توظيف آلة البيانو عند الرحابنة "يا جارة الوادي" نموذجاً

يارى النمري *

ملخص

تأتي هذه الدراسة التحليلية لتلامس أحد جوانب تأثير العولمة على الموسيقى العربية، وقد قامت الباحثة بدراسة آلية توظيف آلة البيانو الغربية في المقامات العربية دون الاستغناء عن أرباع الدرجات بهدف الحفاظ على طابعها العربي. حيث برز دور الرحابنة من أهم رواد الفكر الموسيقي الذي ينادي بتجاوز جدلية المقامية الشرقية طالما أن هوية اللحن ومعالمه لا تزال محفوظة. قامت الدراسة بتناول واحدة من أهم أعمال الأخوين رحباني في إعادة توزيعهم للأغاني العربية الأصيلة وهي أغنية "يا جارة الوادي" بهدف دراسة آلية توظيف آلة البيانو الغربية في الأغنية العربية مع الحفاظ على أبرز معالم المادة اللحنية الشرقية التي بني عليها اللحن، في ضوء حساسية استبعاد أحد عناصر مقاميتها.
إضافة مختصرة لدور الآلة في المصاحبة الهارمونية.

الكلمات الدالة: ثلاثة أرباع البعد، التوزيع الأوركسترالي، التلحين في الموسيقى العربية، المقام، الصوت الأحادي، النسيج الهوموفوني.

المقدمة

الموسيقى لغة ذات لهجات متعددة تلتقي كلها في نقاط أساسية عامة؛ كاعتمادها على ترتيب الأصوات مع الزمن والعناصر الموسيقية كالنغمة والتعبيرات الصوتية والزمن والقالب الموسيقي التي تميِّز الموسيقى عن الأصوات الأخرى (Kamien,2000)، إلا أن لكلٍ منها مميزاتها الخاصة, فالموسيقى تتعدد بتعدد الأمم والبلدان فللموسيقى العربية كيانٌ خاص وقواعد مميزة، وهي قديمة قدم العالم العربي, ولها أسلوبها وطرائقها وآثارها, فتتشابه مع الموسيقى الغربية في بعض النواحي، وتختلف عنها في نواحي أخرى كثيرة ولا سيما طابع التأليف لديها المعتمد على خط لحني واحد يصاغ لآلات التخت الشرقي التي تؤديها جميع الآلات في آنٍ واحد وبخط لحني واحد (الربيعي، 2009) خلافاً لعلم التناغم الصوتي (الهارموني) الذي يعد الأهم على الإطلاق في التأليف الموسيقي الغربي، إضافةً إلى الفارق الواضح فيما يسمى (ثلاثة أرباع الدرجة) الموجود في الموسيقى العربية ولا يدخل في أبعاد الموسيقى الغربية، حيث لا تقره نظرية السلسلة الهارمونية في علم الموسيقى ولا تقره بعض آلات الموسيقى الغربية مثل آلة البيانو. (الجندي، 1984)

تعد آلة البيانو من أهم الآلات الموسيقية الغربية التي انتشرت واستخدمت في جميع أنحاء العالم، فكان استخدامها في الموسيقى الغربية يكاد يكون عاماً، ليس كما في الموسيقى العربية حيث كان استخدامها بشكل محدود، وذلك كونها عاجزة عن تأدية الألحان العربية لخلوّها من (ثلاثة أرباع الدرجة) التي تستخدم في الموسيقى العربية، التي تعدّ مصدر تفرّدها وتميّزها عن غيرها من موسيقى الأمم. (جاد الله، 2007)

في بداية القرن التاسع عشر تأثر الموسيقيون العرب بالموسيقى الأوروبية وكان من أهم معالم هذا التأثر توظيف الآلات الموسيقية الغربية في الغناء العربي والتأليف الموسيقي بمختلف أشكاله، أو استخدام الإيقاعات الغربية والبناء الموسيقي الهارموني. ويتضح ذلك من خلال مجموعة من الأعمال الموسيقية لكبار الموسيقيين والملحنين مثل: سيد درويش ومحمد عبد الوهاب والأخوين رحباني. فأسهم التأثر على أكثر من صعيد في تأسيس نهضة موسيقية عربية إذ كان لتوظيف آلة البيانو نصيباً بها، فقاد لواءها سيد درويش حين أدخل ولأول مرة آلة البيانو في محاوراته الغنائية التي ضمنّتها مسرحياته، وتتابعت الإشراقات الموسيقية الحداثية مع محمد عبد الوهاب، ثم الإخوان رحباني الذين كان لهم الدور الكبير في استخدام هذه الآلة في مؤلفاتهم.

كان الأخوان رحباني من دعاة التطوير والتحديث دون الانقطاع عن التّراث، فاستطاعا أن يربطا التراث الموسيقي بتقنيات الحداثة

* قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الاردن. تاريخ استلام البحث 2018/4/22، وتاريخ قبوله 2019/2/10.

 © 2019 عمادة البحث العلمي/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

الفنية دون الوقوع في اساليب التقليد والتغريب أو التهجين. وبالرغم مما واجهاه من جدلية المقامية العربية وهوية اللحن، يعد الأخوان الرحباني من رواد الفكر الموسيقي الذي ينادي بتجاوز هذه الجدلية المقامية العربية طالما أن هوية اللحن ومعالمه لا تزال محفوظة، فبرز اسلوبهما في توظيف آلة البيانو الغربية دون الاستغناء عن ثلاثة أرباع الدرجة في المقامات العربية من أجل الحفاظ على أبرز معالم المادة اللحنية العربية التي بني عليها اللحن– في ضوء حساسية استبعاد أحد عناصر مقاميتها– مما جعل توزيعهم الموسيقي أقرب للمستمع. ذلك مما دعا الباحثة إلى تناول أحد أهم الأغاني العربية الأصيلة التي قام الأخوان رحباني في إعادة توزيعها – أغنية يا جارة الوادي– ودراسة آلية توظيف الأخوين رحباني لآلة البيانو ضمن مقاماتها العربية دون المساس بهويتها العربية.

مشكلة الدراسة:

تعد آلة البيانو آلة غريبة عن الذوق العربي، فأدَّى دخولها إلى الوطن العربي وتطويعها في خدمة الألحان العربية إلى حدوث مشكلة في كيفية التعامل مع أرباع الدرجات الصوتية إذ إنَّ توظيفها في الأغنية العربية كان له طابع جديد مختلف ومميز للأغنية العربية وللتخت الشرقي وعد أسلوباً جديداً في التلحين والتأليف العربي، ولم يكن بالأمر البسيط فهو يحتاج إلى جرأة وعلم كافٍ للخوض بمثل هذه التجربة. في هذا الجانب برز دور الأخوين رحباني في إعادة توزيع بعض الأغاني العربية الأصيلة بأسلوب (أوركسترالي) دخلت به آلات غربية منها آلة البيانو، ومن أبرز هذه الأغاني أغنية "يا جارة الوادي" للملحن محمد عبد الوهاب التي سيقوم هذا البحث بدراسة وتحليل الآلية التي اتبعها الأخوين رحباني في تطويع آلة البيانو الغربية في التوزيع الآلي لهذه الأغنية كعينة دراسة مع المحافظة على أصالة الموسيقى العربية بها وعلى طابعها وسماتها المميزة، وبيان ما أضافه هذا الأسلوب للأغنية العربية وما يقدمه في التلحين والتأليف العربي.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب الأخوين رحباني في توظيف آلة البيانو الغربية في التلحين والتأليف العربي والاستفادة من ذلك في خدمة الموسيقى العربية والمؤلف الموسيقي العربي وذلك من خلال:

- البحث في أسلوب الأخوين رحباني في تطويع آلة البيانو الغربية ضمن الأغنية العربية دون المساس بهويتها، وبيان الأدوار التي وظفت بها آلة البيانو في أغنية يا جارة الوادي نموذجاً.
- التعرف على أساليب المصاحبة الهارمونية المستخدمة في توظيف آلة البيانو ضمن المقامات العربية في الأغنية.

أهمية الدراسة:

تستمد هذه الدراسة أهميتها من خلال تسليطها الضوء على "الأخوان رحباني" كأحد أهم رواد الفكر الموسيقي الذي ينادي بتجاوز الجدلية المقامية العربية طالما أن هوية اللحن ومعالمه لا تزال محفوظة، مما أضاف للأغنية العربية طابعاً خاصاً مع الحفاظ على الأصالة والروح العربية بها. كما تكمن أهمية البحث من خلال إبرازه للدور الذي تقوم به آلة البيانو في الأغنية العربية، وبالتالي إلى اتساع المدارك في التأليف الموسيقي العربي. كما تسلط الدراسة الضوء على جانب مشرق في أثر العولمة على الموسيقى العربية وإمكانية الاستفادة من أسلوب الأخوين رحباني في توزيع الألحان العربية باستخدام الأسلوب الغربي بالنسبة للأجيال القادمة.

