المبحث الأول

تصميم البحث

المقدمة:

الفنون واحدة من أهم وسائل التواصل الإجتماعي ، وهي تتخذ تلك الأهمية من خلال عمق تأثيرها على الوجدان ومخاطبتها للعقل البشري معاً، والموسيقى واحدة من الفنون التي تتمتع بقبول واسع بين الناس لأنها لغة التعبير بالنغم عن مختلف الأحاسيس والمشاعر المشتركة بين مختلف الأعراق ، وهي كلغة لها مجموعة من القواعد والأصول والنظريات ، وبذلك أصبحت علم مهم في مجموعة العلوم الإنسانية .

يعتمد التأليف الموسيقي على الأنغام كمادة لصناعة وكتابة الجمل الموسيقية لإحداث أثر محدد في نفس المتلقي ويتطلب ذلك قدرات خاصة وموهبة قد تتوفر بنسب متفاوتة في أشخاص محددين حباهم الله هذه الملكة ، وبالتالى قد يوجد من يرعاها بوعي تام ويصقلها بالمعرفة والتعلم لتنمو وتتطور ، وقد يوجد من يكتفي بما لديه من موهبة ويراهن عليها وحدها دون دراسة لغة هذا الفن ، وهذا ما دعى الدارس إلى البحث والتقصي عن مدى إمكانية الإستفادة من العلم والدراسة لصقل الموهبة في مجال تأليف الموسيقى البحتة في السودان من أجل صياغة فن موسيقي سوداني محكم البناء بالمعايير العلمية المتعارف عليها، وأن يكون إضافة مميزة في خارطة الإرث الموسيقي العالمي.

مشكلة البحث:

لاحظ الدارس أنه لم تزل قناعة العاملين بالحقل الفني في السودان غير راسخة فيما يختص بدراسة تأليف الموسيقى البحتة ، وذلك من خلال ممارسته للعمل الموسيقي في السودان منذ العام 1998 ميلادية كمؤلف موسيقي وعازف لآلة الكمان مع مجموعات مختلفة من الفرق الموسيقية ، وهذا ما حث الدارس على البحث في حقيقة هل الموهبة وحدها كافية ؟ أم هل الدراسة وحدها كافية ؟ أم هل الموهبة مع الدراسة تمثل ضرورة في مجال تأليف الموسيقى البحتة في السودان؟

أهداف البحث:

1/ معرفة أثر الدراسة على الموهبة في مجال تأليف الموسيقي البحتة.

2/ تحديد مدى إمكانية الإستفادة من الصيغ والقوالب الموسيقية الغربية في تأليف الموسيقى البحتة في السودان.

3/ دراسة مراحل تطور تأليف الموسيقى البحتة في السودان.

4/ التعرّف على صيغ وأساليب تأليف الموسيقى البحتة لبعض المؤلفين الموسيقيين السودانيين.

5/ إستلهام التراث الموسيقي السوداني في تأليف الموسيقى السودانية البحتة المعاصرة .

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في الآتي:

توفير مادة علمية منهجية تساهم في وضع وصياغة الموسيقى البحتة في السودان في قوالب واضحة يمكن التعرّف عليها، كما تعتبر هذه الدراسة مرجع يمكن أن يستفيد منه الطلاب والمهتمين بموضوع التأليف الموسيقي في السودان وخارج السودان.

أسئلة البحث:

1/ ما مدى أهمية دعم الموهبة بالدراسة في مجال تأليف الموسيقى البحتة ؟

2/ كيف يمكن الإستفادة من الصيغ والقوالب الموسيقية الغربية في تأليف الموسيقى السودانية المعاصرة ؟

3/ ماهي مراحل تطور تأليف الموسيقى البحتة في السودان؟

4/ هل توجد صيغ وأساليب لتأليف الموسيقى البحتة لمؤلفين موسيقيين سودانيين ؟

5/ ما مدى أهمية إستلهام التراث الموسيقي السوداني في تأليف الموسيقى البحتة المعاصرة ؟

فرضيات البحث:

1/ كلما إنعدمت الموهبة في مجال التأليف الموسيقي، كلما كانت المحصلة من دراسة التأليف الموسيقي غير مجدية.

2/ إنعدام المعرفة العلمية الموسيقية للمؤلف الموهوب ، قد تنتج عنه مشكلات فيما يختص بالبناء الموسيقي.

3/ إجتماع الموهبة والمعرفة العلمية لدى المؤلف الموسيقي يفضي إلى إنتاج مؤلفات موسيقية ذات جودة فنية عالية.

منهج البحث:

المنهج الوصفي (تحليل محتوى في إطار مقارن).

عينة البحث:

عينة منتقاة ومقصودة من مؤلفات موسيقية بحته لمؤلفين موسيقين سودانيين .

أدوات البحث:

الملاحظة_ المقابلة_ تسجيلات صوتية _ الحاسوب.

حدود البحث:

الحد الزمانى: 1957–2018 ميلادية.

الحد المكاني: ولاية الخرطوم ، مدن (الخرطوم ، أمدرمان ، الخرطوم بحرى)

الحد الموضوعي: العناصر اللحنية والإيقاعية للمؤلفات الموسيقية البحتة في السودان.

مصطلحات البحث:

في صياغ هذه الدراسة تدل المصطلحات أدناه على المعاني التالية لها:

1/ الموسيقى البحتة Absolute Music : الموسيقى التي تم تأليفها في الأصل لتكون لها القدرة على التعبير بذاتها دون الإعتماد على وسيط آخر.

2/ الموسيقى الآلية Instrumental Music : موسيقى الأغنيات حين تعزف بدون مصاحبة غنائية.

3/ موسيقى البرامج Program Music : الموسيقى التي تؤلف لأغراض السينما و المسرح والأذاعة والتلفزيون .

4/ المؤلف الموسيقي Composer : الشخص الذي يمتلك القدرة على صياغة وتأليف الجمل الموسيقية لتأليف الموسيقى البحتة كعمل فني كامل _ سوى كان هذا الشخص دارس أو غير دارس _ وهذا المصطلح لا يشمل ملحنين الأغاني.

5/ الدراسة Study : المعرفة العلمية بنظريات التأليف الموسيقي ، سواء كانت عن طريقة الدراسة الأكاديمية المنتظمة أو غير المنتظمة.

6/ Music Composition: تأليف القطع الموسيقية البحتة ، ولا يشمل التوزيع الموسيقي أو تأليف الأغنيات.

7/ الرواد The Greatest Composers: المؤلفين الموسيقيين والعازفين السودانيين، الذين مارسوا النشاط الموسيقي في السودان في فترة الستينيات وما قبلها.

8/ القوالب الموسيقية Musical Forms : الهيكل العام والإطار الذي يحدد أقسام وأجزاءالعمل الموسيقي ، والقواعد العامة لإعادة وتكرار الجزء المعين ، حسب نظريات الموسيقى الغربية.

9/ الفكرة الموسيقية Music theme: مجموعة من الموازير تمثل مقطع موسيقي محدد من مجمل القطعة الموسيقية الكاملة.

إجراءات البحث:

تم إجراء هذه الدراسة على نسق المنهج الوصفي التحليلي، وذلك لجمع بيانات حقيقية عن الموسيقى البحتة في السودان لمعرفة أساليب صياغتها وقوالبها الموسيقية، ومراحل تطورها بين جهود الموهبة والدراسة.

قام الدارس بإختيار عينة البحث من نماذج متنوعة من مؤلفات موسيقية سودانية لمؤلفين موسيقيين دراسين للموسيقى عامة وآخرين متخصصين في التأليف الموسيقى وآخرين يعتمدوا على الموهبة فقط دون الدراسة في تأليف الموسيقى البحتة.

أجرى الدارس مقابلات شخصية مع موسيقيين أكاديميين وعدد آخر من الرواد غير الدارسين، الذين عاصروا فترة تسجيلات الإذاعة للمقطوعات الموسيقية في مرحلة الستينيات وما بعدها.

إعتمد الدارس على الملاحظة بإعتبار خبرته في مجال التنفيذ الموسيقى عامة في السودان منذ العام 1998 ميلادية وحتى تاريخ إجراء الدراسة، و من خلال مزاملته لفئات مختلفة من المؤلفين والموسيقيين السودانيين.

ترجم الدارس بأسلوبه الخاص بعض التعاريف والمفاهيم لنظريات التأليف الموسيقي التى وجدها في عدد من المراجع الإنجليزية ، كما قام بالتدوين الموسيقي لعدد 9 نماذج من مجموع 13 نموذج تم إدراجها في الإطار العملي.

الصعوبات التي واجهت الدارس:

1/ عدم توفر النماذج الموسيقية لفئة المؤلفين الموسيقيين المتخصصين، سوى كانت تسجيلات أو مدونات موسيقية.

2/ عدم وجود منهجية واضحة ومعترف بها ومتفق عليها ، فيما يختص بتسمية المقامات والسلالم الخماسية في الموسيقى السودانية ، مما جعل الدارس يعتمد على وجهة نظره وخبرته الخاصة بالموضوع.

3/ نُدرة المراجع العربية في مجال التأليف الموسيقي.

المبحث الثاني _ الدراسات السابقة

بعد إطلاع الدارس على الدراسات والرسائل العلمية في مجال موضوع هذه الدراسة وجد عدد ثلاثة دراسات ذات صلة مباشرة بجوهر ومضمون الدراسة الحالية وهى كالآتي حسب الأسبقية التاريخية :

الدراسة الأولى:

عنوان الدراسة : تصنيف وتحليل مقامات الموسيقى الشعبية في شرق وغرب السودان بإعتبارها مادة خام للتأليف. (دراسة ذات علاقة مباشرة)

إسم الدارس: يوسف عثمان محمد بلال

إسم الدرجة العلمية: درجة الماجستير في الفنون 1989 ميلادية.(غير منشورة)

إسم الجهة المانحة: أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للموسيقى(الكونسرفتوار)، القاهرة.

أهداف الدراسة:

1/ تهيئة الأجيال الجديدة بتعليمها الموسيقى السودانية في توسع ، وذلك بدراسة المقامات في المراحل الدراسية الأولية وهكذا تنشأ أجيال تنتمي عاطفياً وفكرياً وإجتماعياً إلى فن موسيقي يشمل أغلب ما أتيح معرفته من مقامات وأساليب غنائية في السودان.

2/ إتاحة الفرصة للمؤلفين الموسيقيين الجدد والملحنين والمغنيين للتوسع في مجال المقامات والإنتقالات اللحنية مما يؤدي إلى إنعكاس ذلك على المستمع والمجتمع ككل.

3/إيجاد منهج نظري وعملي خاص بالموسيقى السودانية يدرس بالمعهد العالي للموسيقى والمسرح بالسودان.

أهم النتائج:

1/ تمخضت هذه الدراسة عن أنه وبرغم وجود المقام البنتاتوني في شرق وغرب السودان إلأ أنه توجد بجانبه مقامات وتكوينات مقامية ثلاثية ورباعية وسداسية وسباعية، ومعظم هذه المقامات تتميز بوجود نصف البعد الصوتي في علاقاتها اللحنية.

تتميز أيضاً بوجود الأجناس العربية في كلا الحالتين:

أ/ في حالة أن يكون المقام عربياً في صورته الأصلية أو مصوراً على درجة صوتية أخرى.

ب/ في حالة أن لا يكون المقام عربياً بالمعنى المتعارف عليه.

2/ قسمت الدراسة المقامات إلى قسمين ، الأول منها هو النوع الذي يكون تكوينه إما ثلاثياً أو رباعياً أو خماسياً، أما النوع الثاني فهو الذي يكون تكوينه سداسياً أو سباعياً ، وتم تحديد هذه المقامات بنوعيتها وقياس المسافات بين أصواتها ثم تحديد ما إذا كانت تحتوي على أجناس عربية أم لا.

3/ توصل الدراسة إلى وجود بعض المقامات السداسية والتي تطابق المقامات التي وضعت نظريتها آنى جيلشرت من المملكة المتحدة بعد إضافة صوت إلى المقام الخماسي ليصبح سداسياً وقد بين الباحث ذلك في جدول خاص به.

التعقيب على الدراسة:

تعتبر هذه الدراسة من أوائل الدراسات فيما يختص بالتنقيب في المقامات الموسيقية الشعبية السودانية ، وقد إستفاد منها الدراس في التعرف على بعض المقامات وعلاقاتها بالمقامات الإغريقية من جانب وبالمقامات العربية من الجانب الآخر.

الدراسة الثانية:

عنوان الدراسة : إمكانية الاستفادة من النظريات الموسيقية في تأليف الموسيقي الآلية في السودان.(ذات علاقة مباشرة)

إسم الدارس : الدرديرى محمد الشيخ

إسم الدرجة العلمية الممنوحة : درجة الماجستير في الموسيقي 2003 ميلادية. .(غير منشورة).

إسم الجامعة : جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا _ كلية الدراسات العليا.

أهداف الدراسة:

1/ إستخدام الألحان الشعبية في بناء الأفكار الموسيقية وصياغتها ببروز النزعة القومية والشخصية الثقافية الموسيقية المتميزة.

2/ تلعب النظريات الموسيقية ووسائل التعبير الديناميكى دوراً أساسياً في كيفية بناء الجمل الموسيقية المستمدة من الألحان الشعبية وتطويرها.

3/ يمكن للمخزون الموسيقي الشعبى إذا تم الإستفادة منه بصورة علمية تحقيق إضافات جذرية إلى الموسيقي العالمية الفنية.

أهم نتائج الدراسة :

1/ أنه يمكن الإستفادة من نظرية التوزيع الموسيقي والإستفادة من الإمكانيات المختلفة للآلآت الموسيقية مفردة ومزدوجة.

2/ إنه يمكن الإستفادة من أدوات ووسائل التعبير على إختلافها.

3/ أكدت الدراسة على أهمية المادة الشعبية لما تتميز به من خصوصية ، خاصة في مكونها الأساسى (التيمه).

التعقيب على الدراسة :

ترتبط هذه الدراسة إرتباطاً مباشراً بالدراسة الحالية من حيث تناولها لنظريات الموسيقى التأليف الموسيقي، وقد إستفاد الدارس منها فى معرفة السيرة الذاتية لبعض المؤلفين الموسيقيين السودانيين من المؤسسة العكسرية وخارجها ، كما إستفاد الدارس من أسلوب الدراسة فى التحليل النظرى للأعمال الموسيقية.

يرى الدارس أن هذه الدراسة يمكن أن تكون أكثر فائدة لو استصحب الدارس بعض النماذج لعبارات وجمل موسيقية لتوضيح وشرح الطرق المنهجية لبعض نظريات التأليف الموسيقى.

الدراسة االثالثة:

عنوان الدراسة: أثر التوزيع الموسيقي في الموسيقى السودانية الحديثة.(ذات علاقة مباشرة)

إسم الدارس: الصافي مهدى محى الدين

إسم الدرجة العلمية الممنوحة: درجة الماجستير في الموسيقى 2011. (غير منشورة).

إسم الجامعة : جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا _ كلية الدراسات العليا.

أهداف الدراسة كما يلى :

1/ معرفة وتحديد عناصر القوة والضعف في تجربة توزيع الموسيقى السودانية الحديثة .

2/ معرفة مدى موائمة علوم التأليف الموسيقي للموسيقى السودانية.

3/ معرفة الصعوبات التى تعيق عملية توزيع الموسيقى السودانية.

أهم نتائج الدراسة :

1/ مازال تأثير التوزيع الموسيقي في الموسيقى السودانية محدوداً وذلك يعزى لقلة المتخصصين في هذا الجانب.

2/عدد من التجارب التى قدمت فشلت في أن تلقى القبول والصدى المطلوب من الموسيقيين ناهيك عن الجمهور ، وذلك لأن بعض هذه التجارب كانت خالية من الروح الفنية بالرغم من إلتزامها بالمعايير العلمية .

3/ الضعف الذي تمثل في عدد من الأعمال يعزى في أحيان كثيرة إلى عدم وجود الموهبة المطلوبة وفي بعض الأحيان إلى الجهل بالهارمونى وقواعد التوزيع الموسيقي الأخرى.

4/ الصعوبات التى تعيق عملية توزيع الموسيقى السودانية تتمثل بشكل أساسي في معرفة هوية السلم أو المقام ونوعه، الشئ الذي تتحدد وفقا له العملية الهارمونية من حيث المركبات وإستقرارها وتوترها وحيادها.

التعقيب على الدراسة :

يرى الدارس أن هذه الدراسة ذات صلة مباشرة بموضوع الدراسة الحالية من حيث تأكيدها على وجوب توفر الموهبة والمعرفة العلمية الكافية للمؤلف الموسيقى ، وقد إستفاد منها الدارس فى التعرف على بعض الأعمال الموسيقية التى تم تأليفها وتوزيعها موسيقياً بواسطة مؤلفين موسيقيين سودانيين من خريجى شعبة التأليف بمعهد الموسيقى والمسرح سابقا وخارجه، كما تعرف الدارس من خلالها على تاريخ شعبة التأليف بالمعهد سابقاً وكلية الموسيقى والدراما حالياً وتمكن الدارس من خلالها معرفة عدد من أسماء خريجى هذه الشعبة .

إستفاد الدارس من المنهجية التى إتبعتها الدراسة من حيث تحليل العينات وفيما يختص بهيكلة الإطار العملى.

الفصل الثاني _ المبحث الأول

تفسير الموهبة عند علماء النفس

تمهيد:

في هذا الفصل يستعرض الدارس بعض المفاهيم المرتبطة بالموهبة عموماً، وذلك للتعرف على سمات المؤلف الموسيقي الموهوب.

الموهبة هي إستعدادات فطرية تسبق ظهور القدرة ، فإذا وجدت عند إنسان معين ووجد الفرصة الملائمة ظهرت هذه الإستعدادات ونضجت ، لكن إذا لم تجد تلك الفرصة تظل ثانوية غير ظاهرة. وهي ترتبط بالمفاهيم التالية: ([1])

الإستعداد Aptitude :

يعنى قدرة الفرد الكامنة على تعلم عمل ما، إذا ما أعطى التدريب المناسب ، ويدل الإستعداد على قدرة الفرد على أن يكتسب بالتدريب نوعا ما من المعرفة والمهارة ، وهى بذلك تعنى قدرة الفرد المستقبلية ، وكثيرا ما تستخدم كلمة إمكانية بدلاً عن كلمة إستعداد بإعتبارها تدل على القدرة الكامنة التى تتطلب النمو والتدريب.

القدرة Ability :

وتعنى القدرة على عمل معين سواء أكان عملا حركيا أو عقليا ، وتشير إلى ما يستطيع أن ينجزه الفرد بالفعل من الأعمال، وتشمل السرعة والدقة في الأداء وليس هناك فرق بين القدرات المكتسبة والقدرات الفطرية وهى تعنى أيضا قدرة الفرد على أداء عمل ما دون حاجة إلى التدريب أو التعليم .

التحصيل Achievement:

ويعنى مقدار المعرفة أو المهارة التى حصل عليها الفرد نتيجة التدريب والمرور بخبرات سابقة ، ويفضل إستخدام كلمة الكفاية للتعبير عن التحصيل المهنى أو الحرفي .

---

[1] (عفاف محمد عبدالمنعم ، القياس النفسى _ قياس القدرات العقلية، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية ، مصر 2014، ص 48.

المهارة skill:

وتعنى القدرة على الأداء المنظم المتكامل للأعمال الحركية المعقدة بدقة وسهولة مع التكيف مع الظروف المتغيرة المحيطة بالعمل .

القدرة الفنية Artistic Ability:

هي قدرة مركبة تقوم على عدد من العوامل الأولية أهمها :

1/ الطلاقة : وتعنى سهولة إستحضار الأفكار الفنية والتعبير عنها في وقت محدد.

2/ المرونة : وتعنى عدم الجمود والقدرة على تشكيل الأفكار وتغييرها لتلائم الموقف المحدد وإنتاج أكبر قدر ممكن منها.

3/ الأصالة: وذلك لأن الإنتاج الفني إنتاج مختلف ليس له صورة طبق الأصل من عمل آخر وإنما يتضمن في العادة شيئا جديدا يجعلنا نشعر أنه غير مألوف وغير عادى.([1])

تتردد كثيراً بعض المصطلحات عند وصف بعض المؤلفين الموسيقيين ، مثل كلمة العبقرية والإلهام ، لذلك يرى الدارس أنه من المفيد التعرف على هذه المفاهيم، ولقد وردت لها التعريفات التالية ([2]) :

العبقرية :

منحة تجود بها الطبيعة على فرد واحد بعينه، لا تلبث أن تزول بزواله دون أن يكون في الإمكان نقلها إلى الآخرين ، فعبقرية أى فنان لابد أن تموت بموته إلا أن تقيض الطبيعة البشرية عبقرياً جديداً تجود عليه بهبات مماثلة ، ويمكن أن ترد بعض الصفات الهامة التى تتسم بها:

1/ الأصالة وتعنى أن العبقرية لا تسير وفقا لقواعد مرسومة أو معرفة قبلية ، إنما هى تبدع من الأعمال المبتكرة ما لاسبيل إلى تحديده سلفاً أو التنبؤ به مقدماً.

2/ قدرتها على إبداع أعمال نموذجية لا تصدر عن التقليد أو المحاكاة، بل تستحق هى نفسها أن تكون نماذج حية يحتذى بها .

---

[1] عفاف محمد عبد المنعم (المرجع السابق) ص 50.

[2] زكريا إبراهيم

3/ تميزها عن كل إبتكار علمى، ومعنى هذا أنه ليس في وسع الفنان العبقرى أن يشرح لنا بطريقة علمية كيف يحقق أعماله الفنية، لأنه لا يعرف هو نفسه من أين يستمد أفكاره ولا من أين يأتيه الإلهام ، هذا إلى أنه ليس في إستطاعة الفنان أن يبتكر مثل هذه الأفكار كيفما شاء وفي أى وقت شاء، لأنه لا يملك هو نفسه خطة يسير عليها في عملية الإبتكار.

الإلهام :

ليس هناك شك في أن الإلهام هو المنبع الأول للفن ، فالعمل الفني الجمالى هو الذي ينبثق عن فكرة ملهمة يتحمس لها وجدان الإنسان الفنان ، لكن هذا الإلهام والإشراق الذي يحضر الفنان في لحظات مفاجأة ويساعده في الفن ليس هو الخطوة الأولى والأخيرة في خلق العمل الفني، وذلك لأن هناك عملية التحقيق والإجادة التى تعتمد على الصنعة والتنفيذ ، فالعمل الفني هو نتاج ممارسة الإنسان لحريته وإحساسه العميق بذاته ونمو وعيه، وهو عن طريق الفن يحاول السمو فوق مستوى تاريخه المشحون وعالمه الواقعى فيخلق لنفسه عالما خاصاً من تأليفه وإلهامه المبدع .([1])

تعريف الموهبة الموسيقية:

من خلال البحث لم يجد الدارس تعاريف كافية عن الموهبة الموسيقية حيث وجد تعريف للموهبة عامة من خلال الشبكة العنكبوتية يعرف الموهبة بأنها سمات معقدة تؤهل الفرد للإنجاز المرتفع في بعض المهارات والوظائف، والموهوب هو الفرد الذي يملك إستعداداً فطرياً وتصغله البيئة الملائمة، لذا تظهر الموهبة في الغالب في مجال محدد مثل الموسيقى أو الشعر وغيرها([2]).

القدرة الموسيقية :

يعتمد عليها النجاح في الأعمال المتعلقة بهذا المجال مثل العزف والتلحين والتأليف والتوزيع الموسيقي وغير ذلك مما يتصل بالعمل الموسيقي وتعتمد هذه القدرة على مجموعتين من الخصائص : ([3])

أولاً: خاصية المهارات الحركية واليدوية وخاصة حركة الأصابع المتعلقة بالعزف .

---

[1] زكريا إبراهيم(المرجع السابق) ص

[2] وكيبيديا، الموسوعة الحرة، http://ar.m.wikipedia.org>wikiم

[3] عفاف محمد عبدالمنعم ، مرجع سابق ص 106.

ثانياً: خاصية القدرات العقلية مثل إدراك النغمات وتمييز الفروق بينها وهى لقياس الإدراك السمعى المتمثل في الآتى:

1. التمييز بين نغمتين من حيث الحدة والغلظة وإرتفاع طبقة الصوت .
2. الحكم الجمالى على نغمتين من أيهما أكثر إنسجامًا.
3. تذكر النغمات ، هل النغمتان اللتان تقدمان للفرد هما نفس الشئ أم مختلفتان.
4. تمييز المسافات الزمنية (أي النغمتين إستغرقت فترة زمنية أطول).
5. تمييز الإيقاع (هل الإيقاع واحد في النغمتين أم مختلف) .

