الغناء العربي في ضوء الفكر الموسيقي المعاصر: دراسة مقارنة

عبدالله هاني المصري

أستاذ مساعد، قسم التربية الموسيقية، كلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، دولة الكويت

الملخص

يعد الغناء في الموسيقى العربية أحد أهم العناصر التي بنيت عليها ثقافتنا الموسيقية؛ فواقع الغناء العربي بدأ يعاني من بعض الخمول والمراوحة في دوامة ما يسمى بـ «الأصالة الموسيقية الغنائية العربية» التقليدية التي توالت عبر القرون. وسبب الخمول برأي الباحث هو التحفظ على الأفكار والطروحات المتقدمة، والتي تكون أساساً لتطور الفنون عامة.

ولتأكيد ذلك، قدم الباحث عرضاً نظرياً تاريخياً مختصراً لمساري الغناء العربي والعالمي، وتوقف عند الفقرات المهمة في تطور فنون الغناء والموسيقى؛ كصفات الغناء العربي والعالمي ومراحل تطوره، إضافة إلى أهم العلوم الموسيقية التي ساعدت بتطوير الفنون الموسيقية الغنائية؛ كالتوزيع الموسيقي والمصاحبة، وتعدد التصويت ومعايير الأداء الصوتي الجيد، والمعاصرة الموسيقية، وأظهر بعض أسباب النجاح والتطور في الموسيقى والغناء بشكل عام.

وبناء على العوامل الرئيسة التي كانت سبباً للتطور، عرض الباحث فقرة تطبيقية قدم من خلالها تحليلاً واقعياً وعلمياً لنموذجين غنائيين، أظهر من خلالهما العناصر المهمة في بناء تقنيات الفن الغنائي العربي والعالمي. وانتهت الدراسة بعرض النتائج، إضافة لتوصيات الباحث.

تقديم

تمثل المؤلفات الغنائية مكوناً رئيساً في حضارة الإنسان، ويغلب على الظن أن الإنسان قد عرف لغة الغناء والموسيقى قبل أن يهتدي إلى لغة الكلام، فقد كانت الأغنية دائماً على شفتيه، وكان الدافع الدائم للغناء كالدافع للحياة؛ لا يكتسب ولكنه طبيعة ملازمة له.

وقد قطع الغناء بحكم سنة التطور الحضاري مراحل متعددة، مثله في ذلك مثل سائر العلوم والفنون إلى أن أصبح اليوم من أرقى وسائل التعبير الفني عن مختلف المشاعر الإنسانية بل أدقها[1].

إلا أن الغناء العربي في صورته الحالية قد يواجه صعوبة الفهم والانتشار، بل صعوبة الاستيعاب في عصر ذابت فيه كل الحدود والقيود؛ فلا شك أن الغناء العربي في عصر العولمة قد يحتاج إلى معالجة معينة وصقل فني خاص حتى يكون ممثلاً لحضارة الفكر العربي المعاصر، وفي ثراء فني متطور ينتقل من مكان لمكان، بل من بلد لآخر دون الحاجة إلى تفسير أو توضيح.

ويعرض الباحث من خلال هذه الدراسة أهم مقومات الغناء العالمي، ومفهوم الغناء العربي الحالي، والأسلوب المقترح للخروج به من الحيز المحلي إلى النطاق العالمي.

مشكلة البحث

توقف التأليف الغنائي العربي عند حدود زمنية أضفت عليه صفة المحلية، وهو الأمر الذي يوجب دراسة مقومات الغناء العالمي ومحاولة الاستفادة من الأسس العالمية في تحقيق قوالب غنائية عربية معاصرة.

أسئلة البحث

- ما مراحل تطور الغناء الغربي؟
- ما مقومات الغناء العالمي؟
- ما الصورة الحالية للغناء العربي؟
- ما الصورة المقترحة للغناء العربي؟

منهج البحث

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي المقارن.

عينة البحث

اختار الباحث لعينة البحث نموذجاً غنائياً من أنماط المسرح الغنائي العالمي المستحدث وهو:

- آريا (think of mi) من المسرح الغنائي «ميوزيكال» «شبح الأوبرا» لأندرو لويد ويبر Anfro Lowed Weber.

كما قام الباحث بعرض نمط من المؤلفات الغنائية، المعدة برؤية خاصة معاصرة وهي:

- غنائية إلى حسين مروة "Poema"، من تأليف الباحث.

تقوم هذه الدراسة على قسمين أساسيين

القسم الأول: المفاهيم النظرية الخاصة بالدراسة.

القسم الثاني: ويتناول الشق التطبيقي، حيث يتضمن عرضاً مقارناً بين نموذج من الغناء العالمي الغربي، وآخر من المؤلفات العربية في أسلوب عالمي (معالجة فنية معاصرة مقترحة من الباحث).

أولاً - المفاهيم النظرية للبحث وتشمل

1 - الغناء الغربي ومراحل تطوره.

2 - الغناء العربي القديم والصفة المميزة له.

3 - دور المصاحبة الآلية بالنسبة للغناء.

4 - المقصود بتعدد التصويت.

5 - التوزيع الغنائي والتوزيع الأوركسترالي.

6 - معايير الأداء الصوتي الجيد.

7 - الغناء العربي والمعاصرة.

ثانياً – الجانب التطبيقي ويشمل

- نموذجاً من مؤلفات عالمية.
- نموذجاً مقترحاً من مؤلفات عربية في أسلوب معاصر.
- تحليلها والتعليق عليها.

وتختتم الدراسة بالنتائج وتوصيات الباحث، ثم قائمة المراجع العربية والأجنبية والإنترنت.

الدراسات السابقة

1 – زينب محمد حسن: **الأغنية الفردية في مصر منذ بداية القرن العشرين**، جامعة حلوان 1978؛ تعرضت الدراسة إلى الآريا الإيطالية وأنواعها عبر العصور الموسيقية المختلفة، ومقومات الأغنية الفردية في مصر، ودراسة تحليلية لبعض النماذج الغنائية.

2 – عنايات وصفي: **الغناء العربي في أسلوب عالمي**؛ دراسة غير منشورة تناولت مخارج الحروف العربية وصفاتها، وملاحظات مهمة للمغنى ولمن يهتم بتأليف الموسيقى الغنائية، وإرشادات خاصة بتدريبات نماء الصوت، وتدريبات نماء الصوت Vocalis على المقامات العربية المختلفة.

3 – سلوى محمد شفيق: **أثر الأوبرا العالمية على الغناء المسرحي المصري**، القاهرة 1983؛ تعرضت الدراسة لتاريخ الأوبرا العالمية عبر العصور والبلاد المختلفة، وكذا لنماذج من المسرح الغنائي المصري، وعمل دراسة مقارنة بين الغناء العالمي والغناء العربي.

4 – محمد إبراهيم: **الأداء الغنائي في أوبريت موتسارت**، جامعة حلوان 1985. دراسة تناولت أسلوب موتسارت في التأليف الغنائي وما يتطلبه من طرق الأداء المختلفة.

5 – عصمت الجبالي: **الأوبرا العالمية والمسرح الغنائي المتطور** (دراسة

مقارنة)، القاهرة 2001؛ دراسة تناولت المقومات التي بنيت عليها الأوبرا العالمية وتاريخها، ومقومات المسرح الغنائي المتطور، ودراسة مقارنة فيما بينها قامت على تحليل بعض النماذج الغنائية من العصور المختلفة.

6 - سحر جميل ملحم: أسلوب الكتابة الموسيقية لعبدالله المصري، وتحليل الثلاثي «مرثاة» للكمان والتشيللو والبيانو. (الكويت - **المجلة العربية للعلوم الإنسانية** - 2006). تعرض البحث إلى الأسلوب الموسيقي للمؤلف الموسيقي عبدالله المصري، وطريقة معالجته للحن والإيقاع والنسيج الموسيقي والبعد الدرامي والفكري في مؤلفاته.

المبحث الأول: الغناء الغربي ومراحل تطوره

يلخص الباحث من خلال هذه الدراسة مراحل تطور الغناء الغربي من العصور الوسطى حتى عصرنا الحالي، مقسمة على فترتين:

الفترة الأولى من العصور الوسطى وحتى نهاية القرن السادس عشر:

اشتهرت الحقبة المبكرة من العصور الوسطى بفرق الموسيقيين المتجولين الذين عرفوا في ألمانيا بال «شبيلمان» وال «جونجلور» في فرنسا، كما انتشروا أيضاً في إنجلترا وإيطاليا وأسبانيا. اعتمدت فنون هؤلاء الموسيقيين على التعبير عن معاناة الملايين من العمال والحرفيين في أوروبا؛ فقد جمع الموسيقي المتجول في حرفته بين الغناء والتمثيل والسحر والخفة البهلوانية، حيث اعتمدت أغانيهم على الموروث الموسيقي الشعبي حتى تحولت هذه الظاهرة إلى ما يعرف بالفلكلور[2].

أما الموسيقى الدينية الكنيسة في هذه الحقبة فقد كانت من أبرز الظواهر الفنية في كل من إيطاليا وفرنسا وأسبانيا، الفن «الجريجوري» نسبة إلى الأب جريجوري الأول، حيث كان القداس «ترانيم الصلاة» لكورال الرجال على أسلوب الغناء الموحد Unison، وهو الذي عرف بالغناء الجريجوري (Grigorian Chant)، ومن أنواع هذا الغناء كان ال «البسالمود» وال «هيمن»، حيث كانت الألحان أكثر تفعيلاً وغنائية مما سبقها[3].

ومن هذا النوع الغنائي نتج التسلسل المعروف لفقرات القداس الكنسي «Messa» (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus . . . إلخ).

ومن القوالب الغنائية الجديدة التي ظهرت بوصفها ردة فعل للغناء الغريغوري قالب الـ «سكونسا»[4] في القرنين التاسع والعاشر، حيث تطورت الموسيقى المبنية على السلالم الكنسية والمعروفة بـ (الدوري، الفريجي، لليدي. . . إلخ)[5].

أما الغناء المتعدد التصويت في الموسيقى الكنسية، فقد ظهرت بدايته في القرن التاسع والعاشر، وبني على أساس حركة الغناء المتوازي على المسافتين الرابعة والخامسة وقد عرف بالأورجانوم، أو حركة الغناء المتوازي على المسافتين الثالثة والسادسة، وسمي بال «جيميل – Gimel» أو الغناء المزدوج. إلا أن الأهم في هذه المرحلة هو ظهور ما يسمى بالغناء على الحركة العكسية "arts antique"، وبلغ هذا النمط من الغناء ذروته في فرنسا في القرن الثاني عشر والثالث عشر حيث بدايات التدوين الموسيقي[6].

أما بالنسبة للموسيقى الغنائية الدنيوية في هذه الفترة فقد ظهرت حركات فنية جديدة أهمها:

- التروبادور "arts de trobar" وكانت من ظواهر بدايات عصر النهضة (القرن الثاني عشر والثالث عشر).
- التروفير "trouver" وظهرت هذه الحركة الفنية في أواسط القرن الثالث عشر بعد تراجع فن التروبادور بوصفه حركة غنائية – شاعرية شعبية.
- المينيزنجر والماسترزنجر (Meister-singer/Minne-singer) وموطنهم ألمانيا، ومن مميزاتهما «التغني بالعاطفة النبيلة – الحب». وقد امتدت هذه الظاهرة من القرن الثاني عشر وحتى الرابع عشر.
- عصر الفن الجديد "Arts nova" وكان هذا الفن الجديد والمحبب آنذاك والمبني على أسلوب الغناء المنفرد بمصاحبة بعض الآلات وأحياناً الكورال. وموطن هذه الحركة إيطاليا في القرن الرابع عشر.

- ويعد المادريجال من أهم القوالب الغنائية التي ظهرت واستمرت حتى نهاية القرن السادس عشر. وقد بني على الشاعرية الغنائية والغناء الكنتربونتي للألحان، وهذا الفن كان خاتمة عصر النهضة[7].
- الغناء الكنسي المتعدد التصويت، والذي تجسد بالتطور الغنائي الكورالي. وظهر ما يسمى بالبوليفونيا المقيدة والمبنية على الموروث الموسيقي للعصور الوسطى كالسلالم الكنسية، فكتبت القوالب الغنائية الكنسية كال «ميسا – Messa» والموتيت "motet" وأصبح الإنشاد الغنائي الكورالي غير المصاحب بآلة والمعروف بال "a Cappella" على درجة من التعقيد، حيث يعتبر نموذجاً للغناء الصعب حتى عصرنا الحالي، ومن بين أمهر مؤلفي هذا النوع كان الموسيقي باليسترينا (1525-1594) الذي وضع القوانين للبوليفونيا المقيدة من خلال تأليفه للمئات من الأعمال الغنائية الكنسية، حيث وصل تعدد الأصوات الغنائية إلى 16 صوتاً بوليفونياً[8].