منهج الدراسة:

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي– التحليلي [1] لملائمته أغراض الدراسة.

محددات الدراسة:

سيتركز الاهتمام بهذه الدراسة على الدور الذي أدته آلة البيانو في الأعمال الموسيقية الغنائية العربية ذات الطابع العربي، التي وزّعها الأخوان رحباني، وكان لآلة البيانو دورًا بها. حيث اختارت الباحثة أغنية "يا جارة الوادي" من ألحان محمد عبد الوهاب وتوزيع

[1] المنهج الوصفي – التحليلي: هو المنهج الذي يعتمد على وصف ظاهرة معينة ماثلة في الوقت الراهن، فيقوم بتحليل مكونات وخصائص تلك الظاهرة والعوامل المؤثرة فيها. كما يستند هذا المنهج إلى قواعد الانتقاء من الظواهر المحسوسة، ويعدّ الوصف هو المحور الأساس لهذا المنهج في إثباته للحقائق العلمية وتوصيلها لأذهان الأفراد. (عليان، غنيم، وآخرون، 2008، ص44).

(أوركسترالي) للأخوين رحباني.

عينة الدراسة:

اختصت هذه الدراسة في تحليل الجمل الموسيقية التي شاركت آلة البيانو في الأداء بها.

مبررات اختيار العينة:

قامت الباحثة باختيار أغنية "يا جارة الوادي" كعينة في هذه الدراسة تبعاً لعدة أسباب مهمة وأساسية، إذ تعد أغنية"يا جارة الوادي" من المؤلفات العربية القديمة التي قام بتلحينها محمد عبد الوهاب أحد أهم المؤلفين الموسيقيين العرب، وتعد هذه الأغنية من أكثر الأعمال الفنية أصالةً وعمقاً ودسامةً فنيةً، وكان من الصعب صياغتها في أساليب التوزيع الآلي الغربي أو وضع ألحان مصاحبة للَّحن الأساسي، أو توظيف آلات غربية مثل آلة البيانو بها. إذ قامت الأغنية على مقامات العربية فقط فتناولت ستة مقامات عربية تحوي جميعها ثلاثة أرباع البعد التي تتعارض مع السلم الموسيقي الغربي ولا تنسجم مع الآلات الغربية بالمجمل، ومن جانب آخر تعد هذه الأغنية من أوائل التجارب التي أخضعت لتجربة التوزيع الموسيقي الغربي وتطويع الآت غربية بها، في وقت كان التخت الموسيقي العربي رهين وحبيس التقاليد الموسيقية القديمة.وهنا برز دور الأخوين رحباني إذ خاضا هذه التجربة بجرأة وإقدام وقاما بإعادة تقديم هذه الأغنية في أسلوب التوزيع الآلي الغربي وتوظيف آلة البيانو في سياقها، ولكن بشكل يتناسب مع طابعهما ولا يفسد جمالها ولا يطغى على لحنها المسموع، فلم يسعوا وراء إبراز المهارات وقدرات التوزيع لديهم بل كان الإبقاء على الروح العربية هو الأساس، وهكذا استساغ المستمعون مثل هذه التجربة ودخلت هذه الاغنية بأسلوبها المتميز أذن وقلب كلّ مستمع، الذي شجع في تطبيق مثل هذه التجربة والتوسع بها فيما بعد.

مصطلحات الدراسة:

مقام (Mode): نسقٌ نغميٌ كان اساس التكوين السلمي لمؤلفات الموسيقى الأوروبية منذ بدايات العصور الوسطى حتى القرن السادس عشر، وكان ذلك قبل ظهور نظام السلم الكبير Major scale والسلم الصغير Minor scale. (ضيف، 2000) وهو الجماعة من النغم التي تؤلف تأليفاً محدوداً معداً لأن يستمد منها هيئة لحنية بمنزلة ما وعليه بيت من الشعر يؤلف من كلمات ذات معان على تفاعيل محددة. وينقسم مقام اللحن من أدناه إلى أقصاه إلى شعبتين، إحداهما الأثقل طبقة– في أصل المقام– والأخرى الأحد طبقة– هي فرعه الأعلى– ويكونان منفصلين، أمَّا إذا كان بين أصله وفرعه حشو سميا متصلين (خشبة، 2008)

التوزيع الأوركسترالي (Orchestration): فن الكتابة لآلات الأوركسترا بهدف استخلاص ألوان نغمية للمؤلفة الأوركسترالية، وذلك عن طريق مزج الآلات الموسيقية بشكل أو بآخر. (ضيف، 2000)

ربع نغمة (Quarter tone): نغمة موسيقية تقل عن نصف الصوت عُرفت عند القدماء قبل الاهتداء إلى السلم المُعدَّل في أوروبا، وهذه النغمة تعد من مقوِّمات المقامات الموسيقية العربية. (ضيف، 2000)

التلحين في الموسيقى العربية (Composing in Arab music): خط لحني واحد يصاغ لآلات التخت العربي التي تؤديها جميع الآلات في آنٍ واحد وبخط لحني واحد. (الربيعي، 2009)

الهوموفوني (Homophony): نسيج موسيقي يقوم على مجموعة من الأصوات المصاحبة لفكرة موسيقية أساسية. (ضيف، 2000)

الصوت الأحادي (Monophonic):مؤلف موسيقي يعتمد على خط لحني مفرد دون مصاحبة هارمونية أو بوليفونية. (ضيف، 2000)

الفصل الثاني: الدراسات السابقة

الدراسة الأولى: أجرى جاد الله (2007) دراسة بعنوان " تاريخ وتطور آلة البيانو في الوطن العربي"[2]

هدفت الدِّراسة إلى التَّعرُّف على تاريخ آلة البيانو في الوطن العربي، وصناعة آلة البيانو بشكلٍ عام، وآلة البيانو الشَّرقي بشكلٍ خاص والعزف عليها عند العرب. تناولت هذه الدراسة خمس دولٍ عربيَّةٍ تُمثل مُجتمع الدِّراسة وهي: الأردن، وفلسطين، وسوريا،

[2]جاد الله، خليفة (2007) تاريخ وتطور آلة البيانو في الوطن العربي. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، اربد، الاردن.

ولبنان، ومصر، وتوسعت بالحديث عن مجالات توظيف آلة البيانو الأدائيَّة في الوطن العربي وتطويعها لخدمة الموسيقى العربيَّة. وقد خلصت الدراسة إلى ضرورة استخدام آلة البيانو في مجال التعليم الأكاديمي وإبراز دورها في تقديم مفهوم موسيقي جديد. وأخيراً خلصت الدراسة إلى نتائج عدة منها تأكيد حقيقة دخول آلة البيانو وانتشارها في البلاد العربية وبالتالي استخدامها لخدمة الموسيقى العربيَّة.

ارتبطت هذه الدراسة بالبحث الراهن من خلال تناولها لآلة البيانو وتاريخ دخولها إلى الوطن العربي والبحث في الأثر الذي أحدثته آلة البيانو في المؤلفات العربية، وذلك بتناول أبرز المؤلفات لآلة البيانو والتطرق للتحديات التي واجهت المؤلفين الذين وظفوا هذه الآلة ضمن مؤلفاتهم، وقد استفادت الباحثة من هذه الدراسة من خلال تناولها لبعض المعلومات التاريخية في الجانب النظري.

الدراسة الثانية: أجرى (عاصم، 1990) دراسة بعنوان "أسلوب الرحابنة في الموسيقى العربية"[3]

هدفت الدراسة إلى التعرف على أسلوب الأخوين رحباني في توزيع الألحان العربية خلال الفترة الزمنية التي عاشاها وعملا وأنتجا بها معاً. وتناولت هذه الدراسة الفترة الزمنية والبيئية التي نشأ بها الأخوان رحباني ومدى تأثير تلك الظروف على نفسيتهما وأحاسيسهما، كما تناولت المراحل الفنية والتعليمية التي مرا بها، وتوسعت في تحليل نماذج مختلفة مختارة من أعمالهما الفنية. وقد خلصت الدراسة إلى محافظة الأخوين رحباني على أصالة الموسيقى العربية وطابعها وسماتها المميزة فلم يطغيا عليها بأساليب التوزيع الآلي الغربي، كما نجحا في تطويع أساليب وعلوم موسيقى الغرب في التوزيع الآلي لخدمة الموسيقى العربية، وأخيراً توصلت الدراسة إلى إمكانية الاستفادة من أسلوب الأخوين رحباني في توزيع الألحان العربية على الأسلوب الغربي آلياً بالنسبة للأجيال القادمة.

ارتبطت هذه الدراسة بالبحث الراهن من خلال تناولها لأسلوب الأخوين رحباني في التأليف الموسيقي والتوزيع الموسيقي الآلي الغربي للموسيقى العربية، والبحث في تاريخ الأخوين رحباني والظروف التي كونت شخصيتهما الموسيقية. وقد استفادت الباحثة من هذه الدراسة من خلال تناولها لبعض المعلومات التاريخية في الجانب النظري والتطرق لبعض آليات التأليف لدى الأخوين رحباني في الجانب التحليلي.

