بسم الله الرحمن الرحيم

**جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا**

**كلية الدراسات العليا**


# تأثير دراسة مناهج الموسيقى الغربية في الموسيقى السودانية

# The Influence of Studying Western Curriculums on Sudanese Music

**بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراة في الموسيقى**


**إعداد الدارس:** **إشراف: د. محمد البشير صالح أحمد**

**وليد محمد الجاك محمد**



**الخرطوم**

**2015 ميلادية**

بسم الله الرحمن الرحيم

(إقرأ بأسم ربك الذى خلق* خلق الإنسان من علق * إقرأ وربك الأكرم * الذى علم بالقلم * علم الإنسان مالم يعلم )[1]

صدق الله العظيم

[1] الآية {1 - 5 } من سورة العلق

# شكر وتقدير

الشكر أولاً وأخيراً لله تعالى الذي بنعمته تتم الصالحات، ومن بعد ذلك يتقدم الدارس بالشكر الجزيل للأستاذ الجليل الذي أشرف على هذه الدراسة الدكتور محمد البشير صالح الذي وجد منه كل عون وسعة صدر ومشورة، فكان الموجه والمشرف بحق فله الشكر الجزيل .

الشكر أجزله موصول لأسرة كلية الدراسات العليا بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

والشكر الخاص جداً لأساتذتي الذين استقطعوا من وقتهم للإستشارة والنقاش حول مجريات هذه الدراسة من خلال المقابلات الشخصية التي اعتمد عليها الدارس كثيراً في كل الموضوعات التي تتعلق بتاريخ معهد الموسيقى والمسرح سابقاً حيث لم تتوفر مراجع في هذا الشأن وأخص منهم البروفيسور الفاتح الطاهر دياب، الدكتور محمد سيف يس، الدكتور محمد البشير صالح، الدكتور محمد سيف الدين علي التجاني، الدكتور الماحي سليمان، الدكتور عثمان مصطفى، الدكتور بابكر سليمان، الأستاذ محمد حسن عجاج، الأستاذ يوسف محمد بلال(الموصلي)، كما يشكر الدارس أفراد أسرته لوقفتهم معه وتحملهم له طيلة فترة إجراء هذا البحث.

والشكر لله الذي سخر للباحث هذه الفرصة فهي نعمة من نعمه التي لا يحصيها إلا هو.

# محتويات البحث

آية كريمة ..... أ

شكر وتقدير ..... ب

محتويات البحث.....ج- ز

قائمة الأشكال.....ح

قائمة النماذج .....ط - ك

## الفصل الأول – الإطار العام

### المبحث الأول

مقدمة البحث .....1

مشكلة البحث .....2

أهداف البحث .....2

أهمية البحث .....2

أسئلة البحث .....2

منهج البحث .....3

حدود البحث .....3

عينة البحث .....3

أدوات البحث.....3

فرضيات البحث.....3

مصطلحات البحث .....3

### المبحث الثاني – الدراسات السابقة

الدراسة الأولى .....6

الدراسة الثانية .....9

الدراسة الثالثة .....11

الدراسة الرابعة .....12

## الفصل الثاني - الإطار النظري

### المبحث الأول

تعريف المنهج .....16

المنهج الغربي في تعليم الموسيقى.....18

السلم الدياتوني.....19

السلم الخماسي .....21

الموسيقى الفولكلورية.....26

الموسيقى الشعبية.....27

الموسيقى التقليدية.....28

التراث الموسيقي.....28

الموروث الموسيقي.....29

أثر الموسيقى في النفس.....29

القومية في الموسيى.....32

الإتجاهات المعاصرة في الموسيقى الغربية.....34

الإتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية.....36

### المبحث الثاني

ما بين العلم والثقافة .....38

الثقافة السودانية .....38

مراحل تطور الموسيقى السودانية.....40

المرحلة الأولى .....40

قيام الفرق الموسيقية في السودان.....43

المرحلة الثانية.....44

الإذاعة السودانية .....45

الموسيقى العسكرية.....51

**المبحث الثالث**

معهد الموسيقى والمسرح والفنون الشعبية.....54

المعهد العالي للموسيقى والمسرح.....55

قصر الشباب والأطفال.....59

كلية الموسيقى والدراما.....60

**المبحث الرابع**

الإستفادة من المنهج الغربي لتعليم الموسيقى في السودان.....68

اثر تطبيق المنهج الغربي على التنفيذ الألي في الموسيقى السودانية.....69

اثر دراسة التأليف الموسيقى على النشاط الموسيقى في السودان.....76

اثر دراسة الصوت على النشاط الموسيقى في السودان.....83

## الفصل الثالث- الإطار العملي

تحليل اغنية أفكر فيه وأتأمل.....86

تحليل اغنية أنة المجروح.....88

تحلي مقطوعة الدوبيت.....90

تحليل مقطوعة الأدهمية.....92

تحليل اغنية رسائل.....94

تحليل مقدمة مقطوعة سوف القاك.....97

تحليل مقطوعة ملتقي النيلين.....100

تحليل اغنية شجن.....102

تحليل مقدمة أغنية الطير المهاجر.....104

تحليل مقطوعة رقم (1).....107

تحليل أغنية المهيرة.....110

تحليل مقدمة لأغنية الوافر ضراعو.....112

تحليل مقطوعة رقم (4).....116

تحليل اغنية غزال المسالمة.....123

تحليل اغنية الكلام القالو عنك.....130

تحليل اغنية فرح قبيلتو.....138

تحليل اغنية الكلام القالو عنك.....148

اغنية فرح قبيلتو.....152

## الفصل الرابع

نتائج البحث .....155

توصيات البحث .....157

مكتبة البحث .....159

ملخص البحث باللغة العربية .....167

ملخص البحث باللغة الإنجليزية .....169

## قائمة الأشكال


| رقم الشكل | الموضوع | رقم الصفحة |
|---|---|---|
| 1 | حضن الألة | 72 |
| 2 | وضع اليد اليسرى | 72 |
| 3 | عفق الأصابع | 73 |
| 4 | ميلان اليد اليسرى اسفل الألة الى اليسار | 73 |
| 5 | نموذج للفرقة الموسيقية في فترة الحقيبة يتوسطها وهبة عازف الأكورديون والسر عبد الله عازف الكمان | 162 |
| **6** | من رواد الحقيبة عبد الكريم كرومه من اليمين وعمر البنا في الوسط والأمين برهان من اليسار | 162 |
| 7 | أحمد المصطفى وابراهيم الكاشف من المغنيين المكونين لرابطة الفنانين عام 1950 | 163 |
| 8 | فرقة الإذاع السودانية يتوسطها مصطفى كامل عازف القانون المصري | 163 |
| 9 | صورة اخرى لفرقة الاذاعة في فترة احدث من سابقتها | 164 |
| 10 | جزء من طلاب معهد كردفن للموسيقي في الستينات بالأبيض (نادي الهلال) الذي اسسه جمعه جابر | 164 |
| 11 | شرحبيل احمد من مؤسسي فرق الجاز في السودان | 165 |
| 12 | صورة لفرقة عسكرية سودانية | 165 |
| 13 | نفر من دارسي الدفعة الأولى في معهد الموسيقي والمسرح | 166 |

## قائمة النماذج


| رقم النموذج | الموضوع | رقم الصفحة |
|---|---|---|
| 1 | السلم الدياتوني الكبير | 20 |
| 2 | الأيوليان | 20 |
| 3 | الأيونيان | 20 |
| 4 | الدوريان | 21 |
| 5 | اللوكريان | 21 |
| 6 | الفريجيان | 21 |
| 7 | الليديان | 21 |
| 8 | المكسوليديان | 21 |
| 9 | سلم خماسي يحتوي على نصفي بعد | 24 |
| 10 | سلم خماسي بدون نصفي بعد | 24 |
| 11 | سلم تيزيتا الكبير | 25 |
| 12 | سلم تيزيتا الضغير | 25 |
| 13 | سلم باتي الكبير | 25 |
| 14 | سلم باتي الصغير | 25 |
| 15 | سلم الأبختوي | 25 |
| 16 | سلم الأمبسيل | 26 |
| 17 | تألفات الخامسات | 79 |
| 18 | أفكر فيه وأتأمل | 87 |
| 19 | اغنية آنة المجروح | 89 |
| 29 | مقطوعة الدوبيت | 91 |
| 21 | مقطوعة الأدهمية | 93 |
| 22 | أغنية رسائل | 96 |
| 23 | مقدمة مقطوعة سوف ألقاك | 99 |

| | | |
|---|---|---|
| 24 | مقطوعة ملتقى النيلين | 101 |
| 25 | اغنية شجن | 103 |
| 26 | أغنية الطير المهاجر | 106 |
| 27 | لاغنية سهاد | 109 |
| 28 | مقطوعة رقم (1) | 111 |
| 29 | غنية المهير ه | 114 |
| 30 | مقدمة أغنية الوافر ضراعو | 118 |
| 31 | لمقطوعة رقم (4) | 125 |
| 32 | اغنية غزال المسالمة | 132 |
| 33 | اغنية الكلام القالو عنك | 140 |
| 34 | لاغنية فرح قبيلتو | 150 |

# الفصل الأول

# الإطار العام

**المبحث الأول ـ مكونات البحث**

**المبحث الثاني ـ الدراسات السابقة**

## المقدمة

إهتمت كلية الموسيقى والدراما بالبحث العلمى فى مجال الموسيقى منذ العام 2001 م وقد تم البحث فى الكثير من الموضوعات الموسيقية المهمة والمؤثرة التي يمكن أن تسهم في الإرتقاء بالموسيقى السودانية، ومن ضمن التوصيات التى وردت فى كثير من تلك الدراسات؛ أهمية ربط الجوانب النظرية بالجوانب التطبيقية والتقنية والأدائية، بحيث تنعكس إيجابياً على النظام النغمي خاصة في ما يتعلق بالتنفيذ الموسيقي للمحافظة على التراث الموسيقي فى السودان من التأثر بالتيارات الموسيقية الوافدة بعد أن أصبح العالم منفتحاً على بعضه البعض، لذلك يرى الدارس أهمية المحافظة على خصوصية الطابع الموسيقي الذي يتميز به السودان فى صياغة الألحان وأساليب الاداء الغنائية والعزفية.

البحث في هذا الموضوع كان نتاجاً لسؤال مستديم يدور في ذهن الدارس عن الدور الذي أحدثه دارسو الموسيقى في معهد الموسيقى والمسرح والفنون الشعبية سابقاً وكلية الموسيقىوالدراما حالياً والتغييرات التي حدثت من خلال إندماجهم وا ٍحتكاكهم المباشر بالوسط الموسيقي في السودان على أثر دراسة ذلك المنهج وما مدى الإستفادة التي الت تم تحقيقهاعلى المستويين الشخصي و العام.

وكما هو معلوم بأن المنهج الغربي في الموسيقىمعمول به عالمياً في تدريس الموسيقي كسائر العلوم الأخرى، لكن علم الموسيقى كدراسة إنسانية تحتاج الى الرجوع في كثير من الأحيان الى الأصل الذي يتمثل في الثقافة والخصوصية النغمية المحلية وما يتطلبه المتلقي أو المستمع للموسيقى في الحيز الجغرافي الذي أفرزت فيه تلك الثقافة. لذلك تكون المسؤولية المرماة على عاتق الدارسين السودانيين كبيرة خصوصاً في ما يتعلق بدراسة الغناء والتأليف الموسيقي في محاولة التوفيق بين كلا الأمرين المتمثلين في دراسة منهج وضع اصلاً على أسس ومتطلبات المتذوق للثقافة الغربية، ومدى مواءمته لخصوصية التنغيم التي ألفتها أذن المستمع السوداني.

أما في ما يخص دراسة الآلات الموسيقية فإن الموضوع يتعلق بدراسة تقنياتها ومهاراتها العزفية ومعرفة خصائصها الفيزيائية وكيفية التعامل معها لإصدار الصوت، وهذا ما يسهل عملية عزف الألحان المحليةبصورة يتقّبلها اي مستمع.

**مشكلة البحث:**

لاحظ الدارس أن المنهج المتبع في تدريس الموسيقى بكلية الموسيقى والدراما، يعتمد على دراسة نظريات الموسيقى الغربية( المناهج العالمية فى تدريس الموسيقى) منذ تأسيس معهد الموسيقي والمسرح والفنون الشعبية فى العام 1969ميلادية، ومن خلال التطبيق العملي لهذه النظريات والمناهج ظهرت بعض المشكلات التى تستوجب الرصد والمتابعة و المراجعة للإستفادة من التجربة بعد التقيم للمحافظة على خصوصية الموسيقى السودانية.

**أهداف البحث:**

1/ معرفة كيفية تطبيق المنهج الغربى على الموسيقى السودانية.

2/ تبيان مدى ملاءمة تدريس المنهج الغربى للخصوصية النغمية فى الموسيقى السودانية.

3/التعريف بالآثار الإيجابية والسالبة فى تدريس المنهج الغربي على الموسيقى السودانية.

4/ التعرف على أثر الموسيقيون من دارسين ولخريجين كلية المويسقى والدراما، على النشاط الموسيقى في السودان .

5/ كشف مدى تقبل المجتمع السوداني للمتغيرات والتحديثات التى ظهرت على الموسيقى السودانية من خلال النشاط الموسيقي الذي يقوم به دارسي الموسيقى.

**أهمية البحث:**

الإستفادة من التنوع والخصوصية التى تتميز بها الموسيقى السودانية، من خلال الإستفادة من الدراسات الأكاديمية للمناهج الموسيقية الأوربية .

كذلك ليكون إضافةً للمكتبة السودانية، بحيث يستفيد منه الباحثون والطلاب والمهتمين بالموسيقى.

**أسئله البحث:**

1/ ماهو أثر تطبيق المنهج الغربى على الموسيقى السودانية؟

2/ ما مدى ملاءمة المنهج الغربي للخصوصية النغمية في الموسيقى السودانية؟

3/ ماهى الآثار الإيجابية والسالبة فى تدريس المنهج الغربي على الموسيقى السودانية؟

4/ كيف أثّر الموسيقيون من دارسين وخريجين كلية المويسقى والدراما، على النشاط الموسيقي في السودان؟

5/هل تقبل المستمع للموسيقى في السودان التغييرات والتحديثات ألتي ظهرت على الموسيقى السودانية من خلال النشاط الذى قام بعمله دارسي الموسيقى في الموسيقى الآلية والغنائية والتأليف الموسيقي؟

**منهج البحث:**

وصفي – (تحليل محتوى)

**حدود البحث:**

الزمانية : من العام( 1969- 2015) ميلادية.

المكانية : (العاصمة القومية)

**عينة البحث :**

- عينة مختارة من الموسيقيين السودانيين.
- عينة مختارة من الأعمال الموسيقية السودانية.

**أدوات البحث:**

الملاحظة، المصادر، المراجع، الكتب، استمارة مقابلات شخصية، استمارة إستبيانو اجهزة تسجيل وتدوين موسيقي.

**فرضيات البحث:**

1/ لا يتناسب النظام النغمي في الموسيقى الغربية مع خصوصية الموسيقى السودانية في كثير من الجوانب الأدائيه والتأليف.

2/ عدم وجود منهج موسيقي سوداني موازي للمناهج الغربية التى تدرس فى كلية الموسيقى والدراما،يؤثر سلباً على الموسيقى السودانية.

3/ عدم تقبل بعض المستمعين للموسيقى، للمستحدثات الموسيقية التى تأثرت بقواعد النظام النغمي في الموسيقى الغربية .

**مصطلحات البحث:**

1/ المنهج الغربي: هو المنهج الموسيقي المعمول به عالمياً فى تدريس نظريات وقواعد الموسيقى .

2/ النظام النغمي: الوعاء الموسيقيالذى يحتو ي على مجموعة نغمات ذات بداية ونهاية معروفة تفصل بينها مسافات ذات أبعاد صوتية ثابته متفق عليها ومسماة.

3/ الدياتونية: السلالم الموسيقية الأوربية ذات الثمانية أصوات، التى قام بوضع نظرياتها وقواعدها يوهان سبستيان باخ (المؤلف الموسيقي فى العصور الوسطى ).

4/ الخماسي:النظام النغمي الذى يحتو ي على خمس أصوات موسيقية.

5/ الأورط: جاءت من كلمة اوده أو أوضه وهي كلمة تركية تعني الفرقة العسكرية.

6/ غناء الحقيبة: نوع من الغناء ظهر في العشر ينيات من القرن العشرين يتكون من المغني والكورس استخدمت فيه بعض الآلات الموسيقية مثل آلة الرق؛ وعادة ما يعزف عليه المغني ومن ثم اضيفت آلات البنقز ، الاكورديون( ابوازرار) والكمان لاحقاً عند البعض.

7/ الرميات إبيات من الشعر الغنائي تؤدى أداءً حراً دون التقيد بضرب ايقاعي منتظم وعادة ما يكون استهلال للأغنية؛ ظهر في فترة غناء الحقيبة.

8/ التعلمجية: (المفرد منها تعلمجي) وهم العساكر الذين يقومون بتدريب المستجدين الجدد من المنتمين للعسكرية وعادةً ما يكونون برتبة صول.

9/ اللازمة الموسيقية: الجملة الموسيقية البسيطة التي تتخلل الأداء الغنائي .

10/ الكوبليهات: أبيات الشعر المغناة ألتي يفصل بينها اللحن الأساسي للأغنية .

11/ الراشدين: يقصد بهم الطلاب الذين يتم قبولهم بشروط خاصة ممن لم يتحصلوا على النسبة المطلوبة لقبول الطلاب إبان فترة المعهد العالي للموسيقى والمسرح على أن تتوفر لديهم الموهبة الموسيقية العالية .

12/ دوزنه: ضبط الآلات الموسيقية نغمياً وفق المعيار الموسيقي المتعارف عليه عالمياً (أو عن طريق نظام الطبقة الصغيرة والكبيرة كما هو معروف في الموسيقى العربية لضمان سلامة الصوت الصادر من الآلات الموسيقية).

13/ طبقة كبيرة: الطريقة المتبعة في دوزنة الآلات الموسيقية الوترية في الموسيقى العربية بتغيير دوزنة بعض الأوتار ( رخي) حسب ما هو مطلوب عند العزف على المقامات العربية مثلاً في آلة الكمان بأن يخفض الوتر لا درجة كاملة ليصبح صول كما يحدث للوتر مي بأن يصبح ري.

14/ عشرة بلدي: من الضروب الإيقاعية المعروفة في الموسيقى العربية ويكون في ميزان رباعي مقسوم.

15/ صولو: أداء منفرد لآلة موسيقية واحدة في جزء من أجزاء اللحن يضيف إليه العازف نوع من الجماليات في العزف من ابتكاره الخاص،وأحياناً يكون غناءً في حالة الغناء الجماعي.

16/ الهتروفونية: هي عزف جملة لحنية مغايرة للجملة المعزوفة من مجموع الآلات المنفذة للعمل الموسيقي ناتجة عن عدم الانضباط في العزف، وقد تنتج عن عدم التوافق والتطابق في الصوت الموسيقي الصادر من مجموعة آلات موسيقية او اصوات بشرية في آن واحد

17/ الزغردة: حركة سريعة في النوتة ألتي تلي النوتة المعزوفة في آن واحد تنتج عنها رعشة في الصوت.

18/ رمبا: إيقاع وافد يجسد رقصة الرمبا

19/ الجليساند: تعني انزلاق من نوتة إلى أخرى أعلى أو أسفل

20/ البورتامينت: هو نفس الجليساندو لكنه يتم عبر نوتة وسيطة

21/ التريل: يسمى الزخرفةوهو عبارة عن التغيير السريع بين النوتة المكتوبة و النوتة ألتي تعلوها إذا كانت على نصف البعد أو بعد كامل حسب موقعها في السلم المعزوف عليه.

22/ الموردنت: هو حلية تتكرر فيها النوتة الأساسية مرة أو مرتين بمساعدة نوتة أسفل أو أعلى تساعد في حدوث هذا التكرار وينقسم إلى قسمين موردنت أعلى (Upper mordant) وموردنت أسفل (Lower mordant) .

**الدراسات السابقة**

بعد الإطلاع على الدراسات والبحوث التي اجريت بكلية الموسيقي والدراما في مجال الموسيقى؛ وجد الدارس ان هنالك دراسات ذات صلة مباشرة وأخرى غير مباشرة بموضوع الدراسة الحالية فجاءت على النحو التالي:

**الدراسة الأولى:**

ذات صلة مباشرة بموضوع الدراسة:

**عنوان الدراسة: أهمية وأثر التدوين الموسيقي على الموسيقى في السودان**

**إعداد: محمد سيف الدين علي التجاني**

**الدرجة العلمية: دكتوراة في الموسيقى**

**الجامعة: جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا**

**مكان وتارخ الدراسة : الخرطوم 2002ميلادية**

رأى الباحث في بحثه ان التدوين الموسيقي ضرورة لازمة وعامل مهم جداً في تنفيذ وترقية المؤلفات الموسيقية، وفقاً لعلوم الموسيقى المتعارف عليها، كما ان تجربة الباحث في التعرف على مختلف انواع الموسيقى التي يقوم بتدريسها للطلاب في طرق مختلفة مثل مادة الصولفيج، الصيغ، القوالب، مادة التاريخ الموسيقي والتحليل الموسيقي بالاضافة لتدريسه وعزفه لآلة الشيللو، حيث تعرف الباحث بصورة مباشرة على اساليب وانواع التدوين الموسيقي، كل ذلك دفع الباحث للتفكير في التدوين الموسيقي ودوره في الموسيقى بمختلف جوانبها خاصة في السودان .

**أهداف الدراسة:**

1/ التعرف على التدوينعموماً والتدوين الموسيقي خصوصاً .

2/ التعرف على بعض النماذج من التدوين الموسيقي في العالم واختيار المناسب للإستفادة منه في التدوين الموسيقي في السودان.

3/ جمع وتدوين نماذج من الموسيقى السودانية وتصنيفها وتحليلها.

4/ حفظ ألحان الموسيقى السودانية عن طريق التدوين الموسيقي.

5/ تسهيل أداء الألحان السودانية باستخدام التدوين الموسيقي الملائم ومن ثم التوصل الى العلاقة بين الأحان الموسيقية وعادات وتقاليد الإنسان.

**بعض النتائج التي توصلت اليها الدراسة:**

1/ توصل الباحث الى ان التدوين الموسيقي يؤدي الى حفظ الألحان، وبالتالي يتم التعرف عليها واستخدامها في الوقت الراهن وفي البلد المعين حسب رؤية الشخص المستخدم لتلك الألحان.

2/ توصل الباحث الى ان غالبية الألحان السودانية لم يتم تدوينها وظلت تتناقل شفاهة عبر الأجيال، رغم وجود نماذج قليلة تم تدوينها وتداولها مثل ألحان بعض المارشات العسكرية السودانية، والتي مضى عليها اكثر من خمسين عاماً وهي تؤدى بنفس روايتها الأصلية بفضل وجود المدونة الموسيقية.

3/ توصل الباحث الى ان السبب في جودة المادة الموسيقية التي تم تسجيلها في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين يرجع الى استخدام النوتة الموسيقية التي كان يستخدمها مصطفى كامل في قيادة كل المشتركين في التنفيذ الموسيقي اضافة الى اشرافه التام وحرصه على تنفيذ كل جزيئات العمل بدقة.

4/ توصل الباحث الى ان التدوين الموسيقي يساعد في تسهيل أداء الألحان، لأن المدونة تحتوي على كل التفاصيل المعنية والخاصة بتنفيذ اللحن. كما لا تتطلب مدة زمنية أكثر من المدة الفعلية المحددة للعمل.

5/ يتم تصنيف الألحان من خلال تدوينها باظهار الأتي:

أ/ نوع القالب.

ب/ نظام تسلسل وترتيب الأنغام أو المقام.

ج/ نظام تركيب الوحدات الزمنية او الميزان.

د/ الوظيفة الإجتماعية للأغنية.

6/ ان التدوين الموسيقي يساعد في تقديم الألحان السودانية في اطار علمي وفي مؤلفات موثوق بها، في شكل تبادل بين السودان ودول العالم لضمان توصيل الثقافة الموسيقية السودانية لتلك الدول.

7/ توصل الباحث الى ان أنسب تسمية للنظام النغمي وتسلسل الألحان في السودان هي السلم الخماسي، وذلك لأن لفظ سلم يعني تسلسل نغمات موسيقية معينة وفق طريقة محددة في التوالي، سوى ان كان توالي الأصوات يحتوي على ابعاد أو ابعاد لا تدخلها الأنصاف او

اي نوع من التتالي، فلذلك لا يغير من الوضع شيئاً انما المهم في الأمر هو أن ذلك النظام عبارة عن تسلسل نغمات او درجات صوتية من الغلظة الى الحدة او العكس.

**الإستفادة من الدراسة :**

استفاد الدارس من هذه الدراسة في الجانب التوثيقي للموسيقى بالسودان وخاصة جانب دراستها وما لعبته في المجال الموسيقي، كما ان موضوع هذه الدراسة حول اهمية التدوين الموسيقي وهو يمثل الركيزة الأساسية في تدريس وتعليم الموسيقى.

في ما يخص موضوع الدراسة الذي تناول التدوين الموسيقي وهو حتما لا يتأتى الا بالدراسة لعلوم الموسيقى التي من خلالها يتم التعرف على التدوين الموسيقي في عمومياته، بجانب التعرف على انواع التدوين الموسيقي في العالم وأثره في تاليف واداء وحفظ الألحان بالإضافة الى التعرف على انسب الطرق لتدوين الموسيقى في السودان وبذلك يخدم هذا الموضوع الدراسة الحالية في جانب مهم من جوانب تطبيق المناهج الغربية التي وضعت اسساً للتدوين الموسيقي سارت عليها معظم بلدان العالم. ايضاً تناولت الدراسة تأثير علوم الموسيقى على الموسيقى السودانية من خلال التوزيع الموسيقي والمشكلات التي اعترضت ممارسة الموسيقى في الجانب العلمي ومدى تقبل الممارسين للموسيقى من مغنيين وعازفين للإتجاه نحو العلم في التنفيذ الموسيقي والتوزيع.

كما تناولت الدراسة الأنماط الموسيقية الشعبية لمختلف القبائل السودانية وألتي اكدت للدارس بعض التعريفات الخاصة بالموسيقى الشعبية التي وردت في الدراسة الحالية.

كذلك استفاد الدارس من المنهجية التي اتبعها الباحث في الإطار العام للدراسة من حيث الهيكلة وتحليل عينات البحث والإجابة على اسئلة البحث.

**الدراسة الثانية :**

ذات صلة مباشرة بموضوع الدراسة:

**عنوان الدراسة :**

**الإستفادة من أساليب أداء مؤلفات الكمان في عصر الباروك في تصميم منهج من الموسيقي السودانية**

**إعداد :**

**محمد عبد الرحيم عبد الرحمن بادي**

**الدرجة العلمية: دكتوراة في الموسيقي**

**الجامعة : جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا**

**مكان وتارخ الدراسة : الخرطوم 2012ميلادية**

**أهداف الدراسة :**

هدف الباحث من تلك الدراسة الى الإرتقاء بالقدرات الأدائية لدارسي الموسيقى من خلال الإستفادة من الأساليب المهارية والتعبيرية لمؤلفات الكمان في عصر الباروك في تنفيذ الموسيقى السودانية فجاءت على النحو التالي:

1/ تحديد اساليب اداء مصطلحات الكمان في عصر الباروك.

2/ الإستفادة من مصطلحات الكمان في عصر الباروك على المستوى اللحني.

3/ تصميم تدريبات من مؤلفات الكمان في عصر البروك على المستوى المهاري.

4/ استخدام الأسلوب التعبيري لمؤلفات الكمان في عصر الباروك في تنفيذ الموسيقى السودانية.

5/تضمين طرق تدريس اخرى مثل الجمع بين اسلوبي التعلم الفردي والتعلم الجمعي.

**بعض النتائج التي توصلت اليها الدراسة:**

1/ امكانية تصميم تدريبات على الأسلوب اللحني؛ مستنبطة من بعض مؤلفات الكونشيرتو والصوناتا على المقامات الخماسية.

2/ يمكن الإستفادة من الأسلوب المهاري لبعض مؤلفي عصر الباروك امثال هندل، باخ وفيفالدي في تصميم تدريبات على المقامات الخماسية.

3/ ان استخدام المصطلحات التعبيرية لعصر الباروك في الموسيقى السودانية يفضي الى نتائج ادائية جيدة.

4/ تمكن الباحث من الجمع بين اسلوبي التعلم الفردي والتعلم الجمعي وذلك من خلال التدريبات الفردية والتدريبات التي تجمع عدد من الآلات الوترية من فصيلة الكمان لتحقيق اهداف التعلم الجمعي.

**الإستفادة من الدراسة:**

تعتبر الدراسة من الدراسات المهمة في مجال ترقية الأداء خصوصاً على الكمان وذلك بالإستفادة من مناهج اساليب الموسيقى الغربية المتمثلة في أحد العصور التي مرت على تاريخ الموسيقى الأوربية وهو عصر الباروك والتي تأتي في اطار تطوير التنفيذ الآلي للموسيقي السودانية، بمعنى ان الباحث اراد بدراسته تلك ان يستوحي تقنيات ادائية سودانية من التقنيات في الموسيقى الأوربية، باعتبار ان المصطلحات الموسيقية التعبيرية متفق عليها عالمياً فقط يكون الإختلاف في طريقة تفسيرها والتعبير فيها حسب الخصوصية النغمية للثقافة المعينة.

استفاد الدارس من هذا البحث في ما يتعلق بالجوانب التقنية وطرق تطويرها لآلة الكمان من الآلات الموسيقية المستخدمة في الموسيقى السودانيةو التي برز دورها من خلال دارسيها وخريجيها في المعهد العالي للموسيقى والمسرح سابقاً وكلية الموسيقى والدراما حالياً لنيلهم قسطاً وافراً من تقنيات الأداء في الموسيقى الأوربية وانعكاس ذلك على تنفيذ الموسيقى السودانية.

كذلك استفاد الدارس من المنهجية التي اتبعها الباحث في الكيفية المستوحاة للمنهج من منهج أخر يتناسب مع الخصوصية النغمية والثقافة الموسيقية للموسيقى السودانية.

**الدراسة الثالثة :**

ذات صلة غير مباشرة بموضوع الدراسة:

**عنوان الدراسة :**

**تاريخ آلة الكمان بالسودان – طرق استخدامها وأساليب عزفها**

**إعداد: محمد البشير صالح**

**الدرجة العلمية: الماجستير في الفنون (تخصص كمان)**

**الجامعة: أكاديمية الفنون - المعهد العالي للموسيقى العربية**

**مكان وتارخ الدراسة : القاهرة 1992ميلادية**

**أهداف الدراسة :**

1/ تحديد دخول آلة الكمان بالسودان .

2/ معرفة الرواد الأوائل من عازفي آلة الكمان بالسودان.

3/ معرفة طرق استخدام آلة الكمان بالسودان.

4/ معرفة أساليب عزف آلة الكمان بالسودان.

**بعض النتائج التي توصلت اليها الدراسة :**

1- أساليب العزف على الكمان مرت بثلاثة مراحل.

2- تناولت نقاط الضعف الخاصة بعزف نوتتي ال(فا) على الوتر (رى) وال(دو) على الوتر (لا).

**الإستفادة من الدراسة :**

لقد إستفاد الدارس كثيراً من هذه الدراسة في جوانب عدة خاصة المنهج والمعلومات التاريخية وأساليب الأداء على آلة الكمان بالسودان كذلك تناولت الدراسة الجانب التاريخي لدخول آلة الكمان السودان وكيفية استخدامها في الموسيقى السودانية ، كما تناولت الرواد الأوائل من عازفي آلة الكمان بالسودان وأبرزت الدور الذي لعبوه في وضع أسلوب أداء خاص لعزف آلة الكمان بالسودان.

من أهم الموضوعات التي جاءت في الدراسة ما يتعلق بمشاكل عفق بعض الأصوات على الة الكمان كما ذكر أعلاه ، في الفترات التي سبقت الدراسة الأكاديمية لألة الكمان والتي تم تلافيها بعد دراسة مناهج الموسيقي الغربية للألة .

كذلك استفاد الدارس من المنهج الوصفي التحليلي للرسالة فيما يختص بالمراحل التي مرت بها الموسيقي السودانية وتحليل المؤلفات والألحان السودانية عبر كل مرحلة حتى مرحلة الدراسة الأكاديمية المنتظمة بالمعهد العالي للموسيقي والمسرح .

**الدراسة الرابعة**

ذات صلة غير مباشرة بموضوع الدراسة:

**عنوان الدراسة: إمكانية الإستفادة من ألحان أغاني الحقيبة في تدريس آلة الفلوت**

**اعداد: كمال يوسف علي**

**الدرجة العلمية: الماجستير في الموسيقى**

**الجامعة: جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا**

**مكان وتارخ الدراسة: الخرطوم 2001ميلادية**

**أهداف الدراسة:**

1/ إختيار الألحان من فترة الحقيبة وتحديد خصائصها النغمية والإيقاعية وتوظيفها في تدريس آلة الفلوت.

2/ الإسهام في وضع أسس وقواعد بناء المناهج والمقررات الدراسية للآلات من الموسيقات الوطنية.

3/ العمل على ربط الدراسة الأكاديمية بالمحيط الاجتماعي والثقافي للدارس.

4/ الإسهام في تكوين محصلة الدارس النغمية والتكنيكية وتعريفه بخصائص الفلوت من خلال مادة دراسية وطنية.

**بعض النتائج التي توصلت اليها الدراسة:**

1/ إن الفلوت موجود بأشكال تقليدية عديدة في مختلف ثقافات السودان الموسيقية.

2/ إن الفلوت الحديث دخل السودان في مطلع القرن العشرين مع جيوش الاحتلال وتم توظيفه بفاعلية ملموسة في الموسيقى المدنية منذ منتصف العقد الثالث من القرن العشرين، كما شارك في العديد من تسجيلات الأغاني موضوع الدراسة.

3/ ظهر الفلوت بصورة واضحة وشخصية مسيطرة في الأوركسترا السودانية في الربع الأخير من القرن العشرين كواحد من أبرز آثار الدراسة بمعهد الموسيقى والمسرح.

4/أكدت مقابلات الطلبة والخريجين على الحاجة الحقيقية لإعداد بر امج دراسية من الموسيقى السودانية وتوظيفها في تدريس آلة الفلوت.

5/ إن ألحان أغاني الحقيبة تعتبر مناسبة لتحقيق أهداف الدراسة نسبة لمرونتها وطبيعتها اللحنية الغنائية التي تناسب طابع آلة الفلوت وخصائصها الأدائية.

6/ بينت الدراسة الأسس والقواعد التي يجب إتباعها في إعداد المادة الدراسية من الألحان المعينة في:

أ/ ضرورة تحديد النظام النغمي للألحان المعنية أولاً ثم تحليله وتصنيفه ومعرفة أنواعه إن تعددت وتحديد الفروق بينها.

ب/ تحليل ألحان نماذج الدراسة إلى عناصرها الأولية لحنياً وا يقاعياً وتوظيف ذلك في بناء وتكوين التمارين والدراسات.

ج/ إعداد التمارين واشتقاقها بما يحقق الأهداف الخاصة لمختلف الأساليب التكنيكية للآلة.

د/ تنويع التمارين لتحقيق الأهداف التكنيكية المختلفة بحيث تشتمل على الأنماط التالية:

I- الأصوات الممدودة.

II- القفزات المتنوعة التي تميز طابع الفلوت.

III- التنويعات والتتابعات التسلسلية المبنية على العناصر الأولية المكونة للألحان لحنياً وا يقاعياً .

IV- تمارين السلالم وتنويعاتها المختلفة.

V- الدراسات الصغيرة على السلالم والمقامات.

VI- إعداد دراسات تكنيكية متقدمة تفي بالخصائص اللحنية والإيقاعية لكل نموج وتؤكد على طابع المقام الخاص به واستخدام التنويعات وأساليب التنمية المختلفة بتغطية أوسع مساحة ممكنة من المدى الصوتي للآلة في المقام المعين وتحقيق أكثر من هدف تكنيكي.

VII- توضيح مدى إمكانية الاستفادة من كل تمرين بتحويله في درجات صوتية عديدة.

7/ أكدت الدراسة عملياً على أن العناصر الأولية اللحنية والإيقاعية تتميز بقابليتها للتنويع بصفة لا نهائية وذلك باستخدام مختلف أساليب التنويع والتنمية اللحنية والمزج بين مختلف العناصر وتوليد مزيد من التمارين والنماذج الجديدة من التمارين المشتقة أصلاً .

8/ يتمثل إسهام الدراسة في رفع مقدرات الطالب الأدائية باعتبار قيامها على نظام نغمي يختلف عن النظام النغمي للمقررات المعمول بها والتي تقوم على الموسيقى الأوربية ونظامها متمثلاً في السلمين الكبير والصغير، حيث أن الانتقالات والمعالجات اللحنية والإيقاعية للألحان موضوع الدراسة تختلف تكنيكياً سمعاً وأداءاً عنها في الموسيقى الغربية.

9/ حرصت الدراسة على أن تكون مادتها موزعة على ثلاث مستويات تتباين بين المستوى الابتدائي، المتوسط والمستوى المتقدم وذلك حتى لا تقتصر أهدافها على المبتدئ أو يصعب عليه تحقيقها أو لا يجد طلاب المستوى المتوسط تلبية لحاجاتهم أو تستنفذ أغراضها لدى الطالب المتقدم.

**الإستفادة من الدراسة:**

الدراسة أعلاه تسهم في الاستفادة من الموسيقى المحلية في عملية بناء المناهج وا ٍستفادة الطالب المتخصص من الموروث الموسيقي. وهذا يتفق تماماً مع موضوع الدراسة الحالية.

ايضاً إستفاد الدارس من منهجية الدراسة في طريقة عمل التمرينات المستوحاة من أغنيات الحقيبة.

إن توزيع المادة على ثلاث مستويات من المبتدئ وحتى المستوى المتقدم كان هدفه أن لا يصعب أولاً على المبتدئ تحقيق الاستفادة منها، أو لا يجد منها طلاب المستوى المتوسط والمتقدم تلبية لحاجاتهم أو تستنفذ أغراضها. دليل على مدى استفادة الدارس من مادة التربية وكيفية وضع المناهج التي يراعى فيها مستويات الدارسين في تحقيق أهدافها.

# الفصل الثاني

## الإطار النظري

**المبحث الأول:** الموسيقى النظرية ودورها في الموسيقى الفولكلورية - الموسيقى الشعبية الموسيقى التقليدية- التراث الموسيقي- الموروث الموسيقي.

**المبحث الثاني:** الثقافة الموسيقية السودانية.

**المبحث الثالث:** تجربتي المعهد العالي للموسيقى والمسرح والفنون الشعيبية – قصر الشباب والاطفال

**المبحث الرابع:** منهج الموسيقى الغربي و تعليم الموسيقى في السودان

## المبحث الاول

### المنهج

تطور للمنهج بتطور العملية التعليمية والمستحدثات التى تظهر يوماً بعد يوم للوسائل المستخدمة فيها، لكن من ناحية التعريف اللغوي والإصطلاحي فهو مشتق من كلمة (النهج) ومعناها الطريق أو المسار، لغةً وسيلة محددة توصل إلى غاية معينة، فالمنهج العلمي على سبيل المثال لا الحصر، هو خطة منظمة لعدة عمليات ذهنية أوحسية بغية التوصل إلى كشف حقيقة أو التحقق من إفتراضات معينة.([1])

و على ضوء ذلك لايختلف المنهج فى جوهره عن المعنى السابق من حيث كونه وسيلة منظمة ومحددة تساعد فى الوصول إلى غاية أو غايات محدودة.

وبالرجوع إلى الكتابات في هذا المجال، أن هنالك مفهوماً قديماً لذلك وأخر حديث فالأول نبع من التربية التقليدية التى تعتبر أن الهدف الأسمى للتربية، هو تزويد المتعلم بأكبر قدر من المعلومات، وذلك تمشياً مع إعتقادهم بأن للمعرفة قيمة فى حد ذاتها، وبأن تزويد المتعلم بهذه المعرفة، يكفي لتوجيه سلوكه بما يتفق مع مضمون هذه المعرفة.([2])

جاء مفهوم المنهج عند التربويين التقلديين مرادفاً للمعرفة، وأصبح ذلك فى نظرهم عبارة عن مجموعة من المعلومات والحقائق والمفاهيم التي تعمل المدرسة على توصيلها للمتعلم أو الدار س.

كما جاء في بعض التفسيرات على النحو التالي:

**“ Method: ([3])**

1/ اتباع سلوك او طريقة خاصة لتوصيل شيئ ما بالطريقة العادية لإنجازه.

Means or manner of producer, especially regular and system way of accomplishing something .

---

[1] وجيه المرسي drawgeeh.jeeran.com

[2] وجيه المرسي الموقع نفسه

[3] The free dictionary

2/ترتيب منظم من أجزاء أو در جات تقود الى المعرفة في نهايتها.

Orderly arrangement of parts or steps to knowledge at end.

3/ اتباع سلوك ذو سمة من سمات الإنضباط المعين في حقول المعرفة.

The producer’s techniques characteristic of particular discipline of field of knowledge.

4/ استدعاء التجارب السابقة المختزنة في الدواخل واستعادتها لاستخدامها وجعلها سمات شخصية او صورة فردية.

Ateaching of acting which the actor recalls emotions and reaction from past experience and uses them in indenting with and individually the character being portrayed.”

**كيفية بناء المنهج :**

يمكن ان يتم بناؤه وفقاً للخطوات التالية:[1]

1/ دراسة سيكولوجية المتعلم:

فمعرفة خصائص المتعلم السيكولوجيةعملية أساسية فى بناء المناهج فتُعرفْ ميوله ودوافعه ومستواه العقلي، حتى يمكن تنميته.

2/المحتو ى:

وهو أمر ضرور ي فى وضع المادة الدراسية، بشرط ان تكون مرتبطة بحاجة المجتمع أو الإلمام بالمادة الدراسية المناسبة لتحقيق الأهداف الموضوعة للمتعلم وأن يتم وضعها على أيدى متخصصين.

3/ دراسة المجتمع:

المنهج الجيد هو الذى يخدم مجتمعه وينقل تراثه وخصائصه وثقافته إلى الأجيال التالي، وبما ينمي فى المتعلم جانب الإنسان المجتمعي الذي ينتسب إلى مجتمعه دون غيره.

[1] www.alwaked.net

4/ تحديد الأهداف: وهذه الأهداف يجب أن تكون:

أ/ واقعية أي ملائمة وقابلة للتطبيق.

ب/ سلوكية أي تصاغ فى صورة سلوكية تتفق مع سلوك المجتمع.

ج/ قابلة للقياس والتقويم.

5/الإستفادة من الخبر ات القديمة فى العملية التعليمية:

وهم ذو الخبرة المتراكمة لسنوات طويلة من العمل في هذا المجال فى بناء المناهج، بحيث يستفيد منها المعلمين الجدد في كيفية تحديد محتويات المواد الدراسية التى يستفيد منها المتعلم آنياً ومستقبلاً .

6/ طرق التدريس:

أن تقترح طريقة من طرق التدريس بناءاً على خصائص المتعلم والمادة الدراسية، التى تساعد فى تحقيق الهدف المستوحى من المنهج.

7/ التقويم:

يعد التقويم نهاية بناء المنهج وبداية تطويره، لأنه منهج متجدد بتجدد الحياه وتغيرها. وتتعدد أساليب التقويم؛ فمنها الإختبارات التحريرية، الشفهية، الملاحظة، التقارير وغيرها.

**المنهج الغربي فى تعليم الموسيقى:**

قائم على نظريات الموسيقى الكلاسيكية وهي الفن الذى تم إنتاجه وله جذور في تقاليد موسيقى الحضارة الغربية المتمثلة في الموسيقى الدينية والدنيوية التي تشمل فترة عريضة من حوالي القرن الحادي عشر وحتى العصر الحالي مع التنوع الكبير فى القوالب والأساليب والأنواع والفترات التاريخية، التى تعتبر بشكل عام موصوفة بلفظ كلاسيكية، حيث من الصعب تدوين خصائص يمكن نسبها إلى كل الأعمال من ذلك النوع، حتى التي أُلفت فى الزمان الحالي والتي أخذت الطابع الكلاسيكي قاعدة لها في التوزيع الأوكسترالي والهارموني،

و التي أطلق عليها البعض، لفظ الكلاسيكية بمعنى النمط القديم في التأليف، من حيث استخدام الآلات المكونة للأوكسترا السيمفوني([1]) .

الأداء المهني لبرامج الموسيقى الغربية يحتاج لمستوى كبير من الحرفية فى قراءة النوتة الموسيقية عند رؤيتها للمرة الأولى والعزف في مجموعة والفهم العميق للمبادئ النغمية والهارمونية، ومعرفة ممارسة الأداء وكذلك معرفة المصطلحات الموسيقية وأساليب الأداء التى مرت بها الموسيقى الغربية، حيث يحتاج العازف لبراعة فنية عالية لتنفيذ المؤلفات الموسيقية لمؤلفي الموسيقى الأوربية من الكلاسيكيين وغيرهم.

**السلم الدياتوني** (Diatonic Scale):

يمثل السلم الموسيقي عند أى شعب أحد الخصوصيات الثقافية، لذلك فأن السلم الموسيقي الغربي، بنظرياته وقواعده ارتبط بالتطبيق سواء على الآلات أو الأصوات البشرية كما إرتبط بقواعد خاصة بالتأليف الموسيقي ويؤكد يوسف عبيد انطوان بأن '' ***الموسيقى النظرية هي علم أصول الموسيقى وقواعدها، ومن أصول هذا العلم معرفة تراكيب الألحان والأوزان وأحكام صياغتها، وإن معرفة هذه التراكيب والأوزان التى تؤلف لتصبح مادة موسيقية جيدة يمكن سماعها و تمييز حركتها، لم يأت إلا بعد أن أجتهد الأوربيون فى التنظير لها، عبر المعارف التراكمية خاصةً فى مسألة السلم الموسيقي، ولكي يصلوا إلي تثبيت تلك النظريات أخذوا زمناً طويلاً من التنظير والتجريب، ومن ثم وضعت قواعد تحكمها للمحافظة على اللون الصوتي و الطابع وهو الذي عرف بقواعد ونظريات الموسيقى الغربية*** ،،.([2])

تعود جذور السلالم الديانونية إلى الموسيقى الدينية المسيحية الأولى، ويرجع أثرها للقدماء اليونانيين، حيث تطورت النغمات والسلالم الموسيقية من قدماء الموسيقيين اليونانيين مثل (أريستوكناس) والذى إبتكر نظام نغمي وساعد فى ترميز التدوين الموسيقي للآلات اليونانية القديمة مثل الأولوس ( وهى الة نفخ مثل القصبة ) والغيثاره.

أما بخصوص السلالم الديانونية التي تعتبر الأساس الذى قامت عليه نظريات الموسيقى الأوربية من تأليف وهارموني وغيرها من ابتكار المؤلف الموسيقي الألماني يوهان سبستيان باخ (Johan Sebastian Back- 1685-1750) ميلادية وقد نسبت تسميتها إلn تكوينها

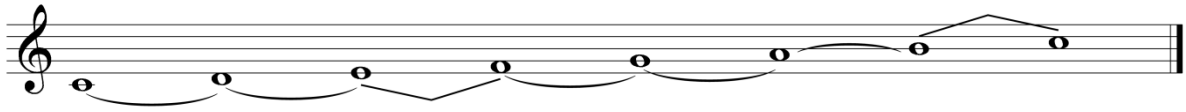
---

[1] www.almarefa.org

[2] محمد ادم سليمان ـ السلم الخماسي بين النظرية والتطبيق ـ دراسة مقارنة بين غناء البجة التبداوية والغناء الحديث في وسط السودان رسالة دكتوراة 2006ميلادية صفحة 140

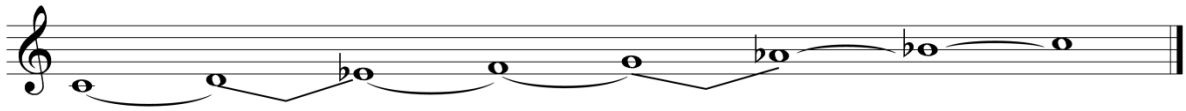
النغمي ذو لسبع أصوات زائداً البعد الثامن وتتكون من نظامين الكبير( major) والصغير(minor) .([1])

السلم الموسيقي بمعناه العام هو إشارة إلى مجموعة درجات صوتية ولا تعبر بأي حال عن مركز نغمي معين بمعناه العام أو طريقة تركيز بشكل خاص، وهو فى هذا الصدد يختلف عن نظام السلم الدياتوني الكبير، وهو مايعني ضمناً مركز نغمي. ومثال للسلم الدياتوني الكبير الذى يحتوي على سبع نغمات، تفصل بينها أنصاف أبعاد موسيقية بنيت على نظرية تسمى التتراكورد*. وكل سلم ينقسم إلى تتراكورد أسفل وأخر أعلى تفصل بينها مسافة كاملة وداخل كل تتراكورد درجتين ونصف الدرجة.([2])

يورد الدارس نموذج رقم (1) يوضح السلم الدياتوني الكبير

وقد أجهضت هذه النظرية نظرية السلالم الجريجورية القديمة (Heptatonic scales)

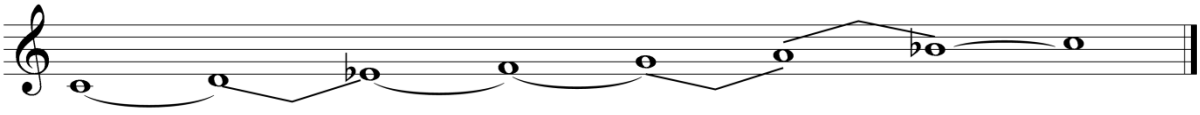
والتي بنيت على قالب السبع أصوات أستخدمت فيها الأبعاد الكبيرة والصغيرة، لكن بدون ظهور نصفي البعد فى تكوينها بشكل منتظم وهى:

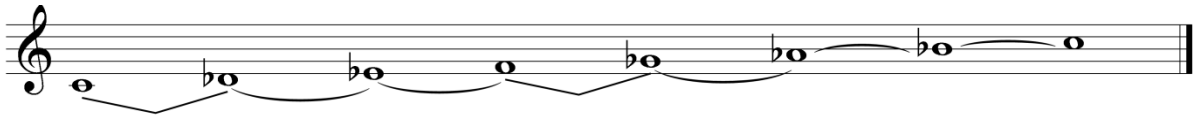
يورد الدارس نموذج رقم (2) يوضح الايوليان (Aeolian)



يورد الداس نموذج رقم (3) يوضح الايونيان (Ionian)

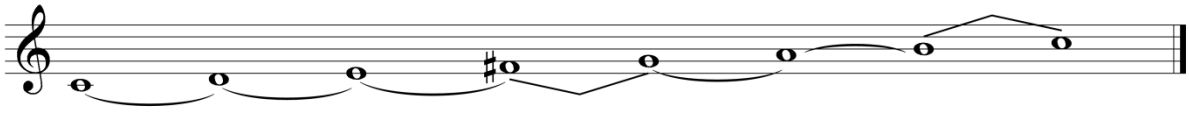
[1] www.almarefa.org موقع سابق
[2] www.almarefa.org موقع سابق

يورد الدارس نموذج رقم (4) يوضح الدوريان (Dorian)

يورد الدارس نموذج رقم (5) يوضح اللوكريان (Locrian)

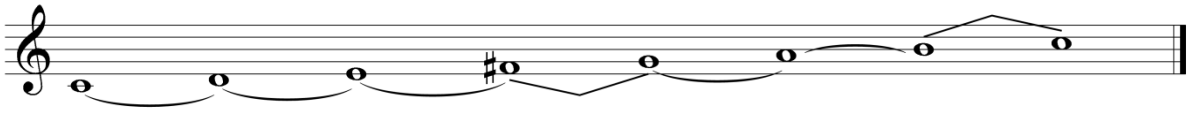


يورد الدارس نموذج رقم (6) يوضح الفريجيان (Phrygian)

يورد الدارس نموذج رقم (7) يوضح الليديان (Lydian)



يورد الدارس نموذج رقم (8) يوضح المكسوليديان (Mixolydian)



**السلم الخماسي:**

سلم موسيقي يحتوي على خمس نغمات بالإضافة للصوت جواب القرار، والسلالم الخماسية موجودة فى كل بقاع العالم بما فيها الثقافات الموسيقية المنحدرة من الموسيقات القديمة الموجودة فى أسكوتلاندا، ايرلندا، بريطانيا وهنغاريا وكذلك موسيقى غرب أفريقيا

بالإضافة إلى موسيقى الجاز، البلوز والروك كما توجد فى الموسيقى القديمة لدول غرب أوربا ودول شرق أسيا، كذلك الأغاني الفولكلورية لشعوب التتر والشوفيذ و الأريين، وقد لوحظت أيضاً فى دوزنة الكرار الاثيوبى( Krar")، القاميلان الفلبينى( gamelan) و الكولينتانق الياباني(Kulintang). كما تناولها بعض مؤلفي الموسيقى الغربية كالمؤلف الفرنسي كلاويدو ديبوسي(Claude Debussy)، وفى تعريف أخر للسلم الخماسي أورد كندي ***'' أن السلم الخماسي هو من اللفظ الإغريقى ( penta) بمعنى خمسة وهو سلم موسيقي يتكون من خمسة أصوات...،،*** .([1])

وجدت السلالم الخماسية فى الزمان الماضي قبل مائتي عام قبل الميلاد، إلا أنه من السهل الحصول على نموذج لذلك كالعزف على مفاتيح البيانو السوداء إذإبتداءً من صوت (F#) ومنها تحسب بقية الأصوات الأربعة السوداء التي تليها. كما أوضح بلوم إريك (Bloom Erick) ***''أن السلم الخماسي يتكون من خمسة أصوات والذي ينتهي في الأوكتاف بتكرار الصوت الاساسي لتصبح ست أصوات "***.

أورد يوسف محمد عثمان بلال بأن السلم الخماسي هو ذاك النوع الذي يحتوي خمس أصوات وفي أغلب الأحيان تكون ثلاث من تلك الدرجات أصوات كاملة وا ٍثنان عبارة عن ثالثات صغيرة ترتب ترتيباً خالياً من أنصاف الأبعاد مماثلاً للمفاتيح السوداء على آلة البيانولقد ر ُبط بين السلم الخماسي والسلم الدياتوني الكبير بحيث وضع الترتيب الأساسي للسلم الكبير بحذف أصوات الدرجات الرابعة والسابعة فأصبح وضعاً أصلياً ثم تغير هذا الوضع إلى أوضاع أخرى فصار كل صوت من الأصوات المتبقية في السلم تبنى عليه الأصوات الأخرىوأصبح كل وضع منها سلماً فرعياً .([2])

يرى الدارس أن كل التعريفات السابقة قد إتفقت فى تعريف السلم الخماسي، لكن بالإشارة اليه من ناحية تاريخية فقد وردت بعض الآراء بأن السلم الخماسي مشتق من السلم الدياتوني ذو السبع درجات صوتية وذلك بناءاً على حذف بعدي الدرجة الرابعة والسابعة التي تشير فيما بعد إلى تكوين السلم الخماسى، وهم بذلك كأنما يؤكدون بأن فكرة السلم الخماسي أو تكوينه أساساً قد جاء بعد التعرف على السلم الدياتوني، فى حين أن التعريفات

---

[1] www.google.com

[2] يوسف محمد عثمان بلال ـ تصنيف وتحليل مقامات الموسيقي الشعبية في شرق وغرب السودان باعتبارها مادة خام للتاليف ـ مرجع سابق صفحة 48

السابقة تؤكد أن السلم الخماسي قد وجد فى الموسيقات الشعبية القديمة من قبل الميلاد بمائتي عام، وفي ما يخص النظام النغمي الدياتوني فقد أوجده جوهان سبستان باخ ليصبح نظرية خاصة بتأليف الموسيقى، لذلك لايمكن منطقياً أن تكون فكرة السلم الخماسي قد بنيت على نظرية السلم الدياتوني.

