بسم الله الرَّحمن الرَّحيم

كلية الفنون الجميلة

قســـم الموســـــيقا

تاريخ وتطوُّر آلة البيانو في الوطن العربي

History and Development of Piano Instrument in the Arab World

قُدِّمت هذه الرِّسالة إستكمالاً لمُتطلبات الحُصول على درجة الماجستير في المُوسيقا
من جامعة اليرموك

إعداد الطالب

خليفة مُحمَّد محمود جادالله

إشراف

أ.د. عبدالحميد عبدالوهَّاب عبدالحميد حمام

22/7/2007م – 8/رجب/1428هـ

تاريخ وتطوُّر آلة البيانو في الوطن العربي

إعداد:

خليفة محمَّد محمود جادالله

بكالوريوس فُنون جميلة/ علم المُوسيقا، جامعة النَّجاح الوطنيَّة/ نابلس - فلسطين

ماجستير تربية/ إدارة تربوية، جامعة النَّجاح الوطنيَّة/ نابلس - فلسطين

قُدِّمت هذه الرِّسالة استكمالاً لمُتطلبات الحُصول على درجة الماجستير في المُوسيقا،

من جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها

أ.د. عبدالحميد عبدالوهَّاب عبدالحميد حمام.................................. مُشرفاً ورئيساً.

أُستاذ في التَّأليف المُوسيقي وعلوم المُوسيقا، جامعة اليرموك.

د. محمد طه غوانمة.......................................عُضــــــواً.

أُستاذ مُشارك في التَّربية الموسيقيَّة والمُوسيقا العربيَّة في قسم المُوسيقا، جامعة اليرموك.

د. طارق إسماعيل العبيدي.......................................عُضــــــواً.

أُستاذ مُساعد في آلة الفيولين والعُلوم المُوسيقيَّة، جامعة اليرموك.

د. إياد عبدالحفيظ محمَّد.......................................عُضــــــواً.

أُستاذ مُساعد في التَّأليف المُوسيقي المُعاصر، عميد الأكاديميَّة الأُردنيَّة للمُوسيقا.

2007/7/22م - 8/رجب/1428هـ

ɳƙǝƚƳ ɳƫǍǵ

ǬǾƐǨƚǰƷƒƐǨƚ Żƚ Ǭƽƛ

"قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا، إنك أنت العليم الحكيم"

صدق الله العظيم
سورة البقرة "الآية 32"

الإهداء

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

شكر وتقدير

الحمد لله ربِّ العالمين والصَّلاة والسَّلام على سيِّدنا محمَّد خاتم الأنبياء والمُرسلين وبعد،

أتقدَّم بجزيل الشُّكر والامتنان وعظيم العرفان من أساتذتي الأفاضل الذين أسهموا في تطوير هذه الدِّراسة وإثرائها وإخراجها إلى حيِّز الوجود، لهم كلُّ الاحترام والتقدير، وأخُصُّ بالذكر الأستاذ الدكتور عبدالحميد حمام الذي تفضَّل مشكوراً بالإشراف على هذه الرِّسالة، والذي تابعها بكلِّ صدرٍ رحبٍ وجديَّةٍ ومُثابرةٍ وعطاءٍ وتحقيقٍ مُتواصل، فلم يبخل بإبداء رأيٍ وتوجيه، وتعهدها بالتَّصويب والتَّسديد حتى ظهرت على أفضلِ صورةٍ مُمكنةٍ، له ولهم جميعاً جزيل الاحترام والتَّقدير.

وأتقدَّم بوافر الشُّكر والتَّقدير من الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المُناقشة لهم كلُّ الاحترام والتّقدير:

الدكتور محمد طه غوانمة.

الدكتور طارق إسماعيل العبيدي.

الدكتور إياد عبالحفيظ محمَّد.

كما وأتقدَّم بوافر الشُّكر والتَّقدير من إدارة المعهد الوطني للمُوسيقا في عمَّان على تقديم المعلومات وتسهيل الإتصالات مع بعض العازفين على آلة البيانو في الأردن، وكما أتقدَّم بوافر الشُّكر والتَّقدير من إدارة المركز الوطني للموسيقا في إربد على تقديم كل العون وتسهيل المهمَّات في طريق هذه الدِّراسة.

وجزيل الشُّكر ووافر التَّقدير إلى كلِّ من ساهم في إنجاز هذه الدِّراسة المُتواضعة، وأخصُّ بالشُّكر كلٍّ من:

أ.د محمد الصباريني رئيس جامعة اليرموك السَّابق

أ.د رامي الحمد الله رئيس جامعة النجاح الوطنية

الأستاذ الدكتور غاوي غاوي

أ.د مشهور الرفاعي نائب رئيس جامعة اليرموك للشؤون الأكاديمية

الدكتور كفاح فاخوري

الدكتور أحمد موسى

السّيِّدة رشا جاداللة

السيِّدة سناء أبوسند

السيِّد سليمان ملكاوي

السيِّدة عبير ميثاني

الفنَّان نضال عبيدات

السيِّد محمَّد جادالله

الفنَّان أنس ملكاوي

الفنَّان جمال هودلي

الفنان محمّد شلبي

السيِّد سعد جاداللة

السَّيِّدة تغريد فيَّاض

الفنانة سامية غنّوم

السِّيد معاويه العتوم

الفنان حبيب الديك

السيِّد أحمد خريم

السيِّدة أسمى عرابي

وفي الختام، أتوجَّه بالشُّكر والتَّقدير إلى كلِّ من يقرأ هذه الدِّراسة، مُعتذراً عن أيّ نقصٍ، أو خطأٍ كنت قد وقعت فيه، مذكِّراً بأنَّ الكمال لله وحده سبحانه وتعالى، وأنَّ الخطأ والنِّسيان من صفات الإنسان.

خليفة محمد محمود جادالله

قائمة المُحــتويات

الموضوع	الصفحة
عنوان الرِّسالة	أ
قرار لجنة التحكيم	ب
همسة دافئة	ج
الإهداء	د
شُكرٌ وتقدير	ه
قائمة المُحتويات	ز
قائمة الملاحق	ي
قائمة صُور الآلات الموسيقيَّة	ك
قائمة صُور المُؤلِّفين والعازفين العرب لآلة البيانو	ل
قائمة صُور نماذج المُؤلَّفات المُوسيقيَّة	م
المُلخَّص بالعربيَّة	ن
الفصل الأول: خلفيَّة الدِّراسة وأهميَّتها	1
الآلات الوتريَّة من أجداد الآلات ذات لوحات المفاتيح	5
الآلات الوتريَّة ذات لوحات المفاتيح التي ظهرت قبل آلة البيانو	6
ظُهور آلة البيانو ومراحل وتطوُّرها	10
صانعو آلة البيانو	11
أشكال آلة البيانو	13
تطوُّر صناعة آلة البيانو	14
تركيب آلة البيانو	16
آليَّة آلة البيانو	19
أنواع الآلات ذات لوحات المفاتيح الإلكترونيَّة	20
مُشكلة الدِّراسة	22
أهميَّة الدِّراسة	22
أهداف الدِّراسة	23
إجراءات الدِّراسة	23

حُدود الدِّراسة	24
منهج الدِّراسة	25
مُجتمع الدِّراسة	25
عيِّنة الدِّراسة	25
الفصل الثاني: الدراسات السَّابقة	26
دراسات مُرتبطة ارتباطاً مُباشراً بآلة البيانو واستخدامها في مجال التعليم الأكاديمي	28
دراسات مُرتبطة ارتباطاً غير مُباشرٍ بآلة البيانو واستخداماتها	32
دراسات وابتكارات تتعلَّق بآلة البيانو الشَّرقي	34
مفهوم السُّلم الموسيقي	36
السُّلم الموسيقي الغربي المُعدَّل	37
المقامات	38
المقام في الموسيقا العربيَّة	38
السُّلم الموسيقي العربي المُعدَّل	39
البيانوات الشَّرقية ومُبتكروها	42
الفصل الثالث: التوجُّهات الأسلوبيَّة في تعدُّد التَّصويت واستخدام آلة البيانو	50
الموسيقا الغربية وتعدُّد التَّصويت	52
العصر الكلاسيكي الأوروبّي	53
السُّلم الموسيقي في الموسيقا الشَّرقية	55
السلم الموسيقي والمقام	55
الموسيقا العربية والهارمونيا	57
تعدُّد التَّصويت في الموسيقا العربية	58
فن التَّصويت عند العرب	62
استخدام تعدُّد التَّصويت من خلال حلقات البحث	64
التَّأليف الموسيقي	65
الرُّواد العرب في أسلوب تعدُّد التَّصويت ومُؤلَّفاتهم لآلة البيانو	68
الفصل الرَّابع: تطوُّر استخدام آلة البيانو في الوطن العربي	96
دُخول آلة البيانو إلى الوطن العربي	98
دوافع استخدام آلة البيانو	102
دُخول بعض العازفين للتعريف بآلة البيانو وموسيقاها	102

تطوُّر استخدام آلة البيانو في المجال الأكاديمي	103
تطوُّر استخدام آلة البيانو في الموسيقا العربيَّة	104
تطوُّر استخدام آلة البيانو في الأردن	104
تطوُّر استخدام آلة البيانو في فلسطين	111
تطوُّر استخدام آلة البيانو في مصر	115
تطوُّر استخدام آلة البيانو في لبنان	125
تطوُّر استخدام آلة البيانو في سوريا	130
الفصل الخامس: نتائج الدِّراسة	133
عرض النتائج وتحليلها	135
مُناقشة النتائج وتحليلها	140
التَّوصيات	142
المصادر والمراجع:	143
المصادر والمراجع العربيَّة	144
المواقع الإلكترونيَّة	152
المُقابلات الشَّخصيَّة	153
المعاجم اللغويَّة	154
المصادر والمراجع الأجنبيَّة	155
الملاحق	158
المُلخص باللغة الإنجليزيَّة (Abstract):	222

قائمة الملاحق

رقم المُلحق	العنوان	الصفحة
المُلحق (1)	مُصطلحات الدِّراسة	159
المُلحق (2)	بطاقة معلومات خاصَّة بالموسيقيين والمُؤلِّفين والعازفين لآلة البيانو	173
المُلحق (3)	بطاقة معلومات خاصَّة بالمُؤسَّسات والجامعات التي تَستخدم آلة البيانو	174
المُلحق (4)	نماذج من المُدوَّنات المُوسيقيَّة للمُؤلِّفين العرب في استخدام آلة البيانو	175
المُلحق (5)	نماذج وصُور مُتفرِّقة لآلة البيانو في العالم	217

قائمة صُور الآلات المُوسيقيَّة

الرقم	صورة الآلة	الصفحة
1	آلة المُونوكورد (Monochord)	5
2	آلة السَّنطور (Cembalom)	6
3	آلة الكلافيكورد (Clavichord)	6
4	آلة الفيرجينال (Virginal)	9
5	آلة السِّبينيت (Spinet)	9
6	آلة الهاربسيكورد (Harpsichord)	9
7	آلة البيانو الأفقي (البيانو الكبير) (Grand Piano)	13
8	آلة البيانو المُربَّع (Square Grand Piano)	13
9	آلة البيانو الرَّأسي أو العمودي (Upright Piano)	14
10	آلة البيانو الكهربائي (Electric Piano)	20
11	آلة السينثيسايزر (Synthesizer)	21
12	نماذج مُتفرِّقة في صناعة آلة البيانو في العالم	217

قائمة صُور المُؤلِّفين والعازفين العرب لآلة البيانو

الرقم	صُور المُؤلِّفين والعازفين	الصفحة
1	يوسف جريس	68
2	أبو بكر خيرت	74
3	بهيجة رشيد	80
4	جمال عبدالرحيم	81
5	عواطف عبدالكريم	84
6	توفيق باشا	85
7	سيِّد درويش	86
8	يوسف خاشو	89
9	أمين ناصر	91
10	عبدالحميد حمام	92
11	سامية غنّوم	109

قائمة صُور نماذج المُؤلَّفات المُوسيقيَّة

الرقم	المُؤلَّفات الموسيقيَّة	الصفحة
1	أنموذج لاستخدام تعدُّد التَّصويت عند الكندي	63
2	أنموذج المُدوَّنة الأصليَّة للصَّفحة الأولى من القصيد السيمفوني"مصر" في سلم دو الصَّغير / يوسف جريس	72
3	أنموذج لمُتتابعة فولكلورية لآلة البيانو رقم (1) على لحن الأغنية الشعبيَّة "يمامة حُلوة" / أبو بكر خيرت	78
4	أنموذج"مُدوَّنة سبَّل عيونو"	93
5	أنموذج موسيقا التَّوأمان / فتحيَّة الفايد	119
6	أنموذج"فالس" (Waltzer Oriental) / أمين ناصر	175
7	أنموذج"أنا من هذه المدينة" / غاوي غاوي	182
8	أنموذج"يمامة حلوة" / نادرة السيِّد	189
9	أنموذج"آه يا زين" / بلقيس عباس	190
10	أنموذج"عُصفور طلّ من الشُّباك" / مرسيل خليفة/ تدوين أدريانا بونسة	191
11	أنموذج"يا حجل حنّين" / الأخوين رحباني/ تدوين أدريانا بونسة	193
12	أنموذج"يا لور حُبُّك" / إلياس رحباني/ تدوين أدريانا بونسة	194
13	أنموذج"أراك عصيَّ الدَّمع شيمتك الصَّبر" / رياض السُّنباطي	195
14	أنموذج"تفتة هندي" / تُراث قديم/ تدوين أدريانا بونسة	200
15	أنموذج"طالعة من بيت أبوها" / تُراث قديم/ تدوين أدريانا بونسة	201
16	أنموذج"بلاد العُربي أوطاني" / الأخوين فُليْفل / تدوين أدريانا بونسة	202
17	أنموذج"موطني" / الأخوين فُليْفل/ تدوين أدريانا بونسة	204
18	أنموذج"كان أجمل يوم" / محمد عبد الوهاب / تدوين أدريانا بونسة	207
19	أنموذج"بلادي" / سيد درويش/ تدوين أدريانا بونسة	208
20	أنموذج"طلعت يا محلا نورها" / سيِّد درويش / تدوين أدريانا بونسة	210
21	أنموذج"حبَّيتك في الصَّيف" / الأخوين رحباني	211
22	أنموذج"لما بدا يتثنَّي" / توفيق باشا	213
23	أنموذج" يا بهجة الرُّوح" / توفيق باشا	215

مُلخَّص الدِّراسة

تاريخ وتطوُّر آلة البيانو في العالم العربي

إعداد:

خليفة محمَّد محمود جادالله

إشراف:

الأستاذ الدكتور عبدالحميد عبدالوهَّاب عبدالحميد حمام

هدفت الدِّراسة التَّعرُّف إلى تاريخ تطوُّر آلة البيانو في الوطن العربي وقد سعت الدِّراسة لتحقيق الأهداف الآتية:

1- التَّعرُّف إلى تاريخ آلة البيانو في الوطن العربي.

2- التَّعرُّف إلى صناعة آلة البيانو بشكلٍ عام، وآلة البيانو الشَّرقي بشكلٍ خاص.

3- التَّعرُّف إلى تّوجُّهات أساليب التَّأليف والعزف على آلة البيانو عند العرب.

4- التَّعرُّف إلى مجالات توظيف آلة البيانو الأدائيَّة في الوطن العربي، وتطويعه لخدمة الموسيقا العربيَّة.

ومن أجل تحقيق تلك الأهداف، أُجريت الدِّراسة على خمس دولٍ عربيَّةٍ تُمثـل مُجتمـع الدِّراسة وهي: الأردن، وفلسطين، وسوريا، ولبنان، ومصر، واستخدم الباحث المنهج الوصـفي التَّاريخي نظراً لمُلاءمته أغراض الدِّراسة، وقام الباحث بدراسة الماضي من أجل الإفادة منه في فهم الحاضر، والتَّنبُّؤ بالمُستقبل، واطَّلع الباحث على دراساتٍ عديدةٍ تتعلَّق بآلة البيـانو، وقـام

بزيارة مُؤسَّساتٍ تعليميةٍ تُعلِّم آلة البيانو، وأجرى مُقابلاتٍ واتصالاتٍ مع باحثين وأكاديميين وعازفين لآلة البيانو من دُول الوطن العربي التي تمَّ اختيارها كعينةٍ قصديةٍ حقَّقت أهداف الدِّراسة؛ كما استخدم الباحث أدوات جمع المعلومات، والبيانات في المنهج الوصفي التاريخي، من مُلاحظاتٍ تحليليَّةٍ للمصادر التاريخيَّة، وتحليلٍ تِقَنيٍ للمادّة التاريخيَّة من حيث التَّحقُّق منها لدى الباحثين ومن مصادرها الأصليَّة، وذلك من أجل التَّحقُّق من صحَّة أو زيف المصدر التاريخي، وقام الباحث بجمع البيانات، وتبويبها، وعمل تحليلٍ لكلِّ ما يتعلَّق بالأهداف التي تضمنتها الدِّراسة، وتوصَّلت الدِّراسة إلى النَّتائج التالية:

- أولاً: النَّتائج المُتعلِّقة بالهدف الأول:

أظهرت الدِّراسة أنَّ الأندلس كانت مصدر الآلات ذات الأصابع الأوّل، ثمَّ حُسِّنت وتنوَّعت وطُوِّرت في البلاد الأوروبيَّة. ولقد تبيَّن أنَّ آلة الشَّقير أو الشُّقْرَة (Echiquier)، كان اسم الآلة الأندلسيَّة، وأنّ هذه التَّسمية ظلَّت مُتداولة في أسبانيا، وفرنسا، وانجلترا خلال القرنين الرابع عشر، والخامس عشر، حيث كانت المدنيَّة الأوربيَّة على تواصل بالمدنيَّة العربيَّة الأندلسيَّة، ولقد صنع الأوربيون بعد ذلك آلات ذات أصابع تُنْقَرُ نقراً كآلة الفيرجينال (Virginal)، وآلة الكلافسان (Clavecin)، أو تُضرب بمطارقٍ مثل آلة الكلافيكورد (Clavichord)، الذي يُعتبر الجدُّ الأوّل لآلة البيانو الحالي.

- ثانياً: النَّتائج المُتعلِّقة بالهدف الثاني:

إنَّ أوّل استعمال لآلة البيانو كان عام (1710م)، وأوّل آلة صُنعت على الطِّراز الحديث المُستعمل اليوم كان عام (1811م)، في لندن، والَّتي صنعها الميكانيكي روبرت ورنم (Robert Wernem)، وسُجِّل هذا الاختراع باسمه عام (1828م)، وفي أوائل القرن العشرين وصلت صناعة آلة البيانو إلى أوج الكمال.

وأظهرت الدِّراسة أنَّ انتشار آلة البيانو ودُخوله البلاد العربية أدَّى إلى التَّفكير في تطويعه لخدمة الموسيقا العربيَّة، وتوالت مُحاولات مُتعدِّدة لصناعة آلات بيانو شرقيَّة تُؤدِّي ألحاناً في سلالم المقامات العربيَّة المُختلفة (التي تحتوي أبعاداً، وثلاثة أرباع الأبعاد، وأنصاف الأبعاد) ، إلا أنَّها ظلَّت قاصرةً عن القيام بتلك المُهمَّة مما أدَّى إلى إهمالها. ولكنَّ هُناك آلاتٍ أُخرى تقوم بذلك في المُوسيقا المُعاصرة مثل آلة الأرغن الكهربائي.

- ثالثاً: النَّتائج المُتعلِّقة بالهدف الثالث:

أظهرت نتائج الدِّراسة أنَّ العرب عرفت نوعاً من تعدُّد التَّصويت في القرنين التاسع والعاشر، فقد ذكر الكِندي توافق الثامنة والخامسة والرَّابعة إذا عُزفت معاً، كما أكَّد ذلك الفارابي الذي ذكر التَّنظيم (Organum) ، ليدلَّ به على أداء خامساتٍ ورابعاتٍ معاً. وفي القرن الرابع عشر أكَّد عبدالحميد اللاذقي اتفاق الثالثتين الكبيرة والصَّغيرة بالمعيَّة.

أظهرت الدِّراسة أنَّ هناك مجموعة من المُؤلِّفين العرب الذين ألَّفوا موسيقا مُتعدِّدة التَّصويت لآلة البيانو، وكانت موسيقاهم بمثابة الخُطوات الأولى على الطَّريق، حيث أظهرت مُؤلَّفاتهم قُدراتهم وبراعتهم في السَّعي لتقديمِ مفهومٍ موسيقيٍ جديدٍ بعيدٍ عن المفهوم التقليدي المُرادف للغناء، وهذه هي خاصيّة التَّعدُّديَّة الصَّوتيَّة التي تتميَّز بها الموسيقا المُؤلَّفة لآلة البيانو.

- رابعاً: النَّتائج المُتعلِّقة بالهدف الرَّابع:

وأظهرت نتائج الدِّراسة أنَّ دُخول آلة البيانو إلى الوطن العربي تدخل كأيّ تكنولوجيا مُتطوِّرة يُصنِّعها الغرب، ويستوردها العرب، وهذا ما أكَّده المُؤرِّخون.

وأظهرت الدِّراسة أنَّ دخول آلة البيانو إلى الوطن العربي، واستخدامها بشكلٍ مُختلفٍ عن تُراثها الأصلي، وتطويعها لخدمة الألحان العربيَّة، أدَّى إلى ظُهور مُشكلةِ التَّعامل مع أرباع الأبعاد التي لم تُحلُّ في حينه.

وأظهرت نتائج الدِّراسة الَّتي تتعلَّق بتطوير واستخدام آلة البيانو في المجال الأكــاديمي في مُختلف مُؤسَّسات وجامعات الوطن العربي، اهتماماً كبيراً في تدريس واستخدام هــذه الآلــة والعمل على توظيفها في مجالات التَّأليف، والتَّلحين، والغناء، وأظهرت أيضاً تميُّز الكثير مــن أبناء الوطن العربي في الإقبال والعزف على هذه الآلة.

وكان أهمُّ ما أوصى به الباحث ضرورة زيادة الاهتمام بتطوير استخدام آلة البيانو فــي مُؤسَّسات التَّعليم المُختلفة في دُول الوطن العربي، وضرورة إجراء دراسات مُماثلة لهذه الدِّراسة في دُول الوطن العربي.

الفصل الأول
خلفيَّة الدِّراسة وأهميَّتها

الفصل الأول

خلفيَّة الدِّراسة وأهميَّتها:

- مُقدِّمة الدِّراســـــة
- مُشكِلَة الدِّراســـــة
- أهميَّة الدِّراســـــة
- أهداف الدِّراســـــة
- إجراءات الدِّراســـة
- حُدود الدِّراســـــة
- مَنْهج الدِّراســـــة
- مُجتمع الدِّراســـة
- عيِّنة الدِّراســـــة

الفصل الأول

خلفيَّة الدِّراسة وأهميَّتها

مُقدِّمة الدِّراسة:

الموسيقا من أرقى الفنون المُكمِّلة للعلوم الإنسانيَّة، الَّتي تُسهم في تغذية الرُّوح، وتربية الإرادة والإحساس، فالموسيقا تَقِفُ إلى جانب العُلوم الأُخرى، وتعمل على تنمية النواحي الحسيَّة، وربط حياة الحسِّ بحياة الرّوح، فهي تُعبّر عن كلّ ما يُخالج النّفس البشريَّة من شُعورٍ، سواءً كان حسيَّاً بسيطاً، أم ارتقى إلى أسمى مشاعر الإنسانيَّة. والموسيقا فنٌّ فريد، فهي ترتبط بالعُلوم الطبيعيَّة، والاجتماعيَّة بروابطٍ وثيقةٍ تمتزج وتتفاعل مع أحداث وتطوُّرات العلوم والتكنولوجيا، وتنمو صاعدةً مع كلِّ جديدٍ في الفلسفات المُختلفة، ومناهج التعليم، وعلوم الجمال، والنفس، والاجتماع، وغيرها، ثم ها هي أخيراً تقتحم بجرأةٍ واستحقاقٍ ميادين العلاج النَّفسي والعُضوي، ومهما قيل عن الموسيقا فإنَّها تعلو كُلَّ وصفٍ، فهي تُرشد وتُعلِّم وتُهذِّب وتصقل الفِكْرَ معرفةً، إنَّها للمُتعبين راحةً مهما إشتدّ العناء، وللخائفين أَمْناً يستقرُّ في النُّفوس، وللمُحترفين هِوايةً، ودفعاً نحو أفاق النُّور.

ومن خلال دراستنا للعلاقة بين الإنسان، والآلات الموسيقيَّة على مرِّ التاريخ، نستطيع أنْ نجد ما يُعيننا على فهم تلك التَّجارب ودرجات التَّطوُّر الإنساني، والخبرات التي استطاع أنْ يتطوَّر بها الإنسان على مرّ السّنين، وبالتالي تُساعدنا على أنْ نفهم حاضرنا، لأنَّ ثقافتنا، وفُنوننا المُعاصرة ما زالت عامرةً بتُراث الآباء والأجداد.

إنَّ العلماء الذين طوَّروا الآلات الموسيقية، ووضعوا علم الآلات المُوسيقيَّة، هُم أوَّل من دعوا إلى المزج بين عُلوم الموسيقا بما فيها من نظريَّات الصَّوت، والقواعد، والتَّذوق، والتاريخ، واتجاه التيارات الحضاريَّة من الشَّرق إلى الغرب، ومن الغرب إلى الشَّرق، حيث مزجوا بين

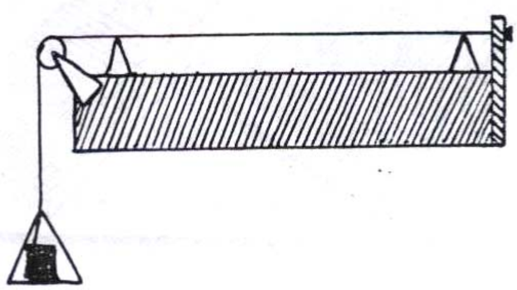
كلِّ ذلك، وبين الناحية العمليَّة، من حيث العزف، وصناعة الآلات الموسيقيَّة، وتطوُّرها، وكيفيَّة استخدامها، وتسوية أوتارها، وفتح الثُّقوب على جُدران قصباتها، والفتحات المُختلفة الأشكال في صناديقها المُصوِّتة، وكيفيّة حُدوث النّغمات فيها، ومدى اتساع مناطق أصواتها، وطرائق التّدوين لكلٍ منها، ومن هُنا استطاع علم الآلات الموسيقية أنْ يفرض التَّعاون بين الصّانع، والعازف، والمُؤلِّف، وعالم الصَّوت، ثُمَّ المُؤرِّخ، والجميع يجتمع تحت وحدة الفن، وفي خدمة الموسيقا، (الحفني، 1981م، ص 4).

إنَّ أكثر مراحل تطوُّر الآلات المُوسيقيَّة عامَّة مصدرُه الشَّرق، حيث أثبتت الوثائق التاريخيَّة التي تتحدَّث عن الآلات المُوسيقيَّة ذلك، وأنَّ للغرب الفضل في استكمالها وتهذيبها، وتطوير صناعتها، ولقد تقبَّلت أوروبا هذه الحقيقة التاريخيَّة، ولكنَّها ظلَّت تزهو باختراعها لجدِّ الآلة ذات الأصابع الأوَّل، على أنَّها أكمل الآلات المُوسيقيَّة وأوسعها انتشاراً في الشَّرق والغرب، وإنَّ أقدم الأسماء التي عرفتها أوروبا للآلات ذات الأصابع، كان اسمها آلة "الشَّقير"، أو آلة "الشُّقْرَة" (Echiquier) الأندلسيَّة النَّشأة، وأنَّ هذه التَّسمية ظلَّت مُتداولة في أسبانيا، وفرنسا، وانجلترا، خلال القرنين الرابع عشر، والخامس عشر، ونحن نعلم أنَّ المدنيَّة الأوروبيَّة في تلك العُصور، وخاصَّة في أسبانيا، كانت على اتصالٍ بالمدنيَّة العربيَّة، وذلك بفضل الحضارة الأندلُسيَّة، وما كانت تفيض به على أوروبا من نور العلم وكُنوز الفن والمعرفة، ومنْ هُنا جاء بحث المُؤرِّخين عن حقيقة هذه الآلة، وكيف انتقلت إلى أوروبا بمُسمَّياتها العربيَّة، وإنَّنا لن نعتمد على مُجرَّد التَّسمية وحدها كدليلٍ للرُّجوع بآلة البيانو إلى الشَّرق، وإنَّما نعتمد على أهمِّ من ذلك، وهو شكل الآلة نفسها في تلك العُصور فقد كانت آلة الشَّقير (Echiquier)، في أوروبا آلة شديدة الشَّبه بآلة القانون، ولكنْ ذات أصابعٍ تنقل الحركة؛ ومنطقة الأصوات التي تحتويها آلة الشَّقير وقتذاك لم تَعُدُّ ثلاثة دوواوين شأن جميع الآلات العربيَّة، إذ كان عمادها مُصاحبة الغناء؛

وكان صوت تلك الآلة قديماً أشبه ما يكون بصوتِ آلة القانون، وذلك لأنَّ مضارب تلك الآلة لم تكن مُتَّصلةٍ بِمطرقةٍ تضرب الأوتار كما هو الحال اليوم في آلة البيانو الحديث، إنَّما كانت المضارب مُتَّصلة بريشةٍ تَنْقُرُ على الأوتار، كما يتمُّ نَقْرُ أوتار آلة القانون، ومن هُنا فإنَّنا نستطيع أنْ نقول أنَّ أصل الآلات ذات الميكانيك الإصبعي هو تلك الآلة "الشَّقير"، ومن ثمَّ قُلِّدَت بآلةٍ تُضْرَبُ أوتارها بمطارقٍ صغيرةٍ مما أدَّى إلى ظُهور آلة "الكلافيكورد"، الجدُّ الأوَّل لآلة البيانو، ولقد ذكر ذلك كلٌّ من هنري جورج فارمر (Henri George Farmer)، سنة (1925م)، وكورت زاكس (Kurt Sachs)، في سنة (1931)، (الحفني،1987م، ص 57 – 56).

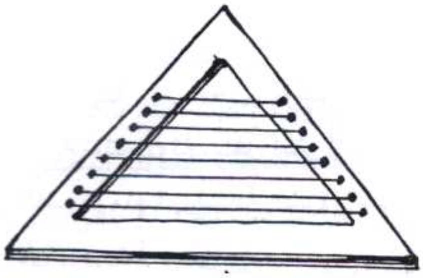
الآلات الوتريَّة من أجداد الآلات ذات لوحات المفاتيح:

1. آلة المُونوكورد (Monochord):



آلة المُونوكورد، هي آلةٍ وتريةٍ عِلْمِيَّـــةٍ، وهذه الآلة لا تُعتبر آلة موسيقيّةٍ بالدَّرجة الأولى، وإنَّما كانت عبارة عن صُندوقٍ مُصَوِّتٍ صغيرٍ، مُثبَتٍ به مسطرةٌ، مشدودٌ عليهـــا وتــرٌ واحــد، ولذلك سُمِّيت تلك الآلة "مُونوكورد"، أي ذات الوتر الواحد (مُونو = واحد، وكــورد = وتــر)، ويتحرَّك تحت ذلك الوتر جسر من الخشب فوق المسطرة لقياس تقسيم الوتر إلى أجزاء مُهتـــزَّة حسب الإرادة، ثمَّ زاد عدد أوتار هذه الآلة، حتى أصبح كلُّ وترٍ خـــاصٍّ بــصوتٍ واحــدٍ مــن أصوات السُّلَّم الموسيقي، وهذه الآلة ابتكرها العالم الإغريقي فيثـــاغورس (Phythagoras)، وذلك ما بين (580 – 500) قبل الميلاد، وذلك من أجل القيام بتجارب علميَّة ورياضيَّة، فـــي حقل قياس نسب النَّغم حسب نسب أطوال الأوتار (الحفني،1987م، ص 57).

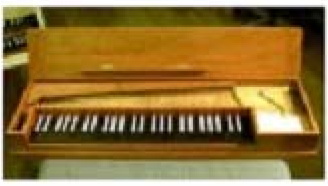
2. آلة السَّنطور (Cembalom):



وهي آلة طرقٍ وتريةٍ قديمةٍ جداً، شكلُها شبه مُنْحَرفٍ من الخشب، تمتدُّ الأوتار على سطحها العُلوي بشكلٍ أُفقيٍ، وتُشَدُّ بشكلٍ جيدٍ بين جسرين مُثبتين على صُندوقٍ مُصوِّتٍ ويصدُر الصَّوت منها بواسطة الطَّرق على الأوتار بِمضاربٍ خشبيَّةٍ صغيرةٍ وخفيفةٍ مصنوعةٍ من الخشب وهي في الأصل مُنحدرةٍ من آلاتٍ شرقيَّةٍ وعربيَّةٍ، وهي ما زالت موجودة وَمُنتشرة في بعض دُول الشَّرق الاوسط وخاصَّة في العراق، ولُبنان، وتُركيا، ودُول آسيا الوسطى، ودُول البلقان في شرق أوروبا، ومن ثمَّ انتقلت هذه الآلة الى وسط وغرب أوروبا تحت مُسمَّياتٍ عديدةٍ منها السّمبالون، والدولسيمير **(Dulcimer)**، (الصَّنفاوي، 1998م، ص 209).

الآلات الوتريَّة ذات لوحات المفاتيح التي ظهرت قبل آلة البيانو:

3. آلة الكلافيكورد (Clavichord):



تُعتبر آلة الكلافيكورد من الآلات التي تستطيع إصدار مجموعة أصواتٍ في وقتٍ واحدٍ، على شكل تآلفٍ رأسيٍّ، أو جُملتين لحنيتين مُتقابلتين أُفقياً، وفيه تتحرّك أيّ لامسةٍ عند الضَّغط على المفتاح الخاصّ بها من لوحة المفاتيح، لكي يصدُر الصَّوت من

الوتر المطلوب بعد طَرْقه في مكانٍ مُحدَّدٍ، وفي نفس الوقت تقوم بكتم الجُزء الذي لا يصدر عنه الصَّوت، حيث يوجد جُزء بارز من اللامسة يقوم بمهمةِ الجسر، أو الكتّامة.

ولقد تطوَّرت ميكانيكيّة هذه الآلة، حتى صار من المُمكن إصدار عدة أصوات من الوتر الواحد، بلامساتٍ ومطارقٍ مُتصلةٍ بعدة أصابع، حيث تَطْرُق كُلَّها وتراً واحداً، ولكن من أماكنٍ مُختلفةٍ، وهو ما عُرِفَ بآلة الكلافيكورد المُقَيّد (ذو الدّساتين) ، (Fretted Clavichord)، وهو صغير الحجم نظراً لقلَّة عدد الأوتار التي يحتوي عليها، هذا إلى جانب الأنواع الأخرى منه، وبخاصَّةٍ آلة الكلافيكورد المُطْلَق (عديم الدساتين) (Unfretted Clavichord) ، وفيه يكون لكلِّ وترٍ إصبعٍ واحدٍ خاصٍّ، يُمثّلُ درجةٍ صوتيَّةٍ موسيقيَّةٍ مُحددّةٍ، ومطرقةٍ ذات لامسةٍ واحدةٍ، لذلك كانت الآلة كبيرة الحجم نوعاً ما، نظراً لأنَّ عدد الأوتار المشدودة على إطار الآلة، بعدد مفاتيح الآلة تماماً.

تُعتبر آلة الكلافيكورد آلة طرقٍ وتريَّةٍ من آلات لوحات الأصابع ذات الأصابع البيضاء والسَّوداء كما في آلة البيانو، وفيها يكونُ إصدار الصَّوت بواسطة الضَّغط على الأصابع التي تُحرِّك بدورها مطارق في نهايتها لامسات، حيث تَطْرُق الأوتار المعدنيَّة من أسفلها، وتتميَّز مطارق آلة الكلافيكورد بأنَّها لا ترتدُّ إلى مكانها بعد طرقها مُباشرةً، بل تبقى ضاغطةً على الأوتار حتى تُرْفَع الأصابع عن المفاتيح، وخاصَّةً في النَّوع المُقيّد الذي تشترك فيه عدَّة مفاتيح وشواكيش، وذلك من إستخراج درجاتها من وترٍ واحدٍ، وهكذا أمكن تصغير حجم الآلة حتى تستوعب عدداً مُحددّاً من الأوتار، لعددٍ مُضاعفٍ من الشواكيش، أو المفاتيح، وعادةً ما يكون الجُزء الأطول من الوتر هو الجُزء المسموع، وبينما الجُزء الآخر الأقصر، يتّم كتمُهُ بواسطة كَتَّاماتٍ من اللّباد.

والكلافيكورد المُطْلق (Unfretted Clavichord)، يُشبه في مظهره الخارجي آلة البيانو على وجه التّقريب، وخاصَّةً من النّوع الرأسي (العمودي)، بينما آلة الكلافيكورد المُقيّد تُشبه آلة البيانو ذو الذيل (الكودا) المُسمَّى بآلة البيانو الأفقي (البيانو الكبير)، (Grand Piano)، ولكنْ من الحجم الصَّغير نوعاً، وبذلك تُعْتبر آلة الكلافيكورد من آلات الطَّرق الوتريَّة ذات لوحات المفاتيح.

ومن هُنا فقد ظَّلت آلة الكلافيكورد المُقيَّد مُستخدمة حتى مطلع القرن الثامن عشر، حيث تطوَّرت منها آلة الكلافيكورد المُطلق، والتي يختصُّ فيها كل مفتاحٍ بوترٍ وصوتٍ واحدٍ، وبعدها بدأ النَّوعان في الأختفاء تدريجيَّاً مع بداية ظُهور آلة جديدة تنتمي إليهما، واحتلَّت بسرعةٍ مكانهما بإمكاناتها الأكثر حداثة، وهي آلة الهاربسيكورد، التي أصبحت مِحورُ الأهتمام، والتَّأليف المُوسيقي، والعزف في الاستخدام المنزلي، وكانت مفاتيح آلة الكلافيكورد أقصر من مفاتيح آلة البيانو المعروف حاليّاً، ومنطقة أصواتها في مساحة تبلغ حوالي الثَّلاثة دواوين (أوكتافات) مُتوسِّطة، ولاعتبار أنَّ آلة الكلافيكورد تُستخدم لمصاحبة الغناء بشكلٍ خاصٍّ، حيث لم تكن لها حاجة في الدرجات الشَّديدة الغِلْظة، أو الحدّة، وكانت الدَّرجات مُرتبةً ترتيباً دياتونيّاً، ومُوزّعةً على المفاتيح البيضاء فقط، حيث أنَّ الدَّرجات المُلوَّنة لم تكن قد استعملت بعد، ولكن بعد ذلك تَمَّ تطويرها لتحتوي على المفاتيح المُلوَّنة، بدايةً بنغمةِ (سيb)، ثُمَّ بنغمةِ (ميb)، ثُمَّ بنغمةِ (لاb)، وهكذا حتى اكتمل السُّلَّم الموسيقي الكروماتي الذي استقرَّ على الشَّكل المعروف به مُنذ القرن الثامن عشر، حيث أصبحت المساحة الصَّوتيَّة لآلات لوحات المفاتيح عامَّةً حوالي الخمسة أوكتافات، وكانت المانيا الدَّولة المُنتجة، والمُصدِّرة الأساسيَّة للنَّماذج المُمتازة

من آلات الكلافيكورد، وخاصَّة من إنتاج مصانع عائلة سيلبرمـــان (Silbermann)، (الصَّنفاوي، 1998م، ص 212).

4. آلة الفيرجينال (Virginal):

تُعتبر آلة الفيرجينال من الآلات المَنْقورة أوتارها، ذات لوحات المفاتيح وهي أحدث من آلة الكلافيكورد، وأقدم من آلة الهاربسيكورد فهي آلة وسط حيث تُعَدُّ من أقدم آلات تلك الفصيلة التي انتشْرت في أوروبا منذ القرن السَّادس عشر والسَّابع عشر، وكانت تُعتبر آلة الفيرجينال في انجلترا آلةٌ شعبيَّةُ، (صبري، 1992م، ص 22).

5. آلة السِّبينيت (Spinet):

تُنْسَبُ آلة السِّبينيت إلى صانع الآلات الإيطالي سبينتوس (Spinetus)، الذي ابتكرها في القرن السَّادس عشر، وهي آلة نقرٍ وتريَّةٍ من الآلات ذات لوحات المفاتيح، عُرفت في البداية باسم آلة الهارب النَّائم، لأنَّ صُندوقها المُصَوِّت الذي يحتوي على الأوتار كان رأسيَّاً قائماً مُثلَّث الشَّكل يُشبه إلى حَدٍّ ما آلة الفيرجينال، (الصَّنفاوي، 1998م، ص 215).

6. آلة الهاربسيكورد (Harpsichord):

آلة الهاربسيكورد، هي الإسم الإنجليزي لآلة النَّقْرُ الوتريَّة، وهي آلات ذات لوحات المفاتيح الأوروبيَّة القديمة، يُطْلِقُ عليها الفرنسيُّون آلة الكلافيسان، ويُطلق عليها الإيطاليُّون آلة الشِّمبالو، أو آلة كلافيشمبالو، وأمّا الألمان فيُطلقون عليها اسم آلة فلوجيل، وكان لهذه الآلة دورٌ هامٌّ في مُوسيقا القرنين

السَّابع عشر، والثَّامن عشر، وفي الموسيقا الآليَّة لعصر الباروك كآلةٍ مُنفردةٍ، أو آلةٍ مُصاحبةٍ للغناء، والأوركسترا، أو للآلات الأخرى، وإنْ كانت لها مكانةٍ كبيرةٍ في التّاريخ الموسيقي مُنذ القرن السَّادس عشر.

وتطوَّرت آلة الهاربسيكورد عن آلتين من نفس الفصيلة، وهُما: آلتي الفيرجينال والسِّبينيت، اللّتان انتشرتا في أوروبا في القرنين الخامس عشر والسَّادس عشر، ولقد أصبحت آلة الهاربسيكورد في صُورتها الأخيرةِ عبارةً عن آلةٍ تُشبه إلى حدٍّ كبيرٍ آلة البيانو الكبير (Piano Grand)، ولكنَّها أصغرُ منه حجماً، ولهذه الآلة لوحة للمفاتيح، أو الملامس المُتَّصلة بروافعٍ، ويكونُ مُركَّبٌ في نهايتها ريش يَنْقُر الأوتار عند الضَّغط على المفاتيح، وذلك لكي تتحرَّك الرَّوافع وتنطلق لِتَنْقُرُ الأوتار المُزدوجةِ المُطْلَقةِ لتتذبذب بطولها، فيصدُر بذلك الصَّوت المعدني المُتقطِّع الرَّنان الذي لا يَسمح بأداء نغماتٍ طويلةٍ لها رنينٌ، أو إستطالةٌ غنائيَّةٌ، وبعدها تعود الرَّوافع مُباشرةً إلى مكانها ثانية، وهو ما أضفى على الآلة الموسيقيَّة طابعاً مُميزاً، وخاصَّاً، جدَّد أُسلوبها، من حيث الإسراف في عمل الزَّخارف، والحليات الموسيقيَّة مثل أل(tr..)، والأبوجاتورة، وغيرها، والتي يُمكن ملء الفراغات النَّاشئة بها، عن الأزمنة الطويلة للعلامات الإيقاعيَّة، (الصَّنفاوي، 1998م، ص 218).

ظُهور آلة البيانو ومراحل تطوُّرها:

ظهرت آلة البيانو في العصر الكلاسيكي لتحلَّ محلّ كُلٍّ من آلتي الكلافيكورد والهاربسيكورد، بعد أنْ انتهى استعمالهما تماماً في القرن التاسع عشر، وتجمع آلة البيانو الصِّفات المُميَّزة لكلٍّ منهما، فهي تجمع الصَّوت الصَّافي الواضح لآلة الهاربسيكورد، ومُرونة آلة الكلافيكورد، وأُطلق عليها إسم آلة البيانو فورته (Piano Forte)، وذلك لقُدرتها على التَّنويع بين الشِّدة والضَّعف، والتَّدرج بينهما، وتُعتبر آلة البيانو من أضخم الآلات الموسيقيَّة باستثناء الأُرغن الكَنَسي، وآلة البيانو تتميَّز بشخصيَّةٍ فريدةٍ مُميَّزةٍ عن أيَّ آلةٍ أُخرى، فهي تُعطي الأكتفاء الذاتي في

العزف المُتكامل، وقد ظهرت آلة البيانو في أوائل القرن الثامن عشر في كُلٍّ من إيطاليا وفرنسا وألمانيا باسم الكلافيير ذي المطارق (Hammer Clavier)، وقد صُنِّفت آلة البيانو في سنة (1914م ، على أنَّها آلةٌ وتريَّةٌ (Stringed Instruments or Chordphones under the Subcategory Struck borad).

صانعو آلة البيانو:

في عام (1709م ، صَنَع بارتولوميو كريستوفري (Bartolomeo Cristofori)، (1731 – 1655م ، صانع آلة الهاربسيكورد الإيطالي في فلورنسا، آلة البيانو ذي المطارق، ثم صنع منه عدَّة آلاتٍ لا زال موجودٌ منها آلتين منذ عام (1720م ، حيث يُمكن الاستدلال على تفاصيل مُكوَّنات آلة بيانو كريستوفري المُسمّى "الكلافيشمبالو ذو القوة واللين، وتَكمُن الفكرة الأساسيّة في إستبدال الرِّيشة بالمطرقة فعندما يَضْغط العازف على المفتاح تُرْفَع مُؤَخرته ومعها اللسان الصَّغير الذي يُحرِّك مَطرقةً سُفلى تدفع بدورها المطرقة الأساسيَّة لتضرب الوتر، والمقصود بذلك أنْ ترتدُّ المطرقةَ مُباشرةً بعد الضَّرب، سواءً رُفِعَ الأصبع من على المفتاح، أو ظلَّ مضغوطاً عليه، وذلك لكي يكون الوتر حُرَّ الحركة، ويُوجد يايٌ يَمْسِك بالمطرقة عند رُجوعه، بينما يرتفع الكاتم بمُجرَّد الضَّغط على المفتاح لتترك الوتر حُرَّ الحركة، وتعود الكتّامة إلى مكانها فوق الوتر عندما يُتْرَكُ المفتاح بدون ضغطٍ، ولقد كان لكلِّ مفتاحٍ وترين. وفي عام (1726م ، أخذ صانع الأرغن الألماني سيلبرمان (Silbarman) فكرة كريستوفري، وصنع على أساسها آلتين للبيانو عرضهما على الموسيقار الألماني يوهان سبستيان باخ الذي لم يكن مُحَّبذاً لهما لانتقاده قوَّة الصّوت المحدودة، والجُهد الكبير المطلوب للضَّغط على المفاتيح، ولا شكَّ أنَّه يرجع لذلك النَّقد والفضل في استمرار إدْخال التَّحسينات على آلة البيانو، (1992م ،

ويذكر شيفوني مافي (Shiphioni Maffi) في كتاباته الأدبيَّة أنَّ تركيب النَّموذج الأول لآلة البيانو كريستوفري يعود إلى سنة (1711م) ، وهُناك بُحوث جديدة تَرُدُّهُ إلى عام (1698م) ، ويُنْسب إلى الفنّان دومينيكو دل ملا (Domenico del mela) والذي صنع أوَّل جهازٍ لآلة البيانو الرَّأسي (العمودي) في إيطاليا بضواحي فلورنسا عام (1739م) ، وكان يُعْرَفُ بـــ (ذي الذَّيل المُستقيم) ، ثم بلغ اختراعه في العُصور الحديثة بفضل برود وود (Braod wood) ، في إنجلترا، وقد صادفت آلة البيانو تقدُّماً فنيّاً عظيماً وشُهرةً أدبيّةً واسعةً طيلة القرن الثَّامن عشر والتَّاسع عشر، (لحام، 1987م، ص 4).

وهُناك دراساتٌ تُؤكِّد أنَّ أوَّل آلة بيانو صنعها الميكانيكي روبرت ورنم (Robert Wernem) ، في لندن على الطِّراز الحديث المُستعمل اليوم، كان ذلك عام (1811م) ، وقد سجَّلها سنة (1828م) ، فانتشرت بسرعةٍ مُدهشةٍ لسُهولة استعمالها، وهكذا استمرَّت آلة البيانو في الانتشار، ففي أواخر القرن الثَّامن عشر تمَّ استعماله في ألمانيا وإنجلترا، وتلاشت تلك الأدوات القديمة من الوُجود، أمَّا في فرنسا فقد كان الحال على عكس ذلك، فأبناء الفن فيها لم يستقبلوا آلات البيانو الواردة من ألمانيا بشيءٍ من الإهتمام، وكانوا يُفضِّلون في أوَّل الأمر آلة الكلافيسان على تلك الآلات، وَيَرَوْن أنَّ أصواتها كبيرةٌ ومُزعجةٌ تصمُّ الآذان، ولكنْ فيما بعد، أُنْشِئت مصانعٌ كبيرةٌ لآلات البيانو في فرنسا، وبلغوا في إتقان صُنعها أقصى الحُدود، وهكذا أصبحت آلة البيانو الآن أكثرُ الآلات شُيوعاً في العالم، ولكنَّ هذه الآلة كانت ولا تزال عاجزةً عن تأدية الألحان العربيَّة شأنها في ذلك شأن مثيلاتها من الآلات الغربية لِخُلُوِّها من ثلاثة أرباع الأبعاد، الذي هو عِماد الموسيقا العربيَّة الشرقيَّة، ومصدر قُوَّتَها وتفرُّدها وتميُّزها، ولكِنَّ آلة البيانو بالنِّسبة للموسيقا الغربيَّة قد استطاعت بصفتها الهارمونيَّةِ ومجالها الصَّوتي الواسع أَنْ تحصر جميع أشكال الفُنون الميلوديَّة والهارمونيَّةِ، ففي الدَّواوين السَّبعةِ (الأُوكتافات) التي

تحويها، ما يُغني عن مجموعة آلات فرقةٍ موسيقيَّةٍ، وأَنَّ الأصابع العشر لَكافيةٌ أَنْ تُخْرِج من آلة البيانو من الميلودي والهارموني ما يُخْرِجُه مجموع فرقةٍ فيها مائة آلةٍ، وبهذا تُفَضَّل هذه الآلة على جميع الآلات الغربيَّة لسُهولة العزف عليها، ولما تحويه من قُوَّة تَعدُّد الأصوات، والدَّواوين بما لا يُمكن لآلةٍ أخرى أنْ تُجاريها أوْ تسير في ركبها، (نبيلة وأبو شقارة، 1993م، ص 106).

أشكال آلة البيانو:

هُناك ثلاثة أشكال لآلة البيانو فورته مبنيَّة على آلات لوحات المفاتيح وهي:

(1) آلة البيانو الأفقي (البيانو الكبير)، (Grand Piano):

وهو أقدم أشكال آلة البيانو، ويُشبه آلة البيانو الجراند، وهو على شكل آلة الهاربسيكورد، ولا يزال مُستعملاً حتّى الآن، ويمتاز بأُفقيَّةِ اللَّوحة الصَّوتيَّة وَمُناسبتها، وأرضيَّة الحُجرة، مِمَّا يُؤدِّي إلى إحداث رنين.

(2) آلة البيانو المُرَبَّع، (Square Grand Piano):

صُندوقه المُصَوِّت مُستطيل الشَّكل، صَنَّفَهُ تسومب (Zumpe) عام (1760م)، وانتشر بصفةٍ خاصَّةٍ في انجلترا وأمريكا، وكان فرانز جوزيف هايدن يعزف على أحدها، وتمتدَّ أوتار هذا النَّوع من البيانوات بعرضِ الصُّندوق، والمفاتيح عموديَّة عليها ما يُشبه آلة الفرجينال، يُعلَّى الصَّوتُ فيه عن طريق زرٍّ يُشدُّ باليد كما هو الحال في الأرغن، وكان هذا الزِّر يُستخدم لتقوية الصَّوت في الفقرات بأكملها.

(3) آلة البيانو الرَّأسي أو العمودي، (Upright Piano):

وتكون اللوحة الصَّوتيَّة فيه رأسيَّة ويُشابه الكلافيستروم، وهو أَحد أنواع الهاربسيكورد، صنعه هوكنز في أمريكا عام (1800م) ، ثم استُعمِل في كلٍّ من انجلترا، وألمانيا، إلاّ أنَّ وضع اللوحة خلف الجِدار يَضُرُّ بالرَّنين الصَّوتي للآلة، (صبري، 1992م، ص 216 – 215).

تطوُّر صناعة آلة البيانو:

إنَّ طريقة إصدار الصَّوت والمهارات المُستعملُة في العزف على آلة البيانو تختلف تَبَعَاً لما يتوافقُ مع تركيب كُلِّ آلةٍ، وقد أُدخلت تحسيناتٌ على طريقة حركة المفاتيح والمطارق والارتداد، بعد التَّكوين البسيط الذي استخدمه، كريستوفري، وترجع هذه التَّحسينات إلى الآليَّة الإنجليزيَّة بإنجلترا، والآليَّةِ النَّمساويَّةِ بألمانيا، وإنَّ أهمَّ ما يُميِّز آلة البيانو الإنجليزي، هو تثبيت الشَّاكوش في ساقٍ مُستقلٍّ، وفي نهاية المفتاح نفسه، حيث يوجد قافزٌ يدفع الشَّاكوش لضرب الوتر عند الضَّغط على المفتاح، ثم يعود السَّاقُ مُباشرةً بمُجرَّد صُدور الصَّوت حتى يعود الشَّاكوش إلى مَكانهِ الأوَّل.

ظهرت في مُنتصف القرن الثَّامن عشر، آلة البيانو الفينّاوي، وكانت مُنافسةً لآلة البيانو الإنجليزي، وقد كان لكلٍّ منهما مدرسةٌ خاصَّةٌ ليس في صناعة آلة البيانو فحسب، بل وفي العزف عليها والتَّأليف لها، وذلك لأَنَّ كلا منها كان يُصْدِر رنيناً يختلف عن الآخر، ويتطلَّب مهارةً خاصةً في العزف عليه، وتتميَّزُ آلة البيانو الفينَّاوي بأنَّ المطرقة مُثبَّتةٌ مُباشرةً في نهاية المفتاح من الدَّاخل، فعندما يرفع المفتاح المطرقة – ساقه مُستند إلى ارتداد بجانب المفتاح – يضرب الوتر فيترك الارتداد السَّاق ويعود إلى وضعه الأصلي، وهذا من ابتكار يوهان شتاين،

(Yohan Stein)، أحد تلاميذ سيلبرمان، وعند العزف على آلة البيانو الفينّاوي يتطلَّب من العازف لمساً خفيفاً لسُهولة حركة المفاتيح، ومن هُنا فالمهارة التي تلائمها هي المهارة الرَّقيقة الخفيفة اللامعة، حيث تتطلَّب المعزوفات السَّريعة البرّاقة، وكما أنَّها تُعطي العازف كُلَّ ظلال التَّلوين المُمكنة، وهي مُباشرةٌ في صوتها، وعزفها، ولا تحتاج إلى جُهدٍ عضليٍّ كبيرٍ، كما أنَّ صوتها يُشبه صوت آلة الفلوت إلى حدٍّ ما، ورغم ذلك فإنَّ آلة البيانو الإنجليزي تمتاز عنه بقوَّةِ وجمالِ الصَّوت بما يتلاءم والموسيقا الرّومانتيكيَّة وبمـــــا تتطلَّب من وُضوحٍ وقوَّةٍ في الرَّنين. هذا وابتكر سبستيان إيرارد، (Sebastian Erard) الفرنسيُّ الجنسيَّة عام (1812م) ، أساسَ آليَّة آلة البيانو الحديث حيث تتلخَّص في آليَّة الإرتداد المُزدوج، أو المُتكرر في إيقاف المطرقة على ارتفاع مُعيَّن، ريثما يعود المفتاح، وبهذه الطَّريقة يتحرَّك القافز الموجود تحت المطرقة بسرعةٍ أكبر، حيث تُمَكِّنُ العازف من إعادة عزف النَّغمة الواحدة مرَّاتٍ في وقتٍ أقصرٍ، وفي القرن التَّاسع عشر، كان هُناك صُنعٌ لآلة بيانو آليَّة تسمح بطرق الأوتار من أعلى بما يتناسب وموسيقا آلة البيانو الحافلة بالنَّغمات السَّريعة والمُتكرِّرة، وذلك عن طريق ياي يُحَرِّك المَطرقة لكي يرتفع فوق الوتر ويضربه من أعلى، وقد أدخل جون هوكنز الإطار الحديدي الذي يَتمُّ تركيب الأوتار عليه، وبلغت ذروة التَّعديلات على يدي شتاين وي (Stein Way) ، بولاية نيويورك الأميركيّة عام (1855م) ، إذ نجح في جعل الإطار الحديدي لا يتأثَّر بالظُّروف الجويِّةِ، فلا ينكمش بالرُّطوبة، مما يجعل تركيب الأوتار ثابتاً لا يتعرَّض لتغيُّراتٍ ملحوظةٍ، وقد اكتسبت هذه آلة البيانو بذلك كثيراً من الصَّلابة بالمُقارنة بذات الأطار الخشبي، كما أمكن توسيع نطاق أصواته إلى سبعة أوكتافاتٍ وأكثر دون الحاجة إلى استمرار شدٍّ وضبط أوتاره كما كان الحال قبل ذلك، وباستخدام سلكٍ أغلظ في آلات البيانو الحديثة، أمكن الحُصول على صوتٍ قويٍّ رنّانٍ، وبشدٍّ الأوتار الغليظة على الطَّبقة المُناسبة يزداد رنين الصَّوت، مما يتطلَّب متانةً كبيرةً للأوتار،

وخاصّةً بالنِّسبة للطَّبقة الصَّوتيَّة الحادَّة، مما يعجزُ عنه أيُّ إطارٍ خشبيٍّ مهما أُضيفت إليه من تقوياتٍ خارجيَّةٍ، (صبري، 1992م، ص 217 – 215).

تركيب آلة البيانو:

تتكوَّن آلة البيانو من سبعةِ أجزاءٍ أساسيَّةٍ وهي:

1. **اللَّوحة أو المِنْضدة الصَّوتيَّة:** وهي عبارة عن قوائمٍ خشبيَّةٍ مُلتصقةٍ مع بعضها البعض، ويبلغُ طول الواحدة منها (10سم) ، ويختلف وضعها بالنِّسبة للأوتار تَبَعَاً لنوع آلة البيانو، فهي وراء الأوتار في آلة البيانو الرَّأسي، وتحت الأوتار في آلة البيانو الأُفقي، وهذه اللوحة من أهمِّ أجزاء آلة البيانو، لاعتماد الصَّوت الذي تُصدره الأوتار على اللّوحة الخشبيَّة الموجودة تحتها، وهي التي تُؤدِّي وظيفة الرَّنين كما هو الحال في الصُّندوق المُصَّوت لآلة الفيولين مثلاً، وتتَّصل الأوتار باللوحة الصوتيَّة بواسطة فرسٍ أو قنطرةٍ ترتكز عليها، وتُصنع هذه الآلة من خشب السَّرو النَّرويجي، أو من أنواعٍ مُشابهة.

2. **الآليَّة:** تتكوَّن من المَطرقة، والكتّامة، وأمَّا المَطرقة فهي تُصنع من الخشب، ومُغطاةٌ بقطعةٍ من الجوخ الذي يلعب دوراً كبيراً في تحديد نوع الصَّوت: جيِّدٍ، رديءٍ عند طْرقِها للوتر، أمّا الكواتم فوظيفتها مُرتبطة بذبذبة الوتر فعند الضَّغط على المفتاح تبتعد الكَتَّامة عن الوتر، وتتركُه يتذبذب طوال فترة ضغط المفتاح، وعند رفع الضَّغط عن المفتاح، تعود الكتَّامة أوتوماتيكيَّاً على الوتر لِتوقِفَ تذبذبه، ولا تُوجد كتَّامات على الأوتار الحادّة، لأنَّ رنين الأوتار يقلُّ في المنطقة الحادَّة، (بدر، 2003م، ص 4).

3 - **الأوتار:** وهي عبارة عن أسلاكٍ من الصُّلْب مُغطَّاةٍ من أسفلها بشريطٍ حديديٍّ مشدودٍ حسب درجة الصَّوت المطلوبة لكلِّ وترٍ، ولكلِّ مفتاحٍ وترٌ في المنطقة الغليظة، أمَّا المنطقة الوُسطى فلكلِّ مفتاحٍ وتران، وفي المنطقة الحادَّة ثلاثة أوتارٍ لكلِّ مفتاحٍ، وتُوضع الأوتار في مجموعتين

مُتقاطعتين عند الوسط، بحيث كُلُّ مجموعة عكس الأُخرى، وذلك لتصغير حجم الصُّندوق المُصَوِّت، وَتُضبط من فترةٍ إلى أُخرى أو عند نقل الآلة من مكانٍ إلى آخر، وعددُ أوتار آلة البيانو (223) وتراً.

4 - **الشَّاسية:** ويُصنع من الحديد الزَّهر وتُشَدُّ عليه الأوتار بواسطة مسامير.

5 - **لوحة المفاتيح:** تُصنع المفاتيح البيضاء عادةً من العاج، وأمَّا المفاتيح السَّوداء فُتصنعُ من خشب الأبنوس، وتختلف مفاتيح كُلِّ آلةٍ تَبَعَاً لاختلاف وزنها، حيث نجد أنَّ المفاتيح السوداء في مُعظم الآلات أكثر وزناً من المفاتيح البيضاء، ويُؤدِّي هذا الفرق إلى اختلافٍ في ثقل اللَّمس، ولكنَّ المفاتيح البيضاء التي تُمثِّل الدَّرجات المُوسيقيَّة الكاملة، والمفاتيح السَّوداء التي تُمثِّلُ أنصاف الدَّرجات تشتركان في الطُّول، والعُمق، وعددها ما بين (89 – 88) مفتاحاً، ويتمُّ ترتيبها بشكلٍ مُحدَّدٍ، بحيث يتَّصل كلّ مفتاحٍ منها آليّاً بما يَخُصُّه من الأوتار المُثَبَّتة على المِنْضَدة الصَّوتيَّة بواسطة مَطرقة (شاكوش) لضرب الأوتار، عند النَّقر على المفتاح، والملامس أو المفاتيح السَّوداء تتجاوز دائماً على شكل مجموعاتٍ إحداها ثُنائيَّة، والأخرى ثُلاثيَّة، وكلُّ ملمسٍ أو مفتاحٍ أبيضَ موجودٌ على يسار مجموعةٍ ثُنائيَّةٍ سوداءَ تُسمّى نغمة (دو) ، وهي الدَّرجة الأولى من درجات السُّلم المُوسيقي، كما أنَّ كلّ ملمسٍ أو مفتاحٍ أبيضَ موجودٌ على يسار مجموعةٍ ثلاثيَّةٍ سوداءَ يُسمّى نغمة (فا) ، وهي الدَّرجة الرابعة من درجات السُّلم الموسيقي، وآلة البيانو تشتمل في مجموع أصواتها على سبعِ طبقاتٍ وثُلْث الطَّبقة، والطَّبقة أو المقام، وهي المجموعة المُؤلَّفة من ثمانيةِ ملامسٍ، أو مفاتيحٍ بيضاءَ، وخمسة ملامسٍ، أو مفاتيحٍ سوداءَ (أي من نغمة القرار إلى نغمة الجواب) ، والذي يُعرف بالسُّلّم الموسيقي المُلونَّ (الكروماتي) ، وتقع نغمة (دو) الوُسطى عادةً في وسط آلة البيانو.

6 - **البيدالات أو الدّواسات:** هي عبارة عن رافعاتٍ حيث يُؤدِّي الضَّغط عليها إمَّا إلى تقوية الصَّوت أو إضعافه، وهي نوعان أساسيَّان: الدّواس أو البيدال الأيمن وهو الدوّاس القوي، حيث عند الضَّغط عليه يَرفع الكتَّامات تماماً تاركاً الأوتار حُرّةً طليقةً، والدَّواس أو البيدال الأيسر، وهو الدَّواس الهادي، وهو يُقلِّل من شدَّة الصَّوت عند الضَّغط عليه، وذلك بتحريك مجموعة الأوتار بحيث يقلُّ عدد الأوتار التي تطرقها المطرقة، وذلك في آلة البيانو الأفقي، وتختلف هذه الطَّريقة في آلة البيانو الرَّأسي، حيث تنزل الكتَّامات على الأوتار بِمُجَرَّد الضَّغط على الدَّواس، وهُناك دوّاسٌ آخر يعمل على خفض الصَّوت بشكلٍ مُفاجئٍ وسريعٍ، ولكنَّه غَيْرُ مُتوفِّرٍ في كلِّ أنواع آلات البيانوات.

7 - **الصُّندوق المُصوِّت:** يُمثِّل جسم الآلة ويتمُّ بداخله عمليَّة تكبير الصَّوت، وهو يُصنع من الخشب، وُيمثِّل الوسط اللازم لتكبير الصَّوت، (بدر، 2003م، ص 4).

8 - أجزاء أخرى: وهُناك أجزاء أُخرى ثانويَّة في آلة البيانو مثل: غطاء الآلة، وحامل الغطاء، وغطاء لوحة المفاتيح، وحمّالة أوراق المُدّونات المُوسيقيَّة، ومقعد يستخدمه العازف مُصَمَّمٌ بشكلٍ يتناسب مع الآلة.

وَيَتمُّ توزيع أوتار آلة البيانو الحديث العمودي والأُفقي كما يلي:

أ- اثني عشر وتراً أُحاديَّاً ملفوفٌ على كلٍّ منها سلكٌ نُحاسيٌّ على شكلِ زُنبركٍ بحجمٍ سميكٍ، مُتساويةٌ في الطُّول، ومُختلفةٌ في السَّماكة، حيث تَخْرُجُ منها الأصوات الجَهورة، وتختلف درجاتها الصَّوتية باختلاف سُمك الوتر.

ب- سبعة عشر وتراً بمجموعاتٍ ثُنائيَّةٍ، ملفوفٌ على كلِّ وترٍ سلكٍ نُحاسيٍّ على شكل زُنْبركٍ بحجمٍ مُتوسطٍ، وهذه الأوتار مُتساوية في الطُّول، ومُختلفةٌ في السَّماكة، حيث تَخْرُجُ منها أصواتٌ مُتوسطة الغلظة، تختلف درجاتها الصَّوتيَّة باختلاف سُمك الوتر.

ج- تسعٌ وخمسون وتراً بمجموعاتٍ ثُلاثيَّةٍ مصنوعةٍ من الفولاذ، وهي مُتساوية في السُّمك فقط، ومُختلفةٌ في الطُّول، حيث يصدر عنها أصواتٌ نديَّةٌ وحادَّةٌ، وتختلف درجاتها الصَّوتيَّة باختلاف طول الوتر وقِصَرِه

آليَّة آلة البيانو:

تُقسم الآليَّة في آلة البيانو إلى نوعين:

1 - الآليَّة الإنجليزيَّة (English Mechanism):

وأهمُّ ما يُميِّزها أنَّ المطرقة فيها مُثبَّتةٌ في ساقٍ مُستقلٍّ عن المفتاح أو الملمس، ويعود السَّاق بشكلٍ مُباشرٍ بمُجرَّد صُدور الصَّوت من الآلة، وبالتَّالي تعود المَطرقةُ فوراً إلى مكانها.

2 - الآليَّة النَّمساويَّة (Austrians Mechanism):

وأهمُّ ما يُميِّزها هو أنَّ المَطرقة فيها مُثبتةٌ مُباشرةً في نهاية المفتاح، أو الملمس من الدَّاخل، وعند الضَّغط على المفتاح ترتفع المطرقة لتضرب الوتر، وعندئذ يترك الإرتداد جذع المطرقة، ثم تعود المَطرقة إلى أصلها بحيث تَسمح بالعزف بطريقةٍ سلسةٍ، حيث يتطلَّب ذلك مهارةً مُبسَّطةً، وخفيفةً، (بدر، 2003م، ص 6).

أنواع الآلات ذات لوحات المفاتيح الالكترونيَّة:

1.آلة البيانو الكهربائي (Electric Piano):

ظهرت فكرة آلة البيانو الكهربائي في الثلاثينات، حيث قامت على الاهتزازات الصَّادرة من أوتار آلة البيانو الصَّوتي، وتكبيرها، وكان من أبرز عُيوبها أنَّ النَّغمات الغليظة لم تكن تتلاشى سريعاً،

ممَّا جعل الصَّوت مُشوَّشاً، ومُتداخلاً، وتَمَّ إدخال التَّحسينات المُختلفة على هذه الآلة، وذلك عن طريق استخدام مطارقٍ معدنيَّةٍ لتحسين الصَّوت.

ومن الذين أدخلوا تحسيناً عليها هارلد رودس (Harld Rhodes) ، وسَمَّى هذه الآلة التي قام بتحسينها بآلة فيندر رودس (Fender Rhodes)، وتوالى التطوُّر حتى ظهرت آلة البيانو الإلكتروني بظهور الترانسيستور، حيث صنع الإيطاليّون أوّل آلة بيانو إلكتروني بعد تحسينات أُدخلت عليها لإخراج إمكانات الحسّ اللمسي (Sensitive Touch) ، وهكذا تطوَّرت آلة البيانو الإلكتروني حتى أصبحت تُحاكي تماماً صوت آلة البيانو الصَّوتي، ففي الوقت الذي يُوجد لكل نغمةٍ ثلاثةُ أوتارٍ في المنطقة الحادَّة، ووتران في المنطقة الوُسطى، ووترٍ واحدٍ في المنطقة الغليظة في آلة البيانو التقليدي، أمْكَن تحقيق ذلك أيضاً في آلة البيانو الإلكتروني عن طريق عمل عِدَّة دوائر إلكترونية للنَّغمة الواحدة، مما أعطى الانطباع السَّمعي الجيِّد لآلة البيانو التقليديَّة.

2. آلة السينثيسايزر (Synthesizer):

يُسمَّى جهاز توليد الذَّبذبات والأصوات بآلة السينثيسايزر، وهذا الجهاز تستخدمه مُعظم الآلات ذات لوحات المفاتيح وحتى الآلات الأُخرى مثل آلة الجيتار، وهذا الجهاز يُمكنه التَّحكم في ذبذبات الأصوات الصَّادرة عنه، وبالتَّالي يُمكنه تشكيل الدَّرجة الصَّوتيَّة والنَّغمة والسَّعة، (بدر، 2003م، ص 8).

ولقد جاءت فكرة هذا البحث من خلال عمل الباحث في مجال تدريس هذه الآلة مع مُستوياتٍ مُختلفةٍ من الطَّلبة، وعلى إختلاف مُستوياتهم التَّعليميَّة، ومُتابعة مشاكلهم، وكلِّ ما يتعرَّضون له من أُمورٍ إيجابيَّةٍ أو سلبيَّةٍ، ووضع الحُلول العلاجيَّة التي تُناسبهم، وتُساعد على تفوُّقهم، وحُبِّهم للعزف على هذه الآلة، ويرى الباحث أنَّ الإهتمام في إجراء دراسات تتعلَّق بتاريخ تطوُّر إستخدام آلة البيانو في الوطن العربي من جوانب مُختلفة، يجعل الكثير من الطَّلبة يُقبلون بشغف على دراستها، وخاصَّة أنَّنا نَعلم أنَّ هذه الآلة تحتاج منَّا إلى جُهدٍ كبيرٍ في طُرق تعلُّمها وتعليمها يفوقُ أيُّ آلةٍ أخرى، حيث أنَّها تعتمد على علم الكونترابنط (أُصول تقابل الألحان) ، وعلم الهارموني (أُصول تآلف النَّغمات) ، وخاصَّةً عند القيام بعزف المقطوعات المُختلفة، والمُتنوِّعة، والمُشوِّقة، والهادفة، والمُؤثِّرة في كلِّ إنسان يستمع إليها .

وكما يُشير الباحث إلى التَّأثير الواضح، من عدم القيام بِمثل هذه الدِّراسة، سوف يعني استمرار بعض جوانب النَّقص الكثيرة في مضمار هذه الآلة، ويرى الباحث أنَّ هذه الدِّراسة يُمكن أنْ تُقدِّم الحُلول المُناسبة لهذا النَّقص، وذلك من خلال المَعْرِفَةِ الكافية عن تاريخ وتطوُّر إستخدام هذه الآلة، وكيف وصلت إلينا .