الفصل الثالث: الإطار النظري

نبذة عن الأخوين رحباني:

تعد مدرسة الأخوين رحباني ظاهرة فنية غير عادية عرفها العالَمين العربي والغربي، ومعها تعرفا الى عالم الفن غير المحدود الذي يقدم به ذوقاً خاصاً مطعَماً بالأصيل القديم ومقدم بقالب أنيق من حس وذوق متميز. فقد كان الأخوان رحباني من دعاة التطوير والتحديث دون الانقطاع عن التّراث، فاستطاعا أن يربطا التراث الموسيقي بتقنيات الحداثة الفنية دون الوقوع في اساليب التقليد والتغريب أوالتهجين فأوجدا نهضة موسيقية في العالم العربي الذي كان أسير الرتابة في ترداد طرب الفنانين الكبار دون استنباط أي جديد. (طنوس، 2010)

ولد عاصي الرحباني عام (1923 م) ومنصور عام (1925م) في بلدة أنطلياس "جبل لبنان" ولقد شكلا مع والدهما "حنا الرحباني" أسرة فنية ذات اتجاه فني موحد هو الشعر والموسيقى. (عاصم، 1990) وتأثرت شخصيتهما بعدة جوانب؛ حيث كان للبيئة الحاضنة المتمثلة بوالديهما وجدتهما "جيتا" أثرٌ واضحٌ بدا ظاهراً في الحكايات والشخصيات الخاصة بمسرحياتهما، كما كان لدور آلة البزق التي كان والدهما "حنا الرحباني" يتقن العزف عليها الدور في اتقان المقامات والتلحين فيما بعد (فاخوري، 2010) التي برزت في الحان وتوزيعات الأخوين رحباني للموسيقى العربية (عاصم، 1990)، ومن جانب آخر كان لمقهى فوّاز أنطلياس الذي كان الوالد يمتلكه الدور الكبير في المخزون الموسيقي الذي نهلا منه الأخوان الرحباني مراراً وتكراراً. (فاخوري، 2010) كما كان لوالدهما الدور الكبير في توريثهما موهبة نظم الشعر والتلحين، وترسيخ ضرورة التمسك بأصالة الموسيقى العربية والحفاظ على طابعها وخصائصها.

ومن جانب آخر كان لترعرع الأخوين رحباني على يد مجموعة من الموسيقيين المحترفين أمثال الأب "بولس الأشقر" الدور في تعريفهم بالمخزون الموسيقي الكنسيّ الذي ظهر جلياً في بعض ألحانهم ذات الطابع السريانيّ والبيزنطيّ. ومن جانب آخر كان له الدور في تقريبهم لآلة البيانو والأرغن وإلى كتابات "الفارابي" و"الكندي" و"كامل الخلعي" في مجال الموسيقى. (فاخوري،

[3] محي الدين (1990) أسلوب الرحابنة في الموسيقى العربية. رسالة ماجستير غير منشورة, المعهد العالي للموسيقى العربية, القاهرة, مصر

2010) كما حفظا عنه الكثير من الموشحات الأندلسية والقدود العربية. (عاصم، 1990)

إضافةً إلى ذلك تعلم الأخوان الرحباني فنّ التوافق الموسيقي (Harmony) على يد عازف الأرغن الفرنسي" بيرترانروبيار" "R.Bertand"، (فاخوري، 2010) ودرسا التحليل الموسيقي والتوزيع الآلي على يد الأستاذ "توفيق السكر"، والتمارين العملية في التكنيك الآلي على يد الأستاذ "ميشيل يورد ينيس" وهو قائد فرق موسيقية إسبانية (عاصم، 1990) وفي ذات السياق كان لتيار الانتداب الفرنسي والثقافة التي نقلها معه الدور في تغير ذائقة المجتمع وقناعاتهم فنياً وأدبياً وفكرياً، بالإضافة إلى أثر العولمة الذي برز بعد ثورة الاتصالات والإعلام الذي ظهر جلياً في المعزوفات والأغنيات والرقصات المستوحاة من آسيا الوسطى وأوروبا وأميركا، ولا سيما أثر السينما المصرية من جهة وسينما هوليود من جهة أخرى وأثرها في الاستعراضات الموسيقية لديهم. (فاخوري، 2010)

ولخص الفاخوري بدراسة له بعنوان "الأخوان رحباني تجدد أم تغرب بيّن تأثر الأخوين رحباني بتيارات ثلاث رئيسية ألا وهي: البيئة الحاضنة؛ تتمثل في ما اكتسباه الأخوان رحباني من الأب بولس الأشقر، والمدار الثاني وهو البيئة المجاورة؛ متجسداً في ما كانا يسمعانه عبر الفونوغراف والمذياع أو ما كانا يشاهدانه على الشاشة الفضية من أفلام عربية أو يقرآنه من كتب ومراجع عربية، أما التيار الثالث والأخير؛ الذي يصب في التيارات الوافدة أو المتسللة، يمكن حصره باطلاعهما على الموسيقى الغربية وإنجازاتها، ودراستهما على يد استاذهما روبير. (فاخوري، 2010)

وبعد استعراض المراحل الثلاث التي مر بها الأخوان رحباني أثناء دراستهما للموسيقى يتضح أنهما قد درسا علوم وأصول الموسيقى العربية والغربية دراسة علمية جادة على مستوى جيد. (عاصم، 1990)

المدرسة الرحبانية:

تعدّ" المدرسة الرحبانية"[4] احدى أهم الظواهر الموسيقية التي برزت على الساحة العربيَة في النصف الثاني من القرن الماضي، التي سبقها ثورة موسيقية على صعيد الأغنية المعاصرة المتضمنة لمختلف إنجازات المدرسة المصرية من تجديدات وإضافات – نتحدث هنا عن مرحلة ما قبل الخمسينات– اذ شهدت الحياة الفنية انتعاشه تمثلت في أكثر من صعيد شجع على توسيع تدريجي للتخت التقليدي كإضافة عدد من آلات الأوركسترا الغربية. تلا ذلك "المدرسة الرحبانية "التي استطاعت أن تؤسس مدرسة فنية قائمة بحد ذاتها تستند إلى المدرسة التي سبقتها في بعض خصائصها وتتفرد بروح وبصيغة أخرى مغايرة.(قطاط، 2010)

اعتمدت مدرسة "الأخوين رحباني "على الأصالة المستمدة من التراث الموسيقي اللبناني وتراث البلدان المجاورة، وعلى التجديد الذي أخذ عناصره من الموسيقى العربية ومن الموسيقى العالمية، فظهرت "المدرسة الرحبانية" بأسلوبها الجديد حيث ترتبط بها الموسيقى العربية والغربية الكلاسيكية والحديثة، (طنوس، 2010) إذ عمد الرحابنه إلى الجمع بين اللحن الغربي والعربي في إطار صيغةٍ جديدة للأغنية العربية التي أعيد تأليفها بطريقة فنية (الموسيقى المتجهة نحو الهارمونية). وهذا ما ظهر بجلاء في أغنيات " نحن والقمر جيران "و" يا مايله ع الغصون " و" البنت الشلبية " و" يا طيره طيري يا حمامة " من تأليف أحمد أبو خليل القباني وإعادة توزيع الرحابنه، وغيرها من الأغاني التي غنتها فيروز التي بدأت سيرتها الفنيّة بغناء ألحان أوروبية بكلمات عربيّة، ثمّ ارتدّت إلى الألوان الشرقية مختلفة الألوان، ترافقها فرق موسيقية متنوعة.(أبو مراد، 1990) اتسمت مدرسة الأخوين الرحباني بمجموعة من المقومات والميزات والخصائص التي تجسدت في: العمل الفني المتكامل من الفكرة إلى التأليف إلى التلحين والتوزيع والإخراج، واختصار مدة الارتجال ومدة الأغنية العربية فلم تتجاوز في مجملها الدّقائق الثلاث، كما عملوا على استنباط أشكال جديدة من القوالب الموسيقية التقليدية، وإعطاء أهمية للإيقاعات والتنويع في استخدام الإيقاعات الغربية والتقليدية واستنباط بعض الإيقاعات والتلاوين الإيقاعية الجديدة، كما وظفا آلة البيانو أحياناً في تلوين إيقاع موسيقاهما. (طنوس، 2010). إضافةً إلى ذلك قام الأخوان رحباني بإدخال عنصر الإنشاد الجماعي choral ، والتوزيع الموسيقي المرافق للغناء، كما قاما باستعمال الأوركسترا الكبيرة على مثال الأوركسترا الغربية وبالتالي استخدام الآلات الغربية على نطاق واسع وبإتقان، كما استخدما تآلف الاصوات والغناء البوليفوني، وجمع الكتابة الموسيقية العربية والغربية في أسلوب أفقي وعامودي تآلفي.