الفترة الثانية: من عصر الباروك حتى القرن العشرين:

ظهرت الأوبرا عنصراً أساسياً في تطور فنون الغناء، وكان ذلك في إيطاليا موطن الفن الأوبرالي، وقد كان أول مسرح أوبرا وهو ما وُجد في مدينة فلورنسا في أواخر القرن السادس عشر، حيث أسسه عدد من محبي الموسيقى والغناء إضافة إلى تكوين أكاديمية سموها «الدراما للموسيقى أو الدراما في الموسيقى» (Dramma per musica)[9].

وأول أوبرا في فلورنسا كانت «دافني – Dafne»، عرضت من عام 1595 إلى عام 1597، وفي أواسط القرن السابع عشر ظهرت مدرسة أخرى للأوبرا في روما وتدريجياً في باقي المدن الإيطالية، حيث ظهر نوعان من الأوبرا الجادة (Seria) والهزلية (Bouffa). وقد انتشرت المدارس المختلفة للأوبرا ومنها الفرنسية، ومن روادها الموسيقي جان باتيس لوللي (1632-1687)، والألمانية في هامبورج نهاية القرن السابع عشر – بداية القرن الثامن عشر ومعه ظهر الأسلوب الألماني للأوبرا المعروف بال «زنجشبيل – Singshpiel»[10]. ومع نهوض الأوبرا

في أوروبا تطورت القوالب الغنائية الأخرى كالكانتاتا والأوروتوريوم وغيرها، وفيها ظهرت أهم أركان الفنون الغنائية التي مثلت فيما بعد العناصر الأساسية في الفن الغنائي حتى عصرنا هذا، ومن هذه القوالب نذكر باختصار؛ الآريا، الريسيتاتيف، البل كانتو، الكورال، الرومانس إلى غيرها من الأنواع. . .[11].

المبحث الثاني

في هذا المبحث يقدم الباحث سرداً تاريخياً مختصراً للغناء العربي عبر العصور المختلفة

الغناء العربي القديم والصفة المميزة له

1 – العصر الجاهلي: اقتصر الغناء فيه على الترنم بالشعر والحداء، وهو نوع بسيط من الغناء الفطري، يسري به البدوي عن نفسه في الأسفار الطويلة، ويكون الإيقاع منسجماً مع مشية الإبل في الصحراء[12].

2 – الغناء في صدر الإسلام (622-662م): في هذه الفترة لبس الغناء ثوباً دينياً عندما أصبح ترتيل القرآن الكريم بالصوت الجميل، وكانت الموسيقى إلى ذلك الوقت في أيدي النساء فانتقلت إلى أيدي المغنين من الرجال الذين أدخلوا ألواناً جديدة من الإبداع، من أهم مغني تلك الحقبة «طويس» وينسب إليه الغناء «المتقن»، حيث أدخل الإيقاع «الدف، وسمي بالمربع»[13].

3 – الغناء في العصر الأموي (661-759م): حيث ظهرت المدرسة الموسيقية الأولى التي عملت على تطوير الغناء العربي وأدخلت عليه بعض الفنون الإغريقية والرومية، ومن رواد هذه المدرسة سعيد بن مسجع[14].

4 – الغناء في العصر العباسي – الأندلسي (750-1258م): ويعتبر العصر الذهبي، حيث ارتقت فيه الموسيقى وازدادت المقامات وطرق الإيقاع في اللحن الواحد، وكثرت الآلات وتنوعت[15] وظهرت أول جامعة عربية لدراسة العلوم والفنون واسمها «بيت الحكمة»، من أهم عباقرة هذه

الحقبة كان إسحق الكندي الذي وضع سبعة مؤلفات في علوم الموسيقى ونظرياتها، وأبو نصر الفارابي الذي كان موسيقياً ضليعاً، فوضع واحداً من أهم المراجع الموسيقية العلمية «كتاب الموسيقى الكبير»، وزرياب وإسحاق الموصلي. ومن أهم القوالب التي ظهرت في تلك الحقبة؛ الموشح، والنوبة، والزجل وهذه القوالب تطورت وازدهرت مع ازدهار العصر الأندلسي[16].

5 – الغناء العربي في القرن التاسع عشر وصولاً لأواخر القرن العشرين: في هذه الحقبة ظهر عدد من العازفين الماهرين كمصطفى العقاد وحسن الجاهلي وغيرهم، وقد كانت بداية التفنن في غناء الدور (عبده الحامولي في مصر)، حيث ظهرت أيضاً بدايات المسرح الغنائي، وقد انتشر الطرب في نهاية القرن التاسع عشر وكانت النهضة الجديدة في الفن الموسيقي الغنائي العربي[17]. ويرى الباحث أن في القرن العشرين وبعد الاختلاط الناتج عن الانتدابات الأوروبية، تطور وتوسع مفهوم الموسيقى والغناء، وظهر الفن المحترف والمسرح الغنائي العربي وفي مقدمتهم أعمال الشيخ سيد درويش في مصر، وأبو خليل القباني في سوريا، والأخوين رحباني في لبنان[18].

المبحث الثالث: دور المصاحبة الآلية بالنسبة للغناء

الغناء وآلات الأوركسترا ومفهوم (المصاحبة)

المصاحبة الآلية واسعة المفهوم؛ فعندما نقصد الآلية نعني وجود آلة أو أكثر لها دور المساند في تقديم الغناء. ومن هنا يمكن سرد نوعين من التأليف الموسيقي الغنائي: الأول ينتمي إلى موسيقى الحجرة، ومن ثم يتراوح أعداد الآلات المصاحبة من آلة إلى خمس أو ثمان. أما ما يزيد على ذلك فتكون مصاحبة الأوركسترا الحجرة إذا كان تعداد العازفين من 12 إلى 30، أو مصاحبة الأوركسترا السيمفوني إذا زاد تعداد العازفين على 40[19]. ومن هنا علينا دراسة هذين النوعين من المصاحبة.

المصاحبة من قبل الآلات القليلة، وعادة ما تكون آلة البيانو لها الأولوية في المصاحبة، لا للغناء فقط بل لكل الآلات الموسيقية الأخرى. ومع البيانو نرى غناء وثراء للمصاحبة من حيث الإمكانيات الواسعة لهذه الآلة، وقدرة السيطرة على التعبير، وقوة الصوت. والمقصود هنا المحافظة على التوازن الصوتي لصالح الغناء، إضافة إلى الألوان السمعية المتنوعة حتى يكون البيانو سيد الآلات المصاحبة (رؤية الباحث). أما إذا كانت الآلة المصاحبة لها خصوصية مونوفونية الصوت كالكمان أو الفلوت إلخ. . . فيصبح نمط التأليف أقرب إلى توازن المؤدين في الدور، وهنا يمكن أن نسمي هذه الأعمال بالثنائي أو الثلاثي إلخ. . . ويرى الباحث ضرورة الإشارة إلى أن دور الغناء في هذه الحالة يكون أصعب وأدق، حيث تقع المسؤولية على كل المؤدين بالتساوي، أما المصاحبة مع الأوركسترا فتكون المؤلفات ذات طابع أوسع وأعمق دراماً. وهذا النمط من المصاحبة يعتمد بقوة على العنصر المصاحب (الأوركسترا). ويرى الباحث أن وجود الآلات بجانب عنصر الغناء ليس من الضروري أن يحمل معنى المصاحبة، وإنما يمكن أن يعبر عن نمط تأليف يبنى على مجموعة عناصر متوازنة، مجتمعة دون تفريق[20].

وقد اعتمدت المصاحبة الآلية للغناء في الموسيقى العربية على أشكال أقل تعقيداً من ناحية التوزيع الأوركسترالي وتقنيات الأداء، وأكثر تحفظاً وارتباطاً بالأساليب التي درجت على مدى قرون[21]. وحسبنا أن نعود إلى عصر النهضة العربية من القرن السادس عشر حتى الثاني عشر، حيث الكثير من المراجع التي ذكرت ذلك (رؤية الباحث). أما أنواع المصاحبة فهي: مصاحبة الآلة الواحدة للمغني (المطرب)؛ وكانت آلة العود هي الأفضل دائماً نظراً للخامة الصوتية للآلة، وإمكانية أن يكون المغني نفسه المصاحب لغنائه، وهناك التخت الشرقي والمكتفي بالآلات العربية الرئيسة (العود، القانون، الناي، والرق كآلة إيقاعية)، وبناء على أسس هذه المجموعة توسعت أعداد المجموعة المصاحبة (الأوركسترا) حتى دخلت الآلات الوترية الأوروبية كالكمان والتشيللو والكنترباص، بل دخل الأوكورديون أحياناً وبعض الآلات الكهربائية[22]، وهذا

ما نجده في أعمال كبار مطربي القرن العشرين؛ كالسيدة أم كلثوم والسيدة فيروز وكثير غيرهما. إلا أن هذا لم يطور أساليب التأليف وإنما بقي أداء الصوت الواحد Unison أساساً في المصاحبة الغنائية، مع العلم أن ما حدث «في حالات استثنائية» من حيث البداية الجدية في التوزيع أضاف دفعاً ومدى جديداً لمفهوم التأليف الموسيقي الغنائي العربي؛ حيث فرضت مدارس التأليف الغربي التأثيرات الإيجابية والسلبية على مسار المصاحبة للغناء العربي[23].

المبحث الرابع: المقصود بتعدد التصويت

تعدد التصويت له مفاهيم كثيرة يمكن توضيح أهمها:

1 – تعدد الأصوات بالمفهوم التقليدي بناء على المساحات الصوتية للصوت البشري وظهور أهم المساحات وهي (من الغليظة إلى الحادة): الباص، البريتون، التينور، الألطو، السوبرانو. والتي على أساسها وضع مفهوم الهارموني القائم على أربع مساحات أساسية، لكل منها حقها في التحرك المنظم والذي على أساسه تظهر الخطوط اللحنية المختلفة[24].

2 – تعدد التصويت بناء على أنماط التأليف الهوموفونية والبوليفونية. فالتعدد الصوتي الهوموفوني يرتكز على حساسية عالية لانسجام الأصوات فيما بينها. وهنا تكون مجموعة الأصوات الأربعة كتلة موحدة يصعب التفريق أو إيجاد الحدود في ما بينها. ومن هنا نرى أن عدداً كبيراً من المؤلفات الكورالية يكون العنصر الهوموفوني (مجموع الأصوات الأربعة) كمصاحبة لعنصر آخر وهو الأداء المنفرد للمغني.

3 – تعدد التصويت بالمفهوم البوليفوني، ويمكن وضع الحقبة التاريخية لعصر الباروك في مقدمة النماذج لهذا النمط من التأليف الكورالي الغنائي؛ حيث تبنى القوالب البوليفونية بحيوية وعبقرية من قبل أهم من كتب بهذا النمط من التأليف وهو يوهان سيباستيان باخ (1685-1750)، والذي حول تقنية الغناء الصوتي إلى إمكانيات خيالية، حيث تجتمع تقنيات أداء السلالم والقفزات الصوتية بأنواع الأداء المتقطع والمتصل Legato والـ Staccato

إضافة إلى التداخل المعقد بين مساحات الأصوات البشرية بتقنيات التأليف البوليفوني، وحيث المداخل والتتابع (Sequentia) والكثير من تقنيات البوليفونية لهذه الحقبة.

4 – تعدد التصويت بالمفهوم الغنائي الأوبرالي، ويمكن اختصاره بطريقة الكتابة الأوبرالية، حيث أعطت الثنائيات والثلاثيات والرباعيات الغنائية دفعاً كبيراً للغناء البشري، وأصبح الصوت البشري آلة موسيقية متممة لآلات الأوركسترا، ناهيك عن الكورال الذي هو من العناصر الكثيرة الأخرى في البناء الأوبرالي. وقد ربط هذا المفهوم جميع المفاهيم السابقة، حيث نرى الهوموفونية والبوليفونية تجتمع في عمل واحد نسمية أوبرا أو أوراتوريوم[25].

