

عناصر تكوين الموسيقى والغناء
(منظور بحثي)

عناصر تكوين الموسيقى والغناء (منظور بحثي)

تأليف

أ.م.د. ميسم هرمز توما



توما، ميسم هرmez

عناصر تكوين الموسيقى والغناء (منظور بحثي)، ميسم هرmez توما

بغداد مكتب الفتح، ٢٠١٨

ص ١٣٦، ١٨.٢ × ٢٥.٧، ٥٦٣/ ٢٠١٨

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٥٦٣)



للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي

هذا الكتاب:

قيل عن الموسيقى باختصار، انها علمٌ يبحث في خصائص الصوت من جوانبه المختلفة، فيزياء، ورياضة، وايضا فنٌ له تأثير على النفس والوجدان، فيحرك الجسد ويغذي الاحساس، وانه مولد الطبيعة الذي تربى مع الانسان منذ نشأته، وانه ذلك الجمال المتكامل الذي يسري في اعماقنا ويدخل الفكر ويحقق الخيال دون الحاجة الى استئذان مرور، لا شيء يمنع تدفقه الملهم والمفعم بالتعبير المختلفة، التي تحمل كل ادوات تأثيره، لتتحت وترسم وتبني في النفس صورة من الخيال بل صوراً من تعدديه للمشاعر الانسانية.

تلك الطاقة التي اورثتها لنا الطبيعة تحت عنوان الموسيقى، لها خواص لا تقل قدرتها عن مختلف الطاقات، وتلك الخواص تكمن في قلب اجزائها، التي هي مكونات العناصر التي اجتمعت في بناء هذا الفن.

إنها اللغة المعقدة في تركيبها، رغم قلة حروفها السبعة التي شكلت كلماتها وجملها ومقاطعها وكتبت قصصها وروايتها الكثيرة جداً عبر قرون طويلة ومئات السنين.

تنوعت الموسيقى وتعددت الى حد لامتناهي عند الشعوب والجماعات، واختلفت رغم انها متشابهة في صناعتها وموادها الرئيسية. ومع ذلك توصلت الحضارة الانسانية الى تحديد جوانب مهمة لخصائصها، وتطويرها بشكل جعل منها لغة عالمية اتفق الجميع على

فهمها وتداولها وإدراك المعنى من مضمونها المجرد من تمثيل الصورة المتمثلة في باقي الفنون. وبعد أن مرّت بسلسلة طويلة من التطورات والجدليات لإرساء قواعدها التنظيرية والجمالية، كانت المحصلة فن منهجي كلاسيكي موسيقي اساسه الفهم الفكري قبل التذوق الفطري.

وذلك الانتقال من العام المتداول (الشعبي) الى التخصيص المنهجي (الكلاسيكي العالمي)، كان له أثره في فرز اتجاهين للموسيقى الأول يرتبط بالتذوق الشعبي والشعور الوجداني للبيئة والمجتمع، والثاني يرتبط بالدراسة والمنهج والفكر وصياغة الاسس التي تحتاج للمعرفة والتعلم. ونما الاتجاهين معا وتطورا على السواء عبر العصور المختلفة للتطور الموسيقى والغناء، وصار كل اتجاه يؤثر في الآخر فيما بعد. لينتج مدارس واساليب متنوعة يشترك فيها الخاص والعام ويتحد فيها الذاتي مع الموضوعية.

كل تلك الأمور التي تجسدت في فن الموسيقى والغناء، ترتبط تشكلاتها وتشابهاتها وتبايناتها بصورة اساسية مع عناصر تكوين هذا الفن، التي تظهر مكتملة في بناء الفن المنهجي، وتتناقص عن تكاملها الطبيعي في الفن الشعبي، سواء بمسمياتها، أو بطريقة التعامل مع كل عنصر وسماته الرئيسية والفائدة من وجوده كمحتوى، يحمل المضمون لتحقيق المعنى.

ولذلك يوضح الكاتب تلك المكونات الأساسية لعناصر الفن الموسيقي، وفق رؤية بحثية امتدت لأكثر من خمسة عشر عام، بحث

فيها هذه المواضيع أكاديميا، اضافة الى اطلاعه على الخبرات المحلية في الرؤية الجمالية الذوقية، وخبرته في التعامل مع تفسيراتها النقدية الفنية، وهي ضمن اختصاصه للمواد الدراسية الموسيقية، لمرحلة البكالوريوس والدراسات العليا التي قام بتدريسها ولا يزال. واخيرا اضع هذا الكتاب المتواضع بين ايديكم الكريمة، متمنيا أن يكون ذي فائدة علمية وثقافية، مقدما شكري وعرفاني لكل من علمني حقا هذا الفن الراقى، أو دفعني نحو تعلمه.

المحتويات

الصفحة	الموضوع
١١	التأمل في الموسيقى
١٥	علاقة الموسيقى بالزمان والمكان
٢١	الموسيقى فن سمعي
٢٩	عنصر الإيقاع في الموسيقى والغناء
٤١	تحليل الإيقاع
٤٥	عنصر اللحن في الموسيقى والغناء
٥٣	تحليل اللحن
٦١	عنصر الأداء في الموسيقى والغناء
٦٧	الارتجال والأداء
٧٣	الغناء والطرب
٧٧	تأثر الأداء بالكلمة واللحن والإيقاع
٨١	الأداء الموسيقي الآلي المصاحب للأغنية العراقية
٨٥	طرق اكتساب وتعلم الأداء
٩٥	عنصر التآلف (الانسجام او التوافق HARMONY)

٩٩	الانسجام الصوتي
١١٥	الألحان والنظرة التعددية لها في بنية التأليف
١٧٧	فلسفة الكونترايويونت
١٢٣	فلسفة الهارموني
١٣٣	المصادر

التأمل في الموسيقى

يعتبر التأمل في الموسيقى شرطاً للإقبال عليها ووضعها وضعاً حيوياً حديسياً محضاً... رغم أن هوسرل قد حصر التناسب بين التأمل والعطاء المطلق في مرتبته الدنيا، أي في "ظاهرة" المعرفة أو الإدراك أو التصور وغير ذلك كما هي في عمومها وكما هي مقصودة بعامة. ثمّة من جهة تعلق عام. بجملة هذه الأفعال إدراك أو تصور فعلي يقصد الموضوع ويراها كما هو مدرك أو متصور أو متخيل^(١).

والموسيقى عموماً فناً تجريبياً... ولا تشير عبارة "الموسيقى التجريدية" كثيراً إلى فكرة متفق عليها بوصفها مشكلة جمالية، فالتعبير ذو أصل ألماني ظهر لأول مرة في كتابات الفلاسفة والنقاد الرومانتيكيين، وتتميز هذه العبارة كذلك من خلال المجادلات التي ظهرت في القرن التاسع عشر وكذلك في الأعمال التجريدية للجماليات الموسيقية في القرن العشرين. حيث أنها تحدد النقاء الموسيقي، وهو الشيء المثالي الذي منه تحدد الموسيقى من أجل الانتقال في أساليب مختلفة، على سبيل المثال وذلك بخضوعها إلى كلمات (كما في الأغنية) وإلى الدراما (كما في الأوبرا) وإلى بعض المعنى التمثيلي كما في (الموسيقى التصويرية) أو حتى إلى المتطلبات الغامضة للتعبير العاطفي.

(١) ادmond هوسرل ، فكرة الفينو مينو لوجيا، ص ٢٠

والحقيقة هي انه كان من المعتاد أن تعطي تفسيراً سلبياً أكثر مما هو ايجابي إلى التجريد في الموسيقى. وأفضل أسلوب للتحدث عن شيء يستحق أن يقال عنه انه "تجريدي" هو أن نتحدث عما هو غير ذلك. فليس النسق اللفظي أو ترتيب الكلمات في جملة هو المعول عليه، فقد أنكرت الأغاني وموسيقى الطقوس الدينية والأوبرا جميعها وضع الموسيقى المجردة لأنه في حالة الموسيقى الموضوعية لقصيدة يفكر في الموسيقى أنها تنتقل من المثالية النقية وذلك باستسلامها إلى أساليب التعبير المستقلة.

ينبغي أن تفهم الموسيقى في الأقل، وجزئياً في حدود إسهامها في الإحساس اللفظي، فهي تلتزم بالمنطق الذي يشير إلى أن الموسيقى المجردة يجب أن تكون في الأقل موسيقى آلية (والصوت البشري ربما يقوم في بعض الأحيان مقام الآلة الموسيقية)... لقد أصر ليست وفاكنر على أن غياب الكلمات من الموسيقى لا يستتبع كنتيجة لابد منها غياب المعنى، فقد كانت موسيقى (ليست) التصويرية وأعمال فاكنر الموسيقية الشاملة قد انبثقت كلها من فكرة أن الموسيقى كلها كانت في الأساس ذات هدف ومعنى، وليس ثمة أي موسيقى يمكن أن تعد مجردة أكثر من أي موسيقى أخرى، وهذا الرأي يساعد في ظهور تفسير سلبي آخر لكلمة (تجريدي) في الموسيقى:- إنها ليست لها مراجعة خارجية. وهكذا فان تقليد الطبيعة في الموسيقى يعد انتقالاً من

المثالية المجردة ومؤلف فيفالدي (الفصول الأربعة) هي اقل تجريد من فن التأليف الطباقى^(١).

إن القصيدة السيمفونية توصف كذلك بعدم النقاء، كما هي الحال مع كل شكل آخر من أشكال الموسيقى التصويرية. لم تشبع الرغبة في معنى التجريد بعد، والنقاد بعد أن انتزعوا من مثالية الموسيقى القدرة على التمثيل، بحثوا كثيراً من اجل انتزاع التعبير عنها كذلك.

لا يمكن أن تكون الموسيقى مجردة إذا كانت تسعى إلى أن تصبح مفهومة وفقاً لمعنى مفعم بالموسيقى. فيما إذا كان المعنى يكمن فيما يشير إليه من أهداف خارجية أو من تعبير للفكر البشري. لقد أصبحت الموسيقى المجردة في الوقت الحاضر مستقلة بذاتها كلياً، وان مبرر وجودها يكمن في أعماقها تماماً. يجب أن تفهم كبنية مجردة تحمل عرضاً تلك العلاقة الخاصة بحركة الروح البشرية. فقد ادعى ليست وفاكسر بتعذر وجود موسيقى مجردة بذلك المعنى، ومن المحتمل أن يكون حتى (هانسلوك) قد اتفق معهما.

وفي هذه الحالة يصبح مفهوم الموسيقى المجردة غير واضح، وهو بالتأكيد لم يعد ينسجم مع ما كان يفكر به ريختر وهوفمان، فكل المؤلفين اعتبروا أن نقاء الموسيقى_ ميزتها بوصفها فنا مجردا يكمن في طبيعة قدراتها المعبرة وليس في غياب تلك القدرات الكلي.

(١) ويقصد به فن تعدد الاصوات في الموسيقى (الكونترابونت) والذي ظهر في عصر

الباروك (١٦٠٠_١٧٥٠)

فالموسيقى بالنسبة إلى ريختر، كانت مجردة لكونها عبرت عن الشعور بالقدسية في الطبيعة، أما بالنسبة إلى هوفمان فقد أصبحت مجردة من خلال محاولتها التعبير عن الأشياء المجردة بالصيغة الوحيدة التي تجعل تلك الأشياء مفهومة لدى الشعور البشري.

أن مفهوم التجريد في الموسيقى، على هذا الأساس قد تشابك على نحو لا يمكن فصله عن مشكلة التعبير الموسيقي، هل ان الموسيقى كلها تعبيرية أو بعضا منها على الإطلاق والجواب عن هذا التساؤل سيقرر استخدام المصطلح (تجريدي) في النقد، كما أن تعريف المصطلح سلبيا يؤدي في الحال إلى مشكلة فلسفية عصية ولذلك ينبغي أن نفهم الموسيقى المجردة بأنها شكل نقي وفقا لمعاييرها الداخلية...والتي ركزت محاولات المؤدين للتجريد فيها عن طريق فكرتين هما الموضوعية والبنائية^(١).

وبالطبع لا يقصد بهذا الافتراض أن يكون المرء يفهم قبل كل شيء العناصر البنائية للعمل الموسيقي وشكله، إنما يتأثر بالانفعالات التي تقدمها الموسيقى لتكون في الخاتمة عبارة عن لوحة متكاملة من التصور في ذهن المتلقي وعلى هذا الأساس تؤثر الموسيقى في مستمعها رغم اختلاف طريقة عرض الانفعالات لكل ثقافة وطريقة التأثير والإدراك لكل مجتمع ضمن مستوى ثقافته.

(١) روجر سكروتون، معنى الموسيقى، ص ١٦٩

علاقة الموسيقى بالزمان والمكان

أطلقت تسمية تجريدي على الفن الموسيقي بشكل عام وهذا التجريد لم يكن ضمن صورة واضحة ومحددة، فالبعض اعتبرها فن تجريدي لأنها تؤثر في المتلقي مباشرة عن طريق الانفعالات التي تقدمها لتكون صورة تخيل في رؤية المستمع تنتج عنها قصص وذكريات وظواهر أخرى، وبشكل نسبي بين مستمع وآخر.

واعتبرها البعض تجريدية، كونها آلية صرفة مبتعدة عن الكلمة ومعناها، وإذا احتوت الكلام(الغناء)، أصبحت عندئذ معبرة بشكل واضح غير غامض وابتعدت بالتالي عن التجريب.

ويرى آخرون ان التجريد في الموسيقى هو كونها فن قائم بحد ذاته وفق نسق يختلف عن الفنون الأخرى، ناتج عن خصوصيتها السمعية (الصوت) والذي يتشكل عنه معنى ليس ثابت، إنما متغير في دقته لا يمكن تخصيصه لذا يكون ذو تأثير عام.

وفق هذه المعطيات فهتمت الموسيقى على أنها فن يكون أكثر وضوحا عند ارتباطه بالمكان والزمان(اي التقرب نحو التصويرية)، رغم ان الكثير قد عارض هذه الفكرة واعتبروها فن تجريدي قائم بحد ذاته، ليس خاضع او ثانوي، فالمعنى يكمن في داخلها لتكون تعبير عن الصورة البشرية وواقع مجتمعا الإنساني.

وهنا احتاج التعبير في الموسيقى الى توضيح العديد من الجوانب التي يمكن ان تجعل الموسيقى أكثر تأثيرا في المتلقي عن طريق اعتماد

الموسيقى كفن يحمل المعنى بحد ذاته ضمن العمل الموسيقي ويكون هذا المعنى أكثر تأثيرا عند اختيار المؤثر الخارجي (المكان والزمان) والذي يضيف على العمل صورة متكاملة الجوانب يلتمسها الفنان والمتلقي ضمن دائرة انفعال مغلق، ليكون الناتج عملا موسيقيا أكثر رصانة ووضوح وتأثيرا.

لذلك تحول المفهوم الأول للمكان (موقع عرض العمل)، الى مفهوم ثاني عبر تطور الجمال خلال العصور المختلفة ، فأصبح المكان (موقع العرض)، ساحة فنية سواء كان مغلق ام مفتوح، حيث ارتبط بالعمارة والتصميم والتشكيل ليكون الناتج فضاء مؤثر بحد ذاته قبل الاستماع للموسيقى نفسها، مما جعله ذو مواصفات خاصة يمكن استغلالها من خلال التلاعب بالديكور والتصميم الداخلي لإضفاء سمة التعبير التي يراد تقديمها من خلال العمل الموسيقي ،عن طريق تهيئة المتلقي مسبقا لمناخ العمل، ونقله عبر الزمن من الحاضر إلى الماضي أو المستقبل وبرؤية مختلفة.

وليس المتلقي فحسب، إنما المؤدي (العازفين) أيضا، حيث الكل يتأثر بشكل مقارب ضمن نفس الأجواء، وهذا ما يسهل عملية بناء الصورة التي تنتجها المخيلة لدى المتلقي عند الاستماع.

وكما أثرت العمارة في الموسيقى، كان للموسيقى دورها أيضا في ان تكون مؤثرة بفن العمارة وتطويره الى أشكال مختلفة لسد حاجة العروض الموسيقية وليس هذا فحسب، إنما فن مشترك التعبير مع الموسيقى

فكانت العمارة هي المؤثر الخارجي للموسيقى ضمن العروض، والموسيقى هي الروح النابضة للجوامد المادية وتشكيلاتها الفنية رغم ما تحويه تلك التصاميم والأشكال من تعبير خاص، أضافت الموسيقى عليها تعابير أخرى.

هنا يظهر الإحساس بالموسيقى وإدراكه سمعيا وبصريا، ليس سمعي فقط، رغم كون المؤدي والمتلقي يستمعان للموسيقى، إلا أن هنالك المنظر (صورة المكان) التي يدركها البصر، لتكون المحصلة تعبيراً ناتج عن تأثير داخلي وخارجي للموسيقى (سمع و بصر).

لذلك كان المسرح الموسيقي ولازال، هو الأكثر تأثيراً في العروض الموسيقية عن المسرح الاعتيادي والذي انتشر استخدامه في الوقت الحالي، لأن تصميم المسرح الموسيقي وعمارته مبنية وفق حاجة الموسيقى وفلسفة تأثيرها، فيمكن من خلاله ان ننقل الى العصور المختلفة باختلاف التصاميم الداخلية والأزياء وغيرها من مجال الفضاء الداخلي. اما المسرح الاعتيادي الذي لا يحمل سوى خشبة تعطيها الاوركسترا، فهو اقل تأثير من سابقه، كون المتلقي بعلاقة مباشرة مع سماع الموسيقى والتأثر بحركات العازفين فقط (الصورة المباشرة أمام المتلقي).

وهنا ظهر المكان والزمان مرتبطين بنوع العمل الفني المقدم ضمن أشكال القوالب الموسيقية المختلفة. فالأعمال الضخمة لم تقتصر على التأليف الموسيقي والتوزيع الآلي فحسب، بل اعتمدت المكان بصورة

أساسية ،لتكتمل الرؤية التي رسمها المؤلف في خياله لبناء عمله. وكان للمكان الدور الأساسي لتحول بعض أنواع القوالب الموسيقية الضخمة البناء الاوركستراالى أشكال تعزف من قبل آلة واحدة مثل البيانو ،او آلة فردية يرافقها البيانو، او وتريات مختزلة الى عدد قليل من الآلات، ليكون عرضها متوافق مع القاعات والصالات الصغيرة، ما جعلها اقل تأثيرا من شكلها الأصلي (الفخم) ،ولذلك عمل الموسيقيين في تحويل تلك الصيغ الى ان تكون من الصعوبة في التكنيك والأداء، لتظهر أكثر إبهارا للمتلقي، حيث تحول التأثير في تلك الأعمال من الانفعال البارز بسبب ضخامة الاوركسترا والتلوين الآلي الى الانفعال والتأثر ببراعة العزف المقدم من قبل عازف منفرد او عدة عازفين.

ولنفس الأسباب (المكان) تغيرت بعض الأعمال الموسيقية من منفردة لآلة او عدة آلات، الى أعمال ضخمة موزعة للأوركسترا بأكملها ،تقدم ضمن المسارح والفضاءات الواسعة.

وهنا يأتي دور قائد الاوركسترا(المايسترو) والمؤدين(الاوركسترا) في إبراز التعبير الموسيقي والذي يختلف من زمن إلى آخر او من مكان إلى آخر عند تقديم الأعمال الموسيقية.

فيخطط المايسترو آلية العمل التي تتوافق مع نوع العمل المقدم ومكان العرض، وعلى هذا الأساس يقوم بإعادة الصياغة الأدائية والتعبيرية للعمل بأكمله ليكون الناتج عمل جديد من حيث الأداء والتعبير(حسب رؤية ذاتية للمايسترو)، حيث يعكس رؤيته الجديدة على

العازفين (الاوركسترا) مؤثرا بالكل لجعلهم واحد معبرا عن ذاته وفق ما استشفه من صورة ومخيلة داخلية، لذلك يظهر أكثر القادة الموسيقيين شهرة في العالم، هم من يعملون وفق بيئات مختلفة ويتنقلون بين مختلف الأماكن في العالم لتقديم عروض لمختلف أنواع الموسيقى. وأقلهم شهرة هم من يتخصصون للعمل ضمن موقع واحد او ضمن أسلوب معين للموسيقى.

وأخيرا يظهر دور المستمع في اشتراكه لإتمام عملية نجاح العرض الموسيقي، فالمستمع عنصر هام ومكمل للعرض الموسيقي، ينتقل إليه التفاعل الناتج عن الموسيقى، ويُستقبل منه انفعال مرجع، يؤثر في الاوركسترا او العازف المنفرد (حسب نوع العمل)، الكل داخل دائرة انفعال مغلقة يتأثرون ويؤثرون احدهم بالآخر، إضافة الى تأثير المكان الذي يدمج مع تأثير الموسيقى ليكون الانفعال بشكل متكامل حاملا في طياته جميع مشاعر الأداء وبمختلف التعابير، ليظهر العمل معبرا عن أسرة متماسكة تتخاطب فيما بينها بلغة أعمق، نابعة من الوجدان الإنساني، رغم أن الحداثة وما بعد الحداثة قد اتخذت من ذاتية العقل الموضوع الأساسي لها، لذلك تعتبر المستمع الحديث لا يتأثر إلا في ذاته وبمعزل عن جميع المؤثرات الخارجية، إلا أنها لم تعطي النتائج الحقيقية والثابتة لهذا الموضوع ولحد الآن.

الموسيقى فن سمعي

تعتبر الموسيقى من الفنون السمعية التي تؤثر مباشرة في المتلقي عن طريق السماع لتجعله بالتالي تحت تأثير جمالياتها عن طريق رسم صور لأحداث وانفعالات وتخيلات ذاتية تنعكس من المتلقي نحو ما قدمت الموسيقى له من تعابير مجردة عن طريق الألحان والإيقاعات والأداء وغيرها من مكونات العمل الموسيقي أو الغنائي والذي يكون أكثر وضوحاً في المضمون وذلك لاستخدام الكلمة التي توضح فكرة العمل ومضمونه أكثر من الموسيقى المجردة... حيث يشعر الكثير من نقاد الموسيقى والعديد من المستمعين النقاد أنهم مدفوعون لأن يعزوا إلى بعض الأعمال الموسيقية المعينة مضموناً، وكذلك يفسرون هذا المضمون في مصطلحات عاطفية أو في الأقل مصطلحات فكرية وإن الموسيقى فن تجريدي ليس له طاقات سردية أو وصفية، وليست هناك طريقة تشير فيها إلى شيء مستقل في ذاته أو شيء تعرضه أمام تأملاتنا^(١).

إننا جميعاً نستمع عادةً إلى الموسيقى كلٌّ بحسب كفايته، ولكن عندما يراد تحليل عملية الاستماع ذاتها فيمكن ردها بوجه عام إلى العناصر التي تتألف منها، وعندئذ نجد أننا نستمع وفق ثلاثة مستويات نصطلح على تسميتها ما يأتي:

(١) روجر سكروتون، معنى الموسيقى، ص ١٩٢.

١. المستوى الحسي: وهو من أبسط طرق الاستماع ولمجرد التمتع بالأصوات الموسيقية ذاتها حيث نستسلم فيه إلى الاستماع دون التفكير أو تقدير للموسيقى أو الغناء بأية طريقة من الطرق، وهو المرحلة الخاصة بالشعور غير المفكر الجذاب والذي ينشأ عن التمتع بالصوت الموسيقي والاستسلام لعالم الخيال الذي تحملهم إليه الموسيقى... وفيه نجد الموسيقى والغناء لا ينطويان على شيء سوى مدركاتنا للطبيعة الموسيقية والإمتاع الذي تقدمه هذه المدركات، وإن تحليلاً لهذه المدركات لا يستطيع القيام به إلا على أساس نظرية الجمالية الموسيقية وليس هناك من نظرية وافية لهذا المضمار^(١).

٢. المستوى التعبيري: وهو المستوى الثاني للاستماع حيث يعمل على توضيح معنى الموسيقى والغناء عن طريق ما أراد المؤلف تعبيره من خلال مؤلفاته... ويعد هذا المستوى من الصعوبة في الفهم وذلك لصعوبة تحديد معنى خاص عن طريق فن سماعي مجرد التعبير لذلك تساق عملية الاتفاق على المعنى العام الذي يظهر عن طريق الانفعالات الأدائية من تعبير ديناميكي وتكنيكي يطغي على الألحان والإيقاع لإبراز انفعالات مختلفة لتشكل موضوعاً يفهم بشكل عام من قبل المتلقي دون تحديد صورة واحدة للحدث المعبر عنه، وإنما يعبر عن الكلية فنقول هنا حزن وهنا سعادة وهنا غضب

(١) جي. دبليو، بتهوفن، ص ٣٥.

أو توتر... وغيرها من السلوكيات الانفعالية التي تصلنا من خلال التعبير في أداء القطع والغناء.

٣. المستوى الدقيق أو الصرف: وهو المستوى الأكثر صعوبة ويتميز به متذوقو الموسيقى ذو الكفاءة العالية وليس المستمع العادي حيث لا يشعر بهذا المستوى الذي يتطلب المعرفة بمبادئ البناء الموسيقي من انتقالات واستخدام ألبننا النغمية من اربيج وأبعاد وغيرها ،لذلك يتطلب الفهم في عملية التذوق والخبرة لمعرفته^(١).