وفي ذات السياق أجاد الأخوان رحباني الكتابة للأوركسترا أي الكتابة الموسيقية الخاصة بكل آلة، التي كانت آنذاك تعتمد على التخت الشرقي والخط اللحني الواحد تعزفه الآلات مجتمعةً، بعيداً عمّا نعرفه اليوم بالتوزيع الموسيقيّ. وتلك الكتابة لم تغرّب الموسيقى

[4]المقصود هنا مرحلة الأخوين عاصي ومنصور الرحباني.

العربية، بل تزاوجت معها. (طنوس، 2010) فحافظ الأخوان رحباني على أصالة الموسيقى العربية وطابعها وسماتها المميزة فلم يطغيا عليها بأساليب التوزيع الآلي الغربي، كما نجحا في تطويع أساليب وعلوم موسيقى الغرب في التوزيع الآلي لخدمة الموسيقى العربية، (عاصم، 1990) فأدخلا التوزيع الموسيقي في مجمل أغانيهما بطريقة ذكية تحافظ على اللحن الأساسي وتتوافق معه، فلم يسعيا وراء إبراز المهارات وقدرات التوزيع لديهما بل كان البقاء على الروح الشرقية هو الأساس لديهما، بذلك دخلت الاغنية الرحبانية بأسلوبها المتميز أذن وقلب كلّ مستمع (طنوس، 2010) كما مزجا بين استخدام الآلات الغربية مثل البيانو والجيتار والساكسفون وغيرها وبين الآلات العربية الأصيلة مثل العود والقانون والناي في شكل متوافق وجذاب وجميل. (عاصم، 1990)

أنتج الرحابنة تراثا غنائيًّا يزيد على ألف أغنية، معظمها من كلماتهم، قدّموا عدداً كبيراً منها في إطار مسرحيات غنائية زادت عن خمس وعشرين مسرحية، وشكّلت أغزر ما أُنتج في بلادنا في حقل المسرح الغنائي. (طرابلسي، 2006).

ولا بد من القول أنه كان لهذا النفوذ في الظاهرة الرحبانية تضافرًا لأربعة عوامل فكان صوت فيروز، والعبقرية الموسيقية والشعرية والمسرحية للرحابنة، والثورة الفنية التجديدية دورا رئيسياً. كما أن الفن الرحباني هو أقرب ظاهرة ثقافية إلى الشمول الوطني، على الرغم من أنّ نقطة الانطلاق والمرجعية هي الثقافة اللبنانية. وأخيرًا من الممكن القول أنّ الفن الرحباني هو فن شعبي ليس في توجهه وحسب، وإنما في مادته ومخيّلاته وتعبيره أيضاً.(طرابلسي، 2006).

آلة البيانو والأغنية العربية:

تعد آلة البيانو آلة غريبة عن الذوق العربي، وهي بحاجة إلى معرفة إمكاناتها وقدراتها وطرائق استخدامها. فكان دخول آلة البيانو إلى الوطن العربي، واستخدام العرب لها بشكل مختلف عن تراث هذه آلة الاصلي، حيث أدّى تطويعهم لها في خدمة الألحان العربية إلى حدوث مشكلة كبيرة، في كيفية التعامل مع مسافة ثلاثة أرباع الأبعاد، فتعديل السلّم الغربي سهّل عملية التأليف الغربي المتعدد التصويت لآلة البيانو، إلاّ أنّه أثار حفيظة الموسيقيين الذين يؤمنون أن هدف الموسيقى هو إطراب الأذن، والإعراب عن المشاعر والأحاسيس، لا ضبط الأداء الموسيقي ضبطًا علميًّا حسابيًّا، بينما أدّت محاولة تعديل السلّم في الموسيقى العربية إلى خلاف، وذلك لأنّ المقامات العربية تقوم على مبدأ أنّ النغم يحدث المزاج المطلوب، فإذا اختلفت الأبعاد بين درجات المقام، اختلف المزاج الذي يحدثه هذا المقام، وأيضًا فإنّ النغمات العربية تحتوي ثلاثة أرباع البعد، وهو ما لا تحتويه النغمات الأوروبية. (سحاب، 1997).

ومع ذلك استخدمت آلة البيانو مرات عديدة في الموسيقى العربية فمن سيد درويش حين استطاع أن يوفق بين أصول الموسيقى العربية، وبعض عناصر الموسيقى الأوروبية وذلك من خلال لحن "مصطفا كيبزياداكي" الذي يمثل به الصراع بين الشرق والغرب، فاستخدم به آلتي البيانو والكمان فقط. كما استخدم عبد الوهاب آلة البيانو مرات عدة في موسيقاه مثل أغنية "الصبا والجمال" وفي أغنية " أنت عمري". كذلك كان للسُنباطي دور في استخدام آلة البيانو ضمن مؤلفاته مثل أغنية "أراك عصي الدمع". وفي ذات السياق استخدم فريد الأطرش آلة البيانو في عدد من ألحانه: مثل أغنية: " قلبي ومفتاحه"، "وبحبك"، ""نجوم الليل"، "ومين يعرف"، "وعلشانمليش غيرك". كما استخدم عبد الحليم آلة البيانو أيضا ضمن أغانيه مثل أغنية "أهواك"، ومن جانب آخر وظف الأخوان رحباني آلة البيانو بشكل واسع في أغاني فيروز مثل أغنية: "زهرة المدائن" "حبيبتك بالصيف" "نسم علينا الهوى" "أعطني الناي وغَني" "يا أنا". وظهرت براعة المؤلفين العرب في براعة توظيفهم لهذه الآلة من خلال هذه الأغاني فكانت قريبة ومهمة في التلحين لدى الكثير منهم في الحانهم المختلفة والمتنوعة. (جاد الله، 2007)

ومن وجهة نظر علمية كان لإدخال هذه الآلة للأغنية العربية وجهان، فبعضها كان موفقاً وبعضها جانبها التوفيق، فمثلا في أغنية محمد عبد الوهاب (الصبى والجمال) من فيلم يوم سعيد، (1939م) وهي على مقام الكرد، حيث ظهرت آلة البيانو منسجمة مع اللحن العربي، مؤدية درجات هذا التوافق، ولكنّ آلة البيانو التي ظهرت في عدد من أغاني سيد درويش المسرحية مسألة أخرى، ففي أغنية (البحر بيضحكلك والله) من مسرحية (قولوا) التي عرضت في عام (1919م) تنافر صوت آلة البيانو تنافرًا واضحًا مع نغمة مقام البياتي، وبذلك فإنّ النغمات العربية إما أن تشوّه لتتفق مع درجات آلة البيانو المعرّب المعدّل، أو أن تبقى على حالها فتخرج عن آلة البيانو أو تخرج آلة البيانو عنها. (سحاب، 1997)

ومن جانب آخر قام "الأخوان رحباني" في بعض أعمالهم على إعادة تقديم أغنيات عربية أصيلة في أسلوب من التوزيع الآلي يتناسب مع طابعهما ولا يفسد جمالها ولا يطغى على لحنها المسموع، ومن بينها مؤلفات لعبد الوهاب التي تعد من أكثر الألحان العربية اصالة وعمقاً ودسامةً فنية، لذا فمن الصعب صياغتها في اساليب من التوزيع الآلي الغربي أو وضع الحان مصاحبة للحن

الأساسي، إلا أن الأخوين رحباني خاضا هذه التجربة بجرأة وإقدام لما يتمتعا به من مهارات تكنيكية وعلمية وموهبة فنية ودراسة وافية لأصول الموسيقى الشرقية والغربية. (عاصم، 1990) ومن الألحان القديمة التي أعاد الاخوان رحباني تقديمها بأسلوب من التوزيع الآلي الغربي أغنية "يا جارة الوادي"، وستعمل الباحثة في هذا الإطار على تحليل وإبراز آلية توظيف الأخوين رحباني لآلة البيانو مع الحفاظ على الروح الشرقية في هذه الأغنية. تعد أغنية يا جارة الوادي من أولى الأعمال المشتركة بين عبد الوهاب والأخوين رحباني اللذين أعادا تقديمها بأسلوب من التوزيع الآلي الغربي، ومن الجدير بالذكر أن الرحابنة لم يلجئوا إلى التغيير في المقامات الشرقية في اللحن الأساسي فحافظا على الروح الشرقية في هذه الأغنية ولم يتخليا عن العناصر الشرقية والنغمات التي تحوي ثلاثة أرباع الدرجات الصوتية في التخت الشرقي الذي كان يرافق عبد الوهاب في التسجيل القديم، مما دعا الباحثة أثناء تحليلها إلى تناول التدوين الموسيقي للأغنية كما دونها الرحابنة لاحتوائها على ذات المقامات في الأغنية الأصلية التي قامت الباحثة بتدوينها في خط لحني واحد رئيسي يرافقه دور آلة البيانو. ونظراً لضرورة الاستناد إلى التدوين الموسيقي الخاص بالتوزيع الموسيقي الآلي لجميع الآلات كما دونها الرحابنة في كافة الأجزاء التي كان لآلة البيانو دوراً بها، قامت الباحثة بتدوين تلك الأجزاء وفق ورودها في الإطار التحليلي5، وفي ما يلي الجانب التحليلي للأغنية:

الإطار التحليلي:

كلمات الأغنية:

يا جارة الوادي

يا جـارةَ الوادي طَربـتُ وعادنـي ما يشـبهُ الأحلامَ من ذكـراكِ
مثلتُ في الذكرى هواك وفي الكرى والذكرياتُ صَدى السنينّ الحاكي
وقـد مـررْتُ علـى الريـاض برَبْوَةٍ غَنـاءَ كـنتُ حِيـالَها ألقاكِ
ضَـحِكَتْ إلـيَّ وجُوهـها وعيونُـها ووجـدتُ في أنفاسِـها ريّـاكِ
لم أدر ما طيـبُ العـناقِ على الهـوى حنى ترفـق ساعدي فطـواكِ
وتـأَوَدَتْ أعطـاف بانِـك في يـدي واحمـرّ من خَفَرَيْـهما خـدّاكِ
ووجـدت في كَنْـهِ الجـوانحِ نَشْوَةً من طيب فيك، ومن سُلاف لَمَاكِ
وتَعَطَـلَت لغـة الكـلام وخـاطبَتْ عيني في لـغة الهـوى عيـناكِ

المدونة الموسيقية للأغنية بمرافقة آلة البيانو[6]:

[5] المدونة الموسيقية للتوزيع الآلي كما دونه الأخوان رحباني مكونة من (45) صفحة كما هي واردة في (محي الدين, 1990) ؛ ذلك مما دعا الباحثة إلى تبسيطها بخط لحني واحد رئيسي يرافقه دور آلة البيانو, ومن ثم تدوين الأجزاء التي كان لآلة البيانو دوراً بها بالشكل الذي وردت به في سياق التوزيع الآلي الذي دونه الأخوان رحباني.

[6] تم طباعة جميع المدونات الواردة في البحث من قبل الباحثة

Piano
6
piano
10
رب ط دي آ و تل ر جا يا
piano
15
ذك من مَ ___لا ح أ هل ب يش ما ني دا_____عاو ____ث
3
piano
20
كي آ را
piano

2
24
1. ر جا يا
2. يا
يا جارة الوادي
piano
30
يا
آ و تل ر جا
piano
35
دي رب ط عا وِ ثْ
ما ني ذَ
هل ب يش
لا ح أ
piano
40
من مَ را ك ذ
كي
piano
44
كي وا هـ رى ك ذ ف ثّ ثل مث
8va
piano

يا جارة الوادي
3
49
ـــني س دى ص ث يا ث ثل مث رى ـــك ل ف و
ر ذك وذ
piano
54
ع ث ر ر م قد ل و كي ـــــحا ل ـــن
piano
59
ـــيا ـــر ر ل ع ث ر ر م قد ل و ياض ر ر ل
piano
64
ـــــــــل ـــع ـــث ر ـــــر ـــــم د ـــــق ـــل ـــــــو ض
piano
68
تن و رب ب ض ـــــــــيا ر ـــــــــــــــــــــل
piano

4
72
كي قا ال ها ل يا ح ث كن ء نا غن
piano
77
و ها نُ يو ع و ها هه جو و يَ لي إ كت ح ض
piano
82
يا ري ها سي فا أن في ثُ جد
piano
86
كي
piano
90
نا ع بل طي ما ر أد لم
piano

كي ـــوا طَ ف دي عِ سا ق ف رَ ت تي حت وى هـ لل ع قِ
يا جارة الوادي
piano
ري د أ ـــم ـــل
piano
ري د أ ـــم ـــل
piano
لل عَ قِ ـــنا ع ل ـــبُ ـــطي ـــما ري أد لم
piano
عِ ـــسا ـــقَ ـــف ـــرَ ت ـــتى ثَ ـــحَ ـــوى هـ
piano

المدونة الموسيقية كما دونها الأخوين رحباني مع مرافقة آلة البيانو

مدونة رقم (1)

بطاقة تحليلية:

اسم الأغنية	يا جارة الوادي			
الشاعر	أحمد شوقي			
التلحين	محمد عبد الوهاب			
التوزيع الآلي	الأخوان رحباني			
الأداء	فيروز			
الضرب الإيقاعي	الوحدة			
المقامات الموسيقية	1- مقام البياتي 2- مقام الشوري 3- مقام سلطاني يكاه 4- مقام العشيران 5- جنس الراست المصور على درجة النوى 6- مقام "الحسيني" المصور على درجة العشيران			
الآلات المشتركة في التوزيع الآلي:	**آلات النفخ**	**الآلات الإيقاعية**	**الآلات الوترية**	**آلات ذات لوحات المفاتيح**
	الناي الأكورديون	1. الرق 2. المثلث الإيقاعي	3. القانون 4. الماندولين 5. العود 6. الكمان 7. التشيللو 8. الكنترباص	البيانو

البطاقة التحليلية جدول رقم (1)

الشكل البنائي العام للأغنية:

يتكون هذا العمل من خمسة أجزاء هي مقدمة وخمسة مقاطع غنائية ضمن (177) مازورة في ميزان $^4/_4$، وقد صيغ البناء اللحني لهذه القصيدة الغنائية من مقام البياتي وقد حدث انتقال مقامي في المسار اللحني للقصيدة فانتقل من المقام الأساسي إلى مقام "الشورى" أو "القارجغار" وهو أحد مشتقات المقام الأساسي ثم انتقل المسار اللحني للقصيدة من مقام "الشورى" إلى مقام "سلطاني يكاه" أحد مشتقات مقام النهاوند، ثم انتقل إلى جنس الراست المصور على درجة النوى، وأخيراً انتقل المسار اللحني للقصيدة بصفة نهائية إلى مقام "الحسيني" المصور على درجة العشيران كما هو موضح في الجدول التالي:

الموازير	1: 12	12: 86	86: 102	103: 119	120: 158	158: 177
المقطع الغنائي	المقدمة الموسيقية	المقطع الغنائي الأول	المقطع الغنائي الثاني	المقطع الغنائي الثالث	المقطع الغنائي الرابع	المقطع الغنائي الخامس
المقام المستخدم	البياتي	1-بياتي 2-الشوري (78: 86)	سلطاني يكاه	الراست	حسيني على درجة العشيران	حسيني على درجة العشيران

الشكل البنائي العام للأغنية جدول رقم (2)

أدوار وآليات توظيف آلة البيانو في الأغنية:

وظفت آلة البيانو في معظم مقاطع الأغنية بأدوار وآليات مختلفة ومتنوعة وفي ما يلي الجانب التحليلي لهذه الأدوار وفق ورودها في مقاطع الأغنية بالترتيب، وبالأخذ بعين الاعتبار النقاط التالية:

- المقام السائد.
- الآلات المشتركة في الأداء.
- طبيعة المقطع: غنائي، لحني.
- الأسلوب المستخدم: ميلودي، هارموني، كونتربوينت.

مع الإشارة إلى استناد الباحثة في تحليلها للنقاط السابقة إلى التدوين الموسيقي للأغنية بمرافقة آلة البيانو كما دونها الرحابنة والذي تم ورودها في المدونة رقم (1)، والرجوع إلى المدونة الخاصة في التوزيع الموسيقي الآليكما دونها الرحابنة التي قامت الباحثة بتدوينها بأشكال تم ورودها في طي التحليل وفق الحاجة.