ويرى الباحث أن مفهوم التعدد الصوتي في الغناء العربي التقليدي موجود في الغناء العربي ذي الصوت الواحد (Unison) غير المنظم؛ فالارتجال أو الانفراد في التعبير للمقاطع المغناة في أثناء الغناء الجماعي ينتج تعددية صوت يمكن استنتاجها وتقنينها واتباعها في التأليف الغنائي العربي المحترف، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى اعتمد الكثير من الموسيقيين العرب الذين عملوا على المسرح الغنائي، الكتابة المنظمة للكورال والثنائيات وغيره من المجاميع، واضعين في أعمالهم أثر الثقافة الموسيقية الأوروبية عامة، والثقافة الدينية الخاصة بهم والمستهلمة من الغناء البيزنطي، وهذا ما نجده في أعمال الأخوين رحباني[26]. وقد نتج عنه مدرسة في الغناء، كان لها أثر واضح على الموسيقيين العرب بصفة عامة، و«اللبنانيين بصفة خاصة»، ثم توسعت لتفرض مفهوماً متطوراً لمبدأ تعدد التصويت في الغناء العربي.

المبحث الخامس: التوزيع الغنائي – التوزيع الأوركسترالي

يوضح الباحث من خلال هذا المبحث العلاقة بين مفهوم التوزيع والغناء؛ إذ لا بد للكتابة الموسيقية لمجموعة كبيرة من الآلات من تنظيم كبير يراعي نواحي كثيرة، كالمعرفة الصحيحة بالتعبير للآلات، وإمكانية استخدامها الصحيح

بعضها مع بعض، ورسم تعبيرات سمعية من خلال المزج فيما بينها، وهو ما يعرف بعلم التوزيع الأوركسترالي، وله الأهمية البالغة في توصيل الأفكار والأحاسيس التي يريدها المؤلف. وكلما كان التوزيع ناجحاً وقوياً زاد في قوة المؤلفة. وهنا لا بد لنا من تصحيح مفهوم التوزيع؛ فعندما يقوم المؤلف بكتابة العمل فهو بذلك يكتب كل الخطوط اللحنية الأفقية والعامودية مع كل تفاصيل التعبير الأدائي... وتظهر براعة الموزع في الاختيار الصحيح للآلات، والاهتمام بقواعد التوازن الصوتي، حتى ليمكن القول إن هذه المهمة تكون بمثابة تأليف آخر للعمل، مع العلم بأن الموزع لم يضف أي نغمة (نوتة) للموسيقى. وكنموذج خارق لهذه الحالة يمكن استعراض التوزيع الأوركسترالي الذي قام به رافيل Ravel (1875-1937) في موسيقى موسورسكي Moussorgsky (1839-1881) «لوحات من المعرض»[27]، حيث أعطى هذا العمل حياة أخرى لم تكن تظهر بدون هذا التوزيع، علماً بأن رافيل لم يضف أي نغمة للعمل. وهذا ما ينطبق على التوزيع الكورالي، حيث ظهر في الآونة الأخيرة توجه كبير في استخدام الكورال بوصفه مجموعة أخرى انضمت إلى الأوركسترا، لتغني الـ Vocalise[28]، ولكي تزيد من قوة المقاطع الصوتية والتعبير في الموسيقى التصويرية، وبخاصة في الأفلام القوية الدرامية التي ظهرت في هوليود. وينبغي لفت النظر إلى أن المعرفة الأولى في التوزيع كانت للأصوات، حيث نرى في كثير من أعمال باخ أنه قد كان للأوركسترا دور مضاعفة أصوات الكورال، وهذا ما يؤكد الأهمية التاريخية للغناء في بدايات التنظيم السمعي الغنائي بالمفهوم الذي تكلمنا عنه[29].

المبحث السادس: معايير الأداء الصوتي الجيد

أ - الصوت الغنائي المدرب:

تقوم عملية الأداء الصوتي السليم على حقيقتين؛

- **الأولى**: التحكم في إتمام عملية التنفس.
- **الثانية**: التدريب الجيد والتدريجي للشفاه الصوتية بحيث تكتسب

المرونة الكافية التي تسمح بالأداء الفني أداءً تلقائياً. والواقع أنه إذا ما استطعنا أن نحقق هاتين الحقيقتين، نكون قد خطونا الخطوات الأولى إلى أسس التدريب الصوت السليم، التي عن طريقها يمكن أن نقوم بعملية إنماء الصوت وتهذيبه[30].

- **التنفس وظيفة صوتية:**

التنفس أهم العمليات الفيزيولوجية في حياة الإنسان، ويتوقف على صحة هذه العملية وتنظيمها حيوية الجسم وقوة احتماله وصحته التنفسية، ويقرر مشاهير علماء الصحة النفسية أنه إذا تعلم جيل واحد كيف يؤدي التنفس بطريقة سليمة فإن ذلك سيكون نواة لخلق جيل جديد سليم. وانطلاقاً من هذا الواقع ينصح بالتدريب على الوسائل التنفسية بوصفها ضرورة لخلق التناغم والتركيز في الداخل وانعكاساته على ما نؤديه من فنون[31].

ويتم هذا بفاعلية ونجاح من طريق واحد فحسب، ألا وهو استعمال تمرينات التنفس المختلفة، على نحو يناسب الجملة المغناة والتعبير المصاحب لها.

ب – مهارات المغني المنفرد المتميز (Solist)

1 – قدرة الاستخدام الصحيح للجهاز الصوتي والسيطرة عليه، وفقاً للمتطلبات الغنائية المطلوبة، والجمع بين ما تسمعه أذن المؤدي مع أداة التنفيذ «الحنجرة». وهنا تكمن قدرة المغني في الاستمرار بالغناء وعدم «زحزحة» صوته عن طبقة الغناء «التونالية – tonalite» للعمل الموسيقي.

2 – المعرفة الحقيقية بالسلالم أو المقامات، والقدرة على أدائها وإحساسها والاندماج السريع مع أي تغيير يحصل في داخلها، فالكثير من المؤلفات الموسيقية تتميز بكثرة التنقلات السلمية المقامية.

3 – القدرة على مسايرة العناصر المرافقة للغناء كالأوركسترا أو غيره من أنواع المصاحبة.

4 – السيطرة على الإيقاع.

5 – تميز الصوت بقوة نبر تستطيع فرض ذاتها بوجود عناصر مصاحبة أخرى، وخامة صوتية بارزة فيها قدرة تأثير على المستمع، وهذه الناحية تكون من الأولويات عند المغني المنفرد.

6 – القدرة على الإبداع وإعطاء المؤلفة خصوصية من خصوصياته، وهذا ما نسميه بالـ interpretation (الجمع ما بين فكرة المؤلف وأسلوب أداء المؤدي)، لذلك نجد أن المغنين المبدعين ترتبط أسماؤهم بكثير من المؤلفات التي كتبت خصيصاً لهم.

7 – القدرة على الارتجال ضمن الحدود الممكنة وفي بعض الحالات الضرورية، فنرى قدرة أداء الـ Cadanza (فقرة مرتجلة من المؤدي) من مميزات مغني الأوبرا في القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وهذا يتطلب معرفة بالأسلوب الموسيقي للمؤلفات التي يؤديها المغني المنفرد، ولو توسعنا قليلاً في هذا الشق من البحث لتكلمنا عن أهمية الارتجال في الموسيقى الغنائية العربية وموسيقى الجاز[32].

المبحث السابع: الغناء العربي والمعاصرة

لدى دراسة هذه الفترة من الغناء العربي والمعاصرة رأى الباحث ضرورة دراسة الأسلوب الغنائي لمجموعة من رموز الغناء العربي في القرن العشرين، والذين كونوا مفاهيم متعددة وجديدة لأساليب الغناء العربي والمعاصر؛ ذلك لما تحمله هذه الأساليب من قيم عملية جديرة بالاهتمام والدراسة.

ومن بين العشرات من نجوم الغناء العربي التقليدي الحديث، اختار الباحث ثلاثة مغنين مثلوا المدارس والتوجهات الغنائية المختلفة التي تجسد رؤية معاصرة في مفهوم الغناء العربي:

– **السيدة فيروز**: مغنية لبنانية ارتبط اسمها باسم الأخوين رحباني، وشكلوا ثلاثياً فنياً فرض نوعاً من الأداء الغنائي الموسيقي يحمل هوية محلية مميزة. فنمط الأعمال التي أدتها فيروز للرحابنة حملت أسلوباً

خاصاً في استخراج الصوت والأداء، أثر على أساليب الغناء العربي لأجيال عدة لاحقة. من هذه الخصائص الغنائية نذكر ما يلي:

- الغناء المصطنع أو ما يسمى بالـ Flacetto، وهذا النوع من الغناء يتبع بعض تقنيات الأداء الأوبرالي من حيث استخدام مناطق الرنين الصوتي. وتطبيقه على الألحان العربية ذات الطابع التقليدي.
- استخدام الحليات (العِرَب الصوتية، أو الزخرفة وما يعرف في المفهوم العام بالتطريب) بتقنين وصرامة، حتى لا يفقد هذا الأسلوب من قيمته وذلك من جراء الاستخدام المفرط له، فكانت هذه الحليات (العِرَب) تعطي الزخم العاطفي والتعبير بالقدر المطلوب وفي الأماكن المطلوبة.
- توضيح الخطوط اللحنية والقفزات الصوتية، والإبهار في توضيح قدرات التعبير الأدائي؛ كالغناء الخافت والقوي والتصعيد والتخفيض التدريجي وأسلوب التقطيع وتكرار النغمات السريعة، وهذا الأسلوب أعطى أعمال الرحابنة بعداً درامياً وإنسانياً لم تعهده الأغنية اللبنانية والعربية في القرن العشرين (رؤية الباحث).

- **السيدة أم كلثوم (1898-1975)**: ركن من أركان الموسيقى العربية، ورمز للغناء في الوطن العربي[33]. ارتبط اسمها بمدرسة الطرب الأصيل وأساطين التلحين التقليدي في مصر كالموسيقار محمد عبدالوهاب والقصبجي وبليغ حمدي وغيرهم، ومعهم كونوا المفهوم المعاصر للأغنية الطربية العربية. من الخصائص الغنائية لأسلوب أم كلثوم نذكر ما يلي:
  - الاعتماد على الطريقة الطبيعية في استخراج الصوت والذي يفترض أن يكون بقدر كبير من القوة والجهارة.
  - اتباع الزخرفة الصوتية المعتدلة بوصفها عنصراً أساسياً لتنويع الإعادات، والتي هي أحد مقومات الأغنية العربية الطربية.

- القدرة على منح المقامات العربية الكثيرة والمنوعة من خلال أدائها الذي لا مثيل له، الانطباعات المختلفة والسامية، إضافة على القدرة الإبداعية في التنغيم «السلطنة» على هذه المقامات.

- الإتقان في نطق مخارج الحروف من مد وقصر ووقف وشدة ورخاوة وإظهار الطريقة الصحيحة في أداء الكلمة العربية والتطابق مع قوانين التقطيع الشعري[34].

- **وديع الصافي (مواليد 1921)**: مغنٍّ لبناني، يمثل المدرسة المعاصرة للغناء الشعبي اللبناني المستمد من المخزون الشعبي والفلكلور اللبناني[35]، كون الرؤية الجدِّية لطريقة الغناء القروي المحلي اللبناني (الجبلي)، وأعطى هذا الأسلوب بعداً كبيراً على الساحة الفنية العربية؛ فلم يعد يقتصر مفهوم الغناء الأصيل على أداء القصائد الطويلة باللغة الفصحى أو باللهجة الممركزة (لهجة المدينة)، بل أكد أن اللهجات العربية المتنوعة والريفية منها لها جمالياتها. فأسلوب وديع الصافي الصوتي المقنع في تقديم الأنماط الشعبية اللبنانية المنوعة كالموال والعتابا والميجانا إضافة للأنماط الطربية المعروفة، قدمها بالقوة نفسها في الأداء والتعبير، فوسع دائرة التنوع في الغناء العربي. ومن الخصائص الصوتية الغنائية لوديع الصافي نذكر ما يلي:

- الغناء الارتجالي مع الإيقاع المتحرر من الزمن الثابت للأوركسترا المصاحب. وقد أثرت هذه الطريقة أو الأسلوب على مدرسة الغناء اللبناني، وأعطت مفهوماً جديداً للبناء الإيقاعي اللحني، وأخذ الكثيرون من المغنين الشباب يكررون هذا الأسلوب، حتى أصبح سمة للغناء الشعبي «الجبلي» اللبناني.

