بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

رسالة ماجستير

التوزيع الموسيقي و دوره في انتشار الأغنية السودانية المعاصرة

Music Orchestration and its Role in Modern Sudanese Music

مقدم من الدارس : الباقر عمر خلف الله

إشراف : د. بابكر سليمان إدريس

الخرطوم ٢٠٢٠م

إهداء

إلى روح أُمي ..

شكر و عرفان

لكل من ساهم في إخراج هذا البحث..

محتويات البحث

الموضوع	الصفحة
اهداء	أ
شكر وعرفان	ب
مستخلص البحث	د
Abstract	هـ
الفصل الأول	1
المبحث الأول: تصميم البحث– المقدمة	2
المبحث الثاني: الدارسات السابقة	6
المبحث الثالث: إجراءات البحث	13
الفصل الثاني	15
المبحث الأول: رؤية تاريخية في التوزيع الموسيقي	16
المبحث الثاني: أثر الهجرة و الاغتراب على شكل الأغنية السودانية	30
المبحث الثالث: أثر تطور الوسائط الإعلامية على شكل الأغنية السودانية	33
الفصل الثالث: الإطار العملي	36
المبحث الأول: استعراض لقاءات شخصية مع متخصصين	37
المبحث الثاني: المدونات	44
خاتمة البحث	84
الإجابات على أسئلة البحث	85
النتائج و التوصيات	87
المصادر و المراجع	90

مستخلص البحث

حصل عزوف عن الاستماع للغناء السوداني من الجيل الحالي و أصبح يميل لسماع الأعمال الغنائية العربية و الغربية مع ملاحظة ميله لسماع الأغاني السودانية الموزعة علمياً بالرغم من قلتها ، فشكلت هذه المشكلة دافعاً للبحث عن الأسباب و الدوافع التي أضعفت جودة الأغنية السودانية و جعلتها محصورة في المحلية ، اتبع الدارس المنهج الوصفي التحليلي و ذلك بإجراء مقابلات مع متخصصين و ممارسين . مقال النتائج التي استخلصت من البحث أن التوزيع الموسيقي أصبح عاملاً مهماً في انتشار الأغنية محلياً و عالمياً و أن للتخصصية العلمية أهمية في جودة إنتاج العمل .

Abstract:

Lastly there was lack in listening to the Sudanese song of the current generation and became inclined to listen to Arab and Western musical works, noting their tendency to listen to the Sudanese songs, which were scientifically orchestrated, "despite the fact that this problem was a motive" to search for the reasons and motives that weakened the quality of the Sudanese song and made it confined to the local. The student followed the descriptive analytical approach by interviewing specialists and practitioners. One of the most important findings from the research is that the musical orchestration has become an important factor in the spread of the song locally and internationally, and that scientific specialization is important in the quality of work production .

الفصل الأول

المبحث الأول

تصميم البحث

مقدمة:

التوزيع الموسيقي في أبسط صوره هو عملية توظيف الآلات الموسيقية المتنوعة في الجمل اللحنية المختلفة، وتكمن أهمية الموزع الموسيقي في تدوين اللحن واختيار وتحديد السرعة والإيقاع وتوظيف الآلات الموسيقية لكي تخدم الجمل اللحنية، ويقوم الموزع باختيار العازفين وتنفيذ الأغنية والإشراف على خطوات التنفيذ من البداية وحتى النهاية.

يعتبر السودان قطر متعدد الأعراق وذلك لتداخله مع الوسط العربي والعمق الإفريقي مما شكل ثقافة متداخلة (آفرو عربية)، ظهر ذلك بشكل واضح في الثقافة الموسيقية التي نجدها مكونة من الإيقاعات الإفريقية والأشعار العربية في تمازج متفرد يعطي سمة خاصة للأغنية السودانية امتزجت في بوتقة واحدة تحوي كل هذه السمات المتميزة فيما يعرف بأغنية الوسط في أم درمان والتي شكلت الأغنية القومية السودانية والتي امتزجت في كل الإيقاعات بطريقة فطرية بسيطة بأسلوب الطنبارة.

تعرفت موسيقى الوسط على الآلات الحديثة بعد دخول المستعمر كموسيقى الجيش عام 1884م، وبدأت معرفة السودانيون على هذا النوع من الموسيقى التي يستخدم فيها آلات النفخ الأوربية، فقد كان الموسيقيون العسكريون يجيدون قراءة المدونة الموسيقية مما ساعد في ضبط أداء المغنيين عبر تحديد الطبقات و المجالات الصوتية بسهولة، وبالتالي أمكن التعرف على إمكانيات كل مغني حسب طبيعة صوته وكما ساعدت العلمية على ثبات الأداء الصوتي ومعرفة حدوده -[1]

ويعد الفاتح الطاهر دياب من أوائل الدارسين للتوزيع الموسيقي العلمي وذلك أثناء دراسته في الاتحاد السوفيتي، أما التوزيع الموسيقي الذي يتطلب معرفة بعلوم الهارموني والكونتربوينت وعلم الآلات فقد ظهر بعد إنشاء المعهد العالي للموسيقى والمسرح الذي بدأ في تعليم الأسس العلمية للتوزيع الموسيقي على يد الأساتذة الكوريين، فبوجود عدد من

التخصصات في الموسيقى من بينها التأليف الموسيقي، وبتخرج عدد من المتخصصين في التأليف الموسيقي والتخصصات الأخرى أصبح واقع الموسيقى والتوزيع أفضل حالاً مما كان عام 1969.[2]

سار على هذا النهج الخريجين من المعيدين أمثال يوسف الموصلي والدرديري محمد الشيخ وأحمد ربشة وغيرهم، وظلت عدة فرق مهتمة بالعلمية في التوزيع أمثال السمندل وعقد الجلاد ونمارق الغنائية.

حدث تراجع واضح بالاهتمام بالتوزيع الموسيقي نتيجة ظهور شركات إنتاج الكاسيت في تسعينيات القن الماضي بالتسويق أكثر من جودة المنتج . في خضم هذا الفتور والتراجع انفتح العالم على بعضه نتيجة الفضائيات والإنترنت واصبحت الثقافات في العالم أجمع متاحة للجميع مما أدى إلى الانفتاح على ثقافات جديدة وموسيقى بتقنيات عالية وتوزيع متقدم لاقى قبول واسع من المتلقي السوداني الغير متخصص (المستمع البسيط)، كما انفتح العالم على الموسيقى السودانية التي تمتاز بالكلمة واللحن وتفتقر للتوزيع العلمي وهذا أدى لانفتاح الموسيقيين الغير سودانيين على إعادة توزيع عدد من الأغاني والتي لاقت رواجاً و قبولاً، فظهر على ضوء هذا الانفتاح جيل من المستمعين (المتلقي البسيط) ينجذب إلى التنفيذ الموسيقي الحديث أكثر من هوية الأغنية حتى لو كانت أغاني سودانية أعيد توزيعها من غير السودانيين، مما يثبت أن التوزيع الموسيقي أصبح ضلعاً أساسياً في نجاح وانتشار الأغنية، كما أن للعلمية عميق الأثر في تذوق المستمع وتمييزه .

مما سبق يتضح جلياً أن للتوزيع الموسيقي أهمية لا تقل عن بقية أضلع العمل الغنائي، وبفضل التوزيع الموسيقي العلمي تكونت هوية خاصة بالموسيقى السودانية جعلتها تتعدى الحدود إلى الأقطار العربية المجاورة والعمق الإفريقي البعيد والدول الأوربية.

ومنه لابد من الاهتمام بجانب الاحترافية العلمية للتوزيع الموسيقي واسناده للمتخصصين والبعد عن الارتجال والاعتماد على البرامج الإلكترونية التي تصيغ التوزيع بنمط روتيني ممنهج بعيداً عن الهوية والذوق السوداني.

مشكلة البحث :

لاحظ الباحث أن التوزيع الموسيقي لم ينل حظه من الاهتمام مما أدى إلى ضعف في البنية العلمية للموسيقى السودانية المعاصرة و ضعف الألحان مما أدى إلى تخبط في الإنتاج و عزوف المستمع السوداني عن الاستماع للأغاني المرتجلة خصوصا بعد الانفتاح على العالم و تنوع الثقافات الواصلة عبر القنوات الفضائية . اصبح تقبل المستمع السوداني للأغنية الموزعة موسيقيا عاليا سواء كانت محلية أو عالمية، كما أن هذا الضعف في الاستناد العلمي أدى إلى ثبات الموسيقى السودانية في النطاق المحلي و عدم قدرتها على المنافسة على الصعيد العالمي.

أهداف البحث :

1. تطبيق المنهجية العلمية في التوزيع الموسيقي في تنفيذ الأغنية السودانية المعاصرة .
2. تسليط الضوء على أثر التوزيع الموسيقي في انتشار الأغنية السودانية المعاصرة .

أهمية البحث :

1- حث الموزعين الموسيقيين المتخصصين على استخدام العلمية الموسيقية في إنتاجهم الموسيقي .
2- تسليط الضوء على أثر التوزيع الموسيقي على الانتشار العالمي و عكس الهوية .

أسئلة البحث :

1- ما هي المنهجية العلمية المتبعة في التوزيع الموسيقي جودة الإنتاج (مثال الكورال)
2- ما هو دور التوزيع الموسيقي في التعريف بهوية الموسيقى السودانية و انتشارها عالميا

حدود البحث :

الحد المكاني :

العاصمة القومية

باعتبارها مركز تجمع لكل الطبقات الذوقية و الأكثر تعاملا مع الوسائط الإعلامية .

الحد الزماني :

في الفترة الزمنية منذ انفتاح الفضاءات (١٩٥٩-٢٠٢٠م).

الحد الموضوعي :

التوزيع الموسيقي و دوره في انتشار الأغنية السودانية المعاصرة.

أدوات البحث :

حاسب آلي مزود بقارئ للشاشة ، جهاز تسجيل ، مدونات موسيقية .

استمارة جمع بيانات /مقابلات شخصية/مدونات موسيقية

منهج البحث :

اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

مجتمع الدراسة :

اعتمد الباحث في مجتمع الدراسة على المتخصصين في التوزيع الموسيقي و هم يمثلون مصدرا أوليا ، كما اعتمد على الوثائق و البحوث السابقة و اعتمد على مدونات لأغاني سودانية معاصرة تم توزيعها من قبل المتخصصين .

عينة البحث :

عينة عشوائية

المبحث الثاني

الدراسات السابقة

تمهيد:

بالبحث في الدراسات السابقة توصل الدارس إلى دراسات و بحوث بعضها ذات صلة مباشرة بموضوع البحث وأخرى ذات صلة غير مباشرة وهي كما يلي:

الدراسة الأولى :

اسم الدارس :الصافي مهدي محي الدين

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

الدرجة العلمية المتقدم لها : ماجستير في الموسيقي (2011)

اسم الجامعة : جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – كلية الدراسات العليا

أهداف الدراسة :

1. معرفة و تحديد عناصر القوة و الضعف في تجربة توزيع الموسيقى السودانية الحديثة ..
2. معرفة مدى موائمة علوم التأليف الموسيقي للموسيقى السودانية .
3. معرفة الصعوبات التي تعيق عملية توزيع الموسيقى السودانية .

بعض النتائج التي توصلت إليها الدراسة :

1. ما يزال تأثير التوزيع الموسيقي في الموسيقى السودانية محدودا و ذلك يعزى لقلة المتخصصين في هذا الجانب .

2. عدد من التجارب التي قدمت فشلت في أن تلقى القبول و الصدى من المطربين و الموسيقيين ناهيك عن الجمهور و ذلك لأن بعض هذه التجارب كانت خالية من الروح الفنية بالرغم من التزامها بالمعايير العلمية .

3. الضعف الذي تمثل في عدد من الأعمال يعزى في أحيان كثيرة إلى عدم وجود الموهبة المطلوبة و في بعض الأحيان إلى الجهل بالهارموني و قواعد التوزيع الأخرى .

4. الصعوبات التي تعيق عملية التوزيع الموسيقى السودانية تتمثل بشكل أساسي في معرفة هوية السلم أو المقام و نوعه ، الشيء الذي تتحدد وفقا له العملية الهارمونية من حيث المركبات و استقرارها و توترها و حيادها . [3]

التعقيب على الدراسة :

بعض نتائج الدراسة جاءت متفقة مع نتائج البحث في جانب قلة الانتشار الذي يعزى إلى قلة عدد المتخصصين في التوزيع الموسيقي مما أدى إلى انصراف الجيل الجديد إلى الاستماع إلى المتجدد المتاح من الأنواع الأخرى من الأغاني العالمية من ناحية أخرى اتفق مع الدارس في أن عدم وجود الموهبة الفنيه و الجهل بالهارموني و قواعد التوزيع الأخرى و معرفة هوية السلم

و المقام و انعدام الروح الفنيه من أهم أسباب عدم انتشار الأغنية السودانية الموزعة حديثا برغم الالتزام بالجانب العلمي . تعتبر هذه الدراسة ذات علاقة مباشرة مع موضوع البحث و قد اتفقت مع النتائج الابتدائية لأسئلة البحث حيث سلطت الضوء على جوهر مشكلة البحث .

الدراسة الثانية :

اسم الدارس : بدر الدين نصر موسى

عنوان الدراسة : آلة الباص جيتار بين الاستخدامات العلمية و العفوية في الموسيقى السودانية

الدرجة العلمية المتقدم لها : ماجستير 2017

اسم الجامعة : جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا – كلية الدراسات العليا (دراسة مباشرة)

أهداف الدراسة :

1. التعرف على تاريخ دخول و استخدام آلة الباص جيتار في السودان .
2. تحديد أساليب أداء آلة الباص جيتار العالمية .
3. تحديد أساليب أداء آلة الباص جيتار في الموسيقى السودانية .
4. التوصّل إلى معرفة طرق و أساليب التدوين عند بعض المؤلفين السودانيين بالإضافة إلى تسليط الضوء على الرواد الأوائل على آلة الباص جيتار في السودان .

بعض النتائج التي توصلت لها الدراسة :

1. تعتبر آلة الباص جيتار آلة إيقاعية و لحنية و هارمونية في الموسيقى السودانية
2. أغلب الموسيقيين يتركون أمر تنفيذ خط الباص لمزاجية العازف
3. كثرة استخدام الباص المرقوم (Figured Bass)
4. سيطرة استخدامات الأداء العفوي (الجقلرة) لآلة الباص جيتار في الموسيقى السودانية [4]

التعقيب على الدراسة :

اتفقت الدراسة في نتائجها مع نتائج البحث بإثباتها عدم تدوين دور آلة الباص جيتار في العمل الموزع من قبل الموزعين و تركها لمزاجية العازف مما يؤدي إلى ضعف في العمل الموزع من الناحية العلمية باعتبارها آلة أساسية في الإيقاع و الهارموني مما يقلل من جودة العمل المخرج و انتشاره . تعتبر الدراسة ذات علاقة مباشرة مع موضوع البحث و اتفقت النتائج مع جوهر مشكلة البحث .

الدراسة الثالثة :

اسم الدارسة : ليلى بسطاوي بغدادي

عنوان الدراسة : توظيف الموسيقى التقليدية السودانية في تدريس آلة البيانو

الدرجة العلمية المتقدم لها : دكتوراة (غير منشورة).

اسم الجامعة : جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا – الخرطوم (2002دراسة غير مباشرة) .

أهداف الدراسة :

1. توظيف ألحان الموسيقى التقليدية السودانية كمقطوعات متدرجة لدراسة البيانو.
2. الإسهام في الإرث الموسيقي العالمي بموسيقى سودانية مدوّنة و معالجة علمياً للبيانو .
3. الاستفادة من الخصائص اللحنية و الإيقاعية للموسيقى التقليدية و التي تناسب تقنيات الأداء المختلفة على البيانو .

بعض النتائج التي توصلت لها الدراسة :

1. أثبتت الدراسة أن الموسيقى التقليدية السودانية لها موصفات و خصائص غير جامدة أتاحت تطويعها عند الإعداد و المعالجة الهارمونية للبيانو .
2. الموسيقى التقليدية السودانية ذات ألحان مميزة غير هشة و غير متخلفة لم يفسدها أو يطمس معالمها الإعداد الهارموني بل زادت جمالاً و تجسيداً لجمالياتها الكامنة فيها .
3. إمكانية هرمنة الموسيقى التقليدية السودانية بمختلف الأساليب .
4. إن عدم وجود أعمال موسيقية سودانية للبيانو حتى الآن هو بسبب المؤلفين الموسيقيين و عدم إتقانهم لآلة البيانو و ليس لأي خلل في موسيقانا التقليدية . [5]

التعقيب على الدراسة :

اتفقت الدراسة في نتائجها مع نتائج البحث في محور أساسي أن الموسيقى التقليدية ذات ألحان غير هشة و غير جامدة أتاحت تطويعها عند الإعداد و المعالجة الهارمونية و بالإمكان هرمنتها

بمختلف الأساليب مما يتفق مع نتيجة البحث أن ما ينطبق على الموسيقى التقليدية ينطبق على الأغنية المعاصرة حيث يدعمه سهولة التصريف الهارموني للتوزيع الموسيقي بعلمية و احترافية.

الدراسة الرابعة :

اسم الدارس : الدرديري محمد أحمد

عنوان الدراسة : إمكانية الاستفادة من النظريات الموسيقية في تأليف الموسيقى الآلية في السودان.

الدرجة العلمية المتقدم لها : دكتوراة

اسم الجامعة : جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا – الخرطوم – 2003م (دراسة مباشرة).

أهداف الدراسة :

1. استخدام الألحان المستمدة من الألحان الشعبية في بناء الأفكار الموسيقية و صياغتها ببروز النزعة القومية و الشخصية الثقافية الموسيقية المتميزة .
2. تلعب النظريات الموسيقية و وسائل الديناميكية دوراً أساسياً في كيفية بناء الجمل الموسيقية المستمدة من الألحان الشعبية و تطويرها .
3. الاستخدام الأمثل للأوركسترا و الاستفادة من الآلات الموسيقية و امكانية استخدامها و ابتداع ألوان صوتية تساهم في تجسيد الأفكار الموسيقية و تعميقها .
4. يمكن للمخزون الموسيقي الشعبي إذا تم الاستفادة منه و بصورة علمية تحقق إضافات جذرية إلى الموسيقى العالمية . [6]

بعض النتائج التي توصلت لها الدراسة :

1. أبانت الدراسة أن التنويع الموسيقي يعتبر من الوسائل الملائمة التي تستخدم في الموسيقى السودانية أحادية القالب .

2. أبانت الدراسة أن النزعة القومية في الموسيقى و إبراز الشخصية يمكن أن يتحقق باستخدام الألحان الشعبية .
3. بينت الدراسة أن التوزيع الموسيقي يخرج بالموسيقى السودانية من الإطار المحلي إلى الإطار العالمي .
4. أظهرت الدراسة أن استخدام الكتل الهارمونية (The Block Harmonic) في المصاحبة يعمل على إظهار الميلوديات و الألحان .
5. بينت الدراسة أن الهارمونية و البوليفونية كأساليب في التأليف يثري الألحان الموسيقية السودانية .

التعقيب على الدراسة :

اتفقت الدراسة مع نتائج البحث في أن التوزيع الموسيقي انتقل بالموسيقى السودانية من الإطار المحلي إلى العالمي .

المحور الثاني إن استخدام الكتل الهارمونية في المصاحبة يعمل على إظهار الميلوديات مما يعمل على زيادة جودة العمل المنفذ .

المحور الثالث أن الهارمونية و البوليفونية كأساليب في التأليف تثري الألحان الموسيقية السودانية مما يصب في شكل مباشر في تجويد التوزيع بشكل علمي احترافي باعتبارها علوم أساسية في التوزيع الموسيقي .

الدراسة الخامسة :

اسم الدارس: محمد سيف الدين علي التجاني

عنوان الدراسة : الموسيقى العسكرية في السودان

الدرجة العلمية المتقدم له : ورقة علمية

التعقيب على الدراسة :

اتفقت الدراسة مع نتائج البحث في أن الموسيقى العسكرية كانت نواة لبدايات التوزيع الموسيقي بطريقة علمية استنادا على تدريس الموسيقى الغربية للسودانيين على يد الإنجليز

المبحث الثالث إجراءات البحث

تمهيد:

عانى الدارس من طول مدة إجازة البحث التي أثرت على حماسة الدارس ، استعان الدارس على أربعة بحوث، كلها ذات علاقة مباشرة بالبحث و ورقة علمية واحدة غير مباشرة أشارت إلى بعض النقاط التي ذات صلة بعنوان البحث ، كانت ندرة وجود مراجع سابقة في المكتبة ذات علاقة بمشكلة البحث تشكل عائقا أمام الحصول على معلومات تتوفر لتثري خلفية الموضوع .

واجه الدارس صعوبات جمة بسبب كف البصر تتمثل في حصوله على المعلومة من مكتبة الكلية لعدم امكانيته استعارة البحوث من المكتبة مما جعله يستعين بشخص مبصر لتصوير البحوث بكاميرا الهاتف المحمول ثم الاستعانة بشخص مبصر آخر لكتابة البحث في الكمبيوتر بصيغة وورد و ذلك لقراءة محتواها ببرنامج قارئ الشاشة الخاص بالمكفوفين لتقييم البحوث ذات العلاقة المباشرة و الأخرى التي يمكن أن تدعم مخرجات البحث .

كما واجه الدارس أيضا صعوبة بتحميل البحوث من الموقع الإلكتروني الخاص بالجامعة و ذلك لعدم توفر النسخ الكاملة للبحوث في الموقع مما جعل الدارس يجتهد في الحصول على بعض البحوث بطرق أخرى بصيغة pdf من أصحاب البحوث بشكل مباشر ، شكل ذلك مشكلة أخرى تتمثل في عدم امكانية تعرف برامج قارئات الشاشة الخاصة بالمكفوفين على قراءة الملفات التي بصيغة pdf مما جعله يستعين بشخص مبصر لكتابة البحوث على الكمبيوتر في برنامج وورد أيضا .

قام الدارس بإجراء مقابلات مع الأساتذة المتخصصين في التوزيع الموسيقي من شعبة التأليف و النظريات الموسيقية و ذلك بالمقابلات المباشرة المسجلة على الهاتف المحمول ثم قام بتفرغيها كمحتوى نصي و أخرى تم إجرائها عن طريق البريد الإلكتروني

كانت هناك صعوبة في الحصول على مدونات موزعة موسيقياً لأغاني سودانية معاصرة نسبة لاعتماد العازفين السودانيين على الذاكرة عوضا عن المدونات . كان للظروف الأمنية و

السياسية في البلاد أثرها الواضح على سرعة اجراءات البحث حيث أغلقت الجامعات لفترة تجاوزت التسعة أشهر مما أدى إلى صعوبة الوصول للمكتبة و التحصل على المعلومات . كما أن قطع خدمة الانترنت في تلك الفترة كان له أثر سلبي في الحصول على المعلومات ، أعقب ذلك الإغلاق الثاني بسبب جائحة كورونا و استمر لمدة تجاوزت الستة أشهر.