ومن هُنا فإنَّ غِنى حقل الأبحاث في الميادين، والمجالات العلميَّة المُختلفة بشكلٍ عامٍ، هو عكس نقصها في مجال الموسيقا، وخاصَّةً فيما يتعلَّق في آلة البيانو، وتاريخ تطوُّرها، وإستخدامها، وإنَّه من الواجب على حُقول التَّعليم المُختلفة عدم تجاهل التَّعليم المُوسيقي، ومن هُنا جاءت مُبرِّرات إجراء هذه الدِّراسة .

مُشكلَة الدِّراسة:

إنَّ دُخول آلة البيانو إلى الوطن العربي، ومن ثمَّ إنتشارها فيه، ما زال أُحْجِيَةً تحتاج إلى حلٍّ، فكيف دَخلت آلة البيانو؟ وفي أيِّ حقبةٍ تاريخيَّةٍ؟ وكيف كانت استجابة العرب لهذه الآلة؟ وما مدى تقبُّلهم لها؟ وهل كانت هذه الآلة مُناسبةً للذَّوق العربي ولأداء الموسيقا العربيَّة؟ وما هو دور الموسيقيِّين العرب في تطويع هذه الآلة لِذوقهم؟ وكيف تعاملوا معها؟ كُلُّ هذه التَّساؤلات تُكوِّنُ مُشكلةً تَحتاج مِنّا إلى دراسةٍ تحليليَّةٍ مُتعمِّقَةٍ للإجابةِ عليها، وبالرَّغم مِنْ أهميَّة هذه الدِّراسة، وما تُحقِّقُهُ للباحثين من فائدةٍ، فإنَّها جاءت للتَّعرُّف على تاريخ وتطوُّر استخدام آلة البيانو في الوطن العربي.

أهميَّة الدِّراسة:

تظهر أهميَّة هذه الدِّراسة بِما تُمثِّلُه آلة البيانو كآلةٍ مُهمَّةٍ في العزف الغربي والشَّرقي على حدٍّ سواء، وبما قد تُسهمه نتائجها وتوصياتها في معرفة تاريخ وتطوُّر استخدام آلة البيانو في الوطن العربي الأمر الذي يُساعد المُتعلِّمين في فهم ومعرفة هذه الآلة، وكيفَّية توظيفها لِخدْمةِ الدارسين، والباحثين، حيث يزيد من رغبة الطَّلبة في تعلُّم العزف على هذه الآلة، ويُمكن تحديد أهميَّة الدِّراسة فيما يلي:

1. الكشف عن استخدامات آلة البيانو المُوسيقيَّة، والأساليب المُختلفة في طُرق الأداء عليها.
2. الكشف عن حقائقٍ تاريخيَّةٍ تتعلَّق بدُخول آلة البيانو للوسط الموسيقي العربي، وتعامل الموسيقيين العرب معها، ومُحاولات تطويعها لخدمة الموسيقا العربيَّة.
3. العمل على رفع الوعي المُوسيقي، وصقل الذَّوق الفنّي عند الطَّلبة.
4. تُعتبر هذه الدِّراسة في مَوْضوعها، من أوائل الدِّراسات في الوطن العربي، حيث عَنِيَت الدِّراسة بتاريخ تطوُّر إستخدام آلة البيانو في الوطن العربي.

5. نُدرة الدِّراسات التي تحدَّثت عن هذا الموضوع، حيث تُعتبر هذه الدِّراسة الأولى التي تناولت هذا الموضوع، وذلك حسب علم الباحث.

أهداف الدِّراسة:

سعت هذه الدِّراسة إلى تحقيق الأهداف الآتية :

1. التعَرُّف إلى تاريخ آلة البيانو في الوطن العربي.
2. التَّعرُّف إلى صناعة آلة البيانو بشكلٍ عام، وآلة البيانو الشَّرقي بشكلٍ خاص.
3. التَّعرُّف إلى توجُّهات أساليب التَّأليف والعزف على آلة البيانو عند المُؤلِّفين العرب.
4. التَّعرُّف إلى مجالات توظيف آلة البيانو الأدائيَّة في الوطن العربي وتطويعُهُ لخدمة المُوسيقا العربيَّةِ.

إجراءات الدِّراسة:

تضمَّنت إجراءات هذه الدِّراسة ما يلي:

1. الاطِّلاع على الدِّراسات السّابقة المُرتبطة بشكلٍ مُباشرٍ، أو غيرِ مباشرٍ بموضوع هذه الدِّراسة، وذلك من خلال عمل مسحٍ شاملٍ للمكتبات الجامعيَّة، وشبكة الإنترنت.
2. الاطِّلاع على ما تتضمَّنه المصادر، والمراجع العلميَّة، والمجلات العلميَّة المُحكَّمة من معلومات تتعلَّق بتاريخ وتطوُّر آلة البيانو في الوطن العربي.
3. زيارة الُمؤسَّسات التعليميَّة، التي أمكن زيارتها، ولقاء الباحثين، والقائمين على تدريس آلة البيانو.
4. إجراء مُقابلاتٍ واتصالاتٍ مع بعض الباحثين، والعازفين على هذه الآلة.
5. جمع البيانات، وتبويبها، وعمل تحليلٍ شاملٍ لكلِّ ما يتعلَّقُ بهذه الدِّراسة.

حُدود الدِّراسة

اقتصرت هذه الدِّراسة على عيَّنةٍ من دُول الوطن العربي الَّتي لها دور في تطوير آلة البيانو، وصناعتها، وتدريسها، وهي (الأردن، وفلسطين، وسوريا، ولبنان، ومصر)، وكذلك بعض المُؤلِّفين، والعازفين، لهذه الآلة.

أ - مُحدِّدات أساسيَّة:

التزم الباحث أثناء دراسته بالحُدود الآتية:

1. المُحدِّد البشري:

بعض العازفين والمُؤلِّفين والمُبتكرين لآلة البيانو واستخداماتها في الموسيقا العربيَّة.

2. المُحدِّد المَكاني:

بعض دُول الوطن العربي، وهي: (الأردن، وفلسطين، وسوريا، ولبنان، ومصر).

3. المُحدِّد الزَّماني:

فترة ظُهور آلة البيانو في البُلدان السَّابقة (من نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين).

ب - مُحدِّدات فَرْعيَّة مُرتبطة بأداة الدِّراسة:

استخدم الباحث أدوات جمع المعلومات، والبيانات في المنهج الوصفي التَّاريخي وهي:

1- الملاحظة التَّحليليَّة النَّاقدة للمصادر التاريخيَّة (النقد الدَّاخلي، والخارجي).

2- التحليل التَّقني للمادَّة التاريخيَّة للكشف عن صحَّة، أو زيف المصدر التَّاريخي.

3- إجراء المُقابلات الشَّخصيَّة مع بعض الباحثين.

مَنْهج الدِّراسة:

استخدم الباحث المنهج الوصفي التَّاريخي نظراً لملاءمته لأغراض الدِّراسة، حيث قام الباحث بدراسة الماضي من أجل الإفادة منه في فهم الحاضر، والتَّنبُّؤ بالمُستقبل.

مُجْتمع الدِّراسة:

تَكَوَّن مُجتمع الدِّراسة من بعض دُول الوطن العربي التي لها دور في تطوُّر هذه الآلة، وتدريسها، وهي: (الأردن، وفلسطين، وسوريا، ولبنان، ومصر) ، وكذلك بعض العازفين لآلة البيانو.

عيِّنة الدِّراسة:

تمَّ اختيار عيِّنةٍ غرضيَّةٍ، أو قصديَّةٍ مُحدَّدةٍ للدِّراسةِ من بعض دُول الوطن العربي، وهي: (الأردن، وفلسطين، وسوريا، ولبنان، ومصر) ، ومن العازفين، والباحثين في تدريس، واستخدام آلة البيانو.

الفصل الثاني

الدِّراسات السَّابقة

الفصل الثاني

الدِّراسات السَّابقة

- **دراسات مُرتبطة ارتباطاً مُباشراً بآلة البيانو واستخدامها في مجال التَّعليم الأكاديمي.**

- **دراسات مُرتبطة ارتباطاً غير مُباشر بآلة البيانو واستخدامها.**

- **دراسات وابتكارات تتعلَّق بآلة البيانو الشَّرقي.**

الفصل الثاني

الدِّراسات السَّابقة

المُقَدِّمة:

تُعتبر الدِّراسات السَّابقة في ميادين حُقول التّعليم المُختلفة مِشعلاً يهتدي به الباحث للاطِّلاع على ما تناوله الباحثون السَّابقون، وتزيد من معرفته العلميّة بالمجالات المُشابهة لميدان تخصُّصه، وكذلك تُوضِّح المحاور والمُرتكزات الأساسيَّة التّي تستند عليها دراسته، حيث يُمكن أنْ تتشابه مع بَعْضُ مواضيع هذه الدِّراسات من بلد إلى آخر، ولكن يبقى هُناك تباين في وُجهات النَّظر ضمن الأُصول، والمَنْهجيَّة العلميَّة التّي قد تتشابه أحياناً في مجالٍ مُعَّين، وتختلف في آخر، وكما تُساعد الدِّراسات السَّابقة على تفسير النَّتائج، ووضع الحُلول للمُشكلات، والصُّعوبات الَّتي قد تُواجه الباحث في كثير من الأحيان.

وفي مجال الموسيقا وبخاصَّة آلة البيانو، وتاريخها، وتطوُّرها، واستخدامها في العالم والوطن العربي، فهُناك عدد من الدِّراسات، والبُحوث العربيَّة، والأجنبيَّة الَّتي عَرَضَت لموضوع الدِّراسة، ولعلاقة هذه الدِّراسات بِمُتغيِّراتٍ مُختلفة، فهي مُتنوِّعة، وكثيرة في العالم، وقليلة جدَّاً، بل قد تكون نادرة في الوطن العربي، وتكون هذه الدِّراسات مُرتبطةً ارتباطاً مُباشَراً في الظَّاهرة موضوع الدِّراسة، أو ارتباطاً غير مُباشَر، ولقد تمكَّن الباحث من الاطِّلاع على مجموعةٍ كبيرةٍ من الدِّراسات المُختلفة وفيما يلي أهمُّ هذه الدِّراسات:

أولاً: دراسات مُرتبطة ارتباطاً مُباشَراً بآلة البيانو واستخدامها في مجال التّعليم الأكاديمي:

أجرى راين، (Ryan، 2004م)، دراسة بعنوان الابتكارات في تدريس آلة البيانو كنموذجٍ لمجموعةٍ صغيرةٍ من الطلَّبة ذوو المُستوى الثّالث في التّعليم، هدفت إلى معرفةِ مدى

التَّطوُّر، والتّقدُّم عند مجموعةٍ صغيرةٍ من الطَّلبة الذين يتعلَّمون العزف على آلة البيانو كإستراتيجيَّة تطبيقيَّةٍ لتعليمهم العالي.

ويرى الباحث أنَّ هذه الدِّراسة أفادت بأنَّ استخدام آلة البيانو يُؤدِّي إلى القُدرة على الابتكار، والتّقدُّم من النَّاحية التَّركيبيَّة، والتَّنظيميَّة.

ودراسة روشر، وشو، وكي، (Rosher, Shoe, Kay، 1993م)، الَّتي أشارت إلى أنَّ سماع الموسيقا يُعزِّز إلى حدٍّ ما، قُدرة الدِّماغ على التَّعامل مع العمليات المُجرَّدة بعد سماع المُوسيقا، حيث تمَّ الاستماع إلى، إحدى سوناتات آلة البيانو للموسيقار فولفغانغ أماديوس موتسارت، وسَجَّل اختبار ما بعد مُوتسارت، ثمانية نقاط أعلى من الاختبارين السَّابقين.

ويرى الباحث أنَّ هذه الدِّراسة، الَّتي أظهرت فائدة الاستماع لموسيقا آلة البيانو، أفادت في تنمية مهارات الاستنتاج المُجرَّد عند الطَّلبة، وهذا ما يُعزِّز استخدام آلة البيانو في التَّعليم المُوسيقي لدى المُتعلِّمين والمُستمعين.

ودراسة روي، وكريستين، (Christine، Roi، 1991م)، الَّتي هدفت إلى تنفيذ برنامج ذي دافعيَّةٍ تطويريَّةٍ باستخدام الموسيقا، والعزف على الآلات المُوسيقيّة وخاصَّة آلة البيانو، وذلك لتحسين مهارات الأداء لدى طلبة المدارس المُتوسِّطة، حيث تمَّ تطوير برنامج تجريبي، تمَّ تنفيذه من أجل تحسين الأداء الموسيقي لطلبة الكورال في مدرسةٍ مُتوسطةٍ، واستخدمت استبانة مُوسيقا الكورال وسِجَّلات المُعلِّمين، وقد أظهرت المجموعة المُستهدفة ازدياداً في مُعدَّلاتها، وتحسُّناً في مفهوم الذّات، وأظهرت المجموعة أيضاً اتجاهات إيجابية أكثر تجاه الدُّورس المُوسيقيَّة.

ويرى الباحث أنَّ هذه الدِّراسة تزيد من مهارات الأداء في استخدام آلة البيانو، وذلك من خلال العزف عليها، الذي يُؤدِّي إلى تنمية مفهوم الذَّات عند الطلَّبة.

ودراسة سعيد، (1990م)، الَّتي كانت بعنوان "الطَّريق إلى إعداد طالب آلة البيانو المُبْتَكر (منهج تعليمي حديث لجيلبرت دي بنيديتي) ، حيث تطرَّقت الباحثة في دراستها إلى العديد من الطُّرُق التربويَّة الحديثة، والأساليب الدِّراسيّة الشَّيِّقة الَّتي تتميَّزُ بسهولة توصيل المعلومات إلى الطَّلبة والحُصول على أفضل النتائج عن طريق ما تتميَّزُ به هذه المُؤلَّفات من أساليب التَّشويق، وما تسير عليه من خُطواتٍ دُرّست عالميّاً وطُبِّقت ميدانيَّاً وأثبتت نتائجٌ باهرة، وهذه الدِّراسة تقوم بإلقاء الضَّوء على المنهج التّعليمي الحديث لإعداد طالب البيانو المُبْتكر من خلال سلسلةٍ من الكُتب الدِّراسيَّة المَنْهجيّة لجيلبرت دي بنيديتي (Gilbert Debenedetti) ، والمُسمَّاة (The Creative Pianist) ، لعام (1990م) ، وهذه الطَّريقة تُمكِّنُ الطَّلبة من قراءة المُدَّونات المُوسيقيَّة من الوهلة الأولى أثناء تعليم آلة البيانو، ويتمُّ إعداد الطَّلبة إعداداً شاملاً وإحاطتهِم بجميع الخبرات والمعلومات اللازمة للأداء الإبتكاري.

ويرى الباحث أنَّ هذه الدِّراسة تَطرَّقت إلى استخدام منهج تعليمي حديث لتدريس آلة البيانو، واستخداماتها في المُؤسَّسات والجامعات الأكاديميَّة المُختلفة، وتحليل قُدرات هذا المنهاج، والقُدرة على الابتكار من أجل الوُصول إلى تطوير التَّعليم المُوسيقي، حيث أفادت في استخدام آلة البيانو في المُؤسَّسات العربيّة المُختلفة.

ودراسة ليساري (Lisary، 1989م)، الَّتي هدفت إلى التّعرُّف إلى طُرُق حلِّ الصُّعوبات من خلال الموسيقا لطلبة الصّف السّادس في مدينة نيوجرسي، وبيَّنت الدِّراسة على أنَّهُ كلّما شارك الطلبة في دُروس الموسيقا والعزف على آلة البيانو بِشكلٍ فعّالٍ، كلّما

كانت عملية صُنْع القرار لديهم أفضل، وبيَّنت الدِّراسة أيضاً أنَّ الطلبة يستطيعون إعطاء حُلول ذات قيمة، ومُتنوِّعة للمشاكل عندما يتعرّضون للوجبات الموسيقية المُختلفة، وبِخاصّة الطَّلبة المُجيدون للعزف على الآلات المُوسيقيّة، وخاصّة آلة البيانو.

ويرى الباحث أنَّ هذه الدِّراسة تُفيد في استخدام آلة البيانو، وذلك عن طريق تعلُّم العزف، حيث يُنَمّي القُدرات العقلية، والإبداع، والقُدْرة على اتّخاذ وصُنع القرار، وحلّ المشاكل.

ودراسة الفايد، (1979م)، الَّتي هدفت إلى التّعرُّف إلى تقنيَّات مُبْتكرة من الألحان المألوفة لدارسي آلة البيانو، حيث اشتملت الدِّراسة على مهارات آلة البيانو ومُؤلِّفيها، وعناصر التَّقنيات الجِسميّة، واستطلاع آراء المُدرِّسين، وتحدّثت أيضاً عن العناصر المُشتركة بين الموسيقا العالميّة والعربيّة، وتوَّجت دراستها بمنهج مُقترح مُبْتَكر لتدريس آلة البيانو، وكان الهدف من الدِّراسة ترغيبُ الطَّلبة في دراسة التَّمرينات المُختلفة لآلة البيانو برغبةٍ جيَّاشةٍ، وإدخال الألحان، والإيقاعات العربيّة ضمن تدريبات آلة البيانو، كما أنَّها تُمهِّد الطَّريق أمام الباحثين، للتوسُّع في مجالٍ استخدام الألحان المألوفة في مجالٍ تدريب العزف على آلة البيانو.

ويرى الباحث أنَّ هذه الدِّراسة من الدِّراسات العربيّة الرَّائدة الَّتي تُفيد الطَّلبة، في استخدام آلة البيانو وتزيد من رغبتهم في تعلَّم العزف عليها، وذلك من خلال التَّقنيات الَّتي تمَّ تطويرها، والبرامج التّدريبيَّة الَّتي وُضِعَت لذلك.

ودراسة حمام، (1982م)، الَّتي كانت بعنوان الموسيقا الأُردنيَّة، حيث تناول الملامح العامَّة للغناء الشَّعبي الأُردني ومواضيعه، وبحث في المُوسيقا الآليَّة في الأُردن، وتحدَّث عن بُنْيَة الأغاني الشَّعبيَّة بأنواعها المُختلفة، حيث تضمَّنت تحليلاً للخصائص المُوسيقيّة، واستعان

الباحث بنماذج وتدوينات للموسيقا الشّعبيّة الأُردنيّة، وتحدَّث أيضاً عن الموسيقا التّقليدية (الفنيَّة) ، المُنتشرة في الأُردن، ثمَّ تحدَّث عن مظاهر تَعدُّد التّصويت العفويّة التّلقائيّة الَّتي تُوجد في الأغنية الأُردنيّة، وتناول العلاقة المُتبادلة بين الموسيقا العربيّة، والموسيقا الأوروبيّة، ومدى تأثُّر الموسيقا الأُردنيّة المُعاصِرة بالثَّقافة، والموسيقا الأوروبيّة، وانعكاسات ذلك على الذَّوق العام للمُؤدِّي والمُستمع الأُردني.

ويرى الباحث أنَّ هذه الدِّراسة، والَّتي تحدَّثت عن الموسيقا في الأُردن، واستخداماتها، وخاصّة مظاهر تَعدُّد التّصويت، والَّتي توجد في الأُغنية الأُردنيّة، والعلاقة المُتبادلة بين الموسيقا العربيّة، والأوروبيّة، أفادت الدِّراسة، وخاصّة أنَّ الباحث خَصَّص لِتَعدُّد التّصويت فَصْلاً دراسيّاً كاملاً.

ثانياً: دراسات مُرتبطة ارتباطاً غير مُباشرٍ بآلة البيانو واستخداماتها:

في دراسة بدر، (2003م)، الَّتي هدفت إلى معرفة الإمكانات الهائلة للحاسب لتدريس الموسيقا، واستخدام الحاسب، وبرامِجُه المُختلفة في مُساعدة المُتعلِّمين على استذكار دروس آلة البيانو، وكان موضوع هذه الدِّراسة حول استخدام برنامج أنكور (ENCORE) ، وكيفيّة تدوين، وتخزين المُؤلّفات المُوسيقيّة بواسطة هذا البرنامج، وما هي الفوائد الَّتي تعود على الطَّلبة من تعلُّم، واستخدام التكنولوجيا الحديثة المُتمثِّلة في هذا البرنامج المُمْتِع.

ويرى الباحث أنَّ هذه الدِّراسة تُفيد الطَّلبة الذين يستخدمون آلة البيانو، وذلك عن طريق استخدام الحاسب، وبرامج المُوسيقا المُختلفة، حيث يُمْكِنُهم سماع المقطوعات المُراد عزفها، وذلك إذا كانت مُدَوَّنة، أو بعد تدوينها، مما يزيد من رغبة الطَّالب فيما يريدُ أنْ يتعلَّمُه، وهذا بالتّالي يَزيدُ من دافعيَّته نحو استخدام آلة البيانو.

ودراسة دوروثي، (Dorothy, 1994م)، الَّتي هدفت التَّعرُّف إلى أنَّ الموسيقا والعزف على الآلات المُوسيقيَّة والتَّفوق في الإنجاز الأكاديمي يتِّمان يداً بيدٍ وبتعاونٍ تام؛ واكتشفت دوروثي أنَّهُ من خلال المُشاركة في برامج العزف على الآلات المُوسيقيَّة المُختلفة، وخاصَّة العزف على آلة البيانو، بأنَّ الطَّلبة يكتسبون معنى الإحساس بالنِّظام، واحترام الذَّات من جهةٍ، وتفوُّقهم في روح العمل الجماعي والقيادة، وحلِّ المشاكل من جهةٍ أُخرى، كما وطوَّرُوا تفكيرهم الإبداعي، وذلك إضافةً إلى التأكيد على الرَّوابط بين الفنون، والمُوسيقا، والمواضيع الدِّراسيَّة الأُخرى.

ويرى الباحث أنَّ هذه الدِّراسة، وذلك عن طريق استخدامها آلة البيانو في التَّعليم، تُنمِّي وتُطوِّر قيم اجتماعيَّة هامَّة لدى مُستخدمي هذه الآلة.

ودراسة جبراوي، (1977م)، حيث قامت بدراسةٍ نقديَّةٍ للموسيقا العربيّة في مناهج التّعليم، بكليَّة التَّربية المُوسيقيَّة بجامعة حُلوان، من أجل النُّهوض بهذا العلم كماً، وكيفاً، فتناولت العلاقة بين التربية والموسيقا، وأهميَّة المُوسيقا في حياة الفرد والمجتمع، وكما تعرَّضت لأهمَّية تدريس الموسيقا العربيّة في التّعليم التربوي التَّخصُّصي، ثم ناقشت الموسيقا العربيّة من خلال المُؤتمرات المُوسيقيّة، وأظهرت مجموعة من التَّوصيات الَّتي تتعلَّق بالموسيقا العربيَّة، وفي نهاية الباب الأوّل بَيَّنت أثر الموسيقا العربيّة على الموسيقا الغربية، وكيف ساهمت الموسيقا العربيّة في الإرث العالمي، وأنَّها كانت الأساس في تقدَّم الموسيقا الغربيَّة.

ويرى الباحث أنَّ هذه الدِّراسة أفادت هذا البحث، حيث أنَّها سعت إلى النُّهوض بعلم الموسيقا كماً، وكيفاً، وذلك عن طريق المُؤتمرات العربيّة، وتأثير الموسيقا العربيّة على

الموسيقا الغربية، واستخدامات الموسيقا في مصر، ووضع الخِطَطِ اللازمة للنُّهوض بتدريس، وتحليل، ونقد، وتطوير المناهج اللازمة لتنفيذ خطط التّطوير في التَّعليم المُوسيقي في مصر.

وفي دراسة شورة، (1975م)، الَّتي كانت بعنوان "آلة القانون وتطوير أُسلوب العزف عليها"، حيث وضع الباحث مَنْهجاً دراسيّاً مُقترَحاً لتطوير العزف على آلة القانون، مُتضمِّناً ولأوّل مرَّة استخدام تَعدُّد التّصويت، وخاصّة في المقامات العربيّة المُحتوية على ثلاثة أرباع الدَّرجات، مثل مقامات: الرّاست، البياتي، الصّبا، وغيرها، وقام الباحث بوضع تدريبات خاصّة باستقلال اليدين أثناء العزف، مُوضِّحاً نماذج من الضُّروب العربيّة تُؤدِّيها اليد اليسرى بِمُصاحبة اللحن في اليد اليُمنى.

ويرى الباحث أنَّ هذه الدِّراسة، الَّتي تحدّثت عن آلة القانون، إذ تُشير دراساتٍ تاريخيّةٍ سابقةٍ، بأنَّها الجدُّ الأصل في صناعة آلة البيانو، أفادت في استخدام تَعدُّد التَّصويت، وخاصّةً في المقامات العربيّة المُحتوية على ثلاثة أرباع الأبعاد، وكذلك في وضع تدريبات خاصّة باستقلال اليدين أثناء العزف عليها، حيث ابتكار وصناعة آلة البيانو الشَّرقي وَطُرُق العزف عليها.

ثالثاً: دراسات وابتكارات تتعلَّق بآلة البيانو الشَّرْقِي:

إنَّ التّقدُّم في الموسيقا يَتْبَعُهُ التّقدُّم في صناعة الآلات المُوسيقيّة، لا سيَّما لِشعبٍ عملي كالشّعب العربي، فقد حقَّق العرب انْجازاتٍ كبيرةٍ في تقنيَّة الآلات، وجعلوا من صناعة الآلات المُوسيقيَّة فنَّاً رفيعاً، واستخدموا عدّة وسائل مُتنوِّعة في صناعتها، وهُناك دلائل على أنَّ العرب كانوا مُبْتكرين في هذا المضمار، فزلزل أدخل العود الشَّبّوط، والزُّنام أو الزُّلامي (Surnay)، وأضاف زرياب إلى أوتار العُود الأربعة وتراً خامساً، ورتّب هذه الأوتار بحيث يُعادل كلّ وترٍ ثلاثة أرباع ما فوقه، واستبدل المِضْراب الخَشبي بِمضرابٍ من قَوادم النَّسر، حيث جعلت العزف على آلة العود أرقّ بفضل مُرونته؛ وفي أواخر القرن التّاسع الميلادي وضع أبناء مُوسى بن

شاكر أُسس وقواعد الموسيقا الآليَّة، وهذه الموسيقا لم تظهر بوادرها في أوروبّا إلا في أواخر القرن السَّادس عشر الميلادي، وفي القرن العاشر الميلادي وصف الفارابي آلتي الرَّبابة والقانون، واشتهر العبّاسي وأبو المجد بصناعة الأرغن، وأمّا صفي الدّين عبد المؤمن الأرموي فقد اخترع آلة القانون المُربَّع الذي يُسمّى بآلة النُّزهة، وآلة أُخرى تُسمّى المغنى، ومن هُنا فقد أبدع المُفكِّرون والعُلماء العرب في علم الموسيقا، ووضعُوا له القواعد والأصول، وَسَموا به سُموّ النَّفس الرَّفيعة المُتعالية، واحترموا المُجيدين فيه وأعلوا من شأنهم[1].

إذا نظرنا إلى جُذور المُوسيقا العربيَّة ومراحل تطوُّرها فإنّنا نجد أنَّ أفلاطون قد رفع قيمة موسيقا قُدماء المصريّن فوق قيمة موسيقا اليونانيين القُدماء بنسبةٍ كبيرةٍ، واتّخذها كَمُقترح لجُمهوريَّته، باعتبارها النَّموذج الأفضل والأكثر اكتمالاً، سواءً بسبب تدفُّقها وحيَويّتها، وَسُمُوِّ تعبيرها، أو لروعة جمال ألحانها، وأمَّا الآن فقد تاهت موسيقَانا العربيّة وانتهى بها الأمر إلى اختفاء مُعظم أركانها الأساسيّة من آلاتٍ موسيقيّةٍ أصيلةٍ، أو قواعد التّأليف الموسيقي العربي؛ وعلى الصَّعيد الآخر فإنَّنا نجد العربيّ الذي استقى علومه وحضاراته المُوسيقيّة من المُوسيقا العربيّة، قائماً شامخاً في ميادين الموسيقا العالميّة والرَّاقية والرَّفيعة، ويعزوا بَعْضُ عُلماء الموسيقا ذلك إلى أنَّ سبب هذه الفجوة هو افتقار الموسيقا العربيّة إلى السلّم الموسيقي المُوحَّد، فالسلّم الموسيقي العربي، وبالرَّغم من كونهِ حقيقةٍ عمليَّةٍ مُتداولةٍ بين الموسيقيين داخل المقامات العربيّة، إلا أنَّه حقيقةٍ علميَّةٍ مجهولةِ المُعادلة الرِّياضيَّة، والَّتي تُعبِّر عنه بما يتّفق ويتوافق مع الواقع المُتداول بين الموسيقيين.

---

(1) تمَّ الحصول على المعلومات من مقال بعنوان"تعريف الموسيقا ومفهومها عند العرب"، على شبكة الإنترنت: http://www.yabeyrouth.com/pages/index877.htm.

والبحث في المُعادلة الرِّياضيَّة ضرورة لتطوير هذا الفن العظيم سواءً من ناحية التَّدوين المُوسيقي أو تجويد أُسُس الموسيقا، بالإضافة إلى تطوير أساليب التَّأليف المُوسيقي العربي، وذلك بما يُدْخل الموسيقا العربيّة إلى مجالاتٍ الدياتونيّة، والبوليفونيّة، والهارمونيّة، والَّتي كانت أساساً لها في الزمان الأوّل، وحيث لا يفوتنا هُنا إلاّ أنْ نُشير إلى ملاحظات الدّكتور مُصطفى مشرفة أستاذ الطَّبيعة في مصر، والعالم في هذا الخُصوص بقوله "تقتصر المُعادلة الرّياضيّة على أنْ تخلق صوتاً موسيقيّاً لا وُجود له في غناء أيٍّ شعب من الشُّعوب، فالأصوات المُوسيقيّة تُبدعها الفترة، ولكنَّ القياس المعملي هو الطَّريق إلى تعريف الأصوات المُوسيقيّة التّي تخلقها الفطرة"، (فتح الله، وآخرون، 1998م، ص 76).

يقودُنا ذلك إلى آلة البيانو الشَّرقي وكيفيَّة صناعتها وأشهر من حاول صُنْعها من دُول الوطن العربي، ولكنْ لا يسعنا قبل ذلك إلا أنْ نتحدَّث عن السلّم المُوسيقي، والسُّلَّم المُوسيقي الغربي المُعدَّل، والمقامات في الموسيقا العربيّة، والسلّم المُوسيقي العربي المُعدَّل، وأهمُّ الأشخاص الذين قاموا بتصميم وابتكار آلة البيانو الشَّرقي، حيث يستدعي البحث عن آلات البيانو الشّرقيّة والتّعامل معها.

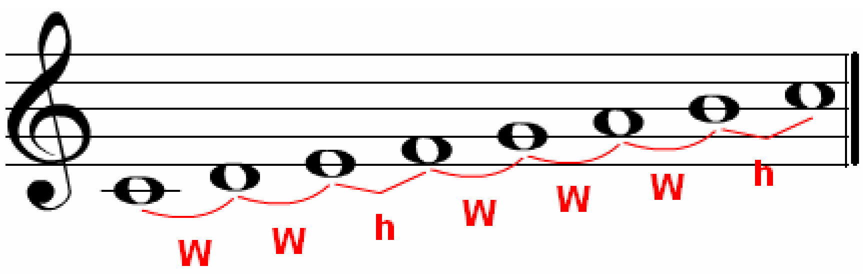
مفهوم السلّم الموسيقي (scale):

لقد حدَّد أنطوني شيلدا في كتابه عام (1958م) ،"مُقدِّمة في علم الصّوت للموسيقا" مفهوم السُّلّم الموسيقي بأنَّه مجموعةٍ من الأصوات المُستعملة والَّتي يُراعى فيها الارتفاع، ومُرتَّبةٍ بصورةٍ مُتدرِّجةٍ، وَيُعَرَّف السلّم على أنَّه مجموعة من الأصوات المُرتّبة وفق مفهومٍ أو نظامٍ مُعيّن، (حسن،1981م) ، والسلّم الموسيقي هو تتابع سلسلي لعددٍ من النَّغمات الأساسيّة المُتتالية في الصُّعود، أو الهُبوط مع تكرار النّغمة الأولى في الجواب، (شورة، د.ت) ، وجديرٌ بالذّكر أنَّ إسحاق بن يعقوب الكندي كان أوّل عربي تصل إلينا مُصنّفاته المُوسيقيّة، حيث السلّم الموسيقي

العربي لديه مُقسّم إلى اثنتي عشرة نغمة، وأطلق على هذه النّغمات أسماء الحُروف الأبجديَّة حسب ترتيبها، أ، ب، ج، د، ه، و، ز، ح، ط، ي، ك، ل، (الحلو، 1987م) ، وفي بداية القرن التّاسع عشر قدّم ميخائيل مَشاقة اللبناني الجنسيّة، نظاماً جديداً في تقسيم السلّم الموسيقي العربي حيث أورده في مخطوطة "الرّسالة الشهابيّة"، في الصِّناعة المُوسيقيّة، حيث قُسِّم فيه السلّم الموسيقي العربي إلى (24) بُعْداً، يُقدَّر كلّ بُعدِ فيه بحوالي 4/1 نغمة فقط، (سرور، 1987م، ص 76).

السلّم الموسيقي الغربي المُعدّل:

يتكوَّن السلّم الموسيقي الغربي الطّبيعي من سبعِ نغماتٍ أساسيّةٍ والنَّغمةُ الثّامنة هي الجواب، والمسافات التّي تنحصر بين الأصوات الثّمانية المُتتالية ليست كُلّها مُتساوية الأبعاد وإنَّما هي على نوعين: بُعْدٌ ونصف بُعْد بترتيباتٍ مُختلفةٍ وإليكم أحد السّلالم وليس السلّم الغربي الذي يُبْنَى على أساسِ صوتِ"دو" وينتهي بصوت"دو"، أيّ درجة الجواب وتكون مسافاته مُرتَّبةً ترتيباً طبيعيّاً على التَّالي كما يلي: مسافتان كاملتان، ونصف المسافة، وثلاث مسافات كاملة، ونصف المسافة، ويُسمَّى سلم"دو الكبير" (Do Major) ، ويُدوَّن على المدرج المُوسيقي مع ترقيم مسافاته كما يلي:



(الحلو، 1972م، ص 39).

المقامات:

المقام هو عبارة عن سُلّم موسيقي أساسُهُ ديوان كامل ذو ثمانية أصوات أضيف إليه ديوانٌ كاملٌ آخر بدرجةٍ أعلى وذلك لتكون أجوبة للدّيوان الأوّل، ولتتَّسع بذلك ناطقة المقام ويتفنَّنُ المُلحِّن بِحُريَّةٍ في كثرة الأصوات، ويتكوَّن المقام من نغماتٍ ذات تردُّدات مُختلفة بترتيبٍ يُحدّد نسب هذه النَّغمات لِبَعْضِها وهي غالباً ما تكون ضمن مسافة الثّامنة.

ويُشير (الغوانمة، 1998م) في دراسةٍ عن"المقامات المُوسيقيّة في الوطن العربي"، حيث يستعرض النِّظام الصَّوتي لموسيقانا العربيَّة، ويذكر بأنَّ الموسيقا العربيّة المُتْقنة، هي: مُوسيقا نغميَّة لا تَستعمل السلّم المُعدّل وتشمل على ثلاثة أنواع وهي:

1. مقامات تعتمد في تركيبها اللحني خلايا مُكوَّنة من ثلاثة، أو أربع أو خمس درجات صوتيّة، حيث ينتشر هذا اللون من المقامات في كلّ من مصر والشّام والعراق.

2. مقامات تعتمد في تركيبها اللحني السلّم الخُماسي، حيث ينتشر هذا اللون من المقامات في بلاد النّوبة جنوب مصر، والسّودان، والصّومال.

3. مقامات تجمع في تركيبها اللحني الخلايا الثُّلاثيّة والرُّباعيّة والخُماسيّة من جهةٍ، والسلّم الخُماسي من جهةٍ أُخرى، حيث ينتشر هذا اللون من المقامات في ليبيا، وتُونس، والمغرب، وموريتانيا، (المهدي، 1982م، ص 20).

المقام في الموسيقا العربيّة:

يُطْلِقُ الموسيقيّون على مفهوم المقام في جُمهورية مصر العربيّة على تسلسل ثمانية نغمات تبدأ بنغمة القرار وتنتهي بنغمة الجواب، (البكري، 1978م)، والَّتي حوَّلها بَعْضُهم للدّلالة على الدّرجة الصّوتيّة، وفي منطقة الخليج العربي والمملكة العربيّة السّعودية، والجُمهوريّة اليمنيّة، وَيُطْلَقُ على مفهوم المقام (صوت)، وأمَّا في المغرب العربي يُطْلَقُ عليه (طَبْع)، وذلك

إشارة إلى ارتباط المقامات المُوسيقيّة بطبائع الإنسان الأربعة في التأثير، وذلك كما جاء في رسالة الكندي المُتوفَّى عام (252هــ) ، وابن المُنجِّم المُتوفَّى عام (428هــ) ، وابن زيله المُتوفَّى عام (440هــ) ، والأرموي: المُتوفَّى عام (693هــ) ، (المهدي، 1982م، ص 20).

والجدير بالذِّكر أنَّ مُصطلح مقام (Melody Mode Magam) ، يعني لغويًّا موضع القدمين، (Grove، 1980م) ، وكما يعني عند المُوسيقيين الأُسلوب المُستخدم في التَّلحين، (الموسوعة العربيَّة، 1730م) ، وهذا يعني الجمع بين جنسي المقام، حيث أوّلهُما أساسيّ ويُطْلَقُ عليه (أصل) ، والآخرُ فرعي ويُطْلَقُ عليه (فرع) ، وكلّ مقام يختصُّ بأبعادٍ مُختلفةٍ، وذلك حسب أنواع الأجناس، وكما يُحدَّد اسم المقام عن طريق النّغمة الأساسيّة أي نغمة القرار (درجة الرُّكوز) ، وكذلك تتابع أبعاده المُختلفة الذَّبذبات، (زاكس، د.ت، ص 246).

السلّم المُوسيقـــــي العــربي المُعدّل:

إنَّ بين نغمة (دو) قرار، ونغمة (دو) جواب الَّتي تعلوها ديواناً كاملاً، أي ستة أبعاد كاملة، وإنَّنا إذا قسَّمنا المسافة بين نغمة (دو) قرار، ونغمة (دو) جواب إلى أنصاف أبعاد نحصل على اثني عشرة نصف بُعد، مثلما في آلة البيانو ففيها سبع أصابع ذات اللون الأبيض، وخمس أصابع ذات اللون الأسود، وفي الموسيقا العربيّة درجاتٍ ومسافاتٍ أقلّ من نصف البُعد، نُسمِّيها رُبع البُعد، فإذا كان الدّيوان يضمُّ ستة أبعاد فهل نُقسِّمه إلى أرُبعٍ وعشرين رُبع بُعدٍ مُتساويةٍ أي مُعدَّلة، أم أنَّ الأبعاد في السُّلّم العربي مُتفاوتة ومُختلفة ويجب أنْ تبقى مُختلفة وهذه مسألة تمَّ بحثها وتداولها في مُؤتمر الموسيقا العربيّة الأوّل الذي انعقد في القاهرة سنة (1932م).

فكان المُوسيقيُّون المُؤيِّدون لتعديل السلّم العربي يقولون إنَّ تعديله يفتح المجال لدُخول الهارموني، والتَّجانسات وتَعدُّد الأصوات في المُوسيقا العربيَّة، وأمَّا مُعارضو تعديل السلّم العربي، فيروْن أنَّ الأبعاد بين الدَّرجة المُوسيقيَّة والدّرجة التّي تليها، هي رَهْنٌ بمزاج الفنَّان

العازف أو المُغَنِّي، أو هي رَهْنٌ بمقامٍ مُتّبعٍ في موسيقا شعب من الشُّعوب، وتُكسِبُ المقام نكهةً خاصّةً ومزاجاً.

ولمَّا كان الهدف من الفنّ هو الإعراب عن إحساس الفنّان، وليس ترتيب القياسات ترتيباً رياضيّاً، فإنَّ هؤلاء المُعارضون يرفضون مَسّ السلّم العربي.

إنَّ آلة البيانو الغربيّ مُعدَّلة على أبعاد تبلغ نصف بُعد، وأمَّا الكمان فليس مُعدَّلاً، لأنَّ العازف يضع إصبع يده اليسرى التّي تُعيِّن النَّغمة، عند المَوْضِع الذي يُوافق مزاج العازف، فلا يوجد على زند آلة الكمان أبعادٍ مُتساويةٍ مثل الأبعاد الَّتي نراها على زند آلة والجيتار، ويَرْوي قائد الأوركسترا "سليم سحّاب" من ذكريات مُشاهداته المُوسيقيّة أنَّ العازِفَيْن الرُّوسيَّيْن العَبقريَّيْن على آلة الكمان، وهُما: "دافيد أويستراخ"، "وليونيد كوغمان" كانا يتدرَّبان يوماً على عزف كونشرتو مُشترك، فظهر لهُما نشاز في عزفهما، ولم يظهر هذا النّشاز عندما كان كلٌّ منهُما يعزف آلته مُنفرداً، وتَبيّن من هذه التَّجربة أنَّ الدَّرجات المُوسيقيّة التّي كانا يَظُنَّان أنَّهُما يعزفانها مُتشابهة، هي لم تكن في الواقع مُتشابهة، بل هي مُختلفة، وهذا يعني أنَّ السلّم المُوسيقي الغربي الكلاسيكي ليس مُعدَّلاً إلاّ في آلة البيانو وبَعْضِ آلات النَّفخ.

وإذا عُدنا إلى لجنة السلّم الموسيقي العربي في مُؤتمر القاهرة (1932م) حيث أنَّ هذه اللجنة لاحظت أنَّ مقام السّيكاه الحلبي ومقام السّيكاه التُّركي أعلى قليلاً من مقام السّيكاه المصري، أي أنَّ موقع نغمة (ميb) ، في المقامين مُختلف، وهذه من خصائص كلّ إقليم، حيث لا يُمكن المساس بها، وقامت اللجنة باختبارِ النَّظريات باختبارٍ عمليٍّ فَعُدِّلت أوتار القانون، حيث رأت اللجنة أنْ تُصلِح مقامات القانون حسب السلّم المُعتدل مع مُراعاة تقدير هذه الأبعاد بالحساب اللوغارتمَّي على الصونومتر، وقد روعي إجراء عمليَّة التَّصحيح من غير حُضور الموسيقيين، ثم استدعت اللجنة كُلاً منهم على انفراد، وأسمعتهم السُّلم وبَعْضُ المقطوعات الصَّغيرة، فكانت

إجابتهم صريحةً في عدم مُطابقة أصوات هذا السلّم للموسيقا المصريَّة، ثمَّ أُعيدت التَّجربة على أبعاد السلّم الطَّبيعي، مع مُراعاة تعديل درجة (مي) الطبيعة بدرجة السّيكاه (مي b) ، ودرجة (سي) الطبيعية بدرجة الأويج (سي b) ، فكانت النتيجة مُماثلة لما تُقدِّمها، ولذا يَلزم رفض السلّم المُعتدل، والسلّم الطبيعي، والتَّمسُّك بالسلّم المصري الذي قيست أبعاده بما يُسْتطاعُ من الدِّقَّة، ويقول تقرير اللجنة التَّابعة لمُؤتمر الموسيقا العربيَّة الأوّل، أنَّه من المُحتمل لو أعدنا هذه التَّجربة السَّابقة بعد إصلاح آلة القانون، وذلك طِبقاً لإبعاد صفيّ الدّين الأرموي، لوجدنا اختلافاً قليلاً، ولكنَّه كافٍ لأنْ تَنْفِرَ منه الآذان المُرْهفة.

لم يكن إقرار هذا الرَّأي سهلاً بين أعضاء لجنة المُؤتمر، فاقترح البَعْضُ موقفاً توفيقاً، حيث يقول التقرير، أنَّ هُناك رأيٌ ثالثٌ يُريد التّوفيق بين الاثنين وهُما السلّم المُستعمل، والسلّم المُعتدل، ويرى أنْ يستعمل الفنيّون السلّم المُتواتر ويُختار للتَّعليم السلّم المُعتدل، ويُعترض على هذا بأنَّ السلّم الثُّنائي يُرْبك الأمور وقد يُفيد حاسَّة السَّمْع المُوسيقيّة عند التلاميذ، ولم يُختبر السلّم المُعدّل على آلة القانون فقط، وإنَّما جُرِّب أيضاً على آلة البيانو المُعدّل على مقامات عربيَّة تحتوي ثلاثة أرباع البُعد، (سَحّاب، فكتور، 1997م، ص 57 – 56).

ويُشير عزيز شوّان في كتابه الموسيقا للجميع إلى أنَّه يَعْتَبِر تقسيم السلّم الموسيقي العربي إلى أبعاد أقلُّ من المسافات الكبيرة والصّغيرة المعروفة في الموسيقا عند الغرب، هو من أهمّ المُميّزات الَّتي تختصُّ بها موسيقانا الشَّرقيَّة، ونحن نعرف جميعاً أنَّ النَّزعات التّقدُّميَّة في الغرب الَّتي يتوق أصحابها إلى الجديد في المُوسيقا والألحان، والجديد في نظر عُلماء المُوسيقا من أهل الغرب المُعاصرين، يَنْبُعُ من المقامات الشّرقيّة، وبخاصّةٍ تلك الَّتي تحتوي أجناسها أو فروعها على ثلاثة أرباع البُعد، ويحلم المُؤلِّفون المُوسيقيون المُعاصرون في الغرب، وبأغلبيَّتهم السَّاحقة أنَّ يتحرَّروا من نظام المقامات الكبيرة والصّغيرة المبنيّة على أساس السلّم المُعدّل، وفي

تيار الإنعتاق من النُّظم النّظريّة القديمة ظهرت الاختبارات الجديدة الَّتي قام بها الويس هابا (Alois Haba) ، في براغ بين عامين (1970 - 1893م) ، والذي أسَّس عام (1923م) ، مدرسة في التَّأليف بالأبعاد الصَّغيرة (Micro – Tones) ووضع منهجاً لهارمونيَّتها.

ولو عُدنا إلى عام (1932م) ، حيث عُقِدَ أوّل مُؤتمر للموسيقا العربيّة في القاهرة، وحضره عددٌ كبيرٌ من عُلماء الموسيقا، والمُؤلِّفين في الغرب لوجدنا أنَّهم تعرَّضوا في مُختلف لجان المُؤتمر إلى المقامات الَّتي تحتوي سلالمها على ثلاثة أرباع البُعد وتضاربت الآراء بين مُؤيِّدٍ ومُعارضٍ لفكرةِ إدخال البوليفونيّة والهارمونيّة على تلك المقامات، ثُمَّ بحثوا في موضوع التَّوزيع الأوركسترالي لهذا النَّوع من المُوسيقا، وما يزيد الأمر أهميَّةً أنَّ هذه المُناقشات انتقلت معهم إلى أوروبّا بعد عودتهم، وزاد تيَّار التَّحرر السَّالف الذِّكر، فرأينا بَعْضُ المصانع في فرنسا وإيطاليا تُنتج آلات نفخٍ نُحاسيَّةٍ وخشبيَّةٍ، حيث يُمكن العزف عليها مسافات ثلاثة أرباع البُعد، وفي ألمانيا صُنِعَت آلة بيانو ذات لوحتي مفاتيح لنفس الغرض، ولكنَّ هذا الإنتاج لم يتعدّ حُدود التَّجارب، ولقد ظهرت بَعْضُ مُؤلَّفات المُوسيقيين الغربيِّين التّي كتبت في إطار السلَّم الموسيقي الذي ينقسم إلى (24) بُعد ومنهم جورج أينسكو (George Enesco، 1955 – 1881م) ، وهو روماني الجنسيَّة وكانت النَّتيجة خُلوِّ هذه الموسيقا مما يَشدُّ النَّفس إليها ولا تحُسُّها الرُّوح، ولا يتجاوب معها المُستمِع الشّرقي، (الشَّوان، 1990م، ص 100- 99).

البيـــــانوات الشّرقيّة ومُبْتكروها:

يُعتبر انتشار آلة البيانو الأوروبّي الذي ظهر في القرن السّابع عشر في كلِّ مكانٍ في الشّرق والغرب سبباً في التَّفكير في جعله آلة تُؤدّي ثلاثة أرباع الأبعاد لِيُصبح في مقدورها تأدية ألحان الموسيقا العربيّة، وقد حاول الكثيرون مُنذ بداية هذا القرن صناعة (آلة البيانو الشَّرقي) ، وتَعدَّدت المُحاولات في الشّرق والغرب حتى توافر في دار معهد الموسيقا العربيّة بالقاهرة أثناء

انعقاد مُؤتمر الموسيقا العربيّة سنة (1932م)، نماذج مُتَعدِّدة من هذه البيانوات التّي يُمكنُ أنْ تُؤدِّي ثلاثة أرباع البُعد، وقد امتاز كلّ أُنموذج منها بمزاياه الخاصّة، وهي وإنْ اخْتَلَفَت في طُرُق صناعتها، فإنَّ غايتها كلّها واحدة، وهي أداء المقامات العربيّة ذات الثلاثة أرباع البُعد (الحفني، 1987م، ص 63).

قام الباحث المُوسيقي التشيكي الويس هابا (Alois Haba) باختراع آلة البيانو الشَّرقي، والذي اشترك في مُؤتمر المُوسيقا العربيَّة الدُّولي الذي انعقد في القاهرة عام (1932م)، كعضوٍ في لجنة السّلالم المُوسيقيّة، حيث أنَّ هذا الباحث، وهو مُخترع "آلة بيانو شرقي"، والذي أودعه في متحف الآلات المُوسيقيّة، في مبنى (معهد فؤاد الأوّل للموسيقا العربيّة)، مقرِّ مُؤتمر (1932م)، وظلَّت آلة البيانو هذه منذ عام (1932م)، مُجرَّد تُحفةٍ ليس لها أثر في معاهدنا المُوسيقيّة، أو حياتنا المُوسيقيّة العامّة، وهذا طبعاً لأنَّ آلة البيانو الشَّرقي الذي اخترعه الويس هابا، لم يخضع للتقييم ودفع تجربة الاختراع إلى الاستمرار لتتكامل ويتحقّق لها النَّجاح التَّطبيقي في معاهدنا المُوسيقيّة وحياتنا المُوسيقيّة العامّة، (جميل، 1998م، ص 66).

قامت اللجنة المُوسيقيّة في المجلس الأعلى في الجُمهوريّة العربيَّة السوريَّة، بدراسةٍ مبدئيَّةٍ عن أوضاع الآلات المُوسيقيّة المُستعملة في موسيقانا العربيَّة، وتقديم تقرير يبحث في الخطط الكفيلة بتحسينها، أو تطويرها وتضمُّ كلٍّ من (عائلة آلة العود، وآلة الناي، وآلة القانون، وآلة الأرغن الكهربائي، وآلة البيانو الشَّرقي) مع بيان كيفيّة التَّنفيذ والتَّكاليف اللازمة، حيث قدّم الأعضاء تقارير واقتراحات، ودراسات في ذلك وهي كالآتي:

قام عبدالله شاهين بتقديم تقرير عن (آلة البيانو الشَّرقي)، الذي اخترعه وسجّله في حقوق المُلكيةِ العالميّة، وإنَّ هذا الاختراع عبارة عن آلة البيانو الغربي المعروف، حيث أُدخلت عليه بَعْضُ التَّعديلات في صناعته، بحيث يُمكنه تأدية السلّم المُعدَّل الغربي المعروف إلى جانب

السّلالم العربيّة، وذلك عن طريقِ دوَّاسةٍ (Pedal) يتمُّ بواسطتها الانتقال، وبِشكلٍ فرديٍّ من آلة بيانو غربي إلى آلة بيانو شرقي، والعلامات الخمس الَّتي أضافها عبدالله شاهين تُظهرها الدِّراسة وهي:

أ- نغمة (مي) ، ونغمة (سي) طبيعيَّتان، أخفض من المُعتاد بنسبة 5/9 أيّ أكثر من الرُّبع قليلاً، فتُمكِّنان من عزف مقام البياتي، ومقام الرّاست، ومقام السّيكاه.

ب- نغمة (لا) ، ونغمة (فا#) أعلى بنسبة 5/9، ويُمكن عليها إجراء مقام البياتي من نغمة (دو) ، ومقام الرّاست من نغمة (سيb) الطبيعيَّة.

ج- نغمة (دو#) ، أي (ريb) ، أعلى بنسبة 5/9، فَتُصبح نغمة (لاb) ، في موضع نغمة (لا) الطّبيعي، وتُصبح نغمة (ريb) ، محلُّ نغمة (ري) الطَّبيعيَّة.

أمَّا بخُصُوص الأوتار الَّتي تكون عادةً ثلاثةً لكلّ نغمةٍ صوتيَّةٍ أصبحت أرْبعة: أي وتران للدُّوزان الغربي، ووتران للدُّوزان الشَّرقي، والانتقال إلى الوترين الشَّرقيين عن طريق الدّواسة (Pedal) ، في حين لوحة المفاتيح (Claviet) واحدة للنِّظامين الشَّرقي والغربي.

وأمَّا العلاقات الأصليّة بين درجات السُّلّم النّغميّة هي: دو، دو#، ري، ميb، مي، فا، فا#، صول، لاb، لا، سيb، و سي، أي أنَّ المجموع اثنتا عشرة درجةٍ صوتيّة.

والعلامات المُبدَّلة هي: دو# مرفوعة، ميb مرفوعة، فا# مرفوعة، ولاb مرفوعة، وسيb مرفوعة، وبذلك كما مرَّ يُمكن خفض درجة مي، ودرجة سي، ورفع درجة دو#، ورفع درجة لاb، ورفع درجة فا#، ولقد شهد نجاة قصّاب حسن مُدير المسارح والموسيقا السّابق بصلاح هذه آلة البيانو الشَّرقي، وأورد في تقريره لوزارة الثّقافة عن آلة البيانو الشَّرقي، حيث وصف هذه آلة البيانو وتحليل عمليَّاتها مع إظهار أداء المُعاصرين عليها، ودور الدَّولة في تشجيع هذا الاختراع، حيث أنَّ كلٌّ من: فخري البارودي، ويحيى السّعودي، وتوفيق الصّبّاغ،

وفؤاد رجائي، وكذلك مُحمّد عبدالوهّاب، والأخوين رحباني، والباحث التشيكي ألويس هابا (Alois Haba)، وافقوا على صلاح هذا الجهاز لأداء النّغمات الغربيّة، والمُشتركة بين الشَّرقيين والغربيِّين.

وفي تعقيب على هذا الاختراع حيث يذكر ميشيل عوض في تقريره عن (آلة البيانو الشَّرقي) ، أنَّه اطّلع على اختراع عبدالله شاهين فوجده عاجزاً على أنْ يقوم بدور الآلة المُوسيقيّة العربيّة كآلة القانون، وآلة العود وغيرهما وأنَّه لا يستطيع تأدية إلا عددٍ محدودٍ من المقامات، كما أنَّ إمكانياته لتصوير المقامات محدودة، ولذلك يقوم اقتراحه بإيجاد (آلة بيانو شرقي) ، يتكوَّن من عددٍ كبيرٍ من الأوتار تُشدُّ على إطارٍ أُسطوانيِّ الشَّكل، حيث أنَّ الدّيوان الواحد يحتاج إلى (60 درجة صوتيّة، وبالتّالي (60 وتراً تُمثِّلُ مُختلف الدَّرجات اللازمة لإخراج المقامات، وأرْبعُ لوحات مفاتيح: **الأولى** تُؤدِّي نفس الأصوات المكتوبة، و**الثانية** تُؤدِّي الأصوات مُصوَّرة على مسافةٍ رباعيَّةٍ تامَّةٍ، و**الثّالثة** تُؤدِّي نغمات السّيكاه والمقامات العربيَّة، و**الرَّابعة** تُؤدِّي درجات السلّم المُعدَّل الغربي، (بن ذريل، 1987م، ص 151 – 150).

ولقد قام حسن الجزائري بابتكار الأُرغن الكهربائي، والذي ابتكر فكرته من أرغن هاموند الكهربائي، وكان هاموند يستعمل طريقةٍ كهربائيَّةٍ لتوليد الأصوات المُختلفة، وذلك بضمّ أصواتٍ أوليّةٍ قليلة العدد في حين أنَّ حسن الجزائري يستعمله فقط لتوليد صوت ثابت لا يتغيَّر، وهذا الصّوت يتولَّد من إدارة مُسنَّنٍ أمام مغناطيس كهربائي، بواسطةِ مُحرِّكٍ ثابتٍ السُّرعة، وأنَّ السُّرعة وعدد أسنان المُسنّنات تُعطي الصّوت المطلوب، ومثل هذا الأرغن يحسم النِّزاع حول المقامات والسلّم، لأنَّ إجراء هذه التّجارب على صوتٍ مُفردٍ لا يأتي بنتيجةٍ ولا بدّ من عزف المقام كاملاً حتى يتسنّى إعطاء الحُكم على صحَّة درجات المقام وَسيْره، (بن ذريل، 1987م، ص 151).

ولقد استطاعت الفنّانة والباحثة السّوريّة وجيهة عبد الحق عام (1973م)، أيضاً من تصميم آلة بيانو شرقي أسمته "قيثارة دمشق"، والتي تُعطى (24) رُبع بُعد، وقامت بِعَرْضِهِ في محافل اليونسكو، حيث نال الإعجاب، وشهد لها الرَّحابنة بصلاحيَّة هذه آلة البيانو الشَّرقي، ولكنَّ هذه الآلة كان يصعب استعمالها، واشترت منها وزارة الثَّقافة ببغداد آلةٌ واحدة أو اثنتين، ولم يُؤيّد عبدالحميد حمام شراؤها للمعهد الموسيقي الأُردني التابع لدائرة الثَّقافة في الأُردن، والجدير بالذّكر أنَّ الفنَّانة وجيهة عبد الحّق إلى جانب كَوْنِها مُخترعةٍ، فهي أيضاً باحثة في الفولكلّور المُوسيقي العربي، وجامعة للعادات المُوسيقيّة فيه، وقد أقامت معرضاً في قاعة اليونسكو في باريس، فنال الإعجاب، وانتقل إلى عدَّة دُولٍ غربيّةٍ، ولقد قامت هذه الباحثة أيضاً بتصميم أرغن عام (1977م) أسمته "أرغن اليونسكو"، حيث يُعطي السّلالم الغربيّة، والشّرقيّة، والتّوافقين الشَّرقي، والغربي، بالإضافة إلى التّلوين الموسيقي، والتّصوير، ويُمكن التَّحكم بواسطة أحد مفاتيحه وذلك بارتفاع الصّوت كما يُمكن بمفتاحٍ آخر إعطاء تسلسل لارتفاعٍ صوتيٍ حساسٍ، وقد شهدت عشرات المُؤسَّسات العلميّة الغربيّة بقيمة هذا الاختراع، (بن ذريل، 1987م، ص 154).

وكذلك استطاع الفنّان والباحث السّوري كمال الصَّبّاغ في أواخر السّبعينات من صُنْعِ آلةٍ موسيقيةٍ تُؤدّي ثلاثة أرباع البُعد، وهي عبارة عن أرغن كهربائي يؤدِّي ثلاثة أرباع البُعد، وأيضاً يعمل على قلب وتحويل جميع النّغمات وقد ساعده المُهندس السّوري "فايز قهواني" في تحقيق آلة التّحويل لهذا الاختراع ونفّذ الاختراع ونال إعجاب المُؤسسّات العلميّة في فرنسا وغيرها، وهو يخدم الموسيقا الغربيّة والشّرقيّة، والأنغام المُتَعدُّدة الوظائف، (بن ذريل، 1987م، ص 155).

وديع صبرا (1952 – 1876م)، وُلد في مدينة بيروت في لبنان، ودرس الموسيقا في باريس سنة (1893م)، زار تُركيا عام (1910م)، وأسّس فيها دار الموسيقا وكتب لحن

(النشيد العُثماني) ، ثم عاد إلى باريس ليبحث مع مصنع آلة البيانو بلييل (Pleyel)، صناعة آلة بيانو شرقي، وقد كتب ألحاناً عديدةً شرقيةً، وتراتيل دينية وأُراتوريو (Oratorio) ، وأُوبرا (Opera) باللغة العربيّة، حيث قام الفنَّان، والمُوسيقي اللبناني وديع صبرة باختراع آلة بيانو شرقي، وفي سنة (1932م) عندما انعقد مُؤتمر الموسيقا العربيّة الأوّل في القاهرة قدّم وديع صبرة آلة البيانو الشَّرقي الذي ابتكره إلى المُؤتمر، وكان شبيهاً بآلة بيانو إميل العريان وعبدالله شاهين، حيث كان لهُما مُحاولاتٍ جيدةٍ في ابتكار آلة بيانو شرقي، فالدِّيوان في آلة بيانو صبرة ظلّ مُؤلَّفاً من اثنتي عشرة إصبعاً، لكنَّ بَعْضُ الدَّرجات حُوِّلت أرباعاً بدل الأنصاف، لكنّها أرباع مُعَدَّلة، وفي جلسة المُؤتمر المُتعلِّقة بالآلات المُوسيقيّة طَلَبَ مندوب تُركيا "رءوف بك يكتا"، البحث فيما إذا كانت هذه الأَربُع الَّتي وُضِعَت لآلة البيانو صحيحةٍ أمْ لا، وخُصوصاً المُتعلِّقة بمقام السّيكاه، وذلك تمهيداً لإدماجه مع الآلات الوتريَّة حيث أخذ مصطفى بك السّيكاه من آلة البيانو الشَّرقي، وضبط عليها السّيكاه في آلة القانون، وبعد ضبطها طلب "رءوف بك يكتا" تجربة الغناء بِمُقتضاها، حيث طلب من المُغنّيين أنْ يُرافقوا آلة القانون المُعدَّل في الغناء لآلة البيانو، حتى لا يتأثّروا بصوت آلة البيانو غير المألوف في الغناء العربي، ومن ثَمَّ تمَّ استدعاء المُطربة المعروفة الآنسة أم كلثوم البلتاجي، والأستاذ مُحمَّد عبدالوهَّاب، فلم يتمكَّنوا من الغناء عليها بجميع السُّبُل التّي أرادوا اتّخاذها، حتى ولو بصِفةٍ مُؤقّتةٍ لحالةٍ استثنائيّةٍ، وطلبوا من الذين حضروا المُناقشات في هذه الجلسة أنْ يقف كلٌّ من يوافق منهم على دمج سيكاه آلة البيانو مع الآلات الوتّرية، فلم يقف أحد مُطلقاً، حيث كان هذا سبباً في غضب صبرة، وكان له تعقيب في مجلّة "الصّباح"، حيث يقول: أمّا بخصوص آلة البيانو الشَّرقي الذي قدَّمته، والذي قال رءوف بك يكتا بأنَّه أُهْملَ نهائيّاً فإنَّ لجنة الآلات أرادت أنْ تفحَصُه من وجهةٍ آليّةٍ، فقلت لهم إنَّ هذه آلة البيانو الشَّرقي، وضعتها لدراسة السلّم الموسيقي بنسبة الهارموني لا الآليَّة، ووَضَّحتُ لهم، بأنَّ

مضارب اللبوماتيك كافياتٍ لعزفِ كُلِّ مقام شرقي حسب أُصوله، دون أدنى صُعوبةٍ فيكون العازف عندما يعزف النّهاوند مثلاً، يسمع الكُرد المُنْخَفِض بينما لمَّا يضرب على الحجاز يسمع الكُرد العالي، وهكذا بقيَّة الأصوات كُلّها، فدرجة (ميb) مثلاً إذا كانت عالية، أو مُنخفضةً، أو مُتوسِّطةً تبقى درجة (ميb) للعازف حال كون صوته يتغيّر، والطَّريقة الَّتي عَمِلْتُ بها أثناء ابتكار هذه آلة البيانو الشَّرقي، كانت مبنيَّةٍ على أُصول الهارموني، وقد وجدت أنَّها مُتّفقة تمَّام الاتفاق مع السّلم الشَّرقي المُستعمل في مصر وغيرها، حيث قال الأستاذ "سامي الشوّا" عن هذه الآلات أنَّها قاموس الموسيقا لأنَّه يوجد فيها كلّ الأصوات العربيّة دون استثناء على مقاماتها الإثني عشر تصويراً مقاميّاً، (سحّاب، فكتور، 1990م، ص 172).

وقام البروفسور "جورج سمَّان" باختراع آلة بيانو شرقي أطلق عليه اسم (Olo) حرف (أ)، واشتراه منه معهد الموسيقا الشّرقيّة في مصر سنة (1928م)، وتمَّ استعماله في الأوركسترا العربيّة، وذلك في تعليم الطلّبة، وعلى أثر ذلك عقَد المعهد مع السَّمان شركة لاستثماره، حيث أوفد المعهد المُخترع السّمان رسميّاً إلى ألمانيا مُزوَّداً بتوصيةٍ من وزارة الخارجيَّة لِمُفَوَّضِيَّة مصر لإضافة التّيك حصار، ولم يتمكّن من ذلك فقام بتحسينه حتى صار مثل (Olo) حرف (ب)، وقام السّمان أيضاً باختراع آلة بيانو شرقي آخر، بعد ما أضاف إليه التّيك حصار، وكان مُحَسّناً، وهو موجود في الإسكندريّة، وهذه آلة البيانو الجديدة المحُسَّنة المُضاف إليها التّيك حصار حتى يتمُّ عزف مقام بياتي النّوى عليه مع تحسين كبير في سُهولة الاستعمال، وذلك بدلاً من تحريك المضارب، أو لوحة المفاتيح (الكلافيية)، ولتحويله من آلة بيانو غربي إلى آلة بيانو شرقي، أو بالعكس، حيث يتمُّ الضَّغط فقط على زرٍّ صغيرٍ فتنتقل الشّواكيش من الدّاخل، وتضرب على وترٍ آخرٍ مشدودٍ على النَّغمة الشَّرقيَّة العربيَّة، وأمَّا ضبط، وشدّ أوتار آلة البيانو الشَّرقي، فهو أسهل بكثير، حيث لا يزيد عن آلة البيانو الغربي ذي الستة وثلاثين وتراً واثني

عشر نغمة في السّتة أوكتاف، وقد قام بضبطه، وشدّه مراراً ليفونتي، وعزيز بولص، وقد شهدا أنَّه أسهل بكثير في الضّبط، والشّدُّ من البيانوات الشّرقيّة الأُخرى، حيث يُمْكِنُ لِكلّ شخصٍ عنده القُدرة على ضبط، ودوزنة آلة البيانو أنْ يشدَّه بِسهولةٍ، ويقول السَّمان أنَّ اختراعه الأوّل يُشبه آلة بيانو فورستر الشَّرقي، وذلك لأنَّ به من الأوتار العدد الكبير، ووزنه يُعادل طن تقريباً، وهو مُكوَّن من ثلاث درجات من المضارب، أي ثلاث لوحات مفاتيح (ثلاث كلافييه) ، وقد قام السَّمان أيضاً مُنذ زمن بعيد بتصميم آلة بيانو شرقي ثالث، ويُسّمى "أولو سَمَّان الكامل"، حيث كان يحتوي على جميع الأرباع، وكذلك على (24) مَضرباً لكُلّ ديوان، واستعماله صعب، وله أيضاً آلة بيانو الوافي، وهو أيضاً شرقي، حيث تستطيع السيِّدات اللواتي يعزفن على آلة البيانو الغربي أنْ يعزفن عليه دُون سابق تمرين لأنَّه بعد الكبس على الزر يُصبح الضَّرب الذي كان يُنْقَر على وتر (مي) الغربي مثلاً، يَنْقُر وتر (مي) الشَّرقي، وهو الرُّبع المعدوم من آلة البيانو الغربي، وهذا ما يحدث بالرُّبعيْن الآخرين، وهذه إحدى حسناته، وبثلاثة أرباع البُعد هذه يُصبح من المُمْكن الاستغناء عن باقي الأرباع، إذ ليس من الضّروري تَصوير القطع من كلِّ رُبع، (سحّاب، فكتور، 1990م، ص 171).

ويرى الباحث أنَّ هُناك صُعوباتٍ كثيرةٍ تُواجه العازفين والمُؤلِّفين لهذه البيانوات الشَّرقيَّة وهذا ما يُؤكِّد عدم انتشارها والتَّوسُّع في مجال صناعتها، حيث تُصادف مشاكلٌ مُتعدِّدةٌ في مجال الهارموني والكونترابنط.

الفصل الثالث
التَّوجُّهات الأُسلوبيَّة في تعدُّد التَّصويت

الفصل الثالث

التَّوجُّهات الأُسلوبيَّة في تعدَّد التَّصويت واستخدام آلة البيانو

- المُوسيقا الغربيَّة وتعدُّد التَّصويت
- السُّلم الموسيقي في الموسيقا الشرقيَّة
- السُّلم والمقام
- الموسيقا العربيَّة والهارمونيا
- تعدُّد التَّصويت في الموسيقا العربيَّة
- التأليف المُوسيقي
- الرُّواد العرب في أُسلوب تعدُّد التَّصويت ومُؤلَّفاتهم لآلة البيانو

التَّوجُّهات الأُسلوبيَّة

في تعدَّد التَّصويت واستخدام آلة البيانو

المُوسيقا الغربيَّة وتعدُّد التَّصويت:

على مدى القُرون الثَّمانية الماضية، تعاقبت عُصور المُوسيقا الغربيَّة الرفيعة مع الطَّابع الديني للعصر القوطي، إلى العقلانيَّة والإنسانيَّة في عصر النَّهضة، إلى الضَّخامة والإبهار في عصر الباروك، إلى الصَّفاء والاتزان في العصر الكلاسيكي، إلى الجُموح والخيال في العصر الرومنتيكي، إلى القرن العشرين باتّجاهاته المُتعدِّدة المُتقابلة (التَّأثيريّة، والإثنى عشريَّة، والكلاسيكيَّة الجديدة، وغير ذلك).

هذا وأنَّ خاصيَّةً واحدةً مُشتركةً بين كُلِّ هذه العُصور ظلَّت تُمثِّل جوهر عمليَّة إبداع هذا المُستوى الرَّاقي من الموسيقا، وتلكم هي خاصيَّة (التعدُّدية الصَّوتيَّة)، وإذا كانت العناصر الرَّئيسة للموسيقا وهي: اللّحن، والإيقاع، والتَّوزيع، والأداء، والشَّكل البنائي، والهارمونيَّة (أُصول تألف النَّغمات)، والكُونترابنطيَّة (أُصول تقابل النَّغمات)، فإنَّ التَّعدُّدية الصَّوتيَّة تنشأ أساساً، من التَّلاحم بين الهارمونيَّة، والكُونترابنطيَّة، فبهما يُصبح العمل الموسيقي تركيباً صوتياً شاهقاً يُضارع أعظم الأعمال الفنّيَّة، والأدبيَّة في العمارة، والنَّحت، والتَّصوير، والشِّعر، والرواية، والمسرحيَّة، وبالهارمونيَّة، والكُونترابنطيَّة يتحقَّق الحوار، والصِّراع بين الألحان، وتتجسَّد الموسيقا بعد أنْ كانت ألحاناً مُسطَّحة، وأُفقيَّة لا أبعاد لها في الفراغ.

