العناصر الفنيّة والدراميّة في الحركة الرابعة من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو (دراسة تحليلية)

*هيثم ياسين سكرية**

ملخص

يتناول البحث تحليلًا تفصيليًا للحركة الرابعة من سيفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو الذي اتسمت موسيقاه بملامح قوميته العربية، والذي بنى عمله على قصة درامية استخدم من خلالها أساليب متنوعة للتصوير الدرامي، إذ ارتبطت أفكاره اللحنية بالأفكار الدرامية لتصوير أحداث الثورة العربية الكبرى من خلال سيمفونية تصويرية مكوّنة من أربعة حركات، وقام الباحث بتناول هذا العمل الكبير الذي تزيد مدّته عن ستون دقيقة، وأفرد بحثًا لكل حركة بهدف الوقوف على جميع التفاصيل الفنية، ولما لهذا العمل من قيمة فنية استوقفت الباحث لتناولها لإبراز الصور الدرامية عند خاشو، إضافة إلى تحليل عينة البحث ضمن المعايير الأكاديمية للاستفادة منها للباحثين والدارسين عامة، وللمتخصصين في مجال الآتيف الموسيقي خاصة . فتمثّلت مشكلة الدراسة في ندرة الأبحاث التي تتناول المؤلفات الأوركسترالية الأردنية، وهدفت الدراسة إلى الاستفادة من طرق الكتابة الأوركسترالية وأساليب المعالجة الهارمونية والبوليفونية عند يوسف خاشو، كما واجه الباحث مشكلة ضياع المدوّنات الموسيقية لأعمال خاشو، فقام بإعادة التدوين الموسيقي من خلال السمع لبعض أعماله، ومن ضمنها سيمفونية الحسين بن علي، وبدعم من عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية.

الكلمات الدالة: يوسف خاشو، سيمفونية الحسين بن علي، الكتابة الأوركسترالية، المدرسة القومية، موسيقى، هوموفونيك، بوليفونيك، الموسيقى البروجرامية.

المقدمة

المدرسة القومية *Nationalism*:

عند الحديث عن استخدام الألحان الشعبية في الكتابة الأوركسترالية لا بد لنا من التطرق الى المدرسة القومية التي انبثق عنها هذا النهج، إذْ ذهب المؤلفون الى منابع تراثهم ليستقوا منه عناصر أساسية وأفكارٍ بنائية لمؤلفاتهم التي عبرت عن استقلاليتهم الفنية والثقافية والسياسية والاجتماعية.

ظهر الاتجاه القومي في الموسيقى في أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكان الهدف الأساسي منه التخلص من سيطرة الموسيقى الألمانية والأوبرا الإيطالية، والرغبة في تأكيد الذات وتوضيح الإنتماء الى وطن محدد، والعمل على إحياء تراثه.

كما ظهر هذا الاتجاه في روسيا على يد جماعة الخمسة الكبار وهم:

1. ميلي بالاكيريف Mily Balakirev (1837 – 1910).
2. اليكساندر بورودين Alexander Borodin (1833 – 1887).
3. سيزار كوي Cesar Cui (1835 – 1918).
4. موديست موسورسكي Modest Mussorgsky (1839 – 1881).
5. رمسكي كورساكوف Rimsky Korsakov (1844 – 1908).

ثم انتقل الاتجاه القومي الى الكثير من البلاد الأوروبية ومنها تشيكوسلوفاكيا، رومانيا، المجر، النرويج، بولندا، وفنلندا. وقد كانت هناك إرهاصات لهذا الاتجاه ظهرت في أعمال بعض الرومانتيكيين دون وعي منهم، توضح أحاسيسهم القومية تجاه

*الجامعة الأردنية. تاريخ استلام البحث 2019/9/23، وتاريخ قبوله 2020/3/4.

©2021 عمادة البحث العلمي/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

بلادهم. (نصار،1999: 94)

وأما مدارس الموسيقى القومية في القرن 19 فهي تمثل تحولاً كبيراً في مسار الموسيقى الغربية بما أضافته اليها من قيم موسيقية جديدة، مستمدة من تراثها ومميزة لكل منها وقد نشأت هذه المدارس في ظل رومانسية Romanticism القرن التاسع عشر مدفوعة بشوق الرومانسيين بالعودة للماضي، وحنينهم لبساطة الريف وبدائيته وحبهم للوطن، ولعشقهم للطبيعة ولكل ما يهربون به من واقعهم المصطنع والمفرط في التمدن. وكان لا بد لهم من الغوص بحثاً عن الجذور، فاكتشفوا منابعهم في أحد مصدرين، هما:

- الموسيقى الشعبية أو الفلكلور الموسيقي.
- الموسيقى الدينية المحلية.

ومن هذه المنابع الأصيلة استقى المؤلفون القوميون ألحاناً ذات مقامات تختلف عن المقامين الكبير والصغير، واكتشفوا آفاقاً في التكثيف النغمي – هارمونياً وبوليفونياً تختلف بل وتتعارض أحياناً مع اللغة التقليدية للموسيقى الأوروبية، وأدهشتهم الإيقاعات الشعبية بموازينها الأحادية، وتكويناتها المركبة والمزدوجة، ووجدوا في آلات موسيقاهم الشعبية ألواناً مميزة من الرنين الموسيقي تصلح لتطعيم التلوين الآلي. (الخولي،1992: 8–9).

والقومية حركة ثقافية خاصة فيما يتعلق باللغة والتراث وتزايد استخدام اللغة القومية في البلاد التي تخضع لحكم أجنبي، ولقد أثرت القومية في الموسيقى الرومانيسة، إذ تعمد المؤلفون إعطاء أعمالهم هوية قومية متميزة كاستخدام الأغاني والألحان الراقصة الشعبية " الفلكلور" كما أبدعوا ألحاناً مبتكرة ذات مذاق شعبي.(مينا،1995: 66).

وللحق أن شوبان كان في الأغلب أول ممثل للموسيقى القومية، وأعظم هؤلاء الموسيقيين شأناً، ولقد تجسمت روح بولندا في موسيقاه أكثر من تمثلها في مؤلفات أي موسيقي آخر، وما من شك في أن موسيقى شوبان حققت معناً وطنياً لا ينكر، وذلك في كل الأوقات التي عاصرت المحنة الوطنية ببولندا. (أينشتين، 1973: 173).

الإطار النظري:

السيمفونية التصويرية Program Symphony:

ظهرت السيمفونية التصويرية في القرن التاسع عشر نتيجة لقيام بعض مؤلفي الموسيقى باستغلال أفكار أدبية أو درامية أو أعمال من فن التصوير، ومن أمثلة هذا النوع من السيمفونيات، السيمفونية الخيالية Fantastique Symphony التي كتبها مؤلف الموسيقى الفرنسي هيكتور برليوز Hector Berlioz عام 1830 وهي تحمل عنواناً ثانوياً آخر هو (حادثة في حياة فنان) واستخدم فيها فكرة ثابتة، رمز بها للشخصية الرئيسية في الموضوع الذي يصوره ووظفها لتلائم مراحل تطور القصة. (نصار،1998: 7)

