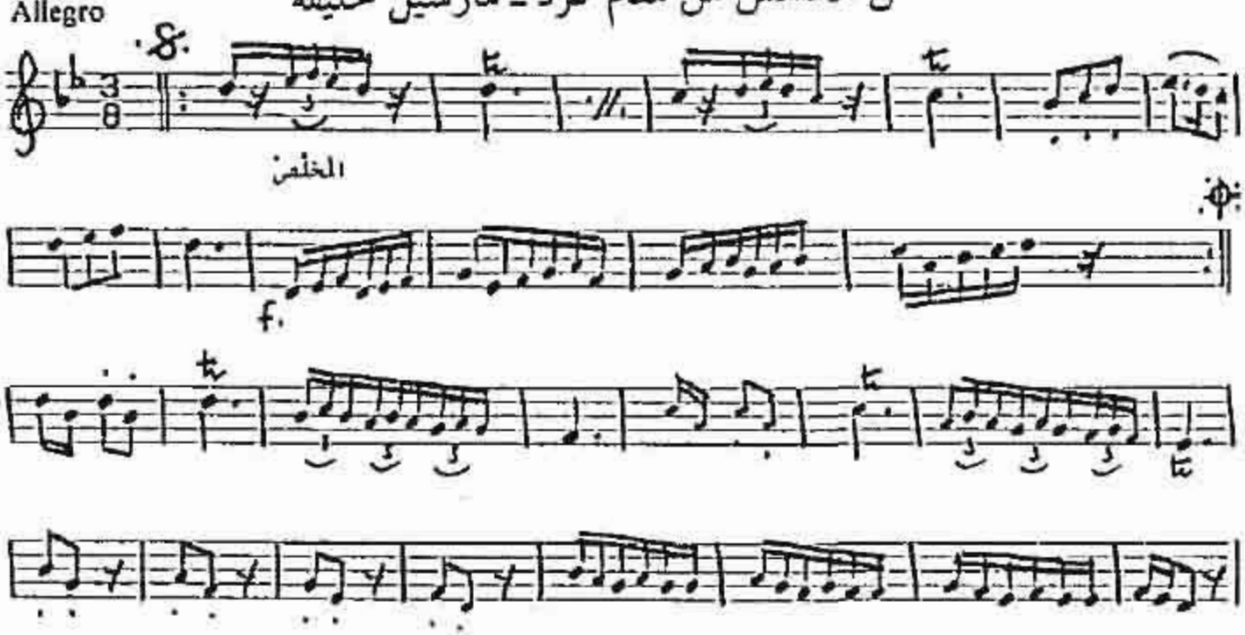
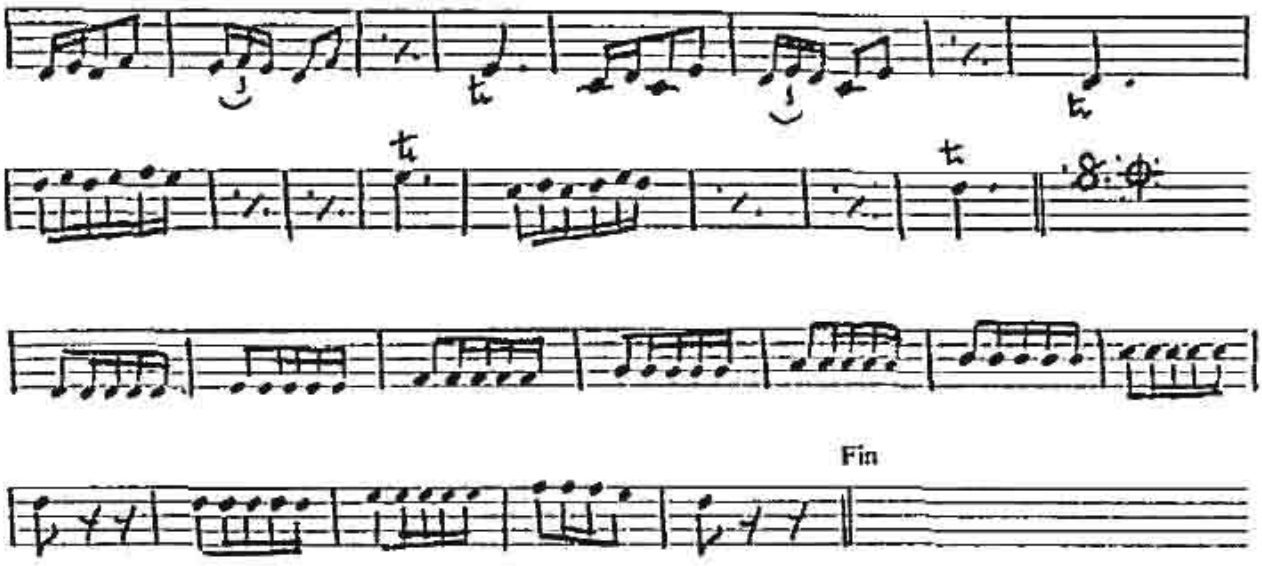
أما عباراته الموسيقية فيجب أن تكون منتهية عند كل جملة أو عبارة بما يشبه الركوز . وذلك بعد أربع أو ثماني باطوطات ، وأحياناً تمتد الجملة إلى أكثر من هذا العدد حتى تبلغ على الأكثر ست عشرة باطوطة ، ويكون الارتكاز في الجمل على أعداد مزدوجة من الباطوطات .

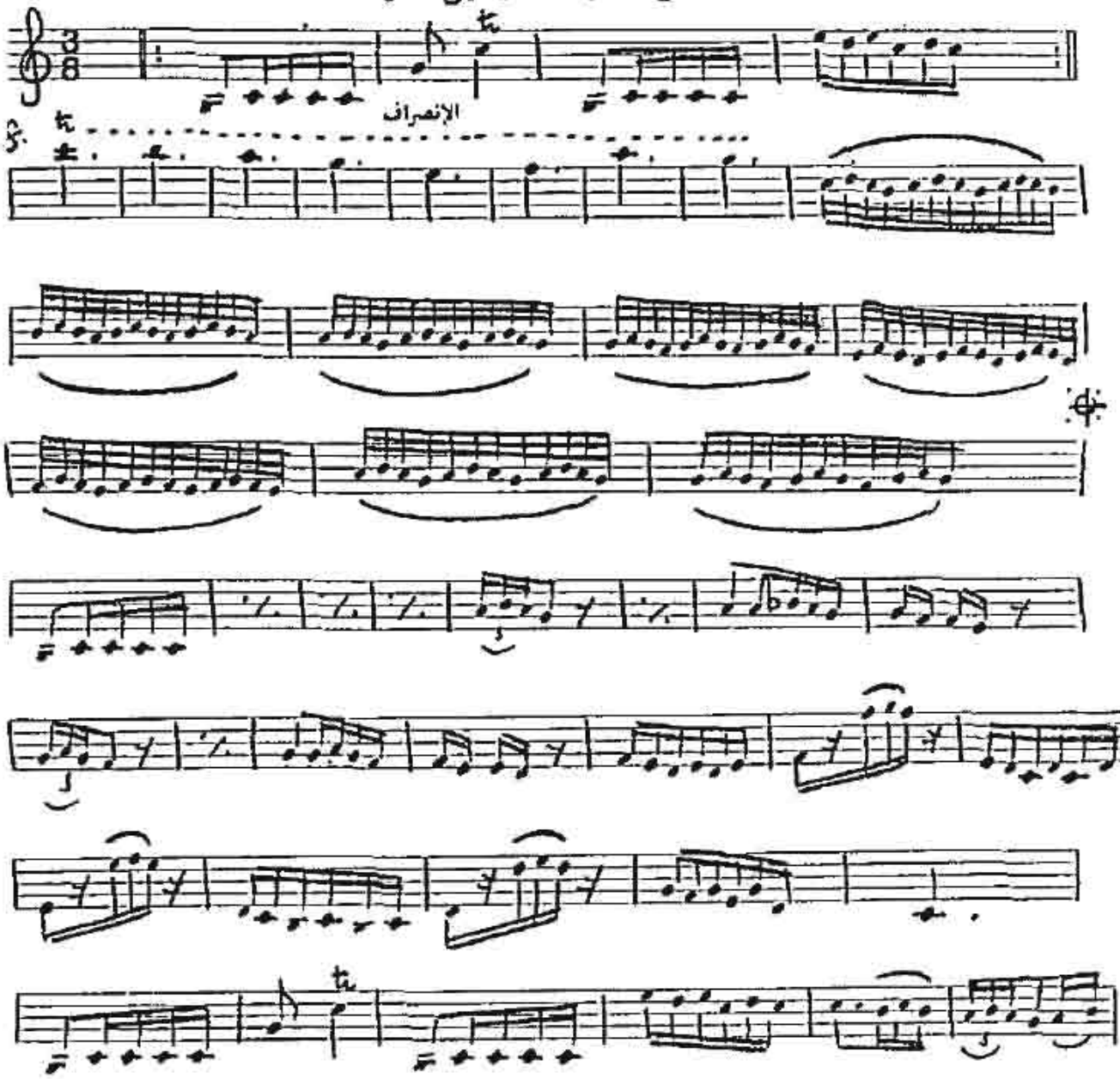
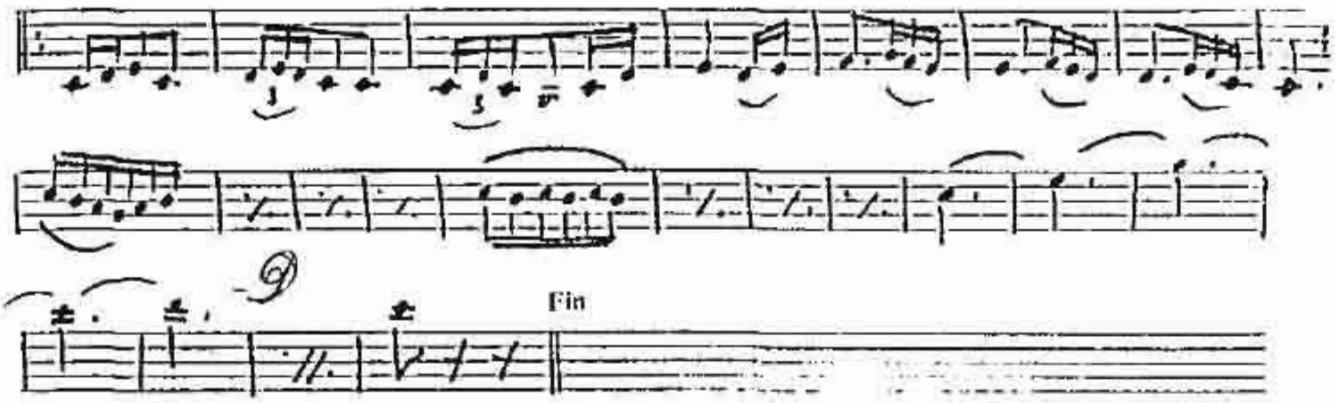
البولكه والمازوركه والڤالس .

البولكه والمازوركه والڤالس ، قطع موسيقية آلية تعزفها الآلات بدون غناء . وجميعها تلحن للرقص الفرنجي والتركي . وقد استعملها العرب مؤخراً . ولكل منها أوزان خاصة توزن بها .

فالبولكه ـ توقع على ميزان $\frac{2}{4}$

والمازوركه والڤالس يوقعان كل منهما على ميزان الڤالس بقسميه السريع $\frac{3}{8}$ أو البطيء $\frac{3}{8}$.

ڤالس الأندلس من مقام كرد ـ مارسيل خليفة

Prestissimo

ڤالس اللعبة ـ مارسيل خليفة



التأليف الآلي الأوروبي

الأوفرتير أو المقدمة ـ الروندو ـ البريلود ـ الكودا ـ الفانتازي ـ الميتويتو ـ السريناد ـ السويت ـ السوناتا ـ السمفوني .

١ ـ الأوفرتير أو المقدمة Ouverture :

هي مقدمة تعزفها الآلات بدون غناء قد تكون لقطعة تمثيلية غنائية ، وقد تكون لقطعة غير غنائية أي [لمعزوفة] فإذا كانت [الأوبرا] فإنها تمثل في ألحانها خلاصة الحوادث الهامة التي تحتوي تلك الأوبرا عليها أو تمهد لما سيكون في أول فصل منها .

٢ ـ الروندو :

هي تأليف آلي تعزفها الآلات في جملة تتكرر وتدور على نفسها مرات كثيرة وتستعمل لرقصة خاصة .

٣ ـ بريلود Prélude :

هي لفظ افرنسي معناه [مقدمة] وهي عبارة عن لحن خاص يؤلف من أساس المقام المؤلف منه القطعة .

٤ ـ الكودا Coda :

هي لفظ إيطالي معناه [ذيل] وهي عبارة عن جزء يضاف إلى النهاية الطبيعية لقطعة موسيقية غنائية ليزيد في أهمية الانتهاء وزيادة التأثير بتلك النهاية .

والأتراك غالباً يستعملون هذا النوع في قطعهم الغنائية المسماة [بستات شرقية] وقليل من موسيقي العرب من يستعمل هذا الاصطلاح في الأغاني .

والكودا تعزف بدون غناء وهي تشبه في تأليفها الدولاب وزناً ولحناً وتركيباً .

٥ ـ الفانتازي Fantasia :

لفظ إيطالي معناه التلحين غير المقيد بنظام خاص أو تركيب من التراكيب الموسيقية المحددة .

٦ ـ المنيويتو Minoutto :

هو عبارة عن قطعة موسيقية آلية من نوع الرقص القديم توقع على ميزان الڤالس البطيء $\frac{3}{8}$ وتتألف من جملتين مكررتين .

٧ ـ السريناد Serenade :

لفظ غربي معناه لغة [موسيقى المساء] وهي في الأصل يقصد من تأليفها أن تكون قطعة غنائية وقد تكون آلية من نوع يمثل الشكوى يؤدي ليلاً تحت السماء أو تحت الدور والقصور واليوم أصبح يطلق السريناد على ما يمثل التأليف الحلو الخفيف .

٨ ـ السويت Suite :

معزوفة آلية للرقص تتكرر ، وهي غالباً تؤلف من جمل مجموعة من رقصات عديدة لها أسلوب خاص .

٩ ـ السوناته Sonate :

تأليف آلي ، تتألف من سلسلة ألحان مرتبطة بعضها ببعض تتركب عادة من أربعة أجزاء موسيقية تفصلها بعضها عن بعض سكتات قصيرة ، ويختلف كل جزء منها في سرعته ونوع ضربه ووزنه ، وترتيب تلك الأجزاء تكون على النحو التالي :

١ Allegro ٢ Adagio ٣ Meneut أو Andante ٤ Rondo أو Allegro .

وتتبع السوناته في التأليف شروطاً فنية معينة وتشترك في توقيعها عدة آلات ، وقد توضع أحياناً لتوقيعها آلة واحدة أو اثنتان أو بعض آلات قليلة .

١٠ ـ السنفوني[1] Sinfonia :

السنفوني أو السمفوني Sinfonia أو Symphony هي من أرقى وأقوى نوع من

---

(١) يوجد في الموسيقى العربية مثل هذا النوع من التأليف الآلي خصوصاً في المدة الأخيرة لموسيقيين أعلام أمثال ؛ الدكتور وليد غليمة وغيره . . .

التأليف الآلي الإفرنجي ، وهي عبارة عن قطعة موسيقية آلية وصفية ضخمة تشبه السوناتا في تركيبها اللحني ، وتقوم على تأليف خاص لآلات كثيرة مختلفة الأصوات قد تربو على المائة ويعزفها مهرة العازفين المتمرنين ، وهي تتألف من سلسلة ألحان مكونة من أربعة أجزاء طويلة تفصل بعضها عن بعض سكتات قصيرة ، وكل جزء منها يختلف في سرعته ونوع توقيعه ووزنه عن الآخر . وترتيب تلك الأجزاء يكون على هذا النحو : ١ Allegro ٢ Adagio ، ٣ Andante أو ٤ Meuneut أو Rondo أو Allegro .

وتتبع السنفوني شروطاً معينة في تلحينها وتركيبها اللحني لا يقوى على صوغه إلا أعاظم الموسيقيين النابغين الملمين بكل ما في الموسيقى من علم وفن ، إذ تتجلى عظمة نظام علم الانسجام الصوتي أي [الهارموني] وهو يحسب في صميم الموسيقى الإفرنجية وخصائصها ومميزاتها وذوق الإفرنج الموسيقي الخاص أو بالحري العلم الذي تعتمد عليه بناء موسيقاهم وقوتها .

ويوجد سنفوني قديمة وسنفوني حديثة ، والأخيرة ابتدعها [هايدن] وبرع فيها [موزار] وبلغ بها [بتهوفن] حد الإعجاز .

الفصل الخامس

التأليف الغنائي العربي (*)

أو الموسيقى الغنائية

هي صناعة عمادها الغناء في كل ما ينظم من أشعار وأزجال يتغنى بكلماتها الملحنة ، وهي على أنواع مختلفة لها قواعدها وأنظمتها المقررة نذكر منها :

الأهزوجة ـ الأغاني الشعبية ـ المونولوج ـ الديالوج ـ النشيد ـ المُغَنَّاة ـ القصيدة ـ الموشحة ـ الموال ـ طرق الذكر ـ طرق المولد ـ أغاني الزفاف ـ التراتيل الكنسية ـ أغاني الحجاج ـ رثاء النادبات ـ أغاني الزار ـ تشييع الجنازة ـ الآذان ـ قراءة القرآن والدور .

١ ـ الأهزوجة :

الأهزوجة وجمعها أهازيج ، والمصريون يسمونها (طقطوقة) ويعنون بهذه التسمية أنها أغنية خفيفة مطقطقة .

ويقصد بها الأغنية الخفيفة التي لا يعني تمام العناية بتلحينها تلحيناً فنياً متقناً مركباً كسواها من أنواع الغناء .

والأهزوجة قديمة ، وكان العرب يقولون : إن فلاناً لا يحسن إلا تلحين الأهزيج . وهي من نوع الزجل أي الشعر العامي مع بعض التهذيب في الألفاظ ، وكانت الأهزوجة قديماً من أغاني النساء وينشدها اليوم النساء والرجال على السواء .

وللأهزوجة أثرها الكبير في التوجيه الخلقي والسياسي للشعب لأنها سهلة الحفظ والإنشاد وكثيرة الذيوع ومحببة إلى كل القلوب ، أما ميزانها فيوقع على الوحدة البسيطة أو ميزان الدارج على أنواعه $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$.

وعلى من يريد التفنن بها في التحلين فعليه أن يتبع الطريقة التي تصاغ عليها

(*) سليم الحلو ، عبد الغني شعبان ، محمود أحمد حفني . . .

اليوم . وهي أن يحافظ أولاً على ضبط القواعد الموسيقية العامة مثل ضبط عدد المازورات في كل صدر وعجز من أبيات الأغنية ، ثم يراعي أحكام الألفاظ ومخارج الحروف الموقعة على الميزان وغير ذلك من القواعد الذوقية .

ثانياً : أن يلحن المذهب من المقام الأساسي للأغنية . ويلحن الأدوار الثلاثة كل دور بلحن يخالف لحن الدور الآخر ولكن هذه الألحان يجب أن تكون من القريب الأقرب للحن ، أي للمقام الأساسي ، ويبدأ كل دور بلازمة تعزفها الآلات يلائم لحنها طبيعة اللحن الذي لهذا الدور كما يجب أن ينسجم عند نهايته أي نهاية لحن الدور مع لحن المذهب الذي يكرر هذا المذهب بعد كل دور من أدوار الأغنية ويختم به .

٢ ـ الأغاني الشعبية **Folk-lore** :

الأغاني الشعبية ومنها الأهزوجة أو (الطقطوقة) هي أغانٍ جميلة وسهلة الحفظ والإنشاد كثيرة الذيوع محببة إلى كل القلوب لبساطة لحنها الذي قلما يصير فيه انتقال أو تصرّف إن في اللحن أو في الميزان التوقيعي .

وكان الملحنون قديماً يتوخون البساطة عمداً في تلحين هذا النوع من الأغاني ليتسنّى للعامة حفظها وإنشادها بسهولة وبمجرد سماعها مرة أو مرتين ويرمون إلى المحافظة على رونقها الجميل التي تمتاز به عن سائر أنواع الغناء العربي فيقللون فيها اللوازم الموسيقية ويجعلونها خالية من التعقيد اللحني .

أما نظمها فيكون غالباً من نوع الزجل والكلام العامي واللهجة العاميّة مع تهذيب الألفاظ وهي بهذا المعنى تطابق الأهزوجة تمام المطابقة من حيث نظمها وشروط تلحينها ولونها وطابعها ولا تختلف عنها إلا في بعض المعاني التي تنحصر في الأغاني الشعبية وفي مواضيع خاصة كالحث على العمل والتغني بحب الأوطان أو تمجيد الأبطال والشهداء أو بث روح النشاط في العمل وإعانتهم على الأعمال أو بث خلق من الأخلاق العالية فيهم أو توجيههم سياسياً واجتماعياً وأخلاقياً .

وكانت الأهزوجة في القديم من أغاني النساء خاصة ولكنها أصبحت اليوم من أغاني الرجال والنساء على السواء وقد تناقلها الخلف عن السلف وحفظها بواسطة السماع فظلت على مدى العصور محتفظة بلهجتها اللحنية الحلوة وطابعها العربي الصميم المحبب إلى قلوبنا وأرواحنا والمستساغ في أسماعنا وأذواقنا وألحانها العربية التي لا

نشعر لدى إنشادها بوحشة ولا استغراب . وهل أدل على قوة لحنها وحلاوته الكامنة في بساطته من ثباتها على كرّ الأيام وترديدها في هذا العصر عصر «التجديد . . .» وهي برغم قدمها تماشي كل عصر .

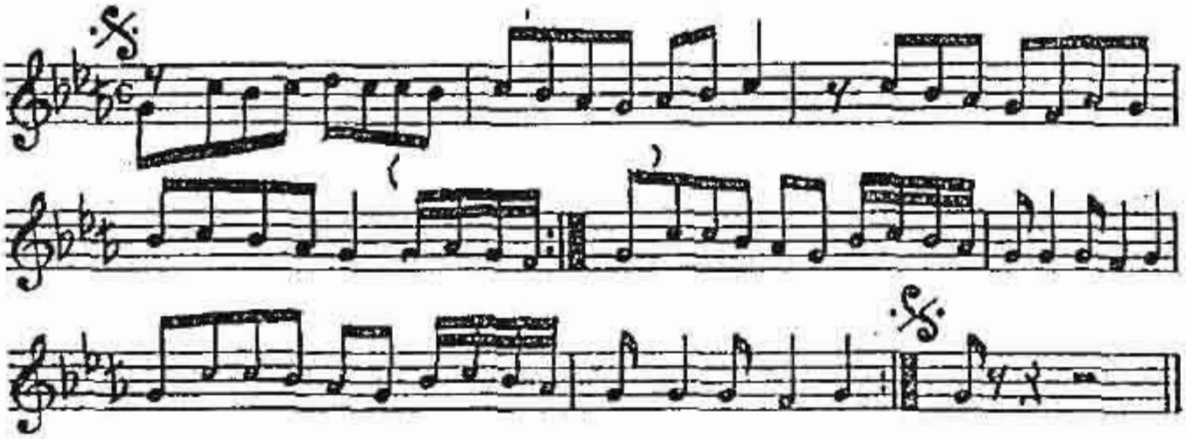
لكل أمة أغان شعبية خاصة بها أساسها البساطة وميزتها الخفة والرشاقة يصورون بمعاني كلماتها وألحانها عاداتهم وتقاليدهم ويمثلون بألحانها أذواقهم ولهجاتهم .

وللأوروبيين مثل هذه الأغاني التي يسمونها «فولكلور» ولها عندهم منزلة رفيعة يحيطونها بالعناية الفائقة ويتفكهون بها فينشدونها بأفراحهم وأعيادهم وسائر أعمالهم ويبذلون في سبيل تحسينها وجمعها جهوداً كبيرة .

أما نحن، فقد أصبحنا اليوم نحسبها من الآثار المهملة برغم بقائها حية لما فيها من وصف صادق لشعورنا وصور ناطقة ممثلة لطباعنا وأذواقنا تكشف لنا من وراء معاني كلماتها وجمال ألحانها عن نفسية ناظميها وذوق ملحنيها ومدى ثقافتهم وسر أميالهم .

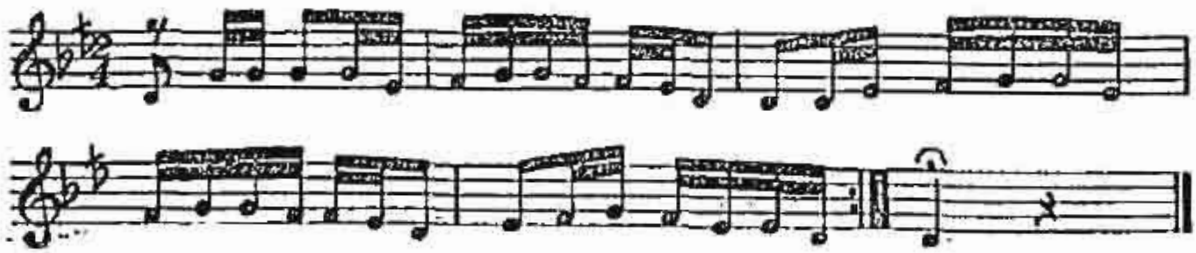
القـراصيّـة

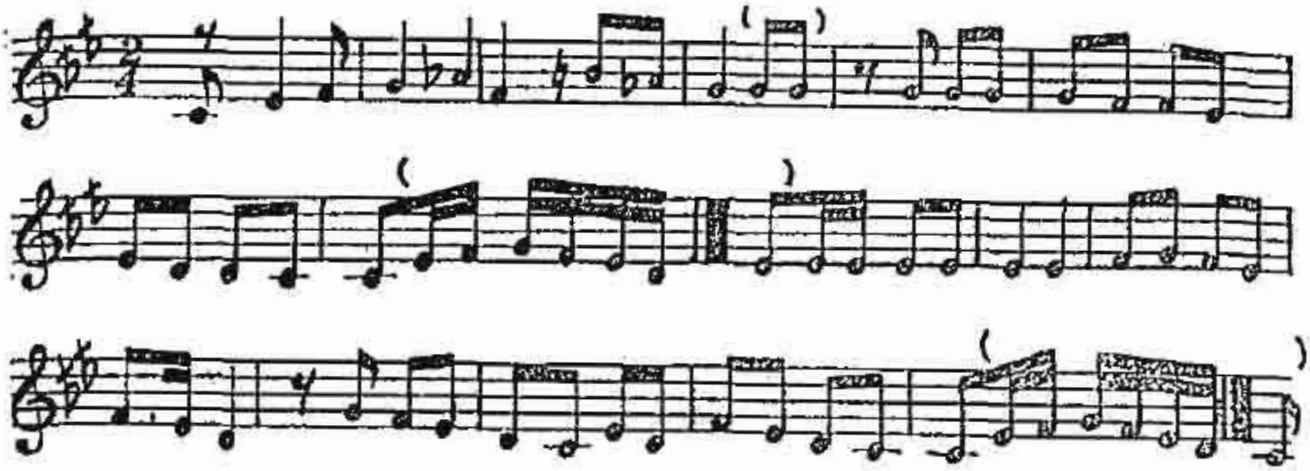
مقام البيات نوى

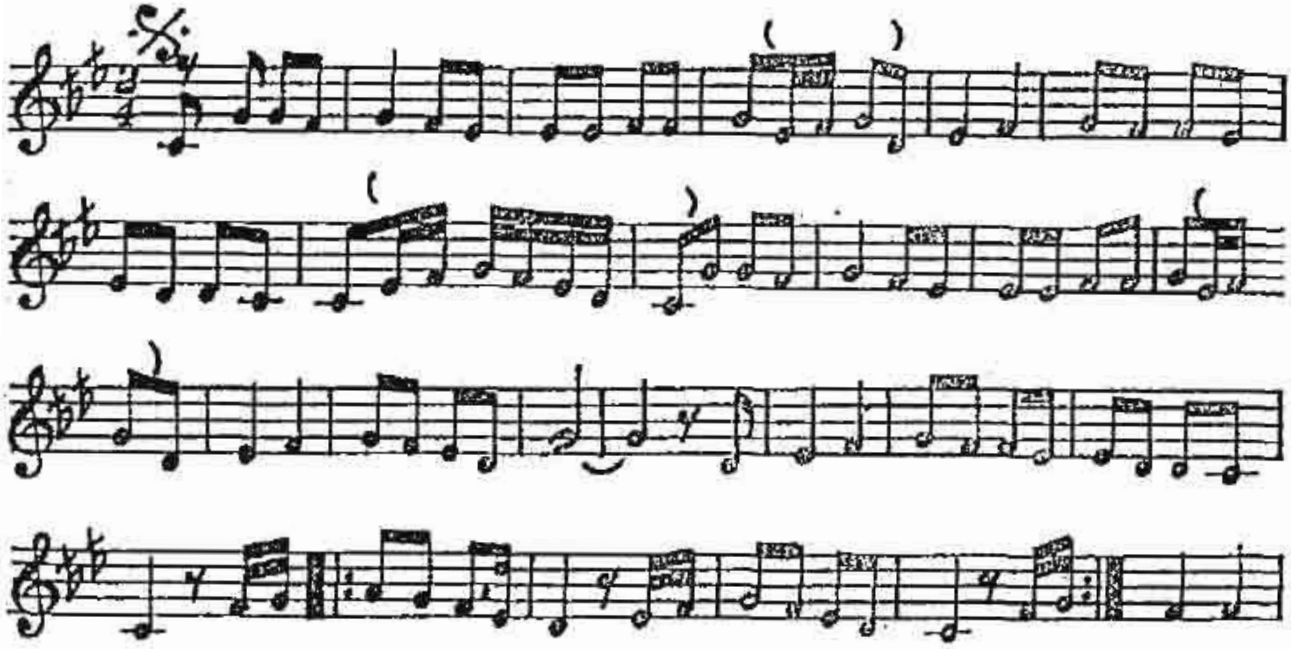


آه يا أسمر اللون

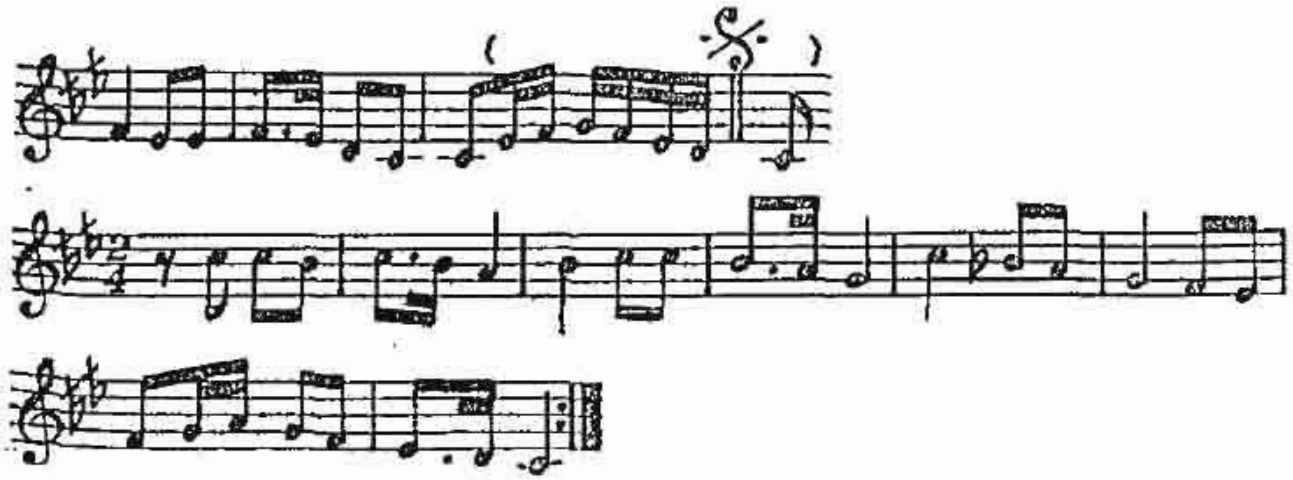
أغنية شعبية مقام البيات دوكا

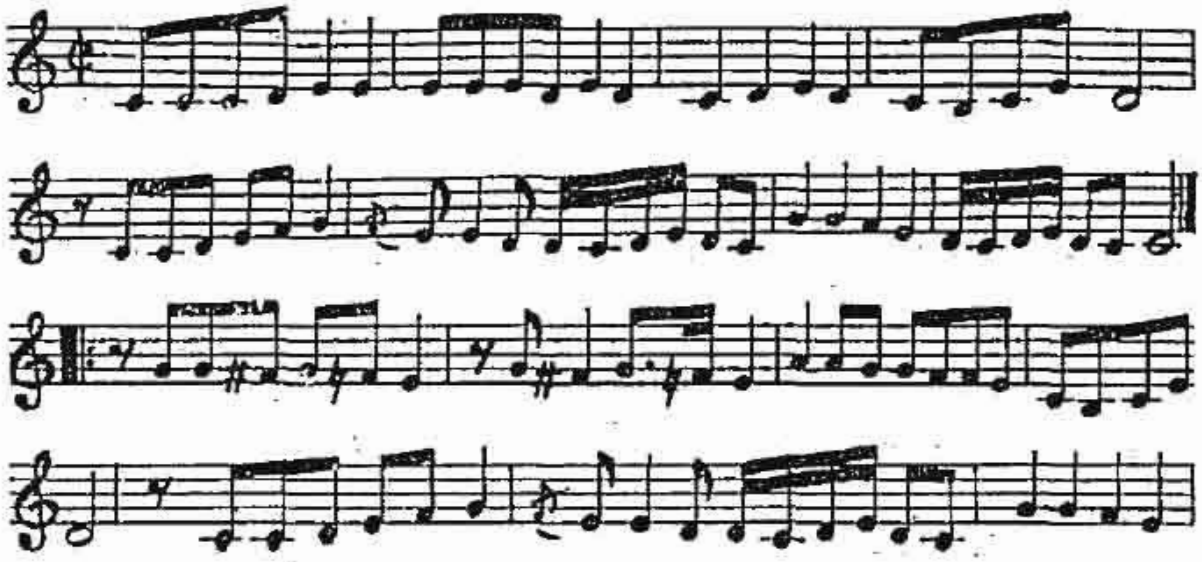
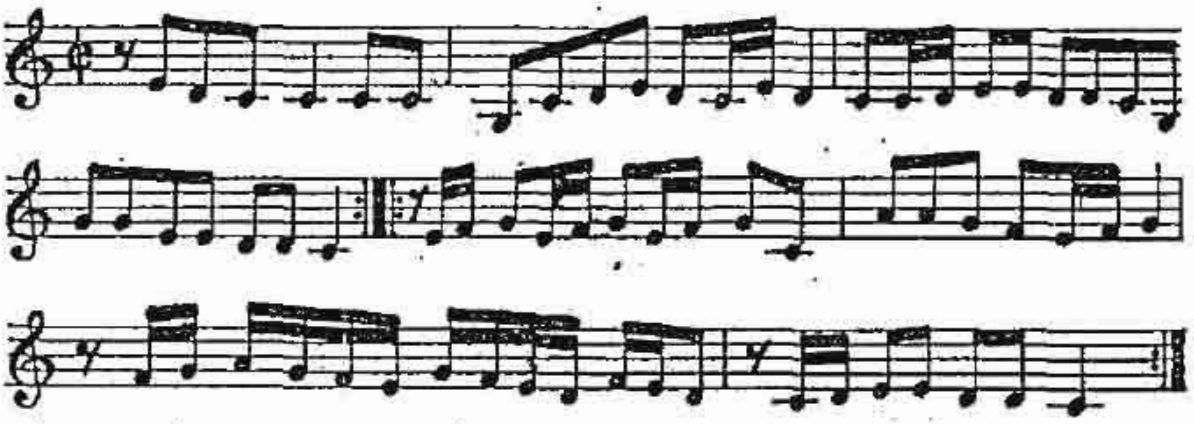
ع الميجانا

مالك يا حلوة مالك



يا طيرة طيري

يا مال الشام

الأغنية الثانية والثالثة ألحان المرحوم أبي خليل القباني



هلا لالا ليّا

طلعت يا محلا نورها

ع الروزنا

٣ ـ النشيد :

هو قطعة موسيقية غنائية منظومة شعراً وملحنة تلحيناً خاصاً بلون خاص وطابع خاص يعرف به ، وهو مماثل لطابع المارش بكل خصوصياته .

ينشد النشيد إفرادياً وجماعياً ويوقع غالباً على ميزان الوحدة البسيطة $\frac{2}{4}$ وبسرعة زمن الخطوة العسكرية [120 = مترونوم] ويمكن توقيعه على موازين أخرى أمثال $\frac{4}{4}$ و $\frac{3}{4}$ وغيرها من الموازين الصغيرة العدد وذلك بحسب الميزان الشعري ومطابقته على إيقاع الميزان الموسيقي ، وتقل اللوازم في النشيد لكي لا تطغي على الغناء فتضيع الألحان ويضيع معنى الكلام .

وتنظم الأناشيد غالباً باللغة الفصحى وتخضع للأوزان الشعرية وقد لا تتقيد بها رغبة في الافتنان في اللحن ومنعاً لتكرار النغمات في عبارة مماثلة .

لحن النشيد :

يلحن النشيد عادة كما يلحن المارش من مقامات خاصة هي المقامات ذاتها المذكورة بالمارش ويختار اللحن بحسب مطابقته لمعاني الكلمات فإن كان المعنى حماسي اختير له مقام حماسي كالعجم أو الراست أو الجهاركاه ، ولهذه المقامات طابع لحني يثير الحماس ويلهبه ، وإن كان المعنى من نوع آخر يختار له ما يوافقه من المقامات ذات الطابع المحزن أو المرقص أو غير ذلك .

أما لحن النشيد فيجب أن يستهل به من صميم المقام الذي ينتسب إليه ، ثم ينتقل الملحن في وسط النشيد أو في مكان ما منه إلى لحن آخر بقصد التحلية والتفنن ، وهذا اللحن يكون من عقود المقام الأساسي للنشيد ليظل اللحن متين التركيب قوي الصناعة والإنشاء . ثم يكون الركوز في النهاية على قرار المقام أو على جوابه وذلك حسب معاني الكلمات الختامية للنشيد .

تركيب النشيد الخاص وميزانه :

للنشيد طابع خاص به ، وله تركيب لحني ينطبق على هذا الطابع ، وهو يوقع توقيعاً فنياً خاصاً ، بمعنى أنك لو لحنت صدر البيت من الشعر موقعاً على مدى مازورتين مثلاً من ميزان $\frac{2}{4}$ فإنه يجب عليك حتماً أن تلحن عجز البيت أيضاً بمثل هذا العدد تماماً وكمالاً . وهكذا أيضاً يجب أن يكون العدد في الزمن مماثلاً في باقي الأبيات المؤلف منها النشيد وإذا صدف ، ولحنت الصدر موقعاً على ثلاث مازورات مضطراً بحكم وزن الشعر فعليك أن تلحن العجز بهذا العدد أيضاً وقس على ذلك باقي الأبيات . ويجوز أن تغيّر هذا العدد إذا تغير ميزان الشعر إذ يمكن أن يوزن النشيد على عدة موازين شعرية بغية التنويع والتفنن .

والعادة المتبعة في تلحين الأناشيد تقليل اللوازم الموسيقية ما أمكن حتى أنه يجب أن يخلو النشيد من اللوازم ومن علامات الصمت الزمنية إلا إذا اضطر الملحن لوضع بعض اللوازم القصيرة جداً التي لا تتعدى المازورة أو المازورتين على الأكثر تكملة لأحكام الميزان في المازورات .

أما مسألة اللازمة الموسيقية الغنائية أو ما يسمونها في اصطلاح الشعراء با (لقرار) وهي التي تكرر بعد كل بيتين أو أكثر من أبيات النشيد فهذه يوضع بعدها مباشرة [لازمة موسيقية آلية] صغيرة يستحسن أن لا تتجاوز الأربع مازورات يعقبها غناء الدور . وبعد الدور يعاد إنشاد القرار ثم تجيء اللازمة ثم الدور وهكذا دواليك إلى آخر النشيد . وهذا طراز سهل مصطلح عليه أن يكون بهذا الشكل ، ولكن قد توجد أناشيد مؤلفة من أوزان كثيرة لا ينطبق عليها النظام الذي وصفناه بل يضطر الملحن أن يتصرف بعض الشيء مع محافظته على ضبط كل وزن كيفما كان نوعه ليكون متفقاً مع الأعداد المزدوجة والمماثلة لبعضها البعض .

أما المقدمة (الآلية) التي تسبق الغناء فإنها توضع عادة للنشيد وهي قصيرة المدى لا تزيد بمجموعها عن ثماني مازورات .

٦ ـ المونولوج أو اللحن الحر :

المونولوج في الأصل تأليف غنائي أساسه غربي يلقيه فرد واحد ، وهو عند

الغربيين يصور حالة من الحالات أو غرض معين . اقتبسه أولاً المصريون حديثاً ، وذلك على أثر النهضة الموسيقية الحديثة ، وتبعهم أهل سوريا ولبنان والعراق ، ولكن هؤلاء جميعهم توسعوا في قواعده وخلطوا بين معناه ومبناه حتى أنه لم يعد يعرف جنسه وأساسه والغرض من تأليفه فلحنوا منه القصائد الفصحى وأدخلوا فيه الأزجال والطقاطيق والأدوار والموشحات وجعلوا له ردوداً من الكورس فخالفوا بذلك مدلول اسمه وسموا جميع ذلك مونولوجاً .

ولم يكتفوا بذلك كله ، بل خالفوا القواعد التلحينية المختصة به إما لجهلهم وجود هذه القواعد أو لعدم معرفتهم علم صياغة الألحان وتأليفها الفني فخرج عن كونه مونولوجاً يقصد منه القيام بإلقائه فرد واحد .

والمونولوج أصبح كثير الشيوع في هذا العصر والقليل الذي توفق في تلحينه بمعناه الحقيقي وأصبح أخيراً يلحن على ألحان وموازين مختلفة ، وهو في الأصل كان يلحن غالباً على الوحدة البسيطة أو من باقي الموازين الصغيرة فأصبح يتخلله الآهات والردود والموازين الغريبة والكثير من الحركات والعبارات الموسيقية التي يوجد منها في الأدوار والتواشيح والقصائد والطقاطيق والأناشيد ، وفي القطع الموسيقية الآلية التي تعزف بدون غناء . لذلك أصبح أيضاً يتخلل الغناء موسيقى تشبه الموسيقى التصويرية والوصفية . وبالاختصار أصبح الذي كان اسمه (مونولوجاً) خليطاً من أنواع الغناء والموسيقى يتصرفون ويعبثون بتلحينه كيفما شاؤا وأرادوا حتى لم يعد يراعوا فيه أبسط القواعد الموسيقية العامة ولا التقيد بأي ميزان أو أية قاعدة فنية .

وهذا وضع وصفه أحدهم بالانحطاط الفني ويا للأسف . وبناء على الحالة التي آلت إليه قضية المونولوج من الخلط والفوضى اقترح بعض الموسيقيين العارفين بأن يسمى أي يطلق على مثل هذا التأليف اسم جديد غير اسم المونولوج . اسم يطابق حالته الراهنة وما هو عليه من وضعية وهذا الاسم يصح أن يكون اسماً جديداً ونوعاً جديداً من الغناء في الموسيقى العربية يضاف إلى أنواعها المعروفة وهذا الاسم المقترح هو [اللحن الحر] حتى يكون المونولوج العربي الجديد هذا أي [اللحن الحر] شبيهاً بالقطعة الغربية المسماة (فانتازي) ولو أن هذه آلية والمونولوج غنائي .

الديالوج والتريالوج :

الديالوج هو كالمونولوج إلا أنه محاورة بين اثنين وميزانه الوحدة البسيطة غالباً وتصحبه الآلات عند إلقائه ، وهو إما أن يكون شعراً منظوماً أو زجلاً .

ويراعى في تلحينه تمثيل الحالة أو الحالات التي يرمي إليها وضعه .

أما التريالوج ، وهو غربي أيضاً ، فهو عبارة عن محاورة بين ثلاثة يقومون بإلقائه مناوبة بمرافقة الآلات الموسيقية . ولا يوجد مثل هذا التأليف في الموسيقى العربية لتاريخ الآن .

المُغَنَّاة أو (الأوبرا Opéra) :

الأوبرا لفظة أوروبية معناها (مُغَنَّاة) وهي عبارة عن رواية تمثيلية غنائية منظومة شعراً فصيحاً كلها مغنى موضوعها في الغالب غرامي وموسيقاها من أرقى أنواع الفن . يراعى في وضعها وتلحينها ذوق وعادات العصر الذي وضعت فيه القصة لا العصر الذي تمثل فيه .

والمغناة تشتمل في ألحانها على فرديات غنائية وثنائيات وغناء إجماعي وكل ذلك بمصاحبة فرقة موسيقية كاملة . ولكل مغناة ملابس ومناظر خاصة بموضوعها .

وتتطلب المغناة في تلحينها مجهوداً فنياً كبيراً من إتقان الصنع لكي تحتفظ برونق الألحان وجمالها على توالي العصور مؤتلفة مع الأذواق والعادات وهذا النوع من الألحان يسمى بالشائع المعروف (كلاسيك Classique) .

وتحتاج الأوبرا إلى آلات كثيرة متنوعة للتعبير عن كل ما تحتاج إليه مواضيعها . وابتكار الأوبرا كان في ايطاليا في نهاية القرن الخامس عشر وأول أوبرا وضعت هي أوبرا «دافين» .

وقد يوجد أوبرات مكتوبة نثراً مثل (تاييس) وغيرها ، ويحاول بعض موسيقي العرب في هذا العصر التفكير بإدخال هذا النوع الراقي في التأليف الموسيقي .

تلحين المغناة :

تؤلف المغناة عادة من افتتاحية موسيقية آلية تعبّر عما يتلوها من معنى عند افتتاح الرواية ويمكن الاستغناء عن هذه الإفتتاحية إذا كان موضوع الرواية يوجب ذلك .

والمغناة تكون جميعها ملحنة تلحيناً خاصاً ذا طابع خاص بها وكلها غناء وموسيقى . أي أنه لا محل لإلقاء الكلام فيها بدون غناء وذلك بخلاف الأوبريت التي تكون مزيجاً من الغناء والكلام الملقى بدون غناء أي أن الإلقاء لا يكون فيه لحناً ولا موسيقى وجميع المقاطع الغنائية التي في المغنّاة ، يجب أن تكون تصويرية تلائم الموضوع والمعنى وتظهرهما بارزين وتقربهما للأفهام .

أما الغناء فيجب حتماً أن تصاحبه الموسيقى بشرط ألا تطغي هذه الموسيقى على الغناء بل تكون معينة له ومترجمة لبعض المقاطع الصغيرة وهي تشبه اللوازم أو هي بذاتها لتعطي النغمات الشجية رونقاً يمتزج بلغات المغنين ولهجاتهم المختلفة التابعة لمعاني الكلمات .

والمغناة تحتاج إلى آلات موسيقية كثيرة كما قلنا آنفاً للتعبير عن كل ما يحتاج إليه الملحن في عمله الفني لإبراز روائعها ، وبالإمكان إشراك بعض الآلات الغربية الثابتة وغير الثابتة لتأدية بعض الألحان التي تخلو من أرباع الأصوات العربية ولتساعد على تقوية وتضخيم الجوقة الموسيقية وتمثيل المعاني والأغراض الموسقية المطلوبة بموسيقى غنية وافية فخمة .

أما ملحن المغناة فتلزمه المعرفة التامة بأحوال الموسيقى ونظرياتها وأصوات آلاتها وما تشتمل عليه هذه الآلات من إمكانيات كما يجب عليه أن يكون ملماً بأصول النغمات والأوزان وعلم الطبقات الصوتية ولهذا العلم الأخير أهمية كبرى في تلحين الأوبرات عربية كانت أم أوروبية إذ بواسطته يتمكن الملحن أن يوفق بين طبقات أصوات المغنين المختلفة التي يتلو بعضها بعضاً بدون انقطاع إلى آخر الرواية من رجال ونساء وربما فتيان وفتيات .

ثم مراعاة القواعد الموسيقية العامة المرسومة علماً لهذا الفن وغير ذلك من المسائل الفنية الكثيرة كابتعاده عن التطويل الممل في بعض المواقف اللحنية وتجنبه التكرار والحشو والتقليد والركاكة وكل ما من شأنه أن ينفر السامع ويبعث إليه الملل .

وبالاختصار على ملحن المغناة أن يكون موهوباً ومثقفاً وعلى علم أكيد بجميع الأمور الفنية المختلفة التي تدور حول موضوع الرواية من أدب وفن وموسيقى وصناعة .