إنَّ الفارق الحقيقي بين المُوسيقا المُركبَّة الرَّفيعة، والبُوليفونيَّة، أو (الكُونترابنطيَّة)، وبين المُوسيقا أُحادِيَّة الصّوت (المُنوفونيّة، أو المُنوديّة)، شرقيَّةً كانت، أم غربيّةً ليس فارقاً بين نوعين، أو لونين من الموسيقا، كما يزعم البعض أنَّه فارقٌ في المُستوى، ودرجة النُّضج، فالمُوسيقا المُونوفونيَّة لا تتجاوزه إلى بُلوغ القيم الجماليَّة العُليا للعمل الفنِّي ذاته، ولا يستطيع

التَّعبير عن المشاعر، والأفكار داخل النَّفس الإنسانيَّة، وكيف لهذه المُوسيقا ذلك وكل ما تحتويه، لحن واحد يُعزف في الزمن الواحد، حيثُ أنَّ أقصى ما يستطيعه هذا اللّحن بفرض جماله أنْ يُدَغدِغ مشاعرنا بعض الوقت، أو يُحقِّق لنا شيئاً من الاسترخاء الذي لا يكون صِحيَّاً في كلِّ الأحوال، أو يُثير فينا بعضاً من حماسٍ عابرٍ، أيْن هذا من موسيقا تعتصر اللّحن اعتصاراً، وتُشطِّره إلى أجزائه ثمَّ تُعيد تجميعه بطرائقٍ شتَّى ثمَّ تُضيف إليه أصواتاً، وألحاناً أُخرى، تتوافق معه تارةً، وتتعارض معهً أُخرى، أليست هذه الموسيقا بثراء عناصرها، هي الجديرة حقاً بأنْ تكون وسيلة الفنّان النّاضج، للتّعبير عن صراع الأفكار، والمشاعر، والأحداث.

وحيثُ أنَّك تُدرك، وأنْت تستمع إلى الموسيقا الرَّفيعة من أيِّ عصرٍ كانت بأنَّك أَمامَ (موسيقا تُفكِّر)، ولأنَّها (فِكْرٌ بلا كلمات)، فهي التَّفكير المُجرَّد، أو (المُعادل السَّمعي) لجوهر العمليَّة الفكريَّة ذاتها، كما أنَّها فكرٌ يمتزج بالعاطفة كأروع ما يكون الامتزاج، فإذا أنت أعطيت لها نفسك فسوف تبوح إليك بسِّرها كلِّه، وما سرُّها إلا هذا المزيج الرَّائع بين العاطفة والفكر، ولن تملك حينئذٍ إلا أنْ تستيقظ معها بكلِّ حواسِّك، وتشحذ كل ملكاتك، وتتفجر بها أنبل مشاعرك، (نجيب، 1993م، ص 44 – 43).

العصر الكلاسيكي الأوروبِّي:

انحسرت المدرسة البوليفونيَّة بعد وفاة الموسيقار الألماني يوهان سيباستيان باخ، وجاءت بعدها مدرسة جديدة، وعلى رأسها الموسيقار الألماني فرانس جوزيف هايدن، وهي المدرسة الكلاسيكيَّة، حيثُ سبقه في إرساء أُسس هذه المدرسة أبناء يوهان سيباستيان باخ، والموسيقار الإيطالي دومينيكو سكارلاتي (Domenico Scarlatti)، الذي لَحَّن ما يُقارب (555) سوناتا لآلة البيانو التي احتوى شكلها الموسيقي جنين شكل السوناتا الكلاسيكيَّة، الذي طوَّره الموسيقار فرانس جوزيف هايدن، وأعطاه صبغته النِّهائيَّة. وأضحت علاقة التَّجانس في الكتابة البوليفونيَّة

علاقة أُفقية، حيثُ أنَّها نابعة من أساسٍ واضحٍ، وهو الاستقلال اللّحني الأفقي لكلِّ صوتٍ من الأصوات المُؤلِّفة للنسيج الموسيقي، فإنَّ اللغة الموسيقيّة الجديدة (الكلاسيكيَّة)، أرست أُسلوباً جديداً في النَّسيج الموسيقي، وكانت علاقة التَّجانس عموديَّة على أساس أنَّ المُهمُّ هو لحنٍ واحدٍ أفقي، وأمَّا الباقي فهو مُصاحبة بشكلِ تجانسات، لم تترسَّخ اللغة العموديَّة بسرعةٍ وسهولةٍ، فقد جاءت مُرافقة لمادَّة موسيقيَّة (ألحانٍ شعبيَّةٍ) لم تسمح لها بالانطلاق، وأدَّى ذلك إلى تغيُّر اللّحن والابتعاد عن الطَّابع التقليدي الخالص، وذلك حتَّى يستطيع أنْ يُدخل عضواً جديداً على اللغة الموسيقيَّة الجديدة، وهذا ما فرض على اللّحن ضرورة التغيير، والابتعاد عن الصِّفة التقليديَّة الخالصة، وهذه فكرة عصر الباروك التي أدَّت إلى ظُهور الهارمونيَّة حينذاك، ولكنَّ الكلاسيكيين الذين أرادوا الكمال وفَّقوا بين الهارمونيَّة والكثونترابنطيَّة.

إنَّ لُغة "الهارمونيا" التي احتلت الصدارة مكان لُغة "البوليفونيا"، حيثُ أخذت مع الوقت تُشكِّل نظاماً مُستقلاً من العلاقات الداخليَّة بين درجات السُّلم الموسيقي الواحد "توناليتي"، ومن هُنا أصبح وسط محور هذه العلاقات، علاقة الدَّرجة الرّابعة بالدّرجة الثالثة هُبوطاً، وعلاقة الدرجة السابعة بالدّرجة الثامنة صُعوداً، وهذه العلاقات أوجدت مع الوقت نظاماً صارماً للتَّحرُّك النَّغمي في اللّحن الأساسي، أو في التَّجانسات اللّحنية الهارمونيَّة، وسُمِّي هذا النِّظام بالوظيفة الهارمونيّة (Functional Theory)، للعالم أريبيرت ريمان (Aribert Rieman)، وهذه النَّظريَّة اعتمدت الوظيفة الهارمونيَّة الأساسيَّة في النِّظام الهارموني الكلاسيكي الغربي على التَّتابع النَّغمي (أولى، رابعة، خامسة، أولى)، (Tonique, Sub Dominant, Dominant, Tonique)، (سحّاب، سليم، 1998م، ص 124).

السُّلم الموسيقي في الموسيقا الشَّرقيَّة:

إنَّ السُّلم الموسيقي القديم هو السُّلم الموسيقي للموسيقا الشعبيَّة في جميع أنحاء العالم، وهو أساس الموسيقا الشرقيّة، وبالذات الموسيقا العربيّة، حيثُ موضوع اهتمامنا، ومن هُنا، فإنَّ هُناك علاقةٌ مُهمةٌ تُشكِّل التَّركيب الأساسي للمقامات الشَّرقيّة، وتتلخَّص في علاقة جميع درجات المقام من جهة، والدرجة الأساسيَّة للمقام من جهةٍ أُخرى، أيّ أنَّ الدَّرجة الأساسيَّة تُشكِّل نقطة الثِّقل والجذب في المقام الذي تؤول إليها كلُّ الدَّرجات الأُخرى، وهذا إنْ دلَّ على شيء، فإنَّما يُفسر أهميَّة القفلة في المُوسيقا العربيَّة، حيثُ تُشكِّل المحطَّة الأساسيَّة في صُلْب التَّلحين، أو الغناء، أو التقاسيم، وهُنا نستذكر قفلة "يا ريتني عمري ما حبيت" من أُغنية أم كلثوم"، "وأنا في انتظارك"، وكذلك في قفلة مُوشَّح "وجهك مُشرق بالأنوار"، أو قفلة مُوشَّح "ملا الكاسات" لمُحمَّد عُثمان، أو قفلات دور "أحب أشوفك" لمُحمَّد عبدالوهاب، (سحّاب، سليم، 1998م، ص 125).

ويرى الباحث أنَّ التناقض بين الرأيين عند نجيب وسحَّاب، لا يعتمد على تحليلٍ علميٍّ دقيقٍ، وأنَّ الملحِّن أو المُؤلِّف المُوسيقي ذي الخِبرة والمَعرفة بأُسس التَّلحين العربي والغربي هو الوحيد الذي يُمكن أنْ يُوفِّق بين الطَّريقتين.

السُّلم الموسيقي والمقام:

في عام (1958م)، ظهر كتاب للموسيقار النَّمساوي، اليوغسلافي المولد، والأمريكي الجنسيَّة رودولف ريتي (Rodelf Rety)، بعنوان المقامية اللامقامية، والمقاميَّة الشَّاملة (Tonality, Atonality, and Pantonality)، وظهر هذا الكتاب بطبعةٍ ثانيةٍ عام (1962م)، تحت عنوان جديد "السُّلم الموسيقي" (Tonality) في المُوسيقا المُعاصرة، وكان في هذا الكتاب موضوع في مُنْتهى الخُطورة فيما يتعلَّق بالفوارق المبدئيَّة بين السُّلم المُوسيقي الأوروبي الكلاسيكي، وبين المقام الشَّرقي حيثُ نورده حرفيَّاً وذلك لارتباطه الشَّديد بموضوعِنا:

"منذ نحو مئة عام اصطدم المُوسيقيون الأوروبيُّون الذين وَجَّهوا اهتمامهم إلى الألحان الشَّرقيَّة "الغريبة" (Exotiques) ، بواقعٍ كبيرٍ لا شك فيه وأنَّ هذه الألحان المذكورة لم تكنْ في غنى عن المُصاحبة الهارمونيَّة وحسب، بل أنَّها كانت تُقاوم هذه الهارمونيا، وقد باءت بالفشل الذَّريع كل المُحاولات لجعل هذه الألحان مقبولةً للأذن الأوروبيَّة، أو إلباسها هارمونيا جميلة أو سَكْبها في القوالب الهارمونيّة المُستعملة، وقد ظهرت استحالةٍ تقنيةٍ لذلك بدون تغيير أصوات هذه الألحان، أو بدون تغيير الجُملة اللّحنيَّة، وكان أيّ تغيير يُشوِّه طبيعة اللّحن، نازعاً عنه جماله وعطره الخاص، ونزيد على ذلك، كما علَّمنا تاريخ الموسيقا، أنَّ الألحان ذات الطَّابع الهارموني لم تكن تستطيع أنْ تُشارك في صُنع الحضارة المُوسيقيَّة قبل ظُهور التَّفكير المُوسيقي الهارموني (الهارموني بالذات وليس البوليفوني) ، ولذلك سمَّينا هذا النَّوع من السَّلالم المُوسيقيَّة "السُّلم المُوسيقي الهارموني".

وبالتالي فإذا كانت الألحان الدائرة حول المركز المقامي تُقاوم الهارمونيا في حالٍ، وفي حالٍ آخر لا تنتشر مُوسيقياً إلا إذا اقترنت بالهارمونيا، فإنَّ هذه الظَّاهرة تُشكِّل دليلاً لا يقبل الجدل على وجود نوعين من السَّلالم الموسيقيَّة، ومن المنطقي حتماً أنَّ الموسيقا ذات الطَّابع اللَّحني اختفت من الاستعمال في فترة سيطرة التَّفكير الهارموني في المُوسيقا، وكانَ من المُحال ظُهور هذه الموسيقا اللَّحنية الطَّابع قبل الخلاص من السُّلم المُوسيقي الهارموني، وقد حدث هذا في نهاية القرن الماضي مع ظُهور المُوسيقا المُعاصرة، ومن الطَّبيعي أنَّ فكرة السُّلم المُوسيقي اللَّحني ظهرت عندئذٍ.

ومن هُنا فإنَّ اللغة الهارمونيّة الجديدة لمُعالجة المادَّة المُوسيقيَّة ذات الطابع اللَّحني، قد وصلت إلى ذروتها في المُوسيقا الرُّوسية مع الموسيقار موسورجسكي موديست (Moussorgsky Modest)، حيثُ لفتت لغته الهارمونيَّة الجديدة نظر أهمُّ المُوسيقيين

المُخضرمين في فرنسا أمثال كلود ديبوسي (Claude Debussy)، الذي ما أنْ عاد إلى فرنسا من روسيا، حيثُ تعرَّف على موسيقا موسورجسكي موديست (Moussorgsky Modest)، حتَّى انكبَّ على دراسة المُوسيقا الشَّعبيَّة الفرنسيَّة القديمة، فوجد الدَّلائل نفسها، وهي أنَّ المُوسيقا الشَّعبيَّة الفرنسيَّة مبنيَّة على السُّلم المُوسيقي اللّحني، ولا يجوز إطلاقاً استعمال الهارمونيا الكلاسيكيَّة في مُعالجتها، وهذا ما أدَّى إلى ظُهور المدرسة الجديدة في المُوسيقا الفرنسيَّة، وهي المُوسيقا الانطباعيَّة المبنيَّة أساساً على لغةٍ هارمونيَّةٍ جديدةٍ، والَّتي وُضعت خِصِّيصاً لتتلاءم مع طابع الموسيقا القوميَّة الفرنسيَّة (سحَّاب، سليم، 1998م، ص 126).

المُوسيقا العربيَّة والهارمونيا:

تُعتبر الموسيقا العربيَّة موسيقا لحنيَّةً قائمةً على ظاهرة المقام، وهذا ما أسماه رودولف ريتي (Rodelf Rety) السُّلم الموسيقي اللّحني، حيثُ أنَّ استعمال الهارمونيا الأوروبيَّة الكلاسيكيَّة، لا يتناسب مُطلقاً مع طبيعة هذه الموسيقا اللّحنيَّة، ويُؤكِّد ذلك كلٌّ من ميخائيل جلينكا (Mikhail Glinka)، وموسورجسكي موديست (Moussorgsky Modest)، وفريدريك شوبان (Frederic Chopin)، وكلود ديبوسي (Claude Debussy)، ولودفيج فان بتهوفن (Ludwig Van Beethoven)، مُدعَّمين بنظريَّة رودولف ريتي في كتابه المذكور سابقاً، حيثُ أنَّ استعمال هذه الهارمونيا بدون تغيير الطَّبيعة الداخليَّة للّحن العربي، وذلك حتَّى تتناسب مع التسلسل الهارموني الكلاسيكي، وهذا ما توصل إليه الباحث سليم سحَّاب (1998م)، عند تحليله العلاقة بين الهارمونيا واللّحن في تُراث الأخوين رحباني حيثُ قال حرفياً: "ومع الوقت، وبسبب الابتعاد عن الخط اللّحني الأصيل أَخَذَت ألحان الرَّحابنة تفقد من جمالها، وعَرْض جُمَلها اللّحنية، وأخذت تبتعد شيئاً فشيئاً عن المقامات العربيَّة لأنَّ هاجسهم الأوَّل (الهارمونيا، والتَّوزيع الأوركسترالي) لا يُلائمها إلى أنْ اختفت من أعمالهم هذه المقامات العربيَّة، ومع الوقت اتَّبَعَت

الجُملة اللّحنيَّة بالتوزيع الغربي، فراحت تَتَغرَّب إلى أنْ فَقَدتَ نهائيَّاً صلتها بالتُّراث العربي واتَّجهت نهائيَّاً إلى الغرب".

ومن هُنا فإنَّ المُوسيقا العربيَّة وجدت لنفسها طريقة للتَّقدم والتَّطوير، لا تقلُّ أهمِّيةً عن الهارمونيا خُلقاً، وإبداعاً، وتلويناً، وهذه الطريقة هي ما نُسمِّيها في التَّلحين العربي بالسِّكك المقاميَّة المبنيَّة على طبيعة اللّحن العربي المُرتكِز على السُّلم المقامي اللّحني، وليس من باب الصُّدفة أنَّ الفارق بين عباقرة التلحين العرب من جهةٍ، وبينهم وبين المُلحنين العاديين من جهةٍ أُخرى هو بشكلٍ أساسيٍ تعمُّق هؤلاء العباقرة دون سواهم، بالإمساك بجميع أسرار هذه السِّكك المقامية، وتلوينها، وطُرق العودة إلى المقام الأساسي، حيثُ أنَّ السِّكك المقامية تقوم بدور التلوين الموسيقي، والانفعالي الذي تُؤدِّيه الهارمونيا في الموسيقا الأوروبيَّة، (سحَّاب، سليم، 1998م، ص 128).

تعدُّد التَّصويت في المُوسيقا العربيَّة:

المُوسيقا العربيَّة تعتمد أساساً على عُنْصري اللّحن، والإيقاع، ويُؤكِّد لنا التاريخ، أنَّ العرب قد عَرفوا تعدُّد التَّصويت الذي عُرِف باسم"محاسن الألحان"، وجاء هذا العلم تحت أسماءٍ ومُصطلحاتٍ مُختلفةٍ نذكر منها:

- الاتفاقات والمُتلائمات الصَّوتيَّة.
- فنُّ الاصطحاب.
- المزج والخلط والتركيب.
- التَّضعيف والتَّجانس.
- الاقترانات والكمالات.

وهُناك الكثير من الدِّراسات والرَّسائل العلميَّة التي أثبتت أنَّ علم الاتفاقات عَرَّفَهُ عُلماء العرب بأنَّه علم الرياضيات، وقاموا بتدوين لكلِّ نغمةٍ عددٌ يختصُّ به، ولكلِّ نغمتين نسبة ذات اتفاق محدود، وكلّ ثلاثة نغمات مُتوالية لها نوع من المُتواليات المعروفة، وكل أربع نغمات عبارة عن مُتواليتين يشتركان في نغم الوسطين.

كما وأكَّدت بعض الدِّراسات العلمية وجُود تعدُّد التَّصويت غير المقصود في الموسيقا الشعبيَّة المصريَّة، وهو ما يُعرف بمُصطلح (Heterophony) ، وقد عُرِفَ منه الأنواع الآتية:

- باص الأرضيَّة (Ostinato).
- الكانون (Canon).
- البُوليفونيَّة (Polyphony).
- القرار المُتَّصل (Pedal) ، (مطر، 1971م، ص 24).

هذا وقد عُرِفَ كلّ ذلك قبل تناول أوروبا لبدايات البُوليفونيَّة التي كانت تتمثَّل في شكل الأورجانوم (Organum) بمُختلف أنواعه، وأكَّدته الكثير من المخطوطات العربيَّة لفلاسفة العرب القُدماء، والذي يُمْكن أنْ نوجزه وفقاً للتسلسل التاريخي فيما يأتي:

(1) قام الكندي في القرن الثالث الهجري بدراسة أنواع البناء اللّحني، وما يتَّفق وما يتنافر منه عند التأليف، مع مُراعاة التَّطبيق العملي، وذلك بوضع تمرين لعازف آلة العود، حيثُ التَّدريب على عزف نغمتين في وقتٍ واحدٍ، وذلك حتَّى تعتاد أُذنه على سماع الاتفاقات اللّحنية، وأيضاً تدريبه على إخراج النَّغمة من الوتر المزموم بالإصبع، والتي تتَّفق مع نغمةٍ ثانيةٍ تَحْدُثُ من مُطلق الوتر أحياناً، ومن مزمومٍ ثانٍ أحياناً أُخرى، يونيسون (Unisson) ، أُوكتاف (Octave).

(2) وأمَّا الفارابي في القرن الرابع الهجري، فقد أرشدنا إلى افتراقات النَّغَم (أيّ اجتماع اثنين منها، أو أكثر في ائتلاف) ، ثمَّ ترتيبها (أيّ ما يُقدِّم منها في السَّمَع وما يُؤخذ) ، وكذلك عَرَفَ

الفارابي أفضل الأبعاد، وأعظمها اتفاق، وهي: (الذي بالكلّ)، ثمَّ (الذي بالخمس، والذي بالأربُع)، وبعدها قام بتعريف الكمالات العشر في الصِّناعات العمليَّة، ثمَّ تمزيج النَّغم، وخلط أبعاده المُختلفة التَّمديدات.

(3) وأمَّا ابن سينا في القرن الخامس الهجري، فقد أكَّد قَوْل الفارابي فيما يأتي: "يُمكن مزج صوتين بأدائهما مَعَاً في انسجام توافقي، وأفضل ما ينتهي إليه الجمع بين نغمتي الأساس، والجواب، وبين بُعدي الرَّابعة والخامسة"، وقام ابن سينا أيضاً بالتَّفريق بين مُختلف الأبعاد، حيثُ حصر الأبعاد الكبيرة في البُعد الذي بالكلِّ، والأبعاد الوُسطى هي: البُعد الذي بالخمس، وَثمَّ البعد الذي بالأربُع، وأمَّا الأبعاد الصَّغيرة فهي التي تبدأ بالثالثة الكبيرة إلى آخر الزَّائد جُزءاً في المُتوالية 4/5/6/7 (3 ك، 3 ص، 2+).

(4) وأكَّد ابن زيله، وهو تلميذ ابن سينا، وكان مُعاصراً له، ما ذكره أُستاذه.

(5) وأكَّد صفيّ الدِّين الأرموي في القرن السابع الهجري، أنَّ النَّغمتين من طبقةٍ واحدةٍ (Unisson) لا تُعَدُّ بُعداً، كما أعاد تصنيف المُتَّفقات من النَّغم، وذكر أنَّ الاتفاق الأول يَشمل: الذي بالكل، والذي بالخمس، والذي بالأربع، وأمَّا الاتّفاق الثاني فيشمل: الذي بالكلّ مرتين، والذي بالكلّ والخمس، والذي بالكلّ والأربع، "الأبعاد المُركَّبة"، بالإضافة إلى المُتَّفقات بنسبة 4/5/6 (ثالثة كبيرة، وثالثة صغيرة).

(6) وأمَّا اللاذقي في القرن التاسع، وأوّل القرن العاشر الهجري، فقد اختلف عن الأرموي في أنَّ الأبعاد (ثالثة كبيرة، وثالثة صغيرة) يُعَدُّ اتفاقها أضعف من الأبعاد الباقية التي صنَّفها الأرموي ضمن الاتفاق الثاني، وأمَّا بُعد الثانية (ط، ج، ب)، فعدَّها من الأبعاد المُتَّفِقة إذا سُمِعَت على التَّتالي فقط، أيّ لحنياً، حيثُ أكَّد بقوله: "وثانيهما ما تتَّفق نغمتاه إذا كانتا مسموعتين على التتالي دون المعيّة، وهو ليس إلا هذه الثلاثة، واللاذقي هو آخر من تَحَدَّث عن الاتفاقات من

أعلام العرب، وهذه هي الاتفاقات التي انتقلت إلى أوروبا كبدايةٍ لتعدُّد التَّصويت، وتمَّت إلى أنْ تبلور علم الهارموني وأصبح علماً قائماً بذاته، حيثُ يُعدُّ عُنصراً أساسيَّاً بها، وبالرَّغم من أنَّ مبادئه مأخوذةً أساساً من علوم المُوسيقا العربيَّة.

وأمَّا في مطلع القرن العشرين، فقد وُلِد في حياتنا اتّجاهٌ قويٌّ، وعامٌ يَضُم مُؤلَّفات موسيقيّة مصريَّة مُتطوِّرة البناء الهارموني، أوروبيَّة الشَّكل، ولكنها محلية المضمون، حيثُ بدأ العمل في هذا المجال يوسف جريس الذي يُعتبر رائد التأليف الموسيقي في مصر (1899 – 1961م) ، وتبعه الكثيرون أمثال حسن رشيد، وأبو بكر خيرت، ومن الجيل الثاني عزيز الشَّوان، ورفعت جَرانة، وجمال عبدالرحيم وغيرهم، حيثُ سنتناولهم لاحقاً في هذا الفصل الدِّراسي.

وأمَّا من الجيل الثالث فقد برز أحمد الصَّعيدي، وعمار الشَّريعي وغيرهم، وكما ظهرت مُحاولاتٍ كثيرةٍ للأساتذة المُتخصِّصِين، والتَّربويين حيثُ تنوَّعَت الأساليب، ولكن اتَّحد الجميع في تناول القواعد الأساسيَّة لعلم الهارموني وفق الأصول الأوروبيّة، وهذا ما جعل هُناك تضارب في الآراء، فبينما يرى البعض عدم صلاحيَّة تعميم هذا الأُسلوب، وذلك بدعوى أنَّه يُفقدِ الموسيقا العربيّة شخصيَّتها، وطابعها، ويكتفي بوفرة مقاماتها، وإيقاعاتها لثراء طابعها، بينما يرى آخرون ضرورة استخدام الهارموني بِهدَف التَّطوير للنُّهوض بالموسيقا العربيَّة من المجال المحلَّي إلى المجال العالمي.

وأمَّا في المجال التَّعليمي التَّطبيقي التَّخصُّصِي بِمُختلف الكُليات والمعاهد المُوسيقيَّة، حيثُ أنَّها لم تتطرَّق إلى المناهج التعليميَّة لمُختلف الآلات العربيَّة أيّ مُحاولات في هذا الصَّدد، (حبيب، 1998م، ص 144).

ومن هُنا فإنَّ العرب استخدمت تعَدُّد التَّصويت بشكله البسيط، في غنائهم ومُوسيقاهم، وكانوا يهدفون بذلك إلى تحسين اللّحن (الزواق) ، كما جاء على لسان ابن سينا (428هـ - 370هـ) ، وذلك في كتابه الشِّفاء، وكان يعتمد تعدُّد التَّصويت عند العرب على عزف نغمتين أو أكثر في آنٍ واحدٍ، حيثُ يكون أساس تجميع الأصوات، هو تجميع نغمي يُستساغُ عند سماعه لدى الإنسان، وأهمُّ هذه التَّجمعات اللّحنية مسافات (الأوكتاف) ، (الخامسة) ، (الرَّابعة) ، (شورة، 1981م، ص 238) .

فن التَّصويت عند العرب:

وينقسم فنّ التَّصويت عند العرب إلى نموذجين هُما:

(1)- فنُّ الاصطحاب:

وهو عزف نغمتين أو أكثر في آنٍ واحدٍ وبَزخمٍ واحدٍ، وهو عبارة عن المزج بين صورتين بأدائهما معاً في انسجام توافقي، وأحسن ما يَنتهي إليه في ذلك، هو بين الأساس وجوابه أو خامسته أو رابعته، وقَسَّم ابن سينا فنّ الاصطحاب (التَّمزيج) إلى نوعين وهُما:

أ- التَّركيب: وهو أداء أكثر من نغمة في آنٍ واحد .

ب -التّضعيف: وهو أداء النَّغمة وأوكتافها في آنٍ واحدٍ (القرار والجواب) معاً.

وقسَم الفارابي فنّ التَّمزيج إلى ثلاثة أنواع وهي:

أ- التَّمزيج الهارموني : وهو عزف نغمتين، أو أكثر في آنٍ واحد.

ب- التَّمزيج اللّحني: وهو عبارة عن مجموعة نغمات مُختلفة الحِدَّة، والثِّقل ومُتتابعة أثناء عزفها.

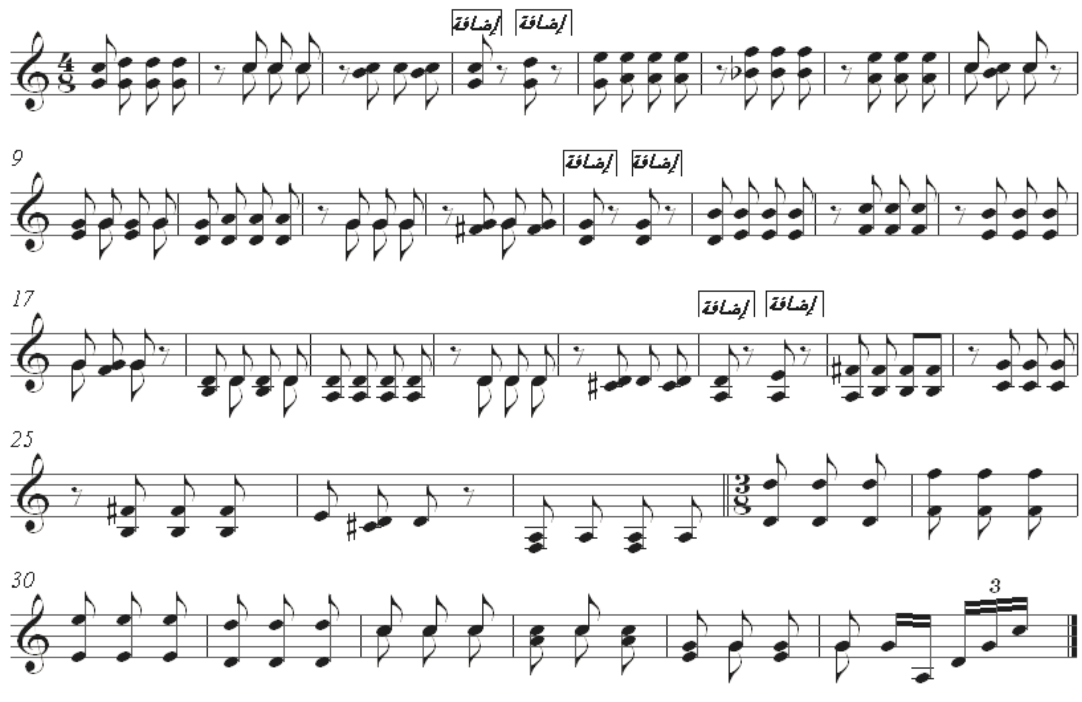
ج- التَّمزيج المخلوط: وهو عبارة عن نغمتان مُختلطتان إحداهما ثقيلة تتبعها نغمةٌ حادَّةٌ، فمتى أُخرِجت نغمةٌ من مُطلق وترٍ، ثمَّ وُضِعَ الإصبع على موضعٍ منه محدود من قَبْلِ أنْ تَنْقَطِع

النَّغمة، حيثُ صارت النَّغمة المسموعة مخلوطة من نغمة المُطلق، ومن نغمة الجزء الذي وُضِعَ عليه الإصبع، (ويردي، 1946م، ص 188- 187).

وأمَّا يعقوب بن إسحاق الكندي فقد تناول موضوع فنّ الاصطحاب في (رسالته العُظمى في التأليف) ، حيثُ قسَّم جَسّ الأوتار إلى نوعين وَهُما:

أ ــ الجَسُّ بالعزف على التتالي.

ب ــ الجَسُّ بعزف النَّغمات في آنٍ واحد.

نموذج لاستخدام تعدُّد التَّصويت عند الكندي:

(مهرجان ومُؤتمر المُوسيقا العربيَّة، الغوانمة، 1998م، ص 167).

(2) - فنّ السَّبيكة :

وهو عبارة عن فنّ سَبْكِ الأصوات عند العرب، وهو فنّ الاصطحاب مُضافاً علية:

أ ــ التَّوزيع الآلي: وهو عبارة عن توزيع اللّحن أثناء الأداء على مُختلف الآلات، بحيثُ تُؤدِّي كلْ مجموعة جُزءاً مُعيَّناً.

ب ــ أُسلوب الأداء: ويتمثَّل ذلك في استخدام التَّلوين، والظِّلال أثناء العزف.

وكما نُشير إلى أنَّ العرب بجانب معرفتهم، وَمُمارستهم التَّطبيقية لتعدَّد التَّصويت في التأليف الآلي، فَإنَّهم استخدموه أيضاً في الغناء، حيثُ أشار إليه الأصفهاني في كتابة الأغاني، تحت مفهوم (الغناء الزَّوج)، والذي دعا إليه ابن مَحْرَز، وقام بتطبيقه إبراهيم المُوصلي في جوقته في بغداد، (العقيلي، د.ت، ص 188).

وهذا ما يُؤكِّد استخدام العرب تَعَدُّد التَّصويت في موسيقاهم، وأغانيهم قبل الأوروبيين، ومما يُؤكِّد أيضاً، أنَّ هذا العلم وصل لهم عن طريق العرب من خلال عُلَمائنا، وذلك في كتابات ابن سينا، والفارابي، والكندي، (الحفني، 1993م، ص 22).

استخدام تعدُّد التَّصويت من خلال حلقات البحث:

في سنة (1961م)، قام المجلس الأعلى لرعاية الفُنون والآداب والعُلوم الاجتماعيَّة في الحلقة الثانية في مصر، لبحث المُوسيقا العربيَّة حيثُ استقر الرَّأي بالنِّسبة لاستخدام تعدُّد التَّصويت (الهارموني، والكونترابنط)، وذلك على النحو الآتي:

علم الهارموني:

أ ــ بالنسبة فيما يتعلَّق بالمقامات العربيّة التي تحتوي على الأصوات الكاملة والنِّصفية، حيثُ تُستخدم تآلفات الهارموني الكلاسيكي الغربي للسُّلمْين الكبير (Major)، والصَّغير (Minor)، مع مُراعاة ضرورة استحداث بعض القفلات (تآلفات أو مُرَكَّبات نَغميَّة للدَّرجات الرُّبْعيَّة) المُوسيقيَّة، والتي يُخْتَتَمُ بها على أنْ تُلائم الطَّابع المُوسيقي الخاص بالمقامات العربيَّة مثل:

(الحجاز، الكرد، الطرزنوين)، وهذه المقامات لا تحتوي على صوتٍ حساسٍ (Sensible).

ب ــ وأمَّا بالنِّسبة للمقامات التي تحتوي على ثلاثة أرباع البُعد، حيثُ تمَّ استخدام طريقة (عبد الحليم نويرة)، والَّتي قام بتقديمها من خلال تجاربه في هذا الميدان، وهي على النَّحو الآتي:

1 ــ يُمْكنُ استخدام الأصوات التي تحتوي ثلاثة أرباع البُعد، على أنَّها نغماتٍ عارضةٍ، أو عابرةٍ (Passing Notes)، أو ضاغطة.

2 ــ في حالة استخدامها كنغمات عابرة يُمْكِنُ لِلمُؤلِّف أنْ يلجأ إلى وسيلتي التَّحضير، والتَّصريف (Preparation Resolution).

علم الكونترابنط:

هو عبارة عن إمكانيَّة إدخال الأصوات التي تحتوي على ثلاثة أرباع الأبعاد في المُعالجة الكونترابنطيَّة وفروعها، حيثُ يتمُّ نظم هذا الأمر في كتاب يقوم على تأليفه أخصائيُّون مُتمرِّسون، وذلك حتَّى يُصبح هذا النوع موضوعاً صالحاً للدِّراسة والتَّطبيق، وهُناك توصية هامَّه في هذا المجال، حيثُ إمكانيَّة استخدام تعدُّد التَّصويت في دراسة آلة القانون، وذلك باستخدام اليدين معاً (اليُمنى، واليُسرى)، ويتمُّ تدوين المعزوفات على مدرجي مفتاحي (صول)، و(فا)، (مهرجان ومُؤتمر المُوسيقا العربيَّة، الغوانمة، 1998م، ص 168).

التَّأليف المُوسيقي:

يُعَّرف التَّأليف المُوسيقي بأنَّه إبداع لمُوسيقا أكثر تشابكاً وتَعَمُّقاً من مُجَرَّد التَّلحين بخطٍ لحنيٍّ مُفردٍ لكلماتٍ وأغانٍ، والتي تَكُون مُوسيقا الآلات المُصاحبة لها هي أيضاً مُفردة اللّحن، ووظيفتها مُجرَّدُ إحاطة الكلمات بإطارٍ زُخرفيٍّ للألحان يبتكرها لها المُلحِّن، وهذه الألحان لا علاقة لها في الأغلب بمعاني الكلمات المُلحَّنة، وأما التأليف الموسيقي بالمفهوم الفنّي والعلمي، فيقتضي من المُؤلف أنْ يُبدع أفكاراً أيّ ألحاناً موسيقيّة يُحيطها بتكثيفٍ وثراءٍ نغميٍّ، وهو ما يُعرف عامَّةً بالهارمونيّة رأسيَّاً أو الكونترابنطيَّة أُفقيَّاً، وما إليها من وسائل التكثيف، ثمَّ على المُؤلِّف أنَّ يُصوِّب أفكاره هذه في بناءٍ فنّيٍ مُتماسك واضح المعالم، أيّ في صيغة فنّية مُعيَّنة لتُصبح مفهومة يَسهل تتبُّعها وتقبُّلها، وهذا ما يُعبِّر عنه الموسيقيون وأصحاب الفُنون الأُخرى

النَّابعة من الغرب بمُصطلح الفورم (Form)، وعلى المُؤلِّف بعد هذا كلِّه أنْ ينتقي الآلات الموسيقيّة أو المجموعات، أو الفِرَق التي سوف تُؤدِّي موسيقاه كالأوركسترا، أو الكورال، أو آلة مُنفردة، أو مجموعةٍ صغيرةٍ من الآلات، أو ما يراه مُلائماً لطبيعة وروح موسيقاه، وذلك من أجل أنْ يُضفي على نسيجه الموسيقي الإثراء النَّغمي، تلويناً يُجَسِّم المشاعر والأجواء النَّفسيَّة التي تَسعى موسيقاه للتّعبير عنها، سواءً من المشاعر المُبهِجة، أو النَّشطة، أو البُطوليَّة، أو الشجيَّة، أو الحزينة، أو التَّأمليَّة، أو الحالمة، وهذا الثَّراء النَّفسي التَّعبيري الذي يستطيع التَّأليف المُوسيقي أنْ ينقله إلى المستمع، فالتأليف الموسيقي هو إبداع فنّي مُتعدِّد العناصر يقوم على اللّحن والإيقاع، والتكثيف النَّغمي، والبناء الموسيقي، والتلوين الصّوتي، وهو بهذا يختلف اختلافاً جذرياً عن التلحين الشَّرقي الذي يعتمد على عُنصري اللّحن والإيقاع وحدهما، وتبرز فيه كلمات الغناء لتحتلّ مكان الصدارة، وهي وحدها التي يُمكن أنْ تُعَبِّر عن المشاعر والمعاني، وهذا ما حدَّد الاختلاف الجوهري بين معنى التأليف الموسيقي، والتَّلحين، حيثُ يُجسِّد أهميَّة الإضافات الفنّية التي أدخلها رُوَّاد التَّأليف المُوسيقي في مصر منذ الثلاثينات، وذلك بحركتهم الوليدة التي تسعى لتقديم مفهوم موسيقي جديد، بعيداً عن المفهوم التقليدي الذي يَعتبر الموسيقا مُرادفة للغناء، وليس من قبيل الصُّدفة أنَّ كلمتا الموسيقا والغناء تتلازمان عندنا حتَّى في المُسمَّيات الرَسميَّة السَّائدة اليوم.

ومن هُنا ظهرت مُحاولات ضئيلة في الربع الثاني من هذا القرن لتلحين موسيقا للآلات مُفردة اللّحن، تُؤدِّيها آلات التَّخت التقليدي أو المُوَسَّع، ولم تكن تَتْبَع صِيَغ موسيقا الآلات التقليديَّة المُتوارثة كالسَّماعي، أو البشرف، فقام القصبجي، ومحمَّد عبدالوهَّاب، وفريد الأطرش، ومن هُم من قام بتلحين مقطوعاتٍ موسيقيَّةٍ بعضها يحمل عناوين حديثة مثل: المماليك، والمعادي، وهذا النَّوع من التَّلحين كان يُعتبر مُوسيقا صامتة، حيثُ ورد هذا المفهوم في كتاب الموسيقا العربيَّة

الدُّولي الذي انعقد في القاهرة سنة (1932م) ، وذلك لوَصف المُوسيقا التي تخلو من كلمات الغناء.

وهُناك مجموعة من الموسيقيين الذين درسوا فُنون التأليف الموسيقي الغربي، لكي يجدوا فيها عوناً لهم على التَّعبير عن هويَّتهم، فانطلقوا في كتابَة مُؤلَّفاتٍ موسيقيَّةٍ كانت بمثابة الخُطوات الأولى على طريقٍ شاقٍّ، ونرى منهم يوسف جريس المُحامي بالمهنة، وهو أوَّل مُؤلِّف مصري لمُوسيقا سيمفونيّة للأوركسترا حيثُ يُعَبِّر بِصدِقٍ وتِلقائيَّةٍ في قصيده السيمفوني "مصر"، عما يجيش بِصدره من معانٍ وطنيَّة، فَتغنَّى بصحراء مصر، ووواديها، وبالمشاعر الوطنيَّة، وثورة (1919م) ، ورثاء شُهدائها، وكذلك المُهندس المعماري الفنّان أبو بكر خيرت الذي انطلق في تأليف موسيقا لآلة البيانو التي يُجيد العزف عليها، ثمَّ لم يلبث بعد ثورة (1952م) بَفنّه ومُوسيقاه نحو مُثل تلك الثورة، فكتب السيمفونيّة الثَّانية الفولكلورية للأوركسترا حيثُ احتوت أصداء فولكلورية من رقص الإسكندريّة الشَّعبي وغيره، وسار على هذا النَّهج في أعماله الأُخرى، وكان المُهندس الزَراعي حسن رشيد الذي عاد من دراسته للزراعة والموسيقا، ليُوظِّف طاقاته الإبداعيَّة والغنائيَّة، حيثُ كان صوته من طبقة الباريتون، وألَّف أوَّل أوبرا مصريّة الموضوع والنَّص، ولكنَّها تَتْبَع النَّهج الأوروبي في التأليف الكامل للمسرحية غنائيَّاً، وكوراليَّاً، وأوركستراليَّاً، فاختار من كلاسيكيَّات الشِّعر العربي مسرحيَّة أحمد شوقي الشِّعريَّة "مصرع كليوباترا"، لكي تكون موضوع أوبراه الَّتي لحَّن قسمها الأوَّل، وأسماها "مَصْرَع أنطونيو"، ولكَنَّه قَضى دون أنْ يَستمع لها لا أداءً غنائيَّاً، ولا حتَّى إخراجاً مسرحيَّاً، (الخولي، 1998م، ص 7 – 6).

الروَّاد العرب في أسلوب تعدُّد التَّصويت ومُؤلَّفاتهم لآلة البيانو:

(1) يوسف جريس:

وُلِدَ يوسف جريس في (13) ديسمبر (1899م) ، في مدينة القاهرة، من أُسرةٍ قِبطيَّةٍ، ثريَّةٍ، مصريَّةٍ أصيلةٍ، تعشق الثقافة، والفُنون، وتنعم في أحضان الثَّراء والجاه، وكانت والدته تُتقن العزف على آلة البيانو، ووالده كان شغوفاً بالأدب ومُحبَّاً للموسيقا، وتفتَّحت عيناه على ريف الدقهلية، حيثُ أرضه الخصبة العَبِقة، والتي أثارت فيه صورة مصر مُمثَّلةً في أبنائها الكادحين، وميراثُها الأخلاقي، والثَّقافي، والحضاري، تَعلَّم في البداية العزف على آلة الكمان الشرقي، وعرف أساسيَّات الموسيقا الشرقيّة على يد سامي الشوا، ومنصور عوض، ثمَّ اتجه للعزف على آلة الكمان الغربي على يد أساتذة أوروبيين منهم البولندي أدولف منشة (Adolph Minacheh) والموسيقار النَّمساوي ساندي روسدول (Sandy Roswell)، ودرس علوم التأليف الموسيقي على يد جينو تاكاش (Jino Takash) ، وجوزيف هيتل (Joseph Hittle) ، التحق جريس بكُليَّة الطِّب الَّتي لم يستطيع الاستمرار بها، ثمَّ التحق بكليَّة الحُقوق في جامعة القاهرة، والتي تخرَّج منها عام (1926م) ، حيثُ اشتغل بالمُحاماة فترةٍ وجيزةٍ، وبعدها تفرغ للتأليف الموسيقي، وكتب جريس مُؤلَّفات عديدة تُمجِّد مصر وتاريخها، ولم يكتب لحناً واحداً لا نسمع فيه صوت مصر وأصدقائها، رغم أنَّه لم يتوسَّل في ذلك الأسلوب القومي بالألحان الشَّعبيَّة، فقد كتب موسيقاه، تعبيراً طبيعيَّاً عن نفسه، فجاءت مصريَّةً كما لو كانت

ألحاناً شعبيَّة تُراثيَّة، وهي تُصوِّر مصر بصحرائها، وأهراماتها، ونيلها، كما صوَّرت البدوي، والبدويَّة، والفلاحة، وأيضاً زهرة اللوتس، ورثاء الشُّهداء الذين قدَّموا أرواحهم من أجل مصر.

درس المقامات العربيّة الأصيلة، واستعملها بشكلٍ رائعٍ بمعالجةٍ علميةٍ شيقةٍ، لا تطمس شخصيَّتها القوميّة، ومن المقامات التي أحبَّها الحجاز، والنَّوى، والكُرد، واهتمَّ أيضاً بالإيقاعات العربيَّة التي تُشكِّل العُنصر الثاني، والهام في الموسيقا العربيّة، وتعامل معها بطريقةٍ علميةٍ مُتنوعة، حيثُ طوَّعها للسُّرعات المُناسبة في الأجزاء المُختلفة من مُؤلَّفاته.

ومن أهم ما يُميِّز موسيقا جريس طابع الموَّال الارتجالي، إذ لا يُمكن أنْ نسمع له مقطوعة سواءً للأوركسترا، أو الآلات المُنفردة دون أنْ نسمع موالاً مُوسيقيَّاً رائعاً، ينقُلنا فوراً إلى عُمق الرِّيف، وعرض الصَّحراء، ويُردِّد في أحاسيسنا أصداء التاريخ، والقوميَّة المجيدة.

وعندما حاول أحد قادة الأوركسترا الأجانب أنْ يحذف جُزءاً من عمله الشَّهير، القصيد السيمفوني اعترض جريس وقال: "إنَّ هذا الجزء هو مارش جنائزي، لا يُمكن أنْ تكون مصر بدونه، لأنَّني أرمُز به إلى الشُّهداء الذين سقطوا، وهم يُنادون بحرية مصر واستقلالها، ولا يُمكن لأيّ أجنبي أنْ يفهم ذلك وأنْ يشعر به"، وكان ذلك في عام (1919م) ، عند ما قُدِّم هذا العمل بأوركسترا القاهرة السيمفوني لأول مرَّة.

عندما كان يكتب جريس موسيقاه، كان يتعامل مع العلوم الموسيقيّة التي درسها بحذر وتردُّد، وذلك خوفاً أنْ تطغى الكثافة الهارموينة المُصاحبة على الألحان الرئيسة التي تُردِّد مضمون النغمة القوميّة، وكان يقول "الأسلوب الهارموني الذي يجب إتباعه في الموسيقا، هو مسألةٌ يجب التَّدقيق في بحثها قبل الشُّروع في كتابة التآلفات حيثُ أنَّ اللّحن المصري يتطلَّب هارمونيَّةً خاصةً، تتناسب معه، وتُكسبه ثراءً، بينما يُمكن أنْ تُؤدِّي بعض الهارمونيَّات إلى

تدميره وإفقاده أصالته، وملامحه القوميّة، وذلك كُلِّه حتَّى تُؤدي الموسيقا رسالتها في إسعاد المُستمعين".

ثمَّ اخْتير جريس عام (1930م) عُضواً في جمعية المُؤلِّفين، والنَّاشرين الدوليَّة بباريس، بعد أنْ اجتاز اختباراتها بنجاح، واشترك بتأسيس الجمعية المصريَّة لهُواة المُوسيقا، والتي قامت برسالةٍ موسيقيَّةٍ رائدةٍ في العصر الحديث، وكما هو الحال في صالونات باريس الفنِّية فقد حوَّل جريس منزله إلى صالونٍ، ومُنتدى لأهل الفنّ المُوسيقي، وكان يستضيف كبار العازفين، وقادة الأوركسترا الأجانب، إلى جانب المُوسيقيين العرب من كُلِّ بلد، ومن أشهر زُوَّاره المُؤلِّف الشَّهير باول هندميت (Paul Hindemith)، والعالم الموسيقي الكبير كورت زاكس (Kurt Sachs)، والمُؤلِّف المجري بيلا بارتوك (Bella Bartok)، وقائد الأوركسترا العالمي فورتفينغلر (Furtwengler)، وكذلك المُغنِّيين والقادة، والعازفين لفرق الأوبرا الإيطاليَّة.

وفي ابريل (1961م)، اشتدَّ عليه المرض، وكان في مدينة فينسيا الإيطاليّضة، حيثُ توفي هُناك ثمَّ نُقل ودُفن في مصر.

يُعَدُّ يوسف جريس الرَّائد الأول للموسيقا السيمفونيّة المُتطورة في العالم العربي بصفةٍ خاصةٍ، فقد كتب قصيده السيمفوني "مصر" عام (1932م)، وقُدِّم لأول مرَّة بمدينة الإسكندريّة، بقيادة المايسترو التشيكي "جوزيف هيتل" (Joseph Hittle)، حيثُ كان هذا العمل فاتحةً نحو آفاق جديدة للموسيقا المصريّة العالميَّة الرَّفيعة، وفي عام (1932م)، أخرج قصيدهُ السِّيمفوني والمُسمَّى "نحو ديرٍ في الصحراء"، ثمَّ في عام (1935م)، أتمَّ سيمفونيته الأولى، وتلاها بسيمفونيَّةٍ ثانيةٍ وثالثةٍ، وفي عام (1960م)، أتمَّ القصيد السيمفوني "أهرام الفراعنة"، وله أيضاً عدد كبير من المُؤلَّفات المُوسيقيَّة القصيرة، وأهمُّها: حاملة الجرَّة لآلة الفيولين ولآلة البيانو،

والبدوي لآلة التشيللو، وثلاثُ مقطوعات لآلة البيانو بأسماء "على ضوء القمر"، "وزهرة اللوتس"،"ومرثية"، (فريد، 1974م، ص 28).

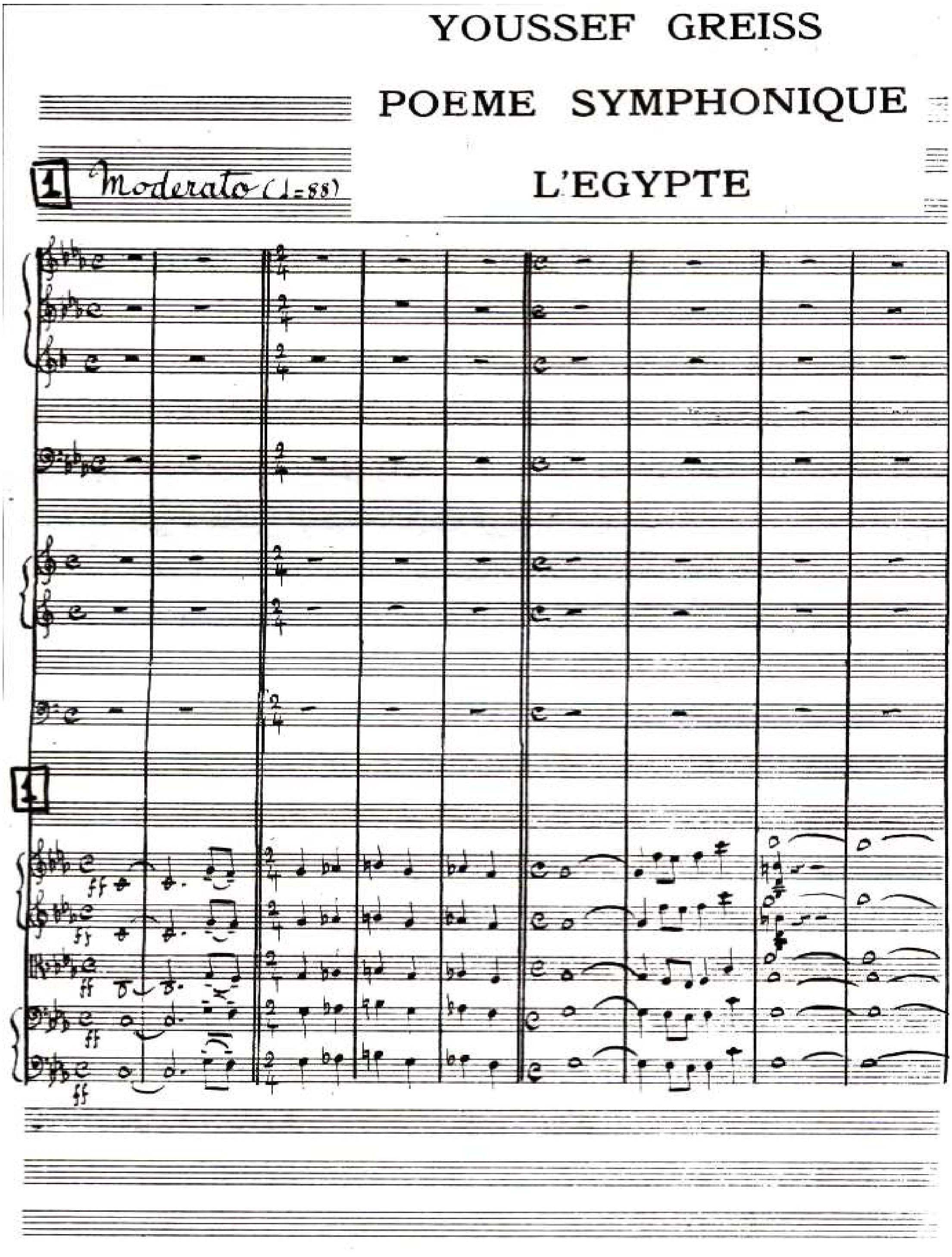
ملامح موسيقا جريس:

1- الصِّياغة: إنَّ أهم ما يُميِّز مُؤلَّفات جريس هو التعبير التلقائي عن مشاعره الوطنية، والقوميّة، وانطباعاته المُتحرِّرة، وروحه الشَّرقيَّة الأصيلة، فصاغ مُعظم مُؤلفاته في صُورٍ رابسوديةٍ مُتحررةٍ بسيطةٍ غلبت عليها الرُّوح الرومانسية، والتي لا تتقيد بالصيغ الكلاسيكيّة المُحكمة البناء، فمُعظم مُؤلَّفاته فيها صُوراً وصفيَّة رومانسيَّة شاعريَّة، وربَّما ذلك لتعكس الرُّوح الموسيقيَّة الشَّرقيَّة السَّلِسَة، وغلبت مُؤلّضفاته للآلات المُنفردة، وبِمُصاحبة آلة البيانو على مُؤلَّفاته الأوركسترالية، وتميَّزت بعناوينٍ مُستوحاةٍ من صُور حياتيَّةٍ، وبيئيَّةٍ، وتاريخيَّةٍ، وقوميَّةٍ مصريَّةٍ لتكون مُؤلَّفاته في مُجملها بُروجراميَّةٍ وصفيَّةٍ، صاغ بعضها صياغةً ثُنائيَّةً، وثُلاثيَّةً بسيطة، وبعضها الآخر صياغةً حُرَّة.

2- النَّسيج: لقد استخدم جريس النَّسيج الهارموني في مُؤلفاته الموسيقيّة، ونادراً ما كتب بوليفونيَّةً بسيطةً، مثل: المُحاكاة في القصيد السيمفوني مصر.

وكان النَّسيج الهارموني عند جريس كلاسيكياً تقليدياً مُسترسلاً، ومألوفاً أيضاً في الإطار التونالي التقليدي، ولا يوجد فيه انتقالات هارمونية مُفاجئة، أو تحويلات كروماتية بعيدة، تتناسب مع طبيعتة الحالية، ولكنه استخدم الأوكتافات، والخامسات، والرابعات المُتوازية في كثير من الأحيان، ولم يكن واضحاً اهتمامه بها، حيثُ يرجع لشيءٍ من التأثر بالانطباعية (Impressionism) عند كلود ديبوسي، والتي نجد أثرها ملحوظاً في عدد من مقطوعاته لآلة البيانو ذات العناوين الإيحائيَّة الانطباعيَّة.

أُنموذج المُدوَّنة الأصليَّة للصَّفحة الأولى من القصيد السِّيمفوني"مصر" ليُوسف جريس



3- الأفكار اللَّحنية: إنَّ أكثرُ ما يُميز أفكاره اللّحنية هو الابتكار، ولم تخرج ألحانه في مُجملها عن الإطار الدياتوني المُحدَّد، وكان يستخدم أحياناً ألحاناً في بعض المقامات الشرقيّة، كالنهاوند، والنَّوى أثر، والحجاز كار، والعجم، والكرد، وهي مقامات تخلو من ثلاث أرباع البُعد، وفيها

حليات، وزخارفٍ شرقيَّةٍ، ومن هُنا جاءت أفكاره اللَّحنية بسيطة انطباعيَّة تُوحي بِعطر الشَّرق، وتُعبِّر عن ارتباط المُؤلِّف الرُّوحي العميق بِمصر.

4- الإيقاع: يتميَّز بأسلوب غربي تقليدي مألوف، حيثُ لم تظهر في موسيقاه إيقاعات غربيّة مُعقدَّة، أو تقسيمات شاذَّة، أو إيقاعات عرجاء، فجاء النبض الإيقاعي في مُؤلَّفاته تقليدي بسيط مُنتظم تميَّز بشيءٍ من التغيُّر في الموازين بين قسم وآخر في العمل الموسيقي الواحد، وذلك ليتناسب مع سياق أفكاره اللّحنية، واستخدم في الدلالة على سُرعتها التعبيرات الموسيقيّة الأوروبيّة المعروفة للسُّرعة.

5- وسائل الأداء: وهُنا تحتل مُؤلَّفات آلة البيانو المُنفرد، وآلة الكمان المُنفرد بمصاحبة آلة البيانو المساحة الأكبر، في مُؤلفات جريس حيثُ كتب ثلاثة وعشرين مُؤلفاً لآلة البيانو المُنفرد، وأربعة عشر للكمان المُنفرد، وثمانية عشر مُؤلفاً لآلة الكمان وآلة البيانو، بالإضافة إلى ثلاث مُؤلفات لآلة الفلوت المُنفرد، وستةً من المُؤلَّفات الغنائيَّة بمُصاحبة آلة البيانو، وعشر مُؤلفات للأوركسترا، ولقد تميَّزت كتابته لآلة البيانو بابتعاده عن الأوكتافات الهارمونيّة، ووضوح الألحان، وتبادلها بين اليد اليُمنى واليُسرى، وكثرة استخداماته للزحلقة (الجليساندو) ، ولا نستطيع القول أنَّه قد استطاع استغلال الإمكانات الأدائيَّة في الموسيقا الرومانتيكية المُعاصرة لآلة البيانو في مُؤلَّفاته، وهُناك عددٌ من المُؤلَّفات المُتنوِّعة لآلة البيانو، والآلات المُنفردة كآلة الكمان، وآلة التشيللو.

وهُنا لا يسعنا إلا أنَّ نقول بأنَّ يوسف جريس مُؤلِّفٌ بارعٌ، ورائدٌ في مجال التَّأليف حيثُ أسهم في إرساء أُسس وإضافات هامة للحركة الموسيقيّة المصريّة في مجال علم تعدُّد التَّصويت خلال النِّصف الأوّل من هذا القرن، (داوود، 1998م، ص 79 - 63).

(2) أبو بكر خيرت: (1910 - 1963م):

ولد أبو بكر خيرت في السَّابع والعشرين من إبريل عام (1910م) ، في شارع خيْرت بالسيدة زينب، وهو من المُؤلِّفين القوميين المُبدعين في جُمهورية مصر العربيَّة، وأهمُّهم دوراً في حياتها المُوسيقيَّة، وُلد لأُسرةٍ مُثقَّفةٍ كانت مُلتقى للفنانين، وكانت والدته شغوفةً بالمُوسيقا، فشجَّعته أُسرته على عزف الكمان الشَّرقي على يد أحمد ددة التركي في طُفولته، ثمَّ بعد ذلك تحوَّل لدراسة آلة البيانو على يد أَساتذة أوروبيين في القاهرة حتَّى أجاده، والتحق بجامعة القاهرة لدراسة فنّ العمارة، ثمَّ سافر إلى باريس، حيثُ التحق بمدرسة الفُنون الجميلة العليا، ودرس العزف على آلة البيانو، وعلم الهارموني، والتأليف الموسيقي دراسة خاصَّة على يد أساتذة من الكونسرفتوار، وعندما عاد إلى مصر عمل بنجاح في العمل المِعماري، وكانت تصميماته تحمل بعض الملامح المصريَّة، وبدأ بعدها يكتب المُوسيقا بأُسلوب رومانسي، ولم تكن مُؤلَّفاته الأولى، وبعض المُتأخرة تُنبئ باتجاه قومي، مثل: كونشرتو آلة البيانو الأول، حيثُ قام هو بعزف آلة البيانو المُنفرد فيه عند تقديم أوركسترا القاهرة السيمفوني له، وفي الفترة بين عامي (1935م) ، و(1944م) ، استكمل مجموعة الدِّراسات الشَّاعريَّة لآلة البيانو (Etudes Lyriques) ، وقصيدة لآلة البيانو في مقام (فا#) الصغير، وكونشرتو آلة البيانو الثاني، ومُؤلفات لموسيقا الحجرة مثل سوناتا لآلة البيانو، والسُّداسية (Sixtet) ، ومقطوعاته لآلتي الكلارنيت والفيولين بمُصاحبة آلة البيانو، وبعض الأغاني الفنِّية العربيَّة مثل: نظرة واحدة تُسعدني للسوبرانو وآلة البيانو، والسيمفونيّة الأولى، وغنائيَّة يا نسمة الصُّبح تحيا الربا، وسوناتا لآلتي الفلوت والبيانو، وسداسي للفلوت وخمس آلاتٍ وتريَّةٍ، وبعضُ الأعمال للكورال والأوركسترا مثل (ضراعة) على شعر

أبي العتاهية، ثمَّ كونشرتو آلة البيانو الأول في مقام دو الصغير، حيثُ لم تخرج هذه الأعمال إلى النُّور إلا القليل منها، وخاصَّةً مُؤلَّفاته لآلة البيانو التي كان يُقدِّمها بنفسه من خلال الحفلات العامَّة، التي كانت الجمعيَّة المصريَّة لهُواة الموسيقا تقوم بها، (الخولي، 1992م).

تقلَّد خيرت الكثير من المناصب الإدارية، فهو أوَّل مُؤلِّف مُوسيقي قومي في مصر يقامُ له حفلٌ خاصٌّ لِعرض بعض أعمالة، ويحضره الرئيس جمال عبدالناصر، ويُقلِّده "وسام الاستحقاق"، حيثُ أقيم هذا الحفل في دار الأوبرا المصريَّة عام (1957م)، وقام بقيادة الأوركسترا القائد النَّمساوي فرانز ليتشاور (Franze Litschauer)، واحتوى برنامج الحفل على السيمفونيّة الشَّعبيَّة في سلَّم صول الصَّغير، وكونشرتو آلة البيانو الأول في مقام دو الصَّغير، وقام المُؤلِّف بعزف هذا الكونشرتو مع الأوركسترا، ثمَّ عزف السيمفونيّة الثالثة في سلم دو الكبير، وكما عملت الوزارة على تسجيل أعمال أبو بكر خيرت فأوفدته إلى يوغسلافيا، وتمَّ تسجيلها على اسطواناتٍ، وقامت بعزفها أوركسترا بلجراد الفلهارموني، تحت قيادة قائد الأوركسترا اليُوغسلافي الشَّهير جيكازدر أفكوفتش، وزار الإتِّحاد السوفيتي عام (1959م)، وقدَّم أعمالة تحت قيادة جاووك، وبعدها دُعِيَ لِحُضور المهرجان العالمي للموسيقا في رومانيا، المعروف بإسم مهرجان جورج أينسكو المُؤلِّف الكبير.

أهم مُؤلَّفات آلة البيانو عند أبو بكر خيرت:

1- أُغنية مصريَّة على لحن "إيه العبارة" لسيِّد درويش.

2- دراسات شاعريَّة (Etude Lyriques).

3- قصيد لآلة البيانو في مقام فا الصغير.

4- دراسات للكونسير.

5- سوناتتان لآلة البيانو.

6– مُتتالية شعبيّة في سلم فا الكبير.

المُؤلَّفات الأوركستراليَّة:

(1) – كونشرتو آلة البيانو الأول في سلم دو الصَّغير، والذي تمَّ تأليفه (1944م)، ويتكوَّن من الحركات الآتية:

أ – سريع بقُوَّة وحيوي.

ب – بطيء شجي في مقام دو الكبير.

ج – روندو سريع في المقام الأصلي دو الصَّغير.

وجاء هذا العمل بأُسلوب المدرسة الفينَّاوية الأولى، وبخاصَّةٍ أُسلوب موتسارت.

(2) – السِّيمفونيَّة الأولى في سلَّم فا الصَّغير وهي تتكوَّن من ثلاث حركاتٍ هي:

أ – سريع باعتدال.

ب– بطيء غنائي.

ج– روندو سريع.

(3) – السِّيمفونيّة الثَّانية (الشَّعبيَّة)، وهي تتكوَّن من أربع حركاتٍ وهي:

أ– سريع باعتدال.

ب– سريع حيوي، وتقوم على ألحان الرَّقص الإسكندراني.

ج– سريع بحيويَّةٍ مرحةٍ، ويدخل فيها عُنصر وصفي خارج عن إطار العمل السِّيمفوني، حيثُ تُصوِّر هذه الحركة رحلة نهر النيل من مَنْبَعِه إلى مصبِّه.

(4) – الافتتاحيَّة الوصفيَّة (ايزيس)، حيثُ كتبها عام (1956م)، أثناء وُجوده في لبنان، وقد استوحاها من رواية ايزيس لتوفيق الحكيم، وقام بإهدائها له، وجاءت في خمس مراحل وصفيَّة.

(5) – السِّيمفونيَّة الثالثة في مقام دو الكبير وأُطلق عليها اسم سيمفونيَّة موسكو، وتتكوَّن من أربع حركاتٍ وهي:

أ- سريع نشيط.

ب- بطيء شجي (لحن وتنويعات على لحن لسيِّد درويش من أُوبريت شهرزاد).

ج- مُعتدل السرعة بإيقاع الفالس.

د- الحركة الرَّابعة بنظامٍ سريع.

(6) – المُتتالية الشعبيَّة للأوركسترا في سلم دو الصغير، وهي من ست حركاتٍ قائمةٍ على ألحانٍ شعبيَّةٍ مصريَّةٍ وسوريَّةٍ، وألحانٍ أُخرى لمُلحِّنين مصريين، حيثُ تبدأ بِمَدخل يُشبه البشرف في طابعه، وتليه أُغنية عطشان يا صبايا، ثمَّ أُغنية يمامة حلوة، ثمَّ أُغنية بفتة هندي، وأُغنية جننتيني يا بنت يا بيضة من ألحان داود حُسني، ثمَّ أنصتوا لي يا أصحاب لسيِّد درويش.

(7) – الافتتاحيَّة الشَّعبيّة في مقام دو الصَّغير.

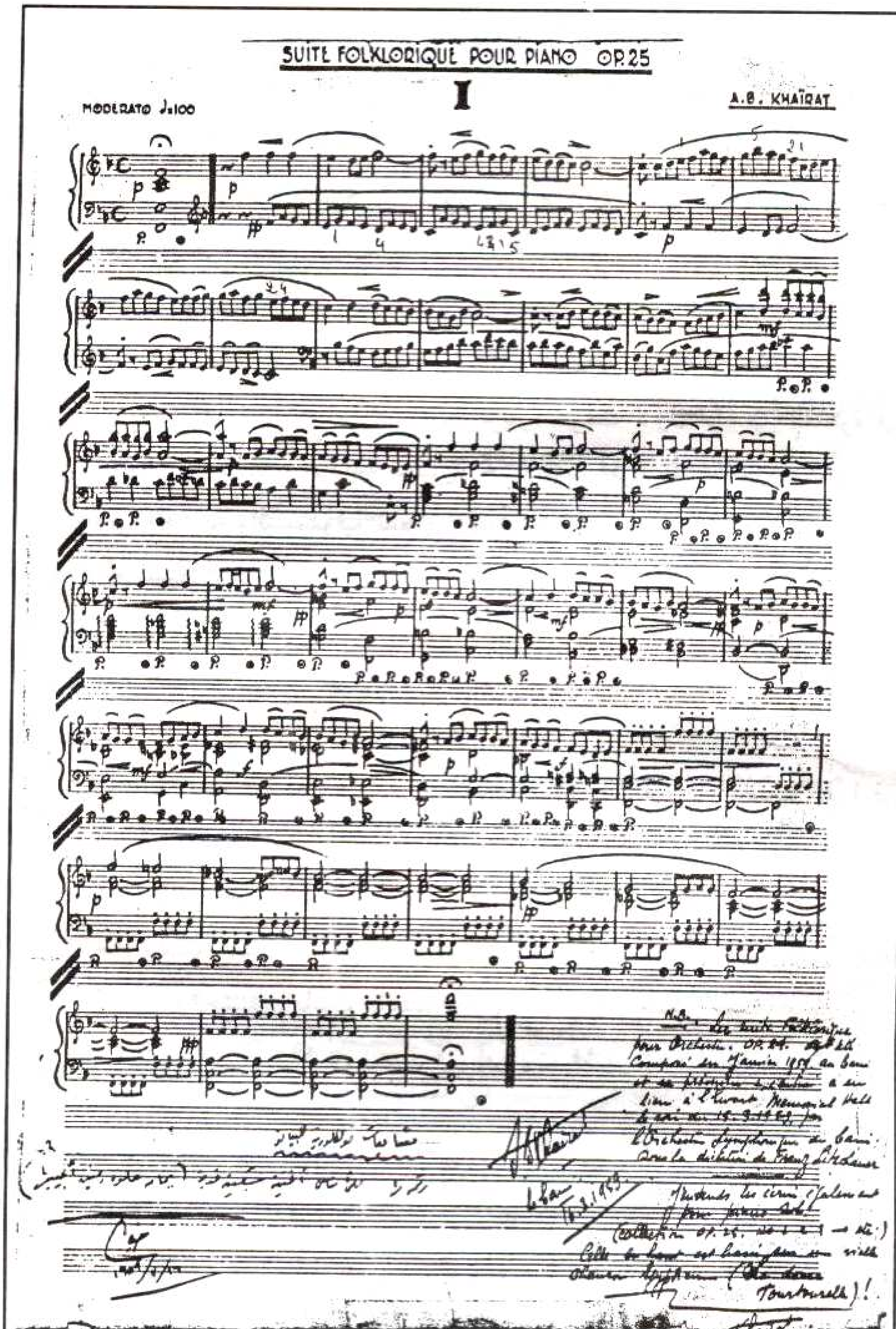
(8) – كونشرتو آلة البيانو والأوركسترا الثَّاني في مقام فا الصغير في عام (1962م)، وعزفه أوركسترا القاهرة السِّيمفوني بقيادة جاليانو، وكان المُؤلِّف، هو عازف آلة البيانو، ويُعتبر هذا الكونشرتو آخر أعماله، وهو يتكوَّن من ثلاث حركات وهي:

أ- سريع.

ب- بطيء شجي.

ج- سريع.

أُنموذج لمُتتابعة فولكلوريَّة لآلة البيانو رقم (1) على لحن الأغنية الشَّعبيَّة"يمامة حلوة"

لأبو بكر خيرت

مَيِّزات أُسلوب خيرت:

تتميَّز أعماله لآلة البيانو بأنَّها ذات طابع رومانتيكيٍّ مُبْكِرٍ، وتُعتمد رومانتيكيَّتُه أساساً على الغنائيَّة الشَّديدة، وأما أعماله السِّيمفونيَّة فتقوم على الأُسس الكلاسيكيَّة سواءً في مرحلته المُبكرة، أو في أعماله القوميَّة، وقد استطاع خيرت أنْ يصل إلى "توليفةٍ" تجمع ما بين ألحان سهلةٍ محليَّةِ الطَّابع مُتأثِّرةٌ برُوح سيِّد درويش، وبين التأليف المُوسيقي الغربي، حيثُ كان من أكثر المُؤلفين نجاحاً في هذا الطَّريق، وأهمُّ ما يُميِّز أعماله ما يلي:

1- التُّوناليَّة: وهي دياتونيَّةٍ بسيطةٍ تقوم على السلالم الغربيَّة ويميل إلى الإبداع بالسلالم الصَّغيرة، ويُنْهي أعماله بالثالثة البيكارديَّة سواءً أكان ذلك في القفلات، أو في أجزاء أكبر مثل الكودا وغيرها، وهو يُحاول مزج هذه التونالية بفقراتٍ قائمةٍ على بعض المقامات العربيَّة غير الرُّبعية، وبخاصةٍ مقام الحجاز.

2- الألحان: تُعتبر ألحانه دياتونيَّةً حافلةً بالزَّخارف، والمُنَمْنِمَات (Arabesque) ، والَّتي تُعطي مذاقاً محليَّاً في كثير من الأحيان، وقد جاءت مُتوازنة البناء، واضحة التَّقسيم والقفلات.

