



شكل رقم (٣)

مقام عجم على درجة الجهاركة (مقام جهاركة)

• الفكرة الأولى ( A ) من م ( ٣ : ٢٣ ) ويمكن تقسيمها إلى:

- العبارة الأولى من م (٣) : م (٦) .<sup>٤</sup>
- العبارة الثانية من م (٧) : م (١٠) .<sup>٤</sup>
- العبارة الثالثة من م (١١) : م (١٤) .<sup>٤</sup>
- العبارة الرابعة من م (١٥) : م (١٩) .<sup>٤</sup>
- فقرة توصيلية (Link) من م (١٩) : م (٢٣) .<sup>٤</sup>
- العبارة الأولى من م (٣) : م (٦) ، ونجد النموذج الأول من اللحن الرئيسي تؤديه آلات الفاجوت والأوبوا في م ( ٣ ، ٤ ) والنتاج السمعى على بُعد أوكتافين ويظهر اللحن في آلة الأوبوا في المنطقة الغنائية اللامعة ثم نجد الجزء الثانى من اللحن تؤديه آلات الأوبوا والفلوت كذلك في المنطقة اللامعة في م ( ٥ ، ٦ ) والنتاج السمعى على بُعد أوكتاف، واستخدم أبو بكر خيرت التباين السمعى الذى يُمَيِّز مجموعة النَّفْخ الخشبي، والمصاحبة تؤديها مجموعة آلات الفيولا والشيللو والكوترا باص بتألفات هارمونية رأسيّة ( Vertical ) تعتمد على الدرجات الأساسيّة لسلم فا/الكبير وهى درجات (الأولى والرابعة والخامسة) مع لحن مُصاحب تؤديه آلات الكمان الأول والثانى يعتمد على التتابع السُّمى الهابط وتنتهى العبارة بقفلة نصفية فى سلم فا/ الكبير.
- العبارة الثانية من م (٧) : م (١٠) ، وهى إعادة للعبارة الأولى ولكن بتلوين أوركسترالى مختلف فاللحن الرئيسى تؤديه آلات الكورنو والفاجوت على التوالى مع استمرارية المُصاحبة فى مجموعة الوترية على نفس النمط وتنتهى العبارة بقفلة نصفية فى سلم فا/ الكبير.

- العبارة الثالثة من م(١١): م(١٤)؛ ونجد النمّوج الثّاني من اللحن الرئيسي تُؤديه آلات الأوبوا والفلوت على الترتيب مع استمرار المصاحبة في مجموعة الوتريّات وتنتهي العبارة بقفلة نصفية في سلم فا/ الكبير.
- العبارة الرابعة من م(١٥): م(١٩)، وهي إعادة للعبارة الثالثة أي النمّوج الثاني من اللحن الرئيسي ولكن مع اختلاف الآلات المؤدّية فنجد النمّوج اللحنى تُؤديه آلات الكلارينيت والفلوت على الترتيب واستمرار لنفس أسلوب المصاحبة في مجموعة الوتريّات وتنتهي العبارة بقفلة تامة في سلم فا/ الكبير.
- فقرة توصيلية (Link) من م(١٩): م(٢٣)، وتعتمد على المصاحبة التي تؤديها مجموعة الوتريّات في شكل تتابع سلّمى ونجد ظهور لنغمة (رى بيمول) تطعيم على الدرجة الرابعة في سلم فا الكبير لتعطى إحساس (جنس الحجاز على درجة الكردان في مقام الجهاركاه) وتنتهي الفقرة بقفلة تامة في سلم فا/ الكبير.
- الفكرة الثانية (B): من م(٢٣): م(٣١) وهي جملة موسيقية مُقسمة إلى عبارة وتكرارها قائمة على لحن سلّمى هابط مأخوذ من اللحن الأساسي تستعرض جنس حجاز على درجة (رى) في السكشن الأول م(٢٣، ٢٤) في آلة الكلارينيت مع مصاحبة هارمونية راسية في آلتَي الكورنو تعتمد على تآلف الدرجة الأولى في سام فا/ الكبير، ثم نفس اللحن تُؤديه آلة الفلوت الأول والفلوت الثاني يقوم بأداء حلية التريل (tr) في م(٢٣ : ٢٦)، والمصاحبة في شكل تآلف مُفكّك تعتمد على تآلف الدرجة الأولى والدرجة الرابعة المُطعّمة (Alt). في سلم فا/ الكبير تُؤديها مجموعة الوتریات في شكل تجاوبي.
- من م(٢٧): م(٣١) عبارة تستعرض جنس العجم على درجة الجهاركاه تؤديه آلتَي الأوبوا والفلوت على التوالي والمصاحبة هارمونية راسية تؤديها الكورنو وهارمونية مُفكّكة تُؤديها مجموعة الوتریات في شكل تجاوبي تعتمد على تآلف الدرجة الخامسة والأولى في سلم فا/ الكبير.
- إعادة الفكرة الأولى (A2) من م(٣١): م(٤٧) وهي إعادة للحن ولكن مع اختلاف التوزيع الأوركستراي والمصاحبة الهارمونية.