وفيما يلي نبذة مختصرة عن تاريخ الأوپرا .

تاريخ الأوپرا :

الأوپرا تمثيلية يرافقها الغناء والموسيقى السمفونية والرقص ومع أن تاريخها يعود إلى المسرح الغنائي الإغريقي وتمثيليات الروائيين الإغريق القدامى أمثال [أسخيلوس] و [وسوفوكليس] و [يوربيدس] إلا أن الأوپرا الحقيقية كما نعرفها اليوم ، هي إيطالية المنشأ والصنع . وقد خلقتها جماعة عرفت باسم [كاميراتا] تأسست حوالي سنة ١٥٨٠ في منزل أحد أثرياء فلورنسا من هواة المسرح التمثيلي والغنائي ، وكانت تضم المؤلفين الموسيقيين [فنشنتزوا ـ وغاليلي ـ وجوليو كاتشيني ـ وإميليو دل كاڤالييري] الذين فكروا في تقليد الإغريق ومنافستهم .

وهكذا كانت قصص الأوپرا الأولى مستقاة من الأساطير أو القصص الشهيرة التي أسرت مخيلات الآلاف من البشر .

وأول أوپرا معروفة هي [أوپرا دافني] لبيري عام ١٥٩٧ أما رائد الأوپرات فهو الموسيقي الإيطالي [مونت ڤردي] .

وفي سنة ١٦٢٠ قدمت أول أوپرا في روما . وبعد ذلك باثنتي عشرة سنة أي عام ١٦٣٢ وفي قصر [بربريني] أنشئت دار للأوپرا قدمت فيها [أوپرا سانت أليسيو] لستيفانو لاندي .

أما أول دار للأوپرا في العالم فقد افتتحت في البندقية (فينيسيا) سنة ١٦٣٧ ومن إيطاليا انتقلت الأوپرا إلى سائر بلدان أوروبا فبدأت هذه الحركة الفنية الجديدة في كل من فرنسا وانكلترا في القرنين السابع عشر والثامن عشر . وفي المانيا وروسيا في القرن التاسع عشر .

القصيـــدة :

هي من أرقى أنواع الغناء العربي ، وتعد في صناعة الغناء بمصاف الموشحات ، يهتم بها الملحنون والمغنون اهتماماً خاصاً ويميزونها عن سواها من الأغاني لرقيها وعلو شأنها ، وهي تمتاز بظاهرتين ـ الأولى حسن اختيار الشعر ـ والثانية ـ التفنن في توقيعها .

والقصيدة هي أبيات منظومة على قافية واحدة من بحور الشعر المعروفة توقع على الوحدة الموسيقية المتوسطة (بلانش) أو على ميزان المصمودي الصغير أو الكبير ، وقد لا يكون لها ميزان خاص فيلقيها المغني ارتجالاً كالموال وبأي لحن شاء .

وكان الملحنون قديماً يوقعون البيت الأول منها على الوحدة المتوسطة فيقوم هذا البيت مقام اللازمة . ثم تليها الأبيات أدواراً ، إلا أن هذا النوع من الصياغة أبطل حديثاً .

أما اللوازم الموسيقية في القصيدة فقليلة ، ذلك كي لا تطغى هذه اللوازم على الغناء فتفقد القصيدة رونقها وتضيع معاني كلماتها .

التوشيح أو الموشحة

هي كلمات مقفات موزونة وميزانها الشعري من الفنون السبعة ، أو أنها تشبه أوزان الشعر ، غير أنها لا تتقيد بها من حيث وحدة القافية وتغلب فيها اللغة الفصحى ووصف الغزل وأحوال الخمر . والقليل جداً من الموشحات القديمة منظومة باللهجة العامة[1] وهي من ابتكار شعراء الأندلس وأول مخترع لها بجزيرة الأندلس ـ مقدم بن

(١) قال ابن خلدون في مقدمته ص ٥٢٤ . «لما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعراباً [أي أن يكون على وجه التقريب مثال ما يفعل المصريون في عصرنا هذا في نظم ما يسمونه دوراً] واستحدثوه فناً سموه (بالزجل) والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد فجاؤوا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة . وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان وإن كانت قيلت قبله بالأندلس ، لكن لم يظهر حلاها ولا انسبكت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه ـ كان لعهد الملثمين ـ وهو أمام الزجالين على الإطلاق . ثم استحدث أهل الأمصار في المغرب فناً آخر من الشعر في أعاريض مزدوجة كالموشح نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضاً وسموه عروض البلد ـ وكان أول من استحدثه فيهم رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يعرف ـ بابن عمير ـ فنظم على طريقة الموشح ولم يخرج فيها عن مذاهب الأعراب فاستحسنه أهل فاس وولعوا به ونظموا على طريقته وتركوا الأعراب الذي ليس من شأنهم وكثر سماعه بينهم واستفحل فيه كثير منهم ونوعوه أصنافاً إلى المزدوج ، والكاري ، والملعبة ، والغزل . واختلفت أسماؤها باختلاف ازدواجها وملاحظاتهم فيها» . اهـ . =

معافر الفريري ـ من شعراء الأمير عبدالله بن محمد المرواني ، وأخذ عنه أبو عبدالله أو أبو عمرَ كما يدعونه أيضاً . أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب (العقد الفريد) .

وأول من برع بهذا الشأن وبزَّهما فيه ـ عبادة بن القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المريه[1] ومن أشهر الموشحين أو ـ الوشاحين ـ الأعمى التطيلي ، والطبيب الفيلسوف ابن باجه سنة ٣٣٥ هـ وإلى الأخير تنسب أكثر ألحان الأصوات التي كان يتغنى بها في الأندلس ويرددها أهل الفن إلى يومنا هذا ، ومنها لابن اللبانة سنة ٥٠٧ هـ وابن

= وجاء في تاريخ الأداب العربية ٤ : ١٩٦ الطبعة الثانية للمرحوم جرجي زيدان قوله :
«وللشعر العامي أوزان بعضها يشبه أوزان الشعر الفصيح وبعضها لا مثيل لها في الأوزان المعروفة في هذا الشعر . فأوزان الشعر العامي الموجودة في الشعر الفصيح ثلاثة ـ الرجز والوافر والسريع ـ جاء ذكرها في مقالة ظهرت في [النشرة الأسبوعية] في ٢٠ أيلول عدد ٢١٢١ بعنوان لمحة في الشعر الفصيح والعامي منه . سنة ١٩٠٦ لعلها للأستاذ إبراهيم الحوراني الشاعر اللغوي محرر تلك الجريدة . وقد قال الحوراني : هناك النشرة الأسبوعية (٤١ : ١٩٠٦) ٦٠٢ ـ ٦٠٤ «ولكني لم أجد في الشعر العامي المعروف عند العامة بـ(المعنّي) سوى ثلاثة أبحر وهي التي سمعتها في لبنان مثال الرجز :

خبّيت مالك في الخزاين شو نفع ... إلا الشهادة بحق أرباب الطمع
وقالوا كثير الشدّ بيرّخي الحبال ... وكثر شدّك حبل تدبيرك قطع

ومثال الوافر :

صار القبر أقرب من خيالي ... وصار الصبر أبعد من منالك

ومثال السريع :

ريح الصبا بحياة غصن البان ... والورد والنسرين والريحان
من أيسن جبتِ المسك بجيوبك ... تخمين مَرّيْتي على الخُلاَنْ

وقال الأب شيخو في مجلة المشرق ١٨ : ٩٢٠؛ «والشعر السرياني القديم من نوع الزجليات والموشحات ينقسم إلى أدوار يشتمل كل دور منها أبياتاً معلومة لكل بيت عدد محدد من التفاعيل» .

(١) وجاء في (المستطرف) ج ٢ ص ٢٣٦ . إن الأبشيهي قد أخرج الموشحات من الشعر وجعلها فناً قائماً بذاته فقال : «والفنون السبعة المذكورة عند الناس هي : الشعر القريض . والموشح . والدوبيت . والزجل والمواليا . والكان وكان . والقوما . ومنهم من جعل الحماق من السبعة وفي ذلك اختلاف» .

سهيل الإسرائيلي ولسان الدين بن الخطيب .

وكان القصد من ابتكارهم الموشحة لتكون الموسيقى حرة طليقة لا تتقيد بالأوزان الشعرية المعروفة التي تسير على نمط واحد فيكون في هذا القيد ما يحول بينها وبين تصوير العاطفة الصحيحة تصويراً صادقاً[1] .

وأرادوا بابتكارهم الموشحة إخضاع الشعر للنغم لا كما كان يفعل المشارقة أي ، بنو أمية والعباسيون ، من إخضاع النغم للشعر . ولما انتقل الموشح إلى المشرق حاول نظمه جماعة من الشعراء ولكنهم لم يبلغوا شأو الأندلسيين . وبعد سقوط الأندلس نزح العرب منها إلى المغرب فتناقل المشارقة هذه الموشحات وحفظوها من الأندلسيين وعمموها في البلاد العربية كمصر وسوريا وبغداد وباقي الأقطار العربية .

وهذه الموشحات هي كل ما تبقى من التراث العربي القديم ، وهي برغم قدمها لا تزال ذات صفة متينة وقيمة فنية رفيعة وألحانها جامعة لشتى ضروب المقامات والأوزان الموسيقية العربية وروح الطرب الصحيح والنشوة المسكرة ، ولكن لم يبق مما جمعه منها الشيخ شهاب الدين في سفينته وهي تبلغ ٣٣٨ موشحاً ، سوى نتفاً مبتورة مشوهة محفوظة في صدور بعض أهالي هذا الجيل .

وجاء في التاريخ الموسيقي للدكتور حفني في مجلته «المجلة الموسيقية» في هذا المعنى : «إنه كان من سوء حظ الموسيقى العربية أن ضاعت منها بعض تلك الجواهر الكريمة وأصيبت باضمحلال مستمر مدى خمسة قرون متوالية كانت فيه هدفاً للزوال والضياع وذلك حينما ظهرت دولة المماليك في الشرق الإسلامي في منتصف القرن الثالث عشر إلى مطلع التاسع عشر في آسيا وإفريقيا الشمالية وكانت تلك القرون الخمسة كأنها حلقة مظلمة من حلقات تاريخ الموسيقى العربية زادت في طمس معالم هذا التراث الفني الجميل ، ولم يبق إلى الآن من الألحان القديمة سوى القليل النادر وهو ما تناقله المغنون بالتواتر وليس لهم وعاء لحفظه سوى حناجرهم التي تصرفت فيه كما شاءت» ويضيف : هذه حقيقة نعلنها آسفين والحسرة تملأ نفوسنا على موسيقانا الجميلة لما

---

(١) انظر كتاب التوشيح في الموشحات الأندلسية للدكتور يوسف عيد عن دار الفكر اللبناني . فيه يوضح العلاقة القائمة بين الموشح والموسيقى . ويتطرق فيه لتاريخ الموشح وأهميته .

أصابها من القحط والجمود زمناً ليس باليسير مما أضاع عليها الكثير من التحسين في تطورها نحو الكمال وأخَّرها عن مجارات غيرها من موسيقى الأمم الراقية في ميداني التقدم والرقي .

ولما أخذت مصر هذه الموشحات سارت فيها على نظام الموسيقي الأندلسي وحفظت أصوله ونظرياته التي كان العرب يدرجون عليها في حواضر بلادهم وغنت الموشحات منذ زمن بعيد ، غير أنها اختارت منها أسهلها وأبسطها ولم تكن موفقة في استعما أرقها لظاً ولا أغزرها معنى ولا أبعدها في الافتتان النظمي وزناً ومتانة الصنعة تركيباً ولحناً ، وذلك بعكس المشارقة الذين حافظوا على هذه الأصول جميعها لا سيما في مدن حلب وبيروت والشام .

واعتاد المغنون في مصر أن ينشدوها معاً فلم تظهر ألفاظها ولم تتضح معانيها فقضوا على قواعدها وأصيبت الموسيقى العربية بأغلى ما فيها» .

وفي هذه الحقبة من تاريخ الموسيقى اضطر العرب أو بالأحرى المصريون أن يدخلوا الكلمات التركية التي لا تزال استعمالها جارياً إلى الآن في بعض الموشحات وهي أمثال : جانم . أمان . دوس . عمرم . أفندم . تن تان إلى آخره . . وذلك إرضاءً لحكام ذلك العصر الذين كانوا يجهلون العربية» . أما سبب إدخال ألفاظ الترنم أمثال: لالا . للي . يالالا . يالاللّي . وآه يا عيني وأمثالها وهي ألفاظ عربية ـ على الموشحات القديمة والحديثة أيضاً أثناء غنائها، فقد كان لإكمال تطابق الإيقاع الغنائي الذي يراد التلحين عليه . ويزعم العلماء أن الإيقاع الغنائي هو الذي سبب ظهور الموشحات .

١ ـ لماذا أهملت الموشحات :

كانت الموشحات ولا تزال من أرقى وأطرب أنواع الغناء العربي وستظل محافظة على قيمتها الفنية باعتبارها الرفيع وتركيبها الفني البديع وبوصفها [المحكّ] الذي تعرف به مقدرة المغني الحاذق من الدخيل .

ومن هنا نستدل على أن مسألة الموشحات لا ترتبط بزمن ولا يحق للفنان وغير الفنان أن يعتبرها قديمة ، ويهملها لهذا الاعتبار ـ بل ستظل ميزاناً تقاس به مقدرة الموسيقي وقوته الفنية ومفضلة على سائر أنواع الأغاني العربية .

وكتب أديب موسيقي يقول : «رب سائل لم هجر الفنانون العصريون «التواشيح» ما دام أمرها لا يرتبط بزمن وما دامت موضوعة من أعلى مرتبة في الصناعة الحنية وبها تعرف حقيقة الفنان من المارق على الفن؟ فنجيبه أن إغضاء بعض المجددين المعاصرين أو بالأحرى من يزعمون أنهم مجددون ، عن الاعتناء بهذا النوع والتغني به في حفلاتهم مصدره ضعفهم في إلقائها على (أصولاتها) أي على موازينها الموسيقية الدقيقة الإيقاع وألحانها العجيبة التركيب الصعبة المسالك والأداء وخوفهم الوقوع في حبائل الإيقاع التي قل إن سلم منها مطرب ضعيف عند إلقائها فتضعف بذلك قيمتهم الفنية وينكشف أمرهم لدى المستمعين الذين معظمهم على إلمام با (لاصولات) ومعرفة بها وبمخارجها ومداخلها . إذ ليس من العسير عليهم إدراك خروج المطرب عن سير الإيقاع الذي فيه ما فيه من تقليل قيمة المغني إذا أخطأ ولو مرة واحد . والمستمع لا يعذر ولا يرحم» .

وقد يكون هذا الإغضاء ضعف في ثقافتهم الفنية وجهل منهم بأصول الأوزان وأحكامها من جهة وتمسكهم من جهة أخرى بكل هين ويسير من طرق الأداء واللحن وتذرعهم بأبسط الأنواع الغنائية وأخفها للوصول منها في أقرب مدة من الزمن إلى الكسب والشهرة .

٢ ـ إنشاد الموشحة :

جرت العادة أن يشترك في إنشادها جميع أفراد الفرقة أو [التخت] من آلات ومنشدين ومصاحبين [كورس] ويسمونهم [سنِّيدة] وينفرد أبرعهم وأحسنهم صوتاً وفناً في بعض جمل منها . ويشترط في الموشحة أن تلزم ضرباً مخصوصاً من الإيقاع ، وأن تكون من نفس اللحن الذي منه الفاصل الموسيقي . والفاصل هو (الوصلة) التي تأتي بعد غناء الموشحة مباشرة . وقل إن تخرج عن لحن الوصلة أو تتحول أثناء سيرها إلى أقرباء اللحن . وقد يتغير ضربها في الحركة الأخيرة أي في الجزء الأخير الختامي إلى إيقاع أسرع يشعر بالختام .

٣ ـ تلحين الموشحات :

تلحن الموشحات على موازين موسيقية خاصة . ومن هذه الموازين ـ السماعيات ـ كالثقيل والدارج والسَّرَبَنْد والأقصاق والظرافات . والدَّور هندي . وموازين الفاختة والأوفر والمخمس والمربع والمدور والستة عشر والرهج والمحجر

والورشان والشنبر والمصمودي بقسميه والعويص والزرفكند والنَّوَخْت الهندي وغيرها . ومن أي ميزان آخر وافق النظم وميزانه (تفاعيله) .

والموشحة تقسم إلى ثلاثة أقسام من ناحية ترتيب تلحينها .

يسمى القسم الأول منها (بدنية)[1] أو (دوراً) . ويقاس عليها الدور الثاني وزناً وتلحيناً ويقال الدور الأول الدور الثاني الدور الثالث إلخ . . . أي أنه قد ينظمون الموشح من عدة أدوار . ويعقب ذلك ـ القسم الثاني ـ وهو ما يسمى ـ خانه ـ أو (سلسلة) أو (دولاب) وهذا الأخير لم يعد يستعمله أحد .

ثم القفلة ، وهي القسم الثالث والأخير . وكل قسم مخالف للآخر في التلحين ما عدا البدنيات أي [الأدوار] التي تكون من لحن واحد هو لحن البدنية الأولى ومن ميزانها .

ويغلب تلحين الخانة من الأصوات الحادة للمقام الملحن منه الموشح وبالعكس السلسلة ثم يقاس القسم الأخير من الموشح أي (القفلة) على وزن وتلحين البدنية الأولى .

وفي كثير من الأحيان يصادف أن يكون كل قسم من الأقسام الثلاثة التي للموشح مخالفاً للقسم الآخر في اللحن والوزن ، وذلك يحصل تبعاً للميزان الشعري ووفقاً لمعاني الكلمات .

والمستحسن في صياغة الألحان للموشحات ، هو أن تكون أقسامه الثلاثة موقعة على ميزان من نوع واحد .

٤ ـ القاعدة في التلحين :

كانت تؤلف الموشحة قديماً من بيتين من الشعر يطلق عليها (اللازمة) أو (القرار) أما اليوم فيسمونها (بدنية أو (دور) ثم تتوالى الأدوار بيتين بيتين مختلفة القوافي وربما

---

(١) هذه التسمية [بدنية] اصطلح عليها موسيقيو حلب وبيروت والشام ، ثم أخذها عنهم المصريون حينما نقل الشيخ عثمان الموصلي ومن بعده الشيخ أحمد أبي خليل القباني الدمشقي إليهم علم الموشحات وألحانها ومعناها الصحيح أنها تعتبر قطعة من (بدن) الموشحة كما تعتبر الخانة من بدن البشرف التركي مثلاً .

الأوزان وفي حالة ما يكون النظم هكذا ، يكون نظام التلحين على الصورة التالية :

إذا لحنت البيت الأول من البدنية على أي ميزان أو لحن ، فيجب أن يقاس البيت الثاني التابع للبدنية على قياس البيت الأول توقيعاً وتلحيناً .

وربما لحنت صدر البيت الأول فقط لحناً مكتملاً ثم قست عليه العجز فجعلته كالصدر لحناً ووزناً ، فوالحالة هذه ، يقتضي أن يكون البيت الثاني من البدنية على مثال البيت الأول تماماً وكمالاً ، أما إذا كانت البدنية مؤلفة من بيت واحد فقط كما يوجد في كثير من الموشحات فيكون إجراء اللحن على هذا البيت الواحد على مثال ما تقدم أي ـ لحناً مكتملاً في الصدر ـ وكذلك في ـ العجز ـ .

ويمكنك أن تفعل هكذا أيضاً في الخانة فيما إذا كانت منظومة من بيت واحد فقط مع مراعاتك تبديل اللحن واختيار الدرجات الصوتية الحادة التي للمقام[1] الملحن منه الموشحة [كما أشرنا إلى ذلك آنفاً] .

أما السلسلة ، فتكون أصواتها بعكس أصوات الخانة أي ، من الأصوات الغليظة للمقام وكذلك (القفلة) التي ـ كما قلنا ـ بوجوب قياسها على البدنية وزناً ولحناً .

وأهم ما يجب مراعاته في صياغة ألحان الموشحات هو أولاً ـ اختيار الميزان الإيقاعي المطابق للميزان الشعري ، فإذا تم ذلك يختار اللحن أي (المقام) الملائم لمعاني كلمات الشعر ، ثم يراعي الشروط الفنية والقواعد الموسيقية العامة كتناسب أجزاء اللحن وانسجامه مع التوقيع بحسب مد الحروف وملائمتها للحركات التي يحتويها الميزان الموسيقي الزمني وسكتات تلك الحروف ومطابقتها (لدموم والتكوك والسكتات) الموجودة في كل ميزان ، ثم مراعاة تلك الأزمنة بضبط عدد المازورات أي (الباطوطات) بمعنى أنك إذا لحنت البيت من البدنية موقعاً على (طقمين) من الميزان ، فيجب حتماً أن تلحن البيت الثاني الذي للبدنية موقعاً أيضاً على مدى طقمين من الميزان ذاته بدون أدنى زيادة أو نقصان[2] .

---

(١) المقام أو اللحن ، أو السلم أسماء لمسمى واحد . وهو عبارة عن مجموعة نغمات (أصوات) مرتبة بعضها فوق بعض بالترقي درجة درجة ويقابل (المقام) عند الغربيين Gamme أو Tonalité .

(٢) كلمة (طقم) تعني الميزان التوقيعي بأجمعه . ويمكن أن تطلق كلمة طقم على مجموعة كل ميزان مهما كثرت عدد وحداته الزمنية أو تعددت مازوراته في التدوين الموسيقي .

وإذا صدف ولحنت صدر البيت من طقمين وكان اللحن فيه مكتملاً ، فيجب أن تلحن العجز أيضاً من طقمين ومن ذات اللحن الذي للصدر أو يختلف عنه قليلاً في اللحن فقط لا في الميزان .

٥ ـ سير العمل من مقام الموشحة :

لكل موشحة لحن خاص تنتسب إليه وتسمى باسمه . فيقال هذه الموشحة من مقام الراست مثلاً أو من مقام البياتي أو الصبا أو الحجاز إلخ . . . أي إنك تبدأ العمل بتلحين الموشحة من مقام ما فتصوّر ذلك المقام وتبرزه جلياً على شطر البيت الأول مستكملاً وتستقر في آخر البيت الثاني للبدنية على قرار المقام الملحن منه الموشحة إلا إذا رأيت من باب التفنن في تجميل اللحن وتنميقه الخروج قليلاً إلى لحن آخر يقارب اللحن الأساسي بشرط أن تعود مسرعاً قبل نهاية البيت الثاني الذي للبدنية إلى قرار المقام أي إلى [مستقره]. وتسير في المقام على سلسلته الصوتية الأساسية منحرفاً بعض الأحيان قليلاً أو كثيراً عن الأصل وذلك بحسب ما تقتضيه معاني الكلمات وطول مدة اللحن الزمني . ويحتم هذا الانتقال إلى نغمة أخرى في القسم الثاني الذي هو السلسلة أو الخانة ، وهذا الانتقال مستحب ومرغوب فيه سيما في الخانة بشرط أن يختار لها الأصوات الحادة للمقام لتكون هي البارزة في لحن الخانة .

أما اللوازم الموسيقية (الآلية) فغير مستحبة في الموشحات وليس لها مكان فيه . إلا إذا اضطر الملحن إلى وضعها في مكان ما في وسط الطقم في المزان أو عند نهاية لحن الشطر أو البيت لتكملة طقم الميزان أو لضبطه حتى يكتمل سبكه وإنشاؤه بشرط أن تكون هذه اللازمة قصيرة جداً .

٦ ـ الأوزان ـ دمومها وتكوكها وسكتاتها :

من المعلوم أن في الموسيقى العربية موازين تشتمل على علامات اصطلاحية هي (الدموم والتكوك[1]) تمثل الضغط أي (القوة) في الدموم ، والضعف أي (الخفة) في التكوك .

وهذه القاعدة في أوزان الموسيقى العربية تسري على جميع أنواع التآليف الآلية

---

(١) راجع الدموم والتكوك .

والغنائية ، ويحتم على الملحن مراعاتها بأن يطقق النبرات الصوتية على الضغط عند الدموم الموجودة في الميزان والضعف عند التكوك على الأخص في تواقيع الموشحات التي لا يظهر جمالها وبراعة صوغها وروعة توقيعها وأدائها إلا بتطبيق أحكام تلك النبرات على الدموم والتكوك وفقاً لمد الحروف وتسكينها حسب مخارج الألفاظ ومطابقتها لحركات الميزان التوقيعية بموجب أزمنتها التي تعد من أهم العناصر الجوهرية في قواعد الموسيقى العربية وطابعها التي تنفرد به عن موسيقى العالم .

٧ ـ ملاحظات هامة :

أولاً ـ قد يصادف الملحن أحياناً أبياتاً من الموشحة ميزانها الشعري من بحور طويلة ، ويضطر أن يمد في لحنها أيضاً بغية الزخرفة والتحلية في اللحن والوزن ، والحالة هذه يضطر الملحن أن يوقع الصدر من البيت ، أو يوقع البيت بأكمله (أي الصدر والعجز سوية) على أكثر من طقم أو طقمين من الميزان ، أي على أربعة أو خمسة أو ستة أطقم وربما أكثر .. وذلك حسب ما يقتضيه الامتداد باللحن . فيجب وعلى الأخص في تلحين الموشحات أن تكون أزمنة العجز كأزمنة الصدر ، أو تكون أزمنة البيت الثاني للبدنية كأزمنة البيت الأول تماماً وكمالاً (كما أشرنا إلى ذلك آنفاً) .

ثانياً ـ بإمكان الملحن أن يغيّر عدد الأطقم في القسم الثاني من الموشحة أي في السلسلة أو الخانة إذا كانت تلك الأبيات منهما مخالفة في وزنها الشعري لأبيات البدنية وليس في الإمكان أن توقع على ذات ميزانها .

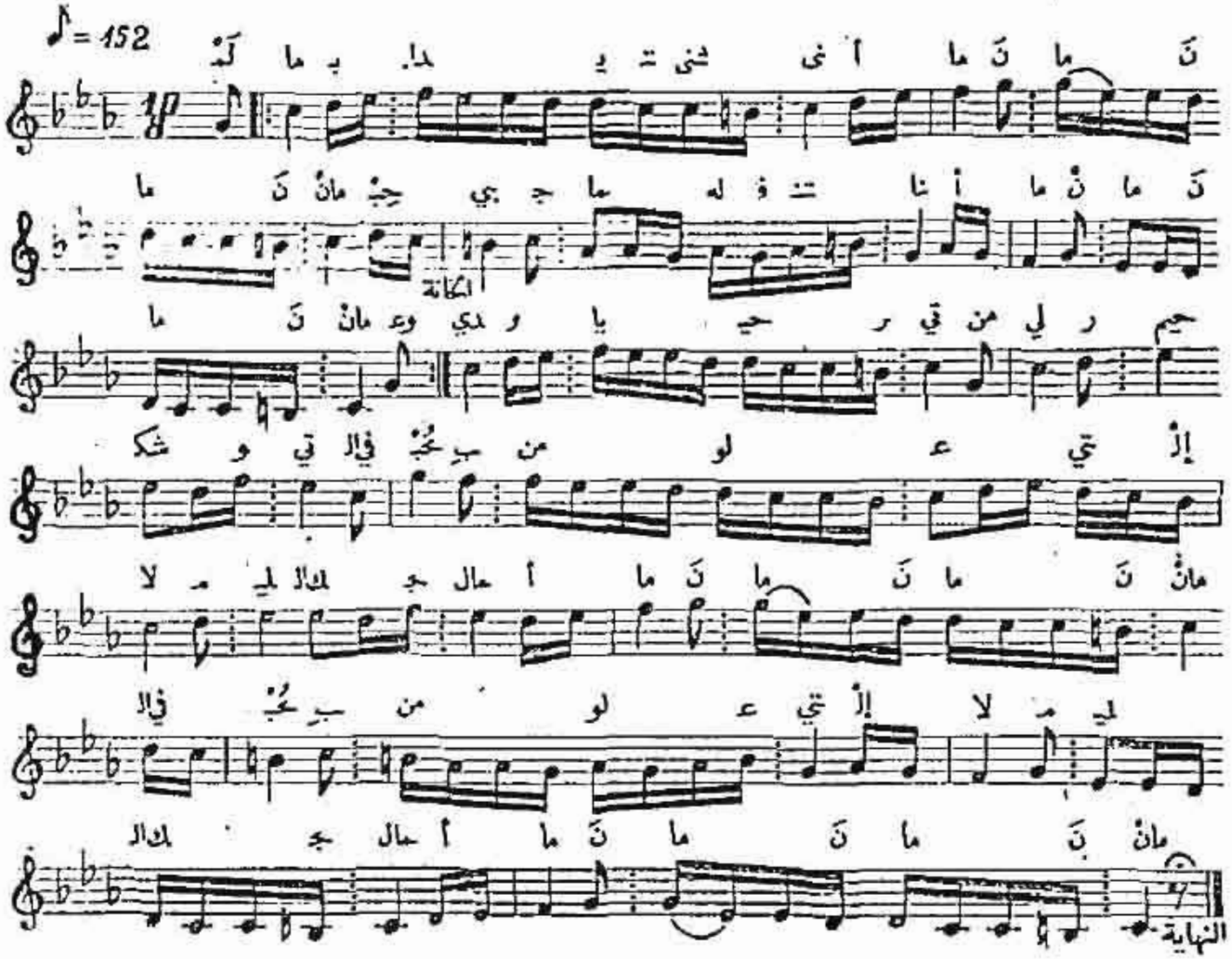
ولا يجوز هذا التغيير في (القفلة) مهما كانت الظروف ، هذا إذا وُجِدَت القفلة لأن كثيراً من الموشحات ليس لها قسم ثالث أي (قفلة) .

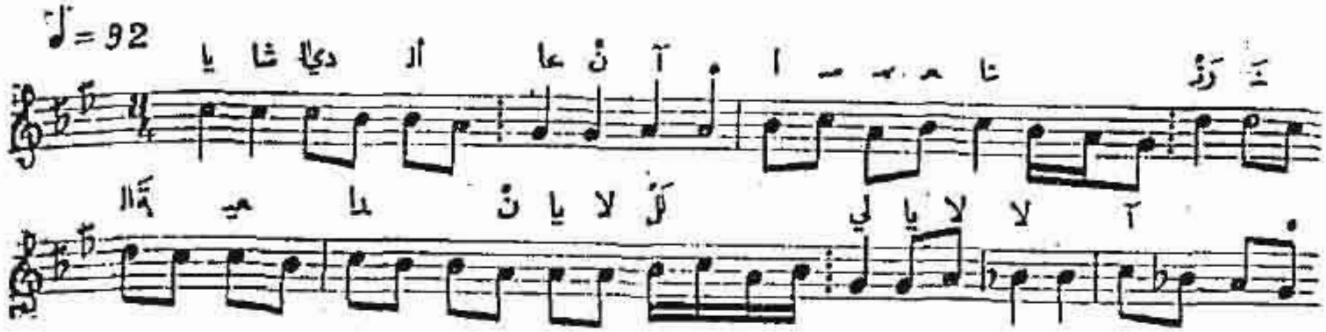
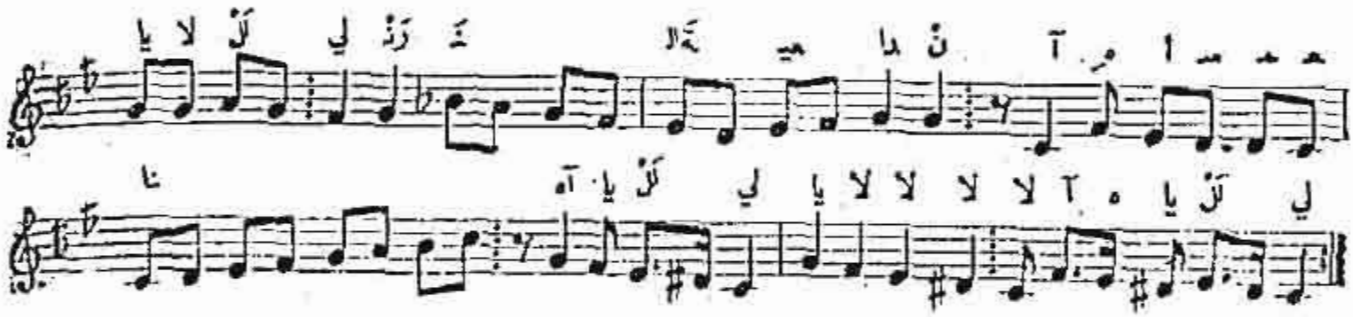
ثالثاً ـ ومن المستحسن إجمالاً ولاكتمال نظم الموشحة يجب أن يكون للموشحة (قفلة) وأن تكون الموشحة في أقسامها الثلاثة موقعة على ميزان من نوع واحد (كما أسلفنا القول) وذلك لإيجاد جمال التناسب والامتزاج الفني الذي هو كل شيء في فن الموسيقى .

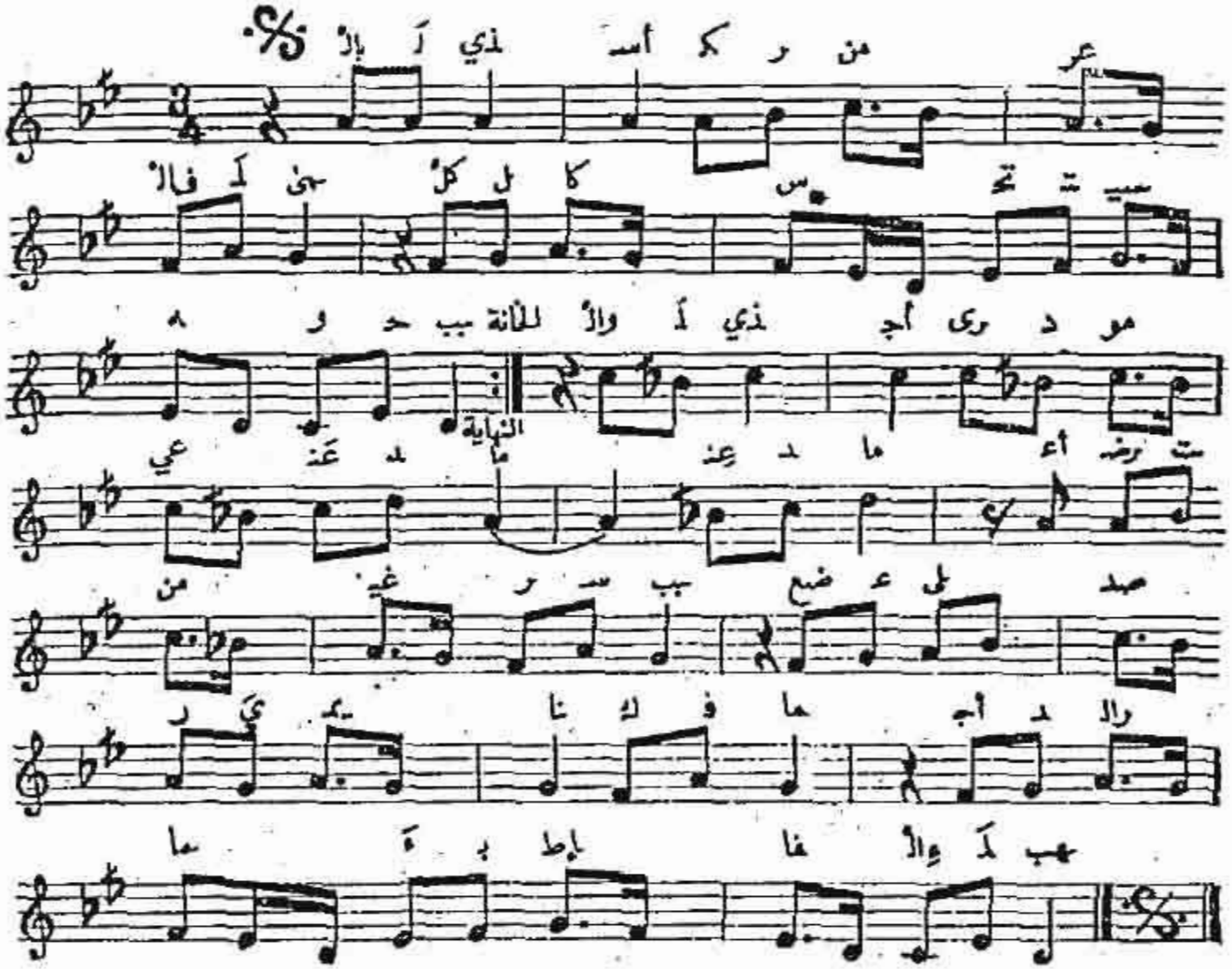
هذا إذا لم يكن الداعي إلى التغني في الوزن واللحن وتنويعهما قوياً وطبيعياً آتياً من ذاته وخالياً من الحشو والركاكة .

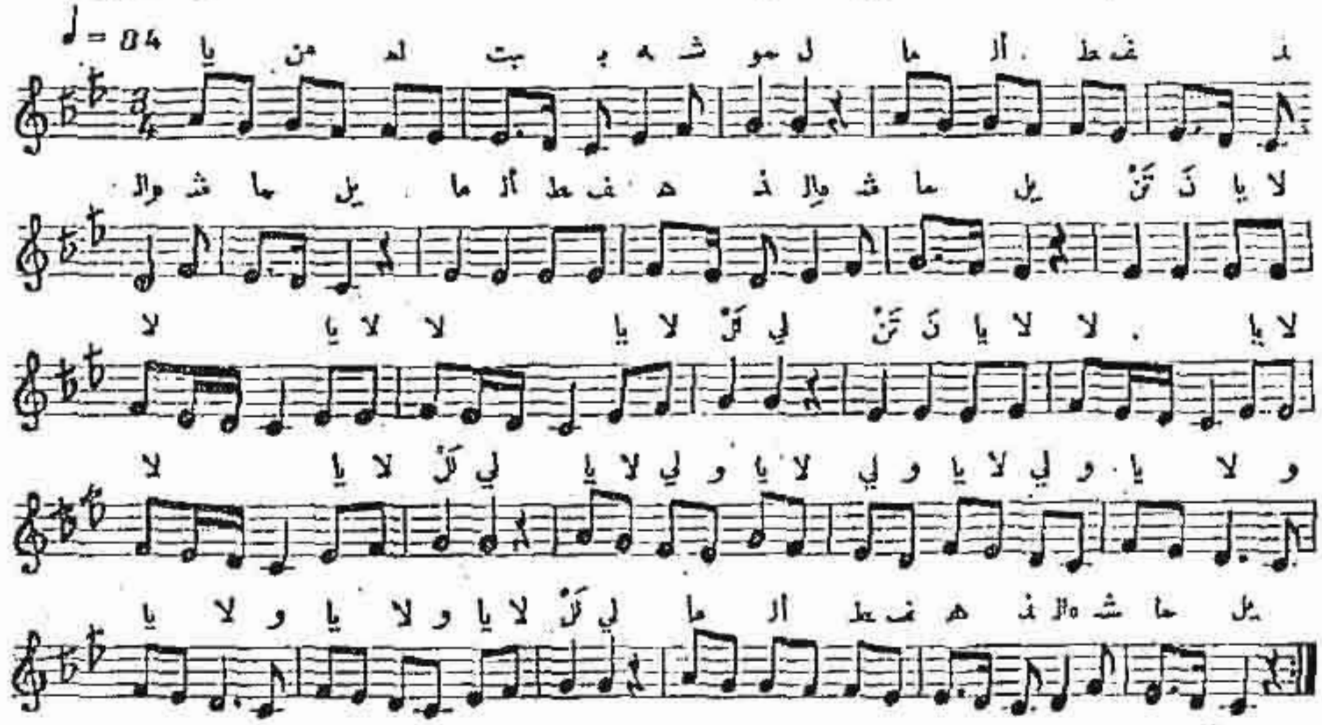
ومن الثابت أن التعقيد والتنويع غير الطبيعي في الألحان مكروه ، وكذلك التقليد والجمود . ولا جمال إلا في التناسب والبساطة .

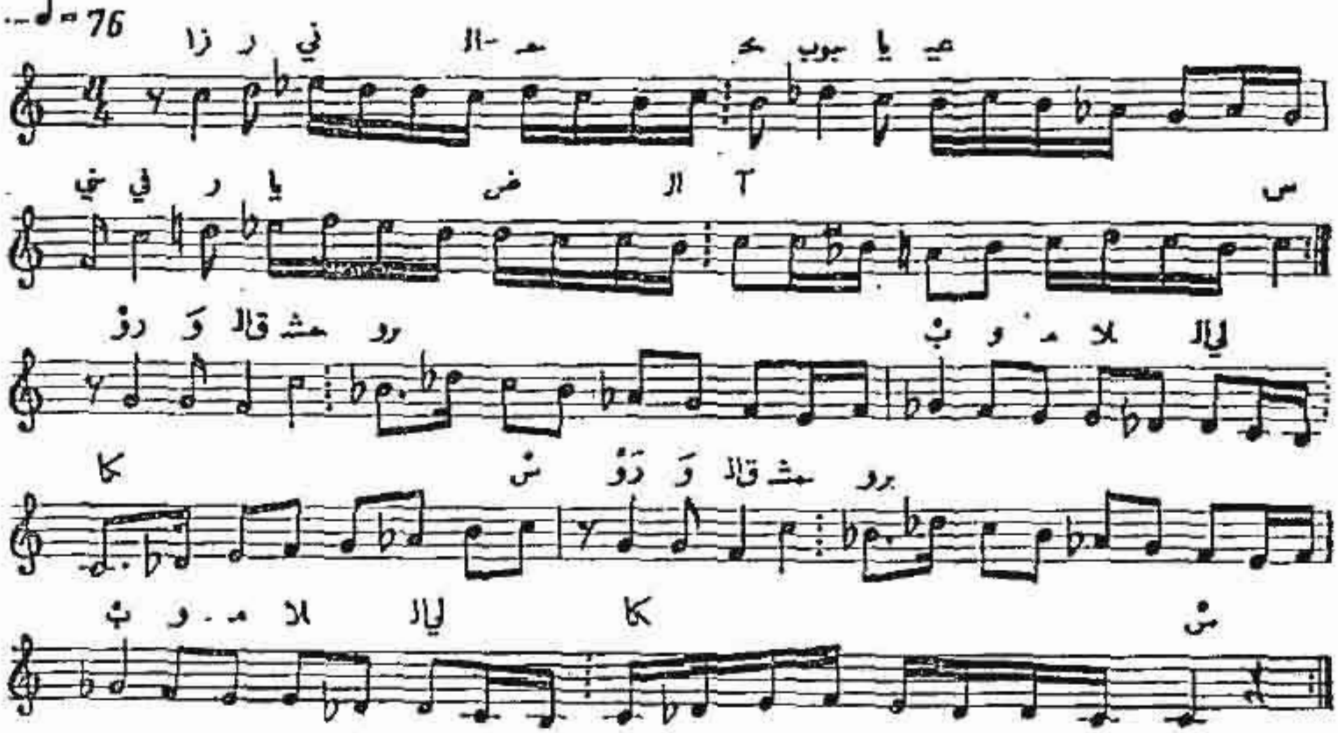
الشعر : قديم　　الإيقاع

الألحان : سليم المصري　　موشح لمّا بدا يتثنى　　سماعي ثقيل

الشعر : قديم　　الإيقاع

الألحان : المرحوم الشيخ سيد درويش　　موشح يا شادي الألحان　　المصمودي

الشعر : قديم
الإيقاع

الألحان : قديم
موشح بالذي أسكر
يوروك

الشعر : قديم　　مقام الراست　　الإيقاع

الألحان : قديم　　موشح يا من لعبت　　ڤالس أو يوروك

الشعر : قديم　　مقام الحجازكار　　الإيقاع

الألحان : قديم　　موشح زارني المحبوب　　المصمودي

١ ـ الموال أو المواليا :

ظهر المواليا أولاً في بغداد بعد الفتك بالبرامكة ، وأول من أنشدها جارية جعفر

البرمكي التي ندبته بالمواليا وقصتها معروفة ، وقد وصل المواليا هذا إلينا بالتناقل وتطور مع الزمن حتى أصبح كما هو عليه الآن .

يغنّى باللغة العامية متضمناً أحياناً الجناس والتورية في قوافيه ، يغنيه المغنون بأسلوب جميل أخّاذ ومنه قد تفرعت الأغنية اللبنانية المعروفة (عالعين يا بو الزلف عيني يا مواليا) .

أما الشعر أو أول مواليا قالته جارية جعفر فهو :

يـا دار أيـن ملـوك الأرض أيـن الفـرسْ أيـن الـذيـن حمـوهـا بـالقنـا والتـرسْ
قالت تراهم رمم تحت الأراضي الدرسْ سكـوت بعـد الفصـاحـة ألسنتهـم خرسْ

وجاء في كتب العرب تدوين عجز البيت الأخير هكذا (وغراب البين أتى ورفرف حواليا) .

ثم تعددت أنواع الموال فابتكروا له (المُسَبَّع) وبعده (النعماني) فالمواويل الخضر وأخيراً الحمر[1] وصار مؤلفاً من الكلمات العامية أشطراً تكون غالباً من بحر البسيط ، ويرتجل لحنه على وزن موسيقي وهو في مجموعه يشبه التغني بكلمات (يا ليل يا عين) من حيث الشبه بالأسلوب الإنشائي في المد والنبرات والقفلة وتلاعب النغمات .

ومنه اشتق الموال البغدادي والموال المصري وهذا الأخير يغنيه المصريون بألحان مطربة للغاية ولا يغنيه إلا ذو الصوت الجميل المتمكن من فنه . وفيما يلي أمثلة من الموال المصري (المخمس) :

طال الجفا من حبيبك يا عيون نوحي أنتِ رسـول الغـرام في كـل يـوم نـوحي
يا روح روحي إلى نحو الحبيب روحي واستسمحيه بالوصال إن كان عفا عنّك
وألاّ اتركيه في سبيل الله يا روحي
ناعس جفونك حرمني النوم يا صاحي فيك عَزَّ صبري وفيك خالفت نصاحي
يـا مفرد الحسـن يزري حسن إفصاحي سحر اللواحظ ترك قلب الشجي حيران
هايم وولهان لا سكران ولا صاحي

---

(١) يقال للمواويل الحمر في صعيد مصر الذي اختص بها : (فَنّ) .

وللموال البغدادي طابع خاص به ولونه وأسلوبه الغنائي يمثلان الغناء العربي القديم الذي لا يزال محافظاً على أصله نظماً ولحناً .

أما طراز نظمه فهو زجلي . وإليك مثال منه ، وهو كثير الشيوع في سوريا ولبنان وفلسطين ويقال له «المسبَّع» :

دهري غدرني واسقاني مشاريب[1] العطش مره وصبحت أنا نوح كما ناحت بني مره
ناديت ياهل الربع كفوا الحكي مره والسعد عني تنحَّى والفلك دارا
وأصبحت في حيكم لا مأوى ولا دارا ناديت في الربع وبدار اللكم دارا
مين ياكل الحلو يصبر على المره

والبعض يغني الشطر الأخير من هذا الموال : مين ياكل الحلو يا حلو يصبر على المره .

وهذا موال آخر عصري من نظم الشيخ محمد الطرابلسي :

آلام بالقلب من جور ابْن آدم معي آذان تأبى النصح ولسان يحكي معي
يكفي يا عرقوب كم تخلف بوعدك معي وبصالح الناس في عفة نفس والعنا
وأبعد عن الطامع الما ينفعك والعنَه ما أطول الليل إن زاد الفكر والعنا
وأقصر نهار ألْ بِهِ الحاجات تسعى معي

ومن المواليا اشتق الموال العتابا أيضاً واختص به أهل لبنان وسوريا وحوران وفلسطين وفيما يلي نماذج من نظم أمير الزجل المرحوم رشيد بك نخلة :

يا بدر الماينوشك طرف بسماك المطر دمعي ولعيج البرق بسماك
إن مت ولجلجو عالقبر بسمك ترفِلّكْ كبادي من التراب
لمين بروح بشكي الضيم لاَ مِين على اللي تخط لام الاسم لاَمَين
وقلبي بينتفض كالطير لمَّنْ يجول بخاطري ذكر المضى

ويوجد في العراق نوع من العتابا ، وهو موال من نوع الزجل يستعمل للحداء عند

---

(١) كلمة مشاريب زائدة عن الوزن كما نرى ويظن بأنهم وضعوها لإيضاح الكلمة التي تسبقها أو التي بعدها .

عرب البادية ونوع آخر من العتابا يسمى «نايلي» وينظم من الزجل المسمى (بالدوبيت) يستعمل عند العرب في المدن والبوادي .

٢ ـ يا ليل يا عين :

لقد أجاد المرحوم إسكندر الشلفون الموسيقي البحاثة والأديب المعروف في وصفه لكلمات (يا ليل يا عين) التي يتغنى بهما فقال : «كلمتان اختص بهما فرع خاص مستقل من فروع فن الغناء المصري يرددهما المغني ويكررهما ويتلاعب بهما في غنائه فإن كان من الماهرين المقتدرين أطرب وأرقص وبرهن على كفاءته الفنية أما إذا كان من زمرة الجاهين فبشره بالفضيحة والانكشاف . . .