يعتبر المستوى الأول(الحسي) هو الأكثر شيوعاً وانتشاراً لدى المتلقي العربي بصورة عامة وذلك بسبب الثقافة العامة للمجتمع من الجانب الموسيقي وعملية تذوقه والمشكلة الحقيقية في بلدنا ان هناك من يقدم عملية النقد الموسيقي والغنائي ضمن هذا المستوى والذي لا يعد من المستويات العلمية التي من الواجب توفر فيها شروط النقد ،لذلك يقوم الناقد بإطلاق مصطلحات وتعابير يعدها بنفسه لتأطير عملية النقد لديه والتي هي مبنية على ركائز غير علمية وإنما على الذوق الذاتي في إطلاق تعابير الجميل وغير الجميل والواجب وغير الواجب عمله، على مستوى متدني من السماع لا يمتلك قابلية التحليل وإصدار الأحكام من قبل متلقيه ومن قبل من هم ضمنه من القدرات الفهيمية والمعرفية. لذلك يعبر هذا المستوى عن سمات وصفات ظاهرية لا يمكن اعتمادها نقداً أو تحليلاً ضمن المجال والخبرة العلمية المطلوبة لأساس النقد الفني.

(١) آرون كوبلاند ،كيف تتذوق الموسيقى ،ص١٧.

أما المستوى الثاني التعبيري فله في الموسيقى صعوبة مختلفة تماماً عن باقي الفنون وخاصة في مجال جماليات الموسيقى ونقدها كالفلسفة تعبير... فقد برهنت جماليات الموسيقى على انه يتعذر عليها كلياً تحليل ميزة الإدراك السمعي أو تفسير أبسط ما في المقولات الموسيقية من لحن وإيقاع وانسجام. ان ذرة من الإحساس الفلسفي سيوحي على سبيل المثال ان ليس ثمة نظرية في التعبير الموسيقي سوف تقوم بالتفسير مالم يرافق تلك النظرية تفسيراً لتلك الأشياء الأساسية... ولذلك وصفت الموسيقى فناً تجريدياً لا مبرر له. وكذلك استبدلت فكرة المحاكاة الموسيقية للطبيعة بكلمة التعبير حيث سادت منذ القرن الثامن عشر فكرة هي ان الموسيقى تنطوي على مضمون وان هذا المضمون يفهم بواسطة المستمع السريع التلقي، وعلى هذا الأساس تشابك مفهوم التجريد في الموسيقى مع مشكلة التعبير الموسيقي على نحو لا يمكن فصله^(١).

إلا ان بعض النظريات لم تقبل بالصورة التجريدية الكاملة للموسيقى والتي قادت بالتالي إلى ظهور أنواع من الموسيقى تفسر تلك النظريات مثل الموسيقى التصويرية التي جعلت نقيضاً للموسيقى المجردة بمحاولتها تصوير الأشياء والأحداث وأكثر من ذلك، فان تلك الموسيقى تزعم أنها تستقي منطقتها من تلك المحاولة وأنها لا تقوم فقط بتقليد ومحاكاة الأشياء التي تتسم بالواقعية المستقلة وإنما يتقرر تطورها

(١) روجر سكوتون، معنى الموسيقى، ص ١٦٧.

بواسطة تطور مضمونها، فالموسيقى تتحرك في الوقت المناسب وفقاً إلى منطق موضوعها وليس إلى المبادئ الذاتية الخاصة بها. ورغم ذلك يبقى مستوى التعبير مستوى عالي التذوق لدى المتلقي المثقف من الناحية الفنية بصورة عامة والناحية الموسيقية بصورة خاصة حيث أن التعبير مفهوم ذات دلالة هامة وهو الإسفار الخارجي عن المشاعر الداخلية مع مراعاة هذا الإسفار اعتماده واحترامه للعالم الخارجي (بيئته) من عادات وتقاليد حيث كيف أسلوب التعبير طبقاً له^(١)... ولذلك يمكن استخدام عملية تحليل عناصر بناء الموسيقى والغناء من لحن وإيقاع (وغيرها من المركبات الداخلية لبناء العمل) وتطبيق عملية النقد الفني الموسيقي عليها ضمن هذا المستوى وذلك لسعة ثقافة التعبير أعلى من المستوى الحسي واعتمادها على معايير ثابتة لكل نوع من أنواع الفلسفة الجمالية، ورغم التجريد في الموسيقى إلا أن وفق تلك المعايير الخاصة بكل نوع من الفلسفة يمكن أن ينقد العمل بطرق مختلفة باختلاف أهداف النقد المعدة لأجله (كنقد مقارن، أو نقد تحليلي، أو نقد جمالي وغيرها) وهنا تسبق عملية النقد تحليل العمل إلى عناصره الأساسية أولاً (إيقاع، لحن، أداء، انسجام) ومن ثم تحليل وفلسفة بناء وجمالية كل عنصر على حد سواء وأخيراً ارتباط العناصر بعضها ببعض داخل العمل الواحد ليكون الناتج عملاً ذو تعبير معين.

(١) هيريت ريد، معنى الفن، ص ٢٤٣.

اما المستوى الثالث الدقيق أو البحث فينفرد بثقافة عالية جداً من
السمع والتذوق والتحليل، حيث يطبق على ذوي الاختصاص وليس
للمستمع العام. لأن هذا المستوى يتطلب الفهم والدراية الكافية بالفن
الموسيقي أو الغنائي حيث يتعامل مع أجزاء العمل بطريقة تفكيك
وتجزئة محتواه إلى اسس ومعايير بناء كل عنصر فيه وطريقة التعامل
مع ربط وتنظيم النسق الداخلي لمضمونه وارتباط تلك المتغيرات من
تنوع الألحان والإيقاعات واستخدام الاداءات بمختلف أشكالها مع فلسفة
بنائه والقيمة التعبيرية منه، ولذا لا يعد هذا المستوى للمتعمق بالاستماع
وإنما لخدمة المجال العلمي الموسيقي من تحليل ونقد وبناء عن طريق
السماع، وضمن هذا المستوى يجب أن يكون بناء الناقد الموسيقي حيث
قدرته في المعرفة الموسيقية وعناصر بنائها وطريقة اختيار ألحانها
وصفات اللحن وطريقة بنائه والتعامل مع مساراته وخصوصيته ومميزاته
وكذلك الحال للإيقاع والأداء وغيرها من عناصر بناء العمل، حيث في
هذا المستوى لا يكتفي الناقد بالتفسير والعرض وإنما قد يبدي الرأي
للاستفادة منه في البناء والإنتاج الفني الموسيقي عن طريق تطويع
اللحن والإيقاع لعمليات خلق وإبداع تقدمها فلسفة الجمال وفلسفة النقد
مسبقاً للفنان... واختصاراً يمكن القول: علينا رؤية الشكل الموسيقي
المتكامل من الداخل والخارج عند محاولة إدراكه وفق هذا المستوى فلا
يكتفي القول بأن اللحن جميل أو غير جميل فقط بل نسعى لمعرفة
سبب ذلك ولا نقول انه يعبر عن حالة معينة (فرح، ألم، انتصار
وغيرها) بل يتعدى إلى ما هو سبب هذا الإحساس أو ذلك، وهل هو

سبب التكوين النغمي للحن من حيث ارتفاع طبقاته وانخفاضها أو بسبب التحليات والزخارف التي تتداخل بين ثنايا انسيابية المسار النغمي الأساسي أم بسبب البناء الإيقاعي والتنوع الحاصل في أوزانه وسرعة جريانه، وبهذا نرى أن للموسيقى معناها البحت والمرتبطة بمكونات عناصرها والتي هي بحاجة إلى نوع من الدراسة المتخصصة لكي تدرك وتفهم والناجمة عن طريق التحليل والنقد الفني الموسيقي^(١).

لذلك ينظر الى النقد الموسيقي بشكل عام على النحو الآتي:

١. يعتبر النقد عملية علمية تقييمية للمادة الفنية الموسيقية الغنائية بشكليها المنهجي العالمي والمنهجي الشعبي، حيث يستفاد منه في تخصيص السمات والميزات العامة والخاصة لنتاج الشعوب الفني الموسيقي والغنائي، وكذلك يخدم التطور والتجديد لهذا الفن. لذا يجب ان يعمل به استناداً على قواعد وأسس محددة توضع بموضوعية وخبرة لمهارة أداء الفن الموسيقي والغنائي ارتباطاً بفلسفة جماله والذوق، وأن لا يكون النقد مستنداً على آراء شخصية ذاتية للنقاد والتي من خلالها لا يمكن اعتماده كعلم ذو أساس وإنما ذائقة فردية نتائجها سلبية وخاصة ان كانت خالية من الخبرة العلمية والاطلاع الوافي.

٢. يقوم النقد اساساً على تحليل العمل الفني إلى عناصره الأساسية والمتمثلة بالإيقاع والحن والأداء والانسجام والشعر(في الغناء)، مع

(١) طارق حسون فريد، مدخل لتذوق الفنون الموسيقية، ص ٢٧.

مراعاة نوع الفن هل هو منهجي متمثل بالعناصر السابقة أو هو شعبي مقتصرًا على عنصر واحد أو أكثر من هذه العناصر.

٣. يتطلب تحديد موضوع النقد أولاً (لماذا ننقد) أي الغرض من تقديم النقد هل هو استعراضي أو قياسي أو مقارن وغيرها، فالهدف من النقد يجب ان يكون واضحاً ومحددًا لدى الناقد.

٤. تعتبر الموسيقى فناً سمعياً حيث تميز عن طريق حاسة السمع لذا يجب على الناقد أن يكون ذو مستوى ثقافي متمكن في هذا المجال والذي حدد في ثلاثة مستويات رئيسية تتمثل بالآتي:

- المستوى الحسي:- وهو أدنى مستويات الاستماع حيث لا يعتمد النقد فيه.

- المستوى التعبيري:- والذي يعتبر ان للموسيقى معنى وغرض ولذلك يمكن تقديم عملية النقد في هذا المستوى المتوسط حيث يمكن ان يكون الناقد متذوقاً موسيقياً جيداً قبل ان يكون موسيقي محترف ومختص بالشكل الدقيق.

- المستوى الدقيق (الصرف):- وهو أعلى مستويات السمع ورغم انه يعتبر من مستويات التذوق إلا انه لا يمكن تحقيقه إلا من قبل ذوي الاختصاص حيث تظهر عملية النقد فيه بمستوى عالي من التقنية في تحليل العمل وعناصره إلى مركبات وأجزاء موسيقية وغنائية تتطلب من الناقد أن يكون ذو خبرة وافية وعلمية والمتمثلة بعلم الموسيقى وتاريخها وجمالياتها.

عنصر الإيقاع في الموسيقى والغناء

يصنف الإيقاع واللحن على أنهما العنصران الأساسيان لبداية ونشأة الفن الموسيقي في التاريخ حيث سبق ظهور اللحن الإيقاع أولاً في تكوين الموسيقى. فالموسيقى تنحصر في عنصرين أساسيين هما الصوت (لحن) والزمن (إيقاع)^(١).

وعند مراجعة المراحل القديمة للمدنية نرى إن الإيقاع يرتبط بأصلين لكل منهما طبيعة مناقضة للآخر، فهو من جهة مرتبط بالشعائر والطقوس الدينية حيث جزء لا يتجزأ من مظاهر العبادة أو من الطقوس السحرية التي تحل محلها.

ومن جهة أخرى يرتبط بأداء العمل الجسمي اليومي والحركات الجسمية التي يؤديها الناس أثناء قيامهم بمختلف الأعمال المادية، وهكذا يتضافر الأصل الروحي مع الأصل المادي في تحديد منشأ الإيقاع منذ أقدم العصور.

ولو تأملنا المجموعات الرئيسية التي تنقسم إليها البشرية، لوجدنا أن نظرتها إلى الإيقاع ومكانة الإيقاع بين فنونها تختلف إلى حد كبير: إذ يحتل الإيقاع المكانة الأولى بين عناصر الموسيقى جميعاً لدى الشعوب الزنجية، وفي الشعوب الشرقية تظل للإيقاع مكانة كبرى رغم أن اللحن يحتل مكانة مساوية له، أما عند الشعوب الغربية فإن أهمية

(١) محمد محمود سامي حافظ، قواعد الموسيقى الغربية وتذوقها، ص ١٩٦.

الإيقاع تتضاءل إلى حد ما وتبرز أهمية اللحن وكذلك يضاف عنصر جديد وهو التآلف الصوتي (الهارموني).

اشتقت كلمة الإيقاع rhythm في اللغات الأوربية من لفظ rhythmos اليوناني وهو بدوره مشتق من الفعل rheein بمعنى ينساب أو يتدفق، وفي اللغة العربية يرجح إن لفظ الإيقاع مشتق من (التوقيع) وهو نوع من المشية السريعة^(١).

والإيقاع بشكل عام: هو عبارة عن تنظيم معين لقيم زمنية محددة ، وبشكل آخر: هو عبارة عن شكل معين لقيم زمنية متكررة وفق ترتيب محدد^(٢).

ويعرفه فاخروميف^(٣): بأنه التابع المنتظم للأنغام ذات القيمة الزمنية المتساوية أو المختلفة... وبذلك يختلف مفهوم هذا التعريف عن التعريفان السابقان كونهما يدعون ان الإيقاع هو نموذج (ضرب) ذات شكل معين للدورة الإيقاعية الواحد تطلق عليه تسمية خاصة لتحديد دلالاته ومعرفة صيغته فنقول إيقاع المارش أو فالس أو جورجينة وغيرها من المسميات الكثيرة والمتنوعة بتنوع النماذج التي ثبتت عبر تكرارها إلى تلك الأسماء التي تدل على صيغتها المحددة. اما التعريف الأخير لفاخروميف فهو مختلف قليلاً عن التعاريف السابقة بكون الإيقاع في

(١) فؤاد زكريا، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، ص ٥٧، ص ٨٦.

(٢) ميسم هرمز، علم التحليل والنقد، ص ١.

(٣) ف.أ، فاخروميف، مبادئ الموسيقى النظرية، ص ٤٣.

أساسه ثابت النبرات أو الضغوط مثل قولنا إيقاع فالس ثلاثي النبرات بالشكل (قوي، متوسط، ضعيف)، ورغم ذلك يمكن ان تكون القيمة الزمنية متناوبة بأشكال غير ثابتة التعبير داخل النموذج الإيقاعي نفسه وذلك بسبب اختلاف أشكال القيم الزمنية وتنوع ترتيبها داخل البار الواحد (المازورة) والتي تعتبر النظم القياسي للنموذج الإيقاعي... فيقول فاخروميف: ان في القطعة الموسيقية تتناوب القيم الزمنية بتناوب الأنغام ذاتها محدثة فيما بينها مختلف أنواع النسب التي إذا ما حددت في مجموعات معينة تكونت لدينا الصورة الإيقاعية الواضحة لتلك القطعة الموسيقية^(١)... والمعنى من ذلك ان الشكل الإيقاعي في الموسيقى أو الغناء لا يعتمد فقط على نموذج ذو دورة إيقاعية واحدة وإنما قد يكون شكلاً متكون من عدة دورات إيقاعية (مازورات) معتمداً بذلك على تقسيم القيم النغمية للنبرات لتظهر واضحة المعالم ويمكن تمييزها بسهولة عند الاستماع والتحليل.

وهنا يظهر ان هناك تصوران لبناء الشكل الإيقاعي في الموسيقى أولهما هو بناء النموذج أو ما يسمى بالضرب والذي يطلق عليه تسمية ثابتة متعارف عليها لدى الفنان والمجتمع في الموسيقى والغناء، والشكل الثاني هو نموذج أوسع من الأول (عدة دورات إيقاعية) تتكرر وفق نموذج إيقاعي معين لكن باختلاف القيم الزمنية للنموذج داخل كل بار حيث يتكرر هذا الشكل بأكمله بصياغة إيقاعية معينة للقيم الزمنية

(١) المصدر السابق

داخل القطعة الموسيقية أو الغنائية وتعتبر صياغتها أكثر حاجة للعلمية لتصور بنائها وخاصة في الموسيقى المنهجية...حيث يتمتع عنصر الإيقاع جمالياً بخاصية مزدوجة، فهو يحدد لنا الإطار الخارجي للعمل الموسيقي وذلك في شكل الميزان (ثنائي، ثلاثي، رباعي) وهو من جهة أخرى يكشف لنا عن طبيعة إيقاع القيم داخل المازورة وعلاقة بعضها ببعض، فإذا استعنا بمثال يفسر ذلك نقول ان الميزان الرباعي مثلاً يعني وجود أربعة قيم من نوع النوار داخل المازورة الواحدة وهو شكل نمطي معتاد، اما إذا كانت كل مازورة تختلف تقسيماتها الداخلية للقيم بأشكال مختلفة ومتنوعة فذلك يعني تغيير مواقع الضغوط للإيقاع وعدم انتظامها ،عندئذ يمكننا القول أننا أمام عمل موسيقي مختلف التعبير حسب فكرة المؤلف التي وضعها عن طريق تغيير الشكل الإيقاعي^(١).

اما في الموسيقى الشعبية فقد يظهر هذا الشكل وفق تصور وبناء الملحن أو يظهر بشكل عام عن طريق الصدفة أو التكرار في صياغة الألحان وخاصة الألحان العربية والعراقية التي تتميز بصفة التكرار أو ما يطلق عليه بمصطلح (السكونس) ويقصد به التتابع الإيقاعي أو اللحني وفق تكرار معين.

وهذا الشكل الأخير يستدل عليه حسياً عند الاستماع أو تحليلياً ولا تطلق عليه تسمية معينة بسبب كثرة تنوعات صياغته من قبل المؤلف الموسيقي أو حتى الملحن، لذلك يعتبر من الإبداعات الفردية في

(١) سيد شحاتة ،علم الجمال الموسيقي ،ص٢٨٤.

الترتيب والصياغة أو كذلك في الابتكار وحسب قابلية ومهارة وثقافة المؤلف أو الملحن علمياً وموسيقياً وذوقياً.

ورغم ذلك يمكن اعتبار بعض المؤلفات العالمية ذو صياغة ومسمى وفق هذا الشكل مثل قطع البوليرو وغيرها ممن تعتمد أساساً على بناء ذو شكل إيقاعي ثابت ومحدد ليس لدورة إيقاعية واحدة وإنما لعدد من الدورات الإيقاعية حيث تحدد الشكل الإيقاعي وفق بناء ثابت لها.

وكذلك في الموسيقى الشعبية نرى ان هنالك أشكالاً من الإيقاعات بنيت وفق هذه الطريقة رغم ان أكثرها ليس قيد الاستخدام في الوقت الحاضر... كما في إيقاع السماح العراقي والذي يحوي على ستة وثلاثون ضربة من نوع العلامة الربعية في البار الواحد^(١)... ورغم ان هذا النوع يقصد به نموذج إيقاعي (أي نموذج لبار واحد) وليس شكلاً، إلا ان بسبب كثرة علاماته (٣٦ نوار) يمكن اعتباره شكلاً إيقاعياً إلى حد ما وليس نموذج كما هو متعارف عليه في النماذج الصغيرة التكوين لبناء النغمات الداخلية في قياس الدورة الإيقاعية الواحدة.

تقوم الموسيقى اليوم كلها تقريباً على الإيقاع وحده والذي يبلغ من التعقيد في معظم الأحيان ما يثير الدهشة... وفي بداية تدوين الإيقاع لم يكن قد أجرى تقسيمه إلى وحدات الأوزان كما هي معروفة اليوم إذ لم يتحقق هذا إلا منذ ١١٥٠، عندما بدأ هذا الأسلوب من التدوين يشق طريقه في بطن إلى الحضارة الغربية حيث سميت موسيقاه بالموسيقى

(١) حبيب ظاهر العباس، نظريات الموسيقى العربية، ص ١٢١.

المقاسة. فأحدثت هذه الطريقة تغييرات انقلابية في جانبان متعارضان فقد أدت إلى إطلاق الموسيقى من قيودها، كما انها كبحت من انطلاقها في الجانب الثاني.

وأكثر الموسيقى التي بقيت لنا إلى ذلك العهد تمثلت بموسيقى غنائية وضعت لتصاحب كلمات منثورة أو منظومة، ومن عهد الإغريق حتى عصر ازدهار الغناء الجريجوري ظل الإيقاع طبيعياً لا يتقيد إلا بأوزان الكلام المنثور أو المنظوم، ولم يكن من المستطاع تدوين هذا النوع من الإيقاع في شيء من الصحة^(١). وكانت أنواع الإيقاع التي أمكن تدوينها بنجاح في بادئ الأمر بهذه الطريقة أكثر انتظاماً ومن ثم أصبح لهذه الخطة الجديدة آثار عديدة بعيدة المدى، ففضلها تحررت الموسيقى وخرجت من دائرة اعتمادها المطلق على الكلمات وأصبح لها بناؤها الإيقاعي المستقل كما أمكن عن طريقها أيضاً استعادة أوزان الإيقاع التي قام بوضعها المؤلفون وانتقالها من جيل إلى آخر في المنهج الغربي.

إلا أن موسيقانا الشرقية العربية لازالت غير مستقلة لكونها مرتبطة إلى الوقت الحاضر بالغناء رغم وجود التلحين الحر من السماعيات والقطع وغيرها والتي ما زالت تبني الياً ذو طابع غنائي. ولذلك لاتزال الصورة الغنائية مرافقة لموسيقانا كسمة واضحة وظاهرة بارزة.

(١) آرون كوبلاند، كيف تتذوق الموسيقى، ص ٤٨.

ومن دراسة معنى الموسيقى وطبيعتها الجمالية نرى ان مفهوم المعنى الموسيقي قد أصبح مزدوج الدلالة في التحليل والتفكير والنقد الجمالي الحديث... فمن جهة نجد ان الموسيقى التي تؤلف ضمن النطاق المنهجي التابع من العالم الغربي تُقوم ويحكم عليها من خلال قيم شكلية حيث لا يهدف العمل الموسيقي ضرورة إلى وضوح المعنى وإنما يقتصر على نقل حالة نفسية معينة. ومن جهة أخرى نجد ان الموسيقى يعمل بها من خلال سلامة اتجاهها حيث يستهدف العمل الموسيقي إلى الوضوح والبساطة وليس للشكل فعالية إلا إذا كان يزيد من تأثير العرض الواقعي للمضمون. وبذلك فان الموسيقى في العالم الغربي محدودة في معناها، ذاتية في تقويمها نظراً إلى أهمية المعالجة الشكلية التي يقوم بها المؤلف الموسيقي لا فكاره الموسيقية أو المضمون معتمداً على عناصر الموسيقى من إيقاع ولحن وانسجام وغيرها في إظهار ذلك. اما في الجانب الشرقي للموسيقى فاعتمد ان تكون واضحة المعنى حتى تكون مفهومة ومستساغة للجميع^(١).

ولذلك ازداد الإيقاع خفاء وغموض في الموسيقى المنهجية العالمية واندمج عنصر الإيقاع اندماجاً وثيقاً بالكل (أي بالعناصر الأخرى للحن، الأداء، الانسجام) ومن هنا اصطباغه بطابع عقلائي يبعد به عن الحسية. اما في جانبها الشعبي فان موسيقي الغرب حاولوا ايضاً ان يزيدوا من حيوية موسيقاهم باقتباس الإيقاعات المتنوعة وخاصة في

(١) جوليس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص ٣٢٢.

مجال الحركة والمرتبطة بالعمل والرقص... وظل الإيقاع واضحاً في الموسيقى الشعبية وخاصة في الشرق والوطن العربي حيث يظهر بخط واضح يسير إلى جانب اللحن ويوازيه دون غموض أو اندماج ظاهر^(١).

ان اعتماد فلسفة بناء التأليف الموسيقي والتوزيع الاوركسترا لي ضمن الموسيقى المنهجية العالمية قد حدد من كمية وطريقة استخدام الآلات الإيقاعية حيث اخضع الإيقاع لفلسفة التأليف والتي تعمل على إذابة جميع العناصر الموسيقية في بودقة واحدة ليكون الناتج شكلاً ذو محتوى فني جمالي مبني وفق متطلبات التعبير وتطور الفكرة من عرض وصراع (انفعال) إلى الحل والختام، لذلك اندمج عنصر الإيقاع في التأليف مع العناصر الباقية حيث لا يظهر بشكل المنظم والقيادي لقياس ووزن العمل فقط، بل ان دور الإيقاع اختلف ليكون عنصراً تبادلي فتارةً يحل محل اللحن عن طريق التركيز عليه وإظهاره من قبل الآلات اللحنية في الاوركسترا وتارةً يظهر بدور الأداء وخاصة في تصعيد الانفعالات وصولاً إلى ذروة الانفعال من شدة أو خفوت وحسب ما هو مطلوب من تعبير المؤلف وهذا ما عمل على اعتماد آلة التمانبي كآلة أساسية للإيقاع داخل الاوركسترا حيث تقي بالغرض المطلوب في فلسفة البناء والتأليف الموسيقي تسندها في ذلك الآلات الأخرى من الهوائيات أو الوتريات والتي تتحول في مواقع معينة من

(١) ميسم هرمز، علم التحليل والنقد، ص ٣.

المؤلفة إلى آلات تعبر عن الإيقاع أو الشكل الإيقاعي الموضوع من قبل المؤلف.