لاحظ الدارس من خلال تجربته كمتخصص في التأليف الموسيقي، أن تأليف الموسيقى البحتة يعتمد على الموهبة في المقام الأول، ثم تأتي الدراسة بعمليات الحزف أو الإضافات الجزرية التي تُحكم صياغة العمل الموسيقي، وقد أورد عبد المنعم([1]) عدة وظائف يمكن أن تحققها الدراسة بالنسبة للفنان والعمل الفني، وهي كما يلي:

وظائف دراسة الفنون:

1. تحرير الفن وتطوره.
2. الدراسة السليمة للتقاليد الفنية.
3. تطوير القدرات الفنية للموهوبين .
4. تطوير القدرات الفكرية لدى الموهوبين.
5. إكتساب مهارات جديدة.
6. العمل على السيطرة على الأدوات(قدرة التحكم).
7. إكتساب مهارات خلق العلاقات بين عناصر العمل الفنى.
8. ضبط الحواس والإيقاع وتطوير الخيال والتخيل.
9. القدرة على التحليل.

[1] عبد المنعم تليمه، مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، 1978، ص30.

يرى الدارس أن الوظائف السابق ذكرها ضرورية وعملية، ولا يمكن تحقيقها إلا عبر الدراسة الأكاديمية المنتظمة أو غير المنتظمه، فهي السبيل لإنتاج موسيقى مضبوطه من حيث الصياغه والأسلوب كما أنها تمكن المؤلف الموسيقي من الإبتكار والتجديد المستمر فى أعماله.

المبحث الثانى

التأليف الموسيقي

تعددت التعريفات عن التأليف الموسيقي، فقد ورد أنه أدب منغم، أي أنه عبارات موسيقية لها من المعنى ما يشبه الكلمات في أي لغة، لكنها تصل إلى الأعماق بالتأثير الحسي والإيحاء، أي أنها بلا مدلول محدد كالكلمة ولكنها تترك للمتلقي مجالاً واسعاً للتأمل والتحليل والتفسير، وهو تعبير عن الجانب الشعوري للإنسان يخاطب به الفنان خيال الآخرين، علاوةً على أن الموسيقى لغة عامة يحس بها الإنسان أينما وجد. ([1])

في تعريف آخر أكثر عمقاً من الناحية العملية، يتضح أن الموسيقي الرفيعة لاتأتي إلى الوجود بفعل ساحر يسمى المؤلف، بل هي عمل خلاق يحتاج إلى كثير من الجهد والتفكير والتصميم، يتوفر عليه أناس لهم من دراساتهم وومواهبهم وجهودهم ما يهيئهم إلى خلق شئ جديد من العدم. ([2])

أثر الإلهام على عملية التأليف الموسيقي:

تمر بالفنان مجموعة من الأحداث اليومية ليست لها علاقه مباشرة بالعمل الفني لكنه بالملاحظة والمقارنة وبحسه الفني، يمكن أن يجد فيها كثير من الأفكار الملهمة.

لجأ الفنان الرومانتيكى إلى الخيال والأحلام دوما وإبتعد عن الواقع ، لدرجة أن الأديب فيكتور هيغو قد إعتقد أن الأحلام هى المنافذ المطلة بالإنسان على عالم الخلود، فالفنان الحقيقى إنما هو ذلك الذي يبدع بشكل تلقائى ويعيد إلى أذهاننا صورة التلقائية الطبيعية نفسها، وأما حين تكون مراعاة الفنان للقواعد الفنية مدرسية مفتعلة، واضحة التكلف ، شديدة العسر، فهنالك لابد من أن تحل محل قدرته الإبداعية نزعة مدرسية متعثرة تضع القواعد نصب عينيها فلا يكون هناك إبداع تلقائى بل مراعاة متكلفة لبعض الأشكال المدرسية الجامدة.([3])

يؤكد الدارس حسب تجربته الخاصة، أن الإلهام ضروري للمؤلف الموسيقي، وقد يأتي بصور مختلفة، كأن ينتبه الفنان مثلاً إلى صوت سقوط ملعقة أو وقع خطوات شخص قادم أو

([1]) عزيز الشوان ،الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، الهيئة المصرية للكتاب، ص125.
([2]) سدرك تورب، التأليف الموسيقي، ترجمة سمحة الخولي، دار المعارف بمصر، 1965م ، ص7.
([3]) زكريا إبراهيم،

مشاهدة منظر جميل، أو ذكرى مؤلمة أو مفرحة، فتكون هذه الأحداث العادية هي الملهمة لبداية خلق عمل فني غير عادي.

أثر الدراسة على عملية التأليف الموسيقي:

العلم هو حصيلة التجارب الإنسانية في كل المجالات، ويتضح ذلك في أن العمل الفني الجيد ينبثق من توازن النسب بين العقل والنفس. حيث أن الإبداع قدرة لاتنحصر في أي إطار وهو حرية فكر، لكنها تخضع لنظام معين يترسب في أعماق الفنان المبدع أثناء الدراسة، وقد يجد المؤلف بعض الصعوبات أحياناً وهي تنجم عن عدم طواعية الأصوات وملائمتها للتعبير الذي يقصده أو رغباته الحدسية، وتلك الحالة تجعله يضع القواعد وصلابتها موضع التأمل والتعديل لتطويعها بما يناسب فكرة وطابعه القومي الذي يريد أن يبرز ملامحه، فإن القدرة على الملاحظة والإفادة مما قد تقترحه الصدفة هي إحساس غامض ينمو عند الفنان بالممارسة المستديمة وتمتذج مع الموهبة فتصبح شيئاً واحداً. ([1])

التوافق بين ماهو تلقائى، وما يأتى عن طريق القصد والصنعة مطلوب في التأليف الموسيقي، لذلك لابد أن تتوافر في الفنان ملكات أربع حتى يكون في وسعه أن ينتج عملاً فنياً أصيلاً وهى المخيلة ، الفهم ، الروح والذوق السليم . إلا أن هناك بعض الفنانين يبدون قدراً كبيراً من ضبط النفس والتحكم في الإنفعالات فالرومانتيكيون حينما ينسبون الفن إلى الحلم والخيال يغفلون حقيقة هامه وهى أن الإبداع الفني يستلزم التنظيم والتوجيه والقدرة على الحكم، فإنه كلما سيطر العقل تأتى للفنان عناصر الإبداع الأصيل.([2]).

سمات المؤلف الموسيقي الناجح :

أولاً: فهم العلاقات بين النغمات، وتداعياتها ثم إمتلاك أعنتها، وتعني إدراك الأثر النفسي لكل نغمة منفصلة أو متصلة بنغمة أخرى.

ثانياً: مخيلة نشطة خصبة، ويمكن أن تنمى بالدرس والأمثولة.

ثالثاً: عقل راجح متزن، ويتحقق بالمعرفة والدراسة العلمية .

رابعاً: ملكة الإنفعال العاطفي، ولا سبيل لإكتسابها بالتعليم، فهي ملكة موهوبة.([3])

---

[1] عزيز الشوان (مرجع سابق) ص 26 ،28.
[2] زكريا إبراهيم(المرجع السابق ص
[3] سدرك ثورب ديفي (مرجع سابق ص ك.

مراحل تكوين المؤلفات الموسيقية:

تتكون القطعة الموسيقية في عدة مراحل، ومن عناصر وأجزاء مختلفة، تتداخل فيما بينها، و يمتزج فيها فكر الفنان وثقافته الموسيقية مع شخصيته الفنية، وهي كما ذكرها الشوان كالآتي:

1/ مرحلة ما قبل الإنتاج ، وهى مرحلة تدور داخل نفس المؤلف يتم فيها البحث عن موضوع معين ، ومن ثم تحصيل المعلومات عنه، لبلورة التفكير فى كيفية التعبير عنه، ثم إختيار ما يناسب الموضوع من الأفكار الموسيقية.

2/ مرحلة تجسيد العمل الفنى أى مرحلة التدوين وخروج العمل من الأعماق إلى الوجود ، وتعتمد هذه المرحلة على مهارة المؤلف فى تكوين عباراته الموسيقية التى تأتي فى الغالب مطعمة بطابعه القومي، ثم كتابة العمل للأوركسترا مما يتطلب المعرفة الكاملة لطبيعة أصوات الآلآت وشخصياتها والحذق والذوق السليم فى التلوين.

3/ مرحلة مراجعة العمل لتذوقه ونقده نقداً ذاتياً ثم وضع اللمسات الأخيرة. ([1])

عناصر تكوين المؤلفات الموسيقية:

يمكن تفصيل العناصر المكونة للقطعة الموسيقية كعمل فني فيما يلي:

1/ الموضوع:

الموضوع يعرفه المؤلف وحده ، أما المستمعون فكل واحد منهم يفسر الإيحاءات الموسيقية حسب رؤيته وإنفعاله وما تثيره فيه من حالات نفسية، وقد يكون الموضوع واحد، كأن يُطلب من عدد من المؤلفبن التعبير عن موضوعاً خاصاً بحدث تاريخي معروف مثلاً، وبالتالي سيكون لكل مؤلف موسيقي وجهة نظره الخاصة علي حسب قوة إنفعاله بالموضوع. ([2])

2/ المضمون:

هو جوهر العمل الفني الذي يحاول المؤلف سرده فى بساطة ووضوح، من خلال رؤيته وتصوره للموضوع ، فيفتح للمستمع آفاقاً واسعة ليسبح فيها خياله لعله يتطابق أو يتقارب مع

---

[1] عزيز الشوان ، (مرجع سابق) ص41.

[2] نفس المرجع ص41

خيال المؤلف، وهذا الجوهر يتكون من فكر وخيال ومشاعر المؤلف يوظفهم وفقاً لبراعته وخبرته فى سرد الموضوع .([1])

3/ المادة الموسيقية:

لكل فن مادته التي يعتمد عليها و يتكون منها، فالرسم يعتمد على مادة اللون، والنحت يحتاج إلى الأحجار مثلاً كمادة تصلح للنحت، فالمادة فى الموسيقى هى الأصوات أى الذبذبات التي تبعثها في الهواء الأصوات البشرية وأصوات الآلآت الموسيقية ، إنها نفس الأصوات التى يستعملها كل مؤلف موسيقي، ولكن كل منهم ينفرد بطريقة تنظيمها وتركيبها حتى تنطق بلهجة بيئته ومجتمعه. ([2])

يرى الدارس أنه من الضروري أن يتعرف المؤلف الموسيقي على طبيعة وخصائص السلالم والمقامات الموسيقية وأثرها النفسي الذي يمكن أن توحي به داخل منظومة أصوات العمل الموسيقي المحدد، لأن الأصوات الموسيقية هي وسيلة التعبير عن الموضوع وأداة توصيل مضمون الفكر الموسيقي في مجمله.

الأجزاء الرئيسية لصياغة المؤلفات الموسيقية:

تتألف الموسيقى من ناحية البناء العام من عدة أجزاء وهي:

1/ الفكرة الموسيقية Theme :

هى أصغر شكل لحني يمكن إدراكه، وهو عبارة عن وحدة قد تكون كاملة المعنى أو يكمل معناها بما يأتي بعدها، فهى خلية لحنية توحي بمدلول معين ثم تنمو وتتكاثر عضوياً بفضل القوة الدافعة الكامنة فيها، وعلى ذلك تكون التيمة هى الأساس الذي ينشئ منه المؤلف العمل ككل وهي محور تفكيره الذي يسعى دائماً إلى توليد مشتقاته ونماءه وتأكيد هويته .([3])

2/ العبارة الموسيقية :Phrase

هي وحدة تتكون من بضع مازورات وتنتهي بقفلة من أي نوع ، لها وحدتها الخاصة بها وتتضح غالباً وليس دائما بواسطة حركة تدريجية تتجه نحو قمة تقع غالباً في ثلثي الطريق من بدايتها، ويعقبها هبوط نحو القفلة. كثير من العبارات يمكن أن تنقسم داخلياً إلى قسمين أو أكثر

---

[1] المرجع نفسه ص43

[2] عزيز الشوان (المرجع السابق) ص 45

[3] (نفس المرجع) ص44.

3 ثدرك ثورب (مرجع سابق) ص 20،21.

ويمكن أن تتكون من تكرار نماذج أصغر Figures يكون لها طابع إيقاعي ولحني متميز يسيطر على القطعة كلها. والعبارة المؤلفة من أربع مازورات هى الأكثر شيوعاً غير أنه لا يمكن إعتبار العبارات المكونة من ثلاث أو خمس مازورات شاذة (3).

تطويل العبارات Extension:

فى كتابة النثر يحتاج الكاتب أحياناً إلى تطويل بعض العبارات اللغوية، مثلاً:

أ/ إنه رجل كبير. ب/ إنه رجل كبير وسيم. ج/ إنه رجل كبير وسيم مفتول العضلات.

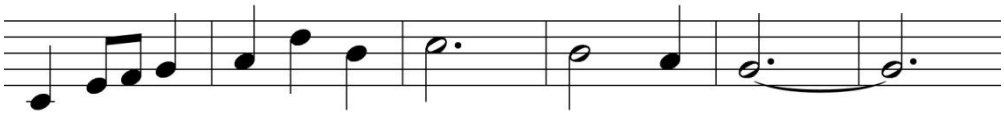
وهذا ينطبق أيضاً على العبارات الموسيقية، حيث يلجأ المؤلف الموسيقي إلى الإمتداد أو التطويل لتوضيح الفكرة العامة للعبارة الموسيقية، وقد أدخل المؤلفون تنوعاً إيقاعياً على أعمالهم بواسطة تطويل العبارات بحيث تستغرق عدداً أكبر من المازورات، ويمكن توضيح ذلك موسيقياً ، في الأمثلة التالية :([1]):

مثال1 :

مثال 2:

مثال 3 :

مثال 4:



مثال 5:

[1] ثدرك ثورب(المرجع السابق ص 25.

الجملة الموسيقية Sentence:

الخطوة الأولى نحو خلق معنى موسيقي متصل ومتكامل هى الجمع بين عبارتين موسيقيتين أو أكثر لتتكون منهما جملة موسيقية، وأبسط الجمل هى التى تتألف من عبارتين متعادلتين فى الطول إحداهما تعادل المبتدأ أو المسند فى اللغة، والثانية تعادل الخبر أو المسند إليه. [1]

القفلات الموسيقية Cadence :

تعتبر علامات الترقيم كالشولة والنقطة وعلامات الوقف ضرورية فى بناء الكتابة الأدبية لتعطى التقسيم الواضح للعبارات والجمل المختلفة ، كذلك يحتاج بناء العبارات والجمل الموسيقية إلى ترقيم خاص لتكون مفهومة ومنطقية، و يتمثل هذا الترقيم فى التآلفات المتتابعة التى تعرف بإسم القفلات، وهى إما توحي بشعور الراحة وتسمى بالقفلة التامة أوالقفلة الدينية البلاجالية plagal، أو توحى بعدم الإنتهاء وتعرف بالقفلة النصفية وتسمى أحياناً القفلة غير التامة، أو توحى بالمفاجأة أو المقاطعة وتسمى القفلة المفاجئة Interrrupted cadence . وشعور عدم الإنتهاء في القفلة هو من أهم القوى الدافعة في الموسيقى كما أنه وسيلة المؤلف لتجنب الشعور بأن موسيقاه مفتته إلى أجزاء صغيرة .([2])

النماء والتفاعل thematic development :

يرغب المؤلف أحياناً فى إعادة أفكار لتأكيدها أو لإشتقاق أفكار جديدة منها، وهذا ما يعرف بالنماء. وإستمرار الحركة في الموسيقى معناه إستمرار نماء الأفكار الموسيقية وهو أمر ضروري لأنه التحليل العقلي للعبارات اللحنية وهو أيضاً تشريحها لتوضيحها وتوسيع نطاقها وتجديدها كأنها خلايا حية تظل دائمة التوالد والتطور، لكنها تظل مرتبطة بتكوينها الأصلي أي الشكل الذي خرجت به إلى الوجود ، إنه إستمرار الإبداع. ([3])

تظهر مدى براعة المؤلف الموسيقي في هذا القسم بالذات حيث يمتزج الحس مع الفكر الموسيقي لخلق نوع من الدراما الموسيقية. هناك كتب مدرسية تعطي قوائم بطرق التصرف المستخدمة فى إحداث التفاعل والنماء، غير أنها فى الواقع ليست إلا وسائل فنية لتحقيق غاية

---

[1] المرجع نفسه ص29

[2] سدرك ثورب (المرجع السابق) ص 32

[3] عزيز الشوان (مرجع سابق) ص47

معينة، ويجب أن نحزر تماماً من قبول فكرة وجود قواعد تحكم عمل المؤلف وتفرض عليه ما يجوز وما لا يجوز التصرف به فى مادته.([1]).

يرى الدارس أن دراسة هذا التقسيم العلمي للعناصر الأساسية في صياغة الأفكار الموسيقية يمكن أن يستفاد منه عند تأليف الموسيقى البحتة في السودان ، لأنه يسهل على العازف والمستمع معاً إدراك تفاصيل الجمل الموسيقية بسهولة .

[1] مرجع سابق ص114

المبحث الثالث

دراسة النسيج الموسيقي

المؤلفات الموسيقية كأعمال فنية ، تتخذ عدة أشكال من ناحية تكوين المادة الأساسية المتمثلة في الجمل الموسيقية ، ومن ناحية القالب العام، وقد أتاحت نظريات التأليف الموسيقي كثير من الفرص والإمكانيات التي تستوعب الافكار المتجددة والمتنوعة للمؤلفين الموسيقيين، هذا مع التسليم بأن للمؤلف مطلق الحرية في إختيار شكل عباراته من حيث التكوين الإيقاعي واللحني لأنها تعبر عن إحساسه و فكره الخاص.

1/ أنواع النسيج الموسيقي The Textures of Music:

كلمة نسيج لها دلالات مختلفة في الأنواع المتباينة للفنون:

In music texture refers to the total effect of the interactions between and among melody, rhythm, timber, and harmony. ([1])

كلمة النسيج في الموسيقى ترجع إلى التأثيرات والتفاعلات المختلفة التى تحدث بين عناصر الموسيقى المتمثلة في اللحن والإيقاع والطابع الصوتي والهارموني، أي هي المادة النهائية التي تشكلت من هذا الخليط .

توجد بعض المصطلحات لتصنيف أنواع النسيج الموسيقي المختلفة:

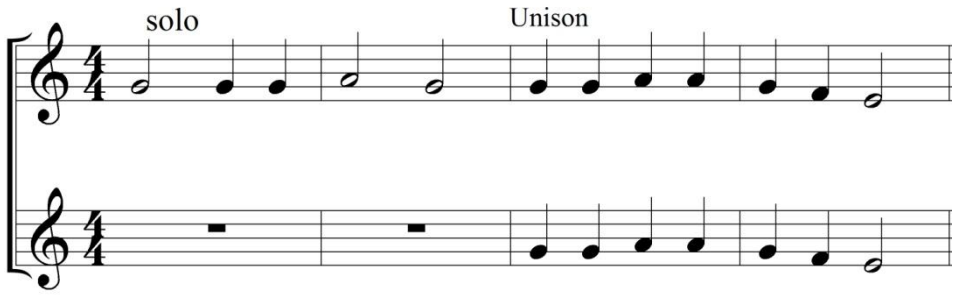
أ/ المونوفونية Monophony:

Is music that consist of a single line performed either by asingle voice or by many voices.We differentiate between a single voice that create what we call a solo line, and whenever there is more than one instrument performing a single line we call the result a unison.

المونوفونية هي الموسيقى التي تحتوي على خط لحني واحد ، سواء صدر من صوت آلة واحدة أو أكثر. إذا كان هذا الخط اللحني الواحد صادر من آلة مفردة يسمى صولو ، أما إذا صدر من مجموعة من الآلآت فيسمى هذا الأداء (unison أي بمعنى أداء موحد لنفس الخط اللحني).

مثال لذلك:

[1] Revisiting Music Theory,Alfred Blatter,Taylor and Francis Group,New York,2007,p200



يلاحظ الدارس أن الطابع العام لأغلب المؤلفات الموسيقية البحتة في السودان من ناحية النسيج الموسيقي هو نسيج مونوفوني، خاصة مؤلفات الموهوبين الذين لم تتوفر لهم المعرفة العلمية بنظريات التأليف الموسيقي.

ب/ **الهوموفونية Homophony:**

ويقصد بها النسيج الموسيقي المكون من أكثر من خط لحني

1. Rhythmic unison (sometimes termed homrythmic):

In rhythamic unison the melody and its accompanying harmony proceed together in time, the primary melody may be found in only one of the voices, while the other voices provide harmony, all voices move with much the same rhythm.

النوع الأول من الهوموفونية تسمى هموفونية الإيقاع الموحد، وفيها يتزامن الخط اللحني الأساسي مع الخطوط الأخرى التي تمثل المصاحبة الهارمونية للحن الأساسي ، وفي هذه الحالة تتحرك كل الخطوط بوحدات وأشكال إيقاعية متطابقة متطابقة .

مثال:

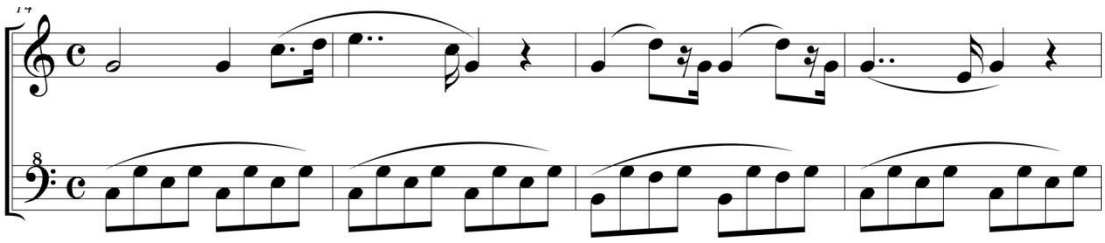
2. Melody with accompaniment:

In contrast, a folck singer, singing a song while strumming chord on her guitar, or a pianist, playing apiece with a melody in one hand and broken chords in the other, are each performing music consisting of a melody

and accompaniment. In melody and accompaniment the melody is predominant while the accompaniment is clearly secondary.([1])

النوع الثاني من الهوموفونية هو اللحن مع المصاحبة الهارمونية، مثل أن تصدح مغنية شعبية وهي ترتجل تآلفات هارمونية على الجيتار، أو عندما يعزف عازف البيانو لحن معين بيد واحده وتعزف اليد الثانية التآلفات الهارمونية بأسلوب متكسر. في هذا النوع من الهوموفونية يكون للحن الأهمية الأساسية و للمصاحبة الأهمية الثانوية.

مثال:



ج/ **البوليفونية polyphony**:

Muisc is described as polyphonic when there are tow or more voices present and the voices (melodies) are equal, or close to equal in importance. Polyphonic textures are regularly by the use of contrapuntal writing techniques.

توصف الموسيقى بأنها بوليفونية إذا إحتوت على خطين لحنيين أو أكثر، وكانت هذه الخطوط متساوية أو شبه متساوية في الأهمية.عادة ما يستخدم أسلوب الكتابة الكونترابنطية لعمل النسيج البوليفوني .

مثال لخطين لحنيين مختلفين:

مثال لبوليفونية المحاكاة حيث هي لحن واحد لكن كل خط يبدأ من منطقة محددة وهذ:

[1] نفس المرجع ص 202

يرى الدارس أن الأنواع السابقة للنسيج الموسيقي المتمثلة في الهوموفونية والبوليفونية بأنواعها المختلفة، لا يمكن تحقيقها إلا عبر الدراسة والمعرفية العلمية لأنها ترتبط بنظريات وقواعد محددة أكثر من إرتباطها بالموهبه، لكن يتدخل الذوق السليم المرتبط بالموهبة لإختيار مفردات النسيج الموسيقي المناسب.

د/ الهيتروفونية Hetrophony:

There are other textures, more common perhaps in traditional and folk musics that one may encounter from time to time. Hetrophony, which is characterized by tow or more almost simultaneous performances of the same melodic material, but with differing presentations or variations occurring at the same time.([1])

هناك نوع آخر من النسيج الموسيقي يسمى الهيتروفونية ، وهي شائعة الإستخدام في الموسيقى التقليدية والموسيقى الشعبية، وهي تحدث عندما تعزف نفس المادة الموسيقية بواسطة إثنين أو أكثر من المؤديين في نفس الوقت ، لكن بأداء مختلف وبتنويعات مختلفة من كل مؤدي.

مثال:(الخط الأول هو اللحن الأساسي ، والخط الثاني والثاني يمثلان طرق أداء مختلفة:

[1] Alfred Blatter المرجع السابق ص 204

يرى الدارس أن الهيتروفونية ترتبط بالتنفيذ الموسيقي أكثر من إرتباطها بعملية التأليف الموسيقي ، وهذا النوع من الأداء موجود في الطابع العام للموسيقى السودانية بشقيها الغنائي والبحتة، ومن خلال الممارسة العملية للدارس في التنفيذ الموسيقي في عدد من الفرق السودانية ، يلاحظ أن هذا الأسلوب مطلوب ومحبب من قبل كثير من المغنيين والموسيقيين خاصة غير الدارسين لأنهم يشعروا بأنه يصبح للموسيقى حياة في هذه الحالة أكثر من التنفيذ الموسيقي الموحد والمنضبط حرفياً بالمدونة الموسيقية الذي يتسم بالجمود على حد تعبيرهم .