والقاعدة في يا ليل يا عين هي أن يكون التغني ابتداهاً وارتجالاً وابن ساعته لا تقليداً (وتبغبغاً) كما يفعل أكثر (رؤساء) مغني هذا العصر النحاسي . . . من حيث الفن أولئك الذين تعودوا حفظ يا ليل يا عين حفظاً جامداً (أصمّ) فيدارون بهذا الحفظ ضعفاً في فنهم . . . وجهلاً في صناعتهم .

كان عبده الحمولي رحمه الله إذا غنى (يا ليل) وقف الليل مستمعاً من كثرة ما يضمّن (ليله) جمالاً وإبداعاً وقد قال شوقي أمير الشعراء في عبده :

(يسمع الليل منه في الفجر (يا ليل) فيصغي مستهلاً في فراره) .

ولم يكن الحمولي من حفاظ (يا ليل) الجامدين الصم وما كان لِ (يا ليل) عنده صورة أصلية أو شكلٌ محفوظ لا يعرف سواه ، بل كان ينظم (يا ليل) كما ينظم الشاعر النابغ المرتجل قصيدته وينشيء لحنها من شعلة قريحته ومن مجمرة ذكائه الفني . ينشئها للحظته من مخيلته المشعة ويلقيها ارتجالاً كما يلقي الخطيب المصقع خطابته فتخرج مملوءةً عذوبةً وقوةً وفناً محفوفةً بالجمال والحلاوة والرقة .

إلى أن يقول : «أما (يا ليل يا عين) الصحيحة فكلها جمال في الخيال وخيال في الجمال كلها سحر وبلاغة وبيان كلها شعر من أرق الشعر ومعان من أحلى المعاني . هي ككتاب الفلسفة لا يفهمه إلا أديب النفس أديب الروح . هي كديوان الشعر لا يفقه معانيه إلا الرقيق الوجدان هي كستار من الحرير الأبيض المطرز بالورد المنثور باللآلي يحجب وراءه رياضاً ناضرة جميلة رائعة مشعة بشموس المعاني ومحاسين الخيال . (فيا ليل)

وراءها عالم من المعاني كلها أدب وشعر وجمال . وإذا قال المغني (يا ليل) فهو إنما يريد أن يقول :

يا ليل ما أجملك وما أحلاك!

يا ليل أنت مطلع البدور ومسرح الكواكب!

يا ليل ما أجمل بدرك وما أبهى نجومك!

يا ليل إن في سوادك لحكمة إلّه وفي صمتك لعظمة إلّه!

يا ليل أنت رمز الرموز وسر الأسرار!

يا ليل أنت موئل الشاكي وملجأ الحائر الباكي!

يا ليل أنت لجة العجائب وملكوت المعجزات!

يا ليل أنت برقع الوجود ورمز الخلود!

يا ليل فيك تحلو القبل ويطيب العناق!

يا ليل ما أصعبك على العاشق المفارق وما أمرّك على المغرم المهجور!

فيك يا ليل يحلو السمر والمنادمة . وإذا جئت يا ليل اخلو إلى حبيبتي واخمد بقبلاتها العسلية لهبات أشواقي!

فيك يا ليل أزفُّ إلى عروسي الجميلة الطاهرة العذراء النقية المكلّلة بالزهر!

فيك يا ليل أضم معبودتي إلى صدري المحترق ضمة تزيل عن طالعي الشقاء وتفسر لي أجمل معاني الخلود!

فيك يا ليل أرتشف كأسين عسليتين . كأساً فيه شهد الحياة وكأساً فيها إكسير الحب! .

فيك يا ليل أغني ، وأسمع من يغني . فتنتعش روحي ويتغذى قلبي مثلما في النهار انقشعت قواي وتغذى جسمي . إلخ . . . ثم يورد بعض الأشعار التي قالها الشعراء في الليل إلى أن ينتهي بقوله : أما كلمة (يا عين) فهي كأختها ترمز لمعانٍ لا حد لها ولا إحصاء . وفيها أيضاً منى التعجب ترددها عندما يقع النظر على شيءٍ من الأشياء الجميلة كمحيا جميل أو مشهد جميل أو رياض جميل أو حلى نفيسة غالية وغير ذلك من كل ما يفتن أنظارنا ويوقظ عاطفة إعجابنا ويمكن ترتيبه في مراتب الجمال . فلا نلبث أن نصيح قائلين بملء أفواهنا (يا عيني) فهي هنا كلمة تعجّب ومعناها : يا عيني تمتعي بهذا

المنظر الجميل أو يا عيني انظري عجباً . وهذا يقابل في مسألة الحواس كلمة (الله) أو (الله الله) فهي أيضاً من كلمات التعجب التي يعبر عنها الناظر عن إعجابه أمام جمال مشهد بهر نظره أو جمال موسيقى خلب سمعه أو . . . أو . . . إلخ . . .» .

ونكتفي بهذا القدر من الوصف وننتقل إلى تعريف آخر لكلمة (يا ليل يا عين) ، فنقول :

هو نداء في لحن ارتجالي شجي يراعى فيه التطريب والانتقالات اللحنية المثيرة ، وليس له غالباً وزن موسيقي زمني ، وقد يوزن على أي ميزان من مثل الوحدة البسيطة أو ما يسميه المصريون (البمب) وهو الذي مر بنا ذكره في التقاسيم . أو الدارج بقسميه أو الأقصاق $\frac{2}{8}$ أو السماعي الثقيل $\frac{10}{8}$.

وهذا النوع من الغناء تنفرد به الموسيقى العربية دون سائر موسيقات العالم ، وكذلك الموال .

وتظهر براعة المغني العربي عند غنائه في تلاعبه بالإنشاد إذ يبرهن على كفاءته الفنية بارتجاله الألحان كما يفعل العازف في التقاسيم تماماً .

٣ ـ طرق الذكر :

إن طرق الذكر هذه وما يليها من الأنواع ، يعرّف عنها المرحوم الأستاذ محمود حافظ المساعد الفني بالتفتيش الموسيقي بوزارة المعارف بالقاهرة بقوله :

«وتحوي كثيراً من تعدد الأصوات أقل ما فيها هو الأراضي[1] المتكررة التي يلتزمها (الذكّيرة) من تكرار لفظ الجلالة «الله» أو «لا إلّه إلا الله» مع تفنن المنشد في القصيدة أو المديح أو التنويع في طلب المعونة بكلمة «مدد» .

وفي بعض طرائف الأذكار قد يصاحب المنشد أو المنشدين عزف الشبابة وبعض آلات الإيقاع» .

---

(١) الأراضي معناها : الأصوات الواطئة (الغليظة التي توجد في منطقة قرار المقام يرددها (الذكّيرة) بصورة مستمرة حتى النهاية .

٤ ـ طرق المولد :

وقد نشأت من تقدم طرق الذكر وفيها يتولى شخص الإنشاد والتنويع في القصائد والمديح ويساعده آخرون في (المردّات) ويسمون في اصطلاح الفقهاء (بالدكة) لملازمتهم الجلوس على (الدكك) ووقوف المنشد .

وطرق المولد تحوي من أنواع (البوليفوني) أكثر مما تحويه أغاني (التخوت) . ونظراً لأن المفروض فيها أن تشمل قصة المولد النبوي الشريف فإننا نجد فيها أيضاً كثيراً من ضروب التمثيل الغنائي (الأوبرا) و (الأوراتوريو) مع ما فيها من قطع القانية (ريسيتاتيف) وأهوية قياسية (ايريا) .

٥ ـ أغاني الزفاف :

أشبه بأغاني الأهازيج من حيث الطراز ويختص بها (العوالم) في الأفراح بدون آلات سوى الدف . وأما الآن فتصاحبها الآلات كما في التخت .

٦ ـ التراتيل الكنسية :

وجميعها متعدد الأصوات من النوع الإنسجامي (الهارموني) ومنها ما هو من نوع (الأوراتوريو) ويحوي كثيراً من (الريسيتاتيف والأيريا) .

٧ ـ أغاني الحجاج :

كالأهازيج من حيث الطراز ولا تصاحبها آلات وتستقبل وتودع بها الحجاج المسافرون .

٨ ـ رثاء النادبات :

مواليا محزنة مقبضة تقال جماعة مع الدق على دفوف كبيرة تعرف باسم (التيران) وهي في الحقيقة تلقى إلقاءً دون أهوية مختلفة مع المحافظة على دق الدفوف وقد يشترك في الإيقاع بعض الحاضرين بخبط الأكف أي بالتصفيق بالأكف .

٩ ـ أغاني الزار :

كرثاء النادبات وتمتاز عنها ببعض الطرب واتساع أهويتها كما يصاحبها كثير من آلات الإيقاع (كالشخاليل) وسواها . ويوقع السودانيون هذه الأغاني على الموسيقات كالطنبورة وغيرها ، وبعض هذه الآلات عبارة عن اكسيليفون خشبي يتكون صندوقه

الصوتي من قطع من القرع الناشف مختلفة الأحجام موضوعة تحت النغمات الخشبية ، وكثيراً ما تحوي ألحان الزار تعدداً للأصوات وخصوصاً في النوع السوداني .

ويقول موسيقي مصري خبير بموسيقى الزار : «إن الأغاني المستعملة في الزار تدور حول الموضوع الذي وضعت من أجله ـ فإذا ما وضعت القطعة لعروس صغيرة كانت ألفاظها ومعانيها لا تخرج عن تبخترها وفرحها بعريسها إلى غير ذلك ـ أما إذا كانت القطعة لشيخ عرب مثلاً فإن موضوعها يدور حول ركوب الخيل واستعمال السيوف والحراب ، وعلى العموم فإني أشهد لمؤلفي هذه القطع بالبراعة والقوة والعظمة فهم يضعون أغانيهم مناسبة كل المناسبة لهذا الوسط الذي تلقى فيه فيكون لها التأثير الأكبر .

أما ألحان هذه الأغاني فمعظمها من القوة بحيث يشهد لها أقوى الملحنين بالمكانة العالية ـ فهي تصور المعنى تمام التصوير دون النظر إلى ناحية الحلاوة والرقة ـ فتسمع الأغاني السودانية فتتصور أنك انتقلت إلى السودان ، ثم تسمع الأغاني العربية فتسبح في الصحراء وتتصور الجمال ، ثم تسمع الأغاني الغربية فتعتقد أنك انتقلت إلى أوروبا» .

أما الآلات المستعملة في الزار وموسيقاه التي تعد من أرقى أنواع الموسيقى الفطرية وأكثرها قرباً من الموسيقى الراقية فهي من أرقى الآلات الشرقية : آلات النقر المختلفة وبعض آلات النفخ كالناي والمزمار والأرغول والدفوف على أنواعها . وتستعمل (شيخات) الزار معظم أدوات الجازبند) كما يستعملن أدوات غريبة تربط في الوسط مثلاً أو في الأيدي وهذه تكوّن مع الدفوف والطبول نقرات غريبة جميلة ، وعازفي هذه الآلات يعزفونها بإتقان زائد ، فهم يستعملون معظم الأوزان المشهورة من مصرية وتركية وكثير من الأوزان غير المعروفة للموسيقيين العصريين ويظن بأنها كانت معروفة قديماً .

١٠ ـ تشييع الجنازة :

يعير كثير من المسلمين أهمية لإشهار الجنازة ، ولهذا كانت العادة أن يتقدم الجنازة بعض المنشدين ينشدون قصائد في التوحيد والصلاة على النبي وجميعها من نوع التطابق الصوتي وهي نوعان نوع ينفرد فيه منشد بالأغصان في حين يتولى الباقون الرد عليه وهو أشبه (بالكورس) ونوع آخر يجهر فيه الجميع سواسية ويظهر (الريتم) في إلقائه

وجميع هذه الأناشيد ذات أهوية صغيرة تتكرر . وقد كادت عادة الإنشاد أمام الجنازة أن تنقرض .

١١ ـ الآذان :

يعتقد بعض كبار موسيقيي مصر[١] أن لحن الآذان الحالي قد تدرج من لحن قديم بسيط ، وإن اللحن الذي يسمع في مصر يسير وفقاً لمقام الراست الذي يعتبر السلم الطبيعي والأساسي للموسيقى العربية ، واتبع في انتقالات لحنه الدرجات السلمية البسيطة وإن كانت هناك ثمة انتقالات أخرى فبثالثة أو بخامسة السهلة الانتقال . وأما عن التغييرات التي توجد في لحن جملتَي «حي على الصلاة» و «حي على الفلاح» الثانيتين ، فما هما إلا تحليات موسيقية لا تمت بصلة إلى اللحن القديم ولكنهما أدخلتا عليه حديثاً تمشياً مع التقدم الموسيقي والتجديد الغنائي .

ويلاحظ أيضاً أن معظم مقاطع هذا اللحن ترتكز على خامسه (أي خامس درجة صوتية من المستقر للمقام) وتسمى الثابت للنغم الأصلي ، وهذا الثابت هو مقام النوا وهو درجة هامة للحن الراست ويقف المقطع الذي يسبق المقطع الأخير ألا وهو «الله أكبر الله أكبر» مركّزاً على مقام السيكاه التي هي من المقامات الأساسية الهامة في الموسيقى العربية في سلم الراست أيضاً .

ومن هذا نرى أن في سير هذا اللحن «وفي طريقة تلحينه وركوز مقاطعه التي تظهر فيها البساطة بأجلى معانيها ، لأكبر دليل على أنه قديم التأليف . ولا سيما وأن استقامة لحنه ، وخلده من دخول تغييرات لحنية أخرى ، شأن الألحان الحديثة لدليل آخر على أنه من عمل قوم عاشوا في العصور الأولى للموسيقى العربية فلحنوه على أبسط قواعدها وسلمها الطبيعي ، فكان تلحيناً بسيطاً فطرياً» .

ويقول المرحوم محمود حافظ : «إن للأذان طريقتين أو هوايين لا زالا يستعملان في مصر أولهما وهو الأقدم الشائع في بلاد الريف والذي يتمسك به السنيون هو المعروف بالأذان الليثي وهو أميل إلى الطريقة الإلقائية عن الأذان السلطاني الذي اختصه الباحث بالعناية في مقاله . والأذان السلطاني انتقل إلى مصر تحت تأثير الحكم العثماني

---

(١) محمد صلاح الدين مدرس الموسيقى بمدرسة الأورمان الأميرية بمصر .

وكذلك شاع مذهب أبي حنيفة حتى صار المذهب الرسمي . ويقول في قراءة القرآن .

١٢ ـ قراءة القرآن :

وفيها من الموسيقى ما فيها ، تبقيد بعاملين : ١ ـ صحة قراءة الألفاظ تبعاً للنهجات التي كانت موجودة في القبائل وقد اقتصر فيها على سبع لا يجب أن يتخطاها القاريء . ٢ ـ طرق الإلقاء منم حيث استيفاء المد والفن والأنغام وفي ذلك مؤلفات عديدة كالشطبية ولا يجوز للقاريء أن يحود عن هذه الطرق .

أما إلباس الألفاظ بالأهوية والألحان فليس ثمة له رابط أو رائد بل متروك لحذق القاريء ، غير أننا نلاحظ قلة لابتكار في ذلك وسببه راجع إلى الدراسة التلقينية وإن ما سمع من التلاوات وثبتت صحة ابتاعه للقواعد الآنفة لذكر يكاد لا يدع مجالاً لمستحدث .

الدور من حيث النظم والصيغة والتلحين والغناء

الدور : هو أهم الصيغ أو القوالب الغنائية في الموسيقا العربيّة ، وقد ظهر في القطر العربي المصري حوالي منتصف القرن التاسع عشر ، وكان ظهوره في بادىء الأمر ضعيفاً وهزيلاً ، وذلك من ناحيتي النظم الشعري واللحن الموسيقي ، ولكنه سار فيما بعد نحو التقدم ، وتطوّر شيئاً فشيئاً نحو الأفضل حتى بلغ ذروة مجده في مطلع القرن العشرين .

وبالنظر لأهميته الكبرى فهو يتطلب من ملحنه ومن مغنّيه براعة وأحكاماً ومعرفة تامة بأصول قواعد التلحين والغناء .

وقبل ظهور هذا القالب كان المغنون يؤدون أنواع الأغاني التي كانت منتشرة في ذلك العصر ومعظمها من الأغاني الشعبية والألحان القديمة ، والغناء بكلمتي (يا ليل يا عين) ، والموّال ، والقصيدة والإنشاد والموشحات والأهزوجة أو الطقطوقة .

وفي أماكن أخرى كانت تؤدي أغاني العمل والعمال والأغاني الدينيّة والأذكار والمراثي وغيرها من أغاني المناسبات ، هذا بالإضافة إلى مجالات الطرب في السهرات الخاصة في الأفراح والليالي الملاح التي كانت تقام بمناسبة ما أو بغير مناسبة ، أي بقصد التطريب والسرور . واستمر ذلك فترة من الزمن غير قصيرة .

إلا أنّ سنّة التطور تأبى الجمود ، ودعت الحاجة إلى وجود نوع جديد من الغناء وقد ساعد في ذلك ظهور موسيقيين جدد كان لهم الفضل في وضع حجر الأساس في بناء هذا الصرح الشامخ للدور . حيث ساهم كل منهم في البناء حسب إمكاناته . وسنأتي على بيان ذلك فيما بعد .

الجانب الشعري : إن طريقة نظم الدور وكلماته هي نوع من الزجل . وهو كالموشحة من حيث الوزن الشعري ، وكان يُطلق في الأصل على جزء من الموشح . وقد يكون أحياناً بنظم متحرر من فصاحة اللغة والأوزان العروضيّة المعروفة ، أي تغلب عليه لغة العوام ، ويُنظم غالباً في معانٍ تتناول الغزل والتشبيب .

والجزء الأول منه يُسمى (المذهب)[1] . وما يلي ذلك أي الجزء الثاني يُسمى (الغصن) وجمعها أغصان ، وهذه تُسمى أيضاً (أدواراً) مفردها دور ، وهي منظومة بالتوالي ، وهي تتألف من غصن أو غصنين ، وقد تكون أكثر من ذلك .

والجزءان اللذان مرّ ذكرهما أي المذهب والأغصان كانا يؤلفان الصيغة اللحنيّة التي تُسمى بالاصطلاح الموسيقي (الدور) . وهذان القسمان كانا في بداية عهد الدور من بحر عروضي واحد ، ولحن واحد وإيقاع موسيقي واحد أيضاً .

وفي الوقت الحاضر تدلّ كلمة دور على كامل المنظومة الشعريّة التي تضم المذهب والغصن وهي في الوقت ذاته تدلّ على الغصن أيضاً فيجب الانتباه لهذه الناحية ، ومنعاً من الالتباس فإننا سنذكر كلمتي (الدور الغصن) أو الغصن حينما نقصد القسم الثاني من الدور .

وقد كان بعض (الأدوار) في القرن الماضي ومطلع القرن الحالي سقيم المعاني والتراكيب ، وقد طرأ عليها فيما بعد تحسين نظمي حيث تناولها بعناية بعض كبار المؤلفين أمثال :

الشيخ علي الليثي (١٨٣٠ ـ ١٨٩٦) ، عائشة عصمة التيموريّة (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) ، محمود سامي البارودي (١٨٤٠ ـ ١٩٠٤) ، إسماعيل صبري (١٨٥٤ ـ

---

(١) قد يُقال (مذهب الصوت) إذا أُريد به الجزء الأوّل في لحن ، بفرض أن الصوت هو اللحن ، وهو ما يُسمّى مذهب الدور . (عن الموسوعة العربيّة الميسَّرة في الصحيفة (١٦٧٦) .

٢١/ ٣/ ١٩٢٣) ، مصطفى نجيب (١٨٦١ ـ ١٩٠١) ، حافظ إبراهيم (١٨٧١ ـ ١٩٣٢) كامل الخلعي (١٨٧٩ ـ ٤/ ٦/ ١٩٣٨) ، محمد القصبجي (٢٥/ ٤/ ١٨٩٢ ـ ٥ف/ ٣ج ١٩٦٦) ، أحمد رامي (١٨٩٢ ـ ١٩٨١ في ٤ حزيران ، محمد الدرويش ، وأحمد عاشور سليمان من القرن التاسع عشر وقد امتد بهما العمر حتى مطلع القرن العشرين ، الشيخ محمد يونس القاضي امتد به العمر إلى الستينيات من القرن العشرين . وغيرهم .

وهكذا كان الأدباء أيضاً يساهمون في نظم الأدوار . وكان بعضهم يتناول صور المجتمع وما يدور فيه من أحداث ، مثل دور : عشنا وشفنا سنين : من نظم إسماعيل صبري ، الذي يظهر فيه التهكم على التصرفات غير الطيّبة التي كانت تصدر عن بعض الحكّام .

الجانب الغنائي : نشأ الدور من حيث اللحن الغنائي بصورة بسيطة جداً وكان لحنه يشبه الأغاني الشعبيّة من حيث السهولة . أي لا تعقيد في تراكيب أصواته وأبعادها ، سهل المنال ، قصير المدة ، بل كان أقصر الصيغ الغنائيّة . حيث كان لا يستغرق أداؤه عادة أكثر من ثلاث دقائق أو أربع ، ولا يتخلل الغناء أية فواصل موسيقيّة آلية .

وكانت صيغته الغنائية تشبه صيغة الطقطوقة أو الأهزوجة ، تمام الشبه ، لأن هذه تتكون من أقسام أو أجزاء ، ويُطلق على القسم الأول منها اسم : (اللازمة) أو المذهب ، والأقسام التالية تُسمى الأدوار أو الأغصان .

وسُمّي القسم الأول بـ (اللازمة) لأنه يُعاد بعد غناء كل دور أو غصن من أقسام المنظومة ، ولا مجال هنا لإطالة الشرح عن تطور صيغة (الطقطوقة) . وقد أتينا الآن على ذكرها لعلاقة صيغة الدور بها سابقاً .

ويمكننا أن نطلق على هذه الفترة الزمنيّة : المدرسة القديمة الأولى للدور . ومن هذه المدرسة يوجد كثير من الأدوار منها :

البدر لاح في سماه ، مقام حسيني . لمحمد عبد الرحيم المسلوب .
الحلو لمّا انعطف ، مقام حسيني . لمحمد عبد الرحيم المسلوب .
الحبيب لمّا هجرني ، مقام بياتي . لمحمد عبد الرحيم المسلوب .
يا اللي أوصافك مليحة ، مقام بياتي . لمحمد عبد الرحيم المسلوب .

خلّي صدودك ، مقام راست . لمحمد عبد الرحيم المسلوب .
صوت الحمام على العود ، مقام راست . لمحمد عبد الرحيم المسلوب .
يا من أسرني بالجمال ، مقام عراق . لمحمد عبد الرحيم المسلوب .
رايح فين يا مسلّيني ، مقام بياتي . (يُنسب للمسلوب)؟ .
النوم حرّم أجفاني ، مقام حجاز . حسين الساعاتي .
من حبّك أولى بقربك ، مقام بياتي . لمحمد عثمان .
يا اللي معاك روح الأمل ، مقام بياتي . لمحمد عثمان .
الله عَ الدمنهوري ، مقام بياتي . الشيخ خليل مِحْرَمْ .
الويْ الويْ يحلالي من الله عشقك يا خي ، سيكاه . للشيخ محمد الشلشلموني .

وغير ذلك كثير أيضاً .

وفيما بعد رافق العازفون الغناء بآلاتهم الموسيقيّة لتقديم الفواصل أو اللازمات الموسيقيّة ، وكان عددهم في ذلك الحين لا يتجاوز أربعة أشخاص . وكان أداء الدور مقصوراً على المغني وحده ، ولا يشترك معه أحد من المغنين المرددين أو المساعدين .

ومن الذين اشتهروا في تلحين الدور على هذا النمط هم :

محمد المقدّم ، الشيخ خليل مِحْرَم ، محمد الشلشلموني . حسين الساعاتي ، كامل المصري ، محمد سالم ، محمد الشنتوري .

أمّا محمد عبد الرحيم الشهير بالمسلوب الذي يُعتبر زعيم المدرسة القديمة للدور ، وإليه يعود الفضل الأول في ترقيته ، فقد كان رئيس مشايخ منشدي الأذكار الصوفيّة والموشّحات وكبير الملحنين في تلك الحقبة من الزمن . كما أنّه يُعتبر من أئمة ملحني (الدور) في عصره الذهبي . وقد لحّن ما يقرب من المئة دور ، وقد وصل فيه إلى مرحلة الإبداع والتجديد . وقد عاش مدة (١٣٣) سنة (١٧٩٤ ـ ١٣/٧/ ١٩٢٧) الأمر الذي ساعده أن يربط بين المدرسة القديمة التي كان عميداً لها وبين مدارس العصر الذهبي .

ثم انتقل (الدور) إلى مرحلة ثانية . حيث انضمّ عدد قليل من المنشدين إلى جانب المغنّي الرئيسي ، وأصبح المنشدون أو المرددون يغنون القسم الأول من الدور أي

(المذهب) مع المغنّي الرئيسي ، وهذا يغنّي بمفرده القسم الثاني أي (الغصن الأول) وفي كل مرّة تردد الجماعة (المذهب) بعد الفراغ من كل قسم من أقسام هذا الزجل .

وقد كان تلحين الغصن مثل تلحين المذهب تماماً ، أي أشبه ما يكون على صيغة الطقطوقة كما ذكرنا ، وكان يوزن غالباً بإيقاع (الوحدة المتوسطة السائرة) وهي تساوي قيمة علامة (بيضاء) من حيث الاصطلاح الموسيقي للمدة الزمنيّة ، أو أنّه يوزن على إيقاع المصمودي بنوعيه الكبير أو الصغير .

وقد ورد تعريف الدور في الموسوعة العربيّة الميسّرة في الصحيفة ذات الرقم ٨١٤ كما يلي :

«وقد يسمى اللحن دوراً ، إذا تألّف من أجزاء صغرى وأجزاء عظمى ، والمحدثون يسمون صنفاً من الألحان بالدور ، وهو أن يتألف من أقاويل ذوات أجزاء منظومة ، وأحدها وهو الجزء الأول يُسمى : مذهب الدور ، ولا يجوز للمؤدي أن يتصرف في تلحينه والأجزاء الباقية يسمونها الخانات أو الأغصان ، وهذه يختلف تلحينها عمّا في المذهب ، بأن تُلحن على عدة أوجه مناسبة وأن تُردد بعض مقاطعها أو أجزائها الصغرى وتُرجّع» .

إن هذا التعريف مختصر جداً وهو لا يفي بالغرض المطلوب ، كما أنّ كلمة (خانة أو خانات) ليست من الاصطلاحات التي تُطلق على أي قسم من أقسام الدور بل هي تُطلق على جزء من أجزاء لحن الموشّح .

وورد في معجم آخر :

«إنّ الدور مصدر . ومعناه الحركة وعودة الشيء إلى ما كان عليه ، ومنها : دار ، دوراً ، ودوراناً» .

وهذه الألفاظ تحوي المعنى السابق نفسه ، أي تحرك وعاد إلى حيث كان . وقد اصطلح على جمع الدور بكلمة أدوار .

والدور في اللغة العربية هو القطعة المركبّة من بيتين فأكثر ، وورد أيضاً أن علم الأدوار ، يعني : الموسيقا .

وإننا بالواقع نجد اتفاقاً بين ما تعنيه كلمة (دور) من حيث اللغة ، وبين الصيغة

اللحنيّة المصطلح عليها لهذا النوع من الغناء ، حيث يلتزم فيه الملحّن بالعودة إلى الجزء الأخير من لحن القسم الأول أي المذهب .

وذلك بعد جولات لحنيّة غنائية يتم بعدها الاستقرار على المقام الرئيسي الذي لحّن عليه الدور .

وورد أيضاً في الموسوعة العربيّة الميسّرة عن تعريف مطلع الدور ، في الصحيفة ذات الرقم ١٦٧٦ ما يلي :

«مذهب الدور في الموسيقا العربيّة . هو الجزء التام الأول من القول المصوغ في لحن . أو هو الجزء الأول من النغمات المؤلّفة أجزاء تامّة ، فيبدأ به أولاً ، وكذلك الأمر في أدوار الإيقاعات . فمذهب دور الإيقاع هو الجزء الذي منه يكون المصير إلى نهايته . ومذهب الدور الغنائي هو الذي يرددهُ المساعدون للمغني أكثر من مرة في نوبة لحنيّة . فهؤلاء يُطلق عليهم عند أهل الصناعة اسم المذهبجيّة . وقد يُقال (مذهب الصوت) إذا أُريد به الجزء الأول في لحن ، بفرض أن الصوت هو اللحن ، وهو ما يُسمى مذهب الدور» .

إن هذا التعريف ينطبق على صيغة الدور في أوّل عهده ، كما ينطبق تماماً على صيغة الطقطوقة ، ثم انتقل غناء الدور إلى مرحلة ثالثة ، وهي إنّ المغنّي صار يتخذ حريّة التصرف في اللحن فيرتجل أثناء الأداء جملاً لحنيّة جديدة متنوعة على الكلمات ذاتها حسب قدرته الفنيّة وسعة خياله وذوقه وقوة إدراكه وإلهامه .

ثم انتقل إلى مرحلة تكوين عدة جمل لحنيّة متنوّعة ثابتة أي غير مُرتجلة على كلمات الدور نفسها ، أي أنّ الكلمات ذاتها تؤدّي عدة مرات ويكون اللحن في كل مرّة على صورة جديدة تختلف عن سابقتها ، وأصبح اللحن لا يستوجب السير طوال الدور في قسميه (المذهب والغصن) على نمط واحد كما كان الحال في الشكل القديم ، بل أصبح اللحن ينتقل من جملة لحنيّة إلى أخرى ، ومن مقام إلى آخر حسب ما تقتضيه الفكرة اللحنيّة الملائمة لموضوع الدور مع مراعاة التطريب ، الأمر الذي يجعل الألحان دائمة التجدد على أذن المستمع فلا يتسرب إليه الملل أو الرتابة غير المستحسنة . وفي هذه المرحلة كانت الجمل اللحنيّة في الدور تتشابه إلى حدّ ما مع صيغة جمل ألحان

القصيدة . ومن أمثال هذه الأدوار ، دور : يا ابن الكرام شوف سقمي ، من مقام بياتي ، تلحين عبده الحامولي . ودور : تيهك عليّ اليوم بسنين ، من مقام بياتي شوري تلحين علي القصبجي . ودور : سباني سهام العين ، من مقام راست سوزناك ، ودور : أفراح وصالك تدعي الناس ، من مقام بياتي شوري ، ودور : جمال خدّك بيتعاجب بخاله ، من مقام نوأثر ، والأدوار الثلاثة الأخيرة هي من ألحان محمد عبد الرحيم المسلوب . ثم دور : يا قلبي اترك المحبة ، من مقام راست وغناء عبد الحي حلمي . وغير ذلك كثير .

وبعد ذلك انتقل الدور أيضاً إلى مرحلة رابعة ، وهي أن بعض الملحنين كانوا قد أضافوا تنويعات لحنيّة على الغصن أي (القسم الثاني من الدور) . وأصبح المغنون المرددون يشتركون في أداء بعض الجمل أو الحركات اللحنيّة ضمن هذا القسم أيضاً علاوة على اشتراكهم في قسم المذهب .

وإن حركة التطوّر الموسيقي التي حصلت في القرن التاسع عشر في بعض الأقطار العربيّة بسبب اللقاءات المتكررة بين الموسيقيين العرب والأتراك ، وبالإضافة أيضاً إلى إنشاء وتكوين الفرق الموسيقيّة والغنائيّة وانتشار استعمال الآلات الموسيقيّة . وبسبب قدوم الفرق الأجنبيّة المتنوعة إلى القطر العربي المصري منذ أن تم بناء دار الأوبرا في القاهرة والتي أُقيم فيها أول حفل فنيّ بتاريخ ١/ ١١/ ١٨٦٩ كما جاء بالجريدة الرسميّة بتاريخ ١٠ منه ، وذلك بمناسبة الانتهاء من فتح قناة السويس التي أُقيم لها احتفال رسمي فخم يوم إعلان افتتاحها وذلك في ١٧/ ١١/ ١٨٦٩ .

فهذه الأمور وغيرها كانت من الدوافع التي دعت إلى المزيد من النشاط ، وقد ساهمت في تحسين الألحان بما في ذلك صيغة الدور أيضاً .

وقد وضع الملحّن المشهور : محمد عثمان (١٨٥٥ ـ ١٩٠٠) في المدة الأخيرة من عمره ، وهو لم يعش سوى (٤٥) عاماً ، وضع صيغة جديدة ناضجة للدور ، حيث جعل له ألحاناً للبداية والنهاية . وعرف كيف يصنف الجمل الموسيقية ، وقسمه من حيث تبويبه اللحّني إلى ثلاثة أو أربعة أقسام أو أكثر وأظهر بوضوح معالم مراحله .

وكان يُلحّن الدور حسب تكوين شطراته الشعريّة ، فإن كان نظمه يتكوّن من

حيث يظهر المقام أو النغم المُلحّن عليه الدور بأجلى مظاهره . وجرت العادة في غناء هذا القسم أن يؤدّي من قِبل المغنّي المنفرد الرئيسي ، كما أنه يمكن أن يؤدي بمرافقة مجموعة من المغنّين .

وقد سار الملحّنون فيما بعد في تلحين المذهب على طريقة ملحوظة من جهة مجال الأصوات وامتدادها فيما بين استقرار المقام والمناطق الحادّة منه ، بالرغم من قصر المدة التي يستغرقها لحن هذا القسم ، والطريقة هي أن يبدأ اللحن من الطبقات الصوتيّة القريبة من استقرار المقام . إلاّ إذا كانت شروط المقام تُحتّم البداية من المناطق الحادّة إلى المنخفضة ، أي من الجواب إلى القرار ، كمقامات : الحجاز كار ، والفرحفزا ، والماهور ، والمحيّر ، والبياتي عربان ، والحجاز كار كردي . . وأيضاً المقامات التي يلزم الابتداء بها من أصوات أخرى كمقام البياتي الذي يبتدىء اللحن به من الصوت الرابع بالنسبة لأساس المقام ، أو من الصوت الثالث بالنسبة لمقام الصبا أيضاً ، وغير ذلك من الشروط التي وضعت أصلاً لمراعاة النواحي الفنيّة والجماليّة والنفسيّة .

أمّا في الحالات التي لا يتحتّم فيها بداية المقام من الجواب ، فيكون لحن بداية المذهب في مجال ما بين خمسة أصوات أو أقلّ أو أكثر قليلاً إلى الأعلى وذلك بالنسبة لاستقرار المقام ، هذا أولاً من حيث البداية ، ثم يلي ذلك جُملٌ لحنيّة تكون درجات الأصوات فيها أكثر حدّة من ذي قبل أي أنها قد تصل إلى حدود عشرة أصوات تقريباً بالنسبة للاستقرار . وبعد ذلك يسير اللحن شيئاً فشيئاً نحو ختام المذهب ، وخلال ذلك تتسلسل الأصوات بدراسة وانتظام وتنحدر من مناطقها القريبة من الحادّة متدرجة نحو الأصوات المنخفضة حتى تصل إلى استقرار المقام . وهذا الختام يجب أن يكون مطابقاً لشروط صحة المقام وأن يكون ذا صورة لحنيّة هامّة وواضحة ، لتستقر جيداً في ذهن السامع ، حيث أنّها تشكل القفلة الأولى من قفلات صيغة (الدور) .

وبعد انتهاء قسم المذهب ، تُعزف جملة موسيقيّة قصيرة . تُسمى عادةً (لازمة) وقد تكرر في الوقت نفسه أكثر من مرّة إذا لزم الأمر ، وتكون بمثابة تمهيد لدخول الغناء في القسم الثاني المُسمى حتى الآن بـ (الدور الغصن) وتكون سرعتها عادة أبطأ قليلاً من سرعة المذهب .

وهذا القسم ينفرد في أدائه المغني الرئيسي ، ويكون مطلعه اللّحني والنغمي كمطلع (المذهب) تماماً أي (كالقسم الأول) وذلك لا يكون إلا في الجملة اللّحنية الأولى ، أمّا الجمل التي تلي ذلك ، فتكون على ألحان جديدة ، وقد تنبثق عن ألحان الجملة الأولى ، أو لا تنبثق . ويمكن للملحّن أن يتوسّع في إعطاء جمل لحنيّة كثيرة كما يشاء حسب ذوقه وقدرته ، وقد تكون هذه الجمل من حيث العدد قليلة أو كثيرة ، وتخللها لازمات موسيقيّة آليّة قصيرة .

كما يمكنه أن يغيّر نوع الإيقاع في قسم (الدور الغصن) عما كان عليه في قسم المذهب إذا أراد ذلك .

وينتهي عرض هذه الجمل اللحنيّة من (الدور) ويصل إلى غناء قسم ثالث جديد هو (الآهات) وهي ألحان متنوعة تُغنى بلفظة (آهْ) . وهذه ليست واردة ضمن كلمات (الدور) ، إنّما أُدخلت وأُستعملت لأجل إطالة زمن اللحن والغناء والمزيد من التطريب وإثارة العواطف والأحاسيس ، وهي في الوقت نفسه وسيلة لعرض صوت المطرب الرئيسي ، وبيان مدى مهارته في الانتقال من درجة صوتية إلى أخرى وإظهار مقدرته الفنيّة .

وفي بعض الأحيان يُستبدل غناء الآهات بغناء لفظ آخر عوضاً عنها . وهو : كلمات (يا ليل يا عين) . ويمكن لهذه أن تقوم مقام الآهات في هذا المجال تماماً .

ويُقابل (الآهات) في تركيا . لفظة أمان . وهي عندهم بمعنى أرجوك . وتُستخدم في كثير من التواشيح العربية والتركية أيضاً ، وهي كلمة عربيّة الأصل ، وهي من الأمنيّة أو التمني ومنها الرجاء والأمل ، وهكذا نرى أنّ الأتراك قد حافظوا على معناها العربي أيضاً . هذا مع العلم بأن صيغة (الدور) هي غير معروفة عند الأتراك .

وإنّ لفظتي (الآهـ ، والأمان) تتكونان من تركيب سهل من حيث الأحرف ومن حيث النطق والسمع فلا عجب إذا أُستعملتا للترنيم السارّ والمستمر .

وفي سورية تُستخدم أيضاً لفظة (أوف يا باي) وذلك في بعض الأغاني الريفيّة . ويجري ذلك أيضاً في لبنان والعراق .

واللفظة المذكورة مكوّنة من كلمتين ، الأولى منها هي (أُفّ) أي أُفٍ . من كربٍ

أو ضجر ، وتُقال عند التذمّر أو الضجر والكره . والكلمة الثانية تأتي بعد حرف النداء (يا) وهي (بايْ) وهي لفظة تركيّة معناها : غني أو صاحب الدار ، ويستعملونها في أواسط آسيا لقباً لصاحب الزعامة . ومن المعقول جداً أن تكون هناك صلة بين هذه المعاني وبين الغناء الخاص الذي كان يؤدي أحياناً في مناسبات الأحزان والمصائب والأسى .

ومع مرور الزمن أخذ هذا اللفظ يشمل ما هو أكثر من تلك المناسبة المذكورة . وأصبح عند البعض كنوع تقليدي من الغناء لا علاقة له بالأسى .

وعند الغربيين تُستخدم الآهات كنوع من النداءات ، ويستعملها الروس في غنائهم ويعبّرون عنها بكلمة (أوخنييم) وهي معروفة ومُنتشرة في أغاني النوتيّة الذي يعملون في نهر الفولجا .

وفي الغناء البولندي يعبرون عن الآهـ بكلمتي (أوي دانا) .

ولنعد الآن إلى غناء (الآهـ) ضمن (الدور) الذي هو موضوع بحثنا الآن فنقول :

يبدأ المغني الرئيسي بغناء (الآهات) الأولى على لحن معيّن ، ثم يعيد المرددون هذه الآهات كما أدّاها المغنّي ، ثم ينفرد المغنّي الرئيسي بالآهات على لحن ثانٍ ، ويعيد المرددون الآهات على لحنها الأول ، ويكرر ذلك عدة مرات ، وفي كل مرّة يأتي المغنّي بلحن جديد للآهات ، بينما يستمر غناء (الرديدة) نفسه في كل مرّة ويكون ذلك بمثابة جواب للسؤال ، الذي يبدأ به المغنّي ، وقد يكون (الردّ) أحياناً في صور لحنيّة جديدة . كما أنّه يجوز أن يكون أحياناً أكثر من ردّ واحد في الآهات إذا تطلّبت مقتضيات اللحن هذا الأمر . ثم يختم المغنّي الرئيسي هذا القسم بآهة ختامية ملحوظة أيضاً ، وتكون هذه في الوقت ذاته بمثابة تمهيد للدخول في قسم جديد من أقسام (الدور) وهو (الهنك) . وسنأتي على بيان ذلك بالتفصيل .

وعلاوة على غناء الآهات الذي مرّ ذكره . يمكن إضافة غناء بعض الآهات أيضاً من نوع آخر بشكل فرعي أي غير أساسي وفي غير المكان المخصص لها أصلاً ، ويكون ذلك في قسم (الدور الغصن) ويمكن أداؤها بين جملة لحنيّة وأخرى بقصد المزيد من التطريب ودعم قوة اللحن ، وهذا النوع من الإضافة ، لا يُغني عن (الآهات) الأصليّة التي تأتي في المجال المخصص لها .

ثم يبدأ القسم الرابع المُسمى اصطلاحاً بـ (الهنك) . ويعود الفضل في إيجاد هذا التلوين اللحني إلى محمد عثمان كما ذكرنا . وغناء هذا الجزء من الصيغة اللحنيّة (للدور) يكون عادة بعد الانتهاء من غناء قسم الآهات الأساسيّة ، وطريقة ذلك هي أن يؤدي المغنّي جملة غنائية على لحن معيّن ، ويعيد (المرددون) الجملة بلحنها كما هي . وإعادة الغناء لهذه الجملة يُسمى اصطلاحاً (الردّ) .

ثم يؤدي المغنّي الرئيسي كلمات الجملة الأولى نفسها ولكن بلحنٍ ثانٍ ، بينما تعيد (الجوقة) الجملة الأولى بلحنها الأوّل ، أي أنّها تعيد الردّ الأوّل ذاته ، ثم يكرر المغنّي جملاً لحنيّة أخرى جديدة ، وأيضاً يتغيّر (الردّ) من قبل (الجوقة) تبعاً للمعنى الشعري واللحني الذي يبتدىء به المغنّي الرئيسي ، أي يكون عرضها حسب مقتضيات الجملة الغنائية الجديدة التي يؤديها المغنّي والتي تُعتبر بمثابة السؤال بالنسبة (للرديدة) ، وهؤلاء يعيدون الجملة نفسها وتكون بمثابة الجواب لسؤال المغنّي .

والجمل التي تحمل لحناً جديداً ضمن غناء قسم (الهنك) يُطلق عليها أيضاً اسم : حركات ، مفردها حركة .

ويستمر الحال على هذا المنوال في تكرار الجملة الشعريّة في صيغ متعددة من الألحان المختلفة المتوعة مع أجوبة (الرديدة) حتى يحصل الاكتفاء المطلوب .

وفي قسم (الهنك) يكون عادة (ردّان) أو ثلاثة ردود أو أكثر ، وقد يكون على الردّ حركة أو حركتان أو أكثر ، والحركة الثانية أو الثالثة أي الحركة الأخيرة في الرد الأول توصل إلى الرد الثاني . وبعد أداء الحركات التابعة لهذا الردّ . نصل إلى الردّ (الثالث) وهكذا . . .

وإنّ كل ردّ أو كل جملة تحوي في نهايتها (قفلة) لحنيّة جميلة ومثيرة . وقد امتاز الملحنون العرب عن غيرهم باختيار (قفلات) جميلة لا يمكن مجاراتها من قبل الملحنين من الأقوام الأخرى ، بل إن هذه القفلات هي من إبداع العرب وحدهم .

ولقسم (الهنك) المذكور أكبر أهمية في صيغة (الدور) لأنه يشتمل على الحيويّة والنشاط والبهجة والقدرة والجهد وكثرة الألوان واتساع مناطق الأصوات والقفلات الرائعة بالإضافة إلى الحوار اللحني ، والأخذ والرد والسؤال والجواب بين المغنّي

الرئيسي والمرددين . كما أنّ لحنه يكون عادة في المناطق الصوتيّة الحادّة ، كما يحدث الانتقال من المناطق الحادة إلى المنخفضة الأمر الذي يولّد شدة التأثير من مختلف النواحي لدى المستمع .

وعند الاكتفاء من العرض والأخذ والردّ في الجمل اللحنيّة حسب الرغبة في هذا الأمر . يختم المغنّي هذا القسم بختام ملحوظ أيضاً ، وغالباً ما يكون بغناء لفظة (آهـ) . لزمن قصير ومنها يشعر السامع أنّ (الدور) قد قارب النهاية للقفلة الأخيرة .

ثم يأتي القسم الخامس وهو الأخير . وشطراته الشعريّة هي شطرات (الدور الغصن) نفسها وتكون ألحانه بطريقة لا ترجيع فيها ولا ترديد حيث تؤدي بسرد ألحان الكلمات دون تكرار أو توقف أو انقطاع .

وغالباً ينفرد بها المغنّي الرئيسي وتُعتبر بأنها القفلة الأخيرة النهائية (للدور) وتكون على لحنٍ معيّن أيضاً وهو غالباً كاللحن الذي أُستعمل في (القفلة) اللحنيّة (للمذهب) وهكذا . . .

وبعد أن تطّور تلحين وغناء (الدور) من جميع نواحيه ، كان من الطبيعي أن تطول مدة أدائه أكثر بكثير مما كانت عليه في بداية ظهوره ، وخاصة في الحفلات العامة حيث كان يستغرق مدة ربع أو نصف الساعة ، أي أنه كان يأخذ أطول زمن بين الصيغ في الفاصل الغنائي أو الوصلة ، ويكون تبعاً لظروف المغنّي والمستمعين ، ويُعتبر بمثابة الجزء الرئيسي للسهرة الغنائية .

وقد أقبل على غناء الدور مشاهير المطربين والمطربات في السهرات الكاملة التي كانت ملتقى الطبقة الراقية . وفي الوقت الحاضر يستغرق أداء الدور ما بين ست دقائق وربع الساعة أو أكثر بقليل .

وقبل أن نختم بحث هذا القسم ، نودّ أن نأتي على ذكر عدة ملاحظات تتعلق به :

الأولى منها : هي أنه يوجد حتى الآن بعض الأدوار التي لا تحتوي على لحن أو غناء الآهات الأساسيّة ، وفي هذه الحالة يكون دخول غناء قسم الهنك بعد الاكتفاء من أداء أو غناء أو عرض الجمل اللحنيّة التابعة لقسم (الدور الغصن) .

والملاحظة الثانية : هي أنّه يمكن لجوقة المرددين أن تبدأ بغناء قسم الهنك عوضاً

عن المغنّي الرئيسي بعد الانتهاء من غناء قسم الآهات الأساسيّة .

ثم يبدأ هذا بغناء لحن أو جملة تكون بمثابة (السؤال) وتُجيب عليه (الجوقة) وهكذا كما مرّ معنا .

والملاحظة الثالثة : هي أنّه يحدث أحياناً أن يبدأ المغنّي بغناء سؤال جديد ، خلال أدائه لحركات الهنك ، والمنتظر من الجوقة أن تُجيب وتعيد اللحن ذاته ، ولكن يمكن لها أحياناً أن تؤدي (جواب السؤال) بلحن آخر حسب مقتضيات جوّ اللحن العام والمعنى الشعري ويُعتبر هذا من باب التفنن والمفاجئات اللحنيّة المُطربة .

الملاحظة الرابعة : هي أنّ من بين الملحنين من استعمل طريقة السؤال والجواب بالغناء بين المغنّي الرئيسي والمرددين قبل دخول قسمي الآهات والهنك ، ومن هذه الأدوار من مقام الهزام : على عشق الجمال اعتاد فؤادي (تلحين داوود حسني) ، ودور : حياتيَ عزّ بعد العاذلين (تلحين علي القصبجي) ، ودور : الصلح بيني وبين مليكي (مقام حجاز تلحين إبراهيم القباني) ، ودور : هناني محبوبي وصفا (مقام حجاز تلحين إبراهيم القباني) وغير ذلك .

الملاحظة الخامسة : هي أنّ الملحّن زكريا أحمد ، في دور : ما كانشِ ظنّي في الغرام ، من مقام عجم عشيران وغناء أم كلثوم كان قد استغنى عن المرددين ، واستعاض عنهم بأصوات الآلات الموسيقيّة المرافقة ، التي كانت تردد الألحان المطلوبة آلياً فقط ، وكأنّها تقوم بمهمة أولئك المرددين . وهذه طريقة خاصة ظهرت في هذا الدور فقط ولم تنتقل لغيره .