3- الإيقاع: فالإيقاع الدَّاخلي مُتوازن، وأمَّا الخارجي (إيقاع الألحان، والمُصاحبة) ، فهو نشيطٌ مُتنوِّع غير مُستقرٌّ فهو يستعين بإيقاعات الرَّقص الشَّعبي، أو بإيقاعات الضُرُوب العربيَّة.

4- الهارمونيّة: فهارمونيَّته كلاسيكيَّة لا تخرج عن التآلفات الأساسيَّة للمقام، وفي وضعها الأساسي، وكان يستخدم في بعض الأحيان تآلفات ناقصة بِسابعتها، ولا يُوجد أيّ نوعٍ من التَّلوين، أو أيّ بادرةٍ من هارمونيَّةٍ كروماتيَّةٍ.

5- النَّسيج المُوسيقي: جاء في أغلب الأحيان على نظامٍ هارمونيٍّ، ويميل في بعض الأحيان إلى نظام الفوجا، أو المُحاكاة المُتداخلة، أو إضافة خُطوطٍ لحنيَّةٍ مُستقلَّةٍ مُقابلةٍ للخطوط اللَّحنيَّة الأساسيَّة، ويتميَّز بالثَّراء الإيقاعي في سلاسةٍ، ويُسر.

6- الأوركسترا والتَّوزيع الأوركسترالي: فهو يستعين بالأوركسترا الكلاسيكي بالرغم من أنَّه يلتزم بتجميع رومانتيكي في آلات النفخ النُّحاسية، وخُصوصاً في استخدامه لرُباعي الكورنو، ويُجيد التَّعامل مع آلات النفخ الخشبيَّة، ولكنَّ المزج بين ألوان الآلات الموسيقيَّة، نادر الوُجود عنده، فهو يعتمد في مُعظم مُؤلَّفاته على آلة الكلارينت وهي المُفضَّلة لديه.

8- البناء والصِّياغة: صياغته للمُؤلَّفات جاءت مُلتزمة بأشكال المُوسيقا الكلاسيكيّة، وخاصَّةً في السِّيمفونيَّة، والكونشرتو، واهتمَّ بالتَّوزيع، ويميل دائماً إلى بداية الأعمال، وحركاتها بتمهيدٍ يُؤكِّد فيه بإسهابٍ على التوناليَّة الأساسيَّة للعمل، (عبد الكريم، 1998م، ص 98 – 83).

(3) بهيجة رشيد (1899 - 1987م):

من السيِّدات اللواتي طرقن مجال التأليف المُوسيقي على سبيل الهواية، وليس الاحتراف، وُلِدَت بهيجة رشيد في عام (1899م)، بمدينة القاهرة، تعلَّمت العزف على آلتي البيانو والفيولين في الكليَّة الأمريكيَّة للبنات، والتحقت بمعهد تيجرمان المُوسيقي، حيثُ تلقت دروساً في آلة البيانو، والنَّظريات المُوسيقيَّة، وبعض الدُّروس في الغناء والتأليف، شاركت في إقامة حفلاتٍ عديدةٍ في مُصاحبةٍ بين آلة البيانو، والآلات المُنفردة، اتَّجهت إلى التأليف المُوسيقي عام (1949م)، فكان أوَّل كتاب لها هو أغاني الأطفال، وتبعته بكتاب "أغاني الشَّباب" بالمُشاركة مع زوجها حسن رشيد، وقامت بتدوين الأغاني الشَّعبيَّة المصريَّة.

ملامح المُوسيقا عند بهيجة رشيد:

قامت بإبراز الأبعاد الخاصة للمقامات العربيّة ذات الأرباع، وقامت بتقديم تلك الأغاني من خلال آلة البيانو، لأنَّ الآلات التي تُقدِّم ثلاثة أرباع أرباع البُعد ليست مُتاحةً للجميع وخاصَّة في الخارج، فمُؤلَّفاتها لم تكن مُؤلَّفات بحتة بأسلوب السوناتا، أو السيمفونيّة، بل كانت تلبية لرغبة مُحبِّي الموسيقا لتوفير مجموعة من الأغاني باللغة العربيّة لمُختلف الأعمار، وأمَّا الجانب الحساس، والرقيق في شخصيَّتها فيتَّضح في اختيار موضوعات وأغاني الشَّباب والأغاني المُنفردة، فهي في حجمها موضوعات رومانسيَّةٍ رقيقةٍ تتناول فيها الطَّبيعة الجميلة، والمشاعر بعذوبةٍ وشجىً، وأمَّا بالنَّسبة لشخصيَّتها المُوسيقيَّة، حيثُ أنَّها لم تتلق دراسةٌ مُنتظمةٌ، إلا أنَّها قد حققت قدراً طيبا من التوفيق في تلحين أغانيها بلغةٍ موسيقيَّةٍ كلاسيكيَّةٍ تميل للرُّوح الرُّومانسيَّة، وبالرغم من اللمحة الأوروبيّة الواضحة في ألحانها، إلا أنَّها التزمت بالتقطيع العروضي السليم للغة العربيّة من حيثُ قواعد المدِّ والسُّكون، وأمَّا بالنَّسبة للأغاني فقد استخدمت أُسلوبٌ أكثر سلاسةٍ، وبساطةٍ في اللّحن، وفي اختيار المقام، أو المُصاحبة الهارمونيَّة لآلة البيانو بشكلها البسيط، (الخولي، 1998م، ص 128– 126).

(4) جمال عبد الرحيم (1924 - 1988م):

درس التاريخ في الجامعة لأنَّ أُسرته فضَّلت له ذلك عن الموسيقا، وبالرغم أنَّ والده كان موسيقياً شرقياً مُتمكِّناً، وأُتيحت له فرصة دراسة المُوسيقا الغربيّة، وتعلَّم العزف على آلة البيانو على يد أساتذة أوروبيين في القاهرة مثل شولتس، وهكمان، وبعد تخرُّجه كرَّس نفسه للمُوسيقا، فحصل على بعثةٍ للدِّراسة فسافر لألمانيا الغربيَّة عام

(1950م)، حيثُ درس التأليف الموسيقي بأكاديميَّة فرايبورج، فكان أوّل مصري يدرس التأليف المُوسيقي في ألمانيا، وعند عودته عمل مُدرساً في المعاهد المُوسيقيَّة الحكوميَّة، وخاصَّة الكونسرفتوار، ثمَّ قام بتأسيس أول قسم للتأليف المُوسيقي في العالم العربي، ويقول عنه النَّاقد الألماني هانس شتوكنشميدت (Hans Stuckenschmidt)، بأنَّه حقَّق في أُسلوبه اندماجاً (Synthesis)، بين رُوح الشَّرق، ومهارة التأليف الغربي المُعاصر في هذا القرب، وهذا الاندماج عنده يُمثِّل خُطوةً أبعد مما حقَّقه بيلا بارتوك (Bella Bartok)، المُوسيقي المجري، (الخولي، 1992م، ص 318).

ولقد استطاع جمال عبد الرحيم خلال حياته القصيرة أنْ يُبدع قدراً كبيراً من المُؤلَّفات المُوسيقيّة البالغة التَّنوع مثل: الباليهات، والموسيقا التَّصويرية، وموسيقا الأفلام، والمُوسيقا السِّيمفونيّة الأوركستراليَّة، والأعمال الكوراليَّة، ومؤلَّفاتٍ لمجموعاتِ مُوسيقا الحُجرة، والصِّياغات الجديدة للأغاني الشَّعبيَّة، ومُؤلَّفات الأطفال، والمُؤلَّفات ذات النُّصوص الدِّينيَّة.

إنَّ إبداع جمال لأسلوبه المُعبِّر والمُبتكر، يَضَعَهُ في منزلةٍ مرموقةٍ بين مُؤلِّفي مصر، فهو بمُؤلَّفاته المُوسيقيَّة التي تُطوِّر التقاليد العربيَّة الرَّاسخة، وتُوحِّد بينها وبين خبرات المُوسيقا الأوروبيّة، حيثُ أضاف إضافةً هائلةً إلى عمليَّة تأسيس مدرسةٍ قوميَّةٍ مُعاصرةٍ في التَّأليف المُوسيقي، في المنطقة العربيَّة بِأسرها، كما أنَّ سيطرته التَّامة على التَّقنيات، وأنواع التأليف الأوروبيَّة، في فكره الشَّرقي المُبتكر، قد جعل من فنّ عبدالرحيم فنّاً ينساب ضمن تيَّارِ تطوُّر المثوسيقا المُعاصرة، ويُثريها في الاتِّجاه الشَّرقي (أيوليان، 1992م، ص 127).

مُؤلَّفاته:

اشتملت مُؤلَّفات عبدالرحيم أنواعاً عديدةً، حيثُ لم تكن الأُوبرا، ولا السيمفونيات من بينها، فكتب للأوركسترا مُتتابعة (Suite)، وقصيدا سيمفونيَّة "ايزيس"، ومارش أحمس"،

ومُقدِّمة، وروندو "يا بلدي"، وهو من أوسع أعماله الأوركسترالية انتشاراً، وكتب أيضاً "وصهبة"، أو "رقصة إحتفاليَّة" عام (1983م)، وتنويعاتٍ سيمفونيَّةٍ على لحنٍ شعبيٍّ مصريٍّ، وسوناتا للفيولين، وأمَّا التَّنويعات، فكان قد كتبها أصلاً لآلة البيانو قبل توزيعها أوركستراليَّاً.

وكان طُموحه القومي وآفاق تطوُّره الحقيقية تجلَّت في موسيقا الحُجرة، حيثُ فيها سوناتا لآلتي الفيولين والبيانو عام (1959م)، والتي عُرفت في عدَّة دُولٍ أوروبيَّةٍ، وطرح فيها تطويعاً خاصاً لصيغة السوناتا، واعتبره أكثر مُلائمة للطَّبيعة الشَّرقيَّة، إذ استبعد منها عُنصر التَّضاد الدّرامي بين الموضوعين الأوَّل والثَّاني، واستبدل به لحناً ثانياً "تقاسيمي الطَّابع"، وكما استخدم فيها إيقاعاتٍ عرجاءٍ خُماسيَّةٍ، وسُباعيَّةٍ مُستمدَّةٍ من أوزان المُوسيقا العربيَّة، ولكنه استخدمها بتكويناتٍ مرنةٍ، ومع موازين مُتغيِّرةٍ أُضيفت عليها حيويَّةٍ إيقاعيَّة مُعاصرةٍ وشرقيَّةٍ في آنٍ واحد.

وقد كتب تنويعاً حُرَّةً على لحنٍ شعبيٍّ مصريٍّ لآلة البيانو، وكتب أيضاً خمس قطع صغيرة لآلة البيانو، والتي تُعتبر تجارب للبوليفونيَّة المقاميَّة، وفي الإيقاعات.

وكتب أيضاً لآلة البيانو مقطوعة "مرثية وصراع"، وهي مُهداة إلى الشُّهداء العرب، وهي مُستمدَّه من موسيقاه لفلم "وُجوهٌ من القُدس"، والذي تناول فيه مأساة فلسطين من خلالِ لوحاتٍ تشكيليَّةٍ لفنانين فلسطينيين، وكتب أيضاً ثُلاثيَّةً لآلة الفيولين، وآلة التشيللو، وآلة البيانو عام (1987م)، والتي أنجز منها حركتين هما: صلاة أخناتون، ورقصةٍ فينيقيَّةٍ، وثُلاثيَّةٍ لآلتي الفيولين والهارب، وآلات الإيقاع، الحركة الأولى منها "رقصة ايزيس" عام (1988م)، ويظهر تطوُّر أُسلوب جمال عبدالرحيم في إثرائه لمنظومته إثراءً تلوينيَّاً، وذلك في تناوله الفريد لوسائله التَّعبيريَّة كاللّحن، والإيقاع، وتلحين النُّصوص، والتَّلوين الدّرامي، والبناء المُوسيقي، ويستمَدُّ العُنصر اللّحني عند عبدالرحيم جُذوره من النِّظام التقليدي المقامي، ومن هذا ظهرت عنده عدَّة

مقامات مثل: الحجاز، والصَّبا، وظهرت الأبعاد الزَّائدة، والتي شَحنت مع الزَّمن بطاقةً تعبيريَّةً جديدةً، تكاد تُقرِّبها من الهارمونيَّة الحادَّة (المُتنافرة)، والسَّائدة في الغرب في القرن العشرين، (أيوليان، 1992م، ص 138 – 127).

(5) عواطف عبد الكريم (1931م):

من السيِّدات اللواتي درسن النَّظريات، والتأليف أكاديميَّاً حيثُ تخصصت في أكاديمية سالزبرج، وعادت للتَّدريس بالمعاهد المُوسيقيَّة المُتخصِّصة مثل كليَّة التَّربية المُوسيقيَّة في جامعة حُلوان، وفي الكونسرفتوار في القاهرة، وبمعهد النَّقد الفنِّي بأكاديمية الفنّون، ولها عدة مُؤلَّفاتٍ رائعةٍ في المُوسيقا التَّصويريَّة للمسرح، ومُؤلَّفات تربويَّة للكورال، ومُؤلَّفات لعزف الأطفال مثل: "العازف الصَّغير"، وهي مجموعةٍ مُتدرِّجةِ الصُّعوبة للعازف النَّاشئ لآلة البيانو، ولها عددٌ من أغاني الكورال الشَّعبيَّة للأطفال ولها دورٌ في الإشراف على عددٍ كبيرٍ من البُحوث الجادَّة في الدِّراسات العُليا المثوسيقيَّة.

ومن أهمِّ انجازاتها الأكاديميَّة أنَّها ابتكرت طريقةً لتطبيق الكونترابنط (Counter Point)، ووضعت منهاجاً دراسيَّاً لاستخدام أُسلوب الكونترابنط في المُوسيقا العربيَّة يرتكز على الدَّرجات الخالية من ثلاثة أرباع البُعد، نشرته في المجلة المُوسيقيَّة في مصر، على المقامات العربيَّة، وقد استنبطت طريقةً خاصَّةً لهارمونيَّات المقامات العربيَّة، ومن نبع خبراتها، وعطائها نهلت أجيال من المُؤلِّفين الموسيقيين الشَّباب، فكانت دائماً صوت العلم، والعقل، والتَّجرُّد، (الخولي، 1986م، ص 186).

(6) توفيق باشا:

يُعتبر الموسيقار اللبناني توفيق الباشا من المُؤلِّفين البارعين في مُوسيقا مُتعدِّدة التَّصويت، حيثُ أصبح علماً لبنانيًّاً وعربيًّاً، فهو صاحب مُوسيقا "بساط الريح"، ومن أعماله أيضا "المُختار من المُوشحات الأندلسيَّة"، "الكمان والأرباع الصّوتيَّة"،"وإيقاعات الموسيقا العربيّة".

ففي "المختار من الموشحات الأندلسيَّة"، يُوضِّح الباشا أنَّ المجموعة المُختارة تضمُّ ستة مُوشحاتٍ بكتابةٍ أوركستراليةٍ، كنماذجٍ عن كيفيَّة تطوير عرض المُوشَّح التقليدي، والحديث بلُغة العصر، ويُؤكِّد على أنَّ كتابة المُوشح أوركسترالياً تأتي للدَّلالة على أنَّ الطَّريقة التي ما زالت مُتَّبعة منذ ما يُقارب المائة عام، أصبحت لا تليق بهذا التُّراث الرَّصين، والفنّي بعمق ألحانه المقاميَّة، والإيقاعيَّة، وحين يُقدِّم الباشا رُؤاه التَّطبيقية لفنّ المُوشَّحات، فإنَّها تبدو رُؤى مُحْكَمَةً وثابتةً، فيها من الرَّصانة قدرُ ما فيها من الإبداع، لا سيَّما وأنَّه الذي أغنى بتأليفه هذا الشَّكل الموسيقي العربي الأصيل، فلحَّن مُوشَّحات مثل: "سَلِّم الأمر للقضاء"، و"ترى دهر"،"وما لذ لي"،"وجادك الغيث"،"ووقع المحبوب في شركي".

أمّضا المُوشّضحات الأوركستراليّضة فهي ثلاثةٌ من تأليف توفيق الباشا، وثلاثةٌ أُخرى من الموروث المُوسيقي القديم مثل: "زارني المحبوب"، "ولما بدا يتثنَّى"، ومن ألحان سيِّد درويش،"يا شادي الألحان".

وتوفيق الباشا أحد أبرز اللذين أرسو معالم النَّهضة المُوسيقيَّة في لبنان، والعالم العربي، فانطلاقاً من قُدرته في كتابة أعمال للأوركسترا السِّيمفوني، وتوقه لجماليَّات المُوسيقا العربيَّة،

وأشكالها، ومن بينها المُوشَّح، فقد جاءت أُسطوانة" مُتتاليةٍ أندلسيَّة"، حيثُ نجد فيها طابعٌ عربيٌّ في الرُّوح، والنَّغم لأشكالٍ لحنيَّةٍ غربيَّةٍ مثل: "المُقدِّمات"، "والرابسودي"، وبرغم الاستعانة بالشَّكل الغربي، إلا أنَّ عمله يظلُّ إيماءة عربيَّةً غنيَّةً، إضافةً إلى أنَّه مُحاولةً لتقديم الرُّوحيَّة المُوسيقيَّة العربيَّة، بتُراثها الفنّي إلى جُمهور غربي، حيثُ يبدو له مُتيسِّراً في تلقي أشكالاً مُوسيقيَّة قريبة له، وتوفيق باشا لم يُبْقِ شكلاً لحنياً، وموسيقياً، إلا طوَّعه لمُوسيقانا العربيَّة باقتدار، فله عدَّة أعمال يُسمِّيها "أغاني راقصة"، حيثُ تأثر بقوالب مُوسيقيَّة غربيَّة كما في الفالس، والرُّومبا، والسَّامبا، والتانغو، وأدَّتها أصوات سُعاد، وهاشم، ونجاة سلام، ونازك، وذلك مثلما كان له دور في أغاني الأطفال، حيثُ غنت له نُهى هاشم أُغنيات مثل: "عيد ميلادي"، "ولُعبتي الجميلة".

ويَطرَحُ توفيق الباشا الشَّكل المُوسيقي المُعبِّر عبر أعماله الأوركسترالية، كما في"بساط الريح"، "وسيمفونيّة السلام"، "وبيروت 82"، "وسيمفونيّة فوق البنفسجيَّة"، فقد حاول تسريب الجُمل اللّحنية العربيَّة الهويَّة إلى الشَّكل السِّيمفوني، حيثُ بدا وكأنَّه ينظر إلى المُوسيقا العربيَّة، غير تلك النَّظرة التي كان ينظر إليها في بداية حياته، حيثُ بدت الأنغام العربيَّة، وهي تلوذ بالحُضور السَّاطع للأوركسترا السِّيمفوني، وسوف نعرض في الملاحق عدد من أعماله المكتوبة، (الحفني، رتيبة، د.ت، ص 44 – 42).

(7) سيِّد درويش:

ولد سيِّد درويش في السَّابع عشر من شهر آذار عام (1923 – 1892م) ، في حيٍّ فقيرٍ يُدعى كوم الشَّقافة، في مدينة الإسكندريّة، وهو فنان من أبناء الطبقة العاملة، وفي حياته القصيرة التي لم تزد كثيراً على الثلاثين عاماً، استطاع هذا الرجل أنَّ يُغيِّر

وجه الموسيقا، والغناء في بلاده، فألَّف العديد من الأدوار، والمُوشَّحات، والأوبريتات، والأغاني، والاسكتشات، فعندما وُلِدَ درويش، كانت المُوسيقا المصريَّة والغناء فنّاً للخاصَّة، وعندما مات كانت مُوسيقاه وألحانه تتردَّد في أنحاء الوطن العربي حيثُ كانت مُلْكاً للعامَّة، وكانت الموسيقا المصريَّة الغنائيَّة لا تعرف غير الشَّجن، والوُجد والهَيام، وعندما انتهت حياته كانت المُوسيقا تُغني للوطنيَّة، وتُعبِّر عن طوائف العمَّال.

أسَّس درويش نظام غناء الثُّنائيات بأُسلوب الحوار الغنائي، وتطرَّق إلى مجال الغناء الكورالي "البوليفوني" المُتعدِّد الألحان، حيثُ توصَّل إلى هذا الغناء البوليفوني بِفطرته دون تعليم خاص في هذا المجال بالذات، حيثُ هو مظهراً آخر من مظاهر تفتحه الفنِّي ورغبته في توسيع آفاق المُوسيقا في مسرحياته الغنائيَّة، وكُلَّما تأملنا وتعمَّقنا في المُوسيقا، وقضاياها، وتيَّاراتها، وتفاعلاتها بين الشَّرق والغرب، كُلَّما تجلَّت عبقرية هذا الفتى الإسكندراني، وحيثُ بدأ درويش رحلته مع المُوسيقا، كغيرِهِ من المُوسيقيِّين المصريِّين، حيثُ كانت دينيَّة إسلاميَّة، ثمَّ تحوَّل إلى الفُنون الدنيويَّة، فإذا أردنا أنْ نعرض أثره المُباشر على أبناء جيله، فنقف مليَّاً عند الأدوار، والمُوشحات، حيثُ أضاف بصمةً رومانسيَّة على الدَّور، حيثُ حوَّله بفنِّه إلى غناءٍ شجيٍ "مُتْقَنٍ"، ارتفع عن مُجرَّد التَّغليف النَّغمي لكلماتٍ لا حياة فيها تفتقر إلى الشاعريَّة، وإلى الحسّ المُرهف، فطرق في هذا الأدوار عالم الصِّدق الفنّي، وفي مسرحياته ألحاناً تَنْبُضُ بحيويةٍ إيقاعيَّةٍ جديدةٍ صادقةٍ في وطنيَّتها، وريفيَتها، وأكثر ما برع فيه هو تجسيد المُوسيقا للشَّخصيَّات الاستعماريَّة والاستغلاليَّة المرفوضة، والَّتي عبَّر عنها بألحان تقْطُرُ تهكُّماً وسُخريةً، بِما يُشفي غليل المُستمع العربي.

ومُوسيقا سيِّد درويش لها قُدرتها على التَّجدُّد، والبقاء، وبِصوَرٍ مُتعدِّدة في إطار التَّطوُّر المُوسيقي الكبير، وأُوبرتاته تعرَّضت للهرمنة (التكثيف عن طريق الهارمونيَّة)، والتَّوزيع

الأوركسترالي مُنذ الأربعينات، وحتَّى هذا العام بوسائلٍ، وأساليبٍ مُوسيقيَّةٍ مُتعدِّدةٍ، حيثُ قَدَّمت أعماله بشكلٍ أفضل، وكان يُمهِّد الطَّريق بمُغامراته المسرحيَّة الشَّيِّقة للتَّأليف المُوسيقي، وفي مجال مُوسيقا الطفل قامت عواطف عبد الكريم، وبلقيس عباس، وسوسن عباس، بصياغة عدَّة أغانٍ لكورال الأطفال ومنها، "الحلوة دي قامت تعجن في البدريَّة"، "وطلعت يا محلا نورها"، "وسالمة يا سلامة"، "ودنجي دنجي" وغيرها، وللشَّباب قامت عواطف عبدالكريم بصياغة نشيد "قوم يا مصري"، للكورال والأوركسترا، (الخولي، 1968م، ص 28 – 25).

ولا بدَّ لنا إلا أنْ نُشير إلى تعاون المايسترو "كاسيو"، مع سيد درويش في إظهار الأفكار الفنّية التي أرادها درويش، ولأوّل مرةٍ في تاريخ المسرح الغنائي المصري، يتمُّ توزيع عمل أوركسترالي للإلحان المسرحيَّة، وكما تمكَّن درويش من تخطِّي الحواجز الميلوديَّة المحليَّة، وأنتج غنائيَّات مسرحيَّة مُطوَّرة، استخدم فيها أُسلوب الكونترابنط في تعدَّد التَّصويت الأُفقيَّة، التي تُغنَّى في آنٍ واحدٍ، حيثُ كلُّ صوت له لحنٌ، وكلامٌ يختلف اختلافاً جوهريَّاً من لحنِ وكلامِ الصَّوت الآخر، وكان اختياره لكلا النَّموذجين الكلاميّين مُترابطٍ بوعيٍ، وفهمٍ لأبعاد الإحداث المسرحيّة التي يحتويها جوهر موضوع القصَّة، وهذا الأسلوب البوليفوني المُستحدث في الألحان التي أنتجها سيد درويش، حيثُ لم تكن جُمَلُهُ الموسيقيّة غريبةٌ على الآذان المصريّة الَّتي استساغتها، حيثُ استمعت إليها لأول مرة، وتقبَّلتها بالتَّشجيع، والرَّغبة في طلب الاستزادة، رغم أنَّ الآذان المصريَّة لم تتعوَّد على الاستماع إلاّ إلى الميلودي الواحد المُتَّسِم بالطرب المُدَعَّم بالسَّلطنة.

وبفضل استخدام سيِّد درويش للعلم والعقل في انتاجه المُوسيقي ثائراً على القوالب المُوسيقيَّة المُتوارثة، حاول تقريب أساليب المُوسيقا المصريَّة، إلى الأساليب العالميَّة، وذلك باستخدام التوزيع الآلي في تنفيذه لإنتاجه المسرحي بالأوركسترا الكامل، وبالإضافة إلى الغنائيَّة

في بوليفونيَّاتٍ غنائيَّةٍ لم تخرج في تركيباتها الفنِّيَّة عن الأحاسيس المصريَّة، ورغم أنَّها كانت أولى المُحاولات في الموسيقا المصريَّة، إلا أنَّ المُستمع لا يحسُّ فيها، ولا منها بغربة، (درويش، 1998م، ص 99).

(9) يوسف خاشو:

فنَّانٌ أُردنيٌّ أصيل، من المُؤلِّفين في مُوسيقا مُتعدِّدة التَّصويت قام بتأليف مجموعةٍ ضخمةٍ من الأعمال السِّيمفونيَّة، وكانت أغاني التُّراث الشَّعبي الأردني مصدر الهامٍ لأَنغامه الأساسيَّة، الَّتي بنى عليها سيمفونيَّاته، وقام بعمل مُعالجاتٍ هارمونيَّةٍ لعدَّةِ ألحانٍ من الأغاني التُّراثيَّة الأردنيَّة، بأسلوبٍ مُعاصرٍ مبني على أُسلوب المُوسيقا الخفيفة (Light Music).

ومن خلال الأعمال الفنِّية الرَّائعة التي صاغها خاشو، حيثُ وصلت الأغاني الأردنيَّة إلى مُستوياتٍ رائعةٍ في كافَّة أرجاء المعمورة، وهذه الأعمال تمَّ صياغتها بأُسلوبٍ علميٍّ قام بتنفيذها أُوركسترات عالميَّة مثل:

-Symphony Orchestra of Rome.

-Symphony Orchestra of Nablus.

-Opera Theater Orchestra

أعمال يوسف خاشو:

1. سيمفونيّة رقم (4) الثورة العربيّة الكبرى "الحسين بن طلال":

جاءت هذه السيمفونيّة في مقام (دو الصَّغير) ، وكانت في أربع حركات بدأت بالسَّلام الملكي الأردني، واحتوت ألحاناً ضمَّت مجموعة من الأغاني التُّراثيَّة الأردنيَّة، وتنويعاتٍ عليها (Variation) ، ومن هذه الأغاني: عالميدان يا ابن الأردن، شدّينا عالخيل الضُّمَّر.

2. السِّيمفونيّة رقم (5) تحت اسم الثَّورة العربيَّة الكبرى"الحسين بن علي":

وكانت في سُلَّم"دو الصغير" وتكوَّنت من أربع حركاتٍ، بدأت بتنويعٍ على لحن الآذان في مقام الحجاز، واللَّحن الشّعبي"عريسينا".

3. السِّيمفونيَّة رقم (12) تحت اسم"أردنُّ الحُسين"، وجاءت في أربع حركات.

4. جرش أطلال وظلال (عمل غنائي).

5. ألحانٌ من الأردن الجزء الأول (مجموعة ألحان تراثية).

6. ألحانٌ من الأردن الجزء الثاني (مجموعة ألحان غنائية).

7. سيمفونيّة القدس.

8. سيمفونيّة فلسطين.

مُميِّزات أُسلوب خاشو في المُعالجات الهارمونيَّة، والمقاميَّة لأغان التُّراث الأردني:

1. اعتمد الأُسلوب البوليفوني، وكان ذلك في حوارٍ بين مُختلف آلات الأوركسترا استمدَّه من التُّراث الأردني.

2. قام بتحويل المقامات التي تحتوي ثلاثة أرباع البُعد إلى مقاماتٍ خاليةٍ من تلك الأرباع ومثال ذلك "استبدل درجة السِّيكاه، بدرجة البُوساليك، أو بدرجة الكُرد، (الغوانمة، 1989م، ص 239).

(10) أمين ناصر:

هو مُؤلِّف موسيقي، من بلدة بيرزيت في فلسطين، وهو من مواليد الرَّملة (1935م) ، درس في كلية بيرزيت، وواصل دراساته العُليا في المُوسيقا في النَّمسا، وألمانيا، وشارك في تأسيس المعهد الموسيقي الأردني في عمان التابع لوزارة الثَّقافة والأعلام في تلك الفترة، وعُيِّن مديراً للمعهد المُوسيقي الأُردني، وشارك في تأسيس المعهد الوطني للموسيقا في رام الله، وعُيِّن مديراً له، ويعمل حالياً في جامعة بيرزيت مُنسقاً للبرامج المُوسيقيَّة، ويُعتبر ناصر من المُؤلِّفين المُوسيقيين اللذين كتبوا في مُوسيقا مُتعدِّدة التَّصويت، وكانت مُحاولاته الأولى في التَّأليف وهو في الرَّابع عشرة من عُمره، وكانت آلة البيانو مصدر إلهامه في التأليف ومن أشهر أعماله ما يلي:

1- أناشيد وطنية وهي:

إرادة الحياة، الجلاد، حياتي أنت يا وطني، الفدائي، نداء ثائر، مشيئة الجبَّار، وثبة ثائر، صرخة لاجئ، إصرار، طلائع الفداء، أنا الشَّعب، نداء الوطن، فلسطين.

2- الأُغنيات الفنِّية وهي:

رسالة إلى أُمي، انطلاق، وحشيَّة العينين، الضَّوء الأخضر، النِّهاية، معنى الوُجود، (Praise Thee) ، لحظة، طُوبى، عبير الصَّخر، لعينيك أُغنِّي، بيتٌ من حجر، بشوارعٍ خضراء، في مغارة، غريبٌ على العين، حبيبتي، قصيدةُ الشَّاعر.

3- معزوفات آلة البيانو وهي:

Fantasia, Capriccio No.1, Arabesque, Container, Capriccio No.2, Capriccio No.3, Romance, Waltzer Oriental, Farewell, A moment of Truth, Sonata No.1, Prelude, Funeral March, Sonata No.2, Rhapsody Oriental, Ameen, Dance of the Red Pussy Cat (CL), Dance of the Red Pussy Cat(P), Sweet (Immortal.

مُميِّزات أُسلوب ناصر:

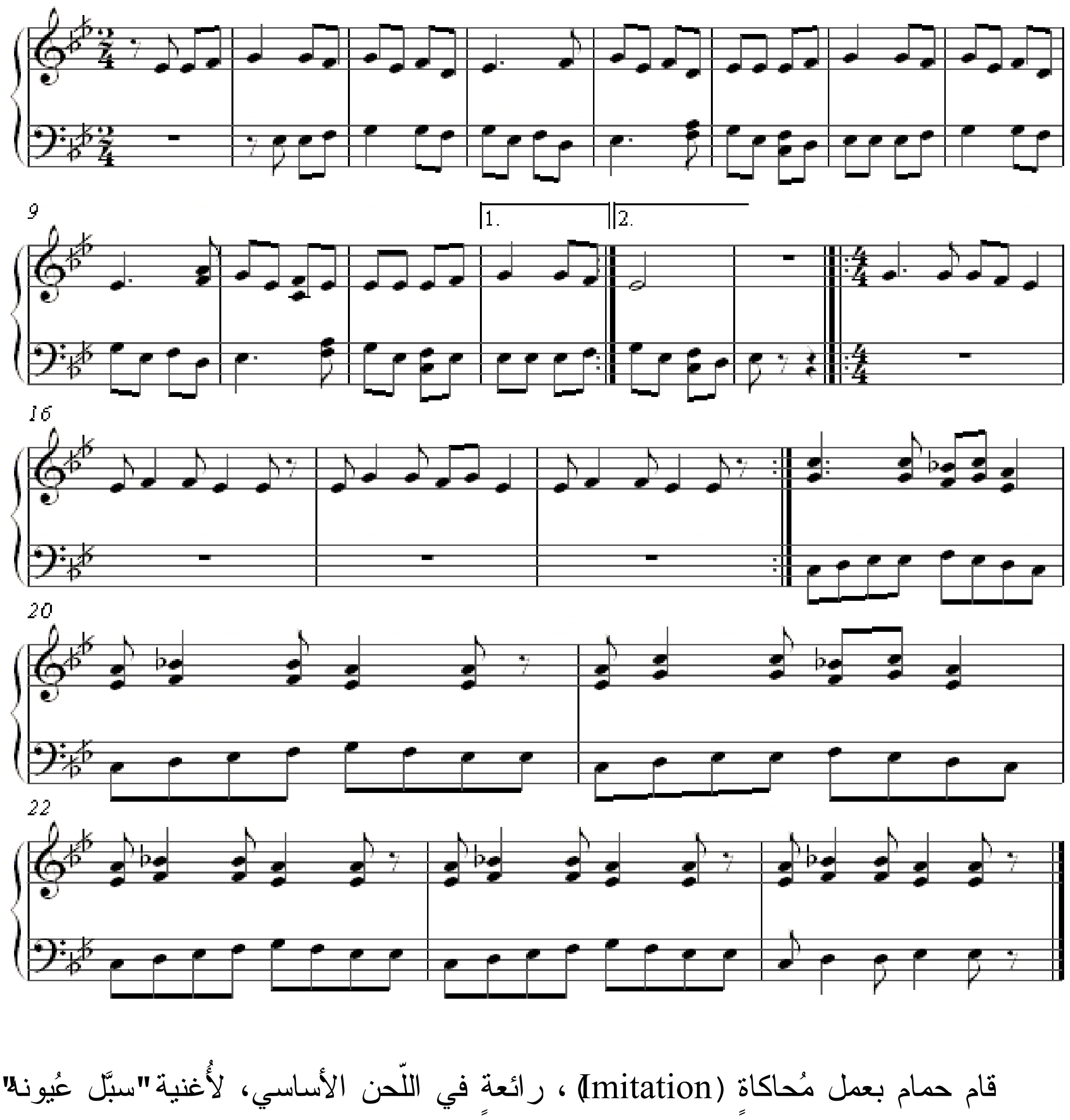
1. تأثر بأُسلوب المُحاكاة (Imitation).
2. اعتمد الأُسلوب الكلاسيكي في التأليف.
3. التأثير الدرامي الواضح من خلال اللّحن والمُرافقة الآليَّة.
4. سيطر أُسلوب الهارموني البسيط على مقطوعاته لآلة البيانو.
5. الأغاني الفنِّية عنده اعتمدت على مضمون النَّص ولكنَّها تحتوي على انفعالاتٍ مُتنوِّعة مُتأثِّرةٍ بالطَّابع الوطني.
6. تأثَّر ببعض المُؤلِّفين السَّابقين أمثال الأخوين فُليْفل، سلفادور عرنيطة، حنا خاشادوريان، ويوسف البتروني.

(8) عبدالحميد حمام:

يُعتبر حمام من مُؤلِّفي الموسيقا في الأردن، الذين كتبوا في مُوسيقا مُتعدِّدة التَّصويت، حيثُ درس علوم المُوسيقا والتَّأليف في أكثر من دولة أوروبيَّة، وله مُحاولاتٍ رائعةٍ في مجال المُوسيقا الرَّفيعة والمُعاصرة، وألَّف حمام عددٌ من الألحان، والَّتي استمدَّها من التُّراث الشَّعبي الأُردني، حيثُ أكَّد على ضرورة الاحتفاظ بالطَّابع القومي والتُّراثي لهذه الألحان، وذلك من خلال استخداماتها المُتعدِّدة، ومُعالجتها هارمونيَّاً، وكونترابنطيَّاً بشكلها الأصلي، دون تغيُّر في أبعادها سواءً احتوت مقاماتها ثلاثة أرباع البُعدِ، وذلك حتَّى لا تخرج هذه الأغاني عن طابع وروح المقام الأصلي.

قام حمام بصياغة وتأليف مجموعة من الأعمال الغنائيَّة المُتطوِّرة، والَّتي طــوَّع فيهــا العُلوم الموسيقيّة الحديثة في مُحاولاتٍ بنَّاءةٍ في صياغة عددٍ من الألحــان، والأغــاني التُّراثيَّــة الشَّعبيَّة الأُردنيَّة، حيثُ عمل على تطوير عُنصر الأداء فيها، ومن أشهر أعماله ما يلي:

1. أُنموذج (سبَّل عيونه):

"مُدوَّنة سبَّل عيونو"

قام حمام بعمل مُحاكاةٍ (Imitation) ، رائعةٍ في اللّحن الأساسي، لأُغنية "سبَّل عُيونه"، والمبني على مقام السيكاه، حيثُ بدأها بأُسلوب المُحاكاة في منطقة القرارات، وذلك حتَّى تظهر هذه الأغنية البسيطة ذات اللّحن الأخَّاذ، والمحبوب شعبياً بقوَّةٍ مُتماسكةٍ، وذلك عندما ظهر تعدُّد

التَّصويت في اللّحن الأساسي، وبعدها انتقل بفكرةِ لحنٍ آخر، يُؤدَّى في القرارات، وهو مُستوحاة من الأُغنية التُّراثيَّة الشَّعبيَّة "آه يا يُمَّه"، حيثُ كتب على هذا اللّحن تآلفات هارمونيَّة آخَّاذة، مع مُراعاة الاحتفاظ بدرجة السِّيكاه، كأساسٍ للجنس الذي صيغت فيه الأُغنية (جنس السِّيكاه)، وفي منطقة القرارات، عمل على تثبيت درجة الرَّابعة التَّامة بين نغمتي (ميb)، و(لاb)، ولقد وُزِّع هذا العمل بين مجموعة من الآلات وهي: آلة العود، وآلة الكمان، وآلة الإيقاع، مُتخللاً ذلك مُصاحبةٍ غنائية.

2. أُنموذج "أراني في الهوى أسمو"، في مقام حجاز كاركورد.

هذه القصيدة كتبها الشَّاعر حُسني فريز، ووضع لها حمام لحناً غنائيَّاً، وتوزيعاً هارمونيَّاً، حيثُ جعل الغناء بمُصاحبة آلة البيانو، وهُنا لم يستخدم حمام في هذا العمل مقامات تحتوي على ثلاثة أرباع البُعد، ولكنَّه استخدم مقاماتٍ عربيَّةٍ مثل: الحجاز كاركورد، والحجاز كار، والتي أظهر من خلالها الطَّابع المقامي للمُوسيقا العربيَّة بأُسلوب أخَّاذ مبني على المُوسيقا العالميَّة.

مُميِّزات أُسلوب حمام في المُعالجات المقاميَّة والهارمونيَّة في أغاني التُّراث الشَّعبي الأُردني:

1- استخدم أُسلوب المُحاكاة اللّحنيَّة (Imitation)، في أعماله، وقام بعرض الجُملة الأساسيَّة (الموضوع الأساسي)، في أحد الأصوات، أو الآلات، ومُحاكاته مع الآلات، أو الأصوات الأخرى.

2- وضع النَّغمات والأبعاد العربيَّة التي تحتوي على ثلاثة أرباع البُعد كما هي موجودة في المقامات العربيّة، وهذا واضح في مُعالجته لدرجة السِّيكاه، الَّتي ثبَّتها ولم يستبدلها بدرجة البوساليك (مي)، أو درجة الكرد (ميb)، وهذا يدُّل على المُحافظة على جنس المقام في ألحان التُّراث الشَّعبي.

3- تميَّز أُسلوب حمام بتصوير الأجناس، على بُعد الرَّابعة التَّامة من درجة الأساس، ومُعالجة المقامات بطريقةٍ تقوم على استبدال أجناس الفُروع لبعض المقامات بأجناس أُخرى.

4- استخدم مقاماتٍ عربيَّةٍ خاليةٍ من ثلاثة أرباع البُعد في التأليف الكونترابنطي، والمُعالجات الهارمونيَّة، مع مُراعاة المُحافظة على صفحات وطابع المقام المُستخدم، وروح اللّحن بخصائصه العربيَّة المُتميِّزة.

5- استخدم التَّوزيع الآلي مُعتمداً بذلك على التَّخت المُوسيقي العربي، بمُصاحبة أصوات غنائيَّة، (الغوانمة، 1989م، ص 245).

الفصل الــرَّابع

تطوُّر استخدام آلة البيانو في الوطن العربي

الفصل الــــرَّابع

تطوُّر استخدام آلـة البيانو في الوطن العربي

- دُخول آلـة البيانو إلى الوطن العربي
- دوافع استخدام آلـة البيانو
- دُخول بعض العازفين للتَّعريف بآلـة البيانو وموسيقاها
- تطوُّر استخدام آلـة البيانو في المجال الأكاديمي
- تطوُّر استخدام آلـة البيانو في الموسيقا العربيَّة
- تطوُّر استخدام آلـة البيانو في الأُردن
- تطوُّر استخدام آلـة البيانو في فلسطين
- تطوُّر استخدام آلـة البيانو في مصر
- تطوُّر استخدام آلـة البيانو في لبنان
- تطوُّر استخدام آلـة البيانو في سوريَّا

الفصل الــرَّابع

تطوُّر استخدام آلة البيانو في الوطن العربي

مُقدِّمة:

الإنسانيَّة اليوم من تقدُّم وتطوُّر في العُلوم المُوسيقيَّة، وصناعة الآلات المُوسيقيَّة واستخداماتها، وعلم التَّأليف، ما هو إلاَّ حقيقةً مَبْنيَّةً على الرَّواسخ العلميَّة الأساسيَّة التي أرسى قواعدها أسلافنا القدماء من عُلماء العرب.

وإنَّ آلة البيانو التي تُعتبر من الآلات المُوسيقيَّة الغربيَّة، انتشرت واستُخدمت في جميع أنحاء العالم، واستخدامها في المُوسيقا الغربيَّة يكاد يكون عاماً، وأمَّا في المُوسيقا العربيَّة فقد استُخدمت في عدَّة ميادين، وبشكلٍ محدودٍ، فهي ما زالت عاجزةً عن تأدية الألحان العربيَّة، هي وأمثالها من الآلات المُوسيقيَّة الغربيَّة الثابتة التَّسوية، وذلك لخُلوِّها من (ثلاثة أرباع البُعد) الَّتي تُستخدم في المُوسيقا العربيَّة الشَّرقيَّة، والتي تُعتبر مصدر تفرُّدها وتميُّزها عن غيرها من مُوسيقا الأمم.

دُخول آلة البيانو إلى الوطن العربي:

يُشير الكثير من المُؤرِّخين على أنَّ دُخول آلة البيانو إلى الوطن العربي كان بعد غزوة نابليون بونابرت لمصر، حيث كانت بداية التَّماس بين الغرب والشَّرق، إذ يقول ساطع الحصري في مقالته الشَّهيرة إنَّ هذه الغزوة كانت شرارة الصَّحوة الحضاريَّة العربيَّة في جُمهوريَّة مصر العربيَّة، ويقول أيضاً إنَّ هزيمة العرب أمام الغرب أحدثت زلزالاً نفسيّاً دفع العرب إلى اكتشاف أسباب الهزيمة؛ ومن آثار هذه الهزيمة أنَّهم أدخلوا في مناحي حياتهم المُختلفة وسائل وأساليب حضاريَّة غربيَّة، مُفترضين أنَّ هذه الوسائل ستُساعدهم على مُجاراة الغرب، وإحداث نهضة في مُوسيقاهم العربيَّة.

لا غرابة في دُخول آلة البيانو إلى الوطن العربي، كما تَدْخُل أيّ تكنولوجيا مُتطوِّرة يكتشفها العالم، ويتم استيرادها واستخدامها في وطننا العربي؛ ولكنْ ومن دون مُحاولة الدُّخول في جدالٍ بصحةِ هذه التَّفسيرات، فإنَّ من الآلات الغربيَّة التي دخلت المُوسيقا العربيَّة، ما تجانس مع هذه المُوسيقا، ومنها ما لم يتجانس إلاّ في حالاتٍ نادرةٍ، وضمن شُروطٍ مُعيَّنةٍ؛ وذلك لأنَّ المُوسيقا الغربيّضة اعتمدت في تقسيماتها على ما وضعه أندرياس فيركمايستر (Andreas Werckmeister) عام (1961م) من اقتراح لتقسيم الأُوكتاف إلى اثني عشر نصف بعد مُتساوي، ومن ذلك استخدم هذا التَّقسيم في تسوية الآلات ذات العزف الإصبعي، واعْتُمِد هذا التَّقسيم في آلة البيانو والآلات الموسيقيَّة الأُخرى، إلاّ أنَّ النَّغمات الطَّبيعيَّة غير المُعدّلة ظلَّت موجودة في المُوسيقا الأوروبيَّة، وخاصَّةً في المُوسيقا الشَّعبيَّة، وفي المُوسيقا الكلاسيكيَّة، على الآلات التي يُمكنها عزف النَّغمات المُتَنَوِّعة الارتفاع مثل آلة الكمان وعائلتها، (الفيولونسيل، والباص، والألتو) ، (هوغلر (Hoegler) ، 1691م، ص 294).

إنَّ دُخول آلة البيانو إلى الوطن العربي، واستخدام العرب لها بشكلٍ مُختلفٍ عن تُراث هذه الآلة الأصلي، وتطويعهم لها في خدمة الألحان العربية، أدَّى إلى حُدوث مُشكلةٍ كبيرةٍ وهي كيفيَّة التَّعامل مع مسافة ثلاثة أرباع الأبعاد، فتعديل السُّلم الغربي سهّل عمليَّة التَّأليف الغربي المتعدِّد التَّصويت لآلة البيانو، إلاّ أنَّه أثار حفيظة المُوسيقيِّين الذين يُؤمنون بأنَّ هدف المُوسيقا هو إطراب الأذن، والإعراب عن المشاعر، والأحاسيس لا ضبط الأداء المُوسيقي ضبطاً علميَّاً حسابيَّاً؛ بينما أدَّت مُحاولة تعديل السّلم في المُوسيقا العربيَّة إلى الخلاف وذلك لأنَّ المقامات العربيَّة تقوم على مبدأ أنَّ النغم يُحدث المزاج المطلوب، فإذا اختلفت الأبعاد بين درجات المقام، اختلف المزاج الذي يُحدثه هذا المقام، وأيضاً النَّغمات العربيَّة تحتوي ثلاثة أرباع البُعْد، وهو ما لا تحتويه النَّغمات الأوروبيَّة، وثلاثة أرباع البُعْد هو مُصطلح غير دقيق علميَّاً، طالما أنَّ السُّلم

العربي غير مُعدّل، والواقع أنَّ بعض النَّغمات العربيَّة التي تتكوَّن من أنصاف الأبعاد، حتى تتفق في كثيرٍ من الأحيان مع نغمات آلة البيانو المُعدّلة، ومن أسباب الخلاف أيضاً أنَّ في النَّغمات العربيَّة ثلاثة أرباع البُعد التي تختلف في أحد المقامات عنها في مقامٍ آخر، ولذلك اكتشف العُلماء الأوروبيُّون، والعرب الذين اشتركوا بمُؤتمر المُوسيقا العربيَّة الأوَّل الذي انعقد في القاهرة (1932م) ، أنَّ الديوان العربي لا يحتوي على أربعة وعشرين رُبْعاً، وهو ما يُفترض من النَّاحية النَّظريَّة طالما أنَّ مساحة الديوان ستة أبعاد كاملة، بل على ستة وعشرين أو تزيد، وذلك لأنَّ مسافة ثلاثة أرباع البُعد في مقام البياتي تختلف عنها في مقام الراست، وعن تلك في مقام الهُزام مثلاً، فإذا عُدِّلت الدَّرجات على أبعادٍ مُتساويةٍ أدَّى هذا عمليّاً إلى إلغاء مقام من المقامين، أو تسوية أحَدُهُما على حساب الآخر، (سحَّاب، فكتور، 1997م، ص 26).

ويرى الباحث أنَّ هذا الاختلاف في عزف نغمة السِّيكاه في مقام البياتي، ومقام الرَّاست، ومقام الهُزام في أماكنٍ مُختلفةٍ، وهي ذات النَّغمة ولكنَّها غير مُستقرَّة في مكانٍ بين الثلاث مقامات، أدَّى إلى وُجود مُشكلةٍ لدى المُوسيقيِّين والمُؤلِّفين الذين يُحاولون أنْ يضعوا تصوُّراً لتعديل السُّلّم المُوسيقي العربي.

وبسبب ذلك كان دُخول آلات الكمان وعائلة الكمان في مُوسيقانا العربيَّة أسهل كثيراً من دُخول آلة البيانو، ومن هنا أحدث دُخول آلة البيانو مُعارضَةً وخلافاً بين الباحثين والمُوسيقيِّين العرب. واستخدمت آلة البيانو مرات عديدة في المُوسيقا العربيَّة، بعضها كان مُوفَّقاً وبعضها جانبه التَّوفيق، فمثلاً في أُغنية مُحمَّد عبدالوهاب "الصَّبا والجمال" من فيلم "يوم سعيد"، (1939م) ، وهي على مقام الكرد، حيث ظهرت آلة البيانو مُنسجمةً مع اللحن العربي، مُؤدِّيَةً وبأمانةٍ درجاته؛ هذا ولكنَّ آلة البيانو التي ظهرت في عدد من أُغنيات سيِّد درويش المسرحيَّة مسألة أُخرى، ففي أُغنية "البحر بيضحك والله"، من مسرحيَّة "قولوا له"، والتي عُرِضَت في

(1919م) ، تنافر صوت آلة البيانو تنافراً واضحاً مع نغمة مقام البياتي، وعلى الرَّغم من أنَّ مقام الشَّوق أفزا خالٍ من ثلاثة أرباع البُعد، فإنَّ آلة البيانو لم تأتلف حتى مع هذا المقام في أُغنية "والله تستاهل يا قلبي"، من مسرحيَّة "راحت عليك"، ويُشير فكتور سحّاب في كتاب مُؤتمر المُوسيقا العربيَّة الأول أنَّه ليس على يقين، هل كانت هذه آلة البيانو العربي المُعدّلة الَّتي ابتكرها "إميل العريان"، وتحمَّسَ له سيِّد درويش، أم أنَّها آلة بيانو غربي اعتيادي؟ والأمر سيَّان في النَّتيجة، فإذا كانت آلة البيانو مُعدَّلة وعربيَّة، أي تعزف ثلاثة أرباع الأبعاد المُعدَّلة، فصوت نغمة مقام البياتي غير مُستساغة منه على الإطلاق، وإذا كانت آلة بيانو غربيَّة، فلماذا لم يأتلف مع مقام الشَّوق أفزا الخالي من الأرباع؟ ومن هُنا فإنَّ ذلك إنْ دلَّ على شيءٍ فإنَّما يدلُّ على أنَّ تعديل آلة البيانو، أو عدم تعديلها لا يحلُّ المُشكلة، وذلك لأنَّ النَّغمات العربيَّة إمَّا أنْ تُشَوَّه لِتَّتفق مع درجات آلة البيانو المُعرَّب المُعدَّل، أَو أنْ تبقى على حالها فتنشزُ عن آلة البيانو، أوْ تنشزُ آلة البيانو عنها، والأمران مرفوضان، اللّهم إلاّ في النَّغمات التي تستسيغها الأذن، فالأذن هي المعيار، والحُكم الأخير، ومن هُنا دخلت آلة الكمان المُوسيقا العربيَّة، لأنَّها انسجمت مع مُتطلَّباتها، بينما آلة البيانو تعثَّر دُخولها لأنَّها اشترطت، أنْ تنسجم المُوسيقا العربيَّة معها، بدل أنْ تنسجم هي معها، (سَحَّاب، فكتور، 1997م، ص 28 – 27).

وعندما سُئِلَ مُحمَّد عبدالوهاب عن الآلات الغربيّضة، كآلة البيانو مثلاً، وإدخالها على الآلات الشَّرقيَّة قال: "كلّ الآلات غير الوتريّضة تحتاج لبحثٍ دقيقٍ، ولا يتسنَّى لإنسان أنْ يُبدي رأيه فيها بسرعةٍ، وأمَّا الآلات الوتريَّة بكافَّةِ أنواعها فنستطيع القول بصلاحيَّتها للمُوسيقا الشَّرقيَّة، (سَحَّاب، فكتور، 1997م، ص 45).

دوافع استخدام آلة البيانو:

إنّ ما تُسهمة آلة البيانو من إبداع وتطوير في العُلوم المُوسيقيَّة، وما تُظهِرُهُ من مُوسيقا مُتعدِّدة التَّصويت، وأنَّها تحتلُّ الصَّدارة بين الآلات المُوسيقيَّة المُختلفة، ودورها الفعَّال في تنمية المهارات المُختلفة في خلق الأفكار، والإبداع وفق ما يخدم الدَّارسين، والباحثين، والعازفين عليها، ويجعلها آلةً جديرةً بالاهتمام، والدِّراسة.

إنّ ما يُحقّقه استخدام هذه الآلة على صعيد العالم من إنجازات، وتطوُّرات في مُختلف الميادين، والعُلوم، وذلك من خلال الدِّراسات التي تحدَّثت عن استخدامات آلة البيانو في التَّعامل مع الطَّلبة، وما تُحقِّقه هذه الآلة من تنمية الإبداعات والأفكار، والقُدرة على اتِّخاذ القرارات، وما تُسهمه من إنجازات على صعيد العُلوم التَّربويَّة حيث تُؤثِّر في ذلك تأثيراً كبيراً من ناحية الدافعيَّة، ومُواجهة الصُّعوبات، وسُرعة الإنجاز الأكاديمي، والتفوق الدِّراسي، وهذه الأمور عامّةً تدفعنا إلى استخدام هذه الآلة في كافَّة مُؤسَّساتنا العربيَّة من مدارسٍ، ومعاهدٍ، وجامعات.

دُخول بعض العازفين للتَّعريف بآلة البيانو، وموسيقاها:

إنَّ آلة البيانو تُعتبر آلةٌ غريبةٌ عن الذَّوق العربي فهي بحاجةٍ إلى معرفة إمكاناتها وقُدراتها، وطرائق استخدامها، والمُؤلَّفات الَّتي أُعدِّت لها عبر العُصور المُختلفة، وهذا مِمَّا حدا ببعض العازفين الأجانب القُدوم إلى الوطن العربي للتَّعريف بها، وبكيفيَّة العزف عليها وهذا ما يُوكِّده القول بأنَّ موسيقا باخ، أو موتسارت، أو شوبان، يجب أنْ تُعزف كما أرادها هؤلاء، لا كما يُريدها العازف، ومن أشهر المُوسيقيِّين، والعازفين الذين زاروا العالم العربي وشاركوا في المهرجانات المُختلفة، وعرَّفوا في المُوسيقا الغربيَّة كلٌّ من:

إميل فيلرموز (Emile Veuillermoz)، إيغون فِلسْ (Egon Wellesz)، باول هندميت (Paul Hindemith)، بيلا بارتوك (Bella Bartok)، رودولف درلانجيه (Rodolphe D'erlanger)، (سحّاب، فكتور، 1997م، ص 222 – 219).

تطوُّر استخدام آلة البيانو في المجال الأكاديمي:

تُعتبر آلة البيانو من أكثر الآلات استخداماً في المُؤسَّسات، والمعاهد، والجامعات التي تُدرِّس العُلوم المُوسيقيَّة في وطننا العربي، حيث هناك مساقات إلزاميَّة في تدريس آلة البيانو لجميع الطَّلبة المتُخصِّصين في المُوسيقا، وكذلك هُناك مساقات اختياريَّة؛ وأمَّا الطَّلبة المتُخصِّصين في العزف على آلة البيانو فتُطْرَح لهم مساقات خاصَّة تُؤهِلُهم العزف على هذه الآلة بشكلٍ واضحٍ ومُبرمجٍ، بحيث يتخرَّجُ الطَّالب، وعنده القُدرة على مُواصلة العزف، وتدريس هذه الآلة في المُؤسَّسات التي سوف يعمل فيها في المُستقبل، وهُناك عدد من المُدرِّسين العرب، والأجانب الذين يعكفون على تدريس آلة البيانو في المعاهد، وكُليَّات الفُنون الجميلة الموجودة في جامعاتنا العربيَّة، ولكنَّ تدريس آلة البيانو في جامعاتنا العربيَّة لاُ يؤِّهل الطَّلبة للاحتراف على هذه الآلة، حيث الاحتراف عليها بحاجة إلى كونسرفتوار مُتخصِّص في تعليم الأداء وأُصول العزف والاحتراف.

وهُناك الكثير من المراكز الثقافيَّة في وطننا العربي، التَّابعة لوزارات الثَّقافة، والتي تقوم بتدريس الآلات المُوسيقيَّة المُختلفة، ومنها آلة البيانو، حيث تُقدِّم هذه المراكز دورات مُتَخصِّصة لهواة العزف على آلة البيانو، ويقوم بتدريسها عددٌ من خريجي الجامعات المُختلفة في وطننا العربي.

وأمَّا من ناحية موضوعات التَّدريس، فهي تكمُن في المُوسيقا الغربيَّة عبر العُصور المُختلفة والمُؤلَّفة خِصِّيصاً لآلة البيانو، وكذلك اعتماد المناهج العالميَّة في تدريس هذه الآلة.

وللتَّواصل الثَّقافي مع العالم الأوروبي، يتمُّ استضافة عددٌ من عازفي آلة البيانو الأجانب في الجامعات، والمسارح في وطننا العربي، حيث يتمُّ عرض المُولَّفات المُوسيقيَّة المُختلفة لآلِة البيانو وأداؤها كما أرادها مُؤلِّفيها.

تطوُّر استخدام آلة البيانو في المُوسيقا العربيَّة:

لقد وُظِّفت آلة البيانو في المُوسيقا العربيَّة في مجالات مُتعدِّدة نذكر منها: مجال التَّأليف، ومجال الأُغنية، ومجال التَّلحين، وسوف نعرض هنا كيف وُظِّفت واستخدمت آلة البيانو في بعض الدُّول من الوطن العربي الَّتي تَمّ اختيارها كعيِّنةٍ قصديَّةٍ في هذه الدِّراسة، وذلك من قبل المُؤلِّفين، والمُغنِّيين، والمُلحِّنين.

1 - تطوُّر استخدام آلة البيانو في الأُردن:

تنوَّعت المُوسيقا في الأردن خلال القرن العشرين، وذلك لمُسايرة ما حدث من تطوُّراتٍ هائلةٍ، وأصبحت تُواكب الأحداث الجديدة في الحركة الفنيَّة في العالم العربي، ففي هذه المرحلة ظَهر عدد من المُدرِّسين، والمُلحِّنين الذين درسوا المُوسيقا أكاديمياً، وبرزت جُهود الدَّولة في هذا المجال، وذلك من خلال إنشاء المعاهد، والكليَّات الجامعيَّة المُتخصِّصة في الفُنون الجميلة بكافةِ فروعها، كما أوفدت المبعوثين من أبناء الأردن لاستكمال دراساتهم العُليا، والعودة لمُواصلة المسيرة المُوسيقيَّة، وتطويرها في الأردن، وكما استقدمت عدد من المُدرِّسين الأجانب الذين يعزفون على مُختلف الآلات المُوسيقيَّة ليقوموا بتدريس المُوسيقا الآليّة، ومنها المُوسيقا الخاصَّة بآلة البيانو في الكليات، والمعاهد، والجامعات المُتخصِّصة في تدريس المُوسيقا.

كانت هُناك مُحاولات تأسيس معاهد مُوسيقيَّة، إذ ذكر حنَّا قيَّالة لعبدالحميد حمام أنَّهُ حاول تأسيس مركز لتدريس المُوسيقا، وكان أحد أساتذته إيطالي في الخمسينات من القرن

الماضي، ولكن المعهد الذي أسّسته وزارةُ الثَّقافة والإعلام عام (1961م) ، كجُزءٍ من دائرة الثَّقافة والفُنون حيث كان أكثرها صُموداً، ولكنَّهُ تحوَّل إلى مركز في نهاية السبعينات[1].

والآن هُناك أربع مُؤسَّسات أكاديميَّةٍ في الأردن تُدَرِّسُ المُوسيقا بشكلٍ مُتخصِّصٍ، وهي: جامعة اليرموك، التي حظيت عام (1981م) ، بسبق الإنفراد والتَّميُّز بين الجامعات الشَّقيقة باحتضانها لتخصُّصات الفُنون، ومنها المُوسيقا، ومنح درجة البكالوريوس لهذه التَّخصُّصات ضمن إطار قسم الفُنون الجميلة التَّابع لكُليَّة التَّربية والفُنون، ومع إطلالة الألفيَّة الثَّالثة ومع احتفالات الجامعة ليُوبيلها الفضِّي للعام الدراسي (2002 – 2001م) ، تمَّ هيكلة تخصُّصات الفُنون الجميلة ضمن إطار كُليَّة الفُنون الجميلة بأقسامها الأربعة: المُوسيقا، والدراما، والفُنون التَّشكيلية، والتَّصميم، وفي العام الدراسي (2005 – 2004م) ، مرَّةً أخرى يحظى قسم المُوسيقا بشرف البدء والتميُّز ببرنامج الماجستير في المُوسيقا. ويتخصَّص طلبة البكالوريوس بالعزف على إحدى الآلات الموسيقيَّة، إلى جانب آلة ثانويَّة أخرى؛ وأمّا الطَّلبة الذين يختارون آلة البيانو كتخصُّصٍ مُنفردٍ، فيختارون آلة ثانويَّة أخرى، وأمَّا طلبة الماجستير فيختارون آلة تخصُّص واحدة ومنها آلة البيانو، ويتخرَّج الطَّالب كعازفٍ لإحدى آلات الأوركسترا، أو آلات المُوسيقا التَّقليديَّة العربيَّة، وآلة ثانويَّةٍ أُخرى، إضافةً إلى المساقات النَّظريَّة والتَّطبيقيَّة والمُتطلَّبات الجامعيَّة[2].

ومن المُؤسّسات الأخرى التي تُدرِّس المُوسيقا في الأردن هي جامعة الأكاديمية الأردنية للموسيقا، التي تأسست عام (1989م) ، وهي أوَّل جامعةٍ أهليَّةٍ مُعتمدةٍ تمنح درجة البكالوريوس في العلوم الموسيقيَّة في اختصاصات الآلات الموسيقية الشَّرقيَّة والغربيَّة، والغناء الشَّرقي

(1) تمَّ الحُصول على المعلومات من خلال حديث مع عبد الحميد حمام، في تاريخ 17/ 5/ 2007م.

(2) تمَّ الحُصول على المعلومات الخاصة بقسم الموسيقا في جامعة اليرموك من خلال الموقع الإلكتروني للجامعة على الإنترنت www.yu..edu.jo ، في تاريخ 5/ 6/ 2007م.

والعربي، والتَّربية المُوسيقيَّة، والقيادة والتَّأليف المُوسيقي، وفي عام (1992م) ، تمَّ افتتاح قسم الدَّورات المُوسيقيَّة لتعليم الآلات والغناء بواسطة الحاسوب لجميع الفئات العُمريَّة ابتداءً من سن الرّضابعة، وكما توفِّر لهم إمكانيَّة التَّقدُّم للامتحان التابع للمدرسة الملكيَّة البريطانيَّة، حيث تعدُّهم لذلك الامتحان تبعاً لمُستوياتٍ مُختلفةٍ، حيث يتمُّ الحُصول على شهادةٍ مُعترفٍ بها بعد النَّجاح في الامتحانات، ويتخصّص الطَّالب على أيّ آلة يُريدها، ومن ضمنها تخصُّص آلة البيانو، ويُوجد في هذه الجامعة جانب آخر وهو دورات مُوسيقا للهواة من الطَّلبة الذين يُحبّون تعلُّم العزف على الآلات المُوسيقيَّة المُختلفة من مُختلف فئات الأعمار، كما يتوفَّر لهم إمكانيَّة التَّقدُّم للامتحان التَّابع للمدرسة الملكيَّة البريطانيَّة، حيث تعدُّهم لذلك الامتحان، تبعاً لمُستوياتٍ مُختلفةٍ، ويحصُل الطَّلبة على شهادةٍ مُعترفٍ بها بعد النَّجاح في الامتحانات المُعدَّة لذلك[1].

ومن المُؤسَّسات الأُخرى التي تُدَرِّسُ المُوسيقا المعهد الوطني للمُوسيقا، إذ كانت بداية المعهد الوطني للمُوسيقا في عام (1986م) ، حين دعت جلالة الملكة نور الحُسين في صيف (1984م) ، مجموعةٍ أمريكيَّةٍ من المُوسيقيِّين الصِّغار باسم"Young Strings in Action" أي الأوتار النَّاشئة في نشاطٍ، لتقديم حفلٍ مُوسيقيٍّ في فعاليَّات مهرجان جرش للثَّقافة والفُنون، وساهم عددٌ من الأهالي في تشجيع دراسة العزف على الآلات الوتريَّة الأوركستراليَّة بحسب طريقة رولاند وبإشراف السيِّد محمَّد فضل العوضي، فبدأ المعهد في تدريس الآلات المُختلفة ومنها آلة البيانو، والدِّراسة في المعهد الوطني وفق نظامين:

أولاً: الفرع التَّحضيري: وتكون الدِّراسة فيه نظاميَّة، أي وفق مناهج ومواد مُحدَّدة وإلزاميَّة مُوزَّعة على خمس حلقات دراسيَّة وهي:

---

(1) تمَّ الحصول على المعلومات الخاصة بالأكاديمية الأردنية للموسيقا من خلال اتصال شخصي مع الدكتور إياد عبدالحفيظ محمَّد عميد الأكاديميَّة الأردنيَّة للموسيقا، عمَّان، الأردن، في تاريخ 5/6/2007.

1- **المرحلة التَّمهيديَّة:** مُوجَّهة للطلبة من سن الرابعة إلى سن السادسة، وقوامها سنة دراسيَّة واحدة.

2- **المرحلة التَّحضيريَّة:** مُوجَّهة للطلبة من سن الثامنة فما فوق، وقوامها سنتان دراسيتان.

3- **المرحلة الابتدائيَّة:** موُجَّهة للطلبة من سن الثامنة فما فوق، وقوامها سنتان دراسيتان.

4- **المرحلة المُتوسِّطة:** مُوجَّهة للطلبة من سن التاسعة فما فوق، وقوامها سنتان دراسيتان.

5- **المرحلة المُتقدِّمة:** مُوجَّهة للطَّلبة من سن الثالثة عشرة فما فوق، وقوامها ثلاث سنوات دراسية.

ويتم تدريس آلة البيانو للمراحل الخمس بِتَدرُّجٍ وتتابعٍ وفق ما يلي:

1- الدرس المُنفرد على آلة البيانو.

2- موسيقا الصَّالة، وآلتهم أوركسترالية، أو آلة البيانو.

وهُناك مجموعة أخرى من المواد يتعلمها الطَّلبة في المرحلة التَّحضيرية مثل: التَّكوُّن المُوسيقي، والقراءة، والنَّظريَّات، والتَّذوُّق، والتَّاريخ، والتَّحليل.

ويُوفِّر الفرع التَّحضيري في المعهد امتحانات أساسيَّة واختياريَّة طيلة فترة دراسة الطالب، وهناك امتحانات المجلس المُشترك لمدارس المُوسيقا الملكيَّة البريطاني (ABRSM).

ثانياً: درجة البكالوريوس بموجب اتفاق التَّعاون مع جامعة اليرموك، حيث يحصل الطَّلبة على بكالوريوس في الموسيقا في أحد التَّخصُّصات الآتية:

الأداء (العزف أو الغناء)، والتأليف والقيادة، والمُوسيقا العربيَّة، والتَّربية المُوسيقيَّة، والعلاج بالمُوسيقا.

تخصُّص الأداء (العزف):

هُناك مُتطلَّبات جامعيَّة يدرسها الطَّلبة وهي:

ثقافة عامَّة إجباريَّة، ومُتطلبات الثَّقافة العامة الاختياريَّة، ومتطلبات التَّخصص العام الإجبارية، ومُتطلَّبات التَّخصُّص الدَّقيق الإجباريَّة، ومُتطلَّبات التَّخصُّص الاختياريَّة.

الموسيقا العملية لآلة البيانو:

تحتوي على المساقات الآتية:

1) تدريب أذن (1) ، (2) ، (3) ، (4).

2) مدخل إلى القراءة الفوريَّة.

3) الدرس المُنفرد (الآلة الرئيسة): (1) ، (2) ، (3) ، (4) ، (5) ، (6) ، (7).

4) الدرس المُنفرد (الآلة الثانوية): (1) ، (2) ، (3) ، (4).

5) وكلها تحتوي مُستويات مُتدَرِّجة من العزف على آلة البيانو.

ولقد أسهم المعهد الوطني للمُوسيقا في التمازج الحضاري، والثقافي بين المُوسيقا الأردنيَّة، والمُوسيقا العربيَّة والعالميَّة، وذلك من خلال البرامج، والدَّورات المُوسيقيَّة المُتخصِّصة، والحفلات، والندوات، وتبادل الخبرات التي كان للمعهد الأثر الكبير في تحقيق ذلك، وهذا ما يُثري السَّاحة الموسيقيَّة في الأردن[1].

والمُؤسّسة الرَّابعة التي تُدَرِّسُ الموسيقا هي الجامعة الأردنيَّة، وهي أكبر وأقدم الجامعات في الأردن، والتي افُتتحت بها كليَّة للفُنون والتَّصميم عام (2003م) ، وأحد أقسامها هو قسم الفُنون المُوسيقيَّة، ويحتوي هذه القسم على خمس تخصُّصات وهي: العزف المُنفرد، والغناء، والتأليف، وإدارة وتعليم المُوسيقا، وإدارة وتنظيم الفُنون، ولكن لم يُدَرَّسُ من هذه التَّخصُّصات إلا العزف المُنفرد والغناء، حيث يحصل الطَّلبة فيه على درجة البكالوريوس في المُوسيقا،

(1) تمَّ الحُصول على المعلومات الخاصة بالمعهد الوطني للموسيقا من خلال الموقع الإلكتروني للمعهد على الإنترنت www.nmc..edu.jo، وكذلك من خلال مُقابلة شخصية أجراها الباحث مع مدير المعهد الوطني للموسيقا الدكتور كفاح فاخوري، عمَّان، الأردن، في تاريخ 5/6/2007.

وحديثاً تمَّ فتح تخصُّص حديث للدراسات العليا في الموسيقا، في مجال التربية المُوسيقيَّة، وهو تخصُّص حديث في المملكة الأردنيَّة الهاشميَّة، ويَدْرُسُ الطلّبة المُتَخصصّون في المُوسيقا آلة البيانو في إطار مساقات إلزامية لجميع الطلبة، وأمَّا أصحاب التَّخصّص المُنْفرد على هذه الآلة فلهم الحظُّ الأوفر من المساقات المطروحة الخاصّة بتعلُّم آلة البيانو(1).

ومن أوائل العازفين على آلة البيانو في الأردن، بعض تلاميذ أوغسطين لاما، ومنهم: **إلياس فزع**: الذي تعلَّم العزف على آلة البيانو في مدينة القُدس وعمره أحد عشر عاماً، وتعلَّم أيضاً أُصول الصولفيج الإيقاعي، والغنائي، وبعدها انتقل إلى الأردن وعمل في الإذاعة الأردنيَّة في مجال الموسيقا، وأصبح فيما بعد رئيس قسم الموسيقا في الإذاعة الأردنيَّة، وانتقل بعدها إلى المعهد الموسيقي التَّابع لدائرة الثَّقافة والفنون، ومن ثمَّ أصبح رئيس قسم المُوسيقا في هذه الدَّائرة، وهو يعمل حاليَّاً في مجال بيع ودوزنة آلات البيانو[2]. ومن عازفي آلة البيانو في الأردن **عبدالحميد حمام**: وهو أُستاذٌ في التَّأليف المُوسيقي وله عددٌ من المُؤلَّفات في موسيقا مُتعدِّدة التَّصويت، ولقد تحدَّثنا عنه في الفصل السَّابق، ومن العازفات على آلة البيانو **هدى شعبان**، **وسامية غنّوم**، التي أجريت معها مُقابلة، وهي من مواليد مدينة يافا عام (1944م)، وبعد الهجرة والنزوح عاشت في الأردن وتلقت دراستها الثانوية فيها، وبدأت في دراسة العزف على آلة البيانو وعمرها تسع سنوات في مدينة

عمان، على يد مُدرِّسةِ آلة البيانو نادية خوري، ثم واصلت غنّوم دراسة الموسيقا في الكلية

(1) تمَّ الحُصول على المعلومات الخاصة بقسم الموسيقا في جامعة اليرموك من خلال الموقع الإلكتروني للجامعة على الإنترنت www.ju..edu.jo، في تاريخ9/6/2007م.