- بلور القيمة الحقيقية للأداء المتمثلة بإتقان الألحان القيمة والصعبة، ووضع الخامة الصوتية الجيدة العنصر الأساسي والأهم في الصوت الغنائي، وقلل من أهمية الزخرفة التي تقحم عادة

لإنقاذ اللحن. ومن خلال ذلك بدأ يتغير المفهوم العام للطرب. (رؤية الباحث).

الجانب التطبيقي

استعان الباحث في فقرة «نماذج من مؤلفات غربية غنائية» من الجانب التطبيقي للبحث، بجزء من دراسة للدكتورة عصمت الجبالي بعنوان «**الأوبرا العالمية والمسرح الغنائي المتطور – دراسة مقارنة**»، واختار منها تحليل القالب للنموذج الأول؛ آريا (فكر فيّ) لاندرو لويد ويبر.

نموذج مقترح من مؤلفات غربية غنائية

آريا Aria (فكِّر فيّ – Think of Me) ثنائي للسوبرانو والتينور – من المسرحية الغنائية – شبح الأوبرا – The phantom of the opera (1986).

إن النمط الموسيقي الجديد للمسرح الغنائي «ميوزيكال» أضاف مفاهيم مغايرة للمعهود إلى الموسيقى الغربية الغنائية الجادة؛ فالأساليب المتطرفة للموسيقى الغربية الكلاسيكية المعاصرة والتي اتصفت بال «حداثة»، أوجدت فرقة مع النسبة الكبيرة المستمعة للموسيقى، ومن ضمنهم مستمع الموسيقى الكلاسيكية. ويمكن أن نجد واقعاً مشابهاً في ثقافتنا الموسيقية العربية ولكن من منظور معاكس، فالهوة بدأت تتكون بين المتطرفين لما يسمى بال «الموسيقية العربية الأصيلة»، وبين من يحاول إيجاد أساليب موسيقية مختلفة عن المتبع.

هذه الآريا المختارة للبحث تحمل سمة فردية تمثل جدية هذا النمط من المسرح الغنائي وجماليته والذي واجه اللوم والانتقادات في بداياته من صانعي الاتجاهات الموسيقية الغربية الحديثة.

- النص الشعري: تشارلز هارت.
- موسيقى أندرو لويد ويبر.
- العرض الأول في لندن 1987.
- السرعة: Allegro.

- الميزان: $\frac{4}{4}$
- السلم: ري الكبير ثم مي b الكبير.
- المنطقة الصوتية .
- القالب: آريا.. متسا كارتيرا (Aria di mezza cartera).
- أسلوب التلحين: مقطعي Syllabic.

تحليل القالب

- تبدأ الآريا بمقدمة قصيرة (مازورتين).. يؤكد فيها تآلف الدرجة الأولى من سلم رى الكبير.
- تبدأ الفكرة الأولى من مازورة 3-18، وهي عبارة عن جملتين منتظمتين: تنتهي الجملة الأولى بقفلة نصفية في سلم رى الكبير، أما الجملة الثانية فتنتهي بقفلة تامة من السلم نفسه.
- من مازورة 18-26 تعزف المصاحبة نفس لحن الغناء في الجملتين الأولى والثانية في سلم مي الكبير، حيث انتهى بقفلة نصفية في المازورة 26 في سلم مي الكبير، لتبدأ الجملة الثالثة من انكروز مازورة 27-34 وتنتهي بقفلة تامة في سلم مي الكبير.
- الجملة الرابعة من مازورة 35-42 وهي تشكل نسيجاً لحنياً مختلفاً إلى حد ما، لمس فيه سلم لا الكبير في مازورة 37، وانتهت الجملة بقفلة نصفية (خامسة بسابعتها) في سلم مي الكبير.
- من مازورة 43-59 تعاد الفكرة الأولى نفسها بجملتيها في سلم مي الكبير، وتنتهي بقفلة تامة في السلم نفسه.
- من مازورة 59-62 عبارة آلية من نفس النسيج اللحني للحن الأساسي للآريا، ليمهد لدخول صوت التينور الذي يردد اللحن نفسه في حوار رشيق مع المصاحبة (مازورة 56-66).
- في المازورة 75 يتداخل صوت السوبرانو مع التينور ليواصل صوت

السوبرانو أداء اللحن نفسه، وينتهي بقفلة نصفية في مازورة 82 في سلم مي الكبير. . وتنتهي الآريا بتذييل (Cadenza) وقفلة تامة في سلم مي الكبير.

- إن هذه الآريا تعد مثالاً واضحاً لنوع أغنيات (الميوزيكال)، الذي تحمل موسيقاه طابع المنوعات، تمثل فيها الموسيقى الغنائية والراقصة الجزء الأكبر.

- اتسمت الجملة اللحنية الغنائية ببساطتها ورشاقتها. وعلى الرغم من تكرارها المتعدد فإن المستمع إليها لا يشعر بالملل، وذلك بسبب كثرة التحويلات الهارمونية المباشرة التي ينتقل فيما بينها المؤلف من مازورة إلى أخرى فتضفي دائماً مذاقاً متجدداً بالنسبة للحن.

- تحمل هذه الآريا لحناً دائرياً، بني فيه القسم الثاني على نفس المادة اللحنية للقسم الأول مع تغيير في الميزان أحياناً.

- لم يخضع المؤلف في صياغه اللحنية للانتقالات المقامية التقليدية، وإنما كان ارتباطه بالمقامات فقط، ليتمكن من عرض الألحان الغنائية بطريقة لا تخرج المستمع عن عالمه العاطفي، فقد بدأت الآريا في سلم رى الكبير وانتهت في سلم مي الكبير.

- اللحن الغنائي وإن كان يبدو بسيطاً فإنه يحتاج لأدائه إلى صوت مدرب تدريباً جيداً ليحقق السلاسة في الأداء، وليعطي في الوقت نفسه التأثير الدرامي المطلوب.

نموذج مقترح من مؤلفات عربية في أسلوب معاصر

"Poema" «مغناة» (إلى حسين مروة) - ثلاثة (troi) للغناء المنفرد (باريتون) مع التشيللو والبيانو، تأليف الباحث يحمل صيغة مطورة تجمع بين قالب السوناتا الموسع، والفانتازيا (المدونة الموسيقية ضمن ملحقات البحث).

نقاط التحليل

- القالب الموسيقي.
- اللغة الموسيقية المستخدمة (الأجناس – الأنماط الهارمونية – النسيج الموسيقي) وعلاقتها بالمقامات الشرقية.
- تقنيات الغناء الدراماتيكي.

النص الشعري لـ بول شاؤول، وهو من شعراء القصيدة النثرية المعاصرة، ناقد وكاتب مسرحي، كتب القصة، وعمل في الصحافة. وهو حالياً مسؤول عن القسم الثقافي في صحيفة «المستقبل» وقبلها في «النهار» و«السفير». ويعد بول شاؤول من أهم الأدباء والصحفيين والمفكرين اللبنانيين المعاصرين[36]. فعلى إثر استشهاد المفكر والفيلسوف اللبناني حسين مروة سنة 1988 كتب قصيدة نثرية استخدمها المؤلف في عمله الموسيقي. ويتميز الأسلوب الأدبي لبول شاؤول بالجرأة والمعاصرة، ومن آرائه في هذا الصدد «أن الاتجاهات المختلفة في الإبداع العربي ومنها قصيدة النثر ليست مجانية؛ لأن وراءها تمرداً على العادات السائدة في الثقافة والحياة ورفضاً للواقع، وثورة اجتماعية على المحرمات». ويكتب شاؤول المسرح والقصة القصيرة والنقد المسرحي، كما يترجم أعمالاً عن أكثر من لغة[37]:

النص[38]

ثم.. من كآباته... أن تمدد في السرير

كان... فتح النافذة مرات...

أطل وتراجع، كمن أغمض عينيه على حريقٍ طويل..

آه..

ثم.. من كآباته... أن تمدد في السرير

كان... فتح وتراجع مرات...

أطل وتراجع.. وتراجع

كمن كُسِرَت عليه ظلاله..

ثم . . من كآباته . . . أن تمدد في السرير

عندها دخلوا!

كان الهواء بلا صديق حوله . . .

كان الهواء في منفى عيونهم . . .

كان الهواء . . هو ملء المسافة . .

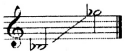
المسافة التي لم يعرفوها . .

المسافة الأخرى . .

عندها دخلوا

أغلق الهواء عليه ونام . . ونام . . ونام . .

آه . . .

- المساحة الصوتية (Baritono أو Mezzo Sporano):
- مدة العمل 13 دقيقة.

القالب الموسيقي

يتكون القالب من صيغة حرة تجمع بين قالب السوناتا المزدوجة والفنتازيا. وأجزاؤها على الوجه الآتي:

- قسم العرض الأول (للتشيللو والبيانو)، ويتضمن مقدمة وموضوعاً أول وثانياً، يفصلهما وصلة link، وجزء ختامي (Coda) مختصر.
- قسم العرض الثاني مع الغناء، ويتضمن صيغة غنائية حرة من فكرتين موسيقتين.
- قسم التفاعل، وهو مبني على التفاعل والتناوب للمواد اللحنية لقسمي العرض الأول والثاني.
- الكودا وتحل مكان قسم إعادة العرض، وهو جزء يجمع بين كل المواد اللحنية لأقسام العرض والمقدمة بشكل بوليفوني مختصر.

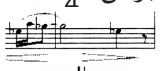
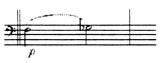
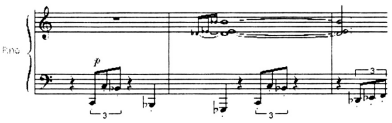
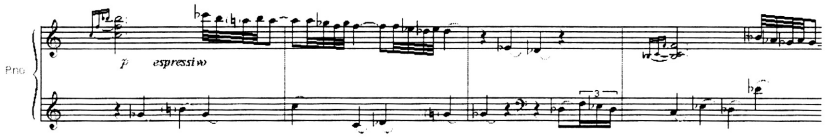
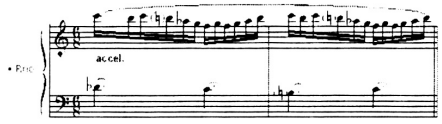
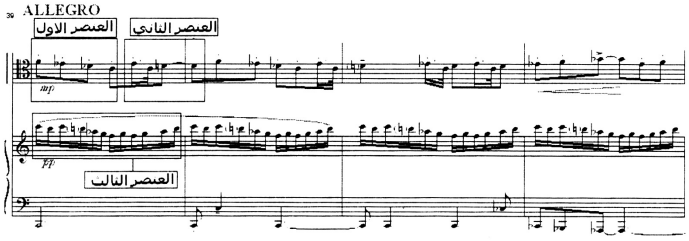
تفاصيل القالب

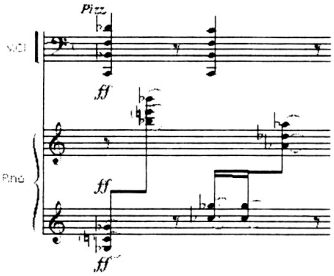
اختار الباحث الثلاثي الأدائي الآتي: الغناء «باريتون»، التشيللو والبيانو. وكون نسيجاً مكتملاً تتساوى فيه الأدوار بين كل عناصر هذا الثلاثي، وتجدر الإشارة إلى أن اختيار آلة التشيللو لم تكن مصادفة؛ إذ فضلها الباحث للإمكانية التعبيرية الهائلة التي انسجمت إلى أقصى الحدود مع الغناء. فدراماتيكية العمل – والذي سيكون من الأسس المهمة لبناء الموسيقى – ما كان بالإمكان بلوغه بغير آلة التشيللو وبخاصة في المناطق الصوتية العالية، حيث اتحدت مع الصوت الغنائي بشكل أعطى آفاقاً تراجيدية كبيرة.

– تبدأ «الغنائية» من "Largo adlib" حتى بداية الموضوع الأول "Andante" – بمقدمة لآلة التشيللو وبالأسلوب الارتجالي في منطقة صوتية عالية نسبياً لآلة التشيللو، مما يعطي طابعاً انفعالياً متشنجاً حزيناً يوحي للعمل عامة:

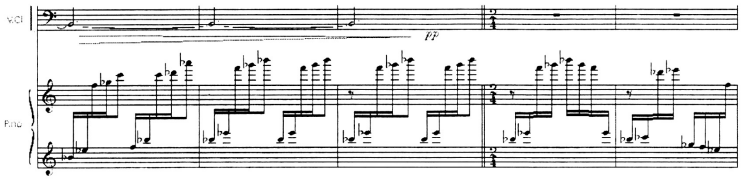
إلخ . . .