أولاً: في المقدمة الموسيقية:

التوظيف الأول لآلة البيانو:

المازورة: 6 في المدونة رقم (1)

المقام السائد: البياتي

الآلات المشتركة في الأداء مع آلة البيانو: الكنترباص

طبيعة المقطع: لحني

اعتمد الأخوان رحباني أسلوب المحاكاة في توزيع أدوار الآلات المشتركة في أداء لحن المقدمة الموسيقية، حيث اعتمدا على منح هذه الآلات أدواراً متشابهة متوالية من حيث أداء كل مجموعة منها للجملة اللحنية الأساسية؛ مقابل توظيف آلة البيانو بأداء لحن هارموني بسيط مكون من صوتين على بعد مسافة رابعة، تكمن أهمية بساطته في الحفاظ على أبرز معالم المادة اللحنية الشرقية التي بني عليها اللحن. فتبدأ آلة البيانو منذ أول اشتراك لها في الأغنية كفاصل موسيقي بين تكرارات الثيما التي تناوبت الآلات في تأديتها في المقدمة الموسيقية للأغنية مستخدمة صوتي الدرجة الرابعة والسابعة وتصريفهما لصوت أساس المقام المصاغ منه الجملة اللحنيةكما هو موضح في التدوين الموسيقي التالي:

التوظيف الأول
شكل رقم (1)

برز صوت الآلة بشكل واضح لاستبعاد توظيف آلات أخرى في العزف خلال الجزئية التي قام البيانو في العزف بها، فلم يرافق آلة البيانو في العزف سوى آلة الكنترباص في ادائها نغمة واحدة بزمن بلانش كمرافقة خلفية بسيطة لصوت البيانومن الملاحظ من التدوين السابق أن توظيف آلة البيانو كان بسيطاً مقتصراً في مازورة واحدة فقط وباستخدام مفتاح صول فقط، ويعزي الباحث ذلك لما واجهه المؤلفان في صياغتهما للحن المقدمة احتواء مقامه الاصلي على أرباع الدرجات الصوتية (مي نصف بيمول) فحرصا أثناء توظيفهما لآلة البيانو ضمن مقام البياتي في الحفاظ على روح المقام ذلك مما كان عائقاَ أمام آلة البيانو في أداء موتيفة المقدمة كسائر الآلات والاكتفاء في توظيفها كآلة زخرفية تؤدي فاصلاً موسيقياً في المقدمة، كما تم استبعاد استخدام نغمة المي في توظيف آلة البيانو فتم صياغة دور البيانو باستخدام صوتي الدرجة الرابعة والسابعة وتصريفهما لصوت أساس المقام المصاغ منه الجملة اللحنية التي لا تتعارض مع نغمة (المي نصف بيمول)

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الأخوين رحباني حرصا أثناء توظيفهما لآلة البيانو في المقدمة على أن يحافظا على الروح الشرقية، من خلال فكرة الترابط النغمي، وإشراك جميع الآلات بأداء نفس الجملة اللحنية؛ وبهذا الأسلوب يستطيع المؤلف من خلاله إبراز اللحن الأساسي والتركيز على عناصره النغمية والإيقاعية دون إبراز أي شكل من أشكال التنويع أو المرافقة الهارمونية التي يمكن لها أن تطغى على معالم اللحن الأساسي، لذا فقد حرصا على تخصيص دور منفرد (Solo)لآلة البيانو بحيث لا يتعارض مع روح المقام أو مع الآلات الأخرى أثناء أدائها، فكان دور الآلة زخرفي يضيف لوناً جديداً على الأغنية العربية بشكل واضح ذكي ومميز.

ثانياً: في المقطع الغنائي الأول:

التوظيف الثاني لآلة البيانو:

المازورة: 12

المقام السائد:بياتي

الآلات المشتركة في الأداء مع آلة البيانو: الكنترباص

طبيعة المقطع: لحني/ تمهيدي لبدء الغناء

الأسلوب: أقرب إلى الهارموني

وظف الأخوان رحباني آلة البيانو في المقطع الغنائي الأول في أكثر من دور، فإن جاز لنا احتساب المازورة الأخيرة في المقدمة الموسيقية (مازورة 12) كدور أول في المقطع الغنائي الأول (تبعاً للدور الذي تؤديه الآلة) كما في الشكل التالي:

التوظيف الثاني
شكل رقم (2)

خصص دوراً منفرداً (Solo) لآلة البيانو في خاتمة لحن المقدمة الموسيقية للأغنية ليستهل به لحن المقطع الغنائي الأول، فيظهر صوت البيانو بشكل واضح دون أي مرافقة لحنية من الآلات الأخرى بدور أشبه بحلية لحنية بسيطة تمهيد لبدء المقطع الغنائي الأول وأشبه بتسليم واضح من الآلة للمغنية في بدء الغناء، فتؤدي آلة البيانو لحناً بسيطاً لا تدخل أرباع الدرجات الصوتية في مضمونه المقامي مكوناً من تآلف الدرجة الرابعة بدون صوت الثالثة في المقام الأساسي (البياتي).

وهنا تجدر الإشارة إلى أن اختيار الأخوين رحباني لآلة البيانو، وتوظيفها كلحن تمهيدي لبدء المقطع الغنائي الأول يمكن اعتباره مقصوداً؛ وذلك ليبرزا صوت الآلة دون أن يتعرضا لجدلية المقامية الشرقية وهوية اللحن، ويبدو أنهما اتبعا نفس الاسلوب في المقدمة من حيث استبعاد استخدام نغمة المي، واعطاء الدور الرئيس لآلات أخرى والاكتفاء بتوظيف آلة البيانو كآلة زخرفية.

التوظيف الثاني لآلة البيانو:

المازورة: 13–64/57، 65/ 71–77

المقام السائد:بياتي/ الشوري

الآلات المشتركة في الأداء مع آلة البيانو: الكنترباص/ الكمان/ التشيلو/الرق والمثلث الإيقاعي

طبيعة المقطع: لحني/ غنائي

الأسلوب: أقرب إلى الهارموني

برز دور آلة البيانو كمصاحبة هارمونية إيقاعية حرة استمرت في معظم المقطع الغنائي الأول كما هو موضح في (الموازير:13–64/57، 65/ 71–77) في المدونة رقم (1)، ويكمن دور آلة البيانو هنا كخلفية ايقاعية مرافقة استخدمت تآلف الدرجة الرابعة بدون صوت ثالثته في المقام الاساسي (البياتي) بحيث لا تدخل أرباع الدرجات الصوتية في مضمونه؛ وبالتالي لم يضطر المؤلفان الاستغناء عن أي من خصائص اللحن الأساسي على طول اللحن الأول في المقطع الغنائي الأول أو استبدال أي من المسافات الصوتية فيه، وإنما مكنهما ذلك من توظيف المرافقة الهارمونية بسهولة في ضوء اكتمال عناصر اللحن ومقوماته الكاملة.

كما كان لاستخدام هذا التآلف الثلاثي كمصاحبة إيقاعية هارمونية حره لآلة البيانو دوراً في إبراز في احداث نوعٍ من الكثافة اللحنية دون أن تطغى على اللحن الأساسي، كما أن استخدام تآلف الدرجة الرابعة دون صوت ثالثته في المقام المصاغ منه اللحن له وقع جميل عندما يسمع في مصاحبة اللحن الأساسي، ويرجح الباحث أن يكون الأخوان رحباني قد استخدما هذا التآلف دون صوت ثالثته لأنه يساعد على إبراز جمال وطابع مقام البياتي من جانب، ولتقليل الرخام الصوتي المسموع من التوزيع الآلي إذا ما أخذنا بالاعتبار مصاحبة الآلات الأخرى: الكمان والتشيلو والكنترباص والإيقاع المصاحب (الرق والمثلث الإيقاعي).

التوظيف الثالث لآلة البيانو:

المازورة: 24

المقام السائد:بياتي

الآلات المشتركة في الأداء مع آلة البيانو: الكنترباص

طبيعة المقطع: لحني/ تمهيدي لبدء الغناء

الأسلوب: ميلودي

يعاود الأخوان رحباني في توظيف آلة البيانو في الفاصل الموسيقي الذي يسبق بدء الغناء في إعادة الجملة الأولى (السابقة) من المقطع الغنائي الأول (مازورة 24) في المدونة رقم (1)، فتقوم آلة البيانو بأداء نغمة واحدة وبزمن (سوداء)، باستخدام رابعة المقام الأساسي (البياتي)فيظهر دورها كحلية موسيقية بسيطة كما هو موضح في الشكل التالي:

التوظيف الثالث

شكل رقم (3)

وكما في التوظيف السابق خصص لآلة البيانو دوراً منفرداً (Solo) ليستهل به هذا اللحن فلم يرافق آلة البيانو أي آلة أخرى بل برز صوت البيانو بشكل واضح ومنفرد مؤدياً الدور الذي وظف له أولاً: بإضافة نكهة جديدة لإعادة الجملة اللحنية الأولى بشكل زخرفي ذكي وبسيط، كما وبنغمة واحدة أدى دور تسليم لبدء الغناء في نغمة أساس المقام كما هو موضح في الشكل التالي:

من الملاحظ أن الأخوين رحباني اعتمدا العودة للمصاحبة الهارمونية الإيقاعية لآلة البيانو بتآلف الدرجة الرابعة بدون صوت ثالثته في المقام الاساسي (البياتي) بشكل متكرر طوال المقطع الغنائي الاول كما في الموازير (13–64/57، 65/ 71–77) التي يتم مقاطعتها بأدوار بسيطة تقوم بها آلة البيانو ثم العودة لهذا التآلف من جديد.