ان هذه الدقة والتعقيد في الاستخدام الإيقاعي للموسيقى المنهجية جعلته بصورة أساسية أكثر أهمية وذات قيمة أعلى مما هو عليه في الموسيقى الشعبية وذلك لاعتماد الإيقاع هنا كمصدر ذوقي وجمالي يعمل على التعبير والتأثير وغيرها من الإمكانيات التأليفية. وهذا ما فرقه عن دوره في الموسيقى الشعبية رغم أهمية مكانته في هذه الموسيقى أيضاً حيث يعتبر المنظم الرئيسي للألحان والقائد الأساسي في المحافظة على الوزن خلال العزف أو الغناء، ويظهر الإيقاع واضحاً في هذا المجال التلحيني الشعبي حيث يمكن تمييزه بسهولة فهو يجري بخط واضح وموازي إلى اللحن بنموذج معين متكرر بشكل تطغي عليه صفة الزخارف الإيقاعية لكي لا يكون مملاً لدى المتلقي وكذلك ليكون أكثر تأثيراً في العمل ويركز في فلسفة أدائه على العازف نفسه وقابليته ومهارته في أداء العزف على آلاته المتنوعة والمتعددة الأشكال والأحجام والأصناف حسب كل مجتمع وكل جماعة. ولذلك يرتبط الإيقاع في المفهوم الشعبي بروح الشعب ومجتمعه حيث يعتبر الركن الأساسي لتوحيد الجماعة من خلاله في الرقص أو العمل الجماعي وبذلك يقوم دوره في خدمة عدة جوانب اجتماعية متمثلة في التلاحم والاندفاع والاستثارة نحو شيء معين إضافة إلى دوره في ضبط وتنظيم الميزان... والوزن هو أساس الإيقاع في الموسيقى العربية

وأساس بحوثهم وآرائهم في النظريات العربية القديمة التي عنيت بتقسيمه وتحديده إلى نماذج إيقاعية أكثر من اعتنائها بفلسفة جماليته وخدمتها للموسيقى... فيُعرفه الفارابي: ان الإيقاع والوزن هو عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل أو الدف، وقال الارموي: ان الوزن هو عبارة عن جملة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مقسومة، والنقرة هي مدة زمنية يتخللها أما صوت صادر عن الحنجرة البشرية أو عن آلة موسيقية.^(١)

ومن تلك التعاريف للعلماء العرب نستدل انها كانت تبحث في مجال تحديد الإيقاع وفق ضابط لوزن الموسيقى والغناء، وكذلك الحال لجميع مفاهيم الموسيقى الشعبية سواء كانت عربية أو أجنبية، أما جمالياته فقد ارتبط بشكل مباشر في فكرة بناء الموسيقى المنهجية العالمية فهو يفسر بشكل مختلف... ويعتبر مناخ العمل الموسيقي الذي يساهم في تعضيد طابع الفرح والحزن والقوة والغضب وغيرها، وحينما يتعدد استخدامه ويتنوع نجده يخلق حالة من القلق والتوتر وغيرها محطماً نمطية الاستقرار والرتابة والانتظام في العمل الفني.^(٢)

(١) باسم يوسف يعقوب، الإيقاع في الموسيقى العربية، ج ١، ص ١١.

(٢) سيد شحاتة، علم جمال الموسيقى، ص ٣١٢.

وبصورة عامة وانطلاقاً من ان العنصر الإيقاعي هو احد مكونات النسيج الموسيقي الأساسي نجده يظهر بأشكال يمكن تلخيصها كالاتي في الموسيقى والغناء الشعبي والتأليف المنهجي:

١. العنصر الإيقاعي القائم بذاته في النسيج الموسيقي: وهو ما يطلق عليه بالنموذج الإيقاعي.

٢. العنصر الإيقاعي من اللحن في النسيج الموسيقي:- ويسمى بإيقاع اللحن وهو ينتج من اختلاف أطوال نغمات المسار اللحني الآلي أو الغنائي، وقد يتشابه إيقاع اللحن هذا مع النموذج الإيقاعي أو قد يختلف عنه نتيجة لاختلاف القيم وتقسيماتها داخل البارات المتعددة للنموذج الإيقاعي.

٣. العنصر الإيقاعي المنطلق من التعبير الحركي الإيمائي والراقص أو من مختلف حركات العمل والفعل الإنتاجي: ويسمى بإيقاع الحركة والمرتبط بالرقص وأغاني العمل.^(١)

(١) طارق حسون فريد ،مدخل لتذوق الفنون الموسيقية ،ص ١٩٠.

تحليل الإيقاع

تسبق عملية النقد، التحليل دائماً، والناقد يبني نقده وفق ما يقدمه من عرض تحليلي للمادة المراد نقدها وفق استعراض المحتوى والمضمون الداخلي وكذلك الشكل والظاهر الخارجي ومقدار تروابط الداخل مع الظاهر وفق جوانب متعددة تتعلق بعضها بالثقافة والدراية وكذلك بالبيئة والمجتمع وكذلك بالتذوق والجمال والدراسة العلمية التي تعتبر من أهم الجوانب التي يستنتج منها الأساس العلمي الدقيق. فينظر إلى الإيقاع في الموسيقى والغناء المنهجي العالمي على انه وحدة تعبيرية ذو تأثير انفعالي يتفاعل بدوره في بناء العمل مع العناصر التكوينية الأخرى ليكون بالتالي جانب من جوانب بناء الفكرة وتطورها ونموها داخل العمل حيث يستفاد منه في صياغة تلوين وتنويع جماليات التعبير التي يقدمها من خلال ألبنائها التي يضعها المؤلف بنفسه لشكل عمله أو من خلال اقتباسه من موسيقى أدنى مستوى وتطويره للشكل المنهجي العالمي الأعلى مستوى. لذا يُعتمد في صياغته على التخطيط المسبق لإظهار انفعال ما أو لقيادة العمل وفكرته إلى شكل التعبير والتأثير المراد إظهاره فيظهر تحليله اعتماداً على الخصائص التي استند في إظهارها لكل جملة أو مقطع موسيقياً أو غنائياً حيث يفكك العمل عند التحليل إلى أجزاء تدرس كل منها على حدى ومن ثم تربط تلك الأجزاء مع بعضها البعض ليكون النقد شاملاً لكلية العمل

والتعبير الذي قُصد منه. وهنا يتطلب من التحليل إظهار نوع الآلات التي استخدمت في إظهار الشكل الإيقاعي داخل الاوركسترا لكل جزء من العمل وكذلك إظهار النموذج الإيقاعي والشكل الإيقاعي الذي اعتمده المؤلف وطريقة صياغته والبراعة في تنظيمه وكيفية إظهاره حيث يكون دائماً غامضاً وذائباً ومتفاعلاً مع العناصر الأخرى.

أما الإيقاع في الموسيقى الشعبية فينظر إليه بشكل ثاني حيث يحدد مساره وشكله والذي يكون دائماً بشكل نموذج إيقاعي متكرر واضحاً وظاهراً بشكل يمكن تميزه بسهولة وإدراكه من قبل المستمع وخاصةً انه يظهر ويبدأ دائماً قبل اللحن باعتباره المنظم الرئيسي لحركة تلك الألحان والضابط الأساسي لمقدار سرعة الميزان، ومع ذلك يمكن تحديد خصائص النموذج الإيقاعي لمثل هذه الأعمال الشعبية والتي تتميز بالثراء الأدائي على النموذج من خلال استخدام التنويعات والزخارف المختلفة على التكرارات المتعددة لبنائه، وهذا ما يتطلب أيضاً ظهور التعدد في الآلات الإيقاعية وتنوعها وكثرتها في العمل الواحد لأنها تعمل على إبراز التنويعات الأدائية من خلال طابعها الصوتي وكذلك من خلال التنوع والثراء الأدائي عند العزف عليها، فتظهر المهارة في استخدامها من قبل العازف عليها وفق لا علمية وإنما وفق الخبرة وإمكانيات كل عازف في التقنن على إنتاج ما هو جديد ومتنوع من زخارف وحليات صوتية تظهر أنياً وبشكل غير مخطط له وإنما

بشكل انفعالي ذاتي عند العرض مباشرة، لذلك نرى ان الأساس واضح للنموذج الإيقاعي أما الأداء فهو متغير من عازف إلى آخر.

ان هذا التعدد الواسع لاستخدام الآلات الإيقاعية في الموسيقى الشعبية يظهر دائماً مرتبطاً بشكل مباشر مع بيئة ومجتمع ذلك العمل فبعض المجتمعات أو الجماعات تعتمد في غنائها على المرافقة الإيقاعية بشكل مباشر دون الحاجة إلى الآلات اللحنية، لذا تظهر الأعمال الشعبية النقية دائماً بأنها تمتلك صفات ومميزات جماعاتها من خلال العلاقة المباشرة بين ما تعكسه صورة عناصر فنها الغنائي أو الموسيقي وبين الصورة الطبيعية لبيئة وثقافة مجتمعها. ولذلك يظهر في تحليل الإيقاعات الشعبية لأغاني المدينة تطوراً أكبر منها في أغاني القرى والأرياف، حيث تظهر أغنية المدينة بأنها تمتلك صفات مختلفة في استخدام عناصرها الموسيقية والغنائية ناتجة عن تطور الفكر لمجتمع المدينة، فنرى ان البعض منها يعتمد في بنائه على تعدد النماذج الإيقاعية داخل الأغنية الواحدة ليشمل أكثر من نموذج، وذلك بسبب تطور الناحية الثقافية والذوقية وتعدد أسباب تعدد الجماعات واختلاف أجناسها داخل المدينة الواحدة، اما الريف أو القرية فينظر إلى فنه بشكل نابع من روح مجتمعه والمتمثل بأصل واحد وثقافة وفكر مشترك بين ناسه. فنرى ان الإيقاع يظهر في عملهم الغنائي أو الموسيقي بشكل نموذج واحد لكل أغنية لا يتغير دائماً وخاصة انه يخدم الحركة دائماً (الرقص أو العمل) أكثر من خدمة المعنى والتعبير أو التذوق.

وكذلك الآلات المستخدمة في أدائه تظهر بشكل مرتبط بالبيئة الخاصة بذلك المجتمع وبانتقال البعض من تلك الجماعات إلى المدينة تنتقل معها فنونها وآلاتها لتظهر بشكل أكثر تعددية داخل المدينة حيث تختلط مع بعضها البعض للمكونات المختلفة وتندمج لتؤدي وظيفة واحدة لنوع مختلف من الموسيقى والغناء ناتج عن التمازج والتبادل الثقافي والفكري لتلك الجماعات داخل المدينة الواحدة.

ولذلك تعتبر عملية النقد سلبية عند عرض الناقد لآرائه في الموسيقى والغناء الشعبي من حيث تحديد الجميل واللا جميل في استخدام الإيقاع لتلك الصيغ وخاصة في المدينة لان كل صيغة تعود وتنسب لجماعة معينة تتجذب نحوها وتستهيها عن غيرها، وهنا تظهر عملية النقد في تحديد الخصائص الايجابية والسلبية حسب استخدام الإيقاع ضمن الأعمال الغنائية والموسيقية ومدى ارتباط الإيقاع بالحن وكيفية ظهوره وفق المبدأ الشعبي وطريقة أدائه وارتباطه وتأثره أو تأثيره بالكلمة (الشعر) المرافق للغناء من حيث التنظيم لإظهاره بهذا الشكل أو من حيث ظهوره بالشكل العفوي التلقائي، ومقدار أهمية العمل وخصائصه التي تفرقه عن باقي الأعمال، فهذا هو عمل النقد والناقد حيث يسخر من اجل إرساء قواعد تجمع المتغيرات إلى أسس ثابتة يمكن اعتمادها مستقبلاً لتكون سمات ومميزات الغناء الشعبي ودور الإيقاع فيه لكل منطقة وبالتالي معرفة سبب تذوقه وإطلاق الجميل واللا جميل عليه من قبل المتلقي.

عصر اللحن في الموسيقى والغناء

يعتبر اللحن أو ما يطلق عليه بالميلودي حسب تصنيف بعض النقاد هو العنصر الثاني من عناصر بناء الموسيقى والغناء، ويذكر آرون كوبلاند انه إذا كان الإيقاع متصلاً في ذهننا بالحركة الطبيعية فان تصور اللحن عادةً يصاحبه في الذهن فكرة تتصل بالشعور. وتأثير هذين العنصرين (الإيقاع واللحن) فينا خفي وكبير حيث عجزت عن تفسيره كل أساليب التحليل ولا نستطيع ان نعرف على وجه التأكيد مما تتكون الألحان الجميلة، فرغم ان البعض يزعم بأنه يعرف اللحن الجميل عند سماعه لأول وهلة، إذن فلا بد وإنهم يطبقون نوعاً من المعايير لمعرفته حتى ولو كان مثل هذا التطبيق يجري بطريقة لاشعورية. وإذا كنا لا نستطيع من تعريف اللحن الجميل فإننا دون شك يمكننا ان نقيم نوعاً من التعميم بشأن ما سبق ان سمعناه من الألحان حيث قد يفيد هذا التعميم في توضيح الصفات الخاصة التي تقوم عليها كتابة الألحان الجميلة. ففي كتابة الموسيقى نجد ان المؤلف دائماً يقبل أو يستبعد بفطرته ما يرد على خاطره من الحان ولا يعتمد على فطرته في أي فرع من فروع التأليف الموسيقي الأخرى ويعتبر الفطرة مرشداً أكثر من ما في نفسه في اختيار اللحن. ونجده أيضاً عندما يكتب الألحان يتبع نفس المقومات التي نستعملها في أحكامنا على الألحان الجميلة، حيث يستند على قاعدة ان الألحان الجميلة شأنها شأن القطعة

الموسيقية الكاملة يجب ان تكون نسبها مُرضية وان يكون معناها كاملاً بذاته لا مناص به، ولتحقيق هذا الشرط لابد ان يكون مسارها بوجه عام طويلاً ومتدفقاً بحيث يشتمل على مواضع منخفضة ومواقع مرتفعة (لحركة مساراتها) ويجب عليها كذلك ان تتحلى بالمواقع الديناميكية من قوة وخفوت وان تبلغ الذروة قرب النهاية (أي ان تكون حسنة التكوين في صياغتها وتهيئتها للنهاية والختام). وطبيعي ان مثل هذه الألحان تعتمد في مسيرها على نغمات متنوعة مع تقادي التكرار غير الضروري، ولابد ايضاً في بنائها ميلاً نحو تدفق الإيقاع إذ طالما تقوم الألحان الجميلة على تغيير بسيط في الإيقاع... ومن تحليل الميلودية يتضح لنا ان شأنها شأن الجمل الكلامية فهي غالباً تشتمل على وقفات في سياق الكلام من وقفات قصيرة وطويلة تساعد على ان يكون سير خط اللحن معقولاً بتقسيمه إلى أجزاء يسهل عندها فهمه^(١)... ففي اللحن تنعم الموسيقى بقدر من الحرية مساوي للقدر الذي ينعم به الشعر أو حتى أكثر من الشعر نفسه.^(٢)

إن مفهوم الجميل وغير الجميل من المفاهيم المعقدة في النقد حيث لا يعتمد عليها وذلك لأنها من المفاهيم النسبية... فالجميل من الألحان بمفهوم النقد هو كل ما يظهر من نغمات مرتبة لتشكل مسارات لحنية قريبة من بيئة المتلقي والمستمع على ان تكون بصياغتها تحمل صفات

(١) آرون كوبلاند، كيف تتذوق الموسيقى، ص ٦٩.

(٢) هيغل، فن الموسيقى، ص ٤٧.

الحن مجتمعا وخاصة في مجال الشعبي والتي تسمو بعفوية إنتاجها من قبل ملحنين غير اكاديميين أو من أناس عفويين لهم موهبة ترتيب النغمات بشكل الحان معتمدين بذلك على خزينهم الفكري اللحني وحسب ما توارثوه وتناقلوه شفاها. (١)

والمستمع لا يقنع عادةً بالنغم وحده، فهو يطرب موسيقياً متى استمع لتعاقب من الأنغام المنتظمة وفق طريقة ترتاح لها الأذن ويرتاح لها الذهن حيث تثير المشاعر وتستجيب لها الأنفس. وهذا ما يطلق عليه بالجميل لدى المستمع وان طربنا من الاستماع إلى مثل هذا الجميل يحدث دائماً بطريقة خفية وإنما لنجد المتعة في التعرف إليه مرة أخرى وفي غنائه أو استعادته بشكل يولد لنا شعوراً بالارتياح. (٢)

ولذلك عرفته الشكوكا: - بأنه منحني تنغمي قائم بذاته، له معنى عاطفي (أي بإمكانه إثارة العواطف). (٣)

كان من الشائع وقتاً ما أن تقسم الموسيقى إلى فئتين: فئة للعامة وفئة للخاصة، حيث تمثل الموسيقى العامة بالألحان الخفيفة والراقصة في الغالب والتي تستطيع الجماهير الغفيرة من الناس تذوقها وترددها دون عناء، وتجد فيها لذة تخفف عنها عناء العمل اليومي الشاق.

(١) ميسم هرمز، الألحان، مقالة منشورة على موقع عينكاوة.

(٢) ماكس بنشار، تمهيد للفن الموسيقي، ص ١٤.

(٣) طارق حسون فريد، مدخل لتذوق الفنون الموسيقية، ص ٢٣٤.

اما الخاصة فان النفس لا تدرك ما فيها من انسجام وتوافق إلا بعد ان تكون قد تدربت على بذل نوع من الجهد الذهني يتيح لها أن تتبع المسارات المختلفة للحن والمسارات غير المتوقعة للإيقاع وتجمع ذلك كله في وحدة متألّفة، فهي إذن موسيقى تعتمد على قدر من التركيز الذهني لا يتوفر إلا لقلّة من البشر من الذين تسمح لهم ظروف حياتهم بان ينعموا بهذا الترف تماماً كما كان التفكير الفلسفي وقتاً ما ترفاً لايملك الاستمتاع به إلا القليلون. كان ذلك تقسيماً شائعاً في وقت من الأوقات و من الطبيعي ان يرتبط هذا التقسيم بنوع من التمييز الطبقي، قد يكون أحياناً قائماً على أساس اجتماعي واقتصادي، ولكنه في اغلب الأحيان قائم على أساس ثقافي.⁽¹⁾

لذلك ظلت العامة متأثرة بأنواع من الألحان للخاصة بطبقتها ومستواها الثقافي وكذلك الخاصة متأثرة بأنواع من الألحان للعامة وخاصة بالتّي انتشرت شعبياً وتداولت بين أفراد المجتمع بكثرة. وبمرور الزمن تغيير الوضع عن طريق تغيير فلسفة المجتمعات المختلفة عبر التاريخ مما أدى إلى إلغاء العام والخاص في الفن إلى حد ما حيث استفاد الخاص من الحان العام وإيقاعاتها الشعبية لتسخر بشكل جديد لعرض العمل الموسيقي أو الغنائي بحيث الناتج هو عمل ذو قواعد منهجية للبناء ومضمون يتحلى بروح الشعب وثقافته العامة. وكذلك

(1) فؤاد زكريا، مع الموسيقى، ص ١٠٨.

استفاد العام من الخاص حيث سخر النسيج اللحني للخاص واستخدمه في خدمة فنه من هارمونية وديناميكية لتنتشر على ألعانه العامة. وبذلك تمازجت وتزاوجت الموسيقى وعناصرها ما بين الخاص والعام وبالقدر الممكن لتنتج أعمالا موسيقية ومنهجية تحمل في ثناياها ثقافة الشعب وتعبر عنه بشكل رصين ومنهجي. وكذلك لتجدد وتطور الفن الشعبي المتوارث لدى تلك المجتمعات إلى شكل أرصن وأكثر قابلية للتجدد، وهذا ما أطلق عليه بالحركة القومية أو الفن القومي والذي ظهر بشكل واسع وواضح في روسيا. ويصاغ اللحن وترتب نغماته أو يبتكر بأشكال مختلفة منها:

١. اللحن كمادة مبتكرة عفويا: يمثل هذا الابتكار المراحل الأولى من عملية الخلق الفني في المجتمعات الإنسانية وذلك عندما كان الإنسان ضمن جماعته يعيش في مرحلة القطف والفنص التي سبقت مرحلة استقراره وعيشه على الزراعة... واستمر الابتكار اللحني العفوي ملازماً للإنسان وجماعته حتى في مراحل مسيرة تطوره الاجتماعي والثقافي عندما أخذ يبتكر اللحن لحاجة ذهنية وبدافع ترفيهي جمالي يهدف من خلاله إسعاد الآخرين أو إثارتهم أو الترويح عنهم أو التعبير عن أحاسيسه الذاتية وعواطفه وأفكاره. ويمثل هذا المصطلح العفوي في أيامنا هذه على العازف الموسيقي عندما يستطرد على آله بالعزف لما يسمى بالتقاسيم الموسيقية وكذلك للمغني عند استطراده في بعض أنماط الغناء. وفي الحالتين يظهر

الابتكار العفوي دائماً مقيداً بمقامية اللحن الرئيسي وكذلك بالتقاليد الغنائية المتوارثة... ويتناسب عكسياً مع ارتفاع التربية الموسيقية وثقافتها لدى المجتمع والعكس صحيح.

٢. الابتكار اللحني الجماعي والفردى: لا يختلف هذا الابتكار عن سابقه كثيراً سوى في انه جماعي الطابع بشكل عام. ظهر هذا الابتكار منذ وجدت الأقسام البشرية الأولى للحضارات القديمة أو ما قبلها... ونرى هناك طريقتين للوصول إلى نظام أكثر رقياً داخل حدود التكرار لمسار لحني غنائي معين، حيث عرفت الطريقة الأولى باسم الأداء التبادلي وفيه تتبادل مجموعتين غناء اللحن تباعاً بينما عرفت الطريقة الثانية بالغناء التجاوبي وفيه تجيب المجموعة بالغناء على غناء احد أفرادها.^(١) ولا زالت هذه الطرق شائعة ومستخدمة في الغناء العربي أو العراقي وخاصة في المجال الديني الكنسي وبشكل كبير للألحان القديمة والمتوارثة شفاهاً.

٣. اللحن كمادة مبتكرة ذهنياً (منهجياً): قدم هيغل فكرته عن اللحن بأنه العنصر الحر في مضمار الموسيقى... والحق ان اللحن هو الأولى منا بالكلام من حيث انه يشكل الجانب الشعري والأسمى من الموسيقى، الجانب الذي يطلق فيه الابتكار الفني العنان لنفسه بأكبر قدر من الحرية... ولذا لا بد ان يكون هو العنصر المستقل

(١) طارق حسون فريد، مدخل لتذوق الفنون الموسيقية، ص ٢٤٢.

الذي لا يسهو عن نفسه ولا يضيع في غنى تعبيره، ومن هذا المنظور ينطوي اللحن على إمكانيات لامتناهية من حيث تدرج النغمات، لكن لابد من استخدام هذه الإمكانيات على نحو يجعلنا على الدوام في حضرة مجموع كامل مكتمل. صحيح ان هذا المجموع يشتمل على تنوع تكون له بالتالي بداية ونهاية ويجب ان تسيير حركته نحو هدف محدد لتعود من ثم إلى نقطة انطلاقها^(١). وبذلك يكون اللحن المنهجي قائم ضمن الفكرة...يقول بتهوفن إنني احمل أفكارى معي قبل تدوينها، حيث تحتفظ ذاكرتي بالفكرة اللحنية لفترة طويلة بشكل يجعلني لا أنساها...وكذلك هيغل وشوبنهاور: ان اللحن وحده مصدر الإبداع الموسيقي(بجميع أشكال نسيجه الميلودي أو الهارموني)...ورغم ذلك يرى الكثير أن اللحن وحده ليس له قيمة فنية بدون باقي العناصر الأخرى التي ينهض عليها فن الموسيقى، فمثلاً الكلمة وحدها في اللغة لا قيمة لها، لكنها تكتسب وجودها وأهميتها بل وجمالها بقدر إبداع وتوظيف الفنان في استخدامها وتطويعها في علاقة مع ما قبلها وما بعدها.

والواقع ان عناصر فن الموسيقى على تنوعها وأهميتها هي وسيلة المؤلف التي ينقل بها فكرته الفنية إلى المتلقي، ولذلك لا يمكن للحن وحده أن يكون المصدر الوحيد للإبداع الموسيقي بدون العناصر الأخرى المكملة له...ومع ذلك فاللحن هو الشكل الخارجي أو الواجهة

(١) هيغل، فن الموسيقى، ص ٦١، ص ٦٥.

الجمالية للعمل الموسيقي لذلك يبدأ به المؤلف عادة، وينتشر بشكل متغير في العمل الموسيقي وفي أوجه مختلفة من بناء وتركيب وكذلك من تعبير عن طريق استخدام الديناميكيات المختلفة.^(١)

وفي الواقع يصعب تحديد بدايات مرحلة الابتكار الذهني للألحان في مسيرة حضارتنا الإنسانية، لكن ما يمكن قوله هو أن الابتكار اللحني الذهني قد تغير بتغير الأساليب الفنية في صياغة النسيج الموسيقي وطرائق الأداء والتعبير وفلسفة الموسيقى عبر العصور المختلفة.

(١) سيد شحاتة، علم جمال الموسيقى، ص ٢٤٩، ص ٣٠٨، ص ٣١٢.

تحليل اللحن

ينظر إلى عنصر اللحن بمفاهيم مختلفة في النقد وأنواعه ويتميز هذا العنصر بالتنوع والثراء الناتج عن التنوع في ترتيب نغماته بأشكال مختلفة ينتج عنها مسارات تتحرك ضمن تراكيب ثبتت عبر الزمن بمسميات مختلفة كدلالة لأنواعها مثل قولنا الجنس اللحني أو العقد اللحني أو سلم اللحن أو ما يسمى بالمقام.