وفي دور : يُشبه قوامك غصن البان ، من مقام السيكاه ، والذي سنأتي على ذكره في موضع آخر ، نجد أنّ الملحّن لم يستخدم الكلمات المتوجب أداؤها في موضع (الردود) في قسم الهنك ، كما هو معروف ، بل تركها واستعاض عنها بلفظة (آهـ) منغّمة على درجات صوتيّة ولحنيّة متنوعة تؤدي من قبل (المذهبجيّة) بعد الحركات الغنائية أو الجمل اللحنيّة عوضاً عن الكلمات . . وهذه أيضاً ظاهرة فريدة لم نجدها في دور آخر ، مع أنّ (الدور) المذكور هو من الأدوار القديمة العهد في هذه الصيغة .

الملاحظة السادسة : هي أنّ الملحّن لم يُعد يتقيد دائماً في جعل بداية لحن الدور

الغصن كبداية لحن المذهب . بل أجاز لنفسه أن يغيّر ذلك . وأن يضع له لحناً جديداً ، فيما إذا رأى أن ذلك أكثر توافقاً لإظهار الجمال .

الملاحظة السابعة : أنّ المغني البارع حينما يندمج مع غنائه في قسم الهنك ، يمكن له أن يتصرف بإضافة فقرات لحنيّة مرتجلة وجديدة لم تكن موضوعة من ذي قبل يستوحيها أو يستمدها من جوّ الجلسة التي يغنّي ضمنها مدفوعاً إلى ذلك بمشاعر المتأثرين بالطرب والمتفهمين له ، وبهذه الحالة يكون المغنّي قد أثّر بهؤلاء وهو في الوقت نفسه قد تأثر بهم أيضاً . وهذا ما تطلق عليه العامة اسم (التجلّي) .

ولا يجوز التصرف أو الإضافة في قسم المذهب .

وإلى جانب ما تقدم من شرح طريقة تكوين صيغة الدور من جهة التبويب والتقسيم والحركات ، توجد فيه أيضاً ناحية هامّة في التلحين ، وهي مراعاة شخصية الفكرة التي تحويها معاني الكلمات الشعريّة وإعطاؤها الجو اللحني الملائم لها من الناحية التعبيرية النفسيّة .

ونلاحظ أنّ لأغلب الأدوار فكرة لحنيّة معيّنة ، أو بالأحرى أفكاراً لحنيّة متعددة ومتنوعة ، تظهر في كل قسم من أقسام الدور خصوصاً في قسمي المذهب والهنك ، حيث يعمد الملحّن لإعطاء اللحن الموسيقي اللازم والموافق غالباً لمعاني الكلمات .

وقد لا يتقيد الملحن بتلحين كامل الشطرة الشعريّة ، بل يتصرف أحياناً ويستعير قسماً من كلمات الشطرة ليضيفه إلى قسم آخر من شطرة ثانية ، ويلجأ إلى ذلك حينما يرى أن هذا المزج يمكن أن يكون أكثر توافقاً للمعنى الموسيقي والنفسي ، ولإعطاء التعبير اللازم للحالات النفسيّة التي تصفها أو ترمي إليها كلمات الدور وما تعنيه .

فيصوّر لنا الملحّن هذه الحالات بطرق لحنيّة واضحة ، ويتمنى المستمع المتفهم أن يطول زمن هذا العرض لأن به سروراً وتطريباً كبيرين . هذا بالإضافة إلى الجوّ الخاص الذي يوحي به لحن الدور بشكله العام مع ما فيه من الاستعراضات وتأثيرها ، الأمر الذي لا نجد له مثيلاً في الصيغ الغنائية الأخرى . وهذه النواحي صعبة الفهم على المستمع العادي .

وهكذا نرى أنّ غرض الملحّن هو عرض أوضاع المعاني الشعريّة ، ووضع

الألحان المناسبة للمعاني والمواقف والحالات النفسيّة ، مع مراعاة حبك الأسلوب والتطريب والمفاجآت اللحنيّة والقفلات ، والانتقالات الصوتية البارعة واستعراض أكبر مساحة صوتيّة .

ومن حيث المقام : لا يخرج الدور كلّه عن اللحن المختار للوصلة الغنائية الأساسيّة ، إلاّ على سبيل التحويل ، أي إذا تطلّب الأمر تغيير المقام أو النغم لغناء شيء آخر .

وفي الفترة الزمنيّة ما بين المدرسة القديمة للدور والعصر الذي سبق عصره الذهبي أو الحديث ، ظهر بعض الملحنين الذين عالجوا الدور بأوضاع متعددة ، منها ما سار على النهج شبه القديم ومنها ما سار على أحدث من ذلك . وقد انتشرت تلك الأدوار وتغنى بها جمهور عصرها ، بالرغم من أن أصحابها لم يبتدعوا فيها الجديد المبترك ، وإنما سايروا الطريقة التي كانت سائدة في غناء الدور في عصرهم ، ومنهم :

محمود الخضراوي ، أحمد عبد النبي ، حسن الإسكندراني ، عطيّة الإسكندراني أو محمد عطيّة (وهو والد عازف القانون محمد عطيّة)[1] ، عبد الحميد أبو زيد ، أحمد غنيمة ، مرسي بركات ، سلامة حجازي (١٨٥٢ ـ ١٩١٧) ، محمد عبد الفتاح هارون ، علي القصبجي (١٨٥٤ ـ آب ١٩٢٤) ، حسن أنور (١٨٦٨ ـ ١٩٣٠) إسكندر شلفون (١٨٧٧ ـ آذار ١٩٣٤) ، إبراهيم شفيق (١٨٨٧ ـ ١١/ ٤/ ١٩٦٦) .

هذا بالإضافة إلى الأساطين : عبده الحامولي (١٨٤٥ ـ ١٢/ أيار/ ١٩٠١) ، ومحمد عثمان (١٨٥٥ ـ ١٩/ كانون الأوّل/ ١٩٠٠) ، محمد عبد الرحيم المسوب (١٧٩٤ ـ ١٣/ تموز/ ١٩٢٧) ، كامل المصري ، زكي سليم ، محمد صادق (١٨٧٥ وقيل ١٨٩٥[2] ـ مطلع عام ١٩٦٦) ، أحمد عبد القادر (١٩١٣ وقيل ١٩١٦ ـ ٢١/ تموز/ ١٩٨٤) ، أحمد صدقي (١٩١٦ ـ ١٥/ / ١٩٨٧) .

ومن أساطين ملحنيّ الدور أيضاً : إبراهيم القباني (١٨٥١ وقيل ١٨٥٢ ـ ١٩٢٧) ، داوود حسني (١٨٧٠ ـ ١٩٣٧) ، محمد القصبجي (١٥/ ٤/ ١٨٩٢ ـ

---

(١) توفي محمد عطيّة في ١٠/ ١٠/ ١٩٨٠ .

(٢) أرجّح ١٨٩٥ تاريخاً لولادته ، مع العلم أنه يوجد (محمد صادق) آخر مجهول تاريخ الوفاة .

١٨/٥/ ١٩٧١) ، رياض السنباطي (١٩٠٦ ـ ٩/٩/ ١٩٨١) ، محمد عبد الوهاب (آذار ١٨٩٦ ـ) ، الشيخ محمود صبح (١٩٠٠ وقيل ١٨٩٨ ـ ١٩٤١) ، وعميدهم الأكبر : سيّد درويش (١٧/٣/ ١٨٩٢ ـ ١٥/٩/ ١٩٢٣) .

هذا في القطر العربي المصري . أمّا في سورية فإننا لم نجد العناية اللازمة في تلحين هذا النوع من الصيغ الغنائيّة ، وإنمّا حصلت هناك محاولات قليلة العدد قام بها أحمد أبو خليل القباني (١٨٣٦ ـ ١٩٠٣) ، بكري كردي من حلب (١٩٠٩ / ١٧/٧/ ١٩٧٨) ، زهير منيني من دمشق (١٩٢٩ ـ) ، يحيى السعودي (١٩٠٥ ـ ١٩٦٦) ، نديم الدرويش من حلب (١٩٢٦ ـ ١٩٨٧) ، مظهر مكانسي من حلب ، وعبد الرحمن مدلل (١٩٣١ ـ) من حلب . وعزيز غنّام من حلب أيضاً .

التخت أو الفرقة الموسيقيّة ، ووظيفتها في الدور :

ولما بلغ الدور هذا المستوى من النضوج والكمال ، كان لا بد من مرافقة الفرقة الموسيقيّة الكاملة حسب التقاليد العربيّة للمغنّي مع بقيّة أفراد المرددين السابقي الذكر . وإنّ مهمة الفرقة الموسيقيّة هي العزف الآلي ، حيث تعزف المقدمة الموسيقيّة قبل الغناء والتي تُسمى اصطلاحاً (الدولاب) وذلك للتمهيد إلى سيطرة المقام أي النغم الذي سيبدأ منه الغناء . والفرقة الموسيقيّة ترافق المُغني بالعزف الموسيقي أثناء غنائه ، فتساعده وتزيد في قوّة الأداء ورسوخ التأثير وتوجد جمل موسيقيّة خاصّة تُسمى (اللازمات) مفردها (لازمة) وهي تُعزف وحدها دون مرافقة الغناء ، وذلك في مواضع متنوّعة ومتعددة ضمن الدور ، منها ما يعزف لتكملة المعنى اللحّني أو الموسيقي الذي يأتي بعد عبارة لحنيّة غنائية ، أو أن تكون بمثابة تمهيد لجملة لحنيّة غنائية تجيء بعدها ، أي أنّها تهيىء الاتصال بين شطرة شعريّة غنائية وأخرى أو بين جملة لحنيّة وجملة ثانية . وهي أيضاً تمهّد للدخول في غناء قسم (الدور الغصن) بعد الانتهاء من غناء المذهب ، وأيضاً قبيل المباشرة في القفلة الغنائية النهائية للدور .

وتكون هذه اللازمات الموسيقيّة الآلية قصيرة المدّة ، ولا يُستحسن إطالتها ، وقد يلجأ بعض العازفين إلى عزف لحن المذهب بكامله بعد الانتهاء من غنائه ، وقبل الدخول في غناء قسم (الدور الغصن) مع عزف اللازمة الصغيرة التي تهيىء للدخول إلى غناء هذا القسم .

ويمكن للفرقة الموسيقيّة أيضاً إعادة بعض الجمل اللحنيّة من الدور الغصن بطريقة العزف الآلي ، بالإضافة إلى عزف جمل التهيئة وذلك من قبيل الزيادة في التطريب ولإطالة المدة التي يستغرقها أداء الدور بصورة عامّة .

وهكذا فإن اللازمات الموسيقيّة لا بد من استعمالها لتهيىء الاتصال بين الجمل الغنائية في المذهب وفي الغصن وبجميع أقسامهما .

الإيقاع في الدور :

يُلحّن الدور على إيقاعات متنوعة ، منها ما هو مسمّى بالإصطلاح الموسيقي : بسيط ، ومنها المركّب أو الأعرج . ويكون عدد أطقم الإيقاعات في الدور ، مزدوجاً . وأهم الإيقاعات التي يُلحّن عليها الدور هي : المصمودي . بنوعيه الكبير والصغير ، وإيقاع الوحدة السائرة ، والأقصاق ، والدارج ، والأكرك ، والنواخت .

وكان البعض يلحّنون المذهب على إيقاع المصمودي ، ثم يلحنون الدور الغصن وبقيّة أقسامه على إيقاع الوحدة السائرة الكبيرة أي التي ترقّم بدليل ($\frac{4}{4}$) .

وقد لجأ بعض الملحّنين إلى استخدام الإيقاعات المركّبة أيضاً في تلحين الدور ، ومن تلك الأدوار القديمة ، دور : يا سروري قد وافاني : مقام بياتي وإيقاع أقصاق ($\frac{9}{8}$) ودور : بلبل الأفراح غنى : مقام بياتي وإيقاع أقصاق ، ودور : افرحي لي يا عيوني وانظري : مقام حجاز وإيقاع أقصاق ، ودور : جهادي في سبيل الحب مغنم : مقام نهاوند وإيقاع أقصاق ، ودور : قل لي يا جميل قل لي : مقام هزام وإيقاع سماعي دارج .

وقد لحّن محمد عبد الرحيم المسلوب (١٧٩٤ ـ ١٩٢٧) دور : في زمان الوصل هنّي ، وهو يُغنّي من مقامي النهاوند والنوأثر وعلى إيقاع الأقصاق ($\frac{9}{8}$) وله دور : الحلو لمّا انعطف : مقام حسيني وإيقاع دارج . ولحّن إبراهيم القباني (١٨٥١ ـ ١٩٢٧) دور : أنا فؤادي يوم عشق : مقام حجاز كار كردي ، وإيقاع أقصاق ، ودور : خائف أقول وأحكي أروح لمين أشكي : مقام عجم وإيقاع دارج . ودور : هناني محبوبي : مقام حجاز وإيقاع سماعي دارج ، ودور : الحبيب كان ليه هجرني والجفا طوّل عليّ : مقام عراق إيقاع سماعي دارج . ولحّن حسين الساعاتي (١٨٥٨ ـ ١٩٣٣) دور : يا بدر

مالك بعيد : مقام حجاز كار وإيقاع دارج . ولمحمّد عثمان (١٨٥٥ ـ ١٩/ ١٢/ ١٩٠٠) دور : أنا يا بدر لم بنظر مثالك : مقام راست وإيقاع دارج .

وهناك دور مطلعه : يشبه قوامك غصن البان : مقام سيكاه ، ونجد فيه أنّ قسمي الآهات والهنك مُلحنان على إيقاع السماعي الثقيل ($\frac{10}{8}$) والقسم الأخير منه على إيقاع دارج (فالس) .

وهكذا نجد أنّه من الممكن استخدام أكثر من إيقاع ضمن لحن الدور الواحد .

وقد سار على طريقة تعدد الإيقاعات في صيغة الدور بعض الملحنين الحديثين أيضاً ومنهم : زكريّا أحمد (١٨٩٠ ـ ١٤/ ٢/ ١٩٦١) وهو قد لحّن دور : يا اللي تشكي من الهوى: مقام بياتي، وقد استخدم إيقاع النواخت ($\frac{7}{4}$) في قسم المذهب ، ثم استبدله بإيقاع الوحدة السائرة ($\frac{4}{4}$) ، عند الابتداء بقسم الدور الغصن ثم أتى على إيقاع الدارج (الفالس) منذ بداية لحن قسم الهنك واستمر ذلك حتى النهاية .

ومن ألحانه أيضاً دور : ابتسام الزهر : مقام حجاز كار استخدم له إيقاع النواخت ($\frac{7}{4}$) في قسم المذهب ثم استبدله في قسم الدور الغصن بإيقاع الوحدة السائرة ($\frac{4}{4}$) وقبيل نهاية الدور المذكور استخدم إيقاع السماعي الثقيل ($\frac{10}{8}$) وهكذا كان الختام .

ولحّن أيضاً دور : آهٍ يا سلام : مقام راست ، واستخدم له إيقاع اليوروك أو السماعي الدارج ($\frac{6}{8}$) في قسم المذهب . ثم استبدله في قسم الدور الغصن بإيقاع الوحدة السائرة ($\frac{4}{4}$) وعند قبيل نهاية الدور نراه يلجأ إلى إعادة لحن البيت الأخير من شعر المذهب ، وبذلك يعود إلى إيقاع السماعي الدارج ($\frac{6}{8}$) وبه يختم الدور المذكور .

وهذه الأدوار معبأة في إسطوانات بصوت أم كلثوم إبراهيم البلتاجي (١٨٩٨ ـ ٣/ ٢/ ١٩٧٥) وغنّت ليلى مراد دوراً من ألحانه ، وهو : إن كان فؤادي شاف الهوان : مقام بياتي وإيقاع سداسي ($\frac{6}{4}$) يوروك بطيء وهو نوع من إيقاع سنكين سماعي ، وقد استبدل هذا الإيقاع بإيقاع آخر هو الوحدة السائرة ($\frac{4}{4}$) منذ بداية قسم غناء الهنك ، ويستمر ذلك حتى النهاية .

ومن أدوار يحيى السعودي دور : أوّل ما شفتك حبيتك ، من مقام الهزام ،

ونجد أن المقدمة الموسيقيّة لهذا الدور مع المذهب أيضاً ملحنان من إيقاع سماعي دارج ($\frac{6}{8}$) ويتغيّر هذا في بداية لحن الدور الغصن . حيث يصبح من إيقاع الوحدة السائرة ، ثم يسير قسم الهنك بإيقاع الجزائري ، وهو شبيه جداً بإيقاع الدويك ($\frac{4}{4}$) ثم يعود إلى إيقاع الوحدة السائرة ، ولكن بصورة سريعة نوعاً ما عن ذي قبل ، ثم يعود إلى إيقاع السماعي الدارج قبيل الختام حيث تكون النهاية ، بإعادة غناء كلمات البيت الأخير من المذهب .

ومحمد عبد الوهاب (١٣/ آذار ١٨٩٦ ـ ؟) استعمل إيقاع النواخت ($\frac{7}{4}$) في قسم الهنك من دور : عشقت روحك : مقام حجاز كار كردي .

وله أيضاً دور : القلب ياما انتظر : مقام نكريز . وقد استعمل إيقاع السماعي الدارج ($\frac{6}{8}$) ويُقال له اليوروك أيضاً وذلك في قسم الهنك .

كما أنّه استعمل إيقاع الدارج الفالس ($\frac{3}{4}$) في قسم الهنك في دور : لو كان فؤادك يصفى لي : مقام نهاوند . وقد ذكر أحد الكتاب بأن لمحمد عبد الوهاب دور : آه يا ذكرى الغرام نسيت عيني المنام : مقام هزام ، وكلمات أحمد رامي (١٨٩٢ ـ ١٩٨١) ولدى سماعنا للّحن المذكور من قِبل أحد المغنين وجدنا أن هذه الصيغة لا تتفق مطلقاً مع قالب الدور . لذلك اقتضى البيان .

وقد لاحظنا أن محمد عبد الوهاب كان قد أدخل في قسم (الآهات) من دور : أحب أشوفك كل يوم ، شيئاً بسيطاً من تعدد الأصوات المؤتلفة . ولكن سيّد درويش (١٧/٣/ ١٨٩٢ ـ ١٥/ ٩/ ١٩٢٣) كان الأسبق في هذا المضمار حيث أنّه كان قد استعمل التعدد الصوتي في قسم الآهات من دور : في شرع مين : مقام زنكلاه ، وذلك قبل محمد عبد الوهاب .

أمّا داوود حسني (١٨٧٠ ـ ١٩٣٧) فقد استعمل إيقاع الدارج (الفالس) ($\frac{3}{4}$) في قسم الآهات من دور : الصباح لاح ونوّر : مقام شوق أفزا .

وقد ذكرنا أن الدور كان يسير في الأصل على إيقاع واحد محدد ، ومع مرور الزمن والتطور ومن باب التفنن لجأ البعض إلى تغيير الإيقاع عند القسم الثاني منه ، أي في قسم (الدور الغصن) . ثم لجأ آخرون لتغييره في قسم الهنك . وأيضاً في القسم الأخير منه ، أي عند بداية قسم القفلة .

وكان إلى جانب عبقرية محمد عثمان (١٨٥٥ ـ ١٩/ ١٢/ ١٩٠٠) في القرن التاسع عشر ، عبقرية عبده الحامولي (١٨٤٥ ـ ١٢/ ٥/ ١٩٠١) الذي كان يُعتبر مجدداً أيضاً ، وقد لحّن من مقامات عربيّة كثيرة من بينها بعض المقامات التي كانت مُهملة في عهده ، فأحياها من جديد ، وألّف ألحانه بطريقة جديدة متأثرة بالأسلوبين العربي المصري والتركي ، وقد نجح في ذلك ، وكان صوته يمتاز ويتفوق عن صوت محمد عثمان ، وكان شهماً نبيلاً ذا شخصية محبوبة ومحترمة ، وله أسلوبه الخاص في تلحين الدور .

وكان محمد عثمان ـ مع عظيم فنّه ـ ينضم إلى أفراد فرقة عبده الحامولي : وكان يُطلق عليه اسم : «الأفندي بتاعنا» أي سيدنا وزعيمنا ، وكان كل منهما يتلقى الآخر بنفس سمحة ومحبة ووداد وتقدير ويغنّي ألحانه وألحان زميله .

كما كان يضيف كل منهما إلى ألحان الآخر عند الغناء أشياء لحنيّة من عنده ، ليس لها وجود في أصل اللحن ، حتى اختلط الأمر على السامعين والمؤرخين ، ولا تزال حتى الآن تُخفى علينا حقيقة ملحني بعض هذه الأدوار .

فحيناً تُنسب إلى محمد عثمان ، وحيناً آخر تُنسب إلى عبده الحامولي أو إلى معاصريهما ، محمد عبد الرحيم المسلوب ومحمود الخضراوي .

وباعتقادنا أنّه لا فرق بنسب ذلك إلى هذا أو إلى ذاك ، ما دام التراث العربي قد ربح هذه الألحان العذبة ، وسُجّلت على الإسطوانات بأصوات كثيرة لمغنين متعددين .

وبعد وفاة العبقريين محمد عثمان وعبده الحامولي ، ظهرت عبقرية اثنين من الملحنين المعروفين للأدوار ، الأول منهما هو إبراهيم القباني (١٨٥١ ـ ١٩٢٧) وقد كان متزوجاً من ابنة زعيم المدرسة القديمة في التلحين وهو محمد عبد الرحيم المسلوب . وتتّصف ألحان (القباني) بالجديّة والقوة والتطريب ، واستعمل القفزات في الآهات والانتقالات اللحنيّة العميقة ، كما كان يجمع بين الأصوات الحادة والغليظة في التلحين وذلك لاستخدام أكبر مساحة صوتيّة ولإظهار المقدرة الفنيّة لصوت المغنّي . وهكذا كان له أسلوب خاص في التلحين ، ولم يكن يتقيّد أحياناً بالطريقة المعتادة في مدخل الدور الغصن ، كما أنّه لحّن من مقامات وأوزان لم يستعملها أحد من قبله ،

ومنها مقام المستعار ، في دور : أنا غرامي له العجب . ومقام البسنديدة في دور : وصل الحبيب كان منّي قريب . ومقام الراست السازكار ، في دور : الفؤاد مخلوق لحبّك ، ومقام نيرز راست ، في دور : أحبّ الحسن خالص .

وقد أحصينا له (٥٨) دوراً ، والواقع أن أدواره تفوق هذا العدد .

ومن المؤسف حقاً عدم ذكر اسم الناظم والملحن للدور ، أو بقيّة الأغاني أيضاً فيما مضى ، الأمر الذي يجعلنا الآن في حيرة أمام هذا العدد الكبير من الألحان المجهولة الهويّة .

والملحّن الثاني ، هو داوود حسني (١٨٧٠ ـ ١٩٣٧) وله ألحان مختلفة وأدوار كثيرة جداً تزيد على المئة ، ومعظمها جيّد ، وهو سريع في التلحين ، وغزير في الإنتاج .

ومن أحسن أدواره عموماً ، دور : أسير العشق ، والصباح لاح ونوّر ، وكلاهما من مقام شوق أفزا ، و : بين الدلال والغضب (قارجغار أو بياتي شوري) ، و : مبادىء العشق نظرة (حجاز كار) ، و : قوام حبيبي أهوى اعتداله (نوأثر) ، وعلى عشق الجمال اعتاد فؤادي (هزام) وغيرها كثير .

ثم ظهر ثلاثة آخرون من ملحني الأدوار ، لهم مكانتهم العالية في التلحين وهم : محمد علي القصبجي ، وزكريا أحمد ، وسيّد درويش .

ونبدأ بـ محمد علي القصبجي (١٥/ ٤/ ١٨٩٢ ـ ٢٥/ ٣/ ١٩٦٦) وقد لحّن في أوّل شبابه (١٨) دوراً ، وسُجّلت على الإسطوانات بأصوات بعض المطربين ، ولكن لم يصلنا منها إلاّ القليل ، وإنّ فقدانها يُعتبر خسارة كبيرة ، إذ أنّ (القصبجي) يُعتبر من أقدر الملحنين .

وهو لم يلحّن لأم كلثوم أي شيء من الأدوار ، مع أنّه لحّن لها ألحاناً خالدة متنوعة من الصيغ الغنائية الثانية وذلك منذ عام ١٩٢٥ وما بعد .

والملحن الثاني : الشيخ زكريا أحمد[1] (١٨٩٦ ـ ١٤/ ٢/ ١٩٦١) وقد لحّن

(١) وقيل إن مولده كان في عام ١٨٩٠ . وهذا ما أرجّحه .

(٢٥) دوراً ومعظمها جيد أيضاً ، وأسلوبه متين غالباً وجميل وفيه أصالة وعاطفة ، يدلّ على تفهم بالغ في صياغة هذا النوع من الألحان .

والملحّن الثالث : سيّد درويش (١٧/٣/ ١٨٩٢ ـ ١٥/٩/ ١٩٢٣) وفي سيّد درويش بلغ الدور حدّ الكمال ، حيث أعطاه طابعاً خاصاً في التلحين مع تجديد وتطوير بالغين .

وقد لحّن خلال عمره القصير عشرة أدوار ، وكان يقوم بتلحين دورين آخرين حينما وافته المنيّة . ووصل في تلحين الأدوار إلى أبعد مدى من القدرة ، وفيها تظهر إمكاناته النادرة ومهارته في الانتقالات بين الجمل اللحنيّة والمقاميّة .

وتُعتبر هذه الأدوار ، نماذج نادرة لهذا القالب باشتمالها على كل الخصائص والسمات اللازمة لصيغة ومضمون الدور ، وقد أصبحت هدفاً يُقتدى به .

وبرهن سيّد درويش أيضاً على أن الموسيقا تصوير وتعبير إلى جانب الطرب ، حيث أنّه عمد في التلحين إلى إظهار المعاني الشعريّة والتعبير عنها بصدق وبالعمق التام سواء في مجالات التلحين أو في طريقة الأداء المدهشة ، وذلك بعد أن كان الدور مجرّد تطريب وانتقالات بين المقامات .

وتُعتبر أدوار (سيّد) أعمالاً رائعة في الموسيقا العربيّة لم يستطع أحد من الملحنين حتى الآن أن يجاريها أو يقلدها لما فيها من فن عظيم ، وحسن صياغة وعمق ونضوج ، تتطلب من مؤديها أن يكون على أكمل وأقدر ما يكون من حسن الأداء .

وسيّد درويش هو ذو عبقرية نادرة قلّ أن يجود الزمان بمثلها ، وهو ذو مواهب جمّة وخاصة في التلحين .

تمتاز ألحانه بالابتكار والعمق والتجديد والقوة والعلم والفن ، وهي في الوقت نفسه خالية من التكلف ، قريبة من النفس محببة ، ومطابقة لمعاني الكلمات ، وتملأ الجوّ النفساني والهدف الذي يرمي إليه الشاعر أو الموضوع .

واشتهر (سيّد) في جميع الألحان التي أنتجها للمسرحيات والأدوار العظيمة الفخمة والموشحات والمُطربة ، والطقاطيق والأغاني القوميّة والوطنية والاجتماعيّة .

والمونولوجات الانتقاديّة والإصلاحيّة . وقد وضع ألحاناً لكل حالة من حالات المجتمع . فكان موسيقياً عبقرياً وحكيماً ووطنياً وثائراً على المستعمر ، وهو يُعتبر عميد المدرسة الحديثة في التلحين .

الدور وأسباب تأخره :

وقد قلّ أداء الدور أو انتشاره في الوقت الحاضر عمّا كان عليه سابقاً وذلك للأسباب الرئيسية التالية :

١ ـ إنّ تلحين الدور الناجح يتطلّب من الملحّن موهبة ومقدرة وعلماً وفهماً ونضجاً على مستوى كبير ، وهذا غير ميسور حالياً .

٢ ـ يتطلب غناء الدور من مؤديه ، المقدرة والمعرفة والمرونة وحسن التنقل بالأبعاد والقفلات ومعرفة الأصول والأحكام اللازمة لذلك ، ومراعاة الأزمنة أو الضربات الإيقاعيّة ، والعاطفة الحقيقيّة و (التظليل) الصوتي الفنّي والنضوج ، وبيان مواضع القوة والضعف والانسياب والمزج ، واللين والقسوة والترقيق والتضخيم ، وإعطاء اللهجة اللازمة في الأداء والتي يجب أن تكون موافقة للمعنى الشعري ، والتي يمكن بها أحياناً إعطاء أكثر من معنى للكلمة الواحدة ، وذلك عن طريق تكييف الأداء الصحيح السليم الغني بنبراته وأحكامه بما يمكّن المغني من السيطرة والقدرة بمهارة على التلاعب الصوتي الطيّب ، وهذا غير متيسر الآن .

٣ ـ والسبب الثالث يمكن اعتباره ، أمراً نفسياً وهو يتعلّق بالمستمعين ، ونوضح هذا بما يلي : ليس لكل فرد من الناس القدرة أو التقبّل أو الثقافة الحسيّة الموسيقيّة لسماع واستساغة غناء الدور ، لأنّه أصعب أنواع الصيغ الغنائيّة العربيّة على أذن المستمع .

وتوجد ناحية أخرى أيضاً لها أهميتها عند الجمهور . وقد لمسنا ذلك منه في مناسبات شتّى . وهي : عدم استطاعة المستمع بصورة عامّة تقبّل تكرار الألفاظ أو الكلمات نفسها أثناء غناء الدور ، إذ إنّ منظومة الدور بكاملها حالياً تتكوّن من أربعة أبيات أو ستة أو ثمانية فقط ، ويستغرق أداؤها الغنائي ربع الساعة تقريباً ، وهي لا تتطلب هذا الوقت ، إن قيلت دون الإعادة والتكرار ، ولكن الملحّن يلجأ إلى تلحين الجملة الواحدة الشعريّة بألحان متنوعة ومتعددة ومختلفة ، ويتكرر ذلك في جمل ثانية ،

وهذا العمل هو من الأمور التي يتطلبها أسلوب تلحين الدور ، وهذا التكرار هو الذي يجعل اللحن طويلاً ، ومطرباً وجالباً للسرور والنشوة العذبة في حين أنّ الكلمات المُلحنة تكون قليلة .

والملاحظ عند الجمهور أنّه دائماً يهتم ويفتّش عن الكلمة والمعاني الشعريّة أكثر بكثير من اهتمامه بالمعاني الموسيقيّة . لأنه يرى أن ذلك أكثر سهولة له ، وهكذا نجده لا يعطي الألحان الدرجة الأولى من الأهميّة ، وهذا خطأ بالنسبة للناحية الموسيقيّة ، لأن القصد الأساسي من سماع الموسيقا هو الألحان أولاً ، ثم تأتي المعاني الشعريّة في الدرجة الثانيّة .

ولكننا في الواقع نرى المستمع يستسلم للكلمات ومعانيها الشعريّة فقط ، ويصبر ثم يصبر . فلا يجد سوى تلك الكلمات المحدودة تردد ، وتردد ، فينفذ صبره ، وقد ينسحب بعض المستمعين من الجلسة الغنائية أثناء غناء الدور للسبب الذي ذكرناه .

ونشير هنا بضرورة الإصغاء والانتباه التام لنستطيع تفهم الألوان والصور الرائعة والمعاني التي تحويها ألحان الأدوار ، لنستمتع بما فيها من جمال وحسن صنعة ، وبما تجلبه لنا من سرور ، وبما تحويه من أفكار لحنيّة عالية وقوة صياغة .

وإنّ صيغة الدور ذاتها موضوعة بطريقة لأحداث أكبر تأثير وأعظم وقع للتطريب المباشر المملوء ، بالحيويّة والنشاط والحركة ، والذي يسيطر على مشاعر السامع ونفسيته ، وعلى سبيل المقارنة ، يمكن لنا أن نأتي بمثال آخر يُظهر لنا كيف أنّ بعض المستمعين يهتمّون بالكلمة أكثر من اهتمامهم بالألحان ، ويكفينا من أجل ذلك ذكر أغنية واحدة من الأغاني الشعبيّة الرخيصة جداً كأغنية (يا سلمى) فنرى أن الغناء يستمر بها أو بغيرها مما يماثلها الساعات الطوال على لحن هزيل وقصير لا يتجاوز نصف أسطر مدرج موسيقي ، ويكرر هذا الحن المحدود مرات عديدة جداً ويستغرق أكثر من ساعة من الزمن ومع ذلك لا يحصل أي ملل أو ضجر أو تذمّر عند بعض المستمعين لأن الكلام يتجدد عند انتهاء كل مرّة من إعادة هذا اللحن القصير ، فينبه السامع إلى تلك الكلمات الضعيفة أيضاً ويهمل اللحن ، أو أنّ هذا اللحن وكلماته توافق نفسية بعض المستمعين!! فيفضلونها عن ألحان الأدوار . وهكذا . . ﴿وَخَلَقْنَاكُمْ أَطْوَارَاً﴾ .

والسبب الرابع هو ظهور صيغ جديدة في التأليف العربي الغنائي ، والتي زاحمت غناء الدور ، بالإضافة إلى انتشار الأغاني الشعبية البسيطة والسهلة المنال ، وأيضاً أغاني الأفلام ، والموسيقا التصويرية التابعة لها التي دعت الملحنين للاتّجاه في هذا النوع من التأليف بالإضافة إلى الأغاني الإذاعيّة القصيرة ، وأوبيريتات المسارح .

وفي عام ١٩١٧ ظهر غناء (المونولوج) وهي كلمة أجنبيّة معناها الغناء الأحادي ، أو الإفرادي وسنشرح هذه الصيغة في المجال المخصص لها . ثم تطور تلحين المونولوج فيما بعد ، وأُطلق على نوع من القصائد الشعريّة الحديثة المتحررة من ناحيتي النظم والتلحين .

ثم ترقّت ألحان الطقاطيق كثيراً عمّا كانت عليه ، وهذا النوعان من الغناء انتشرا انتشاراً واسعاً عند المستمع العربي ، وقد برع في هذا النوع من التلحين كل من الأساتذة : محمد القصبجي وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطي .

وهذا الانتشار كان من الأسباب التي أوقفت تيار غناء القصائد والتواشيح والأدوار ، ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ ، بل أخذت الأغاني الشعبيّة الرخيصة منها تجد رواجاً كبيراً ، الأمر الذي كان له أسوأ النتائج على التأليف والإنتاج العالي ، وأيضاً على نفسية المستمع . وبعد فترة من الزمن ، عادت القصيدة إلى الانتعاش على أيدي الملحّن رياض السنباطي ، ثم عادت التواشيح أيضاً لتأخذ مكانها الحسن الذي تستحقه . وبعد ذلك وأخيراً ظهرت بعض البوادر الطيّبة لرجوع (الدور) أيضاً ، ومن المُنتظر له أن يحظى بشيء مما يستحقّه من الفهم والتقدير .

وقد باشر المغنّون والمغنّيات حالياً في تقديم هذا اللون من الغناء ولم يلق معارضة . وسيزداد حسن تقبله حينما يكثر أداؤه وترديده والإطلاع على طرق صياغته وتفهمها .

وقد برهن التاريخ والواقع أنّ ذوق الجمهور لا يقف جامداً ، بل هو قابل للتطور والتقدم وهو يستمع غالباً إلى ما يُقدم إليه من ألوان وأصناف السماع والغناء الحديث منها والقديم ، ولذلك كان من واجب الملحّنين والمغنّين تقديم الإنتاج الـ... مفضّل دائماً ، وهذا من الواجبات الوطنيّة والقوميّة والاجتماعيّة والفنيّة والخلقيّة

وما أوردناه من التحليل هو من أهم الأسباب التي أدّت إلى التقليل من تقديم الأدوار منذ الحرب العالميّة الثانية . بينما كانت في مطلع القرن العشرين في غاية الازدهار . فهل نحن سائرون من الناحية الفنيّة إلى الأمام أم إلى الوراء . . ! .

وقد ظهر الآن نوع جديد من الصيغ الغنائيّة العربيّة . هو مزيج من المونولوج والطقطوقة ، ولحنه طويل جداً . كما ظهرت القصائد الطويلة أكثر من اللازم ، وطول اللحن ليس دليلاً على عظمته ، بل عظمة الشيء في جوهره .

وفي رأينا أنّه لا تجوز الإطالة إلاّ إذا تطلب الأمر ذلك . مع المحافظة دائماً على قوة اللحن : من حيث البناء والموضوع والتأثير الحسن الحقيقي .