(2) تمَّ الحُصول على المعلومات من خلال اتصال شخصي مع إلياس فزع، عمَّان، الأردن، في تاريخ 27/5/2007م.

الملكيَّة للموسيقا في لندن، وتخرَّجت منها عام (1964م)، وحصلت على شهادة الزَّمالة (A.R.C.M)، في تخصُّص آلة البيانو، والمُرافقة على آلة البيانو (Piano Accompaniment)، والغناء كمادَّة مرافقة أي درجة الدبلوم، ولم تستطع الحُصول على درجة البكالوريوس لأنَّه لا يوجد معها شهادة (J.C.A)، أي ما يُسمَّى شهادة الثالث الإعدادي (الماتريك)، وفي عام (1964م)، توجَّهت إلى الكويت حيث تزوَّجت هُناك وعملت في مجال تدريس العزف على آلة البيانو، وتدريس المُوسيقا النَّظريَّة، وذلك حتى عام (1973م)، ثم عادت إلى عمان وبدأت بتعليم آلة البيانو، وأسست جوقة للأطفال في عمان، وجوقة أخرى للمدرسة الأهليَّة للبنات وما زالت تقودها حتى اليوم، وقامت بتأسيس أيضاً جوقة مدرسة عمَّان الوطنيَّة، وجوقة الصِّغار في المعهد الوطني للمُوسيقا عام (1993م)، وشاركت هذه الجوقات بقيادتها في أعمال مشتركة منها: مسرحيةٍ غنائيَّةٍ بعنوان "طفل السَّلام" (1992م)، ومهرجان المحبَّة عام (1995م)، بمُرافقة أوركسترا المعهد الوطني للمُوسيقا، إضافة إلى عدَّة مُشاركات في مهرجانات جرش بمُرافقة أوركسترا المعهد الوطني للموسيقا عام (1994م)، وساهمت في تأسيس جوقة جمعيَّة الشابات المسيحيَّة عام (1980م)، وهي جوقة للكبار، وساهمت في تأسيس المعهد الوطني للموسيقا عام (1986م)، ودرَّست فيه مادة القراءة المُوسيقيَّة، وقامت بالمُرافقة على آلة البيانو للدُّروس الجماعيَّة، وخُصوصاً لأُسلوب رولاند للعزف على الآلات الوتريَّة، ورافقت على آلة البيانو المُغنية ذات الصَّوت السُّوبرانو تانيا ناصر "جمعية إنعاش الأُسرة"، في فلسطين، وساهمت في تأسيس مجموعةٍ اسمها (Amman Performers For Voice)، ورافقت على آلة البيانو المُغنية لكسي حدادين، وإيديت بلبيسي، والعازفة نهاد كاتبة، وقامت بأداء حفلتين لآلة البيانو في مركز هيا الثقافي في عمان في عامي (1980م)، و(1981م)، وشاركت جوقة سامية غنّوم للمدرسة الأهلية للبنات، حيث تمَّ تقديمُ برنامجٍ مُشتركٍ مع جوقةٍ

ألمانيَّةٍ، وأدَّى نجاحها الباهر في ذلك إلى دعوتها وجوقة المدرسة الأهليَّة للبنات إلى زيارة ألمانيا في عام (2004م) ، وذلك من أجل القيام بحفلاتٍ غنائيَّةٍ مُشتركةٍ بمُصاحبة آلة البيانو ممَّا شجَّع تبادل الحوار بين الحضارتين، وكان ذلك في رعاية معهد جوتة[1]. وفي اتصالٍ شخصي مع هالة نُسيبة أحد العازفات على آلة البيانو في الأردن، وهي من مواليد مدينة القدس الشَّريف في فلسطين، وتسكن حالياً في مدينة عمَّان في الأردن، والَّتي درست المُوسيقا تخصُّص العزف على آلة البيانو في جامعة السُّوربون، وفي الكونسرفتوار في فرنسا، وعملت في مجال تدريس آلة البيانو في الأردن، ولها الكثير من الأنشطة المُوسيقيَّة والحفلات الخاصَّة بآلة البيانو، وعملت مديرة دائرة المُوسيقا في وزارة التربية والتَّعليم في الأردن[2]. ومن العازفين والعازفات الأكاديميين في تدريس العزف على آلة البيانو في الأردن: مُحمَّد صدِّيق عثمان، سارة الديك، نغم عُلوان، ومن العازفات الأجنبيات في مجال التَّدريس الأكاديمي لآلة البيانو في الأردن: ليليت بابوبيان، يلينا الدَّرَّاس، إيرينا مُحمَّد، ريتا ماضي، وتسونكا بكري.

2 - تطوُّر استخدام آلة البيانو في فلسطين:

تُعتبر فلسطين كغيرها من الدُّول العربية التي تهتمُّ بالمُوسيقا واستخدام الآلات المُوسيقيَّة المُختلفة ومنها آلة البيانو في مُؤسَّساتها التعليميَّة المُختلفة مُواكِبَةً في ذلك التقدُّم والتَّطوُّر المُوسيقي في العالم، والشَّعب العربيُّ الفلسطيني رغم كُلِّ الظُّروف المأساويَّة التي ألمَّت به استطاع أنْ يُخَرِّج الكثير من المُوسيقيِّين الفلسطينيين، والذين تَشتَّتوا نتيجةً للاحتلال في أماكنٍ مُختلفةٍ في العالم.

ومن المُؤسَّسات التي تُدَرِّس المُوسيقا في فلسطين، جامعة النَّجاح الوطنيَّة في مدينة نابلس وهي من أكبر الجامعات الفلسطينيَّة وأقدمها، حيث يوجد فيها كليّةُ فُنون جميلة، أحد

(1) تمَّ الحُصول على المعلومات من خلال اتصال شخصي مع سامية غنّوم، عمَّان، الأردن، في تاريخ 6/6/2007م.

(2) تمَّ الحُصول على المعلومات من خلال اتّصال شخصي مع هالة نُسيبة، عمَّان، الأردن، في تاريخ 2007/6/20م.

أقسامها، هو قسم العلوم المُوسيقيَّة، إذ تُدرَّس فيه آلة البيانو ضمن أُصول التدريس الخاصّ بهذه الآلة، فهُناك مساقاتٌ إلزاميَّة لكافَّة الطَّلبة المتُخصِّصين في المُوسيقا، وكذلك هناك مساقات مُعمَّقة للطَّلبة الدَّارسين لتخصُّص آلة البيانو المُنْفرد، حيث يحصل الطَّلبة في نهاية الدِّراسة على درجة البكالوريوس في العُلوم المُوسيقيَّة(1). ومن المُؤسَّسات الأخرى جامعة أبوديس في مدينة القُدس الشَّريف، وفيها قسم لتعليم المُوسيقا تابع لكليَّة الآداب، حيث يتخصَّص الطَّلبة في العُلوم المُوسيقيَّة، ويحصل على درجة البكالوريوس من كليَّة الآداب تخصُّص المُوسيقا، وفيها تُدرَّس الآلات المُختلفة ومن ضمنها آلة البيانو كمساقاتٍ إلزاميَّةٍ لجميع الطَّلبة المتُخصِّصون في المُوسيقا، ومساقاتٍ مُعمَّقةٍ للطَّلبة المُتخصِّصون في دراسة آلة البيانو(2).

ومن المُؤسَّسات الأُخرى التي تُدَرِّسُ العزف على آلة البيانو ضمن الأصول، والمُعطيات العالميَّة في فلسطين، مُؤسَّسة المعهد الوطني للموسيقا (معهد إدوارد سعيد للموسيقا) التَّابع لجامعة بيرزيت في رام الله بفروعه المُختلفة في جميع أنحاء الضفة الغربيَّة، حيث يقوم هذا المعهد بتدريس جميع الآلات المُوسيقيَّة، ومنها آلة البيانو للطَّلبة الرَّاغبين في تعلُّم الآلات المُوسيقيَّة من جميع فئات الأعمار، وخاصَّةً فئة الأعمار الصَّغيرة، واستقدم المعهد عدداً كبيراً من العازفين الأجانب، للعمل في تدريس الأداء المُوسيقي بشكلٍ فعالٍ؛ وعمليَّة التَّدريس فيه مُشابهة تماماً لعمليَّة التَّدريس في القسم التَّحضيري في المعهد الوطني للمُوسيقا في الأردن، وكما أوفد المعهد عدداً من المُدِّرسين لمُواصلة دراساتهم المُوسيقيَّة العُليا في الدُّول الأوروبيَّة(3).

---

(1) تمَّ الحُصول على المعلومات من خلال اتصال شخصي مع أحمد موسى، رئيس قسم الموسيقا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، في تاريخ 10/4/2007م.

(2) تمَّ الحٌصول على المعلومات من خلال اتصال شخصي مع معتصم عديلة، رئيس قسم الموسيقا في جامعة أبوديس ، القدس الشريف، فلسطين، في تاريخ 10/4/2007م.

(3) تمَّ الحُصول على المعلومات من خلال اتصال شخصي مع سهيل خوري مدير المعهد الوطني للموسيقا، رام الله، فلسطين، في تاريخ 15/4/2007م.

ومن المُؤسَّسات الفلسطينيَّة التي ترعى الاهتمام في آلة البيانو واستخدامها مُؤسَّسة "نابلس الثقافة"، الَّتي قام بتأسيسها مجموعة من المُهتمين والمُحبِّين لمُوسيقا آلة البيانو، وهذه المجموعة بدأت باستقبال عازفين وعازفات على آلة البيانو من جميع أنحاء العالم، وتقوم هذه المُؤسَّسة بتنظيم احتفالاتٍ خاصَّةٍ للتَّعريف بهؤلاء المُوسيقيِّين، والمُوسيقا المُؤلَّفة لآلة البيانو، واستطاعت هذه المجموعة أنْ تُعوِّد مجموعة كبيرة من مُجتمع المدينة على تذوُّق موسيقا آلة البيانو، والرَّغبة الجيَّاشة للاستماع إليها في كلِّ حين يُطلب منهم ذلك، وتتمُّ العُروض في قاعة الشَّهيد ظافر المصري في جامعة النَّجاح الوطنيَّة في مدينة نابلس[1].

لقد عمل الكثير من المُوسيقيِّين الفلسطينيِّين في مجال المُوسيقا الكلاسيكيَّة، وكتبوا في المُوسيقا الآليّة، والمُوسيقا الغنائيَّة، وكانت هُناك دراساتٌ مُعَمَّقة في علم الهارموني، والبوليفوني والأوركسترالي، وعملوا في جميع القوالب المُوسيقيَّةِ المعروفةِ في أوروبا كالسوناتا، والبولونيز، والفنتازيا، والأوبريت، وكانوا على معرفةٍ تامَّةٍ بالأساليبِ العلميَّةِ، والنَّظريَّة، والعمليَّةِ المُتَّبعة عالميَّاً في تلحين المُوسيقا الكلاسيكيَّة، وكذلك عَرَفوا الأصوات البشريَّةِ وإمكاناتها الغنائيَّة، وكانت طريقة التلحين للأصوات الغنائيةِ الجوقيَّةِ تختلف اختلافاً كُليّاً عن أُسلوب الغناء العربي، ومن أبرز الموسيقيين الذين عملوا في هذا المجال هُم:

- حنا الخل 1980 – 1896م:

من مواليد مدينة الناصرة درس المُوسيقا في معهد حيفا وتركز نشاطه المُوسيقي في مدينتي حيفا وبيت لحم، ومن أبرز أعماله المُوسيقيَّة التراتيل الكنسيَّة والمُوزعة إلى أربعة أصوات وأحياناً ستة أصوات، وكتب قطعاً مُوسيقيَّةً مُتكاملةً بأربعة أصوات ومُرافقة لآلة البيانو،

---

(1) تمَّ الحُصول على المعلومات من خلال اتصال شخصي مع مدير المُؤسَّسة سامي حمَّاد، نابلس، فلسطين، في تاريخ 18/4/2007م

وكتب مقطوعةً مُوسيقيَّةً أسماها "ماريا"، وهي تُعتبر من المقطوعات ذات الانسجام الهارموني المُتكامل وهي مُؤلَّفة من أربعة أصوات، وكتب مقطوعة موسيقيَّة على نمط "الفوج".

- إسكندر شحتوت:

ولد في مدينة الناصرة وتوفي فيها عام (1961م)، كان عازفاً بارعاً على آلاتي البيانو والأرغن إلى جانب دراسته النَّظريات المُوسيقيَّة، والتَّوزيع المُوسيقي، وعلم الهارموني، ومن أشهر أعماله "أوبريت السلسبيل".

- سليم دوميط:

وهو من مدينة حيفا درس الموسيقا في معهد حيفا وأكمل دراسته الموسيقية في ألمانيا وهو أول من لحَّن المُوسيقا السيمفونية وأهم أعماله هي "تنويعات على أغنية بلدي يا بلدي"، وله مقطوعة في قالب "الفنتازيا السيمفونية"، وهي مقطوعةٌ مُوسيقيَّةٌ حُرَّة كُتبت للأوركسترا السِّيمفوني وعُزفت وأذيعت في أواخر الأربعينات.

- مشيل ديرملكنيان:

من مواليد مدينة حيفا درس العزف على آلتي البيانو والعود، والتحق بمعهد المُوسيقا في حيفا ودرس المُوسيقا النَّظريَّة، وعلم الهارموني، والعزف على آلة البيانو، ومن أشهر أعماله المُوسيقيَّة الكلاسيكيَّة ثلاث مقطوعاتٍ لآلة البيانو.

ومن المُوسيقيين أيضاً أوغسطين لاما، وله أعمال عديدة، وهؤلاء جميعهم عملوا في التلحين الغنائي الكلاسيكي، وهُناك مُوسيقيُّون آخرون ألَّفوا في المُوسيقا العالميَّة، ومنهم أمين ناصر صاحب المُؤلَّفات الكثيرة، والتي أُعدَّت خِصِّيصا لآلة البيانو والتي ذكرناها في الفصل السَّابق، وسنضعُ منها نماذج في الملاحق ومن المُوسيقيين الذين ألَّفوا مُوسيقا رائعة، غاوي

ميشيل غاوي، صاحب ملحمة كُفْرُ قاسم، وسويت لآلة البيانو، ومقطوعة أنا من هذي المدينة، وغيرها من الأعمال الرائعة التي ألّفها.

إنَّ المُوسيقيين الفلسطينيين الذين كتبوا المُوسيقا الكلاسيكيَّة هُمْ مِنْ رُوَّاد المُوسيقا الكلاسيكية عامَّةً في عالمنا العربي، وذلك يعود إلى وُجود المعهد الموسيقا في مدينة حيفا، والذي اهتمَّ بتدريس المُوسيقا وأُصول التلحين التي يُعْمَل بها، في المعاهد المُوسيقيَّة الأوروبيَّة، كما حدث مع المُوسيقار سليم دوميط، الذي أتَّم دراسته في أُصول التلحين في أحد المعاهد المُوسيقيَّة في ألمانيا، ويؤكِّد الأستاذ مشيل ديرملكنيان أنّ المعهد المُوسيقي في حيفا كان يقوم بتدريس الطَّلبة إلى جانب المواد النَّظريَّة أُصول العزف على آلة البيانو، وعلى آلاتٍ مُوسيقيَّةٍ عالميَّةٍ أُخرى، (غاوي، 1985م، ص 16 – 12، 6).

3- **تطوُّر استخدام آلة البيانو في مصر:**

تُعتبر جُمهوريّةُ مصر العربيَّة من أكبر الدُّول العربيَّة الإسلاميّةِ، من حيث الكثافة السُّكانيَّة، ومصر رائدة العالم العربي في اهتمامها بالعلوم الموسيقيّة بكافَّة أشكالها واستخدامها لآلة البيانو فهُناك المعاهد، والمُؤسّسات والجامعات، والكونسرفتَوار، ودار الأُوبرا، وغيرها من المُؤسَّسات التي ترعى الاهتمام بالمُوسيقا والموسيقيين، والتي تفسح مجالاً لآلة البيانو من دراسةٍ وأداء. ومن المُؤسّسات الرَّائدة في تدريس الموسيقا هي جامعة حُلوان، وأحد كليّاتها هي كلية التربية الموسيقيَّة، والتي تشتمل على أربع تخصُّصات هامَّة، أحدها تخصُّص الأداء في العزف على الآلات المُوسيقية المُختلفة ومنها تخصُّص آلة البيانو، وهُناك عددٌ من المساقات الجامعيَّة التي تتناول تعليم العزف على آلة البيانو(1)، ومن المُؤسسات الأُخرى التي تُدَرِّس المُوسيقا أكاديميَّة الفُنون المعهد العالي للموسيقا (الكونسرفتوار)، حيث يوجد في هذا المعهد أيضاً عدد

(1) تمَّ الحُصول على المعلومات الخاصة بجامعة حلوان من دليل الجامعات العربية وموقع الجامعة الخاص على الإنترنت: WWW.helwan.edu.eg/_3k، في تاريخ 5/4/2007م

كبير من التخصُّصات المُختلفة والمُتنوِّعة، وأحد هذه التّخصُّصات هو الأداء، وأحد جوانب الأداء هو تعليم العزف على آلة البيانو، وهُنا أيضاً يستطيع الطَّلبة الحُصول على الدَّرجات الجامعيَّة الثلاثة، وهي البكالوريوس، ودبلوم لمدة سنتين، ودرجة الماجستير في فنون الموسيقا في أحد تخصصات أقسام المعهد، ومن هذه الأقسام القسم الخاص بآلة البيانو، ودرجة الدكتوراة أو دكتوراة في فلسفة الفنون في أحد تخصصات أقسام المعهد ومن هذه الأقسام القسم الخاص بآلة البيانو، (أكاديمية الفنون، 2005م)، ومن هذه المُؤسَّسةِ تَخَرَّج الكثير من أبناء مصر، وأبناء الوطن العربي[1]، وهُناك عددٌ آخر من الجامعات التي يُوجد فيها كُلّيات فنون جميلة تُدَرِّس الموسيقا مثل جامعة الإسكندرية، وغيرها من المعاهد والمُؤسَّسات الأكاديميَّة الأخرى، ولقد انبثق عن أكاديميَّة الفُنون ومعاهدها أوركسترا وكورال الكونسرفتوار، وفرقة الباليه، وفرقة أُم كلثوم للموسيقا العربيَّة، (الخولي، 1998م، ص 54، 48 – 47).

وقد أُنشئت في مصر خمس مدارسٍ لتعليم المُوسيقا العسكريَّة، والتي نبغ فيها عددٌ من المُوسيقيين المصريين، وكما شُيِّدت دار الأوبرا في القاهرة سنة (1898م)، وكُلِّف الموسيقار الإيطالي جيوسبِّ فيردي (Giuseppe Verdi) بتلحين أُوبرا عايدة لافتتاح تلك الدار، والاحتفال بفتح قناة السويس، حيث طلب الخديوي إسماعيل ذلك احتفاءً بهذه المُناسبة الكبيرة، وكان افتتاح دار الأُوبرا قد أفْسح المجال أمام المُوسيقا العربية، فكانت عاملاً كبيراً لتذوُّق المصريين الفنّ الموسيقي في نواحيه العالمية المُختلفة.

أثر النَّهضة التي بدأها سيِّد درويش واستخدامه لآلة البيانو في المُوسيقا:

يُعتبر درويش هو أوّل مَنْ وضع حجر الأساس في المدرسة الهارمونيَّة المصريَّة، وهذا ممّا أدّى إلى تنْبيه الهُواة، والمُثقَّفين الذين يعشقون المُوسيقا، وتفتَّحت مشاعرهم، وأسماعهم على

(1) تمَّ الحُصول على المعلومات الخاصة بأكاديمية الفنون من دليل الجامعات العربية وموقع الجامعة الخاص على الإنترنت: WWW.egy.mhe. gov.eg/art-acadmic.asp، في تاريخ 1/4/2007م

إبداعات النَّهضةِ المُوسيقية الأوروبيَّة بالاستماع إلى موسيقاها في قوالبها المُتنوِّعة من، سيمفونيات، وكونشرتات، وأوبرات، وأوبريتات، وسوناتات، فَبَهَرتْهُم هذه القوالب، وأثَّرت فيهم، وقادتهم إلى المجالات العلميّة لدراسة العلوم الموسيقيَّة، وذلك حتى يتُّم فهم أُسس بنائيّات هذا الفن، فظهرت شخصيّات درست الموسيقا بِجُهودٍ فرديَّةٍ، وذلك لعدم توفر المعاهد المُتخصِّصة للفنون الموسيقية، ومنهم، يوسف جريس، وحسن رشيد، وأبو بكر خيرت، وتولّدت على أياديهم أولى الأعمال السيمفونية العربية، (درويش، 1998م، ص 121 – 120).

استخدام تآليف ألحان سيّد درويش في مقطوعاتٍ لآلة البيانو:

وفي مجال إعادة الكتابة أو التأليف على أساس ألحان سيّد درويش بلغةٍ موسيقيّةٍ تحمل ملامح أُسلوب مُؤلِّفها، ما أبدعه أبو بكر خيرت من موسيقا جديدة على أساس ألحان سيّد درويش، وما قام به المُؤلِّف الموسيقي اليوغسلافي "بوريس باباندوبلو" بتأليف المارش العربي على أساس ألحان اختارها لسيِّد درويش على آلة البيانو، وعزفه أوركسترا القاهرة السِّيمفوني بقيادته في السَّبعينات، ومن الصِّياغات الأخرى لموسيقا درويش ما قام به المُؤلِّف الرّوسي "سيرجي بالاسانيان"، حين كان أُستاذاً بكونسرفتوار القاهرة، واختار لحن "أهو ده اللّي صار"، وكتبه لآلة البيانو، ونُشِرَ في مجموعة مقطوعاتٍ لآلة البيانو مُستوحاةٍ من ألحانٍ مصريَّة.

وفي مجال مُوسيقا الطِّفل المُعدَّة لاستخدام آلة البيانو ما قامت به عواطف عبدالكريم، وبلقيس عبّاس، وسوسن عبّاس، بصياغة عدَّة أغاني لكورال الأطفال، بمُرافقة آلة البيانو، وظلَّ كورال أطفال الكونسرفتوار يُؤدِّيها بنجاحٍ كبير، ومن هذه المعزوفات ما كتبته بلقيس عباس: الحلوة دي قامت تعجن في البدرية، وطلعت يا ما أحلى نورها، وسالمة يا سلامة، ودنجي دنجي، وغيرها، وللشَّباب ما قامت به عواطف عبدالكريم بصياغة نشيد قوم يا مصري للكورال والأوركسترا، (الخولي، 1992م، ص 121 – 120).

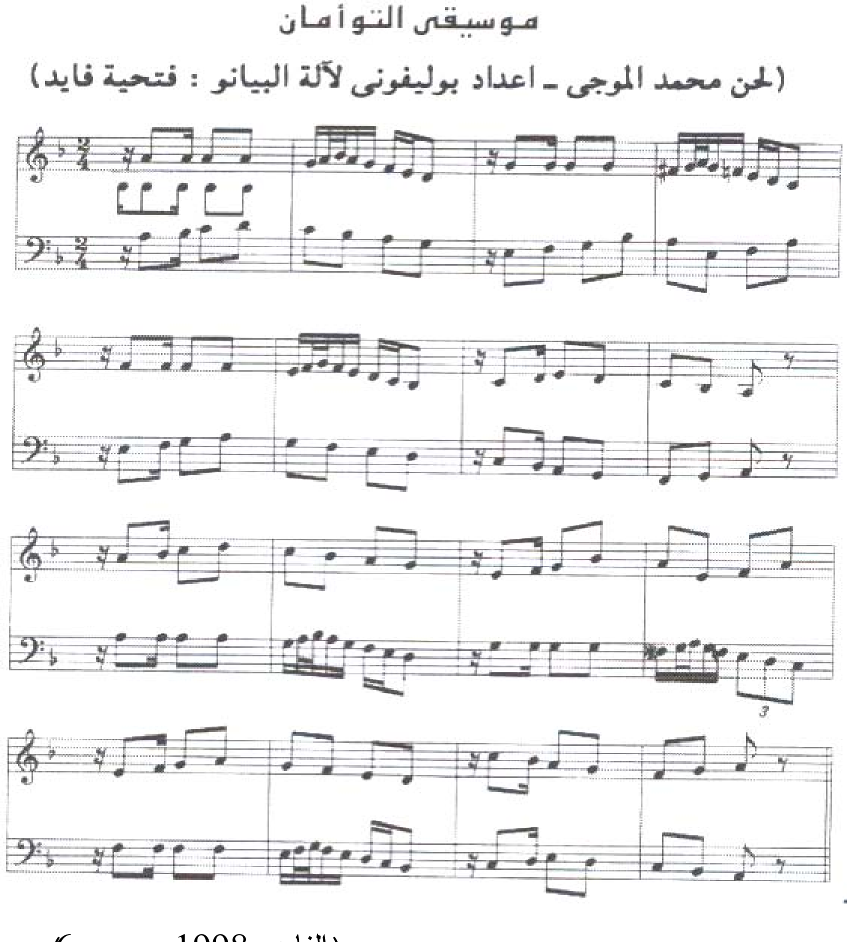
وسوف نعرض في الملاحق بعض أعمال سيّد درويش التي تُستخدم آلة البيانو في عزفها.

حوار الموسيقات في إنتاج سيّد درويش من خلال لحن "مصطفاكي بزياداكي"، وآلة البيانو:

وفي دراسةٍ قامت بها عبد الفتاح، (1992م) ، حيث بيّنت كيف استطاع سيّد درويش أنْ يُوفِّق بين أُصول الموسيقا العربية، وبعض عناصر الموسيقا الأوروبية، وذلك من خلال لحن يتمثَّل فيه الصِّراع بين الشَّرق والغرب، كان موضوعه هو الحرب التُّركيَّة اليونانيَّة التي اشتعلت خلال الحرب العالمية الأولى، إذ عَبَّر درويش عن انحيازه، وانحياز المصريين عامَّةً للأتراك، وهذا اللحن هو: **"مصطفاكي بزياداكي"** حيث مجَّد مصطفى كمال باشا القائد التُّركي الذي انتصر على اليونانيين بإمكاناته المحدودة، وأصبح قائداً كبيراً قاد الأتراك في ثورتهم ضد النِّظام العثُماني القديم، ونجد في لحن مصطفاكي بزياداكي الذي غناه بنفسه، أنَّه استخدم فيه آلتي البيانو، والكمان فقط، (عبد الفتاح، 1992م، ص 125 – 124).

أبو بكر خيرت، وعواطف عبدالكريم، وفتحيّة الفايد في استخدام آلة البيانو:

لقد كانت جُمهوريّة مصر العربيَّة رائدةً في استخدام آلة البيانو ، فنرى أبو بكر خيرت قد حاول توثيق الصّلة بين مُوسيقاه والتُّراث المُوسيقي المصري الذي تَشَرّب منه الكثير مُنذ نُعومة أظفاره، فمنذ الخمسينات اتخذت مُوسيقاه توجُّهاً قوميًّا، حيث ظهر ذلك في مُؤلفَّاته كالمُتتالية الشَّعبيَّة التي كتبها لآلة البيانو، ثم طَوّرها للأوركسترا، وحركاتها اعتمدت على ألحانِ أغانٍ معروفةٍ مثل: **"عطشان يا صبايا"**، **"وجننتيني يا بنت يا بيضة"**، وسيمفونيته الثالثة المُسمَّاة الشَّعبيَّة (La Folklorique) ، والتي امتزجت بتُراث ألحان سيّد درويش مع الرقص الإسكندراني الشَّعبي، وكتب أيضاً مُوشَّح **"لما بدا يتثنَّى"** بأُسلوبٍ هارموني، (الغوانمة، 1998م، ص 168).

وأمَّا عواطف عبدالكريم فقد وضعت منهاجاً دراسَّياً في نظام الكونترابنط خاصَّاً بالمُوسيقا العربية يرتكز على الدرجات الخالية من ثلاثة أرباع البُعد، وكما صاغت فتحيَّة الفايد بعض الأعمال ذات الطَّابع العربي لآلة البيانو، حيث استخدمت فيها ألحان عربيّة معروفة، ومنها: "موسيقا التوأمان"، إذ اختارت بعض الجُمل الموسيقية من أُغنية عبدالحليم حافظ "كامل الأوصاف" والتي وضع ألحانها مُحمَّد المُوجي، فأخذت لحن المَطلع، حيث عزفته اليد اليمنى، واختارت لحن الآهات لتعزفه اليد اليسرى، وتمَّ هذا في النِّصف الأول من المقطوعة الموسيقيَّة، ثُمَّ تتبادل اليدان اللحنين في النِّصف الثاني، فأصبحا يسيران جنباً إلى جنبٍ في أسلوب كونترابنطي دُون تعارض، وفي انسجامٍ تام، واللحن الآتي يُوضِّح "مُوسيقا التوأمان" في إعداد بوليفوني لاستخدام آلة البيانو، وهذا اللحن لمُحمَّد المُوجي، وقامت بإعداده فتحيَّة الفايد:

(الفايد، 1998م ، ص 6).

الدكتور الحفني وتطوُّر المُوسيقا في مصر:

اهتمَّ الحفني في إنشاء معاهدٍ رسميَّةٍ مُتخصِّصةٍ في تعليم الموسيقا بعد أنْ عاد من ألمانيا حيث درس علم البحث الموسيقي المُقارن في إحدى الجامعات الألمانية، وقام بإنشاء أول قسم موسيقي رسمي مُتخصِّص في تدريس الموسيقا للبنات سنة (1936م) ، والذي تحوَّل فيما بعد إلى أول معهد لتخريج معلِّمات الموسيقا، وهو المعهد العالي لمُعلِّمات الموسيقا الذي يُعرف حالياً بكلية التَّربية المُوسيقية في جامعة حلوان، وأنشأ الحفني المعهد العالي للموسيقا المسرحية عام (1944م) ، حيث هدف إلى تطبيق منهج الدراسات الموسيقيّة المُقارن الذي يجمع بين منهج الغناء المسرحي العالمي، ومنهج الغناء العربي التقليدي لأِحياء المسرح الغنائي المصري، إذ ظهر مصريِّين موهوبين أمثال سلامة حجازي، وسيّد درويش، وكامل الخلعي، وداوود حُسني، ونجح الحفني في تكوين نُواةِ أوَّلِ فريقٍ من خرِّيجي المعهد العالي للمُوسيقا المسرحيَّة ليقدِّم أوَّل فرقة أوبرا مصريَّة هي الأولى من نوعها في الشرق الأوسط، وَعُيِّن الحفني أيضاً عميداً لمعهد الباليه عند إنشاء أكاديمية الفنون المصرية، وعُيّن أيضاً رئيساً فخرياً للمجمع العربي للموسيقا التابع لجامعة الدول العربية، (جميل، 1998م، ص 69 – 68).

وكان أيضاً من أهم الإنجازات التي حققها الحفني للموسيقا في مصر هو خُطواته التاريخيّة لعقد أوَّل مُؤتمر علمي نقل الموسيقا العربية من إطار العُصور الوسطى إلى أعتاب العُصور الحديثة، حيثُ يُبيِّن الموسيقا العربيّة للمجتمع العربي، والغربي، وتَمَّ في المُؤتمر مُناقشة القضايا الموسيقية بكافّة جوانبها، ومن بينها صناعة آلات البيانوات الشرقيّة التي قام بصناعتها بعض الفنّانون العرب، وكان هدف المُؤتمر هو تنظيم الموسيقا العربية على أساسٍ متينٍ من العلم والفن تتّفق عليه جميع البلاد العربيَّة، وبحث وسائل تطوّر الموسيقا العربية، وإقرار السلَّم

الموسيقي، وتنظيم التأليف الموسيقي، ودراسة الآلات الموسيقية الصّالحة، (الخولي، 1998م، ص 41 – 40).

وعملت وزارة الثقافة المصرية في النصف الثاني من هذا القرن على خلق المناخ لازدهار التأليف الموسيقي، فعَمِلت على توفير التعليم الأكاديمي للتأليف الموسيقي بالكونسرفتوار، وإيفاد المُتميّزين من خريجيه في بعثاتٍ دراسيّةٍ لمراكز الاستماع الموسيقي في أوروبا لاستكمال دراستهم في التأليف الموسيقي، والقيادة الأوركستراليّة، وعزف الآلات الموسيقية المُختلفة.

وكان لإنشاء المركز الثقافي القومي دار الأوبرا سنة (1988م)، أثرٌ عميقٌ في إثراء الحياة الموسيقية في شتّى الميادين، وبكلِّ الفِرق التابعة لها ومنها:

أوركسترا القاهرة السيمفوني، والكورال، ثمَّ أوركسترا الأوبرا الذي أنشئ حديثاً لمُصاحبة عُروض الأوبرا والباليه، وفرقة باليه القاهرة، وفرقة أوبرا القاهرة، وفرق الموسيقا العربية، (الخولي، 1998م، ص 50).

الموسيقار مُحمَّد عبدالوهاب واستخدام آلة البيانو في ألحانة:

يُعتبر محمد عبدالوهاب من الموسيقيين الذين نادوا بالتَّجديد والاستفادة من تجارب الغرب في الموسيقا، مع المحافظة على التُّراث المُوسيقي الشَّرقي، واستخدم عبدالوهَّاب آلة البيانو مراتٍ عديدةٍ استخداماً مُوفقاً في مُوسيقاه، ففي أُغنيته، "الصّبا والجمال"، من فيلم "يوم سعيد"، وهي على مقام الكرد، حيث ظهرت آلة البيانو مُنسجمةً مع اللحن العربي، (سحَّاب، فكتور، 1932م، ص 27)، وفي "أغنية أنت عمري"، الَّتي كانت المُقدِّمة الموسيقية في حقيقتها ليست سوى مقطوعةٍ موسيقيَّةٍ طويلةٍ، إذ قام عبدالوهاب باقتباس مُقدِّمتها الطويلة من لحنين شهيرين، الأول، والذي كان الجزء الأساسي في المُقدِّمة، حيث أخذه من كونشرتو آلة

البيانو والأوركسترا الأول للموسيقار السوفييتي (آميروف)، والثاني الذي يتميّز بإيقاعٍ مُمَيَّزٍ، أخذه عن الموسيقار الأسباني "أرثورو بافان"، وقد غنَّت هذا اللحن المُغنية الأسبانية "لويزا أورتيغا"، في أوبريت بعنوان، "الغجرية"، واللحن المذكور تُؤدِّيه الأوركسترا أولاً قبل أنْ تُؤديه غناءً "لويزا أورتيغا"، (الشريف، 1993م، ص 24). وألفَّ عبدالوهاب أيضاً قطعةً موسيقيةً طويلةً هديّةً إلى مصر، بمُناسبة العيد الثالث عشر لثورة 23 يوليو، وهذا القطعة أسماها عبدالوهاب "هدية"، وقيل عنها في حينها أنَّها أشبه بالعمل السِّيمفوني منها باللحن الميلودي والحقيقة أنَّ عبد الوهاب قد صنع الميلودي فقط، ثم أعطاه للموسيقار أندريه رايدر، فجعل منه عملاً ذا شكلٍ سيمفونيٍّ، مُفعماً بالتوزيع الموسيقي، وكان رايدار مُتخصِّصاً في ذلك، وكانت هذه مرحلة اشتراك الموسيقار، أو الملحن الموهوب، مع الموسيقار المُختص في عمل واحد، (النجمي، 1993م، ص 180).

المُوسيقار رياض السُّنباطي (1911 – 1988م) واستخدام آلة البيانو في ألحانه:

يُعتبر السُّنباطي أحد المُهتميّن في تلحين القصيدة الغنائيَّة، وهو من عباقرة الموسيقا في أواخر القرن التَّاسع عشر، والنِّصف الأوَّل من القرن العشرين، فلحَّن القصائد الوطنيَّة مثل: "مصر تتحدَّث عن نفسها"، والقصائد الوصفيَّة مثل: "قصيدة النيل"، والقصائد العاطفيّة مثل: قصيدة "الأطلال"، وفي القصيدة الرومانسيَّة الدراميَّة التي صاغها أحمد رامي، ولحَّنها رياض السَنباطي، وغنَّتها أسمهان في فيلمها الثَّاني والأخير "غرام وانتقام"، ومطلَعُها:

أيَّها النَّائم عن ليلى سلاما

لم يكن عهد الهوى إلا مناما

فهذه القصيدة المُنْطَلِقَة من صميم الشخصية الغنيَّة للسُّنباطي، ذهبت إلى آفاقٍ دراميةٍ عميقةٍ حتى لتبدو أشبه بموسيقا القُدَّاس الجنانزي ريكويام (Requiem)، في الموسيقا الكلاسيكية

الأوروبية، وارتقى السُّنباطي إلى مُستوى المُعادلة بين الأصالة والحداثة، (سحَّاب، إلياس، د.ت، ص 129). واستخدم السُّنباطي آلة البيانو في قصيدة "أراك عصي الدمع"، حيث بدأت هذه القصيدة بمُقدِّمةٍ موسيقيَّةٍ لآلة البيانو المُنفرد في مقام الحجاز كار كرد، بأسلوب الأداء المُرسل، مع ظُهور بعض العلامات العارضة كحليةٍ لحنيةٍ، تبعتها مُقدمةٍ أطول نسبياً للفرقة الموسيقية في نفس المقام، وبنفس أُسلوب الأداء مُستعرضةً الأجناس الأساسيّة للمقام مع الانتهاء على أساس المقام بجنس كُرد على درجة الراست، وبعدها تبدأ أم كلثوم البلتاجي بغناء البيت الأول في نفس المقام وبنفس أسلوب الأداء مع ظُهور الحوار بين لحن الكلمات، واللازمة الموسيقية، مع استقرار البيت الأول على الدرجة الخامسة للمقام وهي درجة النوى.

وتظهر أيضاً بَعْدَ البيت السابع "تُسائلني من أنت"، لازمة موسيقيَّة للأوركسترا وآلة البيانو، تُعَدُّ تصويراً لفكرة المُقدِّمة الأولى مع الركوز على درجة الجهاركاه، ثمَّ تُردِّد آلة البيانو المُنْفردة العبارة الأخيرة على طبقةٍ مُنخفضةٍ، كصدىً لِلَحْنٍ من مقام الحجاز كار كرد، وفي نهاية المُدوَّنة المُوسيقيّضة هُناك تكرار لبداية المُقدِّمة الموسيقيَّة الأولى للفرقة الموسيقيَّة، ثم الانتهاء على درجة الكردان في المقام الأساسي، ثم يليها ردُّ مُنفرد لآلة البيانو، وذلك لتكرار العبارة الأخيرة مع الانتهاء على درجة الراست.

واستخدم السُّنباطي بعض الإيقاعات الغربيَّة في ألحانه التي قدمها للسينما مثل إيقاع التَّانجو (Tango) في لحن "الحبيب حدٍّ يعرف إيه معنى الحبيب"، واستخدم إيقاع الرُّومبا (Rumba) في لحن "مين يشتري الورد"، واستخدم إيقاع البوليرو (Bolero) في لحن "آه م العيون"، وإيقاع الفالس (Waltz) في لحن "إحنا الاثنين"، كما تأثر السُّنباطي بأُسلوب التريمولو (Tremolo) وهو ارتعاش الأقواس على الأوتار.

وإذا كان السُّنباطي قد استعان بمَجموعة الآلات الغربية مثل الأكورديون والماندولين والكلارنيت وغيرها في ألحانه التي أبدعها للأفلام، إلاّ أنهُ ظلّ يتجنب استخدامها في ألحانه لأم كلثوم، حتى كانت المفاجأة عندما استخدم آلة البيانو استخداماً وقوراً وأساسيّاً في قصيدة "أراك عَصِيَّ الدمع شيمَتُك الصَّبْر"، ومن المعروف أنَّ هذه القصيدة لحَّنها عبده الحامولي لأوّل مرَّة على مقام البياتي، ثم أعاد زكريَّا أحمد تلحينها على مقام الهُزام، وبعدها جاء السُّنباطي ولحَّنها على مقام الحجاز كار كرد، (كامل وزملاؤه؛ 1993م، ص 109 – 107).

الموسيقار فريد الأطرش واستخدام آلة البيانو في ألحانه:

اشتهر فريد الأطرش بالغناء الشَّرقي، وقد ساهم في حركة التَّجديد والتَّطوير التي استفادت من الموسيقا الأوروبيَّة، وله مجموعةٌ من الألحان اقترب فيها من الغناء الأوروبِّي مع المُحافظة على الذَّوق الشَّرقي وكان في ألحانه مُبْدِعَاً مُحافظاً، ولم يكن مثل سيِّد درويش والذي كان مُبدعاً مُجدِّداً، أو مثل عبد الوهاب والذي كان مُبْدعَاً مُقلِّداً

استخدم فريد الأطرش آلة البيانو في عدد من ألحانه، وكان قمة أداؤه وألحانه ذات الطابع الكلاسيكي فيما أبدعه الشاعر الغنائي مأمون الشناوي في "أول همسة"، "وحكاية غرامي"، "والربيع"، "وبنادي عليك"، وغيرها.

ومن الأغاني التي استُخدمت فيها آلة البيانو، أغنية "قلبي ومفتاحو"، "وبحبَّك"، "ونجوم الليل"، "ومين يعرف"، "وعلشان مليش غيرك"، "وزمان يا حُب"، "ومخاصمك يا قلبي"، (رفعت، 1995م، ص 18 – 17).

وهُناك عددٌ آخر من الموسيقيين المصريين الذين استخدموا آلة البيانو في ألحانهم مثل الموسيقار عبدالحليم حافظ حيث استخدمه في أغنيته المشهورة "أهواك"، حيث ظهرت براعة هذه الألحان من خلال هذه الأغنية، وكانت آلة البيانو آلةً قريبةً ومهمةً في التلحين لدى الكثير من

الموسيقيين المصريين في ألحانهم المُختلفة والمُتنوِّعة، ومن العازفين البارعين على آلة البيانو بعد السَّبعينات في جُمهوريَّة مصر العربيَّة أحمد مصطفى، ومُشيرة عيسى، ورمزي يسّا، وهم من خريجي جامعة حلوان.

تطوُّر استخدام آلة البيانو في لبنان:

تُعتبر لبنان من الدول الصَّغيرة بكثافتها السُّكانية في الوطن العربي، ولكنَّها من أكثر الدُّول اهتماماً في الموسيقا الخاصَّة بآلة البيانو في مجالات التأليف، والغناء، والعزف لدى كافَّة المُستويات المُؤسساتيّة، والأكاديمية، فهناك المعاهد، والكليات، والجامعات، التي تُدَرِّسُ آلة البيانو.

فمن المُؤسّسات الرَّائدة في تدريس هذه الآلة وغيرها من العلوم الموسيقية هي جامعة القديس يوسف وفيها عدد كبير من التَّخصصات يستطيع الطلبة الحُصول على الدرجات الجامعية الثلاثة وهي البكالوريوس، ومُدَّته خمس سنوات، ودبلوم الدراسات المعمَّقة، والماجستير، والدكتوراة[1].

ومن المُؤسّسات الأخرى في لبنان هي جامعة الروح القُدس (الكسليك) ، والتي تُدَرِّسُ العلوم الموسيقية، وفيها تخصُّصات مُتعدِّدة، ومُتنوِّعة، ومنها تدريس آلة البيانو، حيث يستطيع الطَّلبة الدَّراسين لهذه الآلة الحُصول على الدَّرجات الجامعيَّة الثَّلاثة وهي البكالوريوس، ومُدَّته خمس سنوات، ودبلوم الدراسات المُعمَّقة، والماجستير، والدكتوراة، وهُناك عدد من المساقات

(1) تمَّ الحُصول على المعلومات الخاصة بجامعة القديس يوسف من دليل الجامعات العربية وموقع الجامعة الخاص على الإنترنت: WWW.Usj.edu.Ib/arabe/files/mission.htm_38k. في تاريخ 5/4/2007م

الخاصّة في تدريس الأداء على آلة البيانو وفق دراسات علمية مُعمَّقة، حيث يتخرَّج الطَّلبة كمُؤدِّين بارعين على آلة البيانو[1].

ومن الجامعات الأخرى التي تمنح درجة البكالوريوس في الموسيقا جامعة لويزا، وفيها قسم للموسيقا أحد تخصُّصاته تدريس آلة البيانو ومُدَّة الدِّراسة فيها خمس سنوات.

ومن المدارس الموسيقيَّة التي ظهرت في لبنان مدرسة الفُنون الجميلة في بيروت عام (1954م) ، ومن المدارس التي أخذت خطاً موسيقيَّاً مُعيناً المدرسة الرَّحبانية، ومدرسة زكي ناصيف.

عاصي ومنصور الرّحباني واستخدام آلة البيانو في ألحانهم:

يُعتبر الأخوان رحباني ظاهرةً فنيَّةً فريدةً من نوعها في لبنان، حيث برزت لهما في الخمسينات مدرسةٍ موسيقيةٍ مُستقلّةٍ، تملك طابعاً مُميّزاً في التأليف والتلحين، وتعتمد مواضيع وقضايا تهُمُّ أبناء الوطن العربي، وحصل هذا الثُّنائي على إعجاب، وتقدير العالم العربي أجمع، وذلك بفضل إنتاجهما الموسيقي الغزير، والمُتميِّز، وكانوا من المُستمعين لكلٍ من سيد درويش، ومحمد عبد الوهاب، وأم كلثوم.

تعلّم عاصي ومنصور أُصول الموسيقا الشرقية على يد الأب بولس الأشقر عازف آلة البيانو مدّة ست سنوات، وبعدها قاما بدراسة تأليف الموسيقا الغربية على يد الأستاذ "براترن روبيار" مدَّة تسع سنوات، ويقول محمد عبدالوهاب إنّ هذه المُؤهلات تُعتبر بطاقة مُرور لموهبتهما التي غيّرت واقع الموسيقا العربية والأغنية في الوطن العربي، وفي عام (1952م) ، التقى عاصي ومنصور نهاد حدّاد (فيروز) في مكتب رئيس القسم الموسيقي في الإذاعة اللبنانية،

---

(1) تمَّ الحُصول على المعلومات الخاصة بجامعة الروح القدس من دليل الجامعات العربية وموقع الجامعة الخاص على الإنترنــت: WWW.usek.edu.Ib، في تاريخ 5/4/2007م.

الفنان الراحل حليم الرومي، ومن هُنا بدأ التعاون بين فيروز والأخوين رحباني فنيّاً قبل أنْ يرتبط باسم عاصي اجتماعيَّاً، فبدأ الثلاثة رحلة الألف ميل، وأصبحوا الرَّمز، والمثال.

انتشرت أعمال الأخوين رحباني في كثيرٍ من البُلدان العربيَّة، والأجنبيَّة، وأوصل الرَّحابنة الفنّ اللبناني الأصيل إلى أعلى قمم المجد.

اهتم الرَّحابنة بالفولكلور اللبناني، ووضعا له كلاماً يتناسب وتطوّر الموضوع الموسيقي، كما وزّعاه توزيعاً حديثاً، وكان التُّراث الشَّرقي مصدر إلهامهما، ومن أعمالهم الغنائية، "جسر القمر"، "ودواليب الهوى"، "وبيّاع الخواتم"، "وميس الريم"، (فياض، 1992م، ص 304-301).

وهُناك مجموعةٍ أُخرى من الذين استخدموا آلة البيانو في مُؤلَّفاتهم فمنهم الدكتور وليد غلميَّة، وتوفيق سُكَّر، وعبد الغني شعبان، وبوغوص جلاليان، وتوفيق باشا الذي كتب الكثير من المُؤلَّفات لآلة البيانو، كما تحدثنا عنه سابقاً في التَّوجُّهات الأسلوبيَّة، وسنضع عدد من أعماله في الملاحق حتى يتسنّى للباحثين، والدراسين الإطلاع عليها، واستخدمت آلة البيانو بشكلٍ واضحٍ، وكبير في معزوفات المُطربة الكبيرة ماجدة الرومي، فتجد موسيقا آلة البيانو تصدح بنغماتها في أغنية "كلمات"، وأغنية "ما حدا بعبّي مطرحك بقلبي" حيث يظهر صوت ماجدة الرومي الأوبرالي الأخّاذ بمصاحبة آلة البيانو، واستخدمت آلة البيانو أيضاً بشكلٍ كبير في معزوفات المُطربة فيروز، فتجد موسيقا آلة البيانو الجميلة في أغنية "زهرة المدائن"، وأغنية "حبَّيتك بالصَّيف"، وأغنية"نسَّم علينا"، وأُغنية"أعطني النَّاي وغنِّي"، وأُغنية"يا أنا".

ونذكر أيضاً من الرُّوادّ الذين أَلَّفوا وعملوا في مجال الموسيقا في لبنان ما يلي:

1- **متري المر:** وهو أشهر من لحن الشعر الفصيح ومن أعماله "يا لورُ حُبّك"، و"ظبيةُ الأُنس إليّ".

2- **سليم الحلو:** وهو عالمٌ ومُؤلِّفٌ موسيقيٌّ، ومُلحِّن لمجموعة كبيرة من القصائد والمُوشحات مثل: "يا نديمي"،"ودِّع الصَّبر"،"ويا عاقد الحاجبين".

3- **الأخوين فُلَيْفل:** من أبرز أعمالهما: السَّلام الرَّسمي لكلٍّ من دولتي سوريا، واليمن، "ونشيد موطني"،"ونشيد نحن الشَّباب".

4- **وديع صبرا:** لحَّن نشيد"كُلُّنا للوطن للعلى للعلم"، وهو النَّشيد الرَّسمي لدولة لبنان، وعلى يَدَيْهِ أصاب آلة البيانو تطوُّراً مُهمّاً كما ذكرنا سابقاً في الدِّراسات المُتعلِّقة بآلة البيانو الشَّرقي.

5- **اسكندر شلفون:** والذي درس العزف على آلة البيانو، والعود، والقانون، والكمان، وهو من كبار رجال الموسيقا في الشَّرق، وأنشأ مدرسةً للموسيقا أسماها روضة البلابل.

6- **عبدالقادر التّنير:** حيث لحن النشيد الرَّسمي لدولة المملكة الأردنية الهاشمية، (عيد، 1993م، ص 153).

7- **بولس الأشقر:** شغف بالموسيقا، وتعلّم أُصول العزف على آلة البيانو على يد الخوري جرجس، سافر إلى روما، والتحق بمعهد القدّيسة سيسيليا الموسيقي، ثم إلى مدينة ليون في فرنسا حيث أكمل دراسته، وعند عودته انصرف إلى التأليف والتعليم، تتلمذ على يديه بعض الفنانين اللبنانيين الكبار أمثال الأخوين رحباني، ألَّف معزوفات وأناشيد وطنية، وألَّف بعض الكُتب الموسيقية ومنها: كتاب"الموسيقا الشرقية"،"ومبادئ موسيقية شرّقية وغربية"، (فياض، 1992م، ص 96).

8- **أنيس فليحان:** وهو فنانٌ لبنانيٌّ الأصل، أميركي الجنسية، تولى إدارة المعهد الموسيقي الوطني في لبنان لعدة سنوات، له بعض الأعمال الموسيقية الكلاسيكية، ومنها

السوناتات، والسيمفونيّات، واشتهر في أميركا بمزجه الألحان الشرقيّة بالغربيّة، ممّا كان له صدى مُستحب لدى السامعين، (فياض، 1992م، ص 30).

ومن أشهر العازفين على آلة البيانو في لبنان هم:

1- ديانا تقي الدين: عازفة البيانو الأسطورية، والتي شاركت في الأوركسترات السيمفونية العالمية، وهي موهبة لبنانية أطلق عليها لقب (السِّحر الأسمر القادم من الشرق).

2- وليد حوراني: من أشهر العازفين البارعين على آلة البيانو، الذي شهد له الكثير بالمهارة الفائقة والنَّجاح، وقد بلغ في هذه المجال إلى حدِّ الإعجاز.

3- وليد عقل: عازف بيانو لبناني دولي، تبنَّت موهبته دولة عُظمى، ثم أطلقته فخورةً برقيِّ فنِّه ومهارة عزفه الرَّفيع المُستوى.

4- هنري غريّب: من العازفين البارعين على آلة البيانو، وكان لديه موهبةً فذَّةً في التَّعامل مع هذه الآلة.

5- بوغوص جلاليان: عازف على آلة البيانو، وله عشر أُغنيات راقصة مُؤلَّفة ومُلحَّنة حسب الأصول والقواعد الفنيَّة العالميَّة، (الرومي، 1992م، ص 46).

6- آني صبرا: من العازفات على آلة البيانو.

7- أفلين خوري: من العازفات على آلة البيانو.

8- نجاة مرح: من العازفات على آلة البيانو، (الرُّومي، 1992م، ص 45).

9- عاصي الرَّحباني: مُؤلِّف ومُلحِّن ومُوزِّع مُوسيقي وعازف على آلة البيانو.

10- منصور الرَّحباني: مُؤلِّف ومُلحِّن ومُوزِّع مُوسيقي وعازف على آلة البيانو.

11- زكي ناصيف: مُلحِّن ومُوزِّع مُوسيقي.

12- وليد غلميَّة: مُلحِّن ومُوزِّع مُوسيقي، (الرُّومي، 1992م، ص 73).

13- نجيب كلاب: مُلحِّن ومُوزِّع مُوسيقي.

14- الأب يوسف خوري: مُلحِّن ومُوزِّع مُوسيقي، (الرُّومي، 1992م، ص 103).

15- جاك كموجيان: من عازفي آلة البيانو، ويُعتبر من الجيل الثَّالث.

16- إحسان المُنذر من عازفين آلة البيانو ويُعتبر أيضاً من عازفين الجيل الثَّالث، (الرُّومي، 1992م، ص 152).

تطوُّر استخدام آلة البيانو في سوريَّا:

سوريا دولةٌ عربيَّةٌ عريقةٌ، بما تزخر به من مُوسيقا رائعة فلم تَخْلُ المدنيّةُ السُّوريَّة القديمة، ولا المدنيَّة الحاضرة من استعمال المُوسيقا التي تتعلَّق بآلة البيانو والعُلوم الموسيقيَّة المُختلفة، فالمُوسيقا في سوريَّا القديمة كانت مُوسيقا غنائيَّة، وإنَّه من المُستبعد أنْ يكون القُدماء في سوريَّا قد استعملوا المُصاحبة المُوسيقيَّة، أو سواها من أنواع اختلاط الأصوات، واشتهر فن التَّمثيل الغنائي عند السُّوريين القُدماء، حيث رأينا ذلك في بداية النَّهضة المُوسيقيَّة السُّوريَّة على يد أبو خليل القباني، ونجيب زين الدِّين، والذي عالجت مسرحيَّاتهم القضايا الإنسانيَّة، والاجتماعيَّة في قالب شعري موسيقي، (عيد، 1993م، ص 180).

وهُناك مجموعة من المعاهد والنَّوادي المُوسيقيَّة المُختلفة نذكر منها: النَّادي المُوسيقي السُّوري، (1928 م)، والنَّادي المُوسيقي الفنِّي عام (1930م)، ونهضة المُوسيقا عام (1931م)، ومعهد الآداب والفُنون عام (1937م)، ثم نادي الفارابي عام (1940م)، ومعهد أصدقاء الفُنون عام (1939م)، ومعهد أصدقاء الفُنون عام (1952م)، وجمعيَّة الهارموني للموسيقا التي أسَّسها الأستاذ حُسني الحريري عام (1957م)، وغيرها من المُؤسَّسات التي تُدرِّس المُوسيقا في سوريَّا.

ومن المُؤسَّسات التي تُدرِّس الموسيقا: معهد الموسيقا التَّابع لوزارة الثَّقافة السُّوريَّة، حيث يحصل الطَّلبة على الدَّرجة العِلميَّة الأولى، درجة البكالوريوس في العُلوم الموسيقيَّة، ويتخصَّص في أحد الآلات الموسيقيَّة، ومن ضمنها آلة البيانو كتخصُّص مُنْفرد.

ومن المُوسيقيين السُّوريين الذين يُجيدون العزف على آلة البيانو كميل شنبير، وهو من مواليد مدينة حلب، وهو أحد روَّاد النَّهضة الموسيقيَّة العربيَّة الحديثة في التَّأليف، وعمل في القاهرة، وكان عازف على آلتي الترومبيت، وآلة البيانو، وكان يضبط أوتار آلة البيانو، حتَّى يستطيع عزف الألحان والمقامات العربيَّة، وكان مُتمكِّناً في العُلوم المُوسيقيَّة، ومُجيداً لِعدَّة لُغات، ومن أشهر الرِّوايات الَّتي لحَّنها: توسكا، الغريب، البائس، حلب على المسرح، (شمُّوط، 1989م، ص 118)، وهو أيضاً من العازفين على آلة نفخ تُسمى "البيستون"، ولحَّن العديد من المسرحيّات الفُكاهيَّة لفرقتي مُنيرة المَهديَّة، ونجيب الريحاني، (فياض، 1992م، ص 405).

ومن المُوسيقيِّين السُّوريِّين أيضاً أحمد أبو خليل القَّباني الدِّمشقي، الذي وُلِدَ في سوريَّا عام (1840م)، من عائلة تُركيَّة، تلقَّى دُروسه في المُوسيقا الكلاسيكيَّة، والتَّدوين والتَّأليف، وأحبَّ المُوسيقا منذ الصِّغر، فدرس وتعلَّم أصولها، واتَّسعت شُهرته في حقلي المُوسيقا والغناء ومن مسرحيَّاته المشهورة: "عنترة"، وأنيس الجليس"،"وناكر الجميل"، (فيَّاض، 1992م، ص 19).

وهُناك أيضاً الفنَّان فؤاد حسُّون

الحلبي، والذي يُجيد العزف على آلة البيانو، وآلة العود، وآلة الكمان، وكان يعمل أيضاً على ضبط، ودوزنة آلة البيانو من أجل العزف الشَّرقي.

وكما ذكرنا سابقاً في دراسات آلة البيانو الشَّرقي عن مُبتكر آلة البيانو الشَّرقي السُّوري الجنسيَّة عبدالله شاهين، وكذلك آلة البيانو الشرقي المُسمَّاة"قيثارة دمشق"، والتي ابتكرتها وجهيه عبدالحق،

ومن العازفين على آلة البيانو في سوريَّة صلحي الوادي وزجته سينثيا، وزاهدة الصَّابوني، وسوزانا الصَّابوني، (بن ذريل، 1987م، ص 288 – 287).

وهُناك ظاهرةٌ في الوطن العربي لا بدَّ من التَّطرق إليها، وهي أنَّ هُناك مجموعةٌ كبيرةٌ من الطَّلبة الذين يذهبون للدِّراسة في الخارج في تخصُّصاتٍ مُختلفةٍ، ومن ضمنها تخصُّص الموسيقا، فمنهم من يتزوَّجون من عازفاتٍ مُتخصِّصاتٍ في العزف على آلة البيانو، وعند عودتهنَّ وأزواجهنَّ إلى دُول الوطن العربي يُزاولن مهنة تعليم آلة البيانو في المُؤسَّسات التَّعليميَّة المُختلفة، حيث يكون لَهُنَّ دورٌ كبيرٌ في تنشيط حركة تعليم آلة البيانو، وعمل الحفلات الخاصَّة في الوطن العربي.

الفصل الخامس

نتائج الدراسة

الفصل الخامس

نتائج الدِّراسة

- عرض النتائج وتحليلها
- مُناقشة النتائج
- التَّوصيات

الفصل الــخامس

نتائج الدِّراسة

عرض النتائج وتحليلها

هدفت الدِّراسة التعرف إلى تاريخ تطور آلة البيانو في الوطن العربي، ولتحقيق ذلك أجريت الدِّراسة على عينة من الدول العربية قوامها خمس دول وهي: (الأردن، وفلسطين، وسوريا، ولبنان، ومصر) ، واستخدام الباحث المنهج الوصفي التاريخي نظراً لملائمته لأغراض الدِّراسة، حيث قام الباحث بدراسة الماضي من أجل الإفادة منه في فهم الحاضر، والتنبؤ بالمستقبل، من خلال المكتبات الجامعية، وشبكة الانترنت، وكذلك المصادر، والمراجع العلمية المُحكَّمة التي احتوت على معلومات تتعلق بتاريخ تطوير آلة البيانو في الوطن العربي، وقام الباحث بزيارة مُؤسسات تعليمية، تُعلّم آلة البيانو، ولقاءات واتصالات مع باحثين ومُدرِّسين وعازفين لآلة البيانو من هذه الدول العربية التي تمَّ اختيارها كعينةٍ قصديةٍ تُحقِّق أهداف الدِّراسة، واستخدم الباحث أدوات جمع المعلومات والبيانات في المنهج التاريخي التحليلي الوصفي من ملاحظات تحليلية ناقدة للمصادر التاريخية، وتحليل تقني للمادة التاريخية من حيث التحقق منها لدى الباحثين والمُؤلفين، ومصادرها الأصلية وذلك من أجل الكشف والتحقق من صحة، أو زيف المصدر التاريخي الذي وصل إليه الباحث، بجمع البيانات، وتبويبها، وعمل تحليل شامل لكل ما يتعلق بالأهداف التي تضمنتها هذه الدِّراسة.

أولاً: النَّتائج المُتعلِّقة بالهدف الأوَّل:

أثبتت الوثائق التَّاريخيَّة التي تتحدَّث عن الآلات المُوسيقيَّة أنَّ أغلبها ومن ضمنها آلة البيانو مصدرها الشَّرق، وأنَّ للغرب فضلٌ في استكمالها وتطوير صناعتها. وإنَّ أقدم الآلات التي عرفتها أوروبا لآلةٍ ذات تقنيَّةٍ إصبعيَّةٍ (ذات لوحة مفاتيح) هي آلة "الشَّقير" (Echiquier) ، وأنَّ

هذه التسمية ظلت مُتداولة في أسبانيا، وفرنسا، وانجلترا، خلال القرنين الرابع عشر، والخامس عشر، حيث كانت المدنية الأوروبية في تلك العصور، وخاصة في أسبانيا على اتصالٍ بالمدنية العربية الأندلسية. هذا ما أكَّده المؤرِّخون في أبحاثهم من أنَّ هذه الآلة انتقلت إلى أوروبا بمُسمياتها العربية. وكانت آلة الشَّقير شبيهة بآلة القانون الذي تُنْقَرُ أوتاره عبر تقنيَّةٍ إصبعيَّةٍ وليس نقراً مُباشراً . وكان صوت تلك الآلة أشبه ما يكون بصوت آلة القانون، لأنَّ مضاربها لم تكن مُتصلة بمطرقةٍ تضرب الأوتار كما هو الحال في آلة البيانو اليوم، وإنَّما كانت مضاربها مُتصلة بريشةٍ تَنْقُرُ على الأوتار، كما تُنْقَرُ أوتار آلة القانون، ومن هنا فإنَّنا نستنتج أنَّ أصل الآلات ذات الميكانيك الإصبعي يرجع لتلك الآلة المعروفة باسم"الشَّقير" (Echiquier)، وهذه الآلة قُلِّدت لاحقاً بآلة تُضرب أوتارها بِمطارقٍ صغيرةٍ مُستفيدةٍ من طريقة الضَّرب على الأوتار في آلة السَّنطور (Cembalom)، والتي كانت سبباً أساسياً أدّى إلى ظهور آلة"الكلافيكورد" الجَدُّ الأول لآلة البيانو الحديث.

إنَّ أول استعمال لآلة البيانو كان عام (1710م)، وأول آلة بيانو صُنعت على الطراز الحديث المستعمل اليوم كان عام (1811م)، في لندن، والذي قام الميكانيكي روبرت فيرنم (Robert Wernem) بصناعتها، وَسُجِّل هذا الاختراع باسمه عام (1828م)، وأصبح معروفاً في العالم، وفي أوائل القرن العشرين وصلت صناعة آلة البيانو إلى الكمال من جميع الوجوه، (قدوري، 1987م، ص 221).

ثانياً: النتائج المتعلقة بالهدف الثاني:

- أكَّدت الدراسات السابقة أهمية استخدام آلة البيانو في مجال التعليم الأكاديمي وأنَّها تُحقِّق الأهداف المرجُوَّة في ترسيخ وتنمية العديد من القيم الاجتماعيَّة بين العازفين، وتَعلُّم هذه الآلة يعمل على صقل الذَّوق المُوسيقي العام عند الطَّلبة؛ وتُؤكِّد نتائج الدِّراسات السَّابقة أنَّ استخدام مناهج

التعليم الحديثة لآلة البيانو يُؤدّي إلى تطوير التعليم الموسيقي في المُؤسَّسات العربيَّة المُختلفة، ويرتقي بها إلى مصاف دُول العالم.

– وأظهرت نتائج الدِّراسة أنَّ المُؤيدين لتعديل السلم الموسيقي العربي، يقولون إنَّ تعديله يفتح المجال لدخول الهارموني، والتجانسات وتعدّد الأصوات في الموسيقا العربية، وأما معارضوه، فيرون أنّ الأبعاد بين الدرجة الموسيقية والدرجة التي تليها في الموسيقا العربيَّة، هي رهن بمزاج العازف أو المُغنّي، أو رهن بمقام مُعّين؛ وإنَّ اختلافاتها البسيطة هذه هي التي تُكسب المقام طابعاً خاصاً، يستفيد منه العازف في الإعراب عن إحساسه. إنَّ ترتيب قياسات أبعاد السلم الموسيقي العربي رياضياً، وتحديد قيمته سيحدِّد العازف، وهذا ما يجعل هؤلاء المُعارضون يرفضون تعديل السُّلم الموسيقي العربي.

إنَّ السلم الموسيقي الغربي المعمول به حاليَّاً مُعدَّل بالرَّغم من أنَّ بعض آلات النفخ، والوتريَّات التي يُضفي عليها العازفون إحساساً طبيعيَّاً.

– وأظهرت الدِّراسة أنَّ انتشار آلة البيانو الغربي الذي ظهر في القرن السابع عشر في كل مكان في الشرق والغرب، كان سبباً أساسياً في التفكير في جعله آلة تؤدي ثلاثة أرباع البُعد ليصبح في مقدورها تأدية ألحان الموسيقا العربية؛ وتعدّدت المُحاولات منذ بداية هذا القرن لصناعة آلة بيانو شرقي حتى ظهر سنة (1932م) ، في مُؤتمر الموسيقا العربية الذي انعقد في القاهرة، كما ظهرت نماذج مُتعددة من هذه البيانوات التي يُمكن أنْ تؤدي أرباع الأبعاد، وكان لكل نموذج من هذه البيانوات مزاياه الخاصة، وإنْ اختلفت في طرق صناعتها، ورغم كل هذه المحاولات في صناعة آلة البيانو الشرقي، إلا أنَّها ظلّت عاجزةً على أنْ تقوم بدور الآلة الموسيقية العربية كآلة القانون، وآلة العود، وغيرهما، وأنهَّا لا تستطيع تأدية إلا عدد محدود من المقامات، وأنَّ إمكانياتها محدودة لتصوير المقامات، وهذا ما يُؤكد عدم صناعة أعداد كبير منها لتتواجد في كل مكان في دول

الوطن العربي، وبقيت نماذج هذه البيانوات لدى دار معهد الموسيقا العربية في القاهرة أو عند أصحابها، ولم نجد هناك مُؤلِّفون موسيقيون وصانعو آلات شرقيَّة للبيانو تحقِّق فائدة مُتميِّزة ومُعتمدة على العلم والفنّ الضَّروريَّان.

ثالثاً: النتائج المُتعلِّقة بالهدف الثالث:

أظهرت نتائج الدِّراسة المُتعلقة بالتوجيهات الأسلوبية في تعدد التصويت واستخدام آلة البيانو ما يلي:

– أظهرت نتائج الدراسات في تاريخ الموسيقا العربية أنَّ البوليفونيا الأوروبية، كانت معروفة عند العرب، حيث يقول الفارابي في كتابه ديوان الموسيقا الكبير أنَّنا نعني بالاصطحاب علامتين، أو أكثر تُقْتَران في آنٍ واحدٍ، وتُبين بالمؤآلفة اشتراك العلامتين، وكمال الاصطحاب والمؤآلفة رهين بنسبة العلامات بين بعضها، وأمّا عند الكندي فإنّ اجتماع صوتين على بُعدٍ مُناسبٍ بين ثلاث درجات مثلاً يُعطي تآلفاً مقبولاً للأذن، وعبد الحميد اللاذقي الذي أكَّد أهميَّة توافق الثَّالثتين الكبيرة والصَّغيرة، وغيرهم، حيث اعترف الأوروبيون بفضلهم في ذلك، ومن هنا فإنَّ العرب استخدموا تعدّد التصويت بشكله البسيط، في غنائهم وموسيقاهم، وكان هدفهم تحسين الألحان.

– أظهرت الدِّراسة أنَّ هناك مجموعة كبيرة من المُؤلِّفين العرب الذين ألفوا موسيقا مُتعدِّدة التَّصويت لآلة البيانو، وكانت هذه الموسيقا بمثابة الخطوات الأولي على الطَّريق، وأظهرت مُؤلَّفاتهم لآلة البيانو قُدراتهم وبراعتهم في السَّعي لتقدُّيم مفهومٌ مُوسيقيٌّ جديدٌ، بعيداً عن المفهوم التَّقليدي المُرادف للغناء، فتلك هي خاصيَّة التَّعدُّديَّة الصَّوتيَّة التي تتميَّزُ بها المُوسيقا المُؤلَّفة لآلة البيانو، كما أنَّ التَّوازن بين الهارمونية، والكنترابنطية في العصرين الكلاسيكي والرومانسي، يجعل سير عناصر العمل المُوسيقي من خُطوطٍ لحنيَّةٍ، وتوافقات يُشكِّل نسيجاً مُتكاملاُ، إذا أُحسن

استخدامها، ولا يصحُّ ذاك إلا لمُبدع ولقد اهتمَّ المُؤلِّفون العرب للإفادة من التَّجربة العالميَّة في تأليف نماذج فنيَّةٍ رائعةٍ تجمع الأصالة والعلم معاً.

رابعاً: النتائج المُتعلِّقة بالهدف الرابعْ:

أظهرت الدِّراسات المُتعلقة في تاريخ تطوُّر استخدام آلة البيانو في الوطن العربي ما يلي:

- إنَّ دخول آلة البيانو إلى الوطن العربي، كما تدخل أيّ تكنولوجيا مُتطوِّرة يكتشفها العالم، حيث يتمُّ استيرادها واستخدامها في دُول الوطن العربي، وإنَّ دخول آلة البيانو إلى الوطن العربي، واستخدامها بشكلٍ مُختلفٍ عن تُراث هذه الآلة الأصلي، وتطويعها لخدمة الألحان العربية، أدَّى إلى ظهور مُشكلة التَّعامل مع ثلاثة أرباع البُعد، وهذا ما يتطلَّب تعديل السلم في الموسيقا العربية، الذي أدَّى إلى الخلاف، وذلك لأنَّ المقامات العربية تقوم على مبدأ أنَّ النَّغم يُحدث المزاج المطلوب فإذا اختلفت الأبعاد بين نغمات المقام اختلف المزاج الذي يُحدث هذا المقام، وأيضاً النغمات العربية تحتوي ثلاثة أرباع البُعد، وهو ما لا تحتويه النغمات الأوروبية، ويشير الباحث أنَّه سبق تعديل السُّلم الغربي نماذج مُتعدِّدة في التَّعامل مع الآلات ذات التكنيك الإصبعي، ومن الموسيقيين الذين كتبوا لتلك الآلات يوهان سيباستيان باخ، ولكنَّ التعديل الذي أُجريَ على السُّلم الغربي زاد من قدرة آلة البيانو وإمكاناتها الواسعة في التَّأليف والعزف الخاص بها.