استخدم الدارس برنامج قارئ الشاشة nvda الخاص بالمكفوفين على الحاسب الآلي لقراءة و كتابة البحث و كما استخدم أيضا موقع google للترجمة مع مراجعة النص المترجم بعد ذلك للتأكد من صيغة النص بشكل أفضل كما أستخدم الدارس أيضا برنامج قارئ الشاشة على هاتفه المحمول لتسجيل المقابلات

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : لمحة تاريخية في التوزيع الموسيقي في السودان

لقد بدأت في أعمال التقاليد الدينية في السودان التقاليد الفنية رفيعة المستوى خاصة في المدائح و القصائد التي بلغت أوجها في أطر التقاليد الموسيقية في مطلع القرن العشرين فالرميات القصيرة التي تطورت في ابداع ممثلي المدرسة الفنية الأولى الحقيبة أخذت عناصر البناء الشكلي و الأسلوب من الأناشيد الدينية التي كانت تنشد في الأعياد و المناسبات الدينية مع مرافقة الرقص كما أن سَرور و كَرومَة و هما من أشهر مطربي العاصمة القومية في العشرينيات و الثلاثينيات قد اعتمدا على تقاليد الشعراء و المنشدين ، أما أحمد ود بَعشوم الشاعر المنشد المولود في البيجراوية لم يشتمل فقط على الأناشيد الدينية بل يعتبر استاذ لكثير من المنشدين و الشعراء فعلى يديه تتلمذ محمد ود الفكي المطرب و الشاعر و مؤلف الرميات . الفاتح الطاهر أنا أمدرمان

لقد بدأ التوزيع الموسيقي في تناول الموسيقى السودانية المعاصرة بطريقة علمية بعد تأسيس و إنشاء المؤسسات الموسيقية العسكرية وارتبطت الموسيقى في السودان بأنواع الاحتفالات الرسمية الخاصة بالدولة وفق أسس و أولويات محددة ، تتعلق بالمناسبات الوطنية و القومية عبر التأريخ ، و كان لها أثر بالغ الأهمية يتمثل في إذكاء روح الحماس و الإقدام و رفع الهمم عند المقاتلين و المجَندين ، و قد ظهرت أهمية الموسيقى العسكرية في تنظيم خطوات العساكر و ترتيب أوضاعهم ، بجانب ارتباطها القوي بكافة الحركات ، خاصة و أن الجيش عادة و دواعي تنظيمية دقيقة ، يقسم إلى فرد و مجموعات ، أصبح لها مسميات محددة و متعارف عليها محلياً و عالمياً مثل (الحامية، سرية، بم ، كتيبه ، أورطة) و غير ذلك من المفاهيم و المصطلحات التي سادت في الأوساط العسكرية ، و يلاحظ أن لكل لفظ دلالة خاصة و مفهوم و مدلول قوي لدى الأفراد و الجماعات العسكرية .

لقد ارتبط نشوء و ظهور الموسيقى العسكرية في السودان بدخول الجيش التركي ،و في ذلك الوقت لم يكن السودانيون و هم متفرقون في قبائل و مجموعات يعرفون سوى الموسيقى الشعبية المرتبطة بكل قبيلة أو مجموعة تعيش في منطقة محددة ، أما أول دخول للموسيقى العسكرية بمفهومها الحديث فقد كان متزامناً مع دخول الاستعمار السودان عام ١٨٨٤م، و بدأ تعرف

السودانيون على هذا النوع من الموسيقى التي يستخدم فيها آلات النفخ الأروبية ، و كانت وقتها تعرف باسم موسيقى السرداية و كان مركزها لأول مرة في السودان في منطقة عرفت به (اشلاق سعيد) و هو المقر الحالي لقيادة قوات الشعب المسلحة ، و قد تم تعديل مسمى تلك الوحدة الموسيقية لأكثر من مرة ففي عام 1888م سميت موسيقى القيادة ، و عام 1989م عرفت باسم موسيقى الحدود ، في عام 1924 سميت موسيقى قوة دفاع السودان ، كما سميت موسيقى الجيش عام ١٩٥٦م بعد الاستقلال ، و استمر كذلك حتى قيام سلاح الموسيقى عام 1969م ، تحت قيادة الراحل البكباشي (جعفر فضل المولى) و الراحل البكباشي (أحمد مرجان) كقائد ثاني للسلاح ، و بذلك أصبح للموسيقى العسكرية كيان منفصل و قائد بذاته ، و بالتالي تسلم مهام قيادة الموسيقى العسكرية في السودان عبر التخطيط و التنظيم و تعميم الخطط و البرامج الكفيلة بنهضة و تطور هذا الصرح العظيم الذي لعب دوراً مهماً في تأريخ الموسيقى العسكرية خاصة و الموسيقى السودانية عموماً (1) ، و التي لعبت دوراً رئيسياً في إرساء قواعد المعرفة الموسيقية الفنية و الأكاديمية و إعداد موسيقيين عسكريين يعزفون على آلات النفخ بفصائلها المختلفة و قد انعكس أثر تلك المؤسسات على الحياة الموسيقية المدنية و قيام المؤسسات الخاصة لتعليم الموسيقى و من أبرز إسهامات الموسيقى العسكرية أن فرق الموسيقى العسكرية تمتاز ببرامج محددة تتعمق بتنظيم العمل في كافة الأقسام ، حيث تدخل في صيغ الحان دالة يقصد بها توصيل رسالة معينة للجنود بدءاً من الصحيان حتى النوم ، إذ كان هناك لحن محدد و يتم عزفه بواسطة آلات محددة في أوقات بعينها ، عليه يكون كل جندي أو عسكري مدركاً للمفهوم و الدلالة النفسية و المعنوية المقصودة ، و يتم تقسيم الألحان وفق مضامينها إلى ما يعرف بالنوبات(جمع نوبة) ، فمثلا نوبة الصحيان ، نوبة اللبس ، أي اللحن الخاص بالصحيان و الاستعداد و من ثم اللبس و الخروج لمباشرة العمل ، كما أن هناك إلحان خاصة بتنظيم السير و التفتيش و ألحان للاستعداد و أخرى للهجوم و غيرها للراحة و الأكل و غير ذلك ، فقد تم تنظيم تلك العناصر المكملة بعناية و دقة فائقة ، مما أسهم بدور كبير في تثبيت صيغ محددة و جادة أصبحت من المرتكزات الأساسية في التنظيم و الانتظام و الالتزام ، عليه فإن دور الموسيقى لم ينحصر فقط على العسكريين أو المجندين بل حتى الجمهور أيضا تأثر بهذا التنظيم و بالتالي ساهم في نهضة المجتمع.[٧]

يستخدم في تنفيذ الموسيقى العسكرية بجانب آلات النفخ الأوربية ، آلات أخرى محددة أدخلها الإنجليز و هي تعرف بآلات) القِرَبْ (و دخلت لأول مرة عام 1951م ، و تدرب عليها عدد من العساكر السودانيين في كافة القطاعات و الأقسام المنتشرة في أقاليم و مدن السودان شرقا و غربا ، كما كان لها مسميات محددة مثل فصيلة الهجانة)[3](، القيادة الغربية ، القيادة الشرقية و غير ذلك ، أما الإسهام الثاني فقد تمثل في رفع الروح المعنوية لجمهور المواطنين السودانيين في المدن و الأرياف التي ألحقت بها فرق موسيقى عسكرية و ذلك من خلال الطوابير الاحتفالية التي كانت تنظم في المناسبات العامة حيث كانت الفرقة أو الأورطة الملحقة بالوحدة العسكرية ، تجوب شوارع المدينة و هي تعزف ألحاناً متنوعة منها الشعبية و منها الأغنيات الشائعة و منها ما يعرف بالمارشات ، فكان لذلك الفعل أثر عميق في نفوس المواطنين مما جعلهم يستعدون لانتظار و استقبال تلك الفرق ، و عند الوصول ينتظم الجمهور سيراً خلف الفرقة ، و قد عرفت تلك التظاهرة باسم (الزفة).

مما يجدر ذكره أن مساهمات العسكريين لم تقتصر في المهام الرسمية فقط بل تعدت إلى خارج نطاق الفرقة الموسيقية المحددة و يمكن اعطاء بعض النماذج عن تلك المساهمات في الإطار المجتمع المدني على النحو التالي :

1. كانت توجد بالعاصمة بعض الأندية و دور العرض و صالات الترفيه التي يرتادها أفراد الجاليات الأجنبية بالسودان مثل الجالية السورية ، المصرية ، اللبنانية و الهندية ، الإنجليزية و غيرها ، و كانت أشهر دور العرض هي صالة (غردون) التي كان يرتادها الأجانب و تقدم فيها أنواعاً من الموسيقى الأجنبية من قبل موسيقيين إنجليز و لكن في كثير من المرات يكون هناك نقص في عدد الموسيقيين أو تغيب بعضهم مما دفع القيادة الإنجليزية للتفكير في الاستعانة ببعض الموسيقيين السودانيين نسبة لتميزهم و مقدرتهم الكبيرة في المهارة العزفية على بعض الآلات الموسيقية ، أما أهم إسهامات الموسيقيين العسكريين فتمثلت في جانبين من أهم الجوانب كما يلي :

أولا : اشتراكهم بالعزف مع المطربين عقب اضراب الفنانين في بداية الخمسينات من القرن الماضي ، و قد جاء ذلك الاضراب نتيجة لخلاف حدث من الموسيقيين و المطربين و مدير

الإذاعة ، و قد كانت مشاركة الموسيقيين العسكريين بمثابة فتح جديد على الموسيقى السودانية و يمكن حصر إيجابيات تلك المشاركة في الآتي :

1. دخول آلات النفخ و هي لم تكن تستخدم قبل ذلك في الإذاعة مثل آلة الفلوت و الفلوت الصغير) Piccolo (التي كان يعزف عليها الملازم موسى محمد ابراهيم ، و آلة الترامبيت و كان يعزف عليها المساعد عوض عبدالرحمن ، ثم آلة الكلارينيت و كان يعزفها المساعد كامل عبداللطيف ، و آلة الساكسفون و كان يعزفها الملازم محمود عثمان ، أيضا آلة الساكسفون و كان يعزفها محمد إسماعيل بادي)[4](و آلة الكلارنيت كان يعزفها ملازم خلف الله غندور .

2. أفرز استخدام تلك الآلات عدة إيجابيات تمثلت في تقديم لونية جديدة على أذن المستمع السوداني الذي كان قد تعود الاستماع لأغاني المطربين بمصاحبة آلات بعينها هي العود الكمان و الأكورديون و الطبلة ، و بدخول آلات النفخ بواسطة الموسيقيين العسكريين تغيرت لونية و طابع الصوت الصادر التي تدرجت بين الحدة و الغلظة و الأصوات المتوسطة .
3. أحدث اشتراك آلات النفخ نقلة نوعية في طبيعة الصوت الصادر حيث كانت الآلات الموسيقية قبل ذلك تضبط درجاتها على صوت المطرب ، مما كان له أثر في اتلاف بعض الآلات مثل الكمان و العود حيث أن تلك الآلات لها كيفيات و قواعد و نظم خاصة لتسوية و ضبط الأوتار ، و لكن هذه المعلومة لم تكن معروفة للوسط الفني من قبل ، أما عند ولوج العسكريين مستخدمين آلات النفخ لم يكن هناك أي خيار آخر سوى الإلتزام بالطرق العلمية المتعارف عليها ، و من ثم حدثت تلك النقلة النوعية في الموسيقى السودانية على كافة الأصعدة .
4. كان الموسيقيون العسكريون يجيدون قراءة المدونة الموسيقية مما ساعد في ضبط أداء المغنيين عبر تحديد الطبقات و المجالات الصوتية بسهولة ، و بالتالي أمكن التعرف على امكانيات كل مغني حسب طبيعة صوته و من ثم ساعدت تلك العملية على ثبات الأداء الصوتي و معرفة حدوده .
5. تمكن الملحنون من وضع الألحان بالتفصيل لكل مغني حسب مواصفات صوته ، و هذه مرحلة متقدمة في جانب التطور و تنمية قدرات المغني و الملحن .

6. إن معرفة الموسيقيين العسكريين للقواعد العلمية في عزف و ضبط الآلات الموسيقية و بالتالي أسسوا قواعد التنفيذ الموسيقي بخصوص الأداء و التعبير المتعمق بمصاحبة المطربين .
7. ادخال أدبيات جديدة حول الموسيقى بإدراج جانب الموسيقى الآلية مما أسهم في ترقية ذوق العاملين في الوسط الفني و جمهور الشعب السوداني.
8. سأهم العسكريون في ادخال المعرفة و علوم الموسيقى لدى العاملين في الوسط الفني و قد كان الراحل الموسيقار أحمد مرجان هو أول من ابتدر ذلك الفعل بافتتاحه أول مؤسسة أهلية لتعليم الموسيقى تحت اسم) معهد أم درمان الوطني لتعليم الموسيقى (حيث جذب أعداداً غفيرة من المختصين و المهتمين .
9. الاسهام بتقديم عدد من الموسيقيين للعمل في وزارة التربية كمعلمين للموسيقى مما ساهم في زيادة الانضباط و الالتزام .
10. و قد ساهم العسكريون أيضا بانضمامهم لهيئة التدريس كمعلمين لتدريس الموسيقى عامة و آلات النفخ خاصة .

<u>أما الاسهام الثاني فتمثل في الآتي :</u>

توظيف ألحان الأغاني الشعبية من خلال اختيارها و تدوينها على النوتة الموسيقية و من ثم تحليلها و تصنيفها ثم إعادة كتابتها لتلائم آلات بعينها ، و قد استخدمت في تنظيم خطوات سير الجيش و سميت بالمارشات ، و كانت تستخدم في الأغراض العسكرية بجانب عزفها للجمهور السوداني في مختلف مناسباته الوطنية و القومية)[5](، و قد كان لتنظيم الحركة دور مهم في فتح مجال الاستفادة من الموروث الشعبي في التعليم ، و بذلك يكون أولئك العسكريين قد ساهموا في إرساء قواعد المدرسة القومية في الموسيقى التي ابتكرها موسيقيين روس عرفوا بالخمسة الكبار و هم سيزاكوي ، رميسكي كورساكول ، برودبين ، بيلاكريف ، موديست موز و روسكي

إن ما قام به العسكريون فيما يتعلق بالمارشات تعتبر نقطة تحول في الموسيقى السودانية ، قام بها هؤلاء النفر الكريم من أبناء السودان بجهدهم الخاص و بفكرهم المتقدم ، و من أشهر هذه الألحان التي اتخذت فيما بعد كمارشات رسمية تستخدمها الموسيقى العسكرية ما يلي : مارش شلكاوي رقم(1) –

مارش شلكاوي (3) – مارش علي دينار – مارش ود الشريف – مارش زمن دنيا – مارش نوبة سلارا – مارش نوبة ميري – مارش كريشاوي . [iii]

دور وأثر المعهد :

كانت مادة الأوركسترا و الكورال و ما زالت هي المعمل الذي تختبر فيه التقنيات المكتسبة لطلاب الموسيقى على كافة التخصصات ، يلتحق الطلاب المميزون بالأوركسترا بينما الكورال يتكون من طلاب شعبة الصوت .

قام الأساتذة الكوريين باختيار مجموعة من الأغاني السودانية منها عازه في هواك و فلق الصباح و غيرها و قاموا بتوزيعها للأوركسترا و الكورال و بعد اجراء البروفات عليها تم تقديمها في المناسبات ، و في أواسط السبعينات قدمت أوركسترا و كورال معهد الموسيقى و المسرح و الفنون الشعبية أولى حفلاتها الجماهيرية بقاعة الامتحانات بجامعة الخرطوم بمناسبة أعياد ثورة مايو ، شارك فيها عدد من المطربين الذين يدرسون بالمعهد في مقدمتهم عثمان حسين و خليل اسماعيل و أبوعركي البخيت . قام بالتوزيع الموسيقي اوشان صونغ ، و قدم الفاتح الطاهر عملاً من تأليفه و قام بقيادة الأوركسترا .

عندما تم تسجيل هذه الأعمال للإذاعة قوبلت بالاستنكار من قبل الجمهور و من بعض الموسيقيين و انتشر ما عرف في وقتها) بكَورَنَة الموسيقى (و كان رأيهم يتمثل في أن التوزيع الذي قدم شوه الألحان التي أحبوها و شكلت وجدانية الموسيقى و أن ذلك التوزيع قد افسد الملودية و لكن ذلك الرأي لم يكن سليما بشكل قاطع إذ لا توجد في علوم الموسيقى من هارمونية و لا كونتربوينتية و لا علم آلات ما يمكن أن نطلق عليه كَورَنة . و علوم الموسيقى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالعلوم الأخرى كالفيزياء و في هذا المستوى فيه محايَده .

فما حدث يمكن قراءته من عدة جوانب منها أن الأذن السودانية لم تتعود على سماع أكثر من لحن واحد ، هذا جانب و من جانب آخر فإن الأساتذة الكوريين غابت عنهم بعض الحقائق وقتها مما جعلهم يبذلون أقصى ما عندهم من امكانات في هذا التوزيع .

إذاً فمن ناحية معايير فنيه كان العمل جيدا جدا و لكن لم يراعي المساحة الواسعة بين مستوى سمع الجمهور و الإمكانات المتاحة و الممكنة في المعهد حين ذاك.

جانب آخر في الموضوع و هو طريقة أداء الكورال فهناك طريقة معيارية قياسية في دراسة و تدريس الصوت و تلك الطريقة كانت غريبة بالنسبة للمستمع السوداني حينها.

الهارمونية و الكونتربوينت بالنسبة للكورال المُغَنى و الصُولويست جعلت النسيج المُغَنى يبدوا معقدا بالنسبة للأذن السودانية ، إضافة إلى أن الأغنيات التي تم اختيارها كانت أغنيات وطنية تعد بمثابة المقدسات التي لا تقبل التجريب بالنسبة للجمهور .

و تعاظم دور معهد الموسيقى و المسرح و صارت له بصمة واضحة في الحياة الموسيقية لا يمكن أن تخطئها العين إذا أخطأتها الأذن ، و صار خريجوا المعهد لهم شأن و مكانة في الوسط الموسيقي بما لهم من معرفة نظرية و علمية عالية المستوى إذا ما قورنوا برصفائهم من الموسيقيين الهواة . فصار المطلوب الأول بالنسبة للمطربين و خاصة مطربي القمة كالمطرب محمد وردي و المطرب محمد الأمين الذي تتصف ألحانه بالتعقيد من ناحية أبعاد و سلالم و يجد الموسيقي الهاوي صعوبات تقنية في تنفيذ أعماله ، و في هذه الفترة تخرجت دفعات من مميزة انضم بعضهم لهيئة التدريس و شارك بعضهم في إثراء الحركة الفنية و الثقافية في البلاد منهم محمد سيف الدين و الفاتح حسين و ميرغني الزين و عثمان النو و بابكر سليمان و كمال ميرغني و سعد الدين الطيب و أحمد باص و علي السقيد و شمت محمد نور و أنور عبدالرحمن و خالده الجنيد و من بين هؤلاء الخريجين تكونت فرقة السمندل و عقد الجلاد .

مجموعة السمندل الموسيقية :

قدمت هذه المجموعة عددا من الأعمال الموسيقية البحتة ، تنوعت هذه الأعمال بين تناولهم لعدد من الأغنيات السودانية و تقديمها بتوزيع موسيقي بسيط كما قدمت الفرقة عدد من الأعمال الخاصة من تأليف الفاتح حسين منها الميلاد و السَيرَه و غيرها كما قدمت الفرقة مجموعة من الأغاني الشعبية قدمتها برؤيتها . و شكل الفرقة لم تخرج عن سياق الفرقة الموسيقية التي تصاحب المطربين إذ تكونت من الآلات التالية ، الفلوت الكمان الأول و الثاني و الأكورديون و الأورغ و

الجيتار الباص جيتار و آلات الإيقاع كالبُنقُز و الطبلة . و من الموسيقيين الذين يقومون بإعداد الأعمال ، الفاتح حسين ، و ميرغني الزين و أحمد باص و سعد الدين الطيب .

مجموعة عقد الجلاد الفنية :

قدمت هذه المجموعة عددا من الأعمال الغنائية التي حازت على اعجاب الجمهور و تنوعت الأعمال التي قدمتها المجموعة بين الأعمال الخاصة و عدد قليل من الأعمال الشعبية كالمديح و الأغاني الشعبية . و استطاعت المجموعة و خلال ربع قرن من الزمان أن تقدم الجديد و المطور باعتمادها على الصوت البشري و ارتفاع التقنية الأدائية لمجموعة المؤدين بها و عددهم يتراوح بين الخمسة إلى ستة في مجموعة التينور الأول و الثاني و مؤدي واحد في خانة الباص ومؤدية واحدة في خانة السبرانو .

شركة حصاد للإنتاج الفني :

في العام 1988م بدأت شركة حصاد للإنتاج الفني تَجَاربَها الأولى في مجال تسجيل البومات لكبار المطربين منهم محمد وردي و محمد الأمين و ابراهيم عوض و أبوعركي البخيت و زيدان ابراهيم و أحمد الجابري و عثمان مصطفى و مصطفى سيد أحمد و يوسف الموصلي . و كانت الشركة تعمل على سفر المطربين و العازفين إلى القاهرة و توفر لهم السكن و النثريات و العائد المادي .

و كانت الفرقة الموسيقية تتكون من أميز العازفين مثل محمد عبدالله)محمديه(و ميرغني الزين و أحمد باص و مجدي العاقب في الوتريات ، و ماهر تاج السر أورغ و خالده الجنيد بيانو و أولاد المليجي إيقاعات إلى جانب الجيتار و الباص جيتار .

استعانت الشركة بعدد من الموزعين منهم الفاتح الطاهر و يوسف الموصلي و مصطفى جمعة و الفاتح حسين و ميرغني الزين و أحمد باص و عبدالله أميقو و عبدالله شمو . نجحت هذه الألبومات بما قدمته من مادة موسيقية جيدة و نوعية عالية من الصوت الموسيقي و توزيع موسيقي تفاوت من موزع إلى آخر و من البوم إلى آخر ، و لكن جمها كان متميزاً و صار حلماً للمطربين أن تتوفر لهم الفرصة مع شركة حصاد ليقدموا أفضل ما عندهم .

و من أفضل الأعمال التي قدمت عبر هذه التجربة البوم طفل العالم الثالث و هو الألبوم المشترك في الأداء الغنائي إذ جمع بين محمد وردي و مصطفى سيد أحمد و يوسف الموصلي . و بالألبوم عدد محدود من الأغاني ، أغنية لكل مطرب و أغنية مشتركة حملت اسم الألبوم و هي من كلمات ليلى المغربي و النص الشعري عاطفي جداً و يتحدث عن قضية الأطفال المشردين و اللاجئين . قام بوضع اللحن له يوسف الموصلي كما قام بالتوزيع الموسيقي لهذا العمل تأريخ و نشأة التوزيع الموسيقي في العالم

إن التوزيع الموسيقي نتاج لتطوير كبير حدث في حقل الموسيقى و علومها المختلفة من هارموني و كونتربوينت و علم الآلات و ساهم التدوين الموسيقي في ضبط العزف و الغناء و توحيد الأداء و مَهدَ الطريق مع غيره من علوم الموسيقى لظهور التوزيع الموسيقي.[8]

التدوين الموسيقي :

ليس هناك تأكيد قاطع حول بدايات التدوين الموسيقي في أوروبا و لكن هناك عدد من الحقائق المذكورة على مستوى المراجع العلمية تشير إلى بدايات هذا النوع من الكتابة . أول ما ظهر عند الإغريق و ذلك بتخصيص رموز داله على نغمات الصوت .

و تطور التدوين الموسيقي في فترة العصر المسيحي على يد عدد من الباباوات و القساوسة . منهم البابا جرجريوس الأكبر 509 – 604م إذ وظف المقاطع الأولى من الترتيلة الكنسية و اختارها لتكون بمثابة أسماء في مقابلة أصوات أو نغمات السلم الموسيقي .

و قد نظم عددا من الألحان ذات سطر لحني واحد في اللغة اللاتينية بعد تلك الفترة ظل التدوين برموز يونانية و الأصوات بمسميات لاتينية إلى أن ظهرت في القرن التاسع مدونة عرفت بالنوما و هي كلمة إغريقية تعني الإشارة أو العلامة .