أيضا بالإشارة إلى موضوع الأصل والفرع فى بناء السلم الخماسي، فقد أوضح يوسف محمد عثمان بلال بأن هنالك سلم خماسي أصل تنحدر منه عدة فروع حسب الدرجة الصوتية ألتي يبدأ منها الفرع والتي هي أصلا أحد الدرجات الصوتية المكونة للسلم الأصلي وبهذا تكون هذه قاعدة أو نظرية بناء للسلم الخماسى، وبالرجوع إلى تاريخ السلم الخماسي من خلال ماورد في ما سبق بأنه قد عرف من خلال الموسيقات الشعبية القديمة، ولم يذكر بأنهاوُجدت بناءً على نظرية معينة أو قياس فيزيائي أوحسابي بالأضافه إلى أنها إنحدرت من موسيقات شعبية ولم تخضع للقواعد العلمية.

لاحظ الدارس أن السلالم الخماسية مستخدمة في اغلب دول العالم حيث تسمع في موسيقات شرق أسيا المتمثلة في دول الصين، اليابان، الكوريتين الشمالية والجنوبية، الهند، باكستان وأفغانستان على سبيل المثال، وبعض الدول الأوربية حيث توجد في موسيقاها الشعبية كما في إسكلاندا وا يرلاندا وغيرها، كذلك توجد في موسيقى الجاز في أمريكا، وهذا بدوره يضحض النظرة السائدة بأن السلم الخماسي ناقص ولا يستطيع التعبيرعن الفكر الموسيقي.

**أنواع السلالم الخماسية:**([1])

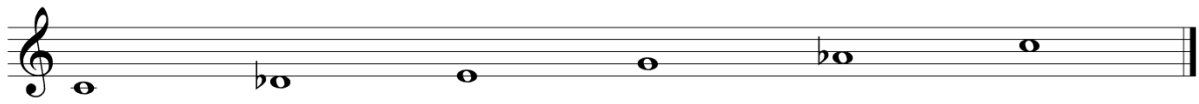
التقسيم الشائع فى علم موسيقى الأجناس للسلالم الخماسية ينقسم إلى نوعين:

**النوع الأول:** ذو انصاف أبعاد (Hemitonic)

يحتوى على نصفي بعد أو أكثر وهذا النوع على سبيل المثال شائع فى بعض مناطق شمال وغرب أفريقيا.

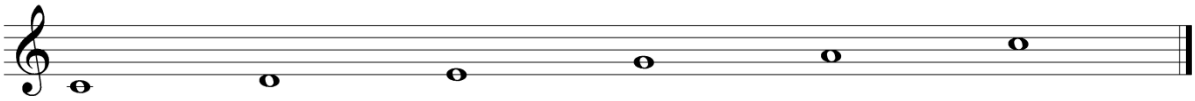
[1] Anser.com

يورد الدارس نموذج رقم (9) يوضح سلم خماسي يحتوي على نصفي بعد



**النوع الثانى:** خالي من نصف بعد (Unhemitonic)

وهو النوع الذى لايوجد به أنصاف أبعاد من الدرجة الأولى ثم الثانية، الثالثة، الخامسة و سادسة طبيعة، فاذا تم أخذ هذه الصيغة من درجة (دو) يصبح التكوين كالأتى:

يورد الدارس نموذج رقم (10) يوضح سلم خماسي خالي من نصف بعد

وبذلك تكون المسافات بين الأصوات كما يلي:

1/المسافة بين الصوت الأول و الصوت الثاني ثانية كبيرة (بعد كامل).

2/المسافة بين الصوت الثاني و الصوت الثالث ثانية كبيرة (بعد كامل).

3/ المسافة بين الصوت الثالث والصوت الرابع ثالثة كبيرة (بعد كامل ونصف).

4/ المسافة بين الصوت الرابع والخامس ثانية كبيرة (بعد كامل).

5/ المسافة بين الصوت الخامس والصوت السادس ثالثة صغيرة (بعد كامل ونصف).

وهذا النوع هو السائد والمستخدم في الموسيقى السودانية ويظهر ذلك جلياً في كثيرٍ من ألحان الأغاني التي يتغنى بها المغنيون في وسط السودان وشماله، كما توجد السلالم الخماسية في ما يسمى بحزام السلم الخماسي الأفريقي الذي يشمل دول الصومال، أثيوبيا، جيبوتي، أريتريا، مالي و موريتانيا.

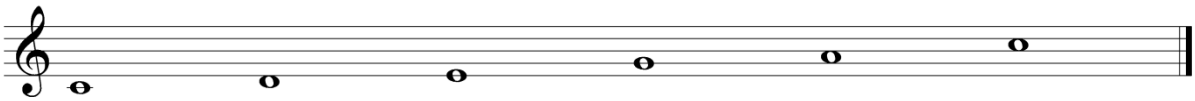
والمعلوم أن السلالم الخماسية عند الأثيوبيين أربعة أنواع رئيسية وهي:

1/ سلم تيزيتا وهو نوعان كبير وصغير يختلفان في طريقة بناءهما النغمي كالآتي:([1])

أ/ تيزيتا الكبير: ويكون بناءه على النحو التالي :

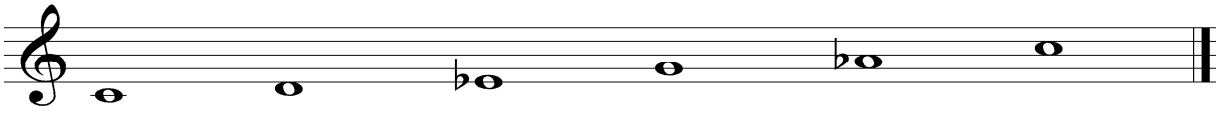
[1] يوسف محمد عثمان بلال – مرجع سابق صفحة 49

يورد الدارس نموذج رقم (11) يوضح سلم تيزيتا الكبير



ب/ تيزيتا الصغير: ويكون بناءه على النحو التالي:

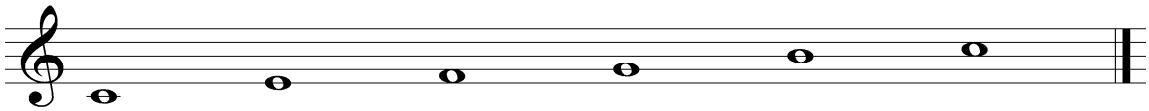
يورد الدارس نموذج رقم (12) يوضح سلم تيزيتا الصغير



2/ سلم باتي وهو أيضاً نوعان كما يلي:

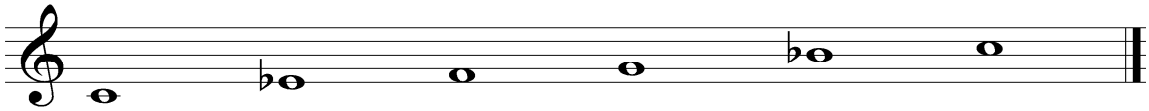
أ/ سلم باتي الكبير ويبنى على النحو التالي:

يورد الدارس نموذج رقم (13) يوضح سلم باتي الكبير

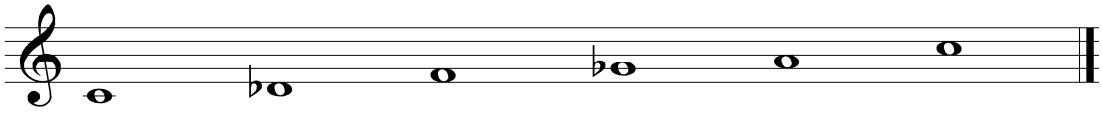


ب/ سلم باتي الصغير ويبنى على النحو التالي ([1])

يورد الدارس نموذج رقم (14) يوضح سلم باتي الصغير

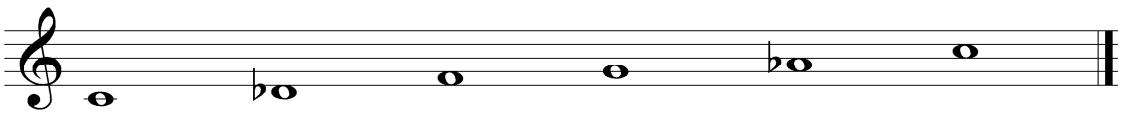


3/ سلم الأبختوي ويبنى على النحو التالي:

يورد الدارس نموذج رقم (15) يوضح سلم الأبختوي

[1] يوسف محمد عثمان بلال – مرجع سابق صفحة 50

4/ سلم الأمبسيل ويبنى كالآتي:([1])

يورد الدارس نموذج رقم (16) سلم الأمبسيل



**الموسيقى الفلكلورية:**

إختلفت الأراء حول التسمية التي تطلق على الأغنية المتداولة في المجتمعات الريفية وشبه الر يفية والبدائية بين الأغنية الفلكلورية والشعبية، فالأغنية الفلكلورية هي ألتي تنشأ في المناطق الرعوية للريفية و الزراعيةو هذا النمط من الغناء يتواجد بين الناس ويعيش طويلا ويتحدث عن كثير من الجوانب الحياتية للمجتمعات. أما الأغنية الشعبية فهي التي تتواجد في المدن وعادة يقوم بتأليفها مؤلف معلوم، وتداولت بين الناس فحدث فيها ما حدث من تغيير للأغنية الفلكلورية أيضاً فأصبحت مجهولة المؤلف لدى الغالبية العظمى من الناس.([2])

الأصل في مصطلح فلكلور يرجع الى "وليم جون نوفر" الذى صاغ هذا الإسم عام 1945ميلادية؛ واستعمله بعده كثير من العلماء في انحاء كثيرة من العالم والمعنى الحرفي لمصطلح فلكلور هو حكمة الشعب، وأصبح يدل على مدلولين:

المدلول الأول: العلم الخاص بالمأثورات الشعبية.

المدلول الثاني:المادة الباقية والحية التي تتمثل في الكلمة وا ٍلإيقاع والنغم.

وا ٍذا كانت المراحل الأولى لإستعمال مصطلح فلكلور قاصرة على العادات والتقاليد والأداب والفنون الشعبية، وخاصه الموسيقى والرقص فأنها بعد ذلك أصبحت تتضمن النقوش والصور والتماثيل والعمارة.([3])

---

[1] يوسف محمد عثمان بلال – المرجع نفسه صفحة 50

2 يوسف محمد عثمان بلال – مرجع سابق صفحة 54

[3] عبد الحميد توفيق علي ـ اجمل ما قرات عن الموسيقي الشعبية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993ميلادية صفحة 12

أمـــا تعريـــف الموســـيقى الفلوكلوريـــة، فقـــد وصـــفت بأنهـــا موســـيقى التـــراث الشـــعبي وهـــي تتـــابع الماضـــيالغنـــائي الـــذي مـــا زال حيـــاً وممارســـاً فـــي دواخـــل الشعوب حاملاً ومجدداً للطابع الجمعي الجماعي.

أو هـــي كـــل مـــا خلّفـــه الســـلف للخلـــف مـــن كنـــوز وممارســـات وأنســـاق موســـيقية وضـــعت فـــي جاهزيـــة لا يمكـــن الإفـــلات منهـــا بإعتبارهـــا مســـتمرة ومســـتمدة ومســـتلهمة مـــن الماضـــي ذات خصـــائص إجتماعيـــة ثقافيـــة وفنيـــة متفردةفي كل مجتمع كنشاط حياتي وا ٍنساني.([1])

**الموسيقى الشعبية:**

هي حصيلة تراث من الألحان التي تطورت خلال عملية النقل الجماعي ويرى بعض الدارسين أن العوامل التي تشكل التراث الموسيقي الشعبي هي:

1/ صفة الدوام التي تربط الحاضر بالماضي.

2/ صفة التعبير التي تنبثق من الخلق الجماعي والفردي.

3/ الإنتخاب بواسطة الجماعة للللحن المعين، وهذا الإنتخاب هو الذي يحدد الشكل الذي يبقى عليه اللحن.

كما يمكن أن يطلق لفظ الموسيقى الشعبية على الألحان البدائية، التي تطورت على يد جماعة لم تتأثر بفن شعبي آخر، كذلك يطلق على الألحان التي ابتدعها فرد معين وذابت مع التراث الشعبي الممارس غير المدون لجماعة ما.([2])

وفي تعريف أخر للأغنية الشعبية يشار إلى تلك الأغنية التي ترتبط بمكان وبيئة وجماعة من البشر، مثال لذلك أهل الريف، الصحراء، والبدو ومن أمثلة تلك الأغاني أغاني دورة الحياة المتمثلة في بعض الأنماط كالميلاد، الختان، الزواج، الوفاةو أغاني العمل والأعياد. تلك الانواع من الاغاني جماعية الإبداع سوى كانت الكلمات أو اللحن أو الأداء، بالطبيعة كان لها مبدع اصلي ولكن ِسعة انتشارها كانت اكبر من مبدعها نفسه. والأغنية الشعبية تتناقل شفاهة من جيل الى آخر، وتتأثر بالبيئة التي تخرج منها فإذا أخذت مثلا

[1] محمد سيف يس ـ مقابلة شخصية مسجلة ـ كلية الموسيقي والدراما 2013/11/17م

[2] عبد الحميد توفيق علي ـ مرجع سابق صفحة 18

أغاني الزواج  فأن طبيعةالاغنية سواء الكلمات او اللحن تختلف بإختلاف البيئة التي تخرج منها (1)

الاغنية الشعبية تتميز بكثير من الخصائص مثل([2]):

1/ سرعة الإنتشار.

2/ جماعية الأداء.

3/ تناقش موضوعات تهم الجماعة.

4/ نصها قابل للتعديل والتبديل.

5/ سهولة وبساطة اللحن.

6/ العلاقة بين الكلمات واللحن علاقة وثيقة.

7/يصاحبها أداءاً حركياً

8/ اهم ما يميز الاغنية الشعبية انها تحافظ على العادات والتقاليد والمعتقدات الخاصة بالجماعة الشعبية وذلك لتناقلها شفاهة من جيل الي آخر حاملة معها كماً من الموروث الثقافي الخاص بالجماعة الشعبية عبر الزمن.

يرى الدارس انه قد إتفقت كل التعريفات السابقة  في ما يخص الأغنية الشعبية في الخصائص والمميزات، وكما هو ملاحظ أن خصائص الاغنية الفكلورية هي من بعض خصائص الاغنية الشعبية، على ضو ذلك ان مصطلح الفلكلور هو الذي وفد من لغة مختلفة وبذلك يكون المعنى المراد هو الأغنية الشعبية.

**الموسيقى التقليدية:**

الموسيقى التقليدية هي جملة الإنتاج الموسيقي الذي ابتدعته جماعة معينة في أزمنة ماضية؛ والخاص بجماعه تستهلك ثقافة موسيقية ذات طابع فطري ينتقل عن طريق المشافهة وتشمل أنماط متعددة من الموسيقى والغناء والتراث القديم، وهي لا تتبع من فراغ، وانما تأتي نتاجا لتفاعل الأفراد والجماعات والبيئة المحيطة خلال الأزمان والأحقاب، كما أن لها طابع الإنتاج التراكمي الذي له قواعد ونظم تحدد طرازه وله إرتباط كبير بالممارسات الفنية الاخرى إرتباطا تكاملياً ، وقد تكون صناعة الموسيقى التقليدية فردية او جماعية. وقد

[1] www.google.com

[2] محمد سيف يس ـ الموسيقي التقليدية المصطلح والدلالة ـ الرياض 2002ميلادية صفحة 6

أشار البعض الى أن مصطلح موسيقى فلكلورية هو المصطلح المرادف لكلمة الموسيقى التقليدية لما تشمل في كثير من الأحيان عالم الموسيقى وجذوره. ([1])

**التراث الموسيقي:**

هو مجمل ما أنتجه المجتمع التقليدي من موسيقى في أزمنة ماضية ومنه ما ظل موجودا وقائما و آخر إندثر لأسباب قد تتعلق بعدم الأهتمام ممن هم في الحاضر بالبحث في تراثهم، وهنالك أسباب أخرى تتعلق بالقصد والتعمد لإهمال التراث، رداءة المستوى الفني، وأسباب عقائدية دينية، كذلك النظرة الدونية لهذا النوع من التراث.([2])

**الموروث الموسيقي:**

هو ما وصل من التراث الموسيقي وأصبح يستخدم أو يلجأ اليه للتعبير عن وقائع فشلت الموسيقى المعاصرة بالتعبير عنها.([3])

**أثر الموسيقى في النفس:**

أن الموسيقى ذات تأثير مفيد على النفس ومستمعو الموسيقى الغربية يعلمون كيف تسيطر المؤلفات الموسيقية من أوبرات وسيمفونيات وغيرها على نفوسهم، وعند الشرقيين استعملت الموسيقى الشرقية القديمة في العصر الأموي والعباسي لعلاج المرضى، ولا يزال موجود حتى الآن في المغرب الأقصى بمدينه فاس وقتاً خاصاً تعزف فيه الموسيقى للترويح عن المصابيين بالأمراض النفسية العصبية.([4])

ذكر محمد سيف يسن تعريف فلسفي للموسيقى '' ***أن الموسيقى هي فن خلقه الله لحاجة الأنسانية الى ما يهذب الروح والوجدان أو هي لغة الجمال والعواطف***،،.

أما في ما يخص التعريف العلمي الإجرائي فهي فن ترتيل وتنغيم الأصوات الموسيقية بتوافقها اللحني والإيقاعي وتنظيم تلك الأصوات الموسيقية بغية تحقيق المتعة الجمالية.([5]) أما أراء الفلاسفة في الموسيقى فقد بنيت على مفاهيم الفيلسوف اليوناني إفلاطون وأهم هذه الأراء: ([6])

---

[1] محمد سيف يس ـ الموسيقي التقليدية المصطلح والدلالة مرجع سابق صفحة 6

[2] محمد سيف يس ـ الموسيقي التقليدية المصطلح والدلالة المرجع السابق صفحة 18

[3] محمد سيف يس ـ المرجع نفسه صفحة 19

[4] محمد محمود سامي ـ موسيقي الشعوب ـ مكتبة انجلو المصرية 1971ميلادية صفحة 283

[5] محمد سيف يس ـ التذوق الموسيقي ما هو كائن وما ينبغي ان يكون ـ دار جامعة الخرطوم للنشر 2007ميلادية صفحة 4

[6] فؤاد ذكريا ـ الفيلسوف وفن الموسيقي ـ دار الوفاء للطباعة والنشر ـ الإسكندرية 2004ميلادية صفحة 5

1/التأثير الأخلاقي للموسيقى من حيث أن لها القدرة على دعم العنصر الفاضل في الشخصية او ذيادة ميلها للرزائل، تبعاً لنوع الألحان والإيقاعات و المقامات المستخدمة فيها.

2/ التأثير النفسي للموسيقى من حيث أن لها القدرة على رفع معنويات الإنسان او الهبوط بها وشفاء أمراض معينة او بعض الإضطرابات والإختلال في النفس.

3/ ضرورة قيام علاقة بين الأنغام والكلمات والربط بين الموسيقى والشعر برباط وثيق، وا ٍيثار الموسيقى المصاحبة للغناء على الموسيقى الخالصة في معظم الأحيان.

4/الشك في قيمة التجديدات الموسيقية و النظر اليها بعين الحذر على أساس أن التجديد في هذا المجال قد يؤدي الي اضطرابات في النفوس وبالتالي الى إختلال في نظم الدولة.

إرتبطت الموسيقى في الحضارات اليونانية والرومانية القديمة بقضايا عقدية وفلسفية مفادها أنهم قسموا السلالم الموسيقية إلى أنواع ولكل نوع تأثير خاص على النفس، فكان سقراط يرى أن الفلسفة التى تجعل الحياة العادية ذات معنى وهدف وهى أرفع الفلسفات جميعاً ، وللموسيقىالقدرة على تشكيل نفوس الصغار وا ٍعدادهم للحياة، كما أشار أفلاطون إلى أن هناك مقامات(سلالم) وصفات عسكرية مثل الدرويان والفريجيان، واخرى لينة تدعو للميوعة وهى الأيونيان والليديان. بينما يرى أرسطو أن الناس متفقون على أن الموسيقى الدورية ( دوريان) أكثر الأنواع جدية ورجولة، ولما كان المقام الدورى وسطاً بين المقامات الأخرى .

وضع اليونانيون أسساً أخلاقية للسلالم الموسيقية ثم انتقلوا الى تحليل خصائصها الإيقاعية واللحنية في اطار النظام المتكامل للعمل الفني وجاءت معرفة تلك الخصائص نتيجة لإهتمامهم بالمادة الموسيقية المسموعة ومدى ارتباطها بالرجولة والميوعة ونتيجة لذلك جعلوا لكل مقام وظيفة خاصة.([1]) وفي ما يخص التأثير النفسي على بعض الشعوب، فالهنود مثلاً ينظرون للموسيقى نظرة تقديروا ٍعتزاز فليست في نظرهم مجرد متعة روحية أو وسيلة لهو وطرب، ولكنها تعبير عميق عن المزاج الإنساني والشعور الوجدان. تؤدى فى كل ظرف من الظروف الإجتماعية والإقتصادية، وفى سبيل التضحية من أجل الوطن،

---

[1] محمد ادم سليمان ابو البشر ـ السلم الخماسي بين النظرية والتطبيق دراسة مقارنة بين غناء البجة التبداوية والغناء الحديث في وسط السودان ، مرجع سابق صفحة 141

كذلك فى العبادات التى تقام صباحاً ومساءاً ، ومن العناصر الموسيقية المهة فى الموسيقى الهندية يمكن إيجازها فى الآتى:([1])

اولا إستخدام إصطلاح راجا منذ القرن العاشر الميلادي للدلالة على المقام الهندي الأساسي الذى تشيد عليه مقامات ثانوية أخرى لها علاقة بالألحان الكلاسيكية التقليدية.

ثانيا: إبتكار مقامات حسب الأمزجة البشرية والظواهر الطبيعية، ويتواجد بين كل نغمة والأخرى نسب خاصة تساعد على إستنباط محاسن النغم.

ثالثا: تتخلل الموسيقى الهندية مقامات لاحصر لها، البعض إندثر معالمه والبعض الآخر مازال مطبقا على الألحان الريفية والشعبية، ومنها ما يؤدى فى حفلات الربيع، وعند موسم هطول الامطار وغيرها.

رابعا: استعمال ايقاعات ذات حرية دون الخضوع للقيود على الاطلاق ويمكن احداث ايقاعين او ثلاثة في نفس الوقت حسب ما تقتضيه عملية التفاعل الايقاعي.

خامسا: تناولت الموسيقى الهندية رموزاً رقمية وتناولت الفاظاً بالحروف الهندية استعاضت بها عن النوتات الموسيقية السبع وهي:( SA , RE , GA , MA , PA , DHA , NI) .

سادسا: لا تخلو الموسيقى الهندية من عناصر التظليل الموسيقي الغني بالزخارف اللحنية والعناصر الجمالية.

تعتبر موسيقى الباكستان بمثابة فن مقدس، فالصوت والآلة والترنم بعبارات الدين وا رتباط الألحان بالتوقيت اليومي والشهري بل فكل طبقة صوتية لها علاقة بأحدى ساعات اليوم الأربعة والعشرين ساعة، والدرجات الصوتية لها أيضا إتصال بعلم الفلك وحساب النجوم، كما و أن علاقة نقرات الطبول لها إرتباط بموسيقى جزيره مياه البحيرات المقدسة المسماة (Ganga).

الموسيقى النظرية لدى اليابان لها صلة بعلم الفلك فى حركات دوران الأرض والشمس والقمر مما نتج عنه إنسجام ملحوظ بين أشهر السنة الاثني عشرة وبين آلة

[1] محمد محمود سامي ـ مرجع سابق صفحة 259

موسيقية ذات أثنتي عشر انبوب يطلق عليها ( ناي بان ) والتى تعتبر مصدر سلم موسيقى مكون من اثنتي عشر صوتاً ، ودرجات النظام النغمي الياباني لها صلة وثيقة بالعناصر الطبيعية كالتراب، الماء، النار، الخشب و المعادن مع تمثيلها أيضا فى مراتب ثلاثة( إمبراطور، وزير، شعب)، كما تستخدم اليابان سلالم مقامات تسمى (Sempo) ليست مشابهة لسلالم الغرباو الهنود.([1])

**القومية فى الموسيقى:**

القومية هي القوة الكبرى في العصر الحديث وهي المحرك الأول للأحداث التاريخية، ويحدثنا علم الإجتماع بأن القوم أو الشعب جماعة تربطها ببعض أواصر مشتركة تدعوها لإرادة تكوين دولة خاصة بها في اقليم معين، تعتبر نفسها صاحبة السيادة عليه وصاحبة حق في تنظيمه سياسياً وا ٍجتماعياً ، وينشأ هذا الترابط عن عوامل تاريخية تحتل اللغة والدين والثقافة أهمية خاصة بينها، والحركة القومية هي ظاهرة وجود هذا الشعب والأمة بسعيه لتحقيق هذه الدولة أو المحافظة عليها وتنميتها إذا كانت قد تحققت وذلك على أساس جهد واعيذي مضمون سياسي وا ٍجتماعي وثقافي. وفي القرون الحاضرة اثارت الحروب وما تبعها من تقسيم وتعديل للحدود، وبإنتشار أفكار الحرية والديمقراطية ظهرت أفكار أوسع من التحرر السياسي في الغرب، وهبت شعوب في أفريقيا وأمريكا اللاتينية وأسيا تكافح الإستعمار والسيطرة الأجنبية. وفي غمار هذه الحركات السياسية الشاملة شهد العالم بزوغ فنون جديدة لشعوب وثقافات صغيرة لم يكن لها دور في الثقافة العالمية من قبل، وبذلك أسهمت في إثراء الفكر والفن في العالم. وهناك من الظواهر ما يوحي بأن العالم المعاصر يسير في اتجاه الدولية (Internationalism) نتيجة للتقارب والإحتكاك الذي أوجده التقدم العلمي، بإلغاء المسافات والإحتكاك المباشر بالسفر والهجرة ووسائل الإتصال الجماهيرية (Mass Communications media) التي اضافت للثقافات المحلية أبعاداً جديدة، عمقت تمسك الإنسان المعاصر بهويته الثقافية التي تحقق له ذاته في إطار الإنتماء لشعبه وقومه.([2])

---

[1] محمد محمود سامي ـ مرجع سابق صفحة 260

[2] سمحه الخوري ـ القومية في موسيقي القرن العشرين ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب الكويت 1992ميلادية صفحة 7

كان البحث عن الهوية وراء ظهور مدارس الموسيقى القومية في أوربا فى أواخر القرن التاسع عشر لأول مرة فى بوهيميا وروسيا وأسكندنافيا وأسبانيا وبريطانيا والمجر، فهي تمثل تحولاً كبيراً في مسار الموسيقى الغربية، بما أضافته إليها من قيم موسيقية جديدة مستمدة من التراث الشعبي؛ ولمست هذه المعاني شعوب أوربية صغيرة كانت تسعى للتحرر السياسي ولتأكيد هويتها الثقافية وشعورها بالثور ه ضد سيطرة المانيا وايطاليا وفرنسا على الموسيقى الأوربية ونتاجا لكل تلك العوامل خرجت للوجود موسيقى (دوفرجاك) في تشيكوسلوفاكيا، (جلينكا وموسورسكي ورمبيكي كورساكوف) في روسيا، (جريج) في النرويج، (البتيز وجرانادوس) في اسبانيا (الجار) في بريطانيا،(ليست) في المجر و(شوبان) في بولندا. وبتوصل أولئك القوميون الموسيقيون الى أساليبهم القومية كان لابد من البحث في الموسيقى الشعبية او الفلكلور الموسيقى والموسيقى الدينية المحلية من جانب أخر، وقد بدأ هذا المفهوم يظهر كملمح جديد في الفكر الأوربي فاتجهوا الى أغاني الفلاحين و امعنوا النظر في رقصاتهم و آدابهم. ومن هذه المنابع إستقى المؤلفون القوميون ألحاناً ذات مقامات تختلف عن المقامين الكبير والصغير وا ٍكتشفوا أشكالا جديدة في التكثيف النغمي هارمونياً وبوليفونياً تختلف وتتعارض أحيانا مع اللغة الاكاديمية للموسيقى الأوربية.([1])

اما في بعض الاقطار الآسيوية فمنذ القرن السابع عشر وما تلاه اخذت الموسيقى الهنديه اتجاهاً جديداً فانتقلت الى المنتديات الشعبية، ويمكن القول بان الموسيقى في الهند قد امتزجت في فترة ما بمؤلفات الموسيقى الغربية وخاصة عندما بدأت بريطانيا تهتم بشؤون تلك المنطقة واستمر هذا الإهتمام فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مما أدى إلى حدوث إضطرابات فى الإتجاه الموسيقي التقليدي القديم وبين الإتجاه الأوربي المعاصر، لكن ومع ظهور المصادر الغربية فى الموسيقى الهندية فأن ذلك لم يؤثر على طمس معالمها ومزاياها اللحنية الأصلية.([2])

أما في ما يخص الموسيقى اليابانية وعلاقتها بالموسيقى الغربية فمنذ العام 1872ميلادية أصبح تعليم الغناء إجباريا فى المدارس الإبتدائية، كما أدخل الموسيقار الياباني(Mekta Tanetaro) المناهج الأوربية فى تعليم الموسيقى باليابان، بجانب

[1] سمحه الخوري ـ القومية في موسيقي القرن العشرين مرجع سابق صفحة 8-9
[2] محمد محمود سامي ـ مرجع سابق صفحة 256

الموسيقى الشعبية التى تدرس اصلا فى جامعة طوكيو فارتفع عدد الأكاديميات التى تدرس الموسيقى باليابان بعد الحرب العالمية الثانية إلى إثني عشرة أكاديمية. وبجانب الموسيقى الشعبية في اليابان هنالك الفرق السيمفونية والكورالات التي اصبحت من طليعة الفن الموسيقي وقد الف الموسيقيون اليابانيون الكثير من المؤلفات الغنائية والآلية على الأسلوب الغربي وكان ذلك نتيجة لدراسة بعض الموسيقيين اليابانيين للموسيقى في المانيا وفرنسا، الا ان هناك مؤلف ياباني (Hestaka Otaka) (1900_1951م) اصبح من المهتمين بحركة التطور بالطابع المحلي الشعبي فقد ادرج الكثير من الأفكار والألحان الشعبية في مؤلفاته السيمفونية مستعيناً بالقالب الموسيقي العالمي.([1])

ثم جاء القرن العشرين بملامح جديدة لعالم حدث فيه التقدم العلمي والثورات الاجتماعية والحروب، فاتخذت فيه الفنون مسارات غريبة فى بحثها عن الأدوات الجديدة للتعبيرعن هذا المناخ، فانطلق المؤلفون الموسيقيون نحو عوالم قريبة من مذاهب التجديد كالحوشية (Barbarism) التي تميل الى التنافر والإيقاعات العنيفة تشبها بالبدائيين الدوديكافونية (Dodecaphony) التي تلغي السلم الموسيقي وكل ماقام عليه من قواعد وتستنبط به الأصوات الأثني عشرة التي ابتدعها شونبيرج وتبعه فيها البان بيرج وغيره.([2])

**الاتجاهات المعاصرة فى الموسيقى الغربية:**

ظهر مفهوم الموسيقى المعاصرة بعد نهاية الحرب العالمية الأولى ممارسة موسيقية جديدة إبتدعها الموسيقي ارنولد شوبيرج سنة 1919م. بعد ذلك ظهر جيل جديد من الموسيقيين تتلمذوا على يد الموسيقي الفرنسي اوليفر مسيان (Olivier Messian) الذي يدعو الي الاقتداء بالتطور العلمي والتقني لخلق وسائل تعبير حديثة تتماشى مع متطلبات العصر. كما فتح ظهور آلة التسجيل أفاقا جديدة للبحث حيث ساعد ظهور الاسطوانات على تعزيز هذا التوجه، ايضا ظهور الآلات الكهربائية والألكترونية. وبذلك وجد الموسيقيون أنفسهم يخرجون عن الإطار التقليدي للنظام النغمي الى مفاهيم جديدة تتلخص فى الآتي:([3])

---

[1] محمد محمود سامي ـ مرجع سابق صفحة 273

[2] سمحة الخوري ـ مرجع سلبق صفحة 10

[3] موقع المصطفى فرحات Farahat Mustafa/ blogspot.com

اولاً : الغاء مفهوم السلم الموسيقي في كثير من الانماط الموسيقية وظهور اللامقامية (Atonality) بصورة واسعة.

ثانياً : ضم الضجيج أي الأصوات الغير موسيقية الى مجال الأصوات الموسيقية.

ثالثاً : معالجة مجموع من الموجات الصوتية و إستخدام اصوات جديدة.

وا بتداء من الأربعينيات في القرن العشرين ألفت مجموعة من الأعمال الموسيقية إعتماداً على تلك الأسس تعذر معها على الباحثين والدارسين والمختصين تصنيفها او اخضاعها الى مقاييس معينة فيما بعد. كل هذه المستحدثات أظهرت شكلا جديدا فى التأليف الموسيقي ظهر جليا في الإنتاج السينمائي بحيث أصبحت تنتج الأصوات الموسيقية من خلال التحكم التقني لما تقوم به بعض الآلات الألكترونية من تغيير للصوت من خلال التحكم في الارتفاع والانخفاض للحصول على مسافات صوتية صغير ة لا تدخل في اطار النظام النغمي، كذلك تغيير طابع الصوت باستعمال تقنية مخرج الصوت بصوت أخر ثم تغيير السرعة الزمنية من خلال المترونوم* الموجودة أصلا في تلك الآلات.([1])

**الموسيقى الإلكترونية:**

برهن استوك هاوزن (Stock Housen ) سنة 1953ميلادية عن تكامل بين التفكير الموسيقي والآليات الإصطناعية فقال '' ***ان الصوت الصادر عن مولدات الصوت ما هو الا حركة اهتزازية تتميز بترددها وتوسعها وتغيرها عبر الزمن، وبالتالي يمكن تسجيلها على شريط مغناطيس ومعالجتها عن طريق المونتاج وفرز الترددات وتمريرها بغرفة الصدى للحصول على قائمة الأصوات التي قد يحتاجها المؤلف الموسيقي*** ،،.([2])

**الموسيقى الكهروصوتية:**

مزج استوك هاوزن في هذا النوع من الموسيقى ما بين الأصوات الإصطناعية الصادرة عن مولداتالصوت و الصوت البشري وسرعان ما انتشر هذا النوع من التوا ج في فرنسا والمانيا وايطاليا والولايات المتحدة الأمريكية وفتحت عدة استديوهات في تلك البلدان للبحث والتسجيل في هذا المجال. وفي نهاية السبعينيات من القرن العشرين دعم الحاسوب

---

[1] المصطفى فرحات ـ موقع سابق

[2] المصطفى فرحات ـ الموقع نفسه

الفكر الموسيقي وتحمل عبء الإنجازات الإلكترونية لتوليد الأصوات وتفريغ الموسيقى بالتدوين المباشر للأعمال الموسيقية بواسطة التسجيل للموسيقي ثم ادخالها في البرامج الخاصة بالتدوين الموسيقي بواسطة نوع معين من ادوات التسجيل داخل البرنامج (midi).([1])

**الإتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية:**

ظهرت في القرن العشرين مجموعة من الأساليب لتعليم الموسيقى والتي كانت في إطار التربية الموسيقية، إبتكرها موسيقيون عديدون منهم على سبيل المثال:([2])

1- سوزوكي شين جي (Suzuki shin chi ) عازف كمان الماني الجنسية تخصص في تدريس مادة التربية الموسيقية، إهتم بقضايا الأطفال خاصة في اليابان فإعتمد على مقدرة الأطفال في إستيعاب اللغة القومية حيث لجأ لاستخدام الألحان الشعبية اليابانية في مقرراته الدراسية في مؤسسته الحديثة في تعليم الموسيقى إيمانا منه بان الطاقات الكامنة لدى الاطفال يمكن تنميتها وتوجيهها اذا توفرت لهم فرص التدريس الصحيحة والبيئة التعليمية المناسبة كما استخدم كثيرا من موسيقات الشعوب الأخرى.

2- زولتان كوداي ( Zoltan Koday) مؤلف موسيقي مجري، ساهم مساهمة فعالة في جمع الموسيقى الشعبية المجرية وتدوينها وتحليلها مع الموسيقار بيلا بارتوك، فكان الاثنان يعتقدان أن الموسيقى الشعبية تعتبر أساس لتعليم الموسيقى عزفا او غناءا نظرا لأنها نابعة من الشعب نفسه وهو يمارس في حياته اليومية حيث جعل كوداي من الموسيقى الشعبية محورا لمؤلفاته الاوركسترالية والتربوية، فشاركه زملاؤه في وضع خطة التربية الحديثة في المجر وألف لها العديد من الكتب إبتداءا من مرحلة الحضانة الى مرحلة التعليم المتخصص عن طريق الأغنية المحفوظة، ثم ربطها بالإيقاع. إهتم كوداي بالغناء قبل العزف بحيث يكون الغناء بدون مصاحبة الآلة الموسيقية اذ يرى أن افضل مصاحبة للصوت الإنساني هو صوت إنسان آخر، فاهتم بالغناء في صوتين او ثلاثة أصوات في شكل بوليفوني ( Polyphony ) كما إهتم بتدريب الأطفال على الإملاء الموسيقية والتدوين

---

[1] المصطفى فرخات ـ الموقع نفسه

1 منى احمد محمد صالح ـ خصائص الحان الأناشيد المدرسية في مرحلة الأساس بالسودان ـ رسالة ماجستير غير منشورة 2010ميلادية صفحة 34

من خلال نماذج لحنية محفوظة. كذلك بالتدريب السمعي الداخلي من خلال الغناء بدون إصدار صوت وهو مايطلق عليه الغناء الصامت.([1])

## المبحث الثاني

### مابين العلم والثقافة:

العلم هو مجموعة من المعارف التى توصل اليها العقل الإنساني بعد التحقيق والتمحيص والتجريب، للوصول إلى نتائج محددة تستفيد منها البشرية ولا تختلف بأختلاف الأذواق او المعتقدات أوغيرها، ولا تحتكره فئة بعينها بيد أن هنالك من يأخذون بحقائق

[1] منى احمد محمد صالح ـ مرجع نفسه صفحة 36

علمية ويطورونها ان كان نظريا أو عمليا، وهذا حق مشروع حيث أن كل من يتوصل إلى حقيقة لا يحتفظبها لنفسه، وا ٍنما يستفيد منها العامة فتصبح ملك عام ليكون نصيب المخترع أو المكتشف هو الإختراع أو الإكتشاف. عكس الثقافة التى تشترك فى تكوينها أمة بعينها بحيث تكون لتلك الأمة أو الفئة شخصيتها التى تميزها عن سواها، فالثقافة مفهوم شامل لكل الأمور الحياتية العلمية منها و الإنسانية والتقاليد والأعراف التى كونتها الأمم وانفردت بها، فمتى مازالت الثقافة زالت الأمة، لذلك فالثقافة ملك خاص. ولولا إختلاف الثقافات لكان الناس أمة واحدة ولكان نمطهم في الحياة عموماً واحداً بدون تباين، إذن فالعلم هو حق عام والثقافة شأن خاص.

**الثقافة السودانية:**

تبلورت الثقافات المجتمعية بحركة دورة الحياة، فمنها من إكتملت عناصرها ومفرادتها ومكوناتها، وبالتالى إكتسبت صفات جديدة بفعل التلاقح والتأثير والتأثر والإندماج فز دادت بقوة المكونات الجديدة سرعة حركة دورانا الحياة، ونتج عن ذلك التلاقح مايعرف بالثقافة المتنوعة وهى ثقافة مكتملة وناضجة في وحدتها ومتباينة فى مفرداتها ومكوناتها. يوجد فى السودان نوعين من الثقافات:

الأول:تنو ع ثقافي إثني كما في بعض مناطق السودان و على سبيل المثال لا الحصر الأنقسنا وجبال النوبة ومناطق البجة وفى شمال السودان عند القبائل العربية فى مناطق الشايقية والجعليين كما عند النوبيين.

الثانية: مايعرف بالثقافة المتنوعة مثل التنا ج الإثني لكثير من الثقافات مع بعضها البعض فى وسط السودان وشرقه وغربه. وللثقافتين أهمية ودور فى تشكيل سلوك الأفراد في المجتمع بما فى ذلك الفنون والتراث الشعبي ومظاهر السلوك على حياة الناس فى تجميعهم و تفردهم. فثقافة المجتمعات غير قاصرة على جيل معين فهى مستمرة وتتسم بالثبات، ولكن في ذات الوقت عرضة للتغيير والتحول بما تتضمنه من مكونات مادية متعددة ومفردات وقيم ومُ ثل وتقاليد، ولكنها قوة من خلال مايتم من تفاعل إجتماعي بين الأفراد ومتطلباتهم وهذا يعطى للثقافة صفة الإكتساب. ([1])

[1] عادل حربي ـ محاور درامية في الثقافة السودانية ـ مطبعة جامعة الخرطوم 2009 صفحة 5

إن قدرة الإنسان فردا كان او جماعة على إختزان الخبرات والتجارب الشخصية والإجتماعية كبيرة ويعتمد نمو الثقافة وا ٍستمرار تقدمها على ذخيرة التمرين وا ٍكتساب القيم والمعايير والتعديل فيها وصقلها، لذلك أصبحت خصائص الثقافة المتنوعة ثمينة وراسخة ولها قدرة خاصية المرونة والتفاعل الإيجابى بفعل الإندماج والتواجد مما أعطاها القدرة على الإستمرار والتأثير على الأشخاص.

وهنالك عوامل ذات تأثير على الثقافة المتنوعة فى تشكيل طبيعتها:([1])

1/ الظروف الإجتماعية والتاريخية التي يعيشها المجتمع عبر الإندماج و التوا ج من أثر تراكم المكونات.

2/ الظروف الإقتصادية التي يعيشها المجتمع فى ظل الأوضاع الجغرافية والمناخية.

3/ تأثير إندماج القوى المعنوية والروحية فى سلوك الأفراد ومدى التأثير على الخصوصية للمجتمع.

يمكن إستخدام كلمة ثقافة فى التعبير عن أحد المعاني التالية:

1/ التذوق المتميز للفنون الجميلة والعلوم الإنسانية، وهو مايعرف بالثقافة عالية المستوى.

2/ نمط كامل من المعرفة البشرية والأعتقاد والسلوك الذى يعتمد على القدرة على التفكير الرمزي والتعلم الإجتماعي.

3/ مجموعة من الإتجاهات المشتركة والقيم والأهداف والممارسات التي تميز مؤسسة أو منظمة أو جماعة ما.

**مراحل تطور الموسيقى السودانية:**

مرت الثقافة الموسيقية السودانية شأنها شأن أي ثقافة أخرى بفترات ومراحل مختلفة، كما تطورت مع التطور الصناعي و التكنولوجي الذى ساد العالم عموما. تميزت كل مرحلة

[1] ar.m.eikipedia.com

بخصائصها وتأثرها بالبيئة المحيطة وللتغيرات من الناحية الإجتماعية و الإقتصادية و الإنفتاح على العالم الخارجي.

الموسيقى السودانية تمتاز بتنوعها نظراً لتعدد الثقافات فى السودان وتاريخها الموغل فى القدم، أخذه إلى حد كبير طابع الموسيقى الشعبية للتباين القبلي المختلف من منطقة إلى اخرى.

قسم الدارس الثقافة الموسيقية السودانية إلى مرحلتين؛ ليتمكن من إيضاح المؤاثرات والمتغيرات التى إمتازت بها كل مرحلة فجاءت على النحو التالي:

**المرحلة الأولى :**

النمط الموسيقي الشائع في المرحلة الأولى هو الغناء، فقبل عام 1900ميلادية كان الغناء في وسط السودان عبارة عن الدوبيت والطنبور، تمت المحافظه على بقاء الدوبيت كفن قائم بذاته لفترات طويلة امتدت حتى الوقت الحالي وفي ذات الفترة والفترات التي تلتها تم إستخدامه كإستهلال للأغنية (رمية) بأداء حر تليه أغنية منتظمة الإيقاع فيها مطلع وكوبليهات عرفت لاحقا بأسم أغنية الحقيبة، حيث ظهر ذلك النوع من الغناء فى بداية القرن العشرين ويتكون من المغني وبالاضافة لمجموعة من الكورس (الشيالين) بمصاحبة آلة الرق حيث يتبادل المغني مع الكورس المطلع عند نهاية كل كوبليه. هذا النمط من الغناء ترجع أصوله إلى إنشاد وترديد المدائح الدينية التى كانت منتشرة بين أوساط الجماعات الصوفية منذ الدولة السنارية، والتي يمدح فيها الرسول صلى الله عليه وسلم وأئمة الطرق الصوفية ومشايخها وتستخدم فيها آلات موسيقية إيقاعية تقليدية مثل الطبول الدفوف، الطار، المثلث، الرق والعصى. ([1])

تطور غناء الحقيبة بدخول آلات موسيقية مثل (الكستلينة) وهي نوع من انواع آلة الاكورديون مفاتيحه عبارة عن أزرار وكان يعزفه عبد الوهاب (وهبة) والصفارة (الريكورد) لكن هذه الآلات لم تستمر طويلاً خصوصاً آلة الأكورديون وذلك لأن مغنيي تلك الفترة كانوا لا يتقيدون بالغناء في طبقات صوتية ثابتة وهو الشيء الذي يتنافى مع وجود الآلة الثابتة

[1] عاصم الطيب قرشي – محاضرة بعنوان الموسيقى السودانية بين القديم والحديث – كلية الموسيقى والدراما 2012/1/29ميلادية

كالأكورديون ثم ادخلت آلة الكمان فى العام 1929ميلادية حيث تعرف المغني محمد احمد سرور على السر عبدالله فى مناسبة خاصة فاعجب بعزفه فأصطحبه في ما بعد إلى مصر ليقوم بالعزف معه فى تسجيل بعض أغنياته على الاسطوانات وكانت من أوائل التجارب لإدخال الآلات الموسيقية الغربية فى الغناء السوداني. ثم تبع ذلك أضافة آلة البيانو بجانب الكمان والعود فى بعض الأغنيات التى قام بتسجيلها الشاعر المغنيخليل فرح بالقاهر ة. ([1])

إن ارتباط النشاط الموسيقي في فترة الحقيبة بالظروف الإجتماعية كان قد فرض على الغناء شكل محدد من الألحان أحدهما يتناسب مع الرقص الثقيل والآخر يتناسب مع الرقص الخفيف وهذا يقودنا إلى أن الغناء كان مرتبطا بالمناسبات الخاصة، كذلك ارتبط بنوعية الشعر الذى يميل إلى وصف المرأة عموماً والمحبوبة، كما هو معروف عن طبيعة أشعار العرب منذ القدم وبالتالي إنعكس تأثير المفردات الشعرية على أسلوب التلحين الذي كان يسوده التنغيم والتطريب.([2])

**النص الغنائي السوداني:**([3])

يعتبر النص الغنائي أو الشعري هو الأهم قياساً مقارنةً باللحن بل في أحيانٍ كثيرةٍ يلعب دورا كبيراً فى تحديد مدى جمال الأغنية عند المجتمع السوداني الذي لديه أهتماماً كبيراً بالكلمة الجميلة المؤثرة، وقد مثل بعض الفنانين شعبية كبيرة بسبب إختيارهم للنصوص الشعرية .

غالبا ما يكون مضمامين النص الغنائي السوداني هو الحنين والشوق وهجر الحبيب، روح الدعابة، والتعبير عن الحب للمرأة ووصف جمالها، ومنها ما تناول موضوعات الإعتزاز بالوطن والزود عنه، ايضا القصائد الرثائيه عند فقد الأعزاء، كذلك الكثير من الموضوعات السياسية والإجتماعية.

**لغة النص الغنائي:**

---

[1] محمد سيف الدين علي – توظيف الحان الأغنية الشعبية السودانية في تعليم العزف على الة التشيلو للطالب المبتديئ – رسالة ماجستير غير منشورة – اكاديمية الفنون – القاهرة 1992ميلادية صفحة 91

[2] الماحي سليمان العوض – مقابلة شخصية مسجلة – كلية الموسيقى والدراما 2012/4/21ميلادية

[3] ar.m.wikipedia.com موقع سلبق

تغلب فى كتابة الشعر الغنائي السوداني اللهجة العربية السودانية، خاصة لهجة الحضر إلى جانب اللهجات الإقليمية كما في أغاني شمال كردفان وأغاني شمال السودان، كذلك يتغنى بعض الفنانون بقصائد باللغة العربية الفصحى، وهناك نوع آخر من الغناء الذي يؤدى بلهجات ولغات غير عربية كما في الاغاني النوبية وأغاني البجة في شرق السودان .([1])

**الألحان :**

صيغت الألحان في تلك الفترة على القوالب البسيطة التي لا تخرج عن نطاق أسلوب القالبين الثنائى (Binary) والثلاثي(Ternary) فاخذت شكلها متأثرة باساليب المديح وا إدخال التيمات الشعبية فى بعض الأغانى، وساهمت فى ثبات الخط اللحني الواضح بخصوصيته الخماسية.([2])

ومن خلال إستماع الدارس لأغنيات تلك الفترة لاحظ الآتى:

1/ لم يكن هنالك دور خاص بالأداء الآلي المصاحب للغناء بل انحصر في أداء نفس مايؤديه الكورس.

2/ لا توجد لازمات موسيقية .

3/ معظم الأغنيات لا تتجاوز الأربع أو خمس دقائق.

4/ تميز الغناء في هذه المرحلة بأداء الزخارف اللحنية كالتريل (trill )

5/ كانت تغنىالاغنية احياناً بأكثر من مطرب واحد كل بطريقته واسلوبه الخاص.

6/ كان يؤدى اللحن بأكثر من نص أغنية واحدة.

7/ لم تكن هنالك مكبرات صوت لتوصيل الصوت واضحا عند الغناء لذلك المغني يغني بصوت جهوري ليسمع الناس، نتيجة لهذا تميز الغناء بالأداء النشيط القوي والحر في بعض الأحيان.

---

[1] الماحي سليمان مصدر سابق

[2] الماحي سليمان المصدر نفسه

8/ تشابه الالحان في كثير من الاغنيات كان ناتجاً عن الكمية الكبيرة من القصائد المؤلفة مقارنة بالقدرات اللحنية لملحني تلك الفترة ، وقد يكون ذلك لاهمية الكلمات ودورها في مخاطبة الوجدان اكثر من الإهتمام بالجانب اللحني فولد ما يعرف بالمجاراة في اللحن و القصيدة وقافيتها ، و إن كانت تكثر المجاراة في الألحان .

من المغنيين الذين ظهروا في تلك الفترة على سبيل المثال لا الحصر بشير الرباطابي ، عبد الله الماحي ، محمد احمد سرور، عبد الكريم عبد الله (كرومه) ، ابراهيم عبد الجليل و فضل المولى زنقار. ومن الشعراء صالح عبد السيد (أبو صلاح)، إبراهيم العبادي ، عمر البنا، خليل فرح ، محمد ود الرضي ، محمد بشير عتيق ، عبيد عبد الرحمن ويوسف مصطفى التني .([1])

**قيام الفرق الموسيقية في السودان :**

بعد فترة الحقيبة برزت مرحلة جديدة في فن الموسيقي بالسودان سميت بالفن الحديث حيث إعتمد على الفرقة الموسيقية المكونة من العود والكمانات الي جانب الآلات الايقاعية مثل الرق والطبلة والدربكة، فبعد أن إمتلاءت الساحة الغنائية السودانية بالعازفين، برزت لأول مرة الفرق الموسيقية المكونة من الآلات المختلفة، فقد قامت منذ الثلاثينيات من القرن الماضي فرقة بمدينة ود مدنى كانت تتكون من عشر عازفين كما قامت وترية أخرى بمدينة أمدرمان في نفس الوقت سميت بالجوغة الفنية المكونة من عازف الكمان أحمد فضل الله ، محمد أحمد حجازى، عوض أحمد فضل الله ، عبد المجيد أمام ، بجانب الة التشيللو التي كان يعزفها أحمد هاشم وصفارة الابنوس التي كان يعزف عليها عبد الرحمن البوشي. كانت هذه الفرقة تقدم المقطوعات الموسيقية التي كانت عبارة عن مارشات الاورط العسكرية.كما كانت هنالك فرقة او جوغة الشباب المكونة من مجموعة من عازفي الكمان امثال حسن طالب اسماعيل محمد فضل الله ، احمد فضل الله ، أدم رجب وعازف العود اسماعيل حورانى، وعازف الاورغن محمد دكة .كما يجدر ذكره أنه فى الأربعينات من القرن الماضي أيضا تكونت فرق موسيقية بالخرطوم تقدم الأغاني والمقطوعات الشرقية مكونة

[1] محمد سيف الدين علي ـ اهمية واثر التدوين الموسيقي على الموسيقي في السودان ـ دكتوراة ـ جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ـ 2003ميلادية صفحة 123

من عازفي الكمان عبدالكريم حمدى الذى درس بمصر وأخر يسمى حلمى وعازف اكور ديون يسمى أحمد عبد الرازق بجانب مغنية تسمى سناء.([1])

**المرحله الثانية :**

ماقبل إستقلال السودان عام 1956ميلادية كانت النهضة الفنية قد وصلت إلى ضرورة ان تنظم نفسها، خاصة وأن الحركة الوطنية على الصعيد السياسي كانت قد بلغت أوجها وتنشد الجميع بأن ينظموا انفسهم ليتمكنوا من المساهمة فى العمل الوطني إلى أن جانب التنظيم من حيث هو أداة عصرية للجماهير لتنظيم حياتها ومصالحها .([2])

لقد كان للجو السياسي المشحون برغبات الجمهور خاصة عند المثقفين في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية تأثيراً كبيراً اذ اخذت الحركة النقابية طريقها بين العمال مما جعل الفنانين ينادون بضرورة توحيد صفوفهم للدفاع عن مصالحهم المادية والإبداعية والوطنية فتكونت اول رابطة للفنانين عام 1950ميلادية حيث مرت بفترات مختلفة ، فقد جاءت الفكرة الأولى في انشائها من احمد المصطفى ،ابراهيم الكاشف ،عبد الحميد يوسف ،حسن سليمان، حسن عطية، بدر التهامي، فحري اسماعيل، أونسه ارباب ومحمد احمد محمد خير.