- الجملة الأولى من م(٣١) : م(٣٩) وتنتهي بقفلة تامة في سلم فا/ الكبير ، يبدأ اللحن تُوديه آلة الكمان وذلك للعبارة الأولى في م(٣١ : ٣٥) وتُعاد بأداء آلات الفلوت والأوبوا في م(٣٥ : ٣٩) مع مُصاحبة باقى الآلات.
- الجملة الثانية من م(٣٩) : م(٤٧) وتنتهي بقفلة تامة في سلم فا/ الكبير، تُوديه آلات الفيولا والشيللو والفاجوت والمصاحبة في شكل تآلفات مُفككة تُوديه آلات الفلوت والأوبوا والكلارينيت والكمان الأول والثاني ثم تُعاد بأداء الكمان الأول والثاني والفلوت والأوبوا في شكل تجاوبي، والمصاحبة تعتمد على تآلفات الدرجات الأساسية (الأولى والرابعة المُطمّعة والخامسة).
- إعادة الفكرة الثانية (B2) من م(٤٧) : (٦١) وفيها تُعاد الفكرة الثانية ولكن مع كثافة هارمونية في المُصاحبة سواء في مجموعة الوترية، أو بشكلها الكونترابنطى في مجموعة النّفخ الخشبي، وتُسكّم هذه الفكرة ابتداءً من م(٥٦) بتذييل صغير (Codetta) قائم على استمرار المُصاحبة في الآلات الوترية وآلات النّفخ في شكل هامونيات رأسية ثابتة .
- التناول اللحني والإيقاعي :
- الترم المؤلف بالهيكل اللحني الأساسي للحن الشّعبى مع تغيير فى المسار اللحني وإيقاعات بعض الأجزاء فى بداية الحركة.
- القوى التعبيرية التي تناول بها اللحن :
- تناول المؤلف هذا اللحن بغنائية شديدة وطابع أقرب إلى الحزن والشجن وهو قريب بذلك من الروح الأصليّة للحن ، وأكد ذلك بالسرعة البطيئة التي استخدمها والتلون الأوركسترالى الهادئ ، والمنحنى التعبيري في هذه الحركة منحنى قوّسى يبدأ في هدوء مناسب لروح الحركة الغنائية وتكون الذروة مع إعادة الفكرة الأولى ولكنها هادئة نوعاً ما ثم تهدأ لتنتهي الحركة كما بدأت .
- التلون الأوركسترالى :
- اعتمد المؤلف على التلون التجاوبي في تناول هذا اللحن فتناوَّبت الآلات في أداء اللحن في المرة الأولى وذلك لكل نموذج تتناقله الآلات أما الإعادة فالتناوب يُصبح في حدود العبارة . وقد استخدم المؤلف أسلوب النّبر (Pizz.) في أداء الوترية للمصاحبة وذلك بنعومة تتناسب مع روح الحركة وهو يعتمد في أداء اللحن أساساً على الوترية وخاصة آلات الكمان والنّفخ الخشبي.



## نتائج البحث وتوصياته:

قام الباحث في القسم الثاني بتحليل

الجزء الثالث من المتتالية الشعبية (Suite Folklorique) للأوركسترا مُصنَّف رقم (٢٤) في سلم فا/ الكبير  
قائم على لحن تراثي (بمامة حلوة لداوود حسني).

واستخدم الباحث في تحليل العينة العناصر الآتية:

المؤلف - السلم - الميزان - الصيغة - النسيج - السرعة - العصر الموسيقي.

وقد توصلَ الباحث إلى النتائج الآتية:

المقامية : ثابتة سلم فا/ الكبير (مقام العجم المصنّف على درجة الجهاركاة (فا) بدلاً من مقام الراست) .

الميزان: ثابت . Cantabile .

السرعة: ثابتة نوار = ٩٢ ذق/ فيما عدا م(٤٦) استخدم المؤلف مصطلح Rall .

الصيغة: ثنائية تقليدية A,B,A2,B2 .

النسيج: يغلب عليه الطابع الهوموفوني.

وفي الجزء التالي سوف يُجيب الباحث على سؤال البحث وهو:

- ما هي سمات أسلوب أبو بكر خيرت في التأليف الموسيقي القومي؟

استخدم أبو بكر خيرت أوركسترا مكّون من (٧٨) آلة وهو يُعتبر أوركسترا تقليدي كلاسيكي واللحن

الأساسي في العينة قائم على اللحن التراثي (بمامة حلوة) لداوود حسني.