ولا تختلف السيمفونيات الوصفية عن السيمفونية التقليدية في كونها مؤلفة جادة للأوركسترا، مكونة من عدد من الحركات المنفصلة، وإنما الإختلاف يكمن في أن السيمفونية الوصفية تحمل عنوناً وصفياً يعطي المستمع نفس الحالة الشعورية التي يشعر بها المؤلف، وأمثلة ذلك: السيمفونية السادسة لبيتهوفن، والسيمفونية الاسكتلندية لمندلسون Mendelssohn (1809–1847)، وسيمفونية الربيع لشومان Schumann (1810–1856) وأحياناً ما تزيد حركات السيمفونية عن المعتاد (أربع حركات)، ولقد استخدم مؤلفوا الموسيقى البروجرامية الرومانتيكية هذا الشكل مع جعله معبراً عن البرنامج الخاص به، فكل من برليوز وليست ومالر، قد ألف في هذا الشكل واستخدمه بطرق مختلفة، فعند برليوز نجد أن سيمفونيته الأولى والمعروفة بالخيالية قد أرفق معها برنامج ملئ بالتفاصيل، في حين نجد أن السيمفونية الثانية له والمعروفة " بـ هارولد في ايطاليا " يكمن برنامجها في العناوين التي تسبق كل حركة، ومع ذلك تظهرلنا إيحائات سردية موسيقية داخلية من خلال استخدام الفكرة الثابتة والرمز الى هارولد بآلة الفيولا، لنجد بعد ذلك أنه في سيمفونية روميو وجولييت اشتركت الأصوات البشرية في العمل. (Stanley, 1980:460)

وهو عمل يماثل برنامج وصفي أو سردي للقالب السيمفوني، وهو في الأصل موجود في السيمفونية الريفية لبيتهوفن Beethoven (1827–1970)، والتي كتبها في عام 1808، بعناوينها الوصفية لكل حركة من حركاتها الخمسة، ولكن المثال الأول للسيمفونية البروجرامية كان (السيمفونية العجيبة) لبرليوز والتي كتبها في عام 1830 والتي قدم فيها المؤلف برنامجاً تفصيلياً يوجز الأحداث والحالات المختلفة التي تم التعبير عنها في كل حركة، والعناصر البروجرامية كانت موجودة

على نحو متكرر في أواخر القرن التاسع عشر وسيمفونيات بداية القرن العشرين، وسيمفونيات تشايكوفسكي Tchaikovsky (1840 – 1893) الأخيرة، وبالتحديد سيمفونية Pathetique تعبر عن برامج شخصية الى حد كبير، وقد علق مالر Mahler (1860–1911)، في حديث له مع سيبيليوس Sibelius (1865 – 1957) قائلاً :" أن السيمفونية يجب وأن تكون كالعالم، ويجب أن تتضمن كل شيء موجود في المغزى البروجرامي لعمله السيمفوني " والبرامج ذات الطبيعة السردية أو الشعرية نجدها على نحو واضح في سيمفونيات كل من: رمسكي كورساكوف Rimsky Korsakov (1844–1908)، سيكرايبين Scriabin، شيمانوفسكي Szymanowski (1882–1927)، وفوجان ويليامس Wogan Williams (1872–1958)، بينما نجد ان نلسن Nielsen في سيمفونية رقم 4، وهي بعنوان The Inextinguishable، قد استخدم القالب للتعبير عن الرغبة الأساسية في الحياة. (Latham, 2020:1005)

وبرزت الموسيقى الدرامية في العصر الرومانتيكي الذي تميّزت موسيقاه بالاتجاه نحو التعبير عن النواحي النفسية والمشاعر الإنسانية بشكل صارخ، وكذلك الربط بين مختلف الفنون، ولقد اشتملت مؤلفات هذا العصر على ما يتعلق بالخيال من الشاعرية الإنسانية مثل قصيد تاسو Tasso لفرانز ليست، إلى الشجن الذي توحي به الرسوم التاريخية، الى حميمية الدراسات النفسية مثل قصيدة مكبث Macbeth لريتشارد شتراوس.

(Blume, 1979: 159)

أساليب التصوير الدرامي:

يستخدم المؤلف أحد هذين الأسلوبين للتعبير عن برنامجه، وهما المحاكاة، والتصوير :

المحاكاة Imitation :

يندرج تحت عنوان الوصف الحرفي – كأن يرغب المؤلف مثلاً في محاكاة دق النواقيس في الليل فيستخدم لذلك في موسيقه بضعة مركبات هارمونية في كتابته للبيانو أو للأوركسترا أو لأي آلة أو مجموعة آلات أخرى يحاكي بها صوت النواقيس بالليل، وفي هذه الحالة يكون الوصف الموسيقى محاكاة حقيقية لشيء حقيقي بالفعل، والمثل المعروف على هذا النوع من الوصف الموسيقي هو جزء من قصيدة سيمفونية لريتشارد شتراوس قام خلاله بمحاكاة صوت الأغنام، والموسيقى هنا لا سبب لوجودها الا مجرد هذه المحاكاة . (كوبلاند،1961 : 268)

والمحاكاة هي تقريباً نسخ طبق الأصل، وقد يكون هدفها ليس أكثر من مجرد هدف زخرفي، ولقد كانت أمثلة المحاكاة بالموسيقى كثيرة منذ بدايات الموسيقى، فكل من أفلاطون وأرسطو قد نسب خاصية المحاكاة للموسيقى التي كانت موجودة في عصرهم. (Stanley, 2001, Vol.20: 398)

التصوير (التقديم) Presentation :

تقل فيه صفة المحاكاة الحرفية ويكون الوصف فيه أقرب الى الشعر، فلا يحاول المؤلف وصف منظر أو حادث، ولكن ما يحيط به من ظروف خارجية يؤثر في نفسه ويثير فيه بعض المشاعر التي يرغب في نقلها للمستمع . وقد تكون هذه الظروف هي السحب أو البحر أو السوق الريفية أو الطائرة ولا يكون وصفها في صورة المحاكاة الريفية، وإنما ينقل نسخ موسيقية شاعرة كما تنطبع في ذهن المؤلف، وبهذا يؤلف نموذجاً عالياً من الموسيقى ذات البرنامج التصويري؛ لأن محاكاة صوت الأغنام لن تتعدى الشبه لصوت الأغنام وحسب، وأما تصوير السحاب بالأسلوب الموسيقي فإنه يسمح دائماً بحرية الخيال. (كوبلاند،1961 : 269).

فالموسيقى التصويرية المصاحبة للأحداث الدرامية هي المعبر المسموع للمشهد السينمائي أو المسرحي أو التليفزيوني، وهي من العناصر الأساسية في صناعة الفيلم السينمائي أو المسرحية، وقد سبقت الموسيقى التصويرية على الحوار في الأفلام الصامتة في فجر صناعة السينما العالمية التي كان أبرزها أفلام شارلي شابلن، فنظراً لعدم توافر تكنولوجيا الصوت في ذلك الوقت كان يتم التعبير عن المشاهد من خلال عرض الفيلم الصامت على الشاشة ويقوم الموسيقي أو عازف البيانو بعزف المقطوعات التي تناسب المشاهد المختلفة، والموسيقى التصويرية تضيف بعداً أخر للمشهد بإشراك الأذن وبالآتي حاسة السمع في الاندماج في المشهد وليس العين وبالآتي حاسة البصر فقط، فهي تشكل الخلفية للمشهد وهي تصف المشاعر التي تعتمل داخل الشخصيات وتبرزها على الشاشة، كما يستطيع المؤلف تحقيق برنامجه الدرامي وربط الأفكار الموسيقية بالأفكار الدرامية من خلال أسلوبين: (سكريّة، 2011: 18)

الأسلوب السردي Narrative:

وهو ربط الأفكار اللحنية بالقصة الدرامية من خلال تصوير أفكارها المرتبطة بتسلسل الأحداث والمشاهد الدرامية في القصّة، وذلك بسرد تاريخي للعمل من خلال محاوره المختلفة، ويعتمد هذا النوع على ابتكار ألحان دالّة على هذا السرد التاريخي.

الأسلوب الوصفي Depiction :

هو الذي يصف الأجواء النفسية العامة لبعض مفردات العمل الدرامي مثل: حالة الحزن، الفرح، الانتصار، الأجواء العامّة، ويعتمد هذا النوع على ابتكار ألحان ذات طابع يناسب تلك الأجواء.