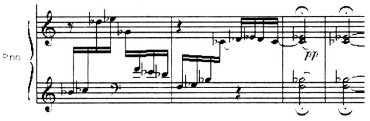
قسم العرض الأول من Andante مازورة 15 حتى مازورة 79 ويتضمن:

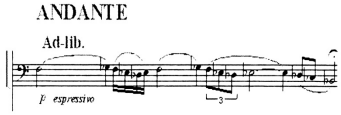
أ – الموضوع الأول من "andante" حتى المازورة 30 بزمن $\frac{4}{4}$ والمتضمنة لموتيفين متناقضين: الأول والثاني وهذه المادة مقتبسة من المقدمة لآلة التشيللو (مقلوبة)

، إضافة لفكرة ثالثة مصاحبة لآلة البيانو، في المنطقة الغليظة:

ب – الفقرة الواصلة Link بين الموضوع الأول والثاني، تسردها آلة البيانو؛ من مازورة 31 حتى مازورة 63 ذات طابع هادئ وحنيني "Melancholice":

ت – الموضوع الثاني بزمن $\frac{6}{8}$ من مازورة 37 حتى مازورة 69 ويبدؤها البيانو بمادة موسيقية من نفس المادة اللحنية للفقرة الواصلة Link، كفكرة أولى:

– وبعد مازورتين يتم عرض اللحن الأساسي للموضوع الثاني (التشيللو) ويتضمن عنصرين متناقضين إيقاعياً، مع عنصر ثالث في المصاحبة (للبيانو):

– العناصر الموسيقية الثلاثة تتناوبها الآلتان، ليصلا بها للذورة في هذا الجزء في مازورة 66:



ث – الجزء الختامي لقسم العرض الأول من مازورة 70 حتى مازورة 79 ويؤديه البيانو بآربيجات تصاعدية على خلفية «نغمة مستمرة» للتشيللو مع هبوط مفاجئ للقوة الصوتية للآلتين:

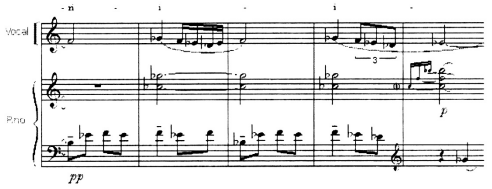
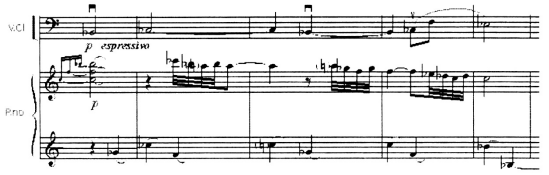
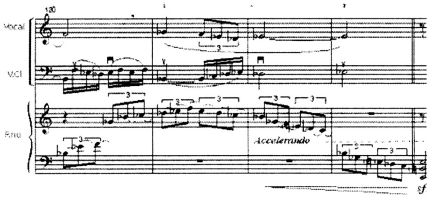
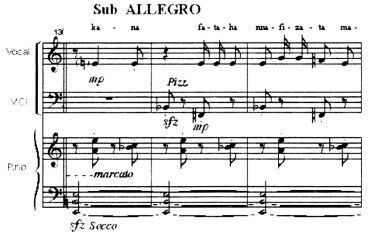
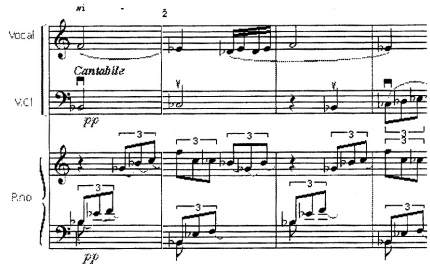


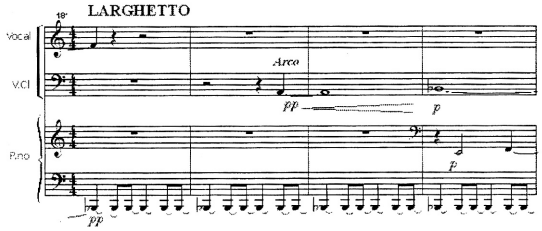
– ينتهي هذا الجزء القصير باستمرار البيانو بنفس الأفكار الموتيفية، إلى أن ينتهي بوقفة على تآلف رباعي يكرر مرتين بآلة البيانو:

قسم العرض الثاني (مازورة 80-183) حيث دخول الغناء للمرة الأولى، وهو عبارة عن قالب يجمع بين الصيغة البسيطة وصيغة السوناتا؛ حيث عرض فكرتين لحنيتين، وتم التفاعل بهما وبشكل مختصر.

يبدأ قسم العرض الثاني من Andante مازورة 80 حتى مازورة 86 بمقدمة لحنية هادئة "*P*" مقتضبة، فيها أفكار ستُستخدم في الفكرة الثانية لقسم العرض الثاني. يؤديه التشيللو بأسلوب حر (Adlib):

، يمهد لدخول الغناء، وفيه اختصار للمزاج الترايجيدي لقسم العرض الثاني بتمامه.

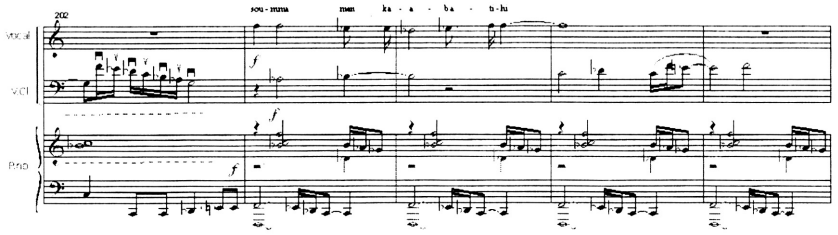
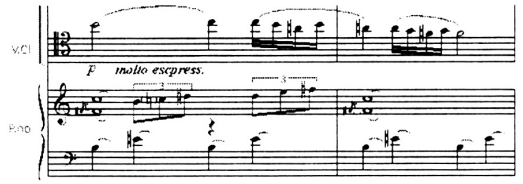
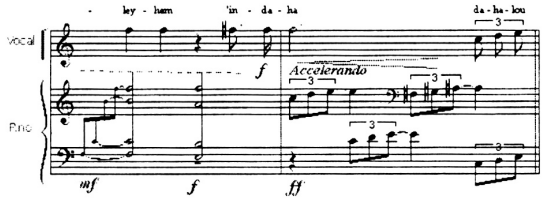
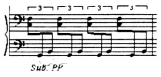
يتضمن قسم العرض الثاني لحناً (Theme) واحداً فيه فكرتان:

أ – الفكرة الأولى: ويعرضها الغناء (مازورة 87)، وفيها عنصران لحنيان سيستخدمان في جميع الجزء، إضافة إلى أنه سيكون لهذين العنصرين النصيب الأكبر في قسم التفاعل.

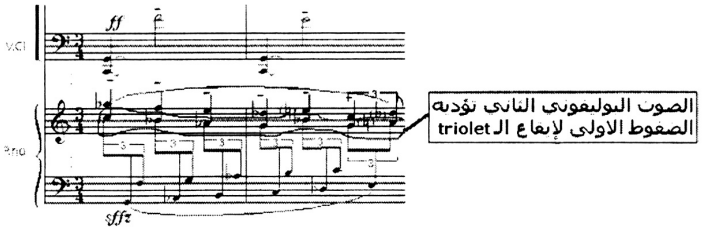
ب – الفكرة الثانية لقسم العرض الثاني تبدأ من مازورة 99 حتى مازورة 104 :

ويليها تذكير بالمادة اللحنية للموضوع الأول من قسم العرض الأول «بأداء التشيللو»، وبالفقرة الواصلة Link بين الموضوع الأول والثاني من قسم العرض الأول «بأداء البيانو» (مازورة 104-111) :

من مازورة 112-133 إعادة منوعة لأفكار قسم العرض الثاني ينتهي بـ crescendo، وصولاً لجزء التفاعل المختصر للمادة اللحنية لقسم العرض الثاني :

ت – جزء التفاعل المختصر للمادة اللحنية لقسم العرض الثاني من Allegro مازورة 134 :

حتى مازورة 183، يتوج بـ (تيما Theme) النوم – الموت (من المازورة 151 . . .) والمستمد من الفكرة الثانية لقسم العرض الثاني:

قسم التفاعل من مازورة 184 حتى مازورة 295، ويشمل مرحلتين أساسيتين؛ الأولى بطيئة، والثانية سريعة. وكل مرحلة مكونة من جزأين؛ الأول «بيانو – تشيللو» والثاني «مع الغناء»:

أ – الجزء الأول من المرحلة الأولى لقسم التفاعل (Larghetto):

من مازورة 184 حتى مازورة 202، وفيه أسلوب بوليفوني يستخدم المادة اللحنية للموضوع الأول "andante" لقسم العرض الأول، ويبدأ من منطقة صوتية هابطة مع التشيللو والبيانو، ويتدرج بالارتفاع في المنطقة الصوتية وقوة الصوت معاً حتى آخر الجزء، حيث بلوغ الذروة. ويتصل هذا الجزء مع بداية الجزء الثاني (مع دخول الغناء).

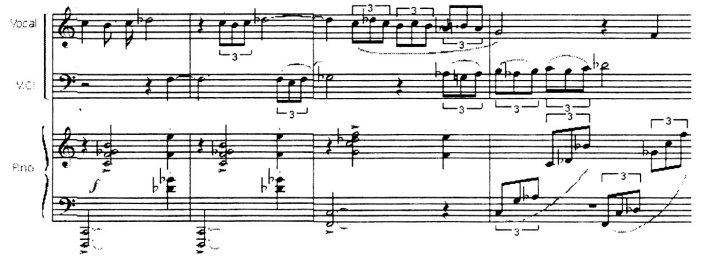
ب – الجزء الثاني من المرحلة الأولى لقسم التفاعل من مازورة 203-219 حيث دخول الغناء، وفيه استمرار للحوار البوليفوني. وهنا بين الغناء

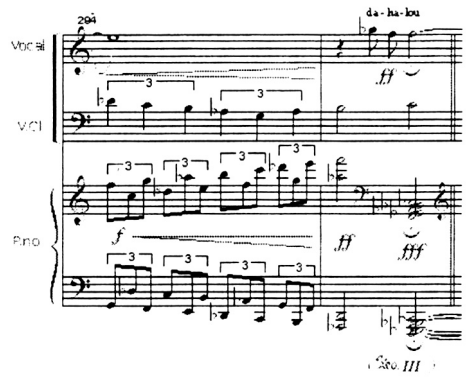
والتشيللو. في هذا الجزء يستخدم المادة اللحنية من الموضوع الأول "andante" لقسم العرض الأول «بأداء التشيللو» والفكرة الأولى لقسم العرض الثاني «بأداء الغناء»:

وهذا الجزء انفعالي، درامي فيه وضوح لتناقضات سمعية بين الهادي الحزين، وفيه يتوج المرحلة الأولى من قسم التفاعل،
(هنا يستخدم الفقرة الواصلة Link بين الموضوع الأول والثاني في قسم العرض الأول بأداء التشيللو):

والصارخ القوي بأداء الغناء:

ج – الجزء الأول من المرحلة الثانية لقسم التفاعل من Allegro مازورة 220 حتى مازورة 262 فيه ميزة إيقاعية سريعة على الشكل الإيقاعي

تشمل جميع هذا الجزء الذي يتميز بالخفة والدفع والتباين بين الخفيف *P* والقوي *F*.