وقد كانت البداية عبارة عن لقاءات تفاكرية تاسيسية للرابطة الي ان وجدوا لهلمقراً ثابتاً بعد أن حسوا باهمية ذلك فاستاجروا غرفة بعمارة تسمى عمارة غطاس بالسوق العربي في الخرطوم فبدؤا فيها تنظيم اجتماعاتهم وعملوا على تقسيم مهمة الإشراف وتسيير الأعمال بحيث يقوم أحد الأعضاء بتلك المهمة كل يوم ، واستمر الحال على ما هو عليه لمدة طويلة ثم انتقلت الرابطة الى منزل في مدينة ام درمان التي تنقلت في اماكن كثيرة فيها .([3])

**الإذاعة السودانية:**

تأسست إذاعة امدرمان عام 1940ميلادية بواسطة الإدارة الإستعمارية البريطانية المصرية بغرض الدعاية لحربها ضد جيوش دول المحور في شمال أفريقيا وشرقها، حظيت الموسيقى السودانية ولأول مرة بإهتمام رسمي، ومن خلال ذلك فقد وجد المغنيون السودانيون

---

1 محمد البشير صالح ـ تاريخ الة الكمان بالسودان (طرق استخدامها واساليب عزفها)ـ رسالة ماجستير ـ اكاديمية الفنون القاهرة 1992ميلادية صفحة 83

[2] جمعه جابر ـ الموسيقي السودانية تراث نقد هوية الخرطوم صفحة 98

[3] محمد سيف الدين علي ـ اهمية واثر التدوين الموسيقي على الموسيقي في السودان ـ مرجع سابق صفحة 131

أنذاك منفذاً جديداً لإبراز اعمالهم الغنائية ومن أوائل المغنين الذين برزوا من خلال الإذاعة السودانية على سبيل المثال لا الحصر إبراهيم الكاشف، حسن عطية، عبد الحميد يوسف التجاني السيوفي ،احمد المصطفى، التاج مصطفى، عثمان حسين وعائشة الفلاتية. كانت لا توجد بها فرقة موسيقية ثابتة، بل كان هناك بعض العازفين الذين يتعاونون مع المغنين الذين كانوا يصطحبونهم معهم لعمل التسجيلات، لكن لاحقاً تكونت بها أوركسترا ثانية مكونة من بدر التهامي، حسن الخواض، أحمد حامد النقر وسعد احمد عمر وهم عازفي كمان وعازف العود يوسف الشيخ.([1])

استمر الحال على ما هو عليه في الإذاعة الى ان جاء امر تعيين افراد فرقة موسيقية في وظائف حكومية فكان أول الذين تم تعيينهم في العام 1946ميلاديةو هم :

يوسف الشيخ، حسن خواض، بدر التهامي، محمد حامد النقر، عثمان خالد،عبد العز يز عبود، حامد طالب، محمد نور ابو شنب، خميس مقدم، سعد احمد عمر، فرح ابراهيم ، الماحي اسماعيل، حمزه خلف، ثم تعاقب تعيين المجموعات الموسيقية فتم تعيين أحمد الصطفى،عثمان الشفيع، محجوب عواض، السر عبد الله، التاج مصطفى، حسن طالب، بالإضافة الي الفرقة الخماسية التي انضمت من موسيقي الجيش و هم محمد اسماعيل بادي (زقل)، محمود عثمان، حسن فضل المولى، ادم ريحان، احمد مرجان، سعدابي عمر وعثمان ألمو.

ساعد تكوين تلك الفرقة الموسيقية في تثبيت بعض القواعد الخاصة بالأعمال الفنية وبذلك وجد المغني موقعاً ثابتاً لتوقيع اغنياته ومن ثم ظهرت اصوات جديدة في مجال الغناء مثل عبد الدافع عثمان، الفاتح حاج سعد، الخير عثمان، ابراهيم ادريس وغيرهم، فانفتح المجال امام الحركة الفنية لتمضي خطوات الى الأمام في جوانب فنية مثل صياغة الألحان وتجويدها فذاعت من خلال ذلك شهرة كل من الثاج مصطفي، ابراهيم الكاشف،عثمان الشفيع وعثمان حسين عبر تقديمهم للأغنيات المتنوعة ذات التفاصيل والتراكيب المختلفة مثل الأغنيات الطويلة التي تغنى بها التاج مصطفى كأغنية الملهمة وليلة الذكرى، او

[1] محمد سيف الدين علي ـ اهمية واثر التدوين الموسيقي على الموسيقي في السودان ـ مرجع سابق صفحة 124

الأغنيات القصيرة سريعة الإيقاع مثل اغنيات رحماك يا ملاك والقربو يحنن لأحمد المصطفى.([1])

كان لتأثير الإذاعة السودانية على العمل الفني والموسيقي على النحو التالي:

1/ اكتسب الوسط الموسيقي عازفين دراسين للموسيقىمن الموسيقات العسكرية لأول مره، منهم على سبيل المثال موسى محمد إبراهيم، عوض الكريم عبدالرحمن، كامل عبداللطيف ومحمد عثمان.

2/وجد البعض طريقه لدراسة الموسيقى.

3/ كبرت الفرقة الموسيقية باضافة آلات جديده مثل آلة البيكلو التي كان يعزفها موسى محمد إبراهيمو الترمبيت بعازفها عوض الكريم عبدالرحمن علي و الكلارنيت ألتي يعزفها كامل عبد اللطيف عليو الساكسفون يعازفها محمد عثمان علي.

4/ بدأ تأثير علوم الموسيقى من خلال ضبط الآلات الموسيقية وتوحيد الأداء عزفا وغناءا ، مما ساعد الفرق فى أن تتطور حتى بلغت شكلها المتقدم في الوقت الحالي، وما أن جاء إستقلال السودان عام 1956ميلادية حتى تفاعل خريجو الموسيقى العسكرية مع الوسط الموسيقي وذلك باشتراكهم فى الفرق الموسيقية وفتح الفصول الدراسية إلى أن كان إفتتاح أول معهد للموسيقى أخذ الشكل الأهلي بأم درمان فى الخمسينيات على يد الرائد أحمد مرجان وزملائه بموسيقى الجيش السوداني. ثم تبع ذلك حركة نشطة فى الإذاعة، حيث فتحت عدة فصول دراسية بمباني الإذاعة منها على سبيل المثال فصل فاروق عثمان حسين الذى كان يدرس الأكورديون، وفصل مصطفى كامل عازف القانون الذى كان رئيسا لفرقة الإذاعة السودانية و ساهم فى تجويد العمل الموسيقي بالإذاعة لسنين عديدة حيث كان يعمل على تدوين الأغنيات والإشراف على تنفيذها من قبل الفرقة الموسيقية التي كان يعزف معها ايضاً مما ساعد في ضبط الأداء في تسجيلات تلك الفترة.([2])

كان لأوزو مايستريللي وهو مغني وعازف كمان إيطالي الجنسية جاءت به ظروفه الصحية للسودان دور كبير فى تدريس الموسيقى، وأول دراسة منظمة ومتخصصة للصوت

[1] محمد سيف الدين علي ـ اهمية واثر التدوين الموسيقي على الموسيقي في السودان ـ مرجع سابق صفحة 126
[2] جمعة جابر – مرجع سابق صفحة 99

وعزف الكمان بالسودان كانت على يديه وكان ذلك فى الستينيات من القرن العشرين حيث كان له الأثر الكبير في تطوير تقنيات العزف للذين تتلمذوا على يديه من عازفي الكمان السودانيين من خلال تدريسهم بالإذاعة السودانية ومعهد الموسيقى والمسرح، منهم على سبيل المثال لا الحصر علاء الدين حمز، عبدالله حامد العربى، محمد عبدالله محمديه، سيف النقر عثمان، سالم الطيب، محمد الحسن و بشير صالح كما تتلمذ على يديه فى دراسة الصوت عثمان مصطفىو آخرون الذى تعلم منه الكثير من تقنيات الصوت وخاصة الأداء الأوبرالي.

إتسم تدريس مايستريللي للكمان بالأتى:

1/ عزف السلالم الدياتونية.

2/ تدريس النوت الموسيقية من خلال الصولفيج الإيقاعي.

3/ تكوين الفرق الصغيرة للتدريب على المقطوعات الموسيقية.

4/ إحضار مجموعة من الكتب لآلة الكمان لمختلف المدارس العالمية لتدريب الدارسين عليها مثل (Easy pieces for violin), (o.sevsik) ومجموعة الكونشيرنات المعروفة لآلة الكمان. كما قام بعزف الصولات لبعض الإغانى السودانية منها على سبيل المثال (هام ذاك النهر) لمحمد وردى، (بعد الغياب) لصلاح مصطفى، (وحياة إبتسامتك) لمحمد الأمين.

كانت الدراسة بفصول الاذاعة تسير وفق المدرسة الفرنسية التي يطبقها إسماعيل عبد المعين، أما الجانب التطبيقي فكان يدرس وفق المدرسة الإيطالية الذي يقوم بتطبيقه اوزو مايستريللي أما عبد القادر عبد الرحمن واحمد مرجان فكانا يقومان بتدريس الموسيقى العسكرية مثل المارشات والقطع الموسيقية العسكرية من الموسيقات العالمية، وكان مستر فورمر يقوم بتدريس مادتي قواعد الموسيقى النظرية والهارموني، كما كان يوسف شوقي يدرس الموسيقى الشرقية.

بالاضافة لتدريس الموسيقى بالاذاعة كانت هنالك بعض الجهات قد اهتمت بتدريس الموسيقى ففي بداية عام 1953ميلادية كانت هناك فصول خاصة بتعليم بالموسيقى بالجامعة الشعبية التي كانت تتبع للبعثة التعليمية المصرية بالخرطوم ، وكان مديرها يدعى

نجم الدين عوض حمد، وقد شارك بعض السودانيين في عملية التدريس في تلك الجامعة وهم التاج مصطفى، أحمد عبد الرازق وعبد الحميد عرفه.([1])

أعلنت وزارة الإعلام في نهاية الخمسينيات عن حوجتها لمعلمين في تخصص الموسيقى فتقدم عدد من الممارسين للمهنة وهم التاج مصطفى، خليفة رابح وحسن فضل المولى، وكانت تلك هي البداية في تدريس الموسيقى في المدارس ولكنها لم تكن بالقوة الكافية لضمان استمرارها حيث كان التعامل مع الموسيقى كنشاط ترفيهي وليس كمادة معتمدة.([2])

كما افتتح معهد الموسيقى بأم درمان الذي أنشاءه أحمد مرجان ووجد التشجيع من رئيس الدولة آنذاك وهو الفريق إبراهيم عبود. أيضاً في تلك الفترة عمت دراسة الموسيقى أرجاء كثيرة من العاصمة والأقاليم وعلى سبيل المثال: مدرسة فاروق بالخرطوم، الكلية القبطية بالخرطوم، معهد كردفان بغرب السودان ( الأبيض) ومعهد الصناعات بام درمان.([3])

كما انشأ بعض خريجي معهد الإذاعة فصولاً لدراسة الموسيقى بمراكز الشباب في مدن العاصمة المثلثة وهي كما يلي:([4])

_افتتح الخريجان عمر محمد احمد وعمر محمد عمر فصلاً لدراسة الموسيقى بمركز شباب ام درمان.

_ افتتح الخريجان التوم حسن وابراهيم محمد توم فصلاً لدراسة الموسيقى بمركز شباب السجانة.

_ افتتح الخريجان التوم حسن وعبد المعروف عبد الله فصلا لدراسة الموسيقى بمركز شباب الخرطوم بحري ونادي الكوكب.

---

[1] محمد سيف الدين علي ـ اهمية واثر التدوين الموسيقي على الموسيقي في السودان ـ مرجع سابق صفحة 145

[2] محمد سيف الدين علي – المرجع نفسه صفحة 145

[3] محمد سيف الدين علي المرجع السابق صفحة 156

[4] محمد سيف الدين علي ـ اهمية واثر التدوين الموسيقي على الموسيقي في السودان ـ مرجع سابق صفحة 156

كان لتلك الدراسات الموسيقيةالمتناثرة في مواقع مختلفة اثراً كبيراً على تقبل الناس وتفهمهم للموسيقى.

تمثلت خصائص المرحلة الثانية فى الأتى:([1])

أولا:كان لكل قصيدة لحناً جديداً يختلف عن الألحان الأخرى وبذلك إختفت ظاهرة تركيب أكثر من قصيدة فى لحن واحد معلوم كما هو الحال فى بعض أغاني الحقيبة.

ثانيا : برزت الى الوجود المؤلفات الموسيقية الآلية على يد بعض الموسيقين منهم على سبيل المثال لا الحصر محمد آدم أدهم صاحب مقطوعة الادهمية للكمان، حسن الخواض مؤلف مقطوعة الدوبيت للكمان، الماحي اسماعيل وعلاء الدين حمزة وبرعي محمد دفع الله وغيرهم. بالرغم من التطور في الألحان، لكن ظل عزف الآلات الموسيقية بالاجتهاد الفردي والفطرة ولم تكن هنالك أي دراسة علمية في هذا الشأن. كذلك حفظ الالحان عن طريق التلقيين حيث يقوم العازفون بالتعرف على الألحان اولا ثم تأتي بعد ذلك مرحلة الحفظ وأحياناً تتم عملية التلحين وتحفيظ اللحن للموسيقيين بدون إستخدام آلة موسيقية كما كان يفعل على سبيل المثال إبراهيم الكاشف.([2])

لاحظ الدارس عند إستماعه لكثير من الأغنيات و المعزفات الموسيقية في تلك الفترة أنها كانت في سلالم موسيقية معينة لم تتجاوز فيها علامات التحويل حدود العلامة أو العلامتين مما يشير إلى محدودية الإمكانيات العزفية للعازفين في العزف على جميع السلالم. .

أهم مايميز فترة الستنييات من القرن العشرين، الإغنية أصبحت تعبر عن عصرها نتيجة لثقافة المجتمع فى تلك الفترة الزمنية التى إتسمت بالجدية والعمق حيث تزامنت مع خروج المستعمر وتسلم السودانيون لمقاليد الأمور السياسية والثقافية والإجتماعية، ونتيجة لذلك فقد إطلع الموسيقيون بدورهم الطليعي في ترسيخ معاني الإستقلال فغنوا للوطن والعاطفة ونتاج لذلك بدأ الفكر الموسيقي في التطور من ناحية التأليف فظهرت المقدمات الموسيقية و اللازمات والكوبليهات مع المحافظة على أساليب الأداء الشعبية كالرميات في

---

[1] الماحي سليمان مصدر سابق

[2] الماحي سليمان مصدر سابق

بعض الاغاني والتي كانت تؤدى في شكل تبادل بين آلة منفردة والمغني في شكل حوار مما كان له الأثر في تطوير الأساليب العزفية للآلات الموسيقية.

نتيجة لهذا التحول نشطت الحياة الموسيقية السودانية بصوره واسعة وظهرت أعمال غنائية وموسيقية عديدة، شارك في انتاجها وتأليفها عدد من المغنيين فى ذلك الوقت، و أصبح هنالك كم هائل من التراث الموسيقي والغنائي الحديث لعدد كبير من المغنيين السودانيين والذى يعتبر مصدر تشكيل لوجدان السودانيين، أسهم فى تطوير ثقافتهم السمعية ومثال لاؤلئك المغنيين على سبيل المثال لا الحصر عثمان الشفيع، أحمد المصطفى، عثمان حسين، إبراهيم عوض، سيد خليفه وغيرهم ممن تلوهم.([1])

فى هذه الفترة أفتتحت المسارح بالعاصمة و الأقاليم مثال لذلك المسرح القومي بامدرمان، مسرح فنون كردفان بالأبيض و مسرح الجزيرة بود مدنى، حيث أصبحت تقام عليها الحفلات والمناسبات مما أحدث تطور فى المادة الموسيقية المقدمة وكان ذلك على يد بعض المغنيين الذين وفدوا من الأقاليم منهم على سبيل المثال محمد وردي، محمد الأمين، أبو عركى البخيت، إبراهيم موسى آبا، عبدالرحمن عبدالله وعبد القادر سالم.

وخطت الموسيقى السودانية خطوات نحو العالمية ومواكبتها للتطور السياسي والاقتصادى والإجتماعي على الصعيد الأقليمي فكان المغني سيد خليفة قد ساعد فى ذلك بشكل كبير من خلال أغنياته مثل المامبو السوداني التى عرفتها دول الجوار على الصعيدين العربي والأفريقي.

بدخول الآلات الكهربائية كالجيتار والباص جيتار و آلات النفخ النحاسية والخشبية حيث برز اسم المغني شرحبيل أحمد الذى أظهر نوع آخر من الغناء بطريقة موسيقى الجاز والذى سار على نهجه الكثيرون من مغنيي الجاز فى السودان أمثال كمال كيلا وصلاح براون.([2])

**الموسيقى العسكرية:**

ظهرت الموسيقى العسكرية فى السودان بعد دخول المستعمر فى العهد التركي 1821-1884ميلادية فارتبطت بالإحتفالات الرسمية الخاصة بالدولة وفق أسس و أولويات

[1] الماحي سليمان: مصدر سابق

[2] ar.m Wikipedia.com موقع سابق

محددة تتعلق بالمناسبات القومية و الوطنية، وكان لها اثر ملحوظ يتمثل فى اذكاء روح الحماس والأقدام ورفع الهمم عند المقاتلين والمجندين، وقد ظهرت أهمية الموسيقى العسكرية فى تنظيم خطوات العساكر فى الطوابير العسكرية. وبذلك تعرف السودانيون على هذا النوع من الموسيقى، التي تستخدم فيها آلات النفخ الأوربية وكانت وقتها تعرف باسم موسيقى السرداية وكان مركزها لأول مرة فى السودان بمنطقة عرفت بأسم (اشلاق سعيد) وهو المقر الخاص بقيادة قوات الشعب المسلحة، وقد تم تعديل مسمى تلك الوحدة الموسيقية لاكثر من مرة، ففي1888ميلادية سميت بموسيقى البيادة، عام1889ميلادية عرفت بإسم موسيقى الحدود، وفى عام 1924ميلادية سميت موسيقى قوة دفاع السودان، كما سميت موسيقى الجيش عام 1956ميلادية بعد الأستقلال واستمرت كذلك حتى عام 1969ميلادية بقيام سلاح الموسيقى بقيادة جعفر فضل المولى وأحمد مرجان كقائد ثانى وبذلك أصبح للموسيقى العسكرية كيان قائم بذاته، تسلم مهام قيادة الموسيقى العسكرية فى السودان عبر التخطيط والتنظيم للعمل والدور المنوط بها.([1])

كانت الطريقه التى متبعة فى تجنيد الموسيقى العسكرية برتبة أولاد (boys) للذين لم يبلغوا سن الرشد بعد تلقيهم التدريب الى أن يصلوا لسن الثامنة عشر وهى السن القانونية لرتبة جندي، وقد تمكن هؤلاء من معرفة الموسيقى ودراستها بطريقة علمية فقاموا بعد ذلك بتدوين الإغنيات الشعبية وحفظها في تلك العهود وعزفوها فى المناسبات المختلفة، سوى أن كانت عسكرية اوغير ذلكمن المناسبات الإجتماعية و الدينية، و يوضح محمد عبدالله الملقب ب(عود الصندل) الكيفية التي إعتمدوا فيها على سماع وعزف الموسيقى الشعبية من مصدرها سوى كانت معزوفة آلية أو أغنية فيتم تدوينها حسب النغمات الصادرة دون تحديد السلم وبعد التعرف على اللحن والتأكد منه يتم وضع دليل المقام حسب علامات الرفع والخفض التى تظهر مع اللحن فأتت تسمية بعض المارشات على حسب أسماء القبائل التي أتت منها أو تكون مرقمة مثل مارش (25جبلاو ي) أو مارش(5مير ي) حيث كانت يؤلفها التعلمجيه للتدريب وبذلك تجمعت أعداد كبيرة من الإغنيات الشعبية فمنها ما خرج باسم

[1] موقع وزارة الدفاع السودانية بالإنترنت ـ نشر بتاريخ 2013/9/9م

الجلالات العسكرية و المارشات، ومن الرواد الذين الفوا الجلالات والمار شات العسكرية محمد إسماعيل بادي الذى كان له مارشات عديدة على سبيل المثال لا الحصر: مارش الجهاد ومارش الامل كذلك عبدالجبار سعد الذى الف مارش المدرعات عام 1972ميلادية، ومارش المشاة الذي نسبه للحرس الجمهوري عام1968ميلادية. أما عبدالقادر عبدالرحمن الذى كان له أسلوب حديث في التأليف، فألف ووزع مارش البوليس الذي أدخل فيه الهارمونية والمصاحبة اللحنية وقد أكسبه ذلك سمعة ممتازة وسط الموسيقين العسكريين و المدنيين.([1])

**إسهامات الموسيقى العسكرية في تطوير الموسيقى السودانية:**([2])

لم ينحصر دور الموسيقى العسكرية فقط على العسكريين بل شارك بعض افرادها بالعزف مع المغنين السودانيين آنذاك عقب اضراب الموسيقيين عن العمل بالإذاعة السودانية فى الخميسنيات من القرن العشرين، وقد جاء ذلك الاضراب نتيجة لخلاف حدث بين الموسيقيين والمغنيين ومدير الإذاعة، الذى استعان بالموسيقيين العسكريين وبذلك كانت مشاركتهم بمثابة نمط جديد على الموسيقى السودانية ويمكن حصر إيجابيات تلك المشاركة فى الأتي:

1/ استخدام آلات النفخفى فرقة الإذاعة السودانية مثل آلة الفلوت والترمبيت و الساكسفون والكلارنيت حيث ساعد أستخدام تلك الآلات فى إثراء العزف وتقديم لونية جديدة على أذن المستمع السوداني الذى تعود على الاستماع للإغنيات السودانية بمصاحبه آلات العود والكمان والاكورديون والطبلة.

2/تغيرت لونية وطابع الصوت الصادر بين الحدة و الغلظة والوسط.

3/ قراءة النوتة الموسيقية التى كان يتقنها الموسيقيون العسكريون.

4/ ساهم الموسيقيون العسكريون في إدخال المعرفة والعلوم الموسيقية لدى العاملين فى الوسط الموسيقي كما فعل أحمد مرجان الذي يعتبر اول سوداني تولى قيادة الفرقة الموسيقية

[1] الجلالات والمارشات العسكرية تاريخ وموسيقي ـ انترنت ـ موقع اهم الأخبار 2012ميلادية
[2] الماحي سليمان مصدر سابق

العسكرية خلفاً للقائد الإنجليزي( Mr.Shobert) وكان ذلك في العام 1949ميلادية وهو مؤلف السلام الحمهوري السوداني، كما انفرد احمد مرجان بكتابة المدونة العامة ( اسكور) لموسيقى السلام الجمهوري لمعظم الدول االتي لها برتكول مع السودان.

## المبحث الثالث

### معهد الموسيقى والمسرح والفنون الشعبية:

كانت النشأة بمبادرة من الماحي إسماعيل وهو من أوائل المعلمين السودانيين الذين تم ابتعاثهم من بخت الرضا لدراسة الموسيقى بإنجلترا، بعد عودته من البعثة بدأ في كتابة مذكرات بإنشاء معهدا للموسيقى. في العام 1968ميلادية تمت الموافقة على ذلك إبان فترة الرئيس السوداني الاسبق إسماعيل الازهري حيث تم الاتصال بأكاديمية الفنون بالقاهرة لوضع تصور لقيام المعهد وبالفعل فقد حضر بعض الاساتذةالمصريين و على سبيل المثال

يوسف شوقي ونبيل الالفي اللذين أوصيا في ما بعد بأن يضم معهد الموسيقى والمسرح والفنون الشعبية ليكون تابعاً لوزارة الثقافة والاعلام.([1])

كانت الرؤيا من انشأ قسم الموسيقى تتمثل في وضع الحركة الموسيقية في المسار العلمي الصحيح، ومن ثم يتم ذلك عبر دراسة مناهج الموسيقى الغربية كوسيلة لإجادة الغناء و العزف على الآلات الموسيقية حتى يتم الارتقاء بهما، كذلك خلق جيل من الموسيقيين والمغنيين قادرين على النهوض بالموسيقى السودانية بناءا على أسس علمية عالمية و الاستفادة منهامحلياً .

اعتمدت سياسة القبول في ذلك الوقت على الاستعداد الفطري فقط بغض النظر عن العمر والشهادة الدراسية، ومعظم الذين تم قبولهم هم من الممارسين للعزف او الغناء اوالتلحين في الوسط الموسيقي. ([2])

تعاون الأساتذة الموجودين بالبعثات الدبلوماسية وغيرهم من الجاليات العربية بالاضافة للاساتذة من الموسيقات العسكريةبتدريس الطلاب و على سبيل المثال لا الحصر عزالدين حسن، عبد الحميد محروس ومحمد حسن من المصريين وسامية الازهرية من النمسا ووريجانوفيتيش من يوغسلافيا، وموسى محمد ابراهيم وعبد القادر عبد الرحمن من الموسيقات العسكرية كذلك اسماعيل عبد المعين.

ومن ثم بدأت الدراسة فإستعان الأساتذة بمراجعهم وكتبهم الشخصية في تدريس المواد والتخصصات حيث لم يتم وضع منهج واضح، ومن المواد النظرية التي كانت تدرس القواعد الغربية، الصولفيج الذي كان يدرس من كتاب البونا وهو مؤلف إيطالي في هذا الخصوص كذلك تاريخ الموسيقى الأوربية، بالاضافة لدراسة الآلات الموسيقية التي كان يدرسها بعض الأساتذة المذكورين أعلاه مثل آلة الجيتار التي كانت تدرسها سامية الازهرية، الفيولا ريجانوفيتش، آلة البيانو كان يقوم بتدريسه بعض الاجانب الذين تم الاستعانة بهم وهم من الموجودين أصلا بالسفارات، آلة الكمان التي كان يدرسها اوزو مايسترويللي الذي كان

---

[1] الماحي سليمان مصدر سابق
[2] الماحي سليمان المصدر نفسه

موجودا بالاذاعة السودانية و الجدير بالذكر أن آلة الكمان هي الآلة الوحيدة التي كان لها منهج واضح منذ بداية دراستها في السودان، بالاضافة لتدريس الصوت وذلك لانه كان أصلا مغينا أوبراليا وعازف كمان بلفورنسا. ومن أوائل الدارسين الذين تخرجوا في أول دفعة في العام 1974ميلادية و هم على سبيل المثال الماحي سليمان، أنس العاقب، عثمان مصطفي، عبدالله الكردفانى، علي ميرغني، محمد سراج الدين، محمد ميرغني، الباهي مكي والطيب خليفة.([1])

**المعهد العالي للموسيقى والمسرح:**

حضر في العام 1972ميلادية الأساتذة الكوريون وكانو قد وجدوا الدفعة الأولى في السنة الثالثة من الدراسة، فركزوا على تدريس الآلات الموسيقية وتكوين ألأوركسترا التي ظهر أول نشاط لها في العاميين 1975-1976ميلادية حيث قدمت عروض بمسرح الفنون الشعبية وسهرات بالتلفزيون القومي. في العام 1976ميلادية تم تحويل تبعية المعهد من وزارة الثقافة والاعلام في إطار السياسات التي يضعها والتوجيهات التي يصدرها المجلس القومي للتعليم العالي وتحت مظلة هذا المجلس صارت مسألة القبول بالشهادة السودانية هى الأساس في إستيعاب الدارسين للدراسة مع إعطاء فرص للراشدين.([2])

تكونت الأقسام والشعب بقسم الموسيقى على النحو التالي:

1/ شعبة المواد النظرية والتأليف.

2/ شعبة الآلات الوترية.

3/ شعبة آلات النفخ الخشبية والنحاسية.

4/ شعبة الموسيقى الغربية.

5/ شعبة الصوت والبيانو.

---

[1] الماحي سليمان مصدر سابق

[2] محمد حسن عجاج ـ مقابلة شخصية مسجلة ـ كلية الموسيقي والدراما بتاريخ 2014/4/29ميلادية

6/ تدريس الآلات الشعبية.

كان القصد من تدريس الآت الشعبية هو العمل على بعث وا ٍثراء التراث السوداني لتحقيق أغراض المعهد بالعمل لبناء النهضة القومية والثقافة السودانية. ونتاجا لذلك فقد كانت تدرس بعض الآلات الشعبية السودانية، وأستجلب لها مدربين من مناطق متعددة ليقوموا بتعليم الطلاب على طريقة عزفها ولكن هذه الفكرة لم تنجح للأسباب الآتية:([1])

1/ عدم رغبة الدارسين لدراسة الآلات الشعبية التي يرون بأنها ليست من غاياتهم في دراسة الموسيقى واهتمامهم بدراسة تخصصاتهم التي جاءوا من اجلها.

2/ عدم تأهل المدربين للتدريس نسبة لعدم وجود الخلفية الأكاديمية.

3/ عدم وجود مناهج لتلك الآلات.

كان يتم اعلان قبول الطلاب بواسطة الإذاعة السودانية ومن ثم يخضعون للمعاينات التي يتم بناء عليها قبولهم النهائي وبذلك يكون العمل في هذه الفترة بمؤسسية أكثر مما كان عليه في السابق. لقد كانت لجنة القبول بقسم الموسيقى تتكون من بعض الأساتذة السودانيين الذين تم تعيينهم من الدفعة الأولى على سبيل المثال: الماحي سليمان، أنس العاقب، محمد صديق الأزهري والأساتذة الكوريين على سبيبل المثال: في باك، شيريون، لي، أوشان، أوم وكيم سونق.

تعتمد المعاينة على بعض المهارات التي تتمثل في الضربات الايقاعية وتقليد الأصوات التي تصدر من آلة البيانو، ثم يتم بعد ذلك توزيع الطلاب على الآلات الموسيقية حسب التكوين الجسماني المتمثل في شكل الاصابع، حجم الشفاه و القامة.

إهتم الكوريون بمادة الصولفيج من الدراسات النظرية فوضعوا منهج مستوحي من الموسيقى الكورية الشعبية، ومتدرج من البسيط الى المتطور في مستوياته للخمس اعوام وقد إشتمل على مائتي وثمانين صولفيجا ً بداء ً بسلم دو الكبير ومرورا بكل السلالم الدياتونية، وقواعد ونظريات الموسيقى الغربية وكذلك مادة تاريخ الموسيقى الغربية في

[1] محمد البشير صالح ـ مقابلة شخصية مسجلة ـ كلية الموسيقي والدراما يتاريخ 2014/4/18ميلادية

السنتين الأولتين، ومن ثم تضاف مواد أخرى في السنة الثالثة منها التأليف لمن يرغبون في دراسته بعد إخضاعهم لإختبار فى مادتي الصولفيج والقواعد، أيضا علم الجمال الذي كان يدرسه محمد حامد شداد ومادة اللغة والصوتيات التي تهتم بمخارج الحروف والتفاعيل، وكان يدرسها جعفر ميرغني، ثم مادة الإستماع والتذوق والتحليل التي كان يدرسها مستر هارفل وفاجنر.

تطورت الأوركسترا والكورال بحيث كانت تضم الأوكسترا كل الطلاب من السنة الثالثة والرابعة والخامسة، على أن يكون طلاب السنة الاولى والثانية بالإضافة لدارسي الصوت في الكورال، وقد قام الكوريون بتوزيع بعض الأعمال الغنائية السودانية المعروفة على سبيل المثال: أغنية عازه في هواك لخليل فرح وأغنية رسائل لإبراهيم الكاشف و دمعة الشوق لكرومة ومن ثم الأعمال التي كان يقوم بتأليفها طلاب شعبة التأليف تحت إشراف الاساتذة الكوريين. وبعض الاساتذة السودانيين الذين درسوا التاليف. وقد وضع لها منهج بحيث تكون الأوركسترا والكورال الكبيريين للاعمال المذكورة سابقاً والاوكسترا الصغيرة خاصة باعمال طلاب شعبة التأليف في تجريب مؤلفاتهم التي تحدث لها بعد ذلك عملية الإضافة او الحذف او التعديل في مكونات العمل، وهذه الأوكسترا تتكون من العازفين المهرة من الطلاب و بعض الأساتذة.

تخرج عدد كبير من الموسيقيين المميزين من دارسي المعهد العالي للموسيقى والمسرح في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينات من القرن العشرين فكان لهم الأثر الكبير والدور البارز في تغيير شكل التنفيذ الموسيقي في مصاحبة العزف مع المغنيين السودانيين خاصة محمد وردي ومحمد الأمين الذين تكونت فرقتيهما في معظمها من خريجي وطلاب المعهد العالي للموسيقى والمسرح.([1])

ظهرت في تلك الفترة بعض المجموعات الموسيقية والغنائية كبادرة من خريجي وطلاب المعهد على سبيل المثال: مجموعة نمارق، السمندل الموسيقية، عقد الجلاد، ساورا، عازه، الخرطوم الاكاديمية وفرقة النيل الموسيقية ومن خلال هذه المجموعات وغيرها ظهر الى الوجود شكل جديد من التنفيذ الموسيقي بشكل يختلف عما كان سائداً في ذلك الوقت.

[1] محمد سيف الدين علي التجاني ـ مقابلة شخصية مسجلة ـ كلية الموسيقي والدراما بتاريخ 2014/5/13ميلادية

ففي العام 1979ميلادية أقيم مهرجان الثقافة الأول الذى شاركت فيه الأوكسترا والكورال بليلة خاصة بالمسرح القومي بأم درمان، وكان نتاجاً لهذة الليلة أن قام بعض النقاد والموسيقين وغيرهم بمهاجمة هذه الفكرة في ما أسموها بكورنة الموسيقى السودانية. [1]

أورد جمعة جابر '' ***أن الأمر الذي تراه فيما قدمه الاساتذة الكوريون من أعمال سودانية غنائية معروفة في شكل جديد ، محاولة غير موفقة*** " بينما يرى مكي سيد أحمد " ***أنه رغم الجهود المقدرة التي بذلت من الخبرة الأجنبية الا أننا لم نصل بعد للصيغة السليمة التي على الخبرة الأجنبية التي تتحرك في إطاره''***

لا يتفق الدارس مع ذلك المفهوم الذي يتحدث عن كورنة الأغنية السودانية باعتبار أن هذا ينتافي مع التطور حيث لابد للاشياء أن تتطور وتتغير بعيدا عن التعصب القديم وعدم افساح مجال لشكل جديد من الطرح الموسيقي، والموسيقى التي تقدم بشكل جيد أياً كان نوعها لن تكون مشوهة أو منفرة وليست قابلة للسمع والإستماع بها. وبذلك أسهمت تلك الأشكال والتكوينات الموسيقية بشيء من الإرتقاء بمستوى التنفيذ الموسيقي والتنا ج الصوتي في الغناء الجماعي ونتاجاً لذلك فقد كانت تلك الفترة هى المرحلة المهمة في تغيير وتحويل مسار الموسيقى السودانية بأن تأثر بعض الموسيقين الغير دارسيين بمهارة العزف التي ظهرت عند دارسي وخريجي المعهد العالي للموسيقى والمسرح، أيضا من الأشياء المهمة التى حدثت فى تلك الفترة هي ابتعاث الأساتذة السودانيين من المعهد العالي للموسيقى والمسرح للدراسة بالخارج مما اكسبهم خبرة أتاحت لهم تطوير المناهج والدراسة بعد حصولهم على الدرجات العلمية فوق الجامعية فمنهم على سبيل المثال عثمان مصطفى، الماحي سليمان، أنس العاقب، سالم الطيب، محمد الحسن، عبد الله ابراهيم (أميقو)، محمد بشير صالح، محمد سيف الدين علي، الفاتح حسين، ليلي بسطاوى، عيسى محمد أحمد، صلاح محمد حسن، محمد سيف يسن، ميرغني الزين، محمد أبوزيد عبد الله، هادية عبد المجيد طلسم، فيصل سيد الأمام، يوسف محمد بلال و زينب الحوير ص.([2])

**قصر الشباب والأطفال:**

---

[1] الماحي سليمان مصدر سابق

[2] محمد ادم سليمان ابو البشر ـ مرجع سابق صفحة 117

قُدم كمنحة من حكومة كوريا الشمالية للحكومة السودانية في العام 1977م إبان عهد الرئيس السوداني الأسبق جعفر محمد نميري، وكان الهدف استنفار طاقات الشباب والأطفال في سن الدراسةكنشاط كلٌ على حسب ميوله. يعتبر قصر الشباب والأطفال أحد روافد المعهد العالي للموسيقى والمسرح وواحداً من اهم المؤسسات التعليمية في مجال الموسيقى بجانب الأنشطة الأخرى التي تتمثل في المسرح، الرقص الرياضي، الميكانيكا، التدبير المنزلي، التصوير، الفلاحة والتشكيل وضروب الرياضة.

التحق عدد كبير من الشباب والأطفال في قسم الموسيقى ومن ثم التحقوا بالمعهد العالي للموسيقى والمسرح ومنهم من مارس نشاطه في الوسط الموسيقي بكفاءة عالية بل وبرز البعض في مجالي الغناء والعزف.

اوفد بعض الأساتذة الكوريون بغرض التدريس، كما احضرت الكثير من الآلات الموسيقية من كوريا الشمالية، ونتيجة لذلك جاء اهتمام كثير من الأسر بالعاصمة القومية الخرطوم بإشتراك ابنائهم في الدراسة التي كانت تستمر فترتها عام أو أكثر حسب الرغبة.

كانت الدراسة في مجال الموسيقى تشتمل على دراسة الآلات الموسيقية منها على سبيل المثال البيانو، الأكورديون، الكمان، الأورغن، الجيتار، الباص جيتار وغيرها من الآلات الأخرى. اما المواد النظرية فقد كان يدرس الصولفيج وقواعد ونظريات الموسيقى ومن خلال ذلك فقد كونت اوركسترا أعضائها اكثر من اربعين دارس قدمت الكثير من الحفلات بمصاحبة الرقص.

قام بالتدريس بعد انتهاء فترة الاساتذة الكوريين عدد من الأستاذة السودانيين ممن هم اساتذة أو خريجين من المعهد العالي للموسيقى والمسرح وعلى سبيل المثال لا الحصر محمد البشير صالح، محمد حسن عجاج ومهدي ابراهيم.([1])

**كلية الموسيقى والدراما:**

في العام 1990ميلادية وبعد تجميد الدراسة بالمعهد العالي للموسيقى والمسرح آلت تبعية المعهد لجامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا بقرار جمهوري وبناءا على هذا الأمر فقد تم

[1] محمد البشير صالح مصدر سابق

تكوين لجنة بعضوية كل من الفكي عبد الرحمن، مكي سيد أحمد، عثمان مصطفي وجعفر عثمان، للنظر في أمر المعهد العالي للموسيقى والمسرح، فكان إقتراح اللجنة في بداية الأمر أن يتحول المعهد الى أكاديمية للفنون تتبع لجامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا حتى يتم توفيق الأوضاع ومن ثم يصبح مؤسسة قائمة بذاتها. لكن تم تنفيذ قرار وزارة التعليم العالي والبحث العلمي بتبعية المعهد لجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا بالاضافة لمعهد التربية الرياضية ومعهد الأشعة وغيرها.([1])

يرى محمد سيف الدين على التجاني ان المعهد لو تم ترفيعه لاكاديمية يتمثل اعتماده وتقويمه في الآتي:([2])

1/ نظام الأكاديمية يتيح فرصة الانضمام لمنظومة الأكاديميات العالمية الموحدة في مناهجها وطرق تدريسها وكيفية قبول الدارسيين بها.

2/ يتيح نظام الأكاديمية فرصة تبادل الخبرات من خلال إبتعاث الأساتذة والدارسين الى أكاديميات أخرى لإجراء الدراسات والكورسات وتبادل المعرفة المتعلقة بالثقافات المحلية والرحلات الأكاديمية.

3/ إيفاد الخبراء الأجانب تحت مظلة تبادل الخبرات يساعد في رفع المستوى الأكاديمي خصوصاً الجوانب التقنية باعتبار أن التجربة الغربية هى الأكثر تطورا وتقدما في المناهج والخبرة التعليمية ولها إرث قديم قامت عليه الحضارة في دول الغرب كافة، حيث عرفت أكاديميات الفنون في دول أوربا منذ القرون الوسطى.

4/ ضم عدد من مجالات الفنون تحت مظلة الأكاديمية كالموسيقى والمسرح والفنون الجميلة والفنون الشعبية يزيد من تطور الثقافة وإبرازها بشكل مؤسس قائم على مفهوم علمي، كما هو الحال عند المصريين حيث تضم أكاديمية الفنون الكونسيرفتوار، معهد الموسيقى العربية، معهد السينما، معهد الفنون الشعبية، الباليه والمسرح .

---

[1] عثمان مصطفى ـ مقابلة شخصية مسجلة ـ كلية الموسيقي والدراما بتاريخ 2014/3/17 ميلادية

[2] محمد سيف الدين علي التجاني مصدر سابق

تخضع كلية الموسيقى والدراما للنظام المتبع في جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا وفق لوائح وقوانين الجامعة المتبعة في كل الكليات من حيث قبول الطلاب والتدريس ونظام الإمتحانات.([1])

ومن السلبيات ألتي واجهت كلية الموسيقى والدراما الآتي:

1/ ليست هنالك كليات أخرى مثيلة لكلية الموسيقى والدراما بالجامعات الأخرى، مما جعلها تعيش في عزلة تامة حيث أن الطالب الذي يقبل بالكلية ليست لديه فرصة التحويل الى أى كلية أخرى مماثلة في جامعة اخرى من السنة الثانية او الثالثة من سنيين الدراسة، كما هو متبع في كثير من الكليات بالجامعات داخلياً وخارجياً .

2/ تحجيم إبتعاث الاساتذة للدراسات العليا خارج السودان وذلك للتكلفة العاليةلدراسة الموسيقى في معظم دول العالم.

3/ قلة فرص عمل الخريجين ويعود ذلك أيضاً لعدم وجود كليات مماثلة في الجامعات الأخرى.

4/طريقة قبول وإستيعاب الدارسين للدراسة بالكلية به عدة سلبيات تتمثل في الآتي:

أولا: نسبة القبول التي بموجبها يتم قبول الطلاب ظلت عائقاً لبعض الموهوبين الذين يرغبون في دراسة الموسيقى اوالدراما ممن تحصلوا على نسب أقل من النسب المطلوبة.

ثانياً : فرص قبول الناضجين عبارة عن فرصة واحدة من كل عام اكاديمي.

ثالثاً :هنالك من يتم إستيعابهم في قائمة مكتب القبول من الذين وجدوا الكلية من ضمن قائمة الكليات المدرجة في كتيب القبول دون الدراية بما تتطلبه نوعية هذه الدراسة من الموهبة المطلوبة لذلك يتقلص عدد المتقدمين عندما يخضعون للمعاينات الخاصة بالكلية، وحتى الذين يقبلون قد يترك بعضهم الدراسة لما يواجهه من صعوبة في استيعاب متطلبات الدراسة.

[1] محمد سيف الدين علي التجاني المصدر السابق

رابعاً : عدم وجود كليات مماثلة أثر سلباً على عملية التنافس والتطوير الأكاديمي.

في ما يخص التدريس فكل الأساتذة الذين عملوا ولا زال البعض منهم يعمل بالكلية هم أساتذة سودانيين من خريجي معهد الموسيقىوالمسر ح والمعهد العالي للموسيقى والمسرح وكلية الموسيقى والدراما حالياً وهم من خيرة من تخرج في كل المراحل التى مرت على المعهد أو الكلية الآن وهم الفاتح الطاهر دياب، الماحي سليمان، أنس العاقب، عثمان مصطفي، محمد سيف يسن، صلاح محمد الحسن، المرحوم عبد الله ابراهيم عبد الله (أميقو)، محمد البشير صالح، عبد الله ابراهيم عبد الله (شمو)، عيسى محمد أحمد، محمد حسن عجاج، سالم الطيب، ليلى بسطاوي، محمد سيف الدين علي، الفاتح حسين احمد، بابكر سليمان ادريس، حواء محمد آدم المنصوري، مريم عثمان أحمد البشير، علاء الدين محمد عبدالعاطي، عبد الحليم شيخ الدين، محمد عبدالرحيم عبدالرحمن، رجاء موسى عبدالله، النور حسن عبد الرحمن، وليد محمد الجاك، الصافي مهدي محي الدين، المعز ابراهيم عبدالحفيظ، عماد الدين محي الدين.

المناهج التي تدرس حالياً بقسم الموسيقى قائمة على نظام الشعب وهي كالآتي.([1])

1/ شعبة النظريات والتأليف وهذه تضم كل المواد النظرية التي تتمثل في الآتي :

أ/ القواعد في الستتين الأوليتين

ب/ الصولفيج في كل سنوات الدراسة الخمس .

ج/ التاريخ في كل سنوات الدراسة

د/ الهارموني في الثلاثة سنوات الاخيرة

هـ/ علم الآلات في السنة الثالثة فقط

و/ الموسيقى الشرقية في السنة الثالثة فقط

ز/ الموسيقى الفلكلورية في السنة الثالثة فقط

[1] محمد سيف الدين علي التجاني مصدر سابق

ح/ علم العروض في السنة الثالثة فقط

ط/ التربية الموسيقية في السنة الرابعة والخامسة

ي / مناهج البحث في السنة الرابعة والخامسة

بالإضافة لمواد التأليف التي يدرسها الطلاب الذين تم إختيارهم لدراسة التأليف ممن يرغبون في ذلك من السنة الثالثة وحتى السنة الخامسة بعد إخضاعهم لإختبارت في الصولفيج والقواعد وذلك لأهمية المادتين في تدريس التأليف الموسيقى. كذلك مواد متطلبات الجامعة التي تتمثل في اللغة العربية، اللغة الانجليزية، والثقافة الاسلامية وتدرس في ثلاث فصول دراسية، ومادة علم النفس التي تدرس في أربع فصول والحاسوب في اربع فصول.

1/ شعبة البيانو والأكورديون وهذه تضم تخصص البيانو والكورديون.

2/ شعبة الآلات وهي تضم التخصصات في آلات النفخ الخشبية والنحاسية والآلات الوترية والآلات الإيقاعية.

3/ شعبة الصوت وهذه خاصة بتدريس الغناء فقط.

**نظام الدراسة :**

عندما ضم المعهد العالي للموسيقى والمسرح الى جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا تغير نظام الدراسة من نظام العام الكامل الذي يمتحن فيه الطلاب في نهاية العام فقط الى النظام الفصلي حيث قسمت فيه الدراسة ونظام الإمتحان الى فصلين دراسيين يمتحن فيه الطلاب لكل فصل على حدى ومن ثم تكون النتيجة بجمع نتيجتي الفصل الاول والثاني ومن ثم تقسم على إثنين ومؤخراً تغير النظام الفصلي الى نظام الساعات المعتمدة لتكون نتيجة كل فصل دراسي قائمة بذاتها ليتحصل الطالب على نسبة تراكمية من مجموع النسب التي تحصل عليها في كل فصل دراسي وفي هذا النظام يحق للطالب أن يحمل او يؤجل الامتحان في أي مادة من المواد الدراسية من بينها التخصص الدقيق وفي هذا النظام هنالك عوامل لا تتلائم مع طبيعة دراسة الموسيقى وهي كما يلي:([1])

[1] محمد حسن عجاج مصدر سابق

1/ إذا رسب الطالب في التخصص الدقيق ( الآلة ) في أي فصل من الفصول يحق له أن يمتحنها كازالة للرسوب في أي فصل قادم او يقوم بتأجيلها لاحقا وان تراكمت عملية الرسوب، في السابق كان يفصل الطالب من الدراسة حين يرسب في التخصص.
2/ اذا تحصل الطالب على درجة المقبول ينقل الى السنة التي تليها وهذا يتنافي مع طبيعة دراسة الموسيقى او الفنون عموماو التي يتطلب فيها أن يحصل الطالب على درجة الإمتياز او الجيد جداً أو الجيد على الأقل.

وكل ذلك مفاده أن الطالب عندما يتخرج إلى سوق العمل أو ممارسة النشاط الموسيقي الشيء الوحيد الذي يمارسه هو تخصصه الدقيق إذا كان عزفاً فناءً أو تأليفا ًموسيقياً بيد أن نجاحه أو فشله يتوقف على مدى ما وصل إليه من مهارة ودراية بتفاصيل تخصصه الدقيق فقد ذكر محمد حسن عجاج '' ***أنه في السبعينيات من القرن العشرين عندما تخرجت اول دفعة من خريجي معهد الموسيقى تم تعيينهم بفرقة الإذاعة السودانية ومن ثم تحصلوا على وضع وظيفي أعلى من بين اقرانهم من الموسيقيين الذين كانوا موجودين أصلاً بفرقة الإذاعة ممن كانوا يمارسون العزف في الوسط الموسيقي ، بالرغم من أن بعض الخريجين كانوا ضعافاً في مقدرتهم العزفية والأدائي ، مما أدى ذلك الى صراع وأزمة بالإذاعة السودانية آنذاك***''. [1]

قام الدارس بجمع معلوماتتتعلق بالمراحل التي مر َ بها معهد الموسيقى والمسرح سابقاً ، المعهد العالي للموسيقى والمسرح وكلية الموسيقى والدراما حالياً من حيث تأثير كل مرحلة على النشاط الموسيقي في السودان كما لاحظ من متابعته وعمله كعازف مع عدد من المجموعات الموسيقية والمغنيين الآتي:

1/ المرحلة الأكثر تاثيراً على النشاط الموسيقي في السودان كانت مرحلة المعهد العالي للموسيقى والمسرح في الفترة من نهاية السبيعنيات وحتى بداية التسعينيات من القرن العشرين حيث تخرج عدد مميز من الموسيقيين بمهارات أدائية عالية ويعود ذلك لنظام القبول والمناهج والمعرفة القبلية لكثير من الدارسيين قبل الدراسة في وقت كان فيه النشاط المدرسي في مدارس الثانويات العليا مضمناً به دراسة الموسيقى بالإضافة للدورات المدرسية القومية التي كانت تقام في جميع أنحاء السودان، كما أن النظام الذي كان متبعاً بقبول من عرفوا

بالراشدين و هم ممن تحصلوا على نسب أقل من النسبة التي كانت مطلوبة في استيعاب الطلاب للدراسة أو الذين ليست لديهم شهادة سودانية،حيث أتيحت فر صة لأعداد كبيرة من أؤلئك الموسيقين الذين تميزوا في ما بعد لأنهم كانوا يملكون الموهبة التي تمكنهم من دراسة الموسيقى.

2/ عامل السن كان له أثر كبير في أن نجاح مخرجات الدراسة من دارسين في مرحلتي المعهد العالي للموسيقى والمسرح وكلية الموسيقى والدراما مقارنة بالمرحلة الاولى من تاريخ المعهد يعود ذلك الى أن الذين تم استيعابهم لدراسة الموسيقى في ذلك الوقت كانوا قد بلغوا سناً تجاوزت السن المطلوبة لدراسة الموسيقى من حيث التكوين الجسمي والادراك، كذلك التفرغ للدراسة دون الإنشغال بالامور الحياتية الأخرى.

3/ عدم وجود المناهج والتسلسل المعرفي التراكمي لدراسة الموسيقى في المرحلة الأولى أثر سلبا على نوعية الدارسيين حيث أن معظم الدارسيين من ذلك الجيل ظهر عندهم الإلمام النظري بعلوم الموسيقى على حساب الجانب التقني في العزف او الغناء، كذلك عدم إستمرار الكثير من الدارسيين في الدراسة لعدم توفر المناهج.

4/ عدم وجود الكوادر المؤهلة لتدريس الموسيقى في المرحلة الأولى، وعدم وجود الاساتذة المتفر غين للتدريس ككادر أكاديمي أثر سلباً على الدارسين خصوصاً في تدريس الغناء والتأليف والآلات.

5/ ظهور المجموعات الموسيقية والغنائية في الثمانينات من القرن العشر ين أثر ايجاباً في رفع مستوى التذوق للموسيقى من خلال العروض التي كانت تقوم بها تلك المجموعات من دارسي وخريجي المعهد العالي للموسيقى والمسرح.

6/ المهرجانات الموسيقية التي كانت تقام في منتصف الثمانينيات وحتى بداية التسعينيات من القرن العشرين وعلى سبيل المثال: مهرجان الخرطوم الدولي للموسيقى الذي كانت تتوافد اليه فرق أجنبية تأثر بها كثير من الطلاب في ذلك الوقت.

7- ابتعاث بعض الاساتذة للدراسات العليا خارج السودان ابان فترة المعهد العالي للموسيقى والمسرح جعلهم مؤهلين للتدريس بصورة متطورة وذات معايير عالمية فساعدوا في وضع مناهج جديدة وذلك من خلال ما استجلبه البعض من سلسلة كتب للتخصصات حيث ذكر

محمد سيف الدين علي '' ***انهم ذهبوا في رحلة موسيقية الى السويد فوجدوا سلسلة كتب شيشين سوزوكى في معرض للكتب الموسيقية فقام هو ومحمد البشير صالح بشراء هذه السلسلة للكمان والتشيللو بالاضافة للكتب الأخرى المتعلقة بتاريخ الموسيقى وبعض كتب الآلات الأخرى كالكلارنيت وغيره***" .([1])

8-نظام قبول الطلاب المتبع حاليا ً بكلية الموسيقى والدراما يحتاج الى مراجعة في نسبة القبول التي بموجبها يتم استيعاب الطلاب للدراسة بتقليلها الى أدنى حد ممكن حتى تمكن الموهوبين من الإلتحاق بالدراسة.

9- نظام الإمتحانات ونتائجها المتبع في جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا لا يتوافق وطبيعة دراسة الموسيقى.

[1] محمد سيف الدين علي التجاني مصدر سابق

## المبحث الرابع

### الاستفادة من المنهج الغربي لتعليم الموسيقى في السودان:

تدرس الموسيقى في كل بلدان العالم باختلاف الثقافات حيث يتعرف الدارسون من خلال المناهج على علوم وقواعد الموسيقى العالمية كسائر العلوم الأخرى مثل الطب والهندسة والفلك والرياضيات وغيرها. وفيما يخص الآلات الموسيقية فطر ق تعلمها هو ذلك المنهج الغربي الذي يتناول تقنيات العزف لكل آلة موسيقية على حدة من المبتدئين (beginners) وفي المستويات المتقدمة (advance) وذلك لأن الموهبة ليست كافية للتمكن من معرفة خصوصية الآلات الموسيقية والعزف عليها بمهارة عالية وحرفية تامة.([1])

أيضا تقنيات أخراج الصوت في الغناء التي تتمثل في جوانب عديدة كالوقوف ووضع الظهر والصدر والرأس والتنفس بصورة سليمة أثناء أداء الجمل الغنائية من خلال عمليتي الشهيق والزفير وغيرها من المهارات التي يكتسبها المتعلم لدراسة الصوت للمحافظة على الاداء السليم دون الخروج من التسلسل المنطقي للنوت الموسيقية والانتقالات اللحنية المكونة لجزئيات اللحن ويتطور ذلك الى الغناء بدون مصاحبة الآلات الموسيقية.([2])

كذلك لابد من معرفة قراءة النوتة الموسيقية وا ٍجادتها من خلال عملية التدوين والمصطلحات الموسيقية وذلك لتسهيل سرعة تنفيذ العمل الموسيقي والتأكد من تنفيذه بصورة جيدة وثقة تامة بعيدا عن الاعتماد على الذاكرة كما هو معمول به في تنفيذ الاعمال الموسيقية بالسودان مما يسببـأثاراً سالبة وعيوب كثيرة منها عدم الحفظ الجيد من مجموع

---

[1] محمد البشير صالح مصدر سابق
[2] عثمان مصطفى مصدر سابق

المنفذين للعمل الموسيقي ويظهر ذلك من خلال مايسمى بالاتكالية او الاعتماد على من هم يحفظون العمل بصورة جيدة وبدوره يضعف بعض اجزاء النص الموسيقي. ومن محاسن التدوين أيضاً أنه لا يترك مجال للهتروفونية المتمثلة في الاجتهادات الفردية التي يلجأ إليها بعض العازفين.