التوظيف الرابع لآلة البيانو:

المازورة: (43/42)

المقام السائد: بياتي

الآلات المشتركة في الأداء مع آلة البيانو: نالاي/ الأكورديون/ الكمان/الكنترباص

طبيعة المقطع: لحني

الأسلوب: أقرب إلى الكنتربونت

يبرزدور آلة البيانو من جديد في المقطع الغنائي الأول من خلال الفاصل الموسيقي الذي يسبق الجملة اللحنيةالثالثة مازورة رقم (43/42) حيث تؤدي آلة البيانو وصلة لحنية بسيطة مكونة من نغمات التآلف الرابع للمقام الأساسي (البياتي) فيؤدي البيانو في هذه الوصلة القصيرة دوراً بمثابة مصاحبة لحنية للحن الأساسي الذي تؤديه آلة الكمان بشكل يشبه الكونتربوينت، وحيث واجه المؤلفان في صياغتهما لهذا المقطع احتواؤه في اللحن الأساسي الذي تؤديه آلة الكمان على أرباع الدرجات الصوتية (مي نصف بيمول) فحرص المؤلفان أثناء صياغتهما لدور آلة البيانو لهذا اللحن على توظيف نغمات التآلف الرابع للمقام الأساسي (البياتي) والذي تخلو نغماته من نغمة المي وتتوافق مع روح المقام بشكل عام ومع هذا المقطع اللحني بشكل خاص. ومن جانب آخر تدعم آلة الكنترباص آلة البيانو في منطقة الباصات والذي يضفي نوعاً من الانسجام بين آلة البيانو الآلات الأخرى، كما تم استخدام مفتاحي صول وفا في أداء ذات النغمات بطبقات مختلفة (مسافة أوكتافين)، الذي أسهم في الكثافة الصوتية للحن مع تحاشي وجود زخم للحني، ثم تصريف اللحن إلى نغمة الأساس في المقام الأساسي للأغنية (بياتي)، وبذلك تم توظيفها في إعادة اللحن إلى روح المقام لبدء الجملة اللحنية الثالثة كما هو موضح في الشكل التالي:

التوظيف الرابع
شكل رقم (4)

من الملاحظ أن دور البيانو في هذه الوصلة القصيرة برز في اشتراكه مع الآلات الأخرى لأول مرة، وبالتالي دوره في الكثافة الصوتية للحن، وبتسليمه المقامي السلس للآلات الأخرى.

التوظيف الخامس لآلة البيانو:

المازورة: (45)

المقام السائد:بياتي

الآلات المشتركة في الأداء مع آلة البيانو: الناي

طبيعة المقطع: غنائي

الأسلوب: ميلودي

يأتي دور آلة البيانو مجدداً في مصاحبة اللحن الأساسي الذي تؤديه المغنية حيث تؤدي آلة البيانو لحناً موسيقياً مكوناً من خط لحني واحد يتكون من نغمات التآلف الرابع للمقام الأساسي (البياتي):

التوظيف الخامس
شكل رقم (5)

من الملاحظ وفق أسلوب الرحابنة في توظيف البيانو في الجمل اللحنية ذات المقامية الشرقية، فانهم عادةً ما يخصصون أدواراً (solo) لها حرصاً منهم في الحفاظ على أبرز معالم المادة اللحنية الشرقية التي بني عليها اللحن، في ضوء حساسية استبعاد أحد عناصر مقاميتها –كما في هذه الجزئية– إضافةً إلى ذلك فقد كُتب دور آلة البيانو هنا بطبقة حادة مما يساعد في إبراز صوت الآلة بشكل أكبر. وفي نهاية هذه الجزئية تعود آلة البيانو إلى المصاحبة الهارمونية الإيقاعية الحرة التي لا زالت تعتمد تآلف الدرجة الرابعة لمقام البياتي بدون مصاحبة ثالثته كما هو وارد في الموازير (64، 65/ 71–77).

من الجدير بالذكر أنه قد حدث انتقال مقامي في المقطع الغنائي الاول في الموازير (78: 86) فانتقل من مقام البياتي الأساسي إلى مقام الشوريوالذي لم يتم توظيف آلة البيانو في أي دور خلاله:

جنس حجاز على درجة النوجنس بياتي على درجة الدوكاه
تدوين مقام الشور يشكل رقم (6)

ويعزي الباحث ذلك لحرص المؤلفَين بأن لا يخوضا في الجدلية المقامية الشرقية وهوية اللحن، حيث أنه حوى على نغمة (المي نصف بيمول) في جنسه الأول ونغمة (اللابيمول) إلى جنسه الثاني مما جعل من الصعوبة في وجهة نظر الباحثة من توظيف آلة البيانو في جنسيه الأول والثاني حيث اعتمدت آلة البيانو منذ بداية الأغنية سلم (السي بيمول) والذي دعا المؤلفان إلى أسلوب استبعاد توظيف آلة البيانو طوال فترة هذا المقام.

من الملاحظ أن توظيف آلة البيانو في المقطع الغنائي الاول برز بعدة أدوار: حيث كان زخرفياً في بعضها، تمهيدياً لتسليم بدء الغناء أو لبدء عزف الآلات الأخرى، وكمصاحبة لحنية للحن الأساسي، كما برز بشكل كبير كمرافقة هارمونية إيقاعية. وظهر في آليات توظيفه في كافة الأدوار عدة ميزات حيث برز دور البيانو بشكل واضح ومميز وذلك لعدم توظيف آلات أخرى في الجزئية البسيطة التي يؤدي بها البيانو فكان دوره (Solo) في أغلب الأحيان، ومن جانب آخر كانت المرافقة الهارمونية الإيقاعية لألة البيانو التي استمرت على طول المقطع الغنائي الأول على شكل تآلف بسيط واحد لم يتغير ولم يتم التنويع به مما يكشف عن حرص

الأخوين رحباني أثناء توظيفهما لآلة البيانو ان لا يطغى الجانب الهارموني على روح المقام والاكتفاء بوجوده كخلفية ومرافقة ايقاعية بسيطة.

ثالثاً: في المقطع الغنائي الثاني والثالث:

المازورة: (87– 92) في المقطع الغنائي الثاني و(104– 119)

المقام السائد: سلطاني يكاه في المقطع الغنائي الثاني وراست في المقطع الغنائي الثالث

الآلات المشتركة في الأداء مع آلة البيانو: الناي/ الأكورديون/ الكنترباص/ الكمان/ الآلات الإيقاعية

طبيعة المقطع: غنائي/ لحني

الأسلوب: أقرب إلى الهارموني

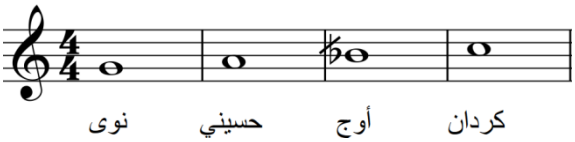
لم يؤد البيانو في المقطعين سوى مصاحبة هارمونية إيقاعية حرة مستخدماً تآلف الدرجة الرابعة بدون صوت ثالثته، ومن الملاحظ انتقال المسار اللحني في المقطع الغنائي الثاني إلى مقام "سلطاني يكاه":

جنس حجاز على درجة الدوكاة جمع منفصل جنس نهاوند على درجة اليكاه

تدوين مقام "سلطانييكاه"

شكل رقم (7)

ثم انتقل المسار اللحني إلى مقام "الراست" في المقطع الغنائي الثالث:



تدوين جنس الراست المصور على درجة النوى شكل رقم (8)

ويبدو أن الأخوين رحباني قد اتبعا نفس الاسلوب في المقدمة الموسيقية والمقطع الأول من حيث استبعاد استخدام آلة البيانو بشكل كبير، واعطاء الدور الرئيس لألات أخرى والاكتفاء بتوظيف آلة البيانو كآلة إيقاعية بتآلف لا يحوي نغمات تتعارض مع روح المقام.

رابعاً: في المقطع الغنائي الرابع:

المازورة: (122– 125)

المقام السائد:الحسيني المصور على درجة العشيران

الآلات المشتركة في الأداء مع آلة البيانو: الناي/ الأكورديون/ الكنترباص/ الكمان/ الآلات الإيقاعية

طبيعة المقطع: غنائي

الأسلوب: أقرب إلى الهارموني

انتقل المسار اللحني هنا إلى مقام الحسيني المصور على درجة العشيران والذي استمر حتى نهاية الأغنية:

جنس راست على درجة الدوكاه جنس بياتي على درجة العشيران

تدوين مقام الحسيني المصور على درجة العشيران شكل رقم (9)

لم يؤدي البيانو في المقطع الغنائي الرابع سوى مصاحبة هارمونية إيقاعية حرة مستخدم تآلف الدرجة الرابعة بدون صوت ثالثته في مقام الحسيني المصور على درجة العشيران كما هو موضح في الموازير (122– 125)، يدعمه كل من الآت الأكوردون، والكمان، والتشيلو، والكنترا باص في أداء نغمات تآلف الدرجة الرابعة بدون صوت ثالثته كما في الشكل التالي:

التوظيف السادس
شكل رقم (10)

تجدر الإشارة هنا إلى أن اختيار التآلف الرابع دون صوت ثالثته كان مقصوداً؛ من حيث تفادي النغمات ذوات أرباع الدرجات الصوتية مثل نغمة (السي نصف بيمول) في الجنس الأول لمقام الحسيني و(الفا نصف دييز) في جنسه الثاني، مما دعا ضرورة اختيار المؤلفين لهذا التآلف دون صوت ثالثته لتفادي جدلية أصالة اللحن من حيث المقامية؛ وأسلوبهما الخاص في توظيفهما لآلة البيانو في الألحان ذات المقامات العربية، إذ تتضح قناعتهما بأهمية التجديد مع الحفاظ على اللحن، بتوظيف آلة البيانو الغربية دون الاستغناء عن أرباع الدرجات في المقامات العربية.