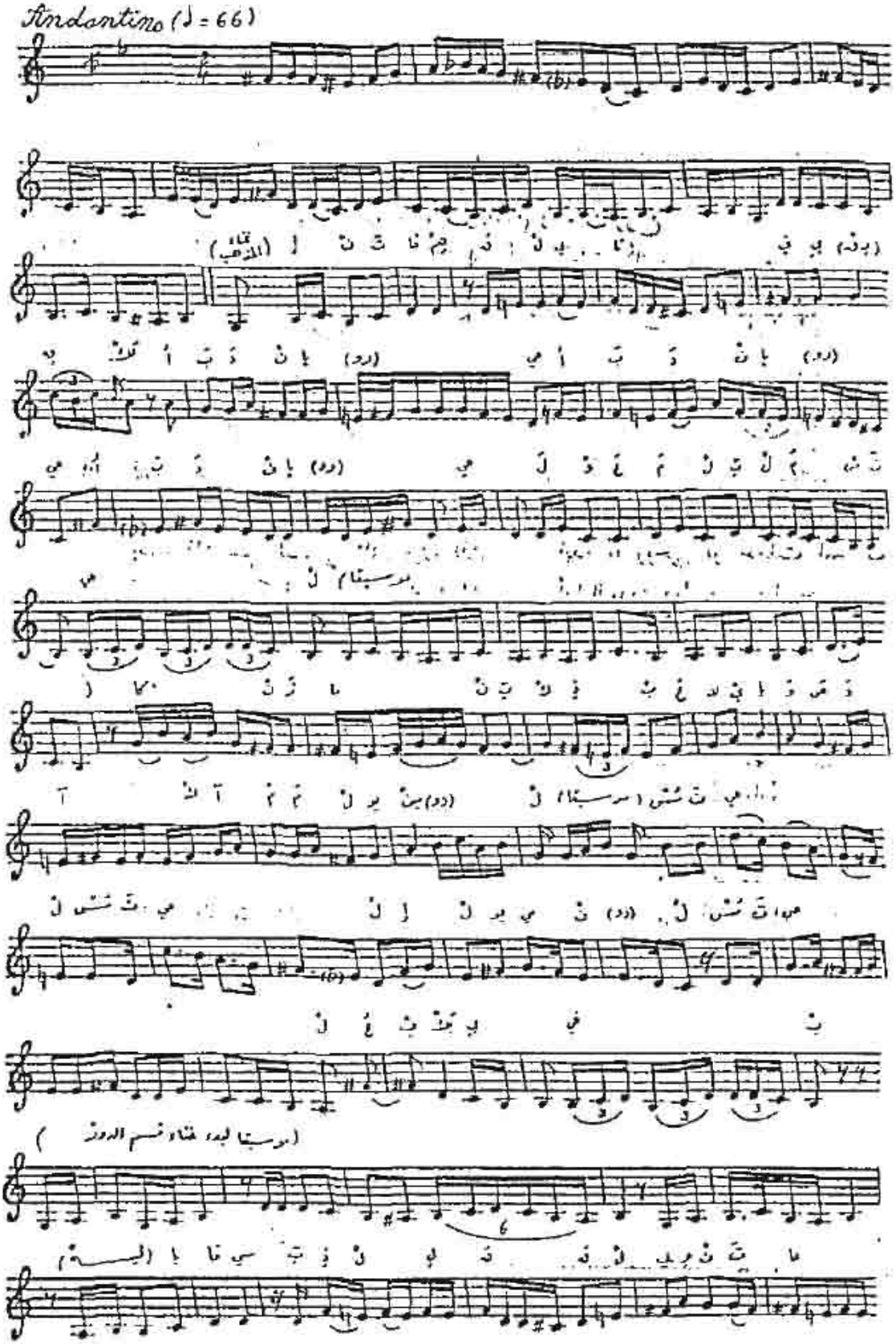
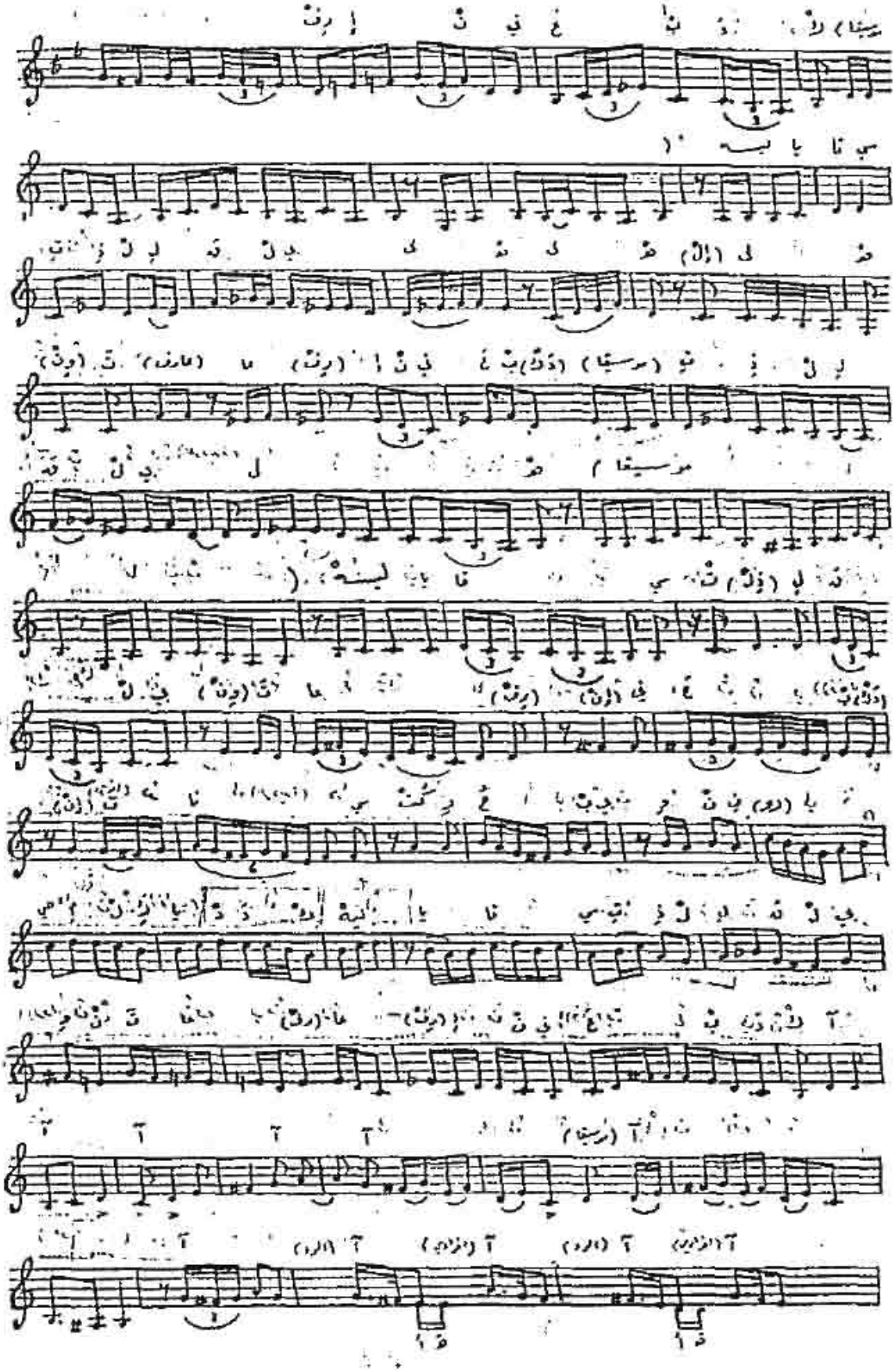
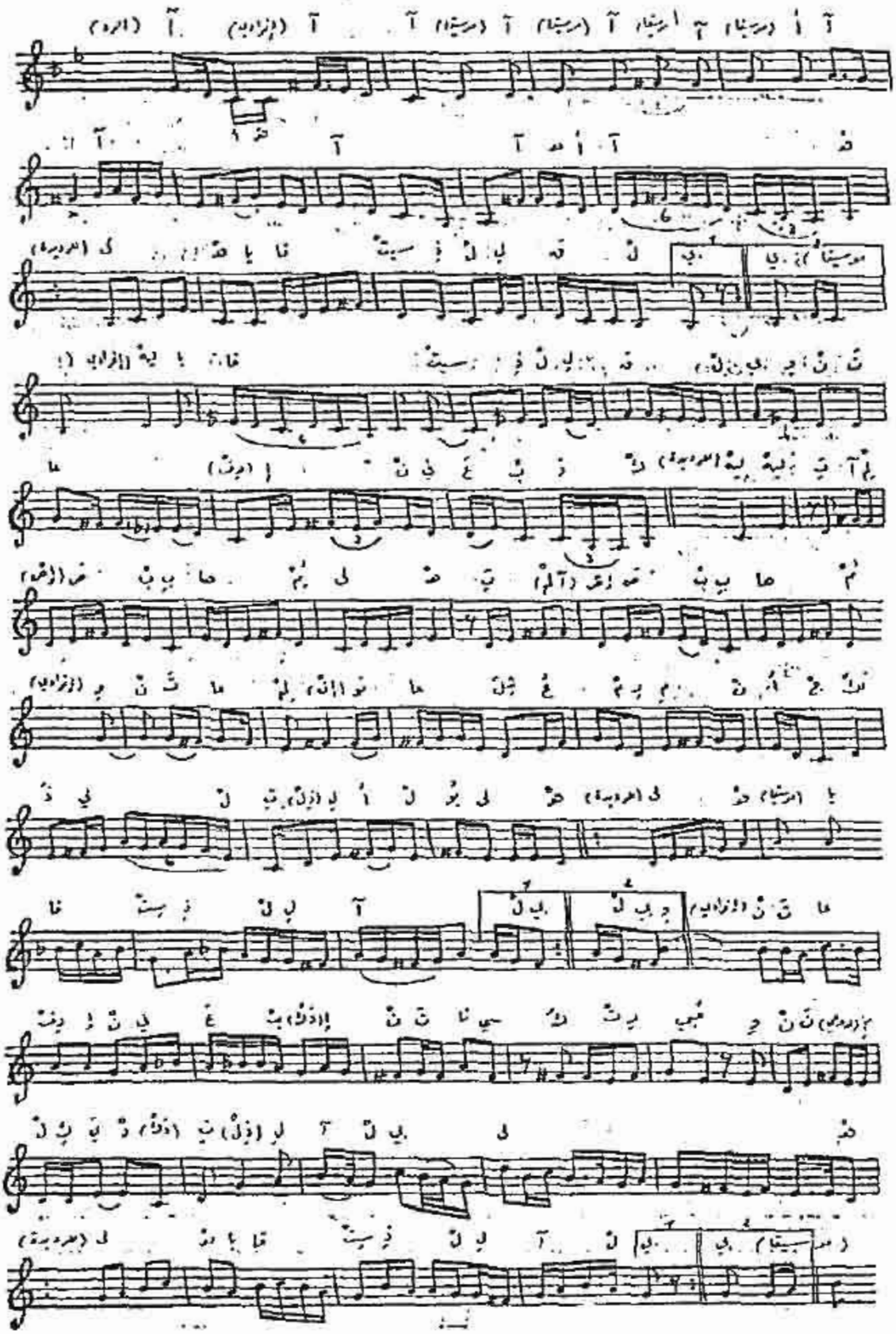
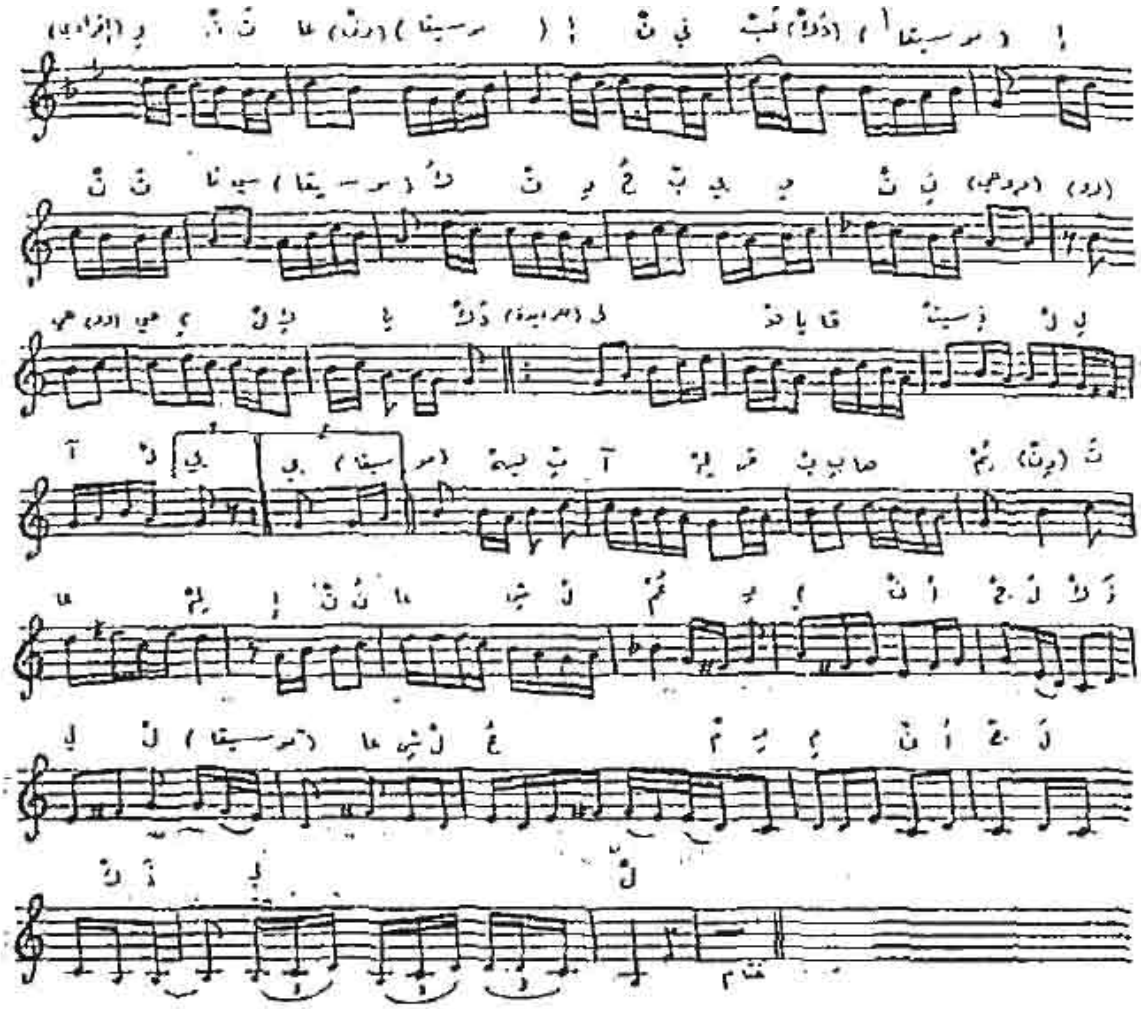
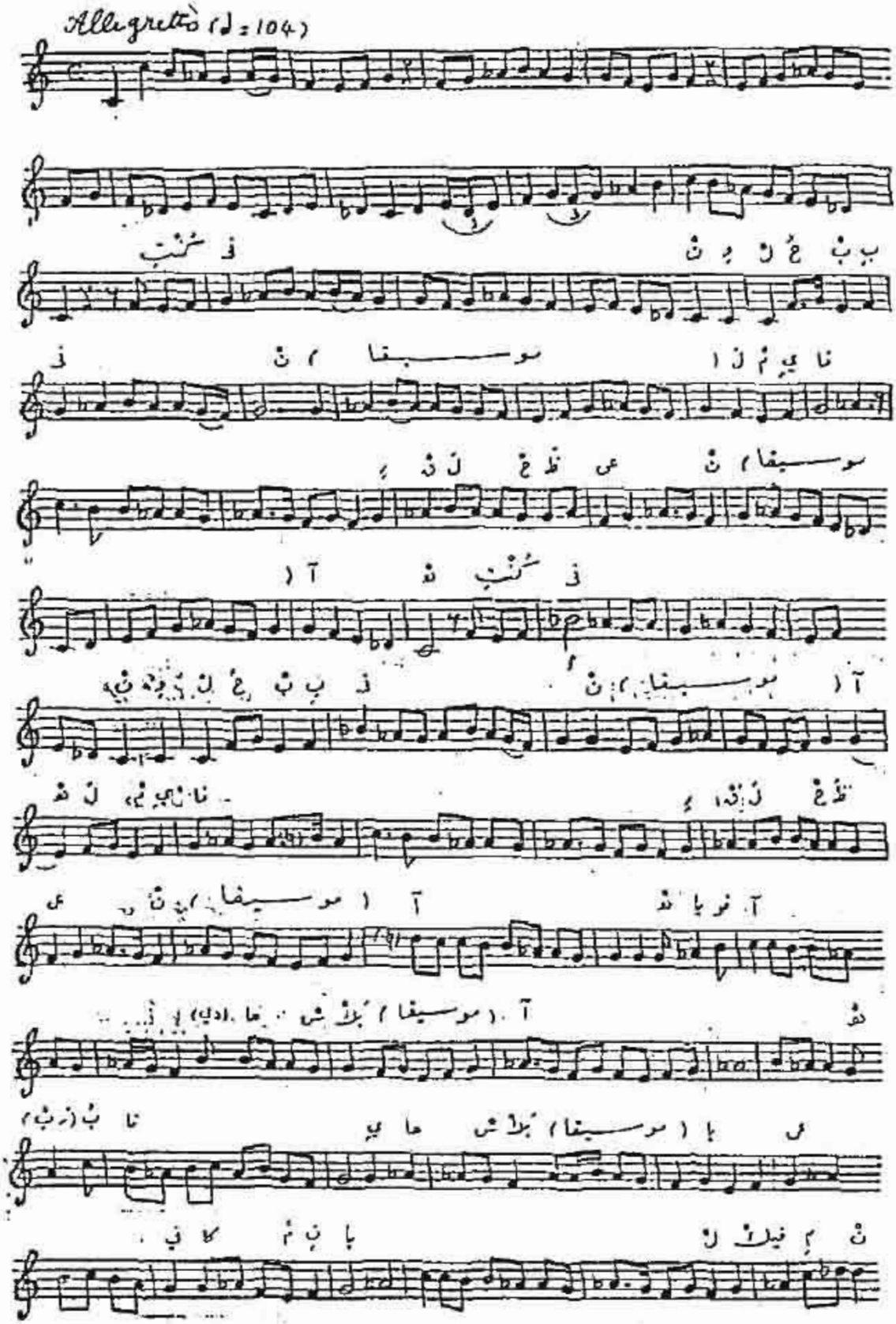
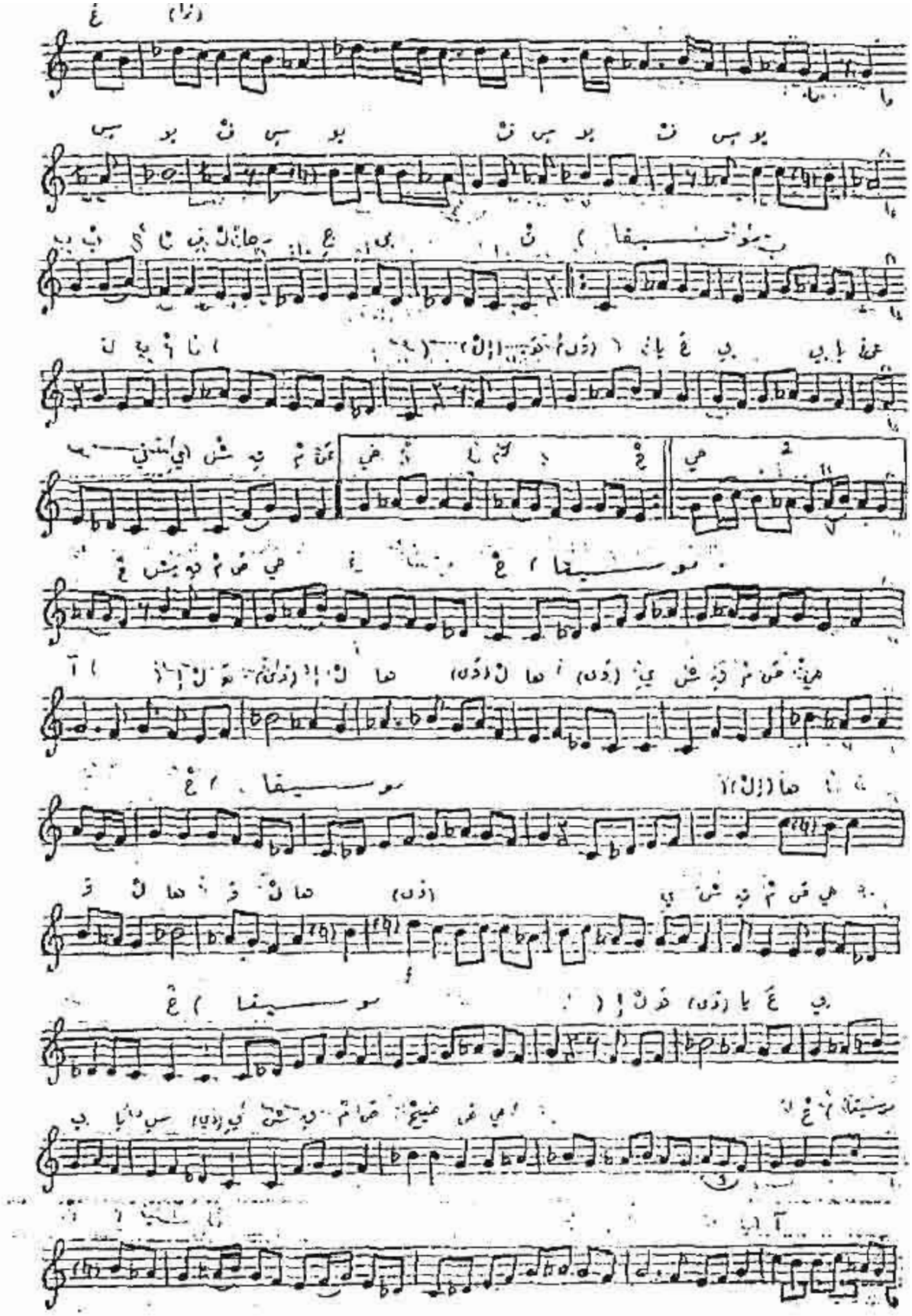
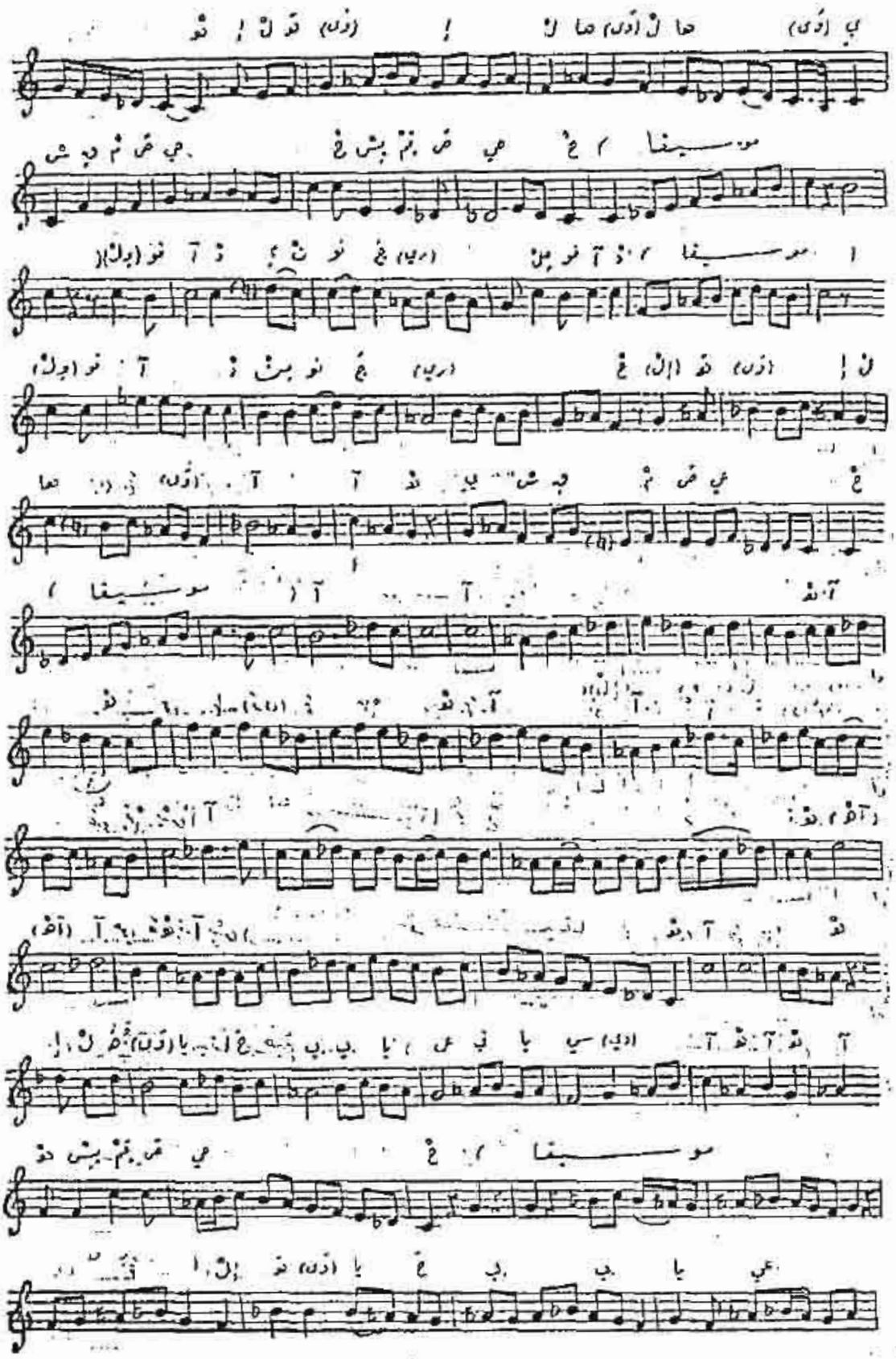
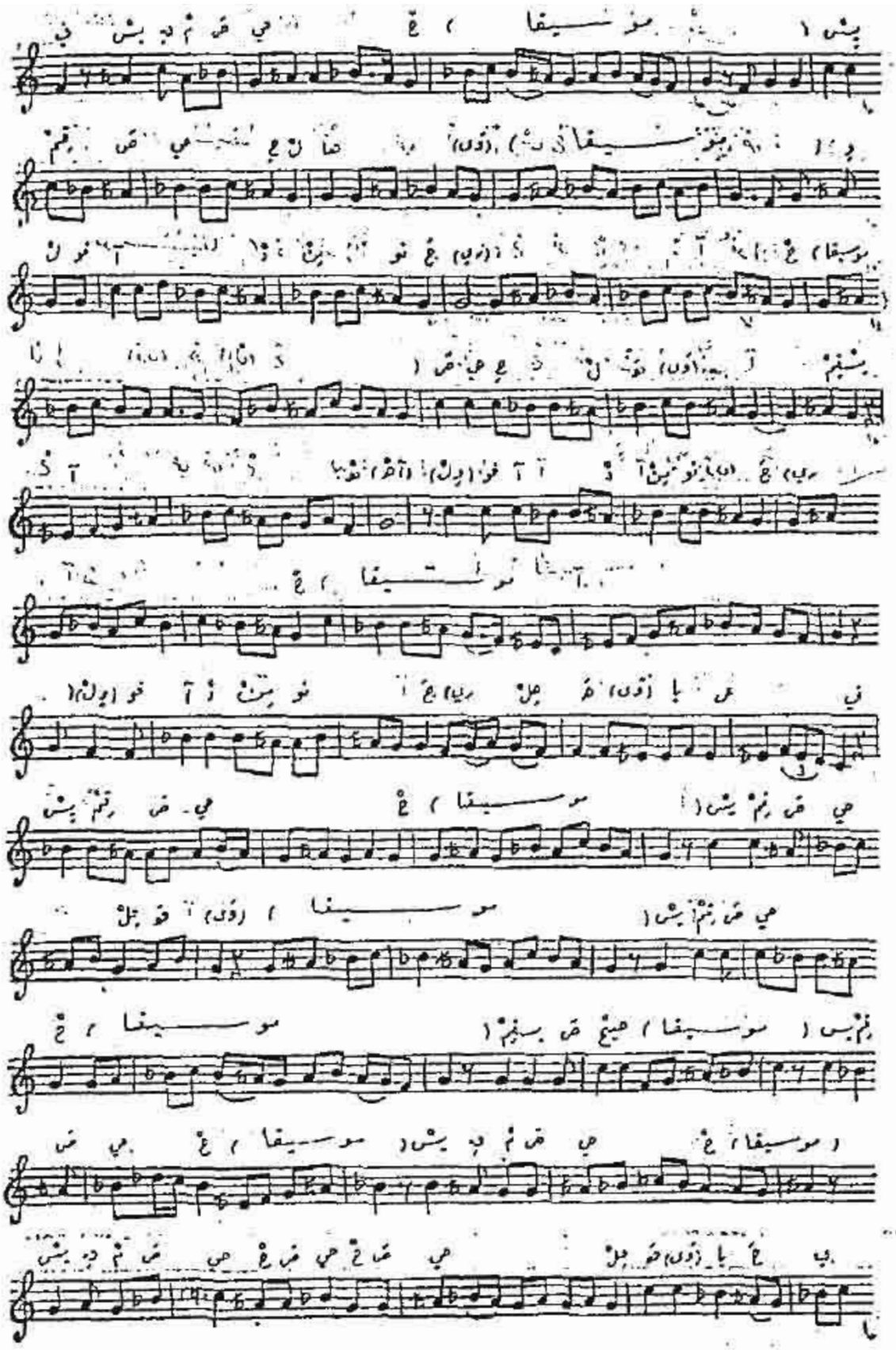
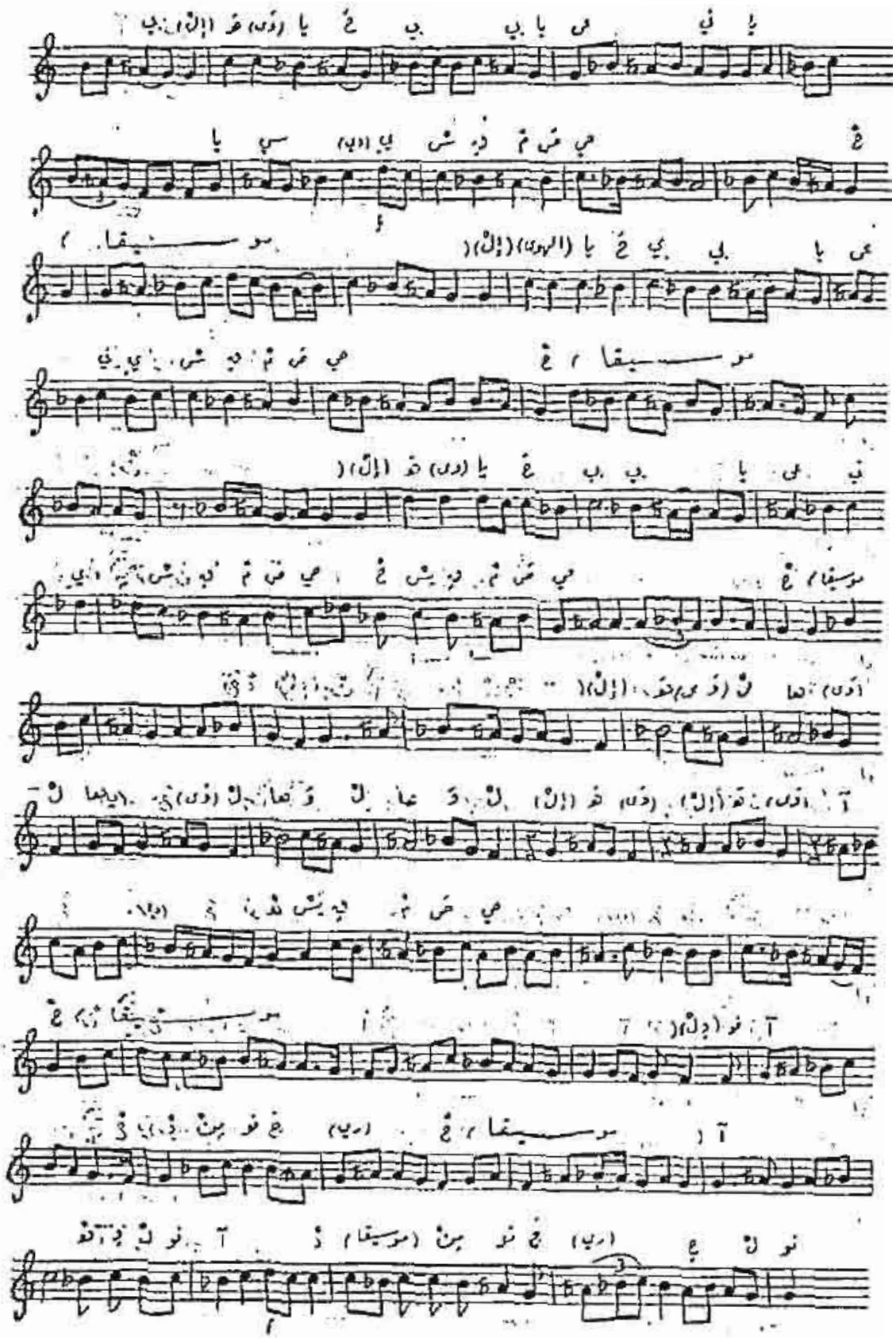
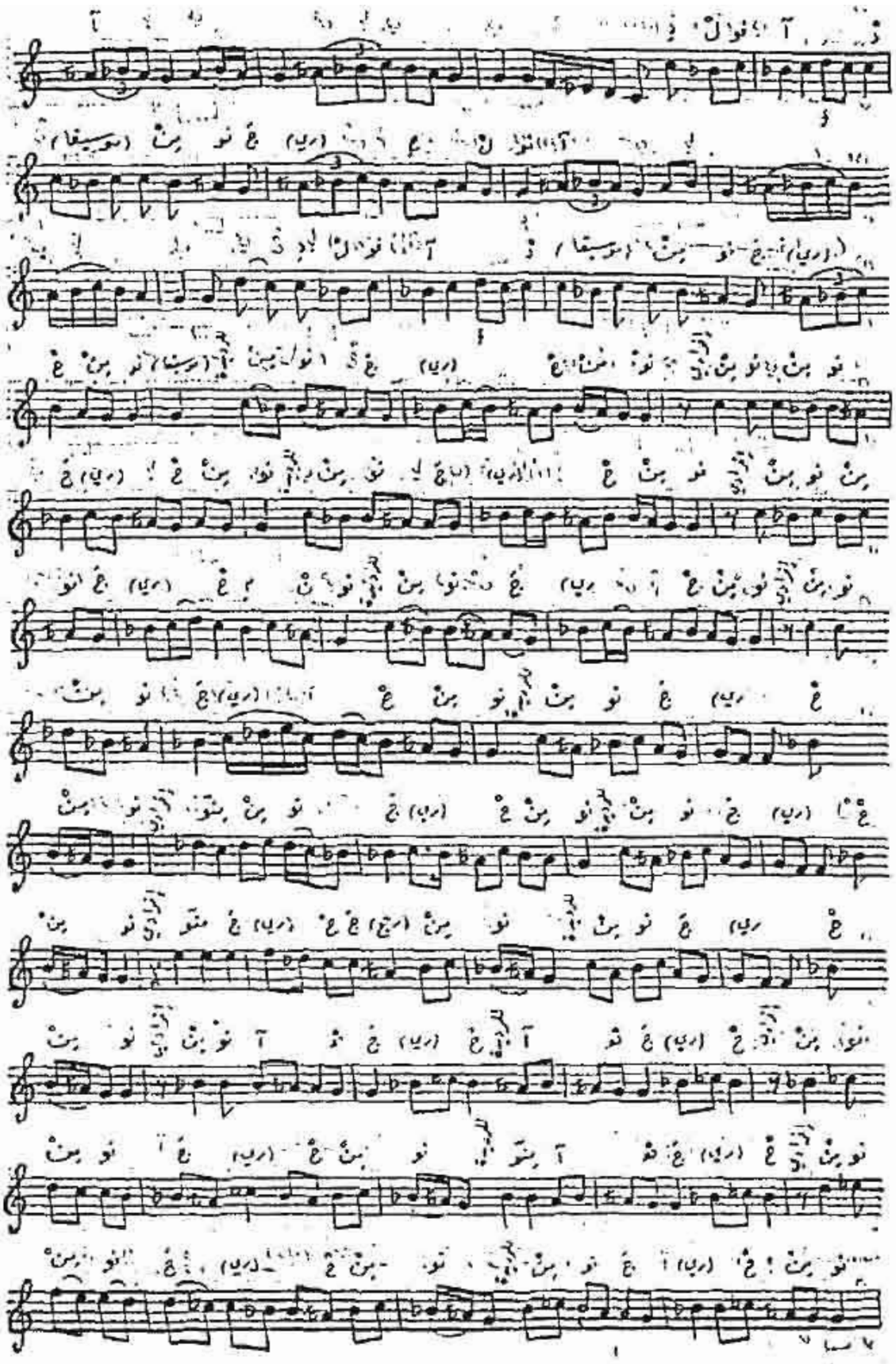
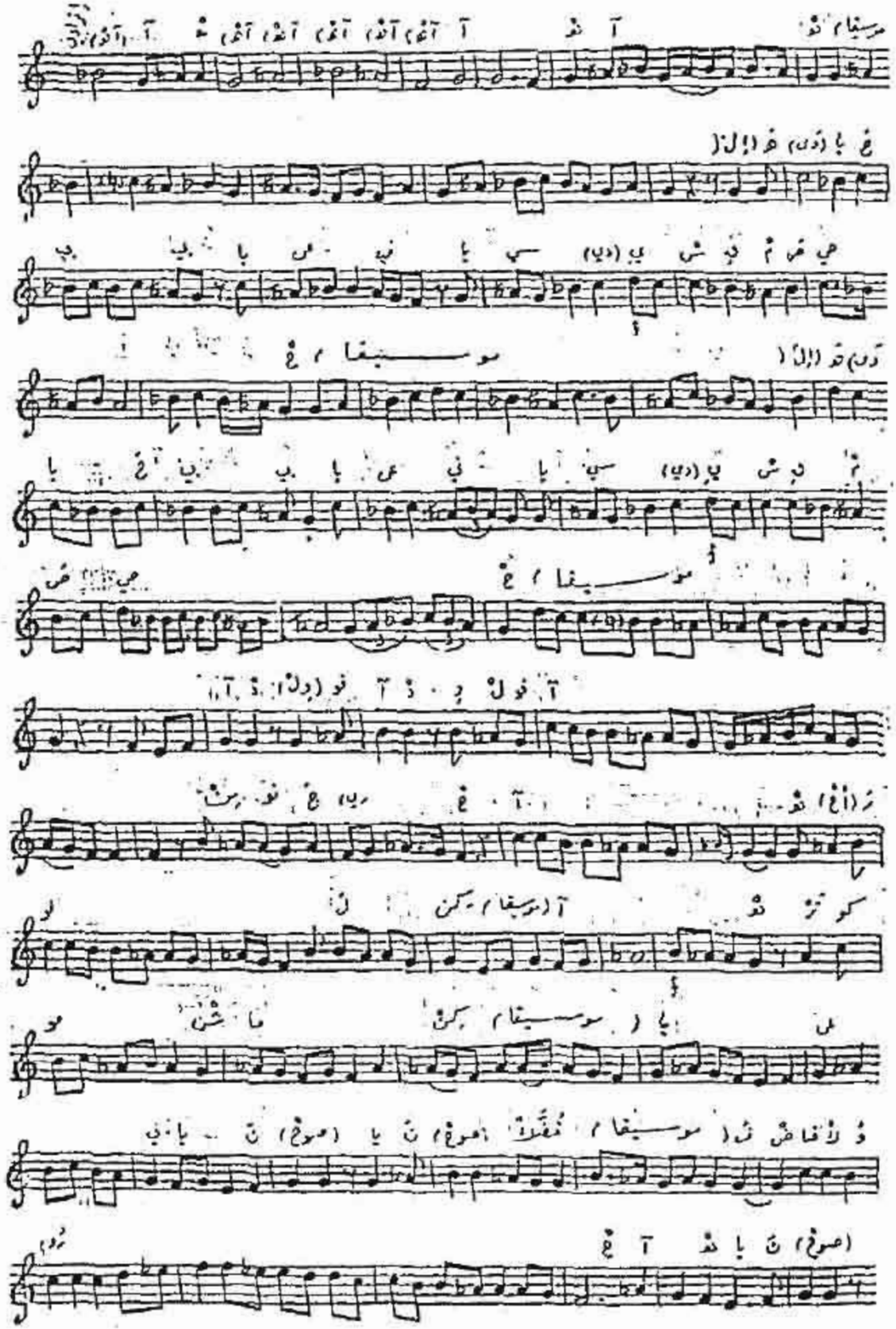
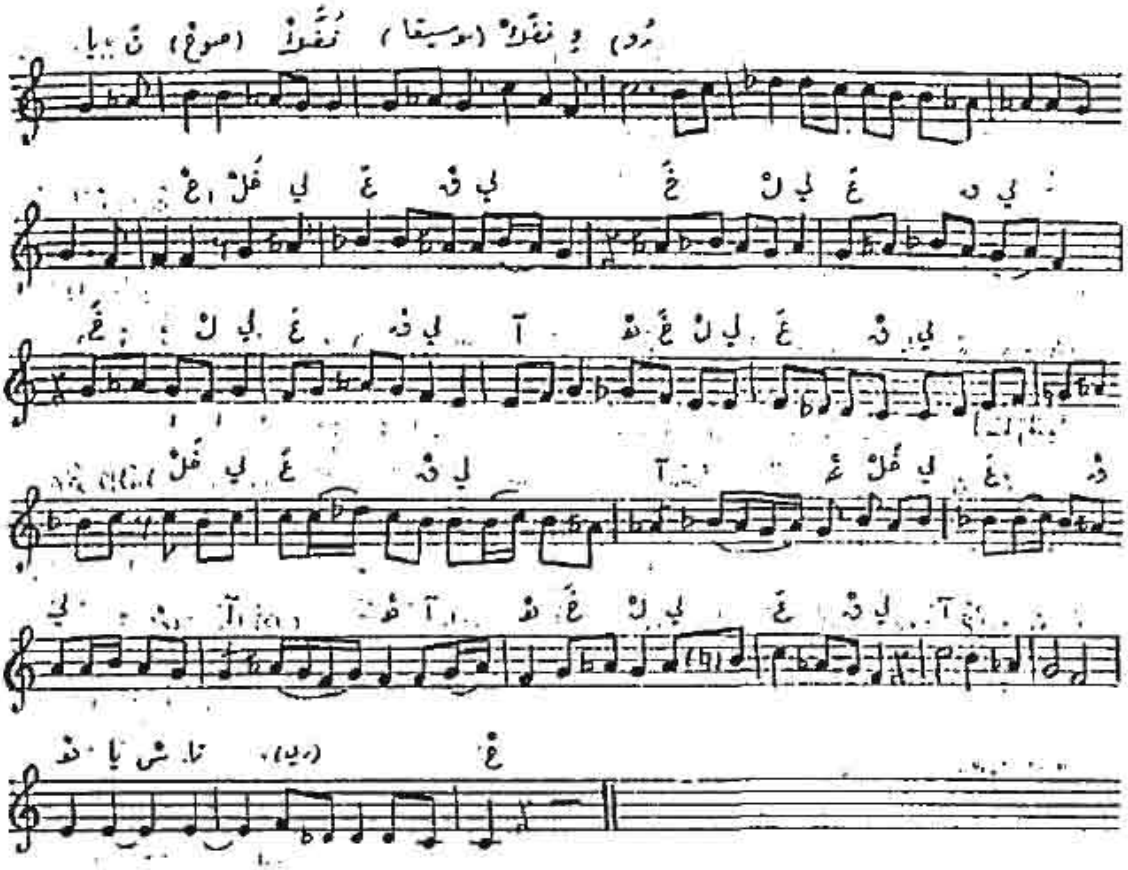
ومن عيوب بعض المغنين في الوقت الحاضر ، أنّهم أثناء غناء الدور وقبل الانتهاء منه يلجأون إلى إدخال بعض صيغ أخرى من الغناء ، كالقصيدة والموّال مثلاً وحتى بعض القدود الشعبية ، فيؤدونها ومن ثم يعودون إلى تتمة غناء الدور حتى نهايته ، وإنّ هذا العمل هو تشويه صارخ لصيغة الدور وأضعاف لشخصيّته ، وهو شذوذ سيىء ، يجب الإقلاع عنه ، لأن لحن الدور وحده له من القوة والوجود والتأثير الحسن الأمر الذي يجعله قادراً على أن يقف وحده عالياً ، يثبت وجوده وسحره على المستمعين ، دون حاجة إلى دمج أشياء ثانية فيه تؤدي إلى فساد الذوق ، والإساءة إلى عظمة صيغة الدور التي تُعتبر من أهمّ الصيغ الغنائية في التآليف الموسيقيّة العربيّة ، خصوصاً أنّ غناء الدور لا يكون عادة في بداية الوصلة الغنائية ، بل في آخرها . حيث تسبقه المعزوفات والمقدمات الموسيقيّة الآلية وغناء التواشيح ، ثم التقاسيم الفرديّة على الآلات ، والغناء بلفظتي (يا ليل يا عين) ، والموّال والقصيدة . ويمكن أن تُغنّى الأهزوجة والمونولوج أيضاً . إذاً لا حاجة لإضافة أيّة ألحان دخيلة لصيغة الدور .

ونحن لا نعارض في أيّة تحسينات حقيقيّة تُضاف إلى صيغ التأليف عندنا أو تعديلها لما هو أفضل ، على أن لا تكون (خبط عشواء) ، ولا يكون التقدم بالمسخ والتشويه! .

وفي نهاية هذا البحث نكون قد استعرضنا مراحل الدور وأوضاعه استعراضاً واسعاً منذ بدايته البسيطة المطربة . . ومن ثمّ إلى تطوره واتجاهه نحو الطرق الفنيّة والصياغة العالية ، وأخذه في السير المتواصل نحو الكمال .

نماذج من الأدوار مدوّنة بالنوتة الموسيقية

كلمات : أحمد عطية الألفي　　دور　　ألحان : زكريا أحمد

أنت فاهم　　مقام : راحة الأرواح

دور كنت فين والحب فين كلمات محمد الدرويش ألحان عبده الحامولي . مقام حجاز كار



الفصل السادس
التأليف الغِنَائي الأوروبي

الكورس ـ الفوجا ـ الصولفيج ـ الكانون ـ الأوراتوريو ـ الأوبرا ـ الأوبريت

١ ـ الكورس Chorus :

لفظة غربية لها عند الغربيين تأليف غنائي خاص تؤديه جماعة ينفرد منهم رئيس بجملة فيكررونها بعده . وشاع استعماله عند العبرانيين والآراميين أي السريان المتنصرين ثم اليونان وعنهم أخذ العرب هذا النوع الذي شاع في هذا العصر لا سيما بعد انتشار محطات الإذاعة اللاسلكية والسينمات .

٢ ـ الفوجا Fuque :

تأليف غنائي راق له مكانة عظيمة عند الغربيين ذات تركيب فني خاص تتعدد فيه الأصوات .

٣ ـ الصولفيج Solfeggio :

لفظة إيطالية تعني قراءة السلم الموسيقي دو . ري . مي إلخ . . . غناءً للتمرين الصوتي على مقاطع هذه الأصوات .

٤ ـ الكانون Canon :

تأليف غنائي هام يسميه الإفرنج [كانون] لكونه تأليفاً أساسه التقليد الصوتي أي تأليفاً تقليدياً لأن أصوات التقليد تكون مركبة فيه من صوتين أو أكثر يقوم المقدم في الغناء بتأدية اللحن ويسمى [الرئيس] فتقلده الجوقة متأخرة عنه نصف مازورة أو مازورة كاملة ، وقد تكون الأصوات المقلدة هي بعينها التي يغنيها الرئيس أو أنها تختلف عنها اختلافاً بسيطاً ، وذلك بإدخال بعض التصوير عليها أو قلب النغمات أي [القلب] وأطلق

المجمع العلمي على هذا التأليف كلمة [الاتباع] وقال : هو نوع من التلحين لأصواتٍ تُغَنَّى معاً ويتبع أحدها الآخر محاكياً له .

٥ ـ الأوراتوريو Oratorio :

لفظ إيطالي معناه لغةً [مكان العبادة] وهو مشتق من Oratory واصطلاحاً معناه ، تأليف غنائي يشبه في تركيبه [الأوبرا] غير أن ألحان الأوراتوريو لا تلقى إلا في الكنائس لأنها دينية بحت .

٦ ـ أوبرا Opera :

لفظة افرنجية معناها [مُغنَّاة] وقد جئنا على وصفها مفصلاً في باب التأليف الغنائي العربي .

٧ ـ أوبريت Operette :

عبارة عن رواية مسرحية غنائية من النوع الهزلي غالباً ، وهي تتألف من إلقاء الكلام بدون غناء يتخلل ذلك بعض مقاطع غنائية ، أي أنها ليست جميعها غناء كالأوبرا .

أما موسيقاها فيجب حتماً أن تكون سهلة وبسيطة يراعى في وضعها ذوق وعادات العصر الذي تمثل فيه إن من جهة المعنى أو من جهة اللحن .

تعلّم العزف على الغيتار(*)

اختيار الآلة المناسبة :

تنعم آلة الغيتار اليوم بشعبية كبيرة . فكل من له يدان وأصابع مرنة بإمكانه أن يتعلم العزف على هذه الآلة . ولا يتطلب منه ذلك سوى المثابرة الضرورية لإتقان التمارين الواردة في هذا الفصل .

تستعمل آلة الغيتار لمرافقة المغنين أو لمصاحبة الآلات الموسيقية الأخرى . لذلك ، فإن استعمال الغيتار في المرافقة لا يتطلب من المرء سوى تعلم بعض

(*) وقد اعتمدنا على كتاب جوزف فاخوري (تعلّم العزف) على الآلات الموسيقية ، المكتبة الحديثة بيروت .

مجموعات من الائتلافات النغمية (Chords أو Accords) . وعليه ، أعد هذا الفصل أساساً ليعلمك عزف الائتلافات الضرورية التي تسمح لك بأن تصبح مرافقاً ناجحاً على هذه الآلة الشعبية .

تتخذ آلة الغيتار عدة أشكال وأحجام ، فللبافع غيتار يناسبه ، وللطفل أيضاً غيتار صغير يرتاح إليه . ويلعب عرض زند الغيتار دوراً مهماً في إقرار الآلة التي تناسب يد العازف ، فالأيدي الصغيرة تناسبها عادة آلة غيتار ضيقة الزند ، بينما تناسب الأيدي الكبيرة آلة غيتار واسعة الزند .

ولتعرف أية آلة غيتار تناسب يديك ، عليك أن تتّبع التجارب البسيطة التالية :

١ ـ ضع باطن أبهامك الأيسر خلف وسط زند الآلة ، وتحقق ما إذا كانت الأصابع الأربعة الأخرى تصل إلى الأوتار الستة كلها ، دون عناء، حين تطبق على مقدمة الزند . إذا لم تتمكن من ذلك ، فهذا يعني أن زند الآلة واسع لا يناسبك .

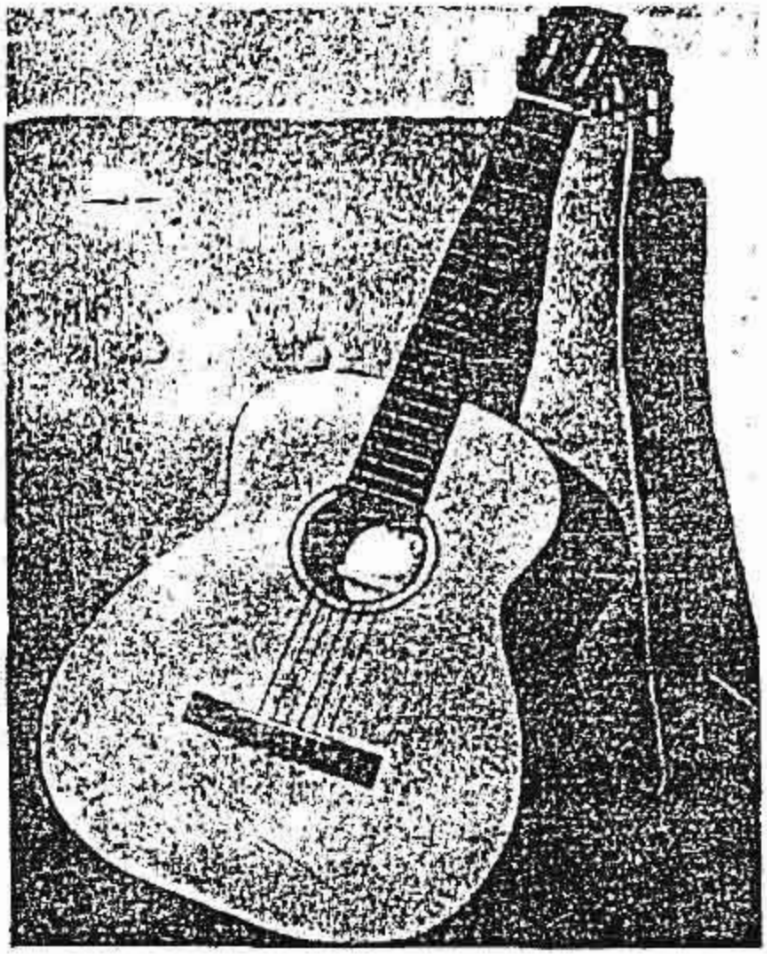
٢ ـ اضغط على كل وتر بكل إصبع من أصابعك الأربعة (السبابة والوسطى والبنصر والخنصر) . إذا تمكنت من ذلك دون أن تلمس الوتر المجاور ، فهذا يعني أن الآلة تناسبك . أما إذا فشلت ، فهذا يعني أن الزند ضيق بالنسبة إلى حجم يدك ، وبالتالي ، أنت بحاجة إلى آلة بديلة .

٣ ـ تأكد ما إذا كانت الأوتار تعطيك النغم الصحيح . لكي تفعل انقر كل وتر من الأوتار الستة بيدك دون أن تضغط عليه بأي إصبع من أصابع اليد الممسكة بالزند . ثم اضغط كل وتر من الأوتار عند العب الثاني عشر (أي عند التقاء الزند بجسم الآلة عادة) وانقر الوتر . هنا يجب أن تسمع نغماً رفيعاً هو أعلى من النغم الأول ببعد ديوان واحد (أوكتاف) . بكلام آخر ، سيكون النغم الرفيع جواباً للنغم الذي يعطيه الوتر المفتوح . فإن جاء الصوت ناقصاً عن الجواب أو زائداً عنه ، فهذا يعني أن الآلة التي بين يديك لا تنفع . وعطل الآلة ، في هذه الحالة ، مرده إلى التواء أو انحراف حاصل في الزند أو لوجود جسر الآلة في غير مكانه . في الحالة الثانية ، يمكن تصحيح الوضع بإزاحة الجسر بعيداً عن طرف الأوتار أو قريباً منه أو برفع الجسر أو خفضه قليلاً .

أنواع آلات الغيتار :

نستعرض في ما يلي ثلاثة أنواع من آلة الغيتار :

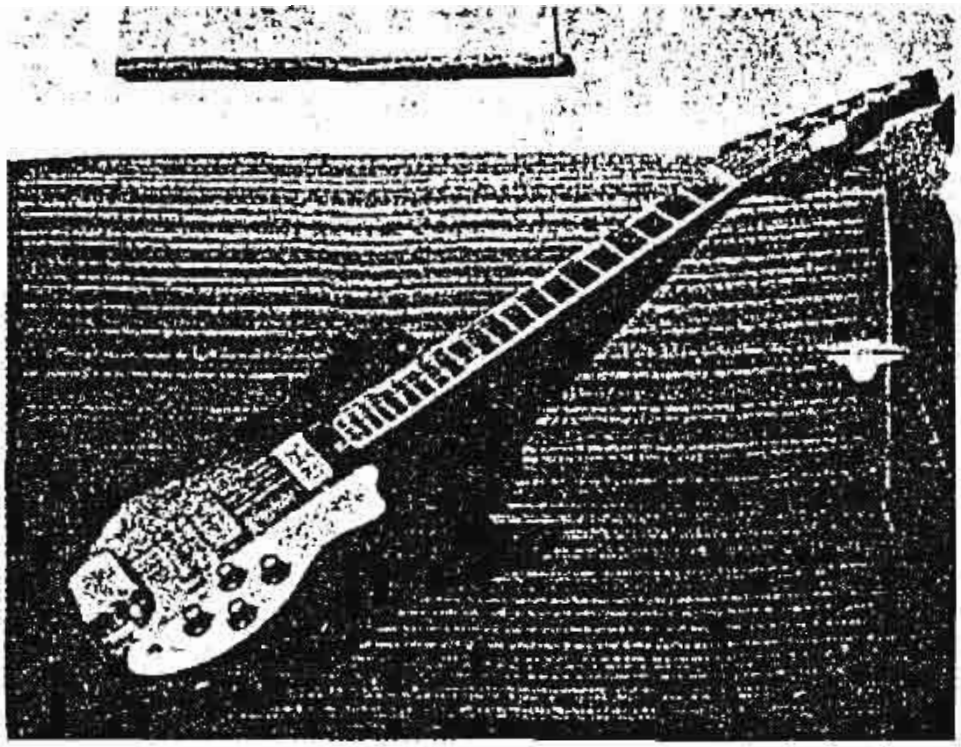
١ ـ غيتار الغناء الريفي القروي أو الغناء الفولكلوري :



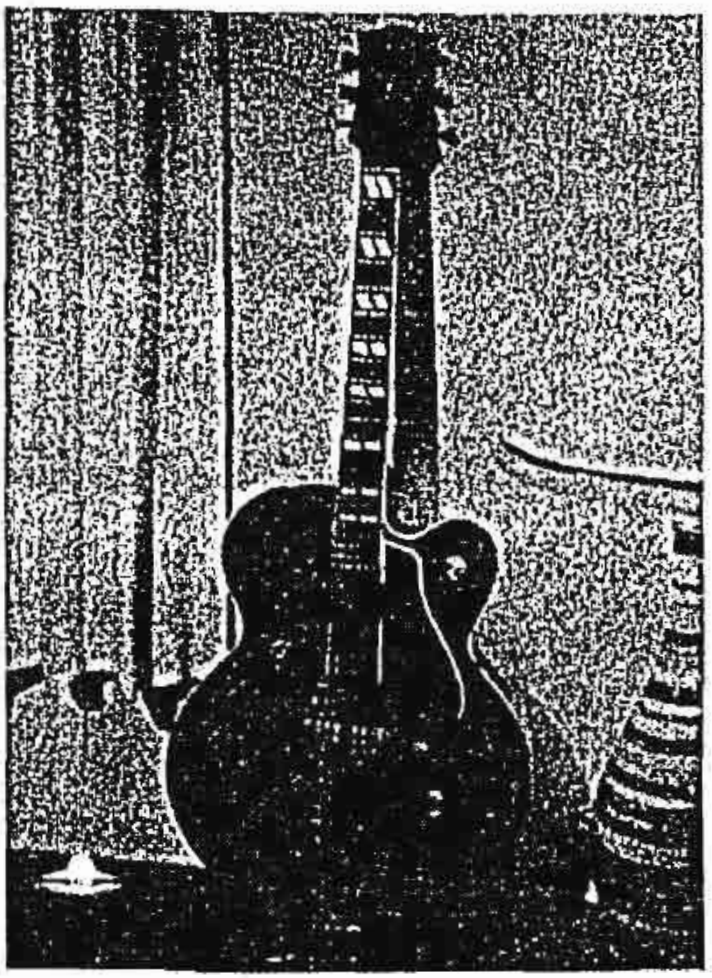
يتميز هذا النوع من آلات الغيتار بظهر وصدر مبنطحين ، وتوجد على الصدر فتحة مستديرة كبيرة للصوت . يتمتع هذا النوع من الآلات بصوت كامل وقوي لا يحتاج معه إلى أي تضخيم الكتروني .

٢ ـ غيتار الروك أند رول :

يمتاز هذا النوع من آلات الغيتار بأنه يتألف من كتلة خشبية صلبة بدلاً من صندوق ترديد صدى الصوت . ولا يعمل هذا النوع من الآلات إلا بواسطة مضخمات الصوت الالكترونية . بكلام آخر ، هي آلات خرساء ما لم تتصل بمضخم الكتروني .