أما في ما يخص التأليف، فمن خلال الدراسة يتعرف الدارسون على صيغ التأليف العالمية وهى قوالب التأليف والتوزيع الموسيقي والهارموني مع المحافظة على الخصوصية الموسيقية السودانية، بأخذ ما يتناسب معها من قواعد ونظريات ليصب ذلك في إطار انه وسيلة لغاية وهي أن تخرج الموسيقى السودانية بصورة تواكب مستويات الموسيقى العالمية ومتطلبات العصر الحالي من جودة في الصوت وا ٍتقان للعزف والأداء الصوتي وتنظيم العمل الموسيقي حتى يتم إستيعابه.([1])

يرى الدارس ان الموسيقى كنشاط ثقافى مثلاً وفي إطار الموسيقى الشعبية فينبغي التعامل معها من منظورين:

أولاً: في إطار الأغنية أو الممارسة الموسيقية الشعبية التي تظهر جليا في أنماط الغناء الشعبي للقبائل السودانية التى تستخدم فيها الآلات الشعبية، هذا النوع من الغناء لا يمكن أن يخضع للنظريات والقواعد العلمية بل يترك على طريقته التي يؤدى بها.

ثانياً: في إطار الأغنية المؤلفة أو الملحنة التي تستخدم فيها الآلات العالمية المعروفة كالبيانو، الأورغن، الجيتار، الباص جيتار، آلات النفخ بأنواعها والوتريات بحيث تعبر عن الثقافة الموسيقية السودانية بخصائصها اللحنية وأساليب أدائها لكن بشكل يتوافق مع الطريقة المتبعة عالمياً في عزف تلك الآلات الموسيقية.

**أثر تطبيق المنهج الغربي على التنفيذ الآلي في الموسيقى السودانية:**

من خلال المادة التي قام الدارس بجمعها توصل لعدة عوامل إيجابية من خلال دراسة المنهج الغربي الذي طبق من خلاله العزف على الآلات الموسيقية للموسيقى السودانية بمكوناتها التى تتمثل في الغناء والتنفيذ والتأليف الموسيقي، حيث تطورت تقنيات العزف

[1] محمد البشير صالح مصدر سابق

عليها حينما أفرز معهد الموسيقى والمسرح سابقا وكلية الموسيقىوالدراما حالياً عدداً كبيراً من العازفين الذين أسهموا إسهاما واضحاً في تطوير التنفيذ الموسيقي وقد ظهر ذلك جلياً من خلال التطور في العزف الذي أحدثه دارسو وخريجو معهد الموسيقى والمسرح سابقاً وكلية الموسيقى والدراما حالياً بالإضافة الى الجانب التنظيمي لتنفيذ الأعمال الغنائية التي تسودها الطريقة السمعية عند التحفيظ والتنفيذ معاً في محاولة لإبرازها في شكل منظم ومقبول تتضح فيه معالم الآلات الموسيقية، عكس ما كان متبعاً حيث لا يكاد المستمع يميز بين الآلات الموسيقية التي تعزف جميعها في منطقة صوتية واحدة .

فقد دُرِست أنواعاً مختلفةً من الآلات الموسيقية وهي الآلات الوترية بانواعها المختلفة و الآت النفج الخشبية والنحاسية والآلات ذات المفاتيح كالبيانو والاكورديون ومن خلال الدراسة الأكاديمية تمت معالجت الكثير من مشكلات العزف الخاصة باصدار الصوت خصوصاً في الآلات الوترية والنحاسية، فعرف الدارسون مفهوم اصدار الصوت من الآلات الموسيقية (التصويت) من خلال التعرف على خصائص الصوت الفيزيائية والمؤثرات على تلك الخصائص التي تتمثل في شكل الآلة، حجمها، نوع المادة المصنوعة منها الآلة وأجزائها ومدى تأثير ذلك في طبقة الصوت (pich) وشدته (loudness).و على ضوء ذلك تعرف العازفون على كيفية التعامل مع الآلات الموسيقية على االنحو التالي:

ا/ البحث عن الآلات الجيدة الصنع، ففي الآلات الوترية مثلاً الصناعات الألمانية والتشيكية على سبيل المثال والماركات المعروفة عالمياً في آلات النفخ مثلاً اليابانية ياماها (Yamaha).

2/ إغتناء قطع الغيار الجيدة الصنع أيضاً التي تتمثل في الأقواس، الكباري والأوتار في الآلات الوتر ية والريش في آلات النفخ الحشبية. عكس ما هو متبع عند الكثيرين من عازفي الكمان بالسودان على سبيل المثال كأنوا يستعيضوا بأوتار آلات أخرى كالجيتار بأن يكون وتر المي فيها بديلاً لوتر المي للكمان أو وتر السي بديلاً عن اللا للكمان، أو أن يقوموا بسلخ* وتر من أوتار الكمان ليصبح وتراً آخر فمثلاً الري يتحول الى مي ونتيجةً لذلك

---

*

يتغير طابع الصوت في الذبذبات الصادرة من الآلة وبذلك يصبح الصوت غير حقيقي(unreal sound of instrument).

3/ عرف العازفون الدارسون أن إزالة طلاء الآلة كما هو شائع عند بعض عازفي آلة الكمان وتعرضها للحرارة وأشعة الشمس(آلة الكمان من آلات المناطق المعتدلة) وترك ما تبقى من الغبار والقلفونية (Razon) وشعر القوس المصنوع من البلاستيك والكناف كلها تؤثر على طبيعة صوت الآلة.

4/ عرف الدارسون لآلات النفخ الطريقة الصحيحة لإصدار الصوت في طريقة النفخ على المبسم (piece mouth) وكيفية تحريك اللسان حسب المطلوب في الآلة المعينة (tuning) إذ أن آلات النفخ الخشبية تختلف في مكوناتها عن آلات النفخ النحاسية، إذ أن معظم عزا في هذه الآلات لديهم مشكلات تتعلق بطريقة اصدار الصوت السليم (نشاذ) نتيجة للأسباب السابقة بالإضافة الى عدم التنفس بالصورة الصحيحة وامتلاء البطن بالهواء حسب الحوجة لأداء الصوت المعين على حسب المنطقة الصوتية (octave).

5/ تعرف الدارسون أن كل الآلات المصنوعة من المعدن كما في آلات النفخ أن لها عمر إفتراضي وذلك أن المعادن عندما تتعرض للتمدد والإنكماش يؤثر ذلك على ثقوب الآلة والجلود المثبتة على مفاتيح الآلة (غمازات) .

6/ إتباع الطريقة المثلى متبعة في تشعيب الطلاب قبل توزيعهم على الآلات وذلك باختيار الطالب للآلة المعينة حسب تكوينه الجسماني المتمثل في الحجم والطول والقصر وحجم الفم والشفاه في آلات النفخ وطول الجسم واليد والأصابع في الآلات الوترية والبيانو بحيث يتناسب تناسباً طردياً مع طبيعة الآلات الموسيقية.

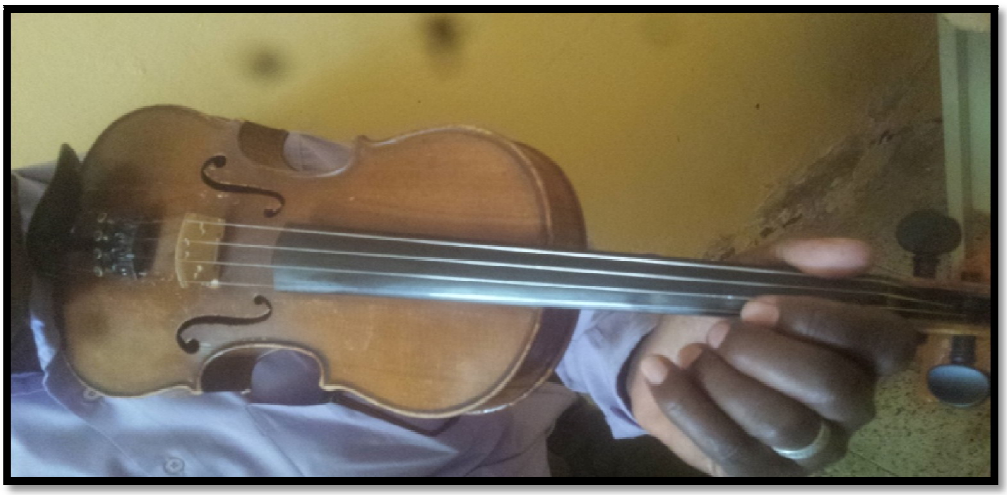
من الآلات التي برز دورها في النشاط الموسيقي في السودان بعد دراسة المنهج الغربي آلة الكمان ويعود ذلك:

1/ آلة الكمان من الآلات التي توفرت لها المناهج العالمية منذ بداية تدريسها وكان ذلك بقيادة أوزو مايستريللى الذي وضع البصمات الأولى لذلك والذي سار على نهجه كل الاساتذة الذين درسوا تلك آلالة بعد ذلك.

2/ من خلال دراسة المنهج الغربي لآلة الكمان تغير الصوت الصادر منها(tone color) نسبة للاستخدام الصحيح للقوس واتباع المدارس العالمية في طريقة الإمساك بالآلة مما صحح كثيراً من مشكلات العزف بالطريقة التي كانت متبعة عند الكثيرين من عازفي آلة الكمان بالسودان مما كان له الأثر في أن تكون الأصوات غير سليمة كما في الأشكال التالية:

أ/ كثير من عازفي آلة الكمان كانوا لا يقومون بحضن الآلة بالصورة الصحيحة التي تكون فيها الآلة مثبتة بين الكتف الأيسر واسفل الوجه ( الحنك ) ملتصقة بالرقبة مما نتج عنه عدم المرونة في الحركة لليد اليسرى.

يورد الدارس شكل رقم (10) يوضح حضن الآلة



ب/ تثبيت الآلة براحة اليد اليسرى وفي هذه الحالة يكون ثقل الآلة على راحة اليد اليسرى مما يقيدها وخاصة في عزف الخانات وتبعاً لذلك تكون اليد اليسرى مائلة للوراء وبذلك تكون كل الأصوات المعزوفة ناقصة.

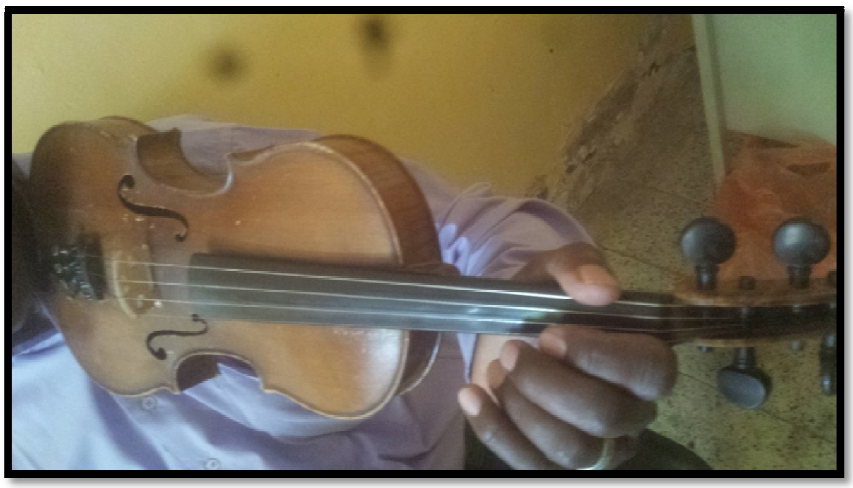
يورد الدارس شكل رقم (11) يوضح اليد اليسرى

ج/ عفق الأصابع على الأوتار في شكل مائل الى الوراء في المنطقة اسفل الأظافر بحيث لا يضغط الوتر على المرآة مما يترك مساحة فارغة بين الأصبع والمرآة وبذلك يكون الصوت الصادر خافتاً وشبيه بالصفير (harmonics).

يورد الدارس شكل رقم (12) يوضح عفق الاصابع

د/ ميلان اليد اليسرى من الكتف الى الرسغ اسفل الآلة الى اقصى اليسار مما يكون له الأثر السالب في عدم تمكن العزف بصورة مريحة خاصة عند العزف من خلال الأصبعين الثالث والرابع ( الخنصر والبنصر ) بحيث تكون الأصوات ناقصة وكلما انتقل الى الأوتار الغليظة تزداد الصعوبة.

يور الدارس شكل رقم (13) يوضح ميلان اليد اليسرى اسفل الآلة الى اليسار



3/ عالجت الدراسة طريقة عفق الأصابع على الآلة وذلك لأن طريقة التتابع النغمي للسلالم الديانونية تساعد في ان يوضع كل أصبع من اصابع اليد اليسرى في مكانها الصحيح حسب السلم مما يتيح للعازف التمييز بين كل درجات الصوت الواحد ( طبيعي، مرفوع، منخفض، في وقت كانت هنالك بعض الأصوات ولا زالت عند الكثيرين لا تعزف بصورة سليمة عند العازفين الذين لم يدرسوا الآلة خصوصاً درجتي الفا في الوتر ري و دو في الوتر لا اللتين تعزفي باصبع الوسطى.

4/ سهلت دراسة السلالم الغربية عملية التعامل مع السلالم التي تتردد فيها علامات الرفع والخفض من ثلاث درجات فما فوق،و التي كان يصعب على بعض العازفين أدائها.

5/ كانت تعزف آلة الكمان في الخانة ( المنطقة ) الأولى فقط لكن بعد الدراسة ومن خلال الكتب الخاصة بتقنية المناطق الصوتية لآلة الكمان اصبح من السهولة العزف في كل المناطق الصوتية للآلة من الخانة الاولى وحتى السابعة.

6/ اصبحت آلة الكمان تدوزن بصورة جيدة أفضل مما كان عليه في السابق وذلك لأن دراسة الصولفيج تربي الاذن على الإستماع الصحيح والاحساس العالي بالذبذبات الصوتية لكل درجة صوتية.

7/ ظهرت جماليات الأداء المتمثلة في الفيبراتو ( vibrato)، الترميد (tremollo) الرعشة (trill) والانـزلاق الصـاعد والهـابط (glissando,portamento ) ومصـطلحات القـوس كالإستكانو(staccato) والقوس الطائر(flying bow) .

8/ ظهور عازفين مهرة على الآلات الموسيقية في الوسط الموسيقي من خريجي معهد الموسيقى والمسرح سابقاً وكلية الموسيقي والدراما حالياً أثر إيجاباً على العازفين غير الدارسين الذين تأثر الكثيرون منهم بأولئك الدارسين.

9/ عالجت الدراسة بعض المشكلات التي كانت تتمثل في الهتروفونية خصوصاً والتي كانت سلوكاً شائعاً عند بعض العازفين، وقد ساعد التدوين على التخلص من هذه الطريقة باستخدام النوتة الموسيقية في العمل الموسيقي سوى أن كانت أعمال موسيقية جديدة أو أخرى معروفة تغيرت صياغتها اللحنة.

10/ إستخدام آلات لم تكن تستخدم من قبل في الموسيقى السودانية. أو كان إستخدامها محدوداً عند بعض الأفراد مثل آلة البيكلو الذي كان يعزفه فقط موسى محمد إبراهيم التي توقف العزف عليها بعد توقفه عن العزف، كذلك آلة التشيللو التي لم تستخدم بصورة ملحوظة الا بعد تخرج عدد من دارسيها بالمعهد سابقاً والكلية حالياً . إيضاً آلة الكونترباص والفيولا التي كان يعزفها عازفون محدودون؛ كثر عدد عازفيها بعد الدراسة.

11/ برز أثر دارسي آلة البيانو الذين تحول بعضهم إلى عزف آلة الأورغن فيما بعد. ومن خلال دراسة البيانو تمكن العازفون من إستخدام اليد اليمنى واليسرى بطلاقة وذلك لأن نظام السلم الديانوني يتيح للعازف العزف على المفاتيح البيضاء والسوداء مما ساعد في سهولة العزف للسلالم التي بها علامات الرفع والخفض، خصوصاً التي تزيد عن إثنين فما فوق.

12/ أيضاً من الآلات التي تخرج فيها عدد مقدر من العازفين هي آلات الفلوت والجيتار

13/ إستخدام النوتة الموسيقية ساعد في سرعة تنفيذ الأعمال الموسيقية والتأكد من كل جزئيات العمل عند القيام بتسجيله أو عرضه.

14/ اصبحت معظم الفرق الموسيقية المصاحبة لبعض المغنيين السودانيين من دارسي وخريجي المعهد سابقاً او الكلية حالياً ،و على سبيل المثال لا الحصر محمد وردي، محمد الأمين، وعبد القادر سالم

15/ ظهرت بعض الآثار السالبة في استخدام الهارمونية الديانونية عند بعض عازفي الآلات الهارمونية كالجيتار والآلات ذات المفاتيح باخضاع الموسيقى السودانية لكل ما

يتعلق بالقواعد الدياتونية من معالجات دون الرجوع الى طبيعة الموسيقى السودانية والأصوات المستخدمة فيها؛ تأثر ذلك في تشويه الشكل الجمالي للألحان السودانية التي يستخدم فيها النظام النغمي الخماسي وقد تأثر بهذه المفاهيم بعض انصاف المتعلمين من الموسيقيين وغير الدارسين لتلك الآلات حيث أصبحت نوعاً من المباهاة بالمعرفة عند البعض.

**أثر دراسة التأليف الموسيقي على النشاط الموسيقي في السودان:**

يدرس تخصص التأليف في ثلاث سنوات دراسية بدءاً من السنة الثالثة وحتى الخامسة، وكان ذلك من أواسط السبعينيات من القرن العشرين.

فروع مادة التأليف هي:

1/ علم الآلات: هي مادة مهمة لعملية التوزيع الموسيقي ومن خلالها يتم التعرف على الآلات الموسيقية وخصائصها وفصائلها ومناطقها الصوتية وأجمل المناطق الصوتية لكل آلة موسيقية، كذلك علاقة الآلات بالجمل الموسيقية من حيث التناسب والشكل الجمالي.

2/ دراسة الأصوات البشرية وهذه تكمن اهميتها في التأليف الغنائي.

3/ الهارموني

4/ الكاونتربوينت.

5/ دراسة الاسكور الموسيقي الذي يتم فيه وضع الآلات والاصوات البشرية بترتيب معين، كذلك معرفة بناءالاسكور وقراءته وتفريغه.

6/ دراسة القوالب الموسيقية وهي قوالب التأليف المعروفة في الموسيقي الأوربية كالروندو والسوناتا فورم والمنويت المكونة من أجزاء ومن خلال دراستها يتعرف الدارس على كيفية الانتقال من جزء الى جزء.

المقصود بدراسة مناهج الموسيقى الغربية في التأليف هو أن يتعرف الدارس على الكيفية التي تتم من خلالها عملية التأليف الموسيقي وهى ضرورية للدارس ويحتاجها لكي يطور بها موسيقاه المحلية. وقد أورد بابكر سليمان '' ***أن في كل المراحل التى مرت بها***

***الموسيقى العالمية حتى حدث تمرد إيجابي او تخلي عن الماضي بقصد التطوير مع ما يتطلبه الحاضر بأخذ شيء من القديم الذي يتناسب مع روح العصر، مع أن الذى أُلف من موسيقى في الماضي لم يتمكن المستحدثون من تجاوزه في قمة ما توصل اليه مؤلفوا الماضي''.***([1])

استبدلت كثير من قواعد التأليف الأوربية من قبل المؤلفين المستحدثين في اوربا باعتبار ان القواعد الكلاسيكية في التاليف الموسيقي قد طبقت لنوع معين من التأليف وفي زمن معين لكنه ظل يعرض حتى الأن وله متذوقوه، بجانب احدث انماط التأليف المعاصرة منها على سبيل المثال الكلاسيكية الحديثة التي تزعمها المؤلف الموسيقي (ايجور سترافنسكي) وتبعها اسلوب الموسيقى المعاصرة (contemporary music) الذي ظهر في الفترة من(1971- 1990) ميلادية بكثافة و ظل ممارساً حتى اليوم من قبل مؤلفين من اوربا وامريكا تعبيرا عن روح العصر وما يجري فيه من تطور لكل اشكال الحياة. أن تأثير بيلا بارتوك وشونبيرج وسترافنسكي امتد من الجيل التالي من مؤلفي الموسيقي المعاصرة استناداً الى المفاهيم الأساسية في الموسيقى التي تتمثل في التدوين، الأداء، المدة والتكرار والعلاقات الصوتية والتكنيك المستحدث.([2]) وبذلك استخدم الهارموني الحديث في كثير من مؤلفات العصر الحالي بعيداً عن القواعد الهارمونية الكلاسيكية فصار من الممكن استخدام مركبات هارمونية مبنية على تركيبات الثانيات والثالثات والرابعات و الى اخره بمعنى ان ما يحدد جمال التركيب الهارموني هو وظيفته التي تاتي وفق رؤية المؤلف.([3])

ذكر يوسف محمد عثمان بلال '' ***أن موضوع التأليف الموسيقي هو وجهة نظر المؤلف الذي يقوم بعمل موسيقي ليخاطب به المستمعين الذين تتفاوت نسبة تقبلهم للمؤلف او عدمه لإختلاف الأذواق واختلاف القدرة على الإستيعاب من شخص الى اخر، فالمؤلف ليس عليه ارضاء جميع المستمعين*** ،،.([4]) اما في ما يخص التوزيع الموسيقي فقد اورد الفاتح الطاهر دياب ***'' أنه ليس له شكل ثابت وانما يتشكل حسب نوع المؤلف او الأغنية،،*** وعندما يلجأ الموزع الموسيقي الى التوزيع يتخذ من قدرته الفنية وسيلةً ينقل بها وبشكل فني اعمال غيره ونظريات غيره ايضا

---

[1] بابكر سليمان ـ مقابلة شخصية مسجلة بكلية الموسيقي والدراما بتاريخ 2014/4/24 ميلادية
[2] يوسف محمد عثمان بلال ـ مقابلة شخصية مسجلة بكلية الموسيقي والدراما بتاريخ 2014/10/27 ميلادية
[3] عاصم الطيب ـ مصدر سابق
[4] يوسف محمد عثمان بلال ـ المصدر السابق

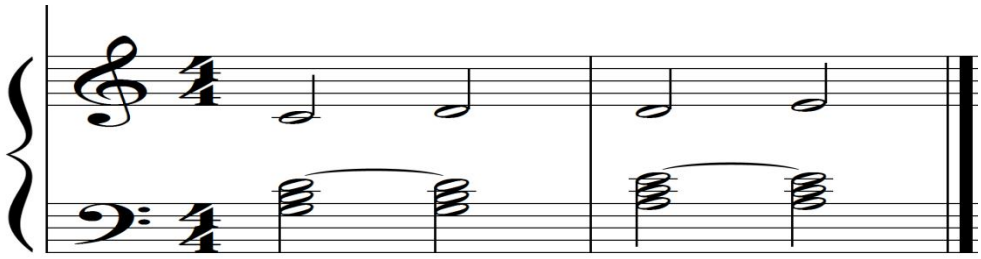
ويستعين بقواعد وادوات التوزيع الموسيقي وهي الأصوات العمودية والأفقية والايقاع والتباين واللون والتوازن لخلق خلفية ملائمة تبرز الشكل دون اختلال يضر باللحن الأساسي فيقوم بالتوزيع ليعطي مجموعة الخطوط اللحنية والمسافات والحركات الموسيقية ما يبرز خصائص اللحن وجمالياته. والتوزيع الموسيقي يحمل قيمة مميزة لأنه ينبثق من الرؤية المباشرة للموزع الموسيقي. و يكون ذو تاثير على شخص معين وقد لا يكون له تاثير على شخص اخر، وهو ما يؤكده الموسيقار الفرنسي برليوز حين قال ''***إن ما اجده جميلاً انما هو جميل عندي وقد لا يكون جميلاً عند اخلص الناس***،،.([1]) ويتفق الفاتح الطاهر مع يوسف عثمان محمد في ان قبول المؤلَف الموسيقي او التوزيع الموسيقي لعمل ما مسالة نسبية تختلف فيها مسالة القابلية للإستيعاب والإستجابة والإرتياح التي تفضي الى القبول من شخص لآخر من منظور ثقافي وفكري ومستوى التذوق لأن الفنون عموماً هي علوم جمال لذلك فمدى قابلية استيعابها وتاثيرها على الناس يختلف باختلاف البيئات والأمزجة كما وثقافة التذوق الموسيقي (music appreciation)

بظهور الفرق الموسيقية والغنائية في اواسط الثمانينات من القرن الماضي على اثر دراسة الموسيقى من دارسي وخريجي المعهد العالي للموسيقى والمسرح قد اهتموا بالتوزيع الموسيقي واستخدام الهارمونية في الأعمال التي تناولوها من اعمال مسموعة او مؤلفات جديدة من تاليفهم الخاص، وبذلك كانت تلك الأفكار من اوائل التجارب في الموسيقى السودانية، فأسهمت بشيء من الإرتقاء في التنفيذ الموسيقي و التوا ج الصوتي في الغناء الجماعي. وقد ظهرت افكار جديدة لمؤلفين سودانيين في ما بعد على سبيل المثال لا الحصر الفاتح الطاهر دياب، وبحكم دراسته في روسيا التي تتعدد فيها الثقافات والعرقيات التي في اغلبها ذات موسيقى قائمة على النظام النغمي الخماسي كالموسيقى البشكيرية والتترية فاستمع كثيراً لهذه الموسيقات وتاثر بها، كذلك استماعه للقوميين الروس مثل موزورسكي وتشايكوفسكي، بالاضافة لدراسته الموسيقى الغربية. فاتجه لإستنباط هارمونية تناسب الموسيقى السودانية وقام بإعداد ألحان بعض الأغنيات السودانية تعزف بآلة الكمان

[1] الفاتح الطاهر دياب ـ فن التجريد في التوزيع الموسيقي ـ مقال غير منشور صفحة 3-4

بمصاحبة البيانو فلاقت الثناء من الطلاب الروس وبعض الموسيقيين السودانيين الذين كانوا يدرسون معه آنذاك مما شجعه في ان يستمر على هذا الاتجاه، بفهم ان السلم الخماسي يقبل الهارمونية بتسمياته الأصلية والفرعية والطريقة التي اتبعها في العملية الهارمونية كانت مبنية على انتقال الخامسات، فمثلاً عند الانتقال من الصوت دو الى الصوت ري يستخدم تآلف الصول الكبير باعتبار ان الصوت الخامس منه هو ري وعند الانتقال من الصوت ري الى مي يستخدم تآلف لا الصغير باعتبار ان الصوت الخامس منه هو مي كما في النموذج ادناه : ([1])

يورد الدارس نموذج رقم (17)يوضح تألفات الخامسات



استخدم في التوزيع الموسيقي لمجموعة من الآلات الموسيقية اشكالاً وتنويعات من اللحن الأساسي بحيث لا تخرج من الاطار العام للحن وتكون مصاحبة له للمحافظة على سودانية اللحن، كذلك قام بعمل تنويعات هارمونية مع الغناء في كثير من الأغاني التي تتشابه فيها الكوبليهات. اما في مؤلفاته الخاصة فهو قد تحرر من القومية السودانية بالاتجاه الى جوانب خاصة مما درسه من موسيقى ومن خلال ما نصحه به استاذه بان يتجه لما يراه ملسباً بعيداً عن الطابع السوداني. وفي أول حفل لمعهد الموسيقى والمسرح عام 1974ميلادية قام بتقديم عمل موسيقي آلي للاوركسترا كان يحتوي على موضوعين الأول خماسي وجاء الموضوع الثاني في تنويعات بعيداً عن الخماسية باستخدام نغمات ليست من السلم الخماسي ثم عاد الى الفكرة الأولى وقد لاقى قبولاً من الحاضرين.([2])

أما يوسف محمد عثمان بلال الذي قام بتوزيع الكثير من الاغاني السودانية بما فيها أغاني بعض المغنيين وأغانيه الخاصة بحيث تعامل معها على شكلين:

[1] الفاتح الطاهر دياب ـ مقابلة شخصية مسجلة بكلية الموسيقي والدراما بتاريخ 2014/4/24 ميلادية
[2] الفاتح الطاهر دياب ـ المصدر السابق

1/بسيطة في تراكيبها اللحنية ولا تميل كثيراً الى الجوانب الهارمونية والكونتربونطية، قصد بذلك تناول فكرة التأليف مع ما يتناسب وأصحاب المفاهيم الوسطية (Minalizm)أسوةً بكثير من المؤلفين العالميين في انتهاجهم هذا المبدأ، أو من هم مع تيار المحافظين على الأشكال القديمة في التأليف الموسيقي ذو التراكيب اللحنية شبه الدائرية.

2/ نوع اخر من المؤلفات الموسيقية ذات علاقة بين الموسيقى والظروف المحيطة داخلياً وخارجياً من خلال تطور الوسائط السمعية والمرئية الذي اتاح للمستمعين للموسيقى من السودانيين الإستماع الى انماط موسيقية عديدة، وهذا النوع فيه تفكير موسيقي أكثر تعقيداً عن النوع السابق ذكره وذلك لإبراز الدور الذي لعبته دراسة الموسيقى بالنسبة له كمؤلف استخدم فيها الهارموني والكاونتربوينت وفي ذات الوقت لا تخر ج عن الخصوصية النغمية السودانية.([1]) كذلك بابكر سليمان الذي قام بتوزيع بعض الأغنيات السودانية المعروفة بالإضافة إلى اغانيه الخاصة فاعتبر ان الأغنيات الملحنة اصلاً من قبل ملحنيين اخرين لا يجب تغيير صياغتها اللحنية وانما يمكن إثرائها موسيقياً باستخدام التوزيع الموسيقي بحيث يراعى فيه البساطة في الهارمونية والموسيقى المصاحبة للجمل اللحنية الأساسية وليس بالضرورة ان تتبع فيها القواعد الهارمونية المعروفة في الموسيقى الأوربية لإختلاف النظام النغمي السوداني عن النسق الموسيقي الأوربي. وقد اضاف أن '' ***المؤلف أو الموزع الموسيقي من الأفضل ان يكون إبن البيئة الذي يعرف ذوق المستمع، حيث يمكنه ذلك من سهولة التعامل مع المؤلف او اللحن الذي يقوم بمعالجته موسيقياً*** ''([2])

فقد اورد عاصم الطيب في ما يخص إستخدام القواعد الأوربية في الموسيقى السودانية ''***أنه لا يجب ان ينصب المفهوم الغربي خصوصاً في العملية الهارمونية على الألحان السودانية*** '' لأن المركب الهارموني هو عملية تزيين واضافة للحن فدخول اي نوتة او نغمة سوى ان كانت مركب هارموني او غيره على المنظومة النغمية او الخصوصية التي عمل بها اللحن خصوصاً الأعمال الغنائية التي تعبر عن فترة زمنية معينة ذات خصوصية اجتماعية وثقافية ستفقدها تلك الخصوصية.

---

[1] يوسف محمد عثمان بلال مصدر سابق

[2] بابكر سليمان مصدر سابق

وقد اضاف ان '' ***اقرب نمط موسيقي غربي الى الموسيقي السودانية هو موسيقى الجاز التي تبنى على فكرة بسيطة تتطور بالإرتجالات والتنويعات (Improvisation Variation)***،، .([1])

بينما يرى الفاتح الطاهر '' ***ان الموسيقى السودانية تقبل الهارمونية ذات الخصائص والقواعد الأوربية''.*** ([2])

وقد اتفق معه يوسف محمد عثمان بأن '' ***النظام النغمي السوداني يقبل الهارمونية بغزارة ويمكن ان تستخدم المركبات الهارمونية بحرية تامة وان بعض الآعمال الغنائية السودانية وغيرها الفت على انظمة نغمية متعددة منها ما الف على القالب الأوربي المعروف، واضاف ان الإفتراض بأن تظل الموسيقى السودانية على حالها دون إحداث تغيير فيها افتراض خاطيئ والا فلن تنتقل من المحلية الى العالمية،،***.([3])

اما بابكر سليمان فقد اتفق مع عاصم الطيب في انه ***'' ليس بالضرورة ان تتبع القواعد الهارمونية في الموسيقى السودانية كما هو الحال في الموسيقى الأوربية بالطريقة التي تدرس فيها بكلية الموسيقي والدراما، وان الموسيقى السودانية اقرب الى ان تستخدم فيها الموسيقى المصاحبة للحن الأساسي لطبيعتها اللحنية الغنائية بحيث ان الجوانب الأخرى من هارموني وتوزيع موسيقى هي اضافات فقط ،،*** .([4])

يرى الدارس أنه لا خوف على التراث والموروث الموسيقي المحلي من التحولات الجديدة التي يقوم المؤلفون الموسيقيون بإعدادها في محاولاتهم لإضفاء افكار جديدة على اي عمل موسيقي اذا تناولوها بحكمة ومن منطلق ثقافي متوازن يخاطب المستمع في الداخل والخارج معاً ،والمؤلفون يتفاوتون في مواهبهم وقدراتهم وخيالهم. وان الحكم على الإبداع لأي واحد منهم ليس الحكم على التجديد ككل، فكل فرد يبدع في حدود مقدرته وثقافته وخبرته التراكمية.

---

[1] عاصم الطيب، مصدر سابق
[2] الفاتح الطاهر، مصدر سابق
[3] يوسف محمد عثمان، مصدر سابق
[4] بابكر سليمان، مصدر سابق

يرى الدارس من خلال ممارسته للعزف مع الكثيرين من المغنيين السودانيين من مختلف الأجيال ومتابع لواقع الموسيقى السودانية، أنه لم يحظ اساتذة ودارسي التأليف الموسيقي بالفرصة الكافية لممارسة نشاطهم ودورهم المنوط بهم في ابراز هذا الدور المهم في العملية الموسيقية قياساً بالفترة الزمنية منذ منتصف السبعينيات من القرن العشرين وحتى تاريخه، ويعود ذلك للأسباب الأتية :

1/ النشاط الموسيقي السائد في السودان هو الغناء الذي اعتمد فيه المغنيين على تحفيظ ألحانهم للموسيقيين عن طريق التلقين منذ القدم وا ٍلى اليوم مروراً بكل الفترات التي مرت بها لذلك لم يلجأوا الى التدوين، بالإضافة الى عدم اهتمامهم بعملية التوزيع الموسيقي خصوصاً بعد المرحلة التي تطورت فيها امكانيات الموسيقيين الدارسين من الموسيقات العسكرية او خريجي المعهد العالي للموسيقى والمسرح سابقاً وكلية الموسيقى والدراما حالياً حيث انحصر ذلك في تجارب قليلة.

2/عدم ميول المغنيين والكثير من الموسيقيين الى علم الموسيقى مما انعكس ذلك على عدم اهتمامهم بأن تخرج اعمالهم الغنائية قاصرة من حيث الجودة في الصوت والتنفيذ الموسيقي.

3/ عدم التمييز بين المنابر التي تقدم فيها الموسيقى المتمثلة في المناسبات الخاصة كما في حفلات الأعراس و المسارح والأجهزة الإعلامية المسموعة والمرئية، فنفس المادة تقدم بشاكلة واحدة في تلك المنابر.

4/ محاربة لإ ٍحباط الأفكار الجديدة التي تسعى الى تطوير التنفيذ الموسيقي على أسس علمية من البعض، لذلك لم تنجح الفرق الموسيقية التي تكونت من خريجي ودارسي المعهد العالي للموسيقى والمسرح وا ٍنحصر نشاطها في تقديم الموسيقي الآلية، لكن على الرغم من النجاح الذي قدمته في ذاك المجال الا ان المغنيين لم يلجأوا اليها للتعاون معهم في تنفيذ اعمالهم الغنائية، كما أنها لم تجد الرعاية والإهتمام من الجهات الرسمية.

ان تجربة شركة حصاد التي قامت بعمل تسجيل شرائط كاسيت لعدد من المغنيين السودانيين منهم على سبيل المثال لا الحصر سيد خليفة، ابراهيم عوض، محمد وردي، محمد الأمين، ابو عركي البخيت، حمد الريح، زيدان ابراهيم وغيرهمكان ظاهراً وجلياً في

تلك التسجيلات التنفيذ الموسيقي العالي بالإضافة الى التوزيع الموسيقي والجدير بالذكر هو ان من بين الذين اشرفوا على تنظيم وتوزيع الموسيقىلتلك الأشر طة يوسف محمد عثمان بلال (الموصلي) بالإضافة الى ان بعض الموسيقيين المنفذين لتلك الأشرطة قاموا بتوزيع بعض الأغنيات. من الموسيقيين الذين شاركوا في تسجيل تلك الأشرطة على سبيل المثال محمد عبد الله محمدية، بشير صالح ، ميرغني الزين، ميكائيل الضو، عثمان مبارك، احمد باص، مجدي العاقب على آلة الكمان و ماهر تاج السر وسعد الين الطيب على آلة الأورغن ، حامد عثمان على آلة التينور ساكسفون، نادر السوداني وحامد موسى على آلة الباص جيتار وفائز مليجي واسامه مليجي على الآلات الإيقاعية. علماً بأن هذه التجربة كان من الممكن ان تكون انطلاقة جديدة للموسيقى السودانية نحو المسار الصحيح باللجوء الى المنحي العلمي في تقديم الأغنية السودانية، الا ان هنالك الكثير من شركات الإنتاج الفني التي قامت بعمل انتاج عدد كبير من الأشرطة لمختلف الأجيال من المغنيين السودانيين، لم تتجه في ذلك الإتجاه الذي بل كانت تسيطر عليها النظرة التجارية في ضخ اكبر عدد من الأشرطة بأقل تكلفة وبذلك ترك الأمر لأنصاف الموسيقيين بالإشراف على تنفيذ تلك الأشرطة.

**اثر دراسة الصوت على النشاط الموسيقى في السودان:**

واجهت دراسة الصوت منذ تأسيس معهد الموسيقى والمسرح وحتى اليوم مشكلات عديدة وقد كان ذلك للأسباب التالية:([1])

1/ عدم وضوح المنهج الخاص بدراسة الصوت منذ قيام معهد الموسيقى والمسرح في ما يتعلق بمكونات المادة في تحقيق الأهداف المرجوة وما مدى الإستفادة التي يمكن ان يستفيدها الدارسون من مقررات المناهج الغربية في تدريس الغناء.

2/ عدم وجود منهج سوداني موازي للمنهج المتبع في تدريس الصوت، إذ أن الغناء السوداني ذو خصوصية نغمية وأدائية إنحدرت من تنا ج للألحان الشعبية الموجودة في المدائح النبوية، الدوبيت، النم وغناء الحبوبات والحكامات وغيرها من الأنواع العديدة من الأغاني الخاصة بكل قبيلة من قبائل السودان، التي يتميز الكثير منها بالشفافية والشجن

[1] محمد حسن عجاج مصدر سابق

والميل الى الطرب في أداء المفردات الغنائية التي تعتبر العنصر الأهم في الأغنية والتي يطوع عليها اللحن أحياناً . انعكس ذلك على دارسي الصوت في محاولة دمج تقنيات الأداء الغربيةفي الأغنية السودانية بالميل الى الإستعراض الصوتي وقد ظهر ذلك جلياً في أداء بعض المغنيين الذين درسوا الصوت وغيرهم من المتأثرين بالموسيقى الغربية من غير الدارسين،الذين لم يجدوا القبول عند الكثير ين من المستمعين للغناء السوداني.

3/ لم يتم الإهتمام والبحث من قبل الباحثين أو الأكاديميين للتوصل الى إستنباط اسلوب أداء واضح للغناء السوداني يصلح لمنهج دراسة للصوت بالإستفادة من التنوع والتباين لأساليب الغناء السوداني مع أخذ ما يتناسب معها من المنهج الغربي، بحيث لا يبعد عن الخصوصية النغمية للغناء السوداني.

4/ عدم توفر كتب خاصة بتقنيات الأداء الصوتي في سلسلة متدرجة المستويات من المستوى الإبتدائي مروراً بالمستوى المتوسط الى المتقدم كما هو الحال في تدريس الآلات الموسيقية.

5/ لغة الأغاني التي تدرس لدارسي الصوت تعتبر عائقاً في استيعاب مفرداتها التي يحتاج الدارس لفترة من الزمن لينطقها نطقاً صحيحاً دون فهم معانيها وقد انعكس ذلك الشئ انعكاساً سالباً على أدائها بالصورة التي يجب ان تؤدى بها، ايضاً هنالك جانب مهم يتعلق بالتقليد الخاص بأداء اغنية من ثقافة اخرى من ناحية نطق مفراتها يفقد المقلد خصوصيته التي يخرج بها حروف لغته التي قد تتغير وتتأثر بالمخارج الغريبة من خلال ممارسته للغناء المستمرة على ذلك النسق.([1])

انتقد المغنيون السودانيون الذين درسوا الصوت في البدايات الأولى لإنشاء معهد الموسيقىوالمسرح نقداً شديداً خصوصاً في الفترة التي تزامنت مع وجود الأساتذة الكوريين الذين قاموا بتوزيع بعض الأغنيات السودانية التي قام بأدائها دارسي الصوت في ذلك الوقت، في ما اسماها البعض بكورنة الموسيقى السودانية حيث كانوا يعنون بذلك التوزيع الموسيقي والإستعراض في الاداء الغنائي من خلال الطريقة الغربية على المستمعين ويبدو

[1] محمد حسن عجاج مصدر سلبق

ان ذلك الإنطباع ظل ملازماً لدارسي الموسيقى من المؤلفين والمغنيين حتى اليوم باعتقاد الكثيرين أن الغناء السوداني لا يقبل التغيير والإضافة وهذا بدوره يتنافى مع مبدأ التطور والتجديد .([1])

يتفق الدارس مع كل ما ذكر سابقاً ويرى أنه لم يكن لدراسة الصوت التأثير الواضح على الساحة الغنائية في السودان علماً بأن معظم الذين تخرجوا في هذا التخصص اهتموا بالإنضمام الى المجموعات الغنائية التي تكونت على أثر الدارسين والخريجين بالمعهد العالي للموسيقى والمسرح على سبيل المثال لا الحصر فرقة نمارق الغنائية، عقد الجلاد وساورا وقد توقف نشاط بعضها ما عدا فرقة عقد الجلاد وبالرغم من توقف تلك الفرق إلا أنه لم يبرز واحداً من أعضائها كمغني فردي بالساحة الغنائية.

[1] محمد حسن عجاج، المصدر نفسه

# الفصل الثالث

# الإطار العملي

## تحليل النماذج

## الفصل الثالث

### الإطار العملي:

سيورد الدارس في هذا الفصل بعض النماذج الغنائية و الأعمال الموسيقية من المراحل المختلفة التي مرت بها الموسيقىالسودانية وما حدث فيها من تغيير وا إضافات موسيقية على حسب مجريات البحث.

قام الدارس بجمع اعمال موسيقية تمثل كل فترة من الفترات التي مرت بها الموسيقى السودانية بعد الإستماع اليها للتأكد من مطابقتها للمتغيرات والتطورات اللتين حدثتا في كل فترة من تلك الفترات كما ذكر سابقاً في الإطار النظري حتى تكون المادة التاريخية النظرية مدعومة بجانب تطبيقي مثبت ومؤكد بالإستماع والتدوين. اختار الدارس من بين الأعمال التي تحصل عليها نماذج من فترة الحقيبة وما بعد الحقيبة حيث إزداد عدد الآلات الموسيقية المستخدمة في الفرق المصاحبة للمغنيين السودانيين ففي فترة الستينيات وحتى منتصف السبعينيات من القرن العشرين حدث فيها تطور للألحان كما ازداد عدد الفرق الموسيقية اضافةً الى أعمال تمثل ما بعد الدراسة الموسيقية بقيام معهد الموسيقى والمسرح.

يتناول هذا الفصل دراسة و تحليل عينة البحث بغرض التحقق من الإجابة على الاسئلة و تحقيق الأهداف، صمم الدارس استمارة تحليل عينة البحث اشتملت على الآتي:

1/ اسم العمل

2/ اسم المؤلف

3/ نوع العمل

4/ الفترة الزمنية التي ألف فيها العمل

5/ الميزان

6/ الضرب الايقاعي

7/ السلم

8/ السرعة

9/ المساحة الصوتية

10/ الآلات المستخدمة

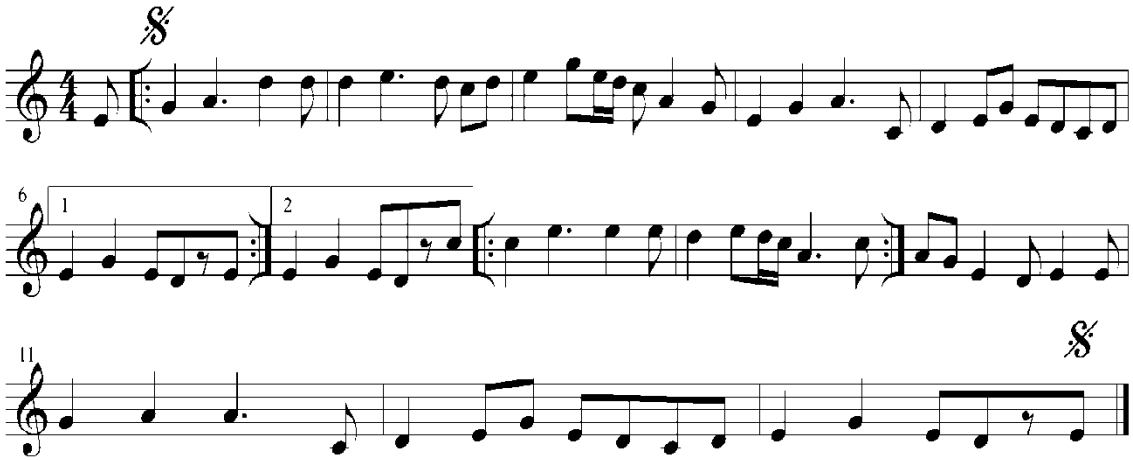
11/ البناء اللحني

12/ الخط اللحني

13/ التنفيذ الآلي

14/تقنيات الأداء ألياً وغنائياً

يورد الدارس نموذج رقم (18) يوضح النص اللحني لاغنية أفكر فيه وأتأمل

النص اللحني:

اسم العمل: أفكر فيه وأتامل

أسم المؤلف: محمد أحمد سرور

نوع العمل: أغنية

الفترة الزمنية:

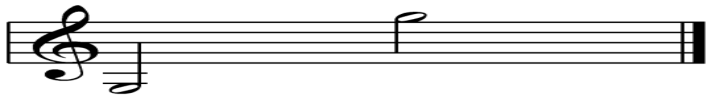
هذه الأغنية من أغنيات فترة الحقيبة في الثلاثينيات من القرن العشرين

الميزان: رباعي 4/4

الضرب الإيقاعي: عشرة بلدي

السلم: صول خماسي

السرعة: متوسطة

المساحة الصوتية:

الآلات المستخدمة: كمان، رق، بالإضافة للكورس المصاحب للفنان

**البناء اللحني :**

أخذ هذا العمل الطابع الدائري الذي هو عبارة عن مطلع وكوبليهات متشابهة في صيغتها اللحنية وقد استخدمت في هذه الأغنية آلة الكمان التي انحصر دورها في تقليد أداء المغني وترديد نفس الجمل اللحنية التي يؤديها الكورس، وقد ظهر في اداء عازف الكمان السر عبد الله تقليد لاسلوب اداء المغني الذي يغلب عليه استخدام الزغردة trill).

بدأت الأغنية بعزف آلة الكمان للحن الأساسي بمصاحبة الرق، ثم تلاها المغني بأداء نفس المقطع، بعدها ردد الكورس نفس المقطع، دخل المغني في الكوبليه الأول وبعد غناء الجزء الأول منه ردد الكورس الجملة اللحنية الثانية من المطلع وبعد نهاية الكوبليه رجع لمغني والكورس معاً للمطلع تمهيداً للكوبليه الثاني، ظل الأداء يتبادل بنفس الشاكلة في كل الكوبليهات. قبل نهاية الأغنية عزفت آلة الكمان اللحن الأساسي ثم دخل المغني مرة أخرى في المطلع تلاه الكورس وبذلك انتهت الأغنية.

**الخط اللحني:**

أحادي

**التنفيذ الآلي:**

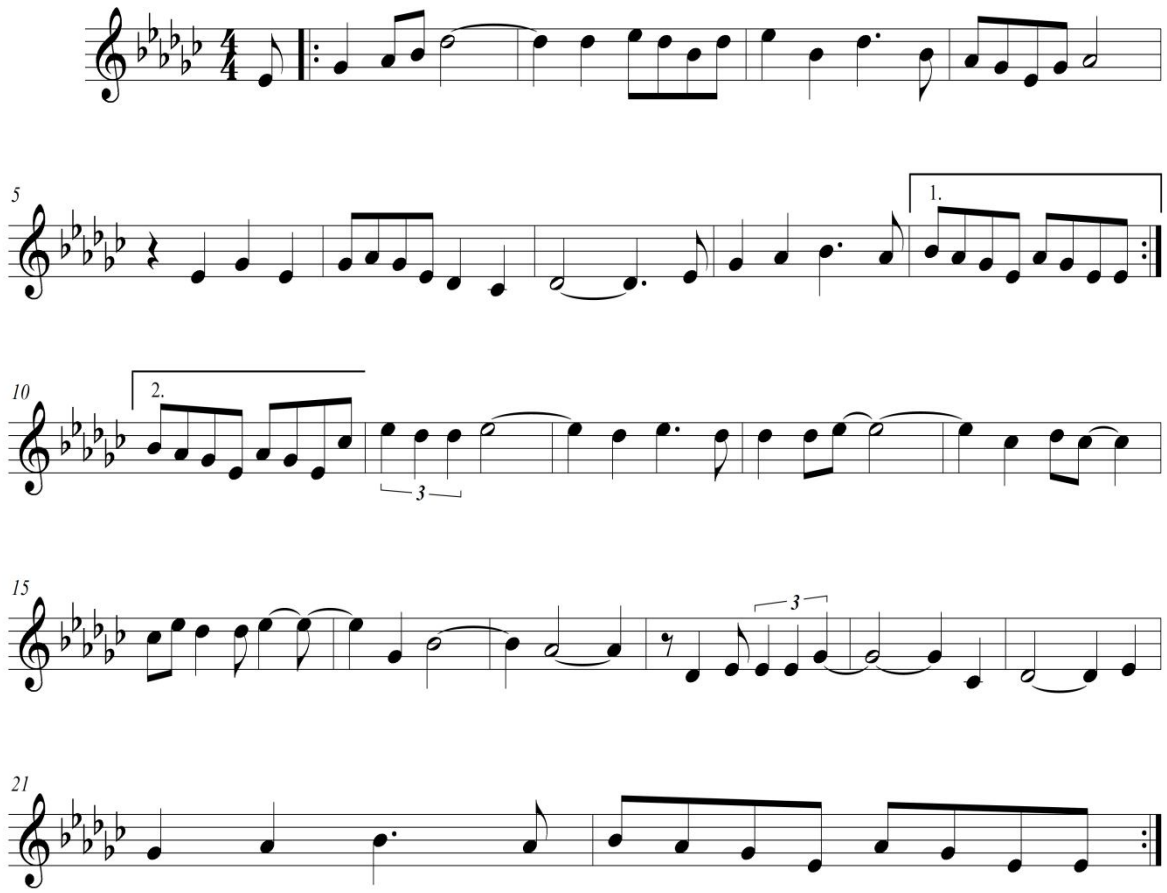
انضبط العازف لآلة الكمان في اداء النص اللحني كما هو دون عمل اي اضافات لحنية أو جمل موسيقية خارجة عن الإطار العام للحن، بل التزم بتقليد الأداء للمغني والكورس معاً .

**تقنيات الأداء ألياً وغنائياً:**

محدودية امكانيات العازف جعلته يعزف في الخانة الأولى للكمان(first position) كما أن هنالك عامل جعله في ان يقوم بدوزنة الآلة عن طريق نظام الطبقة الكبيرة والطبقة الصغيرة وهو عدم المعرفة الكافية للتعامل مع الآلة من الناحية التقنية المتمثلة في السلالم الموسيقية وذلك لمحدودية المعرفة في ذلك الوقت، لكن سهولة تطويع الآلة في الذوزنة وامكانية الآلة في تقليد الصوت البشري كان سبباً في ان يتمكن العازف من الإستمرارية في ممارسة العزف في ذلك الوقت.

أما في ما يخص الغناء فقد استخدم المغني الزغردة في الأداء، كما ان الصوت امتاز بالقوة في الأداء والثبات من الناحية النغمية مما يشير الى انه متمكن من السيطرة على الصوت من خلال للتحكم في النوتات صعوداً وهبوطاً .

يورد الدارس نموذج رقم (19) يوضح النص اللحني لاغنية آنة المجروح

النص اللحني:

اسم العمل: أنة المجروح

اسم المؤلف: محمد أحمد سرور

نوع العمل: أغنية

الفترة الزمنية:

هذه الأغنية من أغنيات فترة الحقيبة في الثلاثينيات من القرن العشرين

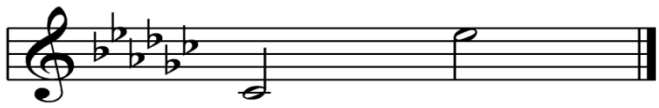
الميزان: رباعي مقسوم

الضرب الإيقاعي: عشرة بلدي

السلم: صول بيمول خماسي.

السرعة: متوسطة

المساحة الصوتية:



الآلات المصاحبة : كمان، رق بالإضافة الى الكورس.

**البناء اللحني:**

بدأت الأغنية بالمطلع الذي قام بأدائه المغني ثم تبعه الكورس، ثم انتقل الي الكوبليه الأول الذي جاءت بدايته في المنطقة الحادة ثم استمر بعدها في الهبوط الى الأسفل نزولاً باللحن مستخدماً قفزة صاعدة من (مي بيمول الى صول بيمول) وبعد ذلك إستقر في صوت دو وهو ليس من مكونات السلم الخاص بالأغنية بطريقة مستصاغة وقد استخدم القفزات والتلوين و المد في الأداء في كل الكوبليهات، كما ظلت آلة الكمان تعزف في اداء منخفض(piano) في مصاحبة الأغنية مرددة كل الجمل اللحنية للمغني والكورس معاً .

في نهاية الأغنية قام المغني بعمل ارتجالات و تنويعات في اللحن ثم تلته آلة الكمان مرددة نفس الجمل اللحنية في شكل منفرد (solo)محاكيةً لأداء المغني والكورس.

