Université Antonine

تقاسيم من مقامات المشرق:

حفلة مع نداء أبو مراد، كمان، وغسّان سحّاب، قانون

نهدي هذه الحفلة لروح يوسف نعيمة الذي كان يحبّ فنّ التقسيم.

برنامج الحفلة

تتمحور هذه الحفلة الموسيقيّة حول فنّ التقسيم، وهو الشكل الأسمى من الارتجال العزفيّ على أساس مقامات التقليد الموسيقيّ الفنّيّ المشرقيّ، التي تشكّل جوهر الألحان في هذه البُقعة من العالم.

ويحاكي فنُّ التقسيم العزفيّ فنَّ التقسيم الصوتيّ (المعتمِد على الصوت البشريّ)، الذي يتجلّى في التلاوة المرنّمة للآيات الكتابيّة وفي ترنيم القصيدة وغناء الموّال. ويعتمد التقسيم (في شِقّيه الصوتيّ والعزفيّ) على نحوٍ توليديّ موسيقيّ يحبُكُ ابتكارَ اللحن من رَحم المقامات بابتكارِ الإيقاع من رَحم أوزان لسان الضادّ. ويبقى أَثَرُ بحور الشعر العربيّ حيًّا في بنية عزف التقسيم، بحيث يشكّل التقسيم العزفيّ صنفًا من التلاوة المرنّمة لشعر ضمنيّ افتراضيّ.

وقد أخذ الفنّ الموسيقيّ التقليديّ المشرقيّ شكله النموذجيّ أوّلاً في العصر العبّاسيّ وثانيًا في نهج التجديد المتأصّل الذي ظهر خلال الجزء الأوّل من عصر النهضة العربيّة، بخاصّة مع التقليد المتجدّد الذي أرساه المطرب والملحّن المُرتَجل المصريّ عبده الحمولي

(١٨٤٣-١٩٠١). وفي مطلع القرن العشرين، ومع بروز صناعة تسجيل الموسيقى على أقراص الـ٧٨ لفّة، بَلْوَرَ كبار عازفي تلك المدرسة —مثل الكمانيّ السوريّ سامي الشوّا والقانونيّ المصريّ محمّد العقّاد والطنبوريّ اللبنانيّ محيي الدين بعيون— نهجًا من العزف الفنّيّ المشرقيّ التأويليّ الارتجاليّ النزعة والمُستقلّ عن الغناء. وصحيح أنْ تضمّنت تلك التسجيلاتُ مؤلّفاتٍ موسيقيّة عزفيّة، قريبة من التقليد الموسيقيّ العثمانيّ، من نوع البشرف والسماعيّ، لكن برزت فيها ألوان أساسيّة من الارتجال العزفيّ المُتقن، وهي قالب التقسيم المُرسل، الذي لا يرتبط إيقاعه إلاّ بأوزان العروض، وقالب التقسيم الموقّع دوريًّا —على ميزان البمب (الرباعيّ) وعلى ميزان الأقصاق (الأعرج)— وقالب التحميلة التجاوبيّ، الذي تتوالى فيه التقاسيم الموقّعة على ضرب الوحدة (الثنائيّ) مع لازمة يعزفها جماعيًّا التخت (مجموعة من العازفين المنفردين القادرين على الارتجال).

تتشكّل حفلة «تقاسيم من مقامات المشرق» من عدّة وصلات، كلّ واحدة منها مبنيّة في أحد المقامات الرئيسة السبعة، بحسب هذا التسلسل الزمنيّ: (١) الصبا، (٢) الجهاركاه، (٣) البيّاتيّ، (٤) الحجاز، (٥) الراست، (٦) العشّاق، (٧) السيكاه.

ويتخلّل الوصلةَ القصيرة الواحدة ارتجالٌ لفقرات من التقسيم المُرسل ومن التقسيم الموقّع دوريًّا ومن التحميلة، وذلك بالتواتر بين الكمان والقانون وبالتناوب مع بعض الفقرات القصيرة من مؤلّفات عصر النهضة العربيّة.

نداء أبو مراد
عميد كلّيّة الموسيقى وعلم الموسيقى في الجامعة الأنطونيّة

Université Antonine

Taqāsīm dans les maqāmāt du Levant : un concert de Nidaa Abou Mrad, violon, et Ghassan Sahhab, qānūn

In memoriam Youssef Naimy

Programme

Ce concert est centré sur l'art du taqsīm, forme majeure de l'improvisation instrumentale dans les modes-maqāmāt de la tradition musicale artistique du Mašriq, lesquels s'identifient aux paradigmes d'élaboration des mélodies dans cette partie du monde.
Cet art instrumental prend pour modèle l'art du taqsīm vocal, à l'instar de la cantillation des versets religieux et de la cantillation des vers de qaṣīḍā (poésie arabe classique) et des vers de mawwāl (poésie arabe vernaculaire). Or, fût-il vocal ou instrumental, le taqsīm se base sur une grammaire générative musicale qui imbrique une mélodie issue de la matrice modale du maqām avec un rythme construit à partir des paradigmes métriques de la langue arabe. Aussi l'empreinte de la métrique poétique arabe se ressent-elle clairement dans la pâte rythmique du phrasé du taqsīm, en sorte que le taqsīm instrumental s'identifie à la cantillation instrumentale d'un poème implicite.
L'art musical traditionnel du Mašriq a connu sa première mouture canonique à l'époque abbasside, tandis que sa deuxième mouture canonique s'est cristallisée dans le cadre du courant de renouvellement endogène qui a prévalu au début de l'époque de la Nahḍa ou Renaissance arabe, notamment avec la tradition instaurée par le

chanteur et compositeur/improvisateur égyptien ʻAbdu al-Ḥamūlī (1843-1901). Or, au début du XXe siècle, avec l'émergence de l'industrie du disque 78 tours, les maîtres instrumentistes de cette école —comme le violoniste syrien Sami Chawa, le qānūniste égyptien Muḥammad al-ʻAqqād et le ṭunbūriste libanais Muhyī al-Dīn Baʻyūn— ont développé un art instrumental improvisatif qui a pris son autonomie par rapport à l'art vocal. Certes, ces enregistrements comprennent des compositions instrumentales de type bašraf et samāʻī, qui sont proches dans leur facture des compositions ottomanes, mais ce qui prédomine dans ce corpus est la tendance à l'improvisation instrumentale, qui prend la forme du taqsīm non-mesuré et celle du taqsīm mesuré sur ostinato bamb (quaternaire syncopé) ou sur ostinato aqṣāq (mètre irrégulier), de même que celle de la taḥmīla, responsorial instrumental concertant qui alterne phrases questionnantes improvisées en solo et répons ou ritournelles jouées collectivement par le taḫt (ensemble de solistes experts en improvisation).

Le concert « Taqāsīm dans les maqāmāt du Levant » se compose de plusieurs waṣalāt, qui sont autant de parcours qui se construisent chacun dans l'un des sept principaux modes-maqāmāt , selon l'ordre suivant pour le 24 novembre : (1) Ṣabā, (2) Jahārkāh, (3) Bayyātī, (4) , Ḥijāz, (5) Rāst, (6) ʻUššāq (7) Sīkāh).

Ces sept parcours alternent l'improvisation de taqāsīm non-mesurés, de taqāsīm mesurés et de taḥmīlāt, tantôt au violon et tantôt au qānūn, et recourent par moments à de courtes compositions instrumentales de la Nahḍa.

Nidaa Abou Mrad

Doyen de la Faculté de musique et musicologie de l'Université Antonine