ان دراسة اللحن وتنظيمه إلى شكل مقنن يتدخل العقل فيه والفكر من أجل إنتاج شيء جديد ظهرت منذ أكثر من ١٥٠٠ سنة حيث بدأت الحركة في أوروبا لإنتاج مواصفات لحنية خاصة تحمل بداية إرساء القواعد لتكوين اللحن المنهجي العالمي، لذلك وعن طريق تطوير اللحن لقرون متعددة كان الاتفاق لإنتاج السلم المعدل من قبل الفنان باخ في عصر الباروك. حيث عمل هذا السلم على إنتاج الحان وفق إطار المعدل خاضعة لقواعد يلزمها وفق إمكانيات هذا السلم مما تطلب الأمر الابتعاد عن المقامات اللحنية وأنواعها المتعددة ضمن الإطار المنهجي وتخصيصها للإطار الشعبي والتي بدورها بدأت تضمحل تدريجياً لتنتهي في الوقت الحاضر حيث تظهر الموسيقى الأوربية الشعبية خالية تقريباً من استخدام تلك الأنواع المتعددة للألحان والتي كانت تحمل في طياتها كذلك النغمات الغير معدلة مثل ثلاثة أرباع النغمة والتي لازلت تستخدم في الوطن العربي والعراق إلى الوقت

الحاضر في موسيقاه الشعبية الفولكلورية أو الشعبية المنهجية. ان هذا التطور الأوربي في دراسة اللحن وصياغته وابتكار مواصفات إلى مفهوم اللحن الجديد قد ساهم كذلك في بناء النسيج اللحني والذي قام إلى غناء اللحنين سوية حيث كانت بدايته في الباص المتصل و ثم إلى تعدد الألحان بطريقة البوليفونية التي تضمنت غناء وعزف العديد من الألحان في آن واحد والتي خص لقواعدها فيما بعد علم الطباقي (الكونترابوينت) لنظم حركة مساراتها ،ومن ثم الانتقال إلى النسيج العمودي وتطورات علم الهارموني.

ولذلك عند نقد عنصر اللحن في بناء الموسيقى المنهجية العالمية لابد من تحليل يسبقه حيث يقدم نوع النسيج اللحني المستخدم والشروط المتوفرة فيه وفق قواعد بنائه ضمن مسيرة الموسيقى والغناء في العالم. وهذا ما يسهل عملية نقده وفق قواعده ومواصفاته وإظهار ما هو الجديد والمختلف فيه عن سابقاته.

وكذلك يعتمد في نقد اللحن المنهجي إظهار المعنى والتعبير من خلال دراسة فلسفة بنائه التركيبي ومقدار ارتباطه بالعناصر الأخرى التي تكون العمل بأكمله، حيث يحمل اللحن الدور المهم لهذا النوع من الموسيقى والغناء باعتباره مبني وفق فلسفة التأليف وقواعده، لذا يخص النقد فيه البحث عن فكرة صياغته التركيبية والتعبيرية والمتعلقة بمكونات أدائه من ديناميكيات وتلوينات صوتية.

أما عنصر اللحن بمفهومه الشعبي سواء كان فولكلوري أو منهجي شعبي (تراثي منهجي) وخاصة للوطن العربي، فيفضل دراسة نقده ضمن بيئته ومجتمعه، وذلك لأنه متغير من جماعة إلى أخرى حيث ينبع دائماً من بيئة مجتمعه حاملاً ومعبراً عن أفكارهم وتقاليدهم وأعرافهم.

لذلك تتميز هذه الألحان بصورة عامة بالعفوية والتلقائية التي تظهر كنتاج لأداء غرض معين حيث تستنتج وترتب من قبل الفنان اعتماداً على موهبته وفطرته في ذلك إضافة إلى خزينه وخبرته في أداء الحان جماعته أو قد تكون جماعية الإنتاج وخاصة الفولكلورية منها. لذا يستوجب على الناقد ان يكون معتمداً لأصل العمل ومحيطه لإنتاج النقد السليم عليه.

أما الشعبية ضمن إطار التراث المنهجي الشعبي فهي بالتأكيد أكثر تطوراً عن الفولكلورية وذلك لأنها تحمل سمة فكرية في الإنتاج اعتماداً على ملحن ذو دراية وخبرة إلى مستوى معين في الموسيقى والغناء من الناحية العلمية. فتظهر تلك الأعمال أكثر منظمة ومرتبة من حيث استخدام عناصرها ومن ضمنها عنصر اللحن حيث مداه أوسع وتغييراته النغمية أكثر وكذلك طريقة أدائه من ديناميكيات وإمكانيات زخرفيه تعتمد على التفكير المسبق لاستخراجها على اللحن وبذلك تدخل عليه كصيغة أدائية لتجميل المسار اللحني وتنوع تكراراته المتعددة والتي تعتبر سمة من سمات الغناء أو العزف الشعبي.

ان عملية التذوق للألحان بصورة عامة تبدأ من السماع ليكون الجميل واللا جميل لدى المستمع، حيث يبدأ العقل بتقريب المعلومات المستلمة عن طريق حاسة السمع إلى ما موجود من خزين معلوماتي سابق (ذاكرة)، فان حصل وظهرت معلومات مشابهة أو مقاربة إلى حد ما أصبح بإمكان العقل من استقبالها وتنظيمها مع المحتوى المخزون فيشعر المستمع بالارتياح والهدوء والاستمتاع ويعتبره لحناً جميلاً ضمن مفهومه الذاتي. وهذا النوع من الألحان تتواجد دائماً ضمن نطاق البيئة الواحدة للمجتمع، أما إذا كان اللحن المستقبل من قبل المتلقي غريب وبعيد عن خزينه اللحني، آنذاك يشعر بعدم الارتياح وتوتر يؤدي إلى عدم تقبله واعتباره لحن سيء أو غير جميل.

ولهذا يقوم التحليل النقدي بتحديد تلك المفاهيم وتعريفها للناقد حيث يعتمدها في إظهار نقده والذي يخدم المجتمع بشكل مباشر في المجال الفني الموسيقي والغنائي ويجعل منه أساس لتطوير فنون المجتمع في هذا المجال.

مما تقدم ذكره في مجال الإيقاع واللحن يمكن تحديد الخصائص النقدية الآتية:

١. يبدأ النقد دائماً من خلال عنصر الإيقاع والذي يعتبر العنصر

الأول لتكوين الفن الموسيقي ويحلل هذا العنصر بدوره إلى أجزائه

الأساسية وتراكيبه المتمثلة بما يأتي:

• النموذج الإيقاعي:- والمقصود به الشكل الإيقاعي داخل البار

الواحد والمتكرر بشكل منتظم خلال العمل وتطلق عليه تسمية

كدلالة ثابتة لصيغته المحددة.

• نموذج شكل الإيقاع لقيم النغمات:- والمقصود به الشكل الإيقاعي الناتج عن الشكل اللحني حيث يمتد إلى بارات متعددة بشكل صياغة ثابتة للقيم الزمنية داخل البارات ،ويتكرر بطريقة التتابع بشكله الكلي وحسب البناء الداخلي للعمل.

• الميزان:- وهو المكون التعبيري لعنصر الإيقاع حيث تحدد من خلاله المفاهيم المختلفة من غضب وفرح وحزن وقوة وقلق وغيرها من التعبيرات والتي تظهر من خلال تحديدات طبيعية لمواقع القوة والضعف للنبرات داخل البار الواحد أو من خلال التلاعب بتلك المواقع وتغيرها من قبل المؤلف ليصل إلى تعابير مختلفة حسب نظرته في فكرة العمل الخاص به.

• مقدار الإيقاع (السرعة):- وهي المكون الحركي لعنصر الإيقاع حيث من خلالها يحدد مقدار حركة النبرات وبالتالي سرعة جريان اللحن وبذلك تحدد طبيعة الأداء وحركته. وكذلك للسرعة التأثير المباشر في العملية التعبيرية للعمل من حيث البطء والتمهل أو من حيث الإسراع والتعجل.

٢. يختلف مفهوم نقد عنصر الإيقاع في الموسيقى المنهجية العالمية حيث يعتبر عنصر ذائب وغامض داخل العناصر الأخرى المكونة للعمل الموسيقي أو الغنائي باعتباره قوة تعبيرية وانفعالية تصعد من العمل نحو ذروة انفعاله ،وبذلك يكون عمله تعبيري أكثر من تنظيمي، وآلاته متمثلة بآلات الاوركسترا سواء كانت هوائية أم وترية أو إيقاعية.

أما في الموسيقى الشعبية فيظهر الإيقاع بشكل واضح وبراق وبخط موازي لعنصر اللحن، حيث عمله ضبط وتنظيم الوزن اكبر من التعبير والانفعال، ولذلك تظهر آلاته (الآلات الإيقاعية) بشكل متنوع ومتعدد.

٣. ينظر إلى الإيقاع في الموسيقى العالمية على انه وليد الفكرة وفلسفة التأليف لذلك يظهر بتنوعات ناجمة عن تنوع فلسفة بنائه من قبل المؤلف ومدرسته.

أما الإيقاع الشعبي فينظر إليه بأنه تكوين ناتج عن بيئة مجتمعه تظهر فيه خصائص تلاحم المجتمع من حركة وغيرها ولذلك تكون نماذجه ثابتة ومحددة لكل جماعة ومجتمع.

٤. يعتبر اللحن من ثاني عناصر تكوين الموسيقى بصورة عامة ويرتبط اللحن والإيقاع بشكل مباشر بعضهما مع البعض في الفن الموسيقي وقد عرفهما البعض بأنهما من العناصر المستلهمة من الطبيعة. ويحلل اللحن بوصفه احادي المسار(ميلودي) والمتكون من نغمات تسير بشكل خطوات أو قفزات وترتب وفق نظام نغمي أو سلمي معين، أو بوصفه نسيج متكون من عدة الحان متألفة فيما بينها وفق شروط وقواعد التوافق الصوتي في مجال ما يعرف بالبوليفونية (نسيج مبني وفق تعدد الأصوات) أو الهمفوني (النسيج الخاص بالبناء الاكوردي والذي ينتج لحن عن محصلة ذلك البناء).

٥. ينظر إلى نقد اللحن في الموسيقى العالمية المنهجية بأنه بناء ناتج عن فكرة تحتاج إلى تخطيط في كيفية صياغة اللحن وبناء نغماته

من تعاقب وارتكاز وطريقة حركة مساراتها وانتقالها بين تنويعات
نغمية على الأجناس المختلفة للسلام لإظهار تعابير مختلفة من
انقباض وسرور وحزن وفرح وغيرها، فتكون الألحان مسخرة لخدمة
المعنى التعبيري الذي تحويه المؤلفة. وبذلك تشتق الأنغام من
البنية السلمية المعدلة للموسيقى الأوربية أو من بنية يعتمدها
المؤلف وفق لا سلمية لكن ضمن قاعدة تصويرية يقوم بينها
وفق فلسفة مدرسته الفنية التي يعتمدها في التأليف لخدمة غرض
فكرته الرئيسية للعمل الفني، من حيث الاستغلال التام للبناء
الدياتونيكي والكروماتيكي للسلام وفق المنهج العالمي المعدل.

أما في الموسيقى الشعبية فيقل دور التخطيط للصياغة والبناء
ويعتمد مبدأ الاقتباس والتوارث والتعارف إلى أنواع الألحان المشابهة
لمجتمع ذلك العمل الفني، وكذلك تطرح الألحان بشكلها العفوي وفق
البناء النغمي المعروف لدى المجتمعات المختلفة أكثر من بناء السلام
وخاصة المعدلة منها. وتظهر بشكل انفعال ذاتي أي لا يخدم معنى
وتعبير وإنما يخدم الموقف والشعور الذي يمر به الملحن أو المؤدي
وفق الغرض المعدة لأجله.

٦. يستنتج اللحن من مركبات متعددة الأصوات معقدة الصياغة في
الموسيقى العالمية والتي مرت بفترة طويلة لتطور النسيج اللحني
من احادي إلى متعدد الأصوات حيث يتذوق اللحن الأساسي
والذي يكون ظاهراً وبارزاً في التأليف ضمناً مع الألحان الأخرى
المرافقة له. بينما يظهر اللحن في الموسيقى الشعبية براقاً

وواضحاً غير محاط بأصوات أخرى وخاصة في الموسيقى والغناء العربي الذي لازال احادي الطابع (مونودي) رغم ظهور استخدام الاكوردات مع الغناء بشكل ذوقي وليس علمي الا ان المكانة الأولى لازال يحتلها اللحن الميلودي.

٧. يتعامل المؤلف في صياغة الألحان العالمية دون تفيد في مقدار صعوبة بنائها وذلك لوجود من هم قادرين على أدائها من المختصين في دراسة الغناء وفق أصعب مهاراته التكنيكية والتعبيرية. أما في الموسيقى والغناء الشعبي فنرى أن الملحن دائماً يضع في الحسبان تلك النقاط والتي بالتالي تحدد من عمله في تحديد وبناء التراكيب والمسارات اللحنية وخاصة في الغناء الشعبي المقنن (التراثي) أما في الغناء الفولكلوري فلا وجود اصلاً لمثل هذه المفاهيم حيث ما ينتج من الألحان هو عفوي وفطري وسهل الصياغة بصورة عامة.

٨. يعتمد عنصر اللحن التعبير من خلال إضافته بالديناميكيات والسرعات المختلفة والزخارف الأدائية لتحقيق فكرة العمل في الموسيقى العالمية. ويعتمد مبدأ الانتقالات اللحنية والنغمية المتعددة والمتنوعة في الموسيقى الشعبية بصورة عامة من أجل جعله مؤثراً في المتلقي أو المستمع وذلك لغيب الفكرة في بنائه دائماً.

عنصر الأداء في الموسيقى والغناء

لهذا العنصر تأثير واسع وكبير في الموسيقى والغناء بشكل عام حيث يمكن اعتباره الجانب التأثيري المهم في المتلقي فهو الروح المحركة للعناصر الأخرى ضمن الموسيقى والغناء ويمكن تمثيله بالحركات اللغوية باعتبار الموسيقى لغة خاصة حالها حال باقي اللغات الأخرى. ويحوي هذا العنصر على تعابير ومصطلحات مختلفة لتحديده حيث ينظر إليه بأشكال مختلفة من النواحي التقنية أو الجمالية أو التعبيرية والذوقية، لذلك يختلف الكثير في التعبير عنه أو في تحديد تعاريفه وذلك لسعة قدراته وتنوع أشكاله ومكوناته فنراه أحيانا مرتبطاً بعلم الجمال وأراء الفلاسفة وأحيانا بروح العصر والمجتمع والبيئة الناجم عنها وتارة برشاقة الحركات وخفتها للمصدر المنتج (كأن تكون آلة موسيقية أو حنجرة بشرية)... ويرى البعض أن مفهوم الأداء بشكل عام هو فعل إنساني صادر عن وعي وإدراك لإنجاز فعل ما، فهذا يؤدي عمله في المصنع أو الحقل وذاك يؤدي دوره التعليمي أو الإرشادي. وكل منا يؤدي دوره في الحياة ضمن تخصصه، فهو إذن يبتعد عن كونه عنصراً من عناصر الموسيقى الأساسية (اللحن والإيقاع والانسجام) حيث جميع هذه العناصر أو بعضها يشترك في تكوين المادة الموسيقية المؤدة من قبل الصوت البشري أو الآلة الموسيقية^(١).

(١) لقاء مع الأستاذ الدكتور طارق حسون فريد بتاريخ ٢٠٠٨/٢١/١٥ م.

ويرى هيغل الأداء الموسيقي على نمطين ،حيث في النمط الأول يتماها الفنان تماهيا تاماً مع العمل الذي يؤديه ولا يسعى إلى التعبير عن شيء أكثر مما يحتويه، أما في النمط الثاني لا يقنع الفنان بالأداء فقط بل يقتبس تعبير المادة الموسيقية أو الغنائية التي يؤديها لا من معانيها فقط بل من معاني ذاته ويسعى إلى بث الحياة فيها بوسائله الخاصة^(١)... أما آرون كوبلاند فيرى أن الأداء مرتبط بشكل عام بالطابع الصوتي حيث يلخص مفهومه في عملية التذوق الموسيقي بتوصيف الجانب الأدائي مرتبطاً باللون الصوتي للآلة الموسيقية أو المصدر المصوت^(٢)... وينفق سعيد توفيق^(٣) مع كوبلاند في إظهار جماليات الصوت (الطابع الصوتي) كتعبير موسيقي أدائي.

وقد سبقهم في ذلك هيغل والفارابي حيث يرتبط مفهوم الأداء وجماليته بالآلة المصوتة (المصدر المصوت) ويعتبر الأداء لديهم مفهوم مرتبط بشكل مباشر بالطابع الصوتي ترتبط جماليته بالروح في المقام الأول موضحين ببساطة كيف ان الروح يتعين ان تكون حاضرة في الأداء^(٤)... وهنا اختلاف عن المفهوم الفيثاغوري الذي يعتمد الأداء بشكل طابع صوتي مرتبط بالمصدر المصوت ليس بالروح وإنما

(١) هيغل ،فن الموسيقى ،ص٩٧.

(٢) آرون كوبلاند ،كيف تتذوق الموسيقى ،ص١٠٥.

(٣) سعيد توفيق ،جماليات الصوت والتعبير الموسيقي ،ص١.

(٤) إبراهيم العريس ،الموسيقى أكثر الفنون ارتباطاً بالروح ،الحياة ،٢٠٠٥.

بالنسب الرياضية الممكن إنتاجها بواسطة ذلك المصدر (مثل طول الوتر أو غيرها من قدرات التصويت وإظهار اللحن).

ان ما سبق من قول ارتبط بمفهوم الأداء كطابع صوتي أما الأداء الحركي أو ما يطلق عليه بالتكنيكي فهو جانب آخر من جوانب تكوين الأداء حيث يرتبط بمهارات استخدام الآلة أو الحنجرة الصوتية وتسخير كل إمكانيات المصدر الصوت لاستعراض زخارف لحنية وتحليات صوتية تجمل اللحن وتحسنه دون ان تغير من مساره النغمي الأصلي مما يجعله أكثر استحساناً لدى المتلقي وهذه الأشكال الزخرفية قد تكتسب عن طريق المعرفة الحسية*... وخاصة لدى أبناء المجتمع الواحد حيث تنتقل بشكل عفوي وتلقائي من خلال التعايش والاستماع للأغاني الشعبية الخاصة بهم وطريقة أدائها مرتبطة بالجانب النفسي والاجتماعي والبيئي. لذلك تظهر تلك الحركات الأدائية واضحة ونقية لدى المجتمعات المعزولة (مثل القرى والتجمعات السكانية الصغيرة والبعيدة عن المدن الكبيرة) وبسبب تكرار تلك الأشكال الزخرفية عند الغناء ولفترات طويلة تراها تتغير من شكل أدائي زخرفي إلى شكل لحنى ثابت أي ان بعض الحركات تثبت بشكل الحان لتلك المجتمعات ولا يطلق عليها أشكالاً أدائية وإنما تكون بمثابة المسارات اللحنية الخاصة بها، أو قد تكتسب تلك الأشكال الأدائية عن طريق المعرفة العقلية من خلال دراستها وإرساء قواعد ثابتة لتعلمها وهذا يحدث في

* مجموعة المدارك التي يتلقاها الإنسان بحواسه، وهي معرفة سطحية وبسيطة.

دراسة الموسيقى المنهجية عبر المعاهد والأكاديميات حيث صنفت أشكال الأداء وأنواعه ضمن علامات خاصة تعبر كل منها عن نوع الأداء من حيث التكنيك أو التعبير الديناميكي اتفق عليها عالمياً لذلك تدرس بنفس المفهوم في مختلف بلدان العالم.

وكذلك الحال للغناء الشعبي حيث تعلم تلك الأشكال الخاصة بكل نوع من الغناء عن طريق التحفيظ الشفاهي وكذلك في العزف الآلي عن طريق تقليد الطالب لحركات معلمه، مما ينتج عنه انتقال المادة الغنائية أو الآلية من جيل إلى آخر بنفس الشكل ويظهر الفروقات الفردية بين الأشخاص المؤدين من حيث الخبرة واستخدام العقل والمعرفة في التلاعب بالأنواع الأدائية حسب مقدرة كل فنان وكذلك كثرة الاستماع إلى الأشكال الموسيقية والغنائية لمخلف المجتمعات (خزين سمعي) يؤدي بالتالي إلى ظهور أشخاص متميزين عن غيرهم في أسلوبهم الأدائي والمتمثل بوفرة استخدام النماذج الزخرفية على اللحن وبأشكال متنوعة ومتعددة عند كل إعادة (وخاصة في الغناء العربي حيث يعتمد أسلوب إعادة الجمل اللحنية بشكل واسع) وكذلك في التلاعب الحاصل على الديناميكية الصوتية من شدة وخفوت بغض النظر عن الطابع الصوتي الذي لا يمكن التحكم فيه بسبب كونه مظهراً ثابتاً تكسبه الطبيعة والبيئة للحجرة الصوتية أو الآلة الموسيقية، لذلك لا يمكن التحدث عن هذا الجانب الأدائي إلا ضمن فلسفة الجمال التي يختص بها علم الجمال والنقد الجمالي... فالصوت

الموسيقي لا يستمد إلا من الآلات الموسيقية المصنوعة لإنتاجه، أو للحنجرة البشرية والتي عمل علماء وفلاسفة الإغريق والحضارة العربية على وضع المقارنات الجمالية بينها (الأصوات الآلية والبشرية)، بحيث يحق لنا أن ننسب جمالاً موسيقياً إلى الصوت البشري أحياناً وان الآلة الموسيقية هي تقليد لذلك الصوت...ومن ناحية أخرى يحق القول بان الأصوات البشرية هي التي تحاول أن تحاكي الأصوات الصادرة عن الآلات الموسيقية^(١).

(١) سعيد توفيق، جماليات الصوت والتعبير الموسيقي، ص ٢.

الارتجال والأداء

إذا تتبعنا عمل أية فرقة موسيقية عراقية كانت ام عربية، لرأينا أن العازفين على اختلاف واضح فيما بينهم. ففي حين نشاهد عازف يستخدم القوس بطريقة منقطعة (ستكاتو) نرى عازف آخر يجلس بجانبه يستعمل القوس بحركة طويلة (ليكاتو) أي عكسه تماماً^(١)... وكذلك تحصل هذه الحالة في طريقة الغناء أي الغناء الجماعي العربي أو العراقي.

فالارتجال (أو ما يطلق عليه بالاستطرداد) جانب مهم من جوانب الفن الموسيقي والغنائي سواء كان منهجي أو شعبي، مع الأخذ بالنظر وجوده في الموسيقى الشعبية بشكل واسع جداً ومتنوع بدون قيود أو شروط معينة لدراسته. والموسيقى عند العرب عرفت بفن الأسماع وذلك لارتكازها على الارتجال المعتمد على الموهبة والإحساس... وهذا الارتجال يظهر في نوعيها (الشعبي الفولكلوري والتقليدية أو المقننة) وكما فسرها سيمون جارجي في كتابه الموسيقى العربية^(٢) حيث تخضع الموسيقى الأولى (الشعبية) للأصول الخاصة وتختلف كثيراً من بلد إلى آخر، بل من قرية إلى أخرى تبع المجموعات العرقية أو اللغوية وهكذا

(١) اسعد محمد علي، مدخل إلى الموسيقى العراقية، ص ٣٠.

(٢) سيمون جارجي، الموسيقى العربية، ص ٤.

عرفنا موسيقى شعبية تابعة للعراق وسورية ولبنان ومصر وليبيا وتونس والمغرب.

اما الموسيقى المقننة أو التقليدية فقصدها ما نشأت وتكونت ضمن الحواضر العربية الكبرى مثل دمشق وبغداد والقرطبة والقاهرة والتي كانت في العصور الوسطى مركز إشعاع الحضارة العربية ،حيث اشترك فيها علماء النظرية والفنانون معاً فغدت التعبير عن الفن الموسيقي الناشئ في إطار الحضارة العربية الإسلامية... وينقسم الارتجال بشكل عام إلى قسمين الأول يخص بإظهار الحان جديدة يستخلصها المرنجل (الفنان) من خبرته وذاكرته وخزينه اللحني حيث تظهر بشكل تلقائي مع مهارة التعامل بكيفية الانتقال من نغم إلى آخر وربط المسارات والجمل اللحنية مع بعضها البعض...لان مكانة الملحن لا تقاس بمدى قدرته على بعث الأصوات الطبيعية من جديد، وإنما تقاس بمدى تمكنه من تجميل الأصوات الطبيعية بحيث تبدو مألوفة لمتلقيه وقريبة من مسامعهم^(١)... وترتبط هذه القابلية بمدى المستوى الثقافي والتعليمي والخبرة لدى كل فنان.

إما القسم الثاني من الارتجال فهو ما يخص بإظهار الأشكال الأدائية على اللحن نفسه عند تكراره (وخاصة الألحان العربية التي تتميز بكثرة التكرارات أو ما يطلق عليها بالتتابع اللحني المتكرر) حيث التلاعب بديناميكيات التعبير الصوتي من شدة وخفوت وكذلك إضافة

(١) جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص ٣٤٣.