لاحظ الدارس من خلال مشاركته بالعزف على الكمان لبعض الأغنيات على الطابع الشرقي للموسيقى مع فرقة من الموسيقيين الأكاديميين من جمهورية مصر العربية، أنهم لا يلتزمون بالتنفيذ الحرفي لما هو مكتوب في المدونة الموسيقية ، بل قد يتخذ الأداء أحياناً شكل الهيتروفونية ، ويرى الدارس أن هذا دليل على وعي هؤلاء الأكاديميون بضرورة المحافظة على الطابع الصوتي للنوع المحدد من الموسيقي المعينة.

الجدير بالذكر من خلال ملاحظات الدارس ، أن ذلك الإنضباط الحرفي بالتنفيذ الموسيقي لما في المدونة الموسيقية وعدم إنتباه بعض الموسيقيون السودانيون لموضوع خصوصية الطابع الصوتي الذي يتشكل من المزاج العام للشخصية السودانية ، ربما كان هو أحد الأسباب التي أحدثت نوع من الحاجز النفسي لدى بعض المهتمين و العاملين بالحقل الفني في السودان لعدم القناعة التامة بضرورة دراسة الموسيقى عموماً، ناهيك عن دراسة تأليف الموسيقى البحتة.

المبحث الرابع

الصيغ والقوالب الأساسية في التأليف الموسيقي

عند إحكام المؤلف الموسيقي لضبط وتجويد مادته الموسيقية يجب عليه أن لا يغفل أن يصيغ أفكاره بصورة واضحة، وأن يضعها فى قالب معين يمكن التعرف على إطاره العام. الصياغة هى التي تدل على ما هو فن وما هو ليس بفن، والصياغة هى الصنعة والتكنيك ، هى المهارة التي يكتسبها المؤلف بالممارسة الدائمة ، وهى التي توضح إنتماء المؤلف للإتجاهات المختلفة مثل الكلاسيكية أو الرومانتيكية أو الرمزية وما إلى ذلك. [1]

أثناء البحث عن الفرق بين الصيغ والقوالب من حيث المفهوم ، وجد الدارس أن أغلب المراجع تذكر القالب أحياناً والصيغة أحياناً أخرى بوصفهما شئ واحد، لكن الدارس يتفق مع الشوان فيما ذهب إليه في تعريفه بذلك الفرق حيث أكد على المعلومة التالية :(*ترتبط الصياغة بذاتية تعبير المؤلف وحرفيته، مما يعطي العمل طابعاً خاصاً يسمى الأسلوب، ولكل مؤلف طريقة خاصة به فى صياغة وتجسيد مشاعره وإنفعالاته عبر خطوط لحنية وتركيبات صوتية، أما القالب فهو الإطار الذي يوضع فيه المضمون كقالب السوناتا مثلاً الذي يتكون من ثلاثة مقاطع معلومة وهى العرض والنماء والتلخيص).* [2]

يرى الدارس أنه من الضروري التعمق في معرفة وتحليل ودراسة قوالب الموسيقى الغربية وبالتالي يمكن معرفة مدى موائمة هذا القوالب للموسيقى السودانية، لذلك يفضل الدارس سرد آراء متباينة حول هذا الموضوع .

1/ القالب الثنائي Binary Form :

كان المألوف تقسيم القطع القصيرة إما إلى ثنائية أو ثلاثية وذلك طبقاً لقابليتها للإنقسام إلى جزئين أو ثلاثة أجزاء واضحة محددة ، ويقال أن الصيغة الثنائية تتألف من جزئين متعادلين تقريباً، ثانيهما جواب للأول حيث يبنى من مادة مشابهة لمادة الجزء الأول بينما تتكون الصيغة الثلاثية من تقرير أو فكرة موسيقية تتلوها فكرة ثانية متعارضة ويختتم الجميع بإعادة للفكرة الأولى. [3]

---

[1] عزيز الشوان (مرجع سابق) ص49.
[2] المرجع نفسه ص49.
[3] سدرك ثورب (مرجع سابق) ص41

يعتبر ثورب أن هذا الشرح والتقسيم غير وافي لذلك يفضل التقسيم التالي بقوله:(*في حالة النوع الأول الذي ينتهي قسمه الأول فى المقام الأساسي يفضل تسميتها بالصيغة المقفلة Closed والنوع الثاني الذي ينتهي قسمه الأول بعيداً عن مقامه يسمى صيغة مفتوحة، ولنا بعد ذلك حرية إضافة كلمة ذي الجزئين Open tow parts أو ذي الثلاثة أجزاء Open three parts وذلك عندما يظهر ما إذا كانت الفكرة الأولى تعود مرة ثانية أو لا يعاد تقريرها).*[1])

بعد اطلاع الدارس على بعض المراجع الأجنبية وجد تقسيم أدق لمكونات القوالب من ناحية البنية المقامية وهو كما يلي: ذلك كما أورده Stanley Sadie :

1/ **Binary Form**: means simply tow part form. The term can be applied to anything from a short melody to an extended movement.

القالب الثنائي:

هو ببساطة عبارة عن قالب ذو جزئين ، وهذا يمكن أن ينطبق على كل الألحان والمؤلفات الموسيقية سوى كانت قصيرة أو متعددة الحركات، وقد بين ذلك فى الشكل التالي: ([2])

Melody A B Key Tonic Dominant	A B Dominant Tonic
opening theme	Closing theme

يجب إعادة كل جزء من الأجزاء السابقة.

At the start of the second half in some examples, the closing theme (B) consists of merely a few notes leading to the cadence; in others it can be several measures long).

في بداية النصف الثاني من الفكرة الموسيقية لهذا القالب يمكن أن يوجد في بعض الأمثلة أن الجزء (B) يحتوي على عدد من النغمات التي تدفع اللحن اتجاه القفلة ، وفي أمثلة أخرى قد يُلاحظ أن عدد الموازير ربما تزيد بعدد أكثر من الجزء الأول.([3])

يري الدارس أن هذه التعريفات السابقة متفقة في مبدأ التقسيم إلى جزئين ، إلا أن إهتمام التعريف الثاني بالبنية المقامية لكل قسم يمكن الإستفادة منه عند محاولات تأليف موسيقى سودانية على هذا القالب.

---

[1] سدرك ثورب (المرجع السابق)ص 41

[2] Stanley Sadie and Alison Latham,The Cambridge Music Guide,Campridge university Press,p63

[3] المرجع نفسه ص 64.

القالب الثلاثي Ternary Form :

Means three part form, on the pattern A- B – A
The third part is identical with or at least very similar to the first. This form is known as the da capo aria.

حيث ذكر أن القالب الثلاثي يتكون من ثلاثة أجزاء، وضحها بالنمط أ – ب – أ ، وعادة يكون الجزء الثالث مطابق أو مشابه إلى حد ما مادة الجزء الأول.[1]

التوسع في مبدأ الصيغة المقفلة:

في كثير من الأحيان يحتاج المؤلف الموسيقي إلي إمكانات أوسع من قيود هذه القوالب ليتمكن من سرد أفكاره ومشاعره المختلفة، لذلك أبتكرت عدة أنماط من الصيغ لتلبية تلك الحوجة ومنها ما يلي:

الصيغة الدائرية Simple Rondo :

تعتمد كل صيغ الروندو على مبدأ واحد هو تقرير فكرة كاملة في البداية ، تتناوب كلها أو جزء منها مع أقسام متباينة عديدة متعاقبة ، (أ ، ب ، أ ، ج ، أ ، د ، أ). وفيه يعود اللحن الأساسي في كل مرة ، أما عن منشأ تلك الصيغة فيشير ديفي: (*فكرة التناوب واضحة الصلة بالدور والمذهب الذي يؤديه الكورس الغنائي أو القسم المنفرد والقسم الجماعي في الاداء الغنائي ، فلا شك أن بساطة التصميم البنائي في هذه الطريقة قد إجتذب إهتمام الإنسان منذ أقدم مراحل تطوره*). ([2])

أما Stanely Sadie فقد أورد التفاصيل التالية لقالب الروندو :

Rondo form is a natural extension of ternary form. It is a form in which the main section recurs two or more times ; its plan at its simple , is A – B – A – C – A , or A – B – A – C – A – B’ –A with B’ a variant of B.

قالب الروندو أو الصيغة الدائرية هي إمتداد طبيعي للقالب الثلاثي وهو القالب الذي يحتوي على إعادة للقسم الرئيسي أو اللحن الاساسي لأكثر من مرة . ([3])

---

[1] Stanley Sadie ، مرجع سابق ،ص 65
[2] سدرك ثورب ،المرجع السابق، ص56.
2 Stanley Sadie ، مرجع سابق ،ص 66

الجدول التالي يوضح التركيب الداخلي لقالب الروندو حسب ما ذكر Stanely Sadie:

Melody	Structures
1 melody	A B A C A Tonic Dominant Tonic M, m (relative) Tonic
2 melody	A B A C A B' A T D T sub D T T T
3 melody	A (aba) B A (a) C A(a) D A (aba) T D T M T S T

This form goes back to the seventeenth century, the character pieces might typically have a main section of eight measures and two or three episodes (the in between B, C or D section) of eight to twelve. Composers of the classical period used rondo form on much larger scale, usually as the last movement in a sonata, chamber work or orchestral piece.

يرجع تاريخ هذا القالب إلى القرن السابع عشر، و يتكون القسم الأول من عدد ثمانية موازير ويليه ثمانية موازير أخري أو إثنى عشر مازورة في الأقسام الداخلية للقالب. استخدم المؤلفون الكلاسيكيون هذا القالب بكثرة في الحركة الاخيرة من المؤلفات الكبيرة كالسوناتا أو موسيقى الحجرة .([1])

يرى الدارس أن هذا القالب قد يكون مناسب جداً لطبيعة المؤلفات الموسيقية السودانية التي تعتمد في الأساس على مبدأ تكرار الجزء الرئيسي من اللحن، هذا مع إعتماد التقسيمات الداخلية المتوازنة لعدد الموازير في العبارات والجمل الموسيقية، مع ضرورة الإستفادة من المنطق السليم فى التحويلات المقامية التي تطرق لها، وذلك بما يتناسب مع خصوصية الموسيقى السودانية من الناحية المقامية.

صيغة المينويتو والتريو Menuetto Form :

هي صورة من الصيغة البسيطة المقفلة الثلاثية الأجزاء ولكن في إمتداد وإطالة إمتداد عن طريق التكرار، فالمينويتو يعد تقريراً أو عرضاً كاملاً للحن قائم بذاته ، بينما يعد التريو استطراداً أو تقريراً للحن معارض ثم يعاد بعده اللحن الأول الاساسي للمينويتو ويشار إليه menuetto

[1] Stanley Sadie ، مرجع سابق ، ص 66

da capo أي يعاد المينويتو من بدايته غير أنه في هذه الحالة تلغى علامات التكرار، و يمكن توضيح ذلك من خلال الشكل التالى: ([1])

I. قسم المينويتو:

لحن(أ) يكرر، ثم لحن (ب/ أ) يكرر. أو لحن (أ) يكرر ثم لحن (ب) يكرر.

II. قسم التريو:

لحن (ج) يكرر ، ثم لحن (د / ج) يكرر. أو لحن (ج) يكرر ثم لحن (د) يكرر.

III. قسم العودة:

إما لحن (أ / ب، أ) دون تكرار، أو لحن (أ / ب) دون تكرار.

يرى الدارس أنه على الرغم من مبدأ الإعادة الموجود في قالب الروندو وقالب المينويتو معاً، إلا أن الإختلاف الجوهري يظهر من خلال تحديد ماهو الجزء الذي يجب أن يعاد في القالب المعين، وكذلك الإختلاف يبدو واضحاً من خلال قسم العودة في قالب المينويتو حيث أنه لاتوجد أي إعادة أو تكرار في هذاالقسم تحديداً.

الصيغة الاستطرادية Episodical Form:

وهي تتبع نفس بناء صياغة المينويتو مع بعض التعديلات التي يمكن أن تخفف من حدة تجزئتها، لتعطي شعوراً بالإنسياب وتجنب الإعادة غير الضرورية وكذلك كتابة فقرات تذييل مهمتها إختتام القطعة ختاماً معقولاً أو كتابة مقدمات تهئ الجو المناسب قبل تقديم المادة الموسيقية الرئيسية. ([2])

يلاحظ الدارس أن هذه الصيغة تكاد تدون مشابهة تماماً لصيغة المينويتو، سوى في إحتوائها على فقرات المقدمة والختام.

قالب السوناتا Sonata Form:

قالب درامي يعتمد على التعارض بين أفكار متباينة أو متضادة وعلى ما يثيره هذا التضاد والتعارض من تشويق وإهتمام. مهمة المؤلف أن يحقق الوحدة عن طريق الإلفة بين تلك المادة المتنوعة أي بواسطة التوفيق بين العناصر المتباينة وإزالة ما بينها من صراع وتجاذب (resolve the conflicting elements). ([3])

---

[1] سدرك ثورب ديفي ،مرجع سابق 89

[2] نفس المرجع ص 91.

[3] المرجع نفسه ، ص 92.

كما يعرف Stanely Sadie قالب السوناته بالتعريف التالي:

Sonata form is the most important form of Classical and Romantic period. Sonata form is as much as style or a way of thinking, as a structure. A sonata form movement falls into three main section:

قالب السوناته هو الاكثر أهمية بالنسبة للموسيقى الكلاسيكية والرومانتيكية، وهو عبارة عن طريقة تفكير وأسلوب تأليف أقرب منه إلى صيغة بناء موسيقية. تبنى السوناته من ثلاثة حركات هي العرض ، النماء والتفاعل، إعادة العرض أوالتلخيص. ([1])

Exposition	Development	Recapitulation
A B Tonic Dominant	A / B Various	A B Tonic Tonic

يتعمق Stanely Sadie فى شرحه للتفاصيل الداخلية لقالب السوناته حيث أورد:

(There may be an introduction to start with and a code to end with, but these do not affect the basic outline of the movement's structure).

ربما إحتوت السوناتا على مقدمة موسيقية للعمل أو جزء جديد يمثل ختام للعمل ، لكن هذا الأجزاء بطبيعة الحال لا تؤثر على البناء الموسيقى للقالب ككل

The exposition normally divides into two groups of theme, A and B or tow subjects. It is end in the secondary key.

The development generally uses material from the exposition and develops it by range into different keys to provide a climax of activity and excitement.

يقسم العرض في قالب السوناتا عادة إلى جزئين فكرة (أ) وفكرة (ب)، وينتهي عادة في مقامات إنتقالية ، بينما يعتمد قسم النماء والتفاعل على المادة الموسيقية لقسم العرض ويتعهدها بالتحويلات المقامية المتباينة للوصول بها إلى قمة التشويق.

The essential feature of the recapitulation is that within it, the second subject material returns, now in the home key. By doing so, it resolves the tension that has been set by its original presentation.

[1] Stanley Sadie ، مرجع سابق ص 67

تتجلى السمات الأساسية لقسم إعادة العرض والتلخيص في إعادة مادة الفكرة الثانية، لكن هذه المرة في السلم الأساسي، وبذلك سيشعر المستمع بالراحة والاستقرار بعد الإثارة والتوتر الذي ظهر في الجزء السابق.([1])

يرى الدارس أن هذه التقسيمات والتفاصيل السابقة التي ذكرت حول بناء قالب السوناتا، تهتم فقط بهيكل العمل الفنى دون التطرق إلى جوهر العمل الذي يتمثل في الموضوع والمضمون، وصياغة الألحان ، وهو الشئ الذي يعتمد على شخصية المؤلف الموسيقي المتكاملة من الناحية النفسية والثقافية و الفنية التي تؤثر على طريقة تفكيرة في الموسيقى، لذلك لا يوجد ما يمنع من إعتماد قالب السوناتا من ضمن القوالب الموسيقية التي يمكن أن تساهم في تأليف موسيقى سودانية رفيعة من الناحية الفنية.

[1] المرجع السابق ص 67

المبحث الخامس

جذور الموسيقى البحتة فى السودان

يتكون المجتمع السوداني من مجموعة كبيرة من القبائل تعتمد في حياتها على الزراعة والرعي والصيد، وكلها أعمال تؤدي في جماعات وهذه المجموعات تستخدم الموسيقى بصورة وظيفية لأداء هذه الأعمال .

الثقافة الغنائية هي المسيطرة لدى أغلب المجموعات السكانية في السودان، لكن بالرغم من ذلك فقد تبين لبعض الباحثين أن هنالك نوع من المؤلفات الموسيقية البحتة في شرق السودان وفي بعض مناطق النيل الأزرق على سبيل المثال لا الحصر.

توجد في شرق السودان بعض الألحان يمكن تسميتها بدقة عبارات موسيقية تعبر عن معنى محدد، كأن يكون هنالك لحن يرمز إلى قبيلة ما وهذه الخصوصية يحذر الآخرين التغول عليها بعزف ألحان القبيلة المعنية مما قد يؤدي إلى مشاكل غاية في الصعوبة، كما توجد موسيقى في بعض الألعاب الشعبية. ([1])

المؤلفات الموسيقية قد تصمد لسنين عديدة حيث تتداولها الأجيال وتروي عنها مختلف القصص والأساطير، فعن الموسيقى عند البجا يقول محمد آدم:(*هي عبارة عن مقطوعات موسيقية تتصل بروايات تحكي عن مواضيع وأحداث في أزمنة قديمة وهي مقطوعات خاصة بالفروسية والرقص وتضم وتر القبيلة أي الشعار الموسيقي للقبيلة المحددة، بالإضافة إلى عدد من المقطوعات التراثية التي تصور البيئة وما عليها من أحياء، يطلق إسم الميرهت*). ([2])

يتأكد للدارس من السرد السابق، أن الموسيقى تلعب وظيفة مهمة عند قبائل شرق السودان ، طالما أنها ترتقي لأن تكون رمز من رموز وشعارات القبيلة، التي عادة ما تتمثل في الزي والشلوخ مثلاً عند المجتمعات القبلية في السودان، وكون إستخدامها في الألعاب الشعبية هذا الشئ يدل على مدى تذوق عامة أفراد القبيلة للأنغام ودلالاتها.

---

[1] يوسف عثمان بلال ، تصنيف وتحليل مقامات الموسيقى الشعبية في شرق وغرب السودان (بإعتبارها مادة خام للتأليف)، رسالة ماجستير غير منشورة، إشراف د. عواطف عبدالكريم و د. مارجريت توث، أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للموسيقى(الكونسرفتوار) ، القاهرة ، 1989، ص 58

[2] محمد آدم سليمان أبو البشر، السلام الموسيقية في أغاني البجه(الهدندوة)، ماجستير(غير منشورة) ، إشراف أ.د.الفاتح الطاهر دياب جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا، 2002 ميلادية، ص 69.

في منطقة النيل الأزرق وتحديداً عند قبائل البرتا، وُجدت أنواع من المؤلفات الموسيقية البحتة. تتكون مجموعة مزامير أندنقا من عشرة قطع تعزف بها الموسيقى البحتة عند القمز، والألحان المنتجة من هذه المزامير بسيطة التراكيب ، وذلك لقلة ما تحتويه من أصوات مستخدمة ، فهي لا تتجاوز حدود الأصوات الخمسة المكونة للمنظومة الخماسية. تعزف مزامير أندنقا في كل فصول السنة ما عدا في فصل الخريف حتى لا تلهي الناس عن الزراعة ، كما تعزف عند وفاة شخص عظيم من أعيان القبيلة. ([1])

مما سبق يبدو أن إستخدام الموسيقى البحتة عند هذه المجموعات السكانية في النيل الأزرق متجزر إلى أبعاد عميقة في الثقافة والمعتقدات الشعبية، حيث أن لها مكانة معتبرة ضمن الأنشطة الإنسانية الأخرى.

يرى الدارس أنه لا يمكن إغفال تلك النماذج الموسيقية البحتة التى ينتجها رعاة الأغنام والأبقار والإبل في العديد من أرجاء السودان، بإستخدام مختلف أنواع الصفافير البدائية الصنع، فهي على الرغم من بساطتها إلا أنها تمثل مؤلفات موسيقية بحتة طالما أن هذه النماذج غير مصحوبة بكلمات.

الموسيقى العسكرية في السودان:

يُعتبر الغزو التركي للسودان بداية عهد جديد من تاريخ البلاد. التاريخ الحديث للسودان يبدأ في العام 1821م، فقد تحدد مصيره منذ ذلك الوقت فقد أسس الأتراك نظام الحكم حيث يوجد عى رأس شئون الدولة حاكم عام مسئول لدى نائب الملك في القاهرة ، ومن تحته قُسمت البلاد إلى مديريات، كل منها برئاسة مدير أو حاكم. المديرية بدورها قسمت إلى أقسام، كل منها برئاسة إداري يطلق عليه لقب الكاشف، أما الشئون اليومية للمواطنين فكانت تدار بواسطة زعمائهم أنفسهم. ([2])

يتضح من التنظيم السابق لشئون الدولة أن الأتراك إهتموا بكل الجوانب التي تساعد في تأسيس دولة مدنية حديثة، وبالتالي من البديهي أنهم قد عملوا على تنظيم القوات المسلحة للدفاع

---

[1] الأمير النورإبراهيم،أثر موسيقى البرتا على فنون الأداء في إقليم النيل الأزرق ، دكتوراة غير منشورة،إشراف أ.د. محمد سيف الدين علي،جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الدراسات العليا ،الخرطوم، 2016ميلادية.ص 245.

[2] أ.ب. ثيوبولد، المهدية (تاريخ السودان الإنجليزي – المصري 1881-1899) ، ترجمة محمد المصطفى حسن عبدالكريم، longmans LondonK ، مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي ، الطبعة الأولى ،أبريل 2010م ،ص28.

عن الدولة الحديثة، لكن بعد البحث والتقصي عن حقيقة وجود موسيقى في المؤسسات العسكرية منذ العام 1821ميلادية لم يجد الدارس أي دليل أو إشارة إلى ذلك من خلال الدراسات التي إتيحت له للدراسة ، لكن تتفق أغلب الدراسات السابقة في مجال تاريخ الموسيقى العسكرية في السودان على أنها كانت موجودة في حدود عام 1881 ميلادية، فقد ذكر علي يعقوب:*(في حدود العام 1881 ميلادية مؤكد وجود موسيقى في المؤسسة العسكرية في العهد التركي، وذلك من خلال الصور وأسماء الرتب، الوكيل أمباشى، البتجاويش وغيرها من الرتب التي كانت تمنح للجنود في الموسيقى ، كانت تبدأ برتبة الجندي في سن ثمانية عشرة سنة وما دون ذلك يجند برتبة ولد).*([1])

في نفس السياق لمعرفة تاريخ دخول الموسيقى العسكرية في السودان فقد ورد أنه كانت الأورط السودانية تابعة لفرقة الجهادية المصرية القابعة في قصر عابدين في مصر، وقد دخلت مع الغزو الإنجليزي المصري، كانت موسيقاها تعرف بموسيقى السردارية ، وفي عام 1888 ميلادية عدل الإسم إلى موسيقى البيادة ، وأصبحت الفرقة تابعة لسرايا الحاكم العام. بحلول عام 1898 ميلادية عدل الأسم ليكون موسيقى الحدود ، وبعد ثورة سنة 1924 ميلادية سميت موسيقى قوة دفاع السودان، وفي عام 1931 ميلادية تُبعت الفرقة لحملة الحيوان بدلاً عن السرايا.([2])

بطبيعة الحال تستخدم الموسيقى العسكرية للمساعدة في رفع الروح المعنوية للجنود بجانب الوظيفة التي تؤديها من خلال المساعدة في توحيد صف الجنود خلال رحلات السير المختلفة، الشئ الذي يتطلب نوع من التنظيم الموسيقي للعازفين لهذا النوع من الموسيقى، بخصوص ذلك يقول علي يعقوب: (*التعليم الموسيقى موجود منذ بدايات العهود الإستعمارية ، تركية كانت أو إنجليزية مما مكن أفراد موسقى قوة دفاع السودان من معرفة الموسيقى ودراستها بطريقة علمية صحيحة وساعدهم على تدوين الموسيقى والأغنيات الشعبية في تلك العهود وحفظها وعزفها في المناسبات المختلفة).* [3]

.

---

[1] علي يعقوب كباشي ، الجلالات والمارشات العسكرية ، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة ،2007م، ص5

[2] خلف الله أحمد غندور، تاريخ الموسيقى العسكرية في السودانمن 1821إلى 1985م، شركة الجزيرة للطباعة والنشر ، ودمدني 2007، ص 18.

[3] على يعقوب مرجع سابق ص6.