المادة اللحنية مستخدمة من اللحن الأساسي للموضوع الثاني لقسم العرض الأول بعنصريه الأول والثاني، وتستعرضه آلتا البيانو والتشيللو. في هذه الفقرة ظهور بارز للأسلوب الهوموفوني مع بعض أنواع البوليفونية الخفية مازورة 250:

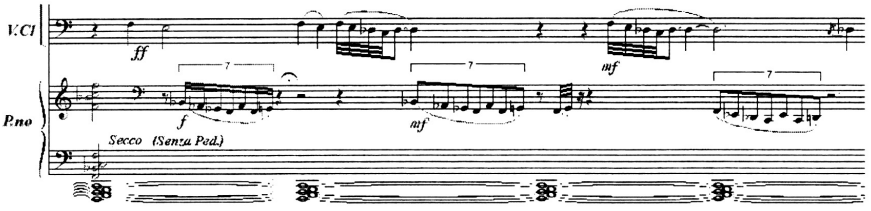


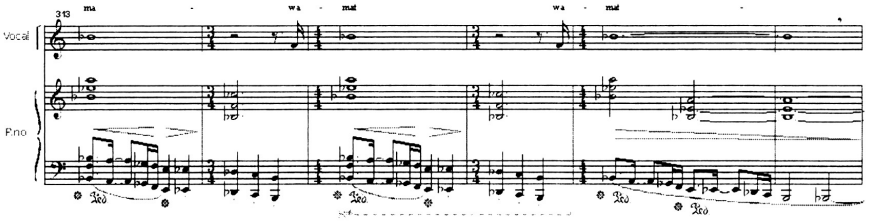
المادة اللحنية تتكرر عدة مرات، وتحديداً في ذروة هذا الجزء مع تغيير في الزمن $\frac{3}{4}$ والتي تسبق بداية الجزء الثاني من المرحلة الثانية لقسم التفاعل.

د – الجزء الثاني من المرحلة الثانية لقسم التفاعل من مازورة 263 حتى مازورة 295، وهو الجزء الدرامي الأقوى في المؤلفة. وهنا تتداخل العناصر اللحنية للفكرة الأولى لقسم العرض الثاني من خلال التلاحق والتناوب بأساليب الـ imitation المختلفة إلخ... (مازورة 268-269) بين الصوت والتشيللو في مناطق صوتية عالية، ومصاحبة صاخبة للبيانو:

– ذروة العمل ونهاية قسم التفاعل مازورة 295:



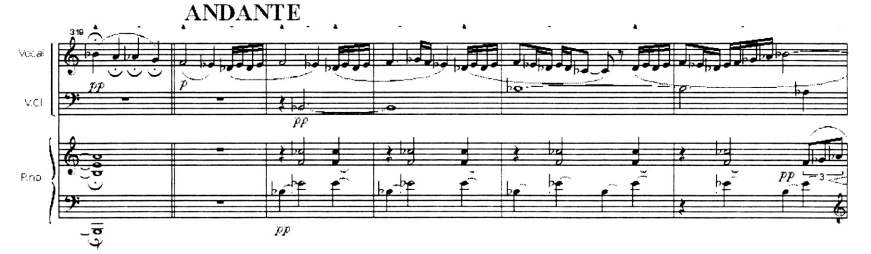
الكودا وتحل مكان قسم إعادة العرض من مازورة 296 حتى نهاية «المغناة». وتجمع في محتواها كل المواد اللحنية في المؤلفة وتفاصيلها على الوجه الآتي:

أ – الجزء الأول من مازورة 296 حتى مازورة 308 وهو تنمية للذروة، وبالوقت نفسه هو عرض للمادة اللحنية للمقدمة. الأسلوب بوليفوني، درامي، متشنج. إعادة للحن المقدمة للتشيللو مع خلفية موتيفية من الموضوع الثاني لقسم العرض الأول يستعرضها البيانو:

ب – من مازورة 309 حتى مازورة 319: قسم ريسيتاتيفي للغناء مع البيانو فيه الذروة الهادئة (P) للعمل، ويمثل الجزء التراجيدي الأساسي لكل «المغناة»:

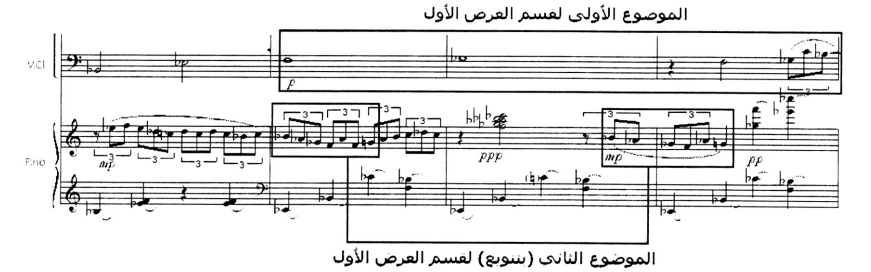


ج – الجزء الختامي للمؤلفة «مغناة» من مازورة 320 حتى النهاية. وفيه استعراض لثلاثة مواد لحنية أساسية في العمل وبأسلوب بوليفوني دياتوني تأملي:

1 – «تيما» الموت – النوم: من قسم العرض الثاني (من المازورة 151...) وتبدأ من مازورة 320 إلى المازورة 333 بأسلوب ارتجالي ذي مناخ حميم وحزين:



2 – «تيما» الموضوع الأول لقسم العرض الأول بأداء التشيللو.

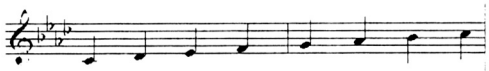
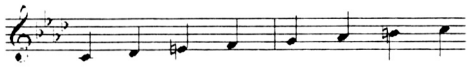
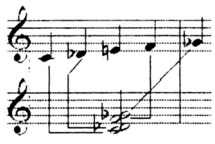
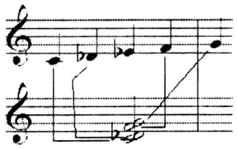
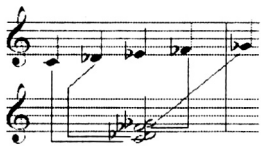
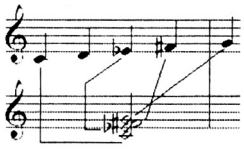
3 – «تيما» الموضوع الثاني (بتنويع) لقسم العرض الأول بأداء البيانو:

بعد استعراض تفاصيل بناء القلب الموسيقي، يمكن أن نستنتج أن فيه الكثير من التنويع والمزج لأنماط متعددة من القوالب للوصول إلى قالب مستحدث يمثل خصوصية للعمل.

اللغة الموسيقية المتبعة

(الأجناس – الأنماط الهارمونية – النسيج الموسيقي) وعلاقتها بالمقامات الشرقية.

يتبع النموذج الموسيقي الذي عرضه الباحث أسلوباً تأليفياً يتميز بوضوح هويته العربية؛ فالأفكار الموسيقية الجريئة التي أنتجت الحداثة السمعية لهذا العمل، استمدت عناصره الأساسية من موسيقانا العربية، وأهمها المقامات العربية الخالية من ربع الصوت، والتي كونت العمود الفقري لألحان «المغناة»[39]؛ فالألحان المستخدمة في العمل تتركب من أجزاء متصلة أو منفصلة من أجناس تلك المقامات: أما اللغة الهارمونية فهي مبنية على النغمات الأساسية لهذه الأجناس، كالنغمة الأولى والثانية والرابعة والخامسة من كل جنس، فمن مجموع هذه النغمات يبني المؤلف القاعدة الأساسية للتآلف الهارموني **الوحيد** في العمل:

وهنا عرض لمقامين أساسيين في الموسيقى العربية تم التعامل مع الأجناس المقتبسة منهم (نغمة الركوز «دو»):

- الكرد – كار كرد

- الحجاز كار

استعراض لبعض الأجناس والتآلفات المقتبسة من المقامات المذكورة، في الوضع الأساسي:

-

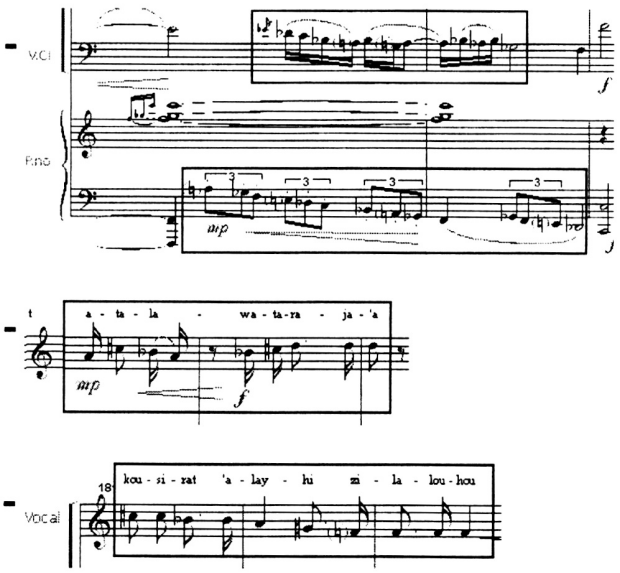
-

-

-

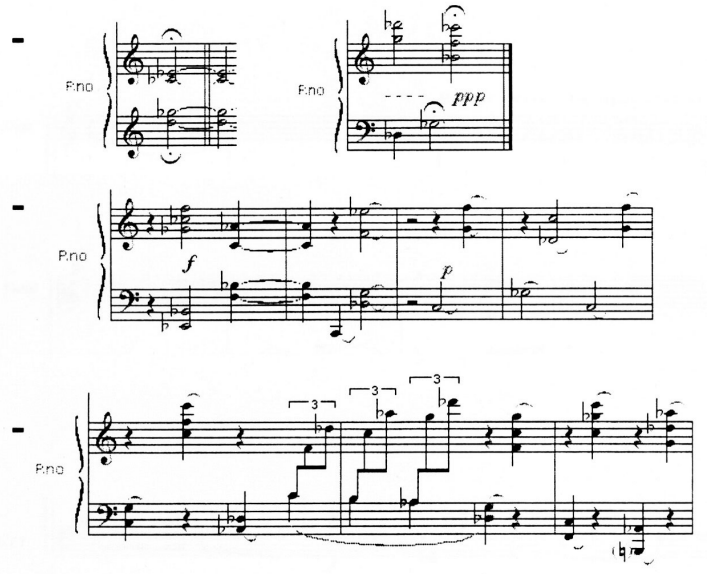
الأجناس

قام الباحث بكتابة الألحان من خلال دمج الأجناس واستخراج السلالم المقامية المتعددة والمختلفة، مع محافظته على النكهة الخاصة لمناخ الموسيقى العربية. أما أسلوب السلالم المقامية فينتمي إلى ما يعرف بالمنظومة المودالية (Modality Systems)، وهو الذي عُرف بوصفها أحد أساليب التأليف الموسيقي للقرن العشرين. فهذا الأسلوب كتب به كثير من عظماء التأليف في القرن العشرين، منهم شوستاكوفيتش وديبوسي وبارتوك... وقبلهم من الرومنطيقيين المتأخرين مثل ريمسكي كورساكوف والذي كان أحد الممهدين والرواد في هذا الأسلوب. وقام هؤلاء المبدعون بوضع معادلات مختلفة لبناء السلالم المقامية الغربية، كالسلم الزائد (مجموع 6 تون)، أو السلم الناقص (تون + نص تون)، أو سلم من مجموع أبعاد (تون ونصف + صنف تون) إلخ... وبنوا عليها أروع التحف الموسيقية[40].

وهنا عرض صغير لأجزاء صغيرة من العمل يظهر فيه الأسلوب المودالي بالخصوصية العربية:

الأنماط الهارمونية

أما بالنسبة للتآلفات المقتبسة من السلالم المركبة فقد قام الباحث بتوسيع طريقة استخدام هذه التآلفات (وأساسها تآلف واحد) فجعلها بأوضاع مختلفة (هذا ما استنبطه من القاعدة الهارمونية التقليدية)، فمنها المقفل والمفتوح، وجعل نغمات القرار مختلفة، إضافة إلى تطعيمها بنغمات غريبة، وهو ما يعطي انطباعات سمعية ملونة. وبما أن كل الهارمونيات المبني عليها العمل لها مصدر تآلفي واحد فيمكن أن نسمي تقنية التأليف الهارموني بتقنية التآلف الواحد، وهذا ما يعطي وحدة متينة للعمل، وخصوصية سمعية لا تشبه أياً من الأعمال الأخرى.