مذكرة البرنامج Program Note:

وهي شرح مكتوب عن حفلة موسيقية أو برنامج أوبرا مصمم خصيصاً ليعطي فكرة للمستمع عن الموسيقى المؤداة. (Stanley, 1980, Vol.20:400)

ويتم توضيح الفكرة الشاعرية للمستمع غالباً عن طريق إرفاق مذكرة تفسيرية مصاغة في لغةٍ أدبية مفهومة مع العمل الموسيقي، بحيث يقرأها المستمع قبل – وأحياناً – أثناء استماعه للعمل الموسيقي " حتى لا يخلط بين تلك الفكرة الشاعرية وبين أفكار وأجواء شاعرية أخرى قد تدور في مخيلته أثناء الاستماع لنفس العمل .

(Scruton, 1980: 283)

أهداف البحث:

1. التعرف على أساليب التصوير الدرامي في الأعمال الأوركسرالية عند يوسف خاشو، والتي من الممكن الاستفادة منها للمهتمين بالآتيف الأوركسترالي وللباحثين.
2. تقديم تحليل تفصيلي للحركة الرابعة من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو ضمن المعايير الأكاديمية للاستفادة منها لدارسي الآتيف الموسيقي والباحثين.

منهجية البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي.

الإطار العملي:

التحليل التفصيلي للحركة الرابعة من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو:

- **البرنامج:**

In an atmosphere of happiness Jordan gains full independence and becomes the Hashemite Kingdom of Jordan, with the unity of East and West Banks of Jordan. King Abdullah, father and founder of Jordan devoted his life for the defense of Jerusalem. He was assassinated at the Aqsa Mosque and his son, King Talal continued his struggle for the defense of the kingdom. He handed over the leadership to his son, King Hussein, and Jordan marched on raising the banner of the Arab revolution towards its noble aims.

الترجمة:

في جو من السعادة والابتهاج حصل الاردن على استقلاله الكامل ليصبح المملكة الأردنية الهاشمية، مع وحدة الضفتين، الشرقية والغربية للأردن، الملك عبد الله، الأب والمؤسس للأردن الذي كرّس حياته للدفاع عن القدس، لقد اغتيل في المسجد الأقصى، فواصل ابنه الملك طلال نضاله من أجل الدفاع عن المملكة، ثم سلم القيادة إلى ابنه الملك الحسين، إذْ تابع الأردن رفع راية الثورة العربية نحو تحقيق أهدافها النبيلة.

- **الصيغة:** صيغة حرة.
- **السلم:** صول الصغير G minor
- **السرعة:** Allegro poco Andante $\frac{4}{4}$
- **الميزان:** رباعي بسيط
- **تكوين الأوركسترا:**

- النفخ الحشبي: 2 فلوت، 2 أبوا، 2 كلارينيت B^b، 2 باصون.

- النفخ النحاسي: 4 هورن F، 2 ترمبيت B^b، ترومبون، باص ترومبون.
- الإيقاع: تمباني G, D, B, C
- الآلات الوترية: الكمان الأول، الكمان الثاني، الفيولا، التشيللو، الكنترباص.
- **عدد الموازير**:283
- **الزمن**: 11:59

الأقسام الرئيسية:

تعتمد الحركة الرابعة على العديد من التكرارات لأفكارٍ لحنيةٍ من الحركة الثانية، مما يعطي العمل مزيدًا من الوحدة والترابط، بالإضافة إلى استغلال الألحان الدالّة بأساليب متنوعة بما يخدم العنصر الدرامي.

تتكون هذه الحركة من ستة أقسام رئيسية على النحو الآتي:

1. القسم الأول: من م1 – م32، ينتهي بقفلة نصفية في سلم صول الصغير.
- وصلة: من م34 – م37، تنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير.
2. القسم الثاني: م38 – م97، ينتهي بقفلة تامة في سلم صول الصغير.
3. القسم الثالث: من م98 – م122، ينتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير.
- وصلة: من م123 – م130[1]، تنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير.
4. القسم الرابع: من م130 – م193، ينتهي بقفلة نصفية في سلم صول الكبير.
5. القسم الخامس: من م194 – م227، ينتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير.
6. القسم السادس: من م 228 – م267، ينتهي بقفلة نصفية في سلم صول الكبير.
- كودا: من م268 – م283، تنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير.

التحليل التفصيلي:

القسم الأول (م1 – م32):

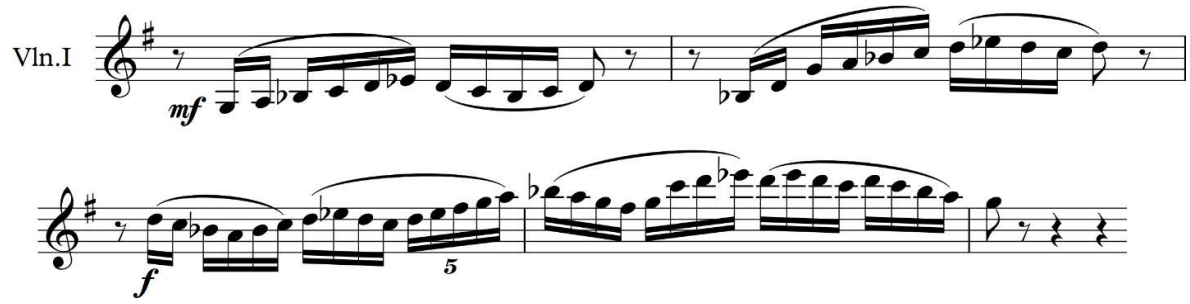
يتكون هذا القسم من ثلاث جمل على النحو الآتي:

الجملة الأولى: من م1 – م8:

تتكون هذه الجملة من عبارتين على النحو الآتي:

1. العبارة الأولى: من م1 – م5[2]:

تعتمد الفكرة اللحنية على التسلسلات السلمية الصاعدة والهابطة مع التنويع، تبدأ وتنتهي بالدرجة الأولى لسلم صول الصغير، كما في الشكل الآتي:



شكل رقم (1)

يؤدي اللحن مجموعة الآلات الوترية عدا الباص، مع تدعيم اللحن بمسافة ثالثة في م2 تؤديها مجموعة الفيولا والتشيللو.

ويرافق اللحن مصاحبة هارمونية تؤديها مجموعة النفخ الخشبي والنحاسي، تعتمد على تآلفي الدرجة الأولى والخامسة، والتي تعتمد على تصريف التآلفات الآتية على التوالي:

Gm – D7 – Gm – D7 – Gm – D – Gm – D7 - Gm

2. العبارة الثانية: من م5 – م8[3]:

تعتمد على المحاكاة بين الآلات الخشبية، حيث يبدأ اللحن في آلة اكلارينيت، يليها الفلوت والأوبوا، وذلك كما في الشكل الآتي:

شكل رقم (2)

مع تدعيم اللحن في الآلات الوترية في م7 – م8، ويصاحب اللحن مرافقة هارمونية تبدأ في الآلات الوترية في م5[3] – م6، ثم في النفخ في م7 تعتمد على تصريف التآلفات الآتية:

D – Gm – D – Gm – Gm/D – Gm/Bb – Gm

ويصاحب اللحن نوتة بدال على الدرجة الخامسة (D) لسلم صول الصغير في م8.