تؤكد الدراسات أن هنالك آلآت موسيقية أخرى دخلت إلى السودان عبر الجيش الإنجليزي المصري مثل آلة البيانو والعود والكمان . إن أول من استخدم آلة الكمان في الموسيقى السودانية هم بعض العسكريين السودانيين، إذ كانوا يعزفون بها ألحان المارشات العسكرية السائدة في ذلك الوقت، و بعد أن إستقرت آلة الكمان وشاعت في وجدان الشعب السوداني ، برزت إلى الوجود المؤلفات الموسيقية الآلية الخاصة بها ومنها مقطوعة الأدهمية التي لاقت نجاحاً كبيراً وصارت حدثاً ورقص الناس على نغماتها، وكانت معظم الفرق الموسيقية تعزفها كإستهلال في بيوت المناسبات، وحذا كثير من المؤلفين حذوها وألفوا العديد من المؤلفات الموسيقية، منهم حسن الخواض وبدر التهامي وعلاء الدين حمزة. ([1])

يظهر بوضوح الدور الكبير الذي لعبته المؤسسة العسكرية في خارطة الموسيقي في السودان ليس من خلال إدخال عدد من الآلات الموسيقية الجديدة على أذن المستمع السوداني فحسب بل حتى في التأسيس للإهتمام بنشر التعليم الموسيقي، هذا وقد أثر وجود الآلة الموسيقية في السودان على طبيعة النشاط الموسيقي ككل فقد حدث نوع من التحول في مزاج الناس إلى حب الإستماع إلى أصوات الآلآت الموسيقية منفردة أو في شكل جماعي بدون مصاحبة مغني كما هو الحال.

بدايات ظهور فرق الموسيقى البحتة في السودان:

جذبت الموسيقى إهتمام كثير من الشباب السودانيين في ثلاثينيات القرن الماضي. بدأت لأول مرة الفرق الموسيقية المكونة من الآلآت المختلطة فقد قامت في الثلاثينيات فرقة موسيقية بود مدني وأخرى في أمدرمان كانت تسمى الجوقة الموسيقية، كانت تقدم المقطوعات الموسيقية ولا يوجد بها مغن. وفي عام 1936م كانت هناك فرقة موسيقية بكلية غردون، فكانت تقدم المقطوعات الموسيقية التي كانت عبارة عن مارشات الأورط السودانية، هذا بجانب فرقة موسيقية أخرى تكونت في الخرطوم في الأربعينيات كانت تقدم الأغاني والمقطوعات الشرقية. ([2])

---

[1]. محمد البشير صالح ، تاريخ آلة الكمان بالسودان طرق استخدامها وأساليب عزفها، رسالة ماجستير غير منشورة أكاديمية الفنون، القاهرة.(1992م).ص75

[2] نفس المرجع ص82.

تزايدت أعداد السودانيين الراغبين في تعلم العزف على الآلآت الموسيقية وفي إحترافها كمهنة، ويتضح ذلك من خلال عدد كبير من أسماء الفرق الموسيقية التابعة للبوليس والبلديات والفرق الخاصة وهي على سبيل المثال لا الحصر: ([1])

1/ فرقة بوليس مدني الرديف ، تأسست في عام 1930 ميلادية.

2/ فرقة موسيقى على كيفك (بلدية الأبيض)، 1940 ميلادية.

3/ فرقة معهد القرش بأمدرمان ،1943 ميلادية.

4/ فرقة موسيقى كوستي الرديف، 1946 ميلادية.

5/ فرقة موسيقى سنجة عبدالله، 1949 ميلادية .

6/ فرقة موسيقى بلدية بورسودان، 1949 ميلادية.

7/ فرقة موسيقى بلدية الخرطوم، 1950 ميلادية.

الجدير بالذكر أن أغلب الموسيقيين التابعين لهذه الفرق إما كانت لهم خبرات علمية وعملية سابقة في مجال الموسيقى أو أنهم إلتحقوا بهذه الفرق لدراسة العزف على الآلآت الموسيقية المختلفة وقد كانت أغلبها آلآت نفخ نحاسية وخشبية مع وجود لبعض الآلآت الإيقاعية التى تستخدم عادة في الموسيقى العسكرية.

يرى الدارس أن واقع الموسيقى العسكرية في ذلك العهد قد يكون مختلفاً ومتطوراً نوعاً ما بالمقارنة مع واقع الموسيقى السودانية التقليدية التي أشار إليها الدارس سابقاً في المجموعات القبلية المختلفة من ناحية ، ومختلف أيضاً عن أداء تلك الفرق المدنية المختلطة الآنفة الذكر، وذلك من خلال المقارنة بين الآلآت الموسيقية المستخدمة وصيغ وقوالب المؤلفات الموسيقية في كلٍ، حيث تأثر الموسيقيين العسكريين السودانيين بنماذج أساتذتهم الأجانب في طريقة عزفهم للآلآت الموسيقية المختلفة وفي طريقة تأليفهم لموسيقاهم الخاصة ، وقد برزت في ذلك الوقت الموسيقى الآلية وهي عزف موسيقى الأغنيات المعروفة والمتداولة من دون وجود مصاحبة مغني، وهذا العرف موجدود إلى الآن.

إستمر أثر المؤسسات العسكرية على واقع الموسيقى والموسيقيين في السودان. منذ بداية الثمانينيات ألحقت فرق وترية في جميع إدارات الأسلحة والوحدات (العسكرية وشرطية) تهدف إلى تغطية المناسبات الخاصة والعامة لأفراد المؤسسات العسكرية وللترفيه في معسكرات

[1] خلف الله غندور ، مرجع سابق ص20

الجنود، ومثال لذلك فرقة سلاح النقل، سلاح الإشارة، السلاح الطبي، سلاح الصيانة ، الدفاع الجوي، حرس الحدود، الإدارة العامة للمرور وغيرها، وكانت بمثابة إضافة لمسيرة حركة الموسيقى العسكرية والمدنية في السودان. ([1])

كان الدارس أحد أفراد هذه الفرق الوترية التابعة للقوات المسلحة والشرطة، فقد عمل في رتبة عريف في فرقة الدفاع الجوي الموسيقية كعازف كمان ومؤلف موسيقي في الفترة من عام 1998 إلى عام 2003 ميلادية ، وفي نفس الوظيفة برتبة مساعد في فرقة شرطة الإدارة العامة للمرور في الفترة من عام 2004 إلى 2013 ميلادية ، وهو يرى من خلال تلك الخبرة العملية أن هذه الفرق وبحكم الإنضباط الذي تتسم به المؤسسات العسكرية ، فقد ساعدت في ترقية الأداء الموسيقي من ناحية وأسهمت في بروز عدد من المؤلفين الموسيقيين الموهبين والدارسين من ناحية أخرى وذلك من خلال المهرجانات الموسيقية العسكرية المختلفة التى كانت منافسات المقطوعات الموسيقية البحتة تأخذ حيزاً مقدراً في جداول المنافسات بشروطها التي كانت تطالب بواجب بروز السمات القومية في المؤلفات الموسيقية البحتة، هذا مع وجوب توفر المدونات الموسيقية لتلك الأعمال.

بسبب دراسة علم الموسيقى، أصبح للمؤلفين الموسيقيين العسكريين السودانيين أثر واضح ومساهمات مقدرة ومتميزة في مجال تأليف الموسيقى البحتة في السودان، حيث تحتوي مكتبة الإذاعة السودانية على عدد من المؤلفات الموسيقية لأفراد من العسكريين،على سبيل المثال لا الحصر(أحمد مرجان ، محمد إسماعيل بادي، عبدالقادر عبدالرحمن)، كانت أغلب مؤلفاتهم تحمل طابع التنظيم والترتيب، وهي تعتبر بمثابة تمهيد لوضع نمط جديد من المؤلفات الموسيقية البحتة التى تحمل طابع موسيقي سوداني مميز بإعتماده على روح التراث الغنائي للقبائل السودانية المختلفة ، بجانب إعتماد الأسلوب والصيغ الغربية في التأليف الموسيقي.

أثر المسرح السوداني على تأليف الموسيقى البحتة في السودان:

المسرح هو أب للفنون ، وهو كذلك لإستخدامه أغلب أنواع الفنون من شعر ، نثر ، رسم وديكور، رقص، غناء ،موسيقى وغيرها على خشبة المسرح. أول عرض مسرحي في تاريخ السودان كان في قرية القطينة في عام 1908 ميلادية ، كانت المسرحية هي (نكتوت) التي

[1] رجاء موسى عبدالله عبدالخير،التأثيرات الفنية والإجتماعية لآلآت النفخ الأوربية في الموسيقى السودانية المعاصرة.، ماجستير(غير منشورة) ،جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا، إشراف د. محمد سيف الدين علي، 2007م،صر 42.

ألفها المأمور المصري عبد القادر مختار وكان الغرض منها هوإقناع الأهالي بإرسال أبنائهم للمدارس. ([1])

فيما يختص بوجود الموسيقى البحتة في الأعمال المسرحية السودانية ، فقد سبقها وجود الغناء بأشكاله المتنوعه من دوبيت إلى المنلوج أو الغناء الحديث. بالرغم من وجود فرق موسيقية كبيرة في معهد بخت الرضا، إلا أنه لم يظهر أثر للموسيقى البحتة في سياق المسرحيات، ما عدا في مسرحية مسمار جحا التي قدمت في سنة 1964 ميلادية، حيث شاركت فيها بالعزف على آلة الكلارنيت، وتعتبر مسرحية أحلام زمان التي من تأليف هاشم صديق وإخراج صلاح تركاب ، هي أول مسرحية سودانية يظهر فيها التأليف الموسيقي المعد خصيصاً لأغراض المسرح وقد كانت الموسيقى من تأليف أنس العاقب. ([2])

بعد التجربة الموسيقية لأنس العاقب ، توالى تأليف الموسيقى البحتة للمسرحيات السودانية والعالمية من إخراج السودانيين وقد لمعت عدة أسماء من المؤلفين الموسيقيين في هذا المجال منهم على سبيل المثال لا الحصر ، محمد آدم المنصوري ، صالح عركي، ناجي القدسي وبدرالدين عجاج.

يرى الدارس أن تجربة التأليف الموسيقي للمسرح تختلف من أي غرض آخر للموسيقى في أي مجال ، لأنها تمثل تفاعل مباشر بين الممثل والموسيقى والجمهور ، لذلك لابد من النقاش المستمر بين المخرج والمؤلف الموسيقي لإحداث ذلك الأثر المطلوب ، كما يرى أنها تندرج تحت تصنيف موسيقى البرامج ، لأنها معدة لتكون معبرة ومصاحبة لمشاهد محددة.

أثر السينما على تأليف الموسيقى البحتة في السودان:-

يستمد الفنان طاقته الإبداعية من البيئة المحيطة من حوله، فينعكس على نفسه كل ما يدور في هذه البيئة من تطور أو إضطرابات فهو المعبر الصادق بفنه عن هذه المتغيرات، وقد كان لظهور السينما في السودان إسهامات واضحة في تشكيل وعي المبدعين السودانيين حيث أورد هشام عباس :(*شهد عام 1931 ميلادية إنشاء سينما النجم الأحمر في الحي البريطاني بمدينة عطبرة كأول سينما في السودان، وفي عام 1934 ميلادية أنشأت سينما النيل الأزرق بالخرطوم كترفية لأفراد الجيش والمدنين الأجانب. في عام 1935 ميلادية فقد كان إنشاء سينما*

[1] خالدالمبارك، حرف ونقطة ، المطبعة الحكومية الخرطوم، 1980، ص9.
[2] محمد آدم المنصوري ، ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، إشراف أ.د الفاتح الطاهر، 2005م، ص37.

كلزيوم، أما عام 1949 ميلادية فقد شهد قيام شركة السينما الوطنية وإنشاء وحدة أفلام السودان وقد ساهمت الأفلام الأجنبية في الإرتقاء بالذوق العام من خلال الموسيقى التصويرية المصاحبة للأفلام). [1]

كانت مصر بدورها منفتحة على الثقافة الغربية ويظهر ذلك من خلال الأفلام حيث نوعية الملابس وأنماط الموسيقي المختلفة تظهر ذلك الأنفتاح، وبالتالي فقد تأثر السودانيين عامة بما يعرض في هذه الأفلام من أنماط موسيقية وإيقاعات تعتبر جديدة على الموسيقي السودانية كما أضاف الفاتح الطاهر: (*كان أغلب الفنانين يتابعون الأفلام من خلال السينما، ومن أكثرهم متابعة العاقب محمد الحسن والفاتح الطاهر، حيث كانوا يستمعون إلى الموسيقى و الأغاني وهي بتوزيع موسيقي جيد وبإيقاعات جذابة مثل " السامبا، الرومبا، الكلاكيت، إلى جانب العشرة بلدي" حيث أثرت السينما في إنتاج موسيقى الخمسينات من هذه الناحية الإيقاعية ومن ناحية قالب الأغنية*).([2])

يؤكد الدارس أن عادة الإستماع إلى أعمال الغير، خاصة المتطورة منها واحدة من أهم العادات التي تساهم في نمو الموهبة وتطورها بالنسبة للفنان عامة والمؤلف الموسيقي خاصة حيث يختزن في عقله كل هذه التجارب الموسيقية ويقوم بتحليلها وهضمها ومن ثم يكون إنتاجه الخاص أكثر جدة وتميز، وهذا ما حدث بالفعل مع أغلب رواد تأليف الموسيقى البحتة في السودان حيث كانت أغلب مؤلفاتهم متأثرة بما يعرض في السينما على الأقل فيما يختص بالشكل البنائي والإيقاعي، ومن الجيد أن مكتبة الإذاعة السودانية حافلة بالعديد من أسماء المقطوعات الموسيقية التى تؤكد هذا الزعم.

---

[1] هشام محمد عباس زكريا ، دكتور، الفيلم السينمائي الروائي الأول في السودان _ أمال وأحلام _ دراسة تاريخية تحليلية، ، منشورات دار جامعة السودان المفتوحة للطباعو والنشر ، الخرطوم ، الطبعة الألى 2012، ص19.

[2] الفاتح الطاهر دياب ، مقابلة شخصية مسجلة، المنزل أمدرمان 2016/7/7م، الساعه 5م.

أثر إذاعة أمدرمان على تأليف الموسيقى البحتة في السودان:

تعد إذاعة أمدرمان من أقدم الإذاعات في أفريقيا والعالم العربي وقد ساهمت بشكل كبير في رفع الوعي في شتى المجالات التي تخص المواطن. في الثاني من مايو 1940 ميلادية بدأت إذاعة أمدرمان ، إلا فرقة الإذاعة تكونت في العام 1947 ميلادية من عدد من عازفي الكمان والعود وأصبحوا يرافقوا المغنين في تسجيل الأغنيات الجديدة وفي الحفلات الحية. مع النمو المطرد في تقدم العزف أثبت العازفون وجودهم بأن إبتكروا وجود المقدمة الموسيقية الصرفة قبل بداية الغناء مع توافقها مع لحن الأغنية، وفي وقت لاحق صارت تعزف هذه المقدمات منفردة كمقطوعات موسيقية، جيث استخدمت إحدى مقدمات أغنيات الكاشف كشعار موسيقي للإذاعة. ([1])

ضمت فرقة الإذاعة في وقت لاحق أعضاء من الموسيقيين العسكريين كانوا يعزفون آلآت النفخ الخشبية والنحاسية، وبفضل معرفة هؤلاء العسكريون بعلوم الموسيقي فقد أسهموا في ضبط الأداء بالفرقة الموسيقية وقاموا بتدوين كثير من الأغاني، هذا بالإضافة إلى اللون والطابع الصوتي الجديد الذي أضافته آلآت النفخ على فرقة الإذاعة.

كانت الموهبة الفطرية هي الرائدة لإبداع الرعيل الأول من المؤلفين الموسيقيين السودانيين وبفضلها أنتجوا الكثير من الأعمال الفنية التي مازالت باقية إلى اليوم، حيث إستطاعوا أن يرسموا أنموذج للموسيقى السودانية البحتة سار على هديه الكثير ممن خلفهم.

كان للدراسة أثر واضح في نضج التفكير الموسيقي لدى بعض الرواد. أضاف العلم لعبقرية إسماعيل عبد المعين ، ففي عام 1947 ميلادية ألف إسماعيل مقطوعة موسيقية بعنوان يقظة شعب ، مستفيداً من اللحن الشعبي الطير يحوم فوق الرمم، ولاحقاً أصبحت شعاراً موسيقياً للأسطول الأمريكي في البحر الأبيض المتوسط . ([2])

يرى الدارس أن ما حدث مع إسماعيل عبد المعين يعتبر بمثابة تأكيد على أهمية دراسة الموسيقى عامة، بإعتبارها علم يفتح كثير من المدارك والآفاق للفنان الموهوب وبالتالي يكون قادر على كيفية التعامل مع تراثه المحلي بكامل الوعي الفني لتظهر من خلال روح ذلك التراث .

---

[1] الفاتح الطاهر دياب ، أنا أمدرمان (تاريخ الموسيقى في السودان) ، ماستر التجارية ، الخرطوم ، 1993م ص78.
[2] نفس المرجع ص 82.

يلاحظ الدارس أن الإذاعة السودانية لعبت دوراً كبيراً ومهماً في مسيرة تطور تأليف الموسيقى البحتة، وذلك من خلال لم شمل الموسيقيين الموهوبين والدارسين في مكان واحد، مع توفير الجو المناسب للممارسة الموسيقية التي تتمثل في البروفات والتسجيلات المختلفة للمقطوعات الموسيقية، بجانب الإستعانة بخبرات الموسيقيين الأجانب المقيمين بالخرطوم للمساعدة في نقل الخبرات المختلفة، مثل(الإيطالي عازف الكمان أوزو مايسترللي ، والمصري عازف القانون مصطفى كامل)، هذا مع دورها المباشر في نشر المؤلفات الموسيقية السودانية الآلية والبحتة حيث أفردت لها مساحة معلومة في خارطة البرامج الإذاعية ، ومن خلالها تعرف المجتمع السوداني على أسماء كثير من المؤلفين الموسيقيين منهم على سبيل المثال لا الحصر(برعي محمد دفع الله ، بشير عباس ، علاء الدين حمزه ، عبداللطيف خضر ، الفاتح الطاهر، العاقب محمد الحسن وغيرهم)، مما كان له كبير الأثر في بعث الدوافع للإبداع والتجديد المستمر في مسار تأليف الموسيقى البحتة في السودان.

واقع التأليف الموسيقي في السودان في مرحلة ما بعد الإستقلال:

تتأثر الحركة الفنية بكل ما يحدث في المجتمع من متغيرات سلبية كانت أم إيجابية، حيث تنعكس تلك المتغيرات على طريقة تعاطى الفنان معها ودرجة تأثره بها وبالتالي يظهر المنتج الفني متأثراً بهذه المتغيرات. تم الإستقلال في الأول من يناير سنة 1956م ، وقد كان حدثاً له تأثيراً إيجابياً في كل مناحي الحياة في السودان، حيث عملت فرقتي البوليس والجيش على إثراء الموسيقى الآلية بالإبداع الغنائي الذي يحظى بشعبية واسعة لدى المستمعين، ومع ذلك فقد ألفوا مقطوعات موسيقية بحته مثل مامبو بعد منتصف الليل، سامبا الجيل الجديد، لحن الوفاء لمحمد إسماعيل بادي وجامبو لعبد القادر عبدالرحمن ، حيث كان تأثير الدراسة واضحاً على التوزيع الموسيقي البسيط وخلفياته الهارمونية، هذا الشئ الذي كان مختلفاً عن أعمال الملحنين المعروفين مثل برعي محمد دفع الله وعلاء الدين حمزة وعربي الصلحي وغيرهم. ([1])

يرى الدارس أن مراحل الديمقراطية والتحرر التي يمر بها المجتمع قد تساهم في رفع مستوي الوعي للمجتمع ككل وبالتالي يكون الفرد متقبل لفكرة الإختلاف في الثقافات وتقبل الآخر والإستفادة من مجمل خبراته، لذلك كانت المؤلفات الموسيقية في تلك الفترة متأثرة بحركة الموسيقى العالمية، ويظهر ذلك من خلال نمط المؤلفات وطريقة تأليفها، ناهيك عن أسمائها.

---

[1] المرجع نفسه ص 103

أثر تلفزيون السودان على تأليف الموسيقى البحتة في السودان:

شهدت الدولة السودانية الكثير من مظاهر التطور والمواكبة للعالم الخارجي فيما يختص بإستخدام منجزات العصر، ومن أهم تلك المنجزات هو التلفزيون .

يعتبر اليوم الثالث والعشرين من شهر ديسمبر من العام 1962م هو أول يوم للبث التلفزيوني كبث تجريبي لا يتعدى محيط العاصمة المثلثة، وقد كانت النواة الأولى لأوركسترا موسيقية للتلفزيون، هي من كوادر الإذاعه وهم عبدالله عربي ، علاء الدين حمزة ، سيف النصر عثمان ومحمد الحسن الشايقي ، كانت مهمتهم العزف مع الفنانين في السهرات الحية ، ويعزفوا أحياناً موسيقى من تأليف الموسيقي الإيطالي إيزو مايسترللي. ([1])

بطبيعة عمل التلفزيون تحتاج الصورة التلفزيونية في أوقات كثيرة للموسيقى لتعميق المشاهد وقد ساهم التلفزيون في ظهور هذا النوع من المؤلفات للأغراض التلفزيونية المختلفة مثل الفواصل وشعارات البرامج أو حتى الأعمال الدرامية التلفزيونية، وفي ذلك يقول طارق: (*إن التفكير في تصميم موسيقى خاصة لمحتوى البرامج المختلفة بدأ في منتصف ثمانينيات القرن العشرين، عندما تم تصميم موسيقى تصويرية لمسلسل صرخة في وادي الصمت ، من تأليف برعي محمد دفع الله ، كما أن إستخدام موسيقى مارش الإنتصار لنفس المؤلف كشعار لنشرة الأخبار ، كان له كبير الأثر في ما يعرف بموسيقى البرامج في السودان*).([2])

أسهم التلفزيون في بروز أسماء جديدة في مجال التأليف الموسيقي ، وذلك من خلال التعامل والتعاون المشترك لخلق هوية سمعية موسيقية لتفزيون السودان تكون معبرة عن الكم الهائل من التنوع الثقافي في السودان، فقد أكد طارق جويلي:(*كانت فترة بداية التسعينيات من القرن العشرين بداية لدخول مفاهيم جديدة في استخدام الموسيقى بالتلفزيون ، حيث بدأت في الظهور المؤلفات الموسيقية التي صممت خصيصاً لبعض البرامج ، وكان من أبرز المؤلفين لهذا النوع من المؤلفات أنس العاقب ، مبارك محمد علي، ، عثمان النو ، الفاتح حسين، كمال يوسف، عبدالله أميقو، ربيع عبد الماجد، صلاح عبدالماجد، عبدالله شمو وشريف شرحبيل).*

يرى الدارس أن التلفزيون قد أسهم فيما يعرف بعملية إستلهام التراث في المؤلفات الموسيقية السودانية المعاصرة المختصة بموسيقى البرنامج ، وذلك لأن أغلب الموضوعات التي تخدمها

---

[1] طارق أحمد محمد جويلي ،موسيقى مقدمات البرامج والفواصل في التلفزيون القومي في السودان، ماجستير غير منشورة، إشراف د. كمال يوسف علي، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا،2010م،ص 11.

[2] نفس المرجع ص35.

الصورة في التلفزيون هي موضوعات من البيئات السودانية المحلية ، لذلك يجد المؤلف الموسيقي نفسه منحازاً لإستخدام الأنماط الموسيقية الشائعة في البيئة المعينة لتكون مؤلفاته مناسبة وموازية للصورة التي تعرض من خلال شاشة التلفزيون، وبسبب إختيار إدارة التلفزيون للمجموعة السابقة من المؤلفيين الموسيقيين السودانيين وهم أغلبهم من خريجي معهد الموسيقى والمسرح ، فقد أتاحت لهم الموهبة والدراسة الموسيقية كثير من الفرص لعمل إضافات جديدة ومختلفة عن السائد في مجال التأليف الموسيقي وبالتالي يمكن إعتبارهم من الرواد في مجال موسيقى البرنامج والموسيقى التصويرية في السودان.

أثر المعهد العالي للموسيقي والمسرح على الموسيقى البحتة في السودان :

في إطار سعي المهتمين بأمر الفنون في السودان ، فقد توجت هذه المساهمات بإنشاء معهد الموسيقى والمسرح والفنون الشعبية. كانت النشأة بمبادرة من الماحي إسماعيل وهو من أوائل المعلمين السودانيين الذين تم إبتعاثهم من بخت الرضا لدراسة الموسيقى بإنجلترا، حيث تمت الموافقة على مقترحه في العام 1968 ميلادية، وتم الإتصال بأكاديمية الفنون بالقاهرة لوضع التصور لقيام المعهد الذي ينبغي أن يضع الحركة الموسيقية في المسار العلمي الصحيح هذا بالرغم من إعتماد الإستعداد الفطري فقط معياراً للقبول بغض النظر عن العمر والشهادة الدراسية. ([1])

فيما يختص بشعبة التأليف، كانت دراسة التأليف في بداية مشوار المعهد كانت موكولة إلى الخبراء الكوريين، حيث قاموا بالتوزيع الموسيقي للعديد من الأعمال الموسيقية إلا أن عامل اللغة والتخاطب وقف حاجزاً بينهم لإكمال رسالتهم ، خاصة في مادة التأليف الموسيقي. ([2])

يرى الدارس أن دراسة التأليف الموسيقي تحتاج نوعاً من التفاعل والحوار المستمر بين الطالب والأستاذ لشرح النظريات الخاصة بفروع هذه المادة ، وتوضيح المعادلات التي تجري لتحقيق التوازن بين الآلات وغير ذلك من المواد النظرية كالهارموني والكونتربوينت والتوزيع الموسيقي، فربما بسبب حاجز اللغة بين الخبراء الكوريين في أول عهدهم وبين الطلاب السودانيين في هذا التخصص، ربما كان هذا أحد الأسباب التى جعلت المهتمين بالنشاط

---

[1] وليد محمد الجاك، تأثير دراسة مناهج الموسيقى الغربية في السودان في الموسيقى السودان، دكتوراة غير منشورة، جامعة السودلن للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا ، إشراف د.محمد البشير صالح،ص 54.