و هي أفضل من حروف الهجاء اليونانية و اهتمت هذه الطريقة بتذكير رئيس مجموعة المنشدين الدينيين إلى مناطق العلو و الانخفاض في اللحن و لا تستطيع هذه الطريقة أن تصور اللحن بأكثر من ذلك و لا يمكن للمغني أن ينتفع بها إلا كتذكير للحن حفظه بالسماع و التلقين .

و بعد ذلك بفترة ظهرت الحاجة إلى خط تكتب عليه النغمة المعينة ، لأن معظم التراتيل تؤدى على نغمة واحدة أشبه بتلاوة النثر منه إلى غناء الشعر وضع خطاً بالحبر الأحمر يمثل نوتة فا و خطاً

ثانياً بالحبر الأصفر يمثل نوتة دو ثم أضاف الاريزو خطاً ثالثاً يمثل نغمة لا . ثم تطورت لتصبح مفاتيح بعد قرن من الزمان ثم تحولت إلى زخارف في عصر الباروك .

القراءة الصولفائية :

تطور أسلوب التدوين الموسيقي بمجهودات جويدو و غيره من القساوسة و الرهبان إلى أن توصلوا إلى المُدَرج الموسيقي بشكله المستخدم اليوم ، و أولى استخداماته كانت في تدوين الأناشيد الجرجورية ، قام جويدو بادخال ما يعرف بالغناء الصولفائي و هي طريقة الأداء المقطَعي و قد توصل إلى معرفة البعد الكامل و نصف البعد الكامل و نصف البعد من خلال استخدامه لتسلسل نشيد (يوحنا المعمدان)

و قد سميت الدرجة السابعة من أصوات السلم (سي) اشتقاقا من اسم القديس يوحنا و في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي ظهر فن الطباعة مما حقق للتدوين الموسيقي بعض الدقة في حساب القيم الزمنية و كانت النسبة بين نغمتين هي الثلث تَمجيداً للثالُوث المقدس و في عام 1309م رفع ماركيتوس النسبة إلى النصف و تباينت طريقة رسم رؤوس النوت ما بين دوائر سوداء و بيضاء و مربعات .

أما الموسيقى خارج الكنيسة فقد تطورت من دولة أوربية إلى أخرى فنجد فن التروبادو و التروفير في فرنسا و المينيزنجر و الماسترزنجر في المانيا حتى أثمرت معارك بالنقابات و قد انتشر هذا النظام النقابي في المدن الكبرى للأب ارطورسو الالمانيو و قسمت النقابة الموسيقية تقسيمات رتبها وفقا لهذا النظام ، تبدأ بالصبيان و هم الذين لم يعرفوا بعد قراءة النوتة ، ثم مرتبة المغني و هو الذي يستطيع أن يكون حافظاً بين خمس إلى ست أغاني أما من يلف كلاما على لحن معروف فيه الشاعر و اخيراً الأستاذ و هو مؤلف اللحن الموسيقي .

التَعدُد الصوتي :

مع أن الدراسات أثبتت أن الغناء من طَرهَقَات لحنية مختلفة أمر موجود عند عدد غير قليل من الشعوب حول العالم في إفريقيا و آسيا و أروبا ، بل حتى الشعوب التي تغني لحنا واحدا عندما تشترك النساء مع الرجال فإن الصوتين يغنيان على بُعد ثماني درجات سلمية . و كان هذا التصنيف و مازال يحسب في إطار أن صوت النساء حاد و أن صوت الرجال غليظ .

إلى أن تطورت فكرة اللحن المصاحب إلى عدة ألحان تَحكُمَهَا قواعد و قوانين و مسميات لم يتجلى إلا في الموسيقى الأوربية . [9]

الورجانوم و الديكساكانتوس (organum and Discantus) :

إن أول تحرر نحو البولوفونية حدث في القرن التاسع و عرف بإسم الأورجانوم بدأ الأورجانوم ارتجالاً موسيقياً إذ ظهر كلحن معارض لاللحن في النشيد الجيورجورياني . و يجيء أسفل لحن النشيد و في هذه الحالة يسمى النشيد الأساسي باللحن الثابت (كانتوس فيرموس) أو التينور .

عرف نوعان من الورجانوم ، الاورجانوم الأقدم ، يبدأ الصوتان معا بنغمة واحده ، ثم يبتعد الصوت الأعلى شيئا فشيئا حتى يبلغ البعد الرابع عندها يتحرر الصوت الأسفل و يسير الصوتان بفارق بعد أربعة حتى النغمة الختامية حين يعود الصوتان إلى الاشتراك فيها .

الأورجانوم الأحدث ، يتباعد الصوتان من أول اللحن حتى آخره بمقدار ثلاث أو أربع أو خمس درجات .

تطور الأورجانوم في فرنسا و وصل إلى ما عرف بالديكانتوس في القرن الثاني عشر و اكتمل تطوره في القرن الثالث عشر . و لم يكن مكتوبا بل كان أمره متروكا لارتجال المغني

و ظهر أعلى اللحن الأصلي و أهم ما فيه أن الصوتين لم يعودا يتحركان في خط متوازي بل يعاكس كل منهم الآخر إن ارتفع اللحن الأصلي انخفض اللحن المصاحب و بالعكس و أن يبدأ اللحن المصاحب من بعد الدرجة الثامنة أو الخامسة .

الفوربودون (الطنين المزيف) :

هو التطور الذي دخل على الديسكانتوس و فيه يكون اللحن المصاحب على بُعد الثالثة ، و الغالب في أداء الفوربودون أنه من ثلاث ألحان ، الكانتوس فيرموس في الوسط و لحناً مصاحباً أعلى و لحناً مصاحباً أسفل و يكون اللحنين المصاحبين على بُعد ثالثات أعلى و اسفل اللحن الأصلي .

تلى تلك الفترة ما عرف بالفن الجديد للبورجانوم على يد فيليب ديفيرتي أُسقُف) مو (الذي حاول تجنب توازي الخامسات و الثامنات بين اللحن الأصلي و اللحن المصاحب ، انتشر فن الأورجانوم عبر الكنائس الأروبية المختلفة و استطاع عدد من المؤلفين الطليان أن يبعدوا نهائياً من توازي

الخامسات و الثامنات و أدخلوا بدلاً عنها الثالثات و السادسات و تغير تبعا لذلك وصف الطنين المزيف ليصير وصفا للمتوازيات التي تتشكل على بُعد الخامسة و الثامنة .

تطور الفن البولوفوني و بلغ ذروته مع الموسيقيين الفونكوفونيين إذ أدخلوا الرداد) الكانوف (على اللحن المصاحب عن طريق قلب سير حركته عكسياً ، و نَوعُوا في الألحان حتى بلغت أربعة ، و نَوعُوا في الأداء و ذلك بتقسيم للكورَس إلى قسمين يغني كل منهما لحنين ، و لم تعد الأفضلية هنا للحن واحد بل صارت الالحان الأربعة بنفس القدر من الأهمية . إلى أن وصل فن البولوفونية إلى دخول الأصوات بلحن واحد على التوالي .

الموسيقى الدينية للأصوات(الأكابيلا) :

ارتقت الموسيقى الدينية في القرن السادس عشر و عظمت فنيا و بلغت شأنا عظيما على يد الإيطالي بالسترينا و يعد اسمه مرادفا للمصطلح الموسيقي أكابيلا . و هو يعني غناء مجموعة الكورَس دون مصاحبة آلية . خفف بالسترينا الفن البولوفوني من إغراقه في الكانوف و قلب الألحان ، ثم كتب الصوت البشري دون مصاحبة آلية حتى جعل منه أداة تعبير موسيقي لوحده اهتم بالسترينا بالتوافق الناتج من العلاقات الرئيسة للبولوفونية مما جعله يهتم باللحن الأصلي و أن يجعل الأصوات المصاحبة تمثل أعمدة هارمونية تحمل اللحن و لم يجعل الهارمونية تأتي بمحض المصادفة في تَقَابُل الألحان البولوفونية ، مما مَهدَ الطريق إلى بزوغ الهارمونية في عصر الباروك .

الهارمونية :

إن أصل كلمة هارموني مشتق من اللغة اليونانية بمعنى الاشتراك أو التوافق

اصطلاحا : هناك عدة تعاريف لعلم الهارموني منها تعريف خارجين (هو العلم الذي يبحث في كيفية بناء المركبات النغمية و فهم العلاقة القائمة و المتبادلة بين هذه المركبات) .

تعريف فيزيائي(سلسلة الأصوات التوافقية):

الأصوات التوافقية هي اهتزازات تَحدُث للوتر في مستوى بَالغ الدقَة و التعقيد . الدقَة فيه نتاج من القانون) لكل فعل ردة فعل مساوي له في القوة و مضاد له في الاتجاه (و بهذا المعنى فإن النغمات المتشكلة في نظرية اهتزاز الوتر تتواتر بمتوالية هندسية هابطة . أما التعقيد فمنشأهُ نسبية حواسنا و هنا نتحدث عن حاسة السمع و قدرتها على التقاط الذبذبات في حد معلوم و هذا من لُطف

الله بنا . فوفقنا لنظرية الأصوات التوافقية التي تسير جنبا إلى جنب مع الصوت المنتج يصبح علم الهارموني بقوانينه معطى معياريا تصح قوانينه في كافة أرجاء المعمورة .

ظهرت الحاجة الماسة للهارمونية عقب تزايد الضيق و الضجر من البولوفونية بالنسبة لرجالات الكنيسة الذين شاهدوا ما تعرضت له كلمات التراتيل الدينية من تفتيت حيف ضحى الموسيقيون في تلحينهم لمقداسات البولوفونية بالنص و المعنى في سبيل عوامل موسيقية تمليها قوانين النسيج الموسيقي من تداخل الألحان و استقلالها الإيقاعي الواحد عن الآخر .

بالإضافة إلى ثورة رجال الفكر و الثقافة و الفن في مدينة فلورنسا في أواخر القرن السادس عشر الميلادي . و هي الثورة التي تركت أثرا بعيدا في تطور الموسيقى . و كانت ثورة على البولوفونية نابعة من أن النصوص الشعرية و معانيها ضاعت بالتعقيد الذي حدث للنسيج الموسيقي و رفضت هذه الجماعة مبدأ التشابك البولوفوني و نادوا بالرجوع إلى أسلوب المسرح الإغريقي و أن تؤدي الموسيقى دورها في خدمة الشعر و ابراز معانيه دون أن تطغى عليه أو تُخضعه لسلطانها ، عرفت هذه الجماعة بإسم الكاميراتا بفلورنسا .

و من ابرز ما أنتج عن هذه الجماعة فن الأوبرا . تناولت أولى تجاربهم أنواع التأليف الغنائي التي كانت سائدة آن ذاك كالمادريجال و بعض أنواع الغناء المنفرد كالكانزونتو و الكانتاتة و هي ألحان تلحن بأسلوب الإلقاء تساندها بعض المركبات الهارمونية البسيطة

عرف هذا الأسلوب الجديد بإسم المونودية أي ذات اللحن الواحد مع مرافقة هارمونية بسيطة من آلة الهاربسكورد . تطور فن الأوبرا على يد مونتيفيردي الذي جعل الريستاتيف على طريقتين . الأول سريع يصحبه الهاربسكورد في هارمونية بسيطة و الثاني بطيء تصحبه آلتان أو أكثر من آلات الأوركسترا .

أما التآلفات التي يعزفها الهاربسكورد فكانت تعرف في ذلك العصر بإسم الباص المتصل أو الباص المتتابع ، و هو عبارة عن خط لحني منخفض في خانة الباص تُدَون معه أرقام خاصة بطريقة الاختزال تدل هذه الأرقام على التآلفات المطلوبة التي يؤديها العازف على آلة الهاربسكورد أو الأورغ ، صار هذا الأسلوب يجمع بين لونين هما البولوفونية و الهارمونية و هي أحد سمات عصر الباروك .

الآلات :

تطورت صناعة الآلات و تحسن مستوى الصوت الصادر من الآلة ، إذ عمد صانعوا الآلات إلى زيادة قوة الصوت الصادر من الآلة مع محاولتهم اجراء المزيد من التحسين على نوع الصوت الصادر و تسهيل للصعوبات التقنية على الآلة مثل التحسينات التي أُدخلَت على آلة الفيوزو الصوت الثقيل القاتم تغير شكل جسم الآلة و تغيرت فتحات الصوت و شكل الكبري و القوس مما وصل بها إلى درجة عالية من الجودة واكبها ذلك الصوت الرنان في القرن السادس عشر و تطورت إلى أن ظهرت منه آلة الكمان .

أيضا تطورت صناعة آلات المفاتيح كالهربسكورد و الكلافيسكورد مما قاد إلى ظهور آلة البيانو ، و تطورت صناعة آلة الأورغ و صَغُرَ حجمه عن السابق كثيرا ، و بالمقابل اختفى عدد من الآلات كالعود مثلا لصعوبة دوزنته و لعدم تطور الكتابة له . اسفرت هذه التطورات في صناعة الآلات الموسيقية و تحسن مستويات الصوت الصادر منها و سهولة العزف عليها عن إمكانات هائلة أمام المؤلفين الموسيقيين و ذلك بتنويع الكتابة و تحديد مستويات تعبيرية أعلى مما اقتضى بالضرورة إلى ارتفاع مستويات التقنيات الأدائية بالنسبة للعازفين آن ذاك.[10]

المبحث الثاني

أثر الهجرة و الاغتراب في شكل الأغنية السودانية :

انفتح المجتمع السوداني القديم على العالم الخارجي بعد دخول المستعمر في القرن التاسع عشر بعد أن كان مجتمعاً بدائياً تغلب عليه سمة المجتمع المحافظ في التقاليد التي رسمت خطوطها عليه ثلاثة قرون من آثار المنهج الديني الصوفي فعاش حياة بسيطة تجسدّها قيَّم الطيبة ، التسامح ، القناعة و الزهد.

بدأت أولى إرهاصات الهجرة والاغتراب عن أرض الوطن مع بُزُوغ شمس القرن العشرين بمحاولات فردية بعثتها روح التجربة كما في حالة الرائد الإسلامي ساتي ماجد الذي سافر إلى مصر لاكتساب المعرفة التحصيل و منها إلى إنجلترا فأمريكا ليكون أول سوداني يطأ ثرى القارة الجديدة و يستقر بها لسنوات فترك إرثاً سامقاً نفخر به لم تمحه السنين مؤسساً لمنهج جديد في سيرة الهجرة و الاغتراب المهني و المعرفي و ماثلتها بعدها بسنوات هجرة و اغتراب مماثلة للشرق الأقصى في ماليزيا للشيخ أحمد العاقب الذي استعصم به أهل الملايو لسنوات خصبة بالجهد و العمل بعد أن تلقى تعليمه كسلفه في الأزهر الشريف.

أدى دخول المستعمر الإنجليزي للسودان في مطلع القرن العشرين لإحداث طفرة تعليمية كُبرى في التعليم النظامي و العالي بافتتاح المدارس النظامية ثم كلية غردون العليا عام ١٩٠٣م لأول مرة في البلاد ، أدى ذلك إلى تغيير اجتماعي ملموس لفت أنظار سكانها لأهمية التعليم في النهضة بما فيه التوظيف الحكومي بمردوده المادي و المجتمعي . في العقدين الذيْن تليا ذلك، أدت هذه الظاهرة إلى الاتجاه شمالاً نحو مصر و لبنان لمن فاتهم قطار التعليم في المؤسسات التعليمية ضيّقة السعة . أضف إلى ذلك من ينشدون التعليم الديني التقليدي في الأزهر الشريف و اللغة العربية الحديثة في دار العلوم بالقاهرة، و محبي الثقافة و العلوم الذين فُتنوا بعواصم الفكر و الثقافة في القاهرة و بيروت كحال المثقف الرائد الذي سبق زمنه و عصره معاوية محمد نور . شهدت فترة الثلاثينيات مواصلة الاغتراب للدراسة في مصر و لبنان حيثُ اختيرت الجامعة الأمريكية ببيروت لابتعاث نخب الخريجين السودانيين لتلقي التعليم العالي و فيها درس النُخْب الأوائل كرئيس الوزراء و مجلس السيادة الراحل إسماعيل الأزهري ، و رواد التربية و التعليم في البلاد : عوض ساتي ، نصر

الحاج علي ، مكي شبيكة ، عبيد عبدالنور و عبدالحليم علي طه ، و أول الصيادلة السودانيين يوسف بدري و إبراهيم قاسم مخير . بعدها أبْحَرَ ربّانُ سفينَ العلم و المعرفةِ متجهاً نحو المملكة المتحدة لأول مرة كما في حالة القانوني الطليعِي الدرديري أحمد إسماعيل : أول سوداني متخصص في القانون فنال الدرجة العليا مطلع الثلاثينيات ، فأعقبه مكي الطيب شبيكة كأول سوداني حائز على أعلى درجة دراسات عليا من الجامعات البريطانية في الأربعينيات ليفتحوا بعده الباب مشرعاً للعلامة اللغوي عبدالله الطيب فالإداري العالمي مكي عباس.

في مطلع الخمسينيات و مع تحسن الاقتصاد السوداني بدأت وفود الطلاب السودانيين تَتْرَى تِباعاً لنيل درجة البكالوريوس ثم الدراسات العليا من الجامعات البريطانية ، فكان من ضمنهم الرعيل الأول الذي شهد فترة هجين الحكومة الوطنية الأولى في البلاد ثم سودنة الوظائف و استقلال المؤسسات التعليمية عندما تخلصت البلاد من ربقة الاستعمار ، كما كان من ضمنهم من حاول أن يجد متكئاً يلوذ به من تداعيات الاعتلال الفكري و الثقافي بين الشمال و الجنوب فأدت إلى اقتراب و اغتراب طويل الأمد كما في حالة الأديب العالمي الطيب صالح او محاولة إحداث الاختراق المذهبي لتقريب شِقة التأصيل بالتحديث كما في حالة المفكر الإسلامي حسن الترابي أو من آنسوا نار العلم فأضاء لهم قبسه بقية حياتهم كما في حياة الرائد الذي أحب وطنه وأهله محمد عمر بشير١٤ ، عقب استقلال السودان عام ١٩٥٦ م شهدت فترة الستينيات تحولاً استراتيجياً نحو سودنة الوظائف لا سيما التقنية منها ، فكان أكبرُ الهمَّ أن يتم تدريب الكفاءات الوطنية في أقصر فترة ممكنة فتم إرسال المهنيين إلى كل من أروبا و أمريكا لنيل التدريب المهني و التقني ثم العودة في أقرب فرصة ممكنة لقيادة دفة التغيير الوطني.

كانت هذه الفترة من أخصب فترات التدريب المهني الوطني حيث توفرت للكفاءات المهنية الدراسة النظرية المتطورة و التدريب الخارجي و الحفاظ على الدرجات الوظيفية بالتدرج الزمني بل و الدعم لأسرهم في الداخل و العودة لبيئة عمل جاذبة و فرص تطورٍ واعدة و مستوىً اجتماعي و اقتصادي متميز يكفل كل أسباب الراحةِ و الدِعةِ.

مع مطلع السبعينيات بدأت مظاهر الاختناق السياسي و الاقتصادي في السودان ، فانقلاب الرئيس جعفر نميري قلب الموازين السياسية بصورة دموية على اليمين و اليسار معاً بضربةِ واحدة ،

و بدأ إصلاحاً اقتصاديا غير مدروس أدى إلى اختلال الموازين الاقتصادية في البلاد و هروب الرأس مالية للخارج

في منتصف سبعينيات القرن الماضي بدأت حركة الهجرة من قبل السودانيين إلى خارج البلد رغبةً بتحسين الوضع الاقتصادي و ذلك بعد طفرة النفط بدول الخليج التي كانت تستقطب الكفاءات من العالم و خاصة العالم العربي في تخصصات الطب و الهندسة و الإدارة .

استمرت الهجرة من بعد ذلك فنشأت أُسر في تلك الدول و تربى أبناؤها بثقافة مختلفة عن ثقافتهم السودانية .

في منتصف التسعينات و بعد ثورة التعليم العالي عاد أبناء المغتربين للدراسة في الجامعات السودانية حاملين ثقافات جديدة من الدول التي نشأُوا فيها فنجد أن المغتربين المقيمين في الخليج أتى أبناؤهم حاملين المفاهيم الثقافية لدول الخليج من لهجة و عادات و تقاليد و منها الموسيقى و الفنون و كذلك القادمين من دول أروبا و أمريكا الشمالية حاملين الثقافة الغربية من لغات و عادات و مفاهيم الموسيقى و الفنون و أدى ذلك لظهور لونيات جديدة في الموسيقى مَمزُوجَة بالمفاهيم الخارجية و مفهوم الموسيقى المحلية ، و شَكلَ ذلك ذوق جديد في السمع كاستخدام الإيقاعات الخليجية في الأغاني السودانية و ظهور أسلوب الراب الأمريكي باللهجة السودانية .

و كان ذلك له أثرا على الطلاب السودانيين في الداخل الذي عَرفَهُم على أساليب و أنماط جديدة من الفنون الموسيقية مما لفت نظرهم لهذه الثقافات الجديدة و خاصة أنهم في مرحلة الشباب التي تتشكل فيها شخصيتهم و ذَوقهم و يبحثون فيها عن الجديد.

المبحث الثالث

أثر تطور الوسائط الإعلامية على شكل الأغنية السودانية :

أدت التطورات السياسية والاقتصادية والتكنولوجية والانتشار الواسع لوسائل الإعلام في القرن التاسع عشر والقرن العشرين – من انتشار الصحافة ذات التوزيع الكبير إلى اختراع السينما والراديو والتلفزيون إلى انتشار الكتاب، وأخيراً انتشار الوسائط المتعددة والإنترنت – إلى "جمهرة" وجماهيرية الثقافة..

حيث جعلتها في متناول الغالبية العظمى من أفراد المجتمع. فإذا كانت الثقافة قبل هذه الاختراعات تقتصر على نخبة من النبلاء والبورجوازيين فإنها اليوم انتقلت من النخبوية إلى الجماهيرية. الأمر الذي أدى ببعضهم للكلام عن ديمقراطية الثقافة وجماهيريتها. لكن هل هذا الانتشار وهذه "الدمقرطة" التي يدعيها البعض بريئة ولا تحكمها آليات وميكانيزمات وقيم ومعايير تخدم القوى السياسية والاجتماعية التي تدير وتقود المجتمع؟

هناك من يرى أن انتشار الثقافة على نطاق واسع أدى إلى مساءلة ظاهرة الصناعات الثقافية التي أدت إلى تعليب الثقافة وتنميطها ومن ثم إلى توحيد الخطاب الإعلامي والثقافي ومن ثم القضاء على الخصوصيات الثقافية. ما هي تداعيات تصنيع الثقافة وتعليبها وتنميطها وتفريغها من محتواها على الثقافة نفسها؟ ثم على المتلقي؟

أسئلة جديرة بالدراسة نظراً لأهميتها ووقعها على، ليس المستوى القطري فقط وإنما على المستوى الإقليمي والدولي كذلك. ألا تساهم وسائل الإعلام في نشر ظاهرة الأحادية أو التوحيد الثقافي؟ ألا تساهم في عولمة الثقافة لصالح دولة معينة، وهي الولايات المتحدة الأميركية.

أفرزت العولمة الليبرالية تداعيات وانعكاسات كبيرة على المؤسسات الإعلامية في جميع أنحاء العالم وأفرغتها من دور الرقابة والسلطة الرابعة والدفاع عن مصالح المحرومين والضعفاء والمساكين في المجتمع من خلال إبراز الحقيقة والبحث عنها من دون هوادة. فالسلطة الحقيقة في المجتمع أصبحت في أيدي حفنة من المجموعات الاقتصادية العالمية ..