الجملة الثانية: من م9 – م17[1]:

تتكون هذه الجملة من عبارتين على النحو الآتي:

1. العبارة الأولى: من م9 – م13[1]:

تعتمد على فكرة لحنية جديدة بأسلوب المحاكاة من صوتين، تبدأ بمجموعة التشيللو، يليها مجموعة الكمان الأول، ثم آلتي الفلوت والأوبوا على مسافة أوكتاف، مع مصاحبة هارمونية في الآلات الوترية تعتمد على تآلفات الدرجة الأولى Gm وتآلف الدرجة الخامسة بالسابعة D7، وتآلف الدرجة السابعة بالسابعة $F\#^{o7}$، مع استخدام الانقلابات كما في الشكل الآتي:

شكل رقم (3)

2. العبارة الثانية: من م13 – م17[1]:

تنقسم إلى جزءين:

- الجزء الأول: من م13 – م15[2]: يعتمد على التنويع للفكرة السابقة مع المحاكاة بين آلة الكلارينيت وآلتي الفلوت والأوبوا، كما في الشكل الآتي:

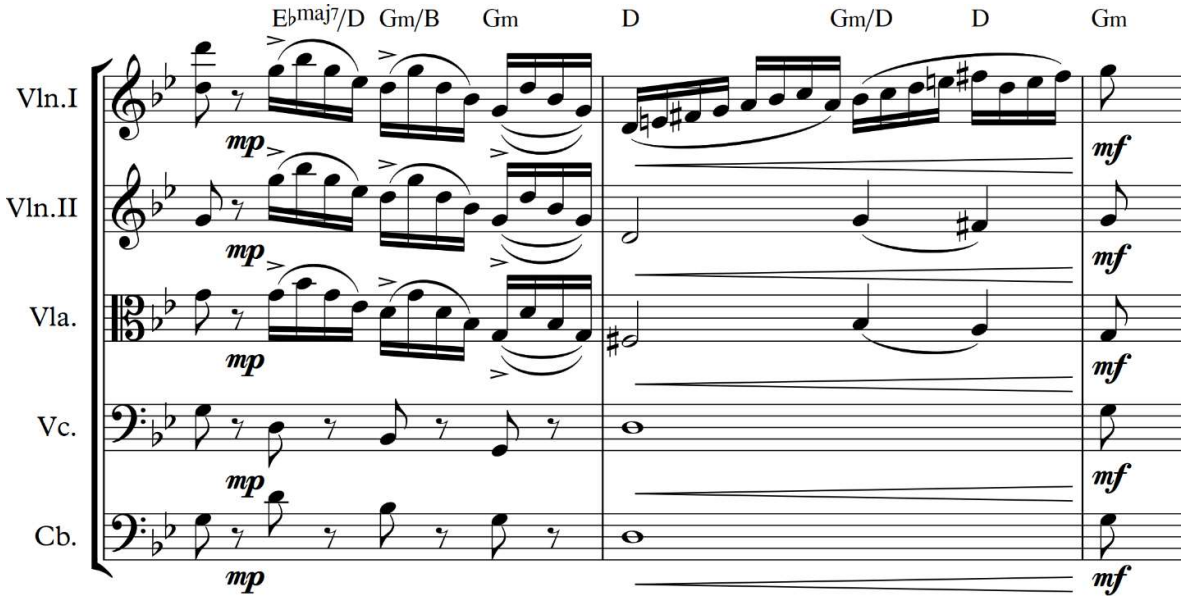
شكل رقم (4)

مع مصاحبة هارمونية تعتمد على تآلفي الدرجة الأولى والخامسة لسلم صول الصغيرتؤديها مجموعة الآلات الوترية.

الجزء الثاني: من م15[2] – م17[1]: يبدأ اللحن بزخرفة لحنية تعتمد على أربيج تآلفي الدرجة السادسة والأولى لسلم صول الصغير، يليها تسلسل سلمي صاعد مع التنويع في سلم صول الصغير الميلوديك، يؤدي اللحن مجموعة الكمان الأول، مع مصاحبة هارمونية تؤديها باقي الآلات الوترية، والتي تعتمد على تصريف التآلفات الآتية:

$E^{b}M7/D$ – Gm/B^{b} – Gm – D – Gm

وذلك كما في الشكل الآتي:



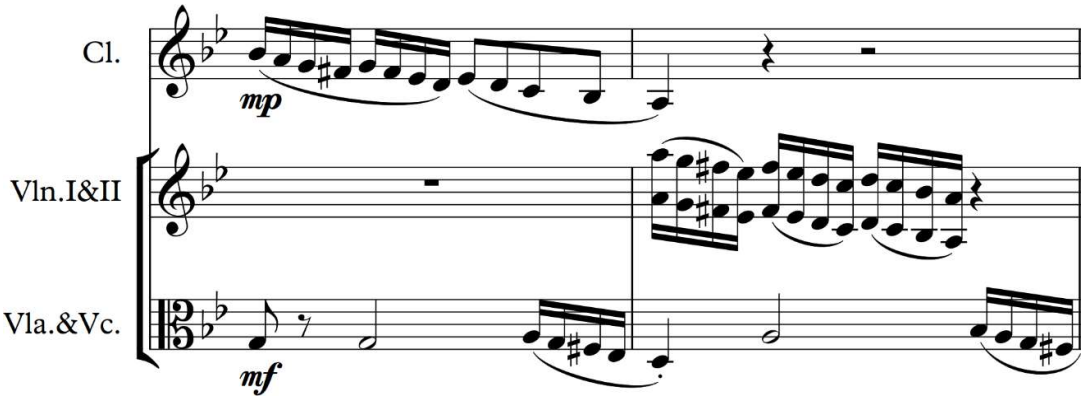
شكل رقم (5)

الجملة الثالثة: من م17 – م32:

تتكون هذه الجملة من ثلاث عبارات على النحو الآتي:

1. العبارة الأولى: من م17 – م22:

هي عبارة غير منتظمة (مطوّلة بالتتابع): م17 – م18 تتابع في م19 – م20، وهي نسيج بوليفوني من ثلاثة أصوات، يؤدي الصوت الأول والثاني بأسلوب المحاكاة آلة الكلارينيت، ومجموعة الكمان الأول والثاني على مسافة أوكتاف، ويؤدي الصوت الثالث مجموعة الفيولا والتشيللو، وذلك من م17 – م18، كما في الشكل الآتي:



شكل رقم (6)

يلي ذلك نسيج بوليفوني من صوتين بأسلوب المحاكاة، حيث يؤدي الصوت الأول مجموعة الكمان الأول على مسافة أوكتاف، ويؤدي الصوت الثاني مجموعة التشيللو والكنترباص على مسافة أوكتاف، وذلك من م21 – م22، كما في الشكل الآتي:

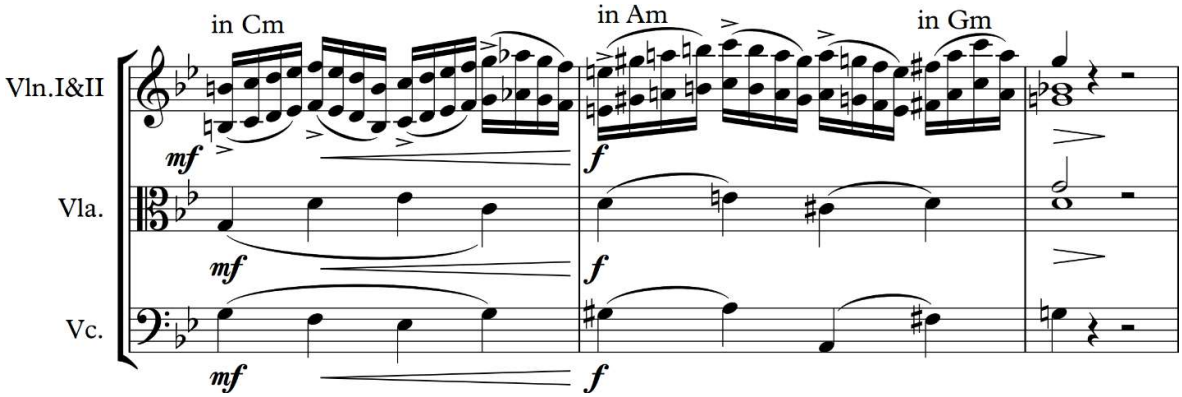
شكل رقم (7)