٣ ـ غيتار الأوركسترا أو موسيقى الجاز :



يتميز هذا النوع من آلات الغيتار بظهر وصدر مقوسين ويفتحة صوت من نوع فتحة

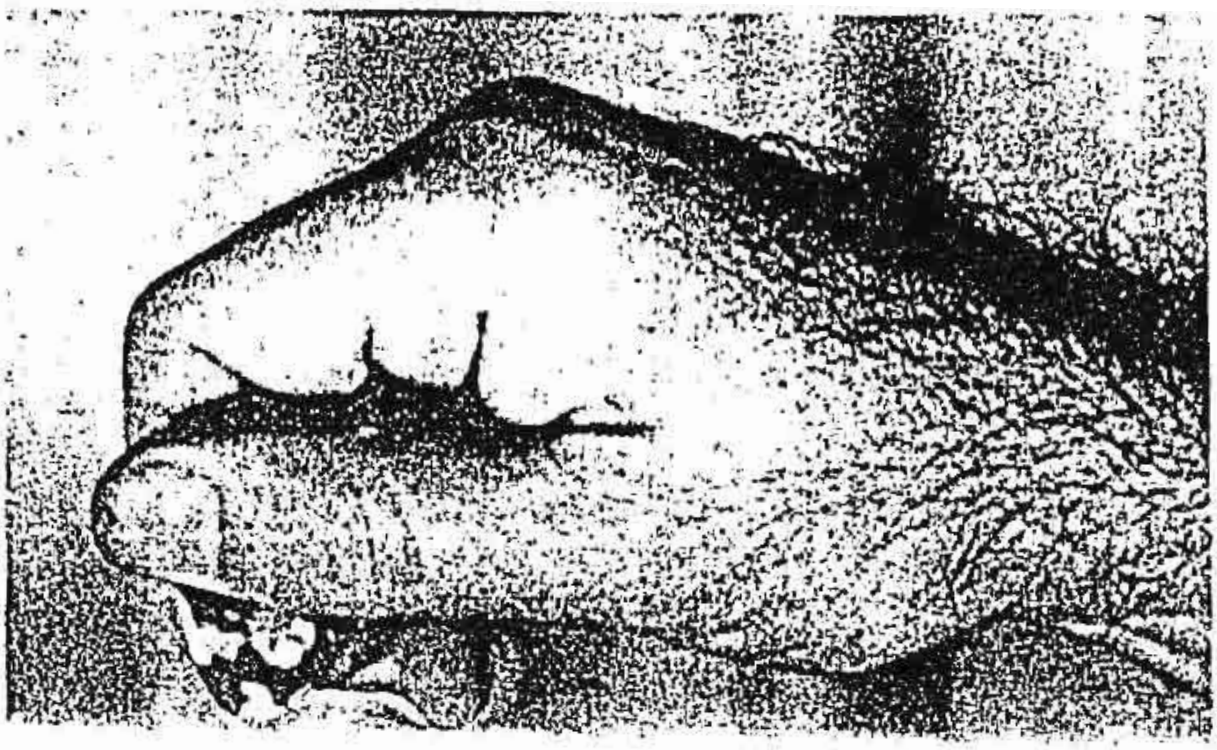
آلة الكمان تمثل حرف F الغربي . مثل هذا النوع من الآلات يمكن أن يعزف بواسطة مضخّم الكتروني أو من دونه .

طريقة مسك آلة الغيتار وتحريك الأصابع على الزند :

وضعية الآلة قعوداً

وضعية الآلة وقوفاً
(لاحظ حامل الآلة الجلدي يلف العازف)

ريشة الغيتار

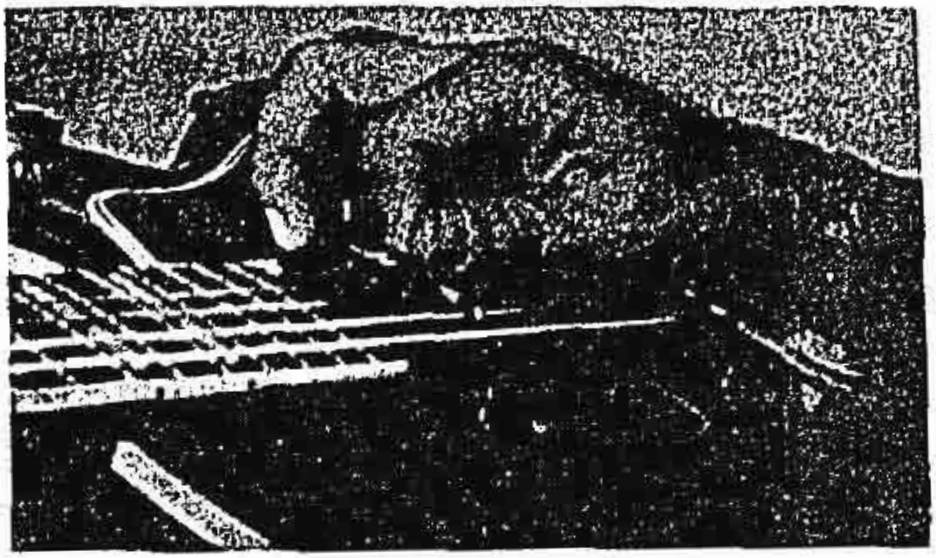


طريقة التقاط ريشة الغيتار في أثناء العزف

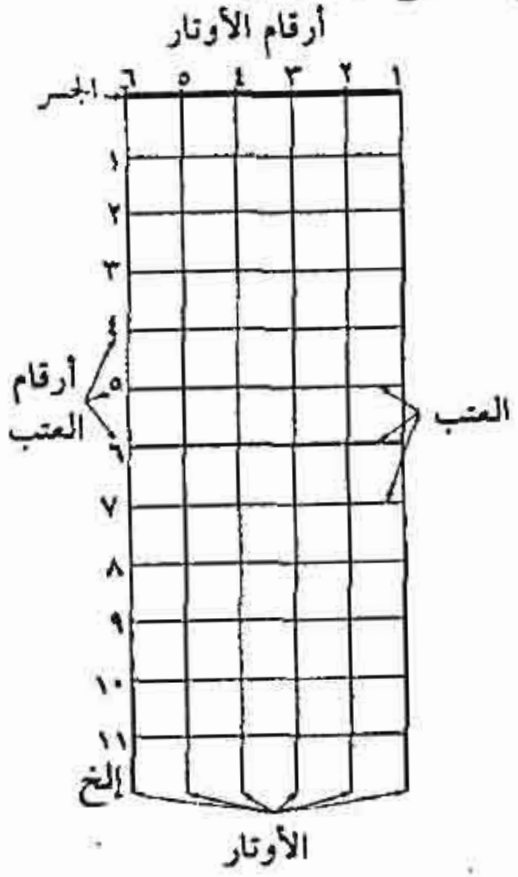
تمسك الريشة بقوة بين أبهام اليد اليمنى وسبابتها

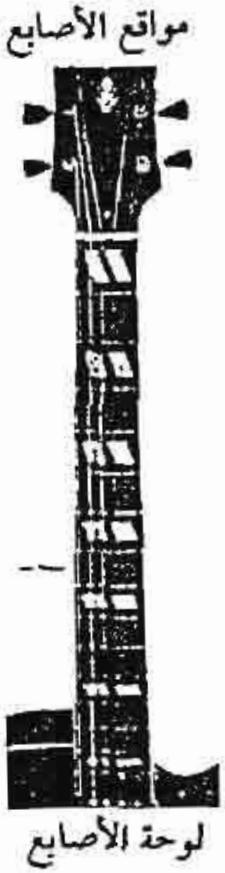
الوضع الصحيح لليد اليسرى

يوضع باطن أبهام اليد اليسرى وسط الزند خلف أثخن قسم فيه ، وتبقى راحة اليد بعيدة عن الزند .



الوضع الصحيح لليد اليمنى

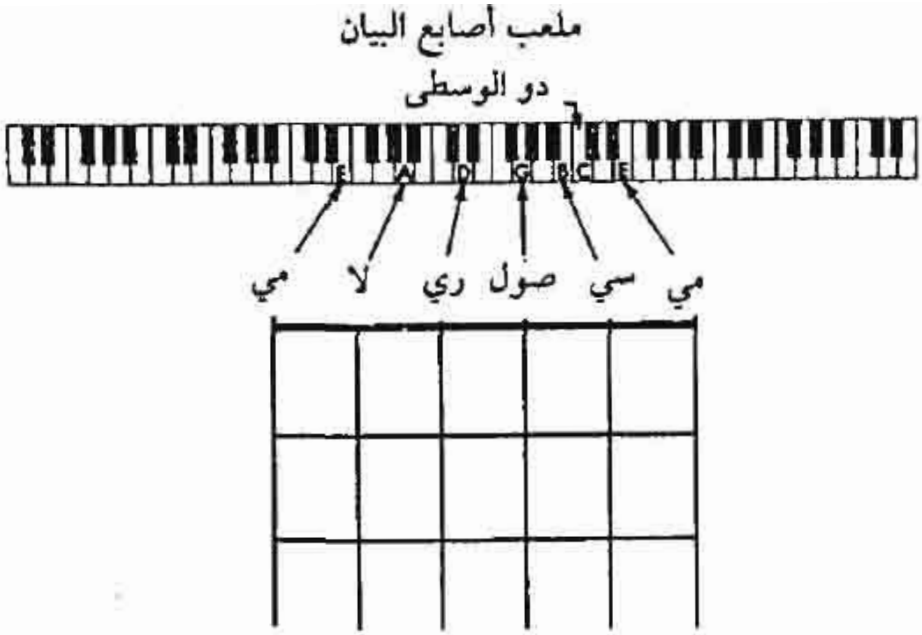




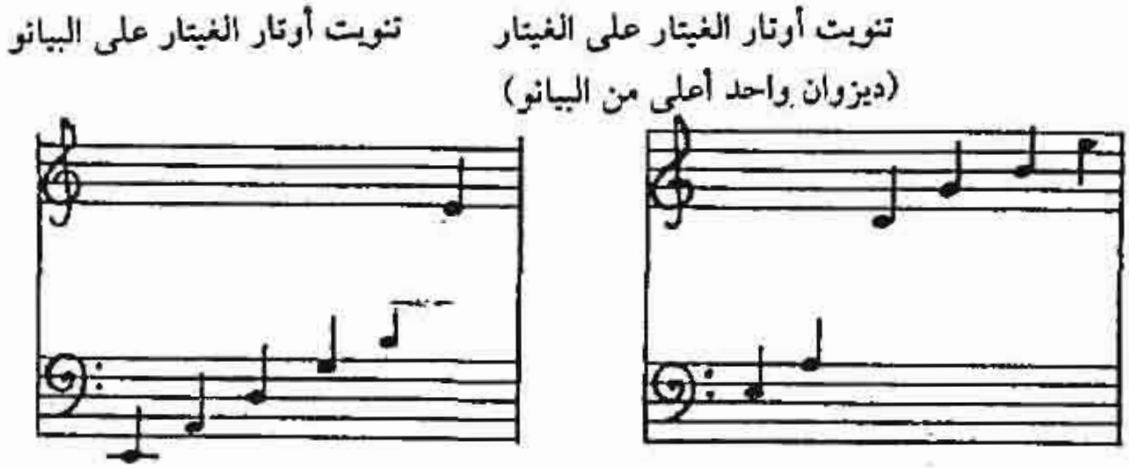
دوزان آلة الغيتار :

١ ـ بواسطة آلة البيانو :

يجب أن تدوزن أوتار الغيتار الستة لتتطابق نغماتها مع نغمات مفاتيح البيانو وفق الرسم البياني التالي :



٢ ـ بواسطة المصفار (Pitch Pipe) :



إذا لم تتواجد آلة بيانو لدوزنة آلة الغيتار ، يمكن استعمال المصفار مع تعليماتها (يمكن الحصول على هذه الأداة الموسيقية من المتاجر الموسيقية المحلية) .

٣ ـ بواسطة الدوزنة المتسلسلة :

يدوزن الوتر السادس على نغم «مي» أو المفتاح الثاني عشر إلى يسار نوتة «دو» الوسطى على البيانو . ثم يوضع إصبع السبابة خلف العتب الخامس على الوتر السادس . يجب أن يطابق نغم هذا الموضع نغم الوتر الخامس «لا» . بعد هذا ، توضع السبابة من جديد خلف العتب الخامس على الوتر الخامس ، فيتم الحصول على نغم الوتر الرابع «ري» . وإذا وضعت السبابة خلف العتب الخامس على الوتر الرابع ، يتم الحصول على نغم الوتر الثالث «صول» وتكراراً ، توضع السبابة خلف العتب الرابع على

الوتر الثالث ، فيتم الحصول على نغم الوتر الثاني «سي» . وأخيراً ، توضع السبابة خلف العتب الخامس من الوتر الثاني ، وتتم مطابقة هذا النغم على نغم الوتر الأول «مي» .

نقر الأوتار أثناء العزف :

في ما يلي شرح لإحدى الطرق البسيطة التي تسمح بنقر الأوتار وضربها للحصول على مرافقة متوازنة ومستمرة في أثناء العزف :

تنقر أولاً النوتة الجهيرة العريضة الصوت (الباص) بالريشة يتبع ذلك ثانياً ضرب بقية الأوتار ، ثم تنقر ثالثاً نوتة بديلة عن النوتة الجهيرة بالريشة ويتبع ذلك أيضاً ضرب الأوتار ذاتها كالسابق . ويتكرر هذا النمط طوال فترة المرافقة . ولتسهيل ما شرح أعلاه سنستعين بالرموز التالية .

= رمز نقر النوتة الجهيرة .

= رمز نقر النوتة البديلة للنوتة الجهيرة .

= رمز ضرب الريشة فوق الأوتار .

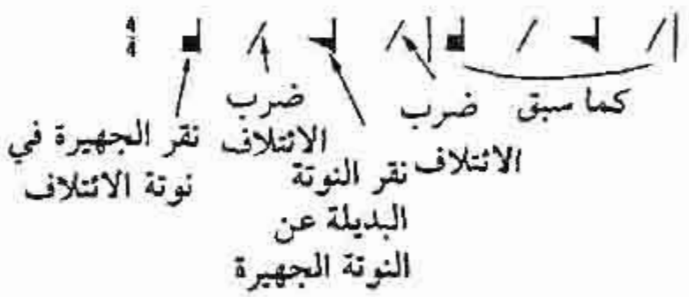
(طريقة لتنويت مرافقة على آلة الغيتار متعارف عليها عالمياً) .

= رمز السكتة (إشارة سكوت متعارف عليها عالمياً) .

إذا طبقنا نمط هذه الطريقة في المرافقة لتأتي متوافقة مع أدلة الموازين الشائعة فنحصل على ما يلي :

١ ـ بالنسبة إلى الميزان الرباعي البسيط $\frac{4}{4}$ أو C :

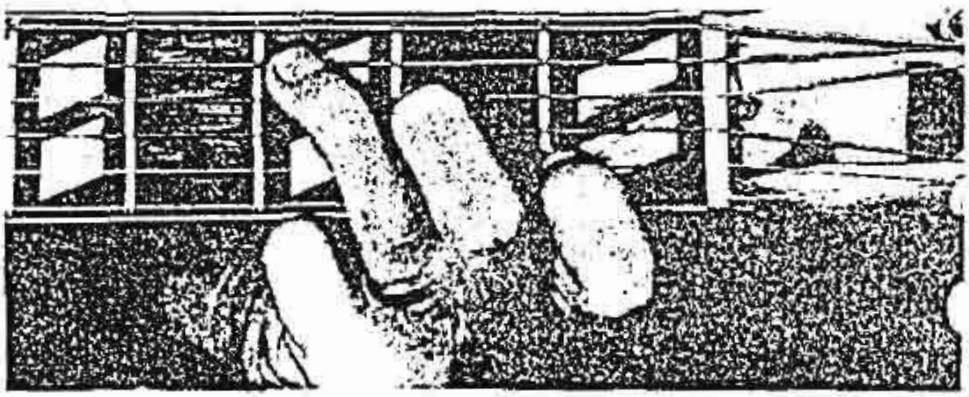
تلعب الائتلافات المتنوعة وفق النمط التالي : (اقرأ من اليسار إلى اليمين) .

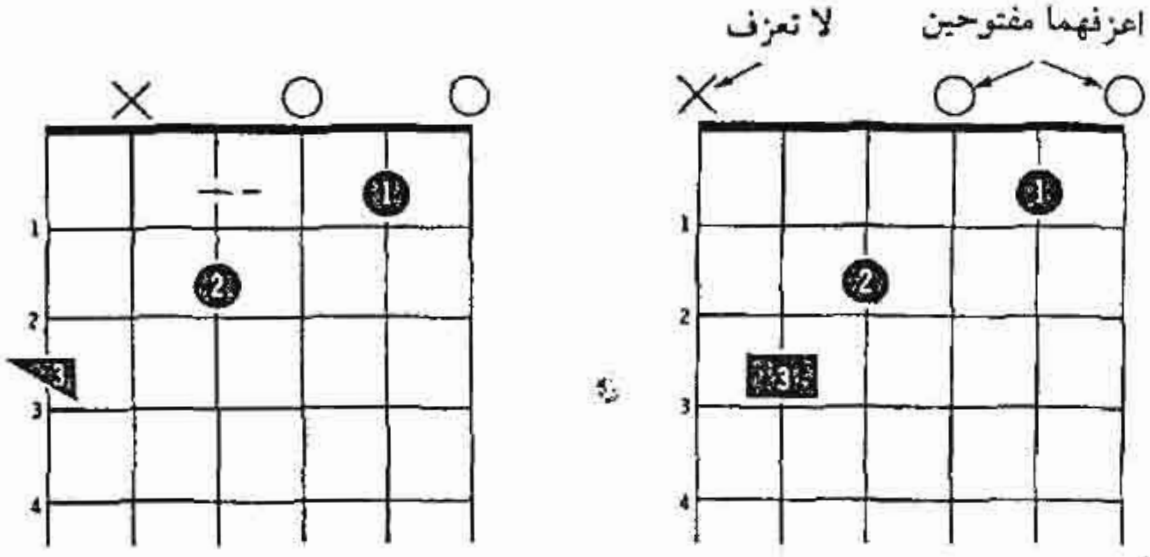


٢ ـ بالنسبة إلى الميزان الثلاثي البسيط $\frac{3}{4}$ (إيقاع الفالس) :

مواقع الائتلافات العائدة لسلم «دو» الكبير :

١ ـ ائتلاف «دو» الكبير (Do) :

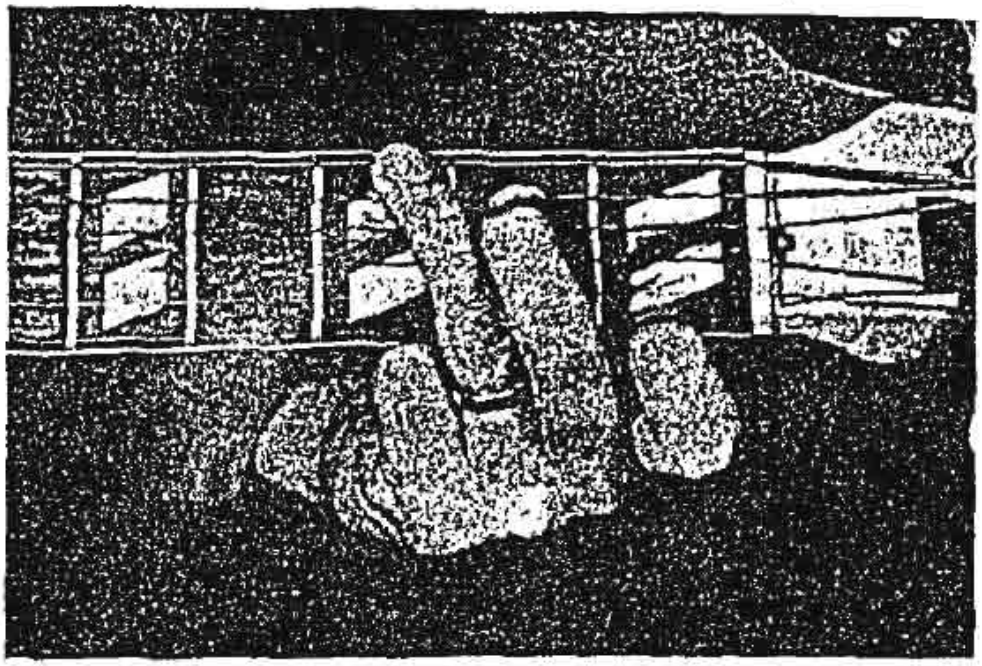


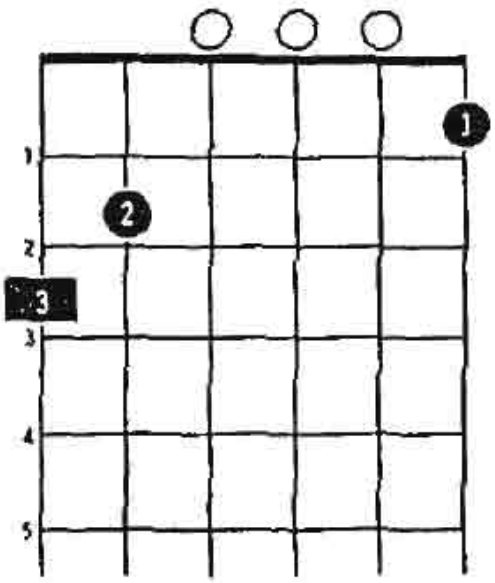


ائتلاف «دو» معتمداً نقر النوتة الجهيرة. ائتلاف «دو» معتمداً نقر النوتة البديلة

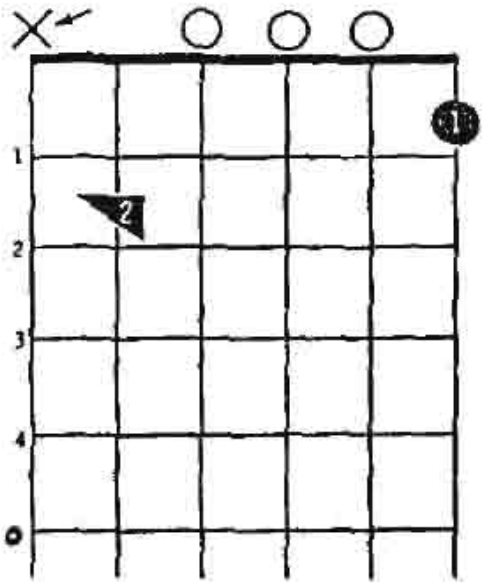
تدرّب على عزف هذا الائتلاف حتى تتضح لك نغماته .

٢ ـ ائتلاف «صول السباعي» الكبير (Sol 7) :





ائتلاف «صول السباعي»
معتمداً نقر النوتة الجهيرة



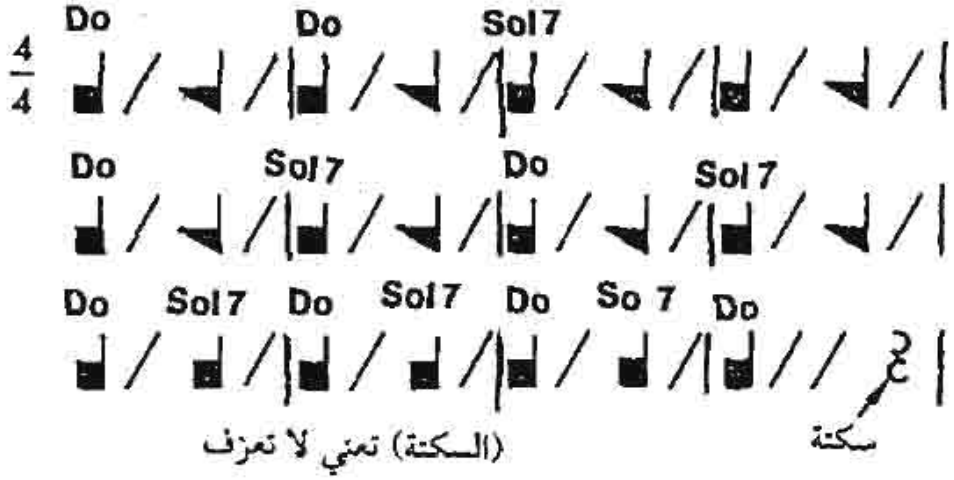
ائتلاف «صول السباعي»
معتمداً نقر النوتة البديلة

تدرّب على هذا الائتلاف بالطريقة ذاتها كما في ائتلاف «دو» .

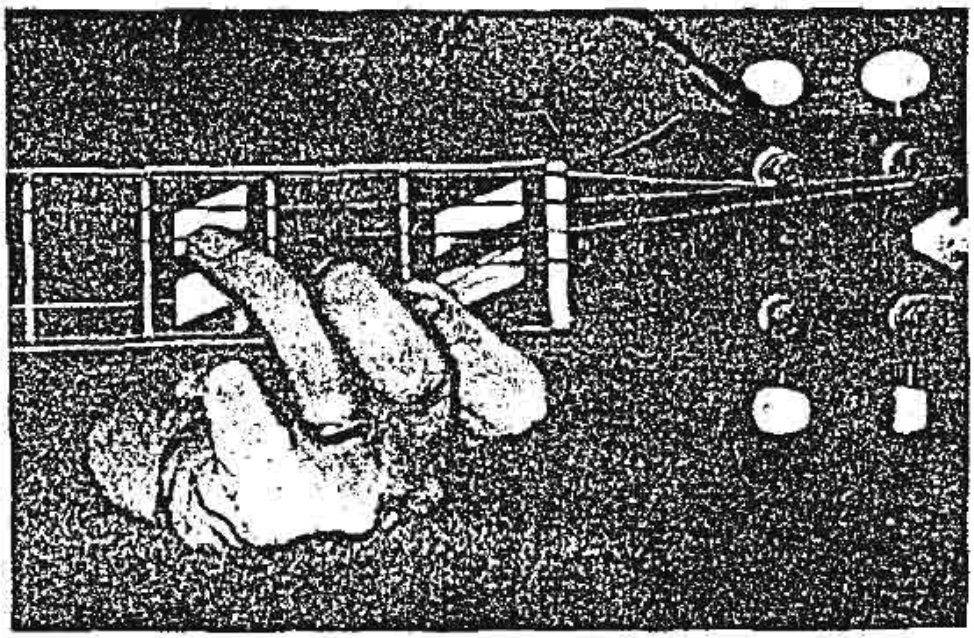
تمـريـــن :

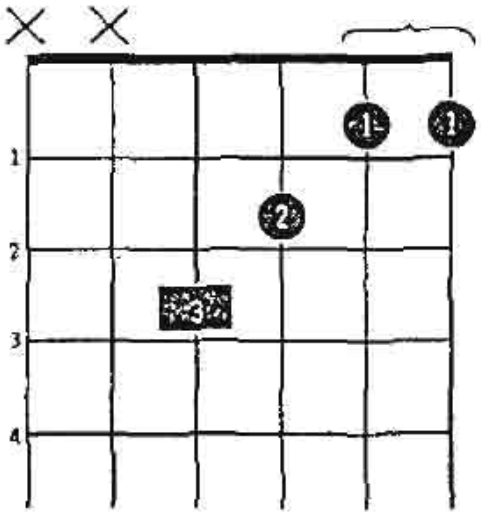
بعد أن أتقنت ائتلافي «دو» (Do) و «صول السباعي» (Sol 7) ، تدرّب على عزفهما وفق نمط المرافقة التالي :

(اقرأ من اليسار إلى اليمين)

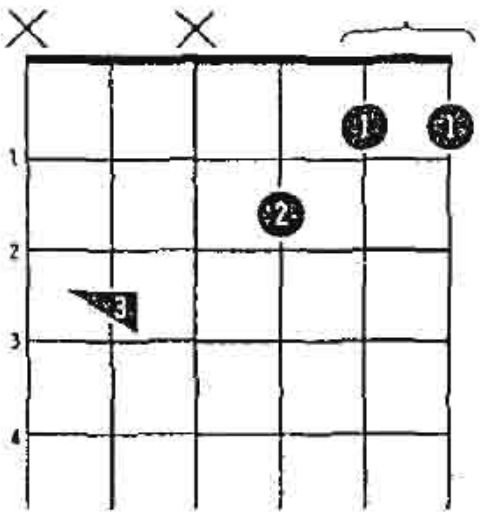


٣ ـ ائتلاف «فا» الكبير (Fa) :





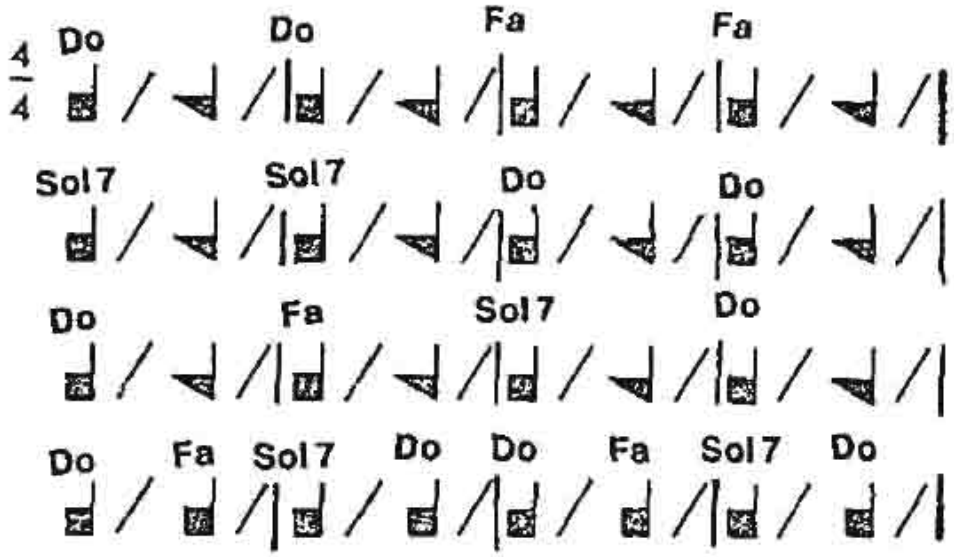
ائتلاف «فا»
معتمداً نقر النوتة الجهيرة.

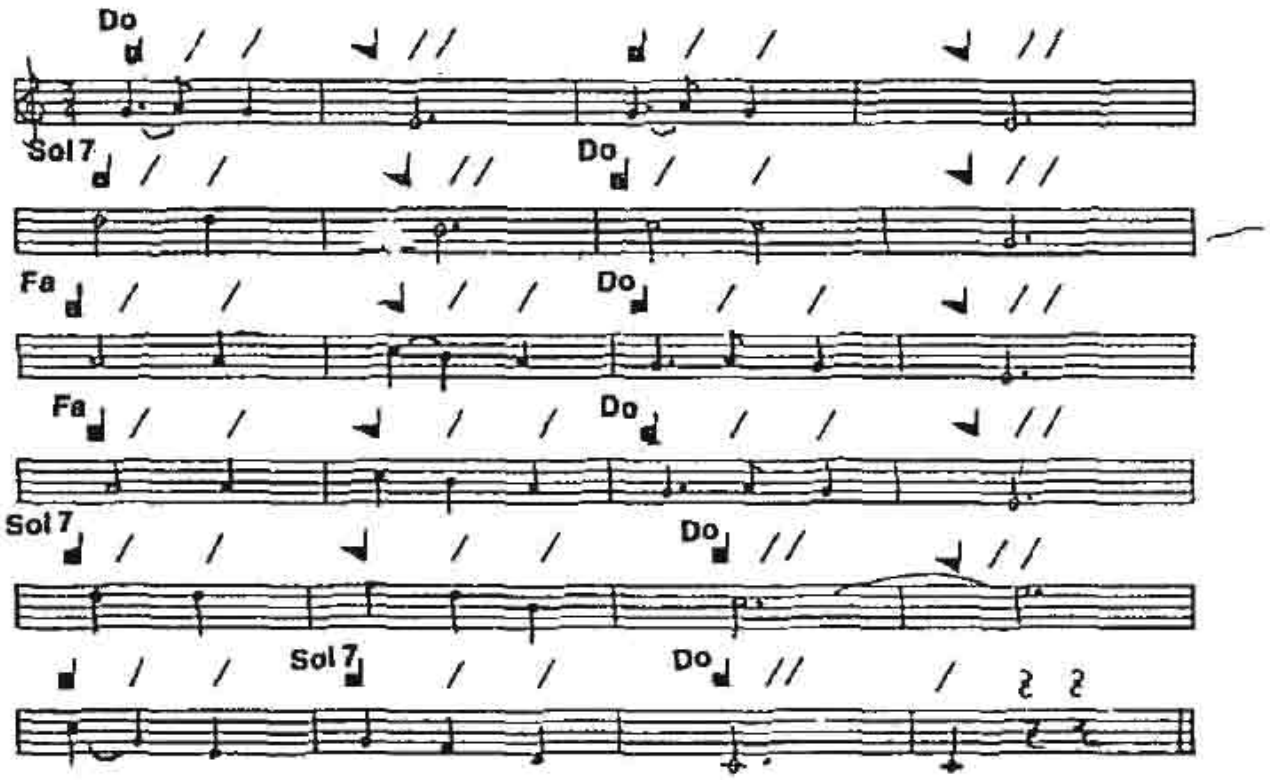


ائتلاف «فا»
معتمداً نقر النوتة البديلة.

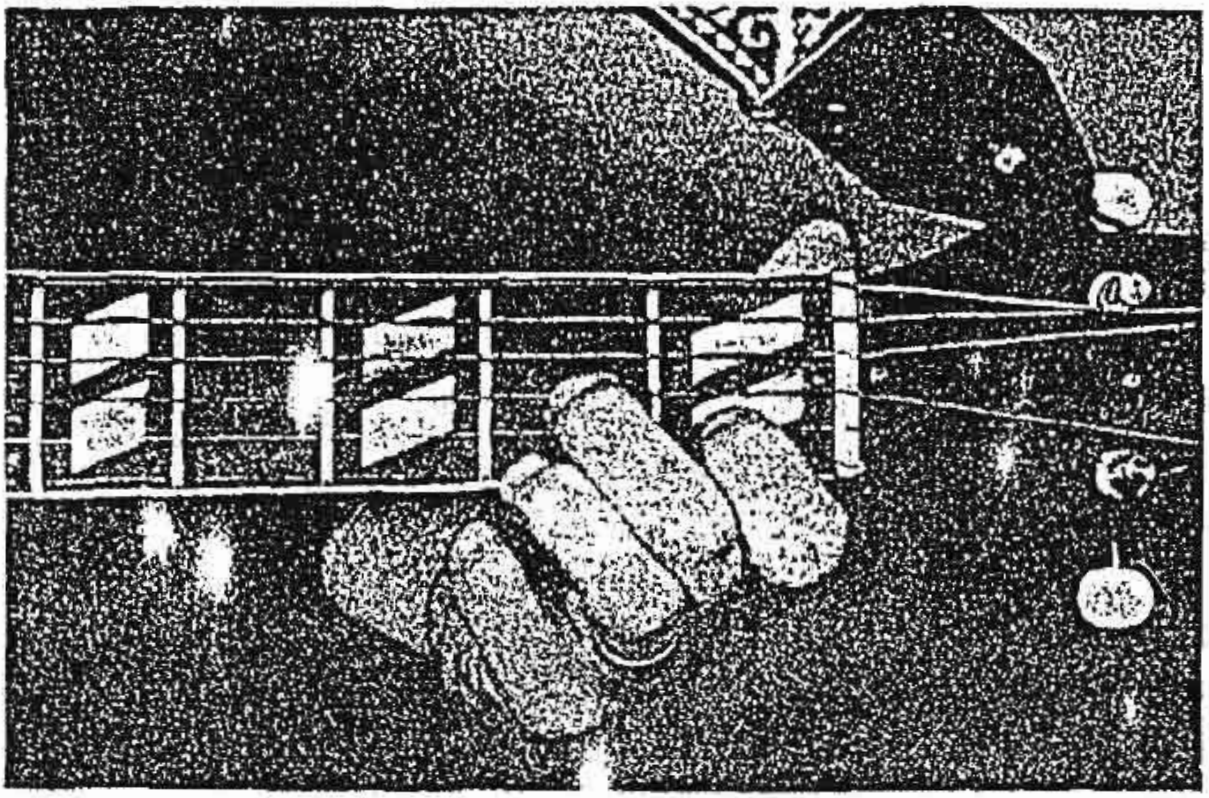
تمرّن على هذا الائتلاف بالطريقة ذاتها التي تمرنت فيها على الائتلافين السابقين .

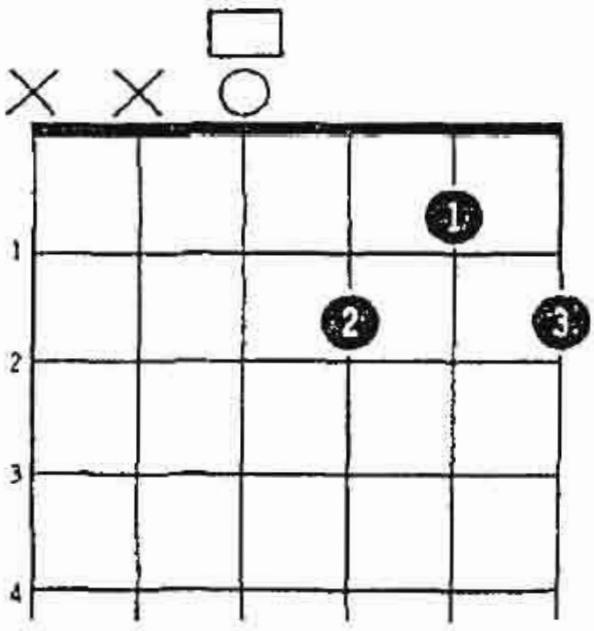
تمـريــن :

والآن تعال نتمرن ونضف ائتلاف «فا» الكبير على ما سبق وتعلمناه .

ترنيمة : بالسلام :

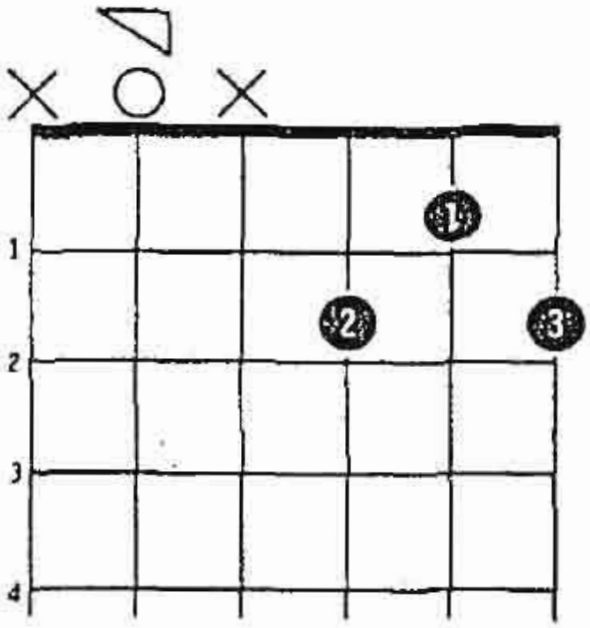


٤ ـ ائتلاف «ري السباعي» الكبير (Re 7) :





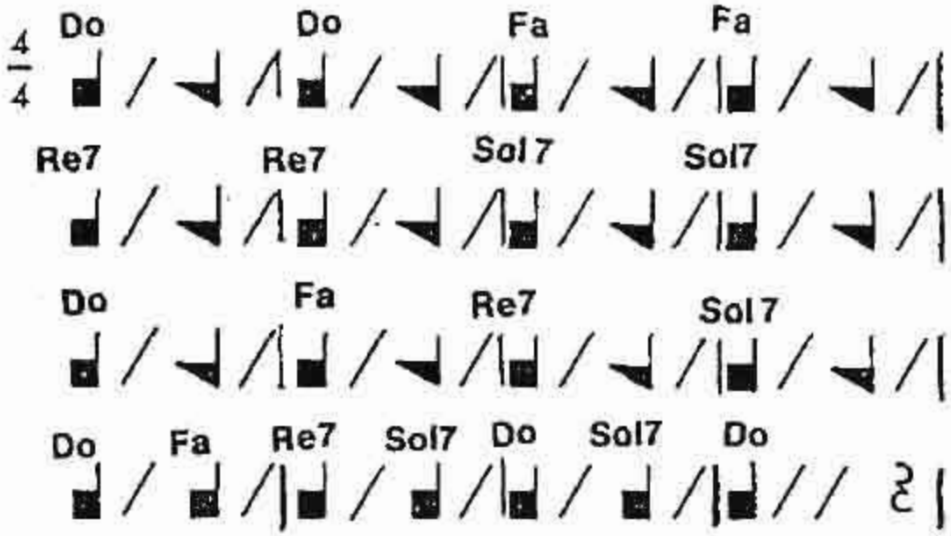
ائتلاف «ري السباعي»
معتمداً نقر النوتة الجهيرة



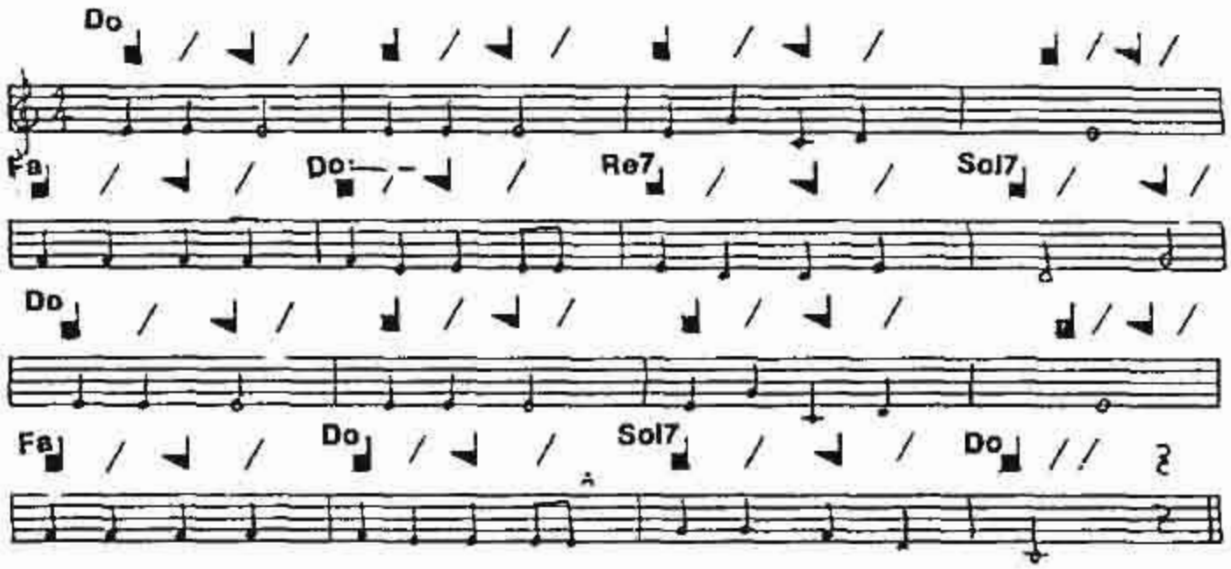
ائتلاف «ري السباعي»
معتمداً نقر النوتة البديلة

تمرّن على هذا الائتلاف بالطريقة ذاتها كما في الائتلافات السابقة :

تمـريـــن :



ترنيمة : الليلة عيد :



مراجعة ائتلافات سلم «دو» الكبير :

ائتلاف «دو» (Do) .

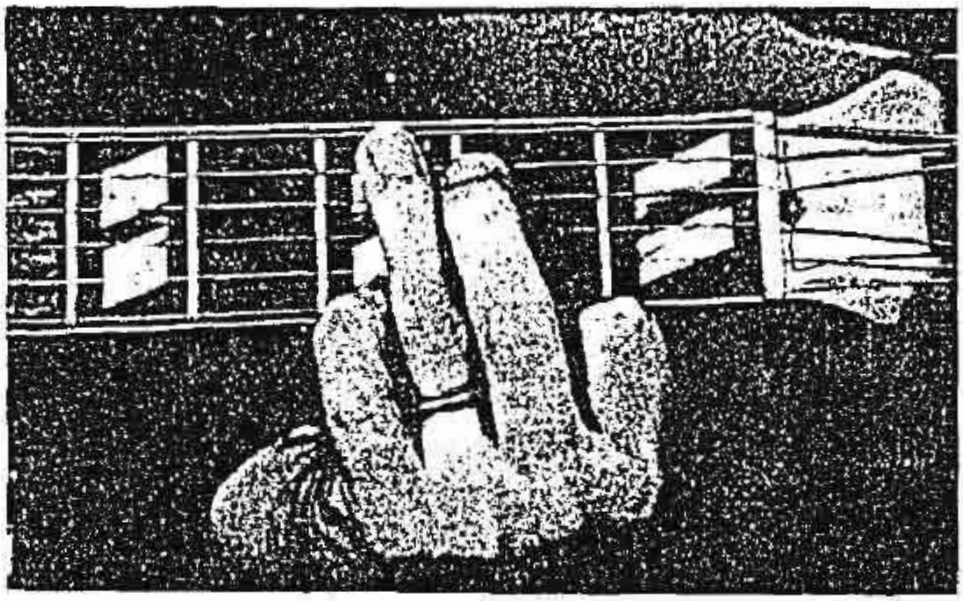
ائتلاف «فا» (Fa) .

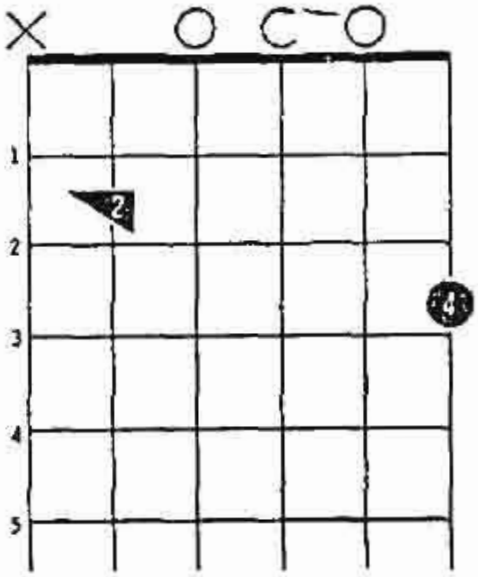
ائتلاف «صول السباعي» (Sol 7) .

ائتلاف «ري السباعي» (Re 7) .

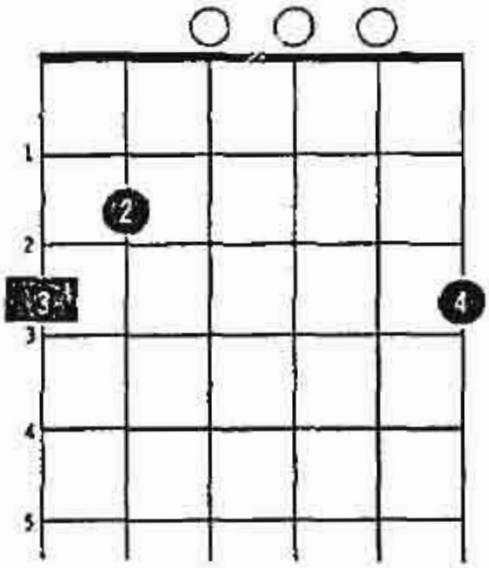
مواقع الائتلافات العائدة لسلم «صول» الكبير :

١ ـ ائتلاف «صول» الكبير (Sol) :





ائتلاف «صول»
معتمداً نقر النوتة الجهيرة.



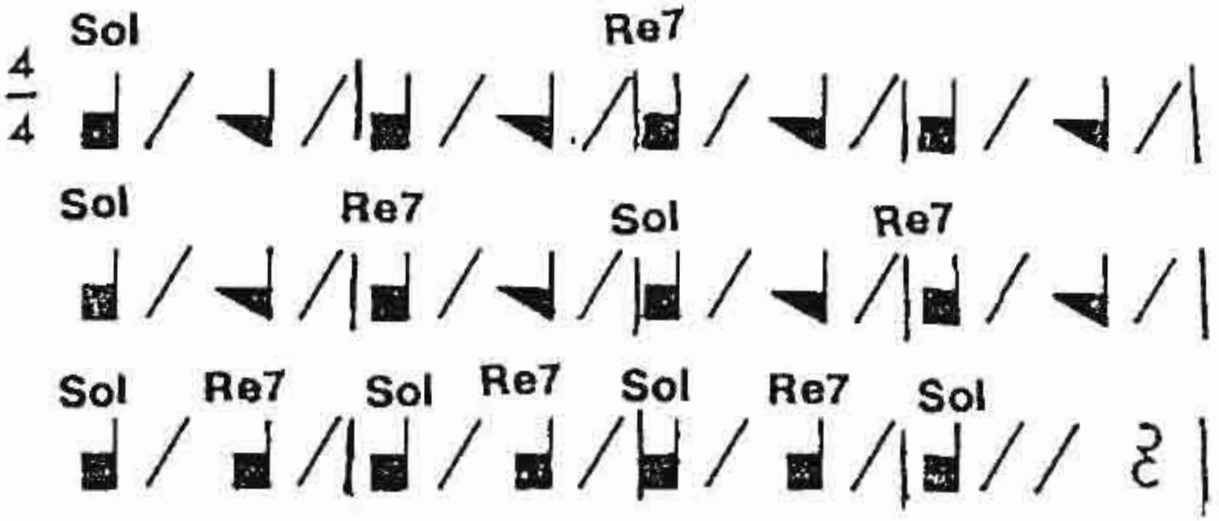
ائتلاف «صول»
معتمداً نقر النوتة البديلة.