التحليات والزخارف اللحنية على المسار الأساسي لبنية اللحن بحيث يظهر بشكل غني ومتنوع ومختلف عن سابقه، ويرتبط هذا الجانب الاستطراذي الأدائي بالخبرة الشخصية والبيئة والثقافة الموسيقية العامة للفنان أيضاً، رغم ان الكثير من فنانيين العرب ومن ضمنهم العراقيين يتميزون بصفة التقليد والتقيد بحفظ المادة الموسيقية لحنياً وأدائياً، أي ان الطالب مقلد لمعلمه دائماً والقليل منهم من يبرز بشكل مغاير ومختلف عن غيره وبذلك يكون قد أرسى اسلوباً أو شخصية متميزة ربما تكون ملامح لمدرسة خاصة مستقبلاً. وهذا ما نراه في الغناء العراقي المقنن والمتمثل بالمقام والموشح فبالرغم من كثرة استخدام هذا النوع من الغناء ولفترات زمنية طويلة جداً الا ان تعلمه يعود إلى عدد قليل من المدارس الشخصية لبعض مؤديه مثل (القندرجي، والقبانجي وغيرهم) وفي ذلك يذكر سعدي حميد^(١): ان هنالك أكثر من مدرسة تأتلف وتختلف باختلاف المزايا التي تعرف في مشاهير أولئك المغنيين وكانت المقامات التي تغنى في بغداد مختلفة الطرق فهناك طريقة تنسب لخليل رياز وطريقة تنسب لأحمد زيدان ولآخرين، ثم ظهرت طريقة قدوري العيشة والتي كان القبانجي العامل الأول على نقلها وإشاعتها...

والمقصد هنا من الطريقة هو الأسلوب الأدائي لكل مدرسة شخصية في غناء المقام حيث اللحن هو أساس كل مقام إما الارتجال الحاصل

(١) سعدي حميد ، محمد القبانجي ، ص ٥٠.

على اللحن فهو المتغير من حيث استخدام مكونات الأداء والمتمثلة بالتلوينات الديناميكية والزخارف اللحنية والتحلّيات الصوتية إضافة إلى الطابع الصوتي مما ساهم في الانفراد بالأسلوب الشخصي لاستعمال تلك الجوانب على اللحن من قبل كل مغني وبشكل مختلف عن غيره وبالتالي أدى إلى ظهور مدارس متنوعة لغناء المقام داخل نفس المجتمع أو البيئة والمتمثلة هنا في العاصمة بغداد.

أما في الأغنية الشعبية عموماً (الأغنية البغدادية) فقد اختلف الأداء فيها منذ فترة الخمسينات وحتى يومنا هذا بسبب الهجرات وتوافد الفنانين إليها من الجنوب والشمال والمنطقة الغربية حيث أصبحت بودقة لمزيج فني غنائي أثر وتأثر بموجوداتها الإريثية من الحان وموسيقى... فمنذ مطلع القرن العشرين أخذ يتردد على بغداد مطربو الفن الريفي من المناطق الجنوبية فاشتهرت بغداد في فن الأبوذية ولكن مهما أجاد المطرب فلا بد أن يظهر غناؤه متأثراً بالفنون السابقة من أغاني المقام العراقي (البسته)^(١).

إن هذا المزيج والكم الكبير من الأغاني أنتج في بغداد أساليب أدائية متنوعة وغزيرة حيث امتزج الأداء الشمالي بالجنوبي والغربي إضافة إلى أصالة بغداد ليكون أنواعاً جديدة من التراكيب الأدائية والمتمثلة بالحركات الزخرفية والأساليب الغنائية الشفافة والرقيقة التعبير الديناميكي أو القوية والشديدة إضافة إلى الطابع الصوتي المتميز لكل

(١) ثامر العامري، غناء ريف العراق، ص ٥٥.

منطقة (ضمن جغرافية العراق) مجتمعا في بيئة واحدة هي العاصمة بغداد.

ولهذا السبب ظهرت أنواع من الأغاني الجديدة والمختلة عن سابقتها خلال العقود المتعددة لقرن العشرين بتأثير ناتج عن تغيير الأساليب الأدائية بشكل مباشر وليس بتغيير اللحن والإيقاع فقط... فحقا إن المسارات اللحنية تؤثر في خلق وابتكار حالة جديدة من الغناء إضافة إلى الإيقاع ونماذجه المختلفة، إلا أن للأسلوب الأدائي المتمثل بطريقة الغناء من حيث استخدام مكوناته الأدائية كان له الدور الأهم في تجديد وخلق أنواع جديدة من الأغاني داخل المجتمع البغدادي للقرن العشرين.

الغناء والطرب

يعتبر الغناء من المصطلحات الشائعة والتي سادت قبل مفهوم الطرب والأداء... فالغناء اصطلاح واسع يشمل كل ما يغنى أو ما يصدر عن الحنجرة البشرية سواء كان ذلك على شكل أغنية أو إنشاد أو ترتيل أو موال، ورغم وجود أنماط كثيرة ومتعددة من الغناء العربي إلا أن النموذج الشائع والذي أمسى هو المعنى الحقيقي لمصطلح الغناء هو نموذج الأغنية والتي تشمل أكثر من ٧٥% من البرامج العامة للإذاعات العربية وأكثر من ٩٠% من البرامج الموسيقية^(١)... وينقسم الغناء العربي بشكل عام إلى نوعين هما الغناء الشعبي الفولكلوري والغناء الكلاسيكي (الرصين أو المقنن) ،وفي العراق بات تثبيت خصائص الغناء الشعبي (حسب تجربة المسوحات الميدانية) من أصعب المهمات التي تواجه المؤلف، ولأسباب متعددة من ضمنها ذلك التغير الهائل الذي طرأ منذ أوائل السبعينات على أصول الغناء الشعبي بشكله المتوارث في معظم المناطق ثم لاختلاط الاصطلاحات المحلية في تسمية الغناء وصعوبة فهم ما يقصد منها، وكذلك انقراض وضياع نماذج من الغناء لا يعرف عن خصائصها شيئاً^(٢)... ونرى ان ما نمتلكه من أغاني بغدادية قديمة (أغاني وبساتين) يطلق عليها البعض

(١) د. شهرزاد قاسم، دراسات في الموسيقى العربية، ص ١١٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٦.

بالغناء والمغني أو الطرب والمطرب أو الأداء والمؤدي دون توضيح منهجي نقدي لاستخدام تلك المصطلحات وذلك لعدم وجود عملية النقد والناقد الموسيقي بالشكل العلمي المطلوب ضمن الصحافة والإذاعات العراقية، إلا القليل جداً من المختصين والذين لم يشاركوا أو يفعلون دورهم بالشكل المطلوب في بناء هذا الجانب الثقافي الموسيقي والغنائي لدى المجتمع ولأسباب نحن في غنا عنها.

وفي محاولة لتلخيص مفهوم المغني والمطرب يقول محمد سعيد الريحاني^(١): ان المغني هو من يعتمد على طاقته الصوتية في محاكاة اللحن وتعوزه القدرة على الارتجال الناجح داخل النص والتجارب مع حالة الجمهور أي انه مجرد صوت يحفظ أغنية عن ظهر قلب، أما المطرب فيبقى ارفع مرتبة عن المغني واقدر على الأداء الغنائي لجمعه بين الطاقة الصوتية والقدرة على الإبداع داخل النص (الارتجال)...

ويرى المؤلف ان مفهوم الغناء والطرب في الوقت الحاضر هو من يقوم بغناء الأغاني البسيطة ذو الصيغة الشعبية والتي لا تمتلك سمات ومواصفات الألحان الكلاسيكية القديمة، أما المطرب فهو من يقدم الغناء بشكله الكلاسيكي القديم أو ما شابه لتلك الأشكال مثل المقام والموشح وجميع الأغاني التي تحمل سمات الأصالة، وتلك السمات حددت عن طريق توارث الموسيقى والغناء الكلاسيكي أي الجانب المقنن والرصين لكل شعب، فالعراق اشتهر بغناء المقام والذي لا يعرف

(١) محمد سعيد الريحاني، التعبير الغنائي، ص ١.

تاريخ نشأته ويعزوه البعض إلى العصر العباسي... والموشح العراقي والمنسوب بدايته إلى الكندي والنوبة (يعتبرها المستشرق هنري فارمر أعلى صورة فنية للموسيقا والغناء العربي، وتعرفها الدكتورة سمحة الخولي على إنها نظاما خاصا في تتابع المقطوعات الغنائية والموسيقية)^(١) المنسوب بدايتها إلى العهد العباسي حسب صبحي أنور رشيد^(٢)... وكل تلك الأنواع الغنائية أُرست أساس وقواعد الأداء للشكل التطريبي (الكلاسيكي) فيما بعد للأغنية العراقية والبغدادية (باعتبارها العاصمة)... وهنا تظهر أهمية الأداء بشكل واسع حيث يعمل على تقسيم أنواع الغناء إلى بسيط ومركب (طربي) إضافة إلى استخدام اللحن بشكل علمي عند تركيب الانتقالات النغمية بين المسارات والأجناس ضمن العمل الغنائي المقنن، وخاصة ان الأعمال الموسيقية والغنائية العربية بشكل عام والعراقية التي هي جزء منها تقوم على أساس التأثير في المتلقي عن طريق التلاعب في كيفية صياغة الألحان واستعمال الأشكال الأدائية المتنوعة ضمن مسارات اللحن باعتبارها موسيقية ذو خط لحن واحد (مونوفوني) خالي من المركبات الهارمونية (الاكوردات)... وبذلك ظهرت أنواع من القفلات الغنائية (ختام الجمل اللحنية) متعارف عليها بسبب كثرة استخدامها وخاصة في الغناء المصري حيث كان للشكل الأدائي المتكرر بنفس الطريقة الأثر

(١) عبد العزيز عبد الجليل، الموسيقا الأندلسية، ص ٦٠.

(٢) صبحي أنور رشيد، موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي، ص ١٨١-١٨٣.

في بنائها وارساء اسلوبها التكويني لتنتج محصلة نهائية عبارة عن جمل
لحنية ثابتة ممكن التعرف عليها والإحساس بقدمها قبل ان يغنيها
المطرب وخاصة في نهاية الجملة أو المقطع الغنائي.
ولا يشمل هذا الجانب الغناء فقط وإنما العزف أيضاً حيث نلاحظ
انتشار الأشكال الأدائية المتشابهة الاستخدام على الحان السماعيات
وغيرها من الأشكال الموسيقية الآلية العربية مما جعل تلك الموسيقى
في رتابة وتكرار قد تظهر مملة جداً عند البعض بسبب كثرة تكرارها
وهي مهمة جداً عند البعض الآخر بسبب اعتبارها الأصل الذي لا
يمكن التلاعب فيه أو الاستغناء عنه لكونه يمثل الجذور الأصلية
للموسيقى والغناء العربي بشكل عام.

تأثر الأداء بالكلمة واللحن والإيقاع

من الواضح ان الأداء هو السمة التي تغطي على اللحن والإيقاع كما ذكرنا سابقاً حيث بإمكان هذا العنصر المهم من الموسيقى ان يكون فعالاً ذو تأثير مباشر على تغيير الموسيقى والغناء تعبيرياً وجعل المادة تستندوق بأشكال متعددة من خلال التلاعب بخصائصه ومكوناته الأساسية، والأداء بشكل عام يتأثر بالعناصر الأخرى المرافق لها مثل الإيقاع واللحن والكلمة وخاصة في الغناء العربي حيث تقود الكلمة ومعناها إلى صياغة اللحن بالشكل النغمي المطلوب استجابة لمعانيها وبناء اللحن وفق الإيقاع المنسجم مع معنا الكلمة، وبالتالي يظهر الأداء بشكل عفوي أو بشكل معرفي متناسقا مع متطلبات الموضوع سواء كان الفنان مدرك لذلك العمل ام غير مدرك لذلك... ومعظم الذين تحدثوا عن الموسيقى العراقية والغناء العراقي اعتبروه حزين الطابع ولأسباب متعددة منها ما يتعلق بالجانب التاريخي ومنها ما يتعلق بالمآسي الاجتماعية وصعوبة الحياة^(١)... وغيرها من العوامل التي أثرت في بناء سمة الأغنية وخاصة ان الفن الغنائي هو تعبير عن حاجة المجتمع أو هو المرآة التي تتعكس فيها صورة الحياة الواقعية للمجتمع.

(١) د. شهرزاد قاسم، الموسيقى العراقية، ص ١٣٢.

فظهرت العلاقة بين العنصر اللغوي والصوتي (الأدائي) والحركي في الغناء الشعبي... حيث تبتكر الأغاني الشعبية المعبرة عن الحالات الوجدانية المختلفة أو المصاحبة لإنجاز الأعمال اليومية تلقائياً وتتبع من إحساس فطري واحتياج غريزي عفويًا، ويتبلور العنصر اللغوي واللحني والحركي وغير ذلك خلال عملية الممارسة المتكررة أو المشاركة في تأدية فعل حياتي لفترات زمنية متتالية خلال جيل أو عدة أجيال. وان أي اختلاف في المستوى الفني للأغنية الشعبية أو أي تباين في أسلوب بنائها الموسيقي أو طابعها العام يأتي قبل كل شيء من سيطرة أو بروز هذا العنصر أو ذاك من العناصر الموسيقية المكونة لها، وعند الافتراض ببروز عنصر النص (الكلمة) على عنصر اللحن والإيقاع في أغنية ما نفهم من ذلك بان كلماتها قد اكتسبت مسارا لحنيا وتركيبا إيقاعيا معينا عندما كانت تتكرر خلال مختلف الفعاليات الاجتماعية المنبعثة من التقاليد والأعراف والطقوس والمراسيم^(١).

ورغم ذلك قد يلاحظ بعض الفروقات التعبيرية وصياغة الألحان وإيقاعات أغاني فترة الخمسينات حيث معاني كلماتها حزينة وتدعو نحو البكاء والانقباض أما مساراتها اللحنية والنغمية وإيقاعها نراه من النوع الراقص ويدعو نحو الفرح والابتهاج ويغطي عليها التنوع الأدائي التعبيري الديناميكي والزخرفي اللحني، وقد بررت هذه الظاهرة بسبب انتشار الملاهي والنوادي في بغداد لتلك الفترة حيث استوجبت الحالة

(١) د. طارق حسون فريد، حول العلاقة بين الكلمة واللحن، مجلة المجمع العلمي، ص ٤.

الاجتماعية إلى تزايد الطلب لمثل هذه الأغاني التي تبعث الفرحة والسرور للمستمع حتى وإن كانت ذو معنى حزين.

قد يتحدد الأداء بعض الأحيان ويتمسك بجوانب غير واسعة خاصة عند استخدامه ضمن مسارات لحنية ونغمية ضيقة المدى الصوتي وقليلة النغمات اللحنية المستخدمة في بنائها أو قد يتأثر الأداء كذلك بنوع الإيقاع (النموذج الإيقاعي). فكلما كان الإيقاع من النوع البسيط كلما أمكن من استخدام التعابير الأدائية بشكل أكبر وأكثر حرية وذلك ارتباطاً باللحن حيث يمكن التلاعب بالمسارات اللحنية وإضافة الأشكال الأدائية عليها بشكل واسع، وعلى العكس من ذلك كلما كانت الإيقاعات من الأنواع المركبة (نماذج إيقاعية صعبة) كلما أثر ذلك في إمكانية بناءها اللحنى وبالتالي الأدائي، لأن الأداء عنصر مرتبط بشكل مباشر باللحن بصورة أساسية ثم بالإيقاع، وفي الأغاني يرتبط اللحن والإيقاع بشكل مباشر بالكلمة ومعناها حيث تحدد نوع اللحن المستخدم والإيقاع المناسب وفق المعنى المطلوب للكلمة ويظهر التعبير للمعنى عن طريق استخدام مكونات الأداء على اللحن بشكل مباشر لتكون النتيجة عمل غنائي متكامل الملامح والأسلوب وهذا العمل يختلف من ملحن إلى آخر حسب قدرة كل فرد النابعة من معرفته وخبرته للتعامل مع كيفية صياغة تلك الألحان.

وكذلك من مغني إلى آخر وذلك حسب المهارة والفروق الفردية للغناء عند كل فنان، لذلك نرى ان الأغاني السابقة لمطلع قرن العشرين

قد اعيد غنائها في منتصف القرن وفي نهايته ولا تزال تغنى إلى يومنا هذا ولا تزال تستدوق من قبل المتلقي ليس لكونها الموروث والإرث الحضاري فقط بل لكونها تعاد بشكل مختلف لكل عقد وهذا الاختلاف لا يشمل عنصري اللحن والإيقاع وإنما يشمل الأداء (بجميع مكوناته) والمتغير ضمن اللحن والإيقاع، وهذه الحالة تعتبر صحية وملائمة لتغيرات المجتمع والذوق الشبابي لكل عقد ولكل جيل، ولذلك تكون مفهومة وأكثر قرابة لشعور ونفس المتلقي... وخاصة ان الأجيال تكتسب خبرات معرفية أكثر من سابقتها كلما تقدمت العقود نحو الحاضر، فالأسلوب الأدائي لعقد العشرينات ليس هو في عقد الخمسينات أو عقد الثمانينات وفي الوقت الحاضر قد اختلف كلياً تقريباً بسبب ظهور التكنولوجيا الحديثة في استخدام الأجهزة السمعية والمرئية وشبكات الانترنت التي عملت على نقل تراث العالم وأعمالهم الغنائية والموسيقية الشعبية أو المنهجية بشكل واسع حيث تأثر بها الشباب واستدوق الكثير منها وعمل على تقليدها والعمل بها بشكل متكامل والبعض الآخر عمل على مزجها مع تراثه وإنتاج أعمال هجينة الطابع بشكل شخصي وفردى⁽¹⁾... وبكلا الحالتين أدى هذا التغير إلى تأثير مباشر في عناصر اللحن والإيقاع والأداء للأغنية الشعبية العراقية حيث تغيرت سماتها وصفاتها الخارجية والداخلية بشكل سريع جداً.

(1) ميسم هرمز، الذوق الشبابي والأغنية الحديثة، جريدة: الضياء، ص 6.

الأداء الموسيقي الآلي المصاحب للأغنية العراقية

لم يختلف الأداء الموسيقي عن الأداء الغنائي في العراق كثيراً حيث تمثل الموسيقى المرافقة للأغنية بنفس أداء الأغنية دائماً... ولا يوجد في الوقت الحاضر ما يشير إلى وجود موسيقى الآلات الصرفية في العراق القديم أيضاً، بل إن الموسيقى فيه كانت غنائية كالموسيقى العربية، لكن من الجائز الاعتقاد بوجود مقدمة موسيقية وخاتمة ومداخلة بين المقاطع أو أجزاء الأغنية، والغناء كان يتم بمصاحبة الآلة أو الآلات الموسيقية أو بدونها^(١).

وما عرفته بغداد من آلات موسيقية مصاحبه لأهم أنواع غنائها والمتمثل بالمقام العراقي والبسته (أغنية المقام) عرف بمصطلح الجالغي البغدادي... والذي يعني جماعة الطرب أو طاقم الموسيقى وتتكون من آلة السنطور والجوزة والطبلة والرق والنقارة^(٢)... والتي ترافق مطرب المقام حيث تبدأ في العزف كتذكير للمغني وتهيبته، كما أنها تعزف بعد الانتهاء من غناء جزء من المقام أي أنها تقوم في هذه الحالة بإعادة الغناء عزفياً من خلال الآلات الموسيقية^(٣)... وما يلاحظ في غناء

(١) د.صبحي أنور رشيد، الموسيقى في العراق القديم، ص ٢٥٥.

(٢) مهيمن إبراهيم، الخصائص اللحنية والإيقاعية في الأغاني المرافقة للمقام العراقي، ص ٧٥.

(٣) د.صبحي أنور رشيد، الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي، ص ٩.

المقام ان المطرب والآلة يحاولان القيام بنفس التعبير الأدائي حيث تحاكي الموسيقى المغني والعكس صحيح وتكون النتيجة أكثر وضوحاً عندما يكون المطرب هو نفسه العازف على الآلة حيث يعمل على إظهار وإبراز جميع الحركات الأدائية الزخرفية من قبل حنجرته والآلة على حد سواء. وهذه الحالة تنتشر أيضاً في الأغاني الشعبية لدى فنانين البادية والريف وخاصة ان اغلبهم يعزفون ويغنون في آن واحد فنرى عازف الربابة مقلداً ومحاكياً صوته عبر آتته... فنن الربابة لايفهم من الزاوية الموسيقية ولا تفتح مغاليقه بدون التمعن بمضامين وفنون أشعاره. ويكاد يصعب الفصم بين لغة المؤدي والشاعر ولحن المؤدي الشاعر، وإيقاع لغة المؤدي وإيقاع لحن الربابة وإيقاع النص الشعري فالعلاقة متداخلة ووطيدة بينهم، لذا يصعب الفصم بين أطوال المقاطع وعددها وإيقاع اللحن الناتج من اختلاف أطوال الطبقات أو الدرجات النغمية وعددها، وبين ما يقوله الشاعر أو العازف عن طريق جهازه الصوتي من مفردات لفظية وبين ما يسمع من الربابة من أبعاد وزخارف لحنية أدائية^(١)... وكذلك عازف الناي حيث يغني عبر آتته ما يغنيه بدونها.

وخاصة ان الغناء الفردي هو الذي يسيطر على تراثنا الفني الغنائي العربي بشكل عام^(٢)... ولذلك نرى ترابط جدي بين الآلة والغناء

(١) د. طارق حسون فريد، أوضاع الفنانين الشعبيين وفنونهم الموسيقية، ج ١، ص ١١١.

(٢) الياس سحاب، المغنون العرب، ص ١٤٧.

الشعبي العربي والعراقي من الجانب الأدائي بشكل خاص وليس فقط اللحني، فلا وجود لموسيقى مجردة ضمن الأغنية الشعبية... ولأهمية الغناء (الأغنية) فإن ما يفهم من استخدام لكلمة موسيقى بأنها تتاوى اصطلاح الغناء وهذا يعني ان المقصود بالموسيقى هو ما يصدر عن الآلة في حين يشمل الغناء ما يصدر عن الحنجرة البشرية^(١).

ومع تطور المجتمع العربي (والعراقي) بشكل عام وظهور المعاهد الموسيقية أدت مخرجاتها إلى إنتاج ملحنين أكاديميين نوعاً ما، حيث ظهرت أعمالهم واضحة في بناء وصياغة أغاني جديدة تختلف مفهوماً ومضموناً عن ما توارثه المجتمع البغدادي من غناء قديم، حيث ظهرت المقدمات الموسيقية للأغنية بأشكال متنوعة ومختلفة عن لحن الغناء وتطورت إلى أشكال جديدة متنوعة البنية والصياغة وحسب قدرة الملحن. إلا ان الطابع العام للأغنية البغدادية القديمة ظل مترابط بشكل متشابه عند غنائه أو عزفه أو عند الغناء والعزف سوياً.

(١) د. شهرزاد قاسم، الموسيقى العراقية، ص ١٢٠.

طرق اكتساب وتعلم الأداء

ينقسم تعلم الأداء إلى شكلين وكما يأتي:

١. **الأداء المنهجي:** ويشمل كل مكونات الأداء من زخارف وحركات لحنية إضافة إلى التعبيرات الديناميكية من شدة وخفوت والتدرج نحو شدة الصوت أو التدرج نحو خفوت الصوت واستخدام الغناء والعزف المتصل (legato) أو الغناء والعزف المتقطع (staccato) حيث ثبتت قواعده وأرست ضمن مناهج ودراسات علمية أكاديمية وانتقلت إلى العالم لتدرس بنفس الطريقة والمفهوم ضمن الأكاديميات والمعاهد والمدارس الموسيقية والمختصة بالفن الموسيقي، وقد وضعت تلك العناصر بعد تجارب طويلة لمدارس تعلم وتدريب العزف والغناء مروراً بالعصور الموسيقية الطويلة (منذ العصور الوسطى والى الوقت الحاضر) لذا تتميز تعابيرها بالثبوت عند التكرار والابتعاد عن الارتجال ضمن ما هو محدد ومدون من نوع التعبير.

ويلي الأداء المنهجي العالمي الأداء المنهجي الشعبي أي ما يخص كل شعب من أشكال أدائية ضمن تراثه المنهجي فالعراق مثلاً اشتهر بمدارس العود على نطاق واسع ضمن الوطن العربي وتميزت هذه المدارس المنهجية بالطرق الأدائية التكنيكية والتعبيرية المختلفة والمتنوعة حيث لكل مدرسة أسلوبها وخصائصها... وكذلك مدارس

المقام العراقي من الناحية الغنائية حيث تحفظ طرق أداء المقام بشكل تقليدي وعفوي من قبل المعلم إلى الطالب وهذه الظاهرة التحفظية هي المنتشرة بصورة عامة في العراق رغم وجود المنهجية وأساليب تدوين الحركات الأدائية إلا أن التحفيظ بالتقليد والمحاكاة هو الجانب الأساسي الذي يطغى على تعلم الغناء أو العزف حتى ضمن المدرسة المنهجية العراقية^(١) أو العربية بشكل عام.

٢. الأداء الشعبي: ويشمل تعلم كل صيغ الأداء الحركية (ضمن اللحن) والديناميكية والصوتية أي المتعلقة بالطابع الصوتي ،حيث تكتسب هذه العناصر بشكل طبيعي من البيئة والمجتمع أي فطرياً دون حساب لقواعد خاصة أو منهج معين لتعلمها وإنما بسبب تكرارها وممارستها ضمن مناخها تترسخ في ذهن المتلقي أو المؤدي بشكل طبيعي وتنتقل إلى خزينه الذهني لتستقر أخيراً كحصيلة معلوماتية داخل الذاكرة.