ويرافق اللحن مصاحبة هارمونية من م20 – م22 تؤديها باقي الآلات الوترية ومجموعة النفخ النحاسي، تعتمد على تصريفات التآلفات الآتية، مع وجود تحول مقامي عابر للدرجة الرابعة لسلم صول الصغير:

D/F# - D – G7 – Cm – D7 – D7/A

- **وصلة: من م23 – م25[1]:**

وصلة تعتمد على التحولات السلمية المتلاحقة من سلم الدرجة الرابعة (دو الكبير) ثم سلم الدرجة الثانية (لا الصغير) والعودة للسلم الأساس (صول الصغير) من خلال تسلسلات سلمية صاعدة وهابطة، وذلك كما في الشكل الآتي:



شكل رقم (8)

ويرافقها مصاحبة هارمومونية تدعم التحولات، تعتمد على تصريف التآلفات الآتية:

G – B°/F – Cm/Eb – Cm/G – E7/G# - Am – A7 – D7/F# - Gm

2. العبارة الثانية: من م25 – م30[1]:

هي عبارة غير منتظمة (مطولة بالتكرار) حيث تتكرر السلالم المتلاحقة في م27 – م29 في مجموعة الآلات الوترية، تبدأ في مجموعة التشيللو والكنترباص، يليها مجموعة الكمان الثاني، ثم مجموعة الكمان الأول.

تعتمد الفكرة اللحنية الأساسية في هذه العبارة على لحن لآلة الأوبوا المنفرد من م25 – م27[1]، كما في الشكل الآتي:

شكل قم (9)

يرافق اللحن مصاحبة هارمونية تعتمد على تآلفي الدرجة الأولى والخامسة لسلم صول الصغير.

3. العبارة الثالثة: من م30 – م32:

وهي تتابع للفكرة اللحنية الرئيسية في العبارة السابقة، مصوّرة في سلم ري الصغير، تؤديها آلة الأوبوا المنفردة، كما في الشكل الآتي:

شكل رقم (10)

ويرافق اللحن مصاحبة هارمونية تؤديها مجموعة الآلات الوترية، تعتمد على تآلف الدرجة الأولى لسلم ري الصغير، وذلك من م30 – م31، مع لحن مضاد يؤديه آلة الكلارينيت المنفرد في م31.

وفي م32 يتم التحول الدياتوني للرجوع للسلم الأساس (صول الصغير) من خلال تصريف التآلفات الآتية:

Dm – Dm/A – Gm – D7

ويتم إعادة القسم الأول بالكامل من خلال المرجّع في م32، وفي الإعادة يتم أداء م33 بأسلوب التبطيء الحر meno mosso.

وصلة: من م34 – م37:

تعتمد على إعادة الفكرة اللحنية للعبارة الثانية في الجملة الأولى من الحركة الثانية (في م5) مع التنويع والتكرار، تؤديها مجموعة الفيولا والتشيللو على مسافة أوكتاف، ويرافقها مصاحبة هارمونية تعتمد على تآلفي الدرجة الخامسة والأولى لسلم صول الكبير، تؤديها باقي الآلات الوترية وآلات النفخ الخشبية.

القسم الثاني (م38 – م97):

هو إعادة لأفكار الحركة الثانية، على النحو الآتي:

- م38 – م49: إعادة من م1 – م12 مع الانتهاء بتآلف الدرجة الخامسة بالتاسعة (D9) بدلاً من الدرجة الخامسة بالسابعة (D7)، مع الأخذ بعين الاعتبار فرق السرعة بين الحركتين، حيث تكون سرعة الحركة الثانية (♩ = 115) بينما هذه الإعادة تكون في سرعة (♩ = 95)
- م50 – م97: إعادة من م62 – م109: إعادة بالكامل وبنفس السرعة.

القسم الثالث (م98 – م122):

يتكون هذا القسم من ثلاث جمل على النحو الآتي:

الجملة الأولى: من م98 – م105:

تتغير السرعة إلى الأسرع بكثير بحيث تصبح (♩ = 160 Presto).

تتكون هذه الجملة من عبارتين على النحو الآتي:

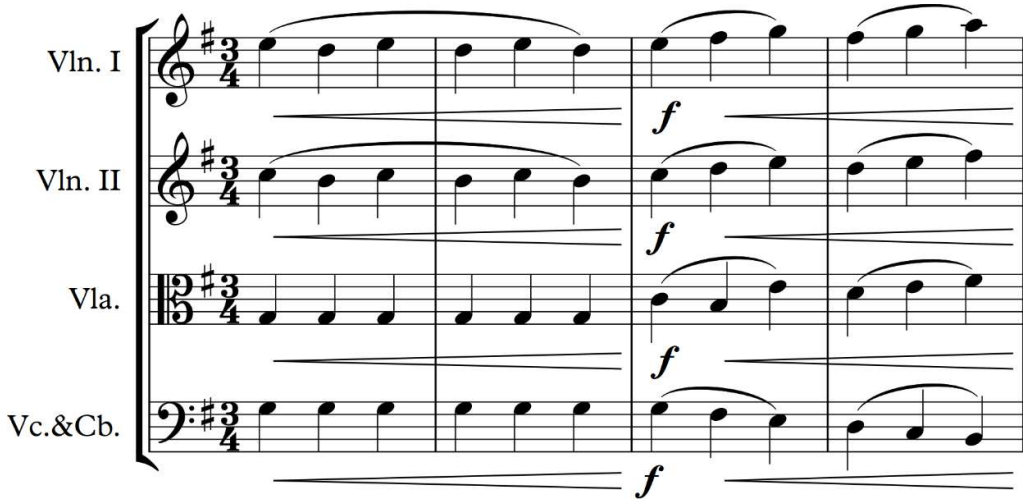
1. العبارة الأولى: من م98 – م101:

تعتمد الفكرة اللحنية على أسلوب التغيير Changing note مع التتابع، بلحن مدعوم بمسافة ثالثة يؤديه مجموعة الكمان الأول والثاني، مع نوتة بدال على الدرجة الأولى لسلم صول الكبير تؤديها مجموعة الفيولا والتشيللو بنفس الأوكتاف، وذلك كما في الشكل الآتي:

شكل رقم (11)

2. العبارة الثانية: من م102 – م105:

وهي تتابع للعبارة السابقة مع التنويع، مع عمل حركة عكسية لحنية Contrary Motion في آخر العبارة تؤديها مجموعة التشيللو والكنترباص على مسافة أوكتاف، وذلك كما في الشكل الآتي:



شكل رقم (12)

الجملة الثانية: من م106 – م114:

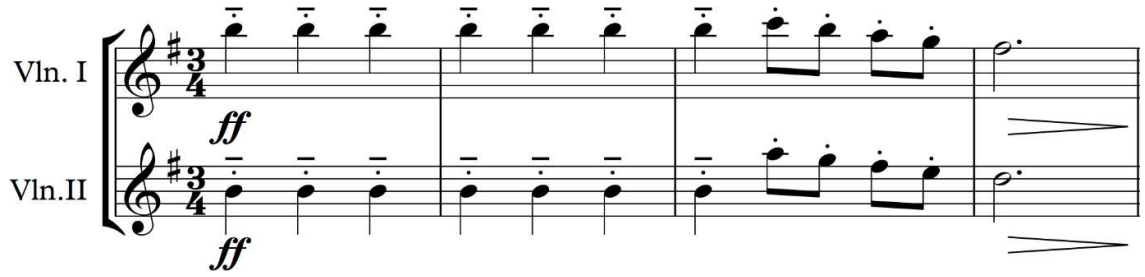
تتكون هذه الجملة من عبارتين على النحو الآتي:

1. العبارة الأولى: من م106 – م109[1]:

تعتمد على خلية لحنية مكونة من مازورة واحدة (م106) يتم تكرارها ثلاث مرات، تبدأ من حساس سلم صول الكبير وتنتهي بخامسته، وذلك كما في الشكل الآتي:

شكل رقم (13)

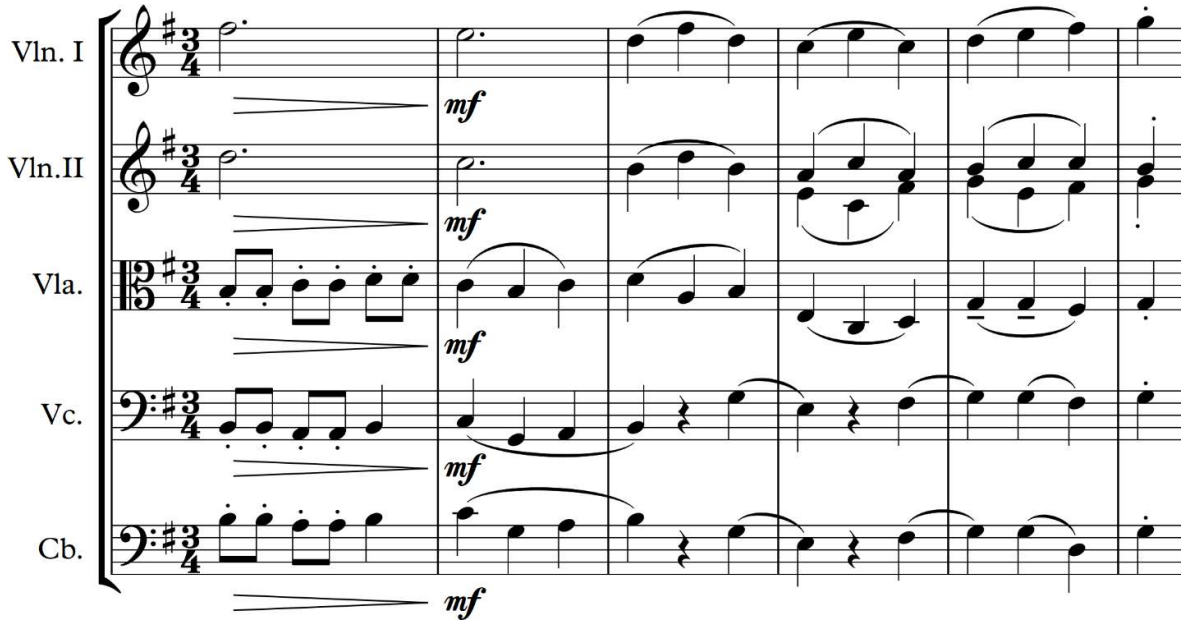
يؤدي اللحن مجموعة النفخ الخشبي (عدا الباصون) والنحاسي (عدا الترمبون وباص الترمبون) على مسافة أوكتافين، مع نوتة بدال على الدرجة الثالثة لسلم صول الكبير تؤديها باقي آلات الأوركسترا، وتنتهي بتسلسل سلمي هابط يؤديه مجموعة الكمان الأول والثاني على مسافة ثالثة، كما في الشكل الآتي:



شكل رقم (14)

2. العبارة الثانية: من م109 – م114[1]:

هي عبارة غير منتظمة (مطّولة بالتتابع): م112 تتابع لمازورة 111، تعتمد العبارة على نماء للفكرة السابقة مع نسيج هارموني يؤديه مجموعة الآلات الوترية، وذلك كما في الشكل الآتي:



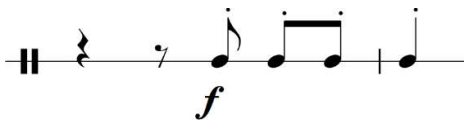
شكل رقم (15)

الجملة الثالثة: من م114 – م122:

تتكون هذه الجملة من عبارتين على النحو الآتي:

1. العبارة الأولى: من م114 – م117[1]:

تعتمد على الكتابة الهارمونية لجميع آلات الأوركسترا لتآلف الدرجة الأولى لسلم صول الكبير G، مع تغيير أوضاع الكتابة للأوركسترا دون استخدرام الانقلاب، حيث تؤدي آلات الباص والتمباني أساس التآلف، من خلال تكرار الفكرة الإيقاعية الآتية:



شكل رقم (16)

2. العبارة الثانية: من م117 – م122[1]:

تعتمد الفكرة اللحنية على تسلسلات سلمية صاعدة وهابطة، تبدأ بالدرجة الخامسة وتنتهي بأساس سلم صول الكبير، كما في الشكل الآتي:

شكل رقم (17)

ويؤدي اللحن آلات الباص في الأوركسترا على مسافة أوكتاف، مع نوتة بدال على الدرجة الخامسة للسلم تؤديها باقي آلات الأوركسترا، وتنتهي العبارة بقفلة تامة باستخدام تآلف الدرجة الخامسة بالسابعة مصرف لتآلف الدرجة الأولى (D7 – G) تؤديها مجموعة النفخ في م121 – م122.

وصلة: من م123 – م130[1]:

تتغير السرعة إلى أبطأ قليلًا بحيث تصبح (♩ = 130) وهي جملة لحنية مكونة من عبارتين على النحو الآتي:

1. العبارة الأولى: من م123 – م127[1]:

تعتمد على أسلوب المحاكاة بين مجموعة الفيولا والتشيللو مع مجموعة الكمان الأول والثاني من خلال لحن يعتمد على التسلسل السلمي الصاعد في سلم دو الصغير مع استخدام الدرجة السادسة الكبيرة، وهو يعادل مقام الدوريان Dorian، وذلك كما في الشكل الآتي:

شكل رقم (18)

وتنتهي العبارة بقفلة تامة في سلم دو الكبير في م127[1].

2. العبارة الثانية: من م127 – م130[1]:

تعتمد على فكرة لحنية تؤديها آلة الكلارينيت المنفرد، تبدأ في سلم دو الكبير، وتنتهي في سلم صول الكبير، وذلك كما في الشكل الآتي:

شكل رقم (19)

يرافق اللحن مصاحبة هارمونية تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا، والتي تعتمد على تصريف التآلفات الآتية:

G – D7 – G

القسم الرابع (م130 – م193):

يعتمد على دمج أفكار لحنية جديدة مع إعادة أفكار لحنية من القسم الثالث، ويتكون من خمس جمل على النحو الآتي:

الجملة الأولى: من م130 – م138[1]:

إعادة الجملة الأولى من القسم الثالث (م98 – م105) دون تغيير.

الجملة الثانية: من م138 – 145[1]:

تتكون من عبارتين على النحو الآتي:

1. العبارة الأولى: من م138 – م141[1]:

إعادة العبارة الأولى من الجملة الثانية في القسم الثالث (م106 – م114).