وتوصلَ الباحث بعد التحليل إلى النتائج الآتية:

- التناول اللحني والإيقاعي :

التزم المؤلف بالهيكل اللحني الأساسي للحن الشعبى مع تغيير في المسار اللحني وإيقاعات بعض الأجزاء

في بداية الجزء .

- القوى التعبيرية التي تناول بها اللحن:

تناول المؤلف اللحن بغنائية شديدة وطابع أقرب إلى الحزن والشجن وهو قريب بذلك من الروح الأصلية

للحن، وأكد ذلك بالسرعة البطيئة التي استخدمها والتلون الأوركستراالى الهادئ، والمنحنى التعبيري في هذه



الحركة منحى قوسي يبدأ في هدوء مناسب لروح الحركة الغنائية وتكون الذروة مع إعادة الفكرة الأولى ولكنها هادئة نوعاً ما ثم تهدأ لتنتهي الحركة كما بدأت .

- التوزيع الأوركسترالي: استخدم أبو بكر خيرت التقابل بين المجموعات الآلية (التلوين النَّجَويي) وخاصة بين مجموعة الوترية وآلات النفخ الخشبية أو النحاسية مُحَقَّقاً رنيناً صوتياً عميقاً وخصوصاً (الفاجوت والكمان الأول والثاني - الكونتراباص والفلوت والأوبوا) .

- الهارموني: يعتمد أبو بكر خيرت على الأسلوب الكلاسيكي الهوموفوني مع استخدامه للتألفات الأساسية للسلم المُستخدَم في المؤلفَة مع وجود بعض الكروماتية التي لا تتعارض مع الرُّوح الأصليَّة للعمل كما في م( ٣١ : ٣٤) في آلة الفيولا في م( ٣٨ : ٥٣) في آلتَي الفاجوت والكلارينيت .

- الصياغة الخارجية: تناول أبو بكر خيرت ألحان التراث في إطار الصيغة الثنائية البسيطة ( Binary Form) وقد تعامل معها بقدر كبير من الحرية دون الالتزام الشديد بالمقومات الغربية المعروفة وتقترب معالجة أبو بكر خيرت للألحان الشعبية في المتتالية للمستوى الأول من التعامل مع التراث وهو إعادة الصياغة وذلك لاستخدامه صياغات بسيطة يعرض فيها اللحن بشكله الأساسي مع تكثيفه هارمونياً بأسلوب بسيط.

- الألحان الآلية الرئيسية:

تُؤدِّيها الآلات التي تتميز باللحنية (الفلوت والأوبوا والكمان الأول والثاني)

والألحان المصاحبة تؤدِّيها في الغالب آلات الفيولا والكونونو، والشيللو أحياناً.

- واختتم الباحث البحث بالتوصيات الآتية:

- الإهتمام أكثر بترائنا القومي المصري وخاصة في ظل الوضع الفني القائم في مصر ويرى الباحث أن الحل في رفع المستوى الفني في مصر سيكون من خلال التثقيف في تراثنا القيم.



## قائمة المراجع

أولاً : المراجع باللغة العربية :

- ١- آمال صادق، فؤاد أبو حطب: "مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي في العلوم النفسانية والتربوية والاجتماعية"، مكتبة الأنجلو المصرية، (١٩٩٦م).
- ٢- آمال محمد فتحي: "مراحل تطوّر أسلوب أبو بكر خيرت في التأليف الموسيقي"، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للنقد الفني ، أكاديمية الفنون، القاهرة، (١٩٩٦م) .
- ٣- بثينة فريد، زين نصار: "القومية وأعلام الموسيقى في أوروبا ومصر، القاهرة، (١٩٩٨م).
- ٤- زين نصار: "من رواد التأليف الموسيقي في مصر"، مجلة الفنون، الاتحاد العام للنقابات الفنية، العدد (١٤)، القاهرة، (١٩٨١م).
- ٥- سمحة الخولي: "القومية في موسيقا القرن العشرين"، سلسلة عالم المعرفة، العدد (١٦٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (١٩٩٢م).
- ٦- \_\_\_\_\_: "الموسيقا الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر"، محيط الفنون، ط (٢)، دار المعارف ، القاهرة، (١٩٧١م).
- ٧- نبيل شورة : "دليل الموسيقا العربية"، أساسيات الموسيقا العربية للصولفيج العربي والغناء العربي، القاهرة، (١٩٩٧م).
- ثانياً المراجع الأجنبية:

1. Percy A. Scholes : "The Concise Oxford Dictionary Of Music", (2nd,ed.), Oxford University, London, Press (1975).
2. Slonimsky, Nicolas:"Pocket Manual Of Musical Terms", New York, Schirmer Books, (1994).