وهذه الشركات الكونية يزيد حجمها الاقتصادي أحياناً على ميزانيات بعض الدول والحكومات، بل مجموعة من الدول والحكومات. فالتطور الجيو – اقتصادي الذي شهده العالم خلال العقود الأخيرة أدى إلى تغييرات وتطورات حاسمة في الصناعات الإعلامية والثقافية على المستوى العالمي.

وبذلك أصبحت وسائل الإعلام ذائعة الانتشار كالصحف والمجلات ومحطات الإذاعة والشبكات التلفزيونية والإنترنت تتمركز أكثر فأكثر في يد شركات عملاقة مثل "فياكوم" و"نيوزكورب" و"مايكروسوفت" و"برتلسمان" و"يونايتد غلوبال كوم" و"ديزني" و"تلفونيكا" و" أو إل تايم وارنر" و" جنيرال إليكتريك" وغيرها.

هذه الشركات العملاقة أصبحت تملك، وبفضل التوسع الهائل والسريع في مجال تكنولوجيا الاتصال والمعلومات والمعرفة إمكانات وقدرات هائلة. فالثورة الرقمية قضت على الحدود الكلاسيكية لأشكال الاتصال التقليدية الكتابة، الصوت، الصورة..

وفتحت المجال أمام الإنترنت والوسائط المتعددة والثورة الرقمية التي جسدت مفهوم القرية العالمية في أرض الواقع. وبهذا أصبحت الاحتكارات الإعلامية العملاقة أو المجموعات الإعلامية تهتم بمختلف أشكال المكتوب والمرئي والمسموع، ومستعملة لبث ونشر ذلك، قنوات متعددة ومتنوعة من صحف ومجلات وإذاعات وقنوات تلفزيونية وكوابل وبث فضائي و شبكات البث الرقمي عبر الألياف البصرية و الإنترنت ، كما تتميز هذه المجموعات ببعدها الكوني العالمي

حيث إنها تتخطى الحدود والدول والجنسيات والثقافات، فهي كونية وعالمية الطابع. وبذلك أصبحت هذه الشركات العملاقة ومن خلال آليات الهيمنة والتمركز تسيطر على مختلف القطاعات الإعلامية في العديد من الدول والقارات لتصبح بذلك الرافد الفكري والأيديولوجي للعولمة الليبرالية في خضم هذا الشلال من الإنتاج الغزير ظهر الإستلاب الثقافي لدى الجيل المواكب لهذه الطفره الإعلامية و الاستلاب هو انسلاخ الشخص عن نفسه ليصبح خاضعاً وحتى متمثلاً بشخص أخر عليه، نستطيع تعريف الاستلاب بأنه سيطرة فكر ما أو مجموعة أفكار على البنى العقلية والنهج الفكري لإنسان بذاته، أو لمجتمع

في أواخر التسعينات من القرن الماضي ظهرت تقنية القنوات الفضائية و ذلك فتح المجال لكل الناس في العالم أن يتعرف على ثقافات الغير و في عام ١٩٩٩ م استخرج السودان النفط مما أدى لتحسن الوضع الاقتصادي للمواطن السوداني مما جعله يستطيع اقتناء أجهزة الساتلايت ، و شد الإنتاج المرئي نظر و انتباه السودانيين و ذلك بثقافة) الفيديو كليب (و الدراما التي نافست الإنتاج المحلي الفني فأصبح المشاهد يبحث عن جودة المنتج بغض النظر عن الثقافة مما أضعف منافسة المنتج المحلي ، و في بداية الألفية الثالثة ظهرت تقنية MP3 كتقنية جديدة ساعدت في وصول

المادة المرئية في القنوات الفضائية كصوت لأُذُن المستمع السوداني مما خلق جيل جديد ذو ثقافة خارجية ليس لها علاقة بالثقافة المحلية و اعقب ذلك ظهور البرامج الموسيقية في الحاسب الآلي التي تتيح لكل فرد انتاج عمل غنائي بتقنية حديثة بعد ذلك ظهر الإنترنت مما جعل العالم قرية صغيرة بوصول هذه الخدمة لمناطق بعيدة في العالم مما جعل طرح الآراء و الأفكار ممكناً لكل فرد من منزله خاصة بعد ظهور شبكات التواصل الاجتماعي و ظهور الهواتف الذكية فأصبح كل فرد يستطيع انتاج عمل فني موسيقي أو غنائي و نشره في الشبكة العنكبوتية و ذلك حسب ثقافته الشخصية دون التقيد بالمعايير العلمية في الإنتاج و التوزيع الموسيقي و صنع ذلك رَبكَة في هوية الأغنية السودانية .

أصبح الشارع السوداني في نهايات العقد الأول من القرن الحادي و العشرين يستمع لموسيقى عبارة عن خليط بين الإيقاعات الغربية و المقامات العربية و أسلوب الراب الأمريكي بمسمى الأغنية السودانية مما جعل الجيل الحالي ينشأ على موسيقى ليس لها علاقة بهويته السودانية لذلك نلاحظ تقبله لكل ما هو معروض في شاشات الفضائيات و الإنترنت بدون أن يميز بين الصحيح و الخاطئ و يرجع ذلك لمفهوم العادات و التقاليد .

الفصل الثالث

الإطار العملي

المبحث الأول

استعراض لقاءات شخصية مع متخصصين

1- **مقابلة الفاتح الطاهر دياب** (بروفيسير)

2018/7/4 مكتب شعبة التأليف والنظريات الموسيقية .

السؤال الأول

. ما هي انطباعات و تعليقات الموسيقيين الروس عند سماعهم لأعمالك الموزعة و تحليلهم لها ؟

: في الحقيقة لقد قدمت إبان دراستي في الكونسرفاتوار في روسيا قدمت أعمال سودانية دونتها لآلة الكمان بمصاحبة البيانو و ذلك ضمن رسالة الماجستير .

و كانت تعليقات الأساتذة إيجابية و كانوا منبهرين بالإيقاعات التي كانت أكثر وضوحا في أداء البيانو و لكن قمت بتوزيع أغاني سودانية و قمت بتقديمها في المعهد في السودان بعد عودتي من روسيا و قد وجدت الإشادة من الأساتذة و الطلبة .

السؤال الثاني

. ما مدى تقبل المستمع السوداني للأعمال السودانية التي قام بتوزيعها الأساتذة الكوريين مع تعليقك على هذه الفترة ?

: في الحقيقة انقسم الناس بين متقبلين و رافضين و كان الرافضين الفئة الأكثر .

فكانت فئة المتقبلين مختصرة على الدارسين للموسيقى و كانوا يشكلون قلة في تلك الفترة أما البقية كانوا غير متقبلين للأعمال و أنا أُعزي ذلك لتعود أذن المستمع السوداني للخط اللحني الواحد و عدم استيعابه للهارمونية و استخدامات علم الكنتربوينت في الموسيقى السودانية .

السؤال الثالث :

. ما أهمية التوزيع الموسيقي في انتشار الأغنية السودانية و دوره في المحافظة على الهوية ؟

: إذا تحدثنا عن المحافظة على الهوية فهذا جانب لا يتمكن منه إلا الدارس للتوزيع الموسيقي فهو الشخص الوحيد الذي يستطيع تقديم الأغنية بشكل جديد دون أن يمس اللحن الأساسي و ذلك يساعد في انتشار الأغنية بهوية واضحة للمستمع .

السؤال الرابع :

. ما ضرورة اسناد التوزيع الموسيقي للمتخصصين ؟

: أولاً التوزيع الموسيقي هو علم يرتكز على علوم موسيقية أخرى تدرس للمتخصصين في التأليف الموسيقي فالتوزيع الموسيقي لا يعتمد على الموهبة فقط فلا بُد للموزع الموسيقي أن يكون دارسا للعلوم و النظريات الموسيقية و أن يتمتع بالخيال الموسيقي الواسع فالتوزيع يرتكز على ثلاث أركان أساسية هي .

1. الباص هو أهم ركن في التوزيع الموسيقي و لا بد أن يكون بجُمَل واضحة للمستمع و أنا ألاحظ عدم اهتمام بهذا الركن لدى بعض الموزعين .
2. الرذم و يكون مبنياً على المُرَكبَات الهارمونية و يكون الرابط بين الإيقاع و الحن.
3. اللحن الأساسي

ملحوظه : إذا فَقَدَ العمل الموسيقي أياً من هذه الأركان يعتبر العمل الموسيقي ناقصاً من ناحية التوزيع الموسيقي

3- **مقابلة يوسف عثمان بلال** عبر البريد الالكتروني

السؤال الأول :

. ما هو تعريف التوزيع الموسيقي من الناحية العلمية ؟

: التوزيع الموسيقي هو إعادة صياغة العمل من الناحية البنائية و تحويله من حالة اللحن الأوحادي إلى لحن متعدد التصويت . هذا باستخدام العناصر التالية البناء اللحن الرئيسي و التوافق الهارموني و الكنتربوينت و تقسيم الخطوط المتعددة للآلات المختلفة .

السؤال الثاني :

.أعطنا نبذة تاريخية عن إنشاء شركة حصاد للإنتاج الفني ؟

: شركة حصاد تسجيلها قديم و لكن حركتها كانت محدودة و لكن بعد وصولي للقاهرة و أُوكلَ إلى شخصي مهمة تسجيل أشرطة طفل العالم الثالث و أرحل و الحزن النبيل بتمويل من عاشق للفن توفى قبل سنة اسمه صلاح أحمد ابراهيم دَخَلتُ حصاد بعد ذلك و اصبَحتُ شريكاً في العمل و اصبَحتُ مُديراً فنياً لها و عضو مجلس الإدارة

السؤال الثالث :

.ما هي ردود فعل المستمع السوداني للأعمال الفنية الموزعة علميا (الهارموني و الكنتربوينت) منذ فترة دراستي بالمعهد

: دائما المستمع ينظر بحذر للجديد لأنه متعود على نمط معين و لكنه بعد تكرار الأعمال من هذا النوع فإنه يَتَقَبلهَا و يتذوقها كما أن شبكات التواصل الاجتماعي و التوزيع الأوركسترالي سهل المهمة أكثر .

السؤال الرابع :

. ما هي ردود فعل المستمع السوداني و غير السوداني لإنتاج حصاد الموزع باستوديوهات حديثاً ، و هل أدى ذلك إلى زيادة انتشار و تسويق الأغنية السودانية اكثر من ذي قبل ؟

: طبعا إن الذي قمنا به إنما هو تغيير ثقافة الاستماع فبدل سماع الأعمال رديئة التسجيل اصبح الاستماع يتجه إلى النوع عالي الجودة و النوعية و بذلك انتشرت أعمالنا انتشارا كبيرا مما أدى إلى قيام أكثر من خمسين شركة انتاج في زمن وجيز .

السؤال الخامس :

ما هي العوامل التي أدت إلى تأخر انتشار الأغنية السودانية عالميا ؟

: عوامل عدة أهمها عدم نقاء التسجيل و انعدام الديناميكية في الأداء الأوركسترالي و عدم قدرة المبدع السوداني على التواصل مع شركات الانتاج الفني العالمية

السؤال السادس :

ما هي الملاحظات الخاصة في الانتاج الموسيقي للأغنية السودانية حاليا؟

: تحسنت النوعية حاليا من حيث التسجيل ، و واضح تأثير ما قدمناه على الأجيال الجديدة فأصبحت تستخدم أساليبنا بدراسة و بدونهَا و لكننا لا زلنا نحتاج إلى المزيد من التطوير في كل المناحي .

السؤال السابع :

بعد تجربتكم في برنامج المايسترو ما مدى تقييمكم لتَقَبل الوسط الفني (الفنانون الشباب) للتوزيع الموسيقي ؟

: ليس بعد بالنسبة لنا فنسبة التوزيع الموسيقي لم تكن ذات كثافة و لكن كانت هناك اجتهادات لا بأس بها من الشباب جديرة بأن تحسب لهم و نطمح في النسخة القادمة القيام بعمل أفضل من حيث التوزيع و الجودة .

3-**مقابلة الصافي مهدي محي الدين** عبر البريد الالكتروني

السؤال الأول :

.ما هو مدى تقبل الأغنية السودانية للتوزيع الكورالي ؟

: في رأيي أن معظم الغناء يمكن أن يؤدى و يقدم بطريقة الكورال لأن أصول الغناء السوداني في أدائه يقوم على الجماعة ففي كافة بقاع السودان نجد الغناء مرتبط ارتباط وثيق بالمجتمعات المحلية و حياتها في كافة مناحيها في العمل إذا كان رعي أو زراعة إلخ . بالإضافة إلى المناسبات الاجتماعية من مناسبات دينية طقوسية أو في المناسبات الاجتماعية كالزواج و الختان و التعميد و الموت . كل تلك المناسبات تؤكد أن الممارسة للغناء هي جماعية في جذورها . لكن من الناحية العلمية فأن أنسب غناء في تقديري هو الغناء الوطني ذو الطابع الملحمي و ذلك يرجع لخصائص هذا اللون من توفر بنية لحنية متعددة الأجزاء و أيضا لأن الغناء الوطني الملحمي يحتاج إلى مجاميع صوتية متعددة الطبقات ليتم التعبير عنه بالصورة الأمثل . أيضا يمكن التعبير عن أنواع الغناء الأخرى المتعددة بتعدد موضوعاتها أغنية عاطفية أغنية للسلام أغنية للأم الخ الموضوعة عن طريق الكورال لكن الفيصل في هذا الأمر أن يتم توظيف الكورال بما يحقق أغراض الأغنية الشعرية و اللحنية .

4-**مقابلة د. بابكر سليمان إدريس** مكتب رئيس قسم الموسيقى 2018

السؤال الأول :

. ما هو تعريف الكورال ؟

: الكورال هو الغناء الجماعي بدون مصاحبة الأوركيسترا و يعرف في أروبا بالأكابيلا و قد نشأ هذا الأسلوب من داخل الكنيسة في أداء الترانيم الدينية و لكن نحن في السودان لا نتقيد بهذه الشروط فالغناء الكورالي لدينا يكون بمصاحبة الأوركسترا و هذا المفهوم أتى من الإرث الشعبي للغناء

الجماعي عند كافة القبائل السودانية في مناسبات الحصاد و الزواج و غيرها من المناسبات الاجتماعية

السؤال الثاني :

.ما هو مدى استيعاب الأغنية السودانية للتوزيع الكورالي ؟

: لو عدنا لتاريخ الأغنية السودانية المعاصرة التي بدأت قبل المائة عام نجد أن المصاحبة الغنائية هي جزء أساسي في تركيبة الأغنية ثم قل الاهتمام بهذا الأسلوب بعد دخول الآلات الموسيقية في فترة الأغنية الوترية و ربما يعود ذلك بالتأثر بشكل الغناء في مصر في تلك الفترة و انحصر الغناء الجماعي في الأعمال الغنائية الوطنية ثم عاد الاهتمام بالتوزيع الكورالي للألحان و كانت تعرف بمجموعة الكورص في فترة غناء الحقيبة و الأغنية الشعبية

بعد افتتاح المعهد العالي للموسيقى و المسرح قام باستقدام الأساتذة الكوريين لتدريس قواعد الموسيقى و التأليف و التوزيع بالطرق العلمية الصحيحة و خرج المعهد مجموعة من الموسيقيين الذين استطاعوا تنفيذ أعمال وجدت القبول عند المستمع .

السؤال الثالث :

. ما هو دور التوزيع الكورالي في انتشار الأغنية السودانية ؟

كما ذكرنا سابقا بأن الغناء الجماعي هو مكون أساسي في الأغنية السودانية فالتوزيع الكورالي يزيد العمل الغنائي بريقا و جمالا خاصة أن القوالب اللحنية السودانية هي متفردة في محيطها الإقليمي و تجد اهتماما من قبل الدول الغربية فالتوزيع الموسيقي يلفت و يجذب أذن المستمع للتعرف عليها .

السؤال الرابع :

. تقبل المستمع السوداني للتوزيع الكورالي

: عندما أتى الأساتذة الكوريون للتدريس في المعهد قاموا بإعادة توزيع بعض الأغاني السودانية و لم تجد تلك الأعمال قبولاً من المواطن البسيط و يعود ذلك لتعوده على الخط اللحني الواحد و بعد تخرج الطلاب السودانيين من المعهد استطاعوا أن يستخدموا العلم بتوزيع الأغاني السودانية بشكل وجد

القبول و الاستحسان من المستمع البسيط و ظهرت بعد ذلك فرق غنائية جماعية عديدة استخدمت التوزيع الغنائي في تقديم أعمالها و اصبح لها جمهور عريض و كبير مثل فرقة عقد الجلاد و نمارق و ساورا و رأي و كورال كلية الموسيقى و الدراما الذي أعاد الجيل الحالي للاستماع للأغاني السودانية بعد انجرافه نحو الأغاني العربية و الغربية.

المبحث الثاني : المدونات

10
Fl.
B♭ Cl.
D. S.
E.Gtr.
E.B.
Pno.

15
Fl.
f
B♭ Cl.
D. S.
E.Gtr.
E.B.
p
Pno.
mp

20
Fl.
B♭ Cl.
D. S.
E.Gtr.
E.B.
Pno.
fdolce

25
Fl.
B♭ Cl.
D. S.
E.Gtr.
E.B.
Pno.

30
Fl.
B♭ Cl.
D. S.
E.Gtr.
E.B.
Pno.
1.
f
35

Score

امی

بابا فـــــزاری
الصـــاق محـمدی

2
امی
13
Alto
S
A
T
B
Vox.
20
Alto
S
A
T
B
Vox.

امی

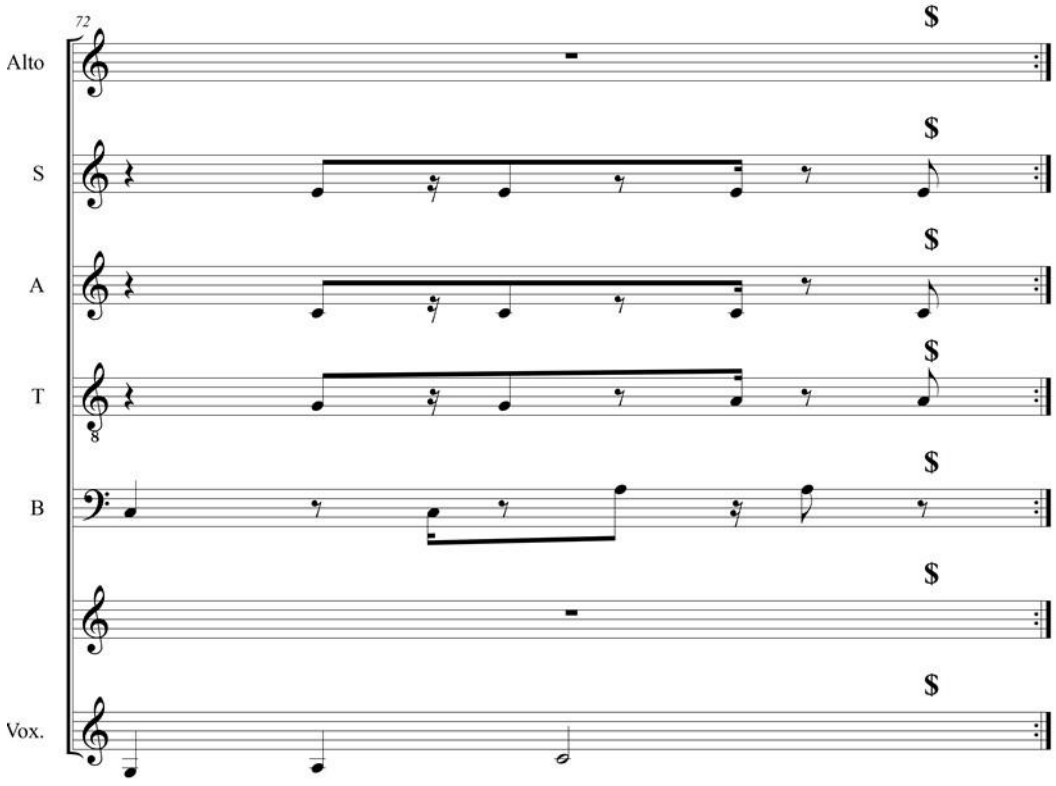
4
امی
40
Alto
S
A
T
B
Vox.
47
Fine

54
Alto
S
A
T
8
B
Vox.

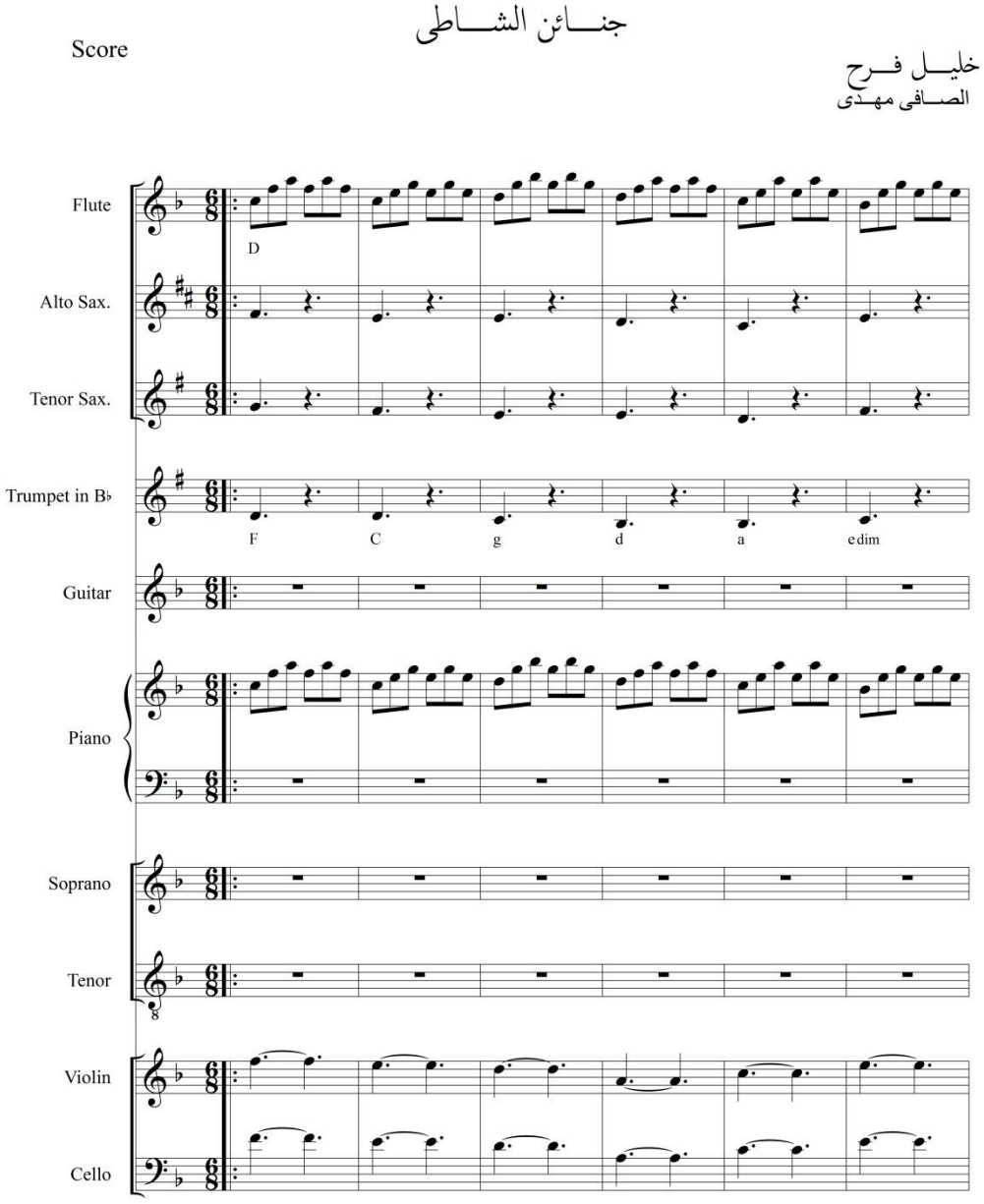
6
امی
59
Alto
S
A
T
8
B
Vox.