وعند ممارسته الغناء تظهر بشكل عفوي وتلقائي لتجمل المسارات اللحنية وبأشكال متنوعة وغير متناسقة وفردية ومختلفة من مغني إلى آخر، وذلك حسب قدرة تلاعب كل منهم في استخدام تلك الحركات والعناصر ضمن رؤيته الذاتية في مواضع إبرازها على اللحن وكيفية إظهارها، وهنا يكون التعامل مع حركات قد تكون متفق عليها بسبب كثرة استخدامها داخل البيئة الواحدة أو تظهر حركات جديدة ناتجة عن

(١) ميسم هرمز ،طرائق التحفيظ الشفاهي ،مجلة كلية التربية الأساسية ،عدد٤٦ ،ص٢٠٣

مزج الحركات القديمة بعضها مع بعض أو بسبب ظهورها بشكل تلقائي غير مخطط له مسبقاً بحيث لا يمكن للمغني أن يكررها للمرة الثانية باعتبارها ناتج عرضي ظهر بسبب التلاعب الصوتي ومهارة استخدام الحنجرة الصوتية دون التفكير أو التخطيط لعملية استعراضها بذلك الشكل.

ويشكل عام تعتبر عناصر الأداء ضمن الغناء أو العزف الشعبي من المكونات الغير ثابتة منهجياً حيث تتصف بالارتجال والاختلاف وعدم الثبوت في استخدامها وكذلك تتميز بالطابع الفردي والقدرة الذاتية عند إنتاجها... لذلك يكون من الصعب تطبيق قواعد النقد عليها بشكل عام بسبب الحاجة إلى تحديد الكثير من السمات والخصائص الداخلية والخارجية للمادة الخاضعة للنقد حيث يتطلب ذلك دراستها بالشكل التحليلي المنهجي والجمالي الفلسفي لتسهيل عملية تطبيق النقد الفني الموسيقي عليها وإظهار النتائج الايجابية لتشخيص أساليبها الأدائية وملاحظتها الطبيعية والنقية^(١).

من ما تقدم يمكن تلخيص نتائج هذا البحث بالشكل الآتي:

١. يعتبر الأداء عنصر مهم من العناصر الموسيقية الغنائية حيث يبرز بشكل واضح ومؤثر في صياغة وإعداد المؤلفات والألحان المنهجية أو الشعبية للدول والمجتمعات المختلفة. ويمتلك الأداء

(١) ميسم هرمز، التحليل والنقد الموسيقي، ملزمة دراسية، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، للصف الثالث، غير منشورة.

كباقي العناصر الموسيقية الأخرى (الإيقاع، اللحن، الانسجام) مكوناته الخاصة والمتمثلة بالاتي:

أ- الحركات اللحنية (الزخارف اللحنية) وهي نغمات قصيرة وسريعة تدخل على المسارات اللحنية لتغير من شكل حركتها وتؤطرها بجماليات متنوعة بحيث تغير من مجرى المسار الأساسي إلى شكل مختلف ومتنوع.

ب-ديناميكية التعبير وهي مقدار شدة الصوت وخفته وتدرجاته عند العزف أو الغناء بحيث يكون الناتج اللحني أكثر تأثيراً في المتلقي بسبب التغيرات الانفعالية الحاصلة فيه.

ج- الطابع الصوتي أو اللون الصوتي وهو نوع تعبيره جمالي تفرضه الطبيعة والبيئة على الحجرة الصوتية أو الآلة الموسيقية بشكل عام وله خصائص تدوق مختلفة لدى المتلقي حيث ترتبط بنواحي متعددة مثل المزاج والذائقة والبيئة الخاصة بكل فرد.

تظهر المكونات الثلاثة أعلاه في الغناء المنهجي بشكل واضح أما في الغناء الشعبي غير المنهجي فتكون مقتصرة على مكون واحد من المكونات الثلاثة السابقة أو أكثر من واحد وهذا ما تظهره أغاني بغداد والأغنية العراقية بشكل عام في القرن الماضي مع الأخذ بالنظر وجود غناء المقام العراقي حيث تظهر فيه المكونات الأدائية بصورة متكاملة تقريباً.

٢. تتنوع أشكال دراسة الأداء وأساليبه حيث يمكن دراسته من الناحية التحليلية الموسيقية في استعراض لأنواع أشكاله الزخرفية وطريقة تدوينها لتكون في النهاية قواعد ثابتة تعبر عن شكل أدائي لنوع معين من الغناء الشعبي أو العزف الآلي وكذلك يمكن دراسته من الجانب الجمالي في إظهار معنى الفن وقيمه لدى كل مجتمع ومدى تأثيره وتأثره في المجتمعات الأخرى، ويمكن أن تكون الحالة نقداً جمالياً يبحث كذلك في مجال التدوق الموسيقي الغنائي لأنواع معينة من هذه الفنون، مع الأخذ بالنظر الاهتمام بنوع الأداء وصيغته الشعبية أو المنهجية.

وبذلك يظهر التحليل والنقد العلمي الصحيح للجانب الأدائي ضمن الأغنية العراقية أو البغدادية حيث تخلو الدراسات والمقالات الخاصة عن الغناء العراقي من فلسفة الجمال ومعنى التعبير الداخلي لمضمونها سواء كانت تراثية منهجية الصياغة أو شعبية فولكلورية.

٣. ظهر ان الغناء في الموسيقى العربية (والعراقية التي هي جزء منها) تتميز بصفة الارتجال سواء كان ضمن التراث الشعبي الفولكلوري أو ضمن التراث الشعبي المنهجي (المقنن)، ويتميز هذا الارتجال بأسلوبين الأول يتمثل بارتجال الألحان بشكل عام والثاني يتمثل بارتجال التنوعات الأدائية على اللحن نفسه عند تكراره وخاصة ان الغناء العربي يتميز بكثرة تكرار المسارات والجمل اللحنية داخل الأغنية أو الموسيقى الآلية، وهذه الصفة الارتجالية هي التي تساعد

على بعث التنوع في اللحن مما يساعد على تقبله وعدم الملل من تكراره.

٤. أدى استخدام الأداء بشكل متكرر خلال فترات زمنية لاحقة إلى ثبوت بعض أشكاله الحركية (الزخارف اللحنية) وديناميكيته الصوتية إلى أساليب وقواعد معينة استخدمتها الأجيال بشكل متكرر ومنتظم فتغيرت الصورة إلى فن جديد اطلق عليه بمصطلح الطرب أو التطريب حيث يعتبر من الأشكال الغنائية القديمة الكلاسيكية والتي تحوي على خصائص أدائية معينة تمثل اسلوبه وملامحه الخاصة قبل الاهتمام بشكله اللحني أو الإيقاعي رغم أهمية هذين العنصرين في الجانب الطربي. فالعنصر الأدائي كان له الدور الأساسي لفصل مفهوم المغني عن المطرب أو المبدع.

٥. يتأثر العنصر الأدائي بشكل واضح ومباشر مع اختلاف العنصر اللغوي (الشعر) والعنصر اللحني والإيقاعي في الأغنية العربية بشكل عام حيث أن الأداء يعبر بشكل صريح عن مفهوم الكلمة والمعنى المصاغ لأجلها وكذلك بتأثير مباشر من اللحن والإيقاع، لان عنصر الأداء ليس منفرداً بذاته أو قائماً بخصائصه وإنما مرتبط بشكل مباشر بالعناصر الغنائية والموسيقية الأخرى حيث يدخل عليها ليغير من جماليات بنائها ولا يمكن له الظهور إلا من خلالها، فمكونات الأداء الغنائي هي مفردات تعيش على مكونات

العناصر الغنائية الأخرى وتتمازج وتتفاعل معها ليكون الناتج شكلاً
ذو ملامح معينة وأسلوب مختلف عن الأشكال الأخرى.

٦. لا يختلف الأداء الموسيقي الآلي المصاحب للغناء العراقي كثيراً
عن الشكل الأدائي للأغنية نفسها، حيث تتميز موسيقى الأغنية
بتقليد الغناء نفسه وكأن العازف يحاول أن يغني على آتته ما يغنيه
بصوته أو بصوت المغني المرافق له. وحتى اللازمة الموسيقية
تظهر بشكل تكميلي إلى لحن الأغنية وخاصةً في الغناء الشعبي
الفولكلوري أما في الغناء التراثي الرصين فيظهر دورين للأداء
الموسيقي الأول يتمثل بعزف تذكيري للبنية النغمية واللحنية وكذلك
مقدمات للمقاطع الغنائية المتعددة إن وجدت، والدور الثاني يتمثل
بعزف الغناء وتقليد المغني وإكمال اللحن الغنائي عن طريق
اللازمات الموسيقية.

٧. ظهر عنصر الأداء في الغناء الرصين بشكل منظم القواعد
والمناهج لذا اعدت الطرائق الخاصة لتدريس مكوناته ومفرداته
الأساسية ضمن دراسة مناهج الموسيقى العالمية والغناء العالمي
،مما أدت هذه الحالة إلى ظهور مناهج خاصة بالمدارس الشعبية
التراثية المنهجية لكل دولة ولكل شعب عملت كل منها على إرساء
قواعدها الخاصة ضمن محيط مجتمعها ونقلها إلى طلابها بالشكل
الدقيق وبطرق تعليمية مختلفة. أما عنصر الأداء الشعبي والمعتمد
على اللاتبوتية في مكونات عناصره، فاعتمد بالأساس على

الانتقال العفوي من مؤدي إلى آخر ومن جيل إلى جيل ثاني عن طريق التقليد والتحفيز الشفاهي.

وتبعاً لما تقدم يمكن ان يلخص عنصر الاداء بالخصائص النقدية الآتية:

١. تتلخص مكونات عنصر الأداء الغنائي العراقي بثلاثة جوانب مهمة هي الحركات اللحنية (التحليات والزخارف) ،وديناميكية الصوت (من شدة وخفوت والتدرج نحو الشدة والخفوت) ،والطابع الصوتي (اللون الصوتي).

٢. يمكن دراسة عنصر الأداء في الغناء العراقي من جوانب متعددة منها تحليلية موسيقية ومنها جمالية أو نقدية ذوقية وهذا ما لم يحدث في بلدنا بالشكل المنهجي والعلمي المطلوب.

٣. ظهرت صفة الارتجال (أو الاستطرد) هي الظاهرة المنتشرة على الأداء الغنائي العراقي (أو العربي) وبشكلين تمثل الأول بارتجال اللحن مباشرة والأداء، والشكل الثاني تمثل بارتجال المكونات الأدائية على لحن ثابت وموجود اصلاً.

٤. عند ثبوت مكونات الأداء إلى صياغة متكررة حسب شكل معين ينتج عن ذلك فن جديد مختلف السمات والملاح عن غيره، لذا يعتبر الأداء هو الجانب المؤثر بشكل مباشر في بناء الصيغ المختلفة للغناء وإرساء ملامح كل منها بشكل معين.

٥. لا يمكن عزل عنصر الأداء عن العناصر الغنائية الأخرى (الإيقاع، اللحن، الكلمة) وذلك لان الأداء لا يتواجد إلا بوجود تلك العناصر حيث يدخل عليها ويعمل بشكل ضمني ومشارك مع مكوناتها.
٦. ظهر الأداء الغنائي والموسيقي المرافق للغناء بنفس الشكل وذلك في الأغنية الشعبية العراقية حيث تعتبر الآلة تقليداً للحجرة.
٧. نظمت قواعد عنصر الأداء ومكوناته في العالم عن طريق الدراسة لتكون ثابتة المعنى والتعبير اما قواعد الأداء في الغناء والموسيقى الشعبية فتعتمد بالأساس على متغيرات حسب رؤية كل مجتمع وثقافته الإنسانية والفنية.

عنصر التآلف (الانسجام او التوافق (HARMONY)

التآلف الموسيقي: هو النظرة الى التمازج الحاصل بين مكونات الموسيقى الاربعة، اضافة الى الكلمة (الشعر) ان كان العمل غنائيا، وتحديد مقدار النسق (التربط والاختلاف) الحاصل ضمن عملية تفاعل العناصر مع بعضها داخل شكل العمل الفني.

التآلف اللحني: هو مقياس التوافق الصوتي بين ابعاد النغمات المرتبة بالشكل العمودي (ACCORD)، او هو التآلف الحاصل بين الخطوط اللحنية ومساراتها المتعددة التي تعزف أو تغنى في نفس الوقت.

عنصر التآلف الموسيقي: واحد من عناصر التكوين الموسيقي الذي نتج عن عملية علمية رياضية لدراسة علوم الموسيقى وتطور نسيجها اللحني عبر العصور المختلفة.

ان عملية نقد عنصر انسجام المتآلفات عملية معقدة تدرس ضمن قواعد المتوافقات الصوتية لكل عصر، لذلك تخضع بالأساس الى الناقد الموسيقي ضمن المنهجية العالية وهي بالدرجة الاولى تخص دراسة نقد المؤلفات الموسيقية المنهجية الكلاسيكية (ضمن الاطار العالمي)، ويمكن استخدامها ضمن العام ايضا لتحديد الترابط الحاصل بين

الموسيقى المنهجية والشعبية او لدراسة التجريب والذوق الشخصي لبناء مركبات التآلف في بعض انواع موسيقى الشعوب العامة.

اما في الموسيقى والغناء العراقي فيكاد ان يكون خالي من هذه المركبات الهارمونية والى فترة الثمانينات من القرن السابق، ثم بوجود الارغن والجيتار والاكورديون ساعد على استخدام مركبات اكوردية مرافقة للغناء الميلودي بشكل ذوقي اكثر من كونه علمي او منهجي، لذلك اضيفت جمالية حسية للأغنية بعيدا عن كونها منهجية تستحق الوقوف والتأمل في النظرة النقدية التطورية لهذه الاغاني والتي انتشرت في الوقت الحالي بشكل كبير واصبحت ضمن النظام الذوقي للمجتمع.

إن صعوبة البحث في أصول الهارموني تكمن في عدم وجود أدلة مقنعة وبالشكل الذي يسند حركة البحث العلمي، وخاصة في مجال الدراسة العربية والموسيقى العربية بشكل عام. لذلك نرى أن بعض البحوث تصب محتواها في مجال إسناد ما حصلنا عليه من كتابات الفلاسفة العرب في رسائل محققة بشكل غير متكامل وتحتاج حقا إلى مراجعة منتظمة وبرؤى مختلفة لتكون أكثر فاعلية وأهمية لخدمة الحركة الفنية الموسيقية. ومع ذلك هناك أمور لا يمكن تجاهلها وفق المنطق والتحليل الاستقرائي لثوابت كانت السبب في دعم ما يقدمه الكاتب والمؤرخ ضمن هذا المجال. مثل وجود الآلات الموسيقية التي تمتلك القدرة على التصويت بصوتين وأكثر ومنذ فترة الحضارات القديمة

وبضمنها حضارة الشرق^(١). فوجود الكنارة والقيثارة والعود الطويل العنق كلها أدلة على آلات ذي تقنية متطورة وقادرة على إخراج أكثر من صوت عند العزف عليها، رغم أننا لا نمتلك حقا الدليل على طريقة استخدامها أو أسلوب العزف على تلك الآلات ، أضف على ذلك أن العزف بشكل جماعي وحسب ما ظهر في اللقى الأثرية، هو دليل آخر على مزج الأصوات الناتجة عن تلك الآلات المختلفة الشكل أو المتشابهة. وليس من المعقول أن يكون الموسيقي القديم قد تجاهل ما مر على مسامعه من اصوات متمازجة وخاصة ان الموسيقي فن سمعي. وليس لدينا الدليل القاطع على كونه قد نظم تلك الأبعاد التي تصوت مع بعضها البعض في الحضارات القديمة؟ ولهذا السبب نعود دائما إلى تاريخ وأصول الحضارة العربية اعتمادا على ما وثق من كتابات الفلاسفة ومبدعي تلك الحقبة. حيث من الكتابة نستشف ما حصل وما كان يحصل في الأزمان التي وثقها التاريخ.

(١) ورد في (العقد الفريد) لابن عبد ربه:- كان لإسحاق الموصلي (قرن الثاني للهجرة) المقدرة على التعرف على اللحن اليوناني الأصل عند سماعه ... وينبغي أن نشير إلى أن الحضارات القديمة قد أخذت عن بعضها أحسن المنجزات الفنية، وهذه الحقيقة يمكن الاستناد إليها للقول بان موسيقى الحضارات المصرية والآشورية والفارسية والبابلية واليونانية والعربية، تشترك في آلاتها ونظرياتها، وهذا يجعل لها طابع قريب التشابه إلى حد ما، فالموسيقى في ذلك العصر كانت لغة واحدة مشتركة، مع تغير لهجاتها في كل هذه الحضارات، فتميز الواحدة عن الأخرى وتبرز شخصية كل منها دون أن تترك مجالاً للخلط بينها. (عبد الجليل خالد، الموسيقى العربية والموسيقى الأفريقية، ٢٠٠٣، ص ٣٢)

الانسجام الصوتي

من الواضح أن مصطلح الانسجام الصوتي قد سبب إشكالية في استخدامه الموسيقي عند الكثير من المعرّبين والكتاب، فالبعض يفسره عن علم الهارموني وتوافق النغمات العمودية ضمن مفهوم (Chord)، والبعض الآخر يعتمد للحديث عن أي تآلف يحدث بين عناصر الموسيقى ومكوناتها الآلية والصوتية البشرية، ويتفق المؤلف مع الرؤية الثالثة لتفسير هذا المصطلح والتي تعتبر الانسجام الصوتي بأنه محصلة التآلف^(١) (التوافق والتناظر) الذي يحدث بين النغمات ضمن بنائها اللحني العمودي أو الأفقي الطابع، إذا كان المقصود منه انسجاماً لحنياً.

فالانسجام وفق كلمة (هارموني) في الموسيقى: "هو فن وعلم الأصوات الموسيقية وترباطها بعضها مع بعض في أشكال عمودية تدعى (تآلفات chords)^(٢)،

(١) التآلف نوعان أما أن يكون متوافقاً، أو يكون متناقراً، اعتماداً على نوع الأبعاد. (خالد

إبراهيم، التوافق الصوتي، ملزمة دراسية، ١٩٩٧، ص ٢)

(٢) Chord هي الأكثر تداولاً في الكتابات الموسيقية ضمن المنهجية أو الشعبية، والكلمة تدل على معاني متعددة مثل (حبل، وتر، تآلف، اتفاق، تناغم، هارموني) وهي تختلف عن كلمة cord التي تدل على معنى حبل أو سلك أو وتر وغيرها من معاني لا موسيقية... "ويستعاض عنها بعض الأحيان بكلمة Accord الأكثر قرباً في المعنى

وهو عنصر أساس في الموسيقى الغربية^(١). أي انه في معناه العام، المظهر العمودي لتركيب الأصوات، وهو على النقيض من الطباق counterpoint الذي ينظم مجموعة من الخطوط اللحنية فيما بينها أفقياً، من دون اعتبار الاتفاقات (الاكوردات) التي تنتج عنها... كما استخدمت كلمة «هارموني»، للدلالة على تآلف مجموعة آلات النفخ الخشبية والنحاسية، وتتضم إليها - في بعض الأحيان - آلة التشيلو أو الكونترباس الوترية. وبما أن الموسيقى في الواقع ليست عمودية أو أفقية الشكل السمعي، إلا أن ترابط الأصوات فيما بينها يكون أفقياً وعمودياً في الوقت نفسه، ويشكل مظهراً منسجماً سواء أدى إلى توافق النغم أو تنافره^(٢).

جمالياً، يفسر (هيغل) الهارموني أو التناغم على انه: "العنصر ألهام في الموسيقى الذي يحرر العمل الفني عن طريقه من الأساس المجرد للوزن والإيقاع، ويتحول إلى موسيقى عينية تسيطر عليها قوانين التناغم. والتناغم في الموسيقى يعبر عن ثلاثة مستويات متداخلة في

حيث تعني تآلف، انسجام، تقارب، تمزيج". (حسام يعقوب، الاستجابة لدرجات السلم الموسيقي باستخدام المغاني، ٢٠٠٧، ص٧)

(١) الموسيقى الغربية: ويقصد بها في هذا الموضوع الموسيقى الكلاسيكية أو المنهجية أو الجادة، التي يستخدم فيها الانسجام وفق تآلفات الصوت داخل بنائها بشكل علمي، ويطلق عليها أيضاً تسمية (الموسيقى القياسية - standard music). (Stephan

(A.Emery, ELEMENTS OF HARMONY, 1918, p.3

(٢) مجموعة محررين، المعرفة، انسجام

العمل الفني، أولهما: في الموسيقى الآلية، عندما تقدم الآلات رغم اختلافها، إنتاجاً متكاملًا ينطوي على مجموعة واسعة من الأصوات المختلفة التي تعبر عن التناغم. وثانيهما: التناغم الكلي العام في العمل الفني الموسيقي، الذي يحدث بين الآلات بعضها مع بعض، وبين الحناجر البشرية. وثالثها: - أن التناغم يظهر من خلال فهمنا للموسيقى بأنها لا تتألف من فواصل زمنية منعزلة، أو من مجموعة مجردة من الأصوات المتميزة، وإنما التناغم يظهر من خلال العلاقة الكلية للأصوات التي تستوعب التوافق والتعارض والتوسط، وهذه التغيرات هي التي تشكل الأساس الضروري لكل ما هو موسيقي" (١).

وبشكل عام يترجم العرب المصطلحات الثلاثة (harmony, agreement, concord) بمعنى واحد على أنها " إِتِّحَاد ؛ إِتِّسَاق ؛ إِتِّفَاق ؛ إِنْجَام ؛ إِنْثِلَاف ؛ أُلْفَة ؛ أُنَاقَة ؛ تَجَاوُب ؛ تَرْتِيب ؛ تَسَاوُق ؛ تَطَابُق ؛ تَمَاطُل ؛ تَنَاسُب ؛ تَنَاسُق ؛ تَوَافُق ؛ رِفَاء ؛ سَلَام ؛ مُطَابَقَة ؛ مُلَاعَمَة ؛ مُوَاعَمَة ؛ مُوَافَقَة ؛ نَسْبَة ؛ هِنْدَام ؛ وَفَاق ؛ وَتَام " (٢)

واستخدم مصطلح الانسجام وفق كلمة (consonances)، عموماً، في كثير من العلوم والفنون للدلالة على التآلف والتوافق والتناسق بين

(١) رمضان بسطاويسي، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، ١٩٩٢، ص ١٦٦

(٢) وفق ما ورد في قاموس المعاني الفوري كلمة (harmony)،

عناصر العلم أو الفن الواحد. وفي الموسيقى يحدده هيغل على انه: "المجموعة الأولى من الائتلافات الثلاثية النغمات والتي تتألف فيها نغمة الأساس مع النغمة الوسطى (الثلاثية)، والنغمة الغالبة (الخماسية)"^(١).

أما شوبنهاور فينظر إلى الهارموني على انه...رباعي الدرجات وفق تقسيم الأصوات الأربعة (الباص، التتر، الالتو، السوبرانو)، والتي تناظر في سلسلة الوجود وبالترتيب (المملكة المعدنية، المملكة النباتية، المملكة الحيوانية، والإنسان). وعلى هذا الأساس يفسر الانسجام بين الأصوات على أن صوت الباص هو في الطبيعة اللاعضوية ، ولذلك يبتعد عن الأصوات الثلاثة الأخرى ذو الطبيعة العضوية، ويسير دائما بثقل وبصورة معاكسة لتلك الأصوات (توازي بين الموسيقى والعالم)^(٢).

ولذلك يُعد الانسجام في الموسيقى مفهوما مركباً بشكل عام، يمكن دراسته من خلال تفكيكه إلى مكوناته الرئيسية والتي تنقسم في خواصها إلى فيزياء الصوت والظاهرة الرياضية لعلم الموسيقى، وكذلك إلى فلسفة الجمال والذوق الوجداني والنفسي. ويحدد المؤلف الانسجام كعنصر من عناصر التكوين الموسيقي الرياضي على انه: "واحد من عناصر تكوين الموسيقى والنتائج عن الإبداع الفكري الإنساني لدراسة

(١) ما يقصده هيغل هو بنية الكورد الثلاثي النغمات (الأساس، وبعد ذو الثلاث، وبعد ذو

الخمس)، هيغل، فن الموسيقى، ١٩٨٠، ص٥٨

(٢) سيد شحاتة، علم الجمال الموسيقي، ٢٠٠٦، ص٢١٩

الموسيقى وتطوير علومها عبر مسيرة تاريخها الطويل، ويرتبط مفهومه بالقواعد التي وضعت لتوافق حركة النسيج اللحني ضمن بنائه الأفقي أو العمودي والتطورات الحاصلة عليه وفق مختلف العصور الموسيقية^(١).

والجانب الجمالي يفسره على انه التآلف الذي يحصل بين عناصر التكوين الموسيقي من الإيقاع واللحن والزخارف (والشعر في الغناء) والطابع الصوتي وكل مكونات العمل بشكل عام.

ويرى (پورتوى)، أن الموسيقى تَجَمَّع في انسجامها، الجانب الرياضي والجمالي والوجداني النفسي، بطريقة موحدة بحيث لا يمكن أن تكون الأهمية لجانب أكثر من الآخر، ولذلك ليست الموسيقى رياضة فحسب، وإنما في أساسها ذات تركيب رياضي، يخدم الشعور والتعبير بطريقة فريدة.^(٢)

والمكون الذي نقوم بدراسته ضمن هذا البحث يرتكز بالأساس على الانسجام الصوتي وبنيته الرياضية وفق منظور البوليفونية (التعدد اللحني الأفقي) والهمفونية (النسيج اللحني العمودي)، والذي أسس منهج بل مناهج لبناء أساليب متطورة في صياغة التأليف الموسيقي الجاد ورفع المستوى التعبيري (الجمالي) إلى أرقى ما يمكن ضمن

(١) ميسم هرمز، عملية التفاعل بين المؤدي والمتلقي في العروض الموسيقية ، ٢٠١٣،

(٢) جوليبوس پورتوى، الفيلسوف وفن الموسيقى ، ١٩٧٤، ص ٣٢٨

علمين أساسيين من علوم الموسيقى والمتمثلة بعلم الكونترابوينت (التضاد الصوتي، أو الطَباق)، وعلم الهارموني (التوافق الصوتي)، واللذين ارتبطا بشكل مباشر بنظم البناء الموسيقي.