([2])الدرديري محمد الشيخ، إمكانية الإستفادة من النظريات الموسيقية في تأليف الموسيقى الآلية في السودان، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، بحث ماجستير في الموسيقى، 2003م.ص14.

الموسيقي في السودان لم يشعروا بجدوى دراسة التأليف الموسيقي وذلك لأنها لم تحقق النتائج المرجوه من دراسة هذا التخصص بفاعلية يكون لها أثرها في الساحة الموسيقية بالمقارنة مع إنتاج المؤلفيين الموسيقيين الذين يعتمدون على الموهبة فقط دون الدراسة، لكن بالرغم من ذلك فقد تخرج عدد مقدر من الطلاب في هذا التخصص وهم مزودون بمعارف علمية جيدة في هذا المجال.

يعتبر الدارس أن أهم آثار دراسة الموسيقى عامة وتخصص التأليف الموسيقي خاصة في معهد الموسيقى والمسرح تمثلت في تكوين عدد من الفرق الموسيقية والغنائية من طلاب وخريجي وأساتذة هذه المؤسسة ، بجانب ضمها لأعداد مقدرة من الموسيقيين الموهوبين أصحاب المعرفة العملية والعلمية المقدرة، حيث برزت أسماء فرق جديدة مثل(فرقة السمندل الموسيقة، أوركسترا الخرطوم الأكاديمية، فرقة عازة الموسيقية، فرقة النيل الموسيقية، الفرقة القومية السودانية للموسيقى، فرقة التبر الموسيقية).

ظهرت فرق موسيقية أخرى تحمل أسماء مؤسسيها هي عبارة عن مشاريع فنية فردية تساهم في عرض تجارب هؤلاء المؤلفين، مثل (مجموعة الفاتح الطاهر الموسيقية، فرقة حافظ عبدالرحمن الموسيقية ، فرقة الفاتح حسين الموسيقية ، فرقة أسامة بكلو الموسيقية وفرقة عثمان محي الدين الموسيقية). تمكن الدارس من تكوين فرقة موسيقية بأسمه في العام 2008 ميلادية وعبرها أسس مهرجان للموسيقى البحتة سماه مهرجان الموسيقى للعقل والروح .

أما عن أثر المعهد على الجانب الغنائي في الموسيقى السودانية، فقد ظهرت فرق مثل (فرقة عقد الجلاد ، ساورا ، نمارق، فرقة جواهر النغم ، فرقة آثار النغم) وقد كان للمؤلفين الموسيقيين الأكاديمين دور مقدر في مسيرة هذه الفرق الموسيقية والغنائية، على سبيل المثال لا الحصر، صلاح محمد الحسن، محمد سيف الدين علي، بابكر سليمان، عثمان النو، وربيع عبدالماجد وعبد الوهاب وردي، شريف شرحبيل، هشام كمال.

إستطاعت تلك الفرق أن تحدث أثراً مميزاً في مسيرة الغناء والموسيقي في السودان، ومن خلالها برزت مؤلفات موسيقية جديدة من حيث التفكير الموسيقي المرتكز على التوزيع الموسيقي والتنفيذ الموسيقي الجيد المعتمد على العلمية والمنهجية، وقد كانت فرقة السمندل خير شاهد على ذلك الأثر من خلال قدرتها على إجتذاب أعداد مقدرة من المهتمين بموضوع الموسيقى البحتة وظهر ذلك من خلال تلك الحفلات والعروض التي كانت تقدمها بصورة دورية في الخرطوم

وخارجها، ومن خلال إنتاجها لألبوم كامل يحتوي على مجموعة من الملؤلفات الموسيقية البحتة لعدد من المؤلفين الموسيقيين السودانيين.

بفضل الدراسة في المعهد أصبحت هنالك أعداد مقدرة من الموسيقيين السودانيين قادرين على إستغلال إمكانات الآلة الموسيقية بصورة أفضل من زي قبل، وصار بإمكان المؤلف الموسيقي السوداني المتخصص أن يقوم بعملية التأليف الموسيقي و الغنائي و التوزيع الموسيقي لأعماله وأعمال الغير.

يرى الدارس، أن إسهامات أغلب أساتذة وخريجي شعبة التأليف في جانب تأليف الموسيقى البحتة، لا تتوازي من حيث الكم والكيف مع مجمل إسهامات المعهد في واقع النشاط الموسيقي في السودان، منذ تأسيسه وإلى أن أصبح كلية للموسيقى والدراما، وقد لاحظ أن جل إهتمامهم ينصب على التأليف الغنائي والتوزيع الموسيقي، وهنا لابد من الإشادة بمجهودات الفاتح الطاهر الذي يعد من أهم المؤلفين الأكاديمين السودانيين المهتمين بموضوع تطوير الموسيقى السودانية وضرورة مواكبتها لطريقة التفكير الموسيقية العالمية ، وله في ذلك عدد من المؤلفات المعتبرة والمقدرة حيث إستطاع بعلمه وموهبته أن يبني موسيقى سودانية في واحد من أرقى قوالب البناء الموسيقي وهو قالب السمفونية.

أما المؤلف الأكاديمي الراحل عبدالله إبراهيم أميقو فهو أحد أهم رواد إتجاه القومية في الموسيقى السودانية ، وقد أفنى حياته في سبيل رفعة هذا النوع من الفكر الموسيقي، حيث حفلت مكتبة الإذاعة والتلفزيون بعدد من إسهاماته الموسيقية ، كما توجد عدة كتب تحتوي على مؤلفاته الموسيقية وتعكس فكره الموسيقي المميز في مواضيع إستلهام التراث في الموسيقى البحتة في السودان. أما عاطف صالح الذي يعتبره الدارس واحد من أميز خريجي هذه الشعبة وأكثرهم حرصاً على نشاط تأليف الموسيقى البحتة، حيث إتسمت مؤلفاته بالجدة والمواكبة .

الجدير بالذكر، أن إسهامات خريجي التخصصات الموسيقية الأخرى الذين توفرت لهم الموهبة والمعرفة والثقافة العامة بتأليف الموسيقي البحتة ، لازالت أكبر أثراً في الساحه الفنية في السودان من المتخصصين في هذا المجال، على الأقل من ناحية كمية الإنتاج، وهذا يدل على موهبتهم المتميزة في هذا الجانب بجانب تخصصاتهم الأساسية، فقد تعرف المجتمع السوداني على أسماء وأعمال الكثير منهم ، على سبيل المثال لا الحصر(حافظ عبد الرحمن، الفاتح حسين ، كمال يوسف ، أسامة بابكر وعبدالله شمو).

يؤكد الدارس على وجود أثر كبير وواضح للمؤلفين السودانيين الأكاديميين من خلال نشاط التأليف الغنائي والتوزيع الموسيقي ، حيث برزت أفكارهم من خلال التعامل مع السلالم الموسيقية والمقامات الخماسية وإستخدامها بوعي وفكر واضح لإبراز كل إمكانياتها التعبيرية حيث برزت عدة أسماء في هذا الجانب منهم على سبيل المثال (الفاتح الطاهر، أبوعركي البخيت ، يوسف الموصلي ، أنس العاقب ، بابكر سليمان ، عثمان النو، شريف شرحبيل، هشام كمال والصافي مهدي).

يؤمن الدارس بأن الموسيقى البحتة هي الأرقى من حيث القيمة الفنية لأنها تعابير مجردة غير مرتبطة بنص شعري معين ، لذلك لها من الإستقلالية ما يجعلها ذات أثر بالغ في نفوس المستمعين أكثر من الموسيقى الآلية للأغنيات التي تجعل ذهن المستمع دائم الحنين لربط النص الشعري بالموسيقى، كما أن للموسيقى البحتة الإحتمال الأكبر للإنتشار عالمياً، على الأقل لعدم وجود حاجز اللغة كما في التأليف الغنائي.

فئات المؤلفين الموسيقيين:

من خلال دراسة مراحل تطور تأليف الموسيقى البحتة في السودان، يرى الدارس أنه يمكن تصنيف المؤلفين الموسيقيين _ دون ترتيب للأفضلية من ناحية القيمة الجمالية لمؤلفاتهم الموسيقية _ إلى الفئات التالية:

1/ مؤلف موسيقي يفتقر إلى المعرفة العلمية.

2/ مؤلف موسيقي غير متخصص فى الموسيقى درس، الموسيقى دراسة ذاتية غير أكاديمية (الموسيقيين المثقفين موسيقياً بالإطلاع والإستماع والممارسة).

3/ مؤلف موسيقي غير متخصص في الموسيقى ودرس الموسيقى دراسة أكاديمية غير منتظمة (خريجي قصر الشباب والأطفال والمراكز والمعاهد الموسيقية الخاصة).

4/ مؤلف موسيقي متخصص في فرع موسيقي آخر ودرس التأليف الموسيقي دراسة ذاتية.

5/ مؤلف موسيقي متخصص في فرع موسيقي آخر ودرس التأليف الموسيقي كتخصص ثاني.

6/ مؤلف موسيقي متخصص في التأليف الموسيقي تخصصاً أساسياً.

بناءً على التصنيفات السابقة ومدى الموهبة الموسيقية والمعرفة العلمية لدى المؤلف الموسيقي سيتحقق الفرق في مدى جودة وإنضباط وقيمة المؤلفات الموسيقية من حيث مطابقتها للمعايير العلمية للتأليف الموسيقي ومن حيث القيم الجمالية.

الفصل الثالث

الإطار العملي

تمهيد:

في هذا الإطار يستعرض الدراس عدد ثلاثة عشر نموذج لمؤلفات موسيقية سودانية تم إختيارها من حقب تاريخية مختلفة. ومن خلال التحليل الموسيقي لنماذج هذه العينة المختارة من المؤلفين الموسيقين السودانيين سوى كانوا موهوبين أو دارسين للتأليف الموسيقي ، يمكن التعرف على الملامح العامة للموسيقى السودانية المعاصرة من ناحية الأسلوب و البناء العام .

في ظل عدم وجود منهجية واضحة ومتفق عليها حول تسمية المقامات والسلالم الموسيقية السودانية ، إعتمد الدارس أسلوب خاص في التسمية هو مزيج من الطريقة الغربية والطريقة العربية في تسمية السلالم حسب درجة الركوز.

يفضل الدارس تقسيم النموذج الموسيقي إلى أجزاء صغيرة ، أطلق عليها أسم الفكرة الموسيقية ولا يقصد بها الخلية اللحنية التى تعرف بال motive في الموسيقى الغربية ، وذلك بإعتبار خصوصية وطابع تأليف الموسيقى السودانية التي هي عبارة عن توارد وتسلسل أفكار موسيقية تمثل كل منها مقطع موسيقي محدد.

المدونة الموسيقية للنموذج الأول:

التحليل الموسيقي لصياغة وبناء النموذج الأول:

(المؤلف غير دارس للتأليف الموسيقي)

إسم العمل: الأدهمية

نوع العمل: قطعة موسيقية

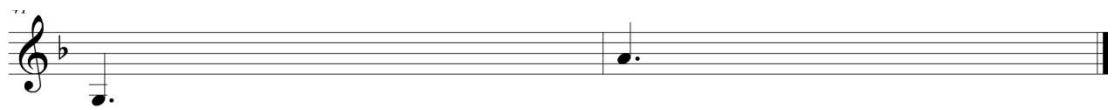
إسم المؤلف : محمد آدم أدهم

الميزان الموسيقي: 3/8

الضرب الإيقاعي: تم تم

السلم الموسيقي: فا الخماسي ، درجة ركوزه الأساسية صول.

المجال الصوتي للحن:



الفكرةالأولى:

مقدمة إيقاعية في 7 موازير، تستعرض الضرب الإيقاعي.

الفكرة الثانية:

تكونت جملة اللحن الأساسي من عدد 12 مازورة ، تقسم داخلياً إلى عبارة من عدد 4 موازير، يتم تكرارها مرتين وفي المرة الثالثة يتم عمل تنويع بسيط على بداية العبارة حيث تبتدئ بقيمة كروش سابق من الضلع الأخير في نهاية العبارة .

كون جملة إستطرادية من عدد 8 موازير يتم إعادتها مرتين ، إبتدأت بمازورة جزئية من العبارة السابقة، مع إعتماد الوحدات الزمنية المكونة للجملة الأولى . أحدث المؤلف نوع من التحويل المقامي إذ ظهر صوت الدرجة الرابعة(سي بيمول) مع الإحتفاظ بالنظام الخماسي المميز للمقام.

الفكرة الثالثة:

تعتبر تصوير مقامي للحن الأساسي في درجة خامسة هابطة ، مع إدخال بعض التنويعات الإيقاعية والنغمية ، لتقود اللحن إلى الختام في الفكرة الأولى.

خلاصة التحليل:

الفكرة الثانية تمثل (أ): فقرة اللحن الأساسي ، تكونت من جملتين الأولى في عدد 12 مازورة ، والثانية في عدد 8 موازير.

الفكرة الثالثة تعتبر (ب): الصياغة الثانية للحن ، تكونت من عدد 12 مازورة ، يمكن إعتبارها (أ*) لأنها تكونت من نفس مادتها بل هي تطور وتنويع على المادة في مقام جديد، يكرر هذا المقطع ليقود إلى إعادة الفكرة (أ) .

يطابق هذا النموذج فكرة الصيغة الثلاثية Ternary Form وذلك حسب التصميم أ ، ب ، أ.

يرى الدارس أن هذا النموذج مهم ومؤثر في تاريخ تأليف الموسيقى البحتة في السودان إذ يعتبر من أوائل المؤلفات الموسيقية التي تعرف عليها المستمع السوداني ووجدت نصيبها من الذيوع والإنتشار، وقد ظهر فيه أسلوب إعتماد تصوير العبارات والجمل الموسيقية على بعد خامسة هابطة ، ويمكن إعتبارها رابعة صاعده ، حيث إستفاد المؤلفين اللاحقين من هذا الأسلوب.

المدونة الموسيقية للنموذج الثاني:

التحليل الموسيقي لصياغة وبناء النموذج الثاني:

(المؤلف دارس للموسيقى دراسة غير منتظمة)

إسم العمل: سوف ألقاك

نوع العمل: قطعة موسيقية

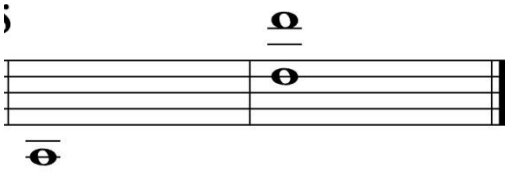
إسم المؤلف : علاء الدين حمزه

الميزان الموسيقي :3/4

الضرب الإيقاعي : فالس

السلم الموسيقي: صول الخماسي

المجال الصوتي



الفكرة الأولى:

مقدمة موسيقي حرة ، في عدد 9 موازير مقسمة داخلياً إلى عبارة أولى من عدد 3 موازير تبدأ من الصوت الأساسي للمقام وتنتهي به. تليها قنطرة من عدد مازورتين تؤدي إلى جملة اللحن

الأساسية وهي من عدد 4 موازير يتم تكرارها ، بينما لا توجد وحدة إيقاعية متكررة في عبارة اللحن الأساسي ، إلا أن المسار اللحني المنساب على كامل النموذج، إستطاع أن يحقق الوحدة الموضوعية المطلوبة.

الفكرة الثانية:

قبل الدخول إلى اللحن الأساسي، إستعرض المؤلف الضرب الإيقاعي للفالس في عدد مازورتين. ثم أتى بالعبارة الأولى للمقدمة في إيقاع منتظم لتكون هي جملة اللحن الأساسية، حيث تتم إعاددتها مرتين.

الفكرة الثالثة:

من على بعد رابعة هابطة ، كون المؤلف جملة إعتراضية مكونة من عدد 3 موازير ذات وحدات زمنية متشابهة ، تعاد مرتين لتقود إلى الرجوع للحن الأساسي، حيث ختام النموذج.

خلاصة التحليل:

إبتدأ النموذج بمقدمة موسيقية حرة ، تلاها إستعراض للضرب الإيقاعي.

الفكرة الثانية تعتبر (أ): اللحن الأساسي مكون من عدد 4 موازير ، تتم إعادتها.

الفكرة الثالثة تعتبر (ب): جملة إعتراضية مكونة من عدد 3 موازير أ تتم إعادتها، وتعود للختام في الفكرة أ.

يتخذ هذا النموذج التصميم أ ، ب، أ. وهو يطابق فكرة القالب الثلاثي Ternary Form.

المدونة الموسيقية للنموذج الثالث:

البنـــــت الصـــــغيرة

تـــأليف: إســـماعيل عبـــدالمعين
تـــدوين : حســـام عبدالســـلام

التحليل الموسيقي لصياغة وبناء النموذج الثالث:

(المؤلف دارس للموسيقي ، غير متخصص في التأليف الموسيقي)

إسم العمل: البنت الصغيرة

نوع العمل: قطعة موسيقية

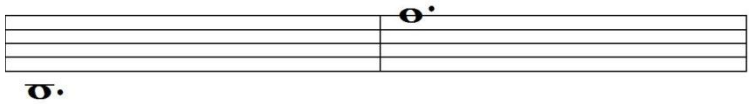
إسم المؤلف : إسماعيل عبدالمعين

الميزان الموسيقي :12/8

الضرب الإيقاعي :

السلم الموسيقي: فا الصغير /الخماسي

المجال الصوتي للحن:



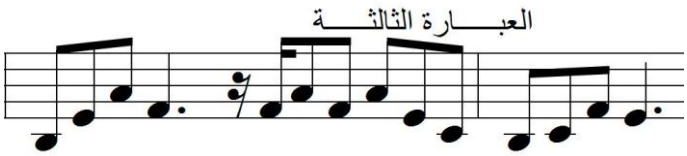
1/ **الفكرة الأولى:**

من المازورة 1 إلى 6، إستعرض المؤلف الضرب الإيقاعي المكون من مزج أكثر من تشكيلة إيقاعية، ليرسخ في ذهن المستمع تلك التشكيلة الإيقاعية المميزة الموجودة عند بعض القبائل في غرب السودان ، وقد تم تأليف كامل العمل على هذا الإيقاع.

2/ **الفكرة الثانية:**

جملة موسيقية مكونة من عدد 3 عبارات مختلفة ، بدأت العبارة الأولى من الضلع الثاني للمازورة رقم 7 وإنتهت في نهاية الضلع الأول من المازورة 8 ، معبرة عن شكل السؤال ، حيث كان الجواب متمثل في العبارة الثانية من الضلع الثاني من المازورة 8 حتي بداية المازورة 9:

فيما كانت العبارة الثالثة مكونة من نفس مادة العبارتين السابقتين ، إلا أنها مستقرة في صوت مختلف هو مي بيمول:



تم تكرار ماد المقطع الثاني كاملة ثم إنتقل إلى مادة جديدة.

3/ الفكرة الثالثة:

من المازورة 15 حتي 20 صاغ المؤلف جملة موسيقية جديدة ذات نغمات منسابة استخدم فيها أسلوب التتابع السلسل :

الفكرة الرابعة:

تمثل جملة الختام، حيث إحتوت على إرتكازات متنوعة على درجات السلم الأساسي لكن بأشكال موسيقية ذات وحدات زمنية طويلة ، مما قاد إلى نهاية سلسة وهادئة ، لكنه لجأ إلى رفع الصوت الأخير إلى الأوكتاف الأعلى ليعطي شعور الختام:

خلاصة التحليل:

تمثل هذه المقطوعة الموسيقية واحده من نماذج الإستفادة من التراث وإستلهامه في التأليف الموسيقي للمؤلفات المعاصرة ، حيث إستفاد المؤلف من الضرب الإيقاعي ليعبر به عن أفكاره اللحنية من خلال أربعة أفكار لحنية مختلفة.

1/ الفكرة الأولى: مقدمة للعمل ، عبارة عن عرض الضرب الإيقاعي في 6 موازير.

2/ الفكرة الثانية تمثل (أ) : هي اللحن الأساسي ويتكون من جملة موسيقية من 8 موازير، لكنها داخلياً مقسمة إلى 3 عبارات متشابهة البناء الإيقاعي ومختلفة اللهجة اللحنية تتم إعادتها مرتين.

3/ الفكرة الثالثة تمثل (ب): جملة موسيقية جديدة مكونة من 6 موازير ، تحتوي على المادة النغمية للفكرة أ ، لكن بنظام وأشكال مختلفة.

4/ الفكرة الرابعة تعتبر(ج): هي الجملة الختامية للعمل وتتكون من 6 موازير ببناء إيقاعي متشابهة على مدار الجملة ، وتنتهي عند صوت الأساس لكن في طبقة صوتية أعلى.

الفكرة أ هي بمثابة مقدمة للعمل لا يتم تكرارها مجدداً، والفكرة (ج) هي الخاتمة، لذلك يمكن إعتماد الفكرتين (أ، ب) من هذا النموذج بإعتبارهما متطابقتان مع فكرة Binary Formأو ما يعرف بالصيغة الثنائية أ، ب.

يرى الدارس أن هذا النموذج على الرغم من بساطة تكوينه ، إلا أنه يعكس مدى إمكانية الإستفادة من النظريات العلمية في تأليف الموسيقى السودانية المعاصرة حيث أن المؤلف عبد المعين يعتبر من أوائل السودانيين الذين أتيحت لهم فرصة الدراسة النظرية للموسيقى. ويظهر ذلك من خلال إستخدامه للتتابعات والتسلسل والإنسيابية في صياغة اللحن ، مع الإحتفاظ بلهجة إيقاعية مشتركة للعبارات الموسيقية ، وكذلك التناسق والتوازن في حجم الأجزاء المكونة للعمل ككل.

المدونة الموسيقية للنموذج الرابع:

فرحـــة شـــعب

بـــرعي محمـــد دفـــع الله
حســـام عبدالســـلام

42
47
52
58
64
69
74
80

85
90
96
101
107
111
116
121
127

التحليل الموسيقي لصياغة وبناء النموذج الرابع:

(المؤلف غير دارس للتأليف الموسيقي)

إسم العمل: فرحة شعب

نوع العمل: قطعة موسيقية

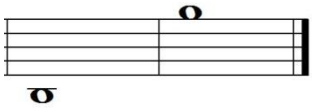
إسم المؤلف : برعي محمد دفع الله

الميزان الموسيقي : مقسوم

الضرب الإيقاعي : سامبا

السلم الموسيقي: سي بيمول خماسي، درجة ركوزه الأساسية فا.

المجال الصوتي للحن:



1/ **الفكرة الأولى:**

إستهلَ اللحن بعدد 5 موازير إيقاعية على الصوت فا بإعتباره الصوت المحوري في القطعة الموسيقية.

2/ **الفكرة الثانية:**

تمثل جملة اللحن الأساسي ، حيث صاغها المؤلف من جملة لحنية وإيقاعية، من الضلع الثاني من المازورة ، بعد سكتة نوار، والجملة مكونة من 4 موازير، يتم تكرارها لتصبح 8 موازير معبرة عن جملة موسيقية مثالية .

3/ **الفكرة الثالثة:**

لحن يبدأ من أغلظ صوت في النموذج وهو (سي بيمول) ، وتمثل بعد خامسة هابطة من الصوت المحموري فا. بعده تحرك اللحن بأشكال موسيقية مختلفة مثل النوار، الكروش والبلانش، كما تخلل اللحن بعض المد والتأخير والتقديم وهو ما يعرف بأسلوب السانكوب.

في المازورة 28، 29 المؤلِف لم يلتزم بشكل بناء المقطع الثاني عند إعادته بعد المقطع الثالث حيث أنه بدأ من الضلع الأخير بدلاً عن الثاني كما في السابق.

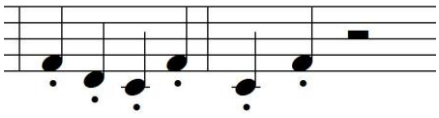
4/ **الفكرة الرابعة:**

إبتداءً من المازورة 51 ، إحتفظ المؤلف بالشكل الإيقاعي للعبارات وغير في مسار اللحن ليتصاعد ويقود الحركة إلى فكرة إيقاعية ولحنية جديدة:

من بداية المازورة 62 تم تأليف جملة جديدة من وحدة البلانش والنوار في تسلسل نغمي هابط ، داخل المنظومة الخماسية للقطعة الموسيقية، ومن ثم عمد على تنويع هذه الجملة الجديدة بإستخدام وحدة الكروش:

ختمت الفقرة بجملة إيقاعية قصيرة ، مكونة من 4 موازير من نفس مادة الفكرة الثانية قادت إلى إعادة العمل ككل.