وكما في التآلف السابق يكمن دور آلة البيانو كمصاحبة إيقاعية هارمونية حره في احداث نوع من الكثافة اللحنية دون أن تطغى على اللحن الأساسي، كما أن استخدام تآلف الدرجة الرابعة دون صوت ثالثته في المقام المصاغ منه اللحن له وقع جميل عندما يسمع في مصاحبة اللحن الأساسي، كما يرجح الباحث أن يكون الأخوان رحباني قد استخدما هذا التآلف دون صوت ثالثته لأنه يساعد على إبراز جمال وطابع مقام الحسيني من جانب، ويقلل من الرخام الصوتي المسموع من التوزيع الآلي إذا ما أخذنا بالاعتبار مصاحبة الآلات الأخرى: الكمان والتشيلو والكنترباص والإيقاع المصاحب (الرق والمثلث الإيقاعي). وحيث أن هذا التآلف لاتدخل أرباع الدرجات الصوتية في مضمونه؛ وبالتالي لم يضطر المؤلفان الاستغناء عن أي من خصائص اللحن الأساسي على طول اللحن الأول في المقطع الغنائي الثالث أو استبدال أي من المسافات الصوتية فيه، وإنما مكنهما ذلك من توظيف المرافقة الهارمونية بسهولة في ضوء اكتمال عناصر اللحن ومقوماته الكاملة.

خامساً: في الخاتمة:

المازورة: (175– 177)

المقام السائد: الحسيني المصور على درجة العشيران

الآلات المشتركة في الأداء مع آلة البيانو: الأكورديون/ الكنترباص/ الكمان/ الآلات الإيقاعية

طبيعة المقطع: لحني

الأسلوب: ميلودي ثم أقرب إلى الهارموني

في خاتمة الأغنيةتؤدي مجموعة الآلات الوترية والنفخية أدواراً في الخاتمة الموسيقية ليعطي بعدها آلة البيانو دوراً رئيساً في أداء القفلة الموسيقية حيث كان لآلة البيانو دور واضح في اللحن الأخير للقفلة وبشكل بارز ومنفرد كما في الشكل التالي:

التوظيف السابع
شكل رقم (11)

قامت آلة البيانو بأداء لحن مصاحب للحن الأساسي وذلك في أسلوب لحني بسيط وتكبيره وفي أسلوب هارموني مكون من صوتين على بعد مسافة الخامسة التامة، يلاحظ أن المؤلفين قد صاغا الخاتمة بمادة لحنية تقوم على الجملة اللحنية التي تسبقها، فالصوت العلوي في المازورة الأخيرة في الخاتمة هو ذاته اللحن المستخدم في مصاحبة آلة البيانو في المازورتين السابقتين لهذا الجزء أما الصوت الثاني هو صوت مصاحب ثان على بعد مسافة الخامسة.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن اختيار الأخوين رحباني لآلة البيانو في أداء دور الخاتمة الموسيقية لهذا العمل وتوظيفه كلحن أساسي منفرد (solo) في آخر مازورة في القفلة الموسيقية لهذا العمل يمكن اعتباره مقصوداً؛ فبوجهة نظر الباحث أضاف الأخوان رحباني بهذا التوظيف لألة البيانو أهمية وحضوراً بشكل يجعل من صوت آلة البيانو مستساغا وقريباً من أذن المستمع ولا يشكل عائقاً من حيث معالجة المقامية كما حرصا في صياغتهما لهذا اللحن أن لا تدخل أرباع الدرجات الصوتية في مضمونه المقامي، فاستثمر المؤلفان البيانو في الخاتمة بأسلوب ذكي وجميل ومستساغ من الناحية التكنيكية.

نتائج الدراسة والتوصيات:

بالنظر إلى ما توصلت اليه الباحثة من خلال تحليل آليات توظيف آلة البيانو لدى الأخوان رحباني وذلك من خلال عينة الدراسة، وعلى ضوء أهداف البحث توصلت الباحثة للنتائج التالية:

لقد كان استخدام آلة البيانو محدوداً حيث اقتصر على أداء تآلف واحد بشكل متكرر بالإضافة إلى استخدامها كآلة زخرفية أو

كآلة مصاحبة إيقاعية في بعض المقاطع، وتعزو الباحثة ذلك إلى حرص الأخوين رحباني أثناء توظيفهما لآلة البيانو الغربية على عدم المساس بالهوية العربية للأغنية، إذ تتضح قناعتهما بأهمية التجديد مع الحفاظ على المقامية والهوية العربية.

في ضوء تحليل آلية توظيف آلة البيانو في أغنية "يا جارة الوادي" كمثال على الأغنية العربية ذات الطابع الشرقي يوصي الباحث بما يلي:

1. الحفاظ على المقامية والتحفظ على ما يزعزع أيا من مكوناتها في الأعمال العربية.
2. ضرورة أن يواصل المختصون والباحثون دراسة مثل هذه الأعمال مما لها أثر على اتساع المدارك في التأليف الموسيقي العربي.

المصادر والمراجع

أبو مراد، ن. (1990) الأخوان رحباني: حياة ومسرح:خصائص الكتابة الدرامية، لبنان: دار أمجاد النشر. ص40.

الجندي، ا. (1984) رواد النغم العربي، سوريا: طلاس للدراسات والترجمة والنشر.ص10، ص11.

الربيعي، ف. (2009) قضية تعدد التصويت في الموسيقا العربية، مصر: المعهد العالي للموسيقا العربية. ص4.

جاد الله، خ. (2007) تاريخ وتطور آلة البيانو في الوطن العربي، رسالة ماجستير غير منشورة، الأردن: جامعة اليرموك.ص98، ص116-127.

خشبة، غ. (2008) المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، مصر: المجلس الأعلى للثقافة. ص231.

سحاب، ف. (1997) مؤتمر الموسيقا العربية الاول- القاهرة 1932م، لبنان: الشركة العالمية للكتاب. ص26، ص72-82.

ضيف، ش. (2000) معجم الموسيقا، مصر: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. ص91 ص81، ص103ص104.

طرابلسي، ف. (2006) فيروز والرحابنة (مسرح الغريب والكنز والأعجوبة)، لبنان: رياض الريس للكتب والنشر. ص11ص12.

طنوس، ي. (2010) مدرسة الاخوين رحباني بين التقليد والتجديد، لبنان: المؤتمر الدولي حول الأخوين رحباني، جامعة الروح القدس – الكسليك. ص152ص162 ص164 ص167ص169.

عاصم، م. (1990) أسلوب الرحابنة في الموسيقا العربية، رسالة ماجستيرغير منشورة، مصر: المعهد العالي للموسيقا العربية. ص5ص272، ص8 ص11، ص13.

فاخوري، ك. (2010) الأخوان رحباني، تجدد أم تغرب، المؤتمر الدولي حول الأخوين رحباني، لبنان: جامعة الروح القدس – الكسليك.ص34، 35، 36 ص37.

قطاط، م. (2010) تكامل المبنى والمعنى في الموسيقا الرحبانية، لبنان: المؤتمر الدولي حول الأخوين رحباني، جامعة الروح القدس – الكسليك.ص94.

Kamien, R. (2000) Music – an Appreciation. 7th addition USA: McGraw- Hill, Companies Inc. P4.

Rimery, K. (1992) introduction to musical design. Vol. 1. Wm. C USA: Brown Publishers (WCB). P4.

The Use of Piano in the Rahbani Brothers' music Yajaratalwadi" Example"

Yari Al nemri *

ABSTRACT

This research aims to study an important aspect of the effect of Globalization on the Arabic Music by studying the use of Piano in the Arabic Scales without dispensing the quarter tones in order to maintain its oriental character. The contribution of Rahabani Brothers as one of the most important pioneers of Music who call for the surpassing of any dialectic regarding the oriental scales as long as the identity of the melody and its features are still conserved. Therefore, this study aims to highlight the utilization of Piano by Rahabani Brothers maintaining, at the same time, the essential oriental features on which the melody is built and based on.

Keywords: Orchestration, Quarter Tone, Composing In Arab Music, Mode.

* Department of Music, Faculty of Fine Arts , Yarmouk University, Irbid, Jordan. Received on 22/4/2018 and Accepted for Publication on 10/2/2019.