تدرّب على هذا الائتلاف في الطريقة ذاتها .

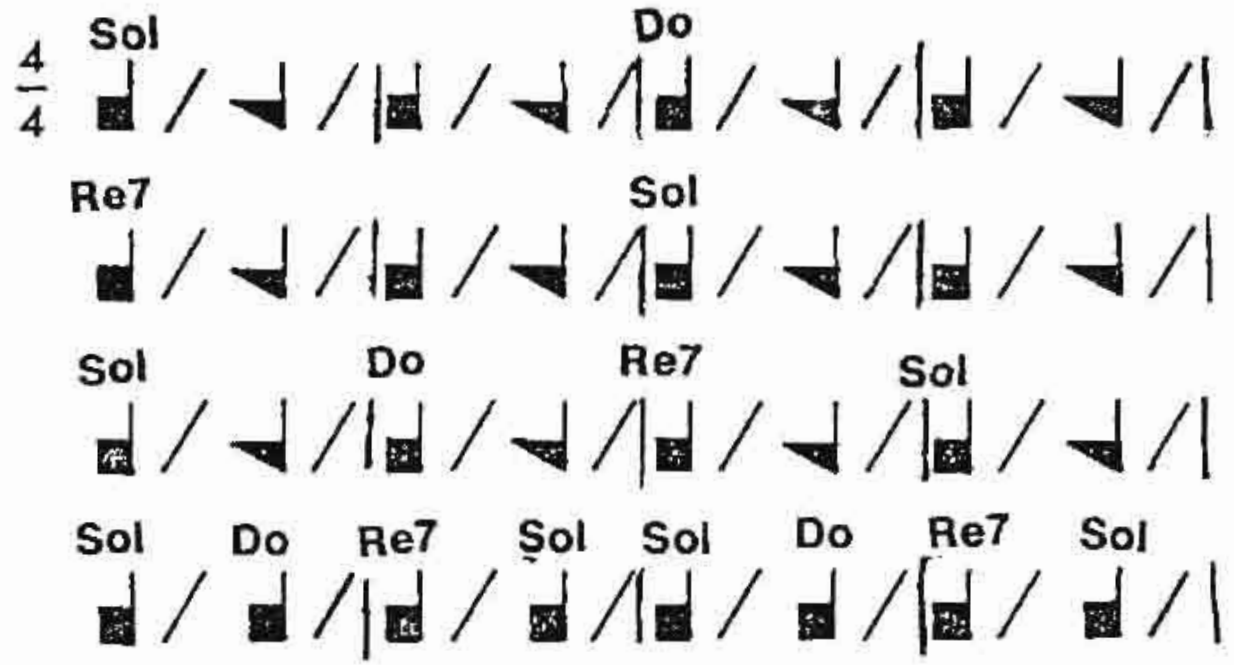
تمـريـــن :

بعد أن أتقنت ائتلاف «صول» (Sol) ، دعنا نلعب هذا الائتلاف مع ائتلاف «ري

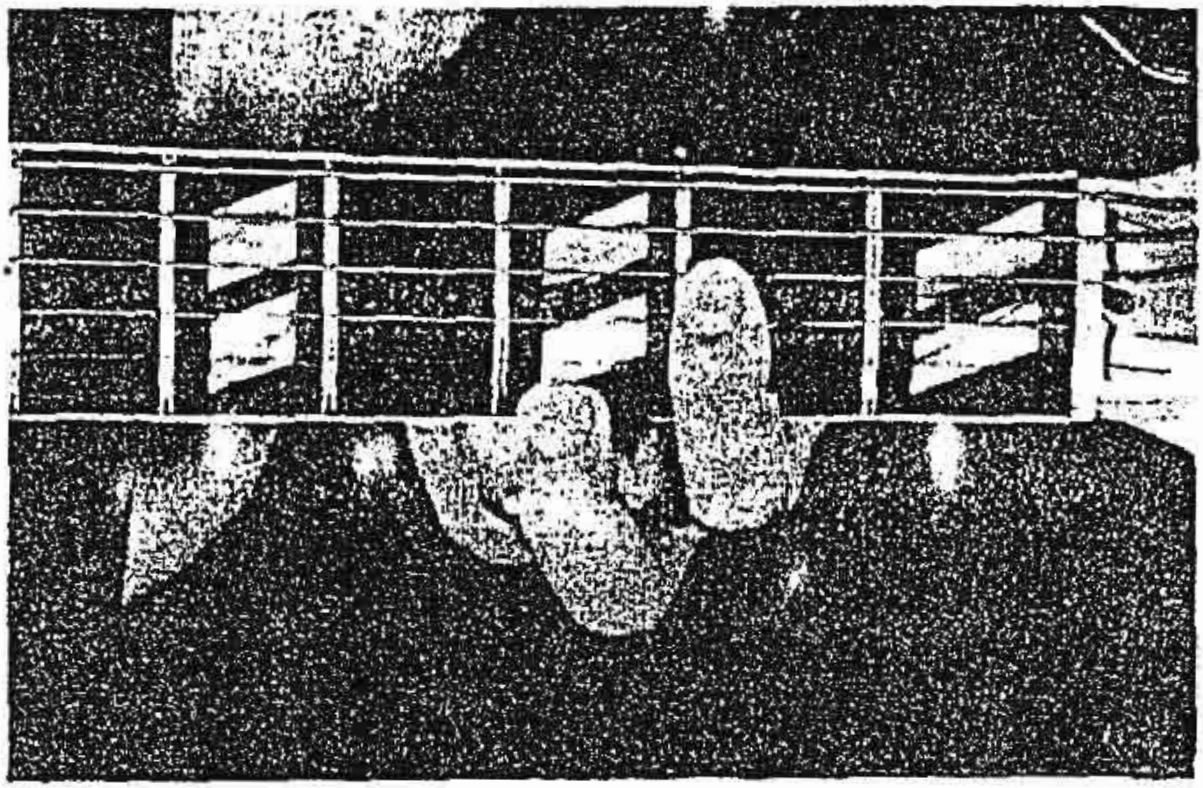
السباعي» (Re 7) الذي تعلمناه مع الائتلافات الأخرى في سلم «دو» الكبير .

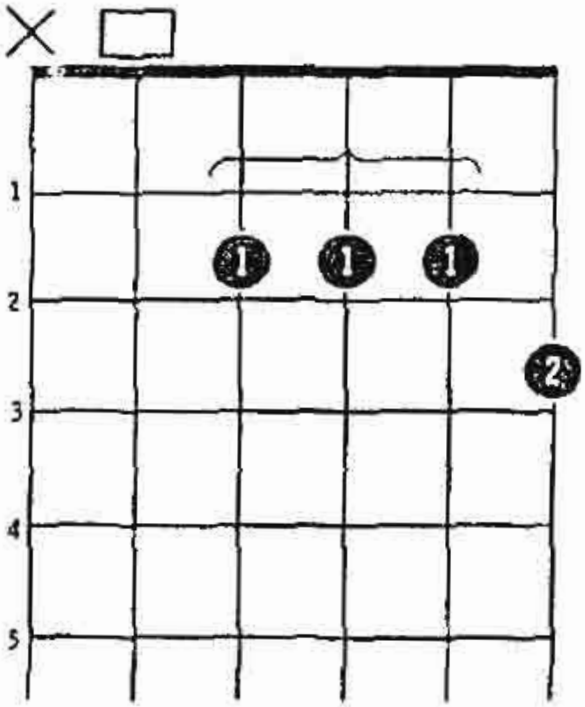


دعنا نضف ائتلافاً آخر لمجموعة الائتلافات في سلم «صول» الكبير وهو أول ائتلاف تعلمناه (ائتلاف دو) . تمرّن على هذا المزيج من الائتلافات في النمط المرافق المبين أدناه .

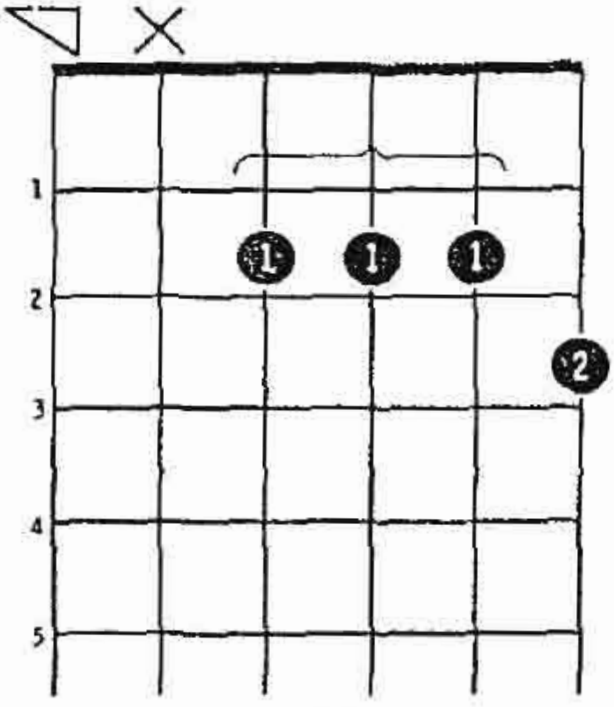


٢ ـ ائتلاف «لا السباعي» الكبير (La 7) :





ائتلاف «لا السباعي»
معتمداً نقر النوتة الجهيرة.

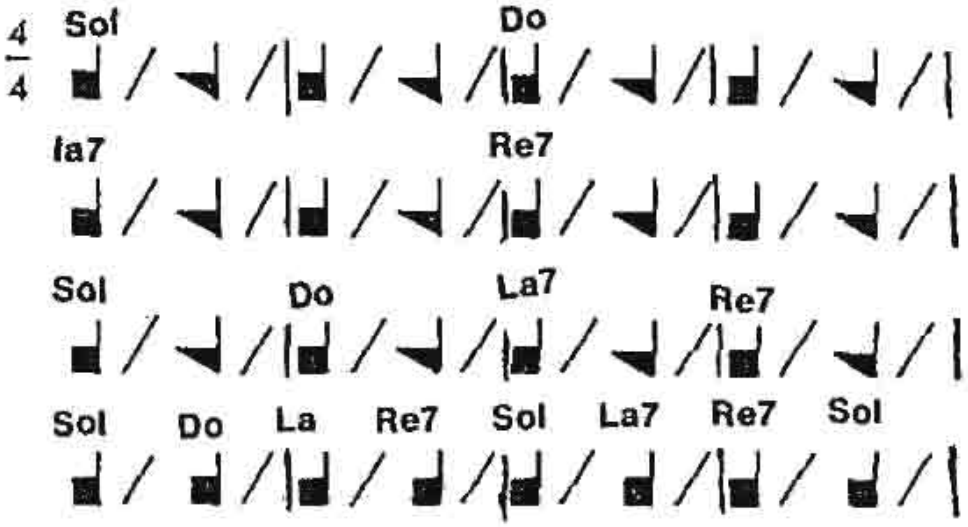


ائتلاف «لا السباعي»
معتمداً نقر النوتة البديلة.

تمرّن على هذا الائتلاف بالطريقة ذاتها كما فعلت في الائتلافات السابقة .

تمـريـن :

لنضف ائتلاف «لا السباعي» الكبير (La 7) إلى ما عندنا من ائتلافات في النمط المرافق المبين أدناه .



مراجعة ائتلافات سلم «صول» الكبير :

ائتلاف «صول» (Sol) .

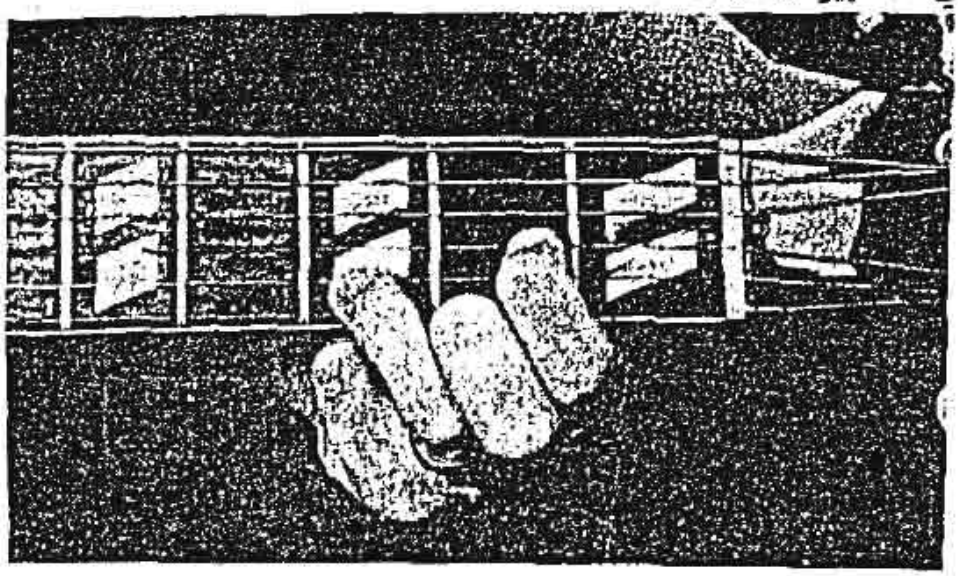
ائتلاف «ري السباعي» (Re 7) .

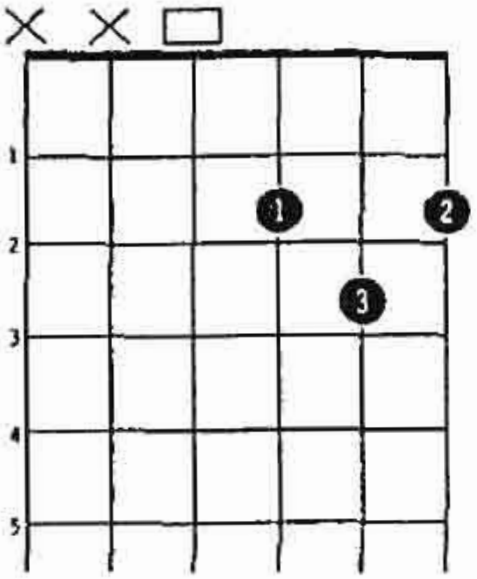
ائتلاف «دو» (Do) .

ائتلاف «لا السباعي» (La 7) .

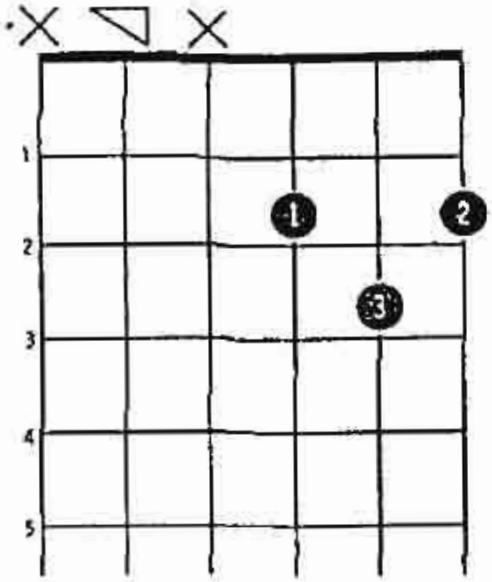
مواقع الائتلافات العائدة لسلم ري الكبير :

١ ـ ائتلاف «ري» الكبير (Re) :





ائتلاف «ري»
معتمداً نقر النوتة الجهيرة.

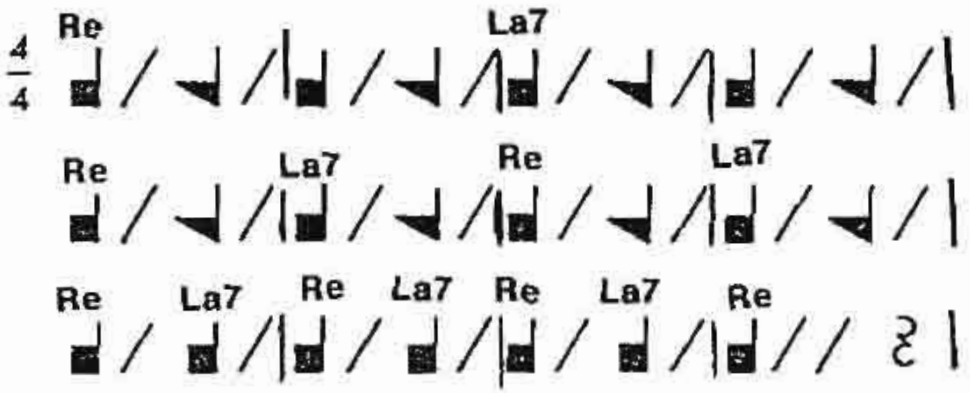


ائتلاف «ري»
معتمداً نقر النوتة البديلة.

تمرّن على هذا الائتلاف بالطريقة ذاتها كما فعلت في السابق .

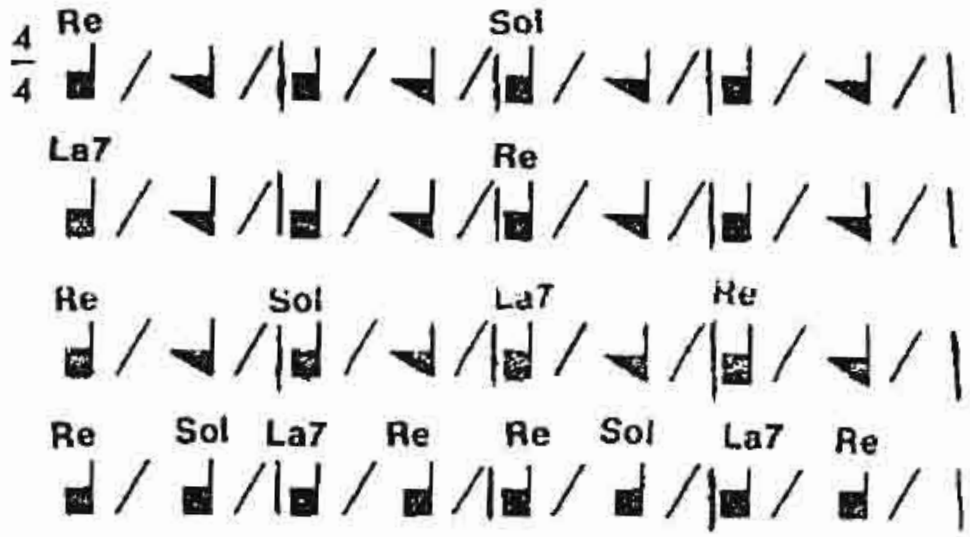
تمريـــن :

لنجمع ائتلاف «ري» الكبير (Re) مع ائتلاف «لا السباعي» الذي تعلمناه في ائتلافات سلم صول الكبير (Sol) . تمرن كالآتي :

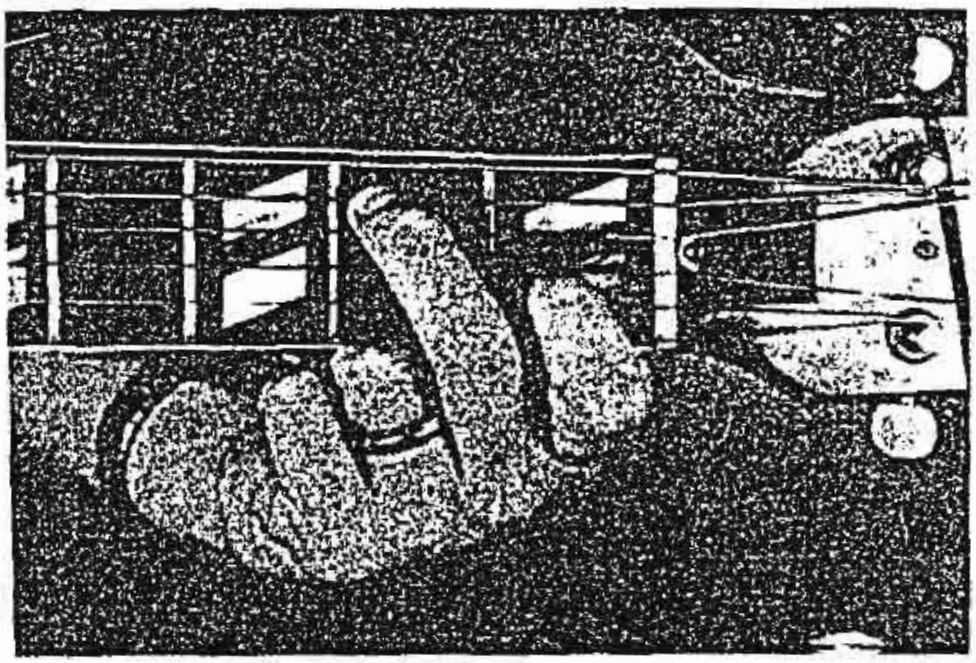


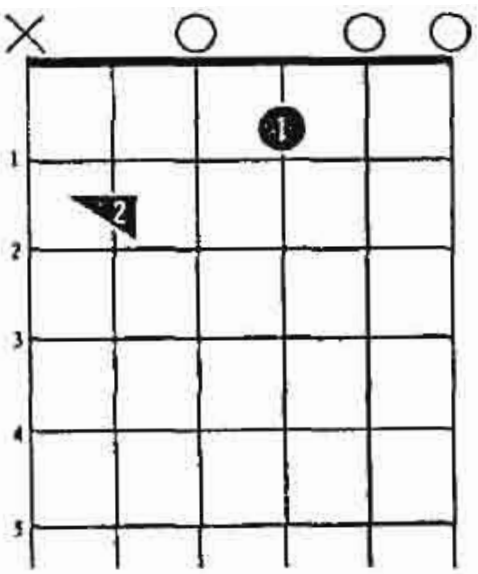
تمريـــن :

ائتلافنا الثالث في سلم «ري» الكبير هو ائتلاف معروف : ائتلاف صول الكبير من ائتلافات سلم «صول» الكبير . تدرب على عزفه كما يلي :

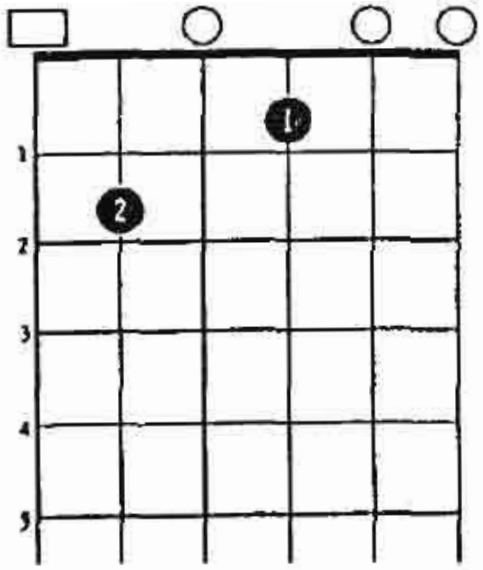


٢ ـ ائتلاف «مي السباعي» الكبير (Mi 7) :





ائتلاف «مي السباعي»
معتمداً نقر النوتة البديلة.

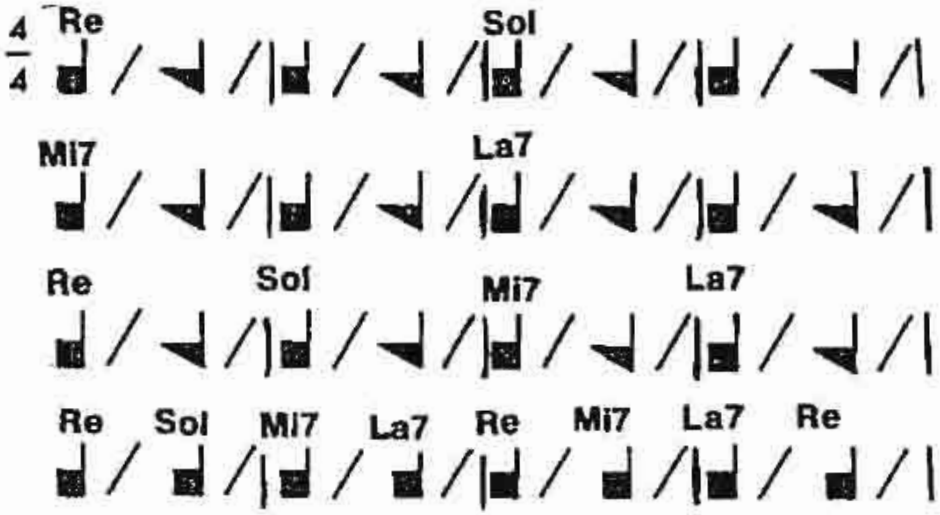


ائتلاف «مي السباعي»
معتمداً نقر النوتة الجهيرة.

تدرّب على هذا الائتلاف إلى أن يتضح لك النغم تماماً .

تمـريـــن :

دعنا نستعمل ائتلاف «مي السباعي» الكبير في مجموعتنا وفق التمرين التالي :



مراجعة ائتلافات سلم «ري» الكبير :

ائتلاف «ري» (Re) .

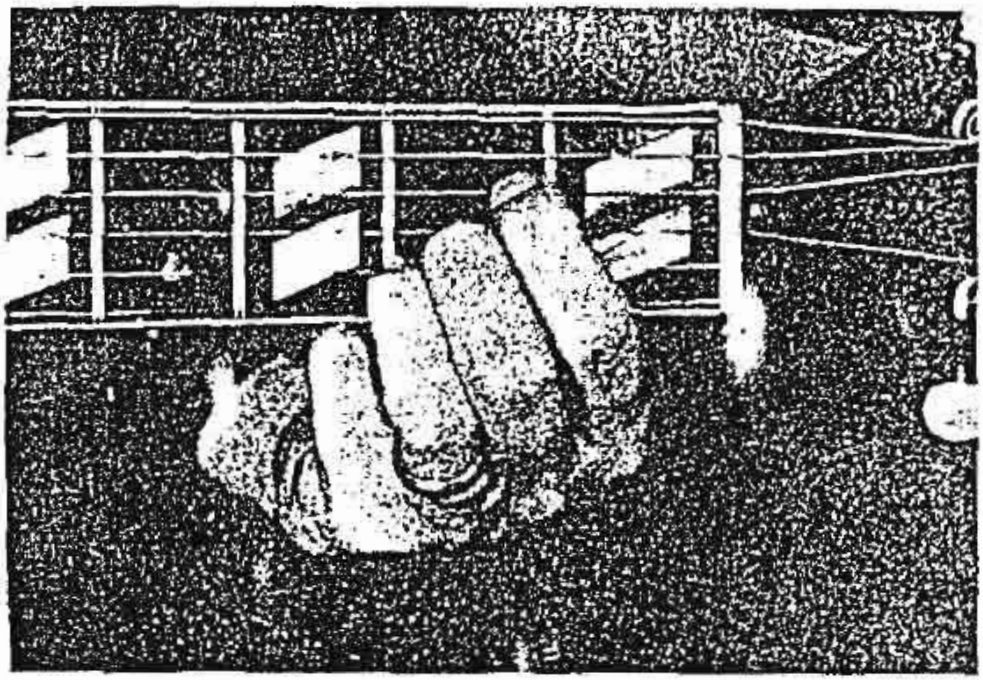
ائتلاف «لا السباعي» (La 7) .

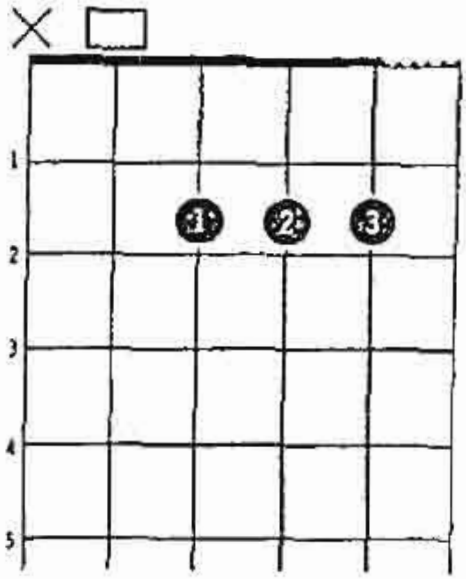
ائتلاف «صول» (Sol) .

ائتلاف «مي السباعي» (Mi 7) .

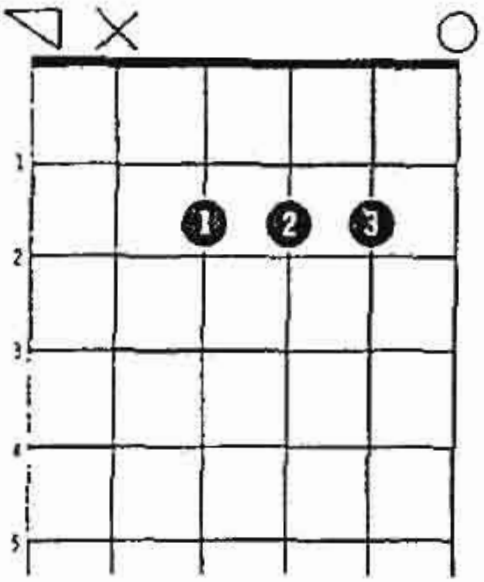
مواقع الائتلافات العائدة لسلم «لا» الكبير :

١ ـ ائتلاف «لا» الكبير :





ائتلاف «لا»
معتمداً نقر النوتة الجهيرة.

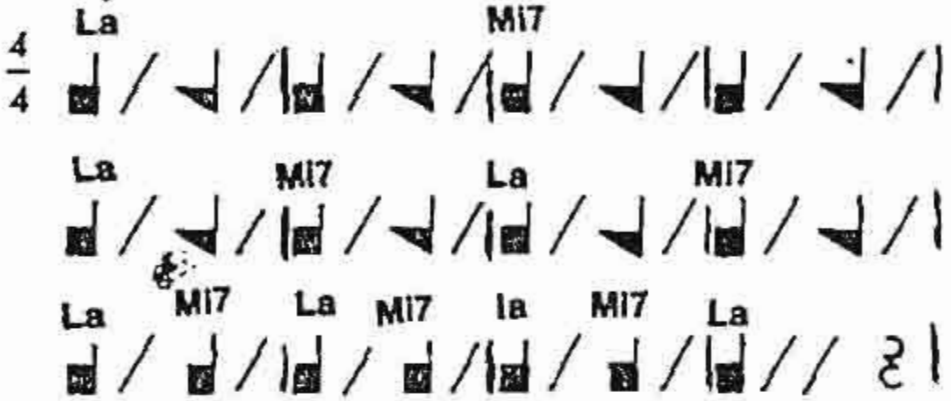


ائتلاف «لا»
معتمداً نقر النوتة البديلة.

تمرّن على هذا الائتلاف بالطريقة ذاتها كما فعلت مع الائتلافات الأخرى .

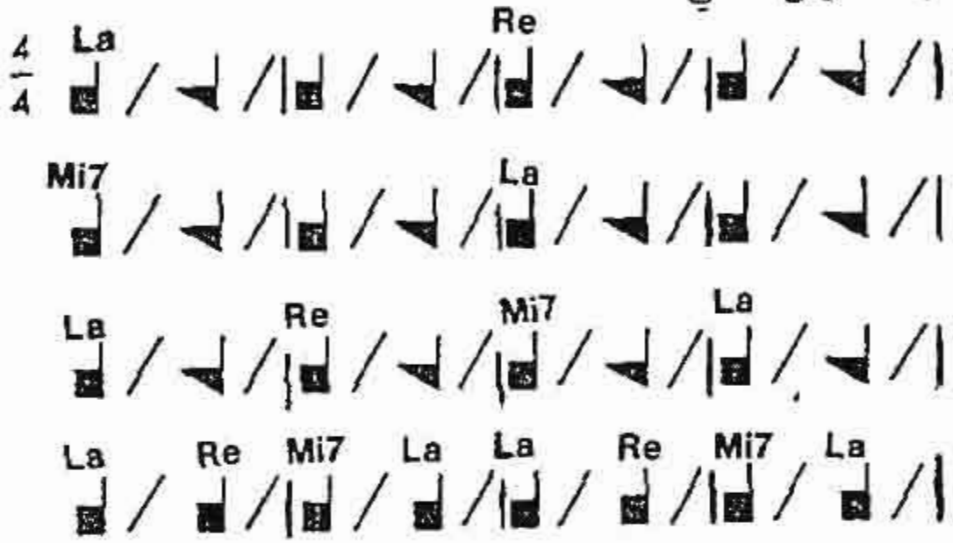
تمـريـــن :

تدرّب على عزف ائتلافي «لا» و «مي السباعي» وفق النمط التالي :

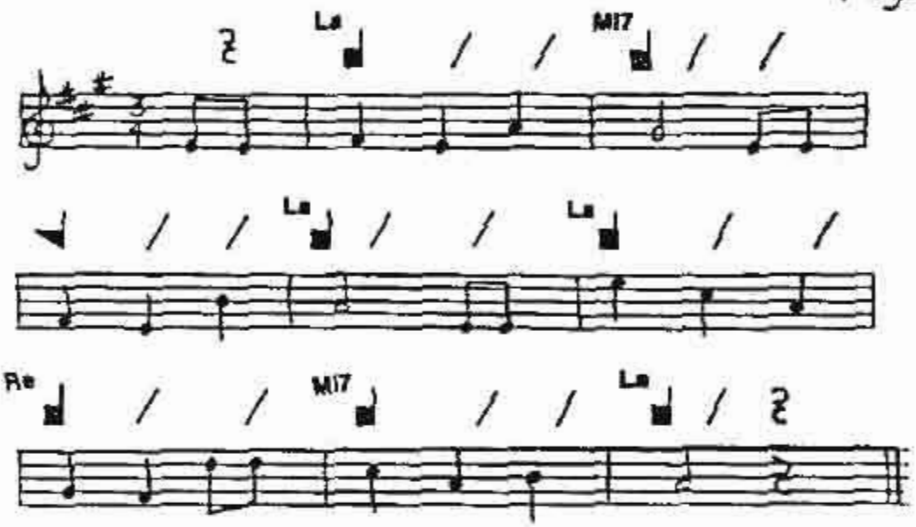


تمـريـــن :

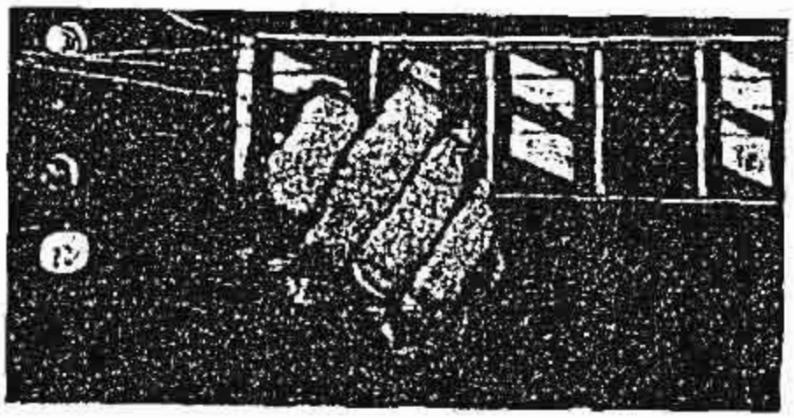
ائتلافنا الثالث في سلم «لا» الكبير هو ائتلاف «ري» الكبير ، وقد تعرفنا إليه حين تدرّبنا على ائتلافات سلم «ري» الكبير . دعنا نتدرب على ائتلافات «لا» و «ري» و «مي السباعي» حسب التمرين التالي :

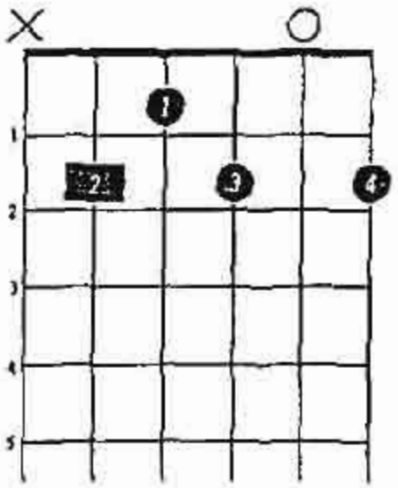


أغنية : سنة حلوة :

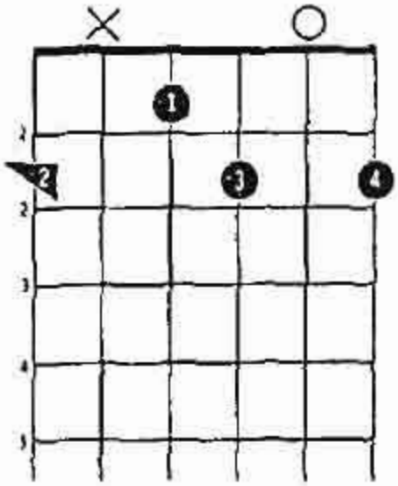


٢ ـ ائتلاف «سي السباعي» الكبير :





ائتلاف «سي السباعي»
معتمداً نقر النوتة الجهيرة.

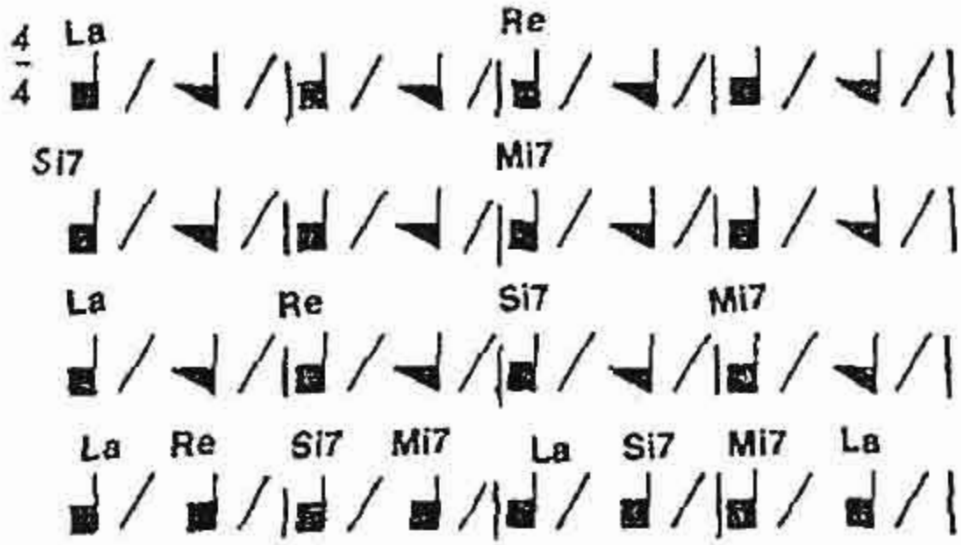


ائتلاف «سي السباعي»
معتمداً نقر النوتة البديلة.

تمرّن على هذا الائتلاف حتى تتضح لك نغماته .

تمريـن :

دعنا نضف ائتلاف «سي السباعي» إلى مجموعتنا بالتمرن عليه حسب التمرين التالي :



مراجعة ائتلافات سلم «لا» الكبير :

ائتلاف «لا» (La) .

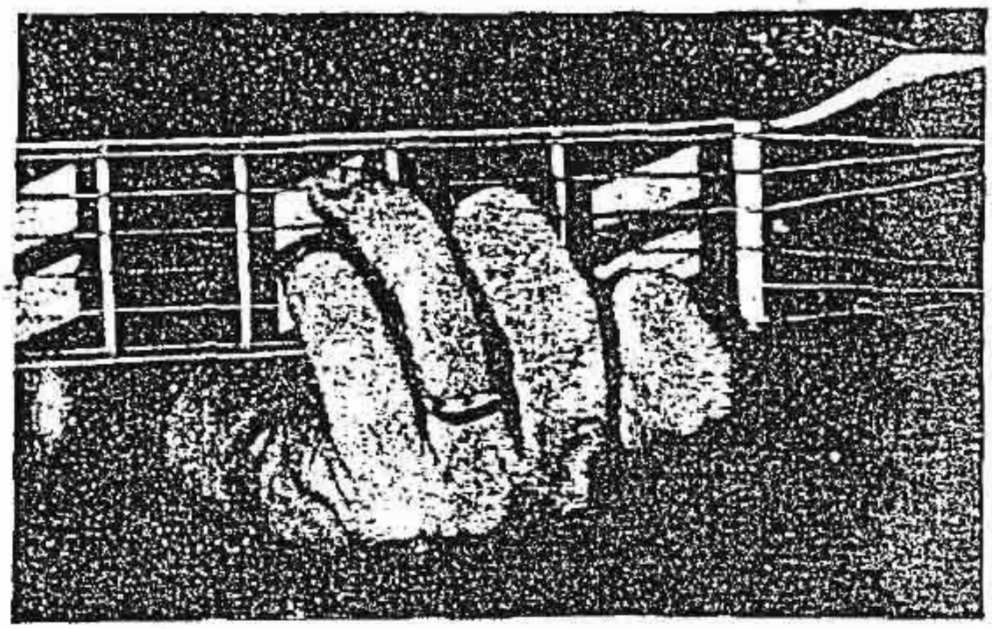
ائتلاف «ري» السباعي (Re) .

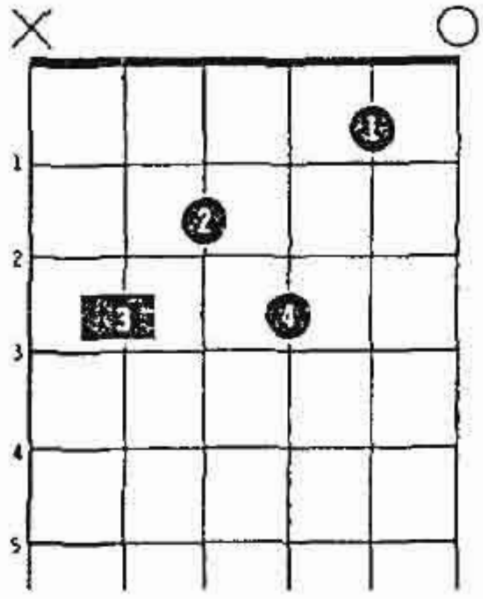
ائتلاف «مي السباعي» (Mi 7) .

ائتلاف «سي السباعي» (*Si* 7) .

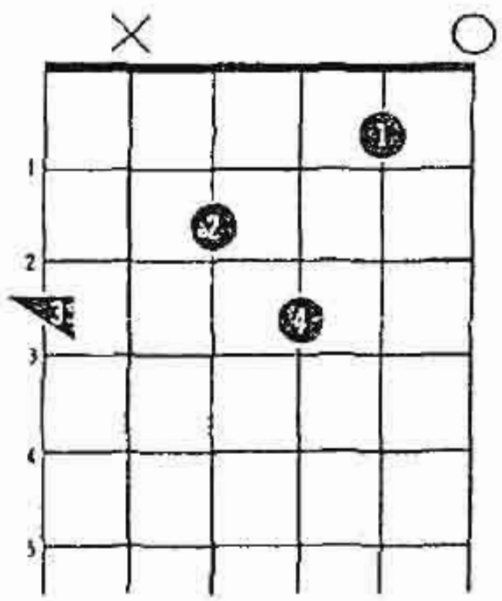
مواقع الائتلافات العائدة لسلم «فا» الكبير :

١ ـ ائتلاف «دو السباعي» الكبير :





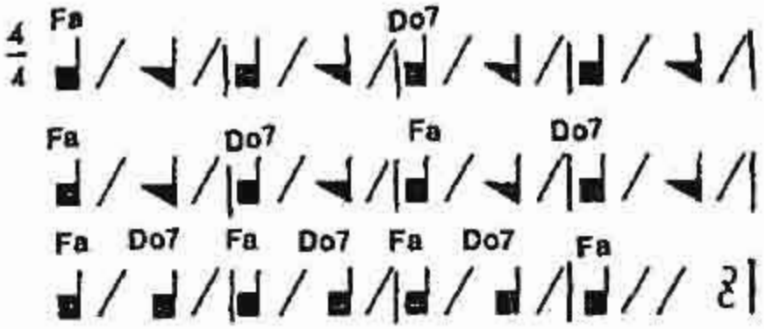
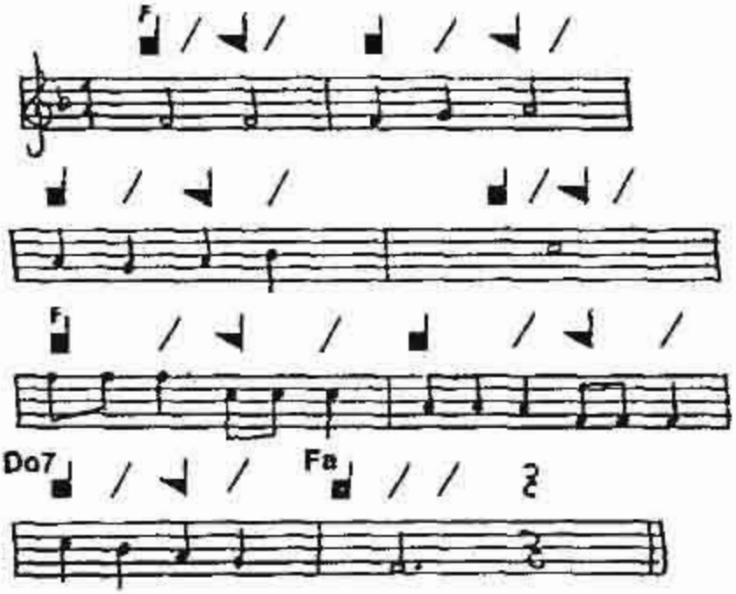
ائتلاف «دو السباعي»
معتمداً نقر النوتة الجهيرة.

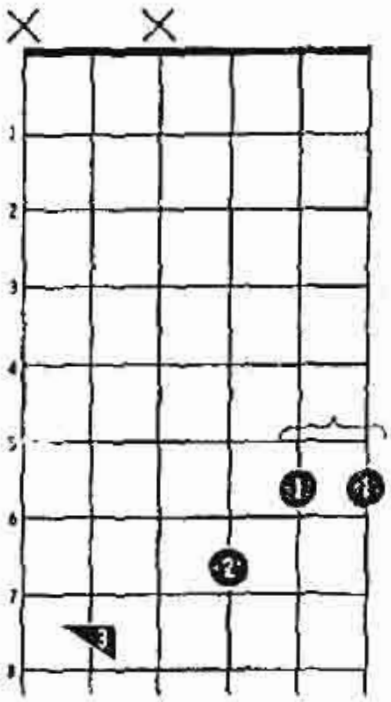


ائتلاف «دو السباعي»
معتمداً نقر النوتة البديلة.

مرة أخرى ، تدرب على عزف هذا الائتلاف حتى تتضح لك نغماته .

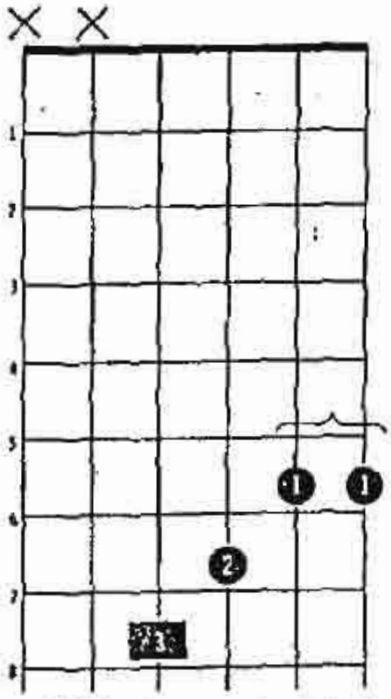
تمـريـــن :

يعتبر ائتلاف «فا» الائتلاف الأساسي في سلم «فا» الكبير . سبق لائتلاف «فا» أن مر معنا حين استعرضنا مواقع الائتلافات في سلم «دو» الكبير . لنتمرن على هذا الائتلاف ، وعلى ائتلاف «دو السباعي» معاً حسب التمرين التالي :

أغنية للأطفال :

٢ ـ ائتلاف «سي الناقصة أي بيمول» الكبير (Sib) :



ائتلاف «سي بيمول» (Sib)

معتمداً نقر النوتة البديلة.