**الخط اللحني:**

أحادي

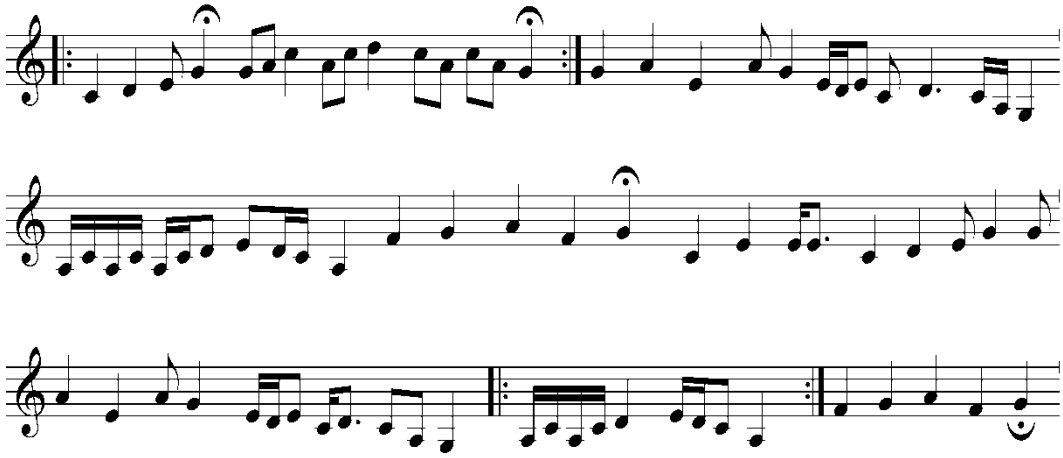
**التنفيذ الآلي:**

انضباط العازف في اداء النص اللحني كما هو دون عمل اي اضافات لحنية أو جمل موسيقية خارجة عن الإطار العام للحن، بل التزم بتقليد أداء المغني والكورس.

**تقنيات الأداء ألياً وغنائياً :**

صاحبت هذه الأغنية آلة الكمان بالإضافة إلى الكورس، وكان توظيفها في محاكاة الجمل اللحنية التي يغنيها المغني والكورس مما يؤكد المعلومة التي وردت مسبقاً في الإطار النظري ومفادها أنه لم توجد لازمات موسيقية في أغنيات تلك الفترة. من خلال استماع الدارس لهذه الأغنية وجد أنه قد حدث إنتقال من السلم الذي بدأت به الأغنية إلى سلم آخر.

يورد الدارس نموذج رقم (20) يوضح النص اللحني معزوفة الدوبيت لآلة الكمان

النص اللحني:

اسم العمل: الدوبيت

أسم المؤلف: حسن الخواض

نوع العمل: معزوفة لآلة الكمان

الفترة الزمنية:

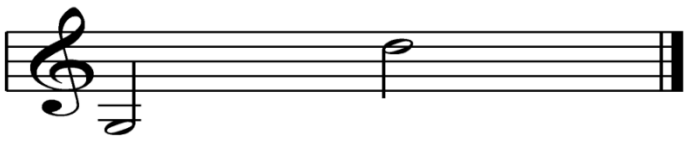
هذه المعزوفة جاءت في فترة ما بعد الحقيبة

الميزان: حر (Addlibitum)

الضرب الإيقاعي: لا يوجد

السلم: دو خماسي.

السرعة: بطيئة

المساحة الصوتية:

الآلات المصاحبة: لا توجد ، أداء منفرد (صولو).

**البناء اللحني:**

تعتبر هذه المعزوفة الموسيقية من اوائل التجارب في التأليف الآلي المنفرد وبدون أي مصاحبة غنائية. الملاحظ في المعزوفة أنها مستوحاة من البيئة السودانية وذات خصائص قومية من حيث سلمها الخماسي وخصوصيتها في الأداء المعبر الذي يعتمد على التنغيم.

بدأت المعزوفة بصوت الأساس وتدرجت في الصعود دون قفزات، مع ملاحظة وجود المد الطويل ( كرونات) في نهاية كل جزئية. الأشكال الإيقاعية التي أستخدمها المؤلف في حدود النوار والكروش والدبل كروش أحياناً لكنها غير مقيدة بالقيمة الزمنية الخاصة بكل تلك الأشكال.

لم تتجاوز المعزوفة العزف في حدود الخانة الأولى للكمان، تكونت من اربعة اجزاء الجزء الأول ردد مرتين في شكل مرجع للجزء الثاني لم يكن به مرجع استخدم بُعد لا يوجد في التكوين النغمي للسلم وهو صوت( فا)، الجزء الثالث عبارة عن تنويع للجزء الثاني، ختمت المعزوفة في الجزء الرابع استخدم فيه جملة كاملة من الجزء الثاني مع اضافة تنويعات في المازورتين الأولتيين، وبذلك تكون محصلة المعزوفة جملتيين لحنيتين بهما تنويعات.

**الخط اللحن:**

أحادي

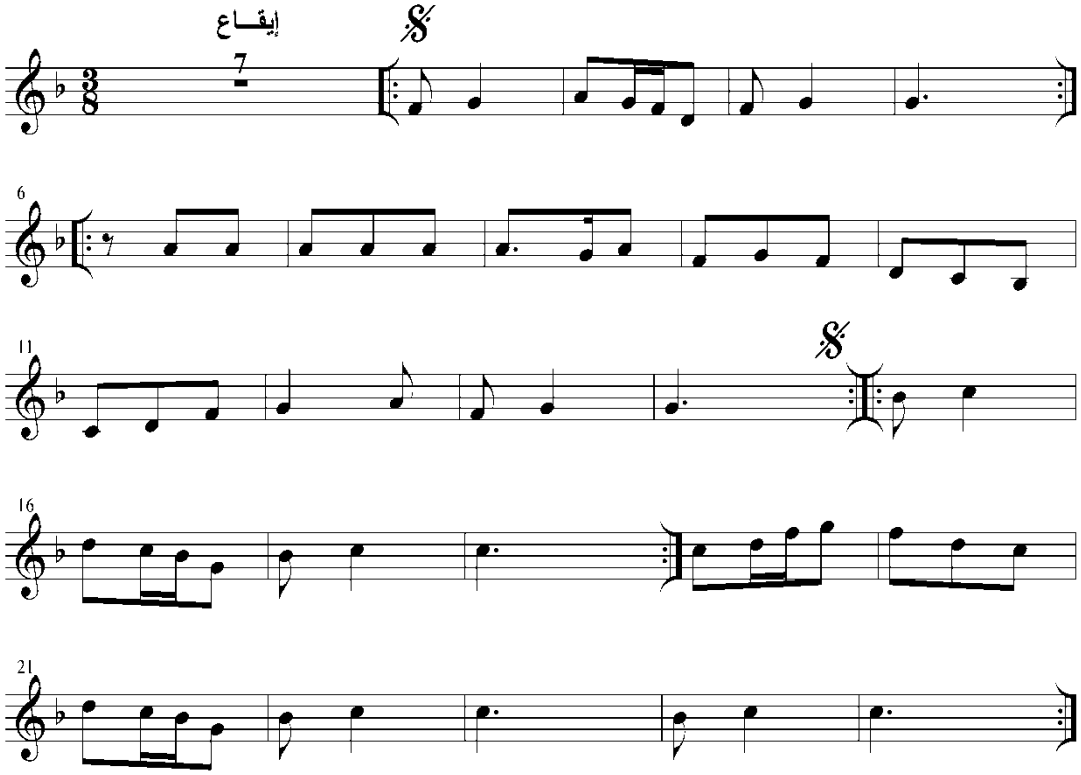
**التنفيذ الآلي:**

قام العازف بأداء المعزوفة بطريقته التي من خلالها يحاول ايصال فكرته للمستمعين لذلك كان منضبطاً في عزفه. ايضاً عدم وجود آلات موسيقية أخرى جعل المعزوفة اكثر انضباطاً .

**تقنيات الأداء آلياً وغنائياً :**

المنطقة الصوتية لالة الكمان التي عزفت فيها المعزوفة هي الخانة الأولى (firstposition)، وهي الخانة التي يتمكن العازف من العزف فيها فقط، لمحدودية معرفته بالعزف في الخانات الأخرى للكمان لكنه اجاد استخدام بعض اساليب الأداء المتمثلة في التريل (trill) والإنزلاق (Glissando) اما في ما يخص استخدام القوس فقد كان يجيد ذلك بالإضافة الى سلامة الأصوات.

يورد الدارس نموذج رقم (21) يوضح النص اللحني لمعزوفة الأدهمية

**النص اللحني:**

اسم العمل: الأدهمية

أسم المؤلف: محمد آدم أدهم

نوع العمل: مقطوعة موسيقية للكمان بمصاحبة الفرقة الموسيقية

الفترة الزمنية:

هذه المعزوفة جاءت في فترة ما بعد الحقيبة

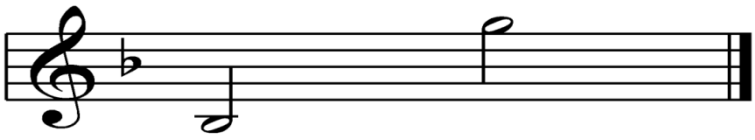
الميزان: 8/3

الضرب الإيقاعي: تم تم

السلم: فا خماسي ( ودخول نغمة سادسة)

السرعة: متوسطة

المساحة الصوتية:



الآلات المصاحبة: عود، مجموعة كمانات، إيقاع، رق، طبل، أكورديون.

**البناء اللحني:**

هذه المقطوعة الموسيقية جاءت في بدايات الفترة الأولى التي ظهرت فيها تكوين الفرق الموسيقية التي كانت في اغلبها عبارة عن كمانات واكورديون احياناً بالإضافة إلى آلة العود والآلات الإيقاعية.

بدأت المقطوعة الموسيقية بتمهيد من الإيقاع في سبع موازير ثم بدأت الفرقة الموسيقية بعزف الجزء الأول من اللحن الأساسي الذي يتكون من اربعة موازير في مرتين، ثم انتقلت الى الجزء الثاني من اللحن الذي يتكون من تسعة موازير مرتين وقد اختلف الجزء الثاني عن الأول من حيث الصيغة اللحنية وعدد الموازير، بعدها قامت الفرقة الموسيقية بالرجوع الى الجزء الأول ومن ثم عادت الى الجزء الثاني بنفس الترتيب، بعد ذلك جاءت

الجملة الأولى من اللحن لكن في تحوير مقامي حيث انتقلت الى الصوت الرابع من الصوت الأساسي الذي بنيت عليه الجملة اي من(فا) الى (سي بيمول) اكسبها نوع من التنويع وتؤدى هذه الجملة مرتين ايضاً ، بعدها جاءت جملة اختلفت عن كل الجمل السابقة لكنها في نفس الفكرة المقامية السابقة وبذلك تكون الفكرة الواضحة للمقطوعة مكونة من جملة اساسية ( أ ) تلتها جملة في شكل اجابة عن الأولى ( ب ) ثم تنويع على ( أ ) وجملة اخرى ( ج ) آخذت بذلك الشكل الثنائي (Ternary) في التاليف الموسيقي. مع ملاحظة انه في بعض النوتات الطويلة من المقطوعة الموسيقية كانت تقوم آلة العود بأداء نوتات سريعة هابطة في أداء حر خارج فكرة النص اللحني ثم تتكرر الجملة الأساسية مرتين ليكون هناك تمهيداً لصولو الكمان، لتعزف نفس الجملة الأساسية الأولى والجملتين الأخريتين بمصاحبة الآلات الإيقاعية والعود إلى نهاية المقطوعة الموسيقية.

أما من الناحية الأدائية لصولو الكمان أن العازف حسب إمكانياته الأدائية عزف الصولو في حدود الأوكتاف الأول فقط وأن هناك بعض الأصوات تأتي مزدوجة بصوت آخر في نفس الوقت مما يشير الى ان العازف لا يجيد التحكم في القوس.

غلب على اسلوب عزف تلك المقطوعة من مجموع العازفين بالفرقة الموسيقية استخدام التريل والجليساندو وأحياناً أستخدم الإستكاتو.

الظاهر في تسجيلات ذلك الوقت هو استخدام التريل على بعد الدرجة الثالثة حيث يظهر ذلك عند الوتر المطلق (لا) مع (دو) و (ري) مع (فا) على بعد الثالثة الصغيرة.

**الخط اللحني:**

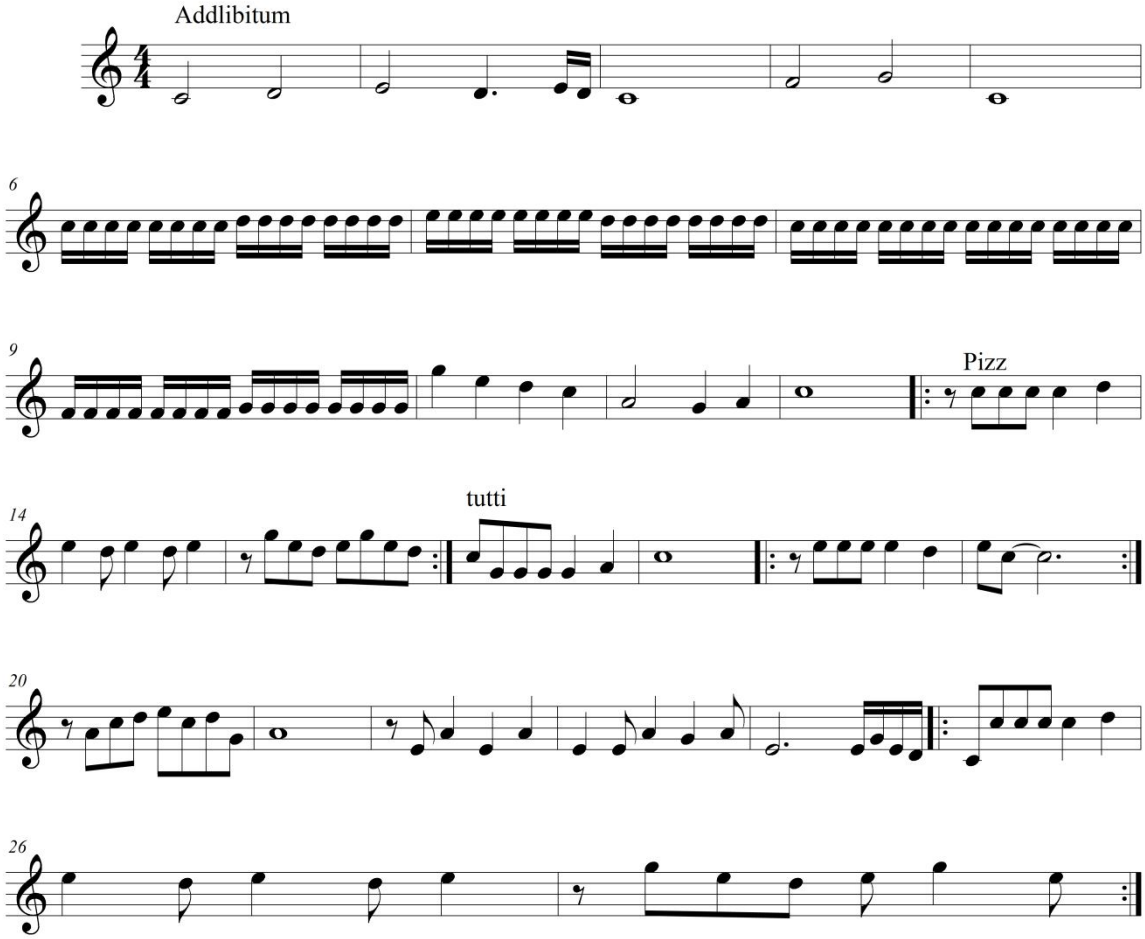
أحادي

**التنفيذ الآلي:**

جاء العزف منضبطاً في كل جزيئات المقطوعة في ما يخص تفسير الجمل الموسيقية من مجموع الآلات المنفذة للعمل، لكن كانت هناك بعض الأصوات الغير مضبوطة نتيجة لعدم سلامة عفق بعض عازفي آلة الكمان.

**تقنيات الأداء آلياً وغنائياً :**

الفرقة الموسيقية المنفذة للمقطوعة هي آلات الكمان و العود والاكورديون الا انها لم تخرج عن امكانيات عازفي الكمان في تلك الفترة التي أغلبها لم تتجاوز حدود العزف في الخانة الأولى.

يورد الدارس نموذج رقم (22) يوضح النص اللحني لاغنية مطلع أغنية رسائل

اسم العمل: رسائل

اسم المؤلف: ابراهيم الكاشف

نوع العمل: أغنية

الفترة الزمنية التي ألف فيها العمل: البدايات الأولى لتكوين الفرقة الموسيقية بالإذاعة السودانية في الفترة من 1952 إلى 1954 ميلادية.

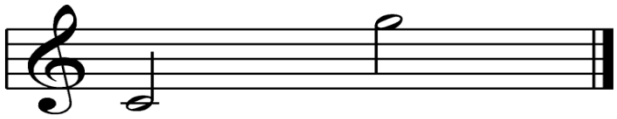
الميزان: 4/4

الضرب الايقاعي:ر مبا

السلم: دو خماسي

السرعة: متوسطة

المساحة الصوتية:



الآلات المستخدمة: قانون، كمانات،أكور ديون، بيكلو، الباص، البنقز، الرق

**البناء اللحني :**

بدأت الأغنية بمقدمة بطيئة وحرة غير مقيدة بالإيقاع في نص لحني مختلف عن اللحن الأساسي للأغنية، بعد ذلك جاء اللحن الأساسي للأغنية بمصاحبة إيقاع الأغنية والذي يعتبر من الإيقاعات الجديدة على الأغنية السودانية في ذلك الوقت وكان تأثيره واضحاً على الجملة اللحنية الأولى التي فسرتها الآلات في طريقة العزف خصوصاً آلة القانون، بدأ جلياً العزف المتقطع ( staccatto) بينما ظهر في عزف آلات الكمان النقر بواسطة الأصابع (pizzicato). بعد ذلك استمر اللحن في عزف متواصل (Legato) حتى استلام المغني، فكان الأداء الغنائي في الجزء الأول (المطلع) مأخوذاً من الجمل الثانية في اللحن الأساسي للأغنية بمصاحبة الكورس. تكون الكوبليه الأول من شكلين في الأداء من حيث الصعود الى أعلى عند الغناء والهبوط الى اسفل والمد يتخلل ذلك لازمتين موسيقيتين تختلفان في الطول والقصر، اما الكوبليه الثاني فقد كان مختلفاً عن الأول بحيث لعبت فيه الآلات الموسيقية دور الكورس في ترديد نفس الجمل التي يؤديها المغني في عدد من الجمل الموسيقية. اما الكوبليه الثالث فقد جاء مختلفاً عن السابقين من حيث التركيبة اللحنية

الموسيقية والغنائية واللازمات الموسيقية التي تتخلل الأداء الغنائي. ختمت الأغنية بعزف اللحن الأساسي في مستهل الأغنية بإبطاء في الإيقاع في القفلة.

**الخط اللحني:**

أحادي

**التنفيذ الآلي :**

كان العزف منضبطاً من قبل كل المنفذين للأغنية في الإلتزام بالنص اللحني مع الإلتزام بالقيم الزمنية للأشكال الإيقاعية المكونة لجزيئات اللحن وظهر جلياً الإتفاق على استخدام الحليات و الزخارف التي تخللت العزف خصوصاً عند مجموع منفذي آلة الكمان، كما ان الآلات كانت مدوزنة بصورة جيدة لذلك ظهر الغناء متناسقاً مع الآلات الموسيقية من حيث سلامة الصوت لاجزاء الأغنية.

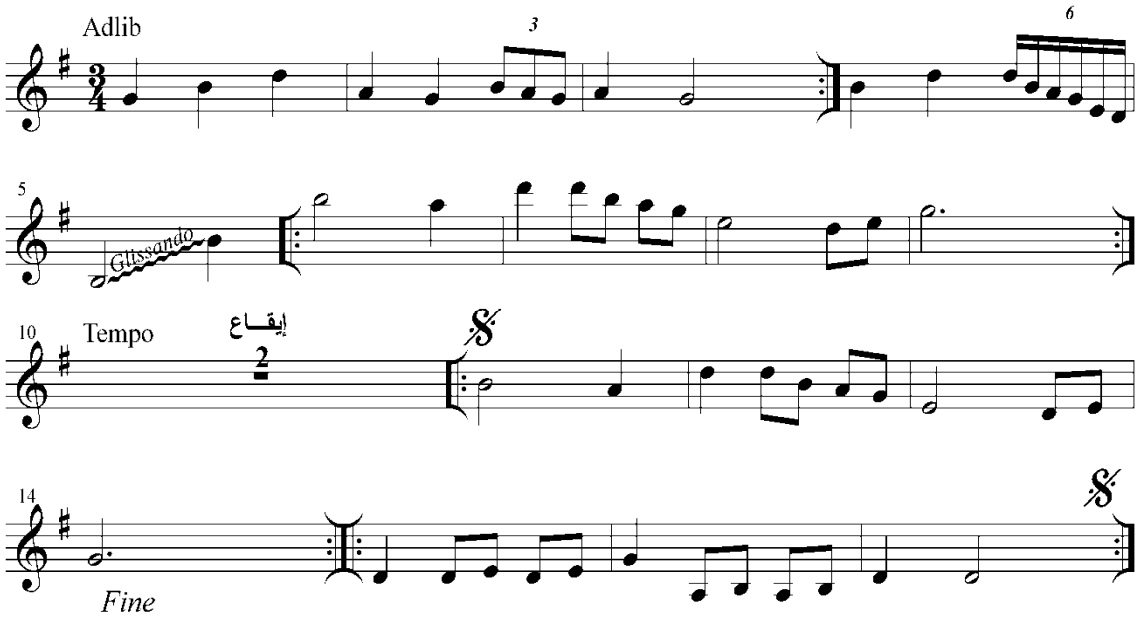
**تقنيات الأداء آلياً وغنائياً :**

مع بساطة الإمكانيات العزفية للموسيقيين في تلك الفترة من البدايات الأولى لإستخدام الآلات الموسيقية في الموسيقى السودانية إلا أن العزف جاء معبراً عن تلك الفترة بما يتوافق مع طبيعة الألحان والغناء والمستمعين، كما كان هنالك إتفاق تام على استخدام الحليات والزخارف في اتقان من قبل العازفين خصوصاً عازفي آلة الكمان بحيث من الصعوبة اجادة تفسير تفاصيل اللحن بحلياته. ويبدو ان تجربة مصطفى كامل عازف القانون التى جاء بها من جمهورية مصر العربية قد لعبت دوراً كبيراً في تنفيذ ألحان تلك الفترة التي كانت ظاهرة وجلية في التنفيذ الموسيقي باشرافه على عدد من الأغنيات التي سجلت بالإذاعة السودانية حيث كان يدو ّ ن الأغنية ويقوم بعزفها فتصاحبه الفرقة الموسيقية، كما أن الفرقة كانت تضم بعض الموسيقيين العسكريين الذين كانوا يجيدون قراءة النوتة الموسيقية، أما غنائياً فإن اللحن يحتاج الى مغني بامكانيات عالية وذلك لكبر المساحة الصوتية للحن من المنطقة الغليظة الى المنطقة العليا، فيستعرض فيه المغني مقدرته على الغناء في مساحة واسعة واستخدام المد للجمل الغنائية والتي من الصعوبة ان يلتزم فيها المغني بتسليم الفرقة الموسيقية لأدء اللازمات او غيرها دون حدوث خلل في الإيقاع، كذلك سلامة الأداء غنائياً في انسجام واضح مع الآلات الموسيقية. الملاحظ في هذه الأغنية أنه

في أجزاء عديدة  منها تم استبدال الدور الذي كان يقوم به الكورس بالآلات الموسيقية، كما ظهرت فكرة اللحن المغاير للحن الكلامي.

يورد الدارس نموذج رقم (23) يوضح النص اللحني لمقدمة مقطوعة سوف ألقاك

النص اللحني :




اسم العمل: سوف ألقاك

أسم المؤلف: علاء الدين حمزة

نوع العمل: مقطوعة موسيقية

الفترة الزمنية: هذه المقطوعة كانت في فترة اكتمال تكوين فرقة الإذاعة السودانية

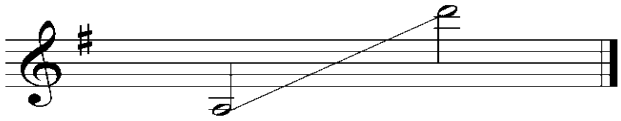
الميزان: 4/3

الضرب الإيقاعي: فالس

السلم: صول خماسي

السرعة: بطيئة

المساحة الصوتية:



الآلات المصاحبة:

كمانات، بيكلو، رق، إيقاع، قانون، أكورديون، ترمبيت، ساكسفون.

**البناء اللحني:**

بدأت المقطوعة بصولو للكمان غير مقيدة بالإيقاع أظهر فيها العازف مهارته الأدائية في أشكال عدة منها سلم خماسي هابط بدأ من الصوت الخامس بعد الأوكتاف الأول هابطاً حتى صوت الدرجة الثالثة من أساس السلم، وبعد سكتة عزفت الكمان صولو آخر مبني على اللحن الأساسي بمصاحبة الإيقاع بينما كانت الكمانات تعزف نفس اللحن.

الملاحظ أن الكمان الصولو في هذا الدور كان يعزف في أوكتاف أعلى في الخانة الثالثة على وتر (مي) في شكل إستكاتو طائر قام بعزف هذا الجزء مرتين بعدها دخل الإيقاع مازورتين ثم تلته الفرقة مردده نفس الجملة الأساسية مرتين ثم تلتها جملة أخرى مبتدئة بصوت الدرجة الخامسة من الأوكتاف الأول، تلى ذلك جملة جديدة مكونة من ثلاثة موازير في مرجع مرة واحدة ثم تعود الى الجملة الأساسية لتختم بها المقطوعة.

**الخط اللحني:**

أحادي

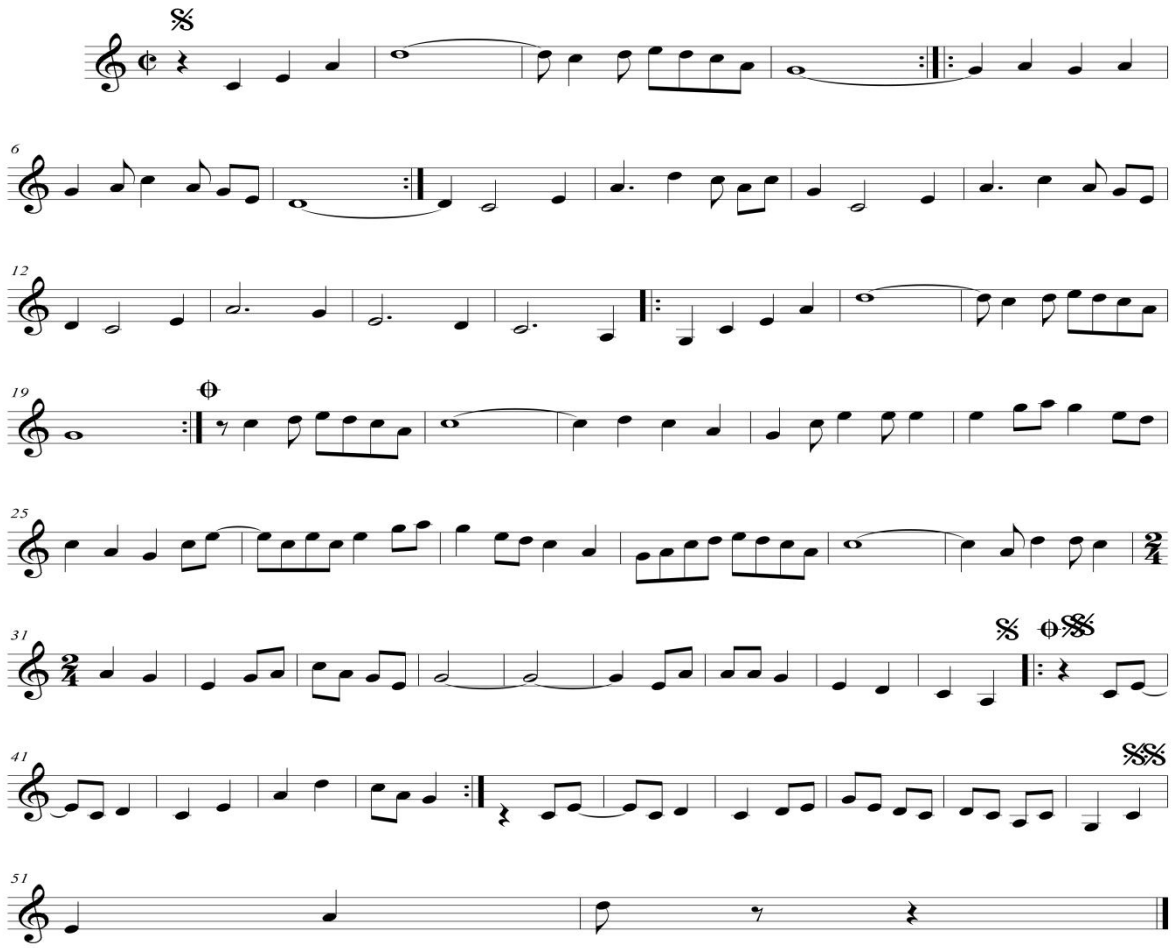
**التنفيذ الآلي:**

ظهر أداء الفرقة الموسيقية منضبطاً وموحداً من قبل كل الآلات الموسيقية المنفذة للمقطوعة الموسيقية على الرغم من تنوع الآلات الموسيقية المتمثلة في الآلات الوترية و آلات النفخ والأكورديون وخصوصاً عند عازفي آلة الكمان حيث يبدو ان مفهوم توحيد الأداء قد بدأ يظهر في تلك الفترة من ناحية حركة القوس وتوحيد العزف في المناطق الصوتية للكمان.

**تقنيات الأداء:**

جمعت هذه المقطوعة الموسيقية بين الأداء الحر كما جاء في المقدمة و المقيد بالميزان في بقية المقطوعة. لقد توصل الدارس إلى أن عازف الصولو لآلة الكمان في هذه المقطوعة الموسيقية هو أوزو مايستريللي الذي استخدم فيها عناصر التعبير الموسيقي متمثلةً في الجليساندو والبورتامنتو والتريل والإستكاتو الطائر والموردنت، كما عزف في المنطقة العليا للكمان كشكل جديد لم يعرفه عازفي الكمان السودانيين في ذلك الوقت والذي يعتمد علي الإمكانيات العالية في تقنيات الأداء على آلة الكمان من حيث التحكم في الصوت الصادر وطريقة عفق الأصابع،ايضاً ظهر جلياً اجادة الفيبراتو وضخامة وعمق الصوت الصادر من الآلة.

يورد الدارس نموذج رقم (24) يوضح النص اللحني لمقطوعة ملتقى النيلين

النص اللحني :

اسم العمل: ملتقى النيلين

اسم المؤلف: برعي محمد دفع الله

نوع العمل: مقطوعة موسيقية

الفترة الزمنية التي ألف فيها العمل: الفترة التي توسعت فيها الفرقة الموسيقية بالإذاعة السودانية.

الميزان: رباعي مقسوم وثنائي

الضرب الايقاعي:ر مبا

السلم: دو خماسي

السرعة: متوسطة السرعة

المساحة الصوتية:

الآلات المستخدمة: كمانات، اكورديون، بيكلو، كلارنيت، فلوت، ساكسفون، طبلة، بنقز .

**البناء اللحني:**

هذه المقطوعة تتكون من جملة أساسية تتكون من اربع موازير تعاد مرتين في مرجع تأتي بعدها جملة مختلفة تتكون من احدى عشرة مازورة، ثم يتم الرجوع الى الجملة الأساسية بنفس الطريقة التي عزفت بها في المرة الأولى، فتأتي بعدها جملة تتكون ايضاً من احدى عشرة مازورة تختلف في صياغتها اللحنية عن الجملة السابقة الذكر، يحدث بعدها تغيير للميزان من رباعي الى ثنائي وفي هذا الميزان عندما يصل الى المازورة التاسعة يعود الى الجملة الأساسية التي في مقدمة المقطوعة حتى المازورة التاسعة عشرة فيقفز الى الجزء الثاني في الميزان الثنائي الذي يتكون من ثلاثة عشرة مازورة، يعزف مرتين لتختم به المقطوعة.

**الخط اللحني:**

أحادي

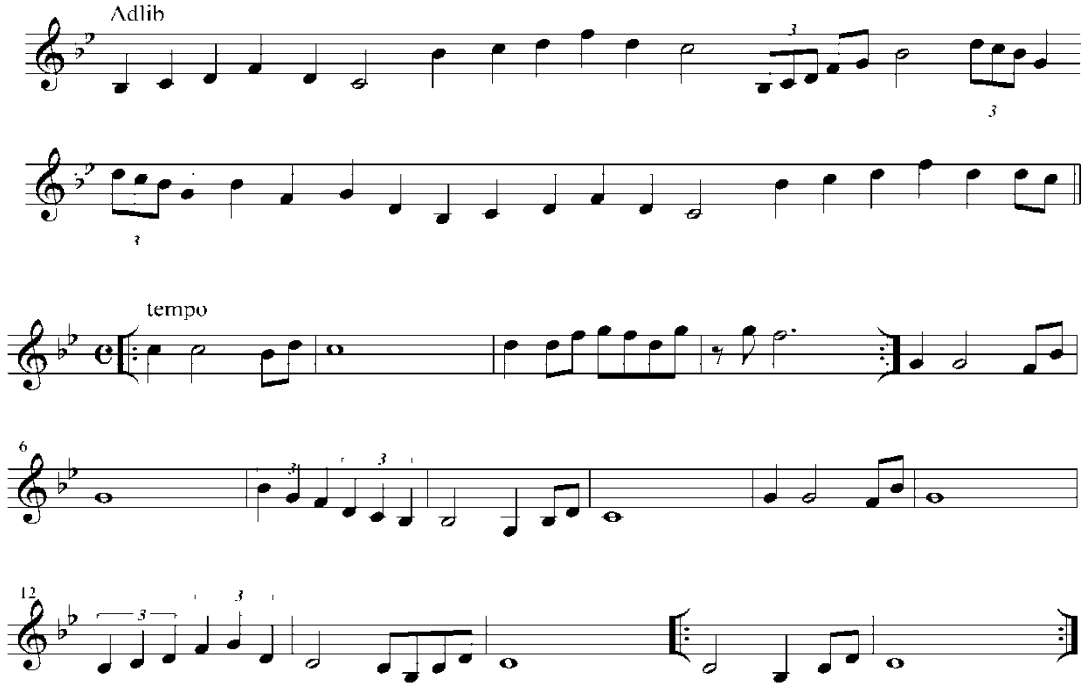
**التنفيذ الآلي:**

جاء العزف منضبطاً من قبل كل الآلات المنفذة للمقطوعة، يكاد المستمع للمقطوعة لا يميز بين الآلات الموسيقية حيث كان العزف في منطقة صوتية واحدة، فقط يمكن تمييز آلة البيكلو التي في طبيعة صوتها تسمع في منطقة صوتية أعلى عن بقية الآلات الأخرى

**تقنيات الأداء آلياً وغنائياً :**

تميزت هذه المقطوعة بالخماسية لم يكن فيها تعقيد في الجمل الموسيقية سوى بعض القفزات في اللحن، أظهر فيها العازفين خصوصية في التعبير الموسيقي باستخدام بعض الحليات الموسيقية كالرعشة والإنزلاق عند عزف بعض الجمل وهو أسلوب عزفي بدأ يظهر في تلك الفترة.

يورد الدارس نموذج رقم (25) يوضح النص اللحني لاغنية شجن

النص اللحني :

اسم العمل: شجن

أسم المؤلف: عثمان حسين

نوع العمل: أغنية

الفترة الزمنية التي الف فيها العمل: الفترة ألتي اكتمل فيها شكل الفرقة الموسيقية في السودان وحدثت معها نقلة نوعية في شكل الألحان وتنوعت فيها اللازمات الموسيقية في الأغنية الواحدة في الستينيات من القرن العشرين.

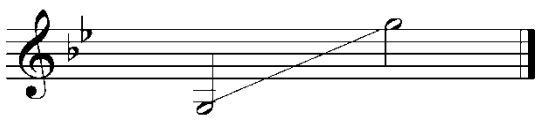
الميزان: رباعي

الضرب الإيقاعي: عشرة بلدي وحدة كبيرة

السلم: سي بيمول خماسي

السرعة: متوسطة

المساحة الصوتية:



الآلات المصاحبة: كمانات، بيكلو، رق، إيقاع، أكورديون، ساكسفون، جيتار، باص جيتار.

**البناء اللحني:**

بدأ العمل بمجموعة الكمان التي عزفت اللحن الأساسي للمقدمة في تدرج من صوت أساس السلم حتى صوت الدرجة الخامسة صعوداً، ثم هبطت حتى صوت الدرجة الثانية، ثم صولو الكمان لنفس اللحن الأساسي في المقدمةو على بعد أوكتافين أعلى، ثم تعزف كل الآلات ثلثيات صاعدة وهابطة مرة أخرى، لتعود الكمانات مرة أخرى لعزف لحن المقدمة ويؤدي الكمان صولو مرة أخرى بنفس طريقة الأداء السابقة. ثم يبدأ اللحن الأساسي للأغنية بدخول كل الآلات معاً .

والملاحظ في اللحن الأساسي للأغنية أن آلة البيكلو تستخدم التريل وخاصة في أداء الأصوات الممدودة، كما أن اللحن يتنوع عند تكرار الجمل اللحنية، مع ملاحظة أن هنالك آلة كمان تقوم بأداء عزف موازي للحن الأساسي في شكل إرتجالات. عند نهاية المطلع تحدث عملية تغيير للحن الأساسي والضرب الإيقاعي.

**الخط اللحني:**

أحادي في أجزاء من اللحن ومتعدد الأصوات ذو خطوط لحنية موازية في اجزاء اخرى وهارمونياً في كل اجزاء الأغنية.

**التنفيذ الآلي:**

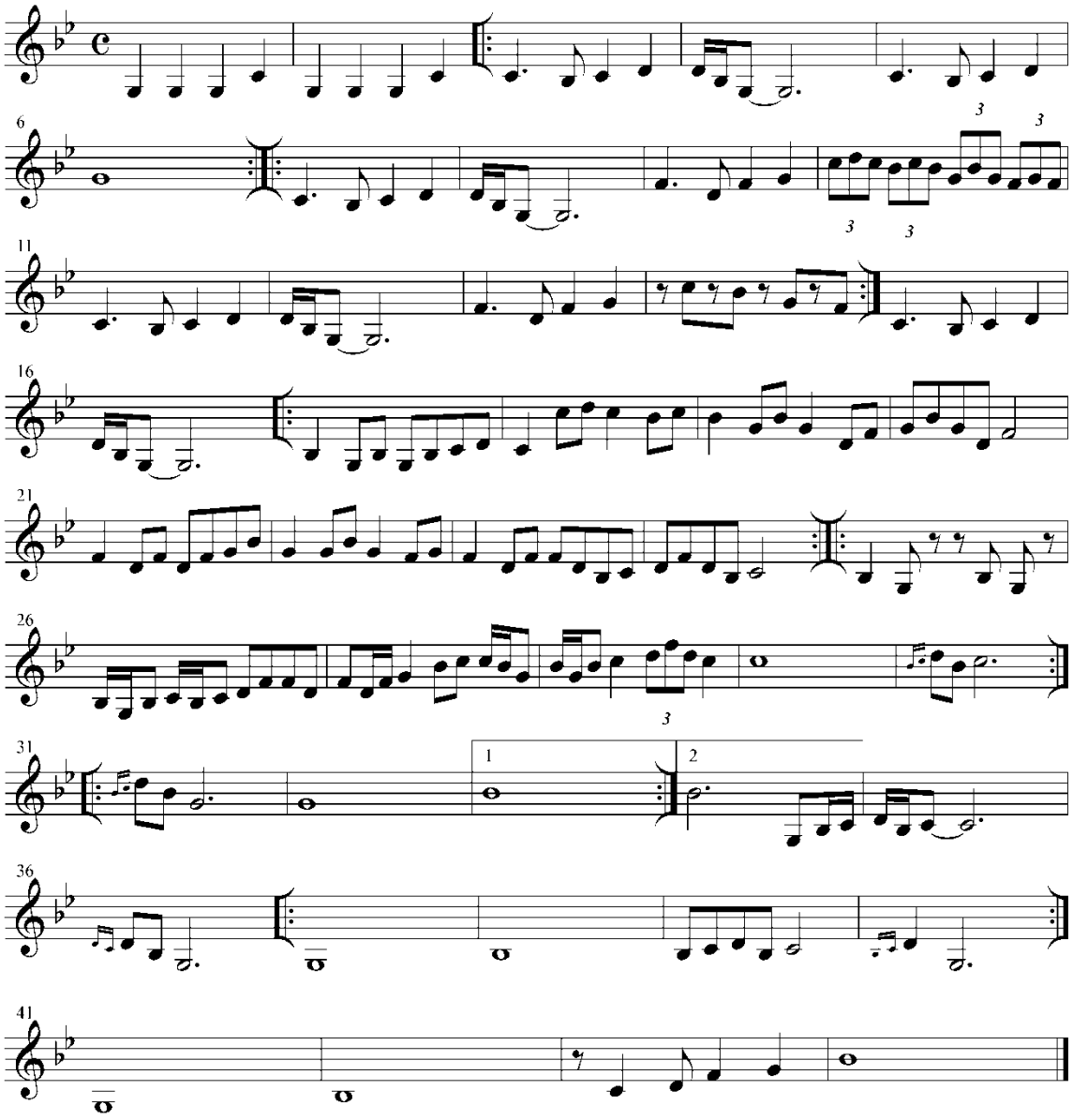
الواضح في هذا التسجيل أن الأغنية قد تم تجويدها من قبل الفرقة الموسيقية لذلك برزت في شكل واضح المعالم بالنسبة للجمل واللازمات الموسيقية مع الإلتزام بالنص اللحني فقط، هنالك آلة كمان كانت تعزف خط لحني آخر على بعد خامسة موازي للحن الأساسي في بعض الجمل. أما في ما يخص دوزنة الآلات فقد كانت مضبوطة.

**تقنيات الأداء آلياً وغنائياً:**

على الرغم من التنويعات في لحن الأغنية إلا أن التنفيذ الموسيقي كان محدوداً في أداء الخط اللحني الواحد لكل الآلات الموسيقية المنفذة للأغنية بل كانت كلها تعزف في منطقة صوتية واحدة ما عدا آلة البيكلو التي تسمع دائماً في منطقة صوتية اعلى من المنطقة الصوتية التي تعزف فيها الآلات الأخرى.

أما الأداء الغنائي فقد تميز بانضباط النوت الموسيقية مع إحتفاظ المغني بخصوصيته وا إسلوبه الغنائي المبني على تصوير القصيدة وتجسيد اللحن والغناء على معاني النص اللغوية الذي اكسبه لونيته الخاصة.

يورد الدارس نموذج رقم (**26**) يوضح النص اللحني لمقدمة أغنية الطير المهاجر

النص اللحني:

اسم العمل: الطير المهاجر

أسم المؤلف: محمد وردي

نوع العمل: أغنية

الفترة الزمنية التي الف فيها العمل: منتصف الستينيات من القرن العشرين.

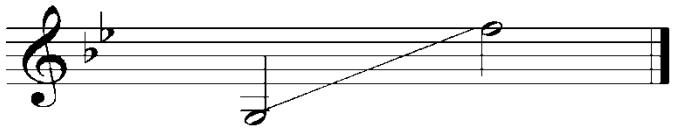
الميزان: رباعي

الضرب الإيقاعي: المصمودي الصغير

السلم: سي بيمول خماسي

السرعة: بطيئة

المساحة الصوتية:



الآلات المصاحبة: إيقاع، ساكسفون، أكورديون، كمانات، بيكلو، جيتار، باص جيتار، أورغ، عود، طبل.

**البناء اللحني:**

بدأ اللحن بأساس السلم، في الموازير الأو ّلى عزفت الأشكال إيقاعياً دون مصاحبة آلة الإيقاع أخذت طابع الإستكاتو. ثم بدأت الجملة الأساسية في المرجع الأول وهو عبارة عن أربعة موازير. في المرجع الثاني تكررت المازورتين الأولتين تلتهما مازورتين أخذ فيهما اللحن طابع آخر، ثم تكررت نفس المازورتين وكانت المازور تين الأخريين عبارة عن تنويع للموازير (3، 4) وبذلك يكون المرجع الثاني عبارة عن ثماني موازير.

رجع إلى الجملة الأساسية لكن فقط المازورتين الأوليتين ثم جاء دور الصولو لآلة الكمان وهو عبارة عن مازورة زائداً الصوت الأول من المازورة التي تليها، حيث ترد عليها الفرقة الموسيقية بصيغة لحنية مختلفة في ثلاثة موازير، ثم تأتي الصولو مرة أخرى بجملة مختلفة بدءاً من صوت الدرجة السابعة (F) وتنتهي في أساس السلم بمازورة زائداً الضربة الأولى من المازورة التي تليها ثم ترد الفرقة في الثلاثة موازير التالية ثم تعاد الصولو مرة أخرى أي في مرجع يتكون من ثماني موازير. في المرجعين الأخيرين هناك جملة مكررة تعزف أولاً في الأوكتاف الاوسط ثم الأوكتاف الغليظ أربعة مرات يستلم بعدها موال غنائي في الجملة الأخيرة التي يكون فيها إبطاء (.rit)وا ٍشارة الإطالة (Fermat) في الصوت الأخير الذي هو بعد الثالثة الصغيرة من أساس السلم.

**الخط اللحني:**

احادي

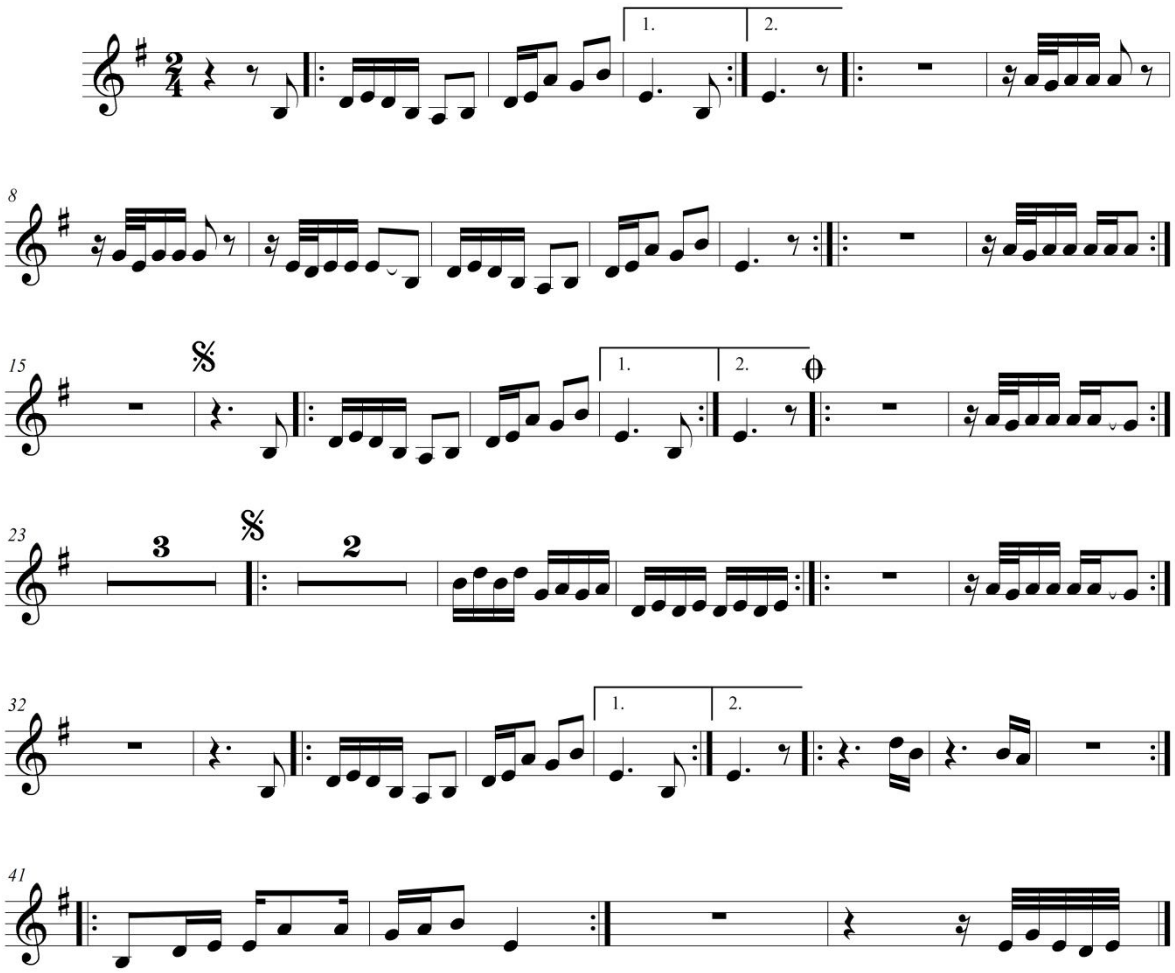
**التنفيذ الآلي:**

العزف كان منضبطاً في التنفيذومضبوطاً نغمياً من حيث دوزنة الآلات.

**تقنيات الأداء آلياً وغنائياً:**

تنفيذ الأغنية على المستوى التقني في العزف لم يخرج عن شكل التنفيذ كما في النموذج السابق، أيضاً في تلك الفترة لم يهتم المغنيون بعملية التوزيع الموسيقي على الرغم من اهتمامهم بالثراء اللحني، لذلك جاءت معظم الأغنيات احادية اللحن تتخللها المقدمات الموسيقية وا إفراد مساحة أداء لآلة واحدة كصولو خلال الأغنية عند بعض المغنيين. اما في ما يخص الأداء الغنائي في هذه الأغنية فقد اظهر فيها محمد وردي تطريب بمستوى عالي خصوصاً في المنطقة الغليظة من صوته في الأداء الحر في مقدمة الأغنية، كذلك استخدام التمويج الصوتي (viberation) في الجمل الغنائية الطويلة والإنزلاق الصاعد والهابط في كثير من أجزاء الأغنية وقوة الصوت خصوصاً في المناطق العليا.

يورد الدارس نموذج رقم (27) يوضح النص اللحني لاغنية سهاد

النص اللحني :

اسم العمل: سهاد

اسم المؤلف: شرحبيل أحمد

نوع العمل: أغنية

الفترة الزمنية التي ألف فيها العمل: الخمسينيات من القرن العشرين.

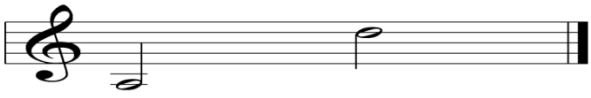
الميزان: 4/2

الضرب الايقاعي: ريقي

السلم: صول خماسي

السرعة: متوسطة السرعة

المساحة الصوتية:



الآلات المستخدمة: عود، كمان، اكورديون، ايقاع

**البناء اللحني:**

بدأت الأغنية باللحن الأساسي بصولو لآلة العود وهو عبارة عن ثلاث موزاير، ومن ثم تردد الكمان و الأكورديون بالإضافة للعود نفس اللحن ثلاث مرات، بعد ذلك استهل المغني الغناء بمطلع الأغنية بعد ذلك عاد بعده الى اللحن الأساسي ثم دخل في الكوبليه الأول تتخلله لازمة موسيقية بسيطة في مازورة واحدةفيعود مرة اخر ى الى اللحن الأساسي وكانما اللحن الأساسي نفسه لازمة موسيقية كلما ردد بيتين من الشعر عاد اليه، ثم يأتي الكويليه الثاني شبيهاً للكوبليه الأول وعلى ذات المنوال، لكن يأتي الكوبليه الثالث مختلفاً في الصيغة الغنائية حيث يصعد اللحن الى نوتات اعلى من سابقاتها مع اختلاف في اللازمة الموسيقية فيتر دد اللحن حوالي الخمس مرات مع اختلاف النص الكلامي وفي نهاية الكوبليه يردد اللازمة التي كانت في الكوبيليهين السابقين باضافة حرف موسيقي واحد في نهايتها، بعد ذلك يعود الى اللحن الأساسي بإضافة جملتين موسيقيتين كتنويع ثم يدخل الى الكوبليه الرابع الذي به بسيطة ايضاً لكنها مختلفة عن سابقاتها وهكذا يستمر في العودة الى اللحن الأساسي الى الكوبليه الخامس الذي يشبه الثالث تماماً، واخيراً يعود الى المطلع ليقفل بإبطاء في اللحن الأساسي.

**الخط اللحني:**

أحادي حيث عزفت كل الآلات الثلاث اللحن بشكل احادي.

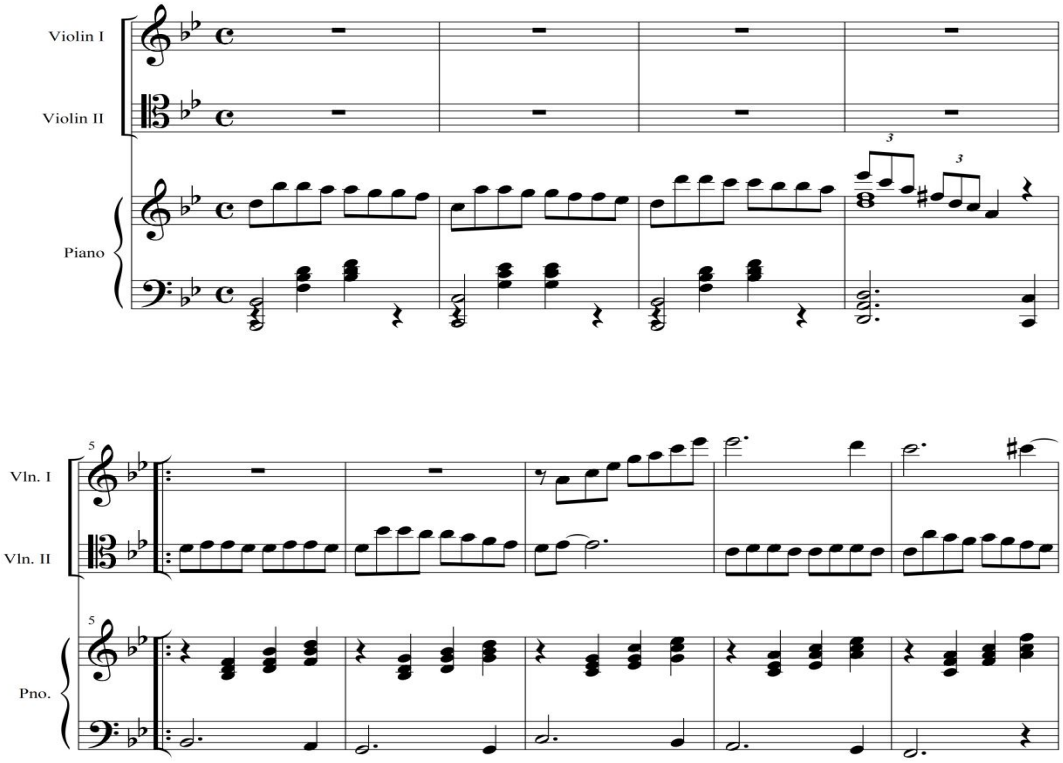
**التنفيذ الآلي:**

العزف منضبطاً من قبل الفرقة الموسيقية لبساطة الآلات المشاركة في الأغنية فاهتموا بتفاصيل اللحن كما هو، كذلك اللازمات الموسيقية.

**تقنيات الأداء آلياً وغنائياً:**

الأغنية لحنياً بسيطة في تراكيبها اللحنية تكونت من جملة لحنية لا تتعدى الثلاث موازير ولازمات موسيقية بسيطة ايضاً فتميل الى الشكل الدائري في الألحان بالرغم من التنوع البسيط في اللازمات الموسيقية. أما من الناحية الغنائية فان الملحن هو المؤدي للأغنية الذي قام بعمل اللحن وما يتلاءم مع مساحته الصوتية، مع العلم بان المغني من مغنيي موسيقي الجاز الا انه جاء بشكل مغاير في التنفيذ الموسيقي باستخدام الشكل السالف الذكر وهذا في حد ذاته يعتبر تميز للمغني الذي يطرق ابواب مختلفة من انواع واساليب الغناء.