"والنظام الموسيقي (scale)^(١): هو نظام ترتيب الأصوات حسب ارتفاعها وفق علاقة معينة بين تواتر هذه الأصوات، وأهمها النظام الكروماتيكي: وهو نظام تتالي انصاف الأبعاد بين درجاته، ويمكن أن يحوي اقل من نصف بعد أو أكثر، (كما في الأنظمة العربية).

والنظام الدياتوني: وهو نظام تكون المسافات بين درجاته المتتالية، بعد أو نصف بعد، (كما في نظام السلم الكبير والصغير)^(٢)...
والجدير ذكره أن الأنظمة السابقة من الممكن أن تكون معدلة (Temperation)، أو غير معدلة. حيث أن مفهوم النظام

(١) الـ (scale) في شكله الأبسط، هو مجموعة من النوتات (النغمات) في ترتيب أبجدي من أي نغمة إلى جوابها نحو الأعلى أو الأسفل. والكلمة من اصل لاتيني (scala) بمعنى سلّم. (وليم لوفلوك، ترجمة: طارق حسون فريد، ٢٠٠٧، ص٥٨)

(٢) وضع السلم الصغير (Minor) في ثلاثة أصناف هي: خالص (Pure)، وتوافقي (Harmonic)، ولحني (Melodic)، بينما السلم الكبير (Major) في صنفين هما: خالص (Pure)، والتوافقي (Harmonic). (حسام يعقوب، ٢٠٠٦، ص١١٦)

المعدل مرتبط كل الارتباط بمفهوم الإنهارموني (inharmony)^(١) " (٢).

ويعتبر مفهوم (النغمات العلوية أو الرأسية- overtone)، هو الأساس الطبيعي الذي قاد إلى تكوّن الأنظمة الموسيقية والانسجام الرياضي في الصوت^(٣)... "وهو أساس الهارموني الإغريقي (Harmony)، والذي كان يُقصد به (وئام وتوافق)، واصل الكلمة يوناني (ARMONIA)، والتي تعني مقبول. وعُرفَ الهارموني على أنه:- مجموعة أو كوكبة من الأصوات تتردد وفق علاقة معينة فيما بينها، فسرها العلم على أنها صدى النغمات العلوية (overtone)، للنغمة الأولية وفق طبقتها الصوتية"^(٤).

"ويلاحظ في (overtone) تشكل الأبعاد الطبيعية بشكل أجزاء لاتتجزأ، مرتبة من نغمات لا نهاية لها على وفق نظام خاص (يرافق

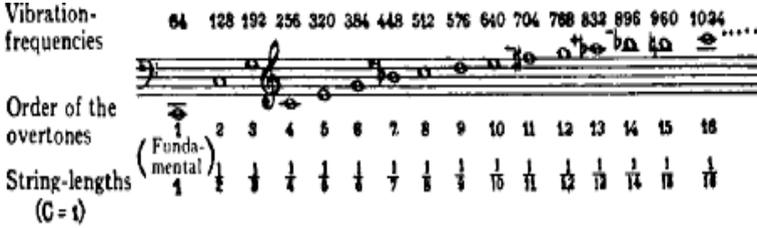
(١) التسوية المعدلة (Equal temperament)، ويعبر عنها بالسلم المعدل تتساوى النغمة المخفوضة مع ما يماثلها في الطبقة من النغمة المرفوعة، فنقول أن نغمة ري المرفوعة تتطابق مع نغمة مي المخفوضة، ضمن نظام هذا السلم. (حسام يعقوب، التسوية المنطقية ومقامات الموسيقى العربية، ٢٠٠٨، ص١٨٢)

(٢) شادي كرم وآخرون، النظريات الموسيقية والهارموني، ٢٠١١، ص١٩

(٣) وكذلك هو المسئول عن اختلاف الطابع الصوتي (Tone color)، بين الأصوات البشرية، والآلات الموسيقية من نفس الفصيلة. والتي تعرف بـ (timbre). (Janelle)
(K. Hammond, Mathematics of Music ,2011, p.5

(٤) Richard Freedman, Understanding the Fundamentals of Classical Music , 2006,p.24

كل نغمة باطنيا) من تتابع الاوكتاف والخامسة الطبيعية وابعاداً أخرى مرتبة وفق تسلسل هذا النظام"^(١).



ويصطلح عند البعض بتسمية (الهارموني الطبيعي للصوت) وذلك من مبدأ، أن كل صوت في الطبيعة يتكون من صوت أساسي، ترافقه مجموعة من الأصوات (الغير المسموعة)، أو ما يسمى بالطيف الهارموني... الناتجة عن تواتر مضاعفات الصوت الأساسي، أما الأصوات النقية التي لا تملك طيفاً هارمونياً، فلا وجود لها إلا في الموسيقى الإلكترونية.

إن الثالوث المهم في الانسجام (Triad)، يظهر طبيعياً وواضحاً بين النغمات من (6-1) للشكل السابق ضمن تسلسل النغمات الباطنية لنظام النغمات الرأسية^(٢)، حيث يتكرر الاوكتاف، وتليه الخامسة القوية في الاحساس التوافقي، ثم يظهر الثالوث واضحاً من تكرار الأكتاف

(١) Paul Hindemith, The Music of Bela Bartok , 1945,P.17

(٢) فرضت الطبيعة الشكل الأول من التركيبات الهارمونية وهو التوافق الكامل الكبير (Major chord) المكون من ثلاثة أصوات تسمع في آن واحد. (عزيز

الشوان، ٢٠٠٥، ص٤٩)

للمرة الثانية مضافا إليه البعد ذو الثلاث الكبير والبعد ذو الخمس التام (4-6)،... ويرى كورلي أن هذا الثلاث كان يضيف البهجة لدى المتلقي عند عزف تلك النغمات الثلاثة بشكلها الطبيعي لا الباطني (والذي عرف فيما بعد باسم الأورد الكبير - Major Chord)، كما يعتبره بالسترينا ثالوثا لطيفا، وخفيف التوتر... ويمكن تسخيره في إعداد موسيقى رائعة إذا وظف بالشكل الجيد.

هنالك أهمية للأبعاد من نوع ذي الكل، وذي الخمس، وذي الأربع، في التوافقيات الهارمونية المبكرة والمستخدمة ضمن الاورگانوم والباص المتصل، والتي يمكن أن تلاحظ ضمن النغمات الباطنية لنظام النغمات العلوية بين (1-4). ومازال مفهوم ألد (overtone)، من الأمور المهمة والى الوقت الحاضر، ويظهر ذلك واضحا من خلال إعداد مناهج متكاملة لطرق عزف النغمات الباطنية، وتعزيز إحساسها الهارموني في الآلات الموسيقية، الهوائية أو الوترية، مثل منهاج (Ben Britton) لعزف تلك النغمات على آلة الساكسفون... والتي يقول عنها بأنها تساعد العازف على إدراك النغمات والحفاظ عليها (تذكرها) بشكل أطول وأفضل⁽¹⁾.

وكذلك في تدريب الإذن موسيقيا (تربية السمع-الصولفيج)، " حيث شاع في التطبيق العملي للتغيم عند دراسة درجات المقام أن يعتمد التلاميذ على نغمة القرار كنقطة انطلاق للعثور على الدرجة المطلوبة،

(1) Ben Britton, A Complete Approach to Overtones , 2014,P.3

أو يستخدمون حدي الثالوث (triad)، ليتمكنوا من العثور على الدرجة المطلوبة بشكل أفضل"^(١).

وتبرز أهمية الطيف الهارموني (overtone)، في بناء مفهومي يُمرَّج بينهما دائماً عند الحديث عن الموسيقى، رغم اختلافهم في المعنى، ونقصد بالمفهومين، (المقام، والسلم).

ويرى المؤلف ضرورة تفسير تلك المفاهيم، كونها القاعدة الأساسية لبنية الانسجام الصوتي بأساليبه اللحنية المتعددة... "حيث منذ بداية ١٦٠٠م، كان المؤلف الموسيقي الأوربي يشعر بقلق حول تنظيم الأعمال وفق الطبقات الصوتية الأساسية (pitch) ضمن مفهوم (tonal)، وطريقة عمل الهارموني ضمن الأساليب المختلفة بين المؤلفين، والتي ظهرت معقدة للغاية عند دراستها فيما بعد، مع الحاجة إلى التدوين الموسيقي (النوتة) لتفسيرها. ومع ذلك فُسِّرت بعض المفاهيم والقواعد ضمن الأعمال التي ظهر فيها مفهوم السلمية الواضحة، وعلى الأقل في أعمال باخ"^(٢).

"وهكذا فإن الميلودية أي المادة اللحنية لا تكتسب قيمتها ولا يكتمل معناها إلا إذا ارتبطت بنظام مقامي (Total system) وتركيبات هارمونية"^(٣).

(١) حسام يعقوب، الاستجابة لدرجات السلم الموسيقي باستخدام المغاني ، ٢٠٠٧، ص ١٣

(2) Richard Freedman, Understanding the Fundamentals of Classical Music ,2006,p.24

(٣) عزيز الشوان، الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، ٢٠٠٥، ص ٤٩

ويمكن توضيح المقام، والسلم بما يخدم موضوعنا، على النحو

الآتي:

المقام:

هو نظام تتالي الأصوات المستقرة وغير المستقرة (تتعلق بالدرجة الأولى بالطيف الهارموني). والتي هي درجات هذا المقام. وان انجذاب الدرجات غير المستقرة إلى الدرجات المستقرة، يسمى بالانحلال (resolution)، ويمكن القول أن الدرجة الأولى هي الدرجة الأساسية (الأكثر استقرارا) في المقام، وجميع الأصوات الأخرى تتجذب نحوها وأكثرهم انجذابا للأولى هي الدرجة الخامسة. وعلى سبيل المثال، إذا افترضنا مقام (دو) الكبير، فان الدرجات المستقرة يمثلها الثالث (دو- مي - صول)، أي الدرجة الأولى والثالثة والخامسة من درجات المقام، أما الدرجات الأخرى فهي غير مستقرة، وتتحل نحو الدرجات المستقرة القريبة منها صعودا أو هبوطا. وبسبب أن المقام لا يتحدد بالثالث الصوتي الذي تشكله الدرجات الثلاث السابقة فقط، وإنما بكامل الدرجات التي يتكون منها، والتي يحكمها نظام الأبعاد فيما بينها، وعند تحديد تلك الأبعاد وفق طبقاتها الصوتية يظهر مفهوم السلم (scale)، لكن ضمن مفهوم المقامية وليس السلمية. وهنا نقصد بالسلم المقامي (Modality) والذي لا يخضع إلى القوانين الهارمونية، إنما للقواعد اللحنية، المتواجدة في الموسيقى الأحادية (المونوفونية)، وإلى حد ما الكونترابونينية اللحنية.

السلم:

هو وضع المقام حسب ارتفاع الطبقة الصوتية والتي يحددها الأساس (Tonic)، ويتخذ اسم تلك الطبقة (سلم دو، ري،...الخ)، والتي تتجذب إليه جميع أصوات السلم، وتظهر فيه درجات وظيفية مهمة مثل الدرجة الرابعة المهمة، والدرجة السابعة الحساسة، بالإضافة إلى الثالثة والخامسة. ومفهوم السلمية (Tonality)^(١) مختلف تماما عن سابقه في المقامية، حيث أن الموسيقى السلمية هي ما تكتب ضمن إطار السلم الكبير والصغير والخاضعة للقواعد الهارمونية الخاصة بها (أي الهارموني الكلاسيك والرومانتيك).

ويمكن القول أن المقام هو نظام أبعاد (Intervals)^(٢) محدد ولكن دون تحديد الطبقة الصوتية للدرجة الأولى، فإذا ما حددناها نكون انتقلنا إلى ما يسمى بالسلم ضمن مفهوم المقامية وليس ضمن مفهوم السلمية، وإذا ما حددنا هذا السلم بالثالوث الصوتي، درجاته مستقرة، نكون قد

(١) في قرن العشرين قام العرب بترجمة مصطلحات أوروبية ونقلها إلى العربية، فورد مصطلح tonality بمعنى الطبقة، ومصطلح تصوير بمقابل transposition، ومصطلح قرابة أو نسابة تفسيرا لكلمة relative. (حسام يعقوب، ٢٠٠٩، ص٥٦)

(٢) Intervals (الأبعاد): يعرف المصطلح بأشكال متعددة... في الكتابة الموسيقية يقصد به الخطوط والفراغات على المدرج الموسيقي ويسمى بالمسافة المرئية، أو يعرف على انه بعد الخطوة، ونصف الخطوة في ترتيب درجات السلم ويسمى بالمسافة المسموعة، أما هارمونياً فيقصد به الفرق في الطبقة الصوتية بين نغمتين أو أكثر. (Stephan

(A.Emery,1918,p.5

انتقلنا إلى ما يسمى بالسلم ضمن مفهوم السلمية وبالتالي ما يميز السلم عن المقام هو:-

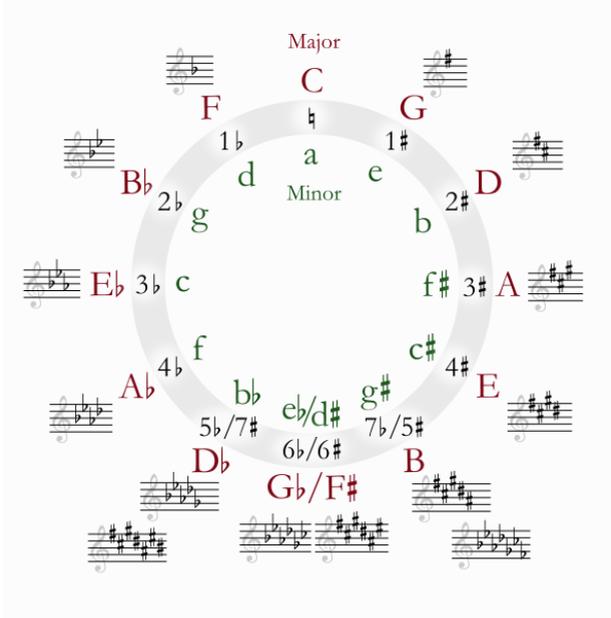
١. تشكل درجات السلم المستقرة ثلاثي صوتي يحدد السلم بشكل كاف وعلى طبقة صوتية معينة، وذلك عن طريق إيجاد طيف هارموني، والمتمثل بهذا الثلاثي الصوتي أثناء الكتابة الهارمونية ضمن مفهوم السلمية.

٢. وجود تمثيل وظيفي لدرجات السلم. (شادي كرم واخرون، ٢٠١١، ص ٥١-٦٤)

والفرق بين السلمية (tonal) والمقامية (modal) هو في لغة الهارموني التي تحيط وتدور حول النغمة المركزية للسلم، فالسلمية (Tonality) تتطوي على نظام من الانسجيمات العملية شاع استخدامها في القرن الثامن عشر مع ظهور مفهوم السلام الكبيرة والصغيرة. وأصبح مركز السلم هو مركز العمل أي أن النغمة الأولى للسلم الكبير أو الصغير، هي التي تحدد اسمه وطبقته الصوتية، ولها مجمل الأهمية في بناء الهارموني وحركته على درجات السلم، وضمن السلمية تطورت النظرة الهارمونية ابتداءً من عمل الثالوث الكبير وأهمية النغمة الخامسة لدرجات السلم، وتطور النظرة نحو النغمة السابعة (الحساسة - Leading tone)، وخاصة في السلم الصغير والتي باتت ترفع دائماً لتشكل مفهوم السلم الصغير الهارموني الذي نتج عن تطور الإحساس الهارموني في بنائه.

بينما المقامية التي استخدمت المفهوم الدياتونيكي لم تهتم بالوظيفة الهارمونية التي اتبعتها السلمية وفق السلمين الكبير والصغير ،لان المقامية أصلا هي مصطلح يرتبط بنماذج المقامات التي ظهرت في الموسيقى الكنسية للقرن الثامن الميلادي والتي كانت تعتمد في ترتيب أبعادها على البعد الكامل ونصف البعد، والمقامية اليوم أصبحت أكثر حداثة وتوسع وتطلق على أي موسيقى لا يستخدم فيها مفهوم السلمية المحددة بالشكل السابق.

والشكل الآتي يوضح دائرة السلام الكبيرة والصغيرة وفق ترتيبها وطبقاتها الصوتية:-



أصبحنا اليوم نميز بين ثلاثة أنماط رئيسية للبنية اللحنية، أفرزتها الحضارة الموسيقية في العالم، منذ نشأتها و إلى وقتنا هذا. من خلال دراسة الأبعاد والأجناس والسلالم الموسيقية وتطوراتها النظرية والتطبيقية... ويمثل النمط الأول منها مفهوم (المونوفوني) أو الأحادي، حيث تتتابع فيه الأبعاد الموسيقية للنغمات وفق زمن محسوب لكل نغمة، أي أننا نستمع للنغمات المتتابعة بعد انتهاء زمن النغمة السابقة لها في صياغة اللحن. وضمن هذا النمط يمكن ملاحظة مفهوم (الهرتروفونية) بشكل طبيعي وخاصة في الغناء الشعبي الجماعي... أما النمط الثاني (الپوليفوني)، فهو كالأول من حيث تتابع الأبعاد في اللحن أفقياً، ويختلف في انه يتكون من العديد من المسارات اللحنية الافقية، تتوزع على الطبقات الصوتية المختلفة... لذلك تجري الأبعاد في هذا النمط وراء بعض، وبجوار بعض في آن واحد... والنمط الثالث (الهوموفوني)، تظهر فيه الأبعاد بتتابع وتجاور عمودي الشكل، اصطلح على تسميته بـ (الأكورد - chord)، وأصبح النسيج اللحني لهذا النمط هو مكون من تتابع الأكوردات، وفق زمن محسوب لكل أكورد ينتهي ليأتي بعده الأكورد الذي يليه^(١).

(١) طارق حسون فريد، نظريات وطرائق تحليل الموسيقى العربية، ٢٠٠٥، ص ٤٩

والجدول الآتي يوضح علاقة الأبعاد العمودية مع بعضها في السلم
الدياتونيك. (دو الكبير)

C and ... D and ... E and ... F and ... G and ... A and ... B and ...

C	P1						
D	M2	P1					
E	M3	M2	P1				
F	P4	m3	m2	P1			
G	P5	P4	m3	M2	P1		
A	M6	P5	P4	M3	M2	P1	
B	M7	M6	P5	A4 (TT)	M3	M2	P1
c	P8	m7	m6	P5	P4	m3	m2
d		P8	m7	M6	P5	P4	m3
e			P8	M7	M6	P5	P4
f				P8	m7	m6	d5 (TT)
g					P8	m7	m6
a						P8	m7
b							P8

الألحان والنظرة التعددية لها في بنية التأليف

اللحن أو ما يصطلح عليه بالميلودية (Melody)، هو تلك الفكرة الموسيقية التي ندركها من خلال تتابع الأنغام الصادرة عن مصدر صوتي... وعلى غرار ما نتبادلته من أفكار عن طريق اللغة في جمل مفيدة، فإن الموسيقيين ينقلون إلينا مضامين نتاجاتهم عن طريق الألحان المصحوبة بالكلمات أو بدونها... وإلى جانب الألحان المنبعثة من مصدر صوتي واحد، تضمنت المؤلفات الموسيقية الشعبية على الحان تتبعث من مصدرين صوتيين أو أكثر، تمتزج دائما فيما بينها... أما في الموسيقى الكلاسيكية، فالملاحظ أن الألحان بشكل عام تستخدم بشكل أساسي وثانوي، ويبقى الأساسي محافظا على فكرته مهما تنوع أو تداخل بين الألحان الأخرى المرافقة لمساره المتدفق صعودا أو نزولا أو متحركا بشكل متعاقب (متموج) أو بشكله الأفقي (المسار المستقيم)^(١).

وفي الواقع يصعب تحديد بدايات مرحلة الابتكار الذهني للألحان في مسيرة حضارتنا الإنسانية، وإن كنا نفترض ارتباط بداية الابتكار العفوي مع بداية وجود الإنسان... ومع ذلك يمكن القول أن الابتكار الذهني (المنهجي) للألحان عرفته الحضارات القديمة وخاصة التي امتلكت الآلات الموسيقية وتميزت بها^(٢).

(١) ف.آ.فاخرومييف، مبادئ الموسيقى النظرية، ١٩٧٢، ص ١٨٧

(٢) طارق حسون فريد، مدخل لتذوق الفنون الموسيقية، ٢٠٠٠، ص ٢٤٧

تطورت الموسيقى وقفزت طفرات واسعة وعريضة بظهور المؤلفين المبدعين على امتداد السنين والقرون، فتغيرت من الصوت الواحد (Monody، Monophonic) إلى تعدد الأصوات (Polyphonic)، حتى أصبحت المؤلفات من عدة الحان مترافقة بدلا عن اللحن الواحد، حسب ما طوره أساتذة القرن السادس عشر، من استخراج عدة أفكار (Motif)، من اللحن الأساسي (Theme)، عن طريق محاكات اللحن (Imitation)، لنتحول الموسيقى إلى مفهوم التعددية اللحنية (Polymelodie)^(١).

وإن الانتقال من موسيقى الصوت الأحادي إلى المتعددة الأصوات والتي اتخذت فيما بعد قواعد وأساليب الكونترابوينت، قد وصل إلى مده في قداسات بالسترينا (غنائيا)، وفي موسيقى الآلات التي ألفها (باخ)، كما أن العلاقات العمودية ما بين نغمات الألحان الأفقية التي بدأت تظهر وتتلور، مهدت الطريق للانتقال الكلي إلى الموسيقى الهارمونية (العمودية) فيما بعد، فإن العديد من مبادئ وقواعد الكونترابوينت شكلت الأساس الذي قام عليه علم الهارمونية^(٢).

ولذلك لم تنف الهارمونية ما كان أقدم منها (رغم أنها هي الأقدم) ولا زالت الموسيقى تتعامل بطريقة المزوجة بين العلمين عند الكثير من المؤلفين والى يومنا هذا، مساييرين القواعد الأساسية مع بعث أسلوب التطوير والمعاصرة عليهما.

(١) مارسيل دويريه، تحليل التوافق الصوتي (الهارموني) السنة الثانية ، ٢٠٠١، ص-أ

(٢) محمد ظاظا، علم الكونترابوانت، ١٩٩٧، ص٥

فلسفة الكونترابوينت

يرى المؤلف⁽¹⁾ بأن علم الكونترابوينت قائم على تفسير مبادئ وقواعد تميزت بها الموسيقى العالمية لعصرين من تاريخ العصور الموسيقية هما (الرينيسانس، والباروك)، أكثر من كونه مختصاً بعصر الباروك فقط... وهذه الرؤيا موجودة بالفعل لدى الكثير من منظري كتب الكونترابوينت ومبادئها ومنهم (Alfred Mann)، حيث يذكر في مقدمة كتاب (The Study of Counterpoint) للمؤلف (Johann Joseph) ما معناه الأتي:- عند دراسة الكونترابوينت، يجب أن نقارن بين الرينيسانس وما كان بعده من تطور لهذا العلم، لكن اصل دراسته تعود إلى عصر النهضة عندما كان ينظر إلى الألحان بمنظور الثنائي الأبعاد (two dimensional)، وتطور بعدها إلى المنظور الثلاثي الأبعاد (three dimensional)، فأصبح أكثر مجسما عند الباروكيين⁽²⁾.

أسهمت موسيقى عصر الباروك مع عصر الرينيسانس بالاستخدام الكثيف لتعدد الأصوات (الألحان) والطباق، رغم الاختلاف الموسيقي

⁽¹⁾ يقوم المؤلف بتدريس مادة التضاد الصوتي (counterpoint)، لطلبة الصف الثالث في قسم الفنون الموسيقية- كلية الفنون الجميلة، منذ عام ٢٠٠٢ وإلى الوقت الحالي. إضافة إلى إعداد مفرداتها الدراسية.

⁽²⁾ Johann Joseph, The study of Counterpoint, translated and edited by; Alfred Mann, 1971, p.1

بين العصرين في تقنية وأسلوب استخدام تلك التعددية، والظاهرة من خلال اعتماد الرينسانس في اهتمامه على إظهار انسجام بين الأصوات وملائمتها، بينما شعر الباروك ومنذ بدايته بأهمية ذلك الانسجام ضمن مخطط يترتب عليه بناء المفهوم الأول للتآلفات (chords). وذلك يظهر واضحا منذ عام ١٦٠٠م عندما استخدم في (المادريجال) مفهوم القفل (cadential) والذي عرف فيما بعد بتسمية (cadence)، وكان عبارة عن تعاقب النغمات إلى النهاية ليظهر الختام بشكل قوي، بينما كان في السابق ضعيف وغير واضح.

كذلك ظهر اختلاف في تتابع حركة الأكورد اعتمادا على جذره (root) وثالثته (3rd)، في الرينسانس، بينما الرابعات (4th) أو الخماسات (5th) عُرِفَت في الباروك كجذور أساسية لها الأهمية الوظيفية في الموسيقى^(١).