64
Alto
S
A
T
8
B
Vox.

68
Alto
S
A
T
B
Vox.


72
Alto
S
A
T
B
Vox.
$

جناين الشاطئ

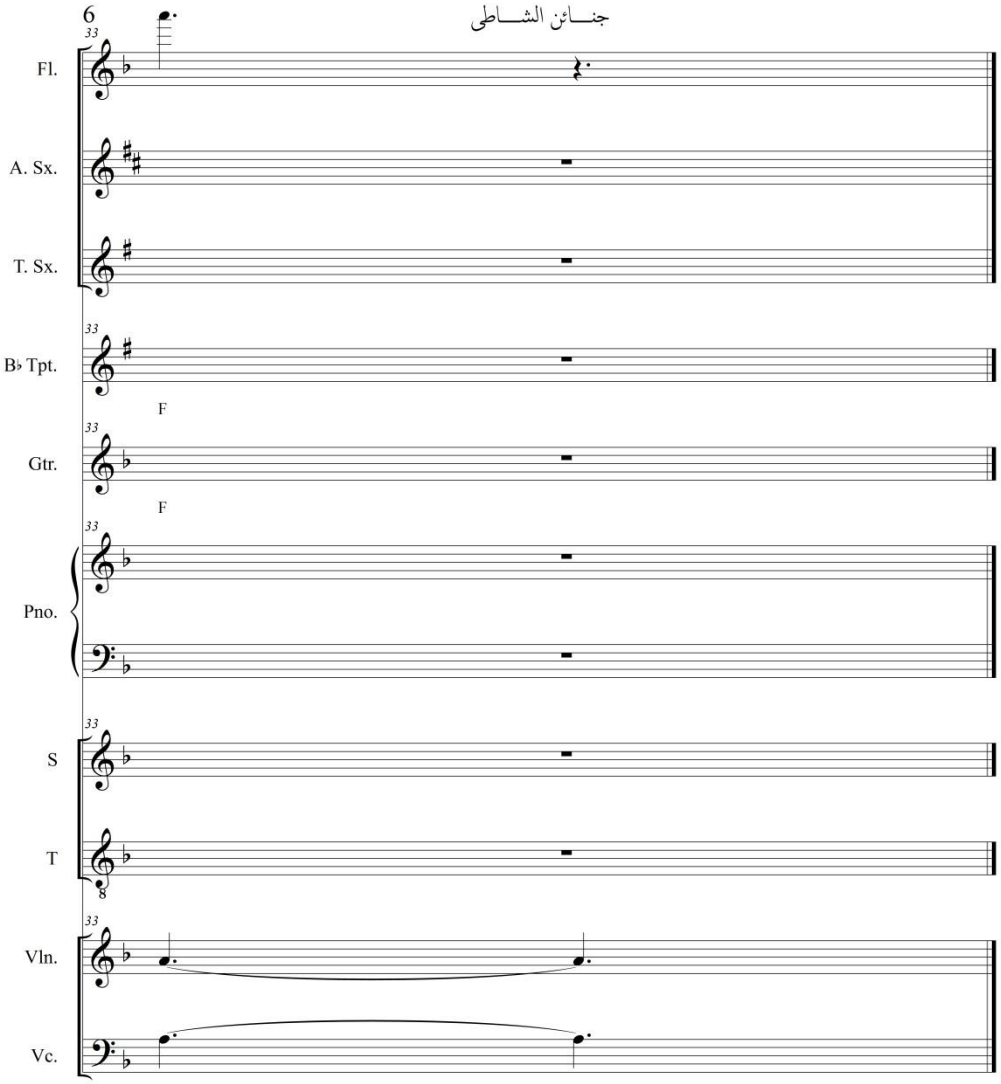


Fl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
C7
F
F
F
C
g
d
Gtr.
Pno.
S
T
Vln.
Vc.

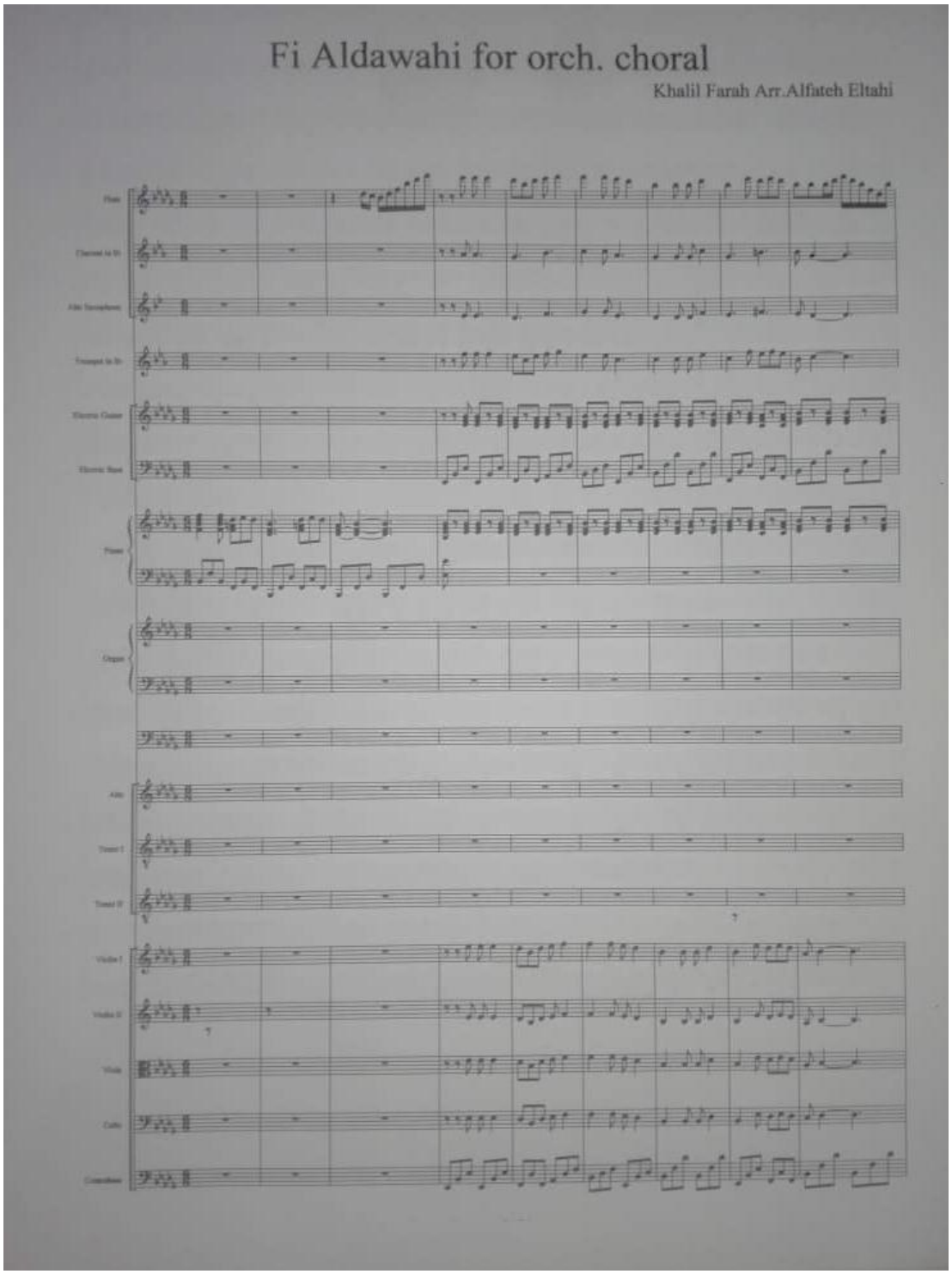
Fl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
a
e dim
C 7
F
F
d
Gtr.
Pno.
S
T
Vln.
Vc.

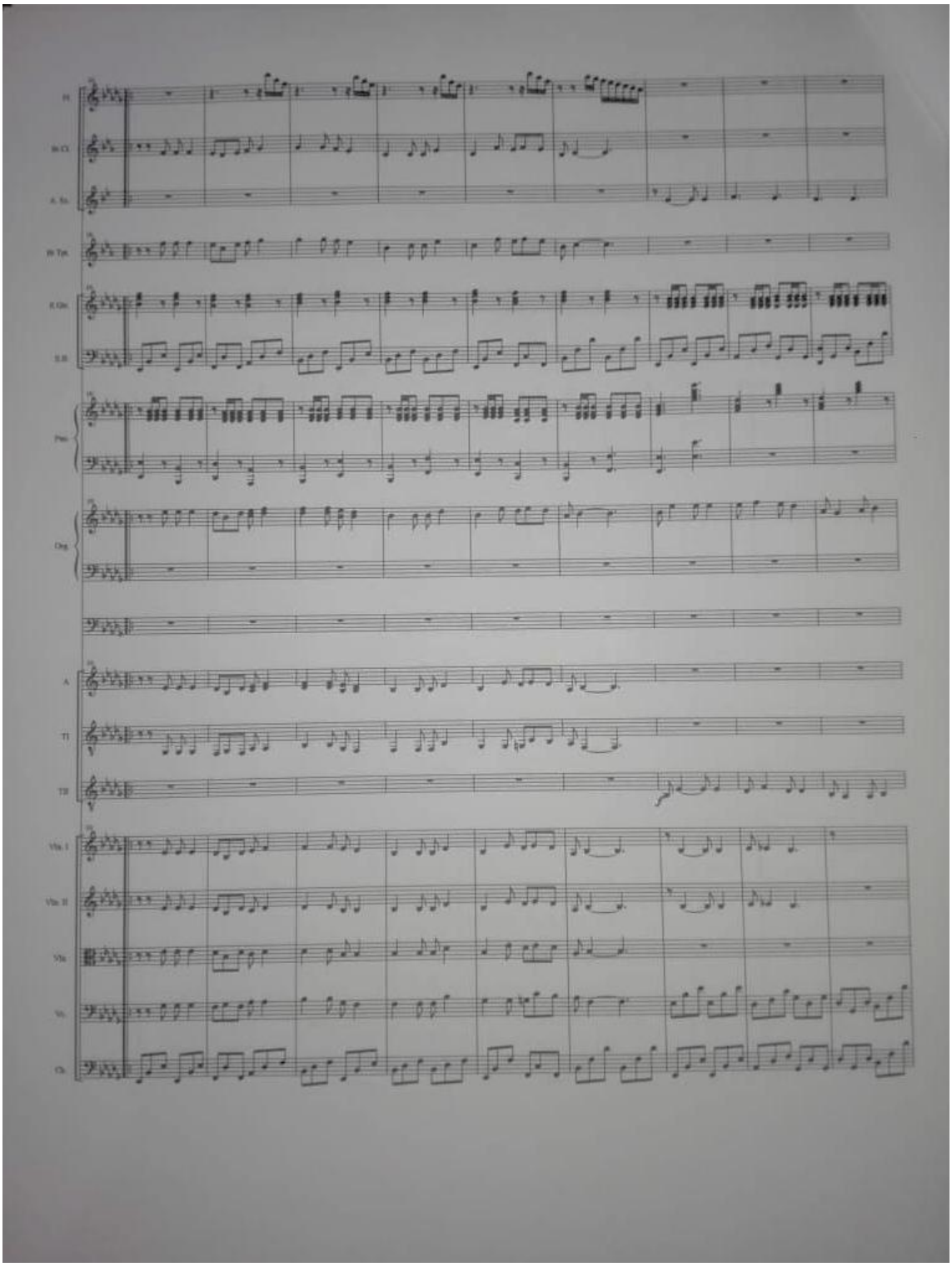
4
Fl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
g a a e dim C 7 F F
Gtr.
a e dim C 7 F F
Pno.
S
T
Vln.
Vc.

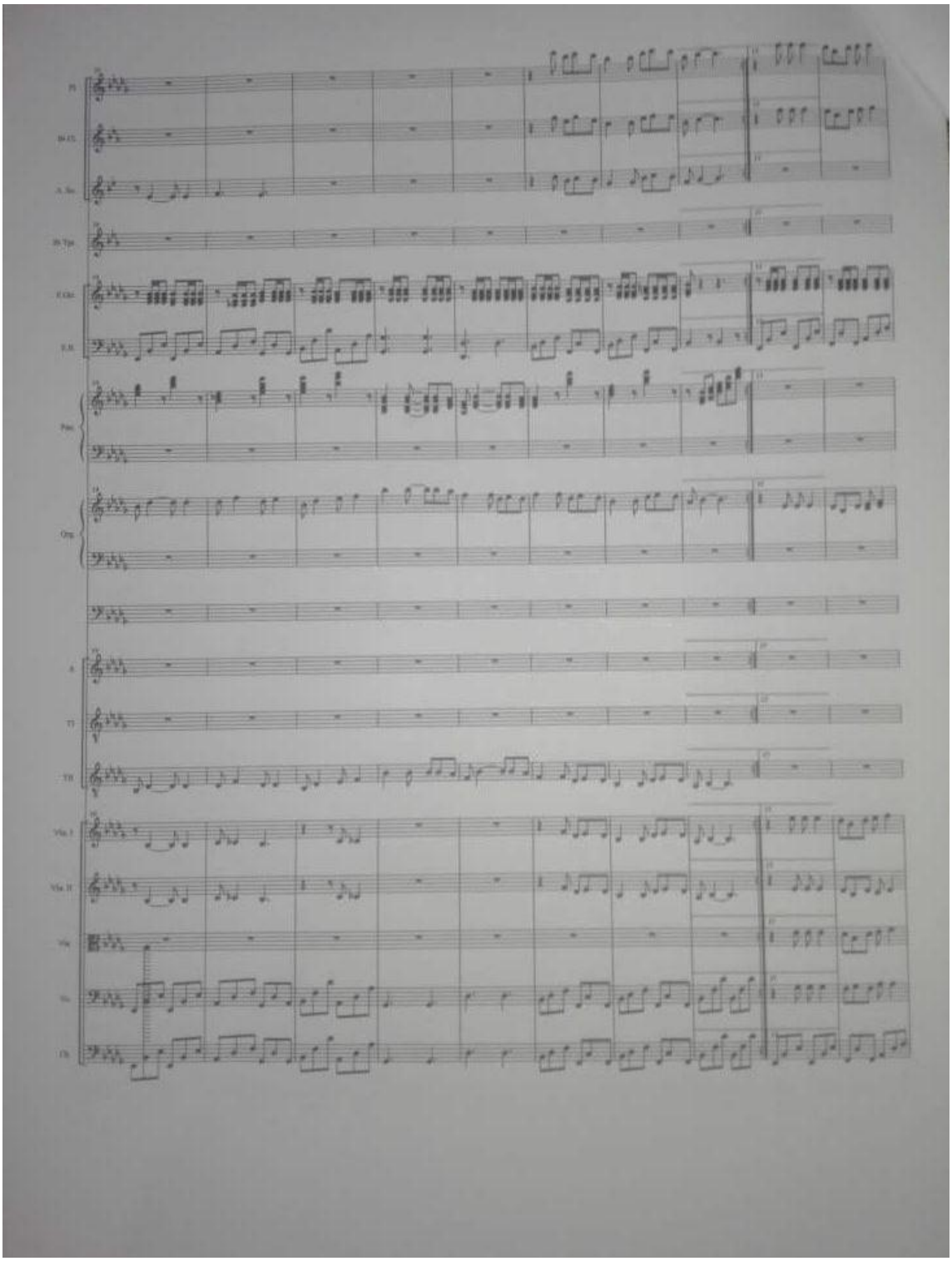
جنـــائن الشـــاطى
5
27
Fl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
C g d a edim C7
Gtr.
C g d a edim C7
Pno.
S
T
8
Vln.
Vc.

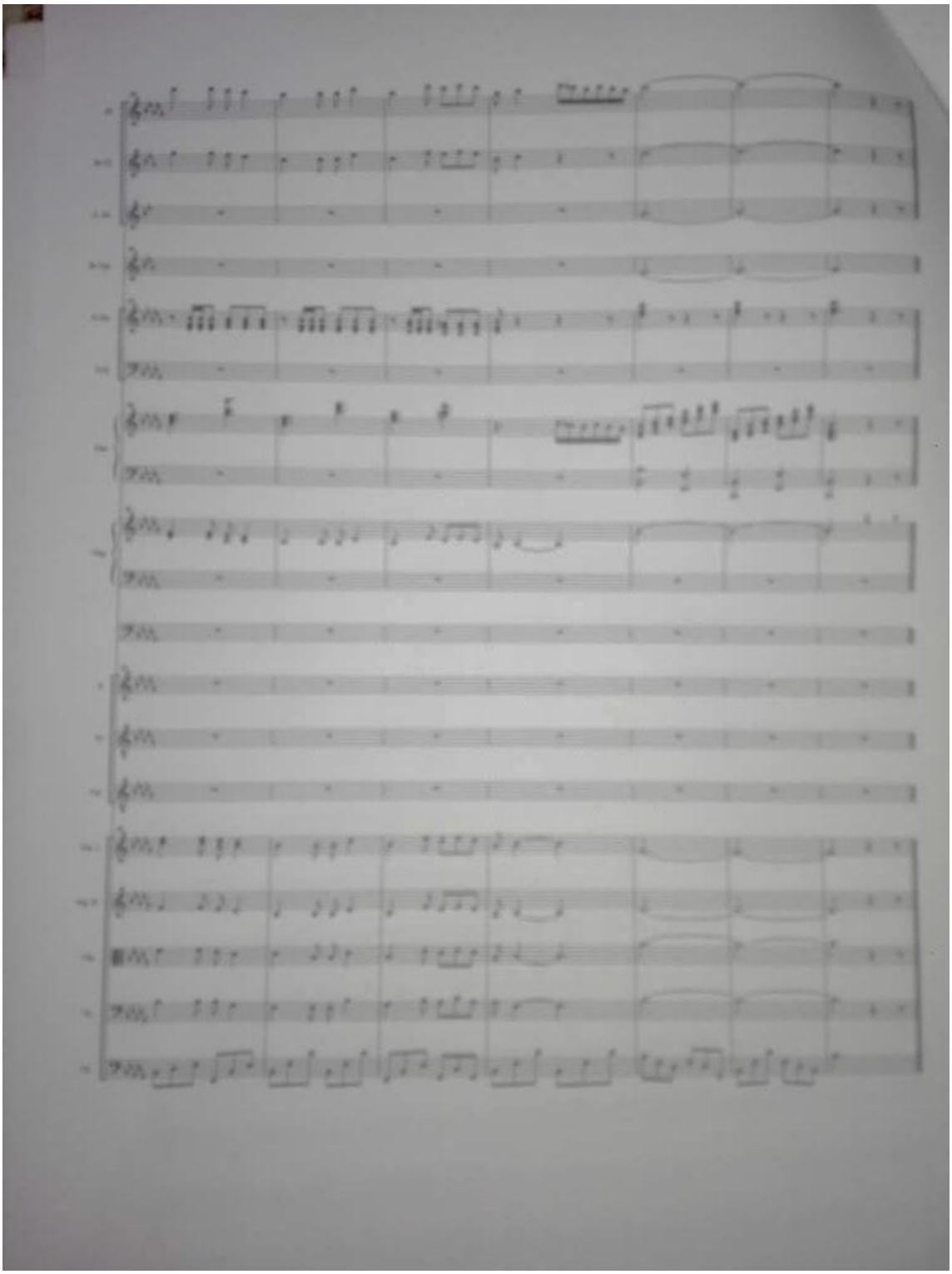

6
33
Fl.
A. Sx.
T. Sx.
33
B♭ Tpt.
F
33
Gtr.
F
33
Pno.
33
S
T
8
33
Vln.
Vc.