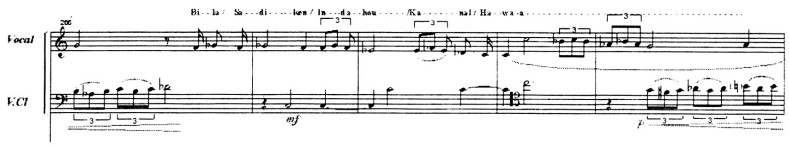
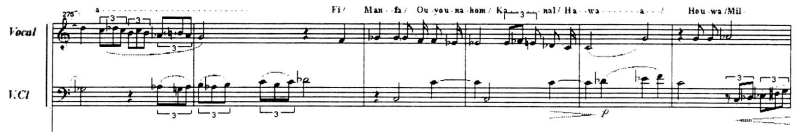
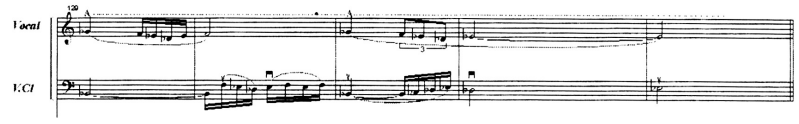
ملاحظة: كان يمكن أن تنتمي الهارمونيات الآتية إلى نوع التآلفات الرباعية الغربية (المبنية على البعد الرابع)، ولكن طريقة التعامل معها قد يختلف، نظراً لنوع الموسيقى والتي هي غربية الموطن، أما في هذا العمل فالتآلفات التي استحدثها المؤلف لها تنغيم سمعي لا ينطبق إلا على أسلوبه الموسيقي العربي.

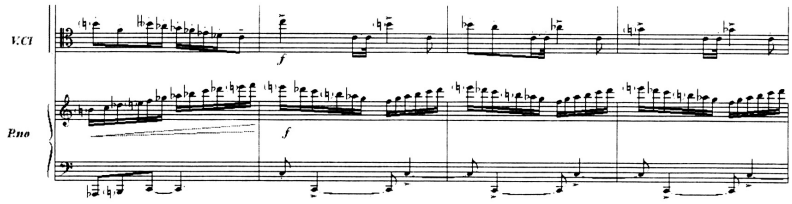
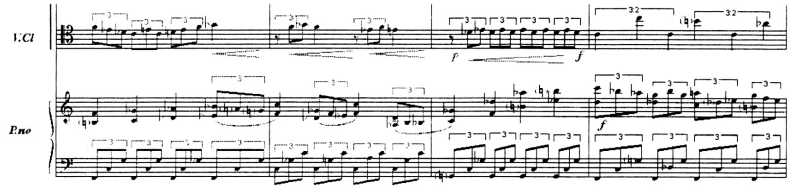
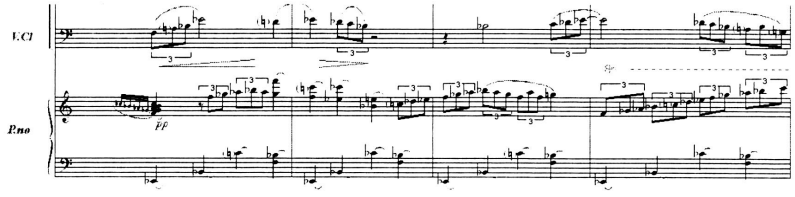
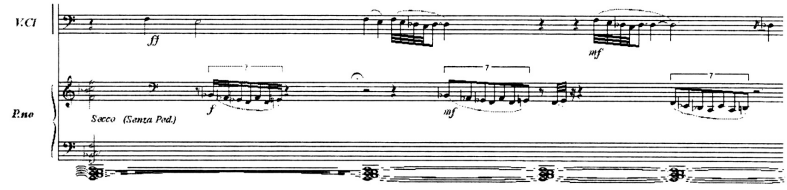
ونورد هنا نماذج لتآلفات من العمل:

النسيج الموسيقي Factura (من اللاتينية)

يعد النسيج الموسيقي من العناصر المهمة في التأليف الموسيقي، وكلما كانت هذه العناصر مقننة ومتجانسة فيما بينها، ساعد ذلك في تماسك العمل الموسيقي. والنسيج الموسيقي في موسيقى القرن العشرين أصبح له معايير مختلفة عن ما سبقه من عصور. فمن الصعب القول بأن هنا «اربيج Arpeggio» أو «باص البرتي Alberti نسبة لمبتكرها دومينيكو البرتي»، أو إلى ما هو من قبيل تلك المصطلحات المتبعة!.. ولكن يبقى بعض الأساسيات لمفهوم النسيج الموسيقي، كالنسيج الهرموني أو البوليفوني. وبناء على هذا يمكن استعراض بعض الأنماط المختلفة في هذا العمل.

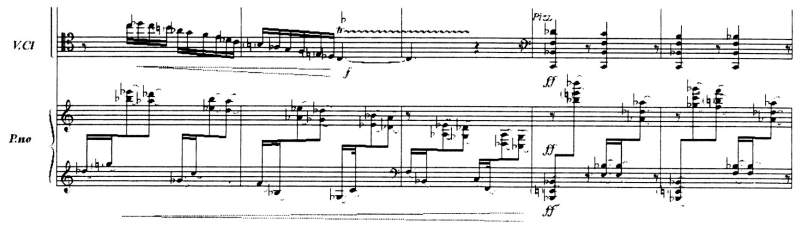
ففي أنماط النسيج البوليفوني استخدم الباحث أساليب الحوار ما بين عناصر الأداء:

كالغناء والتشيللو:

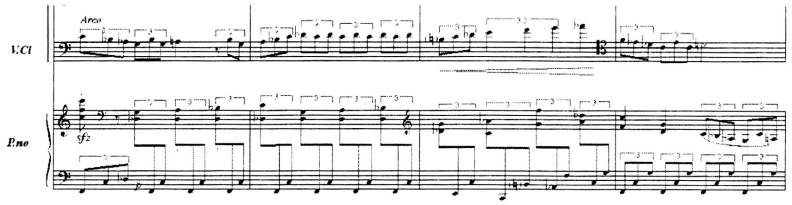
– مازورة 265-269

– مازورة 275-280

– مازورة 127-133

أو البيانو والتشيللو :

– ما زورة 47

– ما زورة 237-234

– مازورة 342-339

– مازورة 300-293

إن النمط النسيجي **الهوموفوني** يحدد مفاصل القالب الموسيقي عامة، فعند تغيير النمط يكون قد حصل تغيير أو تطور في سياق القالب الموسيقي. أما الأنماط الهوموفونية فهي كثيرة في هذا العمل، ومنها:

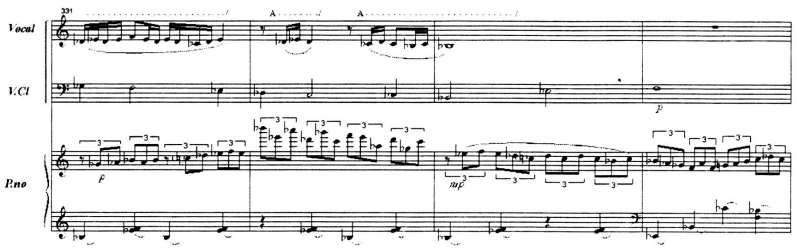
- مازورة 63



- مازورة 230



- مازورة 331

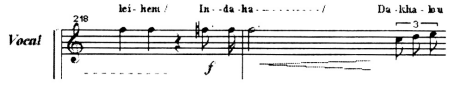
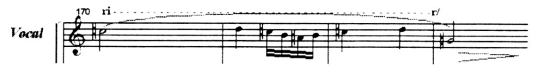


تقنيات الغناء الدراماتيكي في العمل

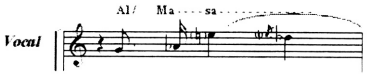
في هذا العمل الغنائي قام الباحث بأداء "Part" الغناء، فقدمه بالأسلوب الغنائي العربي التقليدي، عبر الطرق المعهودة في إصدار الصوت واستخدام

الخصوصية المهمة في التطريب، ولكن بكثير من الحذر كي يتجانس أسلوب الغناء مع باقي عناصر الأداء الأخرى (التشيللو والبيانو). وبعد هذه التجربة استنتج الباحث ما يأتي:

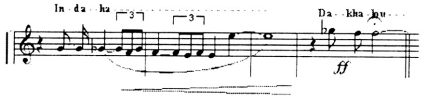
- قدرة التركيز السمعي وأداء الأبعاد: للتمكن من التركيز السمعي (التنغيم) وأداء الأبعاد الصعبة، لا بد من إمكانيات ثقافية موسيقية وتقنية أدائية عالية لاستطاعة أداء الأبعاد الصعبة (في الغناء) كال:
- تريتون «ثلاث أبعاد كاملة – 3-tones» أو النتيجة السمعية الموازية للتريتون كالرابعة الزائدة أو الخامسة الناقصة:

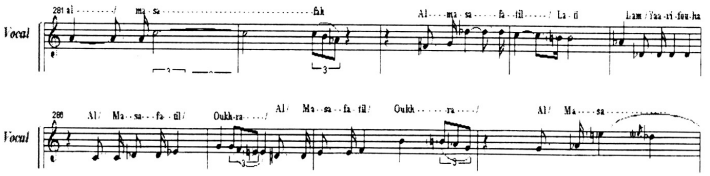
مازورة 218-219:

مازورة 170-173:

- السادسة الكبيرة:

مازورة 289:



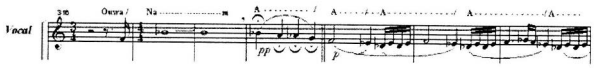
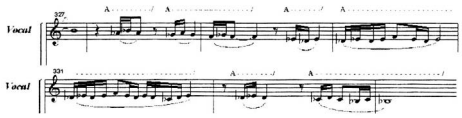
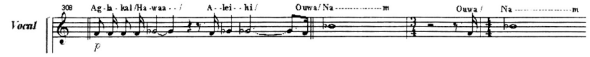
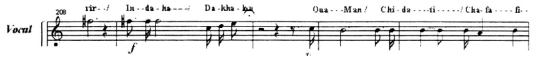
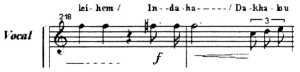
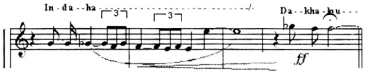
- والأوكتاف وما يليه من نقلات سلمية متتابعة:

(مازورة 293-4):

- الانتقالات المفاجئة من جنس لآخر:

(مازورة 283-289):

كل هذه النماذج تؤدى بدون تمهيد سمعي من باقي الآلات، ودون تأثير على نوعية الأداء والتعبير.

- الطريقة السليمة في تقنية التنفس واستخدامها في المقاطع التالية:
  - مازورة 168:

  - مازورة 158:

  - مازورة 316:

  - مازورة 328-334:

- القدرة على تنفيذ أساليب التعبير expression كالأداء القوي والخفيف والتصعيد والتخفيض التدريجي. كل ذلك في مناطق صوتية غير مريحة نسبياً:
  - مازورة 309:

  - مازورة 208-212:

  - مازورة 218-219:

  - مازورة 292-295:

- التعبير الدراماتيكي: لأداء المؤلفات الموسيقية الغنائية لا بد من فهم قوي وصحيح لدرامية العمل الموسيقي، وكيفية توصيل فكرة المؤلف من خلال الأداء الدقيق والتفسير الدرامي الصحيح للعمل. وهنا يمكن القول بأن نمط العمل «مغناة» تراجيدي؛ حيث المحور العام يدور حول موت مفكر كبير، والانطباعات النفسية التي يعانيها من خلال المواقف المختلفة قبل موته، وهذا ما يظهره النص النثري وما يحتويه من خلفيات درامية.

فالتأليف الموسيقي يظهر بقوة هذه الفروق الدقيقة، وقد تعامل الباحث مع النص بكثير من التحري، فعلى سبيل المثال:

- عندما يقول النص النثري «**ثم.. من كآباته**» يقصد بحدث حزين ما سبق ذلك، وهنا غناء المقطع يتطلب فهماً دقيقاً للموقف ليتطابق أيضاً الأداء الغنائي مع النص النثري – الموسيقي (مازورة 87).
- أما في المقطع «**كان.. فتح النافذة مرات... أطل وتراجع، كمن أغمض عينيه على حريق طويل..**» فالموقف فيه الكثير من الترقب والتوتر، ولا بد من ترجمته من خلال الأداء (مازورة 134-148).
- وفي مقطع آخر: «**أن تمدد في السرير**» فالمقصود بهذا هو الموت، لذلك لحن الموت مرتبط بالنوم (مازورة 150)، وهنا نمط لحني فيه الكثير مما يسمى بأغنية المهد، فأثرها يجب أن يكون كبيراً وبالقدر نفسه الموجود في ذاكرة الإنسان. وهنا يتطلب الغناء تعبيراً تراجيدياً كبيراً، ولكنه صارم وغير بكائي.