في ختام المقطوعة أضاف المُؤلِف عدد مازورتين إلى الفكرة الثالثة ليتم قفلة العمل قفلة قوية ومعبرة على الصوت المحوري الأساسي:



لاحظ الدارس أنه بسبب السانكوب عند إعادة الفكرة 3 في كل مرة ، لم يتم قفلة العمل في الضلع الأول القوي من المازورة الأخيرة ، إلا أن عازف الإيقاع كان له الدور الأكبر في عدم الإحساس بذلك التغيير في مواضع النبر القوية والطبيعية حسب حساب الميزان والضرب الإيقاعي المحدد، وعن هذه المشكلة يذكر أحد رواد عازفي الإيقاع في فرقة الإذاعة:(*كثير من المؤلفات الموسيقية والغنائية لأساتذتنا من الملحنين كانت بها إشكلات فيما يخص الزمن، حيث*

كنا نشعر بأن الجملة الموسيقية تكون في الغالب ناقصة، وقد نقوم بتدارك الخلل دون أن يشعر المؤلفين بذلك إحتراماً لمكانتهم الفنية).([1])

خلاصة التحليل:

يتكون العمل من أربعة أفكار موسيقية تربطها وحدة موضوعية بواسطة الأشكال الموسيقية المتشابهة والنظام النغمي المشترك في كلٍ.

1/ الفكرة الأولى : مقدمة موسيقية في شكل جملة إيقاعية مكررة من 5 موازير ، لا يتم العودة لها مجدداً.

2/ الفكرة (أ) : جملة تمهيد للفكرة الرئيسية ، تتكون من 8 موازير.

3/ الفكرة (ب) : لحن أساسي مكون من 15 مازورة ، يتم الرجوع إليها بعد كل فكرة. في المرة الأولى تمت إعادة الفكرة 2 و3 معاً.

4/ الفكرة (ج) : فقرة جديدة طويلة ومتنوعة، مكونة من عدد 22 مازورة ، قادت اللحن إلى الصعود إلى أعلى مدى صوتي بالنسبة للنموذج وهو الصوت صول ، كما أنها إحتوت على جملة جديدة كلياً من ناحية البنية الإيقاعية العريضة ، حيث أعطت إحساس السكون بعد الحركة الدؤوبة للحن، إلا أنه ظهر فيها أسلوب التنويع. ختمت الفقرة بجملة إيقاعية من نفس مادة الفكرة 2 ، تقود إلى إعادة اللحن إبتداءً من الفكرة (ب).

يرى الدارس أن هذا النموذج يمكن أن يمثل ويطابق فكرة قالب المينويتو والتريو Menuetto da capo Form ، إلى حد ما ، وذلك من حيث مبدأ الإعادة الموجود والظاهر عند إعادة الفكرة 3 في كل مرة ، حيث يمكن ملاحظة ذلك التشابهة من خلال شرح القالب المعني في صفحة 25.

[1] عبيد، الشيخ محمد أحمد، من رواد عازفي الإيقاع في السودان، مقابلة شخصية مسجلة ، إتحاد الفنانين، يونيو2018م الساعة 7م.

المدونة الموسيقية للنموذج الخامس:

(نموذج يعكس إمكانية الإستفادة من نظريات التأليف الموسيقى في تطوير الموسيقى السودانية من ناحية النسيج الموسيقي)

هليت ياعيد

تأليف : برعي محمد دفع الله

إعداد للبيانو: حسام عبدالسلام

التحليل الموسيقي لصياغة وبناء النموذج الخامس:

(المؤلف غير دارس للتأليف الموسيقي)

إسم العمل: هليت يا عيد

نوع العمل: قطعة موسيقية

إسم المؤلف : برعي محمد دفع الله

الميزان الموسيقي :2/4

الضرب الإيقاعي : سامبا

السلم الموسيقي: صول الخماسي

المجال الصوتي للحن:

الفكرة الأولى:

العبارة الأولى من اللحن تكونت من عدد 5 موازير، تكاد تكون متطابقة الوحدات الزمنية الداخلية، حيث ظهر شكل الكروش المنقوط الذي يعقبه شكل الدبل كروش وسيطر على كامل

العبارة، هذا مع إعتماد الصوت الثاني من المقام ليكون هو صوت البداية للنموذج ، لكن ختام هذه العبارة على الصوت مي ، كان له الأثر الكبير في صياغة سؤال واضح يحتاج إلى إجابة.

العبارة الثانية ظهر فيها شكل الأربعة كروشات في الضلع الأول مع الشكل الإيقاعي السابق المسيطر، وبتسلسل لحني هابط بإنسيابية ، تكون الجواب من عدد 5 موازير ، لتكتمل الجملة من عبارتين متعادلتين من ناحية عدد الموازير.

الفكرة الثانية:

من المازورة رقم 11 ولعدد 4 موازير تالية ، كون المؤلف جملة جديدة الصياغة اللحنية، لكنها تتشابه مع العبارات السابقة من حيث الشكل الإيقاعي ، ويمكن تقسيمها إلى عبارتين صغيرتين متعادلتين يتم تكرارهما.

الفكرة الثالثة:

كون المؤلف جملة إستطرادية تتكون من الوحدات الزمنية للدبل كروش، لكن مع إعتماد الحركة الإنسيابية للأنغام وبنفس فكرة تكوين جملة قصيرة من عبارتين متعادلتين، وفي نهاية هذه الجملة كون جملة إيقاعية ولحنية جديدة كتطويل للجملة السابقة وتمهيداً لما سيأتي بعدها.

الفكرة الرابعة:

فقرة جديدة من اللحن مكونة من عدد 8 موازير، وبأشكال مختلفة عن السابق حيث ظهرت وحدة البلانش المربوطة زمنياً مع وحدة الكروش ، وظهر النوار وشكل ثلثية الكروش، هذا من ناحية الوحدات الزمنية، كما أن استخدام صوت الدرجة الرابعة، دو الجديد على منظومة النموذج الخماسية أسهم في الشعور بالموضوع الجديد بكل وضوح.

إلحاقاً للفقرة السابقة كون جملة جديدة من عدد 8 ، مع إعتماد الإنسيابية والتسلسل في الأصوات المكونة للعبارات هذه الجملة. تكرر الجملة لتعود إلى بداية النموذج من جديد.

الفكرة الخامسة:

جملة الختام وتتكون من عدد 5 موازير ذات وحدات زمنية متطابقة وهي وحدة الدبلكروش، إلى أن ظهور الإختلاف الإيقاعي حيث ظهور سكتة دبل كروش في الضلع الثاني من المازورة ما قبل الأخيرة أسهم في تقوية الإحساس بالقوة في ختام هذا النموذج.

خلاصة التحليل:

الفكرة (أ): جملة من عدد 10 موازير ، تقسم داخلياً إلى عبارة أولى من عدد 5 موازير، تكرر، تليهاعبارة ثانية من نفس العدد، تكرر أيضاً.

الفكرة (ب): جملة جديدة من عدد 4 موازير تقسم إلى عبارتين متعادلتين يتم تكرارهما معاً.

الفكرة (ج): جملة جديدة من عدد 4 موازير تقسم إلى عبارتين متعادلتين يتم تكرارهما معاً، وتعقبها قنطرة إيقاعية ولحنية من 4 موازير مع إعتماد التكرار.

الفكرة (د): فقرة جديدة البناء والصياغة تتكون من جملتين متعادلتين ، حيث تحتوي كل جملة على عدد 8 موازير تتم إعادتها منفصلة. يتم إعادة الأفكار السابقة من جديد. ويختم النموذج بفكرة ختامية جديدة.

يشابه هذا النموذج فكرة بناء الصيغة الاستطرادية Episodical Form ، وذلك من خلال ظهور التصميم أ تكرر، ب تكرر ، ج تكرر، د تكرر ، وظهور جزء منفصل للختام. لكن مبدأ الإعادة الكاملة للأجزاء لا ينطبق مع مبدأ هذا القالب المميز في تأليف الموسيقى الغربية.

المدونة الموسيقية للنموذج السادس:

33
37
42
47
52
57
61
4 Times

1/ التحليل الموسيقي لصياغة وبناء النموذج السادس:

(المؤلف غير دارس للتأليف الموسيقي)

إسم العمل: دموع الفرح

نوع العمل: قطعة موسيقية

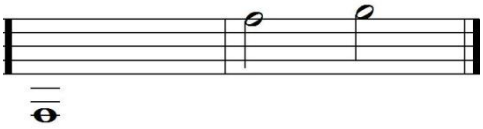
إسم المؤلف : بشير عباس

الميزان الموسيقي :4/4 يتحول إلى مقسوم

الضرب الإيقاعي : سامبا يتحول إلى عشرة بلدي

السلم الموسيقي:سي بيمول خماسي، درجة ركوزه الأساسية دو.

المجال الصوتي للحن:



تحليل الصياغة اللحنية للمقدمة الموسيقية للنموذج:

الفكرة الموسيقية الأولى:

إبتدأ اللحن بمقدمة موسيقية مكونة من ثلاثة جمل موسيقية مختلفة ، متحررة من قيود الإيقاع الثابت وهي تشكل إستهلال للقطعة الموسيقية ، كفكرة أولى.

الجملة الأولى مكونة من 7 موازير، إبتدأت بعبارة موسيقية قصيرة مكونة من مازورتين ، تم تأليفها من أشكال بقيمة البلانش على الصوت الموسيقي دو وهو يمثل الدرجة الثانية في سلم سي بيمول الخماسي ، وفي ختام هذه العبارة إستقر على الصوت صول.

جاءت العبارة الثانية من بداية المازورة 3 إلى 7 بأشكال النوار بتدرج موسيقي صاعد بإنتظام المنظومة الخماسية من الأصوات رى ، فا ، صول، سي بيمول، ثم أعقبها بقفزة رابعة هابطة بتسلسلاً نغمياً من الصوت فا صعودا إلى صول .

تم تكرار التسلسل لكن من الصوت رى إلى أن يصل التتابع في المازورة 6 إلى أغلظ درجة صوتية بالنسبة للمقطوعة ككل وهي فا، لكنه تحرك إلى الإستقرار في المازورة 7 على صول التالية له والتي أعطت شعور بالراحة والختام .

تكونت الجملة الثانية من عدد 6 موازير:

وقد إستخدم المؤلف نفس البناء الإيقاعي للجملة الأولى تقريباً ، لكن مع إختلاف في الأصوات الموسيقية ، حيث بدأت العبارة الأولى هنا من عدد مازورتين من الصوت فا وهو عبارة عن بعد رابعة صاعدة للصوت دو الذي إبتدأت به العبارة الأولى للجملة الأولى _ وهذا أسلوب شائع في الموسيقى السودانية_ لكن العبارة إستقرت على الصوت دو لتعطي شعور السؤال، ليعقبه الجواب في العبارة الثانية من عدد 4 موازير، إبتداءً من الصوت صول في المازورة 10، وقد إستخدم المؤلف نفس صياغة لحن الجملة الأولى ، هذا مع الإختلاف في اللهجة اللحنية للعبارة الأخيرة حيث تم إستخدام تحوير مقامي بصوت جديد وهو مي بيمول ليستقر على صوت فا.

تم تأليف جملة إستطرادية مكونة من 6 موازير بأشكال موسيقية متنوعة تحتوي على قيمة الدبلكروش يتخللها بعض السكتات ، وبإنتقالات سلسة على المنظومة الخماسية الخاصة المكونة للعمل ككل :

حيث قادت اللحن للإستقرار على الصوت دو الذي يمثل الإرتكاز الأساسي لهذه المنظومة الخماسية .

على الرغم من عدم التناسب والتوازن الواضح في الهيكل البنائي للجملتين الأساسيتين للمقدمة، إلا أن المُؤلَف لم يفقد القدرة على التعبير عن شعور السؤال والجواب المطلوب عادة في تأليف الجمل الموسيقية .

تحليل بناء الصيغة اللحنية للجمل الأساسية:

الفكرة الأولى:

بدأ اللحن الأساسي بجملة موسيقية مكونة من عدد 4 موازير إتخذت شكل السؤال والجواب في تكوينها الداخلي للعبارات وفي البناء العام للجملة الموسيقية معاً.

إتخذت المازورة 20 شكل الخلية اللحنية الإيقاعية motive .

إذ أنها تكونت من مازورة واحدة، ونصف ضلع من المازورة التالية لها ، تحتوي على وحدة الكروش إبتداءً من الصوت صول صاعداً إلى الصوت دو في صيغة سؤال قصير جداً تعقبه إجابة إيقاعية قصيرة جداً مكونة من إثنين دبل كروش وكروش على الصوت دو، الملاحظ أنه تم تكرار هذه العبارة لتأكيد الفكرة الموسيقية.

في العبارة الثانية من المازورة 22 إلى 23 :

إحتفظ المؤلف بنفس الشكل الإيقاعي للخلية الموسيقية وغير في اللهجة اللحنية حيث إنتقل إلى الصوت رى بإعتباره رابعة هابطة من الصوت صول السابق، هذا مع التكرار كما في البداية.

إبتداءً من المازورة 24 إلى نصف الضلع الأول من المازورة 28 إستخدم المؤلف نوع من التنويع على صياغة الجملة الأولى حيث إستخدم أشكال الدبل كروش في بناء الخلية الموسيقية :

خاصة في الجزء المكون لصيغة السؤال القصير داخل العبارة ، مع إعتماد نفس اللهجة اللحنية للجمل السابقة.

الفكرة الثانية :

هي عبارة عن تمهيد لموضوع جديد، إذ أنه في بداية الجزء الثاني من الضلع الأول للمازورة 28 تم تأليف عبارة موسيقية جديدة في التكوين الإيقاعي:

إذ إحتوت على أشكال الكروش والدبل كروش والنوار وقد عمد المؤلف على تكرارها ثلاثة مرات متتالية ، مما أعطى طابع التمهيد لفكرة جديدة ،إلا أنه فضل الرجوع وإعادة الجملة الأولى للحن الأساسي، لكن بتنويع جديد إستخدم فيه سكتة دبل كروش:

ثم كرر التنويع الثاني من الجملة الأولى:

في بداية المازورة 38 تحول الضرب الإيقاعى للمقطوعة الموسيقية من عشرة بلدي إلى السامبا وذلك بقنطرة أو كبري مكون من عدد 3 موازير:

الفكرة الثالثة:

بعد القنطرة السابقة تحول اللحن إلى فكرة جديدة مكونة من 13 مازورة مختلفة البناء، تكونت العبارة الأولى من الفكرة الجديده من عدد4 موازير تليها عبارة ثانية بنفس التكوين الإيقاعي ، لكن مع تصوير اللحن على درجة رابعة هابطة كما في أسلوب صياغة الجمل والعبارات السابقة :

تم تكوين جملة إضافية جديدة مكونة من 5 موازير ، ذات علاقة بالجملة السابقة من حيث التكوين ، ثم تمت إعادة الفكرة الموسيقية ذات الثلاثة عشر مازورة كاملة:

الفكرة الرابعة:

فكرة موسيقية جديدة كلياً، مكونة من عدد 9 مازورات إبتداءً من المازورة 54 إستخدم فيها نفس الأسلوب السابق في تصوير العبارة إلى رابعة هابطة:

أعاد هذه الفكرة الجديدة أربعة مرات، مع الأداء المنخفض في كل مرة بما يعرف بال fade out، وبذلك تم ختام العمل ككل.

خلاصة التحليل:

تكون النموذج الأول من عدد خمسة أفكار موسيقية متباينة :

1/ الفكرة الأولى عبارة عن مقدمة موسيقية مكونة من ثلاثة جمل مختلفة العدد، لا تتم إعادتها مجدداً. إحتوت الجملة الأولى على عدده 7 موازير ، والجملة الثانية 6 موازير، كما تكونت الجملة الثالثة من 6 موازير أيضاً.

2/ الفكرة (أ): وهي عبارة عن لحن أساسي مكون من جملة موسيقية من 8 موازير وهي في تقسيمها الداخلي عبارة عن 4 موازير مع تنويعات في أربعة موازير تالية لها.

3/ الفكرة (ب): عبارة تمهيدية قصيرة مكونة من مازورتين ، تكرر ثلاث مرات لتقود إلى إعادة الفكرة الأولى.

4/ الفكرة(ج): مكونة من لحن جديد من جملتين ، الأولى تحتوي على عدد 8 موازير ، والجملة الثانية مكونة من عدد 5 موازير .إلا أنه يتم تكرار الثلاثة عشر مازورة كاملةً.

5/ الفكرة (د) : جملة الختام وهي مكونة من عدد 9 موازير، تتم إعادتها أربعة مرات.

من خلال التعريفات السابق ذكرها حول صيغ وقوالب التأليف الموسيقي للموسيقى الغربية، يلاحظ الدارس أن هذا النموذج من ناحية الشكل العام لا يتفق مع أي من هذه القوالب ، إلا أنه من ناحية التقسيمات الداخلية لكل فكرة موسيقية، يمكن أن يعادل الصيغة الثلاثية المقفولة، حيث عادة ما إنتهت الأفكار في القسم الأول في المقام الأساسي للفكرة الموسيقية المعينة ، وكذلك من حيث تكوين الفكرة أ ، ب ، أ. وذلك كما في هذا الجزء من النموذج:

في الفكرة الرابعة من النموذج يمكن أن يعادل هذا النموذج فكرة تأليف القالب الثنائي المقفول ، بإعتبار نهاية القسم الأول في المقتم الأساسي ، أ ، ب ، مع إعتماد الإعادة الكاملة.

المدونة الموسيقية للنموذج السابع:

نهـر الجـور

بشـــير عبـــاس

تـــدوين : حســـام عبدالســـلام

التحليل الموسيقي لصياغة وبناء النموذج السابع:

(المؤلف غير دارس للتأليف الموسيقى).

إسم العمل: نهر الجور

نوع العمل: قطعة موسيقية

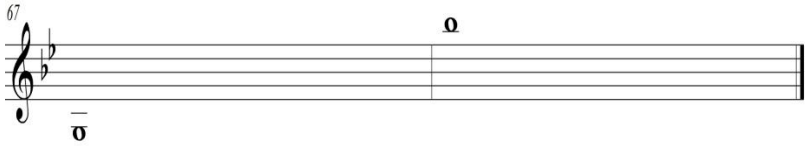
إسم المؤلف : بشير عباس

الميزان الموسيقي : مقسوم

الضرب الإيقاعي : نوبة

السلم الموسيقي: سي بيمول خماسي

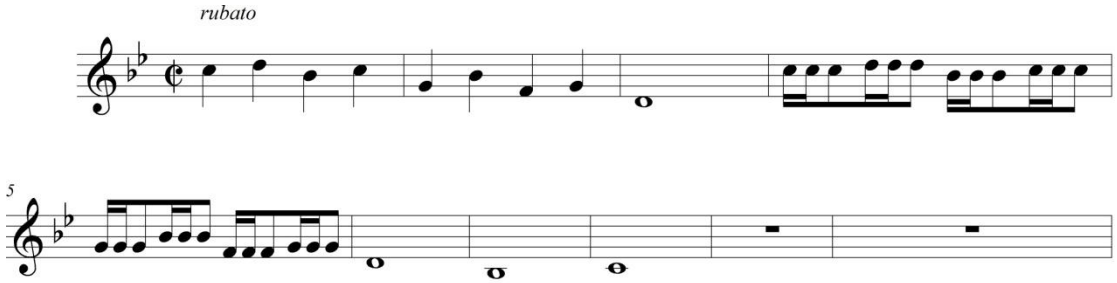
المجال الصوتي للحن:



1/ **الفكرة الأولى :**

إبتدأ اللحن بمقدمة موسيقية تستعرض ملامح المقام الأساسي للقطعة الموسيقية ، لكنه بدأ الجملة من صوت الدرجة الثانية لسلم سي بيمول، وتحرك بوحدة النوار مشكلاً تسلسلاً نغمياً إنسيابياً لعدد مازورتين ، ثم إستقر على وحدة الروند ، ليشكل إنتهاء العبارة الأولى. كرر نفس

العبارة بتنويع إيقاعي تعقبة مازورتين إضافيتين تمثل نهاية جملة المقدمة الموسيقية



إستعرض المؤلف الضرب الإيقاعي للنموذج في عدد 4 موازير قبل بداية اللحن الأساسي.

2/ الفكرة الثانية:

من بداية المازورة 13 ، مستخدماً حركة لحنية منسابة كون المؤلف العبارة الأولى من الجملة الأساسية الأولى للعمل في عدد مازورتين، إتخذت شكل السؤال ، إذ أعقبتها الأجابة بنفس الشكل الإيقاعي لعبارة السؤال ، لكن بلحن مختلف لتتكون الجملة الأساسية الأولى من عدد 4 موازير، يتم تكرارها مرتين.

لم تكتمل الفكرة بعد، لذلك أضاف المؤلف من بداية المازورة 17 إلى نهاية 22 جملة إعتراضية جديد لكن من نفس مادة الجملة الأولى لتكتمل الفكرة الأولى بكل وضوح ، وقد بناها من عدد 6 موازير مختلفة ، وبإستخدامه للعبارة الأولى من الجملة الأولى في أوكتاف أعلى ، إستطاع المؤلف أن يحقق نوع من الوحدة الموضوعية في هذه الفقرة من النموذج:

تم تكرار الفكرة الثانية كاملة بكل تفاصيلها.

3/ الفكرة الثالثة:

هي نفس الفكرة الثانية من ناحية التكوين اللحني والإيقاعي ، إلا أن المؤلف إستخدام أسلوب الربط والإتصال بين النغمات الموسيقية المختلفة أو ما يعرف بال legatoوهو أسلوب أداء يمكن أن يغير من ملامح العبارات والجمل الموسيقية ، وهو عكس الأسلوب المتقطع Staccato الذي ميز الجملة في صورتها الأولى.

لجأ المؤلف إلى إعادة الفكرة الثانية والثالثة كاملة ، قبل الدخول في موضوع جديد.

4/ الفكرة الرابعة:

موضوع جديد يعتمد على مبدأ تكرار التكوين الموسيقي للعبارة ، حيث تكونت الفكرة الرابعة من عدد 9 موازير، كانت الموازير من 33 إلى 36 عبارة عن سؤال وصدى لذلك السؤال ، قبل أن تتم الإجابة في الموازير 37 إلى 41 معتمدة على أشكال جديدة في البداية ، إلا أنه في سبيل المحافظة على الملامح الأساسية للحن تم استخدام مادة الجملة الأولى للحن:

كما في السابق ، تمت إعادة الفكرة الثانية والثالثة والرابعة معاً قبل الدخول في الفكرة التالية.

5/الفكرة الخامسة :

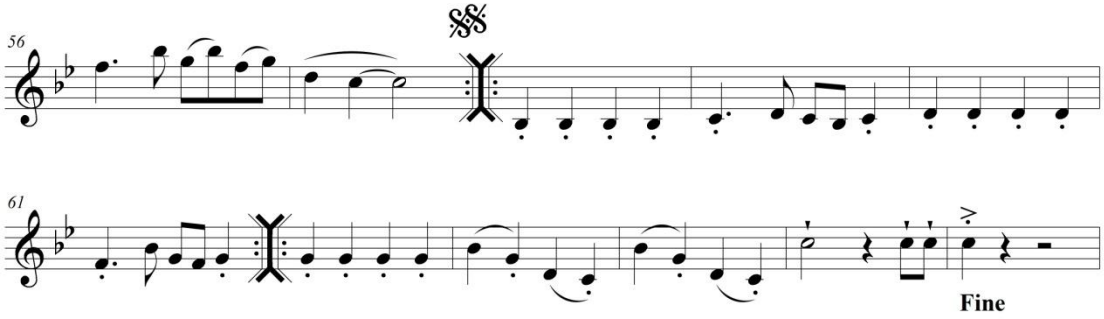
هي عبارة عن مادة الفكرة الثانية لكن في صيغة مختلفة ، حيث العبارة الأولى هي سؤال قصير مكون من مازورتين ، تعقبه إجابة بنفس التكوين الإيقاعي لكن على بعد ثالثة صاعدة ، ويتم تكرار الجميع :

في محاولة لتطويل جمل وعبارات الفكرة الخامسة ، تم تكوين عدد 12 مازورة إضافية ، ظهرت في شكل سؤال من عدد 6 موازير مختلفة ، تتم الإجابة عليه في عدد موازير تالية بنفس التكوين

الإيقاعي ، لكن من بعد رابعة هابطة ، الجدير بالذكر أن العبارتين مقسمتين داخلياً إلى قسمين متعادلين:

تمت إعادة الفكرة الخامسة كاملة .