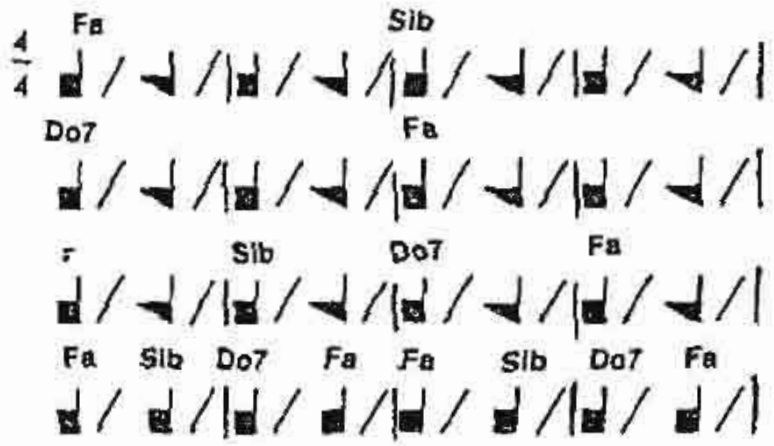


ائتلاف «سي بيمول» (Sib)

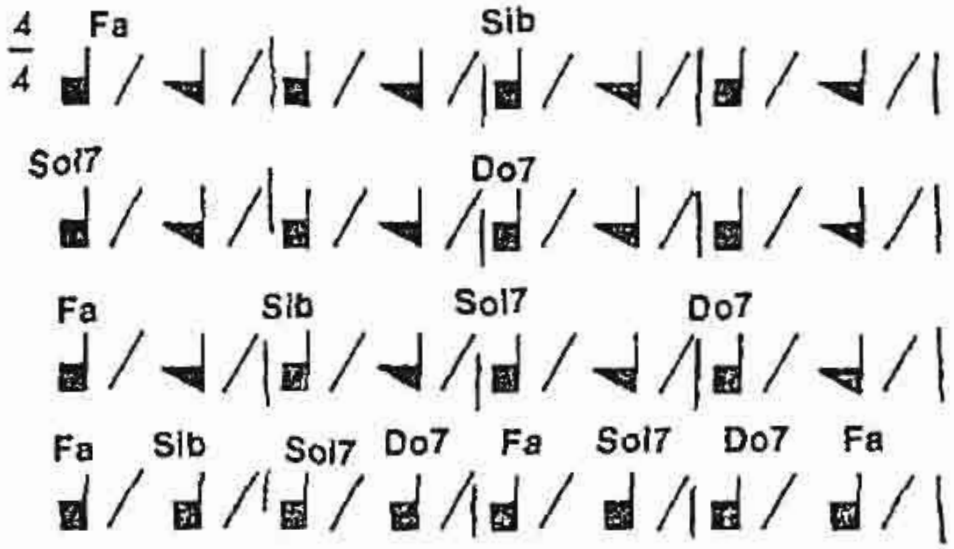
معتمداً نقر النوتة الجهيرة.

تدرّب حتى تتضح لك نغمات هذا الائتلاف .

تمـريـن :

لنضف ائتلاف «سي بيمول» (Sib) إلى ما مر معنا من ائتلافات لحنية :

تمـريـن :

ائتلافنا الرابع في سلم «فا الكبير» هو ائتلاف «صول السباعي» الذي تعلمناه في سلم «دو» الكبير . دعنا نتمرن على عزف هذا الائتلاف مع غيره من الائتلافات التي مرت معنا لحينه :



مراجعة ائتلافات سلم «فا» الكبير :

ائتلاف «فا» (Fa) .

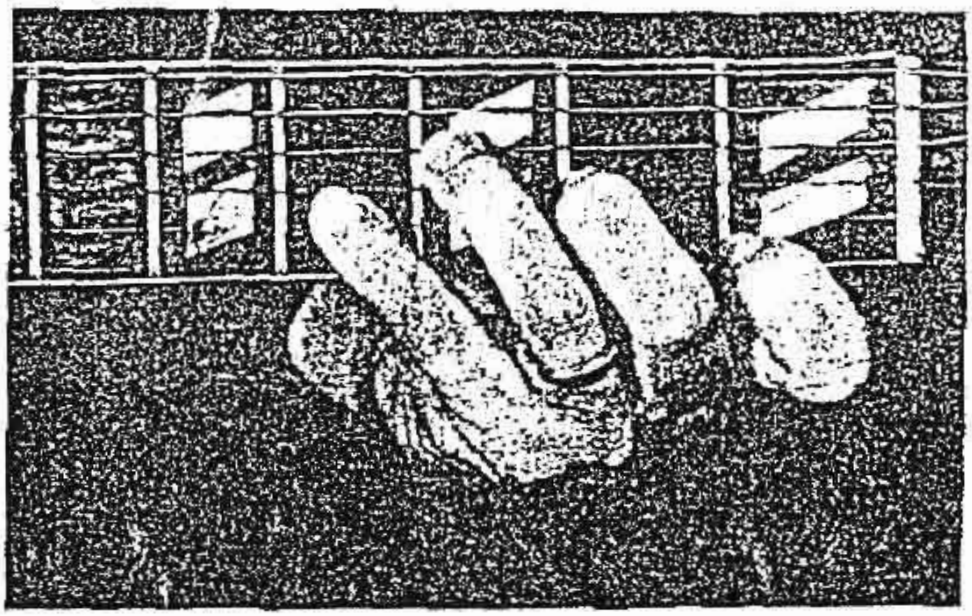
ائتلاف «دو السباعي» (Do 7) .

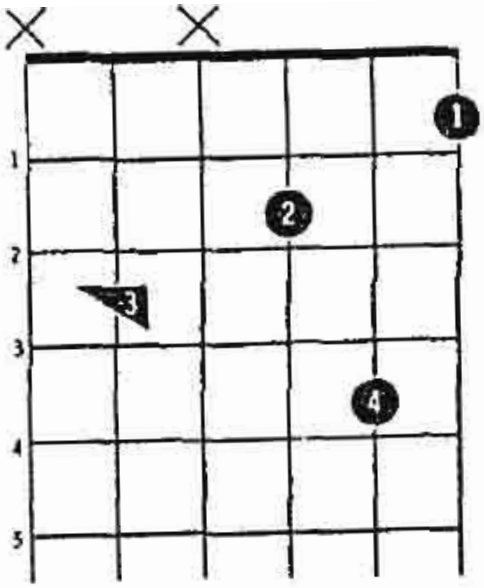
ائتلاف «سي بيمول» (Sib) .

ائتلاف «صول السباعي» (Sol 7) .

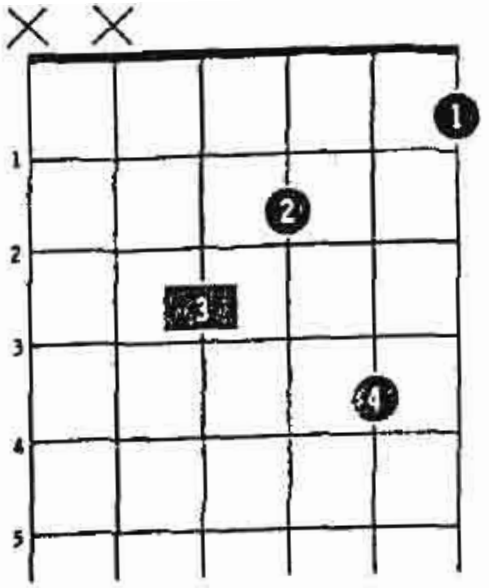
مواقع الائتلافات العائدة لسلم «سي الناقصة أي بيمول» الكبير :

١ ـ ائتلاف «فا السباعي» الكبير :





ائتلاف «فا السباعي»
معتمداً نقر النوتة البديلة.

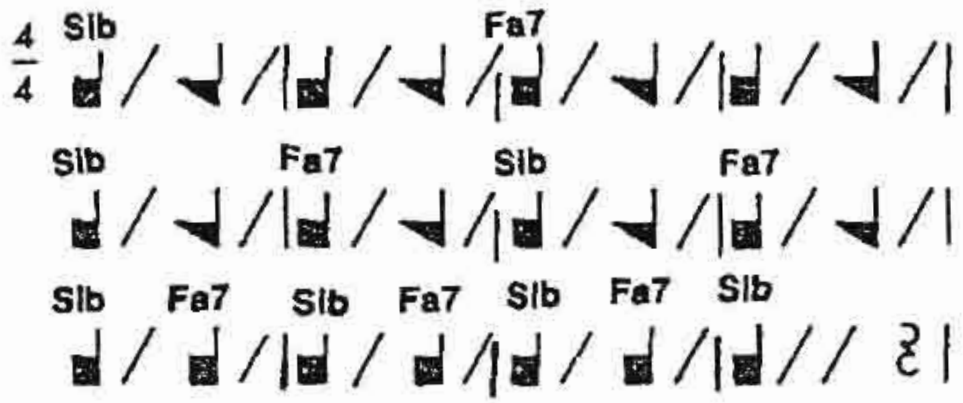


ائتلاف «فا السباعي»
معتمداً نقر النوتة الجهيرة.

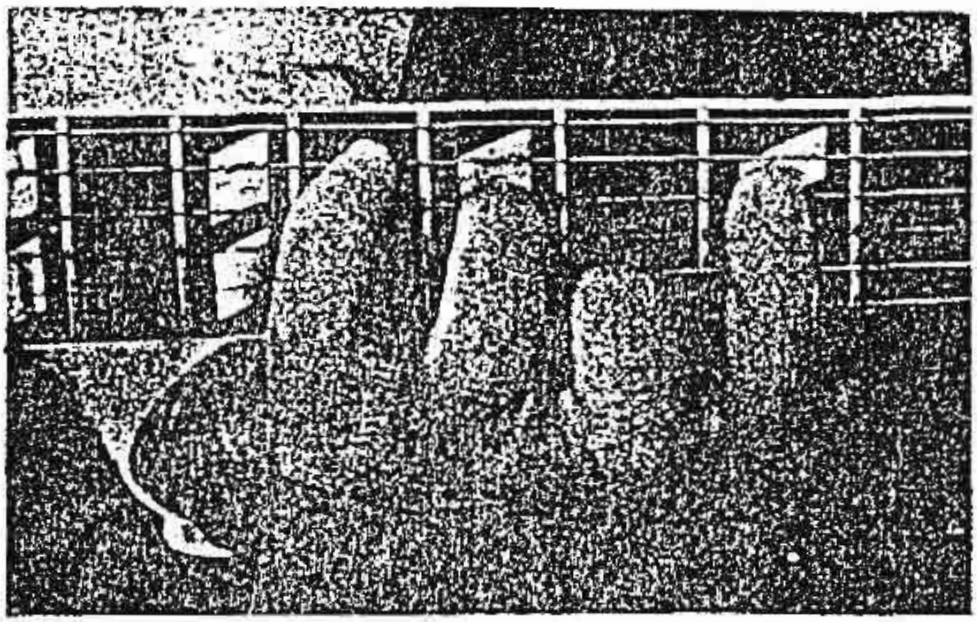
تمرّن حتى تتضح لك أنغام هذا الائتلاف .

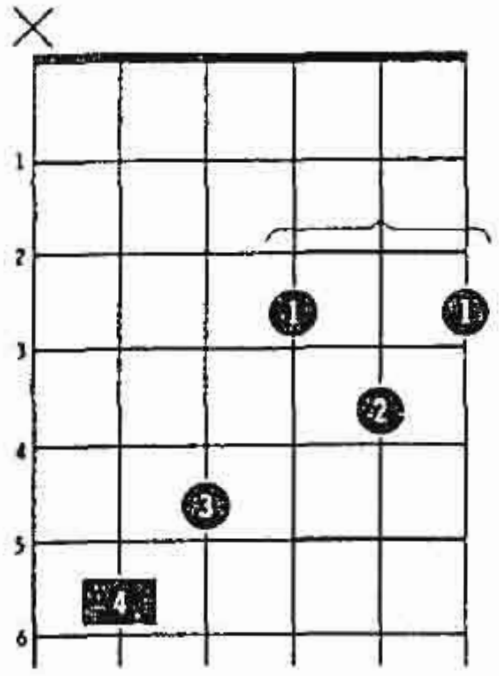
تمريـن :

في سلم «سي الناقصة أي بيمول» الكبير ، الائتلاف الأساسي هو ائتلاف «سي بيمول» الذي مر معنا في ائتلافات سلم «فا» الكبير . دعنا نتمرن على ائتلاف «سي بيمول» وائتلاف «فا السباعي» كما هو مبين أدناه :

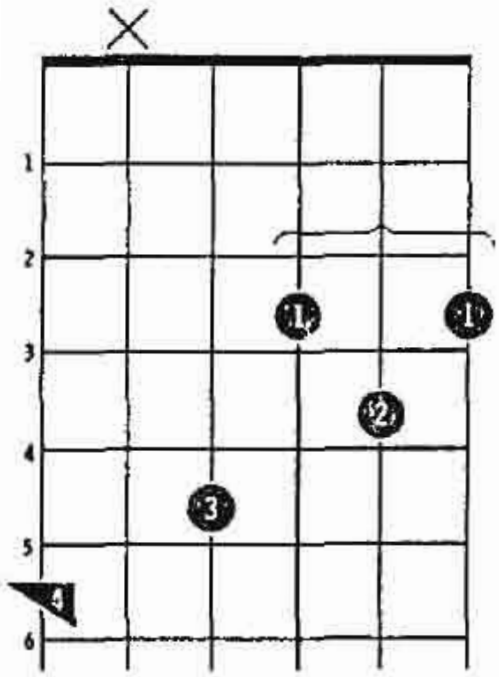


٢ ـ ائتلاف «مي بيمول» الكبير :





ائتلاف «مي بيمول»
معتمداً نقر النوتة الجهيرة.

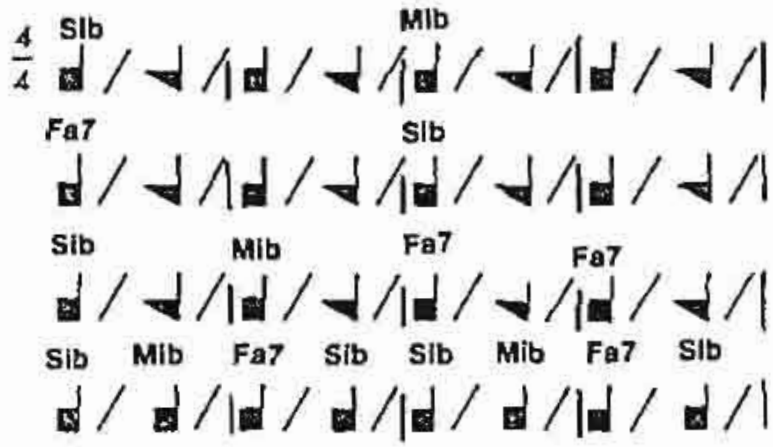


ائتلاف «مي بيمول»
معتمداً نقر النوتة البديلة.

تمرن حتى يتضح النغم .

تمـريـن :

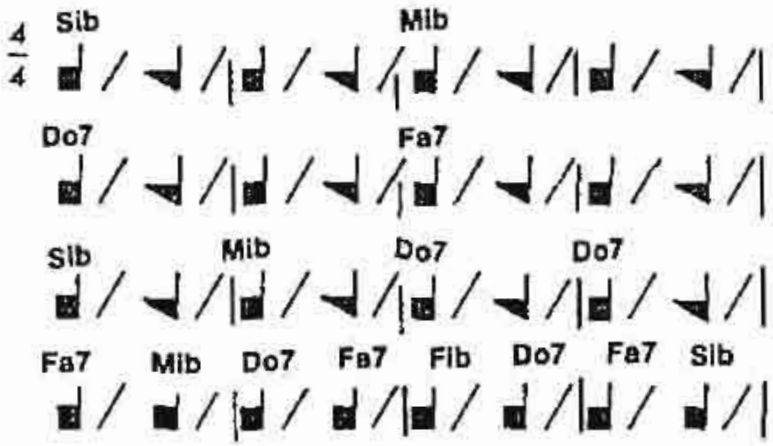
تعال نعزف الائتلاف الثالث بالتمرين على ما يلي :



تمـريـن :

ائتلافنا الرابع في سلم سي بيمول هو ائتلاف دو السباعي الذي مر معنا في ائتلافات سلم فا .

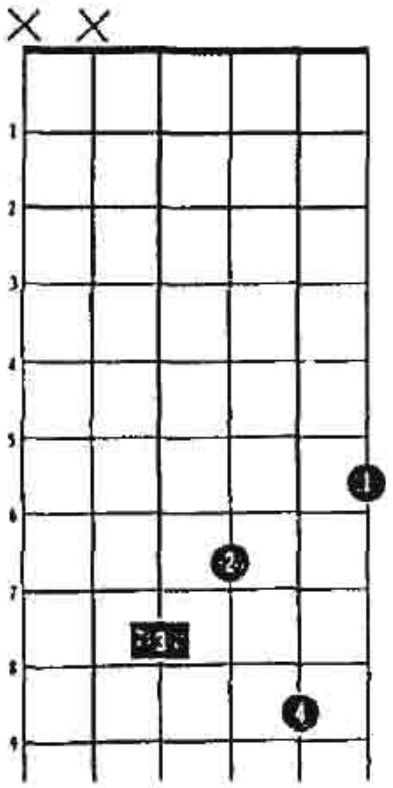
سنضيف الآن هذا الائتلاف إلى مجموعة ائتلافات سلم سي بيمول .



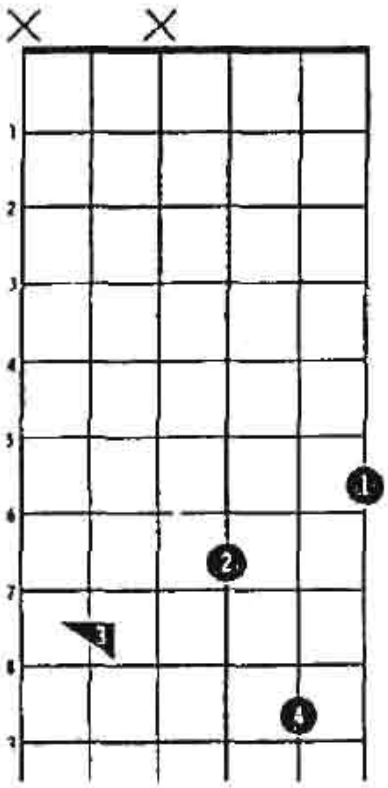
مراجعة ائتلافات .	ائتلاف سي بيمول .	ائتلاف مي بيمول .
سلم سي بيمول .	ائتلاف فا السباعي .	ائتلاف دو السباعي .

مواقع الائتلافات العائدة لسلم مي بيمول الكبير :

١ ـ ائتلاف سي بيمول السباعي :



ائتلاف «سي بيمول السباعي»
معتمداً نقر النوتة الجهيرة.



ائتلاف «سي بيمل السباعي»
معتمداً نقر النوتة البديلة.

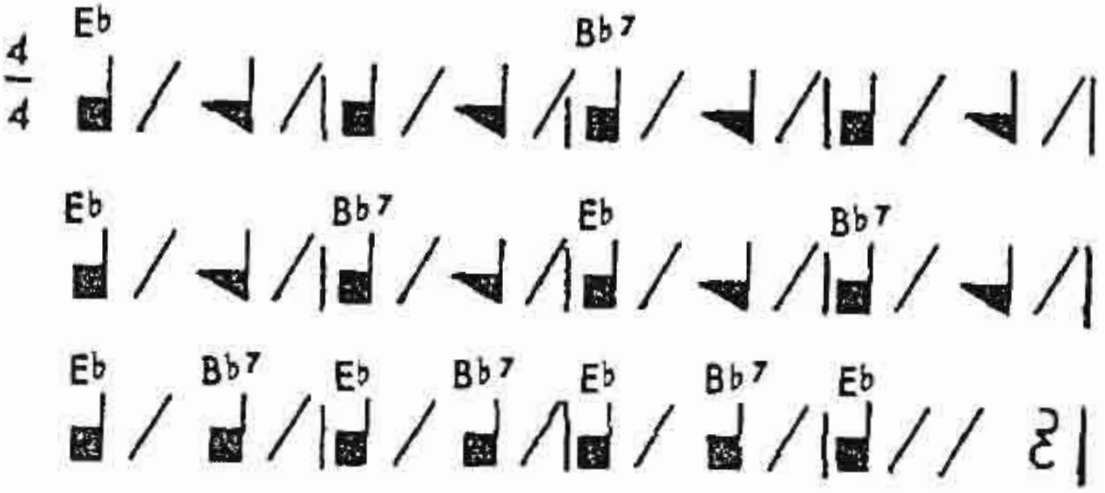
تمرن حتى تتبين النغم .

تمريـــن :

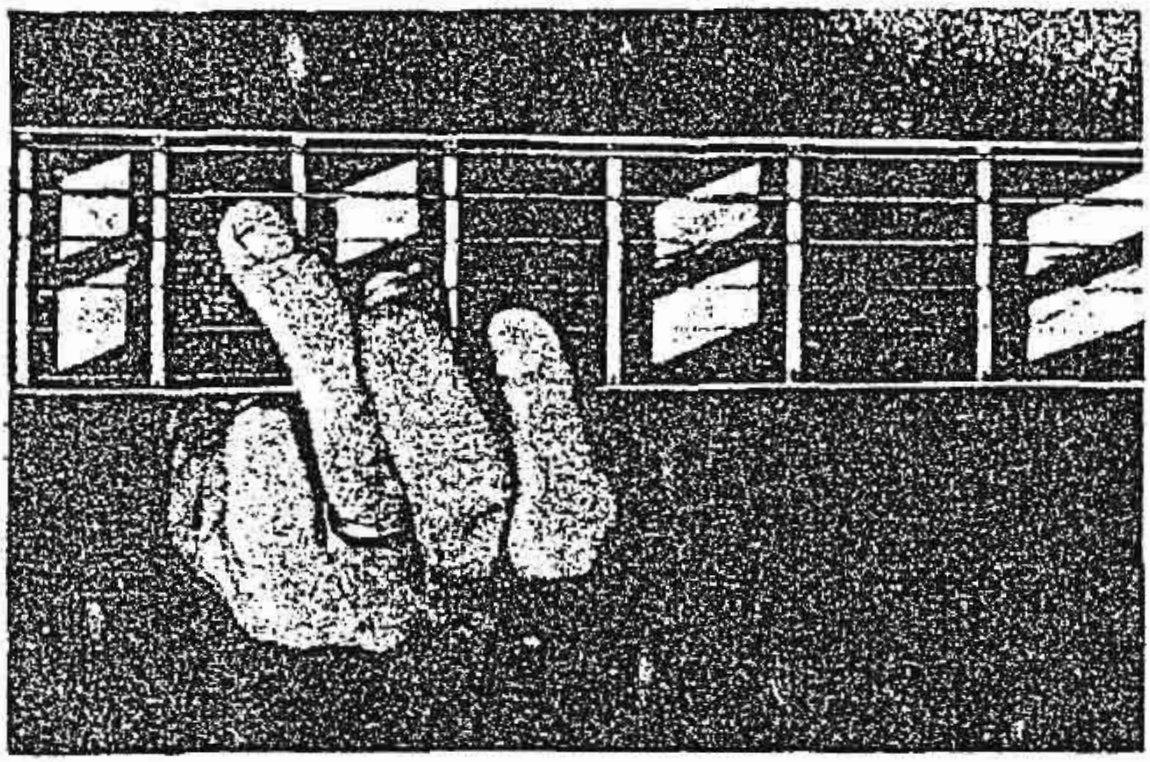
في سلم مي بيمول يقوم الائتلاف الأساسي على ائتلاف مي بيمول الذي تعلمناه في ائتلافات وردت في سلم سي بيمول .

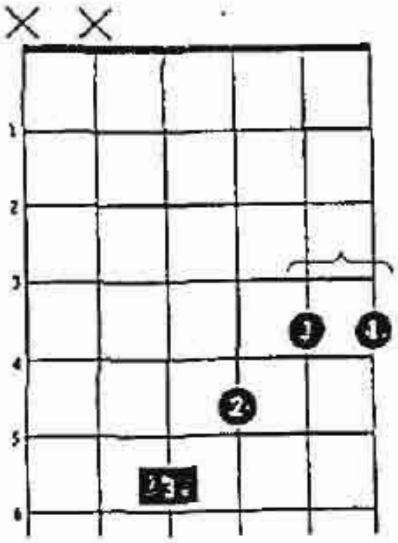
سنتمرن في ما يلي على ائتلاف مي بيمول وائتلاف سي بيمول السباعي :

حاول الآن أن تقرأ الائتلافات كما هي على طريقة ABCDEFG بدلاً من Do Re Mi .



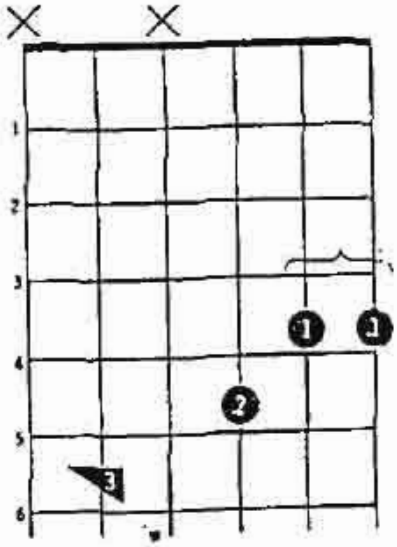
٢ ـ ائتلاف «لا بيمول» الكبير :





ائتلاف «لا بيمول»

معتمداً نقر النوتة الجهيرة.



ائتلاف «لا بيمول»

معتمداً نقر النوتة البديلة.

تمرّن حتى يضتح لك النغم تماماً .

مراجعة ائتلافات سلم مي بيمول الكبير :

ائتلاف مي بيمول .

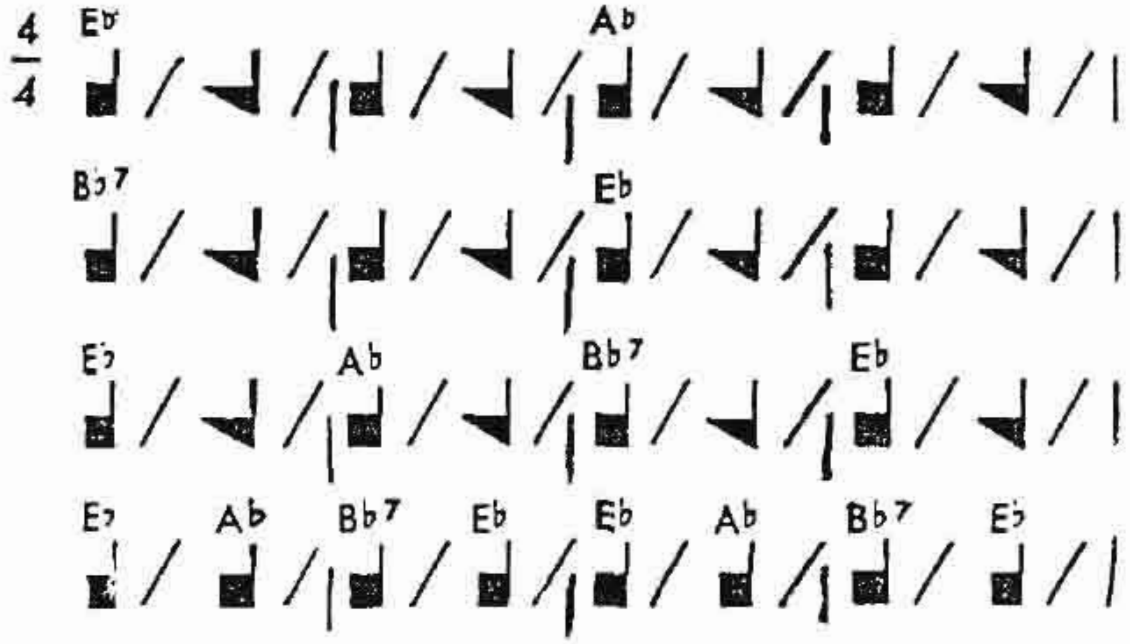
ائتلاف سي بيمول السباعي .

ائتلاف لا بيمول .

ائتلاف فا السباعي .

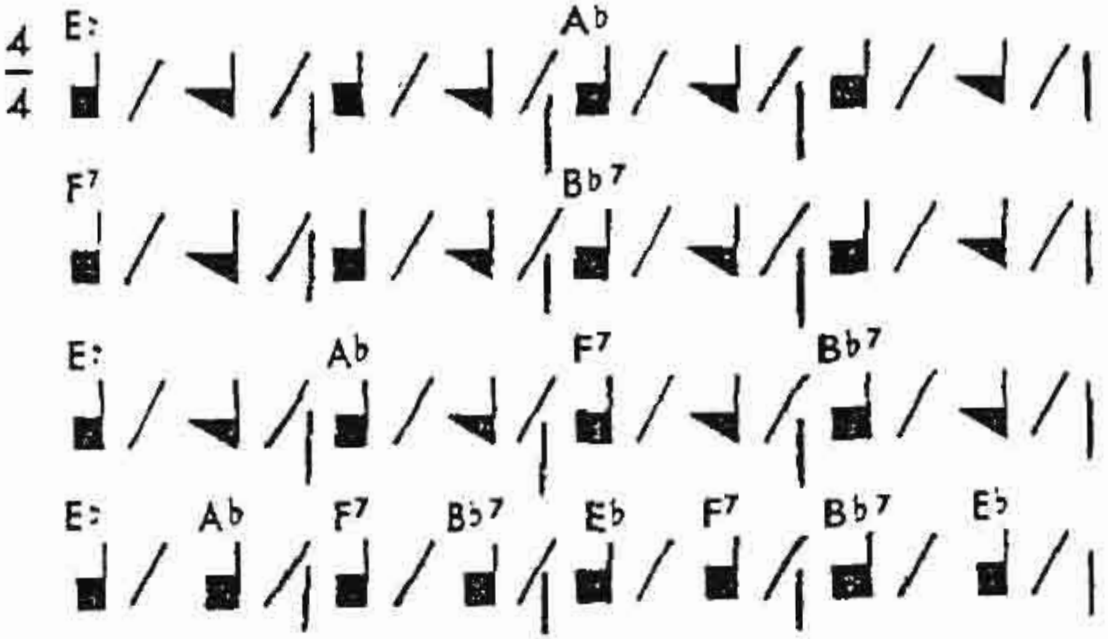
تمـريـن :

دعنا نتمرن على ائتلاف لا بيمول ونضيفه إلى مجموعتنا .



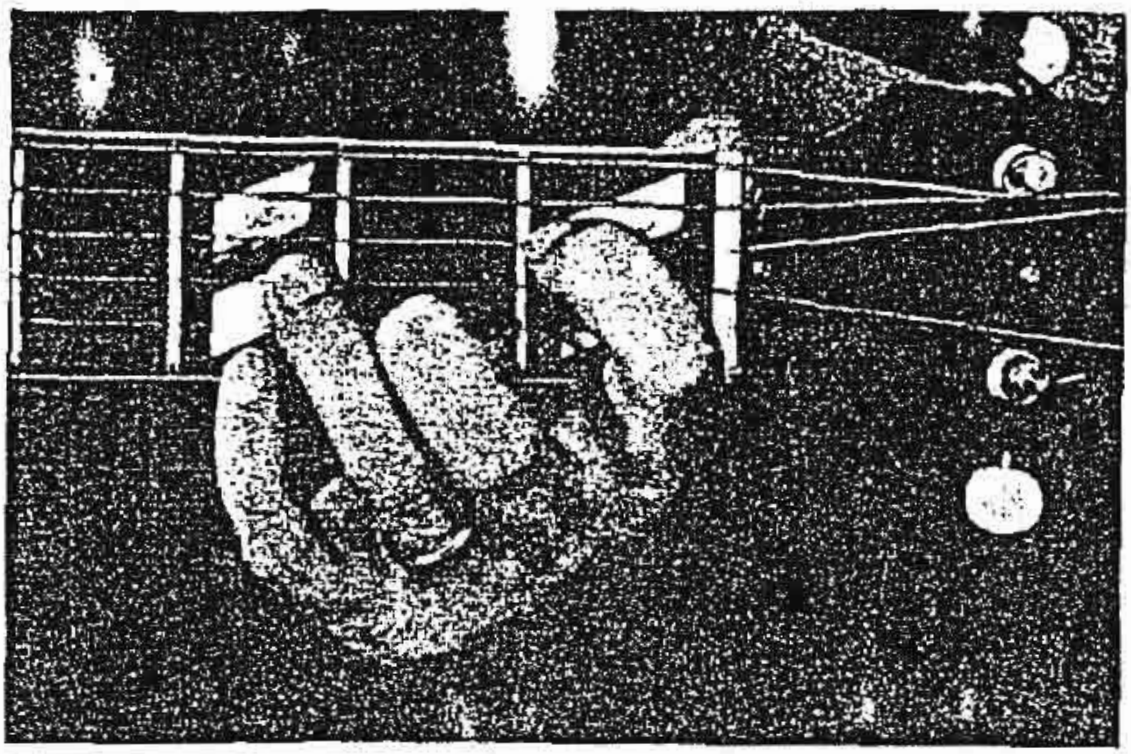
تمـريـــن :

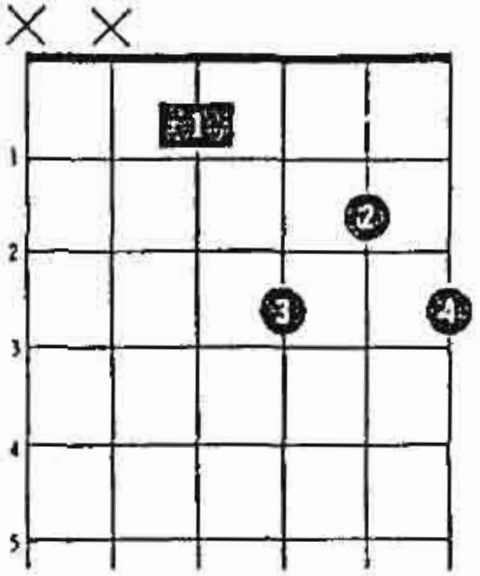
ائتلافنا الرابع في سلم مي بيمول هو ائتلاف فا السباعي الذي تعلمناه في الائتلافات الواردة في سي بيمول . دعنا نتمرن على هذا الائتلاف ونزيده على مجموعة الائتلافات في مقام مي بيمول



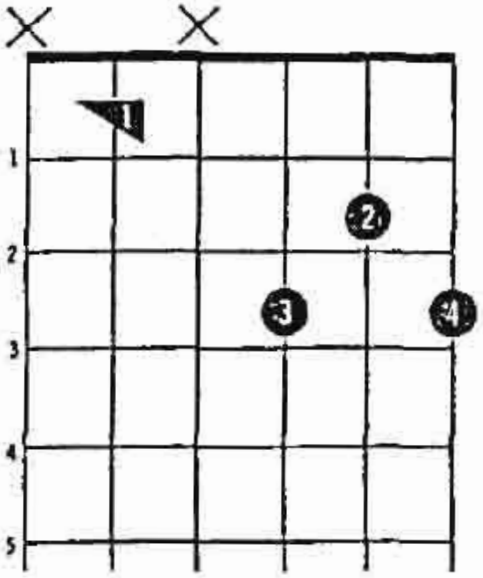
مواقع الائتلافات العائدة لسلم «لا بيمول» الكبير :

١ ـ ائتلاف مي بيمول السباعي الكبير :





ائتلاف «مي بيمول السباعي»
الكبير معتمداً نقر النوتة الجهيرة.



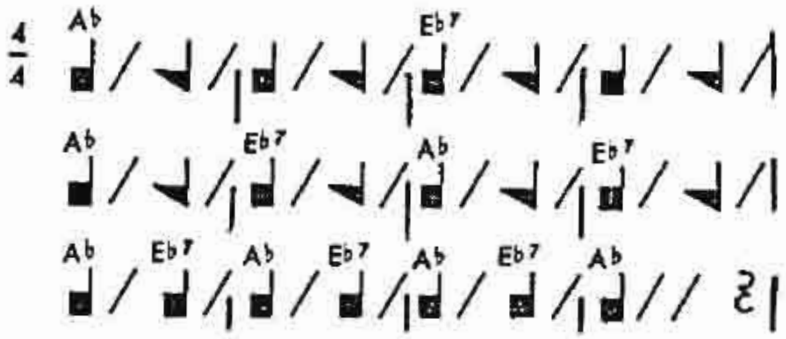
ائتلاف «مي بيمول السباعي»
الكبير معتمداً نقر النوتة البديلة.

تمرن إلى أن يتضح لك النغم .

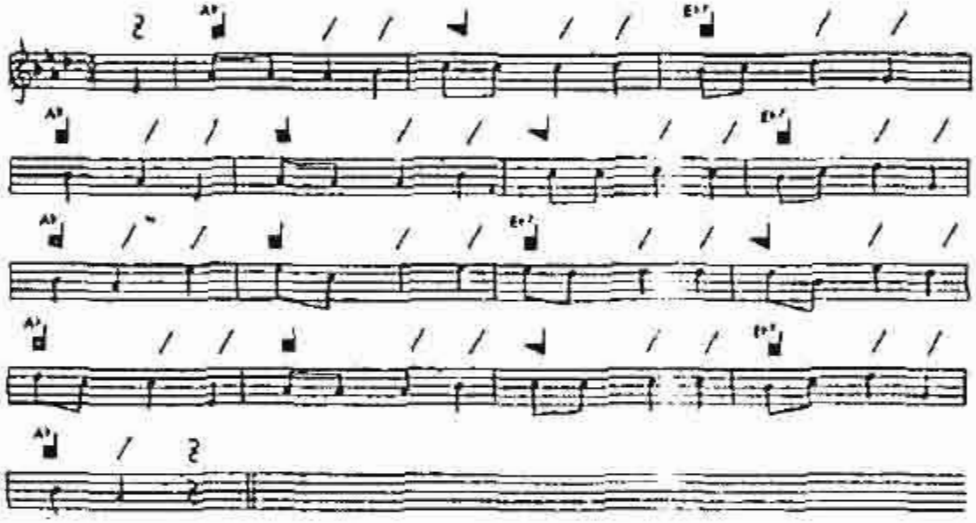
تمـريـــن :

في سلم «لا بيمول» الكبير الائتلاف الأساسي هو ائتلاف «لا بيمول» الذي تعلمناه في ائتلافات وردت في سلم مي بيمول .

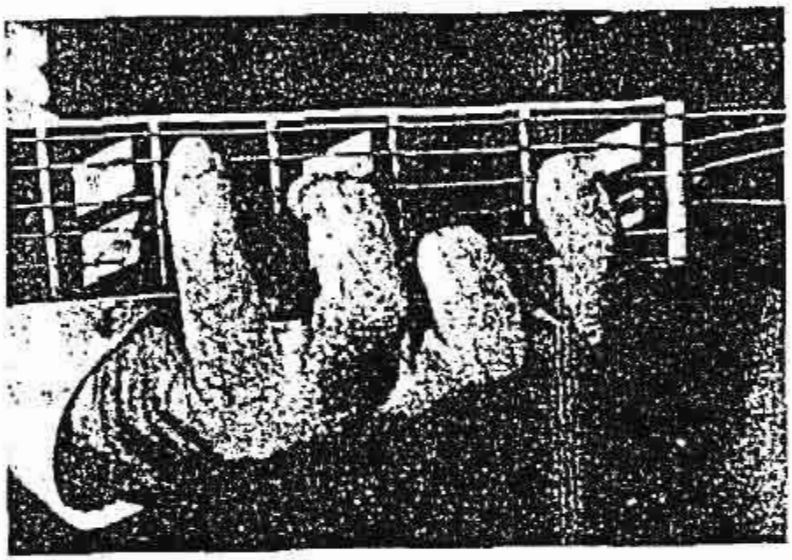
تعال نتمرن على ائتلاف مي بيمول كما يلي :

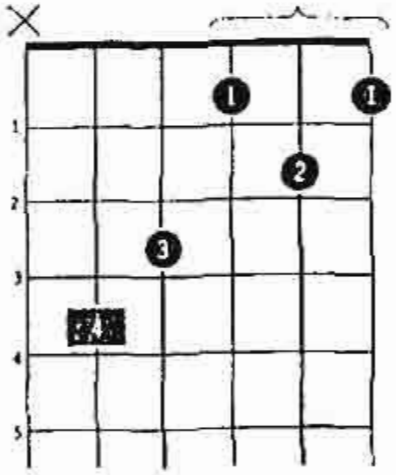


شجرة الميلاد

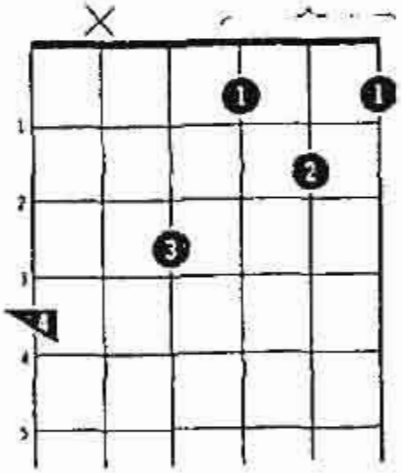


٢ ـ ائتلاف «ري بيمول» :





ائتلاف «ري بيمول»
معتمداً نقر النوتة الجهيرة.

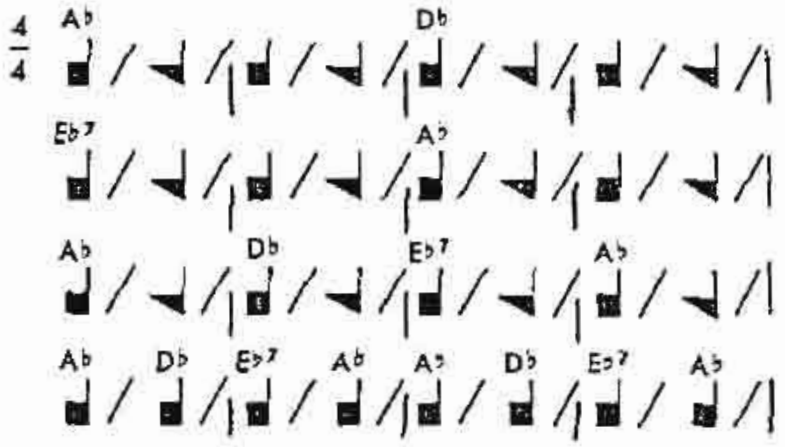


ائتلاف «ري بيمول»
معتمداً نقر النوتة البديلة.

تمرّن إلى أن يتضح لك النغم .

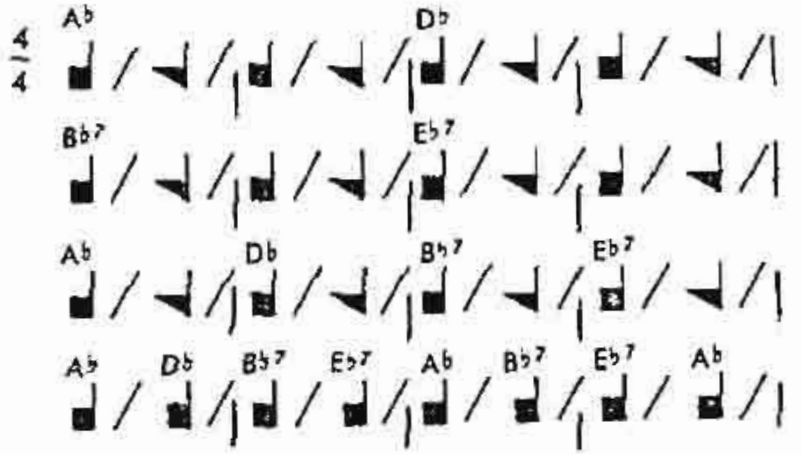
تمـريـــن :

سنضيف ائتلاف ري بيمول إلى مجموعة ائتلافاتنا بعزف التمرين التالي :



تمـريـــن :

الائتلاف الرابع في سلم لا بيمول هو ائتلاف سي بيمول السباعي الذي تعلمناه في الائتلافات الواردة في سلم المي بيمول .



بعض مصادر البحث

ـ الأدوار : صفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي ، ت : الحاج هاشم محمد الرجب ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، المركز العربي للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ م .

ـ الاصطلاحات الموسيقية : كاظم ، تعريب : إبراهيم الداقوقي ، دار الجمهورية ، بغداد ، ١٩٦٤ م .

ـ أضواء عربية على أوروبا في القرون الوسطى : نخبة من أساتذة الجامعات الأوروبية ، ترجمة عادل العوّا (سلسلة زدني علماً) .

ـ أعلام الموسيقى والغناء العربي : فكري بطرس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٦ م .

ـ الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، دار الثقافة ، بيروت سنة ١٩٨٣ م .

ـ تاريخ الموسيقى الأندلسية : د. عبد الرحمن علي الحجي ، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٩٦٩ م .

ـ تاريخ الموسيقى الشرقية : سليم الحلو ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٧٤ م .

ـ تاريخ الموسيقى العربية : هنري جورج فارمر ، عرّبه وعلق على حواشيه جرجيس فتح الله المحامي .

ـ تاريخ الموسيقى والغناء العربي : د. محمد محمود سامي حافظ ، المطبعة الفنية الحديثة ، مصر ، ١٩٧١ م .

ـ تراث الموسيقى العالمية : كورث زاكس ، عالم الفكر م ٢ ـ ١٩٨٢ م .

ـ التعبير الموسيقي : د. فؤاد زكريا ، دار مصر للطباعة ، ط ١ ، ١٩٥٦ م .
ـ جماليات الإبداع الموسيقي : جيزيل بروليه ، دار العلم العربي ، القاهرة ، ١٩٧٠ م .
ـ رسالة ابن المنجم في الموسيقى : يحيى بن علي بن يحيى المعروف بابن النديم ، ت : د. يوسف شوقي ، دار الكتب ، مصر ، ١٩٧٦ م .
ـ رسالة الكندي في أجزاء خبرية في الموسيقى : منشورة في كتاب تاريخ الموسيقى الشرقية ـ ت : سليم الحلو .
ـ الكافي في الموسيقى : أبو منصور الحسين بن زيلة ، ت : زكريا يوسف ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ م .
ـ متعة الإسماع في علم السماع : أحمد التيفاشي ـ نشر في مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية بيروت ع ٢ ، ٣ ، ٤ ، ١٩٦٨ م .
ـ الموسيقى النظرية : محمود أحمد الحفني ، الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٣٨ .
ـ الموسيقى الكبير : أبو نصر محمد بن طرخان ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، بدون تاريخ .
ـ الموسيقى العربية : سيمون جرجي ، سلسلة ماذا أعرف ، ١٩٧١ م .
ـ نظرية الموسيقى العالمية : عبد الغني شعبان ، المجموعة الأولى ، ١٩٧٠ م .

الموسوعة الموسيقية الجزء الثاني

الفهـــرس

ـ مقدمة ٣

الفصل الأول : الآلات العربية الشرقية ـ وكيفية تعلم العزف عليها ٩

ـ العود ١٢

ـ الكمان (الربابة) ٢٧

ـ القانون ٣٠

ـ السنطور ٣٣

ـ الطنبور ٣٣

ـ البزق ٣٧

ـ اليراعة ٣٧

ـ الناي ٣٨

الفصل الثاني : الآلات الغربية وتعلم العزف على البعض منها (البيانو) ٥٦

ـ الوترية ٥٦

ـ النفخية ٥٦

ـ الإيقاعية ٥٧

الفصل الثالث : التأليف الآلي العربي ٦٦

الفصل الرابع : التقاسيم والأدوار العربية ٧٨

الفصل الخامس : التأليف الغنائي العربي ١٧٥

الفصل السادس : التأليف الغنائي الأوروبي ٢٤٥
ـ كيفية تعلم العزف على الغيتار ٢٤٦
مصادر البحث ٢٨٥
الفهرس ٢٨٧

المركز الإسلامي الثقافي
مكتبة سماحة آية الله العظمى
السيد محمد حسين فضل الله العامة
الرقم .....

في يقيننا أن منافع هذه الموسوعة الموسيقية بقسميها النظري والتطبيقي (التعليمي) ليس مقصوراً على مجموعة بعينها ، فقد وُضعت ليفيد منها طلاب هذا العلم بصورة خاصة ، والموسيقيون المشتغلون بالعزف ، ومؤلفو الموسيقى وقادة العزف وصنّاع الآلات وأخيراً الهواة ، ثم كل من له صلة بهذه العلوم والفنون إدراكاً واستماعاً .

وقد تناولنا بالأمثلة نماذج تطبيقية من بعض الآلات الأساسية كالعود والبيانو والأورغ والغيتار والمزمار . . . ويبقى في هذا المجال متسع كافٍ لغير آلة .

والعازف لا بدّ من أن يدرك أسرار الآلة التي يعزف عليها من حيث جوهر صوتها ومادتها . والمؤلّف لا بدّ من أن يعرف عن كل آلة مداها في التصوير والتعبير . والصانع في وسعه ، بمقتضى هذه الموسوعة ، أن يعرف كيف يطرق أبواب التجديد في صناعته . أما الهاوي فإنه يجد في هذا العمل زاداً للإفادة وللتقويم . .

هكذا نستطيع هذه المرة
بحسّون أنهم أطراف متعددة
وفي خدمة الموسيقى .

دار الفكر اللبناني