– أظهرت نتائج الدِّراسة التي تتعلَّق باستخدام آلة البيانو في المجال الأكاديمي في مُختلف مُؤسسات وجامعات الوطن العربي اهتماماً كبيراً في تدريس واستخدام هذه الآلة والعمل على توظيفها في مجالات مُتعددة مثل مجال التأليف، ومجال الأغنية، ومجال التلحين، وكما أظهرت هذه الدِّراسة تميُّز الكثير من أبناء الوطن العربي في العزف على هذه الآلة وإظهار المهارات المُختلفة.

مُناقشة النَّتائج

أولاً: مُناقشة النتائج التي تتعلَّق بالهدف الأول:

إنَّ ما أظهرته الدِّراسة من نتائج تتعلق بآلة البيانو وتطورها عبر التاريخ، وما أكَّدته الوثائق التاريخيَّة عن الآلات الموسيقيَّة، ودور الغرب في استكمال وتطوير صناعتها، يُشير إلى أنّ أصل الآلات ذات الميكانيك الإصبعي يرجع إلى الآلة الأندلسيَّة المعروفة باسم الشَّقير (Echiquier) ، والتي أدَّت إلى ظُهور آلة "الكلافيكورد" الجدّ الأول لآلة البيانو الحديث.

ويرى الباحث أنَّ هذه النتائج تُؤكِّد القُدرة الإبداعيَّة التي كانت موجودة عند العرب الأوائل وقُدرتهم على اكتشاف وصُنع الآلات المُختلفة والتي قام الغرب بتطويرها لاحقاً.

ثانياً: مُناقشة النتائج التي تتعلَّق بالهدف الثاني:

لقد أكَّدت الدِّراسة على أنَّ تطوُّر الموسيقا العربية هارمونياً يتطلَّبُ إلى تعديل السُّلم المُوسيقي العربي، وهذا ما يرفضه المُعارضون لتعديل السُّلم المُوسيقي العربي، وبالرَّغم من ذلك فإنَّ العديد من المُؤلِّفين العرب ألَّفوا مُوسيقا لآلة البيانو تعتمد أُسس المُوسيقا العالميَّة والعربيَّة معاً، وأمَّا بِخُصوص المُحاولات المُتعدِّدة لصناعة آلة بيانو شرقي لخدمة أُصول المُوسيقا العربيَّة، فإنَّ هذه المُحاولات ظلَّت عاجزةً عن تحقيق الغرض المطلوب منها ولم تستطع أنْ تجد لها مكاناً بين الآلات العربيَّة الأصيلة كآلتي القانون والعود وظلَّت إمكاناتها محدودة في أداء وتصوير المقامات العربيَّة. ويرى الباحث أنّ هذا يُفسِّر عدم صناعتها تجاريَّاً، وهذا إنْ دلَّ على شيءٍ فإنَّما يدلُّ على الإمكانات المحدودة في عمل هذه الآلة، وهذا ما جعل المُؤلِّفين العرب يستخدمون آلة البيانو الغربي في التَّأليف والعزف.

ثالثاً: مُناقشة النَّتائج المُتعلِّقة بالهدف الثالث:

إنَّ ما أظهرته نتائج الدِّراسة من أنَّ البوليفونيا الأوروبية كانت معروفة عند العرب وأنَّ العرب استخدموا تعدّد التصويت بشكله البسيط في غنائهم ومُوسيقاهم بهدف تحسين الألحان،

وأظهرت الدِّراسة أنَّ علماء العرب السابقين تناولوا تعدُّد التَّصويت ومنهم الكندي، والفارابي، وعبد الحميد اللاذقي، لكن هذا العلم بقي في المجال النَّظري، ولم يُستغلُّ في الموسيقا العمليَّة العربيَّة بينما استفاد منه الأوربيون وطوَّروه.

ويرى الباحث أنَّ وجود مجموعة كبيرة من المؤلفين الموسيقيين من دول الوطن العربي، ممَّن قام بتأليف موسيقا مُتعدّدة التَّصويت لآلة البيانو، أظهروا براعتهم وقدراتهم في ذلك.

رابعاً: مُناقشة النَّتائج المُتعلِّقة بالهدف الرابع:

تُؤكِّد نتائج الدِّراسة على أنَّ استخدام آلة البيانو بشكلٍ مُختلف عن تُراثها الأصلي، أدَّى إلى حُدوث مُشكلة كبيرة وهي كيفيَّة التَّعامل مع ثلاثة أرباع الأبعاد، وذلك لأنَّ المقامات العربيَّة تقوم على مبدأ يقول أنَّ النَّغم يُحدث المزاج المطلوب فإذا اختلفت الأبعاد بين درجات المقام، اختلف المزاج الذي يُحدثه هذا المقام. ويرى الباحث أنَّ استخدام هذه الآلة في الموسيقا العربيَّة بدون تعديل السُّلم الموسيقي العربي يُحدث مُشكلة كبيرة في التَّعامل مع هذه الآلة، ولقد سبق السُّلّم المُعدَّل نماذج أخرى لتسوية الآلات ذات الأصابع، وأغلب المُوسيقيِّين مثل يوهان سيباستيان باخ (Johann Sebastian Bach)، كانوا يكتبون لتلك الآلات إلا أنَّ تعديل السُّلّم زاد من كفاءة هذه الآلات فقط.

وكما يرى الباحث من خلال ما أكَّدته نتائج الدِّراسة المُتعلقة بهذا الهدف أنَّ هناك استخدام لآلة البيانو في المجال الأكاديمي في مُختلف مُؤسَّسات وجامعات الوطن العربي، وذلك وفق أُسس ومنهجيَّة التعليم الغربي المُعَدُّ لتعليم هذه الآلة، وهذا ما أظهر ومّيَز الكثير من أبناء الوطن العربي في العزف والإبداع على آلة البيانو.

التَّوصيات

من خلال نتائج الدِّراسة يُوصى الباحث بما يلي:

1- زيادة الاهتمام بدور آلة البيانو في المعاهد والكليَّات والجامعات في دُول الوطن العربي.

2- التَّنوُّع في تأليف مناهج لتدريس آلة البيانو في الوطن العربي.

3- إجراء دراسات مُماثلة لهذه الدِّراسة في دُول الوطن العربي.

4- إجراء دراسات مسحيَّة ميدانيَّة لتجميع مُؤلَّفات المُؤلِّفين العرب لآلة البيانو.

5- إجراء مُحاولات ابتكارية أخرى لتصنيع بيانوات شرقيَّة تُؤدي ثلاثة أرباع البُعد، وألحان الموسيقا العربية.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربيَّة

- القرآن الكريم، سورة البقرة، آية"32".
- أيوليان، إيزابيلا، موسيقا جمال عبدالرحيم، مجلّة إبداع، مكتبة جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين، المجلّد الثّاني، العدد الرّابع، 1992م.
- بدر، يونس، دراسة مُقارنة بين آلة البيانو وآلات لوحات المفاتيح الإلكترونية، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، على شبكة الإنترنت، WWW.Wazize.Com، 2003م.
- بدر، يونس، برامج الكمبيوتر المُوسيقية وكيفيّة تسخيرها لدارسي آلة البيانو، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربية، على شبكة الإنترنت، WWW.Wazize.Com، 2003م.
- البكري، عادل، صفيّ الدّين الأرموي مُجَدِّد المُوسيقا العباسيّة، بغداد، الجُمهوريّة العراقيّة، دار الحُريّة للطِّباعة، 1978م.
- بن ذريل، عدنان، المُوسيقا في سوريّا، البحث المُوسيقي والفُنون المُوسيقية 1987 – 1887م، دمشق، الجُمهوريّة العربيّة السُّوريّة، دار طلّاس للنشر والتوزيع، مكتبة الأسد، 1989م.
- جارجي، سيمون، المُوسيقا العربيّة، باريس، فرنسا، مطبعة المنشورات العربيّة، سلسلة ماذا أعرف 26، ترجمة عبدالله نُعمان، 1977م.
- جبراوي، ايزيس، 1986م، دراسة نقديّة للموسيقا العربيّة في مناهج التّعليم التّخصُّصي، رسالة دكتوراة، كليّة التربية المُوسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة.

- جميل، سليمان، الدكتور محمود الحفني الباحث الموسيقي الرَّائد 1973 – 1896م، مهرجان ومُؤتمر الموسيقا العربيَّة، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 1998م.
- حبيب، الفرد جميل، تعدُّد التّصويت في المُوسيقا العربيّة، مهرجان ومُؤتمر المُوسيقا العربيّة، الهيئة العامّة للمركز الثّقافي القومي، دار الأُوبرا المصريّة، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، 1998م.
- حسن، شهرزاد، دراسات في المُوسيقا العربيّة، المُؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر بيروت، لبنان، 1981م.
- حسنين، رضا، 1982م، استخدام الألحان القوميّة في تدريس التّي البيانو والفيولين للطّالب المُبتدئ، رسالة دكتوارة، كليّة التربية المُوسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة.
- الحفني، محمود، مُصنّفات الفارابي العربيّة واللاتينيّة في المُوسيقا، دراسة علميّة، المجلّة المُوسيقية ، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، العدد93، فبراير، 1993م.
- الحفني، رتيبة، الفنّان توفيق الباشا علامة على حداثة موسيقيّة حقيقيّة، مجلّة المُوسيقا العربيّة، مجلّة ثقافيَّة موسيقيّة شهريّة تَصْدُرُ عن المجمع العربي للموسيقا، جامعة الدول العربيّة، مكتبة جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين، العدد19.
- الحفني، محمود، علم الآلات المُوسيقية، الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر، جُمهوريّة مصر العربيّة، 1987م.
- الحلو، سليم، المُوسيقا الشرقيّة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، لبنان، 1974م.
- الحلو، سليم، المُوسيقا النَظريّة، بيروت، لبنان، منشورات دار مكتبة الحياة، 1972م.

- خليل، عبدالمنعم، الموسوعة المُوسيقية المُختصرة، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، مكتبة مدبولي، 1992م.
- الخميسي، موسى، الموسيقا عند العرب، على شبكة الأنترنت، http://www.yabeyrouth.com/pages/index877.htm.
- الخُولي، سمحة، التأليف المُوسيقي المصري المُعاصر، 44 شارع المساحة، الدقي، الجيزة، جُمهوريّة مصر العربيّة، سلسلة بريزم للموسيقا (2) ، 1998م.
- الخُولي، سمحة، القوميّة في موسيقا القرن العشرين، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفُنون والآداب، 1992م.
- الخُولي، سمحة، سيِّد دروش فارس المُوسيقا المصريّة، مجلّة إبداع، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، مكتبة جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين، العدد الرّابع، 1992م.
- الخُولي، سمحة، من حياتي مع المُوسيقا، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، دار الشُّروق، 2002م.
- داوود، جهاد، "يوسف جريس 1961 – 1899م"، في كتاب التأليف المُوسيقي المصري المُعاصر، إشراف سمحة الخُولي، 44 شارع المساحة، الدقى، الجيزة، جُمهوريّة مصر العربيّة، سلسلة بريزم للموسيقا 2، 1998م.
- درويش، حسن، التّجارب الهارمونيّة في ألحان سيِّد درويش، مهرجان ومُؤتمر المُوسيقا العربيّة، الهيئة العامّة للمركز الثّقافي القومي، دار الأُوبرا المصريّة، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، 1998م.

- رشيد، صُبحي، الآلات المُوسيقية في العُصور الإسلامية، دراسة مُقارنة، بغداد، 1975م، ص 212 بن ذريل، عدنان، المُوسيقا في سوريّا، البحث المُوسيقي والفُنون المُوسيقية، دار طلّاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، الجُمهوريّة العربيّة السُّوريّة، 1989م.
- رشماوي، ضياء، هيّا نعزف، ألحان عربية موزعة لآلة البيانو للمبتدئين، تحرير أدريانا بونسة، دار النشر (Swedwish International Development Agancy)، المعهد الوطني للموسيقا، جامعة بيرزيت، رام الله، فلسطين.
- رفعت، محمّد، فريد الأطرش، بيروت، لبنان، دار ومكتبة الهلال للطِّباعة والنّشر، 1995.
- زاكس، كورت، تُراث المُوسيقا العالميّة، ترجمة سمحة الخُولى، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، دار النّهضة، مراجعة وتقديم، حسين فوزي.
- سحّاب، إلياس، رياض السُّنباطي عاشق القصيدة الغنائية، مجله العربي، تُصْدرها وزارة الإعلام في دولة الكويت، مكتبة جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين، العدد 22.
- سحّاب، سليم، المُوسيقا العربيّة والهارمونيا، مهرجان ومُؤتمر المُوسيقا العربيّة، الهيئة العامّة للمركز الثّقافي القومي، دار الأُوبرا المصريّة، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، 1998م.
- سحّاب، فكتور، مُؤتمر المُوسيقا العربيّة الأول – القاهرة 1932م، الشَّركة العالميّة للكتاب، بيروت، لبنان 1997م.

- سرور، قدري، 1987م، المقام في المُوسيقا العربيّة قديماً وحديثاً في مصر، رسالة دكتواره غير منشورة، كليّة التربية المُوسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة.
- سعيد، صفيّة، الطّريق إلى إعداد طالب البيانو المُبتكر، منهج تعليمي حديث لجيلبرت ديبنيدتي (Gilbert Debenedetti)، مجلّة علوم وفنون الريّاضة، مجلّة علميّة مُتخصّصة ثلث سنويّة، كليّة التربية المُوسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، مكتبة جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين، المجلّد السادس، العدد الأول يُناير، 1994م.
- الشريف، صميم، السُّنباطي وجيل العمالقة، جُمهوريّة مصر العربيّة، الطّبعة الثّانية، 1993م.
- شمّوط، هاني، وسعيد، ظافر، التّاريخ والتّذوق المُوسيقي، المُؤسّسة العامّة للمطبوعات والكتب المدرسيّة، الجُمهوريّة العربيّة السُّوريّة.
- الشّوان، عزيز، المُوسيقا للجميع، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، جُمهوريّة مصر العربيّة، 1990م.
- شورة، نبيل، 1975م، آلة القانون وتطوير أُسلوب العزف عليها، رسالة ماجستير، كليّة التربية المُوسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة.
- شورة، نبيل، 1981م، التّخت العربي نشأته وتطوُّره الفنّي، رسالة دكتوارة غير منشورة، كليّة التربية المُوسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة.

- شورة، نبيل، 1998م، رؤى مُستقبليّة للموسيقا العربيّة، مهرجان ومُؤتمر المُوسيقا العربيّة، الهيئة العامّة للمركز الثّقافي القومي، دار الأُوبرا المصريّة، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة.
- شورة، نبيل، دليل المُوسيقا العربيّة، د.ت.
- الشيخ، محمّد، تحليل وتقييم للاتجاهات الرّاهنة في الأغنية العربيّة، مهرجان ومُؤتمر المُوسيقا العربيّة، الهيئة العامّة للمركز الثّقافي القومي، دار الأُوبرا المصريّة، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، 1998م.
- الصنفاوي، فتحي، المُوسيقا الأوروبيّة في العُصور الوسطى وعصر النّهضة، كليّة التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 1998م.
- صبري، هُدى، مُؤلّفات آلة البيانو، دراسة مسحيّة من عصر النّهضة وحتى العصر الكلاسيكي، القاهرة جُمهوريّة مصر العربيّة، الجُزء الأول، 1992م.
- عبدالعظيم، نبيل، 1983م، نشأة تَعدُّد التّصويت في المُوسيقا العربيّة، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقا العربيّة، أكاديميّة الفُنون، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة.
- عبدالفتّاح، سهير، حوار المُوسيقات في إنتاج سيِّد درويش من خلال لحن"مصطفاكي بزياداكي"، مجلّة إبداع ، القاهرة، جمهورية مصر العربية، مكتبة جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، المجلد الثاني، العدد الرابع، ابريل، 1992م.
- عبدالكريم، عواطف،"أبو بكر خيرت 1963- 1910م"، في كتاب: التأليف المُوسيقي المصري المُعاصر، إشراف سمحة الخُولي، 44 شارع المساحة، الدقى، الجيزة، جُمهوريّة مصر العربيّة، سلسلة بريزم للموسيقا 2، 1998م.

- العقيلي، مجدي، السَّماع عند العرب، دمشق، الجُمهوريّة العربيّة السُّوريّة، الجُزء الأول، ط 1.
- عيد، يوسف، رحلة الطّرب في أقطار العرب، بيروت، لبنان، دار الفكر اللّبناني، مكتبة النّجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين، 1993م.
- غاوي، غاوي ميشيل، المُوسيقا الفنيّة في فلسطين، دراسة ميدانيّة منشورة، مجلّة المواكب، النّاصرة، فلسطين، 1985م.
- الغوانمة، محمّد، 1989م، إمكانيّة توظيف الأغنية الأُردنيّة في تعليم العزف على آلة العود للمبتدئين، رسالة ماجستير غير منشورة، كليّة التربية المُوسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة.
- الغوانمة، محمّد، المقامات في الوطن العربي، مهرجان ومُؤتمر المُوسيقا العربيّة، الهيئة العامّة للمركز الثّقافي القومي، دار الأُوبرا المصريّة، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، 1998م.
- الغوانمة، محمّد، تعدُّد التّصويت في المُوسيقا العربيّة، دراسة علميّة، مهرجان ومُؤتمر المُوسيقا العربيّة، الهيئة العامّة للمركز الثّقافي القومي، دار الأُوبرا المصريّة، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، 1998م.
- فارمر، هنري، تاريخ الموسيقا العربيَّة، ترجمة جريس فتح اللة المحامي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1972م.
- الفايد، فتحيّة، 1979م، تكنيكات مُبتكرة من الألحان المألوفة لدارسي آلة البيانو، رسالة دكتوارة، كليّة التربية المُوسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة.

- فتح الله، إيزيس، وزُملاؤها، كيفية تثبيت السُّلم المُوسيقي للموسيقا العربيّة، دراسة علميّة، مهرجان ومُؤتمر المُوسيقا العربيّة، الهيئة العامّة للمركز الثّقافي القومي، دار الأُوبرا المصريّة، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة.
- فريد، بُثينة، يوسف جريس الرّائد الأول للموسيقا السيمفونيّة بمصر، المجلّة المُوسيقية، جُمهوريّة مصر العربيّة، العدد الثّاني عشر 1974.
- فياض، ليلى، موسوعة أعلام المُوسيقا العَرَب والأجانب، بيروت، لبنان، دار الكتب العلميّة، 1992م.
- قدوري، حسين، الموسوعة الموسيقية الصغيرة، رقم الإيداع في المكتبة الوطنية ببغداد 886، شركة المنصور للطباعة المحدودة، 1987م.
- كامل، محمود وزُملاؤه، التاريخ الفَنّي للموسيقار، رياض السُّنباطي 1906-1981م، 44 شارع المساحة، الدقى، الجيزة، جُمهوريّة مصر العربيّة، سلسلة بريزم للموسيقا1، 1993م.
- لحام، جاك، البيانو والأرغن، رام الله، فلسطين،1987م.
- مروة، نزار، في المُوسيقا اللّبنانية العربيّة والمسرح الغنائي الرّحباني، بيروت، لبنان، دار الفارابي، سلسلة كتابات نزار مروة، 1998م.
- مطر، إكرام، 1972م، تعدُّد التّصويت في الغناء المدرسي، رسالة ماجستير غير منشورة، كليّة التربية المُوسيقية، جامعة حلوان، المجلّة المُوسيقية، العدد، 34، 1976م، دار الأهرام، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة.
- مطر، إكرام، وزميلاتها، تدريس المُوسيقا، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، دار العلم والثّقافة، 1986م.

- منعم، عرفة، أثر المُوسيقا العربيّة الإسلامية في موسيقا الغرب في العهد الوسيط، مجلّة القيثارة، بغداد، الجُمهوريّة العراقيّة، العدد التّاسع، 1979م.
- المهدي، صالح، مقامات المُوسيقا العربيّة، تونس، مطبعة الشَّركة التونسية لفنون الرسم، 1982م.
- ناصر، أمين، المجموعة المُوسيقية الكاملة، بيرزيت، رام الله، فلسطين، 1999م.
- نبيلة، أبو شقارة، مُنيرة، مُقدّمة في المُوسيقا، النّاصرة، فلسطين، 1993م.
- النَّجمي، كمال، تُراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب وأم كلثوم وعبد الوهاب، القاهرة، جمهورية مصر العربية، دار الشروق، 1993م.
- نجيب، 1993م، المُوسيقا العربيّة وتعدُّد التّصويت، مجلّة إبداع، العدد الثامن، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، مكتبة جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين.
- نيفين، المبادئ المُوسيقية التّي تُبْنى عليها أغان شعبيّة سوريّة، مجلّة القيثارة، بغداد، الجُمهوريّة العراقيّة، العدد التّاسع، 1979م.
- الهباد، حمد عبدالله، تحليل وتقييم الاتجاهات الرّاهنة في الأغنية العربيّة، مهرجان ومُؤتمر المُوسيقا العربيّة، الهيئة العامّة للمركز الثّقافي القومي، دار الأُوبرا المصريّة، القاهرة، جُمهوريّة مصر العربيّة، 1998م.
- ويردي، ميخائيل خليل الله، فلسفة المُوسيقا الشرقيّة، 1946م.

المواقع الالكترونية:

- الشرمان، علي، قسم الموسيقا، الجامعة الأردنية، عمَّان، الأردن، على شبكة الانترنت: WWW.Ju.Edu.jo، في تاريخ 9/6/2007م.

- المعهد الوطني للموسيقا، عمان الأردن، على شبكة الانترنت: WWW.Nmc.Edu.jo، في تاريخ 5/6/2007م

- جامعة اليرموك، قسم الموسيقا، إربد، الأردن، على شبكة الانترنت: WWW.Yu.Edu.jo، في تاريخ 5/6/2007م

- عبدالحفيظ، إياد، جامعة الأكاديمية الأردنية للموسيقا، عمان، الأردن، في تاريخ 7/6/2007م

- أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقا، القاهرة، جُمهورية مصر العربيَّة، على شبكة الإنترنت: WWW.egy.mhe. gov.eg/art-acadmic.asp، في تاريخ 1/4/2007م

- جامعة حلوان، القاهرة، جمهورية مصر العربية، WWW.helwan.edu.eg/_3k، في تاريخ 5/4/2007م

- جامعة الروح القدس، بيروت، الجمهورية العربية اللبنانية، WWW.usek.edu.Ib، في تاريخ 5/4/2007م

- جامعة القديس يوسف، بيروت، الجمهورية العربية اللبنانية، WWW.Usj.edu.Ib/arabe/files/mission.htm_38k، في تاريخ 5/4/2007م

المعهد الوطني للموسيقا، جامعة بيرزيت، رام الله، فلسطين، WWW.birzeit.edu/music، في تاريخ 18/4/2007م

المقابلات الشخصية:

- موسى، أحمد، اتصال شخصي، قسم الموسيقا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، في تاريخ 10/4/2007م

- عديله، مُعتصم، اتصال شخصي، قسم الموسيقا، جامعة أبو ديس، القدس، فلسطين، في تاريخ 10/4/2007م

- فزع، إلياس، اتصال شخصي، عمَّان، الأردن، في تاريخ 27/5/2007م

- غنُّوم، سامية، اتصال شخصي، عمَّان، الأردن، في تاريخ 30/5/2007م

- نُسيبة، هالة، اتصال شخصي، عمَّان، الأردن، في تاريخ 30/5/2007م

- حمَّاد، سامي، اتصال شخصي، نابلس، فلسطين، في تاريخ 11/4/2007م

- غاوي، غاوي، اتصال شخصي، النَّاصرة، فلسطين، في تاريخ 11/4/2007م

- المعهد الوطني للموسيقا، عمَّان، الأردن اتصال شخصي، في تاريخ 27/5/2007م

- المعهد الوطني الموسيقا، رام الله، فلسطين، اتصال شخصي، في تاريخ 15/4/2007م

المعاجم اللغويَّة:

- الصنفاوي، فتحي، الإنسان والألحان، قاموس الصِّيغ والمُؤلَّفات الموسيقيَّة العربيَّة والعالميَّة، الهيئة العامَّة للكتاب، كُلية التربيَّة الموسيقيَّة، جامعة حُلوان، القاهرة، جُمهوريَّة مصر العربيَّة، (1993م).

- البيومي، أحمد، قاموس الموسيقا، الهيئة العامَّة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، القاهرة، جُمهوريَّة مصر العربيَّة، (1992م).

- خليل عبدالمنعم، الموسوعة الموسيقيَّة المُختصرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، جُمهوريَّة مصر العربيَّة، (1992م).

- **Sadie Stenly**, The new Grove Dictionary of Music and Musicians, Publishers Limited, 1980, Vol, 12, Page 424.

المصادر والمراجع الأجنبيَّة

- **Bennett**, Richard Ian, (1996). Student evaluation in senior high school instrumental music: Perceived effects on student achievement, motivation, and Self-concept, Pro Quest-Dissertation Abstracts University Of Calgary (Canada) Degree: MMV, pp: 153.
- **Cahn,** Lorynne D; (1987). Teaching Piano Students with Learning Disabilities, Source: Journal of Music Education Research, ERIC: ED286298.
- **Cullin**, Audrey; etal. (1986). "Accelerated Learning" Paper presented at the Annual Meeting of the American Education Research Association (Memphis, USA). Eric ED 280276.
- **Daniel**, Ryan. (2004). Innovation in Piano Teaching: A Small-Group Model for the Tertiary Level, Source: Journal OF Music Education Research, ERIC: EJ681148.
- **Dorothy**, A. (1994). Music as academic discipline Nassp-Bulletetin, 76, No. 544, p. 27 - 29.
- **Drugger**, Robert S, Henry, Robert E, William, Bonnie Blue (2002)."Relationships among Music Aptitude, General Academic Ability, Selected Music Background Variables, and Grades in the Component of Freshman Music Theory". Mississippi College, Texas Music Educational Research.
- **H. Farmer**, Studies in Oriental Musical Instruments, I, (London 1931) PP.17-23, 504.
- **H. Farmer**, The Arabian Influence on Musical Theorem, London, 1925, 505.
- **Hoegler**, Fritz, Geschichte Der Musik, 1 Teil, Oesterrecheischer Bundesverlag. Wien, 1961, p.294.

هوغلر، فريتس، <u>تاريخ الموسيقا</u>، الجزء الأول، دار نشر الإتحاد النَّمساوي، فيينا، 1961م، ص 294.

- **Lee**, Yu - wen (1994). Teaching Young Children Music Fundamentals in a Computer Learning Environment. Unpublished Dissertation, Columbia University Teacher College.
- **Lisary**, C (1989) A Field Study of Sixth - Grade Students Creative Music Problem Solving Processes. Journal of Research in Music Education. 37, No .3. P 188 - 200.
- **Martin Gardiner,** (1996), "Studying Music and Playing Instruments of Music Helps Students In Academic Achievement", Dissertation Abstracts. The University of Brown. Degree PHD AAC. 9816961.
- **Miceli**, Jennifer Scott. (1998). An Investigation of an Audition Based High School General Music Curriculum and Its Relationships to Music Aptitude Music Achievement and Student Perception of Learning". Dissertation Abstracts The University Of Rochester Eastman School Of Music. AAC 9825698.
- **Poulter**, Patricia, Sue, (1997). A study of The Factors Which Influence Collegiate Choral Ensemble Participation By Non Music Majors At Six State - Supported University in Illinois, Pro Quest - Dissertation Abstracts, University of Illinois At Urbana - Champaign, Degree: EDD. PP.183.
- **Roi**, Christine S. (1991). Implementing a motivational program using musical skit development as a technique to improve performance skills of middle school students.

Dissertations Thesis's, Practicum, Nova University, Florida, P. 67.

- **Rosher**, and Others, (1993), Listening To Music Enforces. The Ability of Brain to Deal with Abstract Processes. Pro Quest - Dissertation Abstracts. Arizona State University AAC. 9640047.
- **Sadie Stenly**, The new Grove Dictionary of Music and Musicians, Publishers Limited, 1980, Vol, 12, Page 424.

الملاحــق

الملحق(1)

مُصطلحات الدِّراسة

أبوجاتورا (Appoggiatura): وهي نغمة تُدوَّن أصغر من النَّغمة الأساسيَّة، وتُوضع قبلها، وهي إمَّا أغلظ أو أحدُّ من النَّغمة الأساسيَّة وفي الغالب يكون بينهما بُعد أو نصف بُعد، (عبدالمنعم، 1992م، ص 80).

الافتتاحية (Overture): كانت سابقاً عبارة عن ألحانٍ قصيرةٍ يُستهلُّ بها المسرحيَّات الغنائيَّة ثم أصبحت في القرن السابع عشر معزوفة مُستقلة تبدأ بلحنٍ سريعٍ - بطيءٍ- سريع، (عبدالمنعم، 1992م، ص 47).

أنكور (Encore) : هو برنامج موسيقي مُحوسب لتدوين وقراءة المُدوَّنات المُوسيقيَّة.

الأوبرا (Opera): هي مسرحية مُلحَّنة بأكملها، تجمع بين الشِّعر والموسيقا والفُنون الأخرى كالرَّقص والرَّسم والتَّمثيل. (عبدالمنعم، 1993، ص 46).

الأوبريت (Operetta): مسرحيَّة يُؤدِّيها المُمثل بلغة النَّثر، وليس بلغة الشِّعر، كما هو الحال في الأوبرا ويحتوي على أغاني خفيفة قصيرة بالإضافة إلى إدراج عُنصر الرَّقص إليها، (عبدالمنعم، 1993م، ص 47).

أوراتوريو (Oratorio): يُشبه الأوبرا من حيث القالب الأساسي والبناء، وتُستخدم فيه الكورال ويختلف عن الأوبرا في أنَّ موضوعه يكون دينيَّاً مُستمدَّاً من قصص الإنجيل، ويحتاج هنا إلى راوٍ يربط بروايته أجزاء القصَّة بطريقته الغنائيَّة مع مُوسيقا مُمتدَّة، (عبدالمنعم، 1992، ص 47).

الأورجانوم (Organum): يُطلق هذا على أنواع التأليف البوليفوني في مراحله الأولى، وكــان عبارة عن صوتين فقط ثم تطوَّر ليصبح ثلاث أو أربعة أصوات جميعها تكون على خطٍ لحنــيٍ واحدٍ، وكان هذا النوع يُستخدم في التَّراتيل الكنسيَّة، (الصنفاوي، 1993م، ص 70).

الأوركسترا (Orchestra): هي لفظ يُوناني معناه الرَّقص والغناء ثمَّ أُطلق على المكان المُخصَّص لجلوس الفرقة الموسيقيَّة التي تُصاحب الغناء الذي يدور على خشبة المسرح، ثمَّ بعد ذلك أُطلق هذا اللفظ على الفرقة المُصاحبة للرَّقص والغناء، (أحمد، 1992، ص 289).

أوكتاف (Octave): يتكوَّن من ثمانية درجات، الدرجات السَّبع مع تكرار الدرجة الأولى، ويُستخدم عندما يُراد أداء جُملة موسيقية أعلى أو أخفض بأوكتافٍ من الأصوات المُدوَّنة. (أحمد، 1992، ص 296).

الباريتون (Baritone): هي الطَّبقة الوسطى عند الرِّجال فيما بين طبقتــي التينــور والبــاص وصوته مرن يُناسب الأغنيات والألحان المسرحيَّة، ويُضاف هذا الاسم إلى اسم آلــة وتريَّــة أو نُحاسية من فصيلته، فمثلاً آلة الساكسهورن تُصبح ساكسهورن باريتون أو ساكسوفون باريتون، (أحمد، 1992م، ص 42).

البالية(Pallet): هو عمل مُوسيقي درامي مسرحي يُؤدَّى بالرَّقص الكلاسيكي مع كُلِّ الإمكانات الفنيَّة المسرحيَّة، بمُصاحبة الأوركسترا السِّيمفوني وتروي قصة أو موضوع يكون عادةً معلوماً للمُشاهدين بالحركات الرَّاقصة المُعبِّرة مع الموسيقا الرَّفيعة، (الصنفاوي، 1993م، ص 88).

البريليود (Prelude): كلمة لاتينيَّة تتكوَّن من جُزأين "Pre" وتعنــي "قبــل" "Lude" وتعنــي "مُباراة أو ملهاة مسرحيَّة" وكلها تعني "مُقدِّمة" وفي القرن السَّابع عشر كان "Prelude" مُقدِّمــة لبعض المُؤلَّفات ذات الطَّابع الدِّيني وأصبحت تُماثل المُقدِّمة الدينيَّة، ثم تطــوَّرت فــي بعــض المقطوعات التي ألَّفها باخ وغيره، (الصنفاوي، 1993م، ص 100).

البشرف (Bashraf): كلمة تُركيَّة الأصل يُقصد بها الشَّيء أو مُقدِّمته، والبشرف هو أحد الصِّيغ الموسيقيَّة الآليَّة المُفيدة في الموسيقا العربيَّة والتُركيَّة، (الصنفاوي، 1993م، ص 96).

البولونيز (Polonaise): هي رقصة أو مقطوعة موسيقيَّة شعبيَّة بولنديَّة قديمة ظهرت في القرن السَّادس عشر طابعها الخفَّة والمرح والحيويَّة، (أحمد، 1992م، ص 319).

بوليرو (Bolero): رقصة شعبية أسبانية انتشرت في نهاية القرن الثامن عشر، وهي تكون على ميزان ثُلاثي في سرعةٍ مُعتدلةٍ، وكانت الرَّقصة في العادة تُؤدَّى شعبيًّا بمُصاحبة الغناء، أو العزف على الجيتار والكاستانيت.

البوليفونية (Polyphony): هي مُصطلح إغريقي معناه مُتعدِّد وهي تعني تعدُّد الأصوات وتنقسم الموسيقا بالنِّسبة إليها إلى قسمين، بوليفونية يتحقَّق من خلالها تَوافق بين الأسطر اللحنيَّة الميلوديَّة، وهوموفونيَّة تكون الأهميَّة فيها لخطٍ لحنيٍ واحدٍ هو الظَّاهر في حين تكون الخُطوط الأخرى مُجرَّد مُصاحبة له، (الصنفاوي، 1993م، ص 115).

بيانو (Piano): تعني خافت، ضعيف وهو الأداء الوديع أو الخافت والرَّنين العذب وآلة البيانو هي آلة طرقٍ وتريةٍ مُنغمةٍ ذات لوحة مفاتيح، وتُعتبر أضخم الآلات المُوسيقيَّة باستثناء آلة الأرغن ولها شخصيَّتها المُميَّزة والاكتفاء الذاتي في العزف المُتكامل، (أحمد، 1992، ص 309).

البيدال المُمتد (Pedal Note): هو نغمةٌ مُتصلةٌ ومُمتدةٌ ومُستمرةٌ تُصاحب اللحن كما يحدث من آلة القربة أو المزمار المُزدوج، وهي الصَّوت أو الأصوات المُتواصلة المُمتدة لعدَّة خانات وربطها ببعضها، وتُصاحب التآلفات أو الألحان في المؤلَّفات المُوسيقيَّة، (أحمد، 1992م، ص 305).

التَّأثيريَّة (الإنطباعيَّة) (Impressionism): وهي من الأساليب التي ظهرت بين نهاية القــرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين والتي تميزت بإعطاء الموسيقي إمكانـــات وقُــوى تعبيريَّــة جديدة، تعتمد على استخدامات وتراكيب سُلميَّة وهارمونية وآليَّة جديدة، وقد بدأت التأثيريَّة فـــي الفُنون التشكيلية ثم تأثَّر بها الموسيقيون، وتعني تأليف العمل الموسيقي لأحداث أثر في المُستمع دون الدُّخول في التفاصيل، ومن أهم رُوّاد هذا المذهب المُؤلِّف الموسيقي الفرنسي كلوّد ديبوسي، (الصنفاوي، 1993م، ص 383).

التَّانغو (Tango): تسمية أُطلقت سابقاً على الأغاني الشعبية الأسبانية ثم أُدخل عليها في أوروبا إيقاعات جديدة مثل"البولكا" واستقرت بعدها على الأسلوب الهادئ ويؤدى على ميزان ثُنائي أو رُباعي وهي موسيقا خفيفة تُؤدِّيها في مصر فرق الجاز، (عبدالمنعم، 1993م، ص 58).

التريمولو (Tremolo): وهو أُسلوب ارتعاش الأقواس على الأوتار.

تعدُّد الأصوات (Polyphony):"فن مزج النَّغمات" وهو عُنصر موسيقي هام مـــن العناصـــر المُكوِّنة لأساسات هذا الفن، له قواعده وأسسه الخاصَّة ويُعتبر بمثابة الإطار الصَّلب الذي ترتكز عليه ألحان المقطوعة الموسيقية، والتَّعدد الصَّوتي يتكوَّن من صوتين مُختلفين أو أكثر يُـــسمعان في آنٍ واحد، (أحمد، 1992م، ص 190).

التَّنويعات (Variations): هي البدء بلحن ما، ثم إجراء تغييرات وتحويلات مُوسيقيَّة من كلِّ نوع، سواءً من الآلة المُنفردة، ثمَّ الأوركسترا أو العكس لنفس الجُملة الموسيقيَّة أو عزف الجُملة بآلة أخرى، (عبدالمنعم، 1993، ص 77).

التونالية (Tonality): التقيّد بمقامٍ مُعيَّنٍ يُسيطرُ على المقطوعة الموسيقيَّة المُؤلَّفــة فـــي هـــذا المقام، وينقسم هذا المقام إلى أثنى عشر نغمةٍ منها سبعٍ رئيسةٍ وخمـــسٍ خارجـــةٍ عـــن المقـــام يستخدمها المُؤلِّف في حالة التلوين فقط، ويُسيطر على المقام نغمات مُعيَّنة فيه تترابط فيما بينهـــا

بعلاقات ثابتة، والاحتفاظ بهذه العلاقات يعطى المقام شخصيَّته، وهي صيغة لتحديد نوع مقام المقطوعة والقواعد التي تحكم تكوينه، ويتكوَّن المقام من أصوات الدَّرجة الأولى ويُوجد نوعان للدَّواوين المقاميَّة، مقامات كبيرة ومقامات صغيرة لكلٍ منها طابعه الخاص، (عبدالكريم، عواطف، د.ت، ص 330).

الثالثة البيكارديَّة (Becardian Third): وتعني استخدام الثالثة الكبيرة بدل الثالثة الصَّغيرة.

الجليساندو (Glissando): هي زحلقة النَّغمات المُتتالية السَّريعة في الآلات الوتريَّة بين نغمتين مُتباعدتين تُؤدَّى على آلة البيانو بواسطة ظُفر الإصبع، (عبدالمنعم، 1992م، ص 82).

الدوديكافونيَّة (السِّرياليَّة) (Dodecaphonic): طريقة التأليف باثنتي عشرة نغمة، وهي أنْ يضع المُؤلِّف سلسلة من الاثنتي عشرة نغمة بأي ترتيب يراه مُناسباً مع مُراعاة عدم ظُهور أيِّ نغمة من تلك النَّغمات مرة أُخرى في سياق السِّلسلة، وذلك للاحتفاظ بالأهميَّة المُتساوية لكلِّ نغمات السِّلسلة، ويُشتقُّ من هذه السِّلسلة ثلاث سلاسل أُخرى عن طريق القلب (Inversion)، قلب مسافات السِّلسلة الأساسيَّة، ثمَّ معكوس (Retrograde)، السِّلسلة الأساسيَّة، وأخيراً قلب مسافات معكوس السِّلسلة الأساسيَّة، وتلك السلاسل الأربعة هي التي تقوم عليها المقطوعة الموسيقية سواءً من النَّاحية اللحنيَّة أو الهارمونيَّة أو البوليفونيَّة، ويُمكن بداية السِّلسلة من أيِّ نغمةٍ من النَّغمات الاثنتي عشرة، وعليه ينتج بذلك ثمانية وأربعون احتمالاً لهذه التَّكوينات، وهي تأليف العمل الموسيقي اعتماداً على السُّلم الموسيقي الكروماتيكي (الملون) ومن أهمِّ رُوَّاد هذا المذهب المُؤلِّف الموسيقي الألماني أرنولد شونبرغ، (Arnold Shwinberg)، (عبدالكريم، عواطف، د.ت، ص 330).

الدُّور (Aldour): هو قالب غنائي له شُهرة في الغناء العربي، ويُكتب بالزَّجل ويتألف من قسمين "المذهب، والغُصن" يشترك فيها جماعة المُنشدين في ترديد المقطوعة وغنائها، (عبدالمنعم، 1993م، ص 48).

الدُّوزان (Tuning): هي كلمة تُركية تعني التَّسوية وتُقال على من يضبط أوتار الآلة على الطَّبقة الصوتيَّة، وتُطلق أيضاً على من يضبط آلته على آلات الآخرين، (عبدالمنعم، 1993م، ص 86).

الدويتو (Duet): هو عمل موسيقي يُكتب لآلتين من نوعٍ واحدٍ أو نوعين مُختلفين، ويُعتبر الدويتو الموسيقا الغنائية الهامَّة له كما في الأوبرا والكانتاتا، وقد تطوَّر من الأوبرا فأصبحت الثُنائيات ضرورة تُواجه الدراما الموسيقية حيث يُواجه أبطال الرِّواية بعضهم البعض في مواقف تُحتِّمها سياق الأحداث، (الصنفاوي، 1993م، ص 160).

الدياتوني (Diatonic): تعني"طبيعي" وهو لفظ يُضاف لكل ما هو طبيعي، السُّلم الطبيعي، نصف البُعد الطبيعي، (أحمد، 1992م، ص 119).

الديوان (Octave): الأصل فارسي مُعرَّب ويعني دفتر القيْد، أو المكان الذي يجتمع فيه الكتبة والأهل والأصدقاء وقد استعمل في القرن التاسع عشر وأكثر المُؤلَّفات الحديثة تُشير إلى أنَّ الديوان يُساوي ذي الكلّ أو "أوكتاف" أي النَّغمات الثمانية للسُّلم الموسيقي، (عبدالمنعم، 1993م، ص 86).

الذي بالأربع (Fourth): يُسمَّى البُعد الصَّوتي المعروف باسم بعد رابعة مثال، دو إلى فا، (عبدالمنعم، 1993م، ص 87).

الذي بالخمس (Fifth): يُسمَّى البُعد الصَّوتي المعروف لدينا باسم بعد خامسة مثال دو إلى صول، (عبدالمنعم، 1993م، ص 87).

الذي بالكل (Octave): وهو اصطلاح مشهور في المراجع العربية ومُقابلاً "مُرادفاً" اللفظ "أوكتاف" في الموسيقا الغربية، (عبدالمنعم، 1993م، ص 87).

الرابسودي (Rhapsody): تعني ملحمة، وهي قصة أدبية أو موسيقية زاخرة بالحوادث المُؤثِّرة، تتكوَّن من مُختارات من قصائد الإلياذة والأوديسة لـ"هوميروس" وكانت تُغنَّي في الأعياد الشعبيَّة أو عند القرابين، (أحمد، 1992م، ص 338).

الرومانتيكيَّة (Romanticism): يَعتمد هذا النوع على إبراز فكرة أو خيال المُؤلِّف، وتسخير مواهبه وقدراته الموسيقية لإظهارها، ويعتبر بيتهوفن أول من وضع أُسس هذا النوع في الموسيقا وكانت مُؤلَّاته تقوم على أُسسٍ تعبيريةٍ أخذت أسماء، ولم تكن مُجرَّد أرقام للمُؤلَّفات بل ظهرت لأعماله أسماء مثل سيمفونياته. (الصنفاوي، 1993م، ص 381).

رومانس (Romance, Romanza): هي القصيدة أو النشيد الغزلي، وهو لفظ يُطلق على جميع القصائد الموسيقية ذات الأسلوب العاطفي الرَّفيع في كلماتٍ بسيطةٍ وحزينةٍ حول الحُبّ، (أحمد، 1992م، ص 353).

الرُّومبا (Rumba): تُعتبر من ألوان موسيقا الجاز، وتُصاغ في قالب خفيف وعلى إيقاع مُميَّز وتنتمي إلى إيقاعات"الفوكس تروت" المُتداول في أنحاء العالم، (عبدالمنعم، 1993م، ص 62).

الرُّوندو (Rondo): هو بناء شعري موسيقي عُرف مُنذ العُصور الوُسطى وقد تطوَّر تدريجيَّاً حيث أصبح صيغة بوليفونية بسيطة تقوم على لحنٍ أساسيٍ محدود الطُّول يتكرَّر في مُحاكاةٍ لحنيَّةٍ بين أربعة أصوات تلاحقاً بعد خانة واحدة، أو أربعة، وفي القرن التاسع عشر أصبحت الروندو مُؤلَّفة مُستقلة من حركةٍ واحدةٍ كما في مُؤلَّفة"مندلسون" في سُلم مي الكبير لآلة البيانو، (الصنفاوي، 1993م، ص 169).

السَّامبا (Samba): رقصة ذات طابع خفيف مرح تتميَّز بإيقاع تأخير البند المُسمَّى (سنكوب) وعادةً في نهاية كلٍّ خانتين يليها تتابع إيقاعي يربط الخانة الأولى بالخانة الثانية، (عبدالمنعم، 1993م، ص 62).

السِّكك المقاميَّة: هي عبارة عن كيفية تطوير الموسيقا العربية المبنية على طبيعة اللحن العربي المُرتكز على السُّلم المقامي اللحني، (سحَّاب، سليم، مهرجان ومُؤتمر الموسيقا العربيَّة، 1998م، ص 126).

السَّماعي (As-Samai): هو مُؤلَّف موسيقا آلي عربي يُؤدِّيه التَّخت أو الفِرَق العربيَّة وتكون حركته سريعة ويحمل اسم صاحبه والمقام المُؤلَّف فيه، (أحمد، 1992، ص 359).

السُّوبرانو (Soprano): تعني مُرتفع، حادّ، وهي الطَّبقة الصَّوتيَّة الحادَّة للسيدات أو الأطفال وقد يُضاف هذا اللفظ أيضاً لبعض الآلات وطبقة السُّوبرانو، ذات الأصوات الحادَّة، التي تتفق وطبقة السُّوبرانو، وتُدوَّن هذه الطَّبقة على مفتاح دو الخطِّ الأوَّل أو مفتاح صول الخطِّ الثَّاني، (أحمد، 1992م، ص 387).

السُّوناتا (Sonata): هي مُؤلَّف موسيقي آلي تُؤدِّيه آلة واحدة، كاملة الهارمونيَّة كآلة البيانو وأيِّ آلةٍ وتريَّةٍ أو نفخيَّةٍ بمُصاحبة آلة البيانو أو آلتين أو ثلاث أو أربع آلات ويُمكن أنْ تصل إلى ثماني وتسع آلات، ويعتمد هذا المُؤلَّف على التَّعارض بين أفكار مُتضادَّة، (أحمد، 1992م، ص 383).

السّويت (Suite): هي مقطوعات راقصة، تتميَّز بإيقاعاتٍ مُختلفةٍ صادرةٍ من فرنسا، ألمانيا، أو أسبانيا على أنْ تُشيِّد سلسلة الألحان في سُلم موسيقي واحد لا يتبدَّل، (عبدالمنعم، 1992م، ص 65).

السِّيمفونية (Symphony): هو عمل موسيقي كبير للأوركسترا الكامل، تكون في البداية سريعة ثُمَّ تُصبح بطيئة، ثمَّ تُصبح سريعة بصيغة الرُّوندو ثمَّ طوَّرها بيتهوفن إلى سرعةٍ تفوقُ ثلاثة أضعاف السُّرعة الأصليَّة، وهو من أكمل الصِّيغ الموسيقيَّة على الإطلاق وأشهر من ألَّف فيها فرانس جوزيف هايدن، (عبدالمنعم، 1992م، ص 65).

الفالس (Waltz): رقصة كلاسيكية، يرجع أصلها إلى رقصةٍ ألمانيةٍ بطيئةِ الإيقاع ثُمَّ تطوَّر الفالس إلى أُسلوب حيوي موزون على إيقاع ثُلاثي، (عبدالمنعم، 1993، ص 66).

فنّ الاصطحاب (Accompany Art): وهو عزف نغمتين أو أكثر في آنٍ واحدٍ وبزخمٍ واحد، (ويردي، 1946، ص 187).

فن السَّبيكة: وهو عبارة عن سبك الأصوات عند العرب وهو فنّ الاصطحاب مُضافاً إليه التَّوزيع الآلي وأُسلوب الأداء، (العقيلي، د.ت، ص 188).

الفنتازيا (Fantasy): وتعني خيال أو نزوة وهي لحن موسيقي في صيغة حُرَّة، أو هي مقطوعة موسيقية للآلات من صياغة حرَّة تخضع للخيال وإلهام المؤلِّف نفسه، (أحمد، 1992م، ص 151).

الفوج (Fugue): هي عمل موسيقي بوليفوني أي مُتعدِّد الأصوات وتعني بالإيطاليَّة التَّسلل فهي تُنسج من لحنٍ أساسيٍ يظهر تباعاً بطرقٍ مُتلاحقةٍ حيث الصَّوت يتسلل من صوتٍ إلى آخر. (عبدالمنعم، 1993، ص 67).

الفورم (Form): قالب أو صيغة، وهو نموذج البناء الموسيقي وهو الإطار الذي تُبنى على أساسه المقطوعة الموسيقيَّة الطَّويلة، ويعتمد المُؤلِّف فيها على أفكاره وعلى المُعالجة بالصَّنعة والحرفيَّة الموسيقيَّة، (أحمد، 1992م، ص 161).

القصيد السِّيمفوني (Symphonic Poem): مُؤلَّف سيمفوني ظهر في القرن التاسع عشر، ولكنَّه لم ينتشر ويُصبح له أهميَّة إلا في أوائل القرن العشرين، وقد تبع هذا اللون الخصائص التي اتَّسمت بها الرومانتيكيَّة، والتي يتَّبعُ فيها المُؤلِّف أُسلوباً تعبيريَّاً مُعيَّناً يُحاول أنْ يبرزه في مُخيِّلته، ويكون ذلك من وحي قصيدةٍ شعريَّةٍ، أو عملٍ روائيٍ أو وصفٍ لمشهدٍ أو لوحةٍ لفنَّان، (الإنترنت، WWW. Ditnet.Com، 2006م).

قصيدة (Poem): قالب غنائي يعتمد في صياغة نُصوصه على الشِّعر واللغة العربيَّة، وكانت في البداية ارتجاليَّة كالموَّال، ولكنَّها تختلف عنه، حيث أنَّ الموَّال يعتمد اللهجة العاميَّة والزَّجل، (الإنترنت، WWW. Ditnet.Com، 2006م).

الكابريتشو (Capriccio): هي مقطوعة مُوسيقيَّة آلية خفيفة لآلات لوحة المفاتيح، ولا تخضع لصيغة مُحدَّدة بل لخيال المُؤلِّف ومع ذلك فقد كتب بعض المُؤلِّفين بشكلٍ آخر يحتوي جُملٍ صعبةٍ مثل كابريتشو الإيطاليَّة لتشايكوفسكي، (أحمد، 1992م، ص 66).

كروماتية (Chromatic): تعني المُلوَّن وهي النِّصف بُعد الكروماتي (السُّلم المُلوَّن)، (أحمد، 1992م، ص 109).

الكلاسيكيَّة الجديدة (Neo Classicism): ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر وتهدف إلى الحدِّ من المُغالاة من الرومانتيكيَّة والعودة إلى الأُسلوب الكلاسيكي القديم، والهدف منها هو إحياء الكلاسيكيَّة مع قدر معقول من الرومانتيكيَّة، وهي عبارة عن تأليف العمل الموسيقي بقالب وروح العصر الكلاسيكي مع الأخذ بعين الاعتبار سمات العصر الحديث، ومن أهمِّ رُوَّاد هذا المذهب يوهان برامز، وبيتر تشايكوفسكي، (الصنفاوي، 1993م، ص 380).

كلافيية (Claviet): وهي آلات لوحة المفاتيح"أصابع بيضاء وأصابع سوداء الملامس لآلات البيانو والأرغن ويُطلق هذا الاسم أيضاً على جميع آلات لوحة المفاتيح، (أحمد، 1992م، ص 83).

الكودا (Coda): هو جُزء ختامي للقطعة الموسيقيَّة يكون في أغلب الأحيان قوياً في الأداء، وتهدف الكودا إلى تأكيد الشُّعور بالنِّهاية، وتأكيد القفلة النِّهائية للقطعة الموسيقيَّة في مقامها الأساسي، (عبدالمنعم، 1993، ص 94).

الكورال (Choral): هي ألحان دينيَّة تُنشد في الكنيسة البروتستانتيَّة، يدون فيها على الخطِّ الأوَّل سُوبرانو والخط الثاني الميتزوسوبرانو والخطِّ الثالث الكونترالطو، والخط الرابع التينور، (أحمد، 1992م، ص 76).

الكونترابنط (Counter Point): هي الطِّباق اللحني ويعني تقابل الألحان نغمة مُقابل نغمة وهو علم أو أُسلوب من أساليب التأليف الموسيقي له قواعده الخاصَّة، (أحمد، 1992م، ص 98).

الكونسرفتوار (Conservatoire): هو معهد خاص لتعليم الموسيقا، أو مدرسة أو معهد كبير خاص لتدريس جميع فُروع الموسيقا النَّظرية والعلميَّة لِتُخرِّج فنانين وفنانات على مُستوى رفيع، (أحمد، 1992م، ص 96).

كونشرتو (Concerto): هو عمل موسيقي كبير لآلةٍ مُنفردةٍ مع الأوركسترا الكامل، ويُكتب لإلقاء الضَّوء على آلةٍ مُنفردةٍ وعلى عازفٍ مُنفرد عليها، (عبدالمنعم، 1992م، ص 68).

اللاتونالية (Atonality): استخدام النَّغمات الاثني عشرة بأهميَّةٍ واحدةٍ، وعدم التقيُّد بالعلاقات الثابتة بين النَّغمات وبعضها، ولا يُوجد سيطرة على المقام ومفهومه، (عبدالكريم، عواطف، د.ت، ص 330).

لايت ميوزك (Light Music): أُسلوب الموسيقا الخفيفة.

مارش (March): السَّيْر، وهو لحن السَّيْر في حركة مُنتظمة، وهو مُؤلَّف مُوسيقي يُكتب عادةً للفرق العسكريَّة كما يُكتب في السُّوناتا السِّيمفوني، وعادةً يكون ميزانه ثُنائي أو رُباعي، (أحمد، 1992م، ص 242).

المارش الجنائزي (Funeral March): هي موسيقا تُستخدم في الجنائز والمآتم (أحمد، 1992م، ص 166).

مايسترو (Maestro): هو قائد الأوركسترا، يمتاز بشخصيةٍ قياديَّةٍ تعمل على توحيد الفِكر والحسِّ بين القائد والعازفين من خلال الإشارة ووحدة العمل، (عبدالمنعم، 1993م، ص 96).

المُحاكاة (Imitation): هي مُحاكاة الطَّبيعة والتَّصوُّرات الفنيَّة والأحاسيس المُختلفة، وهي تقليد الصُّورة اللحنيَّة للحن الموضوع الأساسي، (أحمد، 1992م، ص 199).

المَزمُوم: الوتر المعفوق بالإصبع

المسافات المُتنافرة (Dissonances Intervals): هي الأبعاد الهارمونية لأبعاد الثَّانية والسَّابعة والنَّاقصة والزَّائدة، (أحمد، 1992م، ص 211).

المُنودية (اللحنيَّة) (Monody): هي الموسيقا ذات الصَّوت الواحد، التي لا تتضمَّن تعدُّداً في التَّصويت، وتكون عبارة عن خطٍ لحنيٍّ واحدٍ لا تُؤدَّى معه أيّ أصوات أُخرى، (أحمد، 1992م، ص 260).

المُنوفونية (الوحيدة الصوتيَّة) (Monophony):"وهو اللحن المُنفرد"وهو موسيقا لحنيَّةٍ ذات مسارٍ واحدٍ دون مُصاحبة هارموني، (أحمد، 1992م، ص 260).

موسيقا الحُجرة (الصَّالون) (Chambre Music): ظهرت في القرن السادس عشر كأداء غنائي دُنيوي ذو طابع خاص بعيد عن موسيقا الكنيسة، وكان هذا بداية التَّفرقة بين ألوان

الموسيقا الدنيويَّة والكنسية، والتي تعزف لمُحبي الموسيقا في المنازل والقُصور وبعدها في الصَّالات والمسارح وفي قاعاتٍ كبيرةٍ مُخصَّصة للموسيقا، (الصَّنفاوي، 1993م، ص 314).

المُوشَّح (Mowashah): "وشاح المرأة على رأسها" مليءٌ بالزَّخارف اللحنيَّة الفنيَّة، ويُعتبر خُروج على أُسلوب الغناء السَّائد في ذلك العصر حيث تخضع فيه أوزان الشِّعر للموسيقا وليس العكس، (عبدالمنعم، 1992م، ص 52).

الميلودي (Melody): وهو اللحن، واتِّساق النَّغمات ويُعتبر من أهمِّ عناصر الموسيقي بَعْدَ الإيقاع ويُعتبر أساس البناء الموسيقي، واللحن في الموسيقي كالجُملة المُفيدة في اللغة، وهو عبارة عن خطٍ لحنيٍّ واحدٍ تتعاقب نغماته وفقاً للقواعد المُوسيقيَّة من حيث الزَّمن، الصُّعود، الهُبوط، (أحمد، 1992م، ص 247).

النَّظريَّة الوظيفيَّة (Functional Theory): وهي عبارة عن نظامٍ صارمٍ للتَّحرُّك النَّغمي في الحدِّ الأساسي، أو التَّجانسات اللحنيَّة الهارمونيَّة، وهذه النَّظريَّة للعالم أريبيرت ريمان (Aribert Rieman) ، (سحَّاب، سليم، 1998، ص 124).

النَّغمات العابرة (Passing Notes): هي النَّغمات العارضة أو العابرة، (الغوانمة، 1998م، ص 168).

الهارموني (Harmony): هو تآلف الأصوات، التَّوافق النَّغمي أو تعدُّد الأصوات، وهو عُنصر مُوسيقي هامٌّ من العناصر المُكوِّنة لأساسيَّات هذا الفنّ، وله قواعده وأُسسه الخاصَّة به، (أحمد، 1992م، ص 190).

الهترفونيَّة (Heterophony): هي تعدُّد التَّصويت غير المقصود في الموسيقا، (مطر، 1971، ص 24).

يايْ (Yai): قطعة خشبية تمسك بالمطرقة (الشَّكوش) عند رجوعها أثناء العزف على ملمس آلة البيانو، (لحام، 1987، ص 4).

يونيسون (Unison): أي معاً وذلك بأنْ تُؤدَّى النَّغمة الموسيقيَّة من المجموعة بدون توزيع، وتعني أنَّ الكلَّ يُؤدِّي نفس النَّغمة. (عبدالمنعم، 1993، ص 106).

الملحق(2)

بطاقة معلومات خاصّة بالموسيقيِّين المُؤلِّفين والعازفين لآلة البيانو

اســـــم المُؤلِّـــــف:

مكــــان ولادتــــه:

آلـــــة العـــــزف:

مكــــان دراستــه:

الدَّرجــة العلميَّـــــة:

لمحة عــن حياتــه:

مُميِّزات أسلوبــــه:

أشهــر مُؤلَّفاتـــــه:

الملحق(3)

بطاقة معلومات خاصّة بالمُؤسَّسات والجامعات التي تستخدم آلة البيانو:

اســـــــم المُؤسَّســـــــة:

مكـــــان المُؤسَّســـــــة:

لمحـــــــة تاريخيَّـــــــة:

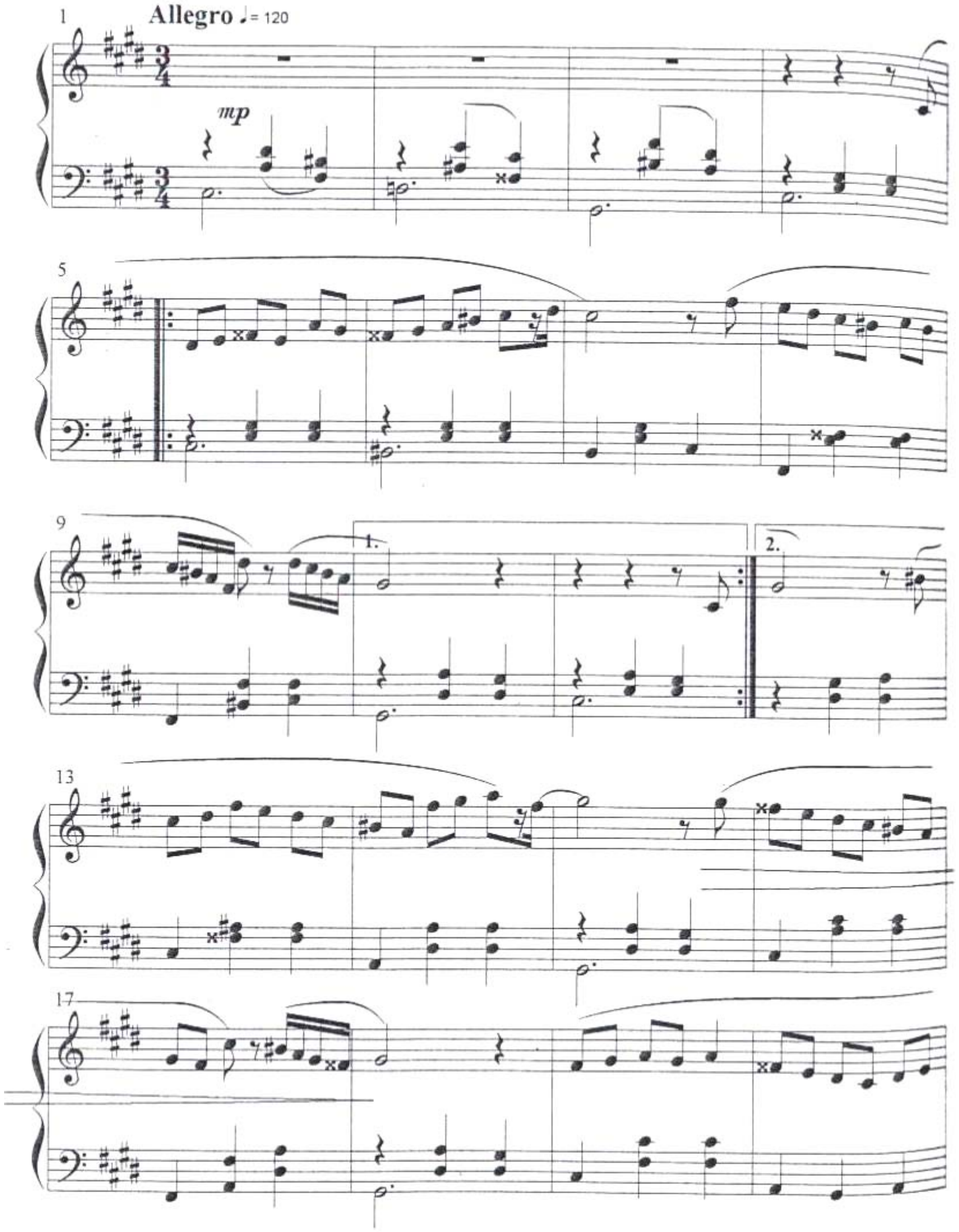
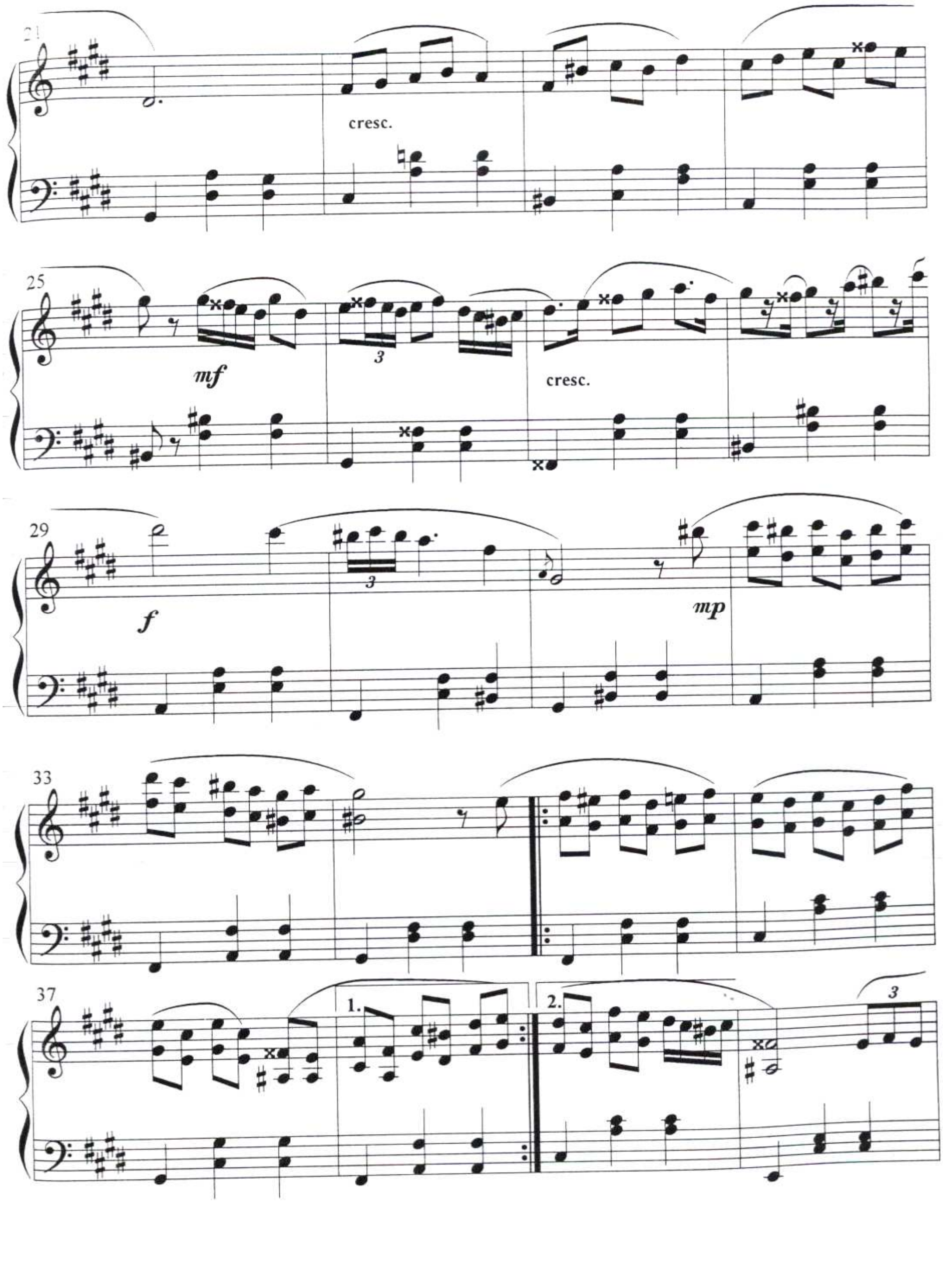
استخدامات آلــة البيانـــو:

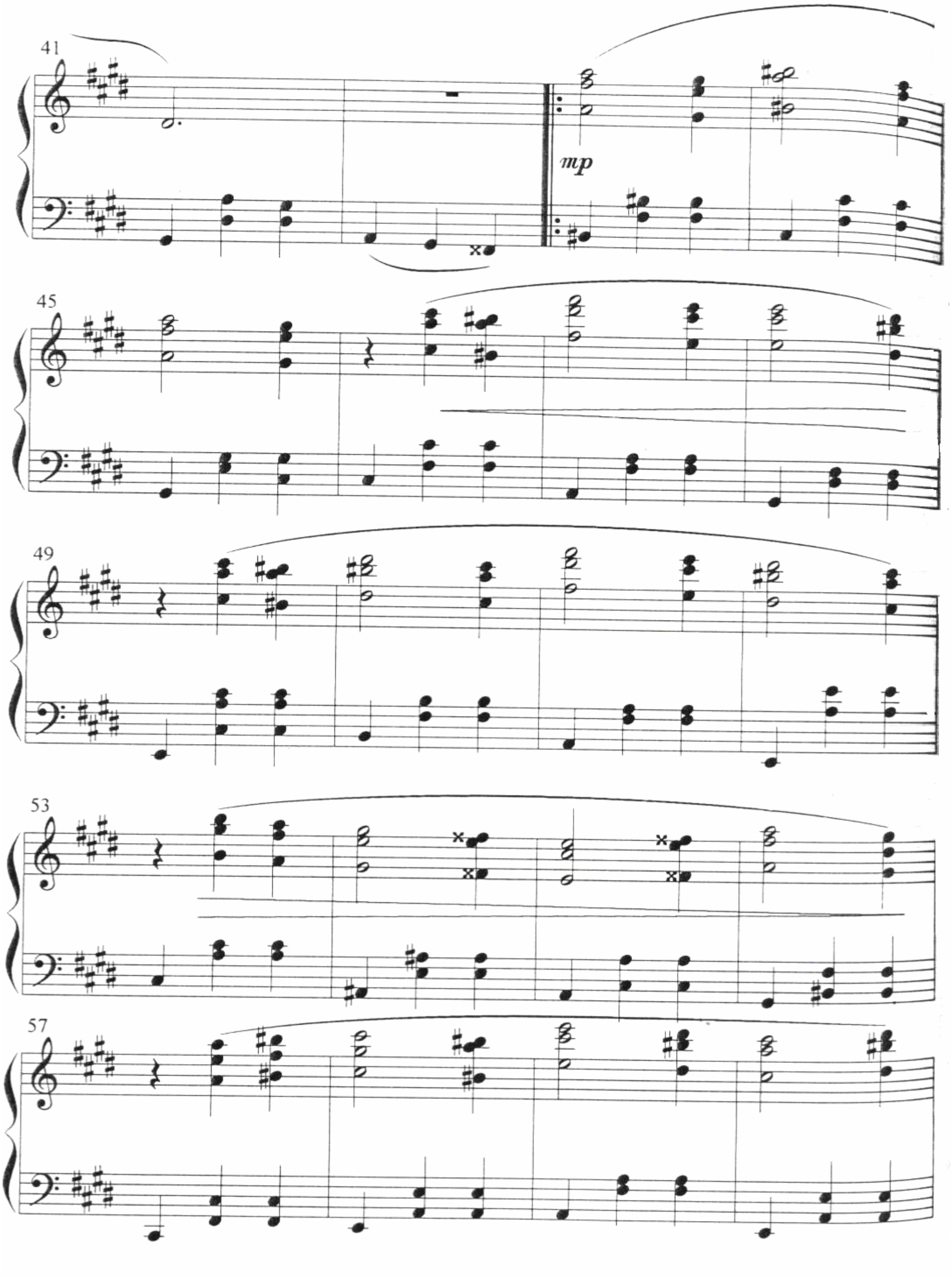
الدَّرجة العلميَّة التي تمنحها:

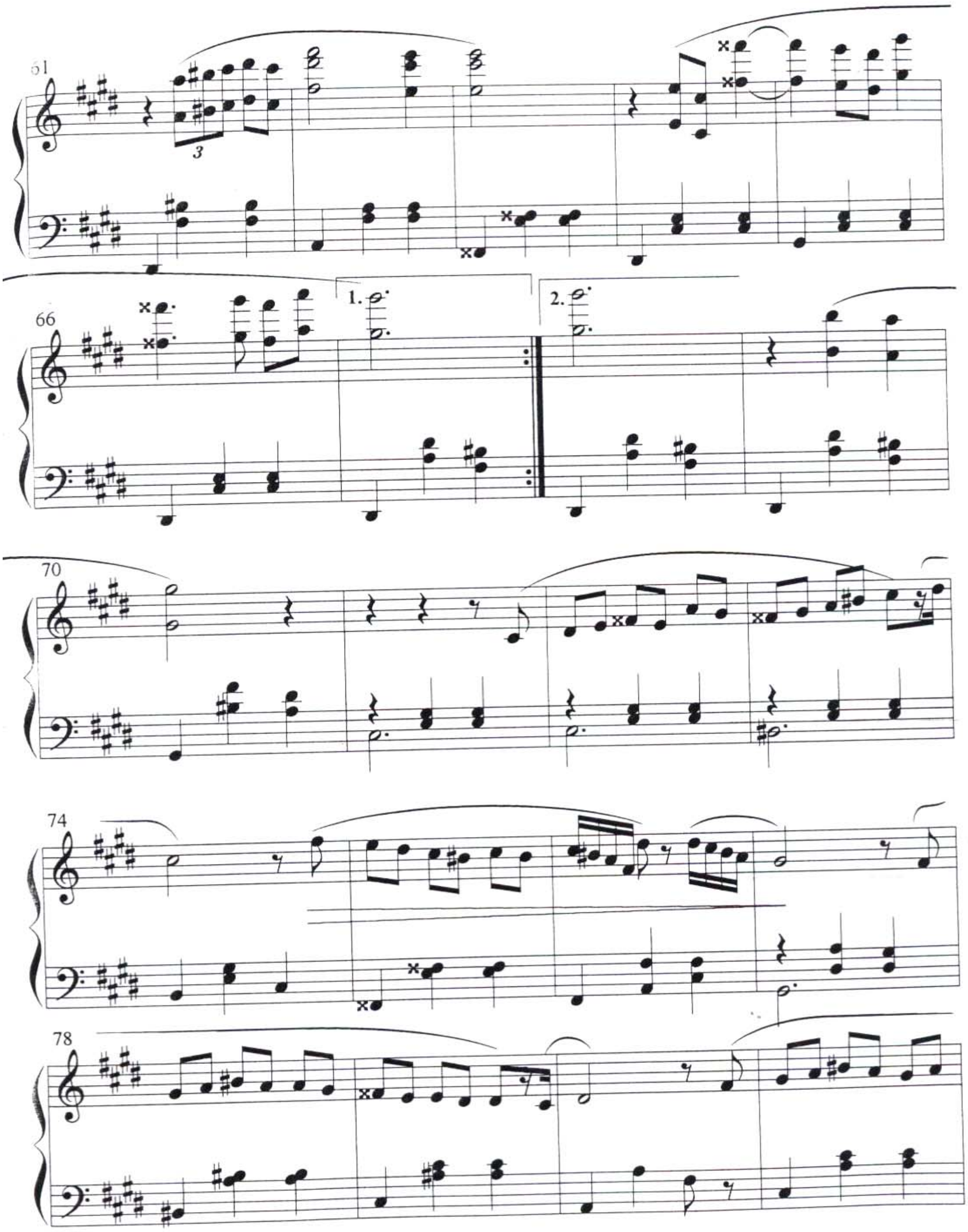
معلومـــــات أخـــــــرى:

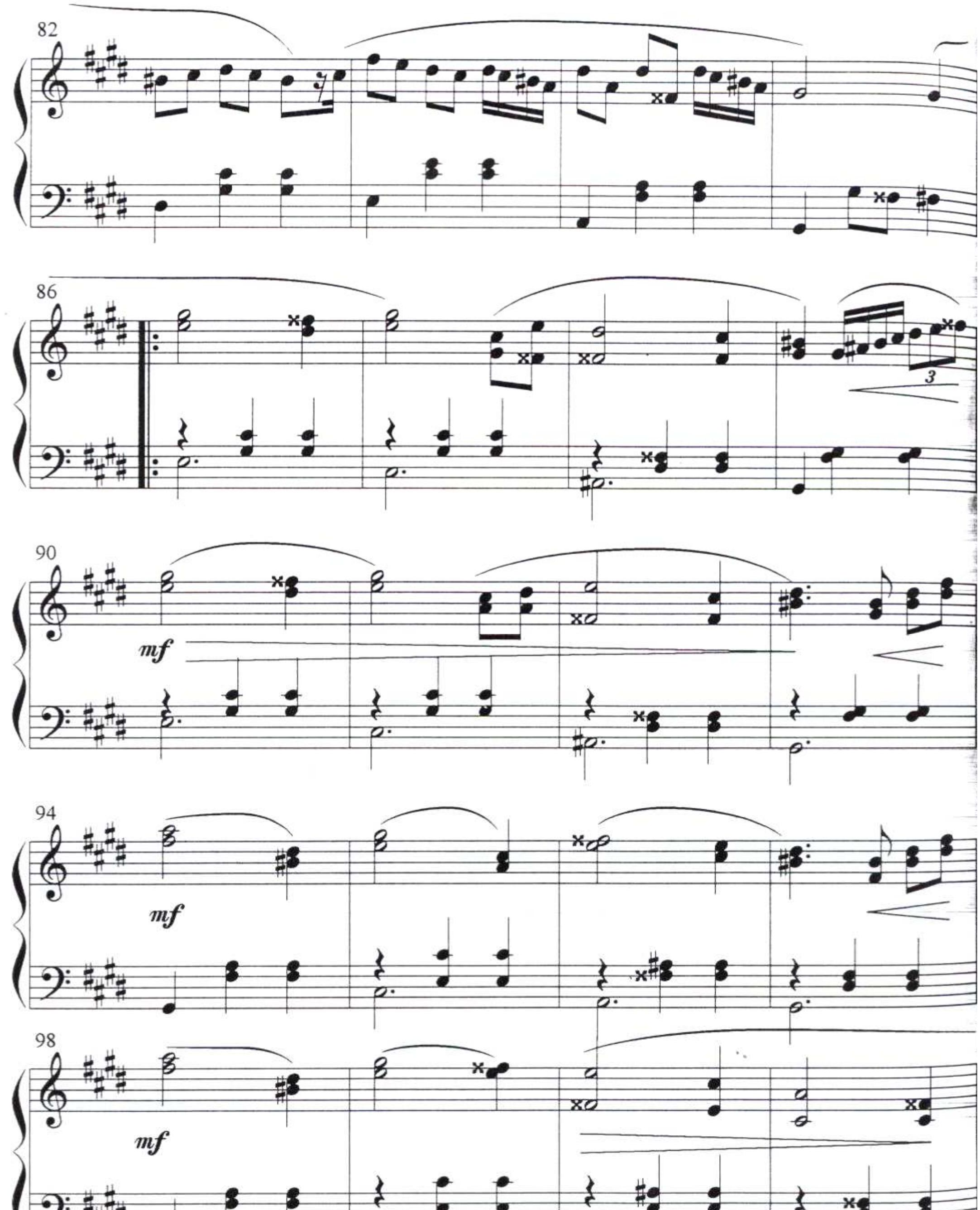
المُلحق(4)

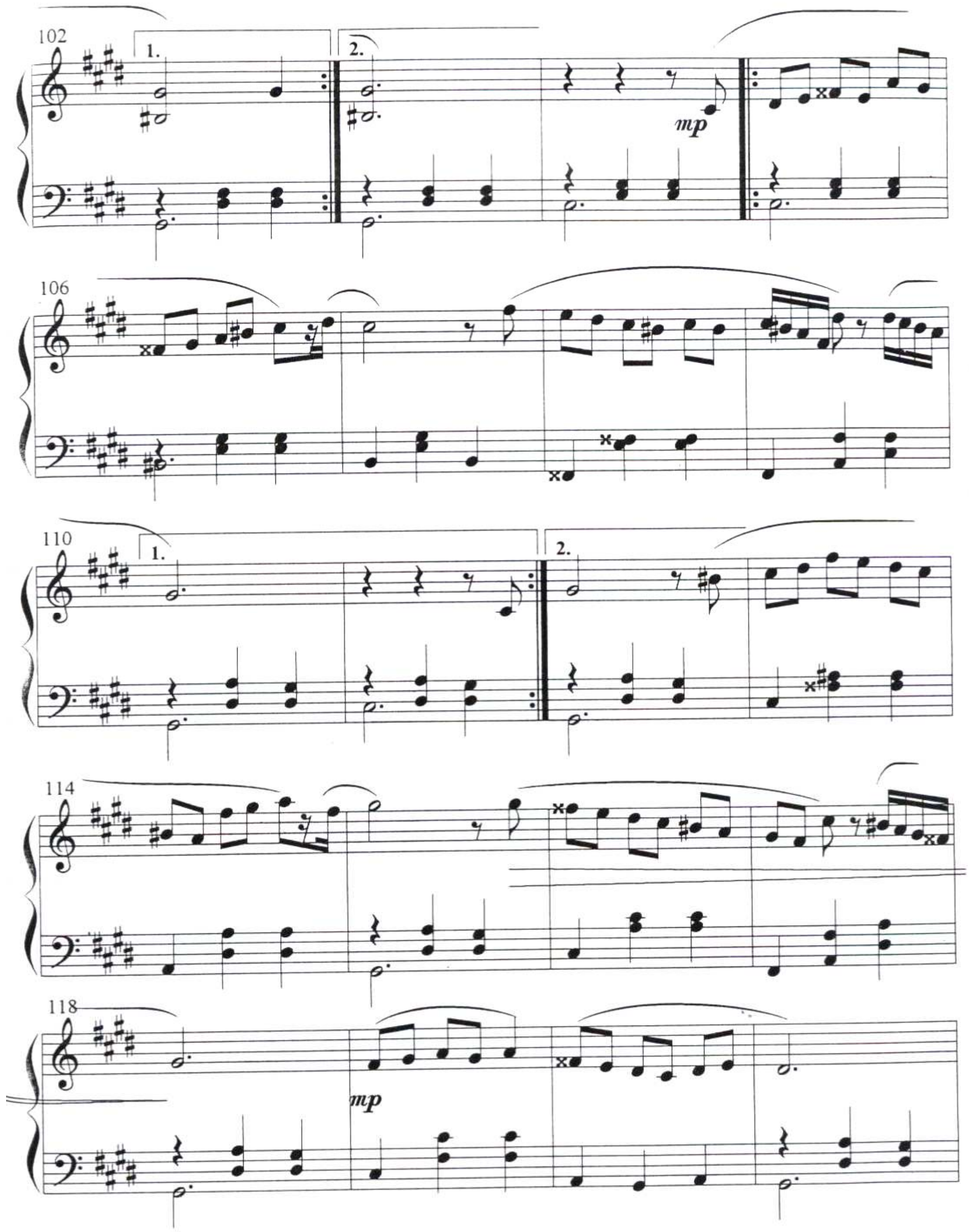
نماذج من المُدوَّنات الموسيقية للمُؤلِّفين العرب في استخدام آلة البيانو

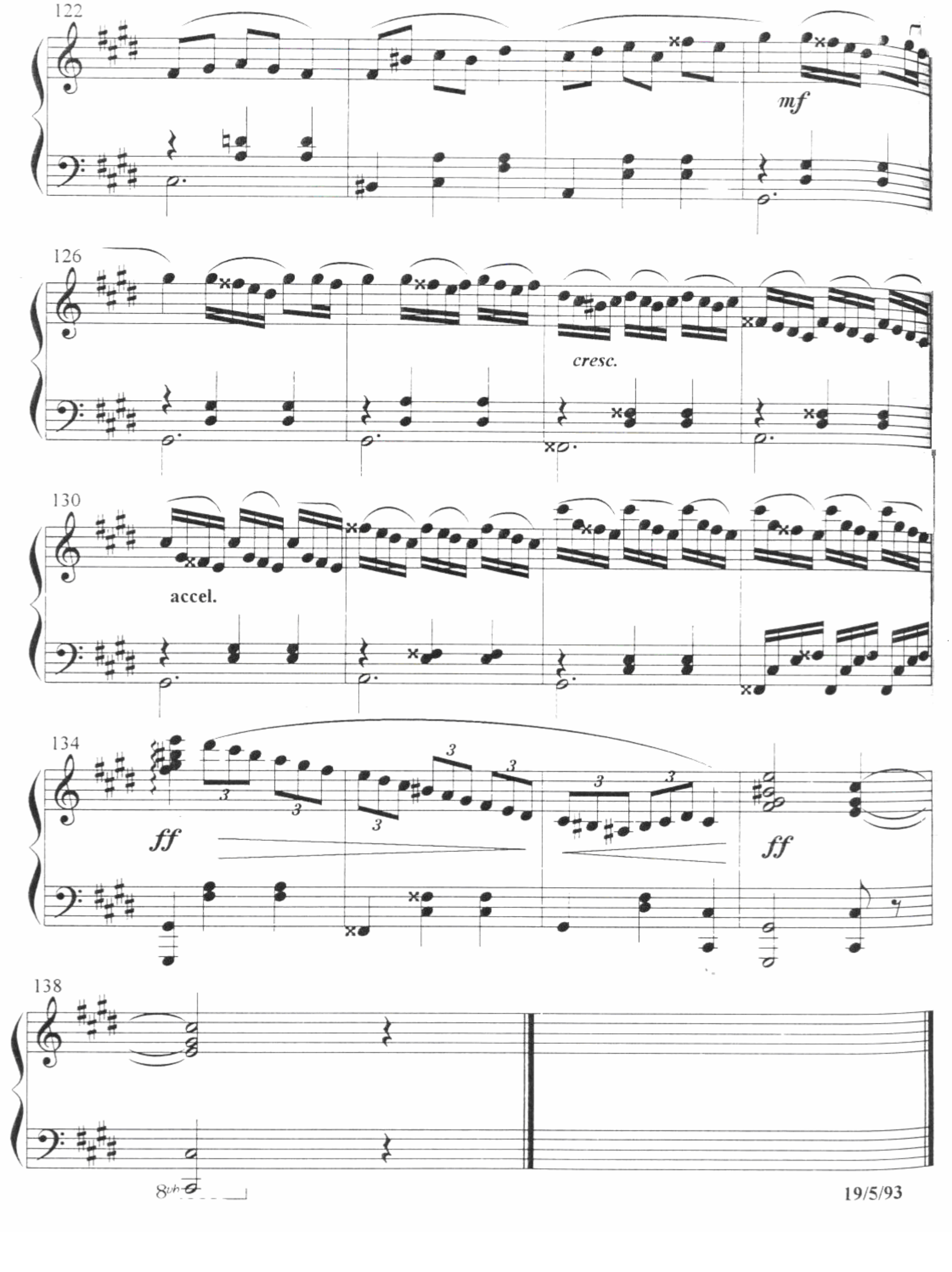
أنموذج فالس/ أمين ناصر


cresc.
mf
cresc.
f
mp


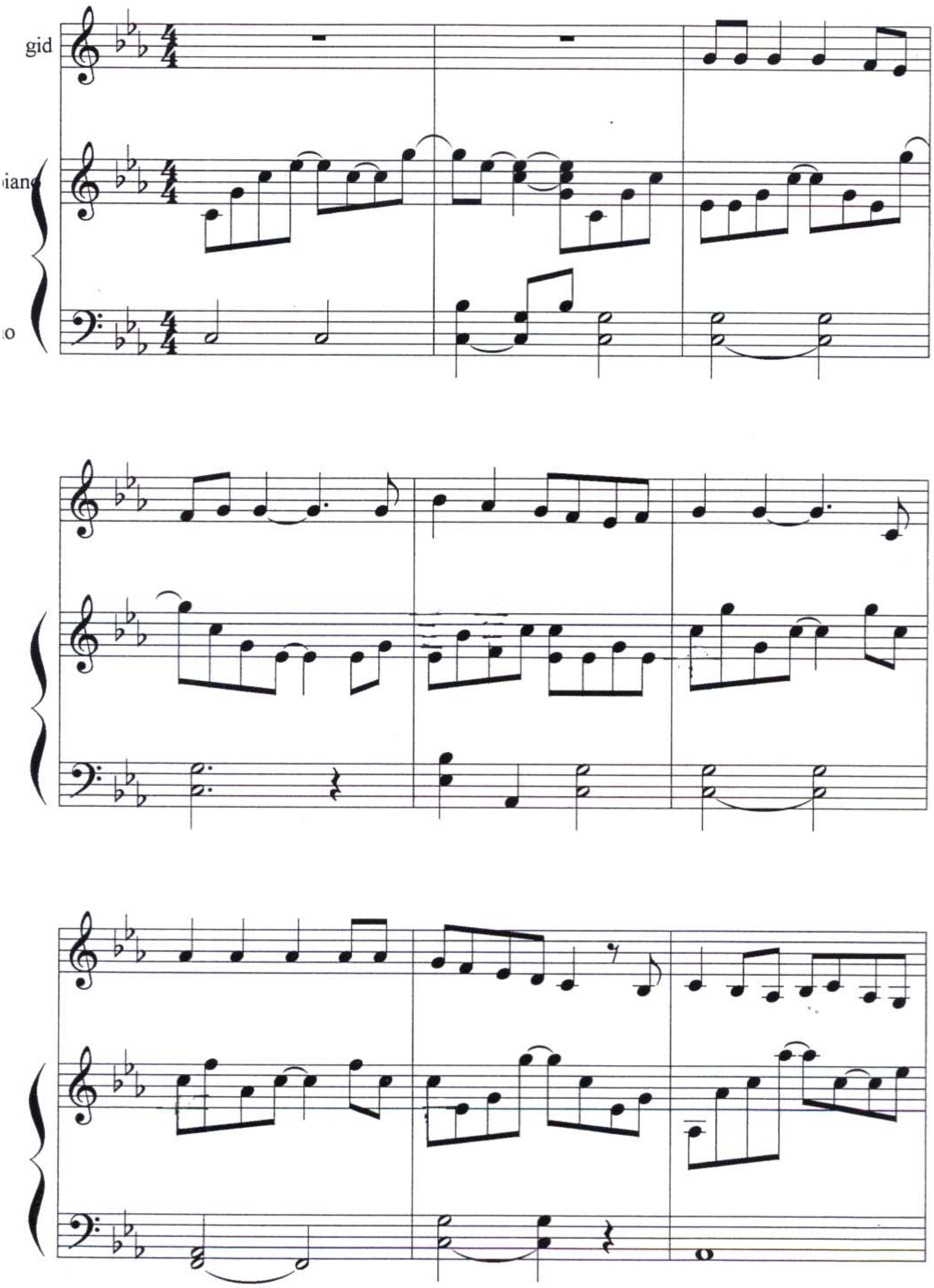
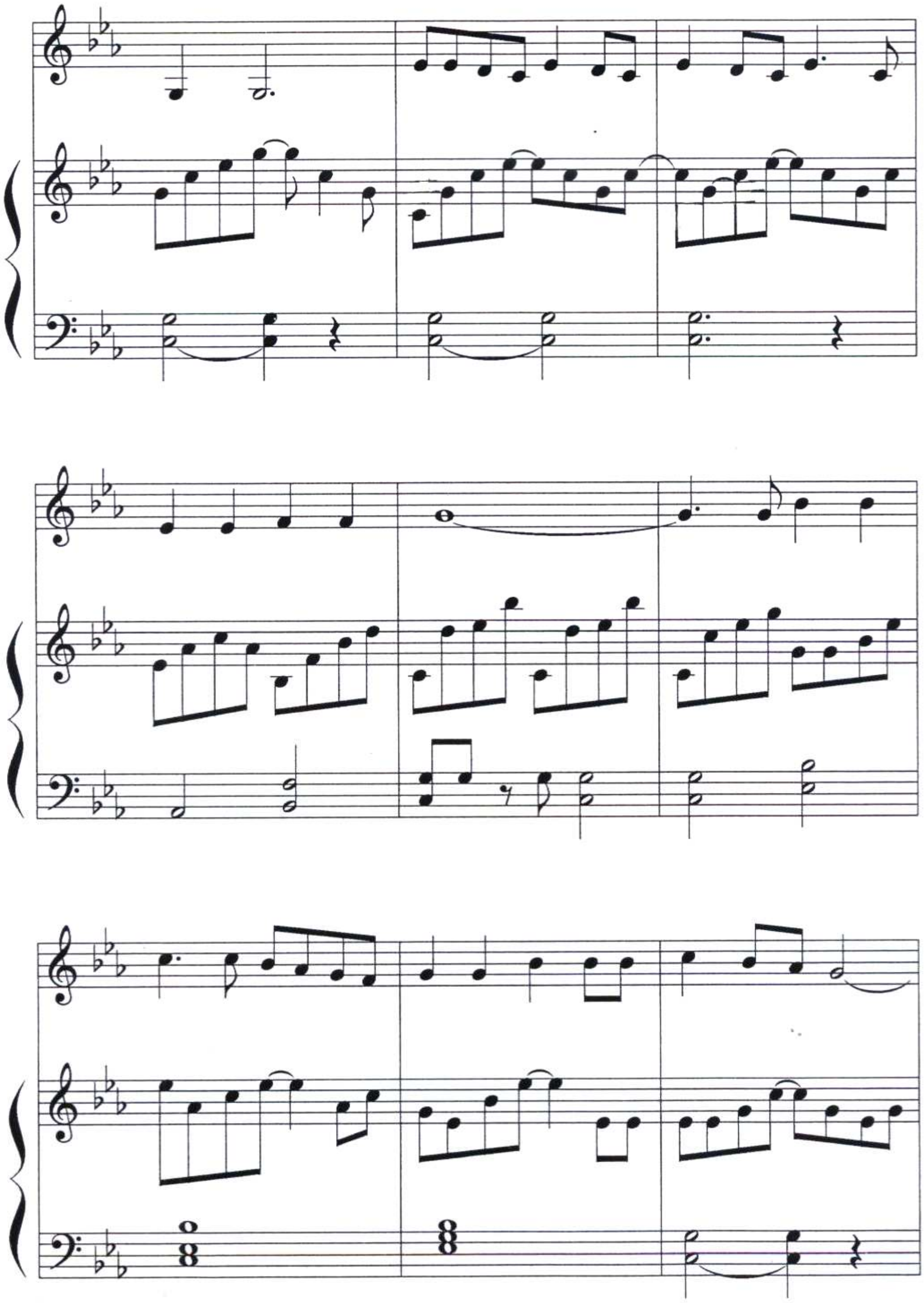
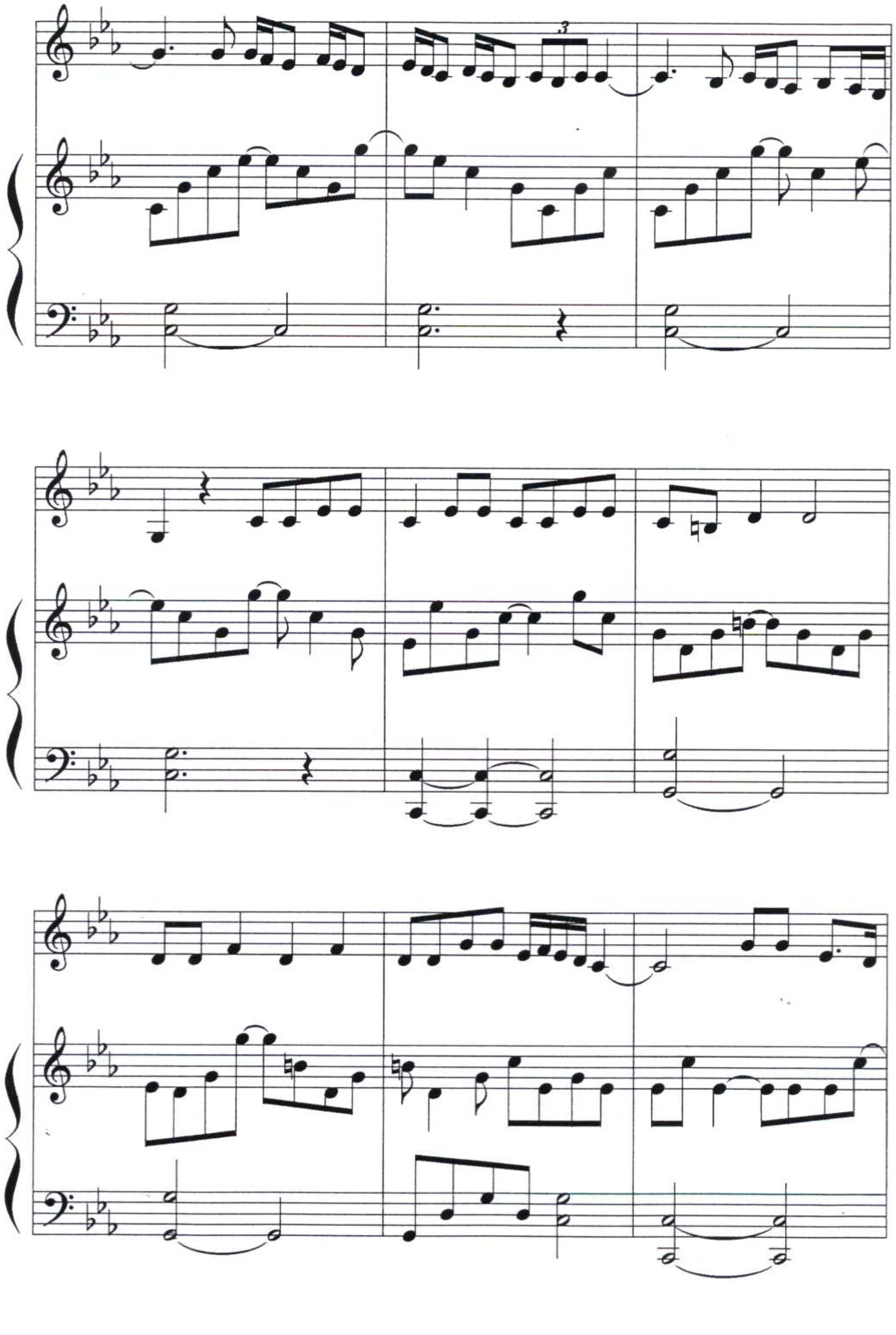
41
mp
45
49
53
57


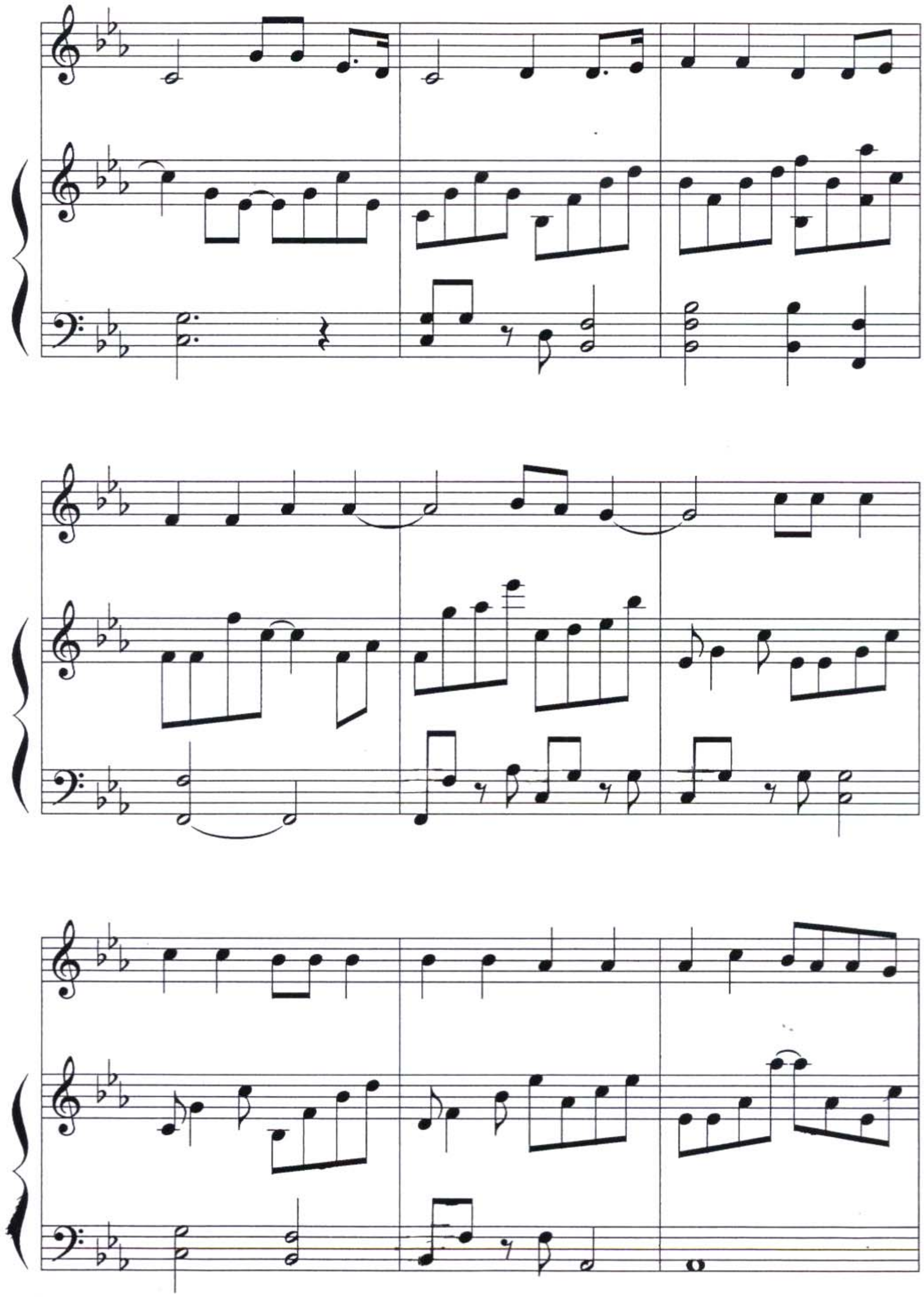
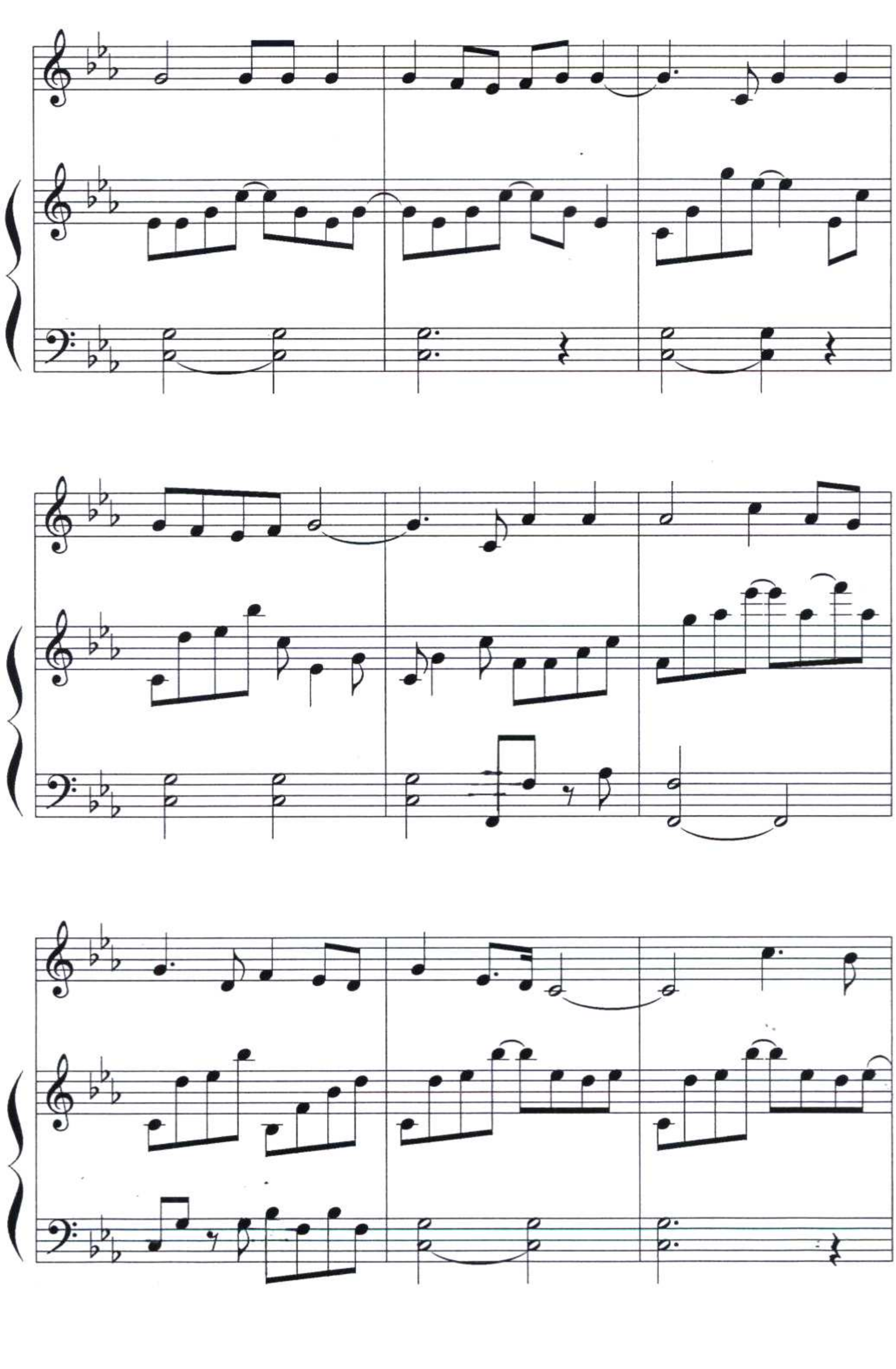
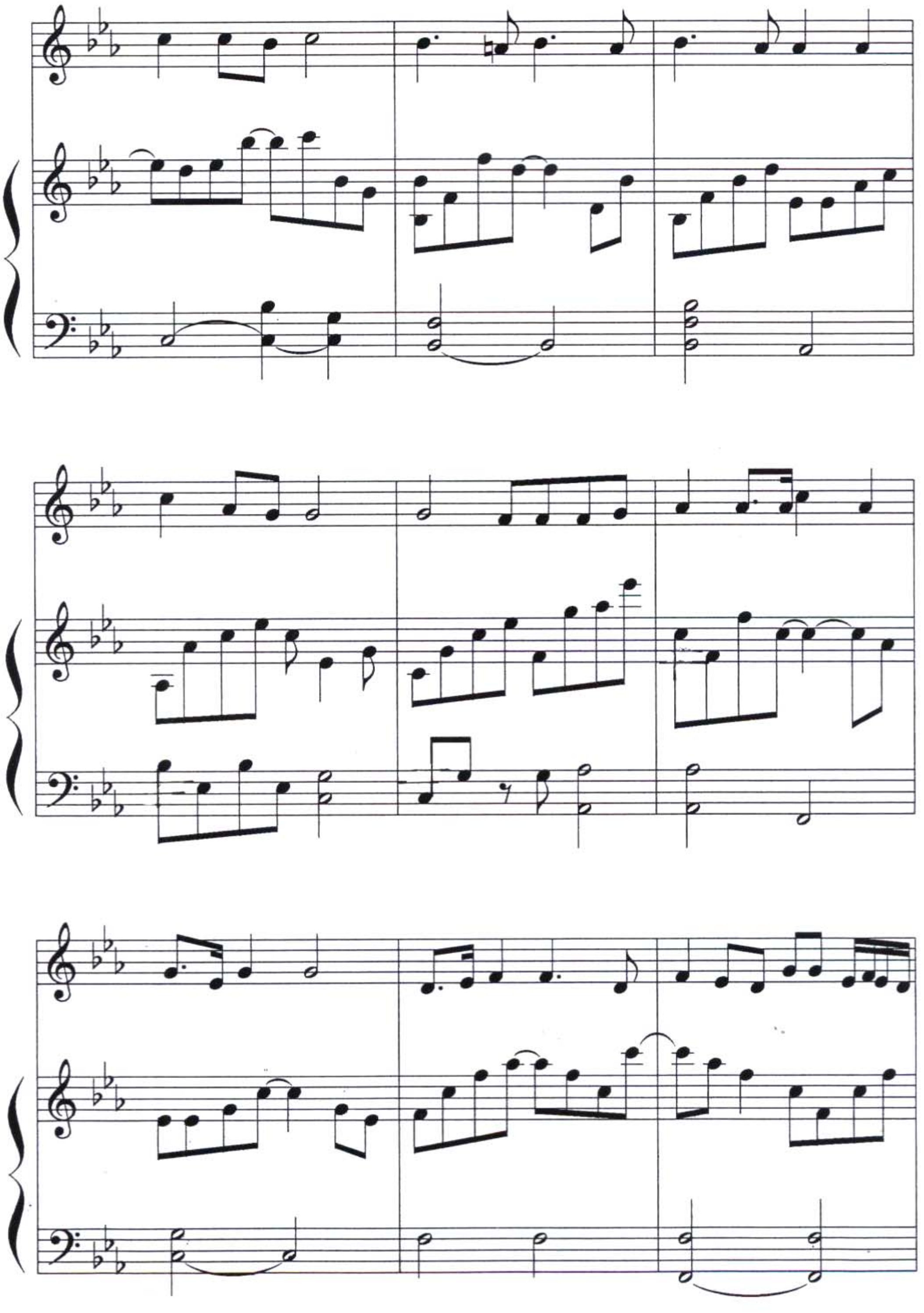
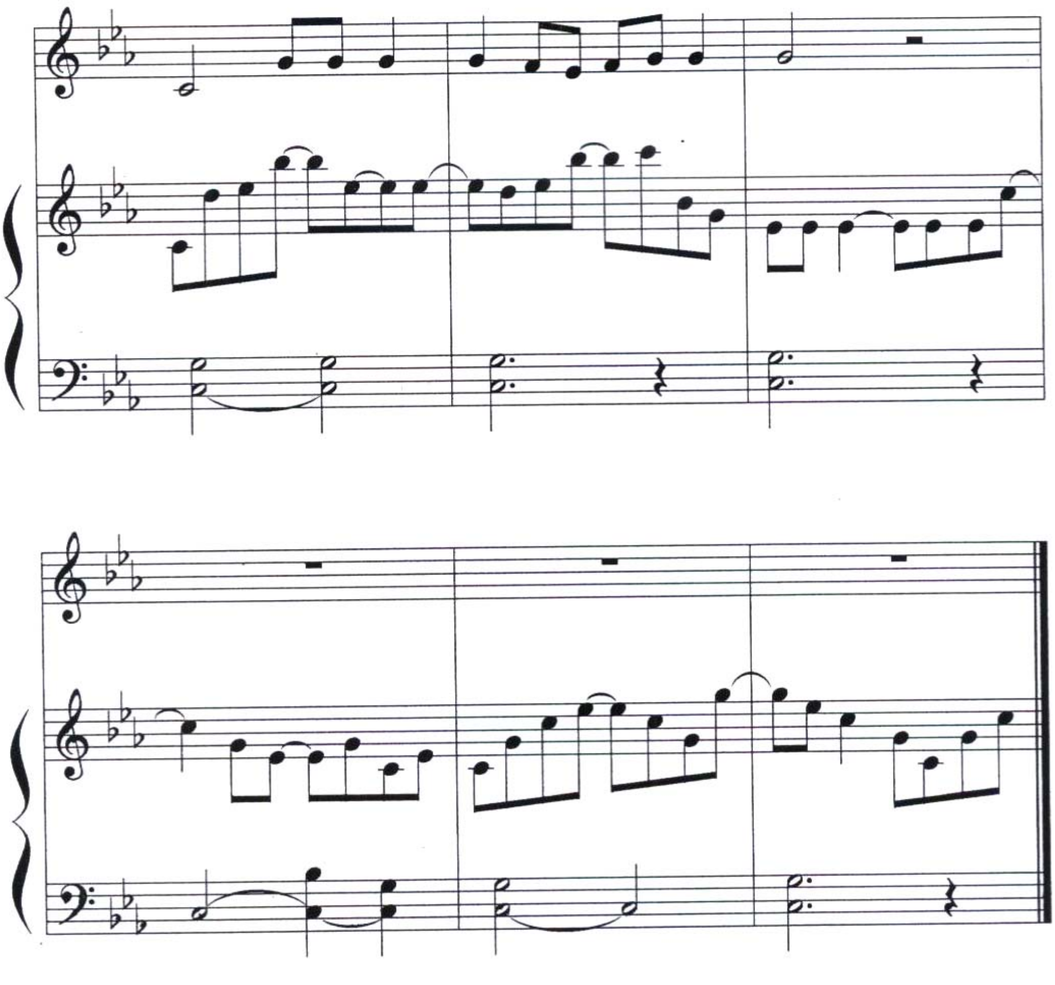
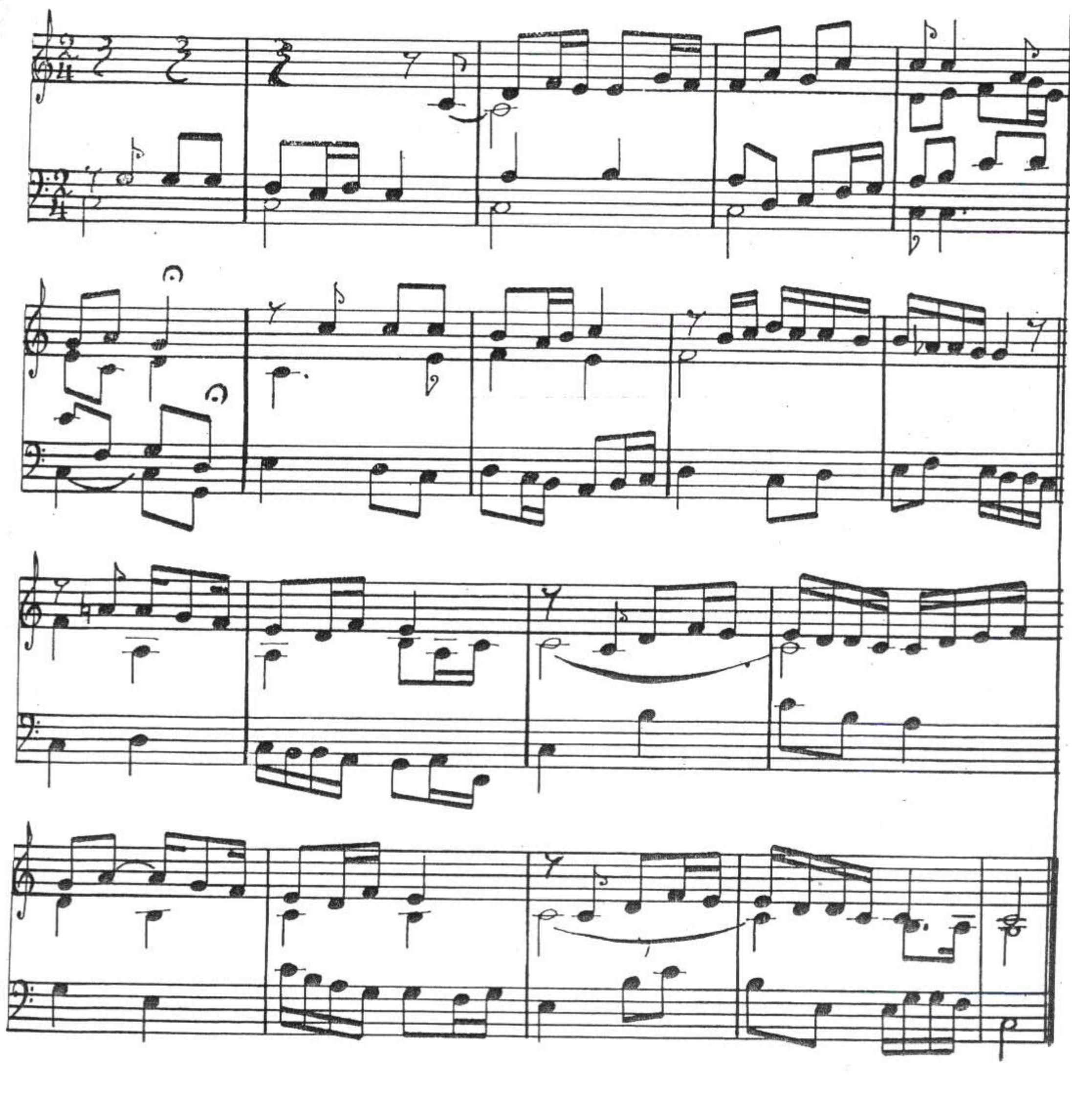
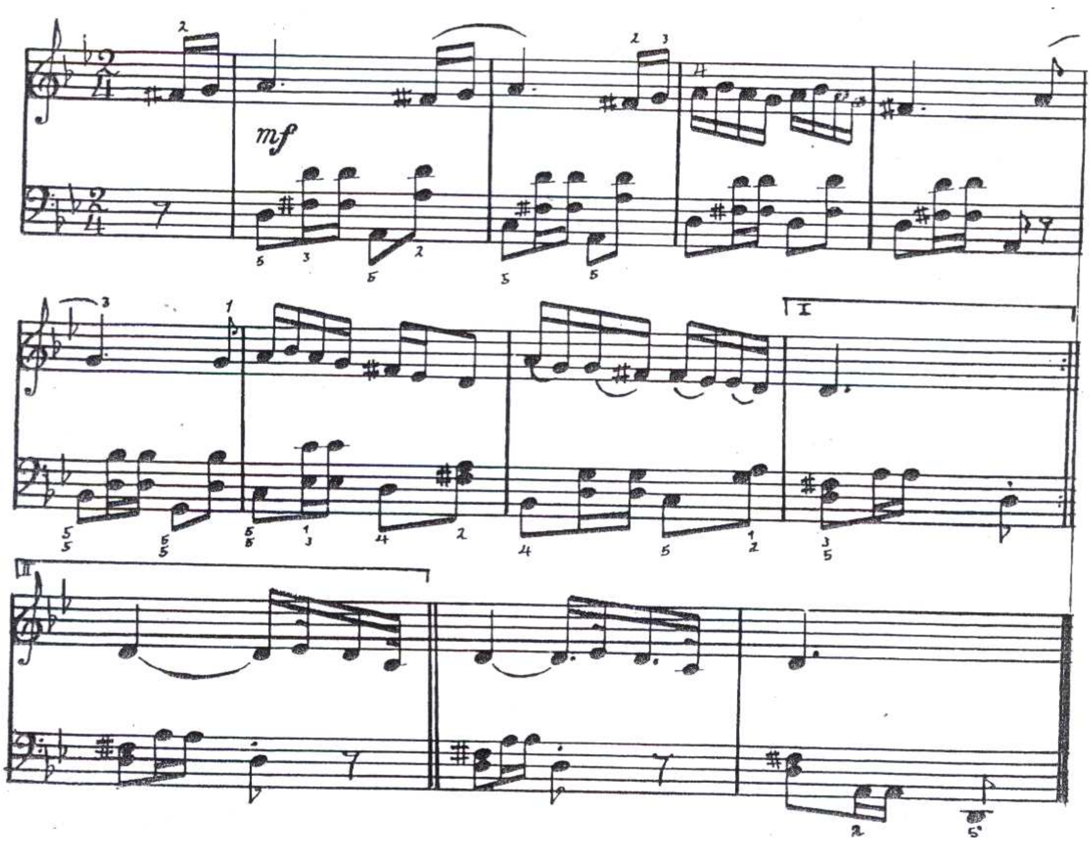
61
3
66
1.
2.
70
74
78


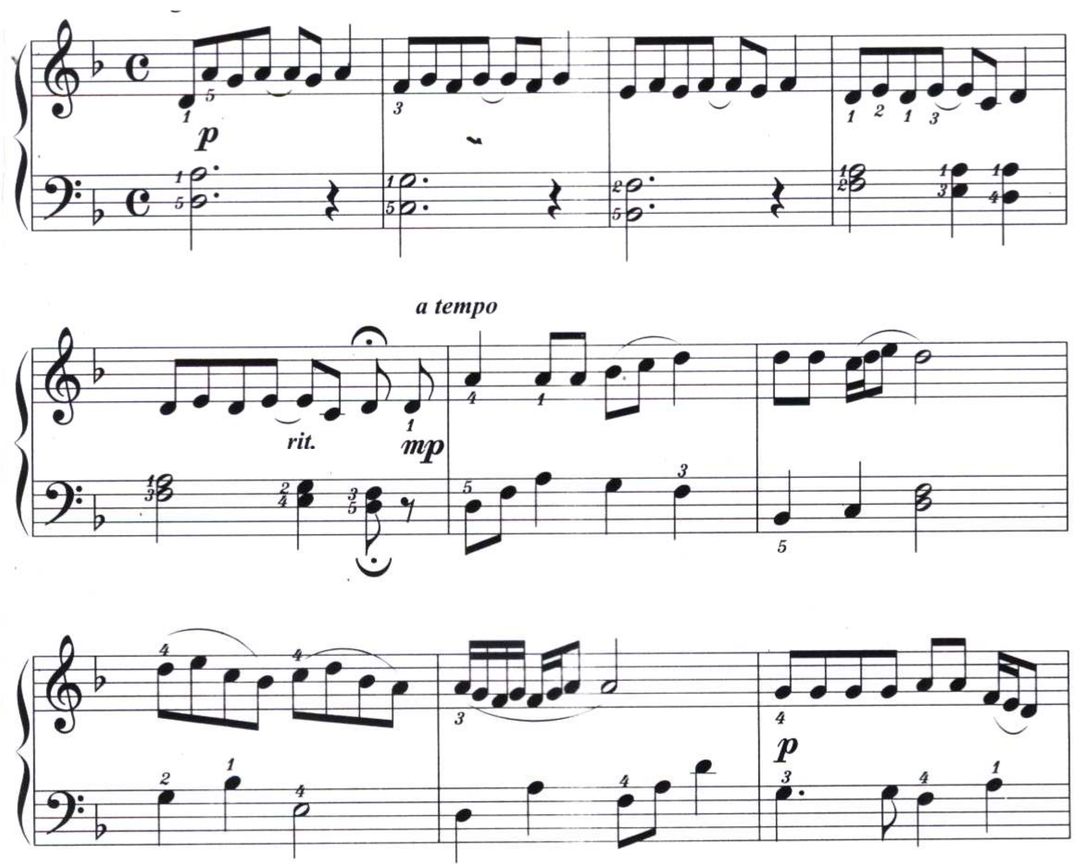
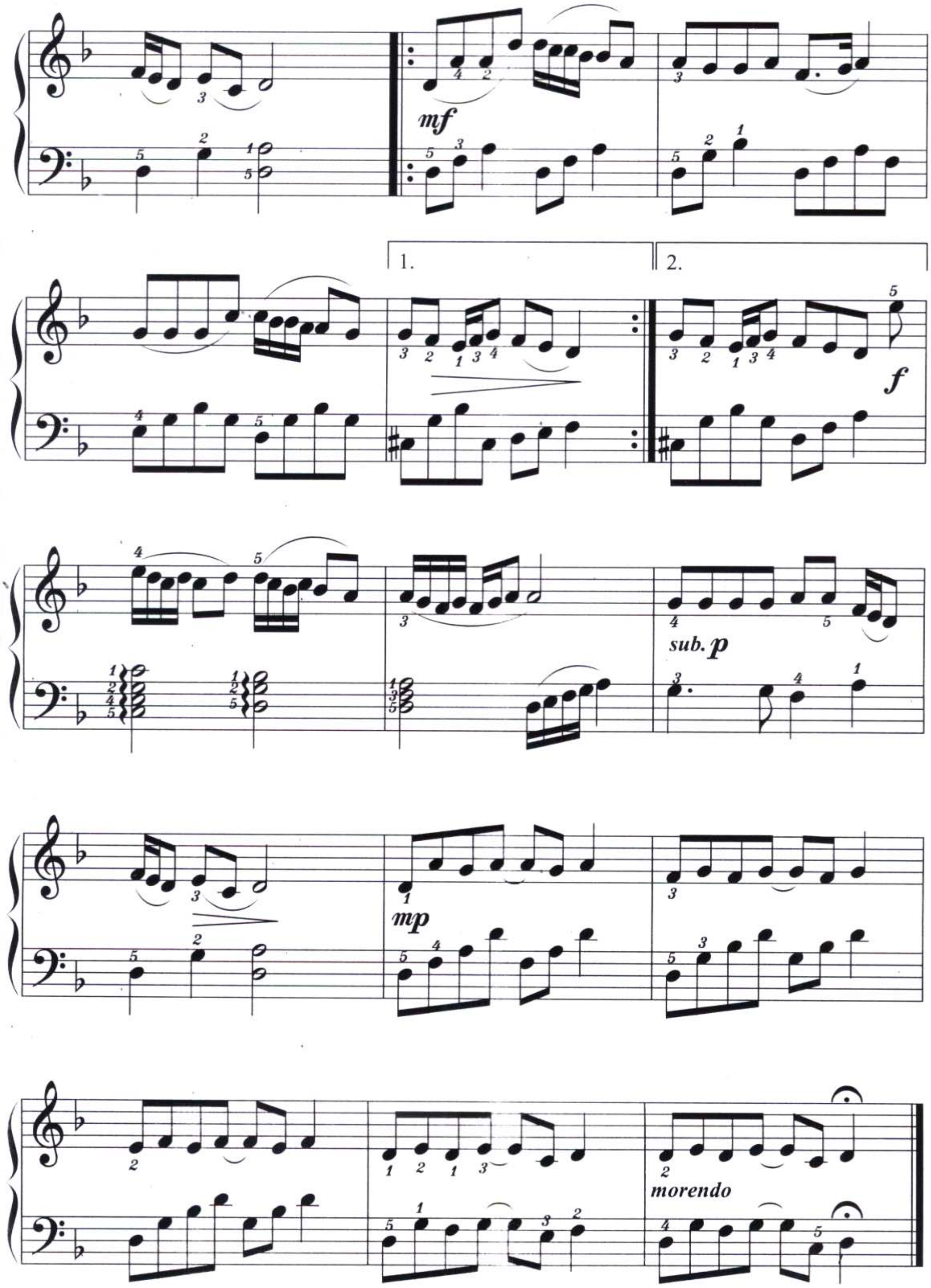
82
86
90
mf
94
mf
98
mf


102
1.
2.
mp
106
110
1.
2.
114
118
mp


122
mf
126
cresc.
130
accel.
134
ff
ff
138
8vb
19/5/93

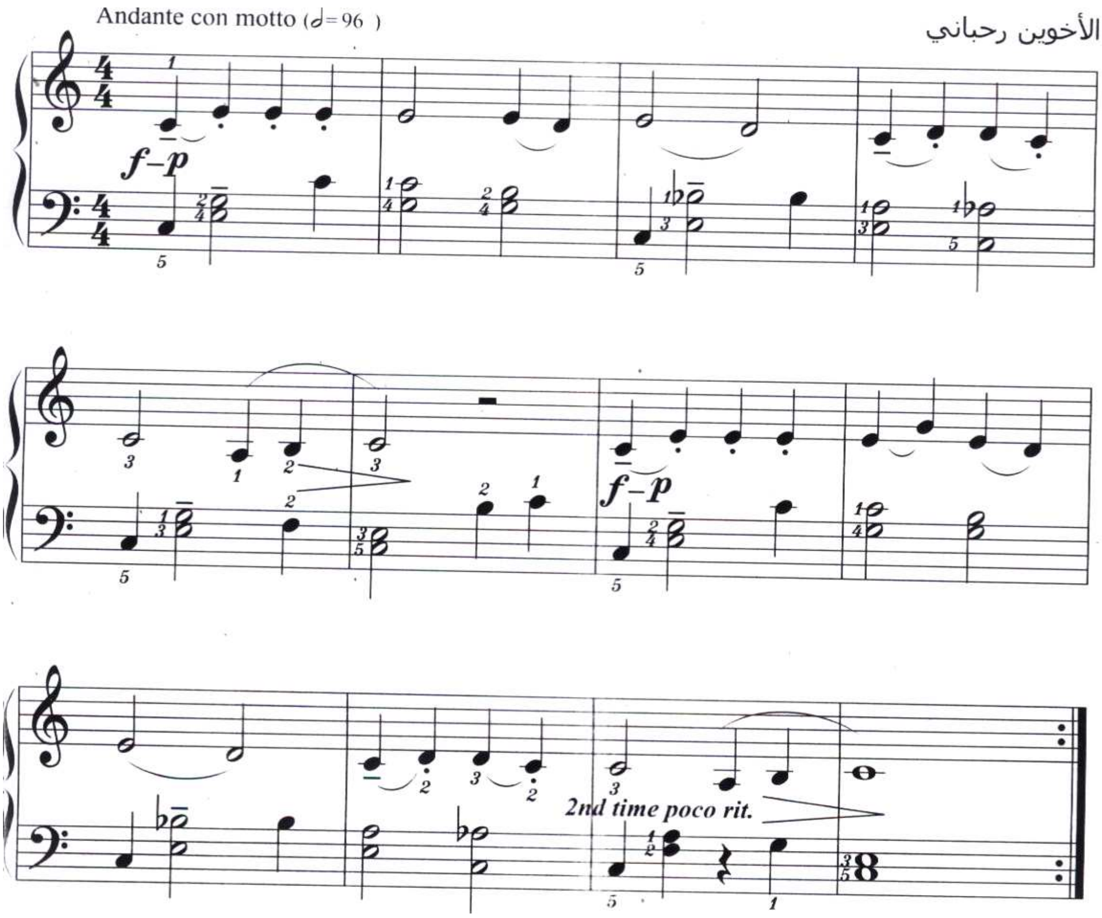
أُنموذج أنا من هذه المدينة/ غاوي غاوي


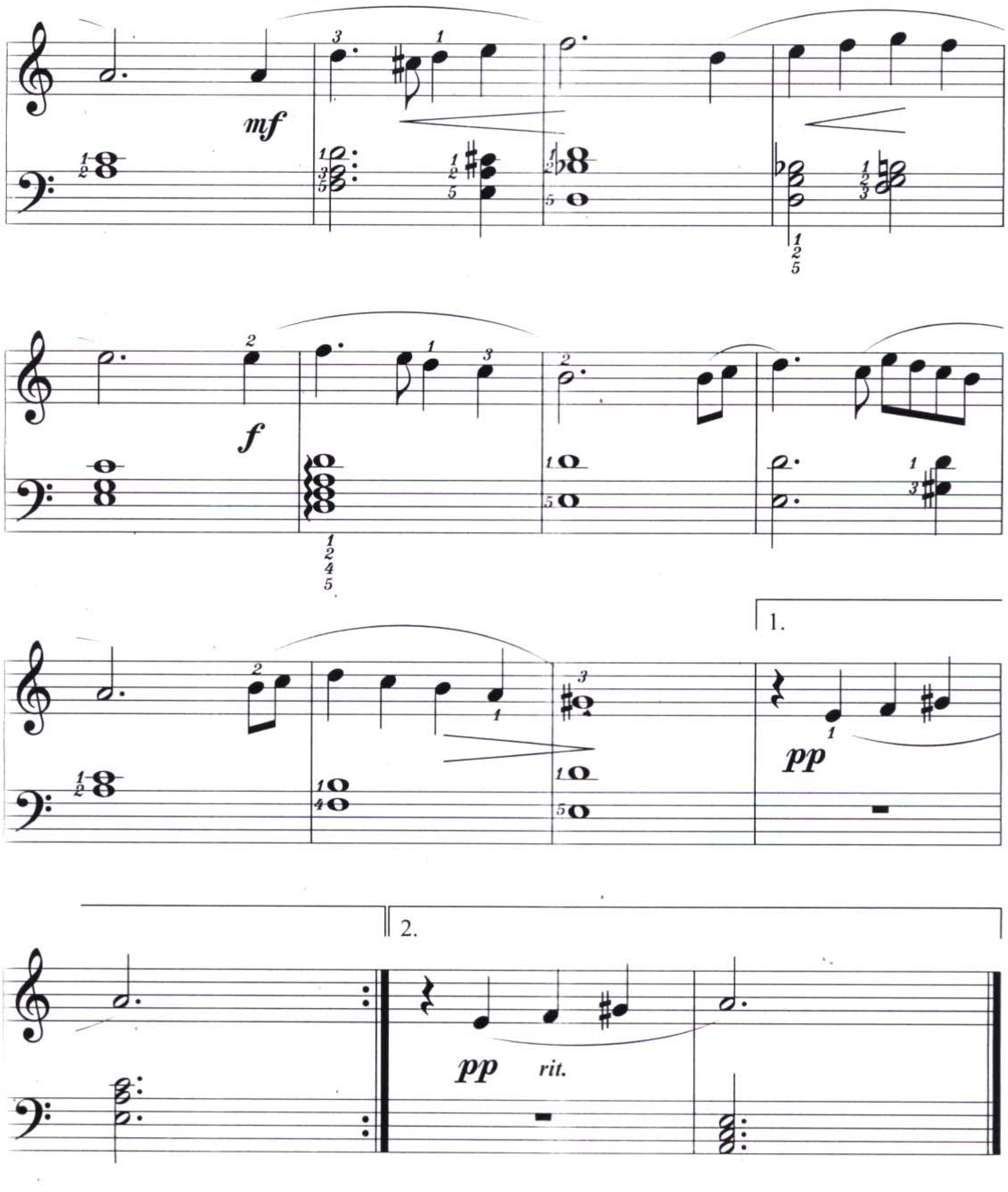
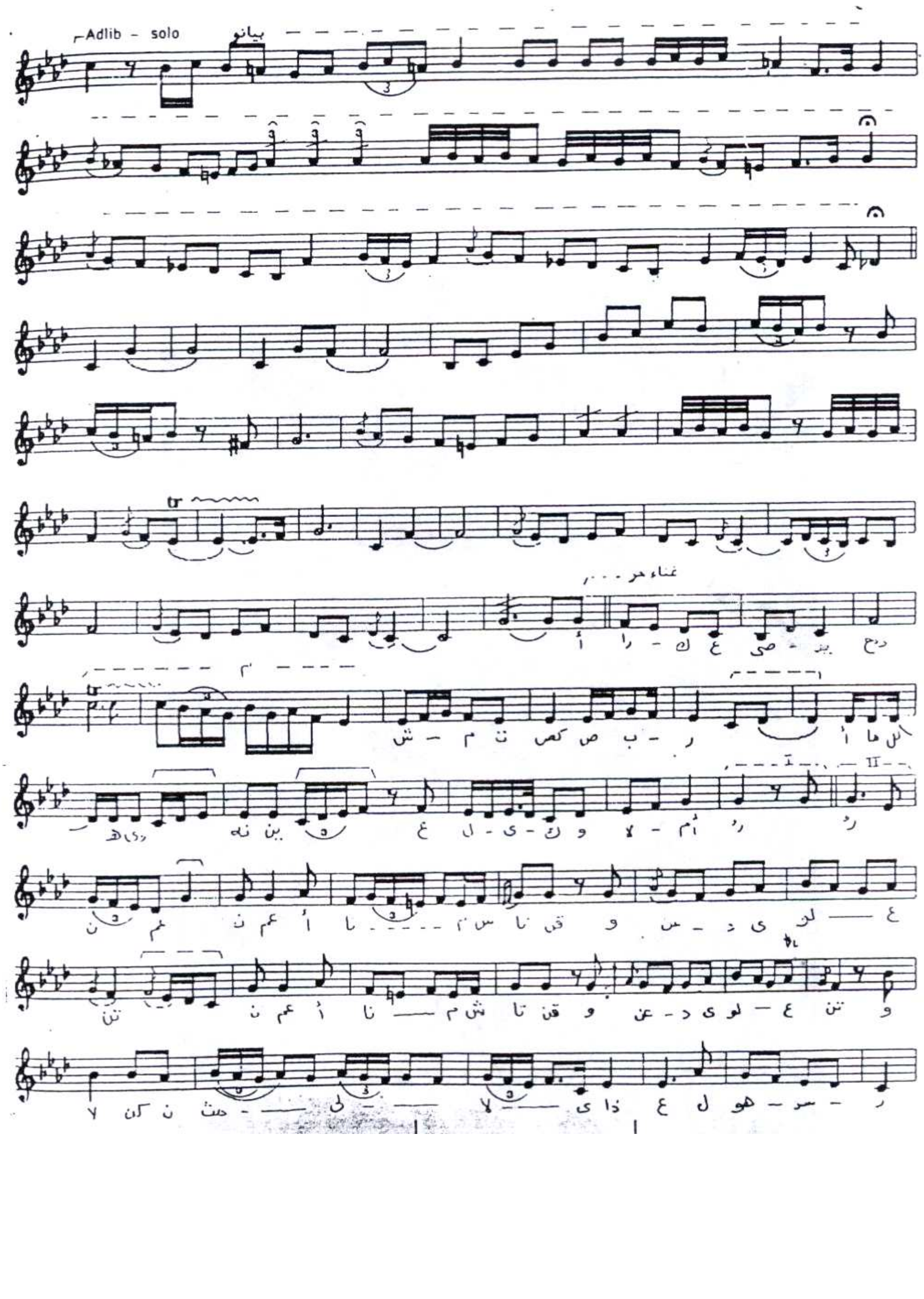
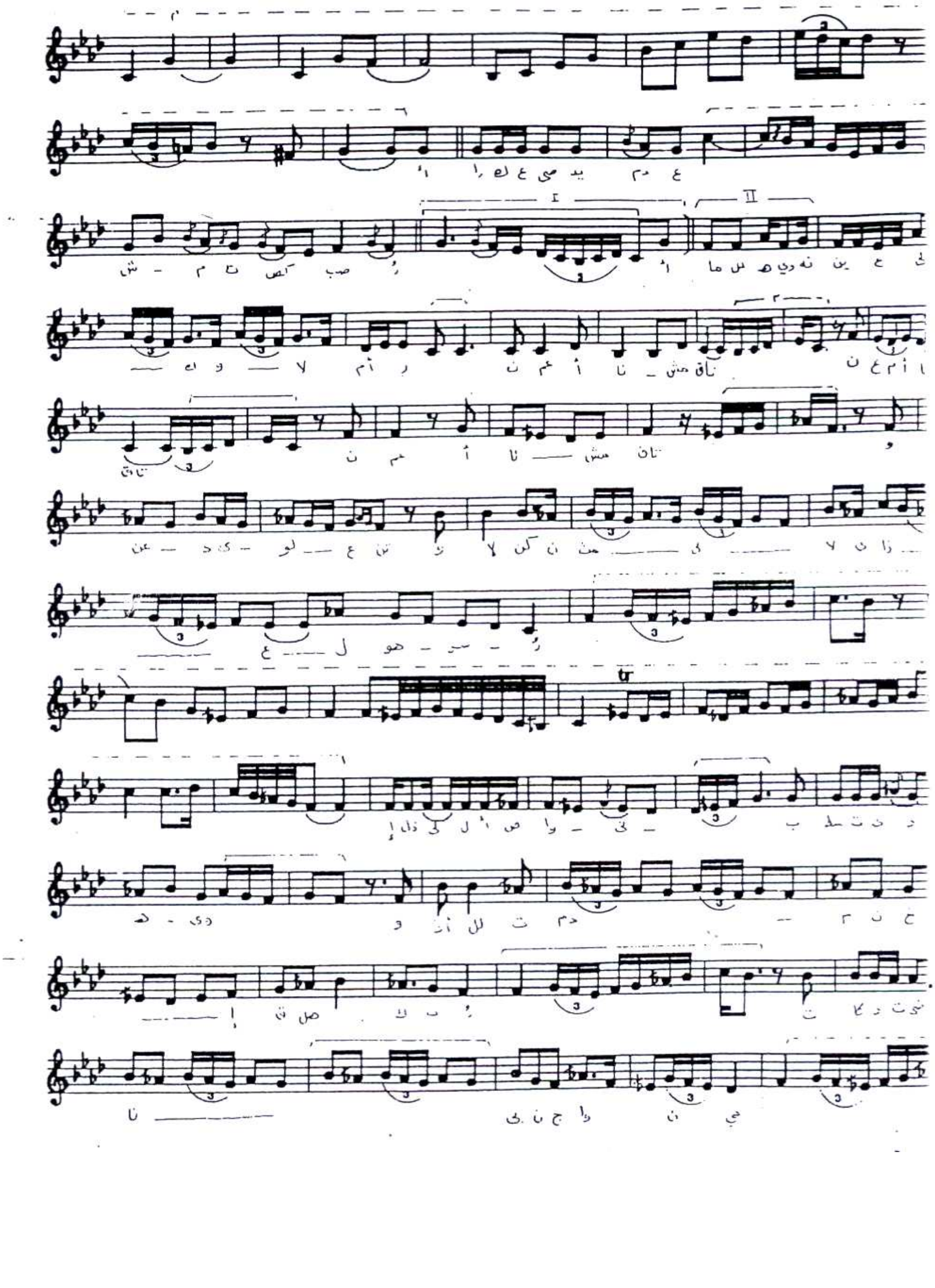
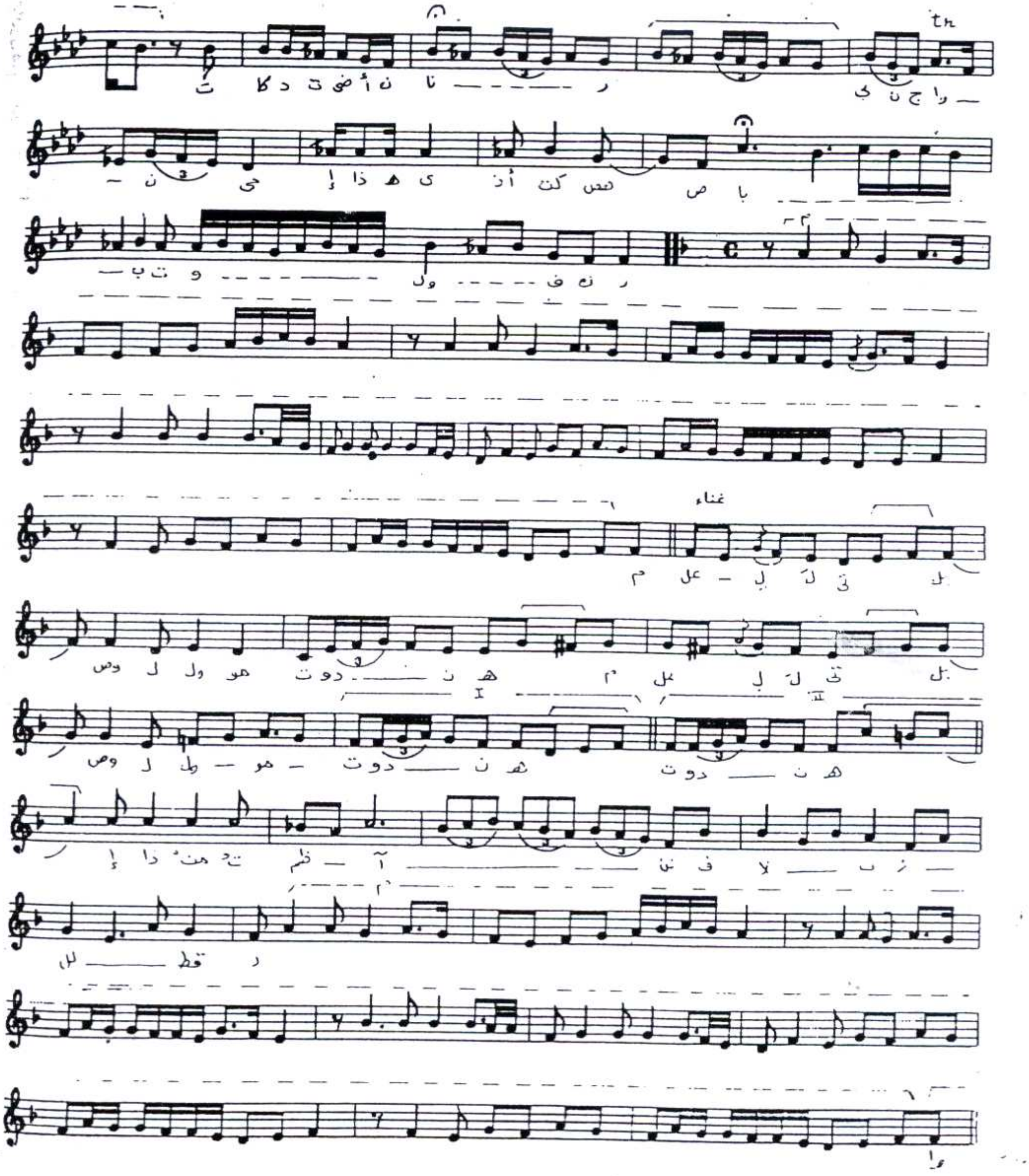
3