في ختام العمل من بداية المازورة 58، استخدم بداية الجملة الموسيقية للفكرة الخامسة مجدداً ، مع استخدام العبارة الأولى للقسم التالي لها ، أما لختام النموذج استخدم شكل إيقاعي جديد على مادة العمل ، مع إعتماد صوت الدرجة الثانية ليكون هو الصوت الختامي:



خلاصة التحليل الموسيقي :

تم إختيار هذا النموذج لأنه يعكس بعض الأفكار البسيطة والمهمة في التأليف الموسيقي، وهي إستخدام Articulation وهو بمثابة التشكيل في اللغة إذ يمكن أن يغير معنى الكلمة الواحدة ، وكذلك التركيز على الحركات اللحنية الإنسيابية للألحان. كما يعكس مدى أهمية الثقافة السمعية للمؤلف وأثرها في إنتاجه الخاص.

1/الفكرة الأولى: مقدمة موسيقية مكونة من جملة لحنية من 3 موازير، تكرر مع التنويع في المرة الثانية، يليها عدد 4 موازير إيقاعية تكشف عن الضرب الإيقاعي العام للنموذج.

2/ الفكرة (أ): تمثل فقرة عامة مكونة من عدد 10 موازير، لكنها داخلياً مقسمة إلى جزئين، الأول يمثل جملة موسيقية من 4 موازير يتم تكرارها مرتين، والقسم الثاني عبارة عن جملة إعتراضية مكونة من عدد 6 موازير لا تتم إعادتها منفصلة ، بل في إطار الفكرة العامة ككل.

3/ الفكرة (أ*): هي نسخة معدلة من الفكرة أ، إذ غير المؤلف في أسلوب الأداء من staccato إلى legato ، هذا مع تكرار لذات الفكرة.

4/ الفكرة(ب): مادة جديدة وموضوع جديد في عدد 9 موازير، يعتمد على فكرة الصوت والصدى، كرر الفكرة لترجع طبيعياً إلى الفكرة (أ).

5/ الفكرة (ج): فقرة جديدة مكونة من عدد 16 مازورة، أيضاً مقسمة داخلياً إلى قسمين ، الأول جملة في صيغة سؤال وجواب ، مكونة من عدد 4 موازير مكرره أما القسم الثاني فيتكون من عدد 12 مازورة ، يمكن تقسيمها داخلياً إلى جملتين ، كل جملة تحتوي على 6 موازير.

6/ الفكرة (ج*): هي الفكرة الختامية ، وقد استخدم ذات الموازير الثمانية من بداية الفكرة (ج)، وعدل في المازورة الأخيرة لتصبح مناسبة مع قفلة العمل.

يرى الدارس أن هذا النموذج يمكن أن يطابق فكرة الصيغة الثنائية في تأليف الفكرة الأولى ، حيث إحتوت على جزئين. أما في مرحلة لاحقة من النموذج فقد ظهر مبدأ التكرار والإعادة لفكرة رئيسية (أ ، ب ، أ ،ج) وهذا مايعرف ب simple rondo form أو الصيغة الدائرية البسيطة.

المدونة الموسيقية للنموذج الثامن:

أمدرمان

تـــأليف وتوزيـــع : د. كمـــال يوســـف

التحليل الموسيقي لصياغة وبناء النموذج الخامس :

(المؤلف دارس للموسيقي دراسة أكاديمية، درس التأليف الموسيقي دراسة ذاتية)

إسم العمل: أمدرمان

نوع العمل: قطعة موسيقية

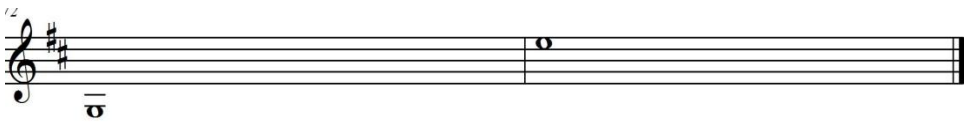
إسم المؤلف : كمال يوسف

الميزان الموسيقي : 4/4 ، 8/6

الضرب الإيقاعي : مامبو يتحول إلى تم تم.

السلم الموسيقي: ري الخماسي، درجة ركوزه الأساسية لا.

المجال الصوتي للحن:

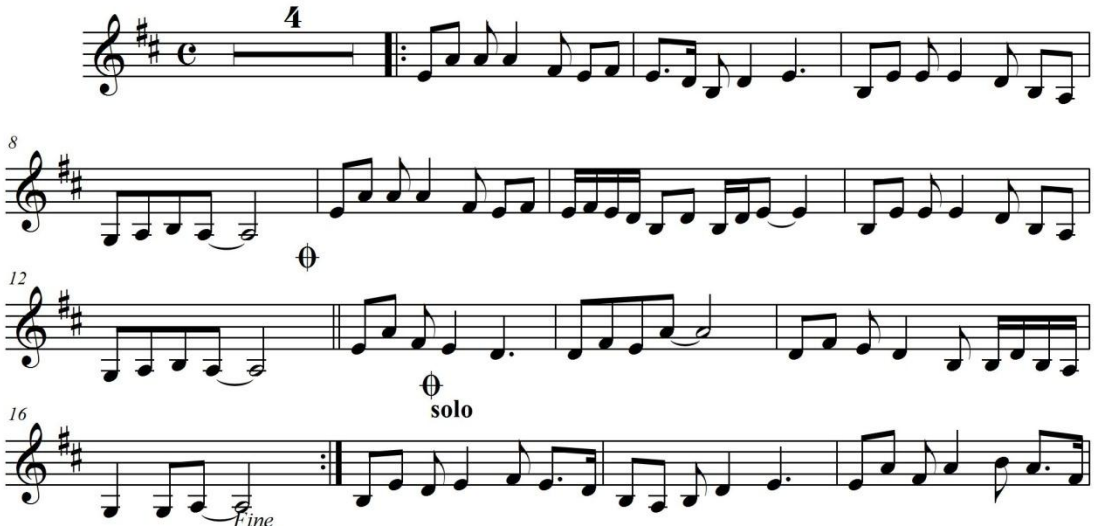


الفكرة الأولى:

مقدمة من الآلآت الإيقاعية في عدد 4 موازير توضح الضرب الإيقاعي للنموذج.

الفكرة الثانية:

في عدد 12 مازورة، إبتداءً من المازورة رقم 5 إلى 16 ، قدم المؤلف عرضه الأول للحن الأساسي ، وهو عبارة عن 4 موازير تكون جملة موسيقية قصيرة من عبارتين متعادلتين في الطول في شكل سؤال وجواب ، يتم تكرارها مع التنويع في 4 موازير تالية لها، لكنه من بداية المازورة 13 إلى 16 لجأ إلى تطويل الجملة بإضافة 4 موازير من نفس المادة اللحنية للجملة ، ليكون جملة مثالية من عدد 12 مازورة.



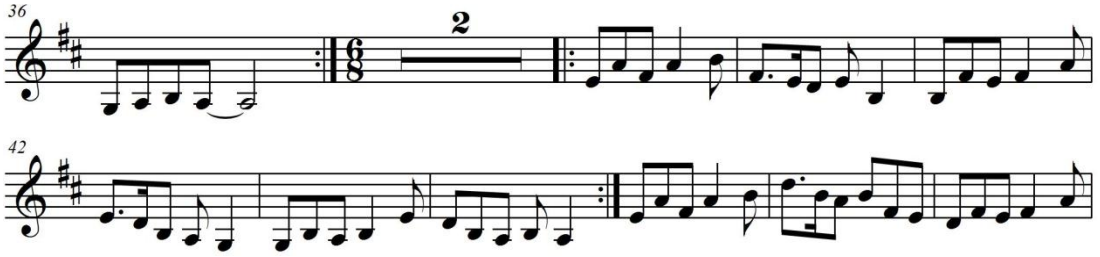
الفكرة الثالثة:

من المازورة رقم 17، في فقرة جديدة من اللحن لعدد 8 موازير، محتفظاً بالتكوين الإيقاعي للوحدات الزمنية المسيطرة على اللحن ، عبر المؤلف عن فكرة جديدة لكنها مرتبطة عضوياً بالفكرة السابقة ، حيث بدأت لحنياً على بعد رابعة هابطة من اللحن الأساسي، كما في أسلوب رواد التأليف الموسيقي السودانيين، هذا مع إعتماد الإنسياب والسلاسة في الإنتقالات من مازورة إلى التالية لها ، بعدها فضل المؤلف الرجوع إلى اللحن الأساسي في المازورة رقم 25 ، لتأكيد ذلك الإرتباط بين الفكرتين:

الفكرة الرابعة:

قبل الدخول في الموضوع الجديد ، لجأ المؤلف للتمهيد له بأسلوب الصوت والصدى حيث كون عدد 4 موازير يتم تكرارها لتعطي شعور الترقب لما بعدها.

تحول الضرب الإيقاعي للنموذج من المامبو إلى التم تم ، بداية من المازورة رقم 37، حيث قدم ذلك النوع من الإيقاع في عدد مازورتين ثم بدأ في عرض الفكرة اللحنية الجديدة في 6 موازير بداية من المازورة رقم 39 إلى 44، وهي بدورها مرتكزة على البنية اللحنية للأفكار السابقة من حيث الحركة البسيطة والسلسة بين أصوات المقام :



إعتماداً على أسلوب التنويع اللحنى والإيقاعي للجملة الموسيقية إستخدم المؤلف مادة الجملة السابقة وتعهدها بالتنويع في أكثر من مرة، إبتداءً من المازورة رقم 45 إلى 60.

الفكرة الخامسة:

موضوع جديد ومختلف البناء اللحني والإيقاعي ، حيث عبر عنه في صورة لحن حر من الناحية الإيقاعية ، في شكل صولو لآلة منفردة ، ليعكس فيه أسلوب التصويت المميز للمقامات الخماسية في السودان .

الفكرة السادسة:

هي الخاتمة للنموذج، وقد فضل إعادة الفكرة الثانية كاملة وهي التي شكلت اللحن الأساسي ، وقد كان الختام في نهايتها دليل على أنها أصل تكوين كامل النموذج.

خلاصة التحليل:

الفكرة الأولى: كما في العرف السائد في التأليف الموسيقي في السودان ، بدأ العمل بتقديم الضرب الإيقاعي كمقدمة للنموذج.

الفكرة (أ): اللحن الأساسي ، مكون من عدد 12 مازورة ، تتم إعادتها كاملة.

الفكرة(ب): جملة جديدة مكونة من 8 موازير، من غير تكرار، تحمل سمات وملامح مادة الفكرة أ، وتقود إلى الرجوع إلى اللحن الأساسي.

الفكرة (ج): فقرة جديدة يتحول فيها الميزان من 4/4 إلى 8/6 ، على الرغم من هذا التحول الواضح في الضرب الإيقاعي إلا أن النسيج اللحنى المميز للنموذج لا زال يتولد من اللحن الأساسي ، معبراً عن وحدة المضمون العام للقطعة الموسيقية وهي الطابع المميز لما يعرف بموسيقى أمدرمان.

الجملة الرئيسية للفكرة (ج) تتكون من عدد 6 موازير، يتم تنميتها بطرق مختلف في عدد 16 مازورة لاحقة ، وهي تعبر عن عملية إندماج وإشتقاقات وتفاعل بين الأفكار اللحنية السابقة. في ختام هذه الفكرة لجأ إلى تلخيص الفكرة العامة في جملة لحنية حرة من الناحية الإيقاعية Adlib، تعكس خلاصة العملية السابقة بكل هدوء وتؤدي مباشرة إلى الرجوع للفكرة أ.

يتخذ تصميم هذا النموذج البناء(أ ، ب ، أ ، ج ، أ) وهو يطابق قالب الروندو simple rondo form.

يرى الدارس أن هذا النموذج يمثل دليل على مدى أهمية الدراسة الموسيقية عامة، ناهيك عن دراسة التأليف الموسيقي خاصة ، وذلك الأثر الإيجابي الذي تحدثه الدراسة في صياغة أفكار المؤلف الموسيقي بصورة مرتبة، وكذلك تساعد في كيفية إستلهام الأفكار الموسيقية السائدة للمؤلفين الرواد وبلورتها في قوالب محكمة البناء، إذ مؤلف النموذج هو خريج معهد الموسيقى والمسرح ، متخصص في آلة الفلوت وباحث في الموسيقى، وهو مطلع ومهتم بمواضيع التأليف الموسيقي من ناحية نظرية وعملية، ويعتبر واحد من الأكاديميين السودانيين المهتمين بتيار القومية في الموسيقى السودانية ، لذلك إستطاع أن يستفيد من نظرية القوالب الموسيقية الغربية وصاغ من خلالها هذا النموذج ذو السمات السودانية الخالصة من ناحية النسيج النغمي والضرب الإيقاعي.

المدونة الموسيقية للنموذج التاسع:

المســـيد

تـــأليف: حســـام عبدالســـلام

التحليل الموسيقي للنموذج التاسع:

(المؤلف متخصص في التأليف الموسيقي)

إسم العمل: المسيد

نوع العمل: قطعة موسيقية

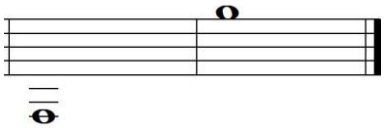
إسم المؤلف : حسام عبدالسلام

الميزان الموسيقي : مقسوم

الضرب الإيقاعي : نوبة

السلم الموسيقي: فا الخماسي، درجة ركوزه الأساسية صول.

المجال الصوتي للحن:



الفكرة الأولى:

إفتتاحية النموذج عبارة عن تقديم للضرب الإيقاعي المعروف لدى الصوفية بإسم إيقاع النوبة.

الفكرة الثانية:

إبتدأ اللحن من الدرجة الثانية من السلم الأساسي للنموذج ، وكون الجملة الأساسية في عدد 6 موازير مقسمة إلى عبارتين ، سؤال وجواب، وتعتبر ضربات النوبة جزء أساسي من الجمل المكونة للنموذج كما يلي:

من نهاية الضلع الأخير للمازورة 11 وبحركة لحنية إنسيابية ، كون جملة جديدة من عدد 12 مازورة ، مقسمة داخلياً إلي عبارات قصيرة تتوحد في شكل الوحدات الزمنية وتختلف في اللهجة اللحنية وتختم بضربات حرة من آلة النوبة الإيقاعية لخلق نوع من الوحدة الموضوعية بين الجملتين:

الفكرة الثالثة:

جملة إيقاعية ولحنية من عدد 4 موازير تتم إعادتها كتمهيد لفكرة جديدة:

الفكرة الرابعة:

فقرة جديدة مكونة من 8 مازورة ، تقسم إلى عبارتين متعادلتين، بداية من المازورة رقم 27 إلى 34، تمثل الجملة الأولى وتنتهي في صوت أساس السلم ، لكنه ليس الصوت المحوري للمقام المسيطر على النموذج:

الفكرة الخامسة:

جملة إستطرادية من بداية المازورة رقم 35 إلى 42 وفي شكل عبارات قصيرة جديداً تمثل كل واحدة منها أسلوب السؤال والجواب المتبع ، إلا أن العبارة الأخيرة تشكلت من أشكال إيقاعية مختلفة عن السائدة في النموذج وبتسلسل متصاعد ، قاد اللحن إلى أعلى زروة فيه وهي الصوت صول في الطبقة العليا، مما دفع اللحن طبيعياً للرجوع والإستقرار على الفكرة الثانية التي إحتوت على اللحن الأساسي:

بعد الإعادة الكاملة للأفكار السابقة، تم زيادة ثلاثة موازير جديدة كخاتمة للنموذج بأكمله.

خلاصة التحليل:

الفكرة الأولى : مجاراة للأسلوب السائد في الموسيقى السودانية، في عرض الضرب الإيقاعي كإستهلال للنموذج.

الفكرة (أ): فقرة كاملة من عدد 18 مازورة، يتم تكرارها كاملة، و تحتوي على جملتين الأولى، من 6 موازير تشكل اللحن الأساسي، والثانية من 12 مازورة عبارة عن جملة إستطرادية لما سبقها.

الفكرة (ب): جملة فاصلة تمهيدية من عدد 4 موازير يتم تكرارها.

الفكرة (ج) : جملة جديدة من عدد 8 موازير تسيطر عليها وحدة الدبل كروش وتقسم إلى عبارتين متعادلتين.

الفكرة (د): جملة إستطرادية من عدد 8 ماوزير من غير تكرار. تمثل الفكرتين(ج، د) نوع من التنمية والتفاعل للأفكار السابقة ، لتقود إلى ما يعرف بزروة اللحن وهي أعلى درجة صوتية يمكن أن يصلها، ويتم الرجوع إلى اللحن الأساسي.

اتخذ النموذج الشكل(أ) تكرر، (ب) تكرر، (ج ، د) بدون تكرار ، ويعاد الجميع .

يتبع هذا النموذج من ناحية البناء صيغة المينويتو والتريو menuetto form إلا أنه لم يلتزم بمبدأ الإعادة في قسم التريو الذي تمثله الفكرة(ج، د)، وكذلك في قسم العودة لم يلتزم بأن يكون الختام في في الفكرة (أ، ب) ، كما في أصول وقواعد هذه الصيغة المعروفة في الموسيقى الأوربية .

إستفاد المؤلف من فكرة التصميم البنائي لقالب المينويتو والتريو ، وكذلك من قواعد تأليف الألحان التى تنادي بالإقتصاد في حركة الأبعاد الصوتيه لخلق مسار لحني جميل، كما تمكن من صياغة نسيج نغمي ذو طابع سوداني من خلال إستلهام أفكار رواد التأليف الموسيقي السودانيين.

المدونة الموسيقية للنموذج العاشر:

الميـــلاد

التحليل الموسيقي لصياغة وبناء النموذج العاشر:

(المؤلف درس الموسيقى دراسة أكاديمة ، غير متخصص في التأليف الموسيقي)

إسم العمل: الميلاد

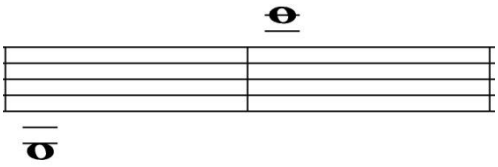
إسم المؤلف الفاتح حسين

الميزان الموسيقي:4/4

الضرب الإيقاعي: جيرك

السلم الموسيقي: دو الصغير

المجال الصوتي:



الفكرة الأولى:

4 موازير يتم تكرارها بإعتبارها مقدمة موسيقية لحنية إيقاعية لا يتم الرجوع إليها مطلقاً، بل تستعرض الجو العام للسلم المستخدم في النموذج ، هو سلم صغير من النوع الهارموني، لذلك ظهر ختام المقدمة في أصوات مركب الدومينانت.

بإستخدام تتابعات لحنية منسابة ولعدد مازورتين بوحدة الدبل كروش ، تم بناء قنطرة تؤدي إلى اللحن الأساسي.

الفكرة الثانية:

تمثل جملة اللحن الأساسية ، وتتكون من عدد 4 موازير يتم تكرارها:

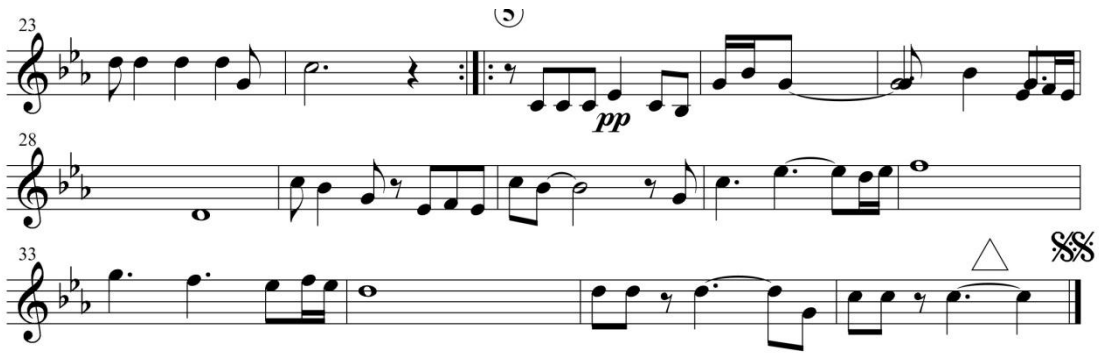
تم تكوين جملة ثانية جديدة إعتراضية من عدد 5 موازير لتكمل فكرة بناء الفقرة الأولى من النموذج ، ويلاحظ عليها استخدام وحدات زمنية مشابهة لوحدات الجملة الأولى وذلك ساهم في إظهار الوحدة الموضوعية ، وفي ختامها تقود إلى إعادة الجملة الأولى والثانية معاً:

الفكرة الثالثة:

جملة جديدة بمادة لحنية وإيقاعية جديدة ومتنوعة ، حيث تظهر فيها أبعاد الخامسة والرابعة الهابطة بجانب الحركات الإنسيابية الأخرى ، في عدد 8 موازير يتم تكرارها:

الفكرة الرابعة:

من بداية المازورة رقم 25 ولعدد 12 مازورة جديدة ، كون فقرة جديدة بمادة لحنية وإيقاعية تتشابه أحياناً مع مادة الأفكار السابقة لتخلق نوع من الإنسجام والترابط بين أجزاء العمل ، لا يتم تكرار الفكرة منفردة إلا بعد إعادة الفكرة الثالثة :



بعد إعادة الفكرتين الثالثة والرابعة ، يتم الرجوع إلى الفكرة الثانية لختام النموذج.

خلاصة التحليل:

الفكرة الأولى : مقدمة لا يتم الرجوع إليها مجددً.

الفكرة(أ): عبارة موسيقية من 4 موازير يتم تكرارها، تبتدئ من صوت الأساس وتنتهي في صوت الدرجة السابعة للسلم الصغير.

الفكرة(ب): جملة إعتراضية من عدد 5 موازير، تقسم داخلياً إلى قسمين غير متعادلين.

الفكرة (ج): جملة جديدة من عدد 8 موازير ، يتم تكرارها.

الفكرة (د): فقرة جديدة من عدد 12 مازورة لا يتم تكرارها ، تؤدي إلى الرجوع للفكرة ج، ومن ثم الختام في الفكرة أ.

يتخذ هذا النموذج التصميم التالي: أ تكرر، ب تكرر، ج تكرر،(د،ج) تكرر،أ تكرر.

يرى الدارس أن هذا النموذج يطابق فكرة بناء الصيغة الاستطرادية Episodical Form ، من خلال جزء المقدمة المنفصلة ، وأسلوب الإعادات الداخلية .

المدونة الموسيقية للنموذج الحادي عشر:

يســـرا

تـــأليف : مصـــطفى مـــأمون

التحليل الموسيقي للنموذج الحادي عشر:

(المؤلف دارس للموسيقى دراسة غير منتظمة،غير متخصص في التأليف الموسيقي)

إسم العمل: يسرا

نوع العمل: قطعة موسيقية

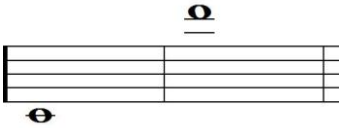
إسم المؤلف : مصطفى مأمون

الميزان الموسيقي : 4/4

الضرب الإيقاعي : BALAD

السلم الموسيقي: رى الكبير

المجال الصوتي للحن:



الفكرة الأولى:

جملة مكونة من عدد 4 موازير، تعاد مرتين و تمثل اللحن الأساسي في صورة عبارتين متعادلتين في الطول.

الفكرة الثانية:

بإستخدام نفس الوحدات الزمنية المكونة للحن الأساسي، كون جملة جديدة من 9 موازير، تكرر الموازير الثلاثة الأولى منها في منطقة صوتية أعلى ، وأضاف عليها 3 موازير أخرى في محاولة لتطويل العبارة الثانية وبذلك كون الفقرة الثانية من اللحن كفكرة ثانية للنموذج .

الفكرة الثالثة:

من بداية المازورة رقم 18 إلى 26، كون فقرة جديدة من عدد 9 موازير مقسمة داخلياً إلى عبارة من أولى من مازورتين يتم تكرارها ، وعبارة ثانية بنفس حجم الأولى يتم تكرارها أيضاً وتضاف مازورة جديدة على صوت الدرجة الثانية بوحدة الروند لزيادة التوتر الناتج عن التحويلات المقامية في هذه الفقرة ، ليقود النموذج طبيعياً نحو الفكرة الأولى.

الفكرة الرابعة:

هي عبارة عن إعادة للفكرة الأولى ، لكن في سلم جديد على بعد نصف درجة من الأساسي للنموذج:

خلاصة التحليل:

الفكرة(أ): اللحن الأساسي مكون من جملتين الأولى من عدد 4 موازير، مع الإعادة في منطقة صوتية أعلى تصبح 8 موازير ، تنتهي في المقام الأساسي .

الفكرة (ب): جملة جديدة تتكون من عدد 9 موازير، تنتهي في مقام الدرجة الثانية يتم بعدا الرجوع إلى أ.

الفكرة (ج): 9 موازير جديدة، تكون فقرة جديدة تبتدئ من مقام الدرجة الخامسة وتنتهي في مقام الدرجة الثانية ، يتم الرجوع إلى الفكرة أ.

الفكرة (د): جملة الختام، وهي نفس المادة اللحنية والإيقاعية للفكرة أ، لكن في سلم جديد.