2. العبارة الثانية: من م141 – م145[1]:

تعتمد على تسلسلات سلمية صاعدة وهابطة تبدأ من أساس سلم صول الكبير وتنتهي به، تؤديها مجموعة الآلات الوترية عدا الباص على مسافة ثلاثة أوكتافات، وذلك كما في الشكل الآتي:

شكل رقم (20)

الجملة الثالثة: من م146 – م157:

تتغير السرعة إلى أبطأ قليلًا بحيث تصبح (♩ = 130) وتتكون من ثلاث عبارات على النحو الآتي:

1. العبارة الأولى: من م146 – م150[1]:

تنقسم إلى جزئين:

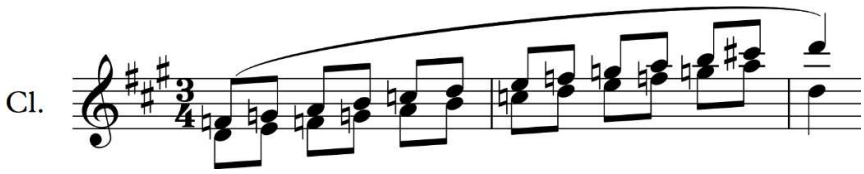
- الجزء الأول: من م146 – م148: تعتمد الفكرة اللحنية على تسلسل سلمي صاعد في سلم دو الصغير، مع استخدام السادسة الكبيرة، تؤديها مجموعة الآلات الوترية عدا الباص على مسافة أوكتاف، وذلك كما في الشكل الآتي:

شكل رقم (21)

ويرافق اللحن مصاحبة هارمونية تؤديها بعض آلات النفخ النحاسية والخشبية، تعتمد على تصريف التآلفين الآتيين:

Eb – Dsus4

- الجزء الثاني: من م148 – م150[1]: يبدأ بتداخل مع نهاية الجزء الأول في م150، يعتمد على تسلسل سلمي مدعوم بمسافة ثالثة يؤديه آلتي الكلارينيت في سلم دو الصغير مع استخدام السادسة الكبيرة، كما في الشكل الآتي:



شكل رقم (22)

ويرافق اللحن مصاحبة كنتربنطية بسيطة تؤديها آلة الباصون في م149 – م150[1]، تعتمد على نغمات الدرجة الخامسة والرابعة والأولى لسلم دو الصغير.

2. العبارة الثانية من م150 – م153:

وهي تكرار لأفكار العبارة السابقة، حيث يؤدي الجزء الأول (م150 – م152[1]) مجموعة الفيولا والتشيللو على مسافة أوكتاف، ويؤدي الجزء الثاني (م152 – م154[1]) مجموعة الكمان الأول والثاني، مع مصاحبة بوليفونية تؤديها مجموعة الفيولا والتشيللو والكنترباص على مسافة أوكتافين، وهي تتابع للّحن البوليفوني السابق الذي يؤديه آلة الباصون في العبارة السابقة.

3. العبارة الثالثة: من م154 – م158[1]:

تعتبر نماء للّحن السابق في سلم صول الصغير، يؤدي اللحن الأساسي مجموعة التشيللو، كما في الشكل الآتي:

شكل رقم (23)

ويرافق اللحن مصاحبة بوليفونية في م156 – م157[1] تؤديها آلة الباصون، مع مصاحبة هارمونية تؤديها الآلات الوترية تعتمد على تصريف التآلفات الآتية:

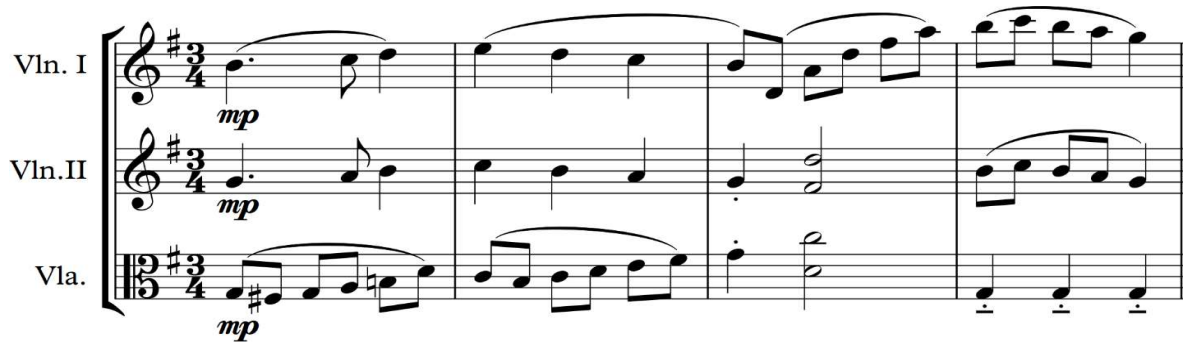
F#º – Gm – D – Gm

الجملة الرابعة: من م158 – م178:

تتكون من خمس عبارات على النحو الآتي:

1. العبارة الأولى: من م158 – م161:

تبدأ بلحن أساسي مدعوم بمسافة ثالثة يؤديه مجموعة الكمان الأول والثاني، مع الفلوت والأوبوا والكلارينيت، مع مصاحبة بوليفونية تؤديها مجموعة الفيولا والتشيللو والباصون، تعتمد على التسلسلات السلمية، كما في الشكل الآتي:



شكل رقم (24)

يرافق اللحن مصاحبة هارمونية تعتمد على تآلفي الدرجة الخامسة بالسابعة والدرجة الأولى لسلم صول الصغير **(D7 – Gm)** وذلك في م160 – م161.

2. العبارة الثانية: من م162 – م166:

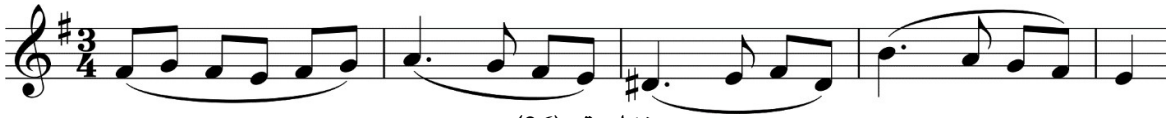
هي عبارة غير منتظمة (مطوّلة بالتتابع من م163 – م165) تعتمد على فكرة لحنية جديدة تؤديها مجموعة التشيللو والفيولا والكنترباص على مسافة أوكتافين، تنتهي على الدرجة الثانية كقفلة نصفية في سلم مي الصغير، وذلك كما في الشكل الآتي:

شكل رقم (25)

يرافق اللحن مصاحبة هارمونية من م163 – م165 بأسلوب النمط الإيقاعي المتكرر على النبر الثاني من كل مازورة، تؤديها مجموعة النفخ الخشبي، والتي تعتمد على تكرار تآلف الدرجة الأولى لسلم مي الصغير.

3. العبارة الثالثة: من م166– م170[1]:

تبدأ بالتداخل مع نهاية العبارة السابقة في م166، وهي تتابع صاعد على مسافة ثانية للعبارة السابقة، تؤديها مجموعة الآلات الوترية عدا الباص على مسافة أوكتاف، وذلك كما في الشكل الآتي:



شكل رقم (26)

ويرافق العبارة مصاحبة هارمونية بنفس الأسلوب السابق، يعتمد على تآلفي الدرجة الخامسة والدرجة الخامسة بالسابعة لسلم مي الصغير.

4. العبارة الرابعة من م170 – م173:

هي تكرار للعبارة الثانية مع تنويع بسيط في نهايتها، تؤديها مجموعة النفخ الخشبية على مسافة أوكتافين، بينما تؤدي المصاحبة الهارمونية المعتمدة على النمط الإيقاعي المتكرر لتآلف الدرجة الأولى على النبر الثاني مجموعة النفخ النحاسي وبمرافقة آلة التمباني.

5. العبارة الخامسة: من م174 – م178:

هي تكرار للعبارة الثالثة مع التنويع، تؤديها مجموعة الآلات الوترية عدا الباص على مسافة ثلاثة أوكتافات، بينما تؤدي المصاحبة الهارمونية باقي آلات الأوركسترا باستخدام نمط إيقاعي جديد متكرر مبني على أداء تآلف الدرجة الخامسة على كل نبر من المازورة، وتنتهي العبارة بقفلة تامة في سلم مي الصغير.