يورد الدارس نموذج رقم (28) يوضح النص اللحني لمقطوعة رقم (1)

النص اللحني:

اسم العمل: مقطوعة رقم (1)

اسم المؤلف: الفاتح الطاهر دياب

نوع العمل: مقطوعة موسيقية

الفترة الزمنية التي ألف فيها العمل: تسعينيات القرن العشرين.

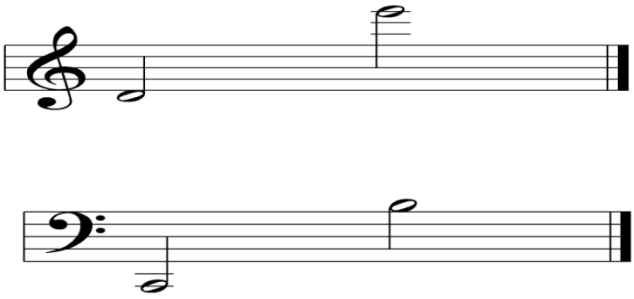
الميزان: رباعي مقسوم

الضرب الايقاعي: بدون

السلم: سي بيمول دياتوني

السرعة: بطيئة

المساحة الصوتية:



الآلات المستخدمة: كمان، شيللو، بيانو

**البناء اللحني:**

المقطوعة أُلفت للكمان بمصاحبة الشيللو والبيانو في بناء رأسي بحيث يكون اللحن الأساسي لآلة الكمان يصاحبه خط لحني آخر تقوم بأدائه آلة الشيللو على ان يترك الجانب الهارموني لآلة البيانو الذي استهل المقطوعة بمقدمة في الأربع موازير الأولى عبارة عن لحن مصاحب بالهارموني، تؤدي بعدها آلة الشيللو تنويع على جزء من اللحن نفسه في المازورتين الخامسة والسادسة بمصاحبة هارمونية من آلة البيانو بحيث تستمر على هذا

المنوال في كل أجزاء المقطوعة، في المازورة السابعة تستهل آلة الكمان اللحن الأساسي تواصل معها آلة الشيللو بمصاحبة لحنية مكررةً نفس اللحن الذي بدأت به في تنويع مستمر حتى المازورة الثانية عشرة، ثم تواصل آلتي الكمان والشيللو العزف في خط لحني واحد حتى نهاية المقطوعة يميز بينهما المنطقة الصوتية التي تعزف فيها كل آلة. يتخلل ذلك عزف جمل ربط لآلة البيانو في الموازير التي تصمت فيها آلتي الكمان والشيللو.

**الخط اللحني:**

المقطوعة من نوع التأليف الذي يأخذ شكل البناء الراسي أي هارمونية في كل أجزائها ومتداخلة الأصوات أحياناً ، كذلك فيها المصاحبة الكاونتربونطية.

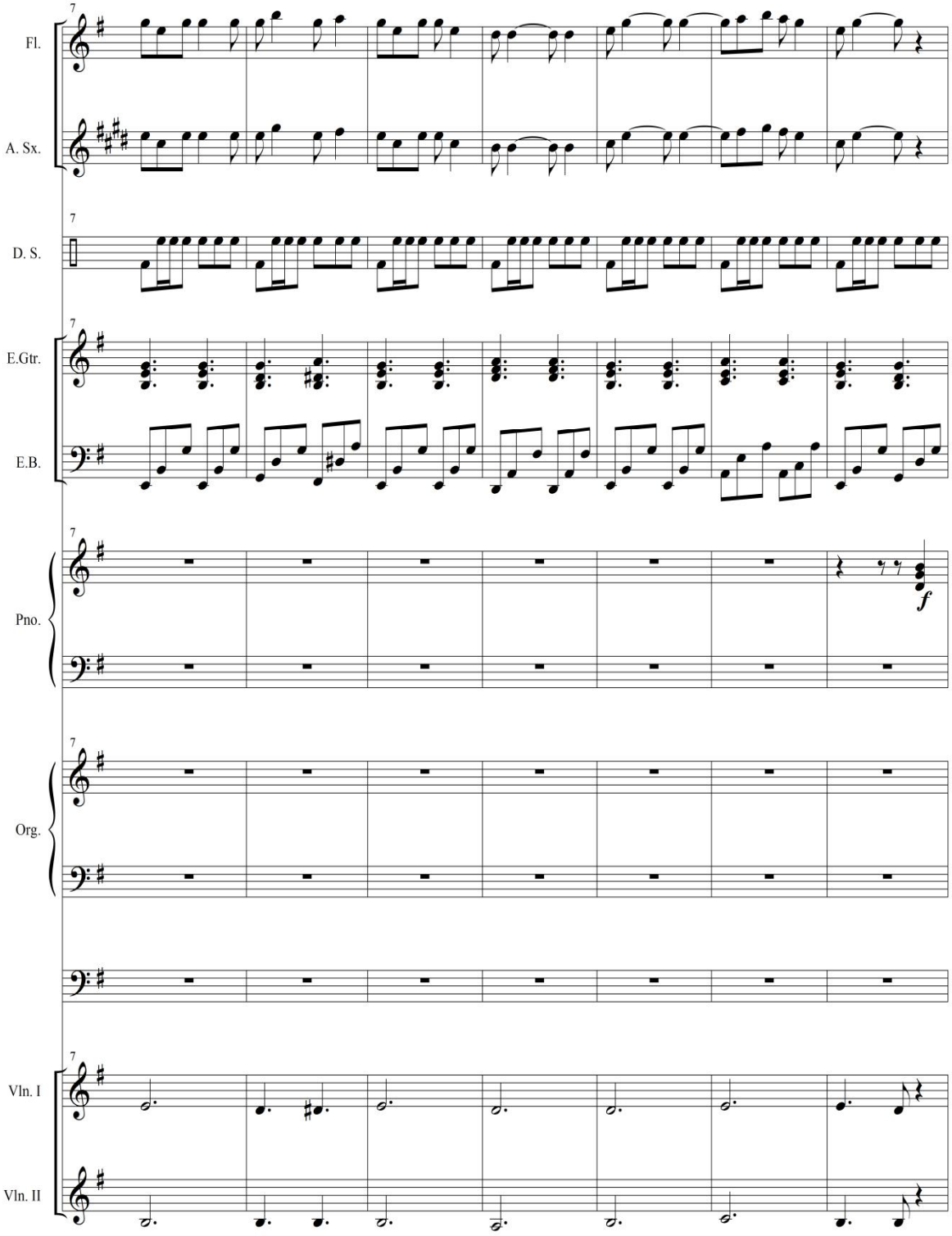
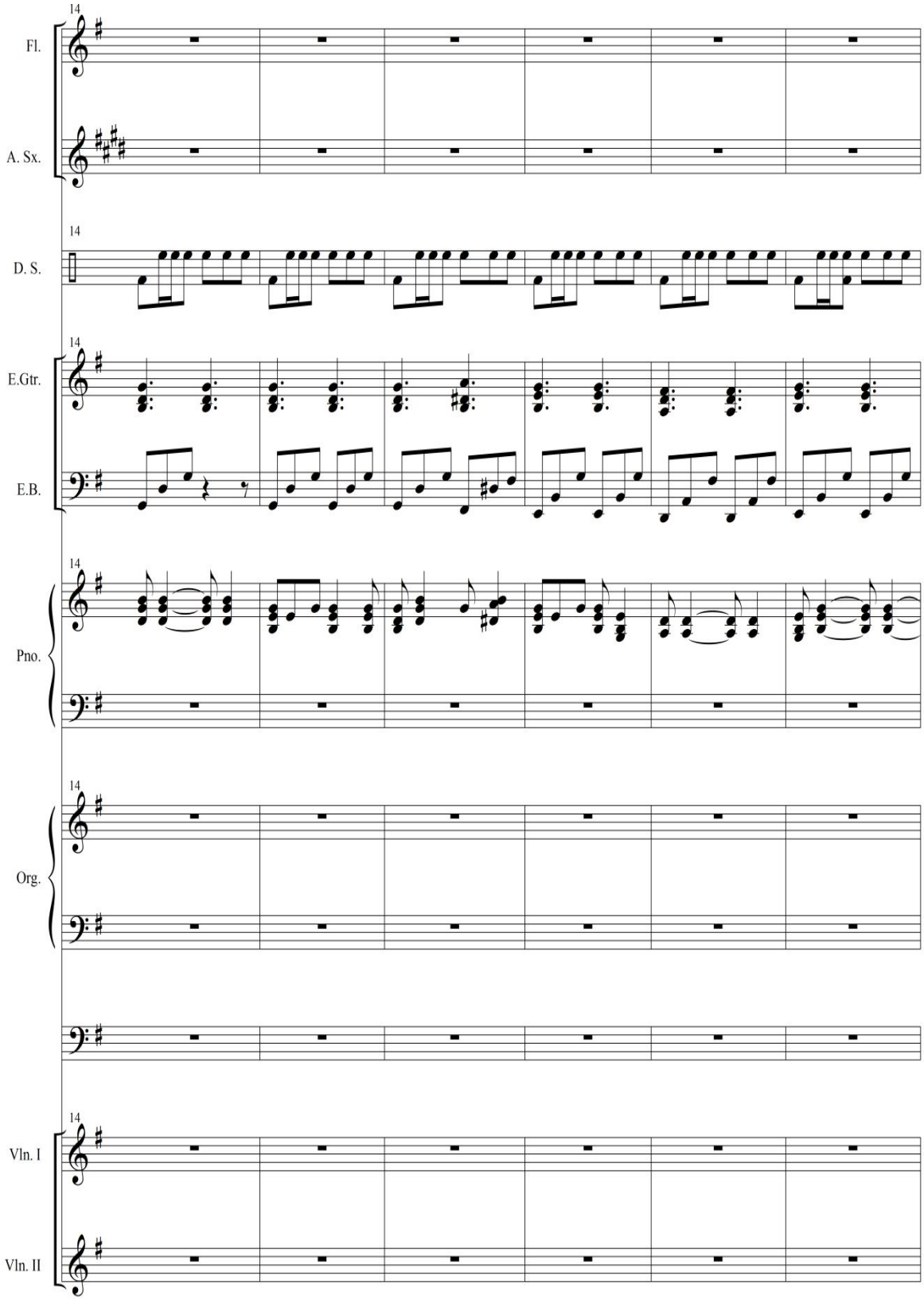
**التنفيذ الآلي:**

في مثل هذا النوع من التأليف لا مجال لعدم الإنضباط في العزف اذ أن النوتة الموسيقية تحدد لكل من المنفذين أداء الجزء المحدد له دون الخروج من النص المؤلف.

**تقنيات الأداء آلياً وغنائياً :**

المقطوعة مؤلفة للكمان الأول والثاني بمصاحبة البيانو وعلى الرغم من بساطتها إلا انها قد استخدمت فيها تعقيدات في الكتابة للآلات المنفذة لها بجيث تحتاج الى عازفين دارسين ومجيدين للعزف في آلاتهم الموسيقية كإجادة قراءة النوتة الموسيقية وسهولة التنقل في المناطق الصوتية لآلة الكمان واستخدام مصطلحات الأداء المعروفة عالمياً على الآلة، أما في ما يخص البيانو فيجب ان يجيد العازف استخدام اليدين اليمنى واليسرى بسهولة، كذلك استخدمت فيها بعض جوانب التاليف كالهارموني و المصاحبة الموسيقية ( الكونتربوينت ) .

يورد الدارس نموذج رقم (29) يوضح النص اللحني لاغنية المهيره

النص اللحني:

14
Fl.
A. Sx.
14
D. S.
14
E.Gtr.
E.B.
14
Pno.
14
Org.
14
Vln. I
Vln. II

اسم العمل: المهيرة

اسم الموزع: الفاتح الطاهر دياب

نوع العمل: أغنية شعبية

الفترة الزمنية التي ألف فيها العمل: من أغنيات التراث التي عرفت باغنيات السباتة الخاصة بالنساء.

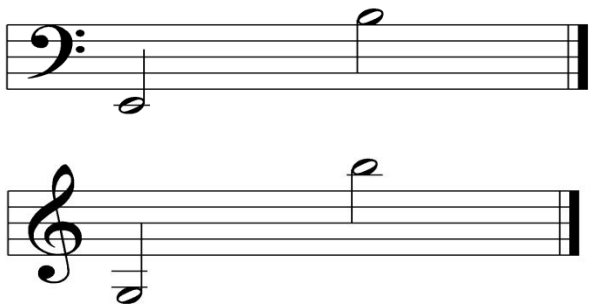
الميزان: ثلاثي

الضرب الايقاعي: تم تم

السلم: صول خماسي

السرعة: متوسطة السرعة

المساحة الصوتية: المساحة المذكورة اعلاه هي المساحة التي تشمل كل الآلات المنفدة للأغنية .



الآلات المستخدمة: فلوت، الطو ساكسفون، جيتار، باص جيتار، بيانو، أورغن، كمان اول و كمان ثاني ودرمز.

**البناء اللحني:**

قام المؤلف بتوزيع هذه الأغنية توزيعاً آلياً بحيث تقوم بعض الآلات الموسيقية بغناء الجمل اللحنية الغنائية فاستهل المطلع بآلة البيانو تصاحبه آلتي الجيتار والباص جيتار بالإضافة الى آلة الدرمز ومن ثم يتحول الى آلتي الكمان الأول والثاني مع آلة الأورغن لأداء الكوبليه مؤدية نفس الجمل اللحنية للكوبليه فقط مع اختلاف المنطقة الصوتية التي تعزف فيها كل من الآلات الثلاث بمصاحبة هارمونية من آلتي الجيتار والباص جيتار والبيانو ولكن ليس بشكل مستمر، ثم يتحول الأداء لنفس الفكرة المكونة للكوبليه الى آلة

الجيتار بمصاحبة هارمونية من البيانو والباص جيتار ومصاحبة لحنية من آلتي الكمان الأول والثاني ثم يعود الى المطلع مرة اخرى ولكن هذه المرة من خلال آلات الفلوت والألطو ساكسفون والأورغن واستمرار كل من الجيتار والباص جيتار والبيانو في المصاحبة الهارمونية بينما تواصل آلتي الكمان في عزف المصاحبة اللحنية تتكون من جمل لحنية ممدودة الأشكال الإيقاعية الى نهاية الأغنية.

**الخط اللحني:**

عبارة عن مجموعة خطوط لحنية وهارمونية

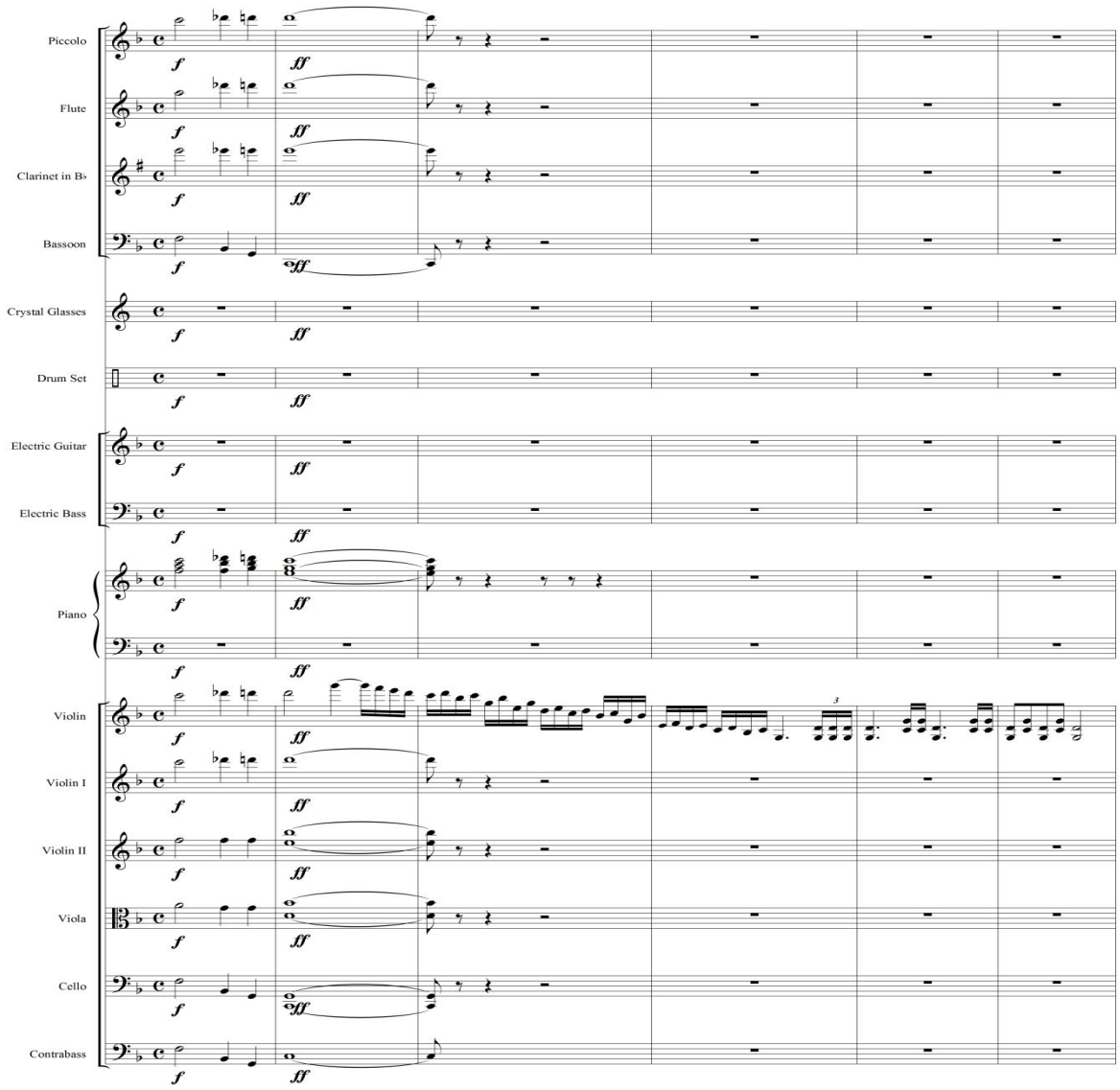
**التنفيذ الآلي:**

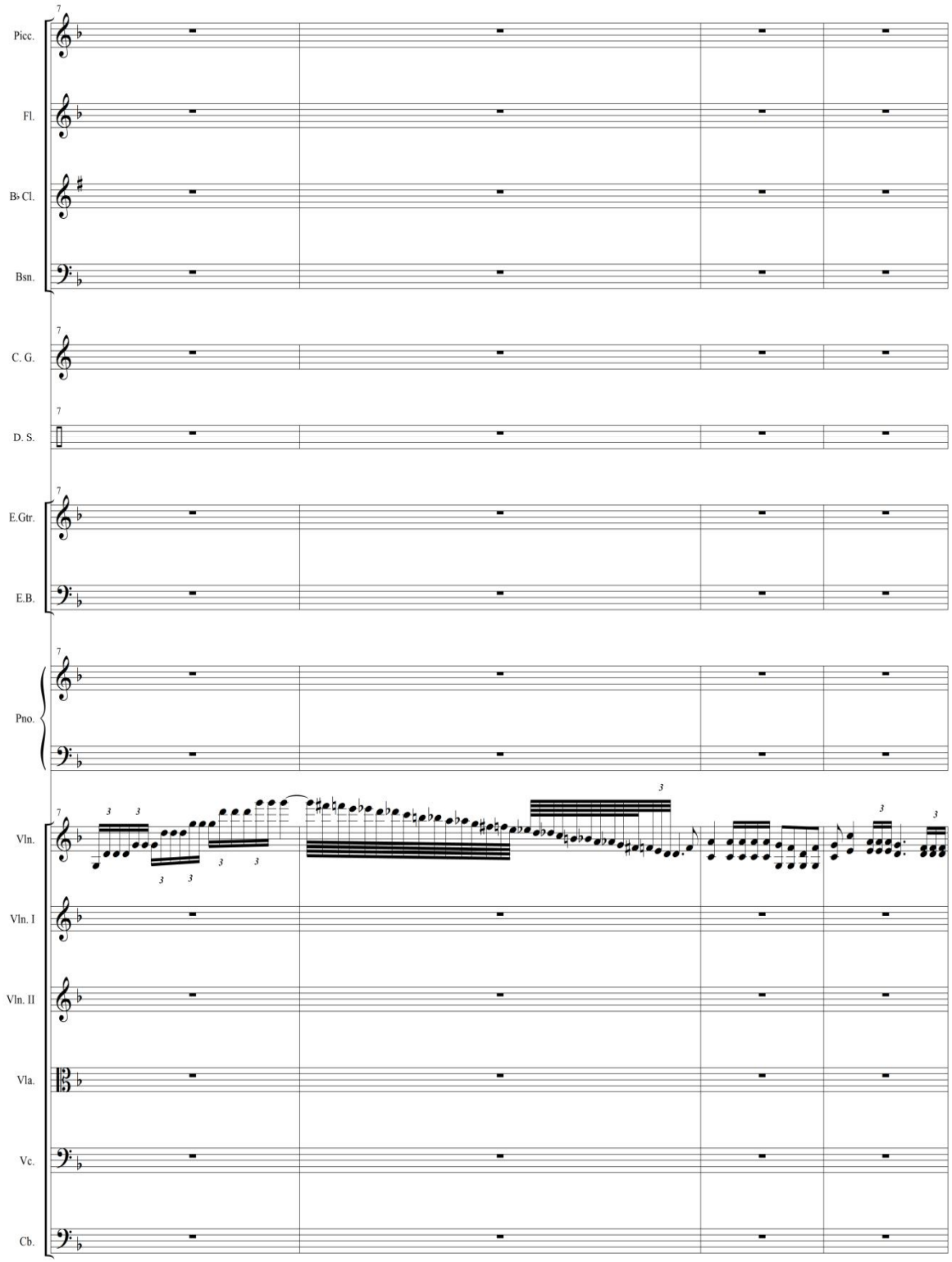
من المؤكد ان اي موسيقي يجيد قراءة النوتة الموسيقية يمكنه ان يعزف مثل هذا النوع من الأعمال متقيداُ بما هو منوط به أدائه دون تغيير لما هو مكتوب ، لذلك لا مجال لأي عازف في الإجتهاد لتغيير الفكرة الموسيقية للجمل اللحنية والذي قد ينتج عنه خلل في الهارموني فهذه من فوائد التدوين الموسيقي الذي يحدد شكل الجملة اللحنية او الهارمونية بحيث لا يترك الأمر لإجتهادات الموسيقيين.

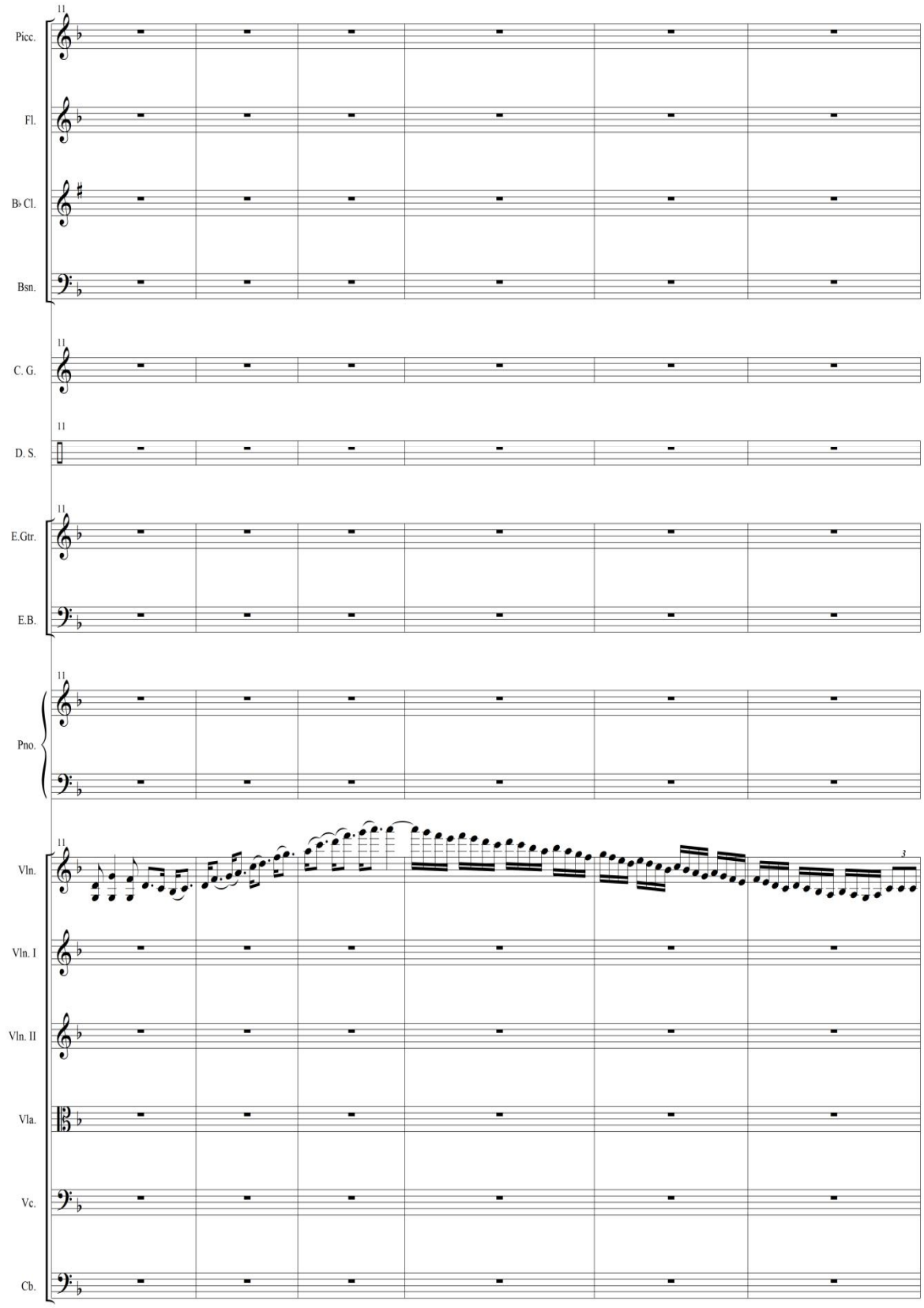
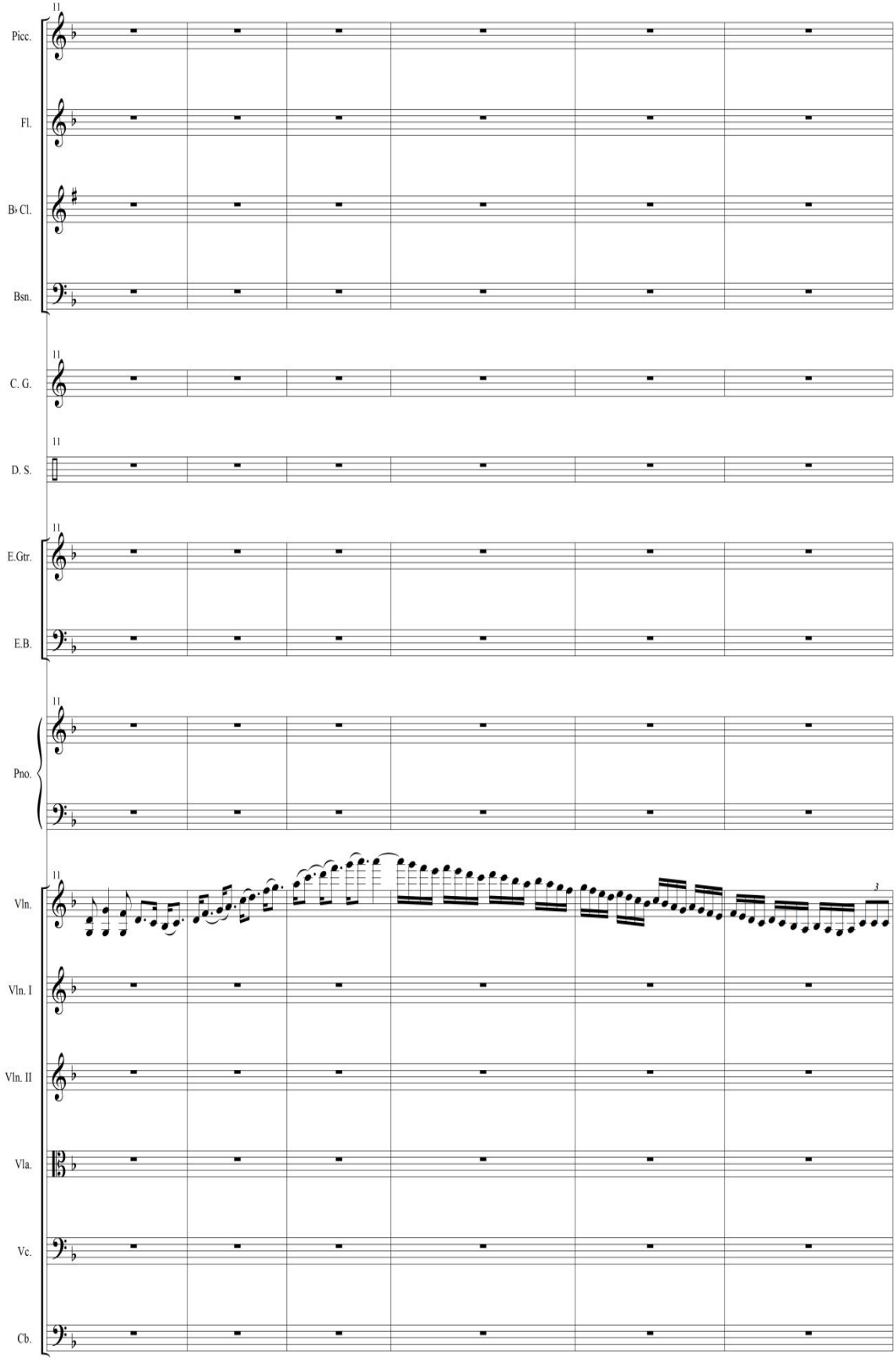
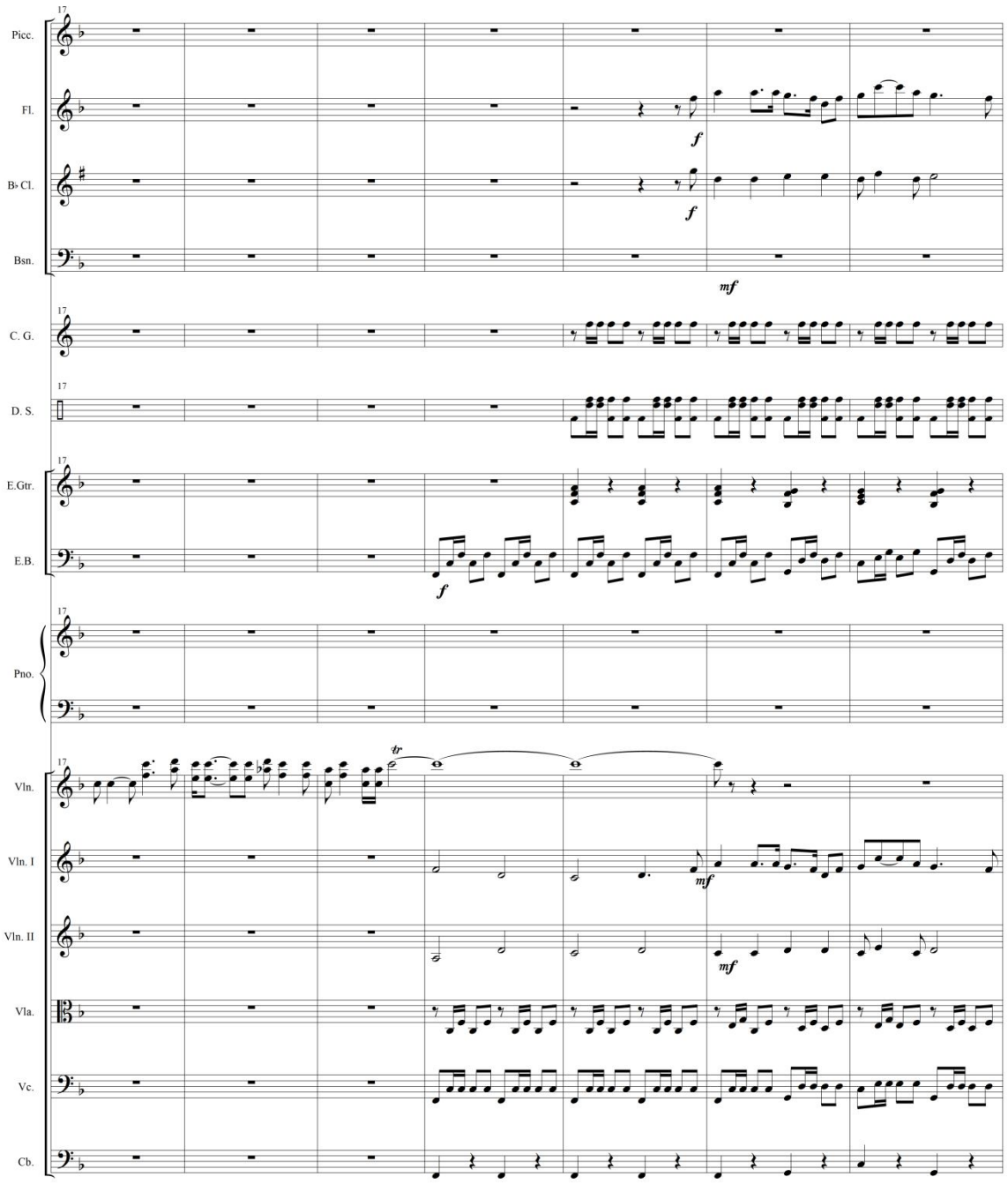
**تقنيات الأداء آلياً وغنائياً :**

المغزوفة آلية تحل فيها الآلة الموسيقية محل المغني في أداء الجمل الغنائية. اما في ما يخص الفكرة العملية للتوزيع الموسيقي فالمؤلف قد استخدم معظم وسائل التأليف الموسيقي من هارموني وكونتربوينت وتطوير للأفكار الموسيقية بحيث تتبادل مجموعة من الآلات الموسيقية اداء الجمل اللحنية ففي المقدمة الموسيقية كان الدور الأساسي لآلة البيانو بمصاحبة آلتي الكمان الأول والثاني في خطوط لحنية موازية باصوات طويلة خاصة، أما آلات الفلوت والألطو ساكسفون والأورغن فكانت تعزف الجمل الغنائية بالإضافة لآلة البيانو، بينما اوكلت العملية الهارمونية لآلتي الجيتار والباص جيتار والبيانو احياناً .

يورد الدارس نموذج رقم (**30**) يوضح النص اللحني لمقدمة أغنية الوافر ضراعو

النص اللحني:

Piccolo
Flute
Clarinet in B♭
Bassoon
Crystal Glasses
Drum Set
Electric Guitar
Electric Bass
Piano
Violin
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass


Picc.
Fl.
B♭ Cl.
Bsn.
C. G.
D. S.
E.Gtr.
E.B.
Pno.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


11
Picc.
Fl.
B♭ Cl.
Bsn.
11
C. G.
11
D. S.
11
E.Gtr.
E.B.
11
Pno.
11
Vln.
3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

11
Picc.
Fl.
B♭ Cl.
Bsn.
11
C. G.
11
D. S.
11
E.Gtr.
E.B.
11
Pno.
11
Vln.
3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

اسم العمل: الوافر ضراعو

اسم المؤلف: مجهول

اعداد علمي: الفاتح الطاهر دياب .

نوع العمل: أغنية

الفترة الزمنية التي ألف فيها العمل: هذه الأغنية من الاغنيات الشعبية، في هذه الحالة تكون الفترة الزمنية التي الف فيها الأغنية و ملحنها مجهولين، تداولت عبر الفترات المختلفة ومرت على اجيال عديدة.

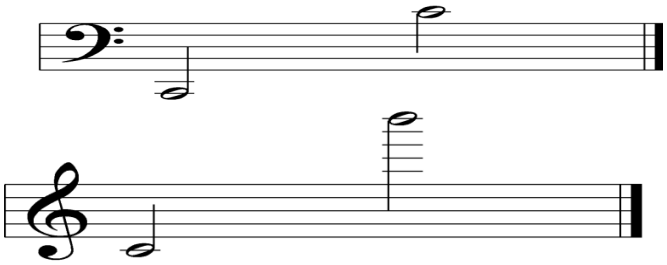
الميزان: 4/4

الضرب الايقاعي: سيره

السلم: فا خماسي

السرعة: بطيئة

المساحة الصوتية:



الآلات المستخدمة: بيكلو، فلوت، كلارنيت سي بيمول، باسوون، درمز، جيتار كهربائي، باص، بيانو، كمان صولو، كمان اول، كمان ثاني، فيولا، شيللو، كونترباص.

**البناء اللحني:**

اكتفى الدارس بمقدمة هذه الأغنية للمساحة الكبيرة التي يغطيها الإسكور الكامل لها عليه فقد ابتدر المؤلف العمل ببناء رأسي في المازورتين الأوليتين اشتركت فيه آلات البيكلو الفلوت، الكلارنيت، الباسوون، البيانو و كل الآلات الوترية المتمثلة في الكمان الأول و الثاني، الفيولا، الشيللو والكونترباص، وهو عبارة عن مركب اول مبني على الصوت الرابع من اساس السلم منتقلاً كروماتيكياً الى الصوت الخامس، في نهاية المازورة الثانية قامت الكمان الصولو لوحدها بعزف ثالثات هابطة بالإضافة الى عزف نوت مزدوجة في ان واحد (double stopping)، كذلك كروماتيك هابط في شكل ايقاعي سريع عبارة عن كواتربل كروش يليها الدخول في اللحن الأساسي للأغنية زائداً تنويعات على نفس اللحن يليها تتابع

نغمي هابط (sequence) ثم يقوم بعمل اصوات مزدوجة مرة اخرى، ثم تستلم باقي الفرقة الموسيقية لتعزف آلتي البيكلو والفلوت اللحن الأساسي للأغنية بمصاحبة الآلات الأخرى التي عزفت عدد منها شكلاً ايقاعياً هارمونياً بالإضافة للآلات الإيقاعية في وقت واحد وكانت تقوم بعض الآلات بعزف اصوات طويلة، الى ان يتم الدخول في الكوبليه الأول الذي سبقته جملة ايقاعية اشتركت في ادائها مجموعة من الآلات الموسيقية.

**الخط اللحني:**

البناء اللحني مصحوب ببناء رأسي في كل أجزاء الأغنية اشتركت فيه كل الآلات المنفذة للعمل بحيث تاخذ كل آلة في الجملة المعينة واحداً من الأصوات المكونة للمركب لتكون شكل رأسي بحيث لا يقتصر هذا الدور على الآلات الهارمونية فقط.

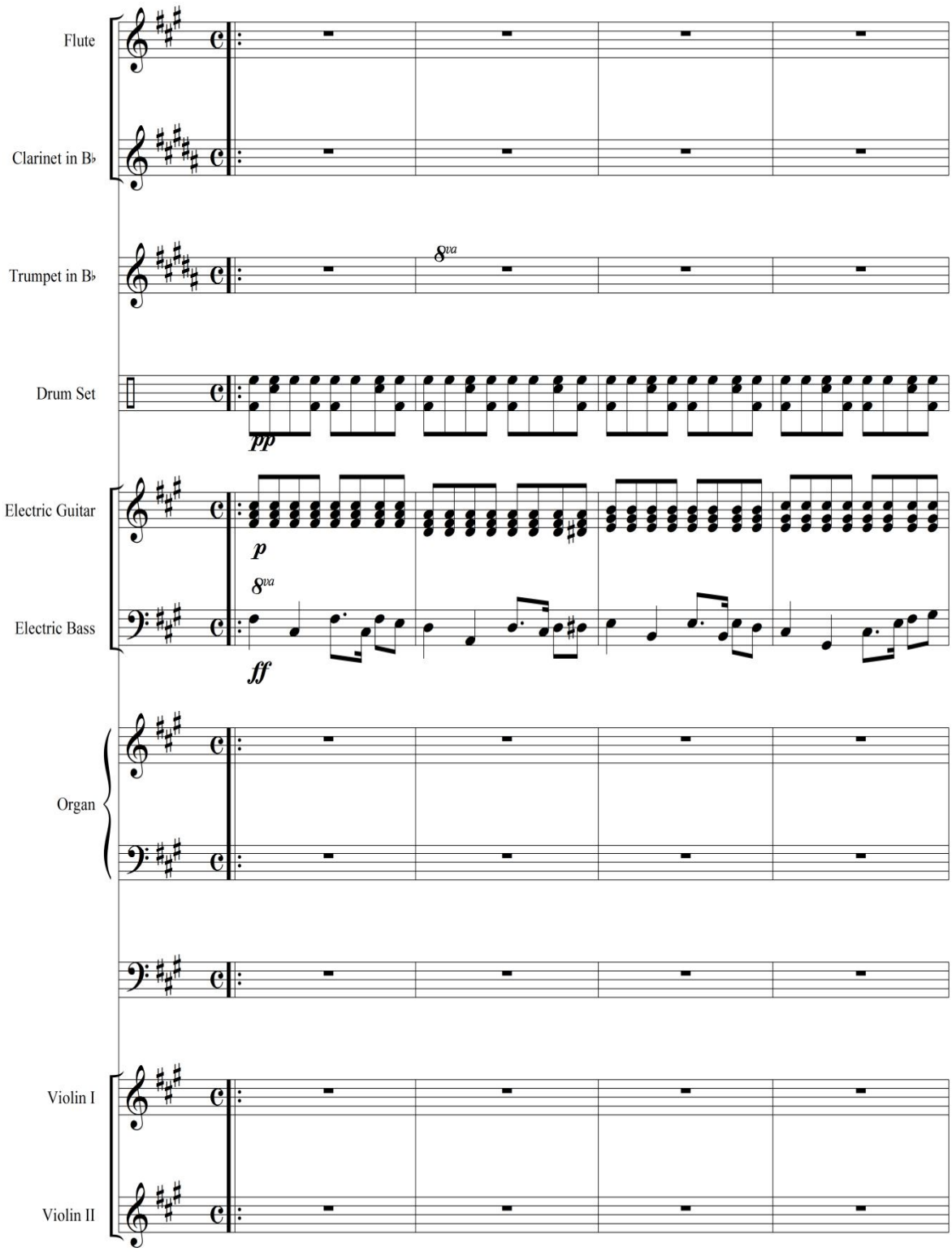
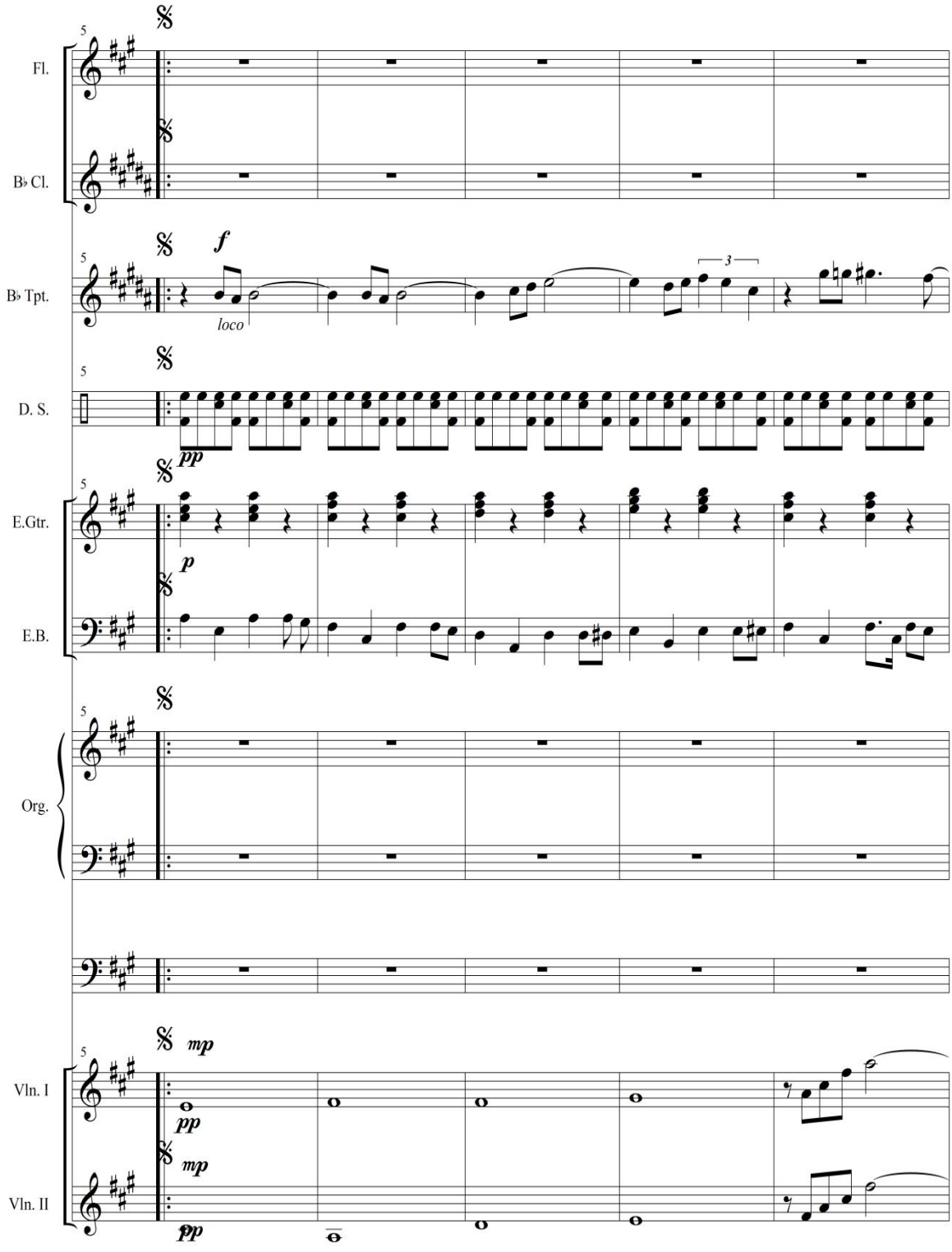
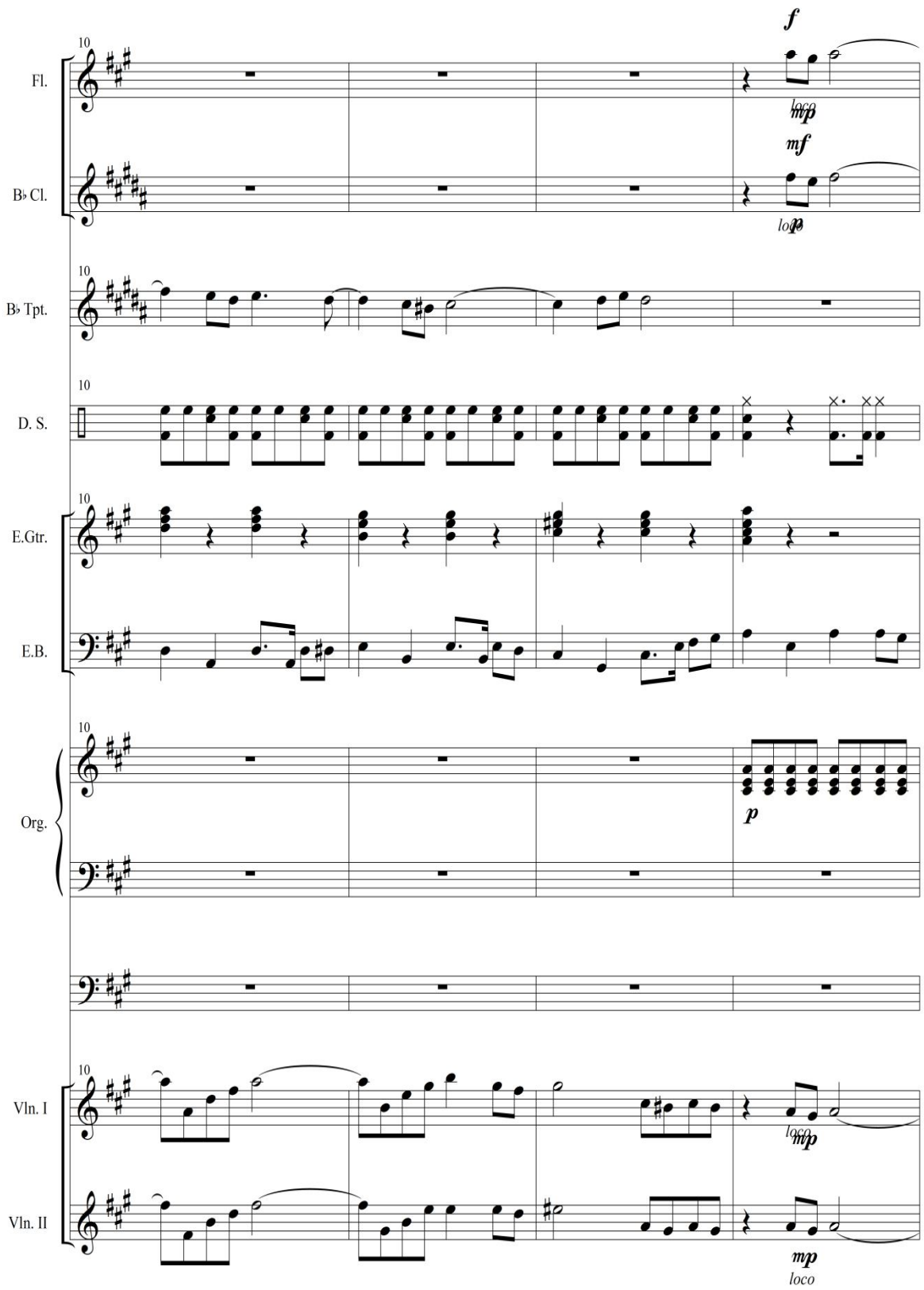
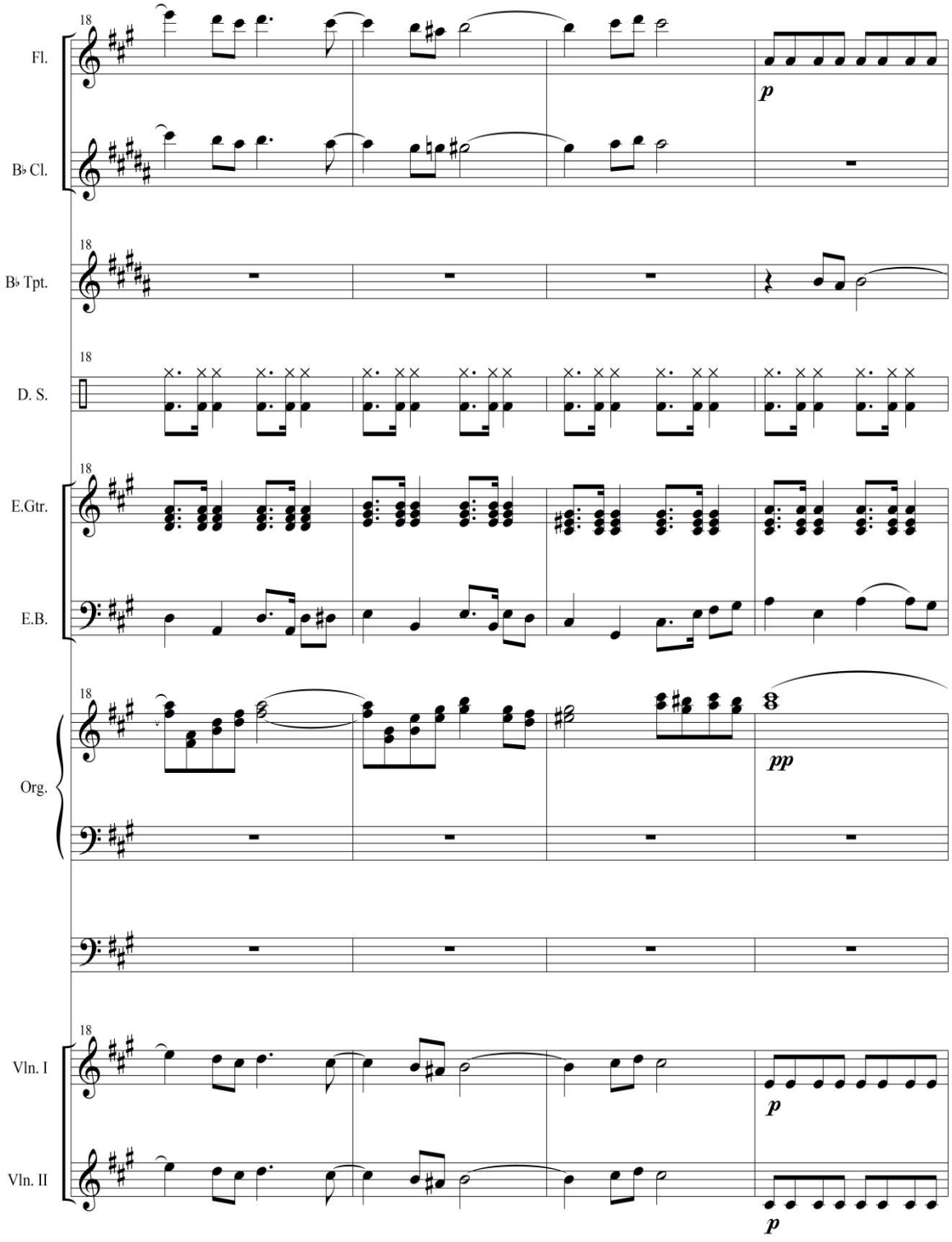
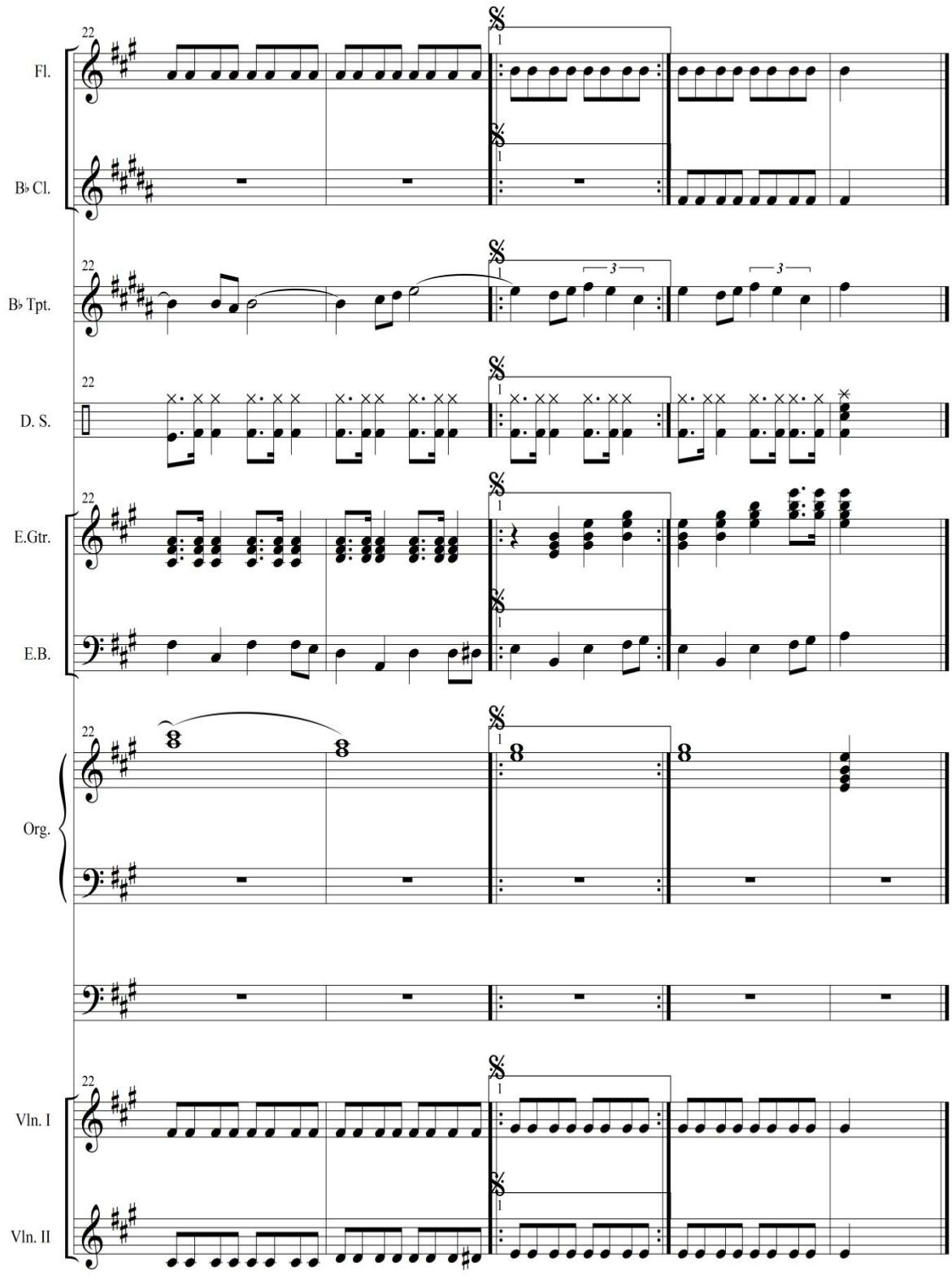
**التنفيذ الآلي:**

التدوين والتوزيع الموسيقي من المؤكد انه يضبط المؤديين جميعا في تنفيذ ما هو مكتوب فقط في النوتة الخاصة بكل آلة موسيقية.