إذاً فالتصميم هو: (أ) تكرر، (ب) تكرر،(أ) تكرر،(ج) تكرر،(أ) تكرر، (أ*) .

بعد المقارنة مع صيغ وقوالب الموسيقى الغربية ، يبدو جلياً أن هذا النموذج يطابق فكرة تصميم الصيغة الدائرية simple rondo form.

يرى الدارس أنه بالرغم من أن مؤلف النموذج لم يدرس الموسيقى دراسة منتظمة فالنموذج بما يحتويه من إنضباط وإحكام في صياغة العبارات والجمل اللحنية، يمثل دليل على أن المؤلف الموهوب بقليل من الدراسة العامة للموسيقى ومن خلال ثقافة الإستماع إلى مختلف الأنماط الموسيقية يمكن أن ينتج مؤلفات موسيقية مقدرة من الناحية العلمية ، وبالتالي كلما تزود بالمعرفة والثقافة كلما إتسم إنتاجة بالجودة والقيمة الفنية الرفيعة.

المدونة الموسيقية للنموذج الثاني عشر:

أبنوســـــه

تـــأليف وتوزيـــع: عـــاطف صـــالح

1994-95_ 2006-2007

58
64
70
74
80
86
92
98
104
109
114
3
121

127
132
138
144
150
156
161
166
171
176
182
187

192
198
204
210
215
221
227
232
237
243
249
254
260
266

التحليل الموسيقي للنموذج الثاني عشر:

(المؤلف متخصص في التأليف الموسيقي)

إسم العمل: أبنوسه

نوع العمل: قطعة موسيقية

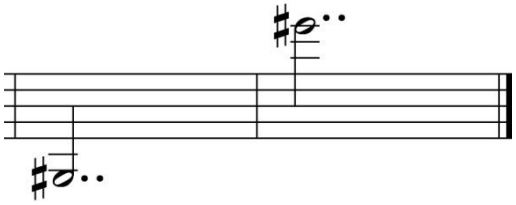
إسم المؤلف : عاطف صالح

الميزان الموسيقي : 7/8

الضرب الإيقاعي : دليب

السلم الموسيقي: لا الصغير

المجال الصوتي للحن:



الفكرة الأولى:

مقدمة موسيقية من عدد 16 مازورة ، تستعرض الجو العام للسلم الموسيقي المميز للنموذج، مع عرض الضرب الإيقاعي للدليب في شكل حوار بين اللحن والإيقاع، حيث إرتبط اللحن إرتباطاً وثيقاً بالضرب الإيقاعي وذلك من خلال استخدام نفس الضربات الأساسية للدليب، لكن في صورة تلوينات صوتية بإستخدام التسلسل النغمي والأبعاد الكروماتيكية:

الفكرة الثانية:

من بداية المازورة رقم 17 تم عرض جملة اللحن الأساسية ، وهي مكونة من عبارتين متعادلتين في الطول ، وبذات الوحدات الزمنية مع الإختلاف في اللهجة اللحنية، حيث إحتوت كل عبارة على عدد 4 موازير:

للتعبير عن المشاعر المختلفة يعتمد النموذج في الأساس على التركيبات الهارمونية أكثر من إعتماده على عبارات لحنية واضحة المعالم، لذلك أعقب الجملة الأساسية بعدد 12 مازورة جديدة بإستخدام وحدات زمنية كاملة لكل مازورة تعتمد على بعد الثانية الكبيرة أحياناً والصغيرة أحياناً أخرى.

الفكرة الثالثة:

فقرة جديدة من عدد 12 مازورة وبوحدات زمنية متطابقة ، مع المواصلة في إستعراض التباين في التركيبات الهارمونية، لكن في شكل أربيجات :

الفكرة الرابعة:

16 مازورة جديدة تمثل موضوع جديد من نفس روح المواضيع السابقة ، لكن بمادة إيقاعية مختلفة نسبياً في الجملة الأولى للموضوع ، مع الرجوع لأسلوب اللحن الإنسيابي في الجملة الثانية ، تقود هذه الفكرة إلى إعادة الفكرة الأولى والثانية معاً:

الفكرة الخامسة:

من بداية المازورة 101 ولعدد 12 مازورة تالية، يتم عرض فكرة جديدة إعتماداً على تسلسل نغمي هابط للسلم الأساسي في مقامات مختلفة:

الفكرة السادسة:

34 مازورة جديدة ، يتم فيها عرض التفاعل بين الإيقاع والمركبات الهارمونية بأشكال متباينة في كل مرة ، وتتم إعادة هذا الجزء مرتين:

بعد الفراغ من الجزء السابق يتم عمل قنطرة جديدة تؤدي إلى موضوع جديد إبتداء من المازورة رقم 147 إلى 160:

الفكرة السابعة:

موضوع جديد ومختلف لكنه في الأصل عبارة عن جملة اللحن الأساسي لكن بتنويع مختلف في مقام الدرجة الخامسة ، مع إضافة أربعة موازير جديدة كتطويل لجملة اللحن الأساسية:

في ذات الموضوع يتم عرض جملة إعتراضية من عدد 16 مازورة تتخذ بناء إيقاعي موحد ، وتقسم داخلياً إلى عبارات متعادلة في العدد تمثل كل منها جواب للسابقة لها وتختتم بمقام هابط نحو مركب الأساس:

الفكرة الثامنة:

يتحول الميزان الموسيقي إلى ميزان رباعي، لكسر رتابة الوزن الأساسي، لكنه يستخدم وحدات زمنية موحدة في هذا الجزء لعدد 20 مازورة ، مع تغييرات في اللهجة اللحنية لكل مازورة.

الفكرة التاسعة:

تمثل الجزء الختامي من العمل ، حيث رجع إلى الجو العام المسيطر على النموذج من خلال الميزان 7/8 والعبارات الموسيقية المكونة من تتابع وحدات الكروش، إلا أنه فضل استخدام وحدة النوار في الموازير الأخيرة من النموذج ، مع إعتماد بعد الثانية الكبيرة والصغيرة في صياغة لحن الختام.

خلاصة تحليل النموذج الثاني عشر:

الفكرة (أ) : مقدمة موسيقية من عدد 16 مازورة.

الفكرة (ب): جملة اللحن الأساسية مكونة من عدد 8 موازير.

الفكرة(ج) : جملة إعتراضية في عدد 13 مازورة.

الفكرة(د): جملة جديدة كلياً ، تقود اللحن إلى إعادة الفكرة (ب، ج).

الفكرة(هـ): جملة جديدة من عدد 12 مازورة ، تعتمد إسلوب التسلسل السلمي الهابط.

الفكرة (ز): فقرة كاملة من عدد 34 مازورة يتم فيها مزج وتفاعل مواد الأفكار السابقة اللحنية والإيقاعية في مقامات موسيقية متباينة يتم إعادة هذه الفقرة.

الفكرة(ح): يمكن تسميتها (ب*) ،لأنها من نفس مادة اللحن الأساسي الذي ورد في الفكرة ب لكن بتصوير على مقام الدرجة الخامسة مع بعض الإضافات.

الفكرة (ط): 20 مازورة في ميزان مختلف تمثل فقرة تمهيدية للختام.

الفكرة (ي): فقرة كاملة لتلخيص الأفكار السابقة ، تؤدي إلى ختام النموذج بصورة طبيعية على المقام الأساسي.

النموذج في شكله العام يمثل نوعاً من التأليف الحر، حيث لم يلتزم بقيود قالب محدد، بل إستفاد من المبادئ العامة لعدة قوالب، ويظهر ذلك من خلال الفقرة (ز) التي تشابه فكرة صياغة قسم النماء والتفاعل في قالب السوناتا، وكذلك يشابه فكرة الصيغة الاستطرادية Episodical Form من حيث تجدد الأفكار وتسلسلها.

المدونة الموسيقية للنموذج الثالث عشر:

لحـن رقـم 3

تـــأليف وتوزيـــع : الفـــاتح الطـــاهر

التحليل الموسيقي للنموذج الثالث عشر:

(المؤلف متخصص في التأليف الموسيقي)

إسم العمل: لحن رقم 3

نوع العمل: قطعة موسيقية

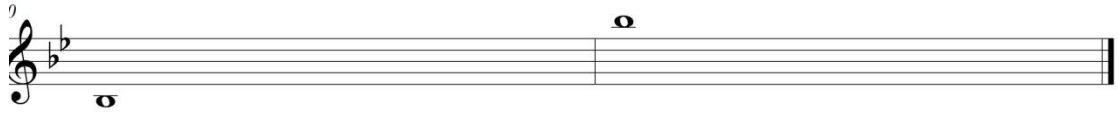
إسم المؤلف : الفاتح الطاهر

الميزان الموسيقي : 4/4

الضرب الإيقاعي : بوب

السلم الموسيقي: سي بيمول الكبير

المجال الصوتي للحن:



الفكرة الأولى:

لحن المقدمة مكون من 8 موازير ، مقسمة داخلياً إلى عبارتين متعادلتين في شكل سؤال وجواب. العبارة الأولى موحدة من ناحية الوحدات الزمنية ومختلفة اللهجة اللحنية حيث بناها على بعد ثانية هابطة. غير في البناء الإيقاعي للعبارة الثانية مع المحافظة على أبعاد الثانية الصغيرة والكبيرة لصياغة اللحن. ختمت الجملة الأولى في المقام الأساسي:

الفكرة الثانية:

تمثل فقرة كاملة، من بداية المازورة رقم 9 كون جملة جديدة بتكوين إيقاعي جديد ، إحتوت الجملة على عبارتين موسيقيتين طول الواحدة 4 موازير، بذات الطابع السابق للإنسيابية في الحركة اللحنية مع ظهور قفزة سادسة صاعدة بين نهاية العبارة الأولى وبداية العبارة الثانية:

بعد نهاية الجملة السابقة مباشرة من المازورة رقم 17، كون جملة إعتراضية بوحدات زمنية جديدة نسبياً ، من عدد 10 موازير وذلك لتطويل الفقرة ، تقود إلى إعادة الجملة الثانية ومن ثم الرجوع إلى جملة اللحن الأساسية لتحقيق الوحدة الموضوعية:

الفكرة الثالثة:

تم الدخول في الموضوع الجديد عبر قنطرة من 4 موازير تتم إعادتها:

كون جملة جديدة من عدد 10 موازير بإسلوب التتابع (السيكونس) كما غير اللهجة الإيقاعية للنموذج بإستخدام سكتة الكروش في بداية كل مازورة من هذه الجملة :

الفكرة الرابعة:

إستخدم الجزء الثاني من مادة الفكرة الثانية لتكون هي الفقرة الختامية للنموذج:

خلاصة التحليل:

الفكرة (أ): مقدمة موسيقية مكونة من 8 موازير.

الفكرة (ب): تمثل جملة اللحن الأساسية ، مكونة من 8 موازير، تتم إعادتها بعد جملة إعتراضية من عدد 10 موازير. وبعدها تتم إعادة الفكرة أ.

الفكرة (ج): جملة جديدة من عدد 10 موازير

الفكرة(ب*): هي نفس مادة الفكرة ب مع بعض التعديلات في الترتيب وفي إضافة مازورة الختام.

يلاحظ الدارس أن المؤلف في شكلة العام إلتزم بحركة اللحن في أبعاد لحنية قريبة ، كما إحتفظ بشكل إيقاعي مشترك وموحد في أغلب الأجزاء المكونة للعبارات الموسيقية .

يشابه هذا النموذج من ناحية البناء نفس فكرة الصيغة الاستطرادية Episodical Form حيث تجدد الأفكار مع التقيد بعد الإعادات غير الضرورية.

الفصل الرابع : الخاتمة

النتائج:

توصلت الدراسة إلى نتائج مهمة تحققت بموجبها أهداف البحث ، وتمثل بدورها إجابة على أسئلته وتحققاً من صدق فروضه ، وقد تمثلت في الآتي:

أ/ التحقق من صدق فروض البحث:

إنطلقت الدراسة للتحقق من صدق الفرض الأول وهو أنه كلما إنعدمت الموهبة في مجال التأليف الموسيقي، كلما كانت المحصلة من دراسة التأليف الموسيقي غير مجدية ، ومن خلال الدراسة تعرف الدارس على صفات الموهبة والقدرة الموسيقية الواجب توافرها لدى الشخص المعين وكيفية التحقق من وجود تلك الموهبة لتأليف الموسيقى البحتة.

أثبت الدارس أن الموهبة هي الأساس في عملية تأليف الموسيقى البحتة المتعلقة بصياغة الجمل والعبارات والموسيقية ، والدراسه هي التي تقوم بعملية الترتيب والتنظيم للعمل الموسيقي بالطرق العلمية ، مع إعتراف الدارس بصعوبة التحقق من هذا الفرض على أكمل وجه، وذلك لعدم توفر الأعمال الكافية من الفئة موضوع الدراسة من ناحية، وصعوبة التحقق من الناحية الجمالية لأعمال المؤلف الدارس غير الموهوب لأن ذلك يرتبط بالذوق الشخصي للمؤلف والمستمع معاً.

تحققت الدراسة من الفرض الثاني الذي يقول بأن إنعدام المعرفة العلمية الموسيقية للمؤلف الموهوب ، قد تنتج عنه مشكلات فيما يختص بالبناء الموسيقي ، وذلك من خلال تحليل بعض النماذج لهذه الفئة ومن خلال الإستماع والملاحظة ومن خلال المقابلات التي تمت مع عدد من عازفي الإيقاع الرواد في مجال الموسيقى السودانية وتأكيدهم على وجود تلك المشكلات حسب تجاربهم الخاصة .

أما عن الفرض الثالث الذي يفترض فيه الدارس أن إجتماع الموهبة والمعرفة العلمية لدى المؤلف الموسيقي يفضي إلى إنتاج مؤلفات موسيقية ذات جودة فنية عالية ، فقد وضح ذلك من خلال عرض وظائف دراسة الفنون ومن خلال تحليل نماذج هذه الفئة .

ب/ تحقق أهداف الدراسة:

عملت الدراسة على معرفة أثر الدراسة على الموهبة في مجال تأليف الموسيقي البحتة وتحديد مدى إمكانية الإستفادة من الصيغ والقوالب الموسيقية الغربية في تأليف الموسيقى البحتة في

السودان. كما أنه من خلال دراسة مراحل تطور تأليف الموسيقى البحتة في السودان ، تم التعرّف على صيغ وأساليب تأليف الموسيقى البحتة لبعض المؤلفين الموسيقيين السودانيين وطريقة تفكيرهم في إستلهام مكونات التراث الموسيقي السوداني في تأليف الموسيقى السودانية البحتة المعاصرة .

ج/ الإجابة على أسئلة البحث:

تمت الإجابة على أسئلة البحث على النحو التالي:

السؤال الأول: ما مدى أهمية دعم الموهبة بالدراسة في مجال تأليف الموسيقى البحتة ؟

الإجابة:

1/ تتجلى تلك الأهمية في عدة جوانب بعضها يتعلق بالموهوب والبعض الآخر بالعمل الفني، أهمها تطوير القدرات الفنية والفكرية للموهوب من خلال الدراسة السليمة للتقاليد الفنية ومن خلال إكتساب مهارات جديدة تعمل على تنمية قدرة التحكم في أدوات المؤلف كما تعمل على ضبط الحواس والإيقاع و تنمية القدرة على التحليل.

2/ الموهبة هي الأساس في مجال تأليف الموسيقى البحتة، و الدراسة تساهم بشكل كبير في صياغة الأفكار وتنميتها ووضعها في أطر وقوالب يسهل التعرف عليها. وفي هذا تتفق هذه النتيجة مع نتيجة الدراسة السابقة الثالثة التي إختصت بموضوع تجربة التوزيع الموسيقي في الموسيقى السودانية ، والتي أكدت على أن الضعف الذي تمثل في عدد من الأعمال يعزى في أحيان كثيرة إلى عدم وجود الموهبة المطلوبة وفي بعض الأحيان إلى الجهل بالهارمونى وقواعد التوزيع الموسيقي الأخرى

السؤال الثاني: كيف يمكن الإستفادة من الصيغ والقوالب الموسيقية الغربية في تأليف الموسيقى السودانية المعاصرة ؟

الإجابة: من خلال إعتبارها هيكل أو وعاء أو إطار معروف ومتفق عليه عالمياً، يعمل على تخطيط الشكل العام للعمل الموسيقي بصورة منطقية ويمكن أن يستوعب أغلب الأفكار الموسيقية ، مع التأكيد على حرية المُؤلِف في إختيار وصياغة عباراته وجمله الموسيقية من ناحية مقامية أو بنائية. وهذا النتيجة تتماشى مع نتيجة الدراسة السابقة الثانية التي توصلت إلى أنه أنه يمكن الإستفادة من نظرية التوزيع الموسيقي والإستفادة من الإمكانيات المختلفة للآلآت الموسيقية مفردة ومزدوجة.

السؤال الثالث: ماهي مراحل تطور تأليف الموسيقى البحتة في السودان؟

الإجابة: الموسيقى البحتة موجوده عند بعض المجتمعات القبلية في السودان بصورة فطرية ثم تطورت بصورة تدريجية ومرحلية من حوالي عام 1881 ميلادية وإلى فترة إجراء الدراسة ، وذلك بفضل جهود المؤسسة العسكرية والمؤسسات المدنية مثل البلديات المختلفة والمسرح والسينما والإذاعة والتلفزيون ومعهد الموسيقى والمسرح وكلية الموسيقى والدراما، والمعاهد والمراكز الخاصة ويظهر ذلك في المساهمات التالية:

- أسهمت المؤسسة العسكرية في نشر التعليم الموسيقي ونشر ثقافة الإستماع للموسيقى البحتة بصورة مباشرة مع الجمهور السوداني ، وبفضل الأساس العلمي المتين للموسيقى العسكرية المعتمد على الخبرة الأجنبية ، كانت مؤلفات المؤلفين الموسيقيين العسكريين السودانيين أكثر تطوراً من ناحية البناء والتنفيذ الموسيقي.
- أثرت السينما بشكل مباشر في ترقية الذوق الموسيقي لرواد التأليف الموسيقي في السودان وبالتالي كانت مصدر لإستلهام أفكار موسيقية جديدة.
- أثرت شعبة التأليف الموسيقي بمعهد الموسيقى والمسرح سابقاً وكلية الموسيقى والدراما حالياً، في نشر وتعليم وتنفيذ المعرفة العلمية المتعلقة بقواعد ونظريات التأليف الموسيقي.

السؤال الرابع: هل توجد صيغ وأساليب لتأليف الموسيقى البحتة لمؤلفين موسيقيين سودانيين ؟

الإجابة: لم تتبلور بعد صيغ وأساليب لتأليف الموسيقى البحتة واضحة المعالم كما في الموسيقى الغربية أو العربية، لكن توجد بعض الأعمال تتشابه إلى حد ما مع بعض القوالب الموسيقية الغربية في الشكل البنائي العام، خاصة قالب المينويتو والروندو الذي يشبه طريقة بناء الأغنية.

السؤال الخامس: ما مدى أهمية إستلهام التراث الموسيقي السوداني في تأليف الموسيقى البحتة المعاصرة ؟

الإجابة: تكمن تلك الأهمية في بروز ما يعرف بالنزعة القومية في التأليف الموسيقي ، وفي إعتبار أن التراث الموسيقي السوداني مادة خامة جيدة للدراسة والتشكيل والتأليف الموسيقي .وهذا

يتفق مع نتيجة الدراسة السابقة الثانية التي أكدت على أهمية المادة الشعبية لما تتميز به من خصوصية ، خاصة في مكونها الأساسى (التيمه).

التوصيات:

بموجب ما توصلت إليه هذه الدراسة من نتائج ؛ توصي بالآتي:

1/ التأكد والتشديد على وجوب توفر الموهبة الكافية للتأليف الموسيقي عند قبول الطلاب الجدد في شعبة التأليف بكلية الموسيقى والدراما.

2/ التعمق في دراسة مادة تحليل قوالب الموسيقية الغربية ، وإن تكون في أربعة سمسترات بدلاً من سمسترين بالنسبة لطلاب شعبة التأليف الموسيقي ، كما يجب أن تكون ضمن مقررات الشعب الأخرى بالكلية ، لأنها تؤثر مباشرة في ترقية التذوق الموسيقي وبالتالي تساهم في التنفيذ الموسيقي بوعي تام بكل مكونات العمل ككل.

3/ إختيار نماذج من مؤلفات رواد تأليف الموسيقى البحتة السودانيين ، وإعتمادها من قبل شعبة التأليف والنظريات ، كنماذج جديرة بالتحليل للإستفادة منها في تأليف الموسيقى البحتة السودانية.

4/ ضرورة الأهتمام الرسمي لقسم الموسيقي بتوثيق ونشر الأعمال الموسيقية البحتة والغنائية لخريجي وأساتذة شعبة التأليف الموسيقي ، وكل المؤلفين الموسيقيين الأكاديمين السودانيين، عبر مختلف الوسائط الإعلامية.

5/ ضرورة تبني قسم الموسيقى بكلية الموسيقى والدراما، قيام مؤتمر الموسيقى السودانية ، لحسم الخلافات القائمة حول البنية المقامية والبناء العام للموسيقى السودانية وكتابة الموازين الموسيقية الصحيحة للإيقاعات السودانية.

6/ إجراء المزيد من الدراسات والبحوث حول السلالم والمقامات الموسيقية الموجودة في السودان بإعتبارها الأساس الذي يمكن أن يعبر عن الهوية القومية للموسيقى السودانية.

المصادر والمراجع:

أولاً: الرواة

1/ الفاتح الطاهر دياب: العمر82 سنة، معاصر، بروفيسور، مؤلف موسيقي، باحث، أستاذ للتأليف الموسيقي، العميد الأسبق لكلية الموسيقى والدراما ، العمر(82 سنة) ، مقابلة شخصية مسجلة بمنزله بأمدرمان.

2/ محمد سيف الدين علي :63 سنه ، معاصر، بروفيسور، باحث ، موزع موسيقي، أستاذ آلة الشيلو ومادة القوالب الموسيقية، عميد سابق لكلية الموسيقى والدراما، مقابلة شخصية مسجلة بمكتبة بالكلية.

3/ الشيخ محمد أحمد (عبيد) :75 سنة ، عازف طبلة، عضو سابق بفرقة الإذاعة

4/ محمد جبريل موسى : من الرواد في في العزف على آلة الباص جيتار بالسودان.

ثانياً: المراجع والرسائل والبحوث العربية:

1/ الفاتح الطاهر، أنا أمدرمان (تاريخ الموسيقى في السودان) ، ماستر التجارية، الخرطوم ، 1993م.

2/ عبد المنعم تليمه ، مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، (1978م)

3/ سدرك ثورب ديفي ، التأليف الموسيقي، ترجمة سمحة الخولي، دار المعارف ، القاهرة ، مصر . (1965م)

4/ عزيز الشوان، الموسيقى تعبير نغمي ومنطق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مصر(1986م).

5/ أ.ب. ثيوبولد، المهدية (تاريخ السودان الإنجليزي _ المصري 1881إلى 1899م) ترجمة محمد المصطفى حسن عبدالكريم مركز عبدالكريم ميرغني، أمدرمان، السودان ، (2010 م).

6/ علي يعقوب كباشي، الجلالات والمارشات العسكرية، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم، السودان،(2007).

7/ يوسف عثمان بلال ، تصنيف وتحليل مقامات الموسيقى الشعبية في شرق وغرب السودان بإعتبارها مادة خام للتأليف رسالة ماجستير غير منشورة ، أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للموسيقى ، القاهرة، مصر(1989م).

8/ محمد البشير صالح ، تاريخ آلة الكمان بالسودان طرق استخدامها وأساليب عزفها، رسالة ماجستير غير منشورة ، أكاديمية الفنون، القاهرة.(1992م).

9/ محمد آدم علي المنصوري، إستخدام الموسيقى في الأعمال المسرحية في السودان من(1967 إلى 1980م)، رسالة ماجستير غير منشورة ،جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا(2005م)

10/ رجاء موسى عبدالله الخير، التأثيرات الفنية والإجتماعية لآلآت النفخ الأوربية في الموسيقى السودانية المعاصرة، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا، الخرطوم ، السودان، (2007).

11/ طارق أحمد محمد جويلي ، موسيقى مقدمات البرامج والفواصل في التلفزيون القومي في السودان، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولولوجيا ، كلية الدراسات العليا (2010م).

12/ وليد محمد الجاك، تأثير دراسة مناهج الموسيقى الغربية في السودان في الموسيقى السودانية، دكتوراة غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا ، السودان (2015م).

13/ الأمير النور إبراهيم ، أثر موسيقى البرتا على فنون الأداء في إقليم النيل الأزرق، رسالة دكتوراة غير منشورة ،جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا، الخرطوم ، السودان(2016).

ثالثاً: المراجع الإنجليزية:

1. Stanley Sadie and Alison Latham, the Cambridge Music Guide, Cambridge University Press.

2. Alfred Blatter, Revisiting Music Theory, Taylor and Francis Group, U.S.A, 2007.