نتائج البحث

من العرض السابق لهذه الدراسة ومن خلال الشق التحليلي للنماذج المختارة، يوضح الجدول الآتي جوانب التشابه والاختلاف مع الفكر الموسيقي الغنائي العالمي «الغربي»، كما يستخلص الباحث من هذا الجدول أهم المقومات التي تميز الغناء العربي والعالمي في ضوء الفكر الموسيقي المعاصر:

المقومات	الغناء العربي المعاصر	الغناء العالمي «الغربي»
القوالب الغنائية	الميزة الواقعية للقوالب الموسيقية العربية أنها تفتقد التنويع والتطوير إذا ما اعتبرنا أن الأجزاء الأساسية لمعظم القوالب تنتمي إلى الصيغ البسيطة وأقصاها «الروندو» هذا من ناحية: ومن ناحية أخرى توجد خصوصية في هذه القوالب تعطي	خصوصية القالب الغربي تفرض شخصية واضحة على العمل، فالتنوع الكبير الذي جاء نتيجة تلقائية لتطور الفنون الموسيقية الغربية ونهضتها، أعطى مساحة كبيرة للتعبير؛ بدءاً من رقة الرومانس ووصولاً إلى درامية

المقومات	الغناء العربي المعاصر	الغناء العالمي «الغربي»
	الغناء العربي التقليدي مجالاً أوسع للارتجال «والتطريب» والإبداع وبدون ذلك تفقد الموسيقى العربية أهم مميزاتها.	وصخب الأوروتوريوم، مروراً بكل القوالب الأساسية لفقرات الأوبرا من الآريا إلى الحوارات الغنائية وغيرها من النماذج الملتزمة بحدود القالب الواضح.
تقنيات الأداء	الأداء الغنائية العربي له جذور تاريخية عريقة أعطت ثمارها الثمينة وكانت نتيجته الأصوات الخالدة لعصرنا الحالي، من أم كلثوم وصولاً إلى فيروز. ولكن هذه الحالات لم تحوّل إلى منهجية مدروسة يمكن الاستفادة منها عملياً كما هو الحال في مدرسة الغناء الغربي، بل بقي أسلوب التلقين والنسخ السمعي هو المسيطر على واقع تقنيات الغناء العربي. مع العلم أن هناك الكثير من الخطوات الإيجابية والعملية كالتي نراها في مسرح الرحابنة والتي نرى فيها تقنيات الأداء الغنائي المدروس واضحاً في أعمالهم، وبرأي الباحث كانت فيروز ثمرة هذه التجربة.	تقنيات الأداء في الغناء الغربي وصل إلى مراحل متفوقة تجاري التفوق الذي وصل إليه تطور الأداء الآلي لديهم. والسبب في رأي الباحث، الطموح الدائم لدى المبدعين في ابتكار التقنيات الموسيقية وتعميمها على جميع عناصر البناء الموسيقي الغربي. وساعد في هذا التطور الكبير دراسة المواد الموسيقية وإتقانها، وعلى رأسها الصولفيج وقواعد الموسيقى، أما تقنيات استخراج الصوت فتمت دراسته على مدى أكثر من خمسة قرون دون توقف مما حول الصوت البشري إلى آلة لينة مبدعة في أيدي العازفين عليها.
البعد الدرامي والسيكولوجي	يرى الباحث أن واقع البعد الدرامي والسيكولوجي غير مرض؛ حيث إن تاريخ الغناء القديم لم يربط قط الأعمال الغنائية بالبعد الدرامي السيكولوجي، فعلى مدى العصور الغابرة اتخذ الغناء العربي الصبغة المبتذلة، حيث الغناء للترفيه ومرافقة مجالس التسلية وإلى غير	تاريخ الموسيقى الغربية ارتبط دائماً بهذا المفهوم، وقلما نجد مرجعاً علمياً لم يتطرق إلى أهمية هذه النقطة؛ فالتعبير الغنائي كان الترجمة الدرامية للأعمال الخالدة بكل تنوعها. أما واقع القرن العشرين والواحد والعشرين فقد بدأ يغير الصورة

المقومات	الغناء العربي المعاصر	الغناء العالمي «الغربي»
	ذلك من النواحي غير المقبولة في مجتمعنا، وهذا ما أثر سلباً على سير عملية التطور الموسيقى العربية عامة. فعلى سبيل المثال يقال في بعض المراجع والكتب التاريخية التي تكلمت عن الموسيقى عامة والغناء خاصة؛ يقال «غنت (فلانة) وانطرب لها المجلس حتى أغدق عليها (فلان) الذهب» وغيره من الافتخارات المؤسفة. حالياً ومن فترة زمنية لا تعد كبيرة إذا ما قورنت بنظيرتها الغربية بدأت تتغير الصورة السلبية، فالكثير من صانعي هذا الفن يرفضون تقديم أعمالهم في غير الأماكن اللائقة والقيمة والمخصصة لذلك، كالمسارح وقاعات الموسيقى. إضافة إلى الثقافة المتجددة والتي بدأ يتسم بها صانعو الفنون الغنائية، وربطها بأعمال فنية تعبر عن واقع الحياة ودراميته.	المعهودة؛ حيث زمن الانفتاح والساتاليت والفن التجاري، فبدأ التيار التجاري - ومعه الأعمال الغنائية الرخيصة المعتمدة على معظم العناصر الأخرى باستثناء الفنية الثقافية منها - في السيطرة والتأثير السلبي على الوعي الثقافي الموسيقي الغنائي العالمي. وبدأت الهوة بين الثقافة الجدية والثقافة الشعبية (Pop) تتسع، وتتفاقم معها سلبياً مسألة الإبداع الفني.

توصيات الباحث

من خلال هذا البحث يوصي الباحث بعدد من الأمور التي يراها أساسية في مسيرة التطور الثقافي والموسيقي الغنائي بشكل عام:

- توسيع نطاق المعرفة من خلال الدراسة والتمرس الحقيقي في العلوم الموسيقية العملية خاصة والثقافية عامة؛ بدءاً من مراحل التعليم الأولى، وهو الدور الأساسي الذي يلقى على عاتق المؤسسات الأكاديمية الفنية ووسائل الإعلام على اختلافها.
- عدم الخوف من الابتكار والإبداع الموسيقي الحقيقي، وتحدي

العوائق والتي أساسها التحفظ والخوف من النقد، فبدون التجربة لايوجد تجديد، وفي الكمية الكبيرة من التجارب نحصل على النوعية الجيدة التي تستحق الاهتمام والاحترام.

- التماس تحكيم الثقافة الموسيقية وبسطها ممن في يده صنع القرار، وأن يتيحوا مكاناً أوسع للديمقراطية في التعبير عن الفكر والإبداع، فبدون الفكر والإبداع سيستمر الجري في دائرة النمطية المغلقة التي قد تعوق عجلة التطور الثقافي عن إكمال دورتها التلقائية.

ملحقات البحث

1 – المدونة الموسيقية الكاملة «مغناة» تأليف الباحث.

ملاحظة: يمكن الاطلاع على المدونة الكاملة لآريا (Think of mi) من شبح الأوبرا، وكذلك التسجيل للعمل المقترح من الباحث، من خلال الرجوع مباشرة إلى الباحث.

الهوامش والمراجع

(1) عصمت الجبالي، **الأوبرا العالمية والمسرح الغنائي المتطور**: دراسة مقارنة، القاهرة، 2001، ص رقم 1.

(2) I. Sposobin «القالب الموسيقي» **(Muzilalnaya forma)** دار النشر: "Muzika": Moscow 1984، ص رقم 74-75 بتصرف.

(3) K. Rosenshild تاريخ الموسيقى الغربية (Istorya zaruybejnoy Muziki) vol-1، دار النشر: "Muzika": Moscow 1978، ص رقم 101.

(4) «سكونسا» وهنا يتحدث الباحث عن قالب موسيقي، وليس عن مصطلح موسيقي (من مصطلحات الموسيقى البوليفونية).. فاقتضى التوضيح.

(5) I. Sposobin «القالب الموسيقي» **(Muzilalnaya forma)** دار النشر: "Muzika": Moscow 1984، ص رقم 77-85 بتصرف.

(6) I. Sposobin «القالب الموسيقي» (Muzilalnaya forma) دار النشر: "Muzika": Moscow 1984، ص رقم 86-87 بتصرف.

(7) I. Sposobin «القالب الموسيقي» (Muzilalnaya forma) دار النشر: "Muzika": Moscow 1984، ص رقم 100-108 بتصرف.

(8) I. Sposobin «القالب الموسيقي» (Muzilalnaya forma) دار النشر : "Muzika" : Moscow 1984، ص رقم 92-113 بتصرف.

(9) I. Sposobin «القالب الموسيقي» (Muzilalnaya forma) دار النشر : "Muzika" : Moscow 1984، ص 195 . .

(10) I. Sposobin «القالب الموسيقي» (Muzilalnaya forma) دار النشر : "Muzika" : Moscow 1984، ص 282.

(11) K. Rosenshild – تاريخ الموسيقى الغربية .vol-1 **(Istorya zarubejnoy Muziki)** دار النشر "Muzika" : Moscow 1978، ص 22-27-28 بتصرف.

(12) حافظ، ناهد أحمد: "**الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين**،" رسالة دكتوراه، كلية التربية الموسيقية، القاهرة: 1977، ص 8.

(13) الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين – ص 10، ص رقم 12-13 بتصرف.

(14) الأغنية المصرية وتطورها، ص 12-13 بتصرف.

(15) الأغنية المصرية وتطورها، ص 15.

(16) الأغنية المصرية وتطورها، ص 14-17 بتصرف.

(17) الأغنية المصرية وتطورها، ص 24.

(18) الجبالي، عصمت: **الأوبرا العالمية والمسرح الغنائي المتطور – دراسة مقارنة** – القاهرة: 2001، ص 23.

(19) السيسي، يوسف: «دعوة إلى الموسيقى»، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت: 1981، ص 56 بتصرف.

(20) I. Sposobin «القالب الموسيقي» (Muzikalnaya forma) دار النشر : "Muzila" : Moscow 1984، ص 78.

(21) ناهد أحمد حافظ/ الأغنية المصرية وتطورها، ص35-36 بتصرف.

(22) الأغنية المصرية وتطورها، المرجع السابق، ص256.

(23) دعوة إلى الموسيقى، ص121.

(24) - S. Kostka - D. Payne (Ronal Harmony) 1989 - McGraw-Hill, inc. New York, p. 74.

(25) - Thames and Hudson (concise history of opera) London 1979, p. 5.

(26) من لقاء خاص بين الباحث والفنان منصور الرحباني.

(27) كتب موسورسكي هذا العمل بعد الانطباع الذي كونه من معرض الرسومات لصديقه المعماري والرسام فيكتور هارتمان Victor Hartmann سنة 1873 (مالكوم ماكدونالد Malcolm MacDonald عن المؤلفة إصدار Boosey & Hawkes سنة 1929).

(28) نوع من تمرين الصوت يطبق من خلال غناء أحد الأحراف كال ---A أو ---O إلخ . . ولاحقاً كتبت أعمال غنائية سميت بهذه التسمية ومن أهمها vocalize للمؤلف الروسي رحمانينوف .

(29) S. Kostka - D. Payne (Tonal Harmony) 1989-McGraw-Hill, inc. New York. W ص45-48 بتصرف .

(30) الأوبرا العالمية والمسرح الغنائي المتطور، ص15 .

(31) الأوبرا العالمية والمسرح الغنائي المتطور، ص16 .

(32) Y. Kholopov (zadatchi sovremennogo kursa garmonii) واجبات في الهارموني الحديث "Muzika" : Mosxow 1983، ص238 .

(33) الأغنية المصرية وتطورها، ص317 .

(34) الأغنية المصرية وتطورها، ص318 .

(35) قابيل، محمد: **موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص310 .

(36) حوار: رشا عمران (كاتبة من سوريا – إنترنت) http://www.nizwa.com/volume25/ph223_226.html .

(37) http://www.aljazeera.net/New م2003/6/2 .

(38) تمت كتابة النص فوق النغمات الموسيقية بالأحرف اللاتينية لعدم إمكانية طباعة الخط العربي في البرنامج الموسيقي .

(39) ملحم، سحر: «أسلوب الكتابة الموسيقية لعبدالله المصري – وتحليل الثلاثي «مرثاة» للكمان والتشيللو والبيانو»، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، العدد 95، ص 1 بتصرف .

(40) Y. Kholopov (zadatchi sovremennogo kursa garmonii) – واجبات في الهارموني الحديث "Muzika" : Moscow 1983 ص29-35 بتصرف .

* * *