**تقنيات الأداء آلياً وغنائياً :**

الأغنية نفذت تنفيذاً آلياً بحيث قامت بعض الآلات الموسيقية بدور المغني في الغناء. اما بالنسبة لكل الآلات الموسيقية قد نفذت بمقدرات متطورة وقد ظهر ذلك جلياً في عزف بعض الآلات كآلات الكمان والتي برز فيها دور الدراسة في تطوير تقنيات العزف للعازف والسهولة والمرونة في تعامل العازف مع الآلة دون التردد في العزف في كل مناطق الآلة (الخانات) كذلك المقدرة على عزف الجمل الموسيقية بالطريقة المطلوبة والمكتوبة للقوس التي جاءت في أشكال متعددة لمصطلحات أداء القوس. أيضاً آلة الفلوت التي عزفت في المناطق العليا والتي تحتاج لمقدرات تساعد الدراسة دائماً في تذليل صعوباتها كذلك الجمل اللحنية المربوطة برباط لحني خصوصاً اذا كانت طويلة، فانها تحتاج الى التنفس بطريقة معينة.

يورد الدارس نموذج رقم (31) يوضح النص اللحني لمقطوعة رقم (4)

النص اللحني:

Flute
Clarinet in B♭
Trumpet in B♭
8va
Drum Set
pp
Electric Guitar
p
8va
Electric Bass
ff
Organ
Violin I
Violin II

Fl.
B♭ Cl.
B♭ Tpt.
D. S.
E.Gtr.
E.B.
Org.
Vln. I
Vln. II
f
loco
pp
p
mp
3

10
Fl.
B♭ Cl.
B♭ Tpt.
D. S.
E.Gtr.
E.B.
Org.
Vln. I
Vln. II
f
loco
mp
mf
p
mp
loco

18
Fl.
B♭ Cl.
B♭ Tpt.
D. S.
E.Gtr.
E.B.
Org.
Vln. I
Vln. II
p
pp

اسم العمل: مقطوعة رقم (4)

اسم المؤلف: الفاتح الطاهر دياب

نوع العمل: مقطوعة موسيقية

الفترة الزمنية التي ألف فيها العمل: في العام 2009م

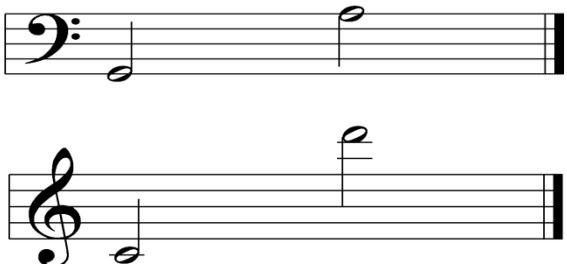
الميزان: 4/4 مقسوم

الضرب الايقاعي: ريقي

السلم: لا ميجور

السرعة: بطيئة

المساحة الصوتية:



الآلات المستخدمة: فلوت، كلارنيت، ترمبيت، درمس، جيتار، باص جيتار، اورغن، كمان اول و كمان ثاني.

**البناء اللحني:**

بدأت المقطوعة بمقدمة ايقاعية بمصاحبة آلتي الجيتار والباص جيتار في الأربع موازير الأولى، ثم بدأت آلة الترمبيت في عزف الجزء الأول من اللحن الأساسي للمقطوعة في الثماني موازير الاخرى بمصاحبة آلتي الكمان الأول والثاني في خط لحني موازي مع استمرار الجيتار والباص جيتار اللذان يستمران حتى نهاية المقطوعة والملاحظ ان الباص جيتار يقوم بحركة لحنية مستمرة ومن ثم تدخل آلات الفلوت والكلارنيت والأورغن لمزيد من الإثراء الهارموني للجملة اللحنية التي يحدث فيها تنويع للشكل الذي عزفته آلة الترمبيت مع استمرار آلتي الكمان الأول والثاني في الدور المصاحب للجملة اللحنية الأساسية بحيث يتخذ الجانب الهارموني المكمل للمركبات الهارمونية للجمل اللحنية.

**الخط اللحني:**

لحنية في بعض الأجزاء و هارمونية في اخرى أخذتشكل الهار مونية التي تشترك فيها مجموعة الآلات المنفذة للعمل.

**التنفيذ الآلي:**

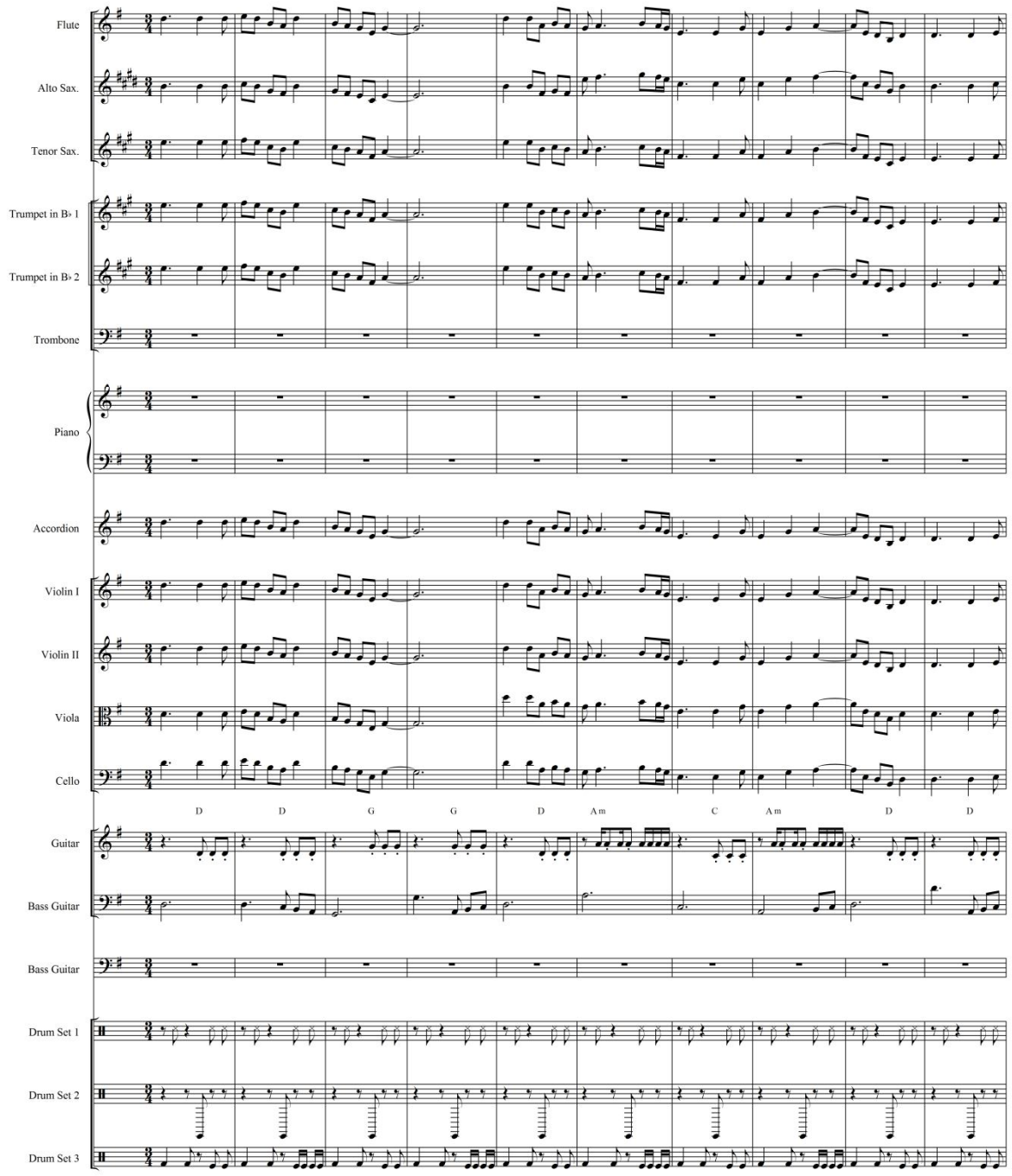
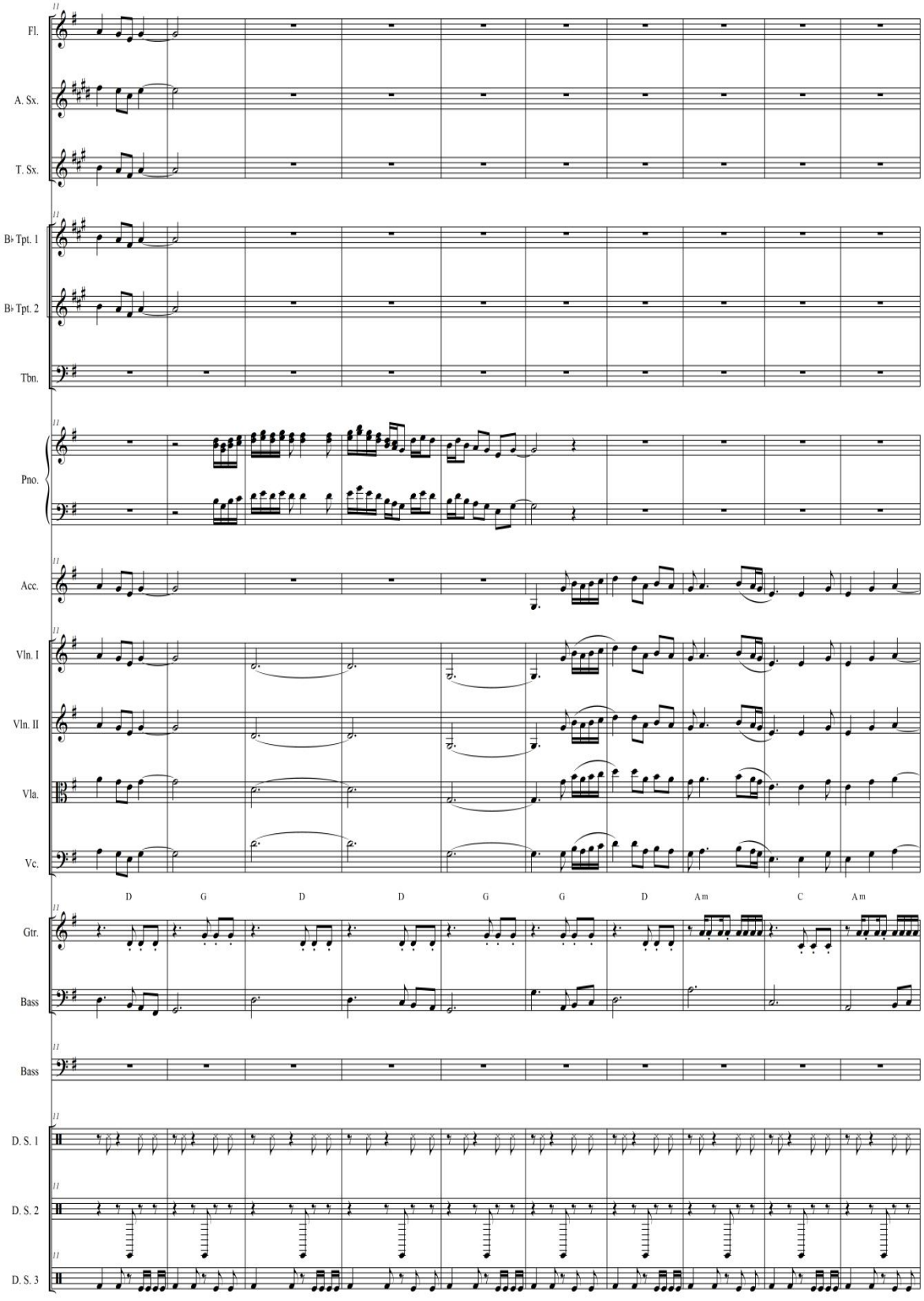
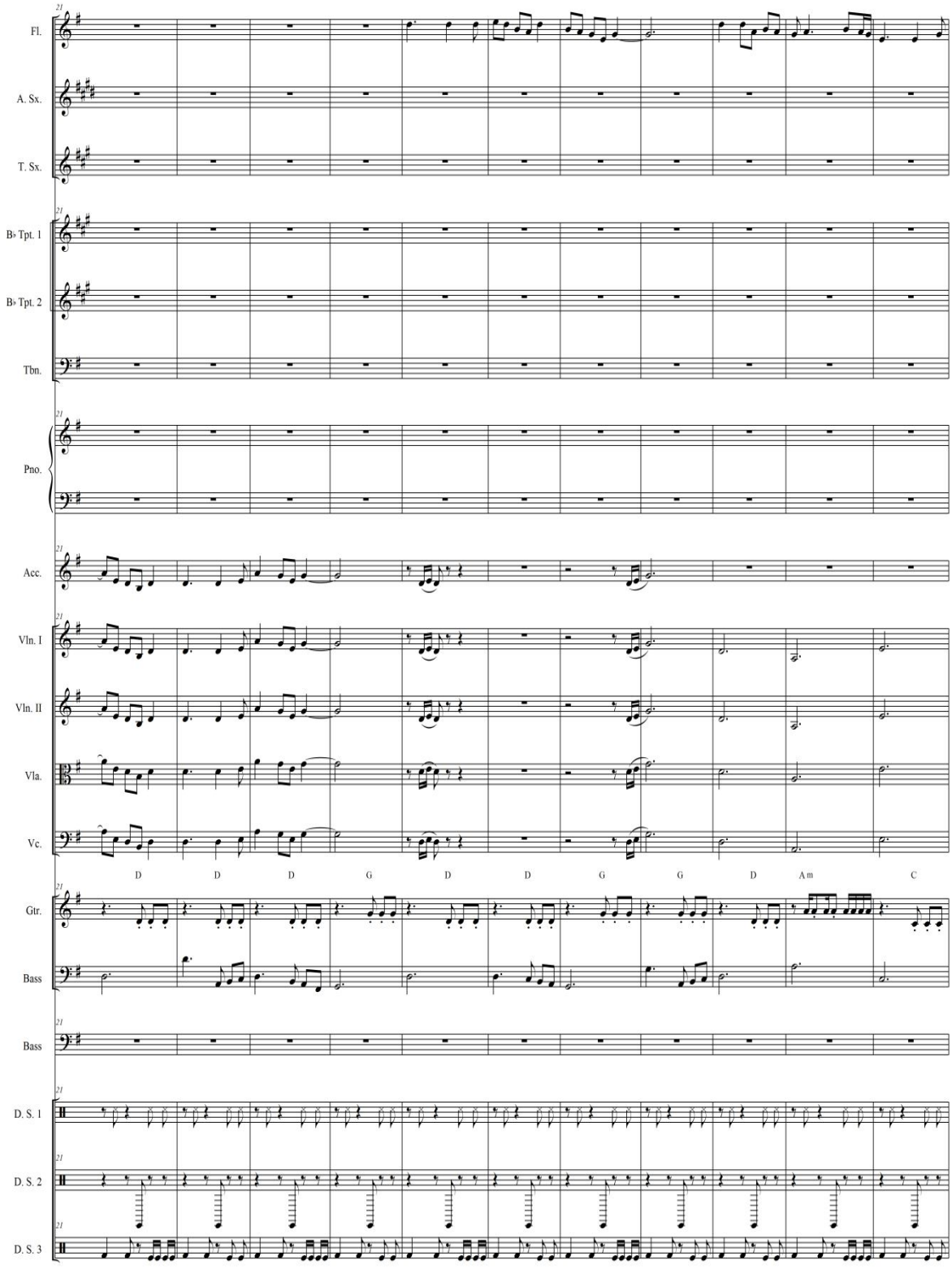
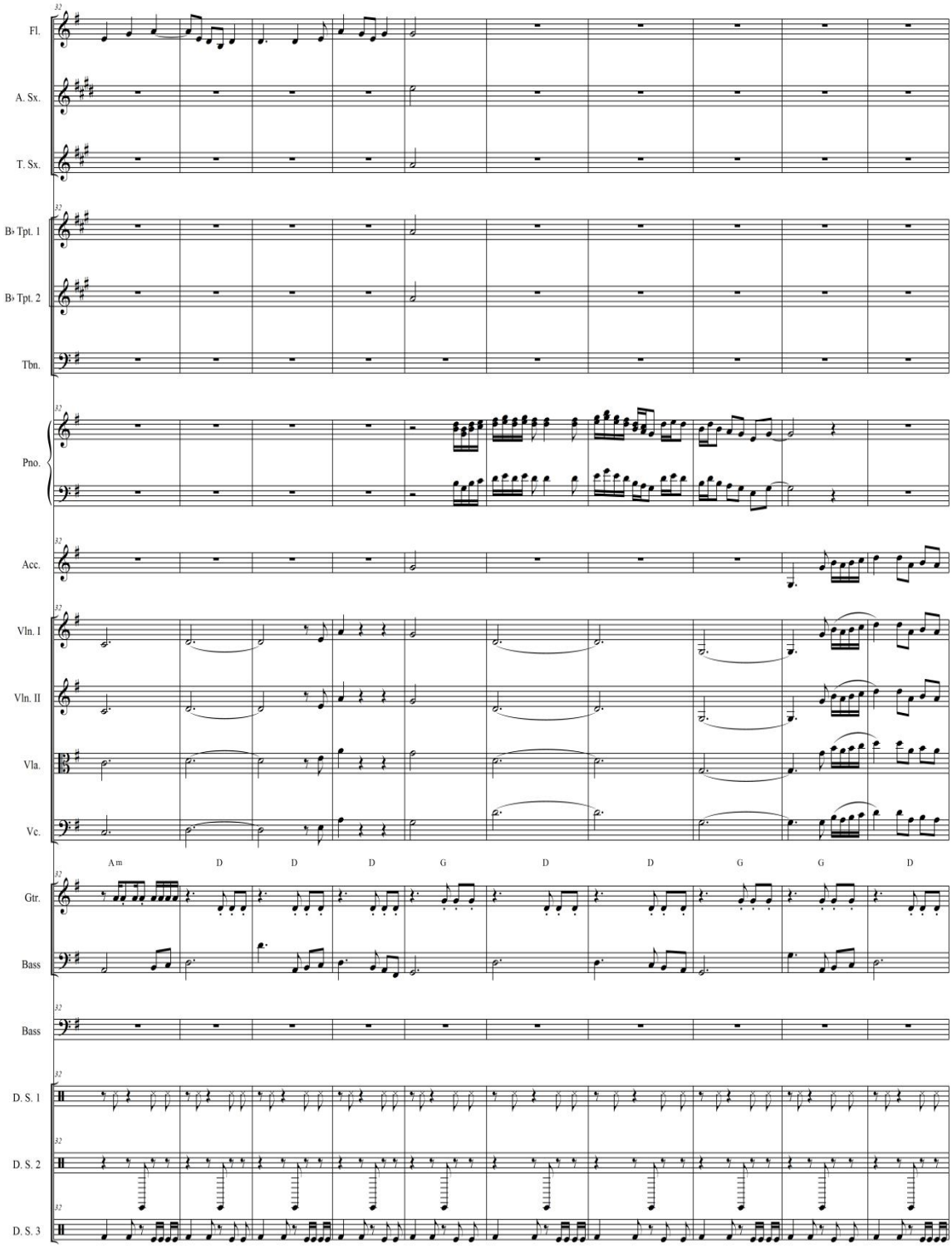
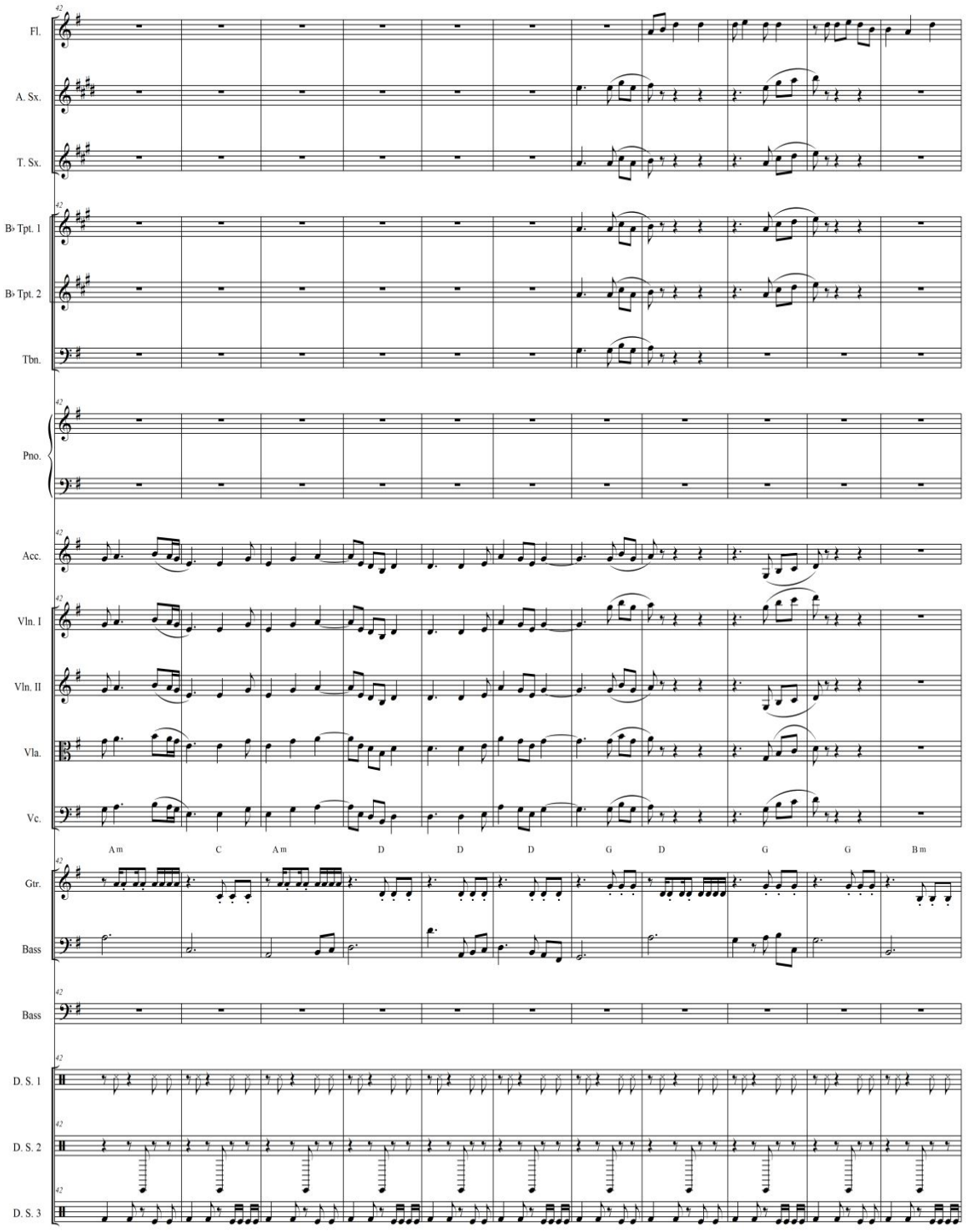
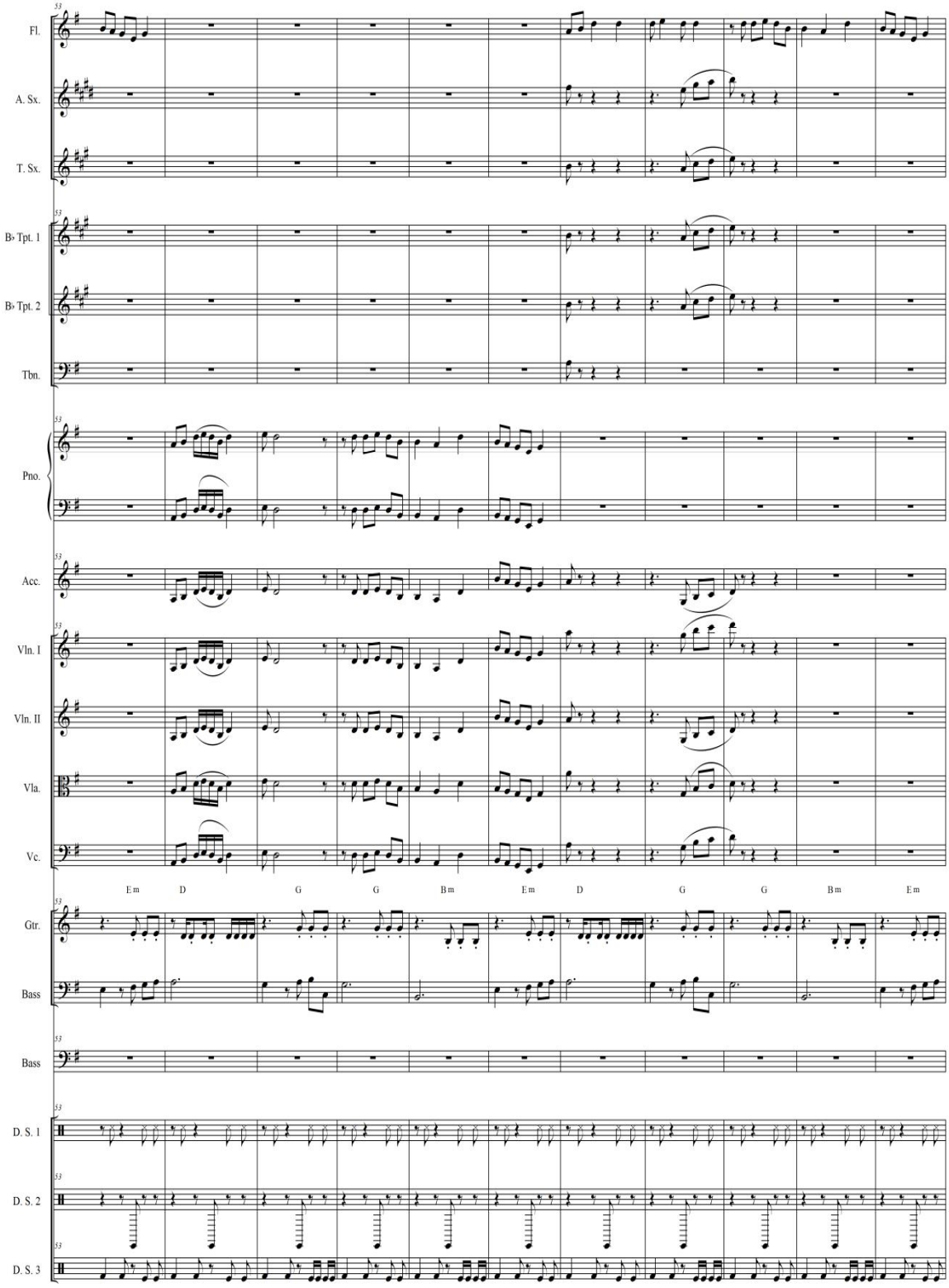
العزف منضبط والجمل مؤداة كما هي بالنسبة لكل آلة مشتركة في هذا العمل بالإضافة الى أن الأصوات الصادرة سليمة خصوصاً في آلات النفخ كما هو الحال عند آلة الترمبيت للمد الطويل في الجمل اللحنية المؤلفة لها بحيث تحتاج الى تحكم في الصوت.

**تقنيات الأداء آلياً وغنائياً :**

المقطوعة بها فكرة جديدة في شكل التكوين للآلات المستخدمة التي جمعت بين آلتي نفخ خشبيتين وآلة نفخ نحاسية و آلة وترية مكونة شكل اول وثاني بالإضافة للآلات الهارمونية والآلة الإيقاعية و هذا الشكل أشبه بالشكل العام لتكوين الفرقة الموسيقية في الموسيقى السودانية التي تصعب فيها عملية الموازنة الصوتية للتوزيع الموسيقي، توفق المؤلف في عمل توليفة موسيقية بين هذه الآلات وقد حدث ذلك بأن قامت آلتي الكمان بالمصاحبة لآلة الترمبيت في جزء و صاحبت آلتي الفلوت والكلارنيت في جزء اخر.

شكل التاليف لآلة الباص جيتار يحتاج لبراعة في المقدرات العزفية للعازف والتي قد تساعد الدراسة او المعرفة الموسيقية في تنفيذ مثل هذا الشكل من التاليف للباص المتحرك الذي فرضته طبيعة التكوين الآلي للمقطوعة باعتبار ان الآلة الغليظة الوحيدة من بين تلك الآلات تنحصر طبيعة اصواتها بين الحاد والمتوسط الحدة.

يورد الدارس نموذج رقم (32) يوضح النص اللحني لاغنية غزال المسالمة

النص اللحني :

Flute
Alto Sax.
Tenor Sax.
Trumpet in B♭ 1
Trumpet in B♭ 2
Trombone
Piano
Accordion
Violin I
Violin II
Viola
Cello
D D G G D Am C Am D D
Guitar
Bass Guitar
Bass Guitar
Drum Set 1
Drum Set 2
Drum Set 3

Fl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Pno.
Acc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D G D D G G D Am C Am
Gtr.
Bass
Bass
D. S. 1
D. S. 2
D. S. 3

21
Fl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Pno.
Acc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D D D G D D G G D A m C
Gtr.
Bass
Bass
D. S. 1
D. S. 2
D. S. 3

Fl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Pno.
Acc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Am D D D G D D G G D
Gtr.
Bass
Bass
D. S. 1
D. S. 2
D. S. 3

42
Fl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Pno.
Acc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Am C Am D D D G D G G Bm
Gtr.
Bass
Bass
D. S. 1
D. S. 2
D. S. 3

53
Fl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Pno.
Acc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Em D G G Bm Em D G G Bm Em
Gtr.
Bass
Bass
D. S. 1
D. S. 2
D. S. 3

اسم العمل: غزال المسالمة

اسم المؤلف: عبد الرحمن الريح

اسم الموزع: يوسف محمد عثمان بلال

نوع العمل: اغنية

الفترة الزمنية التي ألف فيها العمل: هذه الأغنية من أغنيات فترة الحقيبة قام بإعدادها موسيقياً يوسف محمد عثمان بلال كموسيقى آلية.

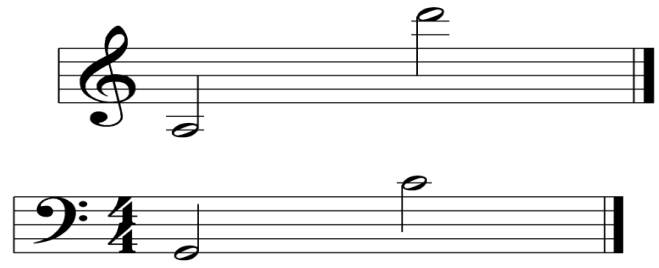
الميزان: 4/3

الضرب الايقاعي: تم تم

السلم: صول خماسي

السرعة: بطيئة

المساحة الصوتية:



الآلات المستخدمة: فلوت، ألطو ساكسفون، تينور ساكسفون، ترمبيت أول، ترمبيت ثاني، ترمبون، بيانو، اكورديون، كمان أول، كمان ثاني، فيولا، شيللو، جيتار، باص جيتار، درمز.

**البناء اللحني:**

بدأ اللحن بالشكل المعروف للأغنية قامت بعزفه كل الآلات المشاركة في التنفيذ الذي يميز بينها الحدة و الغلظة في الصوت بالنمط المعروف في تنفيذ الأغاني في الموسيقى السودانية مع ترك الجزء الهارموني لآلات الجيتار و الباص جيتار و البيانو الذي يقوم بدور ايقاعي في مركب حسب الجملة اللحنية كما يظهر احياناً في عزف الجانب اللحني

( الميلودي) بتنويع للجملة الأساسية تصاحبه الآلات الوترية باصوات طويلة و تنويع بنفس الطريقة التي يؤديها البيانو.

أما في ما يخص الكوبليهات فهي متشابهة في كل الأغنية متخذه الشكل الدائري كما هو معروف في أغنيات تلك الفترة فقام المؤلف بترك هذا الجزء لآلة الفلوت لتحل محل الغناء، لكن الإضافة تكمن في المصاحبة الموسيقية لبقية الآلات حيث تؤدي آلات النفخ الخشبية بعض الجمل الصغيرة عندما يكون هناك مد عند الفلوت بينما ترد الوتريات و البيانو كما هو معروف في اداء الكورس، كذلك تقوم بأداء موسيقي مصاحبة في الجزء الأخير من الكوبليه و بذلك الشكل كانت كل الكوبليهات.

**الخط اللحني :**

لحني في كل اجزاء الأغنية وهارموني في بعض الأجزاء من المقطوعة، يميل الى توزيع الأدوار في عملية المصاحبة الموسيقية ( الكونتربوينت) .

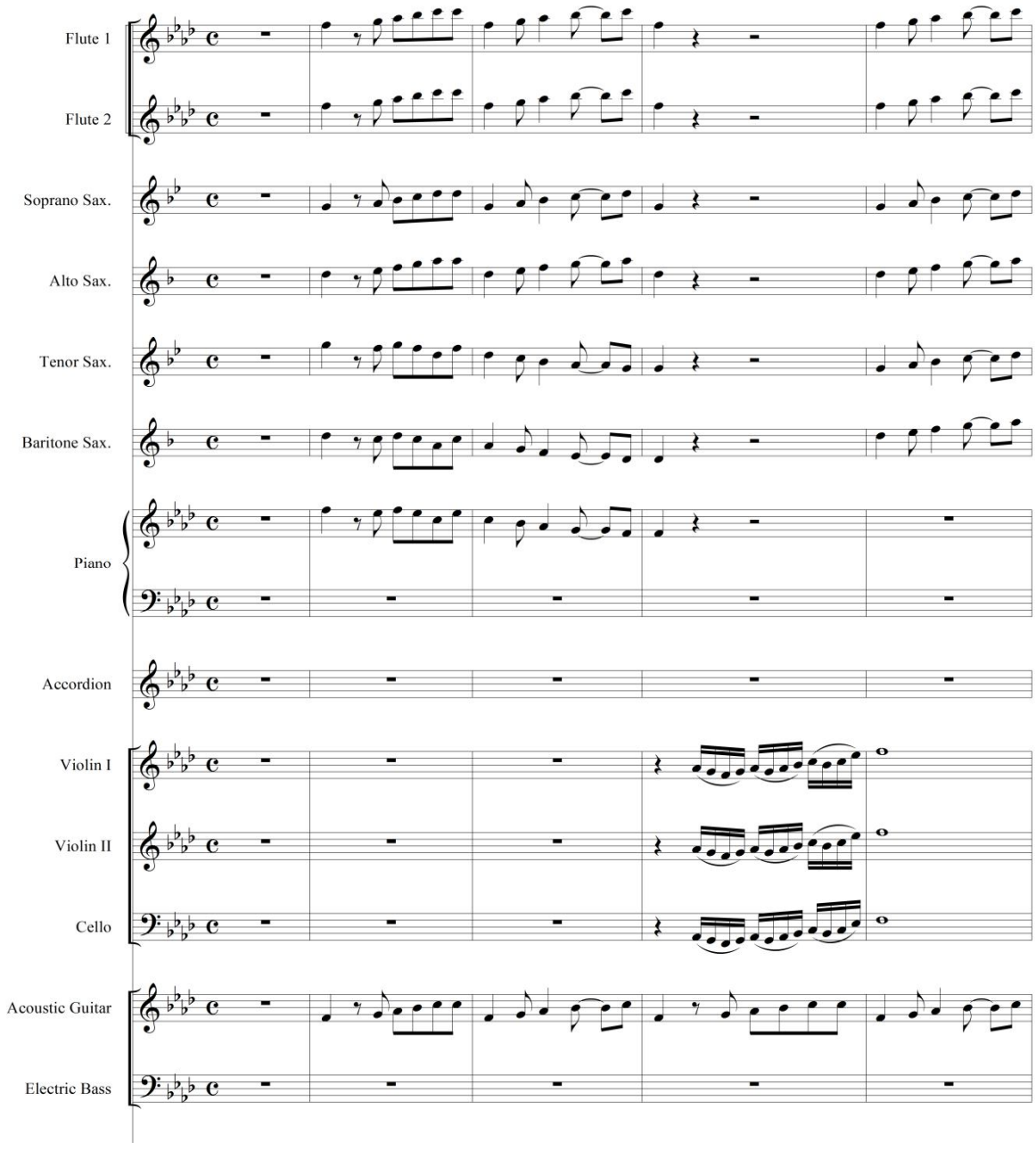
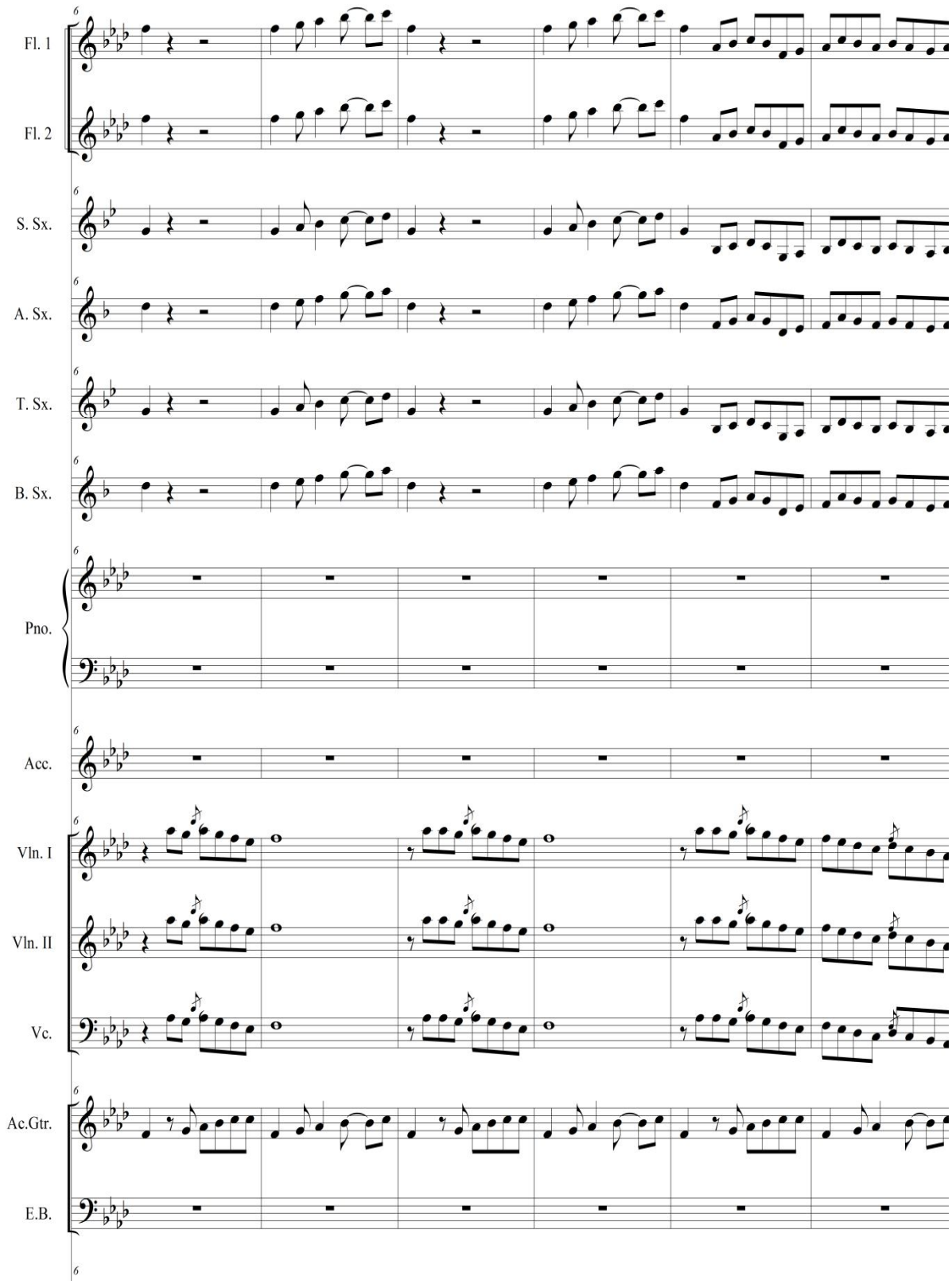
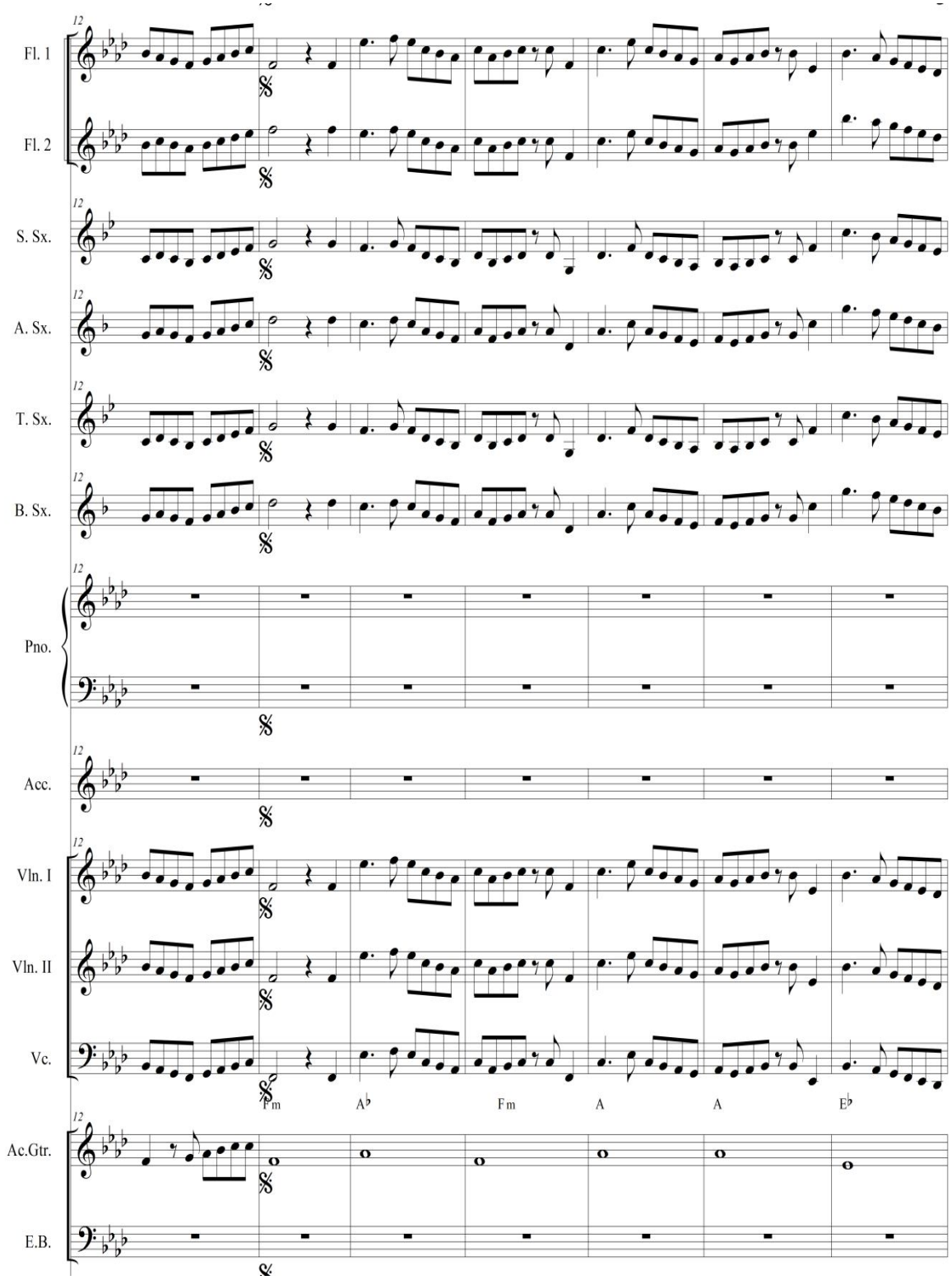
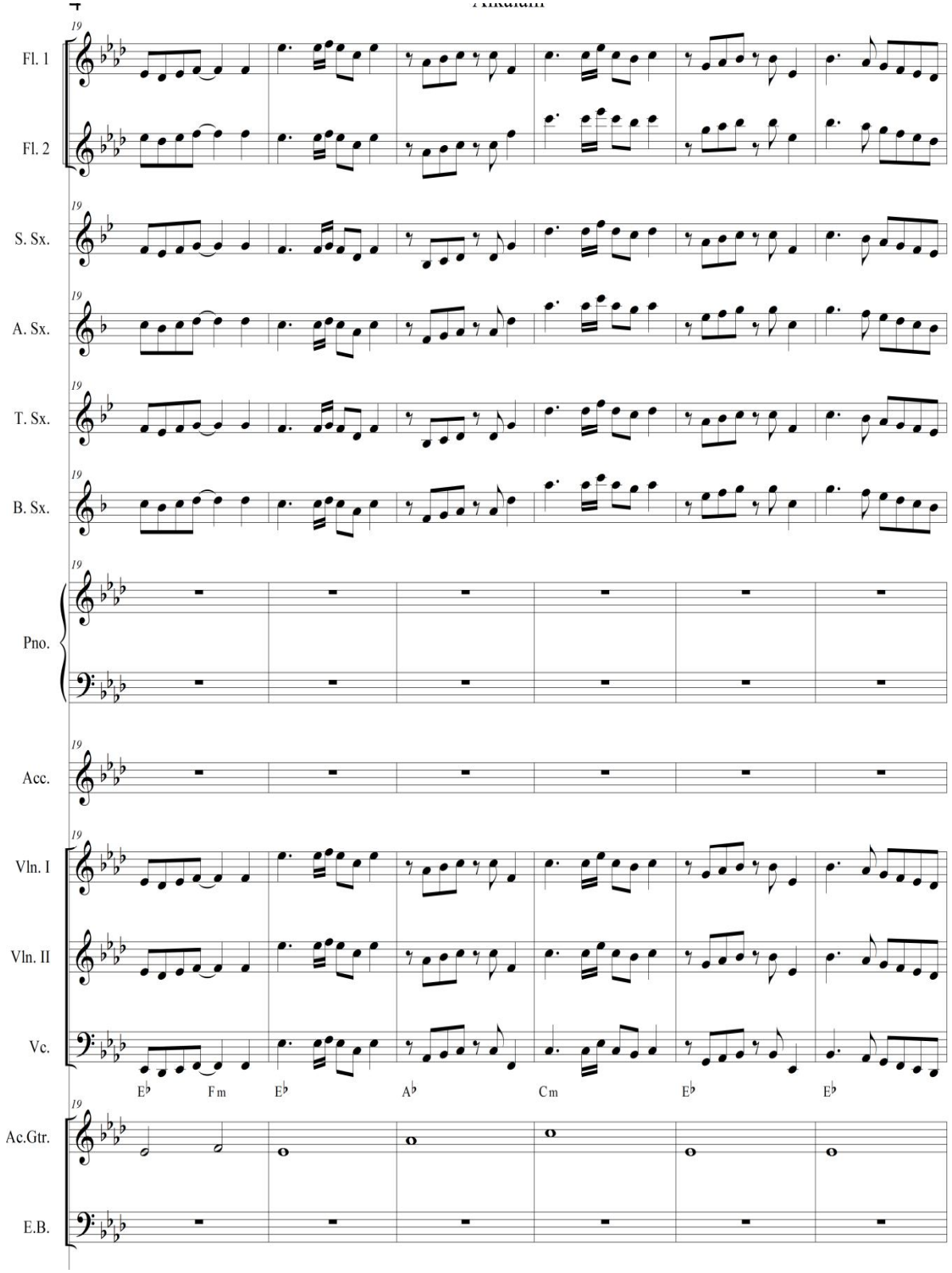
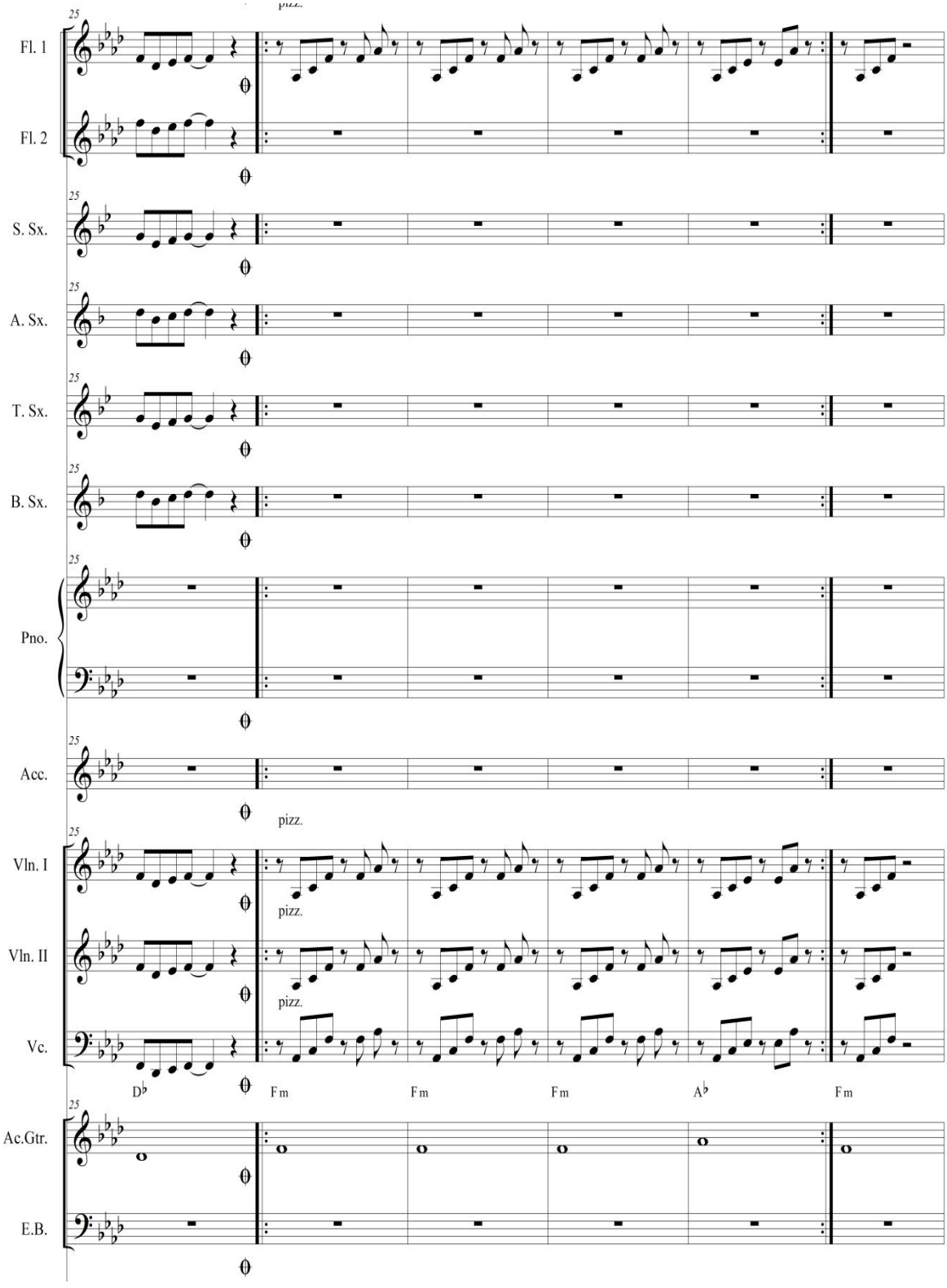
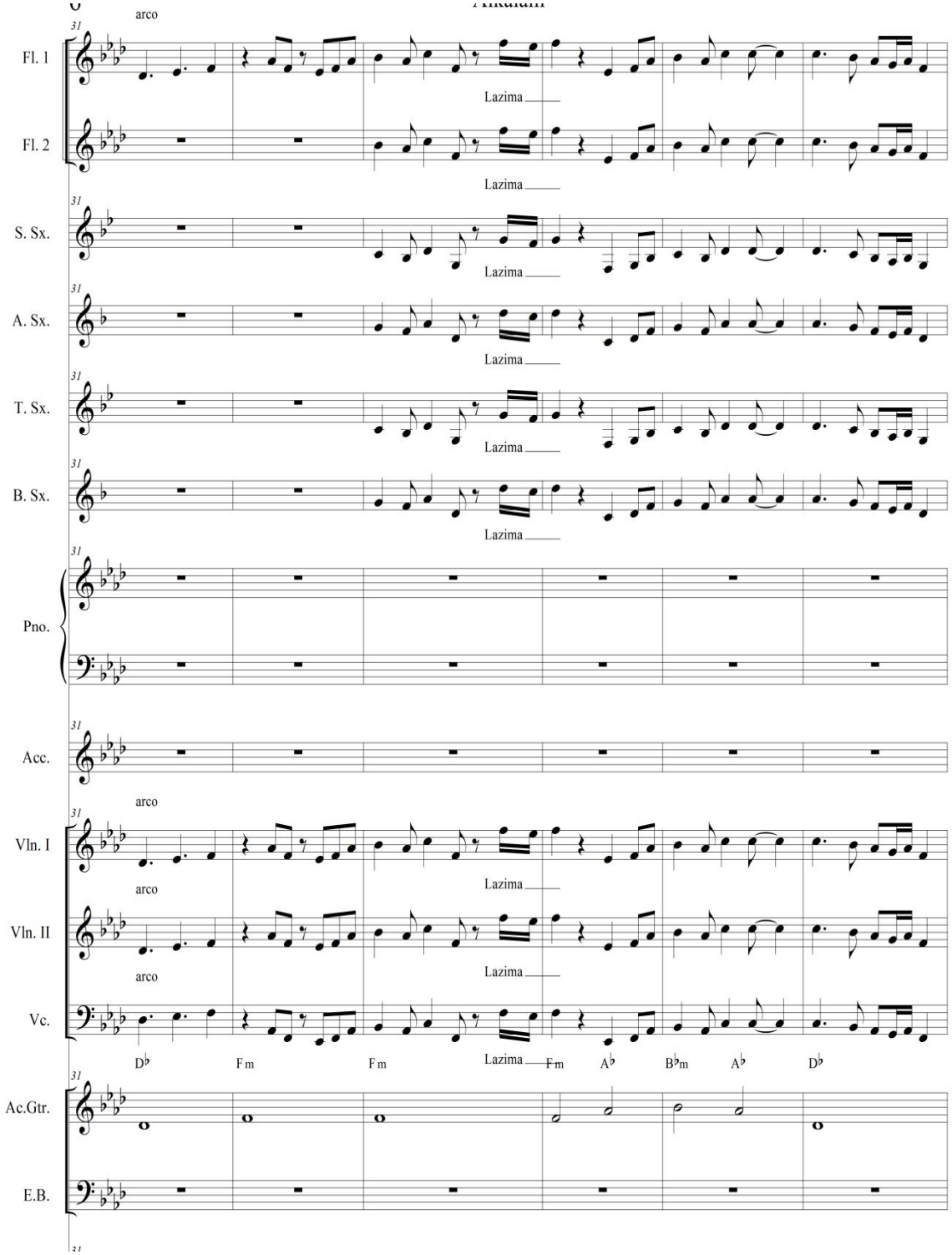
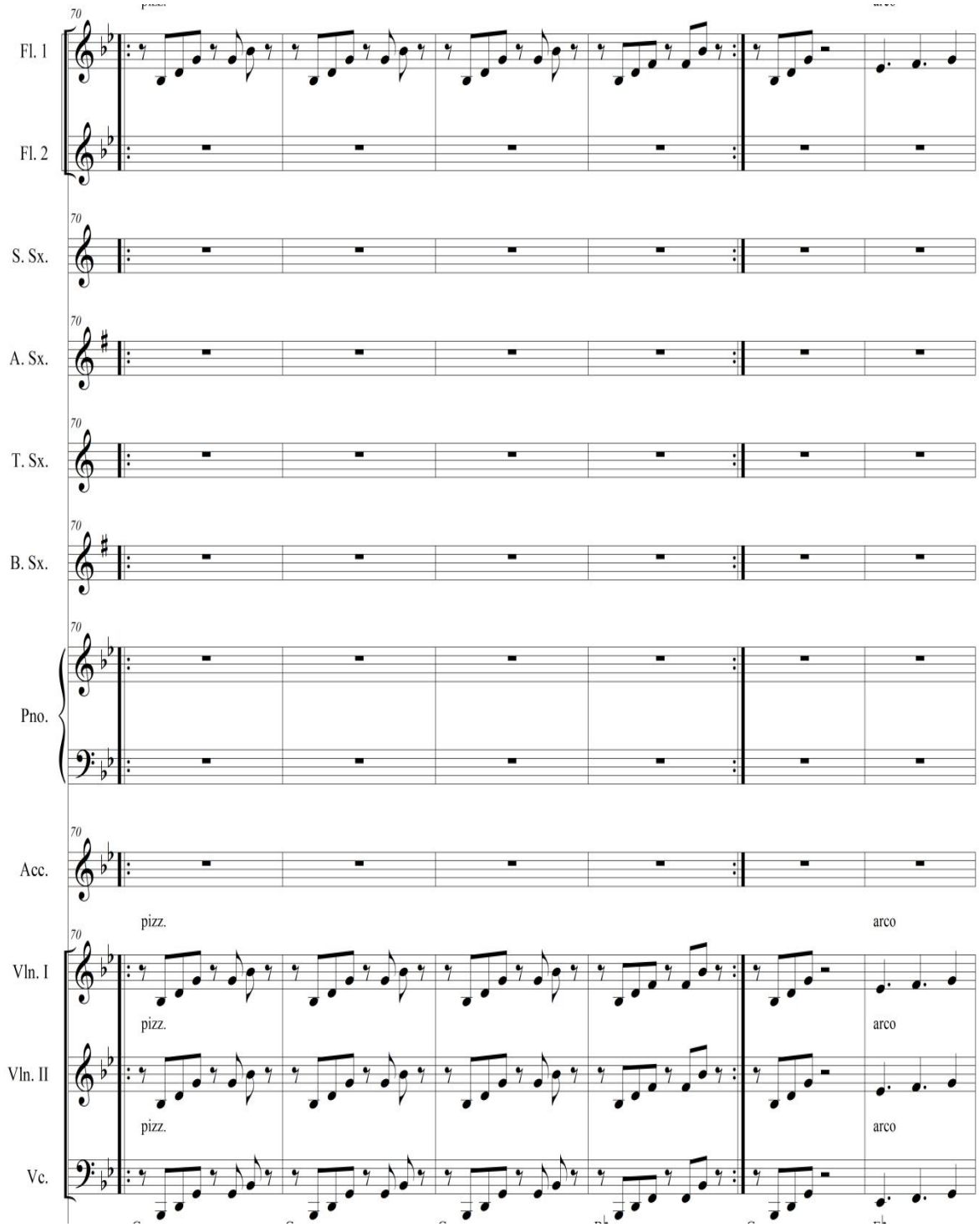
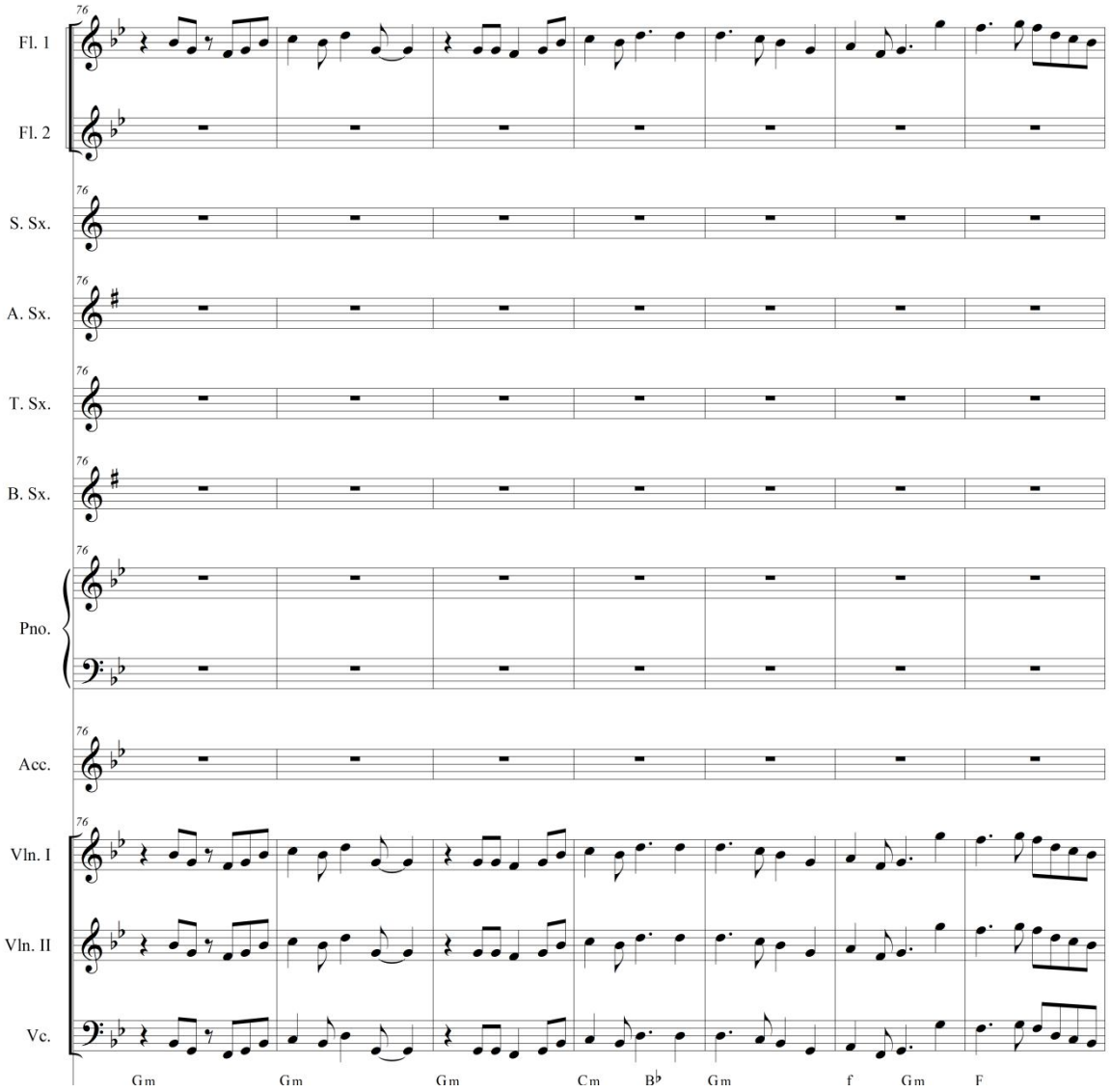
**التنفيذ الآلي:**