كان عصر الباروك البداية الحقيقية للقواعد الموسيقية الرصينة... منذ نحو ١٦٠٠م، بدأ المؤلفون بالتوقف عن كتابة الموسيقى ضمن ما كان متداولاً في الرينسانس من تعدد كبير للنماذج المقامية (Modal)، وبدلاً من ذلك استخدموا مفهوم السلم الكبير والصغير في المقامية الموسيقية، والذي كان من أهم التغييرات في هذا العصر والعصور التي تلتها. إضافة إلى وضع قواعد للانتقال والتواصل في علاقة السلم بعضها ببعض ضمن مفهوم التحول والتحويل (Modulating)، وكانت وسيلة جيدة لخلق التضاد والتباين في الموسيقى. والتي استخدمها

(١) Baroque Period, page 3

المؤلفون في تطوير صيغ وأشكال جديدة عن طريق التضاد والتحويل والتنظيم، ضمن أساليب العزف الثنائي والثلاثي والرونندو والتنويعات... لذلك كان الاهتمام ينصب في اللحن وجماليته وجعله أكثر إثارة بما يُضَمَّن من زخارف متنوعة، وتضاد مستمر مع الألحان المرافقة له، أما الهارمونية فكانت بسيطة تصب اهتمامها بالأكورد الأول والأكورد الخامس، مهتمين بصوت الباص المستمر للأكورد⁽¹⁾.

"إن التطورات الهارمونية في الموسيقى الـبوليفونية يمكنها أن تبرهن عن نفسها خلال العروض الحية، أي بمعنى أن الإشارات السمعية الناتجة عنها، هي توافقيات تسمح للعازفين بمصاحبة بعضهم بشكل أكثر انسجاماً. إضافة إلى ذلك، أن التغيير في المحتوى الهارموني مع مرور الوقت، يمكنه أن يبين الخصائص الهيكلية للقطعة الموسيقية، من خلال تحديد المازورات ذات الأفكار المهيمنة على المقطوعة"⁽²⁾.

ويذكر (Gasparini)، عن هارمونية الباروك ما يأتي: "في سعبي لفهم لغة كورللي الهارمونية، حاولت صياغة القواعد الأساسية لتحرك الباص ضمن الجذر (root)، نحو ارتفاع أو انخفاض خطواته، حيث اقترن دائما بثالثة الجذر أي ما يعرف بقلب الأكورد من النوع الأول. وكان الشائع في الباروك أن يتحرك الجذر هبوطاً على شكل تتابع الخماسات، وإلى هذا الجانب لوحظ أن كورللي قد استخدم أيضاً في

(1) Arkell,j, THE BAROQUE ERA (c.1600–1750), 2009,p.2

(2) Adam M. Stark, Stark, Musicians and Machines,2011,p.47

بعض أعماله تتابع الجذر للخامسات صعوداً،(فكرة المقلوب الثاني للأكورد). ويبدو أن الهدف الأساسي لكورلي هو مزج أنماط مختلفة وغير متطابقة لنشر استراتيجيه التنافر في عصره. أما طلاب كورلي فيصفون تلك الهارمونية على أنها نماذج لأشكال متناسقة في حركة الباص وليست مقلوب الأكوردات^(١).

ويعود الفضل إلى كورلي ولوللي ، في تطوير الهارمونية الباروكية من خلال ما قدموه من تجارب في التأليف الموسيقي البولي فوني مع الاهتمام في البنية الاكوردية... "وخصوصا كورلي وحسب ما أشارت إليه (نظرية الأشكال) على انه عمل ضمن أسلوب متناسق في تطبيع الكونترابوينت بالهارمونية من خلال رسم مخطط للبنية اللحنية الكونترابوينتية ضمن مفهوم الكورد الموحد"^(٢)

"وكانت هنالك العديد من المحاولات لتطبيق التوافقيات الهارمونية على ذلك النحو، وأهمهم جان فيليب رامو في القرن الثامن عشر، والذي صاغ نموذجاً للتآلف الهارموني اعتماداً على الصوت الجهير (Bass)، والذي لا يزال قائماً كأساس من مفردات الانسجام الصوتي الموسيقي وكما يتم تدريسها في المعاهد الموسيقية اليوم"^(٣).

(1) Francesco Gasparini, The Practical Harmonist at the Harpsichord ,1963

(2) JOHN WALTER HILL, A Small Selection from among the Many Things that I Still Do Not Know about Baroque Music ,P.19

(3) Richard Freedman, Understanding the Fundamentals of Classical Music , 2006,p.24

وتلك البساطة الهارمونية العمودية، كانت تحتضن تعقيدا مفرطاً في الألحان الأفقية... ولذلك يُعد عصر الباروك من الأهمية التجريبية الواسعة والتي أثرت بشكل مباشر في دعم وتفجر الأشكال الموسيقية الجديدة، وخاصة في المجال الدنيوي، كما لوحظ فيها تجارب وقدرات المؤلفين على استخدام الانسجام بحرية (عن العصر السابق لها) ضمن اللحن والإيقاع، فكانت بداية التغيرات التي خدمت في نهاية المطاف ترتيب وتطوير الموسيقى الكلاسيكية⁽¹⁾.

يعتقد الأوروبيون أن المشاعر والعواطف كانت معقدة في هذا العصر، لكنها في الموسيقى كانت متوازنة وخاصة في الغناء، عندما ترتبط الكلمات مع التحليلات الموسيقية والتي تدور حول النغمة وتزينها لتزيد من جماليات ومشاعر الألحان (الميلوديات المتعددة)، وذلك ما نراه عند باخ وهندل، رغم اختلاف أسلوبهما بشكل واضح، إلا أنهم ضمّنوا الحان مؤلفاتهم بتلك الأفكار للتعبير عن العاطفة والمشاعر⁽²⁾.

فكان عصر الباروك ملك الألحان حقا والتي سُخّرت بشكل بالغ التعقيد في التكنيك والتعبير.

(1) Baroque Period, Unit.4, p.11 : [https:// www.stthomas.edu/ media/selimcenter/pdf/The-Baroque-Period.pdf](https://www.stthomas.edu/media/selimcenter/pdf/The-Baroque-Period.pdf).

(2) Suzie Berndt, The Phoenix Symphony , P.3

فلسفة الهارموني

الهارموني (معلم): - هو علم التوافق الصوتي (العمودي)، ويعتبر حصيلة تطور الأسلوب البوليفوني. وهو جزء مهم من علوم التأليف الموسيقي والذي يعتمد في بنائه على توافق الذبذبات الصوتية وتناظرها، ويضع بذلك منهجا متماسكا لتركيب الاكوردات الموسيقية بشكلها العمودي أو الأفقي (Arpege)^(١)، ويوضح مسيرها في الفكرة والجملة والمقطع الموسيقي... وطريقة انتقالها في المقام الواحد، أو انتقالها بين عدة مقامات مختلفة. وتلك الأكوردات هي التي تقرر توزيع أصوات الآلات الموسيقية المتنوعة للأصوات المنخفضة والأصوات المرتفعة وفق ما يناسبها من رخامة وشدة وجمالية^(٢).

ومن خلال إطلاع المؤلف على الكثير من المفاهيم التي تقسر الهارموني في الموسيقى، وجد أن أفضل تفسير يتفق مع هذا البحث لمعنى كلمة الهارموني في الموسيقى هو ما يأتي:
١. "دراسة مخططات تطور العلاقات بين الأكوردات.

(١) أرييج: أن لفظة (أرييج - Arpege)، هي لفظة فرنسية، استعملت لأول مرة في الأدب الفرنسي سنة ١٩٦٠. وهي إيطالية الأصل (Arpeggio) وتعني العزف على آلة الهارب. أما في الاصطلاح الموسيقي، فهي تعني عزف نغمات الكورد، الواحدة بعد الأخرى، لا في آن واحد. (مارسيل دوبريه، الطباق، ٢٠٠١، ص ٣)

(٢) عبد الأمير الصراف، تبسيط علم الهارموني، ٢٠٠٦، ص ٥

٢. مزيج من النغمات في نفس الوقت ضمن مفهوم الأكورد.
٣. بنية العمل المتكون من العلاقات الأكوردية.
٤. مزيج من الأصوات ترضي الأذن والسمع.
٥. ينقسم الهارموني التونالية إلى قسمين أساسيين هما، ١-الهارموني الدياتوني، ٢-الهارموني الكروماتيكي، والنوع الأول يعتمد بناء الاكوردات على درجات السلم الرئيسية، وظهر هذا النوع مسيطراً على أعمال الموسيقيين للعصر الكلاسيكي، والنوع الثاني يعتمد على درجات من داخل السلم ودرجات أخرى من خارجه، وزاد استخدام هذا النوع من الكتابة الهارمونية في عصر الرومانتيك. ورغم أن الهارموني لغة عالمية، لكن هنالك خصوصيات مختلفة، لاختلافه بين أساليب المؤلفين في العالم وذلك لان الهارموني كاللغة تماماً، لم تكتب قواعده أولاً، ثم كتبت النصوص أو الأعمال الموسيقية على أساسها فيما بعد، إنما استنتجت هذه القواعد مما كان الموسيقيون قد كتبوه وأصبح شائعاً في موسيقاهم وتحول إلى أسلوب في زمان ومكان ما. لذلك ارتبط الهارموني بالروح واللغة القومية لكل دولة، ليكون متشابه في العمومية ومختلفاً في الخصوصية^(١).

(١) زينة العظمة، الهارموني الداياتونية، ١٩٩٩، ص٣

استشعر المؤلف^(١) أهمية الهارموني في انه العلم القائم على تحريك نغمات السلم العمودية الصياغة (ثلاثية التركيب في بدايتها - الكلاسك)، واعتمد اصطلاح (الميلودية العمودية)^(٢) كاصطلاح يفسر الهارموني بشكل أفضل،.. "وكل مفهوم الانسجام والتناغم الغربي قائم بالأصل على ثقافة الطيف الهارموني الطبيعي - overtone"^(٣).

"وهكذا يمكن تعريف التركيبات الصوتية (الأكوردات) بأنها عبارة عن سلسلة متصلة (chain of chords) من أول العمل إلى نهايته تخضع لاعتبارات المنطق والجمال"^(٤).

وليس كما يعتقد البعض أن علم الهارموني هو أساسه وضع اكوردات على نغمات اللحن (الميلودي) الأفقي المجري، لكنه حقا لحن قائم بذاته ينتج من طريقة تحرك الاكوردات (بشكلها العمودي والأفقي)، واللحن المسموع من محصلة تلك الحركة يمكن أن يكون واضحاً بشكل

(١) كلف المؤلف بتدريس مادة علم الهارموني (التوافق الصوتي)، في قسم الفنون الموسيقية - كلية الفنون الجميلة، لطلبة الصف الثاني منذ عام ٢٠٠١ ولغاية ٢٠٠٦، إضافة إلى إعداد منهاج تدريسها في القسم. وكذلك قيام المؤلف بتدريس مادة الانسجام الصوتي (فلسفة الكونترابوينت والهارموني بكل أنواعه) لطلبة الدراسات العليا (الماجستير) في نفس القسم.

(٢) هنالك سلسلة من النغمات العمودية (overtone)، تسير مرافقة للنغمات الأفقية بشكلها الطبيعي، وهي أساس استخلاص الأكوردات فيما بعد. (Arnold Schoenberg,) (Theory of Hamony ,1983,p.23

(٣) Antony Hopkins, Understanding Music, 1979, p.32

(٤) عزيز الشوان، المصدر السابق، ٢٠٠٥، ص ٤٩

أحادي قوي السماع والتمييز وخاصة لدى من تعود على سماع الألحان الأفقية وبشكلها الأحادي وبضمنهم العرب. علما أن ذلك اللحن من الواجب أن يكون تميزه ضمن محصلة تآلفاته الصوتية بمجملها... "لأن للمحسوس اللحني شكل مزدوج، شكل هارموني، وشكل زمني، ولا يتحقق الفكر الموسيقي إلا في تلبس الواحد بالآخر، لذلك يسير اللحن خلال الزمن ضمن الهارموني الذي يمكن اعتباره الشكل الموضوعي للحن إن صح هذا التعبير، رغم أن اللحن قادر على التعامل مع الموضوع وفكرته من خلال ما يحمله من تعابير وجدانية وعاطفية، لكنه يبقى باطنياً ضمن الشكل الهارموني والذي يتم الموضوع"^(١).

لم تقتصر الموسيقى على مفهوم السلمية والمقامية (modal and tonal) الدياتونية، والكروماتيكية فحسب، إنما منذ مطلع قرن العشرين ظهرت تجارب عدة لاستخدام تراكيب ومفاهيم أشبه بالسلمية أو بعيدة عن التفكير في النظام السلمي (اللاسلمية)، أثرت في صياغة الألحان، وعملية بناء الانسجام، وبنية التأليف الموسيقي بشكل عام. ويمكن توضيح أهم الأساليب الموسيقية التي خضعت لتجارب السلمية، واللاسلمية، منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية قرن العشرين، وكما يأتي:

١. الموسيقى الكروماتيكية (chromatic music): التي تستخدم ١٢ نصف تون ضمن قياس الطبقة الصوتية الغربية، بدلا عن الطبقات

(١) جيزيل بروليه، جماليات الابداع الموسيقي، ص ٧١

الصوتية الدياتونية، وكذلك تتميز الموسيقى الكروماتيكية بان لها أو ليس لها سلمية مركزية...". حيث اتخذت الكروماتيكية بشكل عام طريقتين عند المؤلفين، تمثل الأولى بشكل واضح في مؤلفات شتراوس، وفاكنر، وشوينبرج، إذ تحررت الأكوردات من التابع النظامي لبنية الدياتونيك، وأصبحت تستخدم ارتباطاً بنغمات اللحن، الذي تحرر بدوره إلى مفهوم اللحن الكروماتيكي،... أما الطريق الثاني، تمثل في أعمال كورسكوف، وديبوسي، ورافيل، وكان أكثر قياسي وتنظيمي من الأولى، حيث حاول المؤلفون فيه، من تقريب البناء الكروماتيكي إلى السلم الكروماتيكي، وتحديد الأكوردات وفق بنية السلم ودرجاته، والتي زاد عددها وفق البناء الجديد، كذلك من مميزات هذا النوع، انه كان أكثر وضوحاً في بنيه الفضاء والتصميم الموسيقي، وتثبيت القواعد وإظهار اللحن بصورة أكثر فاعلية"⁽¹⁾.

٢. الموسيقى الدوديكا فونية (dodecaphonic): وتسمى أيضا (سلسلة الموسيقى - أو المتسلسلة - serial music)، وهي نظام وضعه (شوينبرج) لاستخدام ١٢ نصف كروماتيكي في بناء التأليف الموسيقي بشكل انتقالات متسلسلة على تلك الأنصاف، مع التعمد في تجنب مفهوم السلمية المركزية، وكذلك عدم إعادة أي طبقة وإنما

(1) Dmitri Tymoczko, SCALE NETWORKS AND DEBUSSY, 2004,p.219

السير في الانتقالات بين الطبقات الاثنى عشر لأنصاف التونات ضمن بناء اللحن.

٣. الموسيقى الثنائية أو المتعددة التonale (bitonal or polytonal):

ويقصد بها الموسيقى التي تستخدم سلم مقامين في وقت واحد ، اشتهر بهذا النوع من التأليف كل من سترافنسكي وهولست (Holst)، وميلو (Milhaud)، ورافيل... أو الموسيقى التي تستخدم العديد من سلالم المقامات في نفس الوقت، كما كانت عند هولست وميلو بالإضافة إلى بيلا بارتوك، وكلهم من الموسيقيين المحدثين. (حسام الدين زكريا، ٢٠٠٤، ص ٤١٠، ٦٧)

٤. موسيقى المايكروتون (microtonal) وتدعى أيضا (كسر النغمة-

Fractional Tone): ويقصد بها التي استخدمت الأبعاد وفق التردد، إذ قسمت نصف النغمة (Simitone) إلى ربعين (Quarter Tone)، واشتهر بها (بلوخ - Bloch) في موسيقى الحجرة، كما قام المؤلف المكسيكي (كاريلو - Carrilo) بتجارب لاستخدام كسور اصغر من الربع.

٥. موسيقى التون الكامل (whole-tone): وهي الموسيقى التي

استخدمت نظام تتابع النغمات في بعد التون الكامل بين كل نغمة والنغمة التي تليها. ويتألف السلم من ست نغمات بدلا عن سبعة. اشتهر ديبوسي باستخدام هذا السلم وأكورداته في الموسيقى الانطباعية.

٦. الموسيقى أّلا غربية (non-Western): هي الموسيقى التي عُرفت عند الثقافات المتعددة، والتي ترتب نظام أبعادها اللحنية بأشكال متنوعة، وتعددت طبقاتها بشكل كبير جدا. وسخرها بعض المؤلفين في بنية مؤلفاتهم الموسيقية.

ويتضح من بنية السلام السابقة، سبب الاختلاف في أسلوب صياغة الهارموني وبنائه العمودي لتطور عصر الرومانتيك منذ فترة ظهور المدارس الجمالية (منتصف القرن التاسع عشر)، وتقدما نحو المعاصرة والحداثة لموسيقى قرن العشرين، وصولاً إلى الوقت الحاضر... " فلا يمكن أن تكون الموسيقى نظاماً صورياً تتوارثه الأجيال بلا تغيير ولا تبديل، بل هي تعبير عن ميل يتجدد دون انقطاع، وإرادة تتطور دوماً. وهي في هذا التطور تساير الروح البشرية في تقلباتها وتتمشى مع الاتجاه العام الذي تسير فيه الحضارة، فالتطابق بين الموسيقى الكلاسيكية والروح العقلية الأوربية واضح كل الوضوح، وكذلك كان الاتجاه الرومانتيكي معبرا عن ميل أساسي طغى على فلسفة العقل الأوربي في كل مظاهره، خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر". (فؤاد زكريا، ١٩٨٥، ص ١٤٣)

أما النصف الثاني من القرن نفسه، فكان له اثر كبير في فلسفة التطور والابتكار والتجديد الموسيقي في كل جوانبه النظرية والتطبيقية. وبينما كان شونبرج يقوم بأكبر انقلاب في ميدان الهارموني بسلمه الجديد، لم تظهر لديه الرغبة في تجديد (قالب) الموسيقى، إنما ظل مواصل في اعتماد القوالب الكلاسيكية المعروفة... أما سترافنسكي، فقد

أحدث بحق انقلاباً في نظام اللحن باستخدام بنية الجملة ونصف الجملة اللحنية بشكل منتظم ترافقها توقفات (قفلات) نهائية وجزئية دون الاهتمام بالختام النهائي وأسلوب التوجه نحو الختام ، لأنه كان يعتبر اللحن خط ممتد لا يتطلب قاعدة معينة ينتهي على أساسها، واللحن ليس جملة، وإنما يتوقف حينما يشاء مزاج كاتبه. وكذلك حاول بعض الموسيقيين من تقسيم السلم إلى ٢٤ درجة (أرباع النغمة)، واعتبار ذلك ليس خطر على الموسيقى إذ أن الأذن تستطيع أن تميز ربع النغمة بسهولة، وهكذا تصبح إمكانيات اللحن والهارموني لا متناهية في هذا النظام الجديد، ولكن ينقص هذا التحديث بناء نظام موسيقي كامل وخاصة في ميدان الهارموني، بشكل يتناسب مع ذلك الميدان الجديد للموسيقى ومشكلة تعديل الآلات لتكون ملائمة لأدائه^(١).

"وكان ما يميز النزعة اللامقامية هو غياب كل قطب جاذب بحيث يكون مركزاً ونقطة اهتداء للحركة الموسيقية. ويميزها أيضاً تعادل النغمات الاثنتا عشرية في السلم الكروماتيكي، إذ أن هذا التعادل يولد ضرباً من الأستواء الذي يعوق الولادة، فعلى الرغم من ثراء الأحداث اللحنية التي تحفل بها الموسيقى اللامقامية، فإنها تظل في أغلب الأحيان غريبة عن الديمومة الحية، ولذلك نفهم أنها تطورت بطريقة طبيعية تماماً من (نزعة تعبيرية) متجهة نحو (نزعة تخطيطية)"^(٢).

(١) فؤاد زكريا، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، ١٩٨٥، ص ١٤٩

(٢) جيزيل بروليه، المصدر السابق، ص ٧٣

تلك الأفكار قادت إلى إنشاء مذاهب موسيقية مختلفة امتدت منذ نهاية القرن التاسع عشر وإلى يومنا هذا، ابتداءً بمفهوم المدرسة المجددة، وتعرف كذلك باسم (المستقبلية)، ومروراً بالمدرسة (التجريبية) أو ما يعرف بالمستوى التجريبي.

المصادر

المصادر العربية

١. إبراهيم العريس ،الموسيقى أكثر الفنون ارتباطا بالروح، الحياة، ٢٠٠٥.
٢. ادموند هوسرل ، فكرة الفينو مينو لوجيا.
٣. آرون كوبلاند، كيف تتذوق الموسيقى.
٤. اسعد محمد علي، مدخل إلى الموسيقى العراقية.
٥. باسم يوسف يعقوب، الإيقاع في الموسيقى العربية ، ج ١ .
٦. ثامر العامري، غناء ريف العراق.
٧. جوليوس پورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى ، ١٩٧٤.
٨. جيزيل بروليه، جماليات الابداع الموسيقي.
٩. حبيب ظاهر العباس ،نظريات الموسيقى العربية.
١٠. حسام يعقوب، التسوية المنطقية ومقامات الموسيقى العربية، ٢٠٠٨.
١١. حسام يعقوب، الاستجابة لدرجات السلم الموسيقي باستخدام المغاني ، ٢٠٠٧.
١٢. رمضان بسطاويسي، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل، ١٩٩٢.
١٣. روجر سكروتون، معنى الموسيقى.
١٤. زينة العظمة، الهارموني الداياتونية، ١٩٩٩.

١٥. سعدي حميد ، محمد القبانجي .
١٦. سعيد توفيق، جماليات الصوت والتعبير الموسيقي .
١٧. سيد شحاتة ،علم الجمال الموسيقي .
١٨. سيمون جارجي، الموسيقى العربية .
١٩. شادي كرم وآخرون، النظريات الموسيقية والهارموني ، ٢٠١١ .
٢٠. شهرزاد قاسم، دراسات في الموسيقى العربية .
٢١. صبحي أنور رشيد ،الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي .
٢٢. صبحي أنور رشيد ، موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي .
٢٣. طارق حسون فريد ،أوضاع الفنانين الشعبيين وفنونهم الموسيقية، ج١ .
٢٤. طارق حسون فريد ،حول العلاقة بين الكلمة واللحن ،مجلة المجمع العلمي .
٢٥. طارق حسون فريد، مدخل لتذوق الفنون الموسيقية، ٢٠٠٠ .
٢٦. طارق حسون فريد، نظريات وطرائق تحليل الموسيقى العربية، ٢٠٠٥ .
٢٧. عبد الأمير الصراف، تبسيط علم الهارموني ،٢٠٠٦ .
٢٨. عبد الجليل خالد، الموسيقى العربية والموسيقى الأفريقية ،٢٠٠٣ .
٢٩. عبد العزيز عبد الجليل، الموسيقا الأندلسية .
٣٠. عزيز الشوان، الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، ٢٠٠٥ .
٣١. ف.آ.فاخرومييف، مبادئ الموسيقى النظرية، ١٩٧٢ .

٣٢. فؤاد زكريا، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، ١٩٨٥.
٣٣. مارسيل دوبريه، تحليل التوافق الصوتي (الهارموني) السنة الثانية، ٢٠٠١.
٣٤. ماكس بنشار، تمهيد للفن الموسيقي.
٣٥. مهيمن إبراهيم، الخصائص اللحنية والإيقاعية في الأغاني المرافقة للمقام العراقي.
٣٦. ميسم هرمز، الذوق الشبابي والأغنية الحديثة، جريدة: الضياء.
٣٧. ميسم هرمز، طرائق التحفيظ الشفاهي، مجلة كلية التربية الأساسية، عدد ٤٦.
٣٨. ميسم هرمز، عملية التفاعل بين المؤدي والمتلقي في العروض الموسيقية، ٢٠١٣.
٣٩. هربرت ريد، معنى الفن.
٤٠. هيغل، فن الموسيقى، ١٩٨٠.
٤١. الياس سحاب، المغنون العرب.

المصادر باللغة الإنكليزية.

42. Adam M. Stark, Stark, Musicians and Machines, 2011.
43. Antony Hopkins, Understanding Music, 1979.

44. Arkell,j, THE BAROQUE ERA (c.1600–1750) 2009.
45. [https:// www.stthomas.edu/ media/ selimcenter /pdf /The-Baroque-Period.pdf](https://www.stthomas.edu/media/selimcenter/pdf/The-Baroque-Period.pdf).
46. Ben Britton, A Complete Approach to Overtones 2014.
47. Dmitri Tymoczko, SCALE NETWORKS AND DEBUSSY, 2004.
48. Francesco Gasparini, The Practical Harmonist at the Harpsichord ,1963.
49. Johann Joseph, The study of Counterpoint, translated and edited by; Alfred Mann,1971.
50. JOHN WALTER HILL, A Small Selection from among the Many Things that I Still Do Not Know about Baroque Music .
51. Paul Hindemith, The Music of Bela Bartok , 1945Richard Freedman, Understanding the Fundamentals of Classical Music , 2006.
52. Suzie Berndt, The Phoenix Symphony.