أنموذج يمامة حلوة / نادرة السيِّد

نموذج آه يا زين / بلقيس عباس

أُنموذج عصفور طل من الشّبّاك / مارسيل خليفة

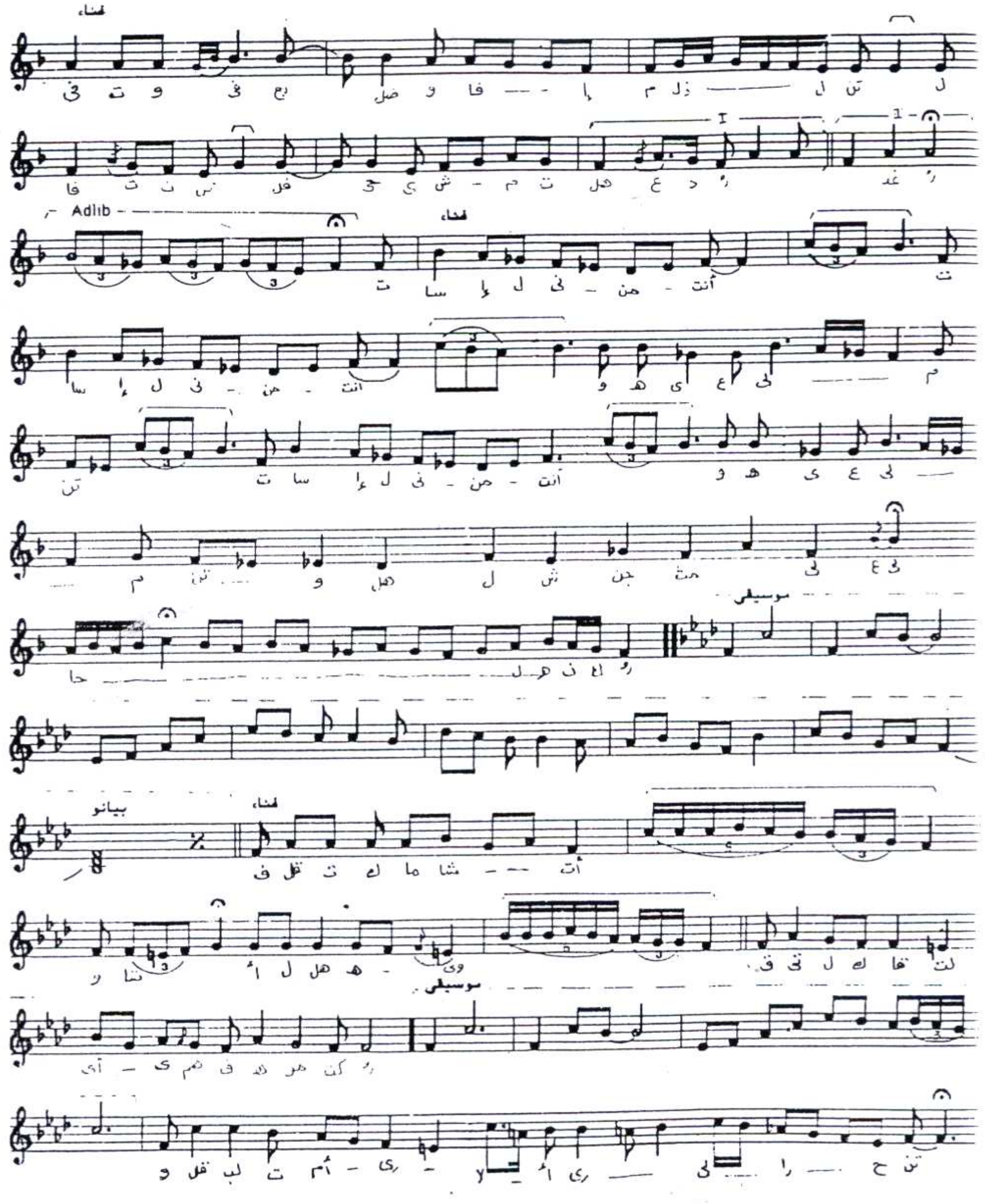
تدوين أدريانا بونسة


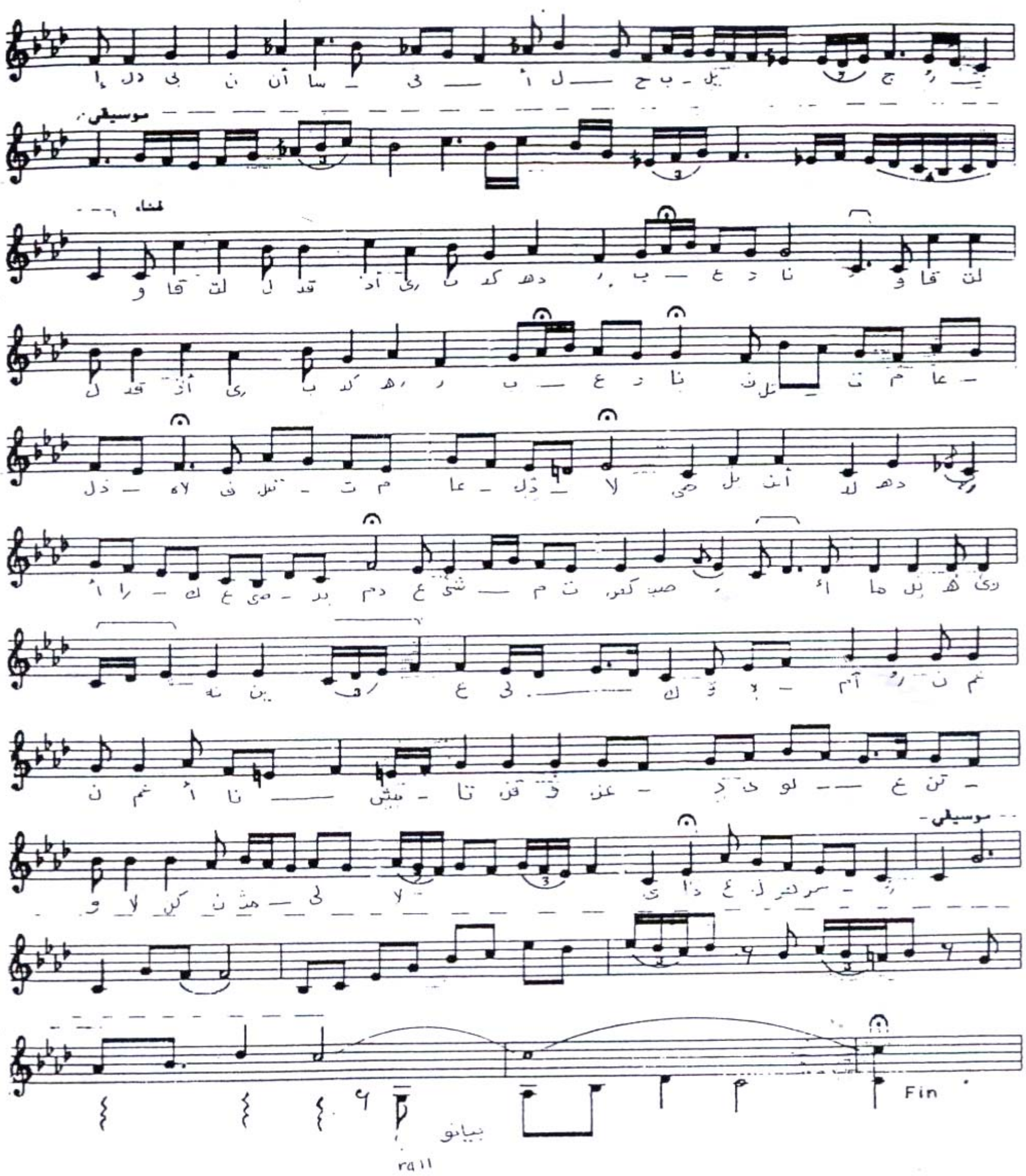
mf
1.
2.
f
sub. p
mp
morendo

أنموذج يا حجل صنين / الأخوين رحباني

تدوين أدريانا بونسة

أنموذج يا لور حُبُّك / إلياس رحباني

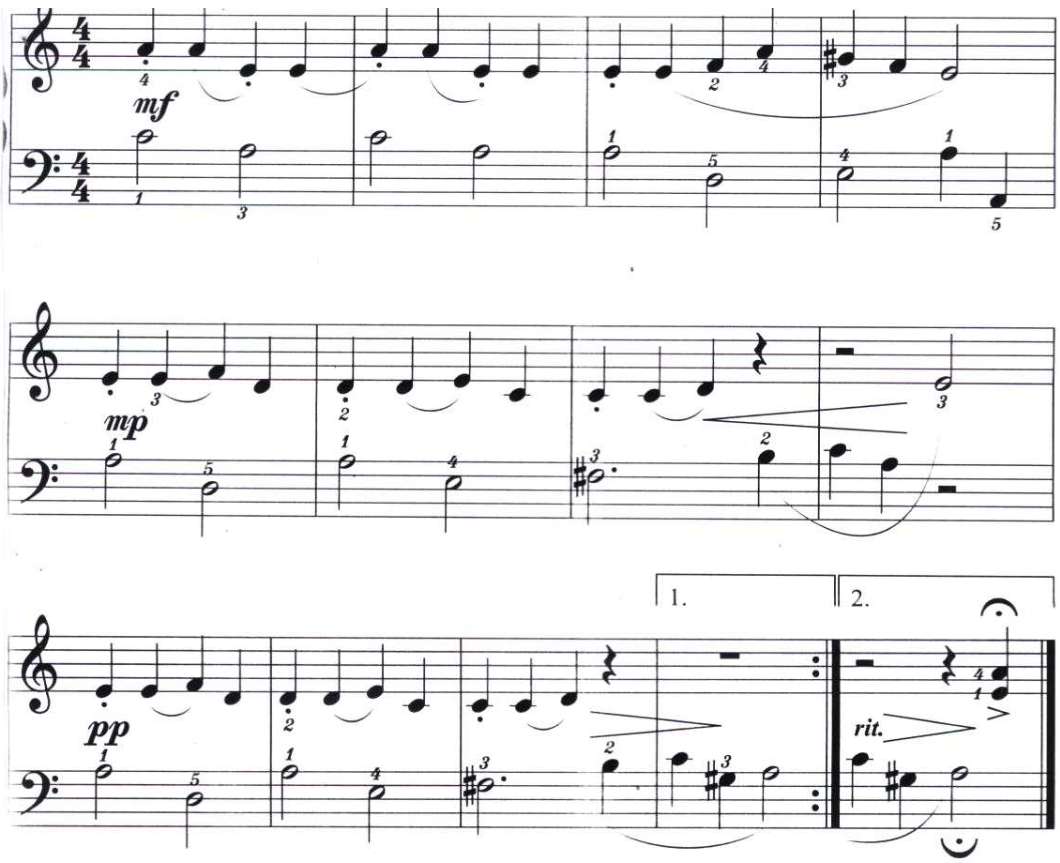
تدوين أدريانا بونسة

أُنموذج أراك عصيَّ الدَّمع شيمتك الصَّبر / رياض السُّنباطي



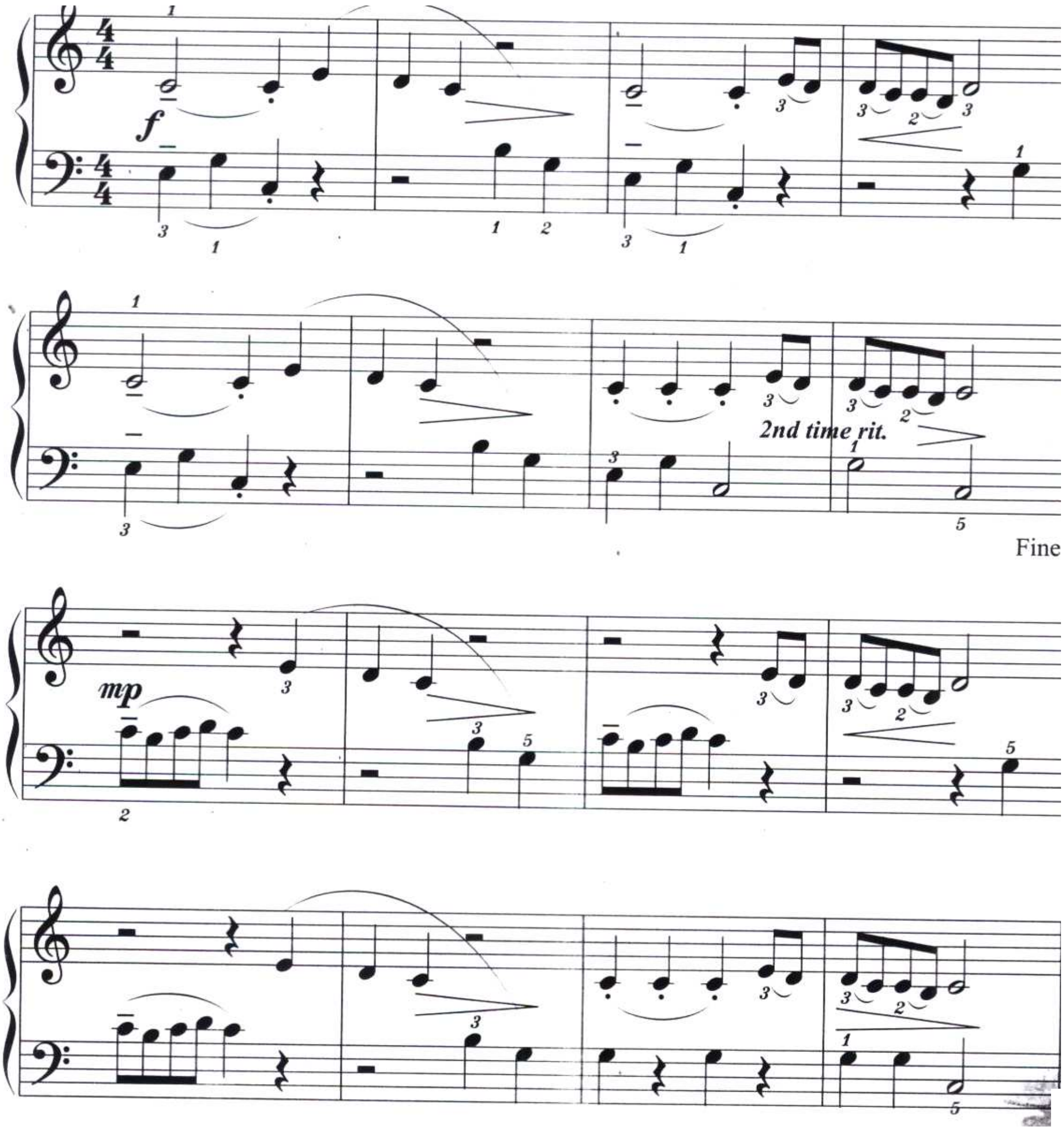

غناء


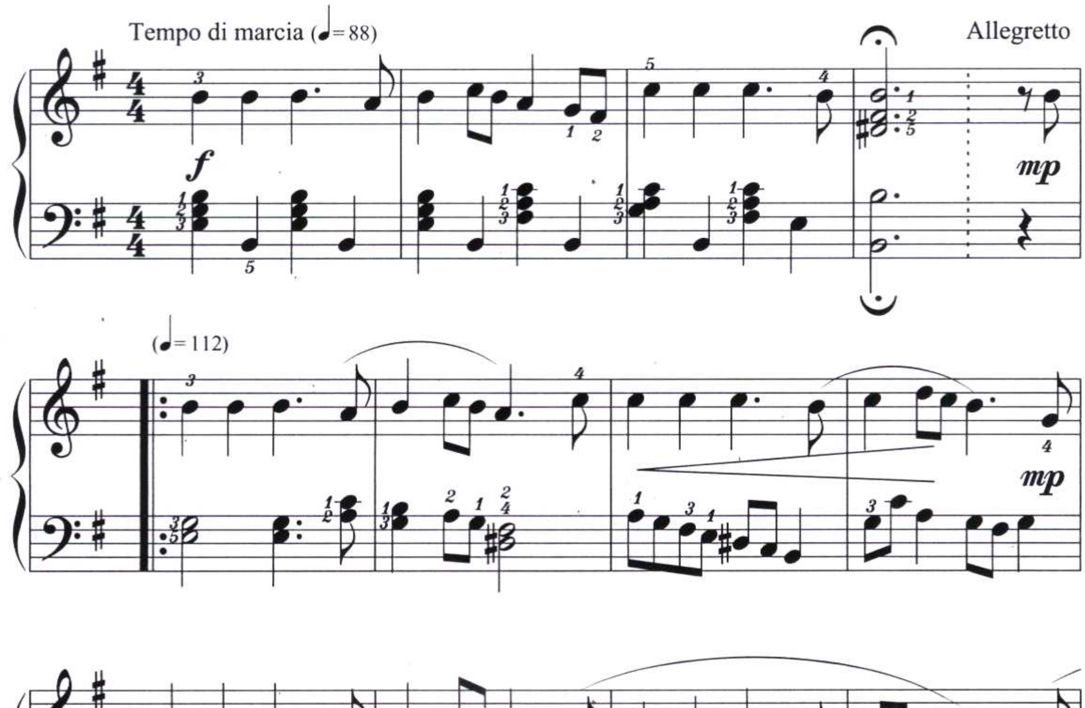
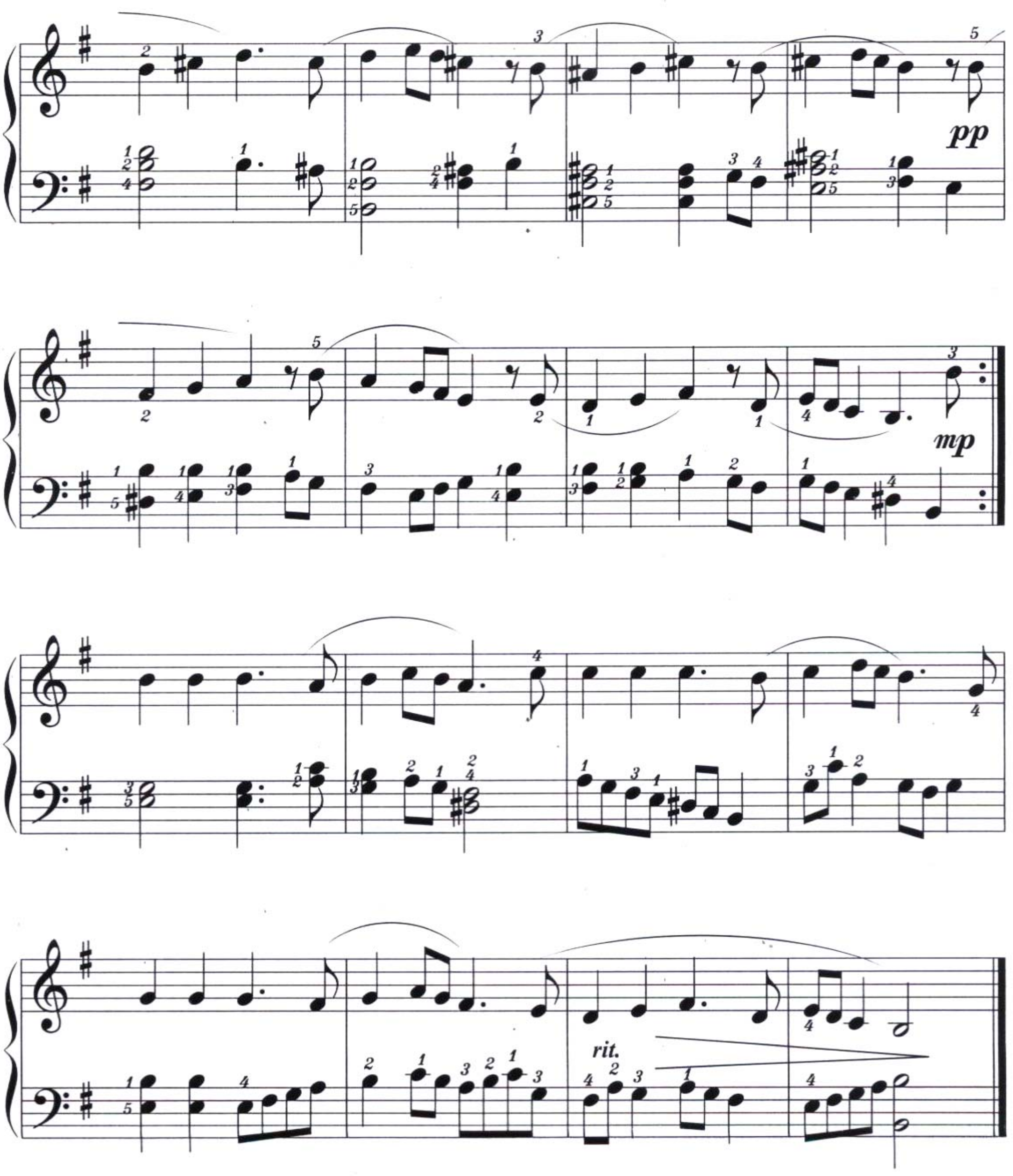
غناء
Adlib
غناء
موسيقى
بيانو
غناء
موسيقى


موسيقى
غناء
موسيقى
Fin
بيانو
rall

أُنموذج تفتة هندي / تُراث قديم

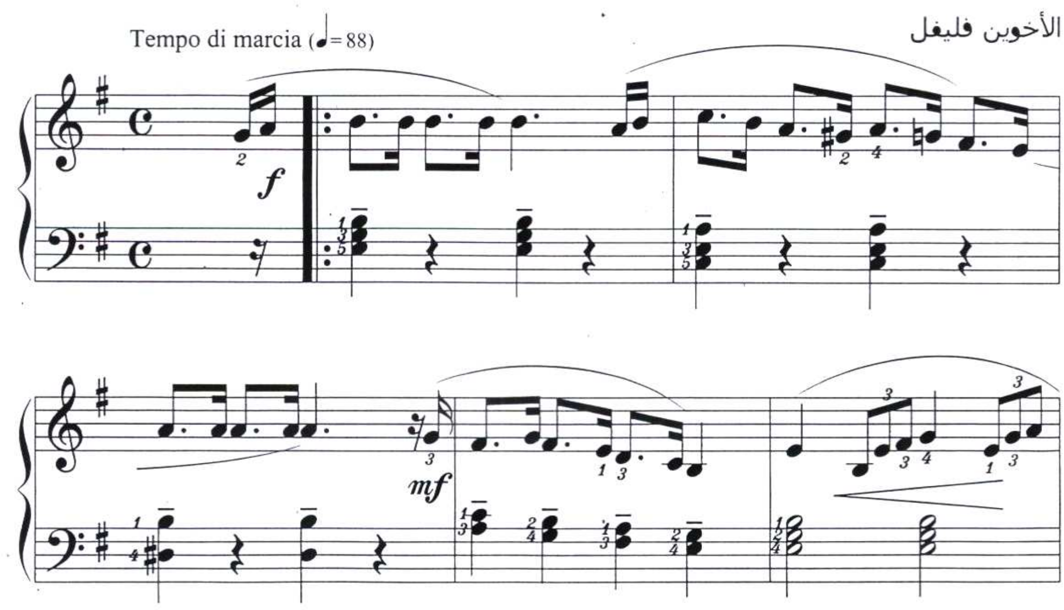
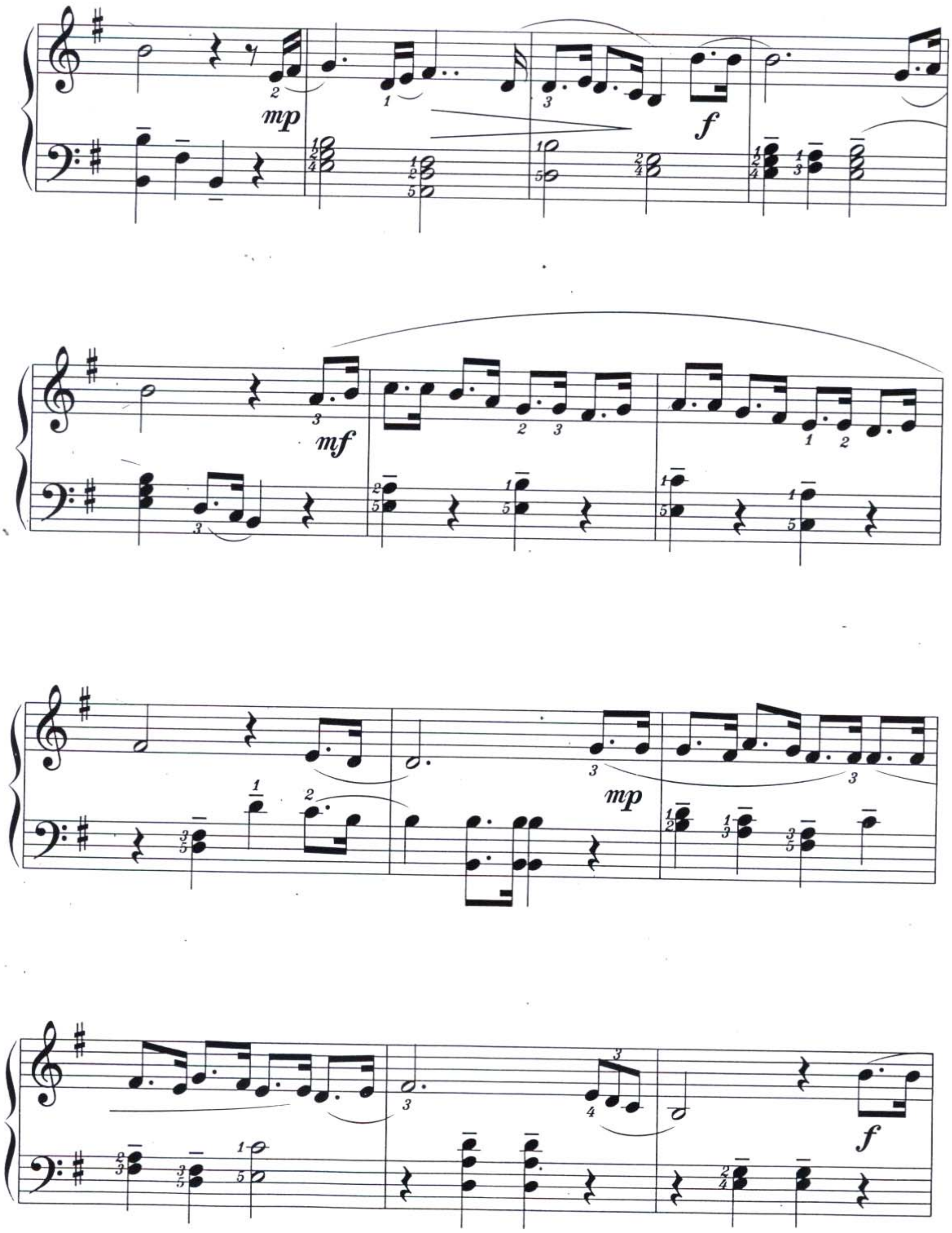
تدوين أدريانا بونسة

أُنموذج طالعة من بيت أبوها / تُراث قديم

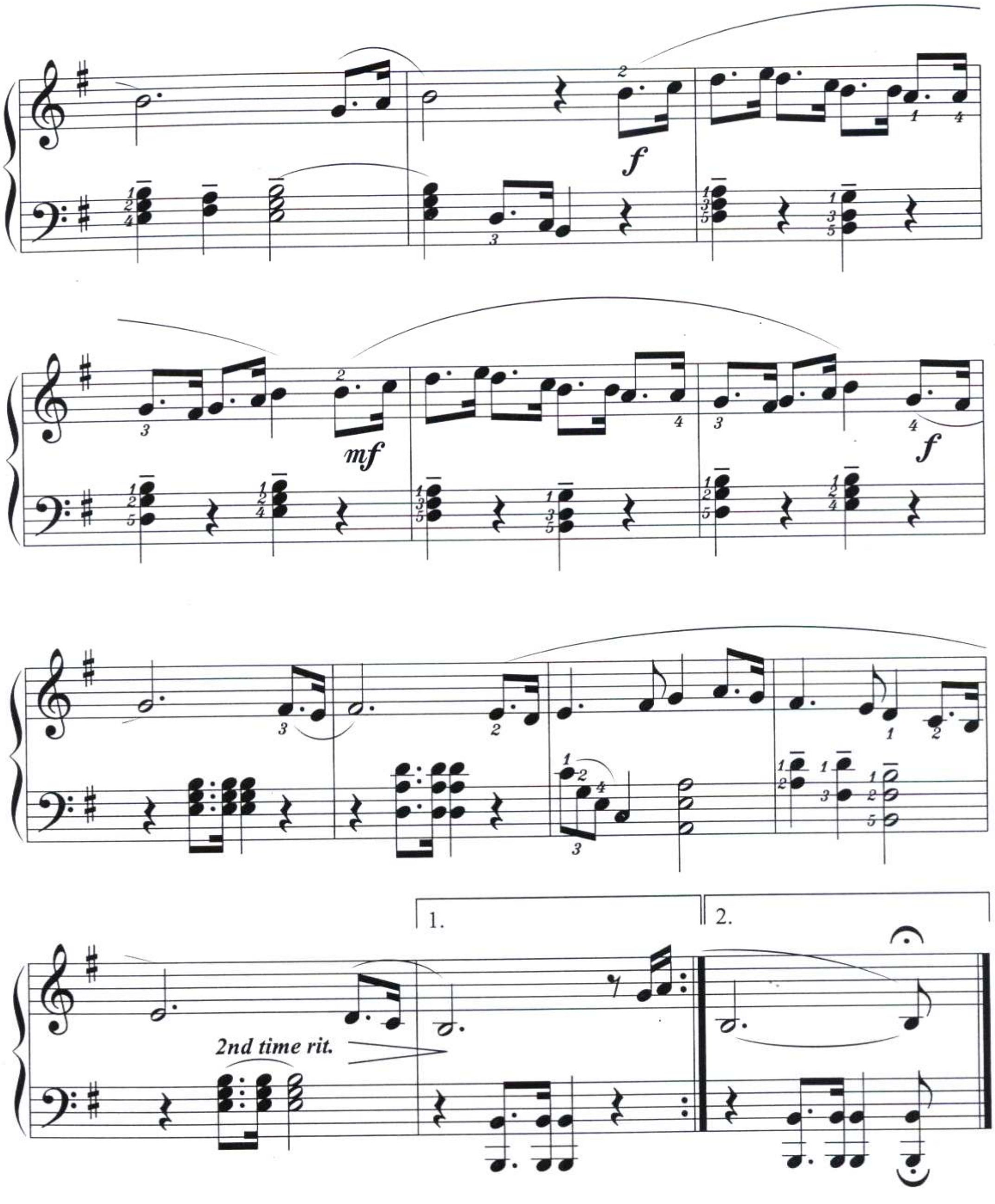
تدوين أدريانا بونسة

أُنموذج بلاد العرب أوطاني / الاخوين فليفل

تدوين أدريانا بونسة


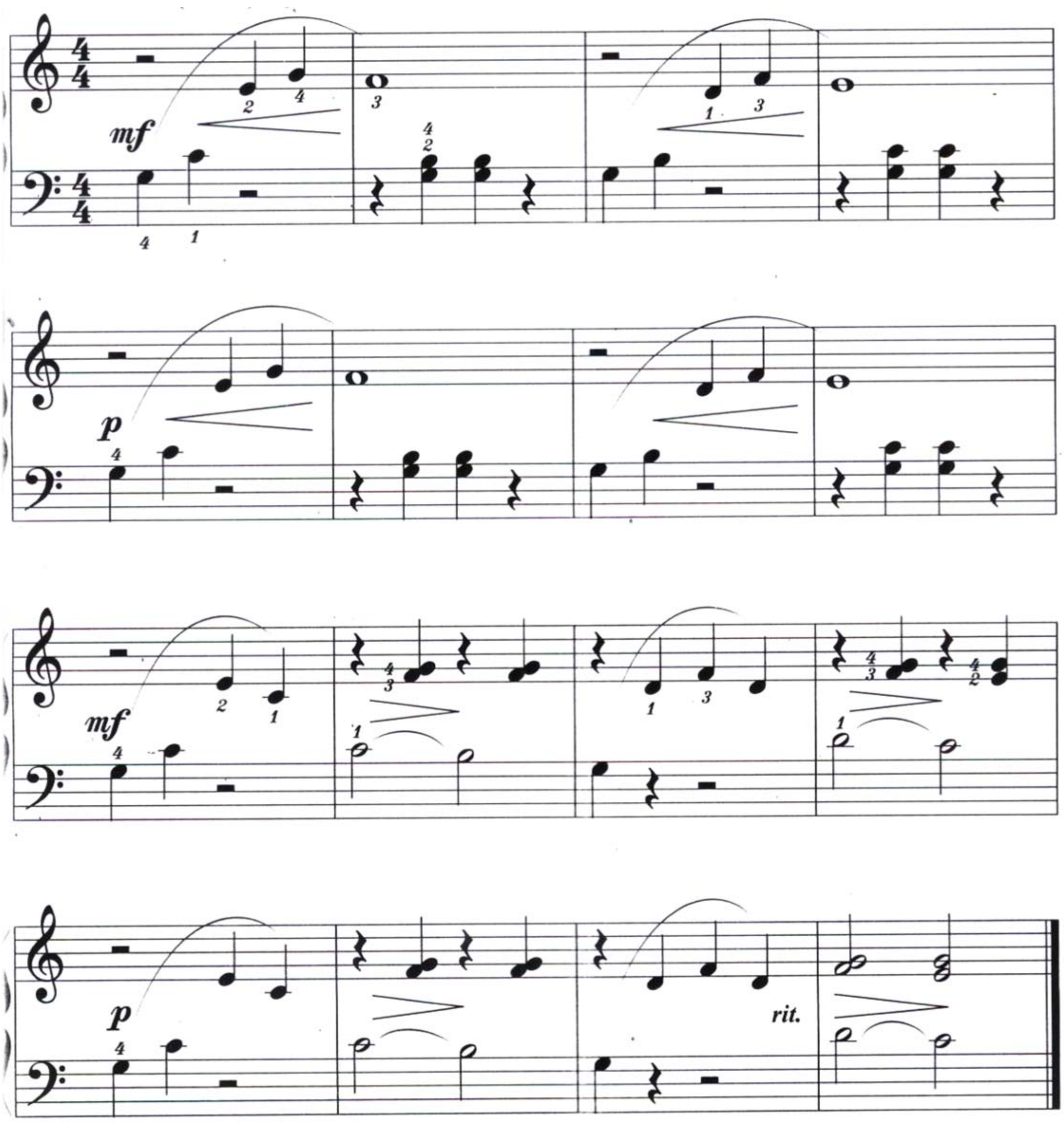
pp
mp
rit.

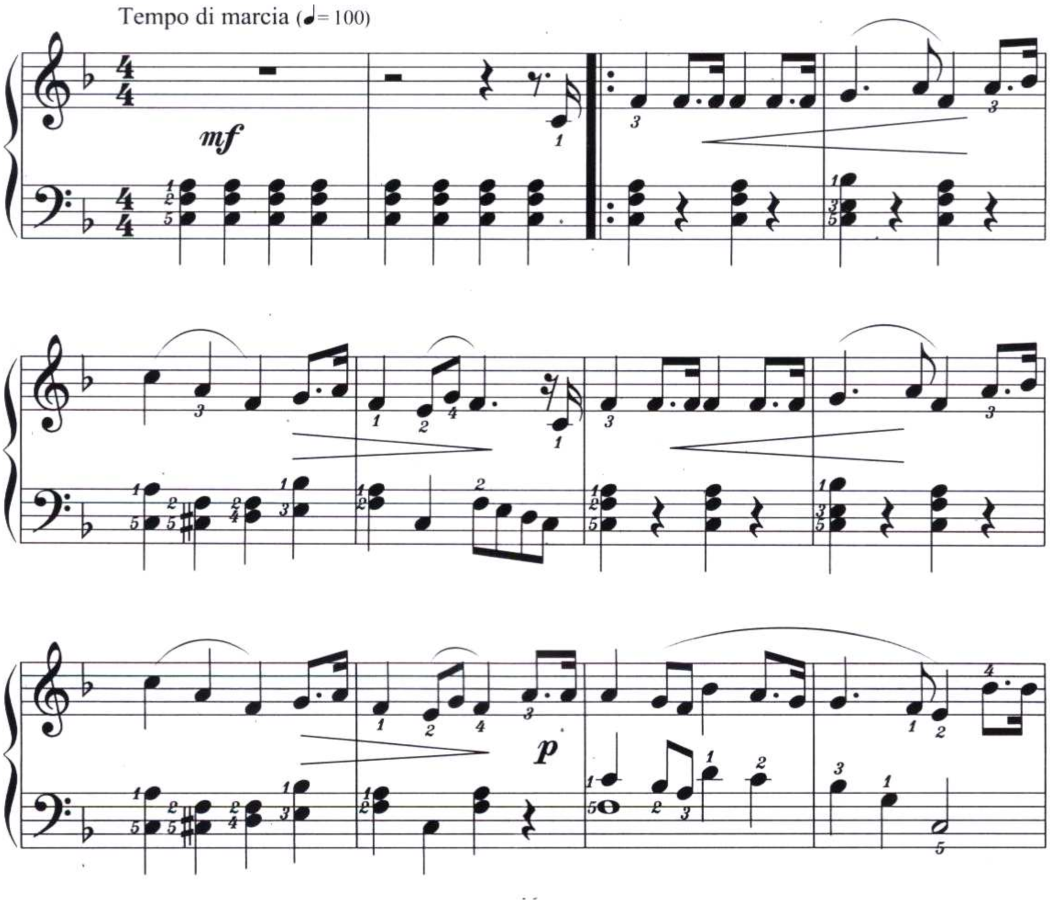
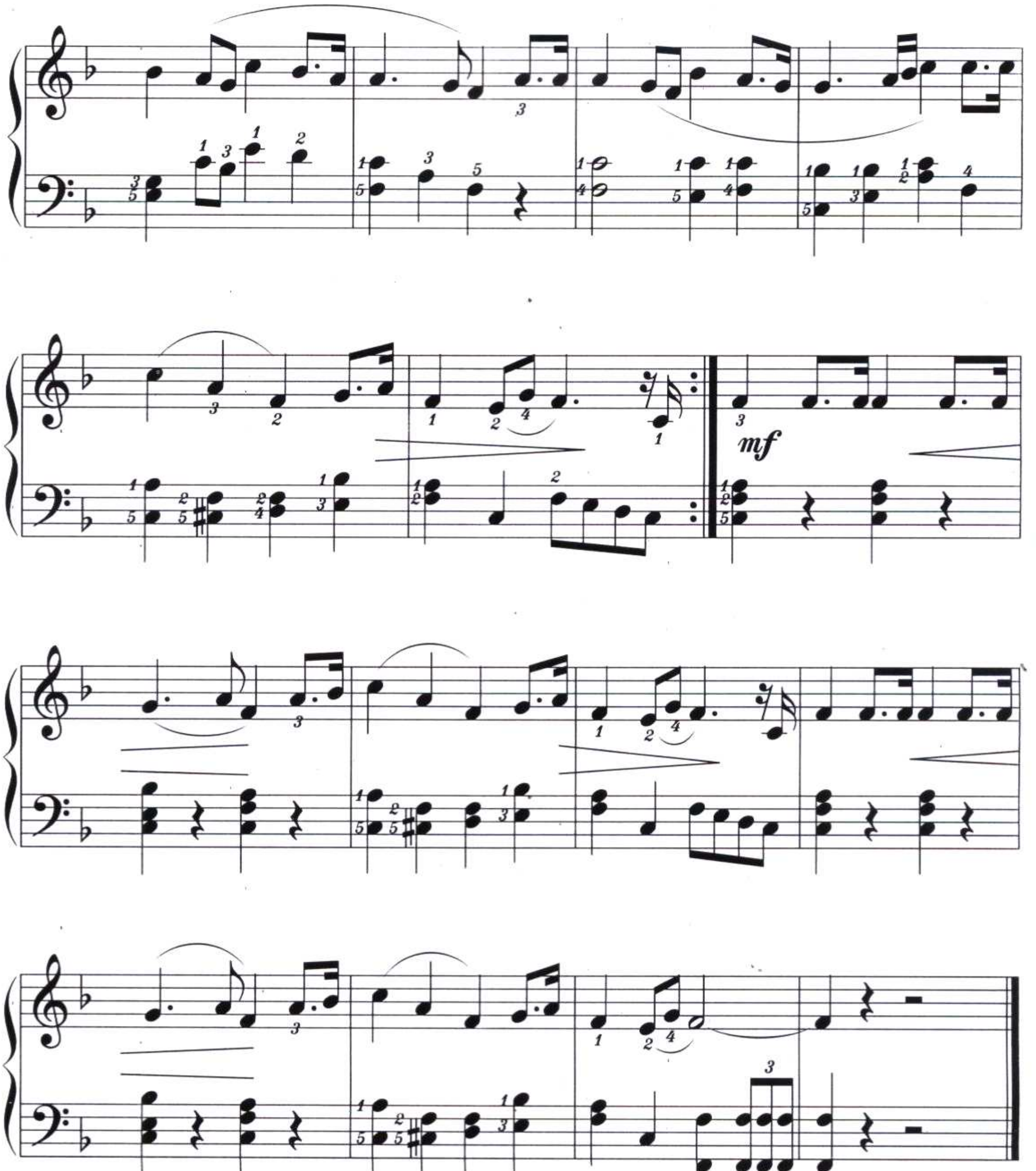
أُنموذج موطني / الأخوين فُلَيْفِل

تدوين أدريانا بونسة


mp
f
mf
mp
f

mf
2nd time rit.
1.
2.

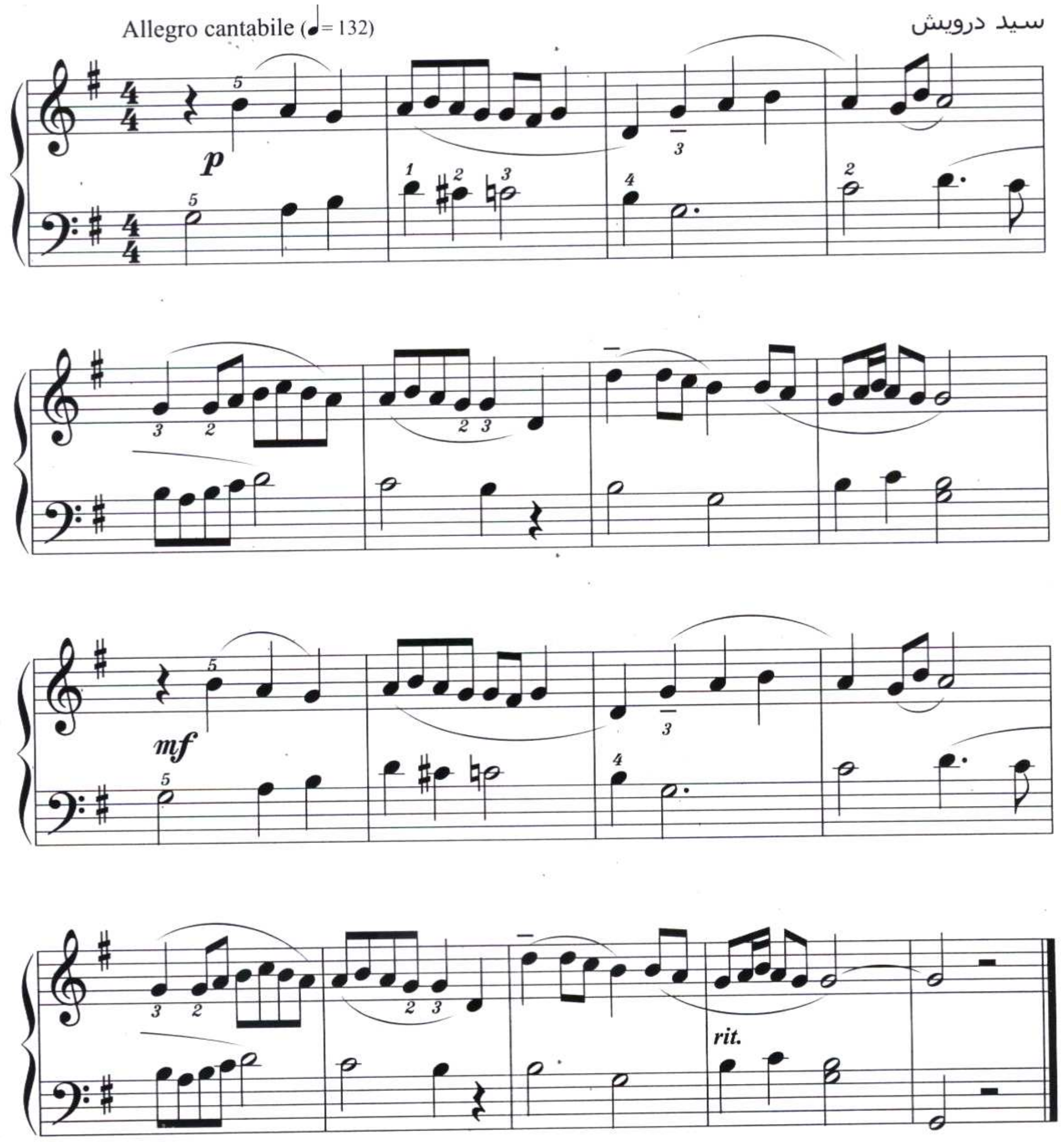
أُنموذج كان أجمل يوم / مُحمَّد عبد الوهاب

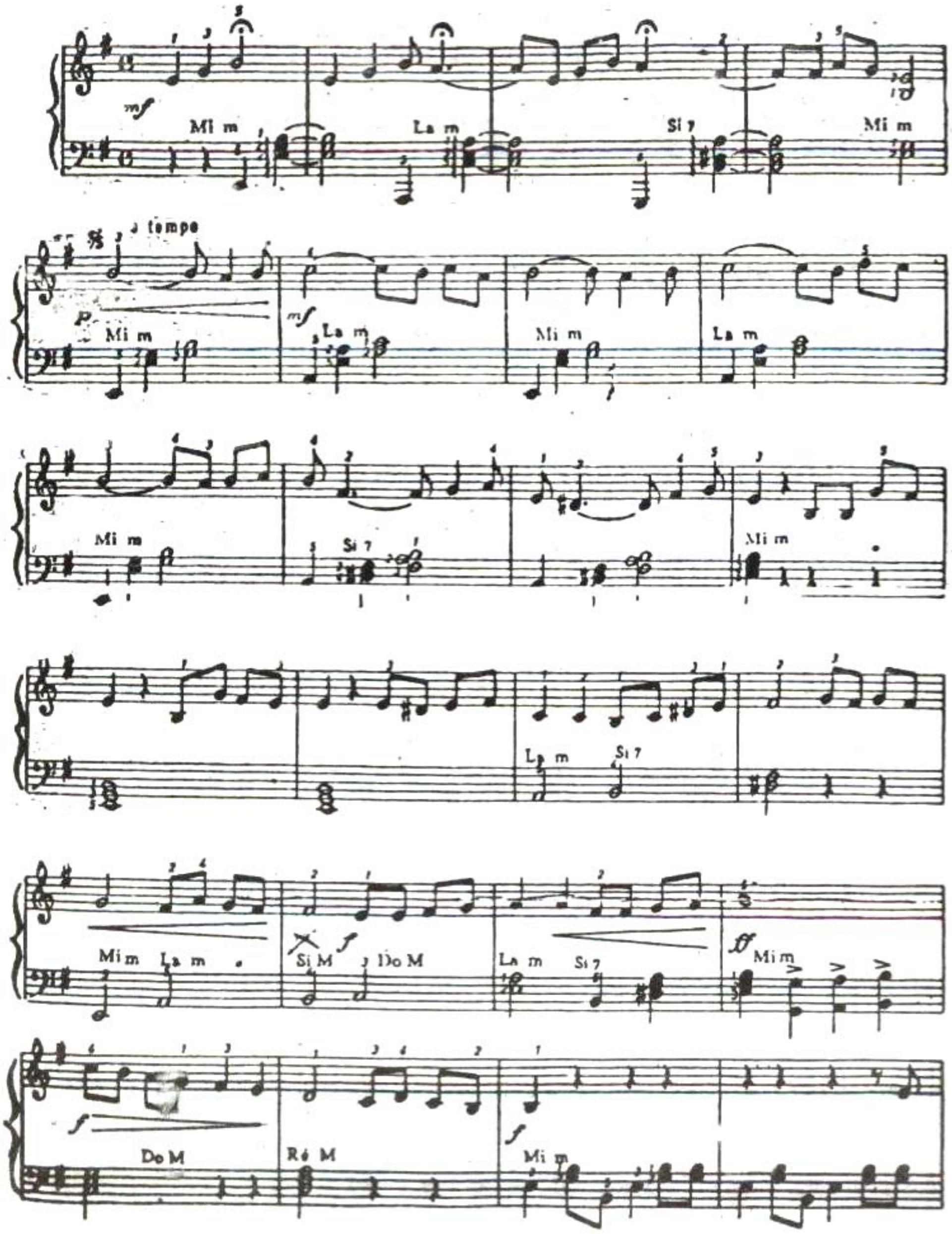
تدوين أدريانا بونسة

أنموذج بلادي / سيِّد درويش

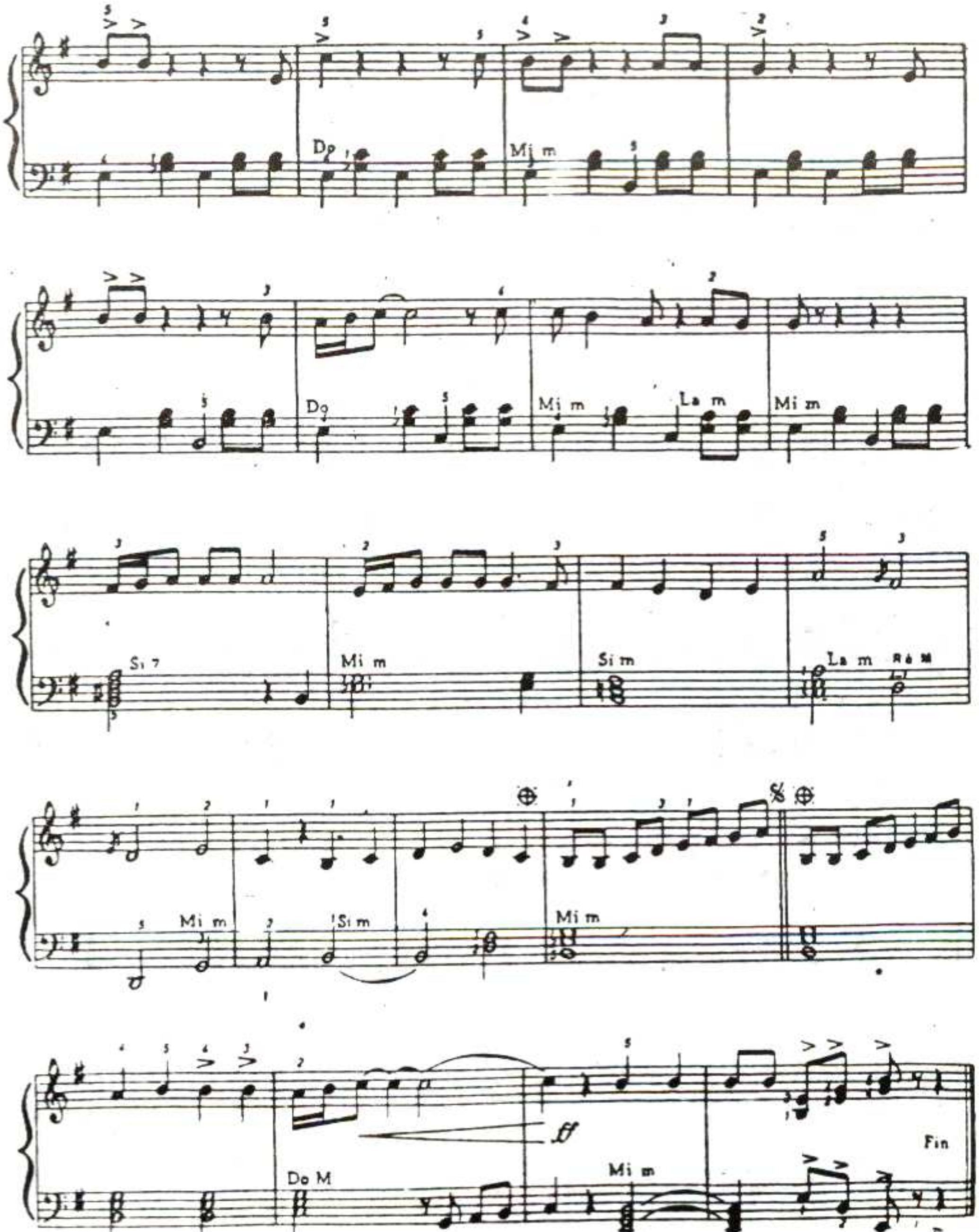
تدوين أدريانا بونسة


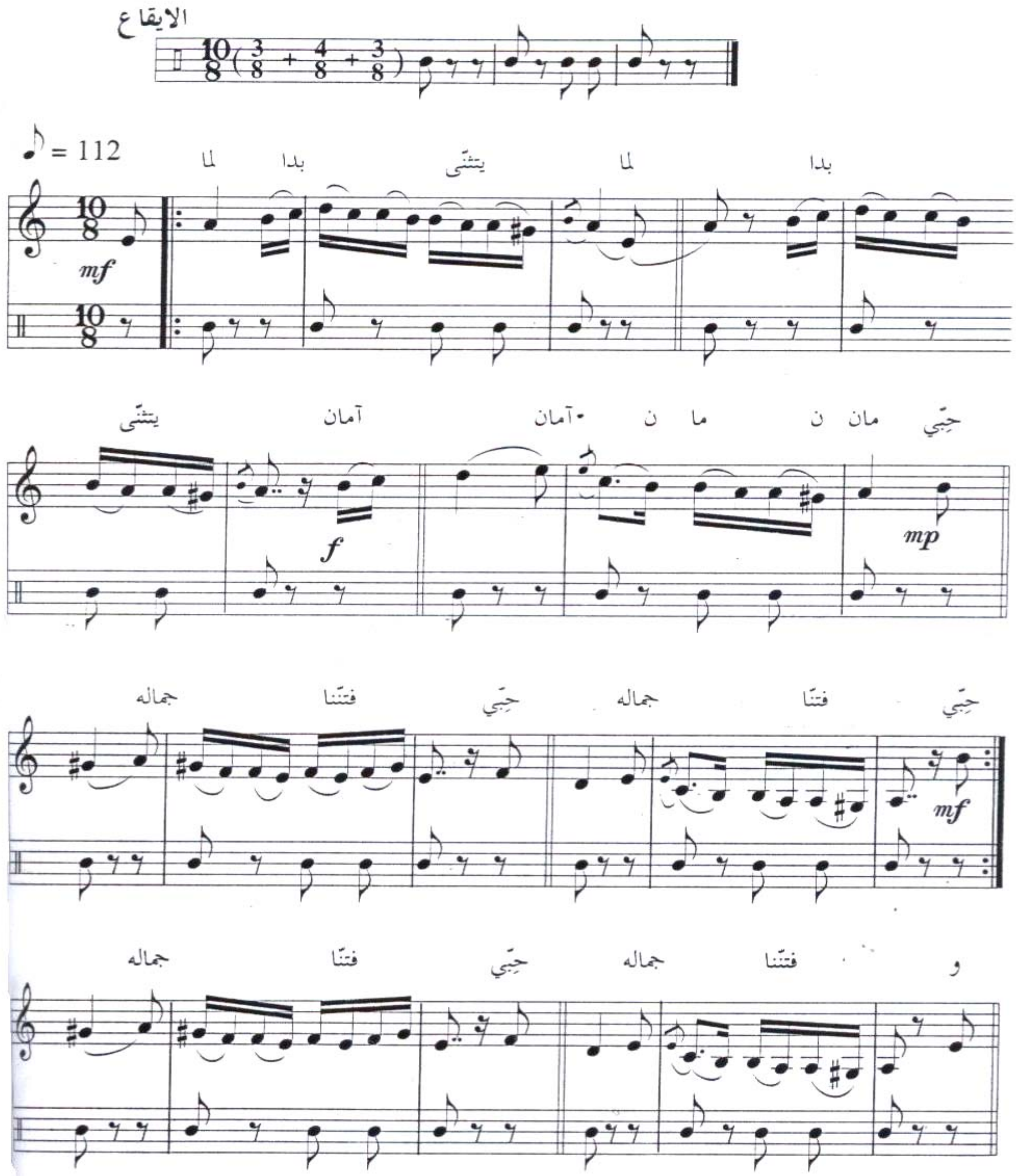
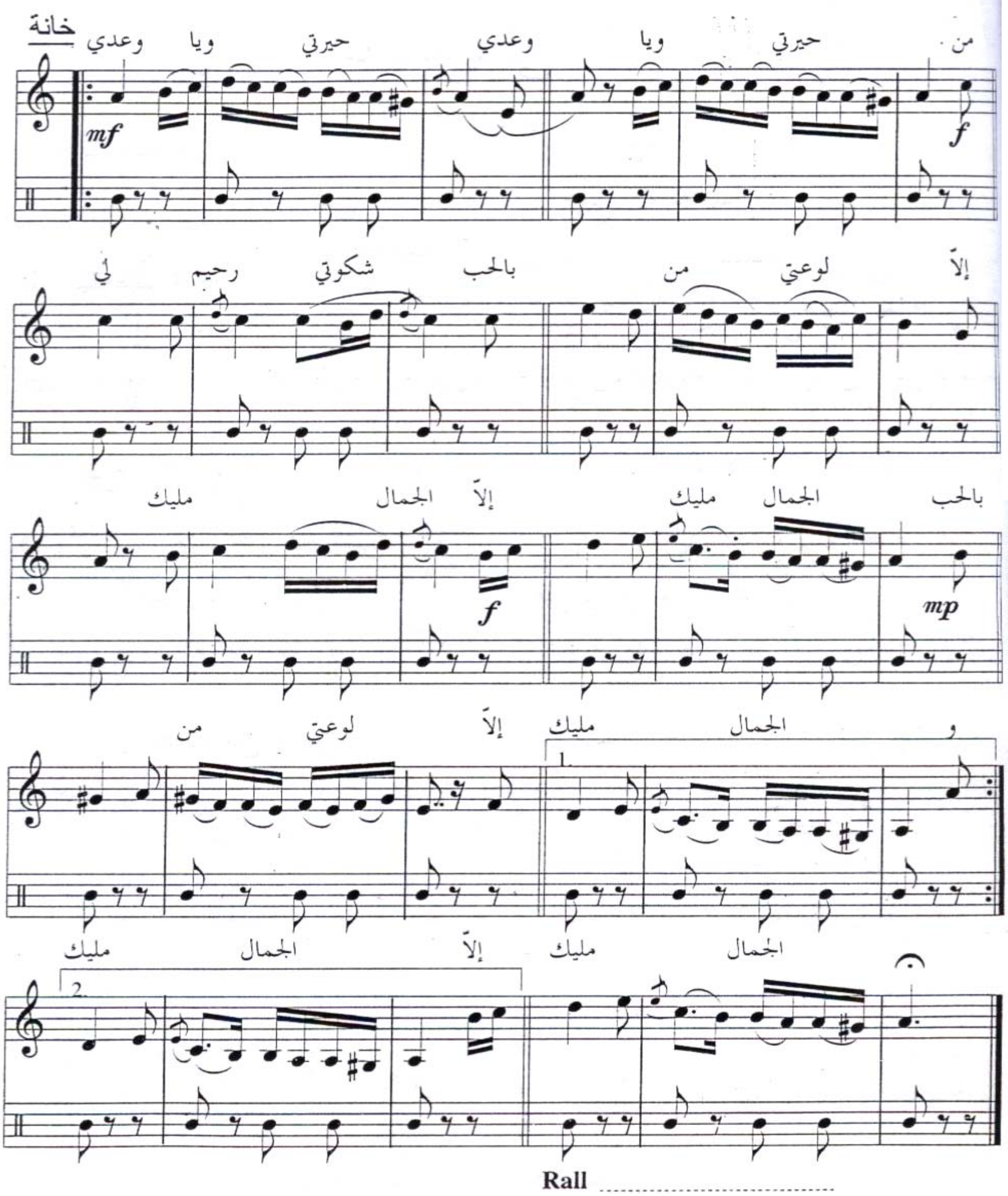
mf

أنموذج طلعت يا محلا نورها / سيِّد درويش

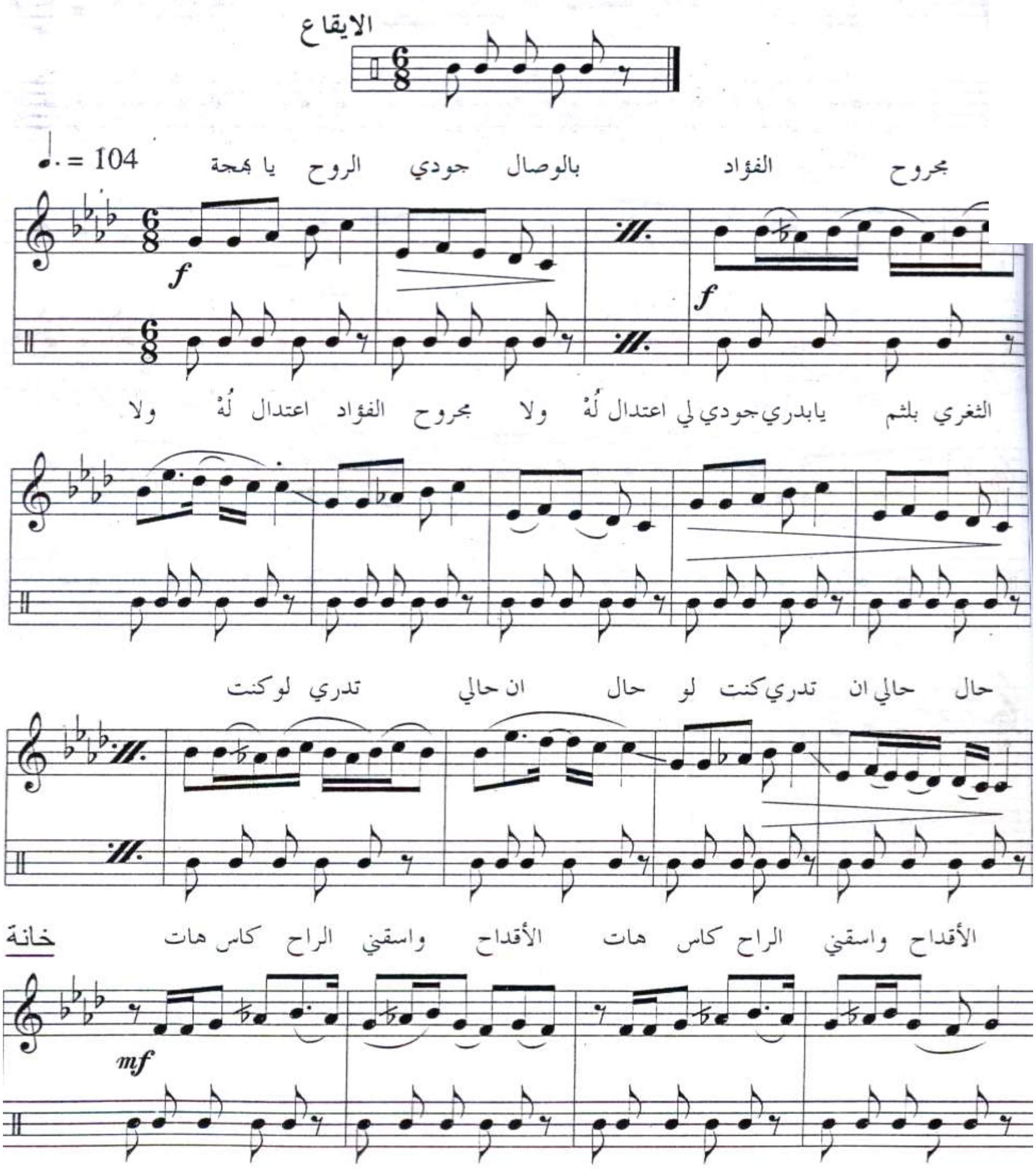
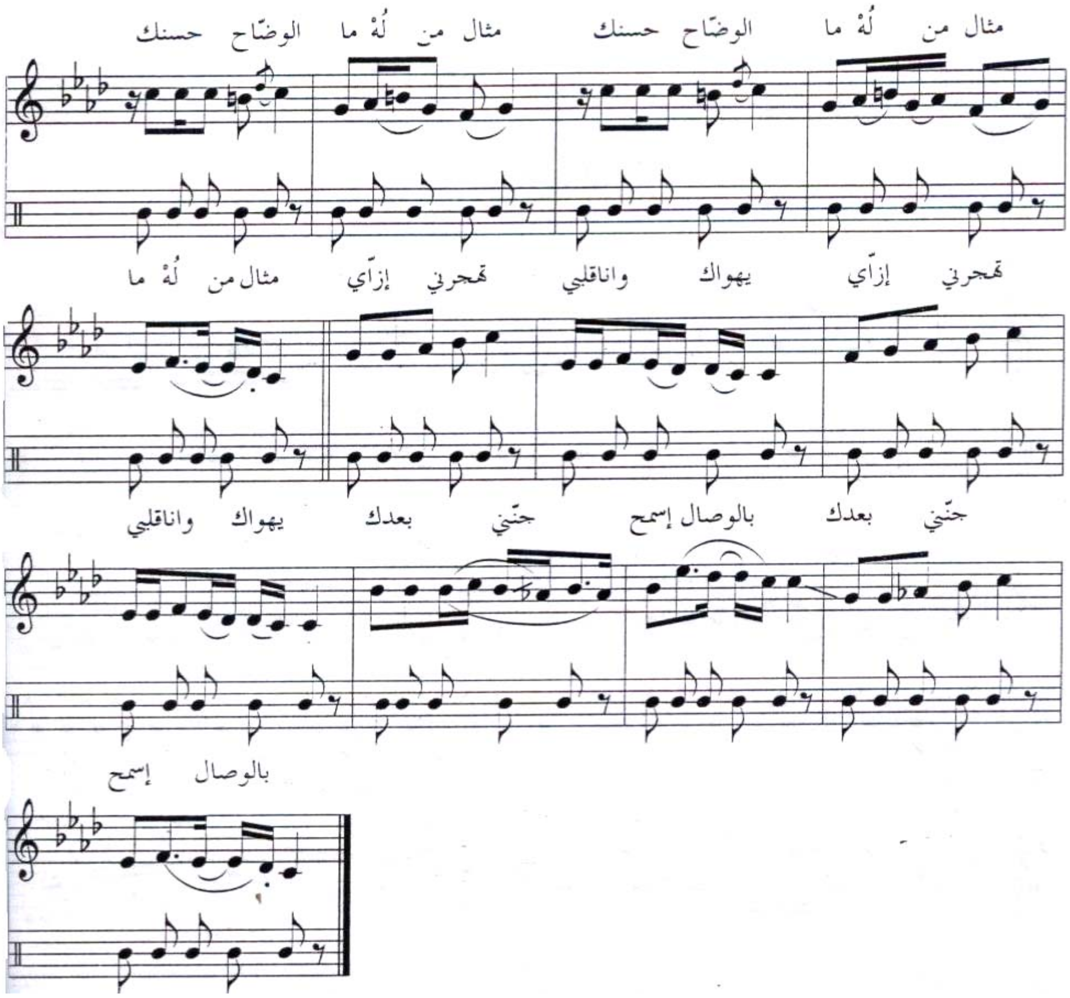
تدوين أدريانا بونسة

أنموذج حبيتك في الصيف/ الأخوين رحباني




Do
Mi m
Do
Mi m
La m
Mi m
Si 7
Mi m
Si m
La m
Ré M
Mi m
Si m
Mi m
ff
Do M
Mi m
Fin

أنموذج لمَّا بدا يتثنَّى / توفيق باشا


خانة
من حيرتي ويا وعدي حيرتي ويا وعدي
إلاّ لوعتي من بالحب شكوتي رحيم لي
بالحب الجمال مليك إلاّ الجمال مليك
و الجمال مليك إلاّ لوعتي من
الجمال مليك إلاّ الجمال مليك
Rall

أنموذج يا بهجة الرُّوح / توفيق باشا


مثال من لُهْ ما الوضّاح حسنك مثال من لُهْ ما الوضّاح حسنك
تهجرني إزاّي يهواك واناقلبي تهجرني إزاّي مثال من لُهْ ما
جنّني بعدك بالوصال إسمح جنّني بعدك يهواك واناقلبي
بالوصال إسمح

الملحق (5)

نماذج وصور مُتفرقة لآلة البيانو في العالم






Abstract

History and Development of Piano Instrument in Arab World

Prepared by

Mr. Khalifa. M. M. Jadallah

Supervised by

Prof. Abdel-Hamid Abdel-Wahhab Hamam

This study deals with the history and development of the Piano, especially in the Arab world, the study aims to reach the following goals:

1- The introduction and development of piano in the Arab world.

2- Collecting information about building and manufacturing pianos in general and in the Arab countries.

3-The introduction of the methods of composing and playing in the Arab world.

4- The introduction of the fields of methodological piano uses in all fields of Arabian Music.

In order to fulfill the above mentioned purposes, this study has been made in five Arabic countries; (Jordan, Palestine, Syria, Lebanon, and Egypt).

The researcher used the historical description method since it fits the purpose of the study. He also linked the past with the present and the future, as well also studied many researches concerning the piano instrument, Furthermore; he visited many educational institutes that teach piano. He also did many interviews and meetings with researchers and academic piano teachers from different parts in Arab world.

The researcher also collected information and data in historical description method deriving from analytical notices linked with historical resources and technical analysis of the historical material in terms of investigation and their original resources.

The following goals were concluded:

1- The conclusion dealing with the first purpose:

This study revealed that (Andalus) was the source of first hand-fingers instrument and the spread and the development in European countries. The researcher noticed that the (indulusians) name for that instrument was (Echiquier) and got the same name in (Spain, France, and England) such countries had links with the Arab civilization and culture in (Andalus) in the 14^{th} and 15^{th} centuries.

After that; European made instrument that used the fingers picking like virginal and calvecin instruments or hit by sticks like clavichord which was considered as the father of the present piano.

2- The conclusion of the second purpose:

This study has shown that the first use of the piano instrument was in (1770 A.D) and the first modern instrument was made in (1811 A.D) in London by Robern Wernem and was named after him in 1828.

The wide spread and its coming of this piano to the Arab countries and made use of it for beniefit of Arab music following this, many trials have been made to manufacture of the oriented piano instruments to introduce melodies in different Arabic scales which contain intervals $3/4^{th}$ and 1/2 interval .

Unfortunately, it failed to achieve its goals which lead to its negligence. However; other instruments do the job like the electric organs.

3- The conclusion of the third purpose:

The study showed that Arab people knew kind of (pollophony) in the 9^{th} and 10^{th} centuries. (Alkindy) mentioned the harmony of 4^{th}, 5^{th} and 8^{th}, it played together- On the other hand, (Alfarabi) mentioned organum for implication of the 4^{th} and 5^{th} together. In the 14^{th} century, (Abd Alhamid Allathiqi) emphasized the agreement of the 3^{rd} whole interval and 3^{rd} half interval together.

Recently, the study showed that a group of Arab composers have composed a (pollophony) of the piano instrument which showes a high standard and modern musical concept far from the traditional concepts which were linked to the singing, and represents the features of the pollophony that charactarized the composed music for the piano.

4-The conclusion of the fourth purpose:

The study showed that the coming of the piano instrument to the Arab world was considered as an advanced technology made by the west and exported to the Arab world. It also showed that the use of the piano instrument in the Arab world different from its original use lead to a difficulty of using the quarter intervals which were not solved in that time.

The study also dealt with the development and use of the piano instrument in the academic fields in different Arab universities and institutions a great interest in the teaching and using the piano instrument in the fields of composing and singing – Morover, it showed the talented people in the Arab world to learn this instrument.

Finally, the researcher recommended developing the use of piano instrument in different teaching institutions in the Arab world and the necessity of making similar studies in Arab countries.