كل الآلات منضبطة في أداء الجمل الموكلة اليها من خلال المدونة الموسيقية بحيث لا مجال للخروج من النص العام للمقطوعة في تناسق تام ظاهر من خلال الإستماع لها من الناحية الهارمونية و المصاحبة الموسيقية.

**تقنيات الأداء آلياً وغنائياً :**

حدث تطوير للأغنية بتحويلها الى نص موسيقي لتحل فيه الآلة الموسيقية محل الصوت البشري أي الغناء و الكورس حتى تحولت الى مقطوعة موسيقية تتضمن أهم عناصر الموسيقى الآلية المتمثلة في الفكرة الأساسية ومن ثم التطوير فيها الى أفكار أو فكرة أخرى مثلها مثل النمط السائد في المقطوعات الموسيقية لكثير من المؤلفين في الموسيقى السودانية. ومن التطويرات التي حدثت إدخال جانب التوزيع الموسيقي الذي يتضمن توزيع أدوار الآلات والمصاحبة الموسيقية والهارموني التي تتطلب المعرفة لعلم التأليف الموسيقي بفروعه المختلفة، مع ملاحظة ( أن الموزع وليس المؤلف في هذه الحالة لأنه فقط قام بتوزيع لحن معروف ليس من تأليفه الخاص )لم يخر ج من النص الأساسي للحن الأغنية الذي ألفته أذن المستمع للموسيقي في السودان وفي نفس الوقت يمكن أن يتقبلها اي مستمع أخر.

يورد الدارس نموذج رقم (33) يوضح النص اللحني لاغنية الكلام القالو عنك

النص اللحني :

Flute 1
Flute 2
Soprano Sax.
Alto Sax.
Tenor Sax.
Baritone Sax.
Piano
Accordion
Violin I
Violin II
Cello
Acoustic Guitar
Electric Bass

Fl. 1
Fl. 2
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
Pno.
Acc.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Ac.Gtr.
E.B.

Fl. 1
Fl. 2
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
Pno.
Acc.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Ac.Gtr.
E.B.
Fm
A♭
Fm
A
A
E♭

Fl. 1
Fl. 2
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
Pno.
Acc.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Ac.Gtr.
E.B.
19
E♭
Fm
E♭
A♭
Cm
E♭
E♭

pizz.
25
Fl. 1
Fl. 2
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
Pno.
Acc.
pizz.
Vln. I
pizz.
Vln. II
pizz.
Vc.
D♭
Fm
Fm
Fm
A♭
Fm
Ac.Gtr.
E.B.

arco
Fl. 1
Lazima
Fl. 2
Lazima
S. Sx.
Lazima
A. Sx.
Lazima
T. Sx.
Lazima
B. Sx.
Lazima
Pno.
Acc.
arco
Vln. I
Lazima
arco
Vln. II
Lazima
arco
Vc.
Lazima
D♭
F m
F m
F m
A♭
B♭m
A♭
D♭
Ac.Gtr.
E.B.

70
Fl. 1
Fl. 2
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
Pno.
Acc.
pizz.
arco
Vln. I
Vln. II
Vc.

اسم العمل: الكلام القالو عنك

اسم المؤل: يوسف محمد عثمان بلال

نوع العمل: أغنية

الفترة الزمنية التي ألف فيها العمل: الثمانينات من القرن العشرين.

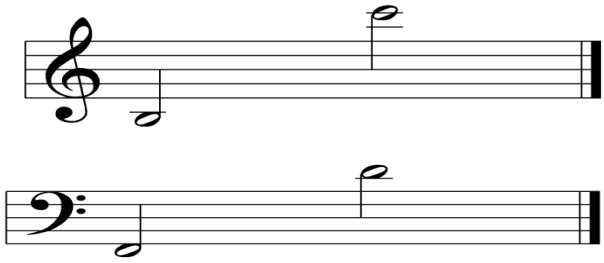
الميزان: 4/4

الضرب الايقاعي: مصمودي صغير

السلم: لا بيمول خماسي وسي بيمول

السرعة: بطيئة

المساحة الصوتية:



الآلات المستخدمة: فلوت اول، فلوت ثاني، سبرانو ساكسفون، الطو ساكسفون، تينور ساكسفون، باريتون ساكسفون، بيانو، اكورديون، كمان أول، كمان ثاني، شيللو، كلاسيك جيتار، باص جيتار ودرمز.

**البناء اللحني:**

بدأت الأغنية بمقدمة تتكون من اثنتي عشر مازورة في حوار بين آلات النفخ الخشبية ومجموعة الآلات الوترية تكرر فيها آلات النفخ الخشبية جملة واحدة مجزئة لكل مازورتين تعزف بعدها الآلات الوترية جمل متنوعة، ثم تتحول الى مازورة واحدة لآلات النفخ الخشبية حيث تظل متكررة في الموازير الست مع تنويع مستمر للآلات الوترية و بذلك تكون المقدمة عبارة عن ثماني موازير تتحاور فيها تلك الآلات مع مصاحبة الجيتار الذي يعزف في شكل ميلودي للجملة الثانية التي كانت تؤديها آلات النفخ الخشبية، أما في الأربع موزاير المتبقية فتحولت الفكرة الى خطين لحنيين متوازيين بين مجموعة الآلات الوترية و آلات النفخ الخشبية مكونةً شكلاً هارمونياً .

أما اللحن الأساسي للأغنية فقد اشتركت في عزفه كل الآلات وقد تحول دور آلة الجيتار الى الهارموني مع آلة الباص جيتار حتى نهاية الأغنية. عندما بدأ الغناء مع الكورس في الجزء الأول من المطلع صاحبته الآلات الوترية بجملة في شكل اربيج متحركة مع اللحن الغنائي بالعزف عن طريق الأصابع ( Pizz )، أما في الجزء الثاني فقد صاحبت الغناء كل الآلات الميلودية عازفةً نفس اللحن الذي يغني فيه المغني مع لازمة موسيقية قصيرة تخللت هذا الجزء، بعدها يعود الى اللحن الأساسي. في الكوبليه الأول تركت المصاحبة للفلوت والآلات الوترية عازفة ايضاً نفس اللحن الغنائي للمغني مع لازمة موسيقية بسيطة لا تتعدي جزء من المازورة لحظة سكوت المغني عند الغناء، مع نهاية الكوبليه يعود الى المطلع كاملاً بنفس الطريقة السابقة، الملاحظ انه قبل الرجوع الى اللحن

الأساسي هناك جملة في الضلع الثاني من المازورة الأخيرة المودية اليه تعزف كعبور وتتكرر في جميع أجزاء الأغنية.

جاء الكويليه الثاني مختلفاً عن الأول في صياغته اللحنية الغنائية لكن ظلت المصاحبة الموسيقية لنفس الآلات في الكوبليه الأول لكن الجمل المصاحبة كانت مختلفة في مصاحبة هارمونية، في نهاية هذا الكوبليه عندما يعود الى المطلع في الجزء الثاني منه يقوم المغني بالتحويل الى سلم اخر في درجة اعلى من السلم السابق ( سي بيمول ) لتستلم الآلات الموسيقية اللحن الأساسي في السلم الجديد.

اختلف الكوبليه الثالث حيث جاء فيه الغناء في تبادل للمقاطع الغنائية بين المغني والكورس اما المصاحبة الموسيقية تعزفها آلات النفخ الخشبية مع الآلات الوترية مكونة جمل عكسية هابطة للغناء مع غزارة في الهارموني، فكان وكأنه قنطرة الى القفلة التي كانت بعد الرجوع الى المطلع في جملة لحنية مختلفة تماماً عن كل مكونات لحن الأغنية في مازورة وبداية مازورة ليقفل اللحن في النبر القوي.

**الخط اللحني:**

مال المؤلف الى المصاحبة اللحنية المضادة (counterpoint) في كل اجزاء الأغنية مع بقاء الجانب الهارموني لتؤديه الآلات الهارمونية.

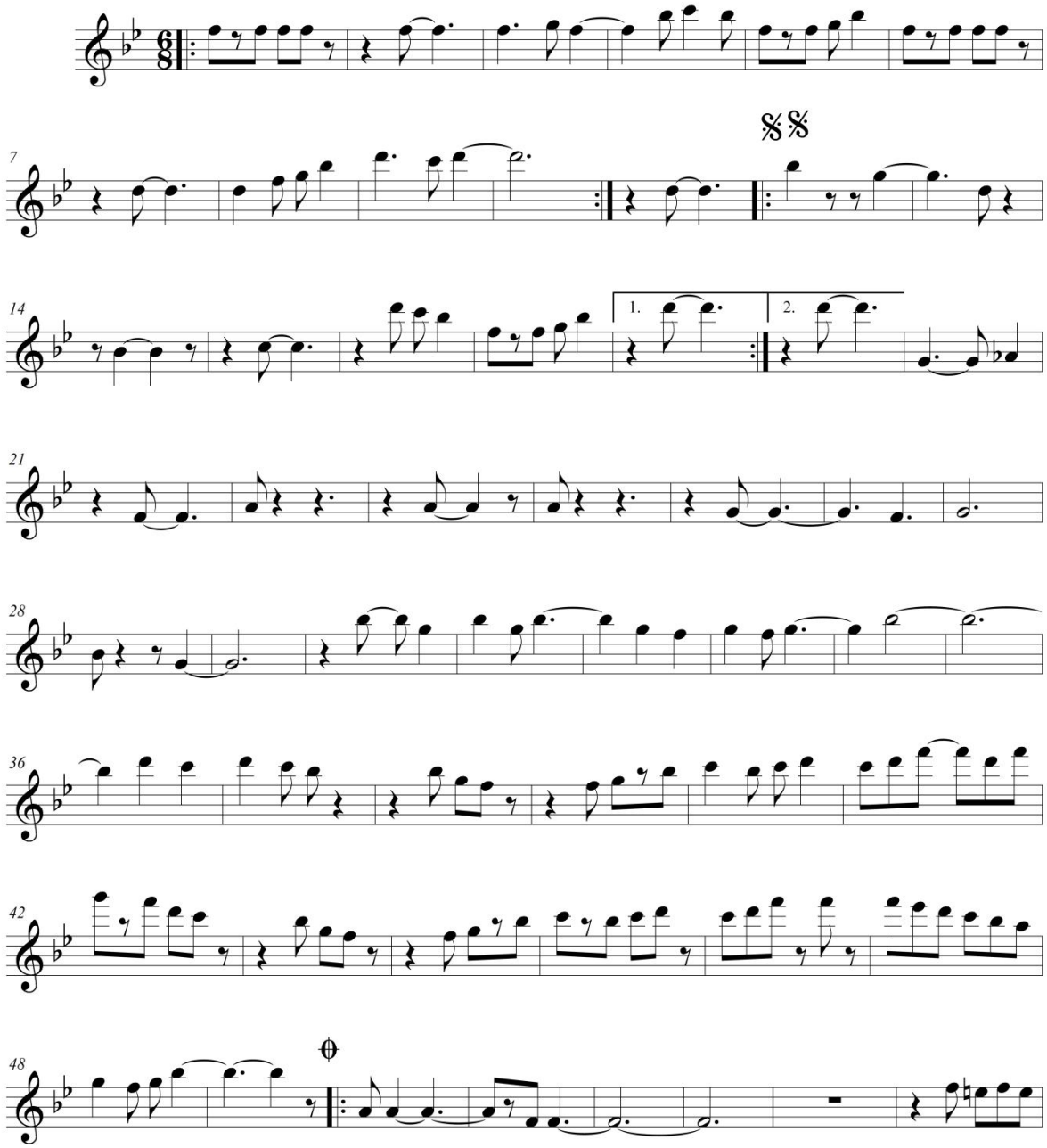
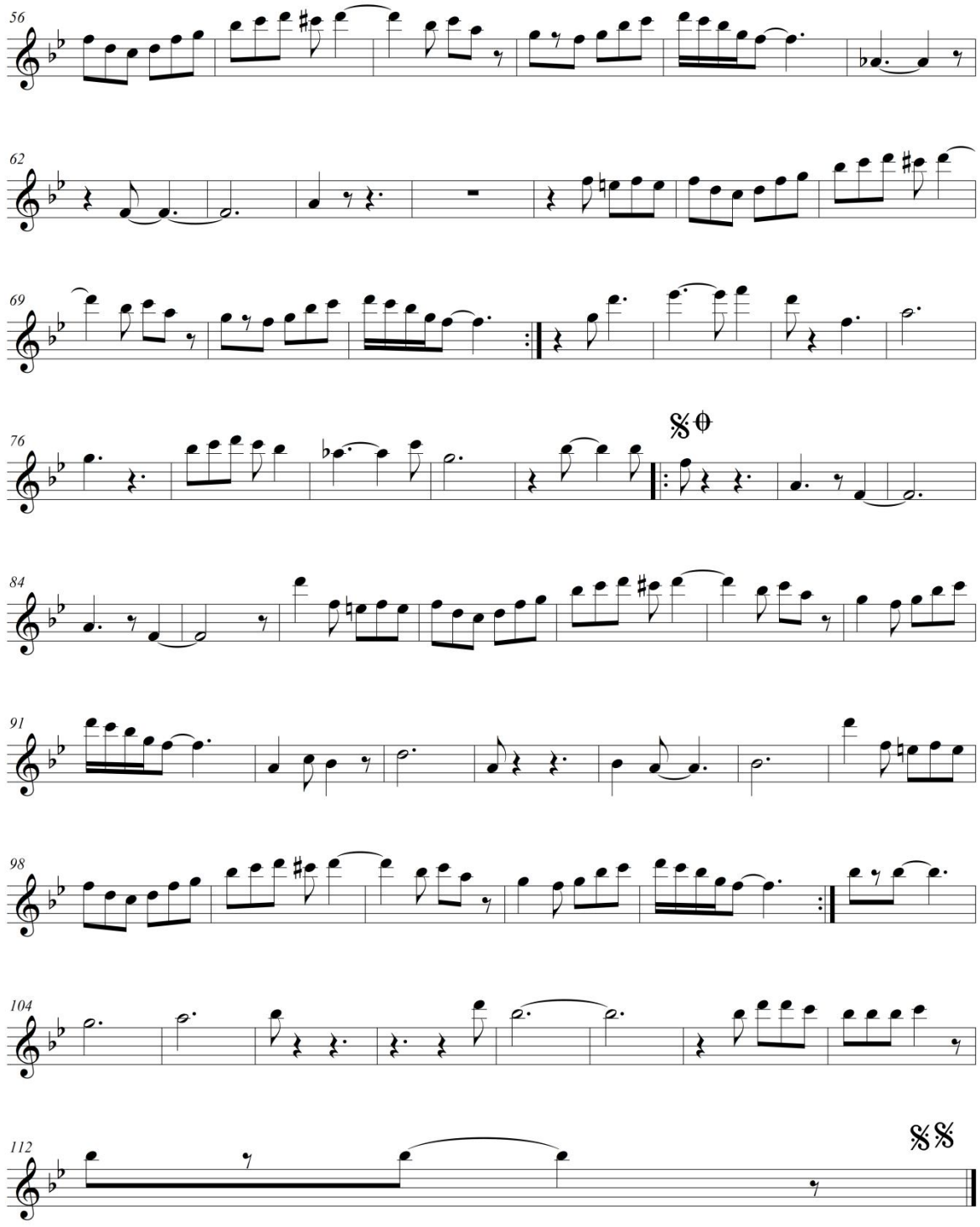
**التنفيذ الآلي:**

العزف كان منضبطاً من قبل الفرقة الموسيقية المنفذة لهذه الأغنية مع الإلتزام التام بالأدوار لكل مجموعة من الآلات والدقة في تنفيذ الأشكال الموسيقية المكتوبة لها، كذلك اختلاف الوان الآلات الموسيقية اكسب اللحن غزارة في الصوت المسوع من قبل الفرقة الموسيقية.

**تقنيات الأداء آلياً وغنائياً :**

تعتبر هذه الأغنية نموذجا للأداء الغنائي والتنفيذ الموسيقي في الموسيقى السودانية فيها يظهر جلياً دور الدراسة الأكاديمية فاحتوت كل العناصر المطلوبة في الأغنية المعاصرة التي تبرز الموسيقى السودانية المتميزة وذلك للإنسجام التام بين الغناءو المصاحبة الآلية بحيث يتقبلها كل مستمع في داخل أو خارج السودان.

يورد الدارس نموذج رقم (34) يوضح النص اللحني لاغنية فرح قبيلتو

النص اللحني :

اسم العمل: فرح قبيلتو

اسم المؤلف: ابوعركي البخيت

نوع العمل: اغنية

الفترة الزمنية التي ألف فيها العمل: السبيعينيات من القرن العشرين إلا أنها وزعت في العام 2015ميلادية.

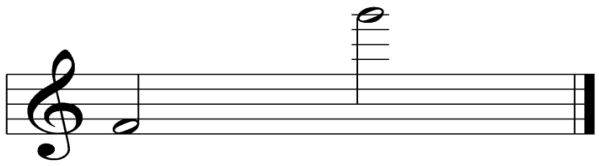
الميزان: 8/6

الضرب الايقاعي: سيره

السلم: سي بيمول خماسي

السرعة: متوسطة

المساحة الصوتية:



الآلات المستخدمة: النموذج جزء من اسكور كامل لمجموعة من الآلات الموسيقية المنفذة مع المغني وهي الجزء الخاص بآلة الكمان اوردها الدارس كنموذج للمستوى المتطور الذي وصل اليه التأليف في الموسيقى السودانية.

**البناء اللحني:**

الأغنية تبدأ بمقدمة تشترك فيها كل الآلات تأخذ الشكل الايقاعي في عشر موازير، تليها مازورة تعتبر تمهيد لدخول المغني في المطلع الذي تتخلله لازمة موسيقية يعود بها المغني ليردد نفس الجزء الأول من المطلع ثم تكون اللازمة للعبور الى الجزء الثاني من المطلع الذي يعود بعده للجزء الأول، ومن ثم تدخل الآلات الموسيقية في اللحن الأساسي للأغنية الذي استخدمت فيه عملية التوزيع الموسيقي في شكل مصاحبة موسيقية من بعض الآلات وتداخلات في شكل تعاقبات لحنية (canon) ويظهر ذلك جلياً عند ملاحظة هذا الجزء الخاص بالكمان الأول، ثم يؤدي المغني الكوبليه الأول الذي تتخلله لازمة موسيقية طويلة، بعدها يعود الى المطلع في جزئه الأول ولكن في هذه المرة بدون تكرار لتدخل الآلات في اللحن الأساسي مرة اخرى، يليه الكوبليه الثاني الذي تتكرر فيه نفس اللازمة الموسيقية السابقة، يعود بعده الى المطلع بنفس الطريقة التي كانت في الكوبليه الأول ليعود اللحن الأساسي تمهيداً للكوبليه الثالث حيث تتكرر اللازمة نفسها مع اختلاف بسيط فقد بدأت في الكوبليهين الأول والثاني في النبر الضعيف ولكن هنا بدات بصوت في النبر

القوي. مع تشابه الكوبليهات في صيغتها اللحنية الا انها تختلف في المصاحبة الموسيقية من قبل كل الآلات المنفذة للأغنية مع الإختلاف ايضاً في الهارمونية لكل جزء على حدى. تنتهي الأغنية بالعودة الى المطلع.

**الخط اللحني:**

الأغنية تغلب عليها المصاحبة الموسيقية والهارمونية في كل اجزائها.

**التنفيذ الآلي:**

العزف كانمنضبطاً تماماً وهذا بفضل التدوين الموسيقي.

**تقنيات الأداء آلياً وغنائياً:**

الأغنية لحنت في فترة سابقة وكانت كل الآلات المنفذة تشترك جميعها في عزف نفس الجمل الموسيقية للحن الأساس واللازمات ايضاً، قام المؤلف باعادة صياغتها فأحدث فيها توزيعاً موسيقياً مكتملاً لكل الأجزاء وادخل مقدمة موسيقية لم تكن موجودة في السابق، واظهر فيها نوعاً من التعقيد في التنفيذ الموسيقي خصوصاً عند الآلات الميلودية، فعند ملاحظة هذا الجزء الخاص بالكمان الأول استخدم فيها الانتقالات بين المناطق الصوتية لآلة الكمان فوصلت حتى المنطقة السادسة وهي من المناطق الصوتية في الكمان التي تحتاج لدراية في التنقل من منطقة صوتية الى الأخرى بمعرفة الوضع الصحيح لكل منها، كما استخدم القفزات الموسيقية بحيث تحتاج الى مهارات في ضبط الأصابع لتكون في الوضع السليم عند عزف الصوت المراد الانتقال له، كذلك استخدام اصوات ليست من الأصوات الموجودة في السلم الموسيقي المعزوف فيه.

# الفصل الرابع

# الخاتمة

## الفصل الرابع

**تمهـيد :**

سوف يورد الدارس في هذا الجانب من البحث ما توصل إليه من إستنتاجات ومعلومات بالإضافة إلى النتائج التي توصل اليها كإجابات للأسئلة ألتي دار حولها البحث، بجانب التوصيات المقترحة من قبله مع قائمة المر اجع التي اشتق منها مادته واختتم البحث بقائمة المصادر والمراجع باللغتين العربية والإنجليزية.

**الإستنتاجات:**

1/ الإنطباع السالب عن التدوين الموسيقي من قبل بعض المغنيين والموسيقيين السودانيين جاء نتيجة لعدم إجادة عدد من الدارسين لأداء وتفسير المدونة الموسيقية.

2/إفتقار عدد كبير من الدارسين للمهارة الأدائية والتقنية للأداء الغنائي والآلي كان له الأثر الواضح في إظهار صورة سالبة لدراسة الموسيقى.

3/ عدد من المقررات المعمول بها في التدريس بقسم الموسيقى تحتاج إلى إعادة النظر والتحديث والإضافة.

4/ لم يجد الذين درسوا وتخصصوا في التأليف الموسيقي حظهم الكافي من المشاركة بصورة فاعلة في النشاط الموسيقي بالسودان كأقرانهم من الموسيقيين والمغنيين.

5/ تخوف معظم المغنيين السودانيين من مسألة التدوين والتوزيع الموسيقي وذلك نتيجة لتعودهم على طريقة التلقين في تحفيظ أعمالهم بالإضافة إلى عدم مقدرة النسبة الأكبر من الموسيقيين السودانيين لقراءة النوتة الموسيقية.

6/ الإتجاه إلى علم الموسيقى في التنفيذ الموسيقي والأداء الغنائي هو الطريق الأمثل لإبراز الموسيقى السودانية بشكل جيد.

7/كلية الموسيقى والدراما حالياً تحتاج إلى عمل إعلامي لتعريف الناس بطبيعة الدراسة الأكاديمية للموسيقى لعدم تفهم ومعرفة الكثير من الأسر السودانية لطبيعة هذا النوع من الدراسات.

**نتائج البحث:**

1/ الإجابة على السؤال الذي يتعلق بأثر تطبيق المنهج الغربي على الموسيقى السودانية

توصل الدارس إلى أن تأثير دراسة المنهج الغربي على الموسيقى السودانية قد وضح جلياً في الأتي:

أ/ تطورت تقنيات العزف على الآلات الموسيقية وفقاً للمعايير العالمية فبعض الآلات الموسيقية قد عزفها السودانيون قبل الدراسة لكنها لم تعزف بصورة صحيحة.

ب/ تمكن الدارسون من كتابة وقراءة النوتة الموسيقية.

ج/ البحث في الخصوصية النغمية لمكونات الثقافة المحلية والإستفادة من تلك المكونات في وضع مناهج موازية للمنهج الغربي من خلال البحوث ألتي قام بعملها بعض الأساتذة والخريجين بقسم الموسيقى.

د/ عرف الدارسون وظائفـوا إمكانيات الآلات الموسيقية من خلال بعض العلوم الموسيقية التي درسوها كما هو الحال لعلم الآلات ودراسة التأليف الموسيقي.

2/ الإجابة على السؤال الثاني الذي يتعلق بمدى ملاءمة المنهج الغربي للموسيقى السودانية جاءت كالآتي:

أن المنهج الغربي هو وسيلة لغاية لذلك تأتي دراسته في إطار اكتساب المعرفة وبالتالي الإستفادةمن تلك المعرفة لإمتلاك أدواتها في تطوير الثقافة الموسيقية المحلية. ومن خلال هذا المفهوم يكون المنهج الموسيقي الغربي ملائماً لأي نوع من الموسيقات بمختلف خصوصياتها ويمكن تطويعه على حسب ما تقتضيه الحوجة.

3/ الإجابة على السؤال الثالث الذي يتعلق بالآثار الإيجابية والسالبة في تدريس المنهج الغربي على الموسيقى السودانية جاءت النتيجة كالآتي:

ظهرت إيجابيات دراسة المنهج الموسيقي الغربي في جوانب من خلال التطور الذي حدث في التنفيذ الموسيقي من الناحية التقنية مقارنةً بالفترات السابقة وتطورت فكرة التأليف

الموسيقي مما كانت عليه في السابق وظهرت محاولات جادة في عملية التوزيع الموسيقي والتعددية اللحنية واستخدام المصاحبة الموسيقية والهارمونية.

لكن ظهرت العديد من السلبيات في بعض الجوانب الموسيقية تمثلت في الآتي:

أ/ ظهرت إستخدامات غير صحيحة لبعض الآلات الهارمونية كالجيتار و الآلات ذات المفاتيح كالأكوريون والأورغن لأن بعض عازفيها تنقصهم الدراية والمعرفة لعلم الهارموني الذي هو الأساس لعزف تلك الآلات.

ب/ افرط بعض المغنيين والمؤلفين الدارسينفي إستخدامهم التلوين والظلال اللحنية في أدائهم.

ج/ لم يحسن عدد من الدارسين في الغناء والتأليف الموسيقي إختيار المادة الموسيقية المقدمة ألتي تتناسب مع ذوق المستمعين السودانيين وذلك بإقحامهم نوتات ومقامات غير مألوفة بالنسبة للموسيقى السودانية.

4/ الإجابة على السؤال الرابع الذي ورد فيه تأثير الموسيقيين الدارسين الذين تخرجوا في معهد الموسيقى والمسرح سابقاً وكلية الموسيقى والدراما حالياً على النشاط الموسيقي في السودان كالآتي:

ظهر تأثير الموسيقيين الدارسين بعد أن كثر عدد الخريجين الذين شاركوا في النشاط الموسيقي في السودان فقد بدأت إسهاماتهم تظهر بشكل واضح بتكوين الفرق الموسيقية والجماعات الغنائية وبذلك أظهروا أنواعاً جديدة للأنماط الموسيقية المصحوبة بالمعرفة بالتفكير الموسيقي نتيجة للتعامل مع الموسيقى السودانية الآلية والغنائية بطريقة علمية صحيحة مما كان له الأثر الواضح في إثرائها وا نتشارها، أيضاً ومن خلال اندماج الموسيقيين الدارسين مع غيرهم من الذين لم يدرسوا في مشاركة العزف مع المغنيين السودانيين مما جعل عدداً كبيراً من الموسيقيين غير الدارسين قد تأثروا بالطريقة العلمية الصحيحة التي يعزف بها الدارسون.

5/ الإجابة على السؤال الخامس الذي يتعلق بتقبل المستمع للموسيقى في السودان للتغييرات والتحديثات التي ظهرت على الموسيقى السودانية من خلال النشاط الذي قام بعمله دارسي الموسيقى، فجاءت كالتالي:

منذ البدايات الأولى من قيام اوركسترا وكورال المعهد العالي للموسيقى و المسرح في مشاركة الحفلات بعد ان قام بعض الأساتذة والدارسين بالتوزيع الموسيقي لبعض الأغنيات السودانية المعروفة و جدت القبول و الإستحسان عند بعض المستمعين، و بكثرة التجارب وتطور مستوى الإستماع لدى الذائقة من المستمعين نجحت التجارب التي قام بها الدارسين في التكوينات الموسيقية الآلية والجماعات الغنائية ومثال لذلك فرقة السمندل الموسيقية وعقد الجلاد الغنائية وكورال كلية الموسيقى والدراما حالياً ألتي استقطبت حفلاتها عدد كبيرمن جمهور المستمعين.

**توصيات البحث:**

يوصي الدارس بالآتي:

1/ الإهتمام بالدراسة الأكاديمية للموسيقى عند الذين لم يدرسوا من الجيل الحالي وخاصة الذين يمارسون دورهم في النشاط الموسيقي في السودان وذلك لأهميتها في ابراز الموسيقى السودانية بشكل يماثل الأشكال الأخرى من الموسيقات، فقد بات العالم كله منفتحاً على بعضه البعض ومن السهل استماع ومشاهدة الأخرين للموسيقى السودانية.

2/ عمل منهج موازي متكامل مستوحى من مناهج الموسيقى الغربية يشمل الجوانب النظرية و التطبيقية بالإستفادة من الموروث الموسيقي السوداني خصوصاً بعد البحوث العديدة التي تناولت الإستفادة من الأنماط الموسيقية المختلفة في السودان في تدريس الآلات الموسيقة اذ ان عدد كبير من الخريجين تواجههم مشكلات في التعامل مع الموسيقى السودانية عندما ينخرطون في مجال العمل الموسيقي.

3/ عمل ندوات وسمنارات من قبل الأكاديميين حول تسمية النظام النغمي للموسيقى السودانية في وسط السودان التي تعتبر خلاصة التباين الموسيقي الموجود في السودان

بالرجوع لمكوناته اللحنية والهارمونية معاً لأن كل المحاولات التي جاءت من البعض في هذا الصدد تناولت الجوانب اللحنية فقط دون الرجوع للمكونات الهارمونية لتلك الألحان.

4/ حث المغنيون السودانيون للعمل على تدوين وتوزيع أعمالهم الغنائيةو الإستعانة بدارسي التاليف الموسيقي.

5/ إيجاد حلول لمسألة القبول لقسم الموسيقى بكلية الموسيقى والدراما لتوسيع دائرة الفرص للراغبين في دراسة الموسيقى بالكلية وطرحها لإدارة القبول بالتعليم العالي من خلال جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا بحجة خصوصية دراسة الموسيقى التي تتطلب الموهبة أولاً ومن ثم الشهادة الأكاديمية وذلك لنجاح فكرة قبول الناضجين الشبيهة بفكرة الراشدين التي كان يعمل بهاسابقاً عندما كانت الكلية معهداً .

5/ ربط الكلية بالمؤسسات الأخرى ذات الصلة وخصوصاً الجهات الإعلامية للتعريف بطبيعة الدارسة الأكاديمية للموسيقى من خلال العمل والأنشطة التي تحدث داخل الكلية.

## مكتبة البحث

**أولاً : المصادر:-**

( أ ) القراءن الكريم

(ب) الرواة:

1/ الفاتح الطاهر دياب: العمر 79 سنة حاصل على درجة البروفيسور بكلية الموسيقى والدراما.

2/ الماحي سليمان العوض: العمر 72 سنة أستاذ مشارك بكلية الموسيقى والدراما.

3/ بابكر سليمان ادريس: العمر 58 سنة أستاذ مساعد بكلية الموسيقى والدراما.

4/ يوسف محمد عثمان بلال: العمر 63 سنة مؤلف موسيقي، حاصل على الماجستير بالولايات المتحدة الأمريكية وجمهورية مصر.

5/ محمد البشير صالح: العمر 65 سنة استاذ مشارك بكلية الموسيقى والدراما.

6/ محمد حسن عجاج: العمر 64 سنة استاذ محاضر بكلية الموسيقى والدراما.

7/ محمد سيف الدين علي: العمر 60 سنة حاصل على درجة البروفيسور بكلية الموسيقى والدراما.

8/ محمد سيف يس: العمر 73 سنة استاذ مساعد متقاعد بكلية الموسيقى والدراما.

9/ عثمان مصطفى سليمان: العمر 79 سنة استاذ مشارك متقاعد بكلية الموسيقى والدراما.

**ثانياً :**

**الرسائل العلمية:**

10/ يوسف محمد عثمان بلال: تصنيف وتحليل مقامات الموسيقى الشعبية في شرق وغرب السودان باعتبار انها مادة خام للتأليف، رسالة ماجستير غير منشورة اكاديمية الفنون ، القاهرة سنة 1988 ميلادية.

11/ محمد آدم سليمان ابو البشر: السلالم الخماسية في اغاني البجه ( الهدندوة ) رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا سنة 2001 ميلادية.

12/ محمد آدم سليمان ابو البشر: السلم الخماسي بين النظرية والتطبيق دراسة مقارنة بين غناء البجة التبداوية والغناء الحديث في وسط السودان رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا سنة 2006 ميلادية.

13/ محمد البشير صالح: تاريخ آلة الكمان بالسودان (طرق استخدامها واساليب عزفها ) رسالة ماجستير غير منشورة، اكاديمية الفنون، القاهرة سنة 1992 ميلادية.
14/ منى احمد محمد صالح: خصائص الحان الأناسيد المدرسية في مرحلة الأساس بالسودان، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا سنة 2010 ميلادية.
15/ محمد سيف الدين علي التجاني: توظيف الحان الأغنية الشعبية السودانية في تعليم آلة التشيللو للطالب المبتدئ، رسالة ماجستير غير منشورة، اكاديمية الفنون، القاهرة سنة 1992 ميلادية.
16/ محمد سيف الدين علي التجاني: اهمية واثر التدوين الموسيقي على الموسيقى في السودان، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا سنة 2003 ميلادية.

**ثالثاً :**

**المراجع:**

**(أ) بالغة العربية:**

17/ جمعه جابر: الموسيقي السوداني ( تراث نقد هوية )
18/ محمد محمود سامي: موسيقى الشعوب، مكتبة انجلو المصرية سنة 1971 ميلادية.
19/ سمحه الخولي: القومية في موسيقى القرن العشرين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت سنة 1992 ميلادية.
20/ عادل حربي: محاور درامية في الثقافة السودانية، مطبعة جامعة الخرطوم سنة 2007 ميلادية.
21/ عبد الحميد توفيق علي: اجمل ما قرأت عن الموسيقى الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1993 ميلادية.
22/ فؤاد ذكريا: الفيلسوف وفن الموسيقى، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية سنة 2004 ميلادية.

**(ب) باللغات الأجنبية :**

23/ ar.m.eikipedia.com

24/ drawgeeh.jeeran.com

25/ Farhat Mustafa/blogspot.com

26/ The Free Dictionary

27/ www.google.com

28/ www.almarefa.com

29/ www.alwaked.com

30/ www.answer.com

**المقالات باللغة العربية :**

31/ الجلالات العسكرية تاريخ وموسيقى: موقع أهم الأخبار بالانترنيت، سنة 2012 ميلادية .

32/ الفاتح الطاهر دياب: فن التجريد في التوزيع الموسيقي، مقال غير منشور

33/موقع وز ارة الدفاع السودانية بالانترنيت: مقال صادر بتاريخ 2013/9/19 ميلادية

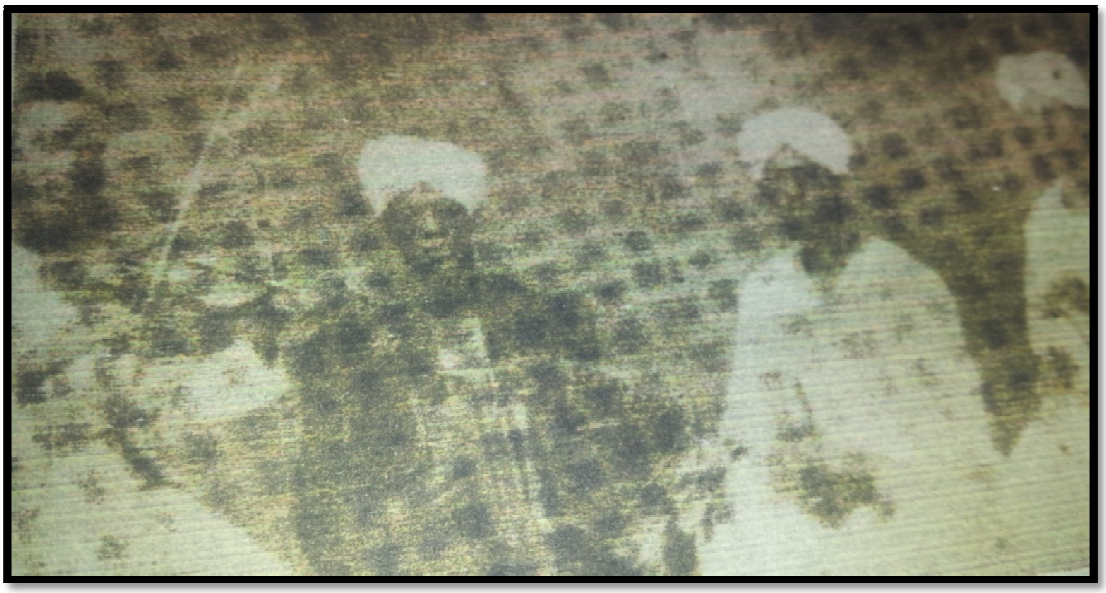
34/ محمد سيف يس: الموسيقى التقليدية المصطلح والدلالة مقال منشور، الرياض سنة 2002 ميلادية.

35/ محمد سيف يس: التذوق الموسيقي ما هو كائن وما ينبغي ان يكون مقال منشور، دار جامعة الخرطوم للنشر سنة 2007 ميلادية.

**المحاضرات:**

36/ عاصم الطيب: الموسيقى السودانية بين القديم والحديث محاضرة بكلية الموسيقى والدراما بتاريخ 2012/1/19 ميلادية.

شكل رقم (1) يوضح نموذج للفرقة الموسيقية في فترة الحقيبة يتوسطها وهبة عازف الأكوريون والسر عبدالله عازف الكمان



شكل رقم (2) يوضح عبد الكريم كرومه من اليمين وعمر البنا في الوسط والأمين برهان من اليسارمن مبدعي فترة الحقيبة

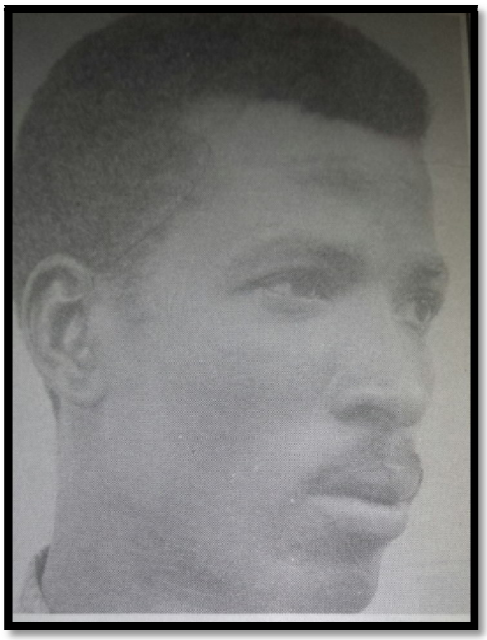
شكل رقم (3) يوضح المعنيين احمد المصطفي وابراهيم الكاشف

شكل رقم (4) يوضح فرقة الإذاعة السودانية يتوسطها مصطفى كامل عازف القانون المصري

شكل رقم (5) يوضح فرقة الإذاعة السودانية

شكل رقم (6) يوضح طلاب من معهد كردفان للموسيقى في الستينيات بمدينة الأبيض (نادي الهلال)

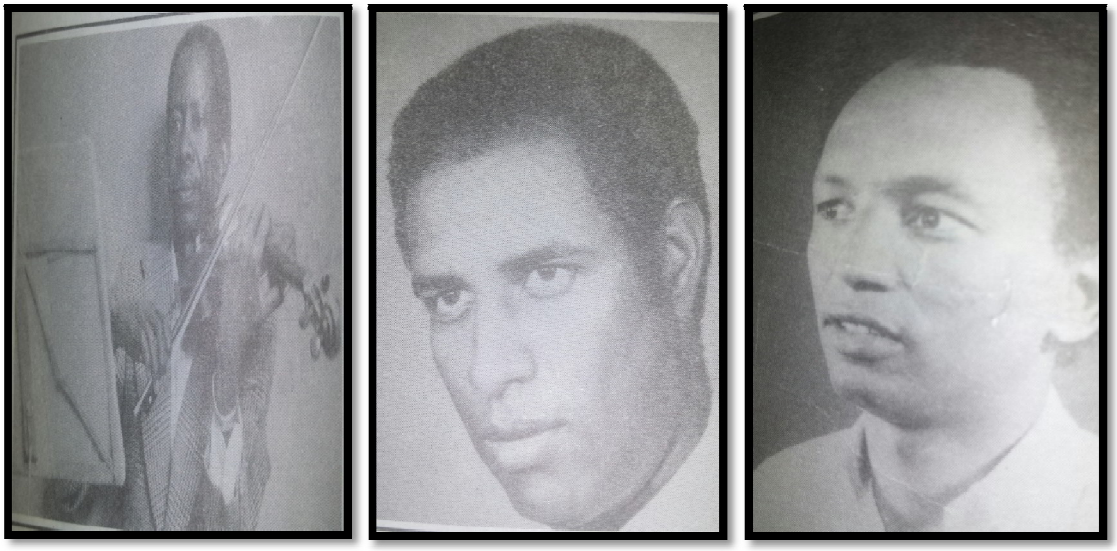
شكل رقم (7) يوضح أحد مؤسسي فرق الجاز بالسودان - شرحبيل أحمد



شكل رقم (8) يوضح فرقة عسكرية سودانية *

* الصورة اخذت من كتاب

شكل رقم (9) يوضح طلاب من دارسي الدفعة الأولى بمعهد االموسيقى والمسرح والفنون الشعبية:



أنس العاقب عثمان مصطفى سالم الطيب

**ملخص البحث:**

هدفت الدراسة إلى معرفة تأثير دراسة منهج الموسيقى الغربية على الموسيقى السودانية وقد ناقشت مشكلة الدراسة ألتي تلخصت في الإيجابيات والسلبيات ألتي صاحبت تعلم قواعد ونظريات الموسيقى الغربية وا ٍنعكاساتها على النشاط الموسيقي في السودان، وا ٍشتملت على أربعة فصول جاءت على النحو التالي:

**الفصل الأول:**

المبحث الأول: الإطار العام: اشتمل على مقدمة البحث، مشكلة البحث، أهداف البحث، أهمية البحث، منهج البحث، حدود البحث، مجتمع البحث، عينة البحث، ادوات البحث، فرضيات البحث، مصطلحات البحث واجراءات البحث.

المبحث الثاني: اشتمل على الدراسات السابقة ذات الصلة المباشرة وغير المباشرة للبحث.

**الفصل الثاني:**

اشتمل على اربعة مباحث جاءت كالآتي:

المبحث الأول: تعريف المنهج، المنهج الغربي في تعليم الموسيقى، السلم الدياتوني، السلم الخماسي، الموسيقىالفولكلور ية، الموسيقى الشعبية، الموسيقى التقليدية، التراث الموسيقي، الموروث الموسيقي، اثر الموسيقى في النفس، القومية في الموسيقى، الإتجاهات المعاصرة في الموسيقى الغربية والإتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية.

المبحث الثاني: ما بين العلم والثقافة، الثقافة السودانية، مراحل تطور الموسيقى السودانية، المرحلة الأولى، قيام الفرق الموسيقية في السودان، المرحلة الثانية، الإذاعة السودانية والموسيقى العسكرية.

المبحث الثالث: معهد الموسيقى والمسرح، المعهد العالي للموسيقى والمسرح، قصر الشباب والأطفال وكلية الموسيقى والدراما.

المبحث الرابع: الإستفادة من المنهج الغربي لتعليم الموسيقى في السودان، اثر دراسة المنهج الغر بي على التنفيذ الآلى في الموسيقى السودانية، اثر دراسة التأليف الموسيقى على النشاط الموسيقي في السودان واثر دراسة الصوت على النشاط الموسيقي في السودان.

**الفصل الثالث:**

خصص للإطار العملي الذي اشتمل على تحليل عينة مختارة من الأعمال الموسيقية التي تتمثل في أغاني، مقطوعات موسيقية ومؤلفات موسيقية كنماذج للمراحل التي مرت بها الموسيقى السودانية حسب ما جاء في الفصل الثاني وذلك لتكون مادة البحث مدعومة بالتحليل العملي لإبراز الدور الذي لعبته دراسة المنهج الغربي في تأثيرها على النشاط الموسيقي في السودان.

**الفصل الرابع :**

خاتمة البحث: اشتملت على الإستنتاجات، نتائج البحث، توصيات البحث، مكتبة البحث، ملاحق البحث وملخص البحث باللغة العربية والإنجليزية.

**Abstract:**

This study aims to explain the Influence of Studying the Western musical Curriculum on Sudanese music, which summarizes the problem that discusses the pros and cons that accompanies learning

the rules and theories of western music, and their impact on musical activities in Sudan.

**Chapter One:**

It includes two sections:

Section One: represents the general frame work, the introduction, topic of the search, objectives, importance, methodology, questions, limits, specimen, procedures, tools, hypotheses and terminology of the search.

Section Two: includes the pervious studies that have a direct and indirect relation with the research topic.

**Chapter Two:**

Includes four researches as follows:

The first One: deals with the following :

The meaning of method, western method of music, diatonic scale, pentatonic scale, folk music, traditional music, musical heritage, musical heritary, music impact on self, internationalism of music, the present orientation in western music, electronic music, the music of electrosound and the orientation of modern education .

The second one: reflects the following :

The comparison between science and culure, stages of Sudanese musical evolution**,** the first stage, starting of the musical groups in Sudan, the second stage, Sudanese radio and military music.

The third one deals with the folloeing :

the institute of music and drama, the high institute of music and drama, college of music and drama .

The fourth one: dicusses the :

take advantage of the western method of music, the impact of western music appliction on sudanese instrumental music, impact of studying composition on music activities in Sudan and impact of studying voice on music activities in Sudan .

**Chapter three:**

The practical framework which includes the samples analysis of the search which represents the following :

Songs, musical works, musical compositions as models of Sudanese musical stages to clarify the role of studying western music method and its impact on musical activities in Sudan .

**Chapter four:**

The conclusion which includes the deduction, results, recommendations, library and abstracts of the research .