في الضواحي

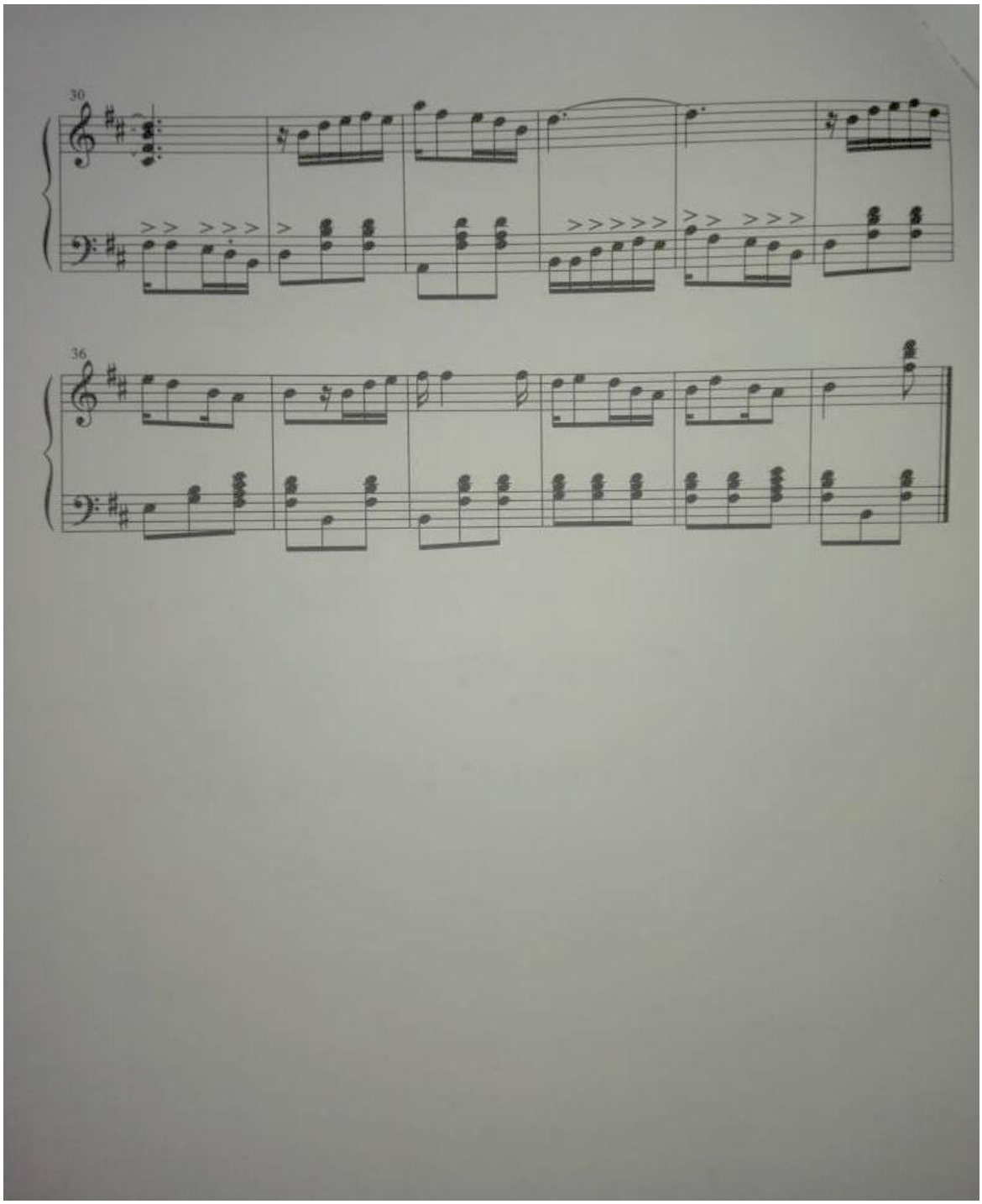

Fi Aldawahi for orch. choral
Khalil Farah Arr.Alfateh Eltahi





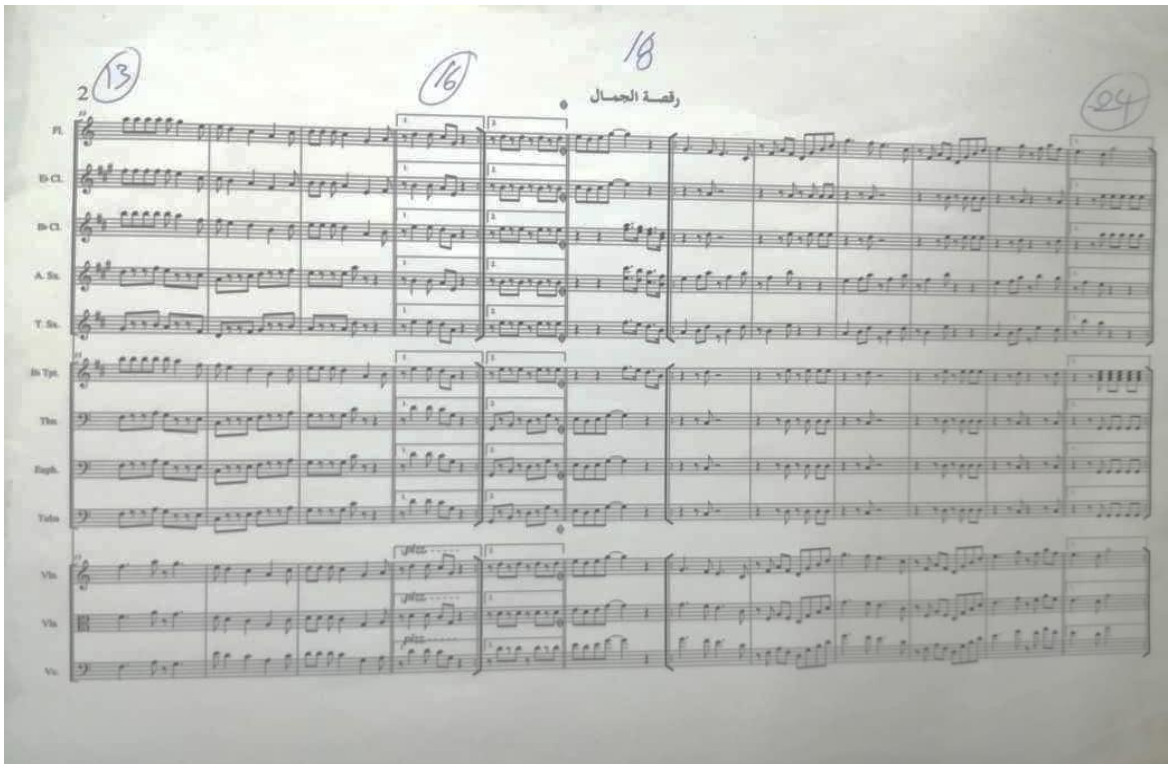


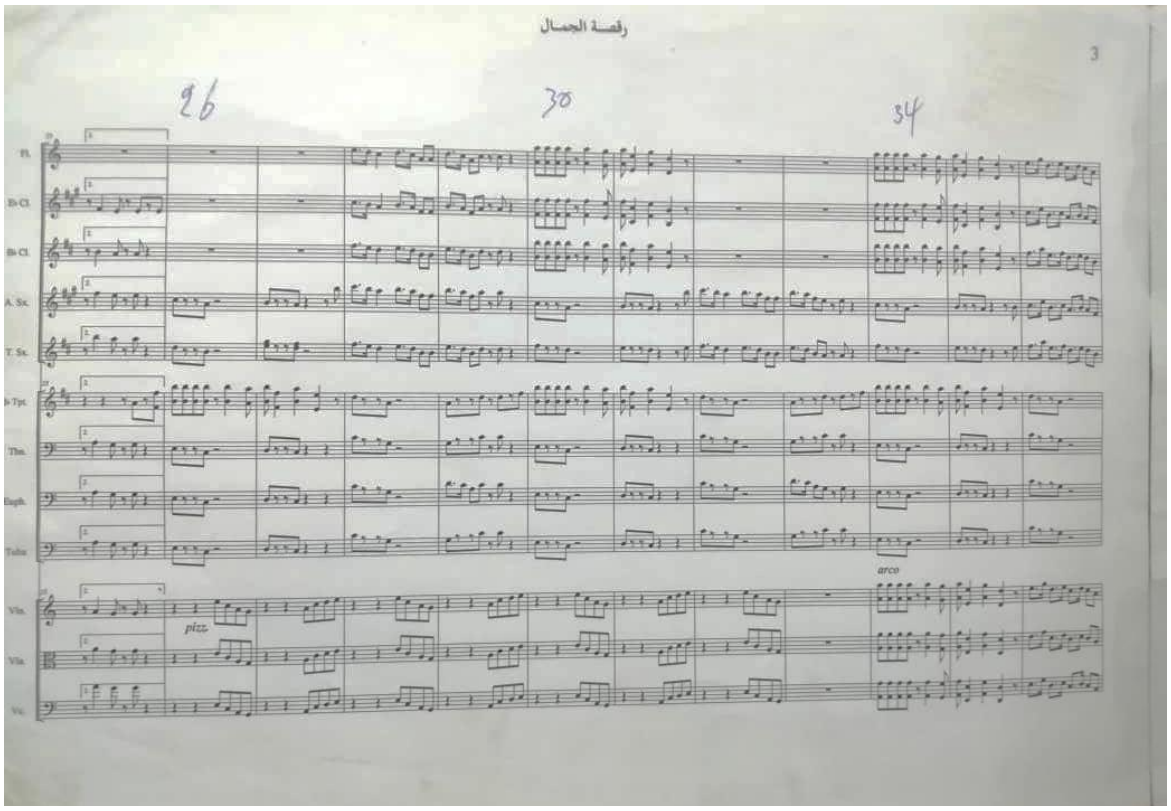
حبيبي غاب

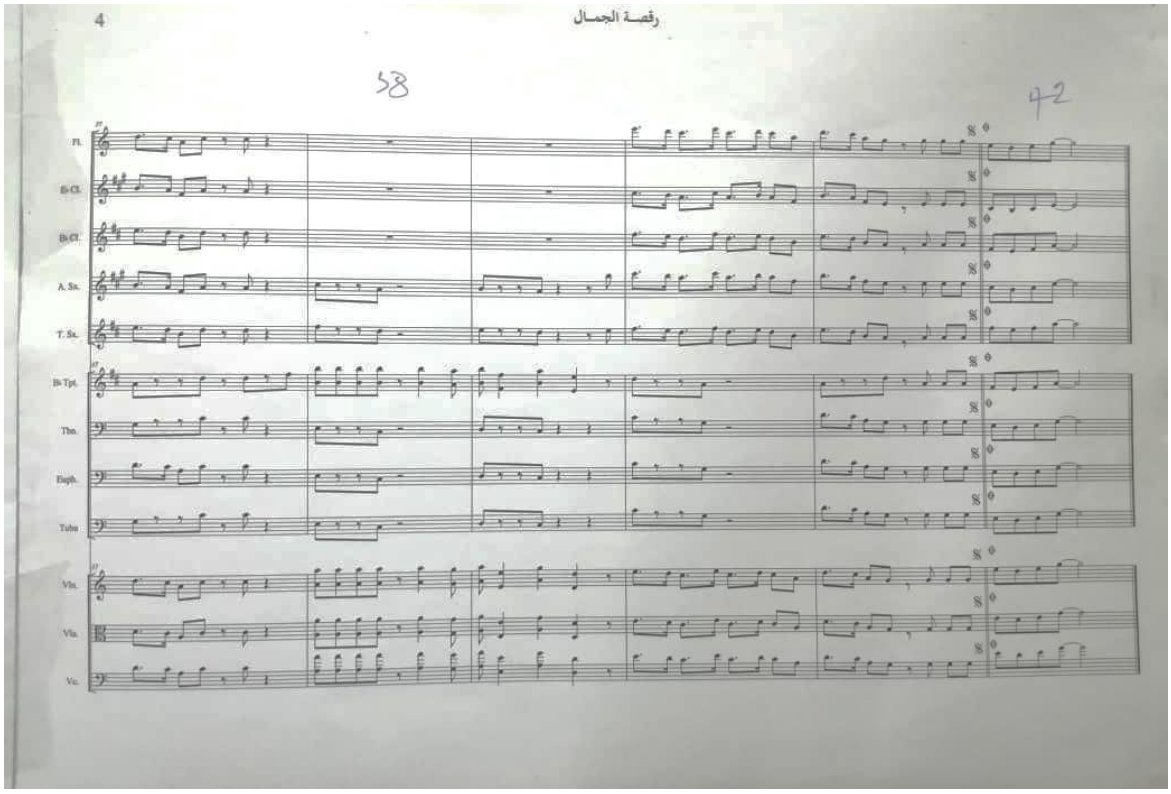

30
36

رقصة الجمال

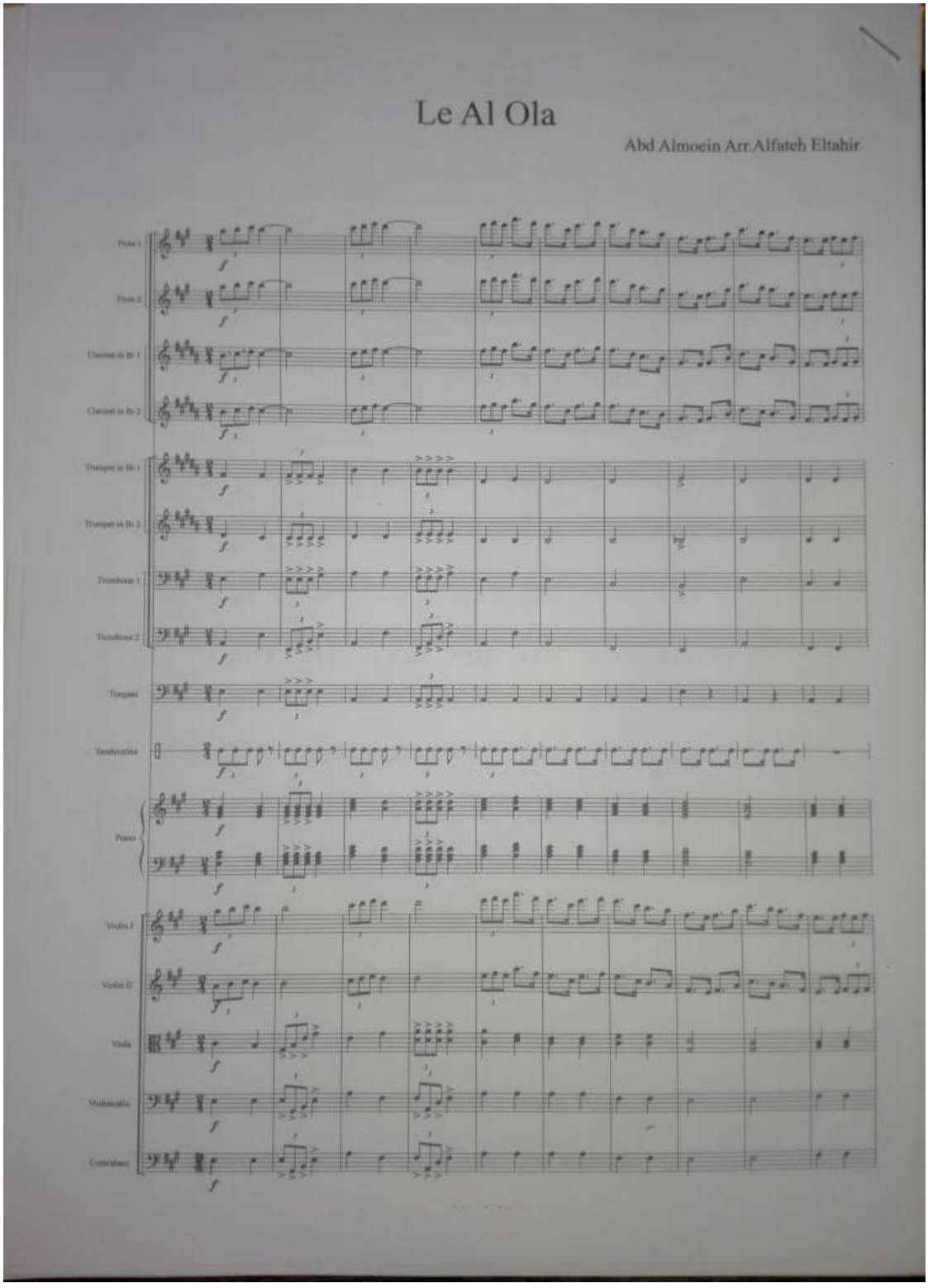
Score
رقصة الجمال
محمد اسماعيل بادي
Moderato
Flute
Clarinet in Eb
Clarinet in Bb
Alto Sax.
Tenor Sax.
Trumpet in Bb
Trombone
Euphonium
Tuba
Violin
Viola
Cello
dr.msaif2009@yahoo.com

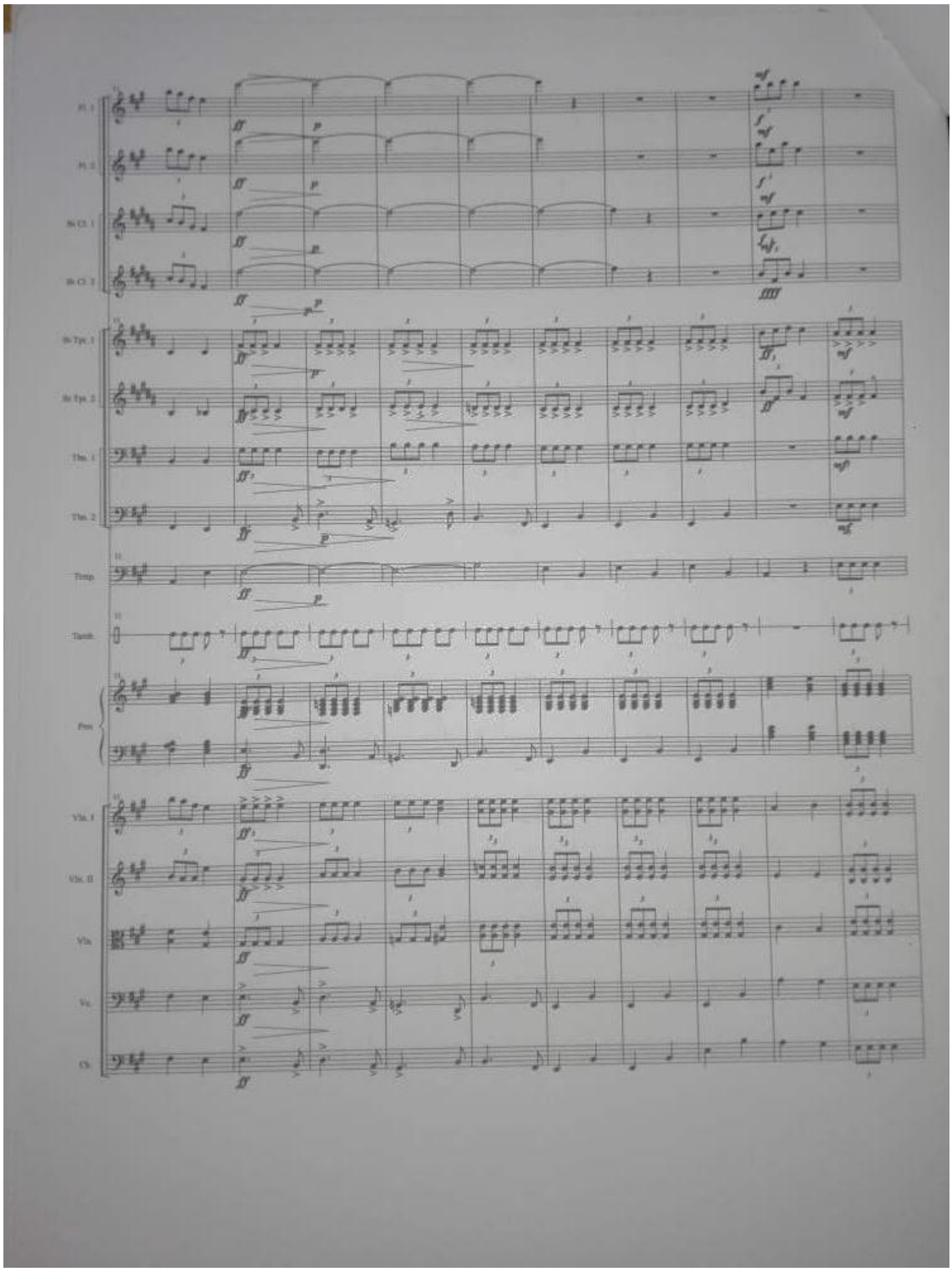

رقصة الجمال
Fl.
B♭ Cl.
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn
Euph.
Tuba
Vln
Vla
Vc.

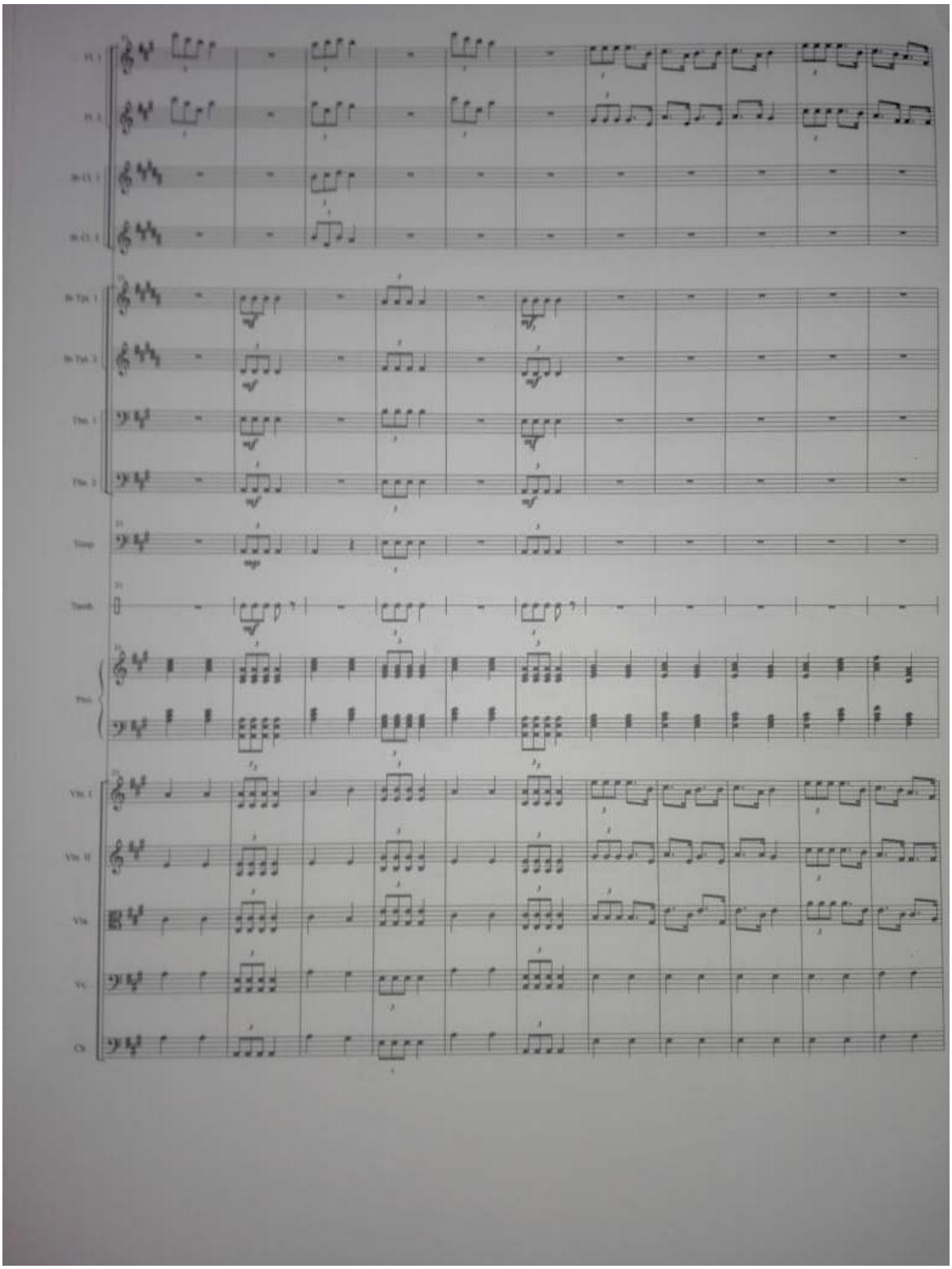

رقصة الجمال
3
26
30
34
Fl.
B♭ Cl.
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Euph.
Tuba
Vln.
Vla.
Vc.
pizz.
arco

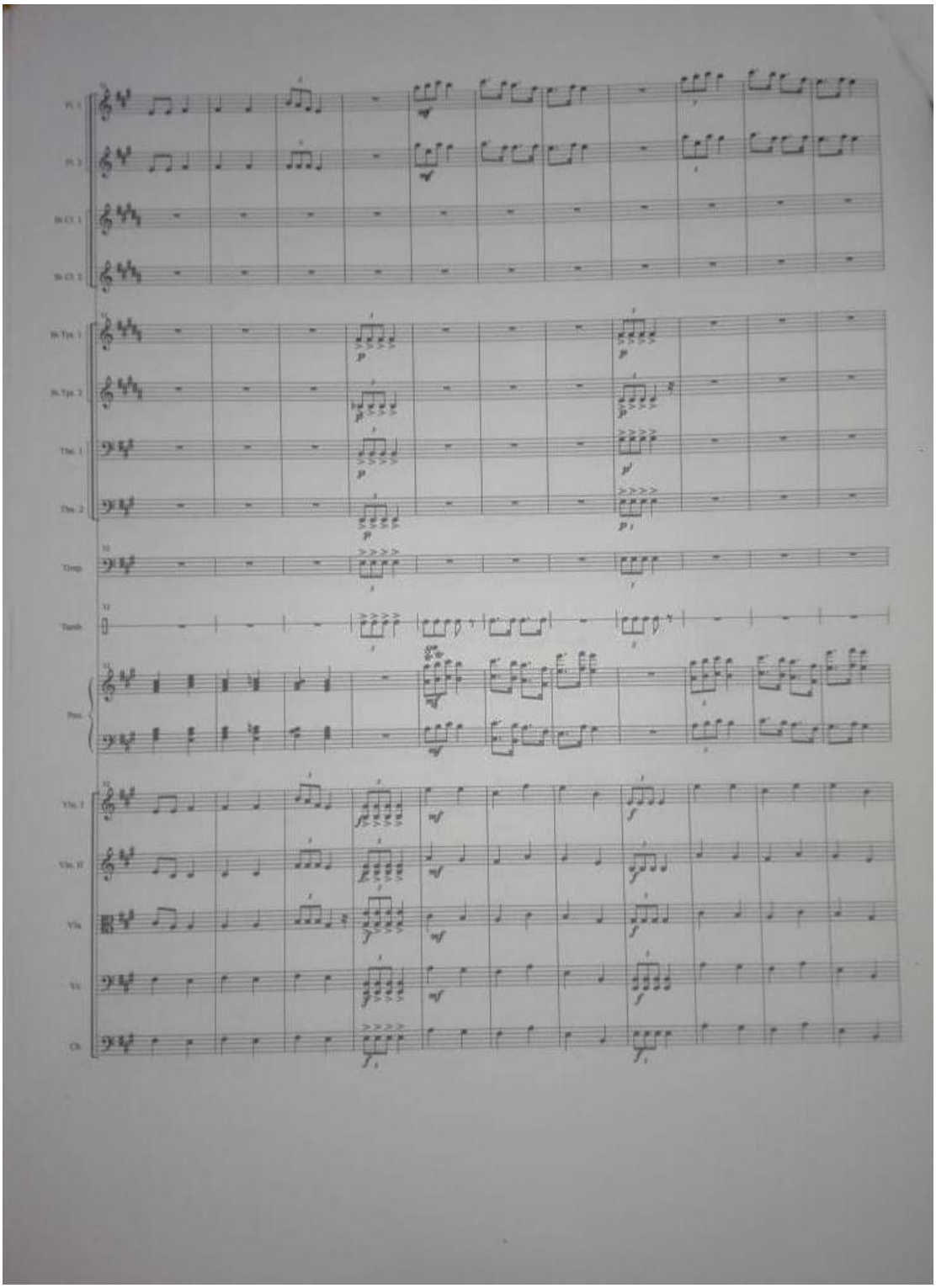

4
رقصة الجمال
58
42
Fl.
B♭ Cl.
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Euph.
Tuba
Vln.
Vla.
Vc.