الجملة الخامسة: من م179 – م193:

إعادة للقسم الثاني من الحركة الثانية (م13 – م27) دون تغيير.

القسم الخامس (من م194 – م227):

إعادة بالكامل للقسم الثالث من الحركة الثانية (م28 – م61) دون تغيير.

القسم السادس (228 – م267)

يعتمد على التكرارات الآتية:

- من م228 – 231: إعادة للوصلة (م34 – م37).
- من م232 – م243: إعادة للقسم الأول من الحركة الثانية (م1 – م12) دون تغيير.
- من م244 – م267: إعادة للقسم التاسع من الحركة الثانية (م240 – م263) دون تغيير.

كودا (م268 – م283):

تعتمد على تكرار تآلفي الدرجة الأولى والدرجة الخامسة (**G – D**) من م268 – م278، وتآلفي الدرجة الأولى والرابعة انقلاب ثاني (**G – C/G**) من م279 – م280، يليها تكرار لتآلف الدرجة الأولى من م281 – م283 بكتابة عمودية لجميع آلات الأوركسترا، وهو أسلوب تقليدي في نهايات الأعمال السيمفونية، حيث ينتهي العمل بقفلة تامّة Perfect Cadence في سلم صول الكبير، مع تأكيد أساس السلم في نهاية العمل في م283 حيث تؤدي جميع آلات الأوركسترا أساس سلم صول الكبير على مسافة أربعة أوكتافات.

نتائج البحث:

بعد التحليل التفصيلي للعمل توصّل الباحث إلى النتائج الآتية المرتبطة بكيفية التصوير الدرامي عند يوسف خاشو في عيّنة البحث، والذي تعتمد على رأي الباحث من حيث ارتباط الأفكار اللحنية بالأفكار الدراميّة:

- قام المؤلف بتكرار الكثير من الأفكار اللحنية من الحركة الثانية بهدف وحدة وترابط العمل وتكريس التصوير الدرامي.
- صوّر المؤلف أجواء السعادة والابتهاج لحصول الأردن على استقلاله من خلال موسيقى نشطة إيقاعية سريعة ومتنوعة في ألحانها ومصاحباتها الهارمونية والبوليفونية، وذلك من م1 – م8.
- كما عبّر عن وحدة الضفتين الشرقية والغربية من خلال الأسلوب البوليفوني المكون صوتين، مع استغلال وتكريس هذه الفكرة من خلال التوزيع الأوركسترالي الذي يتبادل أداء تلك الأصوات، وذلك من م9 – م33.
- صوّر المؤلف الملك عبدالله الأب المؤسس الذي كرس حياته للدفاع عن القدس من خلال موسيقى ذات طابع إيقاعي نشط، وذلك من م38 – م49، وهو نفسه اللحن الأساسي في بداية الحركة الثانية.
- عبّر المؤلف عن اغتيال الملك عبدالله بموسيقى حزينة تؤديها مجموعة الآلات الخشبية يليها الآلات الوترية، وذلك من م50 – م57.
- كما عبّر عن موته كملك عظيم من خلال موسيقى ذات طابع عسكري تؤديها جميع آلات الأوركسترا، وذلك من م58 – م89.
- عبّر المؤلف عن أجواء الترقب من خلال مجموعة أفكار لحنية متباينة من م90 – م129.
- صوّر المؤلف استلام الملك طلال الحكم واستمرار دفاعه عن المملكة من خلال ألحان تدل على هذه المعاني والتي تبدأ بأسلوب تصاعدي، وذلك من م 130 – م193.
- كما صوّر استلام الملك الحسين بن طلال بنفس الموسيقى السابقة من خلال إعادتها بمرجّع.
- عبّر المؤلف عن رفع راية الثورة العربية الكبرى من خلال موسيقى عسكرية تبدأ بأسلوب النفير، يليها مجموعة أفكار تصوّر التفاؤل في تحقيق أهداف هذه الثورة العربية الكبرى، وذلك في م194 – م267.

ومن خلال نتائج البحث يتضح لنا بأن خاشو يتبع المدرسة التقليدية.

التوصيات:

- إدراج أعمال المؤلفين العرب بشكل عام وأعمال يوسف خاشو بشكل خاص في مناهج التأليف الموسيقي في الجامعات الأردنية المتخصصة.

- الاهتمام لام}لفات ذات الطابع القومي عند المؤلفين الشباب.
- الاهتمام بالأبحاث التي تناول مؤلفين محليين لإظهار مؤلفاتهم للمتخصصين والباحثين والمتذوقين.
- تقديم أعمال المؤلفين العرب في المحافل الثقافية والفنية العربية.

المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية

الكتب:

أينشتين، ألفريد: الموسيقى في العصر الرومانتيكي، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1973.

بثينة فريد، زين نصار: القومية وأعلام الموسيقى في أوروبا ومصر، مكتبة مدبولي، القاهرة 1999.

الخولي، سمحة، القومية في موسيقى القرن العشرين، عالم المعرفة، الكويت 1992.

كوبلان، آرون : كيف تتذوق الموسيقى، ترجمة محمد رشاد بدران، الطبعة الثانية، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة 1961 .

سمحة الخولي،: الآتيف الموسيقي المصري المعاصر – الجيل الثاني، سلسلة بيزم للموسيقى، القاهرة 2003.

زين نصار،: **عالم الموسيقى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

نصّار، زين، آفاق الموسيقى، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1999.

الرسائل العلمية:

سكرية، هيثم: الموسيقى البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو – دراسة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة 2007.

مينا، مدحت مراد: تأثير المذاهب الموسيقية المعاصرة على الموسيقى المصرية المتطورة، رسالة دكتوراة غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة 1995.

ثانياً: المراجع الأجنبية

Blume, Fredric: Classic and Romantic Music, a Comprehensive Survey, Feber and Faber, London, 1979.

Kennedy, Michael, Oxford Concise Dictionary of Music, fourth edition, Oxford University, Press, N.Y, 1996.

Latham, Alison :The Oxford Companion to Music, Oxford University Press 2002

Sadie, Stanley: The New Grove's Dictionary of Music and Musicians, second edition, London 1980.

Scruton, Roger: Absolute Music , **Art , in The Grove's Dictionary of Music and Musicians**, Vol 1 , Editor Stanly Sadie , Third edition , Macmillan Puble, London, 1980.

The Artistic Elements and Dramatic Program Techniques in the 4th Movement of Al-Hussein bin Ali Symphony) by Yousef Khasho (Analytical study)

*Haitham Sukkarieh**

ABSTRACT

The research discusses a detailed analysis of the fourth movement of Yousef Khasho's Al Hussein bin Ali Symphony whose music contains Arab nationalism characteristics. His work is based on a dramatic story through which he used a variety of techniques of dramatography. His melodic ideas are associated with the dramatic ideas of the Great Arab Revolt depiction through a program symphony consisting of four movements. The researcher studied this great work that exceeds sixty minutes and dedicated an entire research to each movement in order to take care of all artistic details. Due to the artistic value of this work, the researcher studied it to focus on dramatic programs for Khasho and to analyze the research sample within the academic standards to be utilized by researchers and studiers in general and composition specialists in particular. The study problem is the rarity of researches that deal with the Jordanian orchestral works, and the study aimed at benefiting from the orchestral writing methods and the harmonic and polyphonic processing techniques of Yousef Khasho. Moreover, the researcher faced the problem of Khasho's work sheet music loss, so he rewrote the sheet music by listening to some of his works including Al Hussein bin Ali Symphony supported by the Scientific Research Deanship of Jordan University.

Keywords: Yousef Khasho; Al-Hussein bin Ali Symphony; Nationalism; Music; Homophobic; Polyphonic; Program Music.

*The University of Jordan. Received on 23/9/2019 and Accepted for Publication on 4/3/2020.