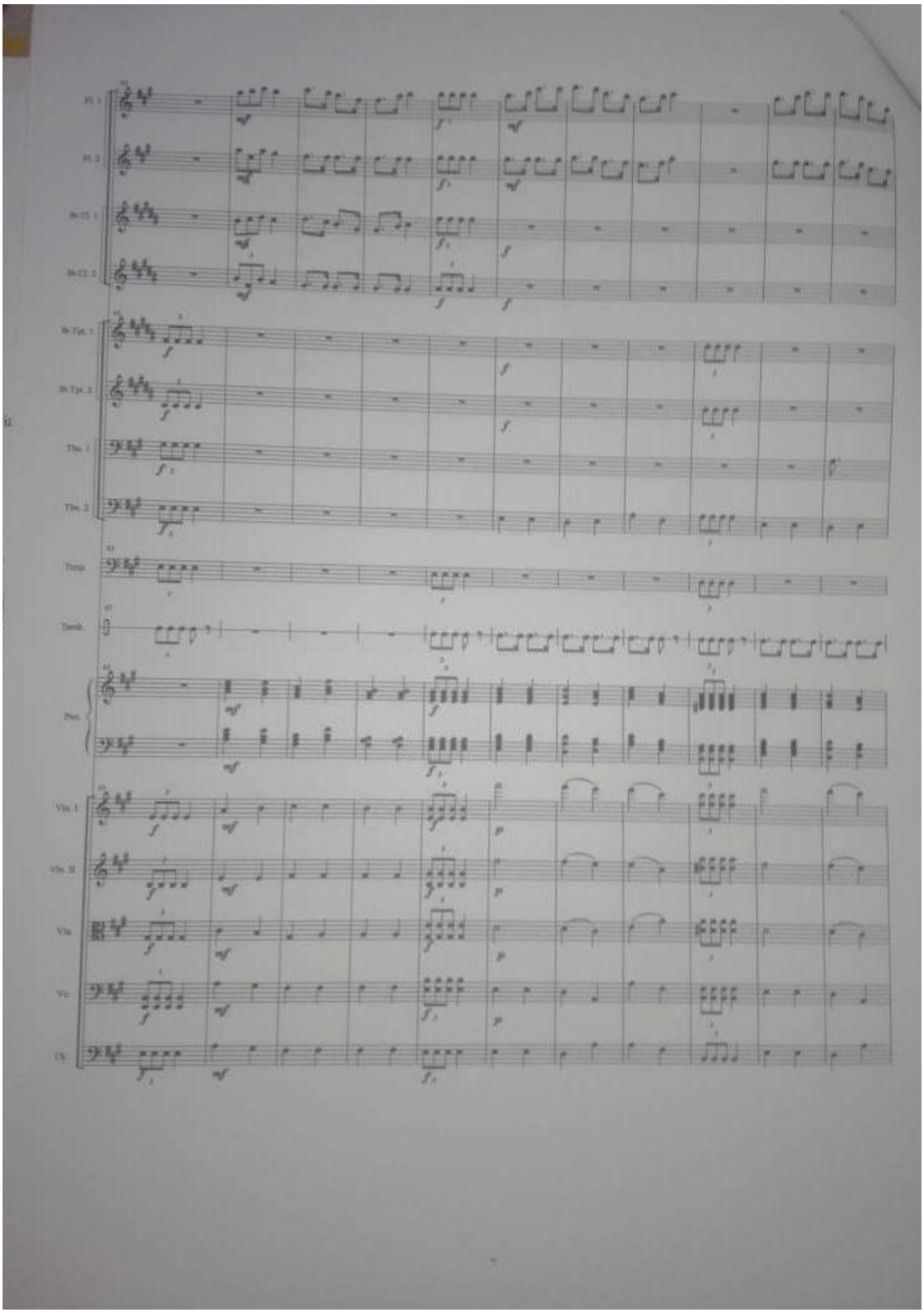
للعلا

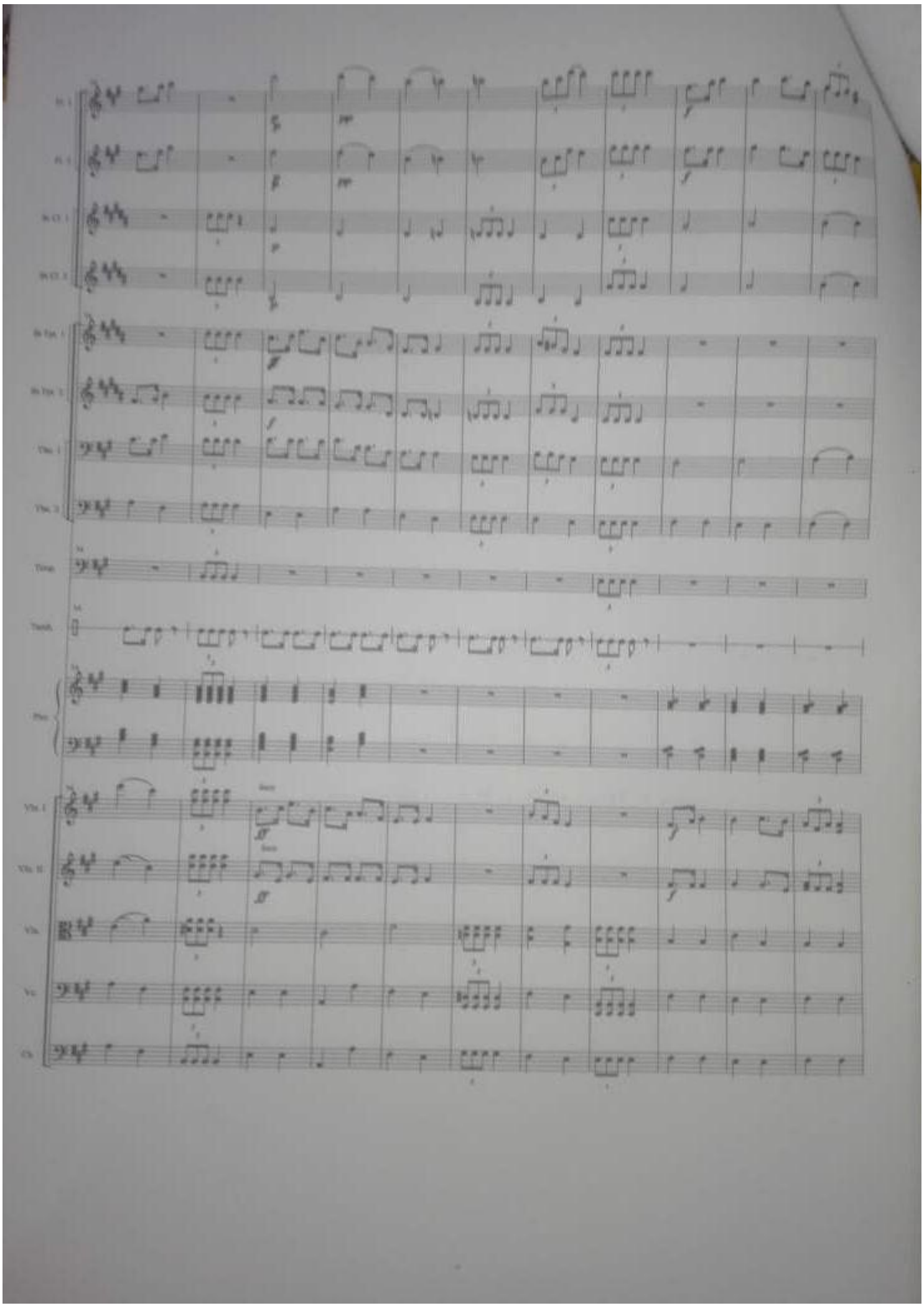

Le Al Ola
Abd Almoein Arr.Alfatch Eltahir
Flute 1
Flute 2
Clarinet in Bb 1
Clarinet in Bb 2
Trumpet in Bb 1
Trumpet in Bb 2
Trombone 1
Trombone 2
Timpani
Tambourine
Piano
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

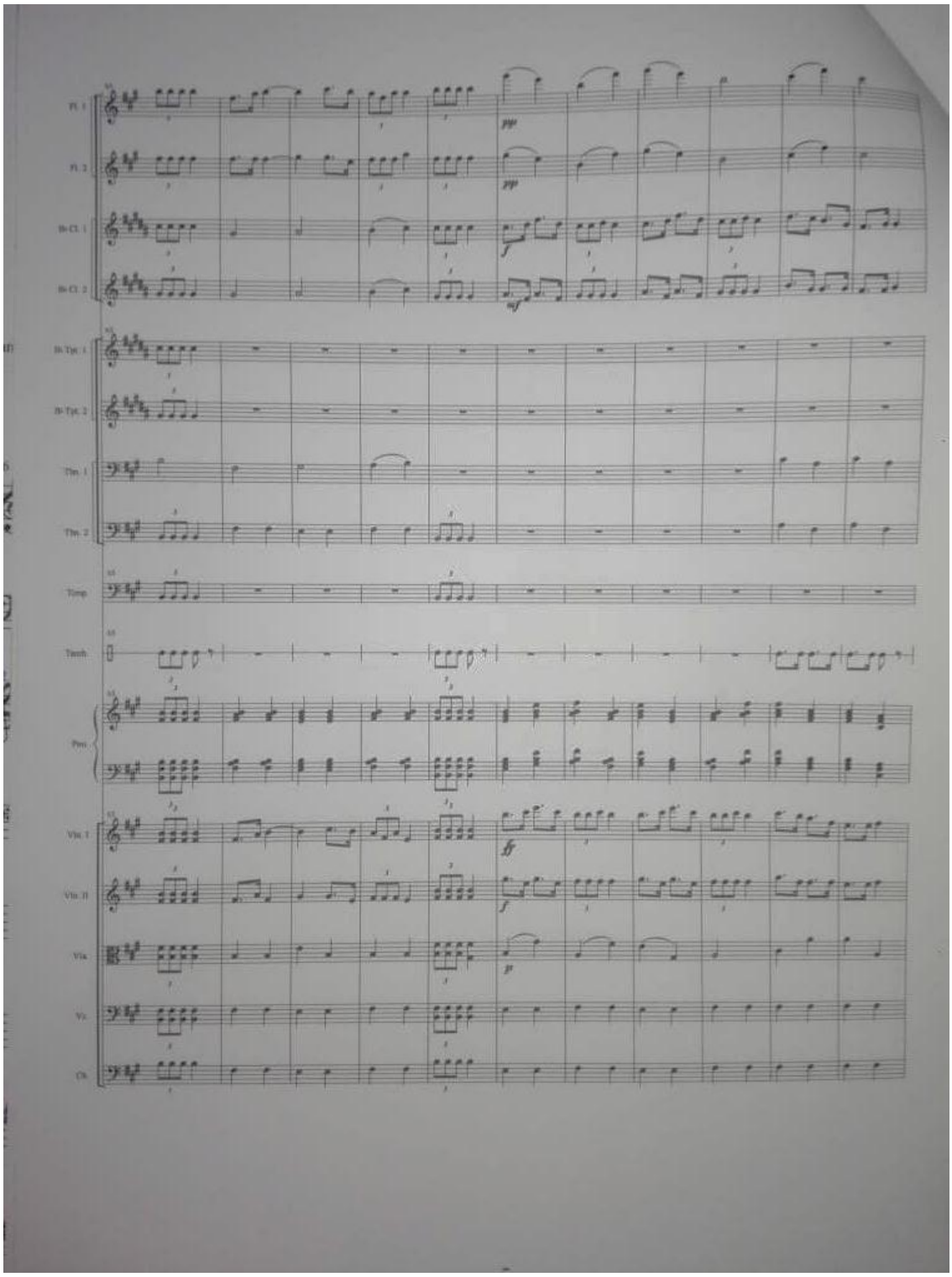


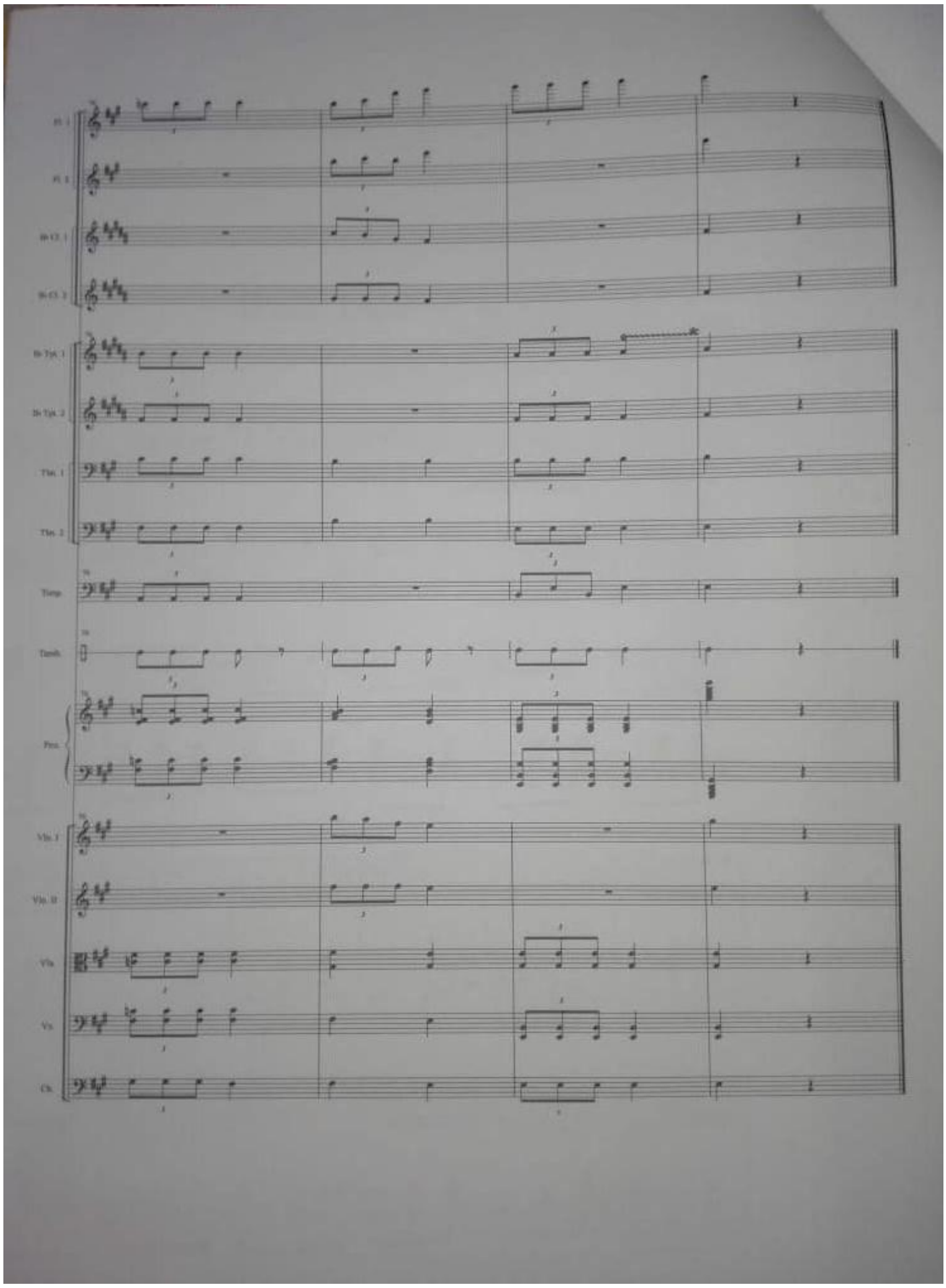




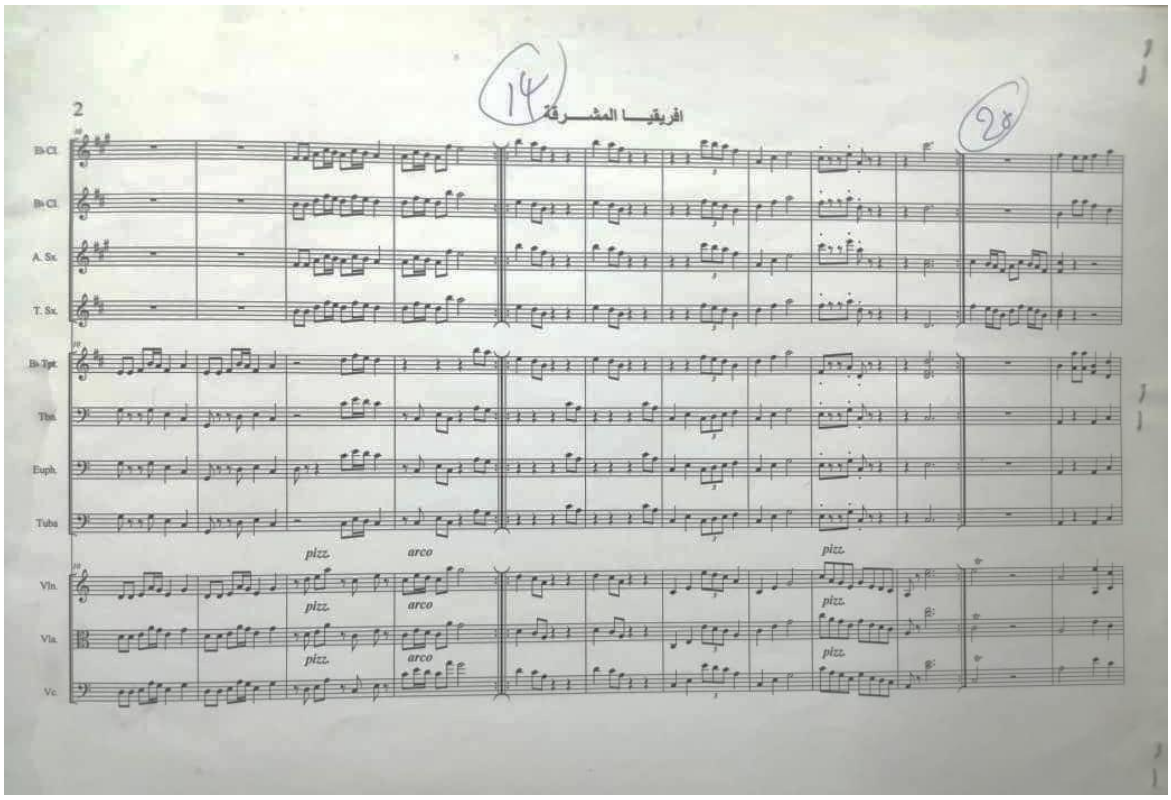

Fl. 1
Fl. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Timp.
Tamb.
Perc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.



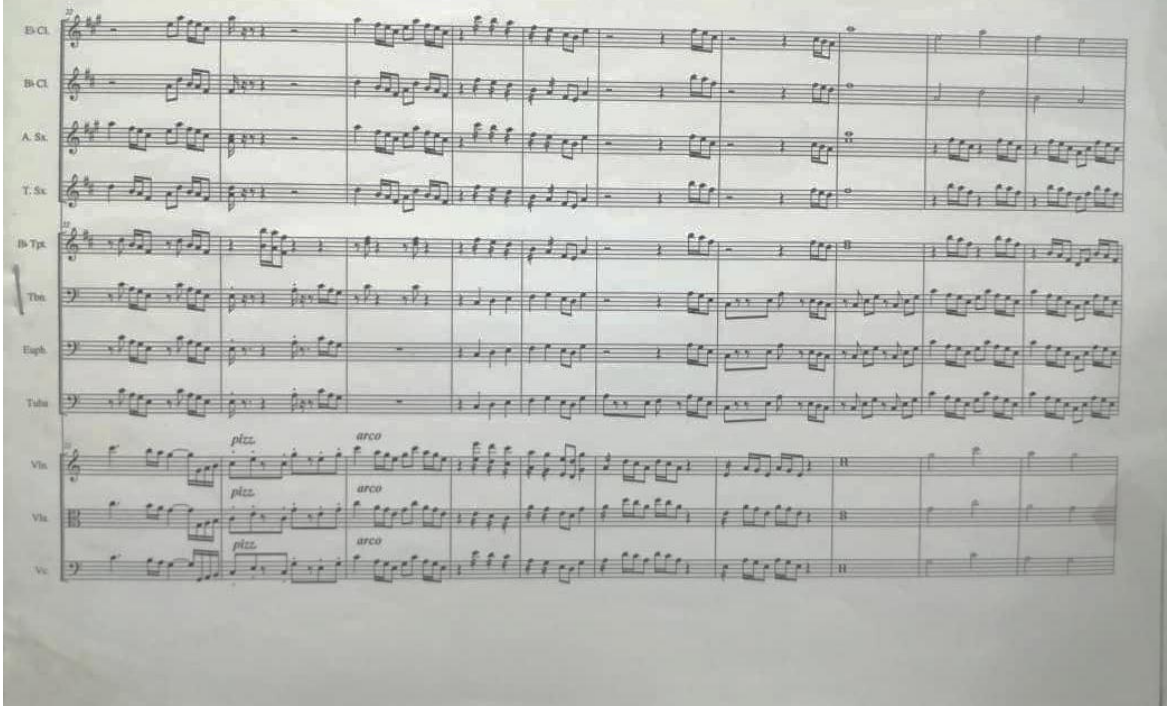

Fl. 1
Fl. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Timp.
Tamb.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


Fl. 1
Fl. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Timp.
Timb.
Perc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

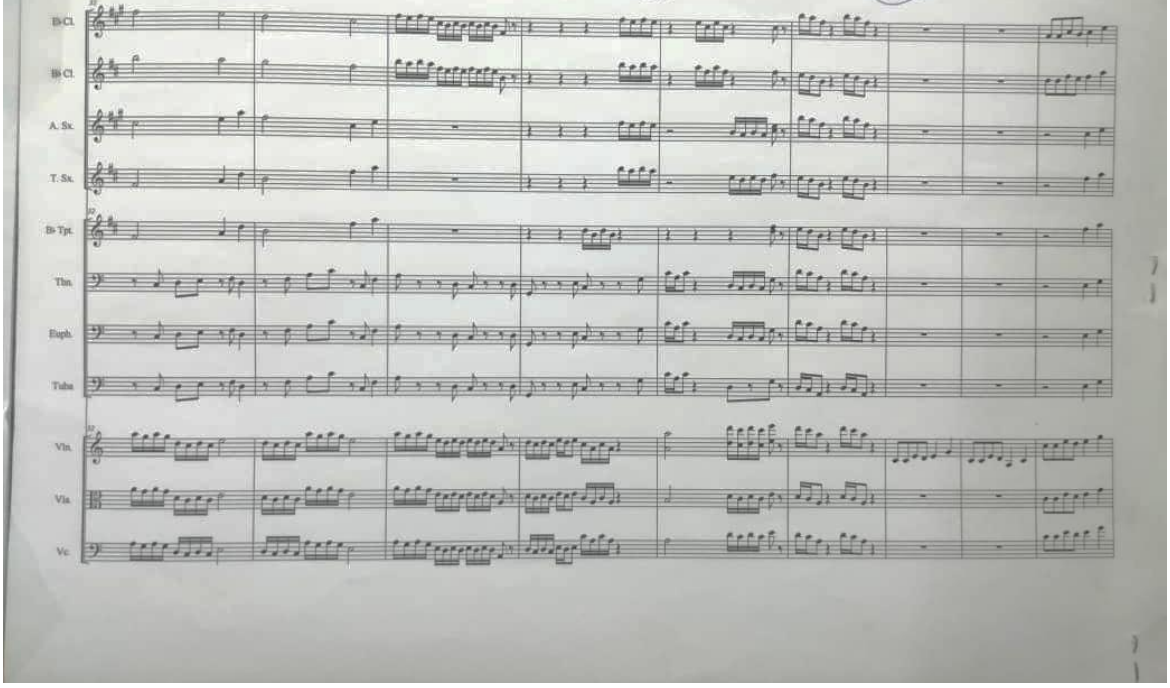
أفريقيا المشرقة



3

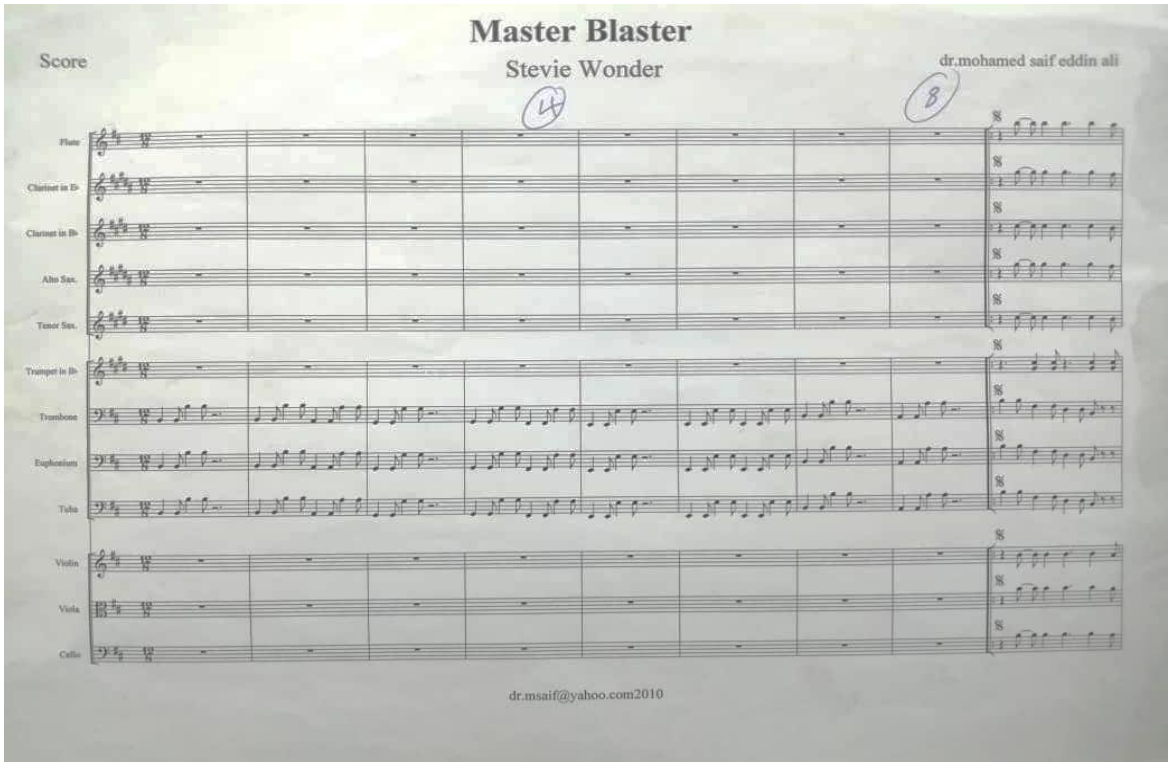

Eb Cl.
Bb Cl.
A. Sx.
T. Sx.
Bb Tpt.
Tbn.
Euph.
Tuba
Vln.
Vla.
Vc.
pizz.
arco

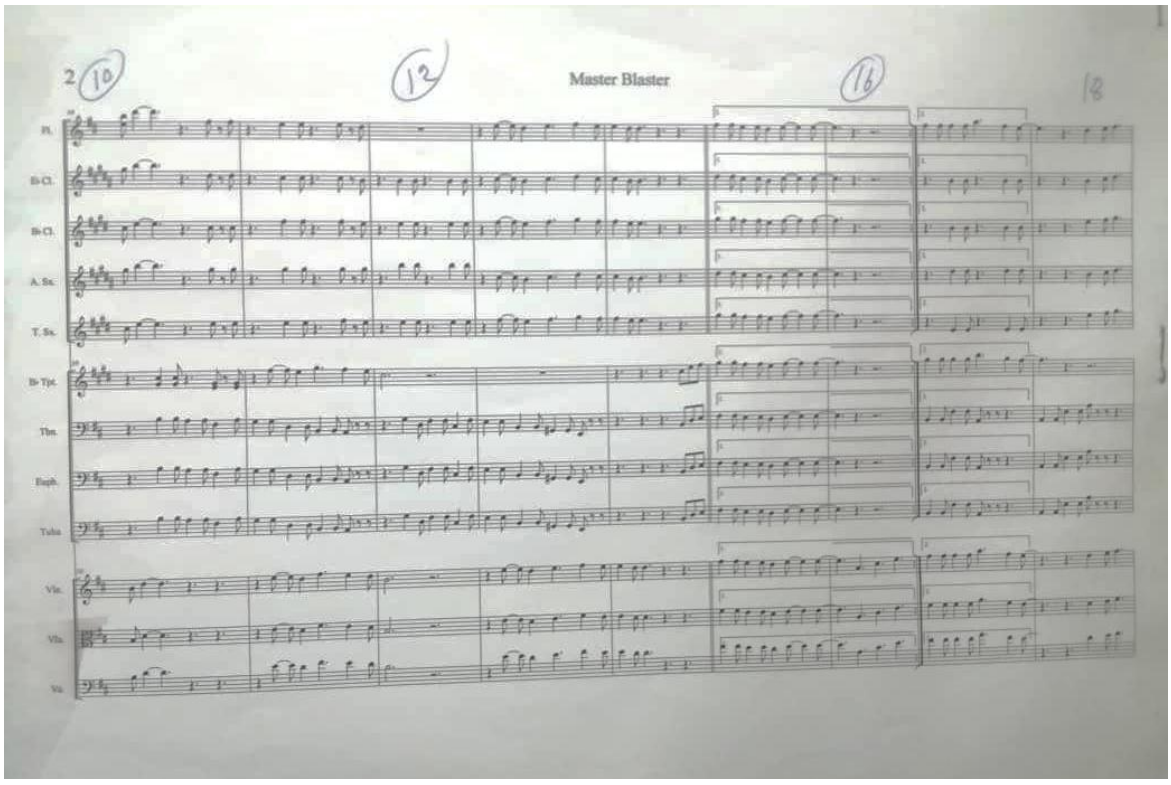
38

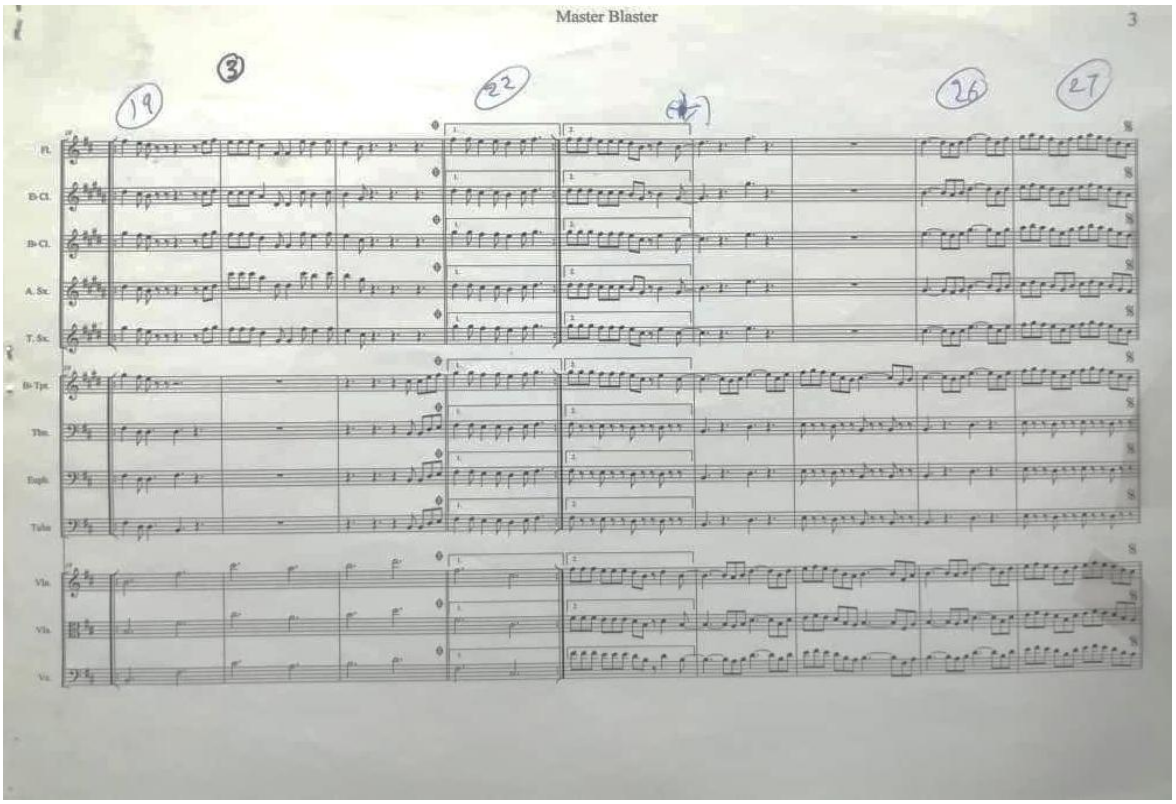

Bb Cl.
Bb Cl.
A. Sx.
T. Sx.
Bb Tpt.
Tbn.
Euph.
Tuba
Vln.
Vla.
Vc.

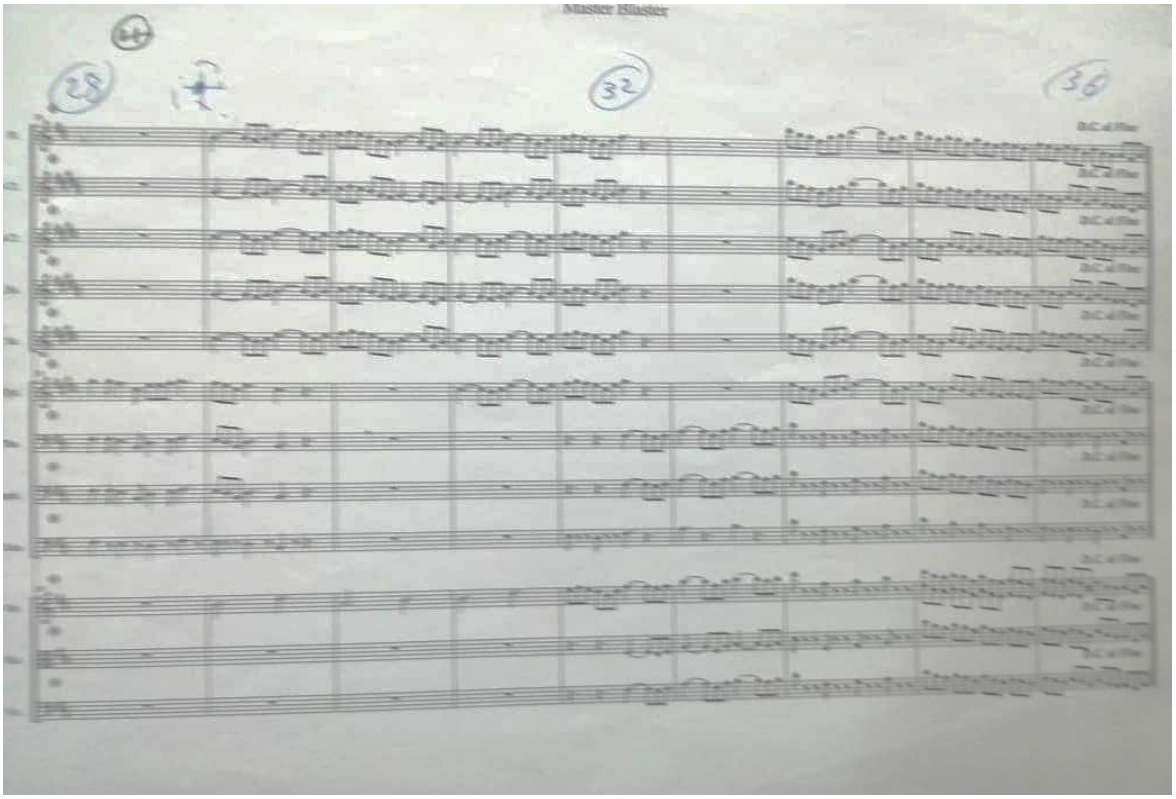
افريقيـــا المشـــرقة
5
B♭ Cl.
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Euph.
Tuba
Vln.
Vla.
Vc.

ماستر بلاستر






Master Blaster
3
19
22
26
27
Fl.
B♭ Cl.
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Euph.
Tuba
Vln.
Vla.
Vc.


Master Blaster
28
32
36

خاتمة البحث

الإجابات على أسئلة البحث

النتائج و التوصيات

الإجابات على أسئلة البحث

1-ما هو دور التوزيع الموسيقي العلمي في جودة الانتاج مثال { الكورال }

بعد الانفتاح العالمي على الوسائط الإعلامية من إذاعات FM و قنوات فضائية و شبكة الإنترنت اصبحت الجودة هي الفيصل في النجاح و ذلك يشمل الانتاج الموسيقي الذي يشكل حضورا كبيرا في كل الوسائط و يعتبر التوزيع الموسيقي هو القاعدة الأساسية لجودة العمل الغنائي . و الموزع الموسيقي الدارس هو الذي يستطيع اخراج العمل الغنائي بالشكل الأمثل باستخدام العلوم الموسيقية من التصريفات الهارمونية و النسيج اللحني و الديناميكية في الأداء التعبيري .

ظهر الاهتمام بالجودة في الأغنية السودانية بتأسيس شركة حصاد للإنتاج الفني في القاهرة التي شكلت نقلة نوعية و مرحلية في انتاج الأغنية السودانية و ذلك لاعتمادها التوزيع الموسيقي باحترافية علمية كأساس في انتاجها الذي حمس المطربين على إعادة انتاج أعمالهم الغنائية بشكل جديد يراعي احترافية التوزيع و التنفيذ و جودة الصوت مما أثرى المكتبة الغنائية السودانية بأعمال تمتاز بجودة عالية في فترة التسعينات من القرن الماضي

قبل حوالي عشر سنوات قامت كلية الموسيقى بإعادة إحياء كورال الكلية بتوزيع كورالي جديد للأغاني الوطنية التي وجدت تَفَاعُلاً كبيرا من الشارع خاصة من الأجيال الشابَة التي كانت منجرفة خلف الانتاج العربي و الغربي فالتوزيع الموسيقي الكورالي للأغاني السودانية و جودة التنفيذ كان هو الفيصل في خلق جمهور عريض لكورال الكلية .

.

2- ما هو دور التوزيع العلمي في التعريف بهوية الموسيقى السودانية و انتشارها عالميا (مثال الأغاني السودانية المنتشرة عالميا)

: تعتبر الموسيقى هي اللغة العالمية المشتركة بين شعوب العالم إلا أننا نستطيع تمييز الموسيقى الغربية من العربية و الإفريقية و الصينية و غيرها و هذا يدل على أن للموسيقى خصائص و مميزات تختلف من شعب لشعب و من منطقة لمنطقة أخرى و هذا ما يعرف بالهوية الوطنية للموسيقى فلكل بلد موسيقى خاصة بها تُعَبر عن شعبها في الداخل و تميزها في الخارج و يُسنَد هذا العمل للموسيقيين المتخصصين الذين يستطيعون تقديم موسيقاهم الوطنية بشكل عصري دون المساس بالخط اللحني الأساسي الذي يعتبر إرث قومي لا يجب مساسه و لقد سمعنا بعض الأعمال الغنائية السودانية التي قام بتوزيعها بعض الموسيقيين السودانيين المقيمين في الخارج خاصة في الدول الغربية و التي وجدت تجاوبا و انتشارا في أوساط المجتمعات الأجنبية فالتوزيع الموسيقي العلمي كان سببا لانتشار الأغنية السودانية في نطاق أوسع مُعرفاً بالهوية السودانية بشكل رفيع .

النتائج و التوصيات

النتائج :

التوزيع لا يعتمد على الموهبة فقط إنما لا بد للموزع الموسيقي أن يكون دارسا للعلوم و النظريات الموسيقية و أن يتمتع بالخيال

الأركان الأساسية للتوزيع الموسيقي هي الباص ، و الرذم و اللحن و إذا غاب أي ركن من هذه الأركان يعتبر العمل الموزع ناقصا .

1- إهمال الموزعين الموسيقيين لدور خط الباص يؤدي إلى اضعاف العمل المُوزَع .

2- يعتبر الموزع الموسيقي المتخصص الشخص الوحيد الذي يستطيع تقديم العمل الموسيقي باستخدام العلوم و النظريات الموسيقية دون أن يمس اللحن الأساسي و ذلك يقدم الهوية الموسيقية للدولة و يساعد على انتشارها عالميا .

3- ضعف جودة و نقاء التسجيل و انعدام الديناميكية في الأداء الأوركسترالي و عدم قدرة المبدع السوداني على التواصل مع شركات الانتاج الفني العالمية أدت إلى تراجع انتشار الأغنية السودانية عالميا

4- ما قدمته شركة حصاد من أعمال ذات جودة في التوزيع الموسيقي و جودة الصوت كان أساس للتغيير الذي طرأ على أسلوب الانتاج الفني الحديث سواء بدراسة أو بدونها .

5- تقبل الأغنية السودانية للتوزيع الكورالي بكل سلاسة و ذلك يرجع إلى أن الغناء الجماعي هو سمة متأصلة في الغناء السوداني في كل أرجاء الوطن .

تابع للنتائج :

6- يعتبر التوزيع الكورالي أكثر وضوحا و توظيفا في الأغاني الوطنية و الأوبريتات ذات الطابع الملحمي .

7- إن التوزيع الكورالي يتم تنفيذه على حسب القالب اللحني و النص الشعري للأغنية .

8- للتوزيع الكورالي مفهوم خاص في السودان حيث أنه يتم بمصاحبة الأوركسترا و ذلك يرجع للإرث الاجتماعي الغنائي الجماعي عند القبائل السودانية .

9- لم يتقبل المستمع السوداني البسيط الأعمال الموزعة من قبل الأساتذة الكوريين و يرجع ذلك لتعوده على الخط اللحني الواحد في تلك الفترة .

10- استطاع خريجو المعهد العالي للموسيقى و المسرح انتاج أعمال غنائية بشكل علمي وجدت قبولا عند المستمع السوداني و ذلك يعود لمعرفتهم للذوق السوداني المحلي .

11- حصل تطور للأذن السودانية تدريجيا فأصبحت تتقبل الأعمال الغنائية ذات الخطوط المتعددة و ذلك يعود لتطور الوسائط الإعلامية الحديثة .

التوصيات :

1- أهمية دراسة العلوم و النظريات الموسيقية للموزع الموسيقي للعمل باحترافية .

2- عدم تغييب أي ركن من أركان العمل الموزع المتمثلة في خط الباص و الرذم و اللحن الأساسي .

3- الاهتمام بالتوزيع الموسيقي عبر القنوات الإعلامية الرسمية و الغير رسمية لإيصال الأغنية السودانية للعالمية .

4- اهمية اسناد أمر التوزيع الموسيقي للدارسين المتخصصين في المجال .

5- الاهتمام بالديناميكية عند توزيع العمل الموسيقي لإعطائه روح و تعبير أكثر .

6- ضرورة الاهتمام بجودة العمل الغنائي المُنَفذ من ناحية نقاء الصوت و مطابقته للمعايير العالمية .

7- ضرورة حفظ الملكية الفكرية للأغاني السودانية و التواصل مع شركات الانتاج العالمية.

8- حث الموزعين الموسيقيين المتخصصين على توزيع الأغاني السودانية المسجلة في الإذاعة القومية .

المصادر والمراجع

المراجع :

١. حمد سيف الدين في رسالته الموسيقى العسكرية في السودان أمدرمان ٢٠٠٨/٤/١٩ .

2. محي الدين ، الصافي مهدي ٢٠٠٧) أثر التوزيع الموسيقي على الأغنية السودانية (بحث درجة الماجستير – كلية الدراسات العليا – كلية الموسيقى و الدراما – جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا – الخرطوم – السودان .

٣. محي الدين ، الصافي مهدي ٢٠٠٧) أثر التوزيع الموسيقي على الأغنية السودانية (بحث درجة الماجستير – كلية الدراسات العليا – كلية الموسيقى و الدراما – جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا – الخرطوم – السودان

4. ميكا ، بدر الدين نصر موسى ٢٠١٧) آلة الباص جيتار في الموسيقى السودانية بين الاستخدامات العلمية و العفوية (بحث درجة الماجستير – كلية الدراسات العليا – كلية الموسيقى و الدراما – جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا – الخرطوم – السودان .

5. – بغدادي ، ليلى بسطاوي ٢٠٠٢) توظيف الموسيقى التقليدية السودانية في تدريس آلة البيانو (رسالة دكتوراه – كلية الدراسات العليا – كلية الموسيقى و الدراما – جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا – الخرطوم – السودان

6. الشيخ ، الدرديري محمد ٢٠٠٣) إمكانية الإستفادة من النظريات الموسيقية في تأليف الموسيقى الآلية في السودان (بحث درجة الماجستير كلية الدراسات العليا – كلية الموسيقى و الدراما – جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا – الخرطوم – السودان .

7. محمد سيف الدين في رسالته الموسيقى العسكرية في السودان أمدرمان ٢٠٠٨/٤/١٩

8. محي الدين ، الصافي مهدي ٢٠٠٧) أثر التوزيع الموسيقي على الأغنية السودانية (بحث درجة الماجستير – كلية الدراسات العليا – كلية الموسيقى و الدراما – جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا – الخرطوم – السودان .

9. محي الدين ، الصافي مهدي ٢٠٠٧) أثر التوزيع الموسيقي على الأغنية السودانية (بحث درجة الماجستير – كلية الدراسات العليا – كلية الموسيقى و الدراما – جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا – الخرطوم – السودان .

10. محي الدين ، الصافي مهدي ٢٠٠٧) أثر التوزيع الموسيقي على الأغنية السودانية (بحث درجة الماجستير – كلية الدراسات العليا – كلية الموسيقى و الدراما – جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا – الخرطوم – السودان .

– topic–ttp://sidaira.yoo7.com/t4397p56h

10.html–ttp://www.anasudani.net/arabich

.

End note

[i] الفاتح

الطاهر كتاب أنا امدرمان

[ii] رسالة محمد سيف – الموسيقى العسكرية في السودان [iii] رسالة محمد سيف . الموسيقى العسكرية في السودان [iv] أثر التوزيع الموسيقي على الأغنية السودانية ، الصافي مهدي [v] أثر التوزيع الموسيقي على الأغنية السودانية ، الصافي مهدي [vi] أثر التوزيع الموسيقي على الأغنية السودانية